TRAITÉ

ÉLÉMENTAIRE ET PRATIQUE

DU DESSIN

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Premiers essais — Perspective — Division et pratique du dessin

DES DIFFÉRENTS MODES DE DESSIN

Des papiers — Du dessin au suif

DES DIFFÉRENTES APPLICATIONS DU DESSIN

LITHOGRAPHIE — DESSIN SUR BOIS — EAU-FORTE

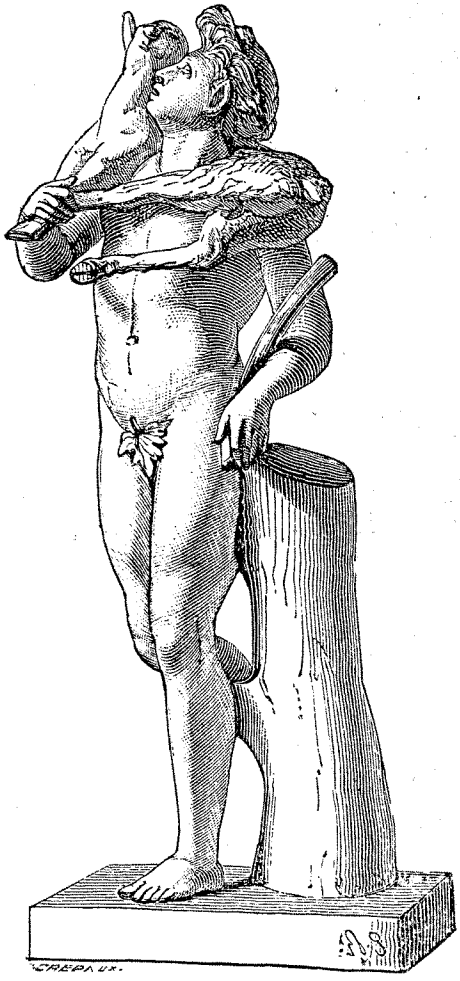
Instruments et moyens de précision



PARIS

DELARUE, LIBRAIRE-EDITEUR

5, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5



TRAITÉ
ÉLÉMENTAIRE ET PRATIQUE
DU DESSIN

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

L'utilité de l'étude du dessin s'accentue chaque jour plus impérieusement, car c'est à lui que nous devons les progrès incessants de tous les arts, sculpture, architecture, peinture, mécanique, et décoration, qui, tous, ne sont que la résultante du dessin. C'est à lui que reviennent de droit les étincelants fleurons qui ornent la couronne portée si vaillamment par l'industrie parisienne. Vulgariser, mettre à la portée de tous un art aussi utile qu'indispensable de nos jours dans toutes les sphères de la société, tel est notre but. Notre confiance est d'autant plus grande que nous sommes en pleine harmonie avec les goûts du jour; chaque cité, chaque village possédera bientôt ses salles de dessin à l'instar des villes;

chaque bourgade pourra puiser à cette source si féconde de richesse artistique, industrielle et commerciale. Sans nul doute le dessin, qui est plutôt une incarnation des connaissances de l'âme qu'un travail de la main, ne peut s'apprendre qu'imparfaitement dans un traité ; mais il n'en est pas moins vrai que, reposant sur des règles, des principes immuables, invariables, la théorie, la connaissance de ces premiers principes est indispensable à chaque élève. Instruit et aidé par l'expérience d'un long professorat, nous avons résumé ces règles et ces principes, en cherchant à en simplifier l'étude autant qu'il nous a été possible ; nous avons emprunté à nos maîtres les plus savants, à nos artistes les plus habiles, quelques-unes de leurs meilleures leçons tout en restant esclave servile de leur profonde science, et interprète fidèle de leurs œuvres. Loin de nous la témérité de croire arriver, par notre traité, à faire surgir de nouveaux génies ; nous le répétons, nous avons voulu seulement mettre l'art du dessin à la portée de tous. Pénétré des immenses services rendus à la société par cet art, principalement dans la classe industrielle, nous avons apporté le plus grand soin à faciliter son étude et son application. Tout nous porte à croire à l'utilité de ce manuel, car bien des fois nous avons

rencontré des élèves égarés, perdus au milieu de cette épaisse forêt de lignes droites, courbes, brisées, sur lesquelles repose tout le dessin. Que de fois, pour remettre l'enfant sur sa route, n'avons-nous pas dû élaguer les confus branchages qui obstruaient son chemin? C'est en rappelant à sa mémoire ces premières règles, c'est en mettant à la portée de son intelligence les notions géométriques indispensables, mais trop souvent confuses que nous avons pu atteindre notre but. Presque tous les ouvrages sur le dessin sont faits à un point de vue tellement abstrait, tellement aride, que l'enfant cède le plus souvent au découragement et, s'il n'abandonne pas complètement l'étude, il s'y livre sans ardeur et, par suite, sans résultat favorable. Laissons à l'ingénieur, à l'architecte la science des cônes, des pyramides, laissons-leur les épures et contentons-nous des lignes, des angles, etc Sans nul doute la géométrie est intimement liée au dessin, et surtout à la perspective, puisque là nous nous trouvons en présence d'une connaissance mathématique de l'art; nous ne négligerons aucune des notions utiles à la pratique. Les lois qui président au développement des effets dont traitent les sciences physiques doivent évidemment servir de bases aux théories

de ces sciences : c'est là, pour ces théories, le dernier terme de la perfection. Quant au dessin, qui de même a sa science, l'étude doit en être réglée sur le développement des effets qu'il a pour but d'imiter. Dans cet art, l'observation du principe est de toute nécessité.

Il est donc nécessaire à l'élève d'avoir une connaissance exacte de toutes les lignes, droites, courbes, brisées, et de leurs rapports entre elles ; de se rendre un compte minutieux des surfaces, des solides diversement comparés ; des cercles, des angles, triangles.

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION DU DESSIN

De toutes les définitions du dessin données jusqu'à ce jour, la plus juste et la plus vraie est sans contredit celle de Charles Blanc qui, dans sa Grammaire des arts du dessin, œuvre si riche en érudition et en science, le définit comme le *sexe masculin* de l'art. Jombert, dans son excellente méthode pour apprendre le *dessin*, l'avait déjà appelé l'*âme de la peinture*. En effet le dessin est la base de toutes les branches des beaux-arts, car il sert à représenter à nos yeux, au moyen de lignes, de traits et d'ombres, tout ce que la nature produit, tout ce que l'intelligence crée Il donne non seulement le trait extérieur de tous les corps, mais encore il exprime la différence de leurs superficies et les apparences visibles de la matière dont ils sont composés. Chez l'artiste, le dessin est la traduction graphique de toutes ses conceptions aussi vastes que son génie lui per-

metde les enfanter; chez l'artisan, l'ouvrier, il devient la reproduction matérielle et intelligente de la création du sculpteur aussi bien que de l'ébéniste. Le dessin est, en un mot, le trait d'union qui relie le génie du créateur artiste à l'habileté du praticien. Si l'artiste s'inspire des beautés de la nature et cherche à les traduire, l'artisan s'inspire des beautés de son modèle, et par un dessin copié fidèlement les livre à son moule ou à son ciseau. Art, génie, travail, tout se confond en une seule et même science, celle du dessin. De cette union intime sortent les chefs-d'œuvre de toute sorte dont s'honore à juste titre la France et particulièrement Paris, ce centre où convergent tous les rayons lumineux de l'intelligence et de l'activité française. Au point de vue pratique, dessiner signifie rendre par la copie l'*expression* de ce que l'on voit. Nous disons intentionnellement *expression*, car en dessin les moyens sont toujours identiques, il n'y a que la pensée exprimée qui diffère. Nos observations doivent donc reposer sur la manière dont se présente ce que nous voyons pour y chercher l'expression ou plutôt l'intention, ce qui donne le cachet de l'originalité. Puisque là doivent se porter nos observations, pourquoi n'y ferions-nous pas tendre nos études? Pourquoi ne cherche-

rions-nous pas dans la nature même le moyen le plus simple d'étudier et de reproduire l'intention qui n'est autre que l'idée à son état de plus grande simplicité? L'idée conçue par l'artiste, transcrite par lui en dessin, peinture, sculpture, mécanique; la reproduction, la mise en œuvre de ce premier jet de l'imagination, tel est le dessin. A quelque point de vue qu'on se place, le dessin est l'essence, le principe générateur de tous les arts, et, ne craignons pas de répéter le mot de Charles Blanc, il en est le sexe masculin.

CHAPITRE II

DES ACCESSOIRES ET INSTRUMENTS EMPLOYÉS DANS LA PRATIQUE DU DESSIN

Les différentes manières de dessiner se réduisent ordinairement à quatre principales : le fusain, le crayon, la plume, et le dessin linéaire ; l'élève doit donc se munir de tous les accessoires dont il peut avoir besoin. Le choix du papier a une grande importance pour assurer la netteté des traits, et son épaisseur est généralement proportionnelle à la grandeur de la feuille. Le papier blanc ou teinté est également employé, ainsi que le bleu, le gris, le bistré, mais il est préférable de réserver chaque couleur pour un crayon particulier : le crayon blanc pour le papier bleu, le crayon rouge pour le gris ; la couleur du papier servant elle-même pour les teintes économise beaucoup le temps.

Dans les papiers blancs, il est d'usage d'employer le papier lisse pour le crayon à mine de plomb ; le papier à grain moyen, pour le crayon

Conté ; et enfin le papier à grains plus saillants et plus gros, pour le fusain.

Un papier quadrillé est souvent très utile pour les commençants ; il leur permet de tracer leurs différentes lignes avec plus de facilité et de régularité, leur évitant la recherche et l'établissement de la direction du fil à plomb.

Une des premières conditions à observer pour produire un travail net et propre consiste à se servir d'une planche ou cadre à dessiner, aux deux bouts duquel des traverses emboîtées empêchent qu'il ne se déjette ou ne se bombe.

L'élève fixe sur cette planchette sa feuille de papier au moyen de colle de gomme ou de petits clous appelés punaises.

Cette planche doit être parfaitement régulière aux quatre angles et les quatre coins doivent être taillés en angles très droits.

Carton. — L'élève doit toujours avoir un carton dans lequel il renferme ses dessins, ses papiers, ses esquisses. Ce carton peut aussi lui tenir lieu de planche à dessiner, et est du reste généralement adopté dans les salles de dessin. L'élève en appuie l'extrémité supérieure sur le haut de sa table, et l'extrémité inférieure repose sur ses genoux.

Ardoise. — Les tout jeunes enfants, les

commençants peuvent employer l'ardoise avant le papier ; elle leur laisse la facilité d'effacer facilement avec une éponge les erreurs, les fautes qu'ils ont commises. L'ardoise est une petite tablette d'ardoise encadrée de bois ; elle est lisse d'un côé ett quadrillée de l'autre ; on dessine alors avec un crayon dit crayon à ardoise, dont la pointe doit être taillée très finement. L'élève ferait mieux d'avoir recours à une petite lime qu'à un canif pour tailler ce crayon à ardoise, il arriverait plus facilement à lui donner une finesse de pointe plus régulière et d'un emploi plus facile. Souvent un crayon mal taillé oblige à revenir sur sa première ligne et trouble le dessin.

Crayons. — Plusieurs sortes de crayon sont usitées : le crayon rouge ou sanguine, le crayon à mine de plomb, dit crayon Conté ; le crayon blanc et enfin des crayons de couleurs variées. Le fusain remplace souvent ces crayons pour les esquisses, ou pour les débuts de l'élève.

Fusain. — Le fusain préférable est celui fait de charbon de bois de saule ; on l'efface très facilement au moyen de mie de pain rassis, ou d'un petit morceau de peau. Si l'élève désire conserver son épreuve, s'il veut conserver un dessin au fusain, il peut le fixer, c'est-à-dire le

faire adhérer au papier en employant le vaporisateur. Dans ce cas il ne doit songer à aucune retouche.

Crayon à mine de plomb. — Les graphites ou crayons à mine de plomb les plus usités sont ceux que N.-J. Conté inventa en 1795 et qui portent encore aujourd'hui le nom de *crayon Conté.*

Toutefois on dessine souvent au crayon Fabert dont les graphites moins durs permettent d'effacer plus facilement les traits au moyen de la gomme élastique. Le crayon Conté est d'un noir plus prononcé, et plus résistant; aussi il est surtout employé par les mains sûres de leurs esquisses dans les dessins importants.

La mine de plomb ordinaire est réservée aux petites études, aux petits croquis. L'élève doit constamment avoir à sa disposition des crayons de différents degrés de dureté, et toujours taillés d'avance, sur sa table à dessin.

On emploie également les crayons de couleur taillés en petits morceaux et fixés à l'extrémité d'un porte-crayon; ces crayons ne sont point taillés comme les graphites, mais bien en dirigeant la lame du canif de la pointe du crayon à la tête, en sens inverse du crayon Conté.

Emploi du crayon. — L'élève ne saurait

trop tôt s'attacher à acquérir une grande légèreté de main, jointe et à une grande souplesse, car de là dépendront souvent l'harmonie et la grâce de ses travaux. Il tient le crayon à une distance plus éloignée du papier que s'il se servait d'une plume ; la main entièrement levée, l'ongle du petit doigt touchant à peine le papier, non comme appui, mais comme guide ; le crayon est tenu perpendiculairement au dessin entre le pouce et les deux ou trois premiers doigts.

Estompe. — L'estompe est un petit rouleau de papier gris ou de peau très fine taillée en pointe aux deux extrémités ; l'estompe sert à étendre le fusain ou le crayon sur un dessin afin d'en bien fondre les parties éclairées et les parties ombrées. L'élève doit avoir des estompes de différentes grosseurs et les renouveler à mesure que leurs extrémités se détériorent en s'ébréchant ; aucun dessin ne pourrait être fini et clairement achevé, si l'on faisait usage d'estompes avariées.

Gomme élastique. — La gomme élastique sert à effacer les traits mal rendus ou les taches qui ont pu souiller le papier ; elle doit être assez tendre pour ne pas érailler le papier ; il n'est pas inutile, après s'en être servi, de passer plusieurs fois l'ongle du pouce sur la partie

nettoyée, c'est le mode le plus pratique pour lui rendre son premier glaçage. Quand on a dessiné avec le crayon Conté ou mine de plomb tendre, il est souvent préférable d'effacer avec des boulettes de mie de pain rassis, car la gomme n'efface bien que les crayons peu durs tels que les numéros 2 et 3; autrement il pourrait arriver que la gomme, au lieu d'enlever les traits, les remplacerait par de petites raies qui feraient tache et ne disparaîtraient que très difficilement.

Règles.—Plusieurs règles sont employées : la règle droite, la règle appelée T à cause de sa forme, la règle équerre simple et isocèle, et la règle parallèle.

La règle droite est une barre soit de bois, soit de métal, droite, bien lisse, carrée ou plate; elle sert à tirer des lignes exactement droites.

La règle parallèle se compose de deux règles droites reliées l'une à l'autre aux deux extrémités, et pouvant s'éloigner l'une de l'autre à la discrétion de l'élève, mais toujours en conservant leur parallélisme. Les deux extrémités de chaque règle sont arrêtées d'une façon mobile par deux rivets.

Le *T* est une règle droite présentant la forme d'un T; on l'emploie pour arrêter rapidement un plan, un angle droit ou plusieurs angles venant

coïncider à un point déterminé. Cette règle ne doit pas s'employer dans les dessins artistiques tels que les figures ou paysages; l'architecture et la géométrie la réclament fréquemment. Elle consiste en une règle placée perpendiculairement dans le milieu d'une autre qui est deux ou trois fois plus épaisse et qui sert de conducteur.

La règle étant posée sur le papier, et le conducteur en dehors du cadre sur le bord duquel il glisse, on trace facilement des lignes parallèles.

Équerre. — On appelle ainsi un instrument fait de bois ou de métal très fin, composé de deux règles plates perpendiculaires l'une à l'autre, et présentant la forme d'un triangle. Il sert dans le dessin linéaire à tracer des angles et des parallèles; dans ce dernier cas, on le place de façon à n'avoir besoin que d'un point pour chacune des parallèles en le faisant glisser contre une règle droite.

Fausse équerre. — On donne le nom de fausse équerre à celle dont les deux branches sont mobiles et reliées l'une à l'autre par un clou ou rivet; on peut alors ouvrir ou fermer l'équerre pour produire des angles plus ou moins ouverts ou plus ou moins fermés.

Équerre isocèle. — On donne ce nom à

l'équerre quand elle a la forme d'un triangle isocèle, c'est-à-dire quand le grand côté oblique sur ceux de l'angle droit fait un angle juste de 45 degrés. Cette équerre sert principalement en géométrie, à mener des parallèlesdevant déterminer les ombres. On obtient ainsi par les trois cotés : l'horizontale, la verticale et l'oblique de 45 degrés.

Rapporteur. — On appelle ainsi un petit instrument servant à mesurer les angles; il est ordinairement fait en cuivre ou en corne transparente, son contour est divisé en 180 parties égales représentant les 180 degrés de la demi-circonférence.

Compas. — Le compas est un instrument de cuivre et d'acier, formé de deux branches pointues à leurs extrémités et reliées à leur sommet par une charnière qui permet de les ouvrir à volonté; il sert à décrire des circonférences entières ou des parties de circonférence. Plusieurs sortes sont usitées dans le dessin : le compas dit à balustre, le compas à ressort, le compas à pointes tournantes, le compas de proportion, le compas à verge et enfin le compas de réduction.

Le *compas à balustre* a une de ses pointes fixe, et l'autre coupée environ à un tiers de sa longueur; un trou ménagé à l'intérieur peut

recevoir indifféremment une autre pointe, un crayon ou une plume. Quelquefois les deux branches sont disposées de telle sorte que l'élève peut adapter un crayon à l'une, et une plume à l'autre.

Compas à ressort. — Ce compas s'ouvre de lui-même en appuyant le doigt sur un ressort qui relie les deux branches à leur extrémité.

Compas à verge. — On entend par compas à verge, une longue règle de bois ou de métal qui porte deux poupées, dont chacune a sa pointe et dont l'une est mobile le long de la règle; il sert à déterminer et à fixer certaines longueurs cherchées.

Compas de réduction et de proportion. — Cet instrument, très utile pour les opérations exactes, n'offre rien que de fort simple.

Il se compose de deux tiges en métal, armées de pointes à leurs extrémités.

Elles sont percées, dans leur longueur, d'une ouverture en forme de coulisse et s'appliquent l'une sur l'autre, comme les lames d'une paire de ciseaux et en se croisant en X.

Une vis à tête et un écrou les maintiennent dans cette position.

La coulisse qui sert au passage de la vis per-

met à celle-ci d'aller d'une extrémité à l'autre, suivant que l'on veut allonger ou raccourcir les pointes opposées chacune à chacune, c'est-à-dire changer dans une certaine proportion le rapport de longueur des deux parties de la même tige.

Or, le long de cette coulisse, il y a des lignes graduées, indiquant que lorsque la vis, qui porte elle-même un point de repère, est en face de telle ou telle division, les branches du compas se trouvent avoir entre elles tel ou tel rapport correspondant.

Ainsi, quand la vis est au milieu, il est évident que les rapports sont égaux et que, les deux branches de la même tige étant égales, l'écartement des pointes opposées chacune à chacune sera aussi réciproquement égal.

Si l'on change la vis de place, c'est-à-dire si l'on diminue les branches d'un côté pour les augmenter de l'autre, il arrivera, par suite du même principe, que l'écartement des pointes sera dans un rapport égal à celui des branches entre elles.

Imaginons la vis placée de façon à établir entre les deux branches le rapport de 1 à 4, et supposons que l'on se serve des branches 1, pour mesurer sur l'original, et des branches 4, pour transmettre le rapport à la reproduction;

il est clair que la quantité 4, dans la reproduction, répondra à la quantité 1 de l'original.

Ou, ce qui revient au même, que la reproduction aura des dimensions quatre fois aussi grandes que celles de l'original. En effet, le rapport de 1 à 4 sera constant, puisque, quelle que soit l'ouverture que l'on donnera aux branches, quel que soit l'écartement des pointes, cette ouverture et cet écart se trouveront toujours dans le même rapport de 1 à 4.

Donc, pour faire usage de cet instrument, il suffit de le régler dans le rapport que l'on se propose d'établir entre l'original et la reproduction, puis de se servir du côté correspondant pour prendre ses mesures sur le premier, et de l'autre côté pour transmettre cette mesure à la seconde amplifiée ou diminuée, suivant le cas.

Tire-ligne. — Le tire-ligne est employé dans le dessin linéaire, et est de beaucoup préférable à la plume ; les traits formés avec lui présentent une netteté plus franche que ceux tracés à la plume. L'élève ne saurait trop s'attacher à le maintenir dans le plus brillant éclat de propreté, à ne jamais oublier de l essuyer aussitôt après en avoir fait usage. Les extrémités du tire-ligne formant deux ellipses très étroites, très fines, presque serrées l'une contre l'autre,

ne laisseraient pas descendre l'encre et les dessins resteraient empâtés. Au moment de se servir du tire-ligne, l'élève s'assurera qu'il peut voir un peu de jour entre les deux branches, ce qui lui en facilitera l'emploi en facilitant l'écoulement de l'encre.

Encre de Chine. — L'encre de Chine surpasse de beaucoup l'encre ordinaire dans le dessin, elle donne un ton plus noir et plus ferme. C'est un petit bâton, ou pain agrémenté sur ses faces de sujets dorés empruntés aux ornements chinois et qu'on emploie en le délayant dans un godet avec un peu d'eau. On se plaint généralement de la mauvaise qualité de cette encre à Paris, et il faut avouer qu'il est souvent très difficile d'en obtenir d'assez bonne, pour rendre des traits d'un beau noir très foncé, tirant légèrement sur le bleu. Presque tous les élèves de l'École des beaux-arts sont initiés au moyen de reconnaître la bonne ou mauvaise qualité de l'encre de Chine, et leur procédé est assez simple pour que les jeunes adeptes du dessin puissent le pratiquer. Après avoir frotté dans un godet l'extrémité d'un bâton d'encre, mélangé de quelques gouttes d'eau, ils laissent sécher séparément le bâton et le godet : si l'encre délayée dans le godet est trouble, si la partie frottée du

bâton est terne, indubitablement l'encre est défectueuse. Si au contraire le pain et le godet sont brillants, l'encre est reconnue de bonne qualité. L'élève se gardera bien d'employer une encre dont il se sera déjà servi, et devra chaque fois, après avoir nettoyé son godet, détremper une nouvelle partie du bâton d'encre de Chine; cette négligence lui donnerait des teintes tachées.

Sépia. — La sépia remplace l'encre de Chine et est même d'un emploi souvent plus facile, parce qu'on peut superposer les teintes les unes sur les autres autant qu'on le désire; on peut donc forcer les tons et les ombres, et leur donner plus de mouvement qu'avec l'encre de Chine. Un dessin à la sépia offre toujours à l'œil plus de vie que celui fait à l'encre, les tons étant plus chauds.

CHAPITRE III

DES PREMIERS ESSAIS DU DESSIN

Plusieurs systèmes se sont produits dans l'enseignement du dessin : les uns se bornant à la copie, à la reproduction de sujets ou de dessins donnés comme modèles; d'autres exigeant dès le début la représentation d'objets réels. Quel que soit le mode suivi par l'élève, il doit avant tout s'initier à la connaissance de la ligne proprement dite et de tous ses dérivés; jamais il ne possédera la justesse des yeux et la facilité de main nécessaires, s'il ne peut se rendre un compte exact de la composition des figures ou des objets qu'il doit dessiner. Tout l'échafaudage de la science du dessin est bâti sur la ligne droite, sur une certaine charpente que l'on pourrait appeler l'ensemble des grandes directions par angles vifs. En effet, cette charpente, qui n'est composée que de quelques grandes lignes droites, donne à l'ensemble le mouvement

et la direction, qui, exprimant eux-mêmes l'intention du dessinateur, deviennent la forme. Nous devons donc l'étudier comme point de départ, comme ensemble expressif et comme source de l'heureuse harmonie d'un dessin. En quoi consiste cette étude, si ce n'est en celle d'une figure de géométrie qui est l'angle, et des figures qui en résultent ?

L'élève devra donc avant tout s'exercer à tracer au tableau noir, sur son ardoise ou sur du papier, des lignes droites simples; ce dessin au trait habituera sa main, et le conduira au dessin ombré. Le dessin au trait lui fera comprendre le tracé des contours, et les hachures dont se composent les ombres. Cette étude pratique de la ligne sera menée de front avec les premières notions de la combinaison des lignes entre elles, de la formation des figures, en un mot, avec quelques éléments de géométrie indispensables.

Ligne. — La ligne est la prolongation d'un point et est susceptible de longueur en prenant une dimension; elle devient surface en prenant deux dimensions, l'une en longueur et l'autre en largeur; elle se convertit en corps solide en prenant les dimensions de longueur, largeur, profondeur ou épaisseur.

La ligne présentée sous ces trois aspects devient forcément le premier sujet d'étude de l'enfant, et nous le lui faciliterons en même temps que nous l'initierons à la pratique du dessin, en remplaçant, autant qu'il nous sera possible, les figures géométriques par des sujets ou objets qui frappent journellement ses yeux.



La ligne proprement dite se divise en trois espèces :

1° *La ligne droite;*

2° *La ligne brisée,*

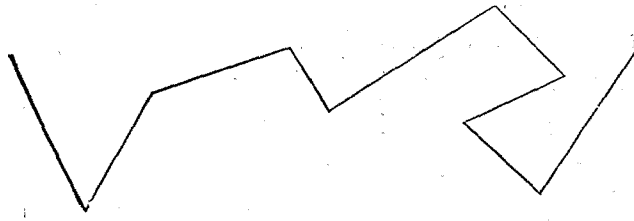
3° *La ligne courbe.*

La ligne droite, généralement appelée le plus court chemin d'un point à un autre, est représentée facilement par le fil à plomb.

La ligne brisée est formée de lignes droites tracées dans des directions différentes sans être menées sur le prolongement les unes des autres : l'élève la comprendra facilement par la vue d'un mètre replié en plusieurs parties. (*V. page* 28.)

La ligne courbe est celle qui n'est ni droite, ni composée de lignes droites, comme le représente une partie d'un cercle. (*V. page* 28.)

Sur une ardoise ou sur du papier quadrillé l'élève reproduira plusieurs fois les modèles indiqués, et les recommencera jusqu'à ce qu'il



soit arrivé à les tracer d'une main ferme et assurée, sans le secours de la règle ou du compas. Il agira de même pour toutes les lignes affectant des directionsverticale, horizontale, perpendi-



culaire et parallèle, en copiant les modèles indiqués dans les figures ci-contre.

Pour ces dernières, l'élève les tracera d'abord sur le côté quadrillé de son ardoise et les reportera ensuite sur le côté lisse.

Une fois initié à la reproduction par le tracé, l'élève étudiera les rapports, les produits résultant de la combinaison, de la réunion de ces lignes entre elles.

Le premier rapport de deux lignes entre

elles forme un *angle*, c'est-à-dire que les deux lignes se croisent à une extrémité. L'angle peut s'appeler en dessin le principe universel, car il conduit sans cesse l'élève dans ses travaux. L'angle joue dans le dessin le rôle de l'alphabet dans la grammaire; il demande à être connu du dessinateur, aussi bien que l'alphabet demande à l'être de l'écolier. Seulement, l'angle présente plus de figures que l'alphabet; quoiqu'on ne lui donne que trois dénominations, il a un nombre indéterminé de valeurs, quand il est aigu ou obtus, et encore par rapport à la différence de longueur des lignes de côté et à sa position à l'égard de l'horizontale ou de la verticale; et l'élève devrait assez connaître ces diversités pour, qu'à première vue, il pût les apprécier quelles qu'elles fussent. La considération de toutes ces valeurs, travail unitaire dans ses transformations, le mettrait promptement à même d'étudier fructueusement toute espèce de dessin. Arrivé à la copie d'un ensemble, il verrait disparaître toutes les difficultés que lui créent trop souvent son doute et son embarras, tout se résumerait en la seule difficulté de l'angle droit.

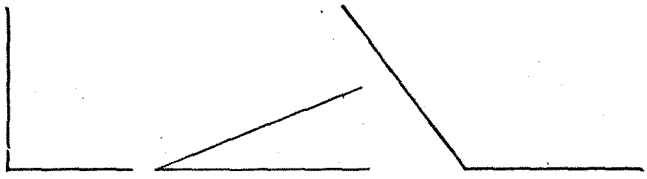
Nous devons donc étudier et copier les différentes figures représentant les angles sous leurs

diverses formes. Un angle étant une ouverture indéfinie formée par deux droites qui partent du même point, peut présenter cette ouverture plus ou moins grande, de là les différents angles. Quant aux lignes droites qui forment l'angle, on les appelle côtés, et on nomme sommet le point où elles se rencontrent.

L'exiguité ou la grandeur d'un angle dépend seulement de l'écartement ou du rapprochement de ses deux côtés, sans tenir compte de leur longueur.

L'angle revêt trois formes : celle d'angle droit, d'angle aigu et d'angle obtus.

On appelle angle droit celui qui est parfaitement égal à l'angle que l'un de ses côtés forme avec le prolongement de l'autre côté.



L'angle est obtus quand ses deux côtés s'éloignent ou s'écartent l'un de l'autre.

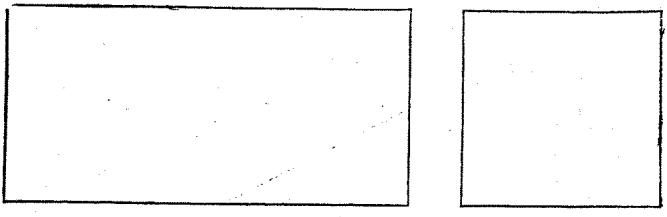
L'angle est aigu quand ses deux côtés se rapprochent.

Ces angles devront être dessinés par l'élève plusieurs fois.

La jonction, la combinaison de ces angles entre eux, ou la réunion de divers angles produisent une quantité de figures géométriques dont les plus usuelles sont indispensables à connaître pour l'étude du dessin. Tels sont les carré, rectangle, parallélogramme et triangles, que l'élève devra copier en se servant de l'équerre pour commencer, et de la règle droite seule pour finir.

Le *carré* est une figure dont les quatre côtés et les quatre angles sont égaux, on l'appelle carré parfait.

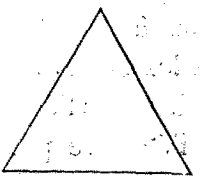
Le *rectangle* est un parallélogramme dont les

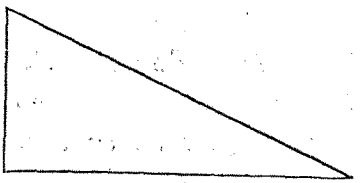


quatre angles sont droits; le mot est aussi employé comme adjectif qualifiant une autre figure, un triangle est rectangle quand il a un angle droit.

Le *parallélogramme* est un carré allongé dont deux côtés sont parallèles et plus larges que les deux autres.

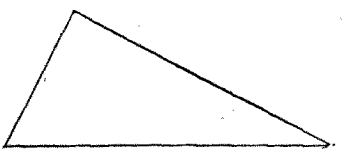
Le *triangle* est une figure qui a trois côtés et trois angles. Il existe plusieurs variétés de triangles indispensables à connaître : le triangle *rectangle*, dont l'un des angles est droit; *équila-*





téral ou *régulier*, dont les trois côtés sont égaux; le triangle *isocèle*, dont deux côtés seulement sont égaux; et enfin le triangle *scalène* dont tous les côtés sont inégaux.

Après avoir tracé ces diverses figures en suivant la ligne verticale indiquée par le fil à plomb,



l'élève devra les travailler en les dessinant obliquement et horizontalement; cette étude habituera son œil à voir juste les modèles qui l'attendent ensuite.

Bien que les figures suivantes soient moins

utiles au début de l'élève, il ne doit pas moins s'y initier et en faire des copies avec les instruments tels que règle, équerre, compas, avant de les dessiner dans aucun accessoire.

Le trapèze, le pentagone, l'hexagone, l'octogone, les dodécagones.

Le *trapèze* est une figure qui a quatre côtés e dans laquelle il y a au moins deux côtés opposés qui ne sont point parallèles.

Le *pentagone* est une figure présentant cinq angles et cinq côtés; il peut être régulier ou irrégulier.

L'*hexagone* est une figure à six angles et six côtés.

L'*octogone* est une figure à huit angles et huit côtés.

Le *dodécagone* présente douze angles et douze côtés.

Des courbes.

L'élève étant familiarisé avec l'étude de la ligne droite et de tous ses dérivés, passera à celle des lignes courbes, étude qui demande déjà à la main plus d'assurance, car si le compas

peut lui venir en aide, il ne doit point en faire abus.

Du cercle. — La circonférence d'un cercle est la plus régulière de toutes les lignes courbes; on nomme ainsi une ligne dont tous les points se trouvent à égale distance d'un autre point appelé centre.

Le *diamètre* d'un cercle est une ligne droite qui, passant par le centre, se termine à deux points opposés de la circonférence; ainsi la ligne AB de la figure est le diamètre de ce cercle

Les *rayons* sont des lignes qui, partant du centre, vont aboutir à quelque point que ce soit de la circonférence. La ligne CD dans la même

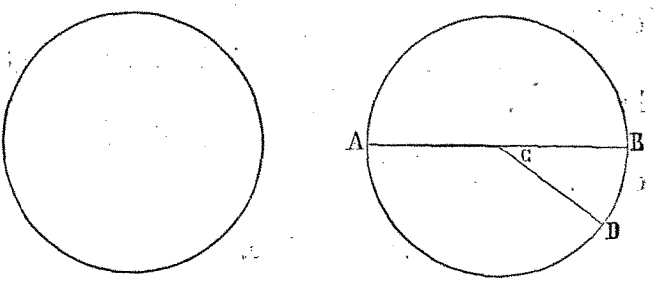


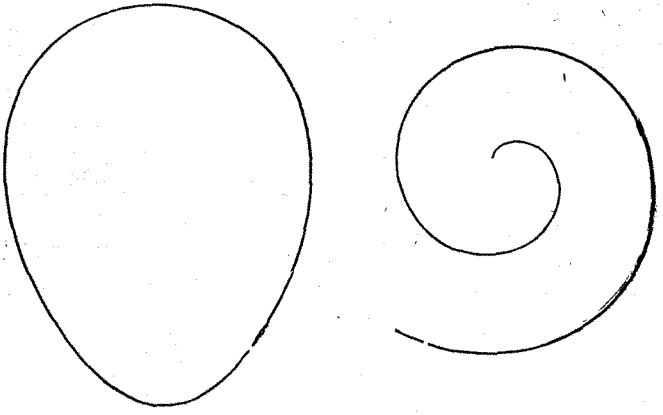
figure représente le rayon. D'après la définition de la circonférence, tous les diamètres d'un même cercle sont égaux; il en est de même des rayons qui sont la moitié du diamètre.

La *corde* est une ligne droite plus petite que le diamètre et qui, sans passer par le centre, se termine à deux points de la circonférence. On peut encore considérer le diamètre comme la plus grande des cordes qu'on puisse mener dans un cercle.

La *tangente* est une ligne droite hors du cercle et qui ne touche cette courbe qu'en un seul point sans la couper.

La *sécante* est une droite qui traverse un cercle en quelque endroit que ce soit, et le coupe en deux points.

La *spirale* est une ligne courbe qui, tournant sans cesse autour d'un point, s'en éloigne de plus en plus comme dans la figure ci-dessous.



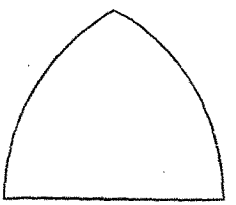
L'*ellipse* est une figure circulaire qui a deux

diamètres de grandeurs inégales, appelés grand *axe* et petit axe.

L'*ovale* est une figure composée de plusieurs portions de circonférence dont les rayons sont différents.

L'*ogive* est une figure formée par deux arcs de cercle se rencontrant en un point.

Pour dessiner la circonférence et toutes les lignes qui s'y rapportent, l'élève se sert du compas; il en fixe une des branches sur un point donné qui sera son centre, et conduit légèrement en tournant l'autre branche, de façon à ce que son point d'arrivée se trouve bien placé sur son point de départ.



Il s'exercera, en éloignant ou en rapprochant une des branches, à dessiner des ronds de toutes dimesions, sans se contenter des modèles que nous venons de lui donner. S'il se sent assez sûr de lui, il essayera de recommencer ce travail sans l'aide du compas; dût-il faire très imparfai-

tement ses premières figures, il doit persévérer, s'il veut faire de bonnes études.

Nous passons intentionnellement sous silence les courbes des *paraboles*, *hyperboles*, car elles sont du domaine d'une géométrie beaucoup plus étendue que ne le comportent le but de l'élève dessinateur et celui de notre traité.

L'élève ayant franchi ces premières étapes du dessin peut déjà se livrer à une étude moins aride en copiant quelques modèles simples, et en les reproduisant primitivement avec fidélité, et successivement en les augmentant ou en les diminuant. Dans ces deux derniers cas, il attachera la plus grande importance à conserver les proportions et à bien se pénétrer de la valeur et de l'utilité de l'échelle de proportion.

Échelle de proportion.

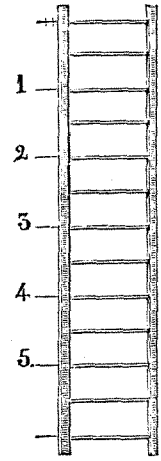
On entend par échelle une ligne divisée comme les mesures usuelles, bien qu'elle n'ait point ses divisions de la même grandeur. Cette échelle sert à comparer et à proportionner les différents objets que l'on veut dessiner en les rapportant aux divisions indiquées sur l'échelle. Supposons que l'élève ait à dessiner un arbre dont la hauteur

serait de dix mètres, si son échelle de proportion lui indique la valeur d'un centimètre pour un mètre, il donnera à son arbre la longueur de dix centimètres établis sur son échelle. En faisant usage du compas, dont il écartera les branches à dix centimètres, il le rapportera à la même distance sur le papier ; il aura donc une proportion plus petite, mais comparativement égale à son modèle. Ce mode est souvent très utile pour réduire des figures dont les grandeurs réelles ne pourraient tenir sur le papier. Ce que l'élève déduit pour la réduction existe aussi pour le *grandissement des objets ;* souvent certains détails ne peuvent être facilement compris ou rendus qu'en grandissant leurs proportions ; il faut alors agir en sens inverse et multiplier les distances par le dixième, vingtième, ou centième, selon que le dessin doit être fait dix fois, vingt fois, cent fois plus grand que le modèle. C'est ainsi que se font tous les dessins qui servent à établir les meubles, les mécaniques et les édifices. L'architecte donne son plan, son tracé au centième, ou millième ; l'artisan, un meuble au vingtième ; c'est au dessinateur à réduire ou à augmenter selon les indications marquées sur le plan original. Ces grandissements, de même que ces réductions, peuvent arriver à des proportions aussi minimes

que possible grâce aux nombreuses divisions que l'unité du mètre met à la disposition du dessinateur, et on peut citer comme type de ces réductions l'admirable carte de la France que tout le monde contemplait à notre dernière exposition. Cette carte a été dressée au dix-millième et, malgré cette reproduction infiniment petite, était la reproduction la plus exacte du sol de notre pays.

Le mètre est la meilleure échelle de proportion tant par ses divisions si faciles et si simples par dixième et centième, que par son unité généralement adoptée. L'élève ne négligera jamais de juger primitivement à l'œil les différentes droites ou courbes qu'il rencontrera dans ses modèles, car le compas ou le mètre réduit ne lui donneront jamais l'art de bien voir et celui de bien juger qui lui sont si nécessaires. Nous ne saurions trop insister sur cette impérieuse nécessité de bien voir, de juger juste un modèle avant de le dessiner, mais nous n'irons pas jusqu'à exiger de l'enfant que dès le début son œil fasse l'office du compas, comme le demandaient les anciens professeurs. Une telle méthode n'arrive le plus souvent qu'à vicier l'intelligence et les études préliminaires en permettant à l'élève de *sabrer*, comme il le dit lui-même, ses dessins ; mieux vaut patiemment l'amener à acquérir cette justesse des yeux

dont nous avons déjà parlé plus haut. Prévenons-le donc, avant tout, de ne pas abuser de ces leçons erronées qui consistent à tirer sur son original, plusieurs lignes perpendiculaires ou horizontales qui se coupent à angle droit, afin de voir quelles parties sont vis-à-vis, au-dessus, ou au-dessous les unes des autres, ou combien à peu près il en faut tirer. On peut objecter que, par ce mode, en répétant la même chose sur le papier, on imitera



le modèle avec d'autant plus de justesse que l'on rendra la copie d'autant plus conforme à l'original, mais on ne peut réfuter les difficultés qui effrayeront l'élève. La facilité dans l'exécution du dessin est la condition *sine qua non* des progrès chez l'enfant.

Les moyens les plus simples et les plus pratiques chez les commençants consistent à diviser leurs modèles par moitié, ou par quart, et à passer ensuite à des divisions plus petites et enfin à des subdivisions infiniment petites. Nous lui donnerons, comme modèle facile à rendre, une échelle que nous supposons avoir la longueur d'un mètre bien que le dessin réduit ne présente que quelques centimètres de longueur. L'élève devra réduire cette échelle par quart, c est-à-dire la dessiner au quart de sa longueur ; il l'augmentera ensuite en l'augmentant d'un quart. Dans le premier cas son échelle sera quatre fois plus petite, dans le second quatre fois plus grande : elle aura donc 5 multiplié par 4 ou 5 divisé par 4.

Avant d'aborder cette partie si intéressante et si utile du dessin appelée la *perspective*, nous sommes contraint de donner encore aux élèves quelques notions utiles sur les surfaces, les plans, les solides, dont nous ne nous sommes point encore occupé par égard pour sa patience, dont nous avons tant besoin dans l'étude des notions préliminaires du dessin.

On entend par *surface plane* ou *plan* une surface sur laquelle une ligne droite peut être exactement menée dans toutes les directions désirées ; pour représenter un plan, on dessine une plan-

chette qui, vue de loin, représente la figure; si l'on désire obtenir la position de ce plan, on cherche à connaître trois points de sa surface, lesquels ne doivent pas être en ligne droite. On peut mener à ce plan des perpendiculaires, des obliques et des parallèles; de même on peut établir deux plancs parallèles, et les tenant partout également distants l'un de l'autre.

On nomme *solide* ou *corps* un composé des trois dimensions : longueur, largeur et épaisseur. Un solide peut être composé de surfaces planes ou de surfaces courbes, il prend alors un nom différent suivant la forme qu'il affecte. La face sur laquelle repose un solide s'appelle *base*.

Solides à surfaces planes. — On ne peut établir un solide à moins de quatre faces ou plans; lorsqu'ils sont réguliers, le solide prend le nom de *polyèdre régulier*.

On nomme *arête* la ligne selon laquelle se joignent deux des surfaces d'un solide.

Solides à surfaces courbes. — Parmi les solides à surfaces courbes on trouve la *sphère* ou *boule*, le *sphéroïde*, le *cylindre* et le *cône*.

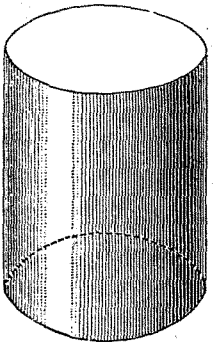
La *sphère* est un solide dont tous les points de sa surface sont à égale distance du centre.

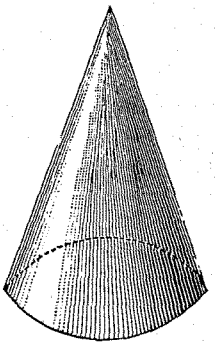
Le *sphéroïde* est un solide formé par un demi-ovale, et tournant à angle droit autour de son

grand axe, soit qu'il ait la forme d'un œuf ou celle d'une ellipse.

Le *cylindre* est un solide ayant pour base un cercle, et qui pourrait être produit par un rectangle pivotant sur l'un des côtés.

Le *cône* est un solide ayant pour base un cercle, et qui pourrait aussi être produit par une





équerre ou un triangle rectangle pivotant sur un de leurs côtés; quelquefois un cône peut avoir une ellipse pour base.

Nous croyons inutile de rappeler aux élèves qu'ils devront dessiner souvent les figures énoncées ci-dessus, non seulement en les copiant textuellement, mais encore en leur donnant toutes les dimensions qu'ils désireront ; s'ils peuvent les reproduire sans l'aide du compas, leurs progrès n'en seront que plus rapides.

Nous touchons maintenant à la perspective expérimentale et nous ne saurions trop recommander aux élèves, surtout à ceux qui désirent acquérir une grande facilité de dessiner, l'étude consciencieuse de toutes les lois fondamentales de cette partie intégrante du dessin. La perspective s'adresse à toutes les branches des beaux-arts, architecture, sculpture, peinture; elle en est à la fois et la base et l'ornement. Peut-être s'étonnera-t-on de ne pas encore nous entendre parler des ombres, des effets de clair, de clair obscur nécessaires à tous dessins ; rappelons-nous que notre traité tend à un but non atteint jusqu'à ce jour; nous avons cherché plutôt un traité pratique qu'un manuel scientifique. Comment disséminer les ombres, si nous ne sommes pas en pleine possession de la perspective de notre modèle, puisqu'elles ne sont que les endroits du dessin les moins éclairés, et ne servent qu'à relever l'éclat des lignes et des contours ? Comment ombrer avec art des lignes dont la position serait fausse par suite d'une perspective mal comprise et mal rendue? L'art d'ombrer, d'employer les hachures ne peut donc raisonnablement venir qu'après que l'œil pourra conduire la main dans ses travaux, soit esquisse, soit mise au trait, soit dessin achevé.

CHAPITRE IV

DE LA PERSPECTIVE DANS LE DESSIN

La perspective est l'art de représenter sur une surface plane les objets tels qu'ils apparaissent à notre vue, dans la nature, avec la déformation plus ou moins considérable qu'ils y éprouvent, étant examinés d'un point fixe. Elle détermine la forme apparente des ombres portées, produites par des corps quelconques, selon la direction des rayons du foyer lumineux qui éclaire ces corps, et selon que ces ombres sont projetées sur des surfaces planes, courbes, horizontales, ou inclinées en quelque sens que ce soit.

La perspective donne encore le moyen de déterminer la réflexion ou le mirage des objets sur l'eau ou sur le miroir.

Sans l'observation la plus rigoureuse des règles de cette branche de l'art du dessin, la représentation des objets réguliers ne peut être que fausse.

L'élève ne doit donc pas craindre de consacrer

quelques soins à l'étude de cette science, qui est soumise à des règles peu nombreuses mais dans lesquelles rien n'est laissé à l'arbitraire.

On distingue deux sortes de perspective : la *perspective linéaire* et la *perspective aérienne*.

La première a pour objet la représentation de tout ce qui est composé de formes régulières, et enseigne le moyen de trouver l'apparence d'un contour, avec une déformation plus ou moins considérable, selon qu'ils sont vus plus ou moins en raccourci.

La *perspective aérienne* consiste dans la dégradation des teintes et dans la modification de la lumière et de l'ombre produite par la masse d'air qui se trouve entre le spectateur et l'objet qu'il observe, selon l'éloignement plus ou moins grand dans le plan perspectif, et selon l'état de l'atmosphère ou des accidents du jour qui varient à l'infini.

Nous pouvons également signaler aux élèves ce que l'on appelle la *perspective* de sentiment, qui s'applique à tout ce qui n'a que peu ou point de lignes droites ni de formes régulières, mais elle est facilement déduite par l'œil et par l'application des différentes ouvertures d'angles.

Pour bien comprendre la perspective, il faut que l'élève considère la surface, sur laquelle il

dessine, comme une vitre au travers de laquelle il voit ce qu'il veut dessiner ; qu'il suppose cette vitre placée verticalement, de telle sorte qu'il s'en trouve plus éloigné d'environ deux fois la plus grande dimension de cette vitre, et que son œil soit à la même hauteur que la ligne d'horizon qu'il y aura placée; il se trouvera alors dans la meilleure position pour bien juger de l'effet perspectif des objets placés derrière cette vitre. Supposons maintenant que ce soit une vitre réelle, placée entre lui et la nature : si, conservant cette position, il trace les divers contours, points et lignes de ce qu'il voit, il aura le trait perspectif de son tableau, trait perspectif auquel devra se rapporter exactement le dessin fait d'après les règles de la perspective, si son opération a bien été exécutée.

Il est facile de comprendre que cette manière d'agir, qui du reste dispenserait de l'étude de la perspective, en décalquant de la vitre sur le papier, ne serait pas applicable dans bien des cas, puisque d'ailleurs il est essentiel qu'on soit éloigné de la vitre de deux fois sa plus grande dimension, le spectateur se verrait dans l'impossibilité d'opérer lorsqu'il aurait à mettre en perspective un tableau d'une certaine grandeur, par la raison qu'il s'en trouverait beaucoup trop

éloigné. On ne doit donc regarder ce moyen que comme une explication de la perspective, dont il faut posséder les règles pour ne pas se voir embarrassé comme on le serait, par exemple, pour mettre au net la composition d'un tableau, ou pour rectifier un croquis fait d'après nature, quand le temps a contraint à travailler rapidement ou quand on n'a pas pu se placer favorablement pour faire son croquis.

Avant toute autre opération, l'élève déterminera par quatre lignes la forme du dessin qu'il veut exécuter, soit d'après modèle, soit d'après nature, en ayant soin que les lignes des côtés soient bien perpendiculaire entre elles.

Bien que nous cherchions à simplifier autant que possible toutes les règles théoriques dans ce manuel, bien que nous cherchions à éviter toute digression trop scientifique et, par suite, encombrante pour l'intelligence des jeunes écoliers, nous sommes forcé d'attirer son attention sur cette question de la perspective si utile à tout bon dessinateur. Nous ne saurions donc rechercher les moyens les plus usuels et exposer à ses yeux les exemples les plus saillants. Après ce que nous avons dit plus haut de la perspective linéaire et aérienne, l'élève peut facilement comprendre que les objets nous paraissent d'autant

plus petits qu'ils sont plus éloignés de nous ; nous devons donc nous rendre un compte exact de ce phénomène qui n'est autre que l'effet de la conformation de l'œil ou de la vision. L'élève pourra se convaincre en parcourant l'espace compris entre le boulevard Malesherbes dans sa partie la plus droite, c'est-à-dire depuis la place de la Madeleine jusqu'à l'église Saint-Augustin ; ses yeux apercevront les deux côtés du boulevard se rapprochant l'un de l'autre à mesure qu'il les dirigera vers l'église Saint-Augustin ; la largeur du boulevard est pourtant la même dans toute cette longueur, bien que l'élève aperçoive les deux côtés presque réunis à l'endroit extrême où sa vue aboutit. Telles sont les lois de la perspective ; et puisque l'espace ménagé entre les deux côtés du boulevard est le même d'une extrémité à l'autre, pourquoi l'œil dispose-t-il l'élève à trouver des largeurs et des dimensions en contradiction avec leur état naturel, par conséquent plus difficiles à dessiner ? Pourquoi, espace, hauteur, dimensions semblent-ils se réduire et même se confondre en un seul point à l'horizon. L'acte de la vision vient résoudre de suite le problème et donner l'explication du phénomène dans les diverses parties de l'œil. La pupille de l'œil est entourée par un anneau contractile,

nommé *iris*, qui paraît grandir ou diminuer la pupille; la lumière la diminue tandis que l'obscurité l'augmente. C'est donc cet iris qui doit mesurer la lumière à notre vue et nous permettre de percevoir les rayons lumineux réfléchis par les objets que nous voyons. Si l'objet est près de nous l'iris de la pupille s'ouvre, et s'il est éloigné il se referme. Le rayon visuel aboutira donc toujours au centre de l'objet ou du modèle à représenter quelle que soit la forme qu'il présente à l'œil, plane, sphérique ou autre; car l'angle visuel, en se fermant ou en s'ouvrant plus ou moins, établira forcément la réduction apparente et proportionnelle des objets, selon qu'ils seront plus ou moins éloignés.

Les règles de la perspective.

Les règles de la perspective peuvent se réduire à cinq, basées toutes sur ses effets et sur les moyens dont peut disposer le dessinateur pour la traduire.

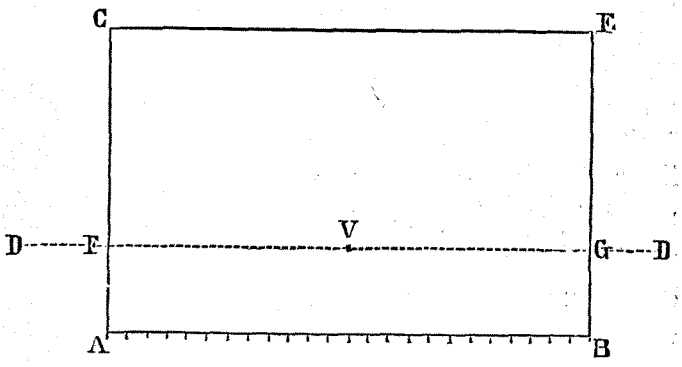
Le *point de vue* représente le point fixe d'où le spectateur regarde le plan dans lequel se trouve le sujet à dessiner.

Le *tableau* est l'ensemble des objets embrassés sur la nature par les rayons visuels; en un mot

c'est la limite bornée par notre rayon visuel des objets que nous voulons représenter.

Il ne doit jamais être plus étendu que ce que l'œil peut embrasser d'un seul coup d'œil après avoir fixé le centre de son dessin; l'élève doit également ne pas se voir obligé de tourner la tête à droite ou à gauche pour embrasser l'objet de son dessin ou son modèle.

Le *terrain ou plan perspectif* est l'espace renfermé dans le tableau entre la ligne de terre et celle de l'horizon; la figure ci-après donne à l'élève une idée de cette perspective, le point V représentant le centre.



On nomme ligne de terre la ligne qui forme le bas du dessin ; elle doit toujours être de niveau comme la ligne A B.

La ligne d'horizon est une ligne parallèle à la

ligne de terre ; elle se trouve ordinairement à la hauteur de l'œil du spectateur, ou de l'élève qui dessine ; d'où il suit que pour la déterminer on doit prendre sur l'échelle de proportion la hauteur qui répond à la taille ordinaire d'un personnage placé sur la ligne de terre, c'est-à-dire environ un mètre et demi, et porter cette mesure sur chaque côté du dessin en partant de sa base. Voir la ligne F G.

Cette ligne d'horizon doit être considérée comme formant la séparation du ciel et de la mer, dans toute la profondeur que la vue peut ou pourrait embrasser ; car, lorsqu'elle se trouve bornée par des montagnes dans un paysage, ou dans un intérieur quelconque de maison, par le mur qui forme le fond du dessin, il faut supposer ces corps diaphanes, de telle sorte que la ligne d'horizon se trouve à une distance indéfinie. Elle est de plus susceptible de s'élever ou de s'abaisser selon que le spectateur suit un de ces deux mouvements, puisque, comme nous l'avons dit plus haut, elle doit toujours être à la hauteur de l'œil de ce spectateur ; en sorte que s'il s'assied, cette ligne ne se trouve plus élevée que d'environ un mètre de la ligne de terre, au lieu de l'être de cinq, comme lorsque le spectateur était debout. Enfin, s'il s'élève d'un mètre

et demi, cette ligne sera alors à trois mètres de celle de terre. La hauteur la plus convenable pour la ligne d'horizon est à un mètre cinquante centimètres environ de la ligne de terre ; cela vient de ce que le spectateur étant ordinairement debout et sur le terrain perspectif, il est préférable de placer cette ligne par rapport à cette position plus habituelle.

On peut encore mieux comprendre l'élévation ou l'abaissement de la ligne d'horizon par l'exemple suivant : Supposons un observateur à une fenêtre du premier étage d'une maison bâtie au bord de la mer, ou à l'entrée d'une vaste plaine ; l'horizon sera alors à la hauteur de son œil. S'il mesure à l'aide de quelque instrument que ce soit la profondeur apparente de cette mer ou de cette plaine, et que, descendant au bas de la maison, il soumette cette mesure à ce qu'il découvrira de là, il remarquera, non sans étonnement, que sa mesure sera beaucoup trop grande. S'il recommence son opération et se couche ou s'assied à terre, cette seconde mesure sera encore trop considérable, car, dans cette position il ne verra plus que comme une petite bande cette mer ou cette plaine qui lui paraissaient si vastes, lorsqu'il était à la fenêtre d'où il a fait sa première observation.

On entend par *point de vue* le point placé sur la ligne d'horizon, en face du spectateur et autant que possible au milieu du dessin, ou ne s'en écartant que fort peu.

Le *point de vue* doit être supposé, comme la ligne sur laquelle il se trouve, dans un éloignement indéfini et susceptible, comme elle, de se déplacer selon que le spectateur s'élève ou s'abaisse.

Les *points de distance* sont au nombre de deux, et doivent être placés en dehors du tableau, sur le prolongement droit et gauche de la ligne d'horizon, à égale distance l'un et l'autre du point de vue D D′. Si l'on veut déterminer l'éloignement des points de distance, on commence par jeter l'ensemble de son dessin, on trace la ligne d'horizon à la hauteur convenable sur laquelle on détermine la place du point de vue ; et prenant la plus grande proportion de l'objet principal, on portera cette mesure trois fois sur le prolongement de la ligne d'horizon à droite et à gauche du dessin, en partant du point de vue.

On appelle *points accidentels* les points qui se trouvent sur la ligne d'horizon ailleurs que n'est le point de vue, en deçà ou au delà des points de distance et par conséquent en dedans ou en dehors du dessin. On les nomme ainsi parce

qu'ils ne sont pas soumis à des règles précises comme le point de vue et les points de distance ; car, loin de régir la direction des lignes des objets qui les produisent, leurs places sont, au contraire, déterminées par la direction de ces objets ; de telle sorte qu'il est impossible de leur assigner, par avance, des places précises par rapport au point de vue ou aux points de distance, si ce n'est qu'ils se trouvent comme eux sur la ligne d'horizon.

Il en est de même d'autres points appelés *points accidentels aériens*, et *points accidentels terrestres* qui occupent une place dans l'espace, les premiers au-dessus et les seconds au-dessous de la ligne d'horizon, dont il serait encore plus difficile de préciser la place.

Les *points de concours* sont tous ceux vers lesquels plusieurs lignes semblent vouloir se réunir; on les nomme aussi *points évanouissants*.

Les *lignes fuyantes* sont les lignes qui tendent toutes à un point et par la direction desquelles les objets semblent s'éloigner de nous.

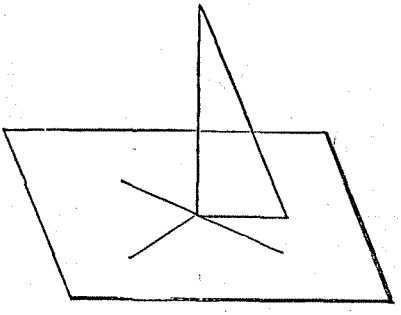
L'importance et l'utilité de la perspective dans tout dessin ou tableau nous amène à résumer tout ce qui précède en quelques lignes, afin que l'élève puisse se livrer avec plaisir à ses dessins qu'il rendra toujours d'autant plus agréables à

l'œil qu'il se sera bien pénétré de sa perspective. Résumons-nous donc le plus brièvement possible. L'élève a vu que, par suite de ces dispositions forcées de lignes, toutes celles qui sont parallèles entre elles, dans la nature, cessent de le paraître une fois mise en perspective. Toutefois les lignes horizontales et les lignes verticales n'éprouvent d'autre altération que de paraître se rapprocher les unes des autres à mesure qu'elles s'éloignent de nous en formant des angles dont les sommets se trouvent ou au point de vue, ou aux points de distance ou enfin à l'un de ceux que nous avons nommés accidentels, selon la direction que ces lignes ont sur le plan géométral. Nous finirons par les règles générales suivantes concernant ces lignes.

Toute ligne formant dans la nature un angle droit, ou de 90 degrés, avec la ligne de terre du dessin, doit aboutir au point de vue; les lignes qui ne forment que des angles de 45 degrés, ou moitié de l'angle droit, doivent être dirigées vers l'un des points de distance ; et, enfin, celles qui ne forment ni un angle droit ni un angle demi-droit avec la base du dessin, déterminent, selon leur direction, la place des points accidentels.

Lorsque ces lignes sont produites par des objets posés sur le terrain perspectif, ou qui lui sont

parallèles, les points accidentels donnés par ces lignes doivent se trouver sur la ligne d'horizon ; dans tout autre cas, ces lignes déterminent des points accidentels aériens ou terrestres, selon



que les objets qui les produisent sont dirigés de haut en bas ou de bas en haut.

L'élève voit alors que tous les objets placés au-dessous de la ligne d'horizon paraissant y monter, tous ceux placés au-dessus paraissent descendre ; ceux qui sont à droite du tableau semblent se diriger vers la gauche, et ceux de gauche vers la droite ; tel est tout le secret de la perspective.

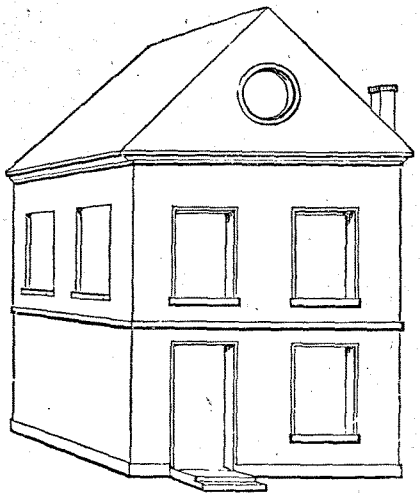
Nous arrivons maintenant à confier plus sûrement le crayon aux élèves, car ils peuvent mieux voir et mieux juger les modèles suivant lesquels ils doivent s'exercer. Le fusain est préférable pour ces premiers dessins, car il s'efface facilement et rend les corrections plus propres ; on

commencera par des sujets très simples tels qu'une maison, et on continuera en ajoutant quelques aménagements, quelques arbres, etc. La nature, ce maître de tous les maîtres, lui fournira les modèles les plus beaux et les plus vrais. A l'élève de s'inspirer de toutes les règles que nous lui avons tracées jusqu'ici et de toutes celles que nous lui donnerons. Après s'être bien persuadé que le dessin est l'art d'imiter et de reproduire les objets offerts à nos yeux, l'élève s'attachera, comme nous le lui disions plus haut, à bien voir dans le véritable sens de ce mot appliqué au dessin. Bien voir un modèle, ne s'étend pas seulement en lui donnant une apparence de réalité, une imitation fidèle des yeux que la lumière présente en se projetant sur sa surface, mais avant tout signifie juger assez la forme par l'analyse pour en rechercher tous les éléments. Bien voir, c'est analyser son modèle dans toutes ses relations naturelles de longueur, largeur, surface et hauteur.

L'œil doit donc être guidé par l'intelligence et le raisonnement.

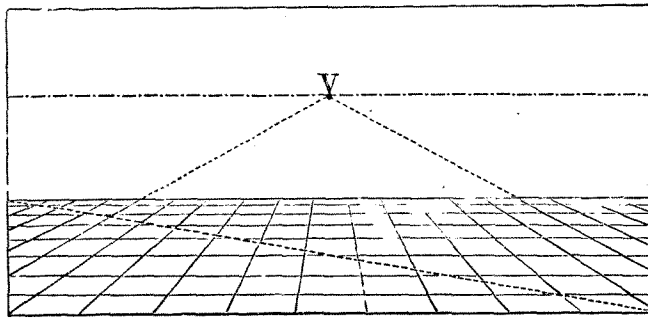
Supposons qu'on ait à dessiner la figure représentant une maison; on commence par étudier l'objet et à bien le comprendre ; on cherche la place qu'on jugera la meilleure au point

de vue du goût pour obtenir une silhouette agréable dans son dessin, et pour pouvoir bien se rendre compte de ce qui caractérise la forme, si c'est la hauteur qui l'emporte sur la largeur ou réciproquement. On étudie les relations que peu-



vent avoir les lignes, l'horizon avec la direction des lignes qui s'y réunissent. Il est préférable en commençant ce dessin pour la première fois de se placer devant et juste en face, car, placé ainsi, la perspective est très simple, toutes les lignes sont horizontales ou verticales ; tandis que si l'on était placé de côté, on aurait à observer la direction des lignes qui toutes vont se réunir à un même point sur l'horizon.

Certains objets doivent être travaillés par l'élève pour assurer ses progrès parce qu'ils lui donnent une idée générale d'une grande quantité de formes ou de détails qu'il rencontrera souvent et qui, à première vue, semblent plus difficiles qu'ils ne le sont. Parmi les modèles que nous



lui recommandons, nous choisirons en premier lieu un pavé composé de dalles carrées, objet qui frappe journellement ses yeux et qui peut aussi lui servir à compléter son étude de la perspective. L'élève reproduira plusieurs fois ce modèle (page 64), et pour bien se rendre compte de toutes les lignes dont se compose sa forme, de la façon dont il doit commencer son dessin, suivre son travail d'après la perspective.

Il tracera sur la ligne de terre autant de points à égale distance l'un de l'autre, qu'il y a de dalles

dans le pavé; de chacun de ces points il enverra des lignes fuyantes au point de vue V. Pour déterminer la profondeur apparente de chaque rangée de dalles, il tirera du premier point à gauche du dessin, une diagonale qui, dirigée au point de distance de droite, coupera les lignes fuyantes au point de vue ; et de chaque point d'intersection formé par le passage de cette diagonale sur les fuyantes, il mènera des horizontales parallèles à la ligne de terre qui donneront les carreaux cherchés.

Si l'élève éprouvait de trop grandes difficultés dans ses débuts, il rechercherait des modèles qui présentent les formes les plus simples, tels qu'un mât de navire, une colonne, et il reviendrait ensuite à son premier modèle. La perspective peut effrayer un peu les jeunes élèves, mais ils ne doivent pas se laisser décourager, ils doivent au contraire lutter avec ardeur, car, suivant l'expression d'Antoine Etex, elle est la partie scientifique du dessin.

Tous les professeurs s'attachent à obtenir de leurs élèves les plus grands soins pour cette science; l'un des plus compétents dans l'enseignement du dessin a inventé un instrument souvent employé dans les écoles pour le dessin d'après nature, et appelé *perspectronome Thomas*.

Cet appareil forme une selle à modèle; il se compose d'un plan horizontal et d'un plan vertical mobiles, permettant, d'une part de placer les objets sur un plan soit ascendant, soit descendant, d'autre part de ramener, à l'aide de jalons, le plan vertical perspectif perpendiculaire au rayon visuel, quelle que soit la position du spectateur dans la classe.

Le tableau perspectif est transparent, muni d'un store pour pouvoir intercepter la vue des objets placés derrière sur le plan horizontal, et les épures peuvent être tracées à la craie sur le tableau noir ordinaire. Il est pourvu d'une ligne d'horizon mobile se plaçant aux horizons de tous les élèves, de façon que les démonstrations et les corrections des dessins puissent être individuelles.

Le tableau transparent peut devenir opaque au moyen d'un tableau ordinaire qui s'emboîte, et servir aux démonstrations géométriques à l'aide du plan horizontal et du plan vertical, ainsi que par la possibilité de faire des changements du plan vertical.

Comme on le voit, cet instrument peut être d'un grand secours dans les classes nombreuses; il y est du reste fréquemment employé.

CHAPITRE V

DIVISION ET PRATIQUE DU DESSIN

Poursuivant sans cesse notre but principal qui est de rendre notre traité de dessin le plus pratique nous diviserons l'étude possible du dessin en quatre parties sur l'observation rigoureuse desquelles il repose et que nous appellerons :

1° l'*esquisse*.

2° les *ombres*.

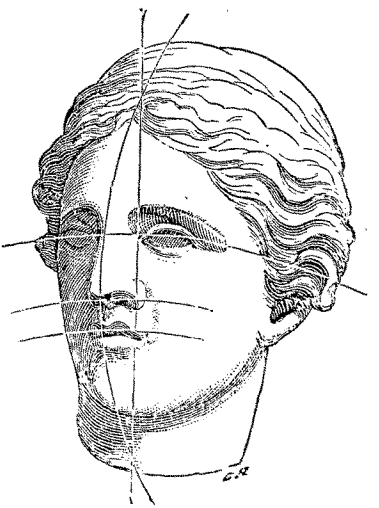
3° l'*effet*.

4° les *valeurs*.

On ne saurait mieux faire comprendre à l'élève l'*esquisse* d'un dessin qu'en lui rappelant l'étymologie italienne de ce mot ; esquisser vient en effet du verbe italien *schizzare*, qui veut dire, à proprement parler, éclabousser, parce que, comme le dit Jombert, ce ne sont que des essais où les traits paraissent jetés au hasard sur le papier en petit, afin d'indiquer à peu près ce que sera le dessin quand il sera achevé. C'est sans

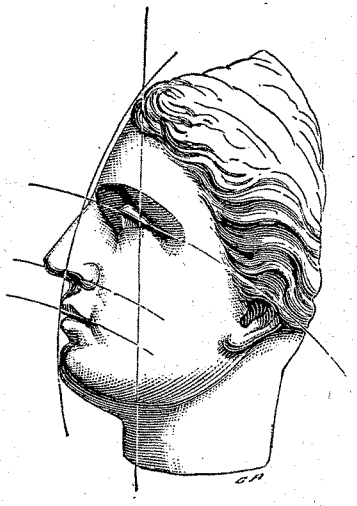
contredit la meilleure définition de l'esquisse et la plus sensible à l'intelligence de tous, car elle peint exactement la manière de faire d'un dessinateur, qui dissémine çà et là sur le papier quelques points, quelques traits épars qui lui détermineront sa route ; il éclabousse donc pour ainsi dire le plan de son travail par des taches qui ne sont autres que les points déterminant son point de départ.

L'*esquisse* comprend la ligne extérieure, indique

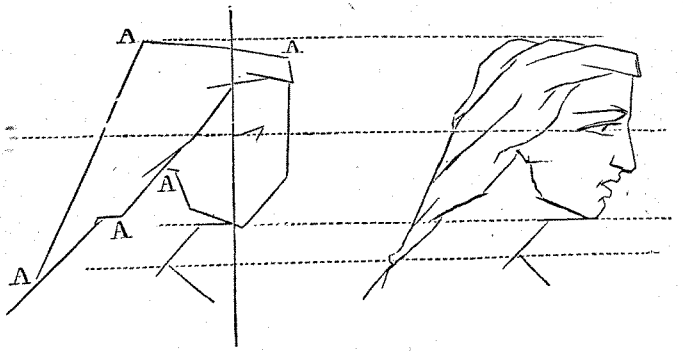


primitivement la direction de la figure ou de l'objet ; elle marque l'inclinaison à droite ou à gauche par une ligne portée dans ces directions

et sur laquelle sont indiquées les différentes pro-



portions de la figure. L'étude des angles, que



nous supposons dès lors possédée par l'élève, lui est d'un grand secours pour esquisser son

modèle, car l'angle, ou les angles, permettent d'établir la charpente de tout dessin, charpente sur laquelle il établit tous ses détails, même les plus petits. Comme exemple nous lui donnons la fig. 2 de la page 71, qui contient des parties très détaillées, tels que les cheveux par exemple En procédant par les angles A, A, A, A, A, qu'il rencontre dans le modèle et qu'il trouve partout



droits, il établit la charpente ou esquisse de la tête avec les saillies prédominantes des détails; il trouvera facilement leur place en regardant attentivement chaque sommet d'angle. L'élève continue ensuite en traçant tous les points destinés à indiquer les différentes divisions de son

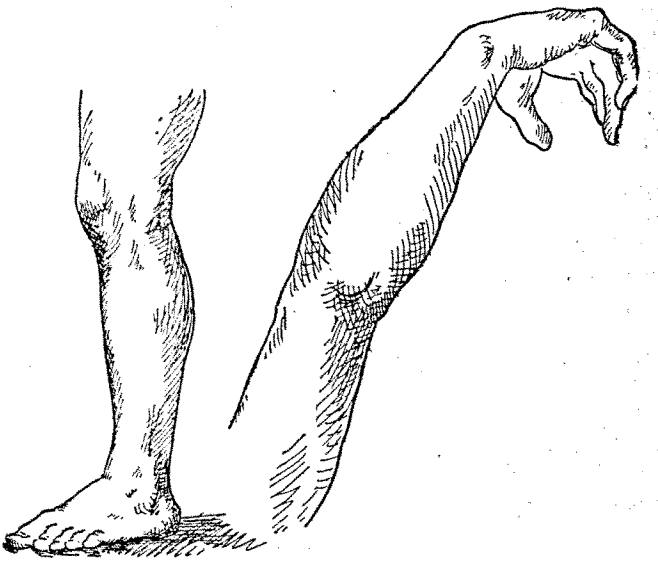
dessin, toujours en se rapportant aux sommets des angles.

L'esquisse est donc la première idée rendue



d'un sujet de dessin ou d'un modèle, et l'élève désireux de la reproduire sous les divers aspects sous lesquels il le voit, échouerait forcément si par l'esquisse il ne se frayait une première route;

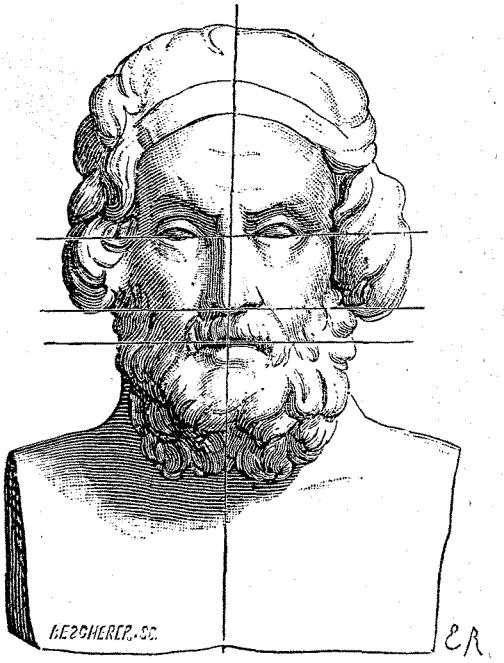
il faut donc absolument, et au risque souvent de croire s'éloigner du vrai, faire, en commençant son esquisse, abstraction des détails et n'observer que le sens dans lequel ces détails sont dirigés.



L'esquisse est un travail beaucoup plus sérieux que ne l'estiment généralement les élèves ; une bonne esquisse amènera naturellement un bon dessin, et réciproquement une mauvaise esquisse ne produira rien de bon.

On entend par *effet* le résultat produit par l'opposition des ombres et des lumières ; c'est en

observant rigoureusement la place qui appartient à chacune dans un objet que l'élève pourra arriver à donner à son dessin l'apparence réelle. Si vous



placez une ombre à l'endroit où doit se trouver la lumière, vous produirez un travail dont les modèles ne seront pas à leur place et qui, par conséquent, ne donneront pas exactement l'apparence d'une chose qui est plate en certains endroits et renflée dans d'autres parties.

C'est en disposant exactement et rigoureusement les ombres et les lumières dans une tête que vous lui donnerez de relief et qu'elle paraîtra pour ainsi dire sortir du papier (page 75), comme si elle n'était pas reproduite sur une surface plane. Il en est de même dans tous les dessins de paysage et Allongé prouve tous les jours qu'il possède pleinement l'art de se servir des effets, car c'est en les observant ponctuellement qu'il donne tant de vie et de mouvements à ses fusains ; c'est par eux que la lumière rejaillit avec tant d'intensité sur ses magnifiques arbres, dont les troncs sont ombrés par les branches et les feuilles avec tant de science et de goût. Le jour qu'il sait répandre par des lumières ménagées avec art en combinant simplement le noir du crayon et le blanc du papier, les ombres ténébreuses ou légères qui font ressortir ses motifs, sont d'excellents modèles pour tous les élèves.

Ajoutons encore que l'effet accuse une justesse qui non seulement captivera l'attention de l'élève, mais lui fera saisir le côté intéressant du dessin si la nature est rendue fidèlement.

Les *ombres* jouent dans le dessin un rôle aussi important que délicat et demandent à l'élève une main légère, aidée d'une intelligence complète de son travail; elles ont, en effet, pour but

de modeler les objets en accusant franchement leur place, par des teintes plus ou moins claires, ou plus ou moins obscures. Il y a deux sortes d'ombres : l'ombre propre, qui est la partie d'un corps ne recevant pas directement la lumière, et l'ombre portée, qui est celle projetée par un corps sur un plan, du côté opposé à celui d'où lui vient la lumière.

Nous recommanderons vivement aux élèves de s'appesantir longuement sur le travail des ombres, car c'est le plus souvent de leur heureuse disposition que dépend le mérite de leur dessin. N'est-ce point elles, en effet, qui lui donnent l'apparence de réalité, par suite de la détermination rigoureuse de leur contour et par l'observation fidèle de leurs diverses gradations, en un mot, par une imitation exacte des jeux que la lumière présente quand elle se projette sur la surface des objets?

L'élève commencera l'étude des ombres par des hachures, c'est-à-dire par des lignes tracées dans maintes et maintes directions, tantôt en rapprochant ces lignes le plus possible, tantôt en les éloignant.

L'élève devra souvent faire cet exercice avec un bon modèle, il lui faudra le copier et le recopier souvent, en employant tantôt le fusain, tantôt le

crayon Conté, tantôt l'estompe. Autant que possible il tracera ses hachures dans le sens de la forme; s'il veut ombrer un objet qui présente une surface plane, il pourra dessiner ses hachures dans la forme de lignes droites; si l'objet est tourné, il les tracera en suivant des lignes courbes. Pour produire une teinte plus forte, il repasse de nouvelles hachures en les croisant légèrement sur les premières et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à l'intensité unie qu'il désire obtenir. Plus il évitera d'effacer, par suite de la sûreté de sa main, plus il mettra de franchise et de légèreté à conduire son crayon, et plus son dessin accusera de netteté.

Pour passer de ce ton uni à toutes les autres teintes, à la dégradation réelle et apparente des ombres portées comme des ombres propres, l'élève s'exercera à tracer ses hachures dans le sens vertical et horizontal, en les écartant ou en les resserrant, comme nous l'avons dit plus haut. En travaillant ces hachures, l'élève ne négligera jamais les effets de la lumière atmosphérique, dont l'influence est partout manifeste. En effet, l'*ombre propre* d'un corps aurait partout la même teinte si la partie du corps qui est exposée à la lumière, ne recevait pas plus d'éclat par le reflet, qu'elle n'en présente directement. Ce sont donc les

parties obscures des corps qui se trouvent éclairées par la lumière atmosphérique, laquelle agit sur la partie obscure comme la lumière directe agit sur la partie éclairée.

Pour tout ce qui concerne les *ombres portées*, l'élève se rappellera un principe naturel, d'après lequel l'ombre portée d'un corps est plus foncée que son ombre propre, et l'intensité de cette ombre portée est d'autant plus grande, que l'ombre projetée par ce corps a moins d'étendue. Ce principe doit servir de base à l'élève pour tout le dessin des ombres.

Les *ombres portées* ne sont autre chose que le résultat de l'intersection du passage des rayons lumineux par un corps opaque quelconque. Ces ombres sont soumises, ainsi que les corps qui les produisent, aux règles de la perspective, qui donnent le moyen de reproduire exactement la direction, la longueur et la largeur apparentes de ces ombres, soit que les surfaces sur lesquelles ces ombres se projettent soient planes, courbes ou inclinées en quelque sens que ce soit.

Tous les élèves, sans peut-être penser à l'étude du dessin, ont dû remarquer que ces ombres se projettent toujours à l'opposé de la lumière qui les produit, qu'elles émanent du soleil, de la lune ou d'un éclairage quelconque. Lorsque cette

lumière est d'un volume plus considérable que le corps qu'elle éclaire, l'ombre de ce corps forme une pyramide dont il est la base ; si, au contraire, le corps est plus grand que la lumière qui l'éclaire, son ombre forme une pyramide tronquée dont il est le sommet. S'ils sont tous deux de même dimension, l'ombre se trouve comprise dans les lignes parallèles. Les ombres produites par des objets exposés aux rayons lumineux du soleil ou de la lune sont dans ce cas, quoique beaucoup plus grosses que ces objets. Toutefois, vu le grand éloignement, ces astres et la petitesse des objets qu'ils éclairent, leurs rayons ne peuvent pas former des angles appréciables. On peut se rendre compte de cet effet en mesurant l'ombre portée d'une borne isolée ; on reconnaîtra que la largeur de cette ombre est la même que celle du diamètre de cette borne. Il n'en est pas de même de la longueur des ombres, qui varie suivant l'élévation plus ou moins considérable des astres au-dessus de l'horizon. L'élève studieux pourrait chaque jour, en se promenant, vérifier ces phénomènes et s'en rendre compte sans être forcé de les étudier d'après les règles de la perspective. Ces phénomènes, ces observations lui seraient encore plus sensibles s'il les étudiait le soir, soit par la lune, soit par une autre lumière, soit

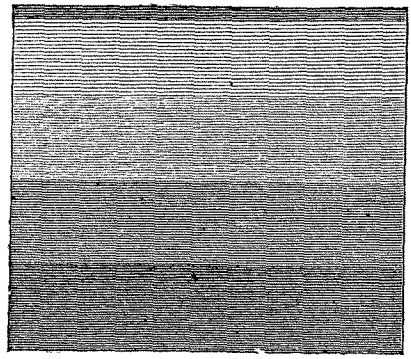
encore par le coucher du soleil. Quand le soleil est dans le plan d'un tableau ou de côté, l'ombre portée d'une ligne verticale sur un plan horizontal donne une ligne parallèle à la ligne de terre, et la longueur de cette ombre se trouve déterminée sur ce plan horizontal par sa rencontre avec la ligne partant du centre de l'astre et passant par l'extrémité de la verticale. Dans ce cas, tous les rayons lumineux sont parallèles entre eux, tandis que quand l'astre se trouve devant ou derrière le spectateur, ces rayons ne semblent plus être parallèles, à cause de leur effet perspectif qui les fait paraître se réunir au centre de l'astre.

L'opération alors se fait autrement, car il faut trouver un point accidentel pour avoir la direction de l'apparence de l'ombre, qui subit une déformation par la fuite du plan perspectif sur lequel cette ombre se projette.

Lorsque les objets sont éclairés par une lumière factice, il faut toujours déterminer le pied de cette lumière, parce qu'alors les rayons partant du foyer lumineux ne peuvent jamais être parallèles, en raison de la disproportion des corps éclairants et des corps éclairés, et de leur distance perspective plus ou moins grande; toutes causes qui doivent être scrupuleusement prises en considération.

Dessin des ombres. — Manière d'ombrer.

La méthode la plus pratique pour l'élève, dans le dessin des ombres, consiste à lui faire exécuter le modèle suivant, d'abord au fusain et ensuite au crayon Conté, et à lui faire copier dans les trois directions, verticale, oblique et



horizontale. En reproduisant cette étude sous ces trois formes, il comprendra l'effet que peuvent produire ses ombres dans quelque dessin que ce soit. La légèreté la plus grande est indispensable à la main ; l'élève, tenant son crayon sans raideur dans les doigts, trace ses lignes les unes contre les autres en les resserrant ou en les écartant l'une de l'autre, selon qu'il veut

produire des ombres faibles ou fortes. Le modèle ci-joint lui donne une idée de ces différents degrés des ombres, depuis les plus fortes jusqu'aux plus faibles; il doit commencer par les moins foncées.

Bien que la méthode de Jombert remonte à 1755, elle est encore une des meilleures pour initier l'élève aux différentes manières d'ombrer un dessin; il indique trois modes : en *hachant* simplement avec le crayon, comme on l'a vu plus haut dans le modèle des ombres; en *grainant*, c'est-à-dire en frottant son crayon sur le papier pour préparer des masses d'ombres, et en hachant ensuite par-dessus, pour les former et les arrêter; enfin en *estompant*, c est-à-dire en fondant les clairs avec les ombres au moyen de l'estompe.

Lorsque l'élève ombre son dessin au moyen de hachures, en dessinant ses lignes comme nous l'avons indiqué plus haut, il doit s'accoutumer à diriger son crayon dans tous les sens, sans être obligé de déranger son papier; il est préférable d'employer un fusain qui facilite les retouches.

Si l'élève veut ombrer en *grainant*, il procédera de la manière suivante : après avoir arrêté son esquisse en repassant le crayon sur les premiers traits, il graine son crayon aux plus grandes

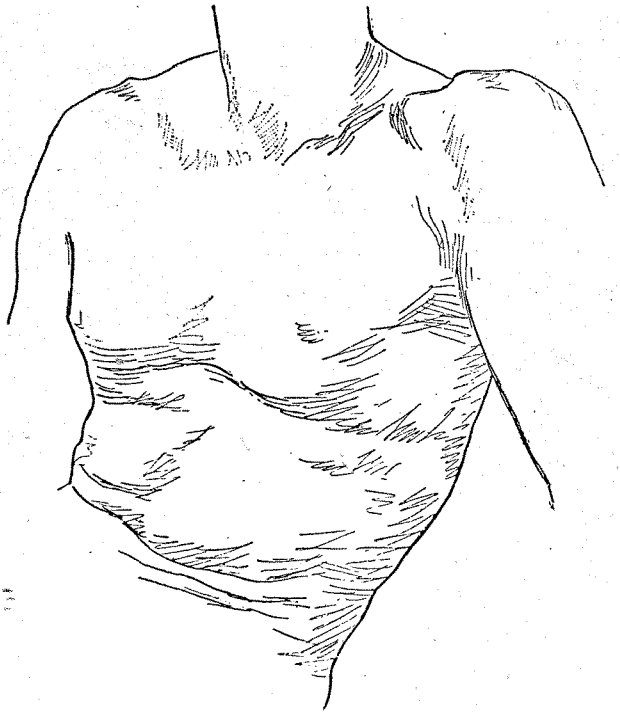
forces et prépare son dessin; toutefois cette manière d'ombrer étant souvent insuffisante, parce qu'elle ne donne pas assez de vigueur au travail dessiné, l'élève doit y faire quelques hachures pour déterminer les demi-teintes et arrêter les ombres avec plus de fermeté. Comme il est facile de le voir, les hachures sont de beaucoup préférables au grainage, en rendant plus clairement la direction, le volume et, jusqu'à un certain point, la matière des corps. En croisant ces hachures les unes sur les autres, en différents sens, on arrive à donner une très grande force à son dessin; mais nous ne saurions trop recommander aux élèves de veiller à ce qu'elles ne jettent jamais de confusion, ce qu'ils éviteront s'ils se rappellent que les hachures sont toujours tracées suivant la direction des surfaces. Sur une surface verticale, elles seront donc verticales, et courbes sur une surface courbe.

Pour ombrer un dessin avec l'estompe, on passe légèrement sur les hachures dessinées afin de les adoucir; nous reviendrons du reste sur ce mode de procéder.

Nous arrivons maintenant aux *valeurs*, qui indiquent la différence entre les ombres et les lumières; de là, en dessin, leur nom de valeur, valeur plus ou moins forte, plus ou moins faible.

La valeur la plus forte équivaut à l'ombre la plus forte et réciproquement.

Toutes les ombres dont nous venons de parler



devront être travaillées très studieusement si l'élève veut assurer ses progrès ; surtout il s'adonnera à celles produites par l'estompe, qui lui donne des teintes unies et nettes et des reflets

clairement amenés. L'étude des corps ronds, soit d'après le modèle, soit d'après la nature, doit fréquemment attirer son attention, en raison de sa difficulté plus grande que celle des plans ou des surfaces.

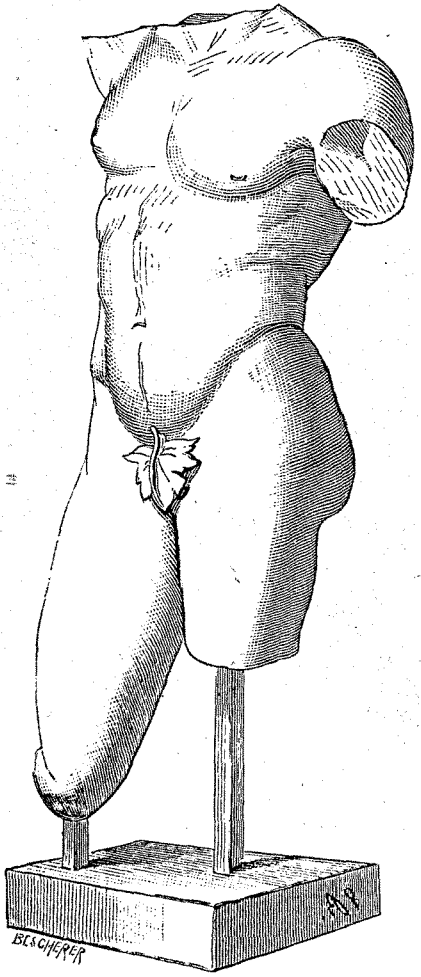
CHAPITRE VI

DESSIN D'APRÈS LA BOSSE

Préparé par toutes ces études préliminaires, possédant une main habile, légère et sûre de son crayon, l'élève devra se consacrer quelque temps à l'étude du dessin dit d'*après la bosse*. On entend par là le dessin d'après les statues en plâtre représentant généralement les plus beaux morceaux de sculpture de l'antiquité. C'est en copiant ces modèles qui sont les meilleures interprétations de la nature, que l'on peut s'initier rapidement et sûrement à la connaissance précise des formes. L'élève capable de faire un bon dessin d'après la bosse arrivera promptement à une heureuse interprétation des modèles vivants. La manière la plus simple pour commencer ce dessin consiste à se placer devant son modèle à une distance équivalente environ à trois fois la plus grande dimension de ce modèle. L'élève établit sa ligne verticale avant tout, et la prend

comme base de toutes celles qui viendront s'y adjoindre; de là il passe à la ligne horizontale, et sur cette première charpente édifie les diverses parties dont se compose la figure. De cette première forme rectiligne dépendent toutes les divisions, subdivisions, toutes les formes en un mot qui complètent l'ensemble. Une fois les directions et proportions de toute la figure bien indiquées au fusain, l'élève repasse soigneusement son esquisse avec un crayon Conté ; il couvre ensuite les parties qui sont dans l'ombre au moyen du fusain dur que l'on peut étaler avec l'estompe ou un tortillon, ou encore en faisant des hachures avec le crayon Conté ; dans ce cas on les réunit ensuite avec l'estompe afin de ne pas produire un dessin désagréable par une trop grande quantité de traits, ce qui ajouterait encore de la dureté au travail. L'estompe faite de papier gris est alors préférable à celle de peau que l'on emploie surtout pour obtenir les demi-teintes en enlevant les noirs trop accusés. On emploie encore de préférence des boulettes de mie de pain rassis qui enlèvent parfaitement les taches ou les parties trop ombrées.

Avant de chercher à dessiner une tête, une figure, un buste, une statue, l'élève étudiera isolément toutes les parties dont elle se compose,



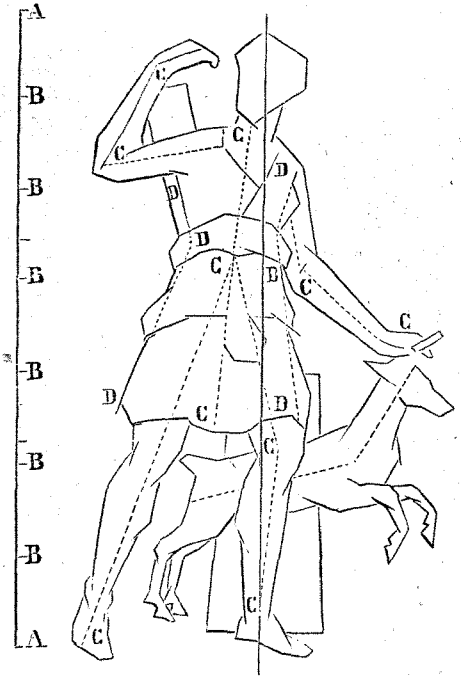
c'est-à-dire le nez, les yeux, les oreilles, la bouche.

Il les exécutera d'abord au trait puis les ombrera.

Une fois bien fixé sur la connaissance de ces diverses parties de la tête, il les assemblera, les réunira et composera son dessin en se reportant aux remarques faites au commencement de ce chapitre pour établir sa ligne verticale, son point de départ. Il lui sera bon de copier les modèles en plâtre que l'on voit dans les écoles de dessin et dont nous lui donnons ici un exemple page 91. De même il ne se contentera par de les dessiner dans la position droite ou verticale, il devra également les travailler suivant les obliquités et les renversements qu'elles sont susceptibles de prendre d'après les positions différentes du corps.

Ce que nous venons de dire au sujet des parties dont se compose la tête, s'adresse naturellement à celles dont se compose le corps, aux mains, aux bras, aux jambes, et, par conséquent l'élève devra travailler tous ces membres. Tout élève anxieux de ne pas rester seulement un bon copiste devra s'exercer à produire de lui-même toutes les parties de la tête et du corps que nous lui avons indiquées. La copie de ses modèles lui aura déjà fait connaître une partie des proportions auxquelles nous l'initierons plus loin.

Dès à présent l'élève peut réunir cet assemblage de parties séparées et composer un corps entier afin de passer au dessin du corps entier dit



académique. La *Diane Chasseresse* est un des meilleurs modèles à donner aux élèves par suite des lignes si nettement tracées, et si harmonieusement disposées. L'élève ne doit pas seulement se contenter de copier ce modèle, il lui faut encore comprendre et raisonner son travail;

c'est dans ce but que nous avons tracé sur notre modèle toutes les premières lignes de l'esquisse, et que nous le conduirons théoriquement dans son travail.

Nous savons qu'en dessin, pour mettre un objet en équilibre, nous avons recours à la ligne verticale. En effet, un corps pesant ne peut rester debout si tout le poids de ce corps ne repose sur un point fixe de la terre, c'est-à-dire si l'ensemble de ses parties n'est traversé par la ligne verticale qui part du point de la terre où il repose. Cette ligne verticale devra donc, dans la figure entière, passer par la jambe sur laquelle la figure s'appuie.

En étudiant le modèle, nous voyons que le point d'appui du corps est partagé, mais inégalement, car l'une des jambes, celle de derrière, ne fait que l'office d'étai; celle sur laquelle le corps repose réellement est celle qui, comme le corps, se dirige en avant.

Nous ferons donc passer la ligne verticale par le milieu de cette dernière, tandis que, s'il nous fallait un homme qui, debout et s'apprêtant à un choc, comme un lutteur, se serait tenu bien ferme sur ses deux jambes, nous aurions fait passer la ligne verticale, non par l'une d'elles, mais au milieu de l'espace qui les séparait; parce

que le poids du corps se serait reposé également sur chacune.

Nous placerons donc dans notre Diane la verticale à peu près au milieu de notre papier, sur lequel nous n'avons encore rien tracé. Cette ligne étant faite, nous regardons attentivement notre modèle afin de rechercher combien la tête doit être contenue de fois dans la statue entière. Nous diviserons alors notre ligne verticale A autant de fois B que nous aurons trouvé de têtes dans toute la longueur du modèle, et nous arrêterons en haut et en bas la longueur que devra avoir notre copie : dans la première partie supérieure nous placerons la tête, en observant si dans le modèle cette ligne passe ou non au milieu de la tête, et quel est le côté le plus large. Pour cette tête, nous nous contenterons de rappeler les constructions d'angles. Cette tête faite, il s'agit d'indiquer par des points, sur la ligne verticale, la hauteur de la ceinture 1, celle du bas de la tunique 2, celle des genoux 3; afin que la ceinture, le bas de la tunique et les genoux aient leurs hauteurs proportionnelles comme la tête; on partage alors le torse dans toute sa longueur par une ligne simple C, qui en suit le mouvement et en indique l'inclinaison.

Il s'agira, une fois la ligne C faite, d'évaluer la

largeur du torse par rapport à sa hauteur, et de placer cette largeur à droite et à gauche de la ligne intérieure C. Les deux points de largeur étant posés de chaque côté, on y fait passer les lignes extérieures du torse, en observant qu'elles forment toutes les deux, chacune avec elle-même, un angle obtus D, dont les deux sommets se trouvent sur la ligne de la ceinture qui a servi à prendre la largeur. Les branches de ces angles se trouvent alors dirigées, les plus longues vers le bas, et les plus courtes vers le haut, jusque sous les bras (l'écharpe qui ceint le corps sera faite en dernier lieu). On arrête alors le bas de la tunique par une ligne horizontale qui passe par le point 2 déjà posé sur la verticale A pour indiquer la hauteur de la tunique. La tête et le torse étant ainsi placés, l'élève passe aux deux bras.

Les lignes intérieures C, que nous avons indiquées par des points, passant au milieu de chaque partie, doivent toujours être faites les premières. Commençons par le bras droit : sa ligne intérieure, en la poursuivant, doit aller toucher la ligne verticale A près du menton ; l'obliquité de cette ligne doit être particulièrement observée ainsi que l'angle qu'elle forme avec le côté droit du torse. C'est là, en effet, qu'est la justesse de

la direction du bras. Cette ligne intérieure étant faite, on passe aux lignes extérieures qui forment des angles avec les parties extérieures qui les entourent, comme celles du cou et du torse; la ligne intérieure de l'avant-bras fait un angle aigu avec celle du bras, et un angle obtus avec celle de la main. Les lignes extérieures se font toujours de même que celles du bras et du torse, en calculant la largeur par la hauteur. Le bras gauche se fait de la même manière : la ligne intérieure d'abord.

Quant aux jambes auxquelles on passe ensuite, ces lignes intérieures s'en attachent au point 1 de la ceinture où passe la ligne intérieure du torse, et forment un angle aigu; après avoir tracé leurs lignes intérieures on détermine leurs lignes extérieures comme celles du torse et des bras.

Si nous nous sommes longuement étendu sur les définitions, si nous avons choisi ce modèle de Diane chasseresse, c'est que, dès à présent, nous croyons avoir mis l'élève en état de répondre à toutes les exigences des modèles ou des dessins qui l'attendent dans le cours de ses études. Il pourra donc non seulement copier, mais encore dessiner de mémoire le magnifique modèle que nous lui donnons et que nous em-

pruntons au livre de Jombert, si riche en gravures pleine de style et de beauté.

Il nous faut encore, avant de terminer ce chapitre, appeler l'attention des élèves sur la justesse des *proportions* qu'il doit observer dans l'assemblage de toutes ces parties appelées à composer une figure, un dessin correct. La proportion du corps réside dans la juste longueur et grosseur des membres.

Vitruve, le plus ancien auteur qui ait traité de la proportion de l'homme prétend, non sans quelque raison, que l'architecture a pris toutes ses règles et ses mesures sur celles du corps humain; nous sommes loin de réfuter son assertion, car elle sert au contraire d'argument puissant pour soutenir notre idée sur le même sujet. L'homme, en étendant les bras et les mains, a autant de longueur du bout de la main droite à l'extrémité de la main gauche, qu'il a de hauteur depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds. En lui mettant, comme le dit Vitruve, la pointe du compas sur le nombril, et lui faisant tenir les bras étendus et les jambes écartées, on trouvera que c'est le centre d'un cercle dont la circonférence touche aux extrémités des doigts de la main et à la plante des pieds

Selon lui, divisons tout le corps en dix faces,



depuis le sommet de la tête jusqu'aux pieds, et ajoutons que la tête doit avoir une huitième

partie de tout le corps; la main en aura un dixième, c'est-à-dire une face de longueur. D coude au bout des doigts il y aura une quatrièm partie de tout le corps, et le pied en aura un sixième.

Quant à la face ou visage, on doit la divise en trois parties égales : la première depuis l menton jusqu'aux narines ; la seconde, depui les narines jusqu'au milieu des sourcils, et l troisième et dernière, des sourcils à la naissanc des cheveux. En consultant les modèles écorchés les élèves peuvent faire facilement des rapprochements qui leur indiquent la rectitude des proportions. Le Titien nous a laissé un de ces modèles écorchés qui, par sa structure d'une régularité parfaite, peut servir d'exemple infaillible à l'élève; nous nous faisons un devoir impérieux de l'y renvoyer en l'invitant à le copier avec la fidélité la plus rigoureuse et l'attention la plus scrupuleuse.

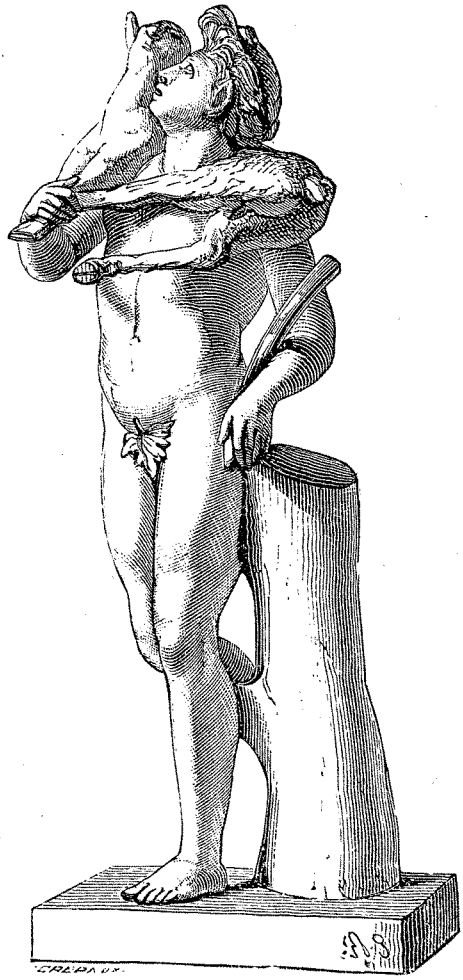
Les proportions des extrémités, telles que les pieds et les mains, présentent souvent aux élèves des difficultés qu'il est de notre devoir d'aplanir. Sans entrer ici dans des détails trop étendus, rappelons néanmoins à tous les élèves que les extrémités ont une partie beaucoup plus grande, dans les dessins, qu'ils ne le supposent généralement.

Ces extrémités sont en effet, et comme le dit si sciemment M. Watelet, susceptibles de grâce; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, les passions, et peuvent entraîner tout le mouvement du corps dans telle ou telle idée.

Dans les proportions de la main, on reconnaît que lorsqu'elle est vue de front, elle présente depuis le poignet une longueur égale à celle de la face entière; sa largeur moyenne se présente trois fois moindre que sa longueur. Si nous divisons cette longueur en trois parties égales, nous trouvons que l'index s'étend jusqu'à la moitié de la dernière phalange du doigt du milieu; que l'annulaire s'étend jusqu'aux deux tiers de cette même phalange, et que le pouce rapproché de l'index arrive presque à la deuxième jointure de ce premier doigt.

Dans les proportions du pied, vu de côté ou de profil, on voit qu'il contient quatre longueurs de nez, ou une hauteur de tête; si nous divisons cette longueur en trois parties égales, une de ces parties déterminera le diamètre de la jambe au-dessus de la cheville, et les doigts augmentent successivement de la grandeur de leurs ongles jusqu'au doigt rapproché du pouce.

L'élève comprendra facilement que ces proportions, loin d'être absolues, ne sont pour lui



que des conseils et des principes dont il doit

tirer tous les effets et toutes les conséquences demandées.

Les autres proportions des jambes, des cuisses, du torse, du cou, doivent aussi être observées avec la plus grande attention ; car elles amènent, par leur négligence, ces défaillances constatées à regret, dans beaucoup de dessins et de tableaux.

Tel bras vigoureux et robuste se trouve attaché à une main frêle et délicate ; tel pied large et long est vu relié à une jambe mince et fine ; autant de détails qui choquent l'œil, tant au point de vue de l'art, qu'à celui de la vérité naturelle, source de la beauté et la richesse du dessin. Pourquoi les toiles de Messonnier attirent-elles l'admiration du monde entier, si ce n'est parce que, même dans ses peintures infiniment petites, la plus petite des proportions est observée avec la ponctualité, la régularité la plus savante et la plus artistique. En admirant à la loupe la tête du plus petit de ses fantassins, on reconnaît la plus grande justesse de toutes les proportions, depuis celles des pieds jusqu'à celles des yeux, du nez, des oreilles et même des lèvres.

Après avoir travaillé ses modèles en les plaçant directement devant soi, on devra les reproduire à nouveau en les plaçant sous toutes les formes sous lesquelles ils peuvent se présenter

à la vue et plus tard s'habituer à les diminuer ou à les augmenter, à travailler en un mot les grandissements et les raccourcis. Quelle que soit la grandeur de son dessin, qu'il veuille le



diminuer ou l'augmenter, les proportions doivent être consciencieusement gardées, et si l'œil ne suffit pas, le compas peut toujours venir à son secours dans les premières études. Pour les raccourcir principalement, l'élève commencera toujours par dessiner le profil, c'est le mode le

plus simple, surtout en se rappelant bien les théories données ci-dessus, applicables à toutes les dimensions que l'on veut donner à ses figures.

Comme dernier conseil rappelons que l'élève doit, suivant ce que nous lui avons déjà dit et ce qui est indispensable dans son travail, bien voir, bien étudier son modèle, et faire en sorte que sa main intelligemment conduite puisse bien rendre ce que la pensée a étudié et ce que l'œil a vu; tels sont les deux points les plus difficiles mais telles sont aussi les seules conditions d'une bonne copie, comme d'un bon dessin d'après nature.

DES

DIFFÉRENTS MODES DE DESSIN

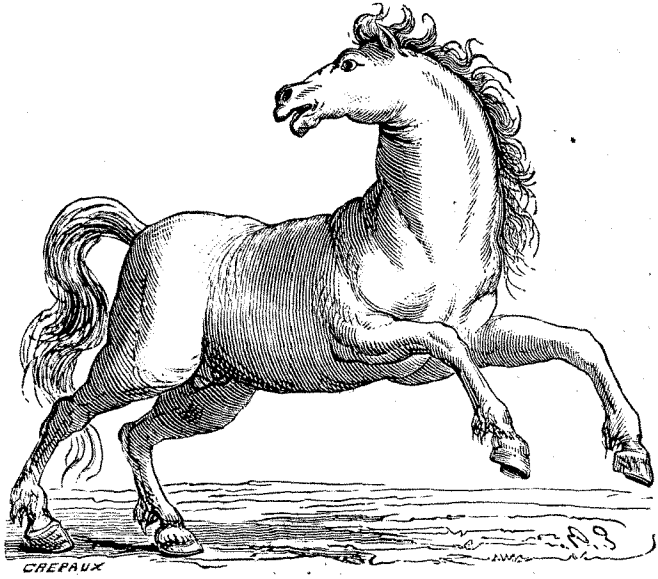
DESSIN AU FUSAIN

Du fusain. — De la manière de le tailler. — Du papier. — Position du dessinateur. — Ensemble. — Faux traits. — Contours de l'ombre. — Mise à l'effet du dessin (ombré). — Lumières franches. — De l'usage de la mie de pain. — Manière de finir les dessins au fusain. — Considérations générales.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler des crayons dans notre chapitre consacré aux accessoires employés dans le dessin, mais nous ne craindrons pas d'y revenir ici.

Au temps où il n'y avait pas de plumes de fer, les maîtres d'école commençaient leur cours d'écriture par des leçons sur la manière de tailler les vieilles plumes d'oie; ce n'était pas si bête; demandez aux gens souvent très instruits qui, faute d'avoir eu un judicieux maître d'école pour premier instituteur, couraient sans cesse chez leurs amis plus habiles, pour les prier de

leur tailler des plumes. Nous connaissons encore de ces gens-là, parmi les personnes qui n'ont pu habituer leurs doigts à nos petits stylets métalliques.



Et tenez cela nous donne envie de trancher un peu du maître d'école, avec l'espoir de vous dire en quelques lignes quelque chose qui pourra avoir sa petite utilité : ce que c'est que le fusain :

Tout simplement du charbon de l'arbuste connu sous ce nom. Cette sorte de crayon est faite avec des bouts de branches d'une grosseur

et d'une longueur convenables, d'environ 20 centimètres, que l'on carbonise au vases clos.

Voilà le vrai fusain.



Prenez garde, si vous trouvez que cela en vaille la peine, le commerce livre, ordinairement, sous ce nom, à bas prix, du charbon de saule qui n'est qu'une grossière imitation du premier.

Or, le véritable fusain a des avantages qui doivent le faire préférer. Il a le grain plus fin, plus serré, plus régulier, plus beau, plus noir (bleuâtre) que son défectueux concurrent.

Vous reconnaîtrez assez facilement ce dernier à son grain rougeâtre et manquant d'homogénéité.

Revenons à la manière de tailler finement, avons-nous dit, le fusain; nous y tenons et vous aussi maintenant, n'est-il pas vrai?

Voilà votre main droite armée d'un bon canif assez tranchant, bien! Prenez maintenant le bâton de fusain avec la main gauche, de la même manière que l'on prend ordinairement une fourchette pour piquer des aliments solides sur une assiette. Allongez l'index au niveau du fusain et bout à bout, l'un avec l'autre, tournez ensuite en haut la paume de la main; enfin, appuyez le pouce, allongé sur le haut du bâton à tailler et qui doit le dépasser de trois ou quatre centimètres.

Le tour de la main droite, de la partie active est arrivé : les quatre doigts de cette main serrent le manche du canif; le pouce vient se placer en s'y appuyant sur celui de la main gauche, un peu en avant de la seconde phalange, de telle sorte qu'ils forment un angle droit.

Cette position est celle qui donne le plus de solidité dans l'attitude et de précision dans le mouvement à exécuter.

Elle est solidement prise, continuons ou plu-

tôt terminons : par le jeu simultané des quatre doigts de la main droite; vous portez la lame du canif jusqu'au bout, en avant du fusain, et vous l'attaquerez en ramenant vivement, mais sans brusquerie les susdits doigts contre les pouces. Aussitôt après, le pouce gauche fait tourner le fusain sur son axe, afin de l'amener à présenter tous ses côtés à l'action de la lame, qui chaque fois recommence de la manière indiquée son opération.

Plus on avance dans la taille, moins on doit appuyer le fusain sur l'index, mais plus il faut veiller à maintenir le bâton avec les autres doigts. Autrement, on courrait, à chaque instant, le risque de briser le fusain.

Enfin il est bien taillé, lorsque sa pointe est devenue très affilée.

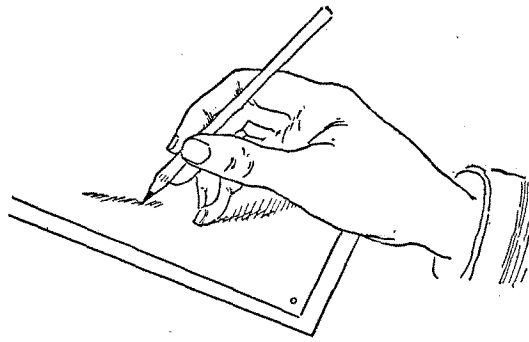
Ce petit travail se fait bien plus vite quand on sait le faire, qu'il ne s'explique; mais nous n'aurons pas perdu notre peine si nous avons réussi à vous épargner bien des morceaux de fusain sacrifiés à l'inexpérience, bien des essais infructueux, et plus d'un instant d'impatience.

Déjà sans doute, vous aviez choisi une feuille de papier à dessiner. Le premier soin que nous prendrions en ce qui la concerne, serait d'en fixer les quatre coins, au moyen de punaises

(sorte de petits clous), sur un carton ou bien sur une planche, dite aussi à dessiner.

Mais auparavant nous ne négligerons pas de placer deux ou trois feuilles de papier ordinaire, formant coussin, entre cette planche, et notre papier à dessiner, afin de rendre sa surface plus souple, plus moelleuse, plus élastique.

Plaçons-nous maintenant bien en face de notre



modèle, et dessinons d'aussi loin que possible c'est-à-dire en éloignant autant que faire se pourra, le papier de notre œil, comme le ferait un presbyte. Ce sera le moyen d'envisager toujours notre dessin dans son ensemble; plus ce dessin est grand, plus il sera nécessaire d'exécuter notre œuvre à longue distance.

Nous commencerons par dessiner légèrement l'ensemble.

De temps en temps, éloignons-nous de deux ou de trois pas afin de mieux comparer notre travail avec le modèle.

Trop heureux serions-nous, si notre fusain ne traçait point par-ci par-là quelques fausses lignes. De la mie de pain ou bien un morceau de peau blanche, suffira pour les faire disparaître. La reproduction d'ensemble que vous avez ainsi obtenue, vous paraît être suffisante, entrez dans l'exécution du détail, vous avez indiqué les contours des parties diverses, faites de même pour tout ce qui les compose.

Si votre modèle comprend autre chose que les délinéations, s'il est à l'effet, c'est-à-dire ombré, et que vous ayez l'intention de pousser votre copie jusqu'à cet effet, vous indiquerez en dessinant, par un trait simple et léger, les différents contours des ombres.

On entend par contour d'une ombre, la ligne suivant laquelle cette ombre se juxtapose à côté de la demi-teinte.

Pour nous exprimer en termes vulgaires, tracez une ligne (légère avons-nous dit) qui sépare les parties éclairées de celles qui ne le sont pas.

Deux hypothèses se présentent donc à examiner :

1° Le cas où votre dessin n'est pas destiné à être mis à l'effet ;

2° Le cas où vous vous proposez de l'ombrer.

Dans la première de ces deux hypothèses, il ne reste plus qu'à épurer, toujours avec le fusain, bien entendu, puisque nous ne nous occupons, ici, que du genre de dessin qui lui est dû, qu'à épurer, disons-nous, votre copie ; en d'autres termes, à donner de la fermeté, de la netteté, au trait léger, que vous avez d'abord indiqué, et à y introduire l'expression définitive qu'il comporte.

Passons à la seconde hypothèse :

Après avoir, comme précédemment, épuré son trait, on indique les ombres également au fusain.

Afin d'écraser le grain de fusain, et de l'étendre d'une manière souple et molle, et ce, en serrant le travail, on passe le doigt ou un petit morceau de chiffon ou de coton cardé, dans les parties qui doivent être légères :

Dans les demi-teintes ;

Dans les ciels.

Mais pour les parties qui doivent être vibrantes et vigoureuses, il faut s'abstenir de ce travail d'atténuation et attaquer franchement le noir au premier coup, sans hésitation.

Cependant, si l'on veut obtenir un ton velouté

et profond[1], on devra revenir plusieurs fois, avec le fusain sur son œuvre.

Nous ferons observer, à ce sujet, que les tons fatigués par le doigt, le chiffon, l'estompe, de-



viennent fuyants, et que ceux qui sont attaqués franchement, qui gardent leur virginité, viennent au contraire, en avant.

Avons-nous terminé? non pas :

Voici des lumières franches que nous n'avons pas pu ou su réserver;

Voici certains tons qui auraient besoin d'être atténués;

Voici encore de petites taches qu'il serait bien de nettoyer.

1. Pour adoucir les vigueurs d'un ton, le dessinateur peut encore employer utilement le pinceau de maître en le promenant sur la partie trop vigoureuse.

Quel puissant et mystérieux auxiliaire nous viendra en aide ! le plus modeste, mais non le moins utile, le plus facile à trouver de tous, l'humble mie de pain : d'un seul coup elle enlèvera (fera saillie) les lumières oubliées ; dévorera les taches, adoucira les tons dont la trop grande vigueur choque nos yeux. Gardez-vous donc de la dédaigner ; son emploi a de tels et de si nombreux avantages dans le genre de dessin dont nous parlons, qu'il y devient presque aussi important que celui du fusain, et que ce serait justice de le qualifier aussi du nom de dessin à la mie de pain.

Procédés pour fixer les dessins au fusain

Les dessins exécutés au fusain n'auraient pas assez de solidité, d'adhérence, pour qu'il fût possible de les conserver bien longtemps, au moins, si l'on ne connaissait plusieurs moyens de les finir sur leurs surfaces.

Pour ceux qui se trouvent exécutés sur du papier peu collé, le commerce offre différents fixatifs parmi lesquels nous indiquerons comme nous ayant paru les plus efficaces et de l'emploi le plus facile :

Le fixatif Durozier ;

Et le fixatif Durin.

Il suffit, en effet, d'en imbiber au moyen d'un pinceau, le revers d'un dessin. Ils s'évaporent très rapidement, et, au bout de quelques minutes, on peut mettre ce dessin dans un carton et même en toucher la surface sans le détériorer.



Préfère-t-on se composer soi-même un fixatif? on en obtiendra un très suffisant :

1° En mêlant quelques gouttes de vernis à une certaine quantité d'essence de térébentine rectifiée;

2° En faisant dissoudre une petite quantité de gomme laque dans de l'alcool pur.

Ces deux derniers fixatifs s'emploient comme ceux de Durozier et de Durin.

Voici comment ils opèrent : le liquide, ayant une grande fluidité, pénètre à travers les pores du papier et va sur la face opposée à celle où il est étendu, baigner le fusain et y porter des parties résineuses ou gommeuses qui, après l'évaporation, attachent et incorporent le dessin à leur surface.

Il est un autre mode d'obtenir un dessin au fusain, bien fini, non plus seulement l'œuvre une fois terminée, mais au moment même où elle se réalise. On y réussit parfaitement au moyen d'un procédé qui consiste à faire subir au papier sur lequel on se propose de dessiner une préparation préalable dont voici l'explication.

On colle sa feuille de papier par les bords, sur une planche à dessiner, en ayant soin de l'humecter auparavant, comme le ferait un architecte pour exécuter un levis ou un plan; en séchant, la feuille se tend et offre une surface parfaitement plane.

Puis on fait dissoudre dans de l'eau chaude, une petite quantité de gélatine blanche.

Pendant que le liquide est encore chaud, on en enduit légèrement la surface du papier, avec un chiffon doux ou un pinceau.

Cette préparation faite, on laisse le papier sécher et se tendre, ce qui le rendra propre à recevoir le dessin.

Lorsque ce dessin est achevé, on procède à l'opération du fixage en faisant arriver sur la surface du papier un jet de vapeur d'eau, qui dissout légèrement la gélatine et rend le fusain adhérent.

Pour cela, nous avons un petit appareil bien simple et d'un emploi très facile. Il consiste en un vase cylindrique de fer-blanc, coiffé d'un couvercle conique, lequel se termine par un tube recourbé horizontalement et évasé à son orifice. Sous ce vase une petite lampe à alcool qui supporte une coupe servant de base à tout l'appareil ; enfin un manche, pour le porter et le présenter à la surface du dessin le constituent tout entier.

La manière de s'en servir est aussi simple que l'instrument lui-même : on met de l'eau dans le vase ; on allume la lampe. Au bout de quelques instants, la vapeur sort par l'orifice du tube qui termine le couvercle. On promène alors le jet de vapeur sur le dessin qui est à fixer. Il y a ici une précaution à prendre, celle de ne pas prolonger trop longtemps l'action de la vapeur sur le même point ; il suffit qu'elle humecte légèrement. En

agissant autrement, on s'exposerait au risque de voir cette vapeur d'abord s'accumuler en gouttelettes, puis finir par se résoudre en eau et couler sur la surface en entraînant le fusain.

Ne vous inquiétez pas de voir le papier se détendre et se boursoufler. En séchant, il se retendra et s'aplanira parfaitement.

Le procédé de fixage qui vient d'être l'objet de notre examen présente sur les autres un avantage très grand et qui mérite de vous être signalé : après l'avoir employé, on peut retoucher le dessin pour lequel il a servi, puis fixer de nouveau autant de fois que l'on veut, et cela partiellement aussi bien qu'en totalité.

De là encore un autre avantage non moins précieux, celui d'avoir la possibilité de donner à son dessin la plus grande vigueur permise, chaque fixage faisant marquer le fusain de plus belle.

Considérations générales.

Nous recommandons beaucoup le dessin au fusain, en raison, non seulement de la rapidité d'exécution qu'il comporte, mais aussi des excellents résultats que l'on peut en obtenir.

Il est, en effet, le plus favorable :

A une variété infinie de factures ; suivant toutes

les exigences, depuis les moindres jusqu'aux plus grandes, de l'expression des formes et des matières aussi diverses qu'elles se présenteront.

A l'avantage de pouvoir passer des teintes les plus douces aux tons les plus vigoureux, du plus creux au plus plein.

Il permet d'exécuter tour à tour et suivant les besoins du dessinateur :

Avec la pointe fine du fusain ;

Avec un fusain plus gros ;

Avec le ventre même de ce fusain.

Il permet encore :

D'étendre ou d'atténuer, au moyen du doigt, d'un morceau de chiffon, du coton, de l'amadou, du pinceau, etc., etc.

D'enlever les lumières avec de la mie de pain.

De renforcer, au besoin, avec le crayon Conté noir.

De tous les genres de dessin, on le voit, c'est celui qui offre le plus de libertés, qui présente le plus de ressources.

DESSIN AU CRAYON

Esquisse ou indication au fusain. — Indication du côté de la lumière. — Mise à l'effet (3 modes). — Taches et faux traits. — Moyen de diminuer la vigueur en trop.

Le genre de dessin dont nous allons parler dans ce chapitre, est celui qui est exécuté au moyen de toutes les substances, dites crayons noirs et dont le plus ordinairement employé est le crayon Conté n° 2.

Souvent la facilité avec laquelle peut s'effacer le fusain vient en aide à l'inexpérience du dessinateur, à ses efforts, à ses essais pour une reproduction qu'il n'espère pas mener à bien sans commettre nombre de faux traits qu'il faudra rectifier et faire disparaître entièrement. Il esquisse alors et même indique complètement au fusain sa copie ou sa composition, changeant ce qui lui déplaît, enlevant très aisément ce qui ne doit pas rester.

Lorsque son travail lui paraît suffisamment indiqué au fusain, il prend le crayon et d'une main légère il repasse avec celui-ci sur ces premières indications afin de les fixer d'une manière plus stable; puis en battant le dessin avec

son mouchoir ou un chiffon propre, il fait tomber le fusain qui laisse apparaître à sa place le trait léger au crayon (ce dernier résiste à l'action du



mouchoir). Il épure son trait au crayon en faisant sentir le côté de la lumière et le côté de l'ombre.

Pour faire sentir cette lumière et cette ombre, on donnera de la légèreté aux traits qui sont du

côté de la lumière et de la force à ceux qui se trouvent du côté de l'ombre.

Le dessin au crayon s'exécute entièrement avec la pointe du crayon.

Veut-on mettre ce dessin à l'effet, trois modes d'opérer se présentent.

On peut exprimer les ombres et les demi-teintes :

1° Au moyen de traits rapprochés et croisés que l'on nomme hachures ;

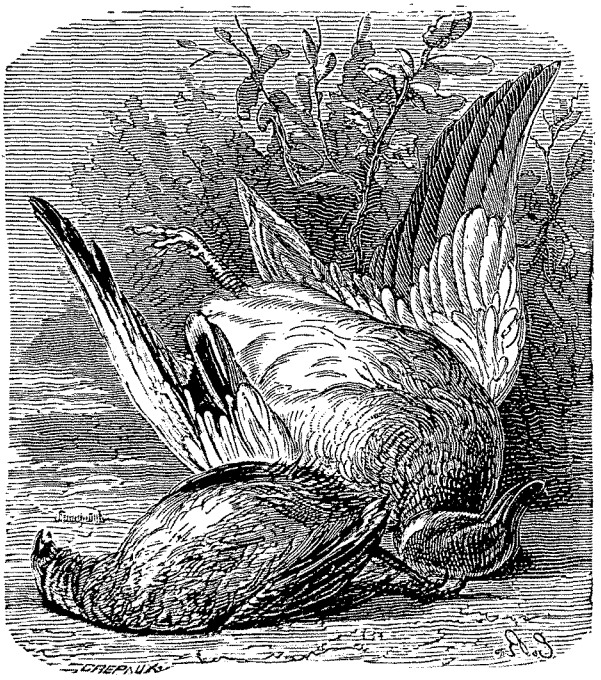
2° Au moyen d'un autre travail, produisant le même effet et qui consiste à ne pas croiser les traits, mais à les tracer dans une sorte de parallélisme ;

3° En remplaçant les traits par des teintes grenues, c'est-à-dire par un pointillé que l'on obtient en promenant dans tous les sens et à de nombreuses reprises la pointe du crayon sur la surface du papier ; chaque grain, chaque aspérité de cette surface accroche et retient plus ou moins de crayon, suivant le nombre et la force des frottements.

Mais quand nous emploierons les deux premiers modes, ayons toujours soin en modelant [1]

1. Le modelé est l'expression du relief et de la forme au moyen des ombres, des demi-teintes, des lumières et de toutes leurs nuances les plus délicates.

que l'exécution soit opérée dans le sens de la forme que nous voulons exprimer. Ce sera le seul moyen de nous faire pardonner l'apparence factice du genre de travail qui en résulte.



Les taches et les faux traits du crayon noir s'enlèvent avec de la mie de pain.

Si le dessin, en général, ou dans une grande partie avait été poussé un peu trop au noir et qu'on voulût lui enlever de sa vigueur, il suffi-

rait de saupoudrer les parties trop sombres avec de la farine.

Puis, en maintenant le dessin bien horizontalement, de lui imprimer un petit mouvement de tremolo et de tamisage. La farine se promène alors sur le crayon et s'empare de l'excès du noir, d'une façon à peu près régulière.

On peut juger de l'effet qu'elle produit sur le dessin en observant l'augmentation de la teinte noire qu'elle prend, et qui provient de la quantité du crayon, plus ou moins grande, enlevée par notre balayeuse.

Lorsqu'on juge que la farine a suffisamment agi, on retourne vivement le dessin pour en débarrasser celui-ci.

En le faisant, il faudra avoir soin d'éviter que cette farine ne glisse sur les parties que l'on a réservées.

Enfin, on souffle sur la surface du dessin pour le nettoyer entièrement.

Le résultat de notre moyen d'atténuation n'a-t-il pas été aussi complet que nous l'aurions désiré : il n'y a aucun inconvénient à recommencer.

Les dessins au crayon noir se fixent exactement par les mêmes procédés que ceux employés pour les dessins au fusain. Nous vous renvoyons

donc sur ce sujet à ce que nous en avons dit dans le chapitre précédent.

DESSIN A L'ESTOMPE

Ses avantages. — De l'estompe. — De la sauce. — Premier travail. — Manière d'employer l'estompe. — Saucier. — Dessin mélangé. — Choix de papier.

Le dessin à l'estompe est celui, que l'on nous permette de nous exprimer ainsi, des études sérieuses :

Il donne d'une manière heureuse le moyen de montrer ensemble de la largeur et de la finesse dans l'exécution, de la fermeté et de la souplesse.

Grâce à lui, la facture disparaît, le travail de l'outil ne se fait plus sentir.

Il est avec le dessin au fusain, le genre de dessin qui se rapproche le plus de la nature.

Ainsi se trouve pleinement justifiées et méritées la mention honorable que nous venons de lui donner, la préférence à laquelle il faut lui reconnaître des droits incontestables.

L'estompe est un rouleau plein, cylindrique, de papier ou de peau taillé en cône par les deux bouts (si ce n'est quelquefois pour ceux de papier

gris, dont l'un des bouts se trouve aplati en spatule), destiné à étendre la sauce sur le papier.

La sauce, voilà un mot encore nouveau dans ce livre : il sert à désigner la poudre du crayon noir qui doit être employée à l'exécution du dessin en question, nous en reparlerons tout à l'heure.

Revenons à l'estompe. Il en est de plusieurs sortes :

L'estompe en peau jaune ou en peau de daim avec laquelle se met le noir : la chef d'atelier, celle-là;

L'estompe en peau blanche dont la destination est : d'enlever le noir ou, tout au moins, d'en faire disparaître une partie — d'étendre les teintes faibles — d'enlever les taches. Sous ce dernier rapport elle est donc un peu la ménagère de la petite famille;

L'estompe en papier gris qui sert en même temps à étendre et à enlever le noir.

Le tortillon, petite estompe à un seul bout, faite de papier gris non collé, ou de papier de soie et qui sert aussi à mettre et à enlever du noir.

Or, ce noir dont nous venons de parler à propos de chaque estompe, c'est la sauce, vous l'**avez bien** compris, la poudre de crayon noir

dont il a été question un peu plus haut, mais, disons le maintenant, de crayon spécial pour le genre de dessin qui fait ici l'objet de notre étude, crayon d'un beau noir, s'écrasant et s'étendant très facilement.

Le meilleur est celui dit sauce de velours. Il est supérieur par la qualité de son noir, et par les effets remarquables que l'on en peut tirer.

L'estompe peint plutôt à sa manière qu'elle ne dessine, dans l'acception restreinte de ce mot. Son emploi doit donc être précédé d'un petit travail du fusain et du crayon.

Ce travail consiste à faire d'abord le trait et à indiquer les contours de l'ombre avec le fusain ;

Puis à repasser légèrement, de manière à ce que la trace puisse disparaître, le trait avec le crayon.

Cela ainsi fait, l'estompe ou le tortillon commencent à jouer leurs différents rôles.

Le dessinateur les emploie à peu près de la même manière que le peintre se sert de ses pinceaux. Ce dernier dispose, fond les couleurs ; le premier indique les demi-teintes et les ombres.

Pour cela, notre dessinateur, suivant qu'il doit faire plus ou moins noir, enduit son estompe de plus ou de moins de sauce.

Sa palette à lui, c'est le saucier ; de tous les

objets d'un matériel artistique, le plus simple, le plus facile à organiser : un carré de papier fort sur lequel on a écrasé le crayon noir qualifié du nom de sauce.

Bien que le dessin à l'estompe puisse en se suffisant à lui-même, conduire aux résultats les plus satisfaisants, il se prête très bien à une manière de faire variée, en dehors de la sienne propre, et dont il y a souvent un excellent parti à tirer.

En effet, à l'œuvre de l'estompe se marie parfaitement le travail du crayon :

Soit au moyen de hachures ;

Soit au moyen de simples traits ;

Soit au moyen du grené [1].

Ce genre mélangé peut être poussé aussi loin que l'artiste le jugera convenable et d'un bon effet.

Quelques mots sur le choix du papier pour un dessin à l'estompe auront leur utilité ; ce choix n'étant pas indifférent pour la bonne exécution de l'œuvre entreprise.

Le papier à préférer doit réunir les conditions suivantes :

Ne pas être trop collé ;

1. Voyez *Dessin au crayon.*

Présenter une surface qui ne soit pas trop lisse.

La sorte de papier à laquelle on a donné le nom de papier à la main est celle qui nous semble préférable.

Résumons-nous en disant que, quel que soit le papier pour lequel on veuille opter, son plus grand inconvénient serait une surface trop lisse qui laisserait glisser l'estompe et ne retiendrait pas le noir.

DESSIN A LA PLUME

Son mérite. — Difficulté d'exécution. — Papier, encre, plume. — Faux traits.

Ce genre de dessin a un aspect très nerveux et imite la gravure à l'eau-forte, la gravure au burin et la gravure sur bois.

Mais il demande une main exercée et sûre d'elle-même.

Tous les coups portent, et il est difficile d'enlever un faux trait; on peut l'essayer comme nous l'indiquerons un peu plus bas; mais voilà tout.

Le papier, pour convenir au dessin à la plume, doit être bien collé et de bonne qualité.

On emploie dans l'exécution de cette sorte de

dessin, comme les meilleures : la plume de corbeau et l'encre de Chine.

Il sera bien de commencer par tendre convenablement son papier sur une planche ou sur un fort carton.

Puis ce que l'on ferait avec le crayon, on l'opère avec la plume.

On dessine donc, d'abord, les contours [1].

Ensuite on met à l'effet, en rendant les parties ombrées, soit par des hachures, soit par des lignes non croisées, soit enfin par des teintes grenues.

Il serait inutile de répéter ici ce que nous avons dit à cet égard dans notre chapitre du dessin au crayon ; le lecteur pourra s'y reporter au besoin.

Nous avons prévenu que les faux traits s'enlevaient difficilement. Un moyen auquel on pourra recourir si l'on se sait adroit, et si le papier, comme nous l'avons recommandé, ainsi que l'encre de Chine, se trouvent de bonne qualité, sera d'essayer de faire disparaître les parties de dessin à enlever, en les frottant aussi légèrement que possible avec une petite éponge trempée dans de l'eau pure et ajustée, soit au bout

1. Et leur première indication au fusain ou à la mine de plomb serait encore une bonne précaution à prendre.

d'une pince, soit à l'extrémité d'un tire-ligne.

Si l'on y réussit d'une manière satisfaisante, on pourra reprendre le travail aux endroits où l'on vient d'effacer.

Enfin, à défaut d'autre moyen, il faut bien appeler à son aide le simple grattoir. Mais bien souvent ce brutal auxiliaire vient tout gâter, on peut essayer aussi le caoutchouc blanc ou caoutchouc à gratter l'encre.

Nous sommes sur le sujet qui nous occupe en ce moment, tout à fait de l'avis de M. de la Palisse, ce grand logicien qui parlant un peu de tout, affirmait que la meilleure manière de s'en tirer avec les faux traits était de n'en point faire; cette vérité est encore vrai, aujourd'hui.

DESSIN AU CRAYON NOIR — A LA MINE DE PLOMB — A LA SANGUINE, ETC.

Si nous voulions parler de toutes les matières au moyen desquelles il est possible de dessiner, il nous faudrait passer en revue toutes les sortes de corps qui peuvent laisser des traces.

Toutes les sortes de surfaces propres à recevoir ou à conserver plus ou moins ces traces, constituent, de leur côté, autant de moyens de

dessiner; faut-il donner à chacune une place dans ce livre?

Ce serait bien long et surtout autre chose qui nous décide à ne pas nous en occuper : ce serait parfaitement inutile [1].

En effet, les principes, avons-nous besoin de le dire, sont tout à fait les mêmes pour dessiner avec de la craie, par exemple, sur une toile noire (laquelle, par parenthèse, offre aux élèves commençants la facilité de s'exercer facilement, puisqu'ils peuvent reprendre, autant de fois que cela est nécessaire, les différentes parties de leur étude, sans autre peine que de passer un chiffon sur ce qu'il y a à refaire), les mêmes que pour reproduire un sujet, avec un crayon quelconque sur du papier blanc.

Nous devons, cependant, en raison de leur usage fréquent, une mention spéciale :

A la pierre noire ;

A la mine de plomb;

A la sanguine;

Au crayon emmanchée dans du bois.

La pierre noire, dont il faut avoir l'habitude de se servir, est d'un ton agréable et doux.

La mine de plomb est excellente pour les cro-

1. Nous faisons une utile exception pour la pierre lithographique et pour le bois à graver dont il sera question plus loin

quis; il y en a de plusieurs numéros, c'est-à-dire de différents degrés de dureté.

La sanguine, minerai tendre, appelée aussi ferret d'Espagne et crayon rouge, fait des dessins gras, souples et d'un joli aspect.

Enfin le crayon Conté noir, emmanché dans du bois, est d'un usage assez répandu aussi, en raison de sa commodité.

Sanguine et crayon ou pierre employés ensemble dans le travail d'un dessin, peuvent produire de charmants effets. On trouvera, dans Watteau, d'excellents modèles de leur heureuse combinaison.

Nous terminerons là, cher lecteur, la partie de nos conseils, consacrée au dessin sur papier blanc. Votre intelligence suppléera facilement à ce que nous aurions pu vous y dire encore. Grâce lui en soit rendue, car nous y gagnerons le plaisir d'avoir la place nécessaire pour vous entretenir de quelques gènres particuliers de dessins, et de plusieurs autres procédés dont vous saurez, nous n'en doutons pas, tirer un bon parti.

DESSINS SUR DIFFÉRENTS PAPIERS

ET

DESSINS AU SUIF

DESSIN SUR PAPIERS TEINTÉS

Papier teinté simple. — Papier à teintes graduées. — Papier pelé.

Le papier dit teinté est celui qui a une nuance grisâtre, bleuâtre, tirant sur le violet ou jaunâtre, etc.

Sa teinte, quelle qu'elle soit, permet de faire marquer d'une manière bien apparente, sur la surface qu'elle colore, la trace du crayon blanc ou de la craie.

On dessine sur ce papier avec les crayons noirs, absolument comme on le ferait sur le papier blanc, en tenant compte seulement et ainsi que nous allons le voir, des conditions différentes de surface.

Mais, auparavant le bon goût a une question à décider : le choix à faire de la teinte qui con-

vient le mieux au sujet que l'on veut traiter, à son expression, à l'effet auquel l'artiste désire arriver. Ainsi, pour un riant passage, le papier bleuâtre sera préférable au papier de nuance grise; une campagne à l'automne se reproduira mieux sur un fond jaunâtre que sur tout autre; la teinte tirant sur le gris chaud, peut être celle qui sera le plus heureusement en rapport avec la vue d'un intérieur, etc., etc. On comprend que ces observations n'ont rien d'absolu. Il nous serait impossible de vouloir autre chose qu'indiquer la convenance d'opter entre les différentes nuances du papier teinté.

Une fois notre choix arrêté, nous procéderons suivant les principes dont il a été parlé dans la première partie de ce manuel, jusqu'au moment où nous nous retrouverons au point de mettre notre dessin à l'effet.

Les deux choses, et les deux seulement dont nous aurons à nous préoccuper à cet égard, le reste, c'est-à-dire les différentes manières de faire faire au crayon son travail, restant acquis, ces deux choses seront :

1° L'appréciation du degré de vigueur à donner à nos ombres;

2° L'indication des lumières.

En ce qui concerne le premier point, il faudra

évidemment que nous tenions compte de la force que la nuance du papier donne *ipso facto* à notre partie ombrée.

Cette nuance fera, en effet, la demi-teinte du dessin.

De là il est facile de conclure que nous devrons indiquer moins vigoureusement nos ombres que si nous les exprimions sur du papier blanc.

Pour les lumières, nous les ferons briller avec la craie ou le crayon blanc; et elles jailliront d'autant plus franches que nous leur aurons ménagé, réservé leur place sur le papier même.

L'exécution de ce genre de dessin est très rapide, et donne des résultats d'un grand effet.

Papier à teintes graduées.

Les amateurs, qui veulent donner à leurs œuvres une certaine ressemblance avec celles de la peinture sans avoir la peine ou le talent de peindre, n'ont rien de mieux à faire que de prendre le papier à teintes graduées, c'est-à-dire de plusieurs nuances, etc., il y en a de presque toutes les couleurs.

Les sujets auxquels il est destiné, sont les reproductions de paysages.

Généralement, ses teintes sont ainsi disposées :

Le bleu pour le ciel ;

Le brun et le jaunâtre pour les terrains.

La ligne d'horizon se trouve tout naturellement indiquée : c'est la ligne séparative des deux teintes.

On dessine sur ce papier avec le crayon noir et le crayon blanc, de la manière dont il a déjà été question : le premier traçant les contours, indiquant les ombres comme il convient de le faire sur les papiers teintés [1] ; le second servant à rehausser (indiquer les partie claires) et à exprimer les lumières.

Papier pelé.

C'est un papier teinté à surface et blanc sous sa partie colorée. Cette partie, si nous pouvons nous exprimer ainsi, est une sorte de voile très mince quoique suffisamment adhérent, qui couvre une autre partie blanche. Voilà donc un papier à deux surfaces, l'une exactement superposée sur l'autre, celle-ci et celle-là entièrement à la disposition de l'artiste.

Comment pourrons-nous en tirer un parti éga-

1. Voy. *Dessin sur papier teinté*, page 128

lement facile. Quelques lignes suffiront pour le faire comprendre.

Nous commencerons par dessiner sur ce papier comme nous dessinerions sur tous autres papiers teintés, pour reproduire les contours et les ombres de notre sujet.

Restera la question des lumières.

Alors commence le rôle à faire jouer à la couche blanche, à la partie cachée.

Ce sera l'affaire du grattoir : Partout où il y aura une lumière à indiquer, il déchirera le voile teinté et cela, bien entendu, non pas en coupe-jarret, mais en dessinateur, c'est-à-dire légèrement et avec le sentiment artistique qui doit animer la pointe d'un crayon, dont il remplit alors l'office.

Dans tous les endroits où il aura ainsi passé, la pellicule teintée disparaitra et le blanc du papier viendra donner la lumière cherchée.

On fera bien de ne pas laisser exposés à la poussière les dessins faits suivant ce mode; le papier, quelque légèrement que l'on gratte, ayant été écorché, présente une surface cotonneuse dans les parties où la teinte a été enlevée; or cette surface arrête très facilement les petits corps répandus dans l'air; aussi le dessin, si l'on ne prenait la précaution de l'abriter le

plus tôt possible, serait-il bientôt terni dans ses parties clairs.

DESSIN SUR PAPIER DIT DE TENTURE

Ce genre de dessin est, en même temps, un des plus agréables comme simple récréation, des plus rapides dans son exécution.

Et, ajoutons-le, un de ceux qui offrent le plus de ressources à l'artiste, en le mettant à même de produire facilement d'assez grands effets.

Vous êtes tenté d'en essayer; mettons-nous à l'œuvre.

Il nous faut d'abord choisir parmi les papiers de tenture ou papiers peints :

Une surface d'une teinte unie soit : blanche — blanchâtre — grisâtre — ou jaunâtre.

Mais se rapprochant toujours du blanc, le plus possible.

Assurons-nous aussi de la régularité du grain de la couche de peinture à la colle, qui colore et enduit le papier dont nous allons faire usage.

Notre préférence est fixée; vous avez coupé un morceau du papier choisi, de façon à lui donner la dimension convenable pour le dessin que nous voulons exécuter.

Que faire maintenant de ce papier si précieux ... les avantages que nous avons dit s'y trouver attachés?

Mon Dieu, le traiter comme le commun des



papiers à dessin, c'est-à-dire le fixer tout bonnement sur une planche ou sur un carton.

Pendant que vous vous en occupez, nous prenons un bâton de crayon dit sauce, tout en vous faisant observer que nous aurions pu aussi bien vous armer d'un crayon Conté noir, n° 3.

Il va nous servir à indiquer les principales masses vigoureuses et les noirs les plus intenses.

La plume allant quelquefois plus vite que le crayon, voilà qui est fait : comme il sera bien d'écraser et d'étendre un peu sur la surface de notre papier la sauce (ce pourrait toujours, bien entendu, être du crayon noir susdit), passons le doigt sur les indications si vite opérées.

Ajoutons-y un peu de sauce;

Puis accusons, légèrement, de la même manière, les teintes qui se rapprochent le plus, avec moins de vigueur, de celles que nous venons de marquer.

Notre doigt complétera ensuite ce petit travail comme il l'a fait déjà tout à l'heure, en écrasant notre sauce sur le papier et en fondant les teintes indiquées.

Nous recommencerons ensuite pour les autres teintes encore moins vigoureuses jusqu'à ce que nous ayons à peu près obtenu, comme tons, l'effet général, un peu assourdi, que nous avions à chercher.

Il est deux choses que la parole substituée à l'exécution elle-même ne vous a pas permis de remarquer, et sur lesquelles nous appelons votre attention :

Nous avons *in petto*, faute de pouvoir faire

mieux, passé le doigt plus fortement et plus souvent sur les noirs donnés au ciel près de l'horizon, et aux plans les plus éloignés; ce qui a eu pour résultat de rendre ce noir plus serré et de l'amener à se couvrir davantage, mais sans augmenter sa vigueur.

Pour les premiers plans au contraire, et pour la partie du ciel loin de l'horizon, nous avons écrasé la sauce et nous nous sommes abstenus de fatiguer notre travail d'indications.

Cela pour les deux raisons suivantes :

Plus le noir se serre et se couvre, c'est-à-dire plus il est frotté ou fatigué, comme nous venons de le faire observer, plus le ton, en perdant de ces qualités vibrantes et de sa fraîcheur, devient fuyant. On comprend, dès lors, pourquoi l'exécution serrée convient aux ciels près des horizons et aux plans éloignés.

On comprend de même la nécessité d'opérer tout autrement pour les autres ciels et les autres plans.

Qu'y a-t-il? Vous nous montrez votre doigt transformé en un spécimen de l'effet du noir serré, sur la peau. Nous nous empresserons de vous dire que, pour les délicats, l'estompe ou le tortillon peuvent suppléer les doigts trop petits-maîtres pour nous servir. Seulement, vous ris-

querez de ressembler à un chimiste qui aurait besoin de pinces pour manipuler les matières qu'il travaille; à un docteur qui ferait avec dégoût ses opérations chirurgicales. Vos frottés seront parfois moins promptement exécutés; dans certains cas, il y aura toujours plus d'intelligence dans un doigt humain que dans une estompe.

Revenons à notre dessin que nous avons laissé, ayant atteint au moyen des noirs gradués un effet général. Vous allez voir que votre doigt n'est pas condamné au noir à perpétuité.

Après être arrivés au point où nous en sommes, nous pinçons (habituez-vous au mot, il est presque technique), avec la pointe d'un crayon vernis un peu tendre, les formes qui se traduisent par des noirs ou de la vigueur et dont les contours seraient trop mous.

Puis, au moyen de l'estompe ou du tortillon, vous voyez que nous n'avons aucune prévention contre ces utiles doigts artificiels, nous étendons le noir avec plus de précision, nous serrons la forme et la valeur de plus près.

On serait trop habiles ou trop heureux si, tout en opérant, on ne trouvait pas quelques noirs à enlever, quelques taches à faire disparaître. Cela ne vous inquiétera guère, si vous n'avez pas ou-

blié quels bons offices peut nous rendre notre petite femme de ménage, la mie de pain ; elle en aura bien vite raison, des taches et du noir.

Elle fait même si bien sa besogne que nous pouvons avoir, grâce à elle, plusieurs fois la même place parfaitement nettoyée, et y recommencer, sans inconvénient, ce qui nous semble devoir être rectifié jusqu'à ce que nous ayons obtenu le résultat cherché.

En opérant ainsi, nous avons réussi à amener notre dessin à un effet satisfaisant, dans une gamme blonde et un peu sourde.

Avons-nous oublié les lumières? Non pas : jusqu'à présent il n'y avait point à s'en préoccuper, autrement dit, à les réserver de quelle que manière que ce fût.

Soyez tranquille : le grattoir nous les aura bientôt données.

Servons-nous du nôtre comme d'une sorte de burin et taillons, pour ainsi dire, les lumières dont nous avons besoin, dans l'endroit épais de la couche de couleur à la colle, qui constitue la surface sur laquelle nous avons dessiné.

Les dites lumières ont été vivement attaquées, voyez comme notre dessin s'illumine peu à peu et comme il scintille, comme il semble prendre de la vie!

Le résultat n'est-il pas plus brillant que celui auquel vous vous attendiez?

Avec ce procédé, vous pourrez vous abandonner à tous les caprices de votre imagination.

Grâce à lui on peut exécuter si rapidement, arriver si vite à l'effet que, presque toujours, on émerveillera les personnes devant lesquelles il sera employé pour la première fois.

Bien souvent, nous avons vu des artistes couvrir entièrement de noir, d'une teinte uniforme, toute une feuille de ce papier et n'avoir besoin que de quelques instants du travail à peu près unique du grattoir et de quelques traits jetés par-ci par-là, pour faire en révélant, des lumières, sortir du chaos qu'ils débrouillaient, les choses les plus imprévues, les plus piquantes et les plus agréables.

Les dessins obtenus de la sorte ressemblent, tantôt à des photographies, tantôt à des gravures à l'eau-forte, et il est rare que leur aspect ne surprenne pas quand on n'a pas eu occasion d'en avoir de semblables sous les yeux.

Pour les conserver, on les rend adhérents, soit avec le fixatif ordinaire que l'on applique au revers; soit au moyen de la vapeur d'eau, comme pour les dessins en papier collé, laquelle dissout

suffisamment la couche de peinture à la colle, qui forme l'enduit, pour y incorporer la sauce et le crayon.

DESSINS AU SUIF

Premier genre

Le nom n'est pas très beau; mais la fin, cela soit dit dans la meilleure acception du proverbe, justifie ici les moyens. D'ailleurs, il y a des dessins au suif, sans suif : ce sont ceux-là qui constituent le premier genre dont nous allons vous parler, et l'on pourrait tout aussi bien et même mieux les appeler dessins à la fumée.

Ce chapitre nous place sur le domaine de la haute fantaisie artistique. Les deux genres dont il y est parlé furent très fort de mode à l'époque où florissait le romantisme.

Ils sont particulièrement à l'usage des personnes à l'imagination vive, originale, primesautière qui savent découvrir dans des taches bizarres et dues au hasard, des formes déterminées, des sujets même tout entiers.

Que l'on en juge.

Pour exécuter un dessin au suif (premier genre), on fait passer adroitement au-dessus de

la flamme d'une chandelle de suif, une feuille de carton-bristol ou de beau papier un peu fort.

La fumée aura bientôt noircie de nuages, aux formes capricieuses et fantastiques, la surface qui vient ainsi la condenser durant quelques instants.

Pendant ce temps, toute l'habilité artistique de l'opérateur consiste à imprimer au carton ou au papier les mouvements nécessaires pour y distribuer le dépôt des noirs, de manière à faciliter la composition pittoresque du sujet qu'il se propose de représenter.

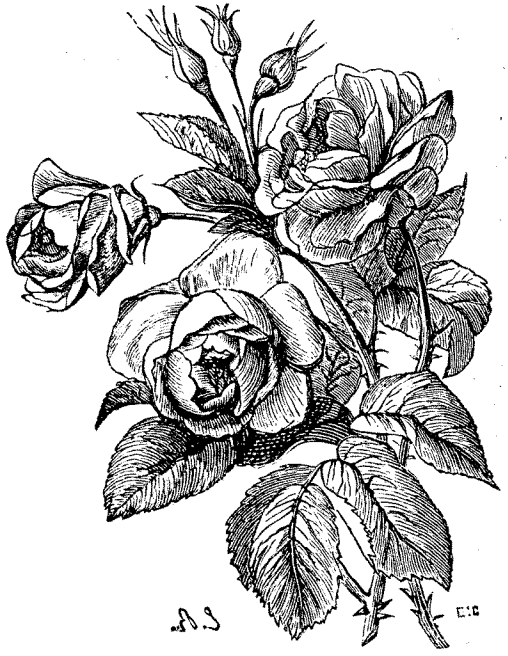
Lorsque le papier se trouve suffisamment enfumé, on le place devant soi, on le retourne, on l'étudie dans tous les sens, en écarquillant les yeux ou en clignant ; l'improvisateur se penche à droite, à gauche sur ce papier, il s'en éloigne, il s'en rapproche, en un mot, il y cherche l'inspiration par tous les moyens propres à lui faire découvrir l'énigme artistique à répandre.

Peu à peu son regard s'illumine, son front se déride, sa mâchoire se détend, un sourire de satisfaction peint ses lèvres, le fameux *eurèka :* le chercheur a trouvé ; il est maître de son interprétation.

Vite une boulette de mie de pain ; la voilà qui, dirigée par une main preste et assurée, se pro-

mène, voltige sur ce chaos enfumé, l'attaque, le mord, le déchire, le fouille.

Et la lumière naît, scintille, vibre de toute part; une baguette enchantée semble séparer en



un instant les éléments confondus dans le flot de fumée qui devient un petit monde.

Ici le ciel resplendit plein de clartés capricieuses avec ses nuages légers, à la silhouette fantastique.

Là, un fleuve, un lac qui reflète ce ciel ou les montagnes sur la cime desquelles il semble s'appuyer pour se regarder dans les eaux, ou bien encore la mer dans la majesté de son calme, sinon précipitant à la conquête de la terre ses flots qui courent au rivage en faisant flotter leurs blancs panaches d'écume.

Sur les premiers plans surgissent des terrains merveilleusement accidentés, couverts de végétations qui font rêver un monde inconnu d'arbres géants, d'une essence à défier le vocabulaire grec et latin du botaniste : partout l'étrange et l'imprévu.

Tout cela, créé en quelques minutes par une main habile, par le faire primesautier d'un artiste de talent, étonne et se fait admirer; c'est quelque chose comme un rêve de l'œil éveillé.

Comme la mie de pain quelque fée qu'elle soit ne peut pas tout faire, on termine ordinairement cette sorte de dessin avec une pointe sèche, un grattoir et quelques coups de crayon.

Ces dessins ont des tons et un aspect inimitables qui seuls suffiraient à charmer les regards et ils s'exécutent en bien moins de temps, quelquefois, que nous n'en avons mis à les décrire.

Légers, délicats comme les arabesques de l'aile du papillon, ces tons en ont toute la fragilité; la leur

est même plus grande encore. Heureusement les dessins dont nous parlons se fixent aussi bien et plus facilement que les compositions au fusain.

Une couche d'essence de térébentine rectifiée, mise au dos du dessin, suffira pour le rendre parfaitement adhérent.

Deuxième genre

Nous prendrons une feuille de carton bristol très blanc;

Puis, pour la nommer par son nom, une simple chandelle de suif. Peut-être préféreriez-vous qu'elle fût moins simple, mais c'est comme cela qu'il nous la faut.

Il s'agit d'en frotter la surface de notre bristol jusqu'à ce qu'elle soit bien pénétrée de suif, mais, cependant, sans qu'il fasse épaisseur.

En avons-nous fini avec la chandelle? Pas encore, mais il ne reste plus qu'à la rendre à sa destination ordinaire : à l'allumer. Ça été l'affaire d'une allumette.

Notre affaire à nous, maintenant, est de promener adroitement, au-dessus de la flamme, la surface graissée par nous, c'est-à-dire de faire une opération exactement semblable à celle dont

nous avons parlé dans la première section de ce chapitre.

Nous arriverons ainsi à noircir cette surface, soit d'une manière uniforme, soit, suivant nos intentions, en nuançant ou graduant les noirs.

Le moment est venu de laver la main qui a touché la chandelle, si une ablution peut vous être agréable : il est nécessaire que nous laissions refroidir le suif noirci.

Quelques minutes ont suffi pour cela. Reprenons notre œuvre qui, en fait de matériel, ne demande qu'une pointe quelconque : celle d'un grattoir, d'un canif, d'un bout d'ivoire ou de tout autre instrument piquant.

Si, avec cette pointe, nous fouillons, en dessinateurs, la surface noire et molle qui recouvre le bristol, nous le mettrons à nu, partout où il conviendra d'y graver, en quelque sorte, un trait, lequel, naturellement, sera blanc et représentera, révèlera la lumière. C'est donc comme si nous dessinions avec du crayon blanc sur du papier noir, qui n'aurait ni le moelleux, ni la souplesse de notre surface de suif noircie, ni bien d'autres avantages non plus.

Aussi n'est-ce là qu'une comparaison destinée simplement à nous faire mieux comprendre, et le mode de dessin dont celui-ci se rapproche le

plus, auquel on peut même le comparer pour la manière de procéder, est le dessin sur papier de tenture.

Il existe, cependant, entre l'un et l'autre, cette différence assez importante que dans le dessin au suif, il n'est pas possible, comme dans le dessin sur papier de tenture, d'augmenter à volonté le noir.

Il n'est pas possible non plus de fixer les compositions faites suivant la seconde manière dont nous venons de vous entretenir, ni, par conséquent, de les conserver dans des cartons ou dans des albums.

Exposées à l'air et à la poussière, elles seraient bien vite détruites également.

Le mieux est donc de les mettre sous verre aussitôt qu'elles sont faites et avec autant de soins qu'on en donnerait à des pastels.

Elles en valent bien plus que la peine ; jugez-en par expérience, et si vous réussissez, quelque peu ami que vous soyez du suif, vous verrez qu'en fait de dessins originaux, pittoresques, agréables, il n'y a que la première chandelle qui coûte.

DES

DIFFÉRENTES APPLICATIONS DU DESSIN

DESSINS SUR PIERRE ET DESSINS SUR BOIS

AQUA-TINTA. — EAU-FORTE

CHAPITRE PREMIER

LITHOGRAPHIE

§ 1er

Invention. — Les services. — Pierres lithographiques. — Grainage. — (Observation importante). — Température. — Qualités.

Nous n'avons à nous occuper de la lithographie qu'au point de vue de ce qui peut offrir de l'intérêt au dessinateur sur pierre.

Que cela ne nous empêche pas d'adresser un salut à la mémoire de l'inventeur de cet art, l'Allemand Aborys Senefelder, un contemporain de nos grands-pères, et un souvenir à la date heureuse de son importation en France, l'année 1814.

Les nombreuses reproductions des sujets de toute sorte, sur le papier, les étoffes et jusque sur

le bois, par un procédé rapide, peu coûteux, dues à la lithographie qui les multiplie dans la plus large mesure des besoins, disent mieux que nous ne saurions le faire, les immenses services dont les arts, les sciences, la librairie, l'industrie, doivent lui tenir compte.

On comprend que tous les corps durs et solides auxquels on a donné le nom de pierres ne peuvent convenir à la lithographie. Les calcaires argileux, compacts, qui lui sont propres nous viennent en général du Jura ou de la Bavière, qui a fourni les premières pierres lithographiques. La frisopie de leur graine et leur poli ont jusqu'à présent justifié la préférence dont elles ont été l'objet.

Avant d'être livrées à l'artiste elles subissent un drepage : ou le graine ou grène (le dictionnaire laissant à votre choix l'orthographe du mot). L'opération dont il est bon de vous prévenir — vous allez voir tout à l'heure pourquoi — consiste à appliquer deux pierres l'une sur l'autre et à promener la face de l'une sur celle de l'autre, après avoir mis entre ces deux faces du grès mouillé. Le temps de l'exécution du grainage peut, sans inconvénient sérieux, durer plus ou moins, lorsque les pierres sont neuves.

Il n'en est pas ainsi quand elles ont déjà servi.

Nous disons quand elles ont servi parce que, en effet, une pierre sur laquelle on a dessiné et tiré les épreuves dont besoin était, peut être grainé de nouveau et remise, de la sorte, à même de recevoir, puis de donner à l'impression une autre composition.

Mais alors, et c'est ce dont l'artiste a grand intérêt à s'assurer, les pierres doivent avoir été suffisamment dressées, assez longtemps grainées pour éviter un danger qui fait, parfois, perdre entièrement la dernière composition : celui de voir, sur les épreuves nouvelles réapparaître le premier dessin mêlé à celui qui l'a suivi. Notre observation n'a pas besoin de commentaires.

Il n'est pas indifférent non plus, quoique cela ait bien moins d'importance, de prendre quelques précautions en ce qui concerne la température convenant aux pierres lithographiques. Le trop grand froid paralyse leur propriété et il peut rendre nécessaire de les réchauffer pour les remettre en état de servir convenablement. Pour cela, on se sert d'appareils *ad hoc*. Elles auraient également à souffrir d'une trop grande chaleur et, l'été, il est prudent de les tenir dans l'endroit le plus frais de l'atelier.

Le dessinateur lithographe a bien d'autres précautions à prendre, mais voilà les plus utiles

de celles qui se rapportent directement et exclusivement à la pierre. Ce que nous avons à dire de ces autres précautions viendra en son lieu et place. Complétons donc ce premier sujet en ajoutant que les meilleures pierres lithographiques sont celles dont le graine est généralement uni, également dur dans tous ses points, et qui n'ont pas de veinures.

§ 2

Double mission de la lithographie. — Sujet donné. — Calque. — Composition libre. — Esquisse. — Installation de la pierre. — Bandes de carton latérales.

La mission principale, la plus sérieuse, la plus large de la lithographie est la reproduction au moyen de l'imprimerie qui lui convient, et en un grand nombre d'exemplaires de sujets préexistants : un dessin, un tableau, etc.

En étendant et, il est permis de le dire, en amoindrissant relativement son but, on l'a fait servir aussi à donner certaines productions originales destinées à composer des albums d'images souvent très agréables, à former les illustrations d'un grand nombre d'ouvrages.

Voilà donc, artistiquement parlant, deux genres de services différents à lui faire rendre, et pour nous, deux artistes à voir opérer :

L'artiste qui reproduit un sujet donné ;

L'artiste qui confie à la pierre sa propre pensée son inspiration personnelle.

Au premier, la composition à représenter est indiquée : c'est un tableau que l'on veut reproduire, par exemple. Dans ce cas, il prend un calque, très serré, très précis, très détaillé, sur la sorte de papier faite pour cela, avec un crayon très fin et non gras, de l'œuvre désignée. Puis, si le dessin reproducteur doit avoir les mêmes dimensions que cette œuvre, l'artiste aura alors à la décalquer sur la pierre.

Le champ de l'interprétation est-il plus petit que le tableau pris pour exemple : avant d'arriver au décalque, il sera nécessaire de réduire au pantographe le calque dont nous venons de parler.

Il va de soi que ce que l'on ferait ainsi pour un tableau, est applicable à tout autre sujet destiné à l'interprétation : un dessin, une gravure, etc.

Passons, pour ces *opérations* préliminaires, à l'artiste entièrement libre dans le choix de son sujet, et dans sa composition.

Celui-ci, bien entendu, n'a pas de calque à faire. S'il se sent entièrement sûr de lui, il peut donc, du premier coup, attaquer la pierre. Mais

un autre plus prudent, plus jaloux de perfectionner la disposition, le sujet de son dessin, en fera une esquisse sur un papier transparent. Et cette esquisse, il la décalquera ensuite, comme le premier sous calque.

Avant d'en arriver là avec l'un ou avec l'autre, nous avons encore à prendre de petites dispositions extra-artistiques, c'est-à-dire à placer, à établir convenablement notre pierre; et, au besoin, d'une manière suffisamment maniable, attendu que nous n'avons pas affaire à une feuille de papier.

Nous la poserons devant nous, dans un plan incliné, la tête étant un peu plus élevée que le pied. Si elle n'est ni trop grande ni trop lourde, nous pouvons lui donner sur notre table le support qui nous conviendra.

Son poids nous rend-il à peu près impossible de la manœuvrer, il sera bon de la placer sur ce que l'on appelle la mécanique. Cette machine est tout un système qui nous permettra de faire mouvoir, suivant les besoins, notre pierre dans tous les sens.

Nous ne sommes pas au bout des soins préliminaires : il nous reste, en effet, à coller sur chacun des deux bords latéraux de cette pierre une bande de carton d'un demi-centimètre

d'épaisseur, à peu près, et dont l'indispensable office nous sera bientôt démontré.

Réunissons auparavant le petit matériel dont nous allons avoir besoin.

§ 3

Appui-main. — Blaireau. — Flanelle. — Loupes — Glace. — Crayon lithographique. — Plaque — Pinceau. — Plume. — Grattoir.

Voici d'abord une règle large et plate et assez longue pour dépasser les deux bords latéraux de notre pierre ; et assez épaisse, assez forte pour ne pas fléchir sous la pression de notre main ou de notre bras. Nous la placerons tout de suite en travers de celle-ci, et les deux extrémités reposant sur les bandes de carton que nous avons collées tout à l'heure, vous vous le rappelez. Cette règle se trouvera donc posée à un demi-centimètre, environ, de la surface sur laquelle nous allons opérer. Elle nous servira d'appui-main — mobile puisqu'il n'y aura qu'à la faire glisser sur les bandes de carton de bas en haut, ou de haut en bas, pour porter notre poignet sur tous les points de notre composition. Sans cet auxiliaire nous compromettrions cent fois le tirage de notre dessin car il suffirait que notre

main, comme tout autre corps graisseux touchât la pierre pour lui faire donner des épreuves défectueuses.

Mettons à portée de notre main ce pinceau de blaireau, il nous sera très utile pour la toilette de notre dessin :

D'abord en le nettoyant de toutes les petites ordures qui viendront s'y déposer.

Ensuite en le faisant luire également partout.

Nous n'aurons, pour cela, qu'à le passer, de temps en temps, et comme un petit balai, sur la surface de l'œuvre en exécution.

Munissons-nous encore d'une loupe qui nous viendra très heureusement en aide, lorsque nous aurons besoin de voir notre travail plus gros afin d'exécuter les choses fines. Cette loupe doit être assez grande pour que nous puissions voir la pierre avec les deux yeux, car, sans l'action simultanée des deux yeux, nous ne pouvons apprécier les distances d'une manière exacte et nous serions par conséquent exposés à briser à chaque instant la pointe de notre crayon sur la pierre, faute de voir quand cette pointe va toucher cette pierre.

Une glace nous sera encore nécessaire si nous reproduisons un modèle, dessin, tableau, gravure, etc., que nous devions avoir sous les yeux.

Nous nous occuperons, lorsque le moment en sera venu, de l'usage de cette glace.

Voilà les accessoires, arrivons aux instruments du travail :

Le premier de tous est le crayon dit lithographique, n° 1, n° 2, n° 3, suivant qu'on le désire plus ou moins tendre. C'est un corps savonneux et gras, c'est-à-dire ayant la propriété, après avoir été sur la pierre, rendu insoluble à l'eau, de retenir l'encre d'imprimerie, pendant que cette pierre mouillée est devenue répulsive, partout où il n'y a pas de crayon, de la susdite encre.

Bien que le crayon dont nous parlons puisse complètement suffire au dessin d'une œuvre lithographique, quelques artistes lui donnent pour auxiliaires :

Une sorte de crayon sauce, savonneux aussi, bien entendu, ayant la forme d'une tablette carrée et plate, et désignée sous le nom de *plaque*. Son emploi, disons-le tout de suite, consiste à en frotter légèrement la pierre avec l'un des côtés, et ce, particulièrement aux endroits où l'on veut obtenir des effets pittoresques.

Puis encore un pinceau qui, trempé dans une encre lithographique, sert à renforcer les noirs. Parfois on en fait usage même pour les indiquer; mais on ne peut, dans ce deuxième cas, arriver

qu'à une exécution inférieure au faire du crayon.

Enfin la plume, une digne émule, celle-là, du crayon, et qui lui est préférable pour obtenir certains effets partiels, une reproduction totale même plus conforme au sujet, quand il s'agit par exemple, d'interpréter un bois, une eau-forte, etc. Nous avons dit comment on se servait de la plume pour dessiner; nous n'aurions qu'à nous répéter ici, le dessin lithographique à la plume ne différant du dessin à la plume sur le papier que par l'emploi de l'encre savonneuse au lieu de l'encre de Chine [1].

On emploie aussi quelquefois un morceau de flanelle douce dont on se sert pour étendre le crayon lithographique comme d'une estompe.

Il nous manque un dernier instrument; vous le connaissez déjà : c'est le grattoir, qui, pour faire disparaître les fautes du dessinateur, taille et rogne dans le mal, au risque, il est vrai, d'emporter en même temps le malade, mais qui aussi arrache des lumières aux ténèbres mieux que ne pourrait le faire la baguette divinatoire des magiciens, pour les sources d'eau ou les trésors enfouis dans la terre.

Voilà à peu près tout, pour l'essentiel.

1. Voir page 123.

Sommes-nous enfin en mesure de mettre quelque chose sur cette pierre autour de laquelle nous avons tourné bien longtemps, vous paraît-il peut-être? Nous allons le voir.

§ 4

Porte-crayon spécial. — Manière de tailler le crayon. — Ses débris. — Papier à décalquer. — Emploi du miroir. — Opération du décalque. — Exécution — Lumières.

On obtient un porte-crayon léger en faisant un petit tuyau avec un morceau de papier et un peu de colle; on y emmanche le crayon lithographique; ce sera le meilleur porte-crayon que nous puissions avoir.

Le crayon n'est pas taillé. Cela, heureusement, ne nous arrêtera pas longtemps : faites avec votre canif ce que vous feriez s'il s'agissait d'un simple bâton de fusain; seulement ayez soin d'opérer en dehors du rayon de votre pierre, autrement vous risqueriez de la gâter.

S'il s'agit de reproduire un dessin, nous commencerons par placer sur la pierre une feuille suffisamment grande de papier mince, dont la préparation consiste à avoir un de ses côtés frotté avec de la sanguine. C'est ce côté, cela va sans

dire, qui doit être en contact avec la surface lithographique.

Puis, sur ce papier, on posera le calque du dessin à interpréter, mais en ayant soin de mettre la face de ce calque du côté du premier papier, de manière que ce qui était à droite se trouve à gauche, et *vice versa*, sur la pierre.

Cette précaution n'admet pas d'oubli, car, lors du tirage, ce qui sera à droite sur la pierre et *vice versa* viendra à gauche, et ainsi de l'autre côté. Les choses seront donc ainsi ramenées à la situation qu'elles occupent sur le calque, et par suite sur le modèle. En agissant autrement, on n'obtiendrait, par conséquent, que des lithographies renversées de côté par rapport à ce modèle.

De ce qui vient d'être dit, il résulte, vous le voyez, qu'il nous faudra décalquer par le dos du calque. Mais, comme le papier de ce calque est transparent, l'opération n'offrira aucune difficulté.

Mais il en résulte aussi, objectez-vous, que l'on dessinera sur la pierre, à gauche, ce que le modèle montrera à droite, et on devra exécuter du côté droit ce qui sera du côté gauche. La glace que nous avons mise dans notre matériel viendra là pour résoudre la difficulté lorsqu'il s'agira d'une composition.

Vous installez votre glace devant vous, derrière votre pierre, de façon à pouvoir, pendant le travail, voir ce que reflètera cette glace. Or, ce qu'elle vous présente, c'est l'image du dessin à copier, fixé sous un certain angle avec le miroir, image retournée, et telle que vous devez la reproduire.

L'opération du décalque consiste, on le sait probablement, à passer, en appuyant, sur tous les traits du calque, de façon à ce qu'ils s'impriment en quelque sorte sur une autre surface. L'instrument avec lequel elle s'exécute est un petit stylet, dur et souple tout à la fois, d'argent, d'ivoire ou d'écaille, dont on conduit la pointe sur les traits susdits.

Après nous être assurés qu'ils se sont empreints sur la pierre, nous découvrirons celle-ci et nous l'attaquerons avec le crayon lithographique.

Le premier office de ce crayon sera de repasser, pour les fixer, toutes les traces de dessin laissées par le décalque; tout en les arrêtant bien nettement, avec fermeté, il devra le faire en traits aussi fins que possible.

Après ce travail commence celui de l'exécution complète, définitive, de la mise à l'effet, poussée aussi loin qu'elle doit l'être ou que l'on veut aller à cet égard.

Soit avec notre crayon, soit avec la plume, nous dessinerons comme si nous avions affaire à du papier; mais, ici, il nous faudra toute la sûreté de main dont nous sommes capables; l'attaque doit être franche; les tâtonnements auraient leurs dangers, car la pierre n'admet que fort peu, pour ne pas dire qu'elle exclut les corrections.

Le grattoir pourra bien atténuer les vigueurs trop accusées; mais ce sera à peu près tout.

Vous enlèverez bien une certaine quantité des noirs en les piquetant avec la pointe de votre crayon, mais il ne vous sera pas permis de faire davantage.

Enfin le grattoir nous donnera les lumières désirables en enlevant, aux endroits convenables, la surface grisâtre de la pierre.

Nous venons de voir ce qu'il faut faire, voyons rapidement ce qui doit être évité.

§ 5

Contact des corps gras ou acides. — Serre-tête. — Haleine. — Instrument contre le souffle. — Mise à l'abri. — Opinions émises sur la lithographie

La sensibilité et la délicatesse de la surface lithographique sont des plus grandes.

Le moindre contact d'un corps gras ou acide y laisse une trace, c'est-à-dire une tache pour le dessin.

Il est, par conséquent, indispensable d'éviter que la main ne la touche.

La chute des cheveux, des pellicules de la tête étant même suffisante pour donner un défaut au tirage du dessin, quelques artistes ont la précaution de mettre un serre-tête lorsqu'ils dessinent sur pierre. Les chauves ont donc ici un avantage sur les chevelus.

Il y a également danger à souffler sur un dessin lithographique, l'haleine dissolvant plus ou moins le crayon à base savonneuse, vous le savez.

Cet inconvénient va même assez loin pour qu'il oblige, dans une certaine mesure, à observer le jeu de la respiration, afin que le souffle ne tombe pas de trop près sur la surface lithographique.

Pour y obvier, sans faire courir aux artistes le risque d'asphyxie, on a imaginé un petit instrument dont il n'est pas désagréable d'user au besoin; il se compose d'une petite tige de bois de la dimension d'un crayon, et à l'une des extrémités duquel se trouve un disque de carton léger qu'il emmanche. On prend entre les dents,

comme on le ferait pour un tuyau de pipe, le bout opposé, et l'haleine va alors se perdre, se briser sur ce disque. Cette sorte de para...souffle est assez facile à fabriquer, on le voit, pour qu'il ne soit pas indispensable de le demander à l'industrie.

Une précaution plus commode encore à prendre, est d'abriter la partie de la composition à laquelle on ne travaille pas.

Mais un soin indispensable s'impose au dessinateur lithographique, même le plus impatient de quitter sa besogne : celui de couvrir complètement le dessin dont il interrompt l'exécution ou qu'il a terminé.

Ajoutons que la présence de l'artiste au tirage des épreuves, si elle n'est pas indispensable, sera souvent très utile. L'œuvre gagnera toujours à ce que son auteur indique de vive voix les parties qui doivent venir plus ou moins vigoureuses, et souvent à ce qu'il fasse encrer sous ses yeux, etc., etc.

Pour ne pas fermer ce chapitre sur la sèche nomenclature de tous ces petits inconvénients à prévoir, de tous ces petits soins à prendre, rappelons ce que l'on a dit de la lithographie :

Plus variée et plus étendue dans ses procédés que tous les autres genres de gravure, elle

donne le moyen de produire des résultats de différents genres, qui se rapprochent plus ou moins des travaux que l'on a coutume d'exécuter sur cuivre ou sur bois. Grâce à elle, on reproduit, non seulement des dessins à l'encre et au crayon, mais on grave en creux, on imite la gravure sur bois, les eaux-fortes, etc., et on peut même, par un heureux accord, obtenir des travaux de ces divers genres... Enfin, elle a l'avantage d'être le jet immédiat de l'artiste, et elle a, pour ainsi dire, créé la caricature.

DESSIN SUR BOIS

§ 1

Du dessin sur bois. — Ses différentes applications. — Essences de sa base. — Division par morceaux. — Préparation. — Défauts.

De l'art d'imprimer la parole, de la typographie, est né, lorsque cette parole se dessinait et se gravait sur le bois, le genre de représentation des choses de la nature, auquel on a donné le nom, le plus généralement employé, par abréviation, de bois.

Ceux-ci comme celle-là, ont pour moyen de se produire : l'imprimerie, ce qui donne aux des-

sins dont nous nous occupons, l'avantage de pouvoir se tirer avec et dans le texte des ouvrages auxquels ils font d'agréables et souvent de belles et précieuses illustrations.

La typographie a progressé en laissant le bois pour la fonte et en mobilisant ses caractères, le dessin en question s'est perfectionné sans changer sa base.

Les améliorations auxquelles il est arrivé aujourd'hui ne datent guère, cependant, que d'un peu plus de trente ans. Le *Magasin Pittoresque* a eu particulièrement le mérite et l'honneur de les provoquer, de les chercher, de les découvrir en les vulgarisant.

Ce n'est pas seulement la librairie qui trouve dans le dessin sur bois un excellent auxiliaire; il vient aussi fort heureusement en aide à différentes industries : celle des étoffes, des papiers peints, etc., pour leurs impressions.

Pour ces dernières, on peut se contenter du poirier, du sorbier, et de quelques autres essences.

Mais le bois préféré, adopté même avec raison, quand il s'agit d'illustrations de livres, est le buis.

Ce bois, pour nous servir de l'expression technique, doit avoir été coupé debout.

Est-il destiné à recevoir un très grand dessin on forme le bloc de plusieurs morceaux réunis par des vis.

De là, et parfois elle sera utile, la possibilité d'avoir, en peu de temps, la gravure de ce dessin. Le dessin achevé, on divise le bois; chacun de ses morceaux est confié à un artiste graveur; l'œuvre peut alors s'exécuter simultanément dans plusieurs de ses parties, et lorsqu'elle est ainsi complètement achevée, le bloc se reforme de nouveau au moyen des vis et l'on fait les raccords.

Sur la face réservée au dessin, le préparateur du bois, après l'avoir polie, étend une couche de blanc. C'est là une opération très simple, très facile à faire et qu'l'artiste doit connaître.

Cette couche n'est autre chose que du blanc de céruse broyé à l'eau ou du blanc de gouache.

On l'étend au moyen d'un pinceau sur la surface du bois.

Puis avec la paume de la main on frotte cette surface, jusqu'à ce que la couche soit devenue très peu épaisse et d'un blanc égal partout.

Un bois avec des nœuds est défectueux.

Des fissures, des trous, le rendraient impropre à l'usage auquel on le destine

§ 2

Emploi de la mine de plomb, de l'estompe, du pinceau et de la plume — Renversement. — Lumière. — Effets. — Corrections. — Installation du bois. — Mérite dominant.

On dessine sur bois au moyen :

De la mine de plomb, dont on se sert comme pour dessiner sur le papier.

Des tortillons et des estompes garnies de mine de plomb pour indiquer au besoin certaines vigueurs, ou simplement, et sans mine de plomb, pour écraser, si cela est nécessaire, les traits qui sont trop durs ou trop vigoureux, d'un pinceau dont l'office peut être, tantôt de renforcer, tantôt même de préparer le ton avec de l'encre de Chine.

De la plume, qu'il est possible d'utiliser pour renforcer aussi, mais en ayant soin d'indiquer les traits et hachant dans le sens du burin ; l'encre de Chine est également celle qui convient.

N'oublions pas que le tirage mettra d'un côté ce que nous aurons dessiné de l'autre. Il faudra donc dessiner en conséquence, si l'on attaque le bois du premier coup ; et si l'on a cru devoir faire une esquisse et qu'on la décalque, opérez comme il a été dit dans le chapitre précédent.

En ce qui concerne les lumières, nous avons deux modes de procéder : on se bornera à les ménager, c'est-à-dire à mettre très peu de crayon, ou à ne pas en mettre du tout aux endroits où elles doivent se trouver.

Lorsque le crayon aura envahi la place d'une lumière, on rehaussera avec du blanc, mis au pinceau.

Dans les dessins sur bois la manière d'arriver à l'effet n'est pas arbitraire. Il est bien de chercher à l'obtenir seulement au moyen de la lumière et d'un ton par le blanc et par le noir. Allez au besoin jusqu'à trois tons; mais que ce soit le maximum, autrement vos dessins pourraient ne pas y trouver leur compte, ce qui ne serait la faute, ni du graveur ni de l'imprimeur, qui ont si bon dos, mais qu'il ne faut pas surcharger précisément à cause de cela.

Nous sera-t-il au moins facile de faire disparaître les petites bévues de notre crayon, et, à vous dire vrai, les grosses, au point de vue de la rectification, sont préférables aux petites.

En effet, la mie de pain enlèvera tant bien que mal, plutôt mal que bien, un faux trait, puis, en étendant sur la place du blanc avec le pinceau, nous y referons ce que nous pourrons, sinon ce qu'il faudrait.

Tandis que, si la plus grande partie du dessin ne répond pas à notre attente, nous enlevons le tout avec de l'eau, nous remettons une couche convenable de blanc et ce n'est qu'une composition à recommencer. La correction, nous en convenons, est plus longue, mais elle est plus sûre.

Il y a cependant un moyen de rectification partielle pour la gravure, qui peut conduire au résultat désiré. On fait enlever la partie de bois sur laquelle se trouve ce que l'on veut changer, elle est remplacée par un morceau dit pièce de correction, et sur lequel on exécute le nouveau travail.

Surtout, gardez-vous de recourir au grattoir ; vous ne trouveriez plus en lui qu'un ennemi, lequel détruirait en faisant des creux qui deviendraient blancs, sans vous laisser la possibilité de réparer.

Si nous ne vous avons point parlé, en commençant, de la manière de poser le bois, c'était pour vous prier, en terminant, de vous reporter à ce que nous avons dit de l'installation de la pierre lithographique : l'un et l'autre se traitent de même à cet égard.

Pour conclure, eependant, par une considération artistique, signalons le mérite dominant

des dessins sur bois, c'est-à-dire la manière heureuse dont il se prête à l'expression pittoresque.

GRAVURE A L'EAU-FORTE

§ 1

Avantages artistiques de l'eau-forte. — De la planche. — Deux moyens de la noircir. — Décalque.

De tous les genres de gravure l'*eau-forte* est celle qui révèle le mieux l'originalité particulière de l'artiste, son tempérament, le côté intime de son talent et l'esprit de son exécution.

Elle dispute victorieusement ces avantages au croquis, et donne un résultat beaucoup plus complet en conservant le charme et la verdeur de celui-ci.

L'eau-forte peut se pousser aussi loin que l'on veut, et l'artiste peut y épuiser en quelque sorte son talent, ou, tout au moins, y employer toutes les ressources du dessin le plus expressif et le plus personnel.

La gravure à l'eau-forte s'exécute ordinairement sur une planche de cuivre que l'on a choisie bien planée et bien dressée.

Nous la ferons d'abord chauffer à un degré

suffisant pour réduire en globules la salive que nous y laisserons tomber.

La surface de cette planche élevée à la température voulue, doit aussitôt être couverte d'un enduit de noir.

Deux manières de la noircir sont à la disposition de l'artiste :

1° Il peut étendre sur la surface une couche de vernis noir d'une espèce particulière;

2° Ou bien frotter la susdite surface avec un nouet de soie dans lequel il y a du vernis sec, jusqu'à ce qu'elle soit bien couverte de ce vernis que la température de la planche fait fondre par le contact.

Puis, notre artiste laisse le nouet de soie pour un tampon de coton cardé, recouvert d'une étoffe de soie très fine. Le nom de ce nouvel auxiliaire en dit l'emploi : le tampon tamponne donc pour ne s'arrêter que lorsque le vernis est réparti sur toute la surface en une couche très mince et très régulière.

Tout cela ne nous donnera pas encore le noir dont nous avons besoin, mais voici quelque chose qui, avec un peu d'adresse de notre part, va nous le fournir bien vite : cette torche fumeuse. Promenons la surface de notre planche au-dessus de la flamme opaque graisseuse et nous ver-

rons aussitôt se former sur la surface en question une couche de suie dont nous pourrons nous contenter, car nous nous trouverons assez riches en noir.

Mais il ne suffit pas d'acquérir du bien il faut encore en faire le placement le plus utile possible, et notre science doit tendre à placer ce noir d'une manière égale partout.

Après avoir résolu ce petit problème d'administration artistique, nous laisserons refroidir et sécher notre planche.

Ainsi préparée d'une manière définitive, la planche est propre à recevoir le dessin.

Comme pour la pierre comme pour le bois, nous pouvons attaquer de prime-saut la planche de cuivre; mais de même que pour les deux premières bases, il sera plus d'une fois prudent d'avoir arrêté le croquis de notre dessin sur un papier-calque.

Si l'on a jugé à propos de prendre cette précaution, on préludera à l'exécution du dessin proprement dit en décalquant ce croquis et ce sera la même manière de procéder que pour la pierre et pour le bois, aussi, y compris la nécessité, pour les motifs que nous avons dits à ce sujet, de décalquer par le dos du papier sur lequel a été fait le projet du dessin. Maintenant, opérons.

§ 2

De la pointe sèche. — Traits fins, vigueurs, lumières. — Corrections. — Morsure. — Perfectionnements du dessin. — Différents modes. — Tirage.

Nous avons pris une pointe d'acier dite pointe sèche.

Partout où nous la ferons pénétrer dans le noir de la planche elle laissera des traces brillantes produites par la mise à nu du cuivre ; les traces composeront notre dessin.

En un mot, la pointe se comportera sur la planche de cuivre comme un crayon sur du papier, avec cette seule différence que le crayon laisse une trace noire à la surface blanche du papier, tandis que la pointe creuse un sillon clair dans la couche de noir qui recouvre le cuivre. L'effet sur la planche est donc renversé, car les traits clairs dont nous parlons deviendront noirs au tirage des épreuves, et toutes les parties noires réservées deviendront blanches.

Pour les traits fins, peu accentués, notre pointe découvrira fort peu le métal.

Lorsque nous voudrons avoir beaucoup de netteté et de vigueur, nous appuierons de façon à le faire paraître davantage en proportionnant

la largeur et la profondeur du sillon au degré de force désirée à cet égard.

S'agit-il d'assurer au trait le plus d'énergie possible, ne craignons pas d'arriver jusqu'à entamer le cuivre.

Les lumières se ménagent; les endroits de la surface que notre pointe n'aura pas touchés viendront blancs au tirage ainsi que nous l'avons dit quelques lignes plus haut.

Il faut une bien grande expérience pour obtenir sans tâtonnements un dessin qui doit donner un bon résultat au tirage; il n'est peut-être pas un artiste qui puisse se vanter d'être assez habile, assez sûr de lui pour cela; mais cette considération ne doit pas arrêter, même les plus timides, car si la gravure à l'eau-forte présente de grandes difficultés, elle offre, par compensation, d'aussi grandes ressources et peut sans cesse se compléter et se perfectionner.

Si le dessinateur n'est pas satisfait d'une partie de son travail il peut le recommencer autant de fois qu'il le juge nécessaire; et pour cela il n'aura qu'à faire disparaître la partie défectueuse sous une couche de vernis noir qu'il étendra au pinceau; cela lui donnera dans cette partie une surface vierge sur laquelle il dessinera comme s'il n'y avait rien eu au-dessous.

Le dessin nous paraît-il sans ou après corrections, satisfaisant, reste à exécuter l'opération assez délicate à laquelle on a donné le nom de la *morsure*.

L'artiste peut la confier aux mains d'un simple exécuteur.

Mais comme cette opération, tout industrielle qu'elle paraît peut-être au premier abord, produira cependant des résultats d'autant plus satisfaisants qu'elle sera dirigée par l'appréciation intime du sentiment à donner à la composition et que, par conséquent, l'aquafortiste doit désirer être à même de faire ce travail; nous lui conseillerons :

D'abord, d'acquérir l'habitude des soins pratiques et l'expérience nécessaire pour pouvoir exécuter la morsure de ses eaux-fortes.

Puis, nous offrirons au lecteur les quelques indications théoriques suivantes :

Autour de la planche de cuivre, on établira un rebord de cire à modeler, plus ou moins épais. Rebord ou bourrelet assez semblable de forme, si l'on veut bien nous permettre la comparaison assez bourgeoise, à celle des tartes de pâtissiers.

La condition essentielle est qu'il soit fait de façon à maintenir complètement sur la surface de

la planche le liquide que l'on aura à y verser.

C'est-à-dire une certaine quantité d'acide.

Lequel doit baigner entièrement la surface.

Quel va être son rôle? attaquer le cuivre partout où il apparaît, au fond de tous les sillons ouverts par la pointe sèche, suivant tous les traits de notre dessin, en un mot.

Le vernis noir qui recouvre la planche dans les parties qui n'ont pas été découvertes par la pointe sèche, préserve ces parties de l'atteinte et de l'action de l'acide et leur conserve leur surface plane, lisse, bien dressée.

L'acide mordra fortement dans les endroits où le cuivre est bien à découvert, et avec moins de vigueur dans les parties fouillées mollement ou finement. Et ce, proportionellement au plus ou moins de force avec laquelle on aura fouillé la surface noire.

Ainsi se trouve expliquée la théorie émise plus haut sur la manière de dessiner une eau-forte.

En attaquant le cuivre, l'acide le ronge, le corrode, le creuse.

Lorsqu'on juge que la morsure est assez profonde, on remet l'acide dans sa bouteille et on lave avec de l'eau la surface pour arrêter complètement l'action corrosive de cet acide.

Dans le cas où il paraît que l'opération n'a pas

été assez poussée, on remet de l'acide et l'opération de la morsure se poursuit jusqu'à ce qu'elle ait donné un résultat satisfaisant, pour être terminée ainsi qu'il vient d'être dit.

Prenons maintenant l'hypothèse où, la planche lavée, on s'apercevrait que certaines parties seulement ne sont pas assez bien venues.

On recouvrirait tout ce qui est arrivé à l'état désirable, puis on continuerait à faire mordre le reste par l'acide.

Dans la même hypothèse, on pourrait encore ménager, ici ou là, les morsures à pousser plus loin qu'elles ne sont allées pendant l'immersion du liquide corrosif.

Enfin, un dernier mode de perfectionnement nous est encore offert.

Lorsque l'on croit avoir obtenu une bonne morsure, on fait disparaître la couche de vernis par un lavage à l'essence; la planche est alors bonne à tirer les épreuves d'essai ; si ces épreuves sont satisfaisantes tout est dit et le tirage définitif peut se faire, mais si ces essais ne donnent pas un résultat satisfaisant on a la ressource de retoucher et de compléter la planche au burin ou à la pointe sèche en entamant le cuivre.

Mais il y a dans cette manière de faire, une utile précaution à prendre.

Les incisions produites par le burin ou par la pointe d'acier gardent souvent sur leurs bords les petites parties détachées du métal, il sera nécessaire de ne pas oublier d'ébarber légèrement les traits ainsi obtenus.

On se sert pour cela d'un brunissoir spécial ou tout simplement d'un grattoir.

Passons à une grosse affaire... Ah! pardon, M. Prud'homme nous fait observer avec ce sens juste et droit, cet esprit de scrupuleuse exactitude qui font de lui l'animal raisonnable par excellence, nous fait observer, disons-nous, que nous n'avons plus parlé du bourrelet de cire à modeler; et il ajoute que, probablement c'est parce que nous supposons le lecteur assez intelligent pour savoir, sans qu'on le lui dise, débarrasser sa planche de ce bourrelet lorsqu'il a rempli son office, c'est-à-dire maintenu le liquide sur le cuivre aussi longtemps que cela est nécessaire.

Soyez assez aimable, cher lecteur, pour vous charger de la réponse et nous vous en remercierons en passant tout de suite à la grosse affaire dont nous parlions : le tirage des épreuves.

Importante affaire, du moins, car la même planche peut donner cent épreuves différentes

d'expression, d'aspect, d'opposition, d'ombre et de lumière.

Tout, à cet égard, dépend désormais de la manière d'encrer cette planche.

L'effet variera de toute façon suivant que l'on forcera le noir à droite ou à gauche, en haut ou en bas, sur cet arbre ou dans l'ombre de cette maison, au milieu de la planche ou sur ses bords, et réciproquement, en essayant plus ou moins telles ou telles parties.

Mais s'il y a cent manières de préparer le tirage, il en est toujours de préférable à toutes les autres.

C'est la bonne! conclut M. Prud'homme qui se promet de découvrir, un jour ou l'autre, pourquoi l'auteur de l'eau-forte à tirer peut seul donner complètement à ce sujet les indications nécessaires et les meilleures.

Aussi, l'aquafortiste a-t-il grand intérêt à suivre les opérations du tirage de ses œuvres, s'il ne veut, ce qui serait mieux encore, y procéder lui-même.

DES AUTRES APPLICATIONS DU DESSIN

Comme nous l'avons dit, le dessin étant la base fondamentale de tous les arts, de tous les beaux-arts, se retrouve dans les branches les plus variées. Peinture, sculpture, architecture, sortent du cadre de notre traité de dessin et sont, du reste, l'objet de traités spéciaux que nous réservons aux élèves dont les études sont dirigées en ce sens. Nous consacrons ici tous nos soins à la partie du dessin mis à la portée de tous, au dessin industriel, sans toutefois passer sous silence cette part immense et incommensurable qui revient au dessin dans toutes les sphères de l'éducation libérale. C'est, en effet, par lui seul que l'on peut arriver à s'initier tous les mystères de la nature et des beaux-arts. C'est par le dessin seul que nous pouvons les étudier, les comprendre et les traduire, quel que soit le mode employé. Par le paysage nous rendons les beautés de la nature, par la sculpture, l'architecture, la peinture, nous exprimons le produit

de notre inspiration, de notre imagination dont le dessin n'est que tributaire, il est vrai, mais dont il est l'expression pour ainsi dire animée. Que deviendraient les hautes et vastes conceptions du peintre et du sculpteur, si le dessin ne lui permettait pas de les esquisser avant tout sur le papier? Le concours, l'appui du dessin est d'autant plus considérable qu'il est la semence indispensable, le germe productif que le talent de l'artiste saura féconder.

Rentrons dans le cadre de notre traité et occupons-nous du dessin usuel.

DESSIN INDUSTRIEL

Les applications du dessin industriel sont multiples; depuis l'architecte qui construit une maison, jusqu'au peintre qui l'orne, au tapissier qui la meuble, l'un et l'autre ont recours au dessin; ajoutons même que le tailleur de pierre n'en doit point ignorer les premiers éléments.

Toutes les branches de l'industrie lui empruntent, les unes la beauté des formes dans l'exécution, les autres l'harmonie gracieuse dans la disposition des créations diverses quelles qu'elles soient.

Bien que toutes les règles que nous avons tra-

cées jusqu'ici puissent suffire, l'élève doit encore en observer quelques-unes afin de pouvoir se livrer au dessin dit industriel, dans toutes ses divisions. La plus importante de ces règles est celle des *projections*, car souvent l'élève n'est pas appelé seulement à dessiner un corps tel qu'il le voit, mais à en tracer et à en indiquer toutes les dimensions dans leurs moindres détails. Ces projections sont naturellement *horizontales* ou *verticales* et prennent dans le dessin industriel, les premières, le nom de *plans*, et les secondes, celui d'*élévations*.

La *projection* est appelée *coupe*, quand elle contient à la fois les parties qui sont visibles et celles qui ne le sont point ; la partie coupée par le plan est nommée *profil*.

Toutes ces projections s'obtiennent d'après les principes géométriques que l'élève a étudiés aux premières pages de ce manuel.

Quant à ce qui concerne les *projections ombrées* des corps, projections dont on se sert pour rendre les objets d'une façon plus réelle, elles sont soumises à toutes les règles des ombres.

Le dessin des machines offrant plus de difficulté aux élèves, nous lui consacrerons un article spécial.

Quel que soit l'objet à représenter : maison,

meuble, machine, l'élève travaille son dessin de trois manières distinctes et successives : la première consiste à représenter par une simple esquisse l'ensemble et les détails; la seconde, à mesurer exactement la hauteur, la largeur, la profondeur, les dimensions en un mot de l'objet; et enfin, la troisième, à remplacer la première esquisse par un dessin régulier, arrêté et mis au net avec clarté et précision.

Supposons que l'élève veuille dessiner le plan d'une maison ; il commencera par étudier toutes les parties dont elle se compose, murs extérieurs, fondations, caves, rez-de-chaussée, premier étage et ainsi de suite, afin de s'en rendre un compte exact; il peut faire un dessin spécial pour chaque partie, ce qui lui donnera la coupe du bâtiment. En rapportant ensuite ces différentes parties, les dessinant suivant les lois données des projections, il traduira sur face et sur plan sa maison.

S'il s'agit d'une machine, l'élève suit le même procédé, mais en observant encore plus rigoureusement les projections, car c'est par elles qu'il détermine l'intérieur, l'extérieur, les rouages dont elle est composée. Cette machine devant être confiée à des ouvriers doit être faite avec la plus grande netteté et la plus minutieuse

justesse, dans les plans, coupes et élévations.

Nous ne saurions trop recommander aux élèves désireux de s'adonner spécialement au dessin des machines, un excellent livre publié à Paris en 1830, par Leblanc, sous le titre de : *Modèles appliqués à l'enseignement du dessin des machines.* Depuis l'invasion des machines dans les ateliers, ces engins de production exigent de la part de tous ceux qui en font usage, quelques études de dessin. Si l'on connaît exactement la composition, le but des rouages, la force, la puissance des courroies de transmission, par exemple, que de dangers seront évités.

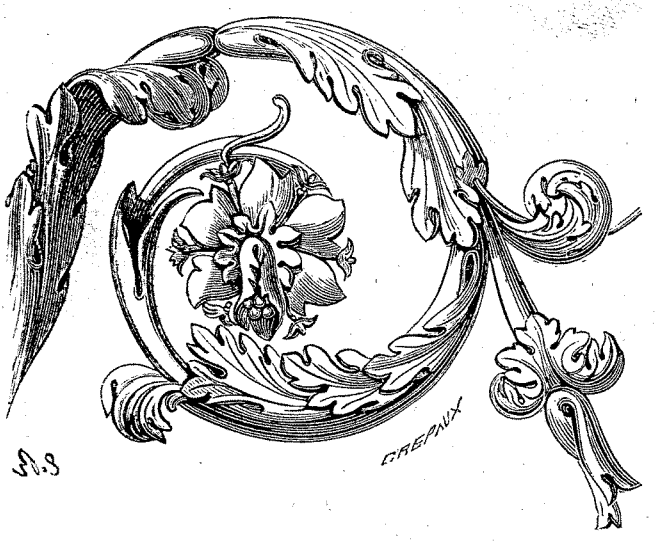
M. Leblanc a choisi comme modèle l'exemple pouvant réunir à lui seul les relations, les divisions les plus usuelles d'une machine. En dessinant le treuil qui sert à soulever les plus lourds fardeaux grâce à un système d'engrenage, l'élève pourra déjà comprendre ce qu'est et ce que doit être le dessin des machines.

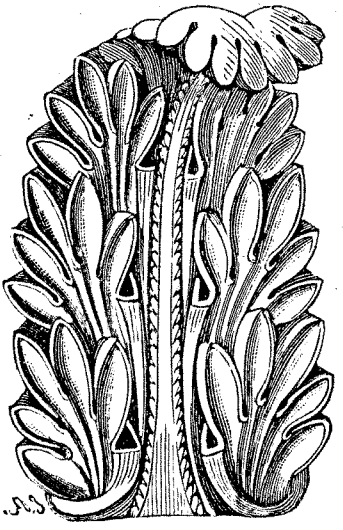
Il commencera par en faire une esquisse ou croquis, en traçant préalablement sa ligne verticale au milieu du dessin, comme point de départ; puis prenant bien ses proportions, il déterminera sa hauteur et sa largeur; et disposera les diverses parties de son modèle conformément à lui. Le compas est indispensable dans ce travail.

L'élève pour faire sérieusement cette étude peut prendre, avant de la commencer, des modèles dans des tours de mécanique où il trouvera tous les détails de la machine appelée treuil; il peut ensuite continuer en dessinant isolément la roue d'engrenage avec les quatre rayons qui se raccordent au trou indiqué à son centre. Après avoir copié ces détails de cette manière, l'ensemble de son travail sera plus net quand il le mettra au point.

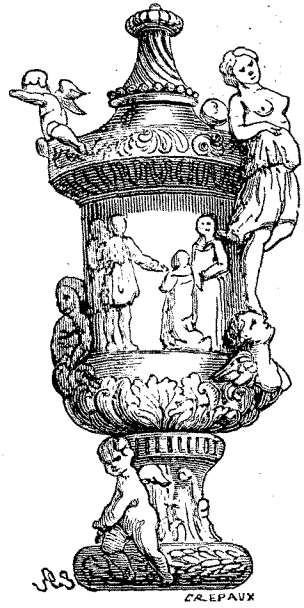
DESSIN D'ORNEMENT

Le dessin d'ornement offre aux élèves le champ le plus vaste dans lequel leur intelligence, leur goût, leur imagination peuvent s'ébattre car il peut être considéré comme la grâce et l'abandon dans la nature et comme les moyens les plus multiples de rendre par le trait, ses idées, ses impressions, ses conceptions, même instantanées. Toutes les formes qu'ils peuvent donner aux lignes du dessin, soit droites, soit courbes, brisées, horizontales, doivent devenir l'interprète de la pensée, quel que soit l'idéal du sujet. Le meuble artistique emprunte au dessin d'ornement ses capricieuses et élégantes causeuses; la


CREPAUX

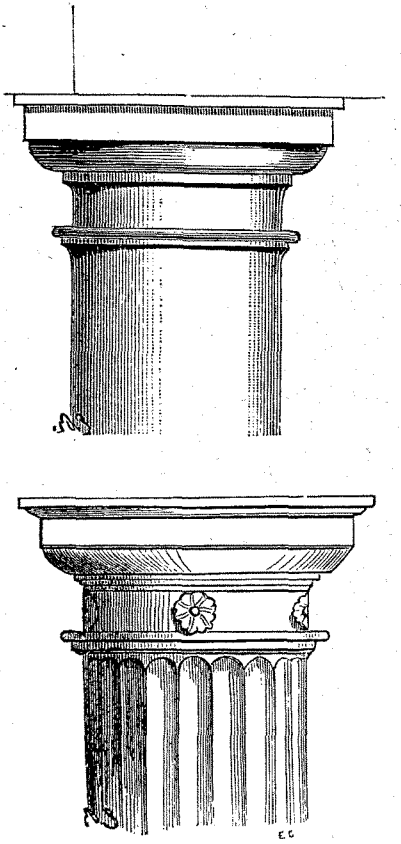


serrurerie lui doit ces grilles élégantes dont chaque château se pare tous les jours ; le tapissier décorateur dispose, grâce à lui, ses tentures avec le goût parisien devenu légendaire.



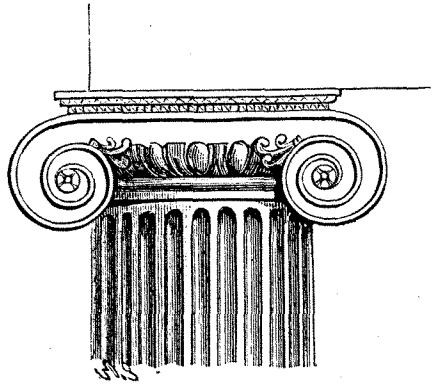
Il nous est impossible de retracer ici les ressources véritablement immenses que le dessinateur expert peut tirer du dessin d'ornement; nous nous verrions forcé de pénétrer dans tous les grands ateliers, dans toutes les grandes manufactures.

Amiens pour ses velours; Rouen, Louviers, Elbeuf pour leurs draps; Lyon pour ses soieries,



sont des exemples sur lesquels il est inutile d'insister pour en faire comprendre l'importance; de même pour l'orfèvrerie, etc.

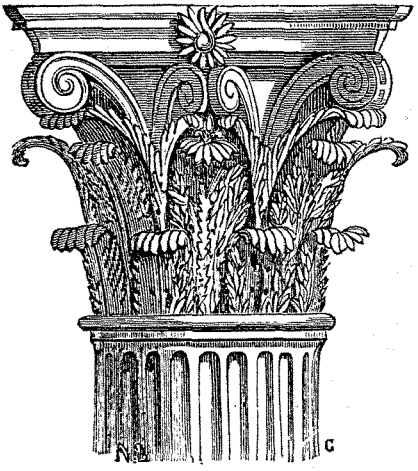
Pour guider l'élève dans le dessin d'ornement, il suffit de lui rappeler qu'il est, de tous les genres de dessin, celui qui se rapproche le plus du dessin linéaire, et que, toujours, la rectitude géométrique doit se trahir dans son travail. Il faut donc qu'il mette en pratique les leçons qu'il



a puisées dans les premiers chapitres de son traité. Si nous lui avons si souvent demandé une main légère, c'est plus que jamais dans le dessin d'ornement qu'il doit en faire preuve afin de donner à tous ses détails une grande finesse de traits. Quel que soit l'ornement, les contours doivent être purs, les lignes bien marquées, les traits bien arrêtés et toujours appropriés sage ment à l'objet qui est orné.

Nous avons choisi, comme modèles, les plus

usuels et les plus simples; à l'élève d'en rechercher d'autres qui abondent chez les marchands d'estampes; il est évident que le cadre de ce manuel ne pouvait donner place à tous les genres d'ornementation. L'élève suivra une graduation

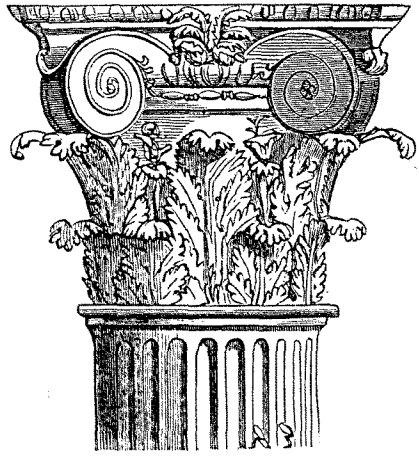


fixée sur la simplicité de ses modèles et sur le résultat qu'il obtiendra dans ses copies.

Une fois maître de sa main dans ce dessin d'ornement, l'élève complétera son étude en réunissant ensemble plusieurs figures afin d'arriver à former un ensemble quelconque; il pourra encore sur l'esquisse d'une maison, d'un meuble, rapporter ces ornements. Pour ce genre de travail, nous recommandons à l'élève de le faire

aussi grand que lui permet son papier afin qu'il donne à tous ses traits la clarté exigée.

Le meilleur moyen pour l'élève de tirer un grand profit de l'étude du dessin consiste, après s'être servi de modèles, de s'essayer à des repro-



ductions de souvenir, à des créations, et, après les avoir soumis aux corrections de ses professeurs, de les recommencer jusqu'à leur entière satisfaction.

L'intelligence, l'imagination, le goût qui complètent le dessinateur se développent rapidement par ce mode de travail.

INSTRUMENTS

ET

MOYENS DE PRÉCISION

RÉDUCTION ET AGRANDISSEMENT

Mise au carreau.

L'art n'exclut nullement les moyens et les instruments de précision, et il en est quelques-uns dont le dessinateur ne saurait se passer dans certaines circonstances sans courir le risque de tomber à peu près certainement dans des erreurs matérielles assez peu acceptables pour diminuer, pour compromettre même tout à fait le mérite de son œuvre.

Supposons d'abord le cas où il s'agit de reproduire un tableau, un dessin, etc., dans d'autres proportions que celles du modèle, soit en plus, soit en moins, mais d'un *quantum* déterminé.

On arrive à assurer ce *quantum* à la reproduction au moyen de deux instruments qui feront l'objet des deux chapitres suivants et en appelant à son aide un procédé généralement employé,

dont nous allons nous occuper ici : *mise au carreau.*

Voici en quoi elle consiste :

Sur le modèle à reproduire, on trace du bord

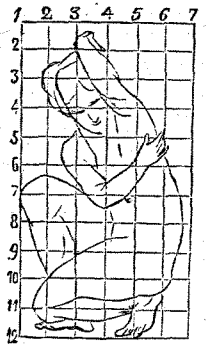


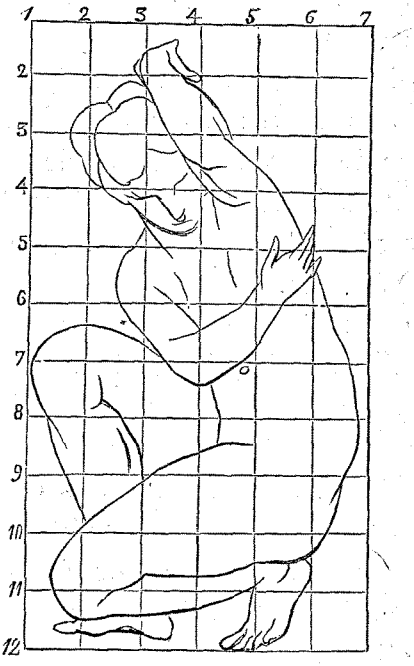
de gauche au bord de droite des lignes horizontales parallèles entre elles et à égale distance les unes des autres.

Du bord supérieur au bord inférieur des lignes verticales ayant entre elles la même distance que celle donnée aux lignes horizontales et qui, par

conséquent, forment avec les premières un certain nombre de petits carrés égaux et couvrant comme ceux d'un damier, tout le modèle.

Vient ensuite la contre-partie de l'opération.





Sur la surface destinée à recevoir notre dessin, nous tirerons de la même manière, des lignes horizontales et verticales à distances égales aussi entre elles, distance qui n'est plus arbitraire comme pour les premières, mais qui devra être exactement proportionnelle, soit en plus soit en

moins, à la différence de dimension qui existe entre le champ du modèle et celui de notre reproduction.

Par exemple, dans le cas où nous voulons faire deux fois aussi grand que ce modèle, il faudra que les carrés ou carreaux de notre dessin soient deux fois aussi grands que ceux de l'œuvre à reproduire; si donc ces derniers sont formés par des lignes espacées de 50 millimètres, les nôtres devront être représentées par des lignes tracées à la distance de 100 centimètres les unes des autres.

Dans l'hypothèse où l'on se proposerait de réduire au cinquième du modèle, par exemple, c'est-à dire dans le rapport de 1 à 5, il faudrait que les carreaux de la réduction n'eussent que le cinquième de la dimension de ceux du modèle; et si nous admettons que les carreaux du modèle ont cinq centimètres de côté, ceux de la réduction devront avoir seulement le cinquième de cette dimension, soit un centimètre.

Un raisonnement bien court et certes accessible à toutes les intelligences consacrera le mérite de ce procédé.

Nous avions à faire la réduction d'un dessin au quart de la grandeur originale et les carreaux ont été tracés dans cette proportion.

N'est-il pas vrai que si les parties d'un tout sont quatre fois moins grandes que les parties correspondantes d'un autre tout, le premier est quatre fois moins grand que le second?

Ce n'est pas à vous, cher lecteur, que nous adressons cette question de mathématiques naïves, mais à M. Prudhomme, qui nous répond sans hésiter : Évidemment!

N'est-il pas également vrai que, lorsque nous aurons dessiné dans chacun des carreaux de la réduction, ce qui se trouve dans les carreaux correspondants de l'original, vrai, disons-nous, clair, que chacune des parties du dessin se trouvera à sa place relative et sera en même temps réduite au quart de la dimension du modèle, puisque toute la reproduction sera entrée dans un espace quatre fois moins grand que celui de ce modèle?

M. Prudhomme baisse mélancoliquement la tête. Nous lui faisons l'honneur de prendre ce mouvement pour un signe affirmatif.

Quant à l'adhésion du lecteur, nous en sommes tellement assuré que nous le laisserons faire par analogie le raisonnement nécessaire pour arriver à la preuve inverse de la justesse du procédé dont nous venons de l'entretenir, pour l'amplification d'un modèle donné.

Pantographe ou singe et diagraphe.

Le pantographe est beaucoup plus compliqué que le compas de réduction et de proportion.

Sa définition, pour employer la plus usuelle, ferait seule démanger la main et il n'y a pas besoin pour cela d'être un bien grand artiste, oyez plutôt :

« C'est un instrument au moyen duquel on fait mécaniquement copie des dessins et des gravures sans aucune connaissance de l'art (c'est peut-être dire beaucoup cependant); il est surtout employé pour réduire cette copie à telle proportion que l'on veut, à la moitié, au quart de l'original, par exemple. »

Cette propriété de copier, d'imiter, lui a valu le sobriquet de singe, moins académique, moins grec, moins majestueux que la première, mais plus pitttoresque, plus intelligible à tous.

Nous n'entreprendrons pas, ici, de décrire cet instrument ni de faire la théorie de son principe; le but que nous nous proposons étant de vous en indiquer l'usage et les lois sur lesquelles il repose.

Le pantographe est basé sur la théorie des triangles semblables... Rassurez-vous, cette fois,

vous en serez quitte pour cet unique pavé scientifique. Vous pourrez, si l'envie vous en prend, en faire la base de tout le système géométrique sur lequel se fonde le pantographe. Voilà la base, édifiez-y le raisonnement, qui fera certainement honneur à votre esprit d'investigation mais qui n'ajoutera rien à l'utilité pour vous de cet instrument.

Donc, abordons tout de suite la question pratique, celle qui doit nous intéresser réellement.

Elle sera des plus simples à résoudre : pour vous servir du pantographe il suffira, en ce qui le concerne directement, de le régler comme le compas de réduction et de proportion.

Seulement, son emploi demandera une certaine installation dont la peine vous sera bien payée par les résultats que vous obtiendrez.

Ils ne laisseront, en effet, rien à désirer sous le rapport de la justesse et de la promptitude, car la réduction s'obtiendra à peu près comme avec un calque, et, en réalité, elle n'est qu'un calque, réduit ou augmenté par l'instrument, dans la proportion voulue, au fur et à mesure de l'exécution.

Aussi le pantographe rend-il tous les jours aux artistes et surtout aux graveurs et aux lithographes de grands services

Ses dimensions sont aussi variées qu'on peut le désirer.

A côté du pantographe, signalons :

Le diagraphe.

Autre instrument qui sert à prendre des copies du dessin, de tableaux, de gravures, et à en faire des réductions, en les calquant de fait aussi d'une manière particulière.

Le définir n'aurait aucun résultat pratique.

Il faudrait dix fois plus de temps pour arriver à réaliser une indication précise de son emploi que pour apprendre, au moyen d'une démonstration réelle, à s'en servir.

Contentons-nous donc de vous dire l'utilité de cet instrument car, le jour où vous le posséderez, quelques minutes suffiront pour vous en faire connaître complètement tout le mécanisme, et une expérimentation ou deux pour vous en rendre l'usage facile... ne fussiez-vous même pas artiste, comme vous allez le voir.

On a dit du diagraphe inventé par Gavard :

« Qu'il était, en quelque sorte, la perspective mécanisée... »

En effet lorsqu'il est convenablement placé, il donne aux personnes même étrangères au des-

sin, le moyen de représenter les lignes vues dans l'espace, quelle que soit leur position et suivant les lois de la perspective.

Grâce donc à cet instrument nous pourrons tracer d'un mouvement continu, l'image (représentée par les lignes courbes ou droites) d'un dessin, d'un tableau, portrait, paysage, placé devant nous à quelque hauteur que ce soit.

Nous obtiendrons cette image, réduite à notre gré, par rapport à l'original.

L'opération sera des plus promptes.

Ses résultats des plus exacts.

On le voit, c'est un autre *singe* parmi les procédés mécaniques mis à la disposition de l'artiste et un moyen de le devenir pour quelques instants, comme résultat de travail du moins, pour les amateurs les moins initiés, du dessin *in partibus*.

Chambre noire et chambre claire.

CHAMBRE NOIRE

Encore un instrument précieux pour les dessinateurs qui ne le sont pas ou qui ne le sont pas assez pour dessiner en plein air d'après nature.

Ce qu'ils pourront reproduire, grâce à la chambre noire, ne sera pas seulement un arbre, ou

une maisonnette mais sera aussi un paysage tout entier, un monument complet, etc.

Et cela d'une manière parfaitement exacte.

Voilà des dessins tout trouvés n'est-ce pas? de véritables cadeaux; cependant, quelque obligeante que soit la chambre noire, elle ne peut cependant pas tout faire; elle réclamera notre part de collaboration, part bien modeste : l'adresse nécessaire pour calquer une gravure ou un tableau.

Hâtons-nous donc de faire connaissance avec cet instrument si serviable :

Il se compose d'un tube en métal, percé d'une ouverture qui laisse pénétrer les rayons lumineux des objets jusqu'à un prisme triangulaire en verre.

Ce prisme brise lesdits rayons et les projette sur une petite planche portant un papier blanc sur lequel l'image de la nature apparaît avec ses couleurs comme dans un appareil photographique, sur la glace dépolie.

Toutefois, nous ne verrons l'image bien nette que si nous faisons, autour d'elle, l'obscurité.

Pour y arriver, nous entourerons le trépied et l'instrument qui supporte la planchette d'une draperie ou d'un rideau d'étoffe noire.

Puis, nous nous placerons sous ce rideau.

Ce que nous avons à faire maintenant vous le voyez clair comme le jour : l'indication des lignes que nous voulons reproduire, en les traçant sur le papier ou elle est projetée.

La chambre noire, d'un emploi facile, n'a qu'un inconvénient, celui d'être un peu embarrassante et de pouvoir servir qu'en plein air.

CHAMBRE CLAIRE

La chambre claire est fort à la mode. Nous trouvons en elle un instrument très perfectionné, assez peu gênant, mais dont il faut avoir appris à se servir, et qui réclame un certaine habitude pratique.

Les yeux mêmes qu'il fatigue, lorsque l'on commence à se servir de cet instrument ont besoin de s'y accoutumer.

Quoi qu'il en soit, il a sur la chambre noire des avantages qui le font préférer à celle-ci et encouragent à surmonter les difficultés qu'il oppose aux commençants.

Ces avantages, il suffit de les indiquer pour les faire apprécier :

Il peut servir à l'intérieur et à l'extérieur.

On le met facilement dans la poche.

Le voici tout entier à la plume :

La chambre claire est formée aussi d'un petit prisme de verre ou de cristal quadrangulaire et monté sur une tige qu'il est possible d'allonger ou de raccourcir à volonté.

La base de cette tige est armée d'une griffe et d'une vis qui servent à la fixer à une planchette, à une table ou à tout autre point d'appui.

Disons maintenant que l'usage de cet instrument est basé sur une illusion qui se produit dans l'œil de l'opérateur.

En effet, celui-ci après avoir étalé son papier sur la planchette et l'y avoir fixé au moyen de punaises et de colle à bouche, prend un crayon et attache son regard sur un point d'un des angles du prisme.

A l'aide d'un bouton adapté à ce prisme, il en tourne alors une des faces dans la direction de l'objet qu'il se propose de dessiner.

Puis l œil dont nous avons parlé regarde en bas sur le papier mais de telle façon qu'une moitié des rayons visuels, soit absorbée par le papier et leur autre moitié par le prisme.

Pour nous exprimer en termes techniques, il faut que l'arête de l'angle du prisme divise la pupille en deux parties égales.

Il s'ensuit que l'opérateur voit illusoirement, sur le papier l'image de l'objet en question.

Cette image, ou plutôt cette illusion a une apparence très nette et très ferme et il est facile d'en tracer les lignes et les contours avec la pointe du crayon.

Le lecteur pensera sans doute que l'on doit éprouver une certaine fatigue à tenir constamment l'œil dans une position délicate et précise. Cependant, qu'il interroge ceux qui font usage de la chambre claire et il les trouvera d'accord pour répondre qu'avec un peu d'habitude la fatigue disparaît, ou au moins qu'elle devient assez insignifiante pour ne plus causer la moindre préoccupation.

De l'emploi de la glace sans tain.

Aux différentes manières dont nous venons de nous occuper de calquer l'image de la nature, il faut joindre :

Les glaces sans tain; et les feuilles de verre double.

Leur emploi se combine avec celui d'un morceau de carton ou d'une feuille de métal ou, enfin, d'une planche très mince, percée d'un petit trou.

On met ainsi le tout en usage :

Nous placerons la glace ou la feuille de verre

double entre nos yeux et l'objet dont nous voulons tracer l'image :.

En donnant à cette glace une position verticale et fixe.

Nous en éloignerons ensuite l'œil autant que possible.

Puis nous regarderons sur le petit trou de notre carton, de notre feuille de métal ou de notre planche mince.

Lorsque notre rayon visuel en passant par ce trou sera perpendiculaire à la glace, nous établissons le carton assez solidement pour que la direction de notre regard reste la même pendant toute l'opération; au travers de la glace s'offrira l'image de l'objet dont nous nous sommes proposés de prendre les lignes et les contours.

A partir de ce moment, ce dont il s'agit c'est de les fixer sur cette glace de façon à pouvoir plus tard en prendre un calque.

Le crayon lithographique, qui a la propriété de marquer sur le verre nous en donnera le moyen.

Nous avons dit qu'il était nécessaire d'avoir l'œil aussi éloigné que possible de la glace; mais encore faut-il que la main ou au moins le crayon avec lequel nous allons dessiner puisse arriver jusqu'à elle. Une distance égale à la longueur

du bras de l'opérateur sera donc rigoureusement suffisante.

Cette distance on peut l'allonger en attachant le crayon au bout d'une baguette ou d'un appui-main. Mais, on le comprend, il faut alors avoir la main assez sûre pour mener convenablement un dessin à la baguette.

De quelque façon que nous nous y prenions à cet égard, il ne nous reste plus qu'à tracer sur la glace avec ou sans baguette, les contours de l'image que nous voyons.

Cette opération faite, on dépose cette même glace sur une surface blanche qui rend aussitôt apparents les traits que l'on vient de dessiner.

On s'empresse pour terminer de les relever en en prenant un calque sur du papier dioptique ou sur du papier végétal.

Un dernier détail... de ménage artistique : il suffit de frotter le verre avec un chiffon pour en enlever les traces du crayon lithographique. le même verre peut donc servir indéfiniment à l'usage que nous venons d'en faire.

Notre revue des instruments et des moyens mécaniques dont ce livre avait à vous entretenir est arrivée à son terme.

La partie scientifique et mathématique du des

sin, c'est-à-dire, la perspective, va nous occuper un gros et grave moment; que voulez-vous! il est indispensable de nous barbouiller un peu de géométrie.

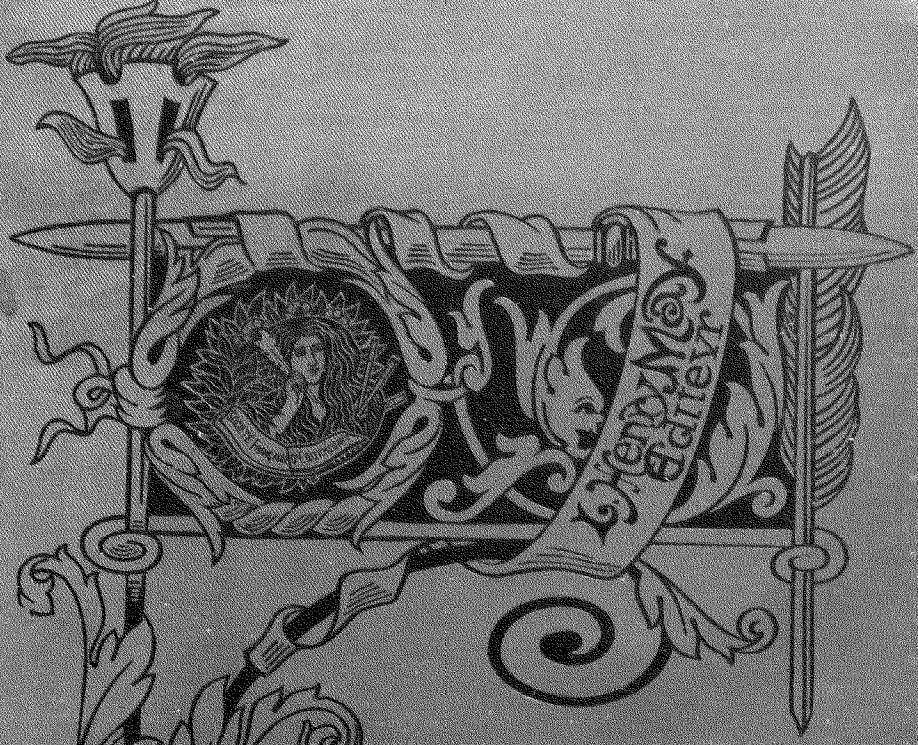
FIN

TABLE DES MATIÈRES

NOTIONS PRÉLIMINAIRES 5
CHAP. I. Définition du dessin 9
— II. Des accessoires et instruments employés dans la pratique du dessin 12
— III. Des premiers essais du dessin. 25
— IV. De la perspective dans le dessin 45
— V. Division et pratique du dessin 63
— VI. Dessin d'après la bosse 84
Des différents modes de dessin.
Dessin au fusain. 99
Dessin au crayon 114
Dessin à l'estompe. 119
Dessin à la plume. 123
Dessin au crayon noir — à la mine de plomb — à la sanguine, etc. 125
Dessins sur différents papiers et dessins au suif.
Dessins sur papiers teintés. 128
Dessin sur papier dit de tenture. 133
Dessins au suif. 140
CHAP. I. Lithographie 147
Dessin sur bois 163
Gravure à l'eau-forte. 169
Dessin industriel. 180
Dessin d'ornement. 184
Instruments et moyens de précision.
Chambre noire. 199
Chambre claire. 201

FIN DE LA TABLE

Paris. — E. KAPP, imprimeur, 83, rue du Bac.



La Peinture Française

au XVII.e et au XVIII.e Siècle

PAR

OLIVIER MERSON

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Droits de traduction et de reproduction réservés.

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en décembre 1900.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

PUBLIÉE

SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE ET AU XVIIIe

PAR

OLIVIER MERSON

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

L.-H. MAY

ÉDITEUR DES COLLECTIONS QUANTIN

9 et 11, rue Saint-Benoît.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE ET AU XVIIIe

PAR

OLIVIER MERSON

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-H. MAY
Éditeur des Collections Quantin

LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE ET AU XVIIIe

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

Lorsque Marie de Médicis résolut de faire décorer de peintures sa galerie du Luxembourg, ne voyant autour d'elle aucun artiste digne de sa confiance, elle fit venir Rubens, le peintre des vivantes opulences.

On a dit qu'un peintre provincial arrivé depuis peu de Picardie, auquel la reine voulait du bien, mais dénué de ressources, logé dans un galetas quoique pensionné du roi, avait été chargé de ce grand travail ; il allait l'entreprendre, ajoute-t-on, quand un poète de ses amis, nommé Durant, ayant été rompu vif et pendu en Grève pour un sot libelle rimé contre la cour, il craignit pour lui-même, disparut, échappant désormais à toutes les recherches [1]. L'historiette est piquante. Cependant peut-être est-il prudent d'y ajouter foi avec réserve. L'honneur d'avoir enseigné le grand Poussin encore sans aucune renommée, ne pouvait entrer en compte, et c'eût été pourtant le meilleur

[1] P. de CHENNEVIÈRES. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, t. I, et *Essais sur l'Histoire de la peinture française*.

titre de Quantin Varin à un choix que n'eût justifié aucun titre éclatant.

Non. Si l'on s'adressa au glorieux flamand, ce ne put être à défaut de Varin, inconnu à son époque à peu près autant qu'il l'est à la nôtre ; mais la France en réalité dépourvue de maîtres, force fut d'aller chercher ailleurs. Ayons-le pour certain, Anvers n'eût pas été en mesure de fournir Rubens, la reine eût demandé à Rome le Josépin ou Lanfranc, le Guerchin ou Pietro de Cortone, et il y aurait moins lieu, aujourd'hui, de se réjouir de la fantaisie royale. Si Marie de Médicis ne pensa point, ou se refusa de penser à Simon Vouet qui brillait alors en Italie, ce ne saurait être pour nous, non plus, une raison de regrets bien sérieux.

Ceci se passait en 1620.

L'art officiel transplanté d'Italie par François Ier, comblé d'encouragements par les successeurs de ce prince, avait disparu totalement. Après trois quarts de siècle de protection royale, après tant d'efforts d'artistes habiles, à coup sûr, l'école de Fontainebleau ne laissait pas un seul rejeton de marque, héritier et continuateur de ses doctrines. Pourquoi un résultat à ce point négatif, cette disparition absolue? C'est surtout en renouvelant pour des yeux français la forme de l'art que l'importation italienne exerça, d'abord, une séduction générale, irrésistible. On fut charmé; on se laissa entraîner; nos peintres s'abandonnèrent aux prestiges du sensualisme païen, et, à part quelques résistances isolées et impuissantes, rien ne resta des anciennes traditions, des traditions nationales, emportées par le torrent de l'invasion ultramontaine complice des mœurs de la cour. Jamais l'art français ne courut un tel danger.

Sa ruine irrémédiable semblait près de s'accomplir. Cependant, pour général qu'il parût, le triomphe de la nouvelle école n'était pas invinciblement établi.

Les voluptueuses élégances, les exagérations tourmentées et galantes dont le talent du Rosso et du Primatice était fait, qui se déployaient dans un but de caprice vague plutôt qu'en vue d'une idée exactement déterminée, pour le plaisir de paraître, non afin d'exprimer une pensée, d'élever l'intelligence, de toucher l'âme, ne trompèrent pas indéfiniment notre goût judicieux et observateur, plus enclin aux raisonnements philosophiques qu'à la poésie pure. Aussi, peu à peu l'art français se dégagea du mode auquel il s'était imprudemment assujetti, revint au libre exercice de ses facultés propres. Certes, il a accueilli depuis plus d'une influence étrangère et accepté beaucoup du dehors. Seulement ses assimilations diverses ont élargi sa sphère sans compromettre les qualités de race qui accusent son caractère particulier, comme la clarté de l'énoncé, le sens vrai, raisonné et logique des choses.

Il convient d'en faire la remarque d'ailleurs, les temps n'avaient point été propices, chez nous, à l'art ni aux artistes relevant ou non de l'école de Fontainebleau. Les luttes politiques, les passions religieuses agitèrent profondément la France ; des guerres civiles qui semblaient ne s'interrompre que pour reprendre avec un redoublement de furie, l'épuisèrent, la couvrirent de ruines, de désolations. De sorte que, la crise finie, on sait si la durée en fut longue, lorsqu'on put respirer et se reconnaître, il y eut un renoncement à peu près général aux délices du luxe. Le goût de l'art s'en trouva fort amoindri. Les mœurs prirent un autre tour. Pendant des années, les uns avaient

tenu la campagne en harnois de combat avec des alternatives de succès et de revers; à la vie rude du soldat, ceux-là s'étaient appris à limiter leurs désirs. Les autres, dans la capitale agitée, dans les provinces toujours en alarmes, souvent pillées, avaient vécu de privations et subi des infortunes. Les heures calmes revenues, il fallut bien que chacun songeât à rajuster ses affaires. Obligés à de strictes économies, également pressés par le nécessaire, le gentilhomme et le bourgeois appauvris se désaccoutumèrent du superflu. Sans compter que la Réforme avait influencé même ceux qui repoussaient avec le plus d'énergie ses maximes. Dans la tendance générale à plus de simplicité une large part lui doit revenir.

De sorte que, la paix rétablie, l'art chôma longtemps encore. A coup sûr Henri IV le protégea avec un sincère désir de le voir refleurir; Marie de Médicis, Louis XIII, Richelieu, Mazarin l'aimèrent et le favorisèrent; néanmoins ce sont les jours fortunés du règne de Louis XIV qu'il faut attendre pour assister, sinon à son réveil du moins à tout son épanouissement. Alors, il s'empare vraiment de la cour et de la ville, s'impose aux seigneurs opulents, aux dignitaires de la magistrature et de l'Église, pénètre chez les gros financiers et dans la haute bourgeoisie, en un mot ressaisit son rang parmi les préoccupations délicates des esprits cultivés.

Donc, en 1620, l'école de Fontainebleau, dans laquelle l'esprit français s'était égaré, n'existait plus; Jacob Bunel était mort (1614); son dernier représentant, Martin Fréminet, si goûté, si vanté de ses contemporains, venait d'achever, isolé, sa carrière (1619), et la peinture, en ce pays où elle avait été l'objet d'un véritable engouement

pendant les six derniers règnes, se trouvait, pour prix d'une faveur incessante, à peu près réduite au seul Simon Vouet, séduit tour à tour par Véronèse, le Caravage, le Guerchin et le Guide.

Simon Vouet (1590-1649) n'était pas un personnage ordinaire, ni davantage un vaillant génie. Son rôle fut transitoire, mais utile. Dans son atelier, pépinière des peintres de l'âge suivant, plusieurs se formèrent qui eurent le goût meilleur, qui dépassèrent leur maître, non sans avoir imité d'abord sa façon de voir et de faire. « Cet excellent peintre était fait pour développer les talents dans tous les sujets qui en renfermaient les germes; ... c'était une espèce de nécessité de peindre et de dessiner comme Vouet si l'on voulait se faire estimer; de là vient que son école fut si florissante [1]. »

Sa vie fut extrêmement occupée. En 1611, il se rend à Constantinople : M. de Harley, baron de Sancy, notre ambassadeur, l'emmenait peindre le portrait du Grand-Seigneur Achmet Ier. L'année suivante, il la passe toute à étudier dans la ville des doges, d'un œil, d'un pinceau trop légers, peut-être, les maîtres vénitiens, Véronèse de préférence, duquel il retint certaines colorations blondes dont il fit parfois un usage heureux, et va bientôt s'installer à Rome, où le Caravage fut d'abord son modèle préféré. Il se fait promptement beaucoup d'amis et des protecteurs; il ouvre une école et tarde peu à balancer, on l'a dit, du moins, la vogue des artistes les plus réputés : le Dominiquin, André Sacchi, le Guide et d'autres. Le fait est que le duc de Bracciano et les Doria s'emparent de lui pour leurs

[1] Mariette. *Abecedario.*

palais de Rome et de Gênes, et l'emploient à des portraits. Il peint aussi à Gênes des tableaux de piété, — un de ses meilleurs, le *Christ mourant*, s'est vu longtemps à Sant' Ambrogio. A Rome, le cardinal Barberini lui commande des travaux d'importance, la *Vie de saint François d'Assise* et des scènes de la *Vie de la Vierge* pour San Lorenzo in Lucina, une *Cène* destinée à la Santissima Casa de Lorette, un grand tableau pour la chapelle des Chanoines, à Saint-Pierre, qu'on se proposait de faire reproduire en mosaïque, et qui fut détruit dans un *enlevage* maladroit; pape sous le nom de Urbain VIII, il lui fait peindre son effigie officielle et les portraits des cardinaux ses neveux. Il parvint enfin, élu prince de l'académie de Saint-Luc (1624), à la plus haute dignité dans les arts que l'Italie puisse conférer[1].

Cependant Louis XIII lui a accordé une pension et le rappelle à Paris. De son côté Vouet ne laisse pas de désirer revenir. Il arrive. Son air ouvert, l'aisance distinguée de ses manières, sa peinture agile, aisée à comprendre, plaisent au roi qui, sans attendre, le nomme son premier peintre, charge vacante depuis la mort de Fréminet, le loge au Louvre, veut apprendre de lui à dessiner au pastel. L'accueil de la reine et du cardinal de Richelieu n'est pas moins flatteur. Toute la cour renchérit encore sur les maîtres, naturellement. Si bien que le voilà, à peine de retour, à la tête de l'art en France. Nous sommes en 1627. Simon Vouet a trente-sept ans. Rien de surprenant si les travaux affluent chez un peintre ainsi patronné et lancé.

[1] C'est à Rome, sans doute sous l'influence encore du Caravage, qu'il fit son tableau des *Trois âges*, de la galerie Sciarra, composition étrange, d'une exécution plus mâle que celle de beaucoup des ouvrages qu'il peignit ensuite.



FIG. 1. — SIMON VOUET. — L'AURORE (Plafond chez le marquis d'Effiat, à Chilly).

Il fit six ou sept fois le portrait du roi. Louis XIII lui commanda des modèles de tapisseries et voulut de ses ouvrages à Saint-Germain-en-Laye, à Fontainebleau, à Versailles, au Louvre, au Luxembourg, aux Tuileries; le cardinal à son château de Rueil et pour son palais de Paris, à peine achevé; le chancelier Séguier dans son hôtel, le président Bullion dans le sien, aussi les présidents Tubeuf et de Bretonvilliers; le marquis d'Effiat, surintendant des finances, à sa belle maison de Chilly (fig. 1), M. de Fourcy, surintendant des bâtiments, le duc d'Aumont dans leurs galeries, et toutes les églises de Paris, toutes les corporations religieuses, jésuites, théatins, minimes, feuillants, bernardins, jacobins, carmélites, s'adressèrent à lui, le plus agile des peintres, secondé bientôt par une légion d'élèves qui s'appelaient Aubin et Claude Vouet, ses frères, Tortebat et Dorigny, ses gendres, Michel Corneille, son neveu, les deux Testelin, Poerson, Dufresnoy, Pierre Mignard, Charles Le Brun, Eustache Lesueur, sans les nommer tous. L'illustre dessinateur de jardins, Lenôtre, étudia chez Simon Vouet.

Vouet eut le travail facile, trop facile, dégagé d'inquiétude et d'émotion, et son œuvre est fort inégale. D'ailleurs, presque tous ses grands ouvrages ont disparu avec les demeures dont ils décoraient les plafonds, les lambris, les murailles ; les gravures de Dorigny, de Tortebat, de Mellan, de Michel Lasne, de Pierre de Jode, de Daret, de quelques autres en transmettent cependant le souvenir ; parmi celles de Dorigny, plusieurs donnent une idée de la décoration ronflante exécutée dans la bibliothèque du chancelier Séguier (fig. 2 et 3), et il subsiste à la Bibliothèque nationale, en deux pièces de l'ancien hôtel Tubeuf, naguère

occupées par les « Manuscrits », à présent par la « Géographie », des plafonds richement ornés : l'un, celui qu'on voit au fond de la grande salle, a de l'élégance et garde encore, malgré la collaboration des années, quelque agrément de ses premières colorations ; le temps, par contre, a fort assombri l'autre, dans une pièce voisine, jadis, assure-t-on, du cabinet de Mazarin.

Au Louvre, plusieurs toiles de Simon Vouet. Le portrait de Louis XIII couronné de laurier, deux femmes près de lui, la Navarre et la France, morceau d'une parfaite insignifiance. La *Présentation de Jésus au temple* sera plus favorable au peintre. C'est une grande toile, d'un agencement presque magistral, sinon d'une originalité frappante, et peinte sans trop de hâte, à ce qu'il semble. Le cardinal de Richelieu l'avait donnée aux jésuites de Paris en 1645. Son exécution remonte probablement à une date antérieure, quand, au lieu de se borner, comme il y fut contraint ensuite, à fournir ses élèves de dessins expédiés vite, nécessaires à tant de tableaux commandés, le maître travaillait seul, ou à peu près, à ses peintures.

Au résumé, vanté d'abord au delà de ses mérites, Simon Vouet est trop déprécié aujourd'hui. Notre art national et le retour au goût français lui doivent peu de chose, il est vrai : aux grâces maniérées de la décadence florentine il ne fit que substituer les élégances d'autres décadences italiennes. La précipitation causa ses défauts ; il manqua d'esprit réfléchi ; il ne connut guère le tourment intellectuel, resta trop indifférent à l'originalité des conceptions, à la vigueur du style, et sa palette, aimable parfois, dure à l'occasion, était souvent fade, sa facture banale, inexpressive. Malgré cela il eut de bons moments.



FIG. 2. — S. VOUET. — LES ROIS MAGES (Décor de l'hôtel Séguier).



FIG. 3. — S. VOUET. — LES ROIS MAGES (Décor de l'hôtel Séguier).

Au musée de Nantes, une *Sainte famille* de courte dimension, est d'une délicatesse, d'un charme tendre qui annonçent Le Sueur ; un *Christ porté au tombeau*, du musée de Langres, est une autre jolie pièce.

A Paris, Simon Vouet avait rencontré peu ou point de concurrence.

Peut-être François Perrier (1590-1650 ou 1656) était-il de force à lui tenir tête. Mais après un long séjour à Rome, où il avait traîné d'abord la misère, où il s'était mis à l'école et aux gages de Lanfranc et avait fini par travailler pour de riches patrons, le cardinal d'Este, entre autres, quand il revint en France, en 1630, les chartreux de Lyon le retinrent deux ans pour des tableaux et des fresques dans leur maison. Aussi, arrivé à Paris, il trouva Simon Vouet dans l'éclat de son prestige, jouissant d'un crédit difficile à ébranler. Il ne resta pas sans encouragements, cependant, Vouet utilisa son talent au château de Chilly. Le fermier général Bordier lui donna beaucoup à faire dans sa magnifique demeure du Raincy, M. de Guénégaud au château de Fresnes, proche de Lagny. Il peignit encore un plafond au palais du Parlement, et pour divers bien des peintures dont les titres ont été à peine conservés.

Les belles occupations ne lui manquèrent donc pas, non plus les liaisons utiles ni les faveurs de grands personnages (fig. 4). Mais la vogue de Vouet l'empêchant de se produire autant qu'il le désirait, il retourna à Rome. Il y resta une dizaine d'années. Revenu à Paris aux environs de 1645, le président Lambert, ce qui prouve qu'on ne l'avait pas oublié, lui fit décorer de scènes de la Fable une pièce de son beau logis de l'île Saint-Louis, où Le Brun et Lesueur poursuivaient de plus grandes entreprises, et messire

Phelippaux de la Vrillère la galerie de son hôtel construit par François Mansart, qui appartint ensuite au comte de Toulouse dont il prit le nom. La révolution y installa l'Imprimerie Nationale. La Banque de France l'occupe aujourd'hui.

Les peintures de Perrier à l'hôtel Lambert ont été



FIG. 4. — FRANÇOIS PERRIER. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.

détruites ; la galerie la Vrillère n'a pas conservé les siennes. Seulement, en 1861, lors de la remise en état de cette galerie par l'architecte Questel la longue voûte en berceau a été repeinte par Balze, qui dut s'astreindre à ne rien modifier des anciennes compositions [1]. Ce n'est

[1] Il y a là sept compositions principales. La plus vaste, au milieu, repré-

pas sur une œuvre aussi refaite qu'on pourra mesurer avec certitude le talent de Perrier, ses mérites et ses lacunes.

François Perrier enseigna un élève qui lui fait grand honneur : Le Brun eut ses conseils avant de recevoir ceux de Vouet. Lors de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Perrier fut un des douze qu'on appela « anciens »[1]. Enfin, comme la plupart des peintres ses contemporains, il échangea volontiers le pinceau pour le burin et la pointe du graveur. Son œuvre gravé est même numériquement considérable[2].

Avec plus de talent, Claude Vignon (1594-1670) eût été pour Simon Vouet un rival redoutable. Il précéda Vouet à à Paris de deux ou trois ans, revenant d'Italie et d'Espagne. Fort bien en cour, lui aussi, doué d'une extrême facilité et d'une grande puissance de travail, il put satisfaire à toutes les demandes qui lui vinrent des églises, des couvents de Paris et des provinces, peindre quantité de tableaux, décorer des galeries, des appartements de

sente mythologiquement le *Lever du soleil ;* de chaque côté trois autres, complémentaires du sujet central, de bien moindres proportions, en des cadres de formes inégales.

[1] A sa fondation, l'Académie réunit vingt-deux artistes. Douze furent appelés « anciens ». Ils enseignaient, se remplaçant de mois en mois. Les dix autres étaient seulement « académiciens » ou « académistes » comme on disait alors. En suite d'une délibération du 6 juillet 1655, les « anciens » prirent le titre de « professeurs ».

[2] Peu de peintres français, si ce n'est Dorigny, ont autant gravé que Perrier ; on lui doit une suite d'estampes d'après les plus belles statues antiques de Rome, d'une pointe trop pittoresque pour ne pas manquer de caractère et de style. Les planches de Perrier d'après les bas-reliefs de l'arc de Titus et de l'arc de Constantin sont dans le même goût. Elles ont pourtant un avantage très appréciable : elles montrent ces monuments, si rongés aujourd'hui, tels qu'on pouvait les voir quand ils étaient lisibles encore. Les gravures de Perrier d'après les fresques de la Farnésine ont moins d'indépendance.

châteaux et d'hôtels. En un mot, il fut des mieux notés dans l'esprit général, comme, à la fois, le plus maniéré, le plus emphatique des artistes de son temps [1].

Jacques Blanchard est le seul peintre qu'on ait sérieusement opposé à Vouet. Né en 1600, à Paris, il reçut les premières leçons de Nicolas Bollery, son aïeul maternel, peintre du roi, et quand il eut vingt ans s'achemina vers Rome, qui attirait tous nos artistes et souvent les gardait. Il y arriva en octobre 1624 seulement. Il s'était arrêté à Lyon chez Horace Leblanc, peintre estimé en sa ville, élève de Lanfranc et de Josépin, qui le fit collaborer à ses ouvrages. De Rome où il séjourna dix-huit mois environ, il se rendit à Venise. Il y reste deux ans : Veronèse, Jacques Bassan, surtout le Titien le retiennent par les études qu'il fait de leurs œuvres. Puis, il songe à rentrer en France, c'est-à-dire à Paris. Mais le duc de Savoie l'accapare pour huit tableaux dont les amours mythiques de Vénus et d'Adonis font les sujets, et, à Lyon, il peint d'autres compositions et des portraits que d'Argenville dit égaler ceux de Van Dyck. Si bien que lorsqu'il débarque à Paris après tous ces retards, il trouve Simon Vouet implanté dans la confiance du roi et la faveur des courtisans, dirigeant une école florissante, désigné d'avance pour tous les grands travaux. La première place n'était plus à prendre.

Blanchard arrivait, en définitive, précédé d'un beau commencement de réputation. Il se fit vite une clien-

[1] Il fut de l'Académie royale où son fils aîné, admis le 25 juin 1667, vint le rejoindre. Ce qui n'est pas le moins curieux de sa féconde carrière, c'est que les deux femmes qu'il épousa lui donnèrent trente-quatre enfants, chacune dix-sept.

tèle. Avec raison on vanta son modelé plus nourri que celui de Vouet ; sa couleur lui valut d'hyperboliques louanges. Comme coloriste, d'Argenville le compara à Titien lui-même et le marquis d'Argens, dans ses *Réflexions critiques* s'exalta au point de lui donner sur le maître vénitien la supériorité dans certaines parties de l'art, le dessin, l'expression des gestes et des visages, le sentiment des draperies, la beauté de la couleur étant de qualité égale d'ailleurs chez l'un et l'autre peintre. Pour tout dire, des contemporains ne crurent pas aller au delà de l'équitable mesure en le surnommant « le Titien français ». Cette appellation écrasante ne pouvait survivre à l'engouement d'un instant. Si on la recueille ici c'est à titre documentaire. et non sans sourire un peu.

Blanchard a beaucoup travaillé. Il exécuta un grand nombre de tableaux de chevalet pour des particuliers, le « May » de 1634 [1], représentant la *Pentecôte*, vingt-six peintures mythologiques dans un immeuble du quai des Théatins appartenant à un sieur Barbier, toute une galerie de l'hôtel de M. de Bullion, surintendant des finances. Vouet décora une autre galerie du même hôtel ; de sorte qu'entre les deux rivaux la comparaison était aisée. Cette comparaison n'est plus possible aujourd'hui que les galeries du surintendant ont disparu. Les peintures du quai

[1] En suite d'un arrangement intervenu entre la confrérie des orfèvres et les chanoines de Notre-Dame, en 1629, les orfèvres faisaient don à l'église métropolitaine, chaque année, d'un tableau exécuté à leurs frais, qui était apporté à Notre-Dame le 1er mai, avant l'ouverture des exercices du mois de Marie. La coutume des « Mays » persista jusqu'en 1707. Les « Mays » de Notre-Dame ont été dispersés à la Révolution. On en rencontre au Louvre, en des musées de province, des églises de Paris ou des départements. Plusieurs ont été égarés sinon détruits.

des Théatins ont disparu aussi. Cependant, au Louvre, deux tableaux sont voisins, la *Charité*, de Blanchard (fig. 5), la *Vierge*, l'*Enfant Jésus et saint Jean*, de Vouet. Il est sensible que le premier se recommande par plus de facture et de coloris. Mais cette supériorité fut peut-être



FIG. 5. — J. BLANCHARD. — LA CHARITÉ (Louvre).

accidentelle. On trouvera, ci-contre, la reproduction d'une peinture supérieure encore à la *Charité* du Louvre (fig. 6).

Du reste, Blanchard ne devait pas poursuivre longtemps la lutte. Il mourut en 1638.

Il ne faudrait pas négliger Laurent de La Hyre, autre peintre au moins habile de ce moment-là qui compta tant de travailleurs résolus. Il nait au commencement de 1606 et meurt à la fin de 1656. A la fondation de l'Aca-

démie royale de peinture, en 1648, il fut un des douze « anciens ». Un de ses tableaux de début, son meilleur peut-être, est au musée du Louvre : *Nicolas V faisant ouvrir le*



FIG. 6. — J. BLANCHARD. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN (Musée de Nantes).

caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise (fig. 7). La composition est très expressive, l'effet a une remarquable autorité, mais le modelé est sans souplesse. La Hyre n'était pas coutumier, d'ailleurs, de ce défaut, non plus de ces qualités. Il faut le considérer plutôt comme un

improvisateur sans grande élévation dans les idées, dont

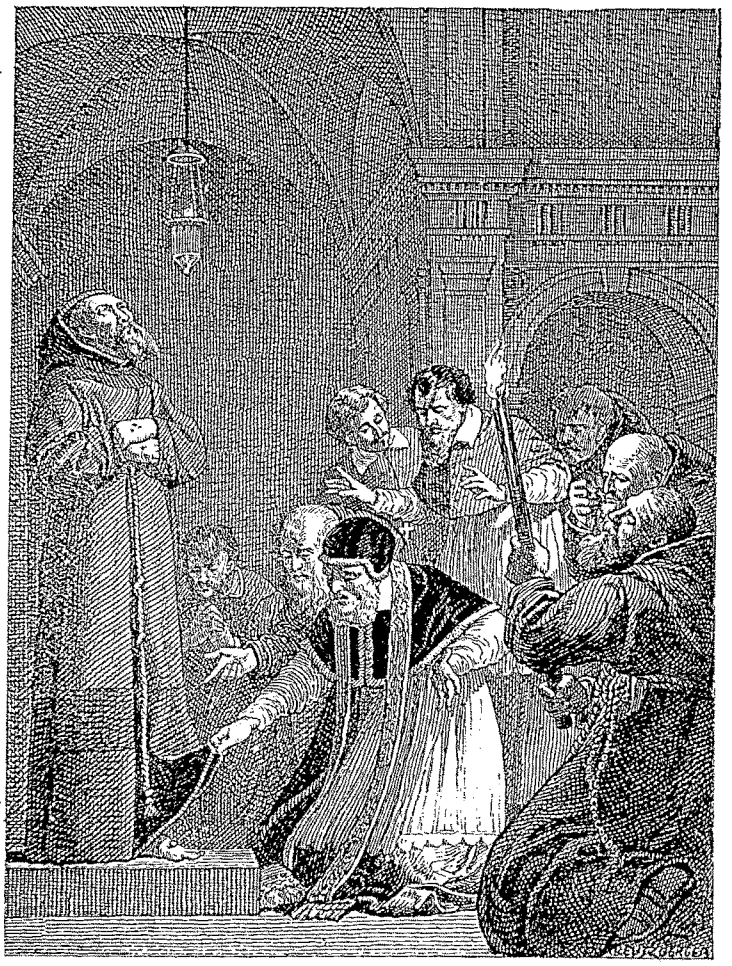


FIG. 7. — LA HYRE. — LE PAPE NICOLAS V DEVANT LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS (Musée du Louvre).

le pinceau inclina ordinairement à la mollesse, le coloris à la fadeur. Félibien prétend qu'il « couchait ses couleurs avec tant de propreté qu'elles frappaient la vue. »

Laurent de La Hyre fit des tableaux commandés par des églises et des communautés, et un plus grand nombre pour des amateurs empressés autour de ses ouvrages. On le jugeait un des meilleurs peintres de son temps. Il décora les hôtels de M. Tallemant des Réaux, l'auteur des *Historiettes*, et de M. Montoron, un des principaux fermiers du roi ; fit des peintures pour le cardinal de Richelieu et le chancelier Séguier, et deux « Mays », en 1635, *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre*, *la Conversion de saint Paul*, en 1637. Il exécuta aussi des portraits, entre autres, ceux du prévôt des marchands, des échevins, des officiers de la Maison de Ville, réunis dans une même composition. Enfin il fournit des modèles de tapisseries et aima à peindre des paysages mêlés d'architectures à la manière de Poussin, dût-il s'y montrer au-dessous de son illustre initiateur. C'est que le rôle du goût, du caractère, du style, ne hanta jamais d'une façon bien despotique le cerveau de Laurent de La Hyre.

Sébastien Bourdon, plus jeune que La Hyre de dix ans, — il est né en 1616, à Montpellier, — fut, lui aussi, un des « anciens » de l'Académie royale aussitôt fondée. Il eut plus de tempérament que La Hyre ; il travailla sur un fonds d'études mieux entendues et plus formelles ; sa palette était plus éveillée.

Son bagage est considérable. En ce dix-septième siècle, ceux qui faisaient orner leurs demeures de peintures, les couvents, les églises qui commandaient des tableaux n'étaient pas rares, et trouvaient toujours prêts des peintres auxquels ne coûtaient ni les combinaisons préliminaires, ni les besognes définitives ; ces peintres pensaient vite, se décidaient de même, le pinceau à la main semblaient pris

du vertige de la rapidité, et leurs prouesses inspiraient du respect aux foules. La Hyre, Bourdon, ce ne sont pas les seuls, ne gagnèrent point en talent à cette production hâtive et surmenée.

Bourdon entra de bonne heure dans la carrière. Il avait



FIG 8. — SÉBASTIEN BOURDON. — HALTE DE BOHÉMIENS.

sept ans, quand, amené à Paris, il commença à recevoir les leçons d'un nommé Barthélémy, peintre resté inconnu ; à quatorze, il allait aux environs de Bordeaux peindre avec succès, a-t-on dit, une voûte à la fresque. N'est-ce pas le sang méridional qui coule dans ses veines ? Il se rendit ensuite à Toulouse. Là, ne trouvant pas un accueil assorti à son humeur, les travaux ne venant pas au gré de son impatience, découragé ou seulement dépité, il se

fit soldat. Ce nouveau métier ne lui plut pas longtemps et ses chefs, hommes de bonne composition, signèrent son congé. Libre, il s'en va à Rome ; la misère le presse ; il se met aux gages d'un marchand de tableaux qui veut des pastiches de Claude Lorrain, de Poussin, de Sacchi, de Laer, de Cerquozzi, de Castiglione, du Parmesan, de Louis Carrache. A cela Bourdon réussit parfaitement. Mais il se prend de querelle avec un peintre nommé Rieux qui menace de le dénoncer au tribunal de l'Inquisition comme hérétique, — Bourdon était calviniste. — Alors, il revient brusquement en France, s'arrête à Montpellier, peint pour le chapitre de la cathédrale une composition de trente figures au moins, la *Chute de Simon le Magicien*, et, arrivé à Paris, se fait avantageusement connaître par de petits tableaux, chasses, paysages, batailles, haltes de bohémiens (fig. 8), intérieurs de corps de garde et de cabarets, marchés en plein vent, d'un pinceau souvent spirituel et amusant, trop porté cependant aux réminiscences, penchant dont il ne devait jamais se défaire.

Les réminiscences, en effet, furent un obstacle jeté sur la voie de Sébastien Bourdon. Ce peintre agile, qui se faisait gloire de la promptitude de son pinceau, capable d'exécuter en un jour « douze têtes d'après la nature et grandes comme le naturel » trouva sans doute de l'avantage, quand vinrent les nombreuses commandes, à s'aider de ses souvenirs au lieu de prendre le temps de se recueillir, de faire des réflexions, lentes parfois, mais utiles. Il n'échappa point au danger d'un tel jeu. Il perdit le bénéfice des convictions personnelles. Son originalité disparut.

Un artiste auquel le caractère manque ne saurait longuement intéresser. Aussi nous dirons, sans plus apprécier

son talent, que Bourdon exécuta, le « May » de 1643, le *Martyre de saint Pierre;* qu'il passa en Suède où la reine Christine le nomma son premier peintre; que, lorsque la souveraine fantasque eut abdiqué, il revint à Paris, s'en fut à Montpellier peindre maints tableaux pour les églises,

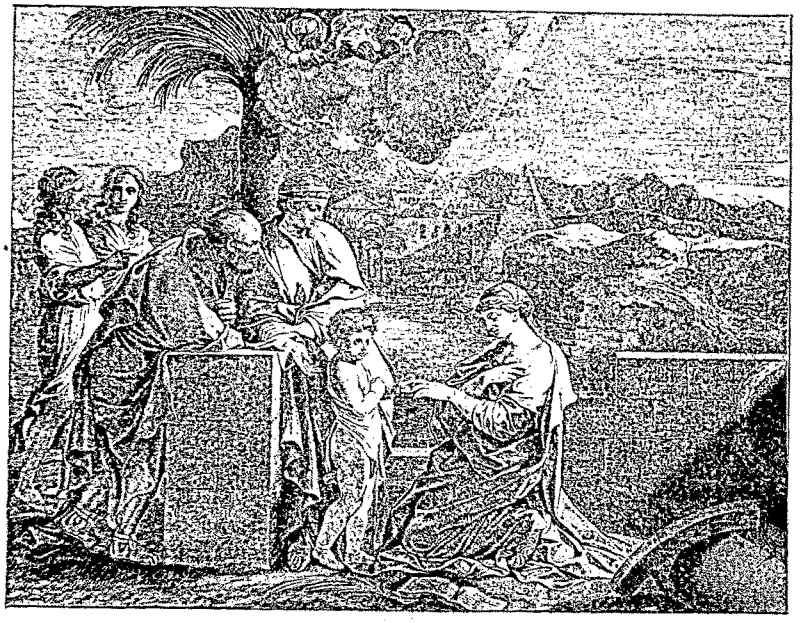


FIG. 9. — SÉBASTIEN BOURDON. — LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

pour des amateurs, et rentra à Paris qu'il ne quitta plus, ayant fort à faire, la preste allure de son esprit et de sa main suffisant à peine aux travaux qui se succédaient (fig. 9). L'énumération de ces travaux serait fatigante pour le lecteur. Le plus important semble avoir été l' « Histoire de Phaéton » mise en peintures, remplissant une galerie longue de vingt mètres, sinon davantage, à l'hôtel Bretonvilliers, dans l'île Notre-Dame appelée aussi l'île Saint-

Louis. L'hôtel Bretonvilliers, l'une des plus riches fantaisies de l'époque, n'existe plus ; les ouvrages de Bourdon ont disparu ; mais il reste de ceux-ci les estampes de Friquet de Vaurose pour conserver l'idée d'un décor habile, inventé au prix de peu d'efforts. Dans sa fraîcheur, avec son style facile à comprendre, ce décor sans flamme personnelle dut plaire aux regards qui ne s'arrêtent pas à creuser les choses, qui se contentent d'une surface aimable et souriante (fig. 10).

Sébastien Bourbon chargé par Louis XIV, au commencement de 1671, de décorer plusieurs salles des Tuileries, put à peine se mettre à ce travail : une fièvre violente le saisit ; il mourut en quelques jours.

Mais alors que tous les peintres exécutent des œuvres artificielles et d'apparat, trois frères font exception et se montrent hardiment différents des autres. Les Le Nain firent des peintures qui juraient avec ce qu'on avait coutume de voir ; ils peignaient « des actions basses et souvent ridicules », dont font nul cas « les personnes connaissantes » au dire de Félibien, où ils « réussissaient fort bien » riposte Florent Lecomte dans son *Cabinet des singularités*. Le fait est qu'on les estimait parmi les artistes, puisque dès la fondation de l'Académie royale, on les admit dans la nouvelle compagnie, leurs lettres de réception signées par Le Brun en personne. Ils étaient déjà brevetés « peintres du roi ». Le plus jeune, Mathieu, avait été nommé en août 1633 « peintre de la Ville de Paris » ; Antoine, l'aîné, reçu maître dans la Communauté des peintres en 1639, et, à l'Académie comme dans la Maîtrise, même à la Maison de Ville, « les personnes connaissantes » se rencontraient fréquemment, peut-on dire à coup sûr.

Grâce au mémoire d'un M. Leleu, cité par Dom Grenier dans son recueil manuscrit de documents sur la Picardie, et signalé par Champfleury, — nous lui avons emprunté plusieurs des renseignements qui précèdent ou



FIG. 10. — SÉBASTIEN BOURDON. — SECURITAS (Fragment du décor de l'hôtel Bretonvilliers).

qui suivent — on sait que nos trois frères sont nés à Laon, — Antoine en 1588 ; Louis en 1593 ; ceux-là moururent à deux jours d'intervalle les 23 et 25 mai 1648. Le troisième, Mathieu, poursuivit sa carrière jusqu'en 1677. — On sait encore que, de passage à Laon, un peintre étranger, flamand peut-être, leur donna d'utiles avis, une

année durant. Après quoi ils vinrent s'installer à Paris, habitèrent la même maison et se firent de la réputation, l'aîné « dans les miniatures et les portraits en raccourci », le cadet dans « les portraits à demi-corps », Mathieu dans « les grands tableaux, mystères et martyres de saints ». Mais Mathieu était, lui aussi, portraitiste et bien noté, puisqu'il fit un portrait de Marie de Médicis dont Louis XIII dit au peintre « que jamais la reine n'avait été peinte dans un si beau jour » ? De celui-là, ou de Louis, le peintre de portraits « à demi-corps », serait la belle et austère effigie de la vieille marquise de Forbin, daté de 1644, et cité par Leleu, au musée d'Avignon. Il y a eu un portrait de Mazarin, donné par le cardinal à l'Académie royale dont il était protecteur, peint par un des Le Nain, Mathieu peut-être, qui fit aussi le portrait de Cinq-Mars (à Versailles) et fut nommé chevalier, s'étant bien poussé à la cour. D'anciens textes appellent l'un des Le Nain « le Romain » ce qui implique un voyage à Rome, voyage fort à la mode chez les peintres d'alors ; mais pas une peinture de Mathieu, celui de la trinité des Le Nain auquel se peuvent attribuer les tableaux religieux qu'on connaît, ne porte la marque d'études faites en Italie. Voyez au Louvre la *Crèche*, la *Nativité* à Saint-Etienne-du-Mont, la rusticité des types s'y manifeste avec une sorte de parti pris personnel qui exclue toute idée d'intervention étrangère.

Il y a probablement méprise au sujet de la *Procession dans une église* de notre musée du Louvre. M. de Chennevières en voit l'auteur dans Antoine, le peintre de miniatures, proposition un peu forcée, il nous semble [1]. Nous

[1] *Essais sur l'histoire de la peinture française*. M. de Chennevières cite un

croirions plutôt le tableau flamand. Aussi l'honneur qu'on

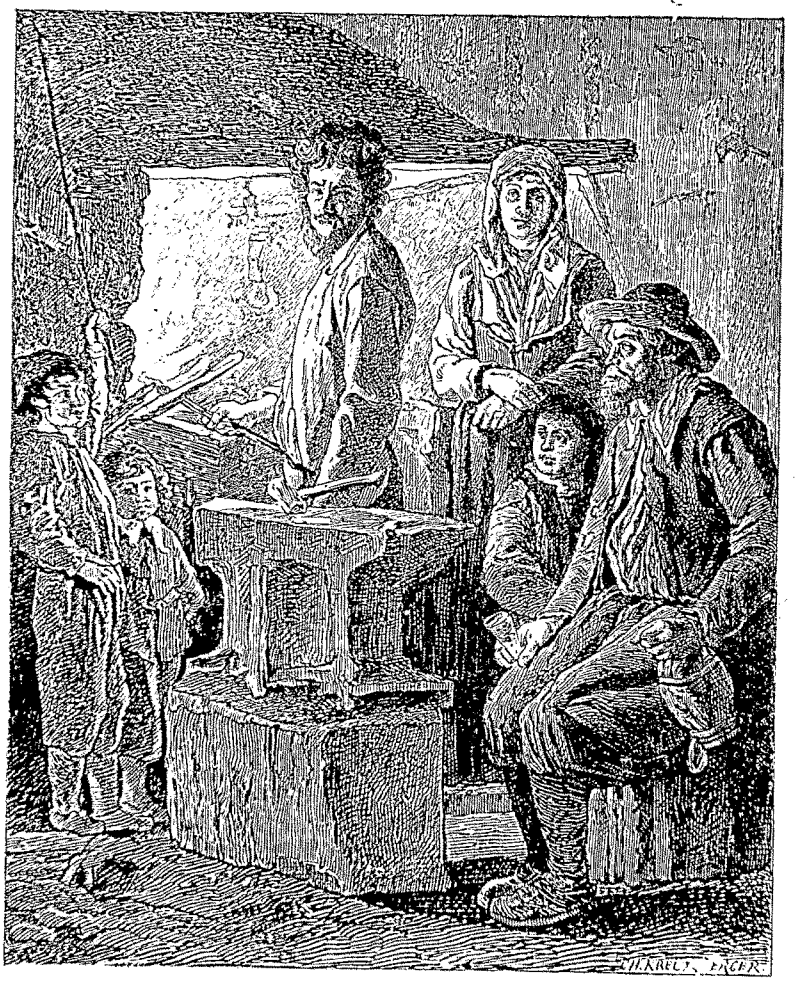


FIG. 11. — LE NAIN. — MARÉCHAL DANS SA FORGE (Louvre).

en fit dans le temps à François Porbus le fils, était assez

tableau du Musée de Madrid, *Bénédiction épiscopale* dont la manière est celle de notre *Procession*. Il l'attribue également à l'aîné des Le Nain.

proche de la vérité, à notre avis; mais Porbus mourut en 1626, et la *Procession* paraît postérieure d'une vingtaine d'années. Si nous avouons n'être pas en mesure d'apporter quelque lumière en cette obscurité, l'œuvre reste supérieure par son intensité physionomique et l'énergie du coloris, par une fraîcheur et une liberté de touche que les Le Nain n'ont point connues.

Il suffit pour s'en convaincre d'un regard sur ceux des tableaux « d'actions basses » dont l'attribution est certaine. Duquel des trois frères ces « bambochades » ? comme on disait. On l'ignore. De Louis, si l'on veut. En tous cas, les mérites en ont été surfaits, à notre avis. Dessin fréquemment irrégulier, exécution pénible et sans charme, couleur morne, voilà ce que souvent on y relève. Souvent, mais pas toujours. *La forge* (au Louvre), où les lueurs du feu éclairent les visages et vont dans tous les coins illuminer les ombres, est assurément un bon tableau, sans mouvement, mais très franc d'effet et très solide d'assiette (fig. 11). Nous connaissons par la gravure une réunion de cavaliers élégants dans un corps de garde qui annonce une œuvre meilleure encore [1].

Peu importe, tous les tableaux de cet ordre, ceux que l'on vient de citer aussi bien que le *Repas de paysans* de la galerie Lacaze (fig. 12), au Louvre les *Enfants sur une charrette*, et d'autres, se distinguent par un caractère de simplicité grave et sourde allant jusqu'à la mélancolie, surtout par cette singularité que les personnages y semblent tellement figés qu'on dirait chacun posant pour son portrait, silen-

[1] Aux musées de Nantes, d'Angers, de Valenciennes, de Chartres, de Rennes, de Nancy on voit des tableaux des Le Nain ; à celui de Montpellier la *Leçon de dessin*.

cieux devant l'objectif quand l'opérateur a dit : « ne bougez plus » !

Que les Le Nain — puisqu'il faut confondre jusqu'à la fin ces personnalités indistinctes, — aient été des premiers



FIG. 12. — LE NAIN. — REPAS DE PAYSANS (Louvre. Galerie Lacaze).

en France à se livrer avec succès aux sujets familiers c'est à croire. A un siècle de là nous verrons Chardin, pour le moins aussi français, mais bien plus peintre, traiter à peu près le même genre avec autant de vérité et d'observation, avec autrement de goût et de charme dans la couleur, de grâce et d'esprit dans le pinceau.

CHAPITRE II

NICOLAS POUSSIN

Au temps où Simon Vouet était à Paris, protégé par les plus hauts personnages, entouré d'élèves dociles à ses conseils et à sa manière, un artiste à peine sorti de l'ombre se faisait admirer dans Rome. Son talent embrassait la nature entière. La supériorité de son ferme et harmonieux esprit, son vaste savoir, son indépendance lui conquéraient une autorité que nul, depuis, n'exerça au même degré.

Il se nommait Nicolas Poussin.

Et lorsque ses œuvres triomphantes en Italie franchirent les monts, le génie français ne s'y trompa point. Il se reconnut à leur ordonnance exprimant une idée dans un ordre naturel et lucide, à cette raison qui frappe si vivement chez nos grands écrivains du XVIIe siècle, à la juste et puissante familiarité des gestes, à la philosophie du fond, à la gravité énergique et simple de l'expression. Cette fois on fut autorisé à croire l'art français fondé à nouveau. Il l'était en effet ; ce qui le caractérise le plus, le sentiment de la composition, l'intérêt dramatique, la vie morale, c'est-à-dire la prééminence de l'esprit et de la pensée étaient mis en première lumière.

Les commencements de Poussin avaient été difficiles.

Peu d'artistes eurent autant à lutter à leurs débuts ; aucun ne surmonta les obstacles avec une persévérance plus tenace, avec un plus calme courage.

Il nait aux Andelys à la fin du xvr^e^ siècle, en juin 1594, et son père ne favorise guère ses penchants précoces, — son père qui n'était peut-être pas un gentilhomme ruiné par les discordes civiles, comme l'avancent Bellori et Félibien ; du moins, dans sa lettre du 16 novembre 1664, Poussin parlera à M. de Chantelou de ses « pauvres parens habitans à Andely, qui sont gens grossiers et ignorans ». — Cependant il peut recevoir les conseils de Quantin Varin échoué en ce temps-là aux Andelys ; — on dit aussi que Noël Jouvenet, la grand-père du peintre de la *Pêche miraculeuse*, lui aurait donné « les premières instructions » sur l'art du dessin ; — et quand il a dix-huit ans, sans doute mal débrouillé encore, il part pour Paris où il arrive médiocrement muni d'argent, et se met à étudier d'abord chez un flamand, Ferdinand Elle (1612-1699), peu capable de lui apprendre grand chose, bien que bon portraitiste ; chez Lallemant[1] ensuite, peintre très occupé, et trop expéditif pour conduire un jeune homme avide de progrès. Poussin le quitte comme il avait quitté Ferdinand Elle. Mais un gentilhomme poitevin connu par hasard, qui l'avait pris en grande affection, ne laisse pas de l'aider de sa bourse ; il fait mieux, il l'introduit chez un mathématicien nommé Courtois, collectionneur de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain, de gravures

[1] D'après Mariette, Georges Lallemant aurait peint en 1630 le premier des « Mays » offerts par les orfèvres de Paris à Notre-Dame (*saint Pierre et saint Paul montant au Temple*) et le quatrième en 1633 (*saint Etienne priant avant sa lapidation*).

de Marc Antoine, et à copier de tels modèles Poussin trouve de quoi éclairer son goût, déterminer ses préférences.

Dès ce moment, chose probable, lui vint le projet d'un voyage à Rome qui l'obsédera des années avant de pouvoir le réaliser, sans que la maladie et la pauvreté aient jamais pu l'en distraire.

Or, ce gentilhomme retournant en sa province, rappelé par sa mère, Poussin l'accompagne avec l'espoir légitime de décorer de quelques peintures le château où il doit faire séjour. Espoir bien vite déçu. La châtelaine reçoit de haut le peintre, veut lui imposer des besognes indignes de lui, et plutôt que d'accepter une hospitalité humiliante, notre artiste reprend, triste et fier, le chemin de Paris, travaillant ici et là à des trumeaux, à des dessus de portes, on dit à des enseignes d'auberges, peignant toutefois une *Bacchanale* pour Cheverny, des paysages pour Clisson, deux tableaux pour les capucins de Blois. — A Blois, il fait rencontre de Jean Mosnier [1], dont il recevra le fils quarante ans plus tard, dans sa maison du Pincio [2], — et va aux Andelys, parmi les siens, refaire sa santé que les fatigues d'un incessant labeur, celles du voyage, et les privations, ont grandement altérée. Il reste là une année environ.

Rien ne nous est parvenu de ses premiers ouvrages. Ce que Poussin fit aux Andelys et à Paris, à son retour, on l'ignore. D'ailleurs, il se met en route pour Rome, sans,

[1] Jean Mosnier (1600-1650 ou 1656). Il fit des peintures dans le palais du Luxembourg qui sont perdues, sauf la *Magnificence royale* (au Louvre), œuvre élégante, longtemps attribuée à un inconnu de l'école italienne. Il peignit à Chartres, à Chinon, à Tours, à Nogent-le-Rotrou des compositions également disparues. Au contraire Cheverny a conservé son décor, d'un pinceau habile, mais lâche, trop facile à satisfaire. La *Magnificence royale* fait mieux pour la mémoire de Jean Mosnier.

[2] Pierre Mosnier (1639-1703), de l'Académie en 1674.

cependant, aller plus loin que Florence, faute d'argent. Revenu à Paris, il se lie d'amitié avec Philippe de Champaigne dont le grave esprit est assez conforme au sien, qu'il fréquente au collège de Laon où ils sont logés l'un et l'autre, et Duchesne, premier peintre de la reine, sans talent en dépit de son titre, les emploie tous deux à de menus ouvrages dans les peintures dont il a la direction au palais du Luxembourg. Ce rôle subalterne ne pouvait le retenir longtemps. Il s'achemine de nouveau vers Rome. Cette fois, c'est Lyon qu'il ne parvient point à dépasser. Contraint de rétrograder, il rentre à Paris. Cependant, sa volonté va recevoir sa récompense ; il sera bientôt dans la cité auguste qui deviendra sa seconde patrie, où il acquerra la gloire à force de travail et d'activité, de patience et de génie.

Avant de quitter Paris, c'est ce qui lui fournira les ressources indispensables, il avait peint d'une main expéditive, en huit jours, disent des biographes, six vastes détrempes pour le Collège des Jésuites ; avec la réflexion qu'il fallait y mettre, une *Mort de la Vierge* commandée par l'archevêque François de Gondi pour Notre-Dame, où se voyait le donateur ; et, pour l'*Adone* du chevalier Marini, versificateur élégant et précieux, fêté à la ville, bien en vue à la cour, qui le logeait en sa maison, les dessins de compositions diverses. Malheureusement, détrempes, tableau votif, dessins mythologiques, tout a disparu, pertes des plus regrettables, car la mesure exacte, à ce moment-là, du talent d'un tel artiste serait infiniment intéressante à connaître [1].

[1] Le manuscrit original d'*Adone*, contenant les compositions de Poussin.

Le voilà dans Rome. Nous sommes en 1626. Il n'est plus déjà tout à fait un jeune homme. S'il visite avec passion, avec ferveur, tout ce qu'il faut voir, les chefs-d'œuvre de la Renaissance, presque dans leur jeunesse encore, surtout les monuments, les bas-reliefs, les statues antiques qu'il rencontre à chaque pas, s'il les interroge, s'il en retient les leçons, les déceptions amères de la vie ne lui sont pas épargnées non plus. Ainsi, le chevalier Marini, qui l'avait précédé à Rome de quelques mois, le présente comme un peintre d'*una furia di diavolo* au cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII, le pape régnant, et zélé amateur d'œuvres d'art, mais s'en va à Naples où la mort le prend aussitôt, et le cardinal s'éloigne à son tour pour des ambassades en France et en Espagne, avant d'avoir rien fait pour le protégé de l'auteur de l'*Adone*. La profonde misère survient. Un autre eût été accablé. Lui, Poussin, vend à vil prix les peintures qu'il achève, quand il trouve à les vendre, par exemple quatorze écus des batailles grouillantes de personnages [1], moins de deux une figure de prophète, et s'attache assidûment à l'étude des mœurs des anciens peuples, à celle de l'architecture, de la perspective, de l'anatomie, et, attentif et songeur, se fortifie pour le présent et pour l'avenir, par la lecture des grands écrivains qui lui fournissent des sujets en concordance avec le caractère de son esprit et de son âme.

Au cours de cette dure période, les sculpteurs François Duquesnoy et Algarde devinrent ses familiers, ses com-

été longtemps conservé dans la bibliothèque du cardinal Massimi. Peut-être est-il seulement égaré.

[1] D'après Félibien, une de ces batailles était, de son temps, dans le cabinet du duc de Noailles.

pagnons de travail. Egalement en ce temps-là, sa foi dans les meilleures traditions lui fit entreprendre une campagne en faveur de la supériorité du Dominiquin sur les écoles rivales et jalouses, les écoles du Guerchin et de Lanfranc, du Guide, du Cortone, de l'Albane. L'ascendant de cet artiste étranger, pauvre et inconnu, mais admirablement équilibré, libre de ses jugements, commençait à paraître.

La maladie vint ajouter ses misères et ses alarmes aux angoisses de la pauvreté. Dénué de tout, incapable de dessiner et de peindre, Poussin traînait des jours déplorables et allait de plus en plus déclinant quand un parisien, habitant par goût ou pour affaires la ville papale, vint le tirer de l'auberge où le nécessaire manquait et l'installa dans le logis, assez modeste paraît-il, qu'il occupait place d'Espagne avec sa femme, ses deux filles et trois garçons. Cela au commencement de 1629. Dans ce milieu familial, les soins qui entourèrent Poussin furent intelligents et dévoués. L'artiste guéri et reconnaissant épousait à quelques mois de là, le 18 octobre, Anna-Maria, fille aînée de Jacques Dughet, le compatriote compatissant qui l'avait recueilli; et aussitôt marié, avec la dot de sa femme, de sa « bonne femme », comme il l'appellera toujours, dot augmentée d'un peu d'écus gagnés au cours de sa convalescence, il fit l'achat d'une maison sise sur le Pincio (le numéro 9, actuellement, de la via Sistina), d'où le regard embrasse, d'abord, la ville presque entière, puis, la campagne qui étale son étendue immense, fermée par un horizon lointain de montagnes. Cette maison, voisine de celle de Claude Lorrain encore obscur, d'une autre où Salvator Rosa s'installera plus tard, il l'habitera jusqu'à

sa dernière heure ; trente-six années durant, en sortiront coup sur coup, en grand nombre, des œuvres vraiment mémorables.

C'est que, au retour de ses tournées diplomatiques, le cardinal Barberini se souvint de celui auquel l'avait intéressé en termes pressants le chevalier Marini, et lui commanda deux tableaux, la *Mort de Germanicus*, la *Prise de Jérusalem par Titus*. Le succès en fut si vif, les amateurs italiens, frappés de cette manière ordonnée et expressive à la fois, y reconnurent si bien la main et l'imagination d'un maître que le peintre eut à exécuter et exécuta dès 1630, pour le cardinal Alvigi Omodéi, le *Triomphe de Flore*, un peu après, l'*Enlèvement des Sabines ;* aussi, en 1630, *les Philistins frappés de la peste*, pour le sculpteur Matheo ; bientôt *Moïse changeant la verge d'Aaron en serpent*, pour le cardinal Massimi ; le *Passage de la Mer Rouge* et l'*Adoration du Veau d'or* pour le marquis de Voghera ; pour le commandeur Cassiano del Pozzo, amateur d'un fin discernement, qui devint l'ami attentif et fidèle de l'artiste, *saint Jean baptisant le peuple sur les bords du Jourdain*, et, en autant de compositions, la suite des sept *Sacrements*. Le cardinal Barberini del Pozzo et le chevalier Bernin lui obtinrent en outre la faveur de peindre le *Martyre de saint Erasme*, tableau de grand format qu'on voit au musée du Vatican, traduit en mosaïque par Christo-Foro, dans la basilique de Saint-Pierre.

C'en est fait, il a vaincu l'indifférence contre laquelle il a tant lutté ; la lumière brille sur lui ; elle ne le quittera plus, et la France se décide à lui faire des avances. Il envoie alors, à mesure qu'il les achève, *Moïse frappant le rocher* à un certain M. de Gellier ; à M. de la Vrillière, le *Maître*

d'Ecole des Falisques, une *Mythologie*, à un peintre du nom de Lafleur, un *Renaud et Armide*, un *Hercule et Déjanire* à Jacques Stella, à M. Fréart de Chantelou, maître d'hôtel du roi, *La manne dans le désert*, cédée plus tard à Fouquet, passée ensuite dans le Cabinet du roi. Il peint aussi des tableaux pour le maréchal de Créquy, pour la duchesse d'Aiguillon, et, ceci est plus significatif, quatre *Bacchanales* dont le cardinal de Richelieu entend orner son palais qu'on achève de construire.

Mais Richelieu ne se borna pas à commander des *Bacchanales* à Poussin ; il résolut d'attirer à la cour, de fixer à Paris un peintre si supérieur à ceux de France du côté du savoir, de la raison, du goût, de plus d'un autre côté encore. Poussin eut de longues hésitations. Quel événement de quitter son intérieur laborieux, calme et prospère depuis que le succès en a banni l'inquiétude ! Le 14 janvier 1639, le surintendant des Bâtiments, M. Sablet de Noyers, lui avait écrit au nom du roi, annonçant mille écus de pension, un logement au Louvre, de beaux ouvrages à entreprendre, et c'est seulement au bout de deux ans, à la fin de l'année 1640, après une nouvelle lettre du surintendant et une autre de Louis XIII, pressante, affectueuse, que de remises en ajournements, il arrive à Paris, accompagné de Jean Dughet, son beau-frère. Même il avait fallu que Chantelou fit le voyage, dépêché par le roi pour l'enlever enfin à Rome, tant ses travaux et ses coutumes l'y retenaient, tant il s'y sentait acclimaté.

Poussin, après tout, eut à se louer de la réception qu'on lui fit. L'accueil fut comme un triomphe. Dès le 6 janvier, à peine installé, il écrit à del Pozzo : « Je fus conduit le soir par son ordre (l'ordre de M. de Noyers) à l'endroit qui

m'avait été destiné pour ma demeure. C'est un petit palais, car il faut l'appeler ainsi. Il est au milieu du jardin des Tuileries et composé de neuf pièces en trois étages, sans les appartements d'en bas qui sont séparés... Il y a, en outre, un grand et beau jardin rempli d'arbres fruitiers, un parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour, une écurie. J'ai la vue la plus étendue de tous côtés et je crois que c'est un vrai paradis, pendant l'été. J'ai trouvé le premier étage rangé et meublé noblement, avec toutes les provisions nécessaires, jusqu'à du bois et un tonneau de vin, vieux de deux ans. J'ai été fort bien traité avec mes amis, pendant trois jours, aux dépens du roi. Le jour suivant, M. de Noyers me conduisit chez S. E. le cardinal de Richelieu qui me reçut avec une bonté extraordinaire, m'embrassa et me prenant les mains me témoigna un grand plaisir de me voir. Trois jours après je fus conduit à Saint-Germain afin que M. de Noyers me présentât au roi ; mais celui-ci était indisposé et je ne fus introduit auprès de lui que le lendemain matin, par M. le Grand, son favori. S. M. remplie de bonté et de politesse daigna me dire les choses les plus aimables et me faisant beaucoup de questions m'entretint pendant une demi-heure. Ensuite, elle se tourna vers les courtisans et dit : *Voilà Vouet bien attrapé !* Ensuite S. M. m'ordonna elle-même de peindre de grands tableaux pour ses chapelles de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour dans ma maison, on m'apporta dans une belle bourse de velours bleu deux mille écus en or, mille écus pour mes gages, et mille pour mon voyage, outre toutes mes dépenses. »

Le 20 mars suivant, Louis XIII nomma Poussin son « premier peintre ordinaire ». En cette qualité, notre

artiste se voyait investi de la direction de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qui seraient exécutés pour les maisons du roi, « S. M. voulant, disait le brevet, que tous ses autres peintres ne pussent faire aucuns ouvrages pour elle sans en avoir fait voir les dessins et reçu sur iceulx les avis et conseils dudit sieur Poussin. » Poussin eut aussitôt à préparer la décoration de la grande galerie du Louvre.

Que Poussin ait été sensible à des marques aussi singulières d'estime, on n'en peut douter. Toutefois, la jalousie de ses rivaux s'en trouva excitée, et ceux que contrariait sa prééminence officielle se liguèrent pour la combattre, pour s'en affranchir. Ses adversaires, c'étaient surtout Simon Vouet et sa bande, l'architecte Lemercier dont le nouveau venu approuva si peu les premiers travaux dans la grande galerie qu'il les fit abattre et recommencer; c'était le soi-disant baron Fouquières, flamand vaniteux et hâbleur, élève de Rubens, son collaborateur en des occasions, bon paysagiste à bien prendre, lequel prétendait tout conduire dans la galerie, en vertu d'une commission royale en bonne forme, remontant à 1626. Mais Fouquières, en quinze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1641, n'ayant rempli pas une de ses obligations, cette commission pouvait, il est vrai, passer pour dûment périmée. Toujours est-il que le baron tenta de s'en prévaloir. « Le baron Fouquières, écrit Poussin à Chantelou, le 19 août 1641, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange de ce qu'on a mis la main à l'ornement de la grande galerie, sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi confirmé de M. de Noyers, touchant ladite direction, prétendant que

ses paysages soient l'ornement dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire ». Et plus loin : « L'impertinence de mes calomniateurs n'est fondée que sur le gain considérable qu'ils se proposaient de faire ».

C'était donc la guerre. Mais si on l'attaque, il se défend, même en termes très hauts, particulièrement dans un mémoire à M. de Noyers, dont Félibien a laissé l'analyse, où il dit : « Que si l'on voulait écouter les différents avis et les nouvelles propositions que ses ennemis pourraient faire tous les jours et qu'elles agréassent davantage que ce qu'il tâchait de faire nonobstant les bonnes raisons qu'il en rendait, il ne pouvait s'y opposer ; au contraire, qu'il céderait volontiers sa place à d'autres qu'on jugerait plus capables. Qu'au moins, il aurait cette joie d'avoir été cause qu'on aurait découvert en France des gens habiles qu'on n'y connaissait pas. »

Tant de tracas misérables ne pouvaient manquer de faire regretter à Poussin sa demeure paisible du Pincio, ses solitaires promenades d'étude, le carnet à la main, dans Rome et sur les bords du Tibre. Aussi, l'idée devait lui venir, et lui vint en effet, de quitter Paris. Elle le poursuivit si bien qu'en septembre 1642, il sollicitait et obtenait un congé sous prétexte d'aller chercher sa femme et mettre ordre à ses affaires. Au fond, il partait résolu à ne plus revenir.

Son séjour de vingt et un mois à peine avait été fort occupé. Il lui fallut, au milieu des intrigues des autres, une souplesse d'imagination bien active et une pratique bien diligente pour exécuter dans un aussi bref délai deux grands tableaux : *La Cène*, commandée par le roi pour Saint-Germain ; le *Miracle de saint François-Xavier*, destiné au

Noviciat des Jésuites ; huit larges modèles de tapisseries,



FIG. 13. — POUSSIN. — FRONTISPICE DES ŒUVRES D'HORACE.

sujets de l'Ancien Testament; des frontispices de livres (fig. 13), des projets d'ornements pour meubles, une cinquan-

taine de compositions sur la vie et les travaux d'Hercule qui devaient entrer dans le décor de la grande galerie, enfin le *Triomphe de la Vérité*, commandé par Richelieu pour un plafond de son château de Rueil. Dans cette œuvre fameuse, dans cette vierge sans voiles, les bras étendus, les regards au ciel, enlevée par le Temps à travers l'espace, qui laisse derrière elle se morfondre sur une roche abrupte l'Envie, la chevelure hérissée, et la Haine armée d'un poignard, le peintre, volontairement ou non, avait rendu à sa muse méconnue, et s'était rendu à lui-même, le plus fier et le plus éloquent des hommages.

Rentré à Rome, Poussin continua, sans beaucoup d'enthousiasme, la série des cartons nécessaires au décor de la grande galerie du Louvre. Mais bientôt de graves événements : la mort du cardinal, celle du roi, la disgrâce du surintendant de Noyers, le déliant de ses engagements, lui permirent de ressaisir toute son indépendance, de reprendre le train de ses anciennes habitudes.

Son premier tableau, après son retour de Paris, fut le *Ravissement de saint Paul*, — non celui du Louvre achevé après bien des retards, en 1650, pour Scarron, mais celui demandé par M. de Chantelou, dès 1643, comme pendant à la *Vision d'Ezéchiel*, de Raphaël, qu'il venait d'acquérir à Bologne, rapprochement dont le peintre sentait trop bien la gloire pour n'en être pas embarrassé; à telles enseignes qu'expédiant le *Ravissement* à Chantelou, il supplia celui-ci « tant pour éviter la calomnie, que la honte qu'il aurait qu'on vit son tableau en parangon avec celui de Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté. »

Et les commandes s'accumulèrent. Il y fait face avec tout

l'empressement qu'il peut. « S'il me fallait embrasser les choses qui me viennent, cent bras ne me suffiraient pas », dit-il. Après le *Ravissement de saint Paul*, c'est une seconde suite des *Sept Sacrements* que Chantelou avait désiré semblable à celle de Pozzo et que l'artiste fait de tous points différente; ce sont *Moïse sauvé des eaux* (fig. 16), *Eliézer et Re-*



FIG. 14. — POUSSIN. — DIOGÈNE JETANT SON ÉCUELLE (Louvre).

becca le *Jugement de Salomon*, *Noli me tangere*, pour le banquier Pointel; un autre *Moïse sauvé des eaux*, la *Femme adultère* et un *Narcisse*, pour le célèbre Le Nôtre; les *Aveugles de Jéricho*, pour un marchand de Lyon, nommé Raynon; *Diogène jetant son écuelle* (fig. 14), pour un banquier de Gênes; *Achille reconnu par Ulysse*, pour le duc de Créquy; *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, pour le cardinal Massimi; l'*Adoration des Mages* et l'*Assomption de la Vierge*, pour M. de Mauroy, l'ambassadeur de France, à

Rome; le *Crucifiement*, le *Polyphème*, les deux *Phocion*, le *Parnasse*, *David vainqueur de Goliath*, des *Saintes Familles*, des *Bacchanales* (fig. 15), des paysages, *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée*, et puis des sujets qu'il a déjà traités, auxquels il revient avec des dispositions nouvelles, pour le président de Thou, le duc de Richelieu, neveu du cardinal, pour l'évêque de Constance, pour ses amis Stella, Cerisier et d'autres, et n'est-il pas permis de supposer que le *Départ de Méléagre et d'Atalante pour la chasse*, où tout est grand, vivant, énergique, qu'on voit au Musée de Madrid, lui fut commandé en 1648 par Vélasquez, à la recherche, en Italie, des œuvres d'art dont le roi Philippe IV devait orner son académie projetée?

On ne saurait donner ici la liste intégrale des œuvres d'un artiste que rien ne détournait plus de ses préférences, chez qui la conception est prompte et l'assiduité au travail ordonnée et constante. Forcé d'abréger, bornons-nous à dire qu'après la *Samaritaine*, peinte en 1661 pour Chantelou, vieillissant, les infirmités achevant de ruiner sa santé, Poussin renonça aux tableaux de figures, et termina, en 1664, par le *Déluge*, éloquent chef-d'œuvre, le dernier des quatre paysages que le duc de Richelieu avait désiré ajouter à sa collection.

L'année suivante, en janvier, il écrivit à Félibien : « ...La paralysie m'empêche d'opérer; aussi, y a-t-il quelque temps que j'ai abandonné les pinceaux, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps; c'est fait de moi! »

Ce n'était pas une parole vaine. Salvator Rosa, son proche voisin au Pincio, écrit le 31 octobre, à Gio-Battista Ricciardi : « Nous tenons M. Poussin plus de

l'autre monde que de celui-ci ». Le 19 novembre, vers le milieu du jour, le grand homme, plein d'années, de gloire



FIG. 15. — POUSSIN. — TRIOMPHE DE BACCHUS ET D'ARIANE.

et d'honneur, entrait dans l'éternel repos. Il avait vécu soixante et onze ans et cinq mois. Sa « bonne femme » était morte l'année auparavant.

Par la noblesse de ses idées, l'unité, la règle de sa doctrine, par la discipline de son imagination, l'ordre de son esprit et son originalité faite de savoir, de droiture autant que d'inspiration personnelle, Poussin au rang des plus grands peintres de tous les temps, de toutes les écoles est à sa vraie place.

Il resta semblable à lui-même, inébranlablement établi dans son esprit de réforme, depuis son premier ouvrage, la *Mort de Germanicus*, jusqu'à l'*Apollon et Daphné* du Louvre, interrompu par les infirmités, où le génie garde son éloquence si la main de l'artiste apparaît çà et là affaiblie (fig. 16). C'est dire qu'il sut échapper à la bruyante influence des peintres italiens ses contemporains et qu'il vit clair dans leur vogue. Lui, l'homme aux graves intentions, au sourire rare, qu'eût-il appris de telles célébrités, de Pietro de Cortone, de Lanfranc, de Sacchi, du Guide, de Josépin, de Guerchin, de l'Albane, de Sasso-Ferrato, de Romanelli ? Sa lumineuse raison le fit échapper à la contagion du faux brillant et du maniéré que l'engouement général acclamait. Il aima et défendit le Dominiquin, ce dernier descendant des maîtres, auquel il était supérieur, du reste. Et s'il admira les génies extraordinaires de l'âge antérieur, il ne céda pas à la tentation de les imiter. Il les consulta, il en reconnut la puissance, mais ne chercha point à s'approprier leurs mérites. Il rencontra la beauté et la grâce, l'énergie et la force sans emprunter à Raphaël son charme incomparable qui enchante les yeux, à Michel-Ange sa majesté effrayante. Non. Il fut humain plutôt, et philosophe, humain par la véracité des types et des expressions, par le naturel des attitudes, philosophe par la gravité de ses vues, la sereine profon-

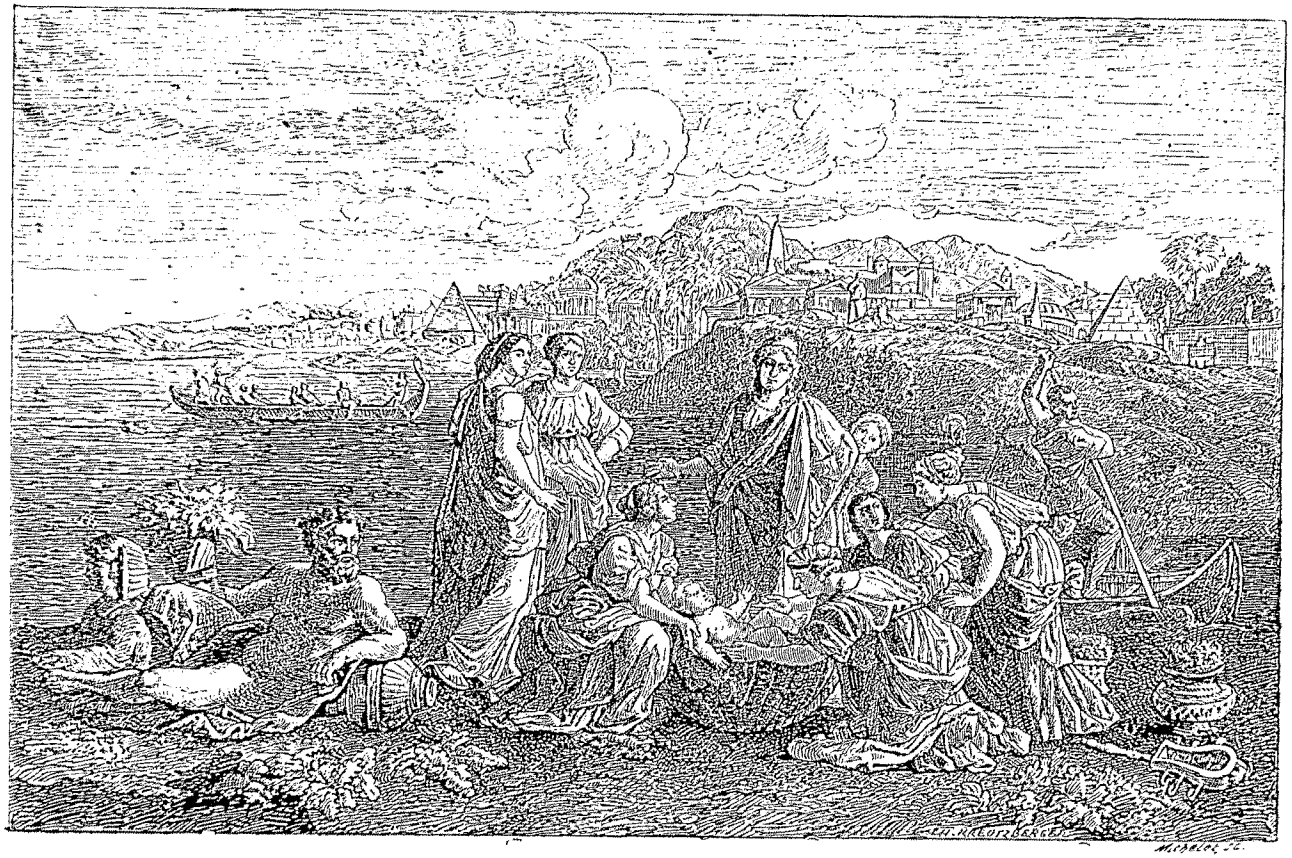


FIG. 16. — POUSSIN. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX

deur de ses pensées. En fait, c'est l'antiquité qui lui donna surtout à réfléchir. Il y appliqua de préférence son étude. Il ne se tint pas seulement aux formes extérieures d'un bas-relief, à la beauté tangible d'une statue; allant plus avant, il en découvrit le sens intime, il en pénétra l'esprit.

Qu'advint-il? Avant lui, de son temps et depuis, nul n'a



FIG. 17. — POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE (Louvre).

été plus grec — souvenez-vous des *Bacchanales*, du *Testament d'Eudamidas*, qu'on dirait exhumés de quelque cité de la grande Grèce ou de l'Attique, — ni plus romain, l'*Enlèvement des Sabines*, le *Coriolan* le prouvent, et il serait aisé de nommer d'autres ouvrages à l'appui. Et que d'imprévu énergique et pittoresque dans l'*Enlèvement des Sabines* déjà cité ! Tout est tumulte autour de Romulus

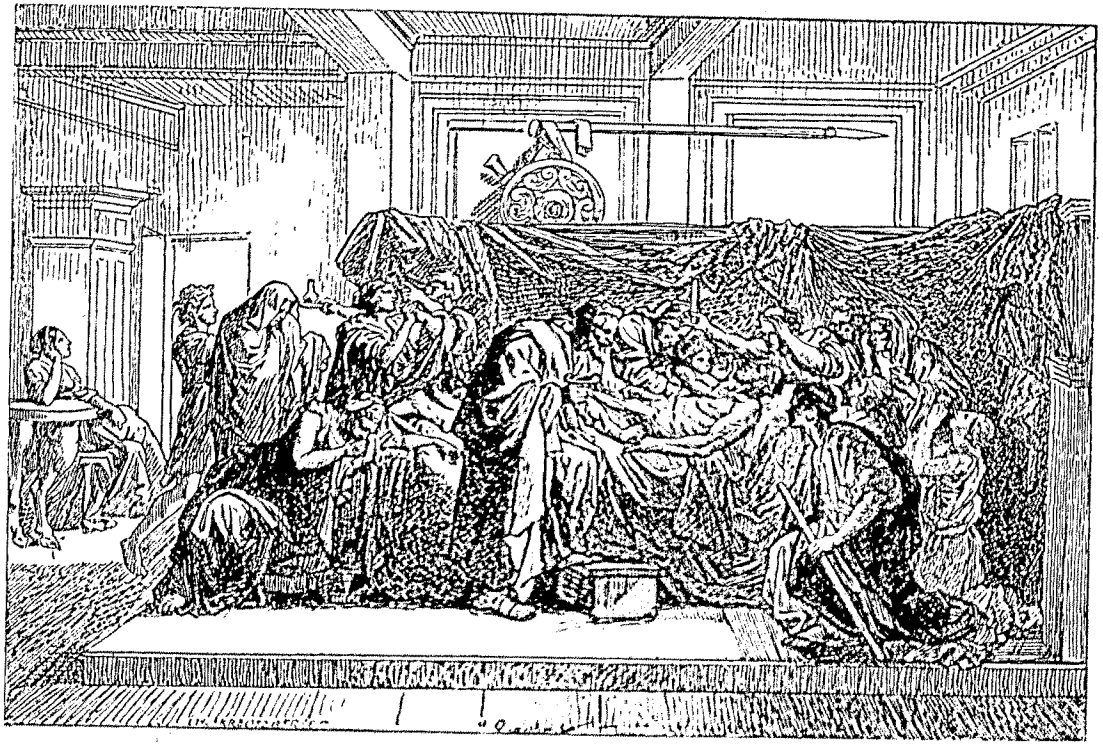


FIG. 18. — TOUSSIN. — L'EXTRÊME-ONCTION.

donnant, très calme, le signal de la farouche entreprise. Quel chef-d'œuvre dans le mode pathétique, la *Peste des Philistins!* Quelle suave philosophie dans les *Bergers d'Arcadie*, tableau légitimement célèbre où l'artiste a épanché la poésie de son âme (fig. 17); dans l'*Image de la Vie*, où, se tenant par les mains, quatre femmes allégoriques, dansent en rond au son de la lyre du Temps, alors que dans les cieux le Soleil et les Heures poursuivent avec indifférence leur évolution éternelle!

Sans avoir eu le jet souverain, l'aisance suprême de Raphaël, Poussin fut un compositeur admirable. Il eut, et au suprême degré, la clarté, la convenance, le mouvement, l'abondance, le rythme. Il eut aussi l'impression morale. L'*Enlèvement des Sabines*, *Le jeune Pyrrhus sauvé*, le montrent vibrant d'impétuosité soudaine; l'*Eudamidas*, l'*Extrême-Onction* (fig. 18), d'un recueillement ému et austère; le *Jugement de Salomon*, la *Mort de Saphyre*, solennel et expressif, *Eliézer et Rebecca*, presque familier, et dans les fictions ingénieuses et souriantes de la Fable, dans la peinture des nymphes et des satyres en voyage, il apporta toujours une dignité qui reflétait celle de sa vie et son religieux respect de l'art.

D'autre part, si le Titien, Annibal Carrache, le Dominiquin lui indiquèrent la voie du grand paysage, comme il sut les dépasser tous! Soit qu'il accompagne seulement le sujet représenté, soit qu'il fasse tout le tableau, les personnages réduits à une condition accessoire, le paysage de Poussin est constamment d'une entente superbe. Souvent il prend des allures épiques. Le maître ajoutait son style à la réalité. On n'a jamais, par le plus heureux mélange de fantaisie et d'exactitude, établi avec

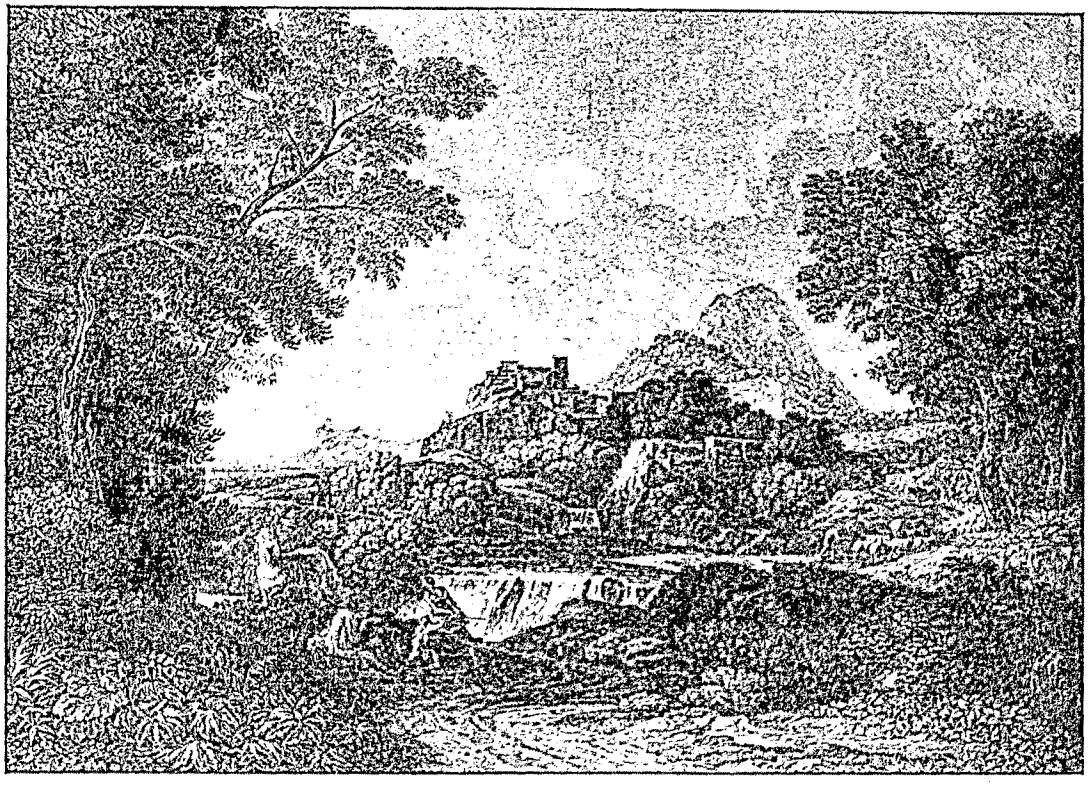


FIG. 19. — POUSSIN. — RENAUD ET ARMIDE.

autant de charme la succession profonde des plans, le dessin des perspectives, l'assiette d'un site, ni réparti avec un goût plus éclairé, avec plus de mesure, les grands arbres aux ramures robustes, aux amples silhouettes, les buissons épais, les eaux vives, les fabriques pittoresques et les riches édifices. Sous le calcul qui fait régner l'harmonie des lignes et des couleurs, on sent la vie qui se meut, l'âme de la nature qui se dévoile, et l'on se demande au cas où l'Olympe daignerait encore descendre sur la terre, s'il choisirait d'autres séjours que ceux dont Poussin a composé la fière et souriante image (fig. 19).

En œuvres de ce style supérieur qu'on a imité et jamais égalé, citons simplement le *Diogène*, le *Polyphème*, les *Funérailles de Phocion*. Quant à la fin de sa carrière il eut à peindre en autant de tableaux les « Quatre Saisons », il emprunta à la Bible des sujets qu'il fit entrer chacun dans un paysage et une coloration assortis à l'une des divisions de l'année : le *Printemps* fut le Paradis terrestre avec Adam et Ève encore innocents; l'*Été*, la moisson des champs de Booz et la première rencontre du patriarche avec la fille de Noémi; l'*Automne*, la terre promise et des Israélites portant des fruits prodigieux; l'*Hiver*, enfin, c'est le *Déluge*, la dernière peinture que le maître ait achevée, sublime d'invention méditée, admirable de simplicité expressive, tableau sinistre qui s'impose au souvenir par son coloris dramatique, froid et noir, par la poignante émotion qu'il dégage.

L'autorité du Poussin a survécu aux évolutions qui ont tant remué l'art depuis deux siècles et l'ont conduit à des conséquences très diverses. Elle exerce son influence

aujourd'hui encore, et l'auteur des *Sacrements*, de l'*Eudamidas*, des *Bergers d'Arcadie*, du *Diogène*, respecté même de ceux dont le souci n'est guère de peindre les sites héroïques et les grandes actions des hommes, reste pour les autres et restera toujours l'objet des plus fécondes études, un guide consulté et invariablement sûr.

CHAPITRE III

L'ENTOURAGE DE POUSSIN

Aux côtés de Poussin fixé à Rome, se groupaient plusieurs artistes compatriotes de l'auteur de la *Mort de Germanicus* et des *Sacrements*. A ses avis Valentin eût peut-être rehaussé son style si la mort n'était venue brusquement le surprendre; Jacques Stella se laissait gagner sans résistance aux théories du maître, Gaspard Dughet à sa vision de la nature; Claude Lorrain affirmait son goût pour le paysage idéal et réel à la fois et découvrait des trésors de lumière que les leçons de Tassi ne pouvaient lui faire entrevoir. Mignard et Le Brun, surtout celui-ci, d'autres de moindre importance, les deux Le Maire, Jean et Pierre; Senelle, Chaperon, Bouzonnet, neveu de Stella, Duquesnoy, Marc Restout, Rivalz de Toulouse, le sculpteur Thibaut Poissant, nous en nommons seulement quelques-uns, avaient la libre entrée de l'atelier du Pincio, atelier rempli de documents et d'exemples, où Poussin, avec une autorité familière, tout en modelant en terre de petites figures pour l'aider dans l'ordonnance de ses compositions, tout en peignant ses nobles tableaux, donnait à chacun les plus utiles conseils. Arrêtons-nous seulement aux plus intéressants pour l'histoire de notre peinture nationale. D'abord à Jacques Stella. Non qu'il ait été un

peintre de premier plan. Cependant la variété de ses travaux, et leur multiplicité, le goût et l'influence qu'ils révèlent le recommandent à cette étude.

Français de naissance, il est d'origine flamande. Son père qui était de Malines ou d'Anvers, et peintre, s'arrêta à Lyon au retour d'un séjour en Italie, s'y maria et y décéda dans le courant de 1605. Il laissait deux garçons. Jacques, le cadet, avait neuf ans. Quand il en eut vingt il voulut se rendre à Rome. Il partit. Sept années s'écoulèrent avant qu'il pût aller jusque-là : s'étant arrêté à Florence pour un court séjour, Cosme de Médicis, le grand-duc, le retint afin d'employer son talent aux fêtes préparées à l'occasion du mariage de son fils Ferdinand; entre autres choses, Jacques fit le dessin de la Fête des Chevaliers de Saint-Jean, qui eut beaucoup de succès, d'après lequel il grava lui-même une fort belle estampe. Le grand-duc lui assigna alors une pension égale à celle de Jacques Callot, attaché à son service, et, comme à Callot, lui donna un logement dans l'un de ses palais.

Installé à Rome, en 1623, il y précédait Poussin, un peu son aîné. Mais, celui-ci arrivé, les deux artistes, également résolus à s'instruire par l'étude des vrais chefs-d'œuvre, ne devaient pas tarder à se rencontrer, la conformité des préférences les rapprochant des mêmes modèles; ils se lièrent aussitôt d'une ferme amitié, — le temps la resserra, elle ne se démentit jamais, — et Stella reconnut bien vite en son compagnon un jugement, une raison bien éloignés des outrances ordinaires aux peintres italiens du moment. Il en accepta l'autorité. Stella resta douze ans à Rome. Sans donner le détail des ouvrages exécutés à Rome par Stella, disons brièvement que les jésuites utilisèrent ses

pinceaux à des tableaux qui glorifiaient des saints de leur ordre et ses crayons à une suite de planches, *Vie de saint Philippe de Neri*, gravées par Ciamberlan. Il fit aussi des figurines destinées au bréviaire d'Urbain VIII; une *Vie de la Vierge* en vingt-deux compositions, les *Jeux d'enfants*, gravés plus tard en cinquante estampes par sa nièce, Claudine Bouzonnet, un grand nombre de dessins de vases, d'ornements d'architecture, de pièces d'orfèvrerie, etc., tout cela quoique valétudinaire, en dépit d'une santé souvent éprouvée, fréquemment secouée par des crises.

Stella allait partir pour l'Espagne où le roi le mandait quand, sur de faux témoignages, lui et son frère furent mis en prison; toutefois son innocence ayant été reconnue et ses accusateurs punis, sans renoncer au voyage d'Espagne, il revint en France à la suite du maréchal de Créquy dont l'ambassade était finie et qui lui fit visiter en passant les villes de la haute Italie. A Milan, le cardinal Albornos, gouverneur de la ville, lui offrit en vain de diriger l'académie fondée autrefois par Léonard de Vinci. Aussitôt à Paris, Stella eut à travailler pour l'archevêque de Gondi; prévenu de ses mérites et de son projet de gagner Madrid, le cardinal de Richelieu voulut le voir, l'accueillit avec bonté, lui « ordonna », dit Félibien, de ne pas quitter la France, et, finalement, le présenta au roi qui le reçut pour un de ses peintres, avec mille livres de pension et logement aux galeries du Louvre, où il mourut en 1657. Il avait quitté Rome en 1634.

Recherché, très employé pendant les vingt-trois années qu'il passa à Paris, il exécuta de nombreuses peintures commandées par le roi et le grand cardinal, par des églises, des couvents et des confréries; il orna de frontis-

pices les beaux livres qui sortaient de l'Imprimerie royale installée également au Louvre; des graveurs réputés reproduisirent ses œuvres, propagèrent son nom : Edelinck, Mellan, Audran, Daret, Poilly, Goyrand, etc., et ses nièces Antoinette, Françoise, Claudine Bouzonnet, qu'il avait fait venir de Lyon. Surtout Claudine, la plus habile des trois sœurs, fit de fort belles estampes d'après son oncle, par exemple, douze *Scènes de la Passion* dont le goût et la manière avoisinent Poussin de si près qu'on put longtemps en attribuer les compositions au maître des Andelys. Paul Maupain a gravé sur bois plus de cent pièces de Stella, imprimées en camaieu.

En s'abandonnant à ses préférences qui le portaient dans le sillage de Poussin, Jacques Stella resta Français; en obéissant aux siennes, Valentin oublia tout de la France et devint Romain, absolument, Romain de la décadence. Ce fut certes un beau peintre, cependant son action fut nulle chez nous.

Sandrart l'a connu. Il assure qu'il vint à Rome avant l'arrivée de Vouet, — bien jeune, donc, puisque Vouet quitta Venise pour Rome à la fin de 1613, — et que la rapide renommée de celui-ci le poussa à se mettre sous la direction de cet heureux et brillant compatriote. N'avons-nous pas dit que Vouet, à Rome, s'enflamma pour le Caravage? Entraîné dans la même admiration, Valentin ne s'en détourna plus. Le Caravage était mort en 1609 dans toute sa gloire de peintre, si sa vie fut mêlée d'épisodes malheureux pour son honneur, son influence fut très grande et persistante. Beaucoup la subirent, Ribera, le Guerchin, d'autres, même Rubens, un instant, peut-être Poussin, le Guide et le Dominiquin certainement, Valentin tout à fait,

ses prédilections étant restées fidèles à l'idéal de ce maître étrange et dominateur, dont il n'atteignit point, cependant, la rude puissance.

Cette fidélité au Caravage fit la fortune de Valentin. Venu trop tard pour avoir reçu les leçons directes de celui qu'il prenait pour modèle, il se forma devant ses peintures et peignit à son tour des cabarets suspects, des gens de condition louche jouant aux dés ou le verre à la main, des musiciens de tripots, des diseuses de bonne aventure. Il y réussit; le succès alla grandissant; si bien qu'à ce peintre sans répugnance pour la laideur, hautement indifférent aux beautés morales et plastiques, on donna à exécuter pour la basilique de Saint-Pierre un sujet qui eût réclamé quelque choix dans les formes, le type et l'attitude des personnages. Ses violences caravagesques firent au *Martyre des saints Processe et Martinien* une vogue retentissante; on traduisit la peinture en mosaïque. Il faut ajouter pourtant que la *Rome triomphante* du palais Sciarra est d'une grandeur et d'une fierté d'allure inattendues. L'artiste aura peint cette toile à la fin de sa carrière, un peu assagi par les conseils de Poussin.

Aussi est-ce une exception dans son œuvre. Au contraire les toiles du Louvre donnent la mesure accoutumée de son talent. Elles sortent d'un mâle pinceau, d'un tempérament robuste, mais la coloration en est sombre, sans air, sans transparence, avec, parfois, des accents métalliques qui ne sont pas d'un fin coloriste; elles montrent l'artiste également vulgaire et trivial, quand il introduit le spectateur en des cavernes romaines ou lorsqu'il représente Suzanne reconnue innocente, ou Salomon décidant entre les deux mères.

La biographie de Valentin a des obscurités opiniâtres comme sa peinture. Son nom de famille n'est pas bien connu encore : on suppose qu'il s'appelait Boullongne. Né à Coulommiers, en 1600, on ignore les circonstances qui l'amenèrent en Italie dès son enfance. Mais on sait qu'il mourut à la suite d'une imprudence après une débauche, à trente-deux ans, sinon à trente-quatre suivant des avis partagés; et, pas de doute non plus à ce sujet, tout en exécutant un très grand nombre de tableaux retenus d'avance et largement rémunérés, il mena une vie trop joyeuse et trop imprévoyante pour laisser de quoi se faire enterrer. Le cavalier del Pozzo, l'ami du Poussin, couvrit les frais de ses funérailles. Au lendemain de sa mort, on se disputa ses peintures à des prix surprenants. Tous les amateurs en voulurent. Dans la chambre à coucher du roi, à Versailles, où Valentin avait déjà les quatre évangélistes qu'on y voit encore, on mit le *Denier de César* (au Louvre), dont le style ne fait certainement pas le prix.

Nous avons été un peu bref sur le compte de Valentin parce qu'il n'agit en rien sur notre école. Le noir n'est pas français. L'existence de Claude Gelée (on l'appelle Claude Lorrain étant né sur terre lorraine), s'écoula également presque toute en Italie.

Comme Valentin, il naquit en 1600, mais sur les bords de la Moselle, près de Mirecourt, au château de Chamagne. Des biographes annoncent qu'il fut apprenti pâtissier. La chose est possible, non certaine cependant. On sait mieux que son frère, aîné de cinq garçons, habile graveur sur bois, fixé à Fribourg en Brisgau, le recueillit à la mort de leur père, — Claude n'avait pas plus de douze ans, — et le mit aussitôt, ayant deviné son inclination, à

l'étude du dessin. Après une année de séjour à Fribourg, Claude passa en Italie, emmené par un de ses parents, marchand de dentelles. Arrivé à Rome, il y resta, vivant de menues besognes apportées par le hasard, de maigres subsides que lui faisait tenir sa famille, et en face d'une nature qu'il avait soupçonnée avant de la connaître, il s'expliqua et développa les principes que son frère, le graveur, lui avait un peu vaguement enseignés. Trois ou quatre ans après, à Naples, Godefroy Wals, peintre allemand, lui apprit l'architecture et la perspective dont il devait plus tard tirer un si beau parti. Il demeura environ deux ans à cette école. Rentré à Rome, il connut, alors, paraît-il, toutes les épreuves de la misère, au point d'être contraint, faute de meilleures ressources, d'entrer chez Agostino Tassi, paysagiste renommé, très en faveur, menant grand train, moins comme élève qu'à titre de domestique assure son ami Sandrart avec des détails qui donnent une grande vraisemblance à cette version. L'humiliation se prolongea jusqu'au printemps de 1625, époque à laquelle, à demi découragé, il retourna au château de Chamagne, gagnant quelques écus où il s'arrêtait, traversant à petites journées la Haute-Italie, la Vénétie, le Tyrol, la Bavière, — il peignit deux paysages à Munich, — et la Souabe. Là, il rencontra des voleurs qui le dépouillèrent au passage. On le retrouve en octobre 1627 à Rome qu'il ne quitta plus. Il mourut le 21 novembre 1682.

Le retour de Claude dans la ville papale coïncide avec le moment où se prépare la prépondérance de Poussin. Plus exactement, si le futur auteur du *Testament d'Eudamidas* et du *Diogène* est en lutte encore avec les âpres diffi-

cultés de la vie, son autorité s'établissait déjà, silencieusement, parmi les artistes et les amateurs. Bientôt il va



FIG. 20. — CLAUDE GELÉE. — LE DÉBARQUEMENT DE CLÉOPATRE A TARSE (LOUVRE).

produire la *Mort de Germanicus* qui l'élèvera pour tous, tout à coup, à un degré supérieur.

Claude devait subir l'ascendant de ce compatriote, son aîné de quelques années, car il épousait d'avance sa doctrine sur la majesté à donner aux images de la nature. Nul doute à cet égard, les conseils de Poussin aidèrent aux progrès de Claude autant que la contemplation et l'étude directes des plaines, des montagnes, des arbres et de la mer; leur action sur l'élève de Tassi, élargit beaucoup sa manière, et, fortifiant ses préférences, développa son génie.

Cependant Claude n'emprunta à personne son idéal et dut à lui-même sa triomphante originalité, nous voulons dire sa compréhension des phénomènes de la lumière aux clartés du matin ou du jour finissant, sous un soleil indécis et baigné d'un brouillard pâle, ou rayonnant d'un radieux éclat. Aussi, le paysage de Claude est-il moins grave que celui de Poussin. La température, la forme en sont plus douces. La nature y est également choisie, mais plus aimable. Moins héroïque et plus humain, le peintre aima à promener le spectateur en des sites aux horizons éloignés qui font venir à la pensée les pastorales de Virgile, — même quand les figures qui les animent racontent des sujets de l'Ancien Testament et du Nouveau, des faits de l'histoire ou des légendes chrétiennes [1] — Nul n'a excellé comme lui dans la représentation des collines lointaines dorées par le couchant, ou des grandes futaies aux majestueuses silhouettes, caressées par la brise humide des vapeurs de l'aurore ; nul, dans la peinture des ciels purs où flottent des

[1] Assez malhabile à peindre les personnages, Claude avait coutume de recourir à des mains étrangères pour animer ses paysages de figures. C'est ainsi qu'il eut pour aides Jacques Courtois, Jean Miel, Philippo Lauri, Francesco Allegrini, etc.

nuages légers, dans l'exquise sensation de l'air à toutes les heures du jour, surtout aux tiédeurs du soir ; nul, dans les *ports de mer*, éclairés des derniers rayons du soleil, encombrés de navires et de galères, bordés de palais, de portiques, de colonnades, coulisses trop superbes pour



FIG. 21. — CLAUDE GELÉE. — PAYSAGE (Tiré du *Livre de vérité*).

ne pas tenir un peu de la féerie et du rêve (fig. 20). En tout cela, Claude fut et reste un maître personnel et sans rival.

D'ailleurs, parti de Rome comme nous l'avons dit, au commencement de 1625, ignoré de tous, des plus pauvres, il y rentra deux ans après, et le succès ne tarda point à lui venir à son retour. Car bientôt, on le voit recevant la visite fréquente et familière des grands person-

nages de la ville et des princes de l'Eglise : les cardinaux Bentivoglio, Barberini, Giorio, Gecchini, Spada, de Médicis, Mellino, lui commandèrent à l'envi des peintures ; Urbain VIII voulut en avoir quatre dans sa collection, et, la renommée de l'artiste s'étant fort propagée, le roi d'Espagne, de son côté, en demanda huit qui sont aujourd'hui parmi les gloires du Musée de Madrid [1].

C'est lorsqu'il s'occupait aux tableaux du roi d'Espagne, qu'il eut l'idée de réunir en un cahier, *libro d'invenzioni ovvero libro di verità*, les croquis lavés au bistre sur quelques traits de plume, de tous ses tableaux au fur et à mesure de leur exécution (fig. 21 et 22). Par là, a-t-on prétendu, il prenait ses précautions contre des confrères médiocrement scrupuleux : habitués de son atelier, ils lui dérobaient ses compositions à peine ébauchées, en faisaient des tableaux où ils imitaient son coloris et sa facture, et vendaient leurs pastiches comme œuvres du maître avant que celui-ci eût mis la dernière main aux peintures originales. Ainsi présentée l'explication est difficile à admettre. Ce qui semble plus probable, c'est que Claude aura eu l'idée du recueil, simplement afin de garder le souvenir de ses compositions, prenant soin d'inscrire au revers de chaque croquis le nom du destinataire, souvent la date et parfois le prix de la peinture. Le *Livre de vérité* ne comprend pas moins de deux cents dessins, préliminaires charmants de chefs-d'œuvre

[1] Au Louvre, la *Fête villageoise* et le *Port de mer au soleil couchant*, tous les deux datés de 1639, ont été peints pour le pape Urbain VIII ; *David sacré par Samuel* et *Port de mer* (n° 227 du catalogue Villot), le premier pour le cardinal Giorio, le second pour le cardinal Gecchini. A la Galerie nationale de Londres, l'*Embarquement de sainte Ursule* a été peint pour le cardinal Barberini, le *Port de mer* pour le cardinal Giorio ; le *Port de mer* de la galerie de Florence pour le cardinal de Médicis.

admirables. Il est en Angleterre ; le graveur Earlon en a publié une belle reproduction en planches à l'aquatinte. Il témoigne en outre comme l'artiste fut laborieux et appliqué au travail, puisque dix-sept tableaux peints dans la



FIG. 22. — CLAUDE GELÉE. — PAYSAGE (Tiré du *Livre de vérité*).

seule année 1644, y sont successivement mentionnés avec croquis certificatifs.

Cette vaillance, Claude la conserva jusque dans l'extrême vieillesse. On a de lui, dans la collection de la reine d'Angleterre, un beau dessin, sujet de l'*Énéïde*, portant la date

de 1682. A la veille de mourir, âgé de quatre-vingt-deux ans, le grand Lorrain travaillait encore !

Dans l'intimité de Poussin, s'élevait, grandissait un jeune artiste dont Félibien s'est montré injustement dédaigneux quand il a écrit : « les tableaux du Guaspre étaient comme les restes des festins de Poussin ». Que le Guaspre, extrêmement expéditif, ait mis en ses ouvrages moins de méditation et de philosophie que Poussin dans les siens, ce n'est pas contestable ; il eut cependant un sentiment assez net de la nature, il la peignit avec assez de charme, d'ordre et de puissance, pour acquérir une juste célébrité et mériter d'être placé sinon aux côtés de son illustre beau-frère ou près de Claude Lorrain, du moins parmi les meilleurs paysagistes dont notre pays puisse s'honorer.

Né en 1613 à Rome, d'un père parisien, Gaspard avait seize ans quand sa sœur épousa Poussin recueilli par Jacques Dughet dans les circonstances que l'on sait. Dès sa prime enfance, il avait témoigné d'un goût décidé pour le dessin et la peinture. Le mari d'Anna-Maria n'eut qu'à développer des conditions natives par ses doctes avis, par la leçon de ses exemples. A cela il réussit aisément. Après un apprentissage de trois ans, Gaspard Dughet, seul et libre, mais fort des principes qui venaient d'éclairer son jugement et qui seront toujours ses guides, savait déjà faire de beaux tableaux avec les sites qu'on lui avait appris à choisir, avec de fières ou riantes perspectives de plans, des horizons de montagnes fuyantes, des arbres, des rivières, des ruines, des fabriques sous des ciels baignés de lumière ou obscurcis par l'orage. — Le premier, Dughet osa représenter la nature au moment de l'orage. — Poussin, surpris lui-même des premiers paysages de son précoce élève,

aurait dit : « Je ne les croirais pas de lui si je ne les avais vu faire. »

D'où il résulte que le Guaspre, à peine âgé de vingt ans en savait assez pour se manifester en public. Son éducation était faite. Aussitôt il eut des protecteurs ; il fut des peintres qu'on estimait et recherchait. Son activité lui permit de répondre aux commandes qui ne cessaient d'affluer. Aux environs de Rome, sur les bords du Tibre ou du Teverone, à Frascati, à Tivoli, dans les Apennins ou les montagnes de la Sabine, on le voyait peignant sans relâche, jusqu'à exécuter un tableau en un seul jour. « Un petit âne qui était son unique domestique lui servait à porter son attirail de peinture, sa provision et une tente pour pouvoir peindre à l'ombre et à l'abri du vent », nous apprend Mariette.

On pense bien qu'animé d'une telle ardeur, notre peintre ne pouvait manquer de beaucoup produire. Son bagage est énorme. Le nombre paraît incalculable des tableaux qu'il fit pour les amateurs de toutes nations, pour ceux de Rome particulièrement, tableaux vendus avant d'être commencés. Un seul collectionneur, le banquier Moretti, en eut jusqu'à cinquante qui passèrent ensuite, en bloc, dans la galerie du cardinal Ottoboni où d'Argenville dit les avoir vus. Le Guaspre exécuta aussi des gouaches dans lesquelles il excella, quelques belles eaux-fortes et de larges fresques au palais Pitti, à Florence, au palais Colonna, à Rome, et dans une des nefs latérales de San-Martino a' Monti.

Et sans autre originalité que celle de refléter son beau-frère et maître, s'inspirant de la nature plutôt que la serrant de très près, c'est-à-dire la conformant à sa pensée,

il continua de tenir le pinceau jusqu'aux derniers jours de sa carrière, bien que devenu infirme à la suite de maladies contractées à des chasses dans les marais. Ce peintre inlassable était, en même temps, un chasseur intrépide et passionné.

Il mourut le 25 mai 1675.

L'influence de Poussin, de Claude Lorrain, du Guaspre fut très grande et générale. Bien des paysagistes du moment ressentirent ses effets; longtemps après, en tous pays, on vécut sur le même fonds, on prit nos trois maîtres pour guides. Sans aller chercher hors de France, les témoignages de cette autorité, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, dans les Flandres, et pour nous en tenir à quelques contemporains, Francisque Millet porta la vue alternativement sur Gaspard Dughet et sur Poussin; Patel, le père, ne quitta pas Claude du regard; Laurent de la Hyre s'inspira dans ses paysages du peintre du *Diogène;* Philippe de Champaigne compris dans l'école française serait compté également parmi ceux des nôtres pour qui les principes de Poussin paysagiste furent des oracles.

Ayant précédemment parlé de La Hyre, inutile, l'observation faite sur le caractère de son paysage, d'y arrêter de nouveau le lecteur.

Les biographes ont bien négligé Pierre Patel, — Patel, le père, comme on a coutume de le désigner, — ou s'en sont occupés sans se mettre d'accord. Il serait né en Picardie vers 1620, selon les uns, avant ou après, selon d'autres. La date de son décès n'est pas mieux précisée. On a dit qu'il périt dans un duel, ce qui paraît une invention. Voyagea-t-il en Italie ? Ce n'est pas certain. Souvent on l'a confondu avec son fils, lequel suivit la même car-

rière et se mit à imiter son père comme celui-ci imitait Claude. Ils furent employés tous les deux à décorer l'appartement d'Anne d'Autriche, au Louvre : « Les murs du cabinet sont pavés de petits paysages peints par Patel et son fils, » dit Sauval. La vogue de Claude fit le succès de Pierre Patel, qui ne peignit point de *ports de mer*, il est vrai, mais des ruines qu'il dessinait bien et ombrageait de beaux arbres, des sites ordonnés avec les précautions d'un goût difficile ; son pinceau était habile et attentif jusqu'à ne pas toujours éviter la sécheresse, son coloris un peu froid bien que lumineux. Jadis des œuvres de Patel étaient dans toutes collections de quelque importance. Elles sont assez rares partout à présent. On sait que Le Sueur recourait à cet artiste quand le paysage avait un rôle dans ses tableaux.

Francisque Millet ou Milet (Descamps orthographie Milé) nous appartient au même titre que Gaspard Dughet. Il est né à Anvers ; son père était de Dijon. Ses prédilections d'artiste achèvent d'en faire un compatriote : son maître, Sébastien ou Laurent Franck, on ne sait lequel au juste, l'ayant emmené à Paris, les paysages de Poussin qu'il eut occasion d'étudier décidèrent son goût ; de l'enseignement qu'il en tira résulta toute sa manière ; sans avoir mis le pied en Italie, il fit des paysages italiens, Poussin et le Guaspre suffisant, par leurs tableaux, à l'instruire sur le grand style et le caractère, sur les motifs particuliers, les incidents et les détails physionomiques de ce pays privilégié. C'était prendre les meilleurs guides, assurément. Mais à cette culture il manqua la vision personnelle. Eux, les deux beaux-frères, interrogeaient directement la nature. Ils peignaient ou interprétaient ce qu'ils

voyaient, ce qu'ils avaient compris et surpris chacun suivant son tempérament, l'un avec plus de profondeur et de véritable émotion que l'autre. Aussi durent-ils à eux-mêmes le profit de leurs promenades à travers l'*agro romano*, d'où ils rapportèrent tant de vérités attachantes.

Une fois sur cette voie, Millet n'en bougea plus. Il y trouvait le succès. On s'empressa de lui demander des peintures pour l'ornement des belles maisons et des châteaux; il en fit pour les Tuileries, deux, *Élysée dans le désert*, le *Sacrifice d'Abraham*, pour l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, et combien pour de riches particuliers! Dans la galerie d'un amateur dont Florent Lecomte a oublié de dire le nom, il en peignit jusqu'à vingt-six. D'un voyage dans les Flandres et en Angleterre, il revint avec de si nombreuses et si considérables commandes que plusieurs de sa profession, jaloux de son talent, irrités de sa vogue, le firent périr par le poison. C'est ce qu'ont raconté les biographes. Né en 1642, il avait trente-huit ans quand il mourut [1].

[1] Un fils de Millet (1666-1723), lui aussi paysagiste, fut reçu académicien le 22 juin 1709. Les figures d'un de ses tableaux, au musée de Grenoble, seraient de Watteau.

CHAPITRE IV

EUSTACHE LE SUEUR

Le Sueur est né à Paris; il y a toujours vécu, il y est mort, et, chose étrange, ses débuts on les ignore, sa vie, le plus souvent, reste un mystère; on ne sait guère de sa courte existence que les peintures qui le placent si haut dans l'histoire de l'art. Cependant ses titres le désignaient aux biographes. Assurément, ceux-ci ne lui manquèrent pas; mais, sans la moindre curiosité des particularités intimes, ils négligeaient l'homme, et lorsqu'ils parurent s'y intéresser, ce fut pour accueillir des historiettes imaginées de toutes pièces. Même ils parlèrent souvent de ses ouvrages en omettant d'observer l'ordre dans lequel ils se sont succédé. Aussi un peu d'attention est-elle nécessaire pour dégager de ces erreurs, de ces confusions une part sérieuse de certitudes.

Né en 1617, d'un père d'origine picarde[1], tourneur en bois, sculpteur, peut-être, mais dénué de mérites, Eustache Le Sueur en reçut les premières leçons sans doute. En tout cas il entra fort jeune dans l'atelier de Simon Vouet. Ses progrès furent rapides, puisqu'il put bientôt aider son maître, dont il avait pris exactement la manière, et même

[1] Cathelin Le Sueur survécut à son fils et mourut en 1666, âgé de 96 ans.

le suppléer tout à fait en des travaux que Vouet, trop occupé, s'engageait à exécuter sans avoir le temps de les entreprendre. Il n'avait pas plus de vingt ans quand il peignit pour le compte de Vouet une *Assomption* dans une chapelle du couvent de la Visitation [1], des figures mythologiques dans un pavillon du château de Conflans, et des modèles de tapisseries sur des sujets fournis par *le Songe de Poliphile*, poème bizarre, peu intelligible, qui avait illustré son auteur au xve siècle, le dominicain Francesco Colonna. Ces modèles sont perdus. « Un de mes amis (Mariette), assure Caylus, très éclairé dans l'art, m'a dit les avoir vus; qu'ils étaient peints fort clairs, d'une manière peut-être un peu trop vague et qu'ils paraissaient faits de pratique. » Cela n'est point surprenant. Le Sueur était trop jeune pour s'être soustrait aux principes qui l'avaient guidé jusque-là, pour ne pas obéir encore aux leçons dont il s'était nourri. Néanmoins, achevé en deux ans, un travail de cette importance, même sans révéler une esthétique nouvelle, ne manqua pas de faire à son auteur un commencement de notoriété qui lui valut des commandes [2].

Car il s'en faut que Le Sueur ait été l'artiste négligé et méconnu de la légende. Son talent fut précoce; la récom-

[1] Cette *Assomption* exécutée sur place dans la chapelle du couvent a servi de prétexte à une historiette renouvelée de Filippo Lippi : Le Sueur ayant eu pour modèle une jeune religieuse s'en serait éperdument épris et le souvenir de cet amour non partagé aurait « répandu une teinte de tristesse sur le reste de sa vie ». Cette « teinte de tristesse » n'est-elle pas également une invention? D'après Guillet de Saint-Georges, Le Sueur aurait été « d'une humeur gaie », au contraire.

[2] Des sept manuscrits concernant Le Sueur conservés à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, les uns, dont celui de Guillet de Saint-Georges, disent que l'artiste peignit *deux* tableaux, sur le *Songe de Poliphile;* d'autres, dont celui de Caylus, affirment qu'il en exécuta *huit*.

pense par le succès ne se fit pas attendre. Dès 1640 ou 1641, notre peintre avait alors vingt-trois ou vingt-quatre ans, le président Lambert de Thorigny lui confiait le décor de plusieurs salles dans son bel hôtel de l'île Saint-Louis, travail que l'artiste dut interrompre à plusieurs reprises pour d'autres ouvrages qu'on lui demandait sans qu'il pût en reculer l'exécution. Il exécuta alors dans les appartements de la reine Anne d'Autriche des peintures, détruites depuis longtemps. Guillet de Saint-Georges en entretint l'Académie royale le 5 août 1690[1]. Elles existaient encore, en partie, quand Bailly dressa en 1710 « l'inventaire général des tableaux du Roy ».

Il y avait là, dans la chambre du roi, un grand tableau allégorique glorifiant la Monarchie française, et quatre imitations de bas-reliefs représentant les quatre parties du monde; dans un cabinet contigu une autre allégorie où se voyait l'Autorité sur un trône, l'Histoire écrivant sur un livre que tenait le Temps, et, au-dessous, des enfants jouant avec un lion. A côté, dans la chambre de la reine, beaucoup de grotesques « colorés au naturel » sur fond d'or, au plafond, en dessus de portes, aux embrasures des fenêtres, sur les volets, et, aux parois de l'alcôve divisée en de nombreux compartiments de boiseries, des sujets de l' « histoire » de Junon. Dans le cabinet des bains qui suivait, « peints de bleu sur fond d'or », une profusion de nymphes, de sylvains, de personnages de la Fable; au plafond, « l'histoire » de Psyché en plusieurs panneaux. Enfin, chacun dans un compartiment de forme octogonale, deux

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I.

sujets principaux : *Jupiter entouré des divinités de l'Olympe quand il donne un ordre à Mercure, Minerve sur le Parnasse présidant l'assemblée des Muses.* Mais si nous savons de façon certaine que toutes ces peintures ont existé, nous savons aussi qu'elles ont toutes disparu[1], et que de tant de compositions qui, conservées, seraient du plus vif intérêt, une seule nous reste en un dessin recueilli par le Louvre. La conception du *Parnasse* est de la plus noble allure. Pour le style général, pour le caractère des ajustements, l'élégance des attitudes et l'intention des gestes, Le Sueur s'y montre sensiblement affranchi des banalités de Simon Vouet, visant un but plus élevé, en un mot contractant de nouvelles habitudes. Ses autres peintures du Louvre accentuaient cette évolution. Guillet de Saint-Georges a dit qu'elles étaient « de sa dernière manière, correcte et gracieuse ». Et ce qui ajoute au regret de leur perte, c'est que l'artiste, à cause de leur destination, s'était appliqué probablement à y mettre tout l'effort de son zèle (fig. 23).

Cette évolution dans la manière de Le Sueur est-elle due à Poussin? Une certaine affinité d'instincts préparait Le Sueur à l'influence d'un tel maître, et sa pensée qui tendait à reconnaître le vide des préceptes de Vouet, à rechercher ailleurs le secret des qualités et des forces qui lui manquaient, dut recevoir d'exemples nouveaux une impression salutaire. Cependant, c'est seulement par ses œuvres que Poussin fit la leçon à Le Sueur. Nous n'ajoutons aucune créance à la prétendue tradition du grand so-

[1] D'après Guillet de Saint-Georges, « le bruit commun » attribuait l'enlèvement de plusieurs des peintures de Le Sueur, au Louvre, « à une jalousie du sieur Romanelli, peintre italien que M. le cardinal de Mazarin avait fait venir de Rome ».

litaire du Pincio exilé à Paris donnant directement des avis à son jeune confrère, moins encore à celle de Poussin s'intéressant à Le Sueur jusqu'à lui envoyer de Rome, pour élargir ses idées, des dessins faits à son



FIG. 23. — LE SUEUR. — LE PARNASSE (Musée du Louvre).

intention d'après les plus beaux antiques. Dans la copieuse correspondance de Poussin nulle trace de ce commerce bienveillant et protecteur. Le nom de Le Sueur n'y est pas une seule fois prononcé. Que Poussin pendant son séjour à Paris et l'élève de Vouet se soient rencontrés, nous l'admettons volontiers, mais le reste est imaginaire, comme la légende de Le Sueur commis de l'octroi tuant

en duel un gentilhomme qui l'avait offensé, comme celles de sa besogneuse pauvreté, de sa retraite, de sa mort aux Chartreux ou de la jalousie de Le Brun, relatée en maintes anecdotes[1].

En ce temps-là où bien des gens, moins par goût naturel que par orgueil, faisaient orner leurs logis de peintures, rien de surprenant si Le Sueur, au sortir des travaux du Louvre, fut sollicité pour beaucoup d'autres. En effet, il eut à peindre coup sur coup, dans un ordre qu'il n'est plus possible d'observer, chez M. Fieubet, trésorier de l'Epargne, « l'histoire » de Tobie en plusieurs sujets[2], deux plafonds chez M. Le Camus, surintendant des Bâtiments, une chapelle chez le président Brissonet, un tableau de cheminée chez M. Guénégaud, diverses compositions à la place Royale, pour M. de Nouveau; des plafonds, des trumeaux chez la comtesse de Tonnay-Charente, un plafond à Conflans, proche Charenton, dans une chambre de la demeure de la marquise de Seineçay, gouvernante du roi, etc. Et nous ne parlons point des commandes exécutées pour des églises, des seigneurs, de riches bourgeois. Il est certain que peu de peintres furent autant en faveur,

[1] Revenu d'Italie, visitant le petit cloître des Chartreux où Le Sueur avait commencé de peindre la *Vie de saint Bruno*, Le Brun alla de l'un à l'autre des morceaux terminés. « Que cela est beau! que cela est admirable! » dit-il, exclamation loyale recueillie par le graveur Simonneau qui était présent et en fit part aussitôt à d'Argenville. Voilà un des traits de « la jalousie » de Le Brun.

[2] *Le père de Tobie donnant des instructions à son fils*, au Louvre, est l'une de ces peintures, sans doute. Egalement la *Famille de Tobie remerciant l'ange Gabriel*, du musée de Grenoble. Probablement aussi l'*Ange quittant la famille de Tobie* qui figura à la vente du ministre de Calonne, en 1788, avait la même provenance. Chez un brocanteur de la rue du Petit-Musc, voisine de la rue des Lions où était l'hôtel de M. Fieubet, nous avons rencontré en 1863 une autre épave de cette « histoire » de Tobie.



FIG. 24. — LE SUEUR. — LA MORT DE SAINT BRUNO (Louvre).

à l'encontre de ce qu'ont publié les biographes mal informés.

Mais voici une date considérable dans la vie de Le Sueur. Vers le milieu de 1645 (et non en 1649, comme Félibien l'avance), Le Sueur accepta de représenter en vingt-deux tableaux destinés au petit cloître des Chartreux de la rue d'Enfer, à Paris, les traits principaux de la vie de saint Bruno suivant ce qu'en rapportent les vieilles chroniques. Il s'était marié, en 1642, avec la sœur de Goussé, ou Goussay, un de ses anciens camarades de chez Vouet, qui devint son collaborateur attitré dans l'exécution de ces tableaux ; d'Argenville l'assure, le *saint Bruno en prières*, *saint Bruno engageant ses amis à quitter le monde*, le *Voyage à la Chartreuse*, *saint Bruno réfusant l'archevêché de Reggio*, seraient de Goussé; Le Sueur se serait borné à y mettre les dernières touches. On nomme d'autres peintres qui auraient aidé Le Sueur dans son travail, Pierre, Philippe et Antoine, ses frères aînés, Patel, le père, pour les paysages, et, allant plus loin, Sauval dit : « Ces tableaux sont de la conduite de Le Sueur, dont il y a trois de sa main. » Lesquels ? Sauval s'est dispensé de nous l'apprendre.

Pour s'être fait aider dans l'exécution matérielle des tableaux de la rue d'Enfer, Le Sueur ne laissa à personne cependant l'agencement des compositions. Aucun de ceux qu'il s'associa n'était capable de soupçonner seulement la plus simple, la moins compliquée, à plus forte raison les autres, comme la *Mort de saint Bruno*, si mystérieusement expressive (fig. 24), ou l'*Apothéose*, d'un jet si ferme dans son élégance. Les ordonnances, il les a, seul, réfléchies et arrêtées; à lui seul en revient la gloire, et il fit en outre l'étude préparatoire très formelle de chaque figure, comme l'attestent tant de dessins conservés au Louvre, qui

proclament la même volonté de l'esprit, la même éducation de la main. Nul ne s'en écarta. Les peintures préparées, commencées par l'un ou l'autre, il les acheva toutes avec une sûreté de pinceau infatigable, leur imprimant alors les séductions de sa personnalité, le sentiment qui fait l'admirable unité de l'œuvre entière. Elles sont d'une valeur inégale, sans doute ; cela tient beaucoup à l'intérêt des sujets, inégal aussi, et l'exécution par endroits négligée, accomplie de pratique, se ressent de la rapidité avec laquelle le peintre et ses aides la menèrent. Lui-même, Le Sueur, n'y voyait que des esquisses. Qu'importe ? Ces « esquisses » forment un monument unique en son ensemble, sans équivalent dans la peinture française, qui dénote chez son auteur une imagitation singulièrement souple, prompte et féconde, dont bien des parties sont d'authentiques chefs-d'œuvre.

La suite des peintures de saint Bruno, conduite d'une seule traite, était achevée en moins de trois années. Au commencement de 1648, les religieux purent jouir de leur cloître à jamais illustré par le pieux génie d'un maître [1].

[1] Pour ce grand travail le peintre reçut sans doute une somme fort modique. Lorsque les chartreux vinrent le 25 juillet 1776 *offrir* au roi les vingt-deux tableaux de Le Sueur qui dépérissaient, pour les réunir à sa collection, ils reçurent en échange, dit Bachaumont, 132 000 livres, et la promesse de copies qui remplaceraient dans leur cloître les peintures originales cédées à Sa Majesté. — Indépendamment des vingt-deux tableaux de la *Vie de saint Bruno*, il y en avait dans les angles du petit cloître de la rue d'Enfer, quatre autres dont Le Sueur avait au moins donné le dessin : *Saint Bruno examine le plan de la Chartreuse de Rome*, *le Plan de la Chartreuse de Paris* (au Louvre l'un et l'autre), *la Chartreuse de Pavie* et *la Chartreuse de Grenoble* (égarés ou détruits). La *Dédicace de l'église des chartreux* (au Louvre) provient également du même cloître. Le Sueur peignit en outre, peut-être n'en donna-t-il que la composition, des cartouches accompagnés de figures et d'ornements, où chacun des tableaux avait son explication en vers latins. La collection du Louvre conserve plusieurs études de ces figures accessoires.

Dès qu'il eut fini avec les Chartreux, Le Sueur retourna à l'hôtel Lambert.

Il y avait exécuté déjà des grisailles et décoré « le cabinet de l'Amour ». Ce « cabinet » lui avait fait grand honneur. Il s'y était montré tout à fait habile dans l'art d'orner les murailles de choses aimables, de souriants spectacles ; mais il y paraissait lié encore aux doctrines de Vouet qu'il surpassait dans la clarté de mise en scène, le goût des ajustements et la vérité des expressions. Cependant, à retracer la vie du cénobite, il apprit à se connaître. Dès lors, qu'il s'agisse de légendes chrétiennes ou des fictions de la Fable, maître de ses choix et de ses pensées, il arrivera à imprimer sur ses ouvrages un caractère de grandeur où la noblesse se confond avec la simplicité, où l'énergie et la force se mêlent à la douceur. C'est pourquoi, même quand le souvenir de Vouet semble lui revenir, on le verra désormais dans sa pleine originalité. Les *Muses* de la chambre à coucher de Mme la Présidente, d'un style plus personnel que les peintures du « sujet de Cupidon » exécutées avant celles des Chartreux, portent les signes de cette heureuse évolution [1].

Les *Muses* ont été trop fréquemment copiées au Louvre

[1] Les *Muses*, en six tableaux, sont au Louvre, aussi les principaux épisodes du *Cabinet de l'Amour*, toutes ces peintures acquises en 1776 par M. d'Angivilliers, agissant au nom du roi, de Mme de la Haye à qui appartenait alors l'hôtel Lambert. En 1809, le comte de Montalivet, ministre de Napoléon Ier, devint propriétaire de l'hôtel. Son fils, qui fut ministre de Louis-Philippe, a décoré plusieurs pièces de son château de La Grange, en Berry, de pilastres, de petits panneaux ornés de trophées, d'arabesques, de figurines, même de sujets, dernières et délicates épaves du *Cabinet de l'Amour*. (V. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, par P. DE CHENNEVIÈRES, t. II, et *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur*, par L. DUSSIEUX et A. de MONTAIGLON.)

et popularisées par la gravure, — nous-mêmes nous en publions plusieurs, — pour qu'il soit utile d'en parler avec détails. Nous avons seulement à dire qu'elles donnent l'exacte mesure de la manière du peintre sur les thèmes païens. Le sens de l'antiquité, un peu modernisée à la façon de Racine, s'y marie avec l'idéal qu'on peut se faire des sœurs charmantes d'Apollon. « Elles sont bien françaises, en a dit Théophile Gautier, et la dame chez elles se devine sous la déesse ; dans un salon, elles seraient aussi à l'aise que sur le sommet du Pinde. » A la condition d'ajouter que leur chaste sérénité conviendrait autant pour le moins à des vierges chrétiennes. C'est que l'imagination du peintre se portait surtout aux idées religieuses. Quand elle acceptait les chimères de la mythologie, ce ne pouvait être sans une réserve intérieure, sans quelque retour irrésistible et secret à d'intimes préférences (fig. 25 et 26).

Après avoir fini de décorer la chambre de la présidente, Le Sueur alla à d'autres travaux. Toutefois, il revint plus tard à l'hôtel Lambert couvrir les murs de la petite coupole de la salle des bains de figurines et d'arabesques. Ce fut un de ses derniers ouvrages. Il le termina peu avant de mourir. Ces peintures — la copie qu'on en voit au Musée de Cluny donne assez mal l'idée d'un modèle aussi parfait — sont de tous points exquises. Fort dégradées aujourd'hui, leur séduction pénètre encore qui les regarde; d'un charme rare, elles s'imposent par des qualités de délicate et souple invention, de goût, de grâce et d'esprit, que lui-même, Le Sueur, n'a peut-être jamais dépassées. Que ne nous a-t-il été conservé, fut-ce aussi maltraité, le décor de l'oratoire de l'hôtel de Condé! Guillet de Saint-Georges dit qu'à l'autel était une *Nativité*, au plafond, une *Gloire*

Céleste et que Le Sueur avait peint avec beaucoup de goût sur le lambris des figures et des ornements. C'était encore



FIG. 25. — LE SUEUR. — TERPSICHORE (Louvre).

une œuvre importante. Combien d'autres du même maître ont péri sans laisser plus de trace!

Au cours de l'exécution des *Muses*, notre artiste entreprenait et terminait le *Saint Paul, prêchant à Ephèse*, commandé par la corporation des orfèvres pour le « May » de 1649. Nous en publions la gravure. C'est une grande toile

pleine de figures actionnées sans désordre. Le personnage principal, saint Paul, domine la scène, debout sur les marches d'un portique, majestueux dans sa draperie ample, le geste convaincu et fier ; l'invention générale a toute la



FIG. 26. — LE SUEUR. — CLIO, EUTERPE ET THALIE (Louvre).

noblesse que réclamait un tel sujet, et pas un agencement particulier qui ne prouve la sûreté d'un esprit éclairé, très ferme. Cette fois, Le Sueur semble avoir deviné Raphaël, le Raphaël des cartons d'Hampton-Court, avec une moindre puissance si l'on veut, avec la même autorité

de lignes, et presque autant d'assurance et de caractère dans le style. Ne dirait-on pas aussi qu'il s'est souvenu de Poussin pour la façon claire, sans équivoque, de faire mouvoir les personnes, pour le naturel des poses et la sincérité des gestes ? Ou plutôt sous ce rapport, il n'a pas failli à l'esprit français qui demande à un tableau d'expliquer lui-même son sujet, et il est encore resté français dans l'exécution de sa peinture, exécution de main de maître, certes, un peu libre toutefois, un peu facile et coulante, dernier vestige de l'enseignement de Vouet. Morceau franchement beau, ce *saint Paul*, magistral de conception et d'allure, d'un rythme aussi simple que robuste, richement coloré et bien peint. C'est là un de ces radieux chefs-d'œuvre dont n'importe quelle époque tirerait un légitime orgueil, à ses heures de triomphe. C'est une des richesses de la nôtre (fig. 27).

Le « May » de Le Sueur éclipsa celui de Le Brun, le *Crucifiement de saint André*, comme celui-ci, deux ans auparavant, avait éclipsé tous les autres précédemment offerts à Notre-Dame.

Le Sueur fit beaucoup de tableaux après celui-là, également d'une souveraine réussite, quelquefois supérieurs, mais de moins d'étendue. Entre autres, l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît.* L'angélique poésie répandue sur cette œuvre montre Le Sueur aussi docile aux inspirations de son âme et plus libéré que dans le *saint Paul* des banalités d'un métier appris. Quelle délectation pour le regard et pour l'esprit! Quel sentiment de calme mystère dans le geste modeste et virginal de la sainte, dans le religieux prosterné, en extase devant la céleste vision ! On ne saurait, avec plus de grâce et de force

exprimer la sereine bienveillance de l'une, la piété émue, le ravissement intérieur de l'autre. Cette fois, Simon Vouet est totalement oublié (fig. 28) ! Et le tableau, autre chef-d'œuvre, où Jésus, accablé, traîne sa croix devant



FIG. 27. — LE SUEUR. — SAINT PAUL A ÉPHÈSE (Louvre).

Véronique à genoux tenant, les deux mains en avant, le voile sur lequel la sainte face s'imprimera, n'est-il pas encore un pur modèle de sérénité tendre et de sainte douceur ? Fra Angelico n'a jamais eu plus d'humilité, plus d'onction et de foi. *La Messe de saint Martin* qui raconte

une anecdote miraculeuse est une simple esquisse. Que de choses dans cette petite page rapidement écrite ! L'ordre, la mesure, la conviction, le charme touchant, la marque du génie, rien n'y manque. En vérité, notre peinture nationale est redevable à Le Sueur de bien des titres de noblesse.

C'en est un de la plus haute signification, cette peinture du Louvre, la *Descente de Croix*, si grande en son court format. Trois disciples portent le corps de Jésus et vont le déposer sur un large linceul étendu à terre ; à gauche, Madeleine embrasse les pieds du divin supplicié ; devant, vers la droite, la vierge Marie, à genoux, et deux saintes femmes. Pas de thème qu'aient aussi fréquemment abordé les artistes de toutes les époques et de tous les pays, et de tant de représentations du même sujet, de styles différents, d'éloquences diverses, dignes souvent d'une entière admiration, aucune n'est plus pénétrée d'émotion pieuse et personnelle que celle où Le Sueur, sans cris pitoyables, sans gestes tragiques, ni pompeux coloris, a figuré la dernière scène du grand drame chrétien. — Jadis, ce tableau était placé sur un autel de l'église Saint-Gervais, à Paris.

Pour la même église, Le Sueur fit d'autres ouvrages, une vaste composition où les saints Gervais et Protais [1] refusent de sacrifier aux idoles (au Louvre) et une autre, la flagellation des deux frères, dont il arrêta seulement

[1] Philippe de Champaigne et Sébastien Bourdon eurent, eux également, à peindre dans les mêmes proportions des tableaux dont le martyre de saint Gervais et de saint Protais fournit les sujets. Ces tableaux décoraient le chœur de l'église. Ils servirent de modèles à des tapisseries que l'on exposait les jours de grande fête à la nef de l'église.

l'ordonnance, moins heureuse du reste, que celle du pré-



FIG. 28. — LE SUEUR. — APPARITION DE SAINTE SCHOLASTIQUE A SAINT BENOIT (Louvre).

cédent tableau, et peinte par Goussé (à Lyon). Plus des cartons pour vitraux [1].

[1] Un de ces vitraux se voit encore à Saint-Gervais, dans le collatéral à droite, à la fenêtre de la chapelle Saint-Pierre. Saint Gervais et saint Protais devant le juge Astasius qui les condamne, sont entourés d'une foule très pressée qui les insulte. Cette composition a même été fort bien mise sur verre par un nommé Perrin, ce qu'on dira de bien peu de verrières de ce temps-là.

Nous connaissons, en outre, dans la chapelle de l'Hôpital de La Rochelle, une *Adoration des Bergers*, pièce importante, bien conçue et du plus suave caractère ; à Moulins, au lycée Banville, ancien couvent de la Visitation, des peintures malheureusement endommagées ; au musée de Nantes, une esquisse, le *Char de l'Aurore*, faite pour on ne sait quel plafond (fig. 29), tout imprégnée de charme et de grâce ; à celui du Mans une *Chasse de Diane.*

Mais à un moment où rien ne se faisait qui n'annonçât et préparât le faste du grand roi, on n'avait guère l'intelligenee des génies d'une simplicité silencieuse. Le Sueur n'exerça pas l'influence qu'on pourrait croire. Ses œuvres n'ont point enthousiasmé les foules ; l'applaudissement qu'on leur donna fut restreint ; les plus parfaites ne mirent pas l'auteur, vivant, à son rang légitime, et, mort, nul ne songea à le remplacer en essayant de continuer sa manière. L'idée céleste de beauté qui hantait son imagination et que sa main exprimait en de si purs contours, comment eût-elle satisfait l'engouement d'orgueil qui se préparait et allait longtemps tout régir ?

Il inspira assez de confiance, il est vrai, pour qu'on lui fît de belles commandes. A combien, en tout ses inférieurs, n'en faisait-on pas en même temps ? Aussi Félibien et de Piles paraissent refléter exactement en leurs écrits l'opinion générale des contemporains quand ils ménagent l'éloge au peintre de *Saint Paul à Ephèse* et qu'ils n'en parlent qu'avec une évidente froideur. Ce fut un maître dans la plus noble étendue du terme, nullement un chef d'école comme Simon Vouet, plein de savoir faire, ni comme Le Brun, dont l'ambition devait tout embrasser. Il ne s'imposait pas davantage par la parole indé-

pendante, un peu sentencieuse, par l'attitude d'un Poussin. Modeste, timide, tel il nous apparaît. Il eut certainement la conscience de sa valeur, mais sans en faire parade. Préférant aux bruits du dehors la poursuite attentive des problèmes de son art, il s'isolait dans un intérieur pai-



FIG. 29. — LE SUEUR. — LE CHAR DE L'AURORE (Musée de Nantes).

sible, tout aux travaux qu'on ne cessait de réclamer de sa veine féconde et facile.

On a dit qu'il « ne voulut » pas faire le voyage d'Italie. Cependant son tempérament d'artiste, le caractère de son goût et de son style durent, au contraire, le presser de l'entreprendre. Mais aucun protecteur puissant ne paraît s'être intéressé à ses progrès, et, surtout les travaux qui remplirent sa jeunesse l'obligeant à rester à Paris, lui inter-

dirent de connaître les chefs-d'œuvre qu'il était si bien fait pour comprendre. Cela, sans doute, ne manqua pas de nuire à son prestige, en un temps où quiconque tenant le pinceau ou l'ébauchoir croyait indispensable d'aller là-bas passer des années.

Nous avons parlé de la part qui semble revenir à Poussin dans la marche en avant du talent de Le Sueur ; toutefois, c'est à Raphaël que ce talent arrivé à sa pleine maturité fait surtout penser. Le Sueur n'avait pu connaître pourtant le maître par excellence que sur des pièces de seconde main, copies et gravures ; les œuvres originales du Sanzio étaient rares en France où se trouvaient, en revanche, de nombreuses peintures des Carrache, de l'Albane, du Guide, de Guerchin et autres célébrités ultramontaines de l'époque, et, peut-être est-ce d'après ces peintures-là que Le Sueur « fit des études très exactes des maîtres italiens » selon Guillet de Saint-Georges. Le cabinet du roi, à Fontainebleau, possédait le grand *Saint Michel*, et le petit *Saint Georges*, la *Sainte Famille* dite de *François Ier*, la *Belle Jardinière*, la *Sainte Marguerite*, deux ou trois autres morceaux de moindre importance ; mais l'accès du lieu n'était pas ouvert à tout jeune artiste désireux de s'instruire, et il fallut, probablement, le haut patronage du chancelier Séguier pour que Le Brun obtînt la faveur de faire là des études à loisir. Le Sueur eut-il la même fortune ? On vient de dire que pas un personnage de marque ne l'assista dans ses débuts. Or, s'il ne vit jamais Raphaël en face, c'est seulement à l'aide d'intermédiaires plus ou moins fidèles qu'il en aura senti la puissance, qu'il en aura surpris moins la forme extérieure que le goût souverain, la grâce, l'air aimable, parfois la large envergure, et à ces

leçons indirectes, il sut fortifier ce qui était en lui et bien à lui, ce qu'il ne devait à personne : la candeur, la tendresse naïve, l'idéal chaste, signes particuliers auxquels se reconnaît la suave originalité de l'une des gloires de la peinture française.

Le Sueur mourut le 1er mars 1655. Il venait d'achever sa trente-huitième année.

Il n'est pas mort pauvre ainsi qu'on l'a prétendu. Comme on l'a avancé, la mort de sa femme n'a pas causé sa fin prématurée. D'autre part, une longue réflexion n'est pas nécessaire pour refuser créance au mot féroce prêté à Le Brun. S'éloignant du lit où gisait Le Sueur expiré, Le Brun aurait dit : « la mort vient de m'enlever une grande épine du pied ! » La visite à un cadavre décèle chez celui qui l'accomplit une pensée de sympathie plutôt qu'une idée de jalousie basse. D'autre part, en 1655, richement pensionné par Fouquet, Le Brun dominait sans partage à Vaux-le-Vicomte, et s'il songeait déjà à l'omnipotence dont il sera investi un jour, sept ou huit ans plus tard, il ne pouvait soupçonner dans le calme et doux Le Sueur un obstacle futur à d'aussi lointains projets. N'avons-nous pas vu ce soi-disant envieux rendre justice aux travaux de son confrère dans le cloître des Chartreux ? Et, camarades d'études chez Simon Vouet, plus tard collaborant, chacun suivant son génie, à l'embellissement de l'hôtel du président Lambert, ne menèrent-ils pas ensemble une campagne longue et malaisée contre la Maîtrise à laquelle ils appartenaient nonobstant [1], et ne furent-ils pas l'un et l'autre choisis

[1] Le Sueur, lors de sa réception dans la Maîtrise avait peint pour la Confrérie un *Saint Paul chassant les démons des corps de ceux qui en étaient possédés*, apprend Guillet de Saint-Georges.

pour être des douze « anciens » de l'Académie royale qu'ils avaient mis tant de zèle à fonder ? Et, de plus, la femme de Le Brun choisit Le Sueur pour compère au baptême d'une de ses nièces. Voilà bien les preuves de relations au moins amicales au lieu de l'inimitié romanesque de la sotte légende.

Quant à la « pauvreté » de Le Sueur, que les commencements d'un apprenti peintre dont le père est sans ressources aient été difficiles et pénibles, cela est dans l'ordre habituel des choses. Mais à peine le talent acquis, arrivèrent les travaux, conséquemment avec les travaux se manifesta quelque aisance. D'après Guillet de Saint-Georges, Le Sueur laissa une fille et un fils « tous deux pourvus à leur avantage [1] », ce qui ne saurait surprendre quand on se remémore le nombre considérable d'ouvrages qui sortirent pendant vingt ans des mains d'un artiste particulièrement laborieux et constamment recherché. Ceux qui se sont apitoyés sur la détresse de Le Sueur ont justifié leur sensibilité de cette circonstance que le peintre eut parfois à dessiner des frontispices de livres et des « thèses », besognes indignes d'un grand artiste, à les entendre. Ils n'auraient pas dû ignorer que les plus réputés, les plus en faveur, étaient choisis pour ces sortes de travaux. Poussin, durant son séjour à Paris, quand « premier peintre du roi », entouré d'honneurs, il élaborait le décor de la grande galerie du Louvre, composa des frontispices de livres et Le

[1] « Il a laissé un fils et une fille, et vraisemblablement quelque bien, car l'un et l'autre ont été bien établis dans la suite » (*Manuscrit de l'Ecole des beaux-arts*). — D'après un autre manuscrit également à l'Ecole des beaux-arts, le fils de Le Sueur « suivit le commerce de son grand-père maternel ». Le père de Geneviève Goussé, femme de Le Sueur, était marchand cirier.

Brun des « thèses » au plus fort de sa vogue prodigieuse [1].

Enfin, peu de semaines avant qu'il mourut, sa femme lui donnait une deuxième fille. Or, le registre des morts de la paroisse de Saint-Louis-en-l'Ile de l'année 1655, qui renferme la déclaration de décès du père, ne fait aucune mention de celui de la mère, preuve que la douleur de son intérieur brisé aura été épargnée aux derniers jours du grand peintre.

Ce n'est pas au chagrin que Le Sueur a succombé. Les commandes lui arrivaient trop nombreuses. Pour y suffire il dessinait, il peignait sans discontinuer. Une production aussi accablante devait épuiser ses forces C'est le labeur excessif qui aura abrégé sa carrière.

[1] Entre autres frontispices et « thèses » de Le Sueur, citons les frontispices de la *Vie du duc de Montmorency*, de la *Doctrine des mœurs*, des *Œuvres de Tertullien*, la « thèse » de Claude Bazin de Champigny. — La « thèse » était une grande feuille de papier, ou de satin, sur laquelle étaient imprimées les questions proposées au soutenant. Lorsque le soutenant était de haute condition, l'usage voulait qu'il fît embellir le texte par un habile homme qui imaginait alors une composition allégorique, ou bien encadrait le portrait du personnage auquel la « thèse » était dédiée d'attributs relatifs soit à ce personnage, soit à la qualité du candidat, soit encore à la matière offerte à l'argumentation de celui-ci. Aux Estampes de la Bibliothèque nationale, on conserve des « thèses » souvent supérieurement gravées, d'après les compositions des principaux peintres du temps, Claude Vignon, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Philippe de Champaigne, Mignard, Le Brun, etc. Il était tout à fait honorable d'être recherché pour ces ouvrages.

CHAPITRE V

CHARLES LE BRUN

Trois peintres de même race, sinon de tempéraments pareils, remplissent le XVIIe siècle de leur gloire : Poussin, Eustache Le Sueur, Charles Le Brun.

Tandis que Poussin régnait à Rome, supérieur à tous par la raison qui dirigeait son grand esprit, Le Brun commençait à fonder sa puissance. Bientôt, et pendant un demi-siècle, rien ne se fera en France, en peinture, en sculpture, dans ce qu'on réunit à présent sous le terme général d'art industriel, qui ne subisse son autorité ; la gravure ne pourra se soustraire à cette prépondérance, ni l'architecture, au moins dans ses relations avec les éléments décoratifs. L'ascendant du maître s'étendra, s'imposera au loin, partout.

Ce fut une carrière extraordinairement occupée.

Le Brun naquit à Paris, rue Saint-Martin, le 24 février 1619. Sa famille était originaire d'Ecosse, a-t-on dit. Son père, sculpteur médiocre, qui lui donna les premières leçons, l'envoya de bonne heure auprès de François Perrier. Sa facilité est surprenante. D'un mot, d'un regard, il sait tout comprendre. A douze ans, il peint le portrait de son père et celui de son oncle dont les gens du métier se déclarent satisfaits, et dessine à la plume les

sujets qu'il veut, doué merveilleusement pour travailler de « génie », suivant le langage de l'époque. Dans les cartons du Louvre est conservé, sous le numéro 27677, un dessin qu'il fit pour un almanach, en 1631 ou 1632, composition allégorique, où se voit au milieu de nombreuses figures contemporaines, le Temps annonçant l'Abondance, cela d'une entente qu'il n'eût point désavouée plus tard.

Une autre fois, il représenta le roi Louis XIII à cheval, à la tête de troupes de cavalerie et d'infanterie. Ce dessin est reçu avec admiration à la cour ; le roi, la reine, le cardinal de Richelieu lui accordent leurs applaudissements. Le chancelier Séguier fait mieux. Il connaissait l'enfant, l'ayant vu travailler près du sculpteur son père qu'il emploie à l'occasion dans son hôtel : il se déclare son protecteur, le loge auprès de lui, le fait entrer chez Vouet et ne le perd plus de vue. A quelques années de là, il le met en état de faire un long séjour en Italie, ou plutôt à Rome, car Le Brun ne poussa pas jusqu'à Naples, vit Florence en passant et n'eut jamais, suivant le mot de Piles, « la curiosité d'aller à Venise [1] ».

Mais avant de séjourner à Rome, Le Brun avait su dépenser intelligemment son temps à Paris et à Fontainebleau, à Paris, chez Vouet, peignant des tableaux de conséquence, a Fontainebleau où l'étude des chefs-d'œuvre réunis là, et les copies qu'il fit avec une attention extrême des principales peintures du Cabinet du roi le retinrent deux années environ.

Parmi ses ouvrages de cette période, il faut citer une composition allégorique exécutée à l'occasion de la nais-

[1] *Abrégé de la Vie des peintres.*

sance du fils de Louis XIII; le roi et la reine y figurent à cheval avec une fierté de maintien et une élégance que l'artiste ne dépassera peut-être jamais dans la suite, et Daret, qui avait déjà reproduit des dessins du jeune Le Brun, en fit une belle estampe datée de 1640.

Vers 1640, Le Brun peignit un autre tableau allégorique, consacré, celui-là, à la gloire du cardinal de Richelieu. Dans un lieu fort orné et riche, par allusion au nom du ministre, le roi paraissait entouré de figures personnifiant la prospérité du royaume, symbolisant les soins que le cardinal ne cessait de donner au service de Sa Majesté. Son Eminence récompensa le peintre par la commande de trois tableaux, *Hercule assomme les chevaux de Diomède*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *Hercule sur le bûcher*, pour les appartements du roi et de la reine au Palais Cardinal. Les dessins des deux premiers sont dans la collection du Louvre. L'artiste y formule déjà la manière dont il ne se départira plus; l'idée un peu factice, héroïque après tout, qu'il se fait de la grandeur de l'art est dès ce moment manifeste [1].

Comme délassement à ces importantes besognes, Le Brun modelait en terre et en cire des figures de son invention, faisait mordre à l'eau-forte d'après ses propres dessins plusieurs planches. Il agença aussi des modèles de « thèses ». En 1638, il en avait composé un qui avait été « regardé d'un bon œil à la cour », dit Guillet de Saint-Georges, dont « la ville ne fut pas moins satisfaite ». Cette

[1] Selon Perrault, de Piles et d'Argenville, Le Brun aurait eu quinze ans seulement quand il fit les tableaux du Palais Cardinal. C'est une erreur. La commande ne put être faite avant 1640 et Le Brun, alors, avait dix-neuf ans. — M. Lechevallier-Chevignard possède l'esquisse de l'*Enlèvement de Proserpine*.

même année, il obtint un brevet de « peintre du roi[1] ».

En 1642, Le Brun se fit recevoir dans la Communauté des Maîtres peintres et sculpteurs de Paris, qu'il devait, à quelques années de là, s'acharner à détruire. Pour sa réception, il donna à la chapelle de la Communauté, dans l'église du Sépulcre, rue Saint-Denis, un tableau aujourd'hui perdu, *Saint Jean jeté dans l'eau bouillante* dont Lépicié a pu dire : « C'est un de ses plus beaux; aussi se sont-ils (les maîtres) toujours fait gloire de le posséder[2]. »

Une circonstance autrement considérable pour Le Brun allait signaler cette année 1642 : parti pour l'Italie, il rencontra à Lyon Poussin qui fuyait la France, résolu à n'y plus revenir. Ils achevèrent de compagnie le voyage; ils entrèrent ensemble à Rome, le 5 novembre. A Paris, le chancelier Séguier avait recommandé son protégé à Poussin, lequel, après avoir vu et loué les tableaux du Palais Cardinal, avait consenti à éclairer de ses avis un jeune artiste que distinguait un aussi précoce savoir; de son côté, Le Brun n'hésitait point à s'abandonner à la direction de ce grand homme, comprenant tout ce qu'à un tel contact pourrait gagner son talent insuffisamment réglé encore, un peu turbulent et superficiel.

La place manque pour dire quelles études fit Le Brun à Rome. Mais on n'omettra pas d'observer que, par une conséquence logique des dispositions nouvelles de son

[1] Un acte de baptême du 26 juin, où Le Brun signe comme parrain en fait foi (JAL, *Dictionnaire critique*, etc.).

[2] *Manuscrit de l'Ecole nationale des beaux-arts.* On a contesté l'affiliation de Le Brun à la Maîtrise. Mariette, dans son *Abecedario*, fixe ce point d'une façon formelle : « Il fut reçu Maître peintre, dit-il, le 8 octobre 1642. » Rien ne manque donc à l'information, l'année, le mois, ni le jour. Mariette parle en homme sûr de ce qu'il avance.

esprit, ses tableaux se ressentirent des conseils de Poussin au point de tromper parfois les amateurs : « des morceaux (de Le Brun) dans une exposition publique, furent attribués à ce fameux peintre (à Poussin), par exemple le tableau d'*Horatius Coclès*, celui de *Mutius Scævola* et un *Crucifix* destiné au grand maître de Malte [1] ». L'*Horatius Coclès* pas plus que le *Crucifix* ne nous sont connus; *Mutius Scævola* a été plusieurs fois gravé, et l'on peut juger comme l'air du style, le choix des types et des formes, le goût des monuments et des fabriques en perspective, procèdent de Poussin, en effet. Quant à ses études, un jour, à Mazarin qui lui demandait à quel maître il s'était attaché à Rome : « A Raphaël, comme étant le plus gros de l'arbre », répondit-il [2]. C'est possible. Mais ce qu'il dut préférer dans Raphaël, c'est Jules Romain, et la *Bataille de Constantin* lui donna plus à réfléchir sans doute que la *Dispute du Saint-Sacrement*. Les primitifs ne pouvaient le toucher non plus. Au contraire, le zèle matériel et emphatique d'Annibal Carrache, qui n'était pas sans analogie avec un de ses penchants secrets, et la galerie Farnèse, durent faire aisément sa conquête. De même, dessinant d'après les statues, les bas-reliefs et les médailles antiques, peut-être s'inquiétait-il moins de puiser le sentiment du beau à l'éternelle source, que de recueillir des renseignements nouveaux et sûrs touchant les costumes et les usages de civilisations disparues, les informations archéologiques ayant le plus grand intérêt à ses yeux.

Au résumé, il rentra à Paris, muni des meilleurs avis,

[1] Desportes. *Vie de Charles Le Brun.*

[2] Manuscrit de Claude Nivelon (Bibl. nat., n° 5 529 du supplément français).

familiarisé avec les plus beaux modèles, prêt déjà pour les plus vastes desseins. Il était resté un peu plus de trois ans à Rome[1]. Un an après son retour, le 26 mai 1647, il se maria avec Suzanne Butay, « fille d'un singulier mérite », dit Guillet de Saint-Georges. Son acte de mariage le qualifie « peintre et valet de chambre du Roy [2] ».

L'absence n'avait pas nui à sa réputation. A la cour, à la ville, parmi les artistes, les amateurs et les curieux, on s'entretenait de ce jeune homme si ardent à s'instruire, dirigé par Poussin dont la supériorité s'imposait en dépit des pédants et des jaloux, et de temps à autre arrivaient d'au delà les monts de ses tableaux qui donnaient la mesure de ses progrès. Si bien qu'à peine de retour, les commandes lui vinrent de tous côtés. Notre idée n'est pas d'énumérer les travaux d'un artiste aussi employé, aussi prompt à satisfaire toutes les exigences. Un des premiers tableaux que Le Brun exécuta fut le « May » de 1647. Il représentait le *Crucifiement de saint André*. On le connaît par la gravure d'Étienne Picart. Il fut applaudi comme supérieur à tous les « Mays » qui l'avaient précédé. Mais bientôt allait entrer en concurrence une œuvre d'un autre style; Le Sueur y donnait la note de son génie; il avait accompli un chef-d'œuvre, *saint Paul prêchant à Ephèse*, et l'auteur du *Crucifiement de saint André* ne fut pas sans reconnaître comme ses contrastes hardis semblaient inexpressifs auprès de la simplicité sereine de son rival.

Si Le Brun comprit en quelles parties Le Sueur l'empor-

[1] A Rome, l'ambassadeur d'Espagne avait inutilement tenté de l'engager au service du roi son maître, Philippe IV (*Manuscrit de l'Ecole des beaux-arts*).

[2] Jal (*Dictionnaire critique*, etc.).

tait sur lui, l'aveu qu'il s'en fit n'implique pas, cependant, qu'il ait nourri contre l'auteur du *Saint Paul* la prétendue jalousie relatée en maintes anecdotes. On sait à quoi s'en tenir à présent sur ces contes ridicules. Nous avons dit, d'après un témoignage authentique, quels éloges spontanés Le Brun, revenu d'Italie, donna aux peintures du petit cloître des Chartreux. Ce qui est certain aussi, c'est qu'il reçut de ces peintures une impression à laquelle il céda parfois. Du *Benedicite* commandé en 1647 par les charpentiers de la confrérie de Saint-Joseph (au Louvre), se dégage une délicatesse de sentiment inhabituelle au peintre, que celui-ci n'eût peut-être pas rencontrée avant sa visite aux Chartreux de la rue d'Enfer (fig. 30). Un autre tableau du même temps, *Présentation de la Vierge au Temple*, donné par le chancelier Séguier aux Capucins du faubourg Saint-Jacques révèle la même influence, à s'en rapporter aux gravures de Scotin et de Brion.

C'est en 1647 que le président Lambert de Thorigny appela Le Brun à décorer la galerie de sa belle demeure de l'île Saint-Louis où Le Sueur avait déjà orné de peintures le « cabinet de l'Amour ».

Nous ne saurions décrire les compositions de Le Brun à l'hôtel Lambert. Elles n'ont point péri; elles occupent toujours, sans qu'une seule fasse défaut, leur place d'origine. Le temps en a alourdi la couleur ; des tons se sont fanés qui ont eu jadis de l'éclat, de la fraîcheur, et des fissures dans le plâtre sur lequel le peintre les a exécutées leur donnent par endroits un air un peu délabré. A cela près, telle que Le Brun l'a laissée il y a plus de deux siècles et demi, telle que Bernard Picart l'a gravée, la riche galerie, avec ses lambris ouvragés, ses guirlandes suspendues, ses

termes, ses paysages, ses groupes d'enfants portant des bas-reliefs feints de bronze, avec sa porte monumentale et



FIG. 30. — LE BRUN. — SAINTE FAMILLE, DITE LE BÉNÉDICITÉ (Louvre).

sa voûte surbaissée, garde une splendeur qui étonne. Cette voûte, longue de vingt-cinq mètres, large de cinq, Le Brun la peupla des divinités de l'Olympe. Elle est divisée en

cinq parties par de larges arcs-doubleaux moulurés, avec caissons simulés; brochant sur les arcs-doubleaux, des figures relient les compositions; la travée centrale forme elle-même deux travées dans le sens longitudinal. Donc, six divisions principales; deux consacrées à la vie terrestre d'Hercule, les autres à l'apothéose du héros reçu par les Olympiens, et à ses noces divines avec Hébé, déesse de l'éternelle jeunesse. Assises ou à demi couchées sur la corniche, huit figures imitant le marbre représentent Hercule à l'époque de ses légendaires travaux.

Peu après avoir mis la dernière main à ces peintures, Le Brun eut à orner une habitation de bien plus d'importance. A l'étroit dans sa maison de Saint-Mandé qui regorgeait de curiosités rares, Fouquet fit construire par Le Vau le château de Vaux-le-Vicomte. Le parc immense, il s'étendait sur huit cents arpents, ordonné par Le Nôtre, Le Brun fut chargé de l'embellir d'ornements infinis, vases, termes, groupes, dont il fournit les dessins, et, en outre, aidé de Baudren Yvart pour les figures, de Lallemand pour les grotesques, de Monnoyer pour les fleurs, il eut à décorer l'appartement de Mme la surintendante. Cet appartement, ruisselant de dorures, subsiste à peu près dans son éclat primitif; il s'ouvre sur la salle des gardes; à droite, une antichambre, la chambre à coucher, pièces de vastes dimensions, un petit salon.

Les peintures de l'antichambre font voir Hercule montant à l'empyrée, ou plutôt glorifient allégoriquement Fouquet lui-même; dans la chambre à coucher Apollon dirige les flèches qu'il décoche sur l'Envie et autres monstres et les Muses célèbrent les mérites divers du présomptueux surintendant. Enfin, le petit salon est un lyrique

hommage à la beauté et aux vertus de Mme Fouquet.

Mais quand, en 1661, pour la fête du 17 août qu'allait suivre la plus éclatante disgrâce, Louis XIV vint à Vaux-le-Vicomte, accompagné de Colbert, s'il put examiner à loisir l'appartement de la femme de son trop hardi ministre, en admirer l'ordonnance générale et les riches accessoires, ce qui dut le frapper davantage, c'est la manufacture de tapisseries créée par Fouquet au Maincy, aux abords du parc, où travaillaient sous la conduite du Français Louis Blamard, deux cents hauts-lissiers, sinon plus, la plupart venus des Flandres. Ordonnateur de cette importante entreprise, Le Brun avait apporté des changements au mode de fabrication; le roi comprit la différence devant l' « Histoire de Méléagre », donna son éloge à une exécution plus parfaite que de coutume, et Colbert, qui allait tout diriger en paraissant obéir, partagea les sentiments de son maître. Le roi quitta Vaux-le-Vicomte résolu à s'attacher Le Brun.

Aussi, à peine revenu de Bretagne où s'était consommée la ruine de Fouquet, il le mande à Fontainebleau où la cour doit résider tout l'automne; sous les yeux du souverain, Le Brun peint la *Famille de Darius* qu'on estime un de ses meilleurs ouvrages, et Louis XIV récompense royalement l'artiste en lui donnant son portrait dans un ovale de gros diamants. L'année suivante il lui octroie des lettres de noblesse, le nomme écuyer, sieur de Thionville, lui ceint lui-même l'épée, et, en 1663, l'appelle à la direction de la manufacture récemment installée dans l'hôtel des Gobelins. L'année suivante, il le nomme son premier peintre avec pension de douze mille livres.

N'anticipons pas et disons que ses grands travaux chez

le président Lambert et le surintendant Fouquet n'avaient point empêché Le Brun de terminer bien d'autres ouvrages : le « May » de 1651, le *Martyre de Saint Etienne* (au Louvre) ; *Diogène visité par Alexandre*, et le *Serpent d'airain*, dans le goût de Poussin ; des morceaux de dévotion pour les oratoires de M. Poncet, conseiller à la Cour des Aides, et de Mme Plessis-Ballière ; pour les pères de Nazareth et les églises Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Paul, Saint-Cosme ; pour les collèges de Clermont et de Beauvais, le couvent de Picpus et les Carmélites du faubourg Saint-Jacques. Nous en oublions sans doute. Cependant notons cette aimable peinture connue sous le titre du *Silence*, commandée en 1655 par le comte d'Armagnac qui la donna au roi en 1696, au Louvre aujourd'hui. Le *Crucifix aux Anges*, également au Louvre, fut peint en 1652 ou 1653. Nous négligeons les compositions païennes, plus nombreuses encore. Du chevalet de Le Brun sortirent en même temps bien des portraits. A cette même époque appartient encore le plafond de la salle capitulaire du séminaire de Saint-Sulpice, le *Couronnement de la Vierge auquel assistent les pères des églises d'Orient et d'Occident*, très vaste composition disparue, que nous a conservée le burin de Louis Simonneau. La commande en avait été faite par le fondateur de la congrégation des Sulpiciens, M. Ollier, pour qui Le Brun, en 1557, acheva en hâte une *Descente du Saint-Esprit*, le digne prêtre, fort malade, souhaitant voir ce tableau dans la chapelle de son Séminaire avant de mourir.

Ce n'est pas tout. Au cours d'une période si féconde qu'elle eût suffi à remplir la carrière de tout autre, Le Brun entreprit de mettre un terme à l'omnipotence de la

Maîtrise. A coup sûr, celle-ci avait eu son temps d'utile autorité. Mais cette autorité était devenue vexatoire. Des privilèges excessifs avaient été accumulés en faveur de la Maîtrise. Un arsenal de défenses, d'injonctions, de contraintes, de pénalités lui garantissait le monopole de la peinture, de la gravure, de la sculpture ; elle prétendait avoir seule le droit d'enseigner des élèves, de fournir la ville et les faubourgs de tableaux, de statues et d'estampes. Le Brun entreprit de lui substituer une association plus libérale, une Académie imitée de celle de Saint-Luc qu'il avait vu fonctionner à Rome, dont la bonne organisation l'avait frappé. Après s'être concerté avec quelques confrères, Sarrazin, Le Sueur, Michel Corneille, Henri de Beaubrun, les deux Testelin, Juste d'Egmont, etc., la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture fut décidée en principe. Lui et ses amis en dressèrent les plans et statuts. La Maîtrise protégée par le Parlement et la routine, l'affaire se présentait grosse de difficultés. Le Brun et son groupe triomphèrent néanmoins, après une lutte fort laborieuse, longtemps incertaine, et très prolongée, puisque la nouvelle compagnie approuvée en conseil royal dès le 20 janvier 1648, vit au commencement de 1664 seulement sa prééminence conquise et ses adversaires en déroute. Le vrai fondateur de l'Académie royale, celui qui fut la tête et l'âme de l'entreprise, c'est Le Brun, à n'en pas douter [1].

C'est également Le Brun qui conçut l'idée de réunir en

[1] Sur la fondation de la célèbre Compagnie, voy. l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, par L. VITET, lequel ne rend pas assez justice à Le Brun, d'ailleurs. — Le chancelier Séguier fut le premier Vice-protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture; Mazarin le deuxième, et, après Mazarin, Colbert. Le roi en était le Protecteur.

un même lieu les diverses branches de l'art et de confier à un seul la direction de ce régime nouveau. Pour nous l'évidence est complète. Le projet d'une centralisation bien plus puissante et rayonnante que celle dont il venait de faire l'essai, d'où étaient sortis les enchantements de Vaux, est son œuvre, et s'il parut agir en cette circonstance d'après des volontés supérieures, c'était le moyen d'empêcher toute résistance de se produire. Ce projet, en conversations journalières, à Fontainebleau, avec le roi et son ministre, le peintre de *la Famille de Darius* n'eut pas de peine à trouver l'occasion de le faire connaître, de le préciser. De là à le voir accepter il n'y avait qu'un pas. La raison en est simple : par une coïncidence singulière la pensée qui assiège le peintre et celle dominante alors d'un grand roi et d'un grand ministre avides d'ordre et de réglementation s'accordaient d'avance, exactement. A la soif de la gloire Louis XIV joignait le goût des délassements nobles, des plaisirs de l'intelligence ; Colbert saisissait avec passion tout ce qui pouvait accroître le renom et la prospérité de l'Etat ; l'un et l'autre, lors du séjour à Vaux, avaient été frappés du génie entreprenant de Le Brun, de sa prodigieuse activité ; à l'ample programme dont le peintre fit ressortir les séductions et les promesses, ils reconnurent la trempe d'un organisateur de premier ordre, l'autorité d'un esprit ingénieux, pratique et sûr. En devinant l'homme qu'il était, ils comprirent quel instrument il serait à leurs desseins. Le Brun venait à point. L'avènement de Colbert, la résolution que Louis XIV avait prise de régner trouvaient l'artiste prêt, armé de toutes pièces.

Le Brun était à la hauteur de son ambition et de sa for-

tune. Devenu régulateur de toutes les formes de l'art, il dota, plus français que dans ses peintures, les industries voisines de l'art d'un style vraiment national, qui persiste dans le monde sous le vocable du souverain qui en facilita l'éclosion : à la confiance du roi l'artiste répondit en créant le style Louis XIV.

Fouquet tombé, la décoration de Vaux se trouva interrompue pour n'être jamais poussée au delà. Un autre sort était réservé aux ateliers du Maincy, établis en 1657 par le surintendant, où l'on avait tissé d'après les cartons de Le Brun cinq pièces de l'*Histoire de Constantin* et l'*Histoire de Méléagre*. Du moins si on tarda peu à les abandonner, le prévoyant Colbert en entretint l'activité, après la chute de leur fondateur, jusqu'au moment où tout ce qu'ils contenaient, personnel, outillage, pièces en voie d'exécution put être transféré aux Gobelins et réuni, là, aux autres ateliers de tapisseries naguère disséminés dans Paris. L'hôtel des Gobelins avait été acquis le 6 juin 1662. La fabrication des tapisseries pour le compte du roi commença à la fin de l'année.

Cependant la Maison ne s'ouvrit pas seulement aux tapissiers de haute et basse lisse. Louis XIV, Colbert, et Le Brun, avaient des vues plus étendues. On y groupa en même temps, on y logea avec leurs familles, et on gratifia de privilèges des peintres en tous les genres, peintres d'histoire et de batailles, de paysages et de fleurs, d'ornements et d'architecture, d'animaux, de grotesques, même de miniatures, chacun devant s'employer aux modèles suivant sa spécialité ; et des dessinateurs, des orfèvres, des brodeurs, des graveurs, des ciseleurs, des ébénistes, des fondeurs, des lapidaires, des mode-

leurs, des statuaires, des sculpteurs sur bois et sur métaux, des marqueteurs « en bois et marbres de rapport », des mosaïstes grossirent bientôt la colonie, rien, désormais, ne devant se faire pour l'ornement des résidences du roi ailleurs que dans l'établissement dénommé « Manufacture royale des meubles de la couronne », sous le contrôle sans appel et la responsabilité de son directeur.

En un mot, il ne sortit rien des Gobelins, même les plus humbles objets, comme targettes, clefs, boutons de portes, qui ne fût exécuté d'après les croquis de Le Brun, ou des dessins faits sur ses indications, revus, souvent retouchés par lui (fig. 31). Il avait là, sous la main, les sculpteurs Girardon, Coysevox, Régnaudin, les deux de Marsy, Thibaut Poissant, Buister, Tuby, Granier, Michel Anguier et d'autres ; les graveurs Edelinck, Gérard Audran, Sébastien Leclerc, Poilly, Rousselet, Charles Simonneau ; les peintres Yvart, Noël et Antoine Coypel, Testelin, Verdier, Boulogne, La Fosse, Van der Meulen, Licherie, Houasse, Nocret, les deux frères de Sève, les deux Beaubrun qui étaient cousins, Michel Corneille, Bouzonnet-Stella, Fontenay, Monnoyer. Sans les nommer tous, il y avait les orfèvres Ballin, Verbeck, du Tel, Cousinet, Veaucourt, Merlin, Villiers ; les marqueteurs Horazio et Fernando Migliorini, Branchi, etc. ; les ébénistes André Boulle, Jean Macé, Sommer, et Domenico Cucci ; ceux qui dessinaient et peignaient les ornements et les grotesques : Guillaume Anguier, frère des sculpteurs, Lepautre, Berain, Gautier, Francart, les frères Lemoine, un Ballin fils, neveu ou frère de l'orfèvre, Nicasius Bernaert pour les camaïeux, Legeret, Lespagnandel, Filippo Caffieri pour la sculpture

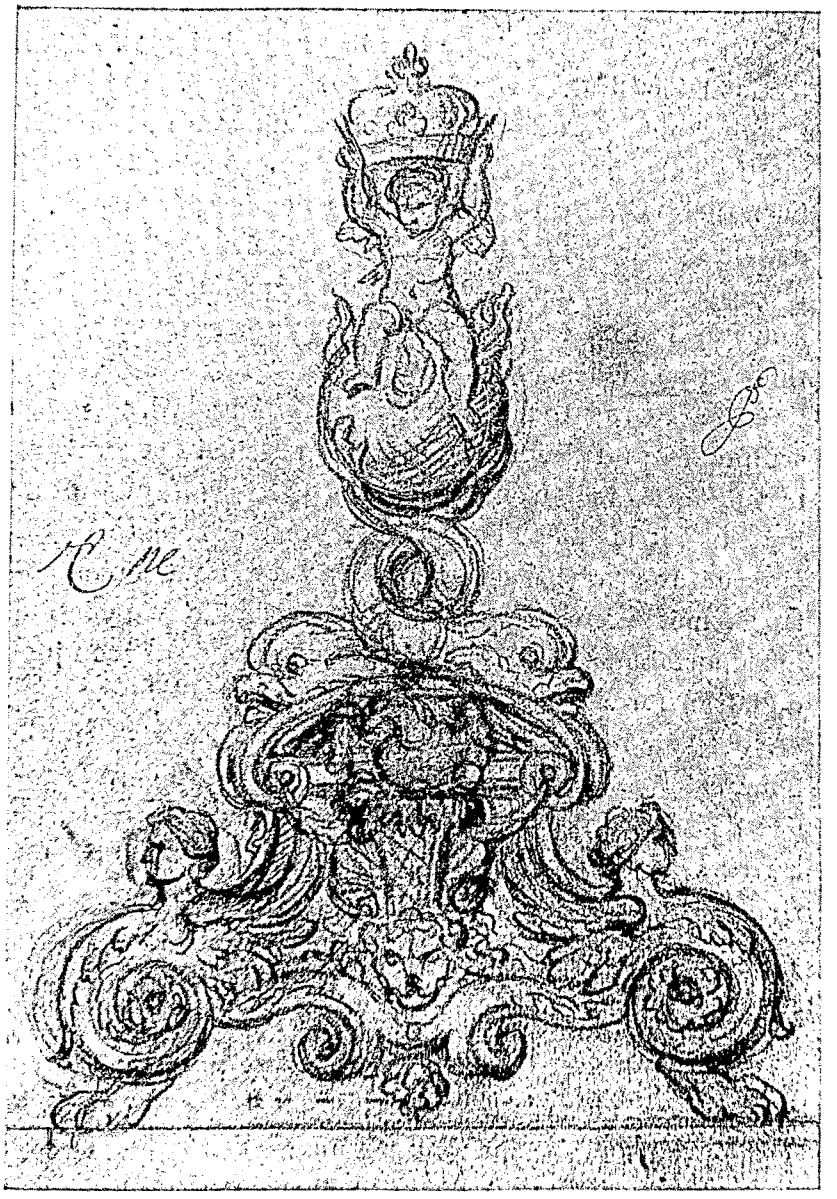


FIG. 31. — LE BRUN. — UN CHENET (Louvre).

ornementale ; il y avait les brodeurs Philbert Balland et Simon Fayette, Jacques Bailly ; il y avait le bataillon des hauts et bas lissiers trop nombreux pour qu'on puisse en nommer un seul, et ils étaient bien d'autres à recevoir du maître l'ordonnance de leurs statues, groupes, vases ou bas-reliefs, la composition de leurs tableaux, les modèles de leurs planches, de leurs meubles, de leurs pièces d'orfèvrerie, de leurs tapisseries, etc., sans que Le Brun permît à aucun de s'en écarter autrement que sur ses observations personnelles.

A dire le vrai, tous les peintres sauf Mignard, tous les sculpteurs sauf Puget, quiconque dessinait et gravait, travaillait les métaux et les pierres précieuses, ouvrait le bois, tissait la laine, l'or, la soie pour le compte de Sa Majesté, tous obéissaient au directeur dont l'omnipotence, même à y regarder de près, semble n'avoir été insupportable à personne, qui tirait parti de chacun jusqu'à transformer les médiocres en utiles auxiliaires.

Nous sommes arrivés au moment où Le Brun atteint le point calminant de sa carrière et son tempérament l'apogée de son essor. Il est sans concurrent à sa taille (Le Sueur s'était éteint en 1655, Poussin allait bientôt mourir). Il exerce une autorité absolue, une domination officielle, une influence irrésistible. Il s'est déjà multiplié en d'immenses travaux. Cette force de production, il la soutiendra sans fatigue apparente pendant trente années encore. Parmi ses contemporains quel autre eût aussi bien secondé et Colbert et le roi ?

Renonçons à donner le simple énoncé des ouvrages que Le Brun fit fabriquer aux Gobelins en orfèvrerie — la grosse argenterie du roi « fournit plus de 20 000 kilos à » la

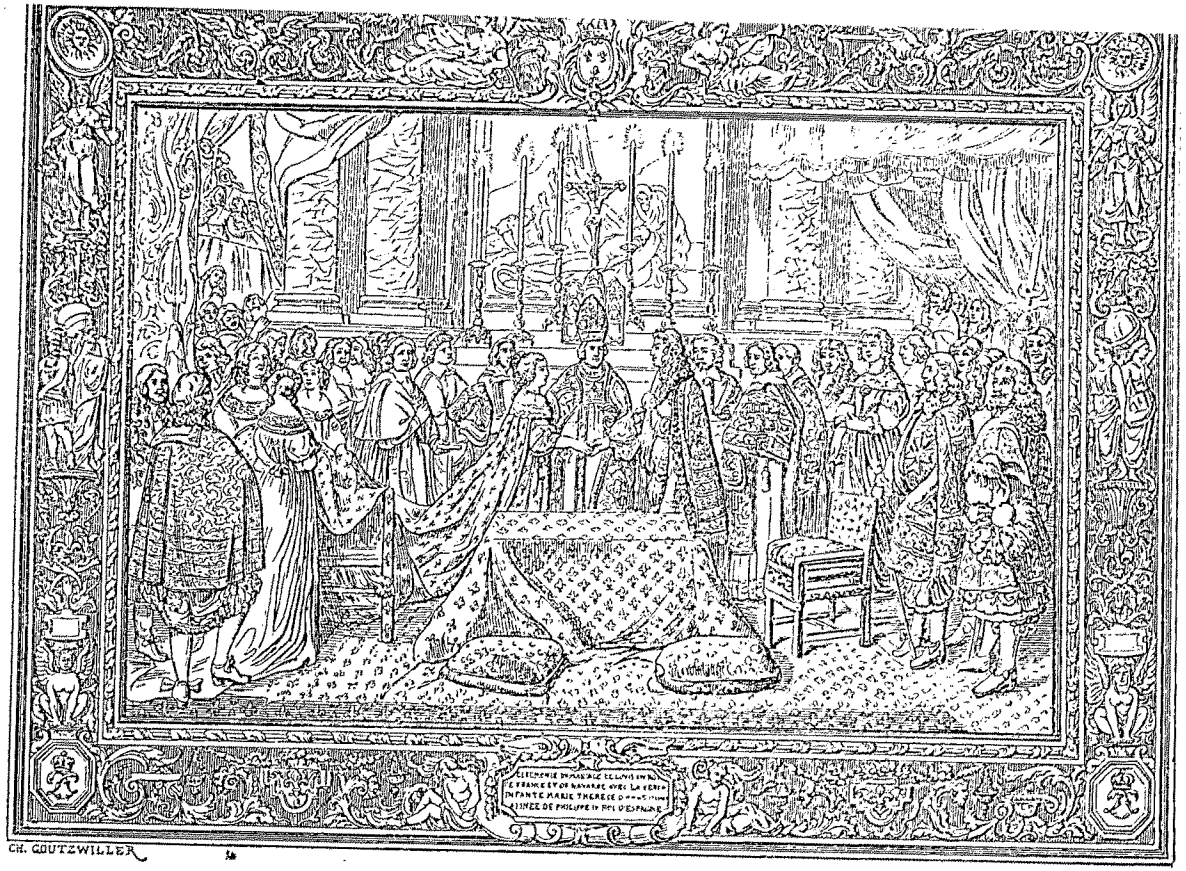


FIG. 32. — LE BRUN. — LE MARIAGE DE LOUIS XIV (Tapisserie de la suite de « l'Histoire du Roi »).

fonte quand on la porta à la monnaie un jour de détresse nationale, au commencement de 1690 — en tapisseries (fig. 32) — 8 404 aunes de surface carrée, au dire de Lacordaire qui omet plusieurs séries dans son relevé [1], — en peintures, meubles, gravures, etc. ; négligeons le détail des autres travaux de notre peintre, souvent d'exceptionnelle importance. La galerie d'Apollon, au Louvre, par exemple. Un incendie la dévaste en février 1661 ; on décide de la rétablir ; Le Brun est chargé de tout conduire sur le plan nouveau qu'il présente ; et cette galerie est son chef-d'œuvre en même temps que l'une des plus belles pages de l'art du grand siècle, car on ne lui connaît pas d'égale en France, ni autre part, pas même à Versailles depuis que l'escalier des Ambassadeurs n'existe plus.

Et au moment même de la grande activité des travaux de la galerie d'Apollon, bien que le gouvernement des Gobelins en formation réclamât ses soins à tous les instants, Le Brun dirigeait le décor de nouveaux appartements aux Tuileries récemment agrandies ; entreprenait à Saint-Germain, sur la façade du vieux château de François Ier, des fresques colossales dans la manière italienne ; fournissait au prévôt des marchands vingt-cinq modèles de fontaines dont on projetait d'orner la ville, chacune comprenant plusieurs figures [2] ; dressait les plans de l'Aca-

[1] *Notice sur les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie.* — Lacordaire a oublié dans sa récapitulation la série des *Muses* en dix pièces dont il fut tissé trois répliques : les *Festons et rinceaux*, huit pièces, et les *Portières*, séries plusieurs fois répétées aussi. — Pour le détail des ouvrages en tous les genres exécutés aux Gobelins, voy. l'*Inventaire du mobilier de la Couronne* (1663-1715) et *Comptes des bâtiments du Roi*.

[2] Ces fontaines ont été gravées par L. de Chastillon et forment recueil avec huit autres, également de la composition de Le Brun, exécutées pour Versailles.

démie de France à Rome, — peut-être Poussin en avait-il eu le premier l'idée, — embellissait la pompeuse cérémonie du baptême du dauphin à Saint-Germain (24 mars 1668) ; réglait les fêtes données par le roi à Paris et à Versailles [1] ; accompagnait Louis XIV en Flandre lors de la campagne de 1667, et, à son retour, composait trois des plus belles pièces de la tenture de « l'Histoire du Roi », *la Prise de Douai*, *la Prise de Tournay*, *le Siège de Lille;* enfin, achevait en 1668 les peintures connues sous le terme général de « Batailles d'Alexandre », *le Passage du Granique*, *la Bataille d'Arbelles*, *Alexandre et Porus*, *l'Entrée d'Alexandre à Babylone.* Audran a gravé d'admirables planches d'après ces tableaux qu'on exalta quand ils parurent, qui restèrent longtemps populaires. « Ce sont peut-être les plus beaux qu'il y ait au monde, » écrivait Perrault [2]. Mais; par un renversement de l'opinion, ils laissent sans émotion aujourd'hui un public attiré par d'autres modes, une critique penchée sur d'autres bruits. Suivant des avis très réfléchis, auxquels nous nous associons, on ne saurait pourtant avoir imaginé ces pages traversées d'un souffle épique sans prendre légitimement rang à côté des plus grands maîtres (fig. 33).

Le 13 avril 1670, Colbert ayant acquis le château de Sceaux, Perrault dut l'agrandir, Le Nôtre transformer en de féeriques jardins les champs d'alentour, Le Brun, naturellement, tout décorer. En 1673 on terminait les

[1] Les fêtes de 1663 à Versailles, pour parler de celles-là seulement, durèrent du 4 au 14 mai. Six cents personnes de la cour avaient été invitées. Les spectacles, les courses de bagues, les cavalcades se succédèrent. Il y eut des chars à construire, à orner, et deux cents costumes à dessiner.

[2] *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle.*

principaux travaux. Les gravures d'Israël Sylvestre renseignent sur les aspects divers de cette belle résidence avant les changements opérés du temps de la duchesse du Maine, celles de Gérard Audran sur deux peintures de Le Brun, de ses plus considérables, détruites en 1798. Ces peintures, c'était sur une large voûte, au pavillon dit de l'Aurore, l'*Assemblée des Dieux*, composition où s'agitaient cent cinquante figures environ; dans la chapelle, une coupole où l'artiste avait figuré *L'ancienne Loi accomplie par la nouvelle*, œuvre pleine de hardiesse et de grandeur, à la juger sur le document qui nous reste. Comme celle du Val-de-Grâce, la coupole de Sceaux eut l'honneur d'inspirer un poème. Seulement l'auteur ne s'appelle pas Molière et Mlle de Saint-André, « cette illustre Sapho du temps », au dire de Nivelon, en louant Le Brun

Qui met l'art au-dessus de toute la nature.

ne parvint pas, elle, à s'élever au-dessus d'une plate médiorité.

Il y avait dans la même chapelle des sujets de la vie de saint Baptiste, un groupe en marbre, le *Baptême de Jésus-Christ*[1]; dans le château plus d'une peinture, dans les jardins des statues, des groupes, des vases, des ornements, le tout exécuté par Le Brun, ou de son invention.

En conduisant les travaux du château de Colbert, Le Brun ne laissait pas de s'occuper de la décoration de Versailles et arrêtait pour « le Grand degré du roi », appelé

[1] Ce groupe n'a pas été détruit comme tous les autres ouvrages qui ornaient la résidence de Colbert. Exécuté par Tuby sur les dessins de Le Brun, il a été conservé. Il est dans l'église paroissiale de Sceaux.



FIG. 33. — LE BRUN. — LE PASSAGE DU GRANIQUE (Louvre).

plus communément « l'escalier des Ambassadeurs », l'un des plus beaux projets que lui ait inspiré sa riche imagination. Mais la description d'un ouvrage de cette ampleur, aussi magnifiquement ordonné, demanderait un tel espace qu'il faut renoncer à l'entreprendre. Nous nous bornons à publier en gravures un des angles du plafond, une des peintures des parois, et renvoyons le lecteur curieux de plus de renseignements aux dessins conservés au Louvre, aux estampes de Baudet, de C. Simonneau, de Surugue, aux récits de Félibien, de Piganiol de la Force, de Dussieux, à ce que nous avons nous-même publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, (fig. 34 et 35).

Car il n'existe plus. Sa splendeur, ses beautés ne l'ont point protégé. Commencé en 1671, achevé en neuf années, il fut détruit vers 1752 sans que rien ait subsisté des dispositions générales, des ornements de marbre et de bronze, des fresques des parois, ni des peintures des voussures et du plafond, exécutées sur toile et marouflées. Le roi Louis XV s'était fait accommoder une façon de maison bourgeoise dans les appartements de son grand aïeul, trop hauts pour sa taille. Peut-être jugea-t-il aussi le « Grand degré » trop imposant pour sa gloire. Il ordonna qu'on le démolit et sur son emplacement fit bâtir un logement à l'intention de la princesse Adélaïde, sa fille.

Si assidu qu'il ait été aux travaux complexes du « Grand degré », Le Brun fut en même temps occupé à Marly dont Hardouin-Mansart avait commencé la construction en 1679 [1]

[1] Là, ce furent des fresques aux façades du pavillon du Roi, dans le goût italien, comme au Château-Vieux de Saint-Germain. Le Brun se borna à indiquer des embellissements analogues pour les douze autres pavillons. Voy. les gravures de CHASTILLON.

et eut à mettre en œuvre, à pousser avec son ardeur accoutumée, l'immense décor de la galerie de Versailles, longue de soixante mètres environ, large de dix, non compris les deux vastes salons auxquels elle aboutit à ses extrémités.

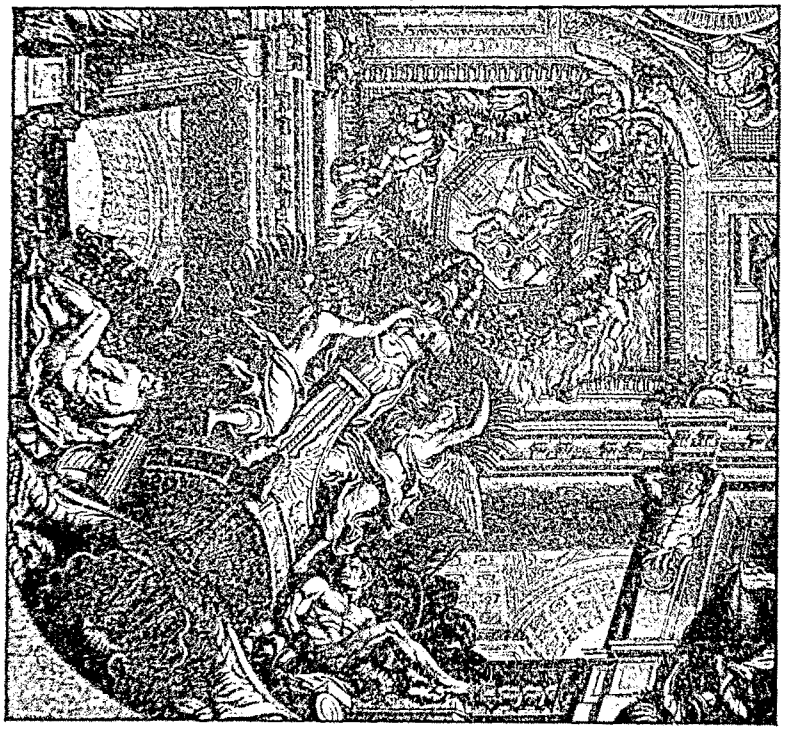


FIG. 34. — LE BRUN. — UN DES ANGLES DU PLAFOND DE L'ESCALIER DES AMBASSADEURS (Versailles).

La galerie entreprise à la fin de 1679 retint Le Brun pendant près de quatre années ; en novembre 1686 il achevait les salons de « la Guerre » et de « la Paix ». Ce colossal ensemble où se déroulent allégoriquement, avec plus de zèle que de clarté, les actions de Louis XIV depuis la paix des

Pyrénées jusqu'à celle de Nimègue, nous renonçons à le décrire ; un long chapitre suffirait à peine à l'explication de ces peintures encadrées de bordures merveilleusement travaillées par Philippe Caffieri au détail des grands trophées de bronze doré plaqués dans les entrefenêtres, des autres plus petits accostés d'enfants en ronde-bosse et répartis sur la corniche, de la corniche elle-même, des impostes, des festons, des cariatides peintes imitant le bronze, de la frise, sorte de voussure ornée à profusion, toutes les sculptures par Tuby, Lespagnandel, Coysevox, d'après les dessins de l'inépuisable Le Brun, les motifs se répétant parfois, quand l'équilibre le commande, mais sans se copier servilement, le maître excellant à varier les combinaisons du même sujet.

L'enthousiasme contemporain fut au comble. On n'eut pas assez d'éloges pour une œuvre dans laquelle, disait-on, tout avait été conduit aussi loin et aussi haut que possible, et soixante années plus tard cette vogue durait encore puisque Desportes ne crut point dépasser les bornes de la louange en faisant du peintre l'émule de Virgile et d'Homère à la fois. On en décide un peu différemment aujourd'hui.

Que par ses proportions et son ensemble, l'œuvre reste grandiose, d'une majesté superbe, soit ; on comprend qu'elle ait paru digne du souverain et de son orgueilleuse magnificence. S'il en fouille les détails, le regard est fréquemment encore arrêté et séduit, Mais il glisse indifférent sur les emphatiques compositions de la voûte. Devenues confuses avec le temps, elles sont, du reste, malaisément déchiffrables en bien des endroits. Cependant les gravures qu'en ont fait Cars, Simonneau, Cochin, Tar-

dieu, Lépicié et d'autres sont des informations qui autorisent une opinion éclairée, et malgré bien des parties où le



FIG. 35. — LE BRUN. — LES DIFFÉRENTES NATIONS DE L'EUROPE (Escalier des Ambassadeurs).

maître garde sa force, il semble impossible de compter ces peintures parmi les meilleures du peintre officiel du roi.

Quand il les exécuta, Le Brun était peut-être trop chargé de travaux. Tout en s'appliquant au décor de la galerie et des deux salons annexes, il faisait commencer sur ses indications, terminer sous sa surveillance, les peintures des appartements par des artistes qui s'appelaient Noël Coypel, Claude Audran, Houasse, Verdier, Jouvenet, Michel Corneille, Jean-Baptiste de Champaigne, Jean-Baptiste Blanchard, La Fosse. Ce fut alors un temps d'activité fiévreuse à Versailles. On travaillait partout à l'intérieur du palais, partout dans les jardins où les bosquets, les parterres, les bassins ne cessaient de recevoir des embellissements en groupes, statues, vases dont Le Brun avait donné l'idée, et le plus souvent dessiné le modèle.

Toutefois au cours de ces travaux un événement survint qui allait avoir des conséquences graves pour la suite de la carrière de Le Brun : Colbert meurt le 6 septembre 1683 ; le marquis de Louvois, ministre de la guerre, lui succède comme surintendant des Bâtiments du roi. Louvois haïssait Colbert ; il a ses créatures ; à ses nouvelles fonctions il apporte son caractère particulièrement agressif et violent ; c'est la fin de la toute-puissance du « premier peintre ». Le Brun qui n'eut plus d'ouvrages d'apparat à imaginer et à conduire se réfugia dans les sujets de sainteté, moins dans la tournure de son talent : *le Christ servi par des anges*, *Madeleine repentante*, *Jésus élevé en croix*. *Moïse défendant les filles de Jethro*, *le Mariage de Moïse*, *Jésus portant sa croix*, une *Entrée de Jésus à Jérusalem*, une *Nativité*, tableaux compliqués, chargés de figures, et il en eût fait bien d'autres si la maladie ne l'avait arrêté. Il s'éteignit le 12 février 1690, âgé de soixante et onze ans moins douze jours.

Penseur certainement inférieur à Poussin, inférieur, certainement aussi, à Le Sueur pour la tendresse et le charme, Le Brun fut néanmoins un artiste de très haute race. « Il n'y a guère de son temps, a dit Charles Blanc, que deux hommes qui lui soient comparables sous le rapport de la capacité du cerveau, Colbert dans l'administration de la France, Louis XIV dans son métier de roi [1]. » Rien de plus vrai. Ce fut un metteur en scène de premier ordre, un praticien consommé, infatigable, d'une puissance de production extraordinaire. Il eut des défauts — qui échappe à cette fatalité ? — mais ce sont surtout les défauts de son temps. Il aima à peindre ce que le roi et les courtisans aimaient à voir, donnant ainsi la mesure de l'esprit, des élégances riches et solennelles de la cour à laquelle il appartint, dont il parla le langage. La plupart des ouvrages qui sortirent de ses pinceaux ou qu'il fit exécuter ont cet intérêt. Maintenant, il faut se défendre de l'oublier, son admirable école d'art décoratif fonda et affirma au loin la suprématie du goût français, et, en dépit des efforts faits pour la déplacer, cette suprématie, plus de deux siècles écoulés, se maintient toujours universellement admise. Cela mérite bien quelque reconnaissance.

Aussi, dans la multitude de tableaux du « premier peintre du roi », noblement entendus, travaillés avec assurance et sans tourment, plus d'un commandera l'attention, sans doute, et se fixera dans la mémoire ; cependant, « la Manufacture royale des meubles de la couronne » reste le plus beau titre de Le Brun devant la postérité, celui qui lui assure les privilèges d'une juste et glorieuse renommée.

[1] Charles Le Brun, *Histoire des peintres de toutes les écoles*.

CHAPITRE VI

PIERRE MIGNARD. — LES PORTRAITISTES

Le Brun mort, toutes les charges, tous les honneurs dont il avait été revêtu passèrent à Pierre Mignard, son rival.

L'Académie royale de peinture et de sculpture fit célébrer aux Grands-Augustins, le 4 mars, un service à l'intention de son défunt directeur, l'église ornée « d'une tenture très propre et plus grande que celle dont on a accoutumé de se servir, avec aussy un plus fort luminaire » ; le lendemain, sur un ordre de Louvois, elle nomma Mignard dans la même séance, académicien, professeur, recteur, chancelier, directeur enfin. Préalablement, le roi avait « accordé à Monsieur Mignard la qualité de son premier peintre et tous les titres, prérogatives et places que possédoit cy-devant Monsieur Le Brun [1] ». C'était honorer magnifiquement une longue et active carrière — Mignard était presque octogénaire alors ; — en même temps, c'était la victoire d'une puissante intrigue.

Il est vrai, le peintre jouissait d'une renommée immense. Plein de la plus orgueilleuse confiance en sa capacité, il

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture.* — Mignard était trop âgé pour être un directeur utile des manufactures royales ; il n'en eut guère que le titre. « D'après une tradition, peu certaine, il est vrai, il ne serait jamais venu aux Gobelins » (A.-L. LACORDAIRE, *Notice sur les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie*).

tenait ses confrères à distance, jusqu'à ne céder le pas à aucun. « Il portait en lui je ne sais quel attrait singulier pour les lettrés, pour Molière avant tous, pour La Fontaine et La Bruyère, pour Chapelle et Scarron, Racine et Boileau, voire pour Bossuet[1] ». Scarron l'appelait « le plus grand peintre du siècle ». La Bruyère en disait : « Vignon est un peintre, l'auteur de *Pyrame* est un poète; mais Corneille est Corneille et Mignard est Mignard. » Auprès des grandes dames dont nul ne savait mieux surfaire la beauté, chez les grands seigneurs que son esprit orné et ses manières séduisaient, l'engouement était plus débordant encore. Mais l'académie n'oubliait pas qu'il avait toujours refusé hautainement de frayer avec elle et conservait à Le Brun, son fondateur haï de Mignard, un souvenir profond de reconnaissance. Entre la compagnie et le nouveau directeur les relations ne cessèrent point d'être mesurées; à plus d'un demi-siècle de là, dans « la vie de M. Mignard » que Lépicié, secrétaire, lut à l'Académie le 3 août 1743, on sent persister encore la froide réserve des premiers jours.

Pierre Mignard est né à Troyes en novembre 1610. Il était destiné à la médecine. Il préféra être peintre, comme son frère Nicolas, son aîné de cinq ans; on l'envoya, âgé de douze ans, étudier à Bourges, chez un artiste en renom du pays qui s'appelait Boucher[2], qui le garda une année à son

[1] De Chennevières. *Essais sur l'Histoire de la peinture française.*

[2] Boucher ou Bouchier, né à Bourges le 20 août 1568, mort vers 1633, peintre et graveur. Ses tableaux, il en fit beaucoup, n'ont pas tous péri; on en rencontre à la Cathédrale, à l'église Saint-Bonnet, au musée de Bourges. M. de Chennevières, dans ses *Peintres provinciaux*, parle avec éloge de Boucher qui fit trois fois le voyage de Rome. Les estampes de Boucher sont rares. Charles Le Blanc en signale seulement six dans son *Manuel de l'amateur d'estampes.*

école. De retour à Troyes, il y resta peu, s'en fut à Fontainebleau, où il avait obtenu de dessiner et peindre d'après les chefs-d'œuvre du cabinet du roi, cela durant deux ans; puis, eut à décorer la chapelle d'un château voisin de sa ville natale. Ce décor achevé, le maréchal de Vitry, le propriétaire du château, lui facilita l'accès de l'atelier de Vouet. Frappé de ses progrès, touché de sa belle mine, Vouet lui offrit une de ses filles en mariage. Mignard s'excusa, partit pour Rome et s'y installa au commencement de 1636. Il devait y faire un séjour de presque vingt-deux ans.

A Rome, il retrouva Dufresnoy, un camarade de l'atelier Vouet, avec qui il se lia d'une amitié fraternelle. « Les deux amis ne se quittaient jamais, dit Félibien, et c'est pourquoi on les appelait dans Rome les inséparables; ils n'avaient rien de secret ni de particulier; les biens de l'esprit comme ceux de la fortune leur étoient communs. » Mais Dufresnoy était moins un peintre qu'un rêveur, un poète [1]. Cependant il accompagna Mignard dans toutes ses études et l'aida dans la copie des fresques d'Annibal Carrache, au palais Farnèse, commandée par Louis du Plessis, cardinal de Lyon, frère aîné du cardinal de Richelieu, venu à Rome en 1644, amenant à sa suite Nicolas Mignard. —

[1] Charles Duffresnoy (1611-1665), fils d'un apothicaire de Paris qui eut désiré le voir médecin, étudia chez Perrier d'abord, ensuite chez Simon Vouet. A Rome où il arriva en 1633, il dessina assidûment d'après l'antique et copia des peintures de Raphaël, de Titien, d'Annibal Carrache, sans parvenir à devenir un praticien habile. Aussi son meilleur titre est son poème latin sur la peinture, *De arte graphica*, traduit en italien, en allemand, en anglais, en hollandais, et, par de Piles, en français, « poème profondément pensé, écrit d'un style mâle, concis et plein de nombre, frappé au coin de la plus haute latinité, en a dit Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles*. — Ecole française, t. I).

Celui-ci séjourna peu dans la ville éternelle ; bientôt il retournait à Avignon où il se mariait et se fixait définitivement.

Mais déjà Pierre Mignard s'était implanté dans les sympathies romaines par des portraits d'une heureuse réussite, les portraits des frères Arnauld, de M. de Lionne, notre plénipotentiaire près des princes d'Italie, et d'Urbain VIII, le pape régnant. Il en fit d'autres des plus notables personnages. Posèrent devant lui le bailli de Valencey, ambassadeur de France, le commandant des Vieux, envoyé de Malte, le duc de Guise, candidat au trône de Naples, les deux cardinaux de Médicis, le cardinal Barberini, le cardinal d'Este, le prince Pamphili, neveu d'Innocent X, et Innocent X lui-même, successeur d'Urbain VIII, vigoureux septuagénaire dont Vélasquez fit cette effigie si vivante qu'on admire à la galerie Corsini, qu'on portait à la procession comme le souverain pontife en personne. Mignard exécuta le portrait d'un troisième pape, Alexandre VII, exalté à la mort d'Innocent X. De tels clients disent assez l'estime où l'on tenait l'artiste français dans Rome, comme peintre de portraits. « Le sieur Mignard est celuy que je connais qui les fait le mieux, » écrivait Poussin à Chantelou, le 2 août 1648, « quoique froids, fardés et sans aucune facilité ni vigueur », ajoute-t-il, il est vrai.

En même temps que sa réputation se faisait et se consolidait par les portraits de personnages de la plus haute qualité, il peignit en grand nombre, avant et après un voyage dans l'Italie du Nord, des Vierges pour oratoires, qu'on désigna sous le surnom de « mignardes ». Elles, également, eurent du succès. La conception n'en fut jamais très élevée, le sentiment en resta puéril ; mais elles

durent plaire par leur facture doucereusement aimable, et encore aujourd'hui elles trouvent parfois des admirateurs attardés. L'exemplaire conservé au Louvre autorise cette réserve. L'abbé de Monville qui a rempli un volume de la glorification de Mignard, raconte que *la Vierge à la grappe*, est dans la « meilleure manière » du peintre, ce qui ne laisse pas d'inquiéter un peu sur les mérites des autres « mignardes », que nous ne connaissons pas.

Cependant, si occupé qu'il ait été aux portraits qu'on sollicitait de ses pinceaux et aux vierges dont le débit était assuré, il s'occupa à des compositions pour des églises, à Saint-Charles *alle quattro fontane*, entre autres, exécutées à la fresque, mode italien par excellence qui n'admet pas l'hésitation et veut la réussite au premier coup, dans lequel il montra une habileté qu'on n'attendait guère d'un peintre aussi enclin à polir et repolir ses ouvrages.

En 1654 il se rendit auprès de son ami Dufresnoy, à Venise depuis l'année précédente, et visita au passage plusieurs villes de l'Etat ecclésiastique et de l'Italie du nord, Rimini, Bologne, Modène, Parme, Mantoue, reçu partout avec une distinction particulière, ce qui ne manqua pas de rehausser en son esprit la grande opinion qu'il avait de lui-même. A Rimini, il peignit le portrait du cardinal de Sforza, à Modène, ceux des princesses Isabelle et Marie, filles du duc. Le vieil Albane, dont la renommée singulière n'avait point encore subi d'outrages, le retint pendant six semaines à Bologne. Mignard rentra à Rome à la fin de 1655; se maria, l'année qui suivit, avec Anna Avolara, fille d'un architecte, d'une parfaite beauté, et, en octobre 1657, sur l'ordre du roi transmis par M. de Lionne,

se résigna à rentrer à Paris. Il y arriva en juin ou juillet 1658, ayant été retenu à Avignon par une maladie grave. A Avignon, il fit le portrait de la marquise de Ganges « la belle provençale », comme on l'appelait à la cour, que sa fin tragique rendit célèbre[1]. Là, aussi, Molière et Mignard nouèrent l'amitié dont la *Gloire du Val-de-Grâce* est le poétique et noble témoignage.

Il fit d'autres portraits à Avignon pendant sa convalescence. Quand il s'acheminait vers Paris, à Lyon, un nouvel ordre vint le presser de se rendre à Fontainebleau. « Le mariage du roi avec l'infante d'Espagne se traitait alors; le ministre lui dit qu'il fallait peindre Sa Majesté dans le moment; le portrait fut fait en trois heures et envoyé sur-le-champ à Madrid. Il fit celui de la reine-mère et mit tout son art à imiter ses belles mains qui étaient si admirées[2].» Mazarin voulut lui aussi être peint par Mignard, et après le cardinal-ministre, Philippe d'Orléans, frère du roi. La vogue n'était pas lente à venir. A Paris, en effet, se succèdent les portraits de la jeune reine, du duc d'Epernon, du duc d'Enghien, de la princesse Palatine, du chancelier Séguier, du duc de Baufort, de Bossuet, de Le Tellier, de Villacerf, de Turenne, de La Reynie, de Marie de Lorraine,

[1] Elle avait vingt-deux ans alors. Veuve du marquis de Castellane, elle venait d'épouser le marquis de Ganges. Ses deux beaux-frères, l'un abbé, l'autre chevalier de Malte, conçurent pour elle une passion criminelle dont elle repoussa les entreprises. La vengeance des deux beaux-frères fut atroce : ils l'obligèrent à prendre du poison, et comme elle tentait de fuir, ils la poursuivirent et l'achevèrent du pistolet et de l'épée. Le Parlement de Toulouse condamna les assassins, par contumace, à être rompus vifs. Le marquis n'avait peut-être pas été étranger au crime. Puni par la dégradation, la confiscation de ses biens et l'exil, il périt avec son frère le chevalier à Candie, dans un combat contre les Turcs. L'abbé mourut en Hollande où il s'était réfugié.

[2] Discours de Lépicié. *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

de la duchesse de Châtillon, de la comtesse de Grignan, de Molière, de Ninon de Lenclos, de Catherine Mignard, sa fille, souverainement belle, devenue comtesse par son mariage avec le comte de Pas de Feuquières (fig. 36). La place fait défaut pour prolonger la nomenclature.

Mais peindre de grands sujets, faire preuve de talent ailleurs que dans le genre où il triomphe est ce que Mignard souhaite surtout. Aussi, il accepte avec joie de décorer deux pièces de l'hôtel du duc d'Epernon, et bientôt son ambition n'a plus rien à prétendre : la reine-mère le choisit pour développer sur la coupole de sa chapelle du Val-de-Grâce, une fresque, la plus vaste qui soit, où se meuvent deux cents figures environ, de proportions colossales. Cet énorme ouvrage subsiste. Le temps ne l'a pas trop altéré.

On y voit le paradis ouvert. Au milieu, sur un trône de nuages siège la Sainte-Trinité, c'est-à-dire le Père, et le Fils, le Saint-Esprit voltigeant au-dessus sous la forme d'une colombe. Un peu au-dessous, à gauche, la Vierge, saint Jean à droite ; plus bas, les grandes figures de l'Ancien Testament, les apôtres, les pères de l'Eglise, des saints, dont saint Louis, des fondateurs d'ordres, des martyrs, les saintes Claire, Catherine, Scholastique, Thérèse, Cécile, — le peintre répétera plus tard l'attitude et l'expression de celle-ci dans un tableau médiocre du Louvre, — beaucoup d'autres, et la reine à genoux, la meilleure figure peut-être de la composition, accompagnée de sa patronne, offrant à Dieu le modèle de l'église que sa pieuse reconnaissance dédie *Jesu nascenti Virginique Matri*. Des anges traversent l'espace. Au fond, en rangs pressés, la multitude des chœurs célestes.

Sans une grande hauteur, ni beaucoup de force dans le style, d'un dessin souvent lâche et tourmenté, mal-



FIG. 36. — P. MIGNARD. — CATHERINE MIGNARD, COMTESSE DE FEUQUIÈRE (Musée de Versailles).

gré des poses outrées, des gestes excessifs, l'œuvre a de la fierté et marque sinon une vraie originalité, du

moins une hardiesse de mise en scène incontestable. Sans oublier que la coloration est restée généralement claire, délicate. C'est un des avantages de la fresque de garder ses tonalités légères et fuyantes quand la peinture à l'huile, au contraire, s'assombrit toujours et devient pesante sous l'action des années.

Aidé de son ami Dufresnoy, Mignard acheva en 1663 cette œuvre gigantesque. Elle lui avait demandé moins d'une année de travail, huit mois, dit-on. Le succès en fut général, très vif, et justifié, en définitive, par des mérites difficiles à méconnaître.

Mignard eut d'autres fresques à exécuter : en 1664, à l'hôtel du contrôleur des finances d'Herwart, précédemment au duc d'Epernon, un plafond à l'Arsenal, une chapelle à Saint-Eustache, à Saint-Cloud, en 1677, dans la galerie du château ; à Versailles, dans la petite galerie et les chambres qui en dépendent. Tous ces ouvrages ont disparu depuis longtemps pour des causes diverses, sauf le décor de Saint-Cloud qui a péri en 1871, dans l'incendie allumé par les Allemands, l'armistice signé. Nous en avons gardé un souvenir trop vague pour en parler avec assurance ; nous nous rappelons seulement une impression générale de coloris moins obscur et plus fin, conséquence de la fresque, que celui des autres peintures de la même période (fig. 37).

Des églises, des maisons religieuses commandèrent à Mignard des peintures de dévotion, — citons une *Visitation* destinée au couvent des filles de Sainte-Marie (à Orléans), composition heureusement équilibrée (fig. 38) — des particuliers des sujets historiques ou des allégories. Toutefois, ce sont des portraits qu'on lui demandait de préférence. Pas de princesse ou de prince, pas de personne consi-

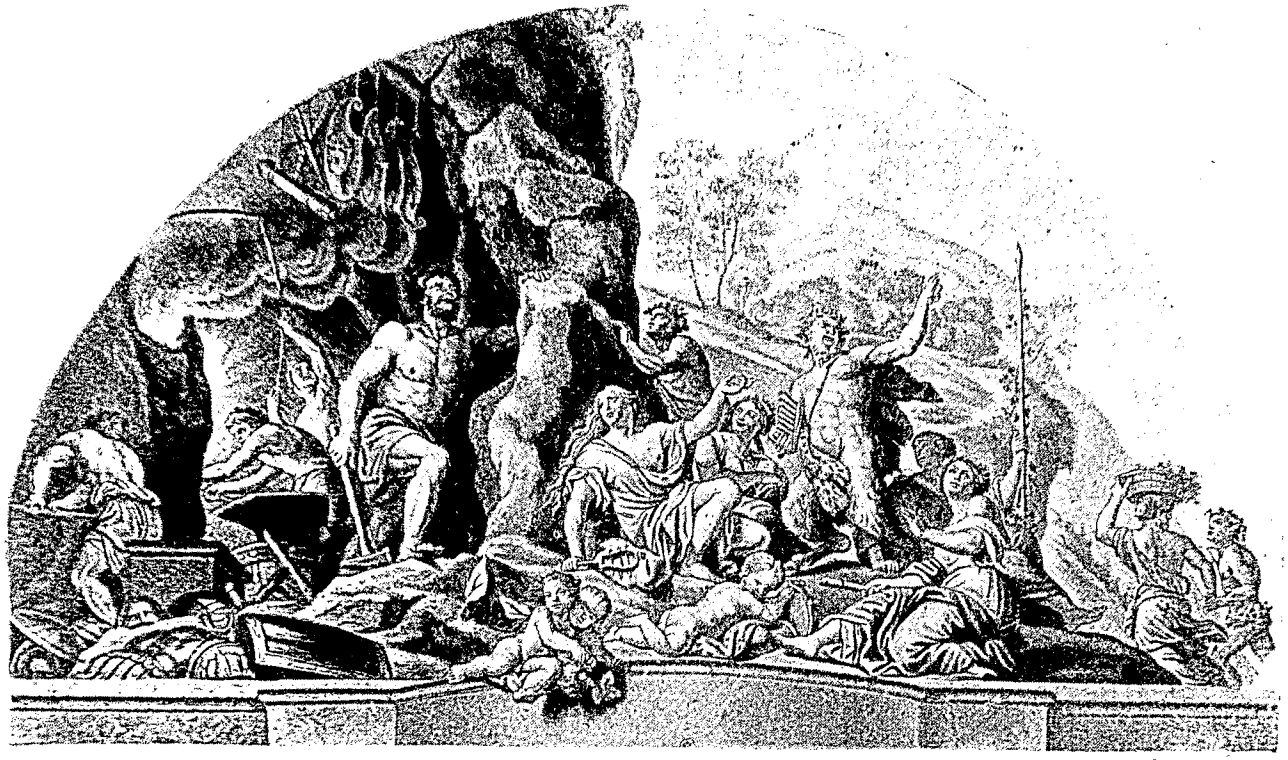


FIG. 37. — P. MIGNARD. — LA BOUTIQUE DE VULCAIN ET LE DIEU PAN, ACCOMPAGNÉ DES BACCHANTES ET DES FAUNES (Saint-Cloud).

dérée à la ville et notable à la cour qui n'ait voulu son effigie de sa main. Mignard avait fait les portraits de trois papes; il en peignit dix de Louis XIV. La dernière fois qu'il posa, le roi lui dit : « Vous me trouvez vieilli ? » En courtisan qui sait le prix des mots, Mignard répond : « Je vois seulement sur le front de Votre Majesté, Sire, quelques campagnes de plus. »

Mignard qui avait coutume de dire : « je considère les paresseux comme des hommes morts », fut constamment laborieux, jusqu'aux derniers jours de sa longue existence. Il était arrivé à l'extrême vieillesse, — il avait quatre-vingt-un ans — quand Louvois l'ayant consulté sur le projet de décorer la coupole des Invalides, il osa entrevoir l'occasion de couronner sa carrière par une œuvre exceptionnelle : en deux mois, il crayonna une composition compliquée et touffue comme celle du Val-de-Grâce. Le ministre l'agréa. Mais l'affaire subit des retards et le peintre mourait le 13 mai 1695, — il venait d'achever un *Saint Luc peignant la Vierge*, — à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, avant d'avoir pu entreprendre la réalisation de son dernier rêve. — Louis XIV ne donna pas de successeur à Mignard dans la charge de premier peintre du roi.

En dépit d'œuvres multiples, Mignard surnommé « le Romain » à cause de son séjour prolongé dans la ville papale, n'a exercé aucune action sur l'art de son pays et de son époque. Ses tableaux n'étaient pas de ceux qui ouvrent des voies nouvelles. Ils ne diffèrent guère, pour le goût général, de ceux des autres peintres contemporains; sauf, bien entendu, qu'en des proportions faciles à mesurer, Poussin mettait bien plus de raison et de réflexion dans les siens, Le Sueur plus de grâce attendrie, Le Brun de chaleur et de variété. Ses portraits le recommandent.

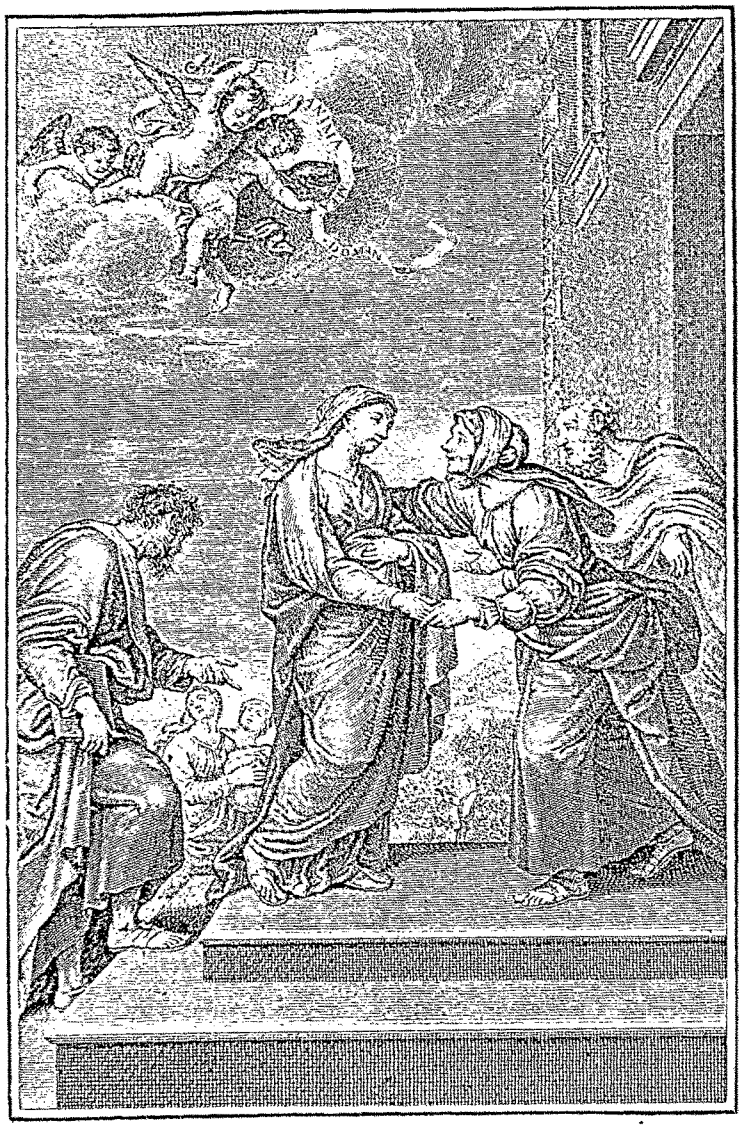


FIG. 38. — P. MIGNARD. — LA VISITATION DE LA VIERGE.

Seulement, ne l'oublions pas, lui aussi Le Brun en fit

dont l'art français peut le remercier, et l'on connaît d'un flamand de ce temps-là fixé à Paris, Philippe de Champaigne, des effigies d'un accent physionomique, d'une fermeté et d'un style que Pierre Mignard n'atteignit jamais. D'ailleurs la peinture de portraits allait devenir une des formes de notre art national les plus florissantes, sans continuer Pierre Mignard, sans céder rien à son influence.

Nous avons dit que Nicolas Mignard (1605-1668) précéda son frère Pierre dans la vie et dans la peinture. Établi à Avignon, — d'où le surnom de Mignard « d'Avignon », — il exécuta des compositions décoratives en des hôtels de Provence, des tableaux pour la Chartreuse de Grenoble, aux Tuileries, dans « l'appartement d'en bas », des peintures dont Félibien assure qu'elles plaisaient « par une sorte d'élégance et de grâce ; mais le peintre manquait de feu ». Le portraitiste a droit à plus d'estime. Concurremment avec son frère, sans lui être sensiblement inférieur, il fit des portraits du roi, de la reine, de Mazarin, de hauts dignitaires de l'Église, de grands personnages et de belles dames de la cour. En d'admirables planches Antoine Masson a reproduit les ressemblances de Guillaume de Brisacier, du cardinal de Bouillon, du duc d'Albret, du comte d'Harcourt. Le peintre doit être pour quelque chose dans la beauté de ces estampes.

Du reste, il n'avait pas l'humeur altière et dédaigneuse de son frère. On le voit, en effet, lui, Nocret et Dorigny, le 3 mars 1663, venir dire à l'Académie « que l'estime qu'ils ont toujours fait de l'Académie, leur avait, il y a longtemps, fait naître le désir d'en être[1] ». La compagnie y mit de la

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I.

coquetterie : elle les nomma sur-le-champ académiciens et chanceliers. L'année suivante, Mignard fut élu professeur, puis adjoint à recteur et recteur. Nicolas Mignard a fait mordre quelques eaux-fortes d'une pointe habile et très ferme, d'après des compositions d'Annibal Carrache au palais Farnèse. — Son fils cadet, Paul, entra à l'Académie en 1672. Celui-là n'a point laissé d'ouvrages dignes de mémoire. — De l'entrée de Nicolas Mignard et de son fils Paul à l'Académie où Le Brun régnait, il est facile de conclure que le despotisme de Pierre Mignard sur ses proches fut assez tempéré.

Des portraitistes qui menèrent quelque bruit au XVIIe siècle sont aujourd'hui à peu près inconnus parce que leurs œuvres démarquées figurent dans les musées ou passent dans les ventes sous des noms d'emprunt. Ainsi Ferdinand Elle, dit « le Vieux » (1612-1689), fils du flamand qui donna un instant des leçons à Poussin, fut, dès la fondation, de l'Académie. Au Louvre avec le portrait de T. Regnaudin. Son fils, autre Ferdinand Elle (1648-1717), académicien en 1681 sur la présentation du portrait de Samuel Bernard (au Louvre), peintre en miniature, père du fameux financier ; Martin Lambert (1630-1699), élève des Beaubrun ; — pour sa réception à l'Académie en février 1675, il fit leurs portraits sur la même toile, travaillant au même ouvrage comme ils avaient coutume. — Nicolas Heude, né au Mans, reçu de l'Académie le 15 avril 1673 sur un tableau à présent à Versailles, *Comme Hercule fait le portrait de M. le prince* (Condé) *sur une peau de lion*, idée qu'on trouva sans doute ingénieuse en ce temps de mythologie à outrance et que nous jugeons, nous autres, passablement ridicule; — Laurent Fauchier (1643-1672), un des

très rares élèves de Pierre Mignard, qui avait étudié d'abord chez Finsonius et ne retint de ses maîtres ni la dureté de celui-ci, ni la douceur un peu molle de celui-là. Au musée de Nantes des portraits de cet artiste oublié ; un d'homme jeune, entre autres, au regard clair, à l'expression vivante, d'une exécution correcte et personnelle.

A Claude Lefebvre (1632-1673), accordons plus de place. Après avoir traversé l'atelier de Le Sueur, il eut les leçons de Le Brun, lequel ayant vu de ses tableaux, une *Nativité*, à l'ermitage de Franchart, les *Quatre Évangélistes* à Passy, près Moret, l'*Éducation des novices*, au noviciat des Jacobins, faubourg Saint-Germain, lui conseilla de s'en tenir à la peinture de portraits, mieux à la portée de son tempérament. Lefebvre eut le bon esprit d'écouter cet avis. Le succès suivit, puisqu'il eut à peindre successivement les portraits du roi, de la reine, du dauphin, de Philippe d'Orléans, de Mlle de Montpensier, de Colbert, du duc et de la duchesse d'Aumont, de Coislin, évêque d'Orléans, de bien d'autres, de l'organiste Couperin, par exemple, du musicien Lecamus, du graveur Chauveau, et alla en Angleterre où ses peintures furent estimées presque à l'égal de celles de Van Dyck, ce qui outrepassait, certainement, la bienveillance permise. En même temps que Nicolas Loir, Noël Coypel, Tortebat, Guillerié (ou Quilerier), il fut agréé par l'Académie le 31 mars 1663, en dehors des « formalités ordinaires », sans autre examen « que la connaissance que la Compagnie a de leurs mérites[1] ».

Portraits d'un maître et de son élève (au Louvre) est une peinture supérieure à toutes celles que l'on connaît de

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I.

Claudè Lefebvre. Ce serait, alors, le chef-d'œuvre du peintre. On y sent le respect de la nature. La couleur a la



FIG. 39 — CLAUDE LEFEBVRE. — PORTRAIT D'UN MAÎTRE ET DE SON ÉLÈVE (Louvre).

force de la vérité. L'exécution révèle la sagacité de la raison française (fig. 39).

Jean-Baptiste Santerre (1650-1717) eut de la réputation comme portraitiste. Mais las des exigences de ses modèles il finit par abandonner le genre, résolu à peindre seule-

ment des figures de fantaisie vêtues ou dévêtues à son caprice. Ses tableaux ne furent jamais compliqués. Pour



FIG. 40. — SANTERRE. — SUZANNE AU BAIN (Louvre).

son entrée à l'Académie le 18 octobre 1704, — il s'était présenté en 1698 comme peintre de portraits, — il fit la *Suzanne* du Louvre (fig. 40), œuvre sinon de grand style, où il y a de la grâce, du moins de la délicatesse, un modelé

précieux et attendri, et où les chairs de la jolie baigneuse



FIG. 41. — SANTERRE. — LA DUCHESSE DE BOURGOGNE
(Musée de Versailles).

sont colorées d'une note ambrée à laquelle n'étaient guère

accoutumés les académiciens qui jugèrent l'auteur digne de la Compagnie. Il a plusieurs portraits à Versailles, ceux du régent, de la troisième fille de ce prince, l'abbesse de Chelles. Surtout celui de la duchesse de Bourgogne à vingt-quatre ans mérite l'attention sympathique des connaisseurs (fig. 42).

Largillière et Rigaud furent des portraitistes plus fortement doués que les précédents, plus dégagés des formules accoutumées. Le premier avait eu l'occasion originale d'étudier dans les Flandres plutôt qu'en Italie, comme le voulait l'usage, à quoi il gagna une liberté de facture, un goût de coloration qui durent paraître choses nouvelles et qui l'étaient effectivement. Il naquit à Paris en octobre 1656. Les circonstances l'amenèrent fort jeune à Anvers. Un peintre assez habile, nommé Goebauw, après lui avoir donné les premières leçons, en vint à lui confier l'exécution des accessoires dans ses tableaux, des fleurs, des fruits, des poissons, des légumes. A dix-huit ans, il prit congé de Goebauw pour se rendre en Angleterre où les peintres étrangers étaient en grande faveur. Le Westphalien Lely, portraitiste implanté à la cour de Charles Ier, dont la gloire avait succédé à celle de Van Dyck, l'accueillit avec sympathie, le fit connaître, le recommanda ; si bien que sa clientèle se formant et ne cessant de s'étendre, Largillière fut resté là-bas longtemps encore si les persécutions de Cromwell contre les catholiques ne l'avaient obligé, en 1678, à rentrer en France. Le roi Charles II tenta, plus tard, de le faire revenir à Londres pour s'y fixer : Largillière préféra écouter les conseils de Le Brun qui l'affectionnait et le pressait au contraire de ne pas quitter Paris. Il retourna cependant en Angleterre, demandé pour les por-

traits de Jacques II, de la reine, du prince de Galles, mais revint à Paris, d'où il ne s'éloigna plus, ces travaux officiels finis.



FIG. 42 — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE CHARLES LE BRUN (Louvre)

Le 30 mars 1686 il entra à l'Académie sur le portrait en pied de Le Brun, morceau de magistrale allure : le « premier peintre », assis devant un chevalet, montre l'esquisse d'une de ses compositions de Versailles, entouré de livres.

de portefeuilles, d'estampes, de moulages; le visage est finement particularisé; tout là dedans a grand air; mais l'artiste ne s'y est point départi des teintes un peu pesantes qui prévalaient alors (fig. 42). Sa palette, au



FIG. 43. — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DU PEINTRE, DE SA FEMME ET DE SA FILLE (Louvre).

contraire, se souvenant des Flandres, s'annonce lumineuse, argentée et gaie, son pinceau plus flexible, plus léger dans la toile ordonnée comme un tableau (galerie Lacaze) où il s'est représenté assis en un jardin, son chien à côté, sa femme vis-à-vis, sa fille entre eux, debout, un papier de musique à la main, et de cette façon d'éclairer les chairs, de faire briller l'intelligence du regard, d'accuser la physionomie de chaque personnage, résulte une œuvre qui s'impose

comme supérieure à la plupart des autres du même genre, de la période (fig. 43).



FIG. 44. — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE MESSIRE LAMBERT DE THORIGNY

N'omettons pas de le dire, notre artiste, en mesure de parler un langage d'une élévation plus difficile à atteindre, exécuta de vastes compositions, remarquables par leur invention ingénieuse, par le choix et l'accord de tons

imprévus et par un esprit bien français. Témoin ce grand *ex-voto* de Saint-Etienne du Mont, dans lequel les principaux officiers de la ville, en larges perruques et solennelles simarres, demandent à sainte Geneviève d'intercéder pour que cesse la famine dont Paris est affligé depuis deux ans; témoin la précieuse et délicate esquisse de la collection Lacaze, seul souvenir de la peinture placée jadis à l'Hôtel de Ville, le *Festin donné au roi en 1687 pour célébrer sa convalescence*, détruite lors de la révolution, en même temps que le *Mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie* qui décorait aussi la grande salle de l'Hôtel de Ville, où le peintre avait déployé les ressources de sa seconde manière, plus claire, plus souple, d'une vie plus nette que la première.

On estime que Largillière ne peignit pas moins de quinze cents portraits (fig. 44). On en rencontre fréquemment dans les musées départementaux et les collections d'amateurs. Un tel chiffre interdit l'énumération. Disons simplement qu'Edelinck, Desplaces, Van Schuppen, les Drevet et quelques autres ont fait d'après Largillière des estampes superbes. C'est Drevet le père qui a gravé d'un burin admirable le portrait de Jean Forest, homme fantasque dans sa manière de vivre, paysagiste apprécié de son vivant. Largillière avait épousé sa fille[1].

Un peu plus âgé que Rigaud, Nicolas de Largillière survécut à son rival qui fut aussi son ami.

[1] De ce Jean Forest (1636-1712), d'Argenville a dit : « Son coloris est terrible. » Il fut reçu académicien en 1671, Selon Charles Blanc, son tableau de réception, beau paysage animé de figures, aurait été peint, comme tous ses autres, avec des couleurs que l'artiste préparait lui-même : « Ils sont devenus si noirs qu'il n'est plus possible d'y rien distinguer. » Forest a exposé aux Salons de 1699 et de 1704.

Quand il vint à Paris en 1681, Rigaud (Hyacinthe-François-Honorat-Mathias-Pierre-André-Jean y Ros —



FIG. 45. — RIGAUD. — PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FEMME ÉLISABETH DE GROUIX

1659-1743) savait bien des choses de son métier (fig. 45). Il les avait apprises en sa ville, à Perpignan, puis à Montpellier, chez un certain Pezet, peintre sans valeur qui pos-

sédait de belles peintures dont l'élève, en les copiant, fit son profit. Rigaud eut en outre les avis de Ranc[1], autre peintre de l'endroit. A Paris, lié aussitôt avec François de Troy et Largillière d'une union qui ne se démentit jamais, comme eux, il peignit des portraits. De 1681 à 1682, tout en poursuivant assidûment ses études académiques, il en exécuta trente-trois d'après des bourgeois et des artistes qui ne le gênèrent point par la dignité du costume et l'emphase de l'attitude[2]. Sur l'examen du portrait de La Fosse, Le Brun conseilla à l'auteur, qui venait de remporter le grand prix de peinture, de se dispenser du voyage d'Italie.

La première clientèle de Rigaud s'était recrutée dans les rangs assez modestes de la société; elle s'augmenta promptement de personnages qualifiés et le peintre finit par avoir successivement pour modèles les ministres, les princes du sang, le prince de Conti quand il fut nommé roi de Pologne, le duc d'Anjou quand il fut déclaré roi d'Espagne, et Louis XIV lui-même qui avait si souvent posé devant tant de peintres. Il fit même à plusieurs reprises l'image du grand roi. L'exemplaire du Louvre est de 1701. Marqué par la vieillesse, en costume de gala, l'ample manteau fleurdelysé, fourré d'her-

[1] Antoine Ranc, né à Montpellier, père de Jean dont il sera parlé plus loin.

[2] Ces portraits furent payés de 11 à 48 livres chaque, sauf trois 88 livres. Rigaud tenait registre de tous ses ouvrages et du prix qu'il en recevait. Un fragment de ce registre conservé à la bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts a été publié dans le tome II des *Mémoires inédits des artistes français*. On y voit Rigaud peignant trente-neuf portraits en 1690, dont celui de La Fontaine, l'année suivante quarante-deux, cinquante-deux en 1693, etc., sans parler des copies qu'on lui demandait et qu'il retouchait : vingt et une en 1693, trente-six en 1694, trente-deux en 1697, etc., etc.



FIG. 46. — RIGAUD. — PORTRAIT DE LOUIS XIV (Louvre).

mine, largement drapé sur l'épaule, la main gauche à la hanche, la droite sur le sceptre, le monarque dans toute

son auguste personne respire cette grandeur profondément égoïste, cette majesté effrayante dont Saint-Simon a si bien parlé (fig. 46).

A ce portrait historique on préférera celui de Bossuet également conservé au Louvre. L'aspect est un peu théâtral par la pompe de la mise en scène, avec cette colonnade au fond, à laquelle s'accroche une draperie frangée d'or, tantôt tombante, tantôt relevée, avec la richesse du costume de docteur-évêque et l'abondance des accessoires ; mais des splendeurs de l'entourage se détache la tête vivante et fine, d'une fierté douce, sans jactance, laissant deviner une vie d'étude, une intelligence confiante en soi, et c'est la ressemblance du puissant évêque qui s'empare d'abord de l'attention. Ce beau portrait est de 1699, du moins pour le visage ; les vêtements et le reste furent exécutés plus tard, en 1704, par des collaborateurs appliqués à obéir au maître, ne prenant jamais de liberté avec ses indications, car Rigaud attachait le plus grand intérêt à ces détails du costume, des meubles, d'objets parfois accumulés plus que de raison en ses portraits (fig. 47).

Rigaud est supérieurement représenté au Louvre. Les effigies qu'il fit de sa mère en 1695 sont d'un modelé ferme et délicat ; le portrait de Desjardins, morceau d'apparat, un peu boursouflé, a beaucoup de force et de relief. Citons encore les portraits de Robert de Cotte (fig. 48), du cardinal de Polignac, de Philippe V, roi d'Espagne, charmant de jeunesse et d'aristocratique pâleur, et mettons au premier rang celui du petit duc de Lesdiguières de la collection Lacaze, morceau exquis, achevé en perfection. Le petit duc avait huit ans quand il posa en 1687 coiffé d'une perruque blonde, tenant de la main droite le bâton de com-

mandement, et cuirassé, comme il était convenable que fut représenté l'héritier d'une race de soldats. Le ton des



FIG. 47. — RIGAUD. — PORTRAIT DE BOSSUET (Louvre).

chairs est d'une finesse rare, le dessin ne cède rien sans insister nulle part, le pinceau a passé sur les formes avec

la douceur d'une caresse ; et si l'enfant a pris un joli air crâne, né chétif, on le sent promis à une mort presque



FIG. 48. — RIGAUD. — PORTRAIT DE ROBERT DE COTTE (Louvre)

prochaine[1]. N'oublions pas, à Versailles, le fort beau portrait de Dangeau représenté en maître de l'ordre de

[1] Jean-François-Paul de Bonne de Créquy, duc de Lesdiguières, mourut en 1703 à Modène d'une maladie de langueur.

Saint-Lazare, manteau de velours amaranthe, fleurdelysé, doublé de vert, « espèce de personnage en détrempe »,



FIG. 49. — RIGAUD. — PORTRAIT DE LOUIS XV (Versailles).

selon Saint-Simon, orgueilleux, hautain comme son maître le Roi-Soleil. Le musée d'Aix ne réunit pas moins de six portraits de Rigaud, dont celui du président Gaspard

Gueïdan, costumé en berger; à Perpignan, celui du cardinal Fleury, etc.



FIG. 50. — F. DE TROY. — PORTRAIT DE MOUTON, JOUEUR DE LUTH

Malgré le charme de son pinceau, Rigaud ne sut pas aussi bien que Largillière peindre les femmes. Il n'aimait pas à les avoir pour modèles. A leur gré sa couleur manquait de la fraîcheur nécessaire. « Si je les fais telles

qu'elles sont, elles ne se trouvent pas assez belles, disait-il, si je les flatte trop, elles ne ressemblent pas. »

Rigaud travailla pendant soixante-deux ans, recherché jusqu'à la fin. Avec les années sa main s'était alourdie sans doute. Il fit pourtant dans sa vieillesse, d'un pinceau qui n'avait rien perdu de sa grâce, l'excellent portrait de Louis XV, en costume royal, conservé au musée de Versailles (fig. 49). L'Académie avait accueilli en 1687 le peintre de portraits; elle reçut, au commencement de 1700 le peintre d'histoire, bien que les titres de Rigaud, sous se rapport, n'aient jamais été fort brillants.

Les consuls de Perpignan, sa ville natale, l'admirent au nombre des « citoyens-nobles » de la ville, — ce qu'un arrêt du Conseil d'Etat vint confirmer, — priant Sa Majesté « de le maintenir dans sa noblesse en qualité d'écuyer, pour en jouir ainsi que les autres nobles du royaume ». Comme couronnement à ces distinctions, Louis XV conféra au « citoyen-noble de Perpignan » le cordon de Saint-Michel parce qu'il a « eu l'honneur de nous peindre, et toute la maison royale jusqu'à la quatrième génération », lit-on dans la lettre patente du roi en date du 22 juillet 1727, dispensant le peintre « de la preuve de deux races d'extraction de noblesse » qu'il eut été obligé de faire aux termes des statuts de l'Ordre [1].

Avant de clore ce chapitre, ouvrons un alinéa à François de Troy (1645-1730), père de Jean-François dont nous aurons à parler plus loin. Nous le savons déjà, François

[1] Gaspard Rigaud, frère d'Hyacinthe (1660-1705) fut également peintre de portraits. Il a peint ceux de François Brignole et de la signora Raggi Brignole qui sont au palais Brignole, à Gênes. Agréé à l'Académie le 30 juillet 1701. Ne fut jamais reçu académicien.

de Troy vécut avec Largillière et Rigaud dans une union d'amitié rare entre peintres courant la même carrière. Il était leur aîné ; il les précéda à l'Académie, reçu en octobre 1674, au titre de peintre d'histoire. Il fit des tableaux et des cartons de tapisseries ; ses portraits, sont, de ses ouvrages, ceux qui le recommandent surtout. Il avait été, à Toulouse, élève de son père, à Paris de Nicolas Loir, dont il épousa la sœur, et de Claude Lefebvre qui ne lui transmit ni sa touche ferme ni sa couleur généreuse. De Troy peignit plutôt d'un pinceau moelleux et caressant, à la façon de Mignard. Aussi eut-il beaucoup de belles dames dans sa clientèle. Au Salon de 1699 il n'exposa pas moins de vingt portraits et vingt-cinq au suivant, en 1704 (fig. 50). On voit de lui, au musée de Versailles, le portrait de Mansart ; celui de la duchesse du Maine, au musée d'Orléans, *M. de Julienne tenant le portrait de Watteau*, à Valenciennes, la duchesse de la Force, à Rouen, à Grenoble une dame, son enfant nu sur les genoux, la nourrice à côté[1].

La peinture de portraits était en grande faveur. Elle tint une large place aux Salons de 1673, de 1699, de 1704, comme l'attestent les anciens livrets[2] pleins de noms

[1] Le frère aîné de François, Jean de Troy, né en 1640, fut peintre de la mairie de Toulouse. — Nicolas de Troy, père des précédents, succéda à Chalette comme peintre de l'hôtel de ville de Toulouse. Ses peintures ont été détruites pendant la Révolution. Il reste de lui, au musée de Toulouse, le portrait de Goudouli, poète languedocien. — Chalette, né à Troyes, décédé en 1645, a au musée de Toulouse un tableau où les huit capitouls (magistrats municipaux de la ville) sont représentés à genoux devant J.-C. Les autres tableaux de Chalette ont péri.

[2] Avant 1673 il y avait eu trois Salons (1667, 1679, 1671) sans livrets. Entre 1673 et 1699, il y en eut trois, également sans livrets (1675, 1681, 1683). En 1706, 1725, 1727, des expositions s'ouvrirent dont on ne publia pas non plus le catalogue (voyez la préface de J.-J. Guiffrey, en tête de la réimpression des *Livrets des anciennes expositions*). — Ici une remarque. Le

d'académiciens choyés en leur temps, dont la postérité ne s'inquiète peut-être pas assez.

catalogue des Salons officiels actuels ne tient nul compte des expositions dont il n'a pas été dressé de livrets. C'est ainsi qu'au titre de celui de de 1900 on lit : « 118e exposition depuis 1673 », alors que la vérité historique eût exigé : « 127e exposition depuis 1667. » Si l'on avait imprimé : *117e livret depuis celui de 1673, le premier connu*, il n'y aurait pas à réclamer.

CHAPITRE VII

LES COLLABORATEURS DE LE BRUN

On a vu Le Brun se faisant aider aux grands travaux de Versailles par Noël Coypel, Claude Audran, Houasse, Verdier, Michel Corneille, Jean-Baptiste de Champaigne, Jean-Baptiste Blanchard, de La Fosse, Jouvenet [1]. On peut sans injustice négliger quelques-uns de ceux-là; dans la demi-teinte où les a laissés le rayonnement de Le Brun, ils ne nous apprendraient rien de décisif sur l'art français de leur temps. A Noël Coypel, à de La Fosse, surtout à Jouvenet qui eut peu de style, mais un caractère nettement personnel, accordons plus d'attention.

Noël Coypel (1628-1707), élève de Quillerier, eut de bonne

[1] Claude Audran (1639-1684), frère aîné du célèbre graveur, reçu de l'Académie le 27 mars 1675, en même temps que Jouvenet. A peu produit. — René-Antoine Houasse (1645-1710), de l'Académie en 1673, en fut directeur en 1701. Directeur de l'Ecole de Rome en 1704. Il exécuta le « May » de 1675. — Son fils Michel-Auguste (1680-1730), académicien en 1707. — François Verdier (1651-1730), élève de Le Brun dont il épousa la nièce, un de ses plus actifs collaborateurs, de l'Académie en 1678, exécuta le « May » de 1677. — Michel Corneille (1642-1708), fils de Michel Corneille (1603-1664) un des fondateurs de l'Académie; entra à l'Académie en 1663; il peignit le « May » de 1672. Jean-Baptiste, frère puîné du précédent (1646-1695), académicien en 1675. — Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), neveu de Philippe, entra à l'Académie le 21 avril 1663. Il eut à exécuter le « May » de 1687, *Saint Paul à Lystre*. — Jean-Baptiste Blanchard (1595-1665), frère aîné de Jacques, de l'Académie en 1663; son neveu Gabriel (1630-1704), fils de Jacques, de l'Académie la même année.

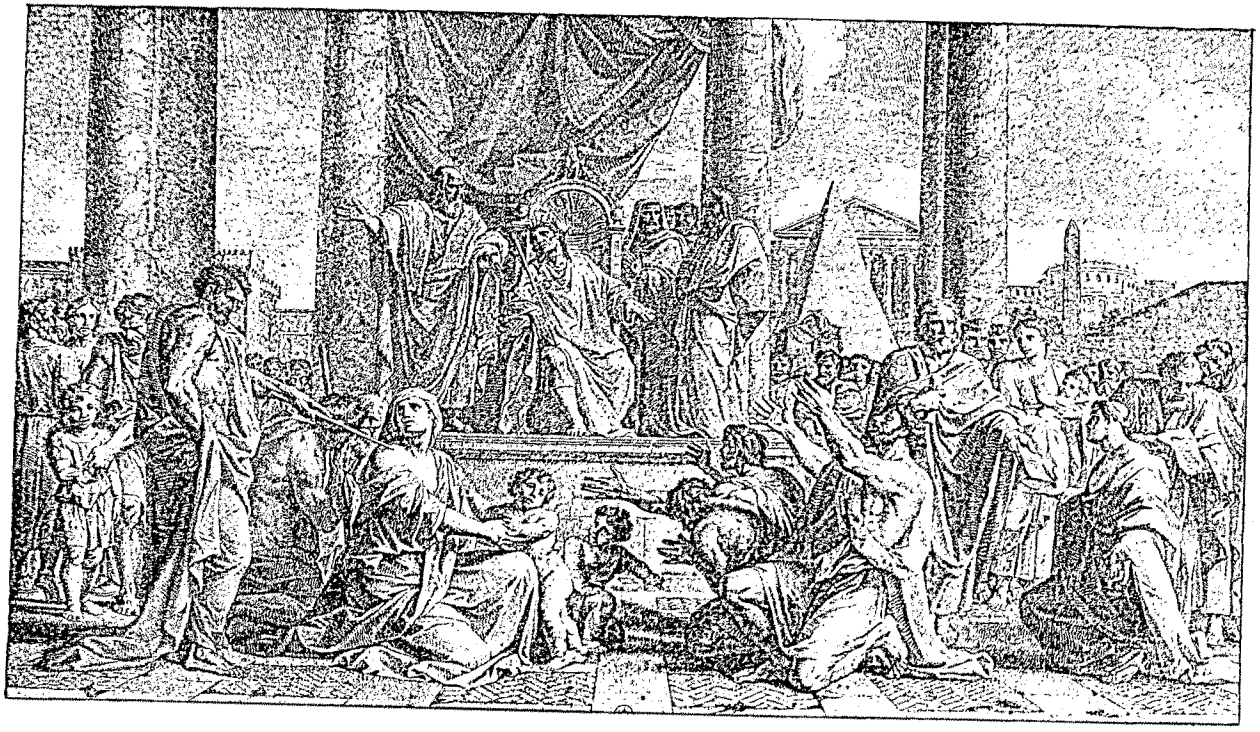


FIG. 51. — NOEL COYPEL. — PTOLÉMÉE-PHILADELPHE DONNE LA LIBERTÉ AUX JUIFS (Louvre).

heure d'importants travaux à exécuter. Déjà Errard l'avait employé aux décors du Louvre, quand il eut à orner de ses compositions, en 1655, les appartements du roi et de Mazarin, en 1660 les plafonds de l'appartement de la nouvelle reine ; d'après les cartons de Le Brun ceux de « la salle des Machines » (l'Opéra), aux Tuileries ; d'autres ouvrages à Fontainebleau. Il eut à peindre pour la corporation des orfèvres le « May » de 1661, « tableau fort estimé, dit d'Argenville, qui fit regarder Coypel comme un des premiers peintres de la France ». Nous ne savons qu'en penser. L'œuvre a disparu et n'a point occupé le burin d'un graveur ; elle reflétait sans doute le goût du peintre pour Le Sueur et Poussin par des réminiscences plus ou moins volontaires. Surtout sur les exemples de Poussin Coypel régla souvent l'ordonnance de ses compositions, le caractère des gestes, des expressions, des draperies de ses personnages, comme le démontrent les petits tableaux exécutés à Rome pendant les années qu'il y resta, succédant à Errard en 1672 à la direction de notre Académie de France. Ces tableaux, *Solon défendant ses lois*, *Trajan donnant des audiences publiques*, *Prévoyance d'Alexandre Sévère*, *Ptolémée-Philadelphe donnant la liberté aux Juifs*, avec quatorze autres du même, figurèrent au Salon de 1699[1]. Ils sont au Louvre. L'intérêt en est languissant, mais l'agencement réfléchi, sagement calculé, et dans tous, dans le *Ptolémée-Philadelphe* principalement, on démêle des passages que n'eût point désavoués le maître des Andelys lui-même (fig. 51).

Noël Coypel s'était rendu à Rome avec son fils Antoine

[1] Au Salon de 1704 Noël Coypel en exposa vingt-huit.

âgé de onze ans, et Charles Héraut (1644-1718), son beau-frère, peintre de paysages, membre de l'Académie de peinture. Il en revint au bout de quatre années ayant dirigé notre école d'une façon plus intelligente que son



FIG. 52. — NOEL COYPEL. — LA VIERGE ET L'ENFANT

prédécesseur, et plus utile aux pensionnaires du roi qu'il ne cessait d'encourager à l'étude par son exemple, par ses conseils. Logé au Louvre à son retour à Paris, fort estimé pour la correction de sa vie et son talent, il fit de nombreuses peintures dans les maisons royales, des cartons de tapisseries pour les Gobelins, et peignit dans la grand'-

chambre du Parlement de Rennes un plafond où l'on voit *Les Vertus que la Justice enfante et les Vices qu'elle châtie*, ce sujet principal d'un style assez ferme, comme on peut en juger encore, accompagné de camaïeux disposés avec goût. A la mort de Mignard il fut nommé directeur de l'Académie. Agé de soixante-dix-sept ans, il exécuta à la fresque l'*Assomption de la Vierge*, toujours existante au-dessus du maître-autel des Invalides. Ce devait être son dernier effort. Après deux ans de maladie il mourait, la veille du jour de Noël, qui était l'anniversaire de sa naissance (fig. 52).

Avec moins de tenue dans le talent, Antoine (1661-1722) eut plus de renommée que son père, et obtint des succès plus brillants. Il peint le « May » de 1680, — il a dix-neuf ans, — à vingt il est reçu académicien, à vingt-quatre nommé adjoint à professeur, et bientôt professeur. Il exécute nombre de peintures pour les églises et pour le château de Choisy. Il peint en 1709 la voûte de la chapelle de Versailles. Directeur de l'Académie en 1714, premier peintre du roi en 1716, il reçoit l'année suivante le titre d'écuyer et des lettres de noblesse. En 1714 il lui avait été « ordonné de mettre en grand, pour une suite de tapisseries, les sujets d'Athalie, Jephté, Suzanne, Esther, Salomon, Tobie, Laban qu'il avait peints en petit quelques années avant [1] ». Il mourut avant d'avoir exécuté toute cette commande, le Régent l'ayant accaparé pour quatorze sujets de l'*Enéïde* à peindre dans sa nouvelle galerie du Palais-Royal (fig. 53).

Antoine Coypel n'inaugura pas le goût factice et théâtral dans la peinture française. D'autres, c'est sûr,

[1] *Vie des premiers peintres du roi*, t. II.

l'avaient précédé dans cette décadence. Mais il précipita le mouvement. S'étant laissé prendre à Rome, à l'emphase, à la boursouflure du Bernin, il garda toujours la marque de cette préférence inconsidérée, et sa manière,

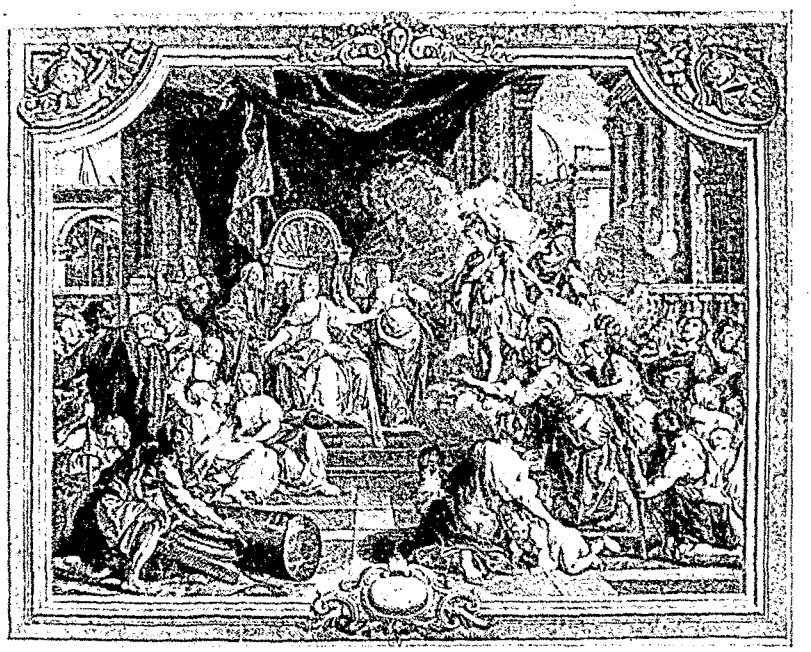


FIG. 53. — ANTOINE COYPEL. — DIDON APERCEVANT ÉNÉE ET ACHATE DANS LE TEMPLE

qui n'eut que trop d'imitateurs, fut d'affadir le sentiment dramatique en des compositions inutilement touffues, dépourvues de style et de noblesse, encombrées d'une fausse érudition et de draperies lourdement agitées, exécutées avec aisance, colorées de tons capricieux qui ne sont pas toujours ceux du vrai coloriste (fig. 54).

Un autre fils de Noël Coypel, Noël-Nicolas (1691-1734),

né d'un second mariage, de trente ans plus jeune qu'Antoine, son frère consanguin, appartient au XVIIIe siècle ; aussi Charles-Antoine (1694-1752), fils aîné d'Antoine. Nous les notons à cette place cependant, afin de ne point interrompre la dynastie des Coypel. Disons, sans plus de phrases, qu'ils entrèrent à l'Académie, le premier en 1720, l'autre en 1715. Charles en fut même élu directeur en 1747 ; il était déjà premier peintre du roi, dignité officielle disproportionnée à son mérite. Ses meilleurs titres sont peut-être les dessins qu'il fit pour les principales comédies de Molière, surtout la suite de vingt-quatre compositions exécutées vers 1724 pour tapisseries, sur des sujets tirés du roman de *Don Quichotte*. Il se piqua de littérature et de poésie. Il écrivit deux tragédies en vers et vingt-trois comédies en prose (fig. 55) [1].

Au deuxième rang, comme son contemporain Antoine Coypel, Charles de la Fosse (1636-1716), mérite au même titre une place dans cette histoire. Comme lui aussi, il fait prévoir l'art trop libre du XVIIIe siècle. Il ne manqua pas non plus de témérité ni de flamme. A l'école de Le Brun, il se forma vite. A vingt-deux ans, il entreprit le voyage d'Italie où il céda à une curiosité qui n'avait point hanté son maître : il visita Venise. Même il y séjourna trois années plus attiré par les coloristes que par les maîtres du beau dessin et du grand style, — ce qui ne l'empêchera pas du reste de noyer parfois ses inventions souvent tumultueuses dans des teintes roussâtres qui étaient la suite des enseignements de Le Brun.

De retour à Paris, il trouva Le Brun en possession d'une

[1] Après avoir été au Louvre, les tableaux de la suite de *Don Quichotte* ont été transportés à Compiègne.

autorité toute-puissante, circonstance heureuse pour un



FIG. 54. — ANTOINE COYPEL. — L'AMOUR RÉFUGIÉ DANS LA MAISON D'ANACRÉON

disciple préféré, impatient à son tour de se révéler décorateur de grande ressource, maniant la fresque sans

timidité. Le fait est que tout de suite des travaux importants lui furent confiés, une fresque à Saint-Eustache et une autre au dôme de l'Assomption, surface fort réduite, il est vrai, par cinq rangées de caissons de forme heptagonale, superposés de la corniche à la fresque, — des tableaux pour Versailles, Meudon, Choisy, pour des églises de Paris et des provinces. Lord Montaigu, qui l'avait connu à Rome, l'emmena à Londres orner son palais ; le roi Georges III lui offrit Hampton-Court à décorer[1]. Mais pressé par Mansard devenu surintendant des Bâtiments, La Fosse rentra à Paris où il travailla aux esquisses de tous les sujets appelés à couvrir les murailles des Invalides. Ces travaux ayant au dernier moment, été répartis entre divers, La Fosse eut seulement à peindre à fresque la coupole de la chapelle, de dix-neuf mètres de diamètre. L'œuvre (Cochin en a fait une spirituelle gravure) est un spécimen honorable autant qu'intéressant de l'école de Le Brun à son déclin. Avec sa prestesse accoutumée, La Fosse exécuta une composition remplie sans confusion, dont le thème général est saint Louis déposant sa couronne et son épée aux pieds de Jésus-Christ, et, sur chacun des pendentifs, — des « panaches » comme on disait, — un des évangélistes escorté d'anges.

Les travaux aux Invalides achevés (1705), La Fosse peignit une *Résurrection du Christ* au-dessus du maître-autel de la chapelle de Versailles, des tableaux commandés par

[1] La Fosse emmena à Londres, pour l'aider dans ses travaux, Monnoyer, dont il sera parlé, et Rousseau, peintre d'architecture qui, une fois en Angleterre, n'en revint plus. Jacques Rousseau (1630-1693), académicien en 1662, travailla à l'hôtel Lambert, à l'hôtel Dangeau, place Royale, à Saint-Cloud, à Saint-Germain, à Versailles, et a gravé à l'eau-forte 16 planches recherchées et rares.

des églises, des couvents, des particuliers, d'autres en des hôtels, et décora les maisons de ville et de campagne de son ami Crozat, le fameux amateur. Peintre de

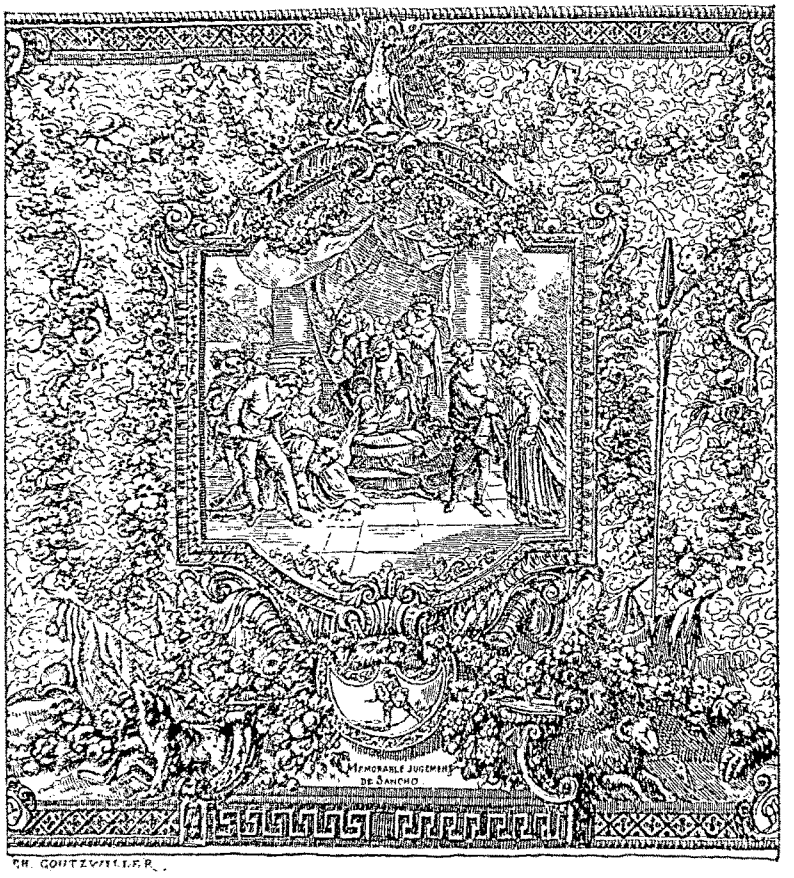


FIG. 55. — CHARLES-ANTOINE COYPEL. — DON QUICHOTTE

décadence, il regrettait que les jeunes gens n'étudiassent pas les « merveilleux » ouvrages du Primatice à Fontainebleau, « au lieu d'aller en Italie où on ne voyait pas de peintures si magnifiques et si convenables pour

former un homme[1] ». Il était entré à l'Académie le 23 juin 1673 (son morceau de réception, l'*Enlèvement de Proserpine*, est au Louvre) ; il en fut nommé directeur le 7 avril 1699.

Lui également, Jean Jouvenet (1644-1717), est un peintre de décadence[2]. Toutefois, son vigoureux tempérament, ses instincts, fièrement déclamatoires, son imagination triomphante lui assurent une place tout à fait distincte parmi ses contemporains. Devenu lui-même dans l'arrangement de ses compositions et de ses groupes, il sut construire des tableaux sans réminiscences. Même à Versailles, sous l'œil de Le Brun, il échappait au despotisme du maître qu'il voyait à l'œuvre. Il était venu de Rouen à dix-sept ans, plein de respect pour son illustre compatriote Poussin. Il l'imita dans son premier ouvrage, le *Frappement du rocher ;* la *Guérison du paralytique* que les orfèvres de Paris lui commandèrent pour le « May » de

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

[2] La dynastie des Jouvenet peintres est très fournie. Jean, *le vieux*, premier du nom, florissait en 1580. D'origine italienne, il s'établit d'abord à Lyon, puis vint à Rouen où il se fixa et se fit admettre dans la Maîtrise des peintres et sculpteurs. — Laurent, *le vieux*, son fils, de la Maîtrise lui aussi, mourut en 1616. — Le fils de ce Laurent, Noël *le vieux*, reçu maître peintre et sculpteur en 1658, mort en 1675, est celui qui aurait conseillé Poussin à ses débuts. — Ses deux fils, Noël *le jeune* et Laurent *le jeune*, furent l'un et l'autre de la Maîtrise de Rouen. On ne sait rien de plus du premier. Le second (1609-1681) eut quinze enfants, entre autres une fille mariée au verrier Guillaume Le Vieil ; une autre, Marie-Madeleine, épousa en 1685 Jean Restout ; Jean-François (1664-1749), académicien en 1701, portraitiste (au musée d'Orléans, le portrait de Mlle de Scudéri) ; Jean, dit *le grand*, pour le distinguer des autres ; c'est celui dont nous allons parler et qui ne laissa pas de postérité artistique ; il eut cinq fils, morts, tous, en bas âge, et neuf filles. Deux seulement lui survécurent. Un jeune frère de Jean *le grand*, Jacques, obtint un deuxième prix de Rome en 1673, et mourut l'année suivante. Noël, le dernier des quinze enfants de Laurent *le jeune* et des frères de Jean *le grand*, fut peintre du duc de Hanovre.



FIG. 56. — J. JOUVENET. — LA PÊCHE MIRACULEUSE (Louvre).

1673, révélait probablement la même influence; on la retrouvait encore, dit-on, dans l'*Evanouissement d'Esther*, présenté par le peintre à l'Académie, en mars 1675, pour son morceau de réception. « Mais comme toute imitation rebute à la fin un génie vif et facile, M. Jouvenet prit l'essor et se forma un goût qui lui fut propre, fondé sur la nature et les grands maîtres, et susceptible de tout ce que son imagination pourrait lui suggérer de noble et de hardi[1] ». Il est certain que s'il gagna quelque chose à plus d'indépendance, sans ses défauts, sans ses dispositions théâtrales et agitées, ses draperies remuées par le vent, sa facture alerte et résolue, Jouvenet ne serait pas Jouvenet, et l'art français n'aurait point en lui une de ses figures les plus caractérisées.

La *Pêche miraculeuse* (fig. 56), la *Résurrection de Lazare* (au Louvre), les deux autres grands tableaux exécutés comme les précédents pour l'église de Saint-Martin des Champs, où ils furent placés à la fin de 1706, les *Vendeurs chassés du Temple*, le *Repas chez Simon*, à présent à Lyon, sont assez connus pour qu'il soit inutile de les décrire. Les deux derniers parurent au Salon de 1699, les autres au Salon de 1704. Sur le récit qu'on lui en fit, Louis XIV voulut les voir; on les transporta à Trianon; le roi trouvant à son gré ces peintures intempérantes et pleines de verve, ordonna à l'artiste de les répéter afin qu'on en fît des tapisseries aux Gobelins, et lui assigna un vaste logement au palais des Quatre-Nations. Jouvenet n'était pas un nouveau venu pour Sa Majesté qui lui avait octroyé une pension de 1.200 livres quand le peintre revint de Rennes

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

en 1698, après avoir orné, au palais du Parlement, la chambre du Conseil (aujourd'hui la première chambre), de peintures dont on apprécie encore l'entente générale, la libre et mâle exécution. En 1702, le roi l'avait désigné pour peindre à la fresque les douze apôtres au dôme des Invalides. En 1709 il lui donna à exécuter, dans la chapelle de Versailles, au-dessus de la tribune royale, une *Descente du Saint-Esprit*, dont il se déclara satisfait au point d'augmenter de 500 livres la pension de l'artiste de plus en plus en faveur.

C'est en 1713 que Jouvenet — il avait soixante-neuf ans, — eut le côté droit du corps paralysé, à la suite d'une attaque d'apoplexie. Si un pareil accident affligea cruellement un artiste de cette activité, de cette imagination et d'une vaillance de praticien peu commune, il est aisé de le comprendre. « Quel malheur, disait-il, d'être privé de travailler, dans le temps que je ne fais que commencer à connaître les difficultés de mon art[1] ! » Et le contemporain, auteur de la notice à laquelle on vient de faire un emprunt ajoute : « Que ce sentiment est digne d'admiration dans un homme tel que M. Jouvenet, et qu'il doit bien servir de leçon à une certaine jeunesse présomptueuse et négligente, qui, aux premiers pas avantageux qu'elle fait dans la carrière de la peinture, s'imagine n'avoir plus rien à découvrir ni à perfectionner », réflexion judicieuse à toutes les époques, bonne à rappeler en ce moment où tant de jeunes gens délaissent l'étude avant d'avoir appris le nécessaire, quelques dons naturels devant à leur idée tenir lieu de tout et suffire à tout ! Quoi qu'il en soit, un

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

jour qu'il essayait de retoucher une tête dans un tableau de son neveu, Jean Restout[1], Jouvenet s'aperçut que sa main gauche, exercée, pourrait suppléer à la droite désormais trop pesante et inerte; il s'appliqua à lui donner de la souplesse, et bientôt finit par se trouver en état de terminer des ouvrages interrompus, par exemple, la *Mort de saint François*, du musée de Rouen, même d'en entreprendre de nouveaux, comme le plafond de la seconde chambre des enquêtes au Parlement de Rouen où il prit pour thème le *Triomphe de la Justice*. Il signera désormais ses peintures *J. J. deficiente dextrâ, sinistrâ pinxit.*

Son dernier tableau, destiné à Notre-Dame de Paris, fut la *Visitation*, appelé aussi le *Magnificat*.

Jouvenet a trop travaillé dans les couvents et les paroisses de Paris, à l'hôtel de Saint-Pouanges, à Marly, à Meudon et autre part, pour que nous le suivions partout. Mais deux de ses tableaux du Louvre nous retiendront un instant : la *Descente de Croix* à laquelle on a fait, à juste raison, les honneurs du salon carré, la *Vue du maître-autel de Notre-Dame*, peinture familière, d'une tranquillité surprenante chez un artiste habituellement emporté et fougueux.

La *Descente de Croix*, peinte en 1697 pour le couvent des Capucines de la rue Neuve-des-Petits-Champs, y fut placée

[1] Jean Restout (1692-1768) était fils et fut père de peintres. Sa mère, Marie-Madeleine Jouvenet, la huitième des quinze enfants de Laurent Jouvenet, fit de la peinture avec quelque succès. Il épousa la fille de Guy-Claude Hallé (1651-1736), académicien en 1682, auteur du « May » de 1686, père de Noël Hallé (1711-1781), académicien en 1748, qui séjourna à Rome, pensionnaire du roi, d'abord, ensuite de 1775 à 1777, directeur de notre Académie. Jusqu'en 1717, Jean Restout étudia chez son oncle, Jouvenet *le grand*, qui le bourrait de conseils et de coups. Sous le rapport du style et du goût, Restout fut un Jouvenet exagéré (fig. 57).

la même année. Mais le roi la donna vers 1700 à l'Académie « pour veiller à sa conservation » et lui fit substituer une copie par Restout. Dès les premiers jours, donc, le



FIG. 57. — RESTOUT. — LE CHRIST GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE (Louvre).

tableau fut très considéré. Or, l'estime du commencement n'a point faibli, puisque dans cette peinture de peu de style, d'une émotion contestable, composition, en revanche, puis-

samment équilibrée et colorée, nous continuons à voir le chef-d'œuvre du maître. Que les types manquent d'élévation, que les attitudes soient lourdes et forcées, les étoffes tourmentées, ce n'est pas douteux; cependant le mouvement du corps de Jésus a beaucoup d'abandon, et, surtout, le coloris est plus riche, la facture plus robuste, la lumière plus amplement distribuée, l'accent pittoresque mieux écrit et plus intense que dans les peintures des autres élèves de Le Brun ou celles du « premier peintre du roi », lui-même (fig. 58).

Nous avons dit que l'autre tableau de Jouvenet est d'une impression différente. Il montre l'artiste s'intéressant à la naïveté des personnes et des choses, touché par les effets de la vraie lumière, comme ne l'étaient guère, alors, ses collègues de l'Académie, comme lui non plus ne l'avait jamais été peut-être.

Antoine de la Porte, chanoine très âgé, ayant fait à l'église Notre-Dame de nombreux dons en objets d'orfèvrerie et œuvres d'art, le chapitre reconnaissant, réuni le 4 janvier 1709, décida de faire peindre le portrait du généreux donateur, « ce qui, dit le texte, a été exécuté par le sieur Jean-Baptiste Jouvenet, peintre ordinaire du roi ». Jouvenet fit-il en buste ou en pied le portrait du chanoine, on ne sait. En tout cas, la toile qui nous occupe représente en ses dimensions réduites le vénérable prêtre, debout au grand autel de la cathédrale, accompagné de ses acolytes, donnant à l'issue de la messe la bénédiction aux assistants peu nombreux ce matin-là : deux femmes, un enfant, deux gentilshommes, deux religieux, en prière au premier plan contre la balustrade du chœur. La grande singularité de ce tableau, ce qui en fait le prix et le rare,

c'est que, à son occasion, le peintre modifia complètement

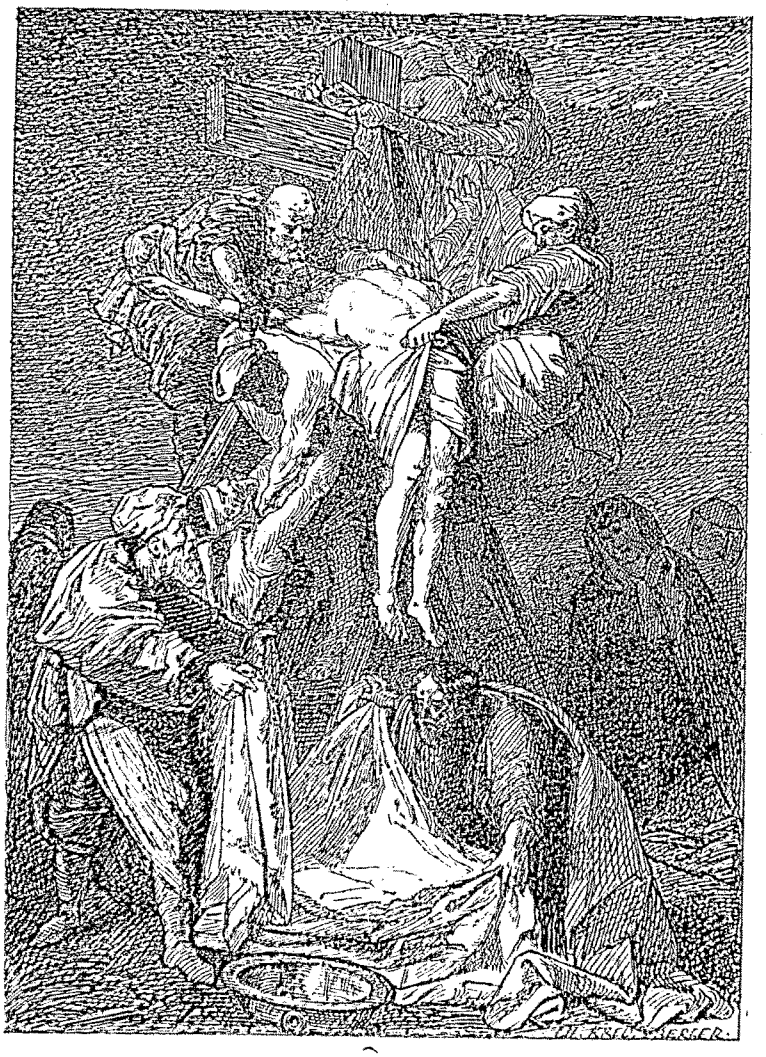


FIG. 58. — J. JOUVENET. — LA DESCENTE DE CROIX (Louvre).

sa palette, aussi les procédés accoutumés de ses effets, et se garda de donner aux personnages des postures héroïques

et solennelles. Point de contrastes violents et brusques dans la couleur, dans les gestes. L'effet est un, le coloris limpide, l'atmosphère légère ; les figures sont posées naturellement, comme dans la vie ordinaire, et tout, là dedans, a été mené d'un pinceau adroit, ferme, spirituel.

A Versailles, dans les peintures de l'Escalier des ambassadeurs, Bon de Boulogne (1649-1717) aida Le Brun dont il savait parfois imiter de très près la manière. Ne dirait-on pas son tableau de réception à l'Académie (1677), *Hercule combattant les Centaures* (musée du Louvre) en entier de la main du « premier peintre du roi » ? Il ne réussissait pas moins dans les pastiches des plus grands maîtres. Cependant il travailla sur son propre fonds, et, muni de souvenirs et d'études, produisit beaucoup d'ouvrages d'un dessin correct mais sans caractère, d'un agencement habile mais sans originalité, d'un coloris en proie aux tons bruns et roussâtres qui attristèrent bien des palettes de ce temps-là. Il avait séjourné pendant cinq ans en Italie, pensionné par le roi, quoique n'ayant point obtenu de prix. Le relevé des peintures que fit Bon de Boulogne à Saint-Germain l'Auxerrois, à Notre-Dame, aux Chartreux, aux Petits-Pères, aux Célestins, à l'Assomption, au Palais de Justice, à Trianon, à Versailles dans la chapelle et les appartements, pour Orléans et Toulouse, pour les bénédictins de Saint-Riquier, près d'Abbeville, tiendrait en cette étude, si nous le faisions, une place qui peut être plus utilement occupée. Il faut seulement signaler de cet artiste les fresques de la chapelle Saint-Jérôme aux Invalides (1702) ; puis, au même lieu, celles de la chapelle Saint-Ambroise. Le médiocre Poërson en avait com-

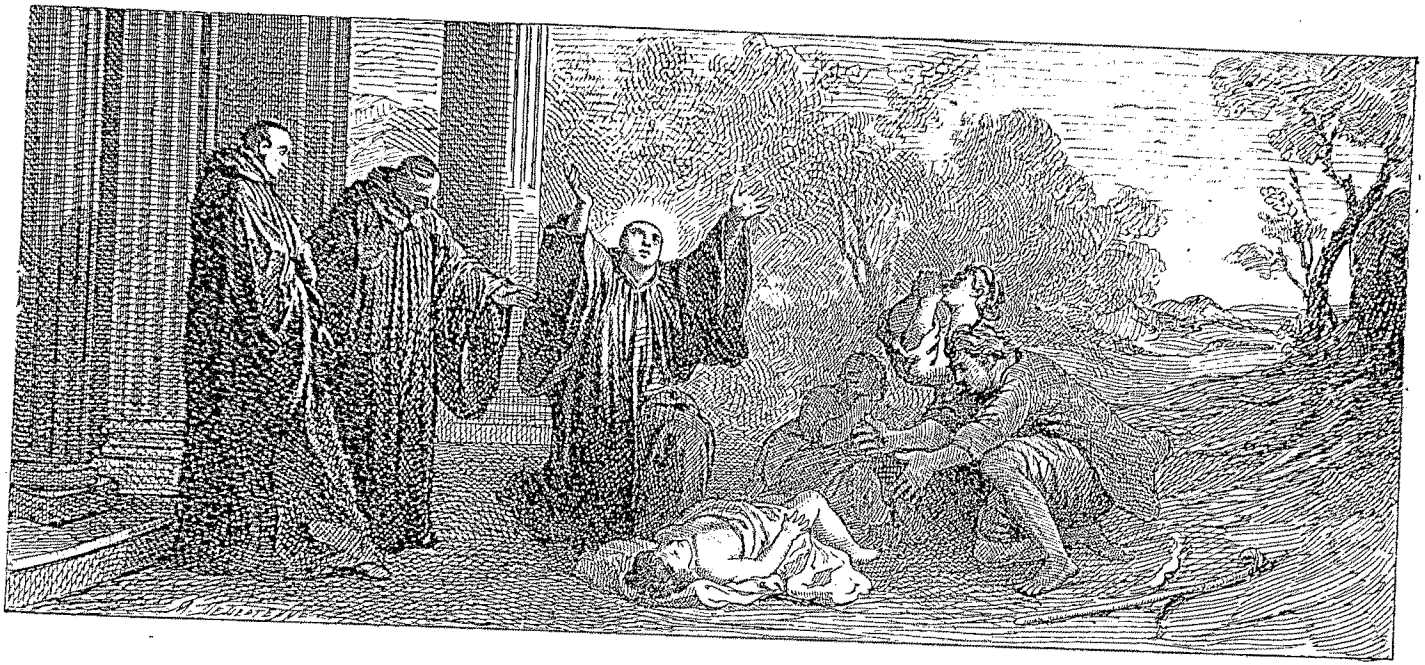


FIG. 59. — BON DE BOULOGNE. — SAINT BENOIT RESSUSCITANT UN ENFANT (Louvre).

mencé là, on dit même achevé, qu'on jugea fort mal venues. On les mit à bas. Bon de Boulogne, autrement expérimenté, fut désigné pour en exécuter de nouvelles[1].

Mais si nous avons accordé à Bon de Boulogne une brève attention, encore est-il équitable de lui savoir gré d'un tableau du Louvre dans lequel saint Benoît est représenté, à genoux, devant un enfant mort que ses prières vont ressusciter. Assurément la composition est émue et pathétique ; le tableau a été peint en belle pâte, d'un pinceau souple et ferme, dans un effet heureusement assorti. Ces artistes attardés dans une fécondité banale ont eu parfois des moments où la critique n'a plus de reproches graves à formuler (fig. 60).

Louis de Boulogne (1654-1733), dit *le jeune*, travailla lui aussi pour les églises et les maisons conventuelles, dans les hôtels des riches particuliers, dans les appartements royaux à Trianon, à Marly, à Meudon, à Fontainebleau. Il fit des peintures pour Chantilly. A Rome, où il était arrivé en 1675 comme pensionnaire du roi, il exécuta des copies d'après des fresques de Raphaël que nous nous souvenons avoir vues au musée du Louvre et que l'on reproduisit aux Gobelins, en tapisseries. De retour à Paris en 1680, académicien l'année suivante, il eut à peindre le « May » de 1688. Il peignit encore celui de 1695 et décora de fresques la chapelle Saint-Augustin aux Invalides. Peintre de faible tempérament, sans originalité, ni convictions, ni style, ses tableaux où rien ne choque matériellement, où rien n'enthousiasme non plus, établirent si bien sa réputation

[1] Charles-François Poërson (1653-1725) fut dédommagé de ce contretemps par sa nomination à la direction de l'école de Rome. — Académicien en 1682, élève de son père.

qu'il mourut fort honoré, c'est-à-dire directeur de l'académie, premier peintre du roi, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, enfin anobli par lettre patente de novembre 1724, datée de Fontainebleau, « lui et sa postérité mâle et femelle [1] ».

Louis et Bon de Boulogne ne sont pas les seuls peintres de la famille. Leurs sœurs, Geneviève et Madeleine, furent élues académiciennes, le 7 décembre 1669. Elles peignaient des fleurs [2]. Leur père (1609-1674) avait été en son temps un peintre considéré. Les échevins de Paris l'avaient envoyé étudier en Italie; à son retour ils le logèrent à l'Hôtel de Ville. Pour la confrérie des Orfèvres il exécuta les « Mays » de 1646, de 1648, de 1657. L'un des fondateurs de l'Académie en 1648, chargé par Colbert de refaire dans la grande galerie du Louvre la partie commencée par Poussin, qui avait été brûlée, il travailla aussi à Versailles [3].

Les deux frères Testelin, très avisés l'un et l'autre, assistèrent Le Brun de leurs conseils lors de la fondation de l'Académie. Ensemble ils formulèrent le plan et les statuts de la future compagnie. Louis, l'aîné (1515-1655), dut être fréquemment appelé par Le Brun à peindre dans ses compositions décoratives des camaïeux, des imitations de bas-reliefs feints de bronze ou de marbre, à quoi il excellait; sûrement il l'eut pour collaborateur dans le décor

[1] *Jésus et le Samaritain*, le « May » de 1695 est au musée de Rennes.

[2] Geneviève (1645-1708) exposa aux Salons de 1673 et de 1704; elle épousa le sculpteur Clérion. — Madeleine (1646-1710) exposa au Salon de 1673.

[3] Il s'appelait Louis. — Il y eut aussi un Nicolas Boulogne, peintre de la fin du siècle; mais on ne peut dire s'il était de la famille des Louis et Bon de Boulogne.

de l'hôtel du commandeur de Jars, près la porte Richelieu. Louis Testelin fit aussi plus d'une peinture « colorée au naturel », notamment pour le corps des orfèvres de Paris, le « May » de 1652, *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, — la gravure de Picart permet de décider favorablement de plusieurs figures, — et celui de 1655, la *Flagellation de saint Paul et de Sylas*, qu'il eut à peine le temps d'achever avant de mourir.

Henri Testelin (1616-1695) fut le premier secrétaire-historiographe de l'Académie royale ; dans ces fonctions dès 1650, il les remplit, assidu et zélé, jusqu'en octobre 1681, moment où, parce que calviniste, on l'exclut de la compagnie. Chassé du royaume, il se réfugia à La Haye; il y mourut. L'Académie lui avait commandé en 1667 une effigie du roi, à laquelle « il travailla sur les pensées de M. Le Brun » et « il reçut de l'Académie une rétribution très honnête ». Déjà en 1648, il avait fait pour son ouvrage de réception le portrait de Sa Majesté en manteau royal, dans la dixième année de son âge. La compagnie « récompensa encore M. Testelin », pour son portrait du chancelier Séguier, commandé ainsi que les deux précédents pour l'ornement des salles où elle tenait ses réunions et son école[1]. Ces trois portraits sont à Versailles.

Si des peintres auxquels on vient d'arrêter le lecteur plusieurs ont été pour Le Brun des aides intermittents, longtemps « le premier peintre » eut recours au seul Monnoyer quand il introduisait des fleurs, des fruits en des vases, ou bien en festons, en guirlandes, dans ses décors. Ce Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699) qu'on appelait

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. I.

communément « Baptiste » (c'est sous ce nom qu'il fut reçu académicien, à titre provisoire en 1663, définitivement le 3 octobre 1665 ; le livret du Salon de 1673 ne le désigne pas autrement), Monnoyer, disons-nous, était en effet très habile dans un genre alors peu pratiqué chez nous. Fort jeune encore il travailla à l'hôtel Lambert ; puis, il accompagna Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte, aux Tuileries, à Saint-Germain, au Louvre, à Versailles, en tous les endroits où « le premier peintre » eut de grands ouvrages à exécuter. Logé aux Gobelins, il fit pour la Manufacture des modèles de tapisserie. Il aida de sa spécialité d'autres peintres, Sébastien Bourdon dans les peintures de l'hôtel du président Bretonvilliers, La Fosse dans la décoration du palais de lord Montaigu, à Londres. L'Angleterre le retint ; on ne le vit plus en France. Dessinant, colorant avec correction, attentif à la nature qu'il ne cessait d'étudier, il mérita l'estime où l'on tint son très réel talent. Malheureusement les années ont bien altéré son coloris : devenus noirs, les tableaux de Baptiste ont un aspect lourd désormais, dépouillé de toute fraîcheur.

Antoine Monnoyer, fils du précédent, académicien le 25 octobre 1704 comme « peintre fleuriste », mourut vers 1735 à Saint-Germain sans laisser rien à dire. Les renseignements sur sa vie et ses travaux manquent totalement. On est aussi mal instruit sur un second fils de Baptiste qui alla à Rome, se fit dominicain, et, dit-on, peignit d'importants tableaux dans les maisons de son ordre.

Le gendre de Baptiste, Blain, ou Belin, de Fontenay (1654-1715), est en meilleure lumière. « Peintre fleuriste », entré à l'Académie au mois d'août 1687, poussé par son

beau-père, recommandé par son agréable façon de représenter les fruits, les fleurs, les accessoires, les ministres l'employèrent, et le roi qui le logeait au Louvre lui donna maints modèles à faire pour la Savonnerie de Chaillot, maints dessus de portes à peindre dans les salles à manger de ses châteaux de Versailles, de Fontainebleau, de Compiègne. A Marly, Le Brun et d'autres s'en aidèrent. De Fontenay recueillit toute la clientèle de Baptiste irrévocablement fixé à Londres.

Si Le Brun préféra la collaboration de Van der Meulen à celle de Joseph Parrocel quand il eut à s'occuper des compositions de « l'Histoire du roi » destinées à être tissées aux Gobelins, ce n'est pas qu'il craignît de rencontrer un rival dangereux dans un peintre formé aux leçons du Bourguignon et sur les exemples de Salvator Rosa. Son choix eut d'autres causes. Van der Meulen était bien mieux armé pour mettre en scène avec une dignité pittoresque les actions militaires du grand roi; les sites étendus, profonds, d'où émergent des villes fortifiées allaient trouver en lui un paysagiste des plus habiles, des mieux préparés. C'était aussi un coloriste fin et souple. La comparaison qu'on peut faire au Louvre entre les deux peintres est loin d'être favorable à Parrocel[1]. Du reste, Louvois commanda plus tard à l'artiste évincé la peinture de victoires de Louis XIV pour un des réfectoires des Invalides — les peintures des trois autres réfectoires furent confiées à Jean-Baptiste Martin, élève de Van der Meulen[2]

[1] L'idée de faire Le Brun jaloux de Joseph Perrocel ne pouvait germer que dans l'esprit d'un descendant de l'élève du Bourguignon (Voy. *Annales de la peinture*, par Etienne PARROCEL, 1862).

[2] Jean-Baptiste Martin, dit l'*aîné* (1659-1735), dit *Martin des Batailles*,

— et pour Versailles et Marly divers tableaux, dont le *Passage du Rhin* que le roi fit placer dans la chambre du conseil, et qui est aujourd'hui au Louvre.

Joseph Parrocel (1648-1704) était le plus jeune des quatre fils de Barthélemy Parrocel (1595-1660), peintre apprécié en Provence, chef d'une dynastie de quatorze artistes du même nom, sur lesquels sept furent de l'Académie ou peintres du roi. — Louis (1624-1694), deuxième fils de Barthélemy, a beaucoup travaillé en Provence et en Languedoc; deux de ses fils, Ignace (1667-1722), Pierre (1670-1723), furent ses élèves comme l'avait été auparavant Joseph, son jeune frère, celui dont nous parlons en ce moment. Mais Joseph n'avait point tardé à s'éloigner pour passer en Italie. A Rome, il fit rencontre de Jacques Courtois, qu'on nommait le Bourguignon, se mit à son école, prit en goût le genre de sujets et de peinture auquel Courtois devait sa vogue, et l'élève eut des occasions où il sembla presque égaler son maître. Son talent à représenter les chocs de cavalerie et l'emportement des combats le fit surnommer « Parrocel des batailles ». De Van der Meulen, il disait : « Il ne sait pas tuer son homme. » Lui, sut fort bien démonter un cavalier d'un coup de feu ou d'un coup de sabre et mêler les vivants aux cadavres, comme en témoignent ses deux *batailles* du Louvre, bien que le temps en ait cruellement obscurci le coloris et dévasté les lointains. Le *Passage du Rhin* a été moins éprouvé. Joseph Parrocel n'a pas exécuté

accompagna le roi et le grand dauphin dans presque toutes leurs expéditions. Il succéda à Van der Meulen à la direction des Gobelins. — Pierre Denis Martin, dit *le jeune*, sur lequel les renseignements biographiques font défaut, peignit aussi des batailles. En 1722 il signait un tableau : « peintre ordinaire et pensionnaire du roi », et, à ces titres, sur une autre peinture il ajoutait : « pensionnaire de Sa Majesté czarienne ».

seulement des tableaux militaires. Les orfèvres s'étant adressés à lui pour leur « May » de 1694, il peignit une *Prédication de saint Jean dans le désert.*

Ne séparons pas le père du fils, bien que celui-ci appartienne au siècle suivant. Charles Parrocel (1688-1752), l'aîné et le seul de douze frères ou sœurs qui fut peintre, étudia sous Lafosse, voyagea en Italie, s'y fit connaître par quelques compositions historiques, et, revenu à Paris, se consacra aux sujets militaires, genre dans lequel il réussit autant que son père, mieux, même, sous le rapport de la composition. Deux tableaux furent pour lui l'occasion d'un succès justifié : l'un représentait l'entrée de l'ambassadeur turc Méhémet-Effendi dans le jardin des Tuileries, l'autre la sortie du même ambassadeur par le Pont-Tournant, après l'audience royale. La commande de ces deux grands ouvrages qui furent imités plus tard en tapisserie, et qui sont à Versailles, fut faite au peintre en 1725. Au mois de février de la même année, Charles Parrocel avait été reçu académicien sur un *Combat de cavalerie et d'infanterie.* Mariette n'est pas tendre pour lui : « Avec peu d'amour pour le travail et encore plus de penchant pour l'ivrognerie, il se trouve les mains liées et demeure dans une inaction impardonnable. »

Quant à Jacques Courtois (1621-1676), mal représenté au Louvre, il était en état de bien peindre les soldats en marche, au repos ou à la bataille. Arrivé, on ignore comment et pourquoi, âgé de quinze ans à peine dans le Milanais, il accompagna pendant trois années le mestre de camp Vatteville, bourguignon comme lui, qui le fit assister à tous les combats ou sièges auxquels lui-même se trouva engagé. Ensuite, il se rendit à Bologne où le Guide et l'Al-

bane lui donnèrent des conseils, s'en alla à Florence, à Sienne, à Rome enfin. On dit que la vue de *la Bataille de Constantin*, au Vatican, lui révéla sa véritable vocation. Cependant Salvator Rosa et Cerquozzi, paraissent l'avoir impressionné surtout : il en accepta les principes; il s'appliqua à imiter leur fougue dans l'action des figures, leurs violences aux premiers plans, leurs touches rapides, leur goût pour les lointains vastes et éclairés. Au musée Pitti de Florence il a une grande mêlée de cavalerie se déroulant sur un fond de montagnes que le soleil à son déclin colore et dont M. de Chennevières a dit judicieusement : « ce fond, d'une lumière si tranquille, dorant et bleuissant les montagnes à l'horizon, est vraiment quasi digne de Claude[1] ». De Salvator et de Claude notre bourguignon avait appris à peindre les larges campagnes baignées d'une lumière harmonieuse ; mais il se laissa trop entraîner par sa facilité d'improvisation.

Après une courte excursion en France, il retourna à Rome, perdit sa femme qu'il fut soupçonné d'avoir fait périr par le poison, se retira en 1635 chez les jésuites, prit l'habit de frère laïque, et peignit plusieurs tableaux pour leur Maison. Sauf Joseph et Charles Parrocel, les peintres français ne subirent à aucun degré l'influence de Jacques Courtois dit le Bourguignon.

Au point où cette étude est parvenue, avant de la conduire au delà, il importe de renseigner le lecteur sur les écoles provinciales que tant d'artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle fréquentèrent. On dessinait et sculptait, on peignait activement dans beaucoup de villes du royaume, sans que

[1] *Essais sur l'Histoire de la Peinture française.*

se dégageât pourtant de ces centres divers un accent d'art franchement particulier et local. C'est que, au commencement du siècle, bien des peintres étrangers et français traversaient le pays, gagnant l'Italie ou en revenant, et faisaient ordinairement séjour à Lyon, à Avignon, à Aix, ailleurs, quitte à rester là des années retenus par des travaux dans les hôtels de l'endroit et les châteaux des environs, dans les couvents et les églises. D'autres, venus on ne sait d'où, allaient à l'aventure, s'arrêtaient au hasard des commandes, sans se fixer précisément nulle part. N'est-ce pas un de ces peintres errants qui enseigna les frères Le Nain ? De Quantin Varin, momentanément aux Andelys, Poussin reçut un commencement d'éducation utile. Or, de tant de jeunes gens instruits par ces maîtres de passage et d'origines diverses, ceux-ci ne quittaient pas le pays de leurs études, où les retenait une clientèle suffisant à leur ambition et à leurs besoins ; ceux-là allaient demander à l'Italie un supplément de savoir ; beaucoup accouraient à Paris lutter avec des chances inégales pour la vie et la renommée. Quelques-uns, comme Rigaud et Largillière y arrivèrent, déjà sûrs du succès. Tous laissaient s'effacer en eux le caractère de leur province. Du reste, ceux qui les enseignaient, Nicolas de Troy, Chalette à Toulouse, Boucher à Bourges, Ranc le père, à Montpellier, etc., ne pouvaient leur faire aimer une religion dont ils n'avaient eux-mêmes aucune notion, la religion du terroir.

A Paris, aux mains de la Maîtrise l'enseignement des arts était tombé si bas qu'un des champions les plus éloquents des anciennes corporations est obligé de convenir « qu'elle (la Maîtrise) laissait avilir l'enseignement

à un degré d'infériorité qui faisait tache au milieu des progrès obtenus partout [1] ».

Donc, à proprement parler, pas d'écoles provinciales jusqu'au moment où Le Brun obtint de Colbert et du roi un arrêté approuvant les articles délibérés par l'Académie « au nombre de neuf, tirez tant des statuts que de la discipline, pour l'establissement des Ecoles académiques, par toutes les villes du royaume où il sera jugé nécessaire ». Cet arrêté est de novembre 1676.

Le 11 avril précédent Le Brun avait entretenu la compagnie d'une lettre de Thomas Blanchet, peintre en titre de la ville de Lyon, qui offrait « d'establir une Académie dans la dite ville, pour y enseigner la jeunesse dans les artz de peinture et de sculpture selon les Ordonnances du Roy et la discipline de l'Académie royalle ». On applaudit à cette ouverture, et le 30 mai l'Académie nomma Blanchet académicien afin de lui donner du prestige. Le 7 août 1677, elle accorda les mêmes pouvoirs à Jean Hellart, peintre, et à Lacroix, sculpteur, sur l'heure reçus académiciens, en vue d'organiser une Ecole académique à Reims, « en s'assujétissant à l'observation des statuts de l'Académie et à ses ordres ». Plus tard, le 3 mars 1691, — l'affaire traînait depuis 1688, Le Brun encore vivant, — le secrétaire lut deux lettres, l'une de l'archevêque, l'autre des académiciens de Bordeaux, remerciant la compagnie des « lettres d'establissement qu'elle leur a envoyées » [2]. L'Académie ne s'en tint pas là. Elle étendit sa protection et sa juridiction à toutes les provinces ; sous la conduite d'artistes qu'elle investissait de sa confiance, des écoles s'ou-

[1] Le comte Léon de Laborde. *De l'union des arts et de l'industrie.*

[2] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture.*

vrirent successivement à Toulouse, à Rouen, à Marseille, à Montpellier, à Lille, à Amiens, à Dijon, à Dunkerque, à Valenciennes, et sur d'autres points du territoire.

Nous avons raconté la vogue de Simon Vouet avec son atelier dans lequel passa toute une légion d'élèves intelligents et actifs. Des peintres qui sont l'honneur de l'art français en sortirent. Cet atelier, ouvert en 1627, dut fermer en 1649, pour cause de décès, et aucun autre ne le remplaçant, ce fut une fortune singulière pour les jeunes gens de trouver où apprendre, où recevoir successivement les conseils des artistes les plus réputés du moment, Le Sueur, Errard, Sébastien Bourdon, Laurent de la Hyre, Sarrazin, Le Brun et les autres « anciens » d'une compagnie accessible à tous les genres de peintures, histoire, fleurs, miniatures, paysages et « bambochades ».

L'enseignement académique régna partout. A-t-il eu des conséquences fatales ou fécondes ? Les deux termes de la proposition ont des partisans également convaincus. On parle d'essors entravés. En est-on bien sûr ? La place manque pour examiner cette question aussi intéressante qu'obscure, avec le soin et l'ampleur indispensables. Contentons-nous de dire ceci qui défie toute critique :

En ces temps de concentration générale, l'Académie laissa des capacités fort diverses se manifester, se contredire. Chez elle Gillot, Watteau, Lancret, Boucher, Chardin apprirent les règles de l'art, les mêmes pour tous, et les plièrent chacun suivant ses préférences particulières, à des manières fort dissemblables, différentes, certes, de celles des professeurs en exercice et des traditions officielles. L'Académie hésita-t-elle à les admettre ensuite à partager ses travaux et ses prérogatives ?

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE VIII

Le Brun avait eu des continuateurs. Cependant Charles de La Fosse parvint à plus de grâce, Antoine Coypel à un coloris plus varié, Jouvenet resta original, gardant seulement quelques-uns des traits généraux de son maître, et des portraitistes, Rigaud, Largillière surtout, réjouirent leur palette de notes vraies et fraîches, depuis longtemps oubliées ou proscrites. Avec ces intermédiaires de son école et de l'école du XVIIIe siècle, qui font pressentir de Troy, Natoire, Boucher, Watteau, son influence déclina. Un art plus libre, l'art du sourire, allait tout à fait l'éclipser. La vérité est que chez nous comme ailleurs, et souverainement elle avait dominé partout, elle disparaîtra bientôt sans retour dans une décadence aimable et galante menée par des sceptiques qui avaient beaucoup de talent et infiniment d'esprit.

Le Brun mort, du reste, l'ère des grands travaux de peinture s'était peu à peu fermée. Robert de Cotte avait succédé à Le Brun dans la direction du goût. Dessinateur souple et savant, doué également d'une fécondité surpre-

nante, il renouvela les types d'ornements, créa un mode nouveau de décoration : des boiseries finement façonnées couvrant les murailles rendirent secondaire le rôle des peintres; on ne peignit plus guère en des cadres chantournés que des dessus de portes, et de son Versailles ennuyé, le vieux Roi-Soleil put assister, avant d'aller rejoindre ses ancêtres à Saint-Denis, à l'avènement d'un style moins solennel, moins imposant que celui auquel son nom reste attaché, remarquable encore par un cachet de belle élégance et de gracieuse distinction. — Après le goût de Robert de Cotte, régna celui d'Oppenord, inventeur du style tourmenté à l'excès, tant à la mode sous le nom de « style rocaille », auquel succéda le style Louis XVI, délicat, classique, raisonné et calme, détrôné à son tour par les glaciales imitations gréco-romaines en vogue sous la Révolution et l'Empire.

Cependant, un peintre sérieux, comparativement à ses confrères contemporains, coloriste agréable, copiant d'ailleurs la nature sans la choisir, François Le Moyne, ou Le Moine (1688-1737) eut à exécuter des ouvrages importants qui lui firent une grande réputation et protègent sa mémoire. Il avait étudié chez Louis Galloche (1670-1761), artiste estimé en son temps [1]; eut le grand prix de l'Académie en 1711, mais ne passa point en Italie, parce que l'Etat appauvri par les guerres désastreuses de la fin du règne de Louis XIV, ne pouvait entretenir de pensionnaires à Rome, et entra à l'Académie royale en 1716 comme agréé, comme académicien, en 1718.

[1] De l'Académie en 1711, sur un tableau représentant *Hercule rendant Alceste à Admète*, que Villot a décrit dans son catalogue du Louvre (1859) et qui n'est plus au Musée.

Beaucoup des peintures de Le Moyne ont disparu : les sept exécutées pour les Cordeliers d'Amiens, un *Saint Paul aveuglant Elymas,* jadis dans la nef de Saint-Germain



FIG. 60. — LE MOYNE. — HERCULE ET OMPHALE
(Louvre, galerie Lacaze).

des Prés, une *Transfiguration* à la voûte du chœur des Jacobins du faubourg Saint-Germain, commencée en 1723, achevée l'année suivante au retour d'un rapide voyage à Rome, où le peintre avait étudié de préférence Pietro de Cortone, Lanfranc, peut-être Michel-

Ange. C'est aussi en 1724 qu'il peignit l'*Hercule et Omphale* de la galerie Lacaze. La composition n'en est pas fort bien entendue ; mais le torse de la femme, assez maladroitement coupé par la peau du lion de Némée, est d'une savoureuse lumière et d'un beau modelé (fig. 60).

Auparavant, en 1721, il avait eu l'amer déplaisir de voir un peintre de Venise, Antonio Pelegrini, élève de Ricci, appelé à décorer le plafond d'une galerie large de 9 mètres, longue de 43, dans l'hôtel de la Banque royale, primitivement hôtel de Mazarin, puis de Nevers, occupé aujourd'hui par la Bibliothèqne nationale. C'était une blessure grave faite à son orgueil qui était immense. Aussi, de dépit, afin de démontrer qu'il eût été à la hauteur de l'entreprise, il peignit en esquisses les mêmes sujets que Pelegrini rue Richelieu, et, au dire de Caylus, « il y avait plus d'ordre, de poésie et d'élégance » dans les compositions de Le Moyne que dans celles du vénitien. Nous n'y contredirons pas. Extrêmement habile, Pelegrini procédait avec une précipitation qui lui interdisaient les loisirs de la pensée ; Lemoyne, au contraire, s'il péchait par le style, travaillait, malgré certaines apparences de facilité, péniblement, avec lenteur.

La vanité de Le Moyne eut des dédommagements. Au concours d'émulation ordonné par le roi en 1727 entre les « peintres d'histoire » de l'Académie, le tableau de Le Moyne, la *Continence de Scipion*, partagea le prix avec un *Bain de Diane* de Jean-François De Troy ; Le Moyne, en 1734, eut à peindre à la fresque la voûte de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, ensemble d'une soixantaine de figures, d'une harmonie douce, d'une coloration fine et légère, et commença aussitôt après une gigantesque et

robuste peinture (21 mètres sur 18) au plafond du salon d'Hercule, à Versailles. Là, il disposa en quatre groupes principaux cent quarante-deux personnages de proportions colossales, souvent de fière allure, sinon d'une originalité saisissante. Le 28 septembre 1756, la toile achevée et marouflée vingt ans après sa mise en train, — nous avons dit Le Moyne très lent au travail, — le roi vint la visiter, et, devant l'œuvre qui jetait sur le déclin de l'école des lueurs non pas rassurantes, cependant d'un noble éclat encore, nomma l'auteur son premier peintre, poste vacant depuis 1734, par la mort du précédent titulaire, Louis de Boulongne.

La fin de Le Moyne fut tragique. Bon, affectueux pour ses élèves, Le Moyne était orgueilleux à l'excès et fort jaloux de ses confrères, quels qu'ils fussent. Même le titre de premier peintre ne le satisfit qu'à demi parce qu'il n'était pas accompagné de toutes les faveurs dont Le Brun avait joui sous Louis XIV. Sa raison se troubla. Neuf mois après sa nomination, dans un accès de délire, il entend des gens monter son escalier, croit qu'on vient le saisir pour le mener en prison, et se perce à plusieurs reprises de son épée. Il était mort.

Un élève de Le Moyne eut de la célébrité en son temps qui, aujourd'hui, ne fait pas grand honneur à son maître. Charles-Joseph Natoire tiendra un jour à Vien ce langage dénué d'artifice : « A quoi bon peindre d'après nature ? Est-ce que la nature peut fournir les figures de second et de troisième plan ? La belle difficulté de prendre un modèle et de le copier ! » Et c'est par extension de ces beaux principes qu'il peignit, probablement sans modèles, les *Trois Grâces* et la *Junon* du Louvre, figures de pre-

mier plan qui resteraient médiocres sous tous les rapports au deuxième ou au troisième. Il obtint le grand prix au concours de 1721. Wleughels, directeur de l'Académie de Rome en écrivait. « Ce jeune homme dessine d'un goût qui le fait considérer ici et qui sera estimé en France. » A son retour, on l'accueillit fort bien, en effet ; aux expositions de la place Dauphine organisées chaque année le jour de l'Octave de la Fête-Dieu, il eut du succès ; il fut reçu académicien en 1734 ; pour de grands seigneurs, pour des financiers il décora des appartements. L'ancien salon de Mme de Rohan à l'hôtel de Soubise (fig. 61) où sont à présent les Archives nationales, conserve un témoignage de sa manière qui mystifiait agréablement le dessin et la couleur et ressemblait à celle de Boucher[1]. Il peignit aussi un dessus de porte dans la chambre de la reine, à Versailles, encore en place. On lui commanda des modèles de tapisseries. Enfin, sa réputation consacrée, il alla remplacer de Troy comme directeur de l'Académie de France à Rome, et fut honoré du cordon de l'ordre de Saint-Michel. La pièce capitale de Natoire semble avoir été la décoration de la Chapelle des Enfants-Trouvés. Elle

[1] A l'ancien hôtel de Soubise, en outre des « Aventures de Psyché » dues au pinceau de Natoire, il y a encore des peintures de Boucher, de Restout, de Carle Van Loo, de Trémollière. Celles du dernier, l'*Education de l'amour*, *Hercule et Omphale*; *Minerve qui montre à travailler à une jeune fille*, *la Sincérité accompagnée de trois génies*, dans l'ancienne chambre à coucher de la princesse de Soubise, salle dite à présent « de la République » témoignent du même goût que les autres de l'hôtel, et les égalent. Pierre-Charles Trémollière (1703-1739), élève de J.-B. Van-Loo, fut pensionnaire du roi à Rome après le concours de 1726. Agréé en 1736, académicien en 1737. La même année il exposait au Salon un grand tableau « de 18 pieds de haut sur 8 de large », l'*Assomption de la Vierge*, exécuté pour les Chartreux de Lyon. Le comte de Caylus prononça son éloge devant l'Académie le 27 avril 1748.

figurait une étable immense, occupant le chœur et la voûte de toute la chapelle. Au fond, Jésus naissant apparaissait dans une gloire d'anges. A droite, en plusieurs panneaux, la marche des mages et de leur suite, à gauche, les bergers allant à la crèche (fig. 62). Ce vaste décor n'existe plus.

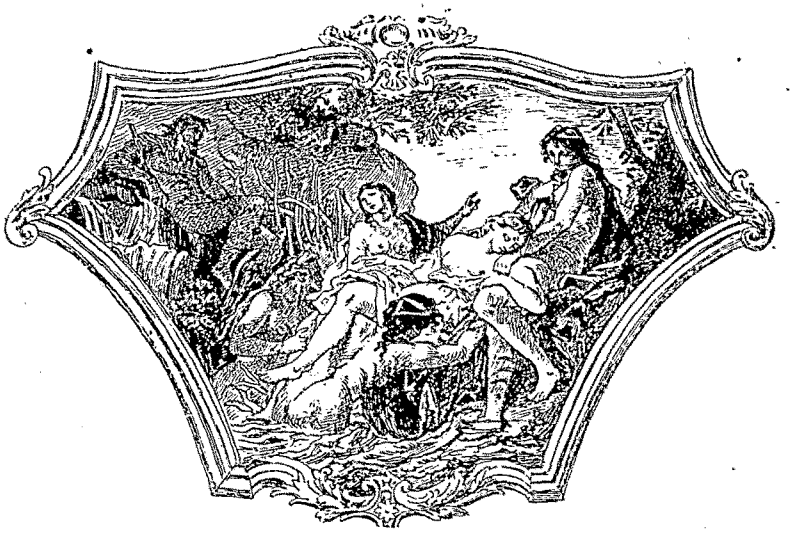


FIG. 61. — NATOIRE. — SUJET TIRÉ DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ (Hôtel de Soubise).

Aux Enfants-Trouvés Natoire eut pour l'aider Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789), son élève, qui remporta le prix de Rome en 1734, fut académicien en 1743, directeur de l'Académie en 1770, et succéda à Antoine Coypel comme peintre du duc d'Orléans, à Boucher comme premier peintre du roi. De Troy avait dit de Pierre, son pensionnaire à Rome : « Il peut devenir un très grand sujet »; mais Pierre resta sans le moindre accent d'originalité; il eut l'habileté superficielle, facile et inconsistante

commune à la plupart des peintres de ce temps-là. Diderot lui décocha une verte boutade à l'occasion du Salon de 1763 : « Pierre a toujours été en dégénérant, et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu ; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes. » Sous l'administration de M. d'Angevillier, directeur des Bâtiments, Pierre devint tout-puissant ; il disposa des commandes, des faveurs officielles. A cela, il mit un zèle actif, mais son esprit raide et cassant lui valut la désaffection générale de ses confrères, chez lesquels, du reste, ne brillaient point des idées meilleures sur le but et l'enseignement de l'art.

Jean-François de Troy (1679-1752), fils du portraitiste dont il a été précédemment parlé, fut de ceux qui tinrent la jalousie de Le Moyne en éveil. Il est juste d'ajouter que, de son côté, de Troy n'était pas moins jaloux de Le Moyne. Doué d'une grande faculté d'invention, d'une grande facilité d'exécution, il en abusa. Il se rendit à Rome vers 1699 et y séjourna aux dépens de son père jusqu'au moment où M. de Villacerf, directeur des Bâtiments, lui accorda le titre et les bénéfices de pensionnaire du roi. Il visita toute l'Italie. Une amourette dont la jeune femme d'un vieux magistrat était l'objet, le retint deux ans à Pise ; il s'installa à Florence ; le ministre de France en cette ville l'obligea à rentrer à Paris. Partout où il avait fait séjour il s'était livré au plaisir autant sinon plus qu'à l'étude. Aussi ses tableaux, généralement, se ressentent de cette inégalité d'humeur ; parfois on y trouve les signes de l'attention, plus souvent ceux d'un esprit pressé de finir. Estimant qu'un seul changement partiel pourrait déterminer une modification



FIG. 62. — NATOIRE. — UN DES PANNEAUX DES ENFANTS-TROUVÉS

totale et « refroidissait le génie », de Troy ne perdait pas son temps à améliorer ses ouvrages, à en corriger les erreurs.

C'est après la mort de son père qu'il obéit surtout à ces belles théories. Plus sérieux, le vieux de Troy le retenait par de fermes avis, autorité salutaire à laquelle on doit sans doute l'ordre réfléchi qui fait du tableau du fils, la *Peste de Marseille,* une des peintures les plus recommandables du XVIIIe siècle. Peut-être y a-t-il là dedans trop de torses inutilement et académiquement nus ; mais la toile est remplie d'épisodes répartis sans trop de remplissages, de scènes d'angoisse et d'effroi : en haut des anges irrités, messagers des vengeances du ciel ; au-dessous, calme, le chevalier Rose dominant la foule, fait enlever les cadavres, et sur l'ensemble s'étend un coloris approprié au caractère et au mouvement de la composition. Commandé par le chevalier Rose lui-même, exécuté en 1722, ce beau tableau est à Marseille.

L'énumération de tous les tableaux de Troy serait longue. Il en fit deux pour l'Hôtel de Ville, cinq pour les pères de Saint-Lazare, deux pour les religieuses de Ville-l'Evêque, quatre pour le duc de Lorraine, quatre encore pour le roi de Danemark, et combien pour des amateurs, M. de Sénozan, le comte de Saint-Maur, le duc de Mortemart, le président du parlement de Dijon, etc.! M. de la Live de Jully lui en commanda trente-six, mis en trumeaux et dessus de portes dans sa maison de la rue Neuve-du-Luxembourg; le financier Samuel Bernard presque autant, destinés à son château de Passy, plus une grande composition pour sa chapelle, *les Apôtres auprès du tombeau de la Vierge*, achevée en vingt-deux jours. Tel de ses trumeaux

ou dessus de portes lui avait coûté à peine quelques heures



FIG. 63. — F. DE TROY. — SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS

de travail. Il peignit en soixante-douze heures, a-t-on dit, le *Chapitre de l'Ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV*,

La légende exagère, pensons-nous. L'œuvre est au Louvre. La tenue générale, l'exécution, poussée en plus d'une partie, démentent une pareille promptitude.

D'ailleurs, bien que jouissant d'une large aisance par son mariage avec une riche héritière, fille d'un échevin de Paris, il lui fallait, aimant à paraître, demander souvent à ses pinceaux les ressources nécessaires à ses habitudes de luxe, de dissipation et de galanterie, à des pertes de jeu, car il était gros joueur par surcroît. Heureusement, ses tableaux « de modes », comme on disait, et ses petites mythologies trouvaient toujours un facile débit. Il peignit d'une main agile quelques cadres destinés aux petits appartements de Versailles, entre autres le *Déjeuner d'huîtres*, aujourd'hui à Chantilly, les personnages, gens de haute qualité, assis autour d'une table ovale, dans un très riche intérieur, peinture intéressante par l'esprit vif de la mise en scène et de la facture. Le *Déjeuner d'huîtres* et le *Déjeuner de jambon*, par Lancret, également à Chantilly, se faisaient pendant à Versailles. La *Suzanne* dont nous publions la gravure paraît avoir été un friand morceau, abstraction faite du goût et du style qui ont dirigé l'auteur (fig. 63).

Envoyé à Rome en 1738 pour remplacer Wleugels, décédé, à la direction de l'Académie de France, en outre de nombreux ouvrages demandés par des amateurs, de Troy acheva l'*Histoire d'Esther*, suite de sept modèles de tapisseries, — il avait peint les trois premiers à Paris, — et une autre suite de sept pièces, l'*Histoire de Jason*, occasions qu'il saisit pour donner toute liberté à son goût particulièrement enflé et théâtral.

Après quatorze années de directorat durant lesquelles

il ne cessa de faire grande figure, au moment de céder la place à Natoire son successeur, au moment de quitter Rome et de renoncer à des projets de mariage avec une jeune et brillante italienne, le désespoir le prit. Une



FIG. 64. — SUBLEYRAS. — LE SERPENT D'AIRAIN

brusque fluxion de poitrine s'en mêlant, en peu de jours il mourut. Il avait soixante-treize ans. Il était entré à l'Académie le 28 juillet 1706, son père étant directeur de la Compagnie, sur un tableau représentant *Apollon et Diane perçant de flèches Niobé et ses enfants*. On a dit plus haut que Le Moyne et de Troy se partagèrent le prix au concours de 1727 auquel prirent part les académiciens « peintres d'histoire ».

Le Moyne disparut trop tôt pour avoir eu à s'alarmer de

la concurrence de Pierre Subleyras (1699-1743). Il est vrai que, fixé à Rome où l'avait conduit le prix de l'Académie remporté au concours de 1727, Subleyras ne revint point en France. Il avait de la force, de la couleur et l'exécution facile des bons praticiens de son temps (fig. 64). La correspondance de Wleughels est assez froide sur son compte. « C'est un bon sujet, écrit le directeur de son pensionnaire, très sage, de très bonne volonté; il a un peu de peine à se débarbouiller; le temps et son assiduité le perfectionneront (16 mai 1731); — Il fait plutôt bien que mal (24 janvier 1732); — Il fait à présent du portrait et a un peu de vogue (22 octobre 1734); — Subleyras ne fait pas mal; il fait un peu de tout et copie passablement (3 février 1735). » De pareilles notes n'indiquent pas une grande confiance. Néanmoins, Subleyras sut se « débarbouiller ». Quatre ans après les derniers renseignements fournis par son directeur, il achevait en 1739, pour les chanoines d'Asti la *Madeleine aux pieds de Jésus-Christ chez Simon le pharisien*, toile d'ample envergure, à présent au Louvre, et pleine d'action, qui ne se recommande pas, sans doute, des maîtres du XVIe siècle, mais luttera sans désavantage avec les meilleures peintures religieuses du XVIIIe. A Rome, cette *Madeleine* eut un vif succès. Le pape Benoît XIV commanda à l'artiste son portrait (aujourd'hui à Chantilly, une réplique à Versailles); des cardinaux, des princes romains voulurent de ses tableaux; Subleyras en eut aussi à peindre pour des églises de Milan, de Grasse, de Toulouse, et sa *Messe de saint Basile*, destinée à Santa Maria degl' Angeli, à Rome, fut reproduite en mosaïque et placée sous cette forme, honneur insigne, dans la basilique de Saint-Pierre où elle est encore. Il a exécuté également de petits

tableaux de genre d'une jolie couleur argentée (fig. 65). Carle Van Loo eût été pour Le Moyne un rival autre-



FIG. 65. — SUBLEYRAS. — LES OIES DU FRÈRE PHILIPPE (Louvre).

ment redoutable que le fut de Troy, qu'eût pu l'être Subleyras.

La lignée des Van Loo, originaire de Hollande, remonte à Jan, lequel passait à Amsterdam pour « vaillant coloriste ». Jakob, fils de Jan, né lui aussi en Hollande, à

l'Ecluse (1614-1670), vint à Paris, se fit naturaliser Français et fut académicien le 6 janvier 1663 au titre de peintre de portraits et d'histoire[1]. Le Louvre a eu de ses ouvrages (catalogue Villot, numéros 274 et 275). Son fils, Louis-Michel, né à Amsterdam (vers 1640-1713), précéda son père à Paris, étudia à l'Académie, remporta le premier prix, séjourna à Rome, se fixa à Aix où, s'étant marié, il eut deux fils qui comptent dans l'école française : Jean-Baptiste et Charles-André dit Carle. De Jean-Baptiste, trois fils : François (vers 1708-1733), « né pour la peinture autant que qui ce soit », écrivait Wleughels le 24 janvier 1732, et le 21 juillet suivant : « Il ne sort pas tous les jours de l'Académie des sujets pareils », mort à vingt-deux ans d'un accident de voiture, près de Turin; Louis-Michel et Charles-Amédée-Philippe (1715 ou 1718-?), qui devinrent peintres, le premier du roi d'Espagne, l'autre du roi de Prusse. Jules-César-Denis (1745-1824), selon Cochin le seul des fils de Carle qui « montra quelque disposition à soutenir le nom de son illustre famille », se confina dans le paysage sans dépasser le niveau d'une honnête médiocrité. De l'Académie en 1784. S'il y eut d'autres Van Loo peintres, ils s'effacent assez d'eux-mêmes pour nous autoriser à les négliger. Les deux frères Jean-Baptiste et Carle, d'abord, Louis-Michel plus loin, sont les seuls auxquels nous nous arrêterons.

[1] On connaît par la gravure *Le coucher*. Les frères Ménard dans leur *Tableau historique des Beaux-Arts* l'attribuent à Carle Van Loo; c'est une erreur; il est de Jakob; mais leur observation est fort juste : « En coiffant d'un bonnet cette femme nue qui s'apprête à se mettre au lit, Van Loo a sans doute cru être bien plus original que s'il en avait fait une nymphe dans un bois ou près d'une fontaine ; en réalité, il n'a été que vulgaire et trivial. »

Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) fit beaucoup de tableaux, de plafonds, de portraits, principalement en Pro-



FIG. 66. — JEAN-BAPTISTE VAN LOO. — PORTRAIT DE COLLEY CIBBER, ESQ.

vence, à Monaco, à Turin, à Gênes, à Paris, quand il vint s'y établir en 1719, — le prince de Carignan, son protecteur, le logea en son hôtel, lui et son jeune frère Carle ; — à

Londres de 1737 à 1742, où il fut occupé plus que les autres portraitistes. Surtout après son portrait de Walpole (1739), sa clientèle augmenta rapidement; ce fut à qui, dans la haute aristocratie, se ferait inscrire pour retenir à l'avance son tour de pose. Il peignait les têtes; quatre ou cinq aides s'employaient aux vêtements, aux accessoires. Cette vogue lui fit gagner trois cent mille livres, au dire du marquis d'Argens. Sans préciser le chiffre, Mariette reconnaît que Van Loo fit à Londres « un grand nombre de portraits qui lui valurent beaucoup, car l'Angleterre est le pays où il se fait le plus de portraits et mieux payés (fig. 66) ». Mais le climat de Londres était contraire au peintre. Rentré en France, Van Loo alla demander la santé à l'air natal. Il mourut travaillant jusqu'à son dernier jour malgré l'affaiblissement de ses forces.

Quand il était venu à Paris la première fois, en 1719, présenté au Régent par le prince de Carignan, on lui avait confié la restauration des cartons de Jules Romain appartenant à la couronne, et celle, plus délicate, de la galerie de François Ier, à Fontainebleau, peinte par le Rosso et le Primatice. Ayant eu à peindre aussi le portrait du jeune roi Louis XV, il le commença de mémoire et le finit en une seule séance « d'après le naturel ». Cette effigie obtint un grand succès et fut répétée en d'innombrables copies. Et tout en peignant des portraits en quantité « il conservait et pratiquait les plus grandes parties de l'histoire... Malheureusement les portraits sont lucratifs et la nécessité l'obligeait souvent à s'en charger », nous apprend le comte de Caylus. Il est certain que Jean-Baptiste Van Loo, en mesure d'aborder le grand genre, exécuta des tableaux pour l'Hôtel de Ville, pour des églises, fut reçu de l'Aca-

démie (1731) sur sa toile de *Diane et Endymion* et eut à peindre l'*Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III* conservé au Louvre, et deux autres sujets de la même série où figuraient Louis XIV et Louis XV, tous, y compris celui signalé tout à l'heure, par de Troy, mis en place en 1733 dans la chapelle des Grands-Augustins, siège de l'Ordre.

Le tableau du Louvre fait regretter ceux de la série qui sont perdus. Peut-être trouve-t-on quelque emphase dans le jet des draperies. Mais le programme autorisait cet excès et le goût du jour n'était pas pour s'y montrer contraire. En même temps il y a de l'élégance dans les attitudes, de la fermeté dans le caractère des physionomies et l'exécution est celle d'une main exercée, rompue par de fortes études aux difficultés de la peinture.

Quoi qu'il en soit, Carle Van Loo est le meilleur peintre de la famille, disons mieux, de son époque.

Jean-Baptiste était de vingt et un ans plus âgé que son frère Carle. Il l'emmena à Turin, puis à Rome, où il le plaça chez Benedetto Luti, qui avait été autrefois son maître. Carle avait neuf ans. Plus tard, Carle passa dans l'atelier du sculpteur Legros. Là, il se mit à modeler. Legros décédé, les deux frères prirent le chemin de France. Retenus à Turin par divers ouvrages, Jean-Baptiste commença à associer Carle à ses travaux; à Paris il l'employa à ébaucher ses peintures; il s'en fit aider quand il eut à réparer la galerie de François Ier à Fontainebleau. Également dans ce temps là on vit Carle exécuter des décors d'opéra. Revenu à Rome en 1727, pensionnaire du roi à l'Académie, Carle s'appliqua à de nouvelles études, réalisa de nouveaux progrès, et peignit des tableaux auxquels on

fit un chaleureux accueil, notamment le *Mariage de la Vierge* du Louvre, une *Femme orientale à sa toilette*, acquise par un amateur anglais, et, à la fresque, « pour son étude et par charité », l'*Apothéose de Saint-Isidore*, à la voûte de l'église consacrée à ce saint, « où il y a bien du bon » écrivit Wleughels au duc d'Antin. Mais il dut abréger son temps de pensionnat et quitter précipitamment la ville, afin de « ne pas épouser une veuve de la lie du peuple avec laquelle il s'était engagé » (lettre de Wleughels du 10 avril 1732). C'est pendant ce voyage de retour que son neveu François, dont il était accompagné, périt à Turin, accidentellement.

Après un arrêt de deux ans à Turin employés à décorer des palais et des églises, marié à la fille du musicien Sommis qui apporta le premier en France, assure Diderot, le goût de la musique italienne, il rentra à Paris, fut académicien l'année suivante, le 30 juillet 1735 ; en 1751 reçut le cordon de Saint-Michel, eut en 1752 la direction de l'École royale des élèves protégés [1], et mourut le 15 juillet 1765, premier peintre du roi et directeur de l'Académie. Il venait d'achever une suite d'esquisses, les sujets tirés de la vie de saint Grégoire (fig. 67), qu'il devait exécuter en de grandes proportions dans la chapelle des Invalides [2].

[1] L'École royale des Élèves protégés, fondée en 1747, eut pour premier directeur Charles-Antoine Coypel. Les concours au prix de Rome des années précédentes ayant mis en présence des jeunes gens insuffisamment préparés, c'est pour perfectionner l'éducation des futurs concurrents que la nouvelle école fut créée. On y était admis à la suite de concours ou par protection. Les élèves pouvaient y poursuivre leurs études pendant trois ans au plus. Ils recevaient chacun une pension de deux pistoles par mois. Doyen, David, Lagrenée, Fragonard, Gérard, etc., furent « élèves protégés ». L'établissement était installé dans le local occupé aujourd'hui, rue de l'École de médecine, par l'École nationale des Arts décoratifs.

[2] Ces esquisses sont au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Ces esquisses exposées au Salon un mois après la mort de l'auteur transportèrent Diderot d'admiration. Le cri-

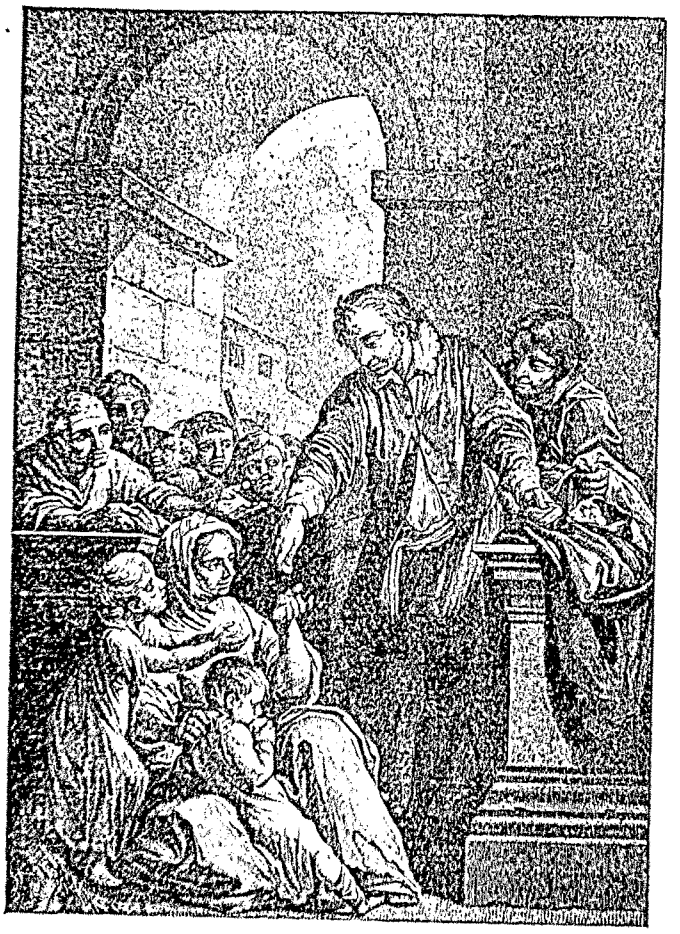


FIG. 67. — C. VAN LOO. — SAINT GRÉGOIRE DISTRIBUE SES BIENS AUX PAUVRES

tique les éleva aux nues. Son enthousiasme était extrême. Mais, chose à laquelle on s'attend peu, aux éloges qu'il distribue sans épargne à l'ordonnance et au sentiment

expressif des dites esquisses, Diderot ajoute brutalement : « Dites-moi où cette bête de Van Loo a trouvé cela ? Car c'était une bête »[1]. La boutade exagère, doit-on supposer. Dans le temps, Wleughels avait bien écrit de son pensionnaire : « Il a peu ou point d'esprit... Il ne faut lui demander que de la peinture ». Il n'importe. « Cette bête », qui « ne savait ni écrire, ni lire, ni penser, ni parler », continue Diderot, pour n'avoir pas eu une intelligence érudite et ornée, ne se montra pas moins, quand on « lui demanda de la peinture », supérieure à ses contemporains, à la plupart de ceux qui se manifestèrent après elle. De plus, il savait être courtisan adroit à certains moments. Pendant la longue maladie à laquelle elle devait succomber, la marquise de Pompadour eut une acalmie qui laissa espérer à son entourage une guérison prochaine. Carle, aussitôt, d'exécuter un tableau où les Beaux-Arts et les Lettres désarment par leurs prières le Destin et les Parques. « Cette bête de Van Loo » avait au moins l'esprit de la reconnaissance. Jeanne Poisson était née avec le goût des choses de l'esprit; elle les aima « comme pas une maîtresse de qualité n'eût su le faire », a dit le maître Sainte-Beuve. Elle fut la providence de plus d'un artiste. Mais, ne l'oublions pas, pendant les vingt ans qu'elle régna sur la France et sur le roi, elle gouverna les arts en un sens qui devait, fatalement, achever de les conduire à la pire décadence.

Carle Van Loo est bien représenté au Louvre. Le *Mariage*

[1] Les *Salons* de Diderot restaient inédits ; Diderot les écrivait dans le mystère. Cependant comme Léon Lagrange le fait observer avec raison dans son *Joseph Vernet*, « on les lisait un peu sous le manteau ; n'est-il pas évident que Diderot avant d'écrire ses *Salons* les parlait » ?

de la Vierge peint à Rome, qui date de 1730, la *Halte de chasse*, de 1738, le portrait de Marie Leczinska exposé au

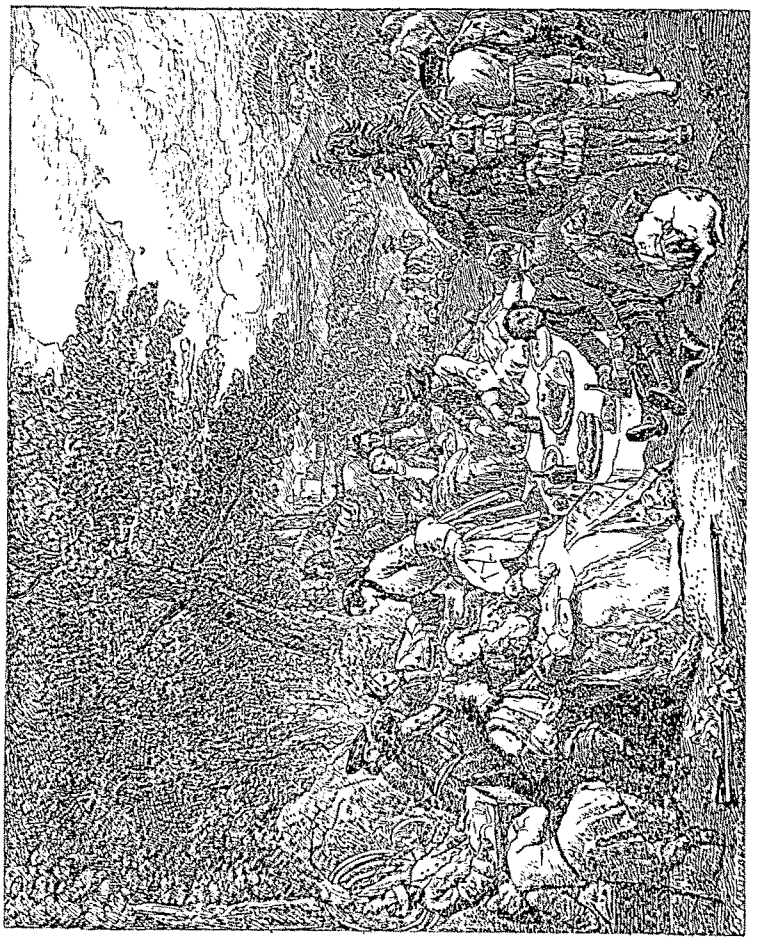


FIG. 68. — C. VAN LOO. — UNE HALTE DE CHASSE (Louvre).

Salon de 1747, défendent victorieusement sa mémoire[1].

[1] Le Louvre a possédé deux autres tableaux du peintre : *Apollon fait écorcher Margras*, morceau de réception à l'Académie ; *Enée portant son père Anchise au milieu de l'incendie de Troie* (voy. le catalogue Villot, nos 327, 328).

Le secret de ce qu'on appelle le style et le caractère, le sentiment de la tradition étant perdus alors, il ne faut pas

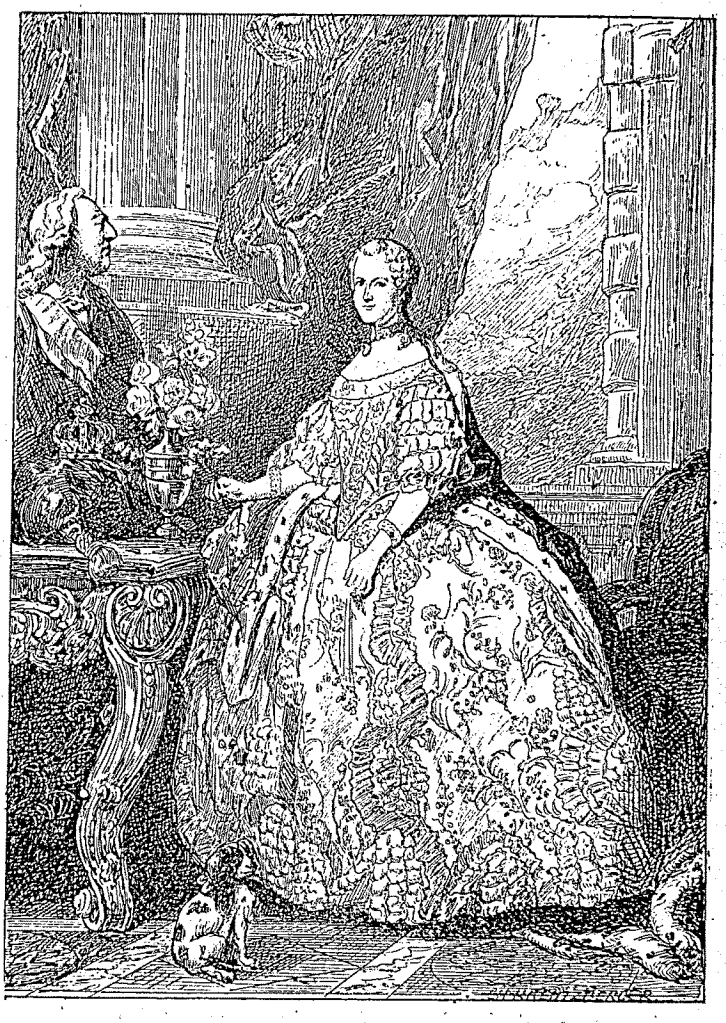


FIG. 69. — C. VAN LOO. — PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA (Louvre).

s'attendre à les rencontrer dans la petite toile du *Mariage de la Vierge*. Malgré ce qui lui manque, c'est un agréable

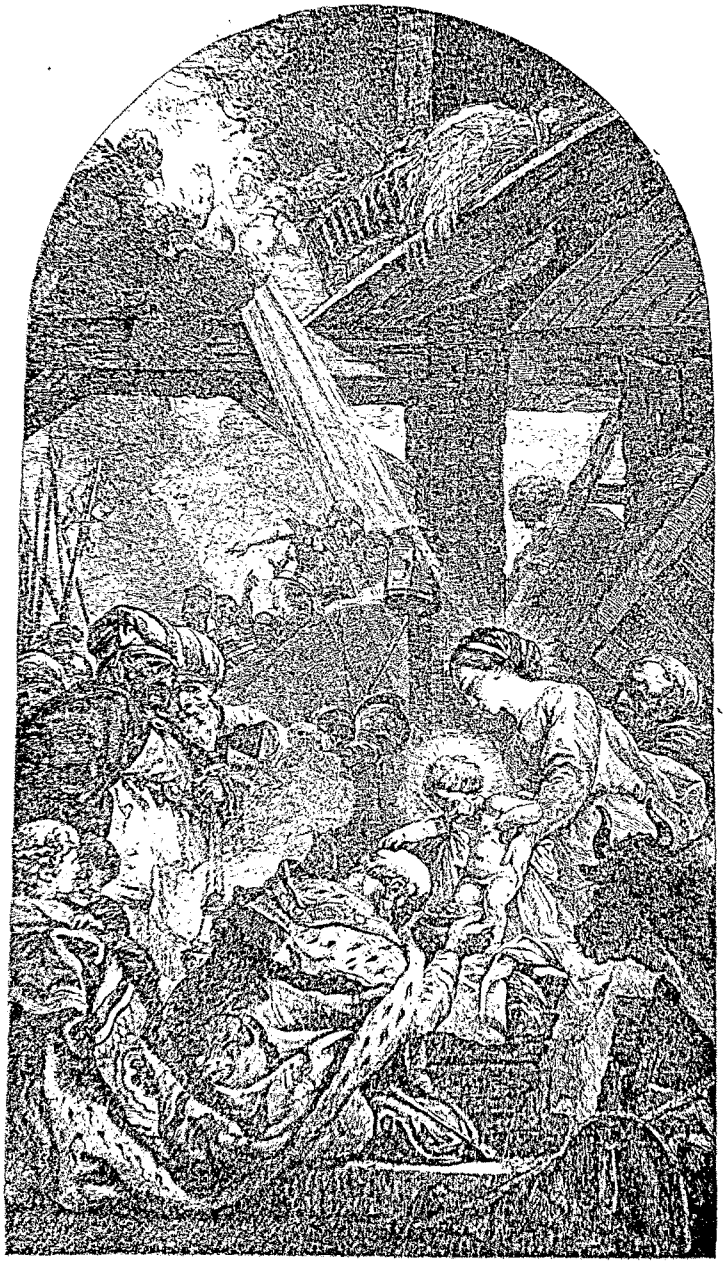


FIG. 70. — DOYEN. — L'ADORATION DES MAGES

morceau, bien composé, d'une exécution précise sans sécheresse nulle part, délicate et sérieuse à la fois, ajoutons, empreinte d'une conscience qu'on ne relève pas toujours dans les ouvrages du même temps. Dans la *Halte de chasse*, il fallait, pour réussir, voir et peindre juste, à quoi l'auteur n'a point manqué, et être armé du talent indispensable. « Quelles jolies têtes de femmes, dit Théophile Gautier de cette scène princière, quelles sveltes tournures, quels élégants costumes galamment portés ! Comme tout cela a bon air et vit aisément dans cette atmosphère de luxe, de puissance et de plaisir ! » Ne peut-on pas déclarer aussi que pour le pittoresque des groupes et la vérité des mouvements, pour la beauté de la lumière éclatante, vibrante, et l'esprit de la touche, l'œuvre se tient en tout premier plan, dans le genre aimable de la haute vie moderne ? Ce tableau figura au Salon de 1737 sous le titre de *Déjeuner de chasse* (fig. 68).

Cependant, le Louvre a mieux de Carle Van Loo, le portrait de *Marie Leczinska, reine de France.* Le visage aurait été peint d'après un pastel de La Tour « pour épargner à la reine la peine de poser ». Il est charmant en vérité, que l'auguste modèle ait directement ou non posé devant le peintre. Mais le reste est de Carle, sans intermédiaire, — sauf peut-être le petit chien accroupi devant, d'une moindre maîtrise, il nous semble ; — et pour ne parler que de la robe, robe de soie blanche, étalée, très large, très bouffante, toute ramagée d'or, par endroits agrémentée de passementeries d'argent, c'est un miracle d'exécution, de souplesse de ton et de pinceau (fig. 69). Voilà pourtant l'artiste hors de pair par plus d'un côté que les rapins d'avant la fin du siècle mépriseront, inventant,

comble de la sottise, et conjuguant le verbe « vanloter » à l'intention des peintres sans valeur et des tableaux détestables [1].

Carle Van Loo disparut avant d'avoir pu entreprendre aux Invalides les peintures de la chapelle de saint Grégoire. Pierre s'offrit de reproduire sur place les esquisses exposés au Salon de 1765. L'offre ne fut point agréée. Doyen, élève du maître décédé, eut la commande de compositions nouvelles.

A ce propos, s'adressant à Doyen, Diderot écrivit : « Vous devriez un remerciement à celui qui brûlerait les esquisses de Van Loo, remerciement que vous ne feriez pas, parce que vous êtes présomptueux et vain, autre fâcheux symptôme [2]. »

[1] Au musée de Saint-Quentin, de Carle Van Loo, un joli tableau, *La femme qui peint*, provenant de la collection du pastelliste La Tour. C'est de l'esprit le meilleur.

[2] Gabriel-François Doyen (1726-1806) obtint le grand prix à vingt ans ; il préféra à toute autre étude, en Italie, celle des Carrache, de Lanfranc, de Pietro de Cortone, de Solimène. Reçu de l'Académie en 1776, il alla en Russie, pensionné par Catherine II, par Paul Ier ensuite, et resta à Saint-Pétersbourg seize ans environ, jusqu'à sa mort. Il peignait encore à quatre-vingts ans (fig. 70). — Les « Guides » attribuent à Michel Corneille les fresques de Doyen aux Invalides, en quoi ils se trompent absolument. *Le miracle des Ardents*, à Saint-Roch, est une œuvre assurément estimable. Par le roi et Mme Dubarry, Doyen avait été des mieux accueillis

CHAPITRE IX

LES PORTRAITISTES

Ceux qui viennent de nous occuper firent quelques portraits et surtout des tableaux ; d'autres comptent peu de tableaux dans leur bagage, même pas du tout, et sont arrivés à la notoriété par des portraits. Nous allons en parler.

Robert Tournières (1668-1752), — son père, tailleur de son état, avait épousé une veuve qui avait un fils, lequel fut François Lemoyne, — fut reçu deux fois à l'Académie, en 1702, comme peintre de portraits, le 24 octobre 1716, comme peintre d'histoire. Il fit de grandes peintures dont le souvenir et la trace sont perdus et de petites dans lesquelles il se distingua, préoccupé de Schalken et de Gérard Dow qu'il avait spécialement étudiés. Elles sont bien dispersées désormais, sinon tout à fait égarées. Où *Joseph qui évite les sollicitations de la femme de Putiphar* exposé en 1704 en même temps que dix-neuf portraits, l'*Hébé* du Salon de 1742 et celle du Salon de 1748, et *la Vierge avec l'enfant Jésus*, et *Les Grâces ornant la Nature*, de 1747 ? L'ancien catalogue du Louvre enregistrait une *Débutade*, le morceau de réception de l'artiste à l'Académie, que le nouveau néglige. Tournières compte par ses portraits. On en rencontre çà et là, rarement : *Racine et Chapelle déjeu-*

nant, au musée de Caen, à Grenoble, *Charles de Beauharnais, gouverneur du Canada*. Trois ou quatre sont au musée

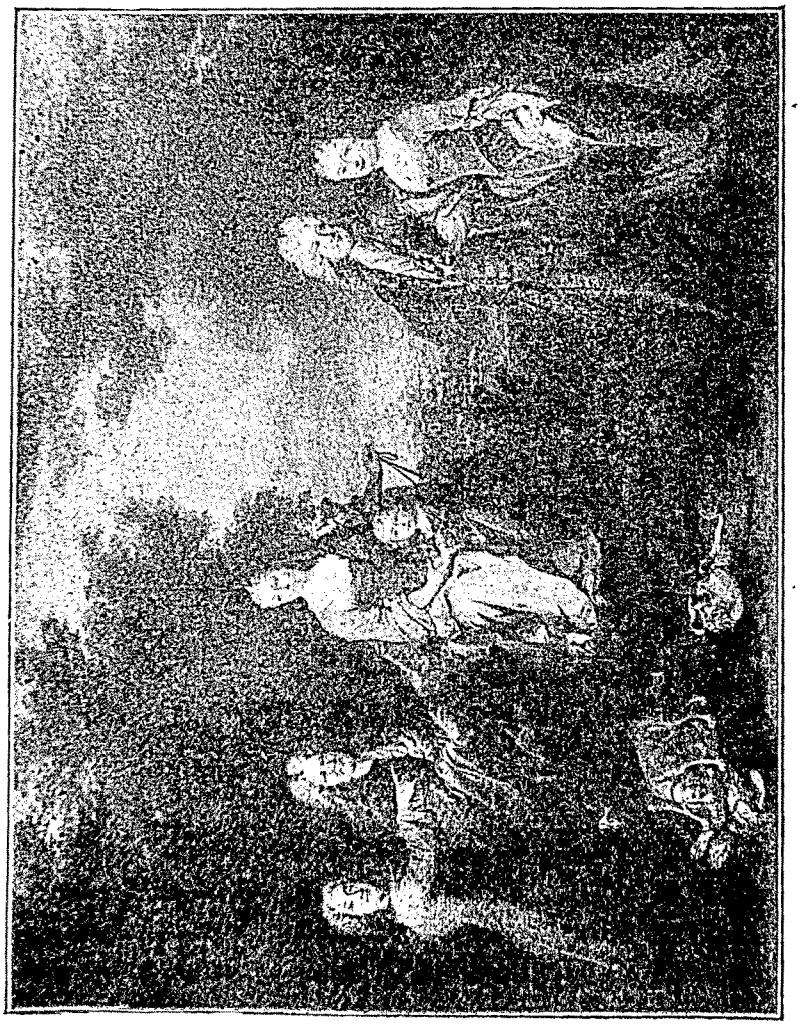


FIG. 71. — TOURNIÈRES. — PORTRAITS DE FAMILLE (Musée de Nantes).

de Nantes, tableaux de famille réunissant en des cadres de faible étendue plusieurs figures, les visages expressifs et vivants, les vêtements bien ajustés et bien portés, tout

travaillé avec soin et goût, avec un réel talent de physionomiste et de peintre (fig. 71). Tournières, qui n'était jamais le dernier à faire son éloge, « il nous épargne la peine de le louer », disait le duc d'Orléans, à peine connu à présent, mériterait plus de notoriété.

Celle de Nattier extrêmement répandue au milieu du XVIIIe siècle, puis effacée, a repris faveur de nos jours, avec une exagération singulière. Voici quelles causes déterminèrent la première vogue de l'artiste. D'abord « sa façon de peindre, suivant Mariette, parlant de Nattier, plaisait surtout aux dames qui ne connaissent de la peinture que les belles couleurs et le fini..... Les femmes belles et laides coururent en foule se faire peindre par lui ». Ensuite, les « laides » devenant inévitablement jolies sous son pinceau, celles-là, ainsi raccommodées, ne purent manquer, reconnaissantes, de mettre à la mode un homme à ce point complaisant et adroit. Enfin, il introduisit à satiété l'Olympe dans ses effigies, ce qui lui valut l'enthousiasme d'une clientèle puissante. Car la princesse de Lambesc dut se sentir fort glorieuse d'être travestie en « Minerve, armant et destinant M. le comte de Brionne, son frère, au métier de la guerre » (livret du Salon de 1737), Mme de Châteauroux en Point du jour (fig. 72), Mme de Flavacourt en Silence, la comtesse de Brac en Aurore, Mlle de Clermont « en déesse des Eaux et de la Santé », Louise-Henriette de Bourbon, Mlle de Rohan, la duchesse de Chartres, la duchesse de Chaulnes, Mme Desfourniel en Hébé, celle-ci en l'un des quatre Eléments ou l'une des Saisons, celle-là en Muse, etc., etc., (au Louvre, à Versailles, à Chantilly). L'ancien engouement pour un peintre capable d'aussi nobles idées s'explique donc et n'a rien qui surprenne.

Au contraire, la campagne menée depuis quelques années



G. 72. — NATTIER. — Mme DE CHATEAUROUX, EN POINT DU JOUR (Musée de Marseille).

au profit d'un artiste que pas une qualité transcendante ne distingue, nous laisse absolument sceptique. Le dessina-

teur n'est-il pas irrégulier, le praticien sans autorité originale, le coloriste, sans saveur particulière, ni charme imprévu ? Et l'allégorie tant reprochée aux tableaux historiques de l'époque et du siècle précédent ne déborde-t-elle pas en ses portraits, extravagante, ridicule? Aussi, le mérite d'avoir su dissimuler les défauts physiques des femmes les moins belles, d'avoir exprimé le fard dont les visages s'agrémentaient paraîtra bien mince pour assurer à « l'élève des Grâces », selon Gresset, au « peintre de la beauté » une place à côté, qui sait ? au-dessus, peut-être, de ses meilleurs confrères contemporains.

Nattier eut de bons moments de peintre pourtant. Portraitiste de la Maison de France pendant une vingtaine d'années, il eut à peindre à tous les âges, Mmes Elisabeth, Henriette, Adélaïde (fig. 73), Victoire, Sophie, Louise, tantôt en Flore, en Diane, en Hébé, en Feu, tantôt — et ce sont les pièces surtout remarquables de cette galerie des filles de Louis XV, conservées à Versailles — sans recours à la mythologie, dans leurs ajustements accoutumés. Aussi à Versailles un noble portrait de Marie Leczinska, en robe rouge, assise près d'une console sur laquelle le manteau royal drape de beaux plis ; le portrait de la fille de Mme Elisabeth, infante d'Espagne par son mariage avec l'infant don Philippe, en robe de brocart, à paniers ; le portrait de Mme Henriette en robe rouge, jouant de la basse, « un de mes meilleurs ouvrages », en disait le peintre avec raison, et, en pendant, Mme Adélaïde chantant, dont le Louvre et Versailles possèdent chacun une réplique, la princesse vêtue d'une robe bleue, largement étalée, tous ces portraits en pied, d'un art non pas très sincère, mais empreint d'une distinction et d'un

vrai parfum d'élégance. Rappelons encore de Nattier, à Versailles, les portraits de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe, jusqu'aux genoux, en robe de cour brodée d'or, de la



FIG. 73. — NATTIER. — Mme ADELAÏDE DE FRANCE
(Musée de Versailles).

duchesse d'Orléans, Louise-Henriette de Bourbon-Conti, en buste, un beau portrait de Marie Leczinska, au musée de Dijon, et l'inventaire sera encore fort incomplet.

Jean-Marc Nattier (1685-1766), avait été reçu académicien, peintre d'histoire en 1718, sur un tableau aujourd'hui au

musée de Tours, de valeur médiocre, *Phinée et ses compagnons changés en pierres.* Il se destinait au grand jeu de l'art. Pour le czar Pierre, il fit une *Bataille de Pultava*; pour le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, six peintures qui achevaient dans la galerie du Temple le décor commencé par Raoux, lequel Raoux avait du reste précédé Nattier sur la voie des effigies allégorisées et peint avant lui plus d'une actrice sous la figure d'Amphitrite, de Vénus, d'une bacchante, plus d'une dame de la cour en Pomone, ou en Cérès, quelques fois même en vestale [1].

Nattier « quitta bientôt le talent de l'histoire ». Les circonstances firent de lui un portraitiste heureux : appelé à la Haye pour peindre l'impératrice Catherine, il fit, de retour à Paris, le portrait du czar Pierre 1er. A partir de là tous les grands du royaume, les princes, les princesses, le dauphin et la dauphine, le roi et la reine posèrent devant le peintre dont la « réputation ayant reçu un nouvel éclat par des succès si suivis et si marqués, ui attira un nombre prodigieux de portraits de tout ce que la cour et la ville pouvait offrir de plus jeune et de plus beau dans l'un et l'autre sexe » [2].

Nattier eut l'amertume de survivre à ses triomphes. « A la grande affluence à laquelle il était accoutumé succéda une désertion presque totale, il ne lui resta plus de ses grandes occupations que quelques ouvrages à finir pour la cour, commencés en des temps plus heureux ». Son talent

[1] Jean Raoux (1677-1734), grand-prix de l'Académie en 1704, académicien en 1717 sur un tableau intitulé *La fable de Pygmalion*, en outre d'un nombre considérable de portraits, a peint des sujets galants, des scènes familières ou mythologiques, des dessus de portes, etc.

[2] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II. Notice par Mme Tocqué, fille aînée de Nattier.

avait beaucoup baissé, il est vrai, affaiblissement que Diderot souligna en termes d'une brutalité sans pareille. A l'occasion du Salon de 1761 : « Le portrait de feu Madame Infante est détestable ; cet homme n'a donc pas d'ami



FIG. 74. — NATTIER. — NATTIER ET SA FAMILLE (Musée de Versailles).

qui lui dise la vérité ? » Même cruauté lors de l'exposition suivante : « Cet homme a été autrefois un très bon portraitiste, mais il n'est plus rien ». Nattier mourut dans l'isolement et l'oubli, profondément atteint, en outre, par la mort d'un fils, jeune peintre qui périt dans le Tibre six mois après son arrivée à l'Académie de France, à Rome (fig. 74).

En Tocqué, son gendre, Nattier eut un émule qui le surpassa. Louis Tocqué (1696-1772) avait étudié chez Nicolas Bertin, artiste vanté en son temps, paraît-il, dont on se soucie peu aujourd'hui [1]. Il ne fit point de tableaux ; il se fixa au genre du portrait, se gardant des fantaisies et de l'emphase de son beau-père, — sauf qu'en 1742, il exposa une Mme Fumeron en Muse, en 1753, une Mme Boudrey « en Muse qui dessine », et le chanteur Jeliotte en Apollon au Salon de 1755, — dessinant, colorant, peignant mieux que lui, en un mot, se tenant autrement proche de la vérité et de l'art.

Élu académicien au commencement de 1734, il eut à peindre, en 1739, le portrait du dauphin, l'an d'après celui de la reine Marie Leczinska, ces deux effigies au Louvre avec d'autres, intéressantes aussi à étudier. Le *Portrait d'homme*, inscrit au catalogue sous le numéro 875, un second, numéroté 876, sont expressifs, riches en couleur d'une ferme exécution, d'une belle matière, et le *Portrait présumé de Mme de Grafigny* (fig. 75) a les mêmes qualités avec plus de délicatesse dans le ton et le modelé du visage qui se voit de pleine face, encadré d'une mantille noire nouée sous le menton. Toutefois le portrait de Marie Leczinska est ici la pièce maîtresse du peintre, la reine en pied et debout, le corps un peu tourné à gauche, la tête de face, la main droite désignant la couronne royale posée sur une console dorée ; la robe est de satin blanc fleuri de pavots rouges, de feuillages verts et d'or. Fond architec-

[1] Le duc d'Antin offrit à Bertin d'aller diriger notre Académie romaine. Bertin n'accepta pas cette haute situation. Nicolas Bertin (1667-1736) avait remporté le grand-prix à dix-huit ans. Il donna de grandes espérances qu ne furent point réalisées. Académicien en 1703.

tural d'une salle de palais. Et tout cela d'une coloration souple et puissante, travaillé avec une habileté manuelle



FIG. 75. — TOCQUÉ. — PORTRAIT DE MADAME DE GRAFIGNY (Louvre).

qui n'exclue ni la force ni la douceur, a un air de majesté aimable, d'autorité souriante qui fait de cette peinture officielle une œuvre d'art de haut prix, du plus incontestable mérite. Tocqué est à Versailles avec des portraits de valeur : citons le marquis de Matignon, Gresset en

habit rouge, de Tournehem, le marquis de Marigny, l'un des plus beaux du groupe, les portraits en pied de Marie-Thérèse, infante d'Espagne, très pompeux, de l'impératrice Élisabeth de Russie, celui-là non terminé. Il est aussi en bonne posture à Dijon, à Orléans, à Nancy, et, avec le portrait de M. de Saint-Florentin, au musée de Marseille.

A presque tous les Salons de 1737 à 1759, Tocqué exposa sans voir son succès fléchir. « M. Tocqué, dont les portraits ont une si grande réputation..... » écrit Grimm en 1753. La czarine Elisabeth le fit venir à Saint-Pétersbourg en 1757, pour avoir son portrait de sa main. Il rentre à Paris, passant par Copenhague. Là, il peint les portraits du roi, de la reine, des princes, des princesses. En juillet 1759, Wille dans son *Journal* note son retour : « Le 10, me vient voir M. Tocqué pour la première fois depuis son retour de Saint-Pétersbourg et de Danemarck, où il avait été appelé pour peindre les souverains de ces pays. Il en est fort content étant revenu chargé de richesses, de présents et d'honneur ». Dix ans plus tard, Tocqué entreprenait un nouveau voyage à Copenhague, qu'il accomplit comme le premier avec toute sorte d'agréments.

Des portraitistes se firent remarquer aux Salons de cette époque, dont les noms ont été à peine retenus. Gilles Allou, par exemple, (1670-1751), qui fit un beau portrait de Coysevox, aujourd'hui à Versailles, pour sa réception à l'Académie en 1711 ; Alexis-Simon Belle (1674-1734), académicien en 1703, à Versailles avec quelques portraits dont celui de la petite Infante fiancée à Louis XV, joli morceau ; Alexis Grimou (1680-1740) agréé à l'Académie en 1705, rayé le 2 mars 1709; dont l'inconduite incorrigible compromit les qualités du coloriste et du peintre, mieux représenté à Bor-

deaux, à Grenoble, à Besançon qu'au Louvre ; Charles-Etienne Geuslain, (1685-1765), académicien en 1723 ; Louis Autereau (1692-1760), qui fut de l'Académie le 24 février 1741, Alexandre Roslin (1718-1793) la même année, et Tortebat, Nonnotte, Duplessis, Aubry, Valade, de Lyen, Voiriot [1], Gobert, Vestier, Jean Legros, etc., tous du siècle, tous académiciens, pour qui le silence est juste parfois, chose probable, parfois aussi, peut-être trop sévère.

Jacques André Aved (1702-1766), sort de l'épreuve du temps non pas avec éclat, du moins honorablement. Elève du graveur Bernard Picart et de Simon Belle qu'on vient de mentionner, agréé à l'Académie en 1731, trois ans après académicien, il exposa de 1737 à 1759 plus de cinquante portraits et en peignit beaucoup qui ne figurèrent à aucun Salon. Ainsi, ceux de De Troy, le fils, et de Cases, ses morceaux de réception (au Louvre), de Mme de Tencin (musée de Valenciennes), de Guillaume IV, prince d'Orange (musée d'Amsterdam), « qui réussit, dit Mariette, mais qui par rapport au paiement, occasionna des tracasseries qui n'eurent point de fin et qui faisaient le sujet continuel des plaintes du peintre ». — Guillaume avait demandé l'artiste en Hollande pour le peindre.

« M. le marquis de Mirabeau, dans son cabinet, appuyé sur le *Polybe* de M. Follard », (livret de 1743), vêtu d'une robe de chambre en soie violette et d'un gilet blanc, les

[1] Celui-ci a un bon portrait au Louvre, son morceau de réception à l'Académie (1759), le portrait de Nattier, à Versailles, celui du chirurgien J.-J. Sue, à Dijon, un *Religieux écrivant*. — Gobert, Duplessis, Valade sont également à Versailles, mais sans grand profit pour leur gloire. Toutefois, au musée d'Avignon le portrait d'un sculpteur avignonnais Joseph Péru, celui de Mme Florans, en robe bleue, à Carpentras, assurent à Duplessis des titres à une mention très honorable.

cheveux poudrés, est au Louvre. Peinture plutôt calme qu'animée, mais assez correcte, d'un effet large et clair, bien conduit. A l'Exposition de 1757 Aved envoya un deuxième portrait du même personnage, cette fois « en cuirasse ». Le portrait du peintre de Troy, en habit blanc brodé d'or, en manteau brun doublé de bleu, est prétentieux, et, picturalement, moins estimable que ceux du marquis de Mirabeau et de Jean-Baptiste Rousseau, assis, tenant un livre, du musée de Versailles, ou bien celui de Mme Crozat, la femme du fameux financier-collectionneur du musée de Montpellier. On cite d'Aved un portrait enjolivé à la façon de Nattier, Mme de Saint-Lambert, « en Naïade » (Salon de 1739).

Louis-Michel Van Loo, fils et élève de Jean-Baptiste (fig. 76), fut un portraitiste fort employé. Il avait remporté le grand prix en 1725, il était entré à l'Académie en 1733 ; à la mort de Ranc[1], appelé à Madrid par le roi d'Espagne qui le nomma aussitôt son premier peintre, il fit à diverses reprises les portraits de la famille royale[2], devint directeur de l'Académie de Saint-Ferdinand dont la création était en partie son ouvrage et revint en France deux ou trois ans après la mort de Philippe V. On l'accueillit bien à

[1] Jean Ranc (1674-1735), élève de Rigaud, académicien en 1703, alla en Espagne en 1722. Philippe V le nomma son premier peintre. Plusieurs de ses peintures sont au musée de Madrid. Philippe V l'envoya en Portugal peindre la famille royale. Ranc oublia un peu à Madrid la manière française, au dire de Paul Mantz, et « ses portraits témoignent d'une sorte de compromis entre le faire patient de Rigaud et la véhémence castillane » (*L'Artiste*, 1854).

[2] Les effigies officielles de Philippe V et d'Elisabeth Farnèse, sa seconde femme, par L.-M. Van Loo sont à Versailles en même temps qu'une petite esquisse du grand tableau au musée du Prado, où le peintre a représenté le roi d'Espagne entouré de sa nombreuse famille.

Paris, à son retour ; des commandes lui vinrent de la cour et de riches personnages [1]. Mais il eut moins à se louer



FIG. 76. — LOUIS-MICHEL VAN LOO. — SON PORTRAIT ET CELUI DE SON PÈRE

d'un voyage à Londres, en 1764. « J'entends dire, avance Mariette au sujet de ce voyage, que ses espérances n'ont

[1] A Versailles, le portrait de Louis XV en costume du sacre, les portraits de Louis XVI alors Dauphin, du duc de Praslin, du duc de Choiseul-Stainville, du duc de la Vrillère, etc.

pas été absolument remplies ». Du reste, son oncle Carle mourait l'année suivante et il le remplaçait à la direction de l'École royale des élèves protégés.

De 1753 à 1769 il exposa à tous les Salons. En 1757 « la Famille de Carle Van Loo ». Il en fit deux exemplaires, aujourd'hui, l'un à Versailles, l'autre à l'École des arts décoratifs (ancien local de l'École des élèves protégés), sans qu'il soit commode de dire lequel est l'œuvre *princeps*. Assis de profil, tourné à gauche, le vieux Carle dessine, un carton sur les genoux, le portrait de sa fille qui pose en belle toilette assise de face ; ses fils, des garçonnets, à gauche, à droite, le regardent faire, et, au second plan paraît la signora Sommis, sa femme, debout, un papier de musique à la main. On ne dira point cette toile une fière peinture, non, mais une pièce de simplicité intime et à l'aise, finement cherchée, agréablement trouvée, avec des intentions, des procédés plus aimables que vigoureux et sévères.

Mme Vigée-Lebrun a rempli trois volumes de ses *Souvenirs*. Nous serons plus brefs. Elisabeth-Louise Vigée (1755-1842) reçut de bonne heure les avis de Doyen, de Joseph Vernet, de Greuze que sa vive intelligence et ses progrès intéressaient. Quand elle épousa Le Brun, marchand de tableaux achalandé [1], elle était dans la fleur de la jeunesse. Les tableaux dont son mari faisait commerce, favorisèrent ses études. Très promptement sa réputation s'étendit dans le monde de la noblesse et de la cour.

[1] Jean-Baptiste Le Brun, fut en même temps un peintre qui mérita de rester obscur. Elève de Boucher, de Deshayes, de Fragonard. Il exposa place Dauphine en 1782 et 1784. A Versailles, par lui, le portrait du comte d'Estaing.

A telles enseignes que dès 1779 elle exécutait de Marie-Antoinette le portrait dont elle parle dans ses *Souvenirs* où



FIG. 77. — Mme VIGÉE-LEBRUN. — LE DAUPHIN, FILS DE LOUIS XVI ET MADAME ROYALE (Musée de Versailles).

la reine « est avec un grand panier, vêtue d'une robe de satin et tenant une rose à la main ». Un peu plus tard, elle peignait Marie-Antoinette élégamment parée, faisant un

bouquet. Ces portraits, sont à Versailles (une réplique du premier se voit à Trianon) avec deux autres de la reine plus importants, plus populaires, peints en 1787 et en 1788 [1].

Dans celui de 1787 la reine est avec ses trois enfants, le plus jeune (Louis XVII) âgé de deux ans sur les genoux, Madame royale à sa droite, de l'autre côté le Dauphin qui devait mourir bientôt. La toque qui coiffe la reine est de velours rouge; aussi la robe garnie de fourrure. Marie-Antoinette, dans la peinture de 1788, est seule, assise près d'une table, tenant un livre, coiffée d'une toque bleue, habillée d'une robe bleue ouverte sur une jupe de soie blanche. Ces deux effigies ont grand air dans leur dignité pas trop hautaine, leur élégance plutôt souriante, et les enfants, dans la première, sont d'une familiarité aimable et touchante. Seulement, n'est-il pas permis d'avoir des doutes sur la sincérité des images quand on sait que Mme Vigée-Lebrun, comme Nattier, aimait, nous ne dirons pas à présenter son modèle sous l'aspect le plus favorable, ce que l'art a toujours le droit de rechercher, mais à se substituer à la nature au préjudice de la ressemblance, en ajoutant des charmes à la beauté [2] ? Avant ces deux tableaux officiels,

[1] Mme Lebrun, en 1779, avait déjà peint un grand portrait de la reine pour l'Impératrice de Russie.

[2] Mme Vigée-Lebrun imita aussi Nattier en peignant lady Hamilton en « bacchante couchée », Mlle Fries en Sapho, le prince Lubomirski en Amphion, la princesse de Lichtenstein « en Iris traversant les nuages », etc. — D'une autre femme artiste moins réputée, Adélaïde Labille des Vertus (1749-1803), connue sous le nom de son premier mari, Guyard, et qui devenue veuve épousa le peintre Vincent, il y a à Versailles les portraits de MMmes Adélaïde et Victoire, filles vieillies de Louis XV, exécutés en 1787 et 1788, d'un art bien plus consciencieux et moins libre, dès lors plus rassurants quant à la ressemblance, que ceux de Mme Lebrun. Mme Labille-Guyard fut reçue académicienne, en 1783, le même jour que Mme Vigée-Lebrun.



FIG. 78. — Mme VIGÉE-LEBRUN. — PORTRAIT DE L'AUTEUR ET DE SA FILLE (Louvre).

en 1784, Mme Vigée-Lebrun avait déjà peint dans sa manière agréable, les deux enfants aînés de la reine, réunis

dans le même cadre, assis sur le gazon, tenant un nid d'oiseaux, (à Versailles — fig. 77).

Sans avoir au Louvre des ouvrages aussi importants, Mme Lebrun y est dignement représentée. C'est le portrait de Mme Molé-Raymond, les mains dans un manchon; c'est le portrait que l'artiste fit d'elle-même entourant de ses bras sa charmante fillette pendue à son cou (fig. 78); c'est une variation du même thème où elle se montre une écharpe de mousseline roulée en turban sur la tête, tenant sur ses genoux sa fille en robe blanche. Ces peintures devant lesquelles se succèdent sans interruption les copistes, qu'un supplément de consistance ne gâterait peut-être pas et dont la grâce semble un peu forcée, sont vivantes d'allure et d'expression, exécutées sans embarras, et, après tout, avec un fond de savoir que réjouissent une nuance de coquetterie et l'esprit du XVIIIe siècle.

Dans ses portraits d'hommes Mme Lebrun mit plus d'étude et de vérité. Des portraits de Joseph Vernet, d'Hubert Robert, de Paisiello (au Louvre), de Grétry (à Versailles), se dégage l'impression que l'artiste regarda en ces occasions et copia de plus près la nature.

Dès les événements qui annoncèrent et préparèrent la Révolution, Mme Lebrun, effrayée, quitta la France. Elle n'y revint pour ne plus s'en éloigner qu'en 1809, après de longs séjours en diverses villes d'Italie, puis, à Vienne, où elle resta trois ans, à Saint-Pétersbourg, où elle s'arrêta six ans, à Londres où les commandes la retinrent pendant trois années, en Suisse qu'elle parcourut à deux reprises. Disons sans autres détails, que partout accueillie avec une bienveillance exceptionnelle des plus éminents personnages à cause de son talent, à cause du charme de

sa personne, partout elle eut à employer fructueusement ses pinceaux. Dans les *Souvenirs* elle donne la liste des 662 portraits peints du commencement à la fin de sa carrière, en France, à l'étranger, 47 rien qu'à Saint-Pétersbourg. Elle fit, en outre, 15 tableaux, environ 200 paysages et de nombreux pastels. Mais les portraits, la plus copieuse partie de son bagage, en même temps de beaucoup la meilleure, lui donnent de vrais titres à une équitable renommée. Au Louvre son morceau de réception à l'Académie, le 31 mai 1783, *la Paix ramenant l'Abondance*, auquel manquent bien des choses pour être un chef-d'œuvre.

Avec le pastelliste Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788), on ne saurait mieux finir ce chapitre ouvert à ceux qui se distinguèrent le plus au XVIIIe siècle, dans le genre du portrait. De La Tour dépassa promptement Vivien [1] qui l'avait précédé dans le mode si fragile du pastel. Il avait de l'éducation, de l'instruction, se tenait attentif au courant que les encyclopédistes imprimaient aux idées, fréquentait les salons les mieux hantés, était des dîners du lundi de Mme Geoffrin, et, choyé des philosophes, des femmes bel esprit, des abbés galants, des favorites, des princes, des rois, tout en étudiant les mathématiques, la métaphysique, la politique, ce dont il eut bien pu se dispenser, font observer Marmontel et

[1] Joseph Vivien (1657-1734), reçut les conseils de Le Brun, fut reçu académicien en 1701 et devint premier peintre des électeurs de Bavière et de Cologne. Plusieurs de ses ouvrages sont au Louvre et méritent l'attention, les portraits de Girardon et de Robert de Cotte, ses morceaux de réception à l'Académie. A Versailles, celui de Fénélon, original ou réplique de l'effigie qui est à Rome. Il n'avait pas le coup de crayon brillant des pastellistes qui vinrent après lui. Il peignit le « May » de 1698.

Mariette, exécuta les innombrables commandes qui ne cessaient d'affluer à son atelier du Louvre.

Assurément de La Tour est représenté magistralement à notre grand musée national. Là, il domine tous ses confrères pastellistes. Le portrait de la marquise de Pompadour est mémorable autant par la réussite de chaque partie que par la force souriante de l'ensemble et l'étendue de l'œuvre, exceptionnelle. Dans les collections particulières se voient parfois de ses œuvres à mettre au premier rang. Cependant qui n'a pas visité le musée de Saint-Quentin ne connaît point le maître tout entier.

Désemparé par l'âge, La Tour était venu, accompagné d'ouvrages appartenant aux belles phases de sa carrière, finir ses jours à Saint-Quentin, sa ville natale. A sa mort son frère hérita de ses ouvrages et les légua par testament, moitié à l'école de dessin, moitié à la ville, à la charge, pour celle-ci, de les vendre et d'en partager le produit entre diverses fondations du peintre. Les pastels envoyés à Paris, mis en vente, les enchères ne montèrent pas au delà d'un écu de trois livres chaque. La ville se crut alors dispensée d'obéir au testateur, et, dans l'idée d'organiser plus tard un musée, réunit ses pastels à ceux attribués à l'école. Ils forment un ensemble de quatre-vingt-quatre cadres.

De ces pastels, ceux-ci sont des œuvres achevées, ceux-là des ébauches, même parfois de simples indications ; presque tous appartiennent à la meilleure période du peintre. Malheureusement dans ses dernières années, La Tour céda à une tentation déplorable : il retoucha ses ouvrages. « Apparemment qu'il s'est cru en état de mieux faire, dit Mariette à propos du portrait de Restout revu et

corrigé par l'auteur, et sans s'apercevoir combien il était déchu, il l'a retravaillé et l'a entièrement perdu... Quel dommage ! » Ce portrait de Restout est à Saint-Quentin,

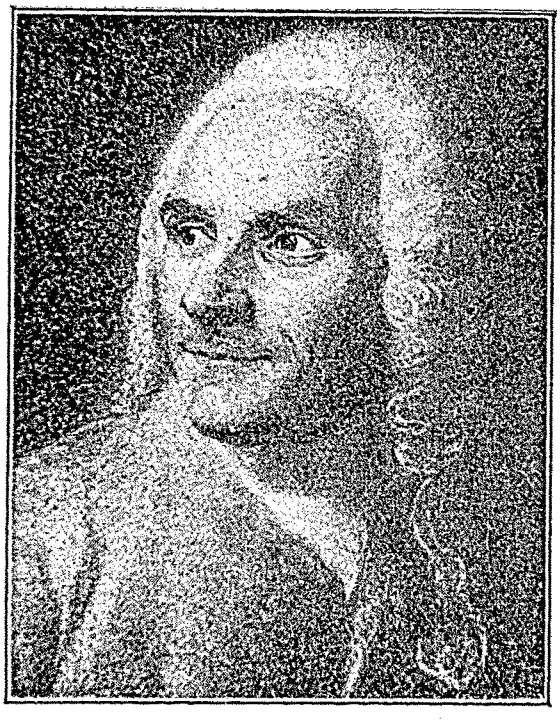


FIG. 79. — LA TOUR. — PORTRAIT DE RESTOUT
(Musée de Saint-Quentin).

(fig. 79) en même temps que ceux,— nous citons les plus remarquables — de l'abbé Hubert, des peintres Sylvestre et Parrocel, d'un nommé Vernezobre, de Dupouch qui fut le professeur de l'auteur, de Manelli, bouffon du théâtre italien, de l'abbé Pommier, de d'Alembert, de Mme Mondoville, des académiciens Duclos et Moncrif, du maréchal de Lowendal, du maréchal de Saxe, de Jean Monnet,

directeur de l'Opéra-Comique, etc., etc. Un peu effacés et frottés, les portraits de M. de Julienne, de M. de la Popelinière, de Chardin, et quelques autres, ont beaucoup perdu de leur prix. Le portrait de J.-J. Rousseau n'est pas bon. C'est un de ceux que la main sénile de La Tour aura « retravaillé ». Du reste, malgré son enthousiasme pour le pastelliste, Diderot avait jugé ce portrait avec une sévérité relative : « M. de La Tour si vrai, si sublime, d'ailleurs, n'a fait du portrait de M. Rousseau qu'une belle chose au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire... »

Si les pastels achevés de La Tour ont de quoi intéresser, ne fussent-ils pas tout à fait remarquables, ses esquisses, ses ébauches, en nous mettant dans la familiarité de son crayon, nous enchantent. Elles ont encore l'éclat, le velouté des premiers jours; le temps a passé sur elles sans en ternir la fleur. Souvent le masque seul est fait, toujours bien construit, les cheveux massés en quatre ou cinq touches, parfois le contour de la tête resté incomplet. Mais quel intelligent savoir dans ces indications rapides ! Avec quel charme l'artiste a su saisir le sourire au passage et le fixer sur les lèvres voluptueuses de Mme de Pompadour, et comme le nez malicieux de Mme Favart est bien placé dans ce visage fripon plutôt que joli (fig. 80) ! Et l'adorable portrait d'une certaine Mme Masse, et le croquis du duc de Bourgogne, et celui de la Camargo, à peine tracés, quelques traits spirituels comme l'esprit même, vifs, sincères, dénués d'artifice ; que tout cela est amusant de vie, net d'expression, adroit, sûr de travail ! On rencontre dans la collection plus d'une autre de ces études, chefs-d'œuvre sans en avoir la prétention, d'après des beautés agaçantes

et réjouies de l'autre siècle, par exemple Mmes Rougeau et Bœte de Saint-Léger, ou Mlle Fel, l'amie tendre et dévouée du peintre.

De La Tour eut les éloges enflammés des critiques de



FIG. 80. — LA TOUR. — PORTRAIT DE MADAME FAVART (Musée de Saint-Quentin).

son temps. L'un d'eux, cependant, émet une réserve que nous avons le devoir de retenir. Dans ses *Observations sur la peinture* Gauthier dit, lors du Salon de 1753 : « Je ne saurais souffrir de peindre des Académiciens, des philosophes, avec des affectations de joie ainsi que dans le portrait de Manelli jouant le rôle de *l'Impressario*... Le portrait de M. Dalembert rit de même que celui de cet

acteur des *Bouffons*, et on les voit du même coup d'œil... »



FIG. 81. — PERRONNEAU. — PORTRAIT DE LA TOUR
(Musée de Saint-Quentin).

La remarque est des plus judicieuses ; La Tour abusa du sourire et d'un même sourire. Peu importaient l'âge, la condition, le sexe, ses modèles eurent tous la bouche

relevée aux coins, dessinant à peu près le même arc, tous le regard brillant de la même vie, de la même gaîté.

Au Musée de Saint-Quentin, le portrait que Perronneau fit au pastel de La Tour. Il n'est pas médiocre comme Diderot s'est plu à le dire. D'une exécution plus froide que ceux du fameux pastelliste, il en approche assez, néanmoins, pour que celui-ci ait pu prévoir en son auteur, un concurrent à craindre (fig. 81). Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783) eut l'avantage sur La Tour d'exécuter à l'huile des portraits égalant ses pastels. Des amateurs en possèdent, notamment M. Lévy; et au Louvre, le portrait d'Oudry en costume de velours vert, morceau de réception à l'Académie, en 1753, est certainement une œuvre qui honore son peintre.

CHAPITRE X

LES PEINTRES DE FÊTES GALANTES

Quand florissaient Le Moyne, de Troy, les Van Loo, un peintre créa un art d'une originalité piquante, amusante, bien française, art sérieux sous des apparences frivoles, d'un enjouement délicat en d'ingénieux caprices. Sans penchant pour les traditions classiques, préférant les choses factices de la vie à celles de l'Histoire, son goût lui avait fait découvrir à côté de la nature des perspectives chimériques; il les peignit avec plus d'imagination que d'observation, y déployant une grâce un peu maniérée, mais avec quel charme! Celui-là n'est pas un peintre de décadence. C'est un indépendant. Ses œuvres ni celles de son petit groupe d'imitateurs, n'appelaient la réforme utile qui devait survenir, parfois injuste, cependant, puisqu'elle couvrit du même anathème les peintures d'une école de fond en comble en détresse, et les riantes fantaisies, les décamérons galants d'Antoine Watteau.

Dire de Watteau qu'il n'eut pas d'aïeux, serait ignorer son histoire. Un instant, il étudia dans l'atelier de Claude Gillot, d'où l'on peut conclure que chez Gillot auteur d'estampes magnifiant Scaramouche, Mezzetin, Arlequin, Colombine, et autres membres de la même famille, il prit en préférence les joyeux héros de la Comédie italienne.

Admettons cela. Toutefois, Gillot plus graveur que peintre, mania l'eau forte bien plus que la couleur. Alors, ce ne put être de lui que Watteau tint l'agrément de sa touche, la fête de sa palette, sa façon d'exprimer une étoffe, un visage, une attitude, les qualités enfin qui le font unique en son genre, sans rival nulle part. De sorte que, l'évidence est complète à notre avis, il ne procède pas plus de Gillot pour lui avoir emprunté ses personnages que de Rubens pour en avoir regardé les peintures. L'un et l'autre lui ont peut-être indiqué la route; sauf cela ses titres lui appartiennent en propre; il les a vraiment tirés de lui-même, de son intelligence finement éveillée, de son esprit[1]. D'ailleurs, est-ce que Watteau garde son rang dans les seules arlequinades?

On a beaucoup écrit sur Watteau, et fort bien. Cependant Arsène Houssaye, Charles Blanc, les frères de Goncourt, et d'autres, semblent avoir embelli leurs récits de quelque fantaisie, au moins quand ils ont parlé des commencements du peintre. L'étude publiée par un Valenciennois érudit, M. Cellier, nous paraît serrer de plus près la vérité.

Antoine Watteau est né le 10 octobre 1684, à Valenciennes, où il y avait déjà un Julien Watteau reçu maître peintre en 1693, qui décéda en 1718. Le père d'Antoine était maître-couvreur, bien achalandé; son aisance relative lui permit de faire donner, dans une certaine me-

[1] Claude Gillot (1673-1722), né à Langres, a beaucoup dessiné pour les graveurs et beaucoup gravé. Il eut aussi la conduite des machines, décors et costumes de l'Opéra; fit en 60 planches une suite sur la Passion, illustra les fables de Lamothe-Houdart. Ses *Scènes comiques* mirent en lumière les personnages de la Comédie italienne. Son œuvre ne compte pas moins de 380 pièces gravées par lui ou d'après lui.

sure, de l'instruction à son fils. Et ce fils ne se sentit pas porté vers l'art, comme on l'a dit, devant les parades foraines, devant les saltimbanques et les charlatans de la place publique dont son crayon s'essayait à reproduire les poses grotesques. Rien dans son talent ne trahit une origine aussi vulgaire. Ce n'est pas davantage d'un mauvais peintre qu'il apprit les premières notions du dessin et de la peinture.

A Valenciennes, cité flamande devenue française malgré elle, on n'était pas indifférent, il s'en faut, au sentiment des arts, témoins les tableaux jadis dans les couvents, dans les églises de la ville et des environs, à présent au musée, parmi lesquels plusieurs sont d'ordre supérieur, des Martin de Vos, des Crayer, des Van Dyck, des Rubens. De cette observation il résulte ceci : sans sortir de la contrée, sans même pénétrer dans les logis où des amateurs de la localité collectionnaient des œuvres d'art, le jeune Watteau put se familiariser avec les grands flamands dont il se souviendra pour emprunter quelque chose à leur coloris, à leur manière.

D'autre part, le premier qui conseilla Watteau n'était pas précisément « un mauvais peintre ». Les biographes de Watteau le sacrifient d'un mot, sans le connaître ; pas un de ceux qui ont écrit sur l'art français ou flamand ne le mentionne. Jacques-Albert Gérin ne mérite ni ce mépris ni tant d'oubli. Au cours de sa longue carrière, Gérin exécuta beaucoup d'ouvrages importants, et s'ils ont été détruits pour la plupart par le bombardement de 1793, il en reste assez à Valenciennes et ailleurs pour qu'on puisse, sans complaisance, dire leur auteur dessinateur presque correct et praticien habile. Dans les derniers temps de

sa vie le maître pressa son élève d'aller se perfectionner à Paris. Gérin mort (1702), Watteau se mit en voyage.

S'en alla-t-il du gré de son père ? Non pas. Le couvreur eut mieux aimé le voir se créer peu à peu une clientèle dans la province, comme Gérin, en tout cas s'éloigner moins jeune. — Watteau avait dix-huit ans à peine quand il quitta Valenciennes. — Le père n'aida le fils d'aucun subside.

Débarqué à Paris, dénué de ressources, Watteau fut heureux de se mettre aux gages d'un entrepreneur de peintures religieuses, nommé Métayer, qui employait un certain nombre de peintres à des tableaux de pacotille. Il se distingua dans cette officine par la célérité de son exécution. Chez Métayer, où chacun avait sa spécialité, il eut celle de fabriquer des saint Nicolas, qui lui rapportaient un écu de trois livres par semaine, plus une part de soupe tous les jours. Promptement las d'une pareille besogne, il entra chez Gillot. Il n'y resta guère. Watteau, ni Gillot n'avaient l'humeur condescendante : ils se quittèrent avec une satisfaction réciproque. Puis, Claude Audran, concierge du Luxembourg en même temps que décorateur très employé, adroit dans les camaïeux et les arabesques, se l'attacha, et, content de son jeune collaborateur, le traita plus galamment que Métayer et Gillot. Cette collaboration fut de courte durée, néanmoins : en ses heures de loisir Watteau avait peint deux tableaux militaires, *Départ de troupes*, *Halte d'armée* (gravés par Cochin) ; il les vendit 60 livres le premier, l'autre 200 ; de là sa résolution de ne plus travailler chez les autres. Plus libre, il put, grâce à la complaisance intelligente de Crozat, étudier les dessins de maîtres réunis dans la collection admirable du célèbre

amateur, aller à l'Académie dessiner ou peindre d'après le modèle vivant. Au concours de 1709 pour le prix de Rome, il obtenait la deuxième récompense. Le 30 juillet 1712 l'Académie agréa sa présentation conjointement avec celle de Gillot, et le reçut Académicien le 28 août 1717 sur l'*Embarquement pour Cythère*. — Le morceau de réception de Gillot avait été *Un Christ dans le temps qu'il va être attaché à la croix* dit le procès-verbal de la séance.

L'Embarquement pour Cythère est au Louvre. Qui ne le connaît ? C'est un chef-d'œuvre de jeunesse, de nuances tendres, blondes, dans une atmosphère d'or (fig. 82). Le peintre en fit plus tard une réplique dont il poussa davantage la facture, mais sur laquelle, suivant les de Goncourt, « pour le charme des lointains, la séduction de l'ensemble, le tableau de Paris l'emporte triomphalement ». Cet autre exemplaire est à Berlin. En même temps, à Berlin, à Charlottembourg, à Potsdam, treize tableaux de Watteau du meilleur choix. Au pavillon impérial allemand de la dernière Exposition universelle, on a pu en voir quatre d'une belle conservation — bien qu'un peu noircis dans les verdures, — dont la *Leçon d'amour* (fig. 83) et l'*Amour paisible*, des merveilles [1].

Nous avons dit que Crozat avait ouvert les trésors de ses

[1] C'est Frédéric II qui les a collectionnés, en même temps que vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Chardrin, et des Nattier, des Van Loo, des Rigaud, des de Troy, etc. Il écrivait en 1739 à sa sœur, avec la joie de l'amateur heureux de ses trésors, qu'il avait deux salles pleines de Watteau et de Lancret ; et à son frère en 1746 : « J'ai reçu huit tableaux de France, plus beaux que tous ceux que vous avez vus; j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain. » — Le musée Wallace, à Londres, particulièrement riche en œuvres de nos peintres du XVIIIe siècle, réunit neuf Watteau, neuf Fragonard, vingt et un Boucher, autant de Greuze, etc.

collections à Watteau. A cela ne se bornèrent pas les témoi-

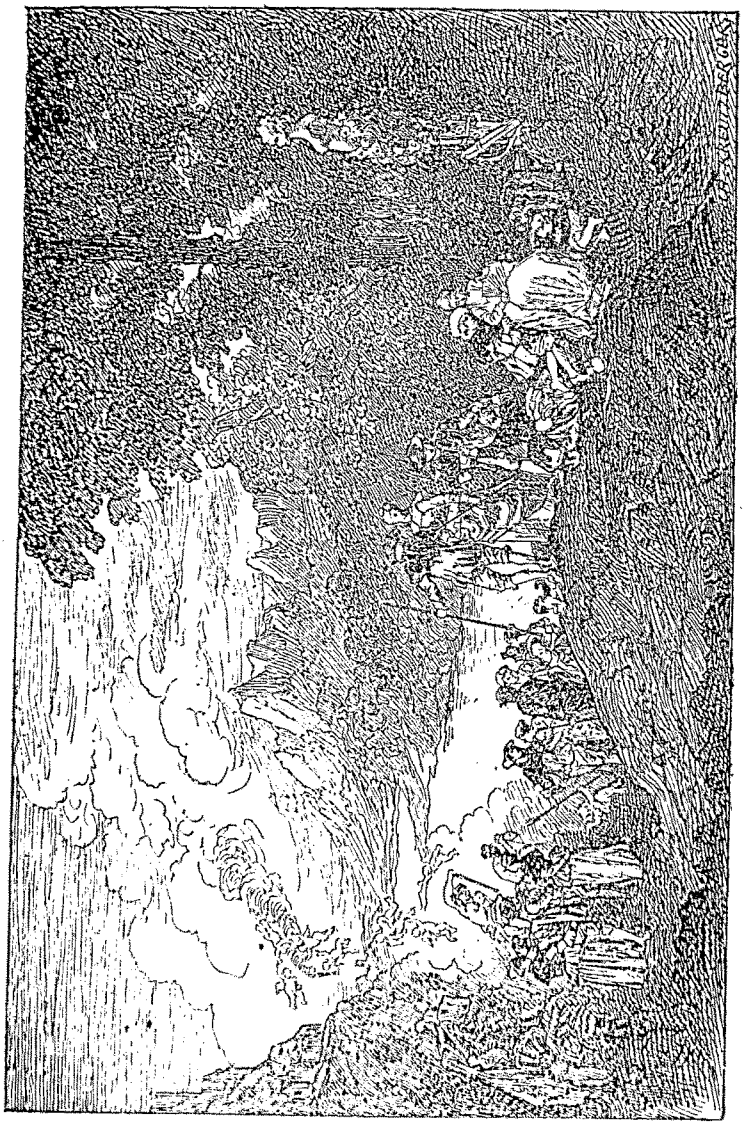


FIG. 82. — WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE (Louvre).

gnages de son affection et de son estime pour le peintre : il lui donna un logement en son hôtel et pourvut à sa table.

Watteau ne profita pas longtemps de ces conditions favorables à sa santé déjà fort ébranlée, et à ses travaux. Il quitta Crozat en 1720 et partit pour l'Angleterre dont le climat allait développer sa mélancolie naturelle et aggraver son état maladif : il était valétudinaire et profondément mélancolique, le peintre des beaux sourires de la vie. Au bout d'une année de séjour à Londres, il était revenu pour habiter cette fois chez son ami Wleughels, celui qui fut plus tard directeur de notre Académie de Rome. Mais, inconstance de malade, le désir le prit de s'établir à la campagne au milieu de la verdure des prairies et des arbres, dans la floraison des jardins ; un autre ami, l'abbé Haranger, trouva à le loger à Nogent, chez M. Febvre, et, là, un mois après son installation, succombait à un mal rapidement empiré le charmant créateur d'un aspect de l'art particulièrement exquis et nouveau.

Le succès de l'*Embarquement pour Cythère* fut très vif et général. Cependant la renommée de Watteau ne l'avait pas attendu pour se fonder et se propager. Avant son « morceau de réception », Watteau avait produit un grand nombre d'ouvrages ; il en produisit beaucoup après, eu égard à sa courte existence, travaillant avec réflexion et sans hâte, se défiant de lui-même, reprenant des parties importantes qu'autour de lui on croyait définitives, même recommençant des tableaux finis, grand exemple de conscience, grande preuve de respect et d'amour de l'art.

Watteau s'exerça en d'autres genres que celui où il a triomphé. Il a peint des tableaux militaires, nous l'avons dit, quelques tableaux religieux, des sujets mythologiques des paysages, des scènes rustiques, et des arabesques dont il avait pris le goût au Luxembourg, chez Audran le déco-

rateur, un instant son patron, dans lesquelles il réussit à



FIG. 83. — WATTEAU. — LA LEÇON D'AMOUR

souhait. Beaucoup de ses peintures ont été reproduites par la gravure. On a mis aussi en estampe une composition

historique, *Louis XIV remettant le cordon bleu au duc de Bourgogne.* A plus forte raison, les ouvrages qui sont la gloire du peintre ont occupé le burin et la pointe des graveurs, et non seulement les tableaux, mais encore les dessins, les croquis, simples notes prises sur nature, vivement, brièvement, à la sanguine, ou bien aux crayons rouge, noir et blanc, d'une rare intensité de physionomie et d'esprit. M. de Julienne, l'ami dévoué auquel l'artiste, en mourant, avait légué la plus grande partie des dessins qui lui restaient, ne laissa à personne le soin d'éditer les « Etudes des différents caractères » qui forment une collection de 350 planches du plus charmant intérêt.

Ordinairement, les tableaux de Watteau sont de petites dimensions, comme l'*Indifférent* et la *Finette*, bouquets de fleurs sur la verdure légèrement effacée des arbres et du gazon, entrés au Louvre avec la galerie Lacaze ; comme l'*Assemblée dans un parc*, de la même provenance, et d'une moindre qualité. A Chantilly, l'*Amour désarmé*, le *Plaisir pastoral*, le *Donneur de Sérénade*, l'*Amante inquiète*, sont aussi de petites pièces. L'*Embarquement pour Cythère* (1m,37, sur 1m,92) est une exception. Également le *Gilles* (1m,84 sur 1m,43), avec, pour lui, le bénéfice d'une remarque : tout en blanc, peint brillamment comme un Rubens, Gilles est représenté de grandeur naturelle, sans que le peintre ait paru gêné par un tel manquement à ses habitudes (fig. 84).

On signalera une autre peinture de Watteau de dimensions inaccoutumées dans son œuvre, « 5 pieds de haut sur 9 pieds 6 pouces de large », l'enseigne exécutée après le retour de Londres, dans les mois qui précédèrent la mort de l'artiste, pour Gersaint, le marchand de tableaux : à

gauche, clients et clientes autour d'un comptoir ; à droite, hommes emballant un portrait ; aux murs multitude de



FIG. 84. — WATTEAU. — GILLES (Louvre).

tableaux accrochés près à près, du bas à la corniche. Les figures sont petites ; le champ est vaste. Nous avons vu un fragment de ce curieux ouvrage chez un des intelligents amateurs de Paris, l'épisode amusant de l'emballage.

D'autre part, on se flatte à Berlin de posséder l'enseigne tout entière. Est-ce une copie du temps, ce qui n'a rien d'impossible, ou l'œuvre originale ? — Aveline a gravé une belle estampe de « l'Enseigne de Gersaint ».

Nicolas Lancret (1690-1749) étudia, lui aussi, chez Gillot. Attiré par la manière de Watteau, il parvint à s'en approprier l'agrément général, sans autant de liberté et de fantaisie dans l'invention, ni autant de spontanéité dans la touche, de fluidité dans la pâte et le coloris, mais avec une étude plus serrée, une exécution plus précise dans le paysage, avec une observation plus nette de la nature. Cependant, on put croire de ses tableanx de la main de son modèle. Deux sujets exposés place Dauphine à l'Octave de la Fête-Dieu, furent attribués à Watteau auquel on alla en faire l'éloge. Watteau prit mal le compliment. Et voilà deux amis brouillés à jamais. Moins de deux ans après Watteau, le 24 mars 1719, et au même titre, Lancret fut reçu Académicien.

Lancret se forma une riche clientèle dans le grand monde où le faisaient goûter sa belle tenue, son éducation distinguée, et, nécessairement, sa réputation de peintre élégant, habile, spirituel. C'était un travailleur assidu. Aussi a-t-il beaucoup produit et l'on voit fréquemment de ses peintures dans les musées et dans les collections particulières. On indiquera seulement celle de Chantilly, le *Déjeuner de jambon*, exécuté pour Versailles, en même temps que de Troy s'occupait au *Déjeuner d'huîtres* dont nous avons parlé ; — chaque artiste reçut 2400 livres pour son ouvrage, — et les dix du pavillon impérial allemand de l'Exposition universelle, parmi lesquels les plus beaux que nous connaissions, le *Moulinet* et la *Danseuse Camargo*.

Au Louvre, aux musées d'Angers, de Nantes, ailleurs, se rencontrent des tableaux de ce petit maître, à sa plac



FIG. 85. — LANCRET. — L'AUTOMNE

dans l'art énamouré du dix-huitième siècle, non très loin, certes, de l'inventeur prestigieux du genre. — Lancret se maria sur le tard, à cinquante-deux ans. Il épousa la fille du poète Boursault.

Watteau avait donné des avis à Lancret, il en donna également à Pater son compatriote ; mais il était dans sa

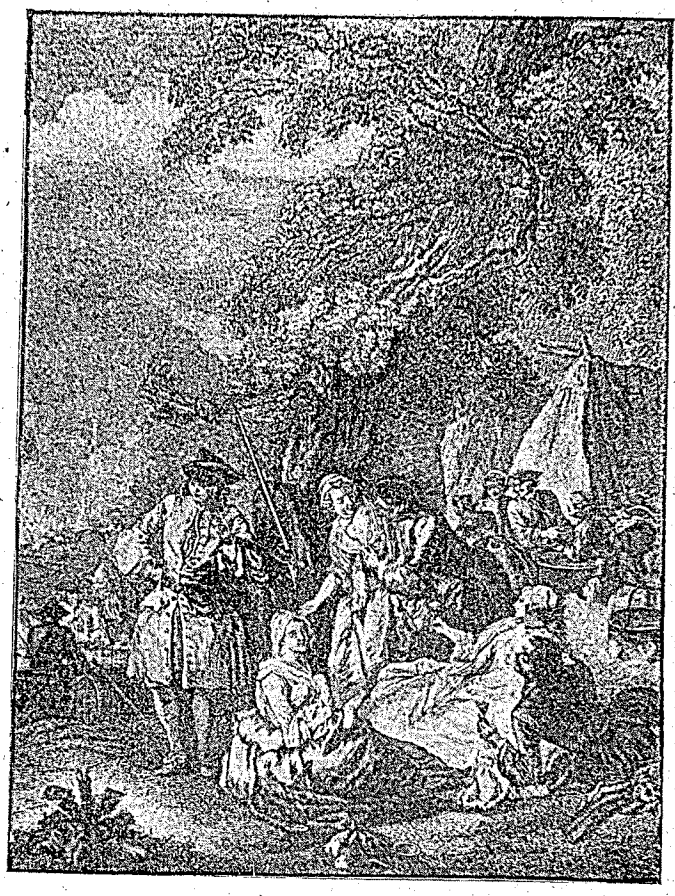


FIG. 86. — PATER. — VIVANDIÈRE DE BREST

destinée de ne pas faire longtemps bon ménage avec ceux qu'il conseillait. Pater, il est vrai, passe pour avoir été de relations peu sociables. Il arrivait à Paris gonflé de quelques succès obtenus dans sa ville natale, irrité de récents démêlés avec ses confrères de la « maîtrise » ;

peut-être Watteau, son aîné de vingt-deux ans, grand ami



FIG. 87. — PATER. — Mlle D'ANGEVILLE LA JEUNE

de son père dont il fit un beau portrait conservé à Valenciennes, ne l'accueillit pas à son gré, avec assez de considé-

ration pour son talent ; toujours est-il que l'élève et le maître se séparèrent bientôt. On a prétendu que Watteau aurait entrevu dans Pater un rival heureux, motif pour lequel il s'en serait éloigné. Ne croyons pas cela. Comment Pater eût-il pu lui porter ombrage avec ses compositions un peu contraintes et gauches, son dessin souvent incorrect et la lourdeur habituelle de son pinceau ? Dans les dernières semaines de sa vie, à Nogent, Watteau désira revoir son compatriote ; il le fit travailler près de lui, réconciliation tardive dont Pater n'eut guère le temps de profiter. Cependant, Pater dira à Gersaint : « Je devais tout au peu de leçons qu'il m'a données. »

On doit ajouter, que Pater ne poursuivit pas constamment l'imitation de Watteau. Il fut plus lui-même quand il demanda les motifs de ses tableaux aux *Contes* de La Fontaine, au *Roman comique* [1], et ce n'est pas la moins curieuse partie de son bagage celle où il n'emprunte presque rien aux autres. On l'admit Académicien le 31 décembre 1728 sur un tableau intitulé alors *Réjouissance de soldats*, à présent au catalogue du Louvre *Une fête champêtre*. Jean-Baptiste Pater (1696-1736), fils d'un sculpteur réputé en sa province, peignit sans repos ni trêve, moins par amour de l'art que, suivant Mariette, pour gagner de l'argent et l'entasser : « Le pauvre homme ne se donnait pas un moment de relâche, se refusait le nécessaire, et ne prenait plaisir qu'à compter son or. »

Parmi ceux pour qui Watteau fut le maître à suivre

[1] Au pavillon impérial allemand de l'Exposition universelle *quatorze peintures* de Pater, sujets du *Roman comique*, étaient exposées. Ne seraient-ce pas les *quatorze* Pater que Frédéric II se réjouit d'avoir acquis « pour un morceau de pain ? » (V. notre note, ci-dessus, p. 248).

citons Bonaventure De Bar (1700-1729), académicien un an avant sa mort ; sa *Fête champêtre* (au Louvre) est comme un écho affaibli de l'*Embarquement pour Cythère ;* — Michel Barthélemy Olivier (1712-1784), peintre ordinaire du prince de Conti ; on rencontre de ses ouvrages en Espagne où il a résidé ; le Musée de Versailles possède trois de ses peintures et le Louvre le *Thé à l'anglaise* de la même suite que les trois précédents tableaux, commandés par le prince de Conti pour son salon de l'Isle-Adam, œuvres délicates, d'un fin métier. — Nommons au moins Eisen, autre Valenciennois, le maître à dessiner de la marquise de Pompadour, et Gravelot, et les Saint-Aubin, héritiers en leurs vignettes de Watteau et de ses « fêtes galantes ».

CHAPITRE XI

PEINTRES DE CHASSE ET PAYSAGISTES

Au dix-huitième siècle, François Desportes (1661-1743) poursuivit sa carrière heureusement commencée au précédent. Il avait été placé, très jeune, à douze ans, chez le flamand Nicasius, peintre d'animaux, élève de Sneyders, jadis en quelque renom, mais, devenu vieux, infirme, et resté ivrogne, incapable de conseiller utilement son unique élève. Nicasius disparaît (1678). Résolu désormais à s'instruire autrement que sous la direction d'un seul maître, Desportes s'en va chaque jour, sans jamais y manquer, à l'Académie où des professeurs qui se succédaient de mois en mois conseillaient « la jeunesse ». Par l'étude simultanée, intelligente et continue de la nature et de l'antique, il parvint à la grande correction de contours, au sentiment des formes intérieures qui caractériseront sa manière.

On ne saurait entrer dans le détail d'une carrière qui fut longue. Desportes, sans rompre avec ses études, obligé de se mettre souvent à la solde d'entrepreneurs de décors de théâtre, de plafonds, de travaux d'appartements, débuta peintre de portraits ; ensuite, maître de son talent, devint le peintre attitré des chasses et meutes de Louis XIV et de Louis XV, du duc de Vendôme et du Grand-Prieur frère du duc, de Monseigneur, fils du roi, du duc du Maine,

du comte de Toulouse, du prince de Condé, du Régent. Bien d'autres hauts personnages s'adressèrent à ses pin-

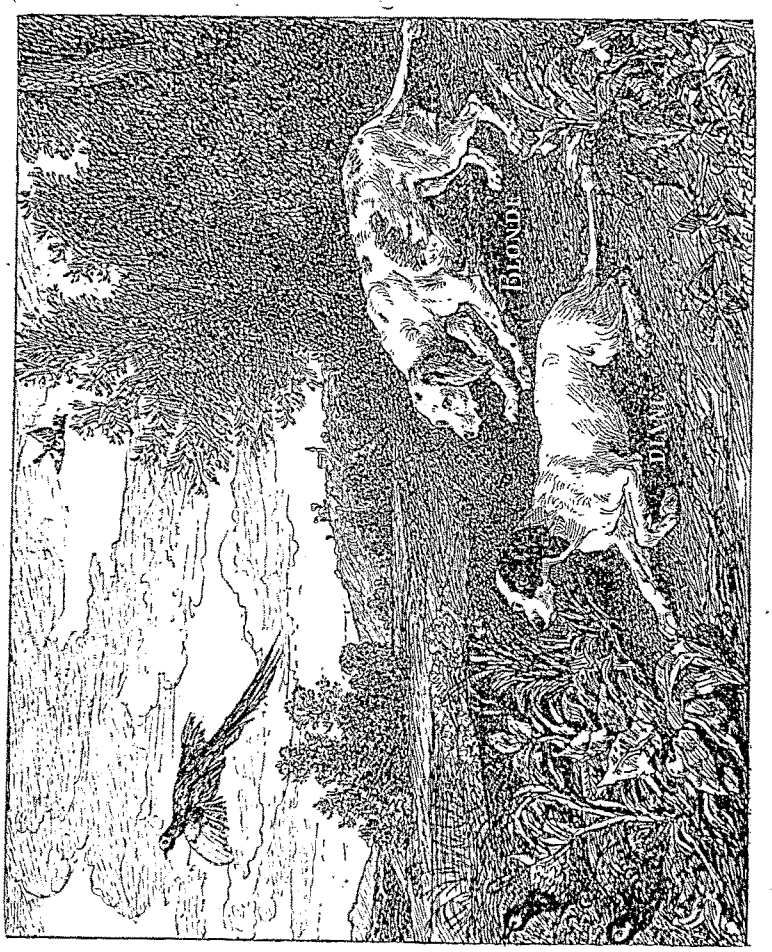


FIG. 88. — DESPORTES. — DIANE ET BLONDE (Louvre).

ceaux. C'est donc dans le portrait qu'il se distingua d'abord. Il était allé en Pologne (1695). Là, il avait peint avec succès les portraits de Sobieski, de la reine, du marquis d'Arquien, père de la reine, de plusieurs seigneurs de la cour. Mais à son retour à Paris (fin de 1696), s'il se livra de

préférence à la peinture des animaux, (fig. 88) — d'ailleurs il en avait eu le goût dès sa jeunesse, — que pas un autre ne pratiquait alors, il n'en donna pas moins son propre portrait comme morceau de réception à l'Académie (1699). Ce tableau où il s'est peint lui-même avec des chiens et du gibier, fait certainement bonne figure, au Louvre, à côté des meilleures effigies de l'époque, et « ce genre de portraits ayant plu, il en fit plusieurs, où l'on n'admira pas moins les figures mêmes que les animaux, qu'on regardait comme son talent principal [1] ». Le *Portrait d'un chasseur* (au Louvre), à peu près égal en qualités au précédent, parut au Salon de 1704, sous ce titre : *Un chasseur qui se repose.*

Dans sa clientèle, Desportes comptait plusieurs des principaux seigneurs anglais. Quand il alla, en 1713, passer six mois à Londres il eut la commande de beaucoup de tableaux et vendit tous ceux qu'il avait apportés de France. Parmi ces tableaux, des natures mortes, auxquelles l'artiste s'était appliqué avec toute son attention de dessinateur, de peintre, de coloriste, obtinrent un succès général. Louis XIV qui les avait vues avant le départ du peintre pour l'Angleterre voulut en avoir d'analogues. Elles sont au Louvre. En 1735, Desportes entreprit les modèles de la tenture dite « des Indes », en huit

[1] Le fils de François Desportes, Claude-François (1695-1774) rendit hommage au mérite de son père en lisant le 3 août 1748 à l'Académie dont il était membre depuis 1723, la longue notice insérée au tome II des *Mémoires inédits sur les Peintres français*. Naturellement, il apprit à peindre dans atelier paternel. Lui aussi peignit des animaux, mais n'égala point son maître. — Un troisième Desportes, Nicolas (1718-1787), neveu et élève de François, fut aussi de l'Académie (1757) sans arriver à une notoriété dont il faille tenir compte.

pièces, tissée aux Gobelins, l'une des plus belles sor-



FIG. 89. — DESPORTES. — UNE DES PIÈCES DE LA « TENTURE DES INDES »

ties du célèbre établissement, imitation libre d'une suite plus ancienne (fig. 89). Comparé à Sneyders, Desportes semble d'un tempérament un peu froid.

Dessinateur moins correct que Desportes, moins souple praticien, paysagiste moins soucieux de la nature, également d'une habileté active, consommée, Oudry mit, non pas plus de chaleur que son prédécesseur immédiat, mais autant de probité dans sa façon de peindre. Peut-être sut-il mieux installer un sujet dans son cadre.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), qui avait étudié auprès de Largillière comme Desportes, fit d'abord des portraits, même des tableaux d'église, et fut reçu académicien le 25 février 1719 au titre de peintre d'histoire. Or, en ces premiers ouvrages il avait introduit accessoirement des animaux et des objets inanimés, traités de telle sorte que Largillière n'hésita point à presser son élève de poursuivre sur une route ainsi indiquée, évidemment favorable aux ressources, à la vraie nature de son talent. Oudry suivit le conseil. Après quelques années de fortune contraire, il parvint, grâce à des amis zélés, à des intermédiaires puissants, à gagner la confiance de Louis XV qui lui commanda d'importants tableaux, lui donna un logement aux Tuileries, un autre, plus tard, au Louvre, l'appela souvent à la cour, s'en fit accompagner à ses chasses et aima à lui faire peindre ses chiens favoris, en sa présence. Largillière avait prévu juste (fig. 90 et 91).

Pas plus que Desportes nous ne suivrons Oudry en tous ses ouvrages. Très recherché, il fit face, laborieux et sans compromettre sa besogne par trop de précipitation, à toutes les commandes. Dans son éloge du peintre lu en séance le 10 janvier 1701, Louis Gougenot, savant abbé, secrétaire perpétuel de l'Académie, énuméra plus de deux cents tableaux « venus à notre connaissance », dit l'abbé

auquel plus d'un aura échappé, sans doute. Un mot, cependant, des modèles de tapisseries d'Oudry.

La manufacture royale de tapisseries dont la fondation à Beauvais par Colbert suivit de près celle des Gobelins, fort négligée depuis longtemps, était tombée en pleine décadence. Fagon, intendant des finances, résolut de lui

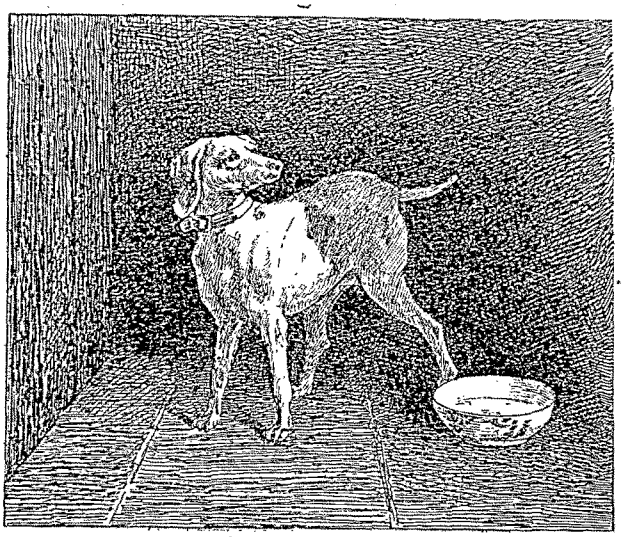


FIG. 90. — OUDRY. — LE CHIEN A LA JATTE (Louvre).

rendre son premier éclat. Il avait fait décorer par Oudry le salon de sa demeure de Vauré et plusieurs pièces de sa maison de campagne sise à Fontenay-aux-Roses; sûr du talent du peintre, et à la fois de son esprit éclairé, de son ferme caractère, il le fit appeler, par lettres patentes fixant un bail de vingt années à partir de 1734, à la direction de l'établissement aux trois quarts ruiné. Oudry justifia toutes les espérances. Par d'intelligentes et nécessaires réformes il ramena l'ordre dans le maison, releva le niveau des études dans le personnel, et, en même temps,

exécuta trente-six modèles pour les tentures des *Chasses de Louis XV* (fig. 92), des *Amusements champêtres*, des *Comédies*

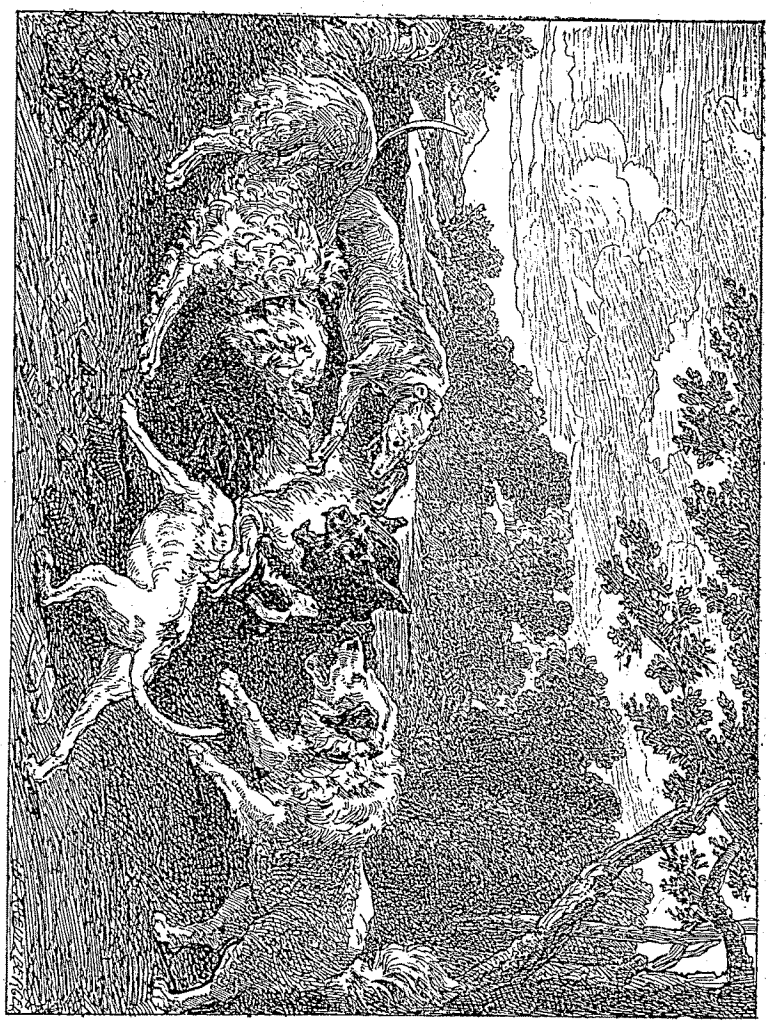


FIG. 91. — OUDRY. — LA CHASSE AU LOUP (Louvre)

de Molière, des *Métamorphoses*, des *Fables de La Fontaine* et des *Verdures fines*. En tout cela, Oudry ayant déployé autant de vigilance que de talent, se trouva désigné pour

une charge de création nouvelle qui l'obligea à se partager



FIG. 92. — OUDRY. — UNE DES PIÈCES DES « CHASSES DE LOUIS XV »

entre la conduite des tapissiers de Beauvais et la surveillance directe des travaux entrepris aux Gobelins.

Il serait injuste de ne pas rappeler sa longue série de compositions gravées sous la direction de Cochin pour les *Fables de La Fontaine* éditées en 1760 par M. de Montevault, et la conférence qu'il fit à l'Académie le 7 juin 1749, sur « la manière d'établir la couleur en comparant les objets les uns avec les autres ». En un beau langage, il reporta à Largillière qui l'avait enseigné l'honneur des réflexions parfaitement justes, des observations supérieurement présentées qui font l'intérêt de son discours. Cette remarquable conférence a été publiée. Une seconde concernant « les soins que l'on doit apporter en peignant » est, au contraire, restée inédite.

Oudry eut un fils. Né en 1720, peintre d'animaux, académicien en 1748, Jacques-Charles voyagea beaucoup à l'étranger, résida longtemps à Bruxelles, décéda (1778) à Lausanne. On n'en peut rien dire de plus.

Jean-Baptiste Huet (1745-1811), élève de Leprince, reçu académicien en 1768 sur son tableau du Louvre, *Chien attaquant deux oies* fut un autre descendant dégénéré d'Oudry et de Desportes. Il s'essaya inutilement dans le grand genre. Son *Hercule et Omphale* n'obtint aucun succès. Il avait du dessin, et, à défaut de couleur, le pinceau assez spirituel. — Nommons aussi Louis Lepaon (vers 1738-1785), premier peintre du prince de Condé. Il a un ou deux tableaux à Chantilly. Elève de Casanova, il peignit des chasses, des batailles, et se présenta à l'Académie qui ne voulut point se l'associer.

Oudry, Desportes avaient apporté quelque sincérité dans leurs paysages; Hubert Robert (1733-1808) mit dans les siens plus d'abandon: D'une fécondité extraordinaire, on rencontre à peu près partout de ses peintures,

où la vérité littérale est habituellement absente, rapprochant des motifs distants les uns des autres dans la réalité, ajoutant aux colonnes, aux entablements, aux chapiteaux ruinés des blessures nouvelles, pour les faire plus pittoresques. Mais quelle adresse manuelle dans la facture, et dans cette adresse, que d'esprit à défaut d'émotion et de poésie ! « Robert, excellent peintre de ruines, grand artiste ! » s'exclame Diderot.

Il avait étudié chez Panini, peintre d'architecture fixé à Rome, où lui-même, Robert, fut après plusieurs années de séjour, admis à occuper un logement de pensionnaire à notre Académie. Il était bien connu dans la ville. On s'entretenait de ses témérités. On l'avait vu se promener sur la corniche du dôme de Saint-Pierre, planter une croix à la crête extrême du Colisée; il s'était aventuré seul dans le labyrinthe des catacombes où il avait failli périr[1]; et, en même temps, sa réputation de dessinateur intelligent, de peintre habile des vieux témoins de civilisations disparues, peu à peu s'était répandue. Le 28 février 1759, Natoire, directeur de l'Académie, en écrivit à M. de Marigny, ordonnateur des Bâtiments du roi : « C'est un bon sujet et qui travaille avec une ardeur infinie »; à quoi Marigny répondit : « Il me revient de tous les côtés de grands éloges du sieur Robert », et le 29 août suivant : « On pense ici sur son compte, comme vous, qu'il peut faire un jour un grand sujet ». Il lui commanda un tableau : « Si je suis content de ce tableau, il n'aura pas perdu son temps en le faisant. »

[1] Delille a raconté l'événement en beaux vers à la fin du quatrième chant de son poème *l'Imagination*.

Effectivement, aussitôt rentré en France (1765) nommé académicien, il eut, en outre de nombreuses toiles à peindre, deux emplois à remplir : garde des tableaux du roi, dessinateur des jardins royaux. C'est à ce dernier titre qu'il remania de fond en comble, à Versailles, le bosquet des « Bains d'Apollon », pour le disposer comme on le voit encore, qu'il dessina dans le goût anglais plus d'un parc, par exemple celui de Méréville près d'Essonne [1]. A deux reprises, en 1782 et 1791, Catherine II le pressa de venir s'installer à Saint-Pétersbourg. En refusant les offres avantageuses dont elle accompagnait son désir, il envoya à la czarine quelques peintures. Elles furent magnifiquement payées. « On voit à l'Ermitage et chez plusieurs seigneurs une immense quantité de tableaux de Robert, représentant principalement des vues de Rome », dit Dussieux [2].

Mais la Révolution devait interrompre cette belle prospérité. Robert perdit ses places, fut emprisonné à Saint-Lazare comme suspect et dut à une méprise surprenante de ne pas monter sur l'échafaud : à l'appel des condamnés, un homonyme, co-détenu, prit sa place sur la fatale charrette.

A cela près, ce fut un homme heureux. Le succès ne le gâta pas, ne l'abandonna pas non plus. Il dessina et peignit avec abondance et belle humeur ; il mit à la mode un ordre de sujets ignoré chez nous, qui signe son originalité et ne lui a pas d'ailleurs survécu. Sa verve resta égale à elle-même en dépit des années; sans trop regarder la nature, il montra en son genre, jusqu'à son dernier jour,

[1] On a vendu récemment, le 13 juin 1900, six panneaux décoratifs, exécutés par Hubert Robert pour le salon du château de Méréville. Les enchères les ont fait monter à un beau prix, 89,500 francs.

[2] *Les artistes français à l'étranger*, ch. XIII, Russie.

une incontestable et spirituelle maîtrise. — Hubert Robert

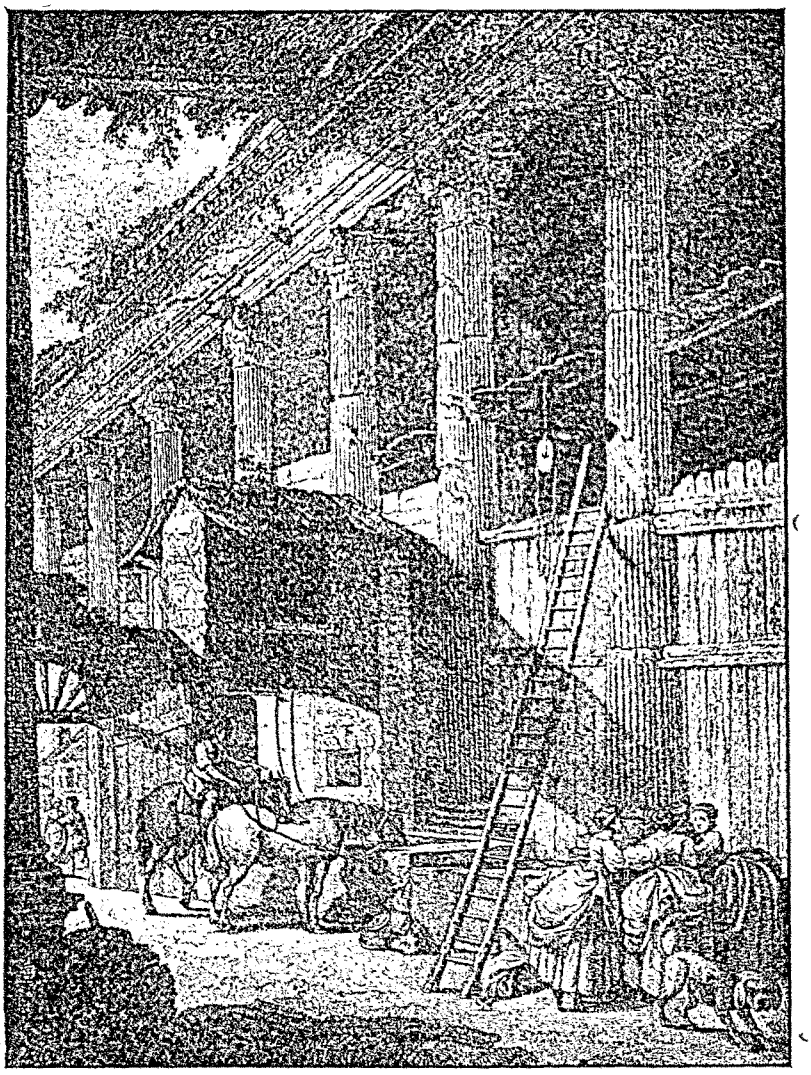


FIG. 93. — HUBERT-ROBERT. — L'ÉCURIE DE JULES.

mourut devant son chevalet, la palette à la main, terrassé par une attaque d'apoplexie (fig. 93, 94 et 95).

Un autre peintre, mais de plus d'envergure, d'un talent plus rassis et de meilleur exemple, parcourut également une longue carrière sans avoir rencontré de revers. Claude-Joseph Vernet naquit à Avignon le 14 avril 1714. Il eut



FIG. 94. — HUBERT-ROBERT. — NAPLES (1760).

vingt et un frères et sœurs. Son berceau fut l'atelier de son père, Antoine Vernet, que faisaient vivre, assez pauvrement, des armoiries, fleurs ou attributs coloriés sur des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs. C'est là que le petit Joseph prit la première idée de l'art. A quinze ans, il aidait son père dans ses peintures industrielles, à dix-huit ans il ornait, à Aix, de dessus de portes, l'hôtel de la marquise de Simiane, la Pauline aimée de Mme de Sévigné, son illustre aïeule ; à vingt, les gentilshommes de la con-

trée l'aidant de leurs générosités, il s'embarquait à Marseille pour Civita-Vecchia [1]. Il allait chez eux étudier les maîtres d'Italie. Alors, à peindre les grands sujets de l'histoire tendaient ses pensées. Mais durant la traversée une violente tempête s'élève avec toutes ses menaces,



FIG. 95. — HUBERT-ROBERT. — VUE INTÉRIEURE DU TEMPLE DE PESTUM

tous ses périls. Un spectacle aussi imprévu fit-il prendre à l'ambition du jeune artiste une direction nouvelle ? A cela, rien d'impossible. Le fait est qu'une fois à Rome, détourné de son premier penchant, il néglige les chefs-

[1] Léon Lagrange, auteur d'une étude très nourrie, minutieusement documentée sur Joseph Vernet, place au cours de cette traversée de Marseille à Civita-Vecchia l'épisode bien connu du jeune artiste se faisant attacher au mât du navire pendant une tempête déchaînée. D'autres la reportent à une date plus éloignée, quand Vernet peignait les *Ports de France*. Nous croyons mieux justifiée la version de L. Lagrange.

d'œuvre de l'antiquité, les maîtres de la Renaissance pour le vieux Fergioni qui lui apprend les détails d'un navire, et le français Manglard qui peignait, non sans talent, des clairs de lune et des couchers de soleil, la mer plate et calme ou soulevée en furie [1].

Si Vernet, à Rome, n'a pas eu d'abord la vie facile et dut recourir à des expédients, on le suppose bien. Toutefois les encouragements ne tardant pas à venir, la gêne fut de courte durée. Homme d'ordre et de précaution, il tient au net un registre où il note les ouvrages qui lui sont « ordonnez » : dès 1735, un an après son arrivée, deux tableaux, deux autres l'année suivante, des dessins à l'encre de Chine en 1737, un tableau « en rochers et cascades » et deux « à ma fanthaisie » pour un Anglais, en 1738; pour le duc de Saint-Aignan, en 1739, six peintures et autant de dessins dont les prix seront réglés par de Troy, directeur de l'Académie de France. En 1742 il inscrit dix-huit peintures retenues par divers amateurs; en 1745, vingt-sept; trente-six en 1746, de 1741 à 1757 cent cinquante-cinq [2], marines pour la plupart, éclairées du soleil ou de la lune. Les *brouillards*, sont fréquemment spécifiés; aussi les *calmes*, les *tempêtes*, en pendants, et, à Tivoli, à Civita-Castellana, à Népi, Narni, Némi, Albano, Terni, Ostie, à Terracine, à Naples, il emprunte librement, en croquis saisis au vol, les motifs de tableaux aux *quatre parties du jour*, où, à l'occasion, il imitera les rochers sour-

[1] Adrien Manglard (1695-1760), académicien en 1756, passa la plus grande partie de sa vie en Italie.

[2] Dans son livre Léon Lagrange, entre autres documents authentiques et curieux, reproduit l'état chronologique des travaux de Joseph Vernet, d'après le manuscrit même du peintre. Ce manuscrit, commencé en 1735, se poursuit jusqu'en 1788 l'année qui précéda la mort de Vernet.

cilleux et les arbres cambrés de Salvator-Rosa, paysages, marines, animés de figurines toujours peintes en perfection (fig. 96).

En même temps sa réputation s'affirmait à Paris, bril-

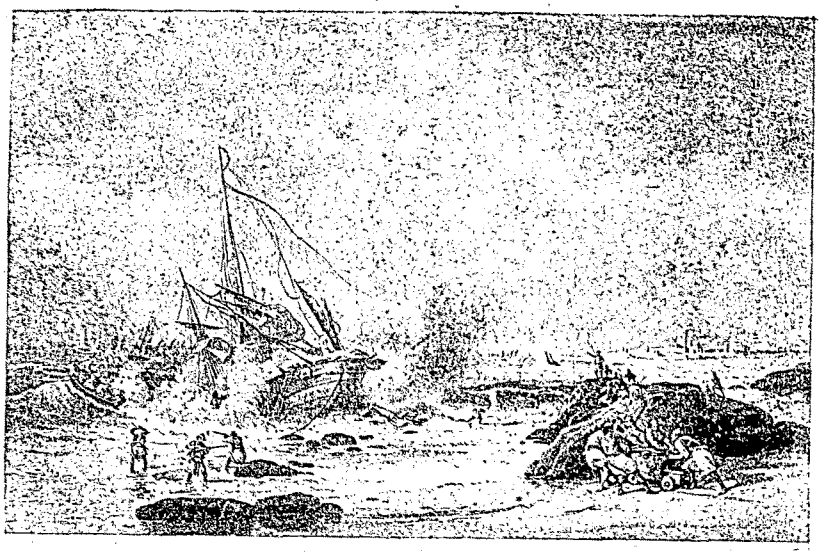


FIG. 96. — J. VERNET. — LE NAUFRAGE

lamment. Agréé de l'Académie en 1745, il exposa au Louvre, l'année qui suivit, des peintures dont le succès fut d'emblée unanime. Même vogue aux Salons de 1747, de 1748, de 1751. Un plumitif déclara « divins » les tableaux de notre artiste, ajoutant : « C'est le *non plus ultra de l'art.* » Le Salon de 1753 fut plus triomphal encore. Vernet y était venu avec une douzaine de toiles, y compris son morceau de réception cette même année à l'Académie, où son souple talent apparaissait dans toute sa variété. On le compara à Poussin ; quelques-uns le préférèrent à Claude Gellée ; l'abbé Leblanc, critique écouté, le couvrit d'éloges

en français et en latin. L'enthousiasme était général comme sans mesure. A la suite de ce Salon fut conclue la grande affaire des « Ports de France ».

Nous ne suivrons pas le peintre dans cette minutieuse et difficile entreprise. Les quinze tableaux des « Ports de France » parurent successivement aux Salons de 1755 à 1765. Ils sont au Louvre, au Musée de Marine. La place nous manque pour en parler longuement. On sait quel amusement pour le regard, et que de renseignements sûrs dans l'éparpillement ou le groupement des personnages des deux sexes, de toutes conditions et de tout âge, variés à l'infini, dont le peintre peupla ses ouvrages avec tant d'art et de goût, d'un pinceau éminemment spirituel et français. C'est que jamais paysagiste professionnel n'a égalé Vernet sous le rapport des figures. Lui-même, quoique très modeste, se rendait justice à cet égard : « d'autres peuvent mieux peindre un ciel, un arbre, un horizon, exprimer l'atmosphère, pas un aussi bien les personnages. » Il avait certainement raison (fig. 97).

Et tandis qu'il s'applique à parfaire les « Ports de France », il ne laisse pas de répondre aux nombreuses commandes qui le poursuivent, le harcèlent partout où il plante son chevalet, de Toulon à Rochefort et à Dieppe. Même, cette prodigieuse facilité paraît avoir enflammé Diderot autant que les qualités pittoresques et techniques de l'artiste. « Vingt-cinq tableaux, s'écrie-t-il, vingt-cinq tableaux ! C'est comme le Créateur pour la célérité ; c'est comme la Nature pour la vérité. » Une autre fois : « La fécondité de génie et la vitesse d'exécution de cet artiste sont inconcevables ; il eût employé deux ans à peindre un seul de ces morceaux qu'on n'en serait pas surpris, et il y

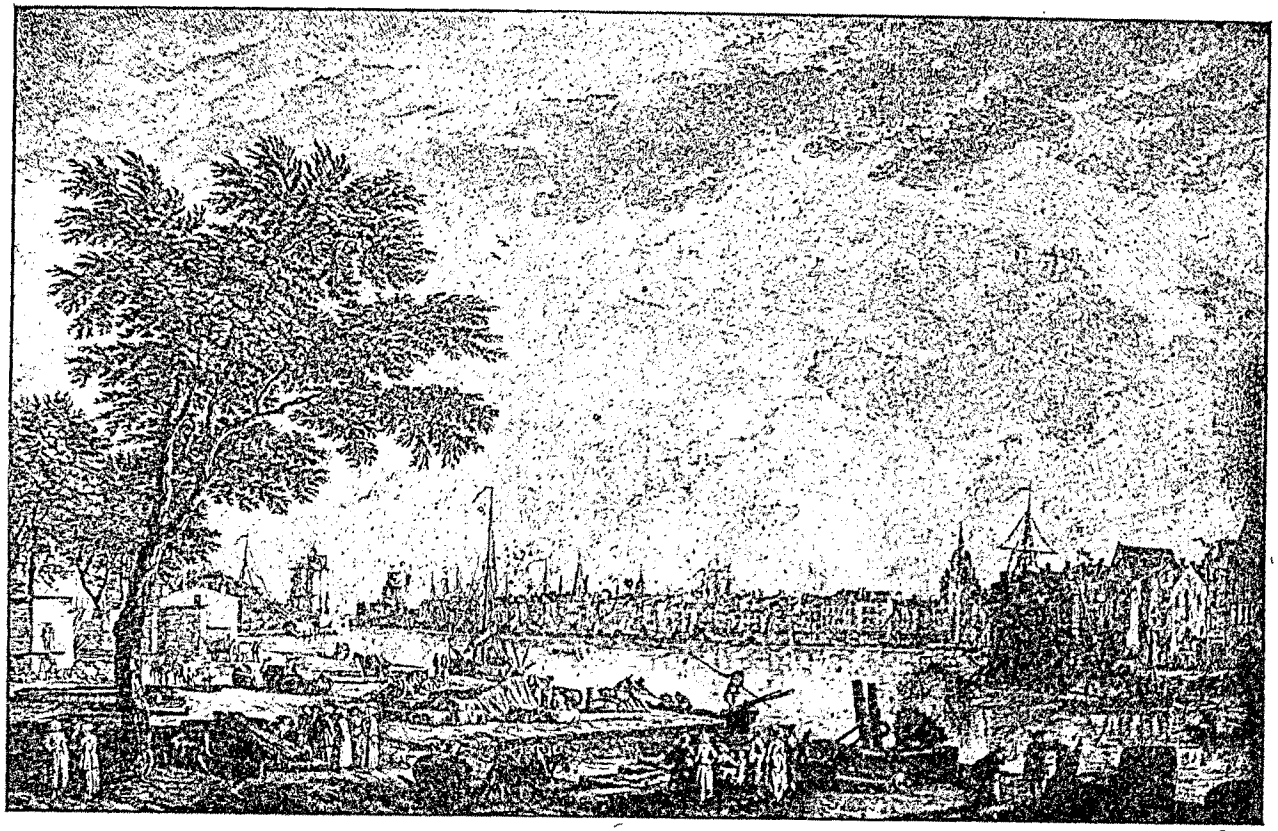


FIG. 97. — J. VERNET. — LE PORT DE LA ROCHELLE

en a vingt de la même force. » L'éloge de Diderot n'est pas sans atteindre par moments les dernières limites de l'hyperbole. Il possède un tableau de Vernet : « O Dieu ! je t'abandonne tout, reprends tout ; oui, tout, excepté le Vernet... Ce n'est pas l'artiste, c'est toi qui l'a fait. Respecte l'ouvrage de l'amitié et le tien ! ». Cela va de soi, au sentiment de Diderot, Joseph Vernet, paysagiste, l'emporte par quelques côtés sur le grand Claude, parallèle poursuivi et ressassé par tous les critiques de l'époque. [1]

Cependant, depuis le retour en France, le talent de Vernet avait subi une certaine évolution, il n'est pas inutile d'en faire ici la remarque. Assurément, il y gagna en subtilités ingénieuses, en agréments aimables, et, s'il est permis de parler ainsi, en sensibilité bourgeoise. Mais dans sa manière précédente, il y avait plus d'ampleur et d'enveloppe, plus de limpidité lumineuse ; le pinceau était plus large, la touche plus pleine et le détail ne troublait pas l'ensemble de notes trop dominantes. D'où une harmonie mieux soutenue. En d'autres termes, avant l'influence du Paris de son temps, il regardait la nature d'un œil plus ouvert et plus sain, sans atteindre, bien entendu, l'élévation ni la profondeur du Lorrain, et, sa période ita-

[1] Un instant on crut voir en Loutherbourg, l'émule, presque l'égal de Vernet. Il avait débuté avec éclat au Salon de 1763. C'était un peintre des plus habiles et spirituels. Il ne doutait de rien. Il peignait tout de pratique, tempêtes, couchers de soleil, paysages, animaux, combats sur terre et sur mer, tableaux d'histoire. Le faux-brillant de sa manière éblouit Diderot, Bachaumont et beaucoup d'autres qui passaient pour connaisseurs. Philippe-Jacques Loutherbourg (vers 1740-1812), élève de Casanova, fut reçut de l'Académie en 1767. — Le meilleur imitateur de Joseph Vernet fut Jacques Volaire (? — vers 1820), son élève, qui l'aida dans les *Ports de mer*, et fit, avec succès, sa spécialité des *Eruptions du Vésuve*.

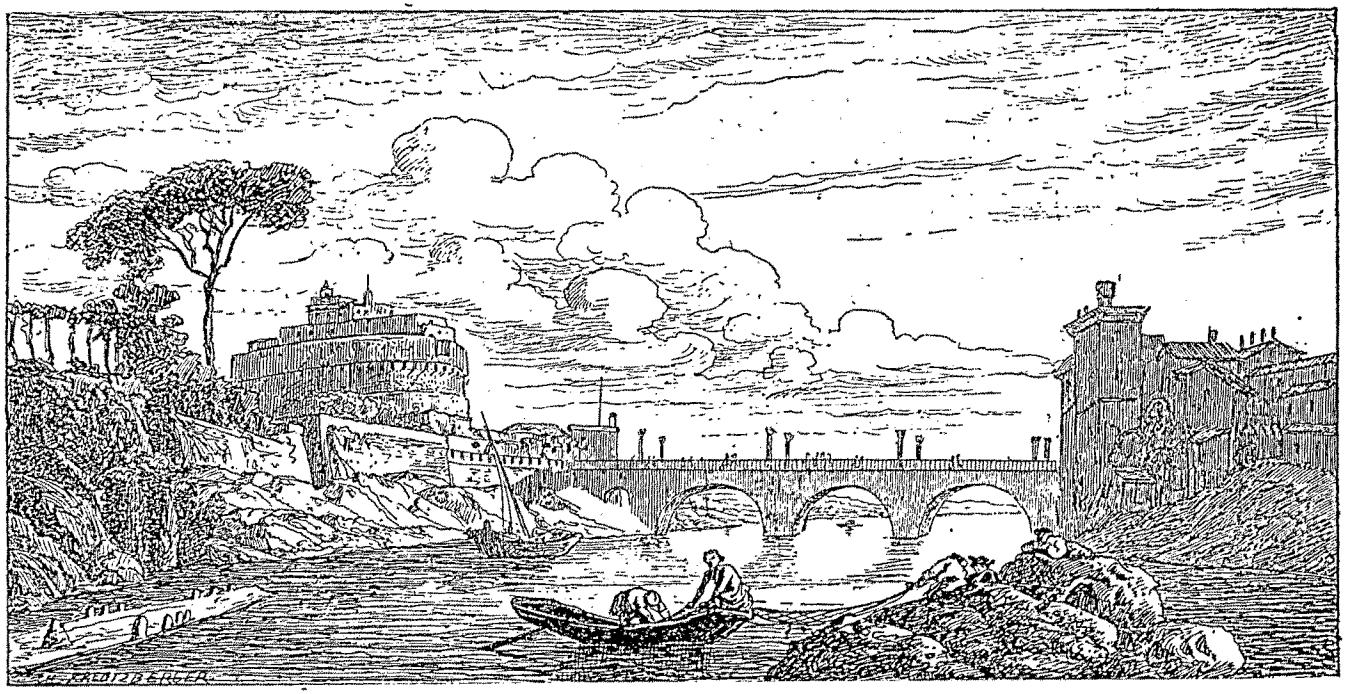


FIG. 98. — J. VERNET. — LE CHATEAU ET LE PONT SAINT-ANGE (Louvre).

lienne écoulée, il n'eut point laissé à nos éloges, c'est probable, le *Ponte-Rotto* et le *Pont Saint-Ange* du Louvre, d'une assiette si ferme, d'un coloris si juste dans sa délicatesse charmante (fig. 98).

Joseph Vernet décéda à la fin de 1789. Quoique resté l'objet de l'empressement des amateurs, l'artiste avait décliné. Pourtant, sauf ça et là, quelques plumes peu accommodantes, la critique ne cessa point de lui être chaleureusement favorable. Dans les mois qui précédèrent sa mort il eut la joie fière de voir son fils Carle [1] entrer à l'Académie, et il put embrasser le petit Horace naissant, chez qui on devait reconnaître avant longtemps les traits frappants de sa race : la fécondité inépuisable et rare, la facilité inlassable et la grande mémoire de l'œil [1].

A une époque où la fantaisie régnait sur tant d'esprits, peu de paysagistes se montraient ingénument dévoués à la nature. Il en est deux ou trois, à notre connaissance, qui eurent de bonne foi le culte de la réalité. Nommons Lantara, Bruandet, Moreau. — De son côté Jean-Louis-De Marne (1744-1820) fut un réaliste à sa manière dans son petit genre. Parlons plutôt des autres.

[1] Nous ne saurions consacrer à Antoine-Charles-Horace Vernet, dit Carle (1758-1835), une longue notice. Grand-prix en 1782, il alla à Rome, d'où il revint avant la fin de sa pension. Utilisant de nombreuses études dans les haras et les manèges, il inaugura un type de chevaux qui rompait avec la tradition. Il fit des tableaux de chasse, de courses et de batailles. Son immense *Bataille de Marengo* le mit en grande réputation. Il peignit aussi le *Matin de la bataille d'Austerlitz*, commença une *Entrée des Français à Milan* que nous avons vue chez le peintre Emile Vernet-Lecomte, son petit-fils, et *Louis XVIII se rendant à Notre-Dame* qu'il n'acheva pas. Il se dépensa beaucoup en quantité de caricatures et de lithographies. Il mourut chevalier de la légion d'honneur et de Saint-Michel, et fut de l'Institut où son fils Horace le rejoignit en 1827, comme il avait lui-même, en 1789, rejoint son père à l'Académie royale.

Simon-Mathurin Lantara (1729-1778), qui chercha dans la réalité de belles formes aux belles heures du jour ou de la nuit, commença par garder des troupeaux et finit à l'hôpital de la Charité, non pas ignoré comme on l'a dit puisque



FIG. 99. — LANTARA. — VUE DES ENVIRONS DE BÉZIERS

des graveurs contemporains reproduisirent ses peintures, puisque Taunay, Casanova et d'autres, Joseph Vernet, peut-être, ajoutèrent des figures à ses paysages (fig. 99), mais délaissé et pauvre. Fut-il l'ivrogne mis en scène par des vaudevilles ? Ce n'est pas certain. En tous cas, plus connu aujourd'hui par son insouciance que par ses ouvrages, il vécut sans relations utiles, retiré en sa mansarde de la rue du Chantre ou son taudis de la rue des

Déchargeurs, aimant trop, si l'on veut, à s'oublier dans les cabarets de barrière. Il a voyagé, cependant ; on a gravé d'après lui des vues prises aux alentours de Blois, de Béziers, même de Trieste. N'étant point académicien, il exposait au reposoir de la place Dauphine le jour de la petite Fête-Dieu, notamment en 1771 et 1773, des tableaux et des dessins au crayon noir rehaussé de blanc. Ses dessins sont recherchés aujourd'hui, plus encore ses tableaux. Il peignit des matinées fraîches, des soleils couchants, des effets de lune, des brouillards, des limpidités aériennes, auxquels manquent la perspective de riches palais et la silhouette de grands navires qui placeraient leur auteur dans le voisinage de Claude Lorrain.

La biographie de Lazare Bruandet (vers 1752-1804) n'est pas moins obscure. Lui aussi, en 1787, accrocha des paysages au reposoir de la place Dauphine. On raconte qu'il eut pour maîtres Rœser et J.-P. Sarrazin, peintres oubliés à présent. On assure que d'humeur solitaire et rude il ne quittait guère le fond des bois ; Louis XVI, au retour d'une chasse dans la forêt de Fontainebleau, aurait dit : « Je n'ai rencontré qu'un sanglier et Bruandet. » Toutefois des graveurs mirent de ses ouvrages en estampes ; lui-même fit mordre quelques eaux-fortes, et quand les Salons cessèrent de s'ouvrir seulement aux académiciens, on vit de 1795 à 1804, de ses tableaux et dessins aux expositions du Louvre. Sa vision de la nature, plus rustique, différait de celle de Lantara, et son pinceau détaillait un coin de fourré, un buisson, avec une application méticuleuse, un peu hollandaise. Compris de quelques-uns à peine, son action fut nulle.

Celle de Louis-Gabriel Moreau (1740-1803) eut moins

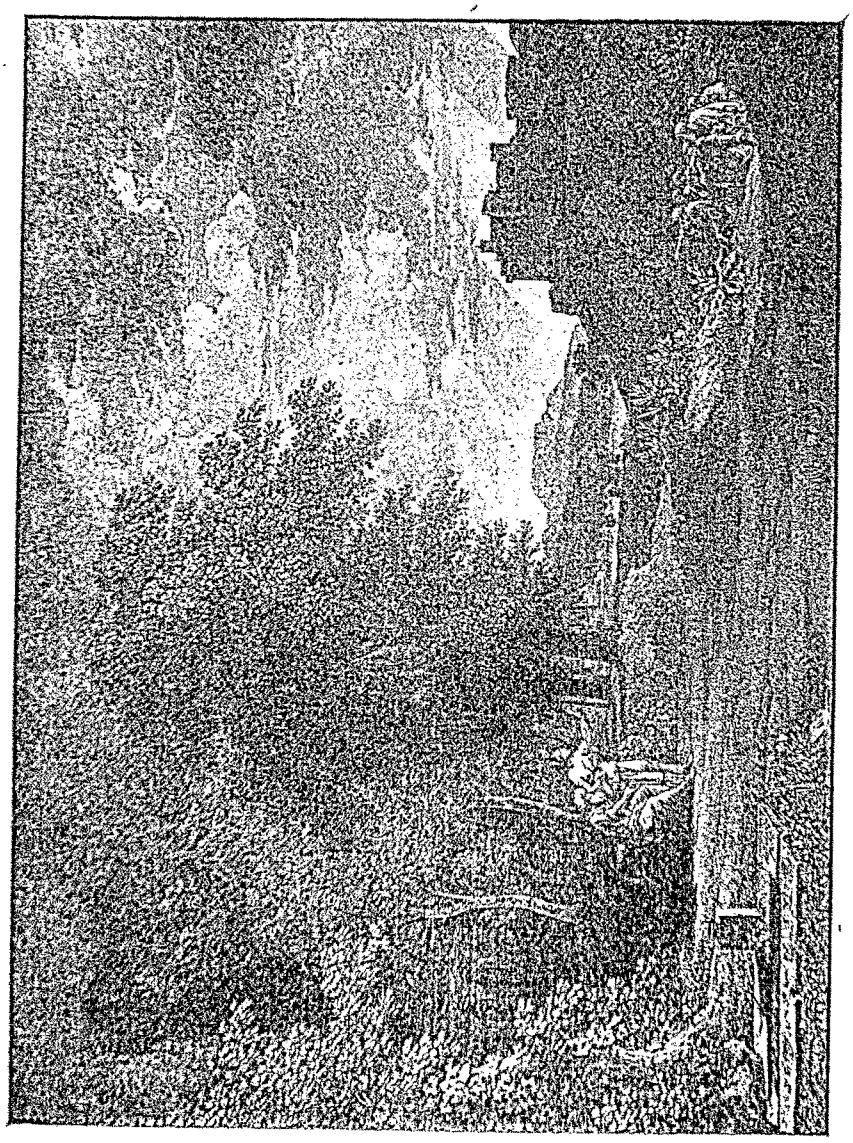


FIG. 100. — VALENCIENNES. — ŒDIPE A COLONE

d'autorité encore. Celui-là apprit de Machy [1] la peinture de paysage. A n'en pas douter il avait un vif sentiment

[1] Pierre-Antoine de Machy (vers 1722-1807), peintre et graveur, de

de la réalité. Vivant ignoré à Paris, dont il aimait la campagne environnante, il chercha dans la nature les vastes aspects, les horizons étendus. Il exposa à un seul Salon, en 1799, et sous le même numéro « huit tableaux dont quatre à l'huile et quatre à la gouache, représentant différents paysages », et « un autre tableau représentant un orage ». Après quoi, c'est la nuit. Les deux tableaux recueillis par le Louvre, il y a peu d'années, le tirèrent d'une ombre injuste. Ils semblèrent une révélation. Sans monter trop haut leurs mérites, bien des observateurs croient pouvoir en dégager les prémisses de notre école moderne de paysage, dite de 1830.

Le temps n'était point propice aux amoureux humbles et silencieux de la nature, la voyant telle quelle, l'imitant dans leurs œuvres avec naïveté, sans l'orner de plus d'agréments. Et puis, vint Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819), qui « ôtait à la nature ses défauts pour ajouter à sa perfection », dit-il lui-même dans son *Traité de perspective*. Il étudia chez Doyen, introduisit dans l'art du paysage les mêmes principes que Vien dans la peinture d'histoire, et, nourri de Virgile et de Théocrite, fit des paysages très nobles, studieusement réfléchis et travaillés (fig. 100). La vogue en fut considérable. Beaucoup d'élèves et d'imitateurs se fourvoyèrent dans ce qu'on a appelé « le paysage historique ». Entendons-nous. On ne blâme pas ici ceux qui poursuivent l'idéal de l'arbre, de la rivière, du coteau, qui composent un site et l'arrangent pour encadrer une églogue ou quelque autre rêve antique. Dans cet ordre d'idées Poussin a trouvé des chefs-d'œuvre. Il avait

l'Académie en 1758. Il peignait des tableaux d'architecture et de ruines et aida parfois Hubert Robert dans les siens.

du génie. Mais combien de talents à la poursuite du style ont rencontré seulement la convention et l'ennui ! Aussi est-il permis de ne pas regretter amèrement le complet discrédit où sont tombées, pour toujours sans doute, les recommandations solennelles et savantes de Valenciennes.

Entré à l'Académie en 1787, Valenciennes eut son meilleur élève en Jean-Victor Bertin (1775-1842), dessinateur distingué, peintre froidement correct.

CHAPITRE XII

DE BOUCHER A GREUZE

A part des exceptions rares, les peintres de la fin du siècle précédent, et ceux de celui-ci, qui se firent de la réputation tout en cédant à l'influence néfaste des Coypel avaient eu assez de talent pour qu'on s'explique leur succès. Leurs qualités étaient non pas fortes, mais de surface agréable; ils possédaient une adresse manuelle consommée, si chez eux l'imagination manquait d'ampleur et d'originalité, la pensée d'élévation. L'influence de François Boucher fut plus funeste. Boucher ne se laissa pas aller seulement à la corruption de son époque; il l'aggrava, la précipita, mettant plus que les autres la prestesse du pinceau à la place de la réflexion, la minauderie au lieu de la grâce, maniérant tout, gestes, attitudes, physionomies, ajoutant des cordes à la lyre, c'est-à-dire des couleurs nouvelles et fausses à la palette.

Après tout, sinon l'extrême décadence, qu'attendre de l'homme qui dira à son élève Fragonard allant à Rome : « Tu vas voir les ouvrages de Raphaël, de Michel-Ange, et de leurs imitateurs; je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es un garçon perdu ! » Le fait est que de ces « gens-là », il n'avait rapporté lui-même pas un souvenir profitable, pas une leçon

salutaire. En Italie, où il alla à ses frais, bien qu'ayant remporté le premier prix de l'Académie, les grands maîtres ne lui avaient rien dit, rien enseigné, et au bout de dix-huit mois de séjour, il était revenu comme il était parti, plus apte que pas un à peindre des virginités de boudoir[1].

Il était entré, favorisé à souhait, dans la carrière. En naissant, il avait reçu une fortune de dons heureux, toutes les fées présentes à son baptême, hormi celle du goût. Diderot lui fut particulièrement hostile; Watelet ne lui ménagea pas les critiques. Par contre Blondel dans son *Architecture française*, Mariette dans l'*Abecedario*, avec ceux-ci, la cour et la foule, le proclamaient le premier dans toutes les choses de la peinture. Assurément, son talent de peintre ne peut être mis en question, son esprit encore moins, pas plus que son méchant style. Et la fécondité de son imagination est si active qu'elle lui permet de répéter à satiété les mêmes programmes sous des formes tout à fait différentes, ayant à sa disposition une hardiesse, une faculté d'improvisation qui le trouvent prêt à tout. Pas un thème ne l'embarrasse. Il aborde tous les ordres de sujets avec le même genre de réussite, le même gaspillage de savoir et de défauts. Avec la même inconscience, il peint *Noé dans l'arche* et la *Mort d'Adonis*, *Diane et Calisto* et le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, nombre de saints et de saintes, des Nymphes à l'infini, des Amours potelés et jouflus à

[1] Boucher avait eu le premier prix au concours de 1723. C'est en 1728 qu'il se rendit à Rome, en compagnie de Carle Van Loo, et des deux fils de Jean-Baptiste Van Loo, frère aîné de Carle. Quoi qu'il ne fût pas arrivé comme pensionnaire, il fut logé à l'Académie. « Garçon simple et de beaucoup de mérite, en écrit le directeur Wleughels au duc d'Antin, le 3 juin 1728; puisque hors de la maison il y avoit un trou de chambre, je l'ai fourré là; il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. »

profusion ; il exécute quantité de plafonds, de dessus de portes et de trumeaux ; des panneaux pour paravents, clavecins, voitures et chaises à porteurs commandés par la Pompadour ou la Dubarry, par des princes, des seigneurs, des financiers, par des courtisanes ; il fait des paysages (fig. 101), des animaux, quelques portraits, des décors de théâtre, des éventails, des écrans de cheminée, des cartons de tapisserie ; il modèle de petites figures pour la fabrique de Sèvres ; d'une pointe légère et pétillante d'esprit, grave des planches d'après Watteau ou ses propres conceptions ; illustre une édition de Molière et l'*Histoire de France* de Daniel ; à son compte crayonne dix mille dessins, enfin invente un genre inédit, où il paraît dans tout le vrai de sa nature, le genre des *pastorales*, dans lequel il est sans rival, comme sans prédécesseur. Ce peintre peu scrupuleux de bien des façons se montra toute sa vie travailleur obstiné. Au moins durant dix heures chaque jour il maniait le crayon ou le pinceau (fig. 102 et 103).

Notez, cependant, que l'auteur de si nombreuses peintures insoucieusement faites, intéressantes par des demi-qualités, travailla parfois avec conscience, chose extraordinaire, ses dons particuliers fortifiés alors de l'étude à peu près directe de la nature, comme il ressort de *pastorales* que l'Angleterre conserve, dont l'exécution est supérieure, en même temps que leur libertinage les désigne pour un musée secret ; — qu'il fit de jolis intérieurs, le *Peintre dans son atelier*, de la galerie Lacaze, par exemple, le même sujet augmenté de trois personnages de la collection E. de Rothschild ; — qu'il acheva à l'occasion de petits ouvrages d'une délicatesse surprenante. En un de ses Salons Thoré dit avoir vu un cartouche de pendule, ber-

gerade haute d'une main, touché avec « la plus rare subtilité ». Nous connaissons une gouache, esquisse de tapis-

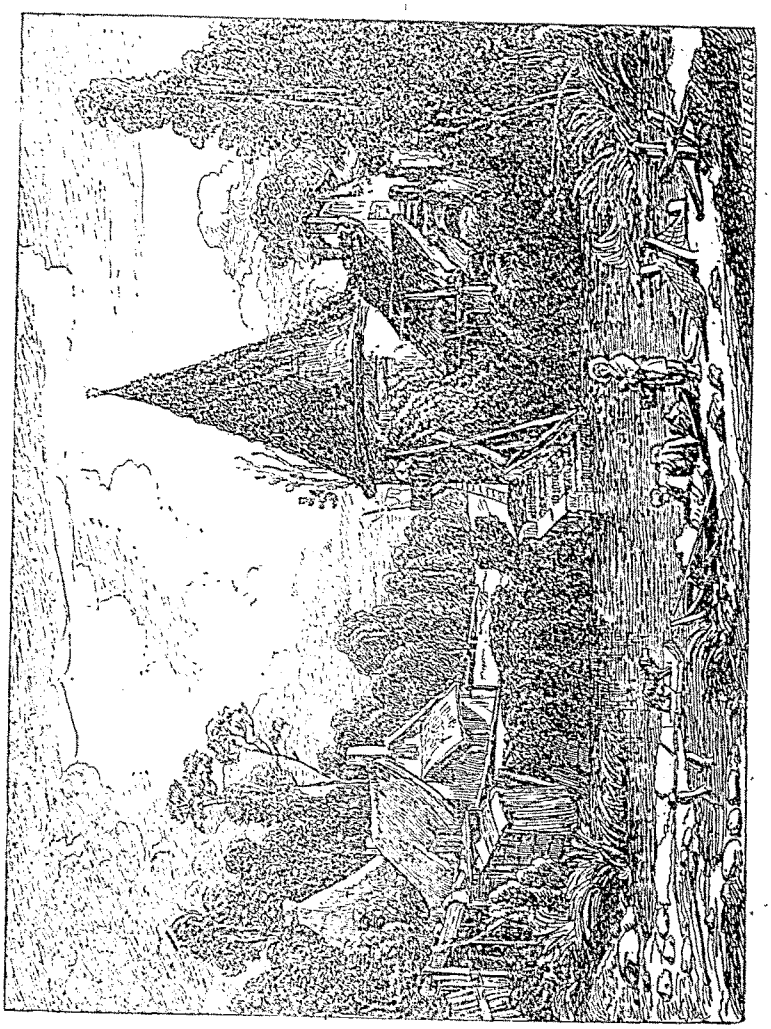


FIG. 101. — BOUCHER. — VUE DES ENVIRONS DE BEAUVAIS.

serie, d'un fini merveilleux, incompréhensible. Elle est aux Gobelins. L'incendie des Tuileries, en 1871, a consumé toute une série de *pastorales* commandées par Louis XV pour la « chambre du Dauphin », certes d'une morale bien libre

et fort galante, mais d'un grand charme de peinture, suivant l'impression lointaine qui nous en est restée.

Quant au caractère des types et des formes, Boucher ne s'en soucia jamais. Sous ce rapport il écoutait la plus dangereuse des conseillères, sa fantaisie. Suivant Marmontel en ses *Mémoires*, « il peignait Vénus et la Vierge d'après les nymphes des coulisses » et Diderot a pu dire que ses vierges « étaient de jolies petites catins », ses anges « de petits satyres libertins », ou « des bâtards de Bacchus et de Silène ». D'après cela jugez ce que devenaient les divinités mythologiques sur le chevalet d'un aussi intrépide contempteur de toutes les traditions.

Charles Blanc assure que « l'Académie se refusa quelque temps à l'admettre dans son sein ». Il se trompe. Boucher revient d'Italie en 1731 ; il a vingt-sept ans : le 24 novembre de la même année, nous précisons, l'Académie le reçoit comme agréé, et s'il obtient le titre d'académicien le 30 janvier 1734 seulement, et prête, ce jour-là, le serment accoutumé « entre les mains de M. Coustou, recteur en quartier », c'est que, encombré de commandes, il n'a pu achever plus tôt son morceau de réception, *Renaud et Armide*. A la séance suivante, le 6 février, l'Académie décide de lui faire remise du « présent pécuniaire » (200 livres), témoignage de sympathie dont elle n'est point prodigue, réservé à quelques-uns, lorsqu'elle entend honorer particulièrement leurs mérites [1]. Boucher, du reste, parvint en 1765 au plus haut grade de la Compagnie, celui de Directeur. Encore en 1765 il succéda à Carle Van Loo dans le poste éminent de premier peintre du roi.

[1] Le « présent pécuniaire » avait été abaissé à 100 livres pour Watteau.

Les peintures de Boucher ne sont pas rares. Très dépréciées déjà avant la fin du siècle, tombées dans un tel décri sous l'Empire et la Restauration qu'on les adjugeait dans les ventes au-dessous du prix de la toile ou du panneau.

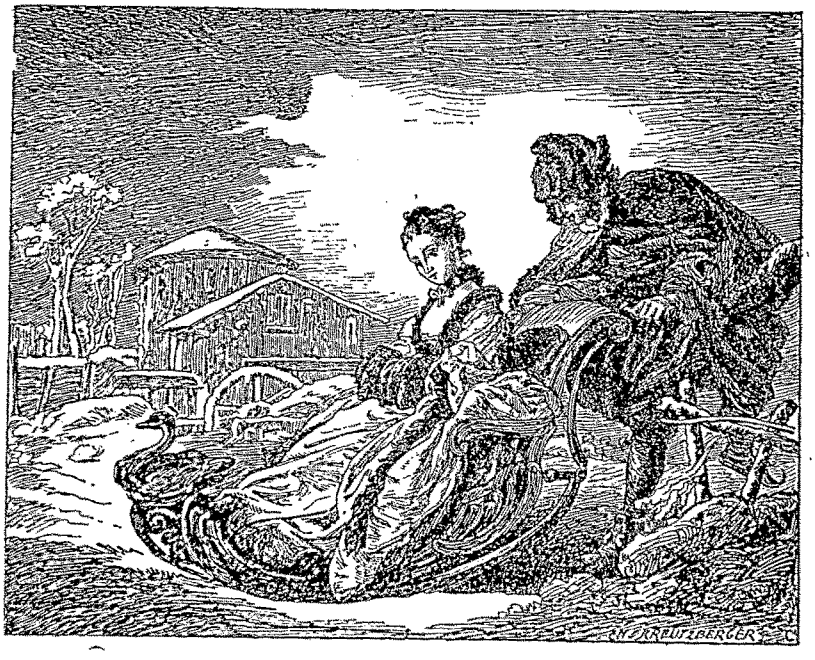


FIG. 102. — BOUCHER. — L'AMUSEMENT DE L'HIVER.

Elles jouissent aujourd'hui d'une vogue inconsidérée. Les enchères se les disputent avec acharnement. On en voit chez beaucoup d'amateurs, dans presque toutes les galeries, dans les musées. Pour sa part, le Louvre qui en cataloguait cinq ou six en 1857 en inscrit à son livret dix-sept à présent, pastorales, mythologies. Une de celles-ci, *Diane au bain*, est un fort plaisant spécimen de la manière du peintre. Sans aucun caractère, séduisante pourtant dans ses gracieux mensonges, cette Diane

démontre comme un réel talent et de riches facultés se laissent désorganiser par l'habitude d'un dessin lâche, d'un coloris factice, par l'irréflexion d'un esprit sans règles et foncièrement dépravé (fig. 104).

Né à Paris en 1704, Boucher mourut en 1773. Dans sa *Correspondance,* Grimm consigne la disparition du peintre en ces termes : « Boucher avait depuis longtemps l'air d'un spectre, et toutes les infirmités inévitables d'une vie consumée dans le travail et le dérèglement des plaisirs. C'était un maître bien dangereux pour les jeunes gens..... en voulant l'imiter ils devenaient détestables... »

Boucher eut beaucoup d'élèves, Fragonard entre autres, — on en parlera tout à l'heure, — Challe [1], Juliard [2], auxquels cette étude peut sans dommage ne point s'arrêter ; ses gendres, Baudoin et Deshays, qui ne manquaient ni de tempérament, ni de savoir, dès plus débauchés l'un et l'autre.

Jean-Baptiste Deshays (1729-1765) avait plus de sentiment et d'émotion que Van Loo et Boucher, qu'il imitait; son tableau, *Saint Benoît mourant*, n'était pas loin d'annoncer un maître. — Des sujets licencieux, traités à la gouache, un peu froidement, mais très habilement, établirent la réputation de Baudouin (1723-1769). « Il s'était fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaisait à notre jeunesse libertine [3] ».

[1] Charles-Michel-Ange Challe (1718-1778), peintre, architecte et quelque peu écrivain, prix de Rome en 1741, académicien en 1753, a beaucoup travaillé pour l'étranger, notamment en Angleterre. Il épousa Madeleine-Sophie Nattier, fille du peintre. Il avait étudié aussi chez Lemoyne, et auprès du dominicain Jean-André (1662-1753).

[2] Nicolas-Jacques Juliard (1715-1796) agréé en 1754, académicien le 28 juillet 1759, a exposé des paysages à presque tous les Salons, de 1755 à 1785.

[3] *Correspondance* de Grimm.

C'est aussi un des genres où Fragonard, qui en aborda plusieurs, excella, avec plus de finesse dans ses inventions que Baudouin dans les siennes, un art autrement délicat. Pour la facilité il égala Boucher ; comme technique il lui fut

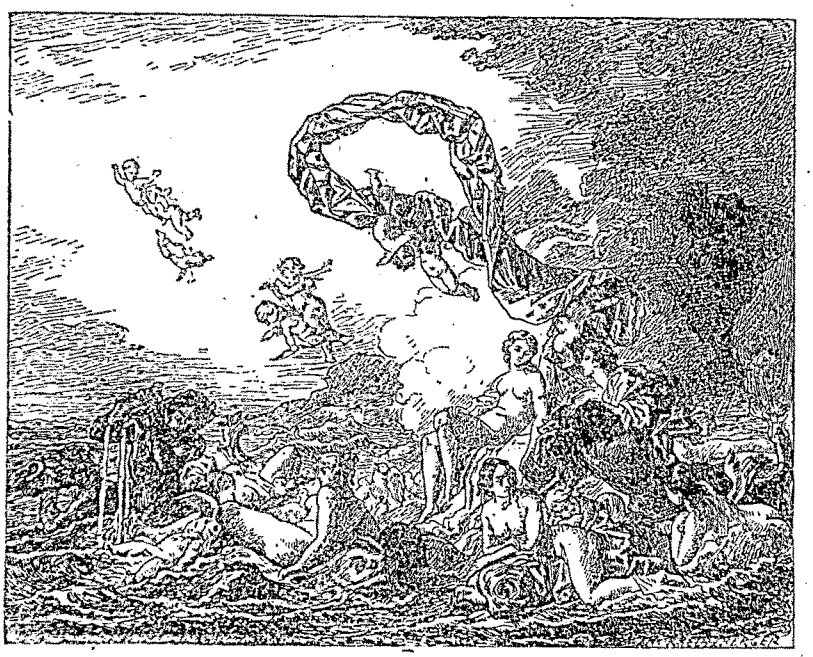


FIG. 103. — BOUCHER. — LA NAISSANCE DE VÉNUS

à de certains égards, supérieur. Chardin, son premier maître, lui avait appris à ne pas toujours perdre la nature de vue. D'Italie où il alla, d'abord pensionnaire du roi à la suite du concours de 1732, une seconde fois accompagnant un financier de ses amis, il ne rapporta point sans doute le goût des « gens » que Boucher lui avait interdit « de prendre au sérieux », mais l'étude de Baroche, et du Cortone, surtout de Tiépolo, donna de l'élan au tour naturellement aimable de son esprit et de son talent.

Au Salon de 1765 son grand tableau de *Corésus et Callirohé*, exécuté sur commande de l'État pour être reproduit en tapisserie, fut une sorte d'événement : Diderot lui consacra vingt-cinq pages de louanges et d'observations critiques. C'est sur cette toile que l'Académie reçut l'auteur agréé « avec une unanimité et un applaudissement dont il y avoit peu d'exemples » s'empressa d'écrire M. de Marigny, directeur général des Bâtiments, à Natoire alors à Rome, dirigeant notre école; ce qui n'empêcha pas le même M. de Marigny d'élever des difficultés pour le paiement (2 400 livres) de ce *Corésus*, et d'en reculer l'ordonnancement jusqu'en 1773. Dégoûté des travaux officiels par ces tracasseries misérables, Fragonard n'en voulut plus faire. Il exposa encore en 1767, « un tableau ovale, représentant des grouppes d'enfans dans le ciel », une tête de vieillard et plusieurs dessins. Ce fut son dernier Salon. Homme de fort belle humeur, très bon, estimé, aimé de quiconque l'approchait, et devenu tout de suite à la mode, il était indifférent aux honneurs. A l'Académie, le titre d'agréé lui suffit; il ne chercha jamais à monter au rang d'académicien, ce qu'il eut obtenu sans presque avoir la peine d'en exprimer le désir.

Les sujets galants lui réussirent autant qu'à Boucher. Il avait tout ce qu'il fallait pour y être à son avantage, de la fantaisie, de l'esprit, un joli goût de dessin, un coloris bien assorti, une facture légère, plutôt fluide que nourrie. Le *Verrou*, la *Fontaine de l'amour*, la *Gimbelette*, le *Pot au lait* sont de charmantes choses. La malice en est fine, pas trop effrontée, l'exécution d'une sûreté flexible, amusante. On y sent l'homme maître de son idée et de son métier. Dans les scènes morales et familières, car il en fit

dans la manière de Greuze, quand il prit pour modèles des gens simples et d'humbles intérieurs, comme l'*Heureuse*



FIG. 104. — BOUCHER. — DIANE SORTANT DU BAIN ET SA COMPAGNE (Louvre).

mère, le *Berceau*, l'*Heureuse fécondité* (fig. 105), il ne parut point inférieur à lui-même. En même temps il peignait des paysages conventionnels, tenant plus des décors d'Opéra que de la vérité, animés de figurines bien posées, ajustées,

groupées. La faveur générale dont il fut entouré n'est donc pas pour surprendre. On courait après ses productions. Jusqu'aux moindres peintures, à peine effleurées de tons pâles ou vifs, miniatures, gouaches, pastels, aquarelles, dessins, croquis, eaux-fortes, tout ce qu'il faisait trouvait amateurs et acheteurs. Dans un appartement de Mme Dubarry, en 1772, il représenta les *Amours des bergers*. L'année suivante, Mlle Guimard lui donna à orner le salon de son hôtel construit par l'architecte Ledoux. Au cours des travaux, entre la danseuse et le peintre une brouille survint et David fut appelé à terminer le plafond laissé inachevé. Est-ce le souvenir de cette collaboration fortuite qui rendit, dans la suite, David secourable à Fragonard? Mais pour justifier l'entrée de Fragonard au Conservatoire du Muséum national, il donna des raisons moins personnelles : « A la fois, dit-il dans son rapport à la Convention, connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre » (fig. 106).

Naturellement, Fragonard partagea les fortunes diverses des artistes ses contemporains qui avaient exprimé l'esprit et les caprices de leur siècle, c'est-à-dire, après une éclipse totale, le retour passionné de la vogue. Citons un fait : Réfugié à Grasse, sa ville natale, pendant les mauvais jours de la Révolution, Fragonard occupa ses loisirs à peindre cinq panneaux pour le décor de son salon, la *Surprise*, la *Poursuite*, les *Souvenirs*, l'*Amant couronné*, l'*Abandon*, complétés par des dessus de porte assortis, les panneaux mesurant 3 m, 50 sur 2 m, 20 et 2 m, 40. Mis en vente publique le 8 février 1898, la folie des surenchères fit adjuger

le lot à un marchand anglais moyennant la somme de *un million deux cent mille francs.*

Un mot d'un autre élève de Boucher. Celui-là n'imita point son maître. Venu de Metz, Jean-Baptiste Le Prince



FIG. 105. — FRAGONARD. — L'HEUREUSE FÉCONDITÉ

(1733-1781) avait commencé par des paysages mi-partie hollandais et français. Après de rapides progrès, se sentant débrouillé, et pour fuir sa femme avaricieuse et méchante, il s'en alla en Russie en 1758, recommandé par le maréchal de Belle-Isle, qui le pensionnait, au marquis de l'Hopital, notre ambassadeur. Celui-ci le présenta au czar Pierre III. L'artiste eut des plafonds à peindre dans les palais impériaux. Ces besognes faites, il se rendit à Moscou, visita

quelques provinces de l'immense empire et rentra à Paris (1764), muni de croquis et d'études, de quoi faire bien des tableaux, bien des gravures « dans les mœurs et costumes des différents peuples de la Russie et de l'Asie », assure le livret de 1767. Il maniait habilement l'eau-forte et l'aquateinte, procédé qu'il avait inventé. Son début au Salon de 1765 fut des plus honorables. « Son morceau de réception (à l'Académie), déclare Diderot, est un très beau tableau ; il dessine très bien ; il touche ses figures avec esprit ; c'est dommage que sa couleur ne réponde pas tout à fait à ses qualités ».

Avec ses peintures paisibles comme son humeur, dénuées d'entrain bien qu'abondantes (il en envoya au Salon de 1767, dix-sept, quinze en 1769, dix-huit en 1771, etc.), Louis-Jean-François Lagrenée (1721-1805), dit l'*aîné* pour le distinguer de son frère plus jeune de sept ans [1], n'était pas de force à refouler un courant. Jusqu'à un certain point, cependant, il résista à celui par lequel tant d'autres se laissaient emporter. Il s'était formé à l'école de Carle Van Loo ; il avait patiemment travaillé sans tirer de ses études le souffle d'originalité qui pousse un homme hors du rang. Diderot le tenait pour « un studieux observateur de la nature », louait dans ses tableaux « la couleur ferme, la beauté des chairs et des vérités de nature » qu'on ne rencontrait pas sur les toiles de Boucher. En 1760, appelé par l'impératrice Elisabeth, il resta trois ans à Saint-Pétersbourg, remplaçant Le Lorrain [2] à la direction de l'Académie

[1] Jean-Jacques Lagrenée, dit le *jeune* (1740-1821), élève de son frère ; le 30 juin 1775, académicien sur le plafond de l'*Hiver* qui fait encore partie de la décoration de la galerie d'Apollon, au Louvre. A beaucoup travaillé pour la Manufacture de Sèvres.

[2] Louis-Joseph le Lorrain (?-1759) peignait surtout l'architecture et

de peinture. De 1782 à 1789 il fut le directeur trop débon-



FIG. 106. — FRAGONARD. — LES DEUX SŒURS

naire de l'École française à Rome. Au Louvre, l'*Enlèvement*

traçait la perspective dans les décorations théâtrales. Il avait été appelé en 1758 à Saint-Pétersbourg et fut pendant quelques mois seulement directeur de l'Académie fondée par l'impératrice Elisabeth.

de Déjanire, tableau d'une sagesse fade, nul de caractère, sur lequel cet artiste honorable fut reçu académicien le 31 mai 1755 (fig. 107).

Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), élève également de Carle Van Loo, évita lui aussi de tomber dans les erreurs de Boucher, et toucha à tous les sujets : mythologie, peintures d'église ou d'histoire, portraits, animaux, intérieurs, scènes familières et villageoises. Diderot fut très dur pour son énorme toile de la *Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre*. Il ne se montra pas plus tendre lorsque le peintre traita des sujets dans le goût de Greuze. Cette fois le célèbre critique avait tort. Dans le grand genre, Lépicié resta loin de sa tâche, ce n'est pas douteux, mais non dans ceux de plus modeste ambition. Diderot a beau dire, le public de 1767 fit au *Tableau de famille* plus de succès encore que la *Lecture de la Bible* de Greuze n'en avait obtenu deux ans auparavant. Il y a aussi du Chardin dans Lépicié. Nous avons gardé le meilleur souvenir de deux tableaux autrefois au Musée de Tours. Ils méritent tous les éloges qu'on en peut faire. Pour la convenance de l'arrangement, l'esprit des attitudes et des physionomies, pour la finesse des tons et le tour de la facture ils sont de fort belle qualité. Nous n'exagérons pas. Peints pour un M. Dubois, négociant, ils furent exposés, l'un au Salon de 1775 sous ce titre : *Intérieur d'une douane*, l'autre *Intérieur d'une grande halle*, en 1779. Un legs les avait fait entrer dans la collection municipale de Tours ; une circonstance imprévue les en a fait sortir.

Greuze et Chardin, avons-nous dit, ne furent pas sans quelque influence sur Fragonard et sur Lépicié. Le moment est venu de nous occuper de ces peintres de sens bien

français. Chacun, suivant son tempérament, protesta avec persistance et succès contre la mode des minois hardiment fripons, contre la séduction des sujets trop délurés et libertins.

« Le même jour, dit le procès-verbal de l'Académie



FIG. 107. — L.-J. LAGRENÉE. — PUNITION DE L'AMOUR

royale à la date du 25 septembre 1728, le sieur Jean-Siméon Chardin, peintre dans le talent des animaux et des fruits, a présenté plusieurs tableaux dans ce genre, desquels l'Académie a été si satisfaite, qu'ayant pris les voix, elle a agréé sa présentation et l'a reçu en même temps en qualité d'académicien, retenant deux de ces tableaux auxquels il mettra des bordures, représentant l'un

un *Buffet*, et l'autre une *Cuisine*, pour ses morceaux de réception[1] (fig. 108).

Quelques semaines auparavant, les artistes qui ne pouvaient figurer au Salon ouvert aux seuls académiciens avaient envoyé de leurs ouvrages à la place Dauphine, à « l'Exposition de la Jeunesse » organisée en plein air, comme c'était la coutume chaque année, le jour de l'Octave de la Fête-Dieu. Ces expositions duraient deux heures, pas davantage[2]. Chardin en était un des habitués. Il y avait du succès. Précisément à celle de 1728, une de ses peintures imitant un bas-relief de bronze avait rencontré en Jean-Baptiste Van Loo un généreux acquéreur. Ainsi encouragé, il chercha et trouva le moyen de ranger, comme par hasard, une dizaine de ses tableaux dans le vestibule de l'académie royale. Passent par là Cazes, Largillière, Louis de Boulongne. Ils s'arrêtent à ces tableaux et les croient d'un Flamand. L'auteur se fait connaître. Tout aussitôt la compagnie l'accueille comme il est dit dans le procès-verbal dont nous avons relaté les termes.

Longtemps Chardin resta dans le champ modeste de ses premiers efforts, « dans le talent des animaux et des fruits ». — Le procès-verbal eût dû ajouter : « dans le talent des

[1] Ils sont au Louvre, le numéro 87 du nouveau catalogue, sous le titre de *Intérieur de cuisine*, le numéro 90 sous celui de *Fruits et animaux*.

[2] On ne trouve nulle part mention des « Expositions de la jeunesse » avant 1722. Cependant leur origine remonte plus loin. La dernière se fit en 1789, cette fois, non place Dauphine, mais rue de Cléry, dans la salle de vente du peintre Le Brun. — A la place Dauphine, les tableaux, dessins et gravures étaient accrochés aux draperies tendues le long des maisons et du reposoir et on les décrochait pour le défilé de la procession d'usage le jour de la Petite-Fête-Dieu. — Les Salons interrompus de 1704 à 1737, Chardin, quoique académicien, exposait place Dauphine, en 1734, une quinzaine de peintures.

accessoires, des attributs, des ustensiles de chasse, de cuisine. » — Il ne cessa jamais d'y exceller. Il avait travaillé chez Cazes où il n'avait rien appris, chez Noël-Nicolas Coypel ensuite qui l'avait mieux renseigné. Son bon naturel le préservant de la contagion de l'époque; par la sincérité



FIG. 108. — CHARDIN. — INTÉRIEUR DE CUISINE (Louvre).

catégorique de la touche, c'est-à-dire la beauté du métier, par la science du ton local, la force d'une palette un peu restreinte mais bien choisie, par la vision loyale des choses il parvint à une réalité surprenante. Pour lui Diderot n'eut que des cris d'enthousiasme. « C'est celui-ci qui est peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste... Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture... Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que plusieurs de vos confrères

avaient mortellement affligés; vous voilà donc, grand magicien!... Combien d'objets! Quelle diversité de formes et de couleurs, et cependant quelle harmonie, quel repos!... Les objets se séparent les uns des autres, s'avancent, reculent comme s'ils étaient réels. Rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace... Eloignez-vous, approchez-vous, même illusion... Il a peint les attributs des sciences, les attributs des arts, ceux de la musique, des rafraîchissements, des fruits, des animaux. Il n'y a presque point à choisir; tous ces tableaux sont de la même perfection, etc., etc. » On n'en finirait pas avec cette pétulante admiration.

Au contraire, il faut le dire en passant, Diderot se montre bien trop sévère pour un autre peintre d'objets inanimés. A le juger sur ses tableaux du Louvre, Roland de la Porte avait beaucoup de savoir et de conscience. Lui aussi poursuivait le vrai et l'atteignait, avec moins d'art que Chardin, soit, mais sans rester pourtant « à mille lieues » de Chardin.

C'est en 1737 que Chardin commença à exposer de petites scènes familières prises dans la vie bourgeoise de son temps où il n'y avait pas que des filles dégourdies et des garçons entreprenants, où l'on trouvait d'autres sujets à mettre en peinture que les polissonneries de Baudouin. Toutefois, il avait peint des tableaux à figures auparavant, même sans tenir compte d'une œuvre de jeunesse où il représenta un homme blessé en duel, transporté au milieu de la foule chez le chirurgien-barbier qui fit son enseigne

[1] Sur Henri-Horace-Roland de la Porte (1724-1793) de l'Académie en 1763, point de renseignements biographiques. Il aurait fait des portraits; on n'en peut rien publier, ne sachant lesquels, ni où les rencontrer.

de cette scène de la rue, « large de 14 pieds, haute de 2 plus 3 pouces »[1]. Ainsi, la *Dame occupée à cacheter une lettre*, exposée en 1738, était gravée dès 1732, la *Fontaine* du



FIG. 109. — CHARDIN. — LE BÉNÉDICITÉ (Louvre).

musée de Stockholm datée de 1733 figura au Salon de 1737 sous le titre de *Femme tirant de l'eau à une fontaine*, en même temps que la *Petite femme s'occupant à sa-*

[1] Cette enseigne a depuis longtemps disparu. On en conservait l'esquisse à l'hôtel de ville de Paris avant l'incendie de 1871.

vonner, un *Chimiste dans son laboratoire* (c'est le portrait du peintre Aved), et trois ou quatre autres. Parurent successivement aux Salons l'*Ouvrière en tapisserie*, la *Pourvoyeuse*, la *Gouvernante*, le *Jeune homme qui dessine*, la *Mère laborieuse*, le *Bénédicité* et d'autres scènes de la vie calme et honnête de la petite bourgeoisie, que le peintre rendait exquises par le naturel des poses et la naïveté de l'expression, par l'harmonie des tons, l'instinct du clair-obscur l'attrait d'une exécution loyale, méthodique, très attentive, laborieuse même. « Le travail me coûte infiniment », disait Chardin (fig. 109).

Souvent Chardin a fait des répliques de ses tableaux, ordinairement différenciées par de légères variantes. On connaît quatre répétitions de la *Fontaine*. Le Louvre possède deux *Bénédicité*, le musée de Stockholm, le musée de Saint-Pétersbourg chacun un. Dans la collection Eudoxe Marcille, cinquième exemplaire particularisé par une addition intéressante : le sujet présenté non dans le sens de la hauteur mais en largeur, s'augmente d'un personnage, petit laquais vu de dos, debout à gauche près d'une porte ouverte sur l'office où l'œil pénètre. Cet exemplaire exposé au Salon de 1746, le livret donne ce renseignement : « pour faire pendant à un Teniers placé dans le cabinet de M... » (la Live de Jully) [1].

Chardin continua de travailler jusque dans son extrême

[1] La collection Eudoxe Marcille, conservée dans son intégrité par la fille de l'amateur intelligent qui l'a formée, Mme Jahan, ne renferme pas moins de vingt-sept peintures du maître, la plupart de première qualité, entre autres une réplique de la *Fontaine*, fort belle, d'une remarquable conservation. — A l'Exposition universelle, pavillon impérial allemand, on a pu voir trois Chardin d'ordre supérieur, le *Jeune homme qui dessine*, la *Râtisseuse*, et la *Pourvoyeuse*, réplique excellente de celle du Louvre.

vieillesse. Vers ses dernières années, sa main alourdie étant devenue moins docile au maniement du pinceau, il essaya du pastel. Son portrait, celui de sa femme, au Louvre, attestent qu'il y fut supérieur. De 1771 à 1779 il en exposa à chaque Salon, des têtes seulement, grandes comme nature, expressives, vivantes, puissamment colorées, d'une facture hachée, mais pleine de volonté et vigoureuse.

Quant au petit genre familial dont l'horizon n'est ni étendu, ni varié, mais qui lui assure une juste renommée, on peut dire qu'il s'y affirma peintre à part et beau peintre. Nul ne l'y a surpassé. Il ne procède de personne, pas plus de ses confrères contemporains que de ceux du siècle précédent. L'art avait été trop solennel sous Louis XIV, il était tombé dans trop d'afféterie et de maniérisme sous Louis XV, pour que lui, Chardin, aimant l'intimité des milieux paisibles, esprit probe et sincère, parfaitement droit et sain, y cherchât des modèles. La seule nature lui suffisait. Et la nature, bienfaisante inspiratrice, lui fit peindre ses vérités, sa bonhomie, jusqu'à ses vulgarités, avec une grâce, un charme rares.

Né en 1699, Chardin mourut au Louvre où il était logé, en 1779. Honoré et estimé, les académiciens en avaient fait leur trésorier. Pendant vingt ans il fut « le tapissier » des Salons, c'est-à-dire chargé de la bonne ordonnance des ouvrages aux expositions, fonctions délicates que ne rendaient pas commodes les susceptibles exigences des exposants, chaque académicien se croyant les mêmes droits aux meilleures places.

Chardin eut un fils qui obtint le prix de Rome en 1754, et mourut jeune sans avoir annoncé qu'il dût un jour, s'il eut

vécu, se montrer digne de son père. Natoire écrivait le 31 septembre 1761 de ce pensionnaire occupé à une copie : « Il est bien embarrassé d'en venir à bout; il n'a pas du tout le maniement du pinceau » ; le 21 juillet de l'année suivante : « Chardin s'étant embarqué pour s'en retourner en France a eu le malheur d'être pris près de Gênes par des corsaires anglais ». Suivant les uns, Chardin fils se serait noyé à Venise ; il serait venu mourir en France, suivant d'autres.

Etienne Jeaurat, né lui aussi en 1699 (décédé en 1789) académicien en 1733, exposa à tous les Salons, de 1737 à 1769, et tenta d'imiter Chardin. Il avait moins de justesse dans l'observation, moins de légèreté dans la main, d'où son infériorité à exprimer ses intentions les meilleures. Sa grande erreur fut de se croire en mesure de peindre des Diane, des Vénus, des Achille, des Prométhée, des saints personnages auxquels il était mal préparé, qui dépassaient sa mesure. Au contraire ses écosseuses de pois, ses épluchеuses de salade et autres types analogues le mettent à une place secondaire mais encore honorable. Le *Déménagement du peintre* est un morceau de belle humeur et amusant. Aussi la *Conduite des filles de joie à la Salpêtrière*. Jeaurat a composé pour être tissées aux Gobelins une *Histoire de Daphnis et Chloé*, suite de sept pièces, et *Fêtes villageoises*, suite de quatre.

De leur côté, les tableaux de Greuze, avec de moindres qualités de peinture que ceux de Chardin, eurent comme l'importance d'une réforme. Le genre de sujets, la pratique de Boucher et de ses imitateurs commençaient à ennuyer; d'autres besoins se manifestaient; Greuze venait à propos avec ses compositions honnêtes et bourgeoises,

dont on accepta sans critique l'allure mélodramatique, les gestes enflés, les physionomies outrées, l'encombrement des figures et des accessoires. Se conformer au goût en voie de renouvellement, à la poétique de Diderot en fait de théâtre, aux idées des encyclopédistes et de Jean-Jacques Rousseau en fait de morale, c'était s'assurer le succès au milieu des dévergondages auxquels l'art prêtait complaisamment, depuis longtemps, la ressource de ses séductions. D'ailleurs, la peinture de Greuze était agréable, passablement châtiée, avec, à l'occasion, de fraîches rencontres de tons. Dans les cadres que suffit à remplir une jeune fille, même en buste, l'artiste répandait souvent beaucoup de charme, et une grâce légèrement empruntée, qui pouvait à la rigueur passer pour naïve. Nous reviendrons sur ce point.

Greuze ne se recommandait d'aucun professeur notable. Un peintre médiocre, mais sensible, nommé Grandon, père de Mme Grétry, vit à Mâcon de ses essais en peinture, l'emmena à Lyon où il était fixé, lui donna des avis, lui fit faire quelques portraits, et, l'ayant conduit à Paris, l'y laissa. Abandonné à lui-même, au lieu de fréquenter un atelier en renom, Greuze alla étudier à l'Académie. Il s'est formé seul.

Présenté par Pigalle, il fut agréé à l'Académie le 28 juin 1755, sur son tableau de l'*Aveugle trompé* qu'il exposa la même année avec cinq autres dont la *Lecture de la Bible* que Diderot applaudit sans réserve : « C'est beau, très beau, sublime, tout ; tout ! » Il en exposa onze en 1757, dix-neuf en 1759, le *Paralytique* dans le nombre. Cependant, c'est au Salon suivant, en 1761, qu'il prit définitivement sa place. Même l'*Accordée de village* parut telle-

ment au-dessus de ce qu'on connaissait du peintre qu'on hésita à croire l'œuvre toute de sa main, hésitation injuste, bientôt dissipée, du reste.

Mais l'élévation de Greuze au rang d'académicien se fit attendre jusqu'au mois d'août 1769, et n'alla pas sans incidents.

En effet, après l'avoir à diverses fois pressé, inutilement, de fournir son morceau de réception, l'Académie crut devoir fermer à l'artiste récalcitrant le Salon de 1767. C'était son droit. Puis, lorsque au bout de quatorze ans, Greuze consentit à satisfaire aux statuts ce fut avec un tableau où il était volontairement sorti de ses habitudes, un tableau historique. Malheureusement, *Sévère reprochant à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* trahit la prétention de l'auteur et l'Académie reçut Greuze non comme « peintre d'histoire », ce qui lui eût donné des droits aux plus hautes dignités du corps, mais seulement comme « peintre de genre [1]. » L'affaire fit du bruit. Diderot s'en mêla, sans trop prendre la défense de l'œuvre, il est vrai. Au Salon de 1769, Sévère et Caracalla défendirent fort mal leur peintre, le public donna raison à l'Académie et les nombreux adversaires que Greuze s'était faits par sa morgue et son insupportable orgueil ne le ménagèrent ni lui ni sa peinture. Il était prodigieusement vain, maître Greuze. Sans

[1] On était reçu *agréé* sur la présentation d'une œuvre, admis *académicien* sur un ouvrage dont le sujet, ordinairement, avait été donné par le directeur de l'Académie, et cet ouvrage devenait la propriété de la Compagnie. C'est ainsi que le Louvre, la suppression de l'Académie consommée, a recueilli tant de *morceaux de réception*. — Académicien, on montait au grade de *conseiller*. Mais c'est seulement reçu comme *peintre d'histoire* qu'on devenait *adjoint à professeur*, puis *professeur*, *recteur*, enfin *directeur*. L'ambition de Greuze avait donc des motifs pour n'être point satisfaite.

façon, devant tous, à haute voix, il s'admirait lui-même. Son ami Diderot en convient. Un jour, au Salon, Vernet lui dit : « Vous avez une nuée d'ennemis ; un surtout vous perdra : c'est vous-même ! »

Dans l'intervalle de l'agrégation à la réception à l'Aca-



FIG. 110. — GREUZE. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE (Louvre).

démie, le talent du peintre passa par des alternatives de défaillances et de triomphes. Le désir lui étant venu de connaître l'Italie, Greuze partit à la fin de 1755 en compagnie de l'abbé Gougenot, conseiller au Grand-Conseil, et sa réputation le fit recevoir partout avec des égards capables de flatter toutes les exigences de sa vanité. De retour en 1757 il exposa des scènes italiennes. Son originalité y sembla amoindrie, son goût naturel ébranlé. On le lui fit

sentir. Ce ne fut pas sans beaucoup d'efforts qu'il parvint à sortir de cette période dangereuse, et à se ressaisir. Mais au Salon de 1761 son *Accordée de village*, mise en scène ingénieusement nouée d'une idée délicate, remporta tous les suffrages (fig. 110). C'est son chef-d'œuvre auquel ne peuvent être comparés le *Fils puni*, la *Malédiction paternelle*, ni les autres tableaux subséquents. La jeune fiancée, pour laquelle la fille du peintre Ducreux avait servi de modèle, est surtout délicieuse de charme ingénu. C'est que, cette fois, le peintre ne glissa rien, comme il lui arriva souvent, qui put faire chuchoter et sourire le regardant malicieux. La naïveté de Greuze est sujette à caution. Au XVIIIe siècle, les moralistes eux-mêmes ne dédaignaient pas les gaillardises sous-entendues, et « Greuze, quand il peint une Innocence, fait judicieusement observer Théophile Gautier, a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser entrevoir une rondeur de gorge naissante... La *Cruche cassée* est le modèle du genre; la tête a encore la candeur de l'enfance, mais le fichu est dérangé, etc. ».

A mots moins couverts, Diderot avait fait la même remarque à propos de la *Jeune fille qui pleure son oiseau* (fig. 111).

Quoi qu'il en soit, malgré le succès éclatant de l'*Accordée*, malgré les chaleureux éloges donnés à ses nombreux portraits, aux Salons de 1763, de 1765, à ses peintures inscrites au livret sous la même rubrique, *tête de petite fille*, irrité de sa réception à l'Académie comme « peintre de genre », Greuze résolut de rester étranger à la Compagnie. Il se tint parole; il ne reparut en public que lorsque la Révolution eut ouvert à tous les artistes,



FIG. III. — GREUZE. — LA CRUCHE CASSÉE (Louvre).

indistinctement, les portes du Louvre [1]. On le revit

[1] Cependant, s'il cessa de figurer aux expositions de l'Académie, Greuze, en 1779, 1782, 1783 et 1785, exposa au « Salon de la Correspondance »

en 1801. Son heure était passée ; ses facultés physiques et d'art avaient beaucoup diminué, et le goût nouveau, épris d'antiquité grecque et romaine, délaissait les sujets bourgeois de la vie privée.

Après avoir gagné des sommes considérables avec ses peintures au temps de leur vogue, et s'être enrichi dans son association avec les graveurs qui reproduisaient ses ouvrages, Greuze eut une vieillesse cruellement triste. Battu et volé, l'inconduite de sa femme avait brisé son ménage ; ruiné par des faillites successives, sans ressources, sans travaux pendant ses dernières années, il implorait, ordinairement en vain, des commandes ou des à-comptes sur celles qu'on lui faisait à titre de secours.

Au temps heureux de sa carrière il avait exécuté plus d'un beau portrait, bien que souvent d'un faire un peu mou. Un jour, en 1802, on s'en souvint : on lui commanda le portrait du Premier Consul. En même temps, Ingres, alors âgé de vingt-deux ans, était désigné pour le même ouvrage. Or, Bonaparte trop pressé d'affaires pour favoriser tour à tour les deux peintres d'une séance de pose, décida qu'il les rencontrerait ensemble, attendant son passage dans une galerie du palais de Saint-Cloud ; se montrant à eux un instant ils se feraient à peu près une

qu'un homme actif, Pahin de la Blancherie, patronné par Monsieur, frère du roi, par le comte d'Artois, le duc d'Orléans, le prince de Condé, les ministres, avait ouvert rue Saint-André-des-Arts. Ces expositions firent, de 1779 à 1787, aux Salons de l'Académie une sérieuse concurrence, et l'Académie suscita de tels embarras à l'organisateur que celui-ci fut contraint d'abandonner l'entreprise. — Plusieurs des peintres dont nous avons parlé ont paru aux expositions du « Salon de la Correspondance ». Chardin fils, De Marne, Fragonard, Jeaurat, Mme Vigée-Lebrun, Hubert Robert, Le Prince, etc. En 1787 on fit chez de la Blancherie une exposition particulière de 56 tableaux de J. Vernet.

idée de ses traits, de la tournure de sa personne. Il eût été difficile de moins accorder. Les choses réglées de la sorte, Bonaparte accompagné d'officiers entra effectivement dans la pièce où les artistes l'attendaient. Il va à eux, les examine d'un coup d'œil rapide, et s'adressant à son entourage : « Ce sont les peintres qui doivent faire mon portrait ? » Et devant Ingres qui le regarde fixement, droit sur les jarrets : « Celui-ci est bien jeune ! Quant à l'autre... », et il toise le pauvre Greuze en manchettes et jabot, poudré, fardé, déployant, le bras arrondi, la jambe tendue, les grâces du siècle précédent, « quant à l'autre, celui-là est bien vieux ! » Sur quoi le grand homme tourne brusquement les talons, s'éloigne et se perd dans les profondeurs solennelles du palais.

Chacun de nos artistes fit le portrait suivant ses capacités. Celui d'Ingres (il a été donné à la ville de Liège), se distingue par le ton étrangement olivâtre du visage, — au dire du maître c'est ce qui l'avait surtout frappé dans le Premier Consul. Celui de Greuze arrivé au dernier terme du déclin, est simplement ridicule. Le musée de Versailles l'a recueilli.

CHAPITRE XIII

LA RÉACTION. — LOUIS DAVID

L'influence de Boucher avait conduit l'école française à un dérèglement que les compositions morales de Greuze et les peintures profondément honnêtes de Chardin ne pouvaient conjurer. Dans leurs grands ouvrages, Jean Restout, Noël Hallé, Pierre, Doyen obéissaient à la décadence. Lagrenée ne savait guère lui opposer que sa froideur native. Une franche réaction était nécessaire, urgente. Vien l'entrevit, en donna même le signal ; l'énergie lui manqua pour l'amener au triomphe. Il sut seulement, instruit et convaincu, la préparer par la persévérance de ses idées et des ouvrages qui parurent des protestations, grâce à leur sentiment de simplicité, leurs lignes tranquilles, leur coloris sage et modeste. Mais il fut éducateur médiocrement entraînant. David, son illustre élève, avant de partir pour Rome, faisait un portrait de la danseuse Guimard dans le goût de Boucher ; le tableau qui lui valut le prix, *Antiochus et Stratonice*, restait tout entier fidèle aux théories, déjà déconsidérées pourtant, de la vielle Académie. Un jour il dira : « C'est Peyron qui m'a ouvert les yeux ! »

Joseph-Marie Vien (1716-1809), parcourut une longue carrière. A quatre-vingt-douze ans il travaillait encore.

Il eut tous les honneurs : directeur de l'Académie de Rome, le cordon de l'Ordre de Saint-Michel, premier peintre du roi, sénateur sous le Consulat, comte et commandeur de la Légion d'honneur sous l'Empire (fig. 112).

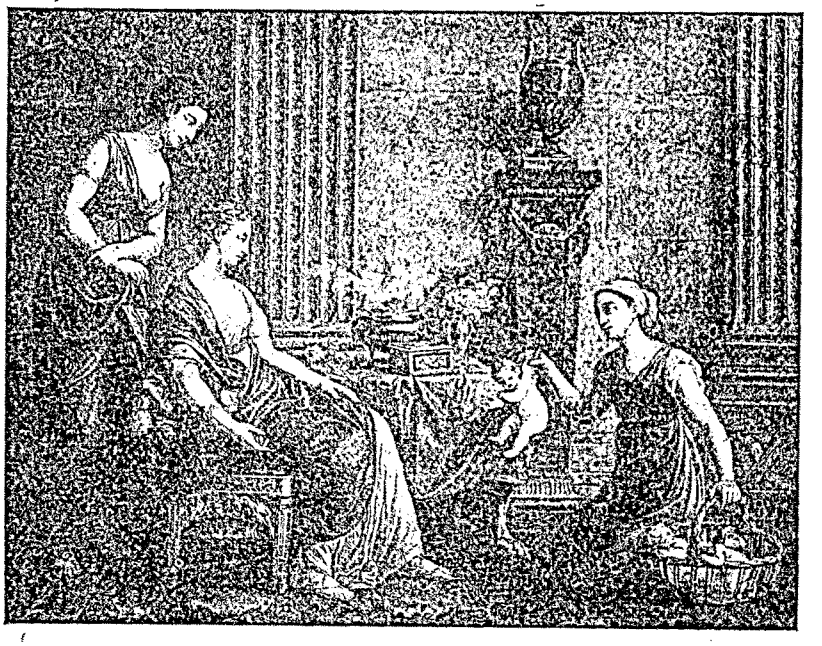


FIG. 112. — VIEN. — LA MARCHANDE D'AMOURS

Il avait reçu des leçons de Natoire. Mais un séjour de cinq années en Italie comme prix de Rome (fin de 1744, commencement de 1750) lui avait permis de les vérifier, ces leçons ; il regarda mieux, il comprit dans un sens plus juste l'antiquité, les œuvres des vrais maîtres, les choses de la nature, et revint à Paris avec l'*Ermite endormi*, du Louvre. Ce tableau et d'autres indisposèrent Natoire contre un disciple assez audacieux pour ne plus imiter son style, à lui, Natoire, sa façon de pratiquer la force

ou la grâce. Partageant les mêmes préjugés, l'Académie refusa d'abord de s'adjoindre Vien. Elle céda lorsque Boucher se déclara décidé à ne plus reparaître aux lieux où elle se réunissait si Vien était repoussé. Qui se fût attendu à une telle intervention du plus déchaîné des maniéristes ? Du reste, Boucher n'eut pas la prévision moins avisée en envoyant David, son petit-neveu, dont il avait commencé l'éducation, achever de s'instruire auprès de Vien, le fondateur timide de l'école classique.

« Que la déesse est belle, voluptueuse et noble, que la poitrine du dieu est chaude et vigoureuse ! » écrit Diderot du tableau de Vien, *Mars et Vénus* exposé au Salon de 1767. La *Prédication de saint Denis* (à Saint-Roch) où Vien s'est souvenu de Le Sueur, reste sous bien des rapports une œuvre vraiment honorable (fig. 113).

Dans l'atelier de Vien se pressa un nombre considérable d'élèves. Plusieurs connurent et méritèrent le succès.

François-André Vincent (1746-1816) peignit un *Bélisaire demandant l'aumône*, sujet que David devait reprendre plus tard, avec plus de succès, et, avant Peyron, un *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, où style et facture s'écartaient d'une façon très appréciable du goût prépondérant alors. Ces peintures, à cause de cela, firent sensation et valurent à l'auteur la commande du *Mathieu Molé devant les factieux*, exposé au Salon de 1779. Qu'on sente encore dans ce grand morceau l'influence de l'époque, c'est certain, mais mitigée par une clarté de mise en scène, une netteté d'expression et de gestes qui n'étaient plus depuis du temps les qualités coutumières de nos peintres. En 1787, il exposa la *Clémence d'Auguste*, tableau exécuté pour l'électeur de Trèves. Instruit et spirituel, Vincent réussis-

sait dans le genre anecdotique. Il peignit en 1788 un

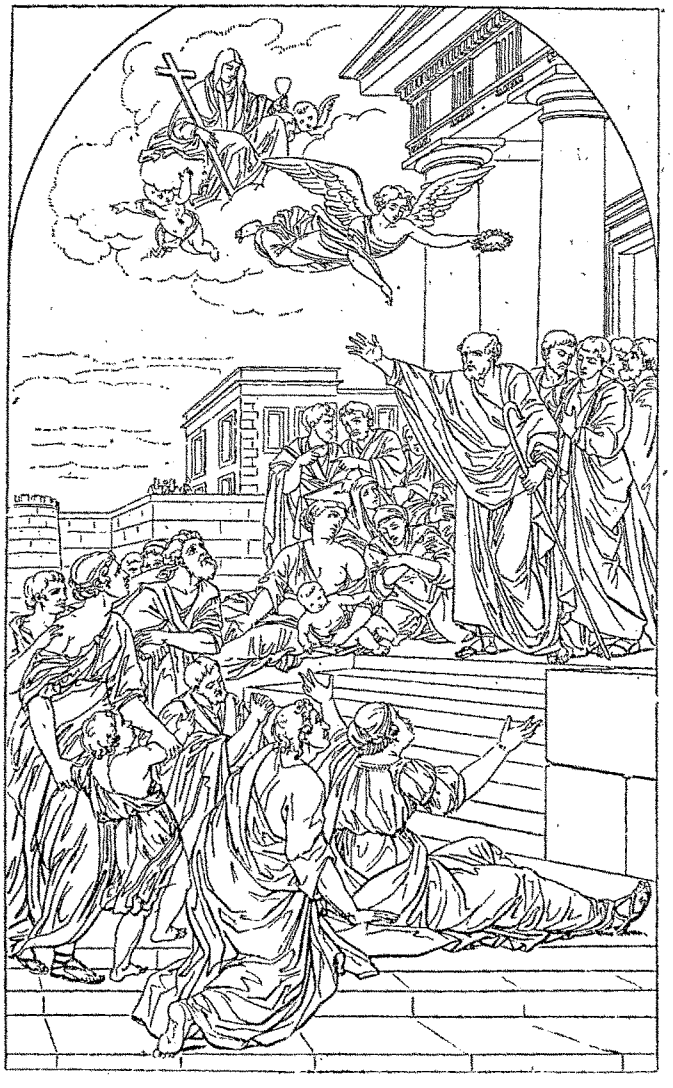


FIG. 113. — VIEN. — LA PRÉDICATION DE SAINT DENIS

Henri IV rencontrant Sully blessé, qui ne le détourna pas

d'exécuter et d'exposer en 1789 *Zeuxis choisissant ses modèles parmi les plus belles filles de Crotone* (au Louvre). Par malheur le sujet excédait ses moyens. Il y a au musée de Bordeaux la *Leçon de labourage* que Mantz jugeait une œuvre charmante, d'un ton clair, délicat, argenté, d'un dessin élégant. Vincent avait été de l'ancienne Académie. Il fut de l'Institut à sa création.

Entré plus avant dans le mouvement, Jean-Baptiste Régnault (1751-1829) donna à la réforme ébauchée par son maître une allure plus décidée. Il était ambitieux, il avait du talent. Il sut s'accommoder de tous les régimes : avec la même égalité de convictions on le vit peindre successivement, sous Louis XVI, l'*Acceptation de la Constitution*, la *Liberté ou la Mort* sous la Convention, *le Sénat proclamant Bonaparte consul à vie*, enfin, Louis XVIII régnant, *la France marchant vers le Temple de la Paix*. Son tableau de réception à l'Académie (1783), l'*Education d'Achille* est bien composé, solidement, finement étudié et d'une ferme souplesse de touche. Son *Christ descendu de la croix*, commandé pour la chapelle royale de Fontainebleau, exposé au Salon de 1789, s'il ne se distingue point par l'originalité et la chaleur de l'invention, peut être proposé comme un modèle d'exécution correcte et consciencieuse. Régnault avait peu de flamme, nulle instruction ; son esprit étroit était sans portée. Il ne pouvait faire école, dans le sens noble du mot, bien que son atelier ait réuni de nombreux élèves. Fort jaloux de David qui le dédaignait, lors de l'exposition particulière des *Sabines*, il en ouvrit une en concurrence, dans laquelle il s'imagina, avec les *Trois Grâces* de la galerie Lacaze, *Hercule et Alceste*, la *Mort de Cléopâtre*, balancer la fortune du peintre des *Horaces*, en quoi il exa-

gérait beaucoup son mérite et son rôle. Il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur par l'Empire; la Restauration lui donna le cordon de Saint-Michel et le créa baron.

De la foule des élèves de Vien tirons encore, pour les nommer seulement, Suvée (1743-1807), Ménageot (1744-1816) reçus académiciens, le premier au commencement, le second à la fin de 1780, Ménageot directeur de notre école de Rome en 1787, Suvée en 1796.

« C'est Peyron qui m'a ouvert les yeux », disait David. Ne ressort-il pas clairement de cet aveu, d'abord, que pour n'avoir pas étudié chez Vien, Peyron avait cependant abandonné résolument la voie sur laquelle l'école française périssait; en second lieu, qu'on ne saurait reconnaître de la spontanéité dans la révolte de David; enfin que cette révolte ne fut pas la conséquence du séjour de David dans l'atelier de Vien son maître ? En effet lorsque David partit pour l'Italie, accompagnant Vien nommé directeur de l'Académie de France à Rome, sa manière n'était point fixée ou plutôt paraissait retenue, nous l'avons dit déjà, dans les formules du temps. A Rome, à l'Académie même, il rencontre son camarade Peyron[1], lauréat de l'année précédente, lequel, séduit par les publications de Heyne, de Winkelmann, d'Hamilton, de Sulzer, de Lessing, par les fouilles récentes d'Herculanum et de Pompéi, s'avisait de trouver l'antiquité autrement éloquente dans sa simplicité, sans les enjolivements ajoutés par la mode à ses perfections. Il fait part à David de ses nouvelles préférences, lui inspire le goût de l'érudition, et David, éclairé, des plus laborieux, dessine opi-

[1] Jean-François-Pierre Peyron (1744-1820), élève d'André Bardon, prix de Rome en 1773.

niâtrement, bien qu'en proie dans le moment à un inquiétant chagrin d'amour[1], les statues, les bas-reliefs dont Rome est si riche, se gardant de « donner de l'expression à l'antique » conformément à la coutume du jour, s'appliquant à « faire de l'antique tout cru », suivant ses propres paroles. Le doute n'est pas permis. A son arrivée à Rome, en 1775, David trouva quelqu'un pour le renseigner sur l'évolution des idées dans le sens classique, pour l'entraîner dans cette nouveauté, en pleine fermentation. De savants écrits, des découvertes inattendues, extraordinaires excitaient l'enthousiasme; avec plus d'ardeur que d'éclat dans le talent, les peintres Mengs, Pompeo Battoni se dévouaient à la réforme; mais s'il n'eut pas la gloire de l'initiative, David aura celle de laisser loin derrière lui ses devanciers, d'introduire en France, de faire pénétrer partout le grand mouvement intellectuel dont il sera la plus énergique, la plus puissante expression.

Quant aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, David reconnaît lui-même n'en avoir pas d'abord compris l'éloquence. « L'intelligence avait chez moi quelque chose de gaulois, de barbare, dont il fallait qu'elle se dépouillât pour arriver à l'état d'érudition et de pureté sans lequel on admire les *Stanze* de Raphaël, mais vaguement, sans y rien comprendre, et sans savoir en profiter. Raphaël était une nourriture beaucoup trop délicate pour mon esprit grossier[2] ».

[1] Vien écrivait de son pensionnaire David à M. d'Angiviller, ordonnateur et directeur des Bâtiments : « Je ne puis vous dissimuler que, malgré la bonne envie qu'il a de répondre à l'opinion avantageuse qu'on peut avoir de lui, je m'aperçois que sa tête n'est pas un état de tranquillité propre à lui faire faire quelque chose de satisfaisant...: Si cette mélancolie lui durait, je serais le premier à lui conseiller de retourner en France. »

[2] DELÉCLUZE. *Loui David, son école et son temps.*

Cherchant « un régime gradué » pour arriver à l'intelligence qui lui manquait, il s'attacha à des maîtres plus faciles à comprendre, à Caravage, à Valentin, à cause de leur forte exécution et de leur naturalisme, à Subleyras, à cause de ses ordonnances vivaces, aux Carrache, au Guerchin, et « la première ration que je me donnai, dit-il, fut de copier la *Cène* de Valentin ». En fait, s'il put dans la suite parler de son admiration pour Raphaël et les autres maîtres de l'époque suprême, il ne semble pas que son esprit se soit ouvert aisément à l'émotion de leurs œuvres.

Durant les cinq années de sa pension peut-être David dessina-t-il plus qu'il ne peignit. Cependant il exécuta deux grandes figures académiques dont l'une est au Louvre et fit en 1779 la *Peste de Saint-Roch*, œuvre de transition, sorte de compromis entre la manière sourde de Valentin qu'il venait d'étudier et les procédés libres de l'école française dans lesquels il avait été élevé. Au demeurant, ce tableau, on ne saurait en nier les qualités de facture, même de coloration, accuse la première évolution esthétique du peintre qui devait en subir trois ou quatre autres. La *Peste de Saint-Roch* est au Lazaret de Marseille.

De retour à Paris, David exposa en 1781 *Bélisaire demandant l'aumône*, peinture un peu molle, bien plus romaine toutefois que ce qu'on avait coutume de faire [1]; en 1783, *Andromaque pleurant sur le corps d'Hector*, tableau en progrès sur le précédent. Sur le *Bélisaire* l'Académie reçut le peintre agréé; sur l'*Andromaque* académicien. En même temps David recevait du roi la commande d'un tableau

[1] *Le Bélisaire* du Louvre est une copie signée David, mais exécutée par Fabre et Girodet. L'original, de bien plus grande dimension, se trouve au musée de Lille, après avoir appartenu à l'électeur de Trèves.

qui sera le *Serment des Horaces*, faveurs légitimes qui eurent le mérite de ne pas se faire attendre.

Le *Serment des Horaces* est une date. C'est la victoire authentique d'une tradition renaissante sur l'art artificiel d'une époque finie, épuisée. Non sans justesse, certes, l'observateur sérieux blâmera l'ordonnance complexe de l'œuvre : d'une part l'enthousiasme vibrant des hommes, leur dévouement à la patrie, de l'autre les angoisses d'une mère, d'une amante, des enfants, sentiments différents, ici mal reliés ; en revanche, il louera sans restriction notable le groupe des trois frères dont l'énergie rude et fière s'impose, exaltée par la même flamme intérieure, et reconnaîtra aussitôt qu'avant David, pas un n'eût mis assez de vigueur et d'ordre dans ses pensées, n'eût été non plus assez muni archéologiquement, pour nouer avec autant de clarté, pour ajuster avec cette correction mâle les champions de Rome unis dans une seule étreinte, accusant une seule volonté par la répétition d'attitudes, de gestes exactement pareils[1]. Cette trouvaille pittoresque restera un titre de David aux regards de la postérité.

Dans une composition subséquente, autrement chargée de figures, David recourut au même procédé d'expression.

Vers le milieu de 1790 il eut la commande d'un tableau où serait représentée la scène du serment patriotique dont la salle du Jeu de Paume, à Versailles, fut le théâtre le 22 juin 1789. A peine commencé sur une vaste toile le tableau resta interrompu par les événements. Mais le dessin

[1] Il est bien entendu que l'archéologie des *Horaces* n'est exacte qu'à cinq ou six siècles près. Les Romains de Tullus, en l'an 87 de Rome, n'étaient ni vêtus ni armés comme le furent ceux de l'an 700, du temps de César.

préparatoire (il parut au Salon de 1791), popularisé par la gravure, permet de décider en connaissance de cause sur le caractère de l'œuvre.

Or, les personnages entassés sont nombreux, les mains

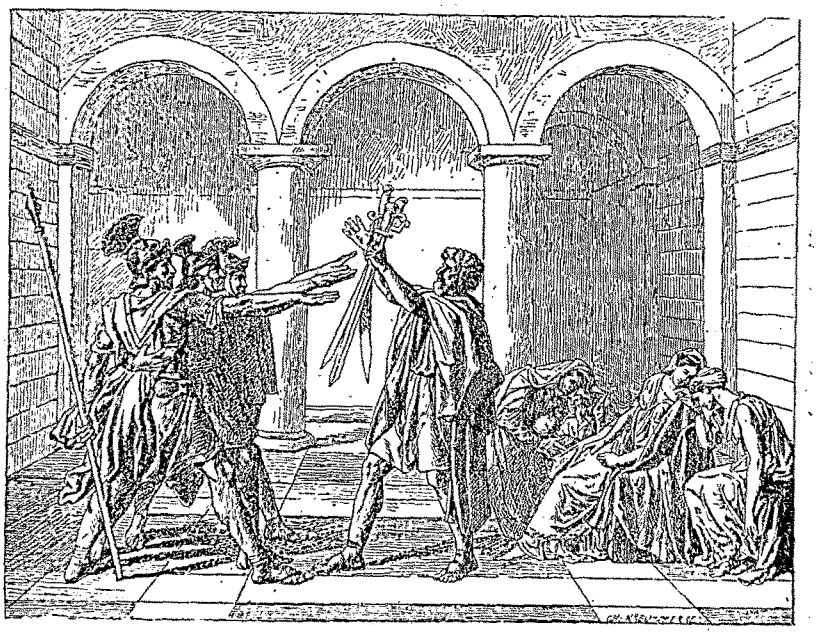


FIG. 114. — DAVID. — LE SERMENT DES HORACES

se tendent toutes frémissantes, comme soulevées, roidies, par un même ressort, vers un point unique, Bailly lisant la formule sacramentelle. Le geste était voulu par le sujet, c'est bien vrai. Seulement, beaucoup de monotonie pouvait en résulter. Mais, évitant l'écueil, l'artiste a rendu au contraire, avec une émotion curieusement suggestive, l'élan spontané, subit, irrésistible, à une certaine heure historique, de toutes les intelligences, l'unanimité des intentions malgré la diversité des individus, et l'analyse le

justifie ici, comme elle justifie l'eurythmique similitude des trois Horaces. Observons que, d'ailleurs, David s'est permis des libertés avec le sujet même. Les choses se sont passées un peu différemment, dans une forme moins théâtrale, sans autant de tumulte. Même il a introduit dans l'action des personnages qui n'assistaient pas à la fameuse séance, et il va jusqu'au bout de son idée politique et synthétise en une prophétie brutale les conséquences de la journée : dans un angle, par une baie ouverte au fond, il laisse apercevoir, très arbitrairement, quitte à déplacer les lieux, le comble de la chapelle royale de Versailles, frappé de la foudre [1].

David avait exécuté les *Horaces* à Rome, où il s'était rendu en 1784 avec son élève Drouais lequel venait de remporter le grand prix. Il les acheva en 1785. Les romains leur firent un accueil sans précédent. Au Salon de Paris, on les salua d'acclamations aussi générales, non moins chaleureuses.

A l'Exposition de 1787 la *Mort de Socrate*, où l'on sent passer comme le souffle philosophique de Poussin, confirma le rang conquis par le peintre. Par l'équilibre de l'agencement et l'esprit général, par la correction du rendu, c'est un des meilleurs ouvrages du peintre. Une peinture pour le comte d'Artois, *Les amours de Pâris et d'Hélène*,

[1] En 1889, à l'occasion du Centenaire du Serment du jeu de paume, la salle du théâtre de l'événement fut restaurée et embellie. Au fond, sur une surface de plus de dix mètres, est reproduite la composition de David, peinte en grisaille, légèrement teintée par endroits de tons nature. La gravure ne donnant que la composition, un agrandissement aussi énorme exigeait des études partielles pour chaque attitude, pour les têtes, les mains, les vêtements, etc. Un pareil travail ne pouvait être confié qu'à un artiste expérimenté, de beaucoup de savoir et de conscience. On nous permettra de dire ici qu'il a été exécuté par M. Luc-Olivier Merson.

datée de 1788, plut moins. Le sujet ne s'adaptait guère au talent de David, plus enclin à la sévérité qu'à la grâce. L'année suivante, l'esprit hanté une fois encore par la vision de l'ancienne Rome, David exposa les *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, nouvelle commande officielle.

Puis, la Révolution éclata.

Dieu merci, nous n'avons point à parler de l'homme politique en cette étude. Choyé à Rome, accueilli à Paris par l'Académie royale avec le plus flatteur empressement, David, membre de la Convention, fait voter la double suppression de l'Académie et de notre école romaine. Peintre du roi, il voue une amitié fanatique à Marat, à Robespierre. Dans la séance de la Convention où 220 votants contre 90 décrétèrent Marat d'accusation, on le voit s'élancer à la tribune, on l'entend prendre la défense de « l'ami du peuple » et s'écrier : « Je vous demande que vous m'assassiniez aussi... Je suis aussi un homme vertueux !... » Dans la séance du 9 thermidor, quand Robespierre fut mis hors la loi, à ces mots de Robespierre : « Il ne me reste plus qu'à boire la ciguë ! » David court l'embrasser : « Si tu bois la ciguë, je la boirai avec toi ! » dit-il. Mais on ne l'assassina pas, il ne but point la ciguë, devint admirateur passionné du premier consul, et finit courtisan de Napoléon qui le nomma son « premier peintre ». David avait fort raillé le titre de « premier peintre » octroyé par les rois avant la Révolution. Il le jugea digne de considération et bien à sa taille, décerné par l'empereur.

Tout cela n'annonce pas une âme très haute, un caractère noblement, robustement trempé. Ne nous arrêtons pas à ces fluctuations pour le moins étonnantes.

Disons simplement que sorti des crises révolutionnaires qui lui avaient trop fait négliger son art, il reprit ses pinceaux pour ne plus les quitter.

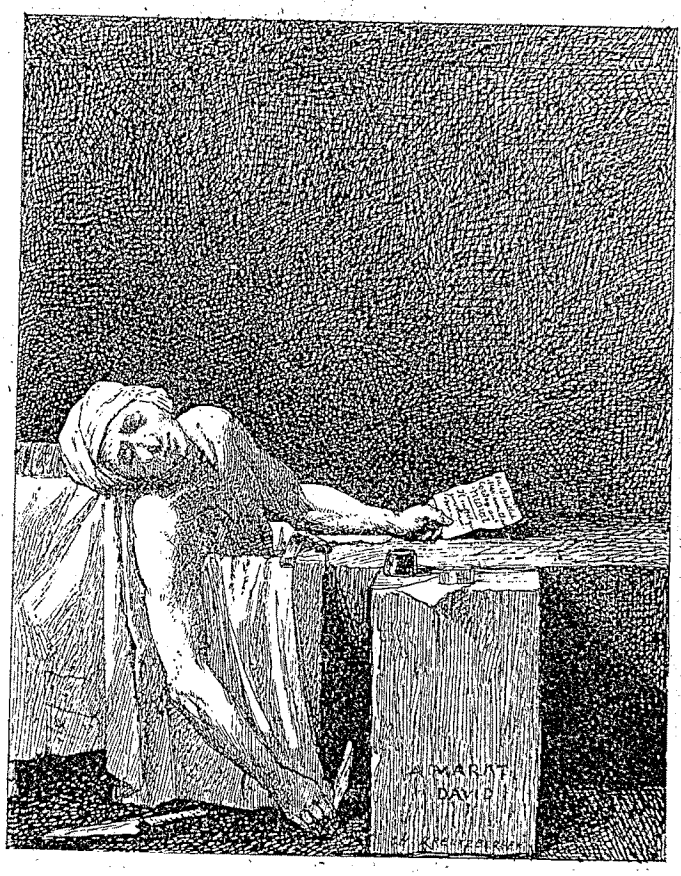


FIG. 115. — DAVID. — MARAT (Musée de Bruxelles).

Le relevé des ouvrages que David exécuta au cours de sa fièvre politique sera bref : il peint Marat mort (fig. 115), Lepelletier de Saint-Fargeau assassiné, ébauche le jeune Bara expirant (fig. 116), sujets entrepris sous l'influence d'idées fortuites, en vue de glorifier des contemporains

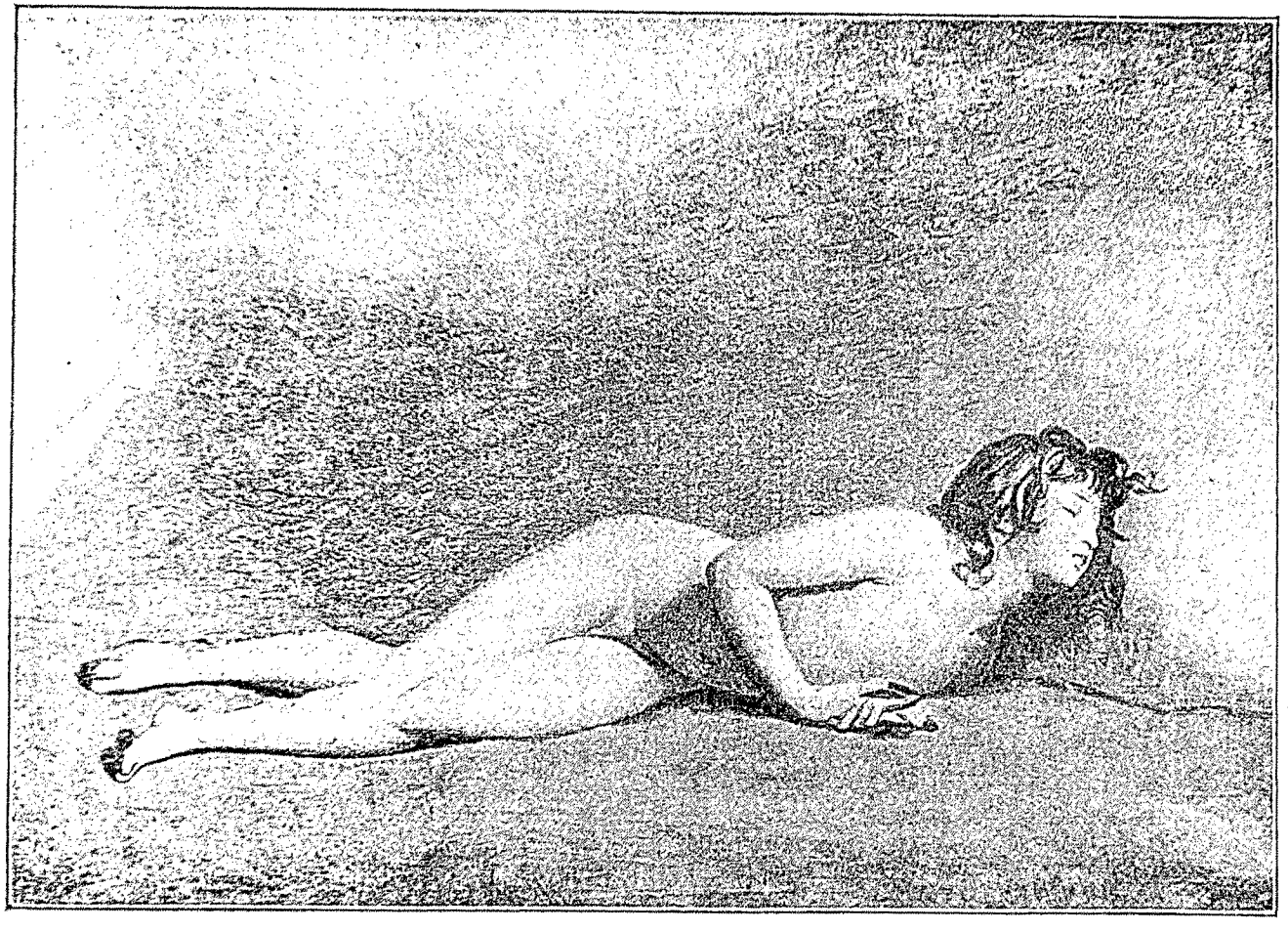


FIG. 116. — DAVID. — LE JEUNE BARA (Musée d'Avignon).

bien plus que pour faire œuvre d'artiste. Dans ces conditions l'art cesse d'être un but et devient un moyen. Il arriva ceci cependant. Ces peintures de circonstance, révèlent une face absolument imprévue du talent de leur auteur. Il y a là une émotion devant la réalité, une simplicité de sentiment très frappantes, nées de la seule étude de la nature, qu'on ne devait guère attendre, en 1793, d'un homme dont le culte rigoureux et l'imitation de l'antique venaient de fonder la renommée. Naturaliste, David le fut en ces occasions, avec une intensité, une fidélité de rendu, à coup sûr, point ordinaires.

David incarcéré au Luxembourg à la chute de Robespierre trompa l'ennui et les inquiétudes de sa captivité par le projet d'une œuvre de première importance. Il eut le loisir de le tourner et retourner de diverses façons. Une médaille de Faustine l'Ancienne lui en aurait suggéré la pensée. Aussitôt libre il se donna sans désemparer à la réalisation de ce projet. Achevées, *Les Sabines* furent exposées en 1799 dans une salle du Louvre, exhibition particulière qui se prolongea pendant cinq années sans que le succès s'en soit ralenti.

Dans cette œuvre David, qui s'était promis d'être « plus grec » que dans *Les Horaces*, poursuivit un idéal nouveau. Son archaïsme s'était arrêté jusqu'alors à la dernière forme de l'antiquité, l'antiquité romaine; cette fois il voulut remonter aux origines, à la source pure de l'art grec et on ne peut lui refuser le mérite de s'être appliqué à cette tâche avec une conscience tenace et inébranlable. La place nous manque pour examiner en quoi sa résolution eut tort ou raison, en quoi *Les Sabines* sont ou inférieures ou supérieures aux œuvres précédentes. Disons-le seulement,



DAVID — LES SABINES (Louvre)

« la composition est raisonnée, équilibrée et symétrique comme le plan d'une belle tragédie » — c'est Théophile Gauthier qui dit cela; — ni trop abstrait, ni trop réel, le coloris, plus léger que dans *Les Horaces* et le *Brutus*, ne garde rien des souvenirs de Valentin; le modelé a une souplesse, les formes ont une élégance, sont d'un choix qui décèlent chez le peintre, à cet égard, un large pas en avant, et quand parut le tableau nul, à ce qu'il semble, ne songea à reprocher à l'auteur d'avoir, sous prétexte « d'être grec », par trop adouci le type probable des farouches fondateurs de Rome et des ennemis non moins farouches dont ils avaient ravi les femmes et volé les filles.

David peignit ensuite *Bonaparte franchissant le Mont Saint-Bernard*, suivant le programme « calme sur un cheval fougueux »; l'empereur lui commanda quatre toiles immenses, destinées à la Salle du Trône, aux Tuileries, le *Couronnement de Napoléon*, la *Distribution des Aigles*, l'*Entrée de l'Empereur à l'Hôtel de Ville*, son *Intronisation dans l'église Notre-Dame*. Les deux derniers sujets ne furent pas entrepris.

Ce n'est pas trop dire, le *Couronnement* est un chef-d'œuvre. Entre autres signes d'une supériorité magistrale, indiscutable, on y trouve, admirablement exprimée, la vie particulière à une circonstance solennelle, très particulière aussi. Comme technique, la figure de Napoléon est superbe de majesté sans emphase, celle de l'impératrice de simplicité émue, et le pape, et les dignitaires de l'église qui l'accompagnent, sont d'une exécution digne des plus belles époques de l'art. Au contraire, la *Distribution des Aigles* soulèverait des objections sérieuses. Là, trop d'Apollons, de Mercures surtout traînant la sabretache, faisant sonner

l'éperon. David avait projeté de faire planer au-dessus des personnages une figure de Victoire ailée, laissant échapper



FIG. 118. — DAVID. — PORTRAIT DU CONVENTIONNEL GÉRARD.

des couronnes. « Cette figure, lit-on dans un album du peintre, où elle est esquissée à plusieurs reprises, était

destinée à entrer dans le tableau des *Aigles*. C'est l'empereur qui ne l'a pas voulu ; on voit par l'attitude des maréchaux qu'elle était indispensable » [1].

On doit en outre à David des portraits hors de pair ; plusieurs sont mémorables, ceux, entre autres, du pape Pie VII, d'une aménité si doucement souriante, d'une si belle peinture, de Mme Récamier, laissé à l'état d'ébauche, délicieux d'élégance simple, de grâce naturelle, celui du conventionnel Gérard, d'un caractère intime et familier, conservé au musée du Mans, pour n'en pas citer davantage (fig. 118).

En 1814 David termina le *Léonidas*, peint en partie dès 1800, ce qui explique pourquoi l'exécution manque de l'unité qui est une des forces des *Sabines*.

Mais parmi les artistes et dans le public on commençait à se lasser des sujets de l'antiquité. David lui-même déclinait. L'exil allait porter un dernier coup à son influence ébranlée.

Cette influence datait de loin. Avant la popularité des *Sabines* elle avait fait s'élever bien des autels au culte de l'antique ; ce tableau célèbre l'étendit, et c'est à compter de son apparition que David exerça en France jusque par delà les frontières, comme jadis Le Brun, mais sans rôle officiel, une autorité souveraine sur les arts du dessin et les

[1] Plus loin, sur une autre page de l'album, en forme de titre : « La distribution des aigles au Champ de Mars par Sa Majesté l'Empereur. La Victoire fait pleuvoir sur leur tête (*sic*) une pluie de lauriers, présage des nouveaux triomphes qui les attendent ». Dans cet album, qui appartient au peintre Félix Barrias, le *Mercure* de Jean de Bologne est reproduit de feuillet en feuillet, d'abord identique au modèle, affublé ensuite d'une cuirasse, d'une pelisse, d'un uniforme quelconque, tantôt un bras, tantôt l'autre plus levé ou plus abaissé, le mouvement du torse et des jambes comme dans la statue prototype de plus d'un personnage de la peinture.

industries qui, de près ou de loin, s'en inspirent. Nulle part on n'eût tenté de lui résister. Avec plus ou moins d'à-propos et de logique, tout s'imprégna de son esprit, de ses doctrines. Son atelier où l'art se renouvelait regorgeait d'élèves, — c'était une recommandation d'y avoir été admis, — et plusieurs en sortirent qui, devenus fameux à leur tour, augmentèrent de leur gloire personnelle celle du chef de l'école.

Car David n'était pas seulement un artiste de premier ordre. Il possédait aussi, au degré le plus élevé, le don de l'enseignement. Il aimait à instruire les autres ; il savait instruire. Sous le rapport technique, sa grammaire de l'art marquait la voie de quelques jalons essentiels, la rendant plus sûre ainsi, à y réfléchir, plus facile peut-être, en même temps : elle voulait qu'on allât de la nature à l'antique et aux maîtres, pour revenir à la nature. « Soyons vrais d'abord, disait-il, nous serons beaux après. » Et ces principes définis, déterminés, — qui nous semblent pleins de raison aujourd'hui, nouveaux alors, — exigés de tous, chacun était libre ensuite d'écouter et de suivre son propre penchant. De sorte que David, au point de vue intellectuel, ne demandait à personne le sacrifice de son individualité, de ses désirs secrets. Son expérience démêlait les aptitudes ; il acceptait toutes les dispositions pourvu qu'elles fussent sincères et réelles, encourageait toutes les vocations, même contraires à ses prédilections. Il y a loin de ce tact à la tyrannie dogmatique et irréductible qu'on lui a si fréquemment reprochée. Que son insistance à presser Gros d'abandonner « les sujets futiles et les tableaux de circonstance » pour se livrer à la création de « beaux tableaux d'histoire », paraisse nous contredire, nous le

savons bien ; cependant, Gérard, Girodet, Isabey, Granet Léopold Robert, Ingres, Gros lui-même, on pourrait prolonger la liste, proclament assez haut, par la diversité de leurs talents, la souple et ferme intelligence de l'enseignement qui les a formés. Par contre, il ne laissa jamais échapper une occasion de rudoyer l'ancienne Académie, impitoyable jusqu'à la fin pour l'école qu'il avait bouleversée, dont la ruine fut son ouvrage.

David a pu être parfois trop sévère. Pourtant, d'une façon générale, il aima le bien n'importe la voie sur laquelle il le rencontrait. « Ce n'était pas sans un certain étonnement, raconte un de ses élèves [1], que l'on voyait le peintre austère et fier, l'auteur d'œuvres du plus haut style, apprécier le mérite, admirer les beautés d'art de peintres tels que Van Ostade, Téniers, Rembrandt, et, parmi les français, tels que Subleyras et autres, tous si opposés à son talent. » Bien que nourrissant son esprit et charmant ses yeux de ce que l'art antique a laissé de plus parfait, il assurait trouver des beautés analogues « dans Giotto, Fra Angelico, dans le Pérugin surtout » ; les tableaux de Claude Lorrain étaient des « chefs-d'œuvre d'harmonie », ceux de Joseph Vernet « admirables » [2].

Cependant il ne faut pas manquer à le dire, tombés en des mains inexpertes, recueillis par des esprits moins sûrs et moins éclairés, les principes de David se faussèrent. L'application qu'on en fit les exagéra. Ils devinrent une affirmation routinière absorbant tout, quand il eût fallu, comme le maître, se borner à y chercher des moyens de

[1] A. Couder. *Considérations sur le but moral des Beaux-Arts.*

[2] Delécluze. *David, son école et son temps.*

perception et d'expression capables, suivant les circonstances, de se plier à tout. En n'observant plus leurs justes rapports avec l'idée à rendre la chose à figurer, ils devinrent excessifs, partant oppressifs. Là, fut le mal, le grand mal. L'erreur alla se propageant. La masse des incapables suivit sans la comprendre la route tracée. Les ouvrages de plus en plus appauvris des faux classiques de la queue davidienne se multiplièrent à l'envi. On n'en vit plus d'autres. Et le public las, dégoûté de tant de plates contre-épreuves de héros et de dieux de marbre se prit à souhaiter ardemment d'être délivré des Grecs et des Romains. Mais quoi ? Les effets ont beau être indéniables, de toute évidence, est-il juste de faire remonter à un seul, à l'auteur des *Horaces*, la cause unique des œuvres inanimées et sottes qui allaient légitimer une révolte plus exaltée que réfléchie, qui, en tous les cas, eut son opportunité, sa valeur, sa raison d'être ?

Quand fut rendue la loi d'exil du 16 janvier 1816, David se retira à Bruxelles où sa domination chancelante chez nous trouva un regain d'autorité absolue. Les peintres des Flandres l'avaient déjà subie, mais à distance, non directement. Installé parmi eux, presque tous s'immolèrent à ses principes, et, lui mort, cet asservissement se prolongea jusqu'à l'instant où l'art belge suivit encore l'art français, cette fois dans son évolution romantique.

Louis David s'éteignit à Bruxelles le 29 décembre 1825. On lui fit de magnifiques funérailles. Il était né à Paris, le 31 août 1748.

APPENDICE

Des élèves de David nommés ci-dessus, plusieurs appartiennent par leur naissance au XVIIIe siècle finissant, non pas leurs travaux : Gros, Granet, Girodet, Léopold Robert, Ingres. Chacun de ceux-là trouvera sa place dans un autre volume. Il en va différemment de quelques-uns. Des débuts brillants les signalèrent avant le commencement du siècle suivant. La courte carrière de Drouais ne se prolongea même pas jusque-là.

Jean-Germain Drouais (1763-1788) obtint le prix en 1784, avec *Le Christ et la Chananéenne*. Ce tableau, auquel le sentiment du Poussin n'est pas demeuré étranger, passa alors, à juste titre, pour le plus remarquable de tous ceux ayant triomphé en ces concours. David, quand il alla une seconde fois à Rome, était accompagné de Drouais. Il l'aimait paternellement. Il se fit aider par lui dans l'exécution des *Horaces*. Drouais envoya de Rome *Marius à Minturnes*, un *Philoctète*, commença un *Gracchus* qu'il ne put achever, terrassé à vingt-cinq ans par une fièvre maligne. Le directeur de l'Académie, Lagrenée, écrivait le 24 octobre 1785 : « ... Ce jeune homme étant dans les mêmes principes que son maître se cache de tout le monde et ne fait voir ses ouvrages que lorsqu'ils sont entièrement terminés... J'ai donc pris le parti d'attendre qu'il me vienne prier de voir

ce qu'il a fait ; car enfin, que puis-je dire à un homme que son maître et ses adjacents flattent au point de le comparer à Raphaël, ou au moins, à Poussin et Le Sueur ? » Drouais fut seulement une promesse, un beau pressentiment. Il était fils de François-Hubert (1727-1775), portraitiste estimé, entré à l'Académie en 1758, et petit-fils d'Hubert, bon peintre de portraits, académicien en 1730. — Le Louvre conserve une fine effigie de Germain Drouais à l'âge de quinze ans, par Catherine Lusurier (1752 (?)-1781), femme artiste sur laquelle manquent les renseignements biographiques.

Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) donna, lui, plus que des espérances. C'était un caractère bizarre ; il s'occupa de philosophie ; il était savant, il écrivit un poème sur la peinture, des traductions de poètes grecs, et, avec son tableau, le *Sommeil d'Endymion*, et cet autre, *Hippocrate refusant les dons des Perses*, exécutés à Rome pendant son pensionnat, exposés en 1793, établit solidement sa réputation de peintre. Cependant, il n'a pas donné tout ce que pouvaient faire espérer de pareils débuts. « Esprit inquiet, imagination ardente plutôt que fertile, suivant une juste remarque de René Ménard, Girodet a beaucoup réfléchi, immensément travaillé, et, en somme, peu produit [1]. » Malgré son succès et ses manifestes qualités, le *Déluge*, qui entra en lutte avec les *Sabines* au concours des prix décennaux, en 1810 (ils ne furent pas décernés d'ailleurs), n'est plus préféré au *Sommeil d'Endymion*, d'une inspiration rêveuse et poétique, d'un art moins pénible, moins tendu. « Quand on regarde Raphaël ou

[1] *Histoire des Beaux-Arts.*

Titien, disait David, la peinture semble facile; quand on regarde Girodet, c'est un métier de galérien! » Girodet dessina de nombreuses compositions pour un *Racine*, un *Virgile*, un *Anacréon*, édités par les frères Didot.

C'est au Salon de 1795, avec un *Bélisaire* vigoureusement exécuté, en dix-huit jours, paraît-il, que François Gérard (1770-1837), se fit avantageusement connaître. Au même Salon il exposait un charmant portrait de Mme Brongniart. Le succès des deux peintures fut complet. En 1796, son beau portrait d'Isabey fut la première des grandes effigies qui firent sa réputation et sa fortune. *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour,* œuvre délicate et métaphysique, chaste image d'une idée voluptueuse, peinte avec tous les soins d'une prédilection raffinée, fut également très goûtée quand elle parut à l'exposition de 1798. Elle essuya aussi quelques reproches, mais reste une des curieuses productions de l'époque, l'une des meilleures de l'artiste. Les autres ouvrages de Gérard sont du siècle suivant, *Les quatre Ages* (1806), *La bataille d'Austerlitz* (1810), *L'entrée d'Henri IV à Paris* (1817) qui valut à l'artiste le titre de « premier peintre du roi »; *Le sacre de Charles X* (1829), etc. Extrêmement recherché comme peintre de portraits, il en fit quatre-vingt-sept en pied, plus de deux cents à mi-corps ou en buste. Toutes les célébrités posèrent devant lui; à la Restauration, tous les rois et princes amenés par les événements à Paris. Louis XVIII le nomma baron en 1819. Gérard était un esprit des plus distingués : homme du monde, aimable, spirituel, bienveillant, il était d'une politesse exquise. Son salon fut célèbre. Tout ce que la société de Paris et de l'étranger offrait de plus élevé par les connaissances,

l'agrément, la naissance et les dignités s'y réunissait le mercredi de chaque semaine, nous raconte Delécluze.

François-Xavier Fabre (1766-1837), un des élèves de David qui s'annoncèrent le mieux à leurs commencements, est oublié aujourd'hui. Il a droit néanmoins à un alinéa en cette brève nomenclature. Il donna à sa ville natale, Montpellier, les riches collections qu'il avait réunies pendant son séjour en Italie, de 1793 à 1826, y fonda une école des beaux-arts qu'il dota, et, avant de mourir, légua, encore à Montpellier, les tableaux, gravures, camées, etc., acquis dèpuis sa première donation, plus une importante somme pour l'agrandissement du musée. Ce sont là des titres qu'on ne devait pas omettre de signaler. Fabre peignit quelques tableaux d'histoire; — il a eu au Louvre, *Néoptolème et Ulysse enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule*, (V. le catalogue de Villot), — souvent des paysages, surtout des portraits. Il avait eu le prix de Rome au concours de 1787. Charles X le créa baron.

On ne saurait négliger Lethière, moins encore Guérin. Sans avoir reçu les leçons immédiates de David, ils en observèrent l'un et l'autre les principes généraux, Guérin difficile pour lui-même, réfléchi, appliqué à bien faire, mais d'un tempérament maladif, Lethière, énergique, entreprenant, avec plus d'âpre vigueur et bien moins de goût et de mesure.

Instruit chez Doyen, Guillaume-Guillon Lethière (1760-1832) eut le second prix l'année où Drouais obtint le premier. Envoyé à Rome par une faveur spéciale en même temps que Drouais, son dessin de la *Mort de Virginie*, le mit en lumière au Salon de 1795; l'esquisse de *Brutus condamnant ses fils*, faite à Rome en 1785, fut accueillie

avec plus de faveur encore quand elle fut exposée en 1801. Il exécuta plus tard ces deux compositions, le *Brutus* en 1812, l'autre en 1821. Il fut, de 1808 à 1817, directeur de l'Académie de France à Rome, et, revenu à Paris, ouvrit un atelier que fréquentèrent beaucoup d'élèves.

Au temps le plus troublé de la Révolution, il n'y eut pas de concours aux prix de Rome, cela pendant trois ans. En 1796, dans une seule épreuve, sur le même sujet, la *Mort de Caton d'Utique*, les trois prix en retard furent décernés. Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) remporta un de ces prix. Il avait étudié auprès de Regnault dont l'enseignement, sans avoir l'autorité ni l'ampleur de celui de David, suivait une ligne parallèle. Guérin n'alla pas alors à Rome. Fermée depuis 1793, l'Académie n'était pas réinstallée encore, non plus, par conséquent, le séjour des lauréats dans la ville papale rétabli. Mais le *Retour de Marcus Sextus*, personnage imaginaire, produisit au Salon de 1799 le plus grand effet. L'œuvre avait de l'émotion; intelligemment conçue, disposée avec méthode, elle était peinte d'une main habile, sinon avec une forte maîtrise. Surtout elle arrivait au moment propice : la politique du moment s'en empara pour y voir une allusion à la rentrée en France des émigrés. Le jury lui accorda à l'unanimité le premier prix de première classe. Bien mieux, les artistes l'ornèrent spontanément, en public, de palmes et de fleurs. Nous ne dirons rien de plus. Guérin poursuivit sa carrière, apportant toute l'attention de son esprit cultivé, tous les soins de sa main méticuleuse, à des toiles sagement dramatiques, et continua plus qu'honorablement son rôle dans le siècle qui va commencer. — Ainsi que Gérard et

Fabre, il fut créé baron par les Bourbons restaurés. Il dirigea l'Académie de Rome de 1822 à 1828.

Sauf en 1793 avec l'*Union de l'Amour et l'Amitié*, en 1796, avec un portrait, — cette mention au livret : « le temps n'a pas permis de finir les mains ni les vêtements », — Prud'hon n'envoya, d'abord, aux Salons que des dessins. Sa première grande peinture, *La Vérité descendant des cieux*, en était accompagnée au Salon de 1799. Il dessinait alors, pour le *Gentil-Bernard* et le *Daphnis et Chloé* de la librairie Didot, des compositions dans lesquelles, n'empruntant rien à David ni à la précédente école, il inaugurait une manière absolument personnelle, faite de grâce générale, d'un charme caressant et mystérieux. Il ne s'en est jamais départi. Ce fut un isolé. Il n'imitait personne. Personne ne l'imita, à part Mlle Mayer (1778-1821), son élève, qui travaillait sans cesse près de lui. *La Vengeance poursuivant le crime* et le *Zéphir se balançant sur les eaux* parurent au Salon de 1810. Ce sont ses chefs-d'œuvre. Il avait exposé au Salon précédent, en 1808, l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphirs*. A cette occasion il avait été décoré de la Légion d'honneur. Estimé, distingué comme il méritait de l'être, il reçut des commandes de tableaux et de portraits. On le choisit même pour donner des leçons de dessin à l'impératrice Marie-Louise. On sait que deux ans après la fin tragique de Mlle Meyer, Pierre Prud'hon (1758-1823) succomba, inconsolé, à une maladie de langueur.

Cet « appendice » semblera incomplet, sans doute. D'autres, en effet, pourraient y figurer avec quelque apparence de justice. Nous ne le nierons pas. Mais l'espace est mesuré, et déjà, au cours de ce travail, le lecteur s'en sera

peut-être aperçu, il nous a fallu beaucoup abréger, élaguer même. Le moyen de tout faire entrer dans un cadre trop étroit ?

Pourtant Louis-Léopold Boilly (1761-1845) ne sera point oublié. C'est un artiste très typique et intéressant. Celui-là n'a pas eu de maître. Il se débrouilla seul. Dès onze ans il exécutait son premier tableau, *Saint Roch guérissant des pestiférés ;* à quatre-vingt-trois il continuait de dessiner, de peindre. Aussi sa production fut-elle extraordinairement copieuse. Il fit quatre ou cinq mille portraits, un nombre incroyable de dessins et de tableaux d'une observation souvent fine, toujours originale, d'une valeur d'art parfois supérieure. Comme peintre de sujets familiers, surtout de mœurs populaires, il ne craint la comparaison avec aucun confrère de son temps.

Vincent eut parmi ses élèves François-Joseph Heim (1787-1865), et Horace Vernet (1789-1863) dont nous aurions aimé à nous occuper, si leur carrière ne commençait au moment précis où s'achève notre part dans cette « Histoire de la Peinture française ».

TABLE DES GRAVURES

Figure 1. Simon Vouet. — L'Aurore (plafond chez le marquis d'Effiat, à Chilly) 11
— 2. Simon Vouet. — Les Rois mages (décor de l'hôtel Séguier) 14
— 3. Simon Vouet. — Les Rois mages (décor de l'hôtel Séguier). 15
— 4. François Perrier. — Moïse sauvé des eaux. 17
— 5. J. Blanchard. — La Charité (Louvre). 21
— 6. J. Blanchard. — La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean (musée de Nantes) 22
— 7. La Hyre. — Le pape Nicolas V devant le corps de saint François (Louvre). 23
— 8. Sébastien Bourdon. — Halte de bohémiens. 25
— 9. Sébastien Bourdon. — Le mariage de sainte Catherine. 27
— 10. Sébastien Bourdon. — Securitas (fragment du décor de l'hôtel Bretonvilliers) 29
— 11. Le Nain. — Maréchal dans sa forge (Louvre) 31
— 12. Le Nain. — Repas de paysans (Louvre). 33
— 13. Poussin. — Frontispice des œuvres d'Horace 45
— 14. Poussin. — Diogène jetant son écuelle (Louvre) 47
— 15. Poussin. — Triomphe de Bacchus et d'Ariane 49
— 16. Poussin. — Moïse sauvé des eaux (Louvre) 51
— 17. Poussin. — Les bergers d'Arcadie (Louvre) 52
— 18. Poussin. — L'Extrême-Onction 53
— 19. Poussin. — Renaud et Armide 55
— 20. Claude Gelée. — Le débarquement de Cléopâtre à Tarse (Louvre) 65
— 21. Claude Gelée. — Paysage (tiré du livre de Vérité) . . 67
— 22. Claude Gelée. — Paysage (tiré du livre de Vérité) . . 69
— 23. Le Sueur. — Le Parnasse (Louvre). 79
— 24. Le Sueur. — La mort de saint Bruno (Louvre) 81
— 25. Le Sueur. — Terpsichore (Louvre). 86

Figure 59. Bon de Boulogne. — Saint Benoît ressuscitant un enfant (Louvre). 179
— 60. Le Moyne. — Hercule et Omphale (Louvre). . . . 193
— 61. Natoire. — Sujet tiré de l'Histoire de Psyché (hôtel de Soubise). 197
— 62. Natoire. — Un des panneaux des Enfants-Trouvés. . . 199
— 63. J.-F. de Troy. — Suzanne et les deux vieillards. . . . 201
— 64. Subleyras. — Le serpent d'airain 203
— 65. Subleyras. — Les bies du frère Philippe (Louvre). . . 205
— 66. J.-B. Van Loo. — Portrait de Colley Cibber, esq. . . . 207
— 67. C. Van Loo. — Saint Grégoire distribue ses biens aux pauvres 211
— 68. C. Van Loo. — Une halte de chasse (Louvre) 213
— 69. C. Van Loo. — Portrait de Marie Leczinska (Louvre). 214
— 70. Doyen. — L'adoration des Mages. 215
— 71. Tournières. — Portraits de famille (musée de Nantes). 219
— 72. Nattier. — Mme de Châteauroux, en Point du jour (musée de Marseille). 221
— 73. Nattier. — Mme Adélaïde de France (musée de Versailles) 223
— 74. Nattier. — Nattier et sa famille (musée de Versailles). 225
— 75. Tocqué. — Portrait de Mme de Grafigny (Louvre). . . 227
— 76. L.-M. Van Loo. — Son portrait et celui de son père. . 231
— 77. Mme Vigée-Le Brun. — Le Dauphin, fils de Louis XVI, et Mme Royale (musée de Versailles) 233
— 78. Mme Vigée-Le Brun. — Portrait de l'auteur et de sa fille (Louvre). 235
— 79. La Tour. — Portrait de Restout (musée de Saint-Quentin. 239
— 80. La Tour. — Portrait de Mme Favart (musée de Saint-Quentin). 241
— 81. Perronneau. — Portrait de La Tour (musée de Saint-Quentin. 242
— 82. Watteau. — L'embarquement pour Cythère (Louvre). 249
— 83. Watteau. — La leçon d'amour. 251
— 84. Watteau. — Gilles (Louvre) 253
— 85. Lancret. — L'Automne 255
— 86. Pater. — Vivandières de Brest. 257
— 87. Pater. — Mlle d'Angeville la jeune 258
— 88. Desportes. — Diane et Blonde (Louvre) 261
— 89. Desportes. — Une des pièces de la « tenture des Indes » 263
— 90. Oudry. — Le chien à la jatte (Louvre). 265
— 91. Oudry. — La chasse au loup (Louvre) 266
— 92. Oudry. — Une des pièces des « Chasses de Louis XV ». 267
— 93. Hubert-Robert. — L'écurie de Jules 271
— 94. Hubert-Robert. — Naples (1760). 272

TABLE DES MATIÈRES

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER. 5
CHAPITRE II. Nicolas Poussin. 34
— III. L'Entourage de Poussin 58
— IV. Eustache Le Sueur. 75
— V. Charles Le Brun. 98
— VI. Pierre Mignard. — Les Portraitistes . . . 126
— VII. Les collaborateurs de Le Brun. 160

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE VIII. 191
— IX. Les portraitistes 218
— X. Les peintres de fêtes galantes 244
— XI. Peintres de chasse et paysagistes 260
— XII. De Boucher à Greuze. 286
— XIII. La réaction. — Louis David. 316

APPENDICE 339
TABLE DES GRAVURES 347

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLE FRANÇAISE

ILLUSTRÉE DE 250 GRAVURES



PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

Droits de traduction et de reproduction réservés.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

EN PRÉPARATION A LA MÊME LIBRAIRIE

Histoire populaire de la peinture (Écoles flamande et hollandaise).
— **—** (Écoles allemande, espagnole et anglaise).
— **—** (École italienne).

PRÉCÉDEMMENT PARUS

H. Daumier (*L'Homme et l'œuvre*). (H. Laurens).
A. L. Barye (Librairie de l'Art).
Histoire de la peinture militaire (H. Laurens).
Histoire de l'Art décoratif (H. Laurens).
L'art du rire (May et Motteroz).

Le Guignol des Champs-Élysées (avec M. A. Tavernier). (Ch. Delagrave).
Piképikécomégram (Ch. Delagrave).
Dansons la capucine (Ch. Delagrave).
La sœur de Pierrot (Ch. Delagrave).
Catherine, Catherinette et Catarina (May et Motteroz).
Les nouvelles aventures des fées (*en préparation*).

5565-93. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

(ÉCOLE FRANÇAISE)

CHAPITRE PREMIER

Introduction. — But et plan de l'ouvrage.

Le titre de ce livre indique suffisamment son but. Les érudits ne trouveraient en aucune façon leur compte aux études qu'il contient. Au contraire, il est vraisemblable qu'ils souriraient dès les premières lignes. D'ailleurs les érudits sourient toujours.

Nous avons précisément à rendre aussi simple que possible la lecture d'un ouvrage qui se propose de faire comprendre à tous la beauté des grandes œuvres de la peinture et leur enchaînement, tout en rappelant les principaux traits du caractère et de la vie de leurs auteurs. On dit avec raison qu'une belle œuvre est de tous les temps, ou, en d'autres termes, que sa beauté n'est point une affaire de mode. Toutefois, indépendamment de ces qualités générales qui la rendront admirable aussi bien pour les contemporains que pour les descendants, elle revêt aussi une double marque qui lui donne son caractère et son accent spécial : c'est d'abord une espèce de goût et d'allure particuliers à l'époque, et conformes à l'état d'esprit général, à l'idéal d'une société ; puis l'originalité même que l'artiste a su lui donner suivant son propre tempérament.

On ne pourra pas faire, par exemple, que malgré les caractères généraux et communs de beauté qui rapprochent plus qu'on ne croirait une statue égyptienne d'une statue grecque, et celles-ci d'une statue gothique, ces œuvres ne soient immédiatement attribuables, pour un œil tant soit peu exercé, à telle ou telle époque. En outre, en prenant dans une même époque un ensemble de ces figures sans noms d'auteurs, on peut les classer, comme visiblement dues à des mains différentes, dont, avec une habitude, on arriverait à déterminer les qualités

d'énergie, de souplesse, ou les défauts, mollesse, raideur, etc. Même aux époques où des *canons* immuables réglaient l'exécution des œuvres de peinture ou de sculpture, l'homme ne pouvait complètement faire abstraction de sa personnalité, de son tempérament propre. Si cela n'est pas tout à fait aisé en pratique, il n'est aucunement paradoxal de soutenir qu'en théorie, on pourrait, même dans un art anonyme et codifié, avec une étude spéciale, arriver à reconnaître la *marque* de tel ou tel maître que l'on désignerait arbitrairement, ou tout au moins de tel ou tel atelier.

Or, c'est cette connaissance, et des époques et des maîtres, qui permet de jouir beaucoup plus vivement des œuvres d'art. L'anonymat aux âges reculés n'est pas une objection, puisqu'il arrive, par exemple, que certains artistes, très caractérisés, mais dont le nom demeurera vraisemblablement inconnu à jamais, sont dans les histoires et les catalogues désignés par leur monogramme, ou à défaut même de ce signe énigmatique, par leur œuvre la plus marquée. (On dit par exemple, dans l'école allemande : le Maître de la *Mort de Marie.*)

Sans doute, il est des artistes, en très petit nombre d'ailleurs, qui semblent échapper à leur propre siècle : on dit de leurs œuvres qu'elles « paraissent faites d'hier » ou encore qu'elles sont « absolument modernes », exprimant par là que, bien qu'elles datent de plusieurs centaines d'années, elles se rapprochent de notre propre conception et vraisemblablement produiront le même effet encore à ceux qui viendront après nous.

Rembrandt est de ce nombre ; Léonard de Vinci, Raphaël, ont produit des œuvres, des portraits entre autres, qui en effet sont et seront toujours « parlants », c'est-à-dire conformes à notre sensation d'aujourd'hui. Dans un domaine moins ambitieux, mais qui a son prix, certaines œuvres modestes peuvent également paraître douées de cet avantage de ne point vieillir; tels certains petits tableaux hollandais ou les toiles exquises de notre grand Chardin.

Mais qu'on y regarde de près : pour être plus larges, en pareil cas, les limites de temps, de race et de personnalité n'en subsistent pas moins. Tout moderne qu'il est, Rembrandt ne l'est pas à la façon de Vinci, ni ces deux maîtres à la façon de Chardin ; et si leurs signatures n'avaient jamais été connues, leurs œuvres n'auraient pas été moins fortement signées pour cela, et se différencieraient entre elles par d'évidents signes de nationalité et d'esprit.

Donc pour bien goûter des œuvres d'art, c'est-à-dire pour bien les connaître, il ne suffit pas de s'en rapporter à sa sensation de regardeur d'images ; le plaisir et le profit sont bien plus grands quand on a les points de repère nécessaires pour suivre leur enfantement. Ce sont ces points de repère, ces lignes générales que nous voudrions mettre à la portée du plus humble lecteur, pourvu qu'il fût doué de bonne volonté et que son goût le portât à aimer l'art. Mais que l'on ne croie pas qu'il suffise d'avoir des yeux pour bien voir, en pareille matière. Tout le

monde s'érige juge en peinture, parce que telle image lui plaît ou lui déplaît. De là les grossiers jugements que l'on entend à chaque instant, si bien que MM. E. et J. de Goncourt ont pu dire que l'objet du monde devant lequel il se dit le plus de sottises, c'est un tableau de musée.

Il n'y a point de peinture populaire dans le sens strict du mot, et si la plupart des belles œuvres sont parfaitement claires, on n'arrive à comprendre et à goûter cette clarté qu'après une étude et un entraînement. On s'aperçoit alors qu'au début on ne les voyait pas du tout telles qu'elles sont.

Ces réflexions générales étaient indispensables à faire une fois pour toutes. Nous n'aurons donc pas à les répéter dans les volumes suivants. C'est par l'école française que nous commençons. Il n'y a dans cet ordre aucune vanité, aucun amour-propre de nationalité. L'école française est bien au contraire celle qui est encore la plus méconnue de toutes ; depuis nos Primitifs jusqu'aux maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles, on n'a jamais apprécié à leur complète valeur ses admirables qualités.

Mais nous avons toujours ou presque toujours eu le travers de vénérer les écoles et d'exalter les artistes des pays voisins au détriment des nôtres propres ; de plus, nous avons possédé à certaines époques une bien fâcheuse facilité à nous laisser influencer soit par l'antiquité mal comprise, soit par l'Italie. On verra plus loin que la Renaissance, assez mal nommée, fut plutôt une décadence. En revanche, nous avons heureusement d'autres fois prouvé combien forte et originale était notre façon de ressentir et d'exprimer quand nous exprimions et ressentions par nous-mêmes. Alors nous avons réellement devancé les pays que plus tard nous nous remettions à copier. C'est ainsi que, pour notre moyen âge, Viollet-le-Duc a pu écrire ceci avec sa courageuse raison et son indéniable autorité : « Nos artistes, en ce qui touche au dessin, à l'observation juste du geste, de la composition, de l'expression même, s'émancipèrent avant les maîtres de l'Italie. Cinquante ans avant Giotto, nous possédions en France des peintres qui avaient déjà fait faire à l'art ces progrès que l'on attribue à l'élève de Cimabüe. »

Il reste enfin une brève observation à faire en même temps qu'un avertissement à donner. Une des choses qui ont également nui à la glorification de nos grands artistes, et, à la saine perception par le public, des beautés de leurs œuvres, c'est l'étiquetage en écoles et l'importance donnée aux théories. Ces querelles, loin d'exalter les qualités forcément opposées des tempéraments différents, ont fait que l'on se jetait réciproquement à la tête ses défauts, ou que l'on transformait simplement en défaut la marque même du caractère. On pourrait remonter jusqu'aux XVIe et XVIIe siècles, montrer également, cent ans plus tard, notre charmant Boucher accablé sous le mépris de l'école de David. Mais nous trouvons dans notre propre temps un exemple suffisamment éclatant :

la querelle des classiques et des romantiques. Delacroix est un artiste admirable ; Ingres est un des plus grands aussi de tous les temps. Si nous avons le malheur ou la naïveté d'épouser rétrospectivement les discussions de leurs disciples, c'est-à-dire de ne pas vouloir voir par nos propres yeux, nous tomberons dans les plus grosses erreurs. Donc, point de théorie, point d'écoles ; ce sont des mots et des choses qui ont fait leur temps. Acceptons-les comme une explication de ce qui s'est passé, jamais comme une mention élogieuse ou accusatrice.

Il reste un mot à dire sur la division adoptée pour l'ensemble de l'ouvrage : l'éditeur a pensé qu'en le renfermant en quatre volumes on mettrait à la disposition du public une histoire d'un maniement pratique et d'une division claire.

Après l'école française un volume sera consacré aux écoles flamande et hollandaise; un troisième aux écoles espagnole, anglaise et allemande ; le quatrième à l'Italie. C'est une division un peu arbitraire au point de vue historique, car l'école espagnole qui devrait suivre, dans le même volume, l'école italienne dont elle dérive, n'a aucun rapport, par exemple, avec les écoles anglaise et allemande ni celles-ci entre elles. Mais il résulterait un tel défaut d'équilibre dans nos volumes, que trop de logique amènerait une incommodité.

Quant à l'école française il est parfaitement juste, encore une fois, de commencer par elle, car on verra que, par sa diversité et sa richesse, elle n'a rien à envier aux plus glorieuses.



STÈLE ET MOSAIQUES GALLO-ROMAINES.

CHAPITRE II

Les Primitifs français. — Beauté et variété des origines de l'art national. — Les grandes décorations. — Le moyen âge. — Les précurseurs de l'art moderne : Jean Foucquet.

Nos ancêtres, jusque dans les temps les plus reculés, ont possédé des peintres et de grands peintres. L'enthousiasme que les œuvres de leurs artistes excitaient chez les esprits les plus cultivés se constate dans un grand nombre d'écrits, et ces documents littéraires sont dignes de foi.

Malheureusement, l'indifférence, ou pis encore le bon goût, ou soi-disant tel, des âges successifs, a causé d'irréparables dommages, et la main des hommes, sous prétexte d'embellissement, a détruit plus de chefs-d'œuvre que n'en aurait certainement ravagé le temps. Il n'y a que bien peu d'années que notre admirable moyen âge commence à ne plus passer pour une époque de barbarie et de maladresse. Or, si on en juge par les débris sauvés miraculeusement, ainsi que par les écrits spéciaux, non seulement de longs siècles se succédèrent où l'inspiration fut vivace, originale et grandiose, mais encore où les techniques furent poussées au dernier degré de savoir et d'habileté.

La peinture n'était pas alors restreinte comme maintenant au presque exclusif usage de la couleur à l'huile étalée sur une toile ou sur un panneau encadré pour être pendu aux murailles. Une peinture était aussi bien le vitrail, la fresque, la tapisserie, que l'émail ou les parois du meuble relevées de figures et d'ornements peints. C'était la façon vraiment large de comprendre cet art, et il est vraisemblable que l'on en reviendra plus tard à cette saine et féconde notion.

Il faudrait donc, pour bien étudier la peinture dans les premiers siècles de notre ère, faire l'histoire de chacun de ces procédés ; mais cela ne peut se tenter d'une façon sommaire et force nous est de renvoyer aux ouvrages spéciaux.

Ce n'est pas à dire que le tableau proprement dit ait dû être absolument ignoré, seulement il n'avait pas l'importance anormale qu'on lui donne main-

tenant. Une stèle gallo-romaine (voy. p. 4) montre en effet un portrait de femme encadré et suspendu dans la boutique d'un marchand de vin. Mais il est probable que le principal usage de la peinture était plutôt de décorer les murailles. La conquête de la Gaule par Jules César, qui déjà une première fois faisait sentir l'influence néfaste de l'Italie et dut étouffer d'admirables qualités de vigueur et de spontanéité, amena dans les demeures des particuliers les plus riches, des décorations murales analogues à celles de Pompéi et d'Herculanum.

Pendant le IIIe siècle, des invasions incessantes changèrent de fond en comble la physionomie de la Gaule, en même temps que des révoltes, en achevant de secouer la domination romaine, accumulaient les ruines. Au IVe siècle, l'Orient exerçait sur nous une influence définitive, et laissait dans notre sang et dans notre art d'ineffaçables éléments. La mosaïque, les vitraux, les tissus d'Orient, les ivoires, adoptés pour l'ornementation des temples et des palais, propageaient le style et le goût byzantins.

L'on voyait, au Ve siècle, les artistes et ceux qui les employaient, tout en restant fidèles à ces riches traditions orientales, revendiquer une inspiration, une exécution absolument personnelle, et rejeter définitivement toute suspicion d'influence latine. Grégoire de Tours signalait avec joie que plus d'une église était entièrement construite et décorée par les artistes nationaux.

Fortunat parlait en ces termes de l'église de Saint-Perpetuus, tout enrichie de dorures et de polychromie :

Quod nullus veniens Romanâ gente fabrivit
Hoc vir barbaricâ prole peregit opus.

« Cette œuvre, ce n'est point un Romain qui l'a faite ; c'est un homme de race barbare ! »

Aux VIe et VIIe siècles le goût barbare ne fut pas moins triomphant ni moins fécond et ce mot de « barbare », qui est devenu d'une acception méprisante, correspondit en réalité à tout un ensemble d'œuvres luxueuses et vigoureuses non moins que raffinées. Le VIIe siècle est celui de saint Éloi, un ouvrier superbe et un homme d'une haute intelligence, qui donnait aux arts une impulsion énergique.

Pour donner une idée de l'importance matérielle et morale que la peinture avait prise dans la décoration des églises, il suffit de rappeler qu'un concile (692) dut en réglementer les tendances. Cette peinture était devenue allégorique et mystique, et par suite presque exclusivement ornementale. Ce n'étaient que chimères, griffons, dragons, serpents et guivres, ayant tous un sens caché. On prescrivit alors, par réaction, la représentation du Christ lui-même et non plus de ses symboles. Mais tandis qu'en Orient on le montrait avec une expression de

souffrance physique, les os saillants, le corps affaissé, en France on le voulait impassible et beau.

L'art, brillant sous le règne de Dagobert, devait s'obscurcir à la fin du VIIe siècle, et s'éclipser presque complètement au milieu des invasions et des guerres qui signalèrent le commencement du VIIIe.

Charlemagne paraît et de nouveau les arts fleurissent. Sous Louis le Débonnaire ce mouvement se continue et la peinture murale n'est pas une des moins brillantes manifestations. Les peintures de la chapelle et du palais d'Ingelheim, longuement décrites par les contemporains, déroulaient de vastes compositions comportant une quantité d'épisodes et de figures. Quelques noms d'artistes ont été conservés; malheureusement il n'en est pas de même de leurs œuvres : on cite entre autres Éribert, et Sintramne, moine de Saint-Gall.

On a longuement discuté sur la question de savoir en quel siècle vécut le moine Théophile, qui laissa un résumé complet, plein de savoir en même temps que d'une délicieuse naïveté, des arts de la décoration au moyen âge. Les opinions les plus généralement adoptées penchent pour le Xe ou le XI siècle. Quoi qu'il en soit, on trouve dans son ouvrage : *Diversarum artium schedula*, les plus précieux détails sur la peinture, l'émaillerie, le vitrail, etc. Si nous optons pour le Xe siècle, un passage de cette sorte de bréviaire des arts du dessin nous montre en quel honneur était tenue la peinture et à quelle richesse elle était parvenue. Voici ce joli tableau.

Le moine Théophile parle des plafonds et des parois « parsemés de couleurs variées, évoquant si bien aux yeux des spectateurs l'idée du divin paradis tout fleuri de fleurs printanières, verdoyant de gazons et de feuilles ». Puis il ajoute avec allégresse : « L'œil ne sait où se fixer; regarde-t-il les plafonds, ils sont tendus de fleurs; regarde-t-il les murs, c'est une apparition du paradis... Si l'âme fidèle contemple la Passion de Notre-Seigneur, elle est pénétrée de componction; si elle voit tous les crucifiements soufferts par les saints et quel en fut le prix dans la vie éternelle, elle se soumet aux pratiques d'une vie meilleure; la révélation des joies infinies qui nous attendent au ciel, des supplices affreux qui nous sont réservés dans les flammes de l'enfer, redouble l'espérance qu'elle tire de ses bonnes actions et la terreur de ses péchés. Courage donc, homme de bien, par l'art et le travail de qui sont présentés à Dieu tant d'holocaustes, anime-toi d'une habileté et d'un zèle toujours plus grands. »

On voit quelle recherche de l'expression, quel amour des belles, simples, mais riches et puissantes techniques anime les ouvriers de ces époques dont, malheureusement, il ne nous reste point d'autres témoignages que des témoignages écrits. Mais on peut affirmer qu'au Xe siècle, véritables temps héroïques, régna une magnifique activité artistique, si troublés d'ailleurs que fussent ces temps.

« Les chroniques, dit M. Horsin-Déon, célèbrent les peintures, les mo-

saïques, les bas-reliefs d'argent commandés par les évêques d'Auxerre, d'Autun, de Reims, de Toul, de Saumur, etc. Nous connaissons même le nom de plusieurs artistes, tels que le peintre-sculpteur Hugues, du couvent de Moutiers-en-Der, qui exécuta en 999 des peintures dans l'église de Châlons-sur-Marne, et les moines de Saint-Gall, Nokter et Jean d'Italie (950 à 999). L'évêque d'Auxerre avait fait peindre, sur les murs de sa cathédrale, les supplices de l'enfer et les joies du paradis. »

Quand nous arrivons au XIe siècle, l'art roman, magnifique et originale expression de notre race, enfantée à la fois par l'élément barbare et l'élément oriental étroitement fondus désormais, prend toute sa force et sa beauté. Alors, dans cette époque méconnue, on vit les artistes, sous l'angoisse féconde de la recherche de moyens d'expression neufs, interroger la nature, s'en inspirer heureusement dans le moindre détail de leur ornementation, et présenter un mélange délicieux de « naturalisme » et d'ingénuité. C'est cette époque robuste et saine entre toutes, c'est cette naïveté grandiose qu'on a qualifiées de grossières



PEINTURES DE SAINT-SAVIN.

et de barbares. Barbares si l'on veut, mais alors, encore une fois, il faut prendre l'épithète dans un sens glorieux.

Cette année même, deux artistes, chercheurs de grand mérite, ont mis le public à même de se rendre compte de la beauté et de la grandeur de la peinture française au moyen âge ; nous voulons parler de l'exposition qu'ont organisée à l'École des beaux-arts, MM. Gélis-Didot et Laffillée, des copies qu'ils ont exécutées d'après les peintures murales conservées à Saint- Savin, Saint-Philibert de Tournus, Saint-Jean de Poitiers, Notre-Dame de Montmorillon, Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher), Vic (Indre-et-Loire), Poncé (Sarthe), Saint-Désiré (Allier), Saint-Clef (Isère), Auxerre, Le Puy, etc.

Dans toutes ces copies ainsi que dans le bel ouvrage qu'ils ont consacré à la *Peinture décorative en France* (1), on pouvait apprécier, par la réunion et la juxtaposition mêmes, combien dans tout cet art, du XIe au XIIe siècle inclusivement, les peintres eurent la notion de la grandeur et de la sincérité dans le geste et l'expression, de la largeur et de la franchise dans l'exécution.

Les plus importantes peintures du XIe siècle qui nous aient été conservées

(1) May et Motterez, éditeurs. Nos gravures pages 13 et 14 sont empruntées à cet ouvrage.

sont celles de Saint-Savin, dans la Vienne. Le narthex (on nomme ainsi le vestibule intérieur de l'église) montre des compositions tirées de l'Apocalypse; dans la nef on voit des scènes de la Genèse et de l'Exode; dans le chœur et les chapelles des figures de saints et d'évêques; enfin dans les cryptes, l'histoire de saint Savin et de saint Cyprien. Parmi les plus belles compositions, il faut citer la *Fuite en Égypte*, *Joseph et la femme de Putiphar*, les *Funérailles d'Abraham*. Il est des figures d'anges combattant à cheval qui sont d'une simplicité et d'une fierté de dessin tout à fait admirables dans leur expressive naïveté.

Mais il ne faudrait pas croire que naïveté soit ici synonyme de manque de savoir. Au contraire, ces grandes simplifications de dessin et de peinture sont l'indice d'un art des plus exercés. Chaque figure, pour être indiquée de la façon



PEINTURE DE SAINT-SAVIN.

la plus sommaire, est mise en place avec une justesse extrême, et la couleur d'une grande sobriété, est d'une force et d'une harmonie saisissantes. Le dessin des yeux, du nez, de la bouche, est purement linéaire, et ce sont des lignes d'un rouge brun qui cernent la figure ensuite coloriée à plat. Les couleurs employées sont les ocres jaune et rouge, la terre verte, le cobalt, le noir. Des violets, des verts, des gris sont obtenus par les mélanges les plus simples; les couleurs, simplement délayées dans l'eau, étaient appliquées sur un enduit de sable et de chaux pendant qu'il était frais.

D'autres peintures non moins caractéristiques existent à Vic; elles sont beaucoup plus naïves mais non moins expressives; une grande page, l'*Entrée à Jérusalem*, malgré la gaucherie, d'ailleurs délicieuse, de l'arrangement, montre une véritable beauté d'attitudes et de gestes.

A Poncé, on citera encore le *Massacre des Innocents*; à Notre-Dame de Montmorillon, une décoration de la chapelle de Sainte-Catherine si bien décrite en ces termes par M. André Michel : « Je vois encore cette grande Vierge portant

à ses lèvres, d'un geste tendre et passionné, la main du petit Jésus qu'elle baise, tandis que deux anges la couronnent et que l'enfant pose son autre main sur la tête de sainte Catherine, debout près de lui, tenant, comme une hostie, dans ses doigts démesurés, l'anneau d'or des mystiques fiançailles ».

Dans l'abbaye de Rocamadour, les peintures, comme celles de Vic, trahissent encore une influence byzantine très marquée, tandis qu'à Saint-Savin, à Saint-Jean, à Saint-Hilaire de Poitiers, le style roman est déjà beaucoup plus original et plus émancipé; dans ces deux derniers édifices, il y a des anges d'un sentiment



PEINTURES DE SAINT-SAVIN.

et d'un dessin remarquables. Enfin il faut citer du XIe siècle encore, un magnifique Christ de la crypte d'Auxerre.

Comment, même dans l'état de mutilation et de délabrement où se trouvent ces restes d'un art si pur et si sincère, n'a-t-on pas été frappé de l'importance et de l'originalité de l'école française à ses débuts? Comment et par quelle aberration, laissant ces œuvres à l'abandon, a-t-on cru nécessaire de se vacciner avec un virus étranger? Tout, pourtant, indique une race essentiellement artiste c'est-à-dire ressentant de vives impressions de nature et de pensée et les rendant sans vanité et sans ruses; une race sobre mais cependant éprise de couleur et de riches matières. En effet, les murailles, les piliers, les archivoltes, les voûtes, étaient revêtues d'ornements polychromes d'une grande variété sur des fonds très soutenus: c'étaient des feuillages, des damiers, des quadrillages,

des entrelacs. Enfin les sculptures mêmes étaient peintes. Et sans entrer dans une discussion qui serait étrangère à notre sujet, on peut remarquer que si la polychromie dans la sculpture a été abandonnée par nous, à l'encontre des traditions de tous les grands peuples artistes y compris les Grecs, c'est pour faire tomber cet art dans une pure abstraction d'école.

Quelques noms de peintres du XIe siècle nous ont été transmis. Ce sont, entre autres, ceux de Herbert, moine de Reims; Bernard, abbé de Quincy; Tutilon, moine de Saint-Gall. A ce propos notons que ce monastère contenait une importante école de peinture où venaient étudier les artistes français, allemands,



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (PEINTURE DE SAINT-SAVIN).

suisses, soit pour devenir des décorateurs de murailles, soit des enlumineurs de manuscrits.

Les noms de peintres que nous pourrions citer, n'auraient pas grande utilité ici et ne nous renseigneraient guère d'une façon particulière sur leur personnalité et leurs travaux. Il nous plaît autant de nous représenter tous ces braves gens travaillant en paix et conscience, sous les ordres de quelque grand personnage, seigneur puissant, évêque illustre, abbé savant et riche. Ce n'étaient pas d'ailleurs exclusivement des clercs que ces artistes; il y avait aussi parmi eux quelques laïques, comme le démontrent divers documents.

La peinture était admirablement favorisée dans son éclosion et dans son épanouissement par l'architecture romane qui offrait aux artistes de larges et belles surfaces à décorer, des murailles, des voûtes, des cryptes. Plus tard, avec le XIIIe siècle, l'architecture ogivale allait diminuer ces surfaces, et la peinture décorative, sur le domaine de laquelle empiétait impérieusement le vitrail,

peinture aérienne, mosaïque transparente, devait se limiter plus spécialement à la décoration des retables, des volets de tryptiques peints ou sculptés, à celle des coffres ou meubles, enfin des manuscrits. Peu à peu le tableau se détachait de la muraille.

Mais, au moment où nous en sommes encore, il lui demeurait inhérent. Parmi les beaux exemples que l'on peut citer de la peinture murale au XIIe siècle, il faut parler du *Christ bénissant* de la crypte d'Auxerre. Quelle majesté et quelle simplicité dans le geste, quelle belle harmonie dans cette robe blanche à bandes rouges et ce manteau grenat à revers blanc et bleu !



CAÏN ET ABEL OFFRANT DES PRÉSENTS A DIEU (PEINTURE DE SAINT-SAVIN).

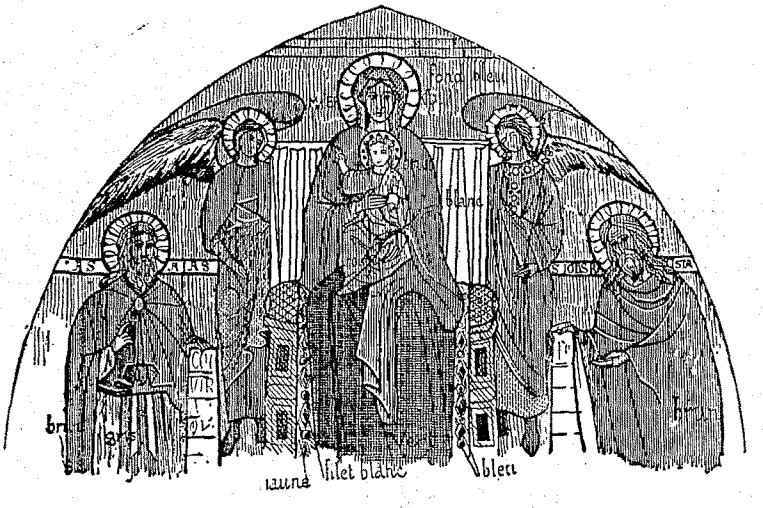
Quelle grâce naïve dans ces deux figures d'anges placées de chaque côté du quadrilobe qui contient cette grande figure et encensant l'Homme-Dieu !

Il ne faudrait pas non plus prêter une trop médiocre attention à la partie purement ornementale de ces décorations. Les bandes guillochées noires, jaunes, vertes, rouges, qui entourent les compositions, les feuillages qui couvrent les archivoltes, enfin les ornements et jusqu'aux simples harmonies de tons unis qui décoraient les piliers, tout cela était de l'art le plus exquis et profondément raisonné. On ne trouvait pas dans de tels édifices, de ces incohérences et de ces abandons au hasard qui affligent les yeux dans tant de nos édifices modernes où chacun a tiré de son côté.

Grâce à cette passion de couleurs et de composition, secondée par des volontés éclairées et une ligne de conduite parfaitement logique et bien conçue, les églises romanes durent être des merveilles que l'on ne peut plus, hélas !

que reconstituer par l'imagination et l'érudition. Le luxe décoratif était même devenu si grand que des esprits pieux s'en inquiétèrent et la lettre célèbre de l'éloquent saint Bernard témoigne de cette réaction : « O vanité des vanités ! s écriait-il. Sottise autant que vanité ! L'Église brille dans ses murailles et elle est nue dans ses pauvres. Les curieux ont de quoi se récréer et les malheureux n'ont pas de quoi se nourrir !... Que signifient ces monstres ridicules, ces caprices difformes dont on arrive à admirer la difformité !... Pour l'amour de Dieu ! Si l'on n'a pas honte de ces sottises, que n'a-t-on au moins honte de l'argent qu'elles coûtent ! »

Mais ces scrupules pieux n'arrêtaient guère le mouvement artistique si luxuriant et si vivace. Nous nous en réjouirions, malgré saint Bernard lui-même, si



TYMPAN DE L'ESCALIER DE LA CATHÉDRALE DU PUY (FRESQUE DU XIIe SIÈCLE).

un plus grand nombre d'œuvres nous avaient été conservées. Si les églises conçues d'après la règle de Cîteaux présentaient l'austère nudité voulue par saint Bernard, il n'en était pas de même des autres temples. Et nous voyons un remarquable contraste dans le langage comme dans l'action chez Suger qui, au contraire, trouve qu'aucune splendeur artistique ne sera de trop pour la basilique de Saint-Denys, qu'il fait reconstruire et décorer.

Son raisonnement, pour être celui d'un homme ingénieux et subtil, n'en est pas moins intéressant et juste. Selon lui, la piété et la pureté de cœur sont bien entendu les premiers des devoirs; cela ne saurait être discuté. Mais est-il défendu, en outre, d'honorer les divins mystères comme il convient, par les pompes les plus splendides? Et d'ailleurs les humbles et les ignorants ne sont-ils pas instruits par la contemplation de ces peintures, leur retraçant ce qu'ils ne peuvent lire dans les textes : et la peinture ne devient-elle pas pour eux un enseignement précieux?

Peut-être cette charmante doctrine n'est-elle pas absolument conforme à la simplicité évangélique, mais nous aurions mauvaise grâce à la blâmer ici, et d'ailleurs nous n'avons point à entrer dans des discussions théologiques.

D'ailleurs, nous devons faire une brève diversion à la peinture religieuse. Il y avait alors une autre peinture pour le plaisir des simples particuliers, et les chroniques du temps, en nous parlant des scènes de fabliaux célèbres retracées dans les châteaux et dans les maisons, telles que les épisodes du *Roman de Renart*, prouvent que le goût de l'art était fort répandu dans la société. D'ailleurs nous possédons un vénérable monument de la peinture civile, c'est le



PEINTURE DE LA SALLE DES MORTS DANS LA CATHÉDRALE DU PUY (XVe SIÈCLE).

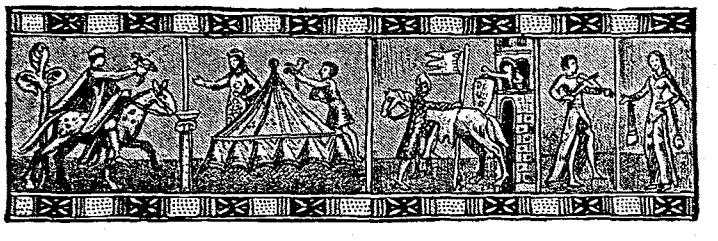
coffret du musée de Vannes. On y voit retracée, dans divers compartiments, l'histoire d'une jeune fille qui épouse un noble chevalier, tandis que son page, désespéré, renonce au monde et prend le froc. Puis le chevalier part pour la guerre et le page, bien que moine, revient pour enlever la damoiselle. N'est-ce point là, comme on dirait maintenant, un parfait spécimen de la peinture de genre ?

Nous avons vu tout à l'heure comment avec l'avènement de l'architecture ogivale, les surfaces propres aux grandes pages murales se trouvèrent nécessairement réduites. Cependant on pourrait citer encore à Reims, au Puy, etc., des pages importantes. De même les scènes de martyres de la Sainte-Chapelle, les décorations de la Châsse de sainte Ursule, à Albi, le grand retable du musée de Cluny relatif au mariage de la fille de Philippe le Bel avec Édouard d'Angle-

terre (1290), d'autres pièces encore, que nous ne pouvons examiner ici en détail, montreraient à quel degré de grâce, d'ingénuité, mais aussi d'habileté, se maintenait la peinture française au XIIIe siècle.

Peut-être un jour arrivera-t-on même à déterminer les caractères des différentes écoles qui durent, à n'en pas douter, exister alors et montrer des nuances très tranchées. Pour le moment cette étude, à laquelle se livrent des chercheurs passionnés et savants, n'est pas assez avancée pour pouvoir être résumée en peu de mots. Il faudra également noter que l'art de la peinture comporte encore l'enluminure des statues : ce sont de vrais et excellents peintres qui tout comme au temps de Praxitèle se chargent de ce soin.

Le vitrail et la miniature sont poussés à un haut degré de perfection. Leur histoire permettra un jour de déterminer plus précisément les points encore obscurs de l'histoire de la peinture elle-même et de combler les lacunes. La peinture ne cesse pas encore d'être *appliquée* à un usage déterminé. Parmi les



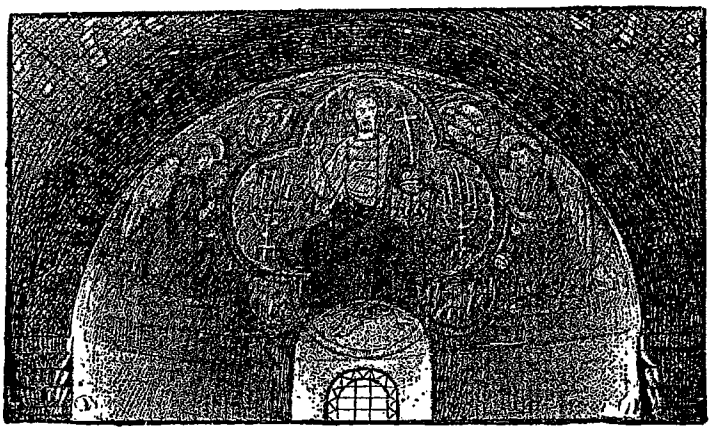
PEINTURES DU COFFRET DE VANNES.

objets d'art encore à citer au XIIIe siècle il faut rappeler les célèbres armoires de Noyon et de Bayeux, recouvertes de compositions peintes. Ce n'est que vers le XVe siècle que l'usage du *tableau*, c'est-à-dire de la peinture détachée, existant par elle-même et pour elle-même, s'accentuera et se répandra.

Nous venons de dire un mot de la miniature : les très nombreux manuscrits enrichis d'ornements de scènes d'une variété et d'une richesse extrême et encore incomplètement explorés ou tout au moins encore imparfaitement synthétisés seront aussi une précieuse ressource pour l'histoire du dessin au moyen âge. Mais nous ne pouvons qu'indiquer cela en passant.

Avec le XIVe siècle, nous sommes déjà loin des robustes naïvetés de l'époque romane, ou de l'élan si expressif des débuts de l'époque ogivale. Une impeccable sûreté, une habileté déjà presque trop grande donnent à cet art plus d'une ressemblance avec celui des siècles les plus classiques. En outre, peu à peu la recherche du caractère personnel dans les modèles amènera forcément les artistes à affirmer leur personnalité propre. Plus on tend à s'éloigner des idées générales, des formules mêmes, des traditions servant à exprimer les grands dogmes d'une manière déterminée, et plus l'artiste apparaît dans son œuvre. De

là à la signature il n'y a qu'un pas. Au XIVe siècle nous sommes à la veille de la signature. Il ne faut pas d'ailleurs prendre ce mot de signature dans son sens littéral ; nous voulons simplement parler de cette affirmation d'une individualité qui se fait jour non moins dans une touche, dans une harmonie préférée, que dans un assemblage de lettres placées dans un coin d'un tableau. Combien d'œuvres modernes sont *signées* qui ne portent même pas un monogramme. Tandis que les grands ouvriers anonymes, produits de l'élément barbare et de l'élément byzantin, dont nous avons mentionné plus haut les œuvres collectives, se faisaient une vertu de disparaître derrière leur œuvre, au contraire le propre de l'artiste moderne est de se faire une gloire d'apparaître dans la sienne. Or, avec le XIVe siècle, nous assistons indubitablement à l'éclosion de l'art moderne.



CHRIST DE LA CRYPTE D'AUXERRE.

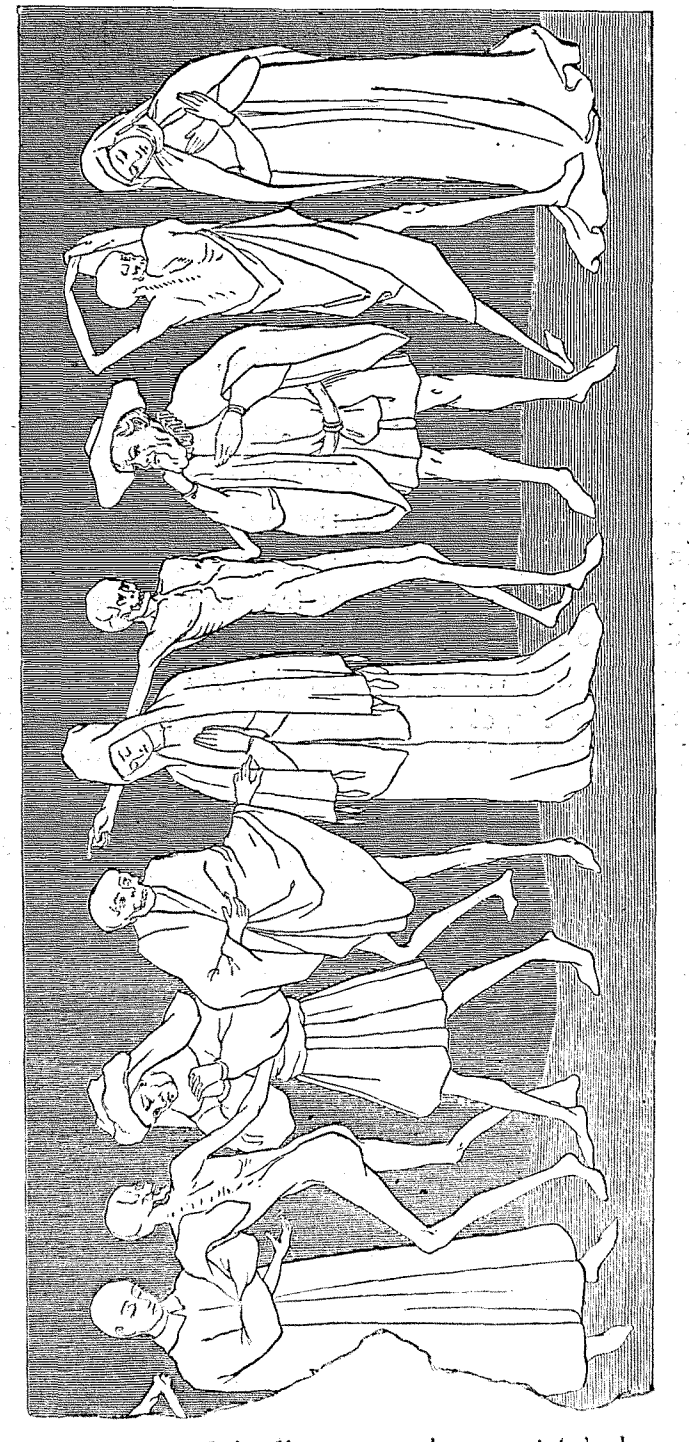
Un élément nouveau d'une grande importance, s'introduisait d'ailleurs dans l'art français : nous voulons parler de l'influence de l'art du Nord, de l'art flamand, essentiellement particulariste, observateur du détail physionomique, de la vérité des accessoires, de la vraisemblance terre à terre du geste, même dans les situations les plus pathétiques. Alors qu'aux époques primitives les plus hauts sentiments se traduisent par des sortes de sereines et presque imperturbables conventions, et que la peinture des passions n'existe pour ainsi dire point, au contraire on va voir, peu à peu, les artistes s'adonner à cette étude presque exclusive et en creuser les moindres particularités.

Les comptes et autres documents abondent en preuves de l'influence de l'art flamand, dans le Nord, à la cour de France, en Bourgogne, etc. Les noms d'artistes flamands sont les plus fréquents. Ils s'établissent chez nous, y font souche d'autres artistes, et, sous leur influence, si l'art gagne en vérité et se rapproche davantage de la vie, on ne peut contester qu'il perde en grandeur.

Mais pourtant, combien encore de belles et grandes œuvres ! Et, dans cette transformation même et malgré elle, que de force, de jeunesse et de con-

science! Quelle belle habileté technique et quelle sincérité de sentiment!

Si nous prenons d'abord la peinture suivant la conception moderne, la pein-



LA DANSE DES MORTS DE LA CHAISE-DIEU (FRAGMENT).

ture tableau, nous en avons déjà d'assez nombreux et très beaux exemples, et notre musée du Louvre, bien que moins riche en œuvres des primitifs français

qu'en autres choses, nous en présente quelques spécimens dignes d'arrêter notre attention.

C'est par exemple, une petite *Mise au tombeau*, peinture sur fond d'or. Le corps du Christ est placé dans le sépulcre, en présence de la Vierge soutenue par saint Jean. Marie-Madeleine, Marie Salomé et Joseph d'Arimathie assistent à l'ensevelissement. Ce n'est qu'un petit tableau de sainteté, comme on en put faire alors des quantités, mais d'une très bonne conservation et qui est assez touchant de sentiment.

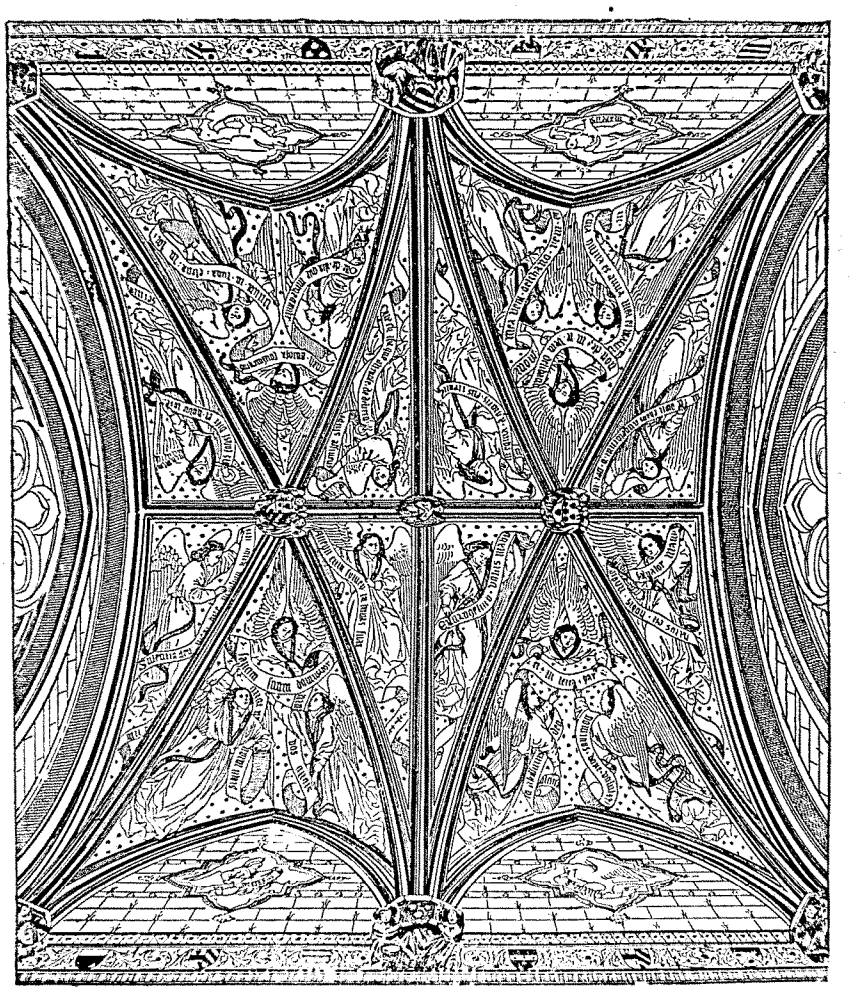
Puis, plus récemment entrée au musée, une *Flagellation*. Les deux bourreaux qui flagellent le Christ sont hideux à souhait. Ils sont, ainsi que leur victime, de membres grêles et d'assez gauche agencement, mais le tableau, dont la partie supérieure est formée d'une belle architecture, est cependant intéressant par sa sincérité.

Viennent enfin divers tableaux dont il ne saurait être dit la date exacte d'exécution, mais qui peuvent être considérés comme de la fin du XIVe siècle au commencement du XVe siècles, soit du règne de Charles VII. Le plus important et le plus beau est celui qui représente la *Dernière Communion et le martyre de saint Denys l'Aréopagite*. Ici nous nous trouvons en présence d'un véritable artiste, plein de savoir et de dignité, possédant parfaitement son métier de peintre et ressentant très vivement son sujet. Au centre de la composition se trouvent le Christ en croix, et le Père Éternel ; à gauche Jésus-Christ, dont l'artiste a su rendre l'attitude et le visage fort touchants d'une tendresse attentive et mélancolique, donne la communion à l'évêque à travers les barreaux de sa prison. A droite est représenté le martyre du saint, premier évêque de Paris, et de ses deux compagnons de persécution, Rustique et Éleuthère ; l'un d'eux est déjà décollé.

Il ne faut pas perdre l'occasion de dire que ce tableau est beau de dessin et de couleur, et qu'il ne lui manque pour être célèbre, depuis l'époque où M. Reiset le donna au musée (1863) que d'être attribué à quelque primitif italien. On ne saurait trop faire remarquer que l'art de la peinture était aussi avancé chez nous au XIVe siècle qu'en Italie, d'où l'on voudrait nous faire tenir tout notre patrimoine artistique.

Nous en verrions de non moins concluants exemples dans les peintures murales ou dans les tableaux votifs de grandes dimensions exécutés pour les églises ou chapelles. Parmi les premières on peut citer entre autres celles de Saint-Philibert de Tournus, et celles des Jacobins de Toulouse. Parmi les peintures votives, la belle *Vierge au donateur* de la cathédrale de Clermont. Elle est exécutée avec la plus grande simplicité de moyens, presque exclusivement un bleu et un rouge sombre, rehaussés d'or, et son caractère en est grandiose et touchant.

Ce ne sont pas seulement les quelques lignes en lesquelles nous allons être forcés de traiter la peinture au XVe siècle qu'il faudrait lui consacrer, mais bien plusieurs chapitres. Plus tard cette histoire se fera, grâce aux nombreux documents que l'on possède et cette fois, marchant en terrain beaucoup plus sûr, on verra alors quelles luxuriantes qualités possède notre école et combien cette



PLAFOND DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE JACQUES CŒUR A BOURGES (XVe SIÈCLE).

époque est vivante et brillante. C'est le bouquet du feu d'artifice ; c'est la terminaison d'une ère glorieuse entre toutes dans l'histoire de l'art français : ce moyen âge qui apparaissait jadis comme un barbare et confus amas de ténèbres et d'ignorance, et qui est au contraire l'âge où le génie national s'est manifesté dans sa plus grande originalité et indépendance, faisant de cette contrée l'égale des plus illustres terres où jamais l'art ait fleuri.

Mais, encore une fois, dans un livre comme celui-ci nous ne pouvons que signaler quelques œuvres, donner quelques indications sommaires.

Entre autres peintures que l'on peut étudier au musée du Louvre nous citerons les suivantes. D'abord une composition anonyme relative à la *Vie de saint Georges*. C'est, comme le *Martyre de saint Denys*, dont nous avons parlé, une composition en trois parties sans liaison ni séparation distinctes, une sorte de triptyque sans divisions. A gauche du panneau est représenté saint Georges vainqueur du dragon ; au milieu, le Calvaire ; à droite le martyre de saint Georges. La peinture est belle et la sûreté du dessin est remarquable. De nombreux personnages assistant au martyre du saint sont étudiés avec un grand souci de réalisme, une saisissante vérité de types populaires, qui indique nettement l'influence de l'art flamand.

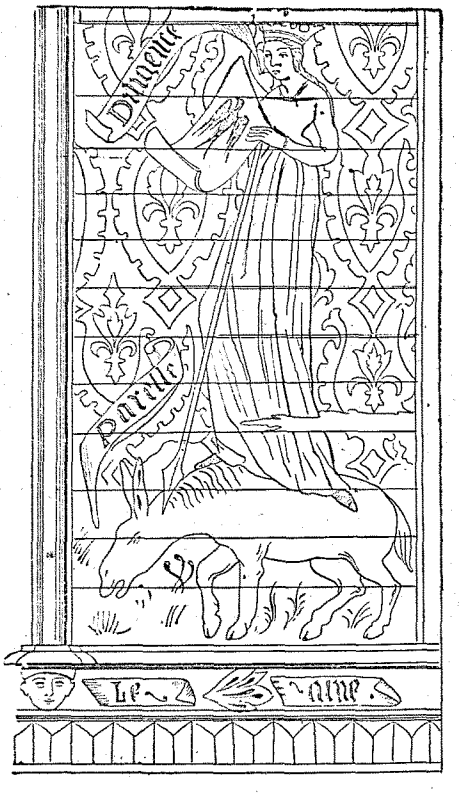
Certains portraits montrent aussi cette préoccupation d'individualité très accentuée, du détail rendu avec exactitude et précision ; un d'eux est gracieux et touchant, d'un sentiment de mélancolie presque moderne : c'est un portrait de femme, presque de profil (n° 654), richement vêtue et se détachant sur un fond d'or semé de pensées. Plus austères et d'une facture plus hardie sont les portraits d'Anne de France, duchesse de Bourbon, dame de Beaujeu et de Pierre de Bourbon en prières et assistés chacun d'un saint ; le fond de ces tableaux est formé par des paysages superbes, traités avec un parfait sentiment de la nature et sans aucune gaucherie. La couleur de ces deux panneaux est puissante, soutenue ; le dessin est d'une expérience accomplie. Nous sommes à la fin du xve siècle. Nous n'aurons plus, hélas ! à apprendre des voisins que la mièvrerie, l'affectation et l'absence de naturel ; nous ne nous en ferons malheureusement pas faute.

Une curieuse peinture est celle qui représente Jean Juvénal des Ursins en prières, suivi de toute sa famille. Nous renvoyons au catalogue du Louvre pour la description de cet important document ; elle est très détaillée et complète. D'ailleurs un autre portrait du même personnage par un maître illustre, va tout à l'heure absorber bien plus vivement notre attention.

Le musée de Cluny n'est pas sans posséder non plus quelques peintures du xve siècle ; mais elles sont si mal placées qu'on ne peut les voir. Il serait à souhaiter qu'on les groupât et qu'on les mît à la portée de l'œil. Elles en valent certainement la peine.

En voici une dont l'auteur n'est rien moins qu'un roi : c'est *Marie-Madeleine à Marseille*, par le bon roi René de Provence, qui « par-dessus toutes ses sublimes qualités, estoit bon musicien, très bon poète françois et italien, mais, sur toutes choses, aimoit et d'un amour passionné, la peinture, et l'avoit la nature doué d'une inclination tant excellente à cette noble profession, qu'il estoit en bruit et réputation entre les plus excellents peintres et enlumineurs de son temps, ainsi qu'on peut voir en plusieurs chefs-d'œuvre achevés de sa divine et royale main, dans un labeur merveilleusement exact et plaisant ».

Citons encore un tableau votif de la « Société du Puy de l'Immaculée-Conception », peinture sur bois représentant la *Vierge au froment* ; un autre tableau votif représentant la Vierge debout devant une église gothique et les portraits du donateur et de sa famille, avec la légende : « Église où Dieu a fait sa résidence » ; enfin un très important tableau représentant le sacre de Louis XII. Il est formé de deux volets, et c'était probablement un triptyque dont le troisième volet s'est perdu ; de nombreux personnages en riches costumes donnent un grand intérêt à cette composition qui fut découverte naguère... dans un poulail-



LA DILIGENCE ET LA PARESSE. PEINTURE DE L'ÉGLISE DE KERMARIA.

ler, auquel elle servait de porte. Cela donne une idée des chefs-d'œuvre qui ont dû subir les mêmes traitements du vandalisme ; malheureusement il n'y a plus guère de poulaillers en France auxquels on puisse arracher de telles portes.

Si les tableaux votifs, panneaux peints et aisés à transporter sont relativement nombreux, ainsi que les manuscrits enluminés, dont nous dirons plus loin quelques mots, il est également un certain nombre de restes de belles peintures murales, de vastes compositions pouvant nous donner une idée de l'art décoratif à cette époque, mais ces épaves sont bien faites pour nous inspirer d'irrémédiables regrets de tout ce qui a été détruit plus encore par les hommes que par le temps.

Sans les décrire longuement, nous mentionnerons les figures d'anges musiciens de la chapelle du Chevet à la cathédrale du Mans ; les figures de saints et de saintes et de Vertus triomphant des Vices dans la chapelle de Kermaria (Côtes-du-Nord) ; la grande peinture votive dans la crypte de la cathédrale de Bayeux, admirable d'harmonie, de richesse et de douleur ; les peintures de Châtelaudren (Côtes-du-Nord) ; les belles Sibylles de la cathédrale d'Amiens, figures de femmes magnifiquement costumées et d'une réelle majesté.

On ne saurait omettre, comme étant des plus caractéristiques, les fresques de la Chaise-Dieu (Auvergne) représentant la *danse des morts*, ce sujet si fréquemment traité au moyen âge et qui persiste jusque sous la Renaissance. Celles-ci sont aussi belles d'exécution que de pensée. Rappelons les célèbres fresques du Charnier des Innocents à Paris, consacrées au même thème, et qui n'existent plus. A la chapelle de Kermaria, que nous venons déjà de mentionner, se trouve aussi une « Danse des Morts » ; mais tandis qu'à la Chaise-Dieu elle forme comme une espèce de farandole sans interruption, à Kermaria les sujets sont isolés sous des arcatures supportées par des colonnettes qui les séparent les uns des autres.

Ce ne sont pas les noms de peintres qui manqueraient si on les voulait citer ; mais leur attribuer des œuvres est plus que problématique. Tant de choses ont été détruites ! Quels étaient les caractères du talent de Colard de Laon, de Haincelin, attaché au duc d'Orléans, de Pierre Hayne, peintre de Charles VII, de Vulcob, de Jacob de Litemont qui travailla pour Charles VII, de Copin de Delft ? Beaucoup de ces artistes, comme on voit, sont d'origine ou de nationalité flamande ; mais ils se « francisaient » rapidement et les artistes qu'ils formaient ne perdaient aucune des qualités de notre race. Pour le moment, il faut laisser aux érudits le soin de recueillir tout ce qui se rapporte à cette histoire encore bien confuse, et espérer que, plus tard, la lumière se fera, et qu'on pourra retracer nettement la part et les caractères de chaque école, car elles étaient très distinctes, ne fût-ce que celles de l'Ile-de-France, de la Bourgogne fortement marquée des influences flamandes, de l'Auvergne, enfin de la Provence, au contraire déjà italianisante avec les artistes appelés par le roi René, etc., etc.

Une belle œuvre, qu'on ne peut oublier, est la décoration de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges ; ce sont de délicieuses figures d'anges amplement drapées, reliées entre elles par des banderolles couvertes d'inscriptions, et groupées dans les compartiments formés par les nervures du plafond. Est-ce, comme on le croit, l'œuvre d'un artiste flamand de l'école de van Eyck ? Est-ce, au contraire, malgré les apparences, celle d'un Français ? De toute façon, c'est une très belle page.

Mais nous voici du moins arrivés à quelques peintres dont on peut désigner

nettement les œuvres en toute sûreté. Ici le voile de l'anonymat qui cachait ces grands et modestes artistes a été soulevé par les historiens. Pourtant ils ne se souciaient que de faire de bonne besogne, et pas un nom n'est *signé* au bas de leurs plus beaux et plus authentiques travaux.

Le premier est Jean Foucquet. C'est non seulement un des plus grands maîtres du xve siècle, mais encore de tout l'art français. Si nous avions un peu plus le sentiment et le souci de nos vraies gloires, depuis longtemps Foucquet serait notre Albert Dürer ou notre Holbein. On n'aurait pas laissé ses ouvrages enfouis, égarés, ou se dérobant sous des attributions erronées. On aurait reconnu en lui un merveilleux peintre, d'une habileté extrême à concevoir, à composer et à dramatiser, un coloriste exquis et un dessinateur parfaitement précis et savant. Rien qu'à observer la moindre de ses miniatures on aurait constaté que l'étude attentive de la nature n'est pas chez nous d'aussi fraîche date qu'on le suppose et que, dès le xve siècle, ce peintre au moins s'était avisé de l'intérêt que présentent les types caractérisés, les paysages clairs et la joie qu'il y a à les peindre. Enfin, en examinant les quelques portraits qui nous ont été laissés de lui avec d'authentiques attributions, et en les voyant si fermes de contour et de modelé, si originaux de couleur et si vivants d'expression, on aurait peut-être enlevé de tels ou tels cadres l'étiquette d'Holbein, de Wohlgemüth, de Dürer, de tel ou tel primitif italien, allemand ou flamand, ou même simplement la peu compromettante mention d' « anonyme » pour restituer ces portraits à leur véritable auteur.

Ce n'est pas un des moindres malheurs de la renaissance italienne en France que d'avoir arrêté l'essor de telles œuvres, d'avoir détourné les esprits de l'admiration, du culte que l'on aurait dû vouer à de tels génies et du soin dont on aurait dû entourer leurs travaux. Les goûts étant changés et dévoyés, on cessa pendant trois siècles de se soucier de nos derniers grands imagiers, et même de se douter de la beauté de leurs œuvres, infiniment plus éclatantes, plus originales et plus vivaces que les plates et froides imitations de l'antique que l'on décora du nom au moins prétentieux de grand art. Rien de surprenant que beaucoup de ces vieux maîtres aient eu à souffrir de cette longue ingratitude et que la plupart de leurs œuvres les plus importantes, quand par hasard elles se conservaient, aient perdu leurs papiers en route.

On ne connaît même pas les traits essentiels de la vie de Foucquet, et sa biographie tient en quelques lignes. Il naquit, croit-on, vers 1415 à Tours et mourut vers 1480. Il étudia d'abord à Paris, à l'école des anciens maîtres de Saint-Luc, il voyagea à Rome, s'y lia avec Vittore Pisano, Gentile da Fabriano, et l'on croit, aussi, avec Rogier van der Weyden qui s'y trouvait alors. En 1437 il peignit le portrait du pape Eugène IV pour la sacristie de l'église de la Minerva. Enfin, de retour en France, il acquit une grande réputation sous la triple

personnification du portraitiste, de l'enlumineur et du peintre de fresques. Il devint le peintre attitré de Louis XI, après la mort de Charles VII.

Voilà à peu près tout ce que l'on sait de Foucquet, en attendant les nouvelles et désirables découvertes de l'érudition. Seuls le portraitiste et l'enlumineur ont survécu. Le peintre de fresques pourra-t-il jamais sortir de nouveau de l'inconnu aussi brillamment que l'auteur des portraits de Charles VII et de Guillaume Juvénal des Ursins, des miniatures des *Antiquités des Juifs*, des *Grandes Chroniques* et du *Livre d'heures de maître Etienne Chevalier*?

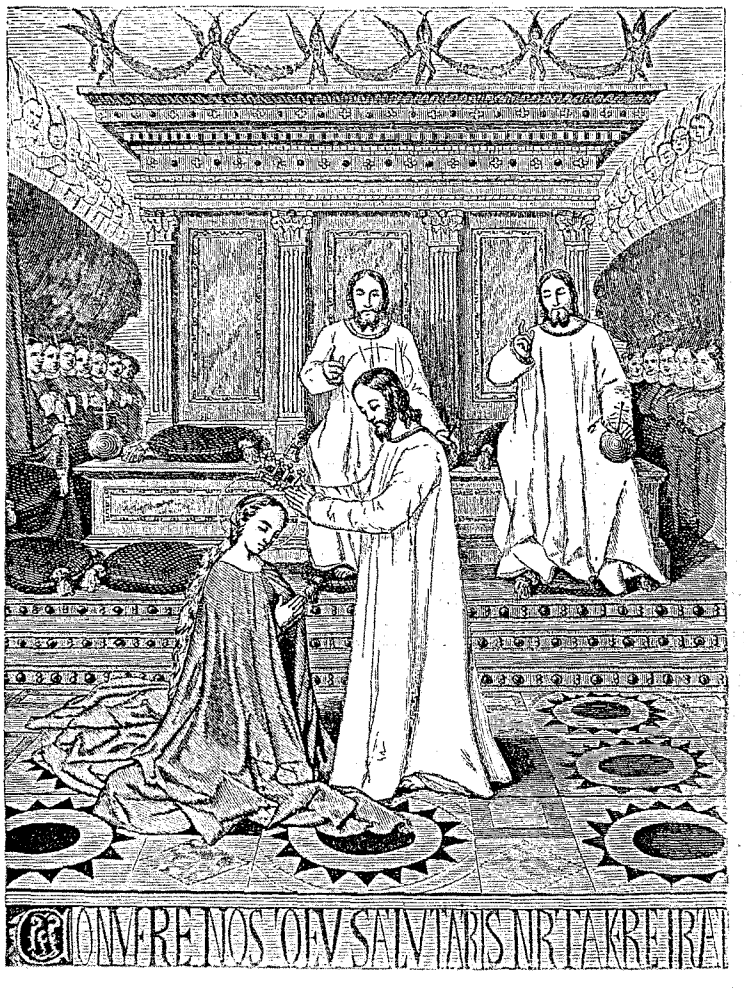
Nous venons de désigner quelques-unes des belles œuvres de Foucquet. On peut admirer les deux premières au Louvre. Guillaume Juvénal des Ursins est représenté, le corps tourné à droite, tête nue, vêtu d'une robe rouge bordée de fourrure. Il est en prière les mains jointes. Le fond figure des panneaux de marbre vert, encastrés dans des boiseries sculptées et dorées; deux pilastres ont pour chapiteaux des ours debout et muselés, soutenant les écussons de la famille des Ursins. Tel est ce beau portrait d'un dessin excellent, d'une riche couleur, d'un beau caractère et d'un grand goût d'arrangement.

Le portrait de Charles VII est un chef-d'œuvre. La tête, de trois quarts, tournée à droite, est coiffée d'un chapeau dont les bords larges sont relevés et ornés de dents d'or. La robe est de velours rouge; le col et les manches sont garnis de fourrure; il a les mains jointes et appuyées sur un coussin. De chaque côté du portrait est figuré un rideau bleu uni. Ici, il y a plus qu'un coloriste et un dessinateur, si haute que se montrent leur habileté; il y a aussi un physionomiste surprenant. Est-ce involontairement et à force de sincérité? Y eut-il, tout au fond de l'imagier, une arrière-pensée d'ironie soigneusement cachée? Toujours est-il que ce portrait raconte en traits vraiment forts et incisifs la faiblesse de caractère, la ruse de ce prince sans grandeur de sentiments et qui ne récompensa que par une ingratitude sans circonstances atténuantes Jeanne d'Arc et Jacques Cœur, celle qui lui avait permis de reconquérir son royaume et celui qui l'avait aidé à y faire renaître la prospérité.

Jeanne d'Arc... En vérité l'on est surpris qu'un peintre comme Foucquet ne nous ait point laissé d'elle une seule image. Dans les nombreuses miniatures guerrières et autres de l'œuvre de Foucquet, les portraits abondent. Celui de Charles VII y est fréquemment répété, d'autres encore que l'on arrivera peut-être à déterminer; aucune figure ne s'y rencontre qui puisse présenter même l'ombre d'une telle hypothèse à l'égard de la Pucelle. Foucquet fit-il acte de courtisanerie? Plus vraisemblablement ne vécut-il en aucune façon de la vie des camps? fut-il en voyage au moment où avaient lieu les glorieuses campagnes, ou absorbé par des travaux? Toutes ces suppositions sont possibles.

Il n'y a donc qu'à regretter que le portraitiste du roi n'ait pas aussi retracé les traits de Jeanne. Quel trésor inestimable ne serait pas celui-là!

Les manuscrits, disons-nous, abondent en portraits. Ce ne sont même presque rien que des portraits, mais merveilleusement présentés, dans des compositions vivantes autant qu'ingénieuses. Une des plus belles et des plus importantes enluminures est le frontispice du *Boccace*, qui est à Munich. « Elle réunit, dit M. Lecoy de la Marche, sur un même feuillet, plus de cent personnages pris sur nature. Le sujet est la haute cour de justice tenue à Bourges en 1458 pour la



FOUCQUET. — COURONNEMENT DE LA VIERGE.

condamnation du duc d'Alençon, accusé de haute trahison. Au sommet de la composition se détache la figure sérieuse et digne du roi; de chaque côté de lui, sur quatre rangs disposés en losange, viennent le comte de Dunois, les ducs de Berry, d'Orléans, de Bourbon, le comte d'Angoulême, le comte du Maine, Juvénal des Ursins, chancelier de France, l'archevêque de Reims, son frère, une foule de prélats, de seigneurs, de conseillers au parlement, de magistrats divers, rangés suivant la hiérarchie et nominativement désignés; puis, en dehors de

l'enceinte réservé aux juges, des clercs, des huissiers, des hommes d'armes. Cette page est tout un monde, et un monde vivant, personnel, animé. »

Il faut ajouter que ces enluminures sont toutes d'une beauté et d'une vivacité de coloris, d'un fini d'exécution qui en font des objets d'art vraiment précieux; les rehauts d'or donnent une grande richesse à ces rouges, à ces bleus, d'une douceur et d'une finesse incomparables.

A défaut de ce chef-d'œuvre nous possédons d'autres œuvres inestimables de Foucquet, et en assez grand nombre. Il y a d'abord toute l'admirable série des composition pour le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, qui sont incontestablement ce que Foucquet a fait de plus beau et de plus complet. Ces tableaux, on ne peut les appeler autrement, qui constituent un des joyaux de la peinture française, appartenaient à M. Brentano, de Francfort. On sait que le duc d'Aumale s'en est rendu acquéreur et qu'on les peut désormais admirer à Chantilly; on ne saurait avoir trop de reconnaissance pour un don aussi véritablement princier.

Ces compositions vont sans effort du grandiose au familier, du touchant et du souriant au sublime. On ne trouvera rien, par exemple, de plus simple et de plus imposant à la fois que ce *Couronnement de la Vierge* reproduit ici. D'autre part, il est une certaine *Naissance de saint Jean-Baptiste* qui présente un délicieux tableau de mœurs, un intérieur représenté avec une sincérité et une bonhomie charmantes : le grand lit où se trouve couchée la jeune mère, la cheminée à vaste manteau où est pendue la marmite, les allées et venues des amies, des parentes, des servantes, occupées aux soins de ménage, tout cela est retracé avec une aisance et une vérité au moins égales à celles des plus grands intimistes hollandais ou flamands.

A défaut des merveilleuses pages du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, on aurait déjà au Louvre un beau spécimen, et très complet, de la manière de Foucquet, dans la belle miniature qui représente l'épisode bien connu de la vie de saint Martin. Ce qui donne un caractère tout à fait particulier à cette page, comme à toutes les œuvres de Foucquet, c'est que l'artiste représente des gens de son temps dans leurs attitudes, leurs costumes réels, dans leur milieu exactement observé. D'ailleurs tous les anciens maîtres procédaient ainsi, et ils se souciaient fort peu de la recherche de ce qu'on a appelé la couleur locale.

C'est une conception toute moderne, et il faut bien avouer que pour l'abus qu'on en a fait, pour les douteuses ou conventionnelles évocations que l'on nous a données à satiété, on regretterait bien volontiers la beauté et la vérité du sentiment qui brillent dans les vieilles miniatures, donnassent-elles, comme le fait celle de Foucquet dans l'exemple présent, à saint Martin et à ses compagnons l'habillement et les traits de bons hommes d'armes du xve siècle et au paysage où se déroule l'aventure, l'aspect frappant d'un quai parisien, ou bien

tourangeau, avec ses ponts, ses parapets, son pavage et la rangée de maisons aux toits pointus, aux poutres apparentes sur les pignons.

Ce n'est pas d'ailleurs un des moindres charmes de l'œuvre de Foucquet que cette sincérité du paysage. Le maître est un paysagiste unique, et ce serait de l'infatuation que de faire dater de notre siècle l'étude de la nature lumineuse et gaie. Si Foucquet n'avait pas eu souci de faire avant tout des compositions *humaines*, de commenter les épisodes de l'histoire sacrée ou profane,



BOURDICHON (?). — MINIATURE (TIRÉE DU TITE-LIVE).

et si par impossible on éliminait ces multiples petites figures, si bien actionnées, si pensantes, il resterait encore des tableaux de nature d'un accent aussi vrai, aussi captivant, que tout ce que l'on peut citer dans les plus beaux paysages de l'école moderne. Non seulement des édifices, des intérieurs de palais ou de demeures plus modestes, des coins de rue admirablement agencés et éclairés, mais encore des échappées lointaines sur la campagne : rivières serpentant parmi des collines riantes, ciels pleins de variété et de clarté, eaux transparentes et profondes, bâtiments ou petits personnages indiqués à de longues

distance avec les dégradations les plus délicates et les plus justes de la perspective aérienne. Et tout cela d'une clarté si grande, d'une telle vivacité et d'une telle harmonie de tons en même temps, que les paysages modernes les plus lumineux ne contiennent, en vérité, rien de plus. Le coloris de Foucquet dans ces paysages où se déroulent les légendes et les faits d'armes, est extrêmement personnel, reconnaissable entre tous parmi les nombreux manuscrits à miniatures : l'atmosphère est légère et subtile et il y règne comme une sorte de poudroiement doré auquel on ne peut se tromper, à peine a-t-on vu deux ou trois de ces miniatures.

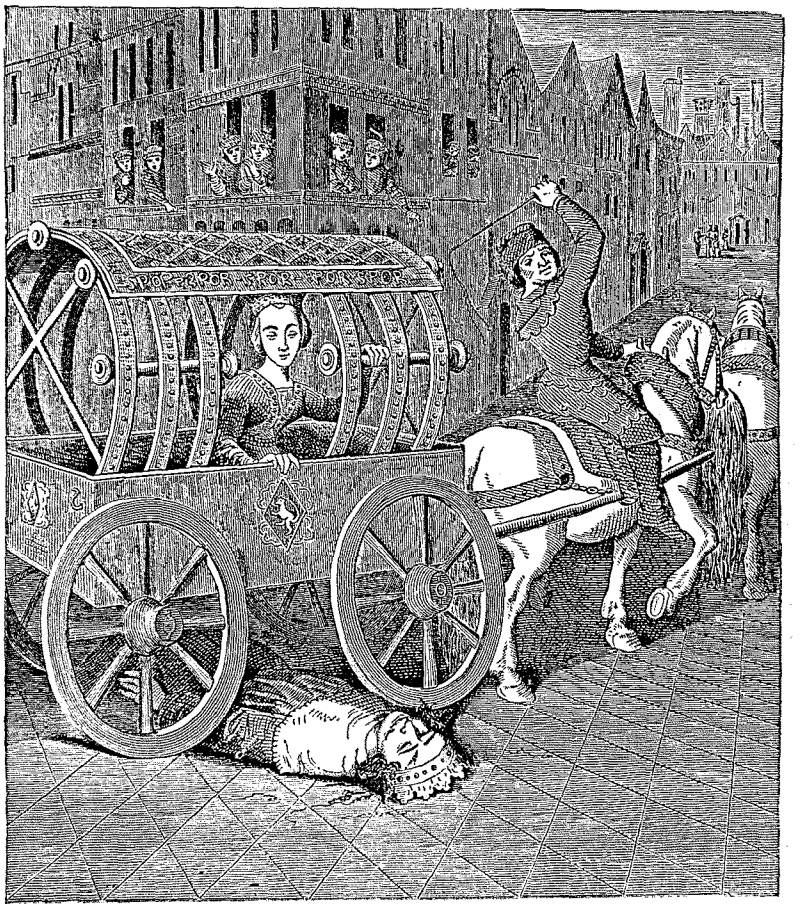
Parmi les plus beaux exemples que nous possédions encore, il faut citer le manuscrit des *Antiquités des Juifs*, de Josèphe, et les *Grandes Chroniques*, deux des trésors de la Bibliothèque nationale, et qui sont indubitablement de Foucquet, sauf certaines pages que l'on reconnaît aisément. Un autre trait du talent de notre maître, c'est qu'il connaît et dessine parfaitement les chevaux, tandis que ses contemporains en donnent encore des représentations saisissantes parfois, sans doute, mais souvent gauches ou conventionelles.

Nous pourrions décrire une à une ces miniatures si monvementées, si dramatiques, et nous y trouverions un plaisir extrême ; cela détruirait un peu l'équilibre de ce précis; mais il nous fallait signaler l'importance de cette œuvre à ceux qui en voudraient faire un examen particulier, et revendiquer pour Foucquet une des premières places dans l'école française.

Il nous reste, avant d'en finir avec ce grand artiste encore incomplètement connu, à mentionner deux magnifiques peintures de lui : le portrait d'*Étienne Chevalier*, et la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. La Vierge n'est autre qu'un admirable portrait d'Agnès Sorel, le sein nu. Le premier de ces panneaux est à Francfort, le second à Anvers. Telle est la destinée voyageuse de certaines œuvres : ces deux peintures constituaient en effet un ensemble, ou pour mieux dire majeure partie d'un ensemble ; car on avait jusqu'ici admis qu'elles formaient un diptyque. Mais l'hypothèse de M. Henri Bouchot est beaucoup plus vraisemblable, de les considérer comme les deux panneaux d'un triptyque dont le troisième panneau est perdu peut-être, irrémédiablement, peut-être égaré sous une fausse attribution. En vérité la recherche en vaut bien la peine.

Un autre manuscrit célèbre fut longtemps attribué à Foucquet; nous voulons parler du *Tite-Live* de la Bibliothèque nationale. Le même écrivain, qui a fait de notre peintre une étude approfondie, l'attribue plutôt à un autre artiste attaché à Louis XI, à Jean Bourdichon de Tours (1457-1520) qui fut précisément le successeur de Jean Foucquet comme peintre et valet de chambre du roi, titre qu'il conserva jusque sous le règne de François Ier. Quoi qu'il en soit, le *Tite-Live* est encore un fort bel ouvrage et qui fait grand honneur à la peinture française. Ce sont de beaux exploits de gens d'armes, des combats, des assem-

blées de chevaliers, des incendies de villes ou de camps, des mutineries, des cortèges pompeux. Or tous ces tableaux héroïques sont pour la plupart de dimensions minuscules, ce qui ne leur enlève rien de leur grandeur. Les plus grandes n'occupent pas la page entière de ce bel in-folio, et les autres n'occupent qu'un tiers de colonne, soit le sixième de la page. Mais quelle vie, quel mouvement dans tout cela, et comme le sentiment du drame est toujours juste



BOURDICHON (?). — LA FILLE DE SERVIUS TULLIUS (TIRÉ DU TITE-LIVE).

et sans exagération théâtrale ! C'est là que brillent la force et la lucidité du bon sens qui caractérise l'école française dans ses belles époques, bon sens qui d'ailleurs n'avait rien de vulgaire ni de banal.

Jean Bourdichon était, comme Foucquet, non seulement enlumineur, mais encore peintre de fresques. Malheureusement, on ne saurait lui attribuer même une seule œuvre en ce dernier genre. Si l'attribution du *Tite-Live* à ce peintre est toute récente, il n'en est pas de même du *Livre d'heures d'Anne de Bretagne*, encore une merveille de la Bibliothèque nationale. On sait maintenant, à coup

sûr, grâce au document mis en valeur par M. Léopold Delisle, que l'auteur est bien « Jehan Bourdichon, peintre et valet de chambre » de Louis XII et qu'il reçut pour prix de son travail la somme de mille cinquante livres tournois, ayant « richement et somptueusement historié et enlumyné une grans Heures, pour notre usaige et service, où il a mis grant temps ». Une tout au moins des grandes miniatures qui ornent ce splendide volume (il y en a cinquante et une grandes, et beaucoup de petites servant pour la décoration des pages) est célèbre et a été souvent reproduite, soit par la gravure, soit par la chromolithographie. C'est celle qui représente, en guise de frontispice, la reine Anne de Bretagne en prières, richement costumée, tandis que derrière elle se tiennent sainte Anne, sainte Ursule et sainte Hélène.

Il y a là un sentiment de piété et d'ingénuité sincères. C'est une œuvre bien française et qui appartient encore au moyen âge, quelque habile et savante que soit devenue la main.

Mais nous approchons des temps où les campagnes d'Italie auront pour résultat de modifier profondément, mais non pas à son avantage, le sentiment artistique de notre pays. Au vivant et au personnellement ressenti succéderont le conventionnel et le maniéré. Alors que nos artistes avaient devancé les Italiens les plus célèbres, nous allons considérer ceux-ci comme des initiateurs, les prendre servilement pour modèles et cacher sous des vêtements d'emprunt nos fortes et vives qualités. Notre école aura pour des siècles à s'en ressentir Nous ne voulons pas dire que tout s'arrête à la Renaissance, si mal nommée, mais il y a là une sorte d'*inoculation* qui nous est fatale, substituant aux bons ouvriers, simples et attentifs, les virtuoses, les imitateurs de formules quasi exotiques et les plagiaires littéraux de l'art antique.

Charles VIII, Louis XII emmènent leurs peintres en Italie, dans leurs expéditions. Un des plus connus quant au nom est Jean Perréal, dit Jean de Paris. Si tant est que la peinture léguée par M. Bancel au Louvre, une *Vierge au Donateur*, soit de ce peintre, il n'y aurait point là encore d'influence italienne; c'est une belle et sage peinture, d'une technique aussi soignée et aussi solide que n'importe quelle œuvre d'un primitif flamand, avec de jolis accessoires, une couleur harmonieuse et chaude, et un sentiment simple et touchant. Mais est-ce bien là une œuvre de Perréal?

Arrêtons donc ici ce chapitre, qui contient seulement les principales indications. Que de noms, conservés par les livres de comptes, ne sont pas cités ici, mais aussi que d'œuvres ont été détruites! On a compris, mais trop tard, la nécessité de sauver ce qui reste. Si les circonstances avaient voulu que les vraiment belles choses fussent conservées, et que nous n'eussions point le dédain de nos propres richesses, mais au contraire l'admiration démesurée et toute de mode de nos voisins, c'est vous, beaux et modestes artistes, excellents

ouvriers et penseurs sans le savoir, qui seriez demeurés les véritables maîtres de vos descendants, et une histoire même sommaire de la peinture française présenterait pour les quelques siècles les plus vigoureux et les plus originaux de son évolution, autre chose que des ruines, des conjectures et quelques rares œuvres intactes, sauvées comme par miracle, et semble-t-il, pour causer à des fils plus avisés, d'irréparables regrets.

CHAPITRE III

Le XVIe siècle. — L'abdication de l'originalité. — L'influence étrangère. — Les portraitistes. Les Clouet. — La question des italianisants. — Jean Cousin.

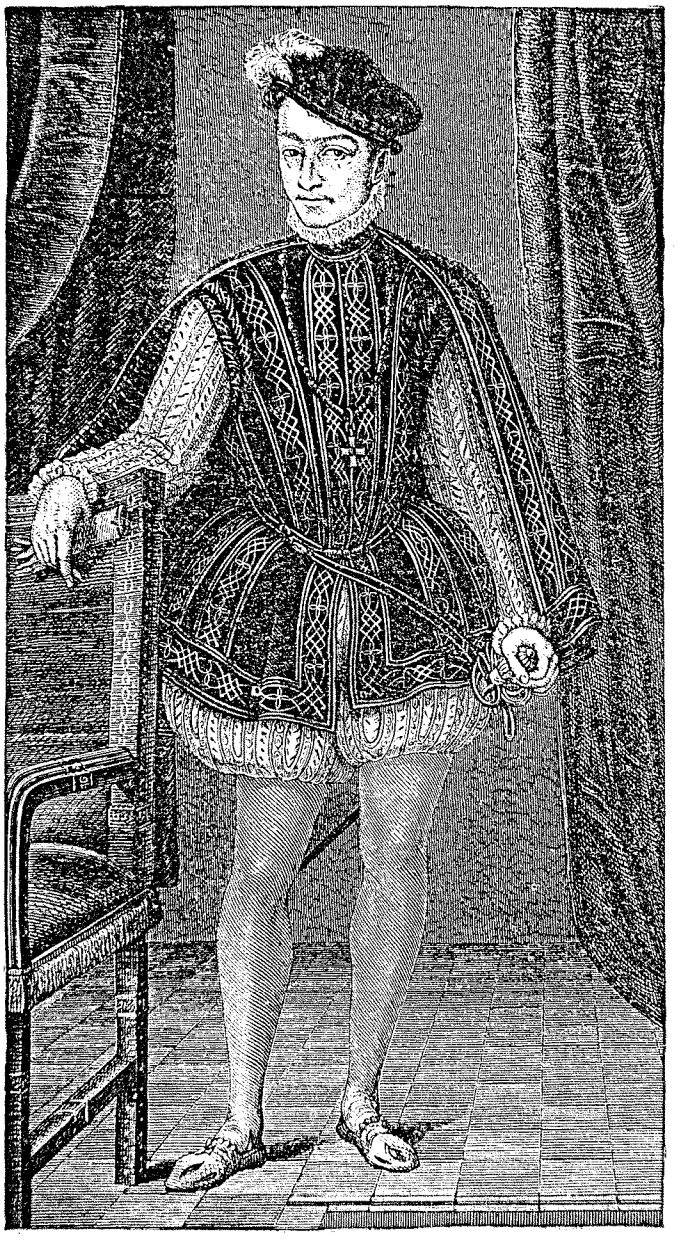
Dès la fin du XVe siècle, avons-nous dit, l'art italien avait, par importation, exercé son influence en France, et non point seulement par les idées et les goûts que nos propres artistes rapportaient de leurs voyages, mais encore par les œuvres que les artistes italiens venaient exécuter pour le compte de grands personnages et les leçons qu'ils pouvaient donner.

Les princes de la maison de Bourbon, entre autres, avaient fait venir à leur cour divers artistes italiens, et le plus célèbre d'entre ceux-ci Benedetto Ghirlandajo. De même, ce furent des artistes italiens qui exécutèrent la décoration très importante de la cathédrale d'Albi, sous l'archiépiscopat de Louis d'Amboise, ainsi que les décorations du chœur de Saint-Sernin de Toulouse, etc. Enfin, on pourrait mentionner, dans les premières années du XVIe siècle la présence de maîtres ultramontains, Andrea Solario, par exemple, appelé par Charles d'Amboise pour décorer la chapelle de Gaillon (1507). Mais les étrangers ne sont pas assez nombreux encore pour constituer vraiment une école et créer dans le pays un mouvement subitement révolutionnaire. Ce n'est que sous le règne de François Ier que commence vraiment dans toute son ampleur, la Renaissance italienne en France; ce n'est qu'alors que l'italianisme envahit tout et fascine jusqu'aux plus grands artistes. Sans doute ils n'abdiquent pas complètement leur personnalité. Chez certains d'entre eux elle est trop élégante, trop fière pour disparaître absolument. De plus, les qualités propres d'une race ne peuvent, quelles que soient les modes, et si puissants que soient les engouements, et les procédés même d'éducation, être complètement annihilées. On peut dire que si les plus grands artistes de la Renaissance s'appliquèrent à parler italien, l'accent français ne put jamais les abandonner tout à fait.

Il nous sera d'ailleurs permis de réserver nos prédilections pour ceux qui, par

don de nature ou par parti pris, demeurèrent complètement à l'écart de cet impérieux courant. Ils sont d'ailleurs bien rares.

C'est dans le portrait que le tempérament français persista dans toute sa pureté ;



CLOUET. — CHARLES IX.

et ce sont les Clouet et Corneille de Lyon qui représentent le plus glorieusement cette partie de notre art demeurée indépendante, et, chose en apparence anormale, en faveur malgré cela auprès des grands.

Avant d'examiner le mouvement italianisant, nous préférons parler comme

ils le méritent, des Clouet et des excellents portraitistes du XVIe siècle.

D'où venaient les Clouet? Voilà ce qu'il est difficile encore de trancher. On leur a attribué une origine flamande, se fondant sur des analogies de technique et de caractère. Mais cette hypothèse n'est confirmée par aucun document irréfutable. De semblables analogies ne prouvent rien, car, comme le fait remarquer avec tant de bon sens M. Henri Bouchot, qui n'est pourtant pas éloigné de parti pris de cette attribution d'origine, on aurait pu tout aussi bien, grâce aux mêmes assimilations, faire un Flamand de l'excellent Tourangeau Foucquet. Il nous suffit, quant à nous, que la simplicité et la légèreté de l'accen-



CLOUET. — PORTRAIT.

tuation, l'aisance à modeler en pleine clarté, qui caractérisent toute œuvre des Clouet, correspondent bien au tempérament français dans toute sa verdeur. Mais laissons cette question de nationalité d'ailleurs peu importante en soi, car le premier des Clouet fut en tous les cas vite acclimaté et fit souche d'artistes vraiment français.

Lorsque François Ier monta sur le trône, les peintres en titre du roi étaient, comme nous l'avons vu, Jean Perréal et Jean Bourdichon. Ceux-ci avaient pour collaborateurs et sous-ordres Nicolas Belin, Barthélemy Guéty et *Jamet Clouet*, La première mention authentique de Clouet à la cour de France, dit l'historien déjà cité, date de 1516. A cette époque sa situation est encore modeste : Perréal et Bourdichon recevaient chacun deux cent quarante livres de gages par an, alors qu'il n'en reçoit que cent soixante.

En 1522 il remplace Bourdichon, mort en 1521, et son nom de Jamet devient *Jehannet*. Après 1528, après la mort de Perréal, Jehannet Clouet demeure le seul peintre et valet de chambre du roi. Enfin en 1540, époque à laquelle son nom n'est plus mentionné dans les comptes, son fils François Clouet, dit *Jamet*, le remplace dans ces fonctions. Ce qui confirme l'origine étrangère du premier Clouet, mais sans préciser s'il était Flamand ou d'un autre pays, c'est, à sa mort,



CLOUET. — ÉLISABETH D'AUTRICHE, FEMME DE CHARLES IX.

l'acte de donation par François Ier de ses biens à son fils, biens qui, sans cette faveur, appartenaient de droit à la couronne, « au moïen, dit l'acte royal, de ce que le dict deffunct estoit estrangier et non natif ne originaire de nostre royaume, et n'avoit obtenu de nos prédécesseurs roys ny de nous aucunes lettres de nationalité et congié de tester... »

Sans suivre dans ses savantes discussions l'historien des Clouet, nous ne pouvons pourtant mieux faire que de lui emprunter encore cette appréciation des

deux Clouet et de leurs manières respectives, jugement fondé par l'étude attentive des dessins que possède la Bibliothèque nationale et de ceux qui se trouvent dans les collections de Chantilly. « Jeannet Clouet avait une façon à lui de jeter un croquis, parce que, plus rarement pour lui, ce croquis restait l'œuvre définitive. Au contraire François Clouet composera des crayons purs, les travaillera plus longuement, les achèvera et leur ôtera, par des apports successifs, cette fleur, ce duvet de fraîcheur dont ceux de son père conservaient la grâce. De ces deux hommes, l'un a la franchise et la naïveté jolie; l'autre a la science et l'acquis. »

A côté de Jeannet Clouet, il ne faut pas oublier les noms d'artistes plus modestes, moins bien en cour, mais fort réputés cependant en tant que portraitistes; ce sont, entre autres, J.-B. Darly, Tourangeau; maître Ambroise, Robinet Testard, Jean Courtois, Jean Fannart, etc. Malgré l'impossibilité de leur attribuer précisément tel ou tel portrait, on conçoit qu'il soit également difficile de le donner à Jeannet plutôt qu'à tel d'entre eux. Tout ce que nous devons retenir, c'est que l'art du portrait est alors vraiment florissant et que tous ces artistes forment une école solide, brillante et originale. Ils se manifestent comme dessinateurs au crayon, comme peintres à l'huile, et comme peintres de miniature, et quel que soit celui de ces procédés qu'ils emploient, ce qui distingue toute cette école, c'est la précision, la simplicité et la sincérité. La précision est vraiment surprenante et il n'y avait qu'un exercice acharné, une pratique constante comme celle de l'ouvrier travaillant tous les jours à son établi, qui pût donner un pareil savoir et une connaissance aussi sûre de la physionomie humaine. Cette précision ne s'affirme pas seulement dans les détails du costume, des dentelles, des étoffes, des joailleries, mais dans les moindres traits du visage. La construction du plus simple de ces portraits est surprenante; il n'y a pas une hésitation, pas un accent à faux, pas la plus légère lacune; le front, les joues, les tempes, le menton sont modelés avec une force d'autant plus grande qu'elle se laisse à peine sentir, et sous la peau, on sent l'ossature; les yeux nets et franchement ouverts, regardent; le retroussis d'une bouche, la subtile palpitation d'une narine, tout cela est étudié et rendu d'un trait décisif. L'artiste, ou pour mieux dire l'ouvrier, a cru faire un simple portrait, et à tantôt quatre siècles de distance, il nous révèle un caractère.

Le musée du Louvre contient toute une salle de dessins du XVIe siècle, et soit dit en passant, ils sont assez mal rangés et présentés; il y a également un certain nombre de peintures soit de Clouet, soit de son école; à Versailles il s'en trouve encore quelques-unes égarées sous les combles, confondues avec de très mauvaises choses et exposées aux plus fâcheuses influences atmosphériques; enfin la Bibliothèque nationale et les collections de Chantilly sont riches aussi en portraits au crayon. Eh bien, examinez ces dessins et ces peintures, si nous avons

réussi à vous inspirer de l'intérêt pour eux, et vous verrez quelle puissance et quelle science se dissimulent sous leur sobriété.

C'est que ce sont des choses *bien* faites et *simplement* faites. La simplicité et la sincérité étaient au nombre des plus grandes qualités de ces peintres que ne gâtait aucune prétention. Ce n'étaient point des infatués, des *artistes* au sens vulgaire qu'a pris le mot dans notre société moderne. Ils ne croyaient pas faire



CLOUET. — CHARLES-QUINT.

autre chose qu'accomplir un métier en toute conscience. Et la meilleure preuve c'est que Jean Clouet, malgré sa situation de peintre de la cour, passait indifféremment d'un portrait de son royal maître à la peinture d'un coffre ou à celle d'un panneau d'armoiries. Vous voyez d'ici l'accueil que ferait quelqu'un de nos portraitistes à la mode si on venait lui demander une telle besogne que de peindre une porte ou de disposer des étoiles d'or sur une couche unie de peinture bleue à l'effet de décorer un simple coffret. Il est vrai qu'il aurait la meilleure

raison du monde pour se mettre en colère : c'est qu'il serait peut-être incapable de *bien* faire cette besogne.

La pancarte placée au bas du cadre du grand portrait de François Ier vêtu de blanc, un des plus importants que possède le musée du Louvre, attribue cette belle peinture à Jean Clouet. C'est une figure en buste de grandeur naturelle ; la tête est vue de trois quarts, tournée à droite. Le roi porte une « toque noire garnie de perles, de pierreries, d'aiguillettes d'or et d'une plume blanche frisée. Le cou est nu. Justaucorps coupé carrément, laissant déborder l'extrémité de la chemise froncée et bordée d'une ganse noire ; ainsi que le vêtement de dessus, il est de satin blanc à bandes de velours noir, brodé d'ornements et d'entrelacs d'or ; manches larges à crevés ; collier d'or émaillé avec des perles, auquel est suspendu la médaille de l'ordre de Saint-Michel. Le roi a la main droite sur le pommeau de son épée ; la gauche, posée sur un appui de velours vert, tient des gants. Fond de damas rouge, peint probablement sur une préparation dorée ou argentée. » Cette description très exacte, nous l'empruntons textuellement au catalogue du Louvre parce qu'elle nous paraît utile pour montrer comment la peinture était à ce moment un véritable objet d'art, qui tenait presque de la joaillerie. Mais on trouverait les éléments d'une attentive étude du caractère dans la tête elle-même, cette teinte peinte sans flatterie, on pourrait presque dire *sans respect*, tant la peinture l'a examinée de près, détaillant sa petite moustache, sa barbe courte et frisottée, ses longs cheveux plats et lisses qui cachent les oreilles ; saisissant l'expression de la bouche dédaigneuse et brutale, du regard lourd. Comparez maintenant ce portrait pour lequel il faudrait inventer le mot de sincérité, avec celui que Titien a fait du même prince et que vous pouvez voir dans la grande galerie, et dites celui qui vous renseigne le mieux. Le dernier est une magnifique et opulente peinture, riche de ton, entraînante et large de facture ; c'est une joie pour les yeux, mais c'est une œuvre en même temps de virtuose et un peu de courtisan, tandis que l'autre est d'un observateur qui, ne laissant rien passer, ne nous laisse rien ignorer.

D'ailleurs tous ces crayonneurs et portraitistes du XVIe siècle ont un trait commun, que leur talent soit plus ou moins grand ; ils ont une merveilleuse adresse à saisir la ressemblance, que la photographie n'a pas remplacée ni certes égalée. Ils étaient des sortes de photographes supérieurs, des photographes sans objectif. Que l'on ne sourie pas du rapprochement. M. Henri Bouchot emploie fort heureusement le mot de *cliché* à propos de ces dessins qui étaient probablement destinés, comme documents, à tirer une ou plusieurs épreuves peintes, faites à loisir dans l'atelier et en l'absence du modèle. Quand, dans un autre volume nous étudierons l'œuvre d'Holbein, nous verrons qu'il n'admettait pas les grands personnages dont il faisait le portrait à entrer dans son atelier pendant qu'il était en train de les *peindre*. Chez nous, d'ailleurs, les

modèles princiers ou titrés qui formaient la clientèle des Clouet et de leur école, ne devaient pas avoir la patience pour principale vertu; obtenir d'eux des heures de pose était au-dessus des forces humaines et d'ailleurs ces nobles personnages auraient considéré cette occupation comme peu digne d'eux. « Que ce soit un crayon pour estre plus tost faict, » disait Catherine de Médicis en parlant d'un portrait commandé à un de ses peintres. La pratique incessante leur donnait la prestesse nécessaire pour allier tant de saisi à tant de fini.

Mais quand le jour se présentait où ils pouvaient, en dehors des travaux de leur métier proprement dit, caresser quelque belle peinture, ils ne s'en faisaient point faute, et la preuve s'en rencontre suffisamment dans l'admirable petit portrait du Louvre : *Élisabeth d'Autriche*, reine de France, femme de Charles IX, née en 1554, morte en 1592. C'est le plus fin que nous possédions de François Clouet, dit Janet. Il n'en est pas de plus délicieux dans toute la vieille école française et quelle que soit l'importance des portraits d'Albert Dürer et d'Holbein, on peut dire sans exagération qu'il les égale en beauté, mais qu'il les dépasse en charme. La finesse exquise de cette peinture, transparente et délicate comme la chair de la femme elle-même; le goût exquis de l'arrangement en même temps que sa simplicité, le dessin étonnant de ces petites mains aristocratiques, la grâce tranquille de la physionomie, tels sont les éléments de cette œuvre sans prix.

La princesse est vue de trois quarts, tournée à gauche; ses cheveux sont relevés sur le front, roulés et ornés de perles et de pierreries serties dans de l'or émaillé; elle porte une fraise montante godronnée, et autour du cou elle a un cercle d'or enrichi de pierreries et de perles; le fichu est bouillonné avec un quadrille de perles ayant à chaque angle un petit bouton d'or émaillé. La robe, coupée carrément sur la poitrine, est en drap d'or et d'argent avec une bordure de pierreries à laquelle se rattache une pendeloque de rubis, d'émeraudes et de perles; les manches, à crevés, ont des perles entre chaque bouillon; enfin les deux mains reposent l'une sur l'autre et sont ornées de bagues. Telle est cette adorable peinture qu'il faut prendre comme type de l'art français le plus accompli du XVIe siècle et le spécimen le plus achevé du talent de François Clouet. Le dessin et le modelé sont à la fois précis et insaisissables.

Ce bon peintre était fort apprécié d'ailleurs, car les lettres de donation dont nous avons déjà parlé lui rendent justice et semblent même prédire son avenir. Elles reconnaissent l'habileté de Jean Clouet de qui les biens, par faveur exceptionnelle, sont transmis à François et elles ajoutent : « En quoi son dict fils l'a desja très bien imyté et esperons qu'il fera et continuera encores de bien en mieux cy-après. »

Bien que très apprécié Clouet a mené une vie modeste et sans aucun faste. Né à Tours vers 1522, de Jean Clouet et de Jeanne Boucault, il succède à

son père vers 1540, comme peintre de François Ier; en 1551 il est nommé commissaire au Châtelet, et en 1559 contrôleur général des effigies de la monnaie; enfin, comme il cesse d'être question de lui en 1572, époque à laquelle Jean de Court figure sur les états en qualité de peintre en titre d'office, il est vraisemblable de fixer sa mort vers cette année-là. Il laissait comme ses héritiers ses deux filles Diane et Lucrèce, et sa sœur Catherine Clouet, femme d'Abel Foulon; il ne fut pas marié.

Déterminer ses œuvres est l'affaire des érudits et l'écrivain que nous avons déjà nommé, M. H. Bouchot leur a déblayé véritablement la besogne. Il nous suffira de rappeler parmi les peintures qui lui sont avec le plus de certitude attribuées, un portrait en pied de Charles IX, à Vienne, un portrait de la duchesse de Retz faussement dénommée Catherine de Médicis dans la collection Czartorysky; une aquarelle représentant la reine Margot enfant, à Chantilly; un portrait de Henri II, miniature du cabinet des estampes, et qui était autrefois dans le *Livre d'heures de Catherine de Médicis*; une autre miniature, à Windsor, représente Marie Stuart; avec beaucoup moins de certitude les petits portraits de Henri II et de Charles IX qui sont au Louvre et qui, d'ailleurs, peuvent être des copies contemporaines des originaux de François Clouet.

Nous ne comptons pas dans l'énumération l'incontestable portrait d'Élisabeth d'Autriche ni les nombreux dessins au crayon que possède la Bibliothèque nationale. On suppose que ces dessins furent légués par François Clouet à son neveu Benjamin Foulon, fils de sa sœur Catherine, et qui commençait à s'adonner à la peinture.

En effet, dans le même recueil se trouvent des dessins de la main de Foulon (un d'entre eux est même signé) représentant des personnages contemporains de Henri IV. Il est peu vraisemblable que Foulon ait tenu ce recueil d'un autre que de son oncle.

Les œuvres des Clouet ont été souvent confondues avec celles d'un autre peintre, célèbre également de son temps, Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon, peintre flamand, nommé vers 1540 peintre de la maison du dauphin, et, en 1551 peintre en titre de Henri II. Il faut lui attribuer les portraits suivants, qui figurent au musée de Versailles: le duc Louis de Montpensier; Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers; Jacqueline de Rohan-Gyé, marquise de Rothelin; Marguerite de Valois, depuis duchesse de Savoie, etc.; et à Chantilly ceux de François, dauphin de France; de Charles, son frère, depuis duc d'Orléans; de Jacqueline de Longwy, duchesse de Montpensier, enfin divers portraits donnés respectivement comme ceux de Claude de France, de Marguerite de Valois, duchesse de Berry, et de madame de Lansac.

Les petits portraits de Corneille de Lyon, particulièrement ceux de femmes, ont beaucoup de finesse et même de malicieuse gaieté; quelques-uns sont

d'une expression ravissante et d'un joli dessin léger et spirituel. Ils semblent, un certain nombre au moins, se distinguer par des fonds d'un



CLOUET. — FRANÇOIS II, DAUPHIN.

vert spécial et assez vif que les Clouet ne paraissent pas avoir employés.

Le nombre relativement considérable des petits portraits du XVIe siècle que le temps nous a conservés, et leur caractère même de peinture courante indiquant

que c'est par centaines qu'ils devaient exister dans les familles, suffisent pour faire comprendre que la liste n'est pas close avec les peintres que nous venons d'examiner avec quelque détail. Il nous faudra donc encore citer, parmi les principaux portraitistes dits de l'école des Clouet : Guillaume Boutelou, qui avait commencé par des travaux de stucature à Fontainebleau sous la direction du Primatice ; Nicolas Denisot, poète et peintre ; Scipion Bruisbal, René Tibergeau, Pyramus Lucas, Gentien Bourdonnois, Marc Duval, Louis Desmasures, Pierre Woériot, etc.

Nous nous écarterons un peu de l'ordre chronologique pour en finir avec cette école des petits portraits, qui se termina dans la première partie du XVIIe siècle, et dont les derniers représentants furent les Du Monstier. Comme nous l'avons dit, à la mort de François Clouet, c'est Jean de Court qui lui succède comme peintre en titre d'office. La mode des portraits peints et crayonnés, loin de se ralentir, est au contraire alors dans toute sa vigueur, et la quantité ne fait pas défaut, si, en prenant comme type de la perfection le portrait d'Élisabeth d'Autriche, la qualité semble avoir décidément baissé. Les principaux peintres sont Antoine Caron, et ses gendres Thomas de Leu et Pierre Gourdelle ; puis Bunel, Patin, Jacques Fornazeris, les Quesnel, enfin les Du Monstier.

C'est bien le moins que nous disions quelques mots de cette dernière famille qui se transmet de génération en génération pendant plus d'un siècle une brillante situation dans l'art du portrait, bien que les Du Monstier n'atteignent point la gloire ni l'originalité des Clouet.

On trouve le nom de Geoffroy Du Monstier dans les comptes relatifs aux peintres de Fontainebleau, sous la direction du Rosso, de 1537 à 1540. Il fait aussi de la miniature, de la gravure et de la peinture sur verre. Son fils, Cosme, est peintre en miniature et au pastel, et en 1581, il a le titre de peintre de la reine Catherine de Médicis. Étienne Du Monstier est le frère du précédent ; il est né en 1520 et mort en 1603, « après avoir été peintre ordinaire des roys Henri II, François II, Charles IX et Henri III et de la très grande reine Catherine de Médicis et du roy à present depuis l'espace de cinquante ans et plus jusqu'à la fin de son âge », nous dit son épitaphe. Il faudrait probablement restituer à Étienne Du Monstier plusieurs des crayons ou peintures attribués à l'école des Clouet ; mais lesquels?

Daniel Du Monstier, fils de Cosme, naquit en 1574 à Paris et mourut le 22 juin 1646. C'est de Daniel Du Monstier que nous possédons le plus grand nombre d'œuvres authentiques : des dessins au musée du Louvre et à la Bibliothèque nationale. Lorsque l'on passe en revue tous ces vieux dessins au crayon et que l'on saute de ceux de l'école des Clouet à ceux de Daniel Du Monstier, brusquement, en même temps qu'une différence de facture c'est une société

toute nouvelle qui apparaît. Le dessin est plus mou, plus lâché, quoique très expressif et précis encore. Mais les cheveux, les vêtements sont traités avec moins de finesse, moins d'élégance et de netteté; au crayon noir se mêle, pour le rendu des carnations, un certain rouge rosâtre qui fait un effet plutôt désa-



DÉCORATION DE LA GALERIE FRANÇOIS Ier A FONTAINEBLEAU.

gréable, et qui est bien éloigné de la sobriété avec laquelle les Clouet mêlaient la sanguine à leur pierre noire. Toutefois, il y a encore de beaux et opulents portraits à citer : à une race nerveuse et plutôt maigre succède une race plantureuse et très en chair. Il suffirait de rapprocher des crayons du XVIe siècle

de la Bibliothèque nationale ceux de Daniel Du Monstier; l'étude est intéressante à faire et ne séduirait pas moins les philosophes et les physionomistes que les historiens purs. Citons parmi les plus curieux de ces portraits : Marie de Médicis, le duc d'Épernon, le marquis de Sillery, le « duc de Buckinkan », madame de Dampierre, le comte de Grammont, la maréchale d'Ancre, madame de Bussy, madame de Guiche, etc. et la seconde femme de Du Monstier lui-même.

De Pierre Du Monstier (1565-1626) et de Nicolas (1612-1667) nous n'avons pas grand'chose à dire si ce n'est que le premier vendit à l'archiduchesse Isabelle de Flandre les dessins laissés par Étienne, et dont on ignore maintenant la fortune, et que le second, peintre sage et académique, se distingua par son courage dans l'incendie du Louvre en 1661 et fut reçu académicien avec le portrait de l'académicien Errard.

Nous voilà loin des idées et de l'art du XVIe siècle. Avec les Du Monstier s'éteignait la race des petits portraitistes qui pendant la Renaissance représentent plus que tous autres peintres la veine vraiment française. Le métier même de ces peintres les contraignant à plus de terre à terre, à moins de convention, les sauva, et ils purent échapper à toute mythologie.

On trouve d'ailleurs, même dans certaines peintures du XVIe siècle où l'influence italienne se fait sentir, mais qui confinent de très près au genre du portrait, cette même saveur française indélébile.

Certes, au temps de Henri III, l'italianisme fait plus que jamais fureur. Or, voici deux tableaux du Louvre, très connus et très regardés du public. L'un représente un *Bal à la cour de Henri III*; l'autre une fête analogue donnée à l'occasion du *Mariage d'Anne duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine*. Ces deux peintures fort plaisantes par l'arrangement et le détail sont visiblement italianisantes.

Dans la première, des seigneurs et des dames de la cour dansent en formant un grand cercle; à gauche se trouvent différents personnages debout, parmi lesquels le roi Henri III près de sa mère Catherine de Médicis. Des musiciens sont placés dans le fond; des fleurs jonchent le plancher; des femmes assises, vues de dos avec les tailles étroites, les vertugadins énormes, la tête coiffée d'une sorte d'escoffion, semblent de gros coléoptères.

La seconde scène se passe dans une salle ornée de pilastres et de niches où sont placées des statues. Henri III, sa femme Louise de Lorraine et Catherine de Médicis sont assis à gauche sous un dais; le duc de Mayenne se tient debout derrière Catherine et Louise de Lorraine. Le duc de Guise, le *Balafré* est à gauche, la main appuyée sur le siège du roi, et près de lui est Marguerite de Navarre. Le duc de Joyeuse, menant sa femme, galamment, par la main, s'avance au centre et semble ouvrir le bal. Enfin des musiciens, des seigneurs et des femmes se pressent au fond de la salle.

Eh bien, malgré l'accent italien de cette petite toile, qu'on peut étudier de très près, et mieux que la précédente, placée maintenant beaucoup trop haut, on y trouve encore ce caractère de vie, cette saveur de vérité qu'il va nous être



JEAN COUSIN. — LE JUGEMENT DERNIER. (FRAGMENT).

absolument impossible de constater, à si faible degré que ce soit, dans les peintures d'apparat, les compositions décoratives et les toiles d'histoire qu'il nous reste à étudier, et qui représentent malheureusement bien plus le

principal mouvement de la Renaissance que tout ce que nous venons de voir.

Les artistes italiens qui, dès la dernière partie du xve siècle, avaient été appelés en France, étaient, nous l'avons vu, demeurés impuissants à exercer une sensible influence sur l'ensemble de notre école. Mais il est un agent décisif des transformations artistiques : c'est l'architecture. De même que l'architecture gothique avait profondément changé les conditions de la peinture en succédant à l'architecture romane, de même des artistes comme Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, les Du Cerceau, empruntant, sur l'ordre du roi, les principes de construction renouvelés de l'antique par les Italiens et pour lesquels d'ailleurs ils s'étaient vraiment passionnés lors de leurs voyages en Italie, devaient fatalement créer de nouvelles nécessités de décoration en harmonie avec les palais qu'ils édifiaient.

On a dit très justement que les édifices de la Renaissance les plus visiblement inspirés de l'Italie demeurent des édifices français et que des maîtres comme Philibert Delorme sont vraiment des artistes nationaux, non seulement par la race mais par l'accent même. Qui songerait à le contester? Mais ces grands hommes si savants, si logiques dans leurs idées ou plutôt dans les idées qu'ils empruntaient à nos voisins, n'auraient-ils pas été infiniment plus grands et plus originaux encore, s'ils étaient demeurés à l'abri de toute influence étrangère? Malheureusement on ne change pas les résultats de l'histoire avec des hypothèses et il faut prendre les temps tels qu'ils se présentent, quitte à préférer à ceux où l'on imita ceux où l'on créa.

C'est dans la décoration de Fontainebleau que le mouvement trouva sa plus grande activité et sa plus complète expression.

François Ier avait appelé pour la décoration de ce palais quantité de peintres, de sculpteurs, de décorateurs de toute sorte placés successivement sous la direction du Rosso, du Primatice, et de Nicolo dell'Abbate. Nous ne saurions décrire ici les peintures de Fontainebleau, qui doivent être considérées absolument comme de l'art italien ; peut-être verrons-nous à y revenir quand nous parlerons de cette école ; mais, pour le moment, des détails seraient déplacés dans un livre qui ne dispose pas de trop de place pour mettre bien en relief toutes les gloires vraiment françaises.

La décoration de Fontainebleau fut le point de départ d'un goût faux et maniéré, de toutes espèces d'exagérations superficielles, d'un amalgame d'antiquité affadie et de conventions théâtrales puériles et forcées. Ce n'est pas à dire que dans ces décorations il n'y ait pas la collaboration d'artistes de naissance française, ou même flamande. Au contraire la liste en est fort longue. Mais à quoi bon la citer ici, même en abrégé, puisqu'ils ne jouent là qu'un rôle subalterne et qu'ils italianisent à qui mieux mieux? Les lecteurs qui désireraient connaître ces noms les trouveront dans l'*Histoire de la Peinture*

décorative de M. de Champeaux où ils remplissent plusieurs pages, témoignage, à tout le moins, d'une grande activité artistique sinon de l'originalité et de la fidélité à l'esprit de terroir.

Un des principaux éléments de décoration est le *grotesque*, mélange de la figure, parfois obéissant à certaines déformations prévues, de la fleur, du fruit et de l'arabesque. Il ne faut pas confondre ces froides fantaisies, imitées à satiété de Raphaël et de son école, avec les délicieuses inventions de nos vieux décorateurs qui, elles, étaient toujours imprévues et vigoureuses, et qui faisant corps et non cadre avec les grandes lignes de l'édifice, ou avec la composition picturale qu'elles rehaussaient, semblaient jaillir et fleurir de la construction elle-même. Le « grotesque » italien, au contraire, n'étant complètement ni dans le caprice, ni dans la réalité, fatigue rapidement et ne laisse aucune forte impression dans l'esprit.

En résumé, on ne saurait trop reprocher à l'influence italienne qui s'exerça sous le règne de François Ier de nous avoir, pendant de longs siècles, fait méconnaître l'esprit de notre race, et d'avoir altéré notre art sans l'avoir vraiment fécondé. Cela doit être dit sans préjudice de l'admiration que l'on peut éprouver à l'égard des grands artistes italiens qui vinrent en France. Mais en quoi Léonard de Vinci lui-même, et André del Sarte, et Cellini, et Primatice et les autres pouvaient-ils contracter avec la France, en tant que productrice d'art, des alliances étroites et fécondes? Les phénomènes d'acclimatation absolue sont rares, et il y faut des affinités toutes particulières; on les trouverait davantage avec les artistes flamands qu'avec les italiens. Nos compatriotes y résistèrent de leur mieux. Chez les très grands, chez les architectes entre autres, malgré l'influence de la mode, de l'ambiance et des volontés royales, on peut soutenir et démontrer que le génie français persista quand même. En tous les cas il se trouva plutôt mal à l'aise.

Il serait curieux de pouvoir retrouver sous forme de tableaux authentiques des preuves irrécusables de la joie que certains artistes devaient éprouver à se ressaisir. Ce n'est qu'une hypothèse, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser que des peintres comme Boutelou, Bunel, Du Monstier, etc., que les documents nous montrent tantôt comme petits portraitistes et crayonneurs précis, tantôt comme collaborateurs des décorations italiennes des palais royaux, accomplissaient avec beaucoup plus d'intérêt et de plaisir la première tâche que la seconde. Quant aux maîtres qui, comme les Clouet, se tenaient tout à fait en dehors de ce goût pompeux et artificiel, et malgré cela s'imposaient à la faveur des gens de cour, grâce à leur sincérité, leur science, leur métier admirable, nous ne saurions trop leur savoir gré d'avoir maintenu la conception et l'exécution françaises au moment où l'influence italienne s'exerçait sur certains artistes même magnifiquement doués.

Jean Cousin est un de ces derniers. Pourquoi ce peintre, avec les plus heureuses et les plus universelles facultés, un robuste tempérament, et voyant large, enfin un de ces beaux artistes de la Renaissance et qui aurait pu être, dans un certain sens, une sorte de Léonard de Vinci français, n'occupe-t-il pas



JEAN COUSIN. — LE JUGEMENT DERNIER (FRAGMENT).

dans notre école une des situations les plus vraiment glorieuses? C'est qu'au lieu d'exercer une influence, il en subit une. Que l'on n'objecte pas que c'est à la rareté de ses œuvres qu'il faut attribuer cette difficulté de le classer parmi les artistes profondément originaux; une seule œuvre peut suffire, à travers le temps, pour constituer à un peintre sa personnalité et pour lui assurer la domination. Or nous possédons une peinture très précieuse, très significative, d'une noble

composition, d'une science fort grande, et pourtant, malgré son prix, elle ne saurait passer pour une des œuvres culminantes de l'esprit humain, et telles que



JEAN COUSIN. — CALVAIRE. (D'APRÈS UNE ESTAMPE.)

celles-là mêmes que Cousin imita. Nous voulons parler du *Jugement dernier*.

C'est une page importante parmi celles que le temps nous a laissées. Le tableau a près d'un mètre et demi de hauteur, un peu moins de large, et dans

cet espace assez restreint mais que tout peintre sait déjà difficile à remplir convenablement, se meuvent des centaines de figures : des morts qui ressuscitent, des anges qui armés de faucilles commencent à opérer le terrible triage entre les élus et les réprouvés ; des damnés, déjà fort enlaidis, que des démons tiraillent ou transportent en barque vers des lacs sombres ou de mystérieuses cavernes, et encore des anges, des ressuscités et des damnés qui se hâtent en bon ordre vers leurs dernières destinées ; puis des ruines, des villes démantelées, et dans les régions supérieures, les grands prophètes, les saints, les chérubins groupés autour du Fils de l'Homme qui a les pieds posés sur un globe et tient en main la faucille de la suprême vendange.

Certes l'ordonnance de ce tableau est aussi ingénieuse qu'aisée et claire malgré sa complication ; la couleur est chaude et vigoureuse, le dessin est d'une science très sûre, et le peintre s'est joué pour ainsi dire de toutes les difficultés de l'anatomie, du mouvement et du modelé. Mais d'où vient que ce tableau ne nous fait éprouver aucune émotion vraiment poignante ? C'est qu'il est simplement un pastiche de Michel-Ange et de son école. C'est qu'il n'y a, dans l'œuvre, que les qualités accessoires qui appartiennent à l'école française, tandis que la conception est étrangère. Nous ressentons au contraire, devant les fresques de Saint-Savin, de Vic, de Montmorillon, dont nous avons parlé plus haut, un grand serrement de cœur ou un grand espoir. Nous avons le sentiment de notre indignité, et nous pensons à la miséricorde céleste, parce que le peintre, dans sa naïveté, en agençant ses grandes lignes ou ses larges harmonies de teintes plates, demeurait lui-même sous une impression de terreur et d'infimité. Ici, au contraire, nous assistons simplement à une scène de théâtre, et l'anatomie a trop de place aux dépens de la véritable éloquence. On a dit que cette scène, si complète, si bien remplie, produirait un puissant effet si elle était seulement agrandie à l'échelle des figures grandeur nature. Nous croyons au contraire qu'un tel agrandissement ne ferait qu'en accentuer la froideur théâtrale ; ce ne serait jamais, en tous les cas, qu'une constatation à l'éloge du savoir du peintre, mais non de la puissance intellectuelle de l'artiste.

Quoi qu'il en soit, nous devons considérer Cousin avec beaucoup de respect, et si nous avions à l'étudier ici comme sculpteur, nous trouverions occasion de l'honorer davantage. Peu d'indications nous sont parvenues sur sa vie et sur les détails de son œuvre. La date de sa naissance est aux environs de 1500, celle de sa mort aux environs de 1589. Les rares dates authentiques de sa carrière sont les suivantes : le millésime de 1523 sur une peinture du musée de Mayence, une *Descente de Croix ;* celui de 1530 sur les vitraux de la cathédrale de Sens, une de ses œuvres incontestées ; son mariage (un troisième mariage) en 1537 avec Marie Bowyier, et c'est à peu près tout. On sait également que Jean Cousin se livra d'abord à la peinture sur verre, et les vitraux de Sens dont nous

venons de parler, qui représentent la légende de saint Eutrope, le montrent comme un décorateur de grand style. Nous ne saurions parler ici des nombreuses œuvres qui lui sont attribuées, vitraux de Saint-Gervais, de Villeneuve-sur-Yonne, de Moret, de Flavigny. Beaucoup d'autres peintures que l'on cite telles qu'un *Christ en croix* pour Sens, le *Serpent d'airain* dont il existe des gravures contemporaines (par Étienne Delaulne), des décorations pour Saint-



MARTIN FRÉMINET. — CHUTE DES ANGES.

Patrice, à Rome, etc., ont été détruites ou perdues. Il faut pourtant ajouter à la courte liste de ce que le temps a respecté, une figure de femme, au musée de Sens, *Eva prima Pandora;* enfin un livre de perspective et un beau livre de portraiture, traité des proportions du corps humain, qui atteste la sûreté et l'étendue du savoir de l'artiste.

Si le temps a respecté les deux importantes peintures d'*Eva* et du *Jugement dernier*, ce n'est pas sans vicissitudes, car la première fut découverte dans une

soute à charbon à laquelle elle servait de porte, et la seconde, qui avant d'être au Louvre se trouvait en l'église des Minimes à Vincennes, faillit être volée, la toile ayant été coupée tout autour du cadre.

Cousin, peintre, sculpteur, mathématicien est sans doute un artiste de premier ordre, mais ce n'est pas un chef d'école, ou un artiste *à part*, c'est un beau peintre qui fait grand honneur à l'art français.

Le mouvement créé par l'école de Fontainebleau fut aussi artificiel que brillant et aussi peu durable que factice. Les temps qui succédèrent au règne de François Ier n'eussent-ils pas été aussi troublés, qu'une telle école se fût encore éteinte assez rapidement d'elle-même, puisqu'elle ne correspondait en aucune façon à une expression de la race qui lui donnait une hospitalité forcée, et qu'elle n'avait sa raison d'être que dans le caprice d'un prince. Toutefois, ce qu'elle eut de déplorable c'est que la porte était désormais ouverte à toute influence étrangère et que nous avions appris à ne plus croire en nous-mêmes.

L'on voit alors cet étrange spectacle d'une deuxième école de Fontainebleau, sensiblement inférieure à la première, et à la tête de laquelle se trouvent cette fois non plus des peintres italiens, mais des peintres flamands. Mais que l'on n'aille pas croire que l'influence flamande, qui nous avait toujours été favorable, et qui, notamment en Bourgogne, avait jadis prouvé de réelles et fécondes affinités avec notre propre tempérament, devait cette fois intervenir d'une façon salutaire. Ce sont des Flamands qui sont appelés à la cour, mais des Flamands gâtés, dénaturés par l'Italie, des imitateurs de Michel-Ange, à la fois ampoulés et débiles. N'est-ce pas là un bizarre phénomène d'illogisme, et bien fait pour ne nous inspirer aucun respect pour cette triste fin de l'époque baptisée Renaissance, que cette nouvelle invasion de l'Italie... par le Nord !

Jérome Francken est un de ces Flamands pervertis ; élève de Franz Floris, il avait d'abord travaillé à Fontainebleau puis avait séjourné quelques années à Rome et à Venise ; à son retour il était devenu le premier peintre de Henri III.

Un autre peintre célèbre est Ambroise Dubois. On peut voir au Louvre et à Fontainebleau des spécimens de sa peinture ; elle est franchement détestable, aussi désagréable de couleur qu'affectée et molle de dessin. Il avait été appelé d'Anvers par Henri IV ; et il avait déployé dans la seconde série des travaux de Fontainebleau (galerie de Diane, *Histoire de Tancrède et de Clorinde*, *Histoire de Théagène et de Chariclée*) une grande activité. Ambroise Dubois, né à Anvers en 1543, mort à Fontainebleau en 1614, fit souche de peintres et ses descendants vivaient jusqu'au XVIIIe siècle. La toile du Louvre, fragment de la suite de *Théagène et Chariclée*, inspirerait plutôt l'envie de ne pas aller à Fontainebleau faire connaissance avec le reste.

Il faut encore nommer parmi les peintres de la deuxième école de Fontainebleau, Toussaint Dubreuil (1561-1602), qui avait exécuté des sujets de l'histoire

d'*Hercule*, et des représentations des résidences royales. On voit en lui un dessi-



MARTIN FRÉMINET. — LE BAPTÊME DE JÉSUS.

nateur expéditif et non sans habileté, mais un peintre assez médiocre. Nous ne

faisons que nommer d'autres décorateurs du même temps, tels que Guillaume Dumée, Jacob Bunel et sa femme Marguerite Bahuche, puisque l'on n'a pour ainsi dire point d'éléments d'appréciations de leur œuvre.

Reste Martin Fréminet (1567-1619), par lequel se terminera notre revue de cette époque. Henri IV le chargea de la décoration de la chapelle de Fontainebleau ; il fut nommé premier peintre du roi à la mort d'Étienne Du Monstier.

La décoration de la chapelle de Fontainebleau représente des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce sont des compositions soi-disant michelangelesques, mais qui ne sont telles que par l'exagération, le manque de naturel. Enfin on peut voir de lui, au Louvre une peinture, *Mercure ordonne à Énée d'abandonner Didon*, pauvre, sèche et noirâtre. C'est sur cet artiste de grande réputation de son temps, mais peu intéressant pour nous, que nous finissons ce chapitre sur un sentiment de lassitude, et avec un vif désir de nouveau qui heureusement ne sera pas déçu.

CHAPITRE IV

Le XVIIe siècle. — Vouet. — Nicolas Poussin. — Grandeur et portée de son œuvre.

On serait tenté de croire un peu artificielle et convenue la classification qui assigne à l'art de chaque siècle un caractère tranché, qui présente celui-ci comme agréable, celui-là comme sanglant et convulsé. Il est certain, en effet, que dans tous les temps se rencontrent le rire et les larmes, le familier et le dramatique; chaque âge peut avoir ses comédies et ses tragédies; enfin de nombreuses et longues périodes s'écoulent soit au commencement d'un siècle, soit à la fin d'un autre, pendant lesquelles l'art évolue et revêt des aspects sensiblement différents de celui qu'on est convenu de présenter comme le plus caractéristique de ce temps. Un siècle empiète et chevauche sur l'autre. Rien ne ressemble plus à la peinture de la fin du XVIe siècle que celle du commencement du XVIIe et semblable remarque pourrait être faite pour le XVIIe et le XVIIIe, et ainsi de suite. Quand nous étudierons le XVIIIe siècle, l'école de Vien et de David, qui en occupe une importante partie, n'aura plus rien de commun avec celle de Watteau et de Boucher. Pourtant il est entendu que le XVIIIe siècle est le siècle des grâces.

Il y a donc une note dominante qui, à tort ou raison, passe pour représenter le *siècle* et on peut, à la condition de n'y pas attacher trop d'importance, tenir compte de ces épithètes un peu générales que l'on a coutume d'employer. Autrement, il faudrait ou renoncer à la division par siècles, ce à quoi nous ne verrions aucun inconvénient, ou bien attribuer aux différents siècles une longueur variable, ce qui est incompatible avec la régularité des almanachs.

Or, il est certain que si on le prenait ainsi, le XVIIe siècle, au point de vue de la peinture, aurait une longueur inusitée, car il faudrait le faire commencer avec Martin Fréminet, sous Henri IV, et ne le faire terminer qu'avec le règne de Louis XIV, en 1715. Tandis que le XVIIIe siècle ne commençant, à proprement

parler, qu'à la Régence, et se terminant tout net à la Révolution, sinon avant, se trouverait raccourci tout au moins d'un bon quart.

Le XVIIe siècle mérite incontestablement le nom de « grand » qu'on lui a donné jusqu'à présent; toutefois pas dans l'acception stricte du mot. « Grandiose » serait plus exact, car cette grandeur est pompeuse et factice. D'un bout à l'autre de cette longue suite d'années et d'œuvres, on a été épris de majesté, de noblesse; on n'a jamais, ou très rarement, accepté la nature telle qu'elle est; il a fallu la farder, la présenter sous un apparat réglé conformément à une étiquette déterminée. L'enseignement a imprimé aux esprits un tour classique, une forme châtiée; la volonté royale a donné aux œuvres une impulsion opulente et un éclat apprêté.

Tout est réglé et ordonné; le temps est loin où chaque centre, chaque province, pour ainsi dire chaque quartier de ville, produisaient comme ils l'entendaient leur moisson variée et touffue. Tout est reporté à une seule pensée, à une seule volonté. Et cette volonté enfantera une formule si tranchée, si impossible à méconnaître où qu'elle se rencontre, qu'à l'étranger même elle aura son contre-coup, ses imitations, et que, par exemple, en Allemagne, des princes, grands ou petits, auront encore, près d'un siècle plus tard, l'obsession de refaire des Versailles à leur usage.

La volonté, en art comme dans la vie, est une grande et belle chose, et on ne crée rien de durable sans elle. Or, le XVIIe siècle, c'est surtout le siècle de la Volonté. Tout est volontaire, même l'inspiration, depuis un poète comme Poussin jusqu'à un grand ordonnateur de pompes féeriques comme Le Brun, un philosophe austère comme Philippe de Champaigne, un doux rêveur même, comme Le Sueur, ou simplement un opulent portraitiste comme Rigaud. Versailles est une œuvre de Volonté, et toute sa décoration en découle avec une admirable logique. Aussi dans toute œuvre du XVIIe siècle, si l'on ne trouve point de ces ravissants caprices, de ces ingénuités des âges enfants, si on n'y rencontre pas non plus la séduisante volupté des siècles de fêtes galantes, ni la passion sombre et tourmentée des temps de doute et de romantisme, est-on tout au moins tenu dans le respect par le caractère de parfaite netteté, de convenance exactement calculée, de politesse mesurée autant que raffinée qui brille dans le moindre détail comme dans l'ensemble.

Et l'on peut dire que si l'art de tel temps correspond davantage à nos inquiétudes, tel autre à notre sensualité, il n'en est pas de plus vraiment français que le XVIIe siècle, de plus lucide, et de plus *honnête* au sens où l'on prenait ce mot à cette époque même. L'*honnête homme* était l'homme pourvu d'instruction, doué de talents et de belles manières; et, malgré les rivalités, les courtisaneries inévitables sous une monarchie aussi absolue, on peut dire qu'il n'est pas un seul artiste du XVIIe siècle qui ne soit un « honnête homme ».

Ce ton ne s'expliquerait pas uniquement par la volonté d'un prince épris de



SIMON VOUET. — ASSOMPTION DE LA VIERGE.

domination et de faste. Sans doute cette ordonnance posée et majestueuse concordait avec son propre tour d'esprit, mais en réalité il ne l'avait pas créée, car le ton, sous le règne de Louis XIII, pour être plus sévère et plus sombre, n'était pas moins grave, moins net, ni moins soutenu. La cause profonde était dans l'éducation, artistique ou littéraire. L'étude de l'antiquité n'était plus, comme au XVIe siècle un goût, on dirait presque une *toquade*; c'était devenu une règle.

On n'était pas bon écrivain que l'on ne connût du latin et du grec, et l'on n'était point un peintre en vue, que l'on n'eût fait le voyage de Rome et étudié Raphaël ou Michel-Ange. En réalité, ce n'était déjà plus ni Raphaël, ni Michel-Ange que l'on étudiait et qu'on imitait le plus, mais leurs successeurs, qui avaient exprimé en formules leur art déjà fondé sur des formules. Dans ces conditions la peinture pouvait devenir un métier imperturbable, où la passion même se traduisait par des moyens qui s'apprenaient à l'école. Le tout était d'y mettre du savoir ou du génie. Quand on y mettait du savoir on était Simon Vouet; quand on y mettait du génie on était Nicolas Poussin.

Avant de passer à ce grand maître que nous venons de nommer en dernier, il faut parler de Vouet, si oublié qu'il soit de notre temps, car il est un peu le prototype de l'art du XVIIe siècle, et c'est de son atelier que sortirent les plus illustres de ses successeurs. La composition froide et apprêtée, le goût théâtral que nous avons déjà constatés dans la seconde école de Fontainebleau et particulièrement chez Ambroise Dubois et Fréminet prennent ici leur expression la plus nette et la plus complète. Seulement Vouet y apporte plus d'ampleur, d'autorité et d'éclat et, de plus, il a déjà donné à ses évidents pastiches une tournure plus française.

Simon Vouet naquit en 1590 et mourut en 1649. A peine âgé de vingt-deux ans, il a déjà voyagé en Angleterre, en Turquie, en Italie; c'est un enfant prodige. A Venise, à Rome, il trouve les plus brillants appuis, les plus hautes protections. Il reste en Italie jusqu'en 1627, et pendant ce long séjour il devient le rival des peintres les plus célèbres d'alors, le Dominiquin, le Guide, etc. Il assiste à l'antagonisme de deux puissantes écoles, celle du réalisme avec le Caravage pour chef, et celle de l'idéalisme avec le Josépin pour champion. Il est plus attiré par la vigueur du premier, comme à Venise il avait été influencé par l'opulence de Véronèse, et à cette double influence se substitue un peu plus tard celle du Guide, avec sa facture claire, mais affectée et sans véritable nerf. C'est avec ces involontaires réminiscences qu'il se crée un semblant de manière personnelle, mais en réalité beaucoup plus près du Guide que de Véronèse ou même du Caravage, car il est loin d'avoir l'éclat de l'incomparable Vénitien ou le sens dramatique de l'expression et du clair obscur du second peintre.

Il n'en arrive pas moins, en 1627, à la cour de France, précédé d'une bril-

lante réputation, et il reçoit l'accueil le plus flatteur. Dès l'abord il occupe une situation considérable, et avec la femme fort belle qu'il avait épousée en



SIMON VOUET. — LA VIERGE AU RAMEAU.

Italie, Virginia da Vezzo, qui pratique elle-même la peinture, il fait à Paris grande figure.

Louis XIII se pique de peinture, et il commet quelques royaux pastels

sous la direction de Vouet qui n'a garde de le détourner de sa vocation. Les commandes abondent, et Vouet n'en refuse aucune, secondé qu'il est par les élèves qu'il a ramenés d'Italie, Jacques Lhomme de Troyes, et Jean-Baptiste Mola. Bien que beaucoup de vastes machines qu'il exécuta ou fit exécuter aient été détruites il en reste encore assez dans nos églises et nos musées, à Saint-Eustache, Saint-Merri, Saint-Nicolas-des-Champs, etc., et au Louvre, pour pouvoir juger de sa manière large, lisse et froide, de sa couleur éclatante et sans véritable distinction. La *Charité*, un portrait de Louis XIII avec des figures allégoriques, et une *Suzanne* de la collection Lacaze, sont parmi les meilleures pages de Vouet. On ne peut point dire que ce soit un grand artiste, ni même peut-être un véritable artiste, car son invention est banale, et sa couleur est plus brutale que forte, mais ses œuvres ne font encore pas trop mauvaise figure au Louvre : elles se sauvent par la tenue.

Quoi qu'il en soit il faut tenir compte d'un peintre qui eut pour élèves Le Brun, Mignard et Le Sueur; puis parmi ses autres et nombreux disciples, Aubin et Claude Vouet, ses deux frères; Tortebat et Michel Dorigny, ses deux gendres, François Perrier, Michel Corneille, Louis Testelin, et bien d'autres encore, dont le nom peut être passé sous silence, pour ne point surcharger notre précis de nomenclatures peu instructives. Mais comment ne pas rappeler en passant qu'un des élèves de Vouet fut Le Nôtre, le célèbre architecte ès jardins, et que ce bel artiste puisa à l'école de Vouet la science du dessin aisé et précis, des ordonnances larges et claires.

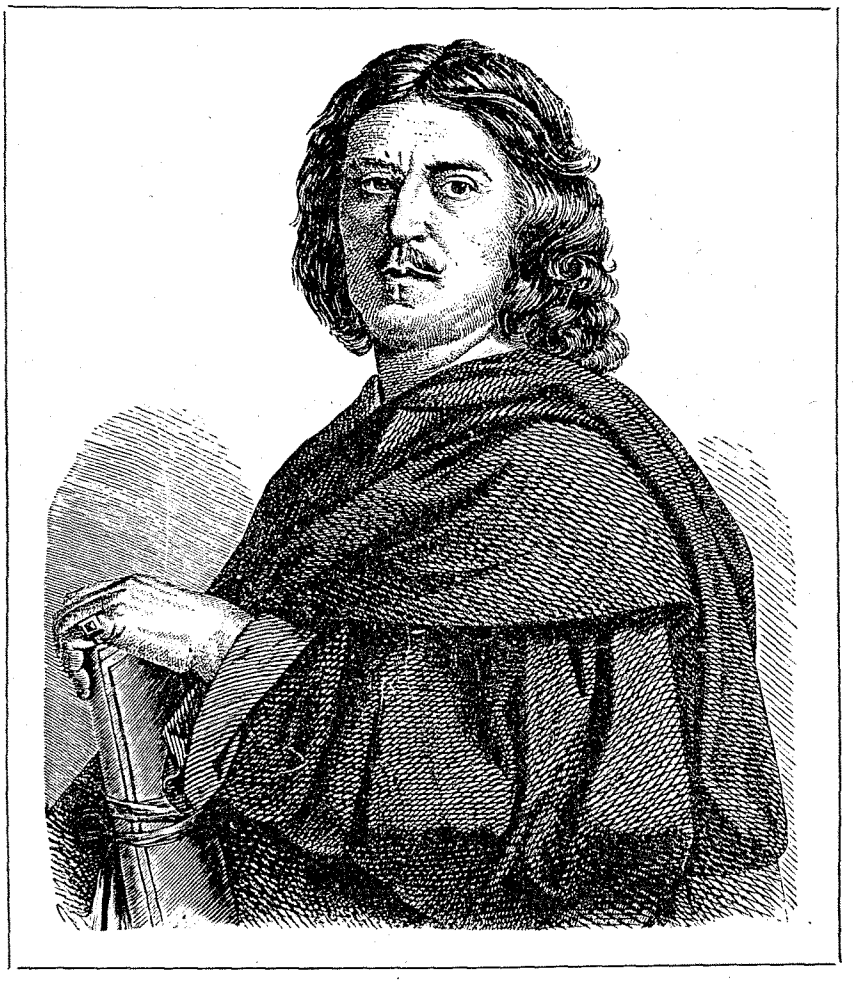
Nous reviendrons, s'il le faut, sur divers peintres qui gravitent plus ou moins autour de Vouet, mais nous avons hâte d'arriver au plus grand artiste du XVIIe siècle, et à un des plus grands non seulement de l'art français, mais de toutes les écoles.

Nicolas Poussin est un des nobles génies de l'humanité.

Les peintres ne sont pas toujours excellents juges en peinture, mais, en ce qui concerne Poussin, ceux qui ont le talent d'écrire ont généralement parlé de lui en termes remarquables. Eugène Delacroix, outre l'étude qu'il a spécialement consacrée à Poussin, parle fréquemment de lui dans son *Journal*, et, à côté de restrictions inhérentes à ses propres théories sur l'art, trouve pour le louer des considérations fort élevées.

Après avoir dit, par exemple, qu'au XVe et au XVIe siècle la peinture est surtout un métier (il aurait été bon pourtant de remarquer que cette pratique parfaite s'était malheureusement perdue), Delacroix ajoute : « C'est une gloire pour les deux grands peintres français, Poussin et Le Sueur, d'avoir cherché, avec succès, à sortir de cette banalité. Sous ce rapport, non seulement ils rappellent la naïveté des écoles primitives de Flandre et d'Italie, chez lesquelles la franchise de l'expression n'est gâtée par aucune habitude d'exécution, mais encore ils ont

ouvert dans l'avenir une carrière toute nouvelle. Bien qu'ils aient été suivis immédiatement par des écoles de décadence, chez lesquelles l'empire de l'habitude, celle surtout d'aller étudier en Italie les maîtres contemporains, ne tarda pas à arrêter cet élan vers l'étude du vrai, ces deux grands maîtres préparent les voies aux écoles modernes, qui ont rompu avec la convention, et cherché, à la



POUSSIN. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

source même, les effets qu'il est donné à la peinture de produire sur l'imagination Si ces mêmes écoles qui sont venues ensuite n'ont pas exactement suivi les pas de ces grands hommes, elles ont du moins trouvé chez eux *une protestation ardente contre les conventions d'école*, et par conséquent contre le mauvais goût. »

Ici l'artiste est dans la vérité absolue. C'est, en effet, la plus grande erreur que de prendre Poussin pour un peintre académique, et l'art d'école qui parfois se réclame de lui sans le comprendre n'a pas su voir en lui, comme le dit Eugène Delacroix « un novateur de l'espèce la plus rare ».

Et il termine en disant : « Cette indépendance de toute convention se retrouve fortement chez Poussin, dans ses paysages, etc. Comme observateur scrupuleux et poétique en même temps de l'histoire et des mouvements du cœur humain, Poussin est un peintre unique!... »

Avant d'examiner la vie et l'œuvre de Poussin, nous voudrions encore préparer le lecteur à les comprendre par une fort belle page de M. Bracquemond, le maître graveur, dans son livre *Du dessin et de la couleur*.

« L'œuvre de Poussin, dit-il, est un exemple qui présente cette particularité d'avoir été conçue, dans la plupart de ses parties, sans application prédéterminée tout en ayant l'apparence et la portée des œuvres de la décoration la plus élevée.

» Une loi de la décoration, plus rigoureusement observée peut-être par Poussin que par aucun autre maître, est la subordination absolue de tous les détails du tableau à l'émission de son ensemble, ces détails conservant toutefois leur individualité. Et si la forme particulière de chaque objet et sa coloration ne font pas le principal attrait de l'œuvre de Poussin, cependant cette œuvre immense exprime toujours le probable de la nature.

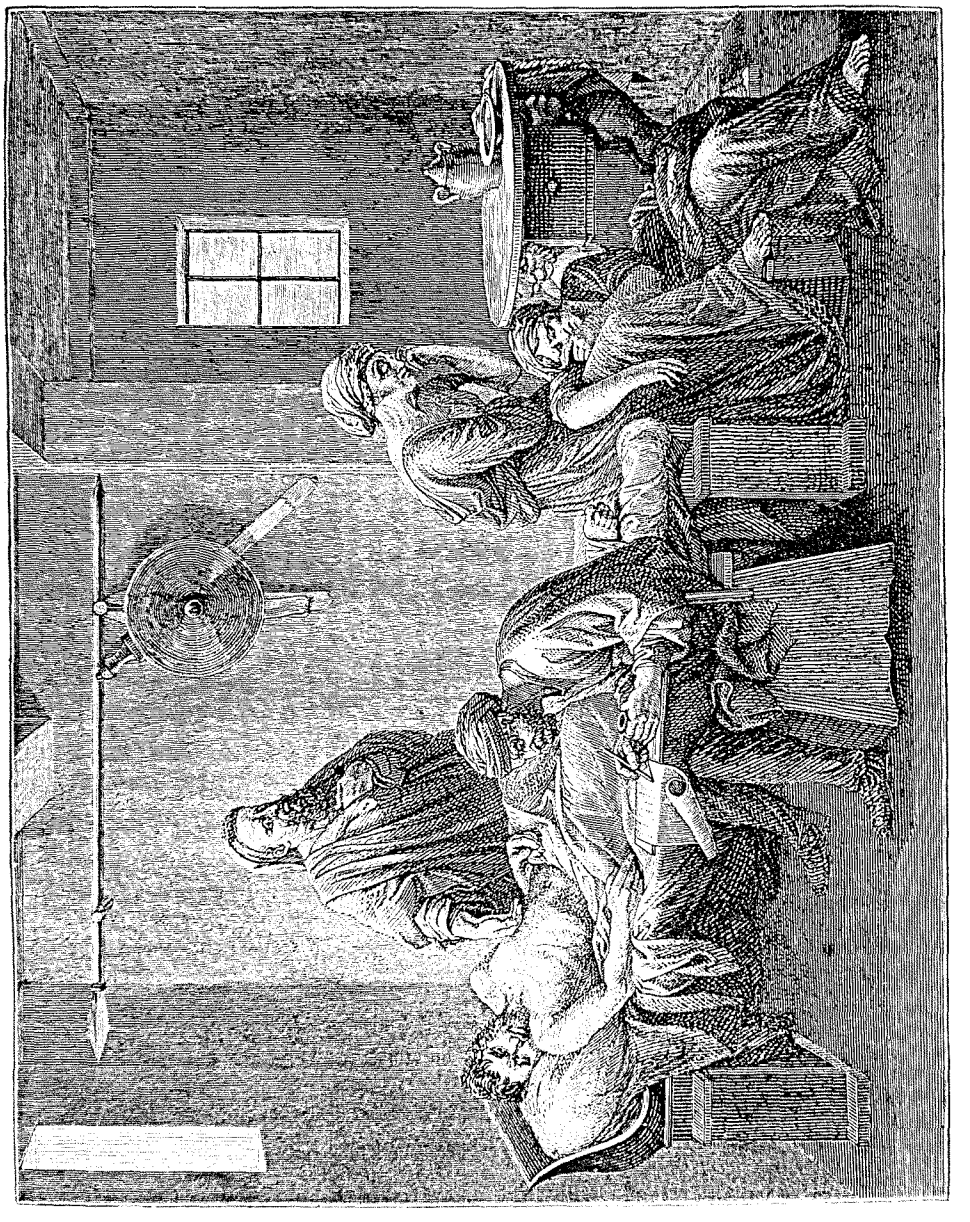
» Poussin compare, règle, ordonne, et lorsque, dans l'*Enlèvement des Sabines*, il veut montrer la confusion, c'est par la netteté dans l'émission de sa volonté qu'il parvient à exprimer le désordre de cette scène. Dans ce tableau merveilleux, chacune des parties épisodiques, les jeunes filles enlevées, la mère implorant, les chefs romains donnant le signal, les draperies, les terrains, les chevaux, l'architecture, le ciel, tout est subordonné et sert de prétexte au dessin ornemental, au modelé général. Aucun intérêt spécial ne détourne un instant de l'œuvre, qui uniquement veut exprimer le tumulte; et Poussin n'a rassemblé tous ces éléments que comme des agents qui fournissent à son dessin des contrastes, des chocs de lignes, de clartés et d'ombres. Pour les yeux, autant que pour l'esprit, le tumulte du sujet provient du sujet lui-même, et cependant l'exécution, précise et nette, est sans emportement, sans fougue apparente. L'auteur ayant la domination complète de sa volonté, ainsi que la possession de tous les moyens dont l'art dispose, ne laisse échapper rien qui puisse distraire de l'effet général.

» Cette concentration de pensée fait de chaque œuvre de Poussin un tout. Chez ce maître, un tableau n'est ni la suite ni le fragment d'un autre, un couplet d'un même chant, comme il arrive chez d'autres maîtres.

» Ses conceptions, ses compositions sont vastes, amples, exécutées comme s'il avait à couvrir des murailles. Cependant cette exécution si habile et si brillante ne veut pas être admirée pour elle-même. Elle est égale et rigoureusement parfaite ; mais elle ne porte pas en elle cette démonstration d'amour du pittoresque qui, dans le *Concert champêtre* de Giorgone, fait d'une bouteille de verre aux mains d'une femme un des plus parfaits morceaux de nature morte que l'on

puisse admirer. Chez Poussin, une épée, un casque, un tronc d'arbre, remplissent le rôle qui leur est assigné, mais ils ne provoquent en rien l'attention...

» Parmi les maîtres, Poussin est un de ceux qui ont le plus aimé les arbres.



POUSSIN. — LE TESTAMENT D'EUDAMIDAS.

Aussi dans son œuvre ne sont-ils pas seulement des occasions, des prétextes à développement de lignes, à variations de couleur, à oppositions de valeurs, imaginés pour faciliter des effets; tous ils ont l'importance de personnages particuliers, aussi individuels que chacune des figures qui vivent dans cette grande œuvre.

» L'ampleur et la proportion d'ensemble que Poussin donne à ses paysages, comme Rubens, comme le Titien, comme Watteau, provient de l'accord de la formule entre toutes les parties, végétations, terrains, eaux, ciels, figures, qu'aucune perfection de réalité uniquement pittoresque ne pourrait atteindre.

» Dans le tableau de *Polyphème*, après avoir admiré la beauté du lieu, après avoir ressenti le charme de cet amas de verdure, encore augmenté et agrandi par tous les artifices de l'art, lorsqu'on a pénétré dans ce paysage magnifique, on peut croire qu'il y a de la rosée et des insectes, comme on sait, sans les voir, qu'il y en a dans les masses de feuillage que l'on contemple en pleine et vraie nature.

» Sans doute aucun oiseau n'ira becqueter la grappe portée par deux hommes dans l'admirable tableau de la *Terre promise;* il voit bien que c'est de la peinture. Pourtant j'ai entendu Corot me dire devant ce tableau : « Voilà la nature » !

» Poussin est tellement maître de son exécution qu'il la modifie en changeant de pensée et de sujet. Ses bacchanales ont une exécution alerte et apparente; dans ses sujets austères la facture se dissimule, s'élimine pour ainsi dire, le peintre ne voulant montrer que le sujet.

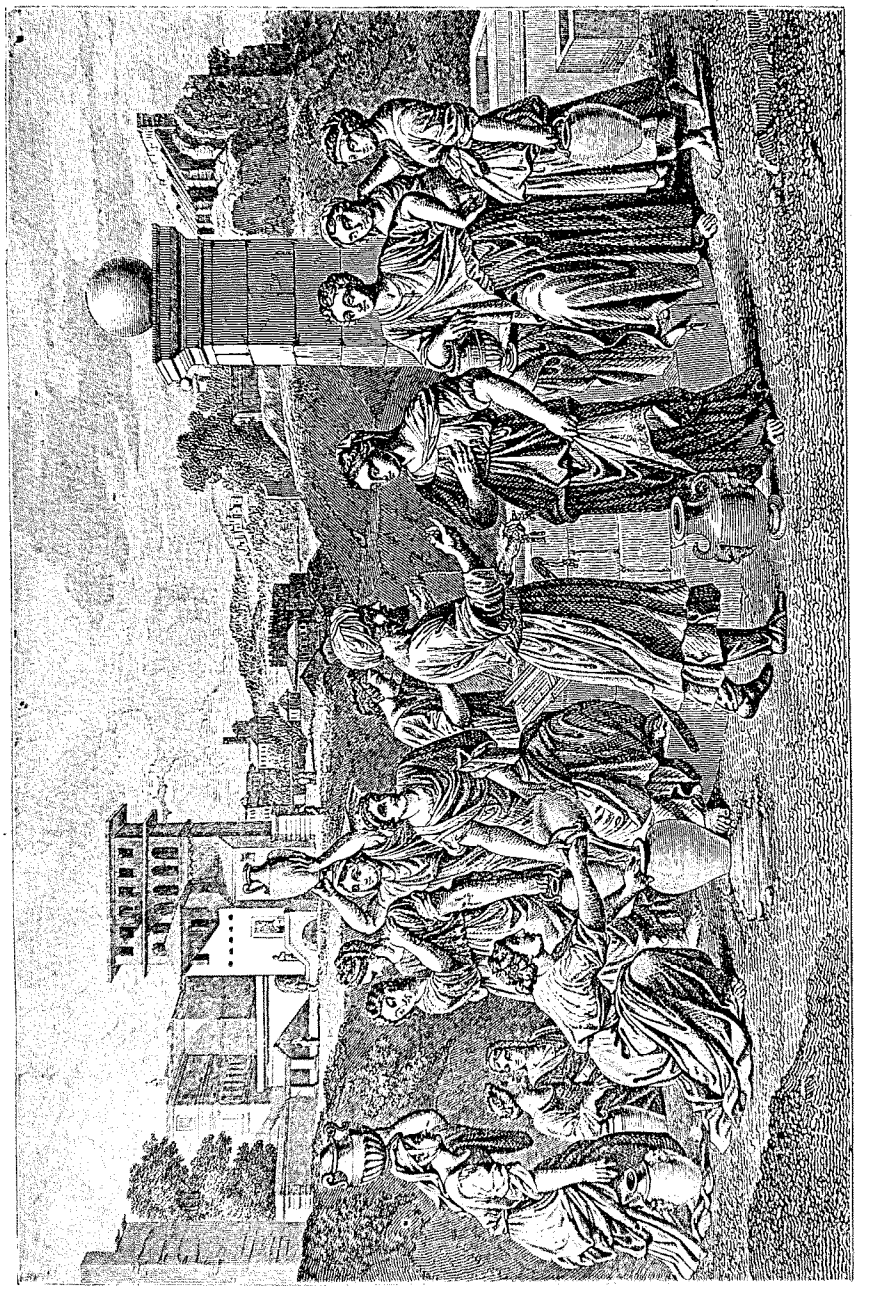
» Dans ses dessins, destinés à préparer et à condenser la matière d'art qu'il mettra en œuvre dans ses tableaux, il donne l'exemple, plus qu'aucun autre maître, de la recherche du contraste des lignes claires et obscures, *abstraction faite d'une représentation quelconque*. C'est-à-dire que, ne concevant une œuvre que par sa substance essentielle, la *clarté*, il ne retient des formes qu'il représente complètes dans l'œuvre définitive que le strict nécessaire...

» Plus encore par ses dessins que par ses peintures, Poussin démontre à quelle sorte d'analyse il soumet la forme, la couleur, en subordonnant d'une façon absolue l'accessoire au principal dans la distinction qu'il établit entre la clarté qui éclaire, qui montre, qui dessine, et la lumière qui colore. C'est par là qu'il nous révèle la raison de cette incomparable possession des ensembles qui caractérise son génie, lui qui, dépassant toute représentation naturelle, tend toujours à exprimer une pensée poétique, littéraire pour ainsi dire. En un mot, ses dessins seuls, bien qu'il n'ait pas couvert de vastes murailles, suffiraient à le mettre au premier rang des maîtres décorateurs.

» Grand décorateur théorique, Poussin est encore un grand peintre : c'est aussi un poète qui sait dire dans un langage magnifique les plus sublimes spectacles et les moindres choses de la nature; c'est enfin un philosophe, à qui le geste humain sert à exprimer les sentiments les plus profonds et les plus élevés. »

Nous avons tenu à donner tout au long cette page, une des plus pénétrantes qui aient jamais été écrites sur Poussin. Et si nous avons fait précéder toute

biographie de ces deux appréciations générales, ce n'est pas sans dessein. On pourrait, en effet, se contenter de ces indications de Delacroix et de Bracquemond, puis aller au Louvre et étudier les tableaux de Poussin exposés. On le



POUSSIN. — REBECCA ET ÉLIÉZER.

connaîtrait alors à fond; car il est des rares maîtres dont on pourrait presque sans inconvénient ne pas savoir la vie, tant ils sont racontés dans leur œuvre, et la carrière de Poussin, pour ainsi dire, ne nous réserve aucune surprise,

tant nous la trouvons, comme la moindre de ses peintures, marquée d'un caractère de lucidité, de volonté, de noblesse et d'indépendance.

Nicolas Poussin naît aux Andelys, au mois de juin 1594. Ses dispositions précoces pour le dessin attirent l'attention d'un peintre oublié, Quentin Varin, chez lequel il reste jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Il part alors pour Paris logeant le diable dans sa bourse.

Après avoir travaillé quelque temps avec deux artistes non moins obscurs aujourd'hui que Varin, Ferdinand Elle et George Lallemand, peintres en vogue alors, à un moment où il y avait véritablement disette de maîtres, puisque Fréminet était le plus glorieux, Poussin se débattit tant bien que mal contre la mauvaise fortune et chercha à se produire dans le monde. Il rencontra alors un jeune Poitevin de qualité qui s'intéressa à lui, lui fit visiter des collections particulières, et finalement l'emmena avec lui au château de sa mère. Mais là Poussin, traité de haut, ne tarda pas à repartir pour Paris, peignant en route pour gagner sa vie, comme il avait fait en venant des Andelys. C'est ainsi qu'il exécuta des peintures pour le château de Clisson, et pour les capucins de Blois. Le pauvre artiste, ballotté par les circonstances, a bien de la peine à se fixer. A Paris il tombe malade; il part pour les Andelys où il reste un an, puis revient encore à Paris, veut se rendre à Rome, mais ne peut aller plus loin que Florence. Le voici une fois de plus à Paris; il loge au collège de Laon et se lie d'amitié avec Philippe de Champaigne, son ancien camarade à l'atelier de George Lallemand. Telles sont les vicissitudes de cette première partie de sa vie; il a alors environ vingt-six ans. Il ne faudrait pas croire pourtant que tant de difficulté à se fixer font son existence vide et mal employée. Ce jeune homme ardent, fougueux sous ses apparences graves, ne cesse d'acquérir, de dessiner, d'observer, de composer. Lorsque les circonstances vont le mettre en vue, il sera déjà en possession parfaite de sa pensée et de sa main, et au moment où l'on s'avisera de découvrir ce débutant, on s'apercevra que c'est un maître.

Rome attire Poussin, exerce sur lui comme une fascination. Les gravures, les médailles, les antiques qu'il a pu voir dans les collections particulières à Paris, ce premier et incomplet voyage en Italie, tout cela a enflammé son imagination, et lui a inspiré une invincible envie d'étudier longuement l'antiquité. Car c'est l'art antique qui attire Poussin, tandis que les autres peintres de son temps qui font le voyage d'Italie ne songent qu'aux trop retentissants contemporains. Le faux goût, les dégénérescences d'école sont juste ce qu'ils vont admirer et imiter, tandis que Poussin a soif de vérité. Il la trouvera dans les chefs-d'œuvre de la Grèce et de l'ancienne Rome; ils lui apprendront des vertus plus encore que des formes, et son but sera de faire comme les grands anciens ont fait, mais non de refaire ce qu'ils ont fait. C'est toujours ainsi que procèdent les véritables maîtres; leur admiration n'est jamais servile; ils s'inspirent des

méthodes, mais ils ont eux-mêmes un tempérament trop créateur pour recopier des œuvres, c'est-à-dire pour les affadir.

Pendant quelque temps après son retour à Paris, Poussin travailla, avec le bon et simple Philippe de Champaigne, aux travaux de peinture du Luxembourg sous la direction de Duchesne, encore un illustre oublié, mais ces travaux de facture le rebutèrent vite, et de nouveau il voulut entreprendre le voyage de Rome. Cette fois il n'alla que jusqu'à Lyon ; l'argent manquait. Il trouva du moins à Lyon de quoi rentrer à Paris. Cette fois, au moment où il dut s'y attendre le moins, la délivrance approchait.

En cette année 1623, où il dut rentrer à Paris assez découragé et désespérant de jamais pouvoir réaliser son rêve, il eut l'occasion de peindre à la détrempe six tableaux pour le collège des Jésuites, qui voulaient célébrer la canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François Xavier. Ces peintures, rapidement exécutées (il ne mit guère plus d'une semaine), attirèrent par leur verve et leur style l'attention du cavalier Marini, curieuse et attrayante physionomie de poète amphigourique, de confident et ami de grands personnages, et d'amoureux d'art.

Le cavalier Marini voulut que Poussin logeât dans sa maison, illustrât son poème d'*Adonis*, et enfin, fît avec lui le voyage d'Italie. Avant d'aller à Rome rejoindre son protecteur, Poussin termina un tableau de la *Mort de la Vierge*, commandé par la corporation des orfèvres, pour son offrande annuelle à Notre-Dame. Enfin Poussin touchait la Terre promise, mais de nouveaux chagrins allaient bientôt l'y rejoindre.

Peu de temps après son arrivée, Marini mourait, et le cardinal Barberini, à qui le cavalier l'avait recommandé, dut quitter Rome pour une ambassade. Privé de ressources et de protection, Poussin connaît alors la misère plus noire que jamais ; il vend ses ouvrages à vil prix ; mais il ne cesse pour cela de travailler, de s'enthousiasmer pour son art, d'étudier l'antiquité dans ses monuments, dans ses grands poètes. En un mot l'adversité non seulement n'abat pas son courage, mais elle le stimule et l'élève, et peu à peu Poussin devient un de ces hommes avec qui l'on compte. Dans la lutte entre les médiocres écoles qui se jalousent furieusement, entre les réalistes outrés et les fades maniéristes, Poussin prend une position significative : il ne suit ni l'un ni l'autre parti, mais il témoigne plus de sympathie au Dominiquin, homme consciencieux et grave, peintre sobre et solide. Ce Français pauvre et ignoré devient le chef écouté d'une petite colonie d'artistes : Claude Lorrain, Stella, le sculpteur Duquesnoy, le Valentin (mais celui-ci sans subir l'influence de Poussin) se groupent autour de lui. Avec Duquesnoy et l'Algarde Poussin étudie, moule, mesure sans relâche les plus beaux antiques.

Et lorsque le cardinal Barberini va revenir et lui confier d'importantes com-

mandes, Poussin se trouvera à la veille de posséder une réputation considérable. Dans l'intervalle, il a encore connu la maladie et les soucis graves ; mais il a trouvé asile et aide chez son compatriote Jacques Dughet dont il épouse, par reconnaissance, la fille (1629) et dont il devait plus tard adopter les fils Gaspard et Jean.

Outre les commandes du cardinal Barberini, il a bientôt à exécuter des peintures pour le commandeur Cassiano del Pozzo, de Turin (une suite des *Sept Sacrements*), pour le marquis Amédée del Pozzo, la duchesse d'Aiguillon, le marquis de Créqui. Ces succès ne lui tournent pas plus la tête que la pauvreté ne l'avait abattu. Dans sa maison du Monte-Pincio, d'où il découvre les profonds et riches paysages qui l'inspirent et l'entretiennent dans son profond amour de la nature, il demeure grave, modeste, préoccupé exclusivement de son art.

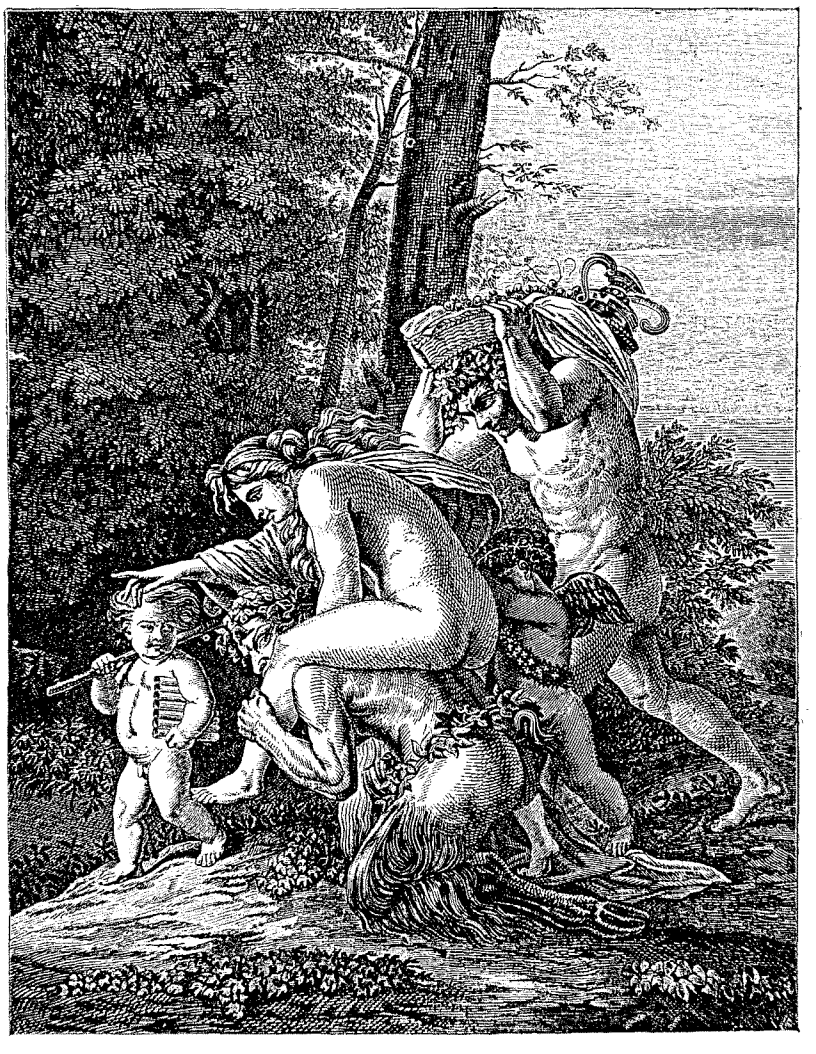
Il échange, pendant ce temps, une correspondance avec Jacques Stella devenu peintre du roi et logé au Louvre, ainsi qu'avec M. de Chantelou, maître d'hôtel de Louis XIII. Et tout naturellement ces relations, et les peintures qu'il exécute pour M. de Chantelou font qu'un jour la cour de France veut connaître et s'attacher ce peintre devenu si célèbre à Rome après avoir été si misérable à Paris. A des lettres du surintendant des bâtiments et secrétaire d'État, Des Noyers, Louis XIII joint ses royales instances. Mais Poussin ne se décide guère et il faut que M. de Chantelou le vienne chercher à Rome.

On sent que Poussin dut quitter avec regret cette Rome où s'était décidée sa fortune, et surtout où son talent s'était complété et nourri, sa pensée était devenue maîtresse d'elle-même, et où son imagination enfin trouvait d'inépuisables aliments. Toutefois l'accueil qu'il reçut à Paris n'était pas de nature à lui inspirer des pressentiments fâcheux. On le traita de la façon la plus gracieuse et la plus magnifique; il eut une maison au milieu du jardin des Tuileries, avec « un grand et beau jardin planté d'arbres fruitiers, et un joli parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour et une écurie... J'ai la vue la plus étendue, ajoute Poussin à son correspondant, et je crois que l'été, cet asile est un vrai paradis. J'ai trouvé l'appartement du milieu meublé noblement, toutes les provisions nécessaires, jusqu'au bois et un tonneau de vin vieux. »

Mais plus encore que ces commodités non négligeables, l'accueil du roi lui-même était de nature à satisfaire l'artiste, car il décrit ainsi la première réception : « Ce prince, bon et humain, daigna me caresser et me fit beaucoup de questions durant une demi-heure qu'il me retint auprès de lui ; après quoi s'étant retourné vers ses courtisans, il dit : *Voilà Vouet bien attrapé!* et de suite il m'ordonna de peindre les grands tableaux de sa chapelle de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour chez moi, on m'apporta dans une belle bourse de velours bleu, deux mille écus en or. »

Poussin écrivait cela en janvier 1641 ; en septembre 1642 il retournait à Rome.

On aurait dit, en vérité que Vouet avait entendu le fameux propos et avait résolu de s'en venger. La faveur royale ne délaissa pas Poussin pendant les premiers temps. Au contraire, peu de mois après cet accueil si flatteur, Poussin était nommé premier peintre du roi avec la direction de tous les ouvrages de peinture à exécuter dans les demeures royales, et c'est bien ce qui mit le comble à la



POUSSIN. — VOYAGE DE FAUNES, DE SATYRES ET D'HAMADRYADES.

jalousie de ses rivaux. Les principaux étaient Fouquières, médiocre peintre flamand, mais très infatué ; Lemercier, premier architecte du roi, et enfin Simon Vouet.

Une « campagne » de calomnies et de tracasseries fut commencée contre lui. Poussin était homme à juger ses adversaires à leur taille et à leur tenir tête. « L'impertinence de mes calomniateurs, explique-t-il dans une lettre, n'est fon-

dée que sur le gain considérable qu'ils se proposaient de faire. » En effet un des griefs de ses ennemis était la soi-disant mesquinerie et parcimonie de ses projets de décoration. Il est probable que Poussin, sans avoir pour principale préoccupation de faire faire des économies ni d'empêcher que l'on jetât l'argent du roi par les fenêtres du Louvre, avait surtout un goût sobre et harmonieux qui lui inspirait l'horreur d'ornementations prétentieuses et ronflantes qui, tout en coûtant fort cher, ne produisaient qu'un piètre aspect. Son intégrité faisait le reste.

Encore dans le passage suivant de sa correspondance est montrée avec la bonne et forte ironie des hommes de véritable valeur, l'encombrante méchanceté de ses rivaux. « Le baron de Fouquières est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée ; il trouve fort estrange de ce qu'on a mis la main à l'œuvre de la grande galerie sans lui avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, prétendant que ses paysages soient l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ay bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire. »

Pourtant il vient un moment où l'homme de la plus grande valeur, et le mieux pourvu pour la lutte, se lasse non point de combattre, mais de perdre son temps. Poussin rebuté par toutes ces puérilités, finit par demander un congé et repartit pour Rome avec son beau-frère Jean Dughet. Il va sans dire que dans son esprit ce congé était définitif, et il le fut. Durant ses deux ans, au plus, de séjour à Paris, il avait exécuté des tableaux pour les chapelles de Saint-Germain et de Fontainebleau, les compositions pour les *Travaux d'Hercule*, destinés à la décoration de la grande galerie du Louvre, huit cartons de sujets de l'Ancien Testament pour des tapisseries, divers ouvrages pour le cardinal de Richelieu, le grand tableau de *Jésus-Christ instituant le sacrement de l'Eucharistie*, pour la chapelle de Saint-Germain (musée du Louvre), celui de *Saint François Xavier*, au même musée, exécuté pour le grand hôtel du Noviciat des jésuites, etc., etc.

Une autre très belle toile, qui est au Louvre également et qui sort un peu de la manière des tableaux qui ont pour la plupart été transmis, ne doit pas être oubliée, tant pour sa hauteur artistique que pour sa signification cachée. C'est le plafond ovale représentant *le Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*. Il est à supposer que Poussin, en peignant cette belle page, en fit comme une sereine et noble vengeance des mesquineries qui ne lui avaient pas été ménagées. Les peintres aiment parfois à se venger allégoriquement, et l'on peut rapprocher de cette protestation peinte, des compositions analogues tracées d'une plume fiévreuse par Ingres, sur des feuilles que conserve le musée de Montauban, et représentant *la Médiocrité gouvernant l'Univers*, croquis imaginés après certaines injustices dont l'artiste pensait avoir été victime.

Poussin, parti pour Rome, ne devait plus jamais revoir Paris, quelques sol-

licitations qui lui fussent adressées. Sa vie était celle d'un travailleur acharné et d'un penseur. Vivant en toute simplicité et labeur dans sa maison de la Trinité-du-Mont, d'où il pouvait dominer ces campagnes dont la majesté lui



POUSSIN. — LA CHÈVRE AMALTHÉE.

était si douce, il se promenait le soir en compagnie d'artistes, de savants, de poètes, respirant et devisant librement sans craindre les intrigues. Parfois encore il faisait des excursions dans les environs, s'imprégnant de nature, crayonnant ces grands arbres qu'il savait si bien faire surgir et frissonner, étudiant le ciel, les eaux, assistant aux travaux des laboureurs.

Vers les derniers temps de sa vie il fut réduit à la pensée, sa main ne lui obéissant plus, et il écrivait à Félibien, à propos du désir que M. le Prince avait exprimé d'acquérir un ouvrage de lui : « Il est trop tard pour être bien servi. Je suis devenu trop infirme et la paralysie m'empêche d'opérer; aussi il y a quelque temps que j'ai abandonné le pinceau, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps, c'est faict de moy. »

Et pourtant jamais sa pensée n'avait été plus lucide et plus ardente, car avant cette paralysie, Poussin écrivait ces belles paroles : « En vieillissant, je me sens plus que jamais enflammé du désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute perfection. »

Nous possédons le dernier tableau de Poussin, laissé inachevé, et l'on peut constater que le maître en cherchant à atteindre « la plus haute perfection » n'était pas le jouet d'une sénile illusion. Ce tableau, *Apollon amoureux de Daphné* est un des plus saisissants de sentiment et de composition qu'ait produit le maître et l'on dirait presque qu'il mit une certaine coquetterie à l'envoyer tel quel au cardinal Massimo. Jamais formes plus nobles, sentiment plus profond de la nature ne fut affirmé.

Lorsque Poussin mourut, le 19 novembre 1665, à l'âge de soixante-douze ans, il laissait une modique somme de dix mille écus à ses parents de Normandie. Tel était tout le bien qu'avait amassé dans une si longue et si glorieuse carrière cet homme que les plus illustres admiraient, que seuls avaient jalousé les médiocres et les intrigants, et qui laissait une œuvre et un exemple vraiment admirables.

Aussi grand esprit que grand peintre, les quelques propos et écrits qu'a laissés Poussin nous le font encore mieux comprendre et aimer. Il y a parfois de l'ironie, souvent de l'enthousiasme grave et réfléchi, toujours de la modestie et de la fermeté.

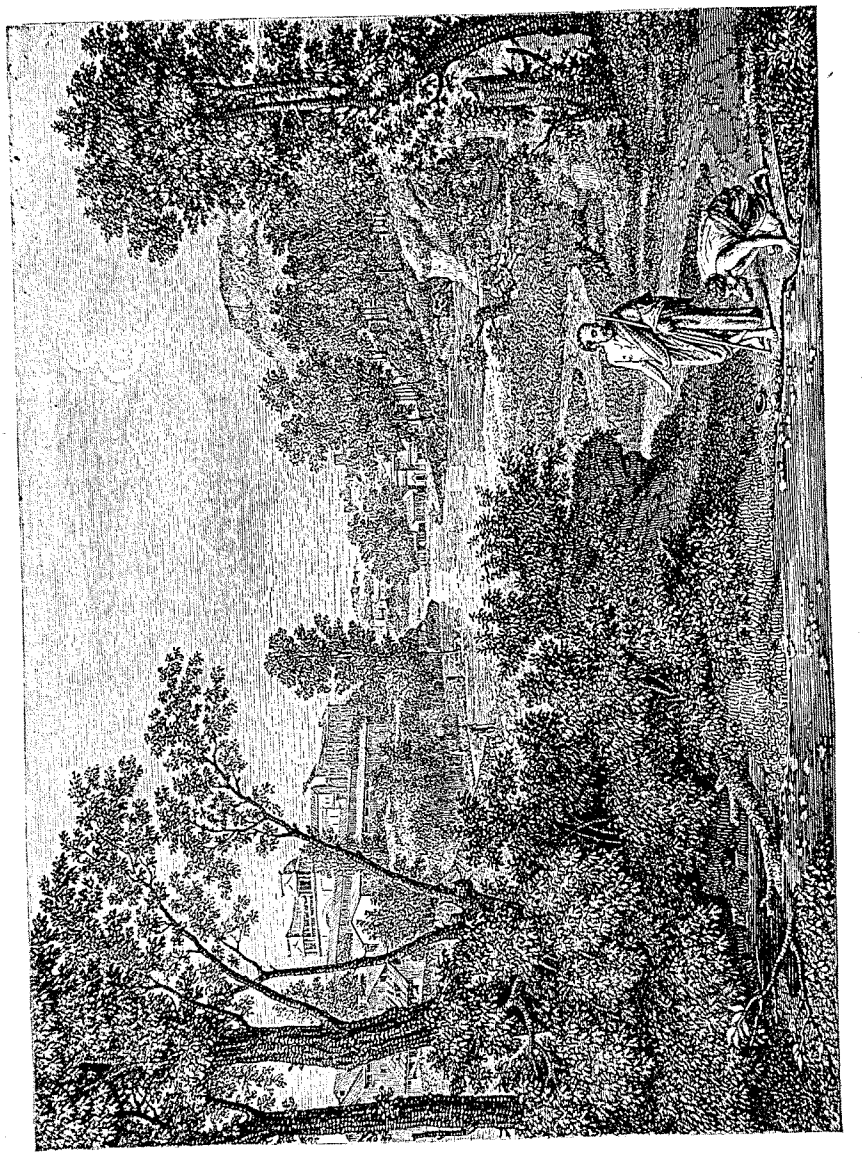
A propos de critiques sur le caractère majestueux et terrible du Christ dans le tableau de *Saint François Xavier*, Poussin répond : « Dois-je m'imaginer le Christ avec un visage de Torticolis ou de Père Douillet, alors qu'étant sur la terre, il était même difficile de le regarder en face? »

A M. des Noyers, au moment de ses mécomptes, lors de son séjour à Paris, il écrit : « J'agis pour rendre témoignage à la vérité et ne jamais tomber dans la flatterie, deux choses qui sont trop opposées pour se rencontrer ensemble. »

Certains mots de lui, d'une grande simplicité pourtant, jettent une vive lumière sur son talent, sa conception et le sens très juste qu'il en a lui-même. On le rencontre rapportant d'une promenade dans les environs de Rome des fleurs, des pierres, des plantes diverses, et comme on s'étonne qu'il s'intéresse à ces menus détails, lui qui peint si largement, enfin comme on lui demande si

ce sont de pareilles études qui l'ont conduit à la perfection de son art : « Je n'ai jamais rien négligé, » répond-il.

A un peintre plus amateur qu'artiste, qui lui montre ses travaux et lui



POUSSIN. — DIOGÈNE.

demande son avis : « Il ne vous manque, pour devenir un bon peintre, qu'un peu de pauvreté. »

Il parle merveilleusement de son art en général, et de chacun de ses projets ou ouvrages en particulier ; il les décrit avec une éloquence sobre qui fait surgir chaque objet à sa place : « J'ay essayé, dit-il en parlant de *Pyrame et Thysbé*, de représenter une tempête sur terre, imitant du mieux que j'ay pu l'effet du vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, d'éclairs et de foudre qui

tombent en plusieurs endroits non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage, selon le temps qu'il faict : les unes fuyent au travers de la poussière et suivent le vent qui les emporte ; d'autres, au contraire, vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté, un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion qui, après avoir mis à terre certains bouviers, en attaque d'autres dont les uns se défendent et les autres piquent leurs bœufs en taschant de se sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboye et se hérisse le poil sans oser approcher. Sur le devant du tableau, on voit Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. » Ce morceau ne montre-t-il pas une poétique et exacte vision des choses et des êtres, un sentiment du drame de nature et d'humanité se présentant à l'esprit de l'artiste entièrement et admirablement composé ? Quelle rare aubaine, quelle rare et profitable lecture ne serait pas l'analyse de toutes les toiles de Poussin par lui-même ! Mais aussi ce court morceau qui remplit de joie ceux qui aiment le vrai bon style décourage de tenter la description des autres œuvres.

Quand un pareil homme parle de son art, il faut recueillir ses paroles, même dans un ouvrage abrégé comme celui-ci ; il y aurait impertinence à ne pas le faire. Aussi reproduisons-nous encore cette laconique et superbe page que Poussin écrivit à M. de Chambray, et qui forme un traité complet non seulement d'art, mais encore de métier et sur laquelle les artistes et ceux qui aiment l'art ne sauraient trop méditer.

« Après avoir considéré la division que fait le seigneur François Junius des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il est nécessaire premièrement de sçavoir ce que c'est que cette sorte d'imitation, et de la définir.

» *Définition.* C'est une imitation faicte avec lignes et couleurs, en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la délectation.

» *Principes que tout homme capable de raison peut apprendre.* Il ne se donne point de visible sans lumière, sans forme, sans couleur, sans distance, sans instrument.

» *Choses qui ne s'apprennent point et qui font parties essentielles de la peinture.* Premièrement, pour ce qui est de la matière, elle doit être noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier, et pour donner lieu au peintre de montrer son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'a été conduit par le destin. »

On voit que tout à l'encontre des pédants, Poussin est bien plus instinctif

que savant, ce qui n'est pas peu dire, et plus inspiré que raisonneur. Il ne sau-



POUSSIN. — RAVISSEMENT DE SAINT PAUL.

rait donner de recettes pour trouver et formuler le beau, et son langage revient

à dire : « Travaillez beaucoup, étudiez la lumière, les formes, la couleur, la perfection, et de là, la grâce, la dignité, le style, sans lesquels une peinture est nulle, vous les trouverez — si vous êtes doué pour cela. » Ce n'est point de la naïveté que de dire ainsi que les dons naturels ne sont rien sans labeur, mais que le labeur seul n'est qu'estimable, sans un feu sacré qui ne se donne point.

Ceux qui ont pris Poussin pour un exclusif idéaliste, pour un arrangeur et un corrigeur de la nature, l'ont, à notre gré, fort mal compris. Il nous suffirait de nous autoriser de cette ligne que nous venons de transcrire : « La peinture est une imitation par lignes et couleurs de tout ce qui se voit sous le soleil. »

Jamais ce réaliste, mais réaliste judicieux et qui répond à une définition de l'artiste qui nous tient à cœur : « Un inventeur de vérités », jamais, disons-nous, Poussin n'a reculé devant le rendu exact du geste le plus familier, même le plus trivial, pourvu qu'il fût la traduction la plus expressive du sentiment dont il veut animer son personnage.

Dans les *Philistins frappés de la peste*, ce sont des gens qui se bouchent le nez énergiquement en circulant parmi les cadavres bleuis, tandis que de gros rats trottinent par la ville, et semblent sortir d'entre les pavés.

Dans la *Femme adultère*, cet admirable tableau, ce sont les accusateurs de l'infortunée qui, après la réflexion ironique et commisérative du Christ, s'entre-regardent et s'entre-moquent avec des ricanements et des gesticulations dérisoires qui confinent à la caricature.

Dans la *Mort de Saphire*, c'est cette mère emportant son enfant qui avec une candeur et une indifférence parfaites, se suce le pouce.

Dans l'*Enlèvement des Sabines*, ce sont non seulement ces résistances furieuses ces arrachements de cheveux, ces brutalités de soldats, ces supplications de vieilles femmes défendant leurs filles, mais c'est encore cet épisode si comique et si vraisemblable de la Sabine qui veut fort bien se laisser enlever et y met une ardeur qui réjouit les assistants de cette petite scène.

Dans le *Saint Jean baptisant le peuple*, ce sont d'humbles catéchumènes qui se déchaussent ou retirent leur chemise d'un mouvement si naturel, si bien observé.

Il n'est jusqu'au poétique tableau d'*Orphée et Euridice*, si harmonieux, si délicat, rempli d'une grâce tendre, et dans un cadre de nature riant, printanier, qui ne contienne, au second plan, une scène de baignade que n'aurait certainement pas désavoué Rabelais et que contresignerait Daumier.

Cette incomplète énumération n'est pas, on le pense bien, pour le plaisir de vouloir paradoxalement faire de Poussin un humouriste, un conteur comique, mais c'est pour bien montrer que « ce novateur de l'espèce la plus rare », ainsi que le nomme si bien Delacroix, est avant tout épris de vérité, et que si la tournure de son esprit est de préférence grave, fière, ou passionnée, elle est aussi sans aucune hypocrisie.

Un tel maître est, disons-nous, un inventeur de vérités. En effet, rien n'est plus exact, plus vraisemblable, plus facilement lisible que les scènes qu'il compose suivant un sentiment dominant, auquel il approprie aussi une dominante de couleur. Il s'en rend parfaitement compte puisqu'il dit en propres termes : « Vous n'ignorez pas que les Grecs avaient inventé plusieurs *modes* par le moyen desquels ils produisirent tant d'effets merveilleux. » Or cette loi du mode, à laquelle Poussin s'est toujours si heureusement conformé, était une des plus méconnues de ses contemporains qui retraçaient volontiers avec des couleurs éclatantes et un dessin affecté et précieux des scènes de deuil, ou des sujets austères.

L'art italien, surtout dans les mauvaises époques, est assez coutumier de ces contresens; la caractéristique de la musique italienne fut la plupart du temps de faire chanter les personnages, dans les situations les plus dramatiques, sur des airs dont les musiques militaires n'ont point de peine à faire des valses ou des pas redoublés. Au contraire c'est en cette connaissance des modes exactement appropriés au sujet, que Poussin est vraiment un peintre français, quoique la plus grande partie de sa vie se soit passée en Italie. Il veut l'harmonie juste qui convient au sujet, à la mélodie picturale si l'on peut parler ainsi, sombre et morne si le sujet est tragique, éclatante et sonore s'il représente quelque scène printanière ou quelque sensuelle Bacchanale.

C'est, en un mot, un éloquent parti que Poussin tire de la *tonalité*. Prenons par exemple la superbe suite de quatre paysages commandés par le duc de Richelieu et dont fait partie ce tableau que Corot, d'après M. Bracquemond, trouvait si conforme à la nature. Voici le *Printemps* ou le *Paradis terrestre*. Autour d'Ève et d'Adam, les feuilles d'un vert tendre frissonnent au souffle d'une légère brise; partout ce sont des gazons, des plantes de toutes sortes qui créent une fraîcheur exquise. Avec un peu d'habitude, de bonne volonté et surtout d'amour de la peinture, l'œil a vite fait de percer l'assombrissement que les années ont apporté à cette belle toile. Dans l'*Été* ou *Ruth et Booz*, ce sont les moissons dorées qui s'étendent au loin, la rangée de chevaux, puissante comme un bas-relief antique, les gens qui sous le soleil doré se désaltèrent tandis que dans l'atmosphère accablante montent les chants naïfs de la cornemuse. Devant la *Grappe de la Terre promise*, on comprend que Corot se soit écrié : « Voilà bien la nature! » car sans s'arrêter aux énormes dimensions de la plantureuse grappe qui forme la charge de ces deux magnifiques soudards à figures de brutes, avec le sabre de garde champêtre qui leur pend au flanc, ni à la rotondité de ces fruits qui feraient craquer les branches de l'arbre, n'est-ce pas l'automne même, avec ses colorations déjà apaisées et richement fanées? Quelle connaissance de la nature n'a-t-il pas fallu pour trouver cet admirable et sourd ton du cours d'eau qui circule dans la vallée que surplombent ces rochers roussis? Enfin l'*Hiver* ou le *Déluge* est si connu, si admiré du plus infime et du

plus ignorant passant que l'on hésite même à le citer. Mais quel désespoir dans ce ciel impitoyablement gris, dans ces eaux montantes; partout c'est l'horreur et la mort, et ces affreuses sensations sont suggérées par les moyens les plus simples que peintre ait jamais employés.

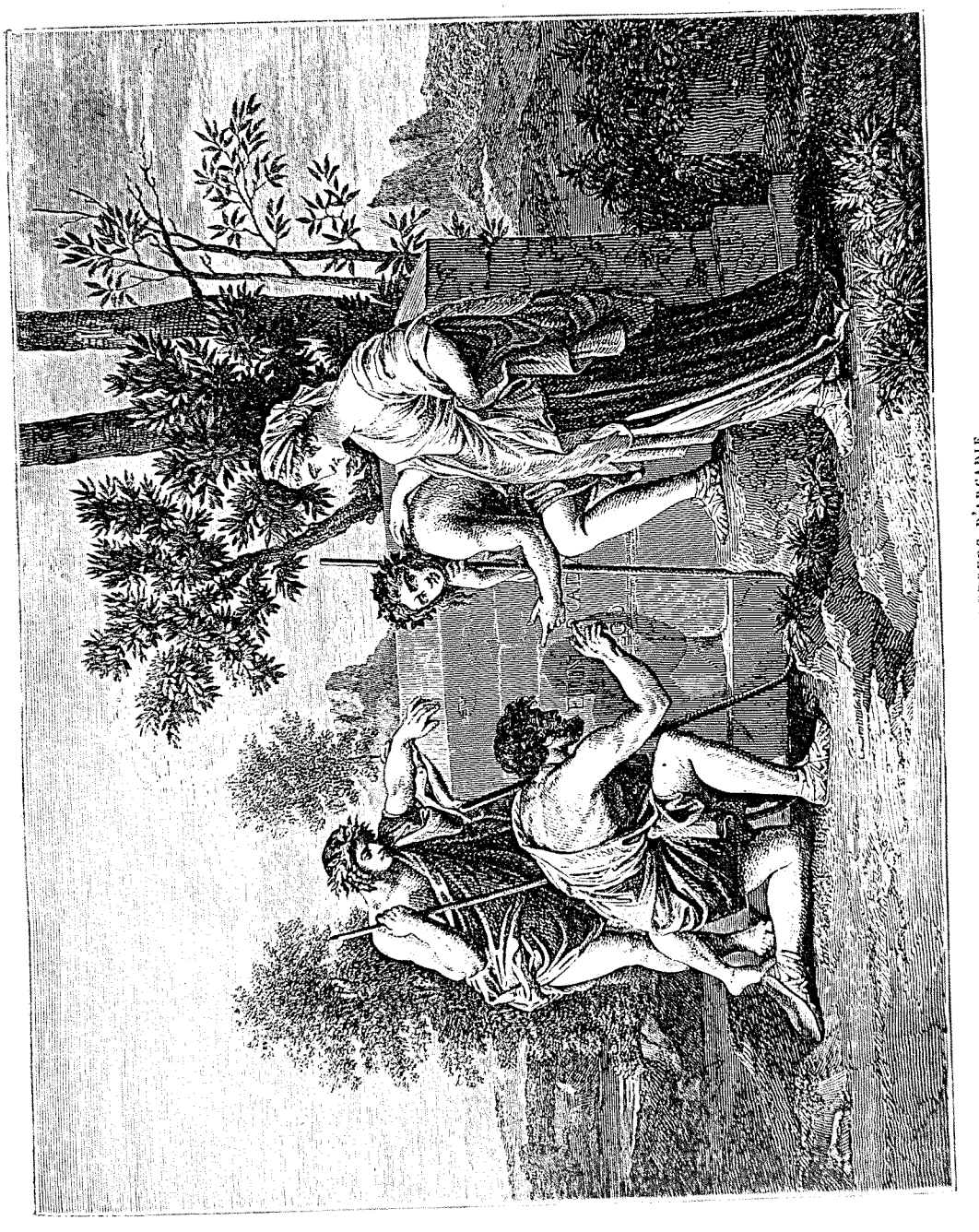
On dira que l'artiste, pour représenter les *Saisons*, ne pouvait pas employer d'autres harmonies que celles propres à chacun de ces temps. Mais d'abord le tout était de les trouver à la fois si significatives, presque si banales, et pourtant d'une telle rareté et d'une telle puissance de ton. Puis, veut-on des contrastes de couleurs encore plus accusés, dans des tableaux n'ayant pas entre eux le lien commun d'une « série »? Prenez, par exemple, *la Peste*, et voyez quelle désolation règne dans cette ville, grâce au ciel embrasé, à la lumière d'orage, à la chaleur étouffante qui tombent lourdement sur cette scène déplorable.

Et au contraire regardez le *Triomphe de Flore*, regardez-le très attentivement surtout, et autant que possible en isolant le tableau, soit avec les mains disposées en abat-jour, soit avec une jumelle ou avec ces isoloirs en carton qui existent dans certains musées étrangers, ce qui soustrait la peinture aux rayonnements et aux influences des tableaux voisins et lui restitue une grande partie de sa fraîcheur originelle, vous serez frappé de l'éclat et de la beauté des tons employés par le peintre. Vous verrez combien les chairs sont fleuries, combien à l'horizon les coteaux s'empourprent sous le ciel, et quelle délicatesse en même temps que quelle puissance règnent dans cette fête des fleurs, ce qu'il y a de plus joyeux, de plus tendre et de plus enivrant dans la nature.

Que si du coloris et de l'exécution nous passons à l'expression, au geste, au drame humain, nous n'aurons pas une moindre source de profondes émotions. Ce n'est pas la quantité des exemples qu'il faut chercher ici ; un seul exemple bien choisi est une clef suffisante pour toute l'œuvre d'un peintre. Dire si Poussin, nourri de l'antique, mais se l'assimilant si fortement qu'il en refaisait sa chose et l'expression la plus parfaite de sa propre pensée, sut jeter d'un trait d'admirables et de puissantes formes sur la toile ou sur le papier, cela paraîtrait presque un pléonasme. Mais pourtant on ne saurait trop appeler l'attention sur les deux figures couchées au premier plan de ce même *Triomphe de Flore*. Quelles formes nobles et fières ! Quelle hardiesse inouïe de dessin, et cela sans exagération apparente. Grandies, reportées sur la muraille, ces admirables figures seraient jugées bien plus puissantes et opulentes que n'importe quelles figures de Michel-Ange, car, le plus souvent, le maître florentin n'arrive à la puissance que par l'outrance.

Mais nous ne parlons encore que de formes ; il faut s'appesantir davantage sur l'expression qui est d'une sereine intensité, et qui dit tout ce qu'elle veut dire avec la sobriété la plus étonnante. On a souvent parlé de la variété des expressions dans le tableau d'*Éliézer et Rébecca*, où les jeunes filles montrent ingénument sur leurs

beaux visages, de l'enjouement, de la distraction, de la jalousie, de l'indifférence. Il est une figure qui nous tient bien plus à cœur encore, et c'est une de ces « clefs » de l'œuvre de Poussin, dont nous parlons. Il s'agit du Christ dans le tableau



POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE.

de la *Femme adultère*. Regardez-la aux yeux et à la bouche, cette face si profondément troublante, ce sourire d'une finesse si extraordinaire, ce regard à la fois pitoyable et ironique, mais de l'ironie d'un dieu; quand on l'a bien comprise,

cette expression si moderne de bonté et d'imperceptible raillerie, on connaît Poussin tout entier, on l'aime et on apprécie en toute science de cause le penseur autant qu'on a été attiré vers le peintre.

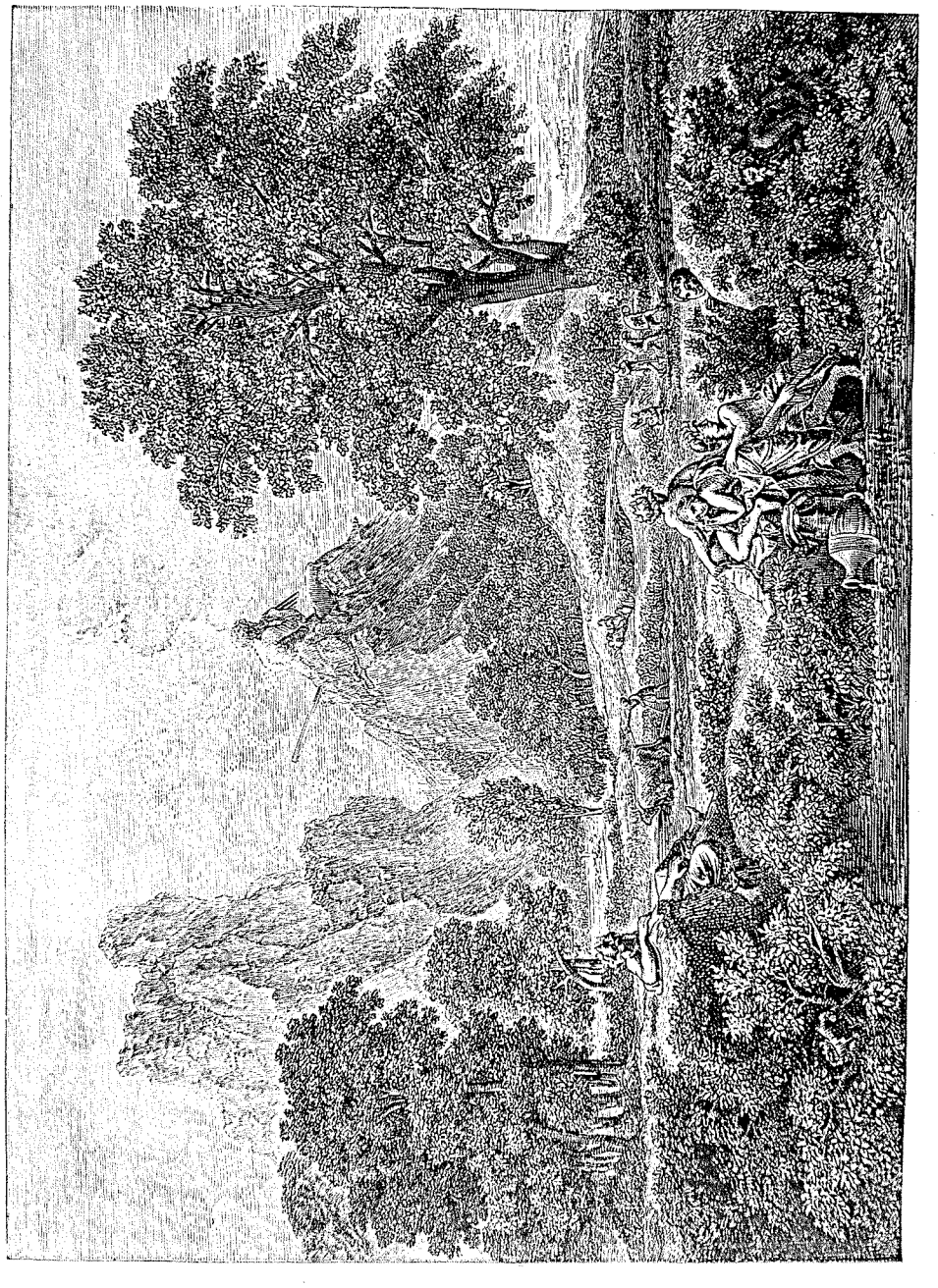
Le visage du Christ est encore bien étonnant de pitié et de distinction (en vérité on ne trouve pas mot de plus juste) dans les *Aveugles de Jéricho.* Poussin est à la fois, comme inspiration, un chrétien et un païen admirable. Lorsqu'il représente ce Christ terrible qui était critiqué si maladroitement par ses mesquins rivaux, il provoque sans effort, sans effet théâtral, les sentiments les plus religieux. Lorsqu'il montre la douleur d'Écho à la mort de Narcisse, dans ce petit tableau que nous aurions dû citer avant tous les autres, quand nous parlions de la *rareté* des harmonies de Poussin en tant que coloriste, c'est l'âme même de la fable antique qui soupire et se module en une plainte désespérément touchante. Mais nous n'en finirions pas de citer de tels exemples.

Voilà donc une partie des raisons qui font que nous considérons surtout Poussin comme un des plus grands peintres *français.* C'est qu'il représente le plus fortement, avec le plus d'éloquence, de spontanéité et de profondeur la netteté, la mesure, la parfaite appropriation des sujets et des idées qui distinguent le génie français représenté dans la personne de ses grands artistes, de ses grands poètes. D'ailleurs son éducation ne s'est-elle pas faite complètement en France, si son rêve s'est satisfait en Italie? Il est Français parce qu'il dit toujours juste ce qu'il faut dire, sans longueurs, sans ornements superflus, sans prétention, mais avec une force extraordinaire qui jaillit de la sobriété même.

Ce chapitre ne peut se passer entièrement en appréciations, et il faut qu'il se complète de quelques sommaires indications de catalogue; mais les idées exprimées dans ce qui précède n'étaient peut-être pas inutiles pour aider à comprendre Poussin, et mieux, nous l'espérons, que des descriptions de tableaux et des anecdotes plus ou moins authentiques. Outre les tableaux que nous avons cités, du musée du Louvre, il faut encore mentionner les suivants :

Moïse sauvé des eaux, sujet traité en deux compositions différentes; *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon; Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron; les Israélites recueillant la manne*, une des plus curieuses compositions du maître et des plus utiles pour l'étude du geste et de l'expression; le *Jugement de Salomon*; l'*Adoration des Mages*; deux *Saintes Familles*; l'*Assomption de la Vierge*; l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur*; le *Ravissement de saint Paul*, que peignit Poussin pour Scarron, dont il n'aimait guère, à ce qu'il dit dans sa correspondance, le tour d'esprit d'un burlesque forcé: le *Maître d'école de Falisques*; le *Jeune Pyrrhus sauvé*; *Mars et Vénus; Mars et Rhéa Sylvia;* deux admirables *Bacchanales*; le *Concert*; les *Bergers d'Arcadie*, un tableau si célèbre que nous avons jugé inutile d'en parler ici plus

longuement, tant il a été commenté, et parfois avec un peu trop de rhétorique; enfin le *Diogène jetant son écuelle*, dont le paysage est aussi beau, aussi touffu, aussi opulent que dans le tableau du *Printemps*; et le *Portrait de Poussin*



POUSSIN. — POLYPHÈME.

par lui-même. Ainsi nous aurons nommé tous les tableaux que possède le Louvre.

A propos du dernier, il peut encore être fait une remarque utile. Ce portrait fut l'objet de toute une longue, minutieuse et parfois presque pénible corres-

pondance. Les amis de Poussin restés en France avaient manifesté le désir d'avoir un portrait de lui, et le fidèle M. de Chantelou s'en était fait l'interprète. Poussin commença par quelques façons. Il ne croyait pas que cela valait la peine de dépenser quelques pistoles « pour une tête de la façon de M. Mignard, qui est celui qui les fait le mieux, quoiqu'elles soient froides, fardées, sans force ni vigueur ». La lettre qui contient une si piquante remarque à l'adresse de Mignard, un des peintres en faveur à cette cour qu'il avait bien connue, est datée de janvier 1648. En juin 1650 c'est tout au plus s'il a terminé le portrait. Dans l'intervalle il ne se fait pas faute de se plaindre de l'ennui profond que lui cause ce travail : « Je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je prends peu de plaisir, et j'ai fort peu d'habitude, car il y a vingt-huit ans que je n'ai fait aucun portrait; néanmoins il faut le finir, car j'aime bien plus votre satisfaction que la mienne ». Et encore, dans une autre lettre : « Je prétends que ce portrait doit être une preuve du profond attachement que je vous ai voué, d'autant que pour aucune personne vivante je ne ferais ce que j'ai fait pour vous en cette occasion. Je ne vous dirai pas la peine que j'ai eue à faire ce portrait, de peur que vous ne croyiez que je veux le faire valoir. »

Ces aveux, vraiment pénibles, d'hésitation et de fatigue pour mener à bonne fin ce puissant morceau, éclairent encore pour nous tout un côté du talent de Poussin. On peut en inférer que pour lui un travail littéral d'après nature devrait être la plus rebutante, la moins intéressante besogne. Pour lui, faire œuvre d'art c'était inventer beaucoup plus que copier, et quand il s'agissait d'un travail où l'imitation stricte est la primordiale qualité, il s'arrêtait vingt fois en route, découragé.

Terminons par une brève énumération des peintures de Poussin autres que celles du musée du Louvre. Le musée de Toulouse en possède sept : un *Saint Jean-Baptiste*, le *Mariage*, la *Pénitence*, la *Confirmation*, l'*Eucharistie*, l'*Extrême-onction* et une *Sainte Famille*. Au musée de Montpellier, il n'y en a pas moins de quinze, parmi lesquelles six paysages, la *Mort de sainte Cécile*, le *Baptême de Jésus-Christ*, l'*Adoration des bergers*, et divers sujets mythologiques.

La National Gallery de Londres possède huit tableaux de Poussin : les plus remarquables sont une *Danse de Faunes et de Bacchantes*, et une *Vénus endormie*. La Pinacothèque de Munich possède un *Midas* et l'*Ensevelissement du Christ*. A Dresde, sept tableaux d'une excellente qualité; il faut compter au nombre des plus beaux ouvrages du maître une *Adoration des mages*, importante variante du tableau du Louvre; l'*Empire de Flore*, un tableau d'un éclat merveilleux; une admirable *Vénus endormie*, dont le corps est délicieux de modelé et de souplesse jeune; enfin un très grand tableau du *Martyre de saint Érasme* une des œuvres les plus mouvementées de Poussin. Notons encore quatre tableaux au

musée de Berlin ; un fort important à Vienne, la *Prise et Destruction de Jérusalem par Titus*.

Enfin les musées de Saint-Pétersbourg, de Florence et de Madrid sont riches en œuvres de Poussin. Ce dernier surtout en contient de vraiment précieux, spécialement toute une série de paysages entre autres l'admirable petit *Polyphème* qu'il serait indispensable d'analyser en détail pour une étude complète du maître, et un *Départ pour la chasse au sanglier*. Enfin il y a de beaux Poussin dans les collections particulières.

Mais il suffit d'aller au Louvre et d'y méditer longuement devant les œuvres que nous possédons pour bien comprendre ce grand artiste et connaître un des chapitres les plus importants de l'histoire de l'art français.

CHAPITRE V

Le XVIIe siècle (suite). — Le Valentin. — Le maître du soleil, Claude Lorrain. — L'œuvre des Le Nain.

L'aurore du XVIIe siècle est éclatante. Sans doute, dans la seconde partie nous verrons des décorateurs fastueux et pompeux, de savants et nobles portraitistes. Mais s'il fallait, en ce qui concerne la peinture, maintenir à ce siècle la dénomination assez vague et assez conventionnelle de *Grand Siècle*, cette fois Louis XIV n'y serait pour rien. Car avant qu'il régnât s'étaient manifestés certains des plus plus grands peintres de notre école : Nicolas Poussin, Claude Lorrain et les frères Le Nain.

La grandeur incomparable de Poussin nous a fait non seulement retarder le moment de parler de Claude et des Le Nain, mais encore laisser de côté pour un instant la mention de peintres estimables, quoique de second ordre. Avant de passer aux originales et puissantes figures qui contribuent avec Poussin à l'éclat de la première moitié du XVIIe siècle, disons quelques mots rapides des autres peintres qui déployèrent beaucoup d'activité, sinon beaucoup de verve créatrice.

Disons tout d'abord que c'est à dessein que nous ne parlons pas de Porbus ni de Philippe de Champaigne. Ce sont des Flamands de race, et nous nous occuperons d'eux quand nous parlerons de l'école flamande. Sans doute nous avons parlé assez longuement de Jean Clouet, quoique Flamand, mais il était devenu artiste vraiment français et avait fait souche d'artistes français. On pourrait objecter aussi que Philippe de Champaigne accomplissant pour la France la plus grande partie de ses ouvrages, on pourrait user de la même liberté. Mais autre chose est une hospitalité et autre chose une complète et absolue acclimatation. Or Philippe de Champaigne demeure essentiellement flamand de caractère et de talent, sauf peut-être dans quelques

morceaux tels que le portrait de Richelieu, où il est français, ou encore la *Cène*, où il est à moitié italien. Et il n'y aurait point de raison pour ne pas faire ici une étude complète sur les peintres italiens qui travaillèrent longtemps à la décoration de Fontainebleau, ou sur Rubens, à cause de la série de Marie de Médicis. Nous préférons donc ne parler de certains peintres étrangers rattachés parfois à l'école française, que dans les volumes suivants.

Parmi les artistes réputés au début du siècle, il faut citer Nicolas Duchesne, et surtout Jean Mosnier, de Blois, le décorateur du château de Cheverny, qu'il orna de peintures tirées de *Don Quichotte* et toujours de la



BLANCHARD. — ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

fameuse histoire de *Théagène et Chariclée*. On a conservé en outre, au Louvre, une peinture de Mosnier, la *Magnificence royale*.

Il faut également citer, parmi les artistes qui travaillèrent pour Richelieu ou pour Louis XIII, Nicolas Prévost, Claude Deruet, et Jacques Stella que nous avons vu lié d'amitié avec Poussin à Rome et continuant les relations avec lui après l'exil volontaire du maître. Stella (1596-1657), était un tempérament délicat, connaisseur d'art, bon graveur, mais ses œuvres peintes ne présentent point assez d'accent pour nous arrêter ici.

Nous ne saurions non plus parler bien longuement de Jacques Blanchard (1600-1638) que ses contemporains égalèrent sinon préférèrent à Titien, le surnommant sans ambages le « Titien français ». Blanchard avait fait en effet quelque étude du coloris vénitien, et l'assez insuffisant équivalent qu'il en donnait lui permit de faire contraste avec les teintes plates, et les tonalités crues de Vouet, qu'il contre-balança un moment. Le Louvre possède quatre tableaux de

ce peintre et on peut voir de lui, à Notre-Dame, un grand tableau de la *Pentecôte.*

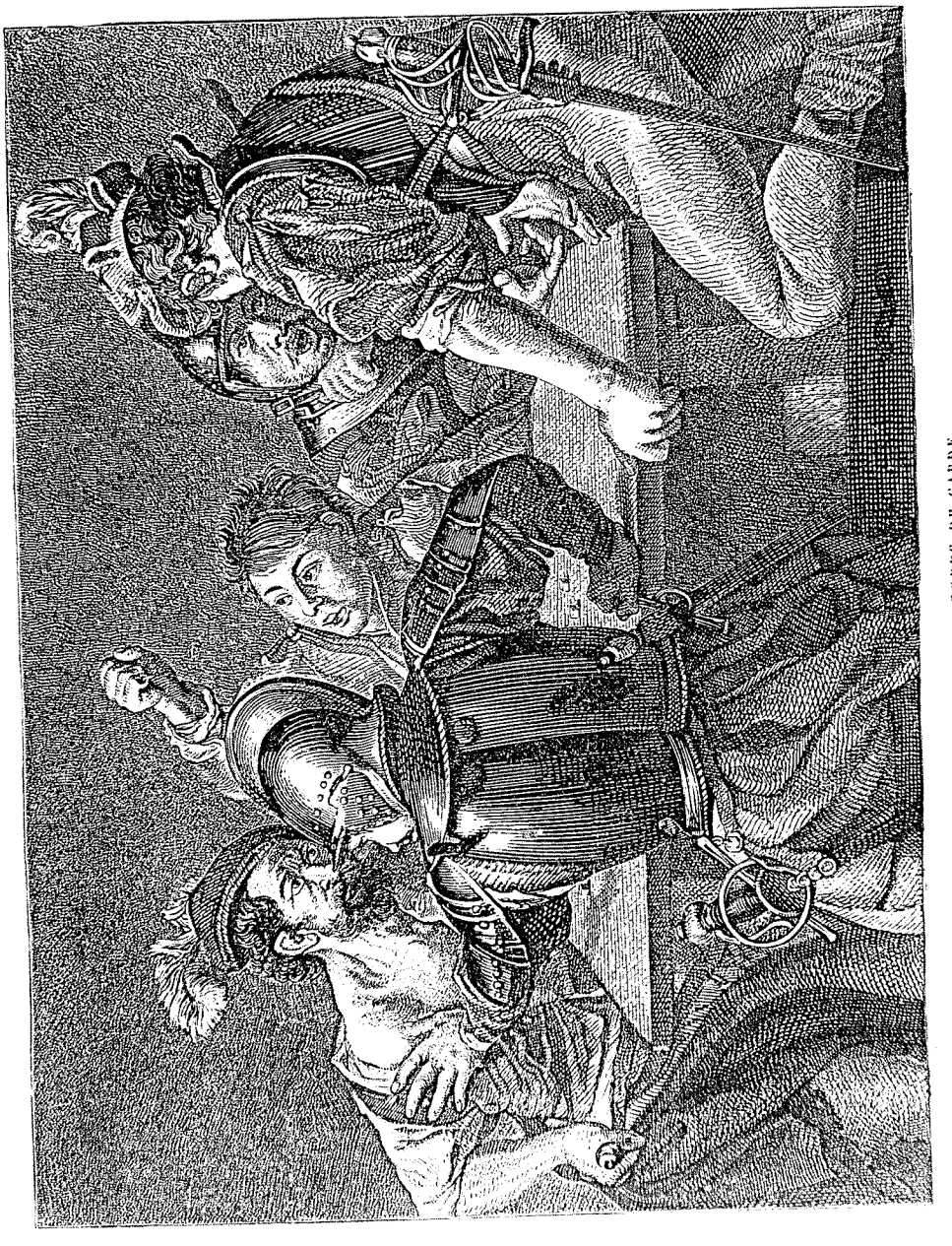
On sera tenté d'examiner de plus près la curieuse et énergique, mais théâtrale œuvre du Valentin. Ce serait faire une confusion complète que d'opposer le Valentin à Poussin, en considérant le premier comme un réaliste et le second comme un idéaliste. Mais on donne volontiers le nom de réalistes aux peintres qui s'assignent pour métier de montrer des types accentués, des figures composées de rides et de bosses dans des éclairages vivement contrastés. Sans doute il peut se rencontrer de vrais réalistes dans ce genre, comme aussi de grands poètes. Mais aussi cette rudesse de dessin et de peinture, cette perpétuelle opposition de lumières crues et d'ombres noires, cachent parfois beaucoup de banalité dans la conception, et nous pourrons, si nous n'y prenons garde, nous laisser subjuguer par les seules apparences de l'énergie. C'est, dans une certaine mesure, le cas de Jean de Boullongne, dit le Valentin (1601-1632).

Le malheur pour Valentin, c'est d'avoir été naturalisé italien, picturalement parlant, et encore d'une province très restreinte, de celle qu'avait gouvernée le Caravage. Si le Caravage est le père de l'école espagnole, les maîtres de cette école se sont moins mal trouvés de cette filiation, car ils rencontraient dans les formules de cet artiste une expression qui s'adaptait bien à leur propre tempérament. Mais pour un peintre français c'est toujours un peu un travestissement, et cette inspiration est un carnaval, d'espèce relevée, il est vrai, mais carnaval tout de même.

Les concerts de soudards ou d'aventuriers groupés par Valentin, ses corps de garde, ses tableaux d'histoire sentent encore plus l'arrangement que la réalité, et devant eux un homme de goût affiné ne saurait jamais dire comme Corot devant Poussin : « Voilà la nature! » Toutefois il y a dans ces toiles, à côté de types conventionnels dans l'énergie, affectés dans le réalisme d'école, quelques morceaux qui sont vraiment simples et fortement venus. Nous n'aurons garde de les laisser passer, puisqu'ils donnent en somme à Jean de Boullongne un rang des plus honorables dans un art d'essence inférieure.

Lorsque le Valentin vint à Rome, le Caravage venait de mourir. Notre peintre n'en subit pas moins son influence assez profondément pour ne plus devenir qu'un sous-Caravage et pour que l'exemple de Poussin demeurât pour lui lettre morte. Nous avons vu, en effet, qu'il rendit hommage à Poussin, fut lié avec lui de sympathie, mais qu'en aucune façon il ne marcha dans son sillage. Certes nous ne songerions point à lui faire un reproche de n'avoir pas été de la race peu intéressante des imitateurs, et d'avoir su garder, dans le contact d'un si grand et si impérieux talent, sa propre indépendance, si cette indépendance l'avait aussi bien préservé d'une autre imitation.

On sait que le Valentin était fort à la mode en Italie, et qu'il eut pour protecteur, entre autres, le cardinal Barberini qui avait été d'un si haut appui pour le Poussin. Valentin était en rapport avec la haute société et il en peignait à sa façon les types et les costumes. Il ne faudrait donc pas



LE VALENTIN. — CORPS DE GARDE.

prendre pour des réunions de bandits, se livrant aux douceurs de la musique entre deux mauvais coups, ce qui est en réalité des réunions de gentils hommes, ni trouver trop mauvaise mine à ces bons compagnons parce qu'ils émergent un peu brusquement des ténèbres.

Toutefois les biographes de Valentin racontent également qu'il ne dédaignait pas de courir les bouges où il pouvait rencontrer quelque type bien accusé, ou retrouver à l'occasion quelqu'un de ses amis de qualité, prenant plaisir à s'égarer dans les mauvais lieux, pêle-mêle avec le gibier de potence. Mais comment se fait-il qu'alors les tableaux de Valentin n'aient pas l'intérêt documentaire, ou pour mieux dire encore l'intérêt philosophique d'une véritable étude de mœurs? Comment nous laissent-ils froids, quelle que paraisse être la vérité des types? C'est que tout cela sent l'arrangement, la disposition après coup et suivant un système, puis l'exécution d'après une formule. Le Valentin, pourrait-on dire, s'y prend pour grouper ses personnages comme procéderait un peintre de nature morte pour disposer ses plats et ses victuailles, ce qui fait que les tableaux de Valentin, nous entendons surtout ses tableaux de musique ou de conversation, sont en réalité des natures mortes d'une espèce particulière.

Il faut faire une exception pour les tableaux qui mettent en scène un épisode déterminé : l'*Innocence de Suzanne reconnue*, par exemple, ou encore le *Jugement de Salomon*. Ici nous ne sommes plus dans la vie, mais bien en plein théâtre, et il faut reconnaître au Valentin des qualités d'excellent dramaturge. Il ne trouve point d'accents sublimes, de ces mots, de ces gestes qui frappent le spectateur comme d'un coup de lumière; mais il sait parfaitement agencer sa mise en scène, il remue son public par de gros moyens, par la charpente dramatique, comme nous dirions aujourd'hui.

Nous avons parlé de beaux et heureux morceaux de peinture se rencontrant dans la convention et dans l'emphase dominante. Nous pensions surtout à la figure de Suzanne, pauvre fille aux mains rougeaudes, à la mine confuse et presque affolée dans ce terrible mouvement; nous songions aussi et surtout aux deux mères dans le *Jugement de Salomon* et à la belle figure de l'enfant mort, au premier plan, d'un modelé et d'un dessin remarquable de force et de sûreté.

Valentin mourut jeune (il avait à peine trente et un ans). Nature ardente et avide de plaisirs, il trouva sa fin à la suite d'excès. Il était déjà maître dans son art; mais serait-il jamais devenu, de bon peintre, un grand artiste? Il semble qu'en général, les indices se déclarent plus tôt.

Nous savons déjà que Claude Lorrain fut à Rome un des compagnons du Poussin vers la trentième année. Non seulement cela ne saurait surprendre qu'une étroite sympathie ait attiré le jeune peintre lorrain vers celui qui était déjà son aîné en âge, en talent et en gloire, mais encore il paraîtrait impossible que l'influence exercée sur Claude par Poussin n'ait pas été très vive.

Cela n'est pas à dire d'ailleurs que le génie de Claude ne soit demeuré vigoureusement personnel et créateur, et qu'il doive à celui de Poussin autre chose

qu'une orientation; en un mot Claude Lorrain, en tant que peintre, ne devint pas un satellite de Poussin, mais un ami. D'ailleurs ce que Poussin cherchait par le raisonnement, les fortes méditations, et aussi par l'enthousiasme cons-



LE VALENTIN. — CONCERT.

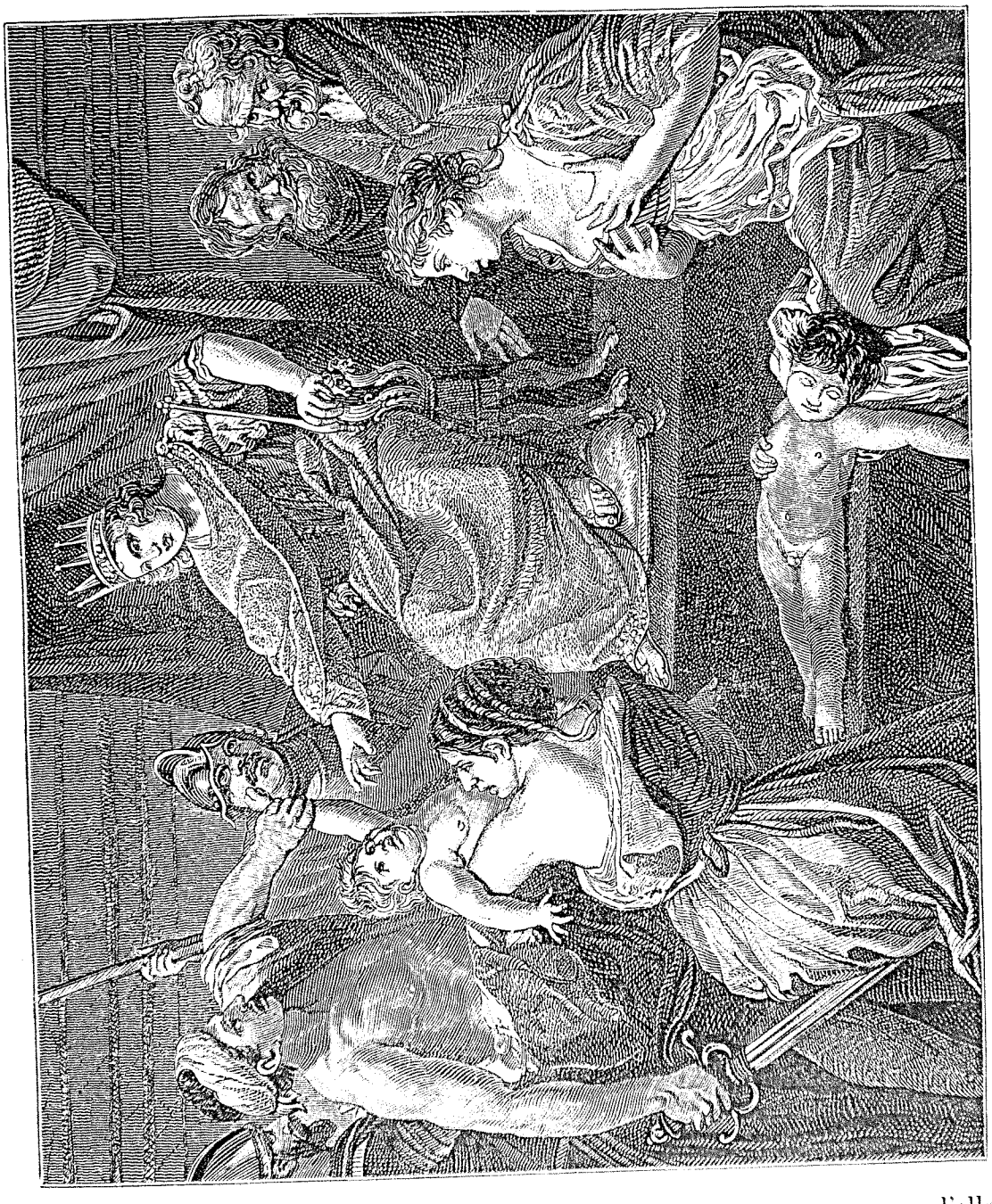
cient d'une belle âme, Claude Lorrain ne le rencontra à un certain degré que par un heureux instinct. Il semble que les plus beaux effets que nous admirons dans ses œuvres, ces qualités extraordinaires, uniques, de lumière et

d'atmosphère, tout cela se soit échappé de lui comme malgré lui, à son insu. Car ce qui appartient à sa volonté nous paraît inférieur. Ses grandes scènes, il ne faut pas s'y méprendre, étaient pour lui des morceaux d'histoire encore plus que des morceaux de nature; le *sujet* n'y était en aucune façon secondaire, tandis que cette lumière qui nous grise encore après bientôt trois siècles, et dont cette longue suite d'années, destructrice de tant de peinture, n'a pu voiler le rayonnement, cette lumière n'était que l'accessoire et l'accompagnement.

Chez Poussin l'*art* est admirable ; chez Claude Lorrain c'est quand l'art est absent, et par là nous entendons quand il n'y a rien de formulé, de systématique ni de voulu, qu'il faut le plus admirer. Des légendes ont couru jadis sur Claude Lorrain, et une d'entre elles a été toujours écartée avec une respectueuse indignation par ses biographes, à savoir que le peintre était d'esprit un peu vacillant, ou pour dire brutalement le mot un idiot. Eh bien, faut-il l'avouer? cela ne nous choquerait pas autrement d'apprendre que ce n'est point là une légende, mais une vérité. Nous ne l'aimerions pas moins profondément, nous ne le comprendrions pas moins intimement sous cet aspect d'un sublime idiot, d'un idiot se grisant de lumière, et trouvant soudain parmi ses bégaiements, un moyen d'exprimer, de reproduire, d'emprisonner sur la toile ce seul objet de son admiration : le soleil. Nous l'aimerions et nous le comprendrions fort bien, ce pauvre d'esprit à qui le ciel, le vaste ciel tout lumineux, le ciel d'argent pendant les matinées, d'or pendant le jour, de pourpre incandescente à la fin de la journée, à qui le ciel appartiendrait de son vivant. Oui, Claude Lorrain idiot, faible d'esprit, enténébré pour toute autre chose que son art, nous semblerait très complet, et sa vie ainsi que son œuvre ne cesseraient pas pour cela d'être d'une absolue logique. Nous nous soucierions fort peu des pudeurs assez ridicules d'une critique et d'une histoire pour qui un grand artiste est forcément un raisonneur, un homme qui de son vivant marche déjà dans une allure de future statue. Nous ne craignons point d'admettre que les bruits soigneusement étouffés de la débilité de Claude Lorrain ne s'étaient pas produits sans quelque fondement. En un mot il ne nous paraît pas moins admirable parce qu'idiot. Pour tel nous le tenons volontiers avec une grande tendresse, et c'est comme tel que nous passons en revue les principaux traits de sa vie sans que la logique semble souffrir le plus légèrement de notre hypothèse. Voyez plutôt.

Claude naît en 1600, le troisième des fils de Jean Gellée, au château de Chamagne. Il perd ses parents à l'âge de douze ans. On conte que son père, désespérant de le voir devenir jamais apte à quelque profession comme son fils aîné Jean, par exemple, graveur sur bois à Fribourg, place le petit Claude, qui ne voulait ou ne pouvait rien apprendre à l'école, en

apprentissage chez un pâtissier. Ce détail paraît d'ailleurs controuvé et n'est confirmé par aucun document; nous n'y tenons donc pas autrement, bien qu'il ne soit pas pour nous déplaire si fort qu'à ses trop respectueux biographes.



LE VALENTIN. — JUGEMENT DE SALOMON

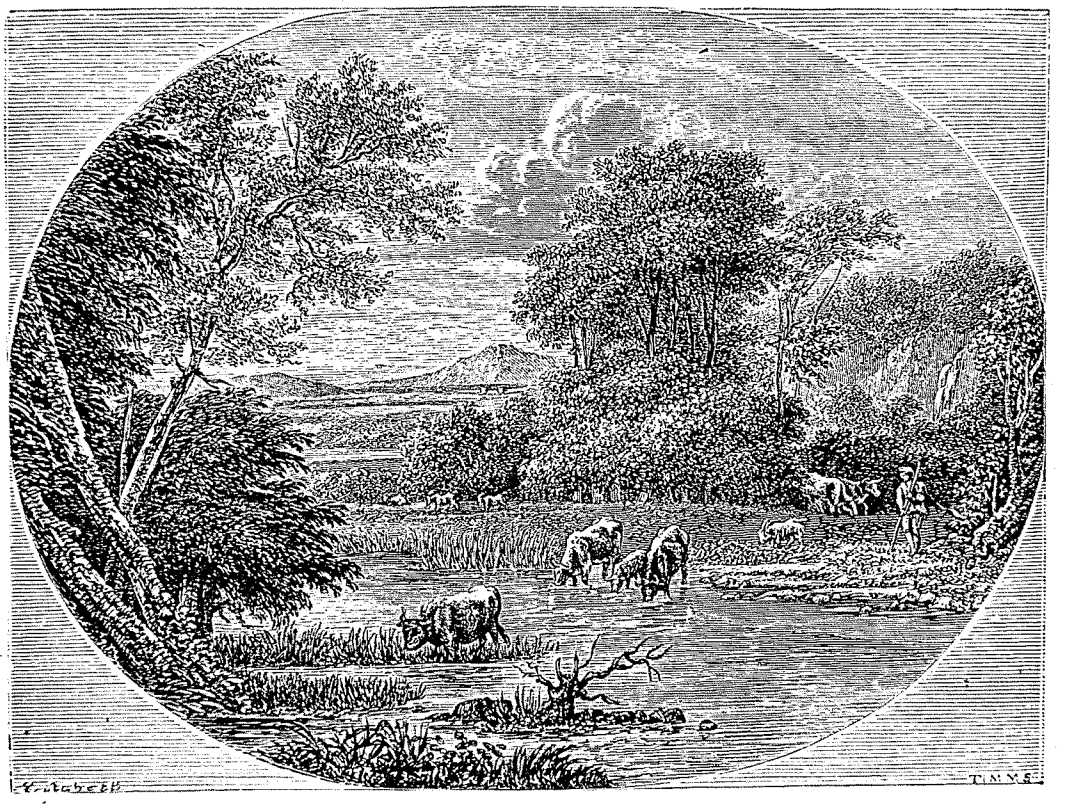
A la mort de ses parents, Claude Gellée n'a d'autre ressource que d'aller retrouver à Fribourg son frère le graveur. Celui-ci l'occupe à de menues besognes de dessin d'ornement, l'initie tant bien que mal à la pratique de la gravure.

Mais il est vraisemblable qu'il ne peut pas faire grand'chose de son jeune frère, puisqu'il ne le garde qu'une année à peine, et qu'il le confie à un de leurs parents, un marchand de dentelles qui se rend à Rome. On imagine que, chemin faisant, le simple d'esprit ne perdit point un coup d'œil, que son intelligence confuse, aussi peu disposée à mordre à l'écriture ou à la lecture qu'à la gravure d'ornements, ou au commerce des dentelles, intelligence purement contemplative et inconsciente d'elle-même, s'ouvrit déjà le long des forêts, des monts, des routes, des fleuves et des lacs, à la seule chose qui la tînt en joie, l'éclatante et bonne nature, féconde en mirages, en spectacles changeants, complaisante et intelligible peut-être plus, qui sait, à l'âme vacillante de l'*idiot*, qu'à celle de l'homme responsable, raisonnable et marchand, à qui on l'avait confié.

Claude Gellée reste trois ou quatre ans à Rome, il y vit sans autres subsides que ceux qui lui parviennent de sa famille ; et il ne semble pas qu'à ce moment il ait pu s'employer à quelque besogne rémunératrice, ni même qu'il se rendît bien compte de posséder quelque aptitude. Jouet des circonstances, incapable de lutter, de s'insinuer, de s'employer, en un mot, en attendant un meilleur sort, le séjour de Rome lui devient impossible, lorsqu'à la guerre de Trente ans commençante, les subsides ne lui parviennent plus de son pays par suite de l'interruption des communications. Il trouve, âgé alors de dix-huit ans, asile à Naples, chez un peintre de Cologne, Godfried Walls, chez lequel il acquiert certaines notions du dessin d'architecture et de la peinture de paysage. Il ne reste là que deux ans, et le voici de retour à Rome, toujours misérable, toujours inconnu non seulement d'autrui, mais probablement encore de lui-même, et dans une profonde et déprimante misère. Tant bien que mal, il trouve un emploi chez un autre peintre, Agostino Tassi. Mais quel emploi ! Palefrenier plutôt qu'élève, domestique plutôt que collaborateur, puisqu'il n'entrait pas seulement dans son emploi d'aider Tassi aux parties d'architecture que nécessitaient certaines décorations dont il était chargé, mais encore de recevoir les visiteurs, très grands personnages, prélats, etc., et de soigner les chevaux. Il semble qu'Agostino Tassi ait trouvé quelque profit à employer ce bon garçon qui connaissait la perspective et l'étrillage et n'en tirait pas vanité. Claude reste, en effet, environ cinq ans chez ce patron. Puis de nouveau le voici par les routes : il s'en retourne dans la direction de son pays natal et arrive à Nancy après avoir passé par Lorette, Venise ! le Tyrol et la Bavière.

Claude Lorrain à Venise ! En vérité ce rapprochement de noms produit sur notre imagination un effet infiniment plus vif que le plus explicite document, déposé et paraphé chez les notaires de l'Histoire. Nous ne pouvons nous empêcher de rêver à ceci ; Claude ayant à Venise, pour la première fois, la révélation vraiment nette de la mer et du soleil. Sans doute le pauvre hère qui avait vécu à Naples, et comment vécu ? ne pouvait pas n'avoir pas demandé souvent

des instants de contemplation et de consolation à la grande capricieuse, et à ce soleil qui la parait de dorures et de joyaux à sa guise. Mais passant par Venise, plus de cinq ans après, ayant probablement réuni chez Tassi un modeste pécule pour retourner à Chamagne, se sentant pour la première fois un peu son maître, et par conséquent un peu grandi à ses propres yeux, en la joie vague de revoir son pays d'enfance, Claude était plus à même qu'à aucun moment de sentir profondément les choses, et à Venise plus que nulle part ailleurs.



CLAUDE LORRAIN. — LE TROUPEAU A L'ABREUVOIR.

Ces ports et ces quais, que l'on les catalogue de Messine, de Naples, de Tarse ou de quelque autre cité antique subsistante ou disparue, il nous semble qu'il y plane dans l'air léger, qu'il y clapote dans les vagues un peu du souvenir de l'âme de Venise assimilée par l'âme innocente du Lorrain enfin émancipé !

A Nancy un parent de Claude Lorrain lui fait connaître de Ruet, peintre du duc Henri de Lorraine, et il trouve à s'employer aux travaux de décoration que dirigeait cet artiste en renom. L'histoire raconte ici qu'un accident (une chute), arrivé à un ouvrier doreur qui travaillait aux côtés de Claude Lorrain sur un

échafaudage frappa si vivement notre peintre qu'il renonça à la gloire de demeurer le collaborateur de Claude de Ruet, et d'exécuter les architectures plus longtemps dans ses décorations de l'église des Carmes. Il est beaucoup plus vraisemblable que Claude ayant assez revu son pays, s'y trouvant à l'étroit, et rappelé par les visions d'Italie, saisit avec la grosse finesse et l'obstination des gens simples le premier prétexte qui se présenta, et préféra retourner à Rome tenter la mauvaise fortune.

Il s'y rendit par Lyon et par Marseille cette fois. Il était voué à connaître et à peindre la mer sous ses plus divers aspects et à étudier de gré ou de force le mouvement actif et majestueux des ports : à Marseille il était retenu par une maladie, et de Marseille à Civita-Vecchia, une tempête assaillait le navire où il voyageait de compagnie avec le peintre Charles Errard.

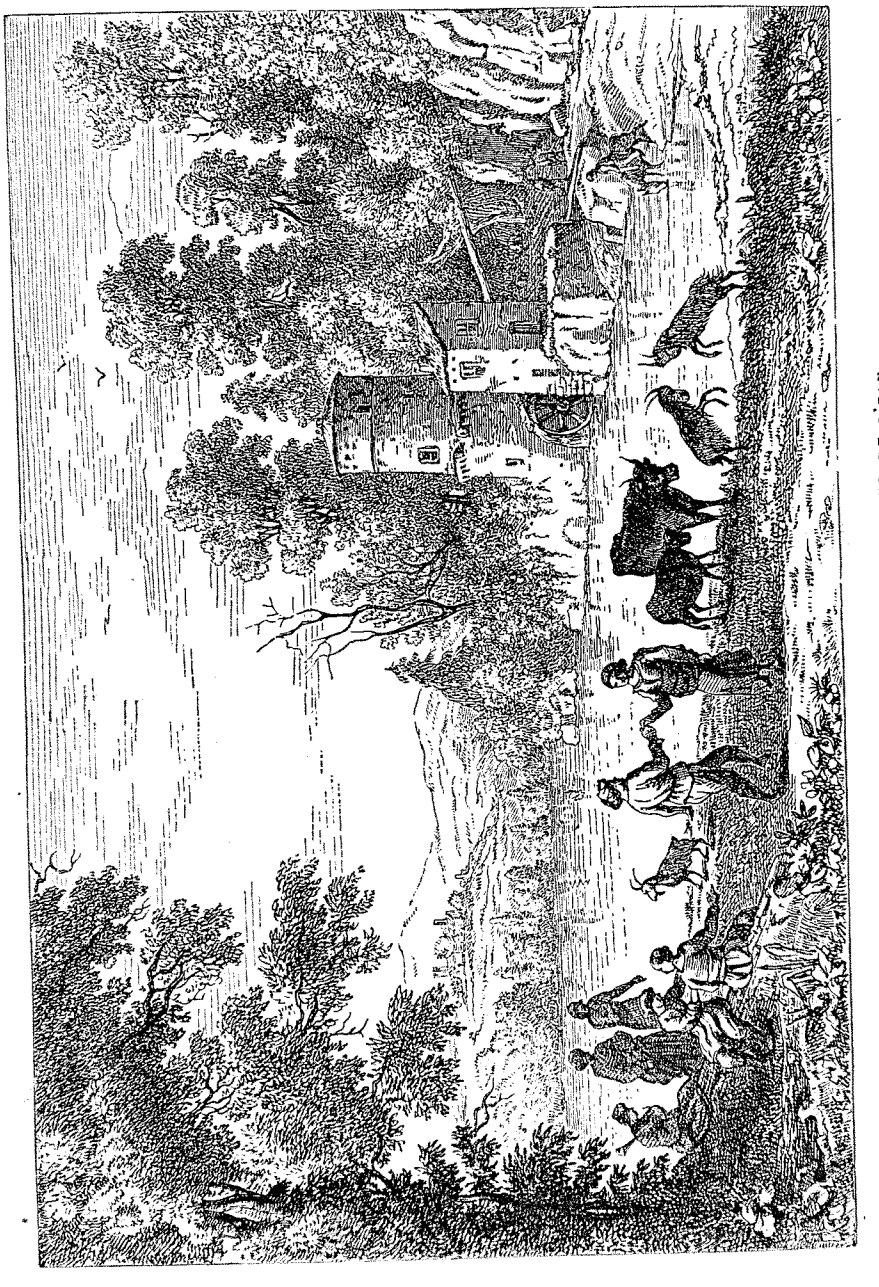
De retour à Rome, en 1627, Claude Lorrain fut attiré vers Poussin, qui s'était fixé là depuis trois ans. La rencontre de Poussin est aussi décisive que le court passage à Venise. Claude, l'illettré, le simple d'esprit, l'instinctif, le dédaigné et le taciturne, jugé bon, par des artistes très célèbres et aujourd'hui très oubliés, pour peindre les architectures dans leurs œuvres pompeuses et sans flamme, Claude enfin, l'espèce de manœuvre dont on sourit quand par hasard on daigne s'occuper de lui et lui jeter un morceau de pain pour prix de ses services, dut être conquis et doucement attiré par cette parole grave et bonne, cette dignité simple, cette éloquence lumineuse qui se dégageait sans aucun doute de la parole de Poussin comme elle se dégageait de ses écrits et de ses tableaux. C'était le premier homme qui le traitait véritablement en ami, et un grand homme encore ! qui le comprenait peut-être, et qui, avec ce clair et pensif et honnête regard qui nous est conservé dans le beau portrait dont nous avons parlé, lisait dans le fond de cette âme où tant d'obscurité s'agitait avec tant de lumière.

Claude sentit devant les tableaux de Poussin de décisives révélations. De retour dans l'humble coin où il nichait, il devait prendre sa tête à deux mains, et se dire : « Il me semble qu'en pensant à Nicolas Poussin, je pourrais aussi faire de belle choses ! »

Et alors, un jour, deux beaux paysages sortent de son pinceau, deux paysages où l'air circule, où la lumière ruisselle, deux paysages qui ne demeurent point sous le boisseau, mais qui frappent d'admiration un connaisseur et un personnage influent : le cardinal Bentivoglio. Celui-ci se déclare son protecteur, intéresse à lui le pape Urbain VIII. La vogue suit ; Claude Gellée, le Lorrain, est délivré : il n'a plus qu'à peindre.

Il peint sans relâche ; Poussin a exercé sur lui une influence indéniable au point de vue de l'ordonnance et de la conception d'un tableau, et bien qu'il aime souvent à peindre, de préférence, des villageois en fête, des bergers qui mènent

leur pesant troupeau, il cède non moins fréquemment à l'impérieuse mode de faire, de ses palais, de ses quais et de ses ports au delà desquels s'étend la mer sous l'argent clapotant du soleil levant, ou sous l'or en fusion du couchant, les



CLAUDE LORRAIN. — LA DANSE AU BORD DE L'EAU.

cadres de scènes historiques, cadres dont le style ne change guère, qu'il s'agisse de Chrisés, d'Ulysse, de Cléopâtre ou de David. Les personnages, gauche qu'il est ou qu'il se croit à donner du style aux figures, il les fait peindre par Philippe Lauri, Courtois, Jean Miel, ou Swanewelt ou quelque autre camarade.

Mais alors, ces personnages neutres, guindés ou comiques, dans leur gravité pseudo-historique, avec leur touche flamande ou française, comme une fois seul Claude les transforme, les baigne de lumière, les cerne des reflets frisants du soleil montant ou descendant à l'horizon ! Comme alors le grand idiot se grise de sa lumière chérie ; quels trucs extraordinaires, révélés, il met en œuvre pour faire tournoyer en plein ciel, en plein milieu de l'inerte tableau, ce petit paquet de couleur jaune, blanche, ou rougeâtre qu'avec l'heureuse intrépidité des inconscients il a posé là pour figurer le soleil ! Et comme il

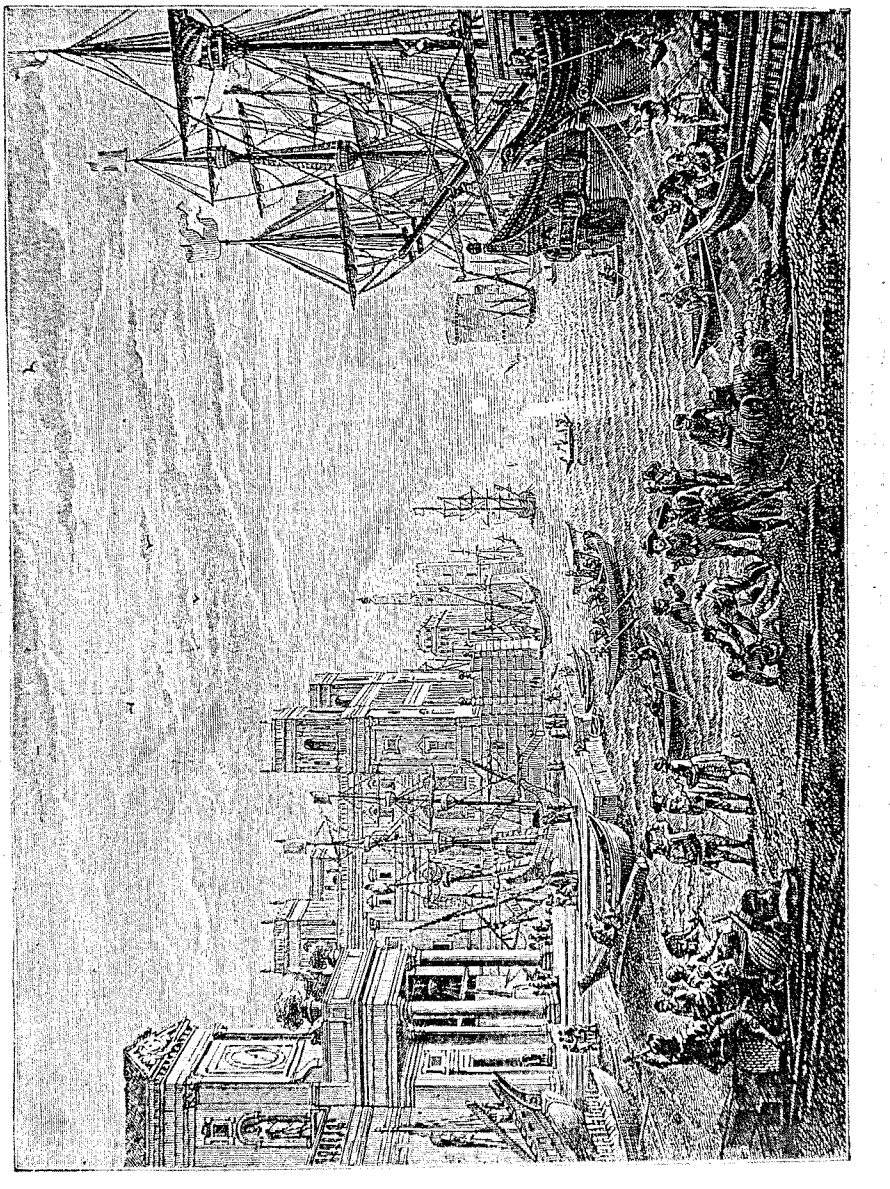


CLAUDE LORRAIN. — LE BOUVIER.

déduit tout le reste du tableau de cet audacieux point de départ, embrasant le ciel, frangeant du même éclat les nuages, le faisant crépiter le long des toits ou des colonnades de ces palais qu'il peint sans hésitation et qui jadis devaient être pour lui la plus odieuse tâche. L'idiot a bien pris sa revanche sur les gens d'esprit. Le matin, dans le plein jour, aux radieux couchers de soleil, de son soleil, il parcourt la campagne, seul, et devant son astre passionné parfois il doit pousser des cris inarticulés, des mots sans suite et qui le font rire comme rit le paysan qui vient de prendre quelque oiseau dans un piège : lui vient de prendre au piège encore un peu de soleil. Quand par hasard il rencontre un confrère, un peintre, comme ce brave Allemand Sandrart qui nous a

laissé quelques notes sur lui, *il fait la bête*, il feint d'écouter des conseils, d'adopter des méthodes, et continue à n'en faire qu'à sa guise.

Mais, en même temps, les succès qu'il remporte maintenant ne sont pas sans avoir excité des envies, et, par l'inévitable bassesse humaine, suscité des plagiats sans nombre. On fait des Claude Lorrain qui ne sont jamais sortis de son



CLAUDE LORRAIN. — ANCIEN PORT DE MESSINE.

atelier, on se renseigne sur l'œuvre en train chez lui, et on en vend une, deux, dix, qui en sont la contrefaçon avant que l'œuvre elle-même soit achevée. Alors, incapable de se défendre, de courir des aventures de rapières, si communes dans les mœurs artistiques de ce temps et dont il sortirait maltraité par des brutes, ridiculisé par des drôles, le bon Claude Gellée prend des mesures de naïf et de

faible, de ces défenses d'homme timide et peu processif. Il se claquemure dans son atelier et n'admet que de très rares et très éprouvées relations. Puis il commence à dresser son *Livre de Vérité*, composé des dessins à la plume et au lavis qui confirment au fur et à mesure l'*invention*, la *vérité* de chaque tableau qu'il a composé. Et d'une main maladroite, d'une main d'enfant ignorant et admirablement, et heureusement insouciant de l'orthographe, il inscrit derrière le dessin initial du cahier cette textuelle mention : « *Audi 10 Dagosto 1677. Ce present livre appartien à moy que je faict durant ma vie Claudio Gillée, dit le Lorrains, à Roma, le 23 aos 1680.* » Le voilà bien en mesure et à l'abri des plagiaires !

De la même manière il est défendu des voleurs et des ingrats. Un estropié qu'il a pris à son service, avec la commisération de certains faibles pour les faibles, Domenico Romano, lui intente un procès, lui réclame des gages, laisse courir le bruit qu'il est l'auteur des tableaux du grand Claude Lorrain. Celui-ci prend une admirable précaution : il lui fait payer sans conteste ce qu'il lui réclame. Du moins il est débarrassé d'un hôte dangereux, aussi platoniquement d'ailleurs que son beau *Livre de Vérité* le protège contre les faussaires et les plagiaires.

Débile de corps, accablé d'infirmités, souffrant pendant quarante ans de sa vie, d'une maladie que les médecins d'alors désignent du nom assez peu précis de la goutet, mais dans laquelle la science moderne trouverait peut-être à diagnostiquer plus précisément quelque « misère nerveuse », Claude Lorrain n'en vécut pas moins jusqu'à un âge très avancé : quatre-vingt-deux ans.

La France, heureusement, possède quelques-unes de ses plus belles œuvres, et le Louvre notamment en montre une collection si complète, si significative, si opulente que, comme pour Poussin, on connaît amplement Claude quand on a bien médité devant ces seize peintures.

Si le goût régnait un peu dans l'arrangement de nos musées, comme on le voit présider à l'arrangement de certains musées d'Allemagne, la Pinacothèque de Munich par exemple, il y aurait au Louvre une salle exclusivement consacrée aux Claude Lorrain comme il y en aurait une pour Nicolas Poussin tout seul. On verrait, par un exemple éblouissant, la confirmation de cette loi artistique que les œuvres d'un même maître juxtaposées s'exaltent l'une par l'autre et prennent une signification aussi imposante qu'inattendue alors qu'au contraire on peut constater dans nos musées et en particulier dans le salon Carré du Louvre, que les œuvres de maîtres différents réunies dans un illogique pêle-mêle s'annihilent ou s'affaiblissent mutuellement par leurs rayonnements opposés.

Quelle serait belle, cette petite salle des Claude Lorrain ! Car il ne serait point nécessaire qu'elle fût très grande, même étant donné que les seize toiles

fussent toutes placées à la hauteur de l'œil et convenablement espacées! Avec quel ravissement on passerait du blanc soleil matinal de telle toile, aux ardeurs de pleine journée de telle autre!

Pour le moment nous devons nous contenter de les voir dans la confusion, et de les isoler le plus possible pour mieux en jouir, malgré tous les obstacles que



CLAUDE LORRAIN. — L'ABREUVOIR.

semblent avoir accumulés à plaisir les conservateurs successifs. Et quand on pense que cette salle française du XVIIe siècle est encore une des moins mal rangées!

Voici un grand port de mer avec un effet de soleil matinal, des ombres tranchées sur les personnages, et de somptueux édifices qui semblent se réveiller

sous la lumière commençante. Nous passons sans grand intérêt sur deux petits tableaux de commande deux simples « actualités » qui, ni comme format, ni comme sujet, ne favorisent l'expansion du génie de Claude : le *Siège de la Rochelle*, et le *Pas de Suze forcé par Louis XIII*. On les a successivement attribués à Callot, à Courtois, etc. ; on les restitue à Claude Lorrain ; nous n'y voyons ni inconvénients ni avantages.

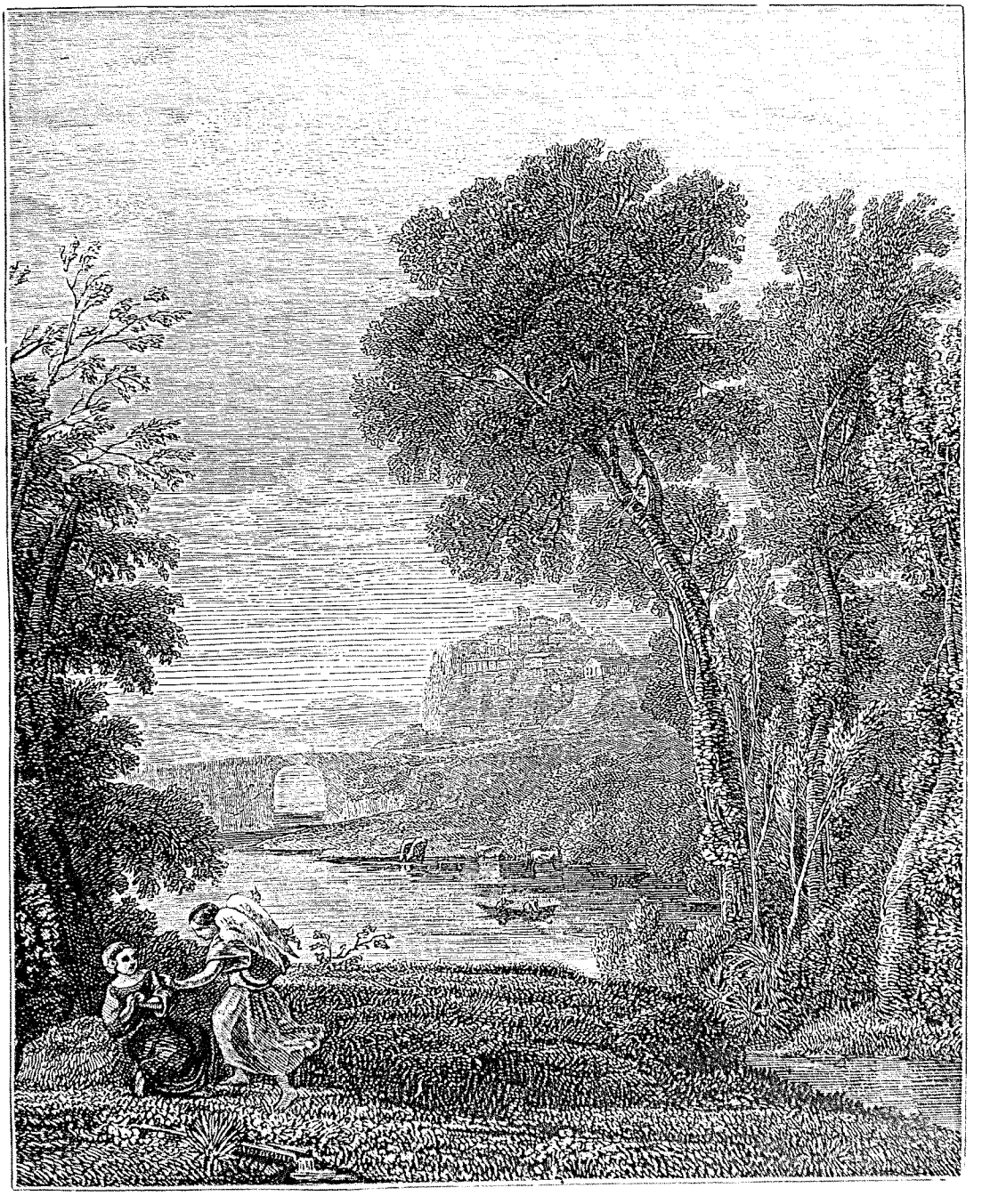
Le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* est au contraire un des remarquables tableaux de la collection. L'opulent va-et-vient des galères superbement décorées, la somptuosité du palais dont la mer vient baigner les marches, cette tour en pleine mer, et par-dessus tout ce grand soleil noble qui répand sur toute la scène une splendeur tempérée, Claude Lorrain est là tout entier.

De même on admire le tableau d'*Ulysse remettant Chryséis à son père*, où le soleil est si chaud et déjà le ciel si embrasé ; peu importe que ce soit Claude ou quelque autre qui ait imaginé l'agencement des personnages, et cette scène « principale » d'Ulysse, de Chrysès et de Chryséis qui tiennent au second plan, sur le péristyle d'un temple, si peu de place dans le tableau lui-même, tandis que l'œil s'amuse d'un grand mouvement de matelots, de sacrificateurs menant des bœufs parés de bandelettes. Le tableau est des plus nettement venus, et là encore Claude Lorrain a répandu sur les figures qu'on peut attribuer à tel peintre qu'il plaira, sa souveraine magie de lumière.

Encore est-il peut-être à propos de dire un mot bref sur la prétendue maladresse de certaines figures que toute probabilité doit faire attribuer à Claude lui-même. Ce sont les plus gauchement dessinées en apparence, et contraires à certaines conventions de style et de joli, qui nous plaisent le plus franchement. Elles ont de fortes et lourdes silhouettes, exprimant parfaitement ce qu'on a voulu leur faire dire. D'ailleurs un paysagiste de haute race, comme Cuyp, Lorrain, ou Corot a souvent une manière brutale et forte de camper un personnage en pleine nature qui n'a rien à voir avec les trop spirituelles marionnettes des peintres de genre ou avec les trop nobles sires de ceux que l'on dénomme des peintres d'histoire. Dans les dessins de Claude Lorrain, il est donc des personnages entièrement de sa main, et dans ses peintures d'autres qui ont été peut-être heureusement gâtés par lui mais qui, ne prêtant à aucune ambiguïté et contrastant par leur opaque et lourde silhouette avec la finesse des édifices dans le ciel et la légèreté de l'air ambiant, sont incorrects — et parfaits.

Les deux plus beaux, à notre gré, des paysages que possède le Louvre, sont ceux qui actuellement numérotés 313 et 317, ne représentent pas d'autre sujet déterminé que de simples entrées de ports de mer, avec les palais obligés et d'anonymes promeneurs. Tous deux sont des peintures du soleil couchant le plus doré et le plus empourpré qui se puisse voir. Le premier, daté de 1639, se reconnaît à l'amusant épisode du premier plan : des matelots qui se gourment

et de nobles promeneurs, dont un tire déjà l'épée pour les séparer à grands coups du plat de sa lame. Le second est de 1646. C'est un des plus simples de tous.



CLAUDE LORRAIN. — TOBIE ET L'ANGE.

Les personnages y sont fort peu nombreux, ce sont de simples repoussoirs, dans des attitudes très simples et très justes, mais aucunement faites pour détourner

l'attention de cet étonnant soleil du soir, légèrement estompé de brume, rien en un mot ni dans les architectures, ni dans les êtres jouant leur rôle avec tant de force et de modestie, qui puisse empêcher de goûter sans se lasser l'immensité de l'ensemble, le prodigieux accord de l'horizon, du ciel, de la mer et des monts.

Ce n'est pas qu'après de telles œuvres nous soyons encore à bout de sujets d'admirer. Il faudrait encore citer et commenter le beau petit *Port de mer*, n° 310, et le *Campo Vaccino*; le beau tableau de *David sacré roi*, où le paysage est si noble et d'un *orientalisme* si naïf, un palmier et certaine bizarrerie d'architecture en faisant les principaux frais; la *Fête villageoise*, si généreusement éclairée, encore que cette fois le soleil ne soit pas dans le cadre même; enfin le *Gué!* Et pour ce dernier tableau nous demanderions un examen plus attentif que l'on ne lui réserve d'ordinaire, et une meilleure place que celle qui lui est assignée dans le coin le plus mal éclairé de la salle, affleurant l'embrasure d'une porte. Il est vrai, paraît-il, que ce tableau fut près d'à moitié recouvert par la maladroite matière d'un de ces restaurateurs de profession auxquels les administrations confient les plus précieuses toiles, au lieu de charger des soins à leur donner, des pansements à leur faire, de véritables artistes qui tiendraient à honneur de s'acquitter avec autant de goût que de respect de cette délicate besogne. Mais tel qu'on le voit encore ou plutôt tel qu'on ne le voit pas, on devine un magnifique tableau, d'une si grande simplicité de motifs qu'on le trouverait de conception toute moderne, et qui, d'une pâte généreuse que n'a pas pu entièrement détruire le restaurateur, et d'une fort belle couleur vineuse et sombre, apparaîtrait peut-être, guéri de ses inintelligents emplâtres, un des plus beaux de la galerie.

Parmi les plus beaux tableaux des galeries étrangères, il faut citer les quatorze que possède l'Ermitage et surtout les *Quatre parties du jour*, avec les sujets suivants : la *Pêche de Tobie*, le *Repas de la Sainte Famille*, la *Rencontre de Jacob avec Rachel*, la *Lutte de Jacob avec l'Ange*. La National Gallery et le musée royal de Madrid en possèdent chacun dix également importants.

Enfin dans les galeries de Munich, de Dresde, de Naples et de Florence, on peut, sur de précieux et importants exemples, continuer et compléter l'étude commencée au Louvre et à Madrid. Les collections particulières d'Angleterre possèdent aussi de beaux Claude Lorrain, et c'est dans la collection du duc de Devonshire qu'est l'inappréciable *Livre de Vérité*, dont il n'y a pas à espérer de voir jamais chez nous autre chose que les reproductions à l'aquatinte qu'en fit, en 1774, le graveur Earlon.

Ici se terminent les trop brèves remarques que nous avions à faire sur un des plus glorieux artistes de l'école française et sur un des plus instinctifs. C'est par l'instinct, l'inconscience de bon peintre que ses œuvres nous transportent d'admiration, car cette féconde et magnifique simplicité d'esprit et de talent a

vite fait d'éclater aux yeux et de briser l'affabulation factice, la mise en scène conventionnelle et de pure mode dont Claude dut subir sans doute la nécessité, l'ascendant même, se contentant, pour le reste, de mettre de la couleur sur sa toile jusqu'à ce que cela représentât le soleil et qu'il en fût réjoui. Par cette docilité à accepter une formule de son temps, et par cette sublime naïveté de la faire servir à une sensation de nature qui est de tous les temps, Claude Lorrain mérite d'être aimé et honoré parmi les plus grands. Et à ce pauvre et grand innocent peut s'appliquer le proverbe qui leur attribue la plénitude des biens : il a les mains pleines de rayons.

En son genre, Claude Lorrain est un artiste à part dans son siècle, une sorte de précieux monstre. Nous allons assister à un non moins curieux phénomène, celui de peintres qui seuls se sont avisés de la vie réelle dans un temps où l'emphase et le ton héroïque, ou héroï-comique, plus faux encore, étaient seuls de mise, sinon dans de très médiocres imageries.

Les frères Le Nain sont ces artistes exceptionnels. Et, bien que les œuvres que le temps nous a laissés d'eux portent encore une forte empreinte de certaines conventions de leur époque, ils sont, de tous, les plus dégagés, les plus inattendus et les plus attrayants. C'est ici qu'il importe de regarder les choses d'un peu près, et tout en signalant des raconteurs de choses vraies assez différents de leurs contemporains, de ne point succomber à de trop tentants et trop faciles anachronismes.

C'en serait un que de voir dans les œuvres des Le Nain des tendances philosophiques, des plaidoyers pour les misérables tels qu'il en put échapper parfois, en termes respectueux et avec les formes requises sous un gouvernement très absolu et dans une société peu soucieuse de considérations humanitaires, à un Racine, à un Vauban ou à un La Bruyère. Encore sommes-nous avec les braves Le Nain assez loin de la constatation de ces « animaux farouches, courbés vers la terre », dont parle l'auteur des *Caractères*. Ces peintres ont parfois représenté des humbles par un goût personnel, et un peu peut-être par une circonstance spéciale de leur éducation ; mais ils ont portraituré aussi, et selon les convenances de leur temps, des bourgeois fort à leur aise, et de grands personnages par qui ils étaient très honorés d'être distingués.

Qu'ils aient consciemment ou non laissé échapper une prédilection pour certains modèles loqueteux, pour des scènes peu somptueuses, c'est affaire de caractère et de verve. Mais, encore une fois, qu'on ne voie pas là un système, et dans certains tableaux célèbres un avant goût, à plus d'un siècle de distance, des revendications populaires.

Examinons le peu que l'on sait de l'histoire encore bien confuse et obscure des frères Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Elle tient tout entière, en attendant peut-être des documents nouveaux que nous devrons à M. Antony Vala-

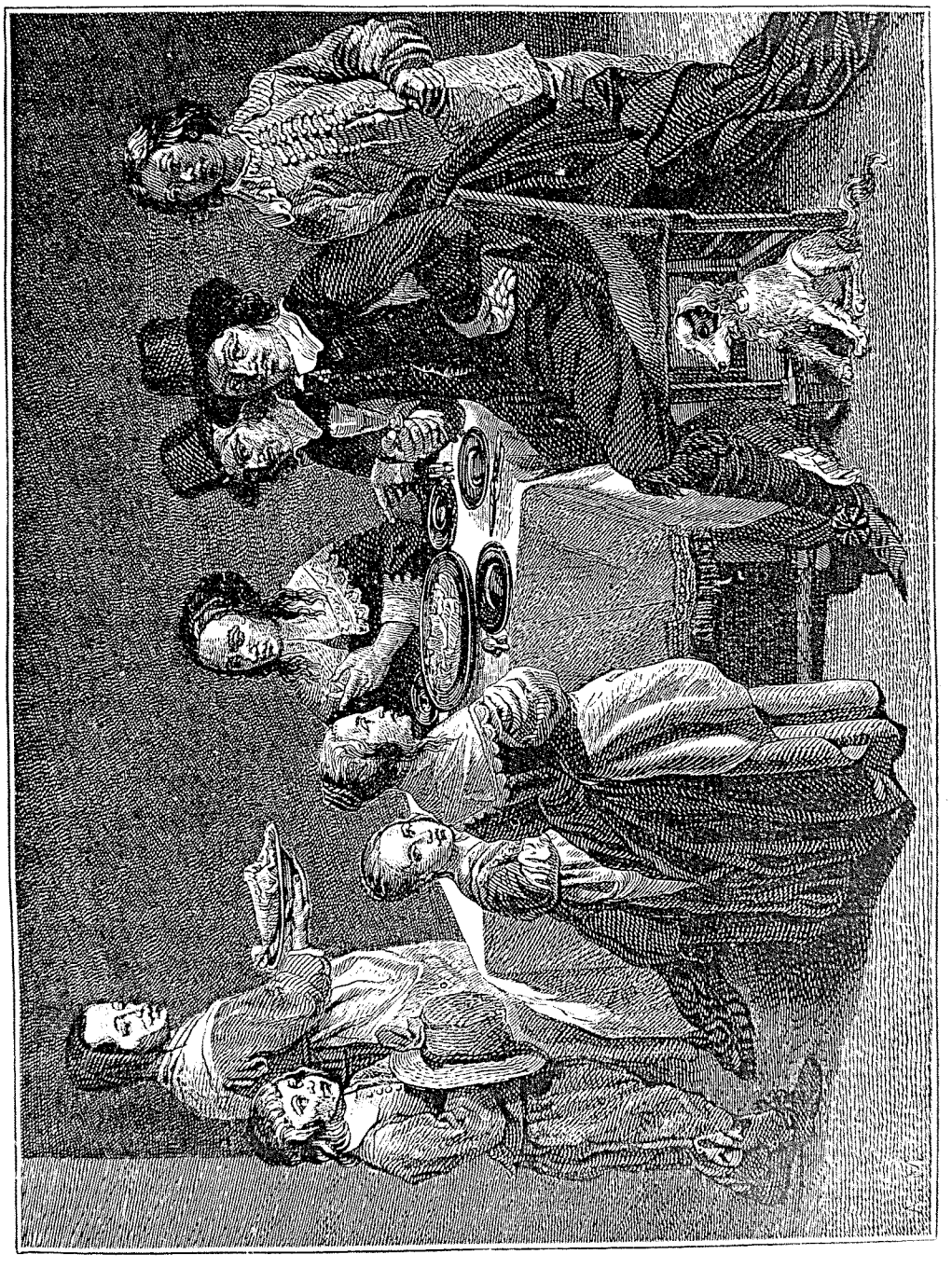
brègue, dans un extrait de manuscrits du bénédictin dom Grenier, extrait heureusement découvert par Champfleury.

« Ils étaient, dit dom Grenier, parents de Gilles Le Nain, prêtre-vicaire de la paroisse de Saint-Pierre-le-Viel, mort en 1678. Ces frères étaient tous trois habiles peintres. Les derniers excellaient dans l'histoire et les paysages, mais principalement dans les tabagies. Florent Le Comte nous dit bien qu'ils étaient de Laon, mais il nous laisse ignorer l'année de leur mort; lui-même, peut-être, n'en savait rien. Les Mémoires manuscrits de M. Leleu sur la ville de Laon nous apprennent que les trois frères, d'un *caractère différent*, furent formés à Laon par un *peintre étranger* qui leur donna les premiers éléments de la peinture pendant l'espace d'un an. Ensuite ils passèrent à Paris pour s'y perfectionner, demeurant dans la même maison. Antoine était l'aîné. Il fut reçu peintre le 16 mars 1629, dans l'enceinte de Saint-Germain-des-Prés, par le sieur Plantin, avocat, qui en était bailli. Il excellait dans la miniature et dans les portraits en raccourci. Lui et ses deux frères furent reçus le même jour à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Leurs lettres de réception sont datées du 1er mars 1648 et signées par le célèbre Le Brun. Louis était pour le portrait en buste. Il mourut à trois jours de son frère aîné; l'un et l'autre ne furent point mariés. Mathieu leur survécut. Il avait été peintre de la ville de Paris le 22 août 1633, et, le 30 du même mois, lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur Duri, en la colonelle de M. de Sève. Il obtint, le 13 septembre 1662, des lettres de *Committimus*, en qualité de peintre de l'Académie royale. »

On sait également « qu'un des messieurs Le Nain frères » fut appelé à peindre la reine Marie de Médicis, le cardinal de Mazarin, Cinq-Mars, et vraisemblablement d'autres grands personnages. A propos du portrait de Marie de Médicis, nous trouvons encore ce passage intéressant du manuscrit de dom Grenier : « On a dit de lui (du peintre) que tirant le portrait de la reine-mère, le roi Louis XIII présent dit que « la reine n'avait jamais été peinte dans un aussi beau jour ».

Voilà donc trois artistes en excellente situation, soit favorisés de certains de ces propos flatteurs qui attiraient sur ceux qui en étaient l'objet l'attention et la clientèle du beau monde, soit pourvus de dignités modestes sans doute, mais néanmoins non accessibles au premier venu, l'un d'eux Mathieu, même pourvu d'un titre de noblesse, le chevalier Le Nain, enfin tous trois faisant partie de l'Académie. A ce propos, un extrait des registres de l'Académie a fourni matière à diverses discussions qui tendraient à présenter le dernier survivant, soit Mathieu, comme pauvre, et par déduction les autres ayant été encore moins que lui favorisés de fortune, n'étant comme lui ni titrés ni bien en cour. Ce passage a trait à certaines cotisations que l'artiste n'avait pas encore payées plus d'un an après son inscription. Il ne faut pas demander aux documents plus qu'ils ne

peuvent donner, ou, si on les complète par l'imagination, il est bon de s'assurer d'avance qu'il n'y aura pas conflit entre deux hypothèses opposées et également



LE NAIN. — LE REPAS DE FAMILLE.

vraisemblables. Or, une de ces hypothèses peut être la gêne et la pauvreté; mais une autre peut être la simple négligence qu'apportent dans de telles forma-

lités qu'un règlement de cotisation, les gens les plus à leur aise. Ce n'est donc pas à ce détail que nous attacherons la moindre importance.

Deux mots que nous avons soulignés attireront bien plus notre attention dans le manuscrit du bénédictin. Le premier est que les trois frères différaient de tempérament. Il n'est donc rien de moins sûr que de se les figurer collaborant à une même œuvre, et de fait l'absolue diversité des rares peintures qui sont signées d'eux, ou qui leur sont le plus vraisemblablement attribuées, montre bien trois natures sensiblement différentes. Il est certain, par exemple, que l'admirable tableau du *Repas de Paysans* dans la collection Lacaze est d'une inspiration et d'une exécution essentiellement différente, par exemple, de ce *Corps de garde* dont nous donnons la reproduction, ou du *Reniement de saint Pierre* de la salle française.

On ne peut non plus reconnaître le même peintre dans le *Portrait de Henri II de Montmorency* que contient la même salle. N'avons-nous pas vu, d'ailleurs que l'un des frères était réputé pour ses miniatures et ses portraits « en raccourci », c'est-à-dire en petites dimensions, et ne faudrait-il pas à celui-là aussi attribuer la *Procession dans une église*, du musée du Louvre, et qui est en fait une belle suite de petits portraits qui tiennent de la miniature, — à supposer, bien entendu que ce fort remarquable tableau soit d'un des Le Nain, ce qui n'est en aucune façon démontré.

Nous allons revenir dans un instant sur les possibilités de ce partage d'œuvres si peu nombreuses; mais nous voulons auparavant relever encore le second détail caractéristique que nous avions souligné, à savoir que le premier maître des frères Le Nain fut « un peintre étranger ». Ici il nous semble qu'aucun doute n'est possible : cet étranger est un Flamand, à moins que ce ne soit un Hollandais. Le voisinage quasi immédiat des Flandres, et mieux encore, le caractère même des plus significatifs tableaux des Le Nain, tout fait présumer ou même décèle une éducation flamande. Le *Repas* de la salle Lacaze, les petits *Joueurs* de la salle Française, etc., sont des tableaux composés par des gens qui avaient vu l'art flamand de très près. Qui pourrait même affirmer que les Le Nain ne traversèrent pas la frontière, et qu'ils ne virent pas en Belgique et en Hollande des toiles de leurs contemporains, Teniers, Ten Bosch, les Van Ostade ou Karel du Jardin?

Il va sans dire que nous considérons les Le Nain comme des peintres absolument d'essence française, parlant le plus pur et le plus vigoureux français, mais avec une légère pointe d'accent flamand, de même que nous venons de voir toute une autre série d'artistes indéniablement de notre sol et de notre race, qui, par éducation, italianisèrent notablement leur allure.

Comment, maintenant, parviendrons-nous à dégager la personnalité de chacun des trois frères, si tant est que ce soit jamais tâche bien nettement établie,

et appuyée sur autre chose qu'un examen sentimental, et à la rigueur légèrement technique des différentes œuvres?

Il y a d'abord toute une série qui ne nous apprend pas grand'chose : les tableaux religieux. Le Louvre en possède un grand, *la Crèche*; il en est d'autres dans des églises; ce sont simplement des travaux de pratique. Quant au *Reniement de saint Pierre*, c'est une peinture honnête, éclairée et composée suivant les règles courantes de ce temps-là, et peut-être un peu dramatisée dans un mode franco-flamand, de même que les scènes bibliques du Valentin étaient dramatisées dans un monde franco-italien.

Deux petits tableaux, des *Joueurs*, finement exécutés, et des *Personnages dans*



LE NAIN. — LA FAMILLE DU FORGERON.

un intérieur, ces derniers, assez récemment achetés, permettraient dans une mesure plus grande de pénétrer assez avant dans la connaissance du Le Nain des humbles intimités. Le second surtout est déjà instructif.

Cette peinture, signée Le Nain tout court, et datée de 1647, est d'une grande franchise de ton. Malgré la simplicité des détails d'ameublement, et les trous au coude de la veste d'un garçonnet, nous ne sommes point là chez des pauvres, mais bien plutôt chez de petits bourgeois de province, à la vie ruminante et chiche. Quelle que soit la vérité d'observation des types pris isolément, il y a une convention de groupement et de « face au spectateur » que nous retrouverons dans les autres peintures, mais plus habilement dissimulée. En somme un bon petit tableau de mœurs, soigneusement peint, et par suite bien conservé,

mais n'ayant pas une valeur d'enseignement aussi grande que les trois qui vont suivre.

Deux sont célèbres depuis longtemps. L'un est le *Maréchal dans sa forge*, autrement dénommé la *Famille du Forgeron*. C'est une œuvre vraiment belle et d'une conception bien inattendue, à une époque où en art rien n'était simple, pas même la simplicité. Ici rien de convenu ni d'allégorique, rien d'arrangé. C'est la vie elle-même saisie sur le fait à un moment où personne en France ne paraissait s'intéresser à la vie. En Hollande et en Flandre, à la même époque, il en était tout autrement, car jusqu'au jour, d'ailleurs très rapidement arrivé, où ces talents attentifs et pratiques donnèrent dans le ridicule des imitations italiennes et y sombrèrent, on ne s'intéressait qu'à la vie. C'est en cela que la peintre de la *Famille du Forgeron* montre bien son éducation flamande. Il n'en demeure pas pour cela moins exceptionnel dans notre école. Champfleury suppose ingénieusement, mais avec assez peu de solidité, que ce sont des portraits, étant donné que les personnages semblent *poser*. L'écrivain, à notre avis, n'a pas regardé cette peinture avec une attention assez profonde et sa psychologie, toujours un peu superficielle, s'est arrêtée à la première donnée amusante que sa vision de myope lui suggérait. D'abord pourquoi des portraits, et comment? Bien que ces braves gens ne soient point des pauvres à proprement parler, qu'ils aient fort décente mine, qu'ils soient, non point en haillons, mais en habits de travail, *en habits de tous les jours*, et qu'ils vivent sans doute très convenablement de leur métier, ils ne sont guère en situation de commander leur *portrait* à un peintre connu et coté. Puis, s'ils avaient commandé leur portrait, il est hors de doute qu'avec les usages du temps, avec les usages même de tous les temps dans le *peuple*, ils auraient fait un brin de toilette, pris une attitude beaucoup plus grave, et la pensée seule d'être *tirés* dans leurs occupations habituelles, dans leur milieu véritable les choquerait horriblement. Demandez au serrurier du coin de votre rue de poser devant vous tel qu'il est avec ses mains noires, sa face mal essuyée et ses hardes de travail. Il ne vous comprendra pas, croira même que vous voulez faire rire à ses dépens. Et nous sommes dans le siècle du naturalisme. Un portrait est une chose, on dirait presque une cérémonie, beaucoup trop solennelle pour qu'on se montre en pareille occasion aussi ressemblant! Champfleury, en conséquence, a été forcé de supposer que c'était le propre portrait du peintre, et pour cela d'insister sur le côté mélancolique de l'expression, et aussi de s'appuyer sur une très incertaine légende qui voudrait que Le Nain ait été forgeron. Or, si l'on voulait bien apporter un peu plus d'esprit d'observation dans l'examen de cette peinture et n'aller point chercher des explications subtiles de choses fort simples, on trouverait d'abord que la figure surtout du principal personnage a, en effet, de la distinction, mais en aucune façon plus surprenante, plus anormale que la réelle beauté et régularité de traits qu'on peut remarquer

chez beaucoup d'ouvriers de notre race. Et, soit dit en passant, le caractère de ce visage est absolument français, la légère influence flamande dans le type



LE NAIN. — LE CORPS DE GARDE.

et dans la pose du vieil ouvrier assis, est ici complètement absente. Quant au caractère de « mélancolie » que le critique avait cru voir, il nous paraît plus con-

forme à la vérité de n'y voir que la gravité inhérente à tout visage d'homme du peuple examiné dans le courant de sa vie ordinaire. C'est une conception bien fausse que de se représenter l'ouvrier, le paysan comme des rieurs infatigables. Le rire n'est qu'une grimace accidentelle, et dans les rues, dans les ateliers, dans les voitures publiques, vous ne verrez presque toujours que des visages graves dont la dignité et le calme vous surprendront quand vous aurez bien voulu mettre de côté le préjugé et le cliché de cette « vieille gaieté » qui pour un peu nous transformerait en singes.

Reste la particularité de composition qui fait que quatre sur six de ces braves gens regardant en face, et n'étant point figurés dans un mouvement violent, on a cru pouvoir en inférer qu'ils *posaient*. Vous trouverez là, au contraire, après examen attentif du tableau, la marque d'un observateur très précis et un trait fort juste et fort naturel. Remarquez en effet que le travail n'est pas *interrompu* dans la forge, mais simplement *suspendu*, ce qui est tout différent. Et suspendu pourquoi, et pour qui? Tout simplement pour celui qui *entre* en ce moment dans la boutique, le peintre, vous, moi, un ami ou un parent, n'importe qui. Le forgeron et sa bonne femme se sont vivement retournés de ce côté, ainsi que deux des enfants, et encore l'ouvrier n'a-t-il point lâché le fer qu'il maintenait sur les braises, et le grand gamin demeure-t-il le bras en l'air ayant à peine cessé de souffler depuis une seconde, car la flamme brille et pétille toujours. Quant au vieux, il se soucie peu des visites, il a passé l'âge de la curiosité et le gamin qui se tient caressant près de lui a l'attention attirée encore par quelque mouche qui vole, ou peut-être regarde-t-il ses frères regarder.

Le peintre a donc tout simplement été séduit par ce mouvement très joli et très amusant de gens que l'on visite en pleine activité. Le tableau cesse d'être la fiction picturale qui consiste à supprimer un mur et à supposer les personnages ignorants de la présence d'un spectateur. Aussi, à notre gré, n'en est-il que plus exceptionnel et plus essentiellement vivant.

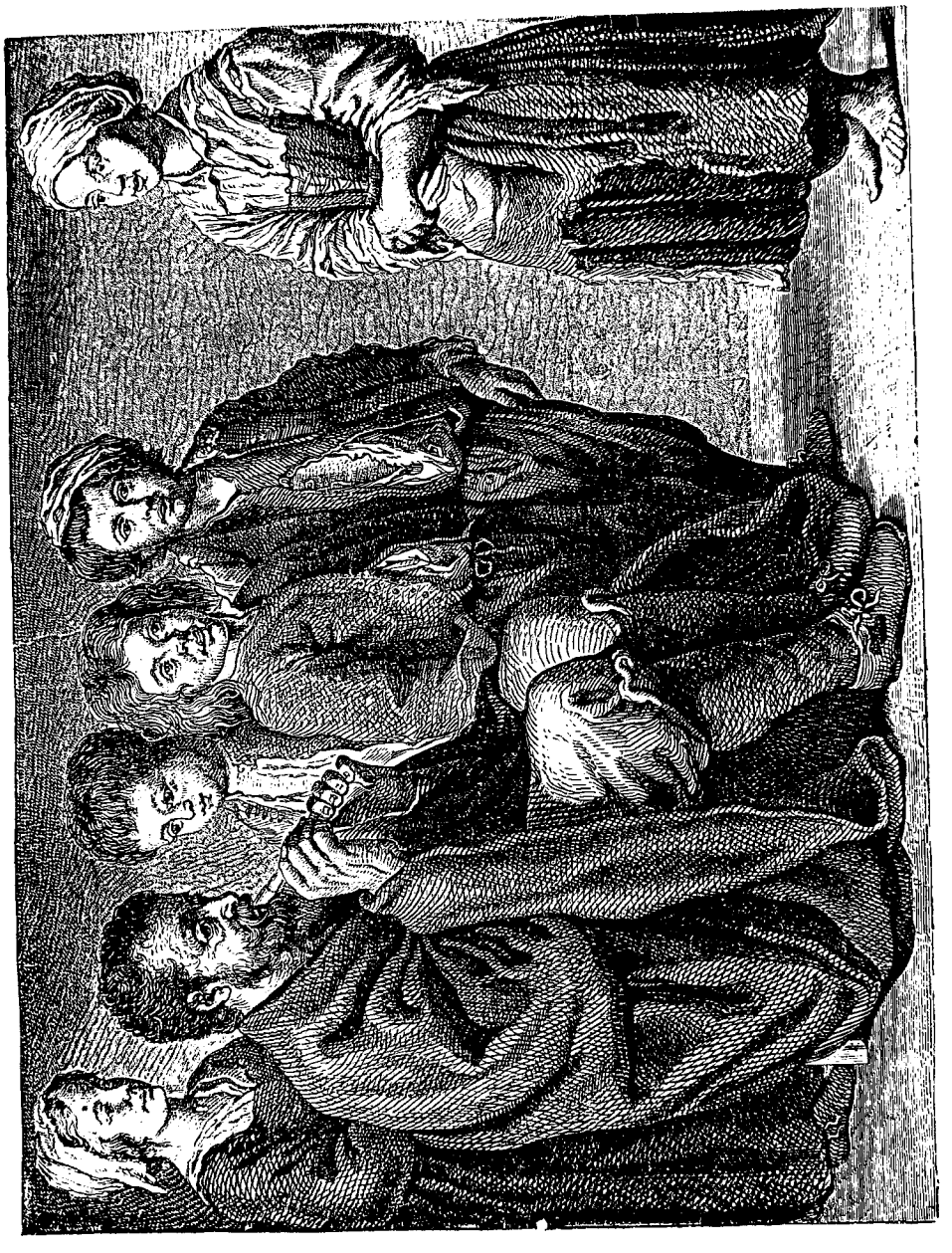
Ce qui est fait pour nous séduire dans les trois tableaux que nous examinons en ce moment, et dont les deux autres sont le *Repas des paysans* et le *Retour de la fenaison*, c'est qu'ils n'accusent justement point un esprit de système, une *théorie* esthétique ou « humanitaire » quelle qu'elle soit. Nous nous trouvons en présence d'un peintre tout simplement, comme avec La Fontaine nous nous trouvons en compagnie d'un vrai conteur sans mythologie et sans faribole.

Le cas est d'ailleurs infiniment trop beau et trop rare pour qu'on n'en ait pas toujours été vivement frappé. Thoré-Bürger avait fait ressortir non seulement le caractère inusité du sentiment, mais encore celui de la facture : « La gravité et la simplicité des attitudes, écrivait le maître critique, la sobriété des gestes, la franchise de l'exécution par larges plans, avec une gamme de couleurs très restreinte, courant du gris au brun, sauf quelques rehauts de rouge, tout

dans cette peinture, constitue une singulière anomalie au milieu de l'art théâtral et pompeux du XVIIe siècle. » Un seul mot manque à cette excellente remarque : il aurait fallu dire : « dans l'art *français*, si théâtral et si pompeux, etc. » De tous les tableaux de Le Nain, voilà le plus français d'atmosphère et de types, et de sentiment, mais le plus flamand de composition. Le gamin aux cheveux embrouillés qui se tient debout derrière les paysans assis et qui porte un violon est certes flamand d'idée et de pose; de même l'*hôte* les mains jointes et son chapeau sur les genoux. Mais cette légère saveur que nous croyons percevoir, une fois signalée, quelle constatation simple, ingénue et forte des traits d'une race qui n'a point changé. Comme certaines figures, et cela leur crée un mérite et une valeur inouïs, sentent peu le peintre de profession et de prétention, mais le narrateur véridique, le photographe sans appareil, si supérieur à l'arrangeur académique, ou à notre propre photographe avec appareil. Nous l'avons déjà vu portraitiste au XVIe siècle, ce bon photographe consciencieux, patient, et aucunement truqueur ; le revoici dans sa plus grande perfection avec ces deux étonnantes figures de l'homme en bonnet de coton, qui porte le verre à ses lèvres et boit comme religieusement, et de la femme qui se tient debout derrière lui, sans expression sur son admirable face vulgaire, sorte de nonne paysanne et animale. Cela est d'une grande beauté justement parce que cela s'ignore, et que le peintre lui-même n'en a rien su. Il a cru faire comme on disait alors, une *bambochade* et ni lui ni personne de son temps n'a pu prévoir que ce tableau survivant serait un de ceux qui nous passionneraient et nous frapperaient à l'âme le plus vivement. Y voir d'autre part une sorte de revendication réaliste et socialiste, une page d'un Courbet prématuré, serait la plus grossière et la plus ridicule conception d'une telle œuvre. Ce sont des paysans à leur aise ayant le toit, le pain et le vin, les habits rapiécés, mais solides et chauds, les pieds nus sans doute, mais par habitude ou par économie, non par pauvreté. Enfin, c'est racontée à plein, comme elle ne l'a jamais été, ses peintres ayant presque toujours été des caricaturistes, des faiseurs de plaidoyers prétentieux, ou bien alors d'insupportables enjoliveurs, c'est racontée avec une vérité et une simplicité admirable, la forte, résignée et parcimonieuse race de France. Et pour dire d'un seul exemple toute notre pensée, l'historien de notre terre, nous entendons l'historien vraiment physionomiste, humain, non rhétoricien, pourrait se passer de beaucoup des paysans de Millet; il ne pourrait ignorer, peints qu'ils ont été il y a plus de deux cents ans et immuables, le paysan buveur de Le Nain et sa bonne femme.

Reste le troisième tableau auquel nous réservons une profonde tendresse, car il est le complément, la note en marge du précédent. C'est le *Retour de la fenaison*. Ce sont les mêmes femmes, les mêmes enfants aussi gauchement et aussi justement posés, ayant la même animalité, les mêmes joies, instinctives et

peu mouvementées, d'un peu de musique grossière entendue, d'un peu de repos qu'on va prendre. Et cette fois, la scène se passe dans le *seul paysage réel* que présente tout le XVIIe siècle. Avec Claude Lorrain nous avons eu d'incomparables



LE NAIN. — LE VIEUX JOUEUR DE FIFRE.

vérités de lumière, avec Poussin des vérités poétiques d'une force et d'une élévation sans rivales. Mais leurs représentations sont grandes et magnifiques parce qu'elles ont un style. Le coin de terre tel que Le Nain l'a représenté, crayeux, ingrat, et pourtant fécond à force de labeur, est touchant, parce que le *style* en

est absent d'une façon heureuse, parfaite, absolue. Et il n'est si profondément absent que parce que l'artiste n'a même pas songé à le bannir ; s'il y avait songé, s'il avait eu un système, le parti pris d'être rustique, cela se serait vu aussitôt, et le tableau devenait insignifiant à cause qu'il aurait voulu signifier quelque chose.

Et maintenant, il nous paraît évident que, les autres étant laissés de côté, ces trois tableaux le *Repas*, le *Forgeron* et la *Fenaison* ne peuvent appartenir qu'à un seul et même peintre, tant est étroite la liaison de sentiment qui les anime. Et ce peintre est demeuré le plus vivant parce qu'il a été le plus simple et le plus ignorant de la mode ; il a été aussi le plus peintre : examinez la façon dont sont rendus les cochons qui vont cherchant leur vie dans un coin du tableau de la *Fenaison* ; ils semblent peints d'hier et avec des simplifications que la critique respectueuse ne pardonnerait pas à un impressionniste.

Quel est ce peintre? Ce n'est point sans doute celui des portraits en miniature, et en « raccourci » Antoine Le Nain ; ce n'est point sans doute non plus le « lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur Duri » le chevalier Mathieu, à qui probablement reviennent le *Repas de famille* et le *Corps de garde* très factice et très « époque », reproduits dans l'illustration de ce livre. Quant aux tableaux religieux, il nous est loisible de supposer qu'ils furent peints en collaboration, étant travaux de plus grande dimension, et comportant fort bien, pour la commodité et la rapidité, une aide fraternelle. Mais l'auteur de nos trois tableaux rustiques et intimes ne pouvant avec beaucoup de vraisemblance être ni le portraitiste à la mode, ni le peintre anobli et le plus académique, ne fût-ce que par cette bonne raison qu'il fut de l'Académie beaucoup plus longtemps que ses frères, auxquels il survécut, notre peintre, disons-nous, ne serait-il pas ce Louis Le Nain dont on parle le moins? Par notre classification, arbitraire peut-être, mais non absurde, ce qui est déjà beaucoup, ne trouverait-on pas confirmé cet important détail de l'éducation commune, mais du caractère différent de ces trois frères, jusqu'ici confondus, et qui, d'ailleurs, avec une insouciance que nous devons d'autant plus aimer que nous n'en retrouverons plus d'exemples dorénavant, ont signé leurs œuvres du simple nom collectif de leur famille, — ou ne les ont point du tout signées?

CHAPITRE VI

Le Brun, vice-roi de la peinture. — Le siècle de Louis XIV. — Mignard. — Le Sueur. Caractère de son œuvre.

Toutes les fois qu'une volonté maîtresse, une unité de direction se fera sentir dans un ensemble de travaux artistiques, l'époque fût-elle détestable, l'éducation fausse, le goût le plus douteux, il restera une œuvre, et cette œuvre aura une signification. Versailles conçu, construit et décoré dans des conditions infiniment moins défavorables que celles que nous supposons, mais résultat d'une impulsion unique, d'une puissante volonté, est un des plus complets exemples qu'on puisse citer.

Nous disons d'une volonté unique. Pour être plus exact il faudrait peut-être dire : d'une seule volonté en deux personnes. Versailles, c'est l'œuvre de Louis XIV et de Le Brun, ces deux hommes ayant un but commun et l'absolue autorité nécessaire pour l'atteindre : le roi voulant un peintre fastueusement flatteur et capable de réaliser un décor assez héroïque et luxueux pour loger comme il convient son orgueil; le peintre se proposant uniquement d'aller au-devant de ce rêve et possédant, pour le satisfaire pleinement, assez d'enflure dans le talent et dans l'inspiration, assez de hauteur et d'énergie dans le caractère.

Si nous ne parlons pas des architectes qui ont joué aussi un grand rôle, c'est que Le Brun est une figure absolument complète et logique, et que cette sorte de vice-roi, dirigeant à la baguette tout le royaume des arts pour le compte du Roy, incarne tout un temps avec une netteté et un relief singulier. C'est donc par lui que nous commençons ce chapitre, bien qu'il pût nous rester d'autres artistes dont on aurait dû parler chronologiquement avant lui.

Le Brun naquit en 1619 et mourut en 1690, ces dates sont significatives et presque symboliques. Le Brun est d'une façon absolue l'homme du XVIIe siècle ; il ne peut matériellement avoir été influencé, à supposer qu'il fût le plus légèrement

influençable, ni au début de sa carrière par le goût subtil et efféminé de la fin du XVIe siècle, ni, dans ses dernières années, par les gentillesses commençantes qui devaient annoncer un temps moins guindé.

C'est un enfant précoce, et rien n'est ménagé pour développer sa vanité. A l'âge de onze ans, ses premiers essais attirent l'attention du chancelier Pierre Séguier qui s'intéresse à ses premiers essais, le choie, et le confie à Simon Vouet ; à quinze ans, il exécute des compositions pour le cardinal de Richelieu, et est remarqué par Poussin qui, quelques années plus tard (1642), l'emmène à Rome. Ainsi à quinze ans il se rendit déjà célèbre ; à quatorze ans, son roi ne devait-il pas plus tard entrer dans son Parlement tout botté et la cravache à la



CHARLES LE BRUN. — NOÉ SACRIFIE APRÈS SA SORTIE DE L'ARCHE.

main? Il est juste de dire que le peintre ne fut pas seulement un enfant précoce, mais aussi un enfant extrêmement laborieux. Il peignait, gravait, modelait en cire, enfin acquérait en son métier une habileté et une décision qui ne devaient pas être pour peu de chose dans l'ascendant impérieux qu'il exerça plus tard sur ses collaborateurs.

Son séjour en Italie dure quatre ans ; il s'est fixé exclusivement à Rome, où il conquiert une réputation de plus en plus grande, et en rentrant en France, il ne passe même pas par Venise. De Michel-Ange, de Raphaël et de son grand contemporain Poussin, il n'aura vu que le côté extérieur, et il lui aura été refusé de les sentir en profondeur. Les primitifs seront demeurés pour lui lettre morte, et dans l'art antique, c'est Rome seule, Rome pompeuse et lourde, qui lui aura été

révélée. En un mot quand il revient en France, c'est un artiste absolument complet : s'il avait du génie on le trouverait manqué. Qu'on ne prenne pas cette remarque pour trop sévère : il ne suffit pas d'être un peintre superbement doué, d'une santé robuste, d'un tempérament opulent, d'être capable de couvrir avec une imperturbable et infatigable activité de grandes surfaces, de composer des arrangements éclatants et magnifiques, de pouvoir commander à des légions d'exécutants et de leur faire ouvrer sur ses milliers de dessins, des tapisseries, des meubles, et jusqu'à des boutons de porte. Cela est d'ailleurs tout à fait exceptionnel et doit faire l'admiration des connaisseurs. Aux yeux de la plupart des hommes cela peut passer pour quelque chose de plus que le génie ; devant le jugement de ceux qui pensent et sentent vivement, c'est un peu moins. Quoi qu'il en soit, le génie, c'est beaucoup plus simple que cela.

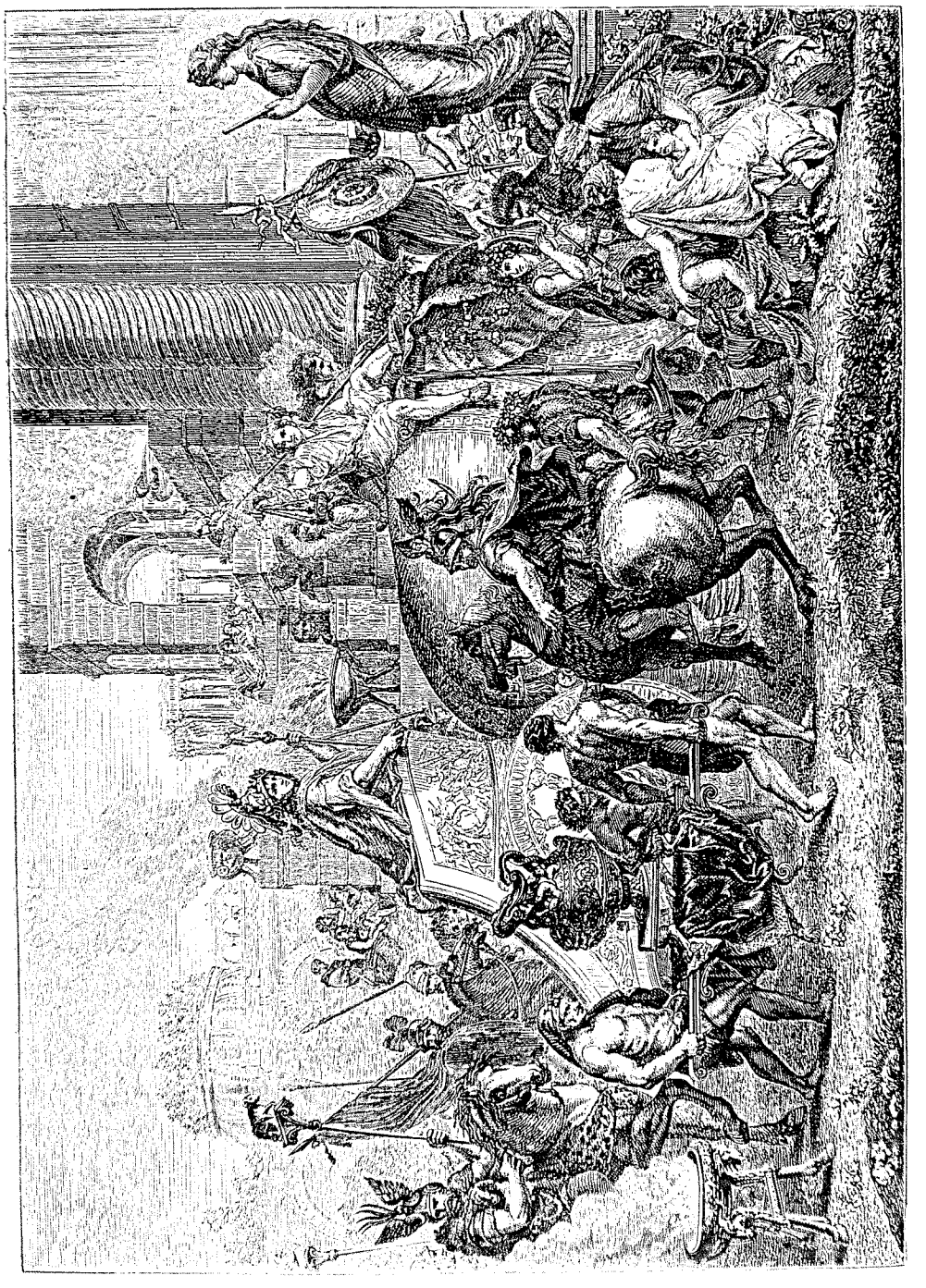
A peine fut-il de retour à Paris que Le Brun commença par donner carrière à son besoin d'action et de direction. En 1648, il était un des plus zélés fondateurs de l'Académie royale de peinture. Quand un homme comme Le Brun contribue à fonder une semblable institution, c'est avec le dessein de la diriger, d'abord, puis de s'en faire un moyen de domination de plus.

L'année suivante, nous le voyons occupé aux travaux de décoration de l'hôtel Lambert, dont Le Sueur exécute une importante partie que nous étudierons plus loin. Il trouve ici un rival, et la légende, d'ailleurs un peu atténuée depuis, le montrait comme ayant fait de ce rival une victime. Le Brun, il est vrai, n'était pas homme à voir d'un œil très résigné une réputation grandir à côté de la sienne.

Il redouble d'efforts et d'activité et du moins n'a point de concurrent à ses côtés lorsque le surintendant Fouquet le choisit pour décorer sa célèbre résidence de Vaux. Ce qui avait en grande partie déterminé la perte du financier fut au contraire la cause de la fortune définitive du peintre. Louis XIV jugea que l'homme qui avait dirigé la décoration artistique de Vaux était celui qu'il convenait d'attacher à sa personne pour éterniser sa gloire et lui orner un séjour digne de lui. En même temps qu'il décorait la résidence de Fouquet, Le Brun avait dirigé dans le voisinage, à Maincy, une fabrique de tapisseries pour son usage exclusif : Le Brun fut nommé par Colbert directeur des Gobelins, qui devinrent manufacture royale de tapisseries et d'ameublements. A la disgrâce et à la condamnation de Fouquet, Le Brun était devenu le peintre du roi, et il amenait avec lui le contingent de ses collaborateurs : Baudrin Yvart, Courant, Lefebvre, Philippe Lallement de Reims, etc.

Comme directeur des Gobelins, Le Brun exerça sur l'art de son temps une grande et incontestable influence. Nous avons parlé de cela avec plus de détails que nous ne pouvons le faire ici dans notre *Histoire de l'art décoratif*. Les quatre énormes compositions des *Batailles d'Alexandre* que l'on voit au

Louvre : le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, la *Tente de Darius*, *Alexandre et Porus*, l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, étaient destinées à être



CHARLES LE BRUN. — ENTRÉE D'ALEXANDRE DANS BABYLONE.

reproduites en tapisseries. C'était une entreprise immense et une flatterie plus grande encore. Mais malgré ses énormes proportions, son déploiement de per-

sonnages et de chevaux, l'effet solennel de l'ensemble, l'effort considérable pour mener à bien (fût-ce avec des collaborateurs tels que Claude Audran, etc.); d'aussi vastes machines, on peut dire que l'ensemble en constitue seulement une des premières parmi les œuvres d'art de second ordre. Le Brun s'y montre beaucoup plus voisin de Jules Romain que de Raphaël. Toutefois il peut être remarqué que dans telle de ces compositions il se trouve une source d'inspiration (pour ne pas dire plus) assez inattendue. A ceux que tenterait la comparaison faite de près, nous signalerons simplement les frappantes analogies que présente avec la *Bataille d'Arbelles* de Le Brun la petite peinture consacrée au même sujet par Brueghel de Velours; il est des figures qui semblent simplement copiées et agrandies par Le Brun ou ses collaborateurs, et il faut avouer que, pour l'éclat et le mouvement, l'avantage ne demeurerait pas à la grande toile.

A cette série qu'on ne saurait admirer sans de fortes réserves, quel que soit le mérite de certains morceaux et la fougue redondante du dessin, nous préférerons de beaucoup celle de l'*Histoire du Roy*, à notre gré la plus belle œuvre de Le Brun, en dix-sept compositions. Là du moins, le parti pris d'éclat et de magnificence ne semble point comporter la moindre exagération ; c'est une cour opulente, ce sont des cérémonies superbes, des costumes d'apparat, des campagnes, des palais, des allées et venues de soldats, de courtisans, d'ouvriers, tous payant leur tribut de respect, de labeur, d'empressement à leur maître. Ce sont de véritables pages d'histoire, des renseignements précieux en même temps que de véritables œuvres d'art. La description et le commentaire détaillé en sont plus à leur place dans une histoire de la tapisserie. Toutefois ceux qui n'auront pas vu cette belle suite (et les occasions ne manquent pas, puisque depuis quelques années les tapisseries de l'*Histoire du Roy* sont fréquemment employées pour la décoration des expositions) ne connaîtront pas un des chapitres importants de l'histoire de la peinture du XVIIe siècle.

Après l'incendie qui, en 1661, détruisit la petite galerie du Louvre, Le Brun fut chargé de sa restauration et de sa décoration. Il prit comme sujet le *Triomphe d'Apollon*, encore une de ces allusions peu voilées dont la modestie de Louis XIV ne s'offensait pas. Bien que les peintures de la galerie d'Apollon ne subsistent plus dans leur ensemble et que la seule décoration importante qui ait été conservée soit la peinture du fond de la galerie, le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, il est équitable de nommer encore ici quelques-uns des collaborateurs de Le Brun, dissimulés dans son ombre si ample. Girardon, les frères de Marsy et Regnaudin exécutaient les encadrements et les figures en stuc; « Paul Goujon dit la Baronnière peignait et dorait les ornements; Baudrin Yvart, Léonard Gautier, Ballin, Delarc, les Lemoine exécutaient les arabesques et les peintures d'ornement; Jacques Gervaise les médaillons bas-reliefs en

camaïeu de la voûte, et Jean-Baptiste Monnoyer les vases de fleurs ». Mais ces grands travaux cèdent encore le pas à ceux de Versailles, auxquels allait passer



CHARLES LE BRUN. — LA MADELEINE.

Le Brun après avoir décoré aussi le château et les pavillons de Sceaux appartenant à son grand protecteur : Colbert.

La grande galerie de Versailles est la plus fastueuse expression du talent

allégorique et grandiloquent de Le Brun. L'artiste y retraça dans vingt et un tableaux et six imitations de bas-reliefs l'histoire de la vie du roi; il exécuta également les peintures des salons de la Paix et de la Guerre ; aux extrémités de cette galerie; d'autres peintures dans l'escalier des Ambassadeurs, etc.

Et que de choses nous laissons de côté dans cette énumération des principales œuvres de Le Brun : les décorations de Marly, de la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice, d'une chapelle de Saint-Nicolas du Chardonnet, quantité de cartons pour les Gobelins, soit seul, soit en collaboration avec Van der Meulen, Houasse, Revel, Licherie, Testelin, Bonnemer, Stella, Paillet, de Sève, les Yvart, etc., etc.; enfin les travaux considérables qu'il dirigea aux Tuileries. C'est, quand on considère tous ces travaux, une véritable orgie de peinture.

Quelques mots enfin sur l'ensemble des appartements de Versailles ; cela nous donnera l'occasion de ne pas omettre complètement des artistes de mérite auxquels nous n'aurions point la place de consacrer des notices détaillées. Le plafond de la salle de l'Abondance est peint par Houasse ; celui de la salle de Vénus par le même peintre aidé de son fils; de la salle de Diane par Blanchard ; du salon de Mars par Claude Audran; du salon de Mercure, par Jean-Baptiste de Champaigne, neveu de Philippe de Champaigne. La décoration de la chambre de la Reine, figurant le *Triomphe du Soleil* est de Gilbert de Sève ; du grand cabinet de la Reine, de Michel Corneille; de la salle des gardes de la Reine par Noël Coypel; l'escalier est orné de perspectives peintes par Meusnier, avec des figures par Poërson et des fleurs par Blain de Fontenay.

Nous reparlerons de Jouvenet, qui exécuta le plafond de la tribune royale dans la chapelle, et de Delafosse qui peignit la *Résurrection de Jésus-Christ* sur la voûte du chevet. Ajoutons enfin que, dans cette même chapelle la grande composition de la voûte centrale est d'Antoine Coypel, et les plafonds des grandes travées du premier étage, représentant les douze apôtres, sont de Louis de Boullongne.

Que de talents divers représentent tous ces noms, mais aussi quel enrégimentement de tous ces talents devenant impersonnels non moins par la nécessité de se plier à la volonté souveraine du roi de France et du vice-roi de la peinture, que par le tour même qu'il faut donner à l'ensemble de cette décoration. Tous ces peintres aboutissent à un seul peintre. Plus d'originalité, plus d'efforts individuels, plus de recherches personnelles. Quel contraste avec un temps comme le nôtre, par exemple, où au contraire l'éparpillement des personnalités et la proclamation d'un grand homme au moins par atelier sont le principe de la production. Ici rien de semblable : il y a un maréchal, un généralissime qui commande des manœuvres picturales à des mestres de camp, des capitaines et des sous-officiers qui exécutent fidèlement les commandements. Aussi quelle unité dans cette campagne ; et malgré les altérations, les mutilations



CHARLES LE BRUN. — PASSAGE DU GRANIQUE.

apportées par les hommes et par le temps, comme les grandes lignes en demeurent nettes et saisissables ! Nous ne pouvons que nous en féliciter, puisque cette unité de pensée demeure pour nous une importante leçon, dont il est malheureusement à craindre que nous ne soyons plus très en mesure de profiter. Grâce à cette unité Versailles demeure une superbe œuvre d'art. Mais il faut encore faire une dernière remarque à ce propos. Une œuvre d'art est significative et frappante, nous l'avons dit, quand elle est inspirée par une pensée unique, mais cette pensée peut elle-même être juste ou fausse ; elle peut être l'expression d'une race dans ce qu'elle a de plus profond et de plus spontané, ou simplement le reflet d'un goût factice et passager. C'est ce qui différenciera, par exemple, une cathédrale du moyen âge de Versailles et de ses conventionnelles splendeurs.

Alors régna une fureur d'allégorie et de mythologie qui ne pouvait avoir de racines profondes dans la race elle-même, ne se proposant pour but que de comparer le plus souvent possible le maître à un héros ou à un demi-dieu. Et ces comparaisons, on en empruntait la formule à un art étranger, et encore en choisissant les maîtres qui représentaient la décadence de cet art. C'est pourquoi les peintres de l'école de Le Brun et Le Brun lui-même, merveilleux arrangeurs, improvisateurs habiles et vigoureux de fêtes et d'allégories à point nommé, pourront exciter en nous la surprise par leur faste, leur belle allure, leur majestueuse perruque ; mais devant leurs œuvres nous ne saurons jamais éprouver de profondes ou fines émotions. Ce n'est pas d'ailleurs que Versailles ne nous réserve pas de ces émotions charmantes ; mais on remarquera que nous ne parlons que de la peinture, et que le grand et complexe plaisir que nous réserve la résidence du Grand Roy tient à d'autres causes, aux dispositions de l'ensemble, à l'ampleur des arrangements, à la nature du sol même, dont on a su tirer un admirable parti jusque dans ce qu'il y a de plus artificiel.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur la vie de Le Brun et sur son œuvre. D'importants travaux ont été publiés sur lui, mais le résumé que nous en pourrions faire paraîtrait monotone au lecteur. Le Brun mourut aux Gobelins le 12 février 1690. Depuis plusieurs années son étoile avait pâli, du moins il se l'imaginait. Il est vrai que Colbert, son protecteur et son ami, était mort en 1683, et que Louvois lui succédant comme surintendant était peu disposé à continuer la même faveur aux protégés de celui qu'il avait considéré comme un rival. Toutefois la faveur royale avait été conservée jusqu'au bout à Le Brun, et de la manière la plus flatteuse.

Son œuvre est fougueuse, ample et forte, avec une emphase caractéristique. C'est l'œuvre d'une haute personnalité, mais non d'un esprit génial. Cette peinture solide à la tonalité rougeâtre, ce dessin vraiment large et victorieux comme un beau paraphe, sont incontestablement d'un maître en son métier.

Mais Le Brun n'a créé qu'un style sous lequel il n'y a point de pensée. C'est une curieuse figure de courtisan impérieux et actif, et qui attire plus nos sympathies que Mignard dont nous allons parler maintenant puisqu'aussi bien



CHARLES LE BRUN. — PRISE DE TOURNAY.

son nom a été amené logiquement par celui de son rival Le Brun et celui de Louvois son protecteur.

Nous pourrions, si nous le voulions, suivre la vie de Mignard presque jour

par jour. On ne nous a rien laissé ignorer de ses déplacements, de ses travaux, des distinctions dont il fut l'objet ; nous avons, à une toile près, la liste complète de ses œuvres, et il n'est pour ainsi dire pas un seul des nombreux portraits qu'il a peints que le temps ait laissé détruire ou égaré, — et tout cela nous laisse aujourd'hui bien indifférents. A l'abondance des détails sur ce peintre si célèbre, si à la mode, si bien en cour, nous préférerions le moindre éclaircissement sur la vie et l'œuvre des Le Nain, et quant à sa peinture, si elle est de celles qu'on ne saurait mépriser, étant consciencieuse, propre et habile, et constituant un intéressant ensemble de documents sur une société, surtout en tant que peinture de portraits, elle ne peut non plus nous passionner dans la plus légère mesure. Encore trouverons-nous plus loin des portraits beaucoup plus significatifs, plus forts et plus beaux.

Quant aux tableaux d'histoire ou de religion, aux vastes machines comme la coupole du *Val-de-Grâce*, il nous est impossible de nous associer à l'enthousiasme des contemporains, ni de nous associer aux éloges de Louis XIV, même souscrits par Molière et par La Bruyère. Les gens de lettres, pas plus que les rois, ne sont parfois excellents connaisseurs en peinture. Les rois se croient le pouvoir de créer de grands hommes par leur seule approbation, et de fait, pendant leur règne tout au moins, ils peuvent faire des hommes célèbres. Quant aux écrivains et aux poètes, ils n'y regardent pas de près ; d'ailleurs, ayant d'autres aptitudes et d'autres préoccupations, il leur est plus commode et plus agréable d'aller dès l'abord aux réputations toutes faites. Mais le temps remet les gens en leur vraie place, quelque brillante qu'ait été celle qu'ils occupèrent de leur vivant. On voit alors des inconnus, des dédaignés sortir de l'ombre avec un extraordinaire relief, grâce parfois à un nombre d'œuvres vraiment infime, tandis que peu à peu les plus célèbres passent au second plan. Seulement, en conservant quelques rares témoins du labeur de ces méconnus, le hasard ne transmet pas toujours par la même occasion une idée très nette des auteurs eux-mêmes. C'est ainsi qu'on voit des Le Nain sur lesquels nous sommes réduits à des conjectures, tandis que sur Mignard nous savons tout ce que nous n'avons pas besoin de savoir et même davantage.

Le peu de traits et de détails que nous conserverons de cette ample biographie nous montre Mignard, à la différence des tempéraments près, un artiste comme Le Brun : expert en son métier, habile imitateur, excellent courtisan, peintre sans génie. On ne peut s'intéresser vraiment qu'à ceux qui créent quelque chose, ceux qui se font leur coin à eux. Du moment qu'un artiste cesse d'être de son pays, de sa race et pour ainsi dire de sa propre personne, pour s'imprégner de l'imitation d'autres maîtres et s'efforcer en un mot de ressembler à quelqu'un, son effort aura pu être considérable, sa carrière longue et abondamment remplie, ses relations magnifiques, et sa situation la plus brillante

du monde, l'histoire ne lui tiendra aucun compte de tout cela. Elle enregistrera sans doute qu'il tint beaucoup de place dans son temps, mais elle le fera en peu de lignes, et elle sera d'accord avec la critique pour parler bien plus longuement, pour interroger avec beaucoup plus d'anxiété, ceux qui se sont appliqués à exprimer quelque petite pensée bien humaine, soit à raconter très exactement leur époque sans la flatter et sans même qu'elle s'en doutât.



NICOLAS MIGNARD. — PORTRAIT DU COMTE D'HARCOURT.

Cette éducation italienne que nous avons si vivement déplorée au siècle précédent est maintenant devenue une règle. Le Brun obtint en 1666 la création d'une école française à Rome. En 1648 nous avons vu la fondation de l'Académie, où sont honorés et maintenus les principes de l'imitation italienne ; et Mignard, qui par esprit de rivalité se mettra à la tête de l'Académie de Saint-Luc, ne fera là qu'un acte d'opposition personnelle, mais non d'opposition d'idées. C'est donc

merveille qu'avec cette éducation si parfaitement empruntée, nos artistes du XVIIe siècle aient pu conserver des qualités et un accent français : mais il faut distinguer que ces qualités sont plutôt inhérentes à un tour d'esprit indélébile qu'à la conception ou même à l'exécution ; elles consistent dans une certaine netteté, dans une ordonnance claire et facile, dans un ton modéré, mais aussi dans une observation superficielle et flatteuse.

Ce sont les qualités qui brillent chez Mignard. Né en 1610, Pierre Mignard, de qui le frère aîné, Nicolas, était peintre, avait manifesté de précoces dispositions pour la peinture. Comme Le Brun il eut des succès prématurés et obtint l'appui de hauts personnages, le maréchal de Vitry, M. Hugues de Lionne, etc. A l'âge de vingt-cinq ans, il partait pour l'Italie et il y devait rester *vingt-deux ans.* Il y acquit la célébrité, — et le surnom de *Mignard le Romain*, tant il s'était identifié le style de ses maîtres d'adoption. Son maître, avant le départ pour l'Italie avait été Simon Vouet, mais nous savons qu'être élève de Vouet équivalait à recevoir une éducation purement italienne. De telle sorte qu'on pourrait considérer Mignard comme un peintre italien appelé en France passé la quarantaine. Au reste, on nous apprend que ses amis, après une douzaine d'années de séjour à Rome, le félicitaient d'avoir perdu absolument le peu qu'il avait pu avoir de goût « ultramontain ». N'est-ce pas un assez singulier éloge à l'adresse d'un peintre français ?

On sait que le maître dont les œuvres exercèrent le plus d'influence sur Mignard fut Annibal Carrache. Comme nous l'avons remarqué à propos de Le Brun, des maîtres tels que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, pour les peintres français qui s'expatriaient croyant leur propre pays indigne de leur fournir des enseignements et des modèles, étaient des éducateurs trop formidables ; quant aux primitifs, il n'en faut même pas parler. Ce que fit et peignit Mignard pendant ses vingt-deux ans de séjour ressortirait plutôt d'une histoire de la peinture italienne ; en tous les cas nous croyons avoir donné des raisons suffisantes pour que nous soyons justifié de la brièveté avec laquelle nous parlerons de ses relations avec les grands personnages, de ses portraits d'Innocent X, d'Alexandre VII, et, enfin de ses divers voyages à travers l'Italie en compagnie de son inséparable ami, le peintre Du Fresnoy. Notons ce nom pour n'avoir pas à revenir plus loin sur l'artiste : Du Fresnoy, s'est rendu célèbre beaucoup moins par ses peintures que par un poème en vers latins sur l'art de peindre. Nous avons peu besoin de dire que ce titre de gloire est devenu plus mince de notre temps qu'aux deux siècles derniers, et qu'il n'y aurait pas grande utilité pour les peintres qui ne sauraient pas le latin à ne l'apprendre que pour pouvoir lire ce poème.

Il peut être retenu encore des voyages de Mignard à travers l'Italie qu'il visita Venise et qu'il y resta même dix-huit mois. L'effet en fut excellent pour lui

et avec son tempérament plus assimilateur que créateur, on peut affirmer qu'il dut à l'étude des Vénitiens une chaleur et une harmonie de coloris plus grandes



PIERRE MIGNARD. — APOLLON RÉCOMPENSE LES ARTS.

que chez Le Brun, qui, comme nous l'avons vu, avait purement négligé cette étape.

Mignard, rappelé en France par la volonté du roi en 1657, s'arrêta pendant quelques mois à Avignon pour cause de maladie auprès de son frère, Nicolas Mignard (1605-1668) qui ne sera que mentionné dans notre précis. C'est à Avignon que Pierre Mignard connut Molière et qu'il se lia d'étroite amitié avec lui



PIERRE MIGNARD. — LA VIERGE.

Le succès de Mignard, dès qu'il fut à Paris, se dessina promptement. Causeur agréable, habile courtisan, peintre suave et flatteur, il avait pour lui un tout-puissant parti, seul capable de lui faire tenir tête sans désavantage à l'important personnage qu'était Le Brun. Nous voulons parler du parti des femmes. Parmi les amies ou les protectrices qu'il rencontra dans cette seconde

partie de sa carrière ; la reine mère, la reine Marie-Thérèse, Madame la Palatine, la duchesse de Brissac, mademoiselle de La Vallière, la duchesse de



PIERRE MIGNARD. — LA VISITATION.

Ventadour, la marquise de Sévigné, sa fille madame de Grignan (dont il fit un joli portrait récemment acquis par le musée Carnavalet), la grande Mademoiselle, Mademoiselle de Blois, madame de Monaco, madame de La

Fayette, la duchesse de Lude, Athénaïs de Mortemart duchesse de Montespan, madame de Fontanges, puis madame Scarron, et Ninon de Lenclos. La liste est incomplète. Par les deux dernières, Mignard avait l'appui des écrivains, des beaux esprits. On voit qu'avec de telles protections, il était possible, à la rigueur, de se passer de talent.

Mignard n'était point dans ce cas; c'était malgré ses relations mondaines un laborieux et un actif tempérament de peintre : il en fit la preuve la plus considérable dans son immense *machine*, la décoration de la coupole du Val-de-Grâce. Cette vaste composition, qui contient environ deux cents figures trois fois grandeur nature, vaut la peine d'une visite; toutefois nous n'en ferons pas une description même sommaire, estimant que si elle représente un déploiement de force et d'habileté considérable, ce n'en est pas moins une œuvre bâtarde, de conception conventionnelle et d'inspiration étrangère.

A la mort de Le Brun, Mignard lui succéda comme premier peintre du roi; l'Académie, dans laquelle il avait refusé d'entrer lors du vivant de son rival, le nomma son directeur et chancelier; enfin il fut fait directeur des manufactures royales; toutes les dignités, faveurs et places de Le Brun lui revenaient comme de droit. Il put jouir de ces avantages pendant cinq ans et mourut à l'âge de quatre-vingt quatre-ans, ayant encore sollicité et entrepris de décorer le dôme des Invalides, mais la mort ne lui permit d'exécuter de son projet qu'un simple dessin.

Les portraits de Mignard seront à nos yeux les meilleurs morceaux que l'on pourra citer et étudier de lui. Le Louvre en possède quelques-uns d'importants : ceux du dauphin Louis de France et de sa famille réunis dans une grande composition, ceux de la marquise de Maintenon, et du peintre par lui-même. Il y a aussi de nombreux portraits à Versailles, puis des peintures décoratives.

Enfin les galeries étrangères, notamment celles de Madrid, de Munich, de Berlin, possèdent de beaux portraits : Berlin entre autres nous montre un portrait de Marie de Mancini, des plus gracieux, cela va sans dire, mais d'une simplicité inattendue.

Les qualités de grâce et de séduction plutôt mondaine, que déploie le peintre dans ses portraits, deviennent décidément de l'afféterie dans ses compositions religieuses. Déjà ses contemporains, jouant sur les mots, appelaient mignardes les nombreuses vierges qu'il peignait d'après sa femme, Anna Avolara, qu'il avait épousée deux ans avant son départ d'Italie. La *Vierge à la grappe*, *Jésus sur le chemin du Calvaire*, *Ecce homo*, le *Saint Luc*, la *Sainte Cécile*, la *Foi* et l'*Espérance*, qui sont au Louvre peuvent être donnés comme suffisants échantillons de sa peinture religieuse, où le sentiment religieux n'est pas ce qui brille le plus.

Entre Mignard et Le Brun apparaît la timide et douce figure d'Eustache Le Sueur. N'ayant point l'esprit hautain, la dévorante ambition de Le Brun, la

souplesse de courtisan de Mignard, Le Sueur fut à ce point dédaigné de ses contemporains que l'on ne connaît que fort peu de détails sur sa vie, et que le peu qui nous en est parvenu est tout à fait obscur et sommaire. Il serait



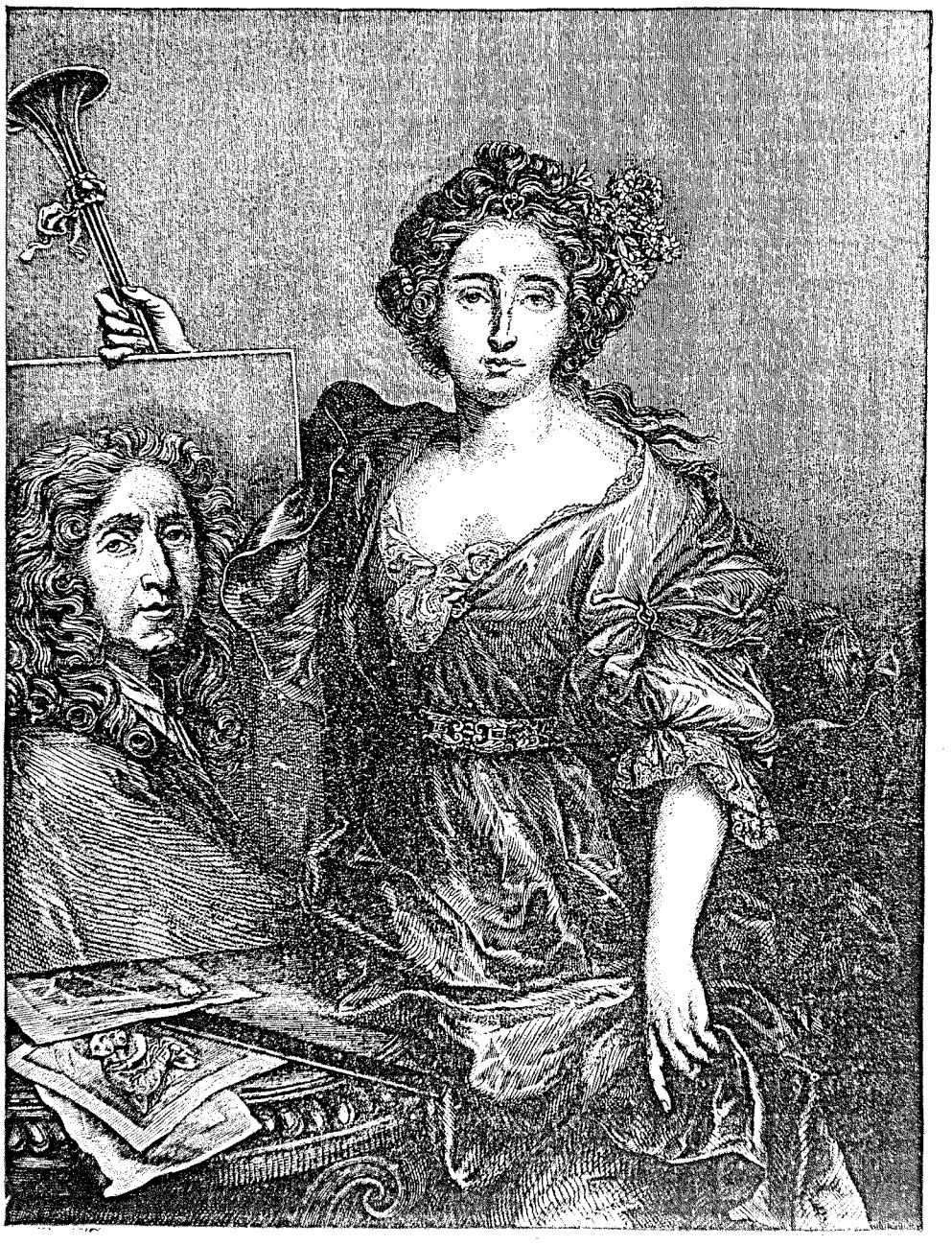
PIERRE MIGNARD. — LES PLAISIRS DES JARDINS.

dommage que son œuvre fût traitée par nous avec le même dédain, et pourtant, quelque grand que soit le respect qu'inspirent cette œuvre et la personne du peintre, on n'est que trop tenté de traverser distraitement les salles qui lui

sont consacrées au Louvre. Les mâles et profondes beautés de l'œuvre de Poussin vous attirent; puis c'est le charme intime des trop rares tableaux des Le Nain; plus loin la noblesse, l'étonnante vaillance de peinture des portraitistes tels que Rigaud, Lefèvre, Largillière; Claude Lorrain est proche également, et l'on a hâte de prendre avec lui de grands bains de soleil; enfin Watteau et Chardin sont dans une autre salle et on y revient sans cesse. Tout cela est ou puissamment affirmé, ou plein de sollicitations subtiles, de tentations rusées, tandis que le pauvre Le Sueur, avec sa crainte d'appuyer, l'effacement volontaire de sa personnalité, quelque chose comme une pudeur de retenir ceux qui ne se plairaient point en sa compagnie, et d'accaparer leur attention, Le Sueur est suffisamment glorifié, mais fort peu regardé. Sa contemplative finesse doit être et demeure un charme pour les âmes respectueuses et effarouchées. Mais nous qui sommes, en général, portés vers les émotions plus vives, les contrastes plus accusés, ou vers les régals de matière, nous avons besoin de quelque réflexion pour nous rendre compte de ce qu'il y a de réellement original dans cette apparente absence d'originalité et pour goûter de la peinture de Le Sueur la douceur fugitive et le charme si facilement replié en lui-même.

Il faut être dans de certaines dispositions d'esprit pour dégager de ces peintures tout le plaisir qu'elles peuvent procurer, ou être doué d'une particulière bienveillance et même d'une sorte d'humilité attentive à l'égard de nos semblables. Vous savez qu'il est des personnes à l'aspect effacé, pour ainsi dire banal, des femmes ou des hommes dont la timidité paralyse, dans la plupart des circonstances de la vie, l'attitude et le langage. Nulle assurance en leur maintien, une sorte de gêne qui les fait se placer toujours au second plan, des paroles rares, insignifiantes, prononcées d'une voix faible et hésitante lorsque ces personnes sont pressées de questions ou prises directement à partie. Le visage paraît, comme l'allure, sans caractère et sans accent; il n'est ni coloré ni absolument pâle, mais plutôt comme usé et fripé; les yeux ne sont pas mornes et éteints, mais ils sont sans étincelles. Pour de telles personnes, les gens frivoles ont un jugement sommaire : ce sont des imbéciles. Les bien portants, les actifs les méprisent, et les brutaux passent à côté de ces êtres doux et inoffensifs sans même les voir, ou en les coudoyant. Mais de rares observateurs et esprits avisés, quand, avec toutes les précautions voulues, ils auront pu pénétrer dans l'intimité de ces effacés, découvriront, avec une surprise toujours nouvelle, quelque beau trait de bonté, de simplicité, d'affection, de rares facultés d'aimer et de se rendre aimables, un jugement très net, très exact des choses et des gens, qui pourrait même être malicieux et qui préfère être constamment bienveillant. Enfin cette réserve, cette contrainte qui paraissait de la timidité et de l'absence d'énergie devient en réalité une volonté de n'être point bruyant. La peinture d'Eustache Le Sueur ressemble à de telles âmes.

Quand on est en humeur de bonté et de résignation ; quand on est las des vides fracas du dehors ou rassasié des spectacles trop sublimes ou trop matériels ;



PIERRE MIGNARD. — CATHERINE MIGNARD.

soit enfin, lorsqu'on sent quelque blessure vive et qu'on s'excite à l'apaisement, alors on peut converser à demi-voix avec ce peintre et y trouver beaucoup de profit et de douceur. En un mot, pour le bien apprécier, il faut être ou natu-

rellement bon, ou avoir été, par quelque déception, rappelé rudement à la bonté.

Notre peintre naquit à Paris en 1617. Il était fils d'un tourneur qui était venu, de Montdidier, s'établir à Paris, Cathelin Le Sueur.

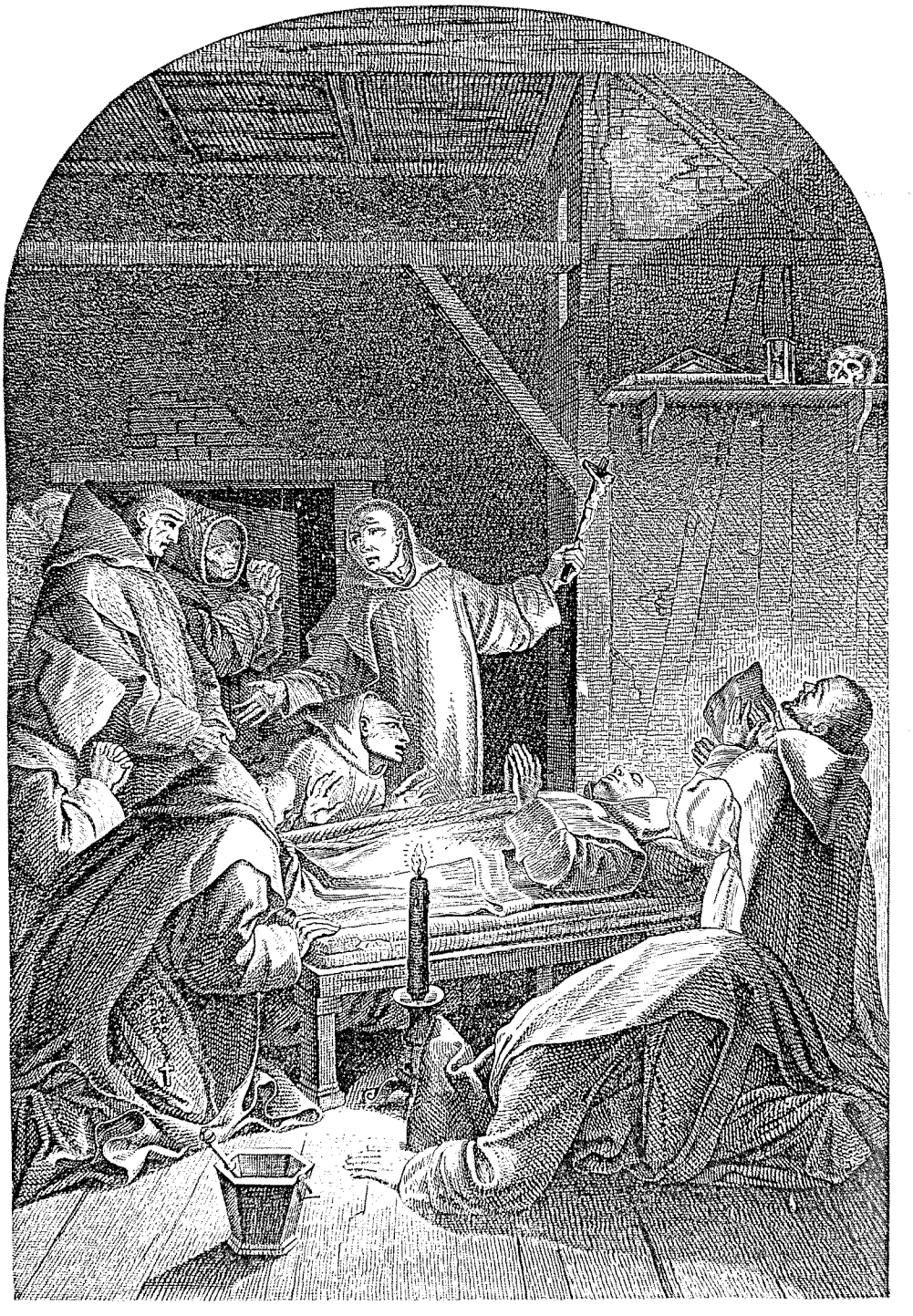
Voici tout ce qu'on sait de sa vie. Il fut mis à l'école de Simon Vouet; il n'alla pas en Italie, mais n'eut pas l'ignorance des maîtres italiens. Du moins il vit à Lyon des tableaux de Raphaël. Il fut admis dans la confrérie des maîtres peintres, et lorsqu'eut lieu la création de l'Académie royale de peinture, en 1648, il se sépara de la première société.

Il exécuta, étant encore sous l'influence de Vouet, huit compositions tirées du *Songe de Polyphile*, destinées à être reproduites aux Gobelins en tapisserie. Puis il commença la décoration de l'hôtel Lambert et de celui de Thorigny; ces peintures que l'on voit maintenant au Louvre ne furent pas faites en une seule fois; Le Sueur les exécuta à diverses reprises. Il obtint de fréquents et importants travaux, ce qui ôte toute vraisemblance à la légende qui le représente comme fort pauvre et devant, pour vivre, se livrer à des besognes secondaires. Il avait, il est vrai, des charges de famille, six enfants; puis des collaborateurs à payer, car, pour venir à bout de ses nombreuses décorations, il se fit aider par ses trois frères Pierre, Philippe et Antoine, par son beau-frère Thomas Goussé, et par Patel pour le paysage. On conclut à la misère parce qu'il dessina des frontispices, des illustrations, des compositions pour des thèses; mais il suffit de remarquer que ce ne sont point là des besognes inférieures, et que seule une fausse et prétentieuse conception de l'art peut qualifier ainsi des travaux où les anciens maîtres ont mis beaucoup d'art.

Parmi les importantes décorations entreprises par Le Sueur, il faut citer celles des appartements du roi et d'Anne d'Autriche, au Louvre, et dont il ne reste plus de traces; des peintures pour la maison d'un trésorier de l'épargne, M. Fieubet, ayant pour sujet l'*Histoire de Tobie et de Moïse*; enfin d'autres en assez grand nombre pour divers personnages et pour les églises de Saint-Étienne-du-Mont, de Saint-Germain-l'Auxerrois, de Saint-Gervais, etc. En 1649 il peignit le *Mai* de Notre-Dame : un *Saint Paul à Éphèse*. Enfin sa grande suite de la *Vie de saint Bruno*, pour le petit cloître des Chartreux à Paris, lui prit trois années de sa vie, de 1645 à 1648. Le Sueur mourut jeune : il avait trente-huit ans. Il fut enterré dans l'église de Saint-Étienne-du-Mont.

Voilà tous les éléments précis de sa biographie. Devant cette pénurie, les historiens romanesques et les romanciers historiques ont eu beau jeu pour lui attribuer des aventures plus ou moins touchantes; un profond amour éprouvé dans sa jeunesse pour une religieuse qui lui aurait servi de modèle lorsque, avec son maître Simon Vouet, il travaillait à la décoration de la chapelle de Vincennes; la mélancolie que cette passion aurait jetée sur tout le reste de sa carrière; la persécution acharnée de Le Brun, sentiment d'implacable

hostilité qui se serait traduite à la mort de Le Sueur par cette parole aussi



LE SUEUR. — MORT DE SAINT BRUNO.

haineuse qu'invraisemblable : « Voilà qui m'ôte une grande épine du pied » ; une

histoire de duel; et enfin une retraite et la mort au couvent des Chartreux. Tout cela peut présenter beaucoup d'attrait pour ceux qui ne sentent point qu'une vie tout unie, toute simple, faite uniquement de labeur continu et patient, de pensée poursuivie sans emphase et sans bruyantes prétentions,



LE SUEUR. — SAINT BRUNO REFUSE LA MITRE D'ARCHEVÊQUE.

enfin de charges même, acceptées avec courage et résignation, présente tout autant de beauté qu'une existence romanesque, traversée d'orages et de grands effets. On peut d'ailleurs chercher dans la vie de tous les grands artistes. A part quelques rares exceptions, on y trouvera toujours, comme trait carac-

téristique, l'absence de grandes aventures et de scènes propres à être tournées



LE SUEUR. — PRÉDICATION DE SAINT PAUL A ÉPHÈSE.

en roman. C'est pour cela que lorsque le nom d'un maître est prestigieux et que ces aventures n'existent pas, on les invente.

Il est d'ailleurs permis de supposer (et il serait même anormal qu'il en fût autrement), que le caractère de Le Sueur fut contemplatif, résigné, affectueux et « mélancolique » à une époque où ce sentiment existait peu. C'est là même ce qui donne le véritable attrait à sa douce peinture, si simple et si sincère parmi tant d'autres œuvres qui sont ambitieuses et conventionnelles. Peu importe que ce sentiment fût naturel, inné, en quelque sorte inhérent à la naissance de Le Sueur dans une famille d'humbles ouvriers et sous le ciel attristé du Nord, ou qu'il eût été provoqué de bonne heure par une de ces aventures qui meurtrissent à jamais le cœur de certains hommes.

Quelle que soit l'authenticité des propos que l'on a pu lui prêter, celui-ci entre autres, à l'occasion des injustices de ses rivaux à son égard : « J'ai tout fait et je ferai tout encore pour en être aimé, » il est certain qu'on se trouve en présence d'une âme pleine de mansuétude et de tendresse, beaucoup plus sensible à la grâce féminine que sensuelle; d'une âme, aussi, d'une piété sincère ou tout au moins capable d'éprouver très sincèrement le sentiment de la piété en traitant des sujets religieux. Des artistes et de très grands ont pu parfois peindre ces sujets de façon à émouvoir, sans absolument en ressentir eux-mêmes l'émotion. Mais alors, quoi qu'ils fassent, c'est la beauté de la peinture ou du dessin qui prédomine, tandis que dans la *Vie de saint Bruno*, Le Sueur a expressément voulu que le sentiment passât devant et que la peinture fût un simple langage, le plus sobre, le plus réduit, et le moins fait pour donner une distraction matérielle. Il était donc parfaitement religieux au moment où il peignait ces compositions, et sans avoir eu besoin de faire chez les Chartreux une retraite effective, il avait, par la sincérité de son sentiment, réussi à se mettre dans les mêmes dispositions d'esprit que les moines peintres de jadis.

Ce sont ces peintures de la *Vie de saint Bruno* qui mettent Le Sueur hors de pair et lui constituent son originalité véritable, sa place si à l'écart de tous les boursouflés imitateurs de la décadence italienne, de tous les courtisans beaux parleurs chez qui la piété revêt une forme invinciblement allégorique ou théâtrale. En ce temps d'apparat, on a rarement songé à représenter ainsi, sans exagération, les scènes mêmes qui n'en comportaient aucune. Vainement on objectera que toute la peinture n'est pas de la main même de Le Sueur, puisqu'il se fit aider, au dire des mieux informés, par ses collaborateurs ordinaires, et en particulier par son beau-frère Goussé. Mais cette objection n'a aucune importance, et dans les tableaux entièrement peints par l'artiste comme dans ceux qui furent exécutés sous sa direction et avec ses retouches, c'est son absolue volonté qui prédomine, ainsi que l'exacte réalisation de ses dessins, ou de ses « desseins », comme on disait au XVIIe siècle dans une très judicieuse confusion. D'ailleurs elle existe et on l'a conservée aussi au Louvre, la suite de dessins à la plume rehaussés de bistre, pour la *Vie de saint Bruno*. Elle

permet d'apprécier avec quelle sobriété, quelle justesse les compositions s'agençaient, avec quelle simplicité d'attitude et de gestes chaque personnage concourait à l'ensemble, et combien Le Sueur avait le sentiment des belles lignes calmes sans monotonie, et de la réserve sans impuissance. Quant à l'exécution, l'on peut dire qu'elle est, malgré les collaborations, de Le Sueur lui-même, puisque « sous sa conduite » comme dit le biographe d'Argenville, elle atteignit et conserva d'un bout à l'autre de l'œuvre le degré d'impersonnalité



LE SUEUR. — EUTERPE, ÉRATO, POLYMNIE.

qu'il avait désiré. Jusqu'au siècle dernier l'école française ne connut point ou ne voulut pas connaître les artifices de la touche, les séduisantes et mystérieuses *cuisines* de la couleur. La peinture était lisse, claire, brillante, et ce langage limpide n'était relevé d'aucune séduction inhérente à la matière elle-même. Le Sueur renchérit encore sur cette indifférence ou cette méconnaissance des prestiges de la matière, qu'à la même époque les grands peintres hollandais et flamands mettaient au contraire en œuvre avec une verve si éblouissante, et la peinture de *Saint Bruno* arrive au dernier degré dans l'absence d'accentuation : il semble qu'elle ait fait vœu de pauvreté et d'humilité.

Lorsque le peintre obtient un effet véritablement saisissant et dramatique, c'est pour ainsi dire sans contrastes : la *Mort de saint Bruno*, exemple le plus connu et le plus frappant que l'on puisse citer, est peinte d'un seul ton, sans rugosités, presque sans grandes oppositions d'ombres et de lumières, mais ce ton est trouvé à point pour éveiller l'idée lugubre, et tout le drame provient de la grande simplicité des gestes, belle et large mélodie dont cette tonalité blafarde constitue l'ascétique harmonie.

De même la *Mort de Raymond Diocrès* se passe en pleine lumière, et il n'y aura pas une âme vraiment jeune et non pourrie de scepticisme ou de prétention qui ne soit terrifiée par cette scène si imposante. Si l'on énumérait, en les analysant un à un, les vingt-deux tableaux de la *Vie de saint Bruno* (et cela est bien inutile puisque ces choses demandent à être vues et longuement méditées dans l'état de calme nécessaire) l'on trouverait partout ces grandes qualités de franchise et en même temps de réserve. Tout se passe au grand jour, dans la lumière blanche et reposée des églises telles qu'on les concevait au XVIIe siècle, sans le mystère angoissant des cathédrales gothiques, ou bien dans le calme austère des cloîtres. Si l'on veut examiner une à une ces compositions, on y verra que pas un geste n'est exagéré, et pourtant qu'il dit ce qu'il veut dire, que chaque chose est en sa place, chaque personnage simplement présenté, vivant sa vie propre et non jouant un rôle. Et alors on comprendra pourquoi nous avons dit que Le Sueur était profondément original dans son siècle, et on verra que cette œuvre, que l'on aurait été tenté de dédaigner pour son effacement, son absolue insuffisance en séductions matérielles, est véritablement une œuvre d'art.

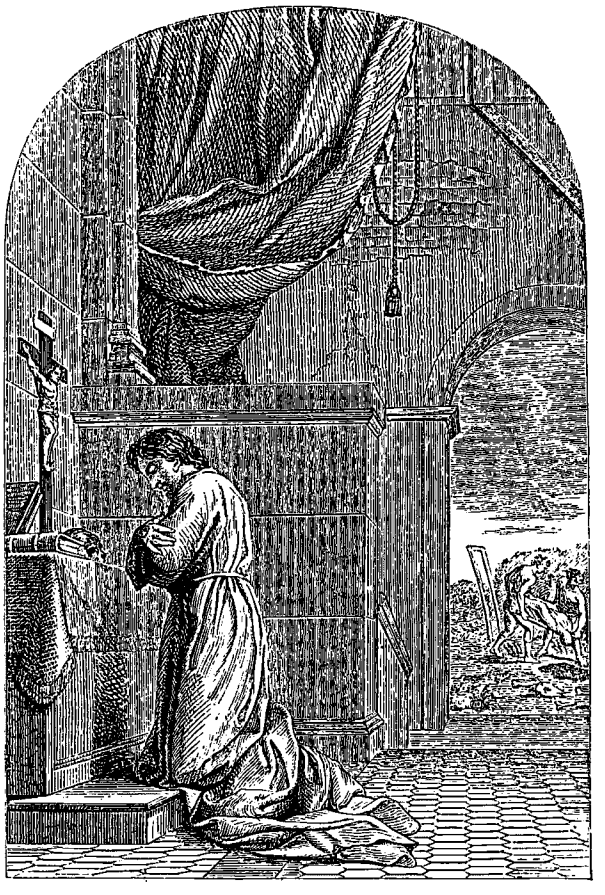
C'est aussi une œuvre française. Et ici nous avons à revenir sur une indication trop brièvement donnée, à savoir que Le Sueur n'alla pas en Italie. Ne voulut-il pas y aller, comme écrivent les notices ; fut-il simplement empêché par les circonstances de la vie, peu importe. Le fait suffit : il n'eut pas à assister aux oiseuses discussions de préséance entre des écoles également prétentieuses et médiocres. Ses yeux furent préservés des envahissantes et fâcheuses modes qui avaient conquis les Français qui firent le voyage, sans être comme Poussin des créateurs, ou de ces esprits assez puissants pour demeurer eux-mêmes, quelque langue qu'ils emploient ou empruntent.

Nous venons de prononcer le nom de Poussin. Ses rapports avec Le Sueur ont été trop mal définis, trop peu précisés pour qu'on sache à quel degré son influence s'est exercée sur notre artiste. Toutefois cette influence semble se lire, dans une certaine mesure, dans les peintures mythologiques de l'hôtel Lambert : les compositions relatives à l'*Histoire de Cupidon* et à la représentation des *Muses*. Mais là encore, l'influence ne s'est exercée que quant à un certain goût général, et Le Sueur y demeure lui-même, quoique bien inférieur à ce qu'il se



LE SUEUR. — LE MARTYRE DE SAINT LAURENT.

montre dans la *Vie de saint Bruno*. Ici il est clair, élégant, mais sans passion et sans suffisante sensualité. Cette décoration est brillante et facile, elle n'est point joyeuse et n'exprime guère ce qu'elle a pour mission d'exprimer. L'allégorie, les fêtes païennes, ne sont point le fait de cet esprit méditatif. Il s'en est tiré convenablement mais sans entrain. Toute cette décoration devient purement artificielle, et comme l'artiste ne la relève point par une particulière saveur de peinture, il semble que ce soit encore de la mythologie à l'usage d'un couvent.



LE SUEUR. — SAINT BRUNO EN PRIÈRES.

Toutefois les *Muses* ont plus heureusement inspiré le peintre. Il a trouvé pour les représenter telles qu'il les concevait dans son joli et chaste esprit, des poses nobles et gracieuses, des traits séduisants sans trop de coquetterie, des yeux bien ouverts, un front large et candide. « C'est, dit Théophile Gautier, une antiquité charmante, un peu modernisée comme dans les tragédies de Racine, adoucie, une antiquité ayant du monde et de la politesse ; mais Le Sueur a, de plus que le poète, une ingénuité virginale, un fonds de candeur inaltérable, et quoiqu'on sente que ses *Muses* ont été peintes sous Louis XIV, elles n'en sont pas moins, par leur beauté tranquille et leur grâce décente, les sœurs

cadettes de ces belles figures de la Poésie, de la Théologie, de la Justice, que Raphaël a peintes dans les tympans et les voussures des chambres du Vatican. »

L'écrivain, en parlant de Racine, semble un peu oublier *Esther* et *Athalie* qui seraient plus dans le ton de Le Sueur. Les *Muses* de l'hôtel Lambert ont d'ailleurs en effet quelque pureté racinienne, mais une subtile pointe d'ingénuité en plus. Pour tout dire, ce sont des demoiselles de Saint-Cyr, qui n'auraient pas été à Saint-Cyr.

« Eustache Le Sueur, conclut Théophile Gautier, peut s'asseoir modestement aux pieds du divin Sanzio. » Sans doute ce serait sa place de prédilection, encore que les pages le plus visiblement exécutées sous l'influence de Raphaël (puisque ce fut à peu près le seul maître italien qui vraiment le troubla), telles par exemple que le grand tableau de *Saint Paul à Éphèse*, soient loin de l'énergie et de la force d'expression des compositions du Sanzio. Cette peinture est extrêmement connue du public, grâce à un certain nègre qui souffle le feu auquel on vient livrer les trésors de la bibliothèque. Mais malgré la clarté de la composition, la belle ordonnance, la couleur toujours simple et sobre, cela ne nous peut produire que l'impression d'un tableau d'école d'un ordre supérieur. Là Le Sueur n'est pas sensiblement plus grand que Le Brun ou que Mignard tout affectés qu'ils soient; l'intérêt manque avec la véritable intensité de sentiment.

Au contraire elle se retrouve, cette captivante et unique sensibilité du peintre de saint Bruno, dans certaines toiles religieuses telles que la *Sainte Véronique* et surtout que la *Messe de saint Martin, évêque de Tours*. Là encore tout est clarté, simplicité, piété, et sans entrer dans l'analyse des autres peintures de Le Sueur que possède le Louvre et qui ne nous apprendraient rien de plus, nous demeurerons sur cette impression. Elle suffit à faire comprendre pourquoi, sans être un peintre passionné pour la peinture, un décorateur magnifique et fougueux, sans être même, à proprement parler, un *peintre intéressant*, Le Sueur est un grand artiste.

CHAPITRE VII

Les autres peintres du XVIIe siècle. — Les grands portraitistes. — Claude Le Fèvre. — Rigaud. Largillière. — L'approche du XVIIIe siècle.

Nous avons dû examiner tout d'abord les artistes qui, soit par leur influence, soit par leur œuvre, dominent tout le XVIIe siècle. Ils permettent déjà de se faire une idée du caractère dominant de cet art, mais il s'en faut que le tableau soit complet. Pour achever de l'esquisser et nous permettre de conclure en connaissance de cause, il nous reste à passer en revue un certain nombre de peintres qui, si oubliés qu'ils soient à présent, si peu nombreux que nous aient été conservés leurs ouvrages, ou si indifférents qu'ils nous laissent, n'en ont pas moins occupé de leur temps une place considérable.

Voici par exemple François Perrier, qui naît en 1590 et meurt en 1660 et dont la vie par conséquent est presque exactement parallèle à celle de Poussin. Perrier, après s'être formé à Lyon, achève son éducation en Italie où il se fixe pour longtemps. Puis il revient à Lyon, pour exécuter des travaux importants, entre autres une *Vie de saint Bruno;* de là il se rend à Paris, collabore avec Vouet aux décorations du château de Chilly, et produit ensuite un grand nombre d'ouvrages, retourne à Rome pendant quelque temps, et revient enfin habiter Paris depuis 1645 jusqu'à sa mort. De toute cette carrière laborieusement remplie il ne reste que trois tableaux assez médiocres, au Louvre, divers dessins et gravures, la grande galerie de l'hôtel La Vrillière, c'est-à-dire une série de compositions mythologiques assez brillantes et non moins factices, et enfin, surtout, le souvenir d'avoir été un des maîtres de Le Brun, et de lui avoir quelque peu préparé les voies.

Laurent de La Hire (1606-1666) a plus d'originalité; il vaudrait presque la peine qu'on l'étudiât avec détail, et qu'on regrettât la dispersion de ses ouvrages, — si Le Sueur n'avait pas existé. Un de ses tableaux, au Louvre, *Nicolas V se*

fait ouvrir le caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise pourrait



LAURENT DE LA HIRE. — LE PAPE NICOLAS V SE FAIT OUVRIR LE CAVEAU QUI CONTENAIT LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

en effet, toutes proportions gardées, être considéré comme un Le Sueur plus vigoureux mais moins finement inspiré, un Le Sueur matériel. On ne trouve pas

dans toute cette époque, à part les compositions de Le Sueur, un tableau d'histoire aussi simplement mis en scène. Il n'y a point d'exagération théâtrale dans le geste du pontife agenouillé qui soulève la robe du saint pour y constater les stigmates. De même les autres personnages sont très sobres de gestes ; tout au plus pourrait-on constater quelque affectation et convention d'école dans l'attitude du moine porteur de torche. En un mot, c'est un tableau simple, et on sait combien jusqu'ici nous en avons rarement trouvé qu'on pût ainsi qualifier.

Laurent de La Hire était d'une famille fort aisée. Son père, après avoir fait de



SÉBASTIEN BOURDON, D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

la peinture, s'était rendu acquéreur d'une charge importante, et Laurent se trouvait en relations avec la haute bourgeoisie, ainsi qu'avec le monde de la finance. Il faut donc voir surtout dans son œuvre, histoire, sujets religieux, décorations, paysages (et sauf la décoration, le Louvre possède quelques spécimens de tout cela) la peinture d'un homme qui ne saurait ni ne voudrait se soustraire aux modes de son temps. On dirait à cela que La Hire fut également en relations suivies avec le monde religieux, mais là encore règnent des modes, et à moins d'être Poussin ou Le Sueur, on les subit au lieu de les dominer.

Combien d'artistes, même des mieux doués, même placés dans des circonstances favorables au développement de l'originalité, demeurent de simples reflets,

et par suite ne peuvent occuper qu'une place restreinte dans une histoire d'ensemble. Sébastien Bourdon est de ce nombre, comme les précédents, et pourtant,



BOURDON. — REPOS DE LA SAINTE FAMILLE.

peu s'en faudrait que, dans certains tableaux, il n'atteignît une véritable maîtrise; mais il y manque ce léger et indéfinissable accent qui fait le génie, ou

bien cette entraînante et uniforme production qui peut en donner comme le trompe-l'œil.

Voici un portrait par Sébastien Bourdon, celui de Descartes (musée du Louvre). On ne peut point nier que ce ne soit une excellente peinture, sobre, harmonieuse dans sa tonalité un peu sombre, expressive encore qu'un peu superficielle et n'allant évidemment pas au fond de l'âme du modèle, mais à tout prendre, une œuvre d'une fort belle tenue. On en peut dire autant des deux portraits de l'artiste par lui-même ; il n'est jusqu'à celui des deux où le peintre s'est représenté méditant sur une sculpture antique, qui, malgré ce trait un peu bien académique, n'échappe à tout reproche d'affectation. Bourdon est-il donc un portraitiste ?

Mais voici, du même peintre, un peu plus loin, des *bambochades*, fort bien touchées, des *Haltes de Bohémiens*, des *Mendiants*, dans le goût de l'école hollandaise italianisée. Trop d'ingéniosité dans les détails, trop peu de véritable simplicité dans l'attitude de ces pauvres gueux, trop de recherche dans cette touche élégante, suave, fondue, empêcheront qu'on ne prenne ces petits tableaux pour des Le Nain, ou même pour quelqu'une des introuvables peintures du graveur Callot (1), un des grands fournisseurs de cette littérature plus théâtrale que vraiment populaire. Mais enfin ce sont de fort jolis morceaux et dont une série un peu ample et suivie suffirait à faire la fortune d'un artiste. Bourdon est-il donc un peintre de genre ?

Pas précisément non plus, car voici encore de lui des tableaux d'histoire, profane ou sacrée, une *Adoration des bergers*, un *Repos de la Sainte Famille*, un *Christ avec les petits enfants*, etc., qui dénotent un imitateur de Poussin, mais un imitateur superficiel, méridional pour ainsi dire, on le devinerait si la biographie ne nous l'apprenait pas, un imitateur n'empruntant que l'extériorité, et ne pouvant s'inspirer de l'âme. Bourdon est-il, bien qu'inférieur en ce genre en dépit de ses brillantes qualités d'exécution, un peintre d'histoire ? On ne saurait absolument le dire. Et voilà pourquoi cet excellent peintre ne peut en somme exciter bien longuement nos méditations.

C'est d'ailleurs une assez curieuse figure : commençant en aventurier, Bourdon finit en académicien. Né à Montpellier (1616), fils d'un ouvrier peintre sur verre, il vient à Paris à l'âge de sept ans ; dès l'âge de quatorze ans, il quitte Paris et se met à courir le monde ; il se rend à Bordeaux, où il fait des travaux de décoration, puis à Toulouse ; puis il se fait soldat, la peinture ne lui donnant pas de pain ; il quitte l'armée ; se rend à Rome ; y fait des besognes de contrefaçon, imitant

(1) C'est à dessein que nous n'avons parlé ni de Callot ni d'Abraham Bosse dans ce livre consacré à la peinture. Il faudrait étudier dans les autres siècles bien d'autres graveurs non moins significatifs pour leur époque. D'ailleurs il y aura profit pour ceux qui voudront faire cette étude, à rapprocher des Le Nain les graveurs de leur temps.

les peintres en vogue (et c'est sans doute dans ce métier de pasticheur alors assez fréquemment exercé à cette époque, qu'il gagne son habileté et perd son origi-



BOURDON. — ŒUVRES DE MISÉRICORDE (*Ægros curare*).

nalité); puis il revient à Paris, réussit assez bien à se faire connaître comme peintre de *bambochades*; parvient à obtenir la commande d'un Mai pour Notre-Dame; et en 1648 il est un des fondateurs de l'Académie.

En 1652 nouvelle aventure : le voici en Suède, peintre ordinaire de la reine Christine. C'est son dernier voyage ; après trois ans de Suède, il rentre à Paris, où il devient le modèle des académiciens discoureurs, et c'est merveille de l'entendre disserter savamment sur le grand art et recommander en superbes phrases d'apprendre à ce point « les belles antiques » que de les pouvoir dessiner de mémoire. Telle est en résumé la vie de Bourdon. Esprit trop vif, trop assimilateur, il est certainement un des premiers, sinon le premier parmi les artistes sans personnalité du XVIIe siècle. Il décore l'hôtel de M. de Bretonvilliers ; on prend plus tard ses peintures pour des Le Brun. Elles sont parmi les derniers grands travaux qu'il produisit, et ce trait résume assez bien une carrière. De telle sorte que ce peintre, si on connaissait beaucoup bien moins sa vie et si on n'avait conservé de lui que le portrait de Descartes et son portrait par lui-même (le plus petit), pourrait passer pour un des artistes exceptionnels de son temps.

Pour Charles Errard (1608-1689) qui tint un rang très important, c'est le modèle des académiciens et la notice qui le concerne peut être rapidement faite. Il dirige de nombreux travaux dont il ne reste rien, exécute des décorations qui n'existent plus, s'occupe un peu de tout, sculpture, peinture, architecture, sans laisser de trace vigoureuse dans aucun de ces arts ; on le nomme directeur de l'Académie, et lorsque Le Brun veut mettre la main sur cette place, et que les deux artistes entrent en rivalité, on envoie Errard diriger l'École de Rome, où l'on cesse à peu près de s'occuper de lui. Tels sont les principaux traits de la vie de cet excellent homme qui ne fut peut-être pas plus maladroit ni moins brillant que beaucoup des artistes qui nous passent en ce moment sous les yeux ; mais c'est une indulgente supposition, puisqu'il ne reste rien de lui, sinon les fresques de la coupole de Saint-Pierre à Nantes, et encore — sont-elles attribuées par divers auteurs à son père. Ainsi l'académicien Errard nous apparaît un peu comme le Conrard de la peinture.

On ne saurait non plus être fort prolixe sur le compte d'artistes estimables sans doute, mais qui, sages observateurs de la discipline, demeurent dans l'ombre de Vouet, de Le Brun, de Poussin, ou sont simplement de classiques décorateurs selon la formule. Tels Louis et Henri Testelin, François Verdier, Nicolas Loir, Charmeton de Lyon, Nocret de Nancy, Charles Poërson, Louis Boullongne et ses deux fils Bon et Louis. Une étude détaillée de certains de ces artistes ne serait pas dépourvue de tout intérêt ; au contraire, on y pourrait voir l'affirmation d'une conscience particulière, d'un sens très honorable de la dignité et un édifiant respect de l'art. Mais cet art-là est dans son ensemble vite apprécié et suffisamment connu. Il est fait de formules, et de formules peu attrayantes ; l'imitation de la pompeuse école des Carrache, c'est-à-dire d'une école elle-même sans conviction et sans force créatrice en

fait la moitié des frais. Certaines conventions de noblesse et certains préjugés d'expression contribuent pour l'autre moitié. Tout cela est brillant et creux, majestueux mais non émouvant, ne contient rien de vraiment humain. La religion,



LOUIS DE BOULLONGNE. — LA TERRE.

l'histoire, la vie, tout cela est traité de même, selon le mode allégorique et théâtral, et avec une exécution généralement lisse, correcte, savante et impersonnelle.

Sans doute, certaines grandes époques d'art présentent un effacement des personnalités derrière une pensée dominante, en vue d'une commune et grandiose entreprise. Mais alors règne une terrible et puissante simplicité, aux temps d'inflexible despotisme, ou une ingénuité délicieuse, un accent de poignante supplication, aux siècles de profonde foi. De toute façon l'art présente alors un accent de création : la pensée y affecte un tour spontané, impossible à méconnaître, et ne pouvant prêter à aucune confusion. Certains petits pays, parfois, produisent aussi un art bien à eux, et qui semble un produit du sol, comme serait une fleur. Ici rien de semblable. Le XVIIe siècle, nous ne parlerons ni de la sculpture qui n'entre point dans notre sujet, ni de l'architecture qui est certainement beaucoup plus créée, et dont une des branches, l'art purement ornemental présente la même opulente vigueur, le XVIIe siècle, en peinture, disons-nous, s'exprime dans une langue d'emprunt. Et on ne pourra constater que les légers autant qu'indélébiles stigmates d'une race dans la plupart de ces grandes peintures décoratives exécutées sous l'influence d'une des plus mauvaises écoles italiennes.

Sans doute le tour d'esprit d'une société polie, éprise de représentation, majestueusement lucide, non moins que l'identique volonté d'un des souverains les plus jaloux de leur autorité, contribuèrent à donner à toute cette école l'unité qui fait, avons-nous dit, les époques significatives. Mais entre une époque fortement caractérisée et une grande époque, il y a un abîme. Or il nous faut dire que l'école de peinture du XVIIe siècle, pour présenter des différences très accentuées avec celle du précédent, et pour être en apparence plus éloquente, plus ample, a simplement l'affectation du guindé au lieu de l'affectation du maniéré. Les grands artistes, sans se soustraire à la loi commune des modes d'un siècle, s'échappent au delà, d'un bon coup d'aile; mais les personnalités sont égoïstes : elles ne suivent pas un temps; en mettant à part les quelques grands artistes que nous ne nous sommes pas fait faute d'admirer, nous devons dire que le « siècle de Louis XIV » est un siècle pompeux, fortement caractérisé, mais non pas un grand siècle; et pour être différent du XVIe siècle, il est comme lui (nous ne parlons toujours que peinture) un siècle de décadence.

Quelque estime que nous ayons pour certains maîtres ou chefs de dynasties artistiques dont il nous reste à dire quelques mots, nous ne pouvons les admirer à l'égal du plus modeste créateur.

Nous avons parlé en passant de la dynastie des Boullongne, dynastie régnant en sous-ordre, dans une petite province des domaines de Le Brun. En voici deux autres sur lesquelles nous pouvons donner un peu plus de détails : les Coypel et les Audran.

Noël Coypel (1628-1707) avait d'abord, dans sa jeunesse, contribué aux

travaux de décoration pour l'opéra d'*Orphée*, puis il avait été le collaborateur d'Errard alors chargé des travaux de peinture du Louvre. On ne s'étonnera donc pas de lui voir un goût théâtral et académique. Noël Coypel fut aussi un



LOUIS DE BOULLONGNE. — L'EAU.

des décorateurs de Fontainebleau, des Tuileries, du Palais-Royal, de la grande chambre d'audience du parlement de Rennes, etc. Il fut, de même qu'Errard, directeur de l'Académie de France à Rome ; rappelé en France à la mort

de Le Brun, MM. Louvois et de Villacerf lui commandèrent d'importantes compositions pour la manufacture des Gobelins. La mort de Mignard fit de lui le directeur de l'Académie royale. On voit que c'est un des personnages les plus importants du siècle, et s'il n'y avait pas de lui d'assez froids petits tableaux d'histoire au Louvre, on pourrait dire que cette importance serait justifiée à nos yeux principalement par les opulents travaux d'ornementation, arabesques, grotesques, etc., qu'il exécuta pour les Gobelins.

Un autre important ouvrage de lui subsiste, la représentation des mystères de la *Trinité* et de l'*Assomption* au-dessus du maître-autel des Invalides. Claire et majestueuse décoration, cette œuvre ne sera pas ici décrite plus longuement que la coupole de Mignard au Val-de-Grâce.

Antoine Coypel, son fils (1661-1722), n'est pas moins célèbre, mais il est notablement plus affecté. Nous retrouverons dans sa carrière toutes les étapes par lesquelles doit rigoureusement passer alors un peintre célèbre :

Dispositions précoces ;

Étude des maîtres italiens tels que Raphaël, Michel-Ange et surtout Annibal Carrache ;

Protection de quelque peintre ou connaisseur bien en vue en Italie (ici ce sont le cavalier Bernin et Carle Maratte) ;

Voyage en Italie et séjour d'au moins trois ans ;

Retour à Paris et prix de l'Académie, puis commande par la corporation des orfèvres d'un *Mai* pour Notre-Dame.

Grands travaux de décoration pour quelque palais, château, ou résidence princière ;

Titre honorifique de premier peintre du roi ou tout au moins d'un prince du sang (ici c'est de Monsieur) ;

Enfin professeur, recteur, ou directeur de l'Académie Royale (et Coypel occupa successivement ces fonctions).

Nous venons, en un seul artiste, de retracer la carrière de presque tous les peintres en vue que nous avons énumérés. Il n'y aurait à relever que quelques différence de titres ou de succession des honneurs ; mais l'ensemble est le même. On ne sera donc point surpris de trouver quelque monotonie dans une école où les plus célèbres artistes suivent exactement la même voie et où le beau ou tout moins la conception que l'on en a est en quelque sorte un chapitre de l'étiquette.

Le style d'Antoine Coypel est incontestablement cent fois plus affecté que celui de son père, et celui-ci, en comparaison, a la simplicité de Poussin. Il n'est rien de plus théâtral et de plus faux que ces grands tableaux du Louvre, *Athalie chassée du Temple*, *Esther en présence d'Assuérus*, etc. C'est de la mauvaise tragédie, en alexandrins monotones et ampoulés, avec un jeu exagéré

des acteurs, et des ajustements aussi riches que ridicules. Cela se sauve pourtant par quelque sauvagerie de couleur et de chamarrures, et on serait tenté



BON DE BOULLONGNE. — HERCULE COMBAT LES CENTAURES.

d'en venir à cette définition un peu pessimiste de la haute société à la fin du XVIIe siècle : des sauvages en perruque, dorés et fardés. D'ailleurs, au siècle

prochain nous verrons un peintre encore moins doué du sens du naturel qu'Antoine Coypel, ce sera son fils, Charles-Antoine, petit-fils de Noël.

Quant à la famille des Audran, elle est des plus fournies, mais nous ne pouvons parler ici que des principaux peintres appartenant à cette famille, en laissant de côté les graveurs de mérites inégaux qui en font également partie.

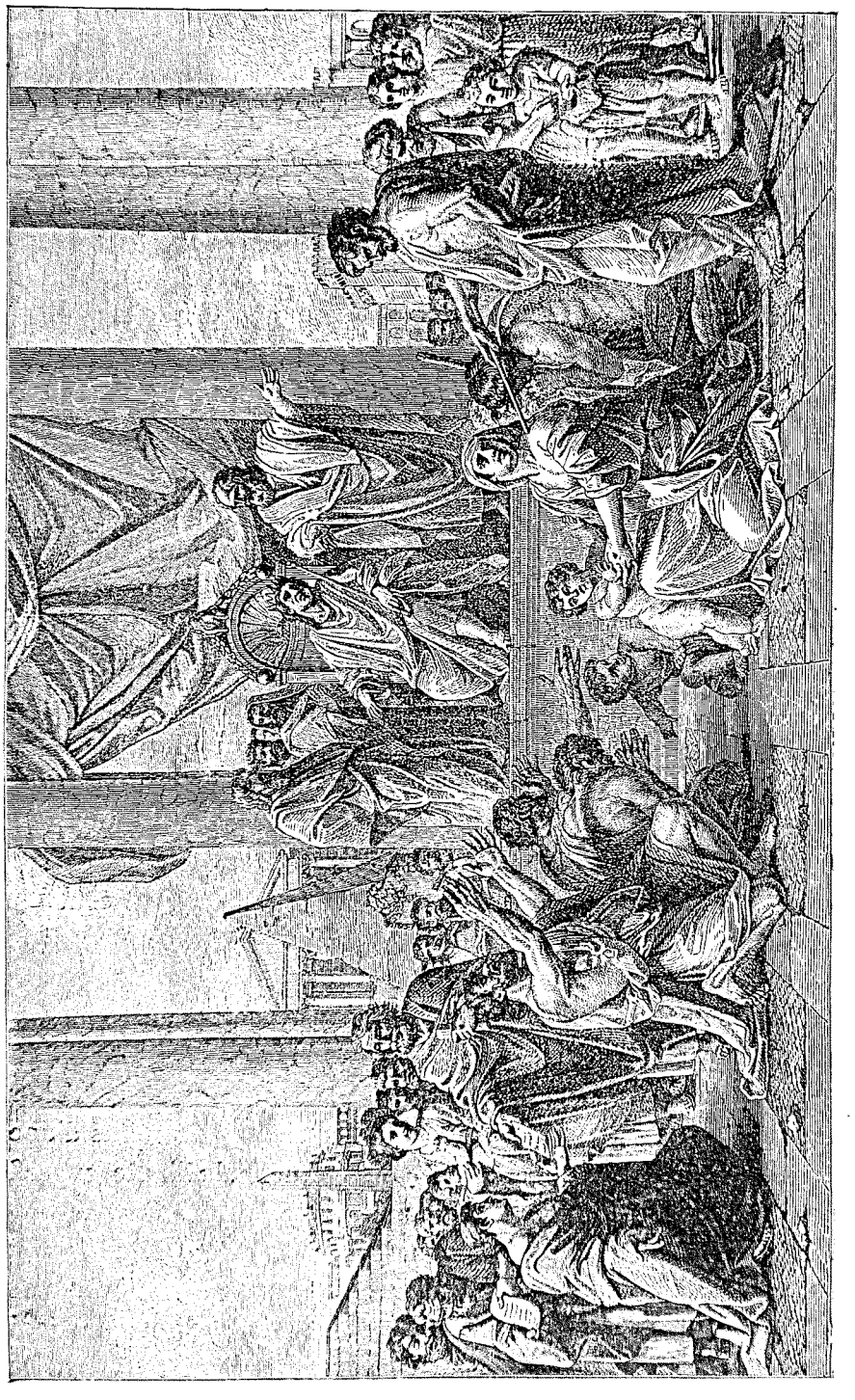
Nous rencontrons d'abord Claude II Audran (1639-1684), qui est collaborateur d'Errard et de Le Brun. Puis Claude III Audran, neveu du précédent, et qui atteignit comme peintre de décoration et de *grotesques* une haute réputation; son genre était ingénieux et aisé (1). Mais nous devons surtout retenir de sa biographie qu'il fut le maître de Watteau, et nous verrons bientôt dans quelles conditions.

Les arabesques, rinceaux, guirlandes des Audran ont bien un style à eux, et l'on peut s'en rendre compte dans certaines parties de la décoration de Versailles, ainsi qu'au musée de tapisserie des Gobelins. Pour les autres artistes de la famille, et un des plus illustres, entre autres Gérard Audran, ce sont des graveurs dont nous n'avons point à étudier l'œuvre.

Charles De la Fosse (1636-1716) est avec Jouvenet et Coypel un des grands décorateurs de la fin du XVIIe siècle et le type par excellence de ces talents savants, facilement et abondamment productifs, à grand effet. Il apprend les éléments du dessin chez son père, qui exerçait le métier d'orfèvre, puis il entre à l'atelier de Le Brun, part pour l'Italie, et séjourne surtout à Venise. On le voit, beaucoup de ces artistes ont été hantés par le rêve de suivre les traces, de devenir les émules des grands Vénitiens; mais ils n'ont pris de ces maîtres que la lettre, et ils ne se sont pas dit qu'ils avaient été des innovateurs, et non des copistes. C'est pourquoi les œuvres les plus importantes d'un homme comme La Fosse, par exemple le grand et éclatant plafond de la voûte du chevet dans la chapelle de Versailles, ou la superbe coupole des Invalides, nous inspirent sans doute une profonde estime pour le mérite et l'ampleur de l'effort, mais elles ne nous font jamais ressentir le charme des œuvres vraiment créées. La petite reproduction que nous donnons de ce dernier travail ne rend sans doute point l'effet imposant et éclatant de la peinture, mais elle montre suffisamment combien peu la composition présente de véritable intérêt; non point cet intérêt philosophique que l'on demanderait à une petite toile de Poussin, mais la simple originalité de lignes trouvées, inventées,

(1) Il est impossible ici de ne pas au moins mentionner les grands décorateurs-ornemanistes du XVIIe siècle : Jean Le Pautre (1617-1681), vigoureux, opulent, pompeux; Jean Bérain (1638-1711), déjà beaucoup plus gai, fin et spirituel, annonçant presque les goûts nouveaux ; puis Marot, Gissey, dessinateurs des fêtes et des ballets du roi, etc. Pour cette école et sa transformation au XVIIe siècle avec Robert de Cotte nous avons traité la question avec détail dans notre *Histoire de l'Art décoratif.* (H. Laurens, éditeur.)

et non apprises par cœur. Parmi les autres ouvrages que La Fosse exécuta et dont



NOËL COYPEL. — PTOLÉMÉE PHILADELPHE DONNE LA LIBERTÉ AUX JUIFS.

plusieurs sont détruits, il faut citer la chapelle des mariages à Saint Eustache (détruite), la voûte du chœur et du dôme de l'église de l'Assomption, etc.,

des peintures pour les châteaux de Versailles, de Meudon. Tout cela dénote une activité considérable, une remarquable facilité.

La Fosse se rendit à Londres sur la prière de lord Montaigut pour décorer son palais à Londres. Pour cette importante décoration il fut aidé de Jacques Rousseau (1630-1693) que nous aurions pu joindre à la liste générale que nous donnons un peu plus haut, et par Jean-Baptiste Monnoyer, de qui nous dirons un mot tout à l'heure.

Entre autres protecteurs à Paris, le peintre comptait parmi les plus chaleureux le financier Crozat, qui était lié avec Mansard, et c'est à ces puissantes relations qu'il devait d'avoir exécuté des ouvrages aussi importants que ceux du château et de la chapelle de Versailles, de Trianon, des Invalides, etc. Ces ouvrages, malgré les restrictions que nous avons formulées à leur égard, sont néanmoins assez agréables à voir en passant durant les excursions que l'on peut faire dans ces édifices. Ils sont, en somme, l'expression décorative qui convenait à une société éprise de luxe, d'apparat, fussent-ils improvisés, et ne se souciait pas d'attacher aux choses un sens un peu profond, une société à qui des beautés conventionnelles suffisaient. On ne lirait point avec autant d'agrément un roman de mademoiselle de Scudéry, ou une tragédie de Campistron, et pourtant ces œuvres renferment des qualités équivalentes. Mais c'est le propre de la peinture de pouvoir être vue et appréciée d'un seul coup, même celle qui à l'analyse dégagerait un profond ennui, tandis que la littérature ne déroule cet ennui que successivement. C'est aussi pour cela qu'il faut se défier du préjugé qui jusqu'en ces dernières années attribuait l'appellation de *grand art* aux vastes compositions telles que celles que nous avons énumérées au cours de ces deux derniers chapitres : il s'ensuivrait rigoureusement que ces grandes pages, donnant tout leur effet au premier examen et supportant mal une étude plus approfondie, tandis que certaines œuvres de dimensions bien plus modestes réservent toujours de nouvelles émotions plus on les interroge, le *grand art* serait en réalité la forme de l'art la plus secondaire.

Jean Jouvenet (1644-1717), comme La Fosse et Antoine Coypel, vient nous montrer que pour l'art décoratif de la fin du XVIIe siècle, il est plus d'une façon d'être théâtral. Avec La Fosse, il l'était de façon spirituelle, brillante, superficielle, coulant de source comme des vers de Quinault. Avec Antoine Coypel, le dernier venu des trois, il est théâtral de la façon la plus affectée, la plus efféminée et précieuse, avec des recherches d'une extraordinaire complication, un mauvais goût qui ravit les beaux esprits, un entassement de velours, de joaillerie, d'architecture à colonnes torses, vraiment énervant et qui sent la décadence de la décadence. Avec Jouvenet il se maintiendra dans une apparence de simplicité qui sera surtout de la roideur. Les gestes seront amples, mais figés ; la terreur, quand pour certains sujets le peintre y aura recours, y sera conven-



ANTOINE COYPEL. — PRÉSENT D'ÉLIÉZER A RÉBECCA.

tionnelle comme la joie, comme la prière ; et nous en reviendrons toujours à la conception de Le Brun, empruntée aux Italiens, et encore clarifiée par lui, d'une expression déterminée pour un sentiment donné, expression se rendant par des formules infaillibles. Et nous pensons à ce passage d'une conférence œuvre d'un des collaborateurs de Le Brun, Henri Testelin : « Quand le sourcil s'élève par le milieu, il marque des mouvements agréables, mais lorsqu'il élève sa pointe vers le milieu du front, il représente de la tristesse et de la douleur. De même que les sourcils suivent les impressions du cerveau, la bouche est la partie du visage qui marque le plus particulièrement les mouvements du cœur ; ce qui fait que lorsque le sourcil s'élève par le milieu, la bouche hausse ses côtés, ce qui est signe de la joie. » Le Brun, dans son traité de l'*Expression*, a des remarques semblables : « Cet homme (il s'agit dans le tableau de la *Manne* de Poussin d'une figure d'homme qui regarde une mère allaitant son enfant) représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration : l'on voit qu'il a les bras retirés et posés contre le corps, parce que dans les grandes surprises tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres... Cet homme semble même se retirer un peu en arrière pour faire voir le respect qu'il a en même temps pour la vertu de cette femme qui donne sa mamelle. » Et plus loin encore : « Par cette jeune fille qui regarde en haut et qui tend le devant de sa robe (pour recueillir la manne), il (Poussin) a exprimé la délicatesse et humeur dédaigneuse de ce sexe qui croit que toutes choses doivent lui arriver à souhait. »

Comme on le voit, la théorie de l'expression en art pourrait mener aux plus puériles exagérations et à de nombreuses *intentions* nichées très arbitrairement derrière l'emphase d'un geste très convenu. Examinez par exemple au Louvre le tableau bien connu de la *Résurrection de Lazare*. Le Christ, les assistants, le ressuscité lui-même si heureusement composés et agencés qu'ils soient, sentent la scène convenue, la formule et l'expression figurée suivant une recette donnée. C'est pourquoi ce grand tableau, malgré ses qualités d'arrangement et de peinture, bien supérieures à la moyenne de l'art de cette époque, ne nous réserve aucune émotion. Jouvenet, avec un autre tempérament un peu plus porté à la simplification, est strictement l'élève, le meilleur élève si l'on veut, de Le Brun.

Jean Jouvenet (1644-1717) était d'une famille d'artistes. De Rouen, son père l'envoya à Paris où ses essais, dans la manière et suivant les conceptions de Poussin, attirèrent l'attention de Le Brun qui le prit avec lui pour travailler à la décoration de Versailles. Il suffira de dire que, sauf le voyage en Italie, — et l'on peut ajouter que c'est peut-être parce qu'il ne le fit pas que Jouvenet fut dans son genre simplifié, lucide, moins affecté que le ton régnant, une espèce de novateur, — sauf ce voyage, disons-nous, l'artiste passe par la filière indiquée plus haut, commande du Mai et successives dignités à l'Académie. C'est lui qui à la mort de Le Brun devient, moralement du moins, le véritable successeur

de ce peintre. Ses travaux sont variés et très importants. A Rennes, à Versailles, à Rouen, à Vervins, aux Invalides, dans de nombreuses églises, il répand quantité de peintures attestant son habileté et sa fougue. Quand en 1713 il est paralysé (déjà quatre ans auparavant un accès de goutte l'avait empêché de



DE LA FOSSE. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.

faire le voyage en Italie que Louis XIV voulait lui faire entreprendre à ses frais), il peint de la main gauche et le mentionne fièrement à côté de sa signature.

Les quelques grands tableaux que possède le Louvre, *Jésus guérissant les malades*, la *Pêche miraculeuse*, *Lazare*, les *Vendeurs chassés du Temple*, la *Descente de croix*, etc., permettent d'étudier très complètement Jouvenet, et de voir, à côté de l'affectation inhérente aux préjugés du temps, d'excellents morceaux de peinture.

Et c'est ce qui mérite à Jouvenet une attention particulière; il est déjà plus

amoureux de la matière; de la peinture pour elle-même que ne l'ont été beaucoup d'académiciens ci-dessus examinés. Deux toiles au moins en font foi : la *Vue du maître-autel de Notre-Dame*, tableau de moyenne dimension, excellemment éclairé, d'une touche juste et spirituelle, avec des personnages très bien disposés, et le *Portrait de Fagon*, médecin du roi. Ce dernier morceau est tout à fait un régal; on se réjouit de trouver un portrait peint alors avec une telle simplicité; cette face ravagée, cette chevelure grise assez mal peignée, ce regard fatigué et fouilleur en même temps; tout cela est parfaitement observé et a une bonne saveur de franche peinture. On ne connaît pas assez généralement cette toile, bien plus significative que beaucoup des grandes compositions du même maître et que toutes les pages à effet des ambitieux et vides académiciens: Déjà il nous semble y trouver un goût de cet amour de la peinture pour elle-même et non pour exprimer des idées plus ou moins littéraires et conventionnelles, amour de la matière que d'excellents maîtres du siècle arrivant vont porter au plus haut degré.

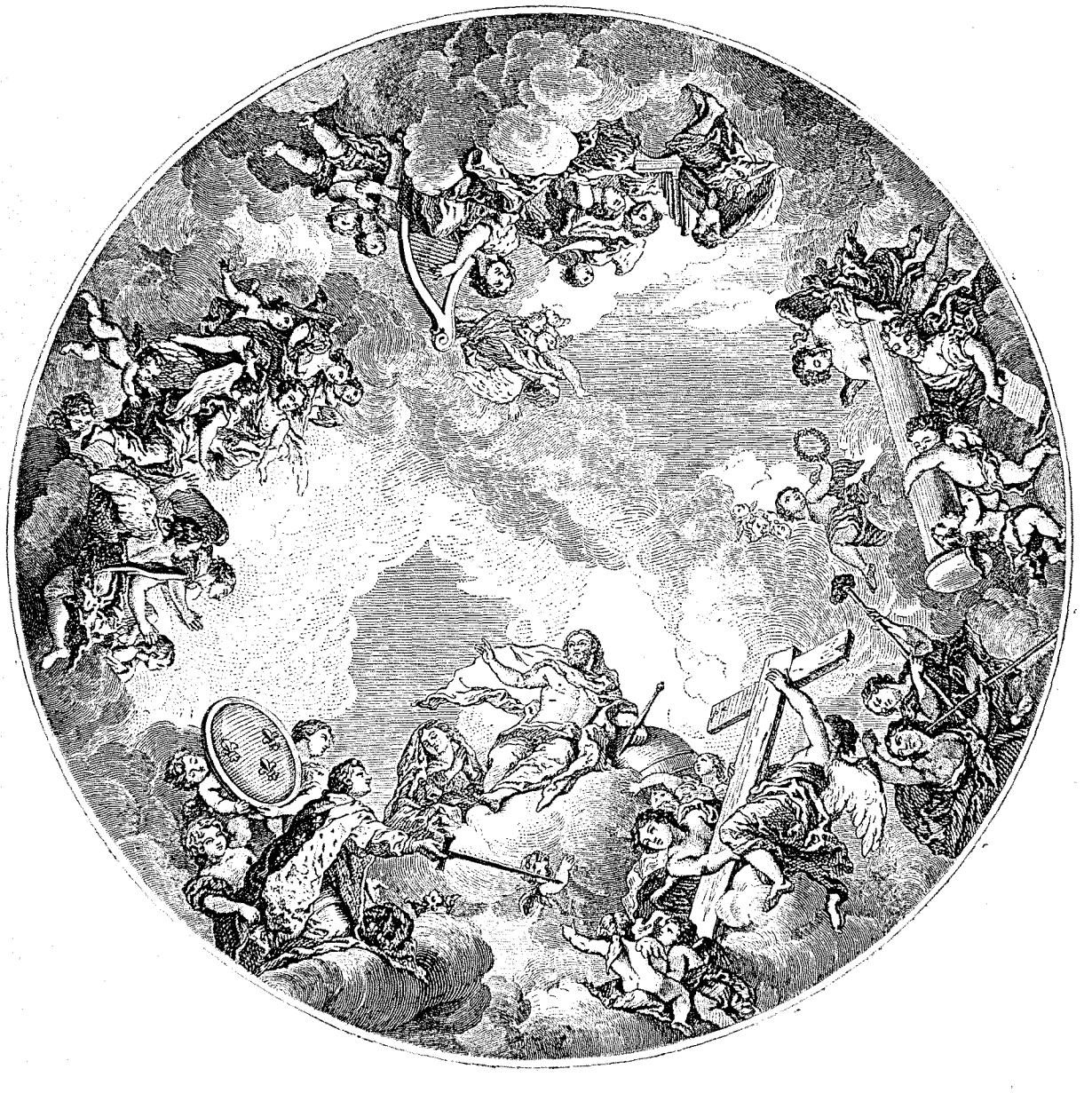
D'ailleurs, en étudiant rapidement les grands portraitistes de la fin du XVIIe siècle, nous entrons dans un ordre d'idées tout à fait différent de tout ce que nous venons de voir. Il faut, bien entendu, laisser de côté les autres grands portraitistes du début du siècle, qui s'appelèrent Philippe de Champaigne ou Pourbus. Ce sont des Flamands. Quant aux autres portraitistes de la première partie du siècle, notamment l'école des Du Monstier, ce sont encore, dans une certaine mesure, des peintres du XVIe siècle attardés.

Il y aurait toutefois, avant d'arriver à Mignard et à Le Brun, plus spécialement envisagés comme peintres de portraits, puis aux grands artistes dont il nous reste à parler, une étude intéressante à faire des deux cousins, Henri et Charles de Beaubrun, qui eurent sous Louis XIII et conservèrent sous Louis XIV une grande réputation. « Ils étaient ingénieux, nous dit-on, à donner aux dames un air avantageux et une belle disposition de coiffures. » Sans doute beaucoup de portraits d'eux existent sans attribution précise dans les musées et dans les collections particulières. Il serait curieux de retrouver ce qui appartient plus spécialement à ces peintres. Qu'il nous suffise de dire que le musée royal de Madrid possède d'eux toute une série de portraits princiers, bien et dûment authentiqués.

Deux autres peintres de portraits, et des plus remarquables, précèdent encore Largillière et Rigaud. Ce sont Claude Le Fèvre et François de Troy.

N'eût-il produit que le magnifique portrait du *Précepteur et son élève* qui est au Louvre — et nous sommes bien loin de compte — Claude Le Fèvre mériterait d'être classé au nombre des meilleurs peintres français. Né à Fontainebleau en 1633, d'une famille de petite noblesse et dont un des membres avait été « premier peintre » de Henri IV, Le Fèvre avait sous les yeux les plus fâcheux

modèles : Primatice et le Rosso qu'on lui fit étudier et copier dans sa jeunesse, et de l'influence desquels son vigoureux et simple tempérament le préserva. Du moins si les peintures de Fontainebleau avaient imprimé en son esprit



DE LA FOSSE. — COUPOLE DES INVALIDES.

quelques traces, ne furent-elles pas assez profondes pour qu'un séjour chez Le Sueur ne les eût complètement effacées et ne lui donnât en échange un grand goût de simplicité.

Le *Précepteur* et le *Portrait d'homme*, du Louvre, ainsi que le *Colbert* du

musée de Versailles (qui possède encore d'autres et fort beaux portraits de Le Fèvre) pourraient prêter matière à de longues et utiles méditations. Le beau métier de peintre! La riche sobriété de couleur et de sentiment! Et comme de telles effigies permettraient de creuser à fond l'esprit d'une race et d'une époque! Ici nous ne sommes pas en présence de portraits d'apparat, campés et flattés. Ce sont des œuvres de réalité fortement pensée et par cela même les plus simples d'entre les œuvres d'art. Ce sont des portraits de race française, et qui compensent de toutes les médiocrités ronflantes et pseudo-italiennes que nous avons dû avaler. La face grave, ravagée, affirmative, de cet homme de savoir, le visage du jeune homme contrastant par sa douceur et son air d'attention, respectueux sans contrainte, cela raconte sans flatterie, sans exagération, les belles et fortes qualités d'une société dont on voit trop, lorsqu'on pense au XVIIe siècle, le côté orgueilleusement frivole et le fastueux vide.

Claude Le Fèvre avait été, outre les significatives leçons de Le Sueur, protégé par Le Brun. Il fit un voyage en Angleterre et s'y fit estimer presque à l'égal de Van Dyck. Sa vogue ne fut pas moins grande en France, bien qu'il ne paraisse point avoir été un flatteur. « Il y a peu de maisons, dit d'Argenville, où l'on ne voie des portraits de famille de Le Fèvre, aussi frappants par la ressemblance que par le beau ton de couleur. » La bourgeoisie, le monde des artistes et la cour fournirent des modèles à Le Fèvre : M. de Seignelay, le comte de Lude, la duchesse d'Aumont, le président de Thorigny, l'organiste Couperin, le peintre Martin, le comédien Poisson, etc., sont quelques-uns de ses portraiturés. Il mourut à Paris en 1675; il avait été reçu à l'Académie en 1663, comme peintre de portraits, bien qu'il se fût livré à un certain moment à la peinture d'histoire. C'est un observateur sérieux et fort, et, dans le sens le plus complet du mot, un beau, et même un très beau peintre.

François de Troy (1645-1720) peut être considéré dans une certaine mesure comme le successeur de Claude Le Fèvre, bien que sa manière soit beaucoup plus léchée et son talent quelque peu maniéré; cela s'explique par sa première éducation d'abord : il avait été, à Paris, en arrivant de Toulouse, élève d'un peintre correct et soigneux, mais sans flamme, Nicolas Loir, et le pli devait être pris quand il entra chez Claude Le Fèvre; puis par sa clientèle qui était celle des dames de la cour. Celles-ci aimaient à être représentées en déesses de la mythologie comprise suivant les modes du temps, et de Troy n'avait pas la rigueur de les contrarier dans ce goût. A la mort de Claude Le Fèvre, il devint le portraitiste à la mode. Rigaud et Largillière, plus jeunes que lui, étaient avec lui en d'excellents termes. Le musée de Versailles possède de lui un portrait de Mansard.

Enfin nous ne pouvons omettre, avant de passer aux deux grands portraitistes, la curieuse figure de Santerre (1650-1717) qui, après avoir obtenu le succès



JOUVENET. — DESCENTE DE CROIX.

comme portraitiste, se rebuta des observations, critiques, demandes, que ne manquent jamais de faire les clients, et ne voulut plus peindre *les têtes que de fantaisie*. C'est à lui qu'on doit cette gracieuse *Suzanne* (Louvre) où se perçoit un bien froid et bien timide avant-goût des voluptueuses élégances du XVIIIe siècle. Elle est, d'ailleurs, de 1704 mais vous savez qu'à ce moment-là le XVIIIe siècle n'est pas encore commencé.

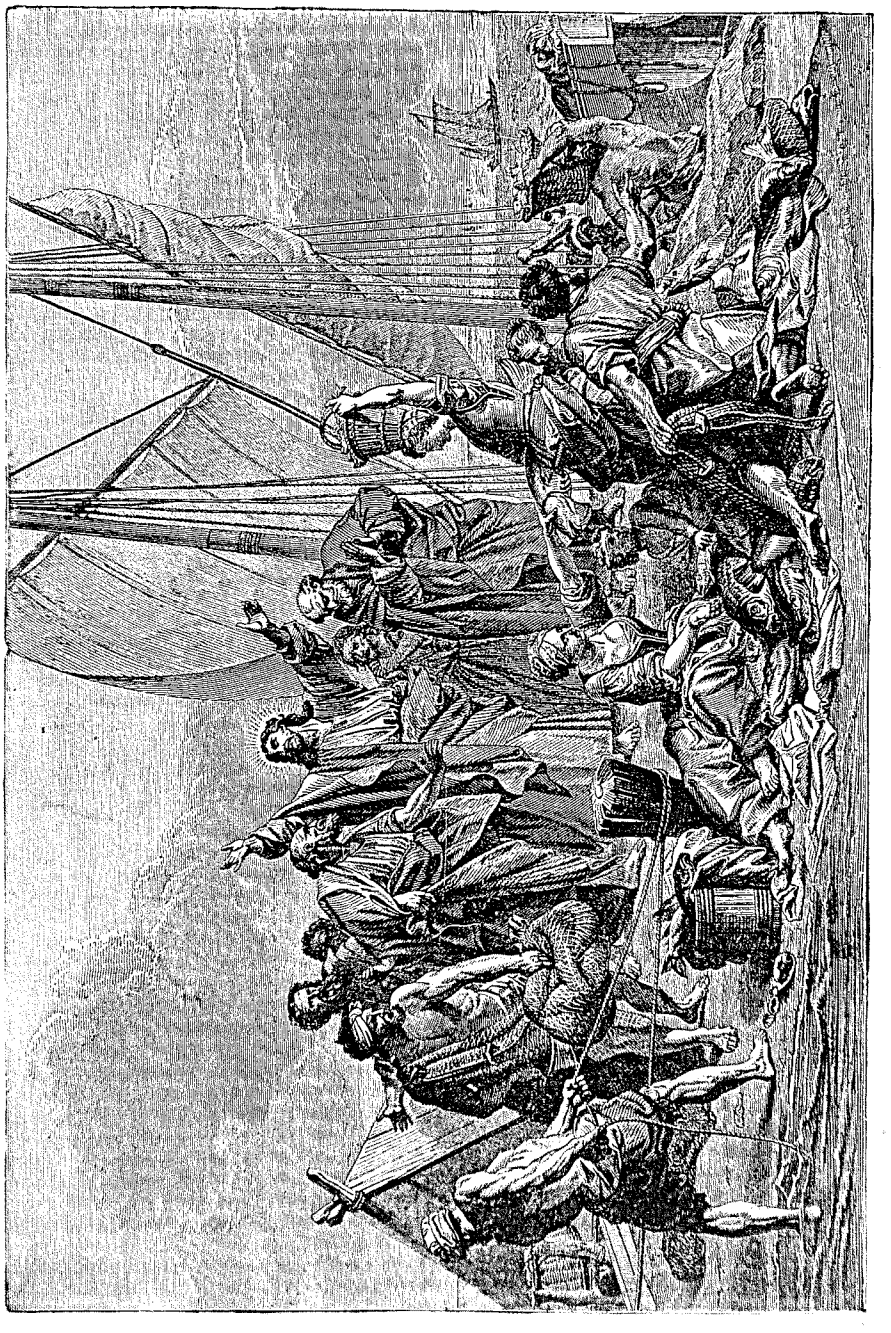
Rigaud et Largillière sont bien des peintres du XVIIe siècle quoique la seconde partie de leur vie déborde largement sur le siècle suivant, ou, pour plus exactement parler, ce sont des peintres du grand règne. Tout en étant, dans un certain sens, infiniment plus *réalistes* et, par suite, plus véritablement peintres que les académiciens du milieu du XVIIe siècle, ils tiennent encore à eux par certaines traditions de style qui pourraient nous les faire paraître apprêtés, à nous qui avons vu aller dans le naturalisme aussi loin qu'il était possible d'aller. Pourtant ils ne peignaient que ce qu'ils voyaient, mais avec un grand goût d'arrangement, puis, en somme, ils n'exagéraient point le ton grandiloquent et les belles manières, la constante représentation dont se piquaient leurs modèles, et ils les flattaient moins qu'on le pourrait croire. Débarrassez ces modèles des perruques majestueuses, des amples manteaux de velours et de soie, vous retrouverez des types français très fortement étudiés et caractérisés. Où il y a seulement une question de mode, de temps, d'étiquette, il faut se garder de voir un parti pris d'enjolivement et d'idéalisation.

Toutefois, il y a une différence de nuance très importante à signaler entre Rigaud et Largillière : Rigaud demeure plus particulièrement l'incarnation du peintre du XVIIe siècle, tandis que, dans Largillière, il y a des élégances, des souplesses, quelque chose de caressant et de voluptueux qui indique déjà la transition. Peu importe l'époque à laquelle ont été respectivement peintes leurs œuvres. Encore une fois la division d'un siècle, au point de vue de l'art ne correspond pas rigoureusement à sa division suivant le calendrier. Nous allons bientôt voir Watteau, né il est vrai, une trentaine d'années après Largillière et Rigaud, mais mort une vingtaine d'années avant eux, ouvrir radieusement le XVIIIe siècle, en donner comme le lever de rideau, mais un lever de rideau qui constitue presque la plus importante partie du spectacle, tandis que ces deux peintres continuent le XVIIe siècle longtemps après sa fin effective. Seulement, comme nous venons de le dire, Largillière représente des tendances plus *jeunes* que celles que maintient si fermement Rigaud.

Ces deux maîtres parcoururent une carrière égale : Rigaud naquit en 1659 et mourut en 1743 ; Largillière naquit en 1656, et mourut en 1746. Ce n'est donc pas une différence d'âge, mais de tempérament qui établit les nuances que nous allons étudier de plus près.

Rigaud était né à Perpignan. Son père était fils de peintre, mais Hyacinthe

Rigaud n'avait que huit ans quand son aïeul mourut. Après un séjour à Montpellier, à l'âge de quatorze ans, et durant lequel il prit les leçons ou les conseils de deux peintres, Pezet et Rane, il vint à Lyon, et, en 1681, à Paris, où il suivit les cours



JOUVENET. — LA PÊCHE MIRACULEUSE.

de l'Académie. Il y remporta le premier prix de peinture ; il débutait donc comme peintre d'histoire, mais il se livrait déjà à son goût pour le portrait. Le Brun vit celui qu'il avait fait de La Fosse... Le trait est piquant, et presque incroyable :

c'est Le Brun qui, sur le vu des portraits du jeune artiste, le dissuada d'aller en Italie, où il n'aurait que faire. Il semble impossible que Le Brun, alors tout à fait proche du terme de sa carrière, ait ressenti quelque ombrage des débuts d'un peintre largement et facilement doué. Il nous paraît plus juste et plus vraisem-



CLAUDE LE FÈVRE. — UN PRÉCEPTEUR ET SON ÉLÈVE.

blable de supposer que le vieux maître sentit avec clairvoyance que Rigaud réussirait à merveille dans le portrait, tandis que s'il se lançait dans la peinture d'histoire, avec son tempérament de Méridional et certaines tendances à l'emphase, il pourrait bien n'y apporter qu'un talent vide, superficiel et dévoyé. Les peintures d'histoire de Rigaud que nous possédons ne sont pas, malgré leurs qualités, pour démentir cette façon de prévoir. Et d'ailleurs Le Brun, en

cette occasion, n'aurait fait que confirmer cette vérité que l'on lit toujours plus clair dans la carrière des autres que dans la sienne propre.

Rigaud n'alla donc point en Italie, et de nouveau nous pourrons constater que ce fut pour lui une économie de temps et d'originalité. Il se mit alors plus que jamais à étudier et à copier des œuvres de Van Dyck; ce maître exquis



F. DE TROY. — MOUTON, MUSICIEN DE LOUIS XIV.

l'avait fort préoccupé dès sa jeunesse, car on comparait, avec un peu d'excès, à Van Dyck, son maître Rane le père. La grande préoccupation de Rigaud fut d'être le Van Dyck français. On cite de lui cette parole caractéristique. Un portrait qu'il avait fait dans sa jeunesse, lui ayant été présenté pour savoir s'il était bien de lui, il l'examina avec attention, le reconnut et ajouta : « La tête pourrait être de Van Dyck, mais la draperie n'est pas digne de Rigaud; » puis il tint à la repeindre gratuitement.

Réussit-il à être notre Van Dyck? Il fut autre chose; il fut Rigaud, c'est-

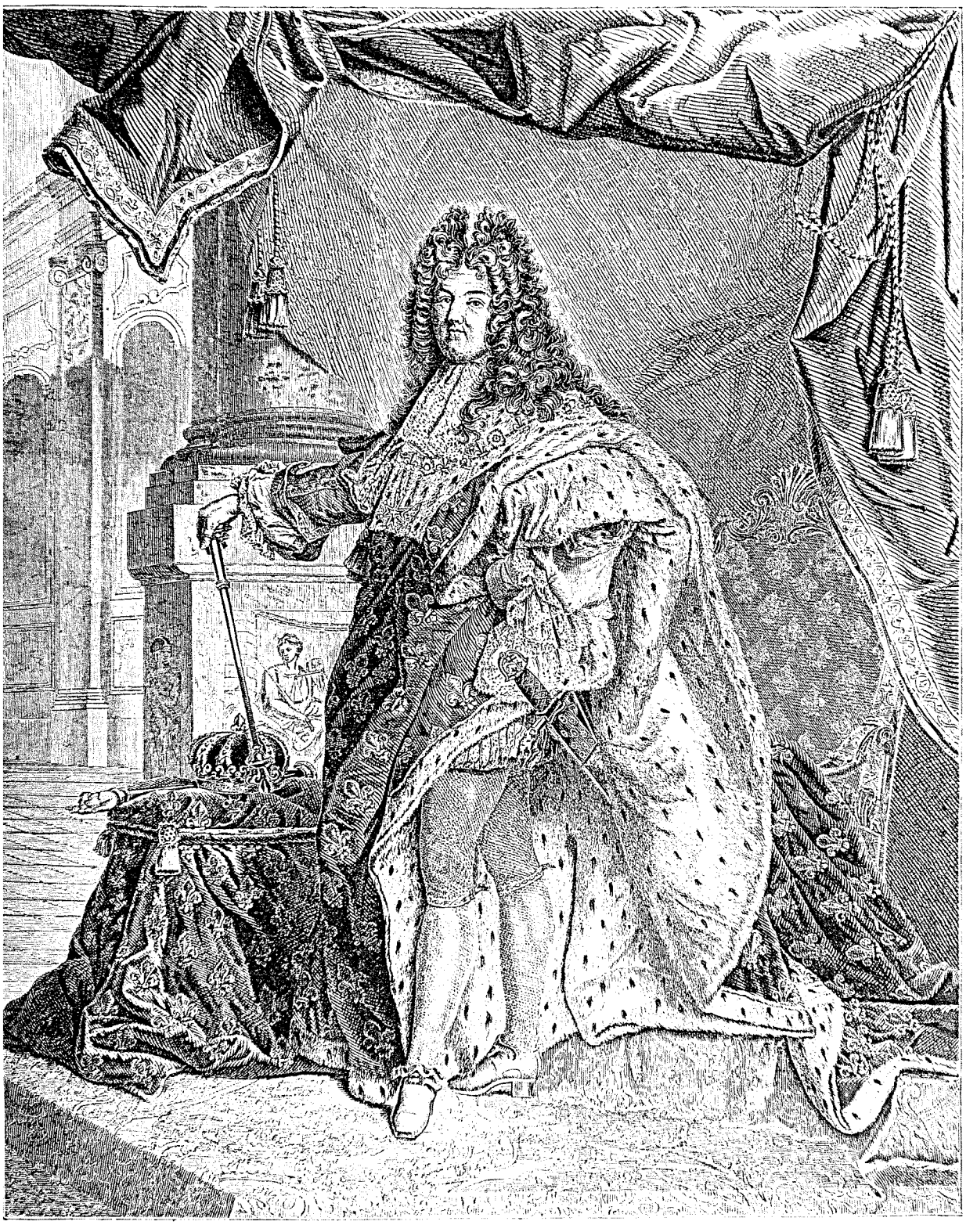
à-dire non pas comme le maître flamand un artiste délicat, nerveux, aussi aigu dans la simplicité que dans le maniérisme, suivant le modèle ou suivant ses propres dispositions, mais un peintre puissant en pleine clarté et netteté, excellent dans la présentation magistrale, dans les arrangements luxueux, hautains et festivaux; pour tout dire, le peintre dont l'éloquence procédant



SANTERRE. — SUZANNE AU BAIN.

par amples périodes et opulents déroulements, était seule capable d'interpréter de tels personnages que Louis XIV et Bossuet.

Il est tout entier dans ces magnifiques portraits. Louis XIV est représenté en aucune façon inférieur à ce qu'il voulut être: c'est donc l'image la plus *vraie* au sens profond du mot. Sous le somptueux dais de velours rouge largement disposé, il se tient dans une attitude vraiment simple et majestueuse; l'effroyable ampleur de ces ajustements d'apparat, cette vaste perruque aux deux lourdes



RIGAUD. — LOUIS XIV.

masses bouclées, ce large rabat de raide dentelle, cet immense manteau de velours bleu semé de fleur de lis d'or, doublé d'hermine, tout enfin jusqu'à cette pose qui serait, à un millimètre de plus d'écartement de la pointe du pied ou de campement de la main sur la hanche, le commencement d'indication d'un noble pas de ballet, toute cette peinture non seulement n'éveille pas un instant une idée ridicule, mais encore elle défie pour des siècles les railleries les mieux aiguisées et le bord de son cadre n'est même pas atteint par les grossières, qu'elle écrase. Ce n'est point un respect du pouvoir monarchique qui nous fait employer ces termes, encore qu'il nous faille reconnaître qu'il est seul capable de faire surgir un art aussi magnifiquement représentatif, qu'une époque bourgeoise ou démocratique ne saurait jamais atteindre ni peut-être même comprendre. Nous ne voulons point non plus, par contre, nous perdre dans les constatations trop aisées de tout ce qu'il y a de factice dans cette magnificence fixée et éternisée au moment même (1701) où les plus graves soucis, la maladie, l'angoisse, la conscience, refoulée et niée à soi-même, des misères commençantes du royaume minaient déjà ce roi sous son vêtement de soie, de dentelle et d'or. Une œuvre d'art, à nous tenir exclusivement dans cette considération, est avant tout une *affirmation* et très rarement, dans toute l'histoire de la peinture française, fut affirmée avec une pareille force la double volonté d'un peintre et d'un modèle. Et j'imagine, en même temps, un peintre d'un non moindre talent que Rigaud, plus grand même si l'on veut, et plus apte à buriner profondément le moindre détail physionomique, un peintre haineux, par exemple, une sorte de Saint-Simon de la peinture; je suppose ce peintre traçant en secret la véritable image de cet homme couronné, sans omettre ses rides, son teint noiraud, sa peau grêlée, sa petite taille, son air d'intraitable et hargneuse hauteur. Si une telle image nous était transmise et placée à côté de celle de Rigaud, laquelle serait la vraie; à laquelle irions-nous de préférence? La clandestine et la réelle nous retiendrait un instant comme une anecdote piquante, comme un document recueilli par un myope. L'autre demeurerait encore, malgré le mensonge ou à cause de lui, comme on voudra, la plus véridique, car le portrait d'une personne, c'est peu de chose, c'est périssable et peu explicatif, tandis que le portrait d'une volonté demeure.

Bossuet est la Parole de ce règne. C'est l'orateur, le théologien et l'historien suivant le cœur de ce roi. De tels hommes sont des systématiques et des absolus, mais ce qu'ils ont de remarquable et d'exceptionnel, c'est que la faculté de vouloir et d'agir est chez eux à la hauteur de celle de concevoir, et que l'inflexibilité de leur caractère, l'ampleur de leur activité font que les mots de sécheresse ou d'arrogance, appliqués à eux, paraissent de mesquins contresens. Rigaud ne pouvait avoir manqué le portrait de Bossuet, lui, le peintre qui deux ans plus tard faisait ce portrait de Louis XIV qui vient de nous arrêter quelque temps.



N. DE LARGILLIÈRE. — EX-VOTO.

Vous pourrez, quel que soit le caractère d'apparat de ce portrait de « docteur évêque » en robe de moire bleue recouverte de magnifique dentelle, debout près de la table qui soutient l'écritoire, les papiers, les livres, l'in-folio sur lequel s'appuie son affirmative senestre, faire de Bossuet une étude en profondeur. Cet imperturbable et ce puissant, avec le sourire où il entre plus d'orgueil que de bonté, pourrait, à un esprit dénué de frivolité, devenir le sujet de longues méditations auxquelles une si belle image serait un inépuisable prétexte.

C'est l'homme qui a pu, sans qu'il s'y mêlât rien de comique, être surnommé aigle par les autres hommes, alors que la plupart, affublés d'un tel surnom, n'en paraîtraient que mieux des oisons.

Mais laissant de côté l'attraction de pensée que Rigaud a pu mettre dans ces toiles par le fait même de sa flatteuse fidélité de portraitiste, il convient pour nous de dire que ce sont aussi des œuvres belles et précieuses de dessin et de matière. Cette peinture est forte et généreuse ; quoique lisse elle n'est ni sèche, ni cassante, ni mesquine. Elle est largement et richement posée par franches harmonies qui épousent étroitement un dessin vraiment énergique et fier. Il y avait chez de tels maîtres, un savoir, une sûreté, un « entraînement » pour parler le langage sportif de ce temps, qui leur faisait non point se jouer avec les difficultés, mais plus exactement ne point s'y arrêter. Ils n'avaient pas cette insupportable crânerie, cette virtuosité de certains portraitistes de notre époque, en réalité des ignorants sachant exploiter quelque truc, quelque *ficelle* qui forme tout leur fond de commerce. Ils étaient simplement habiles et forts, mais forts sans déploiement apparent de force, presque avec bonhomie. Ce n'était point à un petit artifice, à une petite recette de cuisine picturale qu'on reconnaissait leur personnalité, mais à la constante affirmation d'une certaine façon de voir, en un mot, à un tour d'esprit plutôt qu'à un tour de main.

Chez Rigaud ce sera un fier goût d'arrangement, une tournure fière et étoffée, une manière de camper le personnage, orgueilleuse sans doute, mais lucide et splendidement française. Chez Largillière ce sera, comme nous le verrons tout à l'heure, plus de sensibilité, quelque accent d'abandon et une qualité de peinture souple, grasse et fine. Mais avant tout chez eux la main est un merveilleux instrument et non un phénomène.

Rigaud, dont ne pouvons étudier ici l'œuvre en détail, a dépensé pendant soixante-deux ans sa force et sa fougue sur de magnifiques effigies. Au Louvre, on peut voir, outre les deux que nous avons analysés, ceux de sa mère, du sculpteur Desjardins, le double portrait de Le Brun et de Mignard, celui de Mansart, etc. ; de plus, deux ou trois toiles d'histoire. A Versailles, Louis XV, le fondeur Keller, le superbe *Portrait de Dangeau*, etc. A Amiens, à Grenoble, à Lyon, à Nîmes, à Nantes, à Orléans, à Toulouse sont des portraits de grands écrivains, de grands artistes ou simplement de grands seigneurs. Ils procureront à ceux qui les

étudieront de près, la joie de bon et solide aloi que donnent, par excellence, les choses bien faites.

Largillière ne peut procurer un moindre plaisir et il se mêle à ce plaisir une



N. DE LARGILLIÈRE — HÉLÈNE LAMBERT.

séduction très raffinée. Savourez, je vous prie, avec toute l'attention qu'il mérite, le triple portrait du peintre, de sa femme et de sa fille, à la salle La Caze. Le XVIIIe siècle est là déjà pressenti presque tout au long dans l'harmonie tendre

et brillante de l'ensemble, dans la chaude souplesse des étoffes, l'air d'*abandon* de bonne compagnie des personnages, la grâce roucoulante de la jeune fille qui égrène les notes argentines de sa romance dans un coin de parc point trop différent de ceux que créa Watteau; il est XVIIIe siècle enfin, dans ce particulier brillant des yeux, cet aimable et ce fin du sourire, qui est déjà si éloigné de la gravité que la société du XVIIe siècle apportait jusque dans l'élégance, et de cette tenue qu'elle conservait jusque dans ses rares folies. Mais c'est un XVIIIe siècle pressenti par un homme qui a conservé la forte éducation, la probe et solide



GASPARD DUGHET. — CAMPAGNE DE ROME.

technique du peintre du XVIIe. La plus mignarde des dames de Mignard paraîtrait d'une austérité à la Maintenon, auprès de la bonne et accorte madame Largillière, qui semble être de celles qui ne réussissent pas à vieillir; quand elle ne pose point devant le maître et qu'elle ne se considère pas comme tenue de prendre cet air qui est le maximum de sa gravité, elle doit fort aimer à *gaminer* avec sa fille et s'entendre dire, non sans plaisir, qu'elle en est — tout au plus — la sœur aînée.

Puis, si nous passons aux mérites de la peinture, nous nous plaisons fort à sa générosité et à sa savante agilité. C'est largement et spirituellement touché;

ces gris et ces rouges sont magnifiques, les accessoires des parures, la contexture des étoffes, tout cela est indiqué sans mièvrerie, avec une grande justesse, mais n'arrête point dans la solide harmonie de l'ensemble; les figures sont conduites

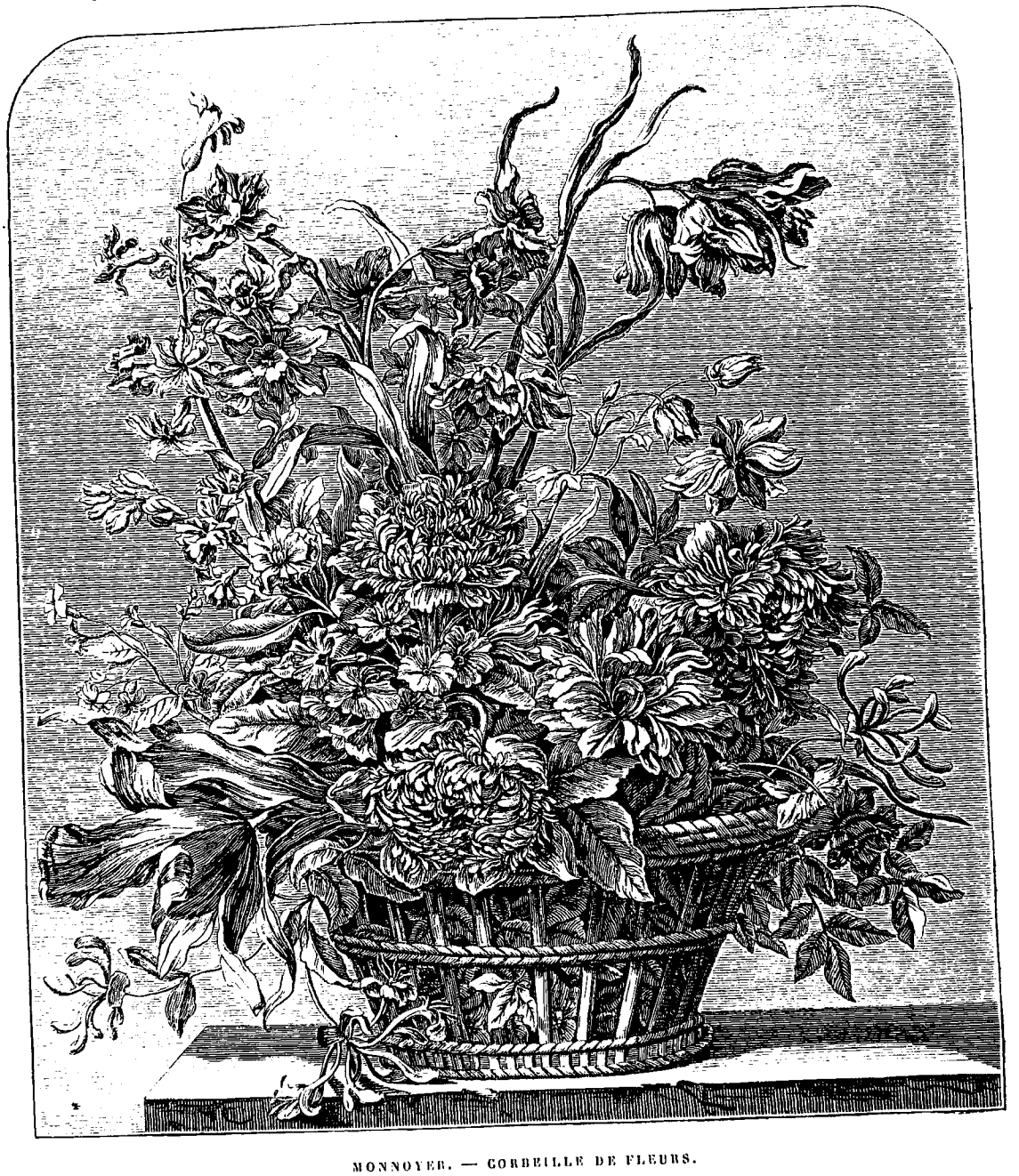


F. MILET. — RÉGULUS RETOURNANT EN EXIL.

d'un beau et sûr dessin: bref c'est une des remarquables œuvres de la peinture française. Toutefois, on ne peut se méprendre à ceci : Rigaud est plus purement français, et chez Largillière il se mêle, par éducation d'ailleurs, une légère saveur

flamande qui est peut-être ce qui donne à cette peinture son air plus riant et plus épanoui.

Largillière avait en effet passé presque toute son enfance et sa jeunesse à



MONNOYER. — CORBEILLE DE FLEURS.

Anvers. Son père s'étant établi négociant dans cette ville, l'avait fait revenir, à l'âge de trois ans, de Paris où il était né. Puis il l'avait envoyé vers la dixième année à Londres, où il était resté près de deux ans, et, de retour à

Anvers, le jeune Largillière, qui déjà dessinait, était entré dans l'atelier d'un peintre nommé Goebow, ou Goubeau. A dix-huit ans il avait trouvé à s'employer, auprès de Pierre Lély, à des travaux et restaurations du château de Windsor, et une de ces restaurations, particulièrement heureuse, lui avait



DESPORTES. — LA CHASSE AU LOUP.

valu l'attention de Charles II. La persécution des catholiques l'ayant de nouveau induit à quitter l'Angleterre, il était venu à Paris. Il y avait fait quelques portraits, entre autres celui de Van der Meulen, dont il avait gagné l'amitié ainsi que celle de Le Brun, qui le protégeait et le détournait définitivement

d'accepter les offres brillantes qu'on lui faisait maintenant d'Angleterre (1).

Le grand portrait de Le Brun, assis, enveloppé d'une robe de chambre de velours rouge, et entouré d'esquisses, de cartons, d'antiques, est le morceau de réception de Largillière à l'Académie. C'est un fort beau et sobre morceau, qui fut pendant longtemps tout ce que le Louvre possédait de l'artiste, jusqu'au moment où la collection La Caze fit entrer au musée l'admirable trio que nous venons de voir, l'opulent portrait du *Président de Laage*, dont on ne remarque pas assez, à cause de sa place défavorable, la belle et forte harmonie en brun, vert et or, la riche esquisse d'un grand tableau détruit : *le Prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris* ; enfin divers autres portraits qui *doivent* être fort beaux, et qu'on aimerait à étudier et à apprécier si le manque de place, mais plus encore l'indifférence de la conservation du musée, ne les laissait relégués à d'inabordables hauteurs.

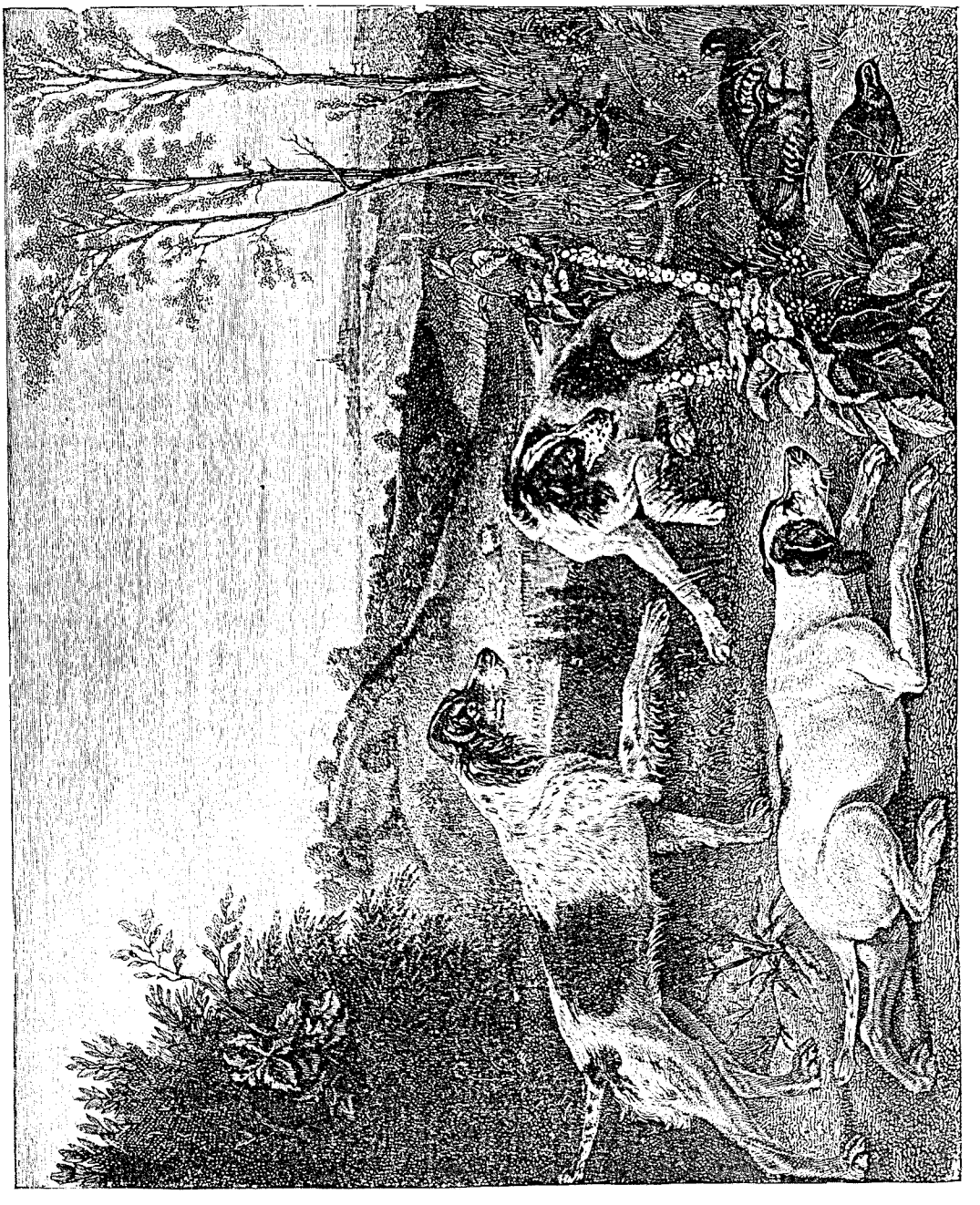
Largillière avait fait des travaux d'histoire et quelques-uns de ces tableaux d'apparat tels que le *Repas donné à Louis XIV au sujet de sa convalescence* (1687), et le *Mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie* (1697). Mais où il triomphe, c'est dans le portrait. Il fréquentait peu la cour, que Rigaud surtout peignait, et il avait plutôt pour « clientèle » la magistrature, la haute bourgeoisie. Largillière avait épousé la fille du peintre Forest (1636-1712). Il était fort lié avec Rigaud, et c'était un aimable homme autant que savant peintre.

Nous ne pouvons, ces derniers mots écrits, terminer ici ce qui concerne Largillière sans rappeler quel savant et judicieux théoricien il était en son art. Oudry, son élève, a résumé ses entretiens, dans un mémoire : *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur*, qui contient d'excellentes choses. Ne fût-ce que ce trait : Oudry arrivant un matin chez son maître et celui-ci le chargeant d'aller dans le jardin cueillir des fleurs afin de les peindre et de prendre une bonne leçon de *couleur;* l'élève rapportant une botte de fleurs multicolores, et Largillière lui disant avec une narquoise bienveillance : « C'est pour vous former dans la couleur, que je vous avais proposé cette étude-là. Mais croyez-vous que le choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet? Allez choisir un paquet de fleurs qui soient toutes blanches ! » Et il faut voir là-dessus la belle leçon de couleur qu'il lui donne. Il faudrait citer aussi les fortes et sagaces méthodes qu'il développait pour peindre clairement, en pleine lumière, et sans devoir un semblant de vigueur à d'artificiels contrastes ; enfin tout un enseignement se fondant sur l'observation des objets placés dans la lumière naturelle.

Au reste, notre temps a eu quelque peu la fatuité de prétendre avoir décou-

(1) Largillière fit cependant un dernier voyage à Londres à l'avènement de Jacques II pour peindre le roi et la reine, mais il repartit aussitôt après.

vert la lumière en peinture. Sans doute, de grands artistes ont analysé, décomposé la lumière dans ses effets les plus subtils, et fixé sur leurs toiles les spectacles les plus éblouissants ou les plus délicats. Mais les maîtres du



DESPORTES. — LA CHASSE AUX PERDRIX.

XVIIe siècle ne sont certainement pas parmi les peintres d'autrefois ceux qui ont le moins aimé la pleine lumière. Ils ont pratiqué, au premier chef, la *peinture claire*. Il suffit de voir les portraits de Largillière ou de Rigaud, les

Le Sueur, l'*Intérieur de Notre-Dame*, de Jouvenet, etc., pour voir combien cette peinture était et est demeurée claire.

Il est vrai que si nous poursuivons la comparaison, c'est dans le paysage surtout que notre école contemporaine a cherché ces effets lumineux, et dans le paysage pur. Or, au XVIIe siècle, le paysage pour lui-même, existe peu. A part le magnifique Claude Lorrain, et encore celui-ci emprunte-t-il le plus souvent à un sujet historique le prétexte de son tableau, ne voit-on guère chez nous de paysagistes proprement dits, et l'équivalent, par exemple d'un Ruysdaël ou d'un Hobbema, qui cependant sont du même temps. Nous avons vu d'ailleurs que nos maîtres du XVIIe siècle ne manquent pas d'un certain sentiment de la nature ; mais elle n'est dans leur œuvre que l'accompagnement et non le thème lui-même. Il suffit de se reporter à ce que nous avons dit de Poussin.

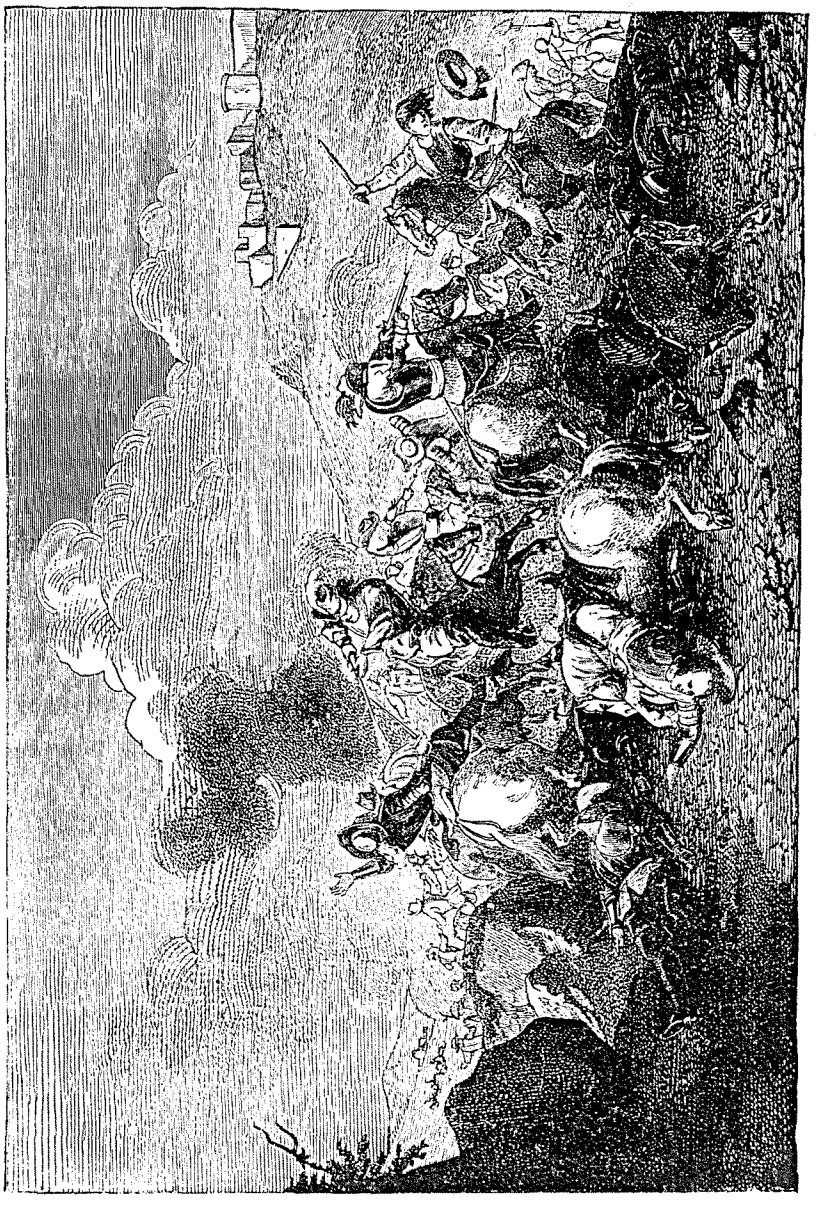
Si l'on voulait donc faire une étude approfondie du *paysage* à cette époque, ce n'est pas que les éléments feraient défaut. Mais il faudrait savoir les dégager, ce que n'ont pas certainement fait ceux qui ont nié que ces peintres eussent la moindre idée des beautés purement naturelles et sans arrangement. On analyserait, entre autres, la sensation intense du paysage dans le *Retour de la Fenaison* de Le Nain; jusque dans certains grands tableaux d'école, tels que la *Pêche miraculeuse* de Jouvenet, on découvrirait une échappée sur un océan aussi largement traité que celui du *Naufrage de la Méduse*. D'un certain nombre de remarques analogues l'on conclurait que ces peintres *n'ignoraient* pas la nature brute, mais qu'ils ne la *préféraient* point. Mais nous ne pouvons nous attarder à cette étude, et il nous reste, pour finir ce chapitre, à dire quelques mots de différents *genres*, parmi lesquels le *paysage*, qui ont occupé dans l'école d'alors une moindre place.

A la suite de Poussin, mais à une distance considérable, se tient le Guaspre ou Gaspard Dughet (1613-1675) à la fois son beau-frère et son élève. Mais que dire de ce peintre, qui certainement avait beaucoup étudié les arbres, les ciels, les rocs, les montagnes, mais ne peut, par ses *arrangements* de tout cela, nous inspirer d'émotion? C'est la formule de Poussin, sans le génie. Et même lorsque ce peintre, consciencieux et noble, nous peint des orages, ce qui fut un de ses sujets favoris et un des motifs de sa réputation, nous demeurons assez tranquilles.

Plus loin, nous trouvons Jean Forest (1636-1712), gendre de La Fosse et beau-père de Largillière. Ses paysages tendent à exprimer des sentiments austères ou terribles : ce sont donc également des paysages systématiques.

On voit dans certains musés, et particulièrement dans ceux d'Allemagne (Munich, Dresde), de beaux paysages dans le style de Poussin, et qui ne sont pas dépourvus de qualités personnelles. Ils sont peuplés de personnages antiques et ornés, avec un certain excès, de monuments et de fabriques. Toutefois, ce qu'il y a

d'absolument conventionnel dans ce genre, est racheté par un sentiment assez large de l'atmosphère et des qualités de peinture assez grasses et plantureuses. Ils sont de Francisque Millet (1642-1680). Bien que né à Anvers, et étant resté jusqu'à dix-sept ans dans les Flandres, Millet n'a aucun lien avec l'école flamande ;



LE BOURGUIGNON. — COMBAT DE CAVALERIE

aussi le mentionnons-nous ici, et d'ailleurs sa naissance anversoise est accidentelle, son père étant de Dijon et étant venu s'établir dans le Nord pour exercer son métier d'ivoirier. On ne peut que regretter une éducation et des modes qui ont emprisonné un réel talent de peintre. Millet a rarement rencontré la simplicité, et Poussin

seul pouvait s'élever d'un grand coup de génie bien au-dessus de telles formules.

Les remarques que nous avons faites ci-dessus peuvent également s'appliquer à Patel le père (né en 1620) et qui est encore plus froid que les autres.

Nous rattacherons indifféremment à la décoration ou au paysage, la peinture



J. PARROCEL. — COMBAT DE CAVALERIE.

des fleurs. Peu importe d'ailleurs, car les deux principaux représentants de ce genre, Jean-Baptiste Monnoyer (1635-1699) et Blin de Fontenay ont fait de la fleur une chose très apprêtée et très solennelle, sans grâce, sans fraîcheur et sans imprévu. Ici les idées du temps font véritablement des victimes sans nombre.

La peinture d'*animaux* et de *chasses*, qui devait prendre une spéciale extension sous le règne de Louis XV, est en revanche représentée avec éclat par Desportes (1661-1743) qui fut aussi, comme nous l'avons dit, un beau et savant portraitiste. (Voir son propre portrait et celui d'un chasseur au Louvre.) Portraitiste, il le fut des chiens du grand roi, et ces excellentes bêtes n'ont point de morgue. Elles échappent, quelque poli que soit leur poil, et brillants leurs yeux, et bien découplés leurs membres, aux pompes de l'étiquette.

La peinture de chasses est une suffisante transition pour arriver enfin à la peinture de batailles. Nous avons indiqué, autre part, comment Le Brun fit encore, en ce genre, sentir sa prépondérance. Il faudrait parler ici de Van der Meulen, et nous aurions occasion de l'examiner également comme paysagiste. Mais nous le considérons, ainsi que nous l'avons fait pour Philippe de Champaigne, comme un peintre purement flamand, et nous l'étudierons dans un autre volume. On ne citera donc que le Bourguignon (1621-1676), avec ses petites toiles animées, spirituelles, noires de poudre et de fumée, et Joseph Parrocel (1648-1704) non moins fougueux et énergique, mais, à tout prendre, aussi factice et aussi peu émouvant au fond.

L'art de tous ces peintres est fort théâtral, en somme, avec une apparence de réalisme qui cède vite à l'examen. Les maîtres du siècle suivant allaient nous donner du véritable réalisme, mais, par une grâce spéciale et tout à fait exceptionnelle, un réalisme paré de toutes les grâces de la féerie.

CHAPITRE VIII

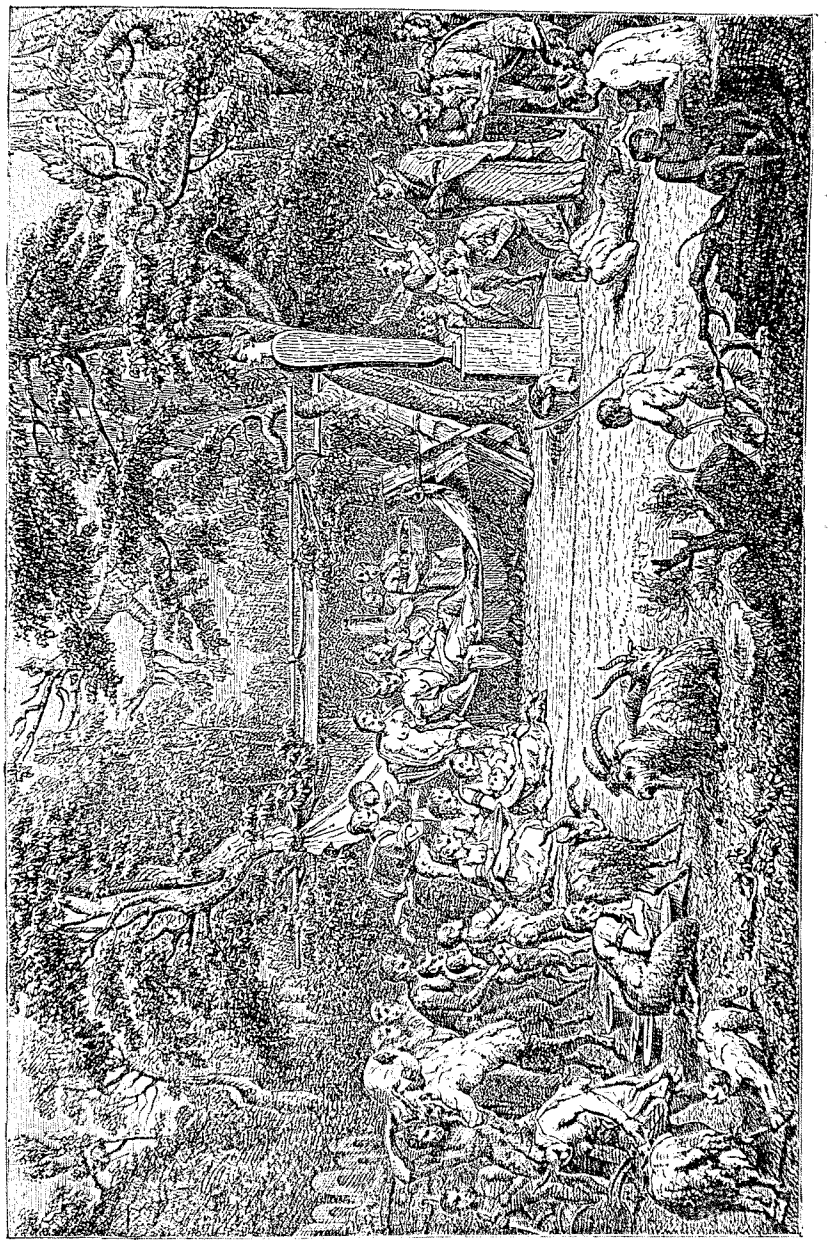
Watteau. — Gillot. — Boucher.

Changement de décor.

« Au bord d'une mer dont l'azur vague se confond avec celui du ciel et des lointains, près d'un bouquet d'arbres aux branches légères comme des plumes, se dresse une statue de Vénus, ou plutôt un buste de la déesse terminée en gaine à la façon des Termes et des Hermès. Des guirlandes de fleurs s'y suspendent. Un arc et un carquois y sont attachés. Non loin de la déesse, sur un banc, une jeune femme jouant de l'éventail semble hésiter à partir pour l'île de Cythère. Un pèlerin agenouillé près d'elle lui chuchote à l'oreille de galantes raisons et un petit Amour, le camail sur les épaules, la tire par le pan de sa robe. Il doit être du voyage, sans doute. A côté de ce groupe, un cavalier prend par les mains, pour l'aider à se lever, une jeune beauté assise sur le gazon. Un autre emmène sa belle, qui ne résiste plus, et dont il entoure du bras le fin corsage. Au second plan, trois groupes d'amoureux, le camail au dos, le bourdon à la main, se dirigent vers la barque où sont déjà arrivés deux groupes de pèlerins de la tournure la plus svelte et la plus coquette. Avec quelle élégance la femme qui va entrer dans l'esquif relève, par derrière, d'un petit tour de main, la traîne de sa robe. Il n'y a que Watteau pour suivre au vol ces mouvements féminins. La barque est sculptée, dorée, et porte à sa proue une chimère ailée, cambrant son torse et renversant sa tête dans une coquille à cannelures. Des rameurs demi-nus la manœuvrent et de petits Amours en déploient la tente. Au-dessus de l'esquif, dans des tourbillons de légères vapeurs, pareilles à des gazes d'argent, volent, se roulent et jouent des Cupidons enfants, dont l'un agite une torche. Voilà bien à peu près les principaux linéaments de la composition et la place des personnages. Mais quels mots pourraient exprimer ce coloris tendre, vaporeux, idéal,

si bien choisi pour un rêve de jeunesse et de bonheur, noyé de frais azur et de brume lumineuse dans les lointains, réchauffé de blondes transparences sur les premiers plans, vrai comme la nature et brillant comme une apothéose d'opéra. »

Ce décor chatoyant et capricieux, qui succède soudain au décor pompeux de



GILLOT. — LA NAISSANCE.

Louis XIV, sous le propre règne de Louis XIV, c'est le décor de Watteau, c'est son parc indéfini, indéfinissable, remplaçant brusquement

.. Le jardin de Le Nôtre,
Correct, ridicule et charmant.

Encore le jardin de Le Nôtre n'est-il charmant pour nous qu'à distance et par évocation. Mais à sa froide régularité, combien ne préférons-nous pas le perpétuel imprévu de ces horizons à la fois riches et vagues, frais et dorés, dont Théophile Gautier vient de décrire si bien les délicates splendeurs.

Si l'on admet qu'en art le génie consiste surtout à trouver des formules absolument neuves et personnelles pour rendre des sentiments vieux comme le monde, par cela même qu'ils sont des sentiments, il faut reconnaître en Watteau un artiste de génie, car c'est bien lui qui a inventé ses moyens d'expression, et il y est demeuré inimitable. Il a des points communs avec les Vénitiens et avec les Flamands, et il n'est ni flamand ni vénitien ; son passage chez Gillot et chez Audran, ses deux principaux maîtres, a pu, dans une certaine mesure, influer sur le choix de ses sujets, sur la direction de ses idées, mais il ne ressemble en rien à Audran ni à Gillot. Enfin il est Watteau, c'est-à-dire le créateur, presque à peine le XVIIIe siècle commencé, de tout ce que le XVIIIe siècle eut en art de plus exquis. On peut dire qu'un artiste ou un écrivain crée véritablement son époque quand il en dégage puissamment la formule, quand il en interprète le sentiment latent, quelle que soit la dominante de cette formule, de ce sentiment : force ou grâce, sauvagerie ou sensibilité. Car n'est-ce pas créer une personne ou une société que de lui donner la conscience d'elle-même ?

Avec Watteau nous assisterons donc à quelque chose de plus qu'à un simple changement de décor, mais à un changement d'idées et de goûts, à une véritable révolution esthétique. On aimera la *peinture* avec passion pour la peinture elle-même, beaucoup plus que pour l'idée qu'elle représente ; ou plutôt on la tiendra quitte pour un bon bout de temps d'exprimer quelque idée que ce soit, pourvu qu'elle montre de riches couleurs, une matière rare et savoureuse, des lignes élégantes, adorables ; qu'elle soit l'image voluptueuse, spirituelle ou tendrement émue de la vie, que ce soit la vie vivante ou la vie rêvée. En un mot, peu importera qu'elle soit ou non une histoire pourvu qu'elle soit une image. Et la tendance que nous venons d'indiquer s'incarnera merveilleusement en trois ou quatre des plus grands peintres français, au sens le plus exact du mot *peintre*, c'est-à-dire de l'artiste passionnément épris de la matière picturale, se grisant de lignes et de couleurs, pour exprimer, suivant son tempérament particulier : Watteau la grâce et l'esprit ; Boucher la volupté ; Chardin la tendresse intime ; Latour, dans certains portraits de femme, la volupté et l'esprit. Tout cela, bien entendu, avec des mélanges plus ou moins accentués ; il est évident, par exemple, que Watteau est aussi tendre qu'il est spirituel ; que Boucher, en qui domine la volupté, est parfois infiniment spirituel quoi que Diderot en ait pu dire ; enfin que Chardin, tendre avant tout, et de la plus honnête, de la plus pure tendresse, a aussi beaucoup d'esprit à sa façon, qui est excellente.

Au surplus nous examinerons cela plus au fond, en résumant l'œuvre et la vie

de chacun d'eux, et nous commencerons, après cette indication du profond chan-



GILLOT. — FÊTE DU DIEU PAN.

gement imminent, par un portrait de Watteau, attrayant comme peintre autant

qu'il est, comme homme, digne d'être chéri par ceux qui sentent vivement les choses humaines.

Antoine Watteau, né à Valenciennes en 1684, était le fils d'un couvreur. On a supposé qu'il n'avait pas trouvé à la maison paternelle une bien enveloppante affection et que le maître couvreur manifesta peu de bienveillance à l'égard de la naissante vocation de son fils. Ce sont là des suppositions que l'on peut adopter ou rejeter, comme on voudra, puisque le père de Watteau, en somme, le plaça chez un peintre aussitôt que cette vocation se fut manifestée d'une façon un peu énergique, et que d'ailleurs, plus tard, à deux reprises dans sa vie, Watteau voulut revoir le pays natal, qui lui aurait, au contraire, laissé de mauvais souvenirs s'il y avait été si durement traité.

Le jeune garçon fut un précoce barbouilleur : « Il profitoit, dit Gersaint, un de ses biographes, de ses momens de liberté pour aller dessiner sur les places les différentes scènes comiques que donnent d'ordinaire au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays. »

N'y a-t-il point là une piquante indication, et celui qui plus tard prendra pour son prétexte favori les délicieuses élégances de la comédie italienne est ainsi, dès l'enfance, attiré par la troupe nomade et fantaisiste, et, pour être moins brillant que le monde théâtral qu'il verra plus tard, il en prend toujours avec ravissement la copie et la vulgarisation qu'il trouve à sa portée.

Le peintre chez qui Watteau fut mis en apprentissage s'appelait Gérin. Aucune indication exacte de ce qu'il put faire lui-même et enseigner à son élève. Il mourut en 1702. Après ce maître, Watteau en aurait eu un autre dont on ignore cette fois le nom et avec lequel il serait venu à Paris, d'après une version. Suivant une autre il vint tout simplement à Paris, s'y lia avec un de ses compatriotes, nommé Spoede et y chercha à gagner sa vie tant bien que mal, plutôt très mal que bien. Un passage de Gersaint confirme encore ce second thème : « Il quitta la maison paternelle sans argent et sans hardes, dans le dessein de se réfugier à Paris chez quelque peintre pour pouvoir y faire quelques progrès. » Il n'eut pas en cela beaucoup de chance. Loin de tomber, comme dit une autre légende, chez un peintre décorateur qui l'aurait introduit tout de go à l'Opéra (et l'on voit combien cette légende serait brillante et flatteuse), le pauvre Watteau trouva d'abord quelque médiocre besogne chez un peintre assez mal achalandé, Métayer, puis, bientôt après, chez un singulier industriel du pont Notre-Dame qui avait la spécialité de « faire faire, dit spirituellement M. Paul Mantz, à des jeunes gens mal payés, des tableaux à la douzaine, copies d'un original sans cesse reproduit, peintures grossières destinées aux églises de village, pastiches approximatifs dédiés aux amateurs sans défense ».

Watteau pour exécuter ces pastiches à la journée, pastiches qui ne devaient guère le mettre à même de « faire quelques progrès », notamment un certain

Saint Nicolas et une *Vieille femme à lunettes* de Gérard Dow, avait trois livres par semaine et une soupe tous les jours. Le pauvre hère, inconnu, sans relations, sans ressources, dut faire, pendant cette période de sa vie, d'assez douloureuses réflexions et probablement sa santé en fut aussi durement éprouvée, et pour le reste de sa vie. Mais, baste ! d'humeur douce et mélancolique, mais avec un fond narquois et non dépourvu de causticité, il en était quitte pour exécuter, à la fin, par *cœur*, ses « Saint Nicolas » et ses « Vieilles liseuses », en attendant mieux. Puis, qui pourrait dire quel était en ce moment son rêve d'art?

Le mieux fut de l'excellent. La preuve que Watteau n'avait peut-être pas tout



GILLOT. — LE PORTRAIT.

à fait perdu son temps tout en se livrant à ses mécaniques besognes, c'est que certains dessins de lui tombèrent sous les yeux d'un maître dont l'opinion favorable et la protection devaient avoir pour lui une valeur et une importance singulières, Claude Gillot, et que ces essais d'un inconnu ne déplurent point au charmant fantaisiste.

Il nous faut dire ici quelques mots de Gillot avant de reprendre l'histoire de Watteau. Gillot (né à Langres en 1673, mort en 1722) doit être considéré comme non seulement le maître de Watteau, mais comme un précurseur de cette aimable liberté, de cette gaieté pimpante et chantante, dont nous disions tout à l'heure l'avènement.

Âgé d'onze ans de plus que Watteau, il était déjà, lorsqu'il le rencontra, en possession d'une pleine célébrité. La vivacité de son imagination, l'esprit d'un crayon agile, moqueur, volontairement et heureusement négligent,

lui faisaient une personnalité vraiment rare. Décorateur, habilleur, dessinateur des scènes prestes et joyeuses de la comédie italienne ou de fantaisies mythologiques où s'ébattaient de très vivantes dryades et des faunes espiègles, Gillot créait vraiment un genre. Non que l'introduction de ces personnages fût une nouveauté en elle-même, mais sous le crayon animé, jaillissant, perpétuellement improvisateur de Gillot, ils cessèrent complètement de se prendre au sérieux ; ils descendirent, pour s'étirer, de leurs rinceaux et de leurs arabesques un peu raphaélesques et académiques.

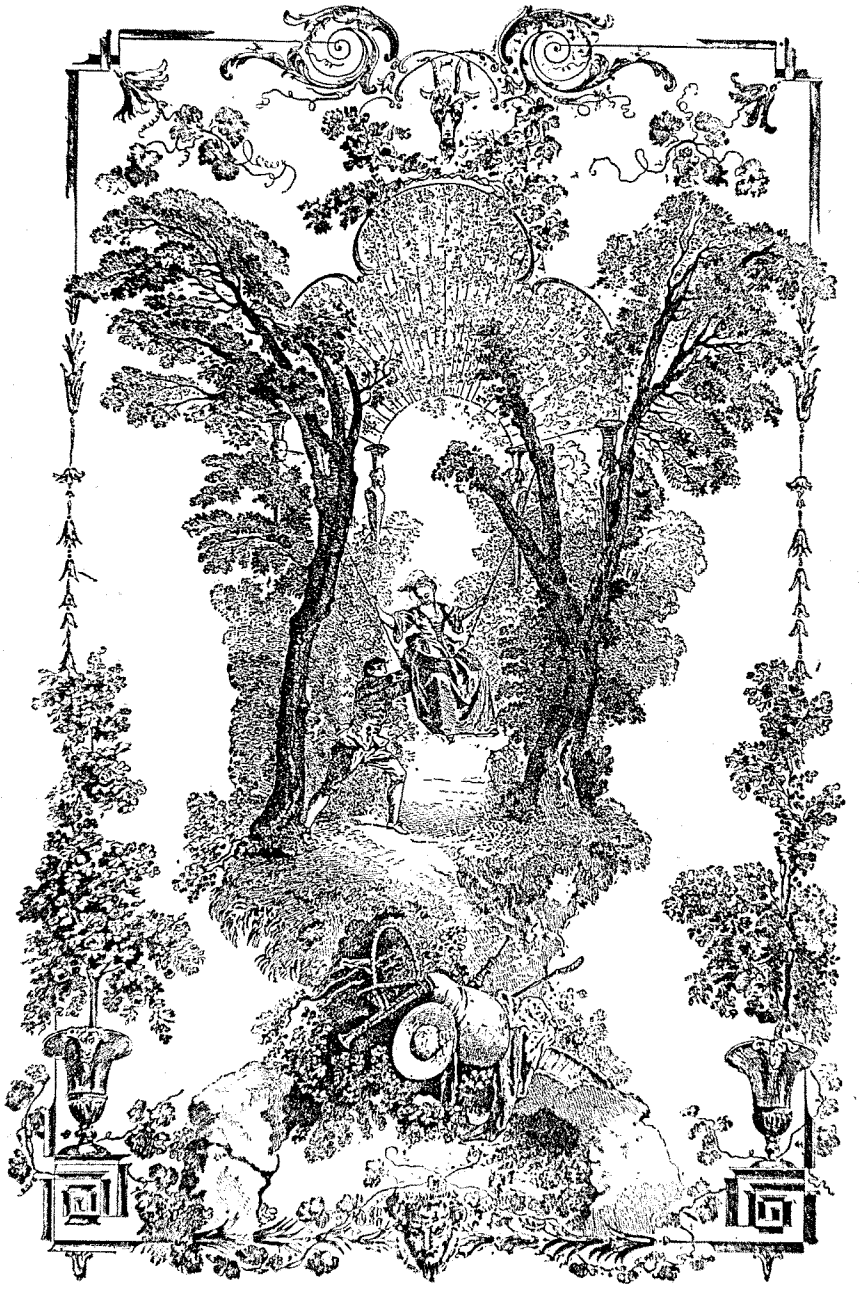
On a conservé fort peu de chose de l'œuvre gravée et dessinée de Gillot, presque rien de son œuvre peinte; mais le peu que l'on possède, dessins à la sanguine de la Comédie-Italienne (musée du Louvre, etc.), gravures enlevées d'une pointe légère, décorations de paravents, modèles de tapisseries, de clavecins, ornementations d'arquebuserie, etc., etc., tout cela part d'un esprit vif et brillant, d'une main agile, et montre l'influence de Gillot sur l'émancipation de l'art ornemental de son temps.

Il fut, en 1715, agréé de l'Académie sur un tableau de *Don Quichotte*, qui convenait tout à fait à sa verve, et reçu académicien sur un *Christ qui va être attaché à la croix*, qui était beaucoup moins son affaire. Il serait fort amusant d'étudier et de portraiturer plus en détail cet homme d'esprit et de bon sens, fréquentant dans le monde comme chez les comédiens, aimé, gai, spirituel et très philosophe dans les moments difficiles, tels que celui de sa ruine lors de la déconfiture de Law.

Le maître et l'élève se brouillèrent au bout de peu de temps. « Soit que Gillot, dit Caylus, en eût agi par le motif d'une jalousie que bien des gens lui ont attribuée, soit qu'à la fin il se rendît justice et convînt que son élève l'avait surpassé, il quitta la peinture et se livra au dessin et à la gravure à l'eau-forte dans laquelle il sera à jamais célèbre par l'intelligence et l'agrément de la composition. » Il paraît plus vraisemblable que c'est son goût personnel qui le porta à la fin à préférer exclusivement ces moyens plus expéditifs et d'ailleurs très complets en eux.

Et cette brouille elle-même? Voici comment s'explique Gersaint là-dessus : « Watteau n'a guère puisé chez Gillot qu'un certain goût pour les grotesques et le comique, et aussi pour les sujets modernes dans lesquels il a donné par la suite. Il faut cependant avouer qu'il se débrouilla totalement chez lui et qu'il commença à donner alors des marques plus vives d'un talent qu'il devait pousser loin. Jamais caractères d'hommes n'eurent plus de ressemblance : mais comme ils avaient les mêmes défauts, jamais aussi il ne s'en trouva de plus incompatibles. Ils ne purent vivre longtemps ensemble avec intelligence ; aucune faute ne se passait ni d'un côté ni de l'autre et ils furent enfin obligés de se séparer tous les deux d'une manière assez désobligeante des deux parts : quelques-uns

même veulent que ce soit une jalousie malentendue que Gillot prit contre son disciple, qui occasionna cette séparation ; mais ce qui est vrai c'est qu'ils se



WATTEAU. — L'ESCARPOLETTE.

quittèrent au moins avec autant de satisfaction qu'ils s'étaient auparavant unis. »

Ajoutons tout de suite que, sans doute, Watteau et Gillot n'eurent plus jamais de rapports assidus, mais que cette jalousie dont on semble avoir fait quelque

bruit est en partie démentie par ce simple fait : Gillot, le plus irrégulier, le moins ponctuel des hommes et le moins assidu des académiciens, tint plus tard à venir prendre part à la séance où Watteau fut reçu de l'Académie.

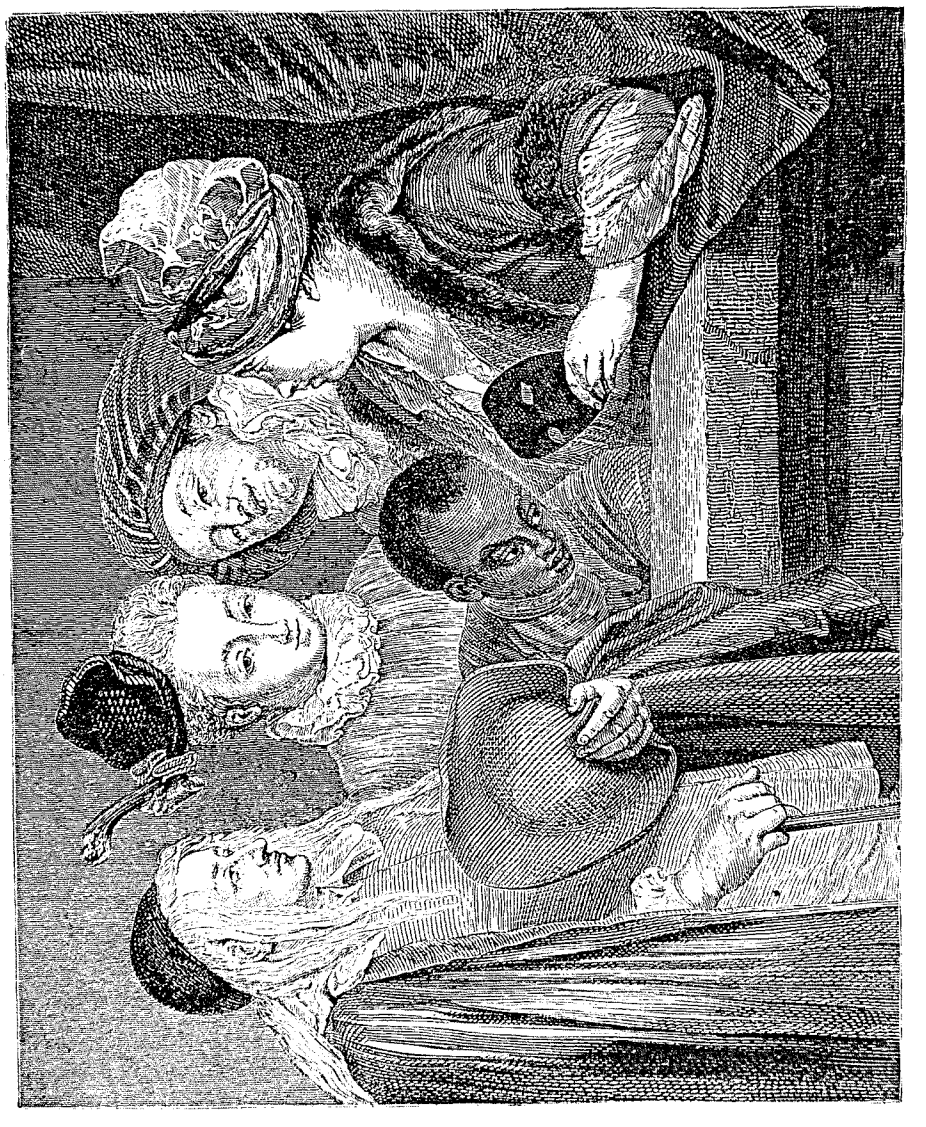
Quoi qu'il en soit, une indication excellente demeure tout à fait acquise de ce récit de Gersaint : c'est que Watteau chez Gillot trouva l'orientation de ses idées, le choix d'un certain ordre de sujets plaisants, animés, et sans aucune morgue; enfin la troupe à peu près complète de ses personnages : soit les acteurs et actrices de la Comédie-Italienne. Après son départ de chez Gillot et son entrée chez un autre peintre en vue, il allait trouver encore bien mieux, son maître, ou pour mieux parler, ses maîtres, les grands flamands.

Le peintre chez lequel entrait Watteau était Audran, de qui nous avons parlé et qui exerçait alors les fonctions de « concierge » (c'est-à-dire de conservateur) du palais du Luxembourg. Audran, dont nous avons dit la verve décorative ingénieuse et noble, employa Watteau à ses travaux et celui-ci lui fut certainement de bon service tant pour la légèreté de son pinceau que pour son goût et son imagination qui commençaient à avoir conscience d'eux-mêmes. Disons à ce propos que chez Audran comme chez Gillot, notre artiste se perfectionna dans la peinture purement ornementale, et que les dessus de clavecin, les éventails, les paravents, trumeaux, etc., qu'il exécuta sont au rang de ses plus exquises et de ses plus originales productions. Elles ont été gravées, et dans le travail sur l'art décoratif que nous avons cité plus haut, nous avons longuement parlé de ces compositions adorables, de ces combinaisons si fines de personnages, ou plutôt de travestis réels, et de feuillages, de branchettes, de coquilles, de spirituels accessoires, de toutes sortes de motifs mignons : dénicheurs de moineaux, buveurs, scènes de galanterie, parties d'escarpolette, etc., etc.

En même temps qu'il secondait Audran et cette fois faisait non plus « quelques progrès » mais achevait la complète conquête de son génie, Watteau était à même de voir au Luxembourg, les opulentes et magistrales peintures de Rubens, de Jordaens, de Van Dyck, enfin ceux qui devaient achever de le passionner pour la grasse et généreuse peinture. Son véritable maître fut donc Rubens, et Gillot ainsi qu'Audran furent simplement ses « moniteurs ». Au reste nous avons le témoignage de Watteau lui-même, témoignage vraiment précieux et caractéristique de son admiration pour Rubens, et bien que nous n'en soyons pas encore à la partie de sa vie où il adressa cette lettre, il nous faut nous hâter de la transcrire.

« Monsieur, écrivait-il à M. de Julienne (un de ses amateurs et protecteurs les plus étroitement affectueux). Il a plu à M. l'abbé de Noirterre de me faire l'envoi de cette toile de P. Rubens où il y a les deux testes d'anges, et au-dessous sur le nuage cette figure de femme plongée dans la contemplation. Rien n'aurait sçu me rendre plus heureux assurément si je ne restois persuadé que c'est par l'amitié

qu'il a pour vous et pour M. votre neveu, que M. de Noirterre se dessaisit en ma faveur d'une aussi rare peinture que celle-là. Depuis ce moment où je l'ai reçue je ne puis rester en repos, et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle ! On ne saurait se persuader



WATTEAU. — LA COMÉDIE ITALIENNE.

facilement que P. Rubens eût jamais rien fait de plus achevé que cette toile. Il vous plaira, Monsieur, de faire agréer mes véritables remerciements à Monsieur l'abbé de Noirterre jusqu'à ce que je puisse les lui adresser par moy-même. Je prendrai le moment du messager d'Orléans pour lui escrire et lui envoïer le tableau du *Repos de la Sainte Famille* que je lui destine en reconnaissance. »

Quel enthousiasme, quelle adoration pour le grand peintre flamand se lisent

dans cette lettre de Watteau, ordinairement assez froid et laconique dans sa correspondance tout comme dans sa conversation. Sans doute, à ce moment, dans la dernière partie de vie, il se souvient avec émotion, avec tendresse, des jeunes années où chez Audran son âme s'éveillait en présence de la série de Marie de Médicis, où il s'éprenait d'admiration pour cette peinture blonde, lumineuse, savoureuse, pétrie de vie et de soleil. On sent que le maître d'Anvers avait laissé en son esprit les ineffaçables traces des premiers et si féconds enthousiasmes que provoque, chez un jeune et exceptionnel talent, la découverte des œuvres des grands hommes qui correspondent le mieux à sa propre aspiration.

Watteau donc, achevait chez Audran de « se débrouiller totalement »; il trouvait même au Luxembourg jusqu'au paysage qu'il devait varier à l'infini en le donnant comme cadre à ses héros et héroïnes de prédilection. Dans sa biographie, le comte de Caylus (1) dit qu'il « copioit et étudioit avec avidité les plus beaux ouvrages du maître d'Anvers et qu'il dessinoit sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons royales, lui fournissoit des points de vue infinis. » C'est bien cela, et l'on pourrait presque encore, à certaines heures de la soirée, évoquer le souvenir des décors qui avaient si vivement séduit l'imagination de Watteau, dans ce Luxembourg sans doute bien défiguré, mais qui a pourtant beaucoup moins souffert encore que les Tuileries. Quand le jour baisse et que le ciel se dore et s'empourpre, en se plaçant dans certains coins d'où l'on n'aperçoit plus les maisons ou les édifices avoisinants, on peut voir les beaux et légers panaches des grands arbres former un fond magnifiquement riche et nuancé; les allées sont belles, spacieuses, certaines s'enfoncent par de douces inflexions; les promeneurs passent comme des ombres devant les yeux distraits et émerveillés, et l'on ne serait point surpris de les voir soudain vêtus en Gilles ou en Trivelins, avec des promeneuses au bras, juchées sur de hauts talons et revêtues de robes de satin multicolore dont la longue traîne partirait en grands plis du haut de la ruche des épaules.

Voilà Watteau vers la vingt-cinquième année, en possession de tout ce dont il avait besoin, son dieu, sa troupe et son théâtre. Mais arrêtons-nous une minute à discuter ceci. Nous ne voulons pas entendre par là que Watteau ait composé son talent d'influences diverses. A Rubens, à Gillot, à Audran, à la Comédie-Italienne, au Luxembourg, il doit tout et ne doit rien. Un tempérament comme le sien n'a besoin que de prétextes pour se manifester, et de motifs d'excitation pour donner le meilleur de lui-même. Bien qu'éduqué par les Flamands et capricieux historiographe des comédiens italiens, c'est un peintre français, profondément et exclusivement français. Il ne procède d'aucun de

(1) Cette *Vie de Watteau*, par le comte de Caylus, a été retrouvée par les frères de Goncourt. Et à ce propos, disons une fois pour toutes que c'est à ces deux maîtres écrivains que l'on doit tout ce qui a été écrit de plus exquis, de plus sagace et de définitif sur l'art français au XVIIIe siècle.

ceux qui lui ont ouvert les yeux ou facilité les débuts. C'est à lui et à lui seul qu'il doit cette grâce et cette finesse de l'expression, cette fleur des chairs, ces yeux si doux et si brillants de ses femmes, cette manière souple, chaude, éclatante de rendre les étoffes, de faire apparaître un paysage. Dessinant et peignant sans relâche il perfectionnera sans doute sa manière, l'assouplira, l'enrichira, lui donnera du corps et de la saveur par un labeur acharné, par un amour de son métier qui ira creusant et minant sa pauvre carcasse débile, mais cette langue, il l'a possédée et créée dès les premiers temps. Elle a été comme



WATTEAU. — PARTIE CARRÉE.

le jaillissement, l'émanation naturelle de son esprit, l'expression rigoureuse de sa vision, de son esprit élégant et tendre, et cela, il ne le doit à personne, pas même à Rubens. Tout ce que fait un tel peintre n'est que signes, que prétextes, et peu importe qu'il peigne des réalités ou des travestissements, des décors vrais ou des décors imaginés; tout est pour lui assimilation, et ce n'est pas l'*occasion* mais l'*accent* qui décèle le grand peintre.

Au bout de quelques mois, Watteau commença à trouver le temps long chez Audran et par désirer un peu s'en aller de par le monde et conquérir tout à fait sa liberté. Bien qu'Audran fût un excellent homme, ici se place une petite scène assez piquante et bien humaine. Watteau, dans ses moments de loisir, avait composé un petit tableau, un *Départ de troupes*, tel que ceux qu'il fit un

peu plus tard assez nombreux et dans lesquels, au milieu de charmants paysages, il groupait des soldats, des charrettes, des fourgons, des tentes, sans oublier quelques très accortes vivandières et autres compagnes des expéditionnaires, destinées à charmer les loisirs du camp. Le tableau était exquis, c'était déjà tout Watteau, et Audran consulté par son élève n'eut garde de ne pas s'en apercevoir. Mais craignant de perdre bientôt un bon collaborateur, il le dissuada, ou tenta de le dissuader de s'occuper de ces frivolités. Avec un caractère mobile, inquiet et indépendant comme celui du jeune peintre, on devine que le conseil était tout au moins naïf.

Watteau prétexta un violent désir de retourner pour quelque temps à Valenciennes. Il ne lui manquait que l'argent. Le *Départ de troupes* le sauva précisément. Son camarade Spoede lui fit faire la connaissance de M. Sirois, un amateur, beau-père de Caylus, qui acheta la petite peinture soixante livres et en commanda une autre, une *Halte d'armée*, moyennant deux cents livres. C'était pour la première fois la fortune qui tintait dans la poche de Watteau, et la liberté qui s'ouvrait, enivrante, devant lui. Il ne resta d'ailleurs que peu de temps à Valenciennes, où du moins il se lia d'amitié avec un brave officier et un excellent homme, Antoine de La Roque, qu'il connut au lendemain de la bataille de Malplaquet où La Roque avait été grièvement blessé. La Roque, qui devait devenir directeur du *Mercure de France*, fut plus tard un admirateur et un acheteur assidu des œuvres de Watteau.

C'est vers ce moment que Watteau exécuta cette ravissante série de tableaux militaires dont nous venons de parler.

En 1712 nous le retrouvons à Paris et cette fois en belles relations. Il est installé en l'hôtel du financier Crozat, grand amateur de peinture, pour lequel il exécute d'importantes décorations. Là aussi, vraisemblablement, il lie connaissance avec l'académicien La Fosse, qui lui fut d'un actif appui pour son entrée à l'Académie, bien que les circonstances de cette entrée et jusqu'aux paroles de La Fosse semblent avoir été très « arrangées » par Gersaint.

La légende est trop connue pour que nous fassions autre chose que de la résumer. Watteau voulait obtenir la protection de l'Académie afin de pouvoir aller en Italie. Il avait déjà concouru en 1709 et avait été classé second, avec un sujet qui ne paraît vraiment pas avoir dû être bien dans son goût : *David accordant à Abigaïl le pardon de Nabad!* Il fait porter dans la salle par où passent les académiciens les deux petits tableaux achetés par Sirois. Les peintres s'arrêtent, s'enquièrent, et La Fosse dit au jeune homme, introduit dans la salle : « Mon ami, *vous en savez plus que nous*,... nous vous regardons comme un des nôtres. »

Tout cela est très inexact et de plus très invraisemblable. Ce n'est même pas sur ses deux panneaux de scènes militaires qu'il fut agréé ; une des peintures

présentées par lui était *les Jaloux*, ce qui indique au contraire que déjà le peintre avait inauguré ses sujets capricieux et amoureux, empruntés en partie au théâtre, en partie au monde, et en meilleure encore à son rêve d'élégances.

Ce qu'il y a, en tous les cas, de bien acquis, c'est que Watteau n'alla pas en Italie. Ce n'est pas un des moins précieux exemples à ajouter à notre collection de peintres français vraiment personnels n'ayant point fait le fatal voyage. Nous devons tout de suite dire que si le XVIIIe siècle, dans toute l'histoire de la peinture française, est un des plus originaux, des plus fortement marqués d'un caractère d'esprit et de race, c'est que les plus grands de ses artistes n'allèrent pas en Italie, ou furent absolument préservés de son influence. Nous avons déjà trop insisté là-dessus pour que les conclusions ne se dégagent point toutes seules de ces simples faits : Watteau, Chardin, Lancret, Pater, Nattier, Oudry, n'allèrent pas en Italie ; Boucher y alla mais s'y « ennuya à périr » ; Greuze fit également le voyage, mais tout son temps fut occupé par de romanesques intrigues beaucoup plus que par la peinture ; Fragonard s'y désola devant les grands maîtres, mais s'y amusa dans les petits chemins. Une fois pour toutes, on verra, quand nous traiterons de la peinture italienne, que ce n'est pas à cet art lui-même que nous avons ici cherché querelle, mais à son influence, ce qui est tout autre chose.

Watteau a maintenant la vogue ; ses décorations chez Crozat, ses tableaux de genre, demandés par des amateurs vraiment délicats et libéraux, Julienne, La Roque, le marchand Gersaint, etc., l'ont mis tout à fait en vue. Et c'est alors précisément que loin d'être gâtée par le succès, sa conscience s'affine encore et devient un véritable tourment artistique, qui influe sur son humeur comme sur sa santé, sans que le travail d'ailleurs s'en ressente une minute. Pauvre Watteau ! il semble qu'il mette ses bouchées doubles, comme on dit, et que sentant sa fin, non tout à fait prochaine évidemment, mais plus rapprochée pour lui que pour le commun des hommes, il ne veuille pas perdre un trait de crayon, une touche de pinceau, et qu'il se dérobe d'autant plus farouchement à la compagnie envahissante et si ruineuse des importuns.

Voyez ce portrait que les frères de Goncourt ont tracé si vivement de lui que ce serait folie et outrecuidance d'en jamais tenter un autre. Il vous dira déjà presque tout l'homme.

« Le voilà jeune, pris au vif : un masque inquiet, maigre et nerveux ; le sourcil arqué et fébrile, l'œil noir, grand, remuant ; le nez long et décharné ; la bouche triste, sèche, aiguë de contour, avec, des ailes du nez au coin des lèvres, un grand pli de chair tiraillant la face. Et, de portraits en portraits, comme d'années en années vous le verrez aller maigrissant et mélancolique, ses longs doigts perdus dans ses amples manchettes ; son habit plissé sur sa poitrine osseuse, vieillard à trente ans, les yeux enfoncés, la bouche serrée, le visage anguleux,

ne gardant que son beau front, respecté des longues boucles d'une perruque à la Louis XIV. »

Et maintenant lisez encore ces portraits moraux par des contemporains et amis, qui, comme tous les amis, ont juste la stricte bienveillance, mais pas toujours une grande perspicacité morale. Gersaint écrit : « Watteau étoit de moyenne taille et d'une faible constitution, il avoit le caractère inquiet et changeant, il étoit entier dans ses volontés, libertin d'esprit mais sage de mœurs; impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé avec les inconnus, bon, mais difficile ainsi; misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres, et pardonnant difficilement; il aimoit beaucoup la lecture; c'étoit l'unique amusement qu'il se procuroit dans son loisir; quoique sans lettres, il décidoit assez sainement d'un ouvrage d'esprit. »

Nous pensons qu'on sentira cette nuance : pour nous, ce portrait de Gersaint n'est pas dépourvu d'affection, mais il est sans tendresse bien profonde. Beaucoup plus chaleureux, et de cette chaleur de cœur qui ne se trompe pas, est le portrait tracé par le bon et sensible M. de Julienne :

« Watteau étoit de moyenne taille et de constitution foible; il avoit l'esprit vif et pénétrant et les sentiments élevés, il parlait peu, mais bien, et écrivoit de même, il méditoit presque toujours; grand admirateur de la nature et de tous les maîtres qui l'ont copiée, le travail l'avoit rendu un peu mélancolique. D'un abord froid et embarrassé, ce qui le rendoit quelquefois incommode à ses amis et souvent à lui-même, il n'avait point d'autre défaut que celui de l'indifférence et d'aimer le changement. »

A part le dernier trait, qui est la simple constatation d'un homme du monde habitué aux plaisirs d'une conversation enjouée et les recherchant, et encore cette constatation atténuée par la bonne et douce fin de la phrase, ce portrait-là est bien plus vivement senti, et l'on se porterait garant qu'il ne renferme aucune amicale flatterie.

Caylus, esprit vif et malin, sentant justement les choses d'art et par cela forcément admirateur de Watteau, mais aussi imbu de maints préjugés académiques ou mondains, et parfois pas absolument bienveillant, ajoute une touche très curieuse et faisant bien image. Il parle de quelques entretiens sur l'art et la peinture que Watteau aimait à avoir parfois dans son atelier avec lui et de rares amis communs: « Je puis dire que Watteau, si sombre, si atrabilaire, si timide, si caustique partout ailleurs, n'était plus alors que le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre, et peut-être un peu berger. » Ce dernier mot est fort joli.

Nous tenons donc maintenant tout notre Watteau, et nous aurons pour lui, pour ce malade et ce génie, la plus grande admiration mêlée de je ne sais



WATTEAU. — FÊTE DANS UN PARC.

quelle tendresse qui est comme ce qu'il y aurait de supérieur et d'aimant dans un mélange de respect et de pitié.

Le voici le matin à ses exercices, à ce qu'il appelle ses « pensées du matin », et pendant toute cette première partie de la journée il ne cessera, opiniâtrément, de dessiner, à la sanguine souvent rehaussée de pierre noire et d'un peu de blanc parfois, ces admirables choses éparses dont le Louvre a heureusement recueilli quelques-unes des plus inestimables. Tout lui est bon, des scènes, des attitudes, des airs de tête variés à l'infini sur très peu de thèmes.

Parfois des fillettes joufflues, naïves et cependant si mignonnes; parfois des scapins en vogue ou des nègres; parfois des ressouvenirs de Rubens; et aussi (c'est ici une indication de *culte* infiniment précieuse) des croquis d'après Véronèse et Titien; puis ce sont des beaux indolents qui s'avancent sur la pointe du pied, bien drapés dans leur court manteau, claquant impertinemment des doigts, avec le geste de cette étonnante petite peinture de l'*Indifférent* de la salle La Caze, ou bien se redressant fièrement ou prenant des airs spirituels et intéressants. Il lui arrive de dessiner jusqu'à des coquillages, oui, de ces gros coquillages dont il aime à suivre les sinuosités, les élégants renflements, le galbe capricieux. Mais le plus souvent encore revient dans ces « pensées du matin » un fin et malicieux type de femme, qui répond si bien au sentiment de grâce innée dans Watteau qu'on le croirait plutôt inventé que copié, si l'on n'était d'autre part porté à supposer que c'est là cette « servante qui était belle » et dont on nous dit qu'il se servait beaucoup comme de modèle. D'ailleurs ce type se retrouve avec une telle variété d'expression dans sa persistance qu'il faut bien le reconnaître rigoureusement exact quoiqu'interprété avec une supérieure finesse : c'est déjà faire un chef-d'œuvre d'art que sentir et de rendre en traits aussi simples, et pourtant si surprenants, les nuances fugitives d'un si beau visage; la ligne si délicate de ce petit nez droit, l'air tantôt pensif, tantôt mutin, tantôt espiègle, tantôt interrogateur de ces yeux vifs aux sourcils arqués, de cette petite bouche spirituelle.

Avec quel plaisir il sabre son papier des traits vigoureux qui lui suffisent pour obtenir des effets aussi subtils! Et quelle étonnante légèreté de main il acquerra par cette superbe obstination à dessiner pour sa seule joie comme s'il ne savait rien! Quoi d'étonnant après cela que, pour lui, fixer d'insaisissables attitudes soit un jeu, et qu'il fasse parler comme pas un les mains, le moindre détail d'une physionomie; qu'il trouve à chaque instant de si jolis gestes, si éloquents et si neufs; mais les mains surtout, il faut en revenir aux mains, qui font le désespoir de tant de peintres, et la confusion du plus grand nombre d'entre eux. Car une main, c'est si vivant!

Puis, lorsqu'il ne dessine pas il peint, presque toujours mécontent de lui-même, et plus d'une fois effaçant complètement un tableau qui avait fait pousser

les hauts cris d'admiration à ses amis. Il a, pour peindre, des recettes, des *cuisines* à lui, qui parfois surprennent pour ne pas dire scandalisent certains,



F. LEMOYNE. — CÉPHALE ENLEVÉE PAR L'AURORE.

habitués au métier propre, net, lisse, froid et sans *mystère* qui a jusqu'à ce moment régné dans l'école française. Watteau inaugure véritablement cette

passion de la « belle matière » de la matière aimée pour elle-même, dans ses effets surprenants même pour l'artiste, qui pourtant la domine et la travaille à bon escient. Seulement cette passion a été de notre temps, remarquons-le, poussée à l'excès en ce sens que l'on en a fait toute la peinture ou peu s'en faut, tandis que Watteau, quelque joie qu'elle lui causât, savait où il allait avec elle. C'était pour lui une esclave chérie, et non une exclusive despote.

Il faut voir avec quel dédain l'académicien Caylus parle des triturations de son ami Watteau. « Pour accélérer son effet et son exécution, dit-il, il aimoit à peindre à gras. Cette manœuvre a eu toujours beaucoup de partisans, et les plus grands maîtres en ont fait usage. Mais, pour l'emploïer avec succès, il faut avoir fait de grandes et d'heureuses préparations et Watteau n'en faisoit presque jamais. Pour y suppléer en quelque façon, il étoit dans l'habitude, lorsqu'il reprenoit un tableau, de le refrotter indifféremment d'huile grasse et de peindre par-dessus. Cet avantage momentané a, par la suite, fait un tort considérable à ses tableaux, à quoi encore a beaucoup contribué une certaine malpropreté de pratique qui a dû faire tourner ses couleurs. Rarement il nettoyoit sa palette et étoit souvent plusieurs jours sans la changer. Son pot d'huile grasse dont il faisoit un si grand usage, étoit rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortoient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempoit. »

Le malheureux critique, que la pratique de la gravure aurait pourtant dû rendre ouvert à tous les artifices, mystères et trucs succulents des différents arts, n'a pas compris que pour quelques toiles peut-être gâtées (et encore) par telle ou telle cause, ce fameux pot d'huile grasse, Watteau se serait bien gardé de l'épurer, d'en filtrer et d'en décolorer les mélanges volontairement imprévus, les beaux mélanges qui donnaient à sa peinture une qualité si onctueuse, si dorée, que pas un de ses rivaux ne put atteindre, et dont le très grand Chardin lui-même ne trouva pas toujours l'équivalent, bien que lui aussi ait été un étonnant et non moins admirable magicien ès couleur et matière que Watteau. D'ailleurs les peintures de Watteau n'ont pas déjà si mal résisté aux atteintes du temps. Ne sont-elles pas encore parmi les plus légères, les plus délicieusement fraîches, les plus éclatantes parmi toutes celles que les musées conservent de notre école?

Tel est Watteau à l'ouvrage, parfaitement irrégulier pour son temps, mais parfaitement logique pour lui-même, et cela suffit. Dans sa vie, il ne s'arrange pas moins de façon à dérouter les formalistes. Il n'est pas de bons égards ni de prévenances qui l'attachent à une maison (il n'a que l'embarras du choix entre d'excellentes et de très riches), et cet homme étrange a la suprême bizarrerie de vouloir conserver toute son indépendance, à ce point de déménager fréquemment et de ne pas toujours aimer qu'on le déniche. Désintéressé avec cela.

et donnant, par exemple, au grand scandale de ses amis, un tableau pour une perruque qui lui plaît, et qui est cependant fort ordinaire. Il se soucie peu du prix de ses tableaux; pourvu qu'il en vive cela lui suffit. C'est, en un mot, un



F. LEMOYNE. — PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE.

innovateur aussi en ce genre. Et comme on lui fait d'amicales remontrances sur les inconvénients qu'amènera son insouciance, ne va-t-il pas répondre, et il faut voir comme Caylus en est froissé et stupéfait plus encore : « Le pis-aller n'est-ce pas l'hôpital? On n'y refuse personne! » Il répond cela, Watteau, d'un ton

très doux et parfaitement détaché. Les artistes que nous avons vus jusqu'à présent, malgré les estampes satiriques du XVIIe siècle qui représentent des peintres (de bas étage il est vrai et qui ne comptent pas) dans des intérieurs délabrés, et malgré le proverbe « gueux comme un peintre », ces artistes, dirons-nous, ont tous été des gens fort mesurés et des personnages, pourvus de titres, d'honneurs et de considération. Tout cela est le moindre souci de Watteau.

Ce n'est qu'en 1717, c'est-à-dire près de cinq ans après avoir été agréé à l'Académie, où d'ailleurs il n'a presque point mis les pieds, qu'il se décide à se faire recevoir. Et son morceau de réception est, à proprement parler, une esquisse de premier jet. Il est vrai qu'elle est glorieuse et féerique entre toutes œuvres d'art : c'est l'*Embarquement pour Cythère*, et cette esquisse fraîche, radieuse, d'une inouïe légèreté est plus belle encore et plus dorée, à notre gré, que la peinture plus poussée, et si admirable, qu'il fera du même sujet, et qui est à présent un des plus précieux trésors du palais impérial de Berlin.

Vers 1719, Watteau s'en fut faire un voyage en Angleterre, on a insinué que ce fut dans le désir, un peu tard venu, de gagner beaucoup d'argent. Cela ne paraît pas d'une bien grande vraisemblance. Il pourrait aussi bien être admis que c'était une impulsion, une inquiétude de malade qui commençait à le brûler, comme peu de temps avant sa mort il souhaitait de faire encore un voyage à Valenciennes. Quelle que soit la cause de ce déplacement, il lui fut fatal. En 1720, Watteau revenait mortellement atteint. Pourtant, si malade, si phthisique qu'il soit, il fait encore d'admirables choses, ne fût-ce que l'enseigne pour son ami Gersaint le marchand de tableaux. L'*Enseigne* de Gersaint est certainement une des merveilles de la peinture française. Quand on l'a vue au palais impérial de Berlin, on en garde dans les yeux un inoubliable souvenir, tant cette gamme grise et brune de l'ouvrage est d'une suavité et d'une finesse rares. C'est simplement l'intérieur d'un magasin de choses d'art, avec des femmes qui examinent, des gens qui vont, viennent, déclouent des caisses, transportent, puis des tableaux pendus à la muraille, enfin une scène simple et réaliste entre toutes, mais avec cette intensité d'élégance et d'esprit que sait mettre Watteau dans les choses les moins compliquées.

Watteau se sentant plus malade, se retira à Nogent où il fut entouré de soins attentifs par ses bons amis Julienne, Gersaint, l'abbé Haranger, etc. Son dernier ouvrage fut un *Christ* qu'il faisait pour le curé de Nogent. Et qu'on ne s'étonne point de le voir se livrer à un sujet austère. Nous connaissons la gravité de son caractère, le tour mélancolique de son esprit où fleurissent si spontanément la grâce et l'esprit. Seuls les gens de peu d'observation et de peu de finesse pourraient s'étonner d'un tel contraste. D'ailleurs, il est dans l'œuvre de Watteau quelques pages d'une grave tenue, portraits, etc., qui ont fait dire à certains écrivains de son temps cette bonne bourde qu'il aurait pu devenir un artiste

sérieux, s'il l'avait voulu. Comme s'il n'y avait pas d'affaire plus sérieuse et moins commune que de charmer, de charmer surtout avec une pareille force d'enivrement.

C'est le 18 juillet 1721 que mourut Watteau, ayant accompli à l'âge de



BOUCHER. — LES GRACES AU BAIN.

trente-sept ans une œuvre considérable, décisive, et sans la plus légère tare, la plus imperceptible faiblesse au gré des plus difficiles.

Cette œuvre il ne faut pas songer à l'énumérer ici ; et il faut renvoyer aux beaux travaux de MM. de Goncourt et Paul Mantz pour le détail.

Pourtant comment ne pas au moins mentionner les merveilles que possède

notre musée du Louvre? D'abord après l'*Embarquement*, le morceau capital de *Gilles*, cet inoubliable *Gilles* aux figures grandeur nature, avec ce magnifique et fin nigaud dans son costume de satin blanc; puis à la même salle La Caze : la *Finette* et l'*Indifférent*, deux petits tableaux d'une subtilité extrême, ce petit *Indifférent* avec son allure dégagée, ses bas de soie rose glacés de bleu, cette *Finette*, assise dans un parc en grande robe de satin, et grattant sa mandoline; l'exquise petite *Assemblée dans un parc*, le *Faux pas*, l'*Automne*; puis le *Jugement de Pâris* et le *Jupiter et Antiope*, où l'on voit le peintre si heureusement épris des Vénitiens. Il faut cependant, semble-t-il, rayer de l'œuvre de Watteau l'*Escamoteur* de la collection La Caze, et le rendre à un imitateur notablement sec, Mercier. On voit que l'*Embarquement* excepté, c'est à un collectionneur, à un particulier que le musée doit ce qu'il possède de Watteau. L'État, dans tous les temps a négligé cet artiste unique, et conservé pour lui les mêmes dédains que l'on avait au commencement du siècle. Sans doute, c'est une institution contestable que celle, dans un musée, d'un Salon Carré, d'un Salon d'Honneur, où l'on réunit les chefs-d'œuvre des écoles et des maîtres les moins faits pour voisiner. Mais cette institution existant, il sera dit et retenu, à la honte de ceux qui furent de notre temps chargés de diriger le Louvre, que l'*Embarquement pour Cythère* fut retiré par eux de ce salon Carré, probablement comme indigne de figurer dans une salle qui contient pourtant Carrache, des Guerchin, un tableau des plus surfaits et des moins spirituels de Gérard Dow, et même quelques fort médiocres Raphaël.

En Allemagne on rend mieux justice à notre grand peintre, et le cas que l'on fait à Potsdam de quelques superbes tableaux, à Berlin de la répétition de l'*Embarquement* et des deux moitiés de l'*Enseigne de Gersaint*, à Dresde enfin, d'une *Réunion en plein air* et d'un *Amusement champêtre*, « deux perles », suivant l'expression du savant et aimable professeur Wœrmann, directeur du musée, sera pour nous une consolation inattendue de ce manque d'intelligence de nos propres compatriotes.

D'autres collections étrangères possèdent de fort beaux tableaux de Watteau; le musée de Berlin en a encore trois. En Russie, au palais d'Hiver et à Gatchina il y en a quelques-uns des plus précieux; deux au musée de Madrid; un nombre plus important dans les collections particulières anglaises. Enfin en France, le musée de Valenciennes a le *Portrait de Pater*, par son maître Watteau; et dans la collection de M. Groult, l'amateur le plus avisé et le plus heureux en matière d'école française du XVIIIe siècle, brillent d'un incomparable éclat deux chefs-d'œuvre : le *Portrait de M. de Julienne* et les *Comédiens Italiens*, que Watteau fit à Londres; enfin une petite peinture, *le Flûteur*, d'un effet charmant.

Les lignes que nous venons de consacrer à cet artiste, un des plus grands et des plus originaux de notre école, sont bien insuffisantes, bien incomplètes et ne

montrent pas avec autant de netteté et de force que nous le voudrions comment, tout en se complaisant à raconter le monde factice et délicieusement faux du



BOUCHER. — MADAME DE POMPADOUR.

théâtre et de la galanterie, en faisant évoluer ce monde dans un décor qui tient du rêve, Watteau est l'artiste de son temps qui évoqua les idées et les émotions

les plus *réelles*. Oui, Watteau est à sa façon un grand réaliste ; mais on devra entendre par là qu'il dégagea mieux que personne la *réalité des désirs* de son époque ; or, se rencontrer très exactement avec ce que nous voudrions être, n'est-ce pas faire de nous le plus vrai portrait, et, au fond le plus ressemblant? Watteau a donc moitié créé, moitié interprété les goûts, les élégances uniques de son siècle ; il a pour cela trouvé le vocabulaire le plus souple et le plus riche, la syntaxe la plus ingénieuse, la plus spirituelle et la plus imprévue. Puissions-nous, malgré la sécheresse et la froideur de notre analyse, avoir amené quelques esprits à se rendre compte par eux-mêmes, en méditant au Louvre devant les œuvres de Watteau, en se déplaçant pour les voir à l'étranger, combien cette opinion est fondée et dépourvue de toute exagération d'enthousiasme.

La méthode voudrait peut-être que de Watteau l'on passât ici à ceux qui par le genre se rapprochent le plus de lui, ainsi que par un désir de lui ressembler. Nous préférons, dans ce chapitre parler d'un artiste qui, tout en différant profondément de lui, représente le mieux avec lui, pourtant, l'âme élégante et voluptueuse du XVIIIe siècle. Nous parlons de Boucher, moins génial, moins extraordinaire que Watteau, mais à peine moins original que lui.

Ce qui est vraiment remarquable dans Boucher, et ce qui n'est en aucune façon commun, c'est que lui aussi trouva l'expression très exacte des goûts de son époque et que cette expression est en même temps celle de sa propre personnalité. Son dessin, sa couleur sont bien à lui, il les a bien inventés On l'imitera, comme Watteau ; pas plus que lui on ne l'égalera. Enfin, il faut mesurer l'importance de la place qu'il occupe pendant sa plus belle époque, et le rôle considérable qu'il joua, par la violence même de la réaction qui sera dirigée contre lui au moment où, par suite du perpétuel jeu de bascule qui forme le plus clair de ce qu'on appelle l'évolution de l'art, les esprits combattront pour un autre idéal. Seulement il y aura entre eux et Boucher cette différence qu'ils se feront gloire d'être des imitateurs, tandis que ce qui fait de Boucher un très grand artiste, c'est qu'il n'aura imité personne.

Watteau était venu à une époque où l'on commençait fort à s'ennuyer des conventionnelles beautés du « grand siècle » ; Boucher arriva à un moment où ces beautés étaient parfaitement oubliées. Sous le règne de Watteau on recherchait le plaisir ; sous le règne de Boucher on en était à la frénésie. Aussi l'héroïne de Watteau est la belle comédienne, pimpante, provocante dans sa robe de satin au corsage largement échancré, à la longue et molle traîne qui semble un *négligé* ; la reine de théâtre vive et gracieuse, s'avançant d'un pas tantôt menu, tantôt grandement langoureux, et faisant claquer ses petits talons. Chez Boucher le personnage féminin qui tient le plus de place, que l'on voit à chaque instant reparaître, c'est Vénus en personne ; mais non point la terrible déesse que dé-

peint Racine dans *Phèdre* : « Vénus tout entière à sa proie attachée ; ... Vénus et ses feux redoutables. » C'est une déesse infiniment plus humaine et moins féroce ; son corps, pétri de lumière et capitonné de fossettes, est d'une élégance de marquise. Ses « feux redoutables », ils sont allégoriquement représentés par une



BOUCHER. — LE MOULIN.

torche enrubannée qui ne brûle qu'autant qu'il faut pour ne faire aucun mal, et que trimbalient une ribambelle de petits Amours effrontés, auxquels nous verrons tout à l'heure Diderot, avec la lourdeur d'un philosophe, chercher la plus étrange et la plus ridicule querelle. Quant aux hommes, ils sont représentés de la façon la plus indifférente et la plus dédaigneuse. C'est un Vulcain ou un

Mars insignifiants comme des bergers; puis des bergers qui ressemblent plutôt à des femmes en travesti, tandis que chez Watteau l'on voyait encore de malins gaillards, bien musclés, à l'air spirituel et insolent. Mais Boucher est le peintre favori d'une femme et cette femme est toute-puissante.

La vie de Boucher offrira pour nous moins d'originalité, évoquera moins d'ardente sympathie que celle de Watteau. Pourtant un trait commun entre les deux : nous avons vu que Watteau était « libertin d'esprit et sage de mœurs »; bien que n'affectant en aucune façon d'être plus sage de mœurs que d'esprit, Boucher est, lui aussi, un grand laborieux. Quelque dépense de plaisir qu'il fasse, il ne sacrifiera jamais ses dix heures de travail chaque jour, et c'est encore moins son admirable facilité que cette assiduité exemplaire, qui nous vaudra la surprenante abondance de son œuvre dessinée et peinte.

François Boucher était né à Paris, rue de la Verrerie, le 29 septembre 1703. Il était fils de Nicolas Boucher « maître peintre », ce qui ne paraît pas avoir voulu dire bien excellent peintre. Celui-ci d'ailleurs eut la sagesse de confier son fils à d'autres qu'à lui pour en faire un artiste. Il le plaça chez Le Moyne, dont nous allons parler tout de suite pour ne pas faire souffrir la chronologie.

C'est à Le Moyne (1688-1737) que l'on doit l'immense et très remarquable machine qu'est le *Plafond du salon d'Hercule*, au palais de Versailles, un des plus vastes et des plus intéressants morceaux de la peinture décorative française. Cette vaste page où sont vaincues de grandes difficultés de composition et d'éclairage, témoigne d'un talent vraiment clair, brillant et vigoureux. Le Moyne avait été en Italie en 1723; il y avait été vivement frappé par les œuvres de Pierre de Cortone et de Lanfranco, et c'est en partie sous leur influence qu'il exécuta cette belle toile d'*Hercule et Omphale* qui est dans la salle La Caze. Avant de s'attaquer à l'immense *Plafond d'Hercule*, qui lui prit quatre années de sa vie (1732-1736), il avait été exécuter les peintures de la coupole de la chapelle de la Vierge à l'église de l'Assomption. Le *Plafond d'Hercule* valut à Le Moyne d'être nommé premier peintre du roi. Mais, sous l'empire de fatigues et de surmenage, Le Moyne, se croyant mal récompensé et ayant espéré les mêmes faveurs et gratifications que Le Brun sous Louis XIV, termina sa vie en se perçant de son épée.

Le malheur pour ce peintre est d'avoir été tout à fait un artiste de transition. Moins sévère que les peintres du règne de Louis XIV, moins riant que ceux de la Régence et de Louis XV, il ne manque point des plus heureuses qualités, mais il n'a pas la seule qui compte : l'accent. Son tableau d'*Hercule et Omphale*, que nous venons de citer, est certes une des bonnes toiles de l'époque. Le corps de la femme est traité de la façon la plus gracieuse et la plus lumineuse, et l'on pourrait dire, au pied de la lettre, que dans la peinture de Boucher, il n'y a rien de plus que ce que l'on trouve dans celle-ci, et pourtant l'élève se place infiniment plus haut que le maître. C'est que l'élève a la franchise de ses goûts,



Phototypie Castellein. — L. Lagaert, Bruxelles

Cliché Alexandre

JEF LAMBEAUX

LES PASSIONS HUMAINES (Séduction, fragment)

Supplément à la Libre Critique, n° 11 du 18 Mars 1900



Prototypie Castelein. — L. Lagaert, Bruxelles

Cliché Alexandre

JEF LAMBEAUX

LES PASSIONS HUMAINES

(Supplément à la Libre Critique, n° 11 du 18 Mars 1900)

le courage de son tempérament, en un mot il a ce qui constitue l'originalité.

Aussi Boucher pouvait-il dire, bien que Le Moyne lui eût mis le pinceau à la main et que ses premiers ouvrages se ressentent absolument de l'imitation de



BOUCHER. — FOIRE DE CAMPAGNE.

son maître, qu'il n'avait été que très peu l'élève de Le Moyne. Que la discussion porte sur le plus ou moins de temps qu'il passa dans cet atelier, peu importe : un artiste vraiment personnel ne doit à son maître que son éducation, ce qui est

certes quelque chose, mais il ne lui doit pas sa propre façon de se distinguer des autres, ce qui est la seule chose qui compte.

Après son séjour chez Le Moyne, Boucher entra comme dessinateur et graveur chez le père de Laurent Cars, le graveur célèbre. Boucher y gagnait soixante livres par mois, le vivre et le couvert, ce qui était une fortune pour un débutant.

Une meilleure fortune encore fut d'être choisi par M. de Julienne pour graver une importante partie de l'œuvre de Watteau, travail qui lui était bien payé et qu'il réussit avec son talent déjà très spirituel, agile et léger. En 1723, Boucher concourt à l'Académie et remporte le premier prix de peinture avec ce sujet qui semblait pourtant bien peu de nature à échauffer sa verve : *Evil-merodach, fils et successeur de Nabuchodonosor, délivrant des chaînes Joachim, que son père tenait captif depuis dix-sept ans.* Boucher fit le voyage d'Italie, mais non en qualité d'élève pensionné ; il le fit à ses frais et en compagnie de Carle Van Loo. Nous avons dit qu'il n'y contracta pas la maladie de l'imitation, et l'on affirme même que Raphaël et Michel-Ange le laissèrent beaucoup plus froid que le facile et brillant Tiepolo. De toute façon il ne revint pas d'Italie plus semblable à Tiepolo qu'à Raphaël.

En 1731 Boucher se présenta à l'Académie et fut agréé; il fut reçu académicien en 1734, avec un tableau de *Renaud et Armide*, pour lequel il s'était mis quelque peu en frais de style et d'architecture : « Cet homme, s'écriait Diderot un peu plus tard dans ses trop fameux *Salons*, cet homme (c'est presque toujours en ces termes qu'il morigène Boucher), lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, faisait de très belles choses; il avait une couleur forte et vraie; sa composition était sage. » Relativement, car la figure d'Armide est déjà fort séduisante et coquette.

Un an avant sa réception Boucher avait épousé une jeune fille de dix-sept ans, Marie-Jeanne Buseau, qui devait lui servir non seulement de compagne, mais encore de modèle et aussi de collaboratrice, car elle fit de la peinture et grava plusieurs œuvres du maître. Sa réputation grandit rapidement ; il multiplie les gravures, les illustrations, notamment celle de Molière (1734) aussi spirituelle qu'anachronique, les peintures, les dessins, et toutes ses œuvres sont tôt enlevés par de nombreux amateurs. Ce sont toujours des sujets mythologiques et pastoraux, infiniment variés, d'une grâce et d'un caprice charmants et d'un effet décoratif si parfaitement approprié à l'architecture des appartements, au goût des contemporains que l'on peut dire que Boucher est l'un des plus parfaits décorateurs de notre école et que ces compositions pourtant si délicieuses à voir au musée, gagneraient encore considérablement à être vues dans la place à laquelle elles furent destinées. On peut s'en rendre compte en allant étudier à l'hôtel Soubise, aujourd'hui palais des Archives, quelques-uns des plus beaux Boucher qui soient à Paris. Bien que les vastes pièces aient

perdu beaucoup de la coquetterie et du moelleux qu'elles durent avoir jadis et sentent plus le musée que l'habitation, comme ces murs et ces encadrements



BOUCHER. — LA BELLE CUISINIÈRE.

blancs, ou plutôt d'un gris de lin très clair, font doucement ressortir la rareté et la fraîcheur de la peinture, et comme on comprend qu'un tel décorateur ait été la passion de son temps, que madame de Pompadour l'ait employé à

d'importants travaux et qu'elle ait traité avec la plus grande faveur cet élégant artiste, cet homme spirituel et galant !

Boucher est aussi fort occupé à des travaux de décors pour l'Opéra, notamment de 1737 à 1739, et de 1744 à 1748, et cela encore convient à merveille à sa vivante et infatigable imagination. Que ne fait-il pas? A quelle mode ne sacrifie-t-il pas gaiement, sûr qu'il est d'imprimer à chacune de ses productions sa marque beaucoup moins périssable que la mode elle-même. Tantôt ce sont des « chinoiseries », tantôt des « pantins », au moment où chinoiseries ou pantins seront la toquade du jour.

Cela ne l'empêche pas, outre ses décorations et ses tableaux de chevalet, de brosser de très grandes toiles comme le *Lever* et le *Coucher du soleil* (1753), magnifiques et éclatantes compositions, les plus importantes de son œuvre (collection Richard Wallace); enfin de produire en quantité des dessins exquis que, par une heureuse innovation, il met à la mode, alors que jusqu'à ce moment les artistes gardaient les dessins dans leur atelier, sans beaucoup s'en soucier, ou ne les considéraient que comme des documents pour leur seul usage. Or ces dessins de Boucher sont charmants et on leur fait fête. « Ils prennent place familièrement dans le boudoir, le salon, la chambre à coucher, à côté du tableau... Il était de bon air d'en avoir... C'étaient de faciles et vives croquades sorties sans effort de la main du peintre, des figures rondement enlevées à la pierre d'Italie ou à la sanguine, des scènes de campagnes grassement esquissées, des bergerades, des tableaux mythologiques où des corps de déesses et de nymphes se débrouillaient voluptueusement dans toutes les coquetteries du déshabillé;... sous ces lignes courantes, roulantes, grasses comme les touches d'un ébauchoir, des rondes, des troupes, des bouquets d'Amours naissaient et s'épanouissaient; des académies de femmes en pleine chair et tout étoilées de fossettes se levaient dans une nudité opulente. »

La protection de madame de Pompadour avait favorisé Boucher : dès l'année 1746 elle lui faisait décorer les châteaux et résidences royales, ses propres maisons, lui achetait le *Lever* et le *Coucher du soleil*, se faisait peindre par lui en grand portrait, prenait de lui des leçons d'eau-forte; elle avait de la sympathie et de l'admiration pour son si élégant peintre, et ne pouvait au fond ne pas éprouver de la reconnaissance pour celui qui avait contribué à distraire le roi et à l'entourer elle-même d'un si aimable décor, si dans ses goûts, si neuf, paraissant si bien inspiré par elle et inventé pour elle.

Enfin Boucher fournissait amplement les manufactures des Gobelins et de Beauvais de modèles de toutes sortes, et il succédait à Oudry dans la direction, lorsqu'entre ce peintre et le personnel éclatait un conflit technique. En 1765, il était directeur de l'Académie ; à la mort de Carle Van Loo (1763) il était devenu premier peintre du roi. On voit que les honneurs ne manquèrent point à

l'artiste. La popularité ne lui manqua point davantage. Il était fort aimé de la jeunesse artistique, pour laquelle il se montrait bienveillant et camarade,



BOUCHER. — LES CHARMES DE LA VIE CHAMPÊTRE.

ne parlant point en pédant, aimant même mieux conseiller des jeunes confrères le pinceau à la main qu'en paroles quelconques. Dans le monde des amateurs

et des critiques il avait aussi les plus chaleureux admirateurs ; et cela n'était pas si inutile qu'on le pouvait croire, car il avait aussi quelques adversaires acharnés et de ceux qui comptent. L'un était Grimm, qui trouvait rien moins que « détestable » son coloris et son dessin, et — cela suffit, — lui préférait beaucoup Carle Van Loo. L'autre dont il faut tenir beaucoup plus de compte, était Diderot.

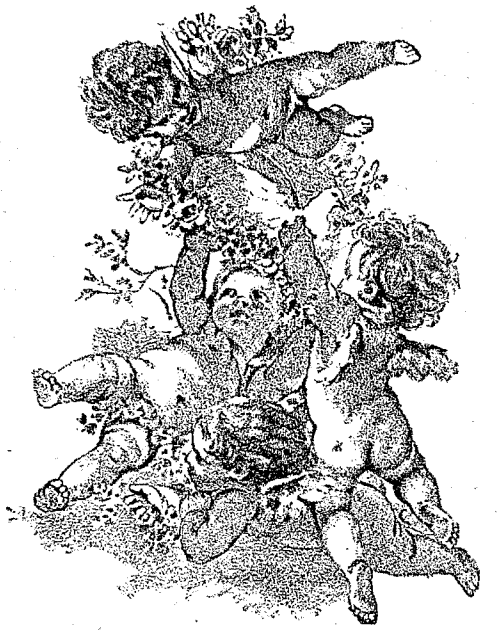
Sans doute Diderot (dont il ne s'agit point ici de contester le génie de penseur et d'écrivain, mais dont la critique péroreuse, tranchante, protectrice, ne saurait aujourd'hui être écoutée avec la même déférence que jadis), Diderot a vaillamment soutenu Chardin et La Tour, mais il a exalté un bien discutable peintre, Greuze, et en a accablé un très bon, François Boucher. « Cet homme » est sa bête noire ; il le prend à partie à chaque instant ; quand il expose, il lui fait reproche de vouloir tout accaparer et dévorer ; quand il n'expose pas, il l'accuse de se dérober, enfin il lui cherche toutes sortes de chicanes aussi éloquentes que puériles.

Souvent ses critiques sont d'une dureté surprenante ; dans les rares moments où le système ne l'aveugle pas, et où il serait tenté de se laisser aller au charme, il se reprend vite. « Quelles couleurs ! s'écrie-t-il un jour, quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité ! » Mais c'est justement de la vérité que Boucher se soucie le moins ; il en a parfaitement horreur, et ce qui précisément nous charme en lui c'est que tout, dans son art, est invention et arrangement. Il faut pourtant prendre les tempéraments pour ce qu'ils sont et ne pas tomber dans des erreurs comme celle-ci : « Toutes ses compositions font aux yeux un tapage épouvantable, c'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse ; il en est aux plus jolies marionnettes du monde ; il tombera dans l'enluminure. » Ici vraiment on ne peut parler plus faux, car Boucher est l'harmonie même, jamais rien de discordant ni de tapageur n'a pu se rencontrer dans ses fraîches peintures, même au moment, où sorties de son pinceau, le temps n'en avait pas encore atténué l'éclat comme aujourd'hui.

Mais écoutez encore Diderot : « Quand il fait des enfants, il les groupe bien, mais qu'ils restent à folâtrer dans les nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. » Ah ! pour celle-là, elle est d'un comique extraordinaire. Si jamais les petits joufflus de Boucher ont eu besoin d'étudier une leçon (et de la réciter, peut-être, avec la ponctuation ?) ou s'ils savent même ce que c'est que de tiller du chanvre,... quelle idée de philosophe ! Cela vous donnerait envie de faire des charges, de crier au bon Diderot que ces Amours (et non pas ces enfants, la différence est grande) sont créés par le peintre non pas pour tiller, mais pour titiller. Boucher l'aurait sans doute encore mis fort en

colère s'il lui avait dit que ces mauvais apprentis ne sont simplement pour lui que de jolies *taches* roses, destinées à former des harmonies avec d'autres roses, avec des draperies d'un bleu ou d'un rose léger, avec des nuages nacrés, avec toutes sortes de ces choses diaprées qu'il collectionnait chez lui avec passion. Mais laissons là Diderot.

Ce peintre, en effet, qu'il va jusqu'à accuser de trop vivre dans le monde de la galanterie (et après tout le peintre de Louis XV n'était pas tenu d'être un saint), s'était fait une vie tout à fait raffinée, pleine de goûts délicats et



BOUCHER. — MOTIF DU PLAFOND DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU.

de satisfactions artistes. Il s'entourait de tableaux, de dessins, d'estampes de maîtres, de bronzes, de porcelaines, de laques, de bijoux, comme un connaisseur qu'il était. Il disposait dans des armoires garnies de glaces, qui en décuplaient le chatoiement, mille matières précieuses, naturelles, que fournissaient les trois règnes, plumes d'oiseaux rares, métaux irisés, coquillages introuvables, C'étaient « les pierres fines, les quartz et les cristaux de roche, les améthystes de Thuringe, les cristaux d'étain, de plomb, de fer, les pyrites et les marcassites. L'or natif, les buissons d'argent vierge en végétation, les cuivres gorges-de-pigeon et queue-de-paon, les morceaux d'azur, les malachites de Sibérie, les jaspes, les poudingues, les cailloux, les agates, les coraux, les sardoines ;... puis, dans ce merveilleux musée des couleurs célestes de la terre, venaient les coquilles avec leurs mille nuances délicates, leurs prismes, leurs reflets changeants, leurs chatoiements d'arc-en-ciel, leur rose tendre et pâle comme une

rose noyée, leur vert doux comme l'ombre d'une vague, leur blanc caressé d'un rayon de lune : les tuyaux de mer, les buccins, les pourpres, les tonnes, les volutes, les porcelaines, les huîtres, les pétoncles, les cœurs, les moules, végétations de perles, d'émail et de nacre groupées comme des parures dans les meubles de Boule, dans les cabinets de bois d'amaranthe, ou répandues sur les tables d'albâtre oriental, à côté des torchères de bois sculpté. »

En vérité, cette énumération merveilleusement résumée par les frères de Goncourt d'après le catalogue de la vente de Boucher est la plus parfaite et la complète explication. Elle dispense et décourage de chercher à entrer plus avant dans la démonstration des surprenantes qualités coloristes de notre peintre. Et quant à son dessin si souple, si spontané, d'un jet si fier quoique si voluptueux, on ne peut que dire en terminant d'aller voir au Louvre, surtout dans le *Bain de Diane* et dans *Vénus chez Vulcain*, combien il épouse victorieusement la plus rare et la plus chatoyante couleur qui ait rayonné sur une palette française après celle de Watteau.

CHAPITRE IX

Un grand artiste, Chardin. — Greuze et son dangereux ami. — Le portraitiste du XVIIIe siècle, Latour.

La simplicité, dans l'art comme dans la vie, est la qualité la plus rare et la plus méconnue. Aux yeux des passants vulgaires, au jugement des esprits superficiels, elle apparaît même comme une qualité négative, sinon comme la négation de toutes les autres qualités ; on la dédaigne, on ne prend point garde à elle. La tendance des hommes, en général, et en particulier de ceux qui ambitionnent de se distinguer en un art quelconque, est d'agir, de penser, d'exprimer leur pensée d'une façon compliquée. Et pour être vraiment simple, il faut ou beaucoup d'exercice, — et c'est là l'exercice le plus admirable, le plus digne d'exercer la volonté de tout être bien né et soucieux de sa propre culture, — ou bien des dons naturels, mais qui sont tellement rares que, dans l'art, la littérature ou la vie, des hommes ainsi doués ne se rencontrent dans toutes les écoles qu'à l'état le plus exceptionnel. Chardin est un de ces hommes précieux.

Il pourrait être soutenu par de très bonnes raisons que le talent de Boucher et de Watteau est simple, et que c'est cela qui en fait le prix, ou du moins qu'il est beaucoup plus simple que celui des grands académiciens du XVIIe siècle, ou que celui des « innovateurs » de la fin du XVIIIe siècle, qui croyaient être simples et austères, alors qu'ils étaient d'une sécheresse compliquée et emphatique. Mais on n'arriverait à cette démonstration de la simplicité dans leur élégance et leur joliesse que par une analyse un peu subtile et qui pourrait être accusée de tour paradoxal. Du moins, en présence de Chardin, il n'y a pas de contestation possible.

Voici donc un de nos plus merveilleux peintres, un des plus attrayants et des plus originaux de toute notre école, et des quatre plus grands du XVIIIe siècle,

et cela dû seulement à la simplicité et à la bonté. La biographie de Chardin tient en peu de lignes et son caractère se dépeint en ces deux mots ; il faudrait pourtant, pour que le portrait soit achevé, en ajouter un troisième, et l'on aurait donc : bonté, simplicité, finesse.

Chardin naît à Paris le 2 novembre 1699. Il est, non pas de la bourgeoisie, mais du peuple. Son père est un bon menuisier, fabricant des billards du roi, un habile ouvrier et un brave homme. Chardin vient donc au monde dans un milieu fort humble, fort honnête, excellent en un mot. Il aime à dessiner, à tripoter la couleur, il s'apprend tout seul comment on peut faire; il prend pour cela le moyen le plus simple : il se procure tout ce qu'il faut pour peindre et suivant une recette naïve, mais encore la meilleure de toutes, « il met de la couleur jusqu'à ce que cela ressemble » à ce qu'il veut, à ce qu'il voit.

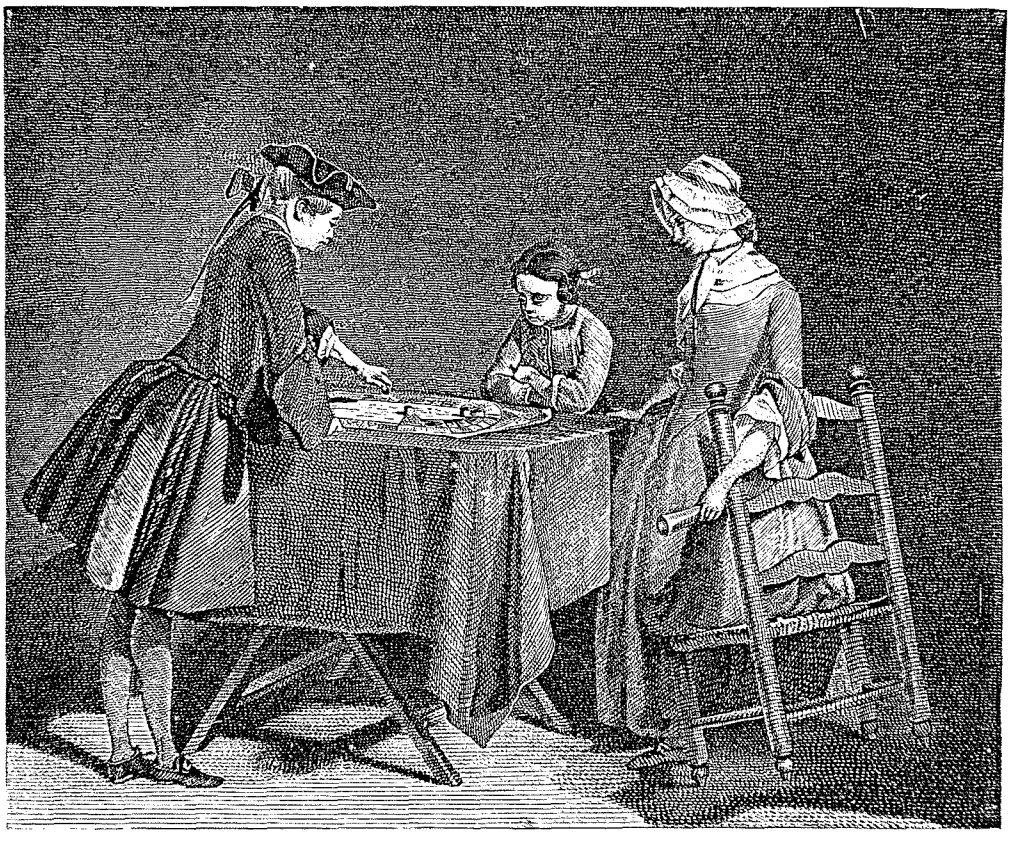
Il faut pourtant un maître pour enseigner le pur métier, ce qu'on perdrait trop de temps à deviner ; son père le place chez Cazes, un peintre très oublié, qui, de son temps même, n'avait pas grand éclat, mais qui probablement suffit à débrouiller matériellement son élève. C'est à lui de faire le reste.

Il s'en faut que Chardin, au sortir de l'atelier de Cazes soit un artiste, ait conscience de ce qu'il veut et peut faire. Il cherche à s'employer comme il peut, comme une sorte de manœuvre plein de bonne volonté et d'une heureuse ignorance. Un jour il est chez Noël-Nicolas Coypel comme aide, et l'artiste le juge digne de peindre un fusil dans un portrait de chasseur, quitte à le retoucher. Un autre jour le voilà embauché par Van Loo pour des travaux de restauration à Fontainebleau. Pendant tout ce temps le bon garçon travaille assidûment, ingénûment ; aucune leçon n'est pour lui perdue, pas plus l'intérêt qu'il peut y avoir à bien peindre un simple accessoire, tel que le fameux fusil, à le bien disposer en bonne lumière, que les enseignements de tel ou tel maître qu'il va suivre à l'Académie, tout en pensant aux moyens de gagner sa vie.

Mais il en prend et il en laisse ; il est simple et têtu, comme un brave fils d'artisan qu'il est. Les belles machines ne lui disent rien : il songe déjà qu'il n'est tel que de faire à son idée, et il ne paraît pas avoir eu un seul instant de velléités de tâter de la mythologie, de l'allégorie, ou de la tragédie. Il aime bien ce qu'il voit autour de lui, et il y trouve beaucoup d'amusement inconnu aux ambitieux : un pot, un poisson frais rapporté du marché, encore tout gluant de la mer, un bonhomme rencontré dans la rue, un bouquet de fleurs, une miche ou une fouace, que dire encore! Tout cela lui suffit parce qu'il le sent bien, le voit bien, a pour ces objets de l'amitié à cause de l'humble et suffisant plaisir qu'ils leur causent. Or savez-vous la vraie recette pour devenir un grand homme? C'est simplement de regarder les choses plus longuement que ne le font les autres hommes. Et Chardin a pris la bonne manière.

Ses premiers essais sont, en vérité marqués de cette sagesse et de cette esthétique sensée. Tenez, écoutez tout cela, voyez ce qu'il va faire. Ah ! que cela est nouveau pour nous, et quel repos après toutes les choses sublimes que nous avons déjà vues...

Un des amis de son père, un chirurgien, c'est-à-dire un de ces praticiens qui rasent, saignent, purgent, font et vendent tout ce qui concerne leur état, veut donner au jeune homme une occasion de se distinguer ; « Mon gaillard,



CHARDIN. — LE JEU DE L'OIE.

nous verrons bien si tu es ou non un peintre et si tu as des chances de devenir le Mignard de ton époque. Je te donne ma confiance ; tu vas me peindre une enseigne pour ma boutique. » N'allez pas croire que l'apprenti artiste fait la moue et considère sa dignité comme offensée. Que non pas ; il va faire une enseigne, et une fameuse enseigne, et bien s'appliquer, encore, à la faire de son mieux.

Voyons, va-t-il chercher quelque chose qui le pose en bel esprit ? Va-t-il faire appel à Esculape et aux Muses, et invoquer l'allégorie à son aide pour attirer l'attention sur le magasin d'un barbier, poseur de sangsues et de

compresses? Il n'a garde ; il a souvent, en flânant par les rues de Paris été témoin d'accidents ; il a été partie intégrante de la foule qui se presse autour du blessé, coup d'épée ou coup de timon. Avec les passants et les badauds il a donné son avis sur l'aventure, aidé à transporter le pauvre hère, collé son nez aux vitres du magasin pour voir où en est le malade et comment se fait le pansement. Et voilà : pour lui, c'est ça la chirurgie ; ce ne sont même pas toutes sortes d'instruments compliqués dont l'acier donne la chair de poule, et qui feraient plutôt fuir les clients, comme on descend précipitamment l'escalier du dentiste avant même d'avoir touché sa sonnette ; pour lui la chirurgie, c'est un blessé qu'on apporte, des gens qui s'attroupent, un sergent de ville qui les contient, un commissaire qui s'approche pour verbaliser et un savant homme, aidé de son élève, qui, ajustant ses besicles et penché sur la plaie, s'apprête à la traiter suivant les règles de l'art.

C'est l'enseigne de Chardin. Elle attire la foule une fois en place, la bonne foule instinctive et nature comme le bon jeune diable de peintre. On dit : « Comme c'est ça! comme c'est bien imité! » Quant au chirurgien, qui est du « grand siècle » il aurait peut-être voulu quelque chose d'un peu plus pompeux, ou bien quelque chose de plus en rapport précis avec sa profession ; mais il est bien obligé de céder devant le jugement de la foule.

L'enseigne du barbier n'existe plus ; une précieuse petite esquisse en a été brûlée en 1871 ; il en reste seulement comme souvenir une petite eau-forte de Jules de Goncourt. Mais, si du moins il est impossible de savoir ce que pouvait être, comme qualité de peinture, cette entreprise d'un débutant, du moins on a d'autres éléments d'appréciation de ce qu'il savait faire avant la trentaine et ce qu'il savait faire était merveilleux.

Voici encore quelque chose de bon à savourer et à méditer, car avec Chardin c'est partout le sourire et partout un repos. Depuis de bien longues années, c'est la coutume qu'à l'octave de la Fête-Dieu l'on tende sur le passage de la procession des belles tapisseries, tout ce qu'on a de meilleur et de plus riche. A l'occasion de cette fête, les peintres appendent le long des tentures, des tableaux dont ils sont contents, des tableaux à vendre. Cette exposition en plein vent a lieu sur la place Dauphine. Parfois des maîtres illustres ne dédaignent pas d'y prendre part, de façon qu'il y a du mauvais et du bon ; en tous les cas, personne ne néglige d'aller voir si quelque inconnu ne s'y révélera pas, et les académiciens les plus célèbres ne se font pas faute d'aller en corps voir la peinture comme les autres.

Ce serait bien mal comprendre le loyal Chardin que de ne pas l'aller chercher place Dauphine à ses débuts, et il n'est pas de ceux à qui il faut tout de suite les palais ou les « salons » en vue. Il expose un jour un petit tableau imitant un bas-relief de bronze, et ni plus ni moins que J.-B. Van Loo s'en rend acqué-

reur. Mais le triomphe c'est en 1728. Chardin a donc alors au plus vingt-neuf ans. La merveille, la bonne peinture grasse, et riche, et opulente, et simple, et robuste, et précieuse, c'est un tableau qui représente une raie pendue



CHARDIN. — LA GOUVERNANTE.

au croc, une raie blanche, rouge, rose, nacrée, avec ses petits yeux et sa gueule qui a l'air de rire, une raie qui préside à une réjouissante assemblée de victuailles et d'objets de ménage : un gros pot bleu verdâtre, une écumoire, un chaudron, une casserole ; des poissons, des huîtres ouvertes et qui font venir

l'eau à la bouche, et des poireaux, des beaux poireaux, et un matou qui circule parmi ces choses, avec circonspection, un matou blanc et gris, noblesse de gouttière, qui marche sur le bout des pattes et arrondit l'échine.

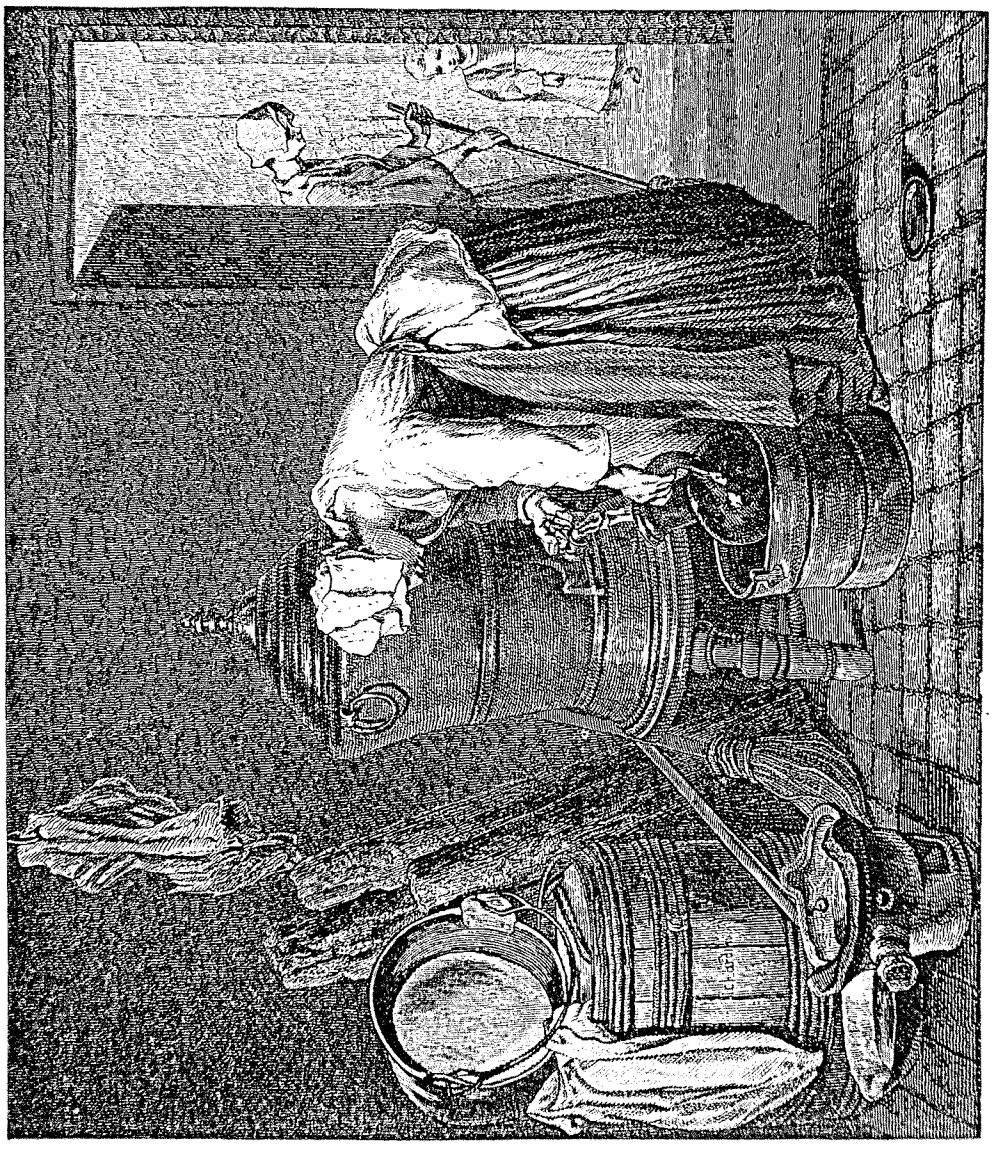
Eh bien, cela ne s'est jamais fait depuis qu'il y a une Académie en France; on a toujours eu besoin d'anoblir les objets, et de mettre devant les fruits et les fleurs une particule, à moins encore qu'ils ne soient « tributaires de Pomone ou de Flore ». Pas plus que les êtres humains ils n'avaient échappé à la mythologie ou à l'étiquette. Chardin n'y pense même pas. Avec la science qu'il s'est fabriquée et avec le sentiment que lui a fabriqué la nature, il a représenté tout cela simplement, largement, et cela est si fort qu'il faut bien dire que ce jeune homme de trente ans est un maître. Largillière ne s'y trompe pas, lui, le vrai bon peintre qui s'est élevé à l'école flamande, et il est de ceux qui engagent Chardin à se présenter à l'Académie...

Nous vous disions qu'il y avait dans Chardin un grain de malice... Décidément nous sommes voués à l'anecdote aujourd'hui. « Désirant, dit le *Nécrologe* de 1780, pressentir les opinions des principaux officiers de ce corps (l'Académie), Chardin se permit un innocent artifice : il plaça dans une petite salle, comme au hasard, ses tableaux, et se tint dans la seconde. M. de Largillière, excellent peintre, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens sur les effets de la lumière, arrive; frappé de ces tableaux il s'arrête à les considérer avant d'entrer dans la seconde salle de l'Académie, où était le candidat; en y entrant : « Vous avez là, dit-il, de très beaux tableaux; ils sont assurément de quelque bon peintre flamand, et c'est une excellente école pour la couleur que celle de Flandre; à présent voyons vos ouvrages. — Monsieur, vous venez de les voir. — Quoi ! ce sont ces tableaux que...? — Oui, monsieur. — Oh ! dit M. Largillière, présentez-vous, mon ami, présentez-vous. » M. Chardin fut agréé avec un applaudissement général. Ce ne fut pas tout ! Comme M. Louis de Boullongne, directeur et peintre du roi entroit à l'assemblée, M. Chardin lui observa que les dix ou douze tableaux qu'il exposait étoient à lui, et qu'ainsi l'Académie pouvoit disposer de ceux dont elle seroit contente. « Il n'est pas encore agréé, dit » M. de Boullongne, et déjà il parle d'être reçu. Au reste, ajouta-t-il, tu as bien » fait de m'en parler ». (C'étoit une habitude qu'il avoit de s'exprimer ainsi.) Il rapporta en effet la proposition, elle fut saisie avec plaisir; l'Académie prit deux de ces tableaux : l'un, un buffet chargé de fruits et d'argenterie, l'autre, le beau tableau représentant une raie et quelques ustensiles de ménage, qui fait encore l'admiration des artistes, tant la couleur en est fière, tant l'effet et le faire sont admirables. »

Le second tableau est au Louvre, à côté de la fameuse raie : c'est cette surprenante grande toile, où, sur une table couverte d'une nappe blanche, des fruits s'élèvent en pyramide, puis des huîtres dans une assiette, des carafes

d'eau et de vin, délicieuses de forme, des verres, un pot en argent ; puis un perroquet perché sur un grand vase, et un chien épagneul se dressant vers l'oiseau parleur.

Tout cela ne sent-il pas le brave homme, et l'homme qui rend autour de



CHARDIN. — LA FONTAINE.

lui la bonté contagieuse? Soyez assuré qu'un homme, un artiste qui aura connu des succès de cet aloi, jamais ne sera entaché d'orgueil, d'arrogance ou d'égoïsme, quelque haute situation à laquelle il parvienne. Voilà tout un côté du XVIIIe siècle qu'on ne saurait trop faire ressortir ; le côté vraiment familier et simple, et droit, avec une réelle mais robuste délicatesse. C'est en Chardin que ce XVIIIe siècle-là se concentre et s'épanouit.

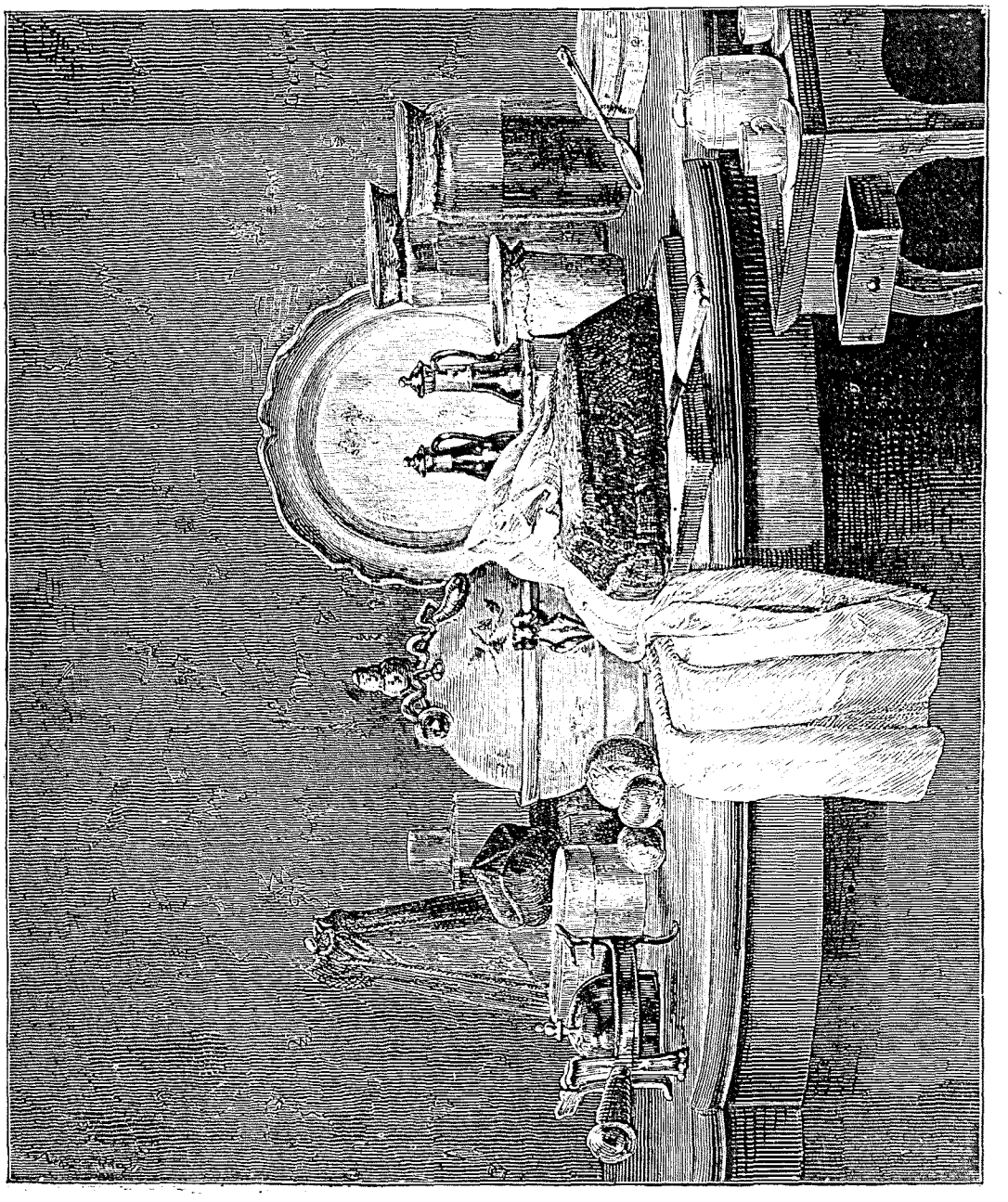
Chardin a aussi son roman d'amour. Il est comme le reste. L'artiste s'était marié à trente-deux ans, plusieurs années après les accordailles, car on voulait que sa position fût un peu sûre. Dans l'intervalle, la famille de la jeune fille, Marguerite Saintar, est complètement ruinée, et alors que le père Chardin veut rompre le mariage, J.-B. Siméon tient énergiquement à honneur de respecter ses engagements. La femme de Chardin était de faible santé; elle mourut au bout de quatre ans de mariage, lui laissant un fils. Ce fils mourut plus tard, lorsque Chardin approchait de la soixantaine. Toutes ces douleurs le trouvèrent résigné, mais toujours bon, doux et bienveillant. La difficulté même de vivre, car il ne produisait qu'à ses heures, ne faisait point d'embarras, et n'exigeait point de très hauts prix, fut une des causes de son second mariage (1744) avec une brave femme, une veuve, Françoise-Marguerite Pouget, fine, spirituelle et sérieuse comme lui, et dont il nous a laissé un portrait attendri.

Écoutez-le parler un peu maintenant. C'est Diderot qui a sténographié son langage et cette fois nous n'avons que de la reconnaissance à éprouver envers le « salonnier ».

« Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire aussi mal... Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents... Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et animée, on nous présente la nature vivante, et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives tantôt heureuses, tantôt malheureuses! Des années précieuses se sont écoulées avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui ne soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf ans à vingt ans, lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressource et sans mœurs; car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire? que devenir? Il faut se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère, ou mourir de faim... »

Non seulement nous pouvons l'entendre parler, mais encore nous pouvons bien le connaître, le voir, — grâce à lui-même. Il s'est représenté bien franchement et bien familièrement, en deux de ces portraits au pastel qu'il fit dans la dernière partie de sa vie, pour piquer un peu l'indifférence du public et de la critique qui commençaient à ne plus paraître se douter quel grand peintre

c'était là. Pastels vraiment beaux d'énergie, d'honnêteté et en même temps d'habileté surprenante dans la facture. Il n'a pas fait toilette, nous n'en sommes que plus à l'aise avec lui. Son bonnet blanc est armé d'une visière verte pour



CHARDIN. — LES APPRÊTS D'UN DÉJEUNER.

bien protéger sa vue quand il peint ; de grosses besicles sont posées sur son nez ; il regarde en face, d'un air cordial, fin, et candide ; son visage plein, rasé, sa bouche pleine de franchise et d'esprit, le moindre détail, jusqu'à sa robe de

chambre d'un beau ton, tout cela est sans aucune complication, mais distingué et fort, au possible. Ces deux portraits, puis le portrait de sa femme, une aimable vieille, aux traits doucement accusés, à l'œil plein d'intelligence, vous raconteront toute une âme, ou achèveront de vous la bien faire comprendre si vous méditez un peu devant eux après avoir lu ce qui précède.

Que dirions-nous de plus, d'ailleurs? Quelques traits biographiques, quelques dates n'ajouteront pas grand'chose au portrait. Il fut nommé conseiller de l'Académie en 1743, trésorier en 1745, et il eut un logement au Louvre; en 1765 il fut élu « officier » de l'Académie de Rouen; enfin pendant de longues années il fut chargé du placement des tableaux aux expositions annuelles du Louvre, et, pendant tout ce temps et en remplissant ces épineuses fonctions, il ne se conserva que des amis dans la race irritable des peintres.

Enfin une indication pénible; la froideur croissante de la critique à son égard : on le trouve monotone; puis c'est toujours un tort de vieillir, même quand on demeure le maître habile et l'artiste toujours tendre et ému. Une indication gracieuse et touchante aussi ; « Madame Victoire », ravie d'une tête de jaquet (de petit laquais) et envoyant au pauvre vieux Chardin une belle boîte d'or en hommage, — et cette année-là (1779) Chardin mourait.

Voilà tout, et maintenant il nous restera à l'étudier au Louvre, et à saluer bien bas lorsqu'en un musée de province ou de l'étranger, à Lille ou à Munich, par exemple, ou dans quelque heureuse collection particulière, nous rencontrerons de lui un morceau, toujours savoureux, toujours sain, réjouissant à l'œil et satisfaisant pleinement l'esprit.

Au Louvre ce sera le *Benedicité*, la *Mère laborieuse*, la *Pourvoyeuse*, les deux grands tableaux que nous avons cités, puis toutes les natures mortes ; la brioche du dimanche, avec le couteau prêt à entrer dans sa croûte dorée et sa mie toute chaude; le panier de pêches vermeilles ; la pomme près d'un gobelet brillant; le bocal de prunes ; les noix rugueuses ; jusqu'aux maigres harengs pendus au mur, ou au lièvre dont le poil est chaud et léger. Tout cela émerveille, ravit, et attendrit, et c'est simple, simple comme la bonne nature du bon Dieu que c'est. On ne céderait que trop à la facilité d'écrire des pages entières sur toute l'intimité de ces humbles choses, et pourtant sur leur distinction suprême. Mais c'est presque une superfluité d'essayer d'écrire de belles phrases sur cette petite *Pourvoyeuse* si parfaite de dessin et de matière, si rare de couleur ; sur les fillettes qui joignent les mains pendant que la mère va servir la soupe; sur cette autre, grandelette et attentive à laquelle la mère explique un point de tapisserie, tandis qu'un chien, un admirable carlin, beau comme un chien de Vélasquez, est là qui veille, comme c'est son devoir de carlin. Oui, c'est folie que de raconter des histoires qui sont toutes racontées, et que tout le monde comprend et qui émeuvent tout le monde, les simples comme les

raffinés, ceux qui ignorent la peinture comme ceux qui la comprennent.

Ceux-ci demeureront toujours surpris de la profonde et presque insaisissable



CHARDIN — LE BÉNÉDICITÉ.

technique de Chardin, et qui n'est insaisissable que parce qu'elle ne comporte aucune ruse et consiste uniquement dans la sincérité, dans la justesse, mais

aussi dans le désespérant tour de main d'un bon ouvrier. Puis enfin, l'homme spirituel que voilà ; comme cela est posé, composé et groupé finement et ingénieusement sans qu'il y paraisse ! Enfin pour être des motifs en apparence humbles et secondaires, de simples sujets de mœurs, ou de constantes natures mortes, si vous saviez la force et la noblesse réelle de tout cela !



J.-B. SIMÉON CHARDIN. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

Faites, par exemple, l'expérience à la salle française du Louvre, de regarder, en reculant de quelques pas, un panneau qui contient des Chardin, au milieu d'autres choses, quelles qu'elles soient, le *Benedicité*, ou la *Mère laborieuse*, par exemple, même à côté du radieux *Embarquement* de Watteau, et voyez la belle note sobre et sévère que cela donne, comme cela paraît plein, et grave, et sans le moindre accroc, sans la moindre inutilité ou hésitation ! En un mot comme

on sent qu'on est en présence, non pas seulement d'un bonhomme, mais d'un grand homme !



CHARDIN. — L'ANTIQUAIRE.

Oui, Chardin est grand dans l'exécution et grand dans la pensée, et ce serait se placer à un point de vue mesquin que de voir en lui, comme on l'a fait simplement le peintre *bourgeois* du XVIIIe siècle.

Nous voudrions avoir démontré qu'un tableau de Chardin c'est le dernier mot de la peinture, et aussi le premier.

A côté de son originalité si naturelle, de sa simplicité (il faut répéter le mot cent fois) si peu acquise, combien l'originalité de Greuze paraît tourmentée et fausse, combien sa sensibilité maniérée, son attendrissement pleurnichard et sa vertu insupportable. Mais c'est le peintre tel que le conçoit Diderot. « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. » Il faut faire



GREUZE. — LA CRUCHE CASSÉE.

grâce de toutes les tirades pathétiques de Diderot à l'occasion des plus célèbres compositions de Greuze : *l'Accordée de Village*, *la Malédiction paternelle*, *le Fils puni*, etc. Elles procèdent toutes de ce principe qui peut se résumer à ceci, que l'artiste doit être un moraliste plutôt qu'un charmeur. Or c'est en nous charmant qu'il nous fait au contraire la meilleure morale, puisqu'il s'adresse à ce qu'il y a véritablement de supérieur en nous, le goût du beau. Et l'on n'en arrive pas moins à cette piquante inconséquence, que le peintre moraliste suivant le cœur de Diderot, ne pouvant se dispenser de charmer par quelque côté, par cela seul qu'il est peintre, et même joli peintre en dépit de ses criants défauts, a recours aux mêmes séductions que les peintres qui paraissent les plus immoraux. En vérité, cela est ainsi : Greuze s'efforce de « rendre la

vertu aimable » comme dit l'écrivain, et même trop aimable, car il donne aux « mères vertueuses » des appas et des mines de tout point semblables aux mines et aux appas des coquettes, et à l'ingénuité, à l'innocence, les airs les plus fripons.

Et il se trouve qu'en fin de compte, Greuze serait tout aussi corrupteur que



GREUZE. — LA TRICOTEUSE ENDORMIE.

ce Boucher auquel Diderot l'oppose sans cesse, s'il pouvait être admis un seul instant que la vraiment bonne peinture soit le moins du monde corruptrice.

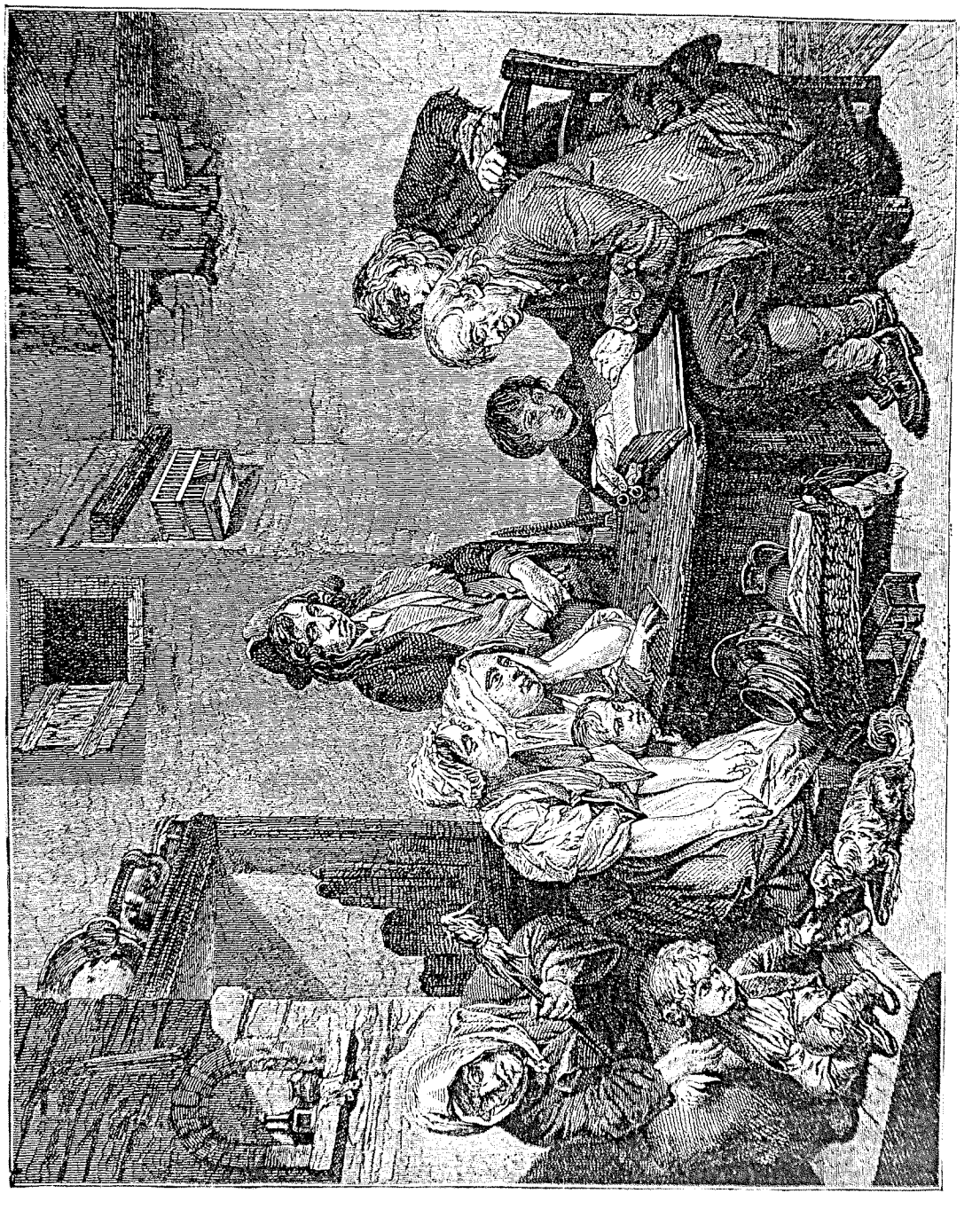
Greuze a parfois fait de bonne peinture; il en a fait aussi de bien insupportable, sinon de mauvaise. Il est de son temps et l'on comprend que sa vogue ait été immense, bien plus grande que celle de Chardin, qui est lui, de tous les temps. Greuze a un sentiment très personnel de la grâce, mais non pas

de la grâce vraiment simple. Telle jeune fille de lui, vraiment ravissante au premier aspect, a encore suffisamment l'étoffe d'une mijaurée. Il se sauvera cependant aux yeux des délicats par ces têtes de jeunes filles (parfois aussi de jeunes garçons bouclés, joufflus, et d'ailleurs non moins conventionnels en leur genre que les Amours de Boucher (ceux qui ne savent pas réciter leurs leçons ni travailler le chanvre) qui sont d'un vrai peintre, lumineux, délicat, trouvant de fraîches et délicieuses matières.

D'ailleurs ce qui fait encore que ce peintre, tout en étant l'objet de beaucoup moins d'enthousiasme que naguère, peut tout de même être considéré parmi les plus intéressants de son siècle, c'est que lui non plus ne doit rien à personne : sa couleur, qui est parfois grinçante et commune, son dessin qui est ondoyant et affecté, mais parfois spirituel et hardi, sa conception mélodramatique et boursouflée de la vie, sa sensuelle vertu, ses qualités et ses défauts en un mot, sont bien à lui. Ce fut ce que l'on appelle une *nature*, mélange de brave homme au fond et d'infatué souvent ridicule, mais d'une naïveté qui désarme ; sa faiblesse de caractère n'a d'égale que ses bonnes intentions, et à tout prendre il est plutôt à plaindre, mais sans que l'on ressente dans cette commisération la moindre tendresse. On le plaint parce qu'il épousa une fort mauvaise femme qui apporta chez lui le désordre et le déshonneur ; on le plaint parce qu'il eut beaucoup à souffrir dans son orgueil, qui était en somme, le plus actif mobile, et comme la consolation de son talent ; on le plaint enfin à cause de sa vie finie dans la plus noire misère (1805) à l'âge de près de quatre-vingts ans. La biographie de Greuze n'offre rien de plus essentiel que ce que nous venons de dire, et la peinture de son caractère est suffisamment esquissée. Quant à cette fin navrante, en somme, c'est beaucoup moins la fin d'un homme que la fin d'un goût, d'une conception artistique épousée avec excès par la foule, puis aveuglément abandonnée par elle quand vint une révolution artistique parallèle à celle qui se produisit dans la politique.

Ce n'est pas à Greuze que s'attaquait plus particulièrement cette indifférence ; c'était à l'art tout entier du XVIIIe siècle. Nous étudierons tout à l'heure cet acheminement. Mais nous pouvons déjà remarquer que de Watteau à Boucher, de Boucher à Chardin ou à La Tour, de Chardin à Greuze, il y a, malgré les différences de tempérament, différences d'ailleurs qui font notre joie, un lien commun. Après eux ce lien se rompt brusquement, et les perles admirables qui formaient ce collier incomparable de l'art du siècle dernier, ainsi que les ravissantes petites perles qui les relient entre elles et qui sont tous les petits maîtres dont nous aurons encore à dire un mot, s'égrènent soudain dans le plus profond oubli. Les véridiques comme les apprêtés, les vraiment forts et simples comme Chardin et La Tour, sont victimes du même sort que les plus artificiels et les plus voluptueusement

fardés. Les natures mortes et les intérieurs de Chardin traînent sur les quais pour quelques écus; des portraits admirables de La Tour se vendent



GREUZE. — LA LECTURE DE LA BIBLE.

misérablement aux enchères et atteignent parfois vingt ou trente livres.

Nous venons de nommer encore un des grands seigneurs de la peinture française au XVIIIe siècle (et Chardin aurait beau rire d'être ainsi monseigneurisé,

il faut bien qu'il accepte le titre tout comme Watteau et La Tour); quand nous l'aurons étudié un peu, nous connaîtrons alors les principaux aspects de cet art, et nous pourrons dorénavant marcher d'un pas plus rapide dans la revue d'ensemble de cette époque infiniment féconde. Nous aurons pour tous les autres maîtres et petits maîtres l'admiration qu'ils méritent; mais il nous sera plus aisé avec eux de procéder par groupes, alors que jusqu'ici nous ne pouvions faire autrement que de procéder par individualités.

Au reste Watteau, Boucher, Chardin et Greuze nous ont permis de voir la vie générale du siècle, ses aspirations, élégantes ou intimes, et jusqu'à son affectation et ses travers. La Tour précise et fait passer devant nos yeux les personnages. Avec une vérité surprenante il nous détaille et nous met en relief ses modèles et ils conservent dans les tons riches et suaves, à peine fanés, du pastel, la vie qu'il leur donna au premier jour. Un pastel de lui a une double et inestimable valeur : d'abord c'est un La Tour, puis c'est vraiment le portrait d'une âme et partant le portrait d'une époque.

Le peintre le savait bien lui-même quand il disait, au plus brillant moment de sa carrière : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers ! » Cette parole garde l'accent de ce qu'il y avait d'ardent, de vif et de spirituel dans ce caractère. La Tour offre un attrayant mélange de finesse et de brusquerie, de bonne grâce et de courageuse indépendance, d'habileté et de causticité qui font de lui l'homme du XVIIIe siècle dans toute la pureté du type, et même par certains côtés un de ces élégants et pétulants avant-coureurs de la Révolution, qui pour être au mieux avec la haute société ne la ménageaient point et ne se faisaient pas d'illusion sur elle. La Tour, talent admirable et vraiment spontané, est un peu, intellectuellement, frère de Beaumarchais et de Diderot.

La Tour naît en 1704 à Saint-Quentin. Son père, un musicien de la collégiale, veut faire de lui un ingénieur, alors que le jeune garçon, couvrant de croquis ses cahiers et ses livres, veut être peintre et le veut ferme, et si bien qu'à quinze ans il s'enfuit à Paris. Il y arrive sans savoir où débarquer, sans relations, sans ressources, — et sans savoir dessiner. Il s'adresse au graveur Tardieu, qu'il ne connaît pas, mais dont il a vu le nom au bas d'une estampe, et qui n'a pas besoin de lui, mais le place chez le peintre Spoede. Or, remarquez le nom de ce peintre oublié. Nous l'avons déjà rencontré; c'est l'ami de Watteau, assez peu génial lui-même, mais probablement fort artiste d'intention. Il fait bon accueil à ce jeune téméraire. Et nous aimons assez nous imaginer que La Tour vit Monsieur Watteau chez son maître, ou tout au moins qu'il entendit fort parler de lui; cela paraît bien difficile autrement. Nous nous complaisons dans cette pensée de quelque indirecte influence, décisive si légère qu'elle soit, et s'exerçant par cet humble trait d'union, Spoede, du grand inventeur des

grâces sur celui qui devait être un peu plus tard leur portraitiste ordinaire. Aucun document, à la vérité, ne vient confirmer cette supposition, mais nous n'en sommes ainsi que plus à l'aise pour ne pas être démenti, et nous n'en



GREUZE. — L'ACCORDÉE AU VILLAGE.

insistons que davantage sur cette coïncidence : l'ami de jeunesse de Watteau mettant le pinceau à la main de La Tour.

En 1722 a lieu le sacre de Louis XV, à Reims; La Tour, qu'il ait ou non une arrière-pensée ou qu'il fasse simplement le voyage en curieux, est là dans la foule. Il se faufile, il décroche la commande d'un portrait, puis de deux, puis

de portraits encore, de gens fort en vue : ni plus ni moins que l'ambassadrice d'Espagne, puis l'ambassadeur d'Angleterre qui s'intéresse à lui, l'emmène à Londres, lui procure ainsi, tout jeune, commencement de célébrité et de fortune. Et La Tour revient à Paris, n'ayant pas eu à se plaindre de son voyage à Reims ; il acquiert sans beaucoup tarder, à Paris comme à Londres, la réputation. Seulement, avec une malice qui nous ravit, car elle indique déjà un homme qui



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

connaît la badauderie du monde : il s'est présenté à Paris comme un peintre anglais ! Un Français, tout jeune, qui aurait beaucoup de talent, cela ne se serait jamais vu ; mais un étranger, à la bonne heure : c'est un prodige !

N'avons-nous pas déjà, en ces quatre coups de crayon, tout le caractère de La Tour ? L'humeur aventureuse à qui les choses réussissent, la volonté, le goût aristocratique, le jugement décisif et moqueur.

Puis c'est l'éducation : La Tour n'a pas ignoré Watteau, et, en Angleterre, il a vu des Van Dyck. Ce serait une éducation presque flamande ; mais le tempérament

de La Tour est tout français et nous voulons dire par là qu'il possède cette précision, cette passion de netteté qui, chez nos grands artistes, donne la franchise, l'explication complète des choses en pleine lumière, mais qui chez nos médiocres, il est vrai, devient simplement sécheresse et absence de tout mystère. D'ailleurs



LA TOUR. — MADAME DE POMPADOUR.

l'éducation de La Tour est encore incomplète : il n'a jusqu'ici affirmé que des dons remarquables, — et de l'aplomb, beaucoup d'aplomb. Il est réservé à un académicien, homme savant, correct, bon et brusque, Louis de Boullongne, que nous avons vu déjà si bien accueillir Chardin en le tutoyant, de remettre un peu de modestie dans tout ceci. Comme le jeune La Tour a fait le portrait de la belle-fille du peintre, Louis de Boullongne veut le connaître et, pour tout compliment, il

le prend par le collet, le traîne devant le portrait, et l'apostrophe ainsi : « Regarde, malheureux, si tu es digne du don que t'a fait la nature ; va-t'en dessiner si tu veux devenir un homme ! »

Et comme La Tour n'est pas seulement un jeune aventurier et un jeune ambitieux, mais encore qu'il a en lui l'étoffe d'un véritable artiste, il profite de la leçon, si dure qu'elle soit pour un amour-propre déjà flatté par de précoces succès ; il rentre en lui-même, s'isole pour un temps, dessine avec acharnement, recherche l'amitié et les conseils de Restout, de Largillière ; et grâce à sa volonté, à sa rapidité d'assimilation, à ses dons, enfin, qu'il complète, il a vite fait de rattraper le temps... gagné. Ainsi, grâce au rude et affectueux conseil du vieil académicien, ce qui en La Tour aurait vite dégénéré en facilité, en lâché, en infatuation, devient de la force véritable, de l'habileté raisonnée, et l'assurance d'un homme admirablement doué, mais qui sait.

C'est d'un pur pastelliste que nous avons à parler, car La Tour, infiniment nerveux, avait l'impérieux besoin d'un moyen expéditif, complet, et trouva du coup dans le pastel celui qui lui convenait. Alors le classons-nous comme peintre ? Et comment voulez-vous donc qu'on le classe ? La force des préjugés est si grande et on s'est si peu avisé de qualifier « peintres » ceux qui se servaient d'un autre procédé que l'huile, pour « peindre », que les catalogues du Louvre (1) ne comprennent pas La Tour dans la section de peinture !

La Tour expose pour la première fois en 1737. Dès le début son succès est grand et il va toujours en augmentant. Nous n'entrerons pas dans le détail de son œuvre : à quoi servirait de décrire un à un les treize pastels du Louvre, et les nombreux portraits et esquisses du musée de Saint-Quentin ? C'est la vie saisie avec une intensité étonnante, et rendue avec une harmonie d'autant plus exquise qu'elle ne trahit aucune prétention. Ce portrait de La Tour par lui-même, sans grands frais de costume, simple casaque bleue de travail et chemise de nuit, sans perruque, le sourire large et railleur, l'air à la fois « peuple » et singulièrement affiné ; cet autre portrait d'homme à la barbe mal rasée, merveilleux d'exécution ; et celui de Maurice de Saxe ; celui de Marie Leckzinska, avec son corsage tout fanfreluché de rubans, et le joli éventail bleu fermé et renversé, sur lequel elle s'appuie ; et celui de l'homme en habit noir, gilet noir, culotte et bas noirs, une merveile d'harmonie et de force que l'on a fini par mettre en aussi mauvaise place que possible, tout en haut d'une petite salle mal éclairée ; tout cela pétillant d'esprit, et toujours d'une jeunesse et d'une fraîcheur inexprimables, quoique

(1) A ceux qui voudraient ne pas comprendre cette remarque et qui soutiendraient qu'il est en dehors de tous les usages de classer ainsi les pastels parmi les peintures, nous n'aurons que ceci à répondre : le catalogue du musée de Dresde, un des plus complets et des mieux faits d'Europe en juge autrement puisque les pastels sont exactement rangés et décrits dans le même volume que les peintures.

le temps en ait adouci l'éclat initial, mais à croire tout de même que dans un siècle on pourra encore apprécier, comme aujourd'hui, ce qui semblerait devoir s'évaporer d'un souffle : la fleur du pastel et l'esprit de La Tour.

Enfin le grand portrait de madame de Pompadour, l'œuvre la plus importante,



LA TOUR. — VOLTAIRE.

la plus travaillée, et, quoi qu'on en ait pu dire la plus complète de La Tour. Sans doute, devant d'autres portraits plus prestement enlevés, moins assagis de facture, devant de simples « préparations » l'on se sentira plus entraîné, plus ébloui ; mais il y a des éblouissements brillants et des éblouissements doux : et c'est de

ces derniers que le portrait de la marquise procure. Ce qu'il n'a pas en crânerie, il l'a en harmonie, en finesse ; cette grande et belle œuvre est conduite d'un bout à l'autre avec une sûreté, une délicatesse qui n'appartiennent qu'à La Tour, et on n'y saurait trouver la plus légère hésitation ou fatigue malgré l'effort. Le naturel et la grâce de la pose, l'opulence des étoffes, le délicieux rendu des accessoires dans la demi-teinte, si bien groupés, si expressifs, d'une intimité si capiteuse et si distinguée à la fois, cela fait impeccable le chef-d'œuvre.

Impeccable, non pas pour la critique au jour le jour, qui, comme toujours, comme partout et en tout temps, fit son office d'épluchеuse vide, hargneuse et



LA TOUR. — PORTRAIT DU PEINTRE DUMONT LE ROMAIN.

injuste. Les uns déclarèrent la pose désavantageuse et peu gracieuse ; les autres que le peintre n'avait pas fait madame de Pompadour aussi jeune et aussi jolie qu'en propre original ; d'autres trouvèrent à reprendre dans le dessin ; enfin il y en eut un qui put déclarer qu'on ne reconnaissait pas la nature de l'étoffe de la robe ! Ils y étaient déjà tous, comme on voit, les prétentieux, les flagorneurs et les pédants. Les œuvres restent et les critiques passent.

« Dites à madame que je ne vais pas peindre en ville, » avait répondu La Tour quand on était venu le trouver de la part de la favorite ; puis il s'était pourtant décidé à céder aux instances. Dans cette réponse s'affirme son caractère. La Tour n'aime pas à être traité sans égards. Il rabroue jusqu'au roi qui vient le déranger pendant la séance, et le roi qui est parfaitement homme d'esprit en rit de bon cœur. Il traite les gens de finance du haut de sa hauteur, et quand un d'eux

(La Reynière) manque à la dernière séance promise, le peintre lui inflige l'affront de peindre et d'exposer le portrait de son valet, et de pas lui livrer le sien. Et si l'on s'étonne des manières dépourvues de gêne qu'il emploie à l'égard de « tous ces gens-là, » comme il dit, La Tour répond : « Mon talent est à moi. » Et il fait payer très cher ses portraits, — et il a grande raison d'agir ainsi.

Et Chardin n'a pas tort non plus quand il demande à La Tour, très en colère de n'avoir reçu que vingt-quatre mille livres en or pour le portrait de madame de Pompadour au lieu de quarante-huit mille qu'il demandait : « Savez-vous combien ont coûté tous les *Mais* de Notre-Dame, au nombre desquels se trouvent les chefs-d'œuvre de Le Brun, de Bourdon, de Le Sueur, de Testelin? — Non. — Eh bien, calculez : quarante tableaux environ à trois cents livres l'un dans l'autre, cela fait douze mille six cents livres... et encore chaque artiste donnait-il l'esquisse aux marguilliers par-dessus le marché. » Mais Chardin parle en brave homme, La Tour se fâche en enfant gâté, et tous deux sont dans le vrai, étant admirablement dans leur rôle.

La Tour mourut en 1784, dans une vieillesse paisible, mais comme *illuminée*, raisonnant et prophétisant, se grisant un peu, comme tous les grands esprits de son temps, de l'odeur d'ère nouvelle que l'on sentait proche. Il laissait à son frère sa fortune, ses pastels, études et *préparations*. Celui-ci à son tour les léguait à la ville de Saint-Quentin avec la faculté de les vendre ; et la vente, ayant été tentée en 1808, mais n'atteignant que des prix misérables, c'est à cet heureux et honteux hasard que Saint-Quentin devait de conserver presque tout et nous de pouvoir y contempler cette admirable collection qui va du portrait de l'artiste à l'esquisse de celui de mademoiselle Fel, de l'Opéra, sa grande et tendre amie ; de celui de l'abbé Hubert, qui lit sans prendre garde que sa chandelle charbonne, de ceux de financiers, de grands seigneurs, de gens de lettres jusqu'à l'esquisse de la Camargo et tant d'autres, qui forment dans leur grande tenue comme dans leur impromptu et leur entraînant négligé, comme la galante, brillante et intensément vivante confession d'un siècle.

CHAPITRE X

Autres maîtres, petits maîtres et académiciens du XVIIIe siècle. — La fin de la fête : Fragonard.

Ce serait une entreprise impossible, chimérique, que de vouloir caractériser le XVIIIe siècle en une seule épithète. L'écrivain le plus souple et le plus habile évocateur de mots, l'appréciateur le plus habitué à synthétiser ses jugements en une concise formule, ne sauraient qu'y échouer. Il y a de tout en effet, dans cette époque; elle marche, jaillit, tâtonne, affirme, s'épanouit, fuse dans tous les sens. On y trouve tout aussi bien de la légèreté, et beaucoup, que de la haute et froide raison, de la candeur que du scepticisme, de la bonhomie que de l'impertinence, de la corruption (et beaucoup), que de la chasteté, et nous avons vu Greuze faire tenir ces deux extrêmes dans une même peinture et ne pas leur faire faire par trop mauvais ménage; enfin de l'indolence et de l'esprit batailleur, de l'élégance plus que sensuelle et de la simplicité parfaite. Nous venons de voir de telles tendances incarnées dans quatre ou cinq grands types; mais avec combien de nuances ne se ramifient-elles pas dans cette fourmillante école. Tout cela sous ses multiples aspects, c'est de la vie, et c'est malaisé à résumer. Aussi le mieux est-il de prendre successivement les genres principaux, mœurs, portrait, décoration, etc., et, non sans un certain nombre d'omissions de noms moins intéressants afin que cette revue ne soit pas une pure nomenclature, de dire quelques mots de chacun des artistes qui se distinguent le plus brillamment en chacun de ces genres.

Encore une ou deux remarques générales, cependant. D'abord le lien affectueux qui règne entre ceux qui s'en vont et ceux qui viennent : les novateurs succèdent tout naturellement aux classiques (du moins appelons-les ainsi faute d'un meilleur mot) sans qu'il y ait aigreur de la part de ceux-ci et insolence de la part de ceux-là. Tandis que nous verrons, dans la dernière partie du siècle,

les jeunes pédants secs de cœur, secs de tête qui se grouperont autour du grand révolutionnaire David, affecter le ton le plus tranchant, le plus dur, le plus

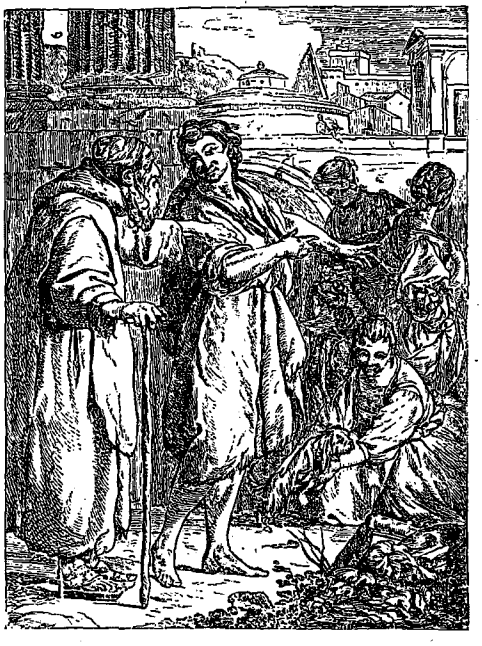


RESTOUT. — LE CHRIST GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE.

agressif envers ceux qui les ont précédés, au contraire les jeunes peintres du commencement du siècle manifestent envers les vieux la plus tendre politesse,

le plus profond respect, et de leur côté ceux-ci leur font bon accueil et acceptent tout naturellement qu'ils tentent autre chose. Ils les y aident même, et ne leur en veulent pas d'avoir un autre âge et d'autres visées. N'oublions pas que nous avons vu La Fosse protéger et encourager Watteau; Le Moyne faire débuter Boucher; Largillière et Louis de Boullongne faire fête à Chardin; et encore Louis de Boullongne, Largillière et Restout mettre La Tour dans la bonne voie; et par cela ils n'entendent pas la leur, mais bien la sienne propre. Cela est édifiant et charmant.

D'autre part, dans la vie même de l'artiste semble s'accentuer un certain



SUBLEYRAS. — LES OIES DU FRÈRE PHILIPPE.

côté d'indépendance et de personnelle émancipation; il est moins attaché qu'au siècle précédent à quelque grand seigneur, financier ou même souverain; si du moins cet excellent et si commode système de protection n'est pas absolument modifié, l'artiste change de gîte fort aisément quand celui qu'il a ne lui plaît pas : Watteau ne fait même que changer et cloue la bouche à Caylus lorsque celui-ci lui fait une remontrance : « Le pis aller n'est-ce pas l'hôpital? » Et, ma foi, il aimerait peut-être mieux y habiter qu'au Louvre. La Tour traite d'égal à égal avec les plus impertinents.

Enfin les choses académiques. Sans doute les places, honneurs, professorats, sont toujours attachés au titre d'académicien. Mais l'Académie de Saint-Luc qui avait été complètement éclipsée par celle de Le Brun et de Mignard, lorsque Mignard n'avait plus eu Le Brun comme rival et qu'il avait abandonné aussitôt

la première, l'Académie de Saint-Luc reprend une vitalité, un désir d'agir, de se remuer. Elle est d'ailleurs un peu gueuse et beaucoup tracassée; mais elle devient le refuge, et quelquefois le lieu d'élection de certains irréguliers, de



NATOIRE. — L'AUTOMNE.

certains indépendants qui ne doivent certes pas être dédaignés, ne fût-ce qu'Eisen et Gabriel de Saint-Aubin. Cela dure jusqu'au jour où la Révolution abolit l'Académie, juste au moment d'ailleurs où l'*esprit académique* s'affirme avec le plus d'intolérance.

Un trait à noter également, c'est que grâce à cette activité particulière, l'art français pousse des rameaux un peu partout à l'étranger. Toute cour qui se pique de lumières et de bon ton veut avoir son peintre français. A Berlin ce

sera N.-B. Lesueur, le portraitiste Antoine Pesne, les décorateurs et vernisseurs Martin; à Dresde, Louis de Silvestre; Guibal, à Stuttgart : Evrard Chauveau à Stockholm, etc. Cette brillante expansion au dehors est un indice de l'éclat, du bouillonnement perpétuel qui règnent chez nous.

Et que de types curieux, quelle effervescence! Cela grouille, bataille, meurt de faim souvent, comme le rappelle aux orgueilleux l'excellent Chardin. Et pour cent artistes en vue et menant grand train, que de végétants, que de « démarqueurs », que d'obscurs et à jamais anonymes Neveux de Rameau! L'on voit combien il faudrait de volumes pour étudier seulement les coins et recoins de pas plus de trois quarts de siècle. Nous y renonçons ici et commençons notre forcément sommaire revue.

Parlons d'abord des talents posés, raisonnables, maîtres d'eux, et fort peu entraînants qui ont laissé de beaux noms et des œuvres sans génie, c'est-à-dire débarrassons-nous-en d'abord; ce sont les académiciens académisants, pleins de savoir, excellemment intentionnés, mais pour qui nous éprouvons beaucoup plus de respect que de passion.

Jean Restout (1692-1768) forme comme un trait d'union entre l'académisme du XVIIe siècle et celui du XVIIIe siècle; un brave homme et un peintre actif. Il est neveu de Jouvenet et conserve le style de son oncle, avec moins d'énergie. La Tour l'appelle respectueusement son maître. *Le Christ et le Paralytique*, la grande toile du Louvre, est un peu comme du Jouvenet cotonneux.

Subleyras (1699-1749) étudie à Toulouse sous la direction de Rivalz, et à Paris remporte le prix de Rome en 1726. Il habite l'Italie jusqu'à sa mort. Ses tableaux d'histoire, tels que *la Madeleine aux pieds de Jésus-Christ*, le montrent comme assez bon agenceur, d'une inspiration plutôt froide, et d'une exécution douce, fondue et quelque peu monotone. Ses petits tableaux de genre, d'après des *Contes* de La Fontaine, le rendent agréable sans plus; ils ont de l'ingéniosité mais pour de l'esprit ce serait trop dire, et à peu près aucun mordant.

Un rival de Boucher, Natoire, mais un rival et c'est tout. Natoire (1700-1777) a fait de la décoration, des portraits, qui sont agréables, mais que c'est loin de Boucher! Cela manque de cette flamme, de cette supérieure élégance; de cette rareté de couleur. C'est un peu du Boucher tout de même, à la condition de n'être vu que de loin. Les décorations de l'hôtel Soubise sont pourtant fort importantes et vraiment ce qu'il y a de plus remarquable dans son œuvre, c'est l'histoire de l'*Amour et Psyché*.

Si Natoire se rapproche de Boucher dans une certaine mesure, on ne peut pas en dire autant de J.-B.-M. Pierre (1713-1789) qui passa pour son successeur. Ce n'est que la grimace affadie, édulcorée, l'ombre lointaine du délicieux peintre. Cela n'empêche pas Pierre d'être comblé de distinctions, de succéder à Boucher comme premier peintre du roi, d'être choisi par l'Académie comme

directeur et la foule, qui n'y regarde point de si près, de le considérer comme un autre Boucher, en effet, à cause du pot de rose.

Mais voici la très célèbre famille des Van Loo, et en particulier Carle, dont le nom aura l'honneur d'être associé à celui de Boucher comme l'injure, le



CARLE VANLOO. — RENDEZ-VOUS DE CHASSE.

sarcasme qui flagellera le mieux aux yeux de l'école « romaine » de David tout l'art « français » du XVIIIe siècle. La famille Van Loo était originaire des Pays-Bas. Nous avons déjà nommé Jean-Baptiste (1684-1745) comme restaurateur des peintures de Fontainebleau et acquéreur d'une des premières œuvres de Chardin.

Charles André, dit Carle (1705-1765) était son frère. Il l'avait aidé, avant de venir à Paris, dans d'importants travaux qu'il avait exécutés à Turin pour le duc de Savoie et pour le prince de Carignan. A Paris il fit d'abord de la décoration théâtrale et fut ainsi en relation avec Boucher, qu'il accompagna en Italie. On voit que ce peintre mêle à son origine hollandaise une éducation italienne et il résulte un compromis sans grand caractère. Toutefois, sans avoir le dixième de l'originalité de son ami Boucher, il n'est pas dépourvu d'excellents dons de peintre. « Cette bête de Van Loo, » comme ne manque jamais de l'appeler Diderot, n'a malheureusement pas ce diable au corps, cette indéfinissable étin-



CHARLES COYPEL. — ADRIENNE LECOUVREUR.

celle qui fait qu'un peintre vous retient et vous passionne. Il fait de son mieux pour chercher le mouvement, mais le plus souvent il ne trouve à l'exprimer que par des lignes flottantes, contournées, qu'auraient été bien venus à lui reprocher les élèves de David, s'ils n'avaient pas remplacé cette ondoyance, ce vanlootage, comme on a appelé cela, par une roideur tout aussi peu naturelle, et sans doute moins gracieuse. De nombreuses peintures de Carle Van Loo sont dans des églises de Paris, à Notre-Dame, à Saint-Sulpice, aux Petits-Pères, etc. La *Halte de chasse* qu'on voit au Louvre est une composition célèbre et qui ne manque point d'esprit, de gaieté et de vie. Mais imaginez ce tableau, retouché par Watteau, ou simplement par Pater!... Diderot n'a point tort vraiment de dire qu'il manque d'esprit. Il y a une belle tenue et de l'éclat dans le

grand portrait de Marie Leckzinska, au Louvre ; mais on est moins disposé à le goûter quand on sait que la tête en fut faite « d'après le pastel de La Tour, pour éviter à la reine la peine de poser ». Marie Leckzinska n'était donc pas dans cette belle robe très bien peinte? Alors ce portrait est une nature morte?

Louis-Michel Van Loo, neveu de Carle, fut surtout portraitiste. Quant à Charles-Amédée-Philippe, second fils de Jean-Baptiste, ce ne sont point les modèles de tapisserie qui sont au Louvre, deux compositions de la *Vie des Sultanes*, qui lui vaudront une grande admiration, car il est peu de peintures plus flasques.

Autre nom de dynastie célèbre : à Charles-Antoine Coypel, fils d'Antoine



J.-F. DE TROY. — LE CONCERT.

(1684-1752) nous sommes redevables de bien détestables toiles d'histoire telles que ce *Persée délivrant Andromède*, du Louvre, détestables non point tant par la qualité de la peinture que par l'affectation extraordinaire de l'expression. Mais on lui doit aussi de bons portraits tels que celui de l'acteur Jélyotte et celui de l'artiste lui-même ; et enfin une suite de compositions pour les Gobelins, retraçant l'histoire de *Don Quichotte* avec une verve et une ingéniosité décorative des plus brillantes. Comme on voit, il y a d'avantageuses compensations.

Il n'y en a guère, en revanche, avec de froids et pâles peintres de machines, historiques ou mythologiques, peu importe, tels que Hallé père et

fils (1651-1736 et 1711-1781) ou bien ce Hugues Taraval (1728-1785) encore bien plus insupportable imitateur de Boucher que Pierre, ce qui n'est pas peu dire. De Durameau, de Vernansal, et d'autres dignes oubliés, il n'y a pas grand'chose à dire, sinon qu'ils méritent assez l'oubli.

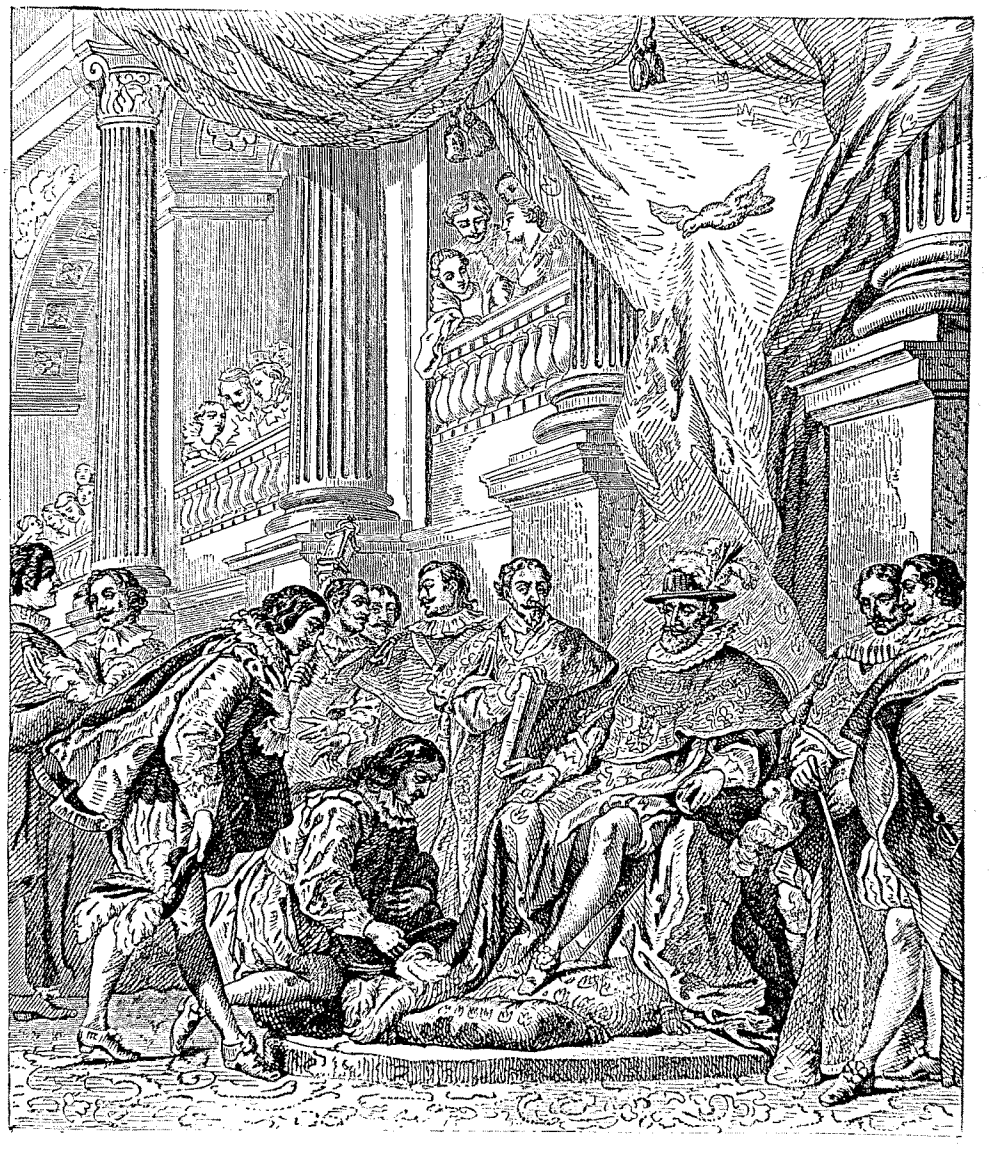
Jean-François de Troy (1679-1752) est le fils du bon portraitiste dont nous avons parlé. Une grande toile du Louvre, le *Premier chapitre de l'ordre du Saint-Esprit, tenu par Henri IV*, le montre peintre d'histoire dans le sens strict du mot. On trouvait jadis que ce tableau était remarquable de couleur, de dessin, d'exactitude historique; on trouvait aussi, avec une bien grande complaisance que de Troy avait beaucoup étudié Véronèse et Rubens. L'*Évanouissement d'Esther*, du même peintre, le révèle aussi ampoulé qu'Antoine Coypel, mais avec une couleur moins brillante. J.-F. de Troy fut directeur de l'Académie de France à Rome.

En résumé, l'on voit qu'à tous ces beaux noms d'académiciens correspond un ensemble d'œuvres assez peu passionnantes. A mesure que le siècle avance, une évolution se fait qu'il faut au moins constater. Le maniérisme, l'affectation dans le genre historique et mythologique vont en croissant jusqu'à Charles Coypel et à Van Loo : ici c'est le point culminant. Les élèves de Van Loo, tels que Lagrenée l'aîné et Doyen, trouvent pourtant moyen de le dépasser encore en absence de naturel. Il suffit de voir le très intolérable *Enlèvement d'Europe* de Lagrenée (1725-1805) pour voir en quelles guimauves et sucreries s'en va l'école française. Quant à Doyen (1726-1806), il n'est pas moins maniéré que son maître, mais il est plus énergique. (*Le Miracle des Ardents*, église Saint-Roch.)

Mais cela va changer. Autant on a été loin dans le contourné, le fadement gracieux, autant on va vouloir réagir dans le simple et dans l'austère. C'est le jeu de bascule. Seulement comme cela se passe entre gens sans aucun génie, sans vraie personnalité, en somme ce qu'on appelle l'École ne fait que changer de froideur; c'est de la froideur unie au lieu d'être de la froideur compliquée. On se réclame de l'antiquité grecque et romaine, romaine surtout, au lieu de se réclamer de la décadence italienne, ou même, s'il vous plaît, des grands Vénitiens; mais, à tout prendre, on ressemble autant à l'une qu'aux autres. Et les grands artistes, les vrais, les inventifs, les forts, Watteau, Boucher, Chardin lui-même, qui étaient demeurés à cent pieds au-dessus de toutes ces équivalentes fadeurs, n'en seront pas moins victimes de la réaction. Avec un manque de discernement absolu, mais bien dans la nature d'un pays qui, dans ses changements, ne sait pas faire la part des choses, ne conserve jamais ce qu'il faudrait conserver quand il est en train de démolir, on confondit ces grands artistes avec leur queue.

Le peintre qui donnait le signal de cette révolution était Marie-Joseph Vien (1716-1809). Peut-être fut-elle due tout simplement à ce que Vien avait le

tempérament froid, peu d'imagination, que le hasard voulut qu'un jeune homme impétueux, ambitieux et avide de faire du nouveau, entrât dans son atelier et que ce jeune homme fût David. Lorsqu'on pense que l'*Ermite endormi*, si ridicule de pose avec son violon, son archet, sa botte de carottes, son am-



J.-F. DE TROY. — PREMIER CHAPITRE DE L'ORDRE DU SAINT ESPRIT, TENU PAR HENRI IV.

phore et sa tête de mort, passa pour un chef-d'œuvre, on se sent quelque peu porté à ne pas prodiguer cette appellation aux œuvres que l'on voit triompher aussitôt sorties de l'atelier. On prend pour guide ce judicieux aphorisme qu'un beau tableau naît rarement chef-d'œuvre, mais qu'il le devient, tandis que

beaucoup de « chefs-d'œuvre » se dépouillent. Quoi qu'il en soit, c'est à Vien qu'est reconnu l'honneur, ou le mérite, ou la responsabilité, comme on voudra, d'avoir ramené dans les ateliers l'étude de l'antiquité, comprise de certaine façon. Il arrive alors que des artistes comme les Lagrenée se convertissent aux nouvelles doctrines et leurs œuvres valent alors tout juste autant qu'avant la conversion, peut-être même moins.

Mais nous n'en sommes pas encore à étudier cette résurrection de l'antique qui sera peut-être jugée par nous comme un embaumement. Nous avons



LAGRENÉE. — TANCRÈDE ET HERMINIE.

encore quelques élégances à respirer, des violons à entendre, des masques et des musiciens et des folâtreries, et de beaux portraits, et de fines et folles ornementations à applaudir.

Il nous faut pour cela revenir sur nos pas et renouer connaissance avec la troupe exquise et frivole des Gilles et des Mezzetins, des bergers fort civilisés et des grandes dames ou grandes coquettes aux beaux atours. Ceux qui, après Watteau, dirigent ce ballet avec le plus d'esprit, d'invention et de grâce sont Lancret et Pater.

Avec Lancret (1690-1743) nous constatons ce phénomène des plus rares : un peintre délicat et bien doué, qui en imite un autre beaucoup plus grand, marche littéralement dans ses traces, et pourtant garde une certaine originalité,



LANCRET. — LA CONVERSATION GALANTE.

et en tous les cas beaucoup de charme. En un mot, un imitateur, une *doublure*, qui ne peut être traité avec le dédain que méritent en général les imitateurs de toutes les écoles. Lancret imita Watteau, cela ne fait point de doute; il l'imita dans ses sujets, dans sa composition, dans sa manière, et pourtant il a, bien qu'infiniment moins caractérisée et avec toute la distance qui sépare l'agréable du génial, une saveur des plus délicates.

Un Lancret, c'est une chose harmonieuse et spirituelle, d'une jolie couleur, tout à fait fraîche et distinguée, d'un dessin aimable, d'un arrangement très naturel et très ingénieux, n'en déplaise aux gens qui voient de la *manière* et de l'affectation dans ce qui est tout simplement le genre d'un temps et l'expression

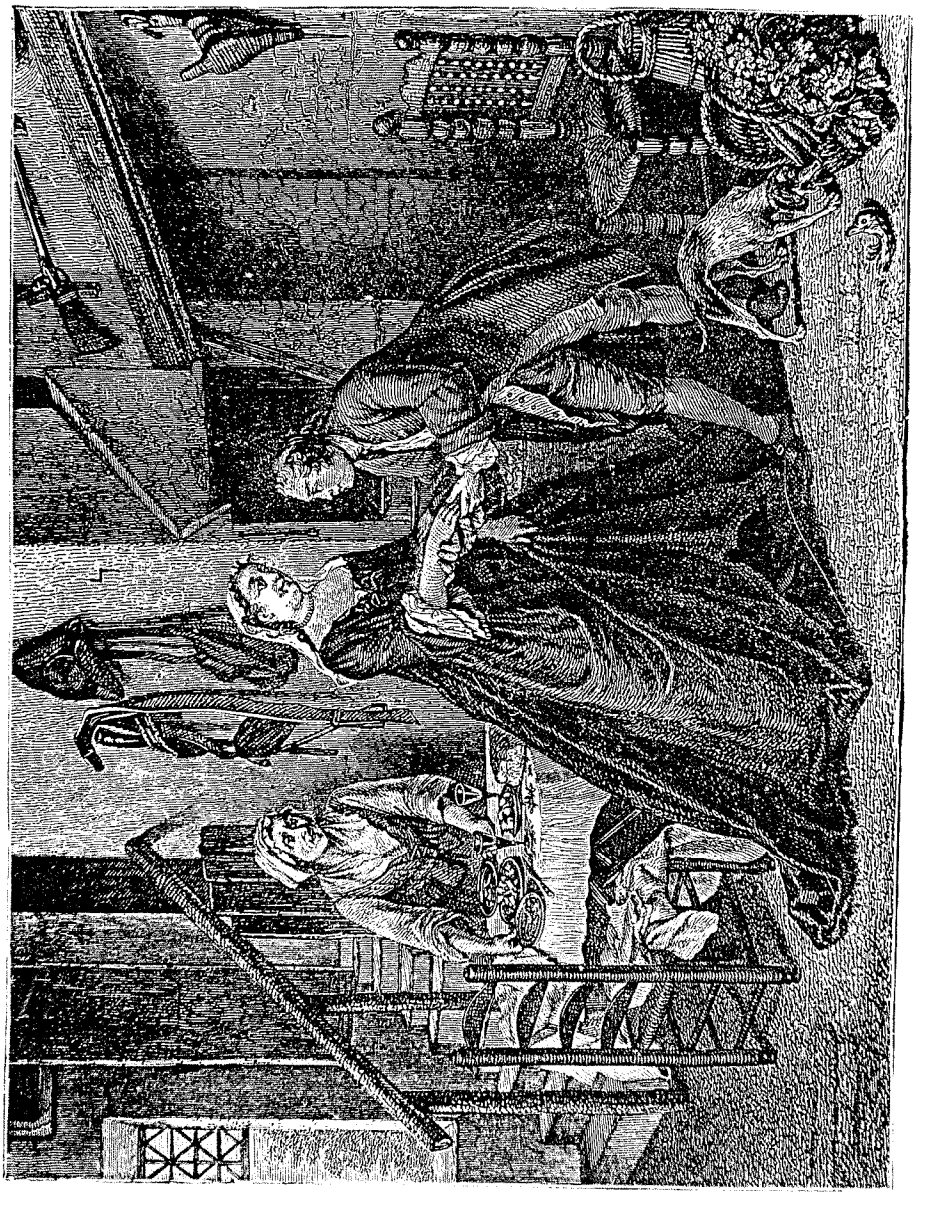


LANCRET. — JOUEUR DE FLUTE.

de ses goûts. Seulement, si c'est parfaitement joli, c'est plus froid, plus retenu, moins capiteux, que Watteau, et sans cette vigueur unique, cette richesse et cette chaleur que seul possède le peintre de l'*Embarquement* et du *Gilles*. On se plaît avec Lancret, on se grise avec Watteau. Lancret est un arrangeur charmant, Watteau est un inventeur sans pareil. Et l'on se dit que toutes ces qualités de peintre, Lancret, s'il n'avait pas connu Watteau, les aurait peut-être fait servir à l'imitation de quelque autre maître. En un mot Lancret est de ces artistes qui peuvent faire des trouvailles dans un pays qu'on vient de découvrir, mais qui n'auraient sans doute pu découvrir ce pays eux-mêmes. C'en est assez, pensons-nous, pour établir les distances et montrer qu'après Watteau, Lancret est un délicieux pis-aller.

C'est à l'atelier même de Gillot qu'il s'était formé pendant plusieurs années,

après avoir fait ses premières études chez un maître inconnu, puis chez un professeur de l'Académie nommé Dulin, et il n'était entré chez Gillot que pour se perfectionner dans le « genre Watteau », qui était à la mode. Il s'était lié avec Watteau, qui lui conseilla de quitter l'atelier et d'étudier la nature. Le con-



LANCRET. — LE FAUCON (CONTE DE LA FONTAINE).

seil était bon : Lancret étudia la nature... et Watteau, si bien qu'on prit pour des Watteaux deux tableaux qu'il exposa place Dauphine, et dont on fit compliment à celui même qui n'en était pas l'auteur; une brouille définitive s'ensuivit, et l'on ne peut vraiment pas trouver que Watteau s'était montré par trop susceptible. Lancret fut reçu à l'Académie en 1719 et nommé conseiller

en 1735. C'était un homme aimable et fin, qui allait dans le monde avec autant d'assiduité qu'en mettait Watteau à le fuir.

Les toiles qui le représentent le mieux au Louvre, et sous son aspect le plus original, ou si l'on veut le moins imitateur, sont les quatre représentations des saisons par des scènes familières ; une scène de patineurs pour l'hiver, avec, entre autres personnages, un beau glisseur en manteau rouge, et un autre personnage qui relève une jolie patineuse ; pour le printemps des cueillettes de fleurs, les sons d'un galoubet, des oiseaux attrapés, en présence d'une jeune femme, par un oiseleur, et dans quel ravissant paysage ; pour l'été, des moissonneurs, une danse en rond, ah! la jolie jupe rayée de rose et de vert d'une des danseuses, et l'aimable paysage au loin et l'agréable facture des moissonneurs d'opéra-comique ; enfin, pour l'automne, un repas au pied d'un bouquet d'arbres, des personnages coquetant çà et là, et des vendangeurs dans le fond.

Mais outre cette exquise série, il faut voir à la salle La Caze les *Comédiens italiens*, trop dans le goût de Watteau, mais gentiment touchés ; la gaie interprétation d'un conte de La Fontaine, le *Gascon puni* ; la *Cage* enfin, une jolie saynète ; et surtout ce tableautin, un rien du tout charmant, deux personnages en conversation sous un grand arbre, et l'un de ces personnages, une sorte de sultane délicate, aux yeux vifs, en belle jupe jaune et ample casaque bleue. Il y a d'autres choses encore au Louvre, et elles se laissent — ou se font — regarder avec plaisir.

Lancret était laborieux, étudiait beaucoup la nature, suivant le conseil de Watteau, et s'y connaissait remarquablement dans la technique de son art. Cela explique bien des choses, et comment il fut tout de même un peu plus qu'un heureux imitateur. Reflet de Watteau si l'on veut, mais alors reflet varié.

Pater (1696-1736) a peut-être, bien qu'il ait été, lui, l'élève de son compatriote Watteau en personne, plus d'originalité que Lancret, et peut-être aussi est-il moins savant que lui. Au reste, c'est question de nuances et nous ne tenons pas autrement à cette appréciation. Toujours est-il que les Pater du Louvre sont vraiment délicieux, ceux de la salle La Caze surtout, et qu'un joli Pater est une chose fondante, caressante à l'œil, gentille de motif et de détails, spirituelle et gaillarde le plus souvent, mais avec une bonne grâce qui sauve tout. La *Petite Baigneuse* de la salle La Caze, et cette *Réunion de comédiens dans un parc*, s'ébattant librement et plus que librement, telle la comédienne, lumière et sourire du tableau, renversée sur le genou d'un camarade et vêtue de cette casaque rose, de cette jupe rayée de bleu, de jaune et de rose encore, ne sont-ce pas là choses soyeuses, parfumées, élégantes et flatteuses au possible? Et cette jolie scène de la *Toilette*, ces soubrettes s'empressant autour de la dame vêtue de bleu à ramages, dans cette grande chambre pleine de si ravissants accessoires, sans compter le principal, ce fripon d'abbé qui se

dissimule dans un coin, grâce à la peu difficile corruption d'une des suivantes. N'est-ce point charmant de ton, de dessin, de matière? Il a fallu qu'un simple



LANCRET. — LE TIR A L'ARC.

particulier — il est vrai que celui-là s'y connaissait — se soit avisé de la valeur de ces Pater, si méprisés à un moment, pour que le Louvre en possédât de vraiment beaux, car le seul qu'offrait le musée avant la donation La Caze, une

Fête champêtre qu'on peut voir dans la salle Française, était loin d'avoir le mordant et le sel de ceux-là. Mais que de crimes de lèse-grâce et de lèse-esprit s'accomplirent à la faveur d'une révolution artistique qui ne comportait pas plus



PATER. — COLIN-MAILLARD.

d'esprit que de grâce! Que de témoignages de la vie, toute pétillante, toute souple et toute gaie, furent dispersés et détruits pour le plus dur triomphe d'une école dont le rêve était d'animer des statues et qui n'y réussit même pas!

Ce sont là des regrets superflus. Pater avait beaucoup produit : après



PATER. — LA BALANÇOIRE.

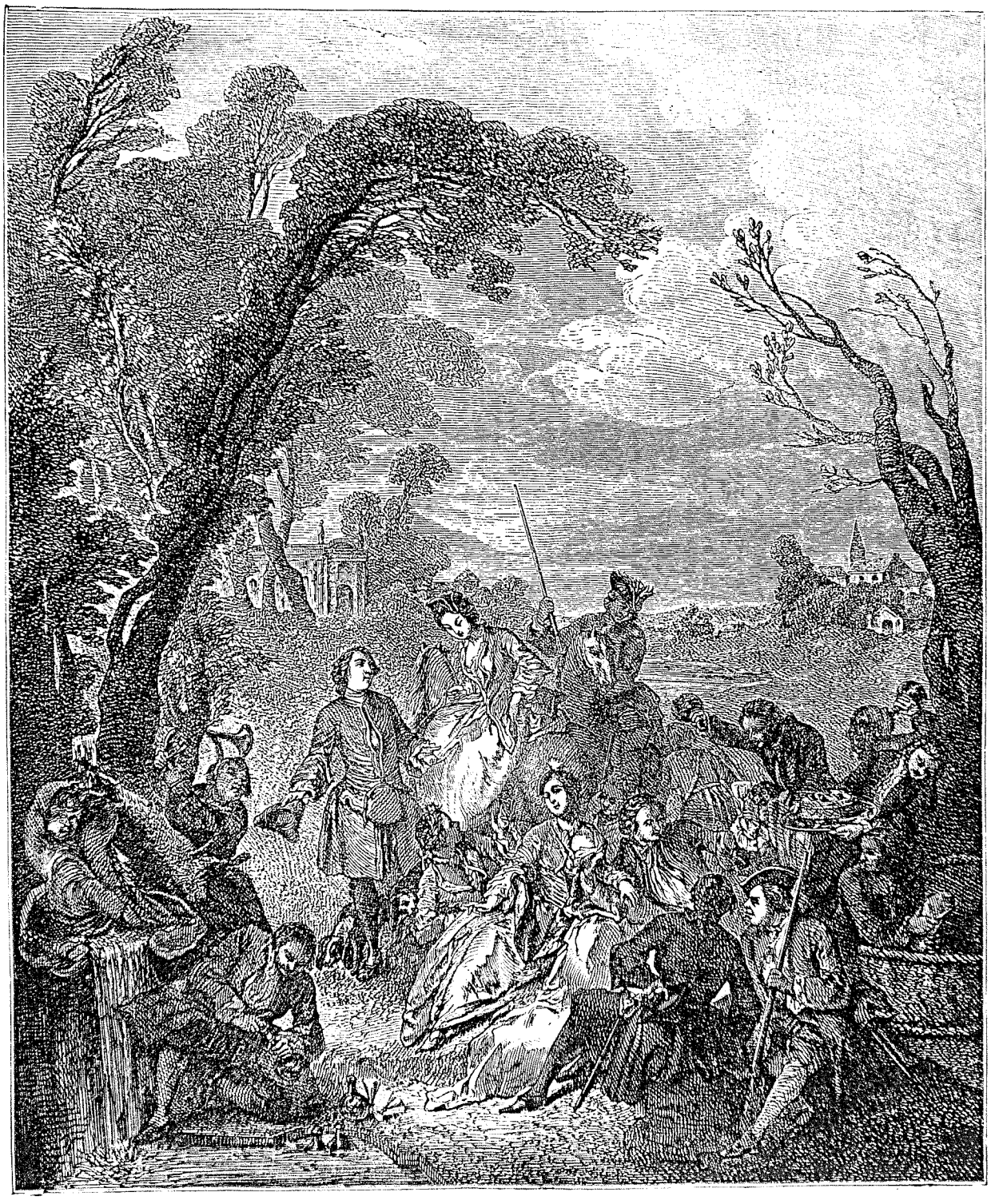
être sorti de chez Watteau, avec qui il n'avait pu s'accorder, mais qui peu de temps avant sa mort l'appela près de lui, pris d'une sorte de repentir touchant, Pater s'était assigné pour but de peindre beaucoup, de vendre beaucoup : il avait peur de la misère, une peur comme maladive et irraisonnée. Malgré cette grande production, et à cause de ce discrédit momentané qui vient de nous indigner et qui nous indignera encore, nous ne trouvons plus que les épaves d'une œuvre. Non ? Eh bien, si vous trouvez beaucoup de tableaux de Pater pour très peu d'argent, dépêchez-vous de les acheter... Mais soyez donc sans crainte comme sans espoir : ces choses-là se passaient il y a plus de cinquante ans, lorsque le bon M. La Caze vivait et collectionnait.

Viennent maintenant quelques demi-dieux et quelques quarts de dieux après Pater et Lancret qui sont des demi-Watteaux. Debar (1700-1729) qui est au choix un demi-Pater ou un demi-Lancret, ce qui devient à peu de chose. Puis Baudouin qui est au moins un demi-Boucher, ce qui est beaucoup plus ; Jeaurat, qui n'est pas un demi-Chardin, il s'en faut même ; Lépicié qui est à peu près un demi-Greuze. Il y a un mot à dire sur chacun.

Baudouin, longtemps méprisé comme le dernier des polissons dans tous les sens du mot, a été victorieusement réhabilité par les Goncourt. Ce peintre (1723-1769), un des deux gendres de Boucher, fut surtout et à peu près exclusivement un gouacheur, un évocateur de rapides et spirituelles indications d'une verve et d'une finesse charmantes, mais qui ont été pour la plupart retouchées, restaurées de la plus indélicate façon.

Pour Jeaurat (1699-1789) il retrace le monde moyen si profondément étudié par Chardin ; mais il l'enjolive, le gracieuse, lui ôte en somme de sa fraîche santé, et ne rachète pas ces médiocres mensonges par d'assez savoureuses qualités de peintre, — et il donne dans quelques sujets « historiques », erreur que Chardin se serait bien gardé de commettre.

Lépicié (1735-1784) est un de ces indécis bien doués, auxquels on ne peut que savoir mauvais gré de n'avoir pas opté franchement pour le genre qu'ils sentaient le mieux dans leur nature, mais auxquels on accorde très volontiers des circonstances atténuantes lorsqu'on rencontre d'eux quelque bon morceau. Lépicié, qui a tenu une place assez importante dans le monde artistique d'alors (il fut choisi en 1737 comme secrétaire et historiographe de l'Académie), a fait de très médiocres tableaux d'histoire et d'assez jolis tableaux de genre tels que la *Cour de ferme* qui est au Louvre. Chose assez piquante, c'est vers la fin de sa carrière qu'il se mit à peindre des choses simples, des animaux, de bonnes vaches, alors que l'on s'acheminait vers les héros. Mais, de toute façon, il vaut mieux pour lui qu'il ne mette pas de sentiment dans ses toiles de genre, car, sentiment pour sentiment, il vaut encore mieux être comme Greuze, faux, tout à fait faux, qu'à moitié.



PATER. — HALTE DE CHASSE.

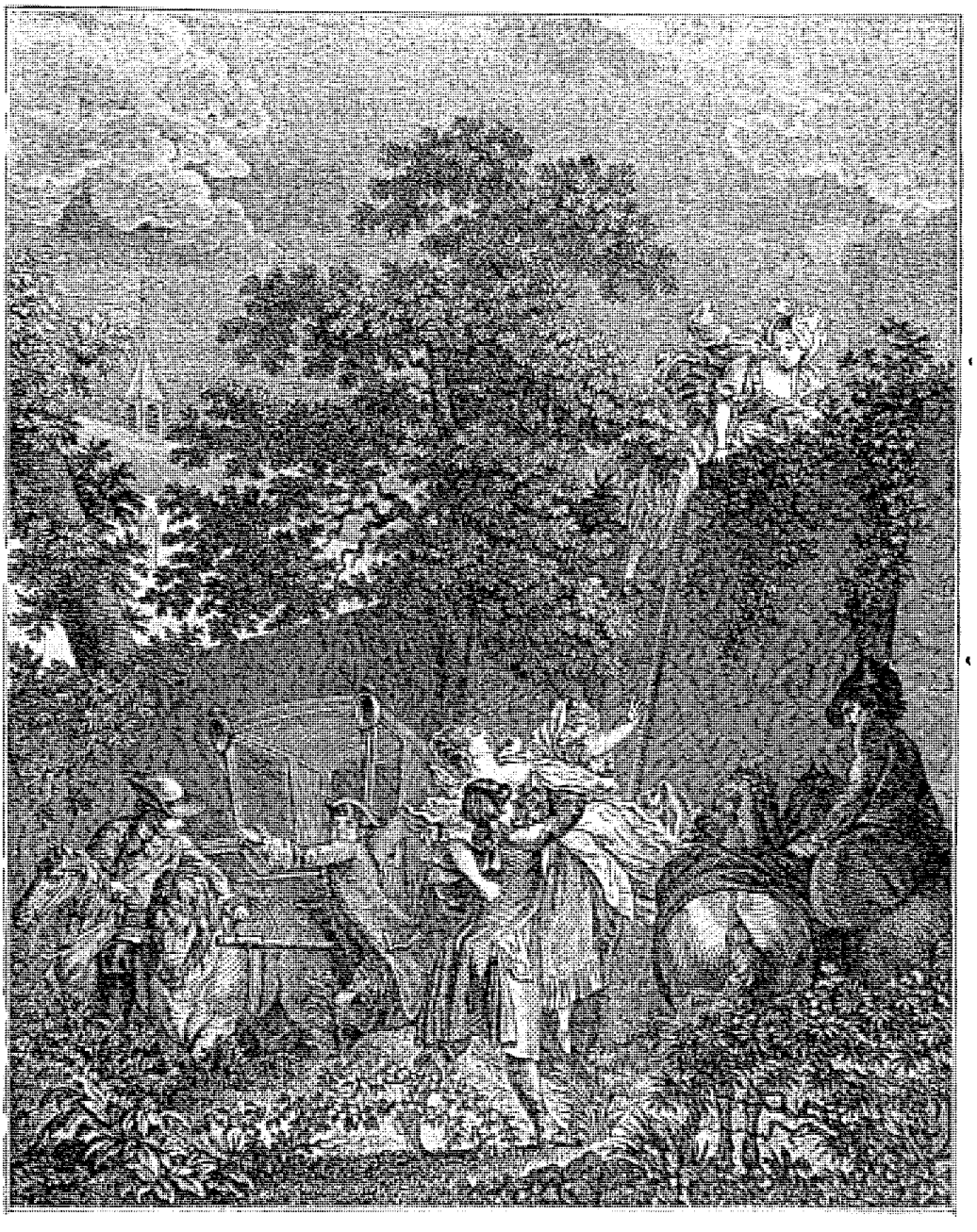
On peut passer très rapidement sur des peintres de batailles comme Parrocel (1688-1752), comme Loutherbourg (1740-1814), comme Casanova (1727-1805), qui décidément ne sont pas de bien fameux peintres; et même sur Le Prince



BAUDOUIN. — LE JARDINIER GALANT.

(1733-1781), un peintre de genre, de sujets de corps de garde et qui peint proprement, sans étincelle. Un coup d'œil plus attentif sera donné au chevalier de Favray ou de Fauray (1706-1789?), qui fut élève de J.-F. de Troy, et passa la plus grande partie de sa carrière à Malte où il étudia les mœurs et la

vie en aimable peintre, témoin le gentil tableau, fort bien touché, des *Dames maltaises se rendant visite*; mais on a trop peu de choses de lui pour s'arrêter.



BAUDOUIN. — L'ENLÈVEMENT.

D'autres peintres, sur la foi d'un tableau réussi, vu dans un musée, vaudraient peut-être une étude, mais elle pourrait être difficilement esquissée dans un livre d'ensemble, tels : Ollivier (1712-1784) de qui le *Thé à l'anglaise chez le*

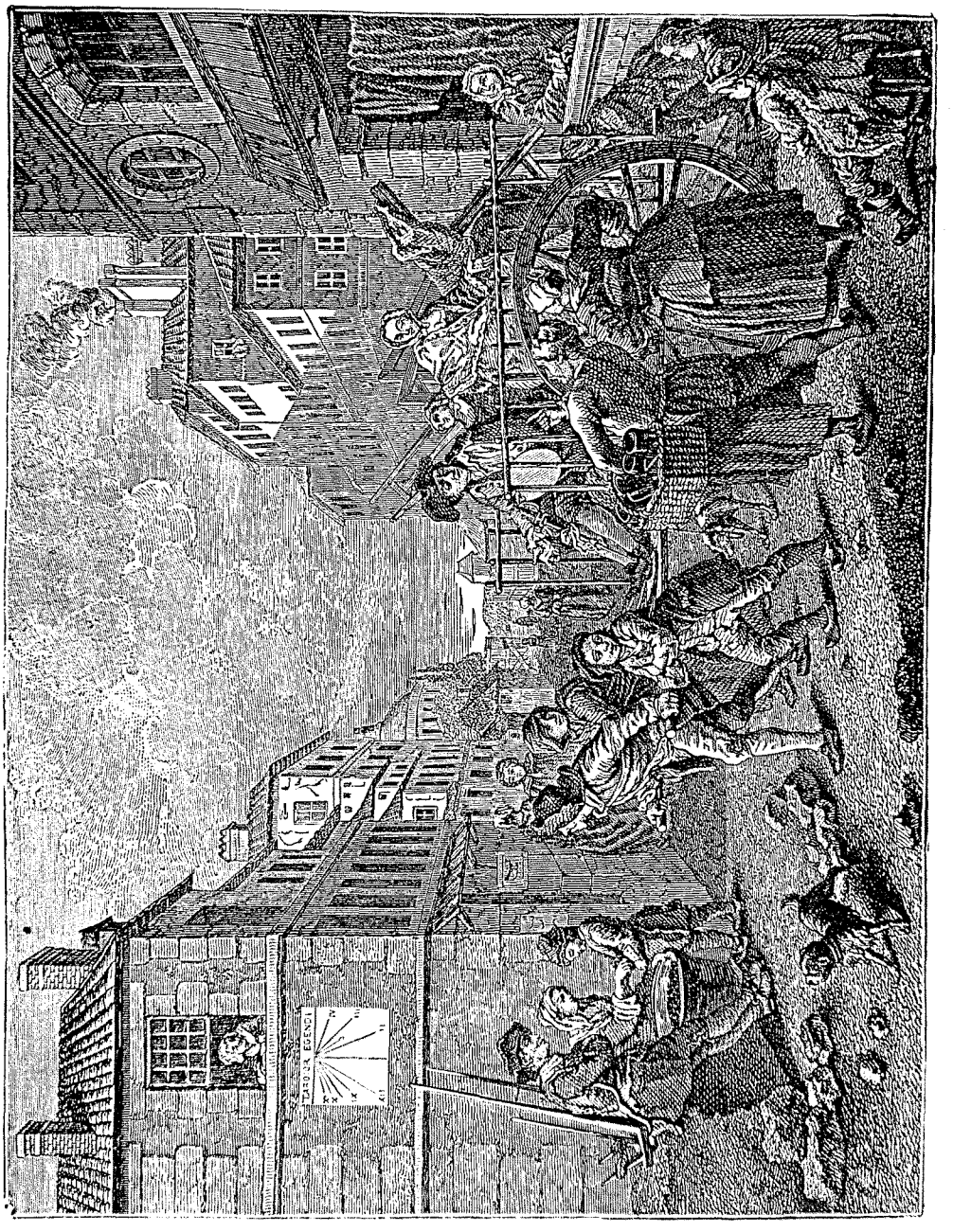
prince de Conti est sans contredit un amusant tableau de mœurs, ainsi que le *Goûter* du musée de Versailles ; Alexandre Roslin (1718-1793) un Suédois complètement francisé, qui dans la *Jeune fille ornant la statue de l'Amour* se montre habile peintre d'étoffes en trompe-l'œil, et qui, d'autre part, est portraitiste non sans mérite ; Hilaire, élève de Le Prince, dont le Louvre a exhumé il y a peu de temps deux agréables panneaux, la *Lecture* et la *Musique*.



BAUDOUIN. — NANETTE ET LUBIN.

Mais, en dehors des maîtres comme Watteau, Chardin, Greuze, Lancret et Pater, si l'on veut véritablement trouver la vie, la vie vivante et fourmillante du XVIIIe siècle, ce n'est pas tant dans les peintures qu'il la faudra chercher que dans les dessins, aquarelles, gouaches, estampes des petits maîtres et

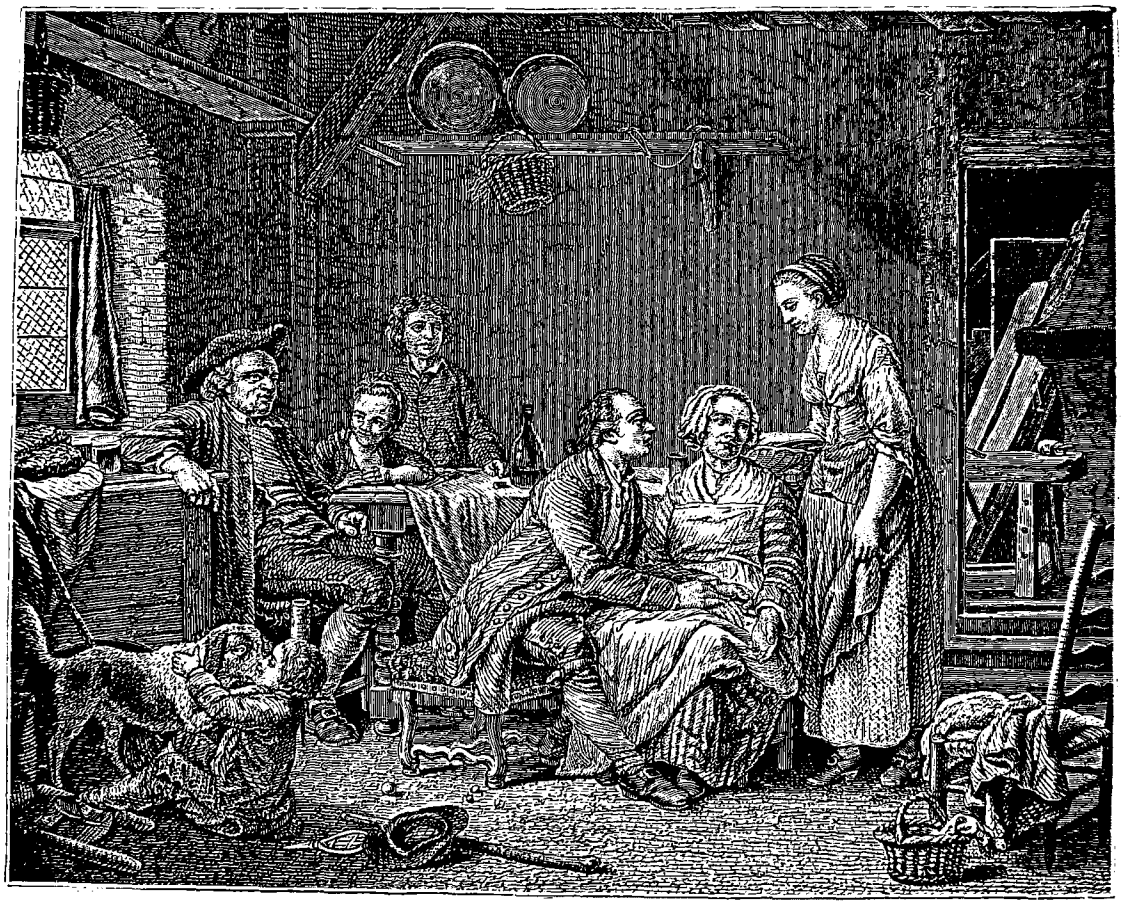
grands artistes qui ont eu la sagesse de ne pas faire de peinture : Chardin ou Watteau ne peuvent, Jeaurat ou Lépicié dédaignent. Laissant l'huile aux académiciens ou aux maîtres, ils croquent et griffonnent, racontent et inter-



JEAURAT. — LE DEMÉNAGEMENT DU PEINTRE.

prètent. Fêtes et caprices, inventions pour illustrer les œuvres des conteurs, des romanciers et des poètes, scènes prises sur le fait, au bal, dans la rue, en promenade, dans les maisons, dans les pays de rêve, partout enfin, ils enre-

gistrent en souriant, gravent avec joie, lavent ou gouachent avec une exquise fureur. On les rencontre dehors le crayon et le calepin à la main et on les retrouve à l'atelier penchés sur le pupitre de l'aquafortiste ou du buriniste. Si nous ne nous étions pas spécialement proposé pour étude l'évolution de la *peinture* proprement dite, et non celle de l'*art* du XVIIIe siècle, comment ne consacrerions-nous pas de longs chapitres à Moreau le Jeune (1741-1814), à Gravelot (1699-1773), à Cochin (1715-1790), à Eisen (1720-1778), aux Saint-

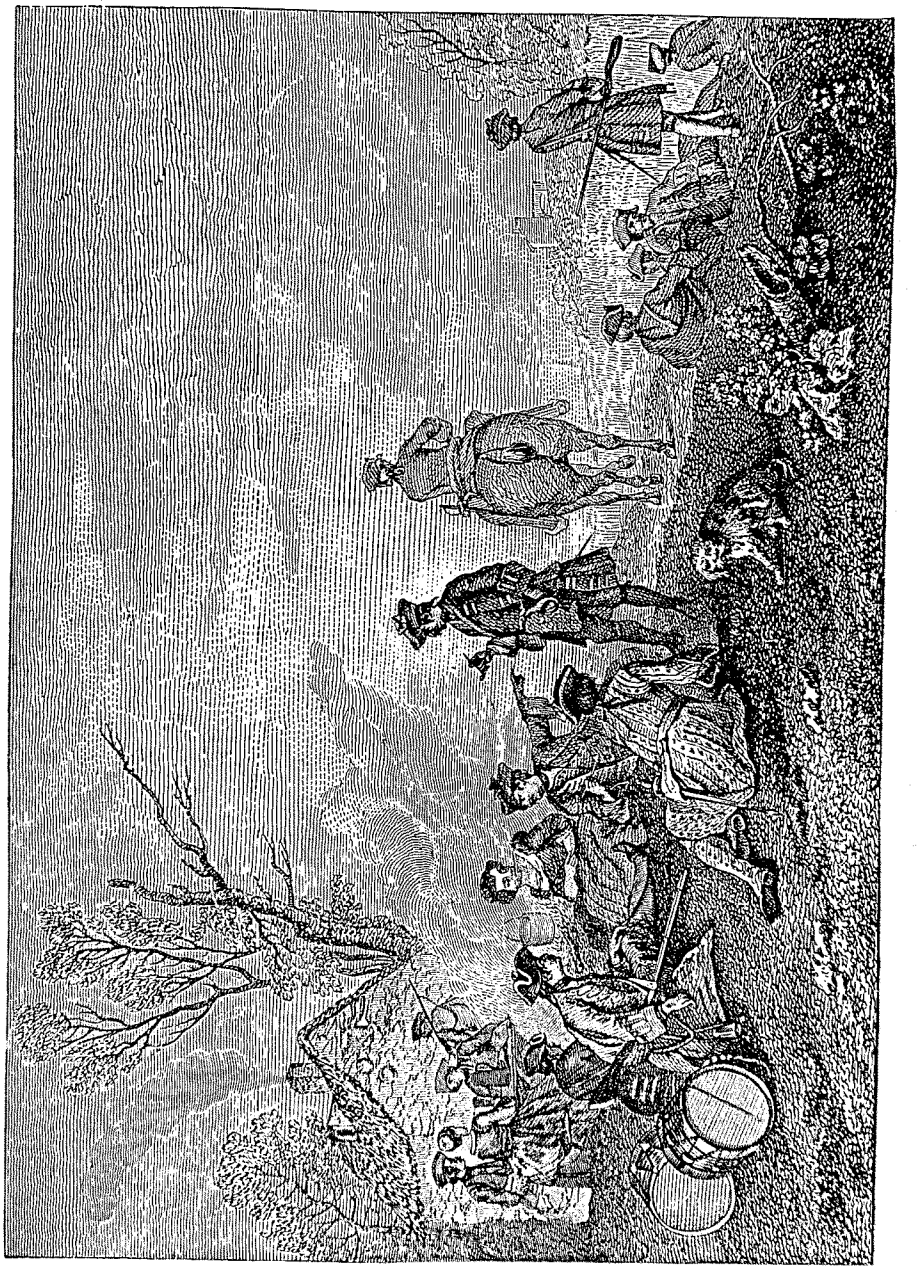


LÉPICIÉ. — LA DEMANDE ACCORDÉE.

Aubin, surtout à Gabriel (1724-1780), ce merveilleux griffonneur, à Debucourt, enfin, qui continue le XVIIIe siècle en pleine Révolution. C'est là que nous saisirions le siècle sur le fait, en feuilletant mille et mille estampes, en visitant dans les collections privées, Groult ou Goncourt, les dessins rehaussés, pleins de caprice et de vérité en même temps. Hélas! il nous faut renoncer à cette étude, et renvoyer les lecteurs aux notices de J. et E. de Goncourt; au reste, les lecteurs ne n'en plaindront pas. Nous ne pouvions toutefois omettre des noms qu'on serait inexcusable de ne pas citer en parcourant le XVIIIe siècle, mais

qu'il faut citer sèchement si on n'est pas décidé à parler de tels artistes avec tout le développement nécessaire.

Le portrait vient adoucir nos regrets de saluer si sommairement des maîtres



CHARLES PARROCEL. — HALTE DES GARDES SUISSES.

sans prix qui nous tiraient par la manche. Même après La Tour, on peut se garder du plaisir en réserve, car voici défiler devant nos yeux un essaim de jolies princesses, au teint animé et charmant, aux yeux pleins de douceur, vêtues de leurs robes à immenses paniers, robes de velours et de satin, simples et à

falbalas, robes de ville et robes de cour et robes quasi mythologiques; enfin toutes les gentilles princesses que Nattier et Tocqué ont portraiturées et qui dorment maintenant dans une indigne poussière au musée de Versailles, sous des toits, mourant de chaleur pendant l'été, trempées d'humidité pendant l'hiver, sans égard pour leur rang, leur grâce et leurs si bons peintres.

C'est d'ailleurs une chose assez étrange, cela peut être remarqué en passant, que, depuis plusieurs années, toutes les fois qu'un Nattier figure dans quelque vente ou quelque exposition rétrospective, il atteint de très haut prix ou obtient un des plus vifs succès, et que, d'autre part, un État qui en possède toute une collection et de la première importance, les laisse exposés aux ravages des intempéries, dans les salles les plus défectueuses d'un de ses musées.

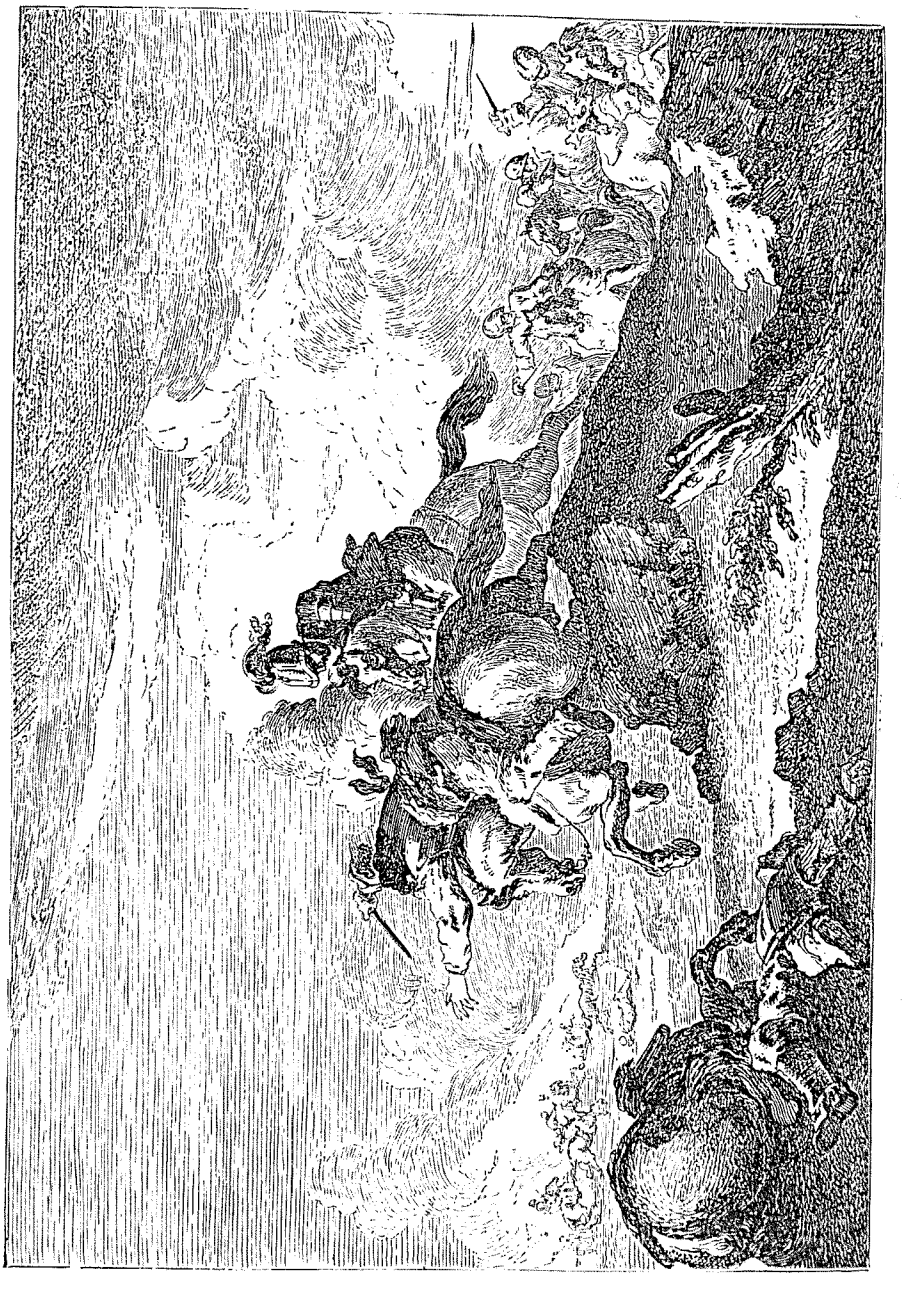
La raison en est peut être que ce goût très vif pour les peintures de Nattier est d'assez fraîche date relativement, et qu'il faut plus de temps aux administrations pour confirmer des justices depuis longtemps rendues; et il arrive que cette sanction a souvent lieu trop tard.

Jean-Marc Nattier (1685-1766) était fils d'un peintre de portraits et d'une miniaturiste élève de Le Brun; Jouvenet était son parrain; il aurait joué de malheur si tout cela ne lui avait servi de rien. A quinze ans il remportait le prix de dessin à l'Académie ; puis on voulut le faire partir en 1709 pour Rome, où une place se trouvait vacante à l'Académie. Occupé à dessiner les Rubens de la galerie de Médicis, il refusa. Mais en 1715 il fit le voyage d'Amsterdam et de La Haye pour y peindre l'impératrice Catherine, et plusieurs personnages de la cour de Russie qui se trouvaient à ce moment-là dans les Pays-Bas avec le czar Pierre le Grand. Ce fut le seul voyage qu'il fit, et il refusa même de partir pour la Russie où on le demandait, ce qui le mit mal avec le czar. Nattier eut un fils, qui avait commencé la peinture et qui se noya dans le Tibre à l'âge de vingt-deux ans ; une de ses filles épousa le peintre Louis Tocqué.

L'éducation de Nattier fut toute française, car les copies dessinées de Rubens dont nous avons parlé, étaient, au dire des contemporains, fort éloignées de l'esprit des originaux, et n'en donnaient que la lettre ; on ne saurait donc conclure à une influence flamande, pas plus qu'à une influence hollandaise à l'occasion de son voyage. Son talent est français dans toute l'acception du terme : il est clair, d'une grâce facile, nette et tranquille. Il ne va certes point « au fond de ses modèles et ne les remporte pas tout entiers à leur insu », mais il peint des portraits d'un grand agrément, d'une parfaite distinction, d'une harmonie souvent très forte et très simple, enfin toujours d'une belle tenue.

Nattier aime les tons larges et simples. Il ne sera jamais plus à l'aise que s'il a à peindre quelque belle et ample robe unie, d'un bleu riche et caressant, relevée de fourrures noires, ou bien d'un rouge rubis chatoyant et chaud,

ou même d'un éclatant bouton d'or qu'il saura présenter sans l'affadir ni sans le faire non plus criard. Il y a de l'esprit dans cette touche pourtant [unie et fondue; il y a surtout un sentiment très fin, très flatteur, mais sans affectation,



CASANOVA. — CHOC DE CAVALERIE.

dans ces têtes qui semblent menues, à cause des petites coiffures unies ou à peine bouclées qui donnent au visage féminin un si joli dégagé un peu garçonnier, succédant aux arrangements plus compliqués et plus majestueux du siècle de Louis XIV. Elles sont aussi relevées d'une pointe de fard, ces jolies têtes des

filles de Louis XV, ou des princesses de sa cour ; mais ce fard est peut être un peu posé de complicité avec le peintre ; en tous les cas on le constate indispensable et parfaitement seyant. Nattier n'est pas moins captivant lorsqu'il revêt quelqu'une de ces grandes dames de la tunique de Madeleine au désert, tunique de satin sortant de chez le meilleur faiseur, et qu'il enlace autour de ses jambes de délicieuses banderolles; ou bien encore lorsqu'il remplace la tunique soyeuse de la pénitente (et quelle pénitente, qui se garderait d'oublier ses mouches !) par la peau du tigre et le carquois de la chasseresse. Tout cela est aussi faux qu'on le peut rêver, et pourtant d'une grande simplicité. Arrangez cela si vous pouvez. D'ailleurs Nattier a résolu une bien autre difficulté : « Il faisait, dit Casanova, le portrait d'une femme laide, il la peignait avec une ressemblance parfaite et, malgré cela, ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle alors que l'examen le plus minutieux ne faisait découvrir dans le portrait aucune infidélité. » Nous n'aurons pas l'impertinence de dire que ce talent de Nattier nous a transmis très charmantes les filles de Louis XV ; mais enfin on peut le prendre en flagrant délit quand il peint Marie Leczinska, car la femme de Louis XV n'était pas belle et ses séductions étaient médiocres : Nattier la fait pourtant ressemblante — et flattée.

Le Louvre ne posséda pendant longtemps, de Nattier, qu'une *Madeleine*, mais elle était, dans le genre suave et minutieux, une chose tout à fait exquise ; on lui a adjoint dans la salle Française (après que La Caze eut apporté trois délicieux portraits, ce grand sauveur d'épaves du XVIIIe siècle), un portrait de *Madame Adélaïde* en robe bleue, avec un cahier de musique sur ses genoux et un bichon à ses pieds, farfouillant dans d'autres papiers de musique, répétition en un peu moins fin d'un portrait identique à Versailles. Allez le voir, ce portrait de la princesse à la grande robe bleue, et aussi celui de la princesse à la belle robe jaune, et celle au violoncelle, et toutes les autres, et dites après les avoir longuement regardées si en tout autre pays, on ne ferait pas grand fête à un peintre comme Nattier. Il n'y aurait d'ailleurs qu'à passer la Manche pour prendre une de ces salutaires leçons d'orgueil.

Louis Tocqué (1696-1772), gendre de Nattier, est encore un excellent portraitiste, de moins d'invention personnelle sans doute, de moins de saveur, mais plein de savoir, de simplicité et d'agrément. En vérité tous ces gens-là étaient de fort bons maîtres, connaissant admirablement leur métier et l'exerçant avec autant de conscience que de goût. Lorsqu'on les examine avec l'attention que tout Français délicat devrait apporter à l'art de son pays, on s'étonne du reste de froideur qui subsiste toujours dans les esprits lorsqu'il s'agit d'une telle école. Si l'on était vraiment juste, elle marcherait, dans l'enseignement, tout à fait l'égale des plus célèbres. Mais en y pensant bien on trouve

peut-être la raison de ce demi-dédain dans ce fait, que les circonstances, le tapage fait autour de certains noms, les écrivains s'en mêlant, et le public



LE PRINCE. — LE CORPS DE GARDE.

adoptant à la légère leur jugement, ce sont souvent nos plus mauvais peintres qui ont atteint la plus haute célébrité. Or, comme il y a toujours une certaine

logique dans les jugements faux des hommes, on s'est aperçu à la longue que ces brillantes réputations n'étaient pas tout à fait méritées et l'on en a conclu — c'est ici que le raisonnement pèche, — que les artistes dont personne ne parlait devaient valoir encore moins que ceux dont on parlait trop.

Certes le bon Louis Tocqué, à l'occasion de qui cette petite digression vient si naturellement, serait peut-être le premier surpris d'en être l'occasion et le sujet, mais comme c'est un fort bon peintre, elle ne fait pas hors-d'œuvre. La vie de Tocqué est exempte d'aventures : il se gouverna sagement comme il peignait. Il fit le voyage de Russie, que son beau-père avait naguère décliné,



NATTIER. — PORTRAIT.

et en revenant passa par la Suède et le Danemark. Après son retour il fut conseiller à l'Académie et logé au Louvre. Sa clientèle fut nombreuse ; on aimait sa sincérité, son attention, le talent qu'il avait de bien peindre les étoffes les plus riches, l'harmonie sobre et flatteuse de sa couleur, et on se faisait volontiers portraire par lui, bien qu'il n'eût point le goût, comme Nattier, des déguisements mythologiques, ni le sens de cette flatterie sincère qu'avait si bien pratiquée l'aimable peintre des filles de Louis XV.

Le Louvre possède de lui un grand portrait de Marie Leczinska que l'on trouvera certainement supérieur à celui de Van Loo, puis un du dauphin, fils de Louis XV, et d'autres, de madame de Graffigny, de Lemoyne, et de divers inconnus, excellentes effigies, qui sentent le bon peintre et le modèle de bon ton.

Quand le modèle est seul inconnu, la curiosité seule se trouve déçue; mais quand c'est le peintre, il y a quelque dommage artistique. De ce XVIIIe siècle nous est parvenue plus d'une attrayante et mystérieuse image, destinée à demeurer toujours une énigme pour l'historien, ce qui est certes regrettable, mais



NATTIER. — LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON CONTI.

un excellent sujet de méditation et de sympathie pour le passant rêveur, ce qui fait une compensation. C'est un grand plaisir de les interroger, de chercher à reconstituer leur histoire morale. Le plaisir, avec l'école très nombreuse de portraitistes du siècle dernier, est d'autant plus grand que ces artistes peignaient bien et observaient fortement quelles que fussent la grâce et la finesse

que le goût du temps lui-même leur donnait, et qui, vraiment, semblaient dans l'atmosphère.

On était La Tour et l'on avait du génie; on était Perronneau, et l'on avait assez de talent pour porter ombrage à La Tour. Le souvenir nous est conservé du malin procédé de ce mauvais diable de La Tour se faisant peindre par son rival et collègue (Perronneau était alors agréé à l'Académie) mais se faisant peindre dans un moment de fièvre et d'insomnies, puis exposant à côté de ce portrait, un La Tour par lui-même, brillant de bonne humeur et de vivacité. « Du reste Perronneau s'en releva, disent les Goncourt. Contrairement à l'as-



TOCQUÉ. — LE PEINTRE GALLOCHE.

sertion des biographes de La Tour, son concurrent ne s'expatria pas en Danemarck. Il resta en France et les Salons de 1751, 1753, de 1755 nous le montrent avec une réputation vivante. Il semble le peintre officiel des demoiselles de l'Opéra, des *demoisillons* à noms amoureux et vagues: Mademoiselle Rosalie, mademoiselle Silanie. En même temps, des princesses comme la princesse de Condé, lui donnent la préférence sur La Tour. Enfin, des académiciens tels que Lemoyne, Adam, Oudry, continuent à demander à ses crayons leurs portraits ou ceux de leurs femmes. Et l'on aurait tort de faire, à côté de La Tour, si petite figure de son émule; dans ce portrait qui nous reste de lui au Louvre, d'un homme en habit gris, le ragoût des petites touches, le modelage dans le tapotage, le travail artiste, léger, spirituel, le verdâtre corrégien des demi-teintes d'où s'élèvent des tons de santé et le rose frais du front, du nez, des pommettes,

du menton, l'animation riante de toute la tête, nous montrent un artiste que La Tour a eu raison de redouter, et qui en marchant derrière lui, a souvent dû l'atteindre. »

Sans entrer dans le détail de leurs œuvres, il faut au moins citer dans cette



TOCQUÉ. — LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE.

école si honorable de portraitistes dont le Louvre, Versailles, les musées de province, les collectionneurs, les grandes familles, conservent de beaux morceaux : Robert Tournières (1668-1752) ; Geuslain (1685-1765) ; Valade (1709-1787) ; Duplessis (1725-1802).

Raoux (1677-1734) peut être considéré comme peintre d'histoire et aussi de genre ou comme peintre de portraits; mais il vaut mieux pour lui-même de ne pas trop s'occuper du peintre d'histoire. Qui connaît et surtout qui apprécie, sauf quelques amateurs, le curieux et aimable portrait de *Marie-Françoise Perdrigeon, dame Boucher*, vêtue d'une robe de satin blanc à la taille de guêpe et à l'ample jupe? Cette jeune et charmante femme, aussi peu naturelle que possible, est figurée en Vestale, à supposer que les Vestales eussent des robes de satin blanc aussi serrées à la taille et avec des jupes aussi bouffantes. Tel qu'il est, ce tableau est d'une affectation parfaite, et d'un goût délicieusement faux; à



RAOUX. — MARIE-FRANÇOISE PERDRIGEON.

tout prendre une œuvre très piquante de l'école française et qui vaut mieux que la relégation à Versailles.

Aved (1702-1766) a fait également de bons portraits, ne fût-ce que celui du marquis de Mirabeau au Louvre, mais il en est de lui de bien secs dans les musées de Hollande. Dumont le Romain, auquel nous nous sommes plutôt gardé de nous arrêter comme peintre d'histoire, nous intéressera avec son consciencieux et curieux tableau de la *Nourrice de Louis XV*, *madame Mercier*, *entourée de sa famille*.

Enfin, car il faut bien passer des portraitistes à autre chose, l'histoire du portrait au XVIIIe siècle pouvant à lui seul servir de matière à un gros volume, nous clorons la revue sur deux artistes qui, à la vérité, correspondent à une époque toute différente, mais qui continuent sous Louis XVI, sous la Révolution

et jusque dans une partie de notre siècle, le goût et la grâce du XVIIIe le plus pur. Nous parlons d'abord de Vestier (1740-1824) dont il faut goûter le beau et aimable portrait de la femme de l'artiste, dans la salle Française, et surtout, dans la salle La Caze, le mignon portrait de jeune femme, cheveux blonds légèrement poudrés, fichu jeté sur le corsage de mousseline blanche, un des plus exquis portraits « d'inconnues » de notre école, pas assez célèbre, et qui dit avec une



BAOUX. — LA LECTURE.

persuasion et une douceur spirituelle, que le peintre l'ait ou non voulu, tout le charme le plus fin de la femme française.

De madame Vigée Le Brun (1755-1842) il a été si amplement et si flatteusement écrit, on connaît si bien la faveur dont l'honora Marie-Antoinette de qui elle fit le portrait, puis son émigration en Italie, ses voyages à travers l'Europe, ses belles relations, ses succès ; enfin ses tableaux brillants, tendres, souriants et à la célébrité desquels contribue pour beaucoup la galanterie, et

aussi le goût du public pour le « joli », que nous n'en saurions dire ici rien de bien essentiel. Quoi qu'il en soit, on retrouve en elle, avec peut-être un peu plus de savoir et de fermeté que n'en montrent d'ordinaire les femmes artistes, quelque



MADAME VIGÉE LE BRUN. — LA REINE MARIE-ANTOINETTE ET SES ENFANTS.

accent de la grâce et de la dignité aisée qui brillent chez les maîtres que nous venons de voir.

Aussi bien nous faut-il maintenant, après avoir parlé de ces paysages humains que sont les portraits, passer à ces portraits de nature que sont les paysages. Portraits? pas toujours; avec certains maîtres du XVIIIe siècle, évocation ou

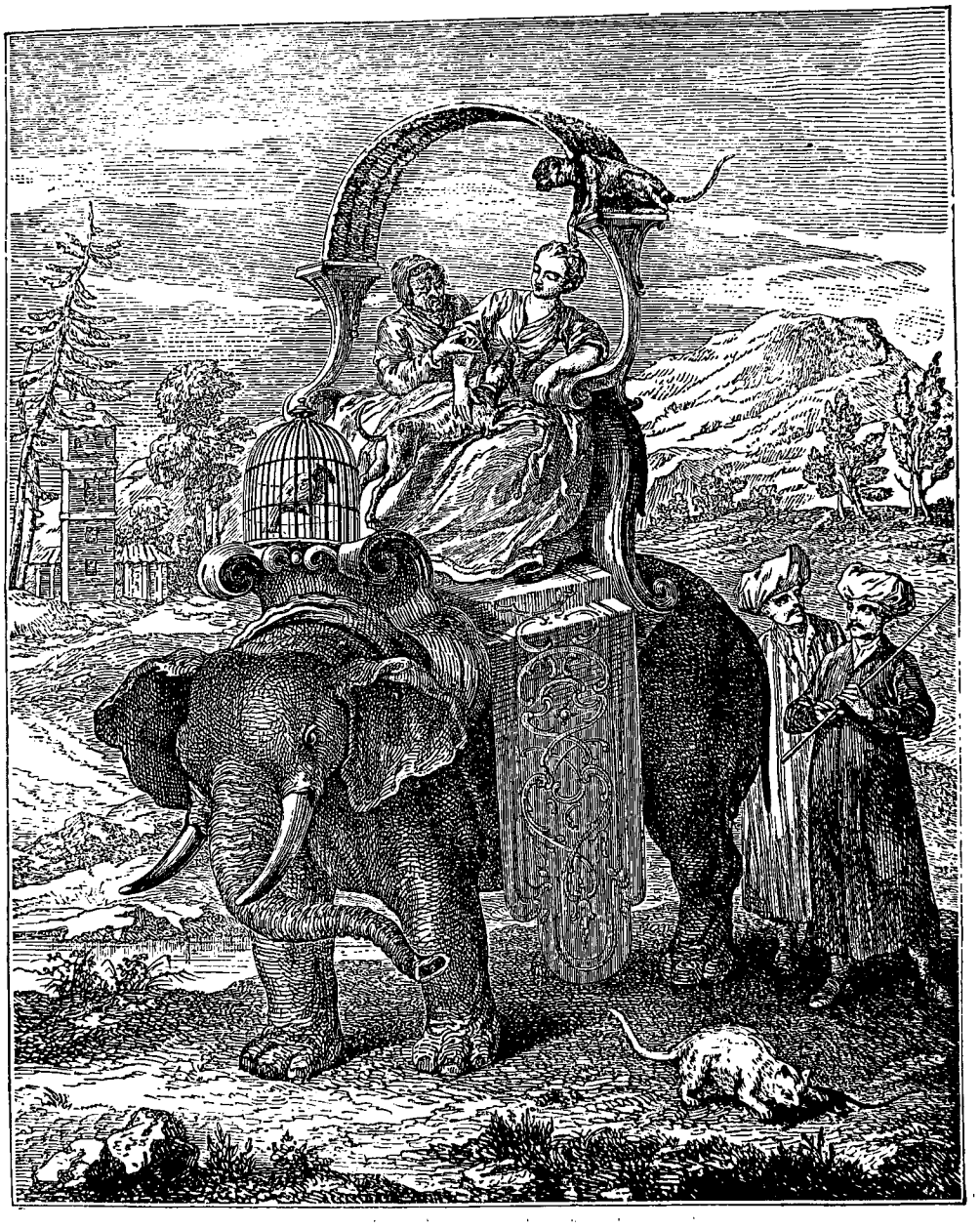
arrangement sont peut-être des termes plus exacts : reportez-vous à Watteau. Mais arranger ainsi, c'est faire vivre. Dégager les sensations générales que donne la nature et rendre ces sensations d'après le sentiment que l'on en a,



MADAME VIGÉE LE BRUN. — LA TENDRESSE MATERNELLE.

le tempérament que l'on possède, devient le meilleur moyen de faire le portrait de cette Nature, sur le nom de laquelle on s'est tant disputé. Avoir dit que le XVIIIe siècle ne connaissait pas la nature, ou qu'elle ne lui a été révélée que sur le tard par Rousseau, c'est se montrer impertinent à l'égard de Watteau,

de Lancret, de Boucher, d'Oudry, et de tant d'autres qui connaissaient tout aussi bien et peut-être un peu mieux que les gens qui sont venus après Rousseau, les bois, les champs, les eaux et le ciel. Je me promène avec ravissement dans un



OUDRY. — LE RAT ET L'ÉLÉPHANT.

parc de Watteau, et j'y respire à pleins poumons un air subtil et léger ; j'y sens parfaitement le vent, qui fait bruire et scintiller les feuilles, venir caresser ma joue et m'apporter jusque de l'horizon la fraîcheur des lacs et le parfum des

fleurs. Alors, n'est-ce pas là une impression de nature, exacte, profonde, en même temps que créée, ce qui est le propre de l'œuvre d'art? Ce parc de Watteau, et même ce jardin bleu de Boucher, ce jardin de fond de tapisserie, ou encore



OUDRY. — LE LOUP AUX ABOIS.

ces champs jaunissants de l'*Été* de Lancret, me donnent beaucoup plus la sensation, m'apportent beaucoup plus vif le souvenir des parcs, des jardins, des maisons que je traversai, que ne feraient les plus minutieuses photographies d'un vrai jardin, ou d'un authentique boulingrin. Et, par photographie, j'entends

tout aussi bien le paysage exact, copié posément, par un homme qui s'est assis devant quelque recoin ou quelque étendue de terre, en s'assignant la mission de nous rapporter un signalement très véridique du temps qu'il faisait ce jour-là.

Que l'on cesse donc de nous rabâcher qu'il n'y avait pas de paysagistes au XVIIIe siècle. Le paysage est partout dans l'œuvre de ces peintres ; il s'agit seulement de savoir l'y trouver : ils en faisaient le cadre, l'accompagnement de leurs inventions, au lieu de se glorifier de rapporter sur leur dos, à la fin de la journée, un pan de nature découpé, comme on arrache un lambeau de papier de tenture à une muraille.

Nous considérerons donc Watteau, Boucher, Oudry, Pater et Lancret comme les premiers paysagistes de leur temps, et non les moins originaux de notre école. De l'un d'eux nous n'avons pas encore parlé. Oudry (1686-1755) fut un brave artiste, parfaitement éduqué par Largillière, et qui a laissé une abondante production. Ce serait un maître de premier ordre s'il avait été un peu moins sage. Le grain de folie lui manque, et la passion de la matière picturale, que pourtant auraient dû lui communiquer un peu son maître et aussi ses contemporains Watteau et Chardin. Mais il compense l'absence de ce pétillement d'esprit et de cette succulence de peinture par beaucoup d'ingéniosité, d'invention, d'activité, par tant de savoir et de goût, par un si beau respect de son métier qu'il faut parler de lui avec une profonde estime et faire bon accueil à ses œuvres.

Largillière découvrit la véritable vocation d'Oudry, qui avait fait déjà ses preuves comme portraitiste, en lui disant un jour plaisamment : « Va, tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens. » La leçon, d'ailleurs affectueusement faite, se complétait du conseil de continuer à peindre les fruits, les animaux que son élève réussissait si bien dans les portraits où il aimait à les placer comme accessoires.

Oudry serait peut-être parti pour la Russie avec Pierre Ier si le duc d'Antin ne l'avait pas su retenir en France en lui commandant les cartons pour les tentures des *Chasses du roi*. C'est vraiment le point de départ de son œuvre originale et considérable. Chasses, *portraits* de chiens de noble race, beaux paysages encadrant ces brillantes chienneries, « amusements champêtres », natures mortes, etc., tout cela sortit sans relâche de l'abondant et savant pinceau de J.-B. Oudry pendant de longues années, et jamais cela ne sentit la fastidieuse redite, ni le lâché. Il illustra les *Fables* de La Fontaine, comme on sait, très noblement et avec quelque gravité riche, sans doute d'un esprit un peu dépourvu de la naïveté malicieuse du bonhomme ; mais quel artiste a jusqu'à présent illustré La Fontaine?

Beauvais, les Gobelins qu'il fut appelé à diriger, furent par lui amplement

fournis de modèles, et l'on ne songerait point à critiquer ces établissements s'ils avaient toujours travaillé, après Lebrun, pour des décorateurs comme Oudry et Boucher. Nous nommons encore Boucher parce que ce fut lui qui succéda à



OUDRY. — LE HÉRON.

Oudry lorsqu'un conflit célèbre se fut élevé entre celui-ci et son personnel des Gobelins. Rappelons que les tapissiers tenaient pour le « coloris de tapisserie » c'est-à-dire pour l'interprétation des modèles d'après les méthodes et les

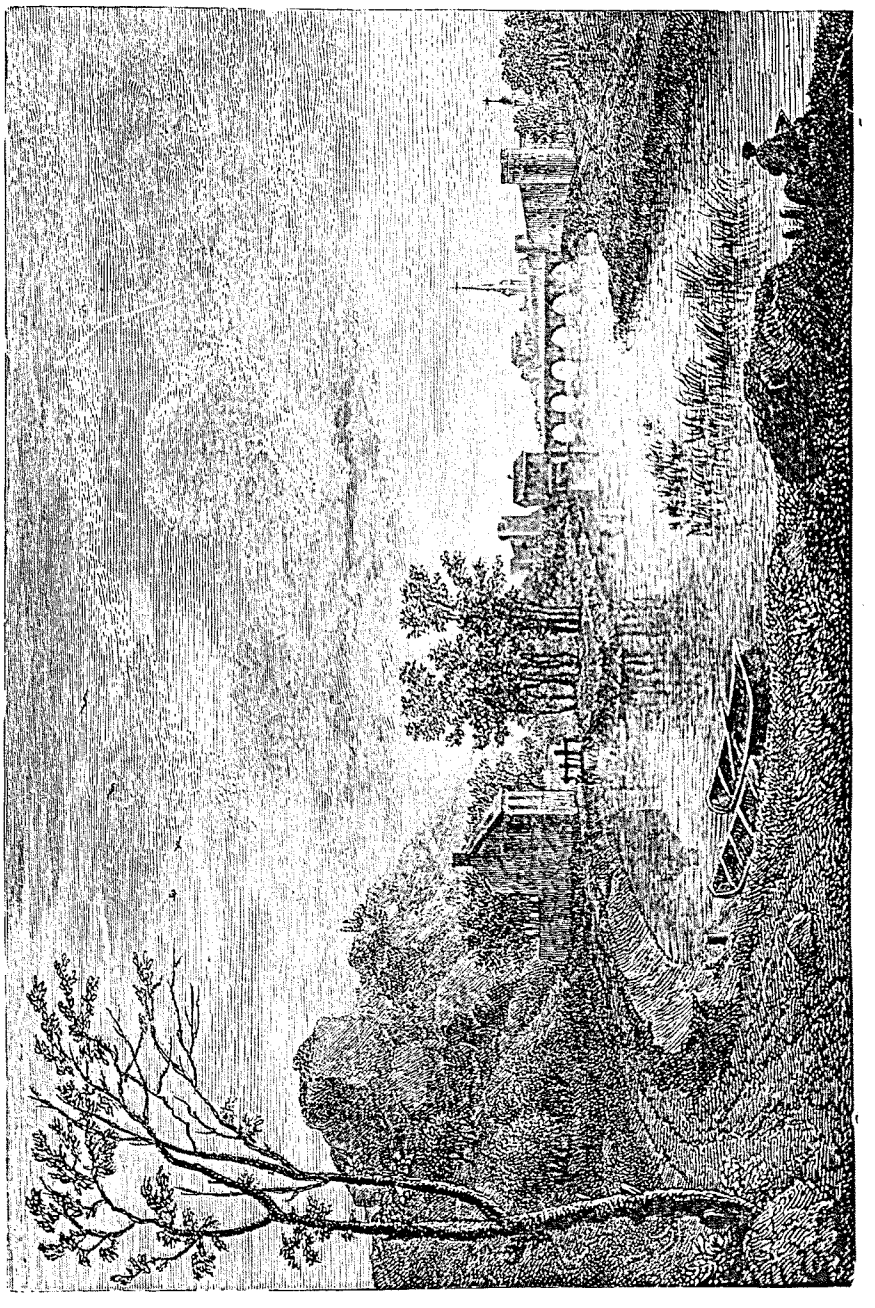
simplifications de leur art, tandis qu'Oudry voulait les astreindre à reproduire exactement les effets de la peinture, ce en quoi il se trompait de façon fondamentale et se montrait moins intelligent des ressources de la tapisserie que créateur de beaux et variés modèles. Mais ceci sort un peu de notre sujet, et nous devons répéter en terminant que ce fut un paysagiste qu'on ne saurait dédaigner : sans énumérer les œuvres que possèdent de lui les musées, il suffit d'appeler l'attention sur la *Ferme* du Louvre, cette belle et bonne ferme française avec ses paysans si bien activés, et surtout cette grande échappée de pays à droite, collines verdoyantes, qui montre très suffisamment que des peintres tels qu'Oudry auraient été capables de se livrer au paysage tout pur, si tel avait été leur goût, et s'ils avaient eu de la nature une conception moins panthéiste et moins vague que la nôtre.

Sans doute l'on sourira, l'on déclarera que nous sommes bien vite au bout de notre rouleau, et au besoin l'on nous demandera si nous ne nous contredisons point quand nous dirons qu'après les maîtres cités comme paysagistes, nous n'avons plus que des exemples isolés, ou des personnalités quelque peu systématiques, ou encore des arrangeurs de nature suivant les théories académiques du siècle précédent. Mais d'abord ce serait déjà beaucoup d'avoir ce que nous venons d'étudier, et de plus, on va voir que nous avons encore d'autres noms à mettre en valeur.

On trouverait d'abord à citer des succédanés d'Oudry, de Boucher et de Greuze tout à la fois, dans les Huet, peintres d'animaux et de scènes rustiques. On passerait, sans y attacher beaucoup d'importance, devant des paysagistes comme Allegrain (1653-1736), Lantara (1745-1778), encore moins en pensant aux paysages de Watteau, et plus du tout en pensant aux paysagistes hollandais. On croirait de confiance que Bruandet (mort en 1803) le légendaire Bruandet de qui Louis XVI disait : « Nous n'avons aujourd'hui rencontré dans la forêt que des sangliers et Bruandet », Bruandet enfin, mérite sa réputation de précurseur du paysage moderne, du paysage exécuté en plein air, — si nous connaissions assez de ses œuvres pour en dresser un catalogue moins platonique.

Mais on s'arrêterait avec beaucoup plus d'attention devant les deux singuliers petits paysages de Louis-Gabriel Moreau (1740-1806), le frère du célèbre Moreau le Jeune. Nous disons singuliers pour la note fort inattendue qu'ils apportent au Louvre dans la salle de l'école française du siècle dernier. En vérité rien de plus imprévu pour l'époque, et rien aussi qui nous donne plus à penser; ces deux petits paysages, d'une coupe, d'un sentiment si vraiment modernes, et d'une exécution qui paraît d'hier, sont peut-être les épaves de toute une école de paysage du XVIIIe siècle, aujourd'hui complètement anéantie par suite des dédains et des négligences des connaisseurs, des brutalités des révolutionnaires

de l'école de David, enfin par la volonté des artistes eux-mêmes qui auraient donné cette note. Voici quelle serait l'hypothèse : les paysagistes du XVIIIe siècle depuis Watteau jusqu'à Vernet, auraient couramment pratiqué le travail *en plein*



LANTARA. — VUE DES BORDS DE LA SEINE.

air, d'après nature, et auraient même multiplié ces travaux, mais, ne les considérant que comme des renseignements, des notations très transitoires pour se souvenir d'un effet à employer et à varier dans un tableau voulu et fait à

l'atelier. Alors de deux choses l'une, ou bien, à l'atelier, ils auraient recouvert ces notations fugitives d'une peinture *arrangée* suivant les idées du temps, et *poussée* à souhait, ou bien, après usage et consultation, ils auraient détruit ces documents ou les auraient laissé détruire, n'ayant jamais pris la peine et s'étant même bien gardé de les signer, et les amateurs n'y auraient pas ajouté plus d'importance qu'eux. Si au contraire beaucoup de *dessins* sont conservés c'est qu'ils étaient l'idée définitive de tout ou partie du tableau, et prenaient dès lors plus d'intérêt et de valeur que de simples notes de couleur jugés sans la moindre invention personnelle.

Nous n'insistons pas outre mesure sur cette fantaisie d'un paysage ignoré, d'un paysage qui « aurait pu » exister. Mais ce ne seraient pas les deux petits paysages en question : la *Vue des environs de Paris* avec Vincennes dans le fond, et la *Vue des coteaux de Meudon*, vraiment simples, lumineux, et remarquablement peints, qui nous démentiraient quand nous disons que les paysagistes du XVIIIe siècle connaissaient et sentaient la nature aussi parfaitement que possible. Il est d'ailleurs vraisemblable que Gabriel Moreau avait vu les paysages des maîtres hollandais et qu'il en avait été frappé, car ces deux tableaux sont tout à fait dans leur style et de leur qualité. Ce n'en serait pas moins d'un grand intérêt car à ce moment, sauf Louis XVI qui collectionnait les grands paysagistes hollandais dans la société desquels sa nature de brave homme devait se complaire (et il avait la main fort heureuse) (1), on paraît s'être bien moins préoccupé ou même avisé de cet art qu'il le méritait.

Joseph Vernet, type, au XVIIIe siècle, du paysagiste aussi exclusivement paysagiste que possible, *peignit* beaucoup d'après nature, la logique et les nécessités mêmes du métier l'affirment quoique ses biographes l'aient nié. D'autre part il n'est *pas un seul* tableau de lui que conservent les musées ou les collections qui n'ait été exécuté d'un bout à l'autre à l'atelier, *pas même une tempête*. Et si les études de Vernet n'ont pas été conservées, notre hypothèse ne paraît-elle pas déjà beaucoup moins paradoxale ?

On commandait à Vernet (1714-1789) lorsqu'il fut en grande vogue, des *tempêtes*, des *calmes*, des *coups de vent*, des *clairs de lune*, des *brouillards*, des *heures du jour*. Il les *composait* de son mieux pour satisfaire l'humeur des amateurs, mais à la condition que, le thème étant donné, « on le laissât faire » et qu'on ne lui demandât pas d'esquisse préliminaire, « où il aurait jeté tout son feu », ce qui aurait été cause que « le grand tableau en deviendrait froid », ainsi qu'il l'explique dans une lettre à M. de Marigny. Mais de ce qu'il « composait sur la toile le tableau qu'il devait faire, et le peignait tout de suite pour profiter de la chaleur de son imagination », doit-on forcément conclure qu'il n'a jamais

(1) Beaucoup de nos plus beaux Ruysdael, de nos plus beaux Cuyp, de nos plus beaux Van Geony, des Van der Heyden, des Van Ostade, etc., etc., sont de la collection de Louis XVI.

fait d'études, de morceaux séparés? L'échelle de tons et de teintes dont il se servait pour noter rapidement les effets qui le frappaient n'avait pas été établie toute de calcul et sans expériences préalables.

La carrière de Joseph Vernet ne présente rien qui puisse nous arrêter particulièrement, ni d'autres dates importantes que celle de son retour en France



J.-B. HUET. — PAYSAGE.

en 1753 après un séjour de vingt ans en Italie. Ses œuvres sont nombreuses au Louvre et l'on y constate non seulement un observateur très exact des effets « locaux », des heures, sites et états de temps qu'il combine, mais encore un joli peintre de genre avec les personnages de toutes sortes dont il anime ses compositions; enfin deux petits tableaux de la salle Française, le *Château Saint-Ange* et le *Ponte Rotto*, clairs, lumineux, délicats, moelleux, sont

d'une qualité de peinture supérieure à plus d'un de ses grands tableaux.

Il faut finir le XVIIIe siècle paysagiste sur Hubert Robert (1733-1808), de qui l'existence est mouvementée et romanesque, l'œuvre d'une abondance extrême, et invariablement souriante, spirituelle et moussue. C'est en somme un parti pris de décoration tout à fait charmant que ces ruines, authentiques ou de fantaisie, et en tous les cas toujours arrangées par le caprice du peintre. Le joli décor et comme il serait dommage de ne pas en apprécier la verve, la clarté, l'insouciance et comme le plaisir de vivre! Songez que nous n'avons plus beaucoup de ces choses à savourer, car nous touchons à la fin d'un art. Les Romains et les Spartiates s'approchent avec un grand bruit de cuirasses et de casques. Les sabres des Horaces font entendre leur glacial cliquetis ; et nous pouvons nous promener encore quelques instants, des instants volés, parmi les ruines enguirlandées de lierre par ce spirituel Robert, cependant que lui-même est retenu dans les prisons révolutionnaires, où il ne « gémit » point, mais bien égaye ses compagnons de captivité, et finit par obtenir la permission de peindre comme chez lui.

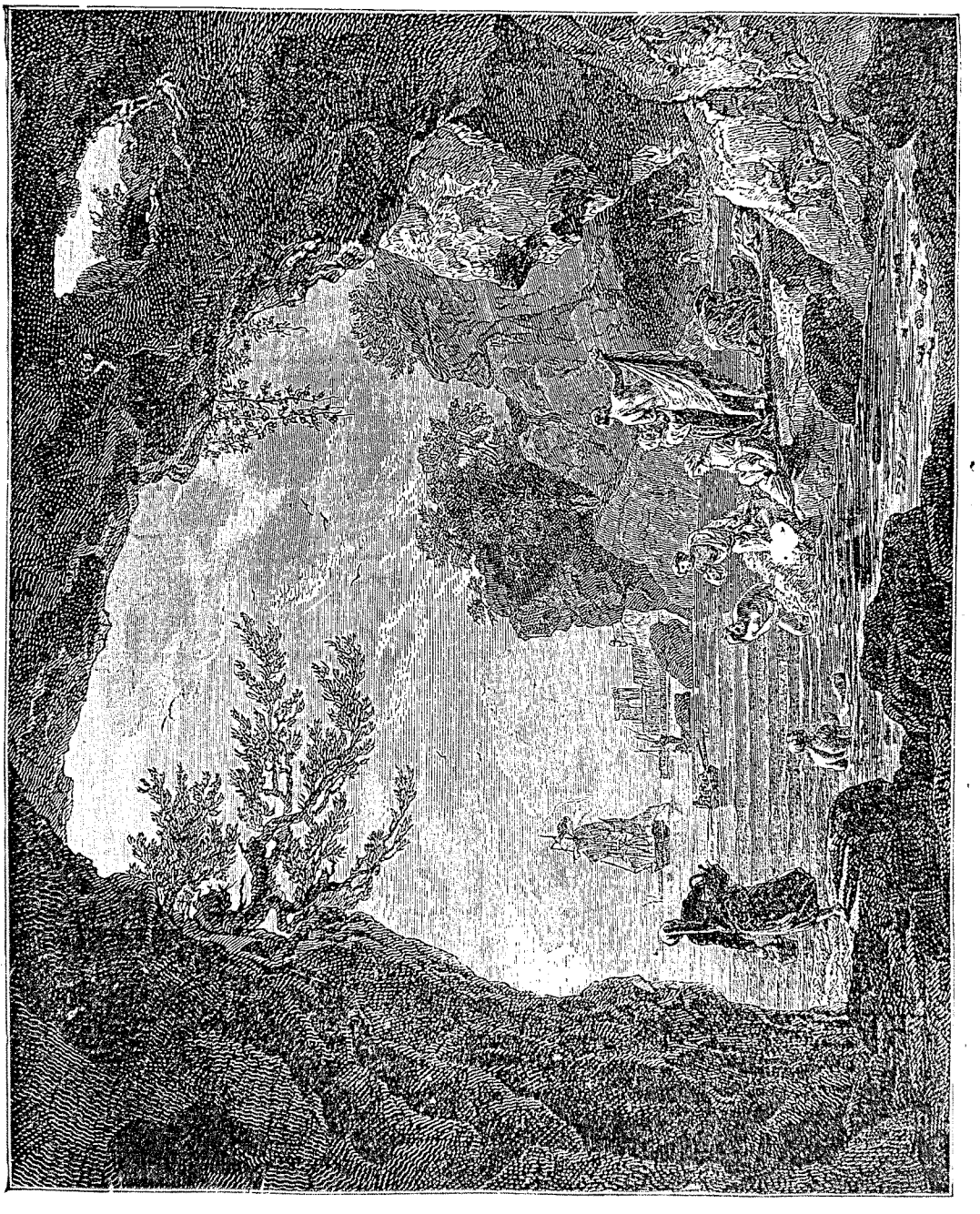
Maintenant, en ferons-nous l'aveu? Si nous n'avons pas encore parlé d'un certain autre peintre bien supérieur en séductions, en grâce la plus capiteuse, d'un des plus fins et des plus nerveux charmeurs du XVIIIe siècle, de Fragonard, enfin, de qui nous aurions dû nous occuper déjà depuis longtemps, c'était que nous tenions à finir cette période, non point sur les froids académiciens, prédécesseurs de David, mais sur un artiste qui résume et incarne le mieux le temps des sourires, des élégances, des folâtreries. Nous ne voulions point demeurer sur une impression d'ennui et de momification après avoir passé en revue l'époque la plus amusante et la plus vivante.

Parlons donc de Fragonard pour finir, de Fragonard le décorateur et l'inventeur de fantaisies, le dessinateur et le peintre, l'improvisateur inépuisable, le badineur le plus intrépide et le plus aisé, toujours en veine et jamais faible; produisant sans relâche et ne faisant qu'effleurer les choses, mais avec tant d'esprit, de justesse, et de distinction que ses à-peu-près sont inappréciables.

Fragonard, c'est Watteau en folie; c'est tout au moins l'aboutissement, à la fin du XVIIIe siècle proprement dit, de ce que Watteau avait instauré au commencement. Mais lors de Watteau l'on prenait encore son temps; maintenant c'est une fièvre; il faut se hâter d'effeuiller les roses avant l'orage, que tout le monde sent prochain à l'ébullition de sa tête, à la démangeaison de ses nerfs; il faut sourire et chanter, mais sourire de mille choses et chanter dans le vent. Peu importe que les images soient précisées, appuyées, parfaites à loisir; qui sait ce qu'elles deviendront demain. Et Fragonard répond à merveille à ce besoin; sa gracieuse fureur de production est l'effet de son tempérament qu'il se garderait

bien de réfréner, et du tempérament de ses contemporains dont il est l'harmonieux écho.

Pourvu que l'indication soit miraculeusement juste et spirituelle, du moment



JOSEPH VERNET. — LES BAIGNEUSES.

qu'on l'a comprise et qu'on en a ressenti le plaisir, on le tient quitte d'aller plus avant. Or, une conséquence de ce continuel éveil de la verve, de cette promptitude à ressentir, de cette quasi simultanéité de la conception, de la com-

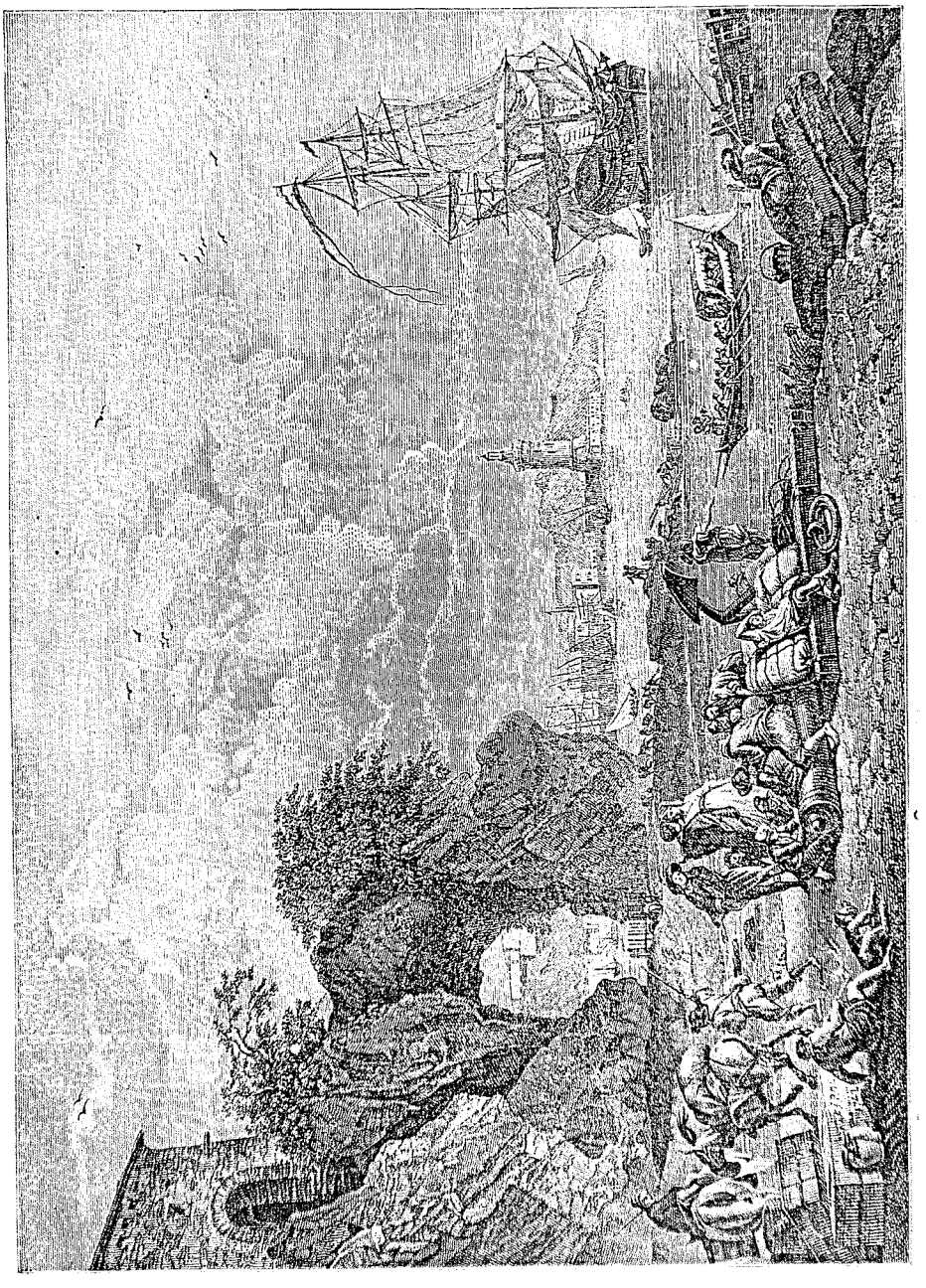
position et de l'exécution, c'est que toutes les choses qui sortent de la main de Fragonard sont d'une perpétuelle fraîcheur. Quoique pouvant être considérées comme de pures esquisses, ce n'en sont pas moins des choses parfaitement complètes, et elles ont la faveur de conserver l'exceptionnel éclat du travail sur lequel on n'est pas revenu. Mais cela dit, et affirmé, et admiré, il faut ajouter que seul Fragonard a le droit de le faire; et que presque chez tout autre artiste qui érigerait en principe de se contenter toujours des indications premières pour être plus sûr de plaire et aussi de ne pas fatiguer son œuvre, ce serait vraiment en agir trop à son aise, et d'ailleurs celui-là risquerait fort de n'être qu'un barbouilleur. Car ce qui était le résultat de dons uniques chez Fragonard, deviendrait système chez cet autre, par suite détestable. Puis, il n'y a le plus souvent qu'un seul enfant gâté pour de très longues périodes d'art.

Fragonard naît à Grasse en 1832, dans un pays de lumière, de parfums et de friandises. Son père, ruiné par de mauvaises affaires, vient chercher une situation à Paris et place le jeune Honoré comme petit clerc chez un notaire.

Le papier, fût-il timbré, n'a jamais paru au jeune homme utile à autre chose qu'à dessiner. Il faut, bon gré, mal gré, le laisser tenter d'être clerc chez un peintre. Boucher, à qui il s'adresse d'abord, lui soumettant ses essais de griffonnages, l'envoie chez Chardin. L'honnête Chardin, qui n'est pas du Midi, et qui considère l'application comme une espèce de bonne foi, ne comprend pas ce tempérament pétulant, et d'ailleurs peut-être son élève n'avait-il pas encore donné parmi les tâtonnements une seule de ces indications saisissantes auxquelles la finesse de Chardin ne se fût pas méprise. Toujours est-il qu'au bout de quelque temps, le maître déclare que Fragonard ne fera jamais rien qui vaille.

Tant bien que mal Fragonard se débrouille et retourne chez Boucher, qui cette fois lui fait accueil, l'encourage, et le force à concourir pour Rome; il remporte le premier prix; il a, à ce moment, tout juste vingt ans. De ses impressions en Italie, il faut retenir ceci, qui est significatif : « L'énergie de Michel-Ange, disait-il après son retour, m'effrayait; j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre; en voyant les beautés de Raphaël, j'étais ému jusqu'aux larmes, et le crayon me tombait des mains; enfin je restai quelques mois dans un état d'indolence que je n'étais plus le maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espérance de rivaliser un jour avec eux : c'est ainsi que Baroche, Pièrre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention. » On ne pourrait dire en termes plus clairs que l'influence de l'Italie fut absolument nulle sur Fragonard, puisque toute la leçon qu'il retira des maîtres, désespérants ou plus accessibles, fut simplement le conseil d'improviser.

Et Fragonard ne s'en fait pas faute. Son séjour en Italie se passe à croquer prestement et sans relâche tout ce qu'il rencontre sur son chemin, dans ses innombrables excursions avec son camarade Hubert Robert, et Saint-Non, l'abbé

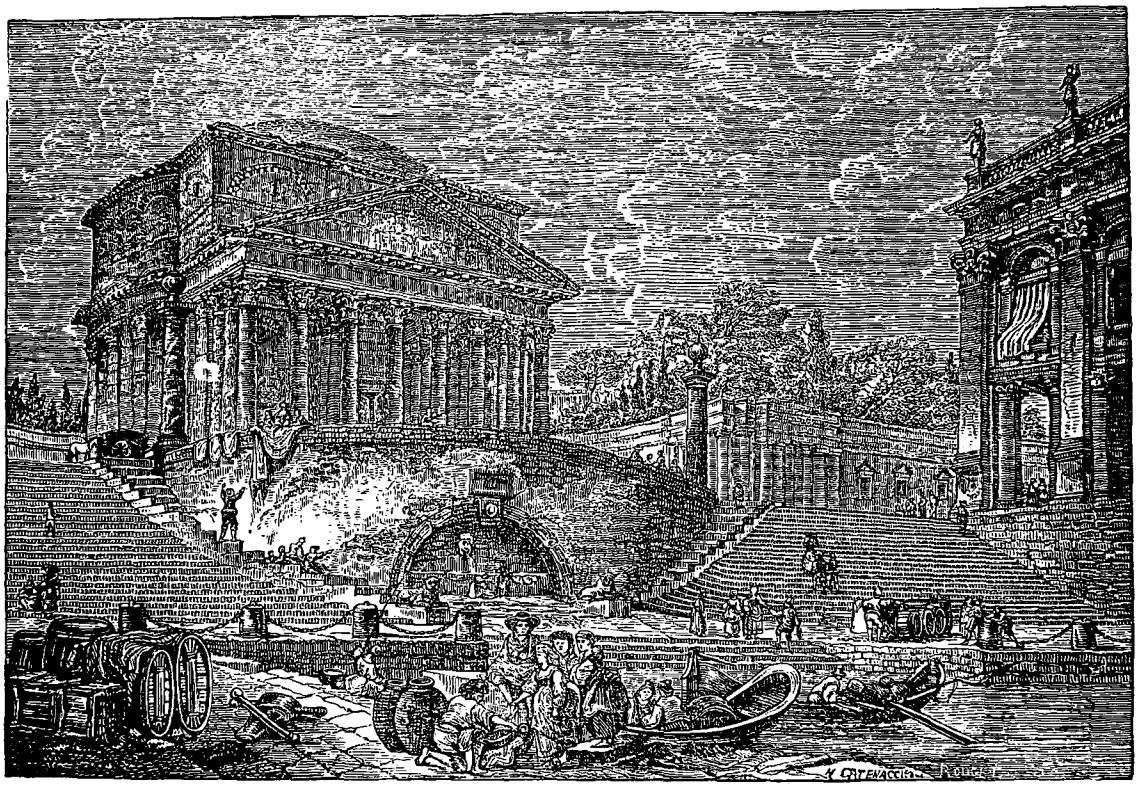


JOSEPH VERNET. — VUE DE PAUSILIPPE.

graveur. Dessins, croquis, sanguines, d'après des choses vues, et non pas copiés d'après des œuvres d'autres maîtres, sinon quelques croquis et rapides eaux-fortes d'après des décadents; interprétations spirituelles et personnelles de ses propres sensations, et non décourageantes méditations sur la pensée des grands disparus;

telle est son éducation et son occupation alors. A ce prix, il ne courait pas grand risque d'abdiquer au profit d'un trop écrasant modèle sa propre nature ; il eût pu, de la sorte, s'exercer ainsi tout aussi bien en n'importe quel autre coin du monde qu'en Italie.

Quand il revint à Paris, Fragonard, n'ayant eu que le minimum des maîtres, était un maître à son tour. Il lui faut cependant faire ses preuves, ces grandes preuves solennelles que l'on demandait à tous les artistes autrefois, quel que fût



HUBERT ROBERT. — LE PORT DE ROME.

leur génie, et que très rarement ils pouvaient produire, comme Watteau ou comme Chardin, en fournissant quelque chose de leur seul et propre cru. Fragonard se présentait à l'Académie en 1765 avec le grand tableau de *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirrhoé*; il était reçu d'enthousiasme, et on décidait de reproduire son œuvre aux Gobelins.

Ce tableau, que l'on peut voir au Louvre, où il est assez mal placé, mais où la lorgnette peut cependant l'atteindre, est la première et la dernière tentative que l'artiste fera en ce genre. Il y a répandu le plus de passion tragique qu'il a pu rassembler, et il aura dépensé la provision pour toute sa vie ; cela n'empêche pas la peinture d'être surtout charmante ; le drame est beaucoup plutôt une

tendre élégie; le grand prêtre meurt avec grâce, et Callirrhoé est si délicieuse que c'est grand'pitié que les circonstances ne lui permettent pas de nous



FRAGONARD. — LE SERMENT D'AMOUR.

sourire. Quant aux autres personnages, ils jouent leur rôle en conscience et leurs sourcils sont suffisamment froncés et relevés pour qu'ils expriment l'effroi comme il convient. Cette peinture laiteuse et lumineuse est une caresse pour l'œil, et Fragonard a fait tout ce qu'il a pu pour que nous

ayons d'autres compensations dans le cas où la tragédie ne serait pas ce que nous aimons; — et il ne recommencera pas.

Dorénavant, ceux qui attendent aux Salons quelque autre grande page de lui en seront pour leurs frais d'attente. Il sera perpétuellement improvisateur, ou c'est tout comme; il faudra goûter le charme de sa couleur, l'entrain de son invention et de son mouvement, et l'on ne s'en fait pas faute. Portraits, décorations, paysages, scènes légères et très légères, tout cela constitue de croustillantes et fines délices, et l'opinion des gens qui ne seraient pas contents (il y en a fort peu d'ailleurs) ne compte pas.

Ne nous trompons pas toutefois à cet aspect d'abandon et de facilité. Il nous est conté (par Mariette) que, dans les premiers temps de sa carrière, Fragonard



FRAGONARD. — LE VERROU.

effaçait beaucoup, était souvent mécontent de lui-même. Donc, malgré le grand entraînement qu'avait été son voyage en Italie, malgré les fortes qualités qu'il avait acquises et qui étaient en somme le dessous des charmantes qualités de son *Corésus*, Fragonard n'était pas arrivé du premier coup à l'assurance, à l'infaillibilité dans l'esprit et dans l'improvisation; il lui avait fallu autant d'efforts que de dons; et le droit de produire de premier jet n'avait été acquis que par la conquête de beaucoup de savoir.

Autre explication nécessaire. Fragonard, pour beaucoup d'esprits prévenus, représentera non seulement l'exécution légère, mais aussi le sujet plus que léger. C'est, d'autre part, ce qui le fera justement rechercher par d'autres, que cela n'effrayera pas, au contraire. Nous sera-t-il permis de dire que l'un et l'autre point de vue sont également aussi antiartistiques que possible? L'analyse de l'inspiration de Fragonard tient tout entière dans ces judicieuses lignes des Goncourt: « Ces médaillons de nudité, ces petits tableaux si vifs, ces poèmes libres, com-

ment Fragonard les sauve-t-il? Quel charme met-il en eux pour être leur excuse et leur pardon? Un charme unique : il les montre à demi. La légèreté est sa



FRAGONARD. — LA FONTAINE D'AMOUR.

décence. Ses brosses n'appuient pas. Ses couleurs ne sont pas des couleurs de peintre, mais des touches de poète. »

On ne peut mieux dire, et c'est non seulement la légèreté, c'est-à-dire une forme très délicate de la mesure, mais encore l'*art* qui est la décence de

Fragonard. Le véritable artiste, par un tact spécial qui est une grâce d'état, et n'ayant en vue que l'œuvre d'art, communique une chasteté aux choses qui seraient les moins chastes si elles étaient traités par quelque pourvoyeur d'égrillardises, n'ayant en vue que l'amusement des corrompus. C'est pourquoi il n'y a même pas à discuter si les scènes de Fragonard sont libres ou non. A l'Exposition rétrospective de 1889 figuraient quelques-unes de ses sépias, des merveilles de légèreté et enlevées sans qu'on se rendît compte comment, à si peu de frais, quelques traits et une faible teinte de lavis, on pouvait tant exprimer de vie et de mouvement. Les sujets étaient incontestablement vifs, mais il aurait fallu plaindre ceux qui n'auraient pas ressenti quelque respect dans l'invincible sourire que ces admirables amusements provoquaient.

La sépia, la sanguine, la gouache, l'eau-forte, moyens expéditifs et charmants que Fragonard manie comme pas un ; parfois au contraire, son caprice le porte à parfaire des miniatures. Quant à sa peinture, elle est fluide, impromptue, transparente comme de l'aquarelle. Un rien suffit au peintre pour exprimer la qualité d'une étoffe, satin, velours ou gaze prête à s'envoler, la nacre d'une chair féminine, le joli geste nerveux d'une main, toutes choses enfin qui ravissent un œil exercé, et lui sont infiniment plus précieuses que les plus patientes et les plus pénibles transpositions d'une statue antique en soi-disant ton de chair.

La galerie La Caze, — nous y revenons toujours, car, en vérité, si cet homme-là n'avait pas existé, le premier musée de France montrerait surtout l'ignorance des Français en ce qui les concerne eux-mêmes, — la salle La Caze, disons-nous, offre quelques excellentes peintures de Fragonard. Les quatre têtes de fantaisie : l'homme à la veste jaune prêt à écrire, sous un coup d'inspiration ; la jeune fille au corsage feuille morte à manches jaunes et à la grande collerette montante, qui tourne d'une main mignonne les feuillets d'un grand album placé devant elle ; le jeune homme aux cheveux châtains et à la casaque bleue ; le guitariste à la veste jaune à collerette de mousseline, toque noire à plumes rouges en tête ; voilà déjà quatre morceaux qui, pour être enlevés en une séance tout au plus, sont choses brillantes et sonores comme des préludes attaqués haut la main par un virtuose. Mais voici plus délicat encore, et l'on devrait dire plus inexplicable, car il n'est pas de mots qui pourraient rendre, et expliquer surtout, le charme de cette *Bacchante endormie*, frottée sur une toile à gros grain, amusante au possible à examiner de près en tant que travail, et, à deux pas de recul, la vie même, un corps qui palpite et qui respire. *L'Heure du Berger*, la délicieuse petite peinture ovale, toute pétrie de tons de violettes, de roses et de jonquilles. Enfin l'ébauche si rapide de la *Chemise enlevée* aux blancs si harmonieux, et surtout les *Baigneuses*, ce merveilleux petit panneau, une des plus gaies fêtes de couleurs qu'ait données la peinture française, une symphonie en rose et vert à réjouir Rubens dans sa tombe. Mais malgré cette riche entrée de jeu, on ne connaîtrait pas encore

Fragonard, il s'en faut, si l'on voulait faire de lui une étude même superficielle. On ne le connaîtrait pas même en ajoutant à la liste la belle *Leçon de clavecin* que possède encore le Louvre, et qui est, dans le sommaire de son exécution, d'une



FRAGONARD. — LE BERCEAU

couleur si distinguée, d'un arrangement si élégant. Il faudrait encore examiner chez les collectionneurs privilégiés, les sépias, dessins, croquades, puis les autres peintures de Fragonard, par exemple, ce qui a pu subsister des décorations qu'il fit pour l'hôtel de la Guimard, et dont M. Groult, entre autres, possède un important

panneau détaché, à ce que l'on pense, de cet ensemble ; ses compositions de Grasse, etc. Ce sera toujours un infini plaisir pour celui qui fera cette exploration.

Fragonard s'était marié en 1769 avec une de ses compatriotes, mademoiselle Gérard. Sa belle-sœur Marguerite Gérard, un type ravissant de la jeune fille artiste au XVIIIe siècle, l'aida parfois dans ses travaux de gravure. En 1773 un financier, Bergeret, les avait tous emmenés dans un nouveau voyage en Italie. Il faut en lire les amusantes péripéties et la non moins piquante terminaison : Bergeret voulant garder tous les dessins faits en route, soi-disant pour rentrer dans ses frais de voyage, et perdant largement le procès que lui intentait l'artiste pour recouvrer ses dessins ou toucher une somme ronde.

Ce sont scènes de comédie qui apparaissent dans cette carrière fort tranquille et fort laborieuse, dans cette production souriante et sans fatigue. D'ailleurs, quelques années plus tard c'était fini de sourire. Pendant la Révolution, Fragonard connaissait la gêne et n'avait plus la possibilité de continuer son rêve de chansons et de couleurs tendres ; car les bergers et les bacchantes, et les jolies filles à corsage décolleté, à grande collerettes de guipures, les plaisants guitaristes au manteau gonflé par le vent, à l'air inspiré, tout cela avait émigré... pour ne plus revenir. Il fit un voyage encore dans sa Provence, puis, de retour à Paris, mena une existence petite et effacée. Un jour ayant pris, l'été, une boisson glacée, une congestion cérébrale l'emporta à l'âge de soixante-quatorze ans (22 août 1806). N'est-ce pas là un trépas symbolique? Depuis longtemps, d'autres glaces avaient été fatales aux gentillesses d'antan : la mortelle froideur de la nouvelle école dont Vien avait été le précurseur et dont David était maintenant le maître absolu.

Vous pouvez marquer d'une croix noire cette mort de Fragonard, car nous reverrons peut-être en France de grands peintres de la grâce, — nous entendons des inventeurs et non des pasticheurs ; — mais, jusqu'ici, il n'en est point réapparu de tels.

CHAPITRE XI

David et son école. — Un isolé : Prudhon. — Désagréables contrastes et figures maussades.

Supposez un jeune homme fortement doué, ardent, énergique, ambitieux dans le bon comme dans le mauvais sens du mot, c'est-à-dire avide de dominer, mais aussi de bien faire. Faites que ce jeune homme naisse au milieu d'une société voluptueuse, frivole, charmante et égoïste ; qu'il se développe au moment où elle en est arrivée à l'énervement de son propre plaisir jusqu'à rechercher la simplicité, ou tout au moins son affectation, et ne voit rien de mieux que, de marquise, rêver de se faire bergère. Ce jeune ambitieux, dénué de ressources, inconnu, ayant toutes peines à s'élever et sachant pourtant qu'il faudra bien qu'il fasse à son tour sa trouée, placez-le dans l'apprentissage de ces grâces légères et d'ailleurs peu secourables à qui n'a pas envie de rire, donnez-lui comme parent Boucher, comme patron, un instant, pour quelques travaux de gagne-pain, Fragonard.

Pensez-vous que son rêve sera de conquérir la même gloire que Boucher, de devenir un émule de Fragonard? Certes non, n'est-ce pas? Peut-être pourra-t-il plus tard conserver pour Fragonard quelque reconnaissance et sympathie, pour Boucher une involontaire estime, ces maîtres lui ayant témoigné de la bienveillance, et lui-même d'ailleurs les ayant vus à l'œuvre, ayant constaté, en ses années d'apprentissage, combien ces peintres aimables étaient au fond vraiment savants et forts en leur art. Mais cet art lui-même, il l'assassinera sans délibérer, il le guillotinera, s'il a la guillotine à sa disposition. Il lui fera une implacable guerre partout où il en rencontrera des germes involontaires chez les nombreux élèves qu'il aura, plus tard, groupés autour de lui quand son rêve d'ambition sera réalisé, et qui l'écouteront avec le plus grand enthousiasme, mais qui afficheront, eux, de la férocité juvénile où il aura mis la froideur raisonnée d'un systématique révolutionnaire. Il aura ressenti à ce point la haine

de cet art, partant tout entier de la sensation pour provoquer la sensation, de cet art de caprice et de libre invention, de cet art français en un mot dans la force du terme, que lorsqu'il voudra faire rentrer sous terre un de ses élèves, il lui dira : « Vous faites français! » et ce sera le plus sévère des blâmes.

Comment cet homme aura-t-il été amené à accomplir cette révolution? Par la force même des choses, et tout simplement, on dirait presque tout bêtement, par la loi des contrastes. On se sera épris passionnément des séductions de la matière, des ragoûts épicés et savoureux de la peinture tripotée pour elle-même; il proscrira cette sensualité du bon ouvrier et voudra que l'on n'emploie plus que des moyens quasi impersonnels. On n'aura attaché qu'une importance très

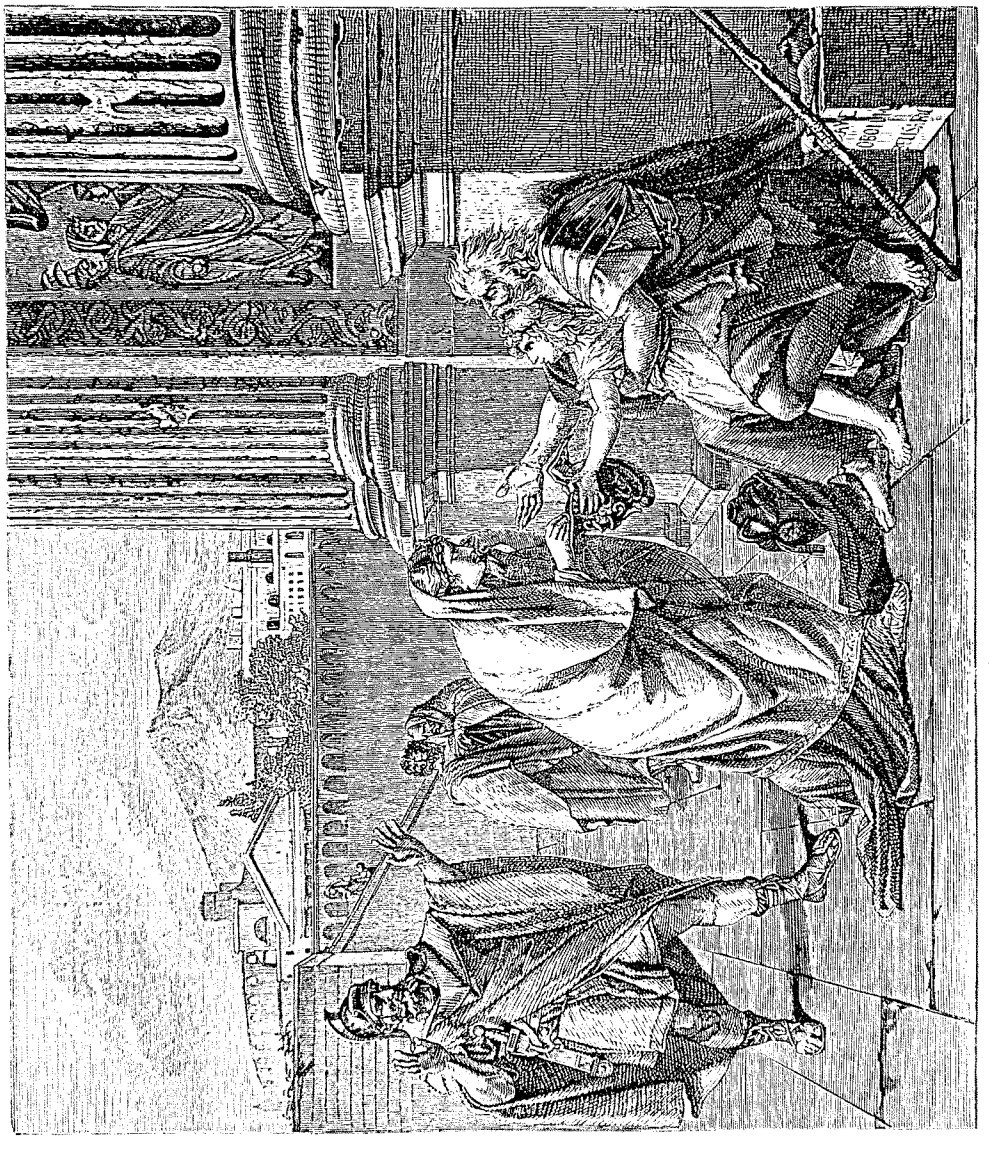


MARIE-JOSEPH VIEN. — L'ERMITE ENDORMI.

relative à l'idée contenue dans une œuvre d'art, pourvu qu'elle flatte les raffinés; il voudra restaurer une peinture qui s'adresse presque uniquement au raisonnement et qui ne se soucie point des qualités picturales que prisaient si fort les connaisseurs d'hier. On aura pris les thèmes dans la vie, mais en l'interprétant d'après son sentiment personnel, suprême joie de l'artiste pour qui la nature n'est qu'un tremplin; il commandera de prendre les sujets dans la mort, ou dans une certaine antiquité qui lui ressemble fort, et il faudra que l'on suive la nature de très près, qu'on ait, pour parler peut-être trivialement mais de façon exacte, le nez dessus, quitte à prendre pour la nature un modèle d'atelier, ce qui ne lui ressemble guère.

Comme il est absolument privé du don d'imagination (ce qui fait que plus tard l'imagination sera par lui considérée chez ses élèves ou chez ses rivaux comme un acte d'hostilité envers lui-même), il n'aurait peut-être pas inventé tout

seul le principe de la révolution dont il deviendra le chef incontesté. Mais aussi, comme il est doué d'autant d'intelligence et d'assimilation que de volonté, il empruntera, avec les précautions et flatteries voulues, le drapeau d'un médiocre peintre, qui faute lui-même des abondantes, entraînantes et tendres qua-



DAVID. — BÉLISAIRE.

lités des maîtres de son temps, aura eu cependant l'habileté de faire passer pour du génie la pauvreté de ses facultés, et pour de la grandeur antique l'insuffisance de sa mise en scène; à ce portrait peu flatté vous reconnaissez Vien.

Seulement, ce que Vien aura commencé par insuffisance, son élève l'achèvera et l'affermira par système, avec son indomptable énergie. Et c'est là ce qui caractérise cet élève : il sera un grand systématique plutôt qu'un vrai inventeur.

Ceux qui ne pourront ou ne sauront pas un jour s'affranchir, sciemment ou par l'inconsciente poussée de leur nature, de ses rigides théories, seront, à tout prendre, de détestables artistes. Lui subsistera, comme tous les exceptionnels, quel que soit ce qu'ils produisent. Dans ses œuvres les plus funestes on remarquera, on admirera même la force de sa volonté, l'intégrité de ses erreurs. Mais, en vérité, s'il est un artiste, et un artiste des plus grands, ce sera surtout quand il ne s'en doutera pas, quand il ne se sera pas surveillé. Ce sera un composé d'exaltation et de froideur, de grandeur et de mesquinerie, de révolte et d'asservissement. C'est David, en un mot.

Mais si David est grand, son école est une des plus rebutantes que l'art français ait connues. Et l'on s'étonne que ces peintres se soient donné tant de peine, aient tant bataillé, impitoyablement détruit tant de belles choses pour en créer si peu, aient dépensé tant de chaleur pour se conserver si froids.

Il n'est d'ailleurs pas juste de considérer l'école de Vien et de David comme ayant seule découvert ou plutôt remis en honneur le goût pour les œuvres d'art de l'antiquité grecque ou romaine. Sans remonter jusqu'aux temps de la Renaissance, où nous croyons avoir démontré que cette sujétion volontaire à l'égard du passé fut fatale à la pure originalité française, le XVIIIe siècle lui-même s'était fort préoccupé d'exhumer les statues, les médailles, les pierres gravées, tous les monuments de l'antiquité, en un mot. Par une singulière injustice, ceux qui se servaient de l'épithète « Pompadour » pour résumer en un terme méprisant et ironique l'aversion que leur inspirait l'art des Watteau et des Boucher, oubliaient que la marquise de Pompadour avait été justement une des plus ferventes protectrices de ces recherches et que le « style Pompadour » avait été un commencement... relatif, de simplicité. Mais sans pousser plus loin cette querelle, on peut dire que si l'antiquité était fort travestie et enjolivée par ces souriants et fantaisistes adeptes, les disciples de David n'en étaient pas moins éloignés, pour avoir pris un masque sévère et une allure roide. Au contraire ils prouvèrent une fois de plus la vérité de cette loi artistique : copier c'est méconnaître.

Passons maintenant en revue la carrière et l'œuvre de David. Il naît en 1748; ses précoces dispositions forcent sa mère à consulter leur parent Boucher, et Boucher, trop accablé de travaux pour se charger d'une éducation complète, place d'abord le jeune homme chez Vien. Mais soit conseils directs, soit influence toute naturelle d'un maître sur un garçon de dix-neuf ans, David commence par imiter un peu Boucher et « sacrifie au rose ». En 1771 David concourt pour le prix de Rome; en 1772 et 1773, il concourt encore avec acharnement sans pouvoir remporter le prix. Ce n'est qu'en 1774 qu'il finit par triompher. Mais quel bizarre triomphe! Il a failli se laisser mourir de faim, par désespoir, dans l'intervalle, et quoiqu'il ait si opiniâtrément concouru,

ce n'est pas l'antiquité, ni même Rome qui l'attirent. Il dit en propres termes à Vien : « Je crois que je ne ferai rien de bon là-bas. *L'antique ne me séduira pas ;*



DAVID. — SERMENT DES HORACES.

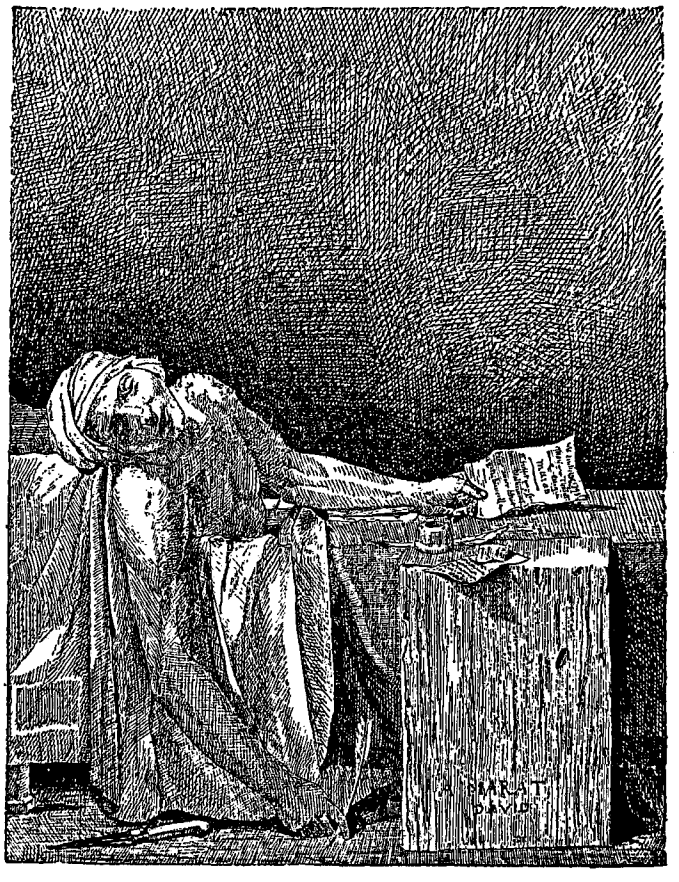
l'antique n'a pas d'action et ne remue pas. » Mais Vien l'engage à réserver son jugement et lui prédit qu'il changera d'opinion.

On sait qu'avant de partir pour Rome, en 1775, il avait terminé les travaux de décoration de l'hôtel de la Guimard, commencés par Fragonard et arrêtés

par suite de différends très aigres entre le peintre et la danseuse. Tout cela constitue d'assez piquants antécédents pour le futur champion de l'antique.

A Rome, il faut croire que la conversion s'opéra assez vite, car il exécuta tout d'abord la *Peste de Saint-Roch*, puis surtout *Bélisaire* et *Andromaque*. A son retour à Paris, en 1780, il était agréé à l'Académie sur le premier de ces deux tableaux; en 1783, il était reçu académicien. Et déjà il était chef d'école.

L'Italie l'attire encore une fois : il y exécute le tableau des *Horaces*, un nou-

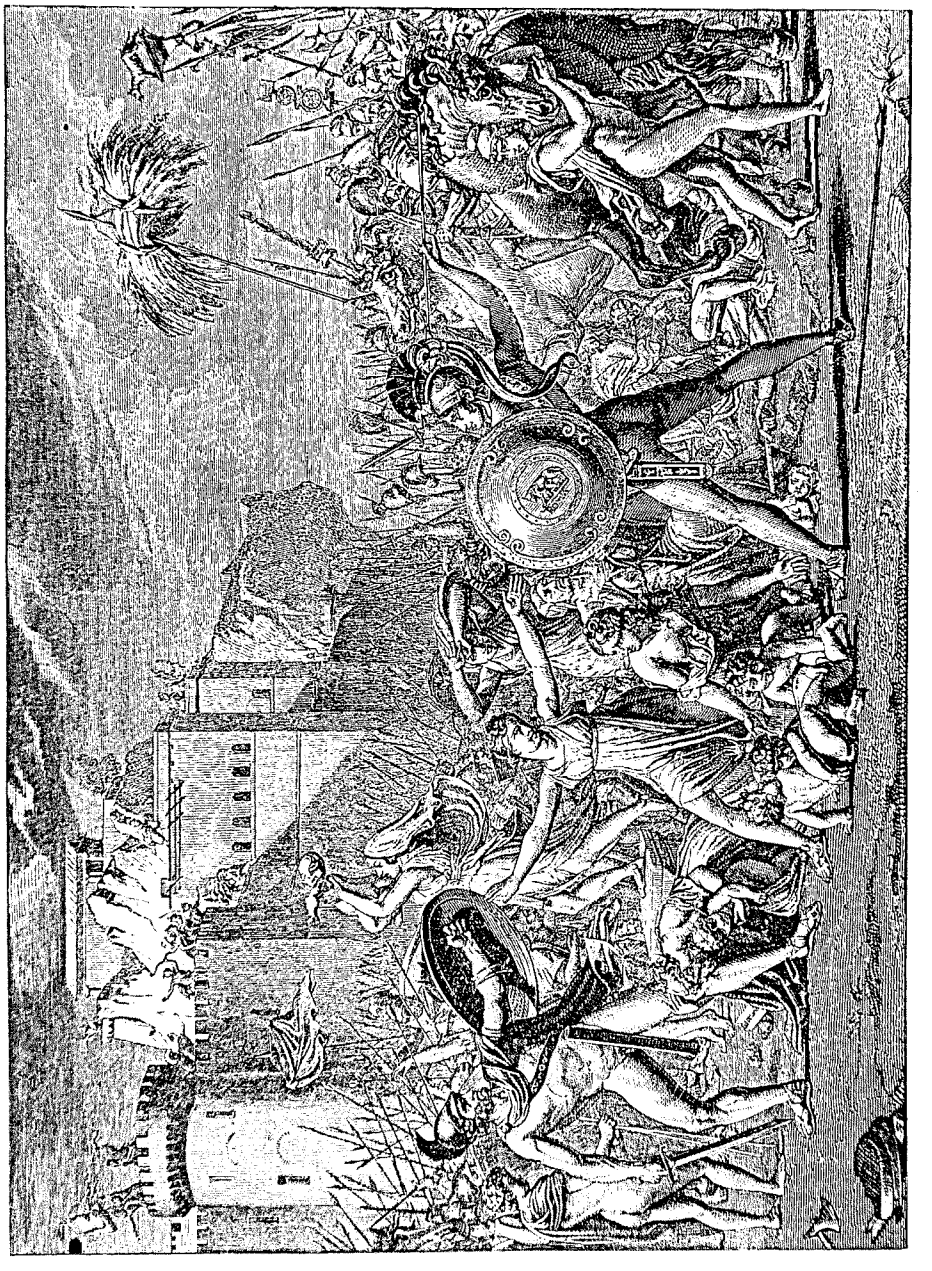


DAVID. — LA MORT DE MARAT.

veau manifeste. Enfin après son second retour en France, en 1787, il visite les Flandres. David dans le pays de Rubens! Poussa-t-il jusqu'aux Pays-Bas? Vit-il les œuvres de Rembrandt? Il est, en tous les cas, impossible qu'il n'ait point vu Rubens, et les grands primitifs Van Eyck, Roger de la Pasture, Memling! Rien de tout cela n'agit sur lui; son système était fait et construit de toutes pièces. Il ne pouvait plus se déjuger, étant chef d'école incurablement.

En 1789, il peignait le tableau de *Brutus et ses fils*, et non seulement c'était le chef d'école, mais encore on pourrait dire que c'était déjà le révolutionnaire,

le républicain fougueux, qui avait choisi et austèrement traité ce sujet. Cependant, il était protégé par le comte d'Artois qui lui avait commandé les *Amours de Pâris et d'Hélène*; mais il était impossible qu'avec l'absolue logique, la belle



DAVID. — LES SABINES.

rigidité d'idées et de principes qui régna pendant toute la première partie de sa vie, David ne fût pas un révolutionnaire en tout et pour tout et n'adoptât pas avec ardeur les principes de la Révolution. Il sort de notre programme de rappeler par le détail le rôle qu'il joua comme conventionnel, ses rapports

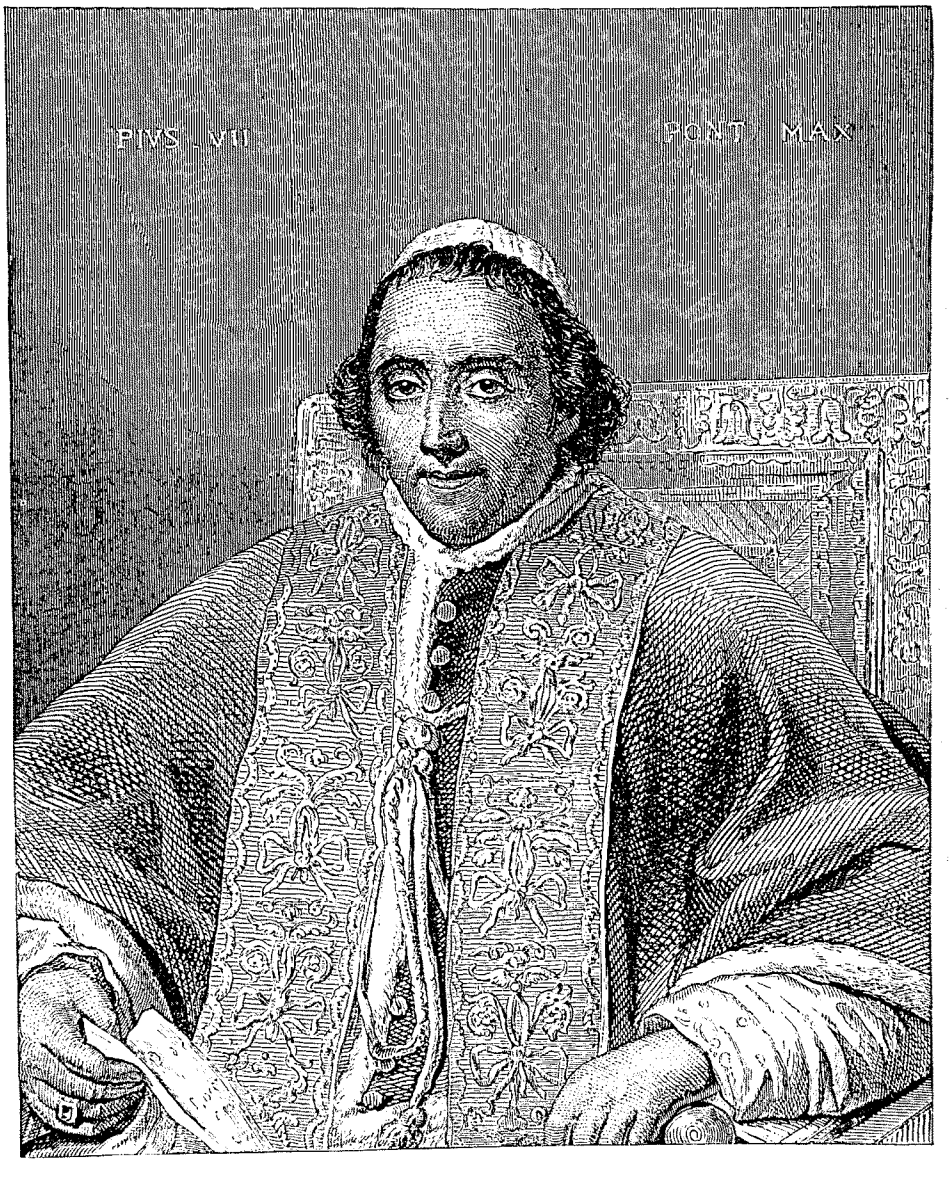
avec Robespierre, Marat, etc. A ce moment il fut encore plus un personnage politique, remuant, déclamatoire, qu'un peintre. Toutefois, comme application directe de sa politique à son art, il faut au moins rappeler qu'il fut l'auteur de divers projets et propositions adoptés par la Convention, tels que la création d'un jury national, la réorganisation de la commission du Muséum, etc. ; il faut aussi faire au moins allusion à ses programmes de fête de l'Être suprême et autres où l'on trouve des idées qui ne manquent pas de grandeur, encore plus d'absurdités et même des traits de pur vandalisme à l'égard de l'ancien art français. Enfin, c'est presque comme homme politique que, saisissant crayons et pinceaux, il retraça les portraits de Lepelletier de Saint-Fargeau et de Marat assassinés. Et ici, comme nous aurons encore l'occasion de le remarquer à propos de ses autres portraits, il produisait des images fortes, saisissantes, admirables, parce qu'à cette minute-là, il ne pensait point à ses systèmes, mais qu'il n'avait en vue que de mettre toute la puissance, toute l'éloquence de son tempérament dans des images *vivantes*, si l'on peut employer ce mot à propos de portraits de morts, et pourtant il n'est pas d'autre expression qui vous vienne à la pensée.

Ce portrait de Marat dans sa baignoire, pendant tout d'un côté, exsangue, les yeux à demi-clos, il est peu de gens s'intéressant à l'art qui ne l'aient vu à Paris et qui n'en aient gardé une impression inoubliable. Rien n'est plus réel, on dirait plus naturaliste, et rien n'est plus émouvant. C'est la nature même, la nature seule, et pourtant par la seule sincérité de l'exécution, surprenante de sobriété, par la rigueur terrible de cette sorte de procès-verbal rédigé par un grand artiste, le portrait de Marat cause un choc aussi fort, laisse un souvenir aussi durable que les très grandes œuvres non point simplement de document, mais d'invention. Les amateurs de belles choses sont égoïstes et se soucient peu des secousses qui troublèrent la sécurité de leurs pères : nous serions tenté de dire qu'après tout il est fort heureux que David ait été entraîné à jouer dans la Révolution un rôle aussi fougueux, parfois aussi absurde, et même à certain point de vue funeste en ce ce qui concerne l'art, du moment que l'ensemble de ces circonstances nous a valu ce portrait de Marat.

David, plus heureux que ses amis, sortit sain et sauf du mouvement révolutionnaire. Pourtant il connut la persécution et la captivité. Au 9 Thermidor il fut décrété d'accusation et enfermé au Luxembourg où il resta quatre mois ; puis le 9 prairial an III, il fut de nouveau arrêté et incarcéré pendant trois mois. La prison d'ailleurs ne pouvait guère lui inspirer d'autre sentiment que celui de la reconnaissance, puisque c'est là qu'il ébaucha et médita un de ses tableaux des plus célèbres, un de ceux dont le succès devait être parmi les plus grands de son temps : *Les Sabines arrêtant le combat des Romains et des Sabins*.

A sa sortie de prison, David ne devait pas tarder à commencer une tout autre vie : le révolutionnaire allait devenir l'admirateur servile, et pour dire le mot

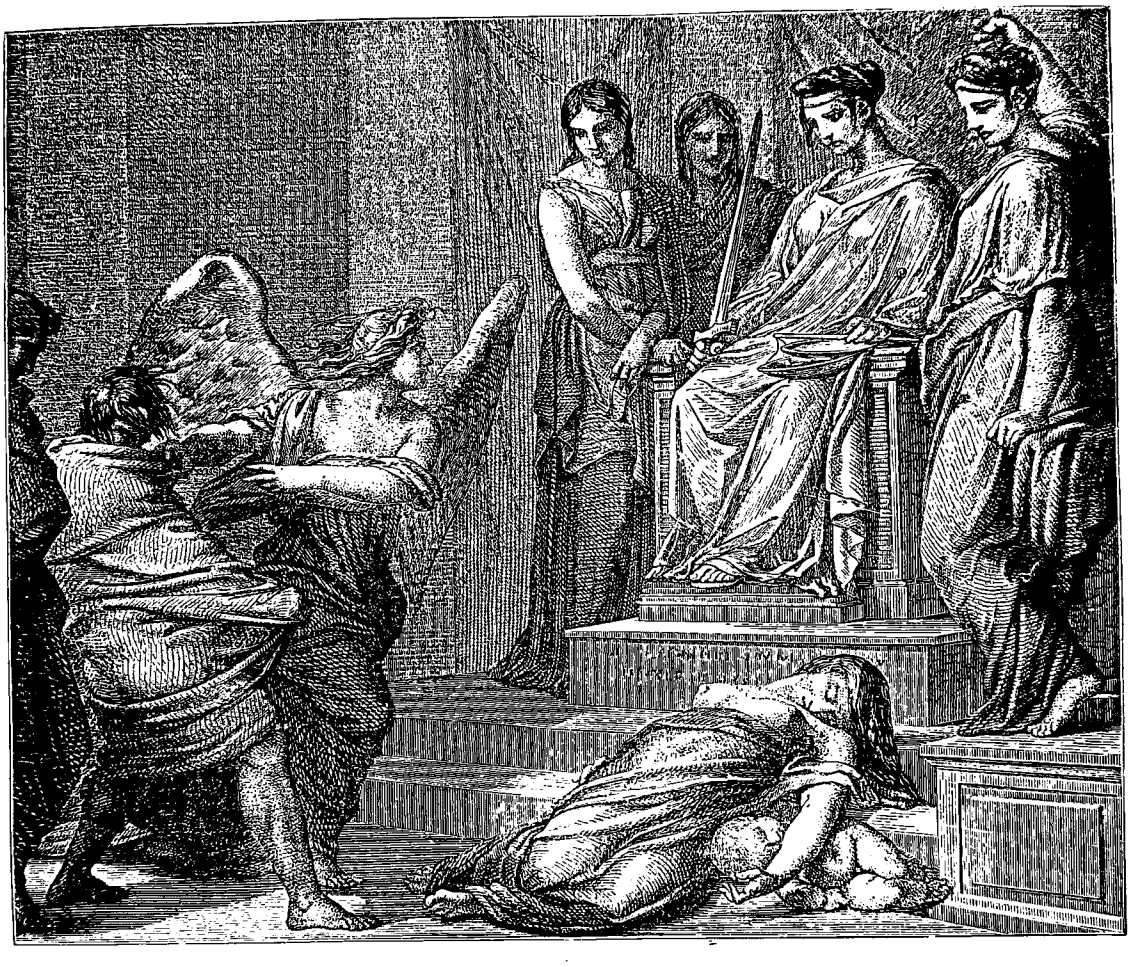
sans ménagements, le courtisan d'un homme, ce qui est bien le contraire absolu de toute idée républicaine. Celui qui avait voté la mort du « tyran » Louis XVI allait se prosterner devant un maître autrement moins débonnaire,



DAVID. — PIE VII.

Bonaparte. Il est vrai que le général devenu premier consul, puis empereur, devait flatter considérablement la vanité de David, et lui accorder de grands honneurs : c'est une explication, et elle est fort humaine ; mais ce n'est pas, en revanche, une raison pour que nous admirions le caractère de David. Pour les hommes qui se sont déclarés intraitables, incorruptibles, on n'est pas tenu

à l'indulgence qu'on doit avoir à l'égard des faiblesses du commun des hommes. Et si l'on trouvait qu'au contraire nous sommes trop rigoureux envers un homme de génie, nous nous contenterions de rapprocher de la conduite de David celle de Beethoven qui, fasciné aussi par la gloire naissante de Bonaparte, lui



PRUD'HON. — LA VENGEANCE DIVINE TRAINANT LE CRIME DEVANT LA JUSTICE HUMAINE.

avait dédié la *Symphonie héroïque*, mais qui arracha la dédicace le jour où Bonaparte fut proclamé empereur.

Quand on lit le récit de la première visite de Bonaparte à l'atelier de David, on croit beaucoup plus assister à une scène de comédie qu'être le témoin d'une conversion soudaine. C'est l'antiquité qui paie les frais de la contradiction que les élèves de David n'auraient pas manqué plus tard de remarquer chez l'ancien conventionnel. « Ah ! mes amis, s'écrie-t-il, c'est un homme à qui l'antiquité aurait élevé des autels. Bonaparte est mon héros ! »

Comédie encore, et cette fois sans hésitation possible, les conversations entre

le « héros » et son peintre ; le général disant qu'il n'est pas nécessaire qu'il pose devant David : « Alexandre n'a certainement pas posé devant Apelle. Ce que la postérité demande, c'est qu'on lui transmette non pas la ressemblance des



PRUD'HON. — LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME.

conquérants, mais leur caractère. » Et David devenu tout à fait courtisan et même assez plat, s'écriant : « Vous m'apprenez l'art de peindre ! »

Comédie enfin, jouée cette fois par l'empereur Napoléon devant le tableau

du *Sacre*, lorsqu'il se promène pendant une heure devant le tableau sans mot dire et finit par se découvrir devant l'artiste et lui faire un beau salut. Comédie pompeuse et noble si l'on veut, mais comédie.

C'est en 1799 que David acheva le tableau des *Sabines*, qu'il exposa dans la salle actuellement occupée au Louvre par les pastels. Ce fut un des plus grands succès que peintre puisse connaître. Quant au *Sacre* et à la *Distribution des aigles*, ils furent commandés à l'artiste par l'empereur, qui l'avait nommé son premier peintre. Il devait y avoir un ensemble de quatre grands tableaux de ce genre : l'*Entrée de Napoléon à l'Hôtel de Ville* et l'*Intronisation de Napoléon dans l'église Notre-Dame*, qui devaient compléter la série, ne furent pas exécutés.

Voici David comblé d'honneurs ; il connaît une fortune réservée à bien peu de révolutionnaires, celle de profiter de la révolution déterminée par eux, d'assister au triomphe de leurs idées, et de ne pas mourir au milieu des ruines qu'ils ont faites. Il put jouir de cette situation tant que dura le succès de son héros et de son maître. La dictature que Napoléon exerça dans l'ordre social et politique, David l'exerça dans l'ordre artistique ; il fut véritablement un despote et de tous le plus détestable, intolérant, hargneux, ne laissant rien passer, n'accordant rien, réprimant impitoyablement la plus légère velléité d'indépendance, et régnant sur une des plus antipathiques écoles de peinture que nous ayons connue. Non point la plus mauvaise de toutes, car ce prix de la prétention niaise, de la sécheresse, et de la laide et maussade peinture, il était réservé à l'école issue directement de celle de David, de le remporter ; de telle sorte que si David n'est pas précisément le père des plus ridicules erreurs qu'ait commises à un moment l'école française, il en est du moins le grand-père.

Il y aurait un curieux rapprochement à faire entre la décadence de la peinture, au point de la seule beauté du métier, toute discussion esthétique mise à part, et au contraire la résistance, sous l'empire, de l'art de l'ameublement. L'art de bien peindre se perd et renaît facilement. L'art de bien mettre en œuvre les matières est plus long à tuer, mais plus difficile à ressusciter.

L'œuvre de David n'a aucun charme, mais elle est surprenante de clarté, de savoir et de force ; il ne faut point demander à cet homme l'émotion, mais la volonté ; sa peinture ne connaît ni le mystère, ni l'esprit, deux qualités si séduisantes de cet art. On aurait même fort indigné David et ses admirateurs en disant, — et pourtant rien n'est plus vrai, — que le *style*, auquel ce peintre prétendait par-dessus toutes choses est absent de son dessin et de sa peinture, tant l'un et l'autre sont prosaïques et littéraux. Il suffirait de placer à côté d'un tableau de David la moindre toile de Poussin pour comprendre tout aussitôt la portée de cette observation. Ici apparaîtrait aussitôt le caractère d'une création, là ne demeurerait que l'exactitude d'une copie, et il suffit de poser

les deux termes pour se rendre compte tout de suite de quel côté est l'art.

Mais alors que reste-t-il à David ? Nous l'avons dit : deux choses considérables : la volonté et la clarté qui développées à ce degré deviennent presque merveilleuses, et qui font de David une sorte de phénomène. On peut voir en lui un artiste qui a poussé presque jusqu'au plus monstrueux, deux des principales qualités de l'esprit français, mais qui chez les autres maîtres se complètent presque toujours par l'esprit, la séduction, l'imagination ou la véritable grandeur. Esprit médiocre, absolument dépourvu d'imagination, David a cultivé avec une opiniâtreté extraordinaire ce qu'il sentait en lui de véritablement fort.



PRUD'HON. — ZÉPHYRE.

C'est de la culture forcée ; son art est assimilable à ces fleurs que des horticulteurs persévérants amènent à un degré de grosseur et de régularité qui étonne, mais rebute en même temps, car ces fleurs orgueilleuses désignées pour remporter le prix, n'ont point de parfum.

Si nous examinons l'œuvre de David, nous serons vite amené à faire deux parts distinctes ; dans l'une se rangeront tous les tableaux célèbres inspirés par l'esprit systématique, les démonstrations, les choses où David croyait avoir mis une leçon profonde ; dans l'autre prendront place les morceaux qu'il peignait sans autre intention que celle de bien peindre, les portraits ou ensembles de portraits exécutés par un savant et énergique ouvrier. Si prônées que soient les premières, quelque place qu'elles aient tenu dans l'histoire, quelque célébrité

qu'elles aient conservé dans le public, ce n'est pas devant celles-là que nous aimerons à nous arrêter. Les autres, au contraire, devront être considérées comme de premier ordre. Et la cause de cette supériorité est bien simple : dans les premières David a mis surtout ses idées ; dans les autres il a mis quelque chose de naturellement bien supérieur : ses dons.

Voici les *Horaces*, les *Sabines* et *Léonidas* ; voici d'autre part le *Marat*, le *Sacre*, ou le portrait du *Conventionnel Gérard et de sa famille* (musée du Mans) ou encore ceux de *Madame Récamier*, de *Madame Chalgrin*, du *Pape Pie VII.* Les grandes pages que nous venons de nommer d'abord, ne dégagent que de la froideur et de l'ennui. L'artiste a voulu les faire héroïques et il n'a réussi qu'à les faire inhumaines. Peu nous importe que dans ces statues peintes, la correction la plus rigoureuse ne trouve aucune faute à reprendre. Qu'est-ce que cela peut nous faire que ces figures impersonnelles, inspirées par ou plutôt copiées sur les monuments de l'antiquité soient sévèrement dessinées, sagement peintes, du moment qu'elles nous glacent? Et encore y aurait-il lieu de discuter si c'est là avoir bien compris l'art antique, qui était au contraire la vie elle-même, et qui offrait tous les aspects, y compris le spirituel, le gai, l'abandonné, l'entraînant. Mais il faut laisser là cette matière à dissertation, pour ne pas tomber, par un autre côté, dans le même travers que David.

Le *Sacre*, que l'on peut maintenant apprécier au Louvre, est un magnifique ensemble de portraits, et c'est en soi-même le portrait d'une époque. L'empire n'aura jamais été mieux représenté et caractérisé dans le faste d'une bourgeoisie qui cherche à se réorganiser aristocratie, dans son luxe de société et de gouvernement de parvenus épiques. Le groupe des dames de la cour, celui des chambellans si empanachés, si chamarrés, au milieu desquels se distingue l'ironique figure de Talleyrand, puis le portrait de ce pape et de ces prélats, celui de l'empereur enfin, pâle, pincé et volontaire, voilà quelques-unes des plus belles parties de cette œuvre; mais il faut faire remarquer combien toutes ces parties se tiennent, se relient les unes aux autres, avec quelle heureuse ténacité le peintre a mené à bonne fin cette vaste machine, où l'on ne peut pas reprendre une faiblesse, pas une lacune, et qui présente tant de morceaux éclatants. L'harmonie générale du *Sacre* est sévère, froide, comme métallique, malgré les satins blancs, les ors, les velours rouges, mais c'est une puissante harmonie.

Dans la *Distribution des aigles*, il y a une intention de style plus marquée; évidemment le peintre a voulu faire des figures héroïques de ces grands diables d'officiers qui s'avancent sur la pointe du pied avec des allures de superbes danseurs; un homme comme David pouvait seul éviter le ridicule avec de pareils gestes et une pareille emphase. C'est encore une superbe composition, malgré ses boursouflures ; il n'y a pas lieu de regretter les figures allégoriques dont David voulait la rehausser et auxquelles il renonça la mort dans l'âme sur l'ordre

formel de l'empereur. Croirait-on que le *Sacre* « n'empoigna » pas beaucoup le peintre tout d'abord? Ce n'est que dans une période assez avancée de son



PRUD'HON. — L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.

travail qu'il déclara, non sans quelque nuance de surprise, trouver dans tous ces costumes et cette cérémonie de son propre temps plus de matière à faire une œuvre d'art qu'il ne s'y serait attendu? C'est bien toujours le même théoricien étonné de voir la vie souffleter la mort, et qui plus tard devait amère-

ment reprocher à Gros... mais il faut garder ceci pour tout à l'heure.

Qui aura exprimé le caractère de cette centaine de portraits réunis sur une même toile aura dit en même temps l'intérêt puissant des autres portraits en prose de David. Nous en avons cité quelques-uns des plus beaux; le musée de Toulon possède aussi celui des *Filles de Joseph Bonaparte;* le musée de Versailles, le portrait équestre, si connu, de Bonaparte franchissant les Alpes, etc. Enfin, on doit citer deux petits morceaux du musée de Bruxelles : un portrait de jeune garçon et un du compositeur De Vienne intéressants en eux-mêmes, mais plus encore parce que, placés-là, ils rappellent la dernière période de la carrière de David.

C'est à Bruxelles, en effet, que David exilé devait finir ses jours (1816-1825). Du moins demeurait-il fidèle au souvenir de l'homme qui l'avait « converti ». De Bruxelles, David ne laissa pas de diriger l'école française, et comme nous le verrons, de conserver intact son fanatisme pour son antiquité, et d'exhorter des élèves dociles à se garder des funestes doctrines — qui allaient être si salutaires à la peinture française.

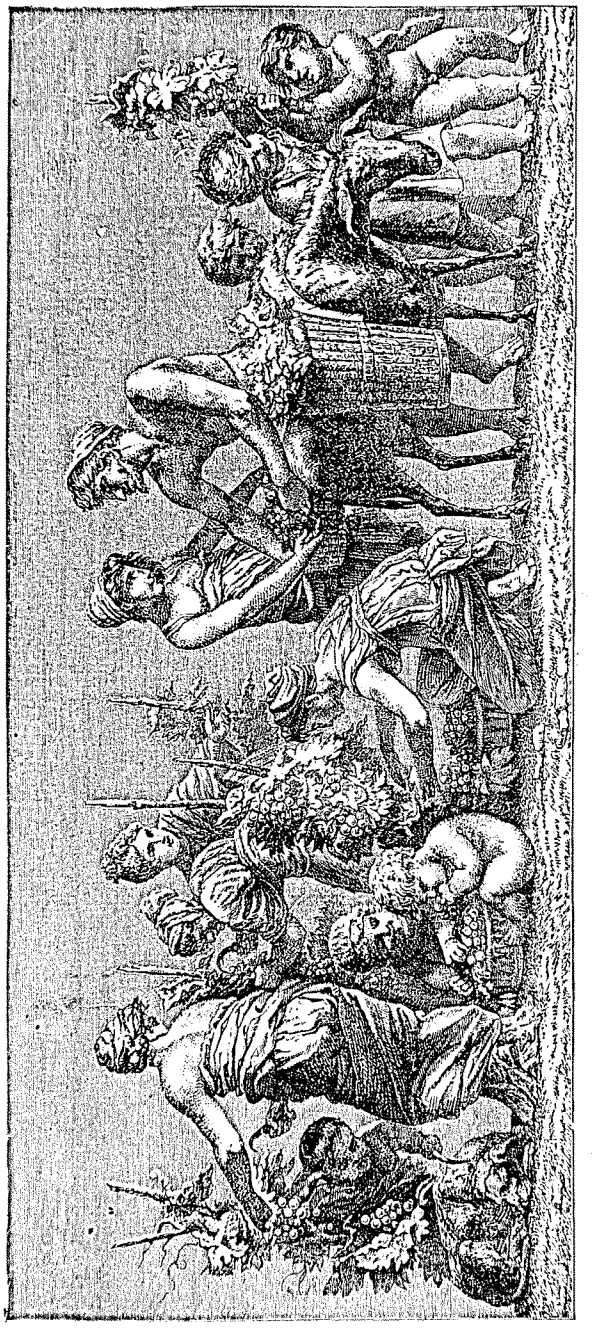
Avant de dire quelques mots de cette école de David, nous pouvons bien nous reposer, nous dirions presque nous désaltérer, en parlant de Prud'hon, et s'il vient se placer en ce chapitre, c'est beaucoup moins pour nous fournir un contraste que pour nous éviter de la fatigue.

En face de David chef d'école se dresse Prud'hon isolé. Il n'est et ne peut être qu'un isolé; il n'a rien du chef d'école; il a cent fois trop de charme. Dans une telle époque et avec de tels rivaux, qui le suivrait? Puis, comment le suivre? Tout ce qu'il y a d'exquis dans ce qu'il fait ne saurait s'exprimer en formules; cela ne s'enseigne point comme la copie d'une statue romaine; ne se prescrit point comme la sécheresse et la roideur, choses qui peuvent toujours se transmettre. David l'appelle dédaigneusement « le Boucher de son temps ». Ce ne serait pas une injure, à notre gré; mais Prud'hon est bien autre chose; par une méprise piquante, David ne s'est pas aperçu que Prud'hon était bien plus près que lui du sentiment antique, par tempérament, par expression, par la moindre touche de son pinceau. Un païen délicieux a vécu en même temps que lui, il l'a méconnu.

Nous ne pouvons résister, avant toute indication biographique, à l'envie de citer d'abord un passage de sa correspondance. Dans cette lettre écrite de Rome au moment où il fait son éducation artistique, le jeune homme nous met au courant de la rencontre décisive qu'il fit et nous donne du coup tout le portrait de son âme. On ne comprendra que mieux, après cela, tout ce qui pourra être dit de son caractère ou de son œuvre.

« Je sors de voir tout fraîchement les admirables tapisseries exécutées autrefois sur les cartons du fameux Raphaël; sans contredit c'est, selon moi, ce qu'il

a fait de plus beau, de mieux senti et de plus expressif; mais quelqu'un qui l'a surpassé bien au delà dans la pensée, la justesse de la réflexion et du senti-



PRUD'HON. — LES VENDANGES.

ment, et de plus dans le précis, le moelleux et la force d'exécution, et dans l'entente du clair-obscur et de la perspective, etc., c'est l'inimitable Léonard de Vinci, le père, le prince et le premier de tous les peintres, d'après lequel on voit également une seule tapisserie exécutée sur sa fameuse *Cœne* peinte à Milan

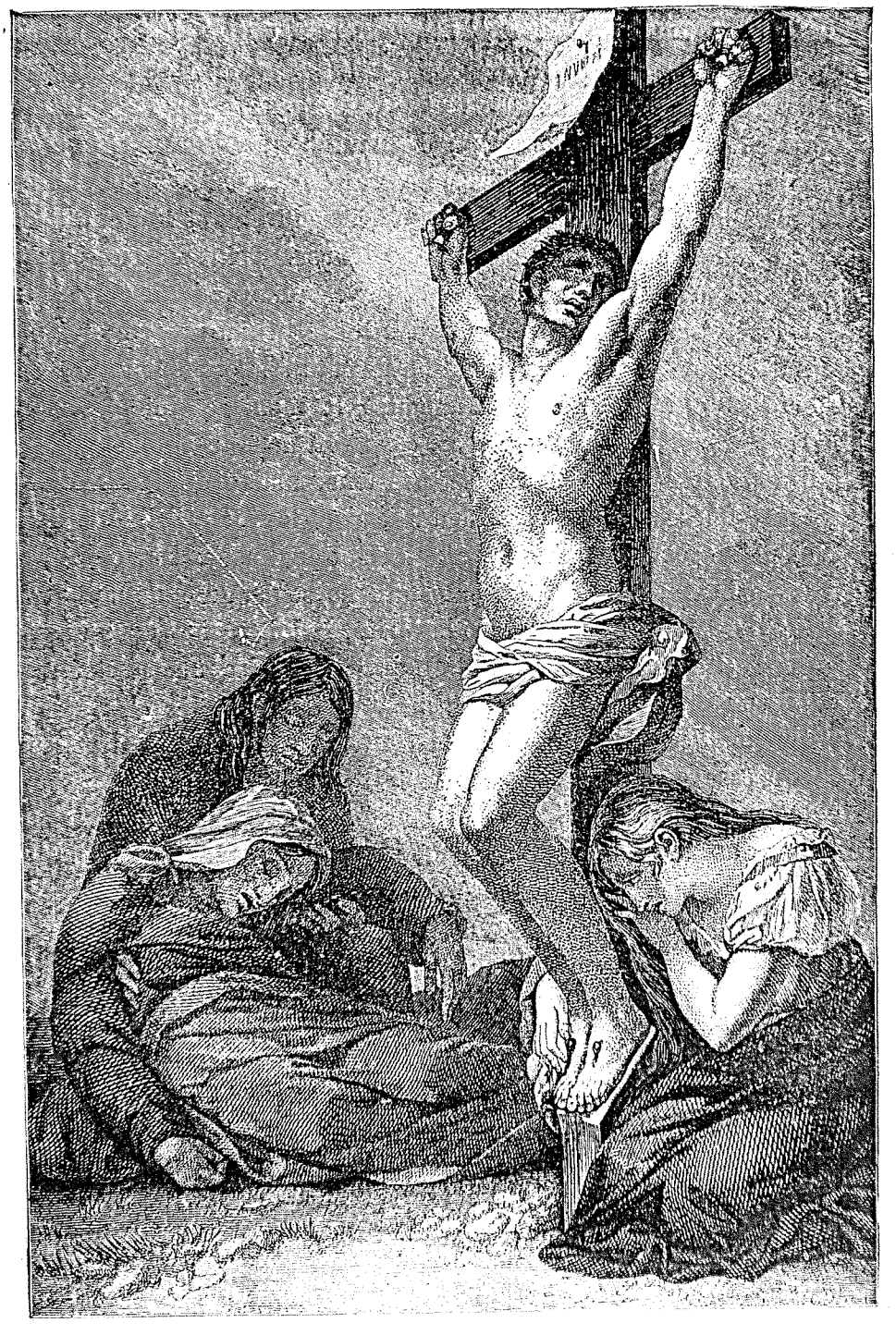
dans un réfectoire de Dominicains. Ce tableau est le premier tableau du monde et le chef-d'œuvre de la peinture; toutes les parties de l'art s'y trouvent réunies au degré le plus sublime; lorsqu'on est devant, on ne se lasse pas d'admirer soit le tout ensemble, soit chaque détail en particulier. C'est une source inta-



PRUD'HON. — MADEMOISELLE MAYER.

rissable d'études et de réflexions : la vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie au point d'égaler ou de surpasser Raphaël même, puisque tout y est réuni; cependant peu de personnes y font attention non seulement à ce tableau, mais en général à tout ce que l'on voit de Léonard; ou le mérite de ce grand homme est trop au-dessus de leur intelligence, ou ce qu'il a fait est trop parfait pour qu'il leur vienne à la pensée d'oser jamais approcher

de sa manière, leur paraissant comme une chose absolument impossible. Cet



PRUD'HON. — LE CHRIST EN CROIX.

homme rare joignait au génie le plus sublime, un raisonnement juste et une

spéculation profonde, choses qui se rencontrent rarement en une même tête, puisque le premier semble appartenir à un homme sanguin et le second paraît être le fait d'un homme froid et réfléchi... Pour moi je n'y vois que perfection, et c'est là mon maître et mon héros.»

Dans d'autres lettres Prud'hon après avoir professé ainsi ses admirations expliquait son esthétique déjà complète. Il parlait d'un « dessin ferme et grandement senti », de « draperies avec des plis grands et décidés et du repos dans les parties larges » ; il voulait aussi : « un effet vigoureux et tranquille afin de faire briller davantage le mouvement des figures. Point de ces clinquants de lumière qui fatiguent l'œil et empêchent le spectateur de jouir doucement de l'objet qu'on lui présente. Laissez le clinquant et le brillant à ceux qui privent leurs figures d'âme et de sentiment et qui ne savent ni émouvoir ni intéresser. »

Et ceci encore qui opposait directement à la manière vide et affectée de l'école, la propre conception de Prud'hon : « On voit dans les tableaux et sur les théâtres des hommes qui montrent des passions, mais qui, faute d'avoir le caractère propre de ceux qu'ils représentent, n'ont toujours l'air que de jouer la comédie ou de singer ceux qu'ils devraient être; de plus, au lieu de ce charme de couleur et ce beau contraste de teintes qui ne sont que clinquant et qui ne font que l'effet d'un mensonge et non de la vérité, il doit régner dans un tableau un ton doux et tranquille, mais vigoureux, qui plaise au spectateur sans l'éblouir et laisse l'âme jouir de tout ce qui l'affecte. »

Ainsi s'exprimait cet humble fils de maçon, cette âme qui ne dégageait pas moins de tendresse qu'elle n'en sollicitait. C'est un contraste absolu avec David. Ni les modèles, ni le but, ni la façon de sentir et de concevoir ne sont les mêmes. Pourtant Prud'hon a bien les idées de son temps, les idées politiques et philosophiques; mais c'est la nature qui est exceptionnelle. L'éducation ne l'explique qu'en partie et il reste toujours le mystère qui préside à cette rareté, la naissance d'un homme exquis.

Prud'hon était né en 1758 à Cluny ; il était de la plus pauvre extraction, le treizième enfant d'un maçon. Ce père meurt peu de temps après la naissance de Pierre, et c'est la tranquillité d'un cloître qui reçoit et forme l'enfant : les religieux de l'abbaye de Cluny le recueillent et font son éducation. Une vocation pour les arts du dessin perce déjà impérieusement; le petit Prud'hon dessine, charbonne, sculpte même, le bois, et jusqu'au savon; et toujours il revient à ces tableaux de la chapelle qu'il voudrait bien imiter, mais dont tous les rudimentaires moyens qu'il emploie ne peuvent atteindre l'éclat. Un jour qu'il se désespère d'y arriver, un Père passe près de lui, dit ces mots : « Vous ne réussirez pas ainsi, mon enfant, ces tableaux sont peints à l'huile; » et le jeune garçon ignorant de tout ce qui concerne la peinture, mais guidé par un instinct irrésistible, retrouve, reconstitue le procédé sans aucune autre

indication et le fait servir à ses premiers balbutiements d'imagier. L'évêque de Mâcon, Mgr Moreau, entend parler de cet enfant prodige, s'intéresse à lui et



PRUD'HON. — LA FAMILLE MALHEUREUSE.

l'envoie à l'école de peinture de Dijon dirigé par Devosge ; Prud'hon vient ensuite continuer ses études à Paris où il passe trois ans (1780-1783). En 1785 il remporte le prix institué par les états de Bourgogne, qui permettait au lauréat d'aller en Italie. C'est là que Léonard de Vinci, et Corrège aussi, faut-il ajouter,

l'éclairèrent et lui révélèrent son propre talent. Mais que d'épreuves lui étaient réservées !

En 1789 Prud'hon était de retour à Paris, inconnu, sans ressources, et forcé d'accomplir un dur labeur pour nourrir les siens : il s'était marié à l'âge de dix-neuf ans ; il avait des enfants, une mauvaise femme : les soucis et les chagrins de cette union le poursuivirent partout, en Italie, à Paris, en Franche-Comté où il alla vivre deux ans, de 1794 à 1796, et le harcelèrent encore pendant des années lorsqu'il revint à Paris, et lors même qu'il commença de connaître la célébrité et les louanges.

Durant la période de lutte et de misère, à l'époque de la Révolution, il put gagner sa vie à mille et un travaux de métier, travaux ingrats pour tout autre, mais qui étaient pour lui un exercice de son génie, et où il trouvait moyen de laisser la marque de ses ravissantes facultés de grâce et de couleur. Voici des portraits en miniature ou au pastel, payés quelques écus, et l'on y voit un coloriste séduisant et neuf, un dessinateur qui modèle d'une façon extraordinairement aisée et puissante ; voici des en-têtes de lettres, des adresses de commerçants et d'industriels, jusqu'à des dessins pour les boîtes de confiseurs, et dans tout cela règne une charmante fantaisie, qui suivant le goût du temps se répand en curieuses et ingénieuses allégories, mais montre des arrangements délicieux, des compositions minuscules d'une grande allure, d'une exécution non seulement irréprochable, mais originale et captivante. Et dans un ordre qui paraît plus relevé, Prud'hon publie des illustrations de livres, notamment *Daphnis et Chloé*, pour Didot, mais qu'importe l'objet qui sert de prétexte au jet de sa fantaisie, au perfectionnement de son talent ? Il est possible de mettre autant d'art sur un couvercle de bonbonnière que dans l'illustration d'un chef-d'œuvre littéraire. Jusqu'à la fin de sa carrière l'artiste ne devait-il pas conserver cette maîtrise spéciale, et n'était-il pas chargé par la cour impériale de composer les ornements d'un berceau, d'une armoire à bijoux, d'une toilette, etc. ?

Peu à peu cependant la notoriété vint à Prud'hon, et les protections aussi, notamment celle de Frochot, le préfet de la Seine, grâce à qui lui fut donnée la commande du célèbre tableau de *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*.

Avec l'aisance et les commandes, un autre bonheur (qui devait être chèrement expié) arrivait enfin à Prud'hon : à l'âge de quarante-cinq ans il connaissait mademoiselle Constance Mayer et s'éprenait pour son élève d'une affection d'autant plus profonde que sa nature ardente et tendre n'avait jamais connu jusqu'ici de tendresse qui répondît à la sienne. Dans sa liaison avec Mademoiselle Mayer il trouvait aussi ce qui lui avait été constamment refusé : une compagne soumise à toutes ses idées, admiratrice de son talent, l'entourant de soins, lui donnant, en un mot, l'illusion d'un foyer. mademoiselle Mayer était tendre, gaie,

vive, exaltée et Prud'hon pouvait, pour ainsi dire, se mirer en elle, voir son propre caractère réfléchi en impétueux et en gracieux. Mademoiselle Mayer était peintre et peintre habile ; Prud'hon avec une extrême sollicitude s'appliquait à



PIERRE GUÉRIN. — OFFRANDE A ESCULAPE.

compléter et à perfectionner ses qualités. Des œuvres de la jeune femme nous n'aurons rien de bien long à dire ; on en peut voir deux spécimens au Louvre, la *Mère heureuse* et la *Mère abandonnée* : c'est un reflet de Prud'hon. Le revers de ce touchant roman fut des plus douloureux ; on sait que sous l'empire d'idées

noires mademoiselle Constance Mayer se tua, et que cette mort brisa Prud'hon qui n'y survécut que deux années traînées dans la maladie et le chagrin. Sa dernière œuvre fut l'admirable *Christ sur la croix*, du musée du Louvre; le peintre désespéré ne trouva un peu de consolation qu'à terminer cette toile profondément émouvante. On en trouvera ici la reproduction, mais il n'est pas de gravure qui en puisse rendre la déchirante harmonie. Tous les personnages sont accablés sous le poids d'une affreuse peine; ce sont des évanouissements, des sanglots éperdus; et ce Christ désespéré, crucifié tout près de terre, cette Vierge qui a perdu connaissance, jamais affliction humaine ou divine n'a été exprimée avec cette intensité par un artiste, sous la dictée même de la douleur!

Avant cette catastrophe Prud'hon avait connu une assez longue période de succès et d'aisance, et aussi de calme relatif. Il était, comme on l'a dit, un peu le « peintre intime » de la cour dont David était le peintre officiel; professeur de dessin de l'impératrice Marie-Louise (ce qui était à peu près une sinécure), membre de la Légion d'honneur et de l'Institut, recherché et apprécié par une fort belle société, on ne pourrait donc à aucun titre le représenter comme un méconnu, un incompris. Pour un isolé, c'est autre chose; il est même surprenant que les grâces de son imagination, les caresses de sa palette aient été goûtées dans un temps où la rigidité de David et de son école étaient à l'ordre du jour. Mais cela s'explique aisément si l'on remarque que la société impériale est sans doute pompeuse et représentative, mais qu'elle est aussi voluptueuse et sentimentale. Or dans l'œuvre de Prud'hon il y a deux éléments différents bien que très harmonieusement confondus : il y a une grâce et des qualités de peinture savoureuse qui sont de tous les temps et le rapprochent de ses grands modèles, Léonard et le Corrège, sans bien entendu qu'on puisse même songer à parler de pastiche tant les vertus de Prud'hon sont spontanées. Ce sont ces dons que nous goûtons et que tous les temps goûteront. Il y a ensuite le ton « sensible », allégorique, particulier à l'époque, répondant en même temps à son propre tour d'esprit et que Prud'hon grâce à sa nature impressionnable pouvait recevoir et rendre avec plus de force qu'aucun autre artiste : c'est ce côté qui lui valait la vogue auprès de ses contemporains, et que nous acceptons, parce qu'il est inséparable des façons d'exprimer.

Par un peintre médiocre, il n'y aurait rien de plus insupportable que les allégories perpétuelles, parfois trop simples, parfois trop tourmentées, ou encore que le point de départ d'une idée constamment mythologique, ou encore que le ton un peu pleurnichard des « familles malheureuses » et autres compositions de ce genre. Sous le pinceau, le crayon, ou le pastel de Prud'hon, cela devient une magie exquise, où le thème n'est plus rien, et où la symphonie seule, radieuse, apparaît. Alors que les autres peintres s'épuisaient dans la chimérique et abstraite recherche de la ligne, Prud'hon dessinait, modelait avec

de l'ombre et de la lumière, et comme on l'a depuis longtemps remarqué; à l'encontre des autres, son dessin allait de l'intérieur à l'extérieur des objets. Aussi les chairs nacrées qu'il peignait dans une délicate pénombre, ou dans de frais



PIERRE GUÉRIN. — MARCUS SEXTUS.

éclairages de printemps, ou dans de mystérieuses nuits azurées et argentées, vivaient et palpitaient. Quel contraste avec le peuple de statues immobilisées par ses rivaux! Et les beaux dessins aux crayons noir et blanc, sur le gros papier gris bleu! On s'étonne de la simplicité des moyens pour exprimer avec tant de force et de façon si complète. Si on les examine de près, ces dessins, ce n'est

qu'un peu de noir et de blanc frotté sur le papier, sans rien de précis ni d'arrêté, quelque chose de vague et de vaporeux ; à la distance convenable, les formes s'accusent, avec un accent merveilleux, sans fausse énergie comme sans mollesse, il n'y a pas une négligence dans ce qui paraissait si négligé. C'est un miracle de voir comment par exemple dans un bas-relief dont les personnages ne sont pas



PIERRE GUÉRIN. — CLYTEMNESTRE.

si grands que la moitié du doigt, ces petites figures se dessinent avec la perfection et le fini d'une statue antique, et grasses, baignées de lumière, vont, viennent et vivent avec vérité tout en demeurant l'émanation d'un beau rêve. C'est que Prud'hon s'était pénétré de ce principe si fécond, mais que l'on ne peut appliquer qu'avec l'aide d'un profond et sûr savoir : une des grandes beautés de l'art est de tout exprimer en simplifiant.

Prud'hon est donc avant tout un grand simplificateur et un grand harmoniste ; voilà pour les procédés ; quant aux éléments que ces procédés mettent en œuvre,



LETHIÈRE. — EXÉCUTION DES FILS DE BRUTUS.

ils en sont tout à la fois l'accompagnement et le point de départ. L'artiste ne s'est pas préoccupé de varier des types et des mouvements à l'infini; il savait fort bien que cette prétendue variété amène précisément la monotonie dans la confusion. C'est un heureux instinct qui pousse les grands artistes à revenir sans cesse sur les mêmes types et les mêmes accords, pour en tirer des effets toujours nouveaux et toujours profonds.

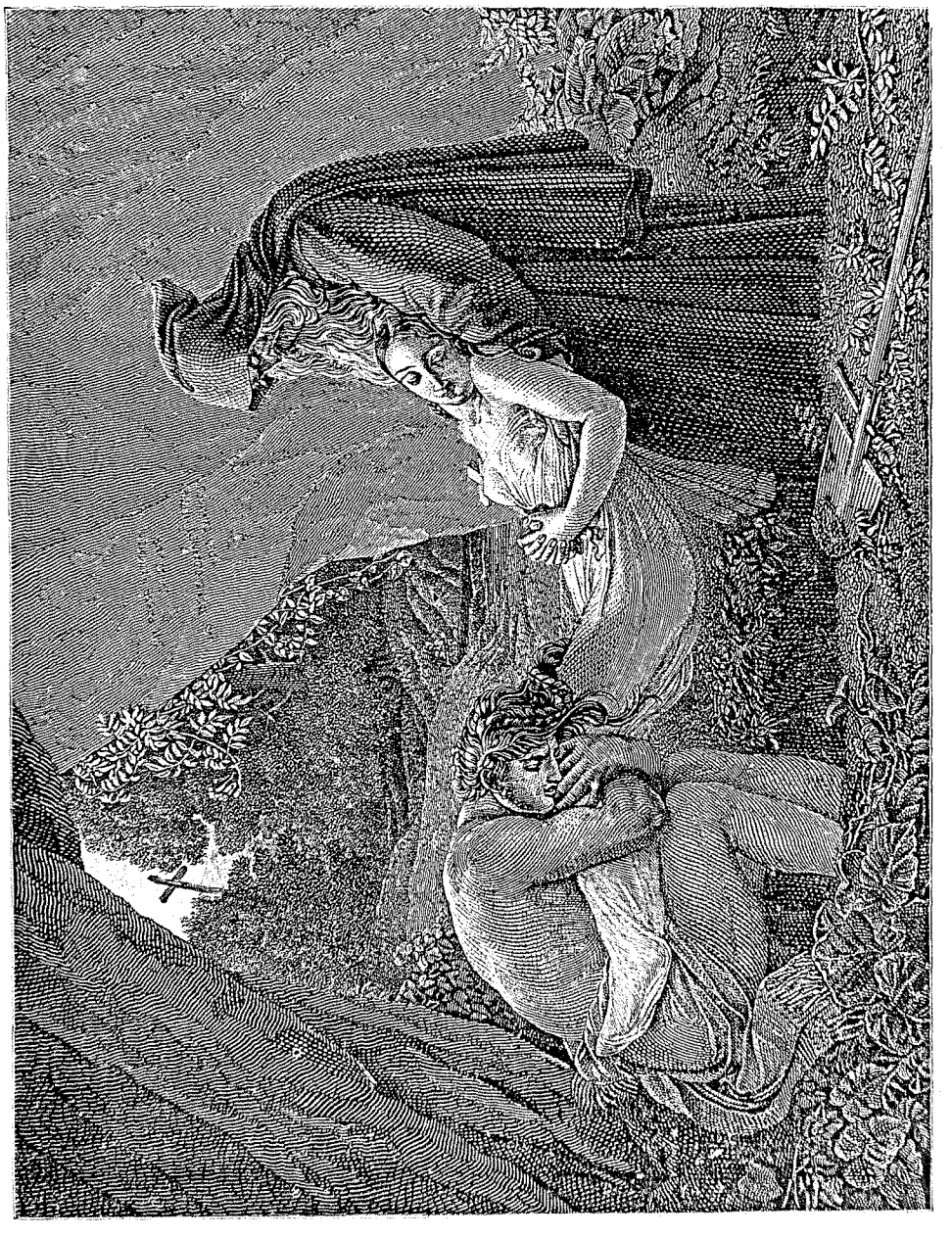
Le musée du Louvre possède les plus belles œuvres peintes du maître, ainsi qu'un bon nombre de dessins d'un grand prix; et bien que les collections particulières et certains musées des départements offrent des pièces admirables, on peut connaître Prud'hon tout entier quand on l'a bien étudié au musée.

Nous avons parlé du *Christ* qui à un certain point de vue est peut-être son chef-d'œuvre, et certainement un des chefs-d'œuvre de la peinture. Plus célèbre est l'allégorie de *la Justice et la Vengeance divine.* On peut même dire que c'est un des tableaux les plus célèbres du monde. Bien qu'on le connaisse à satiété, qu'il ait été vulgarisé par toutes sortes de médiocres ou mauvaises reproductions, il n'a rien perdu de sa force et de sa beauté. L'épreuve du temps a consacré l'œuvre; elle garde toujours la même élévation de pensée, le même mouvement furibond des deux figures vengeresses. Le criminel qu'un rien aurait suffi à rendre un personnage faux et mélodramatique demeure une conception puissante et farouche; enfin la peinture a conservé et il faut souhaiter qu'elle conserve longtemps encore contre les dommages du temps et ceux qui pourraient provenir de sa propre contexture son admirable contraste entre la flamme fumante des torches et cette pâle clarté nocturne qui vient baigner le corps étendu d'Abel, modelé et peint par un gran dmaître.

Autant ce tableau est farouche et tragique, autant le *Christ* est un poème d'accablement et de lamentation, autant les autres peintures du Louvre sont tendres, gracieuses et suaves d'harmonie. L'*Assomption de la Vierge* est comme un cantique très pur et très léger, et la Vierge en robe blanche et en manteau bleu, ainsi que les anges qui la soutiennent et l'environnent, ont des expressions ravissantes.

Mais une des œuvres les plus exquises de Prud'hon entrée au musée il y a peu d'années grâce à un legs de madame la duchesse de Sommariva, c'est l'*Enlèvement de Psyché.* Si l'on voulait bien nous permettre ce rapprochement qui n'est d'ailleurs qu'une simple constatation, nous pourrions faire remarquer que dans cette autre sorte d'assomption, la fable a plus heureusement encore inspiré le talent de Prud'hon que la religion. Il y avait là une grâce particulière, à la fois spiritualiste et légèrement sensuelle, qui plus qu'aucune autre devait être sentie vivement et exprimée avec bonheur par l'artiste. Psyché est endormie; elle était enveloppée d'une draperie bleue et d'un voile violet qui dans le mou-

vement ascensionnel s'écartent, sont le jouet du vent et laissent à découvert le corps admirable, au délicat modelé, dans une pose abandonnée d'une élégance incomparable. Des quatre Zéphyrs qui l'enlèvent, deux la regardent avec



GIRODET-TRIOSON. — FUNÉRAILLES D'ATALA

admiration, deux autres, plus petits, s'acquittent de leur tâche en badinant.

Il faut encore rappeler que le musée contient le très beau portrait de *Madame Jarre* en robe blanche et cachemire rouge, un des plus beaux comme peinture et en même temps un des plus caractéristiques de l'époque impériale ;

un portrait du naturaliste Brun-Nergaard ; enfin l'*Entrevue de Napoléon Ier et de François II après la bataille d'Austerlitz*, grande page savante et d'une belle tenue, mais qui n'offre pas l'intérêt ni l'attrait des autres. Nous avons déjà parlé de la belle collection de dessins et de pastels que possède encore le Louvre, et qu'il faudra étudier de près pour saisir Prud'hon dans son intimité, dans le jet même de son inspiration. Cette étude sera d'un grand profit et d'un grand charme pour ceux qui voudront la faire et la poursuivre jusque dans les collections particulières (Rouart, Groult, musées des départements). Nous ne pouvons non plus esquisser une liste de son œuvre peinte, qui contient tant de morceaux souriants et triomphants comme le *Zéphyre* qui se balance au bord de l'eau, ou tant de beaux portraits comme celui de *Madame Copia* ; heureux seulement si nous avons pu faire sentir la place exceptionnelle de Prud'hon dans l'école française et l'unique fraîcheur de son œuvre. Sans exagération ni amour-propre national, elle vient se placer à côté de celle de ses deux grands modèles Vinci et Corrège, parmi les génies les plus purs et les plus bienfaisants quand leur inspiration s'abandonne au sourire, les plus élevés et les plus consolants même quand elle émane de la douleur.

Nous avons déjà vu dans l'école française trop de belles et glorieuses œuvres et il nous en reste encore un trop grand nombre à indiquer, pour que nous nous arrêtions longuement à des noms demeurés célèbres, et à des œuvres jadis l'objet de longues discussions et d'amples critiques, mais qui maintenant nous laissent bien froids et semblent destinés à s'enfoncer peu à peu dans l'oubli.

Nous parlons surtout ici de certains élèves de David ou de certains maîtres qui marchèrent dans la même voie que lui, tels que Guérin, Gérard, Girodet, Lethière etc. ; on voit qu'il ne s'agit pas des moindres ; mais leurs toiles, pour tenir encore beaucoup de place dans les musées, en gardent beaucoup moins dans les préoccupations des artistes et des amateurs. Pourtant de grands honneurs leur furent rendus, ces toiles excitèrent des enthousiasmes, de longues discussions ; tous ces artistes groupèrent autour d'eux un grand nombre d'élèves ; ce fut en un mot une époque active, vivante, on dirait même des plus fiévreuses, si ce mot ne semblait pas étrange quand il s'agit d'œuvres pour nous si froides et qui nous paraissent garder si peu de fièvre. Certes l'histoire de l'art au temps de David et de son école serait encore curieuse à écrire par le menu ; elle offrirait bien des scènes piquantes et des types curieux. Mais dans une revue d'ensemble comme celle-ci, où d'ailleurs il s'agit moins encore des peintres que de la peinture, il nous faut surtout tenir compte des résultats, et nous avons à enregistrer et à commenter trop d'œuvres éternellement vivantes pour nous occuper longuement des œuvres déjà mortes.

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) n'est pas élève de David, mais un de ses

émules ; il alla plus loin que lui encore dans le conventionnel et le figé ; il avait été l'élève de Regnault (1754-1829), ce peintre si froid dont on connaît et dont on remarque encore, on ne sait trop pourquoi, les *Trois Grâces* de la galerie



GIRODET-TRIOSON. — UNE SCÈNE DU DÉLUGE.

La Caze. Guérin remporta de considérables succès, avec ces compositions froides et théâtrales : *Marcus Sextus*, *Phèdre et Hippolyte*, *Andromaque*, *Clytemnestre*. Une de ses toiles est pourtant charmante, et elle n'est pas appréciée comme elle le devrait, c'est la *Didon écoutant le récit d'Énée* ; la figure même de la reine de Carthage, malgré la marque de l'époque, le genre de peinture si apprêtée

et si lisse que Gros, feignant de croire que les personnages étaient en porcelaine, disait plaisamment : « Si j'entrais là dedans, je casserais tout » ; cette figure, disons-nous, est vraiment délicieuse de grâce et de langueur, et de beaucoup une des plus originales créations de l'art classique.

Quant à Guillon-Lethière (1760-1822) qui fut considéré comme un rival de David, occupa une situation considérable et fut directeur de l'Académie de France à Rome, nous ne pouvons plus le mentionner que pour la place énorme que ces deux grandes machines, *Brutus* et la *Mort de Virginie*, accaparent sur les murs du musée ; mais comment s'arrêter longuement sur cet élève de Doyen, alors que le maître lui-même, en son temps, ne nous retint guère?

Au premier rang des élèves de David se place Girodet-Trioson (1767-1824) de qui une des grandes préoccupations, dès son début, fut de ne pas ressembler à son maître. Aujourd'hui les différences nous paraissent beaucoup moins accusées qu'aux contemporains, et l'on ne s'étonne pas autrement que l'une de ses œuvres capitales (Girodet a relativement peu produit, étant de caractère inquiet, de tempérament nerveux et ayant le travail difficile), la *Scène du déluge* ait en 1810 contrebalancé le succès des *Sabines* et même remporté le prix sur ce tableau. Pour nous, cette composition plus torturée qu'énergique, plus criarde que colorée, n'évoque guère à notre esprit que la pensée d'une famille qui exécute un tour de force très difficile, — et le manque. Il y a plus de simplicité dans deux autres toiles : le *Sommeil d'Endymion* et les *Funérailles d'Atala*, trop connues pour être décrites ici. D'ailleurs, si la première paraît avoir quelque grâce, on n'a qu'à la rapprocher de n'importe quel morceau de Prud'hon, et l'on verra tout de suite combien elle paraîtra froide et mince. Si l'analyse en valait la peine, il ne serait pas malaisé de démontrer que le succès de ces deux peintures offre, entre autres éléments, une certaine somme de banalité agréablement déguisée. Lorsque David dut abandonner la France, Girodet fut un de ceux que l'on jugeait seuls dignes de recueillir la succession de son enseignement, seuls capables, par l'exemple, de maintenir dans les « saines doctrines » l'école française qui commençait à être agitée de quelque frémissement de révolte et qui allait se lancer dans des voies toutes nouvelles à la suite de Géricault — et de Gros, qui, comme nous le verrons bientôt, devait si malheureusement pour lui-même trembler devant son œuvre et désavouer ses propres fils.

Le baron Gérard (1770-1837) représente également l'élève soumis de David bien que celui-ci lui fît plus tard un très amer grief d'avoir pactisé avec la nouvelle école. Dans son œuvre, parfaitement raisonnable d'un bout à l'autre, nous ne sommes pas attirés par la moindre incartade géniale, le moindre petit coup de folie. Il nous faudrait délibérément sacrifier toutes ces pages qui n'ont que de la correction, depuis les toiles mythologiques (*Psyché et l'Amour*,

Daphnis et Chloé qui ne figure même plus au Louvre) jusqu'aux toiles d'histoire (*Bataille d'Austerlitz*, *Entrée de Henri IV dans Paris*, etc.), si d'autre part Gérard ne demeurait pas un de nos portraitistes plus remarquables, par le goût, la sobriété, l'élégance, enfin par ce je ne sais quoi de véritablement français qui s'impose en dépit d'une facture un peu mince et terne. Parmi ses plus beaux portraits, mentionnons ceux de *Madame Récamier*, celui d'*Isabey*



GIRODET-TRIOSON. — LE SOMMEIL D'ENDYMION.

avec sa fille, ceux de l'*Impératrice Marie-Louise*, de la *Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angely* d'un ravissant arrangement en noir et vert d'eau, de la *Marquise Visconti*. Ces quatre derniers sont au Louvre.

Nous aurons dans d'autres occasions et en étudiant d'autres écoles, matière à réitérer cette remarque : des peintres insupportables par l'affectation et le mauvais goût, ou plus simplement, comme Gérard, qui ne peuvent s'élever bien haut ni inventer dès qu'ils sont abandonnés à leur propre conception, deviennent soudain des artistes de premier ordre quand ils exécutent un portrait. Il ne serait pas exact d'en conclure qu'il est plus aisé d'être un bon portraitiste que d'aborder tout autre genre, et qu'on réussirait infailliblement à laisser des portraits durables rien qu'en apportant à la tâche des qua-

lités d'application et de conscience. Mais on peut supposer que, malgré les variations des modes et des goûts (qui redeviennent au bout d'un certain nombre d'années de nouveaux et plus piquants éléments d'intérêt), un artiste doué de savoir réel trouve dans une figure contemporaine, avec ses particularités, accentuées si c'est un homme, séduisantes et fines si c'est une femme, un



GÉRARD. — PSYCHÉ ET L'AMOUR.

aliment suffisant à son talent, un aliment qui ne trompe pas, n'égare point sa veine dans quelque poursuite chimérique ou sottement ambitieuse. En un mot, le portrait n'expose point un artiste savant et sans génie, à des erreurs de jugement. Pour nous l'ouvrage conserve sans adjonctions hétéroclites le mérite de la *chose bien faite*, en même temps que se dresse une fois de plus devant nous l'énigme éternellement attirante et éternellement variée de l'être humain.

Avec les trois ou quatre maîtres que nous venons de passer en revue, nous

aurons nommé les principales têtes de l'école de David (en mettant à part bien



GÉRARD. — PORTRAIT D'ISABEY.

entendu le baron Gros dont le cas est spécial et exige une plus longue étude).

Bien que le tableau de la peinture à cette époque soit loin d'être complet, les autres artistes ne motivent guère qu'une énumération plus rapide encore.

On ne trouve point, après les artistes ci-dessus nommés, grand'chose à citer dans la peinture d'histoire, et les oubliés dont on exhumerait les noms seraient peut-être dérangés de leur sommeil pour la première fois; leurs œuvres sont parfois l'ornement de musées de toutes petites villes, parfois elles décorent des édifices officiels; on pourrait constater de temps en temps qu'elles ne sont ni meilleures ni pires que celles dont elles furent inspirées ; c'est la répartition de l'oubli. Des noms évoquent encore l'impression d'une chose vaguement connue, tels ceux de Lebarbier (1738-1826), de Callet (1741-1823) qui ne sont ni tout à fait des peintres de « l'ancien régime », ni des peintres du XIXe siècle. La première partie de leur œuvre et de celle des peintres qui leur ressemblent accuse par sa fadeur l'influence des académiciens à la Natoire, la seconde partie par sa roideur l'influence de David. C'est le lot réservé à tous ceux qui suivent consciemment ou non la formule du jour. Combien d'artistes de notre temps, dont la personnalité est des plus connues, dont les œuvres atteignent des prix très élevés, ont les honneurs de la reproduction dans les journaux illustrés, doivent se résigner au même sort. Il y aura même de ces éclipses en plus grand nombre, la production étant bien moins modérée qu'elle ne l'était encore au temps dont nous nous occupons.

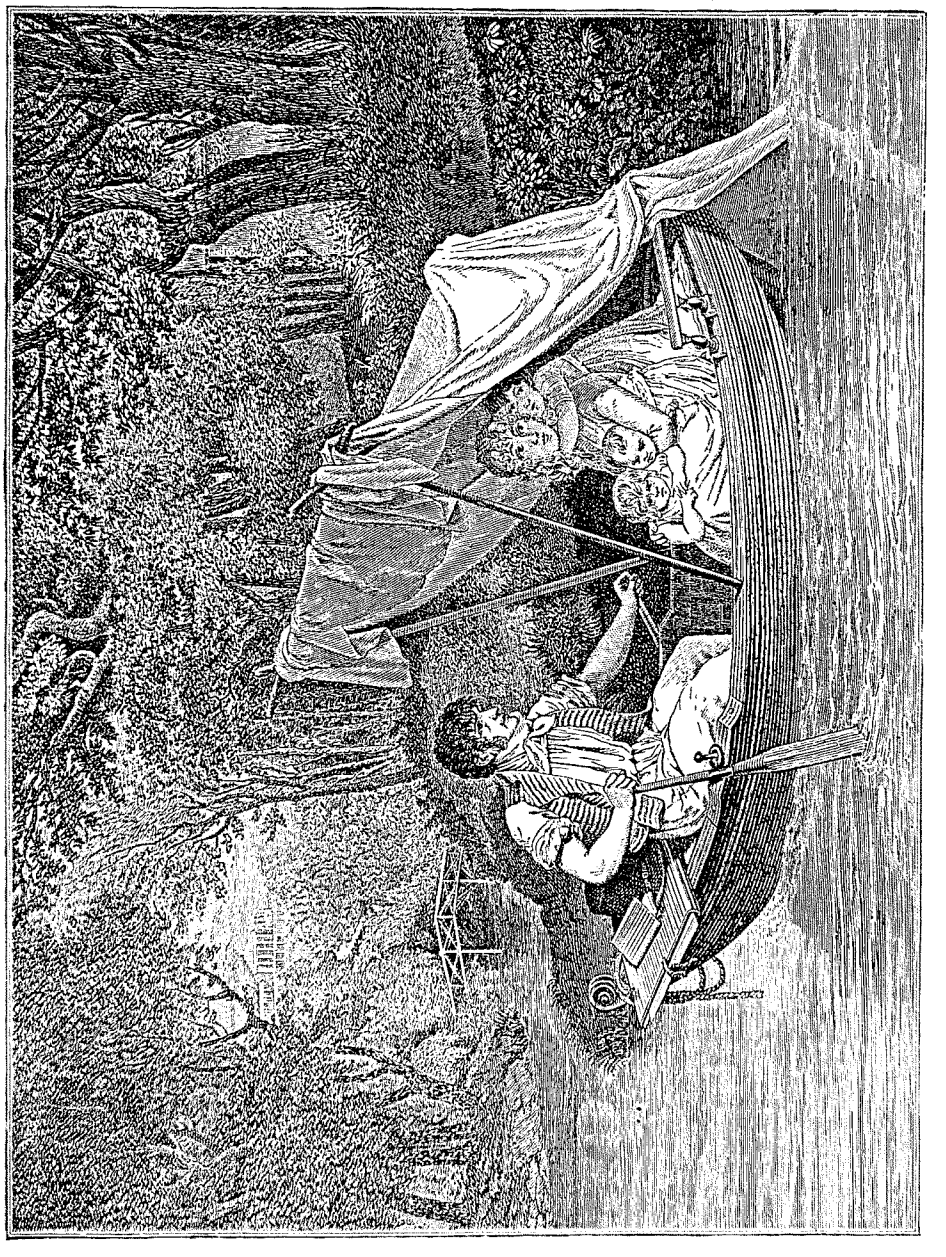
Drouais (Jean-Germain) (1763-1788), fils d'un peintre de portraits, donna les plus grandes espérances à David. C'est un de ces précoces qu'on ne manque jamais de citer dans les histoires, même quand leur œuvre se réduit à presque rien. C'est à peu près le cas de ce jeune homme et il faut se contenter de la garantie de David qui l'avait vu à l'ouvrage à l'atelier, car son œuvre la plus connue, le *Christ et la Chananéenne* du musée du Louvre, n'est qu'un très mauvais pastiche de Poussin.

Dans le portrait, Isabey (1767-1855) mérite une place à part. On pourrait dire à son propos : heureux les artistes qui n'ont point de grandes ambitions ! Celui-ci se contenta de faire des miniatures, des dessins relatifs aux grands événements; on dirait aujourd'hui des dessins d'actualité, mais cette appellation semblerait comporter une hâte, un travail rapide et sommaire qui n'ont rien de commun avec l'extrême soin des compositions d'Isabey, soin et netteté qui révèlent l'élève de David. Dans les portraits d'Isabey (Marie-Louise, la marquise d'Osmont, etc.) subsiste quelque accent des grâces fines du siècle dernier. Enfin on ne peut oublier de signaler, en Isabey, le caricaturiste spirituel et pimpant.

Riésener (1776-1828), fils de l'ébéniste de Louis XVI et oncle d'Eugène Delacroix, a exécuté quelques beaux et brillants portraits, notamment celui de *M. Ravrio, fabricant de bronzes* (musée du Louvre) ; enfin il reste à citer encore

Pagnest (1790-1819) et Pajou (1766-1828) parmi les meilleurs portraitistes du temps de David.

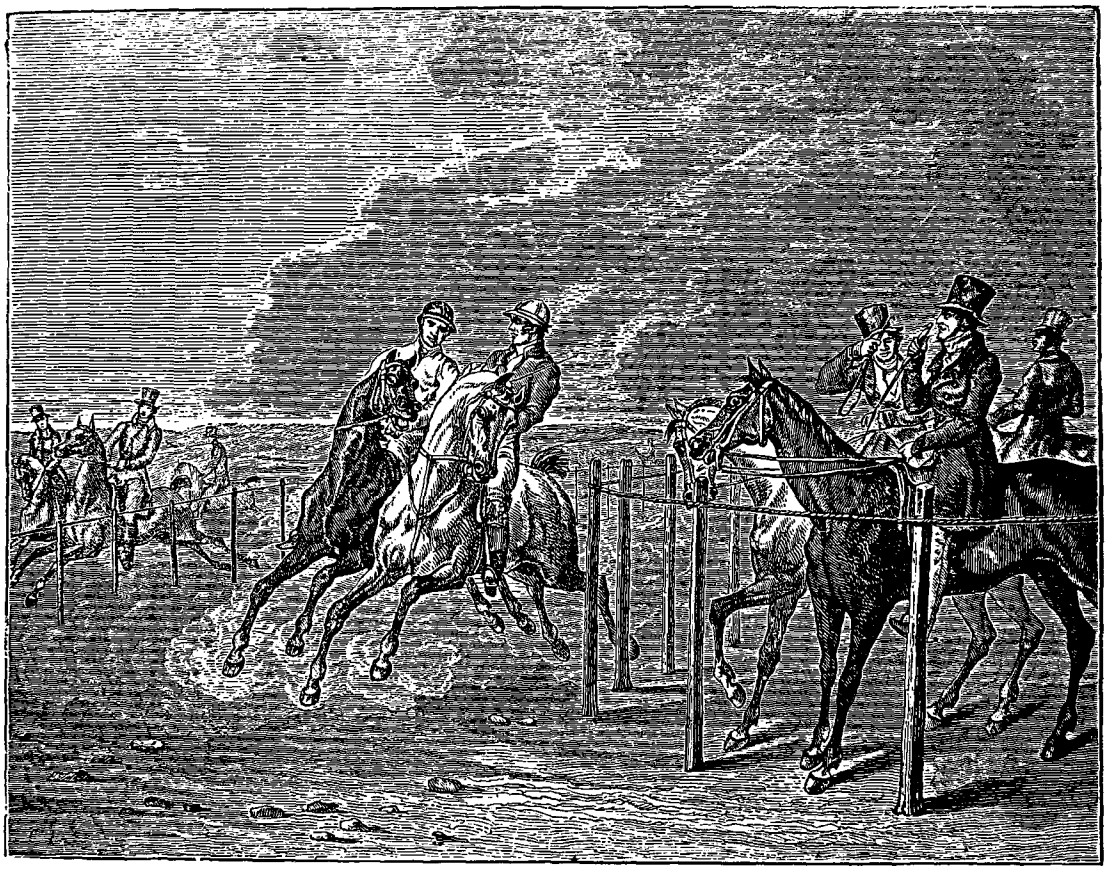
Même aux époques où les idées les plus abstraites gouvernent la peinture, où



ISABEY. — LA BARQUE.

l'on a, comme à ce moment, une sorte d'idéal exclusif de style et d'imitation de l'antique, l'observation n'abdique jamais absolument ses droits. Les *petits genres*, comme on les appelle dédaigneusement, peuvent, il est vrai, refléter ces préoccupations, et pour avoir le droit d'amuser un peu, les peintres que ne tente pas

l'héroïsme, sont forcés de se faire plus ennuyeux qu'ils ne se seraient montrés dans tout autre temps. La peinture de « genre » ou de « mœurs », si l'on préfère, eût donc un certain nombre de représentants à l'époque de David. Ils se mirent même enquête d'un peu plus de vérité et de naturel que leurs devanciers de la fin du XVIIIe siècle, tout compte tenu de diverses modes régnantes d'emphase ou de sensiblerie visibles dans le choix des sujets et la rédaction des titres, dont

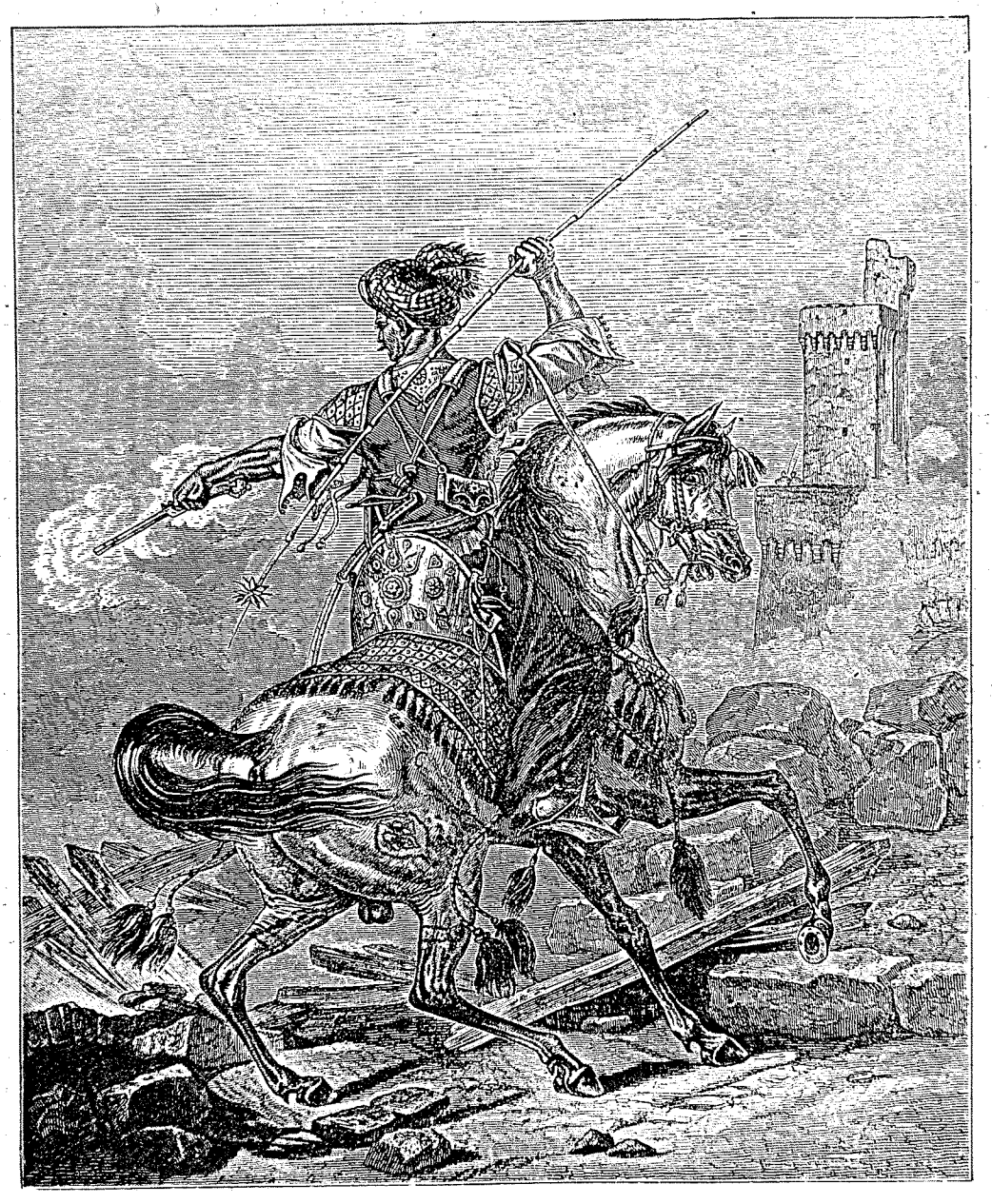


CARLE VERNET. — LA COURSE.

quelques-uns sont tout à fait comiques pour nous. Mais on s'aperçoit que c'est une insuffisante compensation pour la sécheresse et la pauvreté du métier et l'absence flagrante de toute saveur picturale. L'on ne saurait se demander longtemps s'il ne vaut pas mieux être fantaisiste et régalant comme Fragonard ou même comme Greuze dans quelques bons moments, qu'exact, mince et cassant comme Drolling, Carle Vernet ou même Boilly.

Ces artistes ne manquaient ni d'esprit, ni de talent, ni de métier même, mais c'était le métier imposé par l'école, par les impérieuses conventions, et jamais il n'en fut de plus antipathique dans toute l'histoire de la peinture française.

Presque toutes les peintures de ce moment, même exécutées par les plus spirituels et les plus habiles, présentent un aspect lisse et pauvret, avec des tons sans



CARLE VERNET. — LE MAMELUK AU COMBAT.

distinction et une facture sans ampleur, comme une sorte de peinture sur porcelaine, ou l'apparence que nous baptisons maintenant de chromolithographique, anachronisme à part. C'est, en un mot, tout le contraire de ce que Prud'hon se plaisait à appeler une « peinture *goustueuse* ».

Carle Vernet est un des plus féconds (1758-1836) ; mais c'est surtout par l'estampe qu'il répandit son observation superficielle, sa verve abondante, son érudition sportive. Quant à sa peinture, *la Chasse dans les bois de Meudon*, au musée du Louvre, en donne un spécimen important, mais en somme d'assez peu de charme.

Si Léopold Boilly (1761-1845) lui est inférieur comme caricaturiste, il lui est de beaucoup supérieur comme peintre. En d'autres temps et d'autres méthodes étant en honneur, Boilly eût été un des meilleurs peintres et des mieux doués. Quoique sa facture lisse et émaillée lui aliène à présent beaucoup d'admirations et fasse méconnaître sa valeur, il est équitable de dire que c'est un de « bons petits peintres » de l'école française. On ne s'explique pas que l'administration du Louvre ait, en ces derniers temps, fait disparaître des galeries l'*Arrivée de la diligence*, ce petit tableau spirituel, bien agencé qui est si justement le portrait d'une époque, et qui contient des personnages ravissants. Ne fût-ce que pour la chronologie, on devait laisser exposé ce tableau de Boilly. Le musée de Lille n'agit pas de même, et il met en belle place les nombreux portraits et études qu'il possède du peintre. Le musée Carnavalet a fait également l'acquisition de divers Boilly très intéressants.

D'ailleurs si Boilly est exilé, pourquoi conserver une place d'honneur à Drolling (1752-1817)? Le petit *Intérieur de cuisine* bien connu n'est point supérieur à un Boilly pour l'exécution. Pour le temps où produisit ce peintre, c'est déjà fort bien de s'être consacré à ces sujets et de n'avoir point abordé l'ambitieuse histoire. Comme sentiment, le tableau en question est excellent, et on pourrait le rapprocher de certains petits hollandais, mais comme facture, il paraîtrait mince et cartonneux même auprès du plus mince Mieris.

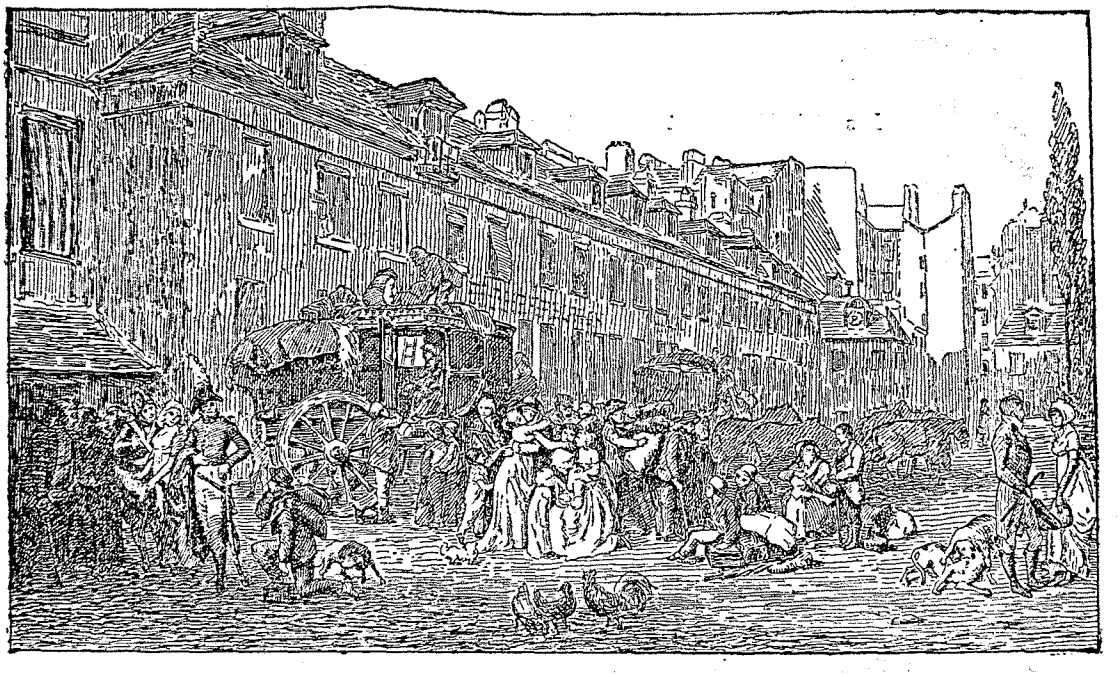
Nous ne pensons pas qu'il faille rattacher comme on le fait ordinairement à l'école française le flamand Demarne; qu'il suffise de faire ici allusion à ses fermes et à ses grandes routes non dépourvues de finesse.

Il faut mentionner spécialement Le Prince (1799-1826) qui a peu produit mais dont l'*Embarquement de bestiaux à Honfleur* (Louvre) est encore une des jolies toiles de mœurs de l'époque. En somme, tous ces petits peintres sont en ce moment l'objet d'une sorte de dépréciation; mais il n'y aurait rien d'anormal à ce qu'on les vît un jour traités avec un peu moins de sévérité.

Pourtant il ne semble pas que cette réhabilitation doive jamais être le lot de Taunay (1755-1830) qui eut en son temps une réputation considérable. On revit de lui à l'Exposition centennale de 1889 un bien pauvre tableau du général Bonaparte recevant des prisonniers sur le champ de bataille. Dans son œuvre il y a des toiles qui furent jadis jugées très spirituelles et qui portent des titres de ce genre : *Une jeune fille effrayée d'une ourse qui venait de mettre bas deux petits. Les événements contradictoires qui arrivent après un combat; Un ermite* (!) *arrache son élève* (?)

aux séductions de la Ville; Des bergers de Théocrite ou de Virgile (indifféremment grecs ou romains comme on voit) *ramènent leurs troupeaux du pâturage*, etc, etc. Comme peintre de genre, Taunay continue très pauvrement Debucourt.

Le paysage, sur lequel nous terminerons ce chapitre, est maintenant réduit à sa plus simple expression, ou pour mieux parler à sa plus compliquée. Ou bien il est exclusivement grec ou romain (ou tous les deux en même temps suivant la méthode de Taunay), ou bien il sert simplement de prétexte et de cadre à des scènes sentimentales ou autres. Achille-Etna Michallon est le principal représentant du paysage historique suivant la formule, travestie et dégénérée, de



L. BOILLY. — L'ARRIVÉE DE LA DILIGENCE.

Poussin; tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il vaudrait encore mieux regarder des Guaspre.

Seuls, des isolés comme le vieux Lazare Bruandet (1755-1803) ou comme Georges Michel, un précurseur, un savoureux et beau peintre de solitudes et de moulins à vent (1763-1843), semblent avoir encore quelque sentiment de la beauté de la nature en elle-même. Mais combien, d'une façon générale, était encore éloignée ce qu'on pourrait appeler l'émancipation du paysage!

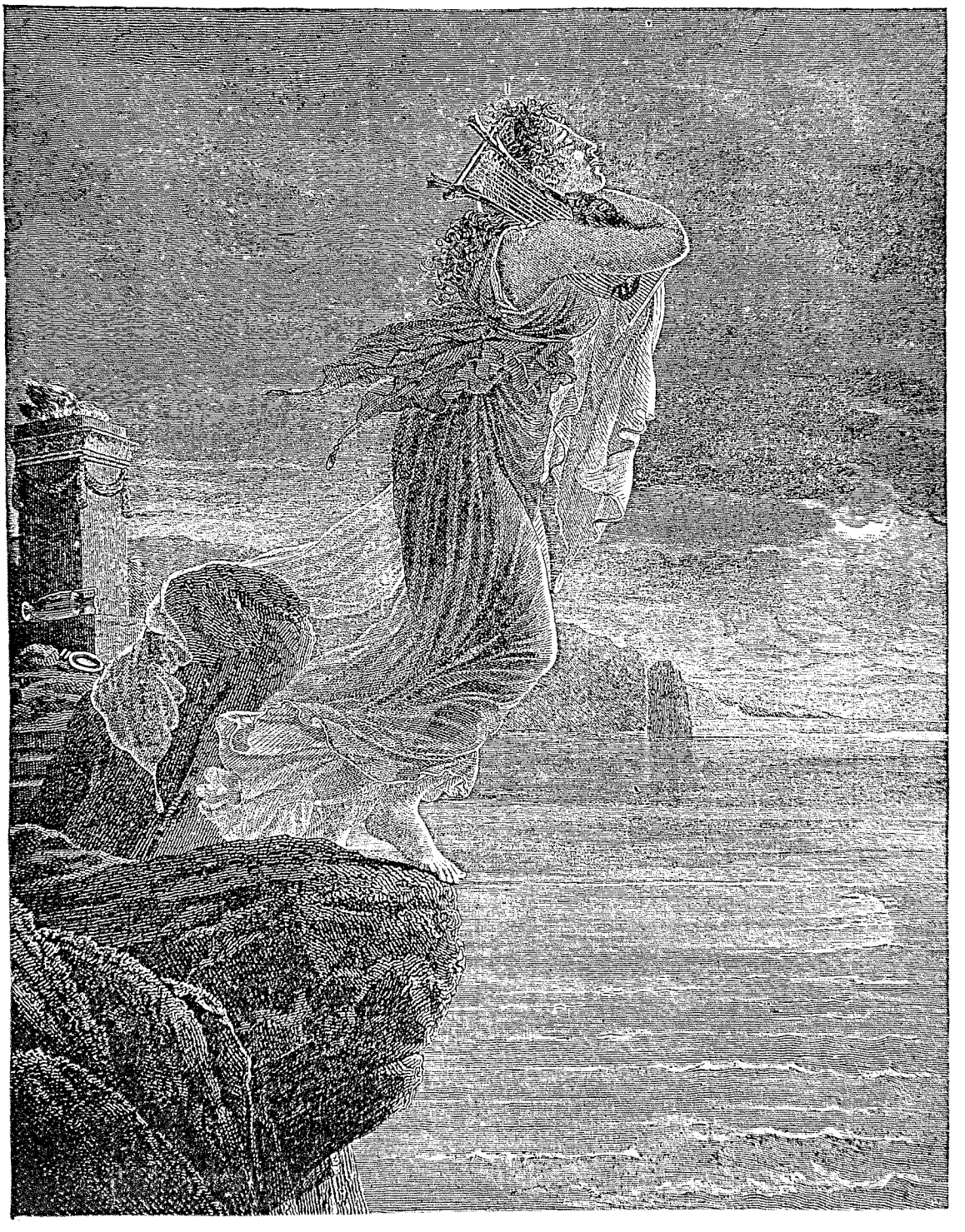
En somme on voit que dans les « petits genres » comme dans les plus ambitieux, l'école de David allait se perdant soit dans la froideur, soit dans la niaiserie, et l'on comprend que cela ne fît pas l'affaire de ceux qui se sentaient quelque chose dans le cœur ou dans la tête.

CHAPITRE XII

Les véritables débuts de l'art du XIXe siècle. — Gros et Géricault.

La situation de Gros est exceptionnelle dans toute l'histoire de l'art. C'est presque une anomalie. Imaginez un révolutionnaire inconscient, un démolisseur respectueux de ce qu'il renverse sans le savoir. C'est Gros qui, non point par ses théories, mais par ses œuvres, ce qui a infiniment plus de force, contribua le premier à faire rentrer dans l'art la vie à grands flots. Abandonné à lui-même, il enfantait de magnifiques images toutes différentes de celles que produisaient David, Girodet ou Guérin et que l'on proclamait chefs-d'œuvre. Et pourtant ces peintures de Gros étaient aussi déclarées chefs-d'œuvre, on était transporté par elles, on les acclamait comme si l'on ne se doutait pas de leur audace, et de l'audace qu'il y avait à les acclamer. Et ces peintures enfiévraient les générations nouvelles, préparaient d'autres révoltes encore, mais celles-là conscientes, voulues. Pour ne prendre dès maintenant qu'un exemple et le plus important, les *Pestiférés de Jaffa* étaient le plus rude coup de bélier donné aux théories, aux leçons, à l'autorité même de David, et sur le moment personne ne s'en aperçut, ni David, ni Gros, ni ceux mêmes qui s'inspirèrent de cette œuvre capitale pour aller encore plus avant. C'est ce tableau de Gros qui, artistiquement, enfanta Géricault, et c'est Géricault à son tour qui ouvrit la voie à Delacroix et entraîna toute l'école française dans la plus complète conquête d'indépendance que l'on puisse citer dans l'art moderne, y compris la franche émancipation que nous avions signalée au début du XVIIIe siècle. Gros était donc le père indubitable de tous les révolutionnaires qui jetèrent à bas l'école de David, révolutionnaire aussi jadis, mais révolutionnaire devenu despote après sa victoire.

Il serait aisé d'édifier un raisonnement pour démontrer que c'est à David lui-



GROS. — SAPHO A LEUCATE.

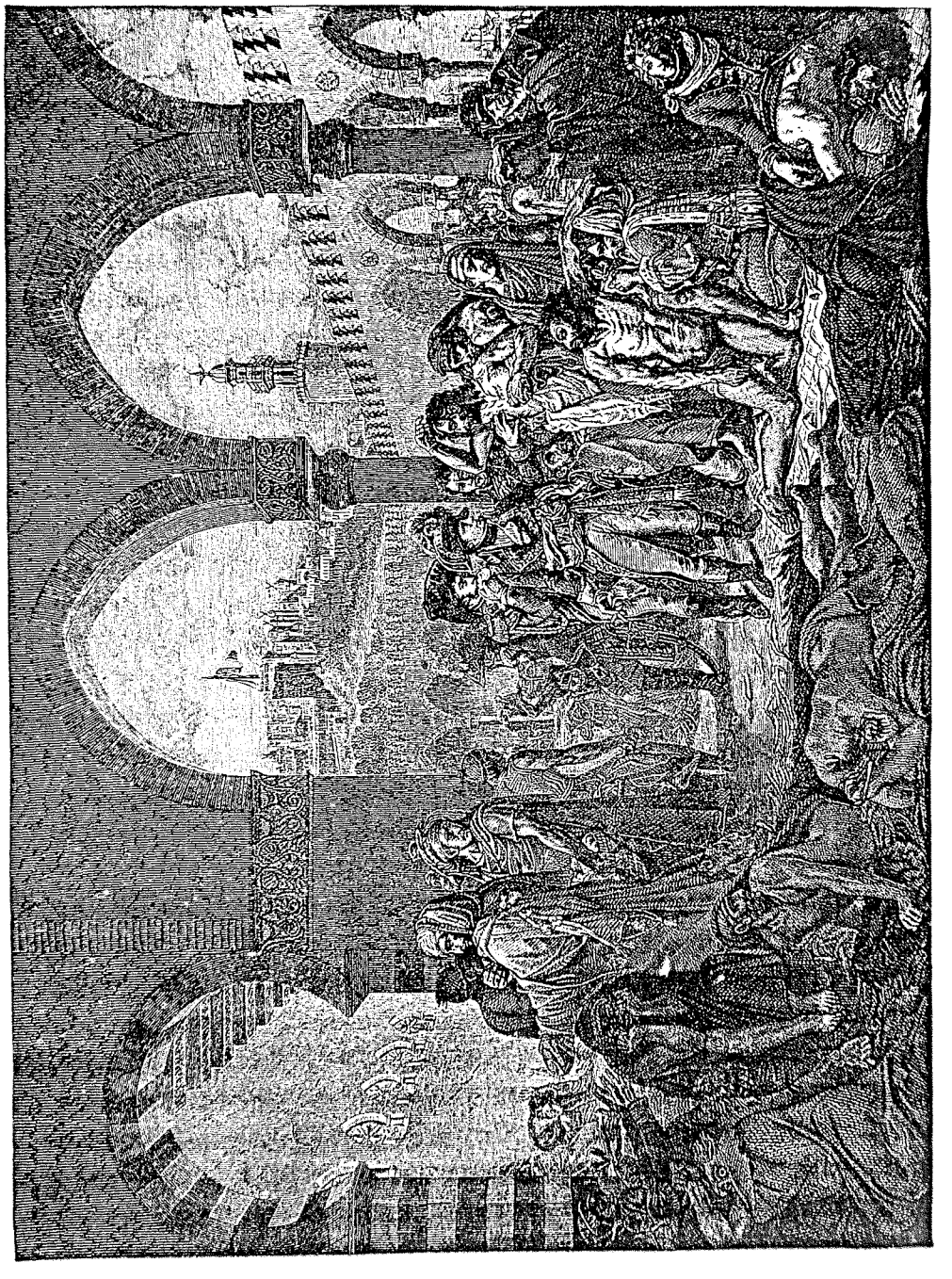
même que remonte en partie le mouvement d'insurrection contre sa propre école. On l'a même tenté, en prenant comme éléments de la démonstration les portraits dont nous avons parlé et qui semblent procéder d'une inspiration si différente de ses tableaux d'histoire. Ainsi David aurait été le premier initiateur de ce *réalisme lyrique*, qui distingue Gros et Géricault, et qui est éloigné du *réalisme classique* de l'école. On ajoute que son enseignement était plus libéral qu'il ne semble et que plus d'une fois il fut le premier à conseiller à tel de ses élèves de « suivre son idée » du moment qu'il sentait et voyait comme il exprimait. Nous croyons quant à nous que cette théorie est tout à fait inexacte. Les portraits de David sont beaux, comme nous l'avons dit, par la volonté, mais ce sont des actes de volonté froide; ils n'ont rien de commun avec les grandes toiles de Gros, qui sont au contraire des actes presque involontaires. Quant à l'enseignement *libéral* de David, il ne se montrait tel qu'à l'égard des artistes honorables ou de second ordre, et la biographie de Gros lui-même nous fournira tout à l'heure une triste preuve de sa réelle intolérance et de son indiscutable aveuglement.

Le phénomène étrange que présente le baron Gros consiste dans l'antagonisme entre son tempérament et ses sentiments personnels, entre son éducation et sa véritable nature, entre une œuvre qui est de colossale importance et des affections de cœur qui sont des plus honorables, mais décevantes pour lui, et pour nous négligeables. L'affection et le respect quasi-filiaux que Gros professait pour David, une sorte de timidité de caractère chez ce fougueux, une inexplicable défiance de ce créateur envers lui-même, telles sont les causes qui firent que Gros, lorsqu'il eut entrevu sa propre œuvre sous son vrai jour, recula, frémit et fit le plus douloureux *meâ culpâ*. Pour nous, il aurait dû pousser un cri de triomphe, se mettre à la tête des hordes qu'il avait déchaînées; c'était la seule attitude logique, la seule salutaire pour lui, pour les artistes, peut-être pour les destinées de toute l'école française. Pour lui, la seule pensée d'une insurrection contre son maître l'eût fait passer à ses propres yeux pour un monstre d'ingratitude. Cela prouverait qu'il y a en art une sorte de raison d'État, et que nous faisons comme un devoir à ceux qui s'affirment, volontairement ou non, différents de leurs maîtres, de se montrer résolument ingrats envers eux.

Quoi qu'il en soit, il est fort curieux (et ce n'est peut-être qu'un juste retour des choses) de constater que c'est précisément des ateliers les plus opiniâtrement classiques que sortirent les vrais pères de l'art romantique: Gros de chez David, Géricault et Eugène Delacroix de chez Guérin.

Nous avons suffisamment indiqué les considérations, en quelque sorte extérieures à Gros lui-même, qui font de lui le premier révolté du siècle. Voyons maintenant comment il s'est formé, ce qu'il a accompli, et étudions d'un peu plus près les résultats qui lui sont attribuables.

Antoine-Jean Gros naît à Paris le 16 mars 1771; son père est peintre de miniatures; l'enfant n'a pas de passion plus vive que celle du dessin; il veut



GROS. — LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA.

être peintre; une exposition où on le mène et où se trouve l'*Andromaque* lui inspire l'ardent désir d'être élève de David, entre tous les maîtres dont on lui montre les œuvres; pour lui rien n'est au-dessus de cette peinture. Le carac-

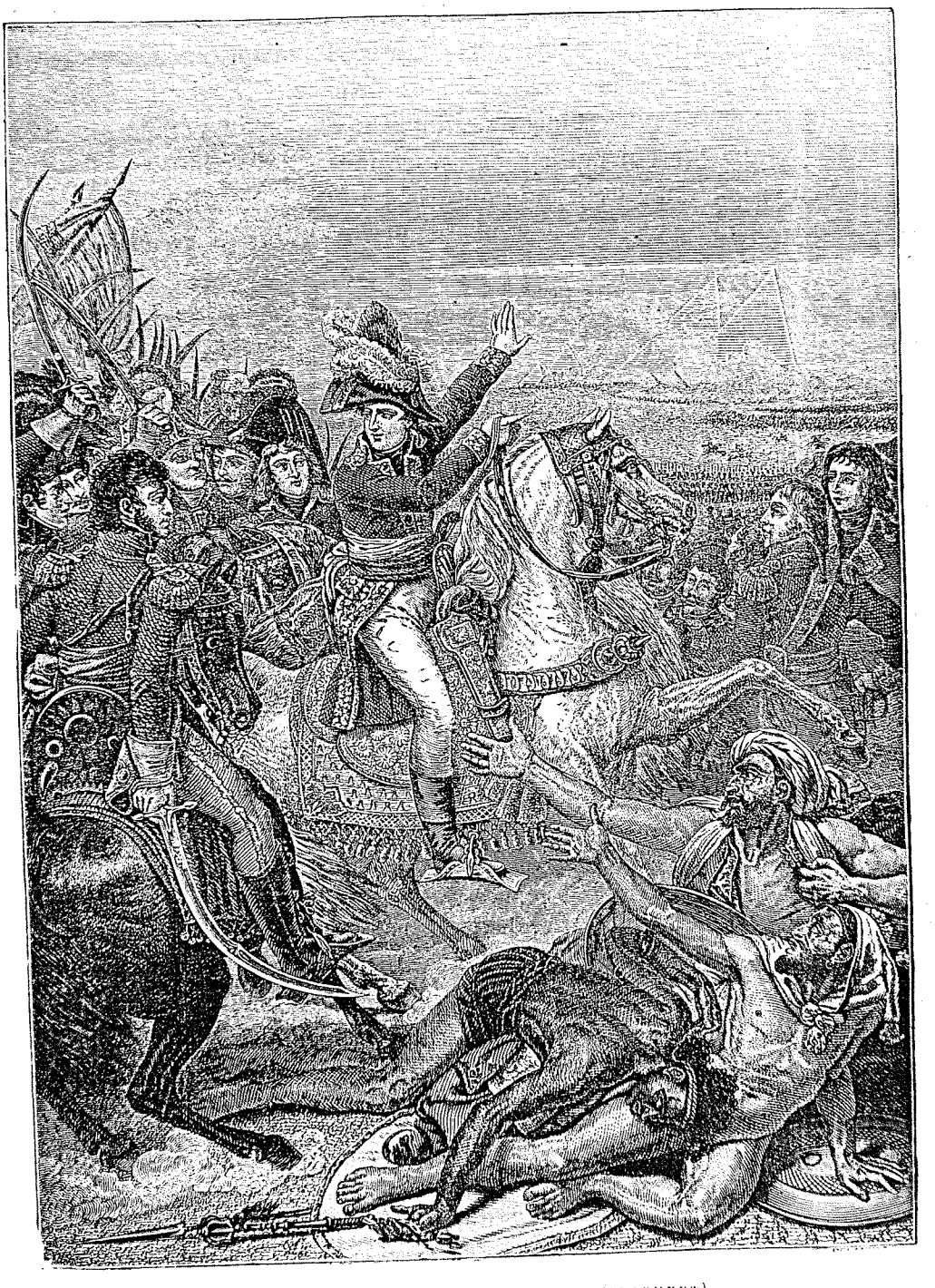
tère de Gros est noble et sensible ; il a évidemment été frappé d'une certaine beauté de sentiment dans l'*Andromaque* de David. Aussi au début l'élève de David conserve un tour purement classique, et sa première toile importante, *Sapho à Leucate* serait signée de n'importe quel respectueux élève de Vien. Mais cela peut être considéré encore comme l'hommage d'un élève plein de bonne volonté à son maître, sous l'influence de cet art antique dont David lui avait prescrit l'aveugle admiration. Mais attendez et voyez ce qu'il va faire à la même époque, et à quels autres autels, pour parler presque le style du temps, il portera simultanément son tribut. En un mot voyez, au moment même où le respectueux qui est en Gros pourlèche cette toile classique, la voie dans laquelle va déjà s'élancer le révolté sans le savoir et vous assisterez déjà à ce singulier phénomène de dédoublement.

Gros était parti pour l'Italie en 1793, grâce à la protection de David ; auparavant il avait dû gagner maigrement sa vie et soutenir sa mère avec des travaux de métier, tels que des portraits à prix fixes de conventionnels. Une fois en Italie, c'est l'indépendant qui s'en donne à cœur joie, comme un jeune cheval émancipé qui bondit et qui piaffe. Beau et de fière stature, hardi cavalier, aimant les aventures, attiré par les uniformes, les combats, il fait le long et difficile chemin de la frontière à Gênes, de Gênes à Florence, et à Gênes de nouveau, plutôt en espèce de soldat libre qu'en artiste voyageur. C'est à son retour à Gênes en 1796 qu'il fait connaissance, grâce à son commencement de réputation comme portraitiste, de la femme du général Bonaparte, Joséphine Beauharnais. Celle-ci le présente au général. Survient la bataille d'Arcole, et emporté par sa fièvre d'enthousiasme, le jeune peintre exécute de haute verve ce portrait du vainqueur, drapeau en main, au moment où il entraîne ses troupes. On peut l'admirer au musée du Louvre.

Voilà une œuvre qui ne sent aucune formule, aucune réminiscence. Ce n'est pas dans des ressouvenirs de l'antiquité que Gros a trouvé l'accentuation de cette figure maigre et pâle, de cette face aux yeux ardents, aux longs cheveux, qui respire une sorte d'exaltation calme et comme fataliste, un héroïsme de fanatique. Les yeux fixés droit devant lui, le drapeau tenu à la main d'un geste puissant, mais en quelque sorte automatique, ce général a toujours évoqué pour nous la comparaison involontaire avec un de ces somnambules, que l'on voit courir, les yeux ouverts, sur les toits, d'un train sûr et vertigineux. Et comme l'on suit ces entraînants irresponsables, oubliant le danger qu'eux ne connaissent pas !

Ainsi Gros, pour la première fois qu'il n'avait écouté personne, qu'il ne s'était pas mis sous le joug de quelque théorie d'école ou d'emprunt, avait fait une œuvre admirable. Peu nous importe donc la *Sapho* que concevait à la même époque l'élève de David. Il faut remarquer aussi qu'à Gênes, lors de son premier pas-

sage, Gros avait vu des Van Dyck et des Rubens et qu'il avait été enthousiasmé,



GROS. — BATAILLE DES PYRAMIDES (FRAGMENT).

ce qui n'était pas non plus très orthodoxe. Il allait avoir une bien autre occasion de repaître ses yeux et de contenter sa passion pour la belle pein-

ture. Nous disons à dessein, peinture : à l'exclusion des autres œuvres d'art. Il nous semble en effet que Gros est avant tout une nature de peintre, séduit et attiré beaucoup plus par la peinture que par la statuaire. Quand il est en présence d'un beau marbre, ce sont ses habitudes d'atelier et sa raison qui lui dictent son admiration ; mais qu'il soit mis devant un Rubens ou un Véronèse, c'est bien alors son propre cœur qui bat à rompre. On ne peut s'expliquer autrement la fougue qu'on le verra mettre à telle esquisse, à telle grande composition, à tel héroïque portrait. Lorsqu'il se sera pleinement abandonné à sa bonne fureur de peindre, avec peut-être le souvenir, ce qui ne veut pas dire l'imitation, de *ses maîtres*, Véronèse, Van Dyck, Rubens, il sera le véritable Gros, le triomphant et l'épique, un admirable symphoniste de hennissements, de canonnades et de fanfares. Lorsqu'il voudra plaire à *son maître*, et qu'il se mettra à quelque page raisonnée et systématique, lorsqu'il se souviendra des statues en un mot, il tombera à plat.

Bonaparte avait été satisfait de son portrait ; il y avait en cet homme un certain instinct qui lui faisait *sentir* les talents de race, sans que l'on puisse affirmer qu'il les comprît.

Le général fit nommer Gros inspecteur aux revues, sorte de dignité moitié civile, moitié militaire et cavalcadante qui devait ravir le jeune homme. En 1797 il le désignait comme membre de la commission chargée de la recherche et du choix des peintures et objets d'art que l'on devait envoyer au Louvre sous bonne escorte ; on pense alors quelle put être cette éducation passionnée dont nous parlions à l'instant. Nous passons plus rapidement sur les autres années de séjour de Gros en Italie, sur sa situation devenue critique tandis que nos armées sont battues, Bonaparte n'étant plus là pour les hypnotiser. C'est en 1801 que Gros revient à Paris ; il a trente ans ; il est déjà un oublié si tant est qu'il ait été connu. Quelle circonstance va le remettre en lumière ? Un concours institué par les consuls pour la représentation de la bataille de Nazareth. La fougueuse esquisse de Gros lui avait valu la commande ; Bonaparte, jaloux de Junot, entrava son exécution, mais comme compensation, il confia au jeune peintre qu'il avait connu et deviné en Italie, le soin de le représenter lui-même, visitant les pestiférés à Jaffa.

C'est en 1804 que fut exécutée cette toile extraordinaire : extraordinaire à tous égards, et en elle-même, et pour l'époque qui la voyait surgir. Ce serait un hors-d'œuvre fastidieux que de la décrire ici, que de montrer détail par détail comment de nouveau et avec un éclat sans pareil, un entrain qu'avait complètement désappris l'école, ce peintre réconciliait l'héroïsme avec la vie. Nous devrions dire aussi avec la mort, car de longtemps images de souffrances, représentation de pestilences et de pourritures n'avaient été tentées dans notre école avec tant de sincérité et d'audace, et il faudrait, du moment qui nous occupe,

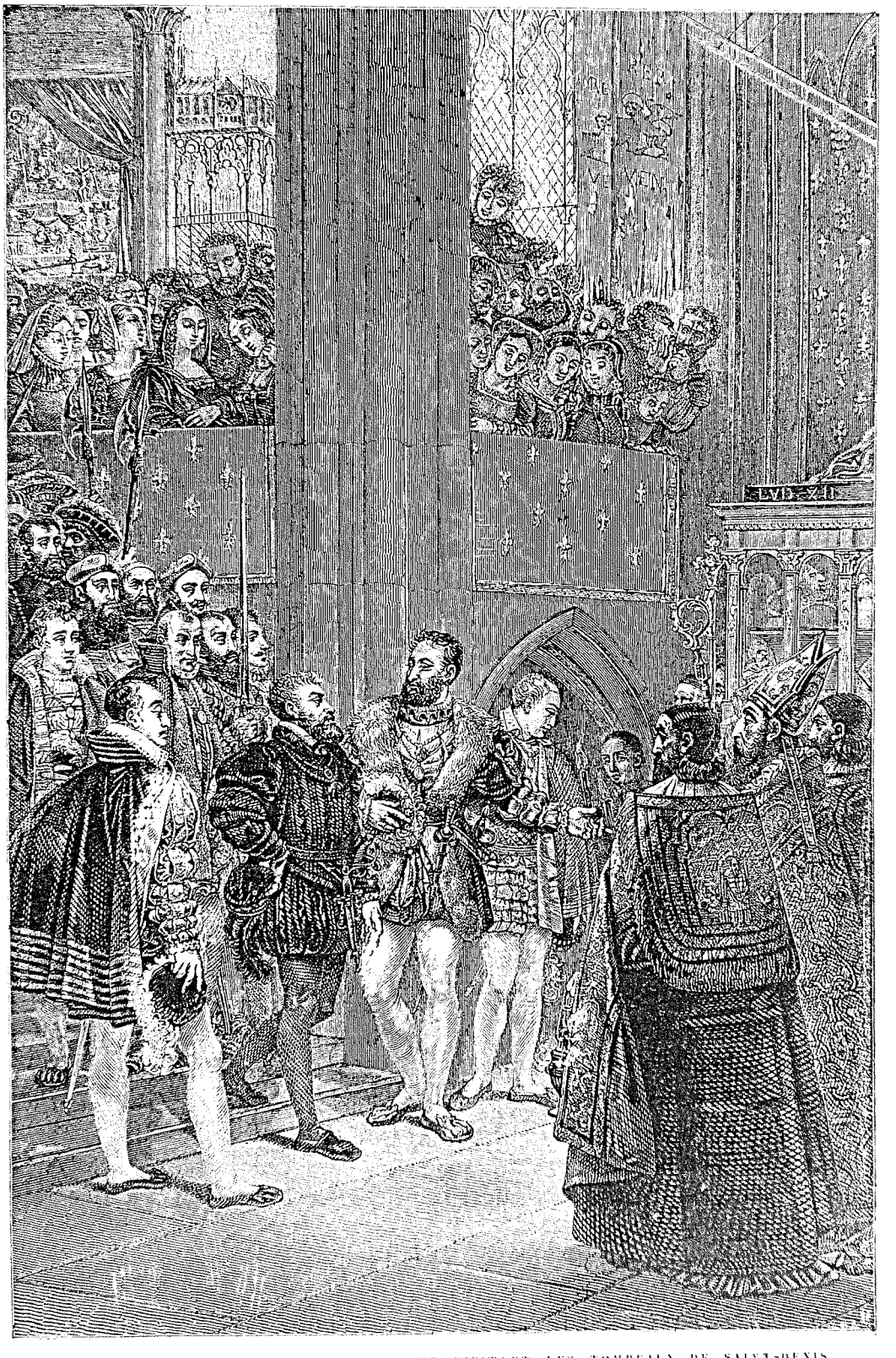


GROS. — BATAILLE D'EYLAU.

remonter jusqu'au moyen âge, jusqu'aux réalités lugubres des danses macabres ou des figurations non déguisées des misères humaines, pour trouver l'équivalent des *Pestiférés de Jaffa*. Dans tout cet intervalle de plusieurs siècles, les peintres avaient reculé devant la sincérité des plaies et des purulences, et ils avaient trouvé le moyen de rendre la maladie théâtrale! Or, avec Gros, pour réel et réaliste que soit le spectacle, quels que soient ces yeux caves, ces pâleurs, ces corps languissants, la scène ne perd rien de son allure d'épopée. Tous ces personnages sont bien, moralement non moins que matériellement, plus grands que nature, et pourtant ils sont la nature même. Mais une description et une analyse développée de cette page décisive tiendraient déjà plus que la place qui est mesurée ici pour l'œuvre et la vie du peintre. Qu'il suffise au lecteur de pousser son étude dans le sens que nous venons d'indiquer d'une façon générale.

Quant aux conséquences de l'enfantement et de l'exposition d'une pareille peinture, elle peut être indiquée aussi en peu de mots, mais pourrait entraîner de bien longues méditations. Un tout jeune homme, presque encore un enfant, vit les *Pestiférés*, ce jeune homme s'appelait Théodore Géricault, et une quinzaine d'années plus tard, au moment même où Gros *se repentait* (!), il reprenait où Gros l'avait laissé, l'art d'être à la fois grand, réel et terrible, et le poussait peut-être encore plus audacieusement en avant; le *Radeau de la Méduse* issu des *Pestiférés de Jaffa*, émancipait définitivement la peinture.

La charge de cavalerie à la *Bataille d'Aboukir*, qui vint après *Jaffa* (1806), est une belle et brillante page; elle est bien digne de Gros, mais elle a moins d'importance et de portée dans son œuvre. Tout d'un coup le ton se relève, l'accent redevient quelque chose de neuf et d'inouï avec *Bonaparte visitant le champ de bataille d'Eylau*. Sans doute, le premier coup était frappé avec *Jaffa*, mais on pourrait presque dire que pour se maintenir à sa propre hauteur, quand on a produit une telle œuvre, il est nécessaire d'en faire une encore plus belle. C'est le cas de Gros avec la *Bataille d'Eylau* (1808); quand on regarde cette magnifique peinture, on est près de conclure que c'est l'antériorité seule qui fait peut-être la supériorité de *Jaffa*. De toute façon cette large et forte touche, cette puissance de lugubre harmonie, la beauté de cette pantomime démesurée, ce dessin énorme (il n'y a pas d'autre mot) sont de plus en plus anormales pour le temps et pour l'ambiance. Et le seul étonnement que l'on éprouve quand on se reporte à l'époque, aux étroits préjugés de l'école, à l'intolérance des maîtres, c'est que de pareilles toiles n'aient pas provoqué des clameurs, des révoltes, que Gros n'ait pas été tenu pour un dangereux, un suspect et un fou. Bien au contraire, au cadre de *Jaffa* les jeunes artistes vont accrocher une palme! David et Vien président un banquet offert à Gros à cette occasion même! Quel aveuglement est le leur à ce moment? N'ont-ils donc rien compris à ce qui se



GROS. — FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT VISITANT LES TOMBEAUX DE SAINT-DENIS.

dressait devant leurs yeux? En vérité, on est tenté de le penser. Ou bien faut-il croire que la pensée du souverain et de sa protection les a tenus dans la déférence? Ou encore l'enthousiasme excité alors par les victoires, leur a-t-il pour un temps retiré leur âme jalouse de peintres, pour lui substituer seulement une âme d'homme, et celle-ci a-t-elle senti sincèrement que de tels grands faits ne pouvaient être figurés que de telle grande façon? Peut-être faut-il ces trois explications réunies pour constituer l'explication la plus vraisemblable. Sans cela comment interpréter le dédain avec lequel David, plus tard, parlera de ces bottes et de ces plumets?

La *Bataille des Pyramides* date de 1810 et peut être considérée comme la dernière des grandes épopées de Gros. En effet, toutes les autres toiles que l'on pourrait citer de lui, soit l'*Entrevue des empereurs en Moravie*, soit même le célèbre *Départ de Louis XVIII*, ne peuvent lutter soit de force, soit d'intérêt avec les œuvres capitales. En 1812 Gros exposa une composition pour laquelle il avait une prédilection particulière, et que tout le monde a vue au Louvre : *François Ier et Charles-Quint visitant Saint-Denis*. Il nous est impossible de partager la satisfaction du maître. Tout ce que l'on peut dire de cette peinture, c'est que par sa bonne tenue elle est supérieure à la grande majorité des représentations d'anecdotes historiques auxquelles elle ouvrit la voie, mais ce n'est pas en faire un bien vif éloge.

Les travaux les plus importants du maître, dans la dernière période de sa vie, sont la coupole du Panthéon et les plafonds décoratifs de certaines salles du Louvre. Nous n'avons pas à y insister autrement, quelle que soit la dimension de la première de ces œuvres. Ce que nous voulions faire, c'était montrer le véritable Gros, inspiré par un certain ordre de faits, et s'abandonnant sans restrictions à cette inspiration. Du jour où il se mit à raisonner, à se laisser dicter son enthousiasme et à tenir compte des critiques, du jour enfin où il réfléchissait, il pouvait demeurer un peintre savant, un professeur énergique et excellent, mais il cessait d'être un grand artiste.

Ah ! les critiques, elles furent la mort de Gros, au sens propre comme au figuré. Ce furent les critiques de David qui lui firent exécuter les désastreuses compositions de la fin de sa carrière, et les critiques que l'on fit de ces œuvres de repentir jetèrent l'artiste dévoyé dans le désespoir et le suicide.

Gros avait pris la succession de l'atelier de David lorsque celui-ci s'était exilé à Bruxelles. Déjà, lors de la mort de Girodet, le maître avait fait une sorte de publique et bien attristante amende honorable. Comme on cherchait quel artiste pouvait avoir assez d'énergie et de génie pour arrêter l'école française sur la pente qui la conduisait à sa perte, David absent et Girodet disparu, Gros s'était écrié : « Pour moi, non seulement je ne m'en sens pas la force, mais je dois m'accuser d'avoir donné le mauvais exemple que l'on n'a que trop suivi. » Ainsi



LE GÉNÉRAL LASALLE.

cette confession que Gros faisait, des larmes dans la voix, signifiait qu'il se considérait comme ayant perdu l'art français ! Il avait donc la conscience que c'était son exemple qui avait enfanté une école nouvelle. Et il ne comprenait pas qu'au lieu d'avoir perdu la peinture, c'était de lui qu'était partie sa régénération.

C'est que David, en qui Gros avait une confiance aveugle, lui écrivait cette lettre détestable et qu'on ne saurait trop souvent citer pour répondre à ceux qui parlent de sa largeur de vues : « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un grand tableau d'histoire ? Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance : la postérité, mon ami, est plus sévère ; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire... Le temps s'avance et nous vieillissons, et *vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire* (!) ; quand vous avez le talent et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours ! Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque. »

Ah ! comme le vieillard aigri prenait haineusement sa revanche du banquet de Jaffa !

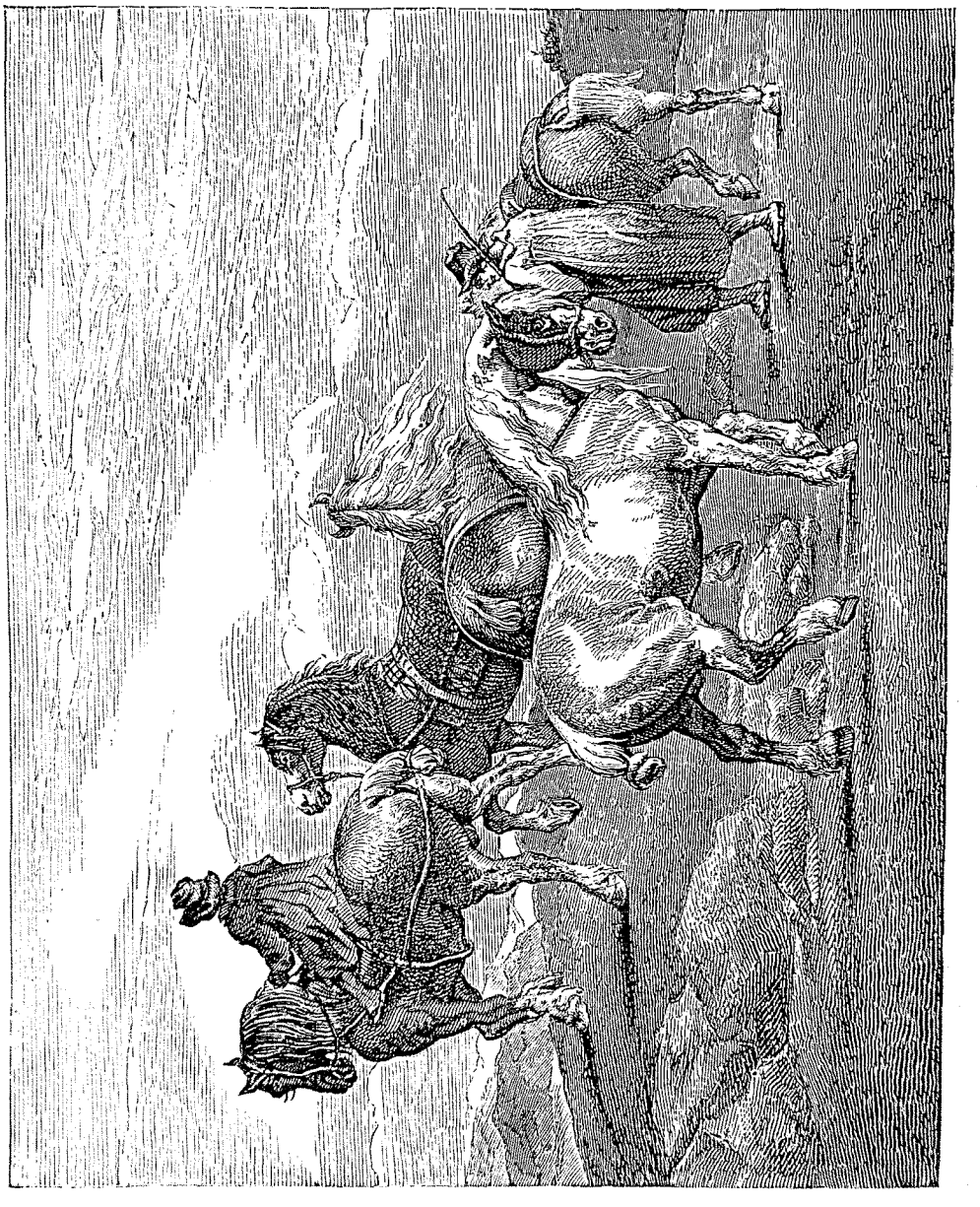
Comme cette lettre sent l'envie et l'hypocrisie ! Avec quelle perfidie elle insulte ; et le dédain avec lequel elle affecte de traiter les grandes œuvres de Gros, et qui est bien le plus cruel outrage à l'artiste, était pris par le bon, charmant et craintif élève comme une critique méritée. Ce maître robuste était comme un petit garçon pris en faute.

David eût-il même été sincère, ce que nous ne pouvons nous décider à croire (car en vérité il vaudrait peut-être mieux pour lui à nos yeux qu'il eût été aussi perfide plutôt que d'être aussi obtus), c'était un devoir pour Gros de bondir sous une pareille cinglade, et de prendre ouvertement la tête de cette nouvelle école qu'il avait déchaînée. On l'eût acclamé. Au lieu de cela, il fit les plafonds du Louvre et l'*Hercule et Diomède* du Salon de 1835. Les jeunes gens le raillèrent au lieu de se souvenir de ce qu'ils lui devaient, les journaux le traitèrent sans le moindre ménagement, avec l'ignorance et la cruauté qu'ils ont eues dans tous les temps. C'était un homme fini, et fini depuis longtemps.

La situation de Gros dans l'histoire de l'école nous semble un peu celle de certains pères de mélodrame, situation qui demeurerait poignante si l'on n'en avait pas abusé. Des circonstances fatales le contraignent d'abandonner son fils, et lorsque plus tard ce fils grandi retrouve son père, il le renie. Il était dans la fatalité de cette destinée que Gros, ou se montrât lui-même ingrat, ou qu'il tombât victime de l'ingratitude. La noblesse de ses sentiments, la bonté de son cœur et aussi une surprenante ignorance de sa véritable valeur, firent qu'il ne put se résoudre au premier parti, et qu'il n'en soupçonna même pas la glorieuse nécessité. L'échec complet de son *Diomède* fut le coup de grâce pour cet esprit

déjà bien dévoyé dans le noir. Le baron Gros alla se noyer à Meudon sous trois pieds d'eau ; et on lui fit de magnifiques funérailles.

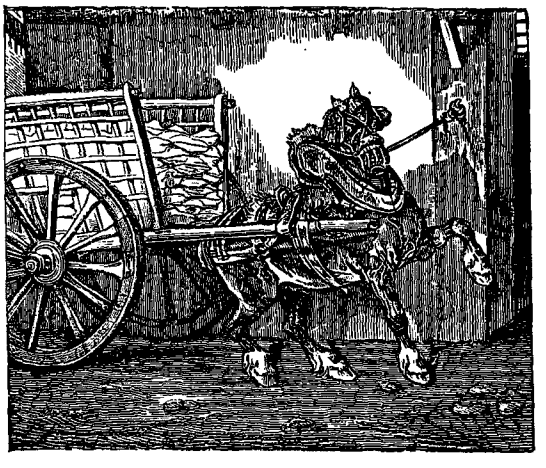
L'on se plaît parfois à corriger mentalement l'histoire. Les petits romans que



GÉRICAULT. — LE MARCHAND DE CHEVAUX.

l'on échafaude ainsi n'ont pas d'autre valeur que de permettre de mesurer un peu plus exactement l'importance relative des hommes et des événements. Au point où nous sommes arrivés, il semble que l'hypothèse suivante se propose tout naturellement à l'esprit : que serait-il advenu de la peinture française si Gros avait eu l'énergie de persévérer dans les choses qui le passionnaient véritable-

ment, et de se reconnaître le chef d'école qu'il était en fait, et si d'autre part Géricault n'avait pas été interrompu prématurément dans son œuvre? Une telle supposition n'est pas absurde. On en voit nettement la réalisation : Gros, à défaut de son héros qu'il ne lui était plus possible de célébrer et de grands événements qui ne se produisaient plus, appliquait au portrait ses magnifiques facultés, au portrait plus grand que nature, ou encore à la décoration prise dans cette espèce de réalité amplifiée et magnifiée qui portait si haut sa verve ; ou bien encore il empruntait les éléments de cette décoration à l'Orient surhumain et éclatant qu'il avait senti ou plutôt créé, dans certains morceaux d'*Aboukir* ou des *Pyramides*, ou dans certaines lithographies, sans avoir besoin pour cela de visiter l'Orient pour de vrai. Une pareille inspiration, dira-t-on,



GÉRICAULT. — LE CHEVAL ET LA CHARRETTE.

n'eût pas été dans les idées du temps ; mais *Eylau* et *Jaffa* et les portraits des généraux *Lasalle*, *Fournier de Sarlovèze*, n'étaient pas non plus dans les idées du temps, et quelque explication que nous cherchions, ce sera toujours un sujet de surprise que de telles œuvres aient été acclamées et non huées par un public et des artistes accoutumés à de bien différentes conventions.

De son côté, Géricault, avec son tempérament de puissant réaliste continuait sinon parallèlement, du moins fraternellement, à produire de magnifiques images de la vie, à côté de ces images d'épopée. Il devançait de beaucoup le mouvement de réaction naturaliste qui devait se produire une trentaine d'années plus tard comme conséquence même des écarts du romantisme. Ce naturalisme génial de Géricault n'amenait pas avec lui les exagérations de platitude qui est l'écueil, en art, de toute tendance purement matérialiste, puisque l'artiste avait assez d'imagination pour interpréter la nature et *créer* des réalités, et d'autre part un sens trop sûr de la réalité pour s'égarer dans le chimérique pur.



GÉRICAULT. — LE CHASSEUR DE LA GARDE IMPÉRIALE.

Indépendamment des œuvres décisives que ces deux colosses pouvaient encore produire, l'école, ou pour mieux parler, l'ensemble des artistes français, avec de tels exemples, était définitivement émancipé; on échappait aux tiraillements, aux polémiques vides, aux oiseuses querelles d'atelier. Débarrassée des étroits préjugés de l'école de David et de Guérin qui la condamnaient à mourir de dessèchement, préservée également des vertiges qui l'assaillirent et des fièvres qui la minèrent, la peinture marchait librement sur une grande route, large et ferme, et l'école française eût été peut-être la plus grande, la plus extraordinaire de tout l'art moderne, au lieu d'exercer simplement sur les autres écoles de l'Europe la supériorité que l'on attribue aux borgnes sur les aveugles, et de produire de charmantes ou remarquables personnalités isolées, mais non pas de se présenter dans un ensemble compact et inattaquable.

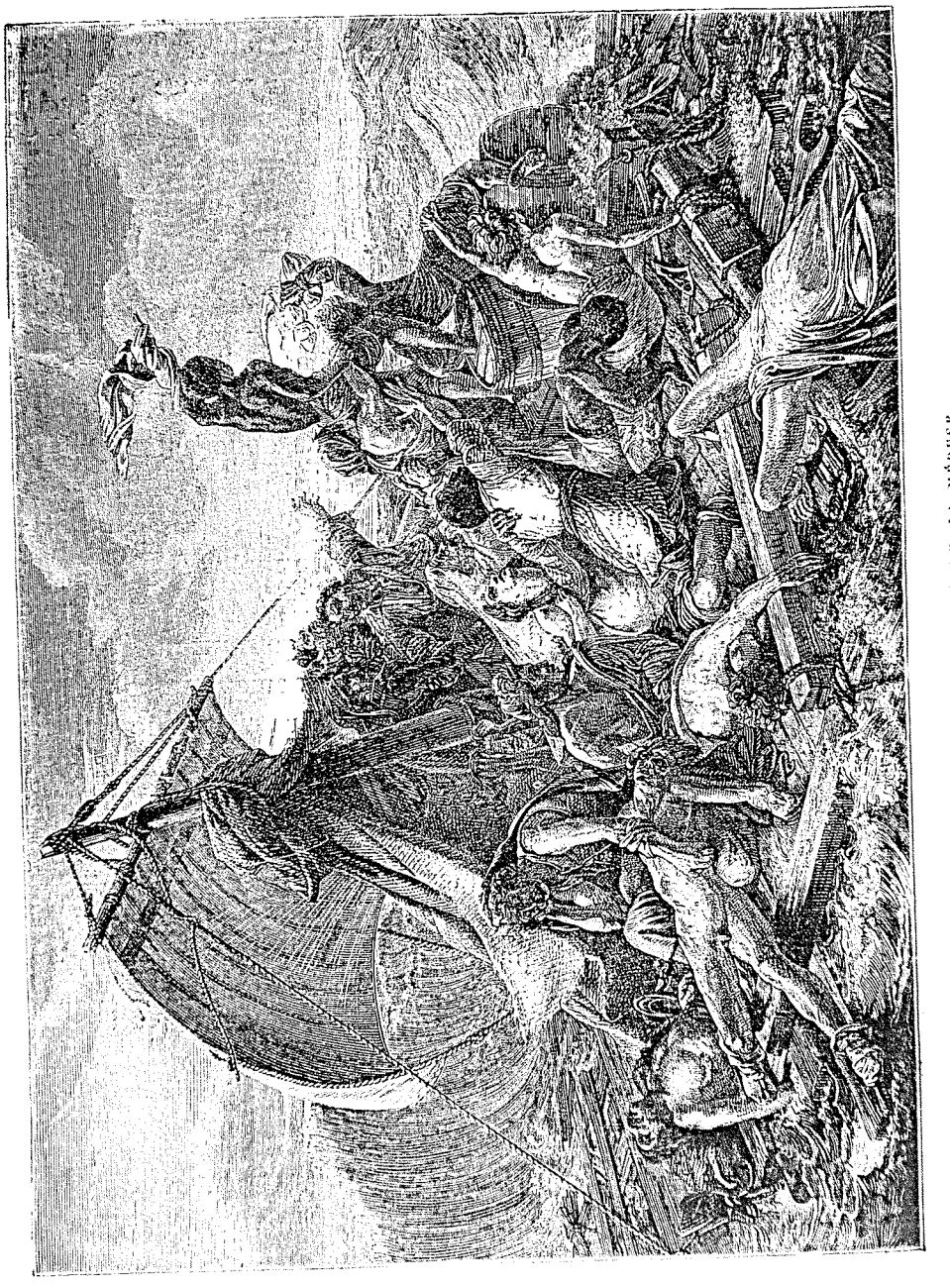
Mais pour cela il eût fallu que Gros ne fût pas un grand enfant poltron et que Géricault ne mourût pas à moins de trente-trois ans.

Il doit être admis cependant que l'influence de ces deux hommes fut décisive et considérable. Géricault, en particulier, avait donné lorsqu'il disparut, sinon toute sa mesure, du moins une expression complète de sa conception et de son exécution, et des œuvres telles que le *Chasseur de la Garde* et que le *Radeau de la Méduse* renversaient mieux l'académisme que toutes les théories. Au reste, ce n'est pas par des théories que Gros et Géricault auraient conduit l'école sur la voie que nous supposions, mais par d'autres œuvres encore. Et ce que nous voulons faire bien comprendre, c'est que cette suite de grands exemples aurait non seulement indiqué aux artistes la route à suivre, comme suffirent à le faire tout juste quatre ou cinq toiles : *Jaffa*, *Eylau*, le *Chasseur*, la *Méduse*, mais encore qu'elle les aurait *maintenus* dans cette voie, tandis qu'ils se lancèrent trop tôt en cent chemins de bifurcation divers. Il est curieux, pour en finir avec ce roman, de penser que la querelle entre imitateurs de Delacroix et d'Ingres eût pris beaucoup moins d'importance, si même cet oiseux débat se fût jamais élevé.

On remarquera encore, avant d'étudier un peu plus spécialement Géricault, que la grande influence de l'*Officier de chasseurs de la garde* et du *Radeau de la Méduse* ne s'exerça à l'origine que sur un très petit nombre de personnes. Ce ne furent pas des succès de foule, de ces coups de tonnerre qui bouleversent la masse même des artistes. Souvent il ne sort rien du tout de tels fracas. Il suffisait que les deux œuvres de Géricault eussent été vues de quelques-uns, et que ces quelques-uns fussent juste ceux qu'il importait.

La figure de Géricault est aventureuse et charmante, c'est un de ces artistes vraiment privilégiés, qui, par leur crânerie et leur bonne grâce, font non seulement pardonner par leurs rivaux, mais aimer leur supériorité. Ils ont cette rare fortune de ne pas ressembler aux autres hommes, et malgré cela de leur plaire; ils portent galamment la gloire.

Admirablement doué, il y avait en Géricault un de ces équilibres précieux entre les qualités morales et intellectuelles et les avantages physiques. La vie est un art au moins aussi important et aussi séduisant que celui de la peinture,



GÉRICAULT. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE.

et Géricault triomphait dans l'un comme dans l'autre. S'il nous est permis de rappeler un souvenir personnel, nous avons présent à l'esprit un mot du vénérable et regretté M. Eugène Lami, qui nous dit un jour que « Géricault était un aussi admirable garde du corps qu'il était un grand peintre ». Le mot était, à notre

gré, très significatif et profond; ce n'est pas le plus mauvais éloge qu'on puisse faire d'êtres tels que Léonard de Vinci, Rubens, Gros, Géricault, que de les montrer en même temps grands artistes et parfaits cavaliers.

Géricault était né en 1791, à Rouen ; dans son enfance, il avait fait d'assez bonnes études pour pouvoir être plus tard un appréciateur fin, et un causeur délicat; il s'était adonné à une passion non moins précoce pour les beaux chevaux et pour les exercices physiques que pour le dessin, de façon à être, dès son entrée à l'atelier de Carle Vernet (1808), un excellent écuyer et un élève plein de fougue et d'initiative.

Géricault ne resta pas longtemps à l'atelier de Carle. Il est vraisemblable que ce maître, cet enseignement, ce genre, durent lui paraître un peu étriqués, superficiels et vieillots.

Carle Vernet avait le ton très Directoire, il émaillait sa conversation de calembours, et bien que très savant dessinateur du cheval, il aimait les bêtes d'une élégance exclusivement mince. Géricault était d'une autre et bouillante génération, son esprit était distingué, et il était attiré par les chevaux lourds et puissants. Il en faut beaucoup moins que de telles différences pour empêcher que toute sympathie s'établisse entre un élève et son maître.

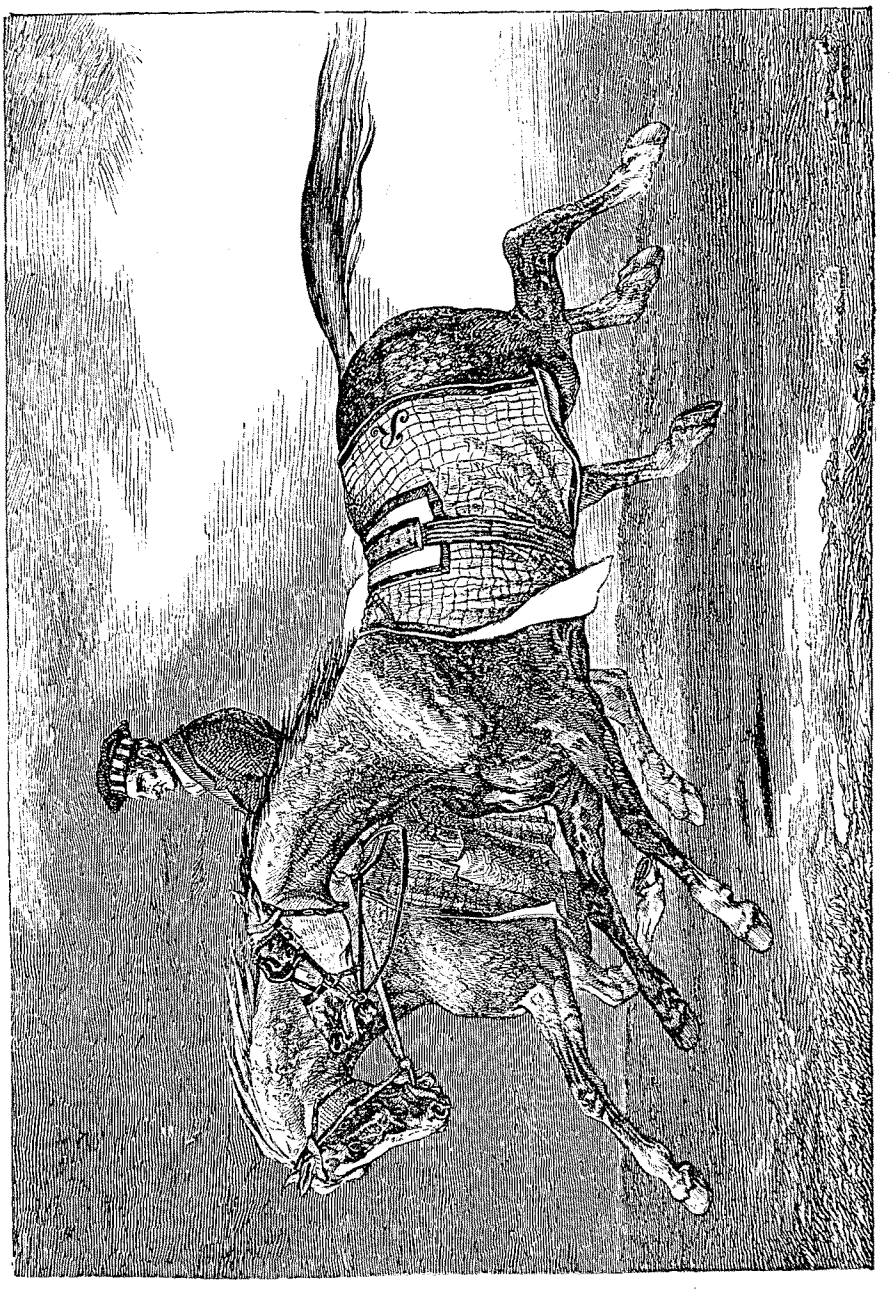
En entrant à l'atelier de Guérin, Géricault espérait sans doute trouver là l'avantage de disciplines sévères, d'une éducation rigoureuse. Elles furent, en effet, rigoureuses et sévères à souhait, mais aucunement intelligentes de la valeur d'un tel élève. Le sage Guérin ne pouvait qu'être effrayé de cette audace, de cette intrépidité juvénile, et il ne ménageait pas à son élève les conseils pointus et les remarques qui auraient été décourageantes si un pareil tempérament avait pu être découragé.

« Mon ami, lui disait-il, il faut décidément apprendre à dessiner; vos académies ressemblent à la nature comme une boîte à violon ressemble à un violon. » C'était un de ces mots d'esprit de pédant qui font rire les élèves lâches aux dépens du jeune homme qui sent et qui ose. Guérin, ne comprenant le dessin que sous sa notion abstraite du contour sec et pincé, ne pouvait, en effet, rien entendre aux instinctives recherches de son élève qui visaient déjà non point le dessin de la forme, mais le dessin du mouvement, ou plus exactement encore le dessin de la *forme en mouvement*.

L'on peut donc dire que chez ses deux maîtres Géricault n'a rien appris sinon à s'abandonner avec plus d'ardeur aux facultés qu'on aurait voulu étouffer en lui. Une circonstance fortuite fit qu'il ne tarda pas à se révéler d'une façon éclatante, et qu'une simple tentative de débutant attirait sur lui l'attention des maîtres, la sympathie des jeunes gens comme lui, et lui affirmait à lui-même qu'il pouvait aller de l'avant et marcher à son gré.

Une promenade sur une route aux environs de Paris lui fait rencontrer un

cheval de charrette se cabrant en plein soleil. La lourde et solide bête prend aux yeux de Géricault une énergique et entraînante silhouette. Il la fixe en un rapide croquis, et la bête de somme, transformée par son imagination qui l'éle-



GÉRICAULT. — LE TROT VOLANT.

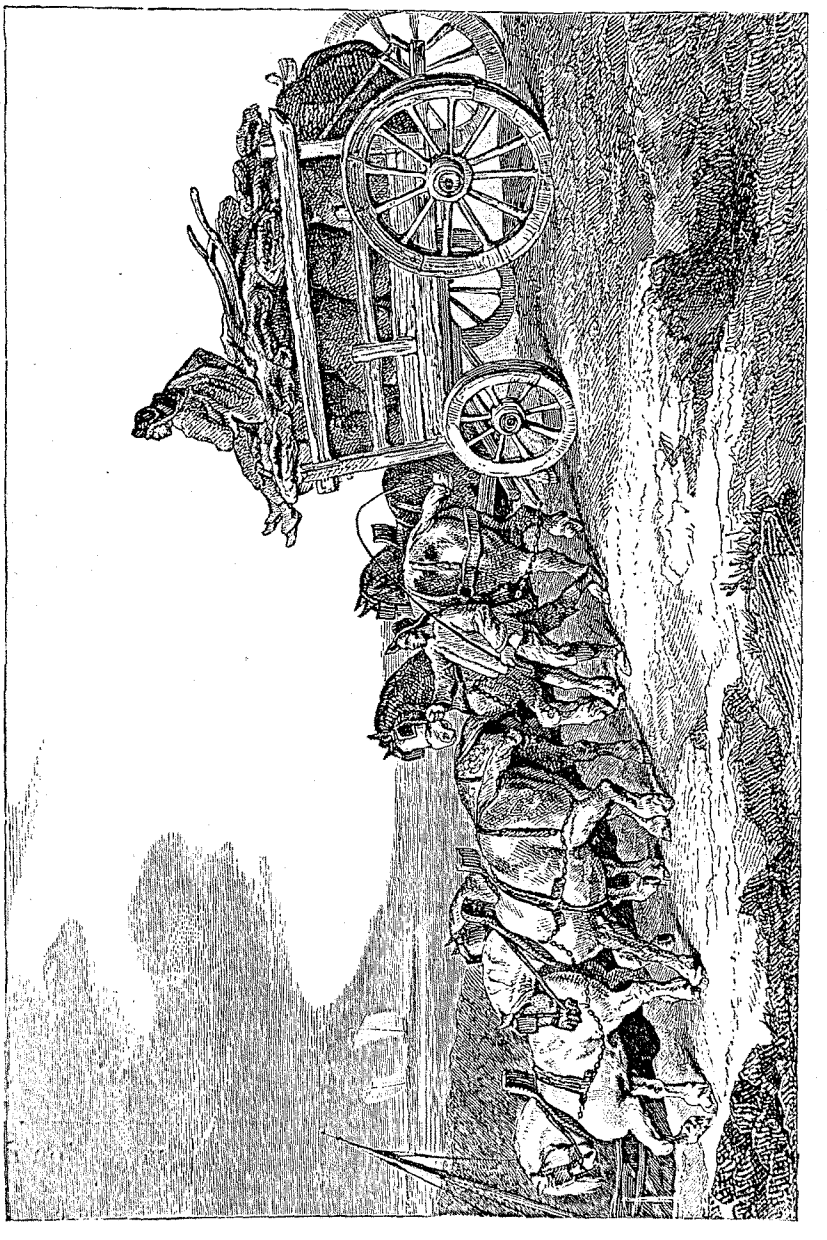
vait au-dessus de la réalité sans la lui laisser perdre de vue, devenait, du vulgaire animal, un instant révolté et beau, le cheval d'un guerrier sabrant et chargeant. La toile était « faite » comme on dit, et Géricault en quelques jours l'achevait

dans une boutique transformée en atelier, puis il l'envoyait au Salon de 1812. C'était l'*Officier de chasseurs de la garde*. On connaît cette héroïque figure, d'un fier mouvement et d'une couleur puissante. Il suffit pour se rendre compte de l'effet qu'elle put produire à cette époque de la rapprocher de quelqu'une des peintures de David, de Girodet ou de Guérin qui sont dans la même salle au Louvre. Tout en est différent, depuis la conception jusqu'à la touche. La couleur de l'une est l'antipode de l'autre. Si le dessin consiste non point à immobiliser la représentation des êtres, mais à leur conserver l'allure de la vie, on peut hardiment dire que le véritable dessinateur, à la comparaison, demeure non pas Guérin ni Girodet, ni même David, mais bien ce jeune homme de vingt ans, qui sans crier gare, et d'ailleurs sans la moindre forfanterie ni bravade, lançait au galop son officier vivant parmi les Romains conservés. David fronça le sourcil et demanda d'où cela sortait; la toile fit quelque bruit, mais en somme ne fut pas comprise et elle excita beaucoup plus de critiques et de blâmes que de chaleureuses admirations.

On remarquera que dès ce morceau Géricault nous est connu tout entier ; nous suivons l'opération de son esprit et de sa main pour ainsi dire à livre ouvert. Sans doute le gros cheval cabré de la route de Saint-Cloud a été le point de départ de cette image en aucune façon vulgaire. Tous les éléments sont vrais, et toutefois l'ensemble est complètement imaginé. Le mouvement du cheval est celui que son croquis lui a transmis. L'officier n'est pas d'une moins grande exactitude : c'est un portrait; de plus, chaque matin pendant qu'il peignait cette toile, Géricault se faisait amener un cheval, au besoin un simple carcan de fiacre, pour « se mettre, suivant son expression pittoresque, du cheval dans l'œil », c'est-à-dire pour ne point perdre de vue l'*idée* vraie du cheval, on dirait presque son « essence ». Ainsi avec des éléments vrais, groupés et combinés dans une présentation complètement imaginée, l'artiste refaisait une sensation vraie. C'est cette part spéciale d'invention, ce lien commun d'une imagination ou d'une volonté entre différents facteurs arbitrairement rassemblés qui constitue toute la création d'une œuvre d'art; et le résultat dans le cas spécial d'un Géricault est d'autant plus saisissant et intense que l'opération est menée avec beaucoup de rapidité et d'ardeur. Il serait presque puéril d'ajouter que la nécessité d'un savoir réel est sous-entendue.

Gros aurait aisément pu connaître un fils en ce nouveau venu, car l'*Officier de chasseurs*, en somme, malgré son indéniable originalité, était de la même race que les personnages d'*Eylau*, des *Pyramides* ou d'*Aboukir*. Je ne sais si de la part de l'ascendant cette paternité fut reconnue avec autant de joie et d'entrain qu'elle l'aurait été de la part du fils. Géricault en effet ne cachait point son admiration profonde pour Gros ; on se racontait dans les ateliers que le jeune peintre avait payé mille francs au possesseur de l'esquisse de la *Bataille de*

Nazareth (maintenant au musée de Nantes) pour pouvoir en faire une copie. Ce ne sont pas Carle Vernet ni Guérin qui sont les professeurs de Géricault, mais bien Gros et Rubens, puisqu'en dépit des avertissements de son maître, sa

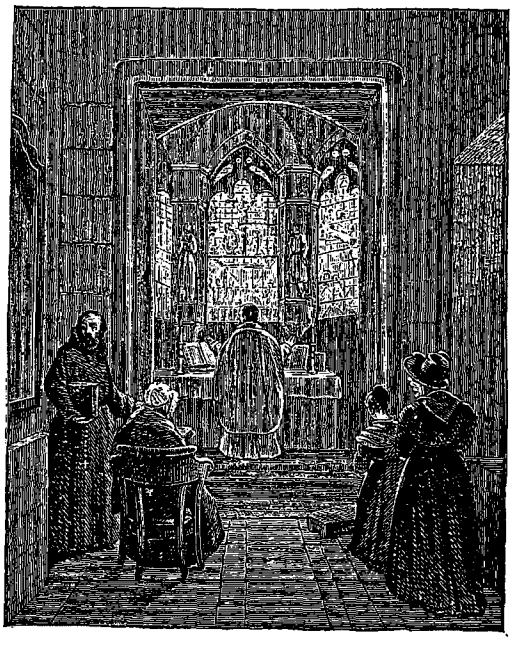


GÉRICAULT. — L'ATTELAGE DU CHARBONNIER ANGLAIS.

passion durant son séjour à l'atelier de Guérin était de copier, — on peut dire très insolemment, — les œuvres du grand Anversois.

Au Salon de 1814 fut exposé le *Cuirassier blessé*, qui est comme le pendant de l'*Officier de chasseurs*. Et là-dessus Géricault, à la rentrée des Bourbons, s'enrôle parmi les mousquetaires. C'est une sorte de besoin d'action qui

s'empare de cette nature mobile et inquiète ; peut-être en même temps un de ces soudains dégoûts, une de ces brusques lassitudes de peindre ou d'écrire qui s'empare quelquefois des écrivains ou des artistes les plus violemment passionnés pour leur art. Il y a là, en apparence, comme un renoncement absolu, comme une brisure. On a cru que c'était un divorce et ce n'était même pas une séparation. Pendant le temps donné aux aventures de camp ou de garnison, aux cavalcades, ou aux profondes retraites en quelque trou, suivant les cas, l'esprit de l'écrivain se mûrissait et se trempait, ou l'œil de l'artiste ne perdait point un mouvement, point une tache, point un jeu de lumière.



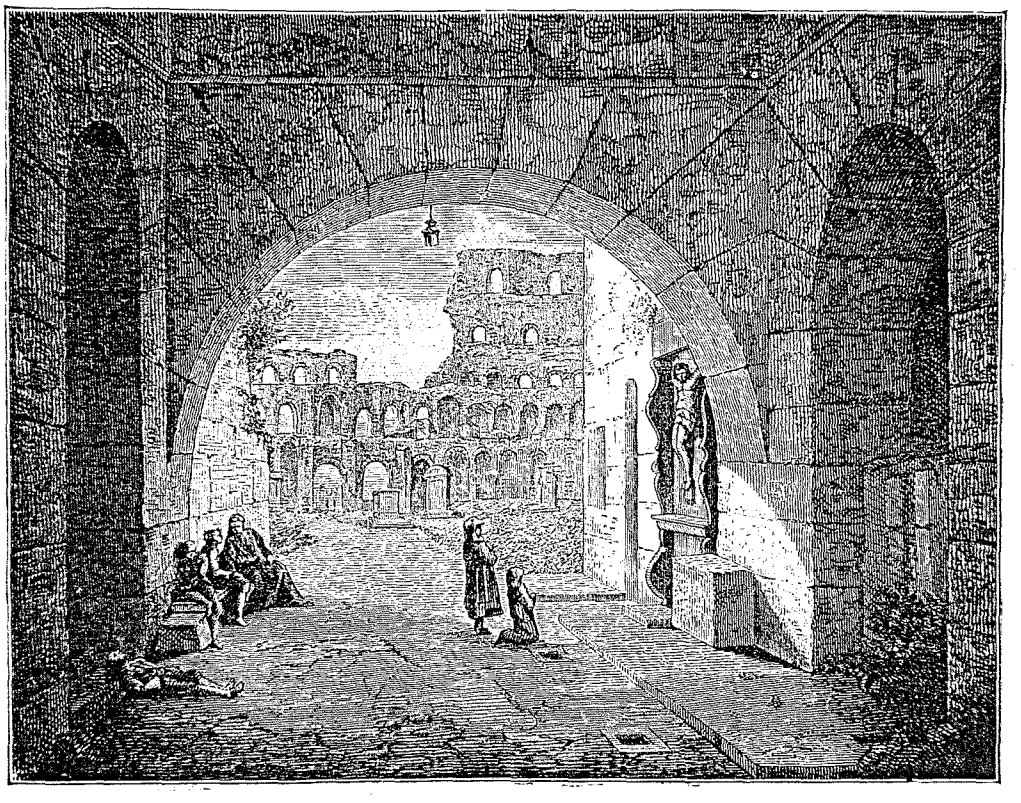
GRANET. — CHAPELLE SOUTERRAINE.

Bientôt satisfait de la diversion ou lassé du repos, il n'en reprenait la besogne délaissée qu'avec plus d'entrain et de certitude.

D'ailleurs, même dans ces moments de bouderie, un artiste pareil ne se désintéresse pas absolument des objets, ni de la vie environnante. Pendant le temps qu'il fut garde du corps, Géricault put satisfaire sa passion de couleurs de lignes et de formes en mouvements et étudier le cheval à journée entière. Son temps de service volontaire dura jusqu'au retour de l'île d'Elbe ; et son régiment ayant été licencié, Géricault redevint peintre. Il visita l'Italie (1817) et les grands artistes italiens produisirent sur lui, avouait-il à Delacroix son camarade, une impression non moins profonde que Rubens. De là un changement dans sa couleur qui ne nous est plus guère appréciable maintenant que le temps a également assombri les peintures éclatantes exécutées sous l'influence

du maître flamand, et les plus sobres qui se ressentaient de l'étude de Pérugin et de Raphaël. Mais le dessin, le tempérament de Géricault demeuraient identiques, et il n'était point de ces peintres sans caractère que chaque évolution nouvelle rend méconnaissables.

Ces admirations de Géricault ne sont au reste que l'enthousiasme d'un homme ardent, nerveux, plus sensible que tout autre à la commotion des belles choses. Sa prétendue conversion aux maîtres italiens ne devait pas être la



GRANET. — VUE DU COLISÉE.

dernière. En effet, peu de temps après qu'il eut peint le *Radeau de la Méduse* (1819) et que ce tableau qui avait eu relativement peu de succès à Paris fut exposé à Londres, Géricault devait revenir d'Angleterre tout feu et tout flammes pour les beaux peintres de là-bas, que personne à ce moment ne connaissait en France. Pourtant, dans cette dernière phase de sa carrière, la phase anglaise si on veut l'appeler ainsi, il n'en demeurait pas moins original, et toujours semblable à lui-même.

Nous venons de nommer le *Radeau de la Méduse* mais nous ne croyons pas devoir nous appesantir sur la description de cette toile, sur l'analyse de ses effets, sur le caractère des personnages, le dramatique de la scène, la

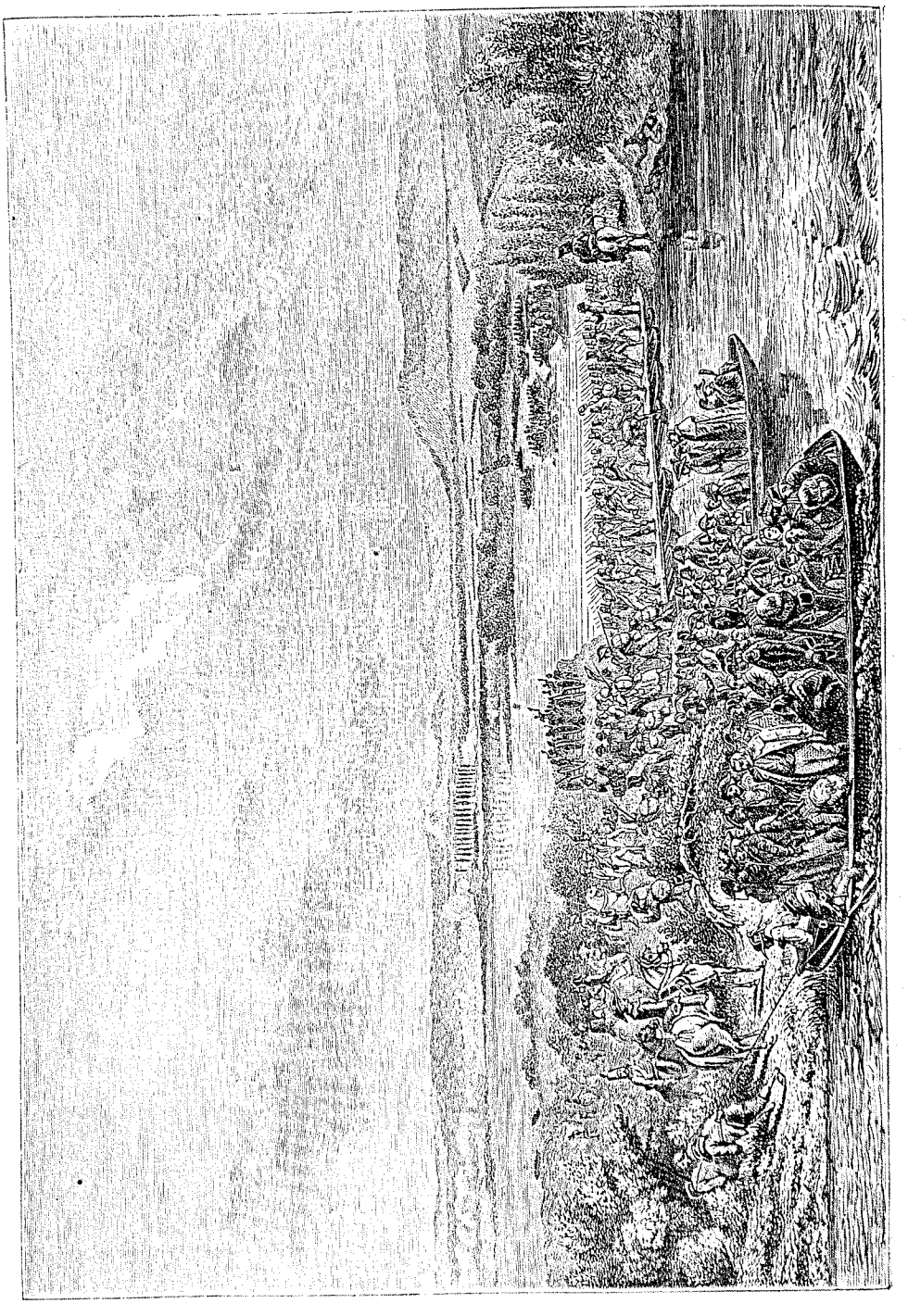
beauté essentiellement neuve et moderne de la composition. Elle est tellement connue de tous, tellement populaire que la décrire est la besogne la plus ingrate et la plus inutile ; mais elle est d'une importance telle dans l'histoire de la peinture de ce temps qu'il faut au moins faire quelques remarques.

D'un tel sujet, un simple fait divers, émouvant sans doute, mais brutalement émouvant et par des détails qui sont aussi bien du ressort de la tragédie la plus élevée que de la plus vulgaire romance, d'un tel sujet, disons-nous, tout autre peintre courait les plus grands risques de tirer un tableau grossier et banal. Si Géricault a su s'y maintenir dans l'art le plus élevé, c'est que la part de l'invention est au moins égale à celle de la reconstitution exacte des faits, à la documentation, pour employer un terme lourd assez à la mode, et que même à notre gré elle lui est supérieure. De toute façon elle lui est antérieure, et cela seul lui donnerait déjà une supériorité.

Géricault s'était enflammé au récit du dramatique naufrage, et son imagination lui avait fait *voir* la scène avec une grande intensité. Puis, quand il avait résolu de peindre la terrifiante image ainsi entrevue, il s'était préoccupé de la rendre avec la plus grande exactitude. Le charpentier survivant du naufrage lui avait construit une petite maquette du radeau ; Géricault pendant des semaines avait fait de nombreuses études de cadavres ou de parties de cadavres, à l'hôpital, à son atelier même. Cet atelier était devenu un vrai charnier où le peintre travaillait avec délices. Ainsi rien ne manquait pour que ce fût un tableau *réel* dans ses plus petits détails. Mais quel document aurait fourni à Géricault ce groupement des êtres éperdus, cette lugubre harmonie, le mugissement de cette mer furieuse et lourde, cette indication si lointaine et si douteuse d'un bâtiment à l'horizon, enfin ce dessin si énergique et si fier ? Le plus grand intérêt, tout ce qu'il y a d'émouvant dans ce tableau si connu et si peu compris, réside non dans ce qu'il a de vrai, mais dans ce qu'il a d'inventé.

Le *Radeau de la Méduse* peut être considéré comme ayant ouvert la voie à toutes les représentations de la vie moderne, dans une mesure encore plus large que les peintures de Gros ; c'est peut-être la première œuvre qui caractérisera nettement, plus tard, le style du XIXe siècle ; mais on ne pourra s'empêcher de constater qu'elle traîne à sa suite quantité d'images médiocres et vulgaires. C'est que les artistes qui se seront engagés dans ce genre auront méconnu justement tout ce qui fait l'intérêt et la grandeur d'une telle œuvre. Demeurant en apparence dans sa tradition, ils en auront pris tout juste le contrepied ; car ils auront choisi comme sujet de leurs tableaux des scènes *dont ils auront été témoins*, et auront cherché non pas à en dégager une expression générale, ce qui diminuerait déjà l'inconvénient d'un tel point de départ, mais au contraire à en reproduire tous les détails sans s'aviser d'en rien éliminer. Ainsi

ils auront suivi juste la méthode inverse de celui qu'ils auront cru imiter. Si nous insistons un peu là-dessus, c'est que cela nous dispensera de la tâche



CHARLET. — LE PASSAGE DU RHIN, A KEHL.

ingrate de prendre comme exemples un grand nombre de tableaux exposés dans ces dernières années, et de dire pourquoi tel ou tel n'a obtenu qu'un

succès de surprise, n'a produit qu'un gros effet dont la durée était d'une simple saison, et ne pourrait être revu sans fatigue et sans dégoût, alors que la toile de Géricault ne saurait devenir banale si souvent qu'on la regarde.

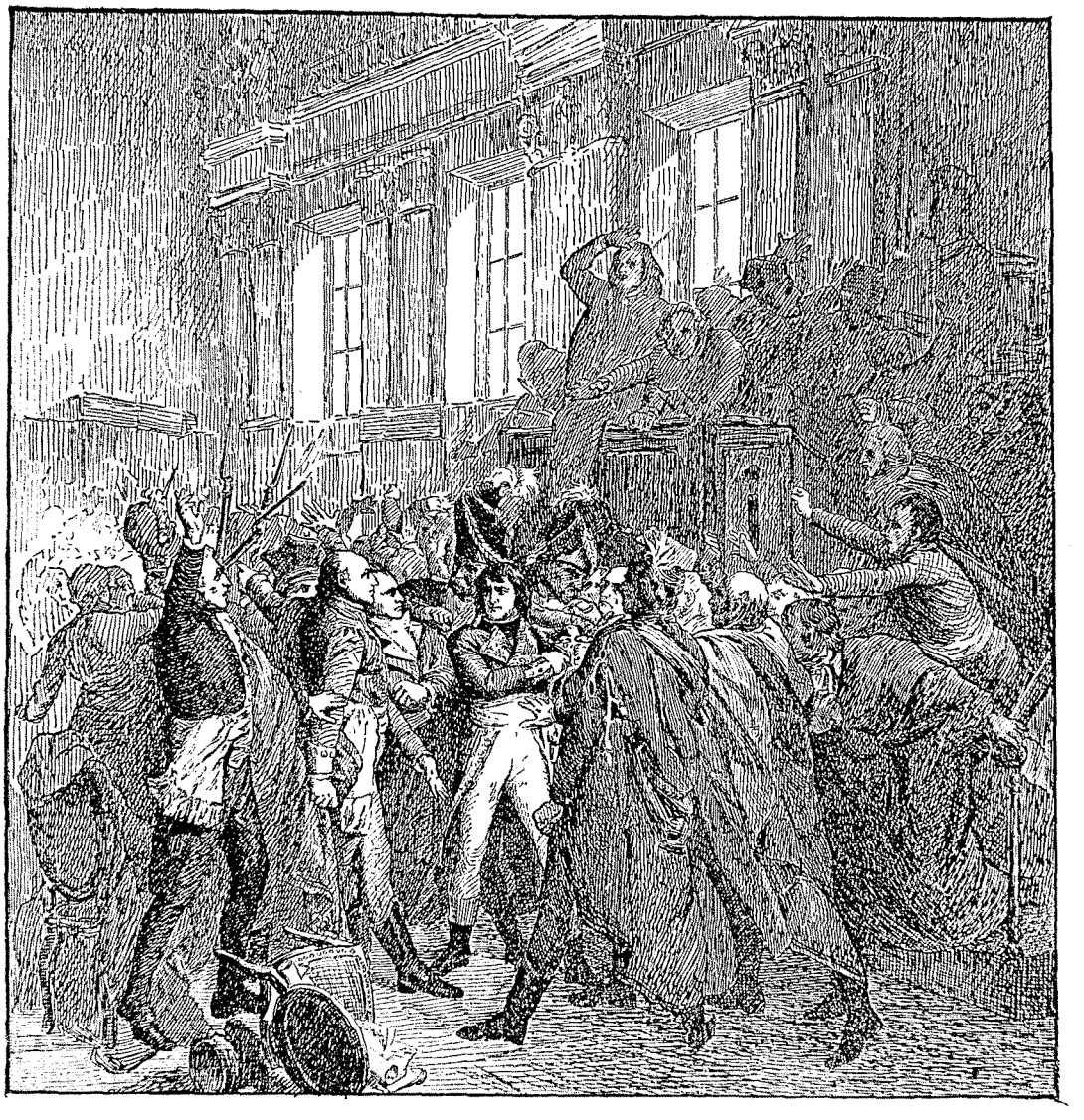
Dans une certaine mesure cette erreur d'une partie de la peinture moderne est, sinon excusable du moins explicable : si Géricault avait vécu plus longtemps, les œuvres suivantes auraient éclairé d'un jour tout nouveau le *Radeau de la Méduse*, tandis que ce tableau ne demeure pour ainsi dire qu'une moitié d'expérience. Géricault le sentait et l'indiquait lui-même fort bien par des traits significatifs. D'abord une certaine impatience lorsqu'au bout de quelque temps la réputation du tableau étant faite, le premier mot des gens qu'il rencontrait dans le monde était pour le féliciter du *Radeau*. Il répondait alors que c'était une « page d'album » simplement, et faisait entendre que les compliments à son sujet lui étaient désagréables. Puis l'indication de ses projets, durant sa maladie mortelle, la fiévreuse parole jetée à ses amis : « Oh ! quand je serai guéri, je ferai un tableau de chevaux grand comme nature, et un de femmes... mais des femmes ! des femmes !... » Rien que cette magnifique et douloureuse réticence prouvait l'intention non pas de copier, mais de créer, de créer des types en s'appuyant sur la réalité.

Le dernier point sur lequel il nous semble utile d'attirer l'attention à propos du *Radeau de la Méduse*, c'est le côté matériel du tableau, la qualité même de la peinture (1). Elle était, si l'on excepte Prud'hon qui est plutôt un peintre du XVIIIe siècle, remarquablement grasse et savoureuse au milieu des maigres et secs moyens exclusivement mis en œuvre par toute l'école à ce moment. Chez Gros lui-même la facture est lisse et sans mystère auprès de celle de Géricault. Or, plus notre peintre aurait avancé et plus cette préoccupation de la matière se serait accentuée. Les peintures et aquarelles qu'il fit après son retour d'Angleterre décèlent nettement ce souci d'une touche large et variée. La tradition de ce bon métier de peintre était absolument perdue en France, depuis que Watteau et Chardin étaient devenus absolument inconnus et que leurs œuvres ne s'achetaient même pas quelques écus chez les marchands de bric à brac. Géricault contribua fort à remettre en honneur ces pratiques, en important en France, parmi les nouvelles générations de peintres, un goût très vif pour les maîtres anglais qui l'avaient lui-même si vivement séduit pendant son voyage. Mais ce qu'on ne saurait oublier, c'est que ces maîtres eux-mêmes devaient à nos propres artistes du XVIIIe siècle cette tradition des charmantes et artificieuses *cuisines* picturales. De telle sorte qu'en poussant ses camarades à partager cette passion pour les maîtres anglais qui devaient jouer un grand rôle dans l'évolution artistique du milieu du siècle, Géricault ne faisait

(1) Les ravages qu'a produit dans cette peinture l'emploi exagéré du bitume est un accident des plus regrettables, mais n'infirmant en rien les remarques qui suivent.

que nous induire à reconquérir notre propre bien, retour d'Angleterre.

Les toiles de chevalet, les aquarelles, ainsi que les nerveuses lithographies de chevaux, de lions, etc. (celles-ci ne sont pas sans influence sur l'œuvre du grand statuaire Barye) que Géricault produisit dans la dernière partie de sa vie, ainsi



ROUCHOT. — LE 18 BRUMAIRE.

que les dessins qu'il fit pendant ses deux longues et douloureuses maladies, ne compensent point la perte des grandes œuvres qu'il méditait et que la mort brutale l'empêcha même d'esquisser. Sa carrière si brève et pourtant si décisive reste découronnée. Géricault mourait des suites d'une chute de cheval, le 18 janvier 1824. L'accident avait déchaîné avec une hâte effrayante, si prolongée

qu'ait été l'agonie, les ravages des flammes intérieures qui minaient une telle ardente nature. Ce fut un grand deuil pour l'école française, et personne ne devait prendre la succession de Géricault. Notre école en effet a porté depuis lui de beaux et rares fruits; elle peut s'être glorifiée d'artistes admirables, de puissants visionnaires, de grands poètes, de vigoureux réalistes, de charmeurs

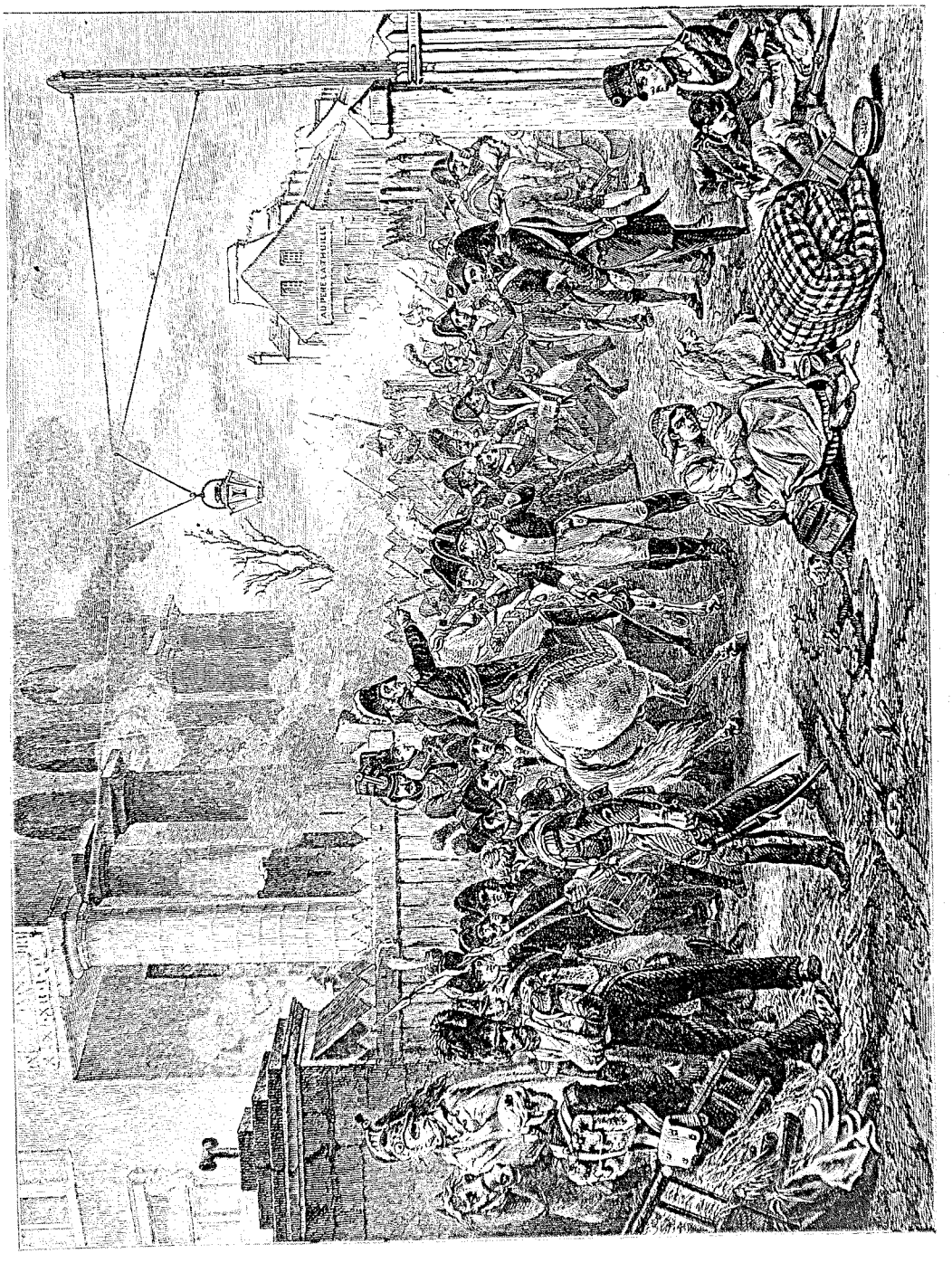


HORACE VERNET. — PONIATOWSKI.

pleins d'une grâce imprévue, mais il semble que Géricault était une des dernières figures héroïques de la peinture.

Après avoir parlé comme il convenait de Gros et de Géricault, et avant de passer en revue, pour finir, les artistes qui ont fortement marqué leur place dans les temps tout à fait rapprochés de nous, nous ne saurions traiter avec beaucoup de développement diverses figures même célèbres ou remarquables. Dans un travail d'ensemble comme celui-ci, pour laisser chacun à son véritable plan, on comprendra que nous sommes astreint à bien des sacrifices. Les monographies et les études spéciales ne manquent pas d'ailleurs sur ceux que nous sommes forcés de négliger et le lecteur a tous les éléments pour pousser son étude suivant son goût.

Parmi les artistes notables qui se rattachent au temps de Gros, il faut citer Granet (1775-1849) qui fut élève de David mais qui forme dans son école une



HORACE VERNET. — LA BARRIÈRE CLICHY.

véritable exception. Granet eut le mérite de s'intéresser à la couleur d'une toute autre façon qu'on la comprenait alors. Ses intérieurs d'église avec leurs grands

partis pris de contrastes entre la lumière et l'ombre, ses dessins rehaussés d'aquarelle, très variés et pleins d'effets ingénieux et rapides, font de cet artiste un des premiers qui aient eu le sentiment de la peinture telle qu'on la comprit au milieu du siècle. Il est dommage pour lui qu'il soit arrivé trop tôt ; c'était presque un peintre romantique avant l'invention du nom ; ceux qui vinrent après lui le dédaignèrent, et c'est un tort à nous de l'avoir un peu oublié.

Un souvenir devra être réservé au graveur et peintre Dutertre (1755-1842) dont le musée de Versailles conserve de beaux dessins de l'armée d'Égypte.

Charlet (1792-1845) et Raffet (1804-1860) se rattachent directement à l'école de Gros, Charlet comme élève, et élève très estimé, de l'auteur d'*Eylau*, et Raffet comme élève de Charlet. Ce sont des figures trop connues, trop remises en lumière dans ces derniers temps pour que nous parlions de Charlet et de Raffet sans concision. Leur œuvre peinte est d'ailleurs peu considérable ; du moins Charlet a-t-il exécuté quelques tableaux, entre autres la *Retraite de Russie* et le *Passage du Rhin*. Bellangé (1800-1866) complète le trio de peintres qui furent en quelque sorte la menue monnaie de Gros en tant qu'historien lyrique de l'épopée impériale.

L'Exposition rétrospective de 1889 a remis en lumière le peintre Bouchot (1800-1842) et fait accrocher au Louvre un remarquable tableau de lui, le *18 Brumaire* qui était oublié à Versailles. Bouchot fut élève de Regnault et de Guillon-Lethière ; il n'y avait pas un mince mérite avec cette éducation à faire un aussi vigoureux et aussi vaillant tableau que celui-ci. Il est vraisemblable d'ailleurs que cette peinture exécutée assez tard et à un moment où elle n'était plus du tout une audace (elle fut exposé au Salon de 1840), n'était pas exempte de l'influence du grand peintre des batailles de l'empire.

Nous rangerons enfin dans cette fin de chapitre, Horace Vernet (1789-1863) dont une partie de l'œuvre, et ce n'est pas la plus mauvaise (la *Barrière Clichy*, etc.), se rattache directement à la période que nous venons d'étudier. Mais nous ne saurions nous livrer ici à aucune réflexion sur ce peintre productif en aucune façon artiste ; nous avons pu l'étudier avec quelque détail dans une *Histoire de la peinture de batailles*, où force était d'examiner son œuvre. Ici il y aurait disproportion artistique à le faire, et c'est déjà beaucoup que pour ne point avoir à parler de lui dans le chapitre suivant où il se classerait mal, son épopée de carton soit mentionnée après les grands et vivants poèmes de Gros et de Géricault.

CHAPITRE XIII

Vieilles querelles et luttes oiseuses. — Ingres et Delacroix. — Quelques mots sur la couleur. Vanité des théories.

C'est bien peu de chose, et un délai bien insuffisant, qu'un recul d'à peine un demi-siècle pour juger l'œuvre même des artistes les plus caractérisés, et c'est une pure témérité que de porter une appréciation définitive même sur ceux que l'on croit le mieux connaître. Tant de circonstances sont faites pour nous égarer, tant d'influences dont nous ne nous doutons pas agissent sur ceux d'entre nous qui croient avoir les sensations les plus personnelles et l'esprit le plus indépendant! Les rancunes ne s'apaisent pas si vite, les champs de bataille demandent beaucoup plus de temps qu'on ne suppose pour être complètement déblayés. Aussi, en parlant d'artistes que l'on croit d'autant mieux posséder qu'ils ont vécu presque de votre temps, fait-on moins, quelque impartial que l'on soit, une histoire qu'un énoncé de préférences.

Nous sommes arrivés à deux maîtres qu'on ne saurait mieux choisir comme exemples de cette difficulté de juger équitablement. Tant que dura la grande querelle des classiques et des romantiques, des *Homéristes* et des *Shakespeariens*, il était impossible d'admirer l'un sans abominer l'autre; c'était une lutte acharnée où l'art n'entrait pas comme seul élément. Les intérêts viennent forcément se greffer sur l'esthétique, et on comprend sans peine que, sous prétexte d'art, on ne soit pas loin d'en venir aux coups. Ce sont sans doute des considérations fort peu nobles auxquelles n'obéissent pas les chefs de partis eux-mêmes, ni les artistes vraiment originaux; mais ceux qui les suivent en tiennent compte beaucoup plus que ne pourraient croire les âmes candides, et question d'esthétique devient très aisément, en réalité, question de boutique.

Vient ensuite un temps où la mort met d'accord de la façon la plus simple du monde tous les intérêts opposés, et il ne reste plus en présence que les

œuvres que l'on peut commencer à apprécier plus froidement et dans de meilleures conditions. Mais il y a encore plus d'un obstacle à franchir. Les influences d'éducation ne sont pas un des moindres. Il est certain, par exemple, que la grande majorité des jeunes gens qui entraient dans la vie et dans la lutte vers le moment où Ingres et Delacroix étaient près de la mort, et qui sont maintenant arrivés à l'âge mûr, ont eu une éducation romantique, qui, en littérature et en politique, correspondait à leur idéal d'émancipation. Aussi étaient-ils tout portés à apprécier les images suivant cet idéal littéraire ou politique, et non pas simplement au point de vue plastique, le seul logique pourtant, quand il s'agit de juger des images.

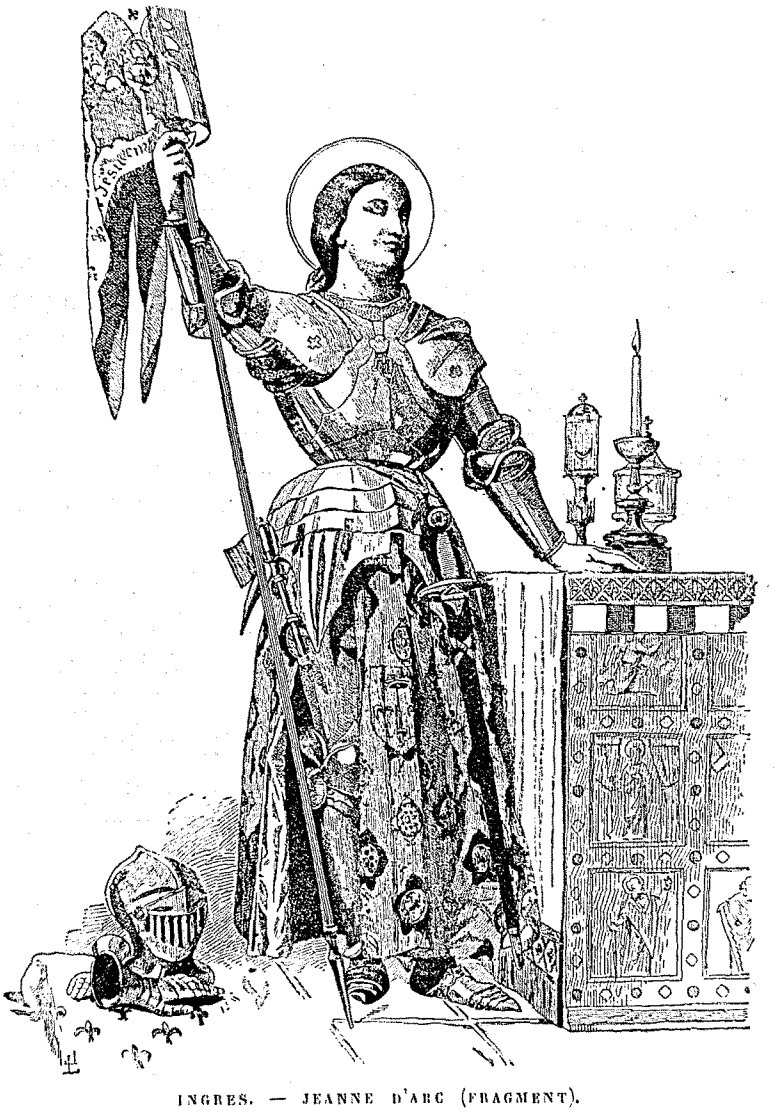
Pour ceux-là, pour nous-mêmes, puisqu'il faut en faire l'aveu, la question était des plus simples à résoudre. Delacroix représentait l'émotion ardente, le frémissement, la passion ; Ingres ne représentait que la convention et la froideur. L'un était le peintre de « nos fièvres » ; l'autre n'était qu'un pédant revêche et bourru. Enfin Ingres était le type de l' « académicien » et du « pompier », et Delacroix (qui fut académicien pourtant également) était le seul et le véritable émancipateur.

Cette notion avait subsisté jusqu'en ces dernières années, et au moment même de l'Exposition centennale, en 1889, peu s'en fallut qu'on ne vît recommencer la querelle des classiques et des romantiques. Beaucoup de ceux qui écrivaient sur l'art, et des non moins sincères, reprirent sans scrupule les vieux sarcasmes contre Ingres, devant les tableaux de qui ils passèrent sans trop les regarder. Il est vrai que l'exposition de Delacroix était exceptionnelle d'éclat et de variété et que pour celle d'Ingres, au contraire, on s'était visiblement moins mis en frais.

Or les questions ne se tranchent pas aussi facilement, et la situation d'Ingres et de Delacroix est beaucoup plus compliquée qu'elle ne semblait jusqu'ici. Ce n'est pas sans de mûres et nombreuses comparaisons, et sans refaire de fond en comble leur éducation artistique que plusieurs d'entre nous, tout en conservant à Delacroix la tendresse des jeunes années, sans cesser de considérer comme un admirable artiste l'auteur de la *Barque de Don Juan*, des *Massacres de Chio*, des *Fresques de Saint-Sulpice*, du *Plafond d'Apollon*, etc., ont été amenés à modifier très profondément leur opinion sur Ingres, et à lui attribuer dans l'art contemporain une tout autre place, et même une tout autre physionomie. Cette opinion a beaucoup de chances d'être plus juste, ayant été acquise par des méditations personnelles et non plus par des leçons transmises et fougueusement adoptées de confiance.

Ce ne serait pas un des aspects les moins piquants et les moins neufs de ce procès revisé, que poussant à l'extrême les opinions, comme cela arrive généralement quand on en change, Delacroix fût présenté comme un classique au

fond et Ingres comme le véritable révolté. On ne manquerait pas d'arguments assez séduisants à l'appui de cette thèse. La seule publication du captivant *Journal* de Delacroix accuse encore plus nettement que ne l'avaient fait ses autres écrits précédemment publiés, le ton nettement classique de ses goûts. Ce chef



INGRES. — JEANNE D'ARC (FRAGMENT).

de l'école romantique en peinture se montre le plus violent adversaire de ceux qui, dans les autres arts, combattaient le même combat que lui; il ne cache en aucune façon son aversion pour Victor Hugo et Berlioz, par exemple. D'autre part, abstraction faite des goûts littéraires et musicaux (et encore pourrait-on retrouver chez Ingres beaucoup plus d'admiration pour Beethoven que chez Delacroix qui le méconnaît tout à fait) les exemples ne manqueraient pas pour prouver qu'Ingres prenait avec la nature de non moindres libertés

que Delacroix et que ses audaces envers la forme sont même parfois plus grandes que celles de son rival.

Nous ne pouvons épuiser ici un tel débat; il nous suffit de l'indiquer, car il est loin d'être terminé; il nous fallait y faire allusion toutefois, ne fût-ce que pour montrer, en matière d'appréciation artistique, le danger des opinions préconçues et des « clichés ». Mais notre seule tâche ici est de présenter Delacroix et Ingres comme deux grands et exceptionnels artistes de notre temps, de dire de quelle façon on doit essayer de les comprendre, et, pour le reste, faire assez bon marché de leurs imitateurs, inférieurs et négligeables comme n'importe quels imitateurs de n'importe quels maîtres.

Ce qui a contribué plus que toute autre chose à égarer l'opinion sur le compte d'Ingres, c'est que son attitude et son langage, dans la dernière partie de sa vie, sont un constant démenti à son œuvre. Ingres ne crut en aucune façon être l'homme qu'il était réellement, et ce qu'il était, il ne crut l'être en aucune manière. Cela démontre une fois de plus l'inutilité des grandes théories et des ormules, et leur absurdité. Ingres avait représenté dans l'atelier de David, où il était entré en 1796, sinon l'esprit de révolte, du moins un élément fort suspect. Nous n'avons même point parlé du schisme qui s'établit à un moment en plein atelier du maître des *Horaces* et des *Sabines*, et dont le chef était Maurice Quaï; le groupe de ceux qu'on appelait ironiquement les *Primitifs* ou les *Penseurs*, n'ayant laissé aucune œuvre, il était à peu près inutile de le mentionner. Ingres en fit-il partie? On n'a aucune indication à cet égard; toujours est-il que, dès le Salon de 1806, la critique le tenait en suspicion comme « gothique », comme « primitif » et que sa correspondance le montre, dès ses jeunes années, en termes plus que froids avec son maître.

C'est que cet homme fut un des caractères les plus indépendants, une des volontés les plus opiniâtres que l'on puisse citer. Ni hésitations ni concessions; une exaltation et une fougue extrêmes; un ardent enthousiasme au service de ses admirations; un travail acharné de tous les jours, de toutes les minutes; un courage que rien n'abat et une conscience sur laquelle la plus profonde misère des débuts ne peut avoir la plus légère prise; voilà quelques-uns des traits de cette physionomie, et l'on reconnaîtra qu'il en est peu qui méritent davantage le respect. Mais l'ardeur même, l'ardeur méridionale avec laquelle l'homme défendait les idées de l'artiste, les coups de boutoir qu'il donnait sans même y prendre garde, lui créèrent dès l'abord de nombreux ennemis, en même temps que l'intraitable volonté qui régnait dans son œuvre et son originalité têtue l'exposaient aux plus vives critiques. Aussi peut-on dire que, tant qu'il vécut, à part ses amis et ses élèves, qui encore n'étaient pas très à même de le comprendre, ses contemporains ne connurent guère de lui que sa caricature.

Quelques dates rapidement fixées avant de préciser le portrait et de résumer

l'œuvre. Ingres naît à Montauban en 1780 dans un milieu artistique : son père est peintre, miniaturiste, modeleur, musicien. Avant d'entrer à l'atelier de David, le jeune homme apprend à dessiner chez Roques, un peintre de sa ville. Après trois ans passés chez David, Ingres remporte en 1799 le second prix de peinture, avec un *Antiochus renvoyant à Scipion son fils prisonnier*, puis en 1802 le grand prix de Rome avec un *Achille recevant sous sa tente les envoyés*



INGRES. — PORTRAIT DE BERTIN L'AÎNÉ.

d'Agamemnon. Il part pour Rome en 1804 et à part un retour peu prolongé à Paris, il devait rester une vingtaine d'années en Italie. Tout d'abord il s'éprend d'une grande admiration pour les primitifs, vers lesquels l'attirent son goût de forte simplicité, et aussi sa prédilection pour ce coloris éclatant et frais, ces ors, ces matières précieuses, cette espèce de bijouterie de la peinture; puis peu à peu c'est Raphaël qui le conquiert définitivement. Pendant les longues années passées à l'étranger, soit à Rome, soit à Florence, il lutte avec une admirable énergie contre la plus noire misère, et jamais il ne sort de cette lutte si peu que ce soit découragé.

Il semble que les épreuves et la gêne n'aient même pas l'honneur d'attirer son attention, entièrement absorbée par son culte et par son œuvre. C'est pendant ce long séjour qu'il exécute quelques-unes de ses toiles les plus célèbres, le *Portrait de Mme Devauçay* (1807), *Œdipe et le Sphinx* (1808), la *Chapelle Sixtine* (1810), *Jupiter et Thétis* (1811), *Romulus vainqueur d'Acron* (1812), l'*Odalisque couchée* (1814), *Roger délivrant Angélique* (1819), *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre* (1820), le *Vœu de Louis XIII* (1824), etc., etc. On ne peut se dispenser de mentionner la quantité de portraits à la mine de plomb, que beaucoup de personnes, dont l'opinion est toute faite d'après les opinions d'autres personnes, daignent reconnaître comme la partie de son œuvre qui soit seule à l'abri de leurs critiques. Ils sont d'ailleurs de tout point admirables; mais quelque accomplis et significatifs que soient ces petites merveilles de sûreté dans le trait, de pénétration physionomique, de sobriété et de force dans le modelé, nous serions presque tentés à la fin de répéter le mot d'Ingres impatienté, lors de l'Exposition de 1855 : « Non, non, laissez mes dessins; on ne regarderait pas ma peinture! » Et cette peinture, tant pis pour qui ne l'aura pas, ou qui l'aura mal regardée.

Lorsque, de retour en France en 1824, Ingres exposa le *Vœu de Louis XIII*, il remporta un grand succès, et c'est autour de lui que la réaction contre l'école romantique jugea à propos de se grouper. Il fut alors élu membre de l'Institut (1825) et se considéra comme « l'homme de la résistance ». Nous dirons tout à l'heure ce qu'il faut penser de l'élection. L'*Apothéose d'Homère*, qui date de 1827, était un véritable manifeste. En 1834 il exposait une autre œuvre importante, le *Saint Symphorien* (cathédrale d'Autun); en 1835 il était nommé directeur de l'École de Rome ; enfin depuis son retour à Paris (1840) jusqu'à la fin de sa vie (1867), sa vie se terminait comme elle avait commencé, dans le travail sans relâche. La mort le prenait le pinceau à la main et sans que cette main eût connu même les plus légères atteintes de la décrépitude. Nous ne jugeons pas à propos de surcharger cette chronologie des dates de ses divers honneurs, récompenses, décorations, etc.

Telle est cette carrière, d'une exceptionnelle vigueur. La particularité sans doute la plus saillante est ce choix par les « classiques » pour les représenter, d'un homme qu'ils avaient jusque-là tenu en suspicion, et qui ne conquit pas davantage leurs réelles sympathies lorsqu'ils l'eurent pris pour chef. Cette situation se trouve parfaitement élucidée par les lignes suivantes de M. Charles Blanc dans son étude sur Ingres : « Cependant, dit-il, après le malentendu auquel avait donné lieu le double aspect de ses ouvrages (l'écrivain parle de la conception classique de ses tableaux, et de leur exécution réaliste, indépendante, en révolte décidée contre les principes de l'école davidienne), les partis s'étaient de nouveau reconnus, et la lutte entre les romantiques et les classiques durait encore (nous

sommes en 1834), ravivée de temps à autre par les rigueurs du jury d'admission qui était pris tout entier dans le sein de l'Académie, et qui refusait avec affectation des paysages de Rousseau, des sculptures signées de Barye.

» Ingres était entré à l'Institut en 1825 et, bien que *son talent parût à l'Académie vicié par l'exagération et entaché de romantisme*, elle l'avait agréé comme



INGRES. — L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE (FRAGMENT).

étant à peu près le seul homme capable de faire digue au torrent. *Dans son for intérieur, l'Académie en était encore à Girodet; mais au dehors* elle était disposée à prendre Ingres pour drapeau. Lui, se voyant attaqué, contesté, moqué par une partie de la jeunesse, qui lui reprochait son mépris pour la couleur, son goût pour l'antiquité, il résolut de frapper un grand coup... (1). »

Ainsi, dépit d'un côté, perfidie de l'autre, il n'en faut pas plus pour expliquer comment Ingres devenait « l'homme de la résistance », alors qu'au Salon de

(1) Il s'agit du *Saint Symphorien.*

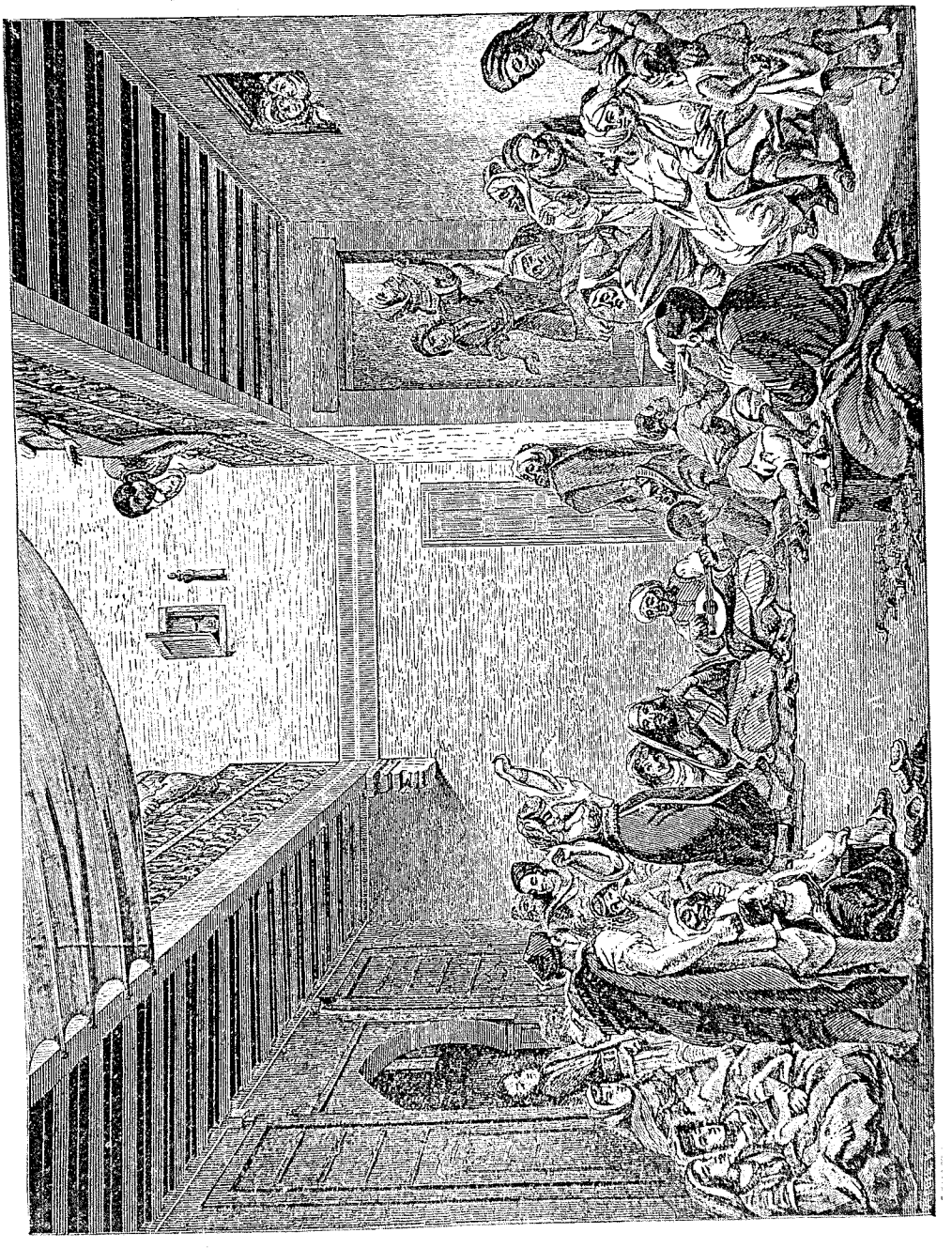
1819, il avait été hué pour son *Odalisque* et en butte à tous les sarcasmes de la critique académique, et que devant ses premiers tableaux, Delacroix avait donné le signal des applaudissements. Ce *dessous* d'une élection suffit également à inspirer le plus profond mépris pour l'esprit d'intrigue de l'Académie, et montrer que l'art n'entrait pour rien dans le choix qu'elle avait fait d'Ingres comme chef.

Nous devons donc nous élever bien au-dessus de ces misères quand il s'agit de juger Ingres, oublier qu'il fut dupe, que de personnelles antipathies et les tenaces idées d'un esprit « buté » lui firent prendre une attitude *officielle* alors que son œuvre était d'un indépendant absolu et d'un isolé. C'est cette œuvre seule qui nous intéresse maintenant. Il nous paraît curieux de citer tout d'abord le mordant résumé que le peintre J.-F. Raffaëlli en a tracé (dans sa brochure du *Caractérisme*) véritable croquis à l'eau-forte : « Homme naïf et violent; grand artiste dans ses admirables caricatures du *Duc d'Orléans* et de *M. Bertin*; artiste ambigu dans *Madame Moitessier*, « Cybèle » par la tête, « soieries de Lyon » par la robe; disciple de David et *romain* dans le *Portrait de Bartolini*; absurde d'invention dans les proportions qu'il s'était données, et de facture dans celui de *Cherubini*; d'un bon grec dans son *Apothéose d'Homère*; de l'école de David dans son *Saint Symphorien*; statuaire grec dans sa *Source*; d'art académique dans ses dessins pour la *Chapelle de Dreux* et son *Vœu de Louis XIII*; d'art tout à fait insupportable dans son *Saint Pierre*, son *Angélique* au goitre, ou sa *Jeanne d'Arc* en fer-blanc, Ingres, qui ne fut qu'un esprit malade des traditions dont il s'était bourré en provincial et qui ne laisse pas un morceau d'art qui soit vraiment français; inquiet et aigre de la poussée des idées qu'il sentait gronder autour de lui, ne laisse, de ses hésitations et de ses colères entêtées, que le souvenir d'un homme qui aima passionnément son art et fit des portraits à la mine de plomb... »

Ce portrait, pour être vif et sévère dans son ensemble, exprime très bien l'opinion d'un artiste qui sent fortement et qui par cela même qu'il est artiste et des plus personnels, est comme astreint à être passionné. Mais s'il fallait s'en rapporter à la notice, aussi pleine de verve que de malveillance, de Théophile Silvestre dans les *Artistes français*, Ingres ne nous apparaîtrait que sous l'aspect le plus ridicule.

Or il suffit d'une promenade de quelques minutes à travers le Louvre, d'une comparaison sincère, soit avec les anciens maîtres, soit avec les contemporains pour sentir avec quelle force l'œuvre d'Ingres commence à s'imposer, quelle impression de solidité et de durée elle produit, enfin avec quelle puissante originalité elle apparaît. Maintenant que les polémiques sont calmées et que nous n'avons plus à épouser de querelles de partis, on peut s'apercevoir qu'au moment même où il croyait être le disciple de Raphaël, il était Ingres; quand

il pensait reprendre les traditions de ce David qui l'aurait à coup sûr désavoué et foudroyé s'il avait pu, il était encore Ingres; et quand il était convaincu, suivant l'occasion, qu'il était grec, ou romain, ou primitif italien, ou même

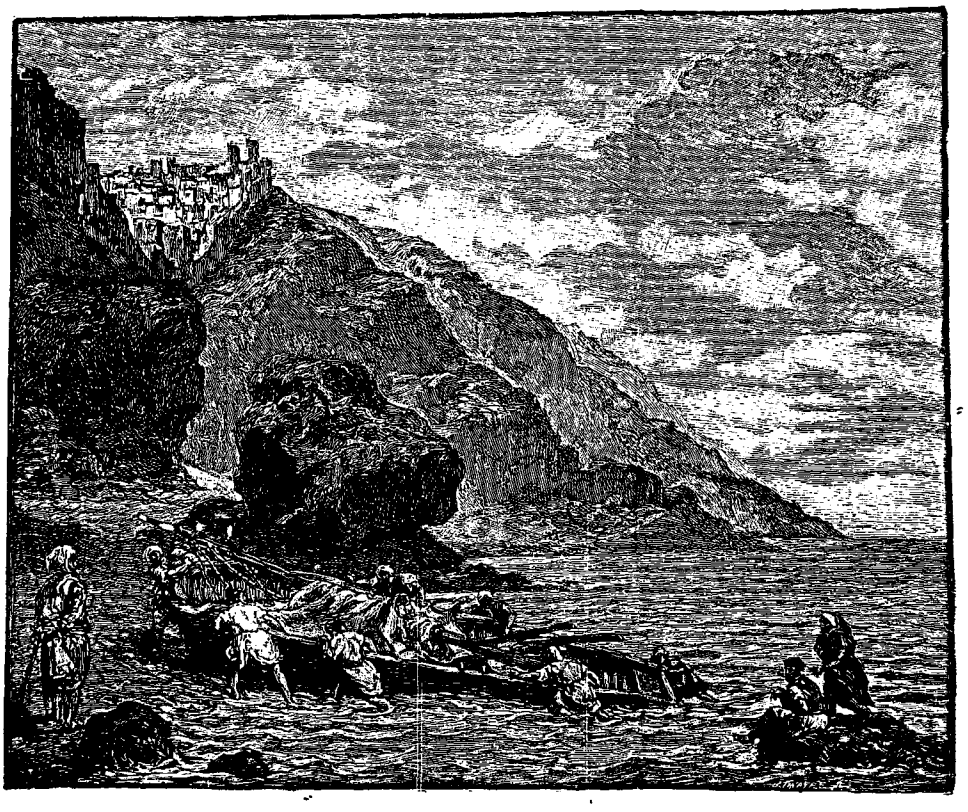


DELACROIX. — LA NOCE JUIVE.

français, il était toujours Ingres, c'est-à-dire un des tempéraments les plus têtus, donnant de perpétuels et inconscients crocs-en-jambe à ses théories les plus chères. Enfin, d'un bout à l'autre de son œuvre, il gardait une main mer-

veilleuse de précision, en antagonisme avec un cerveau qui ne savait pas trop ce qu'il voulait, mais le voulait avec une indomptable énergie.

L'artiste que nous avons cité met très justement le doigt sur une des plus importantes critiques que l'on puisse faire de cette œuvre, quand il dit que le peintre ne laisse pas de morceaux d'art vraiment français. Du moins cette critique peut s'appliquer sans contestations à certaines parties de son œuvre; on peut l'admettre, par exemple pour l'*Œdipe* qui, si admirable qu'il soit de force, de dessin et de couleur, pourrait être daté en effet de n'importe



DELACROIX. — LES COTES DU MAROC.

quel pays; pour la majeure partie de la composition de l'*Apothéose d'Homère*; pour la *Jeanne d'Arc* même, ou pour la *Vierge à l'hostie*; pour d'autres toiles encore que l'on pourrait citer. Il est certain que, dans les diverses écoles classiques étrangères de cette époque, que la France d'ailleurs traînait à sa remorque, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, on rencontre plus d'un morceau qui a le même aspect, la même absence d'un caractère national accentué. Seulement ces œuvres de la fâcheuse école classique du commencement du siècle ne supportent pas un long examen, et l'on n'y sent point les qualités de force et de personnalité impérieuse que l'on retrouve

toujours dans quelque partie du moins français des tableaux d'Ingres.

Mais il nous devient plus difficile de souscrire à cette critique lorsque nous nous trouvons en présence de certains portraits : ceux de *Mme Devaucay* par exemple, de *M. Bertin*, *du duc d'Orléans*, d'Ingres par lui-même, de *M. Bochet*, de *M.* et de *Mme Rivière*. On peut voir les trois derniers au musée du Louvre ; dites s'ils ne vous donnent pas dès l'abord cette conviction que voilà des pein-



PAUL DELAROCHE. — CROMWELL OUVRANT LE CERCUEIL DE CHARLES Ier.

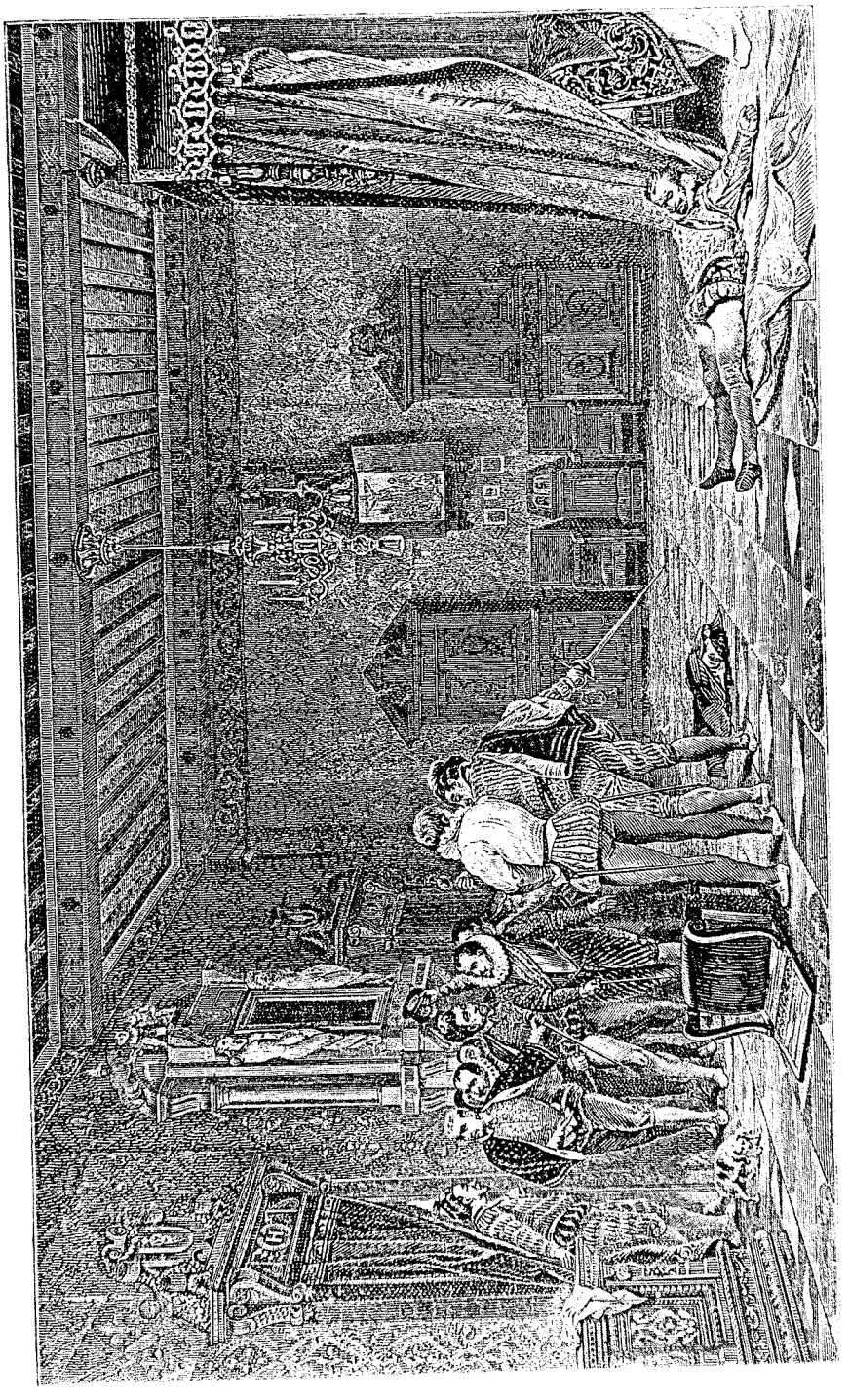
tures absolument françaises et peut-être celles qui transmettront plus tard le plus puissamment le cachet d'une race, d'un temps et d'une société déterminée. Les côtés fortement prosaïques du talent d'Ingres l'ont ici servi à merveille. Avec une sincérité de primitif, une patience de graveur, il s'attachait à rendre le *caractère*, dont il avait la plus intense perception, et il ne craignait point d'exagérer ces côtés caractéristiques, de les pousser jusqu'à la caricature, ainsi qu'il recommandait lui-même à ses élèves de le faire : « Établissez bien la variété et l'opposition des lignes; c'est le seul moyen de saisir la tournure. Insistez sur les traits dominants du modèle, exprimez-les fortement, poussez-les,

s'il le faut jusqu'à la caricature, je dis caricature afin de mieux faire sentir l'importance d'un principe si vrai. » Or ce qu'il recommandait ainsi par système, il le pratiquait lui-même par instinct. La *Thétis* du musée d'Aix, la déformation caractéristique du cou dans l'*Angélique*, la ligne extraordinairement onduleuse de l'*Odalisque couchée*, maint exemple qui pourrait être donné encore, montrent à quel point l'artiste tout en observant attentivement la nature, devenait pendant ce travail une sorte de visionnaire à froid, n'exagérant pas moins certains traits dans son opiniâtreté que Delacroix dans sa fièvre.

Les portraits de M. Bochet, de M. et de Mme Rivière sont parmi les plus belles œuvres du musée du Louvre, on s'en avisera bien quelque jour. Il y règne dans l'exécution un soin de miniaturiste, et même de miniaturiste persan ou chinois, si l'on veut, mais quelle tenue d'un bout à l'autre et comme l'extrême détail ne fait jamais perdre de vue l'allure générale !

La couleur est, a-t-on dit, d'un miniaturiste oriental, et le mot qui termine la notice de Th. Silvestre : « M. Ingres est un Chinois égaré dans les rues d'Athènes, » pour être ironique, n'est pas déjà un si mauvais éloge. Il est, dans la *Baigneuse* du Louvre, dans les portraits cités, des trouvailles de couleur. Elle est des plus *rares* la couleur d'Ingres; elle n'offre jamais rien de commun ou de banal ; le châle crème décoré de broderies multicolores de Mme Rivière, ou encore les coussins de velours bleu sur lesquels elle appuie un bras admirable de souplesse et de finesse précise en même temps, font d'un tel portrait un objet d'art d'une matière précieuse. Pendant longtemps la couleur d'Ingres a paru acide, aigre, discordante ; et si le malentendu dure encore de lui dénier le nom de *coloriste*, c'est que l'on se contente longtemps de préjugés survivant à leur propre cause. Vers le milieu de ce siècle, il était devenu de mode, ou plutôt de règle de peindre de la façon la plus sombre et la plus soutenue. L'œil s'était déshabitué, sur la foi des peintres, de la lumière éclatante et nette du plein jour. Or par un vice spécial, notre œil est beaucoup moins docile aux affirmations de la nature qu'à celles de la peinture; nous jugeons beaucoup plus volontiers la nature à travers les tableaux, que les tableaux à travers la nature. L'art s'étant absolument perdu de peindre et de modeler les objets *en pleine clarté*, il est certain que les tableaux d'Ingres, au milieu des tableaux bitumineux et enfumés de l'école romantique, devaient produire l'effet acerbe et tranchant d'un crépon japonais à côté d'un vieux tableau de musée. On doit mettre à part Delacroix, qui avait été aux pays du soleil et qui pouvait créer la clarté et la fraîcheur par des moyens plus subtils. Mais il ne fallut pas moins d'une véritable révolution artistique pour nous ramener à la perception de la couleur non pas seulement, comme on l'a dit, suivant la sensation des Japonais, mais tout aussi bien suivant celle de nos propres primitifs. Aussi maintenant, tandis qu'un tableau d'Ingres nous peut séduire précisément par les tons vifs et tranchés

de son enluminure, tel tableau qui aurait pu paraître gai et lumineux à un



PAUL DELAROCHE. — MORT DU DUC DE GUISE.

Salon vers 1830, semblerait dans une de nos expositions actuelles, tout juste un effet de nuit ou de fenêtres fermées.

Nous ne saurions trop faire remarquer que cet art de modeler en pleine clarté, par des gradations à peine perceptibles, aucunement contrastées, n'était pas en fait une nouveauté, et l'on n'aurait qu'à se reporter au début de cet ouvrage pour constater que les portraits d'Ingres se rapprochent directement de la tradition des Clouet, par exemple.

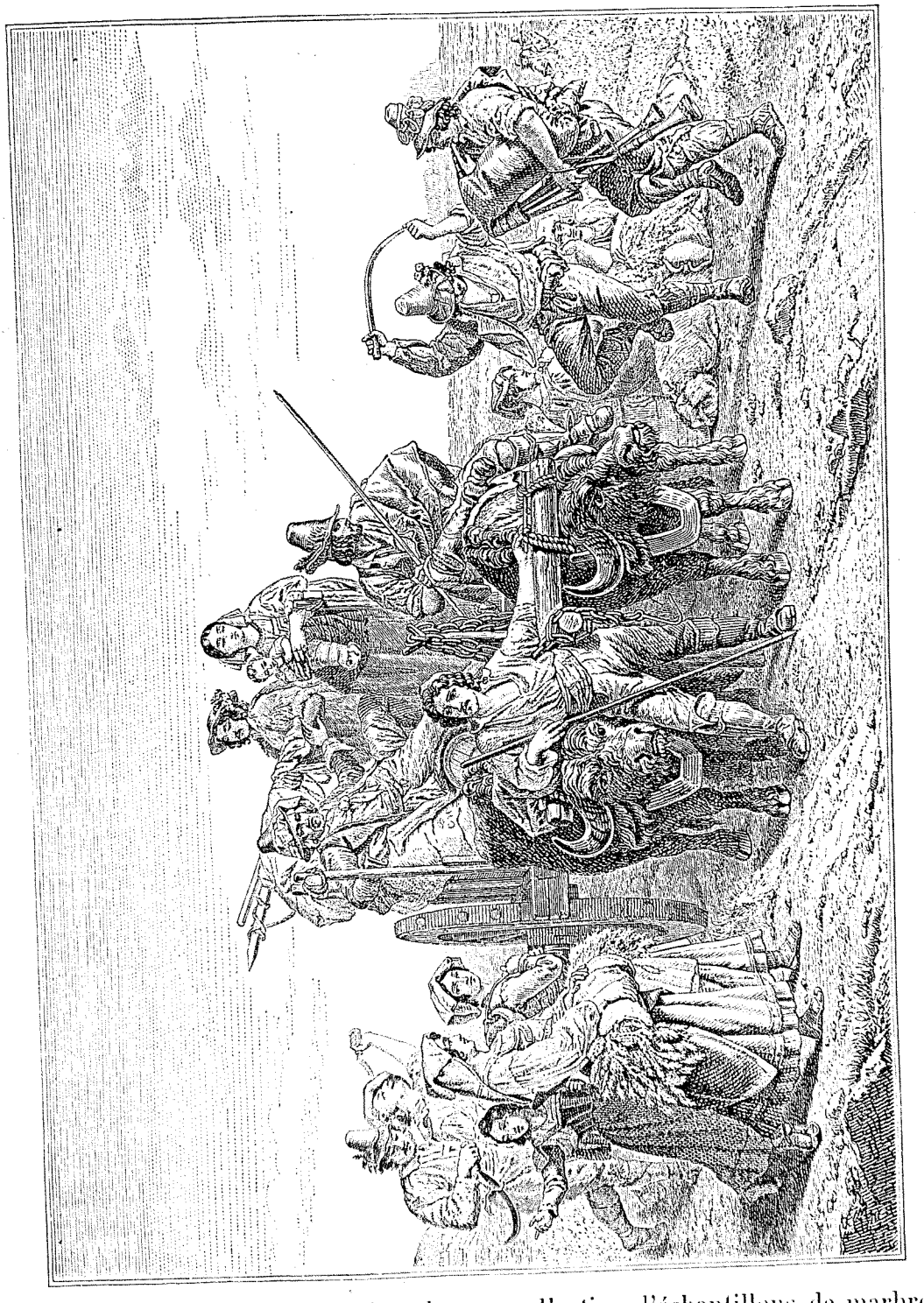
Enfin, pour achever d'effleurer ce débat sur la couleur d'Ingres, il faut le ramener à l'éternelle division (et vraisemblablement à l'éternel malentendu), entre les *coloristes* et les *colorieurs*. Les premiers partent du principe des « valeurs » c'est-à-dire du plus ou moins de clarté contenue dans les différents degrés d'un même ton, puis des relations entre les *quantités* des différents tons d'un tableau. Les seconds ne tiennent compte que de la *qualité* de ce ton. Les uns peuvent donc arriver à faire des tableaux « d'une belle couleur » rien qu'avec un camaïeu d'un ton neutre, à la condition d'observer supérieurement les relations du plus foncé au plus clair; les autres peuvent faire un tableau « d'un beau coloris » rien qu'en étalant sur leur toile des teintes plates et tranchées. L'administration du musée du Louvre, sans le vouloir, et uniquement par un mauvais goût de placement a donné de cela la meilleure démonstration en plaçant dans le salon Carré le petit *Calvaire* de Mantegna entre deux portraits de Rembrandt.

D'après ce qui précède, on comprendra que les deux camps sont bien tranchés entre ceux qui *colorent* à la façon de Rembrandt, et ceux qui *colorient* à la façon de Fra Angelico, de Mantegna ou d'Ingres et comment l'enluminure d'Ingres peut être dorénavant reconnue fort belle, bien qu'il ne soit pas un coloriste. Quant au reste on peut prendre parti pour l'un ou l'autre système, mais c'est folie de croire que des préférences sont des condamnations.

Analyser en détail l'œuvre d'Ingres ne saurait être de mise ici. Il ne nous apprendrait rien de plus d'en mettre en lumière les beaux côtés après en avoir reconnu certains côtés guindés ou même si l'on veut ridicules; de disséquer, par exemple la *Jeanne d'Arc*, le *Saint Pierre*, ou l'*Apothéose d'Homère*, qui contient de si belles parties et qui est si volontaire de conception, après avoir admiré comme il convient la *Chapelle Sixtine*, ou les portraits ci-dessus mentionnés.

Ce qui vaudrait mieux, pour achever de faire comprendre Ingres, ce serait de mener le lecteur dans ce petit musée de Montauban qui contient les milliers d'études dessinées et les matériaux même du travail du peintre, ses outils en quelque sorte. On montrerait l'acharnée recherche de la forme dans d'admirables dessins; les traits de caractère dans ces réflexions enthousiastes ou furibondes qui souvent zèbrent et sabrent ces croquis; les investigations d'un esprit sincère, sans parti pris, tout au moins au début, avec des dessins à la plume d'après Watteau, des sortes de schémas rapides des fêtes galantes, et d'autres, non moins curieux, où sous les grandes robes de satin des Isabelles, la veste et les

culottes de Gilles, Ingres s'est évertué à rechercher le nu de Watteau ! Enfin le



LÉOPOLD ROBERT. — LES MOISSONNEURS.

souci de la matière dans une nombreuse collection d'échantillons de marbre et de poteries, de couleurs et d'aspects des plus variés; le respect passionné de

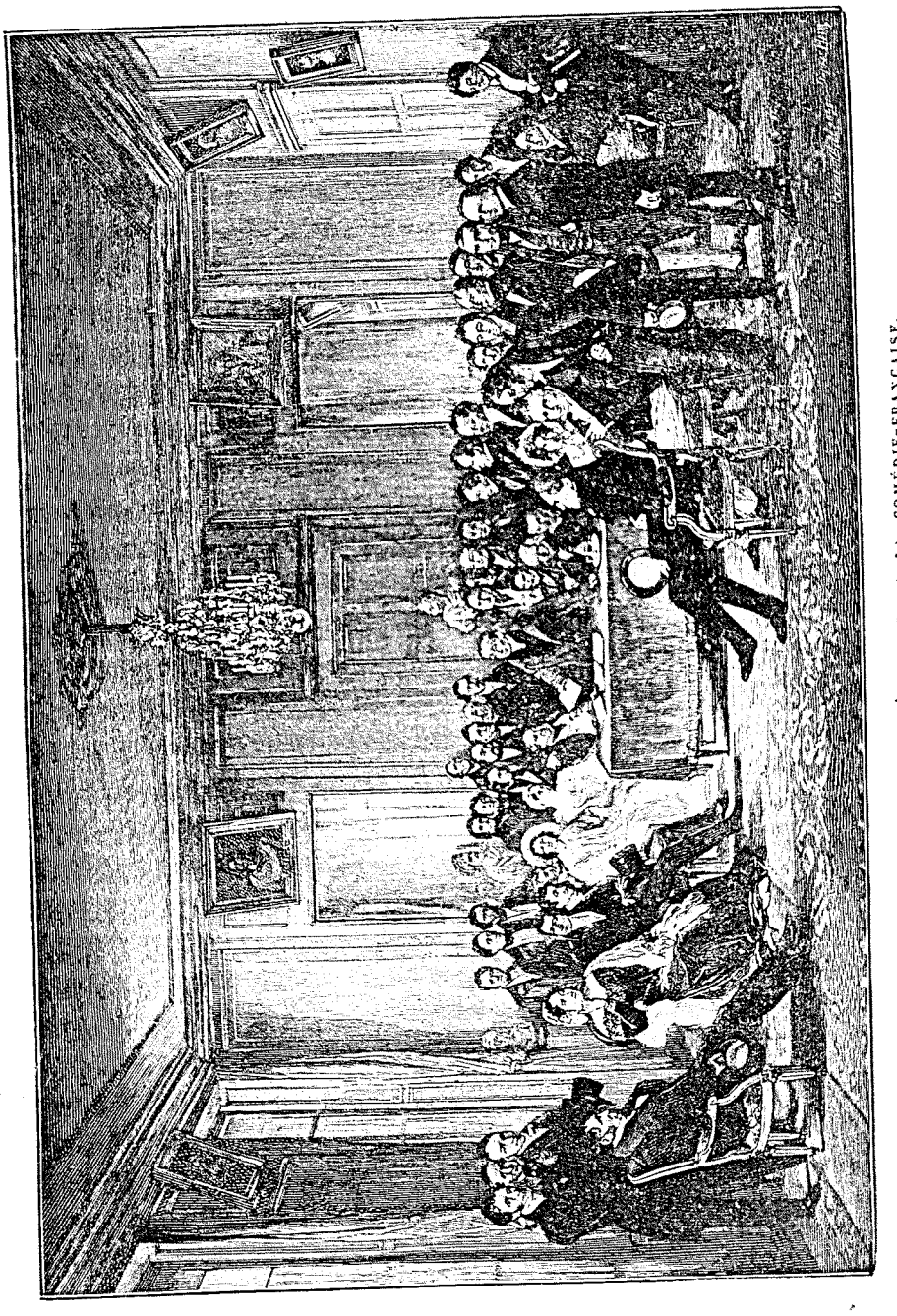
l'antiquité dans les moulages d'après des figurines, les fragments de pots, les épreuves de médailles, que le peintre gardait auprès de lui comme une sorte de répertoire des libertés permises, et qu'il crut souvent copier alors qu'il en exagérait les indications par d'inconscientes audaces. Cette étude, que nous projetons de faire longuement dans un travail spécial, nous ne pouvons qu'en indiquer ici l'intérêt. Ces seuls points de repère complètent déjà la physionomie de cet homme qui eut le sort bizarre d'être tantôt sa propre dupe, tantôt son propre émancipateur, ainsi que la mauvaise fortune d'être méconnu des audacieux et jusqu'ici défendu par les esprits académiques qui au fond le haïssaient.

On trouvera peut-être que nous allons être un peu trop bref et trop froid à l'égard de Delacroix (1798-1867), après avoir complaisamment esquissé un Ingres selon notre gré. Mais il y avait plus de nouveauté et d'utilité dans cette partie de notre tâche, que dans une étude plus étendue sur Delacroix. Cette étude, malgré la profonde admiration que tout esprit ardent et raffiné doit professer à l'égard de ce maître, demeurerait encore beaucoup trop concise et paraîtrait beaucoup trop sèche auprès des nombreux panégyriques publiés. D'ailleurs il n'est plus un point obscur dans cette carrière, plus un morceau contesté dans cette œuvre, et Delacroix est bien le peintre moderne qui a été le plus exploré. La récente publication de son *Journal* a achevé de faire connaître le caractère de l'homme et les nerfs de l'artiste.

Les remarques que nous devions faire sur la situation respective des deux rivaux, les rapprochements qui, tout d'abord se sont imposés, nous ont amené déjà à caractériser quelque peu l'œuvre de Delacroix, et nous aurons dès maintenant des points de repère pour nous permettre d'achever l'esquisse de la carrière et de déterminer l'influence. De même que du propre aveu des classiques on peut reconnaître en Ingres le romantique de la forme immobile et du contour abstrait, de même il est possible que plus tard, dans l'histoire de l'art, Delacroix soit considéré comme le classique de la forme en mouvement. Classique, Delacroix l'était, nous l'avons dit, par les goûts littéraires et musicaux, et par la tournure même de son esprit. L'avoir représenté comme une sorte de profanateur de la forme, comme l'homme qui aurait aboli la notion du dessin, ne sachant pas lui-même dessiner, n'est pas une erreur moins grave que celle que l'on a commise à l'égard d'Ingres. Le dessin de Delacroix était excellent en lui-même et pour ce qu'il voulait exprimer : le mouvement. C'est une grande conquête ou plutôt une reprise de droit dont l'art moderne est redevable à Delacroix, et loin d'avoir été fatal à l'art de dessiner, on peut dire au contraire qu'il a contribué à l'étendre et à l'enrichir.

De même pour la couleur; le peintre a certainement réussi plus que tout autre de son temps à la sauver de l'insipidité, de la sécheresse où l'avaient

égarée les imitateurs de David et les élèves d'Ingres, plus plats encore si cela était possible. Telle qu'il la conçut et la transforma la couleur devint un nouveau moyen d'expression, épousant étroitement le dessin du mouvement. Par des



HEIM. — UNE LECTURE D'ANDRIEUX A LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

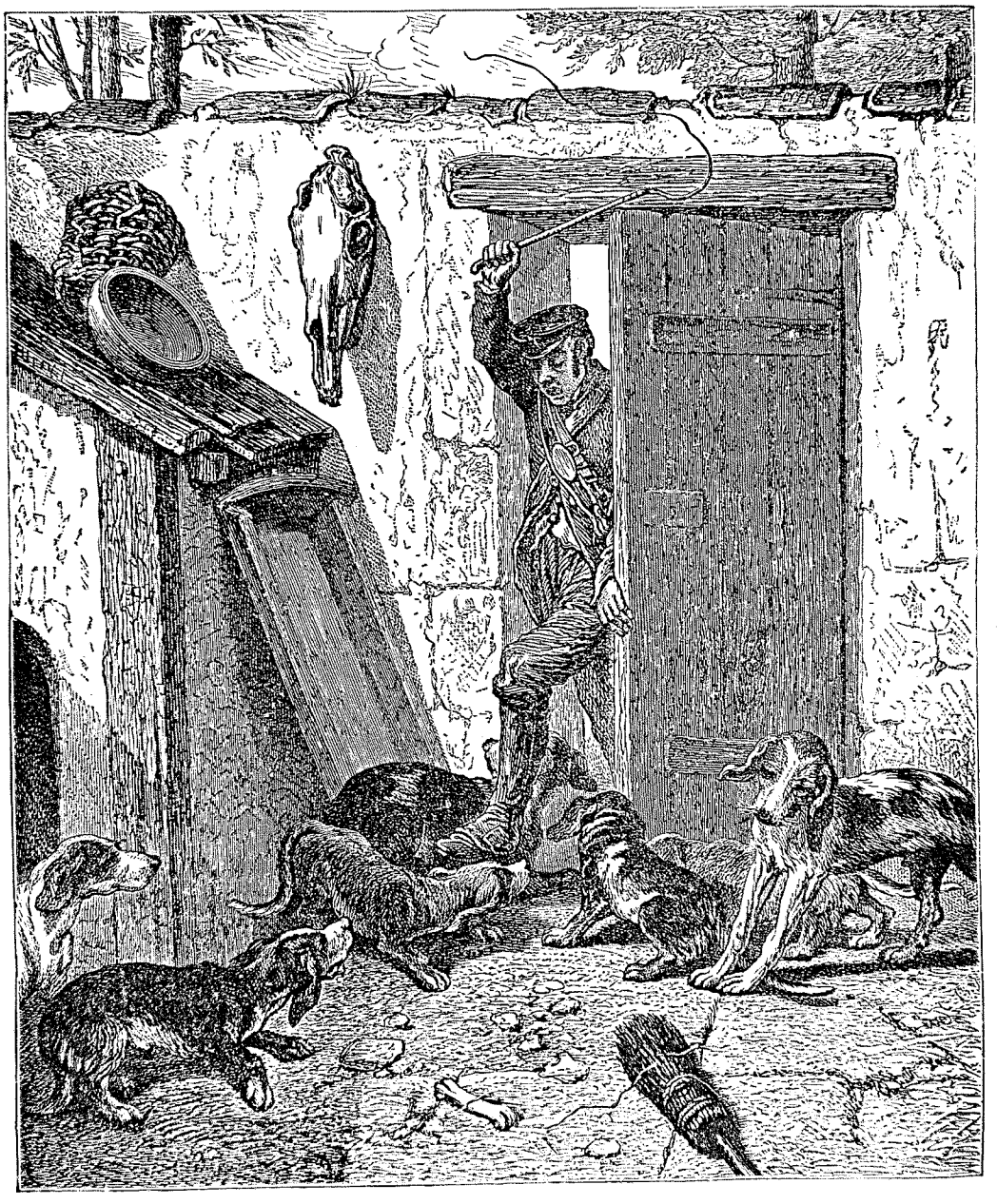
moyens en somme très simples et très légitimes, elle allait des harmonies les plus tragiques ou les plus plaintives aux plus riches et aux plus sonores. Mais il ne semble pas que l'on doive considérer cet affranchissement de la couleur

comme le résultat d'une sorte de fièvre ou de délire, et le mot imbécile qui montre Delacroix « barbouillant une toile avec un balai ivre » est aussi inexact qu'il était insultant. La couleur de Delacroix était très voulue, très raisonnée, reposait sur un emploi judicieux des « complémentaires » et la science la plus rigoureuse est venue depuis confirmer de point en point ce qui était considéré comme une pure extravagance.

On voit que le rôle de Delacroix était à un double titre des plus importants, puisqu'il mettait un langage plastique tout nouveau au service des nouvelles modes adoptées par les immuables passions. L'âme moderne, si elle se dirige exactement par les mêmes impulsions que celle des hommes de tous les temps est cependant plus inquiète, plus tourmentée et plus fiévreuse dans ses manifestations; c'est cette fièvre et cette inquiétude que ressentit l'artiste et qu'il exprima avec son dessin comme frémissant et sa couleur qui, changeant avec chaque sujet, en est comme la vie même.

L'homme d'ailleurs explique l'œuvre et il n'y a pas entre l'un et l'autre de ces contradictions qui ont pu nous surprendre chez certains peintres. Voici le portrait, cette fois exquis et juste et complet qu'a tracé de lui Th. Silvestre si cruel à l'égard d'Ingres : « Delacroix est un caractère violent, sulfureux, mais plein d'empire sur lui-même; il se tient en prison dans son éducation d'homme du monde, qui est parfaite. Rusé, attentif quand on lui parle, il est prompt, aiguisé, prudent dans ses répliques. Comme il connaît à fond l'escrime de la vie, il enferre proprement son homme sans avancer d'une ligne. Né au cœur de la diplomatie, bercé sur les genoux de Talleyrand qui fut le successeur de son père au ministère des affaires étrangères, il remplirait à la Rubens la plus brillante ambassade; il ne pourrait sans doute déployer le faste, l'ampleur du Flamand; mais quel goût, quelle finesse il montrerait! Son maintien est élégant et supérieurement aisé : gestes sobres, fort expressifs et une langue d'or. Il a l'habileté et les manières caressantes, les insinuations, les grâces et les caprices de la femme. Ses petits yeux vifs, clignotants, enfoncés sous l'arcade de ses sourcils noirs et rudes; l'abondance magnifique de sa chevelure, me rappellent les plus vibrants portraits à l'eau-forte que Rembrandt nous ait laissés de lui-même. Son humeur est spirituelle et sarcastique plutôt qu'enjouée. Il a le sourire profond et mélancolique. La coupe carrée de ses mâchoires inégales et proéminentes, la mobilité de ses narines largement ouvertes et frémissantes, expriment à outrance l'ardeur de ses passions et de sa volonté. Parfois ses airs de tête sont d'une fierté et d'un cynisme souverains. Son front carré s'avance en bosses intelligentes. Sa bouche d'un dessin redoutable, tendue comme un arc, lance des flèches acérées sur ses contradicteurs et porte des jugements exquis. Il n'est pas beau, dans les conditions bourgeoises, et sa physionomie rayonne. Toutes ses figures ont quelque chose de lui, l'air pensif et souffrant; mais il donne à

l'homme énormément de muscles par amour pour la force et l'activité. Ses femmes surtout lui ressemblent par la noblesse, l'élégance des attitudes,



DECAMPS. — LE CHENIL.

l'ardeur du tempérament et la fatale beauté de l'expression... Il parle avec mesure, mais à ses attitudes impatientes on voit qu'il réfrène son impétuosité. Il étonne par tant de fougue mêlée à tant de sang-froid, et par cette surexcitation de l'esprit qui pétille toujours en lui comme la flamme. »

Si nous avons tenu à citer le passage le plus vivant de cette belle étude d'homme, c'est qu'elle fait mieux comprendre que toutes les analyses techniques la part d'instinct et la part de réflexion qui entre dans les œuvres de Delacroix. Au surplus, pour nous en apprendre plus long que ne feraient la synthèse que nous venons de tenter et dont le portrait de Silvestre est le principal et décisif élément, il nous faudrait disposer de beaucoup de place et nous livrer à un minutieux épluchage de ses propos et de ses écrits; car, pour le résumé de sa biographie, il ne nous offre guère que les étapes d'une œuvre, et l'on ne saurait imaginer de carrière plus unie, plus renfermée et plus exclusivement absorbée par le travail.

Delacroix reprenait la peinture à peu près où l'avait laissée Géricault, en y ajoutant dès les premières œuvres, quelque chose de plus nerveux et de plus subtil. De sept ans plus âgé que son camarade à l'atelier de Guérin, il ne débutait qu'en 1822 (c'est-à-dire au moment où Géricault avait produit toutes ses grandes œuvres) avec *Dante et Virgile*. L'on a trop souvent vu ce tableau au Louvre pour qu'il ne soit pas banal de le décrire; on peut le caractériser en disant que c'est du Rubens tragique. Gros, qui avait encouragé ce retentissant début et qui n'était point encore désespéré d'avoir engendré une telle race de peintres, avait dit : « du Rubens châtié ».

Les *Massacres de Scio*, exposés deux ans après (en même temps que le *Vœu de Louis XIII* par Ingres), demeureront peut-être l'œuvre la plus parfaite de Delacroix, l'expression la plus complète de ses aspirations douloureuses. Ce n'était pas encore, en effet, une œuvre de combat, bien qu'elle eût commencé à déchaîner toutes les fureurs, et les rires outrageants, et qu'à partir de ce moment jusqu'à la fin de sa vie, Delacroix, suivant son propre mot, eût été « livré aux bêtes ». Il n'y avait point dans les *Massacres de Scio* la plus légère de ces exagérations de personnalité auxquelles est forcément amené un artiste très en vue et très discuté. Ces enlacements de blessés et de mourants, ces révoltes vaines et ces férocités, ces chevauchées sanglantes et fumantes, cette femme attachée à la queue d'un cheval et qui se tord, cette autre, si morte, et qui garde dans la mort tant de désespoir, tout cela était l'émanation directe de l'âme de l'artiste. La sombre couleur de *Dante et Virgile*, à une observation attentive, se révèle encore soumise à de certaines timidités. La couleur brûlante et stridente des *Massacres de Scio* était définitivement affranchie, et Delacroix ne devait jamais, couleur et dessin, produire quelque chose de plus complet.

Au Salon de 1827 figuraient en même temps le *Sardanapale* et le *Christ au jardin des Oliviers* (église Saint-Paul) de Delacroix, et l'*Apothéose d'Homère*. C'était bien une lutte ouverte, et il apparaît qu'on prit plus de plaisir à compter les coups qu'à bien regarder la peinture. Le *Sardanapale*, qui ne fut jamais apprécié en France à sa juste valeur, était une admirable symphonie

de chair et de flammes. Notre négligence ou notre lésinerie a fini par nous faire perdre ce tableau qui s'en est allé dans je ne sais quelles Amériques.

La Liberté guidant le Peuple, fougueuse et éloquente peinture inspirée par la



DEGAMPS. — LA SORTIE DE L'ÉCOLE.

révolution de 1830, et la seule où (sauf quelques portraits) Delacroix ait retracé les types et les costumes français de son temps, fut exposée au Salon de 1831. A ce Salon figurait aussi l'admirable *Massacre de l'évêque de Liège*. La même année, il partait pour le Maroc, et l'on peut apprécier dans tout le reste

de son œuvre, l'influence que ce voyage aura exercée sur sa couleur.

A partir de ce moment l'œuvre devient tellement vaste et touffue que l'on ne peut ici en donner qu'un aperçu. Non seulement Delacroix avait le travail impétueux, et sa main emportée par une grande ardeur de travail secondait rapidement son imagination infiniment riche et mobile, mais encore il y avait en lui une toute particulière volonté de produire. Il se préoccupait fort de la destinée des œuvres, si fragiles, si sujettes aux accidentelles destructions, ou aux ravages du temps, qu'il redoutait malgré le soin qu'il apportait à la qualité des matières; et il pensait que plus nombreuse l'artiste laissait son œuvre, plus il s'assurait de chances de survivre.

Voici une sommaire énumération des principaux travaux qui occupèrent sa vie, une vie bien remplie et délicate, dont les seules et rares distractions étaient quelques sorties dans une société choisie et raffinée, ou un repos de quelques jours dans une maison de campagne à Champrosay, parmi les fleurs dont il raffolait. La *Bataille de Nancy* (musée de Nancy), les *Femmes d'Alger* (Louvre), le *Prisonnier de Chillon*, *Saint Sébastien*, les *Peintures du Salon du roi* (Chambre des députés), la *Bataille de Taillebourg* (musée de Versailles), *Médée* (Lille), *Hamlet et les fossoyeurs*, la *Justice de Trajan* (musée de Rouen), les *Croisés à Constantinople* (Louvre). le *Naufrage de Don Juan* (id.), *Noce juive au Maroc* (id.), les *Dernières paroles de Marc-Aurèle* (musée de Lyon), les lithographies pour illustrer *Hamlet*, *Faust*, *Macbeth*; la *Sibylle*, *Muley Abd-er-Rahman* (musée de Toulouse), la décoration de la *Bibliothèque du Luxembourg*, les *Adieux de Roméo et Juliette*, le *Christ en croix*, *Exercices militaires dans le Maroc*, la décoration de la *Bibliothèque des députés*, le *Christ au Tombeau*, la *Mort de Valentin*, le *Plafond de la galerie d'Apollon* (Louvre), *Comédiens arabes* (musée de Tours), la *Résurrection de Lazare*, les *Disciples d'Emmaüs*; les décorations du *Salon de la Paix* ancien hôtel de ville, (détruites en 1871), *Jésus endormi pendant la tempête*, *Weisslingen*; les grandes pages de la chapelle des saints Anges à Saint-Sulpice: *Héliodore chassé du Temple*, *Lutte de Jacob avec l'ange*, *Saint Michel terrassant le démon;* les *Deux Foscari*, *Pieta* (église Saint-Denis du Saint-Sacrement), etc.

Mais que d'œuvres on pourrait encore citer outre ces morceaux les plus importants; de petites toiles admirables comme *Mirabeau*, *Lady Macbeth*, *Ovide chez les Scythes*, les *Pirates africains*, des études de lions, des tableaux de fleurs, des paysages; et nous n'aurions pas encore énuméré la moitié de l'œuvre de ce maître. Il faudrait aussi parler des aquarelles, des pastels, des lithographies, des dessins nombreux, parfaitement beaux en eux-mêmes et qui viendraient apporter la preuve que Delacroix n'était pas un improvisateur, mais au contraire l'artiste le plus consciencieux et le plus scrupuleux.

Nous ne pouvons non plus entrer dans l'analyse détaillée même des plus belles œuvres de la liste qui précède, telles que les *Croisés*, la *Bataille de Taille-*

bourg, le *Plafond d'Apollon*, ou les fresques de Saint-Sulpice. Une telle analyse est bien superflue quand il s'agit d'œuvres qu'il vaut mieux sentir que disséquer, et qu'au reste tout le monde peut et doit étudier par soi-même. Toutefois nous tiendrons à appeler l'attention sur ce point : le plafond d'Apollon et la chapelle de Saint-Sulpice, sont à peu près les seules grandes et belles pages de décoration que nous devrons à toute cette partie du siècle.

De toute la peinture, en effet, qui aura été appliquée sur les murs ou plafonds



SIGALON. — LA JEUNE COURTISANE.

de nos édifices avec une effroyable incontinence, combien en effet émergent de vraiment belles œuvres et qui méritent exactement le nom de peintures décoratives? David ne semble même pas avoir eu l'idée d'une œuvre de décoration, et l'eût-il eue, il est vraisemblable que son effort eût enfanté quelque page froide et guindée. Gros aurait pu, de toute l'école, produire peut-être les plus magnifiques décorations, s'il eût puisé à la même source d'inspiration qui nous valut *Eylau* et *Jaffa*. Mais les peintures du Panthéon et celles du musée du Louvre ne sont pas du véritable Gros, et demeurent, malgré leurs dimensions, des peintures insignifiantes et secondaires. Quant à Géricault, l'occasion et la vie lui manquèrent. Ingres, de son côté a complètement échoué dans l'ordre décoratif : le commencement des décorations pour Dampierre (l'*Age d'or*, et l'*Apothéose d'Homère*, ne sont que des tableaux appliqués à la muraille ou au

plafond. En dehors de cela que voyons nous? Des anecdotes ridiculement agrandies, des allégories surannées, ou d'insipides banalités dans la tradition académique ; on se rend parfaitement compte maintenant que l'*Hémicycle* de l'École des beaux-arts par Paul Delaroche, les théories languissantes de Flandrin à Saint-Germain-des-Prés, ou les innombrables tableaux plaqués, ne contribueront en rien à la gloire artistique de ce siècle. Peut-être y aurait-il lieu de se montrer un peu moins rigoureux à l'égard des élégantes et frêles décorations de Baudry pour le foyer de l'Opéra. En dehors de cela quelles pages s'imposent étant réservées, bien entendu telles ou telles œuvres de nos propres contemporains? Pas d'autres que les grandes décorations de Delacroix au Louvre, à Saint-Sulpice, et aux palais législatifs.

Quelque grandiose et baigné de magique lumière que soit le plafond d'Apollon, il nous semble que les deux fresques de Saint-Sulpice, *Jacob* et *Héliodore*, sont les plus belles décorations de Delacroix. La couleur, qui demeure toujours l'harmonie de l'âme de l'artiste, mais qui se trouve ici heureusement renouvelée par le procédé, par les conditions même de l'emplacement, n'est pas moins saisissante et inimitable que le dessin superbement amplifié et impétueux, dessin des corps et des draperies, dessin des arbres qui se déploient en opulentes arabesques.

Si nous nous sommes peu étendu en biographie et en descriptions, du moins pensons-nous avoir indiqué en quels points Delacroix fut un grand novateur, et un rénovateur aussi. Avoir conquis pour le dessin le droit de poursuivre le mouvement le plus passionné, pour la couleur les ressources propres à rendre les mille nuances de nos agitations, depuis les triomphes jusqu'aux mélancolies et aux désespoirs; avoir renouvelé la décoration, fait revivre en des visions surprenantes la fable et l'histoire, et montré ainsi à tout artiste doué d'imagination et de nerfs le riche filon qu'il y avait toujours à exploiter en se confessant soi-même sur des sujets de tout temps, enfin nous avoir laissé la plus riche féerie de lumière et de couleurs, le plus varié spectacle de fêtes et de tueries, de supplices et d'apothéoses, que l'on pût attendre de la palette et du cerveau d'une sorte de Rubens névropathe; n'est-ce pas là un des premiers rôles de ce siècle, et, de toute façon la place ne demeurera-t-elle pas des plus belles, même lorsque les âges suivants auront éliminé ce qu'il peut y avoir de littéraire, et par suite de factice, dans l'œuvre de ce très grand peintre?

Nous venons de parler longuement d'Ingres et de Delacroix et de leur temps, et nous n'avons guère trouvé d'occasions de rattacher à ces artistes quelques noms filiaux ou fraternels. C'est que l'école d'Ingres fut détestable, et que Delacroix n'eut pas d'école. Tous deux demeurent des isolés, et ils dominent d'une grande hauteur tous ceux qui par goût, par tempérament, par intérêt, se

groupèrent autour d'eux, ou qui, par de simples analogies, pourraient être rapprochés de l'un ou de l'autre.

C'est Delacroix lui-même qui nous en donne l'excellente raison en ces termes profonds : « Le vrai est si voisin de la grimace du vrai, qu'il n'est pas surprenant qu'on les confonde très souvent. C'est ce qui a fait la perte et la confusion de l'école soi-disant romantique. Ce mot d'école ne signifie rien, le vrai dans les



HIPPOLYTE FLANDRIN. — LA NATIVITÉ (FRESQUE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS).

arts est relatif à la personne seule qui écrit, peint ou compose dans quelque genre que ce soit. Le vrai que je dégagerai dans la nature n'est pas celui qui frappera tel autre peintre, mon élève ou non. Par conséquent on ne peut transmettre le sentiment du beau et du vrai, et l'expression faire école n'a point de sens. » Il n'en faut pas plus pour expliquer pourquoi élèves d'Ingres et imitateurs de Delacroix n'ont presque rien laissé qui vaille.

Un peintre d'anecdotes dont la réputation fut grande, et l'œuvre des plus médiocres, Paul Delaroche (1797-1856) inventa et dirigea l'école de l'éclectisme. Le but d'une telle école aurait été de réunir la vérité d'évocation de Gros, de Géricault, de Delacroix, à la soi-disant noblesse de l'école classique. Il n'est

résulté que des œuvres hybrides de cette tentative. Naguère le baron Gérard s'était prêté à des compromis de ce genre, et s'était pour cela fait maudire par David. Ce soi-disant éclectisme, d'ailleurs, n'était au fond qu'un déguisement hypocrite de l'académisme. Delaroche n'eut en aucun sens un mérite d'invention. Gros, avec son tableau de *François Ier et Charles-Quint*, lui a fourni l'idée des anecdotes agrandies; la décoration de l'hémicycle de l'École



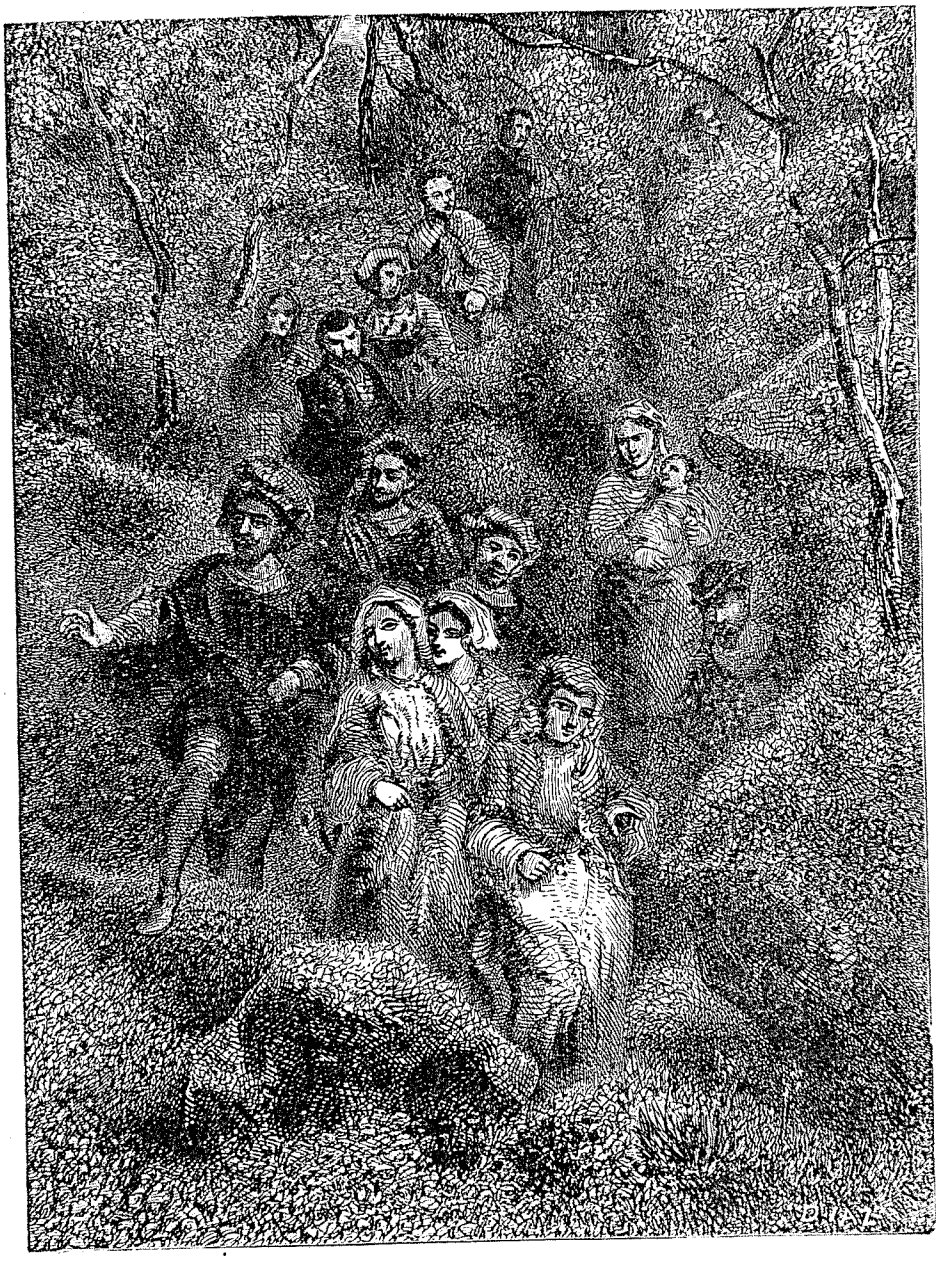
TASSAERT. — L'AVEUGLE DE BAGNOLET.

des beaux-arts est une plate variation sur l'*Apothéose d'Homère*. Quant au reste, histoire, portraits, etc., ne montrent en Delaroche qu'un peintre sec et sans harmonie, qui, lui, ne fit que trop école, et qui, suscita dans toute l'Europe une légion de détestables imitateurs.

Hippolyte Flandrin (1809-1864) laisse une œuvre anémique et fade qui suit à une très longue distance celle d'Ingres. Ses portraits, aigres ou plats, ses décorations offrent plus de timidité et de pauvreté que de style.

Nous ne croyons pas devoir parler d'Ary Scheffer qui est Hollandais de naissance, allemand d'origine et d'inspiration, ni de Léopold Robert, un Suisse qui passa jadis pour un grand novateur et qui, même avec ses célèbres tableaux de moissonneurs italiens, nous paraît aujourd'hui un peintre médiocre. Ce sont des célébrités périmées; du premier nous parlerons dans un autre volume; de l'autre nous ne dirons rien de plus.

L'Italie de Schnetz (1786-1870) ne vaut guère mieux que celle de Léopold Robert devenue si insignifiante, et ses grands tableaux d'histoire ne sont pas



DIAZ. — LES BOHÉMIENS.

sensiblement supérieurs à ceux de Paul Delaroche. Léon Coignet (1794-1880) fut un jour le concurrent de Delacroix à l'Académie et le battit. Il a eu son heure de célébrité comme portraitiste et peintre de genre historique. Il est mort très âgé, a formé beaucoup d'élèves qui ont remporté beaucoup de médailles. Dans

l'œuvre du peintre Heim (1787-1865) laissant de côté quantité de compositions d'école, on peut du moins retenir deux intéressants tableaux de portraits, la *Distribution des récompenses* et *Une lecture à la Comédie-Française.*

Si nous passons maintenant aux peintres que l'on pourrait plus aisément rattacher à Delacroix et au romantisme nous trouverions d'abord sur les confins de l'une et l'autre école Théodore Chassériau (1819-1856), qui rêva d'allier le dessin d'Ingres et la couleur de Delacroix. Quoi qu'on puisse penser de ce rêve, Théodore Chassériau ne saurait être traité avec dédain; ce fut une belle et originale nature de peintre, fougueuse, chaleureuse et distinguée; sa mort prématurée fut des plus regrettables. La *Suzanne*, le *Tepidarium*, (musée du Louvre), ce qui reste de la décoration de la Cour des comptes, etc., sont de très belles peintures. Bien que la carrière de ce peintre ait été brève et son œuvre restreinte, elle est importante par elle-même et pour l'influence qu'elle a exercée sur divers artistes de ce temps-ci et non de moins originaux.

Decamps (1803-1860) est certainement un des meilleurs peintres romantiques proprement dits. Romantique, il l'est nettement dans ses compositions telles que la *Bataille des Cimbres*, et dans ses scènes bibliques. Il est un des premiers qui aient peint l'Orient, non à la façon éblouissante de Delacroix, mais un Orient familier, gras, bon enfant, légèrement caricatural (la *Sortie de l'école turque*, etc.). Enfin un des premiers aussi il restaura le culte des maîtres hollandais, et sous leur influence il produisit des paysages, des animaux, des scènes de genre, des intérieurs, des cours de fermes, d'une réelle saveur picturale. Il faut être reconnaissant à Decamps d'avoir été un des précurseurs de la remise en honneur des plaisantes et ingénieuses *cuisines* que n'avait pas remplacé avantageusement le brouet de *Léonidas*.

D'autres beaux peintres romantiques furent Devéria (1805-1865) avec la *Naissance de Henri IV*; Jean Gigoux qui est né en 1806, qui vit et peint encore, et qui laissera une œuvre curieuse et variée; Eugène Lami (1800-1891) et E. Isabey (1804-1886) qui furent épris des scènes chatoyantes et tumultueuses, des belles confusions de costumes rutilants. Tassaert (1800-1874) eut au contraire le romantisme sentimental et pleurard; il gâta par l'absence de sincérité de remarquables dons de peintre, et après avoir été tour à tour trop dédaigné et trop célèbre, il aura, semble-t-il quelque peine à vaincre l'oubli. Poterlet (1802-1835) qui a peu produit fut confident artistique et ami de Delacroix.

Robert Fleury (1797-1890) apporta plus de chaleur et d'éloquence que Delaroche dans les évocations historiques. Il doit d'ailleurs être considéré comme un électique plus encore que comme un romantique.

Louis Boulanger (1806-1867) peintre d'histoire fougueux et coloré, et

Camille Roqueplan (1800-1855) tantôt paysagiste, tantôt peintre de genre, sont des romantiques purs.

Il faudra encore noter parmi les peintres de la même époque, Steinheil qui, après s'être livré à la peinture, s'adonna plus spécialement à l'illustration et fit de très beaux cartons de vitraux; Alfred de Dreux (1810-1860), Jadin (1805-1882) deux peintres de chevaux, qui ont quelques affinités avec Decamps; puis le peintre du *Saint Jérôme* et de la *Courtisane* du Louvre, le copiste du *Jugement dernier* de Michel-Ange, Sigalon (1788-1837); Jeanron (1819-1877), etc., etc.

On pourrait considérer comme des romantiques de la dernière heure Diaz (1808-1876), Henri Anatole de Beaulieu (1809-1884) et Monticelli (1824-1886). Le premier, qui joua aussi un rôle brillant dans l'école de paysagistes dont nous parlons plus loin, est romantique dans ses compositions plus éclatantes de couleur que solides de dessin (les *Bohémiens*, la *Fée aux perles*, etc.); quant aux deux autres ils le sont presque au paroxysme. Beaulieu, élève de Delacroix, brilla par une imagination étrange et une couleur éclatante. Dans son livre : *Amoureux d'art*, M. Jean Dolent, son exécuteur testamentaire l'a portraituré d'une façon attrayante et délicate. Pour Monticelli, après avoir été profondément ignoré de son vivant, il est récemment devenu fort à la mode, avec ses vibrantes « palettes » où des mouchetures de couleur jetées comme au hasard laissent apparaître des princesses en grand équipage, des réunions galantes entrevues dans des parcs indéterminés.

Enfin l'art romantique laisse des œuvres nombreuses, durables et significatives, dans l'estampe et l'illustration que notre programme ne nous permet pas d'étudier. Les Tony Johannot, les Achille Dévéria, les Nanteuil, bien d'autres encore ont produit un ensemble considérable de vignettes, gravures, lithographies, etc., que l'on a déjà cataloguées, que des collectionneurs passionnés ont recueillies, et qui seront en leur genre aussi curieuses dans l'histoire de l'art de ce siècle que les charmants caprices des Eisen, des Moreau le Jeune, et autres petits dessinateurs du siècle dernier.

On dira que ce classement est bien vague et bien contestable. Comme tous les classements pourrions-nous répondre, nous inspirant des lignes de Delacroix que nous citions à l'instant. D'ailleurs, à quoi bon un classement rigoureux, une chronologie minutieuse, de longues listes de noms, puisque de la longue et bruyante lutte des classiques et des romantiques, il ne reste que quelques personnalités isolées, qui seules nous importent? Stérile cette lutte le fut comme la plupart des luttes théoriques. Elle se termina d'elle seule, et c'est sur ses ruines que de nouvelles indépendances et de nouvelles façons d'exprimer allaient engager l'éternel combat contre la sottise et la routine.

CHAPITRE XIV

Les maîtres d'hier. — Le grand mouvement de retour à la nature. — Les paysagistes de 1830. — Th. Rousseau. — Corot. — Millet. — Daumier. — Les réalistes : Courbet. — Les hésitants : Baudry. — Édouard Manet et son influence. — Conclusion.

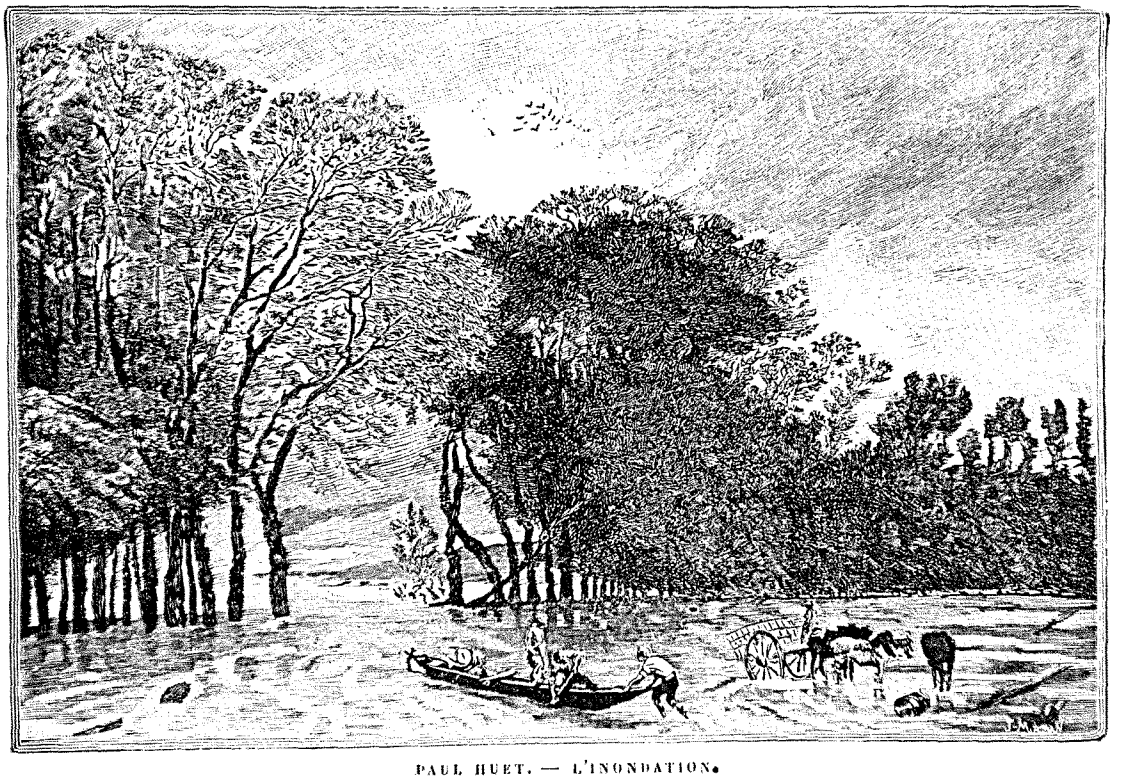
A trois cents ans de distance, il semble que toute l'histoire artistique d'un siècle se résume suffisamment en cinq ou six grands noms. A deux cents ans, il n'en faut déjà pas moins d'une vingtaine. Lorsqu'on entreprend de dresser une liste sommaire des artistes de son propre siècle, on a la crainte d'être très incomplet en en retenant seulement une centaine, et si l'on en garde un nombre beaucoup plus restreint, il faut se résigner d'avance à toutes sortes de réclamations et d'accusations d'ignorance ou d'oubli.

C'est que l'on est encore en plein dans la vie, car les morts sont beaucoup trop récentes pour qu'on puisse bien mettre à leur plan des gens qui étaient encore hier de ce monde et qui y tenaient beaucoup de place. Quant aux contemporains, au sens absolu, à ceux que nous coudoyons, connaissons et complimentons dès qu'une œuvre sort de leur atelier, on ne saurait, à moins de mécontenter beaucoup de gens, en proclamer grands artistes moins de deux ou trois cents. Le va-et-vient de la vie fait perdre la saine perception des vrais mérites, et si l'on garde pour un très petit nombre, un de ces nombres qui se comptent sur les doigts, ses vives admirations, l'on est certain de se trouver en désaccord non seulement avec la foule, qui est docile, mais avec le gros de personnages éclairés, critiques, amateurs, marchands, qui indiquent à cette bonne foule ce qu'elle doit trouver beau et ce dont elle doit bien rire.

Aussi les histoires ont-elles, en général, la prudence de s'arrêter à un bon demi-siècle en deçà de leur publication. C'est un moyen de trancher la difficulté. Un autre système, qui a des avantages (surtout pour l'écrivain et pour ceux qu'il étudie), consiste à n'étudier au contraire que les contemporains et à parler

longuement de chacun, à n'omettre aucun trait de son caractère, aucune particularité de sa manière de travailler et de vivre, aucun poil de sa barbe. L'avenir trouvera là dedans d'utiles matériaux et n'en gardera que ce qu'il voudra. S'il avait été pratiqué dans le passé, ce système aurait tiré les historiens de bien des difficultés, bien qu'il soit d'expérience que beaucoup des vieux maîtres qui excitent toute notre curiosité et conquièrent toute notre admiration, vécurent inconnus ou dédaignés de leurs contemporains et nous apparaissent comme des énigmes.

Ces remarques n'ont d'autre but que de faire comprendre qu'il est impos-



PAUL HUET. — L'INONDATION.

sible de donner un résumé exact, incontesté, de son propre demi-siècle. On peut, par des procédés instantanés, garder l'image des flots qui s'agitent, se brisent, s'entre-choquent; mais il n'y a pas de bons appareils pour faire un instantané général de milliers d'œuvres qui étaient déjà vouées à l'oubli et à la destruction alors qu'on les discutait ou qu'on les admirait encore.

Le seul bon parti à prendre, pour terminer un travail comme celui que nous avons mené jusqu'ici, serait de ne garder que les artistes qui, après le gouvernement absolu de David, puis après la lutte entre classiques et romantiques, ouvrirent une troisième phase et apportèrent un langage renouvelé et des émotions retrouvées; nous osons à peine dire un langage inédit et des émotions

nouvelles, car les grands innovateurs se réclament toujours de quelque grande et belle tradition.

En nous en tenant à cette synthèse rigoureuse, il apparaîtrait tout juste une demi-douzaine d'artistes, de penseurs ou de poètes, qui, dans le temps qui a précédé le nôtre propre, auraient fait de véritables conquêtes et exercé une influence dont il y ait lieu de tenir compte. Ce seraient : Théodore Rousseau qui inaugura véritablement le paysage moderne, en ajoutant au sentiment et aux moyens d'expression des maîtres hollandais, le produit d'investigations personnelles d'une variété infinie. Corot qui dégagea de la nature une poésie spéciale, tout à fait rare, et qui, au point de vue de la pure technique, appela l'attention des peintres sur deux points des plus importants, et la plupart du temps méconnus avant lui : les *valeurs*, et *l'enveloppe*. Courbet, qui donna le signal des justes revendications de la vérité vraie, que les classiques comme les romantiques avaient complètement perdue de vue. Daumier, qui fut un réaliste aussi, mais un observateur et non un copiste, un inventeur de réalités et non un photographe, un très grand peintre que l'on commence à peine à connaître. Millet, qui profita dans une certaine mesure des instinctives méthodes de dessin de Daumier, et fut le philosophe de la campagne comme Corot en fut le poète. Enfin Manet qui, malgré les rires, fit profiter toute l'école contemporaine de ses conquêtes de tonalités claires et de larges simplifications. Tels sont les véritables maîtres dont il y a lieu de se préoccuper avant tous les autres.

Cependant, borner à ces seuls noms notre résumé aurait l'inconvénient de laisser échapper quelques natures exquises et quelques talents originaux. Nous n'aurons garde de les omettre. Ils sont au reste plus rares qu'on ne pense.

Fatigué des luttes ambitieuses, épuisé par les grands efforts souvent stériles, il vint un moment où l'art se mit au vert. On admet sans peine que de véritables artistes pussent ressentir une antipathie profonde pour l'école de David et d'Ingres, et en même temps n'éprouver aucune sympathie pour les exagérations théâtrales, les oppositions heurtées et factices de ceux qui se paraient de l'étiquette de romantiques.

Géricault avait fait connaître et aimer aux jeunes artistes les maîtres de l'école anglaise, tels que Gainsborough, Old Crome et Constable et de leurs œuvres brusquemment révélées dut s'exhaler pour les chercheurs de neuf un parfum de fraîche nature aussi réconfortant qu'un coup de brise des bois succédant à une odeur de renfermé. Cette stimulante et nostalgique senteur engagea quelques jeunes gens, bien peu, à sortir des ateliers sombres et calfeutrés, — vous n'avez qu'à vous reporter, au Louvre, au petit tableau de Cochereau représentant l'atelier typique de David, — et à s'éloigner de Paris jusqu'à ce qu'ils eussent trouvé d'assez beaux arbres, des plaines assez vastes et un ciel assez pur et assez changeant. Il n'y avait pas grand chemin à faire, car on trouvait tout cela aux

environs de Paris même. A peu près seuls auparavant, Moreau, Michel et Bruandet avaient entrevu des beautés si voisines et si accessibles. De Laberge (1803-1842) avec une extrême minutie, mais un vif sentiment de la nature, avait animé de



THÉODORE ROUSSEAU. — LE MATIN.

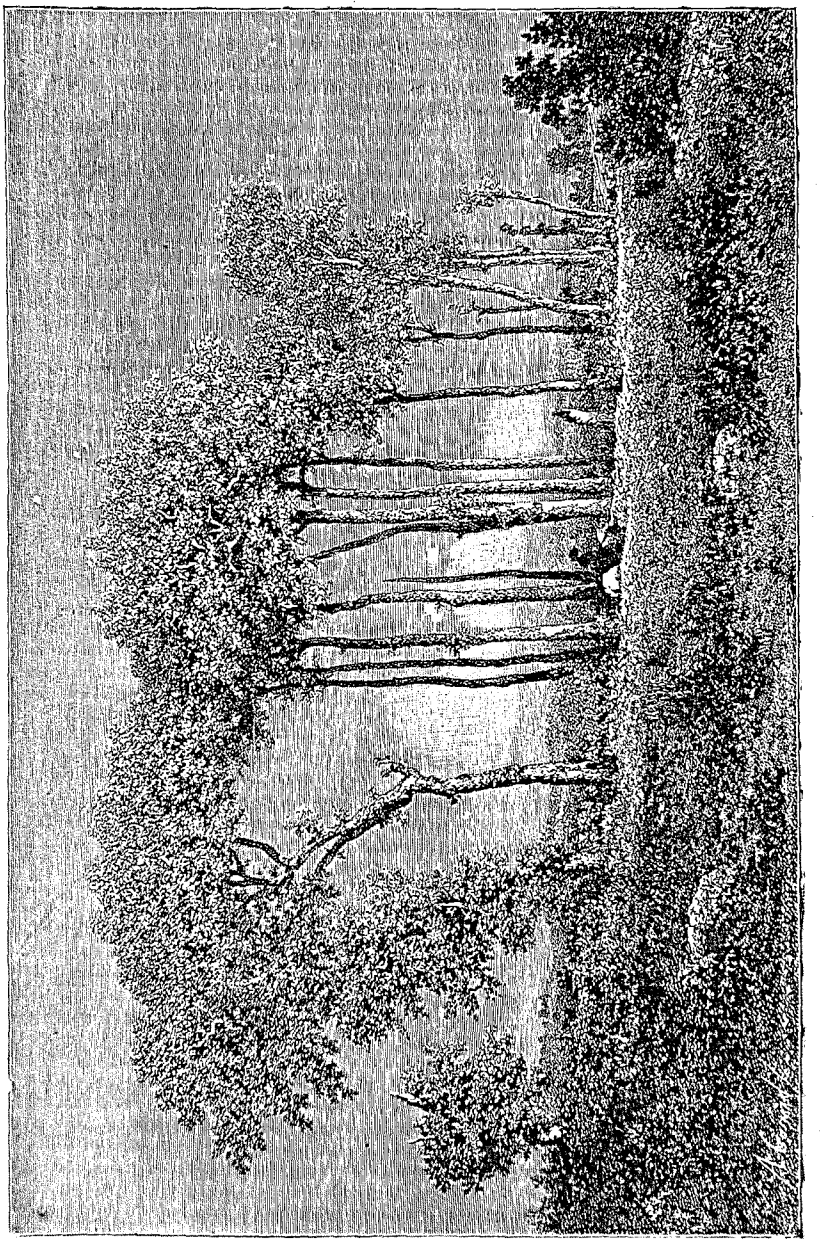
figures familières des coins de villages, des fermes, des bords de rivière. Mais on ne pouvait pas dire que ces artistes eussent fait école et attiré la moindre attention tant que des personnages aussi considérables que les héros grecs et romains étaient en scène.

A cette influence des paysagistes anglais vint s'ajouter tout naturellement celle des maîtres hollandais; il y a des fatalités de rencontres correspondant aux fatalités de sympathie. Mais ces maîtres sont les seuls qu'il n'y ait pas de danger à imiter, car la seule façon de le faire est de regarder la nature comme eux, avec conscience et avec ingénuité. Et tandis que des peintres comme Alligny, Michallon, Bertin poursuivaient leur fausse recherche du paysage de style, des jeunes gens, des gamins de Paris plutôt, se découvraient à Fontainebleau, à Meudon, dans la vallée de l'Oise, une âme hollandaise toute neuve. Ces hommes se nommaient Paul Huet (1803-1869), Camille Flers (1808-1868), Cabat (1812-1893), Théodore Rousseau (1812-1867). Les trois premiers, qui ont été de véritables précurseurs et qui produisirent de très belles œuvres que l'on recherchera plus tard, sont à l'heure actuelle presque aussi inconnus que durent l'être Ruysdaël et Hobbema un demi-siècle après leur mort. Cela se comprend sans peine; le paysage a été livré à toutes les médiocrités, et mille paysagistes ont contribué à l'avilir. Mais l'œuvre de ces oubliés reprendra son rang un jour ou l'autre.

Quant à Théodore Rousseau, s'il a vaincu l'oubli une fois mort, comme il avait vaincu durant sa vie la routine, les moqueries du public, les hostilités du jury académique qui lui ferma pendant douze ans les portes des Salons de peinture, c'est qu'il fut de tous le plus intrépide et que son œuvre représente au plus haut degré la volonté de dire neuf. On ne saurait, dans son ensemble, apprécier cette œuvre en de meilleurs termes que l'a fait Fromentin dans les *Maîtres d'autrefois*. « Il représente en sa belle et exemplaire carrière les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais : je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne.

» A sa date et par son rang dans l'histoire de notre école, Rousseau est un homme intermédiaire et de transition entre la Hollande et les peintres à venir (il est à noter que Fromentin écrivait ceci il y a près de vingt ans). Il dérive des peintres hollandais et s'en écarte. Il les admire et les oublie. Dans le passé, il leur donne une main, de l'autre il provoque, il appelle à lui tout un courant d'ardeurs, de bonnes volontés. Dans la nature il découvre mille choses inédites. Le répertoire de ses sensations est immense. Toutes les saisons, toutes les heures du jour, du soir et de l'aube, toutes les intempéries, depuis le givre jusqu'aux chaleurs caniculaires : toutes les altitudes, depuis les grèves jusqu'aux collines, depuis les landes jusqu'au mont Blanc; les villages, les prés, les taillis, les futaies, la terre nue et aussi toutes les frondaisons dont elle est couverte, il n'est rien qui ne l'ait tenté, arrêté, convaincu de son intérêt, persuadé de le peindre. On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles.

Tous ensemble, ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. A ce point de vue il est absolument original et par cela même il est bien de son temps. Une fois plongé dans cette étude du relatif, de l'acci-

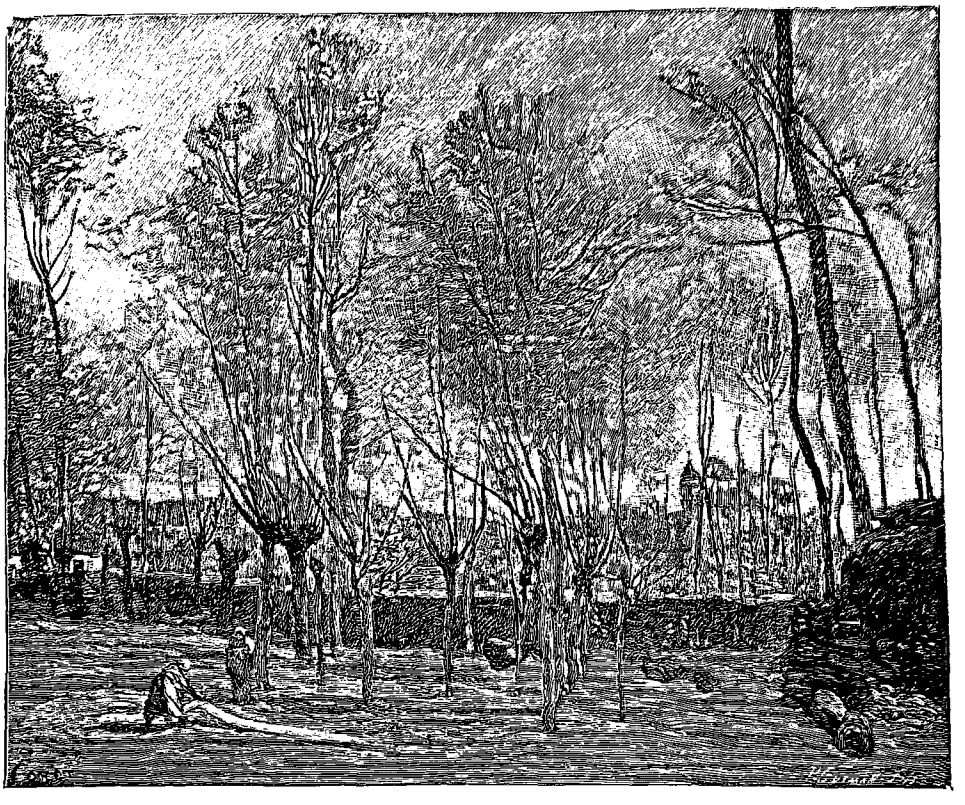


THÉODORE ROUSSEAU. — LE SOIR.

dentel et du vrai, on va jusqu'au bout. Non pas seul, mais pour la plus grande part, il contribua à créer une école que l'on pourrait appeler l'école des sensations.»

On ne saurait dire plus fin et plus juste, et après cela les analyses seraient des

redites, les énumérations d'inutiles sécheresses (1). Ajoutons que Fromentin fait une remarque des plus saisissantes sur la direction dans laquelle engagèrent notre école ces curiosités toujours inassouvies des jeunes paysagistes de 1830 : « L'œil, dit-il, devint plus curieux et plus précieux : la sensibilité, sans être plus vive, devint plus nerveuse, le dessin fouilla davantage, les observations se

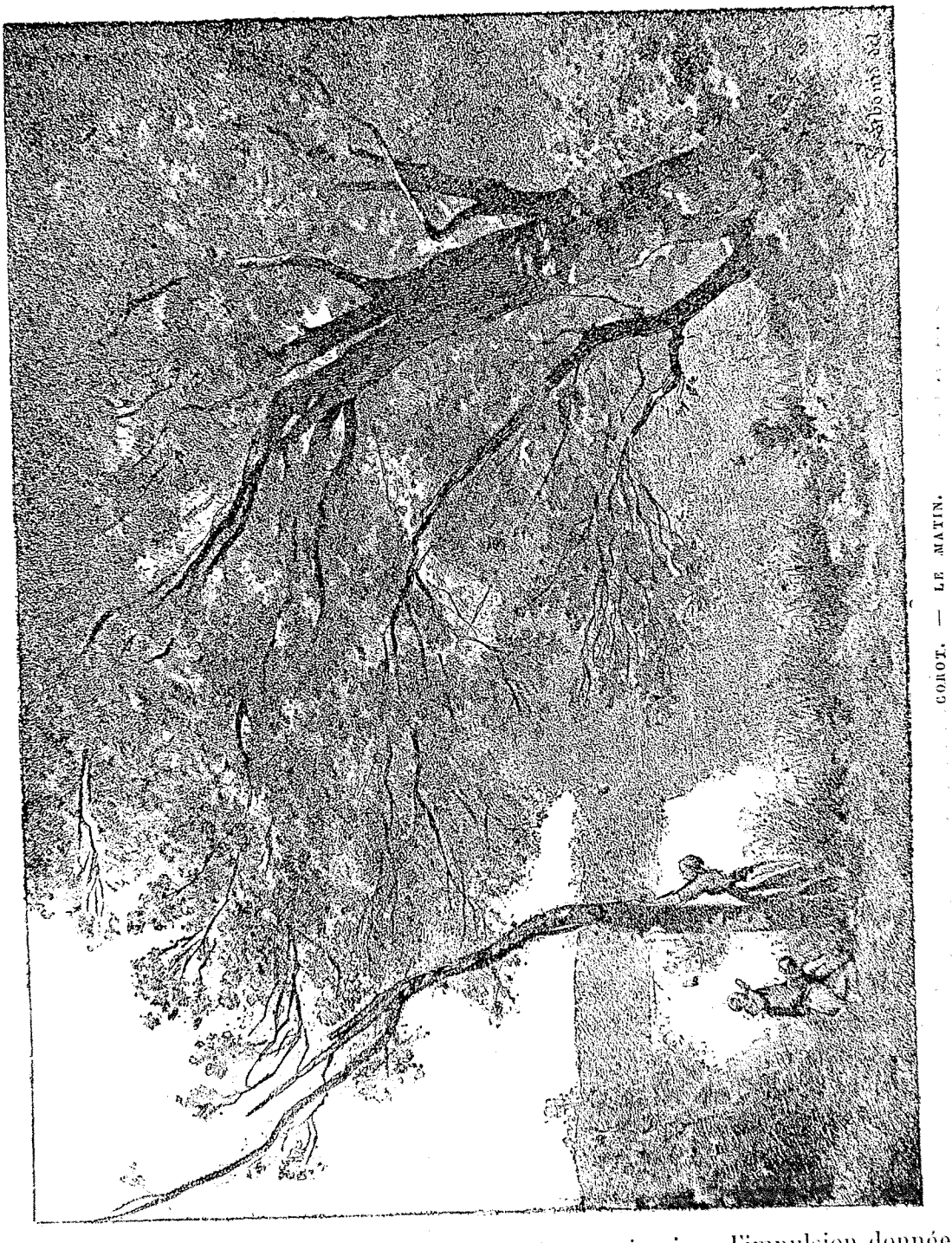


COROT. — PAYSAGE D'ARTOIS.

multiplièrent; la nature, étudiée de plus près, fourmilla de détails, d'incidents, d'effets, de nuances; on lui demanda mille secrets qu'elle avait gardés pour elle, ou parce qu'on n'avait pas su, ou parce qu'on n'avait pas voulu l'interroger plus profondément sur tous ces points. Il fallait une langue pour exprimer cette multitude de sensations nouvelles; et ce fut Rousseau qui, presque à lui tout seul, inventa le

(1) Il est toutefois important d'ajouter que Théodore Rousseau est mal représenté au Louvre, où il n'y a de lui que peu d'œuvres et pas une de véritable importance; que Corot est non moins mal partagé, puisqu'il n'y a de lui que deux paysages, beaux il est vrai, mais dans la même note et trois petites études d'Italie mais pas une seule figure; que Daubigny n'est pas vu plus à son avantage; et qu'enfin on en peut dire autant de Flers, de Cabat et de Paul Huet. Il sera également très curieux de noter qu'une des plus belles collections de nos paysagistes de 1830 est précisément à la Haye celle d'un Hollandais, le peintre Mesdag, qui possède, entre autres, *la Descente des vaches*, grande et saisissante peinture de Théodore Rousseau qui eut les honneurs du refus au Salon de 1835.

vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui. » Les Hollandais, premiers conseillers de ces peintres de 1830 avaient donc été laissés en route? Oui, re-



COROT. — LE MATIN.

prendrons-nous avec Fromentin, car « dès le premier jour l'impulsion donnée par l'école hollandaise et par Ruysdaël, l'impulsion directe s'arrêta court ou

dériva, et deux hommes surtout contribuèrent à substituer l'étude exclusive de la nature à l'étude des maîtres du Nord : Corot, sans nulle attache avec eux; Rousseau, avec un plus vif amour pour leurs œuvres, un souvenir plus exact de leurs méthodes, mais un impérieux désir de voir plus, de voir autrement, et d'exprimer tout ce qui leur avait échappé. Il résulta deux faits conséquents et parallèles : des études plus subtiles, sinon mieux faites; des procédés plus compliqués, sinon plus savants. »

L'explication que nous proposons, bien que plus simple, est peut-être plus exacte que celle de Fromentin. Une école telle que l'école hollandaise, qui produisit plusieurs très grands artistes, mais les produisit en même temps (de telle sorte que sa seule période significative, la seule dont il y ait lieu de tenir compte, dura tout juste l'espace d'une vie d'homme), ne pouvait aller jusqu'au bout de ses propres découvertes. Rousseau et Corot reprenaient exactement les recherches et la technique au point où les Hollandais l'avaient laissée et la faisaient encore profiter des conquêtes que peut apporter la durée d'une existence humaine. L'impulsion, en réalité, ne s'arrêtait ni ne dérivait : elle avait été donnée, c'était tout ce qu'il importait et tout ce qui suffisait.

Corot, dit le critique, n'avait aucune attache avec ces maîtres. Il en avait même de tout opposées, et ce n'est que par un long et patient effort que sa nature délicieuse avait fini par prendre le pas sur son éducation. Né en 1796, il n'avait commencé l'étude de la peinture que relativement tard, vers 1820; avant cette époque il n'avait pu venir à bout des résistances paternelles et il n'avait donné d'autres gages que les instinctifs essais d'un garçon plein de bonne volonté et d'ignorance. Une fois libre, il avait fait la connaissance de Michallon, puis était entré chez Bertin; Corot semblait donc destiné à devenir un docile adepte du paysage historique. Mais lorsque tout autre serait dans de telles conditions, demeuré attaché aux « fabriques » et aux « sites nobles », il s'achemina lentement à la conquête de ses propres moyens d'expression, laissant peu à peu derrière lui les formules.

On peut dire que, dans une certaine mesure, cette éducation ne lui fut pas inutile. Corot étudia les arbres feuille par feuille, les monuments pierre par pierre et il existe de lui quantité de dessins des premières années qui sont exécutés avec une patience de graveur. De tels exercices sont indispensables. Les analyses et autres « devoirs de grammaire » sont excellents, toutefois à la condition de ne point s'y attarder lorsqu'on les possède; mais beaucoup d'artistes demeurent toute leur vie des grammairiens croyant être des écrivains. Un pareil écueil n'était pas à redouter avec un artiste de race tel que Corot. Cette prodigieuse connaissance du détail lui servit précisément à aboutir aux grandes simplifications, c'est-à-dire au moyen d'expression le plus puissant, car on ne simplifie bien et à propos qu'à la condition de savoir beaucoup.

D'ailleurs Corot ne resta guère plus de trois ans chez Bertin. En 1825 il partait pour l'Italie et il y restait deux ans. Là son œil acquit une finesse de percep-



CHINTREUIL. — PAYSAGE.

tion extraordinaire, et son pinceau était déjà d'une souplesse, sa couleur d'une distinction qui lui auraient assuré pour l'avenir une très belle place, même s'il s'en fût tenu là. Le musée du Louvre possède deux petites études d'Italie ; elles

sont délicates et précises, mais ce ne sont pas les plus belles qu'on puisse citer de cette période. Les collections de M. H. Rouart, à Paris, de M. le comte Doria à Orrouy, sont riches de quelques-unes qui sont de véritables chefs-d'œuvre.

La pureté du ciel et de la mer, le sable doré des grèves, la forte et élégante silhouette des édifices, tout cela est exprimé par des moyens déjà des plus sobres et des plus larges. On a dit que ces études avaient un peu de sécheresse; on les a mal regardées : finesse n'est pas sécheresse, et si ces peintures paraissent moins vaporeuses que celles qu'il fit plus tard, rien n'est plus simple ni plus délicat. Ce n'est qu'après 1830 que l'on commença un peu à remarquer les œuvres de Corot, et lorsque vers 1840 il entra en la possession définitive de son beau langage si fin et si pur, lorsqu'il peignit ces matins baignés de rosée, ces crépuscules qui étaient les rêveries d'une âme charmante, émue jusqu'à l'attendrissement, mais une tendresse si haute et si virile, devant l'harmonieuse paix des eaux, des nuages et des bois, — l'heure devint bonne pour le méconnaître et le bafouer. Sans doute il avait quelques admirateurs passionnés; des artistes même l'applaudissaient et, à son grand étonnement, quand il eut dépassé la cinquantaine, on lui acheta quelques tableaux. Mais dans ces solitudes d'argent, de pâles roses, dans ces fêtes de nature dont il se grisait comme les grands païens, la foule, sur la foi des critiques spirituels, des faiseurs de nouvelles à la main, et des artistes à la mode, ne voyait que des ébauches, et c'était la plus élémentaire marque de bon goût de dire qu'un Corot « ce n'était pas fini ».

Corot était un grand poète ; on n'entendra pas par là que son art confina le plus légèrement que ce fût à la littérature. Il fut poète par la peinture, avec les seuls moyens qu'elle offre, et la seule façon pour un grand peintre d'être un grand poète, c'est de penser et d'exprimer en peintre.

Son apport à l'art français, en dehors même de son œuvre si exquise et si consolante, fut considérable puisque, comme nous l'avons dit, il se préoccupa le premier de l'importance capitale des *valeurs* et de l'*enveloppe* et que c'est tout d'abord par là que son œuvre prend matériellement son caractère et sa rare qualité. Le second de ces termes s'explique de lui-même; l'on entend aisément qu'il a trait à cette impalpable atmosphère dont les objets se baignent dans l'air, et qu'il s'agit, bien qu'impalpable et invisible, pour un peintre de rendre sensible. Quant au premier, il est plus malaisé à s'assimiler étant un peu complexe, mais une comparaison musicale peut le faire mieux comprendre.

Une exécution symphonique est parfaite quand chaque note d'un accord est en juste relation avec les autres et quand chaque instrument la fait entendre avec le degré de force et de douceur qui convient. Si dans l'ensemble un instrument tout en jouant juste vient à donner sa note trop fort ou trop faiblement par rapport aux autres, tout le reste de l'exécution se trouve compromis.



MILLET. — LE TROUPEAU (FRAGMENT).

Or ce que les sons, en musique, doivent observer dans le plus ou moins d'intensité, les tons en peinture doivent l'observer dans le plus ou moins de clarté. Si dans un tableau un ton est juste d'ailleurs, mais n'est pas donné avec sa valeur convenable, tout l'ensemble en est imperceptiblement déséquilibré, mais ce très peu d'écart est aussi pénible à l'œil délicat que l'est à l'oreille exercée le son qui domine trop l'ensemble ou s'y perd trop. En poussant cette analogie jusque dans la qualité et la nature même du ton, ou jusque dans le degré et le timbre du son, l'on arriverait à conclure aux mêmes rigoureuses nécessités.



MILLET. — L'ANGELUS.

Cela suffit à prouver que l'on n'obtient en art la grande simplicité que par des moyens qui sont extrêmement délicats et subtils. Et si tous ceux qui riaient sottement de ces tableaux avaient pu se douter de quelles complexes opérations d'esprit, de quels calculs profonds rien que ce *gris*, le gris exquis de Corot, était le produit, ils se seraient émerveillés de voir à quel point au contraire les Corot étaient *finis* et merveilleusement finis.

Corot était une âme parfaite. Ceux qui l'ont approché en ont gardé une grande douceur et une grande sérénité. Cet homme dégageait de la bonté aussi naturellement que tant d'autres suent par les pores la mesquinerie et la



MILLET. — LES GLANEUSES.

malveillance. Il a de grandes analogies dans l'histoire de l'art français avec Chardin ; même force d'âme et même bonhomie; les analogies sont donc d'autant plus parfaites qu'il y a aussi d'étroits rapports entre les deux peintres.

Ce que nous ne saurions trop vivement indiquer en terminant ces lignes qui ne sont même point un croquis, mais seulement un appel à l'étude, c'est que Corot est un des grands peintres de figures de notre école. On aime trop à spécialiser chez nous pour que l'on se décide de longtemps à reconnaître en lui autre chose qu'un paysagiste. Mais c'est être prophète de peu de mérite que d'annoncer que, dans l'avenir, les figures de Corot, sœurs, par l'intensité d'expression, de la *Joconde* et d'une qualité de peinture admirable, seront recherchées et honorées à l'égal des œuvres les plus précieuses de Van der Meer de Delft ou de Velasquez. Il est possible qu'il y ait encore à l'heure présente des gens que ces rapprochements de noms fassent sourire : lorsque Corot mourut, à soixante-dix-huit ans, une des plus hautes gloires de notre art, il avait connu juste le minimum des honneurs officiels, et dès qu'il fut enterré l'on commença de battre honteusement monnaie de son œuvre.

Millet (1814-1875) a subi la même fortune. Une seule de ses œuvres, et non la meilleure, a été vendue une somme de beaucoup supérieure à tout ce qu'il gagna sa vie durant. C'est une forte et belle figure de ce siècle, mais son œuvre, indignement décriée au début, devenue plus tard manière à vertigineux et attristants agiotages, sera soumise peut-être à quelque revision. Avant de chercher à nous définir à nous-même notre admiration, deux citations ne nous seront pas inutiles.

L'une est de Baudelaire dans son *Salon de 1859*. En l'âpre et hautaine sincérité avec laquelle cet esprit pénétrant jugeait les hommes et les œuvres, Baudelaire s'exprimait ainsi : « M. Millet cherche particulièrement le style ; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire : « Pauvres déshérités de ce monde, c'est » pourtant nous qui le fécondons! Nous accomplissons une mission, nous exer- » çons un sacerdoce! » Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ses petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélesque. Ce malheur, dans la peinture de M. Millet, gâte toutes les belles qualités qui attirent tout d'abord le regard vers lui. »

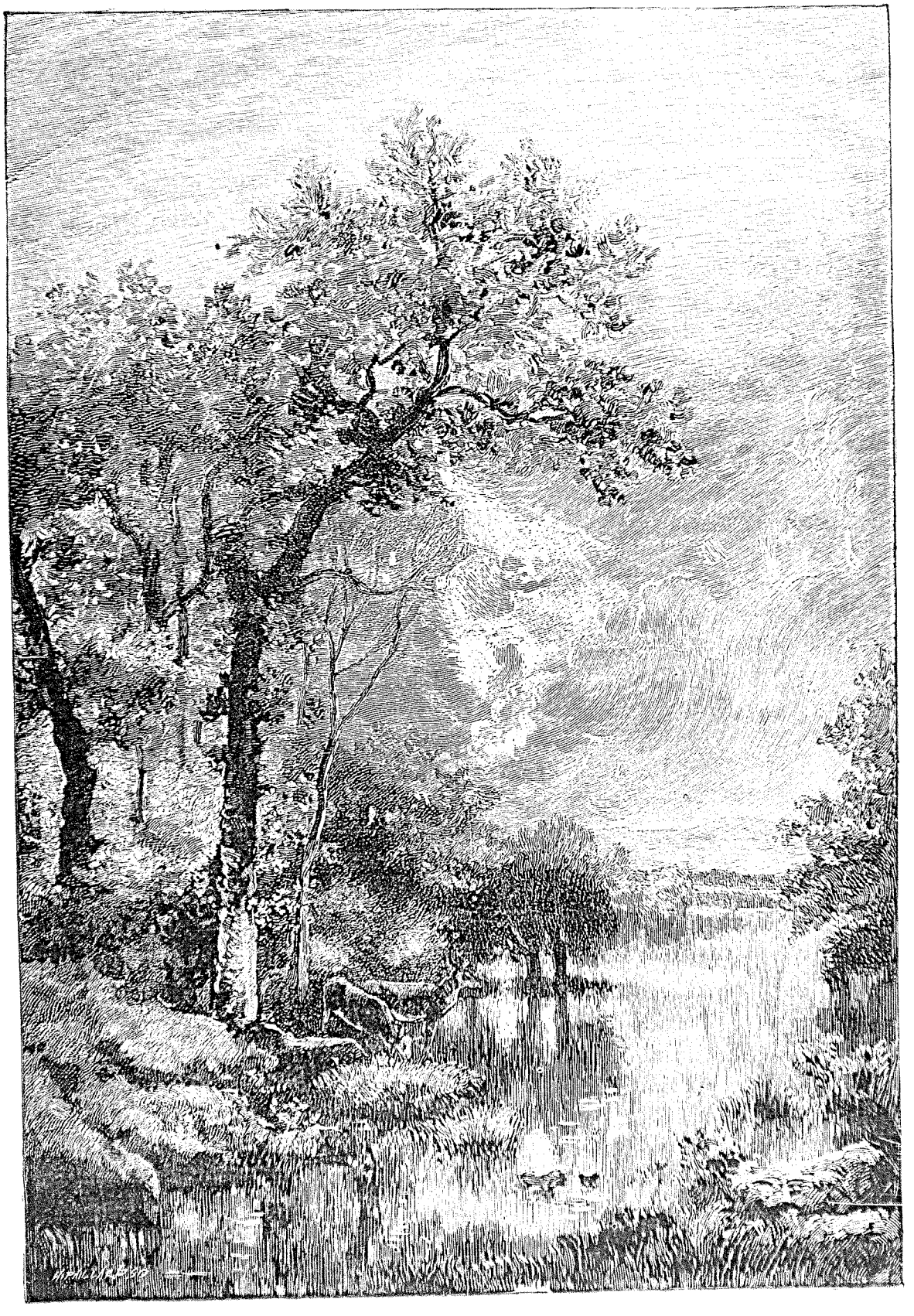
A côté de cette opinion sévère, il en faut citer une autre, plus modérée, et c'est encore au beau livre de Fromentin que nous l'empruntons : « Un peintre fort original, une âme assez haute, un esprit triste, un cœur bon, une nature



DAUMIER. — LES FUGITIFS.

vraiment rurale a dit sur la campagne et sur les campagnards, sur les duretés, les mélancolies et la noblesse de leurs travaux, des choses que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver. Il les a dites en un langage un peu barbare, et dans des formules où la pensée a plus de vigueur et de netteté que n'en avait la main. On lui a su un gré infini de ses tendances... En fin de compte a-t-il oui ou non fait ou laissé de beaux tableaux ? Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps ? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter et de Cuyp ; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg et à Metzu ; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brouwer ; comme homme il a de quoi les faire rougir tous : comme peintre les vaut-il ? »

A une question ainsi posée, s'il ne fallait répondre que par oui ou par non, l'hésitation ne serait pas permise. Comme peintre Millet ne saurait être comparé aux charmants bijoutiers en perles que sont les Hollandais. Il ne vaut, dans notre propre école ni Chardin ni Watteau, qui sont les ouvriers les plus raffinés, ni Delacroix qui est splendide, ni Théodore Rousseau qui est la peinture moderne personnifiée, ni Corot qui est le plus rare des harmonistes, ni en un mot aucun des vrais peintres que nous avons nommés et que nous pourrons nommer encore. Sa peinture est sourde et opaque et malgré cela elle n'est pas même très accordée. C'est un instrument imparfait et grossier dont Millet tire d'admirables effets. C'est donc un grand artiste, et c'en est un parce qu'il s'est créé *son* langage pour exprimer *ses* sensations. La question de peinture proprement dite semble devenir ici secondaire, puisque la beauté de l'œuvre réside dans la conception du peintre et dans la présentation des silhouettes qui lui servent à l'exprimer fortement. Mais cette conception elle-même, nous venons de le voir, a été critiquée avec une vivacité extrême par un esprit élevé et qui démasquait le banal avec une perspicacité spéciale. Il est certain que Millet a été loué par des raisons d'une grande banalité ; on eut grand soin de retrouver le passage célèbre de La Bruyère sur les « certains animaux farouches », qui a tant servi. Ce n'est qu'après que l'*Angelus* eut été vendu un million que l'on s'aperçut que c'était parmi les tableaux où Millet avait mis une *idée*, — où plutôt tant de gens en avaient mis une pour lui, — celui dont on se fatiguerait le plus vite un jour, et l'aventure de cette toile, aventure où l'art disparaît derrière un puffisme colossal et stupide, fut cause d'un subit retour des esprits un peu raffinés. C'est la fatale réaction que nous avons déjà maintes fois notée : les véritables artistes trop maltraités de leur vivant et trop exaltés après leur mort, ou réciproquement, doivent attendre qu'un juste équilibre renaisse, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'ils sont appréciés avec mesure.



JULES DUPRÉ. — LE MATIN.

Ce fils de paysans, qui avait d'abord subi l'influence d'une mythologie mâtinée de romantisme et qui paraissait devoir devenir une sorte de Prud'hon à sang épais, trouva assez tard sa véritable nature, et c'est au Salon de 1848 que paraissait le *Vanneur*, une de ses premières œuvres rustiques. Si l'on n'avait qu'à songer combien il est difficile à l'homme de conquérir la vérité de son être et combien sont rares ceux qui y parviennent, on admirerait Millet sans restriction. A partir de ce moment il rentra dans les champs et ne les quitta plus. Il avait peut-être en lui un peu de cette philosophie fruste et qui nous semble légèrement déclamatoire, du paysan hautement doué, qui a passé par les villes et ne les a pas aimées ; il y a aussi un peu du ton de l'époque, et l'on ne peut oublier que c'est entre 1840 et 1848 que ce paysan, élève de Paul Delaroche, arrivait lentement à se désempêtrer de ses hésitations. Mais cela est peu de chose si l'on arrive droit à cette belle âme, simple, probe et mélancolique. Les travaux des champs, les occupations des paysans, laboureurs et semeurs, gardeurs de moutons, tueurs de cochons, glaneuses, tondeurs de brebis, fileuses ou barat-teuses, femmes occupées à d'humbles besognes, attentives en leur rude maternité, finissent par n'être qu'un prétexte ; les personnages sont comme des points de repère dans cette intense monotonie de la terre que Millet a exprimée en poète, et qui est magnifiquement émouvante parce qu'elle est monotone, ou, si l'on veut immuable. C'est ce cadre qui fait la grandeur des êtres, et ce sont ces êtres qui, par leur vie lente et mesurée, marquent les amples palpitations de cette terre. Cette sensation, qui est des plus hautes parmi celles que la poésie peut donner, Millet la provoque par des moyens très forts et très simplifiés. Aussi ses dessins, ses pastels, ses eaux fortes sont-ils aussi complets et plus inattaquables que ses peintures, car ils en donnent toute l'essence et en même temps échappent aux critiques de technique que l'on pourrait faire de celles-là. Il est probable que telle ou telle de ses œuvres, belle et émouvante en principe, n'échappera pas aux discussions, aux attaques même. Mais c'est par son ensemble que cette œuvre est grande et qu'elle se maintiendra au premier rang par la seule force d'une sincérité et d'une probité qui ont suggéré les moyens sobres, appropriés aux émotions d'un simple et grand cœur.

Millet avait connu Daumier (1808-1879) ; il avait été lié avec lui d'amitié, et il est de stricte justice que l'on n'ignore pas que c'est à Daumier qu'il devait en grande partie d'avoir découvert ces moyens d'expression. Si sa nature et sa volonté les avait rompus à son usage au point de les faire redevenir originaux, ce n'en est pas moins l'observation des dessins et des lithographies de Daumier qui l'avait mis sur la voie. Ils lui révélèrent les grandes abréviations qui rendent les silhouettes plus saisissantes plus vraies, ils lui enseignèrent la méthode de ne pas copier la nature, mais d'exprimer, après une assimilation profonde, le sentiment qu'on en a gardé.



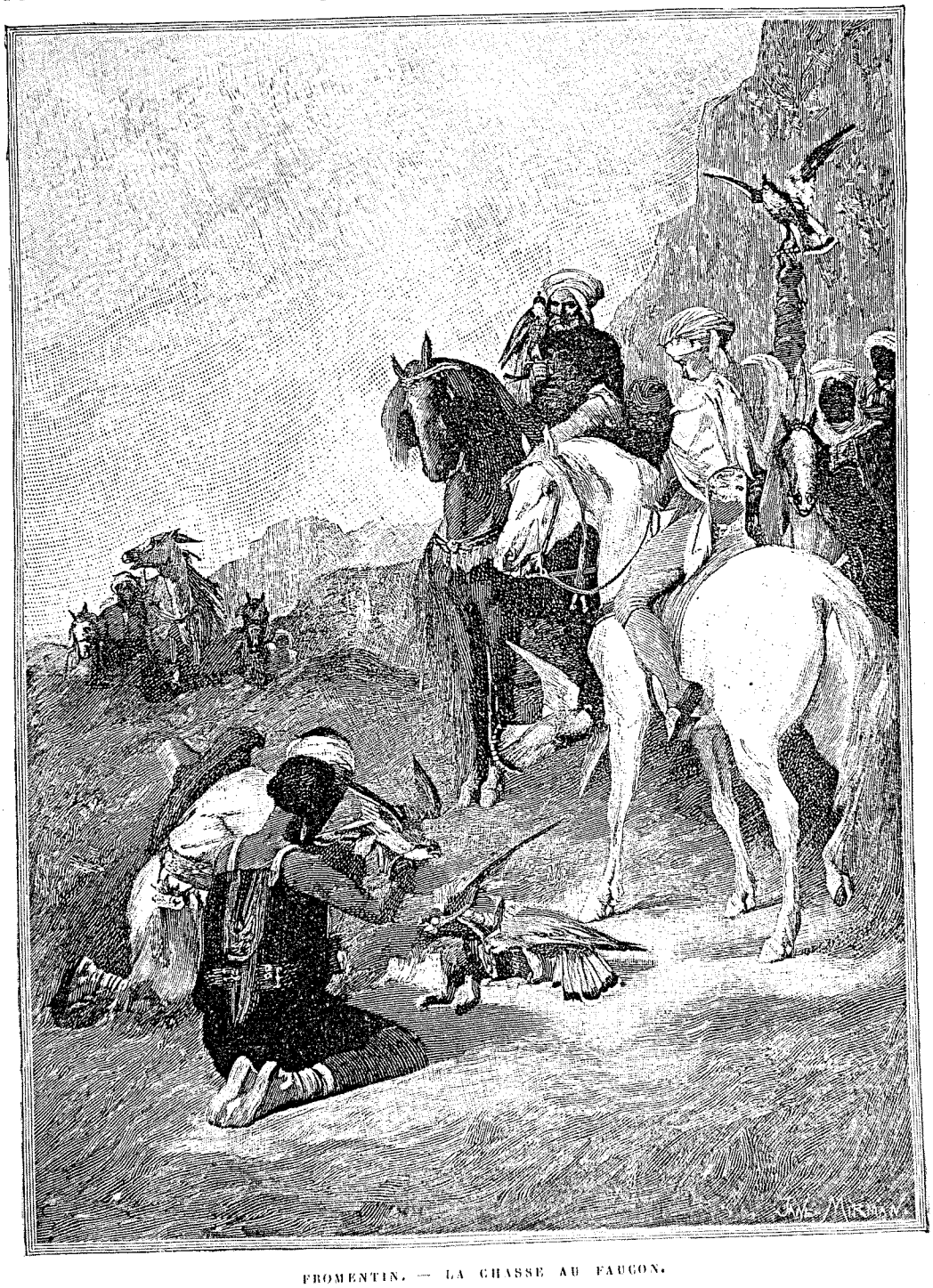
DAUBIGNY. — LES HÉRONS.

Millet et Daumier, son vrai maître et précurseur, ne sont point des réalistes, bien qu'ils aient peint seulement des réalités. Comprendre la différence, c'est comprendre tout l'art. Ils ont vu, senti vivement, et après un travail de méditation, une sorte d'incubation des images dans le cerveau, leur main a été l'auxiliaire, non pas de leur œil, mais des notions que leur œil leur avait apportées.

Ne fût-ce qu'à ce titre d'avoir précédé et formé Millet, Daumier devrait occuper une grande place dans l'histoire de la peinture. Mais son œuvre lui en assure une au moins égale à celle de Millet. Si le moment n'est pas encore venu qu'une telle justice lui soit pleinement rendue, il n'est jamais trop tôt pour nous de la revendiquer. Celui-là fut le plus méconnu de tous. Durant sa vie on ne vit en lui qu'un amuseur, un faiseur d'actualités ; la vie, lourde et gluante, ne lui permit pas de se livrer tout entier à la peinture. Toutefois, malgré les exigences de la production au jour le jour, le manque d'encouragements et de moyens d'indépendance, outre ses trois mille lithographies, scènes de la vie bourgeoise, satires, vigoureuses polémiques dessinées, Daumier put laisser au moins de deux cents à deux cent cinquante peintures et esquisses et plusieurs centaines d'aquarelles, dessins et croquis. C'en est assez pour que le peintre doive être un jour aussi hautement apprécié que le lithographe. Nous avons dans un précédent ouvrage étudié longuement l'œuvre de Daumier. S'il nous était donné de compléter un jour ce travail, nous pourrions maintenant parler moins longuement de l'œuvre lithographiée qui est désormais très connue et prisée ; nous n'aurions plus à discuter le droit d'un soi-disant caricaturiste à se ranger parmi les plus grands peintres ; mais nous reprendrions et étudierions en détail l'œuvre peinte et dessinée pour en mieux montrer l'importance (1). Cette œuvre est soumise en ce moment à des destinées voyageuses, selon toute vraisemblance, car Daumier, exploité ou négligé pendant sa vie devait être volé après sa mort : pour une somme dérisoire donnée à sa veuve, des marchands qui gardèrent un prudent anonymat pillèrent l'atelier où était encore une notable partie de son œuvre peinte. Il faut se résigner, après avoir déploré les séquestrations et les exportations auxquelles ces peintures sont soumises, car, tout compte fait, un jour arrive où les œuvres se retrouvent où elles doivent, pour l'enseignement et le plaisir des hommes. Il suffit que l'on commence à classer Daumier parmi les plus grands artistes de ce siècle et

(1) Cette année, un commencement de sanction a été officiellement donné. A la vente Geoffroy-Dechaume, l'État a acheté pour le musée du Luxembourg la belle peinture des *Voleurs et l'Ane*. Mais où se disperseront tant de belles œuvres telles que le *Bon Samaritain*, les grandes toiles du *Meunier, son Fils et l'Ane*, les *Bacchantes*, et les Don Quichotte, et les Scapins, et les peintures de la vie bourgeoise, amateurs d'estampes, réunions d'amis, salles de spectacles, etc. etc., toutes choses si belles de couleur, si énergiques de silhouette, si fortement caractérisées qu'un Daumier n'a pas besoin de signature... malgré la précaution qu'auront prise quelques marchands, de faire appliquer des signatures fausses sur des œuvres authentiques que le peintre avait négligé de signer ?

à reconnaître en lui notre plus grand peintre de mœurs de tous les temps.



FROMENTIN. — LA CHASSE AU FAUCON.

Les beaux artistes dont nous venons de parler appartiennent à ce qu'on appelle, par besoin de classification, « l'école de 1830 ». Et ce nom évoque pour

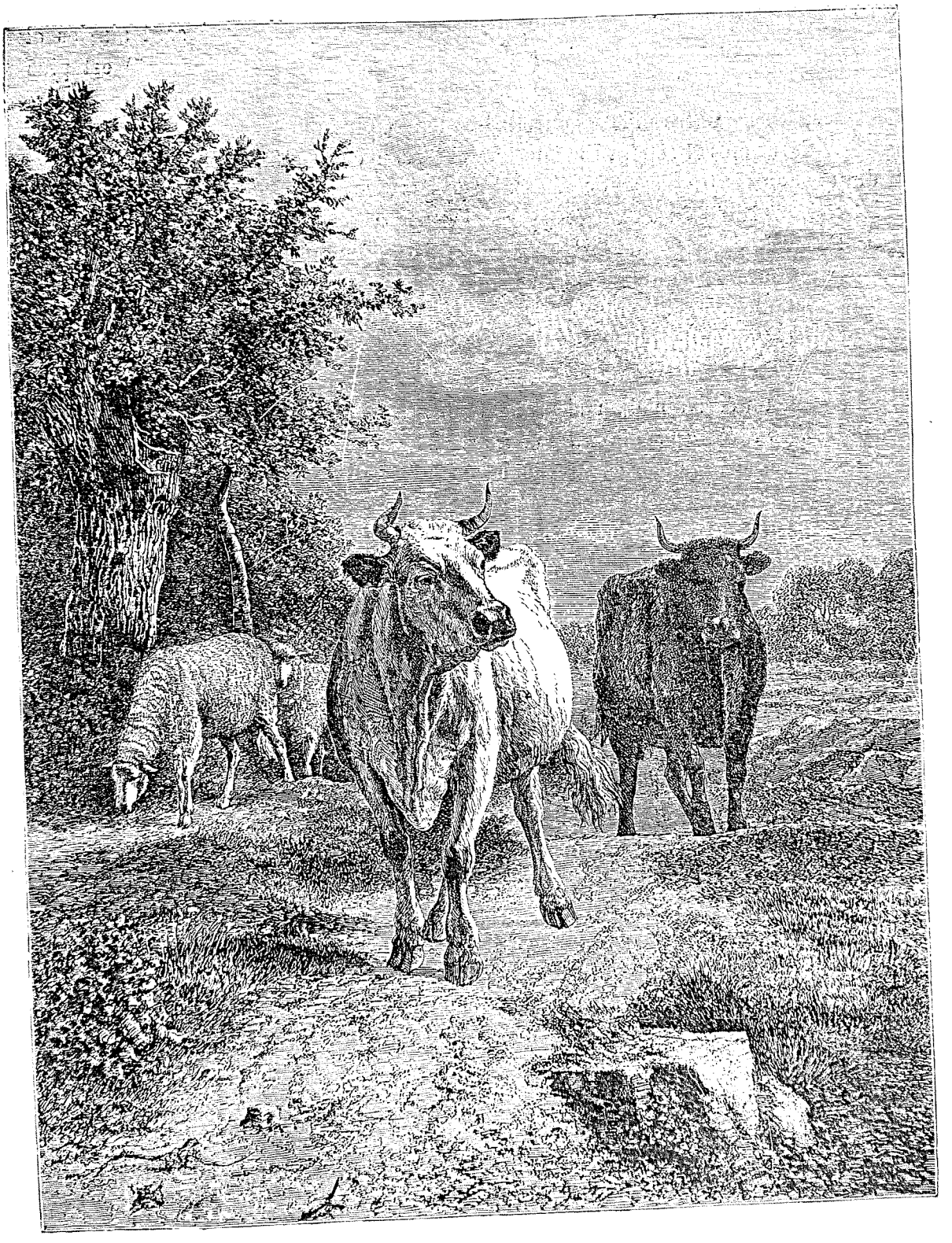
nous un admirable groupe d'artistes, passionnés pour leur art, désintéressés et ardents, d'une fierté et d'une probité superbes, ignorants des grossiers artifices de la réclame, sévères pour tout charlatanisme. Bien que nous ne puissions pas les étudier avec détail, il importe de dire que ce sont des noms glorieux et des œuvres de premier ordre qui vont être énumérés, et que l'histoire complète de ces maîtres et de leurs efforts sera une des plus importantes et des plus édifiantes.

Jules Dupré (1811-1889) se place au premier rang par la beauté de l'œuvre et la force du caractère. De la nature il a surtout rendu des aspects graves, dégagé des harmonies austères. S'il nous passionne moins que Théodore Rousseau, tout en nous inspirant autant de respect, c'est que sa peinture ne reflète pas le même tourment. Bien que d'un sentiment admirable elle sent un peu trop la certitude; d'ailleurs cette belle force demeure de l'autorité et n'est pas encore du système. Mais l'œuvre de Théodore Rousseau est un si merveilleux clavier d'inquiétudes! Jules Dupré adopta une manière plus synthétique, comportant autant d'émotion peut-être, mais moins de sensibilité. Ses tonalités soutenues, dans ses couchers de soleil, dans ses belles marines, dans ses lisières de forêt, d'une dorure sombre qui est comme la signature de ses paysages, sont d'un homme qui tient à dominer la nature et à l'emprisonner coûte que coûte dans son atelier, tandis que Rousseau sort à chaque instant de son atelier en courant, et se laisse passionnément entraîner par elle. Aussi Dupré est-il sans conteste « magistral », et Rousseau humain.

A leurs côtés Daubigny (1817-1878) accomplit paisiblement son œuvre en brave homme et en peintre finement doué. Il a une grande tranquillité d'âme; elle se manifeste dans les nombreux paysages qu'il peignit pour la plupart sur les bords de la Seine et dans la vallée de l'Oise. Toute sincérité et candeur, le bon Daubigny dut être profondément surpris à ses débuts quand on lui reprocha d'avoir peint des pommiers, de beaux pommiers en fleur, un arbre tout à fait dépourvu de noblesse, un arbre trivial, indigne d'un peintre qui se respectait. Or Daubigny se respectait très bien, mais il respectait la nature encore davantage et d'un gros respect attendri; et il continua de peindre et de graver des pommiers et bien d'autres belles choses.

Chintreuil (1816-1873) avait des dons délicats, la volonté de bien faire. Mais c'est un tempérament chétif et frêle. Ses œuvres demeurent un peu pâles. L'*Espace*, et *Pluie et soleil* sont de jolies toiles auxquelles manque seulement un peu d'accent.

Pour Troyon (1810-1865) il représente trop le peintre habile, le producteur d'images. A part quelques rares morceaux heureusement venus c'est du commerce encore plus que de l'art, malgré les qualités de savoir et de dextérité. Il est de très belles choses qui sont comprises et aimées à la fois par les initiés



TROYON. — LES VACHES ALLANT AUX CHAMPS.

et par la foule, mais il ne s'ensuit pas que toutes celles qui sont aimées et comprises par le premier venu soient belles. Brascassat (1804-1867) est plus oublié que Troyon ; pourtant dans le même genre, la peinture d'animaux domestiques, il se montre plus vigoureux et surtout plus naïf.

A Corot on rattachera Eugène Lavieille, son élève (1820-1888) dans l'œuvre duquel on distinguera de beaux paysages de nuit ; puis Constant Dutilleux (1807-1865) fin et varié.

Parmi les paysagistes du milieu de ce siècle, les orientalistes exploitèrent un domaine à part. Dauzats, très beau type de l'artiste voyageur, puis Decamps leur avaient ouvert la voie. Marilhat (1811-1847) fut aussi un des premiers; puis vint Fromentin (1820-1876) qui peignit l'Algérie avec une grande délicatesse de touche, et l'on ne peut mentionner sèchement un homme d'un aussi bel esprit, un écrivain d'un si grand talent (*Dominique*, *les Maîtres d'autrefois*, *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel*) et qui a dit sur son art des choses si élevées et si judicieuses.

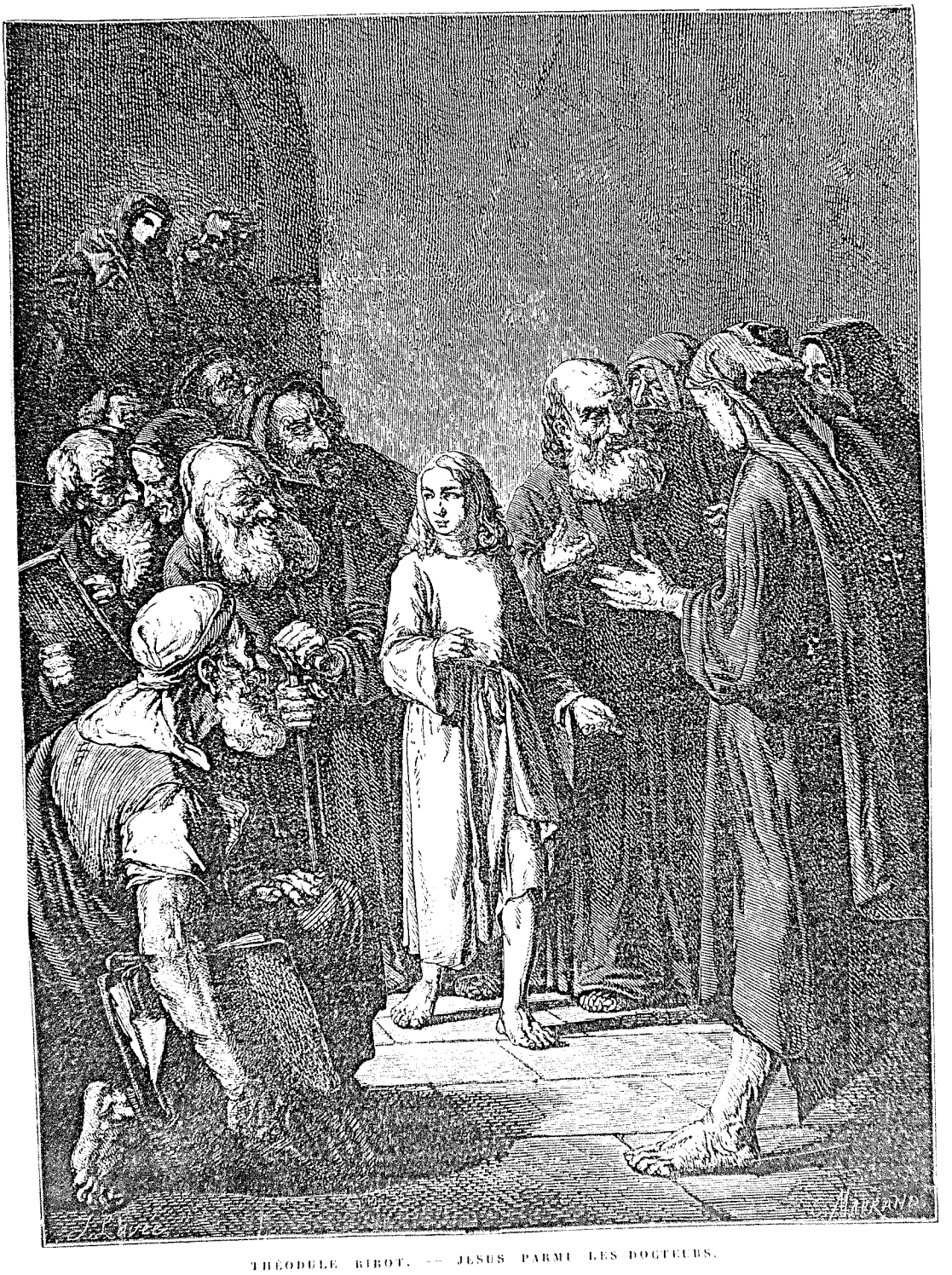
Au nombre des orientalistes il faudra encore citer Berchère, Tournemine, Belly (1827-1877); quant à Guillaumet, il se rattache au même groupe, mais il n'appartient déjà plus à la même époque (1840-1887).

Par ses belles et chaudes peintures du Maroc (la *Noce juive*, le *Conteur*, les *Fils du Pacha*), Alfred Dehodencq (1822-1882) pourrait se rattacher à ce groupe, si son œuvre n'était pas des plus variées et ne comprenait, outre ses portraits (*Théodore de Banville*), ses tableaux d'histoire (*Charlotte Corday*, *Christophe Colomb*), des scènes d'Espagne d'une vie intense, telles que le *Combat de taureaux*, les *Adieux de Boabdil* et les *Bohémiens*.

Une fois faite la part à Daumier, il y aurait encore d'excellents peintres de mœurs, de portraits, de réalités variées à étudier longuement. D'abord Henri Monnier (1805-1877) qui n'a laissé que des dessins et des aquarelles, mais qui n'en est pas moins un des plus vigoureux peintres de mœurs, et un profond comique. Bonvin (1817-1887), dans ses intérieurs, et surtout ses scènes de la vie de couvent, se montra un excellent peintre, respectueux des traditions hollandaises dans leur intégrité, toutefois avec un peu de sécheresse, si on le compare aux Pieter d'Hooch et aux Van der Meer.

Théodule Ribot (1820-1891) fut un grand caractère et un beau peintre. A part cinq ou six tableaux d'histoire tels que le *Christ au milieu des docteurs*, l'*Huître et les Plaideurs*, *Saint Sébastien*, le *Bon Samaritain*, etc., son œuvre consiste surtout en scènes familières (*Cuisiniers* célèbres), en observations de types populaires, d'humbles et saines figures. Cette œuvre est vigoureuse et large; elle dégage de l'honnêteté et brille par une grasse et savante touche. Elle fut ridiculisée jadis et la fière carrière de ce maître sera un des beaux exemples à rappeler sans cesse aux jeunes peintres.

Ricard (1823-1872) a laissé surtout d'admirables portraits d'une couleur et d'un



THÉODULE RIBOT. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.

caractère émouvant. Le graveur F. Gaillard (1833-1887) en a peint plusieurs

(*Mgr de Ségur*, *Dame âgée*, etc.,) d'une précision de dessin qui rappelle Holbein tout en conservant le caractère de notre époque.

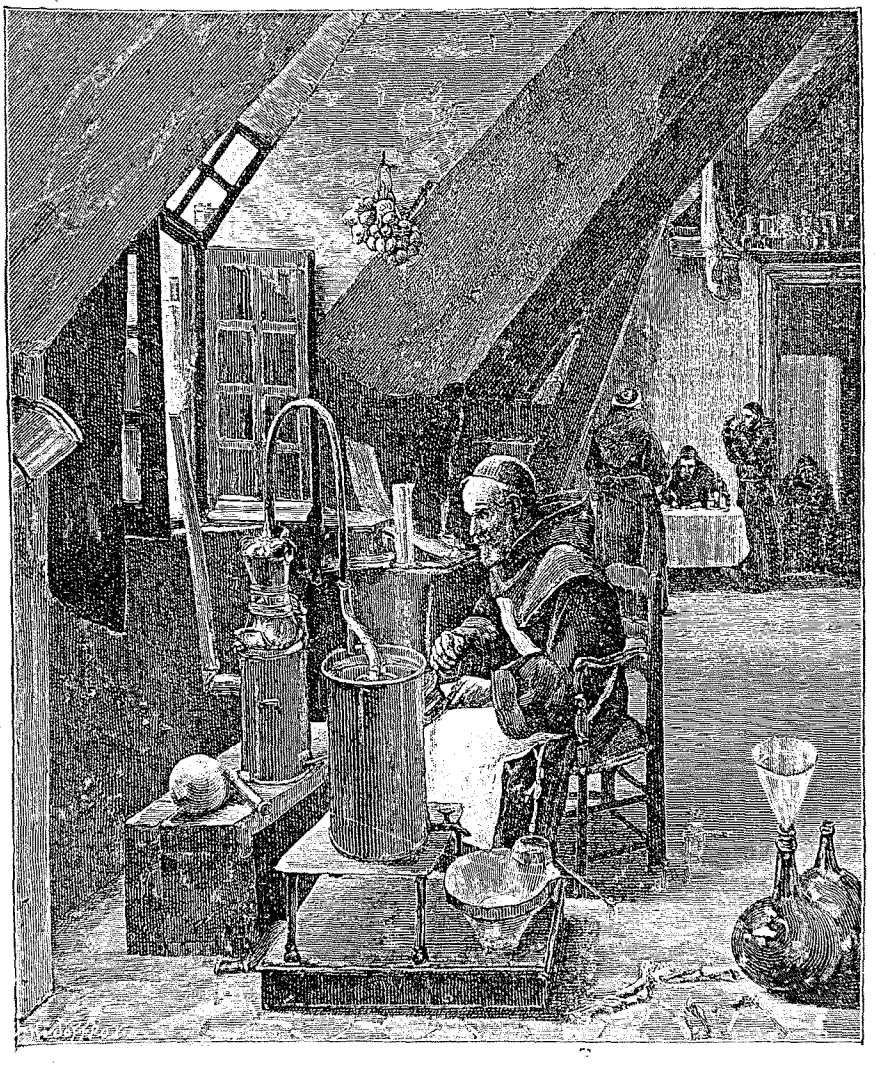
Que d'inconnus de notre temps, dont on recherchera les œuvres plus tard, s'étonnant de l'indifférence des contemporains! Il faut en citer au moins deux que les amateurs avisés connaissent et choient. L'un est un simple peintre de mœurs des humbles : paysans qui n'ont pas « leur idée » comme ceux de Millet, intérieurs de médiocres maisonnettes, et c'est Cals (1810-1881) qui rendit cela en excellent peintre, avec un profond amour de son art et une exquise tendresse pour ses pauvres modèles; vingt personnes connaissent son nom; pas un musée à Paris n'a de lui une esquisse et dans cinquante ans d'ici, ce serait un sphinx pour ceux qui rechercheront ses œuvres, si M. le comte Doria n'avait pas publié sur lui une notice affectueuse et renseignée en tête d'un catalogue de vente.

L'autre est surtout un paysagiste, si l'on peut faire rentrer dans cette classification un « peintre de villes », de maisons, de cours de fermes, de coins de vieilles rues, de perspectives de vieux quais et de bons petits ports. Avec une précision et une sûreté de main qui seraient déjà remarquables, mais qui se complètent d'excellentes qualités d'atmosphère et de couleur, ce peintre a beaucoup produit, beaucoup peiné et n'a guère rencontré que de l'indifférence, et c'est Hervier qui est comme notre Van der Heyden.

Lépine est mort récemment. On retiendra également son nom comme celui d'un peintre fin et lumineux, qui s'est adonné surtout aux paysages parisiens et à ceux des environs de Paris.

A côté de ces peintres et d'autres de leur génération, que nous ne pouvons mentionner parce qu'ils vivent encore, il paraîtra toujours paradoxal à beaucoup de lecteurs d'affirmer que Meissonier (1815-1892), malgré une célébrité universelle, des honneurs sans nombre, et les prix énormes qu'ont été payés ses ouvrages, réserve beaucoup moins de plaisir aux âmes véritablement artistes. Au reste, le débat est vidé depuis longtemps. L'on ne songe pas et l'on n'a jamais songé à nier la précision et la science de ce peintre, l'exactitude de son dessin. Mais il n'y a dans son œuvre aucune de ces qualités d'émotion ou d'invention qui font le véritable artiste, le preneur d'hommes. L'œuvre de Meissonier comprend deux parties: l'une rétrospective, l'autre contemporaine; dans l'une viennent se ranger les petits personnages costumés, spadassins, marquis, liseurs, joueurs d'échecs, cavaliers Louis XIII ou Louis XV, scènes de l'histoire de l'empire, etc.; dans l'autre, les portraits, les tableaux militaires, contemporains, *Napoléon III et son état-major*, *Solférino*, etc. Les premiers ont été comparés aux œuvres des petits maîtres hollandais. Matériellement il n'est pas de comparaison plus fausse puisque Ter Borch, Steen, Metzu, Vermeer, Pieter de Hoogh et les autres, ne peignaient pas des personnages du XVe ou du XVIe siècle, mais bien des gens avec

qui ils étaient en constantes relations. Meissonier n'a donc pu peindre que des modèles déguisés ou des mannequins, non des vrais seigneurs et des vrais muguets qu'il avait vus, et c'est alors d'un bien moindre intérêt et d'une portée nulle. D'autre part, lorsque nous étudierons la peinture hollandaise, nous verrons qu'en ce qui concerne l'exécution le rapprochement n'est pas plus exact, car auprès du



F. BONVIN. — L'ALAMBIC.

moindre tableau hollandais du XVIIe siècle, un Meissonier paraîtrait aussitôt dur, aigre et sec. Enfin les tableaux militaires contemporains et les portraits sont des photographies exécutées sans objectif et si l'on veut, à ce point de vue, des tours de force. Mais les tours de force ne sont pas en art ce qui importe. Un véritable artiste rend surtout le caractère, Meissonier rendit surtout le détail. Tout cela peut se démontrer comme un théorème

L'œuvre de Meissonier peut encore, pour beaucoup de personnes, conserver des étonnements, mais l'humanité en est absente, et ses travestis ne peuvent émouvoir.

Tous les peintres dont nous venons de parler appartiennent par leurs débuts à l'époque de 1830, mais leur œuvre s'étend aussi jusque sous le second empire, et pour la plupart même après 1870. Il y eut en même temps qu'eux des peintres académiques déjà oubliés aujourd'hui et qui étaient des rejetons de l'école de David mal modernisés par les pseudo-innovations de Paul Delaroche. Aussi,



MEISSONIER. — LISEUR.

sous le règne de Louis-Philippe, ne parlerons-nous que pour mémoire de peintres qui eurent alors des honneurs et des travaux. Le musée de Versailles contient leurs œuvres les plus importantes, d'autres sont adhérentes à des plafonds du Louvre; mais à quoi bon énumérer les œuvres de peintres tels que Abel de Pujol, Vinchon, Picot, Court, Mauzaisse, Alaux, Signol? Nous ne saurions contester la conscience ni l'application de tous ces peintres, et peut-être trouvera-t-on plus tard quelque morceau bien exécuté, étude, portrait ou dessin qui sauve leurs noms du profond oubli où ils ont déjà fait naufrage, mais leurs grandes œuvres, vastes et inutiles, produits d'un académique bourgeois, ne dégageront jamais que de l'ennui.

Ziegler (1804-1856) est une figure plus intéressante. Ce fut avec Flandrin et Lehmann le plus remarquable élève d'Ingres. Son œuvre la plus importante est la décoration de la Madeleine. Préoccupé des applications de l'art et de l'emploi des matières, il a laissé un travail sur la céramique et des essais de poterie.

Nous ne serons guère moins laconique à l'égard des peintres officiels sous le second empire ou de ceux qui restent plus ou moins attachés, soit de plein gré, soit en dépit de leurs efforts, à l'art d'école, puisque dans ce dernier cha-



MEISSONIER. — LE POSTILLON.

pitre nous ne sommes astreint qu'à parler de ceux qui ont joué un rôle décisif ou bien ont apporté une note originale dans l'histoire de *la peinture*. Le lecteur n'aura point à le regretter puisque *les peintres* ont tous rencontré leurs historiens, quelque valeur qu'ait leur œuvre.

Nous avons parlé de Flandrin et de Léon Cogniet. Lehmann (1814-1882) fut un des plus savants et des plus sobres parmi les peintres académiques, il a formé un assez grand nombre d'élèves. Il a manqué à Pils (1815-1875), pour marquer plus fortement sa place, d'avoir quelque décision dans le style, de volonté dans le choix des sujets; il fit quelques toiles de batailles qui perdirent leur caractère à force d'être travaillées ; certains croquis de lui

montrent un sens assez exact du mouvement, mais ce ne fut qu'un hésitant.

On pourrait qualifier de même Paul Baudry (1828-1886) mais celui-ci, malgré ses nombreux avatars, a néanmoins plus de caractère, grâce à une distinction et une délicatesse innées. Tour à tour italien, français, épris de la Renaissance et timidement du goût moderne, influencé tantôt par les plus étroites traditions académiques, tantôt par les réalistes et par Manet lui-même, Baudry laisse une œuvre charmante souvent, mais dans son ensemble éparpillée et manquant d'accentuation, quelque fine que soit cette nature de peintre. (*Foyer de l'Opéra, décoration de l'hôtel de Païva, la Fortune et l'Enfant*, portraits, etc.).

Autant Baudry est élégant et faible de tempérament, autant Couture (1815-1879) vise à la vigueur et même à la brutalité. Son grand tableau des *Romains de la décadence* a beaucoup contribué à lui faire une réputation quasi populaire, Mais, intention et composition, ce n'est en somme qu'une sorte de Guillon-Lethière, avec l'idée d'une couleur un peu plus riche et d'un dessin moins maussade, un Guillon-Lethière qui aurait profité des acquisitions du romantisme. Quant aux autres toiles de lui, elles sont nettement romantiques par la tonalité roussè et recuite, par une espèce de fausse sentimentalité farouche, et pourtant, malgré ce déploiement de forces, Couture n'est qu'un académicien qui ne fut pas de l'Académie.

De toute façon ses truculences forcées sont supérieures aux froides fadeurs de Gleyre (1807-1876) qui fit des tableaux allégorico-mythologiques voués à la vulgarisation, et dont nous pouvons nous dispenser de parler puisqu'ils se rattachent à l'école suisse. Il est à noter que de l'atelier de Gleyre devaient sortir quelques-uns des plus puissants et des plus audacieux novateurs de l'école contemporaine, de même que Manet sortit de l'atelier de Couture, de même qu'autrefois Géricault et Delacroix de celui de Guérin, sans que Guérin, Gleyre ou Couture aient été pour rien dans ces incubations terrifiantes.

La liste des peintres classiques du second empire non survivants peut se terminer sur les noms suivants : Cabanel (1824-1889) qui fut un affable professeur, un peintre d'histoire froid et maigre, un portraitiste recherché et correct; Boulanger (1824-1888), un des derniers types du professeur académique vieux jeu, et qui appliqua avec une rare sécheresse à l'histoire antique la méthode anecdotique de son maître Paul Delaroche à l'égard de l'histoire moderne.

Élie Delaunay (1829-1892) bien supérieur aux précédents, apporta dans la peinture d'histoire de hautes qualités d'imagination, de style et de couleur, et fut un portraitiste des plus beaux par la sévérité du dessin, la noblesse du caractère.

En somme, après le grand mouvement en même temps poétique et naturaliste des maîtres paysagistes de 1830, on ne vit sous l'empire indépendam-

ment des jeunes peintres, refusés au Salon de 1863, qui étaient tout à fait à leurs débuts, et ne commencèrent à s'imposer qu'à partir de 1874, on ne vit, disons-nous, que deux véritables chercheurs de neuf, deux artistes dont l'œuvre



BAUDRY. — LA TRAGÉDIE.

fut robuste et féconde : Courbet et Manet qui, tous deux, furent à leur tour voués aux insultes et aux risées.

Le public est d'une docilité merveilleuse et il ne demanderait qu'à être éclairé, qu'à admirer les vraiment belles choses; la meilleure preuve, c'est que vingt ans plus tard il acclame les hommes que naguère il honnissait. Il ne serait

donc pas plus difficile de l'induire à encourager et à applaudir les grands artistes qu'à les huer et à les désespérer. Mais il faudrait pour cela qu'il n'y eût à lui parler que des gens désintéressés et probes, et que des esprits réellement informés. Ce sont beaucoup moins les artistes sincères, même les plus éloignés par goût ou par éducation, d'apprécier Courbet, qui l'ont vilipendé et calomnié,



COURBET. — LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

que les bas intrigants d'atelier, les beaux esprits de boulevard et les complaisants politiques. La politique, l'esprit et la cupidité sont de tout temps le cruel contre-poids des justices trop rapidement rendues. Sous l'empire, la politique s'efforça de rendre Courbet ridicule, sous la troisième république elle le fit condamner pour des fautes qu'il n'avait point commises (1) et elle hâta sa mort.

Au moment où Courbet (1819-1877) se manifesta, il y avait un ennui et

(1) Bien que nous jugions inutile de refaire ici en détail la biographie de Courbet, et de reprendre de vieilles polémiques, il sera juste de rappeler que M. Castagnary, dans son « Plaidoyer pour un ami mort », a prouvé complètement que Courbet n'était pour rien dans la démolition de la colonne Vendôme et que tout son rôle se borna à exprimer une opinion artistique et philosophique.

une lassitude. Ingres et Delacroix demeuraient bien en pleine force et maturité ; les paysagistes de Fontainebleau, de Ville-d'Avray ou de la vallée de l'Oise



COURBET. — REMISE DE CHEVREUILS.

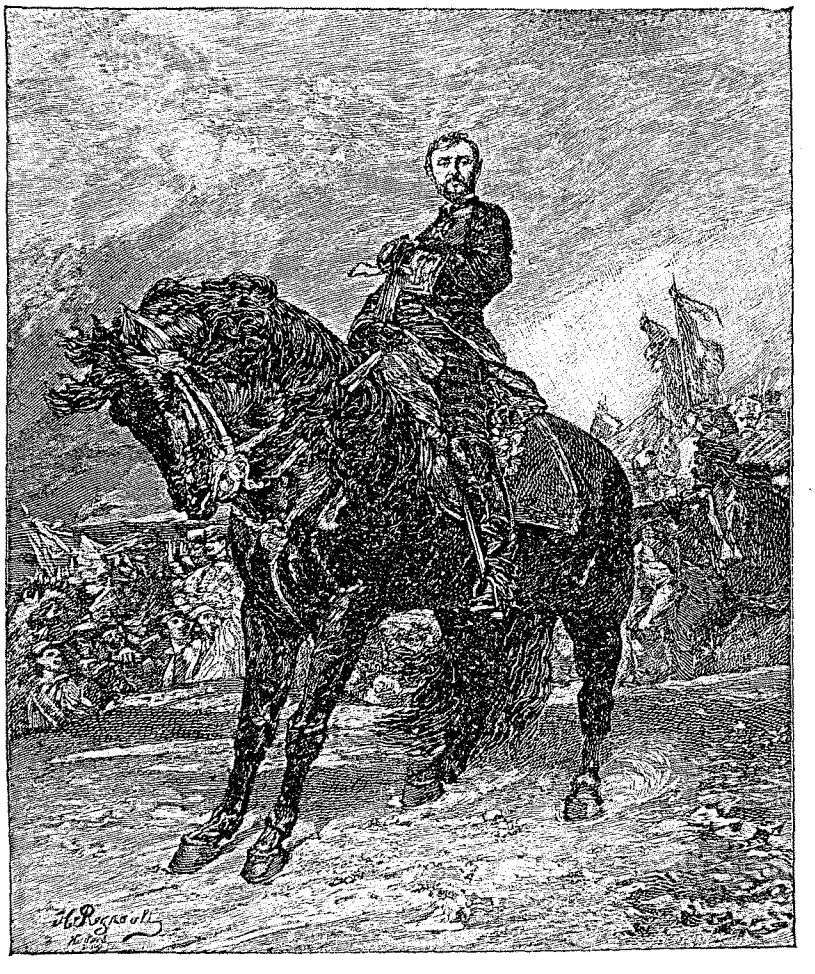
étaient dans leur plus radieux épanouissement; mais on pouvait considérer qu'en ce qui concernait tous ces artistes et les idées qu'ils représentaient, le plus gros des victoires était remporté et les luttes allaient s'éteindre. On ne se

traînait même plus dans les vieilles querelles de classique à romantique et le temps allait venir où l'on sentirait l'infécondité des deux écoles. D'autre part les paysagistes, ayant une tout autre origine et de tout autres aspirations, travaillaient à l'écart et sans tapage. La queue du romantisme et celle du classicisme étant aussi éloignée l'une que l'autre de la nature artistement interprétée, Courbet vint alors, et avec son robuste bon sens de franc-comtois, il voulut ramener l'art à l'étude intrinsèque de la nature. Le *réalisme* qu'il apporta, et que défendit Champfleury répondait à un besoin, le besoin de fouler la terre quand on s'est longtemps promené dans les nuages. Mais un tel besoin, bien que logique et impérieux est assez promptement satisfait et le réalisme brut qui reparaît à époques fixes, tout comme l'idéalisme, par simple mécanisme de bascule, ne peut jamais, chaque fois, aspirer à de très longues destinées; il n'est qu'une prise de possession de l'homme par la nature, tandis que l'art véritable est une prise de possession de la nature par l'homme.

Mais les grands talents échappent toujours, par leur œuvre, aux inconvénients de leurs théories, et il n'y a rien qui démontre mieux l'inanité des discussions générales. Courbet laisse une œuvre des plus vigoureuses et, par ses fortes qualités picturales il se rattache aux maîtres du passé, car ce révolutionnaire, en matière de technique, n'innova aucunement. Un dessin solide et ample, une couleur nourrissante, sans être vulgaire, une évidente joie de peindre sont à nos yeux le principal et suffisant mérite, toute discussion surànnée à part, des puissantes œuvres telles que l'*Enterrement à Ornans* (si mal placé au Louvre), l'*Homme à la ceinture de cuir*, les *Baigneuses*, les *Demoiselles des bords de la Seine*, la *Remise aux chevreuils*, le *Combat de cerfs*, les *Casseurs de pierres*, et les nombreux paysages, figures et natures mortes. Ces œuvres pleines de force et de santé lui assurent une place assez belle pour que nous n'ayons cure de discuter certaines exagérations de conception qui lui ont été reprochées sans lesquelles, d'ailleurs, Courbet ne serait plus Courbet. Nous rêvons toujours les hommes célèbres remaniés et ratissés suivant notre propre idéal, mais il arrive un temps où ce que nous appelons leurs défauts présente un intérêt très vif pour d'autres générations.

Après que le réalisme avait été raillé et honni, il fallait s'attendre à voir fatalement surgir dans les milieux académiques un réalisme mitigé, un réalisme d'école. Henri Regnault (1843-1871) fut plus tard un des produits les plus brillants de ces « repentirs » coutumiers. Il donna, cependant, grâce à son tempérament fougueux, des peintures brillantes et creuses dont le réalisme était fortement panaché de vieux romantisme (le *Maréchal Prim*, l'*Exécution sans jugement*, *Salomé*). Plus tard Bastien-Lepage (1848-1884) devait être le représentant le plus complet du réalisme d'académie et le grand défaut de cet artiste, malgré sa bonne volonté et ses dons, le défaut des

centaines de peintres qui l'ont imité depuis jusqu'à l'écœurement, c'est de n'avoir pas compris que la nature ne se laisse pas aimer avec une âme d'école, et que l'on ne correspond pas avec elle au moyen des formules du *Parfait secrétaire* des ateliers. Bastien Lepage n'était pas dépourvu de foi, il avait entrevu des choses à dire (le portrait de ses parents, les *Foins*, etc.), mais il les dit dans



HENRY REGNAULT. — LE MARÉCHAL PRIM.

une langue pauvre et timide, en homme qui voudrait voyager loin, — sans perdre de vue les côtes.

L'on ne demande pas à ceux qui apportent des idées et des convictions nouvelles, de forger en même temps pour les propager, un langage qui n'ait jamais servi. Tout art, poésie, peinture, musique, dispose d'un certain nombre d'éléments, mots, couleurs, sons, qui forment un répertoire riche certainement, pouvant toujours être étendu ou assoupli; mais limité toutefois. Et il n'est pas nécessaire qu'il soit renouvelé de fond en comble pour que des manifestations

originales puissent se produire. Sans cela, chaque artiste vraiment personnel serait contraint d'arriver avec un fort bagage de néologismes, et l'histoire de l'art serait de tout point semblable à celle de la tour de Babel. On est surpris, au contraire, lorsqu'est passée la première stupeur causée par les grands artistes

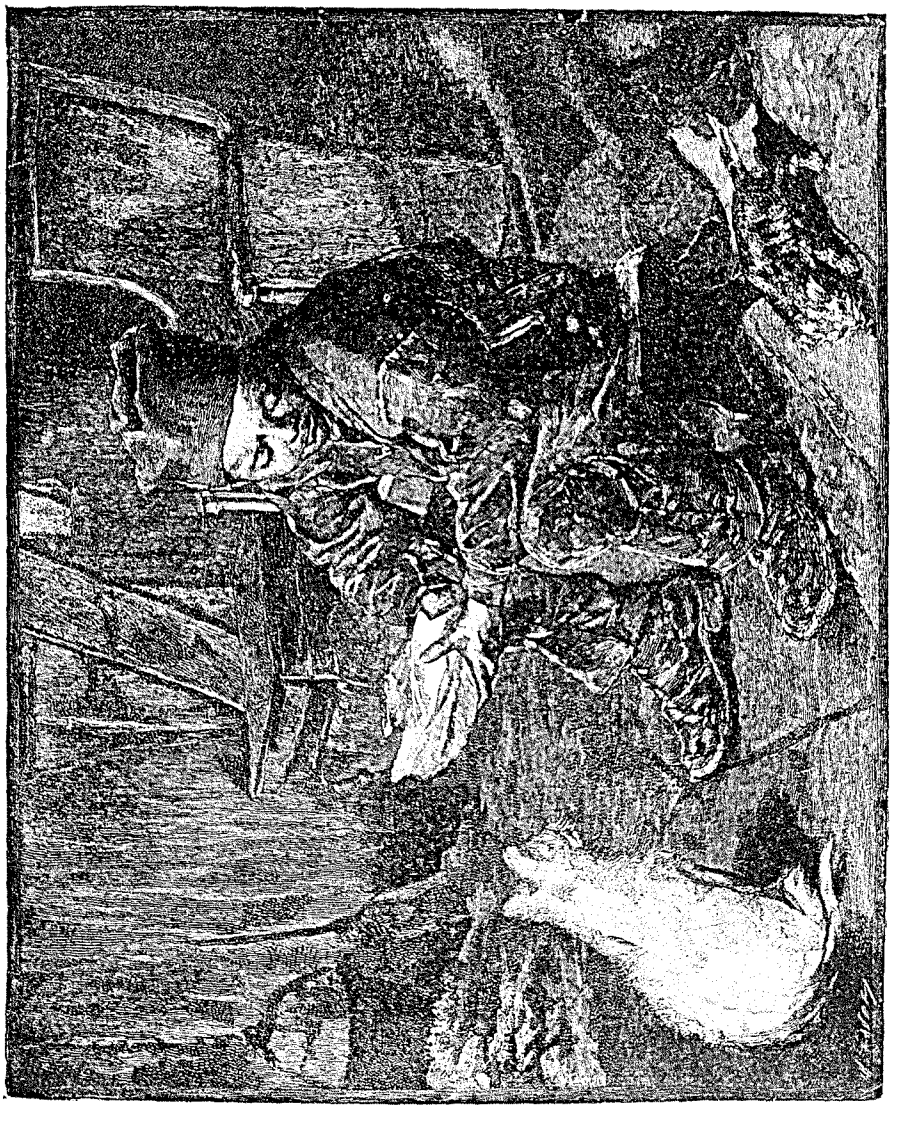


BASTIEN LEPAGE. — LE PÈRE JACQUES.

nouveaux qui surgissent, et que le rire s'est apaisé, de la simplicité des moyens qu'ils employèrent. Ce qui causait l'effarement, c'est que ces artistes appropriaient à la traduction de leur vision toute fraîche, de très anciens éléments à la vérité, mais d'une façon rigoureusement logique et en conformité avec leur propre nature. Tel musicien aura soi-disant déchiré les oreilles avec une scène admirable, et on s'apercevra plus tard que cette scène était bâtie tout

entière sur l'accord parfait. Tel peintre aura été déclaré un barbouilleur extravagant, et une analyse plus froide démontrera que la sobriété de son métier est analogue à celle de Franz Hals, de Vélasquez ou de Goya.

C'est exactement le cas d'Édouard Manet (1833-1884) qui fut, dans la pé-



BASTIEN LEPAGE. — LE RAMONEUR.

riode qui nous occupe, le dernier artiste qui ait apporté une œuvre originale et exercé une influence importante. Le principal mérite de Manet, en dehors des qualités intrinsèques de ses peintures, sera d'avoir appliqué à la couleur les grandes simplifications que Daumier et Millet avaient appliquées au dessin. Il fit comprendre les qualités expressives de la *tache*, comme ceux-ci avaient démontré les qualités expressives de la *silhouette*. Quant aux « extravagances » il faut les

laisser voir à ceux qui apportent dans l'appréciation des œuvres d'art la mauvaise foi ou l'impossibilité de comprendre.

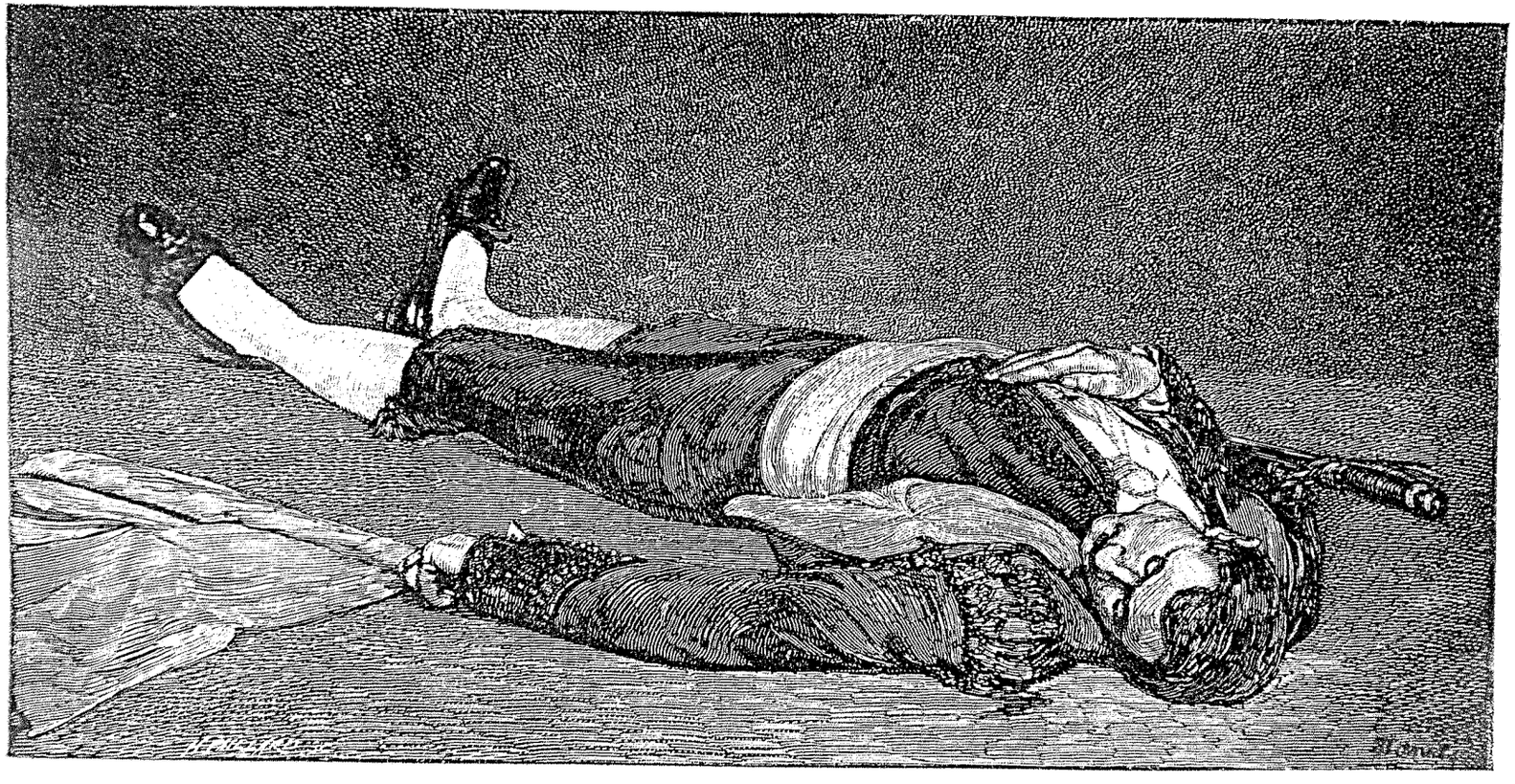
Aussi M. Émile Zola, dans son *Étude sur Manet*, a-t-il pu écrire ces lignes aussi simples qu'exactes : « Cet audacieux dont on s'est moqué, a des procédés fort sages, et si ses œuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont il perçoit et traduit les objets.

» En somme, si on m'interrogeait, si l'on me demandait quelle langue nouvelle parle Édouard Manet, je répondrais : il parle une langue faite de simplicité et de justesse. La note qu'il apporte est cette note blonde emplissant la toile de lumière. La traduction qu'il nous donne est une traduction juste et simplifiée, procédant par grands ensembles et n'attaquant que les masses. »

Voilà ce qui parut scandaleux ou tout au moins grotesque ; il n'y avait pourtant là rien que de très sage, en même temps que de plus conforme à la tradition des maîtres les moins contestés. L'éducation de Manet avait d'ailleurs été excellente pour son acheminement. Il avait commencé par voyager, ses parents l'ayant détourné pour un temps de sa vocation de peintre : désirant qu'il fût marin, ils l'avaient embarqué pour Rio Janeiro ; cela lui avait permis d'éprouver des sensations personnelles avant d'avoir des idées préconçues ou des influences d'enseignement, et ce n'était pas la plus mauvaise éducation de l'œil que d'abord le spectacle de la mer, c'est-à-dire de la plus grande simplicité de lignes et d'harmonie qui soit, puis le séjour en des contrées lumineuses.

Après ce voyage, Manet ayant obtenu de se livrer à la peinture fit deux nouvelles excursions, mais cette fois en Hollande et en Italie. En Hollande, Franz Hals a certainement exercé une grande influence sur l'orientation de son talent; la peinture de Franz Hals, que nous étudierons longuement dans le prochain volume, est synonyme de clarté, de simplification, d'entrain, et sa caractéristique est l'éclat de l'harmonie obtenue par des moyens larges, sommaires et réduits au plus petit nombre d'éléments. Quant à l'influence de l'Italie sur Manet, elle est peut-être plus difficile à déterminer, bien qu'il soit possible d'admettre qu'il ait été frappé par certains maîtres italiens précurseurs et pères de l'école espagnole. Au reste, il suffit de noter à l'origine de sa carrière la forte prise de possession par la mer, le soleil, et Franz Hals. Ce n'est que plus tard qu'il devait aller en Espagne, et longtemps après s'être rencontré, quant à la technique et au caractère, avec les maîtres espagnols. Il est vrai que les tableaux espagnols du Louvre ne fût-ce que la petite infante de Vélasquez ou le portrait de Philippe IV, suffisaient parfaitement à le mettre sur la voie.

Il pouvait, au retour de ces voyages, entrer chez n'importe quel professeur ; il n'y avait aucun danger qu'il se laissât lier les mains par des méthodes d'école. C'est chez Couture qu'il entra ; il y travailla six ans, s'y ennuya fort, y fut fort peu encouragé et apprécié, et dès son début de 1860, le *Buveur d'absinthe*, il



MANET. — LE TORÉADOR MORT.

montra une volonté arrêtée et se présenta dès l'abord tel qu'il devait être : fort avec des moyens simples. Au Salon de 1863, c'est-à-dire au célèbre « Salon des refusés » où figuraient des artistes qui, depuis, ont remporté de si brillantes victoires, fut exposé le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* où l'on trouva d'un haut comique la réunion, dans un même tableau, du nu et du costume moderne, sans même songer qu'un des tableaux les moins discutés du Louvre et des plus admirés, le *Concert champêtre* de Giorgione, offre précisément cette juxtaposition en plein air de figures nues et d'autres vêtues suivant les modes contemporaines de l'artiste. Manet n'avait cherché qu'à étudier les effets de la franche lumière sur les chairs, les étoffes, la verdure environnante, et la juste détermination des principaux rapports entre ces divers éléments. On voit que rien n'était moins scandaleux.

En 1864 et 1865 vinrent les tableaux importants qui se nomment le *Christ aux anges*, admirable de modelé et de couleur, une page à la fois vigoureuse et tendre ; le *Christ insulté par les soldats*, le *Combat de taureaux* et cette *Olympia*, que l'on rapprochera plus tard de la *Suzanne* de Tintoret, de la *Bethsabée* de Rembrandt, et de la *Maja* de Goya.

Enfin, furent exposés successivement le *Balcon*, le *Déjeuner*, l'*Enfant de troupe*, le portrait de M. Émile Zola, de Mlle Éva Gonzalès, de l'acteur Rouvière, de Faure en *Hamlet*, le *Bon Bock*, le *Chemin de fer*, *Dans la serre*, le *Bar des Folies-Bergères*, le portrait de M. Proust, etc., etc. Dans la seconde partie de son œuvre, sans modifier en rien sa personnalité, il poursuivit ses recherches dans une gamme sensiblement plus claire que ses premières peintures et cette nouvelle manière de l'artiste exerça une influence considérable sur toute la peinture contemporaine. Tel fut donc le rôle de Manet et son apport à l'art français de ce siècle : perception vive et juste des grands plans colorés que présentent les objets en pleine lumière, et des rapports que ces taches ont entre elles; poursuite de la souplesse dans le modelé parallèlement à sa simplification; observation pénétrante du caractère de la vie moderne; enfin éclaircissement de la palette. On voit que l'œuvre de Manet a une valeur et une simplification importantes, et qu'il prend rang parmi les maîtres que nous sommes efforcés de placer hors de pair.

Il nous faut arrêter ici ce tableau sommaire de l'art français de ce siècle. L'abrégé que nous venons de présenter d'une époque déjà close et plus sainement perçue du public à mesure qu'elle s'éloigne de nous, est forcément incomplet, puisque nous avons dû omettre des noms très importants et de très belles œuvres, d'artistes encore vivants. Ce n'est pas que nous redoutions en aucune façon la discussion et que nous ne nous fassions au contraire un devoir de professer nos préférences; mais un travail complet sur l'art contemporain doit

affecter d'autres proportions, et par le ton même de l'étude et la nature des



MANET. — LE BON BOCK.

analyses, ne peut point se souder avec une histoire d'œuvres classées et d'artistes disparus.

D'une façon générale on peut dire que, depuis Manet, les acquisitions ou les tendances les plus notables de l'art français auront consisté dans une étude plus minutieuse des multiples *réactions* de la lumière, que Manet avait étudiée dans son *action*; puis, plus récemment, on s'est préoccupé d'un retour à des idées symboliques et des formes ornementales.

La productivité est devenue, en ces dernières années, d'une abondance qui est faite pour inquiéter, car une telle hâte à s'exposer, une telle fureur de forcer l'attention par des travaux plus ambitieux que médités, ne vont pas sans médiocrité.

Sans donc préjuger en aucune façon de l'opinion que l'on pourra avoir plus tard sur l'école actuelle, il peut être du moins constaté qu'elle est encore en Europe la plus active et la plus variée; on ne saura que dans de longues années si elle fut vraiment la plus originale et la plus haute.

De toute façon un grand remède aux écarts de jugement et de méthode, un puissant agent de régénération et tout au moins de maintien en véritable santé, serait pour les artistes français de consulter opiniâtrément les grands peintres des noms desquels nous avons cherché à faire les points culminants de ce précis. Une telle religion serait une grande sauvegarde. On ne peut malheureusement pas dire qu'elle soit encore parfaitement instituée, car l'école française, si grande, si variée, si riche, est encore celle de la beauté et de l'importance de laquelle les Français sont le moins convaincus. C'est la seule conclusion que nous ayons à tirer de notre travail. Jean Foucquet, les Clouet, Poussin, les Le Nain, Le Sueur, Le Brun, Rigaud, Largillière, Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, David, Prud'hon, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres, Corot, Théodore Rousseau, Daumier, Millet, Courbet, Édouard Manet, voilà des noms égaux aux plus illustres des écoles étrangères quelles qu'elles soient. Ces peintres qui furent à la fois de braves gens, des laborieux et des passionnés, offrent, par leur œuvre et par leur caractère, les plus belles et les plus variées leçons, les plus édifiants exemples qui doivent suffire aux artistes, et les plus hautes consolations que puissent rechercher les fervents de l'art.

FIN

TABLE DES GRAVURES

LES PRIMITIFS.

Stèle et mosaïques gallo-romaines.. . 4
Peintures de Saint-Savin..... 8
Peinture de Saint-Savin..... 9
Peintures de Saint-Savin..... 10
La Vierge et l'Enfant Jésus..... 11
Caïn et Abel offrant des présents à Dieu. 12
Tympan de l'escalier de la cathédrale du Puy (fresque du XIIe siècle)..... 13
Peinture de la salle des morts dans la cathédrale du Puy (XVe siècle)..... 14
Peintures du coffret de Vannes..... 15
Christ de la crypte d'Auxerre..... 16
La Danse des Morts de La Chaise-Dieu (fragment)..... 17
Plafond de la chapelle de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges (XVe siècle). 19
La diligence et la paresse. Peinture de l'église de Kermaria..... 21

FOUCQUET.

Couronnement de la Vierge..... 25

BOURDICHON.

Miniature (tirée du Tite-Live)..... 27
La fille de Servius Tullius..... 29

CLOUET.

Charles IX..... 33
Portrait..... 34
Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX..... 35
Charles-Quint..... 37
François II, dauphin..... 41

ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.

Décoration de la galerie François Ier... 43

JEAN COUSIN.

Le Jugement dernier (fragment)..... 45
Le Jugement dernier (fragment)..... 48
Calvaire (d'après une estampe)..... 49

MARTIN FRÉMINET.

Chute des anges..... 51
Le Baptême de Jésus..... 53

SIMON VOUET.

Assomption de la Vierge..... 57
La Vierge au Rameau..... 59

POUSSIN.

Son portrait par lui-même..... 61
Le Testament d'Eudamidas..... 63
Rébecca et Éliézer..... 65
Voyage de Faunes, de Satyres et d'Hamadryades..... 69
La chèvre Amalthée..... 71
Diogène..... 73
Ravissement de Saint Paul..... 75
Les Bergers d'Arcadie..... 79
Polyphème..... 81

BLANCHARD.

Angélique et Médor..... 85

LE VALENTIN.

Corps de garde..... 87
Concert..... 89
Jugement de Salomon..... 91

CLAUDE LORRAIN.

Le Troupeau à l'abreuvoir..... 93
La Danse au bord de l'eau..... 95
Le Bouvier..... 96
Ancien port de Messine..... 97
L'Abreuvoir..... 99
Tobie et l'Ange..... 101

LE NAIN.

Le Repas de famille..... 105
La Famille du forgeron..... 107
Le Corps de garde..... 109
Le Vieux Joueur de fifre..... 112

CHARLES LE BRUN.

Noé sacrifie après sa sortie de l'arche.. 115
Entrée d'Alexandre dans Babylone.... 117
La Madeleine..... 119
Passage du Granique..... 121
Prise de Tournay..... 123

NICOLAS MIGNARD.

Portrait du comte d'Harcourt..... 125

PIERRE MIGNARD.

Apollon récompense les Arts..... 127
La Vierge..... 128
La Visitation..... 129
Les Plaisirs des jardins..... 131

Catherine Mignard..... 133

LE SUEUR.
Mort de saint Bruno..... 135
Saint Bruno refuse la mitre d'archevêque..... 136
Prédication de saint Paul à Éphèse... 137
Euterpe, Érato, Polymnie..... 139
Le Martyre de saint Laurent..... 141
Saint Bruno en prière..... 142

LAURENT DE LA HIRE.
Le Pape Nicolas V se fait ouvrir le caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise..... 145

BOURDON.
Portrait de Sébastien Bourdon par lui-même..... 146
Repos de la Sainte Famille..... 147
Œuvres de miséricorde (*Ægros curare*). 149

L. DE BOULLONGNE.
La Terre..... 151
L'Eau..... 153

BON DE BOULLONGNE.
Hercule combat les Centaures..... 155

NOEL COYPEL.
Ptolémée Philadelphe donne la liberté aux juifs..... 157

ANTOINE COYPEL.
Présent d'Éliézer à Rébecca..... 159

DE LA FOSSE.
Moïse sauvé des eaux..... 161
Coupole des Invalides..... 163

JOUVENET.
Descente de croix..... 165
La Pêche miraculeuse..... 167

CLAUDE LE FÈVRE.
Un Précepteur et son Élève..... 168

F. DE TROY.
Mouton, musicien de Louis XIV..... 169

SANTERRE.
Suzanne au bain..... 170

RIGAUD.
Louis XIV..... 171

N. DE LARGILLIÈRE.
Ex-Voto..... 173
Hélène Lambert..... 175

GASPARD DUGHET.
Campagne de Rome..... 176

F. MILET.
Régulus retournant en exil..... 177

MONNOYER.
Corbeille de fleurs..... 178

DESPORTES.
La Chasse au loup..... 179
La Chasse aux perdrix..... 181

LE BOURGUIGNON.
Combat de cavalerie..... 183

J. PARROCEL.
Combat de cavalerie..... 184

GILLOT.
La Naissance..... 187
Fête du dieu Pan..... 189
Le Portrait..... 191

WATTEAU.
L'Escarpolette..... 193
La Comédie italienne..... 195
Partie carrée..... 197
Fête dans un parc..... 201

F. LEMOYNE.
Céphale enlevée par Aurore..... 203
Persée délivrant Andromède..... 205

BOUCHER,
Les Grâces au bain..... 207
Madame de Pompadour..... 209
Le Moulin..... 211
Foire de campagne..... 213
La Belle Cuisinière..... 215
Les Charmes de la vie champêtre..... 217
Motif du plafond du château de Fontainebleau..... 219

CHARDIN.
Le Jeu de l'oie..... 223
La Gouvernante..... 225
La Fontaine..... 227
Les Apprêts d'un déjeuner..... 229
Le Bénédicité..... 231
Son portrait par lui-même..... 232
L'Antiquaire..... 233

GREUZE.
La Cruche cassée..... 234
La Tricoteuse endormie..... 235
La Lecture de la Bible..... 237
L'Accordée du village..... 239

DE LA TOUR.
Son portrait par lui-même..... 240
Madame de Pompadour..... 241
Voltaire..... 243
Portrait du peintre Dumont le Romain. 244

RESTOUT.
Le Christ guérissant le paralytique... 247

SUBLEYRAS.
Les Oies du Frère Philippe..... 248

NATOIRE.
L'Automne..... 249

CARLE VANLOO.
Rendez-vous de chasse..... 251

CHARLES COYPEL.
Adrienne Lecouvreur..... 252

J.-F. DE TROY.
Le Concert..... 253

Premier chapitre de l'ordre du Saint-Esprit, tenu par Henri IV..... 255

LAGRENÉE.
Tancrède et Herminie..... 256

LANCRET.
La Conversation galante..... 257
Joueur de flûte..... 258
Le Faucon (conte de La Fontaine)..... 259
Le Tir à l'arc..... 261

PATER.
Colin-Maillard..... 262
La Balançoire..... 263
Halte de chasse..... 265

BAUDOUIN.
Le Jardinier galant..... 266
L'Enlèvement..... 267
Nanette et Lubin..... 268

JEAURAT.
Le Déménagement du peintre..... 269

LÉPICIÉ.
La Demande accordée..... 270

CHARLES PARROCEL.
Halte des gardes suisses..... 271

CASANOVA.
Choc de cavalerie..... 273

LE PRINCE.
Le Corps de garde..... 275

NATTIER.
Portrait..... 276
Louise-Henriette de Bourbon-Conti... 277

TOCQUÉ.
Le peintre Galloche..... 278
Louis, dauphin de France..... 279

RAOUX.
Marie-Françoise Perdrigeon..... 280
La Lecture..... 281

MADAME VIGÉE LE BRUN.
La reine Marie-Antoinette et ses enfants. 282
La Tendresse maternelle..... 283

OUDRY.
Le Rat et l'Éléphant..... 284
Le Loup aux abois..... 285
Le Héron..... 287

LANTARA.
Vue des bords de la Seine..... 289

J.-B. HUET.
Paysage..... 291

JOSEPH VERNET.
Les Baigneuses..... 293
Vue de Pausilippe..... 295

HUBERT ROBERT.
Le Port de Rome..... 296

FRAGONARD.
Le Serment d'amour..... 297
Le Verrou..... 298
La Fontaine d'amour..... 299
Le Berceau..... 301

MARIE-JOSEPH VIEN.
L'Ermite endormi..... 304

DAVID.
Bélisaire..... 305
Serment des Horaces..... 307
La Mort de Marat..... 308
Les Sabines..... 309
Pie VII..... 311

PRUD'HON.
La Vengeance divine traînant le crime devant la Justice humaine..... 312
La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime..... 313
Zéphyre..... 315
L'Enlèvement de Psyché..... 317
Les Vendanges..... 319
Mademoiselle Mayer..... 320
Le Christ en croix..... 321
La Famille malheureuse..... 323

PIERRE GUÉRIN.
Offrande à Esculape..... 325
Marcus Sextus..... 327
Clytemnestre..... 328

LETHIÈRE.
Exécution des fils de Brutus..... 329

GIRODET TRIOSON.
Funérailles d'Atala..... 331
Une Scène du déluge..... 333
Le Sommeil d'Endymion..... 335

GÉRARD.
Psyché et l'Amour..... 336
Portrait d'Isabey..... 337

ISABEY.
La Barque..... 339

CARLE VERNET.
La Course..... 340
Le Mameluk au combat..... 341

L. BOILLY.
La Diligence..... 343

GROS.
Sapho à Leucate..... 345
Les Pestiférés de Jaffa..... 347
Bataille des Pyramides..... 349
Bataille d'Eylau..... 351
François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis..... 353
Le général Lasalle..... 355

GÉRICAULT.
Le Marchand de chevaux..... 357
Le Cheval et la charette..... 358
Le Chasseur de la garde impériale..... 359
Naufrage de la « Méduse »..... 361
Le trot volant..... 363
L'Attelage du charbonnier anglais..... 365

GRANET.
Chapelle souterraine..... 366
Vue du Colysée..... 367
CHARLET.
Le Passage du Rhin, à Kehl..... 369
ROUCHOT.
Le 18 Brumaire..... 371
HORACE VERNET.
Poniatowski..... 372
La Barrière Clichy..... 373
INGRES.
Jeanne d'Arc (fragment)..... 377
Portrait de Bertin l'aîné..... 379
L'Apothéose d'Homère (fragment).. .. 381
DELACROIX.
La Noce Juive..... 383
Les Côtes du Maroc..... 384
PAUL DELAROCHE.
Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier..... 385
Mort du duc de Guise..... 387
LÉOPOLD ROBERT.
Les Moissonneurs..... 389
HEIM.
Une lecture d'Andrieux à la Comédie-Française..... 391
DECAMPS.
Le Chenil..... 393
La Sortie de l'école..... 395
SIGALON.
La Jeune Courtisane..... 397
H. FLANDRIN.
La Nativité (Fresque de Saint-Germain-des-Prés)..... 399
TASSAERT.
L'Aveugle de Bagnolet..... 400
DIAZ.
Les Bohémiens..... 401
P. HUET.
L'Inondation..... 405
ROUSSEAU.
Le Matin..... 407
Le Soir..... 409
COROT.
Paysage d'Artois..... 410
Le Matin..... 411
CHINTREUIL.
Paysage..... 413
MILLET.
Le Troupeau (fragment)..... 415
L'Angelus..... 416
Les Glaneuses..... 417
H. DAUMIER.
Les Fugitifs..... 419
DUPRÉ.
Le Matin..... 421
DAUBIGNY.
Les Hérons..... 423
FROMENTIN.
La Chasse au faucon..... 425
TROYON.
Les Vaches allant aux champs..... 427
RIBOT.
Jésus parmi les docteurs..... 429
F. BONVIN.
L'Alambic..... 431
MEISSONIER.
Liseur..... 432
Le Postillon..... 433
BAUDRY.
La Tragédie..... 435
COURBET.
Les Demoiselles des bords de la Seine. 436
Remise de chevreuils..... 437
HENRY REGNAULT.
Le maréchal Prim..... 439
BASTIEN LEPAGE.
Le père Jacques..... 440
Le Ramoneur..... 441
MANET.
Le Toréador mort..... 443
Le Bon Bock..... 445

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION. — But et plan de l'ouvrage..... 1

CHAPITRE II

Les primitifs français. — Beauté et variété des origines de l'art national. — Les grandes décorations. — Le moyen âge. — Les précurseurs de l'art moderne : Jean Foucquet..... 5

CHAPITRE III

Le XVIe siècle. — L'abdication de l'originalité. — L'influence étrangère. — Les portraitistes. — Les Clouet. — La question des italianisants. — Jean Cousin..... 32

CHAPITRE IV

Le XVIIe siècle. — Vouet. — Nicolas Poussin. — Grandeur et portée de son œuvre..... 55

CHAPITRE V

Le XVIIe siècle (*suite*). — Le Valentin. — Le maître du soleil, Claude Lorrain. — L'œuvre des Le Nain..... 84

CHAPITRE VI

Le Brun, vice-roi de la peinture. — Le siècle de Louis XIV. — Mignard. — Le Sueur. — Caractère de son œuvre..... 114

CHAPITRE VII

Les autres peintres du XVIIe siècle. — Les grands portraitistes. — Claude Le Fèvre. — Rigaud. — Largillière. — L'approche du XVIIIe siècle..... 144

CHAPITRE VIII

Watteau. — Gillot. — Boucher..... 186

CHAPITRE IX

Un grand artiste, Chardin. — Greuze et son dangereux ami. — Le portraitiste du XVIIIe siècle, La Tour..... 221

CHAPITRE X

Autres maîtres, petits maîtres et académiciens du XVIIIe siècle. — La fin de la fête : Fragonard. 246

CHAPITRE XI

David et son école. — Un isolé : Prud'hon. — Contrastes désagréables et figures maussades... 303

CHAPITRE XII

Les véritables débuts de l'art du XIXe siècle. — Gros et Géricault..... 344

CHAPITRE XIII

Vieilles querelles et luttes oiseuses. — Ingres et Delacroix. — Quelques mots sur la couleur. — Vanité des théories..... 375

CHAPITRE XIV

Les maîtres d'hier. — Le grand mouvement de retour à la nature. — Les paysagistes de 1830. — Th. Rousseau. — Corot. — Millet. — Daumier. — Les réalistes : Courbet. — Les hésitants : Baudry. — Édouard Manet et son influence. — Conclusion..... 404

TABLE DES GRAVURES..... 447

3565-93. — Corbeil. Imprimerie Crété.

HISTOIRE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

Par CHARLES BLANC

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

3,000 GRAVURES

11 volumes in-4 jésus. — Prix..... 300 fr.

Chaque école se vend séparément :

Ecole française. 3 vol., 740 gravures.....	75 fr.	Ecole ombrienne et romaine. 1 vol., 186 grav.	20 fr.
— hollandaise. 2 vol., 645 gravures.....	50 fr.	— florentine. 1 vol., 175 gravures.....	20 fr.
— flamande. 1 vol., 345 gravures.....	25 fr.	— vénitienne. 1 vol., 160 gravures.....	20 fr.
— anglaise. 1 vol., 145 gravures.....	15 fr.	— bolonaise. 1 vol., 118 gravures.....	10 fr.
— espagnole. 1 vol., 166 gravures.....	15 fr.	— milanaise, lombarde, ferraraise, génoise, napolitaine. 1 vol., 162 grav.	20 fr.
— allemande. 1 vol., 376 gravures.....	30 fr.,		

L'ouvrage comprend 630 livraisons dont ci-dessous la liste. Chaque maître se vend séparément à raison de 50 cent. la livraison. Le chiffre suivant le nom du maître indique le nombre de livraisons qui lui est consacré.

ÉCOLE FRANÇAISE

Barbelier..... 1
Baudouin..... 1
Blanchard..... 1
Bon Boullongne..... 1
Boucher..... 3
Boullongne (L. de)... 1
Bourdon (S.)..... 2
Bourguignon (L.)..... 1
Catlot (J.)..... 2
Casanova..... 1
Champagne (P. de)... 2
Chardin..... 2
Charlet (N.)..... 3
Clouet (J. et F.)..... 2
Cousin (J.)..... 1
Coypel (A.)..... 2
Coypel (Ch.)..... 1
Coypel (Noël)..... 1
Coypel (N.-N.)..... 1
David (L.)..... 2
Decamps (A.-G.)..... 4
Delaroche (P.)..... 6
Demarne (J.-L.)..... 2
Desportes..... 1
De Troy (F.)..... 1
De Troy (J.-F.)..... 2
Doyen..... 1
Drouais (J.-G.)..... 1
Dufresnoy (C.-V.)..... 1
Dughet (G.)..... 1
Forest..... 1
Fragonard..... 2
Fréminet (M.)..... 1
Gérard (Fr.)..... 3
Géricault..... 2
Gillot (Cl.)..... 1
Girodet..... 2
Granet (F.-M.)..... 1
Greuze (J.-B.)..... 2
Gros (A.-J.)..... 4
Guérin (P.)..... 2
Huet..... 1
Hyre (L. de la)..... 1
Isabey (J.-B.)..... 1
Jeaurat (E.)..... 1
Jouvenet..... 1
Lafosse (Ch. de)..... 1
Lagrenée (les)..... 1
Lancret..... 1
Lantara..... 1
Largillière (N. de)... 1
Latour (L. Q. de)..... 1
Lebrun (C.)..... 2
Lefèvre (Cl.)..... 1
Lemoyne..... 2
Lepicié (N.-B.)..... 1
Lesueur..... 2
Lethière (G.-F.)..... 1
Lorrain (Claude)..... 2
Louterbourg..... 1
Meulen (Van der)..... 1
Michallon..... 1
Mignard (N.)..... 1
Mignard (P.)..... 3
Millet (Fr.)..... 1
Monnoyer..... 1
Nain (Le) frères..... 1
Naboire (C.)..... 1
Nattier (J.-M.)..... 1
Oudry..... 2
Parrocel (Charles)..... 1
Parrocel (Joseph)..... 1
Patel (P.)..... 1
Pater (J.-B.)..... 1
Pierre (J.-B.)..... 1
Poussin (N.)..... 3
Prince (Le)..... 1
Prud'hon..... 3
Raoux (Jean)..... 1
Regnault..... 1
Restout (Jean)..... 1
Rigaud..... 1
Rivalz (Antoine)..... 1
Robert (Hubert)..... 1
Robert (Léopold)..... 2
Santerre (J.-B.)..... 1
Scheffer (Ary)..... 3
Sigalon..... 1
Stella (J.)..... 1
Subleyras..... 1
Taunay..... 1
Testelin (L. et H.)..... 1
Tocqué (Louis)..... 1
Tournières (Robert)... 1
Tremolière..... 1
Valentin..... 2
Vanloo (Carle)..... 2
Verdier (François)..... 1
Vernet (Carle)..... 2
Vernet (Joseph)..... 2
Vernet (Horace)..... 4
Vien (M.-J.)..... 1
Vigée-Lebrun (Mme)... 1
Vouet..... 1
Watteau..... 1

ÉCOLE HOLLANDAISE

Asselyn..... 1
Bakhuisen (L.)..... 1
Bega (C.)..... 1
Berghem..... 1
Bloemaert (Abr.)..... 1
Bol (F.)..... 1
Both (André)..... 1
Both (J.)..... 1
Bramer (Léonard)..... 1
Brauwer..... 1
Breenberg (A.)..... 1
Cabel (Van der)..... 1
Corneille de Harlem. 1
Cuyp (Albert)..... 2
Decker (C.)..... 1
Ducq (Jean)..... 1
Dujardin (Karel)..... 2
Dusart (G.)..... 1
Does (Van der)..... 1
Dow (G.)..... 2
Dyck (Ph. Van)..... 1
Eeckhout (Van)..... 1
Everdingen (Van)..... 1
Flinck (Govert)..... 1
Goltzius (Henry)..... 2
Goyen (Van)..... 1
Heem (David de)..... 1
Heemskerk (Martin)... 1
Heist (Van der)..... 1
Heusch (G. de)..... 1
Heyden (Van der)..... 1
Hobbema..... 2
Hondecoeter (M. de).. 1
Honthorst..... 1
Hooghe (P. de)..... 1
Hoogstraten..... 1
Houbraken (Arnold).. 1
Huchtenburg (J. Van). 1
Huysum (Van)..... 2
Kalf..... 1
Keyser (Th. de)..... 1
Koninck (Philippe)... 1
Koninck (Salomon)... 1
Laer (Pierre de)..... 2
Lairesse (G. de)..... 1
Leyde (Lucas de)..... 2
Lievens (Jean)..... 1
Lingelback (J.)..... 1
Maes (Nicolas)..... 1
Meer (Van der) de Delft. 1
Melsu..... 2
Mieris (Fr.)..... 3
Mieris (G.)..... 1
Mirevelt (Michel)..... 1
Moor (Karel de)..... 1
Moro (Ant.)..... 1
Moucheron (F.)..... 1
Neer (Eglon Van der). 1
Neer (Van der)..... 2
Netscher (G.)..... 2
Ostade (A. Van)..... 2
Ostade (Isaac)..... 2
Poelembourg..... 1
Potter (Paul)..... 2
Pynacker (A.)..... 1
Rembrandt..... 3
Ruysdaël (J.)..... 2
Ruysdael (S.)..... 1
Saftleven (H.)..... 1
Schalcken..... 1
Schooorel (J.)..... 1
Slingeland (P. Van)... 1
Steen (Jean)..... 2
Swaneveldt (A.)..... 1
Terburg (C.)..... 2
Troost (Corneille)..... 1
Velde (A. Van de)..... 2
Velde (G. Van de)..... 2
Velde (I. Van de)..... 1
Vlieger (Simon de)... 1
Waterloo (A.)..... 1
Weenix (J.-B.)..... 1
Werf (Van der)..... 1
Wit (Jacques de)..... 1
Wouwermans..... 2
Wyck (Thomas)..... 1
Wynantss..... 1
Zorg..... 1

ÉCOLE FLAMANDE

Balen (H. Van)..... 1
Bloemen (F. Van)..... 1
Bredael..... 1
Breughel de Velours. 1
Breughel (Pierre)..... 1
Both (J.)..... 1
Coques (Gonzalès)..... 1
Coxie (Michel de)..... 1
Craesbeke (J.)..... 1
Crayer (G. de)..... 1
Diepenbecke (A. V.)... 1
Duchatel..... 1
Dyck (A. Van)..... 3
Eyck (les Van)..... 3
Falens (Van)..... 1
Floris (Frans)..... 1
Fyt (Jean)..... 1
Fouquières..... 1
Francken (F.)..... 1
Francken (les)..... 1
Ganoëls (Abraham)... 1
Goës (Van der)..... 1
Gossart (Mabuse)..... 1
Hals (François)..... 1
Hueck (Van)..... 1
Huysmans..... 1
Janssens (Abr.)..... 1
Janssens (V.)..... 1
Jordaens..... 1
Kessel (Van)..... 1
Lens..... 1
Matzys (Quentin)..... 2
Meuline..... 1
Miel (J.)..... 1
Mol (Pierre Van)..... 1
Neefs (Peter)..... 1
Ommeganck..... 1
Oost (les Van)..... 1
Orley (B. Van)..... 1
Pepin (Martin)..... 1
Peters (B.)..... 1
Porbus le jeune..... 1
Porbus (les)..... 1
Quellyn le vieux..... 1
Rombouts (Th.)..... 1
Rubens..... 4
Schut (C.)..... 1
Seghers (Daniel)..... 1
Seghers (Gérard)..... 1
Snayers..... 1
Sneyders..... 1
Steenwyck..... 1
Teniers le vieux..... 1
Teniers (D.)..... 2
Tulden (Van)..... 1
Uden (Lucas Van)..... 1
Utrecht (Van)..... 1
Venius (Otto)..... 1
Verhaghen..... 1
Vos (C. de)..... 1
Vos (M. de)..... 1
Weyden (R. Van der). 1
Wildens..... 1
Wieughels (N.)..... 1

ÉCOLE ALLEMANDE

Aldegrever..... 1
Baldung..... 1
Bégas..... 1
Burgkmaier (Hans)... 1
Calame (Alex.)..... 2
Carstens..... 2
Chodowiecki..... 1
Cornélius..... 3
Cranach (Sunder dit). 1
Denner (B.)..... 1
Dentsch..... 2
Dietrich..... 2
Dürer (Albert)..... 3
Elzheimer (A.)..... 1
Ferg (F. de Paula)... 1
Grunewald..... 1
Hasenclever..... 1
Herle (Wilhem de)... 1
Hesse (H. de)..... 2
Holbein le jeune..... 3
Holbein le vieux..... 1
Kauffmann (Angélica) 1
Kneller (Gottfried)... 1
Lely (Pierre)..... 1
Lochner (Stéphan)... 1
Mengs (Raphaël)..... 1
Mignon (Abraham)... 1
Overbeck..... 2
Rethel..... 2
Ridinger..... 2
Roos (J.H. et Th.)... 1
Rottenhammer..... 1
Rothman..... 1
Rugendas (G. P.)..... 1
Sandrart..... 1
Schadow..... 1
Schaffner (Martin)... 1
Schaufelein..... 1
Schinkel..... 3
Schirmer..... 1
Schnorr..... 3
Schongauer (Martin).. 1
Schulein (Hans)..... 1
Schwind..... 2
Wohlgemuth..... 1
Zeitblom..... 1
Zick..... 1

ÉCOLE ANGLAISE

Barry (James)..... 1
Blake..... 1
Bonington (R. P.)..... 2
Calcott..... 1
Collins..... 1
Constable (J.)..... 2
Elty..... 1
Gainsborough (T.)..... 1
Henry Fuseli..... 2
Harlow..... 1
Hogarth (G.)..... 2
Howard..... 1
Lawrence..... 2
Martin (J.)..... 1
Morland (George)..... 1
Newton (G. Stuart)... 1
Northcote..... 1
Opie (John)..... 1
Reynolds (Joshua)... 2
Romney (G.)..... 1
Smirke (Robert)..... 1
Stothard..... 1
Turner (J.-M.-W.)... 2
West (Benjamin)..... 2
Wilkie (David)..... 2
Wilson..... 1

ÉCOLE ESPAGNOLE

Cano (A.)..... 1
Carducco (Les)..... 1
Carcno..... 1
Castillo..... 1
Cerezo..... 1
Cespédès (Pablo de)... 1
Coello (Cl.)..... 1
Coello (Sanchez)..... 1
Collantès (Francisco). 1
Goya..... 2
Herrera (les)..... 1
Juan de Joanès..... 1
Las Roelas..... 1
Le Greco (Théotocopuli) 1
Mazo..... 1
Moralès..... 1
Moya..... 1
Mudo (el) Navarette... 1
Murillo..... 2
Pacheco..... 1
Pantoja..... 1
Pareja..... 1
Ribalta..... 1
Ribera..... 1
Rizi (les)..... 1
Sevilla (Juan de)..... 1
Tristan..... 1
Valdès Léal (Juan de). 1
Vargas..... 1
Vélazquez..... 2
Zurbaran (F.)..... 1

ÉCOLES ITALIENNES

ÉCOLE OMBRIENNE ET ROMAINE

Alunno (Nicolo)..... 1
Bagnacavalo..... 1
Barroche (le)..... 1
Balloni (P.)..... 1
Caravage..... 1
Caravage (P. et M. de). 1
Cortone (P. de)..... 1
Costa (Lorenzo)..... 2
Fattore (le)..... 1
Feti..... 1
Francesca (P. della). 1
Franco (B.)..... 1
Lanfranc..... 1
Leone (O.)..... 1
Luigi d'Assise..... 1
Manni (G.)..... 1
Maratti B.)..... 1
Panini (J.-P.)..... 1
Pellegrino..... 1
Perino del Vaga..... 2
Pérugin (le)..... 3
Pinturicchio (le)..... 3
Raphaël..... 5
Romain (J.)..... 2
Romanelli..... 1
Sachi (A.)..... 1
Santi (G.)..... 1
Spagna (L.)..... 1
Tempesti..... 1
Timoteo della Vitte... 1
Udine (I. d')..... 1
Zuccheri (les)..... 3

ÉCOLE FLORENTINE

Albertinelli..... 1
Allori (Cristofano F.) 1
Bartolommeo (Fra.)... 2
Beccafumi..... 1
Bigio..... 1
Botticelli..... 1
Bronzino..... 1
Cigoli..... 1
Credi..... 1
Dolci..... 1
Garbo..... 1
Ghirlandaio..... 1
Gozzoli (Benozzo)..... 1
Lippi (Fra Filippo)... 1
Lippi (Filippino)..... 1
Mannozzi..... 1
Masaccio..... 1
Michel-Ange..... 12
Passignano..... 1
Peruzzi..... 1
Pontormo (le)..... 1
Rosso (le)..... 1
Sarte (André de)..... 3
Signorelli..... 1
Testa (Pietro)..... 1
Vasari..... 1
Vinci (Léonard de)... 5
Volterre (Daniel de)... 1

ÉCOLE VÉNITIENNE

Bassan (F.)..... 1
Bassan (J.)..... 1
Bassan (L.)..... 1
Bellini (Gentille)..... 1
Bellini (Giovanni)... 2
Bonifazio..... 1
Bonvicino..... 1
Bordone (Pâris)..... 1
Calcar (Jean de)..... 1
Canal (A.)..... 1
Carpaccio..... 1
Cima de Conegliano... 1
Giorgion..... 1
Lotto Lorenzo..... 1
Moroni..... 1
Muziano (G.)..... 1
Padouan (le)..... 1
Palma le Jeune (J.)... 1
Palma le Vieux..... 1
Piombo (S. del)..... 2
Pordenone (le)..... 1
Salviati..... 1
Schiavone (le)..... 1
Tiepolo (les)..... 2
Tintoret (le)..... 3
Titien Vecelli..... 3
Véronèse (A.)..... 1
Véronèse (P.)..... 3
Zelotti..... 1

ÉCOLE BOLONAISE

Albane (F.-L.)..... 1
Carrache (A.)..... 1
Carrache (An.)..... 2
Carrache (L.)..... 1
Dominiquin (le)..... 2
Francia (le)..... 1
Guerchin (le)..... 1
Guide (Le)..... 2
Melozzo da Forli..... 1
Molla (F.)..... 1
Procaccini (les)..... 2
Primatice (le)..... 2
Tibaldi (Pellegrino)... 1

ÉCOLES MILANAISE, LOMBARDE, FERRARAISE, GÉNOISE, ET NAPOLITAINE.

1° ÉCOLE MILANAISE

Beltraffio..... 1
Ferrari (G.)..... 1
Luini (Bernardino)... 1
Salai ou Salaino..... 1
Sesto (Cesare da)..... 1
Soddoma (le)..... 2
Solari ou Solario..... 1

2° ÉCOLE LOMBARDE ET FERRARAISE

Abate (Niccolo del).. 2
Corrège (le)..... 3
Mantegna..... 3
Parmesan (le)..... 2
Schidone..... 1

3° ÉCOLE GÉNOISE

Cambiaso..... 1
Castello (Bernardo)... 1
Castiglione..... 2
Gaulli (le Bachique).. 1
Paggi..... 1
Semini (les)..... 1
Strozzi (dit le Capucin). 1

4° ÉCOLE NAPOLITAINE

Calabrèse (le)..... 1
Giordano..... 1
Josépin..... 1
Rosa (Salvator)..... 2
Solimena..... 1

Chaque livraison 50 cent., franco contre mandat-poste.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLES ALLEMANDE, ESPAGNOLE ET ANGLAISE

ILLUSTRÉES DE 215 GRAVURES



PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

Droits de traduction et de reproduction réservés

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLES ALLEMANDE, ESPAGNOLE ET ANGLAISE

HISTOIRE POPULAIRE DE LA PEINTURE

PAR ARSÈNE ALEXANDRE

L'OUVRAGE FORMERA 4 VOLUMES IN-4°

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE
250 gravures.
Broché. 10 fr. — Reliure. spéciale 15. fr.

ÉCOLE FRANÇAISE
250 gravures.
Broché. 10 fr. — Reliure spéciale. 15 fr.

ÉCOLE ITALIENNE
1 volume.
A paraître.

ÉCOLES ALLEMANDE, ANGLAISE, ESPAGNOLE
1 volume
Broché. 10 fr. — Reliure spéciale. 15 fr.

L'ensemble de ces 4 volumes donnera une illustration de 1000 gravures.

DU MÊME AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE :

H. Daumier (*L'Homme et l'Œuvre* 1 volume in-8 *(Épuisé)*.
Histoire de la peinture militaire. 1 volume petit in-8 avec 71 gravures..... 3 fr. 50
Histoire de l'art décoratif. 1 volume grand in-i°, avec 48 chromolithographies, 12 eaux-fortes et 526 vignettes..... 80 fr. »

INTRODUCTION

Idée générale de ce volume. — Les maîtres indispensables à connaître et les artistes de second plan. — Rapport des écoles entre elles. — Un mot sur l'évolution de chacune.

Ce volume comprendra plutôt trois esquisses que des histoires en règle des écoles : Allemande, Espagnole et Anglaise. Cela pour plusieurs raisons.

La division même de l'ouvrage, arrêté de concert avec l'éditeur à quatre volumes, ne permettrait guère de traiter en un volume ces trois écoles avec les développements les plus minutieux. L'espace manquerait alors : nous ne pourrions que faire un précis très sec et nous devrions renoncer à étudier un peu à fond les grands artistes qui dominent chacune de ces écoles.

Or, l'étude de ces grandes figures est justement ce à quoi nous tenons le plus, car c'est elle qui donne le caractère à cet ouvrage et qui justifie son titre. Comme ce n'est pas un livre d'érudition, mais plutôt d'excitation à la sympathie et à l'admiration pour les vrais et importants artistes, portraitistes et porte-paroles de chaque race, les figures de second et de troisième plan disparaissent presque complètement, et celles qui ne sont que matière à discussion ou à contestation en dehors de l'art ne sauraient même nous arrêter.

Le reste a peu d'importance pour celui qui cherche avant tout les jouissances d'art et de pensée quand il a bien étudié et aimé, dans l'école allemande, quelques primitifs, Martin Schoen, Cranach, Dürer et Holbein ; dans l'école espagnole, le Greco, Velazquez, Murillo, Ribera, Goya ; dans l'école anglaise, Reynolds, Gainsborough, Constable, Turner. Voilà les très grands artistes, ceux qu'il importe de connaître le mieux qu'on peut, car on ne les connaît jamais assez. Chaque fois qu'on revient devant leurs œuvres, on y découvre une signification, des beautés, des profondeurs nouvelles. Après eux, viennent des artistes dignes de toute estime, suggérant même parfois, suivant le tempérament, le goût de chaque spectateur, les sympathies les plus vives. Mais ils peuvent sans inconvénient être l'objet de moins de développement ; il suffit de mettre à

même, par une ou deux indications, de les apprécier et de poursuivre leur étude dans le sens que chacun voudra. Enfin, il est quantité d'autres figures pour lesquelles une date ou un mot suffit; elles sont dignes d'intérêt, mais elles suivent à trop de distance.

Ainsi entendue, notre histoire populaire s'efforce de bien mettre chaque figure à son plan, ce qui est tout à fait indispensable pour bien comprendre l'ensemble des écoles et leur importance relative. C'est pourquoi nous donnions tout à l'heure le nom d'esquisses aux trois études renfermées dans ce volume. Nous avons essayé d'user de ce procédé qui consiste à préciser, à arrêter dans les détails les plus saisissants, la tête, les mains, d'un portrait et à laisser le reste à l'état d'indication sommaire. C'est ainsi que le portrait, sans cesser de demeurer vrai, prend le relief et la vie. Le lecteur pourra alors, soit compléter ce qui manque par ses propres recherches, soit par les travaux ultérieurs que l'auteur consacrera peut-être à tel personnage, à telle époque, signalés seulement en passant.

Les trois écoles étudiées dans ce volume n'ont, d'autre part, aucun lien entre elles. Nous voulons dire aucun lien immédiat, car on pourrait, à l'analyse, retrouver en chacune des éléments semblables, mais assimilés et combinés de façon absolument différente. De toute façon elles n'ont, ceci est certain, exercé aucune action les unes sur les autres. Elles n'ont de rapports qu'avec les écoles étudiées dans les deux volumes publiés ou avec celui qui reste à publier. C'est même ce dernier qui rappellera les origines de toutes, car l'Italie s'est reflétée à des degrés divers sur toutes les écoles qui sont le sujet de cet ouvrage. Nous savons quelle influence elle exerça sur le style français; nous avons vu quelle assimilation se produisit dans l'école européenne la plus originale de toutes, c'est-à-dire l'école hollandaise, et quels liens secrets on pouvait retrouver entre Rembrandt et tels grands Vénitiens. Voici que nous allons retrouver, plus ou moins détournée, mais réelle, la même action sur trois écoles extrêmement éloignées les unes des autres.

Formulée ainsi sèchement, cette théorie pourrait paraître des plus contestables si les développements qui vont suivre n'amenaient leur contingent suffisant de faits et de preuves. Puis, il faut se hâter d'affirmer, car c'est là l'essentiel, que chaque école n'en conserve pas moins son tempérament, son accent le plus tranché, et c'est cela qui constitue le grand intérêt de l'étude que l'on peut faire de chacune, et la beauté de ce travail d'assimilation. Rien n'est plus admirable que la diversité des efforts humains, et les résultats différents d'opérations très voisines. Que l'on juge, rien que par la variété des aspects de ce petit coin de terre que nous passons en revue, de l'écrasante beauté que présenterait, à l'esprit assez vaste pour l'embrasser, le tableau de tout l'art du monde à toutes les époques. Il faut bien l'avouer ici, notre titre d'*Histoire populaire de la pein-*

ture n'est que relatif. Il s'agit seulement des écoles modernes qui ont fait et font encore le fonds de l'éducation générale et le plaisir du plus grand nombre. Mais il est encore tout un monde qui échappe à notre cadre : dans l'antiquité, les monuments de la peinture égyptienne, gréco-égyptienne, gréco-romaine; et en dehors de notre race même, dans l'immense et insondable Asie, l'art persan, l'art chinois, l'art japonais, et que d'autres encore mal connus ou tout à fait inconnus.

Devant l'immensité de ce développement du travail humain dans le sens de la réalisation du beau, ne nous étonnons donc plus de retrouver de profondes communautés cachées sous de profondes différences d'accent et de race.

Pour prendre un exemple de ce qu'on est convenu d'appeler l'originalité d'une école, il suffirait de voir ce qui s'est passé en Angleterre en ces dernières années. Le mouvement dit préraphaëlite a certes été d'un vif intérêt, à cause du goût et de l'ardeur dépensés par les chefs d'école, et même ne fût-ce qu'au point de vue de l'action exercée sur les esprits et les mœurs. Mais, au fond des choses, certains de ces préraphaëlites ont littéralement copié, démarqué, sans même se donner la peine d'y changer quelque chose, des œuvres célèbres des maîtres italiens du xve siècle. Seulement, ils ont, sans même pouvoir faire autrement, conservé l'accent anglais, et cela a suffi pour que l'école s'imposât et se classât.

Il est une originalité plus réelle et plus profonde : c'est celle que manifestent les écoles et les grands artistes lorsque l'éducation ne conduit pas au pastiche, et lorsque la race prend le dessus sur l'élément presque inévitable d'importation. Nous avons vu ce beau phénomène en Hollande, en Flandre, en France même, à certaines époques et avec certains maîtres. De nouveau, avec autant de force nous allons le constater sous des aspects différents, Dürer en Allemagne, Velazquez en Espagne, sont de grands hommes entre tous, parce qu'ils ont dégagé la formule de leur race et que l'affirmation de leur propre esprit est devenue comme l'expression de l'âme même de leur patrie. Aussi qui s'aperçoit, à première vue, et sans de nombreuses comparaisons et rapprochements, que Dürer a connu et aimé l'Italie et s'est inspiré de ses maîtres ; que Velazquez dérive nettement de Venise par le Greco? L'origine devient ici presque uniquement matière à considérations historiques ou techniques, et c'est la vieille Germanie, l'aristocratique Espagne qui apparaissent tout d'abord dans les œuvres de ces artistes. Pour Holbein, c'est un phénomène spécial : le don dans ce qu'il a de plus rare, secondé par le travail acharné.

De belles et riches pléiades entourent ces grands seigneurs de l'art, et elles constituent l'ensemble des écoles dans leur solide originalité. Ces écoles d'Allemagne, d'Espagne et d'Angleterre, grâce à l'originalité que nous venons de définir, ont exercé de vives séductions. Elles sont si tranchées, si attrayantes ou si

émouvantes que des fanatismes spéciaux de collectionneurs, de critiques, de simples dilettanti se sont exercés, suivant les goûts, à l'égard de chacune d'elles. C'est encore un des phénomènes et des bienfaits de l'art, que ces prédilections qu'il suscite. Il en résulte toujours une émulation féconde. L'école anglaise en a bénéficié tout récemment ; n'est-ce pas fort heureux? Les œuvres augmentent de valeur parfois dans des proportions inattendues, et même, cela s'est vu, un peu démesurées, mais il n'en reste pas moins vrai que l'attention est éveillée sur des maîtres qui étaient ou bien oubliés, ou mal appréciés.

Quelquefois encore, cette passion produit des réhabilitations, des découvertes dans des écoles célèbres. En fait d'art espagnol, il y a un demi-siècle, Murillo et Ribera étaient certainement plus connus et plus admirés que Velazquez, et ce n'est que depuis ce temps qu'on a peu à peu reconnu la supériorité de ce peintre admirable. Mais qui connaissait le Greco? Certains historiens d'art, et encore prenaient-ils volontiers, sur la foi de légendes et, il faut le dire, de leur propre goût, cet artiste puissant, inventif, génial, pour une sorte de malheureux fou.

Il n'y a pas à craindre qu'après ces justices rendues à de tels maîtres, le caprice de nouveau les abandonne. Ce sont des conquêtes définitives, et si la mode est venue par surcroît de les admirer, ce n'est qu'un accident sans importance.

Les trois écoles, si diverses dans leurs manifestations, ne le sont pas moins dans leur évolution. L'Allemagne a enfanté une longue suite d'artistes, mais les origines sont encore bien obscures et des œuvres difficiles à classer ; mais il y a une période admirable, fertile entre toutes, et la plupart des grands artistes produisent presque en même temps leur œuvre complète. Puis tout s'arrête brusquement. La guerre ruine et dessèche tout pour des siècles ; et c'est à peine si la prospérité actuelle du pays a pu engendrer quelque chose qui ressemble vraiment à une école.

En Espagne, l'art de la peinture est florissant à peine pendant deux siècles ; puis un long et semble-t-il éternel silence succède, interrompu uniquement par l'apparition d'une sorte de météore, Goya.

Enfin l'Angleterre voit naître très tard chez elle une école formée rapidement d'apports étrangers, non moins rapidement assimilés, et sans interruption, avec des tendances très diverses, elle produit les plus curieux artistes. A l'heure actuelle, elle est encore une des rares nations qui aient une école dans le vrai sens du mot, et toute appréciation à part.

On voit la diversité des questions que nous allons avoir à étudier. Aussi ces remarques ne sauraient-elles comporter pour le moment de conclusions. Elles n'ont été placées ici que pour avertir de l'indépendance complète des parties qui composent ce troisième volume.

ÉCOLE ALLEMANDE

CHAPITRE PREMIER

Les débuts de l'art allemand. — Son caractère original. — L'art byzantin. — Les manuscrits. — Les primitifs jusqu'au XIVe siècle. — L'école de Cologne. — Wilhelm de Herle.

Le génie du Nord s'oppose nettement au génie latin dès l'origine de l'art allemand, ou plutôt le génie latin n'a jamais eu pleine prise sur son rival. Les Romains n'ont jamais pu conquérir la Germanie, et lorsque l'empire romain s'est écroulé, elle continue à se développer normalement. Si ce n'est pas absolument du Nord que vient alors la lumière au reste du monde, du moins cette lumière règne ; elle a son éclat particulier, puissant, non emprunté. Les formules plus ou moins traditionnelles ne sont rien, tant la race les emploie d'une façon qui lui est propre et avec un accent qui n'appartient qu'à elle.

Ce qu'elle retrouve, ce qu'elle importe ou ce qu'elle imite même, elle le transforme. Lorsqu'elle croit profiter d'une leçon, elle ne manifeste pas moins vivement son originalité. Enfin, si elle cherche des modèles, son instinct la portera à trouver ceux qui lui permettent de se développer dans le sens de sa propre nature. C'est ainsi que lorsque l'Allemagne du moyen âge s'inspire visiblement de l'art byzantin, elle garde une pleine conscience d'elle-même, et elle conserve tout son caractère.

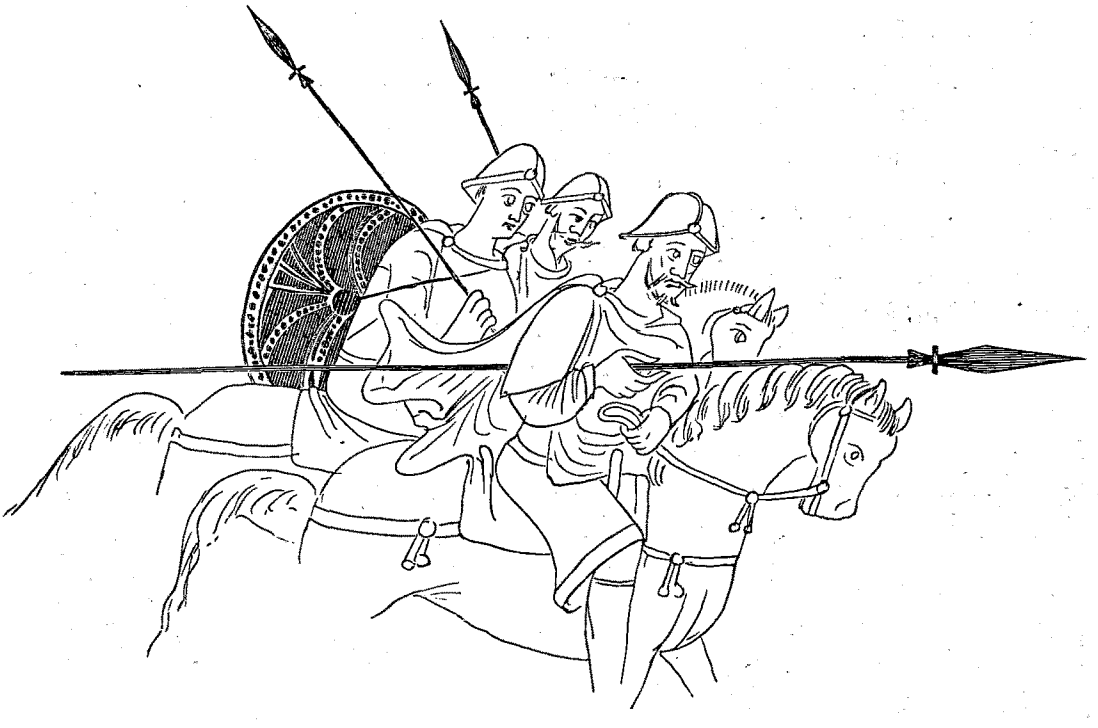
L'Allemagne, sous l'ère carlovingienne, montre déjà toute la vigueur de sa pensée, toute la fraîcheur de son sentiment. Elle n'a point entièrement perdu de vue le passé, mais elle se donne encore plus à l'avenir. En même tempe elle est dotée par les circonstances politiques de formules puissantes, de techniques admirables. Le tempérament germanique, qui n'a jamais voulu ou pu s'accommoder de l'art romain, accepte au contraire une alliance et se découvre des affinités avec l'art byzantin, et il naît de cette alliance un art expressif et fort.

Les relations de Charlemagne avec l'impératrice Irène sont un des faits significatifs de cette évolution. Les monuments qui ont survécu de cette époque : la chapelle du palais à Aix-la-Chapelle, diverses églises à Cologne et dans la ré-

gion, montrent une frappante analogie avec les édifices de Constantinople, avec Saint-Vital de Ravenne, etc. Au xe siècle, il y a des faits non moins décisifs ; les artistes byzantins et les artistes allemands sont en rapports directs, incessants, sur le sol même de l'Allemagne. La princesse Théophano, fille de l'empereur grec Romain II le Jeune, s'établit à Cologne après la mort de son époux l'empereur allemand Othon II, et elle y attire de nombreux artistes ses compatriotes.

Pendant toute cette longue période, l'art de la peinture fleurit sous diverses formes : la peinture murale, son expression la plus logique et la plus complète, puis la miniature, le vitrail et l'émail.

Les deux derniers arts nécessiteraient une histoire spéciale, et on ne peut



MINIATURE POLYCHROME DU « CODEX AUREUS » DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL (IXe SIÈCLE).

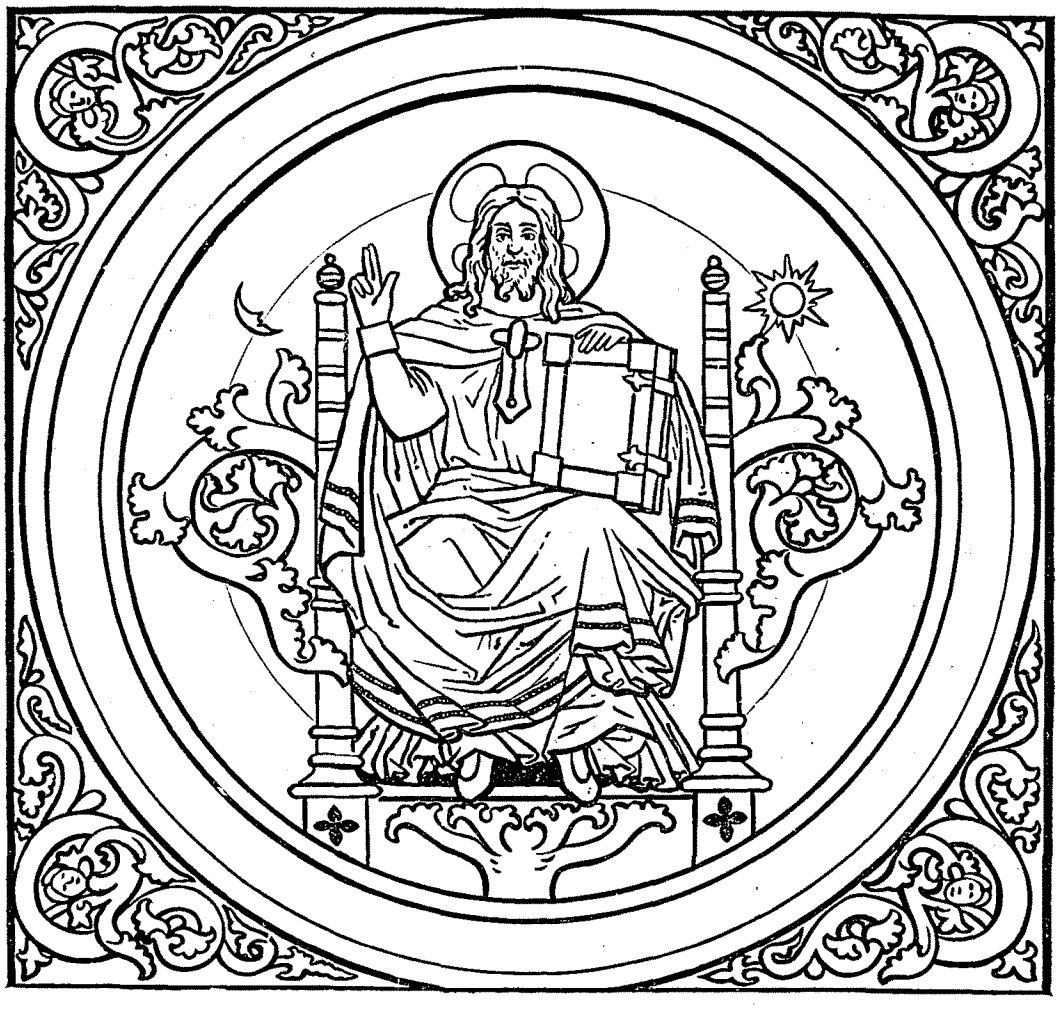
ici qu'indiquer les éléments qu'une étude approfondie en dégagerait pour l'appréciation de la peinture elle-même.

Quant aux monuments de la peinture murale, ils ont malheureusement disparu, et ce n'est qu'une indication historique que l'on peut donner de l'importance qu'elle avait, entre autres, dans la décoration du palais de Charlemagne à Ingelheim.

Il reste cependant avec la miniature de quoi se faire tout au moins une idée de cette école riche, forte et ingénue. L'Allemagne doit même être considérée comme prééminente en cet art.

L'Évangéliaire de Charlemagne et la Bible de Charles le Chauve en sont les monuments les plus vénérables. Dans les manuscrits romains les plus anciens,

les figures vigoureusement silhouettées se détachent souvent sur un fond plat. Lorsque l'art byzantin commence à exercer son influence, celle-ci se fait sentir nettement dans la miniature, à laquelle elle apporte de nouvelles et riches ressources. Les couleurs sont à la fois plus éclatantes et plus harmonieuses, mais la vigueur et la simplicité germaniques se font jour à travers les conventions hiératiques qui font que, par exemple, la barbe et les cheveux des personnages sont



PEINTURE DU PLAFOND DE SAINT-MICHEL, A HILDESHEIM (FRAGMENT).

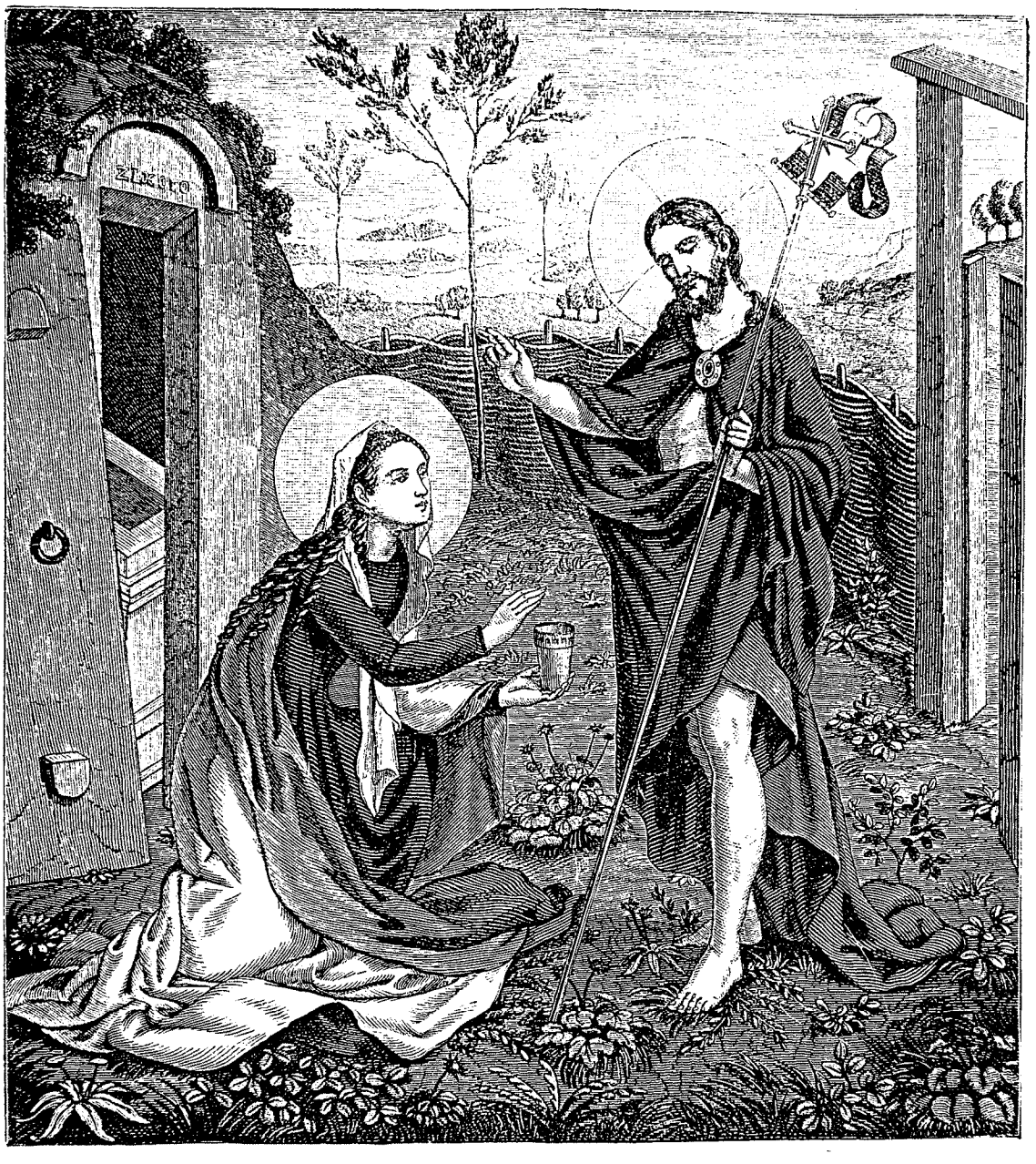
figurés en vert ou en bleu. L'emploi de ces tons se conservera encore pendant longtemps dans l'art de l'émail, entre autres, et les émaux de l'école rhénane se reconnaîtront à ce vert de prédilection. La contradiction n'est qu'apparente entre ce point de départ dans la pure convention et l'aboutissement d'un art qui, avec Dürer et Holbein, devait précisément arriver à l'étude du particularisme le plus méticuleux. En réalité, c'est toujours du même esprit que procèdent les obscurs ancêtres et les illustres petits-fils : il y a des traits de race, des observations de réalité dans les plus raides et longues figures des manuscrits romains, de même

que les grands maîtres du XVIe siècle, tout en rendant avec perfection les plus délicates nuances de la nature, conservent un style aussi simple et aussi imposant que celui des primitifs. Les conventions diverses qui se succèdent dans les arts ne sont, plus tard, que des moyens de classement pour l'histoire, mais il n'y a pas de défaut de logique dans l'évolution des écoles, depuis leur formation jusqu'à leur fin, que celle-ci soit brusque ou causée par un progressif épuisement.

L'*Évangéliaire d'Egbert*, évêque de Trèves, et divers manuscrits conservés à Munich et à Bamberg, ont été conservés de cette première période. Au XIIe siècle se produit une véritable renaissance dans les arts, et brillamment les manuscrits en font foi. C'est une admirable époque de chevalerie, de jeunesse, de poésie, de labeur intellectuel, d'expéditions hardies, de prospérité et de luxe. Un des plus beaux monuments de la miniature, *Hortus deliciarum*, écrit et enluminé par Herrade, abbesse de Landsberg (1175), a été détruit en 1870, durant le siège de Strasbourg; c'est une perte irréparable; il reste divers autres manuscrits importants : trois *Passionnaires* du couvent de Zwiefalten (bibliothèque de Stuttgard), la *Vie de Marie*, l'*Énéide* (bibliothèque de Berlin). Ces deux derniers ouvrages sont le type d'une importante production de manuscrits illustrés de dessins à la plume en noir ou en rouge, avec de légers rehauts de couleur, travaux attestant une légèreté de main, une variété d'invention, un désir de vérité dans les mouvements, toujours plus accentués. On pourrait peut-être, dans la sûreté et dans la fermeté de ces traits de plume, voir en même temps un acheminement naturel vers un art, et la preuve des dispositions innées pour un procédé, correspondant admirablement aux aptitudes de la race : nous voulons parler de la gravure, qui, comme nous le verrons tout à l'heure, reflète non moins fidèlement le progrès de la peinture que la miniature reflète ses premiers balbutiements. Les Allemands sont essentiellement graveurs et typographes, et la calligraphie, le dessin à la plume, sont la première étape.

Si nous revenons maintenant à la peinture proprement dite, nous trouvons en même temps, malheureusement, la pénurie de vestiges et la certitude que cet art, sous toutes ses formes, a été sous la période romane admirablement florissant. C'est l'âge même de la polychromie. L'intérieur des églises est entièrement peint des couleurs les plus variées et les plus éclatantes. Cette décoration revêt les murailles, les voûtes, les piliers. Les scènes, les ornementations les plus capricieuses, les plus touffues sont jetées sur les fonds puissants. Jamais peut-être la faune et la flore ornementales, interprétées par des ouvriers savants, attentifs et inspirés, n'ont été plus heureusement mises à profit, car on y trouve à la fois l'observation de la nature et le sens et la volonté du style. Malheureusement, si l'on peut reconstituer encore en partie l'art ornemental proprement dit, il est plus difficile de se faire une idée complète de la figure et de la composition. Il nous a toujours semblé un peu téméraire de tirer des

conclusions générales, absolues, de faits isolés, de débris préservés par les hasards du temps. Ce qui subsiste est parfois significatif, mais lorsqu'il n'y a pas



WILHELM DE HERLE. — LE CHRIST ET LA MADELEINE AU JARDIN.

un ensemble, qui sait les démentis que donnerait ce qui fut détruit à ce qui est préservé?

C'est peut-être faire un peu le procès de l'érudition elle-même, mais l'érudition n'est-elle pas parfois la formule scientifique de l'incertitude?

Les scènes de l'église d'Oberzelle, dans l'île de Reichenau (lac de Constance),

peuvent être rattachées à l'école allemande et sont parmi les reliques les plus anciennes de la peinture romane, mais vu leur naïveté même, on ne saurait les considérer comme de parfaits spécimens de la peinture au XIe siècle, puisque nous avons des manuscrits du même temps qui accusent plus de souplesse et de savoir, et des ressources plus étendues que ces scènes bibliques simplement exécutées en un petit nombre de tons plats qu'un trait accentué cloisonne.

Du XIIe siècle, il subsiste d'importantes peintures murales à Schwarzrheindorff près de Bonn : une Transfiguration, un Christ en gloire, des portraits, des scènes

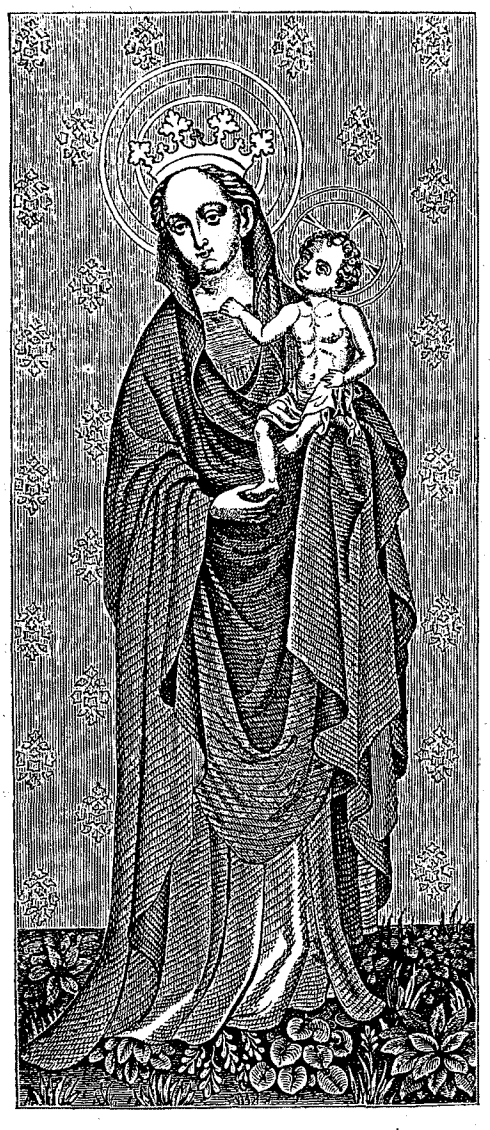


WILHELM DE HERLE. — DEUX SAINTES.

et des allégories de toutes sortes ; il y règne une réelle liberté d'invention, et souvent dans les personnages une grandeur des silhouettes et une éloquence du geste vraiment émouvantes.

La cathédrale de Braunschweig, l'église Saint-Michel à Hildesheim, et enfin la chapelle de Saint-Nicolas à Sœst sont encore décorées de significatives et importantes œuvres de la peinture romane. Les médaillons d'Hildesheim sont magnifiques, tant au point du vue du caractère des personnages représentés (la généalogie du Christ) que des riches et amples ornements sur lesquels ceux-ci se détachent. Quant aux figures de Sœst, elles sont simples et majestueuses ; les draperies y accusent, comme à Hildesheim, un savoir déjà sûr et un goût sévère. D'ailleurs, en Westphalie, la peinture paraît avoir été particulièrement brillante à la fin de la période romane.

Le musée de Berlin possède un vénérable *antependium*, provenant d'une église de Sœst, qui peut donner une idée de la simplicité et du pathétique de la peinture à la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe. C'est un triptyque peint sur parchemin appliqué sur panneaux de chêne. Le tableau de gauche représente *Jésus devant Caïphe*, scène composée à la façon des anciens manuscrits ; le pan-



WILHELM DE HERLE. — VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS.

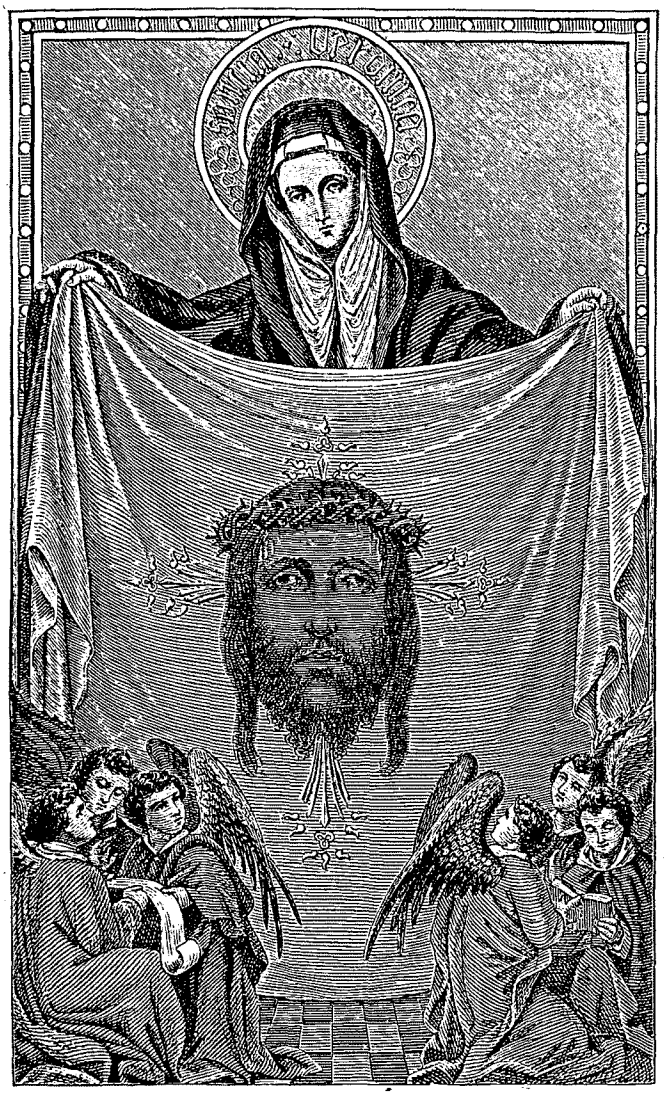
neau de droite montre *Marie au tombeau du Christ*, et sur la pierre de la tombe miraculeusement levée est assis un ange admirable de fierté, avec les grandes ailes éployées, d'un dessin vraiment hardi. Quant au central et principal sujet, c'est un *Christ en croix*, avec des groupes conventionnellement disposés et encore sans souci du paysage. Au pied de la croix se tiennent d'un côté les soldats romains auxquels, sans y parvenir très bien, l'artiste a voulu donner des attitudes

insultantes et féroces, de l'autre les saintes femmes, groupe vraiment touchant, bien que d'une analogue naïveté. Au-dessus des bras de la croix sont disposés de chaque côté des chœurs d'anges, et d'autres anges encore couronnent la composition. Le fond est d'or ; dans les écoinçons et les médaillons que forme l'ornementation de ce retable, sont logées des figures de Prophètes. Telle est la frugalité de cette œuvre d'un inconnu, où la grâce est sans affectation, le drame sans contorsions, mais toutes ces qualités se trouvant en germe et comme retenues par une timidité que jugera délicieuse l'homme que ne fascine pas l'habileté et qui se contente de la matière première du sentiment.

Nous ne referons pas en détail sur l'art allemand les expériences d'analyse que nous avons esquissées à l'occasion des Primitifs flamands. La méthode serait la même ; on retrouverait sans peine dans ces œuvres primitives d'abord les sujets et la manière de les composer que reprendront plus tard, sous tous les aspects que fourniront leurs divers tempéraments, les maîtres plus exercés et qui profitèrent d'une longue suite d'efforts. Puis on retrouverait aussi sous une forme plus fruste, les qualités de race qui éclatent si vivement chez des hommes comme les Lochner, les Martin Schaen, les Dürer, les Holbein, les Grünewald, qualités si accentuées chez ces artistes, et si heureusement mises en œuvre qu'on est toujours tenté de les croire des créations personnelles. Oui, déjà dans les peintures murales de Brauweiler, de Dortmund, de Schwarzrheindorf, de Sœst, on retrouve en termes d'autant plus expressifs et forts qu'ils sont dépouillés du charme des accessoires et du prestige qu'exerce toujours une célèbre personnalité, toutes les beautés particulières à l'école allemande et tous les traits du style national.

La grâce candide des vierges et leur ingénuité rose, faites, à parts égales, de pureté d'esprit et de bonne santé ; l'air grave et réfléchi des hommes, étudiés de près dans la particularité physionomique, les traits forts, l'œil clair et résolu, la bouche serrée ; les sentiments de conviction et d'honnêteté que le peintre a communiqués, les éprouvant lui-même, à ses personnages ; un profond et loyal intérêt pris, sans arrière-pensée, à la scène retracée, que l'artiste épouse comme s'il en faisait partie, comme s'il était un des personnages en jeu, un assistant perdu dans la foule ; un sérieux dans l'exécution, une recherche de la beauté et de la richesse de la matière, un souci de bien faire le métier : voilà les principaux traits, les caractères généraux, expression et tempérament, détails de race et technique, tout cela un peu mêlé dans notre analyse, comme cela l'est dans les œuvres, que présente l'école allemande dès qu'elle commence à entrer en conscience et possession d'elle-même. Ces traits, on les trouvait, naïfs et rudimentaires, dans les lointaines épaves de l'époque byzantine ; peu à peu nous nous sommes acheminés à les voir plus lisiblement dans les œuvres du XIIe siècle au XIVe. Lorsque nous arrivons au XIVe, se manifestent alors les personnalités :

nous commençons à compter avec des états civils, à cataloguer des œuvres sous des noms responsables. Mais il fallait, avant d'étudier les maîtres à qui nous pouvons sciemment adresser notre admiration, rendre hommage à la lente suite de leurs éducateurs aujourd'hui inconnus. Comme nous l'avons vu avec quelque détail pour les Flandres, l'Allemagne n'a pas improvisé son art; ses gloires sont



WILHELM DE HERLE. — LA SAINTE VÉRONIQUE AU SUAIRE.

des résultats d'efforts de siècles ; elles n'en sont pas diminuées pour cela; elles n'en sont que plus solides, étant plus logiques.

Aussi, avec quel respect, si nous en avions eu la place en ce livre que nous ne pourrons surcharger d'archéologie, aurions-nous aimé à suivre, à classer autant que possible les œuvres multiples des anonymes, soit déjà savantes, soit simplement touchantes que renferme entre autres le musée de Cologne, et dont certaines églises ont conservé à la fois le charme et l'énigme. Reprenons

du moins, en bref résumé, les peintures qui sont comme des points de repère, du XIIe siècle au XIIIe siècle, avant d'arriver au premier maître auquel on puisse nommément devoir ou attribuer des œuvres.

Les églises des campagnes sont souvent aussi richement décorées que des églises de villes : nous avons cité Saint-Nicolas de Sœst; il faut encore signaler la beauté des figures et des scènes de Schwarzrheindorf près de Bonn, qui datent sans doute du milieu du XIIe siècle. A Brauweiler, près de Cologne, règnent d'admirables peintures murales du début du XIIIe siècle, relatives au pouvoir de la Foi. Un magnifique Christ assis sur un trône et entouré de six figures de saints et de saintes, qui conservent encore la majesté du style byzantin en atteignant déjà à l'originalité du style germanique, tel est le principal morceau de cette décoration.

A Cologne même, dans les églises de Saint-Géréon, de Sainte-Ursule ; à Bamberg; à Braunschweig où règnent des scènes de l'Ancien Testament retracées avec des personnages plus grands que nature, on pourra étudier le style de la première moitié du XIIIe siècle.

Le XIVe siècle nous a transmis de nombreux manuscrits, entre autres le célèbre manuscrit des Manesse (Bibliothèque nationale). On pourrait y étudier le progrès technique, le dessin s'assouplissant et se variant, le paysage commençant, timidement d'abord, à se montrer dans les fonds. L'école de Nuremberg a déjà une brillante existence, dont fait foi le ravissant tableau d'autel de la famille d'Imhof. Mais voici qu'apparaît un nom vénérable, encore que l'histoire et l'œuvre soient entourées de bien des obscurités : maître Guillaume de Cologne, *Magister Wilhelmus*. On ne sait point si ce maître Wilhelm, signalé dans les chroniques de la dernière partie du siècle, ne fait qu'un seul et même peintre avec Wilhelm de Herle. Maître Wilhelm était « considéré comme le meilleur peintre de toute l'Allemagne ; il peignait tout homme quel qu'il fût, comme s'il était vivant ». Faute de certitude, on attribue à Wilhelm de Herle, sous son nom encore presque légendaire de Maître Wilhelm de Cologne, les peintures de l'*Autel de Sainte Claire* dans la cathédrale de Cologne ; un *Christ en croix*, à Saint-Séverin, dans la même ville ; une *Sainte Véronique* et une *Vierge avec des saintes*, au musée de Munich, etc. ; enfin un *Christ en croix* au musée de Darmstadt. Des anges recueillent le sang du Crucifié ; la Vierge et saint Jean se tiennent debout aux deux côtés, et ce calvaire est flanqué de quatre compartiments contenant chacun une sainte et un pieux personnage ; au-dessous du Calvaire sont quatre donateurs et diverses autres figures. L'œuvre est des plus émouvantes, avec ses longs et minces personnages, aux physionomies expressives et d'une extrême douceur. L'idéalisme exquis de l'école de Cologne, que nous allons voir persister sous des formes nouvelles, est dans cette peinture à son état de sobriété et d'intégrité.

CHAPITRE II

Définition de l'idéalisme et du réalisme allemands. — L'école de Cologne. — Stephan Lochner. — L'apparition de l'influence flamande.

L'art allemand a toujours été, en tout temps, dès ses origines comme à sa décadence, profondément et passionnément idéaliste, et c'est par là qu'il a exercé une grande influence sur la pensée du monde. Aussi faudrait-il se garder de croire que nous allons assister à une évolution de l'idéalisme au réalisme, parce que nous constaterons une observation plus exercée et un rendu plus exact de la nature, dans ses plus littérales, parfois même ses moins flatteuses particularités. Ce n'est qu'une question de moyens et de ressources, mais la tendance est toujours la même.

Dès maintenant nous pouvons poser en fait, et ce n'est ni Dürer, ni Cranach, ni Holbein lui-même qui nous démentiront, que la peinture allemande, plus elle approche de sa perfection, plus elle cherche à exprimer l'idéal par le moyen du réel. Bien plus, certaines exagérations de brutalité, certaines acceptations de laideur, certaines puissantes accentuations de caractère, ne seront que des exaspérations de ce besoin d'idéal. Idéaliser, pour un artiste allemand, n'est pas épurer systématiquement la nature en vue de produire des sensations agréables, mais agencer un drame, étudier les traits d'un personnage en vue de suggérer un sentiment vif et profond. L'on voit que l'idéal a deux aspects bien différents, et procède de deux sources bien opposées. Nous verrons plus tard, en étudiant l'art italien, la manifestation opposée : Fra Angelico nous apparaîtra sous des formes qui ne rappelleront en rien celles de Stephan Lochner, ou de Martin Schoen. Et pourtant qui sait si le pur et l'extasié Italien n'accomplit pas exactement la même opération, ne satisfait pas au même besoin de l'esprit humain que l'homme du Nord, avec son attention apportée aux circonstances terre à terre, aux détails vulgaires, mais touchants?

Lorsqu'il est entré, par suite d'un savoir plus exercé longuement acquis, en

possession des moyens d'exprimer le familier, le particulier, avec une grande perfection, l'idéal germanique ne s'est pas amoindri, il s'est simplement complété.

Maître Stephan Lochner, généralement connu chez nous sous le nom de maître Étienne de Cologne, arrive à point pour nous permettre d'étudier ce mélange si caractéristique et si attrayant. Il est en pleine possession de sa pensée et de ses moyens, sans tâtonnements, et c'est une des premières personnalités marquées que nous présente l'école allemande au début de sa magnifique floraison qui va durer près de deux siècles. Cette personnalité est faite de force et de candeur, d'un sens de la richesse et d'une certaine grâce souriante. Les personnages de Stephan Lochner sont heureux et peints par un homme



STEPHAN LOCHNER. — ANNONCIATION.

heureux. Lui-même fut apprécié et honoré, bien que certains récits qui sont peut-être une simple légende le montrent comme ayant connu une fin misérable. Du moins ils ont été appliqués, on ne sait trop pourquoi, à Lochner.

Voici ce récit; nous le rapportons parce qu'il présente au moins un trait important à retenir. Quad, un graveur de Cologne du XVIIe siècle, raconte dans un livre sur les peintres que dans une cité qu'il ne veut pas nommer, et qui est Cologne, qu'il était obligé de ménager à cause de ses relations, « le grand Albert Dürer de Nuremberg vit une table peinte sur laquelle les bourgmestres lui demandèrent son avis. Dürer, tout saisi par la beauté de l'œuvre, ne pouvait d'abord trouver les paroles. Ces messieurs lui dirent alors, et cela visiblement pour blesser son amour-propre d'artiste, que l'auteur du tableau, l'un de ces hommes fantasques qui, malgré leur extrême pauvreté, se croient quelque chose, était mort misérablement à l'hôpital. — Ceci ne vous fait guère honneur,

messieurs, répondit sévèrement Dürer : il vous sied fort mal de ne pas cacher une telle vilenie. On a laissé mourir dans le besoin un homme dont cette seule



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — VOLET DROIT DU DOMBILD DE COLOGNE.

œuvre a donné plus de gloire à votre ville que tout le reste. » La seule indication intéressante est l'admiration que ressentit Dürer pour ses devanciers, lors de son passage à Cologne ; mais rien ne prouve qu'il s'agit ici de Stephan Lochner, et s'il s'agissait de lui, le document serait en contradiction avec

d'autres qui permettent de suivre avec plus de précision la vie de l'artiste. On a découvert en effet dans des archives que Stephan Lochner possédait une maison à Cologne, entre les années 1432 à 1448, puis qu'il fut élu deux fois conseiller de la gilde, enfin que lorsqu'il mourut en 1451, il occupait encore ces fonctions, ce qui annule la légende de la mort à l'hôpital.

Il est tout aussi peu certain que le tableau montré à Albert Dürer ait été le fameux triptyque de la cathédrale, le célèbre *Dombild*, l'*Adoration des Mages*, bien que cette peinture ait été jadis placée à l'hôtel de ville, ce qui rendrait plus vraisemblable la scène entre le peintre, le bourgmestre et les échevins. De toute façon l'œuvre était digne des admirations du grand peintre, car c'est une des plus éclatantes et des plus parfaites. Elle est d'une grande simplicité de composition et d'une grande richesse d'effet. Le panneau central représente l'*Adoration* proprement dite, le panneau de gauche *Sainte Ursule et ses compagnes*, celui de droite *Saint Géréon et ses compagnons*. Mais ces deux groupes, par une disposition que nous avons fréquemment constatée dans l'art flamand et notamment dans une grande œuvre de Van Eyck, semblent continuer le groupe principal dont ils forment comme les ailes.

Avant tout l'œil est arrêté et charmé par la figure de la Vierge, placée au centre, avec l'Enfant sur les genoux. Dans cette tête, malgré les restaurations malencontreuses, se retrouve toute la candeur, toute la grâce de la Vierge allemande, telle que la race la donnait et que Stephan et les vieux maîtres la rêvèrent. De chaque côté, se tiennent agenouillés ou debout, des personnages de riche allure aux accoutrements lourds et compliqués, à la mine grave et bienveillante, car Stephan Lochner ne voit pas tragique ou même sévère ; sa vision est toujours riante et heureuse ; malgré leur appareil belliqueux, saint Géréon et sa suite sont de bons guerriers qui ne cachent pas leur satisfaction d'être admis à assister à cette scène, et à présenter leurs hommages à Madame la Vierge. De même, le panneau de sainte Ursule raconte encore plus éloquemment cette simple allégresse. Les têtes n'y sont point belles dans le sens flatteur qu'on attache vulgairement au mot ; bonnes et rondes petites têtes sans autre expression que celle d'une conscience paisible et d'une vie tranquille, bien différente de l'ardente extase qui met une flamme pure dans les yeux des Vierges de l'Angelico. Elles se rapprochent davantage de ce spiritualisme plantureux, matériel, que nous vîmes régner dans l'art flamand. D'ailleurs l'influence des Van Eyck est devenue décisive dans l'école allemande, et on n'a point de peine à la découvrir, quant à la conception, à la composition et au métier même, dans cette œuvre de maître Stephan. Ce n'est pas à dire, bien au contraire, qu'elle ne soit essentiellement germanique ; les traits de race, de costume, d'attitude y sont fortement tracés ; il ne s'agit que de rapports, et plus d'une particularité peut y être relevée qui exclut l'idée de similitude absolue et de pastiche. Les

têtes, dans le groupe de sainte Ursule, sont naïvement étagées; cela suffit au peintre, et cette disposition se retrouvera très fréquemment dans les scènes ou



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — MILIEU DU DOMBILD DE COLOGNE.

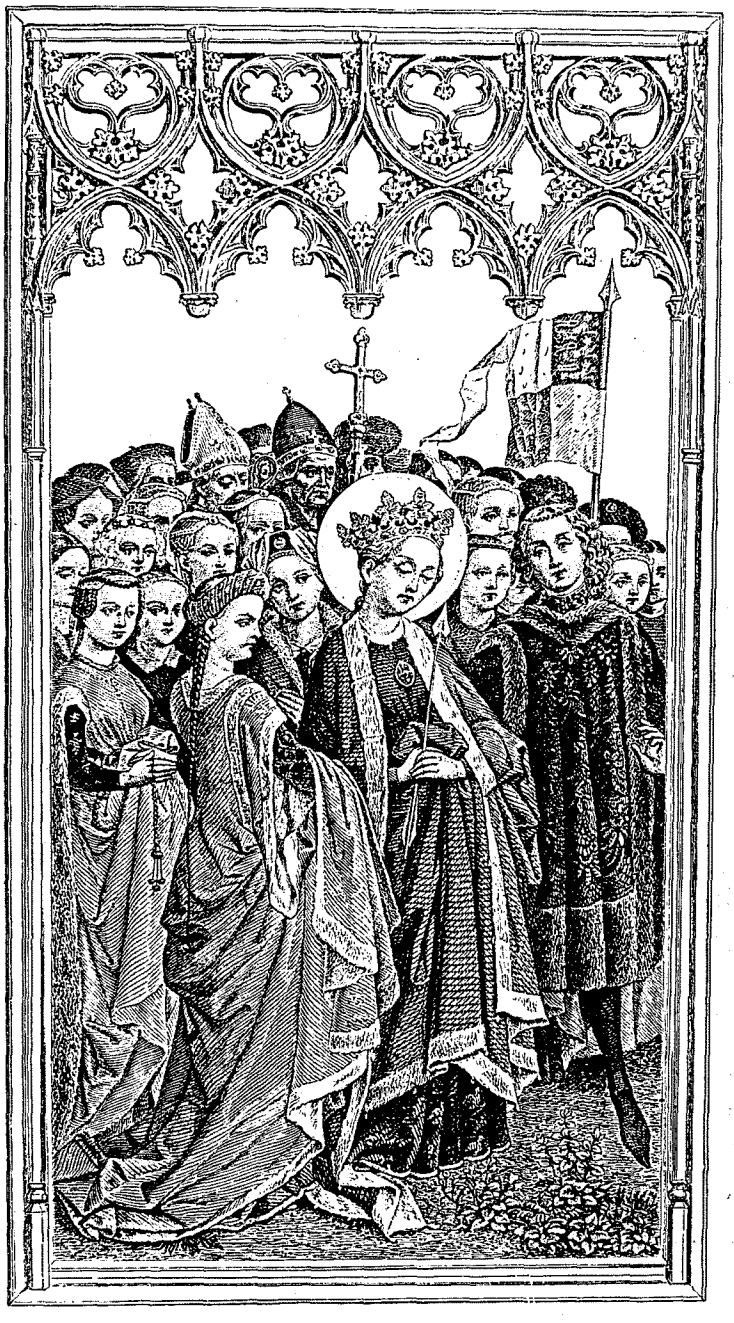
dans les portraits de famille. Le peintre allemand est, d'autre part, encore fidèle aux fonds d'or, et il est loin de se donner la joie d'agencer des paysages, des architectures, de véritables tableaux de fonds, comme à ce moment se

livrent à ces caprices exquis les maîtres flamands contemporains. Tout au plus l'élément nature est-il représenté par le terrain parsemé de fleurettes que foulent les personnages. Mais les anges familiers s'ébattent encore dans l'or idéal des vieilles conventions byzantines.

Cet or ne tardera pas pourtant à céder la place à de premières et sommaires indications de paysages, puis avec les maîtres du XVIe siècle aux lointains les plus accidentés, aux observations de nature comme compliquées à plaisir. En attendant, c'est dans un accessoire, comme le buisson de roses qui sert d'encadrement et de dosseret à l'adorable Vierge, que cette tendance se fait timidement jour chez maître Étienne, dans un autre tableau célèbre. Peu importe d'ailleurs l'accompagnement de ces jolies figures, pourvu qu'il soit riche et ornemental : c'est dans le sentiment des têtes ou de la scène que réside tout le prix des œuvres de ce peintre. Voici encore la *Madone à la Violette;* c'est toujours le même thème, la même figure tenant cette fois une violette à la main, comme pur accessoire plutôt que comme symbole; la Vierge se détache sur un beau fond en manière de tapisserie qui s'élève à mi-hauteur du tableau, tandis que dans le ciel toujours d'or, se montrent Dieu le père et des groupes de petits anges! Comme tout cela est joli! C'est de la convention pieuse, de la bijouterie candide de bon ouvrier recueilli.

Mais voulez-vous voir maître Stephan agençant une composition imposante, j'entends par le sujet et le nombre des personnages, plus que par les dimensions, car le *Jugement dernier* du musée de Cologne est relativement un petit tableau? Ici, le peintre a appelé à l'aide toutes les ressources de son imagination, et aussi toute sa connaissance du vieux thème tel que l'ont traité ses prédécesseurs, pour tâcher de faire bien terrifiant. Vous pensez qu'il n'y a réussi qu'à demi. Il a cependant, grâce à un artifice de proportions tiré de l'ingénuité même, réussi à faire imposantes les trois figures centrales, qui sont celles du Christ, de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, tous deux en prière à ses côtés et au-dessous de lui, et ces trois personnages sont fort grands par rapport à tout le reste ; ils planent majestueusement dans le ciel ; au-dessous du Christ et entre les deux autres grandes figures, deux petits anges entre-croisent les tubes des trompettes, et au-dessous encore s'opère la séparation des damnés et des élus, scène compliquée et animée, qui va remontant de chaque côté du tableau et encadrant toute la partie centrale. A droite s'élève un palais en ruines d'où s'échappent des tourbillons de flammes, et surmontant un gouffre où des monstres guettent les maudits, qu'amènent en dépit de leurs résistances les diables et les diablotins. Ce sont des bourgeois ventrus, des prélats indignes, des puissants haïssables, représentés dans une hideuse nudité. A droite, au contraire, s'engouffrent dans un palais de riche architecture, la foule paisible des bienheureux, dans une montée que le peintre a su faire sentir radieuse. Dans le ciel, de droite comme

de gauche, planent des anges voletants, qui, du côté de l'enfer, tâchent encore d'arracher quelques âmes aux diables griffus. Ce qu'il importe de remarquer dans cette scène d'effroi peinte par un homme de caractère paisible et heureux,



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — VOLET GAUCHE DU DOMBILD DE COLOGNE.

c'est moins l'agencement général, tout attrayant, et le caprice fantastique des détails, que la recherche de la forme dans les nus. Déjà, dans certains gros damnés, dans quelques fins corps d'élus, on sent poindre les études de lignes où se passionneront plus tard un Dürer, un Cranach. En tous les cas, il y a une

vraie et saisissante curiosité de peintre, qu'il est nécessaire de noter ici pour la première fois, et qui sera une des caractéristiques de l'école.

La *Présentation au Temple*, du musée de Darmstadt (1447), vaut encore par le charme ingénu, typique des têtes de jeune fille, on dirait presque que c'est un trait ethnographique, si l'on ne savait combien une pareille création de douceur accuse une âme d'artiste encore plus qu'une condition de race. Dans ce tableau Stephan Lochner semble avoir étudié de plus près la vérité des mouvements.

Dans l'admirable tableau qui se trouve à la *National Gallery*, après avoir fait partie de la collection du Prince Consort et représentant *sainte Catherine d'Alexandrie entre saint Jean l'Évangéliste et saint Mathieu*, ces trois petites figures en pied ont une allure générale assez majestueuse, mais l'air des têtes est encore chez les deux saints barbus et de physionomie accentuée, plutôt saisissant de bonté. Ainsi, dans tout ce que nous connaissons de lui, Stephan Lochner apparaît comme un artiste qui *voit bon*, comme d'autres, dans l'école, verront vrai, ou tragique, ou caricatural. Toutefois, malgré cette générale nuance qui domine son œuvre, il ne faut pas omettre cette indication importante, que les types sont fortement observés déjà dans leurs moindres particularités, et que par là Stephan se montre bien un des premiers maîtres de l'école allemande moderne dans la plus forte expression du mot. Examinez, par exemple, les têtes des deux mages barbus et chevelus agenouillés au premier plan du Dombild et vous verrez que Dürer, que les Holbein n'ont fait qu'ajouter peut-être de la précision et de la volonté dans un art déjà si attentif et si scrupuleusement véridique.

Nous n'entrerons pas dans le détail des œuvres authentiques ou discutées de maître Stephan, ou de son école ; nous n'avons pas la place nécessaire pour cette besogne d'érudition, que d'ailleurs n'attend pas le lecteur de ce livre. Il suffit d'avoir indiqué d'une façon générale le caractère culminant de la peinture allemande pendant la première moitié du xve siècle avec le riant et candide Étienne de Cologne. Il représente le côté rêveur, pieux, sans arrière-pensée et sans tourment de cet art, qui dès la seconde moitié du siècle, va s'enrichir considérablement de ressources dramatiques et pittoresques. L'école de Cologne est alors idéaliste exclusivement, ou plutôt du vieil idéalisme byzantin elle a conservé seulement la tendance atténuée du terrible et du majestueux au charmant et au débonnaire, avec des tendances déjà accentuées au familier de la vie.

Matériellement, le chemin parcouru n'est pas moins grand du métier primitif au métier actuel. L'influence de la Flandre et des grands Van Eyck s'est fait sentir en Allemagne comme dans les autres pays. Rappelons-nous que Jan Van Eyck est mort en 1440 et par conséquent a eu tout le temps d'exercer son action sur les pays voisins, très actifs et très informés ; que Rogier Van der Wey-

den a vécu de 1400 à 1464, et que par lui et ses élèves l'alliance entre l'art flamand et l'art italien n'a pas été moins activement propagée, ou si l'on préfère à ce mot alliance, un échange de conceptions et de procédés.

Les artistes allemands, patients, contemplatifs, s'assimilent lentement cette influence, et si tel tableau de cette époque fait immédiatement songer à Van Eyck, à Rogier Van der Weyden, ce n'est que quant aux lignes et aux visées générales, car dans les détails règne une certaine gaucherie, la couleur a moins d'éclat et quelque charme qu'ait cette timidité, nous sommes loin de la bravoure incomparable, de la sûreté princière des grands Flamands. Toutefois cette lenteur d'assimilation, tout en tenant les Allemands un peu en retard sur leurs brillants voisins et rivaux, a ce grand avantage de ne point les laisser se griser de pastiches, abandonner le goût de leur race, les leçons de leur passé, et fait que tout en s'enrichissant, leur art demeure une profonde expression de leur vie, de leurs hommes et de leur sol.

CHAPITRE III

Un mot sur la gravure. — Coup d'œil général sur cet art en Allemagne jusqu'à Dürer. — Suite de l'école de Cologne. — Tableau d'ensemble de l'école allemande.

L'Allemand est graveur, graveur de figures, et d'édifices, et de caractères, de *types ;* l'écriture gothique elle-même le révèle : elle appelle la précision, et le caprice réglé de la pointe incisant le métal, ou du couteau taillant le bois. La patience de l'artiste, son désir de netteté et de force se traduisant dans ces plis cassés des draperies, dans le menu détail des accessoires qu'il contournera et compliquera à plaisir, tout cela est par définition dans le tempérament du graveur, et il semble que l'Allemagne devait inventer la gravure et aussi la typographie. Pour le second point il n'y a pas de controverse, et quant au premier il est à l'heure actuelle à peu près démontré que l'Italie, malgré Maso Finiguerra et ses nielles, et les légendes qui ont jadis régné de la gravure dérivant de l'orfèvrerie, c'est l'Allemagne qui a eu la priorité pour l'invention de la gravure en taille-douce, ou en creux ; quant à la gravure sur bois, ou gravure en relief, c'est par excellence l'art national, et dès le commencement du xve siècle l'Europe entière fut approvisionnée de ces images grossières ou raffinées, simples et naïves ou devenant peu à peu riches et magnifiques, précieuses à l'égal de peintures, mais peintures à l'usage des plus humbles, que répandaient par centaines les copistes ou les artistes originaux.

Enfin, deux des plus grands, des plus beaux graveurs du monde, sont des Allemands : Martin Schongauer et Albert Dürer. Pour celui qui étudie leur œuvre et y admire la sûreté de la main et la fermeté de la pensée, la beauté du métier et la variété de la conception, Rembrandt lui-même qui introduisit dans la gravure une magie, ne leur est peut-être pas supérieur, ou tout au moins de beaucoup. Quant à l'Italie elle s'enorgueillit à juste titre de Marc Antoine, mais c'est un traducteur, que laissent de bien loin derrière eux les inventeurs puissants que sont Martin Schoen et le grand Dürer.

Aussi, avant de pousser plus loin notre étude de la peinture, un coup d'œil sommaire sur la gravure en Allemagne nous permettra de nous rendre compte de la peinture elle-même, et nous ne nous en tiendrons même qu'à la gravure sur



HANS BURGKMAIR. — L'EMPEREUR MAXIMILIEN ET SA FEMME (Fragment d'une gravure sur bois).

bois, qui suit fidèlement l'évolution de l'école, et pour ainsi dire reflète les progrès de la peinture.

Les premiers bois ont toute la naïveté et la raideur des figures byzantines et des plus lointains manuscrits ; ils sont même en retard sur la peinture de l'époque correspondante qui dispose de plus de ressources et accuse plus de souplesse. On commence à trouver de la grandeur et de l'expression voulue vers

le milieu du xve siècle, par exemple avec les illustrations des *Sept Joies de Marie*, imprimées à Bamberg en 1460, ou dans les planches de l'*Esope*, tirées à Ulm en 1473, et où les apologues du bossu phrygien sont curieusement mis en scène ; le *Lion et le Rat*, le grand portrait du fabuliste, bien difforme et bien laid, ce sont là de fort jolis et vénérables spécimens de l'art populaire.

En 1488, nous voyons une véritable élégance commencer à régner dans les beaux portraits de l'ouvrage de Johannes de Thwrocz, *Cronica Hungariæ* (Augsbourg), et dans une *Mélusine* de 1485, imprimée à Augsbourg ou à Bâle, les bois sont devenus d'une grande beauté, des œuvres de l'art le plus raisonné et le plus sûr.

Parmi les recueils remarquables de la même époque, il faut encore citer l'*Eunuque* de Térence (Ulm, 1486); ici c'est au contraire un parti pris de simplicité qui prévaut sur la richesse, les personnages sont bien mis en scène, mais la scène elle-même est formée de fonds d'édifices, traités de façon large et simple, qui indique une conception vraiment artiste, les perspectives étant rendues par quelques taches carrées et quelques lignes droites; c'est d'un art consommé.

Peu à peu, toutefois, l'on voit l'ouvrier s'intéresser aux virtuosités de son métier. Le graveur va rechercher la couleur, le rendu des divers objets, avec une véritable passion. L'on sent qu'une magnifique, une ardente émulation produit ces résultats. Toutes les grandes villes intellectuelles ont maintenant à cœur d'éclipser leurs rivales par les plus riches travaux. Nuremberg est souvent à la tête, et vers la fin du xve siècle, ses graveurs sont déjà arrivés à se distinguer entre tous par la souplesse et la finesse de plus en plus grande des tailles; exemple l'ouvrage intitulé *Schatzbehalter, oder Schrein der wahren Reischsthümer des Heils und ewiger Seligkeit* (Nuremberg, 1493, Antoine Koburger). Les compositions en sont riches, imagées et dramatiques au possible. En même temps d'autres centres se distinguent non moins brillamment, Bâle, Strasbourg, etc. Dans cette dernière ville paraît le superbe *Buch der Chirurgia* de Hieronymus Brunschwig (1497) et le *Virgile* (1502).

Au xvie siècle, avec des maîtres comme Burgkmair, Schaüfelein, toutes les ressources de l'art xylographique sont mises en usage. On ne pourra plus aller plus loin, quels que soient les tempéraments de premier ordre qui s'exercent dans cet art : tout y est, la couleur par les contrastes du blanc et du noir savamment ménagés ou reliés par les plus délicates demi-teintes, les valeurs obtenues par les tailles plus ou moins fortes, plus ou moins serrées, la matière même des objets représentés, avec une telle habileté par ces incomparables graveurs, que, grâce à un moyen encore loyal, sommaire, brutal presque, l'on peut apprécier la qualité des étoffes, le rugueux du terrain, la légèreté des feuillages. Comme exemple de ces magnifiques travaux on peut citer le *Weisskunig* et le livre en

partie illustré par ou d'après Hans Burgkmair : *Devotissimæ meditationes de vitâ, beneficiis et passione Christi* (Augsbourg, 1520), illustré de fort belles petites scènes dans des encadrements compliqués et plantureux. Dans un autre ouvrage, un *Nouveau Testament*, les bois sont de différents maîtres, outre Burgkmair, entre autres de Schaüfelein ; ceux-ci sont plus rapides, plus légers, mais pleins d'esprit ; il y règne une imagination très variée, les paysages sont riches et nuancés, les figures habilement mouvementées. Enfin, lorsque nous arrivons à des ouvrages comme l'*Heiligthumbuch* de Cranach (Wittemberg, 1509), avec ses majestueuses figures de saints, ou la *Passion du Christ et de l'Antechrist*, du même artiste (Wittemberg, 1521) ; l'*Hortulus animæ* de Hans Baldung Grien (Strasbourg, 1511), aux figures d'un grand style, ou enfin l'*Apocalypse* d'Holbein (Bâle, 1523), pour ne pas parler des magistrales planches de Dürer, tout à fait à part, on est en présence d'un art tellement éblouissant, qu'on ne sait plus où il peut aller désormais, sinon à la décadence.

Mais en montrant d'un seul coup le chemin parcouru par la gravure, nous avons notablement dépassé l'époque où nous avions laissé la peinture, c'est-à-dire à la mort de maître Stephan.

Avec un des premiers maîtres que nous trouvons alors à Cologne, la peinture semble avoir gagné en ressources sinon en style. C'est l'artiste dit le Maître de la *Passion de Lyversberg*, qui, d'après les dates de ses principaux tableaux, a surtout travaillé de 1463 à 1480. Ici l'influence flamande est encore bien plus visible que chez les artistes précédemment cités, et non seulement celle déjà très assimilée par l'école allemande, de Van Eyck et de Rogier de la Pasture, mais celle même des peintres qui ont apporté à l'école flamande des aperçus nouveaux, Thierry Bouts, dont nous rappelons la date de la mort, 1475. Un des plus beaux tableaux de ce maître est à Munich : le *Mariage de la Vierge*. Saint Joseph et la Vierge sont à genoux devant l'autel et vus de profil ; le grand prêtre les unit. De chaque côté se tiennent deux groupes, à droite un personnage et quatre femmes, à gauche sept figures de bourgeois, de docteurs, etc. Le profil de la Vierge est d'une finesse adorable. Quant aux autres personnages, surtout ceux du groupe de gauche, n'était la même finesse, presque excessive, des traits, on jurerait quelque œuvre de Bouts, tant le caractère de certaines de ses physionomies s'y retrouve. C'est à croire que le Maître de la Passion Lyversberg a connu ses œuvres ou même alla prendre des leçons auprès du grand peintre de Louvain.

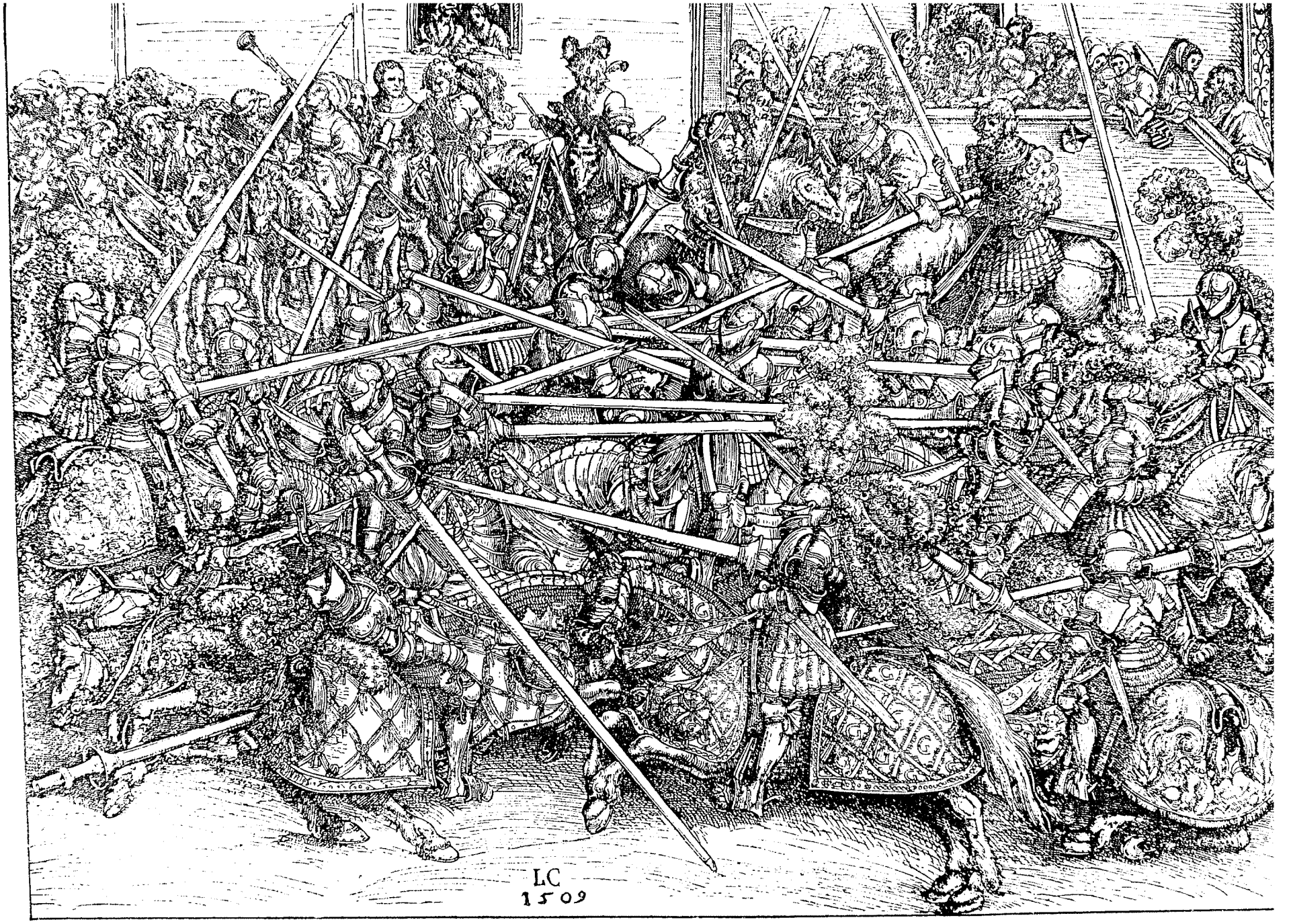
Pour cette *Passion Lyversberg*, d'après laquelle on désigne l'artiste faute de nom plus précis, et qui elle-même est ainsi nommée d'un de ses anciens possesseurs, elle est maintenant au musée de Cologne ; elle présente au contraire des contrastes heurtés, un dessin anguleux que l'on ne trouve point dans l'œuvre précédente, et si l'influence de Bouts règne dans celle-là, dans celle-ci on verrait

plutôt la hantise de Rogier van der Weyden. Un *Christ en croix* au même musée est d'un style moins violent. La composition en est même assez saisissante. De chaque côté du Crucifié sont les deux larrons qui, par l'accentuation de leur type et le tourment de leur pose, appellent plus que lui l'attention. L'un a le corps tout pendant et les bras coupés, l'autre est comme convulsé, le corps remonté par dessus la traverse de la croix ; d'un côté est un groupe comprenant deux femmes et saint Jean soutenant Marie toute pâmée de douleur; de l'autre se tient un guerrier en armure, insultant le Christ, en tête d'un groupe d'autres reîtres. L'on voit que le peintre allemand ne recule pas devant le détail atroce, devant le mouvement dramatique, et pourtant cette peinture, avec la richesse des accessoires, armures, etc., donne plutôt l'impression d'un artiste énergique mais impassible.

D'ailleurs c'est à Munich que se trouvent les œuvres les plus séduisantes de ce peintre que longtemps on désigna erronément du nom d'Israël Van Menecken. Nous citerons encore de lui, à ce musée, une *Visitation* exquise et bien dans la note du *Mariage de la Vierge;* excellente peinture dans son charme un peu sec, avec un petit portrait de donateur dans un coin, portrait qui dans sa précision annonce déjà les grands physionomistes du XVIe siècle. La Vierge a toujours son caractère de finesse, et l'élégance de ses traits, de ses mains, doit être particulièrement notée. Puis, ce qui est plus important encore, c'est que dans le fond, au lieu des architectures conventionnelles ou du champ d'or, se déploie un paysage avec mille détails très étudiés, très compliqués et spirituels, qui n'aura plus que peu de chose à faire pour devenir le paysage merveilleux des fonds de Dürer !

C'est un indice de temps nouveaux, d'un désir de variété, d'un détachement des traditions. Même dans les œuvres où se conserve sinon le style archaïque, du moins encore puissamment germanique chez quelques maîtres, notamment en Westphalie, tel Jean Joest, qui a peint le maître autel de l'église de Calcar, se sent mélangée à l'influence flamande une nouvelle et plus vivace manifestation de l'esprit national. Autre beau peintre de l'école de Westphalie, le maître inconnu dit de Liesborn, ainsi nommé d'après les importants travaux qu'il exécuta vers 1465 pour l'abbaye de Liesborn, près de Munster. D'importants fragments de ces œuvres dispersées en 1807 ont trouvé refuge à la National Gallery ; ce sont pour la plupart des figures de saints graves et imposantes, sur les antiques fonds d'or.

Mais les temps qu'inaugurent ces tentatives d'émancipation encore timide, vont devenir tellement féconds en œuvres, en tendances, en centres de production, en tempéraments divers qu'il est difficile de se reconnaître dans l'école allemande si l'on n'a pas quelque fil conducteur. Aussi, malgré la sécheresse d'un pareil travail, nous allons inscrire ici la liste des principaux peintres, classés par écoles et chronologiquement, tant pour récapituler les origines que nous venons de



LUCAS CRANACH. — TOURNOI AU XVIe SIÈCLE (GRAVURE SUR BOIS).

résumer, que pour grouper d'avance les grands artistes qu'il nous reste à voir.

Les PRIMITIFS, dans le sens absolu du mot, nous ont montré au XIIIe siècle le Maître de Saint-Nicolas de Sœst, puis d'autres maîtres westphaliens, également de Sœst, qui travaillent un peu plus tard, dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

LES ÉCOLES DE COLOGNE ET DU BAS RHIN. — Maître anonyme du bas Rhin, travaillant environ de 1325 à 1350.

Maître Wilhelm de Cologne, travaillant vers 1380.

Le Maître à la Navette (est-ce Jean de Cologne?), peignant vers 1378.

Maître Stephan Lochner, peignant à partir d'environ 1426, et mort en 1451.

Le maître de la *Passion Lyversberg* peint de 1453 environ à 1480.

Le maître de la *Vie de Marie*, environ de 1463 à 1480.

Le maître du *Saint Bartholomé* de la collection de Boisserée.

Le maître du *Saint Severin*.

Le maître de la *Sainte Famille* (*Heilige Sippe*, musée de Cologne), environ 1486-1520.

Le maître de la *Mort de Marie*, environ 1510-1530.

Bartholomæus Bruyn, 1493-1553 à 1557.

Antoine Wonsam, environ 1518-1553.

ÉCOLE DE WESTPHALIE. — Maître de l'école de Sœst, environ 1470-1500.

Joest de Calcar, milieu du XVe siècle.

Le maître de la Passion de Liesborn, vers 1465.

Le maître de Cappenberg, vers 1500-1525.

Victor et Heinrich Dunwege, commencement du XVIe siècle.

Ludger tom Ring le vieux, 1465-1547.

Heinrich Aldgrever, 1502-passé 1555.

ÉCOLE DE SOUABE. — Martin Schongauer, vers 1450-1488.

Lucas Moser peint en 1431.

Friedrich Herlen, mort en 1491.

Hans Baldung Grien, 1475 à 1480-1545.

Hans Schülein travaille d'environ 1468 à 1502.

Bartholomæus Zeitblom, 1450 à 55 — mort après 1517.

Bernard Strigel, 1460 ou 61-1528.

Hans Burgkmair, 1473-1531.

Holbein le vieux, 1460-1524.

Hans Holbein le jeune, 1497-1543.

Jörg Breu travaille à partir de 1501 et meurt en 1536.

Melchior Feselen, mort en 1538.

Martin Schaffner travaille à Ulm d'environ 1508-1534, mort en 1541.

Christoph Amberger, d'environ 1500-1561 ou 1562.

ÉCOLE DE FRANCONIE. — Maître Berthold de Nuremberg, commencement du XVe siècle.

Wolgemut, Nuremberg 1434-1519.

Albrecht Dürer, 1471-1528.

Hans von Kulmbach, × 1522.

Georg Pencz, × 1550.

Barthel Beham, 1502-1540.

Hans Sebald, 1500-1550.

Hans Leonard Schäufelein, environ 1480-1539 ou 1540.

Mathias Grünewald, travaille du commencement du XVIe siècle à 1530.

Albrecht Altdorfer, d'avant 1480-1538.

Hans Baldung Grien, vers 1480-1545.

ÉCOLE DE SAXE. — Lucas Cranach le vieux, 1472-1553.

Lucas Cranach le jeune, 1515-1586.

ÉCOLES D'AUTRICHE ET DE BAVIÈRE. — Osterndorfer, 1519-1559.

Hans Muelich.

ÉCOLE SUISSE. — Manuel Deutsch, Berne 1484-1530.

Tobias Stimmer, Schaffhouse 1539 - Strasbourg 1582.

Dans cette liste restreinte, débarrassée encore des noms douteux, des maîtres indéterminés qui n'intéressent que l'érudition, et des artistes insignifiants qui se rencontrent dans les musées sans conquérir de titres à l'attention, l'on voit que cependant abondent les grands noms, les esprits et les talents les plus divers, se répartissant sur quelques grands centres de production.

On remarquera également que pas une de ces carrières d'artistes ne dépasse le XVIe siècle. Est-ce à dire que l'Allemagne ne compta plus de peintres? Non, et nous consacrerons quelques mots à ceux qui vinrent après ce temps. Mais Dürer, Holbein et Cranach morts, c'est-à-dire les écoles de Souabe, de Franconie et de Saxe ayant perdu leurs plus hautes gloires, dorénavant la division en écoles nous importe peu, et tout l'ensemble de la production de deux siècles et demi, au regard des autres écoles d'Europe, et des deux grands siècles de l'Allemagne elle-même, n'aura plus qu'un infime intérêt.

CHAPITRE IV

Martin Schongauer et son œuvre. — Zeitblom. — Schülein. — Martin Schaffner. — Le maître de Dürer, Michel Wolgemut. — Matthæus Grünewald.

Deux peintres méritoires, dont malheureusement l'on ne conserve que très peu d'œuvres, inaugurent la belle période de l'école de Souabe, avec le grand Martin Schongauer : l'un est Lucas Moser, qui exécuta en 1431 le retable de l'église de Tiefenbronn, près Pforzheim, une œuvre remarquable d'exécution, riche de couleur, et d'un dessin observé, mais avec de persistantes tendances au style traditionnel. L'autre peintre est Friedrich Herlen, qui consacre ses efforts au contraire à importer le style flamand ; et de celui-ci il y a moins à parler que du précédent.

Le retable de Lucas Moser est divisé en plusieurs compartiments. La composition centrale montre *le Christ entre les cinq vierges sages et les cinq vierges folles ;* sur les volets sont peints des épisodes des légendes de sainte Marthe, de sainte Madeleine et de Lazare. Les types des têtes sont fortement caractérisés, les mains et les pieds remarquablement dessinés ; c'est enfin l'œuvre d'un peintre qui ne put passer inaperçu ni dédaigné de son temps. Que signifie cependant cette inscription qui figure au bas de la peinture? « *Schrei Kunst, Schrei und Klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr.* Crie, mon art, crie et lamente-toi, personne plus de toi ne se soucie. » Est-ce que cette mélancolique plainte fait allusion à des circonstances mêmes de la vie du peintre, et cette négligence de ses contemporains lui est-elle toute personnelle, ou bien au contraire est-ce le style ancien qu'il représente encore en partie qui détourne de lui l'attention au profit de quelque novateur applaudi? C'est une énigme qui ne sera probablement jamais élucidée, et elle ne pourrait d'ailleurs intéresser que quelques sentimentaux épris des choses passées, mais elle est curieuse à noter.

Martin Schongauer aurait fort bien pu être à ce moment l'apporteur de neuf

qui aurait conquis tous les succès et renvoyé dans l'oubli les confrères entachés d'archaïsme, car il est impossible de voir plus brillant et plus intrépide propa-



MARTIN SCHONGAUER. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

gateur de formules nouvelles. Graveur peintre, il est toujours d'une égale habileté et d'un attrait égal. Il est le plus remarquable trait d'union à la fois entre l'art flamand et l'art allemand, entre l'art archaïque et idéal et l'idéalisme réaliste que nous avons défini plus haut.

Est-il très exact de le rattacher absolument à l'école de Souabe? Il voyage en effet beaucoup trop pour qu'on tienne rigoureusement à cette classification : il naît à Augsbourg vers 1450; mais il va étudier à Bruxelles auprès de Rogier Van der Weyden; enfin, lorsqu'il revient en Allemagne, il se fixe à Cologne où il meurt en 1488, mais il voyage et peint également en Alsace; on voit que c'est surtout sa naissance et ses premières années qui le rattachent à la Souabe. Mais peu importe, il a entre les mains un outil de diffusion qui dépasse de beaucoup les limites d'une école déterminée; son burin et sa presse multiplient et répandent son œuvre dont l'originalité exerce son influence sur toutes les



MARTIN SCHONGAUER. — UNE SAINTE.

autres écoles et leurs plus illustres représentants. Dans l'agencement des scènes, dans les attitudes des personnages, dans leur expression, dans la beauté du métier, l'intelligence générale du drame humain, de l'effet artistique, il semble qu'il ait dépassé la portée de l'œuvre de son maître même Rogier Van der Weyden, et en même temps il est le véritable précurseur des grands artistes allemands du siècle suivant. La sorte de priorité que nous venons d'oser lui donner sur un aussi important personnage que Rogier, n'est, il est vrai, démontrée avec éclat que dans son œuvre gravée, car pour ses peintures, toutes remarquables qu'elles soient, elles sont demeurées trop peu nombreuses pour lutter contre celles de son maître.

Dans ces gravures, c'est souvent le ressouvenir et la méthode de Rogier qui

dominent, mais la plupart du temps elles se trouvent mélangées à de délicieux traits de vieux germanismes, à des trouvailles pleines d'esprit et de sentiment; et quant au métier, il est absolument personnel à l'artiste avec son travail serré et



MARTIN SCHONGAUER. — LA VIERGE A L'ENFANT ET L'ANGE DE L'ANNONCIATION.
(Deux panneaux.)

précis, tantôt fort, tantôt d'une extrême délicatesse, toujours d'une sûreté prodigieuse et souvent d'un effet consommé.

La *Mise au tombeau* est une de celles dont la disposition et les types rappellent le plus Rogier; c'est presque une paraphrase, malgré le sentiment pathétique.

L'*Entrée du Christ aux enfers* est au contraire une fort curieuse planche, où le vieil esprit fantastique de la race abonde, avec ses diables qui rappellent ceux des manuscrits ou des cathédrales, ses pécheurs et ses pécheresses agenouillés et son Christ miséricordieux ; la finesse de la taille en est admirable.

Voici encore une remarquable *Adoration des Mages* traitée dans la manière flamande avec des accentuations physionomiques de l'observateur allemand. Une *Fuite en Égypte* est d'un art extrêmement curieux ; l'Orient compris par le XVe siècle avec une fantaisiste mais chaude couleur locale, que le graveur fait sentir, et ce trait exquis, familier, excellent et bien digne du pays des légendes : de petits anges voltigeant et courbant les têtes des palmiers afin que saint Joseph puisse cueillir les fruits pour ses chers voyageurs.

Ne pouvant ici dresser un catalogue de la très nombreuse œuvre gravée de Martin Schoen, ou Hipsch Martin, comme on surnommait Martin Schongauer, il faudra citer du moins encore cette magnifique planche de *Saint Jacques de Compostelle combattant les infidèles*, une mêlée magistrale, dessinée avec une incomparable force, gravée par un des plus grands burinistes de tous les temps, terrible, rappelant à la fois les batailles de Paolo Uccello et de Léonard de Vinci, c'est-à-dire faisant songer à la fougue d'imagination et de drame de celui-ci et même à certaine conception de la forme avec certaines puissantes croupes de chevaux, et du premier un désir opiniâtre de perspective rudimentaire, qui n'est guère qu'à demi couronné de succès. Cette association d'idées est, cela va sans dire, exclusivement suggérée par des analogies de forme et en aucune façon par le moindre lien historique.

Enfin, une dernière planche attirera notre attention : le *Christ tombant sous sa croix*, une des plus belles de toute l'œuvre, par le drame et le métier. Il n'y a point d'exagération à mettre une telle gravure au niveau des plus saisissantes eaux-fortes de Rembrandt; elle en a l'originalité, la couleur, et même le côté inattendu et visionnaire. D'ailleurs, presque à coup sûr nous pourrions penser que Rembrandt a connu ces admirables planches, qu'il en a fait grand cas et qu'il se les est procurées. Ce n'est qu'après avoir eu cette pensée que nous feuilletons le si instructif inventaire du maître hollandais, recueil en vérité de toute l'esthétique moderne; et nous trouvons en effet, cataloguée sous le numéro 237, « une armoire à gravures, *pleine* d'estampes de *Hubse Marteen*, Holbeen, Hans Broesmaer (Burgkmair sans doute)... » Il ne nous en faut pas plus pour songer quelles méditations le vieux Hipsch Martin put suggérer au solitaire colosse d'Amsterdam.

Pour les peintures, elles sont, nous l'avons dit, fort rares, mais celles qui subsistent sont pleines de charme. Une des plus célèbres est la grande *Vierge au rosier*, de Colmar, belle figure grave et douce, avec de belles mains, un enfant souriant qui rappelle un peu ceux de Memling; deux petits anges au-dessus du

buisson de roses qui sert de fond, supportent la couronne céleste. Les Vierges de Martin Schoen, celle qui vient d'être citée, une autre petite à Munich, une autre des deux beaux panneaux de l'*Annonciation* de Colmar, ont cette gravité et cette grâce germano-flamandes qui ne se peuvent décrire ; le peintre en a pieusement dessiné les expressives mains, aussi belles et pures que les têtes. La couleur enfin chez Martin Schoen est brillante et généreuse, encore qu'elle n'atteigne pas la magie privilégiée des grands Flamands, Van Eyck, Memling ou Matsys.

Tels sont, très résumés, les vénérables restes de l'œuvre d'un artiste qui mériterait d'être cité parmi les plus grands.

L'école de Souabe montre encore à cette époque, et en avançant un peu vers le XVIe siècle, de nobles et touchants artistes. Au premier rang est le grave et ingénu Bartholomæus Zeitblom. Infiniment moins imaginatif que Martin Schoen, Zeitblom est plus simple aussi ; il a plus de candeur et moins de nerfs. Il procède par grandes figures, sans ces draperies à plis cassés qui chez Martin précèdent ces mêmes anguleuses tempêtes que l'on croit spéciales à Dürer ; ses harmonies sont aussi plus simples et plus atténuées ; Zeitblom ne craint pas dans sa peinture d'employer largement le gris avec les autres tons, non pas pour les exalter, mais pris lui-même comme une couleur. Son dessin est moins fouillé, plus sommaire, mais cependant très arrêté. Zeitblom est une nature à part : arrivant à une époque où les exagérations de la sincérité vont succéder aux gaucheries de l'ingénuité, il fait assez bon marché de l'observation et il compose plutôt un tableau comme les enlumineurs du siècle précédent, préférant la nuance générale du sentiment à la particularité physionomique ; élève de Martin Schongauer et ayant gravé avec succès sous sa direction, il est encore plus peintre que graveur à l'encontre de son maître, et il n'a avec lui presque aucun point de ressemblance quant à la facture et à la conception.

Moins ingénieux que Martin Schoen, il est aussi moins savant, semble-t-il, mais il a un sentiment vrai, une largeur, qui font compensation. Zeitblom est un homme d'un autre temps. Venu au moment où l'architecture gothique avait fort restreint le domaine du peintre, il se sent à l'étroit dans le cadre du tableau ou dans les limites du retable ; il voit grand, et en d'autres moments, ce sont des murailles et non des panneaux qu'il aurait aimé couvrir.

Ses principales œuvres sont les suivantes : Un *Ecce Homo*, à l'église de Noerdlingen ; au musée de Stuttgard, quelques-unes des plus importantes : *Sainte Marguerite* et *Saint Jean*, tirés de l'église de Kilchberg ; *Saint Georges*, *Saint Valentin*, provenant du cloître d'Urspring ; les volets d'un autel représentant l'*Annonciation*, la *Présentation au temple*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jean*. Au musée de Berlin la *Sainte Face*, provenant du même autel. Un maître-autel important à Blaubeuren. Au musée d'Augsbourg, une de ses œuvres les plus nobles et les plus larges de style : la *Vie de saint Valentin*, en quatre panneaux

représentant chacun des scènes diverses ou les différents moments d'un même épisode. Rien n'est calme, fier et pieux comme la vie de ce bon évêque, ses



ZEITBLOM. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

miracles, les vexations qu'il subit, son emprisonnement, son intrépidité tranquille. A Sigmaringen, figurent huit scènes de la *Vie de la Vierge*, entre autres cette charmante *Nativité* reproduite ici, ou cette autre scène si touchante d'intimité, où les accessoires d'une humble chambre, le lit, le baquet pour le bain, le costume

des femmes, tous ces détails familiers, ont une éloquence si simple, un charme si brave homme. Cette composition existe également en réplique de la main de Zeitblom au-dessus d'un autel de la cathédrale d'Augsbourg. Enfin, je tiendrai à citer particulièrement un magnifique *Christ au tombeau* que l'on ne mentionne pas souvent, et qui est un des trésors du musée Germanique à Nuremberg. Les figures sont demi-nature, format qu'affectionne Zeitblom à cause de ce goût de grandeur que nous avons signalé, et qui le fait se trouver gêné par les petites dimensions des personnages usitées dans la peinture courante de son temps. Autour du Christ mort, ces huit personnages sont groupés et penchés dans des attitudes douloureuses. Un surtout est tout à fait superbe : un homme barbu, en robe jaune à parements rouges. Ici la couleur a plus d'éclat que dans beaucoup d'autres œuvres du peintre, où s'affirment au contraire ses prédilections pour des harmonies argentées. Cela est peint avec un beau soin, une conscience grave et toujours la complète simplicité du sentiment.

Bartholomæus Zeitblom avait épousé la fille de Hans Schülein, un excellent peintre de l'école d'Ulm, de qui il subsiste une œuvre authentique importante, le tableau du maître-autel du village de Tiefenbronn, en Souabe. Voici comment le décrit le critique Harzen, qui étudia spécialement ce qui se rapporte à Zeitblom et à son œuvre. On lit au revers du cadre cette inscription « *Gemacht zu Ulm vô Hans Schuelein Maler MCCCCDLXVIII jahre.* » Les faces extérieures représentent la *Salutation angélique*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages ;* à l'intérieur, d'une conservation meilleure, sont *Pilate se lavant les mains*, le *Crucifiement*, la *Déposition au tombeau*, et la *Résurrection*. Les figures sont presque de grandeur naturelle ; les fonds sont encore dorés. Cette œuvre indique, paraît-il, un bon élève de Rogier Van der Weyden ; les types ne sont pas dépourvus d'expression, la couleur est moins nourrie que celle de Zeitblom. On attribue encore à Schülein le *Jugement dernier* de la cathédrale d'Ulm (1471), qui est une œuvre des plus importantes, tant par la composition que par le caractère de chaque figure.

On suppose que comme Zeitblom, Martin Schaffner fut élève de Schülein ; de toute façon c'est encore un des beaux peintres de l'école de Souabe. Ici, à l'influence flamande transmise par son maître vient se mêler une influence italienne. La manière de Schaffner est large et harmonieuse, et cette pointe d'italianisme qui déjà se remarque chez lui est combattue par le côté de race qui le porte encore à peindre les physionomies en véritable réaliste. Ce mot n'est pas forcément synonyme de peintre de la laideur, on s'en rend compte en voyant la façon dont Schaffner dessine et peint une tête de jeune fille. D'assez nombreux tableaux de lui figurent à la Pinacothèque de Munich. L'*Annonciation* est un des plus jolis, avec sa Vierge dévotement agenouillée dans un palais Renaissance, et au fond, ce charmant et spirituel détail d'un petit ange bleu faisant le lit tout comme

une ménagère expérimentée. La *Présentation au Temple*, l'*Effusion du Saint-Esprit*, la *Mort de la Vierge*, au même musée, sont également des plus remarquables. Le musée de Nuremberg possède une très belle *Adoration des Mages*,



ZEITBLOM. — LA VISITATION DE SAINTE ÉLISABETH.

et l'on trouve encore des œuvres de Schaffner dans la cathédrale d'Ulm, à Stuttgard, à Sigmaringen, etc.

Nous venons de noter chez Schaffner une visible influence italienne. Comme en Flandre et en Hollande, l'Italie se fit impérieusement sentir dans l'art au début du XVIe siècle ; mais en Allemagne comme dans ces pays, il y eut un travail

d'assimilation profonde. En Allemagne même, on peut dire que l'accent national persista plus énergiquement, au moment même où la pénétration fut la plus forte, et l'on ne trouve guère, par exemple, d'artiste aussi fortement dévoyé que Cornelis de Haarlem, ou même que Van Orley dans certaines de ses œuvres. Un des maîtres qui trahissent le plus cette action de l'Italie est le peintre anonyme dit le *Maître de la mort de Marie*, d'après une de ses œuvres les plus caractéristiques, un triptyque du musée de Munich. Ce tableau est émouvant, mais un peu compliqué, et plus flamand, ou même plus italo-flamand qu'allemand pur. Toutefois le caractérisme allemand se retrouve dans certaines têtes des apôtres qui s'empressent autour de la Vierge mourante dans son grand lit rouge à baldaquin rouge, les uns apportant l'eau bénite, les autres allumant l'encensoir, d'autres se mettant en prières et se lamentant. Les deux volets représentent, à gauche, saint Georges et saint Nicaise, et sur les revers saint Christophe, sainte Anne; à droite, sainte Christine et sainte Gudule, et sur le revers saint Sébastien et saint Roch. Les figures du revers sont en grisaille, et celles de l'avers aussi brillamment colorées que le panneau principal ont des fonds de paysages tout à fait remarquables et séduisants.

C'est évidemment à l'école de Matsys que se rattache cette peinture, et l'on suppose que le maître qui travaille à Cologne d'environ 1510 à 1530 et par là se rattache à l'école du bas Rhin, fut élève de Jean Joest de Kalkar, puis du grand peintre d'Anvers. Peut-être également fut-il en relations avec Patenir; du moins les rapports que présentent ses fonds de paysage accidentés avec ceux de Patenir le feraient croire. Enfin l'on croit qu'il a travaillé en Italie, à Gênes surtout. Outre les diverses peintures de lui disséminées un peu partout, à Louvain, à Dresde, à Berlin, à Naples, à Francfort, etc., il faut citer un très important triptyque que possède le Louvre; ce n'est pas la forme traditionnelle du triptyque mais plutôt les trois compartiments superposés d'un retable. Le compartiment supérieur, en forme de tympan semi-circulaire, représente *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. Le compartiment du centre, le plus important, représente la *Descente de la croix*, et est remarquable par la couleur générale et l'expression des personnages, ainsi que la richesse de leur costume. Le paysage est digne d'attention ; enfin, sur le gradin ou le compartiment inférieur est figurée la *Cène*, et l'on a vu des analogies entre les attitudes des personnages et celles des apôtres dans la *Cène* de Léonard. D'où l'on a cru pouvoir supposer que l'artiste l'avait visité à Milan. En tous cas l'œuvre provient de Gênes où elle était autrefois à Sainte-Marie-de-la-Paix.

Ces diverses influences qui se font ainsi sentir dans les centres artistiques les plus importants indiquent un art qui se cherche encore tout en demeurant très accentué et très puissant. Il y a là quelque indécision, celle-là même qui se fit sentir en Flandre et en Hollande, en France même. Mais l'on remarquera qu'en

Allemagne le phénomène d'assimilation s'opéra de façon toute différente. En France nous avons vu que pour longtemps l'art national épousa l'inspiration italienne et ne l'a jamais complètement éliminée. Dans les Pays-Bas il ne se passa pas moins d'un siècle avant que l'assimilation des éléments étrangers fût



ZEITBLOM. — LA NAISSANCE DU CHRIST.

parfaite et que l'art trouvât sa décisive originalité. En Allemagne au contraire, pendant l'assimilation même de l'influence italienne, la peinture garda un accent spécial, et au moment même où cette influence se fit le plus vivement sentir, où elle fut le moins contestable et le moins déguisée, les plus grands maîtres de l'école se présentèrent, et incarnèrent si brillamment, si chevaleresquement

les plus hautes beautés de la pensée et de la race allemande que l'élément d'importation disparaît, devient tout au moins secondaire.

Au moment que nous étudions et avant de passer à ces maîtres qui abrégèrent et supprimèrent même la période de transition, mais dominèrent si impérieusement leur temps, qu'eux partis plus rien ne paraît intéressant, il nous reste à voir quelques artistes fort beaux et fort dignes.

Bernhard Strigel, formé, semble-t-il, à l'école de Zeitblom est un beau peintre de l'école de Souabe; il a travaillé surtout à Memmingen, puis à Augsbourg et enfin à Vienne. C'est non seulement un excellent peintre religieux, comme le prouvent des tableaux de saints au musée de Berlin, mais aussi un portraitiste de premier ordre. A Berlin encore se trouvent des portraits de l'empereur Henri II et d'Élisabeth de Thuringe, de Jean Cuspinien et sa famille; à Nuremberg, au musée Germanique on admire deux portraits superbes de fermeté dans le dessin, d'harmonie dans la couleur, et un bon nombre de peintures religieuses parmi lesquelles une *Sainte Famille*, partie d'un magnifique retable. Au musée de Munich surtout, des tableaux de sainteté et des portraits superbes, entre autres cette candide et gracieuse *Famille du Patrice Conrad Rehlingen*. Bernhard Strigel serait digne d'une étude très détaillée, si les documents n'étaient pas trop rares et les œuvres trop dispersées.

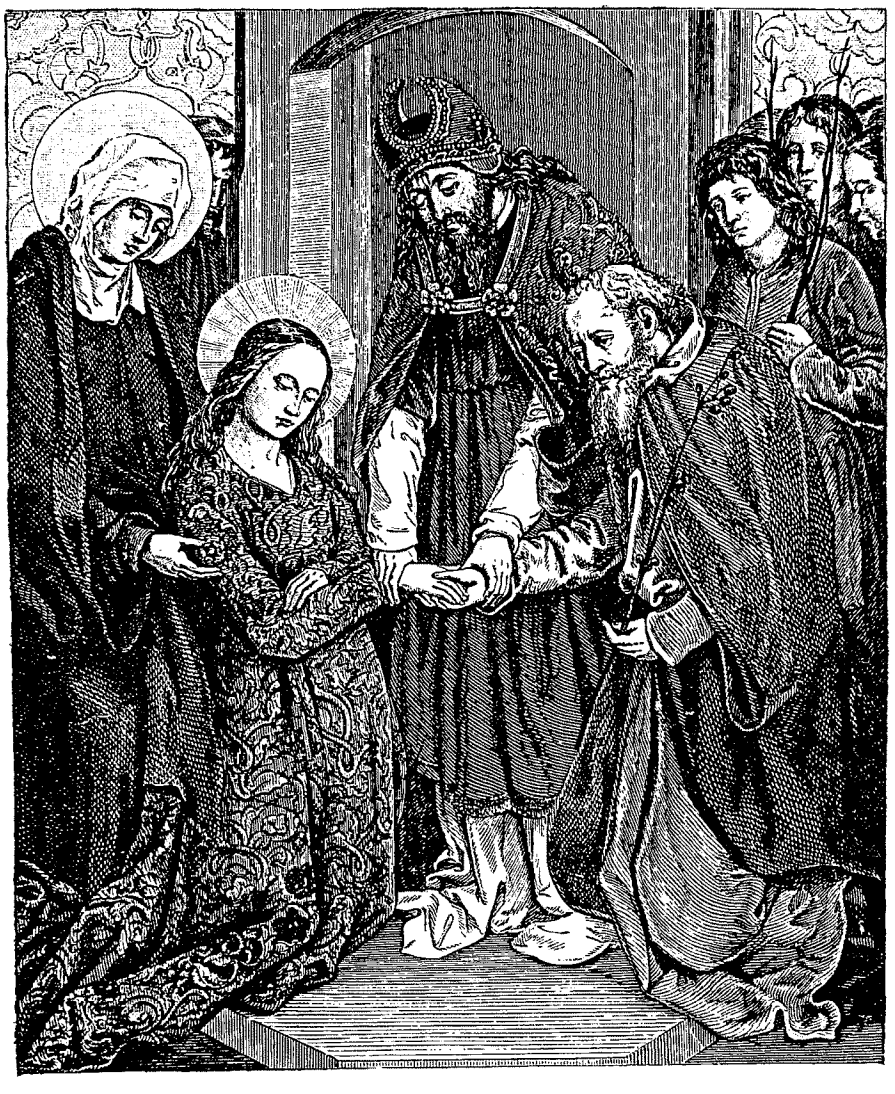
Il faudrait aussi bien connaître Michael Pacher, peintre et sculpteur dont on n'a malheureusement que deux œuvres authentiques, mais des plus belles, le retable de Saint-Wolfgang et les quatre panneaux de l'autel de Grossmann, près Reichenhall.

Dans le bas Rhin et en Westphalie sont aussi d'intéressants peintres, tels que le *Maître de la vie de Marie* (suite des plus curieuses au musée de Munich); Victor et Henri Dunwege, deux frères et collaborateurs, deux retardataires obstinés, qui dans le premier quart du XVIe siècle, du vivant même de Dürer, peignent dans le style du XVe, l'autel de l'église de Dortmund, plein d'expression quant aux têtes vigoureusement modelées, mais d'une couleur dure, et conservant les antiques fonds d'or; enfin le peintre dit le *Maître de Cappenberg*, d'après la *Crucifixion* de l'église de Cappenberg en Westphalie, et qui travaille sous l'influence des frères Dunwege (Diptyque au musée de Berlin).

Deux hommes nous retiendront un peu plus longuement, bien que nous ayons maintenant assez impatience d'arriver au maître à qui aboutit tout ce lent travail si fécond en œuvres, si fertile en beaux tempéraments. Nous voulons parler du propre maître de Dürer, Michael Wolgemut, et d'un des peintres les plus étranges, les plus variés et les plus passionnants du début du XVIe siècle, Mathias Grünewald.

Le maître de Dürer est intéressant à étudier, non seulement pour rechercher dans son œuvre ce qu'il put communiquer à son illustre élève, mais encore en

lui-même, car c'est un beau tempérament de peintre rude et probe. D'aucuns lui reprocheront précisément cette rudesse et regretteront que Dürer ait été élevé à cette école, d'où ce que l'on nomme l'idéal dans la banale acception du mot était banni. Mais c'était justement peut-être cette première éducation qui



HANS SCHULEIN. — JOACHIM ET SAINTE ANNE A LA PORTE D'OR.

dut empêcher Dürer de se méprendre et qui le maintint dans la recherche du caractère vrai, dans le sentiment même de la race, au lieu qu'un autre maître, italianisant, aurait pu, par lui, faire dévoyer complètement l'école allemande. Il est vrai qu'un génie comme le sien a ses prédestinations et que Dürer, avec une autre éducation, eût toujours été Dürer; aussi ces sortes de discussions ont-elles un caractère assez oiseux; mais il n'y a pas lieu, et c'est là tout ce que nous voulions dire, de déplorer que le grand artiste de Nuremberg ait eu

pour maître un homme d'esprit aussi attentif et aussi précis, de métier aussi accompli, et d'activité aussi ardente.

Quoi qu'il en soit, Wolgemut, né dans la première moitié du XVe siècle, représente bien l'art allemand et en particulier l'école de Franconie dans son intégrité. École qui se préoccupe moins de charmer que l'école de Souabe, et qui



HANS SCHULEIN. — LA MORT DE LA VIERGE.

préfère l'écriture précise, dure même, à la séduction de l'enveloppe, et le brillant même criard de la couleur, à l'harmonie par trop modulée. On ne sera pas surpris d'apprendre que les grands artistes de cette école ont été aptes à la gravure et même à la sculpture; leur peinture l'indiquerait. Wolgemut était sculpteur sur bois en même temps que peintre, et la sculpture entrait pour part égale dans les grands retables qu'il fabriquait avec ses élèves.

mental, mais auraient exprimé l'horreur de la mort par une convention, par un émouvant factice d'accessoires, par un recul d'eux-mêmes devant la réalité, alors qu'Holbein l'accepte tout entière, sans en fuir, sans en rechercher l'horreur. Il se différencie même de Dürer, car Dürer c'est l'Allemagne dans une de ses expressions les plus énergiques et les plus pures, mais Holbein c'est quelque chose de plus général, c'est un esprit et un talent qui échappent à la classification dans un pays déterminé.

Il n'a été que peu influencé par les goûts et les modes de son temps, et l'humanité qu'il a peinte, malgré les traits de race, de costume, ne date point. De même Holbein n'a pas exercé, d'autre part, sur son temps, plus d'influence qu'il n'en a subi, en tant que peintre. Que son éducation se soit parfaite dans l'atelier paternel à Augsbourg, ou qu'il ait profité de l'étude des grands flamands et des grands italiens, il est Holbein, et cela ne peut être que difficilement défini, parce que Holbein cela veut dire un don, des facultés innées. Ces facultés, cela va sans dire, sont entretenues et perfectionnées par un exercice incessant de la main, par un incessant éveil de l'œil et de l'esprit. Il n'a pas l'imagination profonde de Dürer; il est un historien, mais un historien qui pense autant qu'il enregistre, qui observe et accentue sans en avoir l'air, autant qu'il copie. Il sait merveilleusement mettre en ordre, et son métier parfait est subordonné à cet ordre même; la preuve c'est que tel portrait prodigieux de détails, d'accessoires, demeure grand de silhouette et de masse.

De même que son talent échappe à la définition et à la classification, tant il est simple et grand, de même sa vie échappe un peu à la biographie, tant on en connaît les traits principaux, mais tant on en ignore l'essence, le principal. Il ne suffit pas en effet de savoir les voyages et les dates d'œuvres, les difficultés d'argent et de travaux commandés. On aimerait à le voir vivre en quelques écrits, en quelques actions significatives, en des portraits authentiques. Mais cet homme qui a portraituré tant de gens et de toutes sortes, n'a pas laissé de portrait de lui-même, ou du moins le temps n'en a pas laissé avec lequel on puisse causer à coup sûr. Quel fut le caractère de cet homme? Les légendes, qui jadis suffisaient pour constituer l'histoire des peintres, le disaient débauché et buveur; il n'y a même pas besoin de dire que c'est encore plus absurde que ce qu'on a raconté d'analogue sur les peintres hollandais. On admettait aussi qu'à l'encontre de Dürer, il avait fait souffrir sa femme et pour cela, on trouvait dans le portrait qu'il a laissé d'elle, et qui est à Bâle, tout un acte d'accusation : l'on voyait qu'elle avait les yeux rouges, qu'elle venait d'être battue et qu'elle était affamée. A son propos on lui aurait attribué la même réponse que le Sganarelle de Molière : « J'ai deux enfants sur les bras. — Mets-les par terre! » A la vérité, elle n'est point belle, cette femme, mais elle n'est point non plus toute jeune, et la maternité suffit pour avoir laissé sur son visage ces

Cela paraît avoir été un hardi et fort tempérament d'artiste. Dürer a laissé de



MARTIN SCHAFFNER. — DIPTYQUE DE LA CATHÉDRALE D'ULM.

lui dans un âge avancé un portrait captivant qui est une des plus belles choses

du musée de Munich, et ce n'est pas peu dire. Sa figure décharnée, parcheminée, trahit la volonté, le labeur acharné ; l'œil encore clair et vif est d'un pénétrant observateur; en même temps une dignité règne dans cette énergie implacable, et l'on sent un de ces hommes qui auraient puissamment marqué leur trace si leur destinée les avait poussés dans une autre voie que celle de l'art. En contemplant le portrait de Wolgemut par Dürer, on frémit en pensant à ce que pourrait être un pareil homme réformateur, ou chef d'armée. Il est saisissant, dans sa vieillesse rude et desséchée, avec son petit bonnet de soie noire et son costume noir. La peinture de Dürer est un chef-d'œuvre; mais le modèle y prêtait.

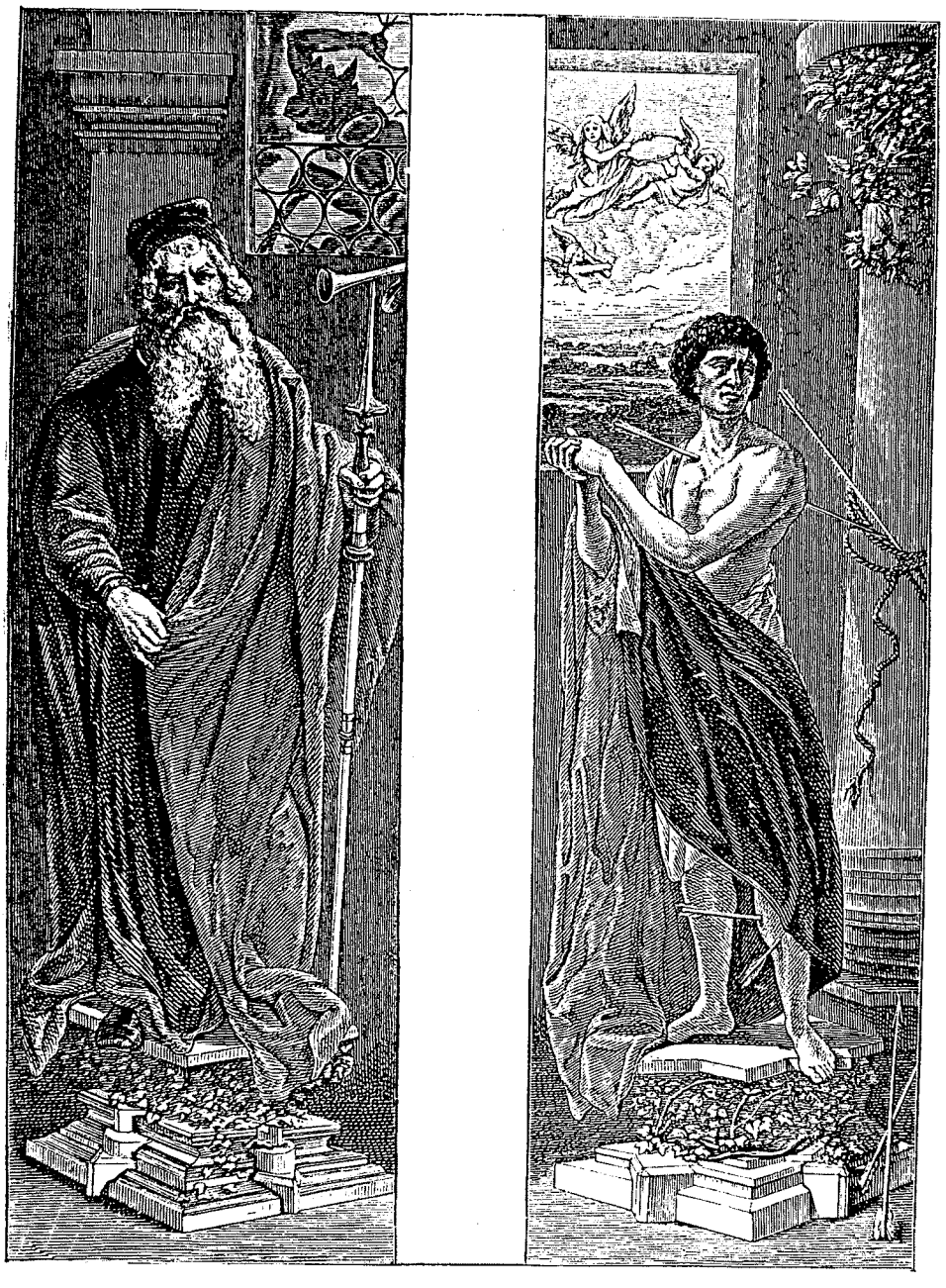
Wolgemut est un maître profondément germanique, et s'il eut quelque éducation ou préoccupation flamande, cela ne se voit guère ou ne domine pas dans son œuvre. Il tient avant tout au caractère exactement buriné des physionomies et à la richesse de la couleur; ces deux soins dominants laissent parfois les attitudes un peu gauches et les compositions un peu surchargées de personnages et de détails, à la façon des retables sculptés où les foules s'entassent, où il n'y a jamais trop de choses pour satisfaire la curiosité, exciter la piété émerveillée des bonnes gens. Par là Wolgemut se rattache encore à l'art du moyen âge beaucoup plus qu'à celui de la Renaissance. Mais si l'on examine avec quelle fermeté, avec quelle conscience chaque morceau est gravé, l'honnête métier et la belle matière qui rendent ces choses durablement éclatantes, on n'est plus surpris qu'à pareille école Albrecht Dürer soit devenu un parfait ouvrier.

Les œuvres de Wolgemut ont été conservées assez nombreuses. Les plus importantes sont l'autel de Notre-Dame de Zwickau, représentant la *Vie et la Passion du Christ*, les tableaux de l'église de Schwabach et de Heilbronn près Nuremberg et les grandes figures de saints, grandeur nature, peintes jadis pour l'autel de Saint-Maurice, dans l'église des Augustins, à Nuremberg. Ces figures sont remarquables de tenue et d'une exécution raffinée, et l'on voit que dans les figures de saintes, telles celles de sainte Catherine, de sainte Marguerite, etc., que ce rude et ce vigoureux savait à l'occasion être un tendre et avait un sentiment excellent de la grâce digne et sans fadeur.

Ce magnifique retable a été transporté au musée Germanique de Nuremberg ; le sujet principal est la vie de saint Vitus, et les saints dont nous avons parlé sont les revers des panneaux; ils se détachent sur un fond bleu. Deux scènes du retable sont exquises : l'une montre saint Luc faisant le portrait de la Sainte Vierge, dans une belle cuisine, comme une bonne ménagère ; l'autre représente saint Vitus dans la fosse aux lions; ces féroces animaux ont bien un peu l'anatomie et l'aspect de gros caniches, couchés à côté de terrifiants os rongés, mais le saint est admirable, dans sa robe rouge, assis, les mains levées vers le ciel.

Le musée de Nuremberg possède encore d'autres beaux tableaux de Wolge-

mut : un *Christ au jardin des Oliviers*, une *Crucifixion* avec de très nombreuses figures, et divers portraits, parmi lesquels celui du chanoine Schönborn. Au musée de Munich se trouvent aussi quelques importants tableaux du maître,



MATTHÆUS GRUNEWALD.

SAINT ANTOINE L'HERMITE. SAINT SÉBASTIEN.

entre autres une *Résurrection*, un très beau *Christ en croix* avec des personnages, et *Les douze apôtres allant prêcher l'Évangile à travers le monde*.

Si Wolgemut incarne l'école de Franconie dans sa fruste et riche sincérité, on ne saurait dire ce que représente Matthæus Grünewald sinon Grünewald lui-

même, une des plus étranges et des plus fougueuses natures de ces temps complexes. Il vécut dans le même temps que Dürer et Holbein, et il ne ressemble ni à l'un ni à l'autre ; il a des exaltations et des exaspérations, il se jette dans le réel et dans le cruel avec une sorte de rage, qui fait de lui un réaliste, et un mystique pourtant, autrement redoutable et effrayant que l'attentif et sérieux Albrecht Dürer.

On sait peu de chose de sa vie, et tout ce que peut en dire de précis M. O. Eisenmann, le savant directeur du musée de Cassel, dans la judicieuse notice qu'il lui a consacrée, c'est qu'il naquit à Aschaffenbourg et qu'il travailla surtout auprès et au service du cardinal Albrecht à Mayence. On ne croit pas qu'il ait été en rapport avec le mouvement de la Réforme, et ses œuvres au contraire sont toutes inspirées par le catholicisme, mais ressenti de la façon la plus âpre, la plus désespérée pour ainsi dire, et en réalité la plus conforme aux origines de misère et de douleur. Ses principales œuvres conservées sont le tableau du maître-autel d'Isenheim, au musée de Colmar, ainsi que divers autres tableaux ; le polyptyque de *Saint Maurice*, provenant de Halle et maintenant à la Pinacothèque de Munich ; une *Résurrection* au musée de Bâle ; enfin un *Christ en croix* de la collection Habich, à Cassel, récemment acquis par le musée de Carlsruhe.

C'est de cette dernière peinture que M. J. K. Huysmans a tracé une troublante description qui nous fait pénétrer jusqu'au fond de cet âme d'artiste si agitée et si moderne par son tourment même et l'expression de ce tourment.

« Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée claquait ; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches ; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs ; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes.

« Le supplice avait été épouvantable, l'agonie avait terrifié l'allégresse des bourreaux en fuite.

« Maintenant, dans le ciel d'un bleu de nuit, la croix paraissait se tasser, très basse, presque au ras du sol, veillé par deux figures qui se tenaient de chaque côté du Christ : l'une, la Vierge, coiffée d'une capuce d'un rose de sang séreux, tombant en des ondes pressées sur une robe d'azur à longs plis, la Vierge rigide et pâle, bouffie de larmes qui, les yeux fixes, sanglote, en s'enfonçant les ongles dans les doigts des mains ; l'autre, saint Jean, une sorte de vagabond, de rustre basané de la Souabe, à la haute stature, à la barbe frisottée en de petits copeaux, vêtu d'étoffes à larges pans comme taillées dans de l'écorce d'arbre, d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches, tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs. Épuisé de pleurs, mais plus résistant que Marie brisée et rejetée quand même

debout, il joint les mains dans un élan, s'exhausse vers ce cadavre qu'il contemple



MATTHÆUS GRUNEWALD. — LA NATIVITÉ.

de ses yeux rouges et fumeux et il suffoque et il crie, en silence, dans le tumulte de sa gorge sourde...

« ... Certes, jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils ; jamais peintre n'avait brossé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes... »

Mais « ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïs. Il n'y avait plus de brigands, plus de pauvresse, plus de rustre, mais des êtres supraterrestres auprès d'un Dieu.

« Grünewald était le plus forcené des idéalistes. »

Après cette saisissante page que malheureusement nous abrégeons, nos descriptions paraîtraient insuffisantes. Pourtant il faudrait noter la magnificence de fête du *Saint Maurice et Saint Érasme* au musée de Munich ; le *Crucifiement* du musée de Colmar, avec son saint Jean soutenant Marie pâmée, blanche, éperdue, son Christ ensanglanté, terrible, sa Madeleine criant et se disloquant les doigts au pied de la croix, son saint Jean barbu montrant le supplicié d'un geste si dramatique, son paysage désolé et glacial ; il faudrait au contraire l'opposer, à une *Annonciation* et sa ravissante Vierge agenouillée environnée d'un tourbillon d'anges musiciens, un Grünewald plein d'une tendre allégresse. Mais c'est assez pour avoir donné envie d'aimer et d'étudier ce maître exceptionnel.

CHAPITRE V

Nuremberg. — Albrecht Dürer, son œuvre et son caractère. — Son maître Wolgemut. — Ses voyages. — Le peintre. — L'artiste. — Le graveur. — Le dessinateur. — Son rôle et sa place dans l'école allemande.

Nuremberg est redevenue une ville active, commerçante et prospère. Parmi ses diverses spécialités, Albrecht Dürer lui rapporte de grosses sommes. Des milliers de voyageurs, chaque année, viennent pour lui, pour voir de ses œuvres, et surtout le milieu même où il pensa et peina. On visite sa maison, qui est devenue un petit musée, on le retrouve au vaste et magnifique Musée Germanique, et une promenade à travers la ville, autour de la ville, dans les environs, permet sans grand effort d'imagination, tant tout cela est bien conservé, et bien entretenu, de retrouver sa pensée même, ses modèles, des tableaux tout faits... mais que personne ne peut plus refaire.

Avec une rare intelligence, artistique non moins que commerciale, les Nurembergeois ont gardé et maintiennent le caractère et la couleur de leur ville telle qu'elle fut au temps de considérable prospérité où leurs ancêtres laissèrent végéter assez péniblement une des plus étonnantes intelligences graphiques de tous les temps, et un des plus parfaits ouvriers. Aussitôt abandonnées les banalités inévitables d'une gare, d'un square, d'un bureau de poste, sagement placés au dehors de la ville même, et cela ne demande que peu de minutes à passer, l'on franchit la massive et imposante porte de la Vierge, la *Frauenthor*, et l'on se trouve sans transition dans un décor.

Ce décor à la vérité, l'extérieur de la ville, avec ses murailles et ses tours, l'annonçait dès le débarquement, mais on ne l'aurait pas cru si complet. Toutes les maisons sont anciennes ou pastichées, et le plus souvent, il n'est pas aisé de distinguer à première vue les pastichées des anciennes, tant celles-ci sont bien préservées, tant celles-là sont fidèlement copiées. Ce sont maisons à pignons découpés bizarrement, à poutres apparentes, à curieuses consoles, à fenêtres en culs-de-bouteilles ou en petits plombs, à enseignes fantaisistes et dans le vieux

style, fers forgés découpés, emblèmes commerciaux, bras étendus, bottes ou gants, figurines naïves. Ces demeures sont toutes faites pour être peintes ou sont sorties de tableaux anciens, on ne sait pas au juste, mais on incline pour la seconde supposition, puisqu'elles ont été si bien peintes jadis, dans les petits fonds de paysages, et que maintenant, les peintres ont d'autres visées et ne s'intéressent plus à ces modèles. Elles sont elles-mêmes bariolées plaisamment. Les commerçants ou bourgeois riches ont le luxe de décorations historiées; les plus humbles habitants se contentent des tons unis et du simple pittoresque des lignes, de la structure.

Les rues conduisent tout naturellement le voyageur aux points les plus curieux, aux places les plus ravissantes, les plus prévues, et pourtant toujours les plus inattendues, par exemple à cette belle église de Saint-Laurent, avec sa fontaine de bronze, mythologique, païenne, morale, allégorique, des Vertus, où l'eau jaillit des seins de bronze des femmes; ou bien encore, à la place de Notre-Dame où se dresse la *Frauen Kirche*, avec son entourage de vieilles maisons, ses bibelots amusants, comme la fontaine du bonhomme aux oies, l'animation archaïque de son marché, car le *marché* dans toute ville, par son caractère de simplicité et de vie vraie, est ce qui reporte le plus aisément l'imagination aux temps disparus; ou bien enfin la place et l'église de Saint-Sébald, extérieurement et intérieurement un véritable musée de la sculpture de la Renaissance allemande.

Tout cela se suit, s'enchaîne ; et en chemin ce sont des surprises et des divertissements de l'œil, des maisons majestueuses ou futiles, un pont qu'on traverse, une rivière tranquille comme un canal et qui a l'air d'être vénitienne au centre de la ville, hollandaise dans le faubourg Est où elle se divise pour contourner une île flanquée d'un îlot. Dans ces faubourgs, ce sont des métiers et des pauvretés, mais les métiers, fer, ou bois, où cuir s'exercent dans des boutiques pittoresques et les pauvretés ont des allures bibliques, à ce point qu'on se demande si ce n'est pas encore là une partie du riche décor, et si ce n'est pas comme le reste, réglé par les municipalités ou par l'intelligence syndiquée des commerçants.

Des émotions nouvelles — car tout ceci est émouvant non moins qu'amusant, — sont réservés à celui qui fait à pied, sans la suppliciante niaiserie d'un guide, le tour de la ville à l'intérieur des remparts. Il s'y trouve des corruptions actuelles et des majestés passées; des maisonnettes équivoques font face aux noirs et sombres murs, aux portes à tours pointues, à superflus mâchicoulis; à un moment l'on passe devant le musée Germanique délicieusement « arrangé »; à un autre, on traverse la Pegnitz et c'est une échappée de verdure sombre qui se mire dans l'eau, des paysans, des ouvriers, qui viennent ou s'en vont lourdement par cette porte près de l'eau, et plus loin encore, dans le voisinage d'un château, d'un burg imposant, c'est, tout contre les remparts, la maison d'Albrecht Dürer

où l'on ne peut entrer sans un profond et douloureux respect. Elle n'est point absolument pauvre d'aspect; c'est une bonne petite maison un peu massive, peinte en rouge sombre, avec un toit noir, des fenêtres à petits plombs. Entre autres pièces, il y a un atelier au rez-de-chaussée, atelier sombre, pas grand,



WOLGEMUT. — LE CHRIST AMENÉ DEVANT PILATE.

et qui prend jour par une assez étroite baie, haut placée; une pièce plus grande et plus éclairée est à un étage supérieur ; on y a installé des gravures, des reproductions de dessins, des livres, des souvenirs divers. Les autres chambres ne sont guère vastes ; et en somme si c'est une demeure enviable pour un petit rentier sans ambition, pour un bon bourgeois pourvu de quelque emploi secon-

daire, c'est un assez médiocre séjour pour un artiste magnifique, à imagination fulgurante, beau et spirituel autant que savant, de cerveau aussi richement meublé que de main habile à créer des objets précieux, pour un maître en un mot qui était accueilli comme un grand seigneur par les artistes des pays où il voyageait, et récoltait de la gloire au dehors, plus que de l'argent, mais qui, dans sa ville, était plus dédaigné que le dernier hobereau, moins considéré par ses proches qu'un marchand de grains ou de toiles.

C'est pourtant là que fut accomplie à peu près toute cette œuvre qui dégage encore un si beau rayonnement, et qui est d'un enseignement si vaste et si complet; c'est là qu'un esprit vraiment élevé, humain, médita et créa. La ville qu'il glorifiait pour l'avenir, avait l'égoïsme des heureux; elle était une des plus puissantes de l'Allemagne et de l'Europe, et elle ne se préoccupait point outre mesure d'un bon ouvrier qui faisait patiemment des portraits et des tableaux de sainteté pour les gens riches qui les lui payaient; les gens qui vont à leurs affaires, à leurs ambitions ou à leurs plaisirs n'avaient pas à intervenir dans la question de savoir si cet ouvrier trop épris de sa besogne et trop mauvais calculateur, dépensait à une œuvre dix fois plus de temps et de force que cette œuvre ne lui faisait rentrer d'écus. Les seigneurs et les bourgeois vivaient leur vie, Dürer vivait la sienne, et ce n'est que beaucoup plus tard que le temps fait les comptes.

Toutes ces choses sont très simples. Albrecht Dürer est un admirable ouvrier; cet ouvrier a traduit par la peinture, la gravure et le dessin, les choses et les êtres qui étaient sous ses yeux, et, comme il s'est trouvé qu'il était en même temps un homme de cœur, et doué de pensée et d'imagination supérieures, les images qu'il a tracées avec beaucoup de savoir et de soin, sont des spectacles de drame ou de grâce, de douceur ou d'effroi surnaturel, ou enfin, des effigies d'êtres si réelles et si nettes, que l'âme y demeure comme dans des choses vivantes, spectacles devant lesquels des millions d'humains, depuis près de quatre siècles, se consolent ou méditent. Il n'y a pas d'autre mécanisme de l'œuvre d'art.

Dürer a pu peindre les aspects seigneuriaux ou rustiques de son temps avec les grandes légendes religieuses pour thème, et nous avons vu qu'une promenade de touriste dans Nuremberg permettait à ceux qui aiment ces mirages d'évoquer, avec des facilités spéciales, l'atmosphère même qu'il respira au XVIe siècle. On peut compléter le tableau, et alors, il n'y manquera plus une touche, en parcourant le pays environnant, ou en examinant les êtres qui vont par les rues. La terre n'a pas sensiblement changé; des montagnes avec des verdures sombres, ou avec des burgs audacieusement perchés, ou des masures, des fermes aussi royalement entourées d'espace et de verdure que des châteaux, les maisons, un peu en chalets, donnant en rustique ce que les demeures de

Nuremberg même donnent en citadin, des lointains curieusement découpés et détaillés, des eaux serpentantes, enfin les paysages mêmes qui servent de fond aux *Nativités* ou aux *Ensevelissements*, et qui apparaissent aussi nets et aussi clairs, car dans la belle saison, l'Allemagne est très lumineuse et très gaie. Quant aux hommes et aux femmes que l'on voit aller et venir, ils ont conservé la race et le type, la stature et l'allure, et à quelques différences de costumes près, c'est merveille que de les rencontrer descendus d'un tableau de Dürer, signé et daté,



WOLGEMUT. — SON PORTRAIT PAR DURER.

avec son authentique monogramme, et de pouvoir comparer dans le détail, de blondes et roses vierges, pensives et robustes, des apôtres magnifiquement découplés, à la chevelure bouclée, aux épaules larges, ou de puissants et bien nourris bourgeois, qui ont toute la santé et la respectabilité nécessaires pour assister en beaux habits bien drapés et fourrés, à la mise du Christ au tombeau, à l'évanouissement des saintes femmes, ou à la vie précaire d'Albrecht Dürer, sans y rien comprendre.

Mais il est temps d'arrêter ces impressions générales, faites toutefois pour bien préparer à goûter l'œuvre et à suivre la carrière du peintre. La carrière se

compose d'un petit nombre de faits, répartis sur beaucoup de travail. N'est-ce pas ce que nous avons vu déjà à propos des plus grands en d'autres pays? Albrecht Dürer naît en 1471, à Nuremberg; son père est un orfèvre et il apprend d'abord le métier; il a même d'excellentes dispositions, lorsqu'il annonce qu'il préfère se consacrer à la peinture. Le père, à qui la vie a été assez dure, qui est chargé de famille, et tient aux choses pratiques, n'est pas enchanté de cette déclaration de vocation ; toutefois, il envoie le jeune Albrecht à l'atelier le plus célèbre et le plus connu, celui de Wolgemut, en 1486. Ainsi Dürer a depuis ses plus jeunes années été initié à l'art et au métier ; avec ce que nous savons du rapport étroit de ces deux mots, avec ce que nous avons dit à l'occasion de Matsys devenant de ferronnier imagier, nous n'aurons point d'étonnement de voir la prodigieuse sûreté de main de notre artiste ; nous ne serons émerveillés que des résultats eux-mêmes, mais nous nous garderons de mal interpréter la manière dont ils furent obtenus. Le métier d'orfèvre, par ce qu'il exige de connaissance de la forme, de talent précis dans l'exécution, fut toujours une excellente préparation à la pratique des arts purement graphiques ou plastiques; nous verrons que quelques-uns des plus beaux maîtres italiens ont eu cette éducation ; elle a été chez nous-mêmes, celle d'un des plus grands sculpteurs, Barye, et il est malheureux pour beaucoup de peintres modernes qu'ils n'aient pas commencé par cet apprentissage. Le mécontentement du père de Dürer venait donc simplement de ce qu'il voyait son fils abandonner une affaire toute faite qu'il espérait lui passer, pour un métier différent et de plus hasardeuse réussite.

Après les trois ans passés chez Wolgemut, Albrecht Dürer complète son éducation par des voyages. Il visite le haut Rhin et Venise, pendant encore trois ou quatre années; cela encore a beaucoup d'importance pour très bien comprendre la formation de ce talent. Les voyages à travers l'Allemagne et l'Alsace l'initient à l'art de sa race, lui font voir les œuvres des grands maîtres allemands, dont l'admiration était certainement conservée chez Wolgemut; puis l'Italie, après cette première éducation, ne peut pas le gâter, mais seulement l'enrichir; il reviendra avec des notions nouvelles sur la couleur, sur la forme même, et il s'efforcera de les appliquer tout en demeurant foncièrement Germain de première mise.

A son retour, en 1490, un autre événement se produit qui n'a pas moins d'influence, mais au point de vue purement privé, sur sa carrière ; son père lui fait épouser Agnès Frey, une femme belle plus qu'intelligente, et qui paraît avoir contribué à le maintenir dans cette vie mesquine dont il ne sortit guère. Les biographes ont discuté, pièces en mains, sur le véritable caractère de la femme de Dürer ; les uns ont adopté la version ancienne qui la montre acariâtre, tyrannique et avaricieuse ; les autres ont pensé prouver qu'elle avait été en

grande partie calomniée, et qu'en somme « elle n'avait point été si méchante que cela ». Il reste toutefois le témoignage très nettement accusateur de Pirkheimer, qui fut l'ami intime de Dürer, et il demeure toujours démontré à tout le moins



ALBRECHT DURER. — JÉSUS-CHRIST PRENANT CONGÉ DE SA MÈRE.

que si Dürer ne trouva pas positivement l'enfer chez lui, il n'y trouva pas non plus un bonheur exemplaire. Mais ce serait trop insister sur ces affaires de ménage, quoi qu'on puisse imaginer Dürer libre, et obtenant, grâce à ses personnelles séductions, de grands travaux auprès des souverains, au lieu de quelques portraits et quelques suites d'estampes.

Dürer, en effet, n'a pas été favorisé non plus de ce côté, et d'ailleurs les grands artistes allemands de la Renaissance ne trouvèrent guère un appui fastueux comparable à ceux que les artistes italiens obtinrent de leurs princes ou de leurs papes. L'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, fut à peu près le seul prince allemand qui commanda quelques tableaux au maître de Nuremberg; l'empereur Maximilien Ier ne lui fit guère, semble-t-il, peindre que son portrait, et exécuter les dessins pour une suite de gravures sur bois, Charles-Quint lui fit continuer une assez modique pension; enfin Dürer a écrit lui-même que dans l'espace de trente ans, sa ville ne lui a pas commandé en tout pour plus de cinq cents florins de travaux.

« Quoique j'aie rudement travaillé de mes mains, a-t-il écrit, je n'ai pas eu la chance de gagner beaucoup. »

Dans son âge mûr et déjà quasi universellement connu, toute sa fortune consiste en « un mobilier assez bon, une bonne garde-robe, un atelier bien monté, une garniture de lit, des coffres et des bahuts, et pour une centaine de florins du Rhin de bonnes couleurs ». C'est en somme une médiocre fortune; des discussions d'intérêt, où la plupart du temps il se trouve mal payé, ou même exploité et lésé, encombrent sa correspondance; les couleurs coûtent cher de son temps et il ne les ménage pas pour faire de la belle peinture à son gré; enfin, lorsqu'il meurt, il ne laisse que six mille florins; encore est-ce parce que la vente de ses estampes lui a rapporté un peu plus que de coutume dans les dernières années. Ce n'est jamais la misère noire, mais c'est la gêne perpétuelle, de même que sa maison n'est point une bicoque, mais n'est point non plus l'habitation d'un homme heureux et opulent.

A part les dates de ses principales œuvres, la biographie de Dürer ne nous fournira plus que deux faits d'une certaine importance; ce sont deux voyages. L'un fut entrepris en 1506; Dürer partit pour Venise, où il séjourna environ un an; il visita alors également Bologne, Padoue, Mantoue; cette dernière ville spécialement pour rendre visite au grand Mantegna, qui avait manifesté le désir de le connaître et que lui-même admirait extrêmement; mais, lorsqu'il arriva, le Mantegna venait de mourir. A Venise, la bienveillance de Gentile Bellini lui fut précieuse, et le vieux maître semble avoir noblement protégé et défendu ce jeune « Tedesco » que les autres artistes, jaloux, ne ménageaient point et critiquaient sournoisement. « J'ai beaucoup d'amis parmi les Welches, écrit Dürer, qui m'ont averti de ne pas manger ni boire avec leurs peintres parmi lesquels j'ai beaucoup d'ennemis. Ils contrefont mes ouvrages dans les églises et partout où ils peuvent les avoir; après ils les dénigrent et disent que ce n'est pas « antique » et que cela ne vaut rien. Mais Giam Bellini m'a loué en présence de beaucoup de gentilshommes. Il est venu lui-même chez moi; il m'a prié de lui faire quelque chose, et il veut bien me le payer. Tout le monde me dit que c'est

un homme pieux, de sorte que je suis plein d'affection pour lui. Il est très vieux, et c'est encore lui le meilleur dans la peinture. »

Ce sont là quelques-unes des rares et vraies consolations qui purent le payer de ses peines. Son autre voyage lui valut encore de ces flatteurs témoignages ; ce fut en Flandre, pendant les années 1520 et 1521. Il avait entrepris cette



ALBRECHT DURER. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

expédition pour tâcher de vendre des estampes, et il ne recueillit en aucune façon le profit qu'il avait espéré, mais les artistes de Gand, d'Anvers et de Bruxelles l'accueillirent avec beaucoup d'enthousiasme et le fêtèrent le plus magnifiquement qu'ils purent.

Dürer fit également un voyage en Suisse, et peut-être connut-il Holbein à ce moment. Il y a en faveur de cette idée quelques présomptions tirées de

notes de voyage et d'illustrations d'Érasme analogues à celles que fit Holbein, mais ce n'est pas démontré.

Dürer mourut en 1528, après une maladie de consomption. L'on voit par le résumé de cette vie peu brillante et de ces efforts médiocrement récompensés, sinon par le plaisir que le travailleur peut trouver dans son travail même, que Dürer a été le type le plus parfait peut-être, du patient ouvrier qui laisse une œuvre précieuse. Il s'en doute, il le sait, il y met toute sa pensée, mais il n'en recueille pas les fruits. Cette œuvre n'est pas belle seulement par la qualité de la matière et l'accompli du travail; elle l'est aussi parce que l'artiste était un homme rare, qui avait une faculté de voir avec pénétration, et de penser avec profondeur dans la langue même de son métier, de penser avec des lignes et des couleurs.

Ce regard qui perçoit et mesure et pèse si bien les objets, nous a été conservé par Dürer lui-même, nous sommes à même de l'étudier, de l'interroger tout le temps que nous voulons, et ce n'est pas un des moins troublants et des moins hauts exemples de la sorte de survie que crée l'art. Nous sommes en contact direct avec ce regard, nos yeux le touchent et s'en pénètrent, dans deux portraits que le peintre a faits de lui. L'un, celui du musée de Florence, est séduisant au possible, paré qu'il est des grâces fières d'une jeunesse ennoblie de labeur ; il montre Dürer en équipage assez élégant, costume recherché et mine assez heureuse; il est daté de 1498 ; la tête est fine et élégamment portée : Dürer était beau, et il était fier de sa beauté. Mais le second portrait que possède la Pinacothèque de Munich, est bien plus précieux et nous met en bien plus réelle communication avec la pensée même de l'homme, grâce à la surprenante sincérité du peintre. On dirait que ces deux années (le portrait est daté de 1500) ont apporté une maturité à ce jeune et grave visage. Le spectateur est placé face à face avec le maître sans aucun artifice ; il n'y a pas de fantasmagorie et tout est écrit, jusqu'au plus menu détail, en pleine lumière. Les longues boucles blondes retombent sur ses épaules, de chaque côté du visage qu'elles encadrent d'or onduleux. Le front, les joues, sont énergiquement modelés, quoique par insaisissables transitions, car l'œuvre est un prodige de patience et de fini, sans pour cela rien perdre en style et en force, comme cela se voit presque toujours dans les œuvres trop minutieuses ; mais ici la peinture atteint le précieux d'une pièce d'orfèvrerie, ou d'une sculpture en métal rare, où le plus subtil détail, la plus délicate facette vient contribuer à la beauté d'un ensemble que l'artiste n'a jamais perdu de vue. Une main est appuyée sur la poitrine, main nerveuse et robuste, main parlante, apte aux besognes qui demandent précision, dextérité et décision. Il y a une netteté et une pureté parfaites dans la bouche saine, aux lèvres fermement appuyées l'une sur l'autre, et qui disent, comme tout le reste, la volonté, l'esprit et la bonté. Mais ce sont les yeux qui revivent encore avec le

plus d'éclat et de mystère clair. Ils sont directs, limpides ; le regard que portent



ALBRECHT DURER. — LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE.

en avant ces prunelles transparentes dit une conscience admirable et une prise

sûre de possession des choses. Jamais de pareils yeux ne se sont détournés dans une arrière-pensée et n'ont fui la pleine lumière; jamais pour mentir, ils n'ont cherché un refuge sous un clignotement de paupières, ou battu en oblique retraite. Ils disent la vérité et l'honnêteté profonde, et ils apportent au cerveau qui habite ce large et solide front leur propre lumière et l'exacte notion qu'ils ont conquise des choses et de l'esprit qui les anime.

L'homme qui s'est ainsi dépeint, sans fatuité et sans flatterie, mais qui a ainsi décrit son visage avec le même soin qu'un joyau, était tout ce que dit cette effigie; il était bon et confiant sans cependant être dupe, mais sa dignité et sa fierté l'empêchaient de porter contre les dénis de justice ou les refus d'honneurs dus, des revendications qui lui auraient pris du temps utile à sa besogne. Il était d'esprit sérieux, grave même, et d'une pureté qui l'induisait parfois en rudesse; mais dans les relations habituelles, il était doux et modeste, savait badiner avec un vif agrément; c'était plaisir de l'entendre parler, car il avait eu toujours grand soin de se meubler de savoir, et les choses qu'il disait étaient aussi sensées qu'elles étaient originales. Cet esprit se trouvait de plus, relevé de sensibilité et d'ardeur. Les mystères et les drames religieux, ou les spectacles fantastiques que Dürer a peints ou gravés, il en avait ressenti vivement la tristesse ou l'effroi, et il allait jusqu'à dessiner avec précision et à rehausser de couleurs, un songe qui l'avait frappé. Si sa sensibilité, sous la forme inconsciente, laissait en son esprit d'aussi vives traces, que l'on juge de la netteté avec laquelle elle devait lui communiquer les images, lorsqu'il posait sur les objets réels ce regard droit et lumineux. L'ardeur, d'autre part, de son intelligence, et ce côté généreux qu'il apportait en tout, l'induisit dans les dix dernières années de sa vie à se passionner pour la Réforme, puis, tout à fait vers la fin, à s'en désintéresser lorsqu'elle lui eut donné la déception et qu'il eut été témoin de ses excès même à Nuremberg. Mais cela encore ne saurait nous arrêter, et ne peut être donné qu'à titre d'indication; il est bien préférable pour nous de nous en tenir à l'homme qui voit vrai, et qui réalise avec souplesse et force, et tout cela se trouve raconté par ce portrait, où l'homme d'étude et de méditation ne pourra jamais se lasser d'étudier ces yeux franchement ouverts et cette longue main d'ouvrier raffiné.

Car cette main a une très grande importance, Dürer étant aussi habile ouvrier qu'un esprit clairvoyant et une imagination créatrice. Le long entraînement auquel elle a été soumise depuis les années d'enfance dans la boutique de l'orfèvre, les exercices constants que lui a joyeusement imposés l'artiste lui ont à la fin donné la faculté de tout exprimer, par les moyens les plus compliqués ou les plus simples, à son choix, par les plus rapides ou par les plus patients. Elle peut d'un trait, d'un accent infiniment délié et jeté à coup sûr, indiquer le caractère dominant d'un visage, et en quelques traits de ce genre, la

construction complète de ce visage à jamais fixé vivant; ou bien avec une merveilleuse propreté suivre les mille détails du plus surchargé des paysages,



ALBRECHT DURER. — LE GRAND CHEVAL.

des architectures les plus déconcertantes, les scènes bien ordonnées malgré le nombre, les attitudes et les expressions des personnages. Il lui est loisible de graver le cuivre avec une finesse plus grande encore que celle du prestigieux

Martin Schongauer, ou aussi de graver plus largement, et plus naïvement le bois (car Dürer était apte à graver lui-même sur bois les dessins que le plus souvent selon l'usage taillèrent des artisans spéciaux) ; puis, de là, exécuter de beaux et parfaits dessins à l'encre noire ou à l'encre de couleur, ou à la pointe d'or sur papier couché de rouge ou de vert avec des rehauts de blanc, ou gouacher miniaturalement un parchemin avec une délicieuse finesse, ou ciseler une poignée d'épée, comme Dürer le fit pour Maximilien, ce dont on aurait grand tort de plaindre l'artiste et de blâmer le souverain ; ou à sculpter une figure ou un bas-relief en bois ou en pierre tendre ; ou enfin parfaire une belle peinture, comprenant des figures bien établies, bien étudiées, bien pensées, et pour cette opération employer savamment et généreusement, coûte que coûte et rapporte que rapporte les panneaux du plus beau bois, les plus excellents pinceaux, et les couleurs les plus durables, les plus chères, comme cet outremer qui de son temps est encore fort onéreux pour les peintres et sur l'emploi duquel il ne triche pas.

C'est par les dessins et les gravures de Dürer que l'on a le plus de facilité de l'étudier, car les gravures se trouvent au moins en partie dans les bibliothèques des grandes villes, et des dessins il a été fait d'excellentes reproductions fac-similaires, tandis que les peintures sont rares, et il faut voyager, surtout en Allemagne et en Autriche pour les voir et les bien comprendre, les photographies n'en donnant qu'une très incomplète et inexacte idée. Les dessins de Dürer avec ceux d'Holbein et de deux ou trois maîtres italiens, sont parmi les plus précieuses feuilles de papier faisant partie des trésors communs à l'humanité entière. Ils dégagent en effet un maximum d'art sans le secours d'aucune ruse ; et ils causent les plus grandes surprises, sans qu'aucun moyen de surprise ait été employé ; ils doivent tout au mécanisme admirable d'un esprit dirigeant et d'une main agissante, le sujet même finit souvent par n'être pour presque rien dans l'intérêt puissant qu'ils inspirent ; car un arbre, un simple caillou, un museau de veau, avec ses narines noires et humectées de mucus, dessinés par Dürer soit simplement au trait, soit rehaussés d'un peu d'aquarelle deviennent des exercices stupéfiants. A plus forte raison lorsque l'intérêt de la conception s'ajoute à cette exécution magistrale autant qu'elle est simple, lorsque par exemple, il étudie un fragment pour une grande composition, ou qu'il fait un portrait à la pointe, au fusain, ou au crayon noir, ou invente une ornementation, ou enfin fait surgir un paysage.

Les paysages dessinés d'Albrecht sont prodigieux à la fois par l'exactitude de leurs détails et par leur vaste atmosphère ; nous en avons deux au Louvre, qui donnent, quoique simples et infimes notes de calepin, l'idée de ce qu'il peut faire en ce genre. Mais lorsque l'on voit les feuilles plus importantes qu'il a dessinées, par exemple cette admirable *Tréfilerie* du musée de Berlin, ou certaines



ALBRECHT DURER. — LA VIERGE AU SINGE.

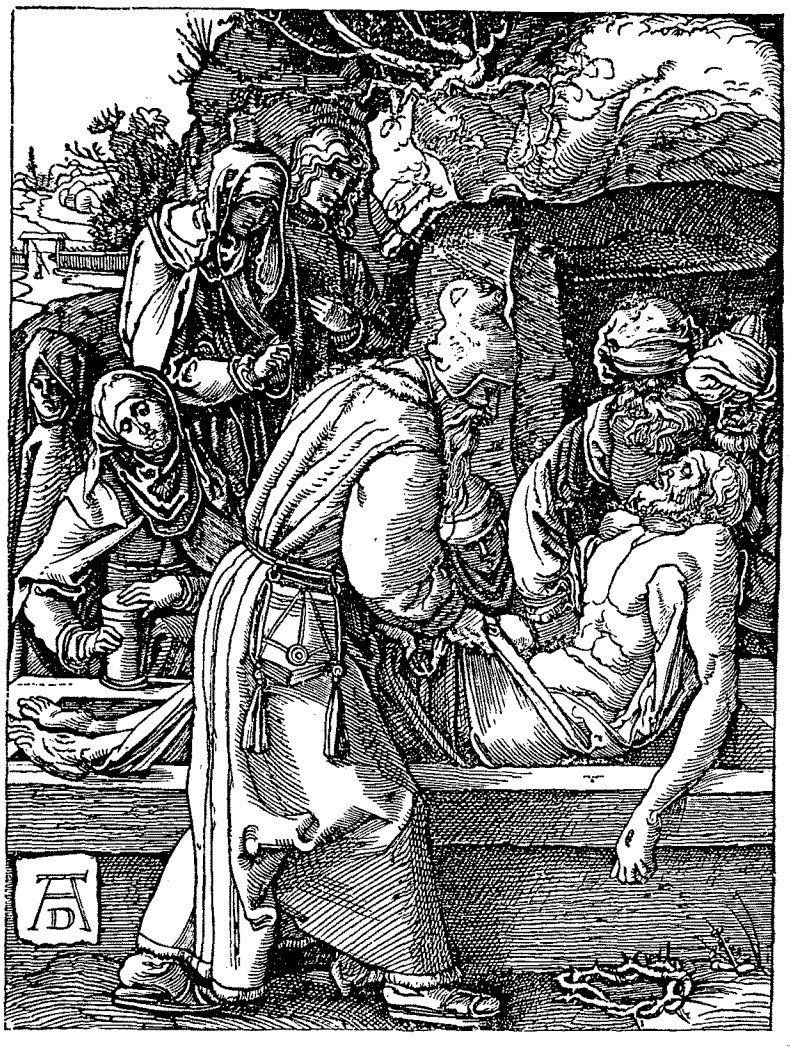
vallées vues de haut, avec leurs forêts, leurs maisonnettes, leurs burgs, on demeure ému et confondu de tant de largeur obtenue par tant de fidélité ; il y a encore au musée de Brême une vue de Trente, des études d'arbres admirables ; au British Museum, dans la collection Malcolm, un lac bleu entouré de sombres pins, qui par la franchise audacieuse, la vivacité des couleurs, fait penser à une incomparable estampe japonaise.

Au même musée encore, il y a des documents dessinés qui ne sont pas moins étonnants : ce sont des études de *Feld's formation*, ou de couches géologiques : quand il a rencontré dans ses voyages quelque profond gouffre, quelque longue déchirure de carrière, montrant superposées des couches de rocs, de terre, de sable, de terre encore recouverte de verdure comme d'une peau, et tout cela tranché comme une chair vive laissant voir à nu les épaisseurs de muscles, l'artiste a vite dessiné et gouaché cela avec un intérêt passionné, notant la moindre anfractuosité, maintenant les divisions principales, reproduisant textuellement les colorations rouges ou jaunes ou ardoisées des stratifications, et cela devient palpitant comme un organe, parlant comme un visage. Que cela donne la mesure de l'avidité que Dürer apportait à savoir, et fasse comprendre comment il pouvait être parvenu par l'attention, à donner à un portrait une vie capable de traverser les siècles.

De ces portraits on ne saurait faire ici le catalogue ; il y a des fusains d'un jet et d'une ampleur extraordinaires ; les plus humbles ou les plus oubliés des modèles y sont attirants comme les plus illustres. Maximilien, empereur, n'y retient pas plus longtemps la pensée que maître Hyeronimus, architecte d'Augsbourg, ou que la mère de Dürer à l'âge de soixante trois ans, admirable portrait de vieille, ridée, repliée sur elle-même, méditative, ou enfin que la bien en chair Agnès Frey, qui fit souffrir l'artiste. Dans des essais de composition, le *Christ* sur papier vert du Louvre, par exemple, le Dürer lettré et philosophe s'affirme ; dans des recherches de proportions et d'anatomie, l'homme acharné à se rendre compte s'exerce pour lui seul ; dans des compositions jetées sur le papier se trouve la préoccupation du rythme, qui ne lui a pas été plus étrangère que celle de la forme et de l'expression ; il faudrait par exemple, citer encore, comme procédant de tout cela un des dessins de Dürer qui est peut-être de tous le plus moderne d'aspect et d'exécution, une représentation à la plume d'un *Bain de femmes*, au musée de Brême, où se pressent à côté de corps élégants et jeunes, les écroulements de chairs et de rides des matrones sexagénaires, études de déformations charnelles, non moins curieuses que les études de déformations géologiques.

Pour les gravures, non seulement nous ne tenterons pas de les cataloguer, mais encore nous ne décrirons même pas les plus célèbres, car d'abord elles sont devenues familières à ceux qui ont la plus superficielle éducation, puis, parce

que l'étude que nous en ferions ici serait ou trop longue, ou forcément trop brève. La *Mélancolie*, le *Cavalier et la Mort*, intrépide et calme au milieu des effrayantes rencontres, les *Sorcières;* les scènes de la *Passion;* celles de la vie de la Vierge; la *Némésis*; l'*Enlèvement d'Amymone;* le *Saint Jérôme dans sa maison*, une bonne maison avec large verrière en culs-de-bouteilles, de bons



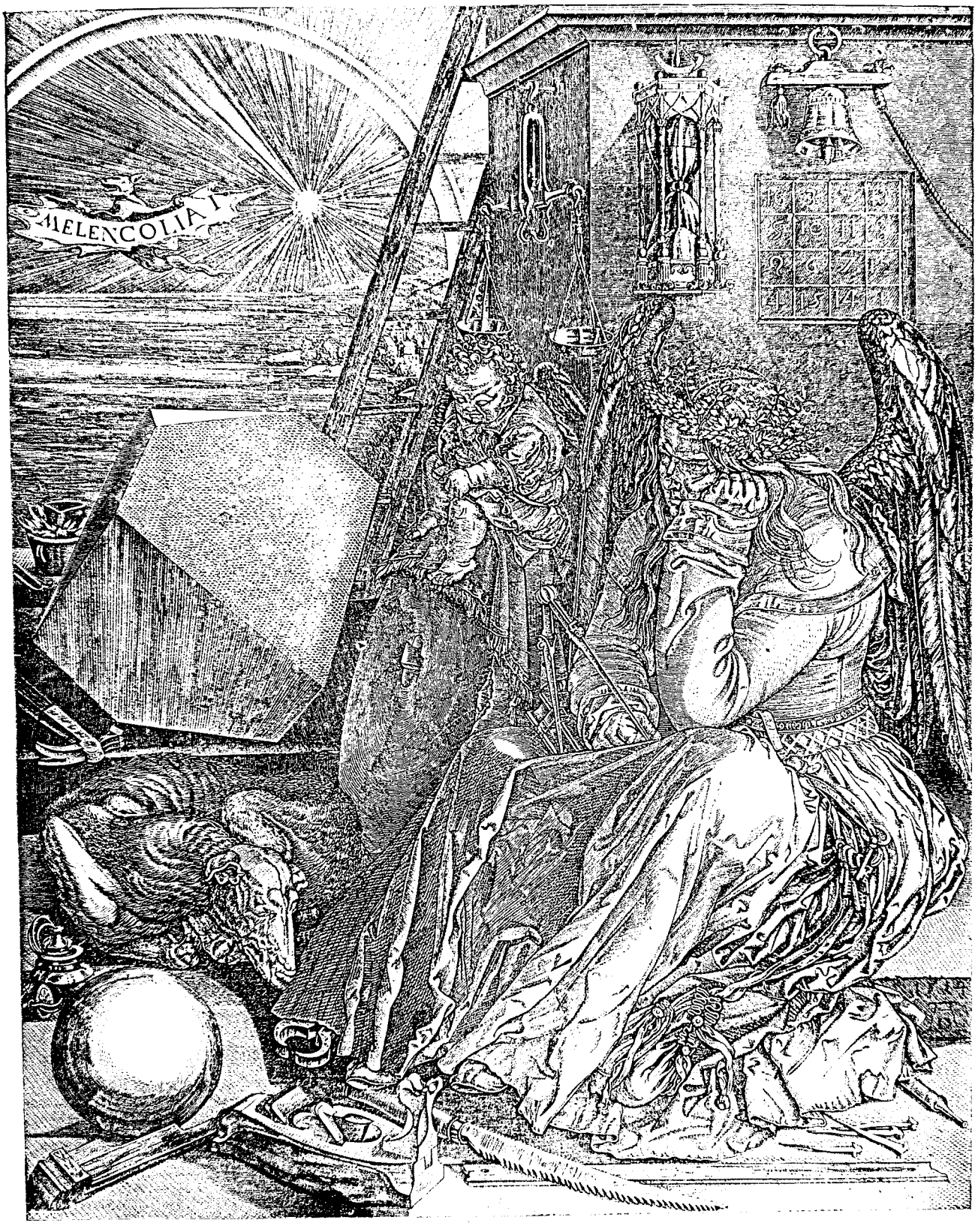
ALBRECHT DURER. — LA MISE AU TOMBEAU.

meubles de bois bien taillés, une tête de mort, des livres, un pupitre, le lion couché familièrement à côté du chien domestique, une belle coloquinte pendue au plancher, une chambre enfin où Dürer n'aurait pas été mal à l'aise pour faire de la gravure; le *Saint Jérôme agenouillé* dans un paysage abrupt; les grands bois de l'*Apocalypse*, ceux de la suite des *Triomphes de Maximilien*, tout cela est connu ou doit être connu bien vite. Par le sentiment romantique, je veux dire de tristesse, de philosophie, d'imagination, de naturel et de légendaire mêlés,

les gravures de Dürer ont exercé une des plus profondes influences sur la pensée française au milieu de ce siècle. L'on pourrait comparer cette influence à celle de Shakespeare ou de Gœthe, et le *Cavalier et la Mort* ou la *Mélancolie*, ont mis en mouvement des imaginations, des nerfs, déterminé des conduites de vie à l'égal d'*Hamlet* ou de *Faust*. Peut-être maintenant ce côté de l'œuvre nous est-il plus indifférent, et la voyons-nous plus sensément, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour une merveille d'exécution, et de goût original ; c'en est faire un suffisant éloge que de dire la curiosité des types et des ajustements, la merveilleuse finesse des paysages, le prodigieux métier de graveur, qui jamais ne se trompe, et réalise les plus inouïs tours de force avec la plus alerte légèreté ; en un mot le métier finit par nous passionner presque plus que le sentiment. D'autres temps pourront rétablir l'équilibre au profit de l'imagination ; mais ce n'est pas le nôtre qui a ce droit, car malheureusement un tel métier s'est perdu. D'ailleurs ceux qui jugeront qu'il vaut la peine d'entreprendre le voyage pour bien connaître Dürer peintre, et nous sommes de ceux qui pensent ainsi, pourront devant les tableaux de Munich, de Dresde, de Berlin, de Vienne ou de Nuremberg, goûter pleinement le magnifique équilibre du sentiment et du métier.

Ici tout est richesse ; mais il faut faire la part des altérations, des dispersions, et aussi des circonstances dans lesquelles Dürer peignit, ou ne peignit pas comme il l'aurait voulu. Il voulait en effet, peindre avec un extrême soin ou ne pas peindre. Aussi ses œuvres peintes sont-elles relativement peu nombreuses, forcé qu'il fut souvent de renoncer momentanément à ces travaux pour les estampes qui le faisaient vivre, et vu le temps que lui demandait un tableau. Encore faut-il se garder d'accepter sans contrôle diverses attributions hasardeuses et ambitieuses qui règnent au bas de plus d'un portrait ou de plus d'une Vierge, dans les musées et dans les collections. Pour Dürer, comme pour Rembrandt, et comme pour bien d'autres, il y a tant de garanties devenues officielles et qui sont des diffamations.

Le musée de Munich est un des plus riches et celui même qui contient les plus fières œuvres de Dürer. Nous avons parlé de son portrait révélateur, et de celui du vieux Wolgemut. Ils sont en vérité la clef de Dürer en tant que peintre. Ils disent l'observateur et le penseur et l'ouvrier également admirables. D'autres portraits ne sont pas moins soignés, mais moins émouvants : ceux d'un certain Oswolt Krell, d'un jeune homme, et du célèbre et riche citoyen d'Augsbourg Jacob Fugger. Deux autres portraits ont une allure toute spéciale, et conduisent tout naturellement à l'appréciation du peintre arrangeur de pittoresques costumeries, préface aux grandes pages d'histoire et de pensée. Ce sont les effigies des Patriciens Stéphan et Lucas Baumgartner, tous deux magnifiquement vêtus et harnachés, deux portraits en pied de riche et légendaire allure, où l'on voit les deux gentilshommes en costume rouge et armure, la lance ou l'épieu au poing,



ALBRECHT DURER. — LA MÉLANCOLIE.

et se tenant près de leur cheval. Ces deux fières images, qui suggèrent des idées de force et de noblesse antique, sont les volets d'un tableau de sainteté et l'ensemble de ce triptyque était nommé l'autel Baumgartner, placé jadis en l'église Sainte-Catherine à Nuremberg.

Le panneau central, une Nativité, est un des plus tendres et un des plus typiques tableaux du maître. La Vierge et saint Joseph sont agenouillés dans une sorte de grange en ruines qui n'est point du tout lugubre ; ils se tiennent de chaque côté de l'Enfant tout petit qu'entourent de tout petits anges. Au fond l'on voit monter deux paysans, leur bonnet à la main, et dans le lointain paysage, est retracée l'annonciation aux bergers. La page est riante et candide, d'une jolie couleur, et le type de la Vierge est celui d'une femme qu'il peignit avec prédilection, blonde, le visage d'un ovale très arrondi, le nez fin, les yeux vifs. la bouche légèrement relevée aux coins, très délicate, spirituelle, et pas absolument religieuse, mais des plus agréables à contempler.

Mais voici un tableau plus important encore, et à la vérité un des mieux composés de Dürer ; c'est une *Pietà*, ou pour emprunter l'excellent terme des Allemands que nous ne pouvons rendre que par une périphrase, une *Beweinung Christi*, un « Pleurement du Christ. » Huit personnages : Marie, Jean, Nicodème, Joseph d'Arimathie et les saintes femmes entourent le corps du supplicié descendu de la croix et étendu sur un linceul ; et ce corps triste, raidi, plombé, est saisissant à voir. Dürer a certainement étudié fort les diverses expressions des personnages et les a variées à souhait. Toutefois on ne peut se sentir aussi profondément ému que devant les plus naïves *Beweinungen* des primitifs, ou les crucifiements du violent et secouant Mathias Grünewald surtout. Dans toutes ces figures règne le parfait ouvrier, le savant dessinateur et peintre, qui a su faire une des meilleures compositions en rond que l'on puisse citer ; mais l'effroi et la douleur profonde ne s'affirment pas, malgré la piété sincère que le peintre a pu y mettre. On ne peut qu'en vanter la facture harmonieuse, un peu ronde, point du tout anguleuse, comme on croit vulgairement chez nous qu'est toute œuvre de Dürer. C'est, il faut dire le mot, italien, inspiré par l'Italie, mais comme il est impossible à un peintre allemand de *chanter* la douleur à la façon des peintres italiens, d'en faire une parfaite mélodie, et de tirer les larmes par la grâce, il ne reste guère que le beau et livide corps du Christ, corps de meurtrissure, mais tête qui n'a ni l'auréole des mystiques tendres, ni le réalisme d'horreur des mystiques forcenés. Le paysage montueux, qui règne au fond de ce précieux mais non poignant tableau, est aussi parfait d'exécution que le reste, et il renforce l'impression surtout pittoresque de l'œuvre.

En revanche, le grand caractère austère, sérieux, virilement pur d'Albrecht Dürer, s'affirme avec plus de majesté que nulle part ailleurs dans les deux grands panneaux représentant chacun deux des évangélistes, l'un saint Jean et saint



ALBRECHT DURER. — LES FIANÇAILLES DE LA VIERGE.

Pierre, l'autre saint Paul et saint Marc. Ce sont peut-être les morceaux les plus imposants et les plus vigoureux de la peinture allemande ; la simplicité des draperies, le grand style du dessin, le caractère des têtes, surtout celles de saint Paul et de saint Marc, en font des chefs-d'œuvre absolus, dignité de tenue, hauteur de pensée, ampleur d'exécution. Ces figures furent vulgairement dénommées les *Quatre tempéraments*, à cause de cette légende qui voulait que Dürer eût eu l'intention de donner en chacune la caractéristique des « tempéraments » divers, le sanguin, le nerveux, etc. L'homme qui a peint cela et dans ce style était certainement incapable de concevoir de telles puérilités, et il n'y a pas à s'arrêter à une discussion. Il est, en revanche, à propos de noter que Dürer peignait cela en 1526, deux ans avant sa mort, au moment de la pleine maturité de son esprit et lorsqu'il avait connu toutes les épreuves.

Le musée de Munich possède encore deux autres panneaux fort beaux de *Saint Joachim et Saint Joseph* et des *Saints Simon et Lazare*, une très curieuse et importante figure de *Lucrèce se donnant la mort* et qui permet d'étudier la façon dont notre maître peignait le nu et interprétait la forme, quoique les deux figures d'*Adam* et d'*Ève* au musée du Prado, à Madrid, facilitent encore plus l'analyse de cette forme vigoureuse, pleine, loyale, sans fausse recherche d'élégance, et devant son style surtout à la force et au soin de son exécution.

Berlin peut être fier de montrer dans son musée des portraits tels que ceux de *Frédéric le Sage*, de *Jacob Muffel*, et de *Hieronymus Holzschuer*, car ces trois portraits sont parmi les plus beaux de Dürer, et le dernier, le plus célèbre, est peut-être le plus parfait de tous ; pourtant ce *Jacob Muffel*, ce vieux bourgeois de Nuremberg, sévère, la face rasée, aura pour d'autres encore plus de style et d'intérêt physionomique et humain que le magnifique *Holzschuer*, avec son visage jeune et sain, sous les boucles blanches des cheveux, et avec la barbe blanche, en éventail. Quelle force dans cette large face cordiale et défiante à la fois, cette bouche serrée, ces yeux vifs, toute cette bonhomie sur la défensive ! C'est un chef-d'œuvre.

A Dresde peu de morceaux encore, mais parfaits. Le triptyque appelé le *Dresdener Altar*, avec une belle Vierge adorant l'enfant Jésus, et sur les volets saint Antoine et saint Sébastien. Puis, un petit panneau d'un *Christ en Croix*, une des peintures les plus poussées, les plus « finies », de Dürer, parmi tant de peintures d'un fini parfait, et un des plus typiques exemples du soin qu'il apportait à peindre. Toutefois nous avouerons qu'à notre gré, ce n'est point, malgré sa célébrité et son prix, une des œuvres les plus touchantes. Le paysage même, avec ses petits arbres grêles et mesquins, la draperie à la fois raide et agitée du Christ, ne sauraient forcer l'admiration. Mais quel joyau que le *Portrait du peintre Bernard Van Orley* au même musée, cette belle et large jeune tête avec ses yeux enthousiastes ! Outre le prix qu'il a en lui-même ce morceau est inté-

ressant aussi pour l'histoire même de Dürer et de l'art allemand, pour la preuve qu'il nous donne des relations à la fois flamandes et italiennes de notre peintre, puisque des artistes flamands de son temps il a tracé avec ce soin extrême, cette visible sympathie, un des plus italianisants de tous.

Si nous venons de voir les plus importantes figures de Dürer au point de vue du style ou de la vie, le musée de Vienne nous montre sa toile la plus importante de toutes au point de vue de la composition. C'est la grande *Trinité* peinte en 1511 pour Landau, un fondeur de Nuremberg; et il est à noter en passant que c'est encore une composition en rond, en cercles ou fragments de cercles vus perspectivement. Il ne tient pas à Dürer de n'avoir pas couvert de cette



ALBRECHT DURER. — PORTRAIT.

conception grandiose, une vaste muraille; elle l'aurait dignement remplie, car l'ordonnance en est pour cela assez majestueuse et assez nourrie. Ce crucifix et son divin fardeau supporté dans l'espace par les mains du Père imposant et terrible comme un empereur des cieux; ces groupes d'anges prolongeant les bras de la croix, et ces chérubins entourant en couronne le Saint-Esprit qui plane au-dessus d'elle; puis les deux admirables groupes de chaque côté de ce Christ en croix qui se détache sur l'impérial manteau, à gauche les vierges et martyres porteuses de palmes et de leurs emblèmes de supplices; à droite les saints, les rois, les confesseurs; au-dessous le cercle magnifiquement paré des évêques, des cardinaux, des empereurs, des papes; et enfin, tout en bas la terre, en lointaines et légères perspectives, avec la petite effigie propre du peintre, s'appuyant sur la tablette qui porte la pieuse formule de signature : « *Albertus Dürer Nori-*

cus faciebat, Anno a Virginis partu 1511. » C'est colossal de conception, pur et fort d'exécution, et l'on peut dire qu'à l'égal des illustres peintres qui dans d'autres pays et grâce à d'autres circonstances purent réaliser en grand leurs pensées, Dürer dans sa tête portait un monde.

D'ailleurs son imagination puissante ne lui permettait-elle pas aussi d'agencer ce surprenant tableau du même musée : le *Massacre des dix mille chrétiens sous Sapor II roi de Perse*, d'une prodigieuse variété de fantastique, et du pur génie allemand. L'on y voit, à travers un paysage accidenté, des décollations, des aveuglements, des écrasements, des précipitations du haut des rochers escarpés, des tueries furieuses, tout cela thème à mouvements hardis, à tours de force de dessin, à richesse de peinture, à sûreté de modelé. L'œuvre avait coûté une année entière de travail sans rémission, et rapporté à l'ouvrier qui ne put réprimer une fois de plus sa plainte, deux cent quatre-vingts florins ; c'était l'œuvre qu'il considérait comme la plus réussie de ses mains.

Il y aurait encore des peintures utiles à commenter, telles la *Fête du rosaire*, du musée de Prague, avec ses beaux personnages pontificaux et impériaux à genoux de chaque côté d'une Vierge d'un type inattendu, et aux pieds de laquelle joue du luth un joli ange purement vénitien, pastiche très volontaire plus qu'influence inconsciemment subie ; la *Beweinung* du musée de Nuremberg, ainsi que les grands portraits dorés et d'allure archaïque, de Charlemagne et de Sigismond ; l'*Adoration des Vierges* à Florence ou enfin, à Francfort, la rapide peinture des *Épreuves de Job*, et le *Portrait du père de Dürer*. Ces analyses nous permettraient de fouiller plus avant et d'établir plus solidement les quelques traits que nous avons essayé de dégager de la carrière et de l'œuvre, mais elles ne nous en fourniraient pas d'autres, et nous pouvons maintenant les reprendre en une brève synthèse.

Albrecht est le plus parfaitement équilibré représentant du génie allemand, qu'il incarne dans sa gravité, son sérieux, sa conscience, et sa poésie richement imaginative. Cet équilibre parfait lui vient, avant tout, de son éducation technique, de son métier qu'il possède à un merveilleux degré ; puis de son éducation artistique, qui lui a donné une sorte d'éclectisme raisonné, mais heureusement dominé par une grande loyauté de race, une belle constance d'origine. Tout en ayant connu, aimé et étudié l'art italien et ses procédés, il n'a pas été aveuglé et annihilé par lui, et l'on pourra prouver sans peine qu'il lui a donné autant qu'il a reçu de lui, plus peut-être, car s'il n'avait pas absolument besoin du charme et de la richesse de ses hôtes intermittents, eux ne pouvaient que gagner à étudier sa précision, sa netteté, son savoir, et sa raison candide. La richesse, nous entendons celle de couleur et de touche, il a pu sinon l'accroître, du moins l'entretenir et la faire fructifier par ses relations avec les Pays-Bas.

Ainsi Dürer demeure l'harmonieux intermédiaire entre les Flandres et

l'Italie, dans une excellente assimilation, mais tout en demeurant fidèlement,



ALBRECHT DURER. — LA MISE AU TOMBEAU.

pieusement Germain de race, d'allure et d'inspiration. Et comme Allemand, il est également un intermédiaire puissant entre le moyen âge et les temps modernes ;

entre le moyen âge dont il a la sincérité parfaite, la modestie d'artisan, l'auguste joie d'enfant amoureux de sa besogne, et les temps modernes dont il ressent déjà le tourment ; il le reflète en des termes si saisissants qu'ils influeront sur la pensée et sur l'art encore trois siècles après, et plus vivement même que de son propre temps peut-être. Supposez que l'art allemand n'eût pas été brusquement coupé par les circonstances, et voyez quelle place étonnante, quel rôle d'arche jouait Dürer entre l'art des vieux temps et celui des temps à venir, arche puissante et solide, véritable monument elle-même. Mais après lui l'école s'épuisa et fut écrasée. En réalité, une transmission peut-être unique dans l'histoire de la pensée s'est produite : un poète, à deux siècles de distance a repris l'héritage du peintre, et on oserait avancer que c'est Gœthe qui a continué Dürer.

En dernière analyse pourtant, et en considérant les choses en elles-mêmes, dégagées de toute la philosophie de leur histoire, Dürer demeure un des plus grands ouvriers, un des plus parfaits artisans, et c'est peut-être cela qu'il importe de redire en dernier, comme moralité de son œuvre et comme enseignement pour les autres. Un dessin, une gravure sur cuivre ou sur bois, une figurine taillée dans la pierre, un tableau comme la *Selbstbildniss* de Munich, ou comme la *Trinité* de Vienne, c'est la souveraine honnêteté de la main s'affirmant, après d'incessants efforts, et arrivant à traduire avec la plus parfaite netteté, force et délicatesse décisive, les pensers d'un homme qui a le cœur droit et bon, l'esprit élevé, la conscience de sa distinction, le culte de sa pureté et la résignation à ses épreuves.

CHAPITRE VI

Holbein. — Phénomène à part. — Son éducation. — Son style. — Ses débuts à Bâle. — Ses voyages. — Sa méthode. — Difficulté de saisir. — Son caractère malgré l'histoire.

Hans Holbein nous attire invinciblement après Dürer, et pour satisfaire tout de suite notre désir de connaître cet être également rare, fort différent du précédent, et même un peu à part de tout, nous laissons un instant toute chronologie. Cependant, quoiqu'il soit ainsi isolé dans sa race et dans son temps, il sera plus aisé de le comprendre si l'on indique d'abord dans quel milieu il a été formé, et pour cela il est nécessaire de dire quelques mots d'Holbein l'ancien, père de Hans, et qui fut un artiste digne d'avoir un tel fils.

Le vieil Holbein continuait brillamment les traditions de l'école de Souabe, son œuvre suivait logiquement et sans déméríter celles de Martin Schongauer de Lucas Moser, de Schülein et de Zeitblom. Il était né en plein centre de l'école, à Augsbourg, en 1460 et il y avait travaillé jusqu'en 1499, mais à partir de ce moment il menait une vie un peu errante, et vraisemblablement précaire, partant d'Augsbourg à Ulm, puis de là à Francfort-sur-le-Mein, revenant à Augsbourg, allant en Alsace en 1507 et revenant mourir en 1524 dans la ville qui n'avait pas su garder son fils, parti depuis quelques années pour gagner sa vie au dehors. Le jeune Holbein avait eu de bonnes raisons pour quitter Augsbourg dès qu'il avait pu se sentir assez fort ; il avait vu son père tracassé par la chicane pour de misérables dettes, la maison pauvre et la ville peu disposée à apprécier leur art. Pourtant Hans Holbein le vieux était un savant et puissant peintre. Il avait le sentiment de la grandeur, du drame, de la vie, parfois même d'une vraie simplicité, le plus souvent aussi du mouvement violent, des laideurs méchantes et tumultueuses. Dans ses œuvres, en effet, à côté des pures et nobles figures de saintes, de la plus parfaite finesse et grâce de l'école souabe, d'une dignité et d'une jeunesse charmantes, surgiront les bourreaux hideux et caricaturaux qui flagellent et torturent le Christ, les

bourgeois épais et sottement ricaneurs qui s'ameutent contre lui et raillent sa maigre nudité marbrée d'ecchymoses et de crachats. J'imagine que cet esprit rudement satirique n'a pas été pour avancer les affaires d'Hans Holbein le vieux; en aucun temps le public n'a été clément aux caricaturistes de génie, à moins qu'ils ne flattent lâchement ses goûts; plus d'un type dans les bourreaux et les pharisiens d'Holbein l'ancien sont visiblement pris sur le vif, et ces vengeances peut-être valurent au caustique artiste des recrudescences de haines de bourgeois ou de chats-fourrés; du moins il n'y a aucune invraisemblance à faire de telles suppositions, surtout quand on a vu les scènes de la *Passion*, aux musées de Munich et de Francfort.

Holbein l'ancien peignait largement et sobrement, et pour cela son fils fut à bonne école. Son inspiration était également généreuse, d'un esprit vraiment religieux, et certaines de ses œuvres atteignent une incontestable grandeur. Telle, au musée d'Augsbourg, la partie qui lui revient, des allégories pieuses des *Sept églises patriarcales de Rome;* certaines de ces sept compositions furent exécutées par Burgkmair, d'autres par un maître au monogramme L. F., mais celles d'Holbein sont des plus saisissantes; et parmi elles surtout *Sainte Marie Majeure :* Dieu en trois personnes semblables, un type d'une grave et belle humanité, vu de face au centre, et à droite et à gauche de trois quarts diversement opposés, et la figure du centre couronnant une Vierge infiniment douce, c'est-à-dire un admirable contraste de force et de grâce saintes. Du même maître encore au même musée un autre superbe polyptyque, la *Basilique de Saint Paul;* puis le *Martyre de sainte Catherine* agenouillée devant la cruelle roue et entourée de vilains bourreaux. Bref dans les nombreuses œuvres ou parties d'œuvres dispersées qu'on retrouve surtout à Munich, à Augsbourg et à Francfort, on éprouve une sympathie certaine pour ce maître qui a le sens du drame, du mouvement et du décor, et qui, s'il est porté parfois pour son propre compte à exécuter sommairement, brutalement même, a laissé d'assez beaux et simples morceaux pour qu'on soit assuré qu'il a dû donner à son fils un enseignement sévère et serré.

Comment, d'ailleurs, aurait-il pu en être autrement puisqu'en 1515, à l'âge de dix-huit ans, Hans Holbein le jeune (Augsbourg, 1497) s'en allait à Bâle, capable de se suffire, et attirant tout de suite l'attention par la force, l'originalité et la maturité de son talent?

Hans Holbein a-t-il complété cette éducation par un bref voyage en Italie, et particulièrement à Milan, lorsqu'il fut à Bâle? On l'a supposé à l'examen d'une *Cène* du musée de Bâle, peinture qui a failli être détruite et qui est restée en mauvais état; on croit y voir, comme pour le *Maître de la mort de la Vierge*, l'influence du *Cenacolo* de Léonard à Milan; rien n'est plus douteux. Tout au plus pourrait-on trouver un commencement d'éducation italienne dans le très beau

polyptyque de la *Passion*, qui est une des œuvres les plus curieuses du même musée et qui n'a pas auprès des voyageurs la même célébrité que les autres morceaux, justement à cause de son intérêt spécial. Il y a une différence très sensible entre cette *Passion* et celle dont le musée offre des fragments d'une



HANS HOLBEIN, LE PÈRE. — JÉSUS-CHRIST DEVANT PONCE-PILATE.

époque antérieure : la *Cène*, la *Flagellation du Christ*, qui doivent avoir appartenu à un retable; *Jésus en prière à Géthsémani*, *Pilate se lavant les mains*, qui doivent provenir d'un autre ensemble. Dans ces tableaux règnent des maladresses de jeunesse, des outrances, des mouvements heurtés, du dramatique exagéré, qui peuvent comme on l'a dit, être mis sur le compte d'un maître bâlois, influencé par Dürer, auprès duquel Holbein aurait travaillé quelque temps après

qu'il eut quitté Augsbourg. Mais ces exagérations de caractère et de mouvement, Hans Holbein pouvait tout aussi bien en avoir apporté le goût de l'atelier même de son père, qui, nous l'avons dit, ne craignait pas les violentes mimiques. La *Cène* endommagée que nous avons citée fait un peu comme une transition entre ces œuvres de début et la *Passion* en huit tableaux. Ici on croit en effet voir une nouvelle façon de modeler dans ces petites compositions, une manière plus calme tout en demeurant très énergique, et plus grande, de camper la figure, de la mettre en action, de l'agencer avec les autres. Il ne serait pas impossible, quand on examine le modelé des têtes, des bras, des jambes, de la plupart de ces figures, que Holbein eût été frappé du style et du faire de Titien et de Corrège ; c'est même de ce dernier qu'il se rapprocherait le plus s'il fallait trouver des parentés italiennes à ses petits personnages d'une grande allure. Mais on remarquera que cela, il l'a fort bien pu trouver encore dans l'éducation même reçue de son père puisque celui-ci avait aussi cette autre face de son talent. Si les fragments de jeunesse du musée de Bâle sont proches des *Flagellation* de Munich et de l'institut Stœdel à Francfort, la *Passion* en huit tableaux ne procéderait pas moins de l'admirable et simple *Couronnement de la Vierge* dans le polyptyque d'Augsbourg, la *Basilique de Sainte-Marie Majeure*, ou encore la *Vie de saint Paul*. De toute façon, par la composition, par l'esprit même, qui règne dans l'ensemble comme dans celui qui a inspiré le choix des détails, l'œuvre est encore allemande et très fortement. Elle déroute tout d'abord parce qu'elle paraît noire et heurtée aux yeux mal accoutumés à l'art du nord, les primitifs flamands exceptés ; mais on s'aperçoit vite que la couleur a tourné au sombre, et que pour être véhémente chacune de ces compositions est cependant dramatiquement vraie et fortement composée. La *Flagellation*, entre autres, dans une curieuse salle ogivale, dont la perspective forme un effet à la fois ornemental et lugubre, puis la *Mise au tombeau*, admirablement peinte et d'une composition simple et sévère, sont d'un homme taillé pour faire les plus grandes choses, et l'on est toujours confondu d'apprendre que cet homme n'a pas vingt-cinq ans. Il n'a peut être jamais été insisté suffisamment sur le côté « grand » de ces huit petites compositions, et la peinture elle-même y trahit la peinture au premier aspect ; mais si l'on se remémore chacune d'elles, si on la revoit vivre avec le secours d'une photographie, on demeure frappé de l'impossibilité de dire si ce ne sont point là les reproductions de compositions plus grandes que nature ; elles sont assez complètes, assez nourries, en même temps que d'un assez fier style pour être reportées sur de vastes pans de murailles ; et le polyptyque peut être supposé colossal. Voilà donc un premier point acquis, et il pourrait être encore démontré par les dessins nombreux du musée de Bâle entre autres : Holbein voit juste et met de la grandeur dans une composition ou dans une figure quelles qu'en soient les dimensions.

Quant à la justesse parfaite et à l'excellence du métier, sans sortir encore de notre musée, nous pouvons les constater et les admirer dans les deux portraits du *Bourgmestre Jacques Meyer* et de *Dorothée Kannengiesser*, sa femme, datés de 1516 ou celui du *Jurisconsulte Amerbach*, peint en 1519. Le premier, vermeil, bien nourri, cordial, brave homme, coiffé d'un chapeau écarlate, et vêtu en bourgeois riche et sans prétention ; la femme simple, un peu pensive, assez jolie, coiffée d'une sorte de bonnet rayé, vêtue d'une robe bordée de noir. Amerbach, un blond sérieux et volontaire, dont le visage surmonté d'un béret



HOLBEIN. — LA FAMILLE DE THOMAS MORUS.

noir se découpe sur un fond bleu clair, avec une singulière expression de force attentive et de rêve actif. Ces trois morceaux, différents de caractère, mais excellents d'exécution serrée, et si nettement vus qu'ils deviennent des objets d'une grande importance, des images d'autant de portée que de style malgré leurs dimensions restreintes, suffiraient à nous montrer dès maintenant que nous sommes en présence d'un maître ouvrier, d'un homme qui dessine avec précision sans sécheresse, avec richesse sans excès d'éclat, qui a une vision simple et vraie des choses, mais forte, en même temps, et qui cependant enveloppe

cette force dans un modelé persuasif, qui est comme le plus parfait aboutissement de l'école souabe, avec sans doute une connaissance des grands flamands, car Holbein ne peut pas avoir ignoré leurs œuvres. Encore avons-nous affaire à trois portraits de jeunesse, qui ont sans doute pu lui valoir les témoignages et l'appui plus flatteurs de ces influents Bâlois, mais qui ne sont pas encore exempts d'une certaine sécheresse.

Dans une œuvre d'un autre ordre encore, nous allons trouver les promesses (et c'étaient déjà plus que des promesses) réalisées à un état de perfection qu'Holbein conservera certainement toute sa vie, mais qu'il ne dépassera pas, même lorsque les œuvres présenteront plus de séduction ou de richesse. C'est le *Corps de Jésus-Christ dans la tombe*, signé et daté de 1521, avec l'inscription : *Jesus Nazareus Rex Judæorum*. La précision du dessin, la netteté terrible de cette peinture de mort où rien de réel n'est omis, produisent une des plus vives émotions d'humanité et d'art. « Jamais, sans doute, a écrit M. Gustave Geffroy, on n'a été plus loin dans la représentation de la mort. Certaines effrayantes peintures espagnoles offrent seules la même rigidité et le même commencement de décomposition. Autour des blessures de la main et du pied, dans la bouche lamentablement inerte pour le cri suprême de l'agonie, il y a le verdâtre pourrissement et le grouillement probable de la vermine. Mais Holbein, dans cette affreuse analyse de chairs mortes qui se désagrègent, est resté hautement expressif, ce corps qui va disparaître a gardé le souvenir de la vie et de la souffrance par ce visage douloureux, par ce regard de désolation et de reproche qui erre encore dans l'orbite déformée. »

Ainsi la pensée s'ajoute ici à la volonté d'écrire, une pensée forte et sans complication. C'est dans la nature même et par la nature qu'Holbein trouvera à dire l'idée qu'il a des choses, son observation des êtres. Ici, c'est la souffrance persistant dans la mort, qu'il a exprimée par l'étude presque littérale qu'il a peinte, dit la légende, d'un homme noyé qui avait été retiré du Rhin devant ses yeux. D'autres fois, la même attention, et la même faculté de tout dire en faisant dominer, en gravant fortement l'essentiel, lui permettront de raconter avec un égal relief, l'esprit, la vie, le tempérament, le passé même d'un être vivant, de faire comprendre par la couleur et la direction de son regard, le pli habituel de sa bouche, toute une profondeur de savoir, ou de sensualité ou de prospérité, ou d'indifférence, tout un homme ou toute une femme enfin. Telle est la richesse rare de ce talent; il atteint le style par la véracité, et peu d'artistes ont pu évoquer autant d'idées générales par des constatations aussi précises.

C'est cela qui fait aussi de lui un des premiers artistes modernes, on dirait presque scientifiques. Par cela il est tout à fait différent des artistes du moyen âge qui, dans le Christ mort, par exemple, auraient vu surtout le drame senti-

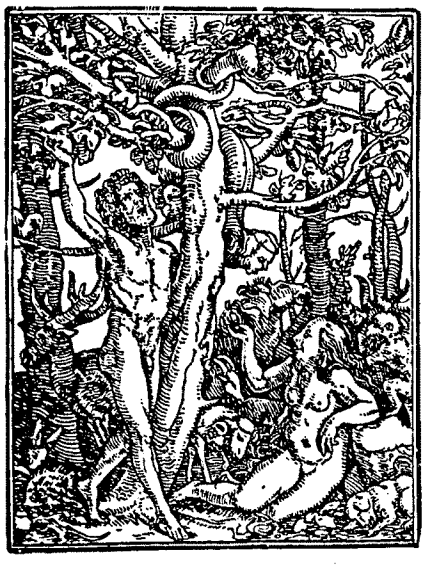


HOLBEIN. — LE TRIOMPHE DE LA RICHESSE.

mental, mais auraient exprimé l'horreur de la mort par une convention, par un émouvant factice d'accessoires, par un recul d'eux-mêmes devant la réalité, alors qu'Holbein l'accepte tout entière, sans en fuir, sans en rechercher l'horreur. Il se différencie même de Dürer, car Dürer c'est l'Allemagne dans une de ses expressions les plus énergiques et les plus pures, mais Holbein c'est quelque chose de plus général, c'est un esprit et un talent qui échappent à la classification dans un pays déterminé.

Il n'a été que peu influencé par les goûts et les modes de son temps, et l'humanité qu'il a peinte, malgré les traits de race, de costume, ne date point. De même Holbein n'a pas exercé, d'autre part, sur son temps, plus d'influence qu'il n'en a subi, en tant que peintre. Que son éducation se soit parfaite dans l'atelier paternel à Augsbourg, ou qu'il ait profité de l'étude des grands flamands et des grands italiens, il est Holbein, et cela ne peut être que difficilement défini, parce que Holbein cela veut dire un don, des facultés innées. Ces facultés, cela va sans dire, sont entretenues et perfectionnées par un exercice incessant de la main, par un incessant éveil de l'œil et de l'esprit. Il n'a pas l'imagination profonde de Dürer; il est un historien, mais un historien qui pense autant qu'il enregistre, qui observe et accentue sans en avoir l'air, autant qu'il copie. Il sait merveilleusement mettre en ordre, et son métier parfait est subordonné à cet ordre même; la preuve c'est que tel portrait prodigieux de détails, d'accessoires, demeure grand de silhouette et de masse.

De même que son talent échappe à la définition et à la classification, tant il est simple et grand, de même sa vie échappe un peu à la biographie, tant on en connaît les traits principaux, mais tant on en ignore l'essence, le principal. Il ne suffit pas en effet de savoir les voyages et les dates d'œuvres, les difficultés d'argent et de travaux commandés. On aimerait à le voir vivre en quelques écrits, en quelques actions significatives, en des portraits authentiques. Mais cet homme qui a portraituré tant de gens et de toutes sortes, n'a pas laissé de portrait de lui-même, ou du moins le temps n'en a pas laissé avec lequel on puisse causer à coup sûr. Quel fut le caractère de cet homme? Les légendes, qui jadis suffisaient pour constituer l'histoire des peintres, le disaient débauché et buveur; il n'y a même pas besoin de dire que c'est encore plus absurde que ce qu'on a raconté d'analogue sur les peintres hollandais. On admettait aussi qu'à l'encontre de Dürer, il avait fait souffrir sa femme et pour cela, on trouvait dans le portrait qu'il a laissé d'elle, et qui est à Bâle, tout un acte d'accusation : l'on voyait qu'elle avait les yeux rouges, qu'elle venait d'être battue et qu'elle était affamée. A son propos on lui aurait attribué la même réponse que le Sganarelle de Molière : « J'ai deux enfants sur les bras. — Mets-les par terre! » A la vérité, elle n'est point belle, cette femme, mais elle n'est point non plus toute jeune, et la maternité suffit pour avoir laissé sur son visage ces











HOLBEIN. — DIVERS SUJETS DE LA DANSE DES MORTS.

traces de fatigue. Les yeux, la bouche, sont extraordinairement parlants; les enfants sont non moins admirablement peints; c'est un tableau qui fait longtemps penser comme toutes les énigmes pleines d'humanité; mais si toute cette famille est visiblement mélancolique, triste même, il ne s'ensuit pas que ce soit par la faute de l'homme qui la peignit avec cette patience et ce soin.

Si l'on connaît mal la vie privée, ce qui serait en somme secondaire, on n'est pas mieux fixé sur la vie intellectuelle, ce qui est essentiel. Holbein fut-il un expansif ou un taciturne? Toute la beauté de son esprit fut-elle concentrée dans son métier, ou s'appliqua-t-elle à d'autres emplois d'activité? On en est là-dessus encore réduit aux conjectures. Toutefois, il est bon de remarquer qu'il fut le bienvenu auprès de maintes personnes illustres, savantes, brillantes, et qui devaient être difficiles sur le choix de leurs relations. Avoir été l'ami d'Érasme n'est pas un brevet de sottise, avoir été en excellents termes avec les magistrats les plus importants de Bâle et avoir été traité par eux à diverses reprises de la façon la plus honorable, n'avoir pas été en moindre faveur auprès de Thomas Morus, auprès du roi d'Angleterre, des plus puissants personnages de la cour, voilà qui n'indique pas un personnage médiocrement séduisant, ou médiocrement habile, quoiqu'on puisse à la rigueur admettre que l'artiste ait été recherché uniquement parce qu'il faisait les meilleurs portraits. Les grandes compositions dont il ne reste que les esquisses, les gravures ou les dessins, indiquent certainement un esprit orné, ayant des goûts allégoriques, mais ces goûts sont ceux de son temps même, et à ce moment de la Renaissance, il était impossible à un artiste de ne pas respirer de la littérature dans l'air. Mais ses conceptions personnelles de la vie nous échappent : ses croquis dans l'exemplaire de l'*Éloge de la Folie* sont enjoués mais ce sont de ces caprices comme tout peintre peut en jeter dans un moment de gaîté ; on leur a donné trop d'importance naguère, et on a voulu en tirer trop de choses, puisque d'un bonhomme qui boit à la régalade et au-dessus duquel est écrit : Holbein, on a inféré que le grand artiste était un ivrogne. D'autre part encore, il ne sied plus de faire de grandes réflexions, des développements esthétiques sur les petits bois de l'*Alphabet de la Mort et de la Danse des morts*, sur lesquels on s'est appuyé pour constituer à Holbein devant l'histoire tout un bagage philosophique. Ce n'est qu'un caprice rétrospectif, une série pour un éditeur sur un vieux thème. Holbein met spirituellement en scène les divers personnages aux prises avec la Mort ; il y a même plus que de l'esprit; il y a de la couleur et du drame; mais Holbein n'a rien inventé ici ; il a suivi pas à pas les traditions conservées depuis le moyen âge, et il n'y a pas plus à commenter cette œuvre au point de vue d'analyse psychologique qui nous préoccupe. Au contraire, on sent dans les deux ou trois suites trop d'esprit pour que l'artiste n'ait pas traité avec un certain détachement et scepticisme ces archaïques motifs.

On voit donc que si l'on veut aller bien au fond des choses, rien ne s'éclaire moins que la vie d'Holbein, celle du moins qu'il nous importerait de connaître. Au surplus, voici repris et résumés, avec le parallélisme de quelques dates d'œuvres, les principaux faits de la vie extérieure. A Bâle, où il est depuis 1515 avec son frère Ambroise, Hans Holbein obtient la protection de l'éditeur Froben, et par lui entre en relations avec Érasme, dont il devient l'ami. En 1516 il est recommandé au bourgmestre Jacques Meyer, dont il fait le portrait, et l'année suivante il se rend à Lucerne pour décorer la maison de Jacob von Hertenstein ; en 1519 il est de retour à Bâle, et en 1520 nous le voyons citoyen de la ville. On lui confie d'importants travaux de décorations, édifices publics ou privés, et il les continue



HOLBEIN. — DIVERS SUJETS DE LA DANSE DES MORTS.

les années suivantes. Tout cela a péri, et il n'en reste que des dessins, des premiers jets, ou bien des copies gravées par d'autres. La ville devient la proie des controverses, elle en souffre ; des calamités s'ajoutent à l'agitation des esprits. « Hic frigent artes », écrit Érasme à Thomas Morus en lui recommandant son peintre qui part pour l'Angleterre en 1526, afin de récolter là-bas « quelques angelots ». Holbein passe par Anvers, s'y lie avec Matsys ; puis arrive à Londres où le grand chancelier Thomas More le reçoit cordialement, l'héberge, le protège, et lui fait obtenir des portraits de personnages importants, tels William Warham, archevêque de Cantorbéry, dont l'admirable image est au Louvre.

Holbein retourne à Bâle en 1528 pour y remplir des engagements laissés en retard, et il ne retourne à Londres qu'en 1532. Son protecteur Thomas Morus est alors disgracié ; mais Holbein est patronné par la corporation des marchands allemands pour lesquels il exécute des portraits, des décorations allégoriques. L'aristocratie anglaise l'adopte à son tour pour portraitiste. Probablement c'est

à ce moment qu'est exécuté le plus imposant morceau qui nous reste de lui, *Les deux Ambassadeurs*, l'inappréciable trésor de la National Gallery. Puis il est attaché officiellement au service du roi Henri VIII. C'est vers 1537 qu'il paraît avoir commencé les premiers travaux en cette qualité, et en 1538 qu'on trouve son nom sur les états de comptes. Alors ses fonctions de portraitiste prennent parfois une allure de mission diplomatique. Lorsque ce roi épouseur a quelque nouveau mariage en tête, il envoie Holbein portraiturer la princesse à laquelle il médite de se conjoindre. En 1538 il est chargé de diverses négociations picturales ou autres, et il en profite pour repasser par Bâle, et y trouve un excellent accueil; en 1539 il est de nouveau envoyé sur le continent pour tracer une image véridique d'Anne de Clèves, et le roi Henri VIII épouse la princesse sur la foi d'un portrait qu'il découvre trop tard flatté. C'est l'admirable peinture que possède le Louvre. Enfin la dernière date que l'on rencontre est celle de 1543, année où Holbein meurt à Londres, probablement de la peste. On peut ajouter qu'il a eu quatre enfants de sa femme Elsbeth Schmid, veuve d'un certain Michel Schumann : ces quatre enfants ont été Philippe, Jacob, qui tous deux travaillèrent dans l'orfèvrerie, l'un à Paris, puis à Augsbourg, l'autre à Londres; puis Katharina et Kungolt, qui toutes deux se marièrent à Bâle. Et voilà toute la vie résumée; on ne pourrait l'imaginer plus précise et moins éclairée en même temps. C'est donc dans l'œuvre même que nous devons achever de deviner l'homme et de le mieux comprendre.

Il y a une indication essentielle, un fait suffisant, un fait d'art, et qui jette justement sur l'œuvre cette lumière que les documents d'histoire pure ne nous ont pas conservée. Ce fait est aisé à établir par maints documents, mais au musée de Dresde, on a eu la bonne fortune et l'heureuse idée de le rendre immédiatement palpable. Ce musée possède un portrait d'homme, d'un certain « Morette » qui était soit sir Hubert Moret, joaillier, soit *le sieur de Morette*, gentilhomme français qui se trouvait à la cour de Henri VIII en même temps qu'Holbein; c'est un superbe portrait, d'une grande allure, d'une harmonie riche et sévère. Le personnage, qui est dans une robuste maturité, et de qui la mine est sérieuse, presque dure, porte carrément la barbe rousse très blanchissante, son regard est vif et direct. Il est vêtu de noir, richement, avec une chaîne d'or, un gant dans une main, et de l'autre main jouant avec une dague dorée pendue à la ceinture; le fond de la toile est fait d'un beau damas vert. Certes ce portrait est un des plus beaux d'Holbein, peinture et caractère. Mais à côté le musée a pu placer le dessin original qui servit d'étude pour ce portrait, et certains pourraient trouver que ces quelques traits de crayon sur une feuille de papier sont encore plus vivants, d'un caractère physionomique plus acéré, eu égard à la frugalité même du procédé et à l'effet produit. De toute façon cette heureuse juxtaposition montre comment Holbein procédait. Avec son aptitude prodi-

gieuse à fixer en peu de lignes et d'accents, l'histoire complète, décisive d'un être humain, à donner par ce sobre et pénétrant dessin, la structure du visage, le degré de santé des chairs, l'esprit et les pensées habituelles racontés par un pli de la bouche, une direction de regard, une découpure de paupières, il se procurait soigneusement ce document par l'observation scrupuleuse du modèle. Cela lui



HOLBEIN. — WILLIAM WARHAM.

suffisait désormais; il n'avait plus par la suite besoin de ce modèle; il le renvoyait; il ne l'admettait plus dans son atelier, on le sait formellement; il ne voulait pas que ceux dont il peignait le portrait le vissent peindre. C'est donc qu'il s'aidait de son dessin pour la construction du portrait sur la toile, ayant pour le parfaire, une étonnante mémoire de l'œil, qui ne saurait surprendre étant donnée son étonnante faculté de voir. Sans doute quelques rencontres ou conversations lui

permettaient de noter ce qui lui manquait, tel ton exact d'épiderme ou de cheveux, et seul dans son atelier, silencieusement, à loisir, il donnait le style au portrait, le conservant dans une stricte véracité, mais lui communiquant on ne sait quoi de simple, de grand et d'humain, et c'est pour cela que dans des portraits tels que celui du *Moretto*, on peut percevoir telles imperceptibles différences dans l'étroite, l'indissoluble fraternité de la peinture et du dessin, celle-là plus puissante et plus riche, celui-ci très légèrement plus aigu.

D'ailleurs ces documents dessinés sont tellement complets, tellement parfaits, tellement parlants, que l'on comprend sans peine que la peinture en soit l'aboutissement infaillible et impeccable. Vous avez le loisir de faire une comparaison analogue au Louvre, avec le portrait d'*Érasme*. Ce n'est point le visage lui-même que vous trouverez ainsi préparé par le dessin ; mais il nous reste le document précieux des mains, aussi éloquentes que le visage. Ces mains qui, avec une puissante finesse, sont si bien dans leur fonction d'appuyer sur le papier, de tenir et de manœuvrer un outil à écrire. Il serait bien à souhaiter qu'au Louvre, ainsi qu'à Dresde, l'on plaçât à côté du portrait peint d'Érasme, le portrait dessiné de ses mains ; on verrait de cette façon que le travail ainsi établi, rien n'est plus laissé au hasard pour la peinture, et que la besogne de peindre, qui ainsi accomplie nous confond, n'apparaît plus comme la partie la plus miraculeuse de l'ouvrage. Le jour où ces mains admirables seraient transportées de la salle des dessins dans celle de la peinture qui contient le *Portrait d'Érasme*, on aurait facilité l'intelligence d'Holbein et donné à peu de frais un grand enseignement.

Nous pouvons nous arrêter longuement au Louvre ; à défaut des œuvres considérables que contiennent certains musées, tels que Bâle, Darmstadt, Londres, Dresde, Holbein est ici à peu près tout entier. Il est même tout entier dans le *Portrait d'Érasme*. Bâle en possède deux autres qui sont d'un intérêt puissant, l'un analogue au nôtre, l'autre presque de face, de fort petites dimensions, d'une plus rude anatomie et d'une ironie plus agressive ; mais celui du Louvre, « taillé, dit M. Bracquemond, dans un bloc de lumière, » est un des plus beaux portraits d'esprit qui soient au monde. Ce petit panneau contient toute la force pensante d'un homme, exprimée par des nuances d'une infinie justesse : cette bouche qui sent le sourire plus qu'elle ne l'achève, ces yeux abaissés sur l'œuvre qui va se poursuivant mots par mots sur le papier. En même temps, l'attention devance la vision matérielle, suppute la portée des termes de l'écrit tout entier, et le regard immatériel qui accompagne si finement le regard matériel glissant entre les paupières, est largement ouvert à la fois sur l'expérience et sur l'avenir, sur l'humanité que le philosophe a observée et sur celle qu'il va vouloir conquérir. L'attitude du corps droit, tout à la besogne, comme prenant son recul pour bien juger la page ; les mains fines, actives, fouilleuses, néces-

saires au mécanisme de la pensée exprimée, l'une servant la feuille de papier



HOLBEIN. — LA MADONE DE DRESDE.

juste dans l'immobilité ou dans le déplacement qu'il faut, l'autre manœuvrant

rapidement la plume, avec ce doigté incessant, fureteur qui coordonne les lettres les mots, les phrases, sans que l'esprit s'arrête à ce complexe travail ; enfin, la correspondance incessante entre ces yeux baissés et ces mains soignées, nettes, raffinées, tandis que la bouche se détend et se contracte tour à tour, jugeant le résultat de la collaboration, tantôt anxieuse de l'effet, tantôt approuvant d'un signe de raillerie l'image bien venue, la phrase bien frappée, le mot qui fera flèche. Toutes ces nuances et bien d'autres encore, qui ne seraient pas de la littérature, mais des vertus inhérentes au dessin et à la peinture, sont conservées dans ce portrait d'un homme, d'un vieillard vêtu de sombre, coiffé de noir, se détachant sur une tapisserie semée de fleurettes et s'appuyant sur un pupitre de bois, dont le souverain luxe et ornement sont sa feuille de papier, ses mains ridochées, et la grosse bague simple qui souvent joue un rôle, et plus important qu'on ne croit, dans le subtil travail de l'écriture.

Les qualités d'équilibre dans l'observation, de durée dans l'expression, qui règnent dans ce portrait si fin et si ferme de lignes, sont à un égal degré dans les autres portraits du Louvre. *Anne de Clèves*, vue de face et plus lumineusement modelée encore, si c'est possible, que Didier Érasme, offre autant de profondeur dans l'histoire d'une passivité, d'une douceur négative, d'une féminilité sans séduction, que l'autre dans l'incisive finesse et dans la philosophique raillerie. Ce petit portrait a joué, dit l'histoire, un rôle important dans les amours de Henri VIII, trompé par l'apparence de beauté qui flotte dans ce portrait, ce visage simple et clair, ces jolies mains baguées et la richesse des ajustements que le peintre a dessinés avec une hardiesse de lignes et une largeur extraordinaires. Quoi que vaille la légende, elle montrerait à tout le moins qu'Holbein savait donner le style au plus insignifiant modèle, car le roi y fut pris, — tout en faisant irrécusablement vrai, car le mensonge lui aurait coûté cher, et Henri VIII ne s'en prit pas à lui, mais seulement à Thomas Cromwell, le négociateur du mariage.

Après la princesse vêtue d'écarlate et d'or, le portrait de l'*Astronome Nicolas Kratzer* fait un contraste d'austérité et de puissance ; il s'annonce de loin par une grandeur de silhouette, une gravité d'harmonie, très saisissantes, différentes de celles qui règnent dans l'*Érasme* ; l'image se découpe plus froide, malgré l'éclat de la chemisette rouge, la lumière des cheveux blonds ; l'on trouverait sans doute à analyser l'atmosphère mathématique qui fait la moralité de cette image, comme dans l'autre l'atmosphère littéraire et philosophique.

Mais encore, et avant tout, ce sont des portraits parfaitement dessinés et peints, visage, mains, costumes et accessoires, car en dernier examen il faut toujours en revenir là avec un portrait d'Holbein, et cela ne dit rien, et cela explique tout. L'*Archevêque de Canterbury*, *William Warham*, avec sa figure profondément sillonnée, ses yeux attentifs et regardant de loin, ses mains ridées qui semblent, étendues devant lui, conserver le mouvement régulier,

monotone du prédicateur qui manie l'appui de la chaire, est encore un admirable



HOLBEIN. — HENRI VIII.

morceau, peint dans son ensemble et dans ses accessoires, avec une largeur

appropriée au modèle, à l'harmonie générale, et qui montre combien l'artiste a le sentiment de la variété dans l'égalité même de sa perfection.

Il y aurait aussi à commenter le portrait d'*Homme âgé*, dit à tort *Thomas Morus*, car le chancelier n'atteignit pas les années de ce vieillard observé avec une pointe d'humour, dans sa gravité, avec son petit œil défiant, sa dent qui pointe sous la lèvre ; ainsi que l'autre portrait d'homme aux mains jointes dans une ferveur qui serre violemment la large bouche, et bien que ce portrait ne soit peut-être pas de notre peintre, dit-on. On verrait dans ces effigies, ou au moins dans la première, que ce sévère ouvrier de peinture dut avoir dans l'esprit un côté d'observation mordante, mais qu'il sut toujours doser son ironie, pour lui seul. La forte et parfois brutale faculté de caricature qui éclate dans les œuvres paternelles, s'était affinée et avait pris chez le fils cette forme enveloppée, diplomatique, qui est la très secrète revanche du talent sur la fortune ou la puissance.

Mais le merveilleux ouvrier doit être encore signalé, sinon étudié à fond, dans les autres œuvres précieuses des musées étrangers. Bâle nous a donné là ses principales indications, et il resterait à creuser plus à fond le portrait de la femme et des enfants d'Holbein, si ce portrait n'offrait pas le champ à toutes les suppositions, aux hypothèses de roman, puis le portrait de femme dit *Laïs Coriathiaca*. Mais l'Angleterre qui fut comme la troisième patrie d'Holbein a conservé de quoi toujours dire sur lui, et de quoi toujours étudier. La seule monographie des portraits dessinés qui sont à Windsor, des peintures importantes qui sont dans divers Halls de corporations et divers aristocratiques châteaux, formerait seule un gros travail qui a été fort bien fait, mais qui peut toujours être à refaire. Du moins deux peintures sont à signaler, entre toutes : c'est le double portrait, sur un grand panneau, de deux seigneurs dits *Les deux Ambassadeurs*. Il soulève plus d'une énigme historique et même graphique ; mais pour nous, sans résoudre si ce sont ou non des ambassadeurs, et qui ils sont, ce que l'on n'a pas encore formellement déterminé, ce sera simplement une éclatante et riche peinture. Ces deux hommes de fière mine et d'opulent accoutrement, se tenant dignement debout des deux côtés d'une sorte de dressoir couvert d'un tapis et encombré d'objets d'art et de science, de sphères et de théodolithes, de mandolines et de sextants, sont évidemment deux puissants personnages ; ils ont cette sorte de brutalité sérieuse, de morgue calme qui distingue les politiciens et les aristocrates, mais cela semble enveloppé de distinction, de savoir. Quoi qu'il en soit, la tenue entière de l'œuvre est surprenante ; rien n'y est négligé, et si des parties en sont énigmatiques, toutes y sont cohérentes, depuis le fin dallage de mosaïque, jusqu'aux murs tapissés de damas vert, aux figures, aux bibelots, aux étoffes. C'est l'extrême netteté du travail qui ici encore atteint le style et conserve le caractère de vie. Quelle fut la destinée de ces hommes ? quel rôle jouèrent-ils ? A quoi

fait allusion cet étrange accessoire, cet inexplicable symbole d'un crâne humain beaucoup plus grand que nature, et qui, vu par anamorphose, semble d'abord quelque étui à papiers d'État, ou quelque enveloppe d'un instrument de musique, ou quelque poisson desséché, curiosité d'histoire naturelle qui ne déparerait pas la collection d'hétéroclites objets étalés ici ? On ne le sait et on ne le saura sans



HOLBEIN. — ANNE DE CLÈVES.

doute jamais ; mais il reste des hommes que l'on regarde et qui nous regardent, et qui à travers les temps perpétuent le mystère d'art et suggèrent au passant la longue émotion et le trouble des belles images.

De même encore le portrait de *Christine de Milan*, plus important que celui d'*Anne de Clèves*, d'une tenue égale à celle des *Ambassadeurs*, d'une harmonie plus sévère que l'*Érasme* ou le *Kratzer*, d'un fini plus parfait que le *Moretto* de Dresde ou le *Georg Giesze* de Berlin. En vérité, une peinture qui dépasse les mérites divers de chacune de ces peintures-là, paraît une invraisemblance,

ou notre appréciation immodérée, et cependant cela est. Il n'est pas dans toute la peinture d'image plus soignée, plus aristocratique, plus expressive, et d'une plus belle matière que ce portrait en pied d'une jeune femme sérieuse et fine, toute vêtue de noir, robe et longue pelisse de soie, les mains croisées à la ceinture, cette grave et élégante figure se détachant sur un fond bleu sombre. L'œuvre appartient au duc de Norfolk qui depuis quelques années l'a prêtée à la *National Gallery*.

Le *Moretto* nous a permis de recueillir, à Dresde, une indication importante, mais ce n'est pas encore l'œuvre la plus célèbre du musée. On a longuement et savamment controversé sur la question de savoir si la *Vierge au bourgmestre Meyer* qui se trouve là est un original d'Holbein, réplique de l'incontestée *Vierge au bourgmestre Meyer*, de la collection de la princesse de Hesse, à Darmstadt, ou bien si c'est une copie par un habile flamand. Il faudrait en effet qu'il fût singulièrement habile, le copiste qui oserait introduire des variantes dans le tableau d'un tel maître, changer par exemple les proportions du fond ornemental par rapport aux personnages, tout en conservant l'allure et l'harmonie et les traits saisissants de toute l'œuvre, et ses meilleures qualités. Quoi qu'il en soit, cette peinture produit à Dresde une profonde impression. Quant à l'exemplaire de Darmstadt, il est la perfection même. Est-ce, à vrai dire, la perfection dans le sentiment religieux? Non. Quelque charme et quelque pureté qui soient dans la figure de la Vierge, la plus grande beauté de peinture est surtout attachée aux personnages agenouillés en groupe autour d'elle : le bourgmestre, ses enfants, sa femme, une autre femme, sœur ou belle-sœur. Le sentiment religieux n'est pas absent de l'œuvre, il s'en faut, mais Holbein l'a mis dans ceux qui prient plus que dans celle qui est priée : celle-ci est une figure douce et pure, mais traitée déjà classiquement, tandis que l'observateur qui avait si bien défini chez Érasme l'expression de la méditation et du fin satirisme, a ici avec autant d'intensité étudié et rendu l'expression de la ferveur ; et c'est en cela que consiste l'esprit religieux de cette belle peinture.

Il faudra encore citer, à Dresde, le superbe double portrait à mi-corps de *Thomas Godsalve et son fils;* à Munich, le marchand *Derich Born* et *Sir Bryan Tuke;* à Berlin, le marchand *Georg Giesze*, prodigieux de lumière et de fini dans le rendu des accessoires, de finesse dans l'ensemble de la peinture ; à Vienne enfin, *John Chambers*, médecin de Henri VIII, *Frédéric II le Sage*, et *Geryck Tybis*, et surtout cette délicieusement affinée *Jane Seymour*, autre reine de Henri VIII, peut-être à la fois aussi flattée et véridique que notre Anne de Clèves, mais inoubliable avec ses yeux noirs et vifs, son ovale pointu, son menton mince, sa bouche rapetissée et serrée, ses mains jointes, sa riche coiffure de structure losangée, son décolletage, ses perles, une figure de petite femme ambitieuse, au jeu serré, à la douceur froide.

Mais quoi, toutes les œuvres d'Holbein seraient prétextes à analogies et à bien plus complètes analyses physionomiques, et nous n'avons presque parlé, sommairement, que des peintures, ne faisant qu'allusion aux dessins de Windsor, la plus riche collection qui permette de suivre, autant que cela se peut, les rapports d'une ligne de crayon avec une direction d'âme. Il faudrait les citer tous : Anne Boleyn, simple ; Brooke lord Cobham, aux traits durs ; le père de Thomas Morus, vieillard gai ; Thomas Morus lui-même, largement étudié, avec un caractère de volonté ; lady Ratcliff, avec ses yeux clairs et écartés ; enfin tant d'autres, types de race et d'esprit, nommés ou inconnus, tous monuments d'humanité. Cela demeure le rare mérite d'Holbein et c'est ce qui lui crée sa place exceptionnelle, en fait un artiste, presque un phénomène, en dehors d'une école déterminée. Il est le type de l'observateur précis, de l'historien au métier parfait, à la méthode sûre ; mais ces qualités d'ouvrier sont rehaussées par des qualités de pensée, semble-t-il, qui généralisent le morceau exécuté et lui donnent une durée humaine supérieure encore à l'intérêt historique.

Nous disons : semble-t-il, car il se pourrait après tout que l'œuvre fût si haute uniquement parce qu'elle est exécutée avec un soin parfait, une connaissance impeccable du tracé et de l'accord des lignes, et de l'emploi de la matière. Mais d'où viendrait alors que des portraits aussi impeccables, exécutés par les plus parfaits flamands, n'offrent pas cependant un caractère aussi saisissant et aussi grand quoique tout aussi vivant, si Holbein n'avait pas pensé encore plus fortement et mieux qu'eux ? Il est visible d'ailleurs que c'était à l'occasion un homme d'imagination riche et productive, ainsi que le montre, au musée de Bâle, à côté de portraits crayonnés de la qualité de ceux de Windsor, la nombreuse série de ses dessins historiques, allégoriques ou ornementaux. Ici, Holbein suit le style de son temps sans trop se préoccuper d'innover, mais il dispose admirablement, jetant sûrement et avec fougue à grands traits de plume rehaussés de lavis, des scènes religieuses pour des verrières, des décorations de maisons, des modèles de bijoux ou d'armes. Cela sent la même certitude, la même aptitude.

Holbein ne vous transporte pas d'extase ou de tendresse, comme les primitifs italiens, il ne vous émeut pas par un trait poignant, il ne vous écrase pas par un coup de foudre comme Rembrandt, il ne parle même pas à votre imagination, à votre sens du rêve comme Dürer, il ne vous violente pas comme Grünewald, ou ne vous fait point sourire cordialement comme Cranach. Il est véridique et puissant ; il attire toute votre attention sur le problème de l'homme ; il l'a résolu, lui, en grande partie, ou tout au moins il l'a dominé, mais il ne vous aide pas à le résoudre, car par sa véracité extraordinaire, il met de nouveau l'homme devant vous, et vous dit : « Cherchez à le comprendre comme je l'ai compris. »

CHAPITRE VII

Les contemporains et les successeurs de Dürer et d'Holbein. — Burgkmair, Schäufelein, etc. — Un grand artiste : Cranach. — La fin de l'École. — Éclipse totale. — Un mot sur le XIXe siècle.

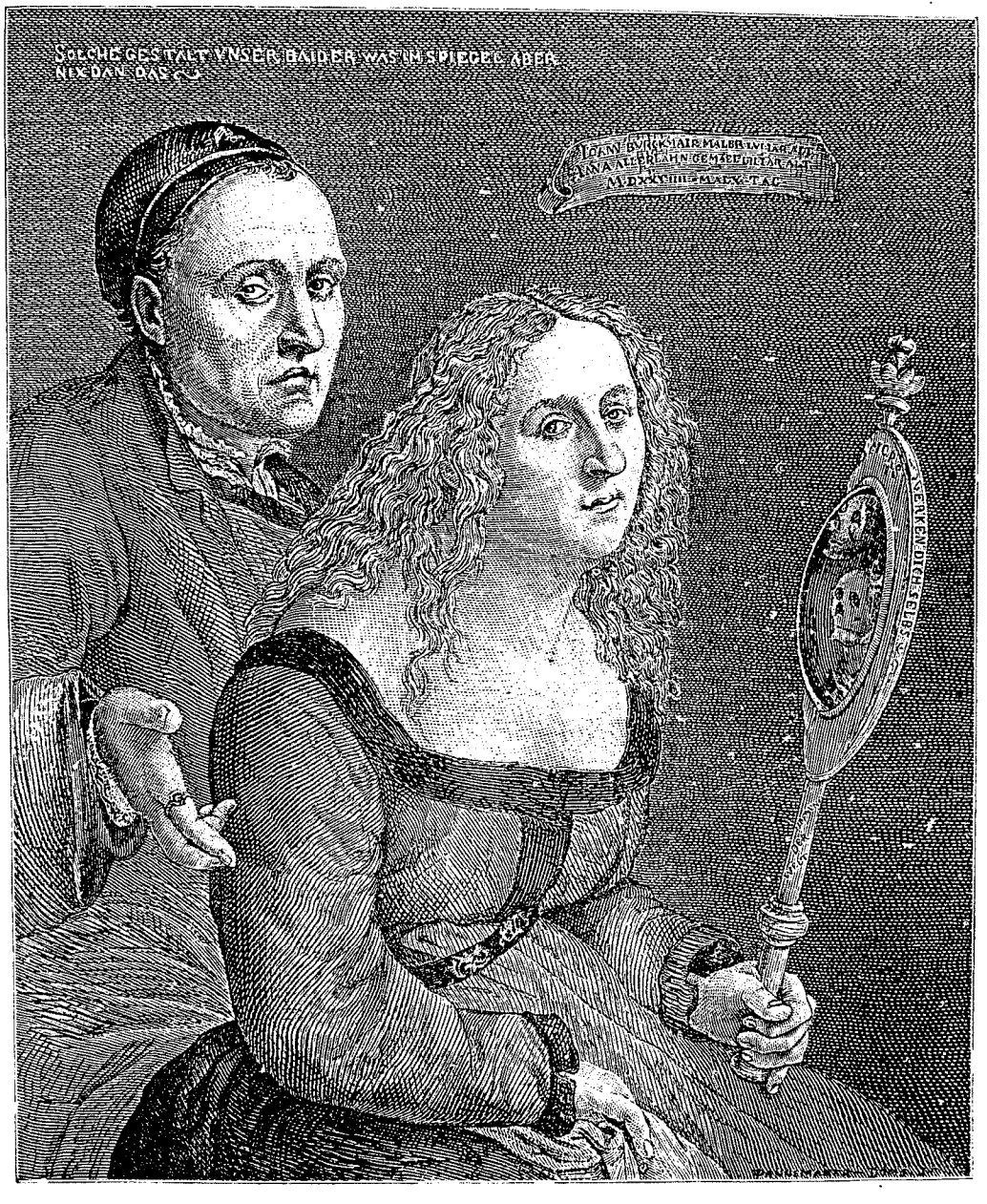
Une fois Dürer et Holbein étudiés, il n'est plus guère que quelques peintres de leur temps et travaillant pour la plupart sous l'influence de Dürer, puis un délicieux artiste, très à part, très personnel, très différent de tous, qui puissent désormais nous retenir un peu. Ces peintres, nous allons les passer en revue à l'instant, et cet artiste attrayant, c'est Lucas Cranach. Mais cela vu, nous serons tentés d'arrêter net l'histoire de la peinture allemande à la fin du XVIe siècle, tant nous nous trouverons en présence de quelque chose d'inférieur, et d'indifférent à la pensée du monde, que nos maîtres du XVe et du XVIe siècle ont au contraire si profondément captivée. C'est pourquoi il n'y aura presque aucun lien entre le commencement et la fin de ce court chapitre. Il nous suffira, dans les dernières lignes, d'indiquer un vice général pour ramener l'histoire de trois siècles à une brève énumération.

Mais nous sommes encore en des temps tout différents, où règne une fièvre d'activité et de création vraiment nationales, quelles que soient d'ailleurs les influences de l'extérieur et les réciprocités au sein même des écoles. Puis, le métier est toujours admirable, et c'est par lui que des artistes même troublés par des admirations ou des éducations, manifestent encore de puissantes personnalités, à l'encontre des temps à venir, où l'originalité des esprits pourra être plus laborieuse, mais le métier neutre, ce qui, en peinture, annule tout le reste.

Après les peintres que nous avons examinés dans l'école souabe, il reste un certain nombre de maîtres qui contribuent à la gloire de cette école. L'un des plus originaux et des plus riches, est Hans Burgkmair, beau et puissant tempérament de peintre, à l'imagination féconde, au sens de la mise en scène et du décor, dessinant et peignant avec sûreté et largeur.

Contemporain de Dürer, né à Augsbourg en 1472, Burgkmair a été comme lui

en Italie (1508) et comme lui, il en a franchement subi et importé l'influence, mais tout en sachant demeurer un artiste foncièrement germanique. L'influence italienne se constate dans quelques formes, dans quelques conventions différentes



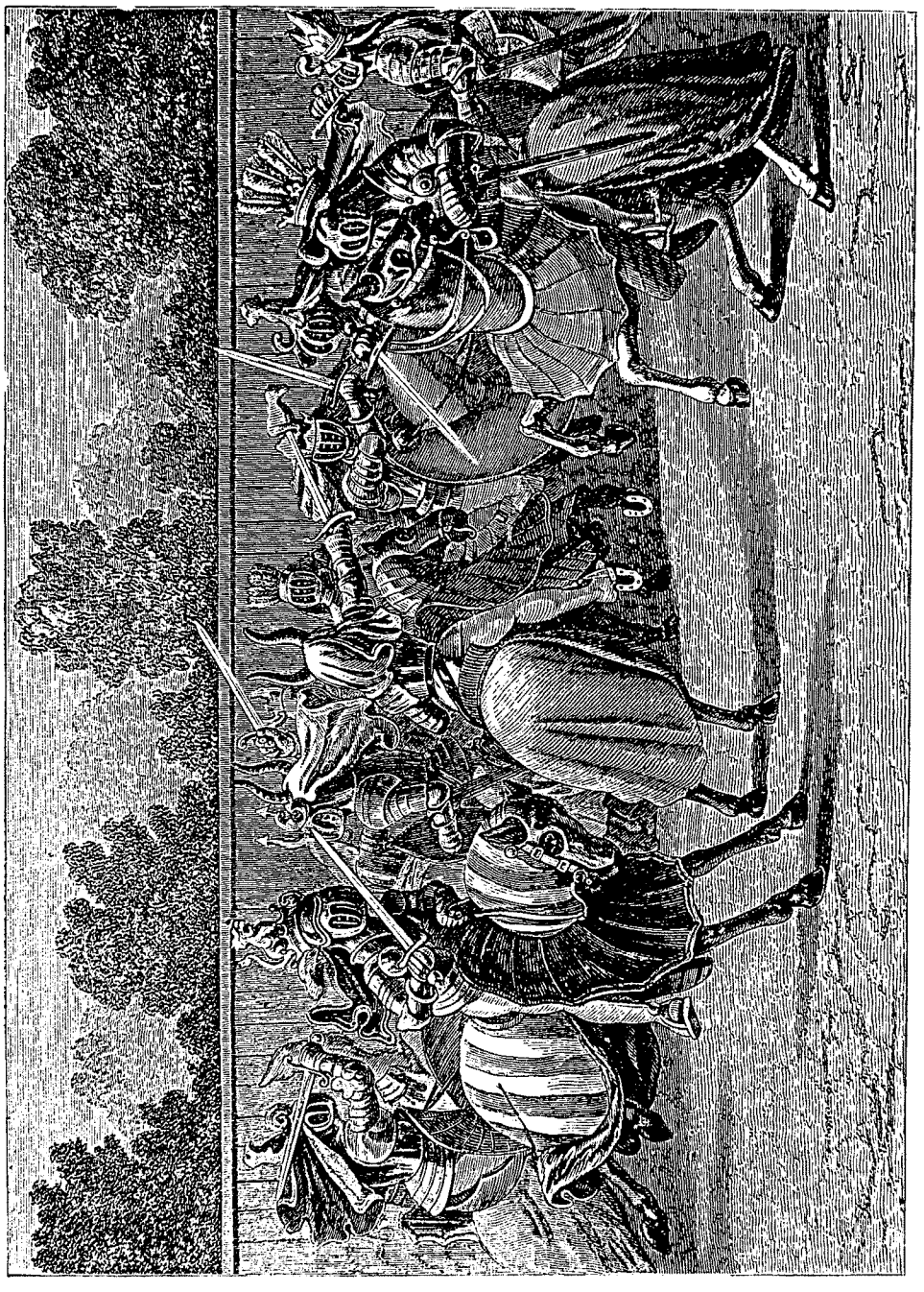
HANS BURGKMAIR. — BURGKMAIR ET SA FEMME.

des vieilles traditions allemandes que Hans Burgkmair avait reçues de son père Thomas Burgkmair, grave et consciencieux peintre d'Augsbourg. Mais ces formes, par exemple telle prédilection architecturale, contrastent vivement avec l'esprit qui règne dans les parties les plus importantes du tableau, dans les personnages.

dans le drame même; et c'est par cet esprit que Burgkmair demeure fidèle à sa race. Au musée d'Augsbourg sont quelques-unes de ses plus belles œuvres dans la première manière, entre autres le grand retable de 1501 représentant le Christ et la Vierge adorés par les saints, et les tableaux de la série des *Basiliques* que nous avons cités déjà à propos d'Holbein le vieux : les Basiliques de *Saint-Pierre*, de *Saint-Jean* et de *Santa-Croce*. Ce dernier tableau contient, sur les volets, le *Martyre de sainte Ursule*, mais le même sujet est traité dans un triptyque du musée de Dresde avec une telle perfection qu'il faut dire un mot de cette œuvre, une des plus connues et des plus belles de Burgkmair. Ce *Martyre de Sainte Ursule* n'est pas de même essence que celui de Memling, qui nous arrêta longuement dans le précédent volume. Il n'en a point le charme frais, la délicatesse extrême de pétale de fleur; son ingénuité est plus lourde, mais elle est encore d'une bonté et d'une élévation parfaites. Quel que soit le nombre des personnages qui animent la composition, le principal demeure celui de la sainte : elle est si paisible, la jeune sainte, dans le navire, assise au pied de la croix qui est comme le grand mât ; elle a la gorge transpercée d'une flèche qui est restée dans la blessure, mais elle demeure paisiblement contemplative, souriante, isolée de ce qui se passe. Les flèches volent autour d'elle. Au fond se voit la ville; au premier plan, c'est un entassement de bourreaux et de victimes, des soldats égorgeant les vierges douces et résignées; un terrible reître tirant l'épée, et à gauche un autre exécuteur, une espèce d'ogre des contes fantastiques.

Ainsi Burgkmair, quoique plus compact que Memling, rivalise avec lui et l'emporte peut-être par le drame. Il a lui aussi un type de femme gracieux, simple, mélancolique ; il aime les riches costumeries, les décors mouvementés, et, sauf les œuvres telles que cette *Sainte Ursule*, où il met un soin particulier, son exécution, soit qu'il peigne, soit qu'il dessine pour la gravure sur bois, est rapide, légère, parfois superficielle. Cependant, dans certains portraits, il apporte une précision voisine de celle d'Holbein. Le musée de Nuremberg possède, de Burgkmair, divers tableaux très intéressants. Un *Saint Sébastien*, tout d'abord, vraiment allemand de caractère, et d'une grande richesse de facture, très beau avec son grand manteau rouge, sa barbiche blonde et ses longs cheveux qui retombent sur ses épaules, s'échappant de dessous son chapeau de velours rouge, doublé de vert et orné de chaînes d'or. Il tient deux flèches en main, et il apparaît devant l'empereur Maximien, tandis que derrière lui un ange tient une tapisserie brodée d'or. Le nu est très beau, d'un dessin très ferme, et le fond du tableau est formé d'un paysage charmant, au bord d'un lac. Une *Vierge*, lisant dans un jardin Renaissance, l'enfant Jésus à ses pieds; une exquise figure, une peinture d'une couleur intensément dorée, un tableau qui demeure d'un sentiment bien antérieur à l'époque que rappellent cette ornementation, ce fronton, ce banc de marbre, dans ce beau jardin.

L'école souabe nous offre encore deux fort beaux artistes. L'un, Christophe Amberger, d'Augsbourg, est un remarquable portraitiste que l'on pourrait égaler presque à Holbein, si son œuvre n'était pas si dispersée et demeurée si peu nom-



HANS BURGKMAIR. — AQUARELLE DU LIVRE DES TOURNOIS.

breuse. Amberger, qui a profité des leçons de Venise, figure au musée de Berlin avec un étonnant *Charles-Quint* d'une vérité impitoyable, avec ses yeux bleus, son nez pointu, son prognathisme accentué; puis avec un *Portrait du cosmographe Sébastian Münster*, une des belles œuvres de la peinture allemande; cette

tête de vieillard dont la barbe n'a pas été fraîchement rasée et pousse sur la peau rose d'imperceptibles picots blancs, est peinte avec un fondu, un lumineux des plus rares. La toile éclaire toute la salle à distance, et elle rivalise avec les Holbein voisins, qui ne reprennent leur profondeur et leur force incisive que lorsqu'on se rapproche d'eux. D'Amberger, il y a encore un portrait de jeune homme au Stœdel de Francfort, etc.

Le second peintre qu'il nous reste à citer dans l'école souabe est Hans Baldung Grien, mais en réalité il appartiendrait presque autant à l'école de Fran-



HANS BALDUNG. — ALLÉGORIE.

conie par l'influence de Dürer qui s'exerce visiblement sur toute son œuvre. Sa couleur est riche et son imagination active, mais son métier est bien inférieur à celui de Dürer, son fantastique est plus superficiel et plus forcé. On rencontre pourtant dans les musées de beaux tableaux et de bons dessins de lui et il fournit beaucoup de besogne aux graveurs sur bois. Le maître-autel de Fribourg-en-Brisgau, avec le *Couronnement de la Vierge*, et la *Vierge à la famille Christophe de Baden*, à Carlsruhe, sont deux de ses œuvres les plus importantes. Cette dernière peinture est remarquable par les portraits de toutes sortes agenouillés des deux côtés de la madone, superbe vieux chef de la famille en armure, guerrier, évêque, religieuses, jeunes hommes et jeunes filles, tous sérieusement peints, et

le peintre conscient de la beauté et de la force des types. A Berlin, une intéressante *Adoration;* à Bâle, un très beau tableau du *Christ en croix* avec les deux



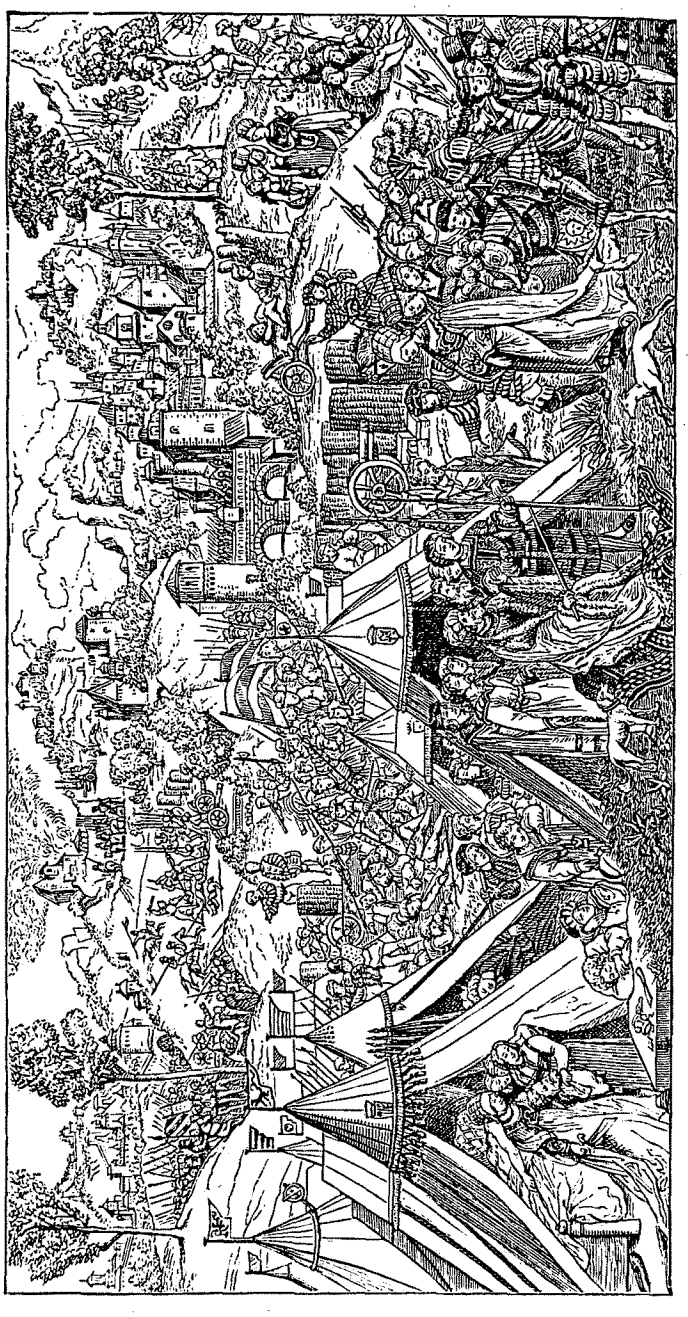
ALDEGREVER. — JEAN DE LEYDE.

larrons et, au pied de la croix, la Vierge et des saints; puis au même musée des peintures fantastiques et en somme médiocres si l'on pense à Dürer, de femmes aux prises avec la Mort; enfin à Nuremberg, à Munich, à Francfort, diverses peintures dont l'étude ne serait pas dénuée d'intérêt.

L'école de Franconie ne nous offrira plus que des artistes absolument inféodés à Dürer, et pourtant manifestant souvent des tempéraments originaux et vigoureux malgré cette hantise. Il suffit presque de nommer sans commentaires Hans von Kulmbach, un peintre puissant et riche ; Georg Pencz, plus remarquable comme portraitiste que comme peintre de sujets ; Albrecht Altdorffer, un des plus curieux peintres allemands du XVIe siècle, qui a un sens extraordinaire du décor compliqué, du lambrequin, de la banderole, et qui s'entend à merveille à retracer d'une touche précise, d'une couleur vive et claire, des foules immenses, grouillantes, telles la surprenante *Bataille d'Issus*, où les innombrables combattants, les Macédoniens comme les Perses sont magnifiquement vêtus de brillants costumes de *Landsknechten* de son propre temps ; mais quel mouvement, quel entrain et quels amusants épisodes ! Et pourtant le même peintre offre, au musée de Nuremberg, un *Crucifiement* d'une composition très simple, presque moderne d'arrangement. Aldgrever est aussi un des peintres qui ont le plus consciencieusement étudié et adopté l'extériorité de Dürer. Enfin les Beham, Barthel et Hans Sebald son neveu, sont non moins directement élèves du maître de Nuremberg. Un des plus importants tableaux du premier est une superbe *Déposition de croix*, théâtrale et seigneuriale, à la vérité, et reflétant la Renaissance allemande dans ce qu'elle a à la fois de riche et d'impassible. Peut-être la sincérité typique des portraits d'hommes, la beauté, un peu froide pourtant, des figures de femmes, rachète-t-elle tout ce que l'œuvre trahit d'absence d'émotion vraie ; l'ingénuité des vieux temps n'est plus, ne peut plus se retrouver, se sentirait dépaysée parmi ces palais italiens, dans ces magistraux portraits de bourgeois, de femmes bellement attifées, avec une préoccupation de style à la Ghirlandajo, mais sans le charme mélodique des grandes peintures italiennes. De Hans Sebald Beham, une seule peinture a été conservée : c'est cette curieuse table à compartiments représentant la *Vie de David*, au Louvre, et qui est pleine d'épisodes curieux et ingénieux, rappelant par certains côtés les enluminures des manuscrits. Hans Sebald a une œuvre de gravure importante et variée.

Hans Léonard Schäufelein est un tempérament plus attrayant, plus naïf, que la plupart des précédents. Ses peintures de la cathédrale et de l'hôtel de ville de Nordlingen indiquent un brillant coloriste, aux harmonies chaudes et dorées. Au musée de Nuremberg il est assez largement représenté par des peintures tantôt un peu lâchées, comme le *Christ en croix*, tantôt superbes de conception et d'un dessin excellent, comme la *Sainte Brigitte*. A Berlin, à Munich, Schäufelein peut être aussi étudié en de nombreux tableaux. Enfin, on citera comme type de sa facture, une touchante composition du *Christ et Madeleine* ; lui, est en sorte de jardinier ; elle, les mains jointes, à genoux, est magnifiquement vêtue, coiffée d'un vaste hennin, ou tout autre édifice des modes du temps, et de grosses larmes roulent sur ses joues.

Mais nous arrêterons là ce qui a trait à l'école de Franconie; nous n'y trouverions pas un trait nouveau que Dürer ne nous ait fourni. Il nous reste à parler de l'école saxonne, et elle tient à la vérité tout entière dans un seul



HANS SCHÄUFELEIN — ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE JUDITH.

maître, le délicieux Cranach, qui disparu, ne laissa, et encore pour très peu de temps, que de littéraux imitateurs.

Cranach est une des natures les plus à part de tout l'art allemand, et pas de la même façon qu'Holbein. Si celui-ci est en dehors de son temps et de son

pays par une science profonde, des préoccupations d'esprit différentes, Cranach demeure au contraire très de sa race et de son temps, mais il ne ressemble à aucun des artistes que l'on pourrait citer. Il diffère d'eux tous par la naïveté, par une originalité à lui, par une écriture absolument personnelle, qui n'est point systématique, mais innée, qui ne sort pas d'une école ou d'une rencontre, mais d'une façon de voir et de sentir. On peut à la rigueur trouver des analogies et des parentés dans les types de femmes adoptés par les peintres que nous avons étudiés, et je dis les plus grands, Dürer lui-même, mais Holbein excepté, qui lui ne créait point mais décrivait. Chez Cranach au contraire, les femmes sont des



CRANACH. — ALLÉGORIE.

femmes de Cranach. Visage, forme, elles sont sorties entièrement de son cerveau ; il s'est complu à répéter mille fois l'image de sa créature, et toujours rencontrée, toujours elle charme. Cranach a inventé un être, un type, et le plus difficile de tous à inventer, quoi que l'on puisse croire d'abord, car adopter une personne donnée, demeurer fidèle à un modèle original, préféré, ce n'est pas créer une autre femme. Cranach a réussi, et pour cela on peut le classer parmi les grands artistes, qui se reconnaissent aussi à ce signe qu'ils ont vraiment créé une femme. Fra Angelico, Memling, Léonard de Vinci, pour prendre des noms dont la comparaison peut paraître écrasante, ont été des créateurs analogues, et sans rapprocher à d'autres titres notre Cranach de ces maîtres, on peut dire à celui-là du moins, qu'il a été aussi heureux qu'eux.

Cranach est un peintre heureux; il dégage de la joie calme, du bonheur simple, fait de bonté, de cordialité, et de malice. Ses femmes ne sont point dépourvues de volupté ni de mutinerie, au milieu de leur candeur; qu'elles soient la Vierge Marie ou Diane, une sainte ou une princesse, elles ont toujours cette simplicité amusante, cette santé rose, cette finesse de traits dans l'ovale



CRANACH. — LA VIERGE A L'ENFANT.

arrondi par en haut, effilé par en bas, de leur gentil visage. Et pourtant elles diffèrent; en les faisant semblables sans pouvoir s'en empêcher, Cranach fait tous ses efforts pour leur donner des expressions très correspondantes au rôle qu'elles jouent, et l'on voit fort bien ce qu'il a voulu dire. Aussi, pour peu que l'on sache se mettre à l'unisson de son sentiment peu compliqué, mais très sincère, des personnages et des drames, pour peu qu'on épouse avec un peu de son ingénuité

la gaîté ou l'émotion que comporte une scène, qu'on aime comme lui à s'entretenir doucement, sans vues profondes, avec d'aimables petites bonnes femmes, jeunes et fraîches dans leurs beaux attifements de velours rouge, gris ou noir, brodés d'or, rehaussés de joyaux, enguirlandés de colliers, on y prend un plaisir extrême. Il ne faut pas faire le dédaigneux avec un homme aussi nature; ce serait peine perdue d'exercer des critiques et l'on passerait à côté de lui sans le comprendre, par conséquent en perdant un très bon amusement. Il n'est pas malaisé de voir ses défauts, ou plutôt les défauts qu'il aurait si on le comparait à Raphaël. C'est pourtant l'erreur que tous les critiques ont commise, et ils



CRANACH. — LUTHER ET CATHERINE DE BORA.

trouvent toujours à constater profondément, sévèrement des choses évidentes. Mais pour nous, qui nous préoccupons, non pas d'idéal conventionnel, mais de plaisir, d'observation, d'humanité, Cranach nous plaira et nous aurons toujours de la satisfaction, du repos et de la confiance en sa compagnie. Nous lui passerons ses bonnes grosses lourdeurs d'enfant gai, sa soi-disant gaucherie à composer une scène, les redites incessantes qui d'ailleurs ne sont aussi nombreuses que parce qu'il y a trouvé de l'agrément. En revanche nous goûterons l'absolue loyauté de son esprit, le tour personnel de son inspiration et de ses moyens d'expression, enfin la joie qu'il éprouve à peindre, et la large franchise d'un métier qui parfois abonde en très belles trouvailles; car Lucas Cranach est non seulement un peintre curieux et plaisant, c'est encore un ouvrier des plus inté-

ressants. Sa couleur est claire, généreuse, et toujours d'une grande richesse; sa facture est aisée et soignée, d'une belle matière, qui a traversé le temps sans rien perdre de sa netteté, de son onctuosité et de sa fraîcheur. Les chairs rosées de ses femmes, la transparence de ses paysages bleu verdâtre, l'intensité de ses velours rouges, dont il indique d'une façon naïve, mais heureuse et intelligente, le miroitement; la conscience presque rustaude avec laquelle il soigne la narration d'un accessoire, d'un joyau, d'une architecture, d'un animal, tout cela



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

est d'un ouvrier véritable, non pas d'un ouvrier virtuose, supérieur, comme Dürer, mais appliqué, attentif, confiant coûte que coûte dans le résultat de sa peine.

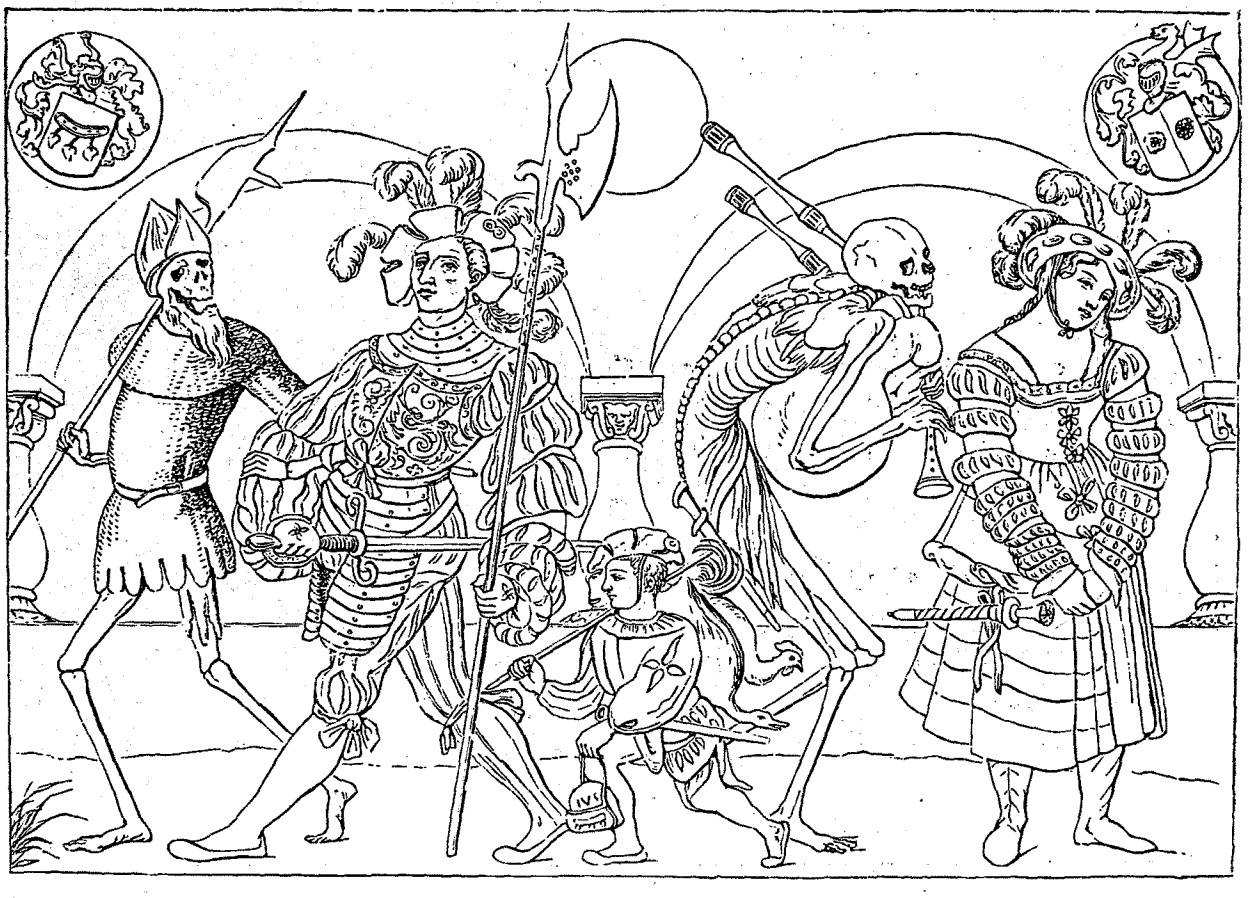
Quant au dessin de Cranach, on peut penser déjà, par ce qui précède, qu'il est de lui, et qu'il est du vrai dessin, c'est-à-dire un langage direct, l'expression naturelle et formelle d'un esprit, et non pas un vocabulaire emprunté, incohérent, comme l'est au contraire ce qui passe pour de la correction. Ce n'est pas de la correction que l'uniformité académique, puisque c'est justement un moule imposé à tous, et qui ne convient exactement à personne, une orthopédie où tous les

esprits s'estropient. Aussi, les larges arabesques de Cranach sont-elles bien plus expressives, et méritent-elles bien plus le nom de dessin que les conventions dont vont se contenter après lui la plupart des peintres allemands. Son sentiment de la forme mériterait d'être étudié à part : Cranach a aimé le nu d'une prédilection toute particulière, et ce peintre très religieux, comme nous le verrons, a trouvé un grand plaisir aux thèmes mythologiques qui lui permettaient de satisfaire sa passion de la forme. Non point la forme antique, cela va sans dire, mais une forme à la fois très vivante et très créée. Ses Dianes, ses Vénus, ses Lucrèces, ses nymphes de toutes sortes, avec leurs lignes à la fois fortes et élancées, sveltes et rebondies, leurs longues jambes, leur ventre et leurs seins un peu accentués, sont d'un dessin tout à fait neuf et personnel; elles ont une souplesse et une fraîcheur des plus attrayantes. Le contour en est à la fois hardi et naïf, mais une gaucherie dans telle attitude ne fait qu'en souligner le curieux désir d'arabesque. Quand une figure de femme lui a plu à peindre, on peut être sûr que Cranach l'aura peinte avec un soin qui en fait un morceau fort précieux; et ces nus, par exemple, d'*Adam et* d'*Ève* au musée de Munich, sont peut-être des peintures plus raffinées, d'un sentiment plus trouvé de forme, que les mêmes personnages au nu sensiblement plus épais et plus lourd, quoique plus robuste et plus réel, que nous trouvons à Madrid sous la signature de Dürer.

Cette curiosité très artiste de la forme, Cranach l'a spécialement manifestée dans un amusant tableau du musée de Berlin, la *Fontaine de Jouvence*, qui n'est pas seulement une gaie fantaisie, mais une très sérieuse recherche de la forme féminine à tous les âges. Des femmes arrivent, les unes en riche équipage, d'autres plus modestement vêtues; elles sont vieilles et décrépites; elles quittent leurs vêtements, on voit leurs sèches anatomies, leurs peaux ridées et flasques, leurs cheveux gris; elles entrent dans la piscine, nagent, traversent, et peu à peu, dans l'eau même, on voit leurs chairs se raffermir et se rosir, leurs formes devenir plus rondes, leurs cheveux blondir, et celles qui abordent sont charmantes, de vraies femmes de Cranach, aux jambes nerveuses, à la poitrine jeune; d'autres sont déjà rhabillées, et elles s'éloignent à travers chemins et bosquets, au bras d'élégants seigneurs. Il y a des défauts dans ce tableau dont le paysage est lourd, avec des rochers mal peints, ou peut-être retouchés par une main maladroite; mais ces multiples recherches, ce soin à dessiner de vieilles et de jeunes femmes, dénotent un sentiment d'art véritable; les dessins d'étude pour ce tableau durent être d'un vif intérêt, et s'ils existent dans un coin de quelque musée ou collection, il serait à souhaiter qu'on les pût connaître.

Ce que l'on sait du caractère de Cranach comme homme, n'est pas pour diminuer l'estime que l'on ressent pour l'artiste. Lucas Muller (et non Sunder comme on le dit encore en maints catalogues) était né à Cronach, près de Bamberg, en 1472, et du nom de son pays natal, en l'altérant légèrement, on fit le sur-

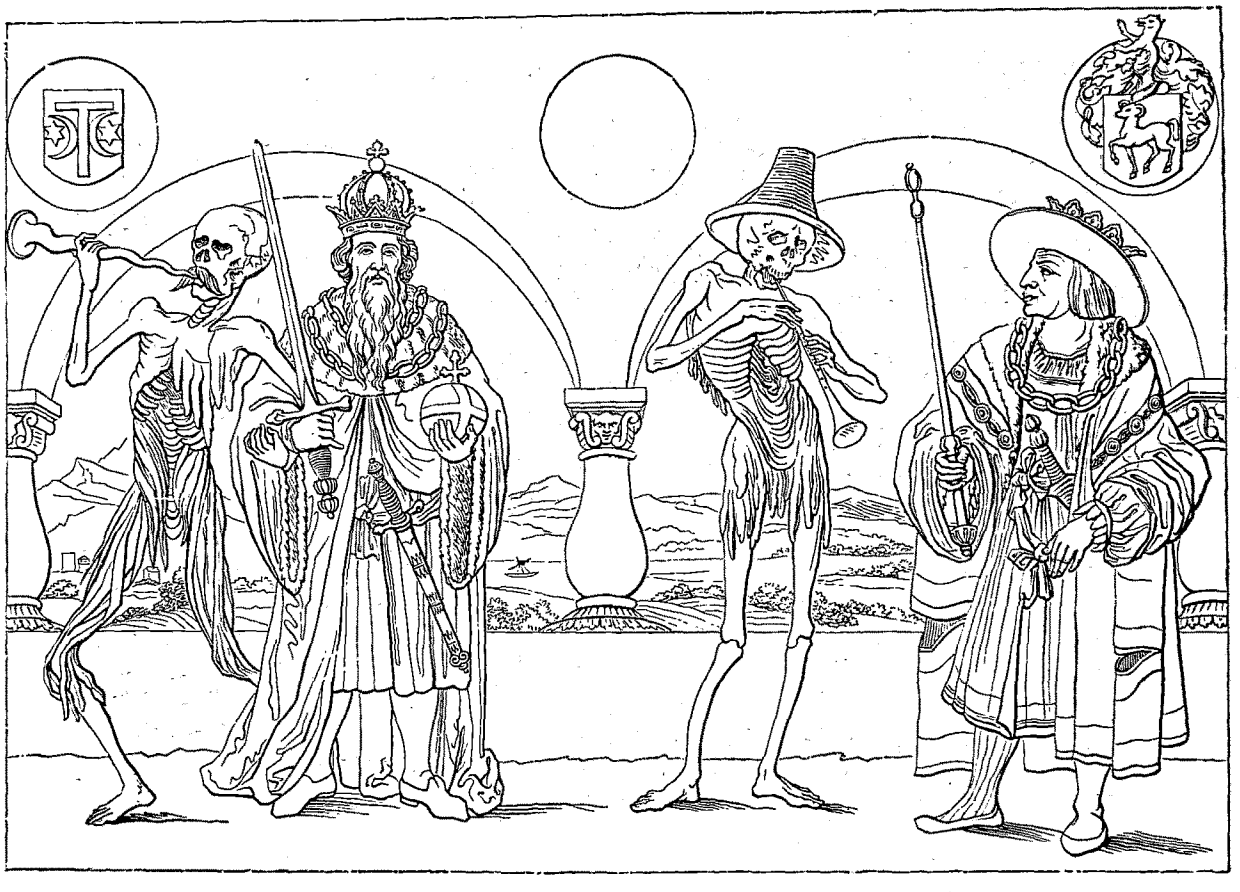
nom sous lequel il a acquis sa célébrité. L'on pense qu'il apprit la peinture avec son père, et qu'il se perfectionna sous la direction de Matthæus Grünewald; on aimerait qu'il dût son savoir à un pareil maître. En 1495, il fut attaché en qualité de peintre officiel à la cour de l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, et c'est alors que ce sujet détaché de l'école de Franconie fonde à Wittemberg une façon d'école saxonne. Cranach avait accompagné le prince durant son pèlerinage en Terre Sainte, deux ans auparavant.



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

Il conserva ses fonctions de peintre de la cour auprès de trois électeurs saxons, et il manifesta au dernier de ses maîtres, Frédéric le Généreux, un attachement qui alla jusqu'à une fidélité héroïque : après la défaite de Frédéric à Mühlberg (1547), il partagea ses cinq années de captivité à Innsbrück. Les habitants de Wittemberg lui marquèrent par deux fois le cas qu'ils faisaient de lui en le nommant leur bourgmestre. Il fut en termes particulièrement affectueux avec Luther, qu'il portraitura plusieurs fois, et au mariage duquel avec Catherine de Bora, il servit de témoin.

Son esprit se reflète avec une parfaite limpidité dans son œuvre : il est vraiment grave et religieux dans tel tableau de sainteté ou telle parabole, mais souvent avec une irrésistible impulsion d'humour qui lui fait glisser dans quelque coin tel épisode plaisant, tel portrait satirique. Et dans ses œuvres de pur sourire et badinage, on sent alors, comme nous l'avons dit, une joie ingénue de vivre, de voir et de peindre. L'historien allemand Waagen a dit avec beaucoup de justesse que par le tour de l'inspiration et de l'expression Cranach était un Hans



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

Sachs en peinture, et que comme chez le Maître Chanteur, on rencontrait chez lui les boutades et les images les plus familières à côté des trouvailles les plus délicates et les plus pures.

Les tableaux de Cranach sont demeurés tellement nombreux qu'il serait impossible d'en faire ici une énumération même sommaire. On en rencontre dans tous les musées d'Allemagne et même de fort bons dans des galeries de second ordre. C'est à Dresde peut-être qu'il est permis de le mieux étudier grâce à la variété des œuvres, quoique Weimar contienne son œuvre capitale, *le Christ en croix et le Christ triomphant du péché, avec les portraits de Luther et de Mélan-*

chthon. Parmi les plus beaux tableaux de Dresde, il faut citer un *Adam et Eve*, et un *Adam* et une *Ève*, très belles figures, qui sont parmi les meilleurs nus de Cranach ; un *Portrait du Margrave Georges de Brandebourg*, traité en manière d'étude et d'un parfait dessin ; des portraits de Luther et de Melanchthon sur son lit de mort, etc., etc. On donne seulement comme de son atelier deux tableaux qui nous semblent très authentiques, mais qui en tous cas ont été exécutés sur ses idées, et qui sont parfaitement typiques de son imagination et de son sens du



ROTTENHAMMER. — LA MORT D'ADONIS.

drame. D'abord un *David et Bethsabée*. Un David apparaissant au balcon de son palais, tandis que Bethsabée est au bain avec ses suivantes, trois jeunes femmes en robes de velours rouge, et une quatrième qui du pan de sa propre robe en velours gris essuye les jambes de sa maîtresse, vêtue de magnifique velours cramoisi relevé d'or. L'autre tableau, un étonnant *Massacre des Innocents*, avec des enfants égorgés en tas au premier plan, puis, dans une sorte de loggia, Hérode et ses conseillers, dont un, dans un mouvement de pitié bien saisi ne peut s'empêcher de se cacher le visage ; enfin tout à fait au fond, dans le paysage, une petite « Fuite en Égypte ».

Les études de physionomie qui en ce tableau abondent ne sont pas moins

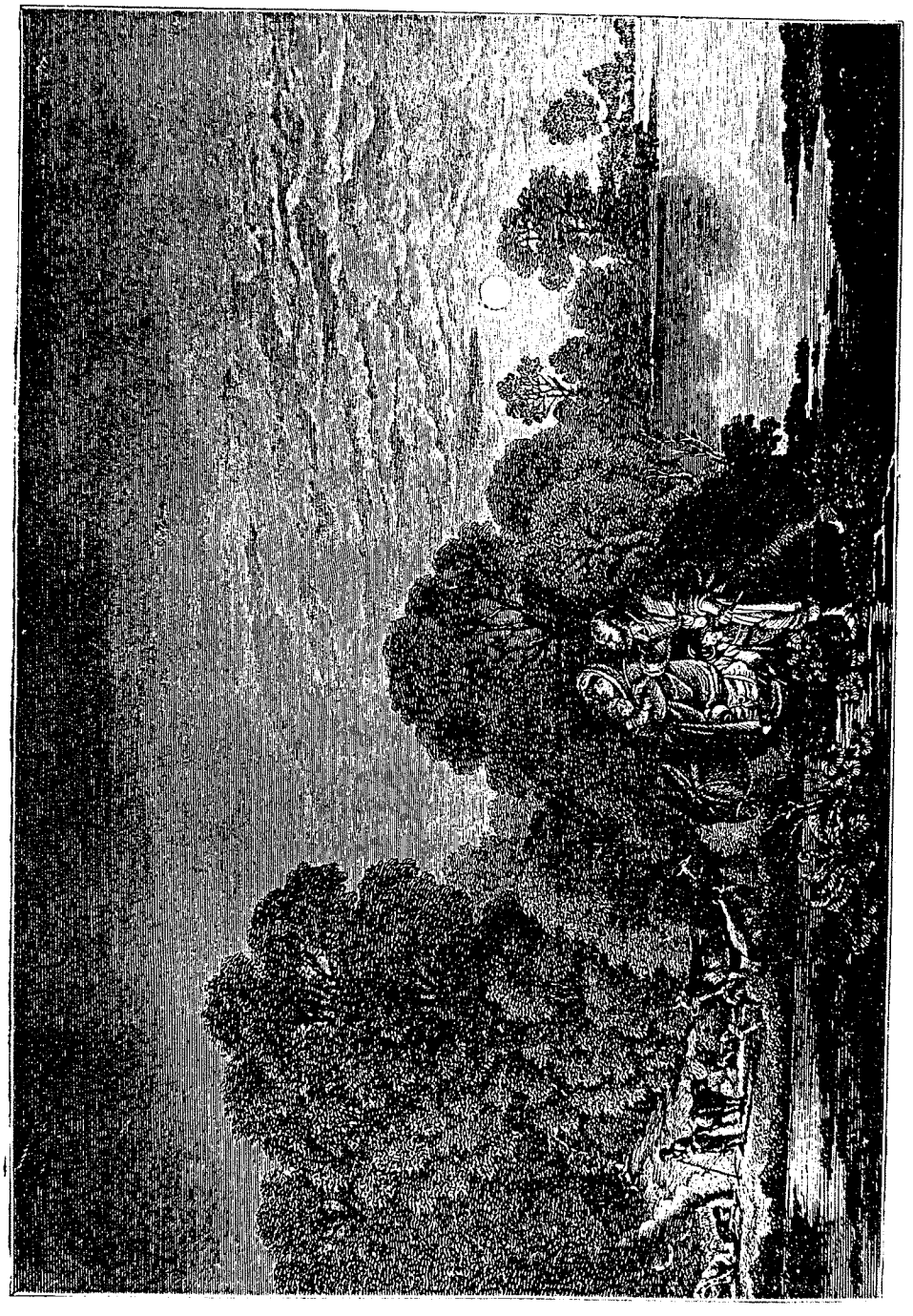
variées et moins curieuses dans un des beaux tableaux de la Pinacothèque de Munich, également riche en œuvres de Cranach : *la Femme adultère*. Bien tranquille et bien douce, en beaux habits, elle se tient auprès du Christ au visage fin et mélancolique, au geste plein de douceur ; deux vieillards, deux apôtres se tiennent à droite; à gauche est le groupe des Impitoyables, laides brutes, mufles épais ; un homme horrible, vêtu d'une belle et riche armure, apporte des pierres dans un bonnet ; un autre, énorme bourgeois d'une importance pédante, ajuste ses besicles sur son nez, d'un air de juge irrésistiblement bouffon, et l'on peut voir dans ce tableau à la fois le côté doux et fin du charmant maître, et son



ADAM ELZHEIMER. — SAINT CHRISTOPHE.

aptitude satirique. Comme tous les tendres, Cranach est un bon et robuste railleur. A Berlin, parmi de très belles toiles, tableaux religieux, mythologiques (comme notre *Fontaine de Jouvence*), portraits ; il faut mettre encore à part une délicieuse *Sainte Anne*, aux longs cheveux blonds et en belle robe grise avec ceinture d'orfèvrerie, une figure au joli geste gauche, vraiment simple et ingénu. Un *Portrait de Catherine de Bora*, différent de ceux que l'on voit dans d'autres musées et où elle n'apparaît pas très séduisante, avec ses pommettes saillantes: ici elle est un peu penchée, la bouche est spirituelle, le front haut, les yeux extrêmement jolis. D'ailleurs les portraits peints par Cranach sont la plupart du temps exécutés avec force et sérieux, et ce sont de belles choses. Il ne faut cependant compter que comme à demi de lui, une quantité de *Frédéric le Sage* et

de *Frédéric le Généreux*, portraits revêtus de son estampille, mais sortis par douzaines de son atelier, présents sans doute, images officielles dont il avait

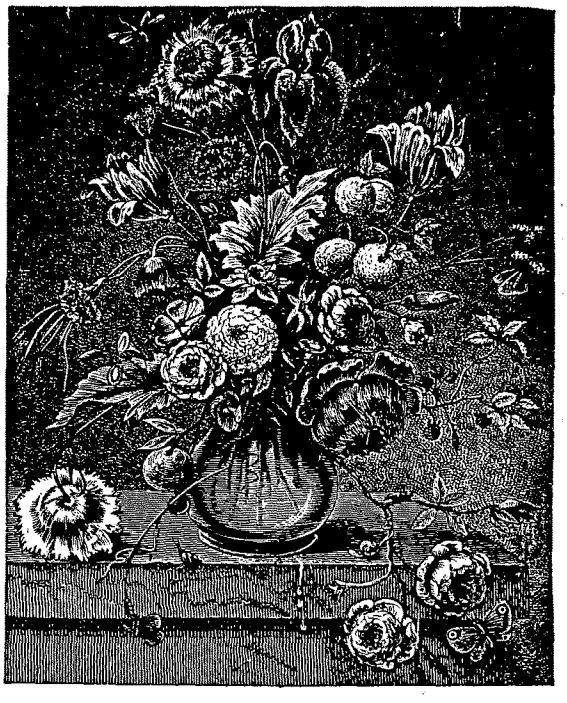


ADAM ELZHEIMER. — FUITE EN ÉGYPTE.

donné le modèle, à tel point qu'il n'est guère un musée d'Europe, grand ou petit, qui n'en possède.

Au musée de Francfort est entre autres une très belle *Crucifixion*, et à Cassel, une ravissante *Diane*.

Le fils de Cranach, Lucas le jeune, n'arrêtera pas notre attention. Il continua avec plus de lourdeur, mais avec une étonnante fidélité, le style de son père. Aussi dans le nombre de ses tableaux s'en trouve-t-il parfois qui ne sont pas indignes comme conception, sinon comme exécution, de figurer à côté de ceux du vieux maître. Mais l'école de Saxe, créée par Cranach, alimentée par lui, par les gens qui l'aidaient dans sa copieuse production, s'éteignit avec son fils (1586), et en somme cette date est également l'extrême point de démarcation

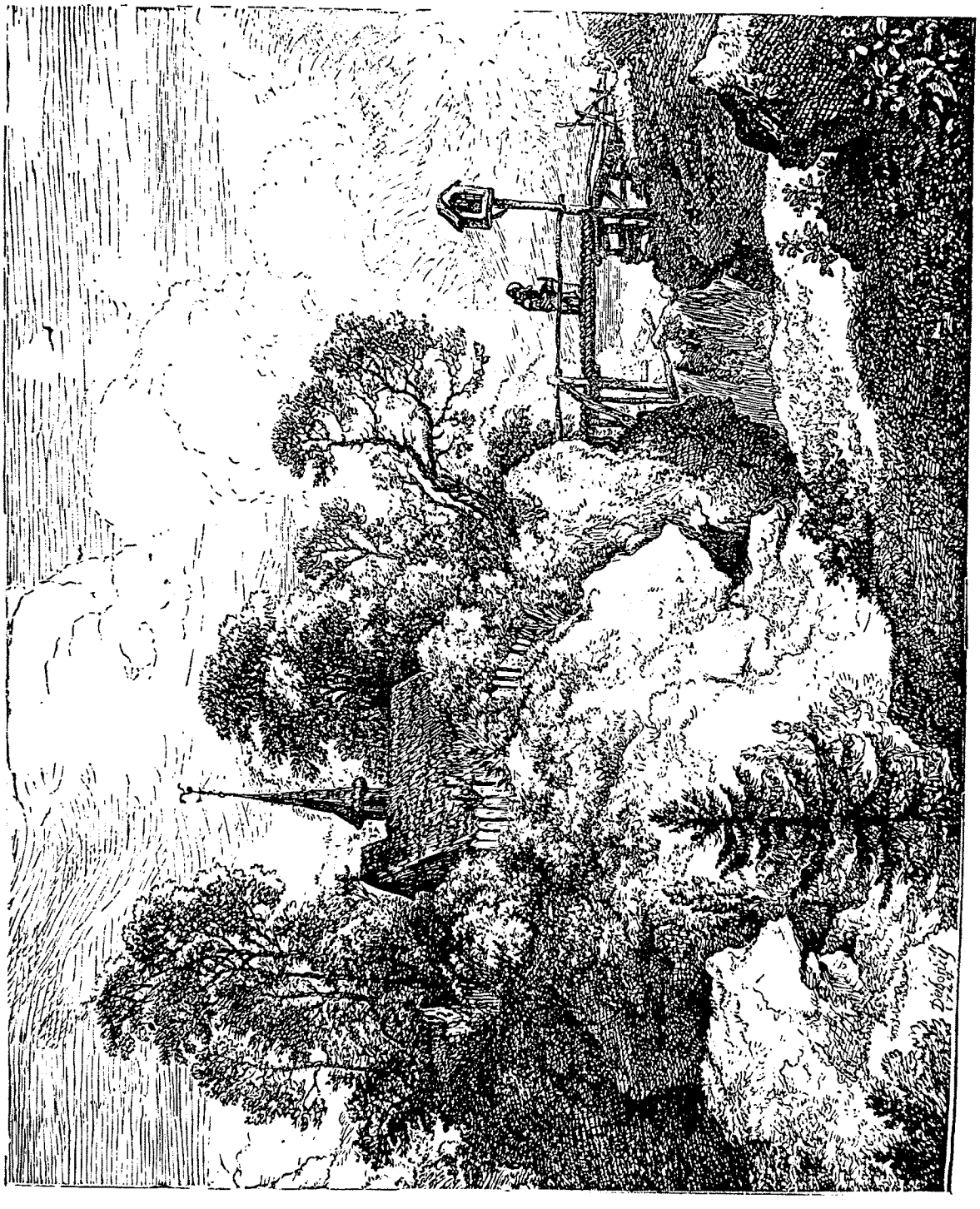


ABRAHAM MIGNON. — FLEURS.

entre l'école allemande qui nous a tenus intéressés, parfois ravis et passionnés, et celle qui ne nous réserve qu'indifférence.

Il serait pourtant juste avant de passer au très sommaire résumé de tout ce reste vite retracé, de signaler un intéressant rameau de l'école, dans son style franconien principalement, qui a poussé en Suisse au XVIe siècle, et bien entendu en dehors de Holbein. Deux artistes ne peuvent passer inaperçus malgré la rareté des œuvres peintes que l'on a conservés d'eux : l'un fantastique, empanaché, singulièrement excessif, mais attrayant au possible : Manuel Deutsch, de Berne, avec son singulier *Jugement de Pâris* au musée de Bâle ; l'autre, Tobias Stimmer, de Schaffhouse, un portraitiste énergique et naïf qui a, au même musée, deux portraits en pied, un homme et une femme, riches de couleur et expressifs dans leur robuste gaucherie.

L'école de Westphalie offre encore, au milieu du XVIe siècle, des artistes intéressants, les Tom Ring; Ludger, le père, est un grave et savant artiste.



DIETRICH. — LE PONT DE BOIS.

L'école de Franconie va s'affaiblissant après la mort de Dürer, et ce n'est pas le fécond et insignifiant Virgile Solis, décorateur inépuisable, italianisant incu-

rable, qui la saurait relever. Nous arrivons ainsi sans effort, mais sans plaisir, aux peintres de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, qui copient avec la dernière platitude, et plus une parcelle, plus une étincelle du sentiment national, si profond, si beau, les pires décadents italiens. Quels modèles!

Rottenhammer (1564-1622) et Adam Elzheimer, un peintre de puériles petites scènes bibliques au clair de la lune (1574-1620), sont les moins insupportables peintres de la fin du XVIe siècle. Au XVIIe, le classique Sandrart, peintre ennuyeux et écrivain d'art pas toujours très intelligent; Abraham Mignon, peintre de fleurs métalliques, plus hollandais qu'allemand, et Balthasar Denner, l'odieux et ridicule peintre de têtes de vieillards exécutées à la loupe, et qui pourtant pouvait brosser un morceau avec quelque verve et largeur.

La guerre de Trente ans avait porté un coup fatal à l'art en Allemagne; elle avait tué le calme, le bien-être, le luxe, sans lesquels l'art ne peut se développer.

Mais il est bon de remarquer que la guerre n'avait tué qu'un malade, dont le cas était déjà désespéré. L'art avait été épuisé net après avoir produit les grands sujets que nous avons étudiés, et il n'y avait pas grand chose à espérer d'une école dont les plus brillants représentants étaient le fade et pasticheur Rottenhammer, ou le factice Elzheimer.

L'art de l'Allemagne comme celui de la Hollande et de la Flandre avait été bien plus sûrement tué par la nouvelle invasion italienne que par les plus ruineuses guerres.

Le XVIIIe siècle présente une plus grande abondance de noms et des talents moins antipathiques, mais toujours aussi dépourvus d'importance dans l'histoire de l'art. Dietrich, Tischbein, Bernard Rode, Raphaël Mengs, sont de fades éclectiques, influencés soit par la France, soit par l'Italie.

Dietrich (1712-1774) fut le type de ces dévoyés de fin d'école, de ces pasticheurs effrénés, involontaires, qui copient successivement toutes les originalités des autres maîtres sans pouvoir, naturellement, s'en faire une originalité pour eux-mêmes. Il y a de lui des tableaux italiens et des tableaux flamands, des pseudo Van Ostade et des façons de Claude Lorrain. Les uns ne valent pas mieux que les autres.

Quant à Raphaël Mengs, ce fut un homme considérable de son temps (1728-1779). Il fut en peinture un des représentants les plus importants de la réaction classique tentée par Winckelmann. Mais dans les œuvres importantes tentées dans cet esprit, on voit trop bien qu'il ne manque à Mengs que le génie. Au contraire, dans ses portraits règne un assez joli goût; il dessine avec sûreté et fermeté, comme le prouvent maints portraits et esquisses à Madrid et il a dans ce genre une couleur beaucoup plus agréable et relevée que lorsqu'il fait une tentative de décoration ou d'histoire. Nous avons de lui au Louvre un estimable portrait de jeune fille en robe à ramages.

Angelica Kauffmann (1742-1807) a été fêtée et choyée de son vivant, pour sa grâce, son existence romanesque, ses talents de portraitiste, de musicienne, de



OVERBECK. — LE PORTEMENT DE CROIX.

femme du monde. L'Angleterre, particulièrement l'adopta, et elle fut au nombre des membres de la Royal Academy. Ses portraits sont gracieux et fades

sans plus. La *Mère et la fille*, que nous avons au Louvre, est un de ces tableaux



ANGELICA KAUFFMANN. — UNE MÈRE ET SA FILLE.

que le public adopte à cause de leur agrément superficiel, mais qui ne tiennent aucune place dans l'histoire de l'art.

Il y a lieu encore de mentionner le peintre Christian Seybold (1703-1768) dont nous possédons le portrait, un morceau assez médiocre qui est, paraît-il,



CORNELIUS. — DESTRUCTION DE TROIE.

un de ses meilleurs, et le peintre de batailles assez intéressant, Philippe Rugendas (1666-1742).

Un peintre plus ingénieux, plus original, mais plus graveur pourtant que peintre, est Daniel Chodowiecki (1726-1801) ; c'est sans plus un amusant petit peintre de mœurs.

On aurait bonne envie de s'arrêter là, car on éprouve de grandes déceptions en examinant un mouvement artistique, des œuvres et des hommes qui firent grand bruit pendant plus de la première moitié du XIXe siècle. Il y eut alors une incontestable activité, un grand désir de produire et de faire grand. Malheureusement, les résultats nous apparaissent aussi indifférents que le but était ambitieux. Ceux qui se réclamèrent de l'antiquité grecque, tout comme ceux qui crurent reprendre la tradition des primitifs florentins, et ceux aussi qui allèrent chercher leurs sujets dans les vieilles légendes germaniques, s'imaginant de bonne foi ressusciter l'art national, sont maintenant pour nous des peintres également froids, pauvres, rebutants, quelles que soient l'importance de leur effort et la sincérité de leur bonne volonté.

C'est que l'art ne se renouvelle pas par une idée pure, et qu'un mouvement littéraire, une théorie, ne refont pas un métier à une école ; et c'est du métier seul que vient la durée.

Aussi nous intéressons-nous peu à de fort grands noms.

Peut-être parviendra-t-on plus tard à reprendre un intérêt à cette école, lorsqu'il n'en subsistera plus que des vestiges, et que le temps aura opéré ses habituelles et impitoyables sélections. Lorsque presque toute l'œuvre d'un peintre est détruite, il demeure parfois de lui un seul morceau qui trompe sur l'ensemble de son effort, et vaut mieux que de grandes œuvres qui lui valurent le succès de son vivant. Mais pour le moment rien ne serait plus fastidieux et plus dépourvu d'enseignement que de résumer dans un précis comme celui-ci la vie des célèbres artistes allemands du commencement de ce siècle avec le même détail que celle de Dürer ou d'Holbein. Le seul petit portrait d'Érasme ou le plus rapide dessin du maître de Nuremberg contient pour nous plus de beautés, de méditations, de leçons, que les plus vastes fresques des peintres qui portèrent ces noms jadis fulgurants de Cornelius ou d'Overbeck. Ces œuvres-là vivent éternellement, tandis que celles-ci sont mortes dès le lendemain de la mort de leurs auteurs. De même toutes les plus ambitieuses tentatives de peinture d'histoire, les essais de couleur et les essais de ligne, les légendes et la peinture de mœurs. Tout cela est frappé de mort, à cause de l'erreur des artistes qui crurent que la littérature pouvait régénérer la peinture, qu'il suffisait de s'inspirer de l'*esprit* national avec ses légendes, sans chercher à reconquérir le *métier* des vieux maîtres. Il n'y a que le métier qui compte, au contraire, et on le vit trop bien avec les peintres qu'il nous reste à énumérer. La plupart nous

apparaissent maintenant semblables entre eux, bien qu'ils aient représenté des écoles et des tendances alors très diverses. Mais dans son ensemble l'école



CORNELIUS. — LES FLÉAUX DE LA TERRE, DITS LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE.

allemande n'échappe pas à cette épidémie, à cette contagion de médiocre et ambitieuse peinture que nous avons vu régner dans toute l'Europe vers le même

moment, sauf en France où de vrais grands artistes brillèrent. La plupart des peintres allemands de la première moitié du siècle nous apparaissent comme des gens de belles intentions et de médiocre réussite. Classiques ou plus



CORNELIUS. — MARGUERITE.

inspirés de l'esprit national, éclectiques ou passionnés, ils sont très gênés par un métier plus que pauvre, dépourvu de toute saveur, et ils ne ressemblent en somme qu'à des Paul Delaroche plus ou moins fougueux.

Le peintre à qui l'on attribue le rôle de régénérateur de l'école allemande moderne est Asmus Carstens (1798-1854) qui se fit de ses admirations pour

l'art antique, pour Michel-Ange pour Raphaël, une manière qui n'est ni antique ni moderne. Son art hybride est en peinture ce que fut celui du Danois Thorwaldsen en sculpture.

La réaction classique tentée par Carstens ne réussit qu'à demi. Bientôt la peinture prit une double direction tout à fait différente, bien qu'elle partît de Rome même, où Carstens s'était manifesté. Le double courant nouveau fut



JULIUS SCHNORR DE KAROLSFELD. — CAÏN TUANT ABEL.

celui du retour à l'art des primitifs italiens et du réveil de l'art national. Ces deux façons de parler indiquent plutôt des tendances que des faits réels. Il n'y a en effet rien de commun entre la peinture des primitifs florentins et celle d'Overbeck et de ses élèves qui représentent la première tendance, pas plus qu'entre les fresques de Cornelius qui représentent la seconde, et l'art des vieux peintres allemands. Les deux maîtres crurent que le choix des sujets avait une importance suffisante pour déterminer une révolution. Ce ne fut qu'une apparence de révolution, car il n'en est rien resté, et l'on ne fait pas de

révolution avec des âmes rétrospectives, si tant est qu'il y ait des révolutions en art.

Overbeck (Lübeck 1789-1869) a produit de grandes compositions murales, d'intentions infiniment pures, mais de résultat infiniment ennuyeux. De son temps déjà l'on disait qu'il ne savait peindre que des âmes; mais ce sont des âmes bien froides et bien systématiques. Parmi ses plus grandes œuvres, l'on



ALFRED RETHEL. — LA MORT CHEVAUCHANT.

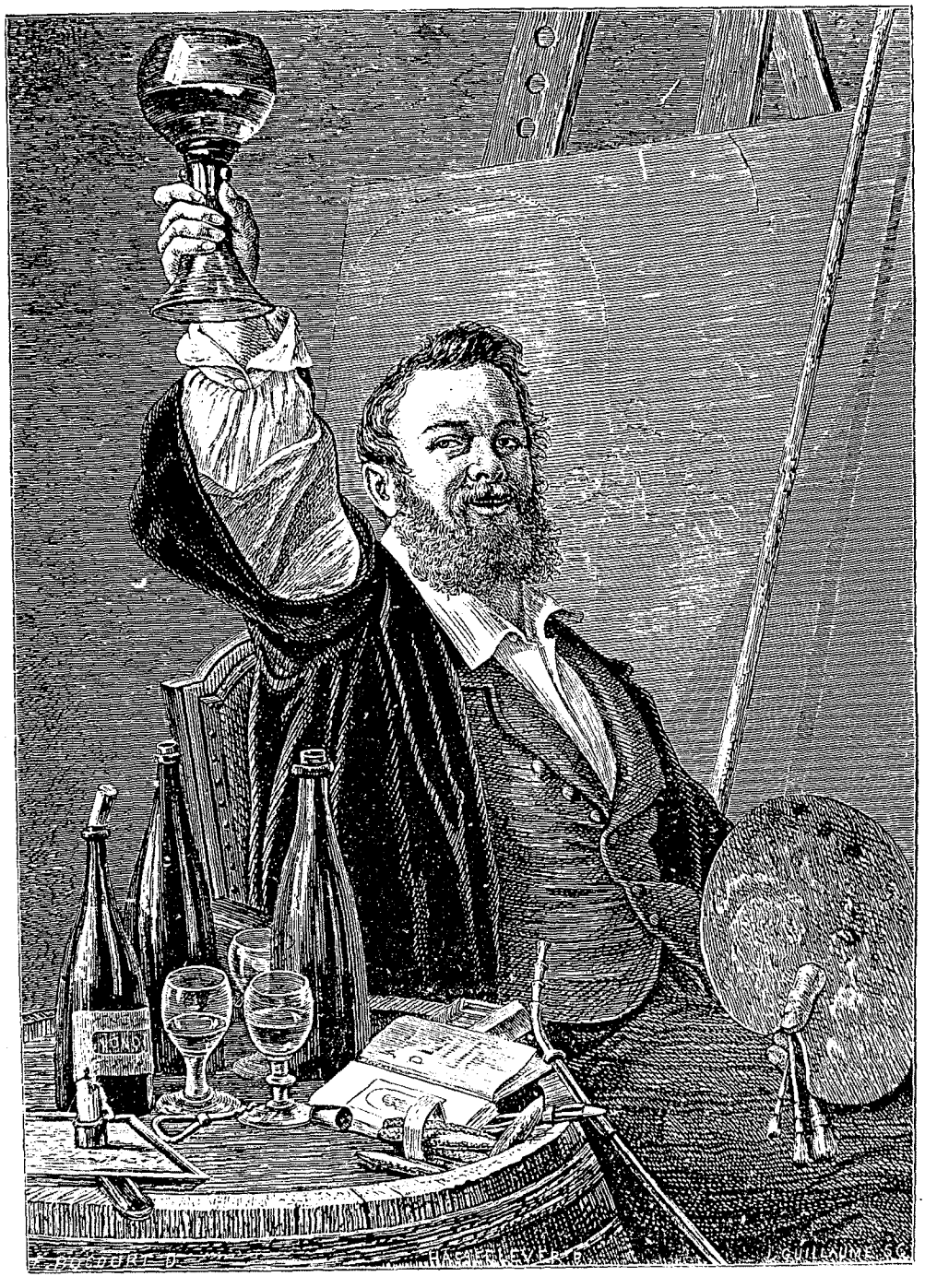
cite l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, la *Mise au tombeau*, à Notre-Dame de Lübeck, le *Triomphe de la religion* à Francfort, etc., etc.

A sa suite l'on nomme Weit, Steinle, Fuerich, etc., etc.

Cornelius (1783-1867) montre beaucoup plus de puissance, et son œuvre, même encore à l'heure actuelle, n'a pas perdu tout son intérêt. Cornelius essaya de créer une peinture vraiment nationale en peignant largement les thèmes des vieilles légendes germaniques, *Faust*, les *Niebelungen*, etc., et il y déploya une belle fougue d'imagination, une grande vigueur de dessin, et de la richesse de couleur.

C'est à Rome également qu'il avait commencé ces tentatives si hardies pour l'époque. Il fut ensuite appelé à Dusseldorf en 1820, puis à Munich pour diriger l'Académie des beaux-arts. Là furent accomplies ses plus belles œuvres, si l'on excepte les peintures qu'il exécuta plus tard à Berlin, et qui complètent

noblement celles de Munich. Les décorations mythologiques de la Glyptothèque de Munich sont vraiment belles d'allure et de composition ; à l'église Saint-Louis



HASENCLEVER. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

il a retracé l'histoire du christianisme ; enfin au *Campo Santo* de Berlin toute une série de compositions célèbres d'un tour philosophique.

Or c'est précisément la philosophie qui gâte la peinture de Cornelius tout comme celle d'Overbeck ; c'est par là que cet art n'affronte pas les temps, et montre que le beau métier est encore la chose la plus durable. Les peintures de Cornelius relatives aux vieilles légendes, n'offrent pas un caractère aussi tranché, il s'en faut, que celles des vieux maîtres, et c'est encore dans la banalité et dans l'indifférence du métier qu'il en faut trouver la raison.

A la suite de Cornelius, dans l'école de Munich, il faut compter Julius



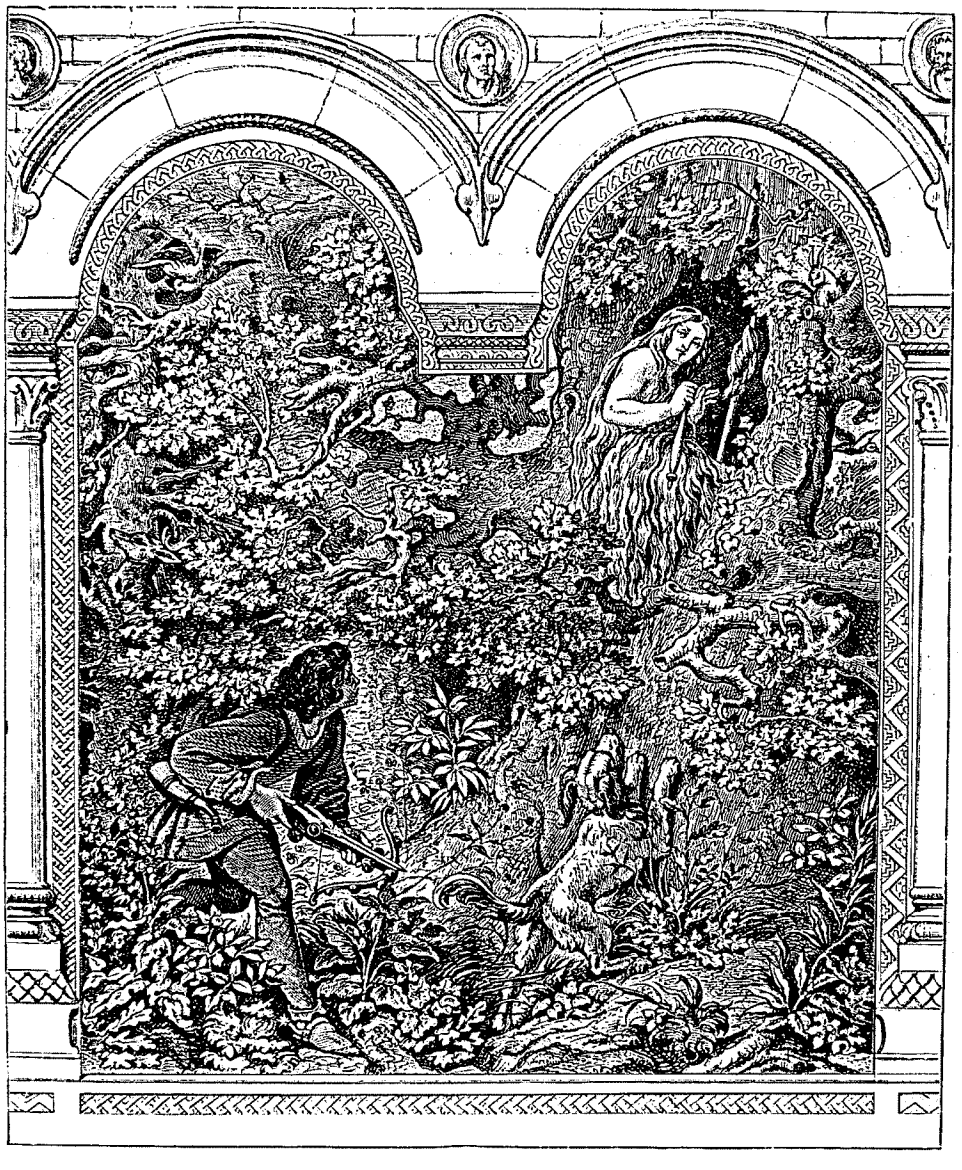
HASENCLEVER. — JOBS REVENANT DE L'UNIVERSITÉ (SUJET TIRÉ DE LA JOBSIADE).

Schnorr (1794-1872) qui fit de grandes compositions légendaires et une illustration de la Bible ; Alfred Rethel (1816-1859) dont la moderne *Danse Macabre* a conservé une célébrité ; et Feuerbach (1829-1880).

Le plus grand des peintres de cette école, après Cornelius qui la fonda, demeure son élève Kaulbach. Celui-là était vraiment un grand homme, et le temps dira peut-être que ce fut un grand artiste. On ne le peut encore affirmer. Il avait autant d'imagination, de dons, de force qu'un Dürer, mais tandis que celui-ci était maintenu dans la vérité et travaillait pour la durée en s'emprisonnant dans son beau métier patient et soigneux, Kaulbach a fait besogne de géant,

ce qui ne veut pas toujours dire besogne de peintre. Les immenses décorations du musée de Berlin, sa *Bataille de Salamine* à Munich, donnent l'impression que procureraient de formidables châteaux forts construits en toile peinte, et que le premier coup de vent emportera.

Après ces importants, sinon grands artistes, il y a toute une série de



MORITZ VON SCHWIND. — LA RENCONTRE.

peintres et une production considérable, dont on serait pour le moment bien embarrassé de faire une sélection équitable, si l'on avait le scrupule de ne pas la sacrifier en bloc, sauf à démenti de la part des temps à venir.

Il faut citer Bonaventure Genelli (mort en 1868); Moritz von Schwind (1804-1871) surtout un illustrateur; Karl Piloty, peintre d'histoire à qui plus

qu'aucun autre s'applique le mot de « Paul Delaroche fougueux », dont nous nous sommes servi.

Quant à l'école de Dusseldorf si elle compte maintenant de bons peintres encore vivants, ce fut, dans toute la première partie du siècle, un véritable fourmillement de peintres et un foyer de médiocre et sèche peinture. On ne trouve guère à citer parmi les morts, que Huebner, Schrœder, Hasenclever, de qui l'auto-portrait est plus joyeux de composition que de peinture, Lessing, Leutze, etc., etc, et dans l'école de Berlin, le peintre de genre Meyerheim, le paysagiste Rottman, etc., etc.

Il y eut pourtant de remarquables peintres en Allemagne, qui surgirent vers le milieu de ce siècle, et à l'heure actuelle, il est d'excellents artistes qui savent observer et qui savent peindre. Mais bien que de très belles carrières soient maintenant à peu près accomplies, nous nous trouvons en présence déjà de notre propre temps, et le moment où ils vivent n'apporte jamais aux hommes que sujets de discussion, incertitude. Avec Dürer, Holbein, Cranach, nous n'avons pas eu de ces doutes. L'avenir seul pourra dire si, après deux siècles de silence, la prodigieuse activité de ce temps-ci a enrichi l'humanité, ou si ce ne furent que bruyants prestiges.

ÉCOLE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER

Formation et débuts de l'école espagnole. — Les manuscrits. — Le double courant d'influences : l'Italie et la Flandre. — Influence de Van Eyck et de Thierry Bouts.

Les origines de l'école espagnole ne présentent pas le même intérêt que celles des autres écoles. Il ne s'y rencontre pas comme en Italie, aux Pays-Bas, en Allemagne, de ces vastes et délicieux ensembles de primitifs qui arrêtent longuement et ravissent le regard et l'esprit.

Bien des monuments de la peinture au moyen âge ont pu il est vrai disparaître, mais le peu qui en demeure suffit pour montrer qu'elle n'avait point d'originalité propre, qu'elle était simplement une imitation de la peinture italienne, peut-être même, en majeure partie, une ramification.

Quoi qu'il en soit, il n'y aurait guère qu'un intérêt d'érudition pure, ou pour les Espagnols, d'histoire nationale, à s'appesantir sur les vestiges et sur les hypothèses. La formation de l'école espagnole dans sa véritable et saisissante originalité, a été tardive, et de plus, elle a été à la fois rapide et laborieuse. Ce travail d'un art à la recherche de lui-même a duré tout au plus un siècle, et ce siècle lui-même n'était pas terminé, que déjà l'expression définitive se faisait jour. Les influences diverses se combattaient ; celle de l'Italie se faisait sentir impérieusement, finissait par prédominer, et c'est d'elle-même pourtant que l'école espagnole dans sa véritable originalité sortait brusquement. Celle-ci conservait en elle tous les éléments de son origine, et pourtant c'était quelque chose d'absolument différent par l'esprit, l'accent, la tendance, l'intensité. Tel peintre de Séville, de Tolède ou de Madrid était à n'en pas douter directement le fils et l'élève de Venise, mais tout en leur ressemblant à l'analyse, il n'avait rien des Vénitiens à la synthèse. Quand on raisonne les plus grands peintres espagnols, on les découvre italiens d'éducation, de métier ; quand on les ressent, ils ne sont plus du tout semblables aux maîtres qui les ont formés ou hantés. Celui-ci n'est plus le disciple de Tintoret, tout en faisant penser à Tintoret, celui-là est un

tout autre homme que Caravage tout en procédant de Caravage. Telles sont, en chimie, des combinaisons des mêmes éléments, qui, mélangés dans des proportions différentes, donnent des résultats absolument tranchés.

Un autre caractère de cette école, dont le travail de formation a été si violent et si impétueux, est d'avoir été elle-même aussi brève qu'intense une fois arrivée à son expression absolue. Formée à la fin du XVIe siècle, elle ne dépassa pas la fin du XVIIe, car un météore tel que Goya, apparaissant à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du nôtre, ne saurait être considéré comme un phénomène de continuation ou de résurrection de l'école.

Il y a également lieu de constater qu'il y a *une école espagnole*, mais qu'il n'y a pas *des* écoles espagnoles. On ne trouvera pas, par exemple, des différences telles que celles constatées précédemment entre l'école de Bruges et celle d'Anvers, ou entre celle de Leyde et celle d'Amsterdam. Les mots école de Valence, école de Séville, etc., à part quelques différences d'accent, qui ne sont rien moins que superficielles, ne signifient guère que des divisions géographiques, dont nous ne nous soucierons même pas au cours de cette revue, car elles ne feraient que nous gêner sans que nous en tirions profit pour la meilleure compréhension du génie de l'Espagne. A la vérité, pour mieux pénétrer, non pas dans cet esprit même, mais dans la formation technique de ses moyens d'expression, il aurait été plus logique d'avoir déjà étudié la peinture italienne jusqu'au XVIe siècle inclusivement. Nous serons forcé de supposer, comme on dit, le problème résolu, et quand nous parlerons de l'influence de Titien, de Tintoret, de Caravage, etc., de faire comme si nous les avions étudiés déjà dans un précédent volume. Au surplus, la pensée, l'inspiration espagnole, est assez éloquente par elle-même, pour qu'on se passionne à l'analyser sans se préoccuper sur le moment de son atavisme ; et les analyses des œuvres et des maîtres dans lesquelles nous allons entrer sans plus tarder, nous initieront au fur et à mesure à ce qu'il nous importe le plus de savoir.

Dès les origines, on trouve deux influences aux prises ; celle du Nord et celle de l'Italie, et qui plus est, l'Espagne est telle, qu'elle peut admirablement se prêter à l'une comme à l'autre et y trouver toute sa satisfaction d'âme et tout le caractère de son style. En effet ce tempérament qui peut être tantôt tout d'austérité, tantôt tout de magnificence, était à même de choisir entre la précision, la fermeté de métier des Flamands, et en particulier de Van Eyck, et plus tard, la somptuosité et la fougue des Italiens. Dans le premier cas, l'école aboutissait peu à peu à une sorte de sécheresse, presque de dureté dont plusieurs portraitistes pourront donner une idée ; dans le second, elle se créait une langue de violents contrastes, de gestes accentués. Mais, par un phénomène curieux, dans un cas comme dans l'autre, elle arrivait à l'expression la plus sobre, la plus austère de ces deux tendances. Anvers ou Bruges, par cette acclimatation, per-

daient peu à peu le brillant de leur émail, Venise abdiquait le rouge et le bleu



VICENTE JOANES. — SAINT ETIENNE AU MILIEU DES DOCTEURS.

pour tourner au gris, au blanc et au brun, et il ne demeurait qu'une sorte d'ascétisme, un vœu de pauvreté dans les moyens au profit de la puissance dans l'expression du sentiment.

Au XVe siècle l'influence flamande a dominé, tout au moins dans certaines régions, tandis qu'au XVIe siècle celle de l'Italie devint prépondérante. Au surplus n'avons-nous pas vu que cette dernière conquit les Pays-Bas eux-mêmes?

On a conservé à Séville quelques-uns des plus anciens monuments de la peinture en Espagne, entre autres dans la cathédrale une Vierge de style byzantin, dite *De la Antigua;* puis des peintures murales du XIVe siècle dans le couvent de San Isidro del Campo; mais ces peintures semblent être dues à un artiste italien.

L'étude des manuscrits ne fournit guère de données générales sur la peinture antérieure au XVe siècle, bien que les documents ne manquent pas. Parmi les plus intéressants, il y aurait lieu de citer, du XIIIe siècle, le *Libro de las Tablas*, à la bibliothèque de l'Escurial; du XIVe le *Pontifical* de Séville, où se constate l'influence flamande dans d'importantes compositions, ou au contraire les *Décrétales* exécutées par Garcias Martinez (1343) qui sont dans le style italien. Mais sous les règnes de Jeanne la Folle et de Charles-Quint, c'est la Flandre qui redevient la principale inspiratrice.

Les œuvres des peintres italiens attirés en Espagne au XIVe siècle sont entièrement détruites, et on ne peut que citer les noms du Florentin Starnina, et de Dello. Nous ne saurions surcharger ces préliminaires des listes de noms espagnols ou étrangers, puisque les œuvres sont perdues; ces noms abondent dans les comptes et les histoires. Mais nous ne citerions en connaissance de cause que Luis Dalmau, de qui l'on conserve à Barcelone une belle peinture représentant la Vierge honorée par des saints et des magistrats. Le style en est purement flamand, et le nom même de l'artiste est évidemment de même origine, malgré le prénom espagnolisé.

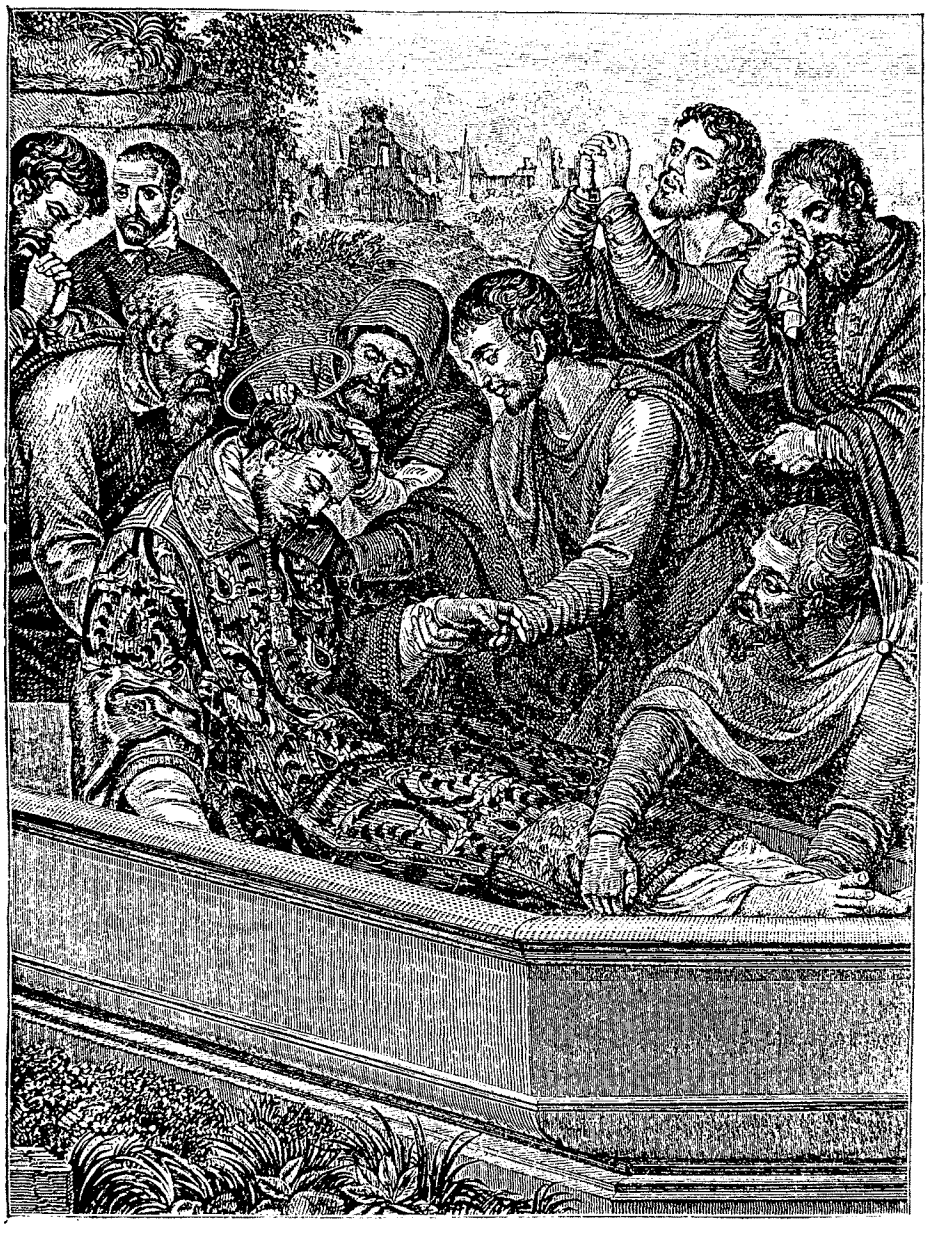
Le séjour que fit Jan Van Eyck en Espagne a certainement exercé sur la peinture une grande influence à cette époque; il y a laissé de ses œuvres, et de plus il a été fort étudié et imité. De même Rogier Van der Weyden a également hanté les artistes indigènes jusqu'à l'imitation littérale.

En 1448 nous trouvons une œuvre importante de Juan de Ségovie, un tableau d'autel à la cathédrale de Tolède; ce sont des figures d'apôtres, de saints et des scènes de la Passion. L'œuvre est encore d'inspiration du Nord; bien que notablement inférieure aux œuvres flamandes de la même époque, il y règne une certaine ingénuité touchante, et peut-être la précision un peu sèche du dessin est-elle un signe de ce que nous analysions tout à l'heure.

Mais voici deux artistes de plus haute envergure, que l'on peut mieux juger sur des œuvres d'une réelle valeur d'art. L'un d'eux est Pedro Berruguete, un peintre de la fin du XVe siècle, l'autre est Antonio del Rincon, né vers 1446.

De Pedro Berruguete qui fut peintre en titre de Philippe le Beau, il reste des retables importants à la cathédrale d'Avila, et, au musée de Madrid, neuf

peintures sur panneaux, provenant du couvent de Saint-Thomas, de la même ville. Ces panneaux relevés d'or dans les fonds ou dans les accessoires sont exécutés en collaboration avec Santos Cruz. Il en est deux particulièrement re-



VICENTE JOANES. — ENSEVELISSEMENT DE SAINT ÉTIENNE.

marquables, une scène d'*Auto-da-fé*, et une Apparition de la Vierge à un couvent de moines bernardins pendant un exorcisme, la première, composition curieuse et mouvementée, l'autre saisissante avec ses moines sur deux rangées, et le caractère d'austérité qui se fait jour à travers l'influence des Vénitiens.

Quant à Antonio del Rincon, c'est vraiment un maître remarquable. Il avait

étudié en Italie auprès de Domenico Ghirlandajo et ses figures atteignent presque la tenue de celles de son maître. Il subsiste de lui un superbe retable de dix-sept compositions sur la *Vie de la Vierge*, à l'église de Robledo de Chavela, et on lui attribue une belle peinture, au musée du Prado : *Les Rois Catholiques à genoux devant la Vierge*.

A côté de ces deux maîtres incontestablement formés par l'Italie, en voici un qui rappelle d'une façon encore plus saisissante le style et le métier même d'un des plus grands flamands, de Thierry Bouts, c'est Fernando Gallegos né à Salamanque au milieu du XVe siècle. Parmi les tableaux de lui que conserve le Prado et relatifs à la *Vie de saint Jean-Baptiste*, il en est qui sembleraient en partie de la main ou de l'atelier du maître de Louvain. Mais la *Mise au tombeau* du musée de Cadix est d'une analogie encore plus saisissante : types et attitudes des personnages, paysage même.

Les artistes flamands d'origine ne sont pas rares non plus. Francisco de *Amberes*, sous lequel on n'a pas de peine à voir un peintre d'*Anvers*, est le collaborateur d'un maître qui a occupé une situation considérable à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, Juan de Borgoña. Mais ce Jean de Bourgogne n'est-il pas lui-même un peintre flamand, de l'école de Bourgogne, malgré d'ailleurs le style italien de certaines de ses figures? Cela d'ailleurs ne serait pas invraisemblable, étant donné que l'exode que nous avons analysé dans le précédent volume était alors commencé.

Enfin, il faudra citer, comme maître et comme œuvres authentiques de la dernière partie du XVe siècle, Pedro de Cordoba, de qui il reste à la cathédrale de Cordoue un beau tableau votif, représentant l'*Annonciation*, puis des saints et des donateurs. Ici, il y a à noter un curieux phénomène ; l'on assiste à une sorte de compromis entre l'art italien et l'art du Nord. L'assimilation se serait donc produite à peu près de la même façon que dans les autres pays.

Mais de tout cela il est bien difficile de tirer des conclusions un peu précises et présentant quelque ampleur, relativement aux caractères généraux de la peinture espagnole au XVe siècle. Il ne suffit pas en effet de constater les deux influences prédominantes pour savoir de quelle façon elles se sont exercées, et quels étaient vraiment les artistes les plus remarquables du temps, enfin si vraiment l'école espagnole était déjà, dans son ensemble, un peu consciente d'elle-même ; si elle était si peu que ce soit sur la voie de son originalité. Les monuments ont trop peu de rapports les uns avec les autres, trop de noms sont cités et trop peu d'œuvres ont été gardées, ce qui fait que toute affirmation sur l'importance relative de celles-ci par rapport aux disparues, serait tout à fait hasardeuse.

Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle que nous allons assister au travail de formation et le suivre avec netteté. Pour le moment, il a suffi de constater que l'école espagnole n'est pas autochtone, qu'elle est à l'origine le produit des deux

grands courants que nous avons vus régner également dans les autres écoles. Peu à peu ce sera celui du Midi qui l'emportera, et au moment où l'on s'y attendra le moins, au moment où les méthodes purement italiennes auront prévalu, au moment en un mot où on la croirait conquise, l'Espagne se révélera dans son éclat sombre et sa poignante éloquence.

CHAPITRE II

Vicente Joanes. — Luis de Vargas. — Alonso Berruguete. — Correa. — Sanchez Coëllo et Antonio Moro. — Pantoja de la Cruz. — Le divin Morales et son génie.

Vicente Joanes, autrement appelé Vicente Juan Macip, ou encore communément Juan de Juanes, est le premier peintre espagnol dont on puisse nettement déterminer la personnalité, c'est-à-dire que l'on puisse juger sur une œuvre d'ensemble.

Il naît dans les premières années du XVIe siècle, vers 1505 et meurt en 1579. Il a été à Rome dans sa jeunesse, et à son retour en Espagne, il conquiert par ses œuvres une grande réputation dans le royaume de Valence; on l'a surnommé « le Raphaël espagnol », ce qui est tout à fait excessif, car il n'y a à peu près rien de commun entre les deux œuvres et les deux tempéraments. Le dessin de Vicente Joanes est certainement expressif et sûr; il dit ce qu'il veut dire exactement, mais il le dit avec un mélange d'emphase et de raideur tout à fait caractéristique; quant à sa couleur, elle a une vivacité et une crudité qui ne sauraient faire songer à l'impression grise et puissante que procurent les œuvres de Raphaël. Les mots d'emphase et de raideur que nous venons d'employer pour qualifier le dessin de Joanes ne sauraient être pris dans une acception d'absolue critique ; c'est par ces traits que l'artiste montre le premier à travers son permanent désir d'imiter littéralement ses maîtres, Jules Romain ou Perino del Vaga, les façons de ressentir, les aspirations et les moyens d'expression de sa race. Il a l'exaltation d'un catholique ardent et pour lui déjà, il n'y aurait pas de gestes trop impétueux, de visages trop convulsés; seule son éducation romaine le retient et c'est justement ce qui donne la gaucherie à sa mimique, le côté conventionnel à certaines physionomies qu'il était sur le point de sentir juste et profond. Si, dans ses tableaux de la *Vie de saint Étienne* au musée du Prado, il montre le saint expliquant sa doctrine devant le Concile, et accusé de blasphème par les prêtres et les docteurs, ceux-ci se renverseront violemment en

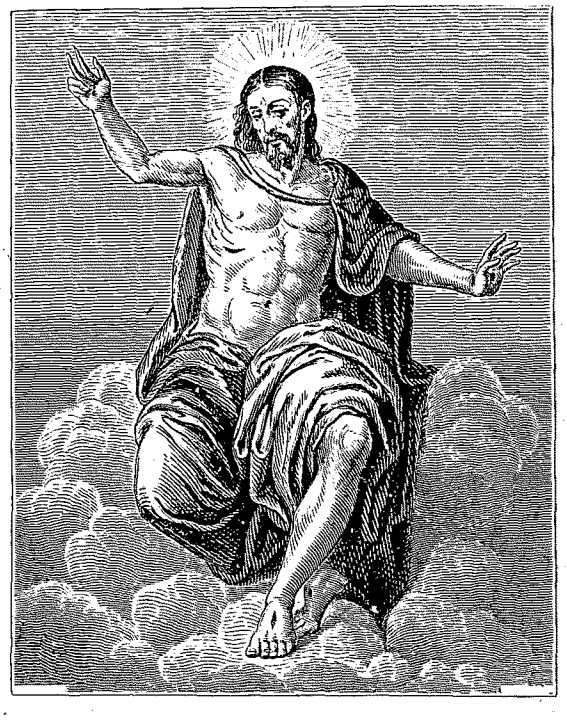
arrière, ou bien étendront les bras avec des gestes d'horreur, ou se saisiront la tête à deux mains en ouvrant la bouche pour pousser des cris, et il y aura dans



VICENTE JOANES. — LA CÈNE.

toutes ces attitudes qu'un Italien n'aurait certainement pas évitées, mais aurait cherché à rythmer entre elles, une sorte d'élan farouche, de fureur sincère que vient paralyser, très mal à propos d'ailleurs, le souvenir d'une éducation

déjà fortement académique. Encore un exemple dans la même suite : la *Mise de saint Étienne au tombeau* offre déjà, en certaines parties, le germe de spéciales beautés qui nous transporteront ou nous causeront des émotions poignantes dans les œuvres de la grande époque ; c'est ainsi qu'il n'y a peut-être pas une très profonde différence entre cette belle figure du martyr, bien sainte et bien morte, supportée par des compagnons pieux et apitoyés, et le chef-d'œuvre du Greco reproduit et décrit plus loin, l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. C'est un même sentiment de ferveur et de mort, de magnificence et de néant, de richesse



LUIS DE VARGAS. — LE CHRIST BÉNISSANT.

dans les vêtements et de suggestion d'effroi dans la loque périssable, corporelle, exténuée, ecchymosée, blêmie. Mais à côté de cette chose juste, de cette impulsion de vérité et de douleur chez un homme d'une race aux ardeurs sombres, les quatre porteurs du corps mettent une flagrante, une fâcheuse réminiscence des expressions et des attitudes d'école, des douleurs d'atelier, des attentions de modèles. Et à côté encore les deux figures éplorées, qui surmontent le groupe à droite, par l'exagération du geste des mains croisées de celle-ci, par l'indication très soulignée des larmes de l'autre, rappellent le besoin de gesticulation, tandis qu'un dernier caractère, de sobriété et d'austérité, achève de donner à l'œuvre sa physionomie complexe : ces deux assistants, à gauche, avec leurs visages peints sur le vif, figures graves, portraits sévères, qui disent déjà tout



LUIS DE VARGAS. — LA NATIVITÉ.

ce que seront les grands portraitistes d'Espagne. Ainsi dans cette œuvre et dans celles qui pourraient encore être analysées, le tempérament brise, quoiqu'imparfaitement, les entraves de l'éducation, mais c'est un signe précieux, que nous ne saurions trop faire ressortir et qui rend Joanes un grand artiste et déjà un révélateur de conscience.

Ce que l'on connaît de son caractère attache encore plus à lui : il considérait une peinture comme un acte de foi, et au moment de l'entreprendre se mettait en prières, s'imposait des jeûnes; aussi un vrai sentiment religieux, un mysticisme sincère, percent sous les formes d'emprunt. Dans la suite des scènes de la



SANCHEZ COELLO. — PORTRAIT.

Prédication et du Martyre de saint Étienne, le personnage du saint est véritablement illuminé et pur. Le musée du Prado possède encore d'autres importants tableaux de Joanes : une *Cène*, une *Visitation*, un *Couronnement de la Vierge*, un très beau *Martyre de sainte Inès*, etc., plus un *Portrait de Don Luis de Castelvi*, car il est aussi portraitiste, et d'une sévère tenue. Parmi les autres œuvres les plus importantes une *Immaculée Conception* à l'église des Jésuites de Valence, et dans la même ville, un *Baptême de Jésus*, une *Conversion de saint Paul* à la cathédrale, une *Cène* à l'église Saint-Nicolas, etc.

On voit qu'il est possible de connaître à fond ce grand artiste, incomplet par la faute d'une trop complète éducation. Il avait les grandes vertus de l'école espagnole future, mais c'est la faute de son temps si elles n'apparaissent que par

intermittences. Joanes eut pour élèves son fils et ses deux filles, et Nicolas Borras, qui prit le froc, mais aucun de ces élèves n'a la force du maître.

Il n'est point le seul qui ait été ainsi entravé et dévoyé par l'éducation italienne :



SANCHEZ COELLO. — LE PRINCE CHARLES, FILS DE PHILIPPE II.

c'est un caractère commun à presque tous les maîtres espagnols du XVIe siècle : leur vrai tempérament a grand'peine à se dégager, quelle que soit leur valeur, de l'éducation qu'ils ont été volontairement recevoir, et ils sont victimes des

rivaux ou des maîtres que le goût de leur temps et le fulgurant prestige de l'art italien leur imposaient dans leur propre pays. A Valence, avant Joanes, l'école de Milan s'était établie par droit de conquête avec Paolo d'Arezzo et son collaborateur Francisco Napolitano, élève de Léonard de Vinci. A Cordoue, en même temps que Pedro de Cordoba, Alejo Fernandez était visiblement l'élève d'un maître italien; Pedro Fernandez de Guadalupe a laissé à Séville un retable daté de 1526, où les mêmes influences s'affirment malgré certaines tendances indigènes. D'ailleurs Séville venait à peine de voir l'achèvement de sa cathédrale, et la décoration de l'immense édifice avait attiré par centaines les artistes de toutes sortes et de toutes nationalités, principalement italiens et flamands, dont plusieurs devenaient espagnols par adoption, tel Pierre de Kempeneer, devenu Pedro Campana et qui avait apporté à Séville les traditions de l'école de Michel-Ange. C'est donc un choc, une mêlée d'écoles étrangères, et de subdivisions de ces écoles, et ce qui se produit à Séville se retrouve dans le reste de l'Espagne.

A côté des disciples de Florence, voici par exemple, à Séville, un des plus grands peintres de cette époque de transition, ou de formation, Luis de Vargas (1502-1567) qui importe les conceptions et les formes de l'école romaine, raphaëlesque, et en particulier de son maître Perino del Vaga. Il y a de la puissance, de la fougue, une grandeur d'imagination dans ses œuvres célèbres de la cathédrale de Séville, l'*Adoration des Bergers*, et la *Génération temporelle du Christ*. Mais malgré la richesse de la couleur, l'importance de l'effort, la sincère conscience, l'esprit religieux, ce n'est point là l'Espagne; c'est Rome mal acclimatée et paralysante à la fois. Chose étrange, dans cette école qui se cherche, qui à vrai dire n'est pas complètement née, ce sont les formes d'un art de décadence qui servent à poursuivre le but entrevu.

Dans les autres régions, dans le Centre et dans le Nord, même spectacle. Alonso Berruguete (1480-1561), fils du maître que nous avons nommé, apprend la peinture, la sculpture et l'architecture dans l'atelier même de Michel-Ange. C'est surtout un admirable sculpteur qui avec Daniel Forment à Huesca, avec Philippe Vigarni, l'imagier bourguignon, à Tolède, taille à profusion pour les cathédrales des retables, des stalles de chœur, des groupes en bois, en albâtre, des tombeaux de marbre, mille décorations surprenantes de savoir, et puissantes d'effet. Parmi les autres artistes plus spécialement peintres qui travaillent à ses côtés ou de son temps, sont à citer Juan de Villoldo (1480-1555), Gaspar Becerra (1520-1570) et D. Correa qui travaillent vers le milieu du XVIe siècle.

Les deux derniers sont les plus remarquables. Becerra, qui présente des analogies avec Berruguete, car il a comme lui, à l'école de Michel-Ange, pratiqué la peinture, la sculpture et l'architecture, avait accompli une œuvre imposante dont le temps n'a respecté que de très rares fragments : l'Espagne ne possède de lui, en fait de peintures, que la *Madeleine Pénitente* du musée de

Madrid provenant du couvent de Santa Cruz à Ségovie ; c'est une belle peinture,



SANCHEZ COELLO. — MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

mais très florentine. Becerra fut peintre officiel de Philippe II et forma de nombreux élèves.

De Correa, si l'on connaît moins les détails de sa vie et de son éducation, l'on a en revanche conservé un assez bon nombre d'œuvres et le musée du Prado en a une douzaine de sa main ou de son style. Sa manière n'est pas exempte d'âpreté et de sécheresse dans le dessin, mais elle a de l'éclat dans le coloris. Il rappelle dans une certaine mesure le maître allemand que nous avons étudié dans la partie précédente, le peintre de la *Mort de Marie ;* il est italianisant à peu près de la même façon. L'analogie est d'autant plus frappante que le même sujet traité par lui est parmi les tableaux de Madrid, à peu près dans le même esprit. L'on pense cependant, bien que l'école de Cologne ait, comme toutes les autres, exercé sa part d'influence dans ce pays ouvert à toutes, que Correa étudia en Italie et fut surtout frappé par les primitifs vénitiens. Dans un *Jugement dernier* de lui ou de son école, se remarque dans la figure du Christ un caractère de gravité et de majesté sombre qui n'est pas élément d'importation. Malgré la disette de détails sur Correa, l'on sait qu'il travailla en Castille, et surtout à Tolède.

A Tolède est à noter encore dans la seconde partie du XVIe siècle un des meilleurs peintres formés ou hantés par l'Italie : c'est Blas del Prado, né en cette ville vers 1540. Il y a de grandes obscurités sur sa vie ; on sait qu'il a été au Maroc, mais on ignore s'il a été en Italie ; le sultan de Fez avait demandé à Philippe II de lui envoyer un habile peintre. En 1586 il est de nouveau à Tolède, et des œuvres significatives de lui y sont conservées dans l'église des Minimes et dans la chapelle de San Blas. Au musée du Prado est une de ses plus importantes, *la Vierge avec l'Enfant Jésus et des saints.* C'est une œuvre d'une belle tenue et qui ne laisse d'ailleurs que peu de doutes sur la complète éducation italienne de l'artiste. La Vierge, derrière et à droite de laquelle se tient saint Joseph, est assise sur une sorte d'estrade ; à ses pieds sont le théologien Alfonso de Villegas, saint Jean l'Évangéliste et saint Ildefonse. L'ensemble de la composition est certainement italien, de même que les préoccupations de couleur, mais la Vierge n'est point italienne de visage ; elle a cette sorte de dignité triste des femmes d'Espagne, et pour le portrait d'Alfonso de Villegas, c'est un de ces morceaux d'une sévérité fervente par où les plus italianisants des espagnols du XVIe siècle se trahissent heureusement, peignent toute leur race dans un visage, et annoncent les farouches beautés des temps à venir.

Mais voici deux grandes personnalités, deux maîtres en pleine possession d'eux-mêmes, et qui rehaussent d'un vif éclat toute la période mélangée que nous venons de résumer. Dans cette école où tout se présente sous forme de contrastes inattendus, d'actions opposées, de phénomènes presque impossibles à grouper d'une façon logique (car il n'est pas suffisant comme lien général de dire que l'influence italienne s'exerce presque partout), le portraitiste Sanchez Coëllo et le peintre religieux Luis Morales affirment chacun de son côté une

volonté consciente, présentent une nature en dehors de leur propre temps.

Il est à noter que pour Sanchez Coëllo, tout au moins, l'Italie n'est pour rien



SANCHEZ COELLO. — ISABELLE, FILLE DE PHILIPPE II.

dans le phénomène. Sanchez est l'élève et le successeur d'Antonio Moro. Il faut se rappeler tout ce que nous avons vu de ce grand et puissant maître, de sa fermeté incomparable de dessin, de sa couleur puissante autant que sobre, pour ne pas être étonné qu'il ait fait un pareil élève. Les méthodes et les principes

d'un Antonio Moro ne peuvent engendrer qu'un Sanchez Coëllo, car la nature même de son talent reposait sur une profonde attention et sur un soin parfait; il se tenait à égale distance de la raideur et des contours tumultueux, et l'élève d'un tel maître ne pouvait qu'être bon ou n'être pas.

Les portraits d'Antonio Moro sont nombreux et admirables au musée de Madrid; nous avons mentionné les principaux et nous n'y reviendrons pas, bien que Moro se rattache par toute une partie de son œuvre à l'école espagnole. Sanchez Coëllo (1515-1590) ne fut son élève que vers 1542. Après son départ, il



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. — PORTRAIT DE PHILIPPE II.

devint peintre en titre de la cour de Philippe II. Il conserve, avec quelque chose de sobre et de délicat, ses qualités d'éducation jointes à de belles vertus de race. Antonio Moro lui a transmis en même temps la finesse de métier des Pays-Bas et la grandeur d'allure qu'il avait puisée dans l'étude du Titien. Sanchez y ajoute un esprit d'observation, une perception très juste du caractère de ses compatriotes, et cela avec une sobriété de couleur, une souplesse et une finesse de dessin qui rendent les portraits particulièrement remarquables. Les mains sont d'une exécution parfaite; les attitudes sont significatives et vivantes, les physionomies observées avec la finesse d'un Holbein. Les portraits de *Don Carlos, fils de Philippe II*, en costume brun, toquet, petit manteau doublé d'hermine, et de l'*Infante Claire Isabelle Eugénie* en robe blanche brodée d'or avec une ceinture

et des boutons de pierres précieuses, sont parmi ses plus beaux. Ils ont une



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. — ISABELLE DE VALOIS.

dignité vraiment aristocratique. Il en est d'autres encore non moins remarquables :

l'*Infante Catherine Micaëla*, *Une princesse de la maison d'Autriche*, *Une dame de la cour*, etc. De plus le musée du Prado montre Sanchez Coëllo peintre religieux dans un délicieux tableau du *Mariage de sainte Catherine*, plein de finesse et de grâce.

Il est nécessaire de mentionner après Sanchez Coëllo son élève Pantoja de la Cruz que nous nommons ici bien qu'il appartienne à une époque plus avancée



LUIS DE MORALES. — VIERGE ET JÉSUS.

(1551-1609) mais qui continue encore, et avec un talent de premier ordre, cette belle tradition de portraiture.

Pantoja apporte des qualités que n'a pas son maître, mais il lui manque aussi certains des mérites de Sanchez. Sa peinture est plus substantielle, moins mince que celle de Sanchez Coëllo, elle montre plus d'aisance dans l'exécution, mais l'effet général est cependant plus lourd, et d'un moins grand air. Il est impossible toutefois d'oublier la forte et originale façon dont il a silhouetté *Philippe II*, en costume noir, fraise, chapeau sans rebords, et tenant en main un chapelet; ou bien encore le grand portrait en pied de Charles-Quint en armure damasquinée et en bottes blanches. Ce portrait, un des plus beaux des dix qui,

au musée de Madrid, lui assurent une grande et noble place, est d'une force et d'une sévérité saisissantes; il n'y a point d'exagération à dire qu'il se tient à côté de l'image due à Titien lui-même. Ce n'est ni moins ni plus beau; c'est autre chose, et l'on peut dire que s'ils avaient été nombreux en Espagne au



LUIS DE MORALES. — LA CIRCONCISION.

XVIe siècle, de pareils artistes auraient fait de cette époque un chapitre de l'histoire de l'art aussi émouvant que celui qui allait suivre.

Mais c'est surtout à Luis de Morales que s'appliquerait cette appréciation. Chez lui, plus fortement que chez Juan de Juanes, la véritable Espagne se révèle. On peut même dire que jamais, même aux temps les plus glorieux, elle n'aura montré de plus graves, des plus terribles accents, allant au fond de l'âme comme

une flamme dévorante, comme une lame de la plus pure trempe, du fil le plus acéré. *Morales el Divino*, Morales le Divin est un des plus grands artistes de l'Espagne et du monde. Ses beautés sont plus sentimentales que techniques, mais si on l'aime, il est impossible d'être par lui ému à moitié.

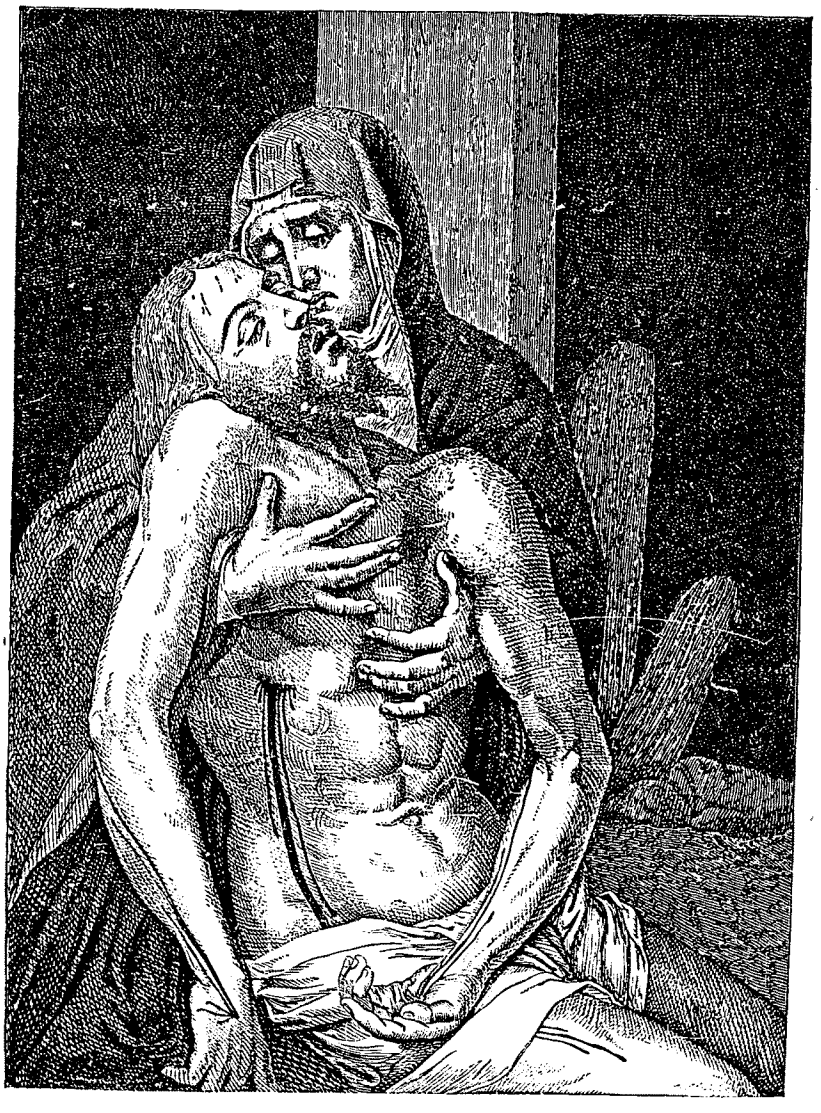
Où Morales a-t-il puisé son étonnant et prenant langage? En Flandre surtout, ou tout au moins dans le Nord, en Allemagne peut-être. L'étude de Dürer tout comme celle de Matsys pourrait l'avoir amené à se créer ce dessin précis, aux contours arrêtés comme ceux d'une parfaite sculpture en bois dur, cette matière d'émail, cette couleur aux harmonies extrêmement simples, au modelé précis, et d'un grand et sûr savoir. Mais il n'est pas d'autre maître que sa propre inspiration, son sentiment personnel le plus intime et le plus ardent qui ait pu lui faire exécuter, en dehors de tout ce qui existe dans son pays et de son temps, un chef-d'œuvre tel que la *Pieta* de l'Académie de San Fernando, à Madrid.

C'est un morceau prodigieux de douleur et de foi. Morales a vaincu cette presque impossibilité, en art, de produire la puissance par l'outrance. Outrance de larmes, outrance de mort, outrance de sang ; et pourtant l'impression est aussi grande et aussi simple qu'elle est lugubre. Au pied de la croix, tandis que se voient au loin d'affreux rochers, la Vierge couverte d'un grand voile bleu par-dessus sa guimpe blanche, voile d'un bleu métallique, froid, plus terrible que ce noir que nous faisons le signe de nos deuils, cette Vierge tient de ses bras raidis, de ses mains amaigries, tout contre son corps, le corps du Christ; son visage de larmes est tout contre le visage de sang. Le corps du supplicié est inerte. La tête retombe sur l'épaule, les bras sont ballants, et les mains se retournent au hasard, ne montrant que les gestes inexpressifs d'un mort. Et c'est la mort en effet, toute la mort dans ces yeux fermés et caves, dans ces longs cheveux pendants, détrempés par la sueur d'agonie, dans ce corps de cire flasque, sur l'effrayante pâleur duquel ruissellent, de la plaie du côté, deux longs filets de sang épais ; au front, aux mains ce sang a coulé aussi ; il a suivi du haut des mains, la pente des avant-bras affaissés, et il s'y est caillé et durci comme une traînée d'émail. Les deux longues mains de femme soutiennent seules cette pesante dépouille, comme si la mère voulait faire entrer cette mort dans sa douleur, ou s'abîmer elle-même dans ce mort. Les deux faces se touchent sans qu'il puisse résulter de ce contact autre chose que plus de désespoir et plus d'inertie.

Le fils n'entend plus la mère et la mère ne s'entend plus pleurer. Ainsi, dans ce tableau, tout indique l'inanité et la destruction. Rien ne promet l'espérance, rien même n'indique une possibilité de résurrection. Il semble que l'artiste ait seulement voulu montrer aux hommes l'immensité du crime, l'étendue des fautes des hommes, et laissé à leur foi de puiser l'espoir jusqu'au fond de leur pitié.

Pour le peintre, il est ici aussi grand que l'artiste, car il s'est créé une langue à la hauteur du sentiment qu'il a exprimé ; elle est à la fois austère et raffinée, la

facture est d'une grande simplicité dans son ensemble et pourtant d'une délicatesse extrême dans son détail. Il n'y a rien de négligé et le pinceau a exprimé jusqu'à la minutie les particularités anatomiques, la qualité des cheveux et de la barbe, mais la silhouette demeure tellement grandiose et le sentiment pro-



LUIS DE MORALES. — PIETA DE L'ACADÉMIE DE SAN FERNANDO.

fond que ces préoccupations, qui deviendraient puériles chez un artiste moins dominé par son sujet, deviennent un intérêt de plus et ajoutent du précieux à l'œuvre austère.

Cela est d'autant plus intéressant à noter que ce métier, Morales se l'était personnellement créé. Il n'avait pas commencé par cette grandeur saisissante, cette intense concentration, ni par cette exécution patiente et se complaisant dans

l'austérité attentive, pleine de pénibles disciplines comme une ardente mortification. Au contraire, dans ses premières années il avait été tenté par la fausse puissance des élèves de Michel-Ange. Il avait donné dans les vastes compositions, aux nombreux personnages, au métier large et turbulent. Puis tout d'un coup sa peinture avait pour ainsi dire fait pénitence ; il appauvrissait volontairement sa palette, assombrissait ses fonds, châtiait son dessin jusqu'à l'apparence de la sécheresse, enfin, ne s'adonnait plus guère qu'à des toiles contenant une ou deux figures au plus, pour y mettre, semble-t-il, plus d'âme, plus de cette



LUIS DE MORALES. — LA VIERGE DE DOULEURS.

divinité dont il s'efforçait de se rapprocher et dont ses compatriotes ont justement rehaussé son nom.

C'est un phénomène que nous aurons de nouveau l'occasion de constater chez de très grands peintres de notre école. Plus ils deviennent maîtres, plus ils expriment avec puissance les émanations les plus hautes de leur race, plus en un mot ils reflètent l'Espagne, et plus leur peinture fait le sacrifice des fausses richesses et se rapproche d'une sobriété qui va jusqu'à l'abnégation. Ne perdons pas de vue cette indication ; c'est peut-être la plus caractéristique de toute l'école, et le trait qui fait sa plus haute beauté.

Parmi les œuvres de Morales qui doivent être citées après celle que nous avons prise comme un des plus saisissants exemples de son génie, nous indiquerons : le *Portement de Croix*, une *Vierge et l'Enfant Jésus*, *Saint Joachim et sainte*

Anne, dans l'église de la Conception, à Badajoz; un *Christ* et une *Vierge de la Solitude* au musée de Tolède; un *Christ à la colonne*, dans l'église San Isidro de Madrid; enfin dans la même ville, au musée du Prado, un *Ecce Homo*, une *Vierge des Douleurs*, un important tableau, la *Présentation au Temple*, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, et une *Tête de Christ*.

Il existe sur Morales des légendes comme il s'en colportait jadis, aux temps où l'on ne préférait pas avouer qu'on ne savait rien de précis. Ses rapports un peu tendus avec Philippe II, la misère dans laquelle il était tombé à la suite d'une visite à l'Escorial, tout cela est de ce genre de roman, qui n'est pas de l'histoire et qui est encore moins de la critique. Ce n'est point par des anecdotes que l'on comprend les puissants génies et les créateurs.

Or ce qu'il importe de dire, ce qu'il faut revendiquer pour Morales, c'est une place de créateur dans la peinture espagnole. Ce à quoi son contemporain Joanes n'a pas su sacrifier complètement son éducation italienne, Morales a osé passionnément le dégager. Aussi, il est évident que dans ses dernières œuvres, il n'est plus du tout italien, peut-être n'est-il pas même, comme nous l'avons cru et le croirions de préférence, hanté par les grands flamands ou les grands allemands, Dürer ou Matsys; il est vraiment le premier en date des grands peintres de l'Espagne qui ait épanché toute pure son âme ardente et sombre.

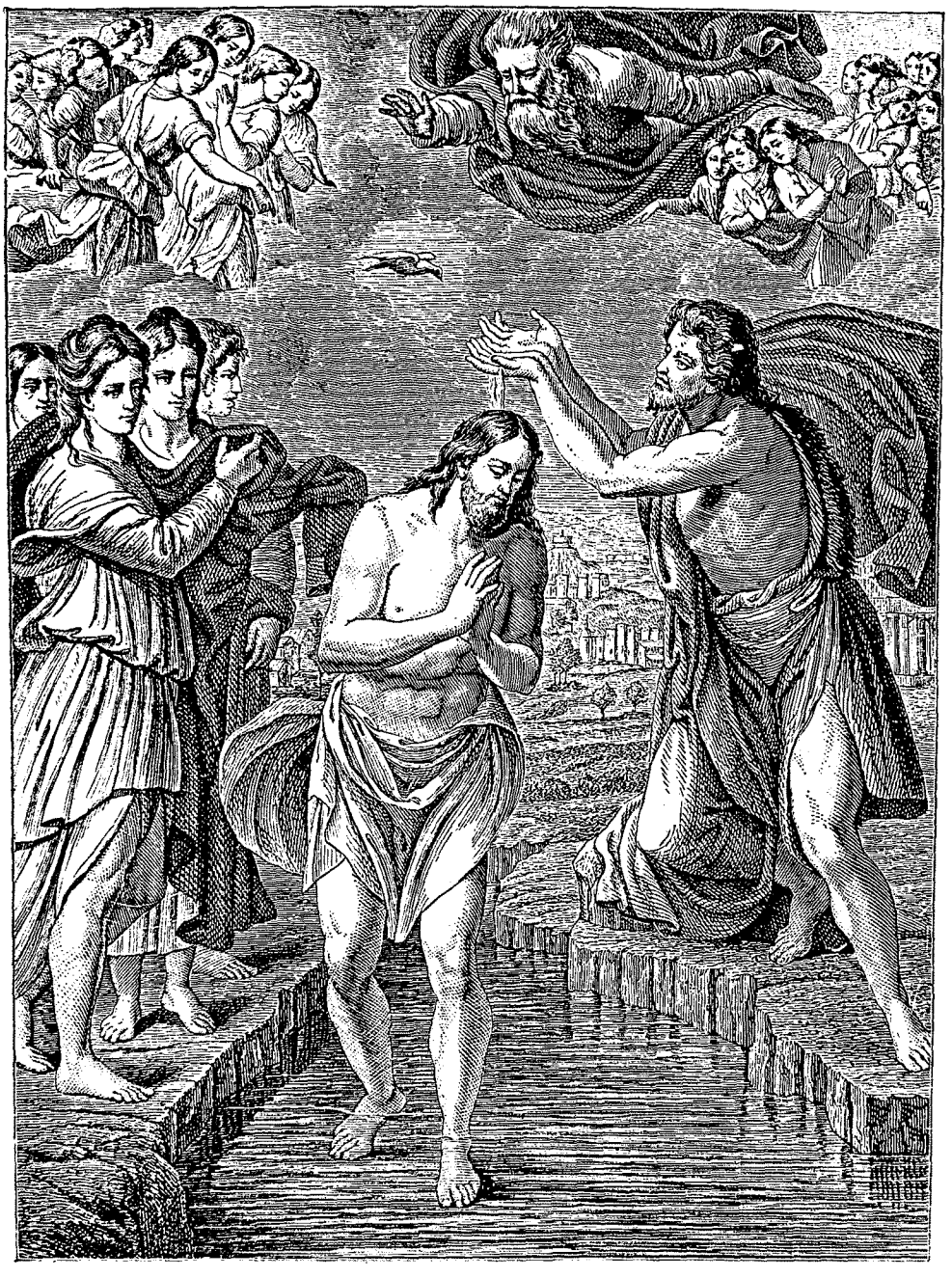
CHAPITRE III

La période de transition de Navarrete à Herrera. — Pacheco. — Herrera le Vieux, son caractère et son œuvre.

En Espagne comme en Flandre le XVIe siècle a travaillé pour le suivant, et l'époque présente toute une série de très beaux éducateurs dont les œuvres les plus glorieuses, malheureusement pour eux-mêmes, sont leurs élèves. Ce n'en sont pas moins de beaux et savants maîtres, qui ont laissé d'importants monuments, mais si méritoire que soit chez eux la recherche, la lutte entre le tempérament et l'éducation, le temps ne tient compte que du succès, et si beaucoup de ces artistes nous inspirent une haute estime, nous ne pouvons ressentir d'admiration et d'enthousiasme que pour leurs élèves. Pour prendre les exemples les plus significatifs, Juan del Castillo est surpassé en célébrité par Alonzo Cano et Murillo, sortis de son atelier ; Las Roëlas a laissé une œuvre de premier ordre, et pourtant dès que l'on rappelle que Zurbaran a été son disciple, c'est celui-ci qui accapare l'attention ; Pacheco a occupé une des situations les plus considérables, mais en dehors de ceux qui approfondissent l'histoire de l'art, si son nom est jamais mentionné, c'est comme maître de Velazquez.

Le mécanisme de l'assimilation sera le même que nous avons souvent constaté : l'art italien importé d'abord presque textuellement sur les principaux points de l'Espagne et respectueusement pratiqué avec des différences de tempérament qui ne triomphent point toutefois des formules ; puis ces formules s'atténuant et s'éliminant peu à peu, et l'élément d'importation devenant déjà une source de richesse, un fond maintenant solide, pour l'art qui commence à trouver sa voie. Soudain un ou deux personnages d'esprit indépendant, de détermination brusque et inattendue qui est comme l'effet d'une révélation, introduisent des formes ou des harmonies qui semblent parfois folles et bizarres aux contemporains, et même conservent pendant des siècles encore cette réputation, sauf pour les esprits qui n'acceptent pas les idées toutes faites. Ils achèvent de briser les

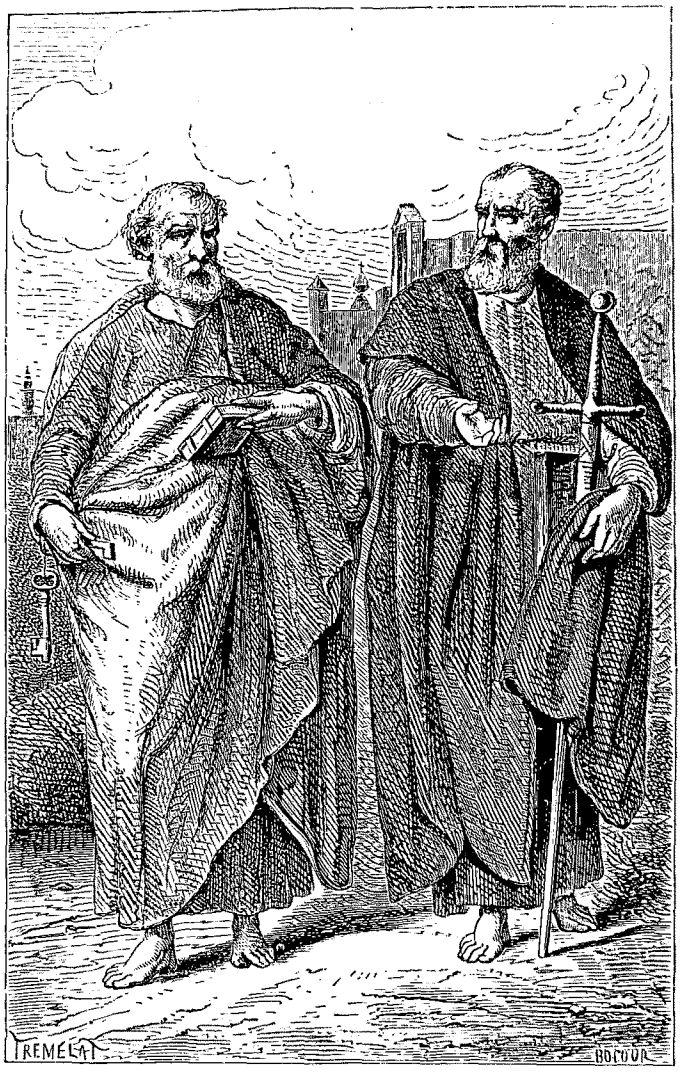
derniers liens apparents entre l'origine et la nature réelle. Enfin apparaissent les artistes qui incarnent la perfection du métier en même temps que l'esprit



JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

de la race, et ceux-là qui récoltent toute la gloire, sont ou bien concentrateurs heureux de tous les efforts passés, ou bien eux-mêmes des créateurs puissants. Et pour prendre encore des exemples du sens dans lequel on doit entendre

cette dernière classification, nous verrons que les maîtres de la Renaissance italienne, même parmi les plus grands, ont été de ces ouvriers de la dernière heure, plus grassement payés que les premiers arrivés, tandis que nous allons voir bientôt en Velazquez, comme nous l'avons vu en Rembrandt, le type de ceux qui ont à la fois profité et créé.

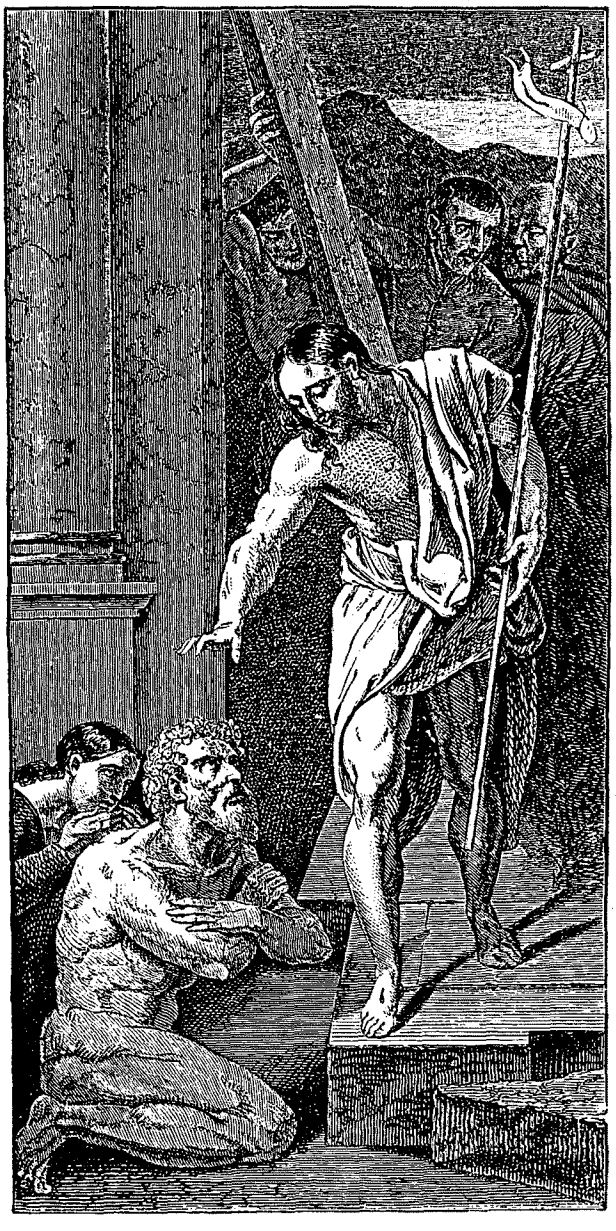


JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Ces remarques générales nous dispenseront pour l'Espagne d'entrer dans l'analyse détaillée des écoles locales, des rapports des ateliers entre eux, et des minutieuses successions de maîtres à élèves. Il nous suffira de passer en revue les maîtres principaux.

Juan Fernandez Navarrete (1526-1579) n'a pas laissé d'élèves directs, mais il a été en Castille le plus puissant propagateur des méthodes et des procédés

vénitiens. Il est connu sous le sobriquet de *El Mudo*, ayant été sourd-muet dès sa première enfance ; après avoir appris les éléments de la peinture dans un couvent voisin de sa ville natale, Logroño, il se rendit en Italie où il visita les



JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — LE CHRIST DESCENDANT AUX LIMBES.

ateliers les plus célèbres et connut les plus grands maîtres, mais ce fut Titien qui le fixa. Il avait déjà acquis une réputation à Venise, et en 1568, Philippe II l'appela pour participer aux travaux de l'Escurial, qui, dans son genre, a attiré autant de peintres, tant italiens qu'espagnols, que nous avons vu les travaux de

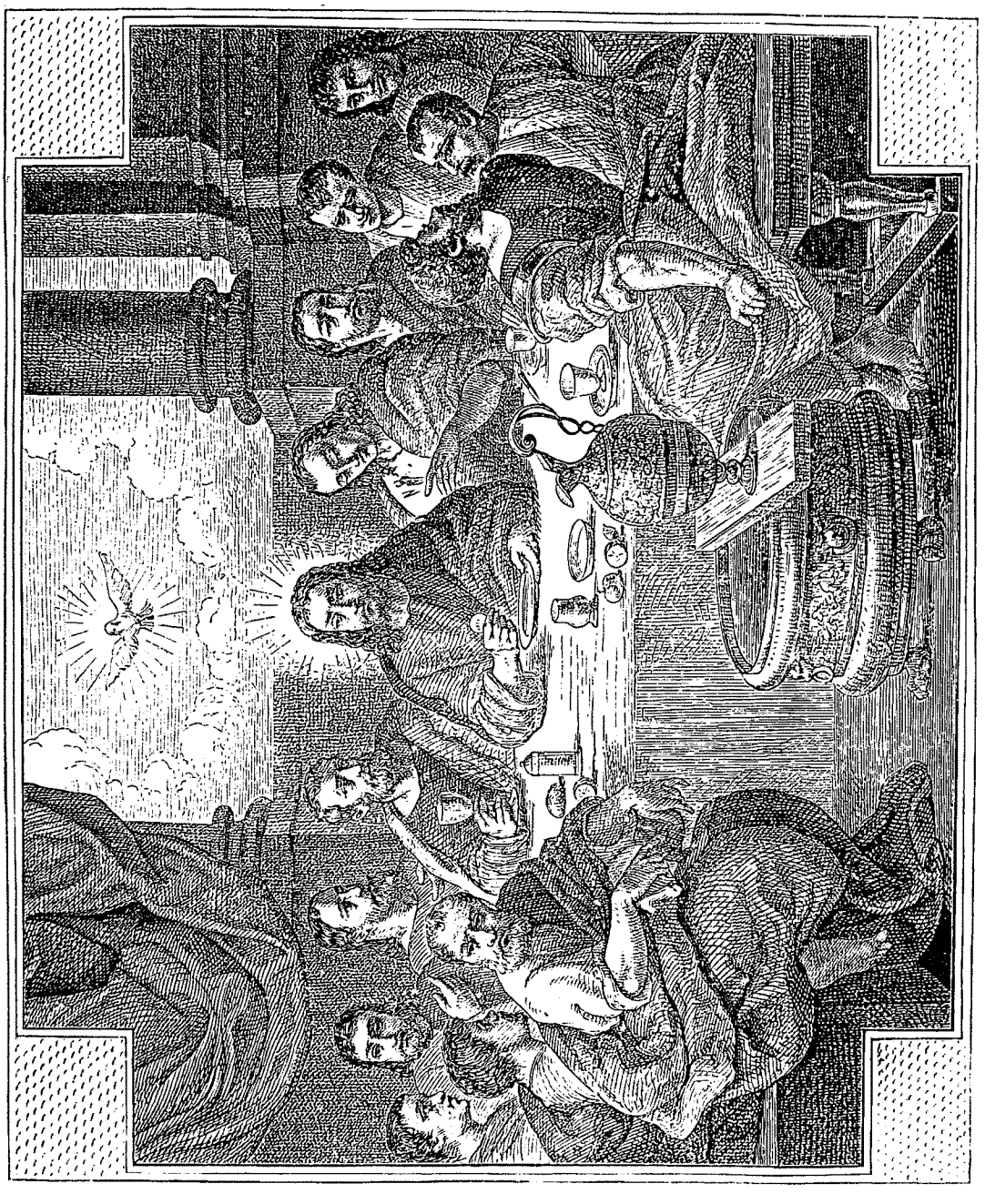
la Giralda en attirer naguère à Séville. L'œuvre du Mudo fut considérable, sa carrière ayant été active, et son tempérament, façonné à l'école de Venise, riche et productif. Parmi ses plus belles œuvres sont les figures d'Apôtres de l'Escurial, le tableau de l'ancienne collection du maréchal Soult, *Abraham recevant les Anges*, et son portrait par lui-même, d'une expression frappante. Le musée du Prado contient seulement un *Baptême du Christ*, œuvre de jeunesse d'une facture un peu timide et deux figures d'apôtres. Navarrete a été un des premiers peintres du xvie siècle dont l'inspiration ait franchement incliné vers le naturalisme, vers cette gravité familière qui est devenue pour nous un peu une des caractéristiques de l'art espagnol, et qui choquait fort à cette époque même les puristes, les théologiens de la peinture. Mais son talent, incontestable d'ailleurs, ne présente pas une originalité assez dégagée de l'imitation de Titien pour lui conquérir une place à part, et quelque influence qu'aient pu exercer sur l'école sa technique et son tour d'esprit.

Au rebours de Navarrete, Pablo de Cespedes apporta d'Italie non pas des tendances au naturalisme, mais à un académisme qui ne correspondait ni aux besoins de la race, ni au travail latent de formation de l'école. Son action eut pour résultat de dévoyer un peu l'orientation réelle de la peinture en Andalousie, et cela d'autant plus qu'il forma un élève propagateur ardent et écouté de ses doctrines. Pablo de Cespedes (1538-1608) fit à Cordoue une éducation littéraire et philosophique des plus complètes, puis il se rendit à Rome, mais ce qu'il y devait trouver, ce n'était plus que l'art maniéré et froid des successeurs de Raphaël ; il se lia avec les frères Zuccari, et c'est cet art académique qui domina dans son œuvre, si du moins dans son enseignement il transmit surtout à ses élèves les leçons de couleur qu'il avait puisées à Parme et à Modène dans l'étude des œuvres de Corrège. Son influence sur l'école andalouse ne fut donc pas entièrement fâcheuse. Les deux œuvres les plus importantes qui subsistent de lui, une *Cène* à la cathédrale de Cordoue, et une *Assomption* au musée de l'Académie San Fernando, à Madrid, le montrent comme un peintre correct, sans génie, et sans véritable nationalité.

Dans l'école de Valence, Francisco de Ribalta (1555-1608) joue un rôle analogue, mais avec un tempérament plus original ; il demeure un artiste de transition malgré ses qualités de noblesse et de puissance et un tour d'esprit involontairement incliné vers quelque naturalisme. Ses maîtres italiens d'élection furent Sébastien del Piombo et les Carrache ; le Bolonais d'éducation l'emporte chez lui sur l'Espagnol de race. Son fils Juan (1597-1628) continua son œuvre et sa manière, mais si dans les peintures qu'il exécuta en collaboration, il arrive à fondre complètement sa personnalité avec celle de son père, il donna à ses propres travaux et notamment à ses portraits un accent beaucoup plus décidément réaliste. Ce qu'il faut retenir surtout, au point de vue historique,

c'est que de l'atelier de Francisco de Ribalta allait sortir un des plus saisissants artistes de l'ère suivante, José de Ribera, l'Espagnolet.

Nous avons dit que l'influence italienne et académique, propagée par Cespedes



PABLO DE CESPEDES. LA CÈNE.

en Andalousie, s'était prolongée grâce à son principal élève ; il se trouve par un curieux contraste que cet élève sera justement un des maîtres du plus grand et du plus original peintre de toute l'école : Pacheco, élève de Pablo de Cespedes devait recevoir Velazquez dans son atelier.

Ce Francisco Pacheco (1571-1654) est une figure curieuse, malgré l'oubli que lui ont mérité ses œuvres. C'est un de ces esprits impérieux et intolérants,



PABLO DE CESPEDES. — SAMSON ET LE LION.

peut-être justement parce qu'ils ne sont pas bien sûrs au fond de leur foi, et qui, après avoir été pendant leur vie des personnages d'importance, meurent définitivement dès qu'ils sont morts. Théoricien infatigable, mais montrant

bien que beaucoup de théorie ne vaut pas un peu de création, propagateur



FRANCISCO DE RIBALTA. — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DEUX ANGES.

ardent de l'art italien sans avoir été en Italie autrement que dans ses entretiens

avec son maître, Pacheco aurait à jamais stérilisé l'école si cela avait été en son pouvoir, et si les destinées d'un art n'avaient pas d'heureuses fatalités sur lesquelles il n'est pas de théories qui puissent prévaloir. Le fond des théories de Pacheco est une sorte d'orthodoxie créée de toutes pièces, et fondée sur les Écritures, interprétées d'ailleurs d'une façon parfaitement arbitraire et conventionnelle. La peinture ne doit être pour lui qu'un moyen de seconder et d'exciter la piété; aucune fantaisie, aucun caprice personnel ne sont permis au peintre; Pacheco met tout en dogmes. Aussi se passe-t-il ce fait vraiment caractéristique et unique : le peintre est investi de fonctions officielles dans cet ordre d'idées même ; en 1688 il est chargé par l'Inquisition de la mission de veiller à ce que les peintres observent dans leurs œuvres la morale et l'orthodoxie. Cela présente un côté grave qui est voisin du comique, et ce qui achève de rendre la situation du sérieux et digne Pacheco fort piquante, c'est que vers la fin de sa carrière, il fait lui-même des concessions aux tendances qu'il a combattues; il cherche à faire vivant et vrai, sous l'influence de son élève et gendre Velazquez! Ses épisodes de la *Vie de saint Pierre Nolasque*, au musée de Séville, sont le plus important témoignage des gages donnés par lui à la peinture qu'il aurait condamnée dans la première partie de sa carrière.

L'école d'Andalousie présente du moins vers le même temps un très beau peintre qui fait un contraste complet avec les précédents; c'est le licencié Juan de Las Roëlas, qui comme Cespedes avait quitté Séville dans sa jeunesse pour aller étudier la peinture en Italie, mais avait été attiré par Venise, décidément meilleure conseillère que Rome pour les émigrants espagnols. Il est à supposer que ce fut Tintoret qu'il choisit pour modèle, et on pourrait étudier Las Roëlas avec quelque détail, si de l'atelier même du maître vénitien n'était sorti un extraordinaire artiste de qui l'œuvre aura une portée bien autrement grande que celle du licencié, malgré son beau talent et son généreux tempérament.

Une des plus belles œuvres de la peinture espagnole avant la grande période, et la plus belle de Las Roëlas, est la *Mort de saint Isidore*, dans l'église paroissiale de San Isidro, à Séville. C'est une composition vraiment imposante, et qui peut être prise comme type des grands tableaux religieux de l'école : une gloire dans la partie supérieure, ouverture sur le Paradis, et, dans la partie inférieure la scène proprement dite, traitée dans un esprit naturaliste, ou pour mieux dire avec une attentive observation, dramatisée, de la vie réelle. Le Christ et la Vierge, assis parmi les nuées et entourés de groupes d'anges porteurs de palmes et joueurs de symphonies, tiennent des couronnes; d'autres anges jettent des roses qui viennent tomber dans l'église où se tient l'archevêque mourant. Cette vision céleste est évidemment celle qui se présente aux yeux du saint qui vont se fermer, car les assistants sont exclusivement occupés de sa mort édifiante, plongés dans leur douleur, attentifs à son dernier souffle, enfoncés dans

la prière. Tous ont ces physionomies ravagées ou extasiées, cette gravité



FRANCISCO DE RIBALTA. — SAINT LUC ET SAINT MARC.

d'hommes mûrs, ou cette tranquille piété d'enfants que les grands peintres espagnols ont données à des portraits aucunement idéalisés quant aux traits matériels.

Ce sont ces traits de nature prise sur le vif qui excitaient la démangeaison de controverse de Pacheco ; et celui-ci relevait avec le plus grand luxe d'argumentation tel détail familier, tel accessoire vrai que Roëlas aimait à introduire dans ses tableaux : des fruits placés à la portée de la main d'une *Sainte Anne enseignant la lecture à la Sainte Vierge* devenaient, entre autres, matière à tout un procès en règle.

La cathédrale et le musée de Séville contiennent des peintures importantes de Las Roëlas, et le musée du Prado possède un *Frappement du rocher* avec



JUAN DE LAS ROELAS. — MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

figures plus grandes que nature. Roëlas a été un des vrais émancipateurs de l'école espagnole, et il a montré, malgré Pacheco, qu'un sentiment de noblesse et de pureté peut s'allier avec une observation serrée de la nature. Enfin, il a eu pour élève Zurbaran et exercé une influence sur Murillo, qui déploiera plus tard plus de séduction que lui, mais ne l'égalera pas en force et en grandeur.

Ce beau maître a fait une diversion avec ses compatriotes toujours tributaires de l'italianisme, mais de ceux-ci nous n'avons pas encore complètement épuisé la série : il en est quelques-uns dont le nom ne peut être passé sous silence, soit pour le rôle qu'ils jouèrent, soit à cause de certaines œuvres exceptionnelles.

Deux d'entre eux offrent un assez curieux phénomène de naturalisation :



JUAN DE LAS ROELAS. — MORT DE SAINT ISIDORE.

Eugenio Caxès et Vicente Carducho sont d'origine italienne, et pourtant ils font de réels efforts, souvent heureux, pour devenir espagnols d'aspirations et d'expression.

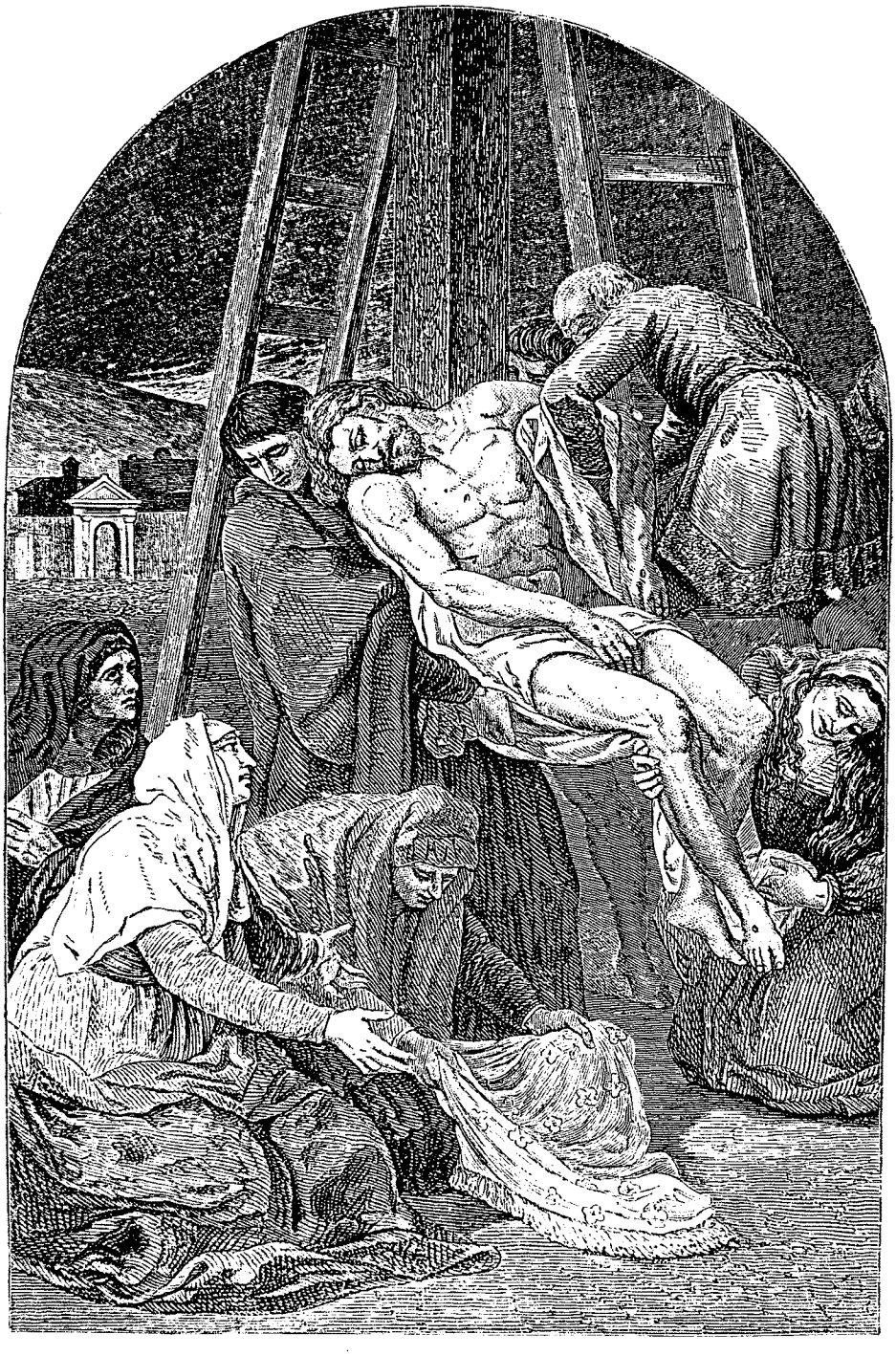
Eugenio Caxès (1577-1642) travaille avec son père, Patrizio, appelé d'Italie par Philippe II, et il ne quitte plus l'Espagne où il accomplit toute son œuvre.



VICENTE CARDUCHO. — LA SOURCE MIRACULEUSE.

Il vit dans une étroite intimité avec Vicente Carducho (1578-1638), le frère cadet d'un autre artiste italien, Bartolomeo Carducci, attiré à l'Escorial dans les mêmes conditions que Patrizio Cajesi. Les deux artistes collaborent si fréquemment qu'ils ont sensiblement la même manière, une sorte de compromis entre l'habileté italienne et la chaleureuse gravité du style espagnol de la bonne transition. Caxès souffrit un peu de la situation considérable que prit Velazquez dès

son arrivée à la cour de Philippe IV. De beaux spécimens de son imagination et



VICENTE CARDUCHO. — DESCENTE DE CROIX.

de sa main sont le tableau du musée du Prado : le *Débarquement des Anglais à Cadix*, toile d'histoire toutefois bien inférieure aux *Lances* de Velazquez ; puis l'*Adoration des Mages* et le *Saint Ildefonse recevant la chasuble des mains de la*

Vierge; enfin, le très beau tableau de l'Académie de San Fernando, la *Mort de saint François.*

Quant à Vicente Carducho, il est supérieur à Caxès par l'abondance et la verve, par l'aisance dans la composition. La *Prédication de saint Jean-Baptiste* à l'Académie de San Fernando, les grands tableaux de batailles du musée du Prado, la *Bataille de Fleurus*, le *Siège de Constance*, et la *Prise de Rheinfeld*, le montrent comme un peintre habile, savant et puissant. Il eut d'excellents élèves, Rizi, dont nous reparlerons, et le paysagiste Francisco Collantès (1599-1656).

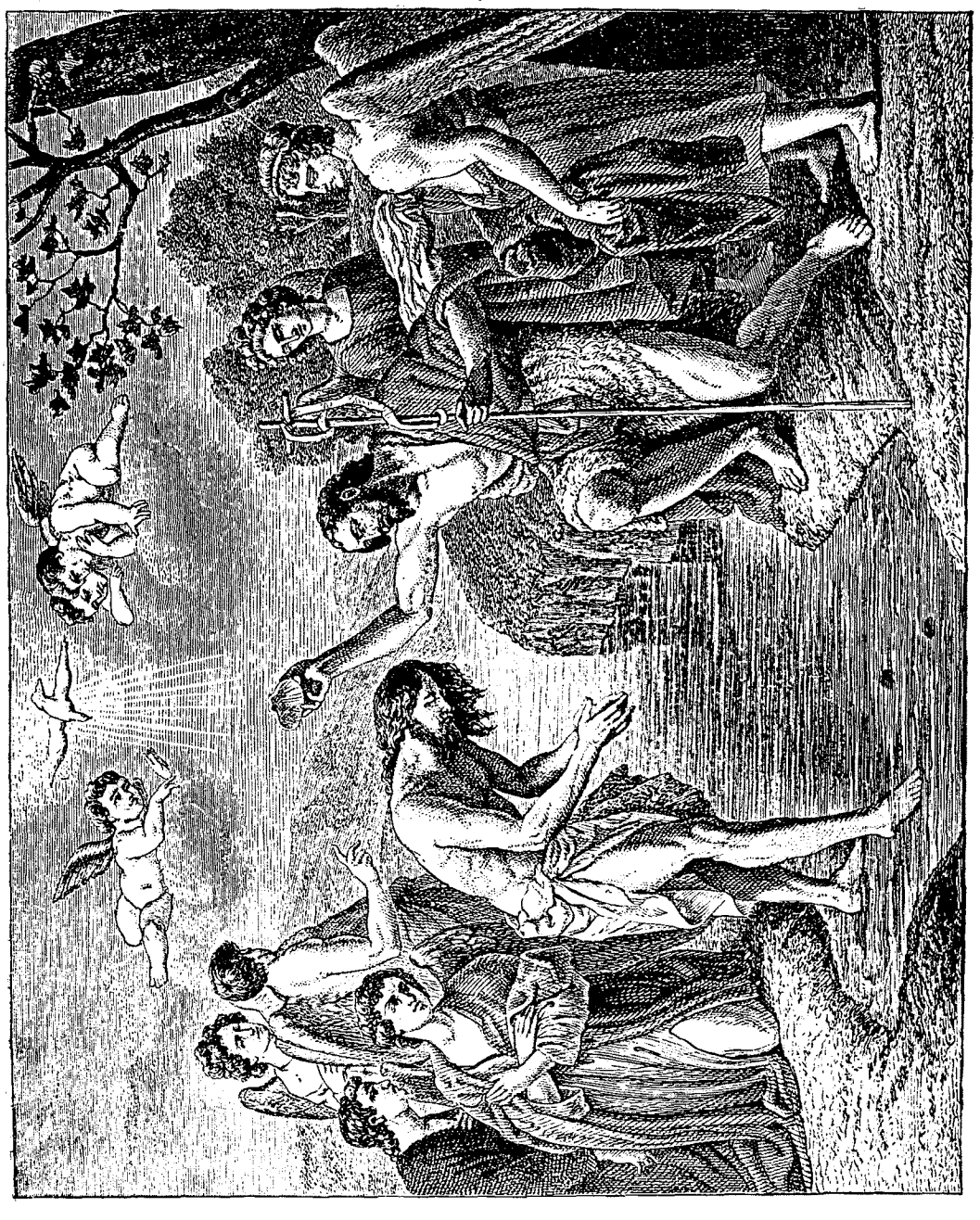
A l'atelier du peintre Luis Fernandez, Pacheco avait eu comme condisciples des artistes qui suivirent des routes bien différentes entre elles, et bien différentes de la sienne : les frères Agustin et Juan de Castillo, et Francisco de Herrera, dit Herrera le Vieux; c'est de ces trois derniers qu'il nous reste à parler dans ce chapitre ou plutôt à mentionner les deux premiers et à parler du dernier.

Les Castillo n'ont pas en effet une personnalité très tranchée. Agustin a été un peintre sans grande originalité : Juan mérite au contraire une mention plus spéciale, à cause de son talent plus ample d'abord, puis à cause de son enseignement qui forma Pedro de Medina, son propre neveu Antonio del Castillo, peintre tourné vers le réalisme, et enfin surtout Alonso Cano, Pedro de Moya et Murillo. Juan del Castillo naquit en 1584 et mourut en 1640. Son neveu Antonio (1603-1667) fut célèbre presque autant par son naïf orgueil que par son talent. La légende rapporte que les œuvres de son ancien camarade d'atelier Murillo lui causèrent assez de jalousie pour hâter sa fin. Le musée du Prado possède de lui une *Adoration des Bergers.*

A côté de tous ces artistes, et même de tous ceux qui sont nommés dans ce chapitre, Herrera le Vieux se présente comme un homme d'une bien autre envergure. Par son tempérament, par son apport à l'art espagnol, il peut être compté parmi les plus grands. C'est un des plus illustres agités de toute l'histoire de la peinture, non pas seulement de son pays; mais cette tumultueuse agitation, ce violent tourment d'esprit qui se trahit par de terribles oppositions de couleur, par des tempêtes de lignes, des fureurs d'expression, est vraiment chez Herrera une forme du génie. Ces violences qui seraient insupportables chez un médiocre, vont ici avec un métier superbe et de rares dons de composition et de dessin. Les existences douces et paisibles, les carrières tout unies ne sont pas le fait de ces tempéraments ardents qui contribuent à révéler à une race ses vrais élans, à la camper brusquement face à face avec elle-même. Aussi Herrera, grand par son œuvre, est grand également par son influence et par son rôle.

Si le riche, noble et grave Las Roëlas passait aux yeux de l'inquisiteur Pacheco pour un hérétique du fait de quelques natures mortes et de quelques

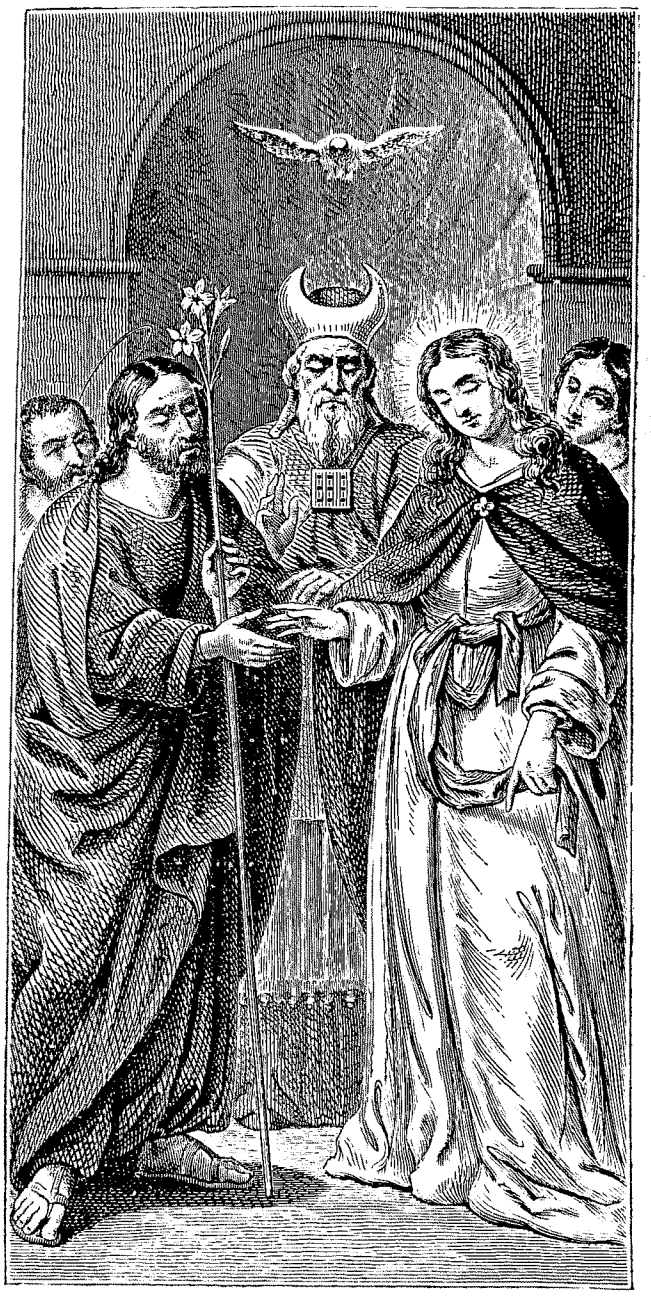
types vivants introduits dans des tableaux de sainteté, Herrera dut être considéré comme le diable en personne, pour la rage avec laquelle il se jeta dans la peinture des modèles les plus rudement populaires, les plus rugueux, les



VICENTE CARDUCHO. — BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

plus effrayants, et enfin éloignés de toute conception raphaëlesque d'une humanité embellie. Il fut même de bonne heure bien loin de Venise, inspiratrice principale de ses devanciers, et leur plus heureuse conseillère : auprès de lui le fougueux Tintoret semblerait presque académique. Théophile Gautier a bien

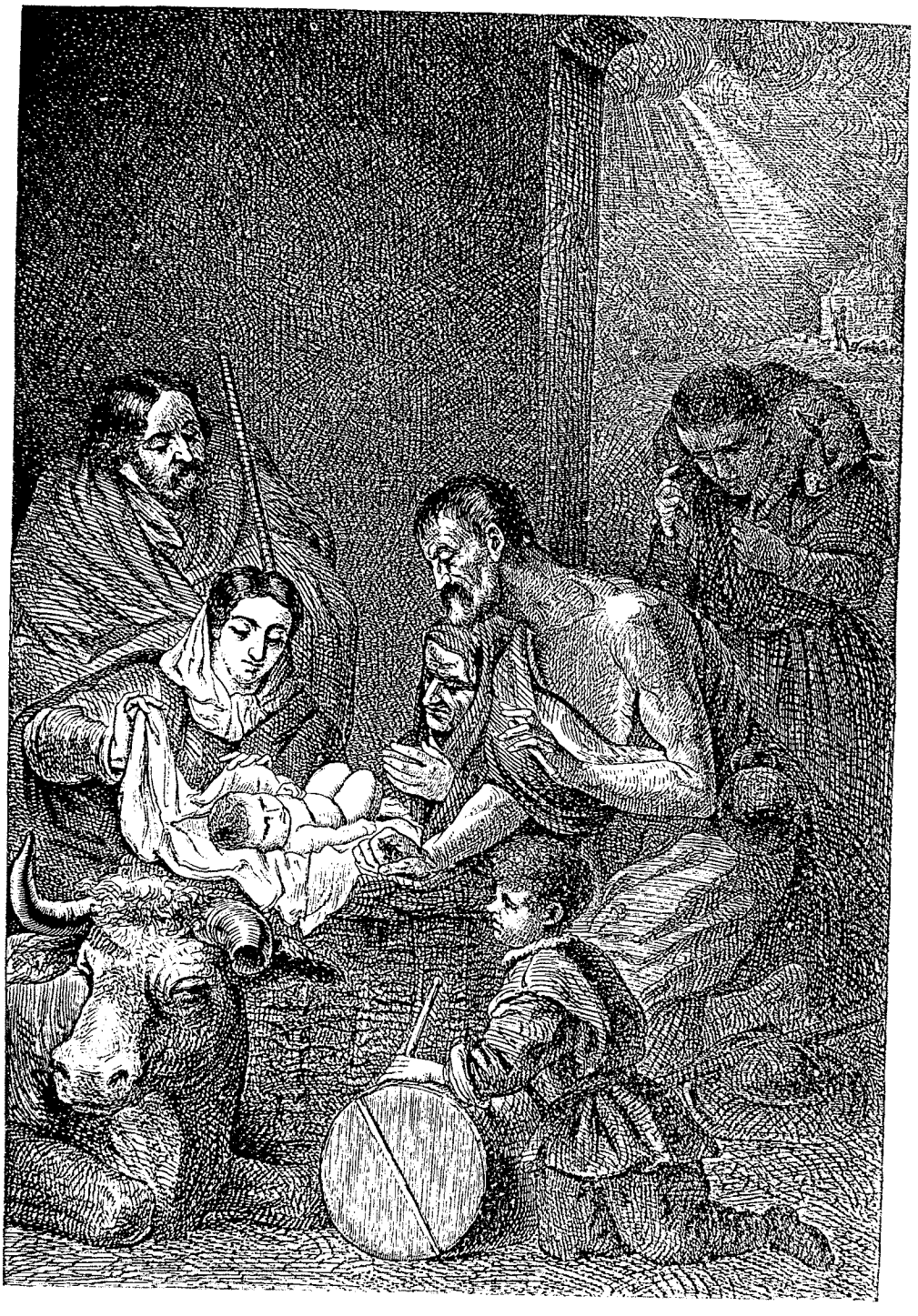
rendu cette fureur en décrivant le magnifique *Saint Basile présidant un concile et dictant sa doctrine*, qui est une des plus belles toiles du Louvre, et telle que



JUAN DEL CASTILLO. — MARIAGE DE LA VIERGE.

l'Espagne même n'en possède pas de supérieure ; il n'y a qu'un poète qui puisse rendre avec force l'impression d'un pareil tableau : « On dirait, écrit-il, Satan haranguant le Pandœmonium, tant les figures sont farouches, sinistres et diabo-

liques. Une méchanceté infernale crispe ces têtes convulsées, et le Saint-Esprit

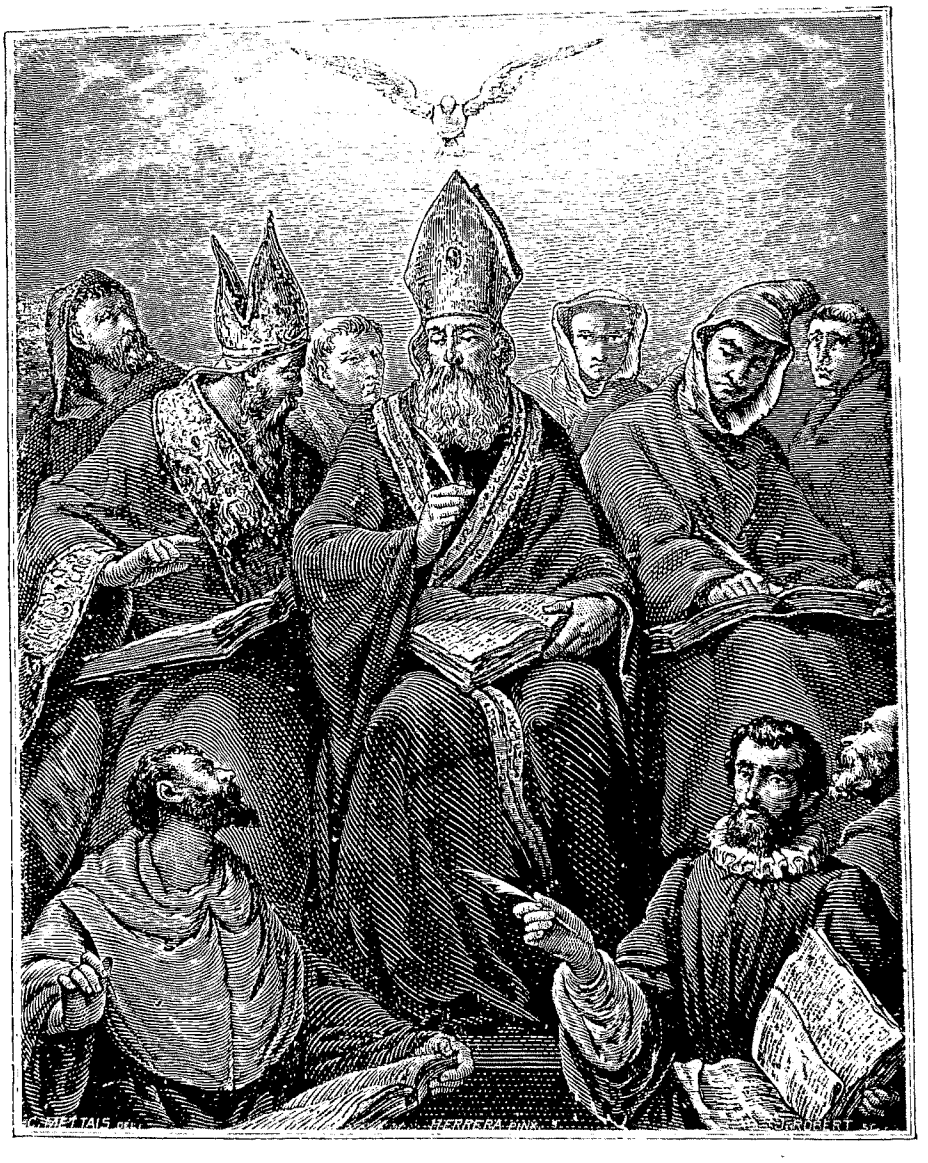


ANTONIO DEL CASTILLO. — ADORATION DES BERGERS.

qui secoue ses ailes effarées au-dessus du Saint a l'air du corbeau d'Odin ou d'un oiseau de proie qui veut lui manger la cervelle : tout cela est enlevé avec

une rage de brosse inimaginable, et semble comme flamboyant d'un reflet d'auto da fé. »

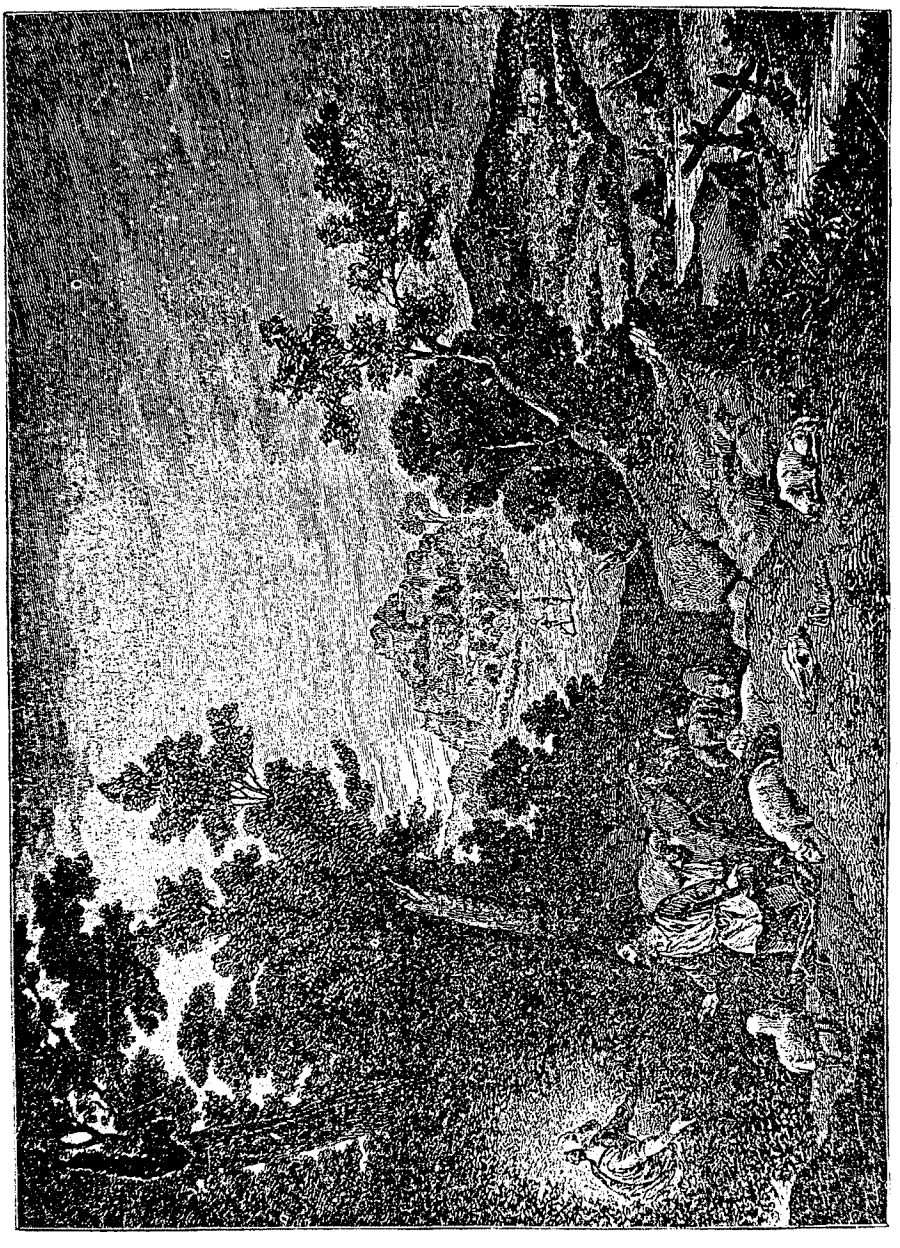
Le caractère même de cette violente peinture a fait comme toujours exagérer le caractère même de l'artiste. Il est certain qu'il fut de compagnie difficile et



HERRERA LE VIEUX. — SAINT BASILE DICTANT SA DOCTRINE.

que ses élèves n'eurent pas toujours à se louer de son humeur. Dans sa vie domestique, il y eut aussi des secousses et des chagrins; sa femme et lui se séparèrent, sa fille prit le voile, son fils s'enfuit après l'avoir volé. Il eut aussi, il est vrai, maille à partir avec les esprits tracassiers de son temps et l'on alla jusqu'à l'accuser de faux monnayage et le menacer des galères alors qu'il s'était

simplement, à un moment, passionné pour la gravure en médailles. Mais de là aux exercices de fou que la légende met sur son compte, il y a loin : batailles en règle contre ses toiles sur lesquelles il se précipitait avec furie, le balai à la main, après que sa servante y avait jeté au hasard des baquets de couleurs.



FRANCISCO COLLANTES. — LE BUISSON ARDENT.

Il faudrait ne point avoir regardé une peinture d'Herrera pour ajouter foi à ces absurdités. Il y a au contraire une grande science dans cette puissante accentuation de types, dans cette éloquence des mouvements ; une haute raison, un goût magnifique et une ampleur de premier ordre dans ces

harmonies sévères, dans cette belle et large composition. Pour le comprendre, il suffit de comparer à un tableau d'Herrera el Viejo une peinture de son fils, telle le *Triomphe de saint Hermenegilde* qui est au musée du Prado, et qui est bien différent de celui qu'avait peint le Vieux lorsqu'il se réfugia dans le couvent placé sous le patronage de ce saint, après ses aventures de médailles mal interprétées. Le tableau d'Herrera el Mozo (1622-1685) ne présente que de l'afféterie dans le violent, et le saint y fait parmi des amours roses d'insupportables grâces qui auraient à bon droit mis en fureur le grave et rude peintre de *Saint Basile*.

Les œuvres les plus importantes qui restent de ce grand homme sont le *Jugement dernier* de San Bernardo à Séville ; notre tableau du Louvre ; le *Miracle des pains et des poissons*, et le *Repentir de saint Pierre* à l'académie de San Fernando ; des portraits de saints au musée de Séville ; et des épisodes de la *Vie de saint Bonaventure* dans la collection du comte de Clarendon.

Herrera le Vieux a joué un grand rôle dans l'école espagnole, et cette fois ce n'est pas le nom de son élève Velasquez qui le sauve de l'oubli. Il fait noble et utile figure dans l'école. Ce que d'autres avaient encore timidement entrevu et tenté, il en a eu le courage et la fierté : l'introduction absolue de l'élément populaire, de l'élément de race dans la peinture désormais dégagée de tout préjugé académique, de tout idéal étranger. Quand on y regarde bien, ses saints sont plus vénérables encore que terribles, et ils ont la majesté même des vieux monts arides et sourcilleux qui s'élèvent si haut dans le ciel de l'Espagne.

CHAPITRE IV

Le Greco. — Ribera. — Zurbaran.

Il est des artistes qui travaillant en dehors de leur temps appartiennent à tous les temps. Vivant dans l'isolement profond de leur pensée, ils sont à part dans leur époque qui ne les comprend qu'à demi, à moins qu'elle ne les ignore complètement ou ne les bafoue, et ils ne sont compris que beaucoup plus tard. Malgré cette situation difficile et douloureuse, ils ont toutefois exercé une grande action sur l'art de leur siècle et rendu à leurs contemporains des services dont ceux-ci ont profité inconsciemment ou sans en mesurer l'étendue ; quelquefois même, ils ont contribué au succès de plus habiles et de plus tempérés qui ont rendu accessible au goût moyen ce que ces solitaires apportaient de neuf, mais présentaient avec l'intransigeante ardeur de l'homme absorbé par son rêve et par sa besogne. C'est d'ailleurs cette absence de toute concession, cette impétuosité à créer, en dehors des conventions, qui donnent plus tard à ces hommes toute la grandeur et tout le caractère saisissant de leur physionomie.

Le Greco a été un de ces artistes. Il n'a commencé à être vraiment aimé et compris complètement que de notre temps, et encore est-on loin, même dans son propre pays, de lui assigner sa vraie place. De son temps il ne fut apprécié que lorsqu'il n'eut pas absolument trouvé sa voie. La formation de son talent, sa carrière d'artiste, son œuvre, valent la peine d'être analysées avant d'en reprendre les traits pour un jugement d'ensemble et une détermination du rôle qu'il a joué dans l'école espagnole.

Le catalogue du musée de Madrid le classe, à cause de son origine, dans l'école italienne. Cela est en vérité étrange, et il n'y a rien de moins exact en fait qu'une telle exactitude. Si c'est le lieu de la naissance qui détermine ces sortes de classifications, il n'y a pas de raison pour faire de Domenico Theotocopuli un peintre italien puisqu'il était d'origine grecque. Si c'est l'éducation,

Pablo de Cespedes, Ribalta, etc., sont beaucoup plus des peintres italiens qu'espagnols. Si, au contraire, c'est l'œuvre, il faut remettre Le Greco dans son pays d'adoption, puisque cette œuvre le fait un des plus grands peintres d'Espagne, par l'Espagne et pour l'Espagne.

Voici à peu près comment, sauf les obscurités et les erreurs qu'ont forcément amassées autour de lui l'inintelligence, l'indifférence ou l'hostilité de ses contemporains, ce génie se développe et se livre à sa destinée. Domenico Theotocopuli, avant la trentaine, arrive en Espagne, venant de Venise. Cela est acquis ; mais on ne sait pas au juste s'il était né en Grèce, ou à Venise même, d'une des familles grecques qui fournissaient à la cité un contingent considérable d'artistes et d'ouvriers de toutes sortes. Il semble que la date de sa naissance puisse être fixée aux environs de 1548. Quant à son éducation, l'on ignore également quelle elle fut. Si l'on en juge d'après ses premières œuvres connues, et l'observation de son métier, il est, à n'en pas douter, élève des plus grands maîtres vénitiens. Certains historiens espagnols disent qu'il a été à l'atelier de Titien ; mais Titien avait soixante-dix ans passés lorsque Greco naissait, et bien qu'il soit mort à quatre-vingt-dix-neuf ans, il n'avait pas pu avoir cet élève à son atelier pendant bien longtemps. D'ailleurs les auteurs italiens ne nomment pas le Greco au nombre des élèves de Titien. Il est vrai que des diverses façons d'être l'élève d'un maître, le séjour officiel à son atelier, l'enseignement direct, ne sont pas toujours les plus profitables. Il suffit d'avoir longuement étudié et profondément admiré ses œuvres, et se les être assimilées par une analyse, des copies, des méditations incessantes, pour être vraiment formé par lui. Le Greco aurait pu, avec son caractère indépendant et primesautier, faire cette étude beaucoup plus à l'aise dans les édifices décorés par Titien, et tout en profitant de cet enseignement indirect, conserver personnellement sa liberté, l'originalité de ses sensations et de ses conceptions.

Mais est-ce surtout un reflet de Titien qui se retrouve dans Greco ? La largeur tranquille, la puissance, la chaleur des harmonies de Titien, n'ont pas été, ce semble, le but de son supposé élève. Le Greco, par son dessin plus agité, ses silhouettes plus élancées, son exécution moins ample et moins grasse, ses harmonies plus froides, tout en étant d'une grande vivacité, enfin un côté de grandeur certainement, mais de grandeur différemment accentuée, rappelle bien plus un autre maître, et tradition directe, ou étude de prédilection, c'est bien plutôt Tintoret que Titien qui est, intellectuellement et techniquement, le formateur de notre peintre. Si vous prenez d'abord les caractères dominants du dessin et de la composition, les draperies agitées, les formes nerveuses et un peu tourmentées parfois, les figures vues selon une perspective spéciale, souvent de bas en haut, les grands tourbillonnements de personnages dans les airs, tout cela se ressentirait beaucoup plus de la fougue de Tintoret que de la plénitude de

Titien. Puis, passant à la couleur, on verrait que Greco ne l'emploie pas non plus de la même façon que son maître supposé : les rouges et les noirs, qui sont les sonorités préférées de Titien, sont chez celui-ci graves, riches et veloutés, et lorsque Titien recourt également au jaune ou au bleu comme notes dominantes dans ses tableaux, il leur donne encore une intensité et une chaleur extraordinaires : le bleu chez Titien n'est pas un ton froid. Ses élèves ou ses imitateurs stricts se sont toujours préoccupés de rechercher, sans y atteindre, cette qualité d'harmonie. Le bleu chez Tintoret donne tout à fait une autre sensation ; il a une âpreté et une froideur qui sont admirables en leur genre ; il tourne au gris



LE GRECO. — SAINT BASILE.

verdâtre tandis que celui de Titien serait plus pourpré ; ses rouges et ses noirs sont également moins lumineux, et tout en étant très *coloriés*, les tableaux de Tintoret sont moins *colorés* que ceux de Titien ; toute proportion gardée, ils paraîtraient, à côté, comme de puissantes grisailles. Ces explications ne sont point pour mettre Titien au-dessus de Tintoret, mais pour montrer que c'est une toute autre nature et un tout autre effet ; et elles ont été données sommairement ici, quitte à être développées plus tard comme il conviendra, afin de mieux faire comprendre ce que nous croyons être le vrai point de départ du Greco, les dispositions où il se trouvait lorsqu'il arriva en Espagne.

Maintenant, bien que procédant instinctivement de Tintoret, il est plus que

certain qu'il n'a non seulement pas ignoré Titien, mais encore qu'il l'a profondément admiré.

Le Greco apporte en Espagne un caractère à la fois exalté et concentré, ou pour mieux dire d'exaltations intérieures, c'est-à-dire juste ce qui fait le fond des grands artistes espagnols, et ce qui met le nouveau venu tout à fait à l'aise pour trouver ici comme une patrie attendue.

Or l'atmosphère de l'Espagne, l'Andalousie exceptée, a de tout autres vertus que celles de l'Italie. Malgré la vivacité de la lumière, l'intensité du soleil, la netteté du ciel, les grandes étendues de pays d'une nature aride donnent la sensation de vivre dans un gris influencé de bleu, de noir, ou d'une sombre dorure comme tannée. Les édifices sévères ajoutent à cette impression; les êtres semblent des Ombres, des fantômes gris ou noirs qui agissent sur l'œil par la tache en action, avant de retenir l'esprit par le détail expressif. Bien entendu, ce détail a lui-même une haute signification, une force morale extraordinaire; l'Espagne c'est le pays des admirables laideurs, si l'on considère comme une laideur l'irrégularité, l'accentuation violente, teints roussis, visages maigres ou ravinés, yeux enfoncés et brillants; mais ces traits physionomiques de passion, de gravité, de noblesse, d'exaltation, de sauvagerie, ne saisissent l'artiste qu'après la grande silhouette sombre. Aussi, l'on s'explique sans peine que les peintres vraiment espagnols ou vraiment acclimatés tels, aient cherché à peindre très simplement, par de grands partis de tons neutres ou obscurcis, les corps, les paysages, les édifices, les foules, tout en creusant profondément, jusqu'à la ride, jusqu'à la crevasse, à la verrue, les parties qui expriment les caractères et les passions : les visages et les mains. Quant au papillotage de couleurs, aux brusques apparitions sous le soleil, de groupes bigarrés, de dorures, d'étoffes voyantes, c'est l'accidentel, et cela ne fait que mieux ressortir la grande tristesse et austérité de l'ensemble, et le peintre se trouve amené, soit à en faire une note isolée, un vif repoussoir, ou encore à le noyer dans l'ensemble, ou même à l'éliminer tout à fait, presque sans s'en apercevoir. C'est pourquoi ceux qui arrivaient d'Italie avec une vision de choses vives, fleuries, éclatantes et gaies, mettaient de ces réminiscences dans leurs premières œuvres seulement, mais peu à peu, s'ils vivaient dans la vie et non dans un système, simplifiaient et atténuaient leur palette et se laissaient gagner par l'âpreté et la sévérité ambiantes, devenaient des physionomistes intenses, et des coloristes en gris, noir et blanc.

Tout cela est d'une observation générale, mais d'une application spéciale à Greco lui-même; c'est pour cela que, sans presque parler encore de lui, nous sommes restés tout près de lui. Il a passé par toutes ces sensations avec la vivacité d'un tempérament extrêmement nerveux.

Ajoutez à ces conditions physiologiques, à ces phénomènes optiques pour ainsi dire, les causes morales, qui agissent non moins puissamment sur les

âmes. Un pays d'une puissance extrême et d'un grand orgueil, et par cela même fermé aux influences du dehors, ou se refermant vite sur elles; une société essentiellement aristocratique et religieuse, sur laquelle règnent d'une façon absolue la royauté la plus fière, et le catholicisme le plus scrupuleux; la race portée d'ailleurs au mysticisme, à la piété ardente et concentrée, et encore,



LE GRECO. — LA FILLE DU GRECO.

en vertu des conditions de la vie, de la rigueur et de la parcimonie de la terre, de la frugalité imposée et acceptée, cette race tout naturellement amenée à des allures paresseusement sévères, farouchement contemplatives, dure pour elle-même, froide envers les étrangers, malgré sa grande courtoisie d'éducation, et enfin se réfugiant avec un bonheur exalté dans les ardeurs de la passion ou dans les douceurs de la piété, où elle fait encore une part supérieure

à la douleur sur le charme; plus attentive et plus remuée aux angoisses ou aux colères du Christ qu'à son rayonnement; engendrant enfin plus d'ascètes qui se macèrent et se mortifient que de saints délicieux prêchant aux oiseaux. Comment un artiste vrai, c'est-à-dire un condensateur d'impressions, ne recevrait-il pas en les centuplant toutes ces sensations, de façon à étonner par leur expression, avec quelque simplicité qu'il la rende, ceux-là mêmes qui les procurent? Et sans parler encore de Greco d'une façon expresse, nous venons de faire avec lui une nouvelle partie de la route.

Ce n'est pas tout. Il y a encore, outre la nature générale, la nature immédiate, le coin de terre où l'homme a vécu, où l'artiste a produit, le champ ou l'anfractuosité de roc où le vent de la destinée a jeté cette graine. Et c'est bien un coin de roc en effet, un des plus majestueux et des plus escarpés, un des plus propres à faire passer la vie dans les profondes méditations, dans les nobles efforts sur place, dans les ardeurs de l'esprit purement et stérilement brûlé comme une flamme qui monte droite vers le ciel, que cette imposante Tolède où venait se fixer ce Grec vénétianisé. Ville qui participe à la fois de la sévérité castillane et de la contemplation mauresque, présentant ces caractères dans son architecture ; orgueilleusement catholique par le sombre triomphe de sa cathédrale, une des plus émouvantes et des plus dominatrices du monde, et végétativement arabe par ses rues étroites, tortueuses, ses portes basses, le tempérament, le teint, les allures, les chansons mêmes, de sa population. Tolède, fixée sur son rocher abrupt, emprisonnée dans la boucle du Tage, n'ayant pour ainsi dire que deux issues par deux ponts, tout en bas, un à chaque extrémité de la ville, car d'un côté le Tage la rendrait inaccessible, et de l'autre, elle domine encore de très haut la terre où l'on ne descend que par des routes en pente rapide ; et ce que l'on découvre c'est une campagne poudreuse ou des ondulations arides de rochers avec de parcimonieuses éruptions de verdure, des fermes et châteaux, blancs comme de lointaines mosquées. Ville de science et d'étude pourtant, plus que de guerre malgré cette physionomie de citadelle ; ville de théologiens, de nobles et affables esprits, ouverts aux arts, et même un des plus beaux centres d'art de l'Espagne, puisqu'il a produit ou adopté ces grands maîtres : Berruguete, Moralès, le Greco; ville où l'on peut se recueillir et s'ennoblir, où l'artiste pouvait vivre honoré et indépendant, aller jusqu'au bout de sa pensée sans se préoccuper des goûts de cour ou des intrigues de grands. Voilà où s'était développé Greco, de la vingt-septième année à passé la soixante-dixième, et l'on juge combien de ce refuge ou de ce lieu choisi, Venise dut bientôt lui sembler loin, encore que le Tintoret eût laissé dans son esprit et dans son métier des méthodes et des tours de main ineffaçables, mais assez étroitement adaptés aux aspirations de la nouvelle patrie pour redevenir comme ces langages différents qui ont une origine commune.

Est-ce à dire que Greco avait été le seul à être ainsi façonné par le milieu et le seul à trouver son inspiration et sa voie dans tout ce magique courant de fermeté et de gravité exaltée qui circule autour de Tolède? Non, puisque Moralès avait aussi travaillé là. Mais on n'a peut-être jamais eu souci de rechercher si Moralès lui-même n'a pas fortement influencé le Greco. Modifiez la fougue de composition et la richesse de couleur de Tintoret par l'élan intense aux formes contenues de Moralès et par sa volontaire pauvreté d'harmonies, et vous avez le Greco! Thetocopuli ne peut pas n'avoir pas été vivement frappé par des œuvres de Moralès. Il n'y a que ce maître qui ait pu l'induire à de tels renoncements. Bien plus, si l'on examine, par exemple, les parties de nu qui se rencontrent dans certaines œuvres de Greco, par exemple dans le *Martyre de saint Maurice et de ses compagnons* à l'Escorial, on voit qu'il peint les chairs absolument comme Moralès, modelant de la même façon fine et robuste, conduisant la matière à la même qualité généreuse d'émail ; enfin, les maigreurs significatives, les mains frêles et longues, les accentuations de l'extase ou de la douleur, tout cela crée entre les deux maîtres, à plus d'un demi-siècle de distance, de profondes analogies qui doivent être mises soit au compte d'une profonde admiration de la part du plus tard venu, ou d'une semblable action du milieu et de la race sur deux grands esprits.

Mais à rapprocher sans cesse le Greco de quelque maître, soit le Tintoret, soit le *Divino*, nous ferions croire qu'il ne tient son originalité que de seconde main, alors que nous avons voulu simplement aider à le mieux comprendre. Or c'est cette originalité qu'il faut maintenant s'efforcer d'analyser.

Pacheco, que d'avance, d'après ce que nous avons dit de lui, nous ne devons pas nous attendre à trouver sympathique ou même favorable à Théotocopuli, rapporte un entretien qu'il eut à Tolède, en 1611, avec notre peintre. Une ample discussion a lieu, que Pacheco conduit théologiquement et comme juridiquement, en bon inquisiteur qu'il est. On y parle de la priorité qu'il convient d'attribuer soit au dessin soit à la couleur, et Greco donne le premier rang à la couleur (ce qui ne veut pas dire pour nous, sinon pour Pacheco, que le Greco ne se soit pas soucié de dessiner). On en arrive à parler de Michel-Ange, et voici ce qu'en dit l'interlocuteur de Pacheco : « Certes Michel-Ange était un vaillant artiste, mais il ne savait pas peindre. » Pacheco ajoute cette réflexion après avoir reçu le coup à bout portant : « Une opinion aussi monstrueuse ne semblera point pourtant extraordinaire à quiconque connut le Greco. En ceci comme dans sa peinture, il aura sans doute cherché à ne ressembler à personne. »

« Pourrait-on croire, dit encore Pacheco, que Domenico allait lui-même, maintes et maintes fois, reprendre ses peintures pour les retoucher à son aise, et qu'il se complaisait à en séparer et à en désunir les tons dans le but de leur donner l'aspect d'ébauches affectant la vigueur et la sûreté de main? »

Il y a beaucoup d'indications intéressantes dans ce récit. Pacheco est un homme ennuyeux, mais en somme honnête et candide en même temps que précis, et l'on peut tenir ses notes pour scrupuleusement exactes. L'opinion aussi fortement tranchée sur Michel-Ange comporte certainement une part d'ironie qui aura échappé au grave Espagnol, venant de ce nerveux et délié étranger. Toutefois, il est certain que pour un peintre élevé à l'école vénitienne, épris des bravoures de la main, des séductions de la palette, des belles surprises savamment combinées de la matière, Michel-Ange n'est pas peintre dans l'acception raffinée et subtile du mot, car sa vaste pensée ne se complaît pas dans l'exécution, et la couleur n'est pour lui qu'un moyen qu'il traite semble-t-il avec une souveraine indifférence. Mais, en dehors de cette question d'opinion émise, vraisemblablement, par le fier artiste pour taquiner un peu son hôte, l'indication donnée par Pacheco du besoin incessant de retoucher et de reprendre des tableaux qui semblaient peints au premier coup — et non pas de les retoucher pour leur donner l'apparence d'ébauches — est bien une préoccupation du peintre moderne, faisant un morceau d'une seule traite, mais le détruisant vingt fois et le recommençant vingt fois, jusqu'à ce qu'il ait le caractère de l'aisance parfaite et ne sente plus l'hésitation ou l'effort des choses trop travaillées sur place et trop fatiguées. Au surplus, Pacheco donne encore ce renseignement important : la surprise qu'il éprouva lorsque le Greco lui montra dans son atelier les esquisses et études exécutées pour toutes ses œuvres, même celles qui passent pour les plus fougueuses et les plus improvisées. Tout chez Greco était donc profondément calculé, et son écriture était voulue.

Le sacrifice qu'il avait fait peu à peu de son éducation et de ses goûts de jeunesse était œuvre de volonté et de réflexion et non de caprice, et il lui fallut pour changer de manière toute une longue série de recherches. Il a toujours été un grand laborieux, et un esprit des plus actifs puisqu'il s'occupa également avec succès d'architecture et de sculpture. Il n'a point non plus cherché une originalité artificielle, un moyen d'étonner ses contemporains, lorsqu'il simplifia sa palette et l'appauvrit volontairement. D'abord c'eût été une spéculation indigne d'un artiste vraiment fier et passionné pour son art, comme l'était Greco, puis c'était une expérience dangereuse et un assez mauvais calcul, car ce n'est point par la véritable puissance et par la sobriété qu'on étonne le public, mais par la fausse grandeur, la richesse de mauvais aloi et la banalité agréable. Le Greco prenait donc tout juste la voie opposée à celle d'un ambitieux.

De même il n'est peut-être pas tout à fait exact de dire que sa manière changea brusquement. Sa première œuvre de peinture, lors de son arrivée à Tolède, est le retable de Santo Domingo l'Antiguo ; c'est une peinture fougueuse et éclatante tout à fait semblable à celle de Tintoret par le jet du dessin et par l'harmonie. Prenez un morceau dans la grande esquisse du *Paradis* de Tintoret que nous



LE GRECO. — L'ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAZ.

possédons au Louvre et vous aurez à peu près le principal du Greco de cette première époque. Arrivé à Tolède en 1579, il avait terminé une seconde œuvre des plus importantes et des plus célèbres : le *Partage de la Tunique*, pour la sacristie de la cathédrale, et ici, au contraire, il se souvient plutôt de Titien à qui on ne manque pas de le comparer (1). Les tons sont plus chauds, tel le magnifique rouge de la robe du Christ, la tunique jaune du personnage placé en avant, les éclatantes armures et costumeries des soldats; la couleur a une transparence et une richesse remarquables ; mais l'esprit inquiet, le tempérament nerveux du Greco sont tout aussi lisibles dans cette œuvre que dans toutes les autres ; le mouvement du Christ, la distinction du personnage en armure qui se tient auprès de lui, sont comme autant de signatures, alors qu'au contraire les figures des soldats, dans le fond, sentent encore un peu la convention et ne disent pas une émotion égale.

Lorsque deux ans plus tard Philippe II fait venir le Greco à l'Escorial et lui demande une grande toile représentant le *Martyre de saint Maurice* pour l'autel dédié à ce saint, la manière de Greco n'a pas sensiblement changé. Sans doute la peinture est ici plus châtiée, plus sévère que le *Partage de la Tunique*, mais les tons les plus vifs y brillent encore dans la sobriété de l'harmonie générale, des bleus foncés, des bleus violacés, des jaunes bouton d'or, des verts intenses, et l'effet de l'ensemble est d'une puissance rare. Si c'est un tel tableau qui a commencé à faire passer le Greco pour un fou, il a fallu toute la sottise et toute l'outrecuidance de la critique, et toute la jalousie des coteries, car c'est une des plus belles œuvres de Greco, une des plus saisissantes de la peinture espagnole, et loin d'être en quoi que ce soit la conception et l'exécution d'un agité, empreinte d'une véritable grandeur. Le *Martyre de saint Maurice* est une œuvre aussi grandiose et aussi parfaite que l'admirable *Enterrement du Comte d'Orgaz* que le Greco peignit en 1584 et qui demeure son morceau capital.

Au surplus, ce qui montre bien que les légendes qui ont persisté de la folie de Greco sont surtout l'œuvre des malveillants ou des ineptes, c'est que ce *Comte d'Orgaz* reçut un accueil tout à fait différent, bien qu'étant peint dans une gamme encore bien plus restreinte. Lorsque le *saint Maurice* était arrivé à l'Escorial, il fut reçu froidement par Philippe II, qui fut peut-être circonvenu par son entourage, ou bien qui simplement jugea mal l'œuvre, n'étant pas forcé d'être un critique infaillible. Quoi qu'il en soit, il ne voulut pas que cette peinture d'un caractère imposant et d'une force presque terrifiante occupât l'emplacement qui lui était destiné, et un nouveau tableau pour l'autel de saint Maurice fut commandé à un mauvais peintre. Il n'en fallut pas plus pour rendre de l'audace aux rivaux et déchaîner les moqueries des courtisans, et c'est alors que le Greco com-

(1) A moins que ce ne soit du Tintoret du *Miracle de saint Marc*.

mença d'être taxé d'extravagance. Mais, dans un milieu plus sain et plus sincère,



LE GRECO. — LE PARTAGE DE LA TUNIQUE DIT « L'ESPOLON ».

il ne cessa pas d'être apprécié, puisqu'une commande aussi importante que celle de l'*Enterrement du Comte d'Orgaz* lui était confiée, et qu'il continuait à être

tenu en haute estime et admiration par certains connaisseurs, entre autres par l'archevêque de Tolède. Et lorsque la peinture fut achevée, on vint l'admirer de toutes parts ; les Tolédans en étaient extrêmement fiers et « ne se lassaient pas de la revoir, dit un historien, y découvrant toujours quelque beauté nouvelle, ou prenant de plus en plus d'intérêt à étudier les têtes des cavaliers et des personnages du cortège, portraits, pour la plupart, de contemporains illustres. » Enfin, plus de vingt ans plus tard, en 1609, le Greco était encore assez apprécié pour avoir exécuté un grand nombre de peintures dans divers couvents et hôpitaux, et pour recevoir cette année-là même une somme importante, paiement de travaux de peinture et d'ornementation pour l'hôpital de Saint-Jean-Baptiste hors les murs, dit *Hospital de Afueras*.

L'*Enterrement du Comte d'Orgaz* est la perfection même du génie de Greco, La très simple présentation de l'œuvre contribue à l'émotion profonde qu'elle excite chez ceux qui aiment Greco et sont venus l'étudier dans son pays. Elle n'est point entourée de ces précautions, de ces avertissements, de ces fantasmagories dont les musées ou les temples prônés croient devoir défendre, pour imposer aux touristes un peu plus de respect et pour en faire aussi payer la vue un peu plus cher, les œuvres très ou trop célèbres. D'ailleurs, à quoi servirait ce luxe d'avertissement, puisque les Tolédans d'aujourd'hui, au rebours de ceux de 1584, sont nombreux à ignorer l'importance et la beauté de cette peinture, et que sur dix touristes qui visitent Tolède, il n'y en a pas deux qui aillent voir ce chef-d'œuvre de la peinture. Il n'y a pas de voile à faire tirer ni de taxe à payer dans cette petite église, bien modeste, de Santo Tomé où fut enterré Gonzalo Ruiz de Toledo, comte d'Orgaz, mort en odeur de sainteté au XVIe siècle. On se trouve presque dès en entrant, devant la peinture, et elle est placée à la hauteur même de votre œil, mais s'élève triomphalement jusqu'à la voûte, et croirait-on, jusqu'aux cieux mêmes sur lesquels elle ouvre une grandiose et éblouissante échappée ! Le grand personnage mort va être enseveli dans le linceul de fer de son armure ; on lui a joint les mains ; sa tête fine et blême se penche sur son épaule. Saint Augustin en splendide chasuble et coiffé de la mitre archiépiscopale, soutient le cadavre par dessous les bras ; son visage barbu et chenu est pénétré d'une compassion grave et d'un respect attendri. Un saint Étienne, à la tête rasée, jeune, d'une charmante distinction, soutient les jambes ; et les deux saints vont déposer le comte dans son tombeau tandis que les assistants s'apitoient. Des moines, à gauche, méditent et s'exhortent. A droite, des officiants disent les prières ; un prêtre en surplis ouvre les bras et étend les mains, la tête levée vers le ciel, comme s'il voyait le Paradis s'ouvrir pour l'âme du trépassé dont il remémore les vertus. Entre ces deux extrémités, une rangée, une frise de personnages aux visages de componction, de douleur sincère, aux mines fières de grands seigneurs, de penseurs et de croyants, se développe ample-

ment, sans artifice, sans recherche de composition ou de perspective, ce qui forme précisément une perspective saisissante et une composition sublime. On ne peut oublier ces sérieuses et longues têtes pâles, aux cheveux courts, aux barbes taillées en pointe, émergeant des raides collerettes blanches, au-dessus des implacables costumes noirs, relevés çà et là de la rouge croix de Calatrava. Toute cette partie du tableau est l'harmonie même des souveraines tristesses, et l'austérité des grandes cérémonies chrétiennes qui accompagnent la mort. Seules les chappes magnifiques, ruisselantes d'or, des officiants, et l'armure damasquinée, funèbre parure de celui qui va retourner en poussière, rompent, en l'accentuant encore, le lugubre accord de ces noirs, de ces bruns et de ces blancs. Mais au-dessus c'est la lumière et la délicatesse rêvées. Ce séjour d'élus, que le prêtre au grand surplis blanc évoquait pour adoucir les regrets des assistants, apparaît en même temps. Le Christ, la Vierge, les saints, les élus, les anges, planent dans les nuées, au milieu d'une atmosphère radieuse, diaphane, où se jouent les tons les plus frais et les plus subtils, ce qui prouve en passant combien peu le Greco s'asservissait à un système uniforme de coloration ; la facture exaltée et joyeuse de toute cette partie céleste, le soin exquis avec lequel sont traités les quelques morceaux de nu, la nouveauté et l'élan des attitudes, forment un contraste extraordinaire entre cette mort tangible et cette résurrection annoncée, entre la douleur terrestre et l'allégresse supérieure. Et il n'y a point de ruse, dans cette peinture, point de surprise de coupe, mais rien qu'un savoir tellement attentif dans chaque morceau qu'il est impossible de prendre pour de la gêne ou de la gaucherie une aussi déconcertante simplicité de composition : des personnages juxtaposés, et deux zones superposées.

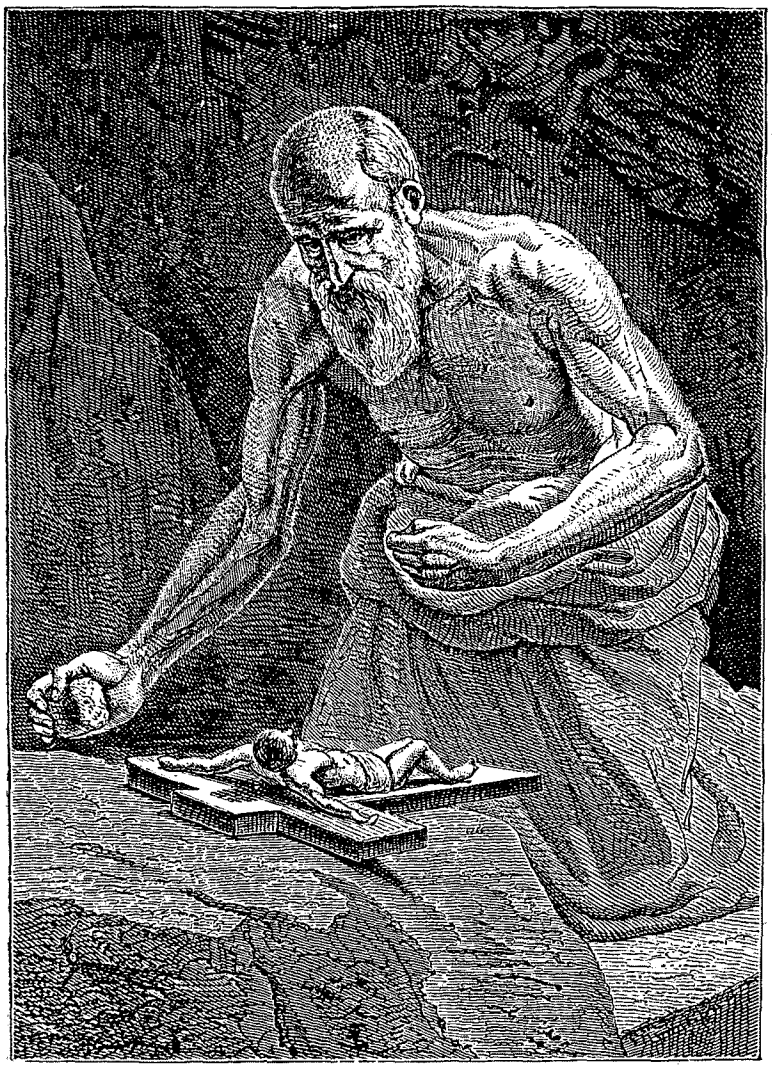
Que si de l'ensemble on passe aux détails, on n'a pas moins de sujets d'admirer : les mains dans les tableaux du Greco sont toujours d'une beauté saisissante ; maigres, actives, éloquentes, elles sont aussi belles et expressives que les visages dont elles complètent la signification et le caractère. Le peintre en a laissé voir quelques-unes seulement dans ce vaste tableau, mais comme elles montrent bien ce qu'elles veulent montrer ! Comme elles se lamentent et désignent, en même temps qu'elles correspondent à la douleur des assistants, l'inanité de ce misérable rien qu'est l'homme et qui emporte de si profonds regrets ! Les visages sont tous admirables en tant que portraits et en dehors même de ce que la composition a de frappant. Quant à l'exécution de toute l'œuvre, elle est d'une finesse et d'un soin, mais d'une force aussi, dont la gravure ne donne pas la plus faible idée. On ne peut se lasser d'interroger, dans le silence de cette petite église, la qualité de cette matière qui est à la fois d'une frugalité et d'une richesse extrêmes ; frugale par ses éléments qui ne sont guère que du noir, du blanc, du jaune et du brun, mais riche par la façon dont elle est conduite, comme un émail, avec des solidités et des transparences inatten-

dues, détail des chasubles, matité des draps noirs ou bruns, légèreté des dentelles et des linons. Rien de cela qui ne soit d'un grand peintre. Est-il donc destiné à demeurer connu seulement de quelques délicats, et doit-il rester toujours dédaigné dans les catalogues et dans l'enseignement?

De même, au lieu de quelques peintures mauvaises ou secondaires que l'on signale aux visiteurs non avertis, le *Martyre de saint Maurice*, cette perle de l'Escorial, ne devrait-il pas être montré avec orgueil, comme un des plus beaux tableaux du monde? La fierté et le courage si chevaleresquement rendus par le Greco dans ces grandes figures de héros avec leurs armures, leurs jambes nues, leurs grands manteaux verts, bleus ou jaunes, toute cette foule armée, ces étendards rouges et bleus claquant au vent parmi les lances, ce page vêtu de vert et portant le casque du saint guerrier qui va marcher résolument au martyre, la simplicité de la composition si riche et altière qu'elle soit, et pour laquelle le Greco a accepté la convention toujours saisissante des primitifs, les différents épisodes de la scène réunis sur une même toile à des perspectives différentes, la marche au supplice au premier plan, et le supplice lui-même vu au loin; enfin jeté par-dessus tout ce spectacle de guerre, de gloire et de tuerie le prodigieux groupe de cinq anges apparaissant dans les nuées, et composé avec un élan, une exaltation et une grâce inouïes, anges aux grandes ailes déployées, et jouant des instruments ou chantant avec un livre ouvert, anges fondant du haut du ciel dans un vol d'aigles et apportant des couronnes et des palmes.

Telles sont les notes dominantes de ce tableau admirable d'élan autant que d'exécution, et dont l'exaltation de l'imagination, la noblesse de la pensée, ne le cèdent pas à la perfection de la matière et au jet du dessin. Telle est cette œuvre qui commença de faire passer le Greco pour fou, et si bien fou, que la légende s'en est conservée jusqu'à ce jour. Nous nous souvenons que, visitant l'*Hospital de Afueras*, la digne religieuse qui avait bien voulu nous accompagner dans la chapelle, à ce moment fermée, nous dit en nous montrant les peintures de Greco, avec un geste de sincère pitié, et comme pour excuser l'artiste : « Le pauvre homme avait déjà la tête bien malade à ce moment-là. » Or il s'agissait du beau tableau d'autel de 1609, dont nous avons parlé tout à l'heure: un magnifique *Baptême du Christ*, avec deux figures nues d'une grande puissance, celle du Christ et celle de saint Jean, et au-dessus un majestueux Père Éternel vêtu de blanc, entouré, dans les nuées, de volées d'anges aux tuniques éclatantes. Dans la même chapelle nous avons noté au-dessus de divers autels, un beau tableau d'une *Sainte Famille*, la Vierge allaitant l'Enfant et vêtue de rouge et de bleu, entre sainte Anne vêtue de rouge vif et saint Joseph d'un jaune bouton d'or; puis un *Saint François* à genoux devant le Christ; un très beau *Portrait du cardinal Tavera*, la main sur un livre que supporte une table dont

le tapis vert forme avec le costume rouge une opposition des plus hardies et des plus franches ; un *Saint Pierre* non moins hardiment vêtu d'une tunique jaune vif et d'un manteau bleu clair. Ce sont ces francs et simples rapprochements que le timide et dépourvu de génie Pacheco avait sans doute en vue lorsqu'il parlait



LUIS TRISTAN. — SAINT JÉROME.

du plaisir que le Greco avait à « désunir les tons », alors que le peintre prouvait simplement un œil subtil, une vision fraîche, en dehors des conventions de son temps et en rapport aussi bien avec la sincérité hardie des primitifs qu'avec la tolérance intelligente de l'art moderne, pour lesquelles il n'y eut et il n'y a point de tons allant mal ensemble, mais seulement de mauvaises manières d'en présenter ou d'en ménager le rapprochement.

Hélas ! à part les peintures de Santo Tome et de la cathédrale de Tolède, de

l'Escorial et du Musée du Prado, il est maintes œuvres de premier ordre réparties dans des églises peu connues, et dans des couvents, à Tolède, dont l'Espagne paraît ne faire aucun cas. Les couvents ne sont plus sous la surveillance de cet archevêque avisé qui osait commander le *Comte d'Orgaz* sans se soucier de paraître n'avoir pas le même goût en peinture que le roi. Il y a d'autres préoccupations, et l'art de Greco paraîtrait plutôt un peu diabolique à l'Espagne artistiquement déchue. Ainsi des peintures superbes de couleur et de mouvement, et qui sont l'œuvre du plus aisé et du plus fougueux artiste que l'on puisse imaginer, vont se perdant, ternies par les fumées de cierges et d'encens, gondolées, se détachant de la muraille, et qu'un nettoyage judicieux pourrait faire redevenir brillantes et durables. Et même ne devraient-elles pas être transportées dans quelque musée spécial, ou à Madrid, au lieu de demeurer dans ces églises à des hauteurs où on ne les voit que mal, cachées encore par des décorations suffisantes pour les fidèles, mais fâcheuses pour les artistes ? Peut-être l'Espagne s'en avisera-t-elle lorsqu'il sera trop tard.

Les peintures de l'autel de San Domingo l'Antiguo ne sont point en aussi bon état de conservation ou d'entretien que celle de Santo Tomé. Toutefois elles sont encore intactes et parfaitement belles. La turbulence superbe qui règne dans la composition, dans le mouvement des figures, réduit à néant toutes les fables relatives à la « folie » qui se serait emparée de Greco dans la dernière partie de sa carrière, puisque de toutes les œuvres de Greco c'est bien une des plus folles si l'on se place au point de vue des sages comme Pacheco et Sa Majesté Philippe II. Le tableau principal représente l'*Ascension*. Le Christ s'élève dans la partie supérieure du tableau où résonnent une grande draperie rouge et une éclatante banderole blanche. Les soldats, dans la partie basse du tableau, sont renversés dans des attitudes d'effroi, ou les mains levées, ou vus dans d'audacieux raccourcis, et dans l'angle gauche du tableau est la belle figure d'un prêtre vêtu de blanc. De chaque côté du maître autel sont deux imposantes figures : un *Saint Jean-Baptiste* nu, avec une draperie brune, et un *Saint Jérôme* vêtu de rouge et de bleu, lisant, la main sur sa barbe. Un autre autel de la même église est orné d'une *Adoration des Bergers* non moins belle, avec la Vierge et le *Niño*, entourés et surmontés de vols d'anges, tandis qu'à gauche les bergers sont en contemplation, et que dans le bas se tiennent un saint Joseph vigoureux et grisonnant et un donateur vêtu de noir: c'est une très belle œuvre du Greco.

A San Vicente, toujours à Tolède, sont encore des œuvres importantes : une grandiose *Assomption;* la Vierge en bleu avec le corsage rouge soutenue par des anges et des chérubins aux ailes éployées, un ange rouge, un ange jaune avec des pieds d'un modelé infiniment délicat et d'un dessin supérieurement gracieux; dans la partie supérieure des anges joueurs de violes et le Saint-Esprit rayon-

nant au-dessus de la Vierge; en bas, un paysage étonnant; car il y a chez Greco parfois des échappées de paysage où il apporte sa même originalité, sa même mordante couleur; pays montueux, arraché, gris bleuâtre, noirâtre, avec des édifices menaçants, toute une rapide et lointaine apparition d'une terre de misère, tandis que le tableau est tout de clarté et d'allégresse. De chaque côté de cet autel sont: 1° un *Saint Basile* en archevêque, répétition de celui du musée de Madrid; 2° un saint Pierre en tunique jaune, la main maigre appuyée sur la poitrine, et avec les pieds vus dans un raccourci des plus vigoureux.

Bien d'autres peintures de Greco pourraient être retrouvées, avec des recherches un peu patientes, d'autres connues seraient à cataloguer et à décrire



RIBERA. — UN ARTISTE.

dans un travail plus complet que cette esquisse que nous avons seulement voulu jeter comme un cri d'avertissement et d'admiration.

Dans la salle Capitulaire de l'Escorial, il y a un petit *Jugement dernier*, très beau, avec un grand nombre de personnages; dans d'autres parties du palais, un *Saint François en extase*, une répétition du *Saint Pierre* de San Vicente et de l'*Évêque* de San Vicente et de Madrid.

A la cathédrale de Tolède, il y a entre autres morceaux du Greco une petite réplique (?), ou l'esquisse originale (?) des deux moines donnés par M. Duret au Louvre; c'est à ce titre que nous la signalons. Au musée provincial de Tolède, deux ou trois portraits d'hommes d'une expression saisissante.

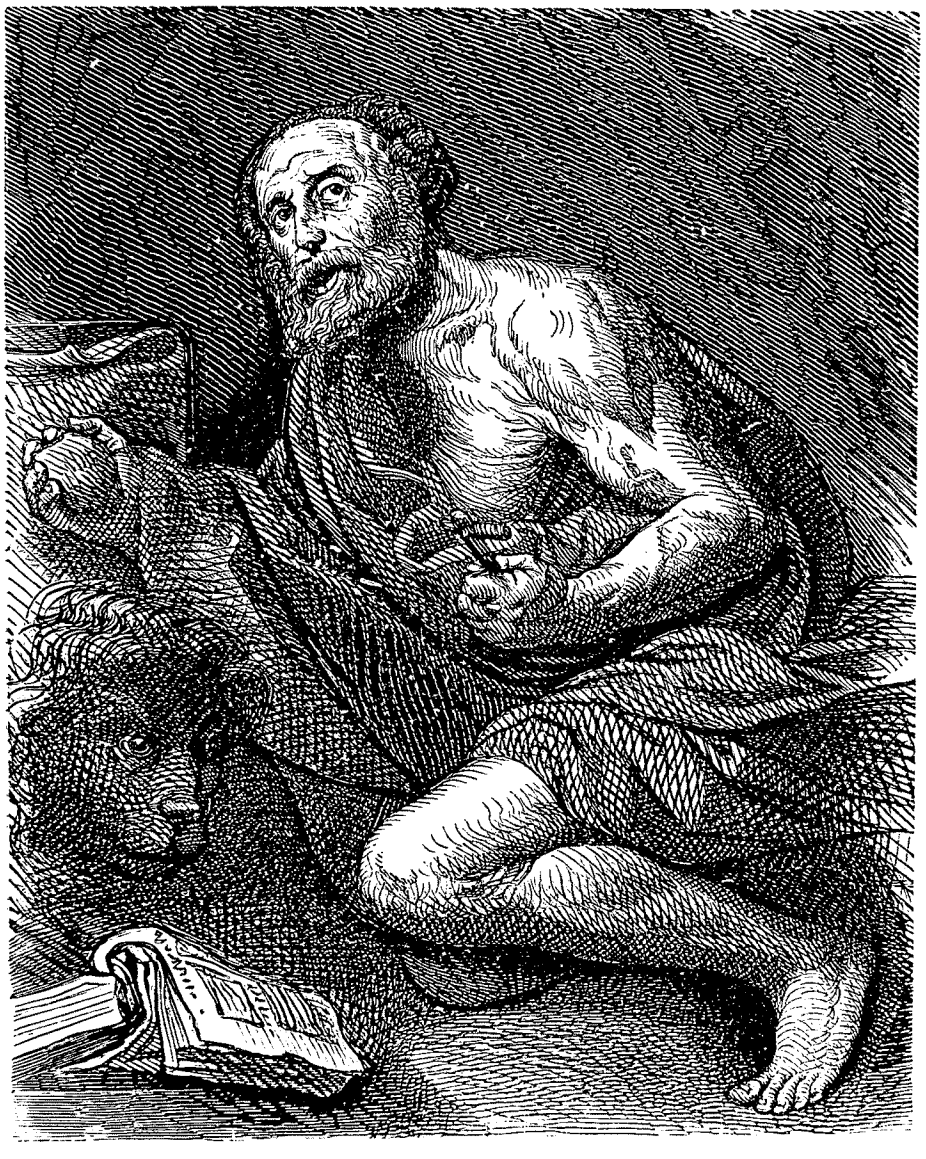
A Paris, dans diverses collections particulières, on rencontre, mais bien rarement, de beaux morceaux du Greco. Un des plus beaux est *le Roi et son*

Page, chez M. Manzi, peinture d'une noblesse et d'une richesse surprenantes, d'une grandeur de style à laquelle le rendu attentif des accessoires ne vient que donner une précieuse qualité; chez M. R. Madrazzo, le peintre, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, très caractéristique; chez M. Rouart, un *Moine* et un *Portrait* d'homme avec un manteau bleu, plus un terrible portrait d'inquisiteur, maigre, implacable, effrayant; chez M. le comte Doria, un *Moine* en extase; chez M. Detti, une composition avec un grand nombre de figures, etc., etc. Au musée de Lyon, un très intéressant petit tableau avec de nombreux personnages et qui n'est autre que la réplique ou l'esquisse, en largeur, du *Partage de la Tunique* de Tolède, qui est en hauteur. A la *National Gallery*, il n'y a qu'une petite figure de cardinal à longue barbe grise, mais un bon petit morceau.

Enfin, pour borner cette énumération encore bien incomplète, le Musée de Madrid est riche surtout en portraits, outre cinq belles toiles religieuses : *le Christ mort entre les bras de Dieu le Père*, une *Sainte Famille*, une *Annonciation*, un *Baptême du Christ*, et une *Crucifixion*. Nous n'avons plus la place pour analyser ces tableaux, qui ne nous fourniraient d'ailleurs que les mêmes remarques; mais les portraits à eux seuls vaudraient une étude spécialement approfondie. Le Greco est un portraitiste à part; il ne recherche ni la richesse ni l'ampleur; il se contente d'un format modeste la plupart du temps, peignant un bout de buste vêtu de noir, avec la collerette blanche, et concentrant tout l'intérêt dans la tête qui dit une observation profonde, acharnée, un métier serré, presque pénible, et malgré cela l'œuvre ayant une intensité d'expression et de vie toute particulière. Têtes sévères et pensives de médecins, de savants, la main sur un livre ouvert, de gens de qualité, de capitaines aujourd'hui inconnus, mais peu importe, puisqu'ils vivent, tel cet admirable *Portrait d'homme*, une main à la poitrine, l'autre sur la poignée d'or ciselé de son épée, simplicité et force de présentation, quelque chose de différent de Titien, mais peut être aussi grand.

Le Greco mourut en 1625, laissant « pour toute fortune deux cents tableaux ébauchés », dit un biographe sans bienveillance. Il y avait sans doute parmi ces soi-disant ébauches, quantité de choses où le peintre passionné et solitaire avait mis toute sa pensée, qu'il avait reprises et refaites avec cette inquiétude de mieux qui le tourmenta au point de ne pas vouloir *vendre* sa peinture, mais seulement la laisser en gage en se réservant de la reprendre chez les amateurs le jour où il lui prendrait fantaisie de la redemander en remboursant les sommes touchées. Il avait eu des élèves, dont aucun, sauf son fils Manuel qui ne fit que quelques répliques et copies de ses œuvres, ne l'imita; on dirait qu'il le leur avait défendu. Mais son influence, pour n'avoir pas été d'enseignement direct, n'en fut pas moins considérable, et le rôle qu'il a joué dans l'école est de premier ordre. Au point de vue du sentiment, il continuait Moralès et Joanès, reprenait l'art où

ils l'avaient laissé, comme eux profondément troublé par les côtés dramatiques, par le mysticisme exalté et brûlant, qui deviennent dans ce sombre pays et dans cette société triste, la forme la plus saisissante de la religion. Au point de vue du peintre, matériellement, voyant la nature et la race comme ils les avaient



RIBERA. — SAINT JÉROME.

entrevues, mais osant plus que Joanès les dégager de souvenirs étrangers qui devaient pourtant être chez lui plus envahissants, puisqu'ils avaient fait le fond même de son éducation. Enfin, par ses grandes simplifications de palette qui n'ont point été une manière spéciale à la seconde partie de sa vie, puisqu'il y revenait et les abandonnait suivant l'occasion, il a comme déterminé le diapason

de la peinture espagnole dans ce qui était désormais la grande époque. La riche pauvreté de Greco, en tant que coloriste, la démonstration de la puissance à laquelle on pouvait atteindre avec du brun, du blanc et du noir, et de l'affinité des harmonies ainsi obtenues avec le génie même de la race, ont rendu de décisifs services à quelques-uns des plus illustres successeurs du maître. Velazquez lui-même profitera de ces hardiesses, et le gris si infiniment délicat et aisé des *Menines*, sera peut-être l'aboutissement, la forme raffinée, du noir et du gris âpre de Théotocopuli. Quoi qu'il en soit, et en dehors même de l'importance de son action, le Greco a été un grand artiste, et il est temps de le faire sortir de la catégorie des peintres simplement curieux ou bizarres, pour le mettre au premier rang, auquel il a droit.

Nous avons dit qu'il fit quelques élèves. Parmi ceux dont le nom doit être surtout retenu sont Pedro Orrente (1570-1644) et Luis Tristan (1586-1640). Le premier toutefois n'a pas manifesté une personnalité bien tranchée, ayant été moins influencé par Greco que par le Bassan. Quant à Luis Tristan, c'est au contraire un remarquable peintre et qui a produit sur Velazquez une grande impression, ce qui fournit encore un lien de plus entre celui-ci et le Greco. Le retable de l'église de Yepès, le *Saint Jérôme* de l'Académie de San Fernando, le portrait de gentilhomme du musée de Madrid font comprendre par leur belle tenue, par leur sévérité, tout ce qu'ils pouvaient avoir reçu de Théotocopuli et transmettre à Velazquez. Dès ce moment, et grâce à celui qui avait peint le *Comte d'Orgaz*, ainsi qu'à des élèves tels que Tristan, l'école espagnole n'a plus à chercher sa voie, elle est affranchie, et des peintres même de second ordre ou dont il ne reste plus que des morceaux insuffisants pour reconstituer leur véritable physionomie, n'ont plus rien de commun avec les compromis et les tâtonnements italiens. Les élèves de Caxès, de Carducho, poussent plus loin que leurs maîtres le sentiment de la race et du climat. D'autres maîtres, comme Pedro de las Cuevas (1568-1635), de qui il ne subsiste pas une œuvre, forment de remarquables élèves comme Carreno de Miranda, dont il sera reparlé, ou comme cet Antonio Pereda (1599-1669) représenté au moins par deux œuvres des plus remarquables : *le Songe de la Vie*, de l'Académie San Fernando, et le *Saint Jérôme* du musée du Prado, deux peintures vigoureuses, l'une allégorique, la seconde réaliste, et contrastée de facture comme un Ribera.

Le nom qui vient d'être rappelé se serait imposé de toute façon à cet endroit de notre étude sans autre transition, car c'est la chronologie non moins que le développement logique de l'école elle-même qui attire l'attention sur Ribera après que l'on a cherché à connaître Greco. C'est une nature également saisissante, quoique moins puissante peut-être au fond, malgré les apparences, et d'une originalité moins nerveuse, mais au demeurant un très grand peintre, à juste titre un des plus célèbres de l'école. Par un contraste assez curieux, alors que

Greco, arrivant de l'étranger, vient révéler à l'Espagne sa propre conscience, son intime génie, Ribera quitte l'Espagne et va porter en Italie les qualités, les allures, la pure physionomie de sa race. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours de l'Espagne, et que ce soit par greffe ou par bouture, la plante arrive à sa perfection et donne sa fleur.

Il faut, sans le laisser de côté, du moins attribuer beaucoup moins d'impor-



RIBERA. — MARTYRE DE SAINT LAURENT.

tance qu'on ne le faisait naguère, au caractère romanesque de la vie de Ribera. Cela n'a qu'un intérêt secondaire, et il y a eu des peintres célèbres par des aventures de brigands ou des scènes d'opéra-comique, qui sont maintenant appréciés pour ce qu'ils furent : de médiocres artistes et de mauvais peintres. La vie de Ribera s'est trouvée assez mouvementée ; cela n'ajoute rien à son œuvre, qui présente des qualités de premier ordre, des aspects parfois un peu superficiels, et des beautés d'exécution qui feront toujours l'admiration des hommes du métier.

On peut donc se débarrasser rapidement des épisodes de la vie. Ribera naît en 1588 à San Felipe de Jativa dans l'église de Valence. Envoyé à Valence par ses parents, il entre à l'atelier de Francesco Ribalta, puis, tout jeune encore, poussé par son esprit d'aventure, il se rend, sans grandes ressources, en Italie où pendant plusieurs années il vit misérablement, mais en toute fierté, indépendance d'esprit et acharné labeur. Deux maîtres agissent profondément sur lui : le Caravage et le Corrège, et deux maîtres en vérité bien différents, l'un rude et accentué à l'extrême, l'autre suave, riche et moelleux, mais tous deux admirables en l'art du modelé, et c'est là ce qui attire l'Espagnol, qui cherchera dans certaines de ses œuvres à allier la vigueur de l'un avec les séductions de l'autre, ou bien, tout en conservant sa personnelle allure, ira tantôt à l'une ou à l'autre de ces extrémités.

Ribera ne pouvant réussir à sortir de misère à Rome, part pour Naples où il trouve la fortune et le succès. Il épouse la fille d'un riche marchand de tableaux, Leonora Cortese, et obtient la protection de Don Pedro Giron, duc d'Ossuna, vice-roi de Naples représentant le roi d'Espagne. Ce grand seigneur attache l'artiste, son compatriote, à sa personne ; il l'emploie même, dit-on, à des missions auprès du souverain, et si, en réalité Ribera n'a pas eu ce rôle d'ambassadeur que remplit Rubens, du moins le train de vie qu'il mène est tout à fait princier. Alors recommencent les légendes les plus mouvementées. On rend l'Espagnolet, le *Spagnoletto*, responsable des mœurs assez peu confraternelles qui règnent à ce moment dans Naples, où les peintres manient aussi volontiers le stylet contre leurs rivaux que le pinceau. Tout cela, est bien entendu, de la fantaisie ; ce peintre riche, honoré, en puissante situation et ayant recours aux spadassins pour se débarrasser de concurrents tels que le Dominiquin et le Guide. Puis la fin même de Ribera, un peu mystérieuse : l'enlèvement de sa fille, en 1648, par don Juan d'Autriche, bâtard de Philippe IV, puis à la suite de ce violent chagrin, le peintre disparaissant un jour, sans que l'on sache ce qu'il était devenu, disent les uns, mourant à Naples toujours riche et honoré, disent d'autres biographes.

Tout cela évidemment contribuait à donner à Ribera, dans les histoires anecdotiques, une physionomie originale, mais cette originalité nous la trouvons suffisamment dans son œuvre, pour ne pas nous attarder à discuter le pour et le contre de toutes ces grosses aventures, de ces légendes comme il s'en forme inévitablement autour des hommes qui parviennent à de hautes situations.

Or, l'originalité de Ribera, en tant que peintre, tient à diverses causes. La première, qui frappe le plus immédiatement, c'est l'apparence vigoureuse, contrastée de sa manière. Il a une prédilection presque exclusive pour les violentes oppositions de lumière et d'ombre, pour les personnages qui semblent émerger brusquement des ténèbres, et parmi ces personnages il choisit encore

les plus abrupts, les plus rugueux, vieillards grisonnants et farouches, apôtres à mines peu rassurantes, vieux anachorètes crevassés et ridés comme de vieux



RIBERA. — MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY.

rocs ; et il se complaît encore à faire servir ces modèles à des spectacles féroces, à en faire des saint Laurent qu'on grille, des saint Pierre que l'on crucifie la tête

en bas, des saint Barthélemy qu'on écorche tout vifs, ou bien des saint Jérôme en tête-à-tête avec leurs livres, ou se meurtrissant avec rage. Sans doute aussi, et nous ne ferons pas faute de le dire tout à l'heure, lorsqu'il se donne au milieu de toutes ces tueries et de toutes ces mortifications, l'intermède de quelque douceur, ce sont des Vierges et des saintes fort belles et peintes dans une manière lumineuse tout en demeurant fort robuste, des saint Sébastien jeunes et touchants sous les flèches qui trouent leur poitrine de marbre, des saint Jean-Baptiste enfant qui sont de beaux gamins de Naples suffisamment débarbouillés.

D'une façon générale, cette violence préférée, cette outrance habituelle, cette perpétuelle tension vers l'énergie, si elles saisissent le passant, le frappent un peu à la manière d'un coup de poing, et plaisent aux gens ou très naïfs ou très blasés pour qui il n'est pas de sensation trop appuyée, ne sont pas sans laisser sur de certaines réserves ceux qui ne prennent pas forcément les cris pour la marque de la sincérité. Il faut donc avouer qu'à une première visite au musée du Prado, où l'on peut le mieux comparer de plain-pied et presque sans bouger de place, Ribera, Velazquez, Murillo et Goya, l'impression n'est pas tout d'abord en faveur du premier. Il souffre visiblement du voisinage de l'élégance suprême de Velazquez, ou de la nerveuse distinction, du tourment si vrai du Greco. Toutes ces rudes apparitions, ces dépenses de forces continuelles produisent plutôt une fatigue qu'une émotion vraie, et ce drame semble bien ce qu'il est au fond, un peu superficiel.

Il faut y regarder de plus près, étudier chaque morceau isolément pour se convaincre que l'on a pourtant affaire à un grand peintre. Alors le sujet, tout en demeurant théâtral disparaît un peu derrière l'exécution de chaque morceau isolé qui est de premier ordre. Ce n'est pas à dire que les tableaux de Ribera ne soient pas parfaitement composés, mais une seule figure chez lui n'a pas moins d'intérêt que toute une scène. Ribera, et c'est cela qui fait sa situation particulière, est un énergique qu'il faut regarder à la loupe, à l'encontre de la plupart de ceux qui procèdent par les grands contrastes et les silhouettes brutales. Aussi, à cette étude attentive, et lors d'une seconde visite au musée de Madrid, Ribera gagne-t-il considérablement, tandis que Murillo, par exemple, et plus encore Goya, vous réservent moins de plaisir, mais que Velazquez et le Greco demeurent à des hauteurs supérieures. On peut alors prendre un grand plaisir à examiner très attentivement chacun de ses nombreux tableaux ; on y trouve une diversité de richesse, de la finesse et du soin parfait dans la grande dépense d'énergie. Les contrastes d'ombre et de lumière ne sont pas grossiers et hasardeux ; ils sont au contraire ménagés avec beaucoup de savoir et d'attention, on pourrait même dire de délicatesse, car ces ombres sont transparentes malgré leur affirmation si accusée à distance, et l'on perçoit très nettement tout ce qui se meut dans l'obscurité même.

Le dessin est en outre beau et scrupuleux, et cela sans parler du détail poussé presque à l'excès, gerçures de la peau, rides et verrues, cicatrices ou plaies, mais bien de l'ensemble, dont le modelé est toujours surprenant. La forme n'est pas sans grandeur, encore que Ribera ait moins le sens du style que de la réalité. Enfin la couleur est vraiment magnifique ; elle va de pair avec la matière elle-même, dont elle est d'ailleurs le complément et le signe sensible. Pour toutes ces raisons, Ribera est certainement un grand peintre, mais il serait plus hasardeux de dire qu'il est un grand artiste.

Le catalogue abrégé du musée du Prado contient cette notice brève et assez piquante, après les dates de la naissance et de la mort : « *José o Jusepe de Ribera. Gran pintor naturalista, cuyas producciones emulan con las de Velazquez, Rembrandt y el Caravaggio.* » C'est bien la plus curieuse confusion que l'on puisse faire sur des extériorités. Velazquez peut être mis à part tout d'abord. Le fait d'avoir peint parfois des nains, des stropiats et des déguenillés, ne le mettrait pas de pair avec Ribera, puisque l'ensemble des deux œuvres est aussi différent de sujets que de facture. Mais Rembrandt et Ribera n'ont absolument rien de commun si l'on va au fond des choses et si l'on écarte ces deux traits qui paraissent communs et sont d'ailleurs absolument secondaires : le goût d'un certain pittoresque et l'accentuation du clair-obscur. Il suffit de rappeler comment nous avons vu que chez Rembrandt le pittoresque n'est que l'accessoire, et même souvent l'occasionnel, tandis que chez Ribera, il est le principal du sujet, et un élément constant. De même la façon de modeler, quoique par opposition, est tellement différente chez les deux peintres qu'il est inutile d'entrer dans une analyse technique qui serait d'ailleurs fort intéressante. Il reste donc deux natures d'artistes encore plus opposées : un penseur et un idéaliste extraordinaire, et un réaliste savant, un grand créateur, et un copiste de premier ordre.

Reste donc le Caravage. Ici la comparaison est au contraire tout à fait à propos. Le Caravage a été le vrai maître de l'Espagnolet. Peut-être pas le maître immédiat, effectif du jeune peintre espagnol, car il mourut en 1609 et Ribera n'a pas pu être longtemps son élève, mais l'homme qui, à son arrivée en Italie, l'a le plus vivement frappé, s'est emparé de lui puissamment et à jamais. Nous avons au Louvre même les éléments de la plus intéressante comparaison. La *Mort de la Vierge* de Michel Angiolo Amerighi n'est pas loin du *Christ au tombeau* de Ribera.

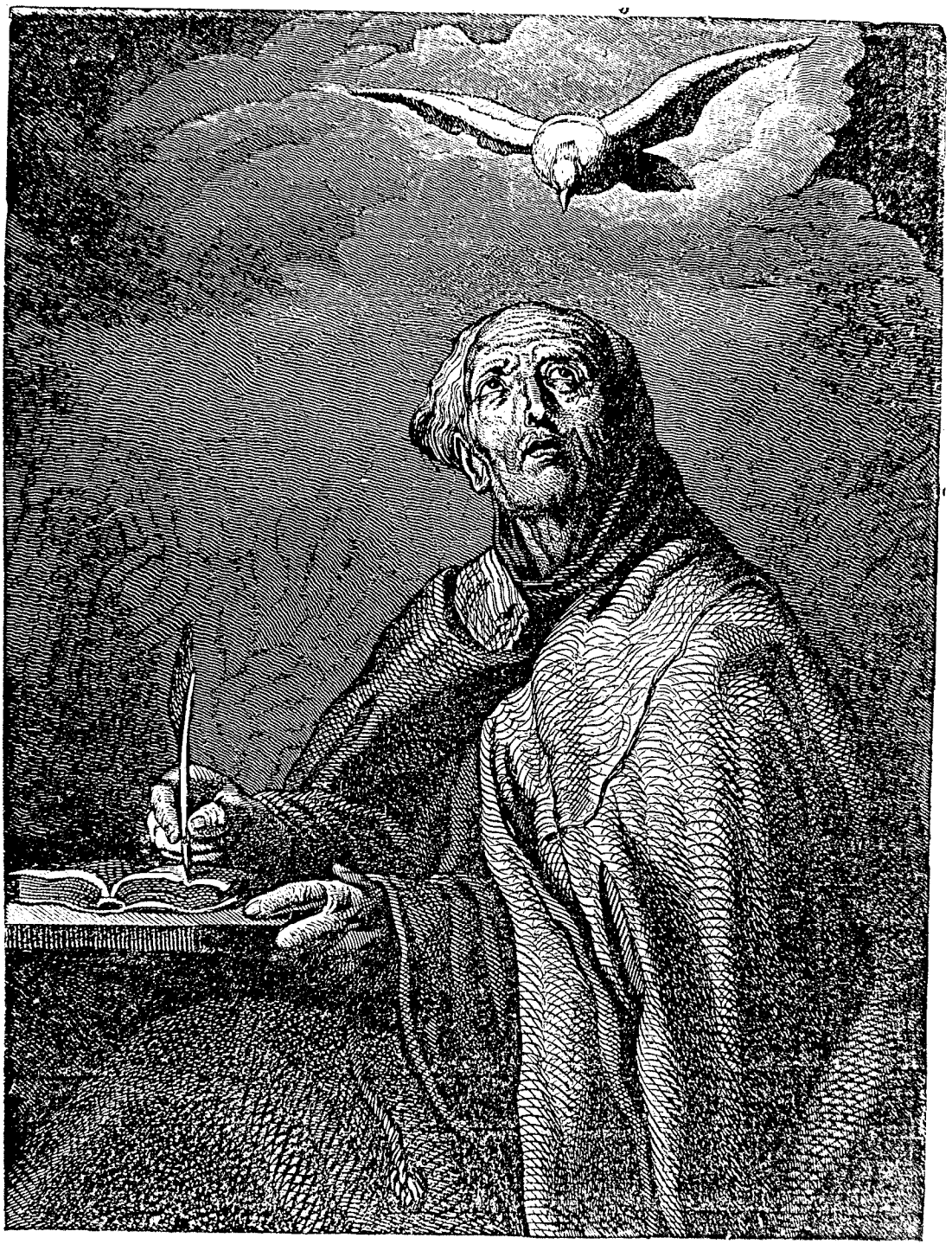
Il importe de dire que ce *Christ au tombeau* est peut-être une des œuvres les plus parfaites de Ribera, car les musées d'Espagne en offrent de plus importantes mais non de meilleures, et, d'une façon générale, au sens matériel du mot, un des plus beaux morceaux de peinture de toutes les écoles. Les physionomies fortement étudiées, l'harmonie dramatique de l'ensemble, et cette fois convenant excellemment au sujet, la composition très forte et très simple, enfin le modelé

vraiment admirable du cadavre, tout cela contribue à rendre saisissant ce beau tableau dans lequel on ne saurait relever aucune défaillance. Or, le très important tableau de la *Mort de la Vierge*, qui est aussi un des morceaux capitaux du Caravage et d'une rare énergie, permet d'apprécier tout ce que Ribera a su emprunter au grand naturaliste de l'école romaine tout en conservant sa propre personnalité et l'accent même de sa race. Il demeure encore plus âpre et plus rocailleux et il peut être signalé entre les deux tableaux, malgré l'extrême énergie de celui du maître italien, la même différence d'accent qu'entre les idiomes eux-mêmes d'Italie et d'Espagne, le second étant sensiblement plus âpre et plus sévère.

L'*Adoration des Bergers* est au contraire un des meilleurs spécimens de Ribera dans sa manière claire et relativement tendre. La Vierge frêle, brune, très douce et très modeste, a un accent très à part dans l'œuvre. L'Enfant Jésus, le chevreau apporté par les bergers, les vêtements humbles de ces braves gens si humbles, robustes et cordiaux, l'amusante figure de celui qui salue d'un geste vrai, sont des choses merveilleusement peintes, fortes dans l'ensemble, soignées et grasses dans l'exécution du détail, et quant au sentiment même du tableau il se dégage plus pur, plus idéalisé que dans beaucoup de compositions plus violentes ou plus forcées.

D'ailleurs si ce sentiment idéal était loin du style même de Ribera, cela ne veut pas dire que ses sujets et la façon dont il les traite, ne soient pas propres à exciter dans l'esprit du spectateur des pensers austères et de grands élans de piété. Au contraire les idées de détachement, de mépris pour la loque terrestre, doivent provenir forcément du spectacle de ces êtres pauvres, de ces corps flétris ou macérés, et l'on peut sans peine songer à la récompense céleste bien due à des martyrs aussi savamment et consciencieusement tracassés, à des ermites qui se sont aussi vaillamment desséchés dans la prière et le jeûne. Aussi l'on s'explique le grand succès que remportèrent en Espagne les œuvres de Ribera et l'influence qu'elles exercèrent, bien qu'il n'eût pas cherché à revoir son pays. Elles étaient plus accessibles au vulgaire que celles du Greco, et convenaient d'autre part au tempérament de la race et à la façon en même temps aristocratique et familière qu'elle apporte dans la pratique de la religion. Le culte est vraiment populaire et princier à la fois, Jésus apparaît comme un souverain maître aux humbles, mais sous leurs propres apparences, et aux grands il demeure auguste tout en étant semblable aux humbles. Le pauvre, le loqueteux, l'être laid physiquement, n'a jamais été un objet de répulsion dans ce pays où de suprêmes fiertés se promènent en haillons. Mais il fallait encore, en art, aborder cela franchement, dégager le drame du côté d'apparat et d'académie dans lequel l'auraient confiné les théoriciens du genre de Pacheco, et c'est ce que fit Ribera avec la plus entière franchise, donnant à la peinture religieuse sa forme absolument

populaire; son absolu réalisme, sans la moindre arrière-pensée de style ni



ZURBARAN. — SAINT PIERRE D'ALCANTA.

d'idéal, allant au-devant, pour le compléter, de l'idéalisme naïf et grossier de la foule. Le saint ou le martyr de Ribera, c'est, dans toute la gloire de sa crasse, de

ses rides et de ses loques, le « mendiant puissant au ciel », dont parle le poète, et peut-être dans ce Paradis, le superbe *Pied bot* de la salle La Caze sera-t-il un chérubin. La conception n'est pas subtile, mais elle est humaine; Ribera n'est point un créateur, mais le style est une chose moins accessible aux foules que la réalité.

Ce n'est point seulement au point de vue populaire que Ribera a fortement marqué son passage, mais au point de vue de l'évolution de l'école. Il fut l'intermédiaire entre le Caravage et l'Espagne, c'est-à-dire entre un maître et un pays qui avaient tout pour s'entendre. Moins élevée de beaucoup que l'action florentine, moins riche et moins féerique que l'action vénitienne, l'action du réalisme romain était plus immédiate, plus complète sur le génie espagnol. Aussi, avec les tempéraments les plus divers, mais avec une communauté de race, des artistes tels que Zurbaran, Velazquez, Murillo et Alonso Cano furent-ils vivement impressionnés soit par le Caravage directement, soit par ce qu'ils en sentirent à travers Ribera.

Une énumération des œuvres du Spagnoletto n'ajouterait pas grand'chose à ce que nous venons d'essayer de démêler en lui. La plupart des grands musées possèdent de lui des choses significatives, tant fut grande sa production et général son succès, depuis le Louvre, jusqu'à Dresde entre autres qui possède un des chefs-d'œuvre de sa manière que, faute de mieux, on peut appeler corrégienne : la *Sainte Agnès* dans sa prison, à moins qu'on ne préfère selon d'autres opinions l'appeler *Marie Madeleine* ou encore *Sainte Marie l'Égyptienne*, et un des très beaux de sa manière énergique et riche, un *Martyre de saint Laurent*. C'est au musée de Madrid qu'il est le plus abondamment représenté, car il n'y a pas là moins de cinquante huit-tableaux la plupart de premier ordre ou tout au moins de superbes morceaux. On peut du moins citer entre autres le magnifique *Martyre de saint Barthélemy* (n° 989), la *Trinité*; le ravissant *Saint Jean-Baptiste au désert* (n° 999), le plus corrégien de tous ses tableaux ; le *Rêve de Jacob*, tableau d'une allure saisissante, et qui est tout simplement la représentation d'un vagabond vêtu de noir, couché sur une route grise, sous un ciel d'un bleu morne; enfin parmi les figures isolées, comme curiosités, les deux énormes morceaux *Ixion* et *Prométhée*, représentations colossales, et comme belle peinture, le *Saint Roch*, et le *Saint Pierre* (n° 975) avec sa magnifique draperie d'un jaune safrané.

Zurbaran, disions-nous à l'instant, avait été vivement saisi par les œuvres de Ribera. Si nous avions conservé au Louvre l'ancien musée espagnol dont la dispersion se fera toujours cruellement sentir, on pourrait s'en rendre compte avec le *Moine en prières* que possède maintenant la *National Gallery*, mieux encore qu'avec les deux tableaux, fort beaux d'ailleurs, qui heureusement nous restent : le *Saint Bonaventure présidant un concile* et les *Funérailles de saint Bona-*



ZURBARAN. — LE MOINE EN PRIÈRES.

venture. Ce terrible moine, embusqué dans l'ombre et dans ses oraisons comme un mystique bandit, est une des plus saisissantes incarnations de cet art où la piété, pourtant d'humilité et d'espoir, revêt des formes si farouches, et cette figure de Zurbaran est l'équivalent en peinture du *Saint François* sculpté par Alonso Cano ; son violent contraste d'obscurité et de lumière est évidemment un hommage, volontaire ou non, aux procédés de Ribera. Zurbaran pourtant n'était pas allé en Italie, mais il avait reçu l'enseignement d'un maître imbu des méthodes vénitiennes, Juan de Las Roëlas, et le nom de Caravage espagnol que lui ont donné ses compatriotes ne se justifierait guère que par certains morceaux comme le *Moine*, mais qui ne donnent point la note dominante de son œuvre. Auprès du vraiment terrible Herrera il apporte un accent plus calme, plus recueilli, des ardeurs non moins profondes mais plus mesurées, et comparée à l'énergie théâtrale de l'Espagnolet, sa force se tempère d'une douceur sévillane, et comme d'une chaleur de cœur qui fait ses œuvres plus élevées et plus bienfaisantes.

Le fils des laboureurs de Fuente de Cantos (1598) a conservé quelque chose de plus candide et de plus robuste que le vrai Caravage espagnol, Ribera, de qui l'éducation avait été plus littéraire, c'est-à-dire forcément plus factice, et qui avait vagué de ville en ville, ce qui ne peut être une école de naïveté. A partir de sa vingt et unième année, Zurbaran avait fixé son séjour à Séville, où s'écoula la plus grande partie de sa carrière, et il était demeuré un homme simple, de vie recueillie et comme craintive, cloîtré laïque, ne quittant la ville que pour revoir son village, ou se terrer dans quelque recoin de l'Estramadure. C'est en 1650 seulement que, sur les instances de Velazquez, il se résigna à venir à Madrid, où il mourut en 1662, et à justifier en fait le titre de peintre du roi qu'il avait reçu depuis 1633 au moins. Sa parfaite modestie fait qu'on ignore très suffisamment sa vie, et que l'on a été obligé d'y mêler du romanesque pour satisfaire les curiosités de ceux qui voudraient à toute force que son *Moine en prières* et ses quelques sujets de supplices et de mortifications fussent la note dominante de son œuvre.

En réalité, il y a entre ce beau peintre et notre Le Sueur, qui vécut dans le même temps que lui, de grandes analogies de tempérament et d'inspiration, pourtant avec un grand goût de peinture en plus du côté de Zurbaran qui a les fortes qualités de l'école espagnole, tandis que Le Sueur a quelques-unes des insuffisances de l'école française au point de vue de la richesse de la matière. Mais ce sont deux grands et purs esprits, et si l'on peut trouver un grand intérêt au métier de Zurbaran, à ses graves harmonies, c'est surtout en esprit que comme Le Sueur il le faut bien goûter. Comme notre charmant maître si frivolement dédaigné chez nous, Zurbaran est un peintre de choses blanches, âmes blanches et frocs blancs. Oui, ce lugubre créateur du moine agenouillé, a peint souvent, et avec prédilection, de grands chartreux pensifs, graves et candides,

comme ces cinq majestueux portraits des *Pères de la Merced*, de l'Académie de San Fernando ; des scènes de cloître, comme le *Miracle de saint Hugo*, du musée de Séville, admirables de recueillement et de simplicité ; des triomphes et des exaltations d'une allégresse tranquille et digne : ou enfin d'admirables et souriantes saintes, comme cette *Sainte Casilda* du musée de Madrid, à la riche harmonie de rouge, de bleu, de violet, de vert et de drap d'or, apparition ravissante, avec cette brassée de roses en lesquelles vient de se changer, lorsque son père le roi maure la surprit sur sa route charitable, le pain qu'elle portait aux chrétiens prisonniers.

Comparez encore, par exemple, aux *Obsèques de saint Bruno* ou au *Saint Bruno enseignant la théologie*, ces deux grandioses tableaux de *Saint Bonaventure*, du Louvre, qu'il est bien inutile de vous décrire puisque vous ne pouvez et ne devez les ignorer. Vous y verrez la même grave tranquillité dans la piété et dans la mort. Zurbaran est une pure et noble figure de l'école espagnole. Il continue l'énergie de Ribera avec plus de profondeur et annonce, avec moins de laisser aller, le charme de Murillo.

CHAPITRE V

Velazquez.

Morales a créé l'austérité; Herrera, le terrible et le populaire; Greco, la sobriété de l'harmonie, ou plutôt chacun de ces grands hommes, dans la peinture espagnole a dégagé le premier l'expression la plus parfaite de chacune de ces qualités dominantes. Velazquez, profitant des conquêtes de ces illustres prédécesseurs, sera le résumé le plus exquis de toutes les aspirations de l'art et de la race, et il ajoutera, dans des œuvres éminemment aristocratiques, le prestige d'une élégance suprême et d'une inimitable aisance.

De tous les grands peintres, c'est certainement le plus simple au sens absolu du mot, en ce sens qu'il produit la plus vive impression par les moyens les moins compliqués; mais ce sont aussi les plus difficiles, et la simplicité qui résulte de leur mise en œuvre par un homme exceptionnellement doué est pleine de raffinement. Aussi Velazquez, lorsqu'on le voit pour la première fois au musée de Madrid, et c'est là seulement qu'on doit le voir si l'on veut bien le connaître, on verra pourquoi par la suite, procure-t-il, si vive qu'elle soit, une sensation toute différente que celle qu'on éprouve à rencontrer les autres maîtres. Rembrandt vous émeut et vous trouble profondément, vous épouvante parfois par la profondeur de sa pensée et par la subtilité de ses moyens; Rubens, Titien, Tintoret, Véronèse, avec les nuances de tempérament et de race, vous émerveillent par la richesse, la fougue, la grandeur; les primitifs flamands, Dürer, Holbein, sont prodigieux de netteté, d'application et de clarté; Corrège est voluptueux, et Léonard inquiétant; les maîtres hollandais ont le génie de la familiarité, et la perfection de la matière; on a pu dire, le Greco et Velazquez l'ont dit, du moins on leur attribue cette opinion, l'un que Michel-Ange, l'autre que Raphaël n'étaient pas des peintres dans un sens particulier du mot (1), mais ils n'en sont pas moins

(1) Voir plus haut le dialogue de Pacheco et de Greco. D'autre part un Vénitien du XVIe siècle, Boschini, rapporte un entretien où Velazquez aurait déclaré que Raphaël ne lui plaisait pas, mais que Titien était le véritable porte-bannière de la peinture.

des objets d'inépuisable admiration pour les hommes. Velazquez, quand on arrive au musée du Prado, produit une impression nouvelle, inattendue, qui n'est rien de tout cela ; devant les autres, on peut se formuler son étonnement, trouver à l'instant de longs commentaires, prendre des notes multiples; ici au contraire, on ne dit rien, on ne songe à rien dire, on ne le désire même pas; on se sent envahi par une sorte de bien-être très particulier; on perçoit toute la distance qui vous sépare de cet homme, toute la hauteur de cet art si vrai, et pourtant, on est de plain-pied avec eux.

Quels que soient les goûts et les préférences, une fois qu'on a pu étudier et raisonner, quel que soit le rang que l'on croie devoir accorder, pour tel ou tel motif, à telle ou telle œuvre de Velazquez, il faut bon gré, mal gré, commencer par les *Menines*, et y revenir, car c'est là le plus naturel et le plus prestigieux, dans sa grande simplicité, des tableaux de notre peintre.

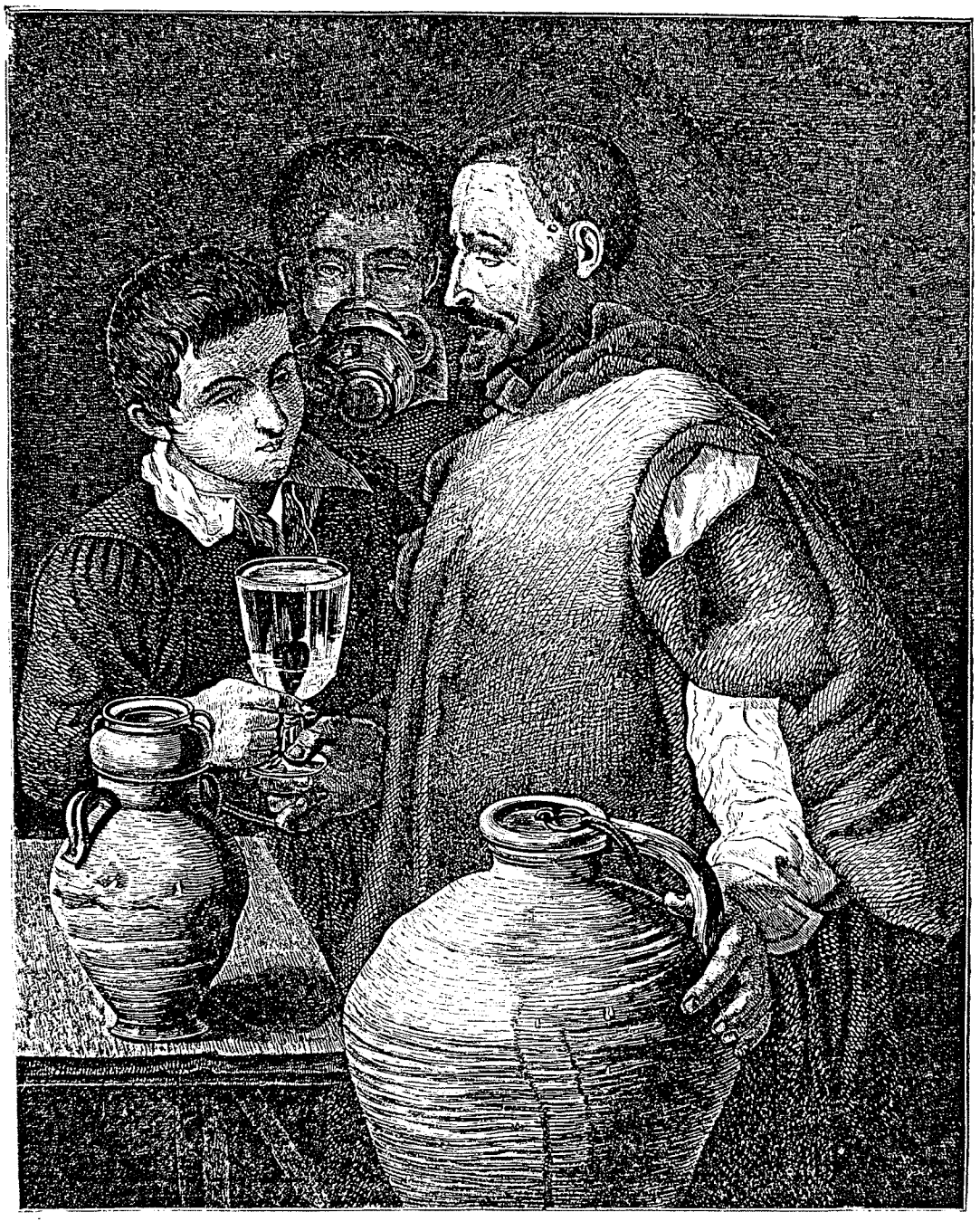
Dans le milieu d'une vaste pièce qui semble grise, où de la lumière vient de divers côtés, mais où la lumière générale est à la fois très diffuse, très apaisée et très limpide, se tient la petite infante Marguerite-Marie, celle même dont nous avons au Louvre le portrait. Elle ne joue en réalité qu'un rôle épisodique dans l'action même qui serait le point de départ du tableau, mais elle est cependant le principal personnage et la note lumineuse de toute la composition, avec son ample robe de satin blanc, ses légers cheveux blonds, son visage rose et potelé, toute son allure enfantine et grave, mutine et guindée. Autour d'elle s'empressent ses demoiselles d'honneur, ses *Menines*, et se tiennent d'autres personnages créés pour son éducation ou son amusement. Une des menines, Doña Maria Agustina Sarmiento, s'agenouille vers la petite princesse d'un mouvement rapide et gracieux pour mieux tendre à sa portée un petit *bucaro*, sorte de récipient en terre poreuse qui garde fraîches les boissons ; l'autre menine, Doña Isabel de Velasco, debout de l'autre côté, esquisse comme une révérence et semble prononcer quelques paroles enjouées; toutes deux sont élégantes et jolies ; elles ont une grâce et une fraîcheur qui brillent près de l'austérité ou de la laideur des autres personnages, et de la gravité un peu lymphatique de la petite princesse. Derrière Isabel de Velasco se tiennent un écuyer et une duègne, et dans l'angle droit du tableau, sont une naine, un nain et un gros chien. La naine, Maria Barbola, richement vêtue, a un corps énorme, une face écrasée au front bossué; le nain, Nicolasito Pertusato, a la gentillesse frêle d'un enfant arrêté dans sa croissance; mais Velazquez n'a pas son pareil pour peindre d'une touche exacte et preste ces difformités sans qu'elles paraissent attristantes, et ce sont comme des curiosités toutes naturelles en cet endroit, des gnomes amusants, des bibelots vivants, des poupées animées pour le plaisir de l'infante, et qui occupent les yeux, sans plus, comme des éléments du mobilier. Nicolasito donne un coup de pied à un gros chien, qui s'est installé

sans façon, très royalement, et qui dédaigne la taquinerie du diminutif d'homme. Tout cela est très vivant, très naturellement agencé, on aurait même envie de dire gai, si la scène ne se passait dans un endroit aussi solennel, et sous l'œil même de personnages devant lesquels la gaîté doit se modérer.

C'est qu'en effet, Philippe IV et la reine, Doña Marianne d'Autriche, sont là, posant devant Velazquez pour leur portrait. Ils ne sont pas dans le tableau même, mais leur image est reflétée dans un miroir, tout au fond de la pièce, auprès de la porte par laquelle sort dans une flaque de lumière, l'*Aposentador* de la reine, de noir vêtu. Le roi et la reine sont donc censés à la place où se trouve le spectateur; ils sont présents, et presque invisibles sans ce miroir, et ils sont en somme les objets de l'attention de tous les autres personnages, sauf du gros chien somnolent. C'est pour eux qu'est venu, dans l'intervalle de la séance, ou pour les distraire pendant qu'elle dure, tout ce petit monde, princesse, demoiselles, précepteurs et bouffons. Quant au peintre, il s'est représenté lui-même, debout devant la toile dont le spectateur ne voit que l'envers et le châssis ; il est vêtu de noir, avec la croix rouge sur le pourpoint que l'on dit avoir été ajoutée par le roi lui-même, satisfait de l'œuvre. Velazquez a laissé de lui cette image pleine de noblesse, de désinvolture et de modestie. L'on pourrait faire une étude des éléments dont se compose sa palette, et l'on peut signaler du moins qu'il emploie des pinceaux d'une grande finesse. C'est une indication du soin minutieux avec lequel il exécutait cette peinture d'apparence si large, si hardiment brossée, et qui est au contraire d'une si délicate et si mystérieuse contexture.

Car tout est mystère dans une pareille exécution. On a beau interroger la peinture de près comme de loin; elle ne livre pas son secret. Tout ce que l'on y voit, et cela suffit d'ailleurs, c'est que la vie même est sous vos yeux. Mais pour la facture, la touche est si finement mêlée et entremêlée, tout est si subtilement fondu et modulé, il y a une telle complexité dans cette ampleur, et une telle aisance dans cette complexité, qu'il est impossible de donner une définition satisfaisante de ce procédé. Et d'ailleurs il n'y a pas de procédé. On ne saurait même dire où commence le dessin ni où il finit, tant il est plein de délicieuses négligences, et de significatives imprécisions ; les mains de la jeune menine au *bocaro* sont achevées en quelques touches; mais quelle justesse, équivalente à de longs calculs, ou fruit d'une merveilleuse expérience, a fait surgir et agir ces mains sur la toile, et a mis la frissonnante légèreté dans ces cheveux d'or pâle de l'infante, a donné le mouvement et la forme à tous ces personnages dont le contour est fait d'air plus que de lignes, de valeurs plus encore que de tons! Quel sens extraordinaire de l'harmonie dans ce qu'elle a de plus rare, de l'harmonie parfaite obtenue avec des blancs, des gris, des noirs, des tons assourdis : bleus verdâtres, verts sombres, bruns indéterminés, a fait

apparaître cette scène avec tant de relief et de légèreté, de masse dans les corps, de vibration dans l'atmosphère qui les baigne, de profondeur dans l'air qui



VELAZQUEZ. — L'AGUADOR DE SÉVILLE.

les enveloppe, qui s'interpose entre eux et vous ! Cela, il ne fait point bon chercher à l'analyser, parce qu'on vous donnera simplement, en dernier ressort, des noms de terres et de couleurs, des constatations de mouvements et d'éclai-

rages que vous avez pu faire vous-même; mais il reste l'inexplicable, c'est-à-dire le don d'un œil infiniment distingué, d'une main infiniment habile, et d'un esprit infiniment relevé, apportant une distinction supérieure dans la narration véridique d'une scène de la vie réelle, sans artifice ajouté.

Velazquez voit harmonieusement; c'est tout ce qu'on peut dire de plus juste et de plus précis sur lui. Il fait de l'harmonie avec de la suie, de la poussière; il anime cette argile, et il la fleurit discrètement. Cet admirateur ardent de Titien, cet ami de Rubens, ce peintre qui parle avec louange de Ribera, garde une fois qu'il peint sa propre façon de sentir et d'exprimer, et aucune de ses admirations n'a déteint sur lui, ne l'a influencé d'aucune manière. Il a conquis des moyens tout différents des leurs pour être aussi énergique et aussi riche qu'eux; il a pu avec un langage de plus en plus simplifié, de plus en plus sobre, exprimer les plus grandes magnificences, et peindre un roi, une reine, de puissants personnages en riche appareil, avec la même simplicité et sans ressources plus ambitieuses qu'il avait peint des loqueteux ou des disgraciés.

La leçon que donnent les *Menines*, quitte à y revenir, est donc, pour le moment, que Velazquez est un peintre de la vie et de la lumière, rien de plus, mais il apporte une telle perfection, qu'il donne à ce qu'il peint la grandeur du style et le charme inexplicable du don.

Toutefois si l'on ne faisait que cette constatation, l'on pourrait donner une fausse idée de sa méthode et de son génie même. Sa méthode, elle est résumée assez instinctivement même par ceux qui voient grossièrement les choses d'art, lorsqu'ils disait que Velazquez « donne l'illusion de la réalité ». L'illusion est bien le mot, et pour des raisons très spéciales. Velazquez a l'air de copier la nature, et il ne la copie point, au contraire, il la réinvente au fur et à mesure. Ce peintre exclusivement de la vie et des effets de la lumière n'est en aucune façon un réaliste qui cherche à imiter littéralement les objets dans leur aspect littéral, pour ainsi dire anecdotique. Loin de là; il observe la vie et il la recompose. Pour employer le terme exact, il la transpose : une peinture de Velazquez est une *transposition*. Il observe profondément les rapports des objets; parmi ces rapports il note et trie ceux qui sont essentiels; puis il les transporte sur la toile dans la tonalité de son choix. Cette notation merveilleuse des rapports constituerait un peintre réaliste comme il n'y en a jamais eu, mais ce choix d'une tonalité arbitraire, d'une *équivalence*, constitue le véritable créateur.

Velazquez se montre également bien plus qu'un naturaliste par cet autre élément d'art le plus raffiné qui est la *simplification*. Cette opération implique une connaissance étonnante des moyens et des effets. Si l'on considère les moyens, il s'agit de tout dire avec le moins d'éléments possible ; si l'on considère les effets, il s'agit de faire entendre clairement même ce que l'on n'a pas exprimé. En d'autres termes, le trait dominant que l'on a tracé, la touche essentielle que l'on

a posée, doivent être si impérieux, si clairs, si logiques, que pour tout le monde, ce qui est sous-entendu est aussi évident et aussi bien en place que ce qui est dit



VELAZQUEZ. — LES BUVEURS.

en propres termes. Or, un tel travail qui paraît rapide, spontané, on dirait même négligent, est au contraire le résultat des plus profonds calculs, et du

plus prodigieux entraînement. Dans chaque chose dite à demi-mot il y a la force de conviction, la faculté d'évidence que donne seul le labeur d'une vie entière.

Certes toutes ces choses pourraient être dites à propos d'autres peintres, mais avec Velazquez elles prennent une signification spéciale, car il est le premier des peindres modernes qui aient osé faire tout avec si peu, et il est un des très rares qui y aient pleinement réussi. Il faut prendre garde d'ailleurs à cette frugalité apparente de sa peinture, car à côté des plus larges sacrifices, très raisonnés d'ailleurs, se rencontrent les plus légères, les plus volatiles nuances, et le travail le plus sommaire, le plus rapide, se trouve allié au plus serré et au plus délicat par d'imperceptibles modulations : Velazquez exécutant avec des pinceaux fins comme des aiguilles, des toiles qui semblent enlevées à coups de volumineuses brosses. On voit que tout cela est fort complexe, fort énigmatique, et qu'il faut se garder d'employer à l'égard de ce peintre des jugements tout faits, car ils seront faux par quelque endroit, des mots trop absolus, car ils s'appliqueront mal, au moins par un point, au trait ou à l'aspect que l'on croira déterminer.

C'est ainsi, par exemple, que le terme de « manière sommaire », *manera abreviada,* employé assez volontiers par les Espagnols eux-mêmes, à propos des tableaux de la dernière partie de sa carrière, comme les *Menines*, est le plus dangereux, le plus fait pour tromper sur le compte de notre peintre. Il ne tendrait à rien moins qu'à le représenter comme un homme heureusement doué et expédiant la besogne avec un grand bonheur de trouvailles, un virtuose qui joue son air de bravoure presque sans s'en apercevoir, comme certains instrumentistes qui ne peuvent plus s'arrêter une fois remontés. Non, cela, c'est bon pour les détestables Italiens de la décadence, pour ce Luca Giordano, par exemple, qui décora certains plafonds de l'Escorial, de la cathédrale de Tolède, et qui en quelques semaines faisait éclore sur de vastes surfaces des centaines de figures. Mais Velazquez n'expédie rien, ne hâte rien, n'*abrège* rien : il dit juste ce qu'il veut dire, et ce n'est que parce que sa vie tout entière s'est passée dans l'effort de dire juste qu'il peut maintenant s'arrêter quand il lui plaît.

L'erreur est encore plus grave quand on avance que les devoirs de sa charge à la cour lui avaient imposé cette *manera abreviada;* alors c'eût été pour un tel artiste une sorte de compromis de conscience dont il était incapable dans sa fierté et dans son raffinement. Si sa charge, qui fut en effet écrassante, lui avait laissé plus de loisirs, il aurait produit davantage, voilà tout, mais il n'aurait peint ni moins ni plus vite qu'il voulait. Au surplus, le résumé de sa carrière doit être commencé sans plus tarder pour mettre les choses en place et fixer toutes les idées que nous n'avons fait qu'effleurer à l'occasion d'une œuvre.



VELAZQUEZ. — L'INFANT DON BALTASAR CARLOS

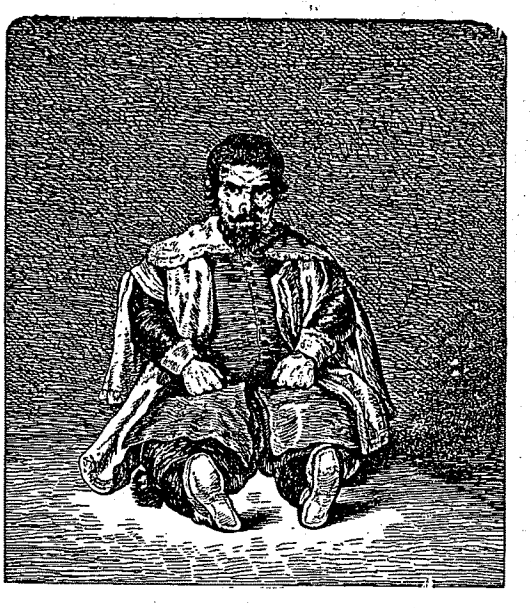
La vie de Velazquez, dans son ensemble, offre un spectacle rare, unique peut-être dans l'histoire de l'art, d'un artiste travaillant exclusivement pour deux personnes : pour lui-même et pour le souverain qui l'emploie. C'est à cela que son œuvre doit sa parfaite et sa presque complète conservation. Ses tableaux furent trésor royal, et n'ont quitté les palais où ils étaient demeurés près de deux siècles, que pour entrer dans un musée où le climat est le meilleur et le vrai conservateur. Velazquez, une fois son éducation terminée et ses preuves faites, s'est trouvé l'homme de Philippe IV, son peintre, le peintre appartenant au roi à l'exclusion de tout autre. Cette acquisition n'a pas ruiné le roi, il s'en faut, mais elle a été complète, absolue, avec cette particularité que l'esclave était libre de toutes ses actions, sauf de ne plus appartenir à son maître. Philippe IV ne demandait compte à son peintre que de sa personne, mais il n'eut pas la sottise de diriger son talent. C'est un peu le contraire des conditions où se trouve placé l'artiste de nos jours qui est absolument maître de sa personne, tandis que son talent est placé sous le contrôle tyrannique d'un nombre incalculable de sots. Cela explique bien des choses.

Don Diego Velazquez de Silva (1), ou plus exactement Rodriguez de Silva y Velazquez, mais généralement appelé de son vivant même, et avec son assentiment, Velazquez tout court, du nom de sa mère, était né à Séville le 6 juin 1599. Ses ancêtres étaient d'origine portugaise; mais sa famille était fixée à Séville depuis longtemps. On le destina d'abord aux « professions libérales », mais de bonne heure sa vocation pour les arts du dessin se manifesta et l'on ne la contraria pas. Ces détails doivent être présentés de la sorte, car ils prirent plus tard une importance spéciale lorsqu'il s'agit d'anoblir le peintre. Son origine, la question de savoir si l'art qu'il avait exercé et la façon dont il l'avait exercé pouvaient ne pas le faire considérer comme un ouvrier exerçant non point les « professions libérales », mais les arts manuels, tout cela fut longuement scruté et pesé.

Le premier maître de Velazquez, nous le savons, fut le vieux Herrera; son second maître Juan Pacheco. On ne sait exactement combien de temps il est resté chez le premier, et il est admis toutefois que ce séjour fut bref, Herrera s'étant trouvé dans ces temps-là traverser une période plus particulièrement féroce. En tous les cas, ce n'est point l'enseignement du plus commode Pacheco qui a exercé le plus d'influence sur le jeune homme. Herrera, que son séjour ait été plus ou moins long à son atelier, lui a toujours transmis le goût de l'observation sur nature, et des moyens d'expression simples et larges. Velazquez s'est assimilé suivant sa propre nature tout ce qu'il pouvait trouver de grand et d'utile chez Herrera. Il est vrai que Pacheco, qui devait donner sa fille en mariage à

(1) Appellation du catalogue du musée de Madrid.

son élève, inclina sur la fin de sa carrière vers le naturalisme, et sinon adora, du moins tenta de pratiquer ce qu'il aurait volontiers fait brûler au nom de ses fameux dogmes; mais on est plus porté à admettre que son naturalisme mitigé fut moins un exemple pour Velazquez, qu'un effet de l'influence même du gendre sur le beau-père. Quoi qu'il en soit, Velazquez s'impose à lui-même une rigoureuse discipline d'apprentissage. Il peint quantité d'objets, littéralement, des légumes, du gibier, des fruits; il a un jeune modèle qu'il observe attentivement et fait poser avec les expressions les plus diverses scrupuleusement copiées. Ses œuvres de début, l'*Aguador de Sevilla*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois* (1619), indiquent assez nettement les artistes qui ont fait le plus d'impres-



VELAZQUEZ. — LE NAIN SEBASTIAN DE MORRA.

sion sur le jeune peintre : Herrera, Ribera, Luis Tristan, ou plutôt encore le maître de celui-ci : le Greco.

En 1618, il épouse la fille de Pacheco, Juana de Miranda, qui sera la compagne paisible et fidèle de toute sa vie; et en 1622, sur les conseils de son maître, il se rend à Madrid où il a de valables recommandations, notamment pour Don Juan Fonseca, chanoine du chapitre de Séville et aumônier du roi. Il exécute seulement lors de ce premier voyage le portrait du poète Gongora; puis il retourne à Séville, n'ayant pu par suite de quelque circonstance exécuter le portrait du roi comme il l'aurait souhaité. Mais l'année suivante, il est expressément mandé par le premier ministre, le comte-duc Olivarès, et après avoir donné des preuves de son talent avec le portrait de Fonseca, il est aussitôt attaché à la personne royale; son premier portrait équestre de Philippe IV

date de 1623. Il n'en reste qu'une étude partielle, le roi à mi-corps, revêtu d'une armure avec une écharpe rose. Viennent alors toute une série de portraits et de tableaux de chasse. En 1627, Velazquez remporte le prix dans un concours institué pour célébrer en peinture l'*Expulsion des Morisques :* ce prix est une charge d'huissier de la chambre du roi; le tableau a été détruit.

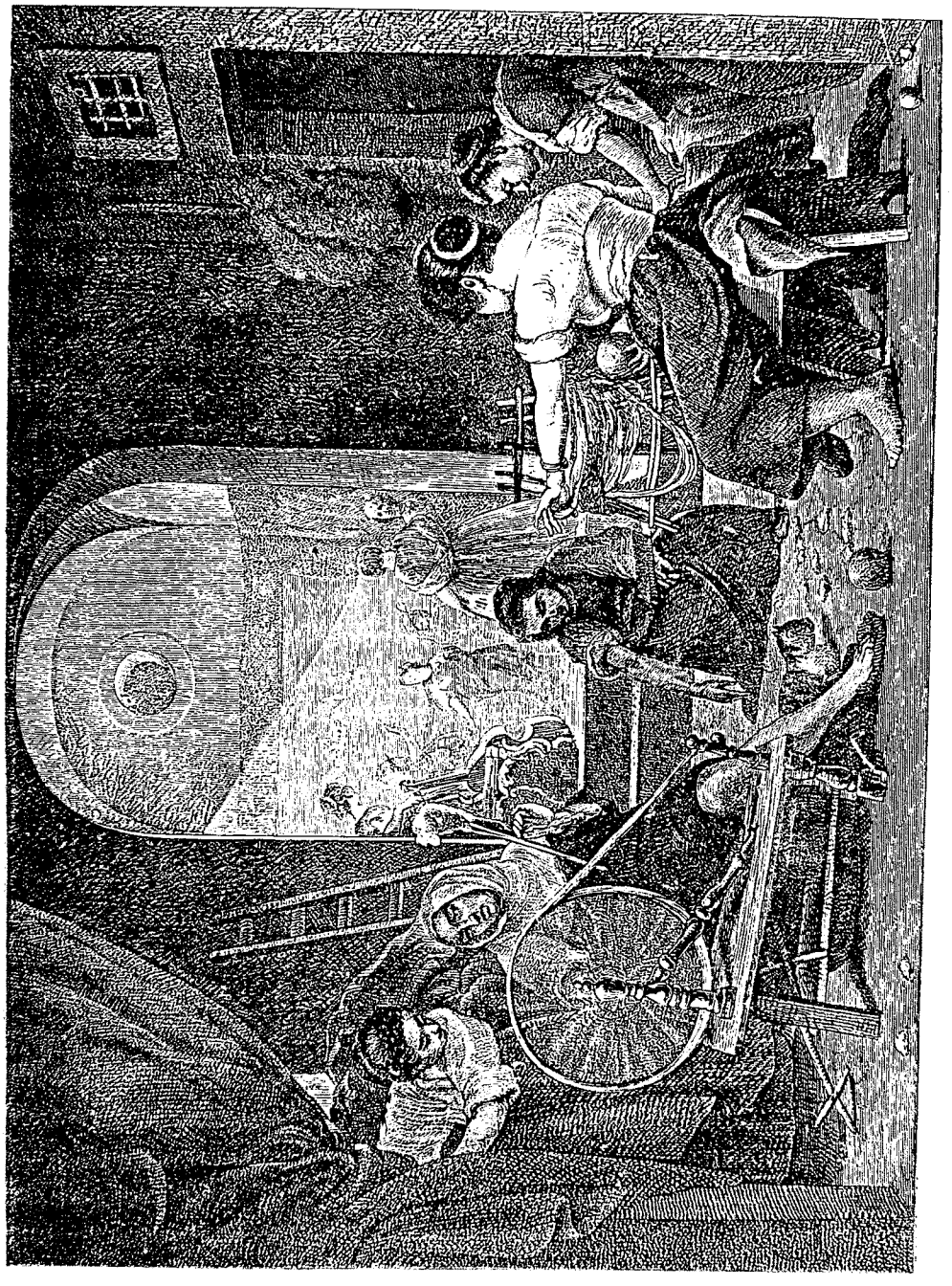
C'est l'année suivante que Velazquez exécute, pour le roi bien entendu, puisqu'à partir du moment où il est entré à son service, il a cessé de peindre officiellement pour quiconque, le tableau des *Buveurs*, *los Borrachos*, un des plus beaux de sa première manière, et d'ailleurs essentiellement naturaliste, en dépit de son prétexte plus ou moins mythologique de mettre en scène Bacchus et d'assez hétéroclites compagnons.

Deux grands événements dans la vie de Velazquez : il reçoit Rubens à Madrid, en 1628, et il fait son premier voyage en Italie en 1629. Événements d'ailleurs qui n'ont sur son talent qu'une influence relative. Rubens en effet peut avoir inspiré à Velazquez une sympathie et un respect profonds, mais on chercherait vainement la plus légère trace d'une action quelconque sur l'œuvre. Velazquez est bien trop maître de lui dès ce moment, et sa personnalité est bien trop accentuée, il sent trop ce qu'il veut faire et comme il veut le faire, pour se laisser dominer même par les plus fortes admirations. Et celles qu'il éprouva à Venise furent certes plus vives, devant les œuvres de Tintoret et Titien, qu'à Madrid en présence de Rubens. Il fait des copies de Tintoret, entre autres, avec un réel enthousiasme, et pourtant, c'est justement à ce moment-là que sa couleur va devenir plus sobre, plus simple que dans le *Bacchus*. Quant à l'antiquité classique et à l'art de la Renaissance, voici toute l'impression qu'ils font sur lui, au point de vue de la direction de son œuvre : il peint un paysage de la *Villa Médicis* avec la franchise et l'insouciance de convention d'un artiste moderne, et en composant un Apollon, il se souvient surtout des forgerons de Séville : la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph* sont deux admirables tableaux que Velazquez a exécutés comme s'il n'avait jamais quitté Séville ou Madrid. Après Venise et Rome, il visite Naples où il se lie étroitement avec Ribera, qu'il ne connaissait que d'œuvres, et en 1631, il rentre à Madrid où va commencer tout un cycle d'œuvres particulièrement admirables.

D'abord, entre 1631 et 1647, toute l'extraordinaire série des portraits princiers ou royaux en pied, les grands portraits équestres, et la nombreuse collection de nains, de bouffons et de phénomènes, peinte pour distraire le royal ennuyé. Vers 1647, le tableau des *Lances* ou de la *Reddition de Breda*.

De 1649 à 1651, Velazquez accomplit son second voyage en Italie, afin surtout de recueillir des peintures et des objets d'art de toutes sortes pour la décoration de l'Alcazar, dont il était le directeur des travaux. C'est pendant son séjour à Rome qu'il fait le saisissant portrait d'Innocent X, en rouges sur rouges.

A son retour en Espagne, le roi le nomme *Aposentador*, c'est-à-dire maréchal-fourrier du palais, et il est exact de dire que ses nouvelles fonctions sont assez absorbantes et fatigantes, car il s'agit d'accompagner le roi dans tous ses voyages



VELAZQUEZ. — LES FILEUSES.

et de diriger la préparation de ses logements et de ceux de sa suite, enfin d'assister le roi dans diverses circonstances. Velazquez lui-même avait sollicité cette charge en faisant valoir qu'elle comportait de nombreux travaux de décoration et d'amé-

nagement en lesquels il avait une compétence spéciale, et il était à même de rendre des services convenant « ago su nio y occupacion ». Il ne faut donc pas exagérer absolument l'influence fâcheuse que ses devoirs auraient eue sur son art. D'ailleurs il produisit encore nombre d'œuvres des plus importantes, peut-être même ses plus parfaites, celles où il est arrivé à la pleine possession de lui-même, à sa plus magique facture, à sa plus saisissante façon de concevoir et d'évoquer les choses, et ce sont les *Tapissières* (*las Hilanderas*), le *Couronnement de la Vierge*, l'étonnant portrait de *Marianne d'Autriche*, avec son immense coiffure et à genoux dans son oratoire, appuyée gravement sur sa chaise de prières aux coussins et aux amples draperies de damas, sous une vaste courtine de même étoffe et le pendant, *Philippe IV en prières*, dans les mêmes attitude et occupation que sa femme; les portraits de l'infante *Marie-Thérèse*, ceux du sculpteur *Martinez Montanez*, enfin les *Menines!* Certes, le nombre de ces œuvres est, malgré leur importance, plus restreint qu'il n'aurait été si Velazquez n'avait pas été fréquemment détourné de ses travaux par ses fonctions, et à ce point de vue sa destinée d'homme de cour a ses regrettables fatalités, mais si son œuvre a souffert en étendue, elle n'a point été atteinte en perfection.

C'est en 1660 qu'il eut l'occasion de déployer le plus largement ses talents de metteur en scène du décor royal : le mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse et les fêtes de l'île des Faisans. L'artiste s'y multiplia, dans la construction et la décoration du pavillon royal. Ce fut une merveille de richesse et de goût qui lui valut les compliments les plus flatteurs. L'on conçoit fort bien que Velazquez ait pris un réel intérêt à ces sortes de travaux, et que d'avoir pour eux par moments fait un peu moins de peinture n'ait pas toujours été pour lui un absolu sacrifice. Il y avait plaisir pour un tel peintre à acquérir pour le compte du roi des tableaux, des antiques, des objets précieux, à les disposer dans les palais, à inventer des décors de richesse, à trouver des harmonies, en un mot à faire des tableaux avec des choses, au lieu de les faire avec sa toile et sa palette. Lui-même avait demandé ces travaux, et ils étaient tout à fait dignes de le passionner; on objectera que ces décors s'évanouissent tandis que les œuvres demeurent; parfois il importe peu à l'artiste du moment qu'il s'en est donné le plaisir, et qu'après tout, lorsqu'il peint, c'est encore et seulement pour le même maître.

Sans donc trop mépriser ces fonctions de « tapissier » qui nous ont privés nous seuls de quelques chefs-d'œuvre, tout ce que l'on peut constater d'après les documents, c'est que Velazquez n'a pas été rémunéré de ses peines au delà, ni même à l'égal de leur valeur, il s'en faut de beaucoup. Les comptes et archives abondent en preuves de la modicité des prix dont furent payées ses œuvres les plus importantes. Il lui arriva d'avoir de gros arriérés et de les abandonner au trésor royal (que cela n'enrichissait pas d'ailleurs autrement, puisque Velazquez

n'avait pas touché faute de fonds) en échange de futures augmentations; il est aussi des prix de tableaux conservés par les comptes et qui sembleraient tant soit peu dérisoires, encore lorsque le roi, comme la plupart du temps, ne les considérait pas comme offerts, sinon dus par son peintre, le *Bacchus* payé environ trois cents francs de notre monnaie, etc. Il est donc avéré que Philippe IV ne fut pas ou ne put pas être magnifique envers Velazquez. Toutefois la situation qu'il occupait était des plus en vue et par conséquent des plus enviées. Lorsqu'il fut question de faire de la croix rouge soi-disant peinte sur le pourpoint noir par le roi une réalité et non plus une promesse, cette situation privilégiée de Velazquez ne le mit cependant pas à l'abri des rigueurs des enquêtes et des étiquettes par lesquelles il fallait passer pour être jugé digne d'être nommé chevalier de Saint-Jacques. Le récit de toutes les formalités remplies par la commission d'examen des titres, ses déplacements, ses discussions subtiles, tout cela touche au comique lorsque l'on songe que le sujet de tant de vétilles et de scrupules était Velazquez, le seul homme, y compris le roi, qui ait avec Cervantes jeté une incomparable gloire sur ce règne. C'est par cinquantaines que les dépositions ont été conservées, et quelques-unes des plus importantes pour le résultat désiré sont celles qui affirment, « que si Velazquez a fait œuvre de peinture, c'est uniquement par ordre du roi et pour contribuer à l'embellissement et à la décoration du palais; qu'il n'a jamais vendu ou fait vendre de sa peinture et qu'il est, enfin, à leur connaissance qu'il ne possède et n'a ouvert à aucun moment de sa vie ni atelier, ni boutique, ni étalage de vente ». Un des nobles déposants affirme les mêmes faits, et ajoute « que sûrement le roi, c'est du moins son avis personnel, ne concéderait jamais l'Ordre s'il pouvait supposer qu'il en fût autrement ». Enfin le peintre put prendre l'habit en novembre 1659, — et le 6 août 1660, il mourut, probablement à la suite des fatigues que lui avaient causées ses occupations lors des fêtes du mariage de Marie-Thérèse.

Est-ce tout? Non : après sa mort commencèrent des procès relatifs à l'emploi des sommes que Velazquez avaient reçues pour ses acquisitions d'œuvres d'art en Italie, et l'on daigna, après de longues chicanes, reconnaître que les arriérés de gages et les paiements de tableaux que lui devait le Trésor représentaient la moitié de l'argent réclamé par ce même Trésor à la succession! Et pourtant malgré cette abnégation de près de quarante années dans des fonctions que nous considérerions aujourd'hui, un peu à tort, il est vrai, comme une sorte de domesticité relevée, malgré ce perpétuel devoir d'assister et de peindre un roi aussi apathique et solennellement ennuyé et ennuyeux que distingué, malgré les gages pas payés et les tableaux mal payés, malgré l'envie et les tracasseries posthumes, Velazquez ne peut être considéré comme un de ces grands peintres victimes de la vie dont nous avons vu les épreuves, un Rembrandt ruiné et

enserré de chicane, un Ruysdaël ou un Hobbema mourant dans une obscure misère ; un Dürer menant une vie de petit bourgeois chétif, un Holbein végétant d'un pays à l'autre ; un Greco même, méconnu et passant pour fou. Velazquez a été encore relativement payé de ses peines, parce que de son temps même il a été apprécié et honoré, non point comme le fastueux Rubens, mais comme un gentilhomme dans un pays noble et appauvri.

Aussi son œuvre se ressent-elle de sa situation ; elle est d'un gentilhomme ; elle ne sent point le tourment, l'inquiétude ; elle est aisée et sûre, merveilleuse par les dons extraordinaires de l'homme, mais pleine d'unité et de suite de par la vie que mena l'homme et la tâche qui lui fut imposée. On ne sait malheureusement point, avec les préjugés du temps, les préoccupations si différentes, la façon même d'envisager les choses, quel esprit au juste était celui de Velazquez, et cela importerait beaucoup plus que les détails de comptes et de fonctions, les allocations de petites sommes et de beaux habits. Il ne suffit pas que nous sachions en effet que ce fut un homme modeste, noble, grave, pieux, de ton cultivé et aisé ; cela c'est l'*habitus* même de son esprit, mais ce n'en est pas le fond et les aspirations. Des maîtres sur lesquels nous sommes beaucoup moins précisément renseignés, nous apparaissent au contraire bien plus intelligibles et plus nettement silhouettés ; on sait, par leur œuvre, ce que furent les personnes morales du Divino Morales, du Greco. Mais Velazquez, dont nous connaissons le portrait, le costume, l'allure, par ses propres soins, nous échappe par quelque côté ; il a sous ce rapport un peu du mystérieux de sa peinture, on le voit vivre, mais on ne pénètre pas son secret. Si l'on interroge son œuvre, en dehors des portraits et des scènes vues, elle ne nous dit pas explicitement son cerveau. Le *Baco*, l'*Apollon chez les forgerons*, les *Tapissières*, sont des tableaux d'un pur réalisme, interprété par un esprit très distingué et un peu ironique ; les *Lances* procèdent du même esprit, et montrent un homme qui sait inventer des coupes neuves et hardies ; le *Couronnement de la Vierge* et le *Christ en croix* ont des beautés fort grandes de douceur ou de drame, mais telles qu'on en trouve chez d'autres maîtres à égal degré et même à un degré supérieur. Zurbaran a des ferveurs plus dévorantes, et Murillo lui-même, inférieur comme peintre, des grâces plus enveloppantes ; ce n'en sont pas moins de précieux tableaux, mais qui, là encore, n'auraient presque que des beautés de peinture, auprès des beautés de conception et d'exaltation du Greco. Il reste donc son œuvre officielle, en quelque sorte, son œuvre la plus captivante et la plus désespérante pour un peintre : ses grands portraits et ses morceaux d'après la nature, ou d'après sa façon de voir la nature. Mais si cette œuvre nous montre à plein l'allure de son esprit, la qualité supérieure de ses sensations, la rareté unique de son métier, elle nous cache partiellement son cerveau. Nous ne pouvons pas croire qu'un tel peintre n'ait été que peintre, et c'est pourtant ce prodigieux peintre qui seul



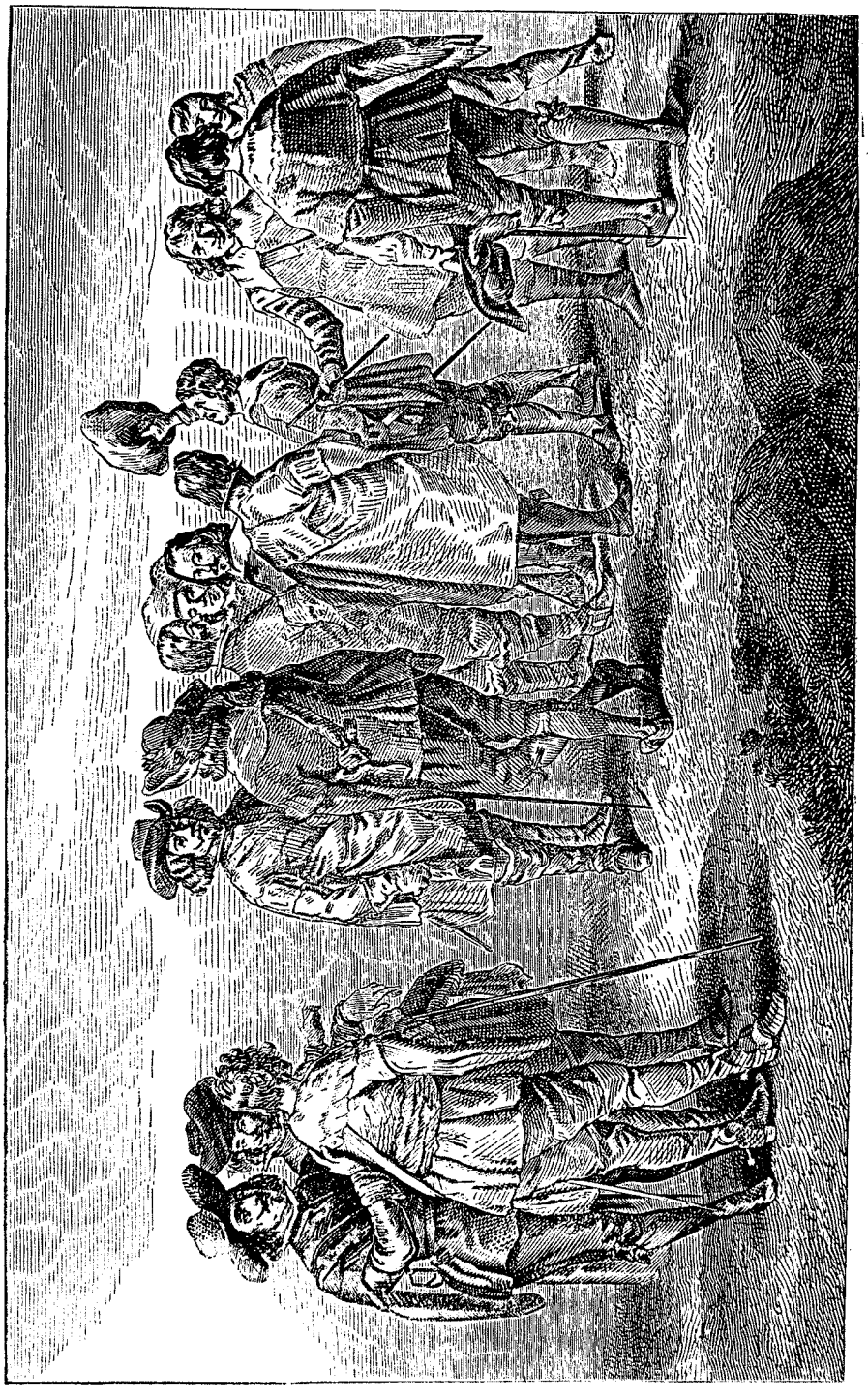
VELAZQUEZ. — L'INFANT BALTASAR CARLOS.

apparaît ; il est vrai que ce serait déjà, à un tel degré de perfection, un des plus rares trésors de l'humanité. Au reste, il est bien inutile de se tourmenter trop longtemps de ces préoccupations lorsque l'on a une telle œuvre devant les yeux, et que cette œuvre brille par de telles beautés de peinture pure, ce qui est le principal au point de vue de la richesse acquise à l'humanité. Ce n'est qu'un doute qui tourmente un peu, lorsque l'on va d'un extrême à l'autre, par exemple de Van Eyck à Velazquez : Van Eyck n'a point d'énigmes, ou encore de Rembrandt à Velazquez : Rembrandt est aussi un grand peintre, mais il montre ses cimes, si du moins on ne peut les gravir. En un mot, on ne sait pas ce que Velazquez eût choisi, et par quelles entreprises il se fût montré l'égal de Van Eyck ou de Rembrandt, s'il n'avait pas été astreint à peindre des souverains superbement attifés mais médiocres, des princes sans histoire et des bouffons de cour.

Que l'on entende bien que ces questions n'ont trait en rien à la perfection de la besogne en elle-même. Ici, nous sommes en pleine et continuelle perfection ; on n'a jamais peint mieux, et peut-être ne peindra-t-on jamais plus aussi bien. Tout est admirable, depuis le dessin qui est vivant et insaisissable, jusqu'à l'harmonie de la couleur qui est toujours d'une rareté et d'une distinction que l'on n'a jamais obtenue à si peu de frais. Ici les exemples arrivent en foule, et à moins de décrire tous les portraits, ce qui est hors de propos dans un travail comme celui-ci, on ne sait lesquels choisir pour donner une idée de la perfection de Velazquez : les grands portraits équestres, tels que ceux de *Philippe III*, de *Marguerite d'Autriche*, de *Philippe IV*, de la *Reine Isabelle de Bourbon*, du *Prince Don Baltasar Carlos*, du *Comte-duc d'Olivarès*, avec leurs riches costumes, leur dignité d'allure, le mouvement des chevaux lancés au galop, caracolant, ou marchant d'un pas relevé, parmi de grands pays gris ou bleuâtres, tels encore aujourd'hui, avec leurs horizons abrupts et légers, qu'il y a plus de deux cents ans; personnages dont les allures pleines de grandeur, de morgue, les galops impétueux, les gestes de commandement, font mieux ressortir maintenant pour nous les rôles nuls ou avortés ; Olivarès magnifique, qui semble lancer une armée immense à la victoire et qui n'a su que perdre des provinces; Philippe IV écharpe au vent par-dessus l'armure, et bâton de commandement à la main, qui évidemment part pour des répressions ou des conquêtes et qui n'a su toute sa vie que s'ennuyer, se faire peindre, chasser, ou s'exercer à ne pas rire ; et même l'admirable petit infant Baltasar Carlos, jeté au galop, le bâton de futur généralissime à la main, parmi les arides campagnes grises et bleues de son futur royaume, et qui n'a pu que mourir avant la vingtième année, d'une grosse fièvre, à la suite de sa première et banale aventure d'amour.

Qu'importe, ce sont de magnifiques effigies, des portraits de ce qu'auraient voulu être ces princes et ces ministres, venus tout juste un peu trop tard. Ils demeurent des visions de distinction et d'élégance parfaite en tous les cas, et de

véritable noblesse. Velazquez a peint tous ces grands seigneurs en grand seigneur lui-même, ou qui méritait de l'être, et il a célébré faute de mieux le



VELAZQUEZ. — UNE RÉUNION D'ARTISTES.

goût de leur ajustement et la beauté de leur monture. Mais ce sont non seulement des peintures parfaites, dans la largeur, la richesse et la sobriété de leur

exécution, ce sont encore des peintures d'Espagne. Jamais race et atmosphère n'ont été rendues avec plus de finesse et de profondeur. Les portraits de Philippe IV sont tellement connus, sinon encore compris de tous, qu'il y a quelque superfluité à les décrire; les plus nobles et les plus saisissants peut-être sont ces portraits en pied dont la présentation est si simple et si forte, que l'on conçoit sans peine le goût que ce roi avait pour son peintre : il lui donnait toute l'allure d'un très grand prince ; le portrait en costume de chasse du musée de Madrid, dont il y a une répétition au Louvre, le Philippe IV en vêtement richement brodé d'argent de la National Gallery ; le Philippe IV à mi-corps, vêtu de satin cerise, du musée de Dulwich College. Cela paraît d'autant plus la véritable grandeur qu'il y a, par le caractère de la race et par le goût du peintre, de la mesure dans ce faste, et de la simplicité dans cet orgueil.

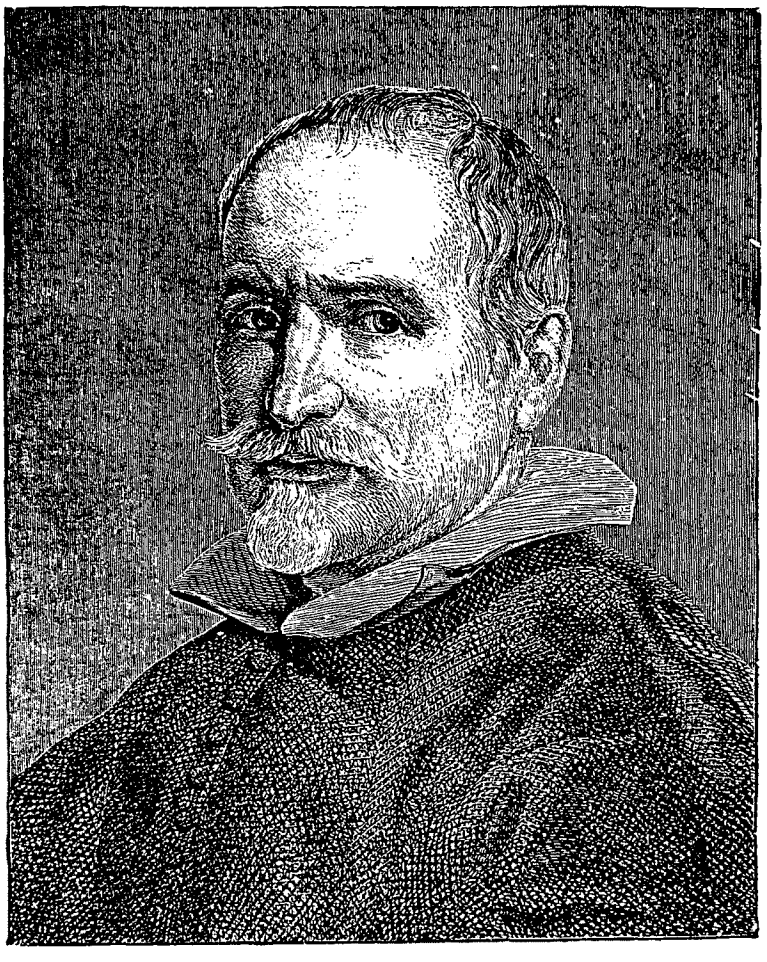
Le petit *Infant Ba'tasar Carlos*, si fièrement lancé, son écharpe rose tranchant sur son costume vert sombre et flottant au vent, son bras étendu avec cet insigne de commandement, son petit œil noir gravement posé sur le spectateur, son cheval lancé dans un si large mouvement en raccourci, est un des plus beaux de toute la série, le vrai modèle du genre, par le soin et la force de l'exécution. De même l'*Olivarès*, qui est bien un des plus riches et des plus grandioses portraits du monde, même en comptant les plus beaux de Van Dyck.

Ceux même qui n'ont pas tant de célébrité quoique de pareille importance sont des pages admirables au point de vue de la largeur, de la trouvaille d'arrangement, par exemple ce portrait d'Isabelle de Bourbon, première femme de Philippe IV, au pas de son cheval pie à la crinière rejetée sur le nez, à la housse brune richement brodée d'or et d'argent.

Parmi les portraits en pied, quelle merveille encore que ce petit *Baltasar Carlos* dans la campagne, en costume de chasse, sa coiffure crânement rejetée sur l'oreille, son petit fusil à la main, et ses deux chiens près de lui, le gros dogue à museau blanc couché paresseusement, et la levrette assise, petite bête orgueilleuse, nerveuse et futilement princière. Mais le plus inoubliable de tous ces portraits, c'est à notre gré celui de l'infante *Marie-Thérèse* représentée plus âgée que dans notre portrait exquis du musée du Louvre, et en pied, vêtue magnifiquement de ponceau et argent, une rose dans une main, un mouchoir de batiste dans l'autre, très naturelle et très fine, pas ridicule malgré l'ampleur démesurée des jupes, pauvre petite princesse ennuyée et lymphatique, aux yeux trop cernés, au teint trop pâle, à la mine trop grave, et qui donne l'idée d'une mélancolique et chétive fin de grande race, caractère et harmonie qui restent à jamais dans le souvenir comme une des choses les plus riches et les plus tristes qu'ait produites la peinture.

On ne saurait, après ces portraits de grands personnages, que faire allusion aux non moins saisissants portraits de phénomènes ou de fous, le *Primo*, savant

aux petites jambes, gravement assis par terre à côté de grands bouquins ouverts; le *Niño de Vallecas*, avec sa mine d'idiot au visage déformé, aux yeux mal ouverts, à la mâchoire dentue; le *Bobo de Coria; Sebastian de Morra*, à la physionomie de brute, assis de face, ses petites jambes torses en raccourci, ses petits poings sur les aines, avorton qui paraît méchant et cruel, qui était peut-être seulement végétatif, mais dont le visage de rustre fait contraste avec le beau



VELAZQUEZ. — PORTRAIT DU SCULPTEUR MARTINEZ MONTANEZ.

costume vert, rouge et or. Et toute la série des *hommes de plaisir* : *Barberousse*, avec ses moustaches féroces, sa latte, sa houppelande rouge, personnage terrible et peut-être matamore grotesque; *Juan de Austria*, vieux larbin vêtu en capitaine du temps passé, près de boulets de canon, de cuirasses, de casques dont, malgré sa trop longue épée, il est peut-être simplement le fourbisseur; le bien moins équivoque *Pablillos de Valladolid*, vêtu de noir comme un docteur et qui est, de la dernière évidence, un déclamateur de sornettes; le tout aussi explicite *Antonio el Inglès*, menant un chien aussi grand que lui, petit homme fat, avec

un riche costume, grand chapeau à plumes tenu noblement à la main, pourpoint et culottes à ramages, bottes à entonnoir, perruque, moustache et barbiche, toute une tenue galante et pompeuse, qui jure avec sa petite tête plate et rechignée, et qui m'a tout l'air d'être une discrète et détournée parodie de l'appareil français.

Tous ces avortons ou tous ces grotesques, Velazquez leur a communiqué d'abord, cela va sans dire, le charme de sa peinture, qui évite avec un tact et une adresse priviligiés ce que de telles représentations auraient de pénible ou d'attristant sous le pinceau d'un réaliste d'un autre genre.

Mais de plus ils disent, si nous ne nous y trompons, un côté de sympathie ironique, de commisération mitigée, qui est un trait de l'esprit, si obscur pour nous, de Velazquez. Ce n'est peut-être pas un simple sentiment de curiosité pittoresque et le désir de peindre, pour désennuyer le roi, ses bouffons tout à fait dans le sens que le roi aurait voulu, car ils ne sont pas traités en cruelle moquerie, en dédain souverain. Il y a quelque bonté dans la façon dont Velazquez se prête aux chimères de savoir et de philosophie d'*El Primo*, de bravoure, de *Juan de Austria*, de coquetterie d'*Antonio el Inglès;* il semble avoir témoigné une certaine déférence à leurs toquades, et peut-être par une ironie secrète, il les a peints avec autant de sérieux, que leur maître à tous. N'était-ce pas un peu le même sentiment de sympathie un peu rude et moqueuse qui lui faisait peindre *Ménippe* et *Ésope* sous la figure de deux bons déguenillés rencontrés dans les rues de Séville ou de Madrid, peut-être de grands seigneurs ou de très savants personnages tombés dans la misère, peut-être de simples mendiants orgueilleux de leur place au soleil autant que de grands seigneurs? Il y a de la grandeur et de la profondeur en réalité dans ces deux superbes personnages, peints avec une verve et une fraîcheur sur laquelle les années n'ont eu nulle prise et qui paraissent sortir de la veille de l'atelier; l'*Ésope* enveloppé sans chemise dans sa robe de chambre brune, son visage ravagé, sérieux, observateur ; le *Ménippe* drapé dans sa cape frangée, avec son visage pétillant de malice sous son vieux feutre relevé, ses petits yeux vifs, son gros nez, son inculte barbe grise, tout l'air d'insolence de son maintien et de son regard. C'est peut-être en interrogeant longuement ces deux admirables figures que l'on arriverait à comprendre plus intimement le vrai Velazquez, à pénétrer dans l'intimité de son esprit ; à conquérir en un mot la clef de cette énigme qui se cache derrière l'impassibilité et la bonne grâce de ce peintre d'augustes personnages.

Il est fort curieux de noter du moins que son éducation littéraire fort accomplie, et étendue encore par la fréquentation des savants, des poètes qui fréquentaient l'atelier de Pacheco, ait abouti à donner à son esprit ce tour populaire et familier dans la représentation des sujets mythologiques, matières pour d'autres à scènes amphigouriques. Dès sa jeunesse il tranche ainsi dans le vif,

allant plus audacieusement que Ribera lui-même dans la peinture des réalités dont ces sujets sont le prétexte, et peignant le *Bacchus* avec aussi peu de souvenirs et de souci que possible de l'antiquité. « Un jeune drôle nu jusqu'à la



VELAZQUEZ. — LES MENINES.

ceinture, couronné de pampres, ayant un tonneau pour trône, coiffé d'une guirlande en feuilles de vigne, comme s'il lui conférait un ordre de chevalier bachique, un soudard dévotement agenouillé devant lui... Un gaillard demi-nu aussi et

tenant un verre à la main, s'accoude nonchalamment sur un tertre derrière le *præses* de la cérémonie. Au coin, à gauche, un autre personnage assis à terre enveloppe amoureusement de ses bras une jarre qui n'est pas pleine d'eau à coup sûr... Derrière le soudard se tiennent trois postulants qu'il serait bien injuste de ne pas admettre, car ils ont l'air de francs ivrognes et de parfaites canailles... Plus loin un gueux déguenillé et dont la souquenille laisse voir une poitrine sans linge, contemple la scène avec extase et une main sur son cœur ; il est un peu délabré pour se mêler à ces nobles seigneurs, mais il a tant de zèle, une soif si inextinguible ! Au fond, un mendiant, voyant des gens rassemblés, profite de l'occasion et, soulevant son feutre avachi, tend la main pour quêter une aumône... » et les têtes de ces compagnons, achève de dépeindre Théophile Gautier, « hâlées, tannées, fauves comme du cuir de Cordoue, montrant de longues dents d'un appétit féroce, faisant luire dans des pattes d'oie de rides le regard mouillé des convoitises bachiques, rappellent les types caractérisés de la *Tuna*, cette bohême espagnole si amusante, si pittoresque et si ardemment colorée. »

A la vérité, comme le dit justement l'écrivain, l'Espagne n'a jamais eu le mépris du haillon, et dans son art spiritualiste les gueux ont été les bienvenus. Mais cette persévérance à les accueillir, n'est-elle pas chez Vélazquez comme un trait de caractère très mordant? Il ne lui suffit pas de peindre Mars sous forme d'un modèle d'atelier, d'un absolu soudard, simplement affublé d'un casque. Au moment même où il est envoyé à Rome comme ambassadeur artistique ou tout au moins comme peintre officiel en congé, et à une époque où il tombe en pleine afféterie académique, en pleine prétention de classicisme gâté, il fait deux tableaux, l'un sobre et pathétique, *la Tunique de Joseph*, l'autre encore plus rude et populaire que les autres, *Apollon chez Vulcain*, un intérieur de forge comme il n'y en eut que dans les faubourgs de Séville, de Cordoue ou de Madrid, d'ailleurs une merveille de peinture, de vie et d'harmonie, une page grise et rouge d'une finesse extraordinaire, avec un sentiment du geste, de l'expression, de l'air qui n'a été atteint que par les Hollandais, et qui est même ici peut-être plus aisé, plus grand et plus subtil.

Il y a donc un très puissant ironiste chez Velazquez, un personnage railleur sous l'habit d'un gentilhomme qui ne rit point; on ne sait jamais exactement au juste quand il se moque, et peut-être a-t-il peint le roi lui-même avec une pensée moins sérieuse que ses mendiants, ses forgerons ou ses nains. De toutes les façons, on peut dire que l'*homme* l'intéressait prodigieusement. Quant au côté froidement moqueur de son esprit, il se traduit par des mots pleins de sens, comme celui-ci, un des rares qui apportent une lumière sur l'artiste et sur l'ouvrier. Ses envieux pour lui nuire en cour, disent qu'il ne sait peindre que les têtes. « C'est un bien grand honneur qu'on me fait, répond simplement Velaz-

quez, lorsque ce propos lui revient, car pour moi je ne connais personne qui peigne une tête humaine de façon satisfaisante. »

Mais ce ne sont pas les têtes seulement qu'il sait admirablement peindre, quoi qu'en disent ses rivaux. Ce sont aussi les corps et l'air qui les entoure, et le cadre de nature où ils se meuvent. Paysagiste occasionnel, mais incomparable, il rend l'aspect des montagnes lointaines, de la mer, des bois, des jardins, avec une simplicité, une force synthétique où la peinture moderne a puisé le meilleur de ses soi-disant inventions, et encore sans l'atteindre ; ce sont les fonds de ses grands portraits, l'entour de ses scènes de chasse, la scène de ses tableaux tels que la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'Ermite*.

Peintre des êtres dans l'atmosphère, il apporte la même subtilité et le même prestige à des scènes d'intérieur, les *Menines* ou les *Fileuses*, que lorsqu'il pratique, sans prétention scientifique et sans étiquette tapageuse, ce que de nos jours on a appelé complaisamment le *plein air*. Ce tableau des *Fileuses*, c'est la lumière même, se jouant sur les chairs et les étoffes, circulant entre les murs, baignant tout, inexplicable, venant d'on ne sait où, se mêlant à tout, donnant aux objets leur couleur et leur ondoyance. C'est la vie même et personne ne l'a rendue avec plus de relief et de légèreté, plus de mouvement et plus de ruissellement de lumière, sans moins paraître y prendre garde.

Et dans l'invention pure, dans cette composition vraisemblable et arbitraire qui fait le fond de la peinture d'histoire, Velazquez atteint sans plus d'effort, la perfection peut-être de sa propre peinture, avec le grandiose tableau des *Lances* ou de la *Reddition de Breda*. Rien n'est plus mâle, plus simple et plus clair que cette scène, dont la coupe est si neuve dans la peinture moderne, dont le moindre détail est exprimé avec force, mais où tout se subordonne à la grandeur de l'ensemble. Justin de Nassau apporte la clef de la place au marquis de Spinola ; le vaincu s'incline légèrement, mais conserve une robuste dignité ; le vainqueur dans un mouvement de courtoisie lui met la main sur l'épaule, le console et le félicite avec un sourire affable, où ne se sent point l'insolence d'un triomphe; il n'y a là que deux hommes vaillants qui demeurent pleins d'estime l'un pour l'autre. De chaque côté se tiennent les escortes : Hollandais massifs et passifs, Espagnols maigres, ravagés, sérieux, de fière tenue, dont l'impassibilité dit simplement l'orgueilleuse accoutumance à la bonne comme à la mauvaise fortune. Les lances se hérissent au-dessus de leur groupe ; de magnifiques chevaux sont tenus en bride de part et d'autre ; au loin se découvrent des campagnes fumantes ; tel est le tableau dont la facture est aussi puissante, l'harmonie aussi franche, les silhouettes aussi solides, que tout dans le tableau des *Menines*, son éternel rival, est délicat, souple, apaisé et indéfinissable.

Pour pousser plus loin ces analyses, c'est un livre qu'il faudrait et il ne suppléerait jamais à une méditation de quelques heures dans ce musée de

Madrid où s'est conservée intacte toute la grandeur, toute la distinction et toute la variété du talent de Velazquez. Il nous reste encore, avant de terminer cet ouvrage, à passer en revue de bien colossales œuvres, à interroger de bien vigoureux ou de bien nerveux esprits. Aucun ne nous offrira plus d'étonnement et plus de séduction que ce grand artiste, ce peintre le plus parfaitement peintre qui fut, ayant vaincu les plus hautes difficultés sans en faire parade, atteint le plus excellent point de perfection où puissent tendre les efforts des hommes : le naturel et l'aisance parfaite, l'abandon avec la tenue, et donné à des choses vraies, simplement peintes, autant de charme qu'en puissent dégager les plus merveilleux rêves. Par là son œuvre qui semble n'avoir pas d'autre but qu'elle-même, a dans l'art une portée considérable, et demeure un exemple qu'il faudrait sans cesse se proposer, sans jamais espérer l'atteindre.

CHAPITRE VI

Le commencement de la décadence. — Les élèves de Velazquez : Del Mazo, Carreño, etc — Murillo. — Alonso Cano.

Parfois la décadence d'une école est brusque et presque sans transition, tant ceux qui succèdent aux maîtres impérieux leur sont inférieurs, et tant ils sont eux-mêmes suivis d'artistes médiocres ou même franchement détestables. D'autres écoles offrent un spectacle différent : souvent une nuance très légère sépare son point de perfection du commencement de sa décadence ; il y a encore de belles œuvres à recueillir, de nobles figures à étudier, mais certains signes annoncent que les temps héroïques sont passés, et que l'épuisement est sinon proche, du moins inéluctable. C'est le cas pour l'école espagnole une fois Velazquez disparu.

Il serait même plus exact de dire que cette décadence commençait déjà de son vivant, et que seul il la masquait de tout le prestige de sa gloire, de toute la séduction de son talent. Le Greco, Herrera le Vieux, Ribera, Zurbaran, de quelques années plus âgés que Velazquez ou exactement ses contemporains, achevant leur arrière au moment où il entrait en pleine force de talent, ou mourant à peu près en même temps que lui, représentaient comme lui tout l'éclat, toute la virilité de l'école espagnole. Mais ceux qui naquirent un peu plus tard ne marchèrent pas absolument leurs égaux. Nous n'exceptons pas Murillo de cette appréciation ; c'est même lui que nous avions en vue, quelles que soient sa gloire et ses séductions.

Avant d'essayer de justifier cette opinion tout en rendant l'hommage dû aux admirables qualités de ce maître, nous avons à signaler quelques remarquables artistes, la plupart élèves de Velazquez ou préoccupés de lui, sans être cependant ses continuateurs.

Le plus robuste, bien que son œuvre soit demeurée peu nombreuse, peut-être pour une raison que l'on ne va pas avoir de peine à découvrir, est Juan

Bautista Martinez del Mazo, né à Madrid dans les environs de 1615 et mort en 1667. Il fut l'élève favori de Velazquez et devint son gendre; il s'était approprié la manière de son maître, en conservant toutefois un accent sévère et digne ; il lui succéda dans sa charge de peintre de la cour, et exécuta dans son style plus d'un portrait royal ou princier. Vraisemblablement, du vivant même de Velazquez il peignit des morceaux qui depuis ont dû être attribués au maître lui-même, et cela de très bonne foi, car l'erreur est facile, tant certaines peintures de Martinez del Mazo présentent de force et de style, et sont presque

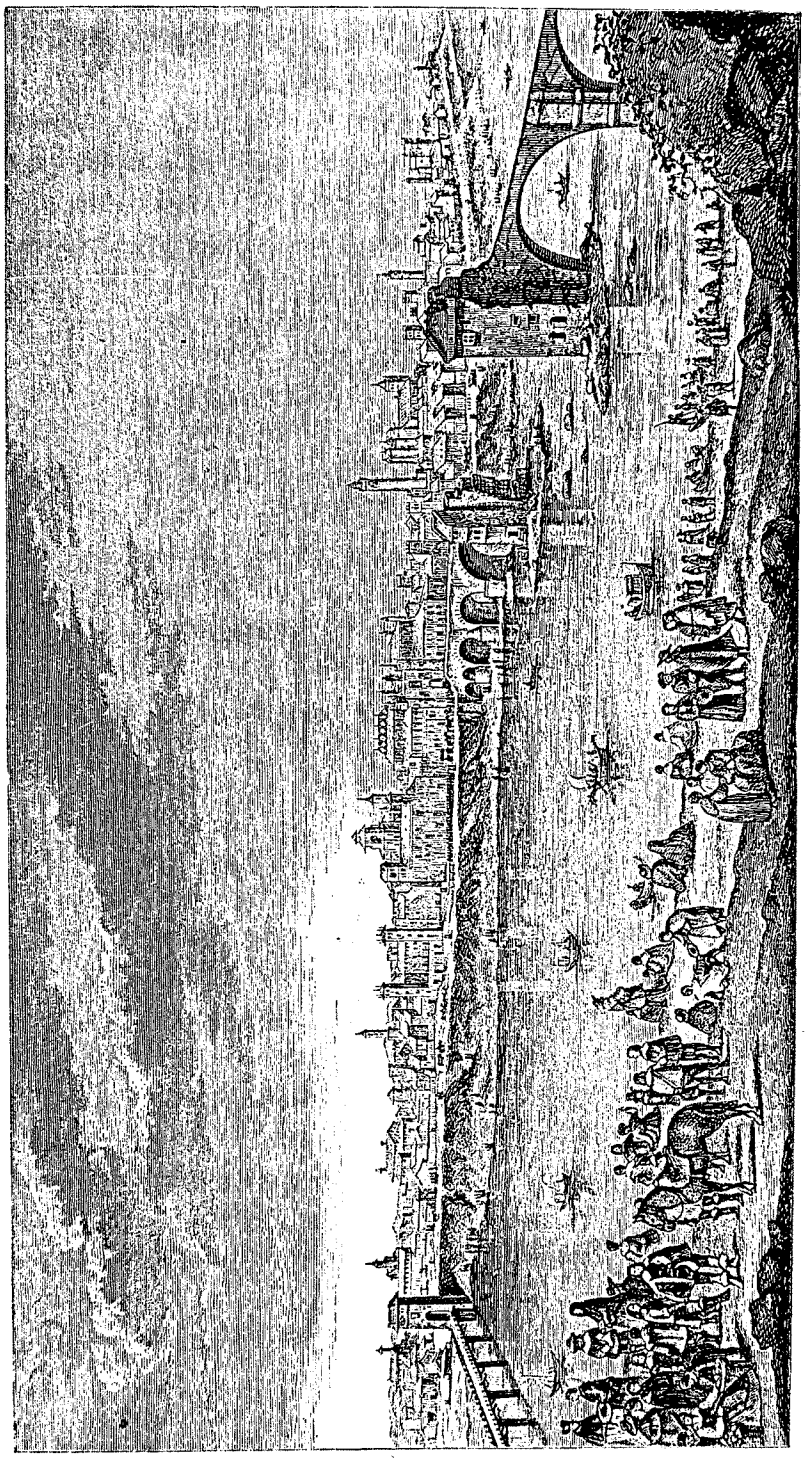


JUAN BAUTISTA DEL MAZO. — DON TIBURCIO DE REDIN.

dignes du pinceau de Velazquez; ainsi s'expliquerait le nombre relativement limité des œuvres connues comme siennes propres.

Il est au musée du Prado une peinture à laquelle le beau-père et le gendre ont collaboré, et il n'y a aucune discordance que l'on puisse signaler entre les besognes de chacun : C'est une très superbe vue de Saragosse, qui est de del Mazo, et que Velazquez a enrichie, « étoffée », au premier plan, d'un bon nombre de personnages, cavaliers et gens du peuple ; sans doute ces groupes sont exécutés en perfection, mais le paysage même est remarquable de grandeur et d'harmonie, et il ne forme pas un fond indigne d'une pareille collaboration. D'autre part les deux grands portraits exclusivement de la main de del Mazo, qui sont au même musée, peuvent compter parmi les œuvres les plus fières et les plus

solides de l'école. L'un est le portrait de *Don Tiburcio de Redin y Cruzat*, cheva-



JUAN BAUTISTA DEL MAZO. — VUE DE SARAGOSSE.

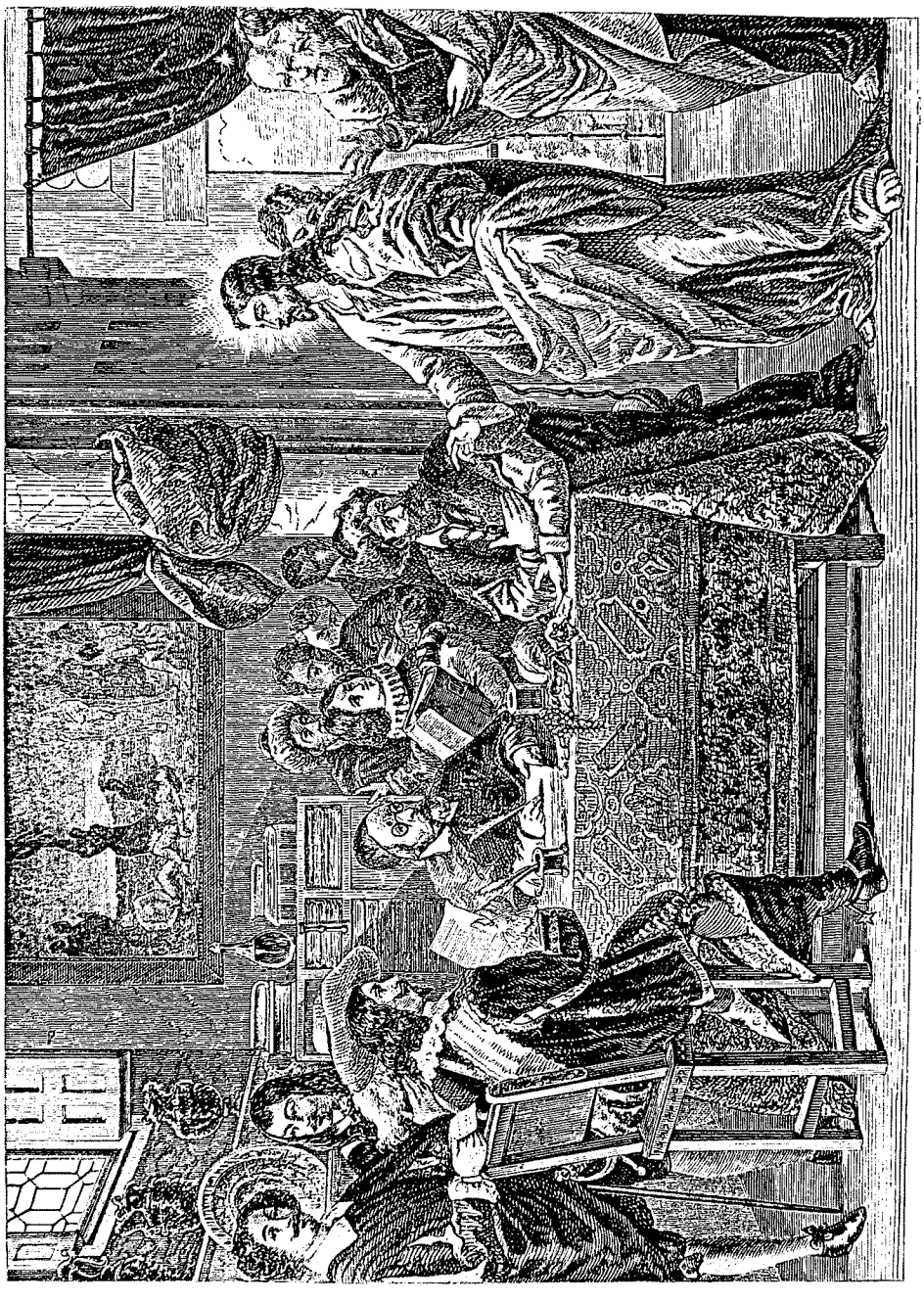
lier de Saint-Jean, mestre de camp de l'infanterie espagnole sous Philippe IV; en pied, près d'une table sur laquelle sont deux pistolets, la main gauche

tombant le long du corps et supportant un chapeau gris à larges bords ; portrait d'une sobre et puissante allure, d'un grand style, qui ne souffre pas du voisinage du *Vulcain* à côté duquel il est placé, et qui se tiendrait encore à côté de l'*Amiral Pulido Pareja*, ce beau morceau de Velazquez à la National Gallery. L'autre portrait est celui de *Marianne d'Autriche*, seconde femme de Philippe IV, très beau portrait en pied, de jeune femme aux tresses blondes, entièrement vêtue de noir; dans une pièce voisine s'aperçoivent deux jeunes enfants avec leurs gouvernantes ; peinture d'une non moins noble tenue que la précédente. Enfin il y a de lui de nombreux paysages d'un style plutôt décoratif. Reste une œuvre d'une attribution moins sûre et qui est donnée comme un des plus beaux Velazquez alors qu'elle pourrait bien être, tout ou partie, de notre intéressant artiste; c'est la réunion de portraits, la *Famille de Velazquez*, au musée de Vienne, page célèbre et digne de l'être, où sont groupés la femme et la fille de Velazquez, les enfants de celle-ci, J. B. del Mazo lui-même, Juan de Pareja, enfin Velazquez vu de dos, et peignant, tout au fond d'une large galerie. Les biographes de Velazquez ne mentionnent point ce tableau qui aurait été pourtant un de ses principaux ; c'est déjà une présomption, et ce qui confirme l'attribution à del Mazo, ce sont certaines lourdeurs d'exécution et certaines imperfections de perspective que l'on peut noter dans les autres œuvres de ce peintre, entre autres le *Portrait de Marianne d'Autriche*. Quoi qu'il en soit, c'est un tableau de premier ordre. Avoir produit plusieurs œuvres dignes de Velazquez et assez imposantes pour lui avoir été attribuées, ce n'est sans doute pas avoir égalé Velazquez, mais c'est être plus qu'un bon élève.

Juan de Pareja, qui vient d'être nommé, fut le type de l'élève parfaitement docile et soumis. Il était mulâtre et avait été l'esclave de Velazquez; il l'avait accompagné lors de son premier voyage à Madrid et ne l'avait jamais quitté. Velazquez l'affranchit et l'admit comme élève sur le tard, après qu'ayant étudié la peinture en secret il eut montré ce qu'il pouvait faire. Le seul tableau authentique de Pareja est la curieuse *Vocation de saint Matthieu* du musée de Madrid. Elle ne rappelle guère quoi que ce soit de Velazquez, sauf peut-être en certaines têtes de gentilshommes contemporains de Pareja, représentés dans cette peinture qui est plutôt un pastiche des maîtres italiens. Toutefois les historiographes espagnols s'accordent à dire que les portraits peints par Juan de Pareja étaient tout à fait dans la manière de son maître.

Plus remarquable que Pareja et au moins autant que del Mazo, est un autre très beau peintre, Juan Carreño de Miranda (1614-1685), qui peut être rangé dans l'école de Velazquez sans avoir été à proprement parler son élève. C'est auprès de Pedro de las Cuevas (1568-1635), un maître qui a formé de remarquables élèves, mais de qui il ne reste rien, que Carreño avait appris la peinture; mais c'est Velazquez qui l'attira près de lui ayant vu quelques morceaux de sa main.

Velazquez le chargea de divers travaux de décoration dans cet Alcazar dont il dirigeait les embellissements. Carreño de Miranda fut assez estimé pour être nommé peintre du roi en 1650, et il obtint une dignité à la cour sous le règne de Char-



JUAN DE PAREJA. — LA VOCATION DE SAINT MATTHIEU.

les II qu'il a portraituré avec un talent de premier ordre. C'est un des beaux portraits du musée, et qui vaut d'être admiré encore après qu'on a vu les Velazquez, que celui de ce jeune roi blond et lymphatique, à la figure allongée, à la

lèvre inférieure épaisse et d'un rouge qui tranche sur la pâleur, au costume noir sur lequel brille seulement le collier de la Toison d'Or; c'est peint d'une touche souple et subtile, qui rappelle Velazquez avec un accent pourtant assez particulier.

D'autres portraits encore, au Prado, montrent Carreño comme un parfait peintre; notamment celui de *Marianne d'Autriche* en habit de veuve et assise devant un pupitre, figure d'un caractère triste et imposant; *Iwanowich Potemkin*, ambassadeur de Russie, superbe image en pied; *Francisco Bazan*, un bouffon



CARREÑO DE MIRANDA. — UNE NAINE.

de Charles II, portrait des plus saisissants. Ce portrait d'un homme vêtu de noir, et d'une enveloppe extrêmement subtile et obscure, est d'une facture aussi audacieuse que celle de Velazquez; cette recherche de l'enveloppe, ce fuyant des contours, ce mouvement dans l'ombre ont été réalisés bien avant certains tableaux célèbres de peintres modernes, américains notamment, qui peut-être se sont souvenus de ce morceau. Enfin Carreño, outre ses travaux de décoration et ses portraits de notables personnages, produisit aussi quelques études de nains et de phénomènes; il en est un extrêmement curieux, une naine d'énorme corpulence, magnifiquement vêtue de brocard rouge, que l'artiste a peinte avec une verve surprenante. Comme peintre d'histoire, le *Saint Ambroise distribuant des aumônes* au Louvre, dans la collection La Caze, prouve qu'il était également remarquable

en ce genre. Il est dommage qu'une aussi belle œuvre ne soit pas plus à la portée de la vue.

Le maître de Carreño, Pedro de las Cuevas, avait formé, disons-nous, plus d'un élève remarquable. Nous nommerons ici, entre autres, Antonio Pereda (1599-



CARREÑO DE MIRANDA. — CARLOS II.

1669) de qui l'Académie de San Fernando possède le curieux tableau du *Songe de la Vie*, bizarre et maniéré de composition, mais d'exécution fort belle ; Juan Montero de Roxas ; Francisco de Burgos ; Josef Leonardo, etc., etc.

Quant à Juan Carreño, il a été lui-même un maître excellent, et il a eu entre autres élèves de grand talent Juan Martin Cabezalero, et surtout Mateo Cerezo

(1635-1675). Les deux peintures que possède le musée de Madrid montrent Cerezo comme un riche et harmonieux coloriste, très épris des vénitiens; le *Mariage de sainte Catherine* et plus encore l'*Assomption de la Vierge*, d'une grande richesse de couleur, paraîtraient plutôt d'un élève de Véronèse que d'un contemporain de Velazquez, mais ce sont deux œuvres pleines des plus belles qualités.

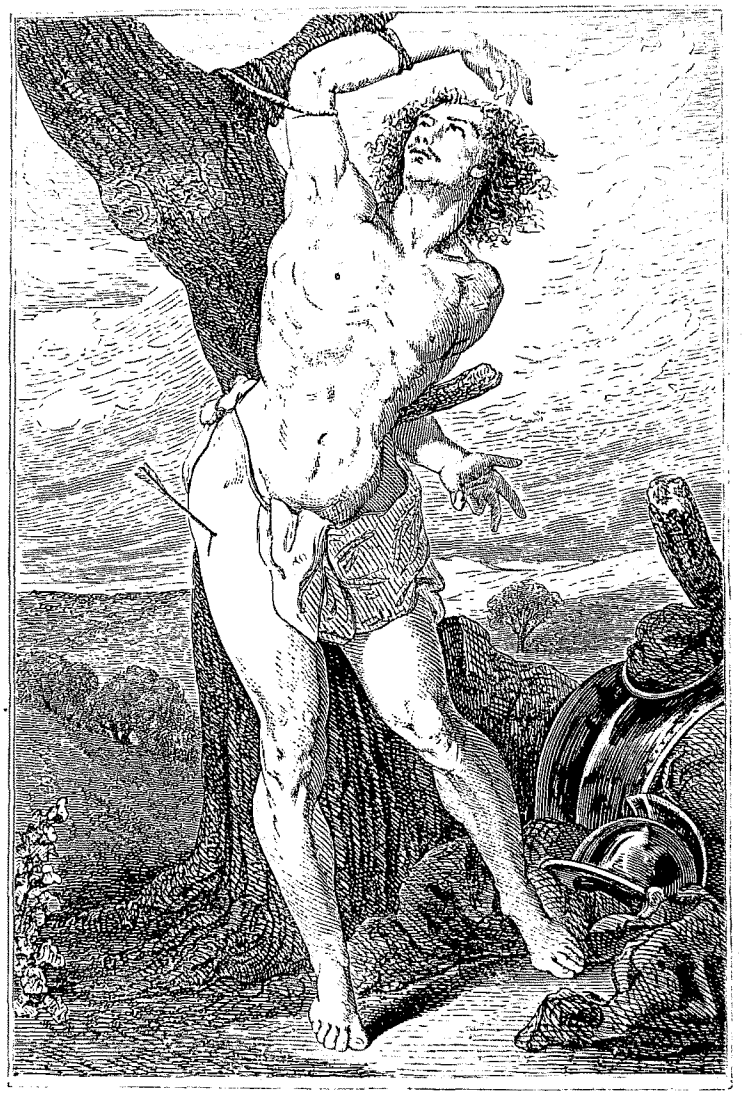
Au contraire, un peintre d'origine italienne, Fray Juan Rizi, fils d'Antonio Rici, ou Rizi, venu en Espagne avec Zucchero pour les travaux de l'Escorial, se rapproche de Velazquez dans certaines œuvres, en tant que tendances de coloriste, bien qu'il ne paraisse pas avoir eu de rapports avec lui. Juan Rizi était élève de Bautista Mayno, et il a passé la majeure partie de sa vie dans les couvents. Son tableau de la *Messe de saint Benoît*, à l'Académie de San Fernando, est d'une grande simplicité de composition, d'un sentiment profond, et d'une grande finesse de couleur. Son frère, Francisco Rizi (1608-1685) a eu pour élèves, entre autres, Antonio Escalante, dont les œuvres se ressentent de l'imitation du Tintoret, et Claudio Coëllo, un peintre important dont nous aurons à reparler.

Alonso Cano (1601-1667) a été le condisciple de Velazquez à l'atelier de Pacheco, mais il est difficile d'avoir suivi une voie plus différente de celle de son camarade. Il semble au contraire avoir suivi les enseignements de Pacheco, et avoir mis autant de soin, dans sa peinture, à éviter le réalisme dans les types que les peintres de son temps et que Velazquez, à le rechercher dans ce qu'il a de caractéristique. Les grands vénitiens, tels que Véronèse, Titien, Tintoret, et avant eux Carpaccio, Cima, les Bellini, avaient été des réalistes dans une plus grande mesure qu'on ne pense, quant aux types de leurs personnages : ils avaient représenté suivant leur sentiment personnel, mais très fidèlement, les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Mais un peintre espagnol qui, comme Pacheco, et tels autres étudiés plus haut, s'inspire littéralement et de seconde main des types peints par les Vénitiens, fait œuvre conventionnelle, académique, mises à part les hautes qualités qu'il peut apporter dans son œuvre. C'est le cas d'Alonso Cano, de qui on a pu dire avec raison qu'il est le peintre le moins espagnol de son temps. Toutefois, s'il semble ne pas se douter de l'existence des types si caractérisés qui inspiraient ses rivaux, il demeure espagnol par la sévère et riche harmonie de sa couleur; elle garde comme malgré lui, la puissante saveur grise de l'ensemble, quelle que soit la richesse de ses rouges et de ses bleus. Ces observations s'appliquent beaucoup moins à sa sculpture qui au contraire est par excellence de la race et du sol, ascétique et naturaliste, mêlant la réalité du sang, des plaies, des maigreurs, des décharnements et des suppliciements, à l'idéale expression de l'extase. Il suffit pour ne pas sortir de notre sujet, de rappeler la célèbre statuette de *Saint François d'Assise*, que d'innombrables copies et imitations n'ont pu vilipender et qui demeure une des plus émouvantes œuvres de la sculpture des temps modernes.



CARREÑO DE MIRANDA. — PORTRAIT DE MARIANNE D'AUTRICHE.

Alonso Cano a mené une existence mouvementée, romanesque, et qui contraste avec la correction et la douceur de sa peinture. Il naît à Grenade; puis il est placé par son père, constructeur de retables, à l'atelier du sculpteur Martinez Montanez, à Séville; en même temps il étudie la peinture auprès de Juan



CARREÑO DE MIRANDA. — SAINT SÉBASTIEN.

Castillo, puis auprès de Pacheco; à la suite d'un duel il vient à Madrid où il retrouve Velazquez qui le recommande vivement et lui procure des travaux. Alonso Cano devient rapidement célèbre et exécute d'importants ouvrages pour les cathédrales et les couvents des plus grandes villes. On croit qu'il a eu dans sa vie privée un drame violent; plus tard il obtint une prébende à la cathédrale de Grenade, non sans quelques procès et difficultés. Parmi les peintures de Cano, parti-

culièrement au musée du Prado, brillent le *Christ mort soutenu par un ange*,



JUAN RIZI. — SAINT BENOIT CÉLÉBRANT LA MESSE.

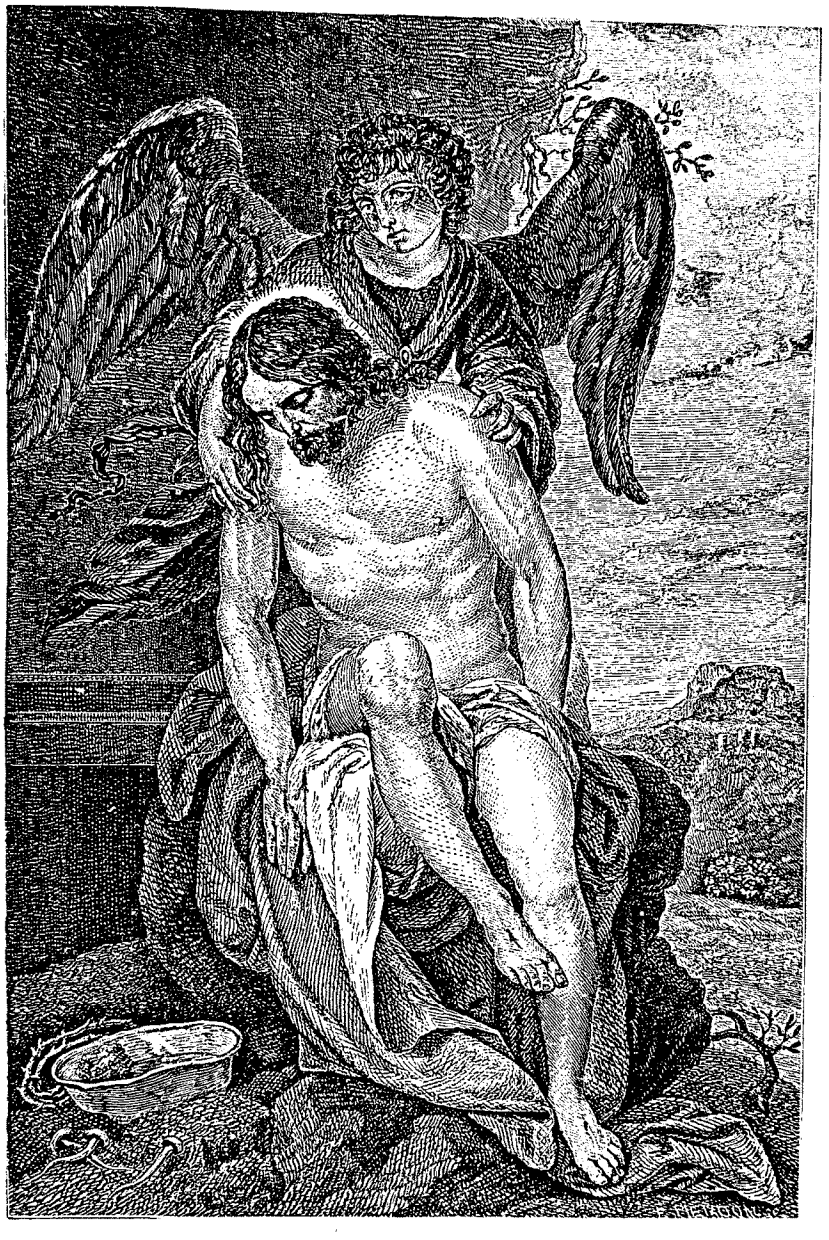
d'un très beau modelé, et *la Vierge avec l'Enfant Jésus* qu'elle tient sur ses genoux et contemple tendrement, peinture d'une très caressante couleur, puis le

Christ à la Colonne, diverses figures de saints, etc. Mais pour parler plus dignement d'Alonso Cano, il faudrait étudier son œuvre de sculpture, qui est considérable. Il y a lieu d'ajouter que Alonso Cano a par son enseignement créé à Grenade une sorte d'école qui, durant toute la deuxième moitié du XVIe siècle, manifesta de l'activité, mais ne présente pas de caractères différents de ceux de l'école de Séville.

Nous arrivons à Murillo par un élève du maître même de Cano et de Murillo, et qui joua dans la carrière de Murillo un rôle décisif; c'est Pedro de Moya (1610-1666), qui après avoir étudié à Séville auprès de Juan de Castillo, avait voyagé en Flandre et en Angleterre où il avait été demander à Van Dyck de l'admettre parmi ses élèves. Pedro de Moya, dont l'œuvre est assez difficile à caractériser aujourd'hui, ou plutôt apparaît un peu inégale, tenta d'introduire à Séville, puis à Grenade, l'influence flamande dont il était lui-même imbu ; son élève Juan de Sevilla Romero y Escalante fut celui qui se pénétra le plus de cette doctrine. Mais il n'y avait pas lieu d'espérer que maintenant l'influence flamande pût comme jadis s'opposer à l'influence italienne et produire des fruits différents. D'ailleurs en quoi eût-elle différé à cette époque ? Van Dyck n'était-il pas aussi italien d'éducation et d'assimilation qu'il demeurait flamand de race ?

Murillo allait représenter dans l'école espagnole, avec le maximum du talent approprié à cette inspiration nouvelle, la transformation de l'esprit religieux en l'esprit dévot. Si ardente que fût la dévotion, c'était un état d'esprit inférieur à la religion profonde des temps précédents, et si aimable, si doux, si insinuant que fût le talent de Murillo, c'était déjà la décadence par rapport à l'admirable souffle des Morales, des Herrera, des Greco, à la saine candeur de Zurbaran. Ceux-là étaient des maîtres religieux par excellence, virils, héroïques, ne se préoccupant point de séduire, mais au contraire de subjuguer, d'émouvoir tragiquement, farouchement, de ramener souvent la méditation de l'homme vers ses souffrances et son néant plutôt que vers ses récompenses. Ils ne montraient la béatitude que comme une conséquence et un accompagnement des plus terribles mortifications, des deuils les plus cuisants, des plus austères disciplines. Aussi leurs moyens d'expression étaient-ils purs et abrupts. Murillo fut au contraire un corrupteur exquis, ou plutôt, il incarna cette corruption de la piété en Espagne, ce besoin d'une religion aimable et flatteuse, une religion jamais trop souriante, jamais trop parfumée, jamais trop rose. La plupart du temps le Christ, le Crucifié, le Supplicié pour l'amour des hommes, se trouvait suffisamment rappelé à leur souvenir par la personnification de l'enfant souriant et potelé, porteur d'une croix légère comme un roseau, jouet plutôt que symbole de torture, et accompagné, dans des pâturages de nuées, par un petit agneau bêlant. La Vierge, cette veuve amaigrie et douloureuse du Divino Morales, ou bien encore cette extatique, portée en exaltation par de grands anges au vol

foudroyant dans les tableaux d'autel du Greco, devenait une élégante et suave abstraction de grâce, une banale bienheureuse à la convention de beauté toute



ALONSO CANO. — LE CHRIST MORT

mondaine, levant des yeux blancs, et entourée de chérubins joufflus et rieurs qu'un rien eût suffi à transformer en Amours. C'est pourquoi la facture et la palette de Murillo se ressentirent de cet idéal nouveau. L'exécution se fit vaporeuse, visiblement soucieuse de ne jamais choquer, de ne pas émouvoir trop vivement des nerfs qui n'étaient plus faits pour les austérités implacables. Sa couleur, dans

maintes circonstances, se volatilisa en nuances tendres, en harmonies par trop dépourvues de dissonances.

Et pourtant Murillo fut encore en de nombreuses œuvres un artiste sobre, ému, émouvant; ses qualités sortaient de sa nature, qui était charmante; ses défauts étaient en commun à lui et à son temps. Son réalisme même, tendance qui exista



ALONSO CANO. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

en lui, et l'inspira parfois plus heureusement que son rêve, n'eut pas l'élégante vigueur de celui de Velazquez; il conserva quelque chose d'un peu artificiel et demeura d'un réalisme capable de plaire à tout le monde. Murillo est dans l'école espagnole, l'opposé de Ribera; celui-ci, toute comparaison entre les qualités de peintres mise de côté, est théâtral dans le rugueux et le contrasté; Murillo est théâtral dans le délicieux et l'affadi. Un peu de détails sur sa carrière et certaines

de ses œuvres, viendra corriger ce que cette impression d'ensemble pourrait présenter de trop absolu, et montrer, à côté des douceurs que le peintre prodi-



ALONSO CANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT.

gua aux autres, les belles simplicités qu'il rechercha parfois pour lui-même, et rendit en maître absolu.

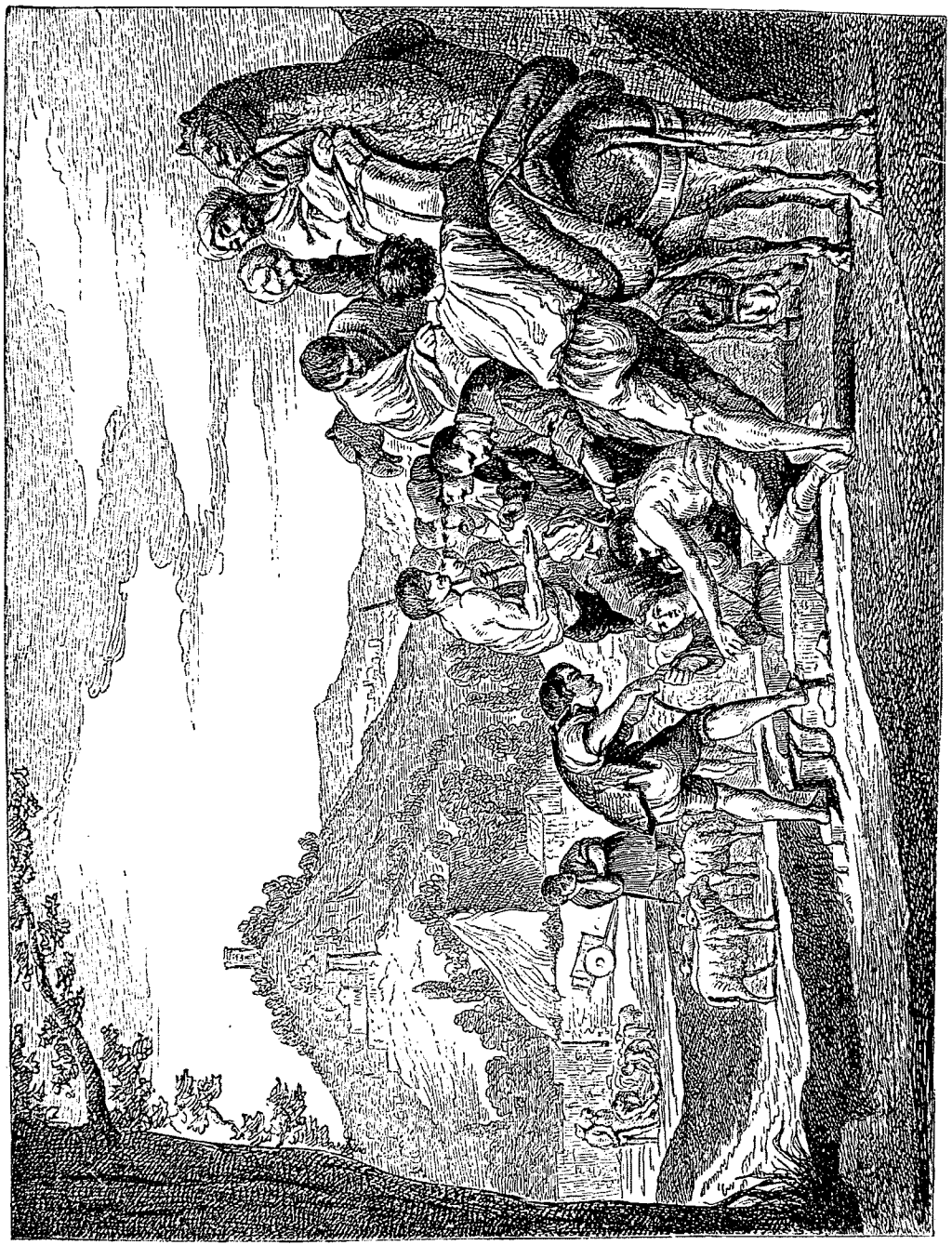
Bartolome Esteban Murillo était né en 1618 à Séville; ses parents étaient des ouvriers; à dix ans il demeura orphelin, et son tuteur ne s'opposa point à sa précoce vocation artistique; il entra chez Juan de Castillo, mais ce peintre ayant quitté Séville pour Cadix, Murillo se trouva sans maître et s'abandonna à sa

facilité, peignant tant bien que mal, et à la douzaine, pour vivre, des sujets de sainteté, des natures mortes, toutes choses exécutées beaucoup plus de chic que d'après nature. Pedro de Moya revint sur ces entrefaites à Séville, et ayant montré à son ancien camarade d'atelier ses études d'après les maîtres flamands, Murillo sentit soudain combien il se dévoyait. Il n'a plus qu'un but, sortir de Séville, aller en Italie, ou encore dans le Nord, pour connaître ce Van Dyck, ce Rubens dont Pedro de Moya lui a parlé avec tant d'admiration, et qu'à travers les copies il devine si surprenants. Tant bien que mal il réalise une somme qui lui permette d'aller d'abord à Madrid, mais là Velazquez, toujours grand seigneur, toujours accueillant pour ses compatriotes et ses confrères, le reçoit si bien, lui ouvre si larges les portes de ces palais royaux qui contiennent les Rubens et les Van Dyck, et les Titien, et les Tintoret les plus beaux, que le jeune Sévillan ne va pas plus loin et complète à Madrid son éducation.

Murillo retourne en 1645 à Séville, encore un peu hésitant entre tant d'éblouissements et de cultes; il se préoccupe parfois de la facilité puissante, de l'éclat vermeil de Rubens, parfois il repense à la sobriété de Velazquez. Il serait d'ailleurs bien difficile de classer rigoureusement ce que l'on a appelé les différentes manières de Murillo; il a été tantôt repris par l'une, tantôt par l'autre de ses tendances, et souvent même il a dans un seul tableau mêlé la précision et la vigueur, avec le vaporeux et même l'inconsistant. Dès son retour à Séville, il avait entrepris pour les Franciscains une série de tableaux comprenant entre autres le charmant tableau du *Miracle de saint Diego*, connu familièrement sous le nom de la *Cuisine des Anges*, un des plus beaux que possède le Louvre. Peu à peu il conquiert son originalité et sa célébrité. Quant à sa vie, elle est parfaitement simple et pure; c'est celle d'un homme pieux, modeste, et d'un artiste entièrement absorbé par son travail. Les seuls événements de sa carrière sont les dates de ses principales œuvres : en 1648 l'exécution d'une vaste *Conception* pour les Franciscains, et de deux figures de saints, plus grandes que nature, *Saint Isidore* et *Saint Léandre* pour la sacristie de la cathédrale ; en 1649 le célèbre *Saint Antoine de Padoue* qui est réputé son chef-d'œuvre (cathédrale de Séville), puis, de 1658 à 1670, deux séries considérables, l'une pour la confrérie de *La Caridad*, et qui comprend entre autres le *Frappement du rocher*, la *Multiplication des pains* et l'admirable *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux*, maintenant à l'Académie de San Fernando; l'autre série, ne comprenant pas moins de vingt toiles, destinées à décorer l'église du couvent des Capucins près de Séville, et qui compte encore deux des plus belles œuvres du maître, le *Saint Thomas de Villanueva faisant l'aumône*, et le *Saint François d'Assise adorant le Christ* qui se détache de la croix pour le venir embrasser.

Après avoir achevé ces grands travaux, produit maintes œuvres des plus variées, Murillo avait dignement rempli sa vie; il fit un voyage à Cadix pour

exécuter un *Mariage de sainte Catherine* commandé par les Capucins pour leur église ; une chute d'échafaudage le força à rentrer à Séville sans avoir achevé ce tableau. En 1682, après de longues souffrances, il mourut le 3 avril.



PEDRO DE MOYA. — JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES.

Comme nous l'avons dit à l'instant, il est difficile de classer l'œuvre de Murillo en même temps par chronologie et par manières. Au surplus, c'est assez inutile ; il suffit de dire que cette œuvre au besoin se divise quant aux sujets en

peintures de la vie familière, et en peintures religieuses de beaucoup les plus importantes et les plus nombreuses ; puis, quant à la facture, en tableaux exécutés dans un style vigoureux et sobre, et en tableaux sensiblement plus flatteurs et où sont prodiguées toutes les caresses des expressions et des types souriants, des couleurs les plus tendres.

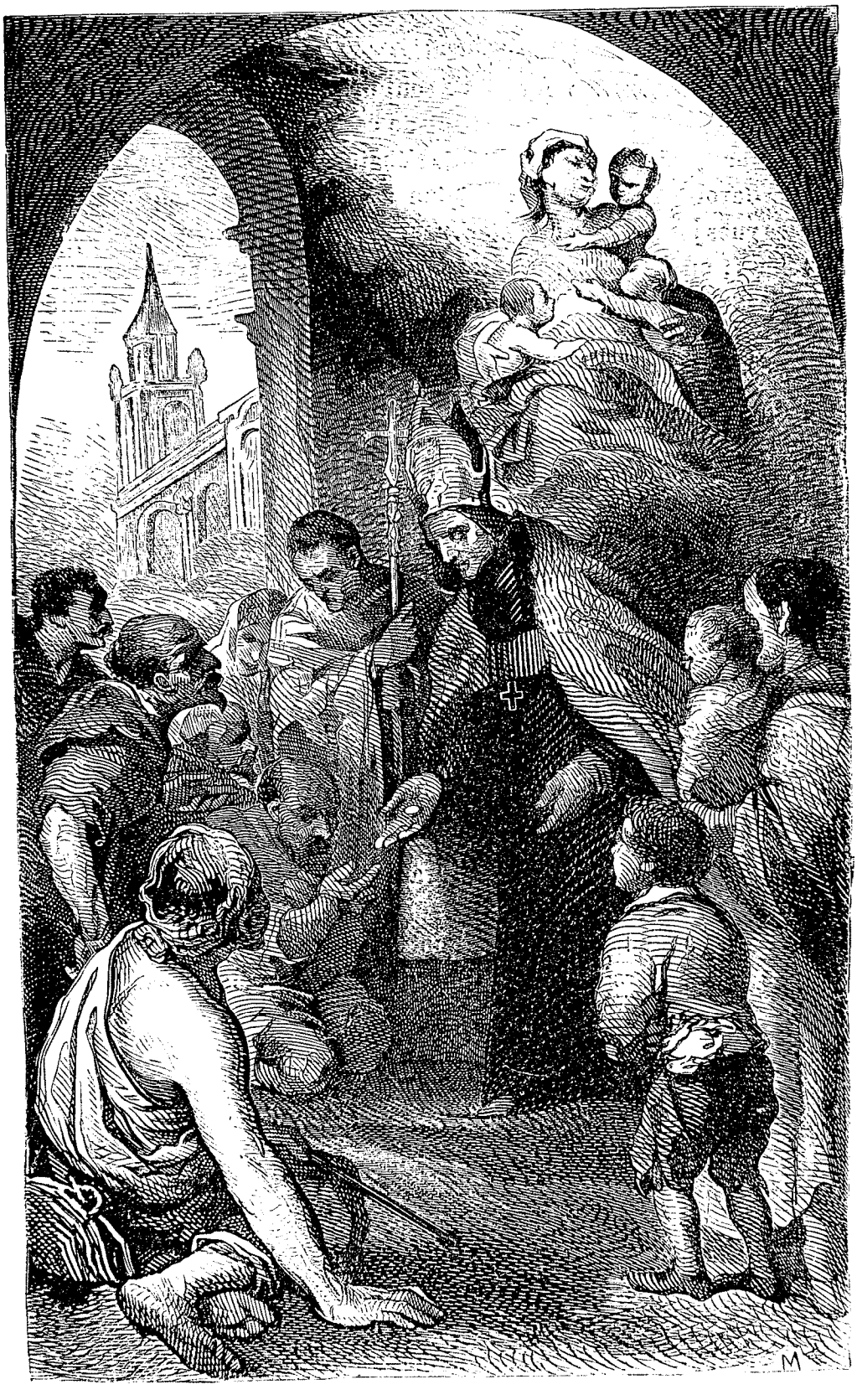
La première de ces manières correspond aux peintures de la première catégorie, et à quelques peintures religieuses d'un caractère plus austère, telles la *Sainte Élisabeth*, le *Songe d'un Patricien*, le *Saint François d'Assise*. Mais encore une fois, Murillo mêle souvent la caresse à l'austérité, et introduit quelques accents plus sérieux à ses plus souriantes peintures ; s'il en est beaucoup plus



MURILLO. — MENDIANT.

d'entièrement gracieuses et vaporeuses, il n'en est pour ainsi dire point qui présentent un aspect entièrement sévère ; cela était au-dessus des forces de cet affectueux et tendre rêveur ; et cela rend bien toute classification peu nécessaire.

Si nous examinons d'abord, puisque c'est la moins importante partie de son œuvre sinon en qualité, du moins en nombre, les peintures de la vie familière, elles semblent présenter un aspect différent de ses autres toiles, et elles surprennent d'abord ceux qui se sont fait de lui d'après ses *Conceptions* et ses *Saintes Familles* une idée arrêtée. Nous avons vu au musée de Munich des visiteurs, et non des moins bien informés en art, s'écrier qu'il y avait là « un Murillo inconnu » ; ils ne se souvenaient pas, sans doute, du petit *Mendiant* du Louvre, qui est certainement le plus parfait spécimen du genre ; mais il est vrai que la *Pinacothèque*



MURILLO. — SAINT THOMAS DE VILLANUEVA.

est particulièrement riche en toiles de cette sorte, et que leur réunion leur donne un éclat et une force assez inattendus. Ce sont des scènes de la rue à Séville, de ces mangeailles en plein air, de ces cris et de ces rires qu'engendre le soleil. Dans un des tableaux, deux petits mendiants s'ébattent près d'une corbeille de raisins, et sont en devoir de dévorer un melon à belles dents ; dans un autre, deux gamins des rues jouent avec un chien, parmi de frugales victuailles, pain, citrons, pommes, etc. ; ou ce sont encore des parties de dés ; une petite marchande qui compte en riant son gain de la matinée avec un associé ou un commanditaire de dix ans au plus ; une vieille femme qui se livre à une chasse acharnée à travers les fourrés de la tête de son garçonnet, tandis que celui-ci mange tranquillement son pain tout en jouant avec un petit chien. Aimables scènes dont Murillo dissimule le côté sordide par une couleur chaude, une bonne humeur d'exécution, comme la lumière et le mouvement le font eux-mêmes passer là-bas. Mais il s'en faut que malgré cette vigueur de couleur, cette apparence de réalisme, Murillo ait franchement accepté les laideurs, et caractérisé les types. Aussi notre petit mendiant du Louvre est-il un morceau plus franc d'allure, et même plus brutal de facture si l'on peut employer ce mot avec Murillo ; c'est ainsi que si les jambes, les bras, la poitrine sont d'un modelé riche et gras, quasi-corrégien, la culotte, par exemple, est peinte de façon sommaire et rude, insuffisante même par son inutile énergie, comme dans les tableaux d'un autre genre se rencontrent des parties insuffisantes par le trop de douceur. Ce n'en est pas moins un morceau d'une grande richesse de couleur et d'un dessin excellent ; mais si on le compare au petit *Pied bot*, de Ribera, combien tout de suite nous apercevons-nous que Murillo nous renseigne moins sur un caractère, sur une nature, sur une race, sur toute une histoire enfin.

Il ne faut donc point demander à notre maître de la pénétration, de la profondeur, de la vérité vraie, puisque dans les sujets où cela serait le plus de mise, son tempérament s'est refusé à nous en donner. Mais pour du charme, de la douceur, de la bonté qui rêve à du sourire, il a prodigué tout cela. Les plus réputés ascètes chez lui rient aux anges, et les anges sont partout dans les tableaux de Murillo ; ils se mêlent à tout avec une souriante indiscrétion ou un zèle délicat ; ils enguirlandent la Vierge et son Bambin, se fourrent jusque dans les bras et les plis du manteau du Père Éternel, lui-même un vieillard blanc, affable, très peu terrible ; ils consentent à jouer avec le chien de la maison, comme dans la *Naissance de la Vierge*, du Louvre. Ils sont plus robustes et d'une beauté moins mièvre dans notre beau tableau du *Miracle de saint Diego*, le plus précieux de notre collection, avec ses célestes cuisiniers, qui vont, s'empressent aux apprêts du repas des moines ; le tout si sobrement peint, personnages et accessoires, d'une couleur sévère dans son harmonie grise et noire, d'une facture vigoureuse et si parfaite qu'une jarre de terre brune, une assiette de

faïence grossière, y valent presque un morceau de Velazquez. La *Sainte Famille*, l'*Immaculée Conception* en largeur avec son beau groupe de personnages contem-



MURILLO. — CONCEPTION DE LA VIERGE.

porains dans un coin du tableau, sont encore de belles œuvres, quoique tournant déjà dans leur ensemble au genre le plus vaporeux et à l'imagination la plus innocente, la plus courante du bon Murillo. Quant à la célèbre *Assomption* ou

Immaculée Conception du salon Carré, c'est une de ces pages célèbres dans le monde entier, au moins autant par le prix qu'elles coûtèrent que par leur qualité propre ; il est inutile de les critiquer, puisqu'on ne pourra changer l'opinion de la foule à leur égard, mais malgré sa grâce et son caractère langoureux, on ne saurait non plus la considérer, loin de là, comme une des meilleures œuvres de l'artiste.

On s'en convaincrait vite lorsque l'on rencontrerait, pendant une tournée en Espagne, un grand nombre de pages de cette inspiration et de cette qualité, parmi lesquelles prennent une grandeur exceptionnelle les œuvres sévères ou ardentes telles que le *Songe du Patricien*, ou l'*Élisabeth de Hongrie* à San Fernando ; ou au musée du Prado, la *Sainte Famille* dite *del Pajarito*, la *Rencontre de Rébecca et d'Éliézer*, le *Saint Ildefonse recevant la chasuble*, l'*Adoration des Bergers;* ou enfin et surtout le *Saint François d'Assise* au musée Provincial de Séville.

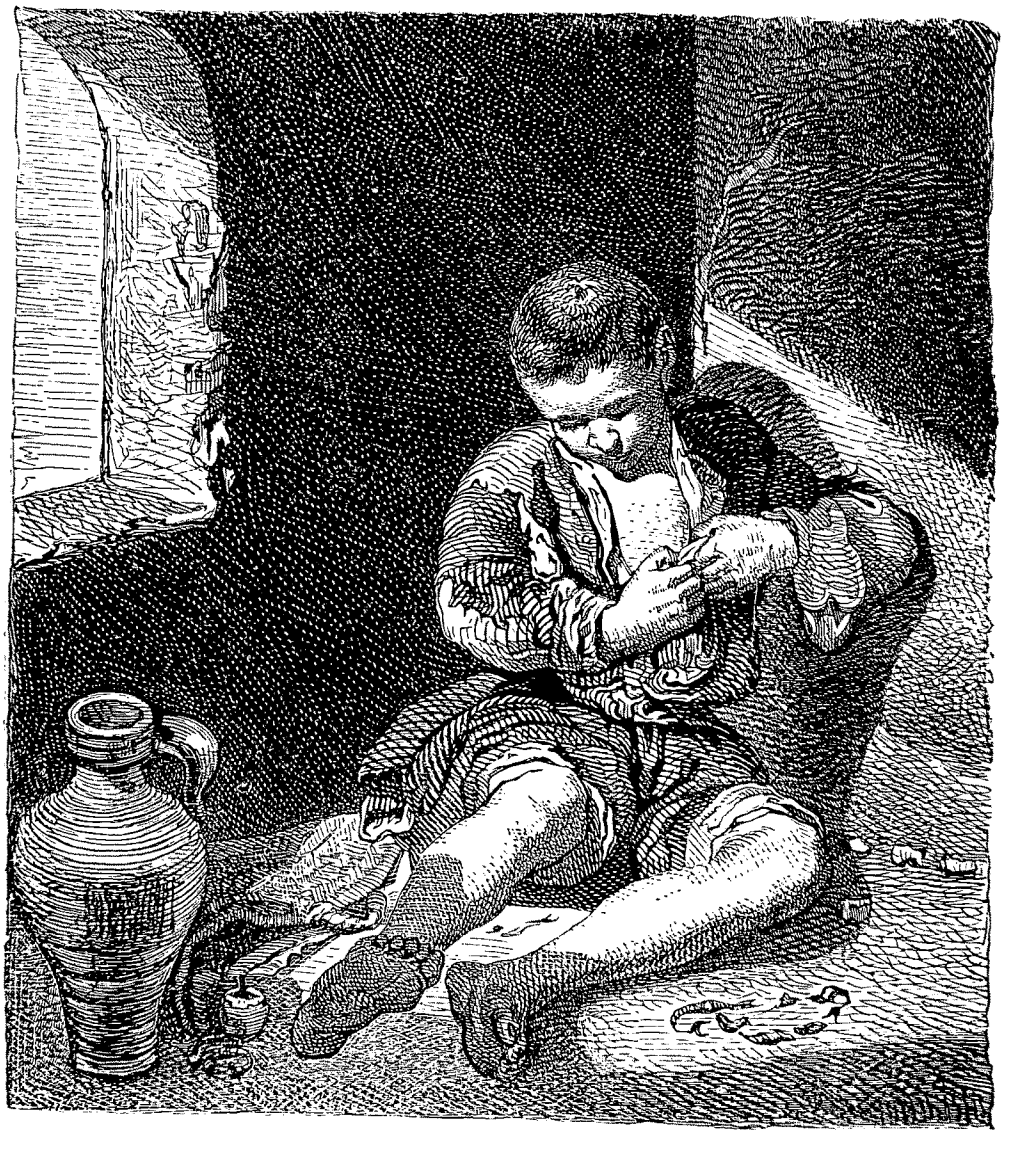
Les deux tableaux du *Songe d'un Patricien*, à l'Académie de San Fernando, sont de très belles compositions relatives à la légende de la fondation, à Rome, de Sainte-Marie-Majeure : dans l'une l'on voit le patricien et sa femme agenouillés devant le pape Libère auprès duquel se tient un cardinal qui dans un geste familier ajuste ses besicles ; pape et patricien ont le même mouvement d'étonnement quand ils ont découvert que le même rêve est venu les visiter tous deux ; dans le fond se voit une charmante procession, joliment indiquée dans sa couleur et dans son animation ; elle se rend sans doute à la recherche de la place où se trouve la neige fraîchement tombée, et qui est le signe, indiqué par la Vierge, de l'emplacement sur lequel doit être érigée la basilique. L'autre tableau, qui dans l'action précède celui qui vient d'être décrit, est plus simple et plus sévère : c'est le songe même du patricien Jean; il est accoudé sur une table couverte de riches tapis, et supportant un gros livre ; il dort la tête dans sa main ; près de lui, sur le sol, sa femme étendue à demi sur des coussins et des étoffes, est également plongée dans le sommeil, avec un fidèle chien couché contre ses pieds. Au-dessus d'elle, dans une arrivée de nuages, apparaît la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux, et montrant d'un geste, au dormeur, la campagne déserte, nocturne, dont on aperçoit une échappée, au delà du mur interrompu de la chambre. Ce tableau est toute gravité de couleur, toute simplicité de sentiment; le peintre, par la bonté de son âme, a donné une dignité émouvante, à ces deux figures toutes abandonnées dans le profond repos.

La *Sainte Élisabeth de Hongrie* est plus saisissante encore, car il n'y a là point de place pour l'agréable et le flatteur; la couleur s'est faite sobre, austère, presque neutre tout en demeurant soutenue et robuste ; le dessin s'est simplifié, virilisé, pour ainsi dire ; plus de contours vagues et serpentins ; plus de grâces mondaines dans les figures. La Sainte, en costume de nonne qui serait une reine, car sur sa coiffe blanche est posée une couronne auréolée, est accompagnée de trois suivantes : une vieille religieuse à lunettes, et deux



MURILLO. — SAINTE FAMILLE.

jeunes filles, de beauté sévère ; l'une porte sur un plateau des pots d'onguents, et l'autre verse l'eau d'une aiguière sur la tête teigneuse d'un petit mendiant que lave la bonne sainte. Élisabeth en même temps dirige son regard compatissant et sérieux vers d'autres malheureux : une vieille femme qui la regarde avec admiration, un stropiat, un autre teigneux qui gratte douloureusement sa tête ;



MURILLO. — LE « POUILLEUX » DU LOUVRE.

au premier plan, encore, est assis à terre un misérable qui bande la plaie de sa jambe ; spectacles d'humilité et de charité que le peintre a rendu sans déclamation, sans fausse sensibilité, comme aussi sans dissimulation de ces maux et de ces haillons, mais qui brille de l'éclat des nobles choses, simplement faites.

Quant au *Saint François d'Assise* du musée de Séville, c'est là le vrai chef-

d'œuvre de Murillo, quelles que puissent être l'importance, la richesse et la célébrité de telles autres pages. Ce jour-là le peintre a aimé son art de toute son âme, et d'un amour tout différent de celui qui l'inspirait lors de ses plus souriants enfantillages pieux. Ce n'est pas qu'il ait employé avec une énergie inaccoutumée ces moyens si frugaux d'une harmonie brune, grise et blanche qui domine dans le tableau; au contraire c'est encore par une intensité de douceur, un modelé longuement caressé, qu'il arrive à la puissance; ce n'est pas non plus que sous la violence de l'émotion qui l'animait, son dessin soit devenu exalté et fougueux; bien loin de là, il est ferme et sévère, tout en demeurant de cette souplesse et de cet abandon que Murillo ne peut abdiquer. Un homme est là, en robe de moine, agenouillé dans une contemplation de tendresse et de désir infinis; devant lui est le Christ attaché à la croix, douloureux, bien supplicié et bien mort; mais ce mort descend de l'arbre de souffrance où il demeure encore attaché par une de ses mains trouées, sa pâleur s'illumine à peine d'une mystérieuse lueur, il vient au-devant du saint éperdu et l'effleure d'un embrassement. Peu à peu, l'attention est si fortement conquise par cette toile de couleur si pauvre et si intense, par ce qu'il y a de mystérieux, de mouvant dans l'ombre, que tout ce qui est autour de vous s'efface, que la scène prend un relief extraordinaire, que le miracle s'opère réellement devant vous et que vous y participez. Dans cette œuvre-là, Murillo s'est montré l'égal des plus grands, il a rendu avec une telle force un sentiment ardent et pur que, par une exception notable, la dévotion s'est presque élevée à d'aussi hauts sommets que le sombre esprit religieux, inspirateur des âges précédents.

Il serait inutile, après cela, d'énumérer les autres œuvres du peintre, car elles ne diraient rien de plus sur son âme candide, sur son esprit simple et son talent affecté, sur cette radieuse décadence dont il n'était point responsable, tandis qu'il mérite d'être honoré pour sa parfaite nature. Peut-être, la *Bénédiction d'Ésaü* du musée de l'Ermitage nous le révélerait-elle sous le jour peu connu d'un paysagiste à la Rubens; mais ce n'est là qu'un détail, et nous avons dit l'essentiel. Murillo est plus d'une fois tombé dans la fadeur, en fournissant copieusement son temps des images riantes qu'il exigeait. D'un art réellement moins élevé que celui de ses plus troublés prédécesseurs, sa peinture sent une fin d'école, tout en reprenant parfois une tenue et une beauté dignes de la plus grande époque. Dans son ensemble, elle est un peu à la haute peinture religieuse, ce qu'est l'opéra au plain-chant. Le temps d'ailleurs, peu à peu l'avait voulu ainsi, et l'opéra était encore beau. Mais Murillo a été une âme d'artiste vraiment noble et convaincue, et cela a suffi pour conserver à son œuvre, à travers les temps, une atmosphère de respect, une bonne odeur de pureté, auxquelles ne sont point insensibles ceux mêmes qui se renferment jalousement dans l'admiration des maîtres plus grands, plus impérieux et moins faits pour plaire.

CHAPITRE VII

La fin de l'école. — Valdès Leal. — Claudio Coëllo. — L'invasion étrangère. — Goya.

Murillo mort, l'Espagne n'allait pas tarder à perdre complètement le sens de la peinture. De même que des palais admirables commençaient à devenir des ruines; des villes prospères, des bourgades endormies; des campagnes jadis défrichées et entretenues en fertiles cultures par ces Morisques dont on avait pompeusement célébré l'expulsion, des solitudes arides; de même l'art passait à l'état de souvenir, et de souvenir que l'on ne comprenait même plus, ce qui est plus triste.

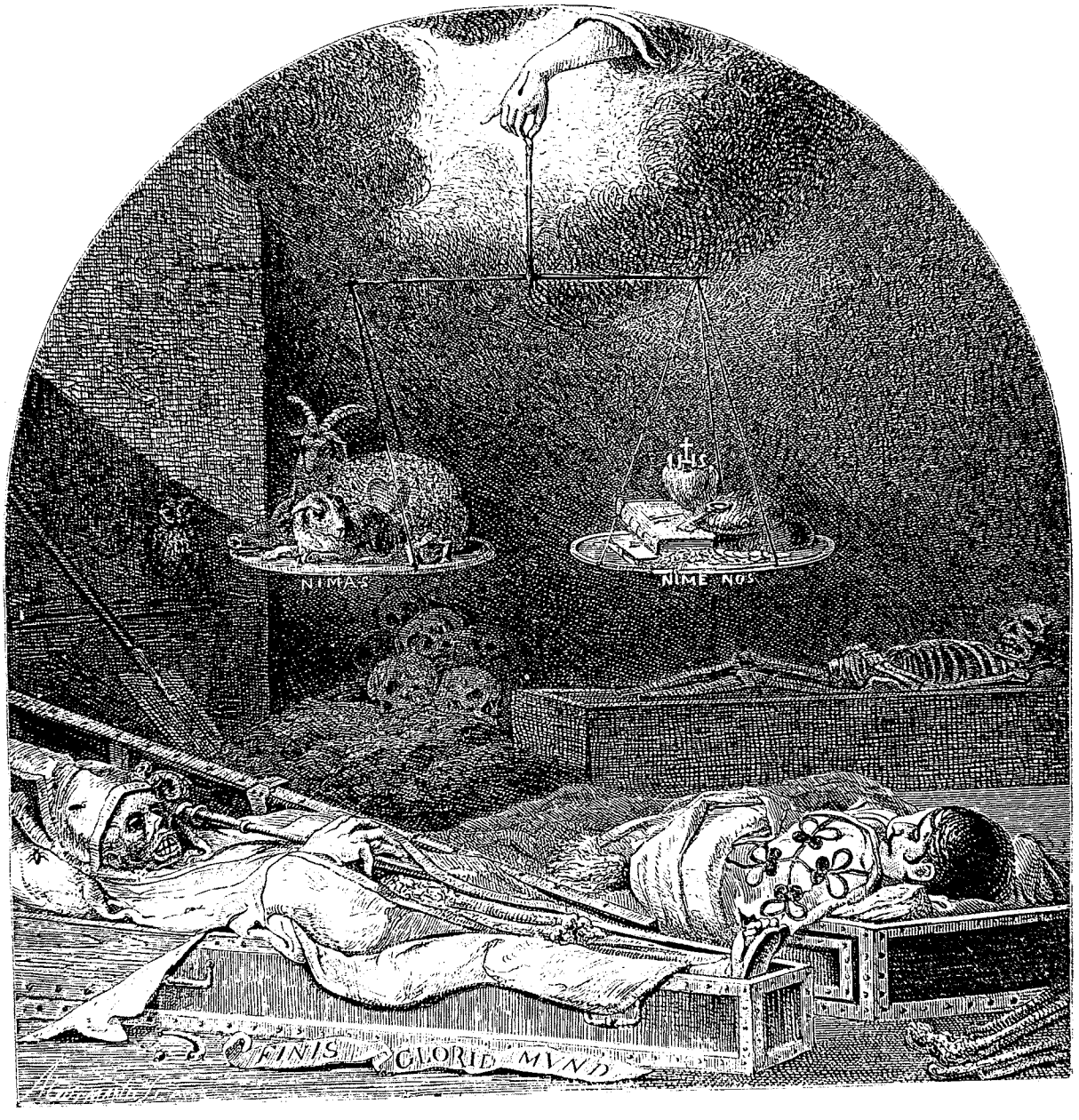
Le mouvement ne se ralentit point avec une absolue soudaineté, mais Murillo étant mort en 1682, les bons peintres qui s'étaient groupés autour de lui ou qui avaient encore poussé de place en place, ne dépassèrent pas le siècle. Et ce n'est point parce qu'un siècle plus tard se manifesta une fougueuse et étrange nature d'artiste, que l'on en peut conclure que la morte un instant se réveilla.

Parmi les élèves directs de Murillo, il n'en est point qui l'aient égalé, et point surtout, dont le nom ait conservé la plus petite célébrité. Son fils, Gaspar, qui entra dans les ordres, l'imita chétivement. Son meilleur élève, Francisco Menedès Osorio, fut son collaborateur et termina le *Mariage de sainte Catherine* que le maître n'avait pu achever à Cadix. D'autres collaborateurs ou élèves ayant demeuré plus ou moins longtemps à son atelier, l'assistant dans sa surabondante production ou ne faisant que passer par son enseignement, furent Juan Gazzon, Juan Simon Guttierez, le mulâtre Sébastien Gomez, qui fut le Juan Pareja de Murillo, Pedro Nunez de la Villavicenzio, Alonso de Escobar, José Lopez, Francisco Perez de Pineda, Francisco Antoline de Sarabia. Un collaborateur à part fut Iriarte, qui pendant longtemps exécuta pour lui les fonds de paysage de ses tableaux.

Puis ceux qui peuvent être rattachés à son école par l'influence subie, et qui

continuent, en l'affaiblissant, sa manière jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et dont le meilleur, pour ne point citer trop de noms insignifiants, est Benando German de Llorente, mais franchement décadent.

Enfin ses rivaux, car cet homme si doux suscita des jalousies violentes : les



JUAN DE VALDÈS LEAL. — LES DEUX CADAVRES.

deux plus célèbres sont Herrera le jeune et Juan de Valdès Leal. Du premier (1622-1685) il n'y a pas grand'chose à dire : c'est un peintre à la fois fougueux et affecté, qui a trouvé le secret de tourner en exagérations ridicules les puissants emportements de son père. Le *Triomphe de saint Hermenegilde* au

musée de Madrid est, malgré l'audace que le peintre avait eue de reprendre ce sujet après le vieux Herrera, une page assez grotesque avec son saint qui s'élève au ciel dans un geste de danseur. Ses meilleures œuvres sont deux grandes compositions pour la cathédrale de Séville.

Quant à Valdès Leal (1630-1691), il est malheureusement égaré dans son temps et né trop tard. Il avait la force du tempérament, la grandeur de la conception, l'originalité de la couleur, mais né plus de trente ans après Velazquez, il venait à une époque où la technique commençait à se gâter pour tomber dans



JUAN DE VALDÈS LEAL. — ASSOMPTION.

la virtuosité pure, où le goût sévère se perdait, aussi bien dans la société que chez les artistes. Malgré ces conditions défavorables, il n'apparaît pas moins comme supérieur à la moyenne des peintres de sa génération, plus génial même peut-être que Murillo. Né à Cordoue, il avait étudié à l'atelier d'Antonio del Castillo, qui lui avait transmis son goût impétueux et son sens réaliste, puis il fit un séjour à l'atelier de Zurbaran, et enfin se fixa à Séville, où il subit comme malgré lui et passagèrement l'influence de Murillo, avec qui il se trouva en fréquent antagonisme, comme d'ailleurs avec plus d'un de ses confrères.

Parmi ses œuvres les plus importantes sont ce lugubre tableau du gentilhomme et de l'évêque dans un pourrissoir; l'*Exaltation de la Croix;* à la cathédrale de Séville, la *Flagellation* et *Saint Ildefonse recevant la chasuble;* au

musée de Madrid, la *Présentation de la Vierge;* à Londres, une très belle *Assomption*, etc. Valdès Leal a été aussi un graveur de talent; sa couleur est pleine



HERRERA LE JEUNE. — TRIOMPHE DE SAINT HERMENEGILDE.

d'originalité, avec de curieux contrastes de noirs et de blancs ; et ses toiles ont un accent qui ne peut laisser indifférent. Il eut des élèves assez nombreux,

entre autres Palomino (1653-1725) de qui le suffisant titre à la postérité est son ouvrage plein de renseignements des plus importants sur toute l'école espagnole, le *Museo Pictorico*.

En dehors de ces peintres en vue, il en est encore quelques-uns à citer sans liens entre eux, et qui ne manquent pas de valeur: A Valence, Jeronimo de Espinosa (1600-1680) ; à Murcie, Mateo Gilarte, originaire de Valence, condisciple d'Espinosa chez Ribalta ; à Valence encore, Pedro Orrente (1644), imitateur du Bassan ; Esteban March (1598-1660), peintre de batailles assez énergique.

Enfin le dernier beau peintre du XVIIe siècle, Claudio Coëllo (1623-1694) et un autre peintre qui a du moins laissé une toile très saisissante, José Antolinez (1639-1676). Ce dernier peintre, né à Séville et mort à Madrid, était le neveu et l'oncle de Francesco Rizi ; la toile dont nous parlons est une *Extase de sainte Madeleine :* la pénitente est enlevée au ciel par des anges, et les mains croisées, les yeux levés, elle écoute des anges joueurs de luth. Cette peinture dans une harmonie particulière et très raffinée, de gris, de bleus, de roses et de violets, appartiendrait presque pourtant à l'art agréable, n'était l'admirable tête de la sainte, à l'inoubliable expression d'un ravissement qui succède à de longues douleurs, visage ravagé, d'une laideur belle, visage maigre et bruni, populaire, d'une sorte de gitane. L'artiste qui a fait cela a au moins eu son heure de haute inspiration. La Pinacothèque de Munich possède aussi de lui deux bonnes toiles, une *Immaculée Conception* et un *Saint Jérôme*.

Pour Claudio Coëllo, il fut également élève de Francisco Rizi tout d'abord, puis il avait connu Carreño de Miranda, ce qui lui avait permis de recevoir aussi complètement que possible la meilleure tradition de Velazquez. Avec un élève de Carreño, José Ximenes Donoso, il exécuta des travaux de décoration dans les palais royaux ; en 1684 il fut nommé peintre du roi, et deux ans après il succédait à Carreño dans sa charge d'*Aposentador*. Son œuvre la plus considérable est le grand tableau d'autel dit de la *Santa Forma;* il représente, par un assez curieux caprice, la perspective même de la vaste sacristie de l'Escorial dans le fond de laquelle cet autel se trouve érigé ; la famille royale, les plus grands personnages, le prieur de l'Escorial assistent à la bénédiction donnée avec l'hostie miraculeuse conservée en ce lieu. L'œuvre est riche et pompeuse ; on ne saurait la dire émouvante, mais elle est parfaite comme technique, et les portraits ont une belle tenue. La faveur, les travaux nombreux (notamment les portraits qu'il fit très beaux) que cette œuvre immédiatement célèbre valut à Coëllo, furent brusquement interrompus par le succès remporté, en 1692, par Luca Giordano, appelé d'Italie par Charles II et qui répandit dans l'Escorial le déluge de sa peinture insignifiante, faussement grandiose, aux foules immenses de personnages éclosant avec une écœurante facilité. Coëllo, blessé d'une disgrâce imméritée et de préférences indignes, laissa peindre le *Fa presto*, et mourut dans l'isolement.

Cette fois l'influence étrangère était fatale pour l'école. Nous connaissons le



HERRERA LE JEUNE. — SAINT FRANÇOIS S'ÉLEVANT AUX CIEUX.

phénomène, rencontré déjà dans les autres écoles : l'Italie du XVe et du XVIe siècle les enrichit après le travail d'assimilation, l'Italie décadente les pourrit sans

retour. Après le mauvais art italien, ce fut l'art français qui fit son entrée en Espagne sous Philippe V. Houasse, Ranc, Michel Van Loo sont les maîtres. Quant aux peintres espagnols, autant ne les point nommer ; puis c'est une Babel d'autres étrangers, allemands tels que Raphaël Mengs, italiens comme Tiepolo, et de pires encore. Ce que l'Espagne engendre de plus remarquable, c'est un faux Lancret, Luis Paret y Alcazar, et lorsqu'arrive le dernier grand peintre que cette malheureuse école devait produire, Goya, celui-ci ne pourra pas, quel que soit son génie, échapper à quelques-unes des débilités de son temps.

Goya, cependant, a été un artiste plein de flamme, une nature de rare trempe, et vraiment de la lignée des plus grands prédécesseurs. Mais son œuvre se ressent de l'époque bâtarde où il vécut : elle tient par sa première partie aux élégances musquées du XVIIIe siècle, et par sa dernière au tourment, à l'inquiétude un peu affolée de ce siècle-ci. Les grandes époques d'art ont pour caractère un souverain calme ; elles offrent l'accord de la sûreté d'esprit avec la perfection du métier. L'époque de Goya n'est point telle. Goya est le grand artiste d'un pays et d'un temps épuisés.

On ne peut le considérer, malgré ce que dit le catalogue du musée de Madrid, comme « el regenerador de la escuela naturalista española ». Il n'a point régénéré l'école, puisque la fête de peinture qu'il a donnée n'a pas eu de lendemain, et il a été beaucoup moins souvent un peintre naturaliste qu'un peintre de verve et de caprice sur des thèmes, naturalistes il vrai quant au fait, mais transformés par sa vision. C'est un météore à la marche capricieuse, qui éblouit, fascine, mais pour garder cette comparaison astronomique, est-ce un astre dans le firmament où brillent le Greco, Zurbaran et Velazquez?

La première fois que l'on se trouve en présence des œuvres de Goya en Espagne, il vous surprend et vous attaque de tant de façons différentes que l'on se sent incapable de raisonner avec lui, de le discuter et de voir autre chose que du génie jusque dans ses faiblesses. Ce sont les grands portraits royaux, barbouillés de si impertinente façon et si spirituelle ; ce sont les petites toiles dramatiques, prestigieuses ébauches enlevées avec une verve diabolique ; parfois au contraire des portraits de femmes d'une élégance neuve, sans banalité, d'une richesse et d'une délicatesse sans fadeur, d'un fini sans fatigue ; et encore l'ensemble des grands cartons pour les tapisseries de l'Escorial, œuvre dont l'on ne se rend pas un compte bien exact, et qui déconcerte autant qu'elle amuse ; enfin la merveilleuse décoration de la petite église de San Antonio de la Florida, qui, elle, enthousiasme sans restriction, comme une des pages les plus aisées et les plus sommaires, les plus simples et les plus spirituelles que l'on ait pu voir sur cette terre d'Espagne. Puis il faut dire que l'on est arrivé ici tout imbu de l'idée que Goya est le plus grand artiste espagnol, après Velazquez que l'on connaît mal ou point chez nous. Lui, on le connaît un peu déjà, par toute la

série de ses estampes : les aquatintes des *Caprices*, des *Proverbes*, de la *Tauromachie*, des *Malheurs de la Guerre*, les lithographies des *Courses de taureaux*, toutes choses où, par des moyens rapides, subtils, un peu mystérieux, s'est épanché



CLAUDIO COELLO. — SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE ANNE, SAINT JEAN ET SAINT LOUIS.

le meilleur de sa fièvre. Peut-être même avait-on vu au palais du Trocadéro en 1878, ces peintures de cauchemar qui exécutées par l'artiste pour sa maison de campagne, *La Manola*, *Le pèlerinage à la source de San Isidro*, la *Fusillade*, les *Parques*, et cette hideuse lutte entre deux hommes à demi enfoncés dans la terre,

pages terrifiantes, de facture lugubre et emportée, de caractère trop spécial pour que l'on s'arrêtât à l'exécution, qui d'ailleurs ne pouvait être différente, car de telles visions ne peuvent être peintes par un pourlécheur. Tout cela fait que l'on subit le prestige de Goya en arrivant, et que même l'on est à peu près résolu à ne pas le critiquer, à l'accepter tout entier.

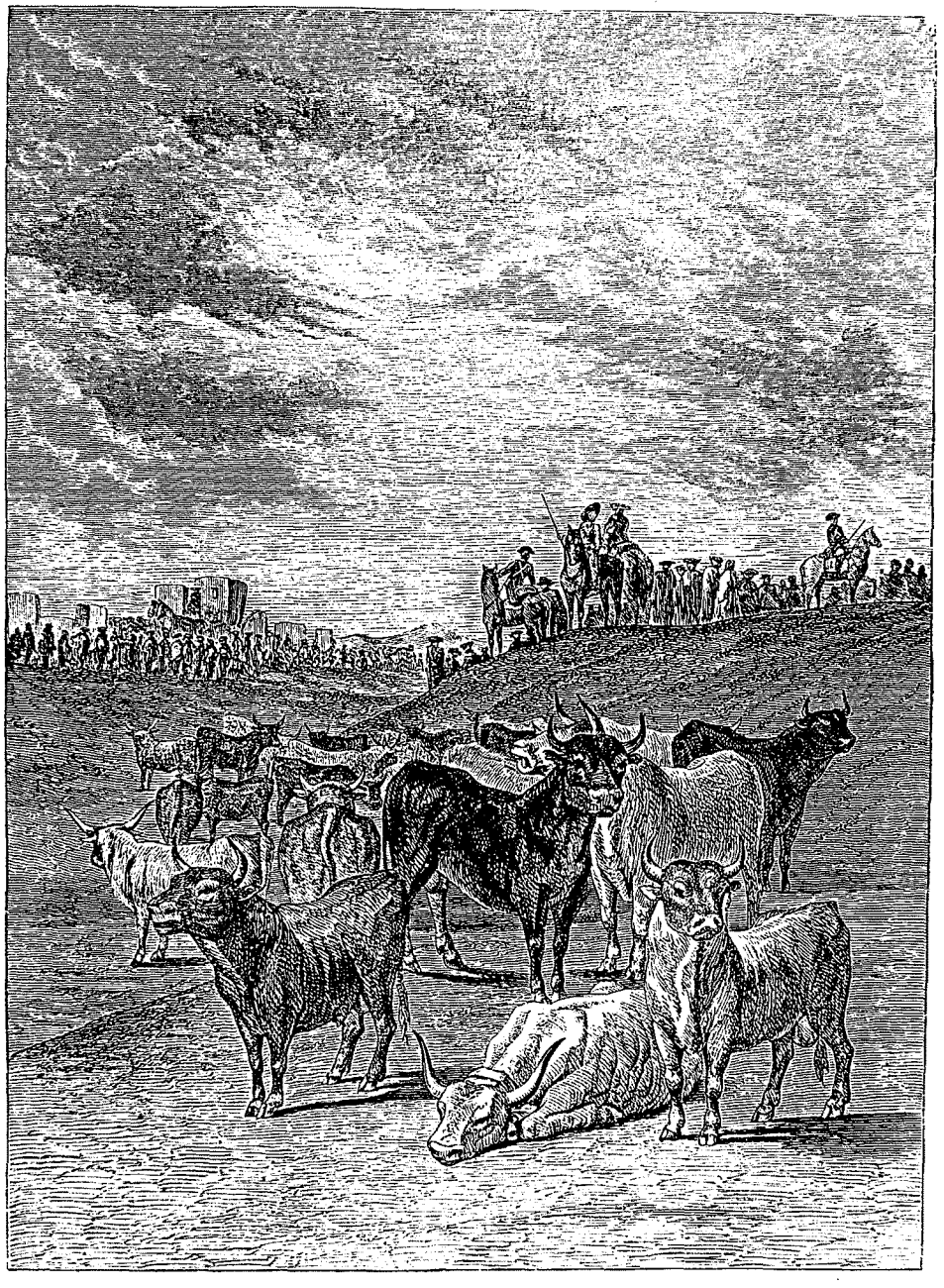
C'est peut-être la meilleure façon de le goûter. Mais pourtant lorsque l'on a l'occasion, après quelque temps écoulé, de retourner dans ce pays, attiré de nouveau par Velazquez, ou pour faire quelque étude spéciale sur les richesses inépuisables du Prado, ou simplement parce qu'on aime l'Espagne, et qu'on n'en peut pas s'être rassasié en une seule fois, alors si l'on regarde de nouveau Goya en homme prévenu, le plaisir que l'on s'attendait à retrouver devant telles œuvres, n'est plus le même ; pour telles autres, il s'est presque complètement évaporé. Il est vrai que des morceaux demeurent qui sont de valables compensations : la *Maja* du musée de San Fernando, par exemple, certains portraits de femmes de collections particulières, et toujours cette incomparable décoration de San Antonio de la Florida, qui elle demeure toujours aussi surprenante, aussi capiteuse que les plus belles planches des *Caprices* ou de *la Guerre*, et qui est d'ailleurs, elle-même, comme une immense eau-forte aérienne. Aussi, on ne peut cesser d'aimer Goya, même quand plus à froid et plus justement dans la vérité de l'art, on s'est mis à le discuter. Toutefois on est tenté de faire amende honorable à Velazquez, qui, lui, ne change point, sinon pour grandir encore, de ne pas s'être aperçu du premier coup que tels grands portraits de Goya n'étaient que la caricature prestement enlevée des durables pages que le peintre de Philippe IV avait douées de tant de mouvement, de distinction et de vie.

La carrière de Goya est d'ailleurs tout à fait belle, noble et fougueuse ; c'est une figure de véritable artiste, passionné pour son métier, et qui, en vrai peintre moderne, jette au vent tout ce que son esprit suggère à sa main, le bon comme le mauvais : cela fait à la fois son étrange attrait, et son infériorité par rapport aux grands ouvriers des siècles précédents.

Francisco Jose Goya y Lucientes était né à Fuente de Todos dans l'Aragon, et il avait eu pour premier maître un peintre de batailles de Saragosse, Jose Luzan Martinez. De Saragosse, Goya se rendit à Madrid où il retrouva un de ses amis et condisciples, Francisco Bayeu, qui peignait des décorations sous la direction du tout-puissant Raphaël Mengs ; il devait plus tard épouser la sœur de son ami. Après être resté peu de temps à Madrid, Goya se rendit en Italie où il étudia longuement les œuvres des maîtres, mais sans les copier, et seulement en les analysant et en les comparant longuement ; en 1772 il revenait à Madrid et épousait Josepha Bayeu.

Il a fait de son beau-père, en habit gris, un délicieux portrait, spirituel au possible, et plein de toutes les grâces de pinceau du XVIIIe siècle, car Goya est à peu

près le contemporain de Fragonard. C'est en pur peintre du XVIIIe siècle qu'il exécuta à partir de 1776 les nombreux cartons de tapisserie qui sont réunis au



FRANCISCO GOYA. — LES TAUREAUX A L'ARROYO.

Prado, et dont les tapisseries exécutées sont à l'Escorial. Malgré leur réputation de peintures de la vie populaire, ce sont des pages fardées, et c'est un leurre de les prendre pour des pages de vraie peinture. Goya avait surtout en vue le coloris de tapisserie ; de là cette couleur conventionnelle, qui paraît de plus en

plus fatigante à mesure qu'on la regarde, mais qui, transposée dans la tapisserie, redevient un régal délicieux. Les personnes qui quittent l'Espagne, n'ayant pas vu l'Escorial et ne connaissant que les cartons du Prado, ne peuvent avoir une idée juste de ceux-ci ; il vaudrait mieux ne les avoir pas vus. Quoi qu'il en soit, ils eurent un grand succès, et aujourd'hui encore le gros du public espagnol pense de bonne foi reconnaître ses grands-pères et grand'mères dans ce peuple d'opéra-comique.

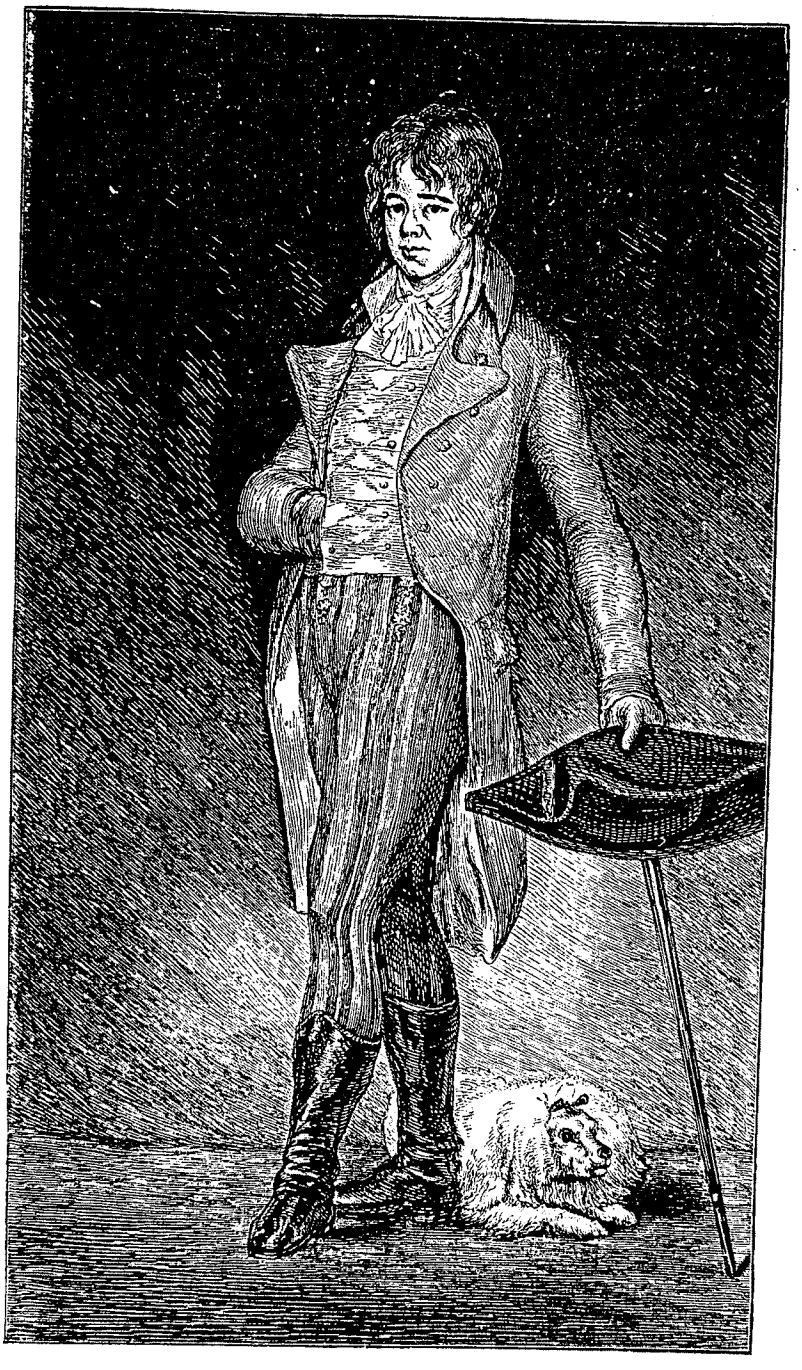
Goya devint rapidement un portraitiste très recherché. Les portraits de la



FRANCISCO GOYA. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

famille royale, au musée du Prado, sont on ne peut plus amusants, peut-être rien de plus ; mais ceux de la *Duchesse d'Albe*, de *La Tirana*, actrice célèbre, enfin les deux effigies de la *Maja* sont, avec le portrait de Bayeu, cité à l'instant, et le *Jeune homme en gris*, petit-fils de Goya, ses plus parfaits morceaux. Les deux *Maja* sont, entre autres, pleines de finesse et d'esprit : cette même personne, d'une beauté mutine, est figurée dans la même pose, couchée paresseusement, dans l'une des toiles vêtue en homme, dans l'autre nullement vêtue, et si élégante, si parfaite d'exécution qu'elle vous fond dans l'œil : du moins une décadence a atteint là sa plus précieuse expression d'art.

Pendant toute cette laborieuse carrière, Goya multiplia les peintures de toutes sortes : portraits, petites scènes populaires, tableaux de carnaval, d'auto-



FRANCISCO GOYA. — LE JEUNE HOMME EN GRIS, PORTRAIT DU PETIT-FILS DE GOYA.

da-fé, de fêtes populaires ou de prisons de fous, décorations d'églises comme celle de San Antonio de la Florida, ou tableaux d'autels comme le *Baiser de Judas*

pour la sacristie de la cathédrale de Tolède, page qui, malgré la tenue et le modelé que Goya s'est efforcé de rechercher, supporte mal le voisinage du *Partage de la Tunique*, du Greco. En 1796 il publia les *Caprices*. L'époque approchait où l'artiste allait s'enfiévrer au contact des événements qui de 1803 à 1814 bouleversaient son pays. Sans avoir pourtant pris part aux luttes politiques, il fut suspect de sympathie pour les révolutionnaires, et au retour de Ferdinand VII, il se retira à Bordeaux. Il devait y mourir en 1828, âgé de quatre-vingt-deux ans et ayant travaillé peut-être le plus fougueusement de sa vie en ses toutes dernières années. Telle est la vie de Goya en résumé, et les pages qui lui valurent la suspicion sont justement celles où il a affirmé dans un langage brûlant, rapide, fiévreux, un amour de l'humanité et de la justice, une haine de la sottise, de l'hypocrisie et de la cruauté. Par là Goya est fort beau : les *Caprices*, les *Misères de la guerre*, ses violentes peintures des massacres de Madrid par les troupes françaises en 1808, sont des protestations qui dépassent leur temps, des satires pleines d'amertume et de juste colère, qui vengeront encore bien des esprits généreux dans les temps à venir. Ainsi ce peintre des grâces légères du XVIIIe siècle finissait en philosophe sombre, en sarcastique jeteur de protestations contre toutes tyrannies.

Nous avons cité ses plus belles œuvres de peinture, et donné une idée générale de celles mêmes que nous n'avons pas énumérées. Toutefois nous n'avons point mentionné certaines grandes décorations d'église qu'il exécuta à Saragosse, à San Francisco el Grande, de Madrid, à Valence enfin. Dans ces travaux, sa verve se refroidit, et ce n'est plus le vrai Goya. Mais il se retrouve tout entier dans la décoration de San Antonio de la Florida, à laquelle nous revenons sans cesse, car elle donne le mieux le diapason de cette sorte d'exaltation qui a toujours régné dans les belles œuvres de l'école espagnole, et qui s'est ici comme volatilisée, a pris sa forme la plus cursive tout en restant très saisissante et très caractéristique. Ce sont des foules grouillantes, des indications de vraies foules du temps de Goya, avec des manolas à mantilles, et des gamins que vous avez pu rencontrer sur la route poussiéreuse qui mène de Madrid à cette petite église de banlieue ; puis de grands vols d'anges aux ailes d'oiseaux de nuit, aux beautés profanes, quelque chose comme du Murillo encanaillé. Mais tout cela monte et bruit le long des murailles, ces images peintes à peu de frais fleurissent avec une telle fraîcheur, que l'on en garde à jamais sinon le souvenir précis du détail, du moins la sensation d'éblouissement.

Aussi Goya a-t-il vivement frappé tous les voyageurs un peu passionnés d'art, et a-t-il exercé de l'influence sur une catégorie de peintres de notre propre école. A plus forte raison sur les médiocres artistes qui vinrent après lui et qui crurent plus facile et plus rapide de l'imiter que d'étudier Velazquez, trop loin et trop haut

De ces peintres, il n'y a pas lieu de parler après avoir parlé des Goya presque



FRANCISCO GOYA. — LA TRAHISON DE JUDAS.

sommairement pour mieux garder la proportion entre lui et les maîtres des

XVIe et XVIIe siècles. Au commencement de ce siècle-ci, il y eut en Espagne une école classique d'une froideur et d'une sécheresse rebutantes, toute dépaysée dans ce pays de lumière et de vie naturelle. Plus tard on chercha la virtuosité et le papillottement, et Fortuny, le représentant le plus brillant de cet art factice, exerça la plus déplorable influence, quelles qu'aient été ses qualités de finesse et de verve. Mais le talent ici n'y faisait rien. L'Espagne prenant pour un grand artiste un collectionneur de bibelots, un chiffonneur d'étoffes et un évocateur de grimaçantes anecdotes, d'un rétrospectif douteux, sentant plus le boudoir que l'histoire, l'Espagne de Moralès, de Herrera, du Greco, de Velazquez, de Murillo et de Goya même, c'était le dernier degré de la déchéance artistique. Peut-être viendra-t-il pourtant des peintres, en ce temps où l'on comprend mieux et plus largement le passé, qui sentiront et s'efforceront de rendre les leçons des maîtres augustes et la beauté de cette race qui affirme parmi les ruines la vie et sa poussée éternelle.

ÉCOLE ANGLAISE

CHAPITRE PREMIER

Aspect général de l'École Anglaise. — Sa formation rapide. — Il y a diverses écoles anglaises successives.

Il y a eu de très grands peintres anglais ; il y a eu également une école anglaise, ou, pour plus exactement parler, diverses écoles anglaises successives, fort inégales et de tendances très différentes, qui constituent à n'en pas douter *une école*, c'est-à-dire un ensemble de maîtres ayant produit une œuvre importante et se distinguant par un accent particulier.

L'école anglaise est tard venue, et comme son évolution se trouve répartie sur deux siècles à peine, et que cette évolution n'est que fort peu compliquée, il nous semble préférable de la résumer tout de suite en quelques lignes, — on ne saurait guère développer davantage, — pour n'avoir plus à nous occuper que des artistes eux-mêmes.

Jusqu'au XVIIe siècle, l'Angleterre est simplement l'asile des peintres étrangers, appelés à la cour. Au XVIe siècle, c'est Holbein qui est le plus illustre ; mais il y a aussi des peintres italiens en faveur comme Frédéric Zuccari, et des flamands comme Lucas de Heere ; les autres importent peu, et les noms de peintres anglais qui l'on pourrait citer présentent encore moins d'intérêt. Au XVIIe siècle, le grand maître est Van Dyck, et l'on peut dire de lui, comme nous l'avons indiqué déjà dans le précédent volume, qu'il est vraiment le père de l'école anglaise. C'est de lui que sont sortis, techniquement, les premiers grands peintres anglais, les portraitistes Reynolds et Gainsborough, et même on pourrait dire qu'avant eux Hogarth, en tant que peintre, avait dû beaucoup à l'étude du grand maître flamand ; nous en pourrions citer des preuves.

Mais pour Reynolds et Gainsborough l'influence flamande n'est pas la seule. Celle des peintres français du commencement du XVIIe siècle et de la fin du XVIIe est facile à retrouver, et particulièrement des peintres français qui ont avec les flamands quelques rapports ou affinités : Rigaud, Largillière, Watteau.

Chez Reynolds, de par ses voyages, s'ajoutent d'autres actions, telle celle des grands Vénitiens, des Hollandais, de Rembrandt même, par traces.

Quoi qu'il en soit, Hogarth apporte le premier un tempérament puissant, original, et il est vraiment anglais d'inspiration et de conception. Reynolds arrive un quart de siècle plus tard, et ses œuvres, indépendamment de leur valeur propre, vont avoir une action énorme sur toute la première phase de l'école. A côté de lui Gainsborough est une nature exquise, un chercheur également, qui n'a pas moins de part dans cette formation. De ces deux maîtres découlent ou autour d'eux se groupent, les grands portraitistes qui forment ce que nous croyons pouvoir appeler la première école anglaise : Romney, Russel, Opie, Hoppner, Raeburn, etc., etc.

Un peu plus tard quant au point de départ, mais à peu près contemporaine, surgit une autre école : celle des peintres d'histoire, qui cherchent, tâtonnent, présentent quelque intérêt par cette conscience même, ce désir de dire des choses vraiment nationales, mais le disent en une si médiocre langue, sont en un mot de si pauvres peintres, auprès des riches et verveux portraitistes, qu'on pourrait presque entièrement les passer sous silence, sauf trois ou quatre figures plus hautes ou plus attrayantes : Wilkie par exemple, ou Stothard, ou plutôt encore un véritable précurseur de l'école anglaise de notre propre temps, William Blake. Presque tous ces peintres se manifestent de la fin du siècle dernier à la fin du quart de celui-ci, et ce ne sont pas eux, à coup sûr, sauf Blake, qui auraient préservé l'école anglaise d'une mort complète, quitte à une résurrection, si un troisième groupe n'avait entretenu et même renouvelé la tradition de bonne peinture, le métier vraiment riche et séduisant : les peintres de paysage.

Ici l'origine est un peu plus complexe. Les deux premiers paysagistes anglais qui manifestent vraiment quelque originalité et goût de terroir, Samuel Scott et Wilson, sont influencés, le premier par les Hollandais, le second par Claude Lorrain et par Joseph Vernet. Mais il s'écoule un assez long temps entre leurs premiers efforts et ceux des paysagistes vraiment caractéristiques pour qu'il soit difficile de considérer Wilson lui-même comme le protagoniste du paysage anglais. A vrai dire, ce sont les paysages de Gainsborough (et ceux-ci sortent vraiment plus du contact de l'artiste avec la nature qu'avec tel ou tel maître ancien ou contemporain, en un mot sont plus spontanés qu'influencés), ce sont les paysages de Gainsborough, disons-nous, qui ouvrent l'admirable suite que vont illustrer le vieux Crome, Constable, Morland, Calcott, Turner, etc., filon qui est loin d'être épuisé, et qui même n'a jamais été plus vivace qu'en notre propre temps.

Les paysagistes anglais, et ceci pourrait surtout s'appliquer à Constable, ont été au début mis sur la voie par les Hollandais. Mais, nous l'avons dit dans le

précédent volume, il n'y a jamais eu de danger pour un peintre à se mettre à cette école : les Hollandais, quand on ne pastiche pas servilement et puérilement leurs sujets, vous enseignent simplement à regarder la nature avec une tentation profonde et à bien peindre. Turner, lui, subit également une influence, celle de Claude Lorrain ; mais lui aussi s'échappa du pastiche par un tempérament d'une force et d'une impétuosité admirables.

Aussi, quels qu'aient été leurs éducateurs occasionnels, les paysagistes anglais ont eu leur originalité propre, extrêmement tranchée et belle, et ils ont exercé beaucoup plus d'action qu'ils n'en ont reçu. Notre propre école, celle du moins que l'on nomme l'école de 1830, doit leur conserver une reconnaissance particulière. Au milieu de ce siècle la peinture française a dû à la peinture anglaise, en bonne partie, son émancipation. Constable a été le parrain et l'éducateur de nos Millet, de nos Rousseau et de nos Dupré, indépendamment du rôle de vulgarisateur qu'avait joué Bonnington, quelque temps auparavant, auprès d'artistes tels que Géricault et Delacroix. Quant à Turner, nos impressionnistes n'ont rien apporté qu'il n'eût déjà tenté plus d'un demi-siècle avant eux. Mais ici nous touchons presque à notre propre temps, qu'il nous est interdit par notre plan d'apprécier. Beaucoup d'artistes qui ont été en Angleterre les successeurs directs et méritants de Crome, de Constable et de Turner, sont encore vivants.

Il est encore plus difficile de parler de façon complète de ce qui se présente à nous comme une quatrième école anglaise, ou, si l'on préfère, comme une quatrième époque et un quatrième aspect, en même temps, de cette école. Nous voulons parler de cette peinture, à la fois d'histoire et de rêve, de fantaisie et de vie, ou plutôt de vie interprétée, peinture de tradition et d'innovation tout ensemble, dont les adeptes ont été baptisés du nom de préraphaëlites, terme inventé par les fondateurs eux-mêmes. Le mérite, l'importance et la saveur toute particulière de cette peinture qui est vraiment peut-être la peinture la plus nationale que l'Angleterre ait possédée dans l'acception exacte du terme, seront expliqués à la fin, autant qu'il sera possible du moins de résumer un mouvement dont beaucoup de participants, et non des moindres, sont encore vivants et n'ont pas encore terminé leur œuvre. C'est là que les qualités spéciales de la race se sont, croyons-nous, le plus franchement affirmées et avec plus de charme ou de subtilité. Que l'école anglaise soit en ce moment pleine d'activité et d'originalité, cela ne saurait faire de doute pour ceux qui ont pu comparer entre elles les écoles contemporaines. Mais malgré les séductions qu'elle présenterait, cette étude ne sera pas tentée ici. Il suffira d'indiquer le point de départ, qui est maintenant assez éloigné pour que certaines belles figures puissent être appréciées comme appartenant à l'histoire.

Ainsi, depuis son assez récente origine, l'école anglaise a toujours été mo-

difiée par quelque influence nouvelle. Mais, contrairement à ce que nous avons constaté dans les autres écoles, l'assimilation a eu lieu immédiatement ; il y a eu entre elle et l'influence une simultanéité presque absolue. Ce n'est pas un des phénomènes les moins curieux et une des moindres grâces de l'art dans ce pays. Les artistes, même dans des imitations à peu près textuelles d'écoles étrangères, conservaient encore l'accent le plus pur de leur race. C'est peut-être parce que tout en étant vivement frappés de telle ou telle formule, suivant le caprice des temps, l'idée d'un maître prépondérant, ou même les simples destinées de l'école, ces peintres n'abdiquèrent pas absolument la faculté de sentir, de voir et d'exprimer un peu de ce qui se passait autour d'eux. Mais ce sont les exemples seuls qui vont pouvoir nous permettre de comprendre cette marche assez différente, tout au moins par nuances d'intensité et de temps, de celle que nous avons vu suivie par les écoles précédemment étudiées.

CHAPITRE II

Les débuts de l'École. — Influence des maîtres étrangers. — Le premier peintre vraiment anglais. — Hogarth et son œuvre. — Reynolds, sa vie, son œuvre et son rôle.

On peut, sans toutefois que cela présente grand intérêt, citer des noms de peintres de nationalité anglaise qui ont précédé Hogarth. Comme leurs œuvres sont, ou inconnues, ou dépourvues d'accent particulier, il suffira de nommer quelques-uns des meilleurs du XVIIe siècle. Ce sont Robert Streater (1624-1680) portraitiste et paysagiste; Henri Anderton (1630-1665) également portraitiste ainsi que John Hayls († 1679), Isaac Fuller (1606-1672), John Greenhill, moins heureux dans ses tentatives de peinture d'histoire, John Ryley (1646-1691), etc.

Tous ces peintres sont plus ou moins imitateurs de Van Dyck, ou de ce chevalier Peter Lely, de beaucoup inférieur, dans sa fade et élégante facilité, qui a laissé à Hampton-Court toute une collection de *fair ladies* qui sont charmantes, mais que l'on regrette de ne pas voir peintes par Van Dyck lui-même.

Comme peintre d'histoire, il y a surtout Thornhill (1676-1734). Mais celui-ci n'a plus guère à nos yeux comme principal mérite que d'avoir été le beau-père d'Hogarth, et encore sans l'avoir voulu. Il n'est besoin que de peu de détails sur lui : Thornhill a la charge de peintre ou de *sergeant-painter* du roi Guillaume III ; il succède au peintre Thomas Highmore dont il est l'élève. Protégé par la reine Anne, il décore de grandes compositions dans le style de Le Brun le dôme de Saint-Paul, le *hall* de Greenwich, les appartements des princesses à Hampton-Court, etc. Son style classique n'a aucune originalité.

S'il n'avait pas apporté d'originalité dans son œuvre, ce qui n'est pas le cas, Hogarth en aurait du moins suffisamment dans sa vie, qui est curieuse. William Hogarth était né le 10 novembre 1697, à Londres, sur la paroisse de Great-Saint-Bartholomew, « la porte à côté de M. Downinge l'imprimeur » dit l'acte de naissance. Son père, originaire de Westmoreland, avait été maître d'école,

et exerçait à Londres l'emploi de correcteur d'imprimerie. Le jeune Hogarth fut d'abord apprenti orfèvre, puis plus spécialement graveur de chiffres et d'armoiries sur les pièces d'argenterie. Mais il préféra, son apprentissage fini, se faire graveur sur cuivre pour les libraires.

Il commence à être connu par des travaux d'illustration, entre autres l'*Hudibras* de Butler. En 1730 il épouse la fille de sir James Thornhill, après l'avoir enlevée avec ce calme et cette bonne humeur qui sont les traits de son caractère ; et cela ne l'empêche pas d'apprécier de façon très sarcastique le style pompeux de son beau-père. A ce moment de sa carrière, il grave beaucoup d'illustrations de livres, mais, comme il gagne péniblement sa vie, il se fait peintre de portraits, ce qui lui procure en peu de temps le succès et la fortune. Dès 1731, il commence ses grandes séries mi-caricaturales, mi-moralisatrices : la *Carrière de la fille de joie* (commencée de peindre en 1731), la *Carrière du Débauché* (gravée en 1735), et enfin la série encore plus célèbre du *Mariage à la mode*, gravée en 1745.

A ce moment Hogarth est l'artiste le plus célèbre de l'Angleterre, non moins comme peintre que comme satirique. Mais ces succès ne lui suffisant pas, il lui faut encore la gloire du critique et de l'écrivain, et il n'entreprend rien moins que de donner les règles du Beau, dans son ouvrage l'*Analyse de la Beauté*. La conception de cet ouvrage est un peu enfantine ; on sait que le principe du Beau en art, est, pour Hogarth ce qu'il appelle la ligne serpentine, par opposition aux lignes brisées, aux angles nets qu'il faut absolument éviter dans les arts du dessin. Comme on voit, cela n'est pas bien profond, mais ne fallait-il pas qu'un peintre du ridicule payât lui aussi son petit tribut?

En 1757, Hogarth fut nommé *sergeant-painter* du roi : il succédait au fils de James Thornhill, qui n'avait pu conserver la succession paternelle dans ces fonctions. Enfin, il mourut en 1757. Il avait, peu d'instants avant sa mort, fait un copieux repas de bœuf rôti convenablement arrosé d'*ale*, car il buvait et mangeait en bon Anglais, et avait mené une vie très simple de bon petit bourgeois, qui fait volontiers de longues stations au cabaret en compagnie de deux ou trois compères favoris, non moins par plaisir personnel, que pour rencontrer là des modèles dignes de sa verve. La veuve d'Hogarth lui survécut vingt-cinq années.

Qui dit Hogarth dit, pour la plupart des Français, caricaturiste, inventeur de charges plaisantes, et non dépourvues d'outrance. Ce que l'on connaît en effet chez nous de son œuvre, ce ne sont guère que les reproductions gravées, et d'un burin bien froid et bien monotone, de ses peintures les plus animées. Le côté burlesque et « moraliste » est donc à peu près uniquement familier, et il a été étudié tant de fois qu'il serait tant soit peu superflu d'y revenir ici longuement. Son inspiration est faite d'un bon gros réalisme qui ne recule pas devant la situation violente et le type accentué. Il est de ceux qui pensent guérir les vices en leur montrant à plein leur propre peinture, mais sans la flatter, il est vrai.

L'entreprise est généreuse, si elle est un peu chimérique. C'est d'ailleurs, la générosité et la candeur qui font le prix d'Hogarth : il est fort honnête homme, et ses histoires sont de la plus parfaite orthodoxie morale ; le vice y est congrument puni et la vertu récompensée. Telle l'histoire du *Mauvais apprenti* qui finit fort mal, et du *Bon apprenti* qui devient lord-maire et préside à un banquet monstre.



HOGARTH. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

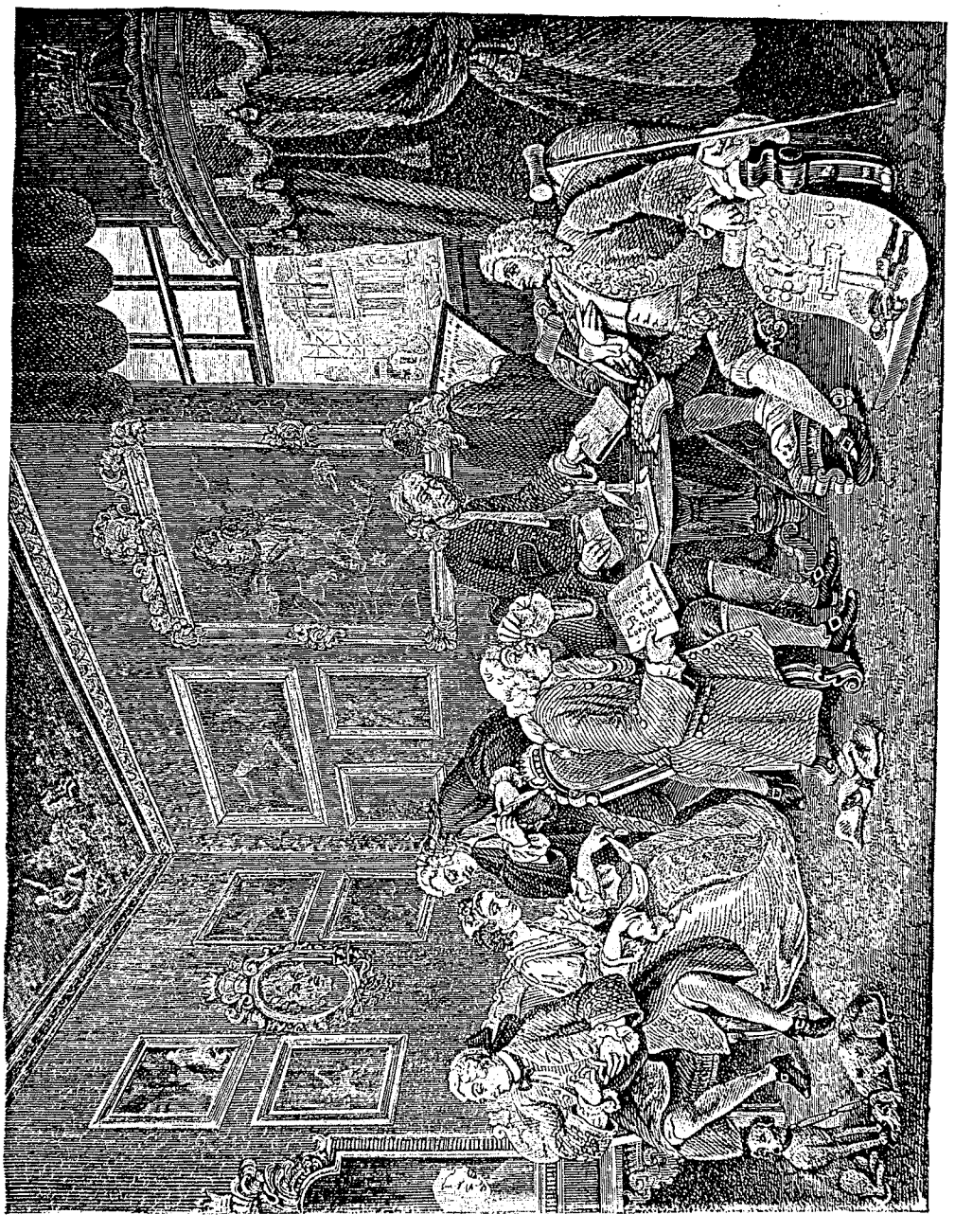
Telle encore la série du *Mariage à la mode*, où l'on voit, sans énumérer les sujets de ces six tableaux, la débauche du comte et la coquetterie de la comtesse punies par les morts les plus dramatiques et les plus navrantes. Cela est composé à la façon d'un gros mélodrame et par là frappa toujours les foules, celle d'aujourd'hui comme celle du temps d'Hogarth. C'est une tragédie familière, non sans force, et qu'on ne saurait mépriser. En somme Hogarth dépeignait très

franchement des ridicules de son temps et des vices de tous les temps, et sa droiture lui donnait qualité pour le faire. Aussi l'effet fut-il très grand, et les gravures d'après cette suite de tableaux eurent tant de célébrité que l'on oublia presque toujours d'apprécier les mérites de la peinture elle-même. Cela démontrerait peut-être que pour les œuvres à tendance, à *sujets*, l'estampe est un moyen plus approprié que le tableau, car elle répand le plus important, l'idée, tandis que le tableau conserve le plus précieux, les qualités de métier et de matière et celles-ci sont très réelles chez Hogarth. On aurait pu penser que ses tableaux sont seulement des études pour la gravure, de cette « peinture de graveur » qui ne laisse pas d'être fort curieuse et ingénieuse, mais qui, au point de vue technique, a quelque chose d'incomplet auprès de la « peinture de peintre ». Or c'est bien à cette seconde catégorie qu'appartiennent les toiles d'Hogarth, même celles du *Mariage à la mode*. Sans doute elles n'ont pas l'esprit, la légèreté incomparable qui rendent si délicieuses les peintures de nos petits maîtres du XVIIIe siècle, Watteau, ou même Lancret et Pater, que l'artiste anglais n'a pas ignorés, mais n'a pu atteindre. Elles ont une touche plus sérieuse et plus lourde, moins aisée, une couleur plus terne, mais elles sont cependant solidement peintes, bien conduites d'un bout à l'autre, avec soin dans les accessoires et préoccupation de l'ensemble.

Mais ces qualités sont encore plus appréciables dans certains portraits de familles en groupes, tels qu'en montre la *National Gallery* et qu'il en existe dans des collections particulières. Le portrait de *William Strode*, entouré de sa famille et de ses amis, est un des plus remarquables. Il montre ces personnages réunis à table ; M. William Strode, en gris bordé d'argent et gilet rouge, s'entretenant avec le docteur Smith en gris verdâtre, avec un petit chien parfaitement peint, près de lui, M. S. Strode en habit bleu brodé d'or et culotte rouge, lady Strode, en bonnet ; tout ce monde revit, cordialement, familièrement, dans un intérieur spirituellement dessiné et touché. De même cet autre *Family Group*, prêté au musée par miss Sealey et représentant un *Garden party* : un gentleman en habit brun et bas noirs, une femme en rose et blanc, une autre en gris avec un bébé en robe jaune sur les genoux, encore un homme en gris et une femme en bleu ; voilà les personnages du tableau dont la scène est un joli jardin, et l'œuvre est d'une couleur vive et fraîche, d'un agrément de présentation qui a quelques-uns des charmes de certaines peintures hollandaises, en conservant un réel parfum de vie anglaise, intime, large et relevée. Hogarth, on le voit, ne pouvait être que d'un excellent exemple pour l'école naissante, et il la mettait, en somme, sur la voie de la bonne peinture. Mais il est, à la *National Gallery*, des morceaux encore supérieurs, à ce point de vue, des morceaux vraiment de premier ordre.

Le *Portrait de l'actrice miss Fenton*, d'une très jolie harmonie vert pâle avec garnitures rougeâtres, est robuste et délicat. Le *Portrait d'Hogarth par lui-*

même, en rouge et noir, avec son gros bouledogue près de lui, son dogue favori, Trump, peint avec amour, mériterait d'être beaucoup plus célèbre, car c'est aussi fort comme peinture que n'importe quel très beau portrait de n'importe quelle



HOGARTH. — LE MARIAGE A LA MODE. (LE CONTRAT.)

école. Enfin la *Shrimp Girl*, la petite marchande de crevettes, est une rapide et vaillante esquisse, enlevée avec la verve et l'habileté d'une esquisse de Frans Hals. Quant aux diverses têtes réunies sur une même toile en manière d'études, et connues sous le nom de *Domestiques d'Hogarth*, c'est encore une chose d'une

réelle beauté de dessin et de peinture, très nettement et loyalement caractérisée, vigoureusement peinte, sans défaillances, en homme qui est maître de son métier. Ces *Domestiques d'Hogarth*, peinture sans prétention, presque sans recherche d'effet, suffiraient pour mériter au maître une place entre les meilleurs peintres, et nous devions insister surtout là-dessus, laissant le côté anecdotique et caricatural qui commence à être connu. Hogarth n'est pas seulement le philosophe et l'amuseur, c'est aussi un excellent ouvrier. Il y eut, voici quelques années, à la Grosvenor Gallery une exposition très variée d'œuvres d'Hogarth. Nous empruntons à un compte rendu d'alors les intéressantes indications qui suivent :

« Parmi les portraits, aucun n'égale la toile représentant l'acteur Garrick et sa femme, et qui appartient à la reine. L'illustre acteur est assis devant une table, la plume à la main; sa femme, debout derrière lui, l'air mutin, avance son bras par-dessus l'épaule de son mari, comme pour lui arracher des mains sa plume, avec un geste d'une espièglerie charmante. L'expression des visages, la pose des personnages, le dessin, le coloris, tout est à admirer dans cette œuvre magistrale.

» Parmi les autres portraits se trouvent ceux de la célèbre actrice, Peg Woffington; de la femme de Hogarth, de David Garrick et de miss Ray, la maîtresse du comte de Sandwich, qui mourut plus tard assassinée par Hackman, un ancien officier, devenu clergyman, qui était amoureux fou d'elle. Elle avait alors quarante ans.

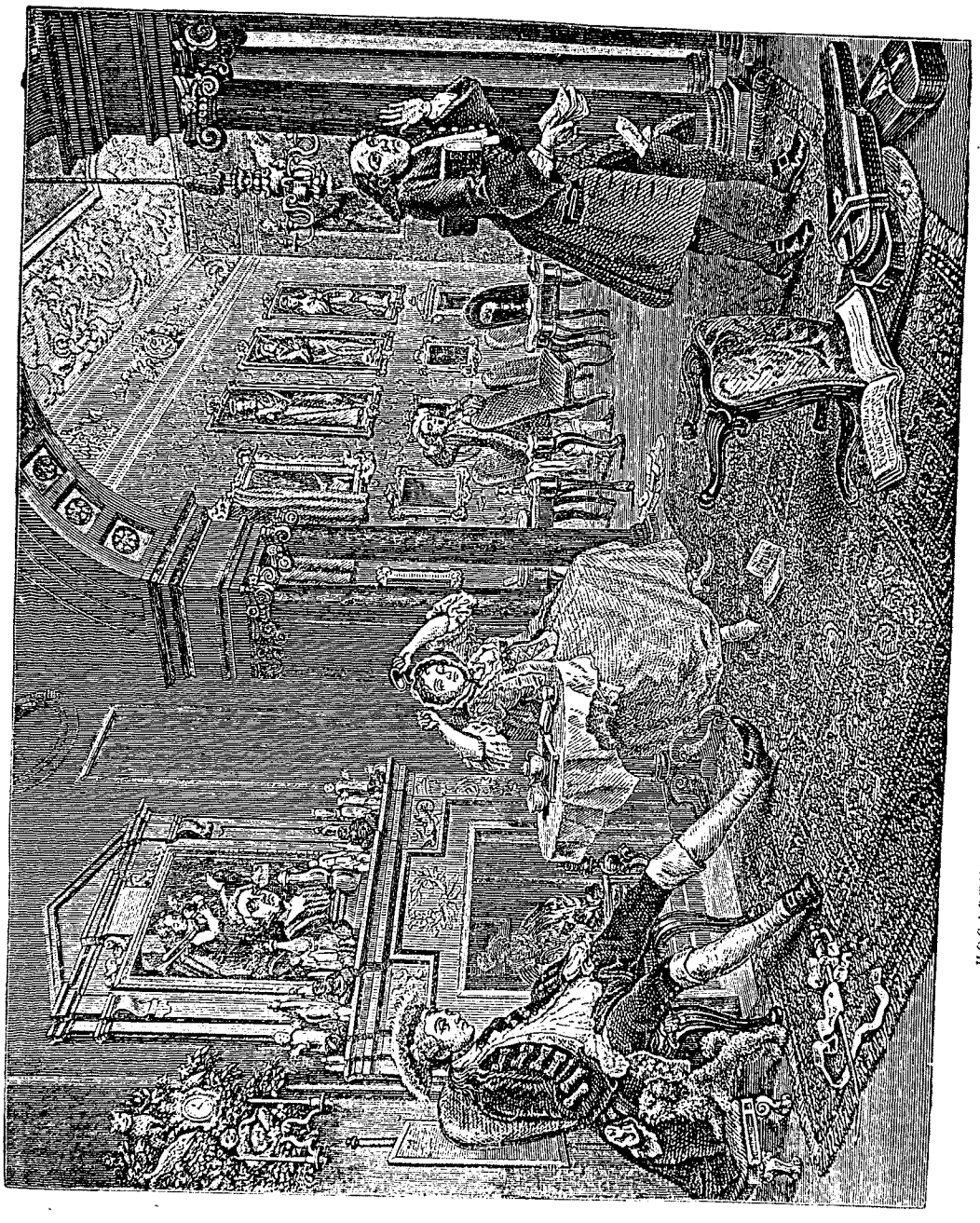
« Une vue du parc de Saint-James, du même peintre, donne une idée bien exacte de ce qu'était Londres à cette époque. On y voit des lords et ladies en falbalas, des soldats, des mendiants, des marins. Ici un seigneur courtise une petite bouquetière, là un soudard embrasse et lutine une belle fille; plus loin, des Écossais en costume national se promènent côte à côte; voici, à côté, des amoureux, puis des « seigneurs étrangers » en costumes qui rappellent celui de M. Jourdain en mamamouchi; puis des femmes galantes, en robe à gigantesques paniers. Tout cela est plein de vie, d'animation, de couleur, et rendu avec une vérité, un réalisme saisissants. Ce tableau ravissant appartient également à la reine.

« Dans la *Famille Wollaston*, nous voyons un intérieur anglais du XVIIIe siècle.

« A côté de cette famille Wollaston, riche, aisée, voici la mansarde d'un poète qui lit pendant que sa femme raccommode son unique culotte, et à qui la laitière, avec des gestes furieux, vient réclamer son dû.

« Du château et de la mansarde, nous voilà transportés à l'église. Un prédicateur, à moitié aveugle, lit péniblement son sermon à l'aide d'un verre grossissant. Tous les assistants dorment profondément, dans les attitudes les plus diverses. C'est d'un comique irrésistible. Comme pendant à l'église et comme opposition, Hogarth nous montre le théâtre.

« C'est une scène du *Beggar's Opera*. Au milieu de la composition, les acteurs en costumes, puis de chaque côté, les spectateurs dans des loges ménagées sur la scène même et qui n'en sont séparées que par une mince cloison à hauteur



HOGARTH. — LE MARIAGE A LA MODE. (APRÈS LE MARIAGE.)

d'appui, recouvertes de draperies rouges. Dans les loges, des ladies et des seigneurs.

« Voir ces tableaux, c'est se transporter tout d'un coup dans le siècle dernier, vivre de la vie du XVIIIe siècle et comprendre ses coutumes. »

Les qualités de peintre proprement dit qui accompagnaient chez Hogarth ces qualités d'observation allaient toutefois être singulièrement éclipsées par celles de ces prestigieux artistes qui naissent un peu plus tard que lui, ces charmeurs exceptionnels qui s'appellent Reynolds et Gainsborough.

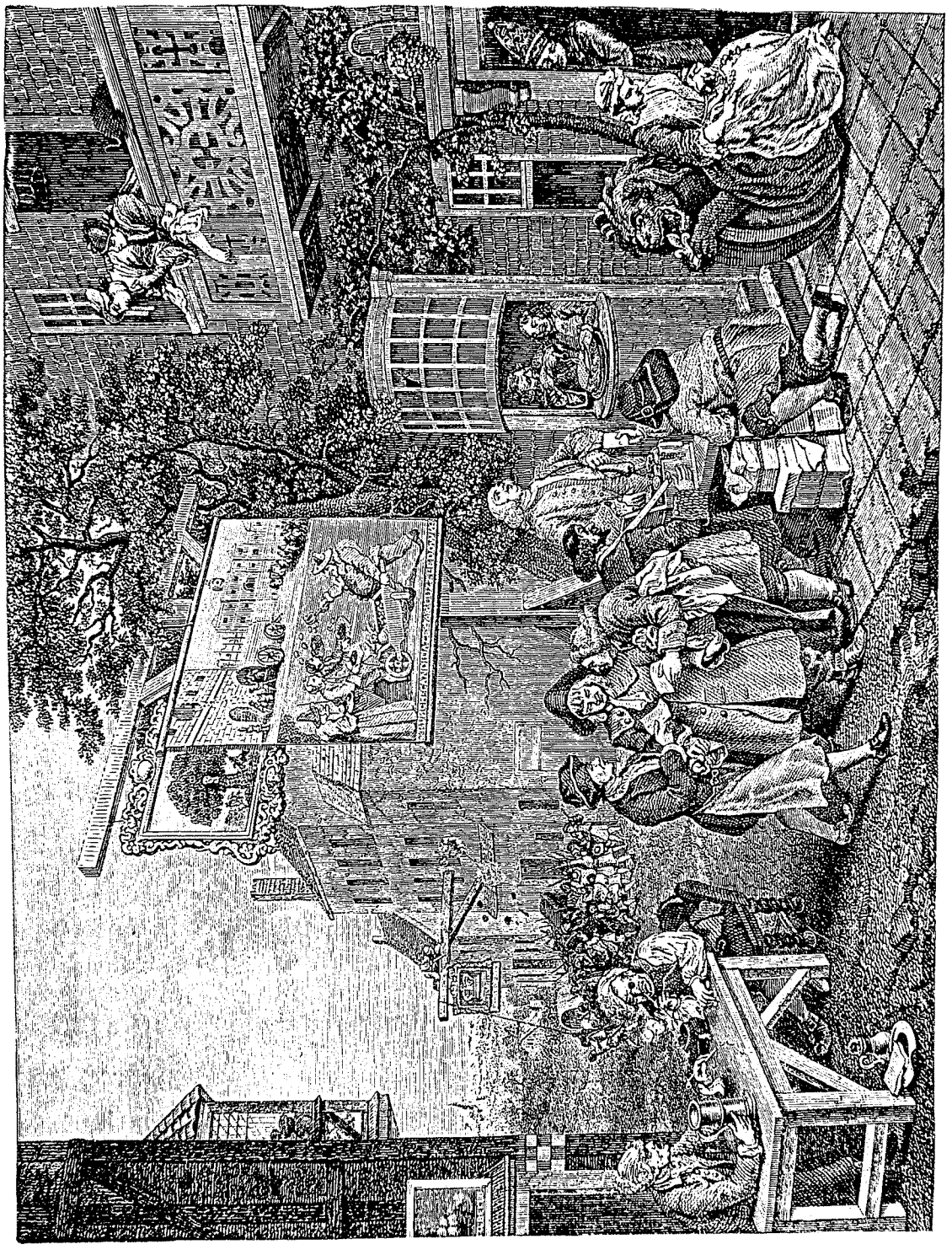
L'originalité de Reynolds est quelque peu plus laborieuse et acquise que celle de Gainsborough. Mais quel beau et savant maître, quel riche peintre et sous quels séduisants aspects il se présente! Enfin quelle belle figure d'artiste, et quel noble rôle il joue dans l'école!

Joshua Reynolds, la cordialité, la franchise et la distinction même, brave homme, fils de braves gens, naît à Plympton dans le Devonshire (1723). Son père, le révérend Samuel Reynolds, est en même temps clergymann et maître d'école dans la petite localité. Il voudrait bien que son fils fût médecin, et il voit d'abord avec une légère inquiétude ses premières dispositions pour le dessin, mais bientôt il s'intéresse involontairement à ses balbutiements, et il fait de grand cœur les sacrifices nécessaires pour son éducation artistique.

Le jeune Reynolds en était uniquement à ses premières tentatives de copies des objets familiers et à la lecture du Traité de peinture écrit par le portraitiste Richardson, élève de ce Ryley que nous avons cité et qui avait hérité du succès du chevalier Lely. Reynolds fut placé en apprentissage à Londres, dans l'atelier du peintre Thomas Hudson, un portraitiste de beaucoup de réputation et qui était lui-même gendre et élève de Richardson. De ce dernier peintre et critique, l'on n'a conservé aucun tableau; quant à Hudson, sa manière est propre, méticuleuse et sèche, et l'on comprend sans peine que l'apprentissage de Reynolds auprès de lui ait duré seulement deux ans au lieu de quatre, comme il était convenu. L'élève en savait bientôt autant que le maître et se sentait en plus des qualités et des aspirations que le maître n'avait point.

Après son départ de chez Hudson, Reynolds s'établit pendant quelque temps à Plymouth Dock, aujourd'hui Devonport, comme peintre de portraits, et il obtint un réel succès qui l'encouragea à se transporter à Londres, pour se faire connaître davantage. On dit que vers cette époque il s'est lié avec un peintre aujourd'hui tout à fait oublié, Gandy, qui aurait eu une action décisive sur son talent. Gandy, qui fut doué de quelque mérite, aurait attiré l'attention de Reynolds sur la richesse de couleur et la générosité de matière qui distinguent la bonne peinture et lui aurait fait comprendre qu'au lieu de s'en tenir à la sécheresse et à la facture mince de Thomas Hudson, il fallait s'appliquer à donner à sa pâte une contexture de « *cream and cheese* », une qualité onctueuse de fromage et de crème. Cette originale et assez juste définition de son ami Gandy peut avoir frappé Reynolds dans une certaine mesure, mais il n'en était pas moins nécessaire qu'il eût déjà un goût décidé pour la couleur et la pâte, et son éducation était loin d'être faite dès ce moment. En réalité, cette éducation, le peintre la

continua pendant la plus grande partie de sa vie, faisant du métier son incessante



HOGARTH. — LA BRIGUE DES VOTES.

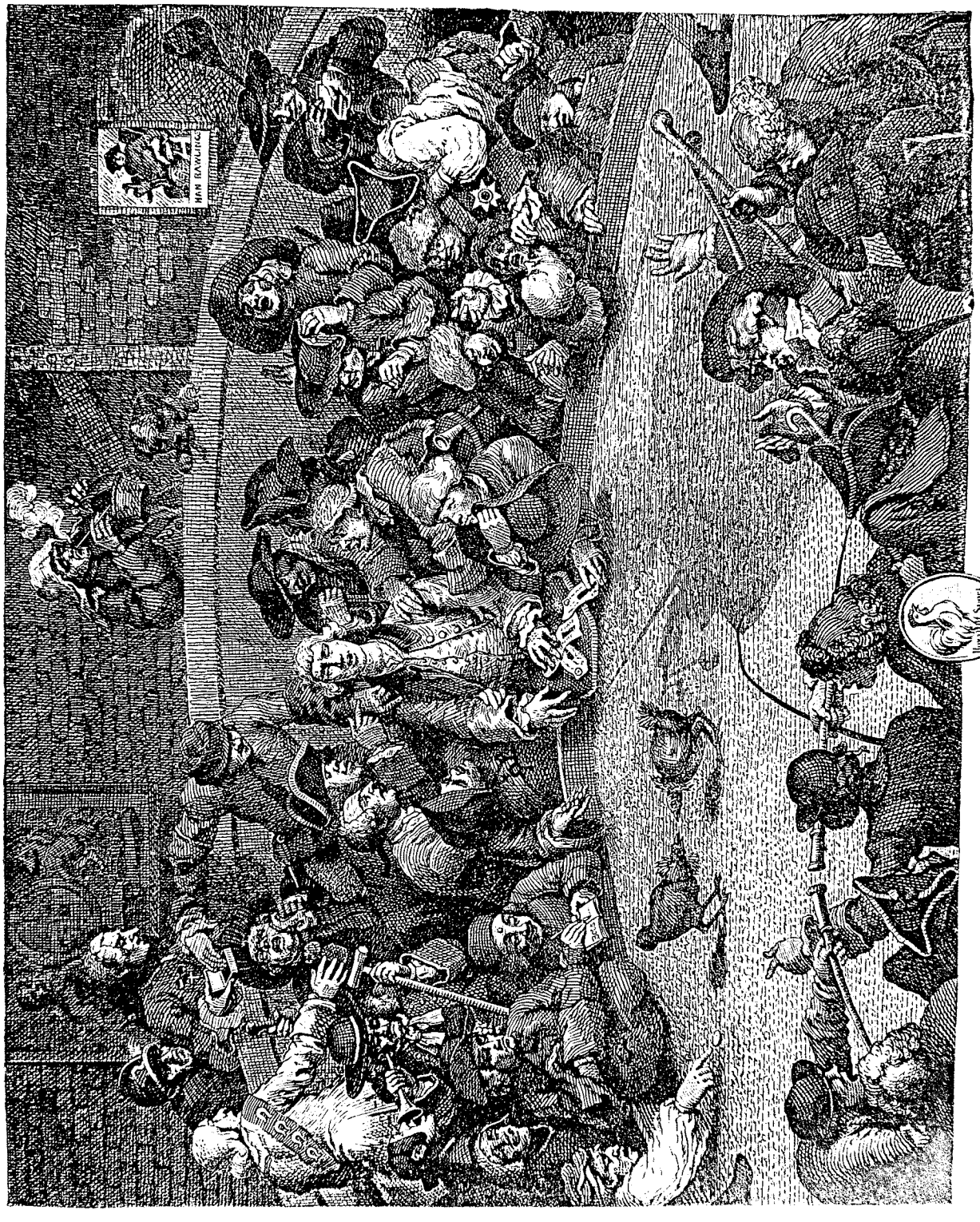
étude, et se composant une manière, et même diverses manières, avec le résultat de ses recherches, de ses observations sur les maîtres et de ses comparaisons

entre eux. Venise allait certainement exercer sur Reynolds plus d'influence que les conseils de Gandy.

En 1746, il s'était fixé à Londres, dans Saint-Martin's Lane et il avait commencé à se faire une clientèle, des relations, lorsque l'occasion se présenta pour lui de visiter l'Italie, ce dont il avait le vif désir. Le commodore Keppel lui offrit en 1749 de le prendre à bord de son navire, le *Centurion*, qui partait pour une expédition dans la Méditerranée. Reynolds resta trois ans en Italie; Raphaël ne l'enthousiasma pas plus que naguère il n'avait produit d'impression sur Velazquez; cependant Reynolds demeura deux ans à Rome; mais c'est Venise et ses maîtres qui le frappèrent le plus vivement. C'est là que son goût de couleur trouva de quoi se satisfaire. Aussi, à son retour, Hudson devait lui dire, étonné du changement de sa manière : « Il me semble, mon ami, que vous peigniez mieux autrefois. » A Venise, Reynolds fit des études serrées de la technique des maîtres, et prit des idées qui devaient être mises à profit par lui plus tard. On a cité entre autres cette observation intéressante en elle-même, et qui indique bien l'esprit critique et observateur du peintre anglais : « Lorsque, dit-il, je remarquais quelque extraordinaire effet de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de papier dont je noircissais toutes les parties dans la même gradation de clair-obscur que présentait le tableau, en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière et sans faire aucune attention au sujet ni au dessin des figures... Un petit nombre d'expériences me fit voir que le papier était presque toujours tacheté à peu près de la même manière, et il me parut que la pratique générale des maîtres vénitiens était de donner plus d'un quart du tableau à la lumière, en y comprenant le principal clair et les clairs secondaires, un autre quart aux plus fortes ombres possibles et le reste aux demi-teintes... Dans les ouvrages de Rembrandt, au contraire, la somme des bruns est huit fois plus importante que la somme des clairs. »

Ainsi le talent de Reynolds s'est toujours enrichi du fruit de semblables observations, et chez lui, il y a toujours une part égale de réflexion et de théorie en même temps que d'affirmation de sa propre nature. C'est pour cela que certains l'ont jugé un peu artificiel, et ses tableaux sentant le parti pris et le travail de convention, le musée plutôt que la nature. La critique est infiniment sévère et injuste si l'on prend les œuvres de Reynolds en elles-mêmes, et certaines surtout plus particulièrement brillantes. Il a tout essayé, il est vrai, ou du moins beaucoup de choses, et nous verrons quand nous allons passer quelques-uns de ses tableaux en revue qu'il y en a qui méritent le reproche. Mais, d'une façon générale, il y a en lui d'assez belles et vigoureuses qualités qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes, pour que l'on soit plus indulgent pour certaines œuvres plus laborieusement construites, plus théoriques, et qui d'ailleurs n'ont pas été inutiles aux successeurs même de Reynolds.

Il rentra en Angleterre à la fin de 1732, et s'établit à Londres. Il y prit rapi-



HOGARTH. COMBAT DE COQS.

dement la première place dans la peinture de portraits, et devint un des hommes

les plus considérables de son temps. Reynolds était lié avec les esprits les plus distingués, le docteur Johnson, une des plus originales figures littéraires qui aient jamais été, Sterne, Goldsmith, l'acteur Garrick. Lui-même était d'une haute distinction et d'une excellente culture, et il était tout indiqué pour devenir le président (1768) de la Royal Academy of Arts qui venait d'être fondée. A cette occasion George III le fit chevalier, et à la séance d'ouverture de l'Académie Reynolds prononça le premier de ses quatorze discours sur l'art, qui ont été recueillis, souvent publiés, et qui sont pleins de pensées justes, de théories ingénieuses, de remarques savantes. Ainsi Reynolds était un homme



JOSHUA REYNOLDS. — HERCULE ENFANT.

accompli, de qui la dignité de caractère égalait le talent et le savoir. On crut pouvoir, par jalousie, répandre le bruit que les discours de Reynolds étaient le produit d'une collaboration où Johnson avait la meilleure part. « Eh ! oui parbleu ! s'écria le caustique écrivain lorsqu'on lui parla de cela, ne savez-vous pas que c'est moi qui fais non seulement les discours de Reynolds mais encore sa peinture ? »

Il existe un tableau curieux, à défaut d'un mérite supérieur de peinture qui représente les membres de la nouvelle Académie des arts. C'est une peinture de Zoffany, un artiste d'origine bohémienne et d'éducation romaine qui, ayant travaillé à Londres depuis sa jeunesse, fut comme anglicisé et lui-même un des premiers membres de la société. Son tableau, qui fait partie des collections royales et qui est à Windsor, montre les académiciens réunis autour d'un

modèle, à Somerset-House. Joshua Reynolds est au centre, s'entretenant, son cornet acoustique à l'oreille, avec les peintres Wilton et Chambers. Gainsborough n'est pas représenté dans le tableau, et deux femmes peintres qui furent de l'Académie, Angelica Kauffmann et Mary Moser, n'y sont présentes que dans des cadres accrochés à la muraille de la pièce. Les autres académiciens sont Georges Michael Moser, Francis Milner Newton, Edward Penny, Thomas Sanby, Samuel Wale, William Hunter, Francis Heyman, Tan-Chet-qua, un



JOSHUA REYNOLDS. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

artiste chinois ; George Barret, Francesco Bartolozzi, Edward Burch, Agostino Carlini, Charles Catton, Mason Chamberlain, G. Baltesta Cipriani, Richard Cosway, John Gwynn, William Hoare, Nathaniel Hone, Jeremiah Meyer, Joseph Nolleckem, John Richard, Paul Sanby, Dominick Serres, Peter Toms, William Tyler, Benjamin West, Richard Wilson, Joseph Wilton, Richard Yeo, Francesco Zuccarelli. L'on voit que cette Académie anglaise contient une notable proportion de peintres étrangers. Cela permet de soutenir qu'à ce moment il y avait de grands peintres anglais, Reynolds, Gainsborough, sans compter Hogarth qui venait de mourir, et Romney qui ne fut point de l'Académie, mais

qu'il n'y avait encore pas d'école anglaise à proprement parler. En tous les cas, devant les œuvres des grands portraitistes qui vont suivre, cette opinion se soutient moins aisément. Il n'en demeure pas moins que parmi les membres anglais de l'Académie elle-même, il n'y en a que bien peu qui vaudront quelques lignes de souvenir; le reste est d'intérêt local.

Reynolds succéda à Allan Ramsay dans la charge de principal peintre ordinaire du roi, en 1754. Notons en passant que de Ramsay le Louvre possède une œuvre honorable : le portrait de *Charlotte-Sophie, princesse de Galles.* En 1788, Reynolds exposa à l'Académie dix-huit peintures ; il en avait exposé en tout deux cent quarante-cinq, n'en montrant généralement pas moins d'une dizaine chaque année. Il mourut en 1792 dans sa maison de Leicester Square et fut enterré en grande pompe à Saint-Paul. Il était de caractère loyal et simple, avec une grande finesse, et il avait son franc parler vis-à-vis de ses modèles. On a cité comme une de ses originalités, pendant ses séances de portrait comme dans les relations habituelles de sa vie, la manœuvre continuelle de sa tabatière et de son cornet acoustique, se faisant très sourd quand il voulait ne pas entendre ou donner aux gens le temps de comprendre qu'ils disaient une sottise, et prisant copieusement, soit en matière de protestation, soit lorsqu'ayant entendu il ne voulait pas répondre. Mais ces petites originalités anecdotiques sont en somme secondaires lorsque l'on préfère considérer la netteté et l'intégrité de cette figure d'artiste.

Le catalogue de ses œuvres serait un travail trop considérable pour être reproduit ici. Il y a en a sans doute encore d'inconnues et de fort belles dans les inépuisables collections anglaises, étant donné que Reynolds a infatigablement produit. Mais il ne faudrait pas croire que cette abondance de production corresponde parfois à des œuvres négligées ou lâchées. Ce qu'il y a de très intéressant et de très beau avec Reynolds, c'est que souvent ses peintures restent à l'état de vigoureuses ébauches, mais on sait qu'il ne cherche point à donner le change là-dessus et ces ébauches, d'une grande franchise et d'une grande fermeté, ont une signification complète. Quant aux œuvres achevées, il en est qui ont tout le jet et toute la fraîcheur d'un premier travail, et d'autres qui au contraire sont visiblement le fruit de longues et laborieuses séances ; ce ne sont pas ces dernières qui produisent toujours la plus grande impression.

L'on peut apprendre à connaître Reynolds avec les peintures de la National Gallery qui sont nombreuses et de belle tenue, mais elles ne le donnent pas tout entier. Mentionnons les principales. Une des plus justement célèbres est le portrait de lord Heathfield, le défenseur de Gibraltar en 1779-83. C'est un admirable portrait d'une fière allure, d'un grand caractère et d'une couleur magnifique. Au fond se voit le rocher, avec les fumées de l'artillerie ; lord

Heathfield, en habit rouge de lieutenant général, tient en ses mains les clefs de la place ; sa figure rougeaude, aux traits accentués, à l'expression pleine de

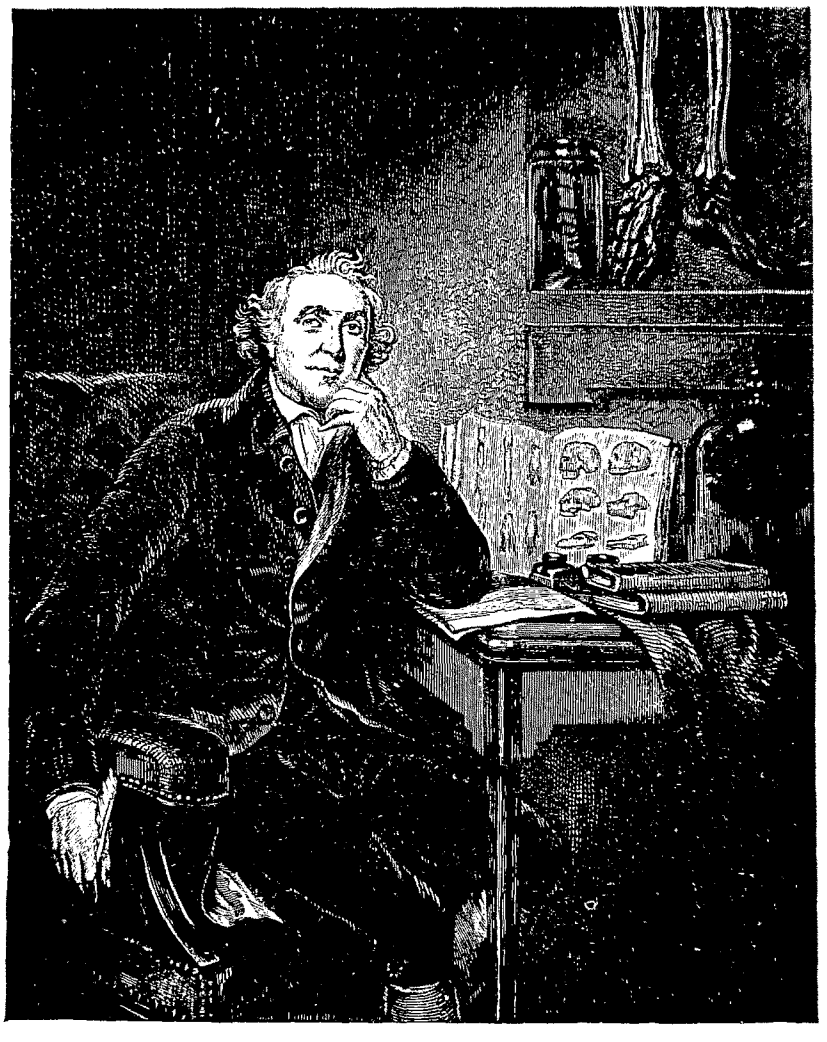


JOSHUA REYNOLDS. — MISTRESS SIDDONS.

rondeur et de bravoure, est tout à fait saisissante. Reynolds a su lui donner, par la simplicité, un caractère héroïque qu'il n'a pas pu atteindre dans d'autres occasions en cherchant à châtier son style et à le hausser au tragique.

Le portrait de l'*Amiral Keppel*, son illustre compagnon de voyage en Italie, est

d'une non moindre importance, et le peintre a donné une fière mine à ce personnage en habit rouge foncé, une main sur la hanche et l'autre sur la poignée de son sabre. Trois autres portraits de moins grand format, mais d'un vif intérêt historique et physionomique : celui de Johnson et deux de Reynolds lui-même. Johnson avec sa large perruque, sa large face grognonne pleine de ma-



JOSHUA REYNOLDS. — JOHN HUNTER.

lice, son gros corps, sa grosse main, son habit brun à boutons de métal; Reynolds, grave et distingué, en manteau rouge et en petit chapeau noir dans un des portraits, et en simple habit brun dans l'autre qui présente même plus de vie et d'intensité physionomique que le précédent.

D'autres pages comptent parmi les plus importantes et les plus travaillées de l'œuvre: *Le Portrait équestre de Lord Ligonier*, considérable morceau qui remonte à 1760; *Les filles de sir William Montgomery sous la figure des Grâces*, repré-

sentées allégoriquement, décorant une statue de l'hymen, peinture d'une très riche couleur, et où les trois personnages, malgré le charme que Reynolds savait donner à ses figures de femme, ne sont pas dépourvus d'affectation, dans cette toile un peu grande et vide. Ce n'est d'ailleurs pas dans ce genre allégorique, qui lui est assez cher, que Reynolds se montre le plus saisissant; il y



JOSHUA REYNOLDS. — LE SERPENT SOUS L'HERBE.

a bien de la grâce et de l'invention personnelle dans ses fantaisies telles que la capricieuse petite *Robinetta*, ou dans cette figure d'enfant intitulée l'*Age d'innocence*, ou cette autre surnommée l'*Enfant Samuel en prières*, ou enfin dans les allégories telles que le *Serpent dans l'herbe*, enfin les célèbres *Têtes d'anges* si souvent copiées. Mais dans toutes ces œuvres c'est là que règne cette couleur un peu factice, ce parti pris de tableau de vieux maître, qui malgré le talent et le

savoir déployés sont moins attrayants, moins véritablement beaux que les grands portraits simples et forts où Reynolds savait donner la vie en même temps que le style à des types d'hommes et de femmes de sa race et de son temps. Dans les premiers, chargés et surchargés de couleur roussie à force de vouloir être chaude, il tentait de faire du Titien ou du Rembrandt; dans les autres il faisait seulement du Reynolds.

La *National Gallery* possède encore d'autres beaux portraits du genre franchement anglais : par exemple, *La Comtesse d'Albermarle*, le portrait de *Deux jeunes gentilshommes*, etc., mais ces superbes morceaux présentent encore une certaine froideur auprès des parfaits portraits de femmes et d'enfants dans les grandes collections dont nous allons énumérer quelques exemples.

Lady Frances Marsham en costume crème et violet saumoné, superbe harmonie, avec un très beau fond de paysage, collection de lord Burton, ainsi que le portrait de *Lady Sunderlin*, également sur fond de paysage ; elle tient dans la main droite le bout d'une écharpe de gaze jetée par-dessus son épaule, écharpe enlevée avec une légèreté de pinceau admirable ; le costume est blanc, brodé d'or, avec une ceinture d'or, un collier de perles ; la chevelure est bouclée et poudrée. *Mrs. Carnac*, collection de lady Wallace, d'une harmonie analogue au précédent portrait, également fort belle. *Mrs. Jelf Powys et sa fille*, collection Wertheimer; un véritable chef-d'œuvre, tout en blanc et rose saumon, avec deux seules notes qui relèvent encore cette harmonie, la ceinture dorée de la mère, et la ceinture bleu ciel de la fillette ; ces deux exquises figures, pleines de jeunesse, de grâce, sont enlacées avec un naturel et une tendresse inexprimables; elles sont assises dans un jardin aux lointains habilement fuyants, un fond superbement doré. *Mrs. Kitty Fischer*, collection de lord Houghton, en rose blanc et bleu, avec une natte de cheveux retombant sur la poitrine ; elle est assise sur un canapé vert et joue avec des tourterelles; c'est un portrait d'une grâce fine et voluptueuse. *Mrs. Payne Gallwey et son fils*, collection Pierpont Morgan, figure à mi-corps, arrangement plein de gaîté et d'espièglerie, le petit bonhomme aux boucles blondes à califourchon sur le dos de sa mère, portrait peint dans la manière grasse et dorée de Reynolds. *Mrs. Crewe en sainte Geneviève*, collection de lord Houghton ; un beau portrait pourtant quoique dans la manière allégorique ; mais il semble qu'une fatalité se soit acharnée après les portraits et tableaux de cette catégorie. Alors que les autres restent frais et clairs comme s'ils étaient peints de la veille, ceux-ci se noircissent, se plombent, se roussissent, en un mot se ressentent du labeur de l'artiste et de sa technique inutilement, pour ne pas dire dangereusement, compliquée.

Un des plus beaux portraits de Reynolds qu'il nous ait été donné de voir, et il nous semble difficile qu'il en existe de plus beau, tant il est éclatant, gracieux, parfait, c'est le *Portrait de Lady Delmé et de ses enfants*, collection Wertheimer.

Une jeune mère, assise au pied d'un arbre, et tenant contre elle, le bras passé autour d'eux, un garçonnet et une fillette ; la mère est en blanc, avec un grand manteau de ce magnifique rouge éteint particulier à Reynolds, couvrant à demi les genoux ; sa coiffure est très haute, mais d'un goût parfait ; le fils est en rouge vif, la fille en blanc avec une large ceinture bleue ; à leurs pieds est couché un



JOSHUA REYNOLDS. — PORTRAIT.

chien. C'est une merveille de jeunesse et d'élégance. Rien ne peut donner une idée de ces grands portraits de Reynolds ; la gravure les rendrait imparfaitement, et malheureusement nous n'en avons point de tels en France, sauf dans une collection particulière, celle de M. Groult. C'est autre chose que les plus célèbres portraitistes, mettez même en ligne Velazquez ou Van Dyck, ou les plus parfaits de notre Nattier ; ce n'est ni mieux ni moins bien, c'est Reynolds.

Les simples portraits d'enfants sont parfois des trouvailles égales ; cet enfant anglais, si pur, si épanoui, de si belle race, de carnation si fraîche et si transparente, d'yeux si bleus, de cheveux si blonds, Reynolds l'a rendu avec autant d'enjouement que de respect ; il admire profondément ces vivantes fleurs : *Miss Parker*, déjà jeune fille, de profil avec son grand bonnet à ruban (collection du comte de Morley) ; la jolie scène des petites *Ladies Amabel et May Jemina Yorke*, tenant chacune une colombe, et accompagnées d'un petit chien aboyant, collection du comte Cowper ; les *Enfants de Lord Grantham ;* le gai et brillant *Master Crewe*, costumé en Henri VIII, une perle de la collection de lord Houghton, mais encore dépassée en éclat par l'étrange et fascinateur portrait de sa sœur, la petite *Miss Frances Crewe*, petite créature inoubliable, avec ses grands yeux, dans l'ombre de son ample capeline de soie noire, la robe blanche et la ceinture bleue si fraîches sous ce sombre manteau ; une peinture en vérité saisissante par le motif comme par la facture, qui est large, puissante, et où Reynolds a égalé ses grands maîtres, sans se souvenir d'eux, pendant l'heureux moment où il jeta cela sur la toile.

L'enfant l'a bien inspiré, même dans son genre allégorique ou fantaisiste ; il est deux morceaux excellents en ce genre : la charmante *Fillette aux fraises*, de la collection du Marquis de Lansdowne, du genre de la *Robinetta*, de la National Gallery, mais plus riche de couleur, plus frais et plus vif de thème, et la figure de *Puck*, à M. George C. W. Fitzwilliam, scherzo ravissant, sorte de petit faune tapageur et vermeil, vu de face, assis sur un gros champignon, et portant des fleurs qu'il va répandre avec turbulence ; Bottom est aperçu dans le fond de la forêt, ainsi que la languissante Titania.

Enfin, dans l'impossibilité de donner une idée même des principales choses des collections particulières, encore cette magnifique toile de la collection de Lord Sackville, *Theresa comtesse d'Ilchester et ses enfants :* trois robes blanches, un rideau rouge, un fond de mur gris, avec un coin de paysage vu par une baie ; c'est tout le tableau, et c'est admirable dans son harmonie sobre et vive.

On ne saurait émettre la prétention d'avoir, en cette brève énumération, mentionné toutes les plus belles peintures de Reynolds, et même certaines des plus célèbres n'y figurent pas. C'est ainsi que nous n'avons pas décrit, même sommairement, le fameux portrait de la tragédienne *Mrs. Siddons* en muse de la tragédie, assise parmi des nuées, sur un fauteuil classique, entre le poignard et le poison personnifiés, et dont il existe deux exemplaires, l'un au musée de Dulwich College, l'autre chez le duc de Westminster. C'est ici, malgré la célébrité de l'œuvre en Angleterre, le Reynolds trop réfléchi, beaucoup moins saisissant, moins dramatique, en l'espèce, que le Reynolds si spontané du génial *Portrait de Lord Heathfield.* Ainsi, le maître anglais prête-t-il à la critique par son trop de savoir, ce qui n'est point le cas de tous les peintres. Mais quand il s'abandonne

à son tempérament de coloriste, d'historien de la grâce aristocratique, de la fraîcheur de l'enfance, de toute la distinction et de l'élégance d'une belle race, il devient vraiment incomparable: Il est surprenant d'habileté au moment où il ne se souvient pas trop de tout ce qu'il sait, et la plupart des belles œuvres que nous avons citées, *Lady Delmé et ses enfants*, *Ladies Amalbe et May Jemina Yorke enfants du second comte de Harwicke*, *Miss Frances Crewe*, *Lord Heathfield*, *Lord Keppel*, peuvent revendiquer leur place à côté des plus beaux portraits des plus grands peintres, à côté même de Velazquez ou de ce Titien dont il s'est le plus rapproché en qualité quand il s'en est moins préoccupé en pastiche. Ce sont là de bien écrasantes comparaisons, et pourtant Reynolds les peut supporter ; c'est un magnifique peintre. C'est aussi un artiste véritable.

La question a été discutée de savoir si l'on doit considérer sa peinture autrement que comme un dérivé de celle des Flamands et des Vénitiens, si elle ne doit pas son originalité — que l'on ne nie pas — à l'accent de ses modèles plutôt qu'à sa propre qualité, en un mot, s'il faut la dire peinture essentiellement anglaise, et d'école anglaise. Cela nous paraît tout à fait superflu à examiner. Il ne suffit pas que les modèles aient prêté au peintre l'accent de charme, de distinction, ou de fierté si fortement marqués de leur race ; il faut encore que l'artiste leur ait donné le style, l'harmonie qui leur convient, les ait sentis en même temps tels qu'ils sont et se soit affirmé tel qu'il était lui-même, un véritable Anglais, dans la plus belle acception des qualités d'art, d'expression, et de métier que ce mot comporte. Nous allons avoir l'occasion avec Gainsborough d'analyser ce en quoi consistent ces qualités, mais dès maintenant nous devons proclamer Reynolds grand peintre *anglais* et vrai fondateur d'école.

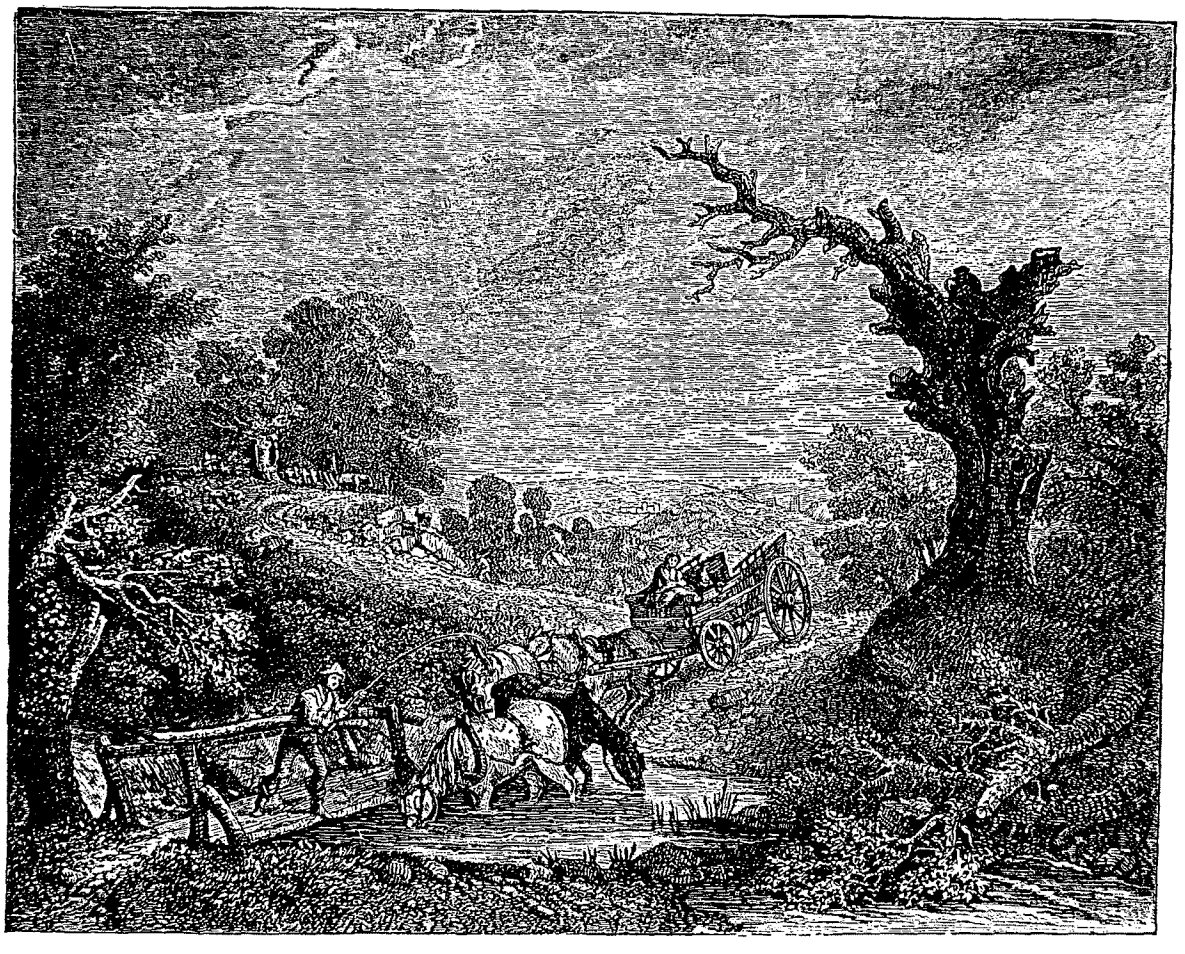
CHAPITRE III

Suite des grands portraitistes. — Gainsborough. — Romney. — Raeburn. — Opie. — Hoppner. — Lawrence.

L'isolement absolu, de par la nature et de par une volonté admirablement orgueilleuse, a été le grand bienfait physique et moral pour l'Angleterre. L'art et la race en ont profité dans une égale mesure, et s'en sont réciproquement communiqué les plus précieux avantages.

Si nous considérons en effet, d'abord l'influence de la nature, nous voyons qu'elle a toujours été très puissante sur l'art anglais, du moins à partir du temps qui nous occupe, soit à partir d'Hogarth, moment où cet art a commencé d'exister par lui-même. Cette influence, il est vrai, s'est exercée sur les artistes à des degrés très divers, tantôt constituant le fond même de leur œuvre, comme chez les paysagistes et dans beaucoup de portraits, tantôt s'affirmant encore vivement à travers les systèmes, comme aux époques très rapprochées de la nôtre, tantôt enfin persistant comme un souvenir très affaibli, mais tenace encore, chez les peintres les plus académiques et les plus pasticheurs. La situation géographique de l'Angleterre a préservé le pays et les villes de la moindre ressemblance avec quelque autre pays que ce soit. Alors que la plupart des très grandes villes de l'Europe centrale présentent plus ou moins la même physionomie, depuis Paris jusqu'à Bruxelles, à Berlin, à Milan, à Vienne, Londres a conservé une sorte de caractère de sauvagerie et de grandeur. Les horizons, les monuments, prennent aisément dans le brouillard, une apparence fantastique; dans cette prodigieuse activité, l'orgueil de l'individu se développe aisément ; il se sent à la fois seul et partie de l'immense mécanisme, discipliné et indépendant; s'il est artiste, il peut trouver dans cet isolement des ressources d'une énergie extrême dont son œuvre conserve l'accent. Les choses tranchées, caractérisées, ne seront pas moins nécessaires à l'œil et à l'esprit que les copieuses nourritures et les fortes boissons au corps, pendant les moments rigoureux. L'architecture exprimera cette parti-

cipation à la grandeur de l'ensemble, et aussi ce repliement de l'individu sur lui-même. La peinture traduira les plus grandes intensités de sentiment, descendra jusqu'aux profondeurs de l'angoisse, du tourment, ne reculera pas devant le drame humain dans ses élans les plus brusques et les plus sauvages et dans son expression la plus réaliste, mais d'un réalisme tout spécial, plus moral que physique. Ou bien encore elle se complaira dans l'étude de l'admirable



THOMAS GAINSBOROUGH. — LE RUISSEAU.

terre, de la vie rustique à la fois délicate et plantureuse, des aspects charmants ou vigoureux que prend la nature ; aussi l'Angleterre donnera-t-elle naissance à quelques-uns des plus grands paysagistes de tous temps, soit qu'ils se bornent comme Constable à rendre de cette nature les côtés frais, intimes, réels ; soit comme Turner, qu'ils élargissent le cadre, et distillent l'essence de fantastique que cette nature contient, et donnent une existence durable aux prestiges extraordinaires qui passent à chaque instant dans l'air humide et salé de l'île.

Enfin, et tout en remarquant en passant que l'art anglais a fourni très peu

de sculpteurs, même de bons sculpteurs de portraits, la peinture engendrera dans ce pays de grands artistes qui, avec une vigueur, une beauté de silhouettes, un charme exquis de fierté ou de fraîcheur, conserveront les plus beaux types de la race sous la forme du portrait. Car il est à remarquer aussi que ce peuple si épris de vie intime, et qui a fait du *home* une institution et comme une divinité vague, ne consomme que peu de peintures d'intimités, si ce n'est sous forme d'estampes pour la plupart du temps, et encore d'estampes à tendances romanesques et sentimentales. Point de ces petits tableaux précieux à la hollandaise : l'Angleterre les vit, mais elle conserve la peinture pour de plus hautes visées : la représentation de l'individu, et encore, pas dans sa vérité familière brusquement saisie, dans son abandon, ou comme nous disons, en robe de chambre. Dans ce pays aristocratique, le portrait même du simple bourgeois ne se comprend guère qu'en grande tenue, *in full state*. Même s'il affecte quelque apparence de négligé, de laisser aller agréable, il se surveille encore de très près, et si telle grande dame, tel noble lord, tel artiste inspiré, est représenté dans le désordre séduisant du déshabillé, pensez que ce déshabillé a été précédé de la plus savante des toilettes, et s'il est quelque dignité qui distingue le portraituré, action d'éclat, titre de noblesse ou de propriété, fonctions publiques, œuvre célèbre, tout cela sera adroitement rappelé, soit directement, soit par allusion, soit dans l'atmosphère même du portrait, dans ce fond de paysage qui est l'accompagnement riche et aisé des plus beaux d'entre eux.

Il semble en effet, quand on voit un Reynolds ou un Gainsborough, qu'un grand portraitiste anglais ne puisse pas être en même temps un grand paysagiste, bien que la figure prédomine. Le lord, la grande dame, la femme de beauté célèbre, l'enfant délicieux, ne peuvent se passer de ce fond de parc ou de forêt, de cette échappée de campagne que le peintre a rendus avec tant de facilité, de hardiesse et d'éclat. La beauté de la nature rehausse en Angleterre la beauté de l'être. Pour cela sans doute, il faut quitter les grandes agglomérations, les villes ou les maisons et les usines empêchent presque de voir le ciel, où les sourcils sont contractés par la lutte, où les teints sont blêmes et salis par le travail, l'air rare, la nourriture hâtive, l'épuisement de l'effort. Mais l'Angleterre heureuse, l'Angleterre fière, où la race se conserve admirable, forte, vermeille, ne doutant de rien, et surtout ne doutant jamais d'elle-même, l'Angleterre à la vie simple, à l'effort fécond, à la vigoureuse poussée de belles filles et de forts adolescents qui deviennent des mères de familles un peu simples, mais toujours de fine tendresse, ou de robustes vieillards rubiconds et cordiaux, c'est la campagne, cette *country* luxuriante, que nous aurons encore à approfondir avec Constable, mais dont les produits humains nous vont être racontés par Gainsborough qui est comme un complément de Reynolds, avec quelque chose de plus spontané de moins dû, déjà, aux influences des maîtres du dehors.

Gainsborough n'a pas, entendons-le bien, plus d'éclat que Reynolds dans les plus beaux moments de celui-ci, mais il est plus égal, et tout aussi grand artiste, il y a chez lui moins d'effort. C'est lui qui est à proprement parler le peintre



THOMAS GAINSBOROUGH. — LA PORTE DE LA CHAUMIÈRE.

le plus exquis de la beauté anglaise. Lawrence, plus tard, sera plus affecté : il ajoutera un charme factice à l'élégance ou à la fraîcheur des modèles. Reynolds souvent subordonnera son modèle à sa théorie. Gainsborough, tout en donnant une grande allure à ses portraits, tout en demeurant prestigieux, et cela même au moment où il a le moins l'air d'attacher d'importance à la peinture, donne le

plus parfaitement l'idée de la perfection de beauté chez la femme et chez l'enfant anglais. A tout prendre, ils se complètent merveilleusement, ces deux peintres, et ils offriraient assez, mises à part toutes les différences d'accent, de race, de société, le même spectacle que notre Rigaud et notre Largillière. Toutefois, il ne faut pas trop insister sur ces comparaisons, qui pourraient dérouter, et ne les prendre que dans un sens tout à fait général. Reynolds seul pouvait peindre *Lord Heathfield*, mais il n'appartenait qu'à Gainsborough de peindre *Mrs. Robinson*.

Gainsborough, d'autre part, se ressent d'une éducation différente de celle de Reynolds. Il naît à Sudbury, Suffolk, en 1727. Son père était un fabricant de draps qui eut d'abord une situation assez aisée, mais bientôt des charges et des embarras. Le jeune Thomas Gainsborough avait montré, dès les premières années, des dispositions très marquées pour les arts du dessin. Il avait naïvement, sans guide, copié les paysages environnants, tirant de lui-même son inspiration comme son métier, ce futur peintre d'élégances était poussé en pleine terre ; on doit le considérer comme un des véritables fondateurs du paysage anglais, et jusqu'au bout, il a produit de ces beaux paysages, plantureux et brillants, qui ont un accent très différent de ceux des maîtres hollandais, et qui ont pu exercer une action décisive sur l'école naissante.

Agé de quatorze ans, Gainsborough se rendit à Londres, et là, il eut pour premier maître un des artistes du XVIIIe siècle dont le nom est resté le plus synonyme d'élégance et d'agrément, le graveur français Gravelot, alors fort apprécié en Angleterre. Il ne faudrait pas que l'on notât cette coïncidence, soit pour exalter Gravelot à la hauteur d'un grand peintre, soit pour diminuer Gainsborough au rang d'un agrandisseur de vignettes, mais il n'est pas invraisemblable que le graveur français a dû communiquer à son jeune élève un peu de cette élégance, de cette légèreté, qui séduisent si fort dans ses plus brillants et ses plus faciles portraits.

Après Gravelot, Gainsborough eut pour maître Francis Hayman qui a été un peintre d'histoire honorable, mais aujourd'hui obscur, et qui fut plus tard de la Royal Académy ainsi que son élève.

Cet apprentissage terminé, Gainsborough un peu las de l'enseignement fastidieux d'Hayman, un peu déçu dans ses premiers projets d'établissement à Londres, comme peintre de paysage et de portrait, retournait dans son pays natal, où il épousait une jeune fille pourvue de quelque aisance, Margaret Burr, et se fixait à Ipsrvich. Une de ses premières œuvres remarquées était une vue de Landguard Ford, qui a été détruite. Un commencement de notoriété lui était venu, et il le mit à profit en s'établissant dans un endroit plus en vue, plus fashionable, Bath, où il devenait bientôt célèbre comme peintre de portraits et comme paysagiste. Il demeura à Bath de 1760 à 1774, c'est-à-dire jusqu'au

moment où il revint à Londres pour s'y fixer définitivement, et y acquérir une réputation de portraitiste presque égale à celle de Reynolds, et de paysagiste égale au moins à celle de Wilson, de qui nous devons parler plus loin.

Cette rivalité s'est trouvée un jour, pour ainsi dire, officiellement constatée, d'une façon assez piquante. Dans un dîner à l'Académie, Reynolds avait porté



THOMAS GAINSBOROUGH. — LES ENFANTS.

ce toast : « Je bois à M. Gainsborough, le plus grand paysagiste de ce temps », ce qui était déjà assez significatif venant d'un rival aussi notoire. Mais ce fut l'autre rival qui se chargea de riposter pour Gainsborough, mieux que celui-ci ne l'eût fait lui-même. Wilson, qui assistait au dîner, ajouta aussitôt : « Certainement, et aussi le plus grand peintre de portraits! » Est-ce cette circonstance qui avait un peu refroidi Reynolds à l'égard de Gainsborough? Toujours est-il que leurs relations devinrent un peu intermittentes, mais à la mort de Gains-

borough (1788) Reynolds eut à cœur d'effacer cette impression. Il alla voir le moribond, et Gainsborough lui rendit cordialité pour cordialité en lui disant humoristiquement : « Nous irons tous au Paradis et Van Dyck sera des nôtres. »

Gainsborough avait été un des membres de la fondation de l'Académie, et il prit régulièrement part aux expositions de 1769 à 1783. Après sa mort, Reynolds en qualité de président, fit un de ses discours sur la vie et l'œuvre de son défunt rival; un des passages les plus caractéristiques y commence en critique et y finit en éloge. Reynolds décrit la touche *hachée*, la facture égratignée de Gainsborough : « Toutes ces marques, ces égratignures, dit-il, que l'on peut observer en examinant de près sa peinture et qui, même aux yeux d'un peintre expérimenté peuvent sembler plutôt l'effet d'un accident que le résultat d'une intention, cette facture bizarre, informe, par une sorte de magie, à distance prend une forme; tout se retrouve à sa place; nous ne pouvons nous refuser à reconnaître les effets même du soin parfait, là où se rencontraient toutes les apparences de la négligence et de l'abandon au hasard. »

Il semble que Reynolds ait en effet regardé d'un peu trop près les tableaux de Gainsborough, d'un peu plus près même qu'il ne convenait et en homme résolu à leur trouver des défauts. En soumettant la sienne même à ce régime, on eût pu la trouver rugueuse, ou lui attribuer tout autre défaut. Mais Reynolds méconnaissait ainsi le principe émis par un des maîtres dont il s'était parfois inspiré, Rembrandt, lorsque celui-ci disait que, « la peinture sent mauvais, doit être regardée de loin. » D'ailleurs, la peinture de Gainsborough n'est pas très exactement décrite dans cet « Éloge ». Sans doute, la touche y est légère, aisée, et en certains endroits, procède par frottis rapides, par une vive manœuvre du pinceau, qui rappellerait par moments le vaillant « trifouillage » de Franz Hals, en moins vigoureux. Mais elle ne donne pas du tout cette impression de désordre et de grossièreté dont parle Reynolds (*this chaos, this uncouth and shapeless appearance*), mais bien au contraire de finesse et de volatilité. Puis, il est des peintures de Gainsborough, et nous en citerons, qui sont d'un fini et d'une vigueur qui font qu'à première vue, on les distinguerait assez difficilement de Reynolds authentiques. Il est vrai que les plus fines sont parfois un peu fatiguées et ne sont pas les meilleures.

La National Gallery possède un nombre suffisant de belles peintures de Gainsborough, et en assez grande variété pour faire connaître la plupart de ses aspects. D'abord des paysages, puisque c'est par là que l'artiste s'est formé, s'est instinctivement fait peintre. *La Charrette du marché* est le premier catalogué : c'est un paysage largement exécuté; la charrette porte deux filles et est escortée de deux garçons avec un chien ; elle va traverser une mare ombragée qui se trouve sur la route ; diverses autres figures sont disséminées dans la toile.

L'*Abreuvoir* est un superbe type des paysages de Gainsborough, et des débuts du paysage anglais en général ; c'est simplement un paysage très boisé, avec de beaux grands arbres ; un petit groupe de figures à l'écart, à gauche, et au premier plan quelque bétail se désaltérant dans une mare placée un peu à droite. Cette peinture est vraiment riche, grasse, de robuste facture ; la couleur, chaude, d'une sombre dorure, est superbe. Parmi les autres paysages sont encore un *Abreuvoir*, un *Lever de soleil dans un bois*, une belle *Vue de Dedham*, etc.



THOMAS GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MISTRESS SIDDONS.

Dans toutes ces toiles, l'arbre est étudié dans sa puissante silhouette, les terrains sont accidentés et solides, le ciel est large et mouvant. Enfin, bien que Gainsborough compose encore un peu son motif, et cherche visiblement à donner un caractère de puissance spéciale à la nature au lieu de l'accepter telle quelle, il la sent d'une manière profonde, fraîche, et simple en réalité, si l'on songe que l'époque n'était guère favorable qu'aux arrangements, à une nature artificielle, remeublée de toutes pièces. Si l'on met à part les maîtres hollandais tels que Ruysdaël et Hobbema, qui avaient été à la fois les devanciers et les créateurs parfaits, mais qui s'étaient éteint dans l'ombre avant la naissance de Gains-

borough, notre artiste peut être encore rangé parmi les précurseurs du paysage moderne. Le Louvre possède, dans la collection La Caze deux paysages « attribués » à Gainsborough. Ils sont placés à une telle hauteur qu'il est tout à fait impossible de juger de la qualité de peinture et de décider si cette attribution doit être confirmée, mais comme coupe, ils se rapprochent du moins beaucoup de ceux que nous avons cités.

Gainsborough demeura paysagiste, alors même qu'il fit des portraits ; paysagiste rapide, un peu en décor, quant à la facture, mais un décor qui sent la vraie verdure, les vrais parcs profonds et silencieux ; quelquefois ce n'est indiqué que par un rapide frottis de vert et de brun, la silhouette d'un ou deux grands arbres, une allée sablée qui tourne et se perd dans un bosquet ; mais cela forme toujours aux ravissantes figures de femmes, un accompagnement juste et frais. La National Gallery ne contient pas malheureusement les plus caractéristiques de ces portraits, et il faut compléter à toute force l'idée qu'on doit avoir de Gainsborough en visitant les collections particulières, mais elle en a pourtant de forts significatifs en fait de figures pures, et qui méritent d'être particulièrement notés. *La Famille Baillie* est un de ceux qui répondent à la description que nous venons de généraliser, c'est un très important morceau, mais qui, dans l'arrangement, sent un peu l'apprêt, bien que la plupart des figures prises isolément soient ravissantes. Une jeune mère à la figure fine et gaie sous les cheveux poudrés tient un baby qui cherche à atteindre une rose que lui tend un boy d'une dizaine d'années, en petite veste et culotte longue ; à gauche deux fillettes de taille inégale se tiennent debout, et à droite le père s'appuie sur le dossier du fauteuil où la jeune femme est assise. Un rideau rouge est jeté sur tout le fond du tableau à droite, mais dans l'autre moitié, les feuillages légers frissonnent, et c'est sur ce fond de parc que se détachent les mutines figures des petites filles.

Une page très simple, d'un caractère même assez sévère est le portrait d'*Orpin, clerc de la paroisse de Bradford;* un homme assez marqué par l'âge, à l'expression candide, un peu illuminée, sévèrement vêtu, et se tenant, la tête relevée vers le ciel, devant un pupitre qui supporte une bible, morceau de peinture châtié, qui a quelque chose de pénétrant, d'honnête, d'un peu triste, et un document des plus saisissants sur les côtés sévères et méditatifs de la race.

Si nous passons divers autres portraits, ou études de personnages à mi-corps, excellents d'ailleurs, il reste, au musée, deux toiles très importantes : l'une, le *Portrait de Ralph Schomberg*, en plein air, vêtu de velours rouge et tenant à la main son chapeau et sa canne, peinture riche de couleur et soutenue, l'autre, le *Portrait de Mrs. Siddons*, un des plus beaux et des plus significatifs de Gainsborough.

C'est une de ces choses saisissantes qui donnent en même temps que

l'idée la plus complète d'un maître, tout le parfum d'une école ; cette jeune femme à la taille svelte et nerveuse, au visage fin et accentué en fierté, charmante et un peu imposante sous son grand chapeau noir empanaché, et sous ses cheveux poudrés, si fraîchement costumée de soie rayée bleu et blanc, les mains si joliment et si spirituellement placées, cette image d'une reine en costume de ville, reine de théâtre si l'on veut, mais reine vraiment, est impossible à oublier, tant elle frappe vivement dès la première fois, et demeure silhouettée dans la mémoire. Tout est d'une sobriété et d'un goût exquis en ce portrait : le style donné au grand chapeau et la façon dont il est cependant laissé dans quelque demi teinte, les boucles de cheveux retombant enroulées de chaque



GEORGE ROMNEY. — PORTRAIT.

côté du cou, ce velours noir qui en coupe d'un mince liséré la délicate blancheur ; cette légère écharpe de soie chamois, qui vient réchauffer un peu, ainsi que ce manchon floche si naturellement tenu, la fraîche harmonie du costume clair. Rien n'a été plus aisément chiffonné, tout en demeurant d'une dignité et d'une grâce parfaites ; et c'est là encore un portrait qui dépasse l'anecdote et qui dit non moins que le précédent tout un aspect de race, tout un goût d'art ; et c'est cette double affirmation de la vie du modèle et de l'intelligence du peintre qui constitue un chef-d'œuvre.

Un autre chef-d'œuvre, plus saisissant encore, en même temps de format plus important, est le *Portrait de Mrs. Robinson*, de la collection de Lady Wallace. Un beau Reynolds tel que le *Portrait de Lady Delmé* c'est bien beau, mais

ceci est encore plus subtil et plus séduisant. Cette Mrs. Robinson était une autre reine de théâtre, Mary Darby, qui avait été protégée par Hannah More et avait débuté sur la scène dans le rôle de Perdita du *Winter's Tale ;* son talent et sa beauté devaient attirer l'attention du Prince de Galles, plus tard Georges III; elle se piqua aussi un peu d'écrire et composa quelques poèmes et nouvelles. Ce que vaut cette littérature nous ne le savons, mais le tableau de Gainsborough nous renseigne suffisamment sur sa beauté, et il n'est pas de plus exquise personne Elle est représentée en pied et de face, assise sous des arbres ; sa robe, décolletée, est blanche et bleue avec des rubans blancs ou d'un bleu légèrement violet sur le corsage, et encore des rubans dans la chevelure poudrée, ainsi que dans le bas de la jupe; ses mains reposent sur son giron ; dans l'une elle tient une miniature, le portrait du prince ; près d'elle est assis un loulou de Poméranie, tout blanc, qui est peint, à lui seul, avec un esprit extraordinaire. Quant au visage de cette fine et spirituelle personne, on ne saurait décrire son expression tendre et voluptueuse, l'éclat caressant de ses yeux. Gainsborough a su mieux que tout autre peintre anglais, rendre avec une vivacité et une douceur extrême l'intensité du regard chez ces belles créatures ; il lui a donné dans le visage une valeur spéciale, qui est comme une signature ; rien n'est plus séduisant dans la peinture de portraits de tous temps et de toutes les écoles. On ne saurait dire au juste à quoi cela tient, car cet effet est dû au moins autant à la façon de sentir qu'à la façon de peindre. Aussi est-il bien inexact de dire que chez Gainsborough comme aussi chez Reynolds quoique plus systématique, l'accent particulier tient encore plus aux modèles qu'à la peinture, et que si ces modèles sont de race pure, on ne peut soutenir qu'il y ait alors, à proprement parler, une peinture anglaise. Mais évoquez donc toutes les analogies que vous voudrez, allez chercher Van Dyck, Rigaud, Largillière ou Watteau, trouvez des filiations ou des hantises, vous n'en aurez pas moins quelque chose d'unique, et qui, en fin de compte, ne rappelle rien de tout cela d'une façon absolue, ni comme manœuvre de la brosse, ni comme harmonie, ici toujours brillante et fraîche, parfois même d'une légère acidité extrêmement agréable, ni enfin comme caractère, qui est des plus pénétrants et des plus tranchés. Dans ces conditions, il serait un peu puéril de soutenir qu'il n'y a pas à ce moment d'école anglaise, car si Gainsborough est le maître le plus remarquable aux côtés de Reynolds, et dans une note différente, nous en verrons encore d'autres qui apporteront une originalité aussi tranchée vers le même temps qu'eux.

Il est malheureux pour l'éducation des gens qui, en France, ont la véritable passion de l'art et des choses raffinées, que rien dans nos musées ne puisse donner une idée de ce que sont les grands portraits de ces maîtres. De temps à autre une rare et brève exposition les révèle partiellement, mais ils demeurent ignorés du public. Delacroix qui avait vu de ces grandes œuvres, ne nommait

notre peintre que « le ravissant Gainsborough » et ce mot prenait de sa part une importance particulière, mettant l'artiste anglais au nombre des maîtres les plus originaux. En vérité, l'on ose dire, lorsqu'on a vu les plus considérables de ces grands portraits, qu'on a été à même de les comparer, de les étudier, dans les expositions annuelles de la Royal Academy, ou dans les collections particulières, qu'il y a là un charme, une aisance et un accent à part, qui évoquent l'idée



GEORGE ROMNEY. — LORD DERBY ET SA SŒUR.

de quelque chose d'aussi rare, d'aussi relevé en son genre que les beaux portraits de Vélazquez et Frans Hals, peut-être point d'un art aussi profond, mais d'une aisance pareille et d'une non moindre intensité de séduction.

C'est une opinion qui ne paraîtrait point exagérée à ceux qui auront pu voir et su aimer un autre chef-d'œuvre de Gainsborough, le double portrait de *Mrs Sheridan et Mrs Tickell*, au musée de Dulwich College, une merveille de grâce et une des plus parfaites peintures de l'école anglaise du XVIIIe siècle, y

compris les plus beaux Reynolds. Mrs. Sheridan et sa sœur Mrs Tickell étaient les filles d'un musicien très apprécié à Bath, Thomas Linley, que Gainsborough a portraituré également. Il est bon de rappeler à ce propos que Gainsborough fut lui-même un passionné de musique et un violoniste accompli; aussi semble-t-il avoir rendu avec un réel amour toute la fraîcheur et tout l'enjouement de ces deux exquises jeunes femmes, qui sont elles-mêmes comme une harmonie vivante. La scène se passe dans un jardin en fleurs. Mrs. Tickell est assise sur un banc, elle est vêtue d'une robe jaune, décolletée et à manches courtes; ses cheveux noirs très abondants sont relevés sur son front; elle a le regard direct, plein de finesse et de malice, avec de grands yeux noirs ; dans son giron elle tient un cahier de musique dont elle va tourner une feuille. Sa sœur avait épousé le célèbre dramaturge Sheridan après des aventures qui elles-mêmes relèvent de la fine comédie de mœurs ; quant à Mrs. Tickell elle était la femme d'un bel esprit et d'un librettiste qui eut une fin tragique. Mrs. Sheridan se tient debout derrière sa sœur; elle est vêtue d'une robe de soie bleu verdâtre, de la même coupe que l'autre, avec une ceinture de velours noir. D'un geste extrêmement gracieux, elle appuie le coude gauche sur le manche d'une longue guitare, et sa main droite est croisée sur son poignet gauche en retombant négligemment ; cette espiègle personne regarde vers la droite et un peu en haut. Toutes deux viennent de chanter ou vont chanter, une chanson dont la musique était de Thomas Linley et les paroles de Tickell, et qui leur valait des ovations. Les plus charmants portraits de XVIIIe siècle, en France même, où l'on sentit et exprima en traits si vifs et si souriants la grâce et la volupté féminine, n'offrent rien de plus élégant et de plus pénétrant que cela. Le public anglais s'accorde à trouver que la tête de Mrs. Sheridan est un des plus rares types de la beauté anglaise; pour notre goût Mrs. Tickell est encore bien plus jolie sinon aussi belle : elle est malicieuse tandis que l'autre a une rêveuse douceur faite pour séduire là-bas. Il nous faut laisser aux connaisseurs en beauté qui iront au musée de Dulwich, le plaisir de résoudre la question; le voyage en vaut vraiment la peine; mais pour nous, nous bornant au rôle d'appréciateur de la peinture seule, nous devons dire qu'il n'en est point de plus élégante, de plus vivement harmonieuse et d'essence plus distinguée.

Bien des choses seraient à citer encore dans l'œuvre de Gainsborough ; d'abord le célèbre *Blue boy*, de la collection du duc de Westminster, un jeune et élégant garçon tout de bleu habillé, et que le peintre enleva, un jour de verve, pour répondre à cette assertion de Reynolds que le bleu ne devait jamais être pris comme couleur fondamentale d'un tableau. La superbe figure de Gainsborough était une réponse assez mordante ; mais Reynolds s'avançait beaucoup, et oubliait quelques-uns de ses maîtres italiens, qui ont fréquemment fait de ce ton le centre même ou l'harmonie principale de leurs peintures. De ce *Blue boy*,

il existe une esquisse, ou une sorte de variante, *Un page*, dans la collection Charles-John Wertheimer, et qui est aussi une merveille de prestesse : le jeune et mince boy est vêtu d'un pourpoint de satin bleu ciel, de culottes courtes de même couleur, de bas blancs; il a en sa main droite un chapeau à grande plume, un manteau jeté par-dessus son bras gauche; ses longs cheveux châtains tombent sur ses épaules. Dans ce tour de force d'exécution, le fond, figurant une draperie et une échappée de paysage est une simple préparation brune



GEORGE ROMNEY. — LADY HAMILTON EN BACCHANTE.

qui repasse dans le costume même, le chapeau, le pourpoint, les jambes d'une finesse admirable.

Dans la même collection sont encore deux très beaux portraits, *Miss Ann Ford;* et le *Musicien Charles Frédérick Abel*, dans la note très soignée et un peu froide.

Dans la collection Pierpont Morgan, la très curieuse *Miss Willoughby*, jolie, très caractéristique, avec son grand chapeau de paille au bord relevé, les boucles qui encadrent sa figure fine et très allongée, d'une grâce de chèvre; puis le très beau portrait de *Lady Gideon* en blanc et bleu sur fond de paysage, conquérante toujours par ces yeux vifs dont Gainsborough a été le poète et le peintre.

Une charmante chose est encore cette peinture, comme une vignette de Gravelot, le maître de notre peintre, avec un paysage comme une tapisserie : *Des dames se promenant sur le mail, à Saint-James Park*, collection Algernon W. Neeld. Puis à Windsor, *Le duc et la duchesse de Cumberland, avec lady Elisabeth Luttrel, dans un jardin ;* et comme paysages purs, dans la note riche, le *Cottage door*, au duc de Westminster ; et dans la note légère, de trumeau, un *Paysage avec bétail*, au comte de Gersey.

Mais il vaut mieux borner ces énumérations qui ne peuvent présenter l'œuvre en raccourci, ni même offrir une rigoureuse sélection des *plus belles* peintures de Gainsborough, car il en existerait d'aussi séduisantes, d'aussi rares qui auraient les mêmes droits à la citation.

Ce qu'il suffit de retenir en finissant, c'est que ces maîtres anglais du XVIIIe siècle, et Gainsborough leur roi sous ce rapport, sont parmi les plus grands peintres de la beauté féminine, non point une beauté systématiquement épurée, académisée, ni non plus dont le peintre semble être comme jaloux en affirmant les mérites de sa peinture, l'habileté de sa main ; mais une beauté fraîche, vive, familière, plaisante comme un bavardage, lumineuse comme un rayon de soleil ou comme un regard.

Un autre charmeur de ce genre, et par des moyens plus visiblement simplifiés, par suite peut-être un peu plus artificiels, est Romney, encore bien moins connu que Gainsborough en dehors de l'Angleterre. Comme il y a un peu plus de système chez ce joli peintre, et qu'il est moins varié que l'autre, tout en demeurant très séduisant dans ses morceaux les plus rapides, sa manière peut être définie assez aisément une fois pour toutes, sauf bien entendu les surprises auxquelles on doit toujours s'attendre avec les peintres anglais.

Un Romney, c'est généralement blanc pur et bleu clair, avec des chairs vives, roses, des bouches vermeilles ; et cela se détache sur un fond gris ou brun, qu'un rouge un peu sombre de draperie réchauffe sans trop se faire remarquer ; cela se complète par de grandes boucles de cheveux poudrés ou châtain clair. Ajoutez que de même que Romney se complaît dans cette harmonie, de blanc, de bleu, de gris et de rouges sur laquelle il exécutera mille variations, il se contente aussi d'amener sa peinture à l'état de robuste esquisse, d'ébauche très explicite et très nourrie, et les catalogues anglais se méprennent assez volontiers à cet état volontaire, à ce négligé qui plaît visiblement au peintre, en qualifiant les portraits de cette sorte du mot « *unfinished* ». Or ils sont parfaitement finis du moment que le peintre a affirmé ce qu'il a voulu, jeté sur la toile et affirmé l'aspect qui lui plaisait de son modèle, et produit une chose qui se tient d'un bout à l'autre, très calculée sous les apparences du laisser-aller.

Le type de ces peintures de Romney est la célèbre *Bacchante* de la National Gallery, et qui n'est autre que la célèbre lady Hamilton, à la vie incroyablement

romanesque, un des modèles préférés de l'artiste, car il se contente aussi d'un type, comme d'une harmonie, sachant en faire un véritable clavier d'expressions



THOMAS LAWRENCE. — MASTER LAMBTON.

et de séductions. Comme il est joli, le mouvement de cette tête penchée sur l'épaule nue, avec quelle franchise sont peints ces yeux veloutés, cette bouche entr'ouverte aux lèvres roulées, et quelle intelligence de la beauté !

Il y aurait maintes choses à citer de ce spirituel peintre qui réussissait à rendre chez ses modèles suivant leur caractère et leur situation, aussi bien la candeur un peu nuageuse que la plus voluptueuse rêverie : *Miss Kitty Calcraff*, *Mrs Farrer*, *Mrs Inchbald*, *Miss Henrietta Shore*, *Miss Pitt*, *Mrs Van der Gucht*, le magistral portrait de *Henrietta, comtesse de Warwick et ses enfants*, grande page en blanc majeur, la douce et légèrement mutine *Parson's daugther* de la National Gallery, enfin toutes les transformations de l'ensorcelante *Emma Lyon*, plus tard lady Hamilton, en *Bacchante*, en *Méditation*, en *Sensibilité*, et mille autres provocantes mélancolies.

L'œuvre de Romney n'a pas d'autre portée ; il est plein de richesse et de mordant, et on peut bien le tenir quitte de profondeur puisqu'il sait si bien plaire. Sa vie est originale. Il était né en 1734 à Dalton, fils d'un ébéniste et placé, après un apprentissage dans le métier de son père, chez un peintre de portraits de Kendal, nommé Steelle. En 1756, il se maria, et après avoir peint de nombreux portraits à Kendal, il partit en 1762 pour Londres où il se fit rapidement une brillante réputation. Il avait laissé sa femme à Kendal, où il ne revint que trente-sept ans plus tard ; et il y trouva un bon accueil de la part de la délaissée et une mort paisible en 1802. Il a fait outre ses portraits, quelques cartons d'histoire qui sont conservés au Fitz William Museum, à Cambridge, et à la Royal Institution à Liverpool ; mais ses portraits constituent son principal titre à la postérité. Quelque hostilité de la part de Reynolds l'avait éloigné de l'Académie, l'empêchant d'être élu et de prendre part aux expositions.

Nous n'avons plus maintenant qu'à suivre chronologiquement la liste des principaux portraitistes de l'époque : d'importantes figures, appréciées depuis peu de temps, à leur valeur, se rencontreront sur notre chemin. Ce qui distingue la plupart de ces peintres à partir de Romney, inclusivement, et ce qui les différencie de Reynolds et de Gainsborough, c'est que chez eux ou bien la pratique excellente, le tour de main remarquable commencent à se perdre, ou bien ils peignent dans un système donné, un peu étroit, qu'ils se créent chacun pour leur compte, et leur manière affecte quelque sécheresse qui ira jusqu'à la minceur, une crudité de ton qui ira jusqu'à la discordance, et une exagération du sentiment, dans le sens le plus banal du mot. Bref, la peinture de portraits devient assez rapidement artificielle et maigre, elle ne sent plus que la peinture, et non la meilleure, presque aussitôt après Reynolds et Gainsborough disparus.

John Russell (1744-1806) élève du portraitiste Francis Cotes (1725-1770) est surtout un pastelliste. Le musée de South Kensington possède de lui de belles et vigoureuses esquisses de têtes ; il a beaucoup de vivacité de couleur, de jet dans le dessin, et parfois il atteint le charme et la fraîcheur, comme dans la *Fillette aux cerises*, de la galerie des pastels, au Louvre. Russell a été membre de l'Académie, et portraitiste de George III et du Prince de Galles.

On peut encore citer, de la même époque à peu près, William Beechey (1753-1839) portraitiste de la reine Charlotte, et très apprécié à la cour. Le beau portrait d'enfants intitulé *Frère et sœur*, au Louvre, peut donner une idée suffisante de sa manière.

Mais voici un homme de bien plus grande importance. Raeburn, un vigoureux



THOMAS LAWRENCE. — NATURE.

et noble peintre, qu'en Angleterre même on a commencé à tirer de l'obscurité depuis fort peu d'années. C'est un des meilleurs maîtres de la vieille école écossaise. Il en a la tenue, la sévérité, non exempte d'un peu de raideur et de sécheresse, mais à tout prendre un peintre remarquable.

Né à Stockbridge, près d'Edimbourg, en 1757, Raeburn fut orphelin à l'âge

de dix ans, et placé dans une école. A seize ans il fit l'apprentissage d'orfèvre ; mais son patron, remarquant ses dispositions pour le dessin, l'encouragea et le fit entrer dans l'atelier de Martin, un portraitiste d'Edimbourg alors assez réputé, mais auprès de qui il ne trouva ni protection, ni véritable enseignement. A vingt-deux ans, Raeburn s'étant avantageusement marié, vint à Londres où il fit connaissance de Reynolds qui le poussa à visiter l'Italie et à étudier les œuvres de Michel-Ange. Raeburn fit docilement le voyage, resta deux ans en Italie, et revint se fixer dans son pays où il trouva succès et dignités. Il mourut en 1823, et produisit une œuvre admirable qui avait été suffisamment estimée de son temps puisqu'il avait été élu de l'Académie et que George IV l'avait fait chevalier, mais qui était tombée depuis dans une certaine défaveur. On accordait à Raeburn de la vigueur, de l'entente du caractère, mais on faisait fort peu de cas de ses qualités de peintre proprement dit; on les contestait même volontiers lorsqu'il arrivait de parler de lui. Pourtant lorsqu'on voit au Louvre un de nos rares morceaux de l'école anglaise, ce *Portrait d'un invalide de la marine à Greenwich*, ce bonhomme à large et rougeaude figure, enlevé avec tant de bonne humeur et de franchise, on sent qu'on ne peut se trouver en présence d'un médiocre peintre. L'exhumation que l'on a fait récemment de quantité d'œuvres de Raeburn, montre que le jugement avait en effet besoin d'être revisé.

A la National Gallery il y a depuis 1883 un beau portrait de femme par lui, *Une dame de la famille Dudgeon*, assez simple et gracieux, un des plus agréables de couleur de Raeburn, si ce mot peut être employé avec un maître aussi sévère dans son ensemble. La jeune femme, vêtue de blanc, avec son grand chapeau de paille, son écharpe orangée, son châle crème jeté sur le bras, a quelque parenté encore avec les modèles de Gainsborough. Depuis très peu de temps est entré au musée anglais un autre portrait, plus dans la note habituelle de Raeburn, *Le lieutenant-colonel Bryce Marc Murdo en pêcheur*, vêtu d'un habit gros vert, culotte et gilet de nankin, et amorçant soigneusement sa ligne.

De même que Romney a nee passion pour le blanc et le bleu relevés de rouge sombre, Raeburn a aussi son harmonie de prédilection, dont ce gros vert forme la base et qui se trouve tantôt mêlé à du noir, tantôt opposé à du blanc, du gris clair, ou du brun très clair, cette nuance nankin souvent employée dans les costumes du temps. Il en résulte un effet sobre, un peu dur et froid à l'œil, mais d'une belle sévérité. Cette harmonie règne notamment dans deux œuvres magistrales du peintre : le *Portrait de Sir Allan Mac Nab*, et celui de *George Drummond avec sa sœur Margaret et son frère de lait.*

Le premier est une admirable chose, type de race aussi saisissant et rendu avec autant de force que les plus beaux portraits analysés précédemment. Le vigoureux vieillard, au visage mâle, intrépide, est en costume national, habit

vert galonné d'argent, et coiffé d'une sorte de bonnet à plumes noires et à aigrette blanche; le jupon écossais est rouge sombre; toute cette figure sent la fierté et l'honnêteté; c'est une personnification de la vieille Écosse elle-même. Quant à l'autre œuvre, elle est non moins importante et dans l'égale sobriété de son harmonie elle conserve quelque chose des grâces vives de l'enfance : le jeune George Drummond est à cheval sur un petit poney; il est vêtu d'une casaque verte, d'une culotte blanche, et coiffé d'une casquette fourrée; le frère de lait se tient debout près de lui ainsi que la sœur, en blanc, les bras et les



THOMAS LAWRENCE. — PORTRAIT.

épaules nues; dans cette page animée et gaie domine l'accord en brun, vert, gris, blanc, et tons de chair, en son ensemble une œuvre des plus significatives.

Il est bon de noter encore quelques belles toiles de Raeburn, qui permettront de se faire une idée de l'œuvre de ce beau maître, et bien qu'une description sommaire soit loin de valoir une bonne photographie. *Le capitaine Robert Hay*, un des beaux portraits : debout, habit rouge, culotte blanche, bottes noires, grand bonnet de fourrure, et appuyé, les bras croisés sur son fusil. *Nathaniel Spens*, président de la compagnie royale des tireurs à l'arc, très grand portrait, d'une allure superbe; l'héroïque personnage est représenté en habit vert, avec baudrier et culotte blanche, visant et prêt à lâcher la flèche. Ces deux portraits ont la fierté, l'héroïque tournure de celui d'Allan Mac Nab. De la

même famille est encore *Sir Donald Ferguson* debout contre son cheval gris ; tous ces portraits ont une fière allure. Quand elle atteint cette grandeur de caractère, comment la peinture serait-elle inférieure? Sans doute cela n'a pas le nourri, le succulent des plus heureux morceaux de Reynolds, ni la spontanéité si capiteuse de Gainsborough, mais c'est solidement établi, peint avec soin et avec force, et cela s'impose par un très noble orgueil d'art et de race.

D'ailleurs Raeburn a été aussi et fréquemment, un bon portraitiste de la femme ; il est tel morceau de lui, comme un buste de jeune dame (collection Arthur Sanderson), en robe blanche, manteau rouge, avec les boucles de cheveux châtains, sur un fond brun chaud, qui a toute la vigueur et même toute la qualité de matière d'un Reynolds. Cependant les autres portraits de femmes sont en général d'une matière plus mince et plus lisse, et d'une harmonie plus froide ; Raeburn aime assez un certain jaune mat, tout à fait dépourvu de chaleur et de rayonnement, mais d'un effet assez particulier. Parmi les plus beaux portraits de femmes, il faut citer *Mrs Vere of Stone Cyres*, belle-sœur du peintre : ravissante jeune femme, représentée jusqu'aux genoux, en robe blanche avec la ceinture ornée de breloques et placée très haut, près des seins ; un manteau brun doublé de ce jaune caractéristique complète le costume ; les bras sont nus, l'un est replié la main à la taille, l'autre est enveloppé dans le manteau. *Mrs Hope*, œuvre de même qualité, belle, simple, une jeune femme en robe noire toute unie, les bras nus. *Mrs Kinnear*, assise, tête fort belle, un voile de dentelle noire jeté sur le corsage bleu. La gravité d'esprit de l'artiste le porte à rendre avec beaucoup d'intensité, le caractère méditatif, replié, des femmes de bonne race fortement marquées par l'âge ; telles *Mary Preston*, vieille dame en bonnet et en châle jaune ; *Anne, fille de sir William Gordon of Inverdon*, assise, accoudée à une table et lisant, etc.

Enfin serait à signaler toute une série de portraits d'enfants. Nous avons cité celui qui est probablement le plus beau de tous, *George Drummond ;* il faut ajouter entre autres le portrait intitulé *Leslie boy*, de la collection Charles Tennant, un jeune garçon riant, coiffé d'un feutre gris, vêtu d'une casaque verte à boutons d'or.

Un jour, Raeburn produisit un intense et douloureux chef-d'œuvre : l'*Enfant en jaune*, de la collection Henry Cook. C'était un pauvre garçonnet, déjà souffrant et touché par la mort que l'on sent prochaine ; le peintre l'a décrit fidèlement et tristement avec son habit jaune, son petit crayon, son petit cahier rouge, et sa mine perdue. C'est une contre-partie bien dramatique et bien rare, des délicieux enfants roses et rieurs des autres peintres. Mais quelque grâce navrante que Raeburn ait mise dans cette chose parfaite, quelque gaîté qu'il ait pu donner malgré son tempérament coutumier, aux autres figures d'enfants, quelque élégance même qu'il ait pu rencontrer dans certains portraits de femmes, il demeure avant tout le peintre des fiers chefs de clans, des archers et des capi-

taines, et la grande expression mâle que Reynolds a une fois trouvée dans son portrait de *Lord Heathfield*, le peintre écossais la fait surgir à chaque instant, et tout naturellement, dans ses grandes effigies dont l'Écosse, avertie maintenant au point de vue de l'art et du métier remarquable, peut être très fière.

Deux fort bons peintres nous retiendront moins : Hoppner et Opie ont plus de célébrité chez nous que Raeburn et ont moins besoin d'être signalés au public



THOMAS LAWRENCE. — LADY DOWER.

français. Tous deux sont maintenant représentés au Louvre, mais il est vrai, par des morceaux un peu secondaires. John Opie, fils d'un charpentier de Truro, fut recommandé à Reynolds par le Dr Wolcott; c'était un petit prodige, et il fut dès l'abord célèbre sous le surnom de « Cornish genius » le génie du pays de Cornouailles. Membre de l'Académie en 1787, professeur de peinture en 1805, il a été apprécié comme peintre d'histoire et comme peintre de portraits. C'est surtout sous ce dernier aspect qu'il nous apparaît comme un bel exécutant, large et vif; quant à ses tableaux d'histoire, ils n'échappent guère à la médiocrité que nous verrons plus loin inhérente à l'école. A la National

Gallery sont deux portraits d'hommes, l'acteur Siddons, et l'écrivain Godwin, et un très joli portrait de femme, *Mrs Godwin*. Au Louvre, nous avons un portrait de *Femme en blanc;* dans la collection de Mrs William Walker on peut citer une jolie figure d'enfant, *Little Red Riding Hood*, etc., etc.

Hoppner, né à Londres en 1759, est très franchement de la suite de Reynolds dont il exagère même souvent le systématique clair-obscur, mais c'est encore un peintre plein d'attrait, et dont l'œuvre à chaque instant abonde en trouvailles. Il fut protégé par le prince de Galles et devint fort à la mode; membre de l'Académie en 1795, il fut considéré par Lawrence comme un rival, mais rivalité sans aucune hostilité, comme le prouve ce passage d'une lettre du célèbre peintre à la mort d'Hoppner (1810) : « Vous croirez sans peine que la perte de ce frère d'art m'a été très sensible; j'ai souvent trouvé profit à étudier ses œuvres, et nous avons couru dans la carrière côte à côte pendant dix-huit années. » Il n'y a d'Hoppner à la National Gallery qu'un *Portrait de la comtesse d'Oxford*. En ce dernier temps, au Louvre on a acquis un joli portrait de femme en blanc, avec un mince collier de corail, et fond de paysage, un morceau d'une fracture très franche, et d'une agréable tournure. Parmi ses portraits, nous citerons entre autres un beau *Master White* (collection de lord Burton), *Édouard, cinquième comte de Darnley* (au comte de Darnley), *George John Frederick Sackville* (collection de lord Sackwille) ; *Miss Harriet Cholmondelly* (coll. R. H. Hobart), *Leicester Fitzroy Stanhope* (coll. H. L. Bischoffsheim), tous très jolis portraits d'enfants, pleins de verve et d'imprévu.

Nous venons de citer Lawrence. L'immense célébrité qui s'attacha naguère à son nom et à son œuvre, a sensiblement diminué de notre temps, qui est moins sensible à la grâce des modèles qu'à la qualité même de la peinture. Toutefois Lawrence peut être considéré comme le dernier représentant de la grande école de portraits du XVIIIe siècle ; il a encore le style et l'entente de l'effet, mais sa manière mince, sèche, brillante, cassante pour ainsi dire, le place sensiblement au-dessous de Reynolds et de Gainsborough. Son charme et sa grâce sont apprêtés, maniérés même parfois, et l'excès de soin dans l'exécution enlève à la peinture toute richesse. Sa couleur même, quoique claire et brillante, est médiocre et presque banale auprès du moindre morceau des peintres que nous avons jusqu'ici étudiés. Sa distinction est appréciable, mais c'est un peu dans le sens restreint et mondain du mot qu'il faut lui reconnaître cette qualité ; son dessin est d'ailleurs élégant et fin, et l'on dirait, en un mot, un miniaturiste exquis mais qui aurait fait toujours de trop grandes miniatures.

Thomas Lawrence était né en 1769 à Bristol. Son père était un aubergiste, et l'enfant commença par dessiner des habitués de la maison. A dix ans, il était déjà établi peintre de portraits à Oxford, et à dix-huit ans il se fixait à Londres, où il remportait un succès si considérable, qu'à peine âgé de vingt-deux ans, il



succédait comme peintre du roi à Reynolds, qui venait de mourir, en 1792. Il n'y a plus grand intérêt à présent à énumérer ses succès et ses honneurs ; il suffit de dire qu'il les a eus tous, en France comme dans son pays. Nous venons de définir sa manière. Le très joli portrait de femme, tracé d'un crayon léger et délicat, qui est au Louvre dans la galerie des dessins, donnera suffisamment l'idée de toute son œuvre. Partout y règne la même grâce éminemment « agréable », le même brillant un peu fragile. On peut même dire que ses dessins sont supérieurs à sa peinture, car celle-ci a des insuffisances d'harmonie, et souvent manque par trop de corps, malgré l'extrême fini.

Le portrait d'enfant en rouge, connu sous le nom de *Master Lambton* (collection du comte de Durham) est une de ses œuvres les plus célèbres ; il a été revu récemment aux expositions d'hiver de la Royal Academy ; par son caractère affété et romantique, par la médiocrité de sa couleur, il faisait un assez pauvre effet auprès des Reynolds, des Gainsborough et des Romney. Sans doute l'on rencontre souvent dans son œuvre encore de fort jolies choses, une esquisse gracieuse, un portrait d'enfant bien venu; mais malgré le prix qui demeurera attaché à ses œuvres, Lawrence ne saurait être mis au rang des riches et savoureux portraitistes qui l'avaient devancé ; et cette fois, c'est un peu à la beauté des modèles — et bien que le peintre y ait mis du sien et les ait flattés à sa manière — qu'il devra de survivre. Lawrence mourut en 1830. D'autres portraitistes, comme Jackson (1778-1841), Pickersgill (1782-1875), continuèrent encore les traditions de cette école finissante, et avec les mêmes qualités.

Mais déjà de ce temps la véritable gloire de l'art anglais était devenue son école de paysagistes. Quant aux peintres de figures, et en particulier d'histoire, ce n'est que plus tard qu'ils devaient reprendre la tête de l'école, et encore avec des tendances et sous des aspects absolument nouveaux. C'est donc par les paysagistes que nous allons continuer ; et pour finir nous reprendrons la peinture d'histoire, depuis les temps que nous venons de traverser jusqu'aussi près de nous qu'il nous sera possible, pour donner une idée d'un très beau mouvement, d'une ère qui n'est point close.

CHAPITRE IV

Les grands paysagistes. — Le rôle de Wilson et de Gainsborough. — Constable. — Sa formation. — Simplicité et grandeur de son caractère. — Old Crome. — Autres paysagistes. — Turner.

La campagne anglaise a des grâces particulières; elle est à la fois fraîche, nette et plantureuse. L'herbe y est d'un vert extraordinaire, unique, sous un ciel qui demeure d'un éclat modéré, mais elle conserve cette vivacité de ton, même quand le ciel passe au gris et roule de gros nuages. Il est toujours, ce ciel, extrêmement vaste et varié, aussi beau à peindre qu'un ciel de Hollande, et différent pourtant. La terre est doucement accidentée, elle abonde en petites collines, en champs couchés sur des pentes douces, en étangs ombreux, en beaux arbres qui frissonnent à la brise. La vie rustique donne elle-même à cette terre un aspect très spécial. Elle n'est pas accablante et fruste comme chez nous; les paysans de Millet ne pourraient se trouver dans leur cadre parmi ces cultures gaies et proprettes, jolies parfois comme un jardin de plaisance ou comme un salon de verdure. *L'Homme à la houe*, terreux, farouche, bloc informe et vaguement humain, n'a rien de commun avec ces paysans, ou plus exactement ces *countrymen* alertes et cordiaux, qui vont à leur labour comme un homme d'affaires va le matin à son bureau de la Cité. Cette vie a communiqué à la campagne des dispositions, des airs familiers; les haies bien taillées et bien entretenues, les barrières, véritables portes des prairies, les fermes en briques rouges et avec les fenêtres à petites vitres ; les maisons à demi cachées sous des lierres, ou émergeant, blanches ou multicolores, de bouquets d'arbres, au bout de riches pelouses ; tout cela est gai, familier, invitant. Les haras, les pâturages, les labours ont l'air de champs d'expériences, tant les animaux y sont propres et luisants, tant le travail est net et méthodique. Enfin l'existence, comprise d'une façon large et confortable, abondante et digne, fait que les champs sont comme la continuation fleurie et touffue des villes elles-mêmes.

Dans une telle nature, il semble que des paysagistes devaient naître, sortir

du sol ; et c'est ce qui est arrivé. Aussitôt que l'école anglaise a eu conscience d'elle-même, elle s'est très peu attardée dans le paysage noble, arrangé, classique, historique, avec des prétextes mythologiques et des *fabriques* invraisemblables. Tout de suite elle a, par quelque coin, montré une échappée de vrai ciel, donné une saveur de vraie grasse bonne terre, laissé couler de l'eau claire qui ne provenait pas de l'urne de quelque divinité.

Mais lorsque même des peintres se sont adonnés, par éducation ou par caprice, au paysage rêvé, au paysage arrangé et créé de toutes pièces, alors c'est que leur imagination avait besoin de ces prétextes pour créer de prestigieux spectacles. En Angleterre, point de paysage noble, du moins dès que l'école anglaise existe : rien que des paysages *naturels*, et c'est le vieux Crome ou le grand John Constable; ou des paysages *fantastiques* et c'est l'unique Turner; encore celui-ci, lorsqu'il n'a pas fait surgir une féerie, a su voir, à diverses reprises, et exprimer une campagne absolument vraie, simple et riante. Mais la division générale demeure : le paysage de pleine terre, ou le paysage de plein rêve.

Dès la première moitié du XVIIIe siècle, et presque en même temps que l'école de portrait, naissait, mais pour se développer seulement à la fin du siècle dans toute sa plénitude, l'école de paysage. On pourrait trouver dans les tableaux d'Hogarth, grandes routes ou vues de parcs où se passent ses scènes, jardins où se groupent ses portraits de famille, des accents fort naturels et fort bien observés, et l'on pourrait, partant de là, faire commencer le mouvement avec ce maître. De même, on pourrait retrouver, antérieurement encore, des noms et des œuvres d'artistes aujourd'hui à peu près inconnus, et qui rentreraient tant bien que mal dans la classification. Mais les peintures que l'on pourrait citer seraient trop sèches, naïves ou artificielles pour que l'on pût considérer leurs auteurs comme des précurseurs des vrais maîtres. En réalité c'est par Scott, Wilson, et Gainsborough que commence vraiment l'école. Encore Samuel Scott (mort en 1772), excellent peintre de marines, est-il plutôt un habile imitateur des Hollandais et particulièrement de Van de Velde, dont nous avons noté au volume précédent les succès en Angleterre.

Quant à Gainsborough, il serait le fondateur incontesté de l'école si Wilson n'était pas son aîné d'une quinzaine d'années. Nous avons dit combien il eut le sentiment de cette nature anglaise, comment il en découvrit instinctivement et combien richement il sut en exprimer les côtés grandioses, touffus, ombreux, enfin de quelle façon il continua d'allier le paysage au portrait par des moyens éclatants et rapides. Gainsborough aurait donc été un grand paysagiste, s'il ne s'était plus encore imposé comme le portraitiste par excellence. Toutefois il fallait rappeler cela et même y insister particulièrement, parce que tous les grands paysagistes qui devaient naître et se former plus tard connurent ses paysages.

dès les débuts de leur carrière, en furent frappés, en tirèrent profit. Son rôle est donc des plus importants et il est même, comme on va le voir, le vrai devancier.

Wilson (Richard) reste le premier en date des paysagistes anglais quant à la naissance sinon quant à l'œuvre. En effet, il était né en 1713, à Pinegas, dans le Montgomeryshire ; il avait de bonne heure montré des dispositions pour le dessin, et avait attiré l'attention de sir George Wynne qui l'avait pris sous sa protection et placé chez un peintre de portraits nommé Wright. Wilson s'adonna au portrait tout d'abord et se fit même une brillante réputation en ce genre. Ce ne devait être qu'en 1749 que commença sa carrière de paysagiste. Or il faut se rappeler que depuis l'âge de quatorze ans, c'est-à-dire depuis 1741, Gainsbo-



RICHARD WILSON. — PAYSAGE.

rough avait déjà conquis la notoriété comme paysagiste, et paysagiste anglais, de campagnes anglaises. Wilson, au contraire, alla chercher à l'étranger sa vocation nouvelle et son inspiration. Ce furent l'Italien Zuccarrelli, et le Français Joseph Vernet qui le poussèrent au paysage lors de son voyage en Italie (1749 à 1755). L'œuvre de Wilson se ressent forcément de ces fréquentations, et il a encore un tour classique, historique, et à tout prendre sensiblement moins imprégné du sens et de l'amour du terroir, moins *genuine* que Gainsborough. Il est vrai qu'une fois rentré en Angleterre, et même en conservant un goût pour les prétextes mythologiques, pour une façon grandiloquente et factice qui n'était certes point du goût de ses compatriotes, car ils le lui prouvèrent même assez durement, il sauva son œuvre par une certaine franchise d'exécution, un certain goût de bonne peinture, et l'influence fatalement subie du climat, de l'air et de la lumière de son pays. Quoi qu'il en soit, et malgré son réel talent, Wilson demeure

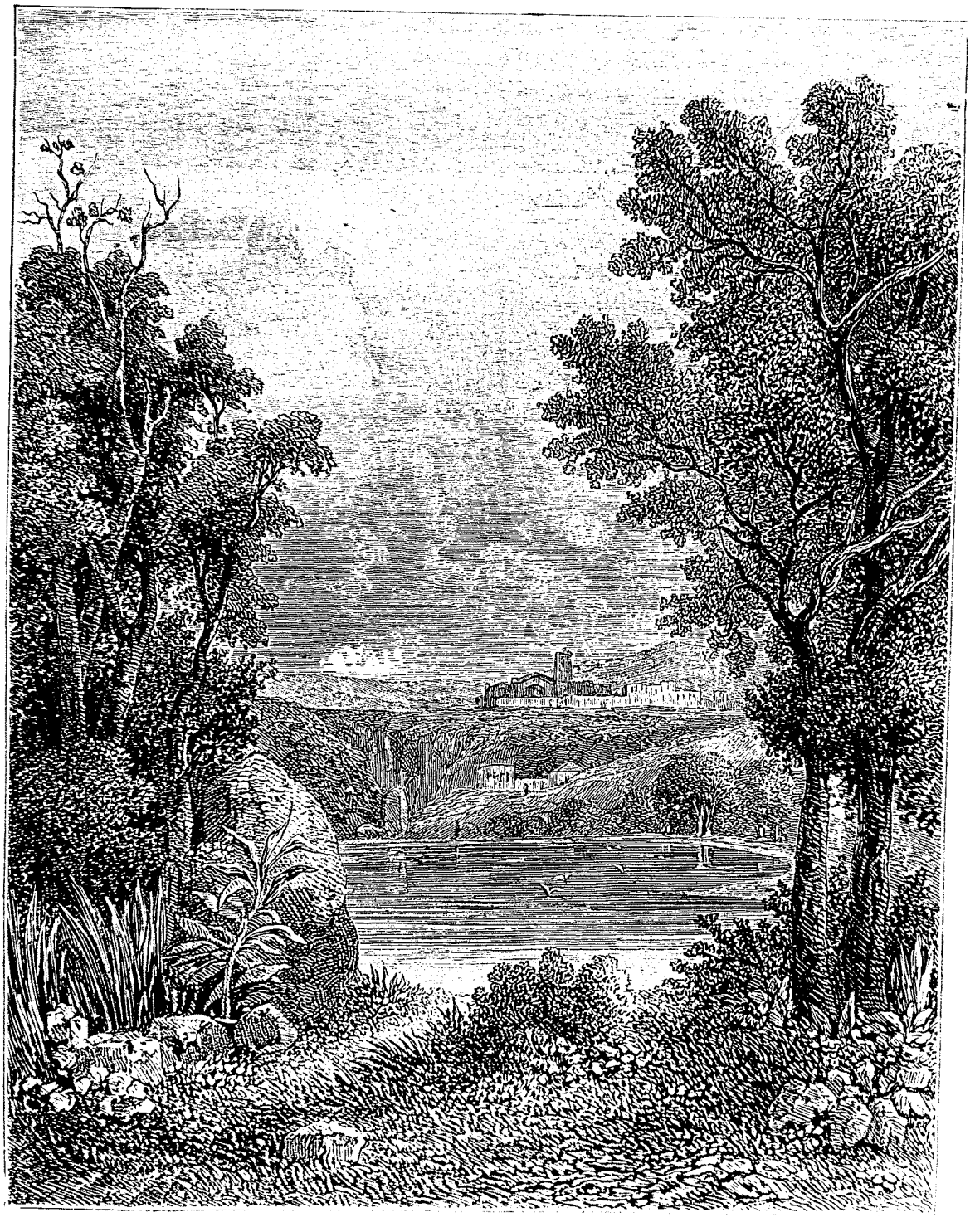
bien en arrière, avec ses *Niobé*, ses *Phaéton*, ses *Apollon*, ses *Céladon*, ses *Méléagre*. Le curieux toast de Reynolds au banquet de la Royal Academy, et le mordant acquiescement de Wilson lui-même, confirment notre opinion mieux que nous ne saurions nous-même la prouver.

La carrière de Wilson a été précaire, difficile ; il côtoya de très près la misère noire, et il n'eut quelques instants de bien-être dans son pays que vers la fin de sa vie, après avoir hérité d'un petit bien de son frère. Il mourut en 1782 après avoir produit une œuvre assez considérable, dont on peut étudier de nombreux spécimens à la National Gallery. Nous avons nous-mêmes, depuis peu de temps, au Louvre, un bon échantillon de sa manière, la vue d'un lac ; encore qu'un peu arrangée, cette peinture est plus grasse d'exécution que les Vernet, dont Wilson avait été si féru, et elle vaut par quelque transparence de l'air et de la lumière.

Notre collection, bien maigre, offre, à côté, un petit tableau d'un autre paysagiste antérieur à Constable, George Morland ; la *Halte* est une bonne petite peinture, assez riche de couleur, familière et juste de sentiment, et d'une exécution large et spirituelle. Morland (1763-1804) qui aima, paraît-il, à mener une vie assez vagabonde et joyeuse, et qui chercha souvent son inspiration dans les tavernes, a, dans l'ensemble de son œuvre, une bonne grosse franchise qui plaît. Il est vraiment l'opposé de Wilson, car pour lui, la nature est toujours trop mythologique ; il recherche les chaumières bien affaissées sous les lourds toits de chaume, les cours de fermes où croupit le purin doré, les bonnes étables à cochons, les écuries et les postillons, les chiens et les poules. C'est égal, chez lui cela sent la vraie campagne ; c'est un rustre qui mange sur le pouce, absorbe vaillamment les pintes d'*ale* ou de *porter*, se querelle avec ses créanciers lorsqu'il n'a pu les éviter, se fait coffrer en prison pour dettes et continue à y boire et à y peindre ; mais son talent est loyal et bien à lui. Un bon coin d'auberge, une écurie ou une cour de métairie peinte par Morland peut s'accrocher sans trop de désavantage à côté d'un Isack Van Ostade, et c'est ce que nous en pouvons dire de pis.

Après lui, nous rencontrons, chronologiquement, un vrai et beau peintre, John Crome — *Old* Crome, comme il est appelé dans son pays. Celui-ci s'est adonné entièrement à la nature, et c'est lui qui est véritablement le plus grand paysagiste pur que l'on puisse citer avant Constable. Le vieux Crome (on l'appelle ainsi pour le distinguer de son fils, John Bernay Crome qui fit aussi du paysage), est un exemple de spontanéité absolue. Il s'est formé seul, n'a pas eu de maîtres, n'a pas subi d'influences. C'est une nature d'or, et sans chercher un jeu de mots, sa peinture est elle-même dorée comme celle des plus gras Hollandais ; elle demeure toutefois de saveur parfaitement anglaise. Né en 1769, à Norwich, et fils d'un humble aubergiste, Crome fut groom d'un médecin de campagne puis

apprenti peintre de voitures, mais il commença à faire de la peinture, comme il



RICHARD WILSON. — LE MATIN.

la voyait et la sentait, dès ces hétéroclites apprentissages. Comme notre Char-

din, il avait eu pour unique méthode de « mettre de la couleur jusqu'à ce que cela ressemblât à ce qu'il voyait ». Peu à peu il commença à gagner sa vie en vendant quelques paysages et en donnant des leçons de dessin, et toute sa vie se passa à faire des dessins et des peintures de son trou. Cela est purement admirable, parce que c'est très simple et sent le bon et honnête ouvrier de palette; si l'on trouvait jamais l'occasion d'acquérir un bon Crome pour le Louvre, il ne faudrait pas craindre la dépense.

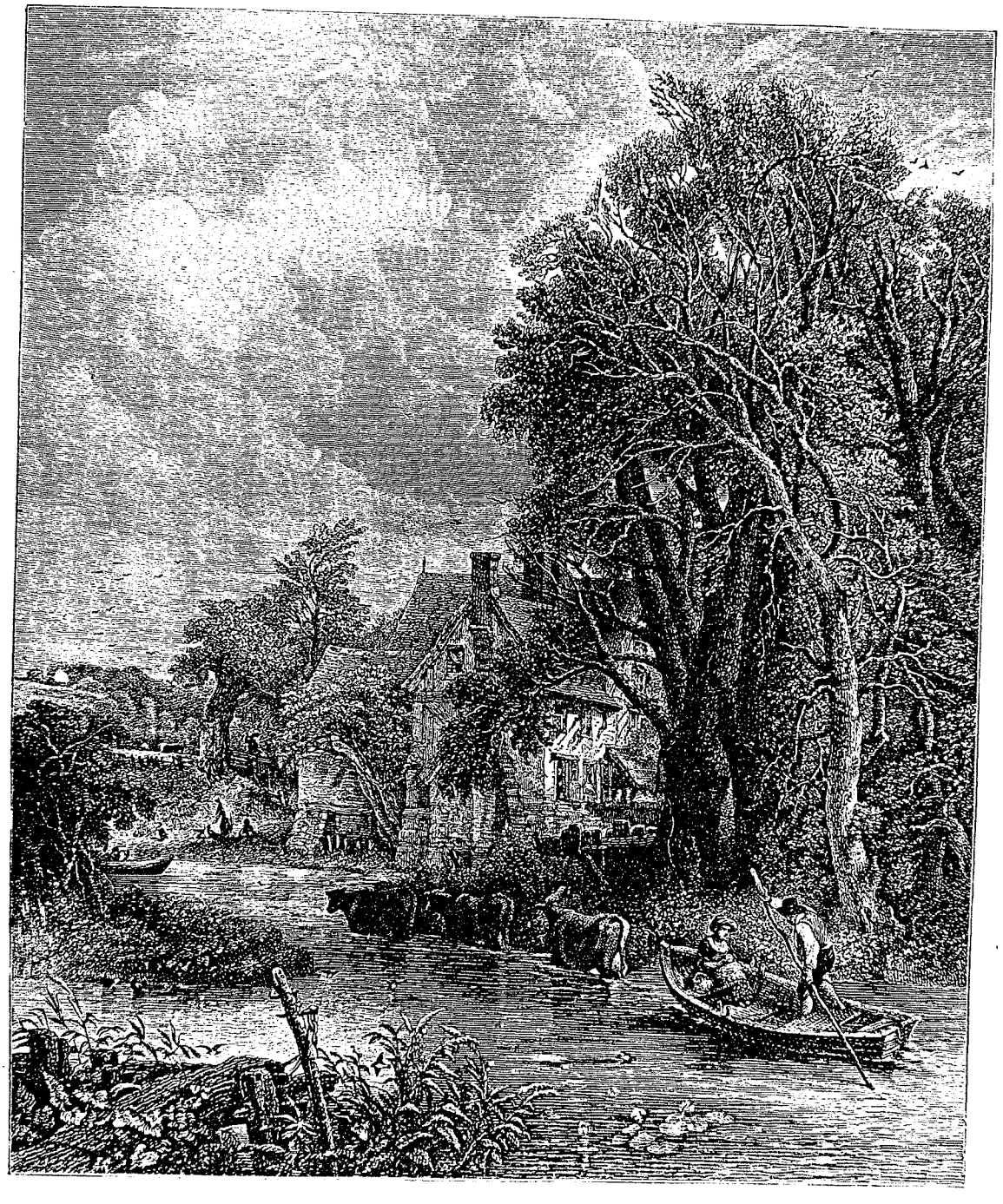
Crome avait exposé à diverses reprises à l'Académie, mais pas de façon régulière; cela s'appelait « Vues » ou « Paysages » et c'était tout. Il n'a pas été comblé d'honneurs, et il n'en aurait su que faire, car il était d'esprit simple et de culture négligée: mais il était passionné de son art et de cette belle riche campagne qui l'entourait. Crome mourut en 1821 ; il avait groupé autour de lui quelques peintres, qui prirent le nom de « Société des artistes de Norwich ».

Ses œuvres sont rares dans les collections publiques. On n'en rencontre guère sur le continent, et la National Gallery n'en possède que quatre : *Mousehold Heath, près Norwich,* une *Vue de Chapel Fields Norwich;* le *Moulin à vent*, et les *Carrières d'ardoise*. Ce sont toutes peintures larges et fortes, d'un beau ton nourri et doré, avec les silhouettes et les mouvements de terrain solidement étudiés, et de beaux ciels pleins de vibration et d'air. Au musée de South Kensington sont quelques peintures de Crome, d'excellente qualité aussi : *Clair de lune près Yarmouth*, *Paysage boisé*, *Clair de lune près de Norwich*, *Paysage de forêt avec des chênes*, *Mousehold Heath*, *Lisière de forêt*, *Paysage de bruyères avec figures*. Il est juste de dire en terminant que Crome avait vu des tableaux hollandais et en avait été enthousiaste. Mais cette révélation lui fut procurée après qu'il s'était déjà fait son métier de toutes pièces, et s'il a d'ailleurs apporté dans son œuvre le même esprit que les grands Hollandais, c'est-à-dire l'observation candide, l'amour profond et la narration simple de la nature, il donne cependant à ses tableaux un accent de terroir auquel on ne peut se méprendre. Un chêne planté par Crome, robuste et imposant, n'a pas la même allure qu'un chêne planté par Ruysdaël ou par Hobbema ; mais ce sont de très beaux arbres tous les deux.

Avant de parler de Constable, nous avons à mentionner, tout au moins, quelques paysagistes de mérite qui font corps avec les autres, et commencent vraiment à constituer une école. Ce sont : Ladbrooke, beau-frère du vieux Crome (mort en 1847) ; George Vincent (mort vers 1831); John Sell Cotman (1782-1847) James Stark (1794-1859), tous natifs de Norwich et élèves de l'excellent Crome.

La chronologie souffrira bien un peu si nous citons encore quelques paysagistes nés postérieurement à Constable et à Turner, mais nous pourrons nous occuper après plus à l'aise de ces deux maîtres, qui dominent toute l'école de paysage, sans comparaison possible. J. C. Ibbertson (1759-1817) a été le camarade de Morland et a vécu à peu près de la même façon que lui. Alexander

Nasmyth (1758-1840) et son fils Patrick (1786-1831) ont aimé les coins de village, les champs et les routes, et les ont peints consciencieusement.



JOHN CONSTABLE. — LA FERME DE LA VALLÉE.

David Cox (1783-1859) a été un paysagiste de premier ordre, riche et simple, qui a produit de véritables chefs-d'œuvre et qui était aussi un des meilleurs

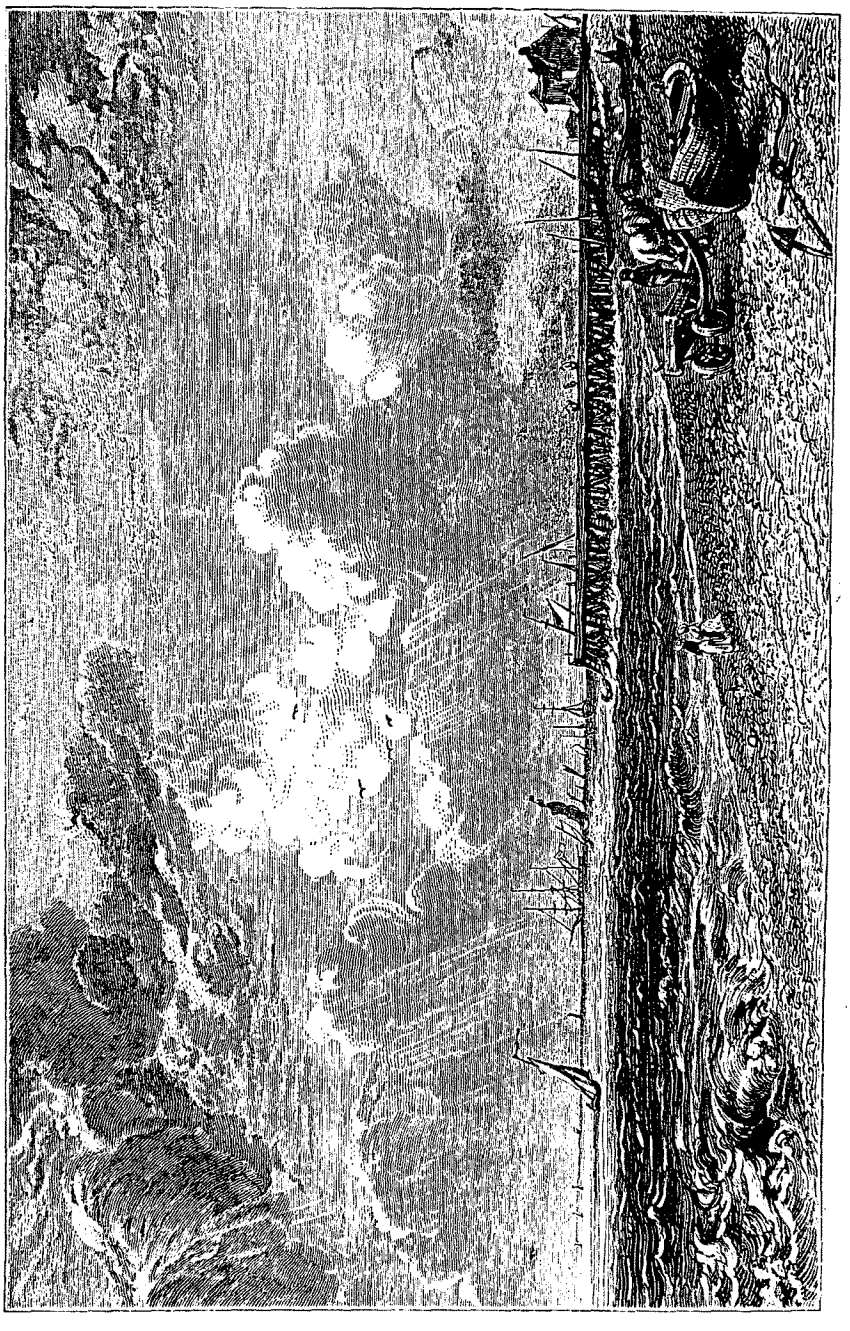
aquarellistes. L'œuvre de David Cox est des plus variées, des plus riches de couleur en même temps que des plus soignées d'exécution sans aucune mièvrerie. Elle a des délicatesses particulières, et nous sommes convaincu que jamais rien de médiocre ou d'insignifiant n'est sorti de l'atelier de ce remarquable artiste. Ses œuvres ont toujours un aspect modeste, mais excellent ; ses aquarelles sont d'une finesse rare. En un mot, dans une exposition ou dans un portefeuille, un David Cox est toujours un régal, et il se peut que ce régal plus tard se paye un bon prix.

Thomas Creswick (1818-1869) et Augustus W. Callcott (1779-1844) ont été des peintres pleins de talent, qui se sont adonnés à la description des plages, des bord de rivières et des côtes de la Grande-Bretagne. Callcott a été surnommé le Claude anglais, ce qui est bien inutile et ce qui serait plutôt pour mettre en défiance contre ce bon peintre qui fut en revanche beaucoup moins heureux dans ses tentatives de peinture d'histoire, bien qu'elles lui aient rapporté des honneurs (*Raphaël et la Fornarina, Milton et ses filles*). Enfin sir G. H. Beaumont (1753-1827) qui fut élève de Wilson, mais de qui le principal titre de gloire est d'avoir rempli le rôle d'un excellent et éclairé Mécène.

Reste un peintre qui a conservé chez nous une réputation considérable, et de qui la carrière est sans doute très belle et très glorieuse quoique brusquement interrompue : Richard Parkes Bonnington (1801-1828). Bonnington a été le trait d'union entre l'école anglaise et l'école française dans ce qu'elles ont eu toutes deux de plus robuste et de plus hardi. Élève du baron Gros, il fit connaître les maîtres anglais à Géricault, à Eugène Lami, à Delacroix, et cette zélée et désintéressée propagande eut sur notre propre école une influence dont nous ne saurions demeurer trop reconnaissants, car c'est par les maîtres anglais que les grands paysagistes français du milieu de ce siècle retrouvèrent les maîtres hollandais et la nature elle-même. Quant à l'œuvre de Bonnington, elle se ressent forcément de la brièveté de sa vie et de la cruauté du mal qui l'emporta si jeune. Elle comprend de petits tableaux d'histoire ingénieux et brillants comme le *François Ier et la duchesse d'Étampes*, du Louvre, des études de figures vigoureuses, comme la *Vieille gouvernante*, encore de notre musée ; puis une série de paysages, études de voyage plutôt, faites à Venise, à Versailles, dans quelques vieilles villes de France, enfin une œuvre lithographiée et gravée. Bonnington était admirablement doué, mais la plupart de ses peintures doivent être considérées comme des études, des œuvres d'attente ; on fondait sur lui les plus hautes espérances ; on aimait son enthousiasme pour l'art; sa perte provoqua les plus grands regrets. Ses vues de Venise et autres paysages, sont fines et décidées; maintenant elles nous apparaissent parfois un peu sèches, mais elles accusent un œil délicat.

Constable était né vingt-cinq ans avant lui et devait vivre près de dix ans de

plus. Au Salon de 1824, à Paris, tous deux avaient remporté une médaille d'or, et la France faisait d'eux alors plus de cas que leur propre pays. Il est bien dommage que nous ne nous soyons pas alors montrés logiques avec nous-mêmes, et que



JOHN CONSTABLE. — PORT DE YARMOUTH.

nous n'ayons pas prouvé à Constable notre sympathie et notre admiration d'une façon beaucoup plus pratique et plus efficace que par une médaille d'or, c'est-à-dire en lui achetant beaucoup de tableaux. Nous nous trouverions maintenant possesseurs d'un trésor d'art inestimable. Les Anglais, en pareil cas, n'hésitent

point quand ils croient au génie d'un artiste, et leurs encouragements sont un meilleur placement que nos distinctions.

Quoi qu'il en soit, Constable est d'une grandeur trop simple pour avoir été mis tout d'abord à son rang. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'une telle simplicité est jugée pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour le génie véritable. D'ici là bien des hommages se disproportionnent, et bien des gloires prématurées ont le temps de se ternir. Seuls quelques esprits dépassent le jugement de leur temps et devancent celui des temps à venir. Lorsque Delacroix écrivait en 1838: « Constable, homme admirable, est une des gloires de l'école anglaise, » il n'en disait ni trop ni trop peu; il portait l'appréciation que peut dignement formuler un homme de génie sur un autre homme de génie. Des artistes de cette taille savent se rendre mutuellement justice, et voient clair également en eux-mêmes. Constable était résigné à n'être pas goûté tout de suite, mais il avait conscience de la valeur et de la portée de son œuvre, puisqu'il écrivait, dès 1803, ces mots pleins de dignité, et dépourvus d'orgueil : « J'ai plus que jamais la conviction que je dois faire un jour de bonne peinture; si je n'en ai pas le bénéfice de mon vivant, mes tableaux iront à la postérité. »

Or, on peut dire que Constable, quelque cas que l'on fasse de lui à présent, n'est pas encore à la place qu'il devrait occuper, car c'est un très grand homme. Pour le moment, son œuvre, sincère et *naturelle* entre toutes, est encore un peu contre-balancée par celle du prestigieux Turner. Celui-ci éblouit et fascine à un tel point qu'il est généralement jugé plus grand parce qu'il est plus étrange, et plus fort parce qu'il est plus compliqué. Mais alors que dès maintenant l'on commence à pouvoir pressentir par quels points certaines parties de l'œuvre de Turner vieilliront, l'œuvre de Constable ne vieillit point; elle reste à la même place, comme la nature elle-même et par là demeure d'une indélébile jeunesse.

D'ailleurs, il ne faudrait pas considérer ce grand peintre comme un simple copiste de la nature. Il a vraiment créé un langage à lui, et il a eu des curiosités passionnées. Peut-être, seulement, passe-t-on encore à côté de lui avec une estime qui ne se hausse pas jusqu'à l'enthousiasme, parce que c'est un « simple paysagiste » et que son œuvre est discrète autant qu'elle est profonde. L'éducation du public, en général, de tous les publics, n'est pas encore assez juste, assez complète, pour que tout venant puisse goûter les qualités d'art qui sont dans une œuvre indépendamment des prétextes, des *sujets*. Or, dans les tableaux de Constable, où il n'y a pas le moindre sujet, les qualités d'art sont bien supérieures à celles qu'on prône dans la plus ambitieuse peinture d'histoire de son époque, dans les tableaux qui firent sensation, lorsqu'il ne pouvait même attirer la moindre attention de ses compatriotes sur ses paysages où il n'y avait point de héros, et où ne se jouait d'autre drame que le dialogue des prés, du ciel, des arbres et du vent.

La vie de Constable a le même aspect de simplicité et de force que son œuvre. Elle se résume en ceci, que l'artiste a fait toute sa vie ce qu'il a voulu, ce qu'il



JOHN CONSTABLE. — LE CHAMP DE BLÉ.

a cru devoir faire, qu'il ne s'est jamais menti à lui-même, qu'il n'a jamais subi d'autre influence que celle de la nature aimée passionnément. C'est une vie de travail sans relâche, de recherches incessantes, multiples, de la vérité et de la

simplicité. Point de grands événements, sinon l'achèvement de quelque beau tableau, la naissance d'un enfant, ou le cruel chagrin de la mort d'une femme. Les jours se passent dans le travail, dans l'observation et la méditation, dans une cordialité enjouée et réfléchie. C'est en un mot, comme notre Chardin et comme notre Corot, le type de l'artiste qui est un grand homme parce qu'il est un brave homme, mais ce sont beautés qui n'ont rien d'académique ni de charlatanesque; aussi faut-il le recul d'une bonne portion de siècle pour les apercevoir.

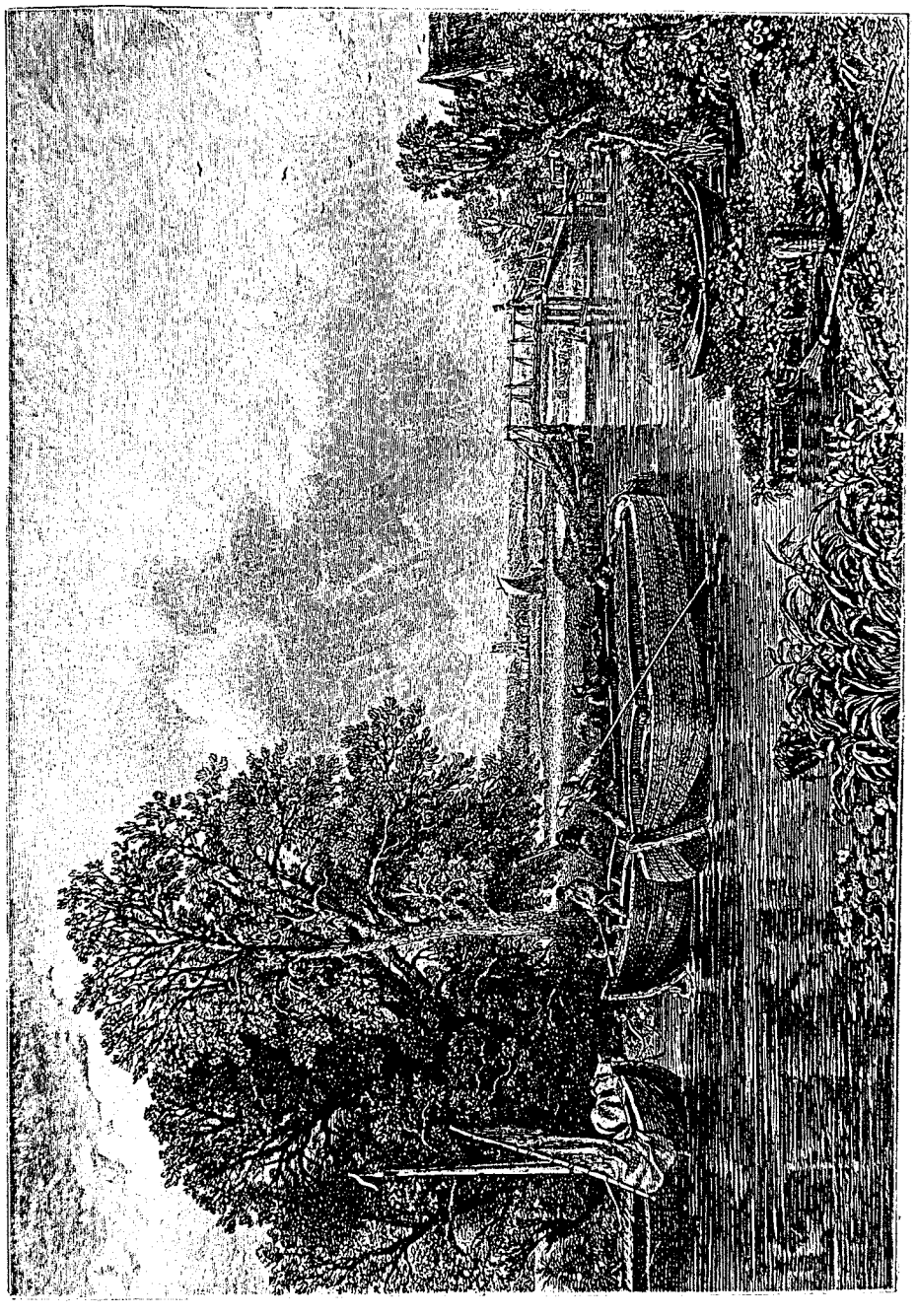
John Constable était né à East Bergholt, comté de Suffolk, en 1776. Son père était riche, il exploitait des moulins, des entreprises de flottage, et il aurait préféré voir son fils soit se consacrer à l'Église, soit prendre la suite de ses affaires ; mais la vocation l'emporta bientôt, et Constable, après s'être exercé à peindre ce qu'il voyait, dans le riant, frais et admirable pays qui l'environnait — il a laissé plus d'une étude de la maison paternelle, surgissant rougeâtre au milieu des plantureuses verdures — se rendit à Londres en 1795 pour y faire un sérieux apprentissage de son métier, et commença de suivre les leçons du paysagiste Joseph Farrington. Il revint bientôt dans son pays, où il retrouva de nouvelles forces d'amour pour la bonne peinture et la nature vraie, repartit pour Londres en 1799, où de nouveau il prit des leçons de Farrington et d'un peintre d'animaux, Ramsay Richard Reinagle. Mais bientôt il sentit qu'il faisait fausse route avec ses premiers essais de peinture d'histoire et se consacra désormais sans retour au paysage. Il a vu très clair dans son propre tempérament, et sa voie lui est apparue très droite et très lumineuse: « Ces deux dernières années, écrivait-il, j'ai couru après les peintures et cherché la vérité d'occasion (de seconde main), m'efforçant d'imiter la manière des maîtres. Mais je vais revenir à Bergholt et chercher une manière naturelle et sans prétention. » Et en d'autres termes non moins heureux: « Le grand n'est pas fait pour moi, et je ne suis pas fait pour le grand. Mon art se trouve dans les haies et dans les sentiers. Qu'on en pense ce qu'on voudra, du moins mon art est à moi ; j'aime mieux posséder un modeste cottage, que d'être logé dans un palais qui ne m'appartiendrait pas. »

Tous ces mots de Constable sont parfaits de justesse, de bon sens et de vrai sentiment de l'art. Il a admirablement exprimé son amour de la nature, il en a fait profession en trois lignes d'une ardente simplicité : « J'aime dans mon village, la moindre barrière, la moindre mousse, la plus petite sente. Aussi longtemps que je pourrai tenir une brosse, je ne m'arrêterai de les peindre. »

Puis cet autre mot qui dit tous ses procédés : « Quand je m'assieds pour peindre une esquisse d'après nature, la première chose que j'essaye de faire, c'est d'oublier que j'aie jamais vu de la peinture. »

Aussitôt perdues ses dernières illusions sur l'art académique, et ce ne fut

pas long à perdre, il vécut uniquement sur ces règles de conduite et de peinture, en révolte ouverte contre les préjugés de son temps, mais ne se souciant pas plus d'être compris des autres artistes que de les convertir. Avec certains.



JOHN CONSTABLE. — RIVIÈRE DE LA STOUR.

il avait des discussions amicales, comme avec l'affable sir George Beaumont, féru de paysage historique et de formules d'atelier ; avec les autres il n'avait que des rapports lointains et ne s'affligeait point de leurs mépris. Deux traits amusants de ses conversations avec Beaumont peuvent être cités. « Mais enfin,

disait son noble interlocuteur, n'est-ce pas, mon cher Constable, que vous êtes embarrassé lorsqu'il s'agit de placer votre arbre brun? » Beaumont voulait parler de cette vieille ficelle académique qui consiste à mettre un arbre brun comme repoussoir, et Constable de s'écrier: « Mais jamais je n'ai mis et ne mettrai dans mes tableaux un arbre de cette couleur! Je n'en ai jamais vu. »

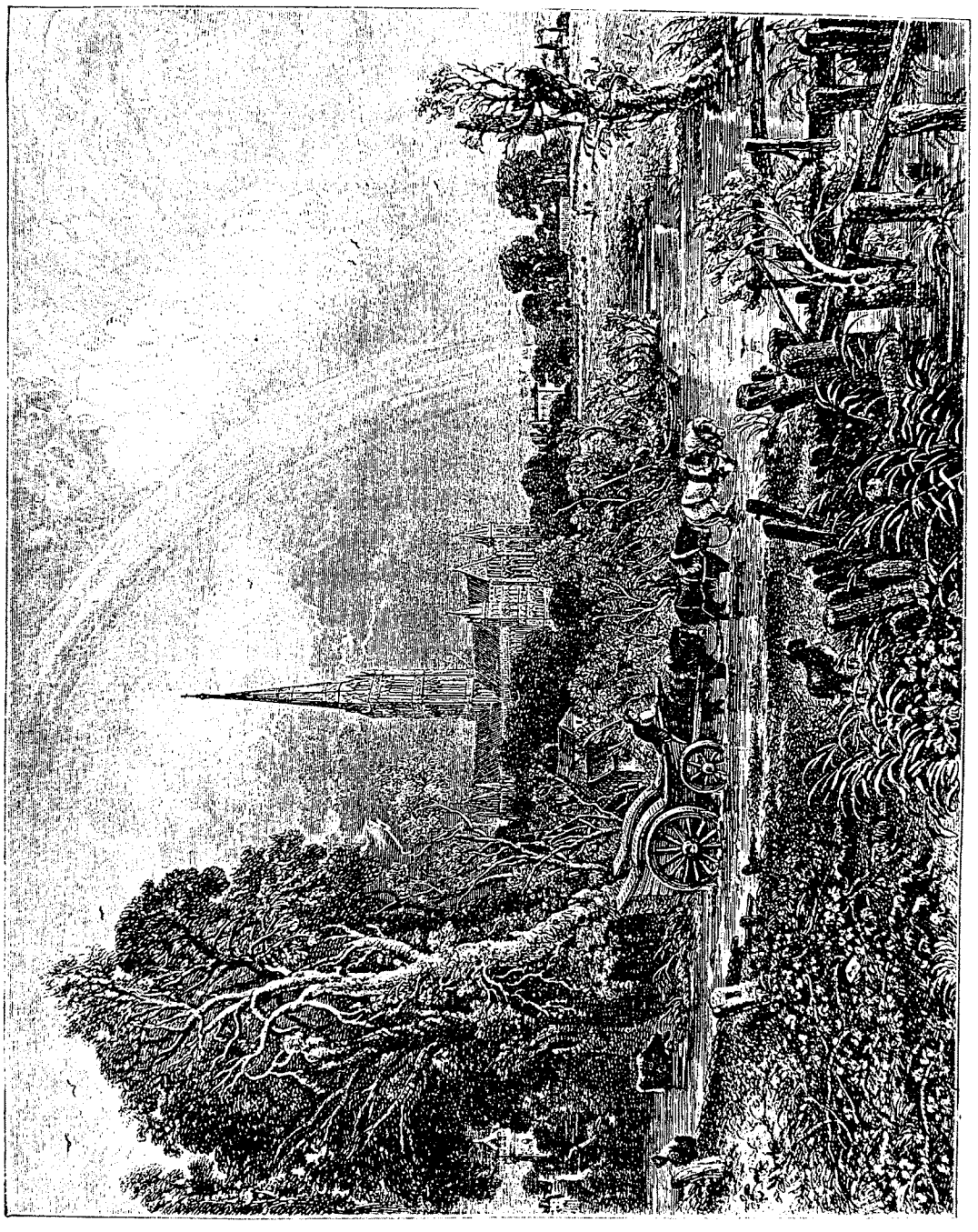
Une autre fois, Constable trouvait sir Beaumont en train de copier un tableau du Guaspre et tout heureux d'en avoir saisi certains tons : « Cette fois, je crois que je pourrai bien marcher, » disait-il, tandis que Constable lui répliquait vivement : « Jamais le Guaspre n'a employé ces tons-là ; c'est le temps qui en est l'auteur. S'il ressuscitait, Gaspar ne reconnaîtrait jamais son tableau! »

Constable a vécu très dignement et très intimement; en 1816 il avait épousé miss Bicknell, une jeune fille qu'il aimait depuis longtemps et qui se maria un peu contre la volonté d'un père promptement réconcilié avec son gendre. L'artiste, à l'abri du besoin, riche même, n'en mena que plus laborieuse l'existence. Il ne cessait de dessiner et de peindre, sans autre préoccupation. Depuis son mariage il était venu se fixer d'abord à Londres, puis à Hampstead, admirable campagne, à la fois riante et accidentée, aux portes même de la ville. Il a étudié et peint cette colline d'Hampstead avec l'étang et la plaine des centaines de fois, sous tous les aspects, par tous les temps et tous les effets, sans jamais s'en lasser, et toujours avec de nouvelles trouvailles de couleur et de facture. Hampstead c'est Constable, comme Ville-d'Avray c'est Corot ou Barbizon Millet. Peindre une vue d'Hampstead était pour Constable, cela se sent, la plus parfaite joie, la plus sûre consolation contre le mauvais vouloir, et même le moyen d'ignorer qu'il était méconnu.

Il avait été pourtant élu à l'Académie comme associé en 1819, mais ne fut académicien que dix ans plus tard. Sir Thomas Lawrence, président de la Société, accablé de tous les honneurs, peintre de modes devenu grand personnage, se donna le ridicule d'accueillir avec hauteur celui qu'il considérait comme un « peintre de moulins ». Constable en ressentit quelque irritation qui ne dura guère et se guérit bien vite dans la solitude. Dans sa maison les tableaux s'ajoutaient aux tableaux et les études aux études, faute d'acheteurs, et le peintre faisait savoir qu'on pouvait visiter son atelier en lui demandant l'autorisation. Lorsqu'un amateur le priait de lui dire si telle peinture, qu'il désirait acheter, était faite pour une personne particulière : « Oh ! très particulière, répondait Constable (*particular* voulant dire en même temps difficile à contenter), la seule personne d'ailleurs pour qui j'ai peint toute ma vie. » Et en effet il n'avait jamais peint que pour lui ; c'est ce qui donne à sa moindre étude une si grande saveur de sincérité, et ce qui fait que ses tableaux les plus importants, les plus poussés, n'ont à aucun degré l'odieux aspect « commercial ».

En 1828, la mort avait cruellement visité sa maison. Il mourut subitement

en 1837, et ce n'est pas à dire que l'on se doute encore assez actuellement de la beauté et de la grandeur de son œuvre, dans son pays même. Sans cela, à la National Gallery, les quinze ou seize toiles du grand artiste seraient placées



JOHN CONSTABLE. — LA CATHÉDRALE DE SALISBURY.

dans une salle à part, comme celles de Turner, et délivrées du voisinage des plus odieuses ou des plus ridicules peintures. Cette salle serait moins imposante en nombre que celle de Turner, elle serait au moins égale en qualité ; et ce serait

parfait si on la pouvait compléter par des dessins, des études peintes, tout ce que l'on pourrait retrouver de lui. Il y a au South Kensington toute une salle des esquisses, des études en plein air, de quelques beaux tableaux ; ce sont pour la plupart des choses provenant du don Sheepshanks ou d'un legs fait par Mlle Isabel Constable, morte en 1888. Elle n'est pas très favorisée de lumière, cette salle, et les peintures, dessins et études y sont un peu les uns sur les autres. Mais pour un homme qui sentirait vraiment la beauté de l'œuvre de Constable, pour un peintre passionné pour son métier, pour tout esprit artiste, en un mot, il y a là pour des heures de méditation et des semaines d'étude.

Cette collection est instructive et émouvante au possible. Toutes les curiosités, tous les besoins d'expressions, Constable les a éprouvés comme notre Théodore Rousseau, mais peut-être avec plus d'assiette, plus de confiance, moins d'inquiétudes vaines. Il manifeste à chaque instant une fougue et une franchise admirables, en même temps qu'une attention profonde, et à tout prendre ces pages d'album, ces études en plein air sur un bout de toile ou de panneau parfois grand comme la main, ont quelque chose de plus sérieux et de plus sain que les fantasmagories de Turner et ses plus inattendus châteaux de brouillard.

Il y a un certain nombre d'études de ciel, rien que de ciel, sans terrain, ou bien parfois avec un profil de bout de colline ou de buisson, qui mord dessus et en fait encore mieux sentir le mouvement et l'atmosphère ; ce sont des choses d'un enseignement profond et d'une qualité supérieure. Constable a lui-même parlé de ses ciels dans des termes qui indiquent l'importance qu'il leur attribuait, et qui sont trop élevés et trop instructifs pour qu'on résiste au plaisir de les citer : « ... J'ai peint quantité de ciels, écrit-il dans une lettre datée d'Hampstead en 1821, car je suis résolu à vaincre toutes les difficultés, et celle-ci dépasse toutes les autres... Le paysagiste qui ne fait pas de ses ciels partie intégrante de sa composition, néglige un des principaux moyens de son art... On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme un linge blanc derrière les objets. Assurément quand le ciel est trop encombrant, comme sont les miens, c'est mauvais ; mais s'il est évanoui, comme ne sont pas les miens, c'est encore plus mauvais.

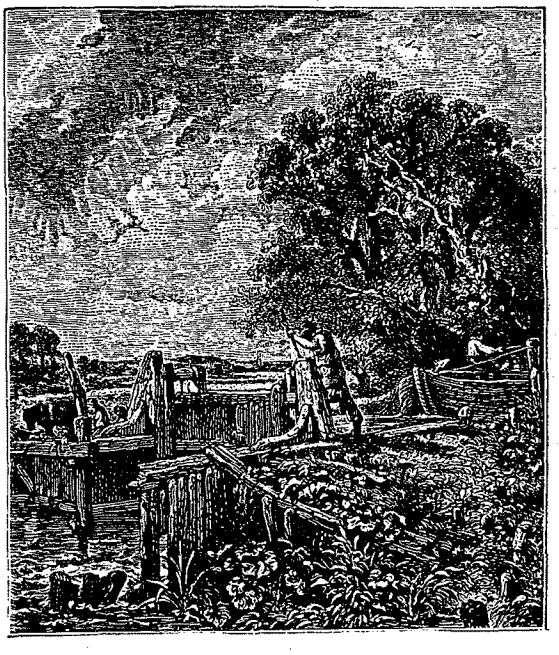
« ... Le ciel est la source de lumière dans la nature et il gouverne toute chose ; il nous guide même dans nos observations habituelles sur la qualité du temps.

« La difficulté des ciels en peinture est très grande, à la fois comme composition et comme exécution, parce que, malgré leur éclat, ils ne doivent pas venir en avant, mais être plus loin que les objets les plus éloignés. Tout cela ne s'applique point aux phénomènes ou effets accidentels du ciel, parce qu'ils sont toujours une exception. »

Or, Constable avec une égale conscience s'est donné la tâche de peindre ses ciels dans leur effet général, et tantôt aussi, ses études le prouvent, dans ces

effets exceptionnels qui sont une fête pour l'œil du peintre et une angoisse pour son métier. La collection du South Kensington en abonde, tous merveilleux de profondeur ou de rapidité.

Il y a aussi une quantité d'études d'Hampstead. Chaque fois que Constable a abordé ce motif il a laissé un bijou de peinture, ébauches ou toiles achevées : c'est pourtant un motif bien simple que cette butte au premier plan, puis, plus loin, dans le bas, dans une perspective descendante très curieuse, un étang, puis encore des plaines qui vont se perdant à l'horizon sous le vaste ciel ; mais cela témoigne d'un tel amour pour la vive lumière, pour les jeux changeants



JOHN CONSTABLE. — PAYSAGE.

des terrains et des nuages, c'est si vaste et si varié, que cela peut se placer dans l'histoire du paysage, même les études les plus impromptues en apparence, à côté des dunes d'Overveen que Ruysdael peignit et aima d'un si intense amour.

On ne saurait songer à énumérer ou même à classer ici les quatre-vingt-quinze études peintes léguées par Mlle Isabel Constable ; elles comprennent des morceaux remontant un peu à toutes les époques de sa vie, 1802, 1811, 1822, 1829, etc. ; et se rapportant à presque tous ses voyages ou séjours, Dedham Vale, Hampstead, East Bergholt, Salisbury, Brighton, Weymouth, etc., etc. Quant aux dessins, ils sont au nombre de deux cent quatre-vingt-six, plus trois calepins de croquis, et offrent les procédés et les motifs les plus variés, aquarelle, encre de Chine, crayon, etc. On y peut voir mieux encore peut-être que dans les études peintes l'ardente passion de dessin qui faisait la vie même de Cons-

table, comment il savait, par un entraînement étonnant, collectionner, attraper et piquer comme un papillon, les objets, arbres, groupes de maisons, fuites de terrains sous le ciel, rues et ruelles de villages, dans leur masse, leur effet, comme aussi leur plus précis détail, et encore une fois, on ne craindra pas de répéter que tout cela est d'un enseignement plus direct que les plus visionnaires fantaisies de Turner, tout en étant d'une inattaquable qualité d'art. Nous ne pouvons quitter cette salle du musée de South Kensington sans citer tout au moins trois des plus belles peintures achevées, deux vues d'Hampstead exposées à l'Académie, l'une en 1830, l'autre en 1837, et une parfaite *Cathédrale de Salisbury*, si svelte et si blanche dans les prairies si vertes et parmi les arbres si touffus.

A la National Gallery, parmi les belles études, comme la maison natale de l'artiste, citée plus haut, comme des vues d'Hampstead, de Bergholt, d'Harwich, etc., se trouve représentée, par trois ou quatre des plus belles œuvres, une manière très spéciale à Constable et dont aucun des échantillons que nous avons au Louvre ne présente l'équivalent. C'est une peinture extrêmement travaillée et chargée, par endroits saillante et grenue comme une broderie de perles, mais qui, malgré ce travail qu'on pourrait croire pénible, conserve la largeur et la fraîcheur des pochades les plus spontanées. Les œuvres exécutées dans cette facture sont, entre autres, le *Champ de blé*, la *Ferme de la Vallée*, et le *Cénotaphe*. Nos gravures ne donnent et ne peuvent donner aucune idée de cette touche surchargée ; elles conservent simplement l'ordonnance des tableaux, sans même en observer très exactement les valeurs. Le *Champ de blé*, qu'on aperçoit au bout du chemin entre ces deux puissants groupes d'arbres, avec le petit village à l'horizon, le vaste ciel, la fraîcheur et la richesse de cette nature simple et simplement rendue, est un chef-d'œuvre, — qui ne fut pas d'abord apprécié en Angleterre. La *Ferme de la Vallée*, si riante sur le bord du ruisseau dont elle semble émerger sous les ombrages, est également une pure merveille ; c'était une maison appartenant au père de Constable et l'artiste la savait par cœur, l'ayant souvent et tendrement peinte. Quant au *Cénotaphe*, c'est une toile imposante, qui paraîtrait peut-être d'une composition un peu artificielle, si l'on ne savait que c'est la fidèle description du monument élevé à la mémoire de Reynolds par sir George Beaumont, et qui se trouve à Coleorton Park, Leicestershire ; ce pieux monument, où le buste du peintre est placé entre ceux de Raphaël et de Michel-Ange ; les grands hêtres et chênes qui l'abritent sont, dans la peinture de Constable, déjà rougis par l'automne, et à la flaque d'eau pure qui dort au pied du cénotaphe, un beau cerf vient se désaltérer.

Le sentiment, chez Constable, se dégage de la nature elle-même, et sans rien de forcé ni de littéraire. Aussi le peintre procure-t-il de vives émotions par les moyens les moins compliqués ; les études de ciels dont nous avons particu-

lièrement parlé sont plus troublantes que bien des ambitieuses toiles d'histoire, et certains tableaux, comme la *Baie de Weymouth par un temps d'orage*, que



JOHN CONSTABLE. — LE PRINTEMPS.

nous avons l'heur de posséder au Louvre, ont une éloquence saisissante. Le beau tableau, et comme il donne bien l'angoisse de l'orage, avec ce ciel lourd, cette mer sablonneuse, ces rafales, ces pêcheurs et ce troupeau se hâtant péniblement

de chercher un abri, encore bien lointain pour leurs pauvres forces! La petite vue d'Hampstead de notre collection est curieuse à étudier, mais pour la bien apprécier il faut connaître les autres. Les œuvres d'art sont soumises à la loi de dispersion, mais quel régal ce serait, si l'on pouvait, de ces vues d'Hampstead, voir réunie toute la gamme; et quelle preuve exquise qu'un petit nombre de thèmes, un seul thème, traité avec amour, suffit à occuper une grande partie de la vie d'un véritable artiste. Mais l'œuvre de Constable est en même temps l'unité et la variété mêmes; l'énumération de ses tableaux principaux le prouverait ici, si de telles listes n'étaient pas un peu fastidieuses. Il suffira donc d'ajouter aux toiles déjà citées la mention de quelques autres belles toiles, telles que la *Vue d'Hampstead*, très vive et gaie de couleur, de la collection James Orrock; la superbe vue de *Dedham Vale*, dans la manière rugueuse, de la collection Algernon W. Neeld; le beau tableau, d'une facture châtiée, intitulé *Scene on the River Stour*, de la collection J. Pierpont Morgan, tableau également célèbre sous le titre du *Cheval blanc de Constable*, à cause du bon cheval transporté dans une gabarre sur la rivière qui baigne la belle ferme de ses eaux transparentes. Mais toutes ces peintures ne se décrivent pas; il faut les voir et les aimer.

Et le seul résumé que l'on puisse dignement faire de cette vie et de cette œuvre, c'est le mot si fort et si touchant de notre Delacroix dans son *Journal:* « Ce Constable me fait un grand bien. »

Le maître français, à la critique si pénétrante et si décisive, avait écrit également ces mots: « Constable et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent de ce genre, a grandement profité de leur exemple. » Ce jugement est plus qu'une constatation de ce qui se passait du temps même de Delacroix, c'est presque une prophétie de ce que le paysage français devrait encore à Turner à notre propre époque. Il n'est rien dans le mouvement impressionniste de ces dernières années, qui ne soit dans l'œuvre de Turner. Mais le phénomène est très curieux, et plus complexe qu'on ne pense. Turner est difficile à définir, à étudier même; on ne sait jamais si on se trompe avec lui, et dans un résumé aussi bref que celui qui va suivre, on ne pourra serrer de trop près les faits. Rapprocher sans cesse le point de départ de Turner de ses œuvres les plus audacieuses est un moyen de se reconnaître au milieu de ce que celles-ci présentent de plus fuyant, et noter les exceptions est parfois la manière la plus sûre de mieux comprendre l'ensemble.

L'homme était original et mystérieux, et pourtant ce mystère se lit maintenant assez clairement, et cette originalité n'est pour nous, en somme, composée que d'actes très logiques. Retraçons sa vie en la réduisant aux faits les plus simples. Joseph Mallord William Turner naquit en 1775 dans Maiden Lane, en plein

Londres; son père était un coiffeur, brave homme et industrieux, qui fut toujours fier de son fils, et fut par celui-ci payé en retour d'une robuste et touchante tendresse. Le jeune Turner eut pour ami l'aquarelliste et graveur Girtin (1773-1802), qui a exercé une grande influence sur ses premières années, et de qui il disait : « Si Girtin n'était pas mort si jeune, il nous aurait tous dépassés. » Comme première éducation artistique, outre la fréquentation de Girtin, Turner eut la bonne fortune de pouvoir se livrer à des copies nombreuses dans la galerie de dessins anciens que le Dr Monro ouvrit libéralement au jeune homme. Il avait également fait la connaissance, chez le Dr Monro, d'un aquarelliste, Robert Cozens (1752-1799), qui avait été un des premiers à s'efforcer de rendre par l'aquarelle les mirages de l'atmosphère, les phénomènes rares de la lumière.



CALLCOTT. — PAYSAGE.

Enfin, en 1789, il entra comme élève à la Royal Academy ; l'année suivante, il exposait une vue de Lambeth Palace, un dessin, et il commença à faire le métier, alors très défini et assez rémunérateur, de dessinateur de vues de pays pour les éditeurs. Les voyages étaient difficiles et la photographie n'était point soupçonnée ; ces sortes de dessinateurs étaient des rapporteurs de renseignements exacts, des paysagistes dans l'acception littérale du mot au moins autant que dans son acception artistique. Cela n'empêcha pas Turner de mettre beaucoup d'art dans ces sortes de travaux et d'arriver à un surprenant état d'entraînement, à une prodigieuse dextérité pour donner en quelques coups de crayon l'idée d'une contrée, faire surgir dans l'air les groupements chevauchants d'édifices et de maisons d'une ville escarpée, suggérer la vision des dentelles de pierre festonnant le portail, les clochers et clochetons d'une cathédrale, des foules au marché, ou agencer entre elles à traits souples et déliés les grands

mouvements de terrain, leurs horizons, leurs relations avec le ciel. Une quantité énorme de notes, d'esquisses, de fragments, de croquades de toutes les époques de la vie de Turner est exposée à la National Gallery, et rien n'est plus important, rien n'explique mieux que tous ces travaux de voyage à la fois rapides et minutieux, les dessous de ses tableaux les plus fantastiques, la mise en place certaine des sites que le peintre ensuite volatilise à son caprice. Tous les procédés ont été employés : mine de plomb grignotant le papier blanc, linéaments largement jetés et non moins largement pochés d'aquarelle ou de sépia, gouaches sur des papiers teintés, dessins à la plume mordus comme des eaux-fortes, ou enfin aquarelles pures pour donner la couleur et la *forme* des effets atmosphériques les plus rapides, tout cela d'un tour de main qui tient du tour de passe-passe et qui ferait croire que Turner, s'il le voulait, dessinerait et mettrait simultanément à l'effet, un ciel, une marine, un vaste paysage, avec son pinceau trempé dans de l'eau claire !

Si l'on étudie la progression de ces dessins, on constate, il est vrai, que Turner ne débuta pas par cette virtuosité sans analogue; ses premiers feuillets sont d'une grande docilité, et d'un soin menu; aucun libraire n'y pouvait sans doute élever de critique ; puis peu à peu cela devient plus libre, jusqu'à ce que dans la période de pleine bravoure et indépendance, un vieux château sur le Rhin, par exemple, ou une ville suisse perchée au flanc d'une montagne, ce soit simplement quelques petits coups de crayon jetés comme des coups de bec de moineau et noyés dans une tache d'eau colorée, et d'ailleurs un document parfaitement explicite et complet.

Dès l'âge de quinze ans, Turner s'était livré à ce métier. Très jeune encore, il avait parcouru le centre de l'Angleterre, le pays de Galles, les côtes du comté d'York; en 1793, à dix-huit ans, il exposait sa première peinture à l'huile, une *Rafale ;* puis en 1796, des *Pêcheurs en mer ;* en 1797, un *Lever de soleil.* Il était élu associé à l'Académie en 1799, et académicien en 1802, à vingt-sept ans. La série de ses voyages se continuait la même année par la France, la Suisse et les bords du Rhin: Rouen, Évreux, Grenoble, Lausanne, Lucerne, Cologne sont au nombre des villes qui semblent l'avoir le plus vivement frappé. Lorsqu'il revint en Angleterre il devait continuer à remporter les plus grands succès, à conquérir rapidement la fortune et la notoriété. En 1807 il était choisi pour succéder à Edwards comme professeur de perspective de la Royal Academy.

Cela pourrait tout d'abord paraître étrange à ceux qui ont pu noter que Turner est un des peintres qui ont pris avec la perspective les plus audacieuses libertés; mais ces licences mêmes, à plus juste examen, montrent que précisément il se faisait un jeu de cette science, et substituait les propres règles de son caprice, aux règles littérales de l'école, quand cela lui semblait faire mieux. D'ailleurs ce côté acrobate, ce côté clown, pour ainsi dire, qui n'est pas un

des traits les moins saillants de l'artiste, et qui le fait bien de sa race, ne fait que confirmer sa profonde connaissance et expérience de l'équilibre. Peut-être toutefois ne pouvait-il guère enseigner ce qu'il pratiquait si bien, et comme il était déjà de caractère assez taciturne et bourru, il reste dans son histoire le



J.-M.-W. TURNER. — TIVOLI.

souvenir et l'impression qu'il ne fut pas un professeur idéal. Il avait d'ailleurs étudié à fond l'architecture et la perspective auprès d'artistes expérimentés, Thomas Malton et Thomas Hardwick.

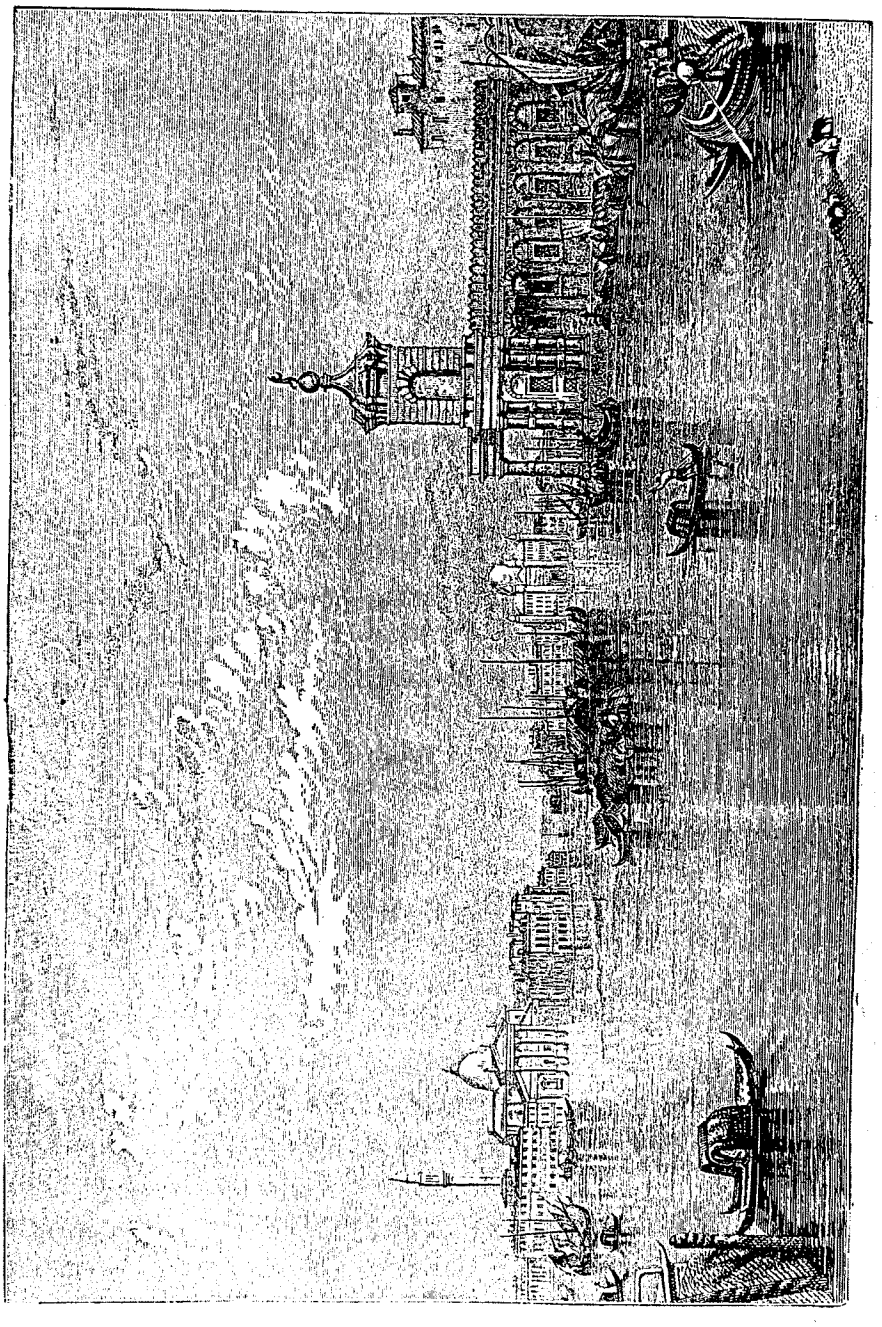
Pour en finir avec ses voyages hors de l'Angleterre, il est à noter qu'il ne

visita l'Italie que relativement fort tard : il fit trois fois l'excursion, en 1819, en 1829, en 1840. Il ne l'a donc connue, sentie, dans toute la première partie de sa carrière, cette Italie qu'il avait mainte fois imaginée, qu'à travers les peintures de Wilson et de Claude Lorrain, les deux maîtres qui l'ont visiblement le plus hanté dans sa jeunesse.

Mais Turner fit d'autres voyages, sans sortir de Londres, et qui ont le plus vivement intrigué ses biographes. Il aimait à disparaître brusquement, et parfois il se logeait dans d'obscurs quartiers, sous des noms d'emprunt. Ce n'est certes point l'usage, et d'autre part l'artiste qui se préoccuperait de ressembler à Turner en l'imitant dans cette façon de vivre serait vraisemblablement un sot, mais l'on conçoit fort bien qu'un homme absorbé par son art, insensible au confortable et méprisant, pour cause, les élégances mondaines, aime à faire son ours, à vivre à sa guise, travaille où il lui plaît, et trouve le moyen de dépister les importuns, au premier rang desquels il est souvent prudent de compter les amis. Turner était un acharné de travail, et il dédaignait toutes aises ; cela, et son entraînement d'un très long métier, explique l'abondance de ses œuvres, mieux encore que ne ferait l'apparente facilité de leur exécution ; car les choses les plus aisées, que l'on croirait les plus emportées dans un tourbillon de verve, sont sans doute celles qui ont coûté les plus longs calculs et les touches les plus délicates. Turner ne cherchait pas ces refuges par pauvreté, car il possédait des biens considérables, une maison de campagne à Twickenham, une maison de ville (à Queen Anne Street, construite en 1812) où ses toiles encombraient une galerie d'où la pluie ruissela plus d'une fois sur elles par les fentes du plafond. Ce n'était pas non plus par avarice proprement dite, puisqu'à diverses reprises il prouva, en obligeant les gens par le prêt de fortes sommes, qu'il ne faisait que peu de cas de l'argent pour lui-même, qu'il refusait de vendre ses toiles les plus importantes et même les rachetait parfois dans les ventes. Enfin ce n'était point non plus par folie, car jamais esprit ne fut moins illuminé, plus soumis au bon sens, et plus pratique, tous ses élans de rêve se dépensant par l'image. Le besoin de travailler à l'abri de toute curiosité, l'indépendance jalousement aimée sont des explications très suffisantes, et l'on y ajoute le chagrin persistant d'une passion contrariée dans les années de jeunesse. Quoi qu'il en soit, ce fut pendant une de ces disparitions que Turner mourut subitement, en 1851, dans un taudis, à Chelsea, où il venait vivre de temps en temps sous un nom supposé. Il laissait une fortune considérable, qu'il léguait à son pays, l'argent pour une fondation charitable en faveur des artistes malheureux, et ses œuvres, peintures et dessins, à la condition qu'on leur attribuerait un local digne d'elles, avant dix ans écoulés.

Une autre clause de son testament a donné matière à longs commentaires : deux de ses tableaux, spécialement désignés, *Soleil levant dans le brouillard*

et *Didon bâtissant Carthage*, devaient être placés au musée national à côté de deux des Claude Lorrain les plus importants. Le premier de ces tableaux avait été exposé à la Royal Academy en 1807, le second en 1815. Le *Soleil levant* est



J.-M.-W. TURNER. — VENISE.

une scène sur une plage; des bateaux de pêche arrivent et se déchargent, des pêcheurs parent et vendent les poissons; c'est un beau tableau, doré, avec de riches harmonies brunes et grises, d'une composition plutôt simple et sans conventions d'école. *Didon* est au contraire d'une coupe plus classique, avec des

architectures à la Claude, un grand effet de soleil au milieu du tableau; tous deux des pages d'une tenue très sévère. Cette clause, pour les uns, a été un hommage au maître admiré, pour les autres, un témoignage d'orgueil de la part du peintre tenant à prouver qu'il ressemblait à Claude et marchait son égal. Peut-être pourrions-nous hasarder cette hypothèse que Turner, homme illettré, mais esprit subtil, tenait tout autant que l'on fût à même d'apprécier dans sa peinture non seulement par quels côtés il ressemblait au peintre du soleil, mais aussi par quels il différait de lui! Il suffit de donner cette curieuse indication, sans insister outre mesure ; ce sont caprices d'artiste auxquels on a bien fait de se conformer, et le pis qui pouvait arriver, c'était que Claude se vengeât. Il triomphe à notre gré, mais sans cruauté, et c'est déjà un beau résultat.

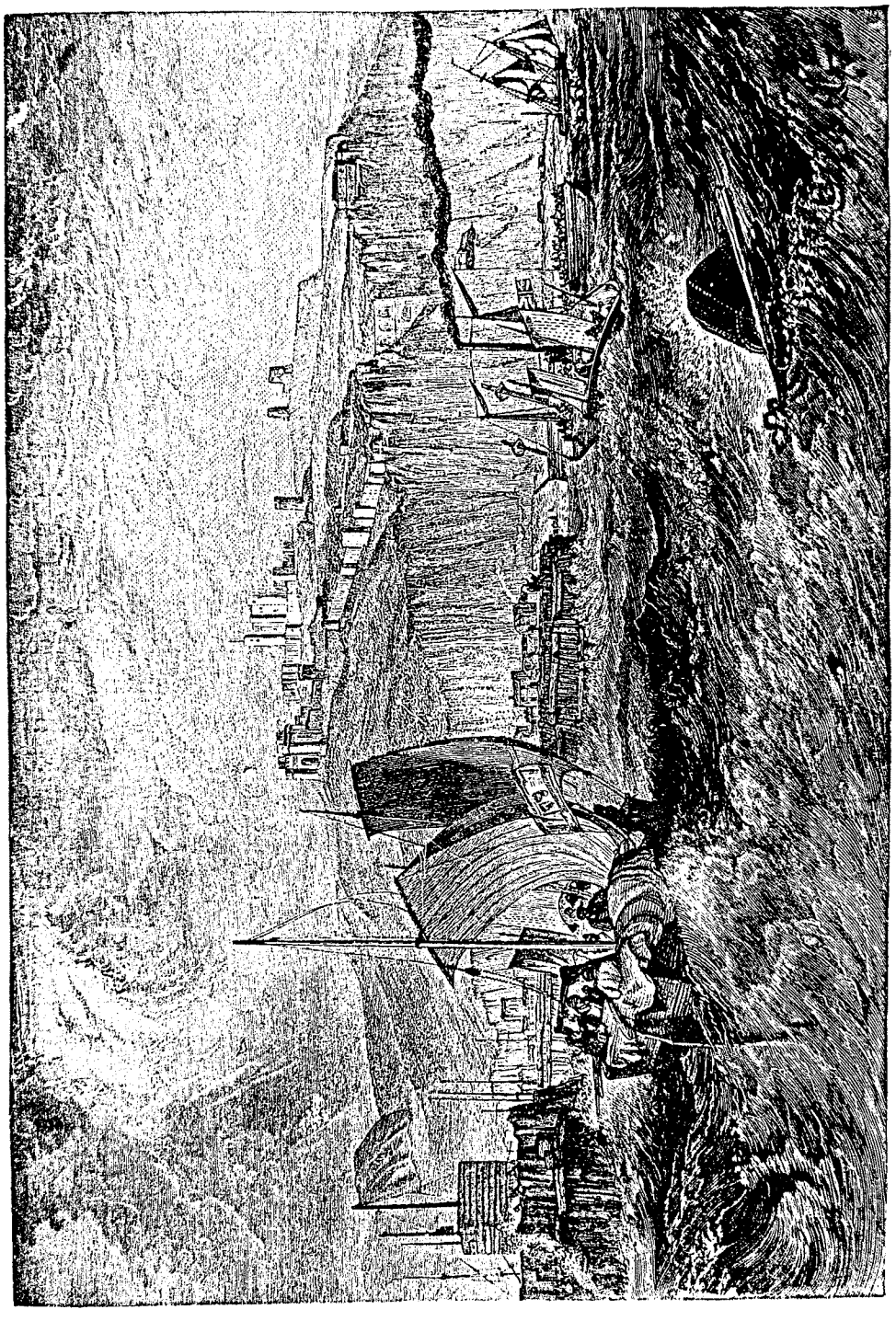
Les Anglais comptent chez Turner trois manières, trois styles distincts qu'ils classent comme il suit, indépendamment des imitations de Claude :

La première manière est antérieure à 1802, et pendant ce temps Turner était surtout remarquable comme aquarelliste ; les dessins de sa première période sont minutieux d'exécution, sa couleur est atténuée et l'artiste cherche l'effet par les oppositions d'ombres et de lumières ; c'est en somme la méthode de toute la vieille école anglaise, mais remarquons dès maintenant que lorsque Turner innovera, sa manière ne sera plus ni celle de la vieille école, ni celle des nouvelles ; il demeurera à part, et c'est ce que la critique exprime souvent en disant que dans la peinture anglaise il a été comme une sorte de « météore ». Ses premières peintures à l'huile, enfin, ressemblent fort à celles de Wilson, et il est nécessaire de noter cette filiation, qui permet de mieux comprendre l'évolution du paysage : Constable se réclame de Gainsborough, son art est plus naturel; Turner suit Wilson, le continue, en aussi éblouissant qu'on voudra, son art est plus artificiel.

Au milieu de sa vie, jusque vers 1830, date de son second voyage à Rome, se placerait la seconde manière de Turner : exécution magistrale et vigoureuse, couleur exceptionnellement brillante. La plus grande partie de ses chefs-d'œuvre, au gré de la critique anglaise, date de cette époque, depuis la *Jetée de Calais* (1803), jusqu'à *Ulysse raillant Polyphème* (1829).

Enfin, pendant les vingt dernières années de sa vie, ce fut la lumière, avec ses effets les plus changeants, les plus complexes, les plus prismatiques, qui s'empara le plus puissamment de ses préoccupations. Et pourtant l'on remarque que quelques-unes de ses plus belles œuvres appartiennent encore à cette période, telles : le *Pèlerinage de Childe Harold*, exposé en 1832, le *Vaisseau de guerre* le Téméraire *conduit à sa dernière demeure*, exposé en 1839. Mais c'est à partir de ce moment aussi que l'artiste osa tout, atteignit par des bonds surprenants aux extrêmes limites de la peinture, et fut, s'il faut tout dire avec le jugement des artistes modernes, le véritable Turner.

Spectacle surprenant à la vérité que celui de ce maître commençant en peintre presque classique, académique même, et finissant par dépasser en au-



J.-M.-W. TURNER. — DOUVRES.

dace, mais en audace heureuse, tout ce qui a été tenté dans la peinture moderne. C'est l'évolution d'un cerveau d'artiste que l'on suit en étudiant l'œuvre de

Turner, et il arrive par moments que cette étude paraît plus passionnante que le spectacle de l'œuvre elle-même. Quand on compare le point de départ de son œuvre avec les œuvres de Claude Lorrain et de l'intéressant, mais secondaire Wilson, et que l'on en suit l'acheminement, parfaitement aisé et logique, si naturel même que l'on ne pourrait comprendre que Turner avec son tempérament fougueux, avec son amour de la lumière et sa passion de la peinture, eût pu suivre une autre voie, on se demande si ce n'est pas comme Turner peignit plus tard que Wilson aurait fini par peindre s'il avait eu du génie, et que Claude aurait peint s'il avait vécu dans un temps où toutes les audaces étaient récompensées ; on se demande en un mot si, au début du XIXe siècle, Claude n'aurait pas fait un tableau analogue aux tempêtes de neiges, aux rafales irisées, au *Rain, Steam and Speed*, enfin, ce surprenant tableau de Turner, qui montre un train du *Great Western Railway* s'avançant à toute vitesse dans des tourbillons de pluie et de fumée.

Eais, laissant de côté cette hypothèse, il ne serait pas malaisé de prouver la parfaite logique de l'œuvre de Turner, et le naturel enchaînement de son effort. Les premiers tableaux sont classiques, nous l'avons dit, exactement topographiques ou pleins de réminiscences des maîtres. Tel fait songer à Claude, tel autre même à certains maîtres hollandais. Mais bientôt, dans les œuvres encore les plus contenues, règnent une audace, une puissance d'imagination encore inconnues aux paysagistes anglais de l'ordre classique. Bientôt il prend des libertés, non seulement dans ses peintures, mais encore dans ses dessins, avec le signalement exact des villes ; il préfère donner l'*idée* de telle localité plutôt que d'en donner le *portrait;* il ne se gêne point pour arranger, agrandir, déformer, transporter un château dans un paysage situé à plusieurs lieues de là. En même temps, il a vu les Alpes, qui l'ont grisé de couleurs, de diaprures aériennes. Il ne résiste plus à la satisfaction de laisser de côté les cuisines sombres, les tonalités brunes et tannées, pour se mettre de plus en plus à la poursuite de la lumière. Il dore ses paysages des feux dorés du soleil levant, des incendies des couchants, des opales du rêve féerique. Ou bien il cherche, avec une imagination qui est bien celle de l'homme du Nord, l'horreur des avalanches aveuglantes, des tempêtes en pleine mer, où le ciel et l'eau se confondent, où des formes de navires se distinguent vaguement luttant contre des pulvérisations d'éléments. Et ces rêves commencent de bonne heure dans son œuvre, en somme. Un de ces *Naufrages* les plus furieux est de 1805, et l'année suivante ce sont les nuances les plus chatoyantes du *Jardin des Hespérides*, en 1817 le fantastique effrayant d'*Apollon tuant le serpent Python.*

Il faut noter en passant que Turner, à mesure qu'il conquiert une liberté de plus en plus grande, ne se croit pas pour cela dispensé de dessiner rigoureusement. Au contraire, c'est de 1807 à 1819 qu'il grave les planches de son *Liber*

studiorium, eaux-fortes d'une variété, d'une précision et d'une légèreté admirables. Ce sont ces dessins savants, complets, sans escamotage, qui constituent ce que nous avons appelé les *dessous* de ses peintures les plus audacieuses.



J.-M.-W. TURNER. — LE RAMEAU D'OR.

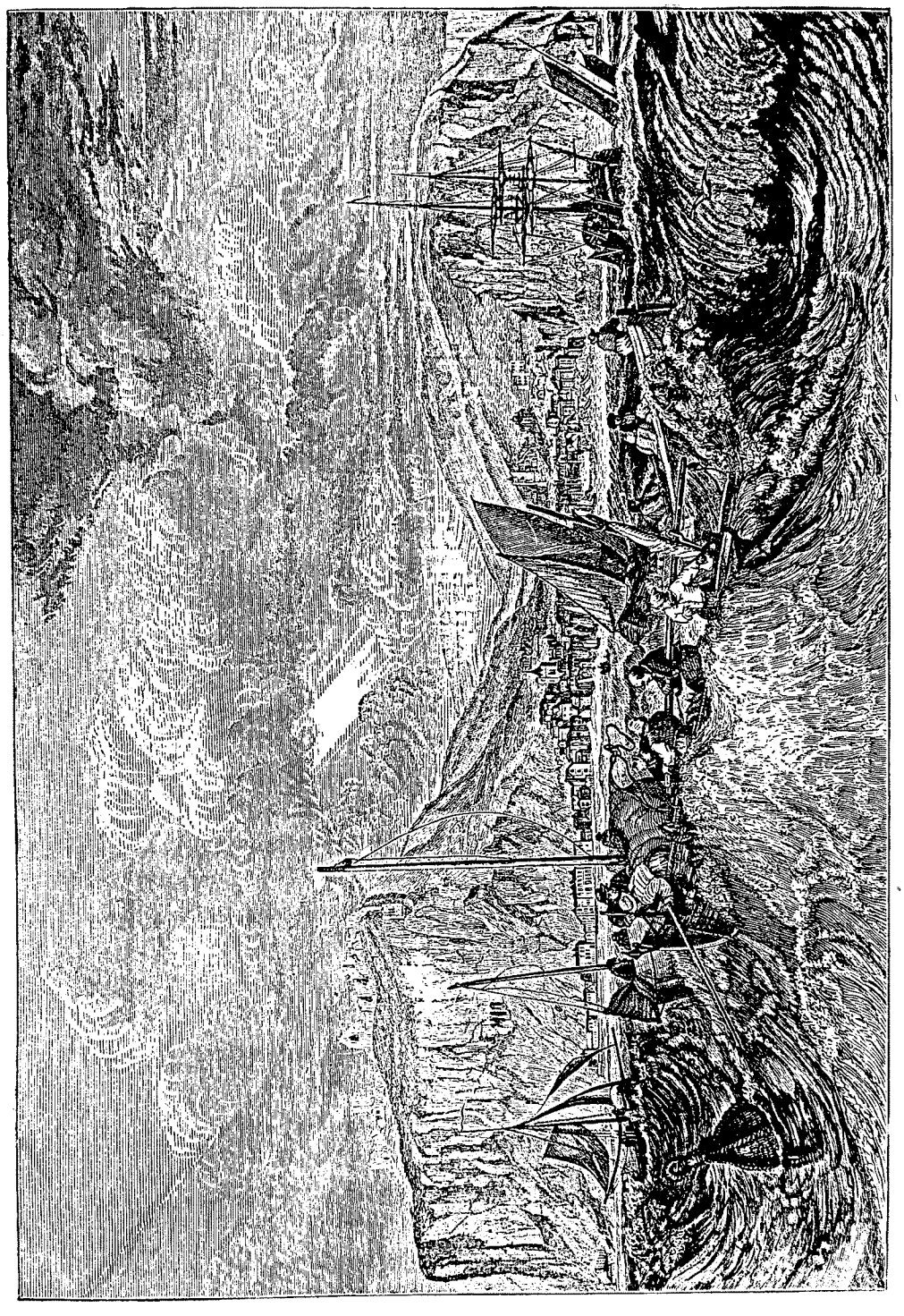
En 1815 il expose entre autres son très beau tableau de la *Traversée du ruisseau*, la *Didon construisant Carthage* dont nous avons parlé; ce sont des tableaux surprenants en leur genre; le premier est déjà une de ces étonnantes

compositions de paysage à perte de vue avec des étangs, des lisières de forêt, des viaducs lointains, des édifices qui se perdent dans des horizons poudroyants, des grands arbres en panaches qui partent du premier plan et montent haut dans le ciel, folie du paysage historique chez cet illettré, chimères de cette imagination surexcitée, de cet œil avide de lumière. En 1823, les énervantes caresses de ces Elysées de soleil, de rose, d'azur, d'or, de nacre, atteignent leur maximum avec la *Baie de Baïes* ou *Apollon et la Sibylle*. Mais ce sont encore des pays créés tout au moins avec des éléments précisément relevés, des contrées idéales composées d'une foule de traits empruntés aux contrées réelles.

Bientôt vont venir les choses de pur rêve, c'est-à-dire les rêves de lignes s'ajoutant aux rêves de lumière ; le peintre ne se préoccupera plus, en apparence, d'une structure logique, d'un agencement naturel, de spectacles rappelant *quelque part*. Paysages de *nulle part* commencent à apparaître, rocs de cauchemar, incendies de soleil dans le tableau d'*Ulysse raillant Polyphème*, une marine comme jamais on n'en avait conçu. Il va sans dire que ces rêves ne sont point, à aucun degré, des incohérences ; ce n'est pas le caprice déréglé d'un homme qui barbouille sa toile au hasard, et balbutie tout ce qui lui passe par la tête. Cette peinture est, en elle-même, très précieuse de qualité, fine et riche comme un émail, très complexe de contexture, avec des nuances imperceptibles s'amalgamant ; et quant au dessin, invisible et présent, il faut avoir bien examiné une toile de Turner quelle qu'elle soit pour comprendre combien il faut savoir prodigieusement dessiner pour paraître dessiner si peu. Cet étonnant tableau d'*Ulysse* est fait tout entier pour cet éblouissant soleil sur lequel se détachent les vaisseaux du Grec, et les fantastiques rochers, mais la surprise que l'on ressent est durable.

Il y a encore un trait remarquable dans cette progression de l'œuvre de Turner, c'est qu'il ne s'astreint pas à un seul ordre d'inspiration ; une fois entré dans le fantastique, il en sort avec la même aisance, et on le verra soudain redevenir d'une simplicité exquise, faire comme une visite à la nature réelle, pour repartir bientôt dans la nature rêvée. Mais ces tableaux simples auront profité de toutes les conquêtes récentes du peintre de la lumière. Deux exemples sont particulièrement frappants à cette époque même : en 1827 il peint la délicieuse toile de *Mortlake* de la collection James Price, et en 1829 le *Canal de Chichester* de la National Gallery. Ce dernier tableau est connu, et il est d'une extrême sobriété ; les deux rives du canal convergeant vers l'horizon, avec des arbres qui çà et là s'enlèvent légèrement sur le ciel ; vers le fond de l'horizon du canal, un vaisseau voiles carguées ; et tout au fond se dessinant le clocher d'une église ; c'est tout le tableau : de l'eau calme sous du ciel entre deux masses triangulaires. Mais il n'y a pas de mots qui puissent donner l'idée de la riche dorure de ce tableau, puissante caresse pour l'œil. Quant au tableau

de *Mortlake*, moins connu, il est bien plus merveilleux et plus inattendu encore ;



J.-M.-W. TURNER. — HASTINGS.

Constable, serait-on tenté de dire, n'a rien fait de plus nature et de plus riant : c'est une maison de campagne, au bout d'une fraîche pelouse, avec une terrasse

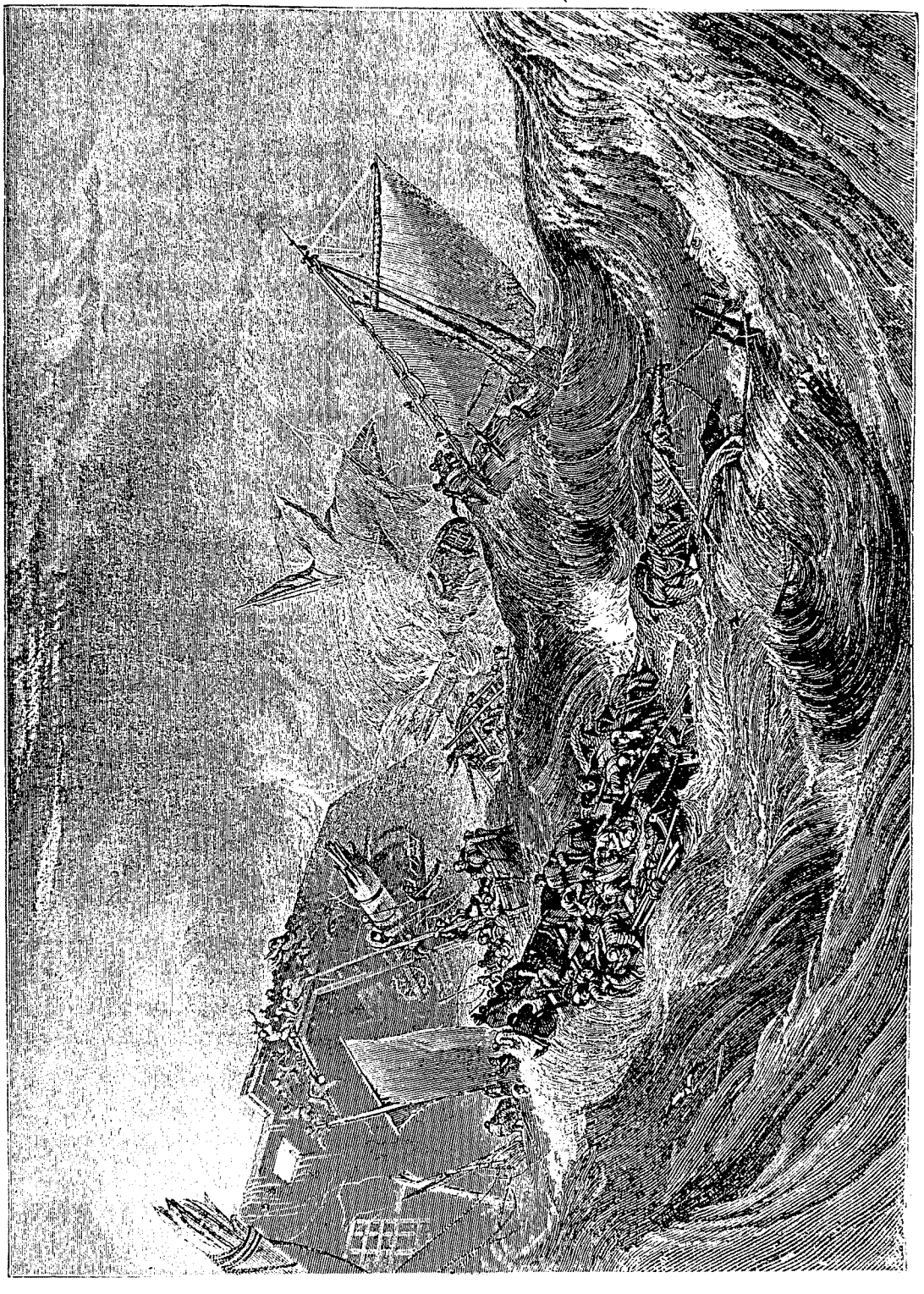
en bordure sur une rivière qui s'en va se perdant à l'horizon doré clair ; sur la pelouse sont abandonnés des instruments de jardinage, le long de la terrasse des gens s'accoudent ou se promènent ; c'est délicieux d'intimité, de vie cordiale, de pleine lumière, et rien ne démontrerait mieux que chez Turner il y avait sous le brusque et inculte misanthrope, à côté du rêveur, de l'imaginatif exaspéré, tout simplement un brave homme.

A mesure que la vie s'avance, ces imaginations terribles prennent plus de grandeur : *Le Téméraire* est de 1839, et les *Obsèques en pleine mer du peintre David Wilkie* sont de 1842. Ce sont deux drames vis-à-vis desquels les réserves que l'on est souvent tenté de faire avec Turner, à moins d'être un fanatique qui ne raisonne point, et par suite n'apprécie peut-être pas autant qu'il en a l'air, disparaissent complètement. Cet ancien, majestueux et désormais inutile vaisseau de guerre, *le Téméraire*, est traîné par un remorqueur vers le chantier où il sera débité en vieilles planches et en vieilles poutres. Quelle mort d'un héros ! Le soleil couchant luit encore splendidement sur la mer, et pourtant cette mer et ce soleil ont l'air d'être en deuil. C'est un deuil vrai, profond, noir, suffocant, que celui qui se dégage des *Obsèques de Wilkie*, de ce lugubre tableau, d'un ciel d'aurore boréale qui descend dans une mer calme et trouble, avec de noires fumées s'élevant en obliques panaches du vaisseau noir aux voiles noires. C'est dans de telles rencontres que Turner est un grand artiste, sans analogues.

Il est admis qu'à partir de 1840 commença sa décadence ; il faut y regarder à deux fois avant d'employer un tel mot avec un tel peintre, et l'on rencontrerait plus d'un démenti ; il est certaines vues de Venise de la National Gallery ou, chez nous, de la magnifique collection Groult, qui permettent d'en juger autrement. Certes jamais Turner ne s'est plus affranchi des règles ; jamais non plus il n'a été plus éclatant, plus mystérieux, et Turner avait conquis le droit de dire ce qu'il lui plaisait. De 1844 est ce *Rain, Steam and Speed*, qui est un de ses plus curieux tableaux, parfaitement logique d'ailleurs, et d'où est sortie toute la peinture impressionniste, toutefois, il faut le reconnaître, avec moins d'invention ; de 1846 est la *Grotte de la Reine Mab*, où l'on voit le peintre revenir, d'une main il est vrai un peu défaillante et d'un esprit un peu embarrassé, aux nacrures de *Childe Harold* et de *Baïes*. Mais de même que, suivant la légende, Turner est mort dans son misérable taudis en regardant un splendide coucher de soleil, de même jusqu'à la fin de son œuvre, sa palette est demeurée pleine d'éblouissements.

Dans cette rapide revue d'une vie et d'une œuvre que de longs travaux ne suffiraient pas à épuiser, nous avons omis bien des pages importantes et évité bien des descriptions. Les descriptions sont un exercice littéraire tentant, avec Turner surtout, qui vous sert toutes mâchées les épithètes, les hallucinations

et les couleurs ; mais cela n'empêche pas qu'un Turner ne se décrit pas puisque



J.-M.-W. TURNER. — NAUFRAGE DU MINOTAURE.

rien n'en peut remplacer la vue. Quant aux œuvres omises dans notre essai de

synthèse, il faut mentionner, pour n'être pas trop incomplet, le *Château de Kilchurn* (1802), *La mort de Nelson* (1808), *Spithead* (1809), *Hannibal traversant les Alpes par une tempête de neige* (1812), *Matinée de givre* (1813), la *Bataille de Fort Rock* (1815), *Le champ de bataille de Waterloo* (1818), *Rome vue du Vatican* (1820); *Cologne* (1826) *Apuleïa à la recherche d'Apuleïus* (1814), *East Cowe Castle, Ile de Wight* (1828): au musée de South Kensington: *Vue d'Oriéto* (1829), *Vaisseau en détresse en vue de Yarmouth* (1831, même musée), le *Rameau d'or* (1831); enfin quantité de peintures datées ou non, marines, tempêtes, vues de Londres, de Greenwich, de Windsor, de Chichester, toutes choses précieuses dont abondent les collections anglaises, qui les gardent jalousement. Quant aux œuvres gravées par ou d'après Turner, il faut renoncer à les énumérer, et pour les dessins, impossibles à cataloguer sinon en de longues pages, il faudra se reporter à ce que nous avons dit plus haut.

D'une façon générale, l'œuvre de Turner est grande, elle est surprenante et le demeurera bien longtemps, de par l'ascendant d'une imagination dominatrice et d'un métier audacieux. Par quelques côtés elle montre déjà des rides, à la National Gallery, mais il faut distinguer entre les tableaux qui ont la marque d'une époque et ceux qui échappent à leur temps. Lorsque Delacroix disait que Turner était « sorti de l'ornière des paysagistes anciens », il disait vrai. Ce qui distingue son apport dans la peinture moderne, c'est la substitution absolue de l'*effet* à la *construction*. Avec lui cela a produit des résultats rares et admirables, mais beaucoup de peintres qui vinrent après lui et qui ne savaient pas dessiner comme lui, crurent, parce qu'il avait omis d'indiquer lourdement les structures, que c'était faire œuvre de génie que de l'imiter et qu'ils étaient dispensés d'apprendre ce qu'il s'était affranchi de dire. Mais ce n'est pas parce que l'on a eu intérêt à ne pas le comprendre qu'il ne doit pas être considéré comme un important artiste.

CHAPITRE V

La Peinture d'histoire et de genre. — De Wilkie à Rossetti.
Allusion au préraphaélisme.

En dehors du portrait et du paysage où l'ancienne école anglaise a prouvé de rares qualités, une originalité tranchée, un charme exquis, des séductions sans analogues, on pourrait dire qu'il n'y a plus rien jusqu'à nos jours, où tout recommence à nouveaux frais. Les Anglais, sauf Hogarth, se sont montrés médiocres peintres de genre, et sauf Turner, de faibles peintres d'histoire ; encore avons-nous vu en quoi Hogarth différait, par exemple, des Hollandais, et comment pour Turner, le prétexte historique ou mythologique était simplement matière à hallucination ou à illumination. Chez tous les autres, même les plus grands, ou bien la peinture est d'une qualité peu attrayante, comme chez Wilkie ou comme chez William Blake, ou bien le sujet est d'un médiocre intérêt général. Et pourquoi particulièrement cette dernière forme de défaillance? Parce que la plupart du temps, le peintre a voulu justement mettre trop d'intérêt dans sa toile, faire rendre au sujet des choses que la peinture ne peut dire, ou dit mal. Et il se trouve que dans toute la première période de l'école, les seuls peintres *d'histoire* quelque peu attrayants, en dehors des grands portraitistes et paysagistes qui ont pour ainsi dire donné l'histoire en matière première, seraient quelques petits peintres de genre qui ont mis en scène des gens sans nom, tels que Mulready ou même que Morland, le coureur de tavernes, avec ses postillons relayant, et ses charretiers.

La peinture d'histoire, et vraiment passionnante, qui est née en Angleterre au moment le plus imprévu, au moment même où Constable venait de prononcer cette prophétie si vraisemblable au moment où il parlait : « Dans trente ans l'art anglais aura vécu », cette peinture saisissante et neuve, date justement de l'époque où notre programme s'arrête : la plupart des artistes qui ont pris part à cette renaissance, qui ont déterminé ce mouvement, vivent encore. Mais, tandis que dans une histoire qui comprendrait également la période

contemporaine, il serait facile de consacrer plus de cent pages à ces maîtres, la proportion équitable serait d'en attribuer une dizaine aux peintres qui avant eux remplissent un siècle et demi.

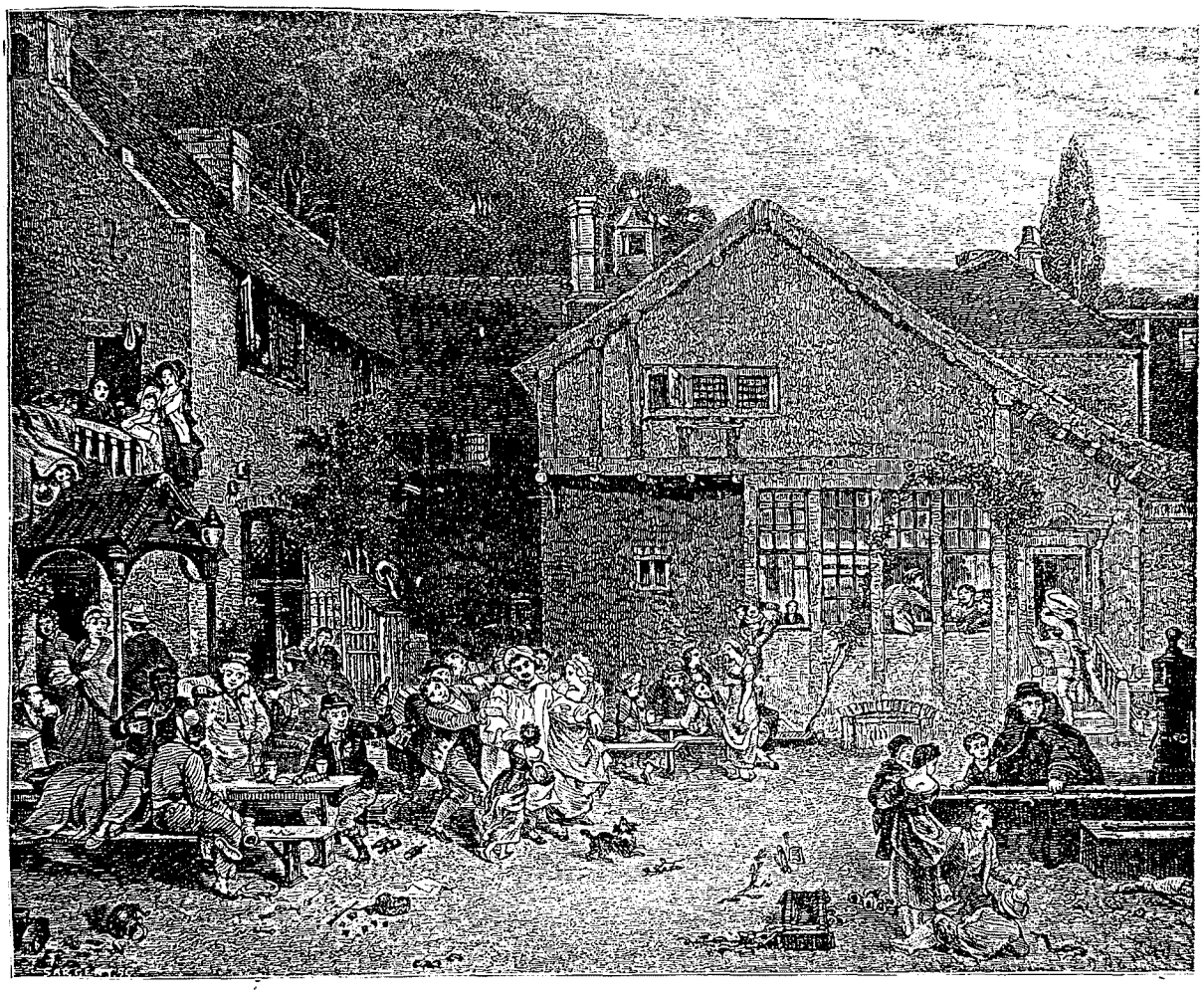
Peut-être l'ère dont nous parlons est-elle à la veille de se clore ; car une fois partis les brillants artistes qui se sont groupés autour de Ford Maddox Brown et de Rossetti, ou qui les ont suivis, ou qui procèdent d'eux, il est possible que tout



DAVID WILKIE. — LES POLITIQUES DE VILLAGE.

un aspect de l'école anglaise s'arrête brusquement, ou qu'elle retourne simplement à la virtuosité. Mais nous en disons déjà trop long à ce sujet, puisque nous parlons de l'avenir quand nous nous sommes interdit de parler du présent même quand il est une fin d'évolution. Il ne nous reste donc qu'à résumer, avec une brièveté inévitable, vu le médiocre intérêt du sujet, la peinture d'histoire et de genre, depuis la mort d'Hogarth, jusqu'au mouvement si admirable et si raffiné que l'on a surnommé préraphaélite, dont nous pourrons du moins énoncer le point de départ et les aspirations.

On ne saurait s'expliquer comment la plupart des peintres d'histoire anglais du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe se montrent si secs et si plats, alors que les portraitistes et les paysagistes leur donnent l'exemple de la belle couleur et de la riche matière. Il y a un abîme entre eux. Bien que cela ne vaille guère la peine d'en rechercher la raison, peut-être s'est-il produit pour eux ce que Delacroix avait constaté chez Wilkie : « J'ai été chez M. Wilkie et je ne l'ap-



DAVID WILKIE. — FÊTE DU VILLAGE.

précie que depuis ce moment. Ses tableaux achevés m'avaient déplu, et dans le fait, ses ébauches et ses esquisses sont au-dessus de tous les éloges. Comme tous les peintres de tous les temps et de tous les pays, il gâte régulièrement ce qu'il fait. » Si le jugement de Delacroix s'était limité aux peintres anglais, ce serait parfait, car on ne peut dire que les Hollandais du XVIIe siècle ou avant eux Van Eyck et Memling ou encore les grands Italiens aient « gâté leurs esquisses et leurs ébauches ». En tous les cas, cet accident est constant chez les Anglais dont nous passons les noms en revue, et peut-être une des supériorités de

Reynolds, de Romney, de Gainsborough, de Constable, de Turner, dans leurs plus heureux morceaux, est qu'ils ont su profiter de leur verve et s'arrêter à temps.

Benjamin West (1738-1820) savait incontestablement dessiner et composer, encore que d'une façon un peu apprêtée et guindée : son tableau de la *Mort du général Wolfe* en est une preuve ; c'est également un mérite pour l'époque, d'avoir traité des sujets contemporains autres que des scènes de mœurs ou des



RICHARD PARKES BONNINGTON. — FRANÇOIS Ier ET SA SŒUR.

intérieurs indéterminés. Malgré son voyage d'éducation en Italie, malgré les prix élevés atteints par ses œuvres de son vivant, il demeure un médiocre peintre.

John Singleton Copley (1737-1815) est de même que West, de naissance américaine et d'éducation anglaise ; il a traité des sujets analogues à ceux de West : la *Mort du major Pierson*, le *Couronnement de Jane Grey*, le *Résurrection de Notre-Seigneur*, etc. Copley a plus de richesse, de couleur et compose plus fortement que West, son *Dernier discours du comte de Chatham* est une page d'une très belle et très puissante allure. On classe dans l'école anglaise un peintre suisse de naissance, Henry Füessli, dit Fuseli (1741-1825). Son œuvre

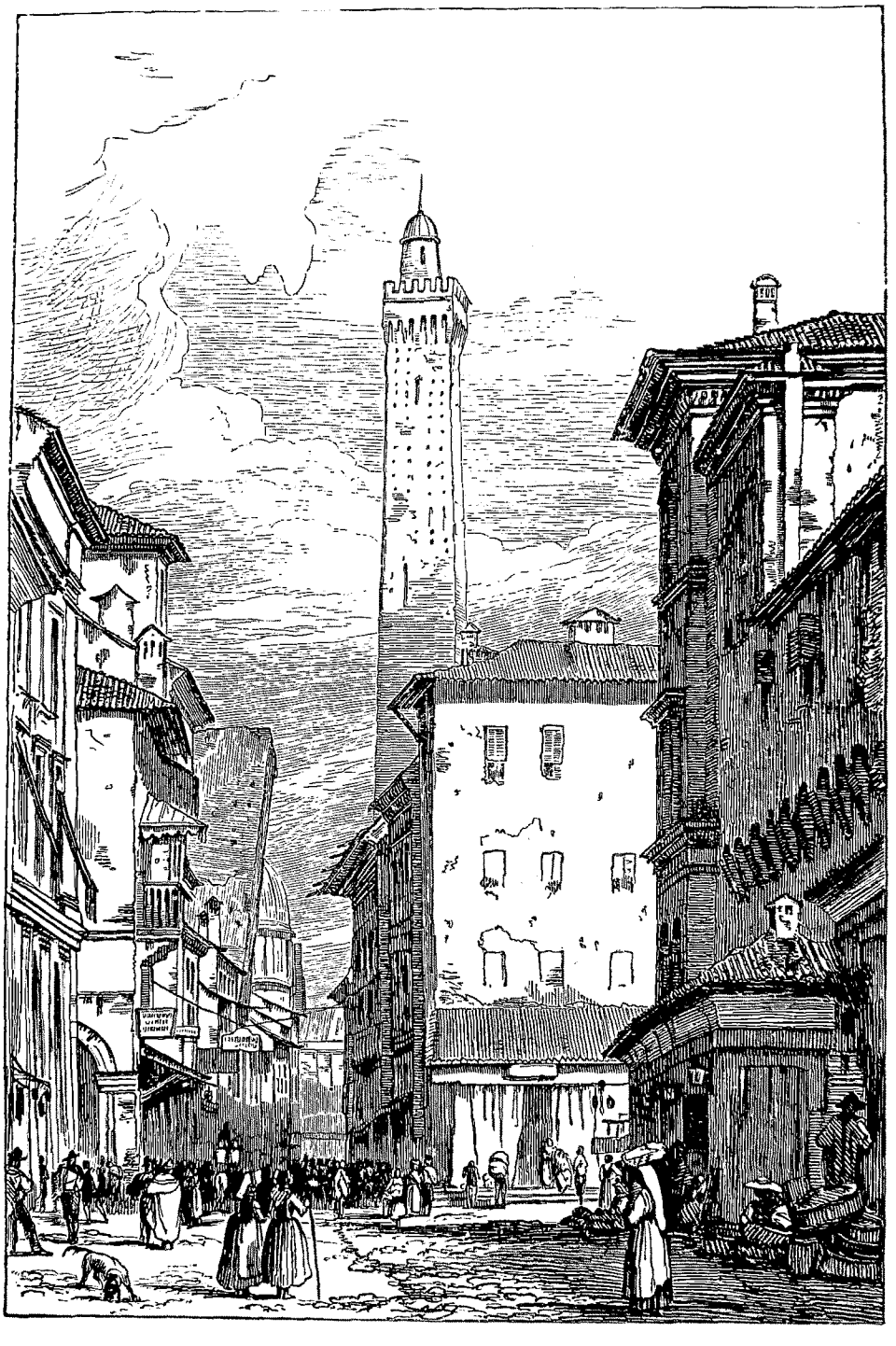
de scènes historiques et de sujets shakespeariens, *Titania et Bottom*, est un



BONNINGTON. — FRANÇOIS Ier, CHARLES-QUINT ET LA DUCHESSE D'ÉTAMPES.

de ses tableaux les plus connus, mais une œuvre prétentieuse et ennuyeuse.

William Etty (1787-1849), un des mieux doués, mais « gâtant » tous ses tableaux par cette facture mince et satinée qui fait un contraste si pénible avec



BONNINGTON. — BOLOGNE.

la riche et crâne exécution de Gainsborough, et qui est commune à la plupart de ces peintres, a accusé nettement le travers de l'école. « J'ai toujours voulu,

a-t-il écrit lui-même, dans mes tableaux les plus importants, peindre quelque grande moralité : dans le *Combat*, le beauté du pardon ; dans *Judith*, le patriotisme ; dans *Ulysse et les Sirènes*, le devoir de résister aux séductions des sens... » *et cætera*. Malheureusement, si belles que soient ces intentions, il n'y a guère d'exemple qu'en art elles aient jamais enfanté des œuvres de qualité supérieure.



BONNINGTON. — MARINE.

Il faut s'y résigner, et pour moraliser ses semblables, recourir à d'autres procédés que la peinture ; c'est un métier différent.

James Northcote (1746-1831) avait d'autres mais non moindres prétentions ; la fréquentation assidue de Reynolds ne l'avait pas rendu meilleur peintre, mais elle lui avait mis en tête d'écrire sur la peinture et de mettre en formules éloquentes l'art qui ne fut pas envers lui reconnaissant. Il suffit de mentionner pour mémoire ses tableaux d'histoire et ses portraits sans prendre la peine d'en signaler particulièrement.

Wilkie est une figure beaucoup plus importante, autant par la situation qu'il a occupée dans son pays que par son œuvre elle-même. C'est du moins un

homme passionné pour son art, doué de très belles qualités et qui a laissé des tableaux qui peuvent se regarder. Né en 1785, dans le Fifeshire, il fit son éducation artistique à la « Trustees Academy » d'Édimbourg et vint à Londres en 1805. De 1805 à 1825 il se consacra exclusivement à la peinture de genre, et il y remporta des succès. En 1825, il visita la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne, et les œuvres du Corrège, de Rembrandt et de Velazquez l'ayant vivement frappé, il revint dans son pays peintre d'histoire et de portraits. Peintre du roi en 1830, à la mort de Lawrence, fait chevalier en 1836, il fit un nouveau voyage en 1840, en Orient cette fois : de Constantinople il se rendit en Terre Sainte et en Égypte; mais tombé malade en voyage, il expira à bord du steamer, en quittant Gibraltar. On sait quelles grandioses funérailles lui a faites Turner, peignant de rêve son ensevelissement dans les flots.



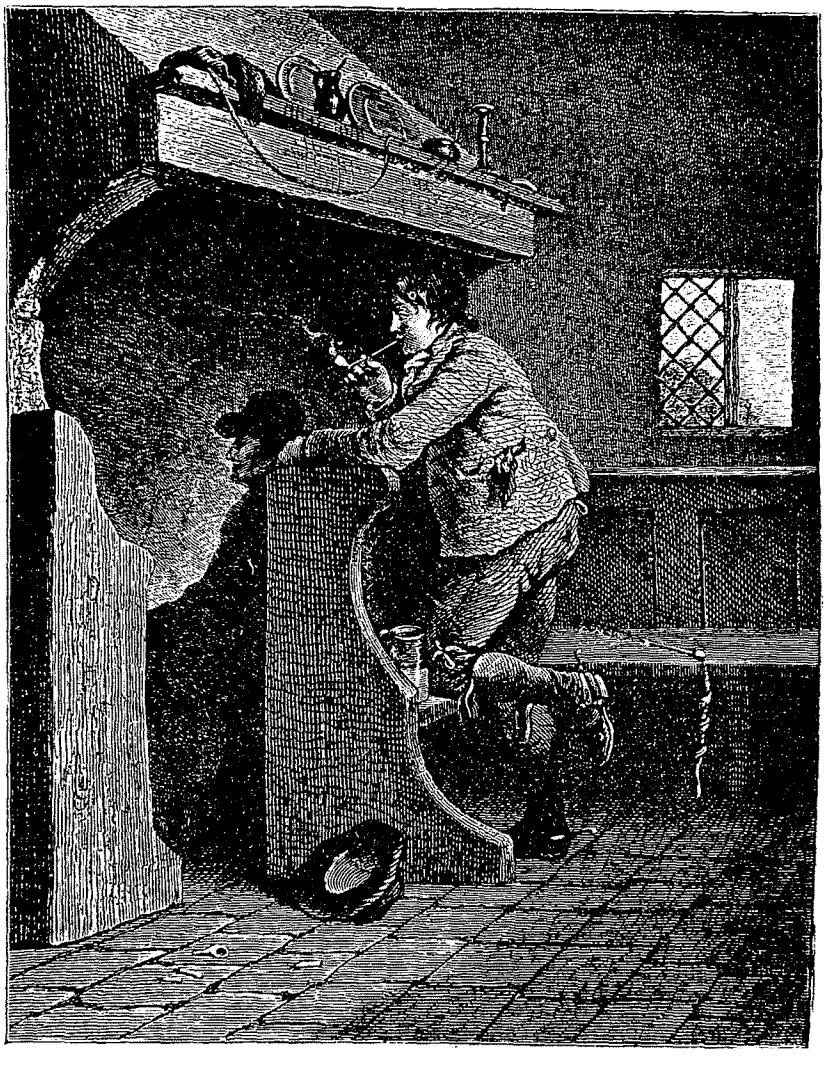
WILLIAM ETTY. — ALLÉGORIE.

Ses tableaux de genre sont pleins de mouvement et d'ingéniosité sinon de sentiment bien profond et surtout de couleur bien agréable. On dirait une sorte d'Isack Van Ostade anglais, dépourvu d'harmonie. Malheureusement ils sentent plus l'arrangement que la vérité. Toutefois on regarde sans ennui et sans répugnance ses toiles de genre telles que la *Fête du village*, le *Bedeau de la Paroisse*, *Colin-Maillard*, les *Politiques de village*, etc., etc. Quant à ses tableaux d'histoire, il en est un parmi eux qui serait bien près d'être un chef-d'œuvre de composition et d'expression : le *Prêche de David Knox*, de qui le geste passionné émut vivement Delacroix.

Après ce beau peintre on peut citer encore William Collins (1788-1849) qui s'adonna au paysage et à la peinture de genre, et dont les tableaux ont été populaires, et popularisés encore par d'innombrables reproductions. Peintre aimable, il voulut comme Wilkie, après un voyage en Italie, faire du « grand art », et il y échoua complètement.

Charles Robert Leslie (1794-1859) est représenté à la National Gallery par un tableau qui est peut-être la meilleure et la plus spirituelle peinture de genre de toute l'école anglaise, puis par des tableaux tirés de *Don Quichotte* et du *Comus* de Milton qui ne valent point, il s'en faut, cette excellente scène de l'*Oncle Toby avec la veuve*, l'épisode du *Tristram Shandy* de Sterne. Au musée du South Kensington, Leslie figure avec une nombreuse série de tableaux traduisant des scènes de Shakespare et de Molière, *Joyeuses commères de Windsor*,

Winter's tale, le *Bourgeois gentilhomme*, les *Femmes savantes*, etc. C'est un esprit extrêmement ingénieux et spirituel, un dessinateur habile, un excellent régisseur de théâtre. C'est grand dommage qu'il soit venu dans un temps où le beau métier de peintre semblait se perdre en Angleterre, et où d'ailleurs les plus mauvaises pratiques de peinture régnaient dans toute l'Europe, enfin, qu'ayant connu Reynolds et Constable et excellemment écrit leur vie, il se montre trop

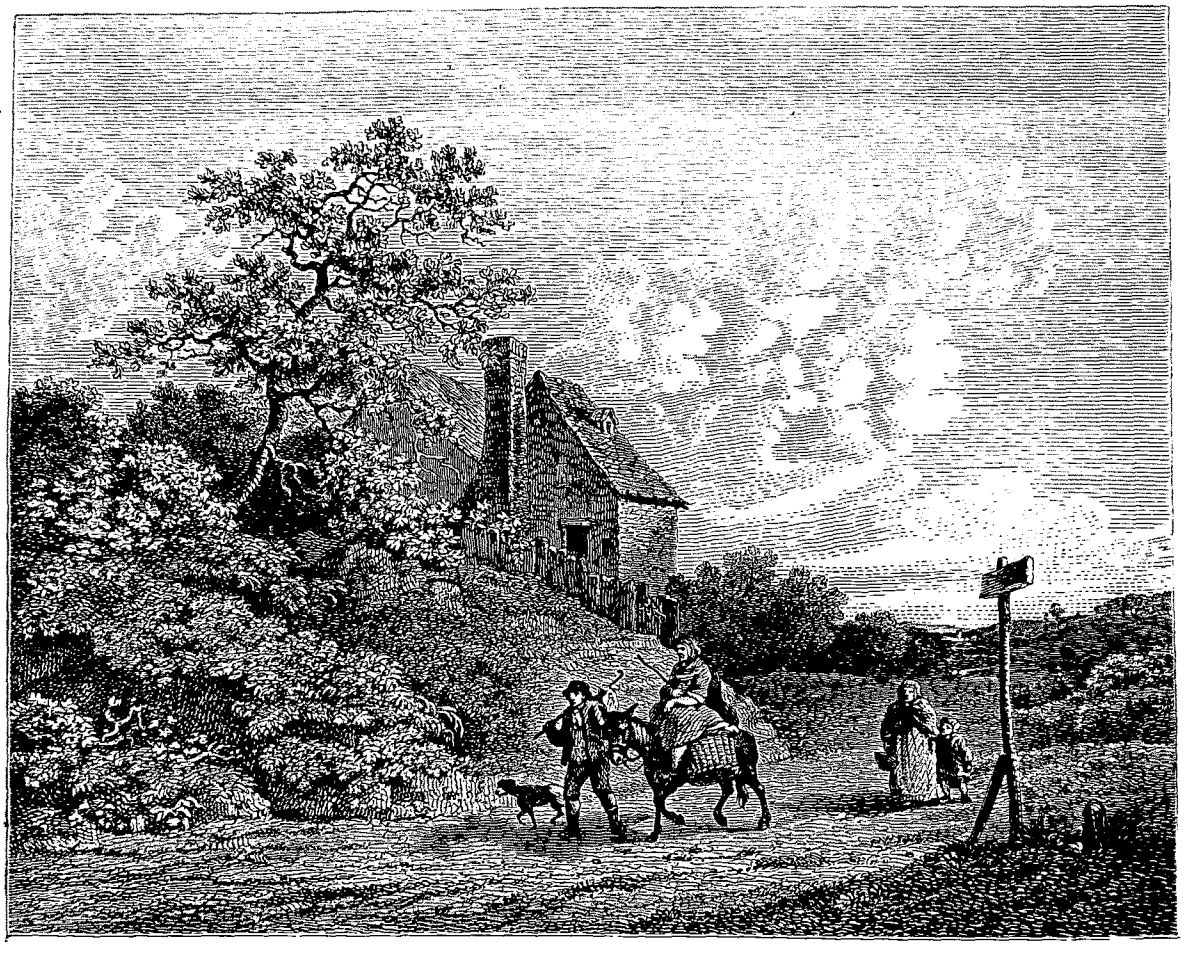


GEORGE MORLAND. — LE COURRIER.

souvent coloriste acide et peintre mince. Mais c'est égal, son œuvre bien que factice est divertissante.

Mulready (1786-1863) est considéré comme le meilleur peintre de genre de l'ancienne école après Wilkie; on doit reconnaître qu'il a beaucoup d'esprit dans le dessin, et que sa couleur est plus riche et plus harmonieuse que celle des autres peintres de genre; elle peut plaire même aux raffinés, comme on peut s'en convaincre au Louvre par son excellent petit tableau de l'*Abreuvoir* qui n'est

pourtant qu'un échantillon. Ses tableaux de genre sont nombreux au South Kensington, où l'on peut admirer aussi de lui quantité de dessins et d'esquisses d'après nature qui montrent une main savante et agile. Parmi les plus populaires de ses scènes de mœurs, il faut citer le *Dernier entré* (intérieur d'école), le

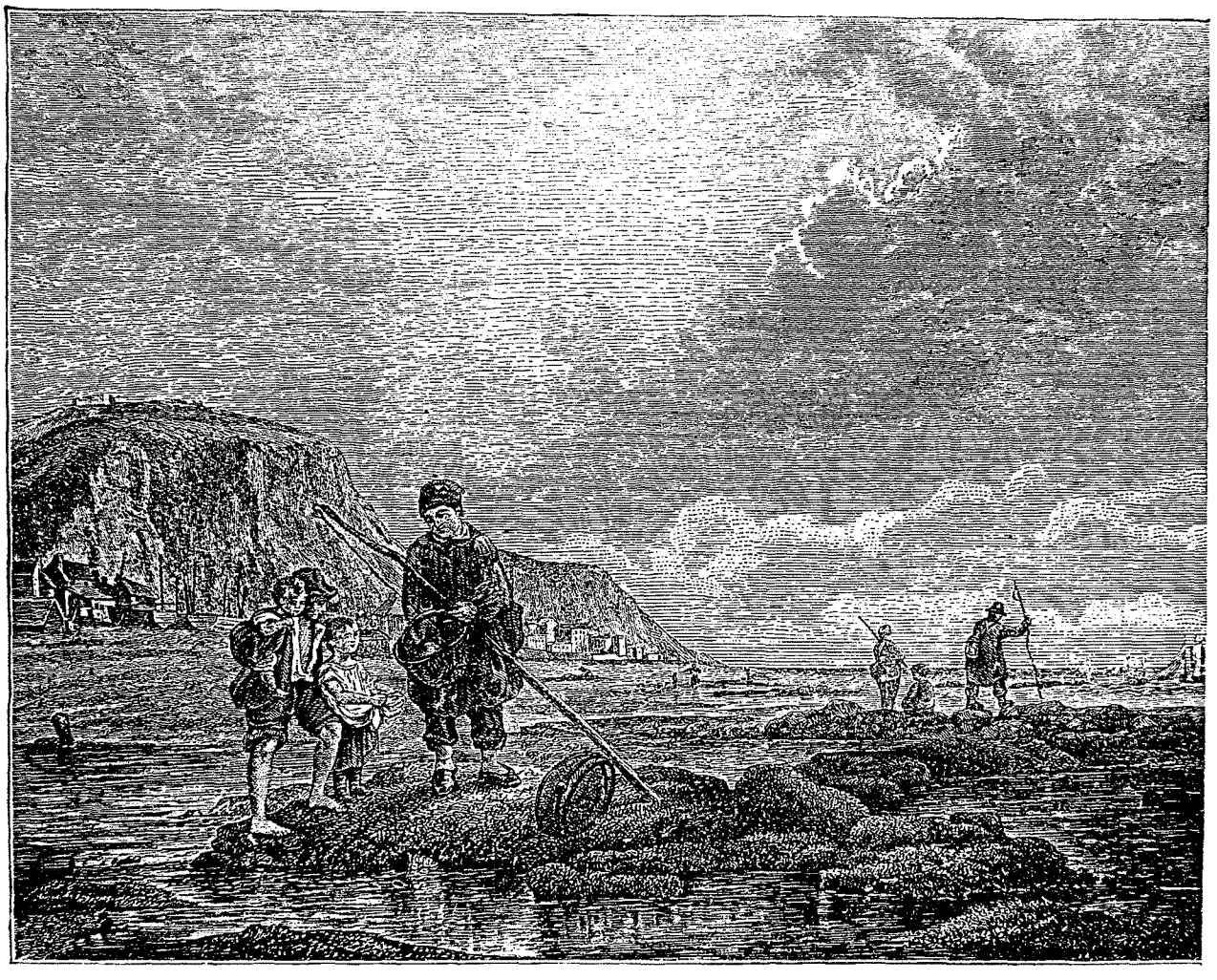


GEORGE MORLAND. — PAYSAGE.

Passage du gué, le *Premier amour*, les *Sept âges*, le *Choix de la robe de mariage*, le *Combat interrompu*, etc., etc. Il est à noter également que Mulready acquit sa première célébrité en faisant des albums pour les enfants, de ces *penny books* qui forment en Angleterre une immense et charmante littérature, et où des maîtres considérables ont dépensé sans compter des trésors de talent, Caldecott, par exemple, pour n'en citer qu'un et des plus parfaits (1).

(1) Il n'entre malheureusement pas dans notre plan de parler des aquarellistes et illustrateurs ainsi que des graveurs remarquables que l'Angleterre a produits et qui forment une école originale entre toutes. Sans cela, Caldecott aurait sa place et très importante, dans notre travail, de même que cet admirable dessinateur de mœurs qui a nom Charles Keene, et le graveur Alfred Edwards, qui a aussi une œuvre de peintre de paysages importante. Et Hablot Browne, et les Cruikshank, et avant eux Rowlandson. Et combien d'autres ! Mais il faut entièrement réserver la matière, car elle ne saurait supporter le sec résumé.

Il y a encore lieu de citer comme peintres de genre Newton (1795-1835), Hurlstone (1800-1869), qui fit aussi des tableaux d'histoire, Thomas Unwins (1782-1857), médiocre peintre qui fut conservateur de la National Gallery ; Egg (1816-1863), et parmi les peintres de genre Hilton (1786-1839), Haydon (1786-1846), John Martin (1789-1854), Maclise (1806-1870) remarquable au moins par



WILLIAM COLLINS. — LES PÊCHEURS DE CREVETTES.

son imagination, puis par l'amitié qui le lia à Dickens; Barry (1741-1806), Stothard (1755-1834), un peintre d'une fécondité surprenante, influencé par les Vénitiens dont il surprend plus d'une fois la riche couleur, un illustrateur et un décorateur des plus remarquables; sir Charles Eastlake (1793-1865), qui fut un actif directeur de la National Gallery et un peintre d'histoire classique dans toute la force du terme.

Dans la peinture de genre et dans la peinture d'histoire de cette période deux hommes doivent être cités à part, l'un pour sa célébrité, l'autre pour son génie.

Le premier est sir Edwin Landseer, le peintre d'animaux, et surtout de chevaux et de chiens, les deux grandes prédilections nationales. L'autre est William Blake, le précurseur véritable de toute la peinture anglaise moderne, dans ce qu'elle a de plus troublant et de plus subtil.

Landseer (1769-1852) est une institution, en Angleterre. On ne saurait s'y attaquer; on comprend d'ailleurs à merveille sa popularité chez un peuple de sports qui a en même temps le goût des choses sentimentales. Nier le savoir, le talent considérable de Landseer comme dessinateur en sa spécialité, n'est pas en question. Ce qui nous le gâte est ce qui a justement fait son succès : c'est sa tendance à faire d'un tableau de chenil une scène de haute philosophie, de moralité même, comme tout bon peintre de genre dans cette école, à mettre enfin dans une niche un drame vaguement humain et d'un sentimentalisme forcé. Mais tout cela ne serait pas à dire au public anglais, ni même, avouons-le, à une grande majorité du public français.



WILLIAM COLLINS. — PÊCHEURS.

William Blake nous présente un spectacle infiniment plus saisissant et plus rare, et il faudrait commencer par s'excuser que les limites de notre résumé nous aient un peu contraint de parler de ce peintre d'abstractions, si étrange, après un peintre de contingences, si accessible. Nous avons indiqué la tendance commune à tous les peintres anglais, genre ou histoire, à mettre de la philosophie, ou pis encore, de la littérature, dans tous leurs tableaux; puisque Landseer fait tenir un conte moral dans une niche à chien et donne à ses personnages à quatre pattes cette « expression humaine » qui enchante la foule et agace les vrais artistes, il appartenait à Blake de pousser le premier la peinture sur l'extrême limite du domaine littéraire; c'est un philosophe, un poète, un voyant, plus encore qu'un peintre, mais c'est du moins une très haute figure. Fils d'un bonnetier de Londres et né en 1757, il avait étudié le dessin à l'école et à la Royal Academy, et dès l'âge de douze ans, il se passionnait pour la poésie, puis il s'était adonné à des travaux d'illustration et avait fait la connaissance de Stothard et de Flaxman. Après avoir exposé sans succès à l'Académie, il commença de mener une vie toute d'abnégation et de passion d'art, fasciné par son rêve. En 1788, il produisait les *Chants d'innocence*, combinaison de poésie et de

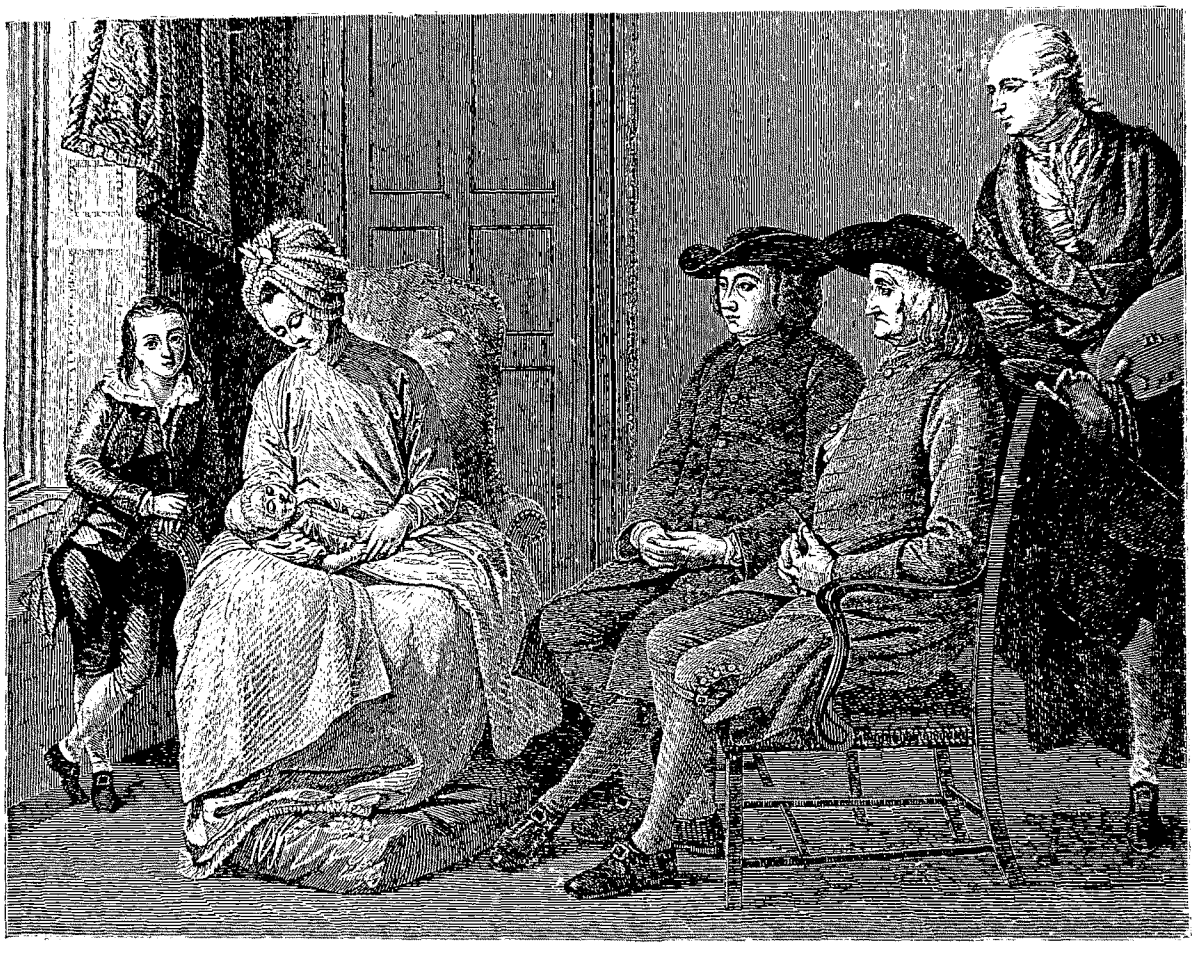
gravure pleine d'inspiration ; il en avait lui-même, dans sa misère réelle, gravé



BENJAMIN WEST. — MORT DU GÉNÉRAL WOLFE.

simultanément les dessins et le texte sur de petites planches de cuivre et broyé les encres servant au tirage qu'il fit également, aidé de sa femme Cathe-

rine Boucher. Toute sa vie fut ainsi une succession de poèmes, d'efforts et de lutte. Après les *Chants d'innocence* apparurent ces ouvrages d'un mysticisme exalté, subtil, souvent profond : le *Livre de Thel*, le *Mariage du ciel et de l'enfer*, les *Portes du Paradis*, *Une Vision des filles d'Albion*, les *Chants d'expérience*, etc., enfin un de ses ouvrages les plus caractéristiques, les illustrations du *Livre de Job*, qu'il composa vers sa soixante-dixième année. Il mourut en 1827, entouré

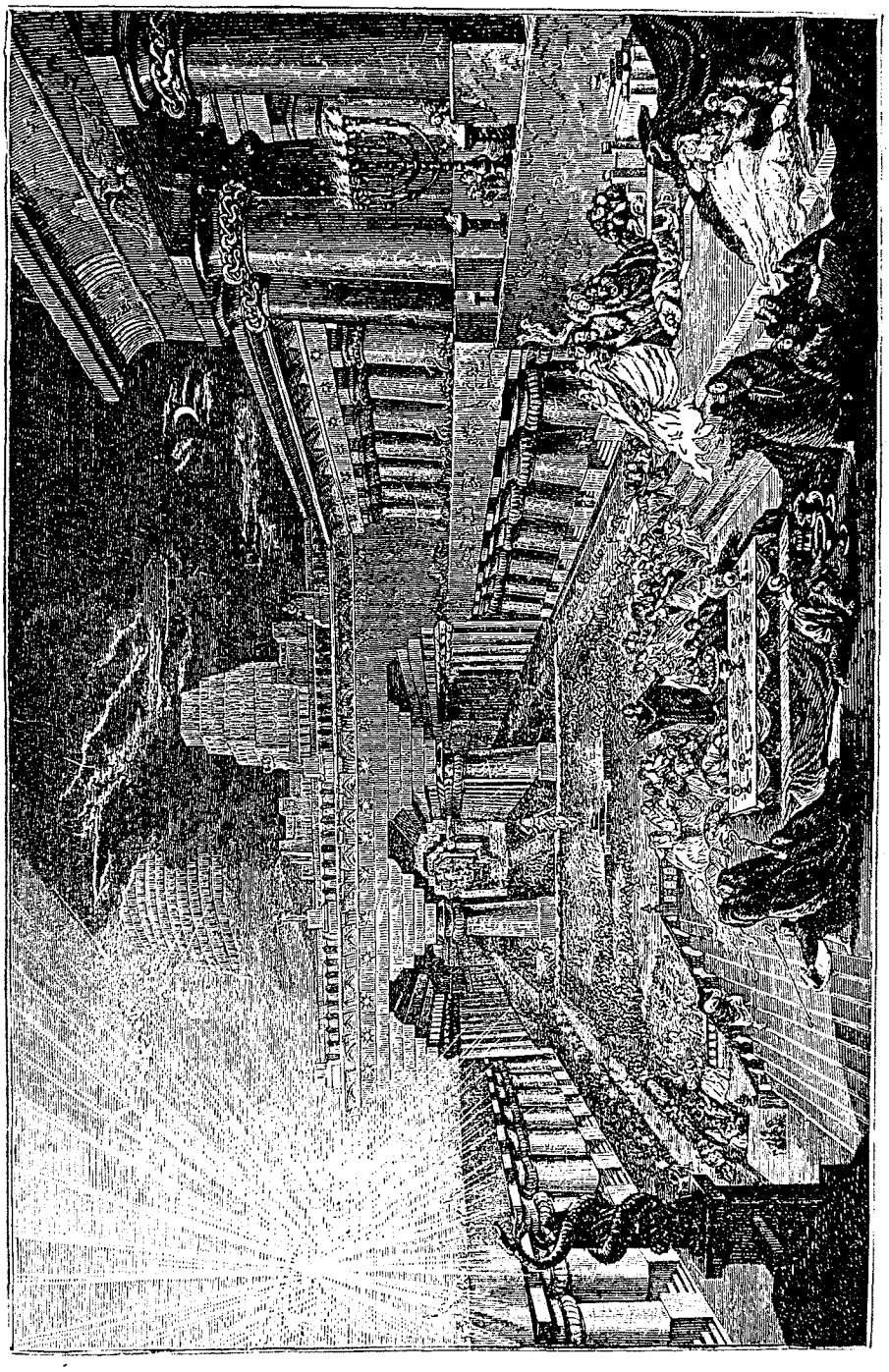


BENJAMIN WEST. — LA FAMILLE DE WEST.

du moins de quelques sympathies et admirations des plus chaleureuses.

Les visions de Blake sont pleines de grandeur; esprit droit et pur, quasi illuminé, il ne prenait la peinture que comme un prétexte à rendre ses visions parfois bizarres, souvent magnifiques; aussi ne peut-on juger son œuvre avec les mêmes règles que celles d'un peintre ordinaire, normal pour ainsi dire. Les expliquer même sommairement dépasserait de beaucoup notre cadre, et il nous suffira après avoir mentionné deux peintures de lui à la National Gallery, *La Procession du Calvaire*, et l'étrange petit tableau de *La forme spirituelle de Pitt*

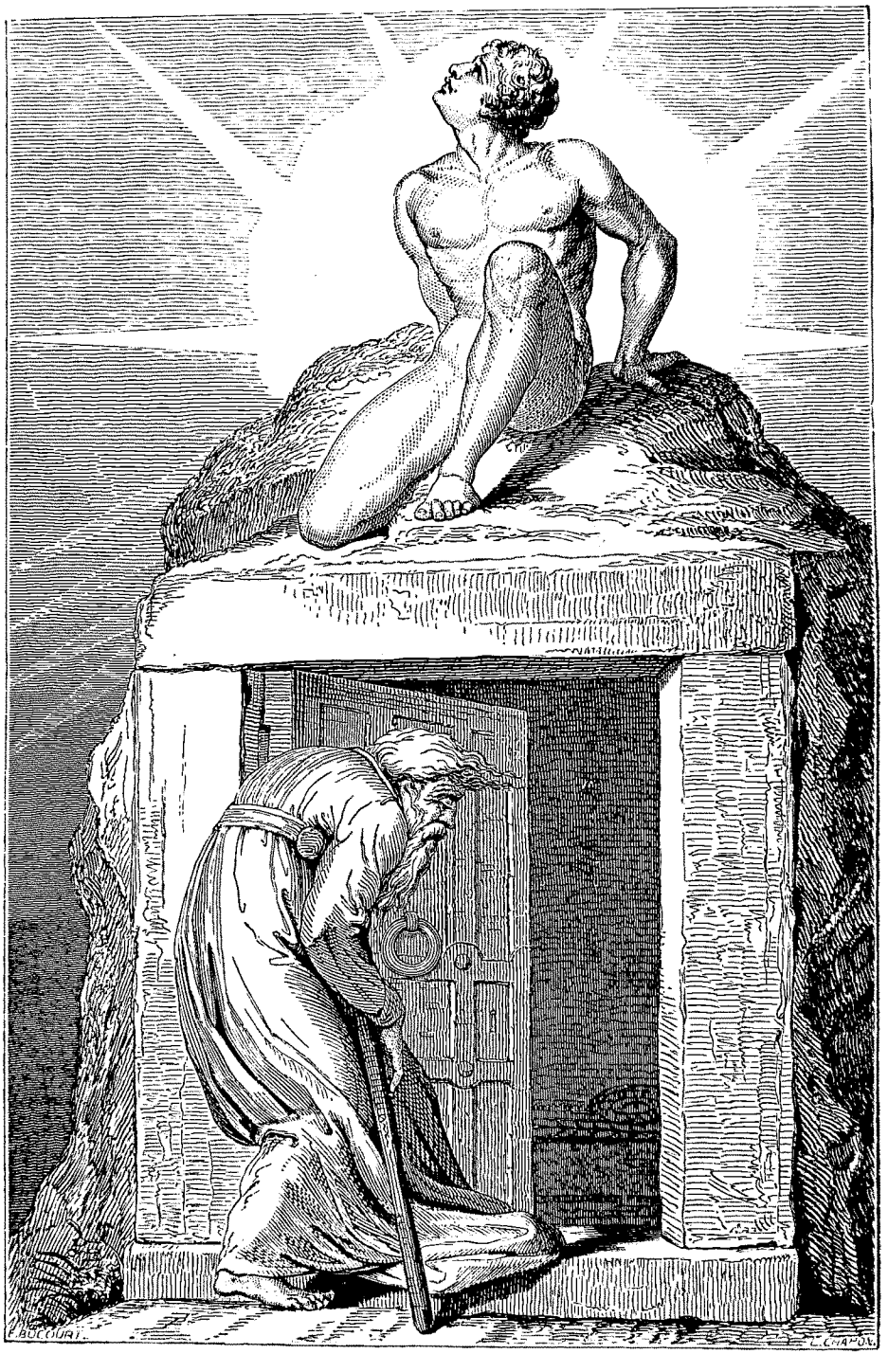
conduisant Behemoth, d'indiquer que son influence a été grande non seulement sur de nombreux esprits de poètes et de penseurs, mais encore sur l'art lui-



JOHN MARTIN. — LE FESTIN DE BALTHAZAR.

même. Seulement c'est à d'autres qu'il était réservé de réaliser sous une forme plus harmonieuse et plus véritablement plastique, l'alliance qu'il avait rêvée entre la peinture et l'inspiration poétique et mystique.

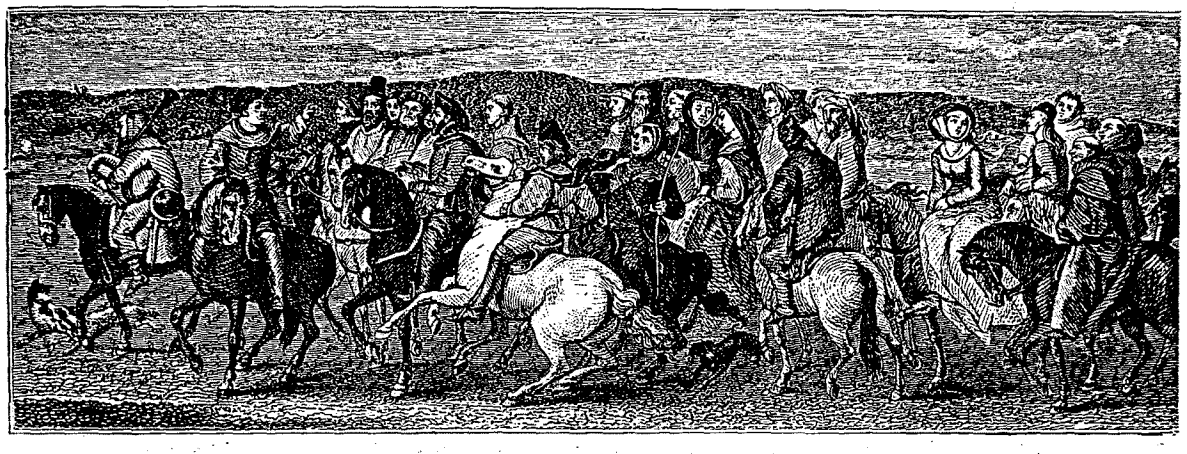
C'est à Ford Madox Brown et surtout à Dante Gabriel Rossetti que fut



WILLIAM BLAKE. — LE VIEILLARD A LA PORTE DE LA MORT.

dévolue cette belle fortune de relever et de transformer l'école anglaise languissante.

Leur vie est trop mêlée intimement à celle des peintres qui vivent encore et à l'histoire contemporaine pour pouvoir être résumée ici ; leur œuvre est admirable parce qu'elle fut faite en dehors de leur temps. Ce fils de poète italien réfugié en Angleterre, venait au monde à Londres en 1828, au moment où Blake venait de mourir ; il faisait son éducation à la King's College school. Après des études de dessin, le jeune homme à l'admirable talent naissant de poète, allait trouver Madox Brown, qui venait de prendre part sans succès au concours de 1843 pour la décoration de Westminster, avec cinq compositions, dont *Le corps d'Harold apporté à Guillaume le Conquérant*, et il devenait son élève, élève capricieux et passionné. En même temps, d'une conversation entre quelques amis artistes, surgissait le groupe « préraphaélite » dont Rossetti était le



THOMAS STOTHARD. — PÈLERINAGE A CANTERBURY.

plus ardent promoteur, et que le critique John Ruskin devait puissamment défendre.

D'une façon très générale, le nom arboré par les sept jeunes révolutionnaires (et encore ce mot de révolutionnaires est-il inexact, quoiqu'ils fussent tout d'abord considérés ainsi par leurs compatriotes) était le retour aux traditions antérieures à celles de la corruptrice Renaissance.

On a cherché maintes fois à définir très précisément l'apport des préraphaélites, leurs traits distinctifs dans l'école. M. André Michel a vu dans leurs œuvres la double tendance : 1° à peindre en enluminure, par la juxtaposition de tons vifs et heurtés ; 2° à concevoir des idées de moraliste ou de poète plutôt que des idées de peintre. D'autre part M. Robert de la Sizeranne, après une délicate analyse, arrive à dégager en derniers éléments, ces caractéristiques : la substitution du « geste curieux, inédit, individuel, au geste banal et généralisateur, et de la couleur franche, à sec, sans dessous, brillante par ses juxtapositions, à la couleur fondue, renforcée par des superpositions, en un mot la ligne expressive au lieu de la ligne décorative, et le ton vif au lieu du ton chaud ». Il faut

ajouter à ces traits l'extrême souci du détail allégorique et la précision, minutieuse jusqu'à la fatigue, de l'exécution. Mais encore n'a-t-on pas tout dit, et d'ailleurs ne pourrait-on tout dire qu'en étudiant à fond l'œuvre de ces peintres, à tempéraments si divers, qui sentirent qu'il fallait « se refaire une âme vierge et un œil pur », et l'on comprendrait alors pourquoi ce mouvement préoccupa vivement la pensée de notre temps, et se fit sentir dans notre art lui-même.

Ford Madox Brown, qui ne fit point partie du groupe préraphaélite, mais qui agit si puissamment sur la jeunesse de Rossetti, a laissé entre autres œuvres remarquables : *Quittant l'Angleterre* (*The last of England*), *Cordelia et le roi Lear*, *Les Danois chassés de Manchester* (décoration de l'hôtel de ville de Manchester), *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear partageant son royaume*, le *Christ lavant les pieds de saint Pierre* (à la National Gallery), *Élie ressuscitant le fils de la Veuve*, etc. Dans toutes ces œuvres règnent la grandeur et la dignité de conception, la profonde originalité de l'arrangement général et du détail.

Quant à Dante Gabriel Rossetti, mort en 1882, parmi les plus admirables de ses œuvres, qui sont soit d'une finesse exquise, soit d'une redoutable puissance de dessin, et d'une intensité extrême de couleur, on peut citer le *Songe de Dante*, la *Postérité de David*, la *Salutation de Beatrice*, *Francesca da Rimini*, *Beata Beatrix*, l'*Annonciation* (ces deux dernières œuvres à la National Gallery ainsi que le merveilleux dessin *Rosa triplex*), *La donna della Finestra*, *Proserpina*, *La Demoiselle bénie*, *Fiametta*, le *Philtre d'amour* (*The loving cup*), *Astarte Syriaca*, etc. Enfin il faut du moins faire une allusion à ses poèmes, publiés longtemps après la mort de sa femme : ils avaient été ensevelis dans sa tombe, avec elle, et le poète, après des luttes les exhuma; situation dramatique, cruelle même, qui devient un symbole des impassibles conquêtes de l'art sur la mort.

Le mouvement préraphaélite fut impitoyablement attaqué et bafoué à ses débuts, l'Angleterre défendit Raphaël comme elle aurait défendu le principe de la propriété ou de la colonisation. Mieux informée, elle fit depuis la fortune de ces peintres. Il n'y a que dans ce pays de discussion et de pensée que les tories puissent succéder naturellement aux whigs ou *vice versâ* sans autre secousse que celle de fougueuses discussions, apaisées devant les résultats.

Quoi qu'il en soit, l'originalité de l'école anglaise a été profonde dans le troisième quart de ce siècle, et à supposer même que les puissantes qualités qu'elle manifesta commencent ou à s'affaiblir, ou bien à évoluer, il y aura plus tard presque autant d'intérêt de métier, et peut-être plus d'intérêt de pensée à étudier cette époque que celle même des grands peintres qui furent Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Constable et Turner.

FIN

TABLE DES GRAVURES

ÉCOLE ALLEMANDE

LES PRIMITIFS.

Miniature polychrome du « *Codex Aureus* » de la bibliothèque de Saint-Gall (IXe siècle) 8

Peinture du plafond de Saint-Michel, à Hildesheim (fragment) 9

WILHELM DE HERLE.

Le Christ et la Madeleine 11

Deux saintes 12

Vierge avec l'Enfant Jésus 13

La sainte Véronique au suaire 15

STEPHAN LOCHNER.

Annonciation 18

L'adoration des mages. — Volet droit du Dombild de Cologne 19

L'adoration des mages. — Milieu du Dombild de Cologne 21

L'adoration des mages. — Volet gauche du Dombild de Cologne 23

HANS BURGKMAIR.

L'empereur Maximilien et sa femme .. 27

LUCAS CRANACH.

Tournoi au XVIe siècle 31

MARTIN SCHONGAUER.

Le Christ au jardin des Oliviers 35

Une sainte 36

La vierge à l'enfant et l'ange de l'annonciation. (Deux panneaux.) 37

Le Christ au tombeau 39

ZEITBLOM.

La naissance de la vierge 41

La visitation de sainte Élisabeth 43

La naissance du Christ 45

HANS SCHULEIN.

Joachim et sainte Anne à la Porte-d'or. 47

La mort de la Vierge 48

MARTIN SCHAFFNER.

Diptyque de la cathédrale d'Ulm 49

MATTHÆUS GRUNEWALD.

Saint Antoine l'Hermite. Saint Sébastien 51

La Nativité 53

WOLGEMUT.

Le Christ amené devant Pilate 57

Son portrait par Durer 59

ALBRECHT DURER.

Jésus-Christ prenant congé de sa mère. 61

Son portrait par lui-même 63

Les cavaliers de l'apocalypse 65

Le grand cheval 67

La Vierge au singe 69

La mise au tombeau 71

La mélancolie 73

Les fiançailles de la Vierge 75

Portrait 77

La mise au tombeau 79

HANS HOLBEIN, LE PÈRE.

Jésus-Christ devant Ponce-Pilate 83

HOLBEIN.

La famille de Thomas Morus 85

Le triomphe de la richesse 87

Divers sujets de la danse des morts ... 89

Divers sujets de la danse des morts ... 91

William Warham 93

La madone de Dresde 95

Henri VIII 97

Anne de Clèves 99

HANS BURGKMAIR.

Burgkmair et sa femme 103

Aquarelle du livre des Tournois 105

HANS BALDUNG.

Allégorie 106

ALDEGREVER.
Jean de Leyde..... 107

HANS SCHAUFFELEIN.
Épisode de l'histoire de Judith..... 109

CRANACH.
Allégorie..... 110
La Vierge à l'enfant..... 111
Luther et Catherine de Bora..... 112

NICOLAS MANUEL.
Fragment de la danse macabre..... 113
Fragment de la danse macabre..... 115
Fragment de la danse macabre..... 116

ROTTENHAMMER.
La mort d'Adonis..... 117

ADAM ELZHEIMER.
Saint Christophe..... 118
Fuite en Égypte..... 119

ABRAHAM MIGNON.
Fleurs..... 120

DIETRICH.
Le port de bois..... 121

OVERBECK.
Le portement de croix..... 123

ANGELICA KAUFFMANN.
Une mère et sa fille. 124

CORNELIUS.
Destruction de Troie..... 125
Les fléaux de la terre, dits les cavaliers de l'apocalypse..... 127
Marguerite..... 128

JULIUS SCHNORR DE KAROLSFELD.
Caïn tuant Abel..... 129

ALFRED RETHEL.
La mort chevauchant..... 130

HASENCLEVER.
Son portrait par lui-même..... 131
Jobs revenant de l'Université..... 132

MORITZ VON SCHWIND.
La rencontre. 133

ÉCOLE ESPAGNOLE

VICENTE JOANÈS.
Saint Étienne au milieu des docteurs.. 139
Ensevelissement de saint Étienne 141
La Cène..... 145

LUIS DE VARGAS.
Le Christ bénissant..... 146
La Nativité..... 147

SANCHEZ COELLO.
Portrait..... 148
Le prince Charles, fils de Philippe II.. 149
Mariage de Sainte Catherine..... 151
Isabelle, fille de Philippe II..... 153

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ.
Portrait de Philippe II..... 154
Isabelle de Valois..... 155

LUIS DE MORALES.
Vierge et Jésus..... 156
La Circoncision..... 157
Pieta de l'académie de San Fernando. 159
La Vierge de douleurs..... 160

JUAN FERNANDEZ NAVARRETE.
Baptême de Jésus-Christ..... 163
Saint Pierre et saint Paul..... 164
Le Christ descendant aux limbes..... 165

PABLO DE CESPEDES.
La Cène..... 167
Samson et le lion..... 168

FRANCISCO DE RIBALTA.
Le Christ mort soutenu par deux anges 169
Saint Luc et saint Marc..... 171

JUAN DE LAS ROELAS.
Martyre de saint André..... 172
Mort de saint Isidore..... 173

VICENTE CARDUCHO.
La source miraculeuse..... 174
Descente de croix..... 175
Baptême de Jésus-Christ..... 177

JUAN DEL CASTILLO.
Mariage de la Vierge..... 178

ANTONIO DEL CASTILLO.
Adoration des bergers..... 179

HERRERA LE VIEUX.
Saint Basile dictant sa doctrine..... 180

FRANCISCO COLLANTÈS.
Le buisson ardent..... 181

LE GRECO.
Saint Basile..... 185
La fille du Greco..... 187
L'enterrement du comte d'Orgaz..... 191
Le partage de la tunique dit « l'Espolon »..... 193

LUIS TRISTAN.
Saint Jérome..... 197

RIBERA.
Un artiste..... 199
Saint Jérôme..... 201
Martyre de saint Laurent..... 203
Martyre de saint Barthélemy..... 205

ZURBARAN.
Saint-Pierre d'Alcantara..... 209
Le moine en prière..... 211
VELAZQUEZ.
L'aguador de Séville..... 217
Les buveurs..... 219
L'infant don Baltazar Carlos..... 221
Le nain Sebastian de Morra..... 223
Les fileuses..... 225
L'infant Balthazar Carlos..... 229
Une réunion d'artistes..... 231
Portrait du sculpteur Martinez Montanez..... 233
Las Méninas..... 235
JUAN BAUTISTA DEL MAZO.
Don Tiburcio de Redin..... 240
Vue de Saragosse..... 241
JUAN DE PAREJA.
La vocation de Saint-Mathieu..... 243
CARRENO DE MIRANDA.
Une naine..... 244
Carlos II..... 245
Portrait de Marie-Anne d'Autriche..... 247
Saint-Sébastien..... 248
JUAN RIZI.
Saint-Benoit célébrant la messe..... 249
ALONSO CANO.
Le Christ mort..... 251
Saint-Jean l'évangéliste..... 252
La vierge et l'enfant..... 253
PEDRO DE MOYA.
Joseph vendu par ses frères..... 255
MURILLO.
Mendiant..... 256
Saint-Thomas de Villanueva..... 257
Conception de la Vierge..... 259
Sainte-Famille..... 261
Le « pouilleux » du Louvre..... 262
JUAN DE VALDÈS LEAL.
Les deux cadavres..... 265
Assomption..... 266
HERREBA LE JEUNE.
Triomphe de Saint-Hermenegilde..... 267
Saint-François s'élevant aux cieux..... 269
CLAUDIO COELLO.
Sainte famille avec sainte Anne, saint Jean et saint Louis..... 271
FRANCISCO GOYA.
Les taureaux à l'arroyo..... 273
Son portrait par lui-même..... 274
Le jeune homme en gris, portrait du petit-fils de Goya..... 275
La trahison de Judas..... 277

ÉCOLE ANGLAISE

W. HOGARTH.
Son portrait par lui-même..... 287
Le mariage à la mode (le contrat)..... 289
Le mariage à la mode, (après le mariage)..... 291
La brigue des votes..... 293
Combat de coqs..... 295
JOSHUA REYNOLDS.
Hercule enfant..... 296
Son portrait par lui-même..... 297
Mistress Siddons..... 299
John Hunter..... 300
Le serpent sous l'herbe..... 301
Portrait..... 303
THOMAS GAINSBOROUGH.
Le ruisseau..... 307
La porte de la chaumière..... 309
Les enfants..... 311
Portrait de Mrs. Siddons..... 313
GEORGE ROMNEY.
Portrait..... 315
Lord Derby et sa sœur..... 317
Lady Hamilton en bacchante..... 319
THOMAS LAWRENCE.
Master Lambton..... 321
Nature..... 323
Portrait..... 325
Lady Dower..... 327
Georges IV, roi d'Angleterre..... 329
RICHARD WILSON.
Paysage..... 333
Le matin..... 335
JOHN CONSTABLE.
La ferme de la vallée..... 337
Port de Yarmouth..... 339
Le champ de blé..... 341
Rivière de la Stour..... 343
La cathédrale de Salisbury..... 345
Paysage..... 347
Le printemps..... 349
CALLCOTT.
Paysage..... 351

J.-M.-W. Turner.
Tivoli..... 353
Venise..... 355
Douvres..... 357
Le rameau d'or..... 359
Hastings..... 361
Naufrage du Minotaure..... 363

David Wilkie.
Les politiques de village..... 366
Fête du village..... 367

Bonnington.
François Ier et sa sœur..... 368
François Ier, Charles-Quint et la duchesse d'Étampes..... 369
Bologne..... 370
Marine..... 371

William Etty.
Allégorie..... 372

George Morland.
Le courrier..... 373
Paysage..... 374

William Collins.
Les pêcheurs de crevettes..... 375
Pêcheurs..... 376

Benjamin West.
Mort du général Wolfe..... 377
La famille de West..... 378

John Martin.
Le festin de Balthazar..... 379

William Blake.
Le vieillard à la porte de la mort..... 380

Thomas Stothard.
Pèlerinage à Canterbury..... 381

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. — Idée générale de ce volume. — Les maîtres indispensables à connaître et les artistes de second plan. — Rapport des écoles entre elles. — Un mot sur l'évolution de chacune..... 1

ÉCOLE ALLEMANDE

CHAPITRE PREMIER

Les débuts de l'art allemand. — Son caractère original. — L'art byzantin. — Les manuscrits. — Les primitifs jusqu'au XIVe siècle. — L'école de Cologne. — Wilhelm de Herle..... 7

CHAPITRE II

Définition de l'idéalisme et du réalisme allemands. — L'école de Cologne. — Stephan Lochner. — L'apparition de l'influence flamande..... 17

CHAPITRE III

Un mot sur la gravure. — Coup d'œil général sur cet art en Allemagne jusqu'à Dürer. — Suite de l'école de Cologne. — Tableau d'ensemble de l'école allemande..... 26

CHAPITRE IV

Martin Schongauer et son œuvre. — Zeitblom. — Schüleïn. — Martin Schaffner. — Le maître de Dürer, Michel Wolgemut. — Matthæus Grünewald..... 34

CHAPITRE V

Nuremberg. — Albrecht Dürer, son œuvre et son caractère. — Son maître Wolgemut. — Ses voyages. — Le peintre. — L'artiste. — Le graveur. — Le dessinateur. — Son rôle et sa place dans l'école allemande..... 55

CHAPITRE VI

Holbein. — Phénomène à part. — Son éducation. — Son style. — Ses débuts à Bâle. — Ses voyages. — Sa méthode. — Difficulté de saisir. — Son caractère malgré l'histoire..... 81

CHAPITRE VII

Les contemporains et les successeurs de Dürer et d'Holbein. — Burgkmair, Schäufelein, etc. — Un grand artiste : Cranach. — La fin de l'École. — Éclipse totale. — Un mot sur le XIXe siècle. 102

ÉCOLE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER

Formation et débuts de l'école espagnole. — Les manuscrits. — Le double courant d'influences : l'Italie et la Flandre. — Influence de Van Dyck et de Thierry Bouts..... 137

CHAPITRE II

Vicente Joanes. — Luis de Vargas. — Alonso Berruguete. — Correa. — Sanchez Coëllo et Antonio Moro. — Pantoja de la Cruz. — Le divin Moralès et son génie..... 144

CHAPITRE III

La période de transition de Navarrete à Herrera. — Pacheco. — Herrera le vieux, son caractère et son œuvre..... 162

CHAPITRE IV

Le Greco. — Ribera. — Zurbaran..... 183

CHAPITRE V

Velazquez..... 214

CHAPITRE VI

Le commencement de la décadence. — Les élèves de Velazquez : Del Mazo, Carreño etc. — Murillo. — Alonso Cano..... 238

CHAPITRE VII

La fin de l'école. — Valdes Leal. — Claudio Coëllo. — L'invasion étrangère. — Goya..... 264

ÉCOLE ANGLAISE

CHAPITRE PREMIER

Aspect général de l'école anglaise. — Sa formation rapide. — Il y a diverses écoles anglaises successives..... 281

CHAPITRE II

Les débuts de l'école. — Influences des maîtres étrangers. — Le premier peintre vraiment anglais. — Hogarth et son œuvre. — Reynolds, sa vie, son œuvre et son rôle..... 285

CHAPITRE III

Suite des grands portraitistes. — Gainsborough. — Romney. — Raeburn. — Opie. — Hoppner. Lawrence..... 306

CHAPITRE IV

Les grands paysagistes. — Le rôle de Wilson et de Gainsborough. — Constable. — Sa formation. — Simplicité et grandeur de son caractère. — Old Crome. — Autres paysagistes. — Turner. 331

CHAPITRE V

La Peinture d'histoire et de genre. — De Wilkie à Rossetti. — Allusion au préraphaëlisme..... 365

TABLE DES GRAVURES..... 383

1216-05. — CORBEIL, Imprimerie Éd. CRÉTÉ.

ROGER PEYRE



HISTOIRE GÉNÉRALE

DES

BEAUX-ARTS

CONTENANT PLUS DE 300 ILLUSTRATIONS

D'APRÈS LES ŒUVRES LES PLUS CÉLÈBRES



Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

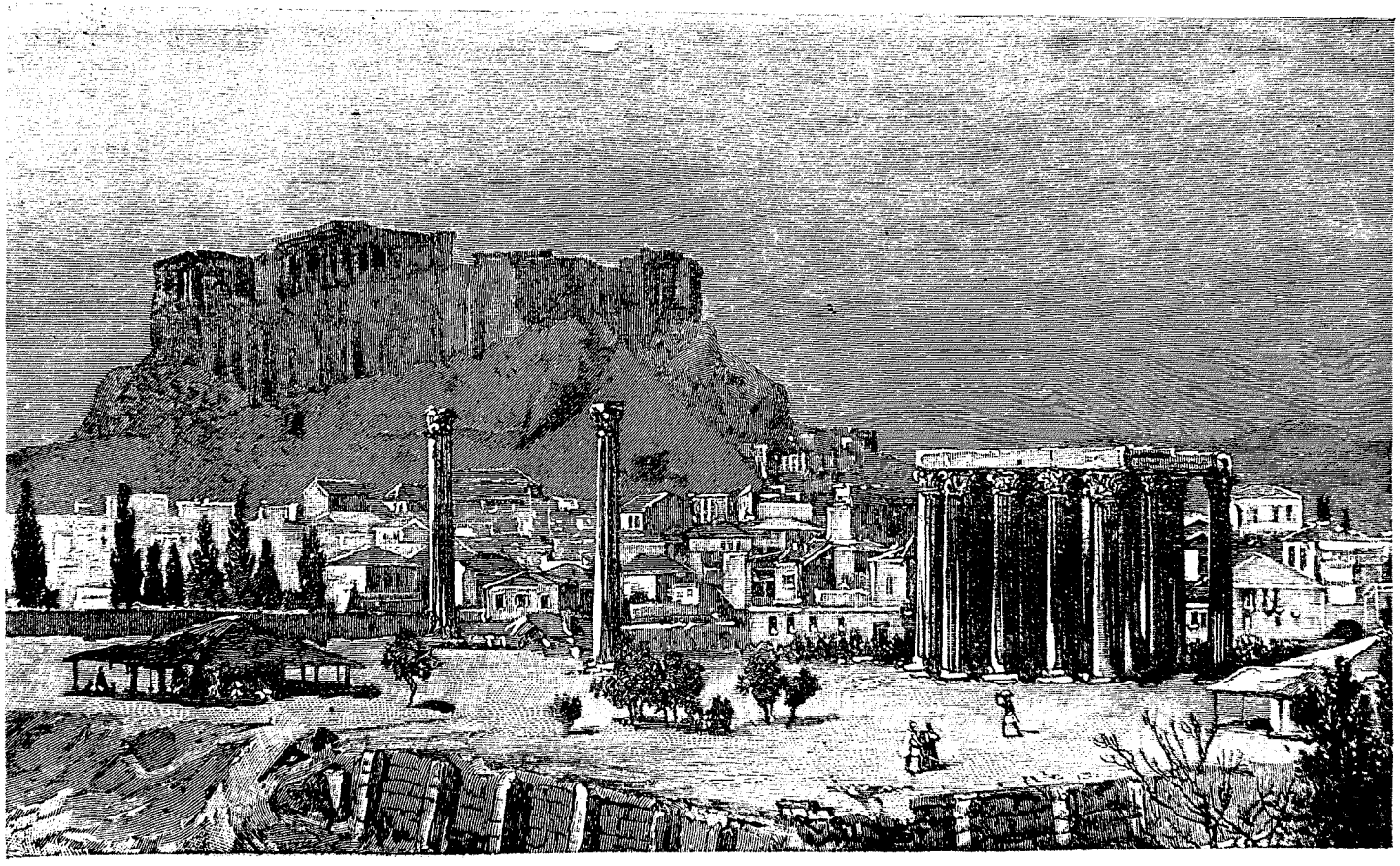
TROISIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

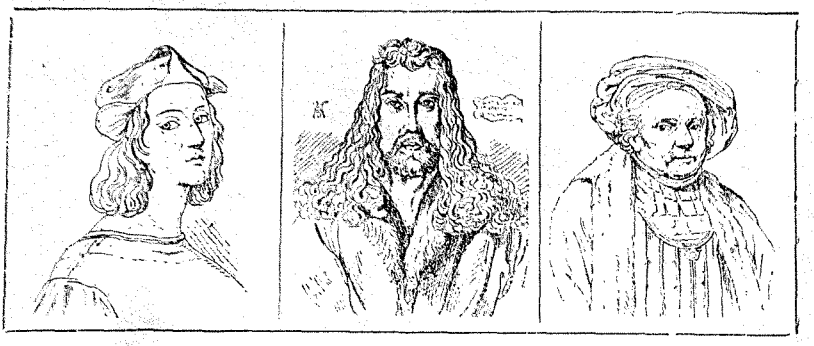
1898

HISTOIRE GÉNÉRALE

DES BEAUX-ARTS



Vue de l'Acropole d'Athènes.



Raphaël. Albert Dürer. Rembrandt.

AVANT-PROPOS

Un livre comme celui que nous présentons au public doit être une sorte de grammaire abrégée en même temps qu'un répertoire des mots et des faits principaux se rapportant au sujet. Une histoire générale des beaux-arts, quelque succincte qu'elle soit, doit présenter un ensemble. De là la nécessité de ne pas insister, autant qu'on l'aurait désiré, tout en leur laissant la plus grande place, sur les périodes les plus justement célèbres, pour pouvoir, en un volume, donner le cadre général d'une histoire des beaux-arts, sans tomber dans la simple énumération.

Nous choisissons nos exemples parmi les œuvres les plus connues, parmi celles dont la renommée est consacrée. Il y aurait quelque affectation à agir autrement. Mais nous nous sommes permis de renvoyer de préférence à celles que nous avions vues nous-même et sur lesquelles nous pouvions avoir une opinion personnelle. Nous avons cherché aussi, en divers passages, à donner une idée du système d'enseignement en vigueur, de la situation faite aux artistes et aux artisans. Nous aurions voulu pouvoir le faire plus souvent; du moins avons-nous indi-

qué l'importance de ces questions dans l'histoire du développement artistique.

Nous ne pouvions donner sur chaque sujet qu'une place restreinte à la bibliographie. Nous nous sommes contenté de signaler du moins les ouvrages qui la contiennent, ainsi que ceux qui nous ont particulièrement servi. Nous ne nous sommes départi de cette discrétion qu'à propos de quelque fait moins connu ou pour les publications les plus récentes.

Dans notre rapide revue, nous devions chercher des motifs d'admiration, plus que des sujets de critiques. Nous espérons avoir signalé, pour chaque période et pour chaque pays, ce qui méritait principalement de vivre dans le souvenir reconnaissant des hommes.

R. PEYRE.



Léonard de Vinci.



Poussin.



Rubens.



Socrate. Diderot. Lessing.

INTRODUCTION[1]

Définition de l'œuvre d'art. — Origine de l'art. Les monuments mégalithiques. — Classification des arts. — L'art et la nature. Le style. Idéalisme et réalisme. — Éléments de l'œuvre d'art. — L'art et la matière. — La géologie et l'architecture. — L'art et la science. — L'inspiration et les règles. — La théorie et la pratique. — Sommaire de l'histoire de la critique artistique. — L'art et la morale. — L'art et la civilisation. — L'art et le progrès. — L'histoire de l'art. — L'art est une langue universelle.

L'ŒUVRE D'ART. — Dans sa forme la plus élémentaire et la plus générale, on peut définir une œuvre d'art : toute œuvre destinée à produire une impression désintéressée de beauté, d'agrément, ou simplement d'étonnement, indépendamment de toute utilité. L'art s'appuie sur l'admiration, et sur tous les sentiments qui s'y rattachent, aussi atténués ou raffinés qu'on les suppose.

ORIGINE DE L'ART. LES MONUMENTS MÉGALITHIQUES. — L'art est aussi vieux que l'humanité. Il a dès l'origine deux sources principales : 1° le désir de plaire et d'embellir les détails de la vie ; 2° le besoin intime d'honorer les morts, idée qui se

1. Nous passerons très rapidement sur cette première partie, qui, si l'on ne se bornait à un simple programme, ne serait rien moins qu'un cours d'esthétique appliquée. On trouvera d'ailleurs dans la suite du volume plus d'un passage où les idées indiquées par l'introduction seront reprises ou du moins rappelées en présence des œuvres.

lie au culte d'une force supérieure à l'humanité. Les premiers essais de l'art sont des ornements pour les objets usuels, des bijoux et des tombeaux. On a découvert, dans les gisements préhistoriques remontant aux plus vieilles origines, des cailloux troués (et avec quelle peine!) pour pouvoir former des colliers; on y a trouvé aussi des figures gravées avec une pointe de silex sur des lames d'os, et représentant, avec un sentiment parfois fort juste des formes caractéristiques du modèle, les animaux que nos ancêtres avaient sous les yeux, le renne, l'éléphant primitif. Les monuments qu'on a improprement nommés druidiques[1], et qu'il vaut mieux appeler mégalithiques, car cette dénomination vague n'engage en rien, les pierres levées (menhirs, pierrefites), les enceintes circulaires (cromlechs), les allées couvertes, les tables formées de pierres superposées (dolmens), les alignements, se rencontrent depuis la Norvège jusque sur les frontières du Sahara, et s'étendent jusqu'au Japon à travers toute l'Asie. Dans l'Inde, sur le territoire du seul petit village de Bapanapatam (collectorat de North-Arcot), on compte 600 cromlechs ou enceintes fermées. Les ancêtres des populations qui sont aujourd'hui arrivées à une civilisation avancée ne faisaient pas autre chose que ce que nous voyons faire encore aujourd'hui aux populations restées à l'état sauvage; et pour n'en citer qu'un exemple, dans le pays des Rhassyas, à l'est du Bengale, l'usage s'est conservé d'élever des menhirs comme monuments funéraires.

Classification des arts. — Les arts peuvent être différemment classés, suivant le point de vue d'où on les considère : 1° On peut grouper les arts d'après les sens auxquels ils se rapportent. Les arts du dessin s'adressent aux yeux, la musique et la poésie à l'oreille[2]. 2° Certains arts se dévelop-

1. L'origine de ces monuments n'a rien de commun avec le druidisme. Les druides ont pu les adapter partiellement à leurs cérémonies; mais ils sont bien antérieurs au druidisme, qui prit naissance dans la Grande-Bretagne au VIIe siècle, et ils se retrouvent dans des pays où le druidisme n'a jamais paru.

2. C'est en se fondant sur cette division que la parfumerie et la cuisine seraient des arts. « On croit communément, dit Platon dans le *Gorgias*, que la cuisine est un art; mais, à mon avis ce n'en est pas un. »

pent dans l'*espace :* l'architecture, la peinture, la sculpture; d'autres dans le *temps*, en agissant sur nous par impressions successives : la poésie, avec l'art secondaire annexe de la déclamation; la musique (composition musicale), avec l'art secondaire qu'on désigne aussi par le même nom et qui n'est que l'exécution musicale, analogue à ce qu'est la déclamation pour la poésie; quant à la danse, elle se développe à la fois dans le temps et dans l'espace. 3° Si l'on s'attache à l'ordre chronologique, à l'ordre d'origine, il semble que l'architecture devra être considérée comme le plus ancien[1], avec la musique peut-être; puis viendra la sculpture, qui, à peu près partout, précède la peinture. 4° Si l'on recherche l'ordre dans lequel ils devraient être classés d'après leur mérite, les opinions seront fort partagées, quoique, en général, on s'accorde avec Hegel pour placer au premier rang la poésie, dont l'expression la plus complète est la poésie dramatique[2]. Dans ce qui suit on ne s'occupera que des arts du dessin, et incidemment de la musique.

L'ART ET LA NATURE. LE STYLE. IDÉALISME ET RÉALISME. — L'art a pour base l'imitation de la nature; c'est elle qui donne nécessairement à l'artiste les éléments de son œuvre et lui fournit les mots qui forment sa langue. Mais, quoique l'artiste doive l'étudier avec passion et persévérance, l'art qui ne va pas plus loin qu'elle est à peu près indigne de ce nom; il est sûr d'être vaincu dans sa lutte avec la nature; et s'il ne fait que d'elle seule son but et sa fin, il n'a plus sa raison d'être. « L'art, a dit Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature, » l'homme avec ses aspirations et ses forces morales. Aussi l'art ne peut se réduire à la nature seule. « La nature n'est que le prétexte, se plaisait à répéter le paysagiste J. Dupré. L'art est le but, en passant par l'individu. Pourquoi dit-on un Van Dyck, un Rembrandt, avant de dire ce que le tableau

1. Cependant, si l'on considère qu'il faut autre chose que l'utilité pour constituer une œuvre d'art, et que parfois, en Grèce par exemple, le temple semble n'avoir été construit que pour abriter le simulacre du dieu, la sculpture a pu précéder, en tant qu'art, l'architecture.

2. *V.* Victor Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*, chap. IX.

représente ? C'est que le sujet disparaît, et que l'individu seul, le créateur subsiste. En veut-on un autre exemple ? On dit communément « bête comme un chou » ; mais qui oserait dire bête comme un chou peint par Chardin ? C'est que l'individu, l'être humain, a passé par là [1]. » Le cachet personnel que l'artiste imprime à son œuvre s'appelle le style. L'on aura de même le style d'une école, d'une époque, de tout un peuple. On donnera plus spécialement le nom d'œuvres de style à celles qui auront manifesté les aspirations à la fois les plus élevées et les plus personnelles, telles que les sculptures de Michel-Ange ou de Phidias. De ce que nous venons de dire, il résulte que deux tendances se font sentir dans les œuvres d'art, le réalisme et l'idéalisme, tendances qu'on a opposées, surtout de nos jours, dans des luttes plus bruyantes que décisives. Le réalisme absolu nous paraît non seulement peu désirable, mais tout à fait impossible. D'ailleurs le réalisme et l'idéalisme sont faits pour s'entendre encore aujourd'hui, comme ils se sont entendus dans les œuvres de tous les grands maîtres. Car si le réalisme ne sert trop souvent qu'à déguiser l'absence de goût, d'imagination et de perspicacité dans la vue de la nature, l'idéalisme n'est souvent aussi que la maladresse et l'insuffisance, parées d'un beau nom ; il est plus facile d'appliquer des formules que de représenter des formes intéressantes. N'y a-t-il pas d'ailleurs deux espèces de réalismes... au moins ? Le réalisme qui fait de la platitude un principe est-il le même que le réalisme créateur d'un Vélasquez ? D'autre part, où y a-t-il plus d'idéalisme ? est-ce dans une œuvre qui veut avant tout la perfection des formes, ou plutôt dans celle qui recherche principalement l'expression des passions de l'âme, quitte à sacrifier la beauté des lignes ?

Éléments de l'œuvre d'art. — Dans toute œuvre d'art il y a à considérer trois éléments principaux auxquels se rapportent tous les jugements critiques dont elle peut être l'objet : 1° la technique, c'est-à-dire la matière et les procédés employés ;

1. Cité par M. Chesneau dans la *Peinture anglaise*, p. 316, note. On nous pardonnera d'avoir rappelé cette boutade expressive d'un artiste justement estimé, et qui avait pleine autorité pour parler ainsi.

2° la composition et l'expression; 3° l'exécution ou la forme, sans laquelle l'œuvre d'un artiste, quelque bien doué qu'il soit pour la composition et l'expression, n'arrive pas à se constituer véritablement.

L'ART ET LA MATIÈRE. — LA GÉOLOGIE ET L'ARCHITECTURE.— Les arts, appelés à dompter la matière, n'en sont pas moins liés à elle dans leurs conditions d'existence, comme l'âme l'est au corps. Cuvier a fait remarquer avec raison combien grande a été sur ce point l'influence de la constitution géologique du sol dans les divers pays : « Chaque minéral, dit-il, peut trouver quelque emploi; et de sa plus ou moins grande abondance dans chaque lieu, du plus ou moins de facilité qu'on trouve à se le procurer, dépendent souvent la prospérité de chaque peuple, ses. progrès dans la civilisation, tous les détails de ses habitudes. La Lombardie n'élève que des maisons de brique, à côté de la Ligurie qui se couvre de palais de marbre. Les carrières de travertin ont fait de Rome la plus belle ville du monde ancien; celles de calcaire grossier et de gypse font de Paris une des plus agréables du monde moderne. Mais Michel-Ange et Bramante n'auraient pu bâtir à Paris dans le même style qu'à Rome, parce qu'ils n'y auraient pas trouvé la même pierre. » Si cela avait été de son sujet, Cuvier aurait trouvé des exemples encore plus nets dans le caractère de l'architecture chaldéenne et l'origine de la voûte, dans les formes qui furent imposées aux sculpteurs égyptiens par les seuls matériaux qu'ils avaient à leur disposition [1], etc.

L'ART ET LA SCIENCE. — Quoi qu'il en soit, les arts plastiques, aussi bien que la poésie, sont surtout affaire d'inspiration et de talent. Mais ce n'est pas à dire que la science leur soit inutile. Un artiste de génie qui fut en même temps un grand savant, Léonard de Vinci, a défini ainsi le rôle de la science dans les arts : « D'une manière générale, dit-il, la science a pour office de distinguer ce qui est impossible de ce qui est possible; l'imagination, livrée à elle-même, s'abandonnerait à des rêves irréalisables; la science la contient en

1. Voy. ci-dessous, p. 31 et 10.

nous enseignant ce qui ne peut pas être. Il ne suit pas de là que la science renferme le principe de l'art, mais qu'on doit étudier la science ou avant l'art ou en même temps, pour apprendre dans quelle limite l'art est contraint de se renfermer. »

L'INSPIRATION ET LA RÈGLE. — Il ne faut donc pas que l'artiste ait peur de la science. Dans l'art, les règles ne nuiront pas à l'inspiration, pas plus que dans la morale elles ne détruisent la liberté, puisque, au contraire, elles en sont la condition même. Schiller a dit : « Il faut que les règles de l'art deviennent pour le poète (il aurait pu dire pour tout artiste) une seconde nature, et qu'il arrive à les appliquer comme les règles de la morale le sont naturellement par un homme bien élevé. C'est alors seulement que l'imagination, délivrée de ses liens (les plus durs et les plus nuisibles),... retrouvera toute sa puissance et toute sa liberté. » Schiller a raison. Le manque de goût le plus provoquant, le plus outrecuidant, est bien plus involontaire qu'il n'en a l'air.

LA THÉORIE ET LA PRATIQUE. — Mais dans l'art, comme dans toutes les connaissances non abstraites, la pratique a précédé la théorie, l'œuvre a nécessairement précédé la critique[1]. Est-

1. C'est ce que dit Cicéron en parlant de l'éloquence; et cependant il se rattache à l'école de l'Académie : « Ce que des hommes éloquents avaient faits d'eux-mêmes, d'autres l'ont observé et l'ont imité; l'éloquence n'est pas née des règles de l'art, mais ce sont les règles de l'art qui sont nées de l'éloquence. » M. Brunetière (mais il est un peu orfèvre dans la matière) a plus d'une fois exprimé un avis différent. — Glissons ici l'indication des principaux traits de l'*Histoire de l'esthétique* ou science du beau. L'esthétique a son origine dans l'enseignement de Socrate. Elle se constitue avec Platon (*V.* p. 133). Aristote, sans se séparer de leurs doctrines, apporte dans cette étude plus de précision. Il est fort regrettable que son *Traité du beau* soit perdu. Les siècles suivants vivent sur les théories de ces deux grands maîtres. Cicéron touche à la théorie du beau au début de son *Orator,* et ailleurs. Pline, comme l'avait fait Juba II, nous donne, dans son *Histoire de la nature,* qui est une encyclopédie, de nombreux détails sur l'histoire des arts dans l'antiquité. Entre autres passages de Quintilien, signalons le parallèle qu'il établit (*Institution oratoire,* liv. XII, ch. x) entre les écoles oratoires et les écoles de peinture ou de sculpture. L'*Olympique* de Dion Chrysostome est le plus intéressant morceau de critique artistique de l'antiquité. Il y suppose Phidias expliquant devant ses compatriotes comment il a conçu et exécuté son Jupiter Olympien. Il y compare éloquemment la sculpture et la poésie. Ce sera le sujet du *Laocoon* de Lessing. Sans nous arrêter à Philostrate, à Lucien, nous rappellerons Longin ou l'auteur, quel qu'il soit, du *Traité du sublime.* A la même époque, le néo-platonisme de l'école d'Alexandrie vient

ce à dire que la théorie soit inutile? L'intérêt de la théorie, c'est qu'ayant la pratique pour point de départ, elle la précise, puis la développe et bientôt la précède. (Ceci est vrai surtout pour l'architecture et la musique, plus liées à la science que les autres arts.) Nous en verrons principalement la preuve dans l'histoire de la voûte. La théorie donne la possibilité d'aller à peu près à coup sûr là où l'on n'arrivait auparavant que par des tâtonnements, et de réunir sous une règle commune des applications plus ou moins isolées.

L'ART ET LA MORALE. — Vouloir confondre le beau et le bien, l'art et la morale, c'est nuire à l'un et à l'autre. Il n'y a certes pas opposition dans leurs principes, mais l'art, comme la science, comme la vertu parfaite, est désintéressé. Il est à lui-même sa propre fin. L'art a une grande action sur les âmes. Il importe donc que cette action soit salutaire; et comme, d'autre part, il n'a pas de but moral par lui-même, il faudra que l'âme de l'artiste soit élevée pour qu'il élève l'âme de ceux qui contemplent son œuvre, car « l'œuvre se

donner un nouvel essor à l'étude du beau, avec Plotin, Porphyre, etc. C'est à ces doctrines que saint Augustin se rattache. — Au moyen âge, il n'y a pas de critique artistique proprement dite. Elle reparaît en Italie à la fin de la Renaissance; il nous suffira de citer Vasari. Ni les réflexions éparses dans les œuvres de Fénelon, ni l'*Essai sur le beau* du P. André, ni même l'*Esthetica* de Baumgarten, publiée de 1750 à 1759, ouvrage écrit en latin, qui eut l'honneur, peu mérité, d'imposer son nom à la science dont il s'occupe, parce qu'il fut le premier traité méthodique composé sur la matière, ne donnent vraiment ni une base ni des modèles à la critique artistique. Il faut arriver à Lessing et à Diderot. Lessing, dans son *Laocoon* (1767), traite des limites réciproques de l'art et de la poésie. Il est loin d'être d'accord avec son compatriote et contemporain Winckelmann, qui venait de publier son *Histoire de l'art chez les anciens* (1764). Les *Salons* de Diderot (1765-1767) donnent un des premiers exemples d'une critique passionnée et vivante appliquée aux œuvres d'art. De plus, l'*Encyclopédie*, nous montre Diderot faisant une place fort large pour le temps à la critique artistique, dans des articles inspirés souvent d'un ouvrage allemand fort remarquable, *la Théorie universelle des beaux-arts* de Sulzer. C'était en effet l'Allemagne qui allait donner au principe du beau dans la philosophie une place telle, qu'on peut dire qu'elle en a peut-être exagéré l'importance. Kant consacre à l'art la troisième partie de son grand système *la Critique du jugement* (1790). Schelling, dans son *Discours sur les rapports de l'art avec la nature* (1807), simple opuscule de quelques pages, nous paraît poser la base de l'esthétique moderne. Le *Traité d'esthétique*, ouvrage posthume d'Hégel, mort en 1831, sort en grande partie de là.

sent toujours des bassesses du cœur ». Diderot, malgré ses doctrines sensualistes, voudrait que le remords eût un symbole qui fût placé dans tous les ateliers. Mme de Staël a écrit au sujet des poètes d'éloquentes paroles, qui peuvent s'appliquer à tous les artistes ; nous n'y changeons que deux mots. « Si l'on osait, dit-elle, donner des conseils au génie, dont la nature doit être le seul guide, ce ne serait pas des conseils purement *artistiques* qu'il faudrait lui adresser. Il faudrait dire aux *artistes :* « Soyez vertueux, soyez croyants, soyez « libres ; respectez ce que vous aimez ; cherchez l'immortalité « dans l'amour, et la divinité dans la nature ; enfin sanctifiez « votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées « ne dédaignera pas d'y apparaître. » C'est ainsi que l'art aura une salutaire influence. C'est ainsi « qu'il épurera nos passions », pour appliquer d'une façon plus générale la formule si souvent répétée d'Aristote au sujet de la poésie dramatique. C'est ainsi qu'il sera dans nos peines une de nos plus douces consolations, et dans toutes les difficultés ou les fatigues de la vie, une de nos distractions les plus élevées.

L'art et la civilisation. — Son action sur l'individu n'étant pas douteuse, l'art a eu sur l'état général des peuples une influence d'autant plus considérable que, de toutes les manifestations de l'intelligence humaine, les œuvres d'art sont les plus facilement accessibles à la foule.

« L'art, a dit Hegel, a été regardé de tout temps comme un puissant instrument de civilisation, un initiateur de la religion. Il est avec elle le premier instituteur des peuples, et c'est encore aujourd'hui un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que par le symbole et par les images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit. »

L'art reçoit à son tour l'influence de tous les éléments qui constituent l'état social au milieu duquel il se développe, conditions matérielles et économiques, organisation politique, idées religieuses, morales et littéraires[1], etc Il est une des

1. Nous aurons a signaler à diverses reprises l'action réciproque de la littérature sur l'art et de l'art sur la littérature, la poésie servant de trait d'union entre les deux. Mais, comme l'a bien montré Lessing dans son *Laocoon*,

manifestations les plus franches et les plus spontanées de la civilisation d'un peuple. La vue du Parthénon, de Notre-Dame de Paris, d'un tableau de Lebrun, contribueront plus que de nombreuses lectures à nous faire comprendre le peuple athénien, l'esprit du moyen âge ou le siècle de Louis XIV. Nous n'insistons pas sur cette idée, qui sera presque toujours présente dans les pages de ce volume.

L'ART ET LE PROGRÈS. — Mais nous avons à remarquer que l'art ne suit pas toujours les phases de la civilisation générale; nous pouvons nous demander si l'art est susceptible de progrès et, dans le cas où l'on conclurait par l'affirmative, sous quelle forme ce progrès est possible.

Cette question deviendra plus claire si on distingue nettement l'art de la science. L'humanité, comme l'a dit Pascal, est semblable à un homme toujours le même qui apprend continuellement. Mais oserait-on dire, dans un sens analogue, que l'humanité est comme un seul artiste qui travaille continuellement? L'art est essentiellement personnel, la science ne l'est pas; la science passée appartient à tous ceux qui veulent en étudier les résultats. Mais tant vaut l'artiste, tant vaut l'œuvre. Où trouver un second Homère depuis que le premier nous a si bien retracé « l'aimable simplicité d'un monde naissant »? Diderot insiste sur la nécessité de la naïveté dans l'artiste. L'art ne progresse donc pas nécessairement avec les raffinements de la civilisation.

On objectera qu'on n'a jamais vu l'art se constituer chez les peuples sauvages : fort bien; mais cela prouve seulement qu'il faut, pour que l'art puisse vivre, un certain minimum de civilisation, et les « barbares » qui ont élevé la cathédrale de Laon étaient sans doute aussi artistes que l'architecte, homme de grand talent d'ailleurs, qui a construit notre grand Opéra.

Est-ce à dire qu'en présence des chefs-d'œuvre que nous a légués le passé il faille se décourager et renoncer à tout effort? Ce serait bien mal comprendre la leçon qu'ils nous donnent. A chaque époque correspondent des conditions différentes. —

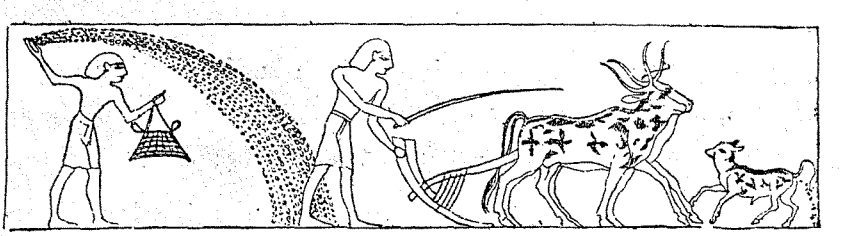
l'œuvre d'art et l'œuvre littéraire se présentent dans des conditions esthétiques souvent fort différentes.

L'art peut toujours d'ailleurs progresser par développement en s'attachant à des objets nouveaux; de même un foyer peut, sans changer d'intensité, éclairer des régions jusque-là restées dans l'ombre. Rembrandt viendra à son heure après Raphaël, l'école hollandaise après l'école florentino-romaine.

L'HISTOIRE DE L'ART. — L'ART EST UNE LANGUE UNIVERSELLE — Cette variété, aisément saisissable dans les arts des divers pays et des divers temps, est un des principaux attraits de l'histoire artistique. Remarquons enfin que cette histoire s'offre à notre étude avec des facilités particulières. Pour une œuvre d'art, un coup d'œil suffit à nous la révéler; c'est un livre ouvert à tous. L'art est une langue universelle : tandis que les littératures sont séparées par la diversité des idiomes, un monument, quelle que soit sa date, quel que soit son lieu d'origine, parle directement aux hommes de tous les pays. L'art est aussi une langue universelle dans un sens plus profond, parce qu'il s'adresse à des degrés divers à toutes les âmes, aux âmes simples comme à celles que la culture a le plus raffinées. Sur le terrain commun de l'admiration, les esprits les plus profondément séparés ailleurs par leurs convictions et leurs tendances peuvent se rencontrer et se comprendre. L'art est un conciliateur; il inspire le juste respect du passé, et par conséquent contribue à affermir comme à éclairer le patriotisme. Ce ne sont pas là les moindres titres qui recommandent son histoire à l'attention de tous.

OUVRAGES A CONSULTER

Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre génevois.* — Schelling, *Discours sur les rapports des arts avec la nature* (1807). — L'*Esthétique* d'Hégel. — Schiller, *Lettres sur l'esthétique.* — Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*, 2e partie. — Boutmy, *Introduction à un cours d'architecture comparée.* — Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité.* — Ottfried Muller, le début de son *Manuel d'archéologie.* — Taine, *De l'Idéal dans l'art.* — Ch. Lévêque, *Science du beau.* — V. Cherbuliez, *l'Art et la nature*, 1 volume in-12, 1892. — Delacroix, *les Variations du beau* (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1857). — Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.* — Joly, *Psychologie des grands hommes.* — Lessing, *Laocoon.* — David Sauvageot, *le Réalisme et le naturalisme dans l'art.* — Séailles, *Essai sur le génie dans l'art.* — Ecrits artistiques de Diderot. — *Lectures philosophiques* de Charles. — Cougny, *Lectures sur l'art.* — Guyau, *l'Art au point de vue sociologique* et *Problèmes de l'esthétique contemporaine.*



HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

ART ÉGYPTIEN[1]

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ÉGYPTIEN. — SES PLUS ANCIENS MONUMENTS.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Caractère égyptien. — Force de la tradition. — Sentiment religieux. — Respect des morts. — Les pyramides. — Le Labyrinthe.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Le premier en date des arts vraiment constitués est l'art égyptien, et c'est un étonnement toujours nouveau que celui que

1. Maspero, *Archéologie égyptienne.* — Fr. Lenormand, *Histoire ancienne.* — Pierret, *Dictionnaire archéologique de l'Égypte.* — Les catalogues du Musée égyptien du Louvre. — La *Description de l'Égypte* publiée à la suite de l'expédition de Bonaparte. — Perrot et Chipiez. *Histoire de l'art dans l'antiquité,* 1er vol., où l'on trouvera la bibliographie du sujet.

fait naître l'incroyable ancienneté de la civilisation égyptienne, attestée encore aujourd'hui par des édifices dont

La masse indestructible a fatigué le temps.

Lorsque Ménès réunit en un seul empire les divers États qui s'étaient formés antérieurement dans le bassin du Nil, des villes importantes y existaient déjà. Ayant fondé Memphis, il y éleva un grand temple au dieu Ptah et rectifia, au moyen d'une digue qui existe encore en partie, le bras occidental du fleuve. Or, entre Ménès et Périclès il y a plus de siècles qu'entre Périclès et nous, et la civilisation égyptienne devait se maintenir jusqu'à la fin du monde antique.

Le caractère égyptien : force de la tradition; idée de la mort. — Il ne faut donc pas s'étonner, quelle qu'ait été chez les Égyptiens la puissance de la tradition, que l'art égyptien, dans cette longue suite de siècles, ait subi plus d'une révolution, comme la société elle-même; qu'il ait présenté plus d'une période de décadence, pour se relever ensuite. L'idée qu'on se faisait de la prétendue immobilité de l'art égyptien a été justement ébranlée par les études des archéologues et des artistes modernes. Cependant l'art égyptien est toujours resté analogue à lui-même, et il est un exemple mémorable de l'influence que les idées et la constitution d'un peuple, de l'influence que la religion et les croyances surtout exercent sur les conceptions esthétiques, comme sur les formes des monuments.

Ce qui frappait surtout le voyageur dans le caractère des Égyptiens, c'était le sentiment religieux et la grande place qu'ils donnaient à l'idée de la mort. Sans doute ils n'en formaient pas moins un peuple énergique, aimable et gai, et ils ont su appliquer l'art à des édifices de toute sorte; mais leurs plus beaux monuments furent des temples et des tombeaux. Jamais la demeure des morts n'eut plus d'importance que chez les Égyptiens. On a pu dire

que leurs nécropoles valaient leurs villes vivantes : les pyramides étaient des constructions funéraires.

Architecture de l'ancien empire : les pyramides, le Labyrinthe. — Les pyramides à degrés, telles que celle de Sakkarah, qui date de la seconde dynastie (vers 4500), sont les plus anciens monuments du monde et seraient célèbres si les trois grandes pyramides de Giseh, élevées plus tard par Kouwou, Kawra et Menkerah (entre 4200 et 3900)[1], dans la quatrième dynastie, ne les avaient fait oublier. Ces pyramides présentaient encore au temps des Romains un revêtement uni ; mais elles ont servi de carrière aux pays environnants. Ce qui fait qu'aujourd'hui elles s'élèvent par degrés, comme celles qui avaient été primitivement construites ainsi. Malgré ces pertes, la plus haute de ces pyramides, celle de Kouwou, a encore aujourd'hui 142 mètres de hauteur ; sa base a 248 mètres environ, soit la longueur de l'ancienne façade des Tuileries, entre le pavillon de Flore et le pavillon Marsan.

On ne mit que trente ans à rassembler les matériaux et à achever cet immense ouvrage. Il est vrai que 100,000 hommes, qu'on relevait tous les trois mois, étaient employés à ce travail. Des chambres sépulcrales sont ménagées à l'intérieur, mais l'accès en était rendu difficile à dessein ; on n'y arrive que par des couloirs étroits, obscurs, dont l'entrée est dissimulée. L'entrée se trouvait à 50 mètres du sol, et était fermée par une pierre qui ne se distinguait en rien de toutes celles qui l'environnaient. Dans les monuments de ce genre, bien souvent l'explorateur est engagé dans des chemins sans issue et sans but (fig. 1). Il est arrêté par de véritables herses de pierre. On cherchait à dérouter le curieux ou le voleur par des stratagèmes ingénieux qui lui opposaient des difficultés morales et intellectuelles aussi bien que matérielles, et lui présentaient de véritables énigmes. Dans la pyramide de Menkerah, on parvient après de longs et pénibles efforts à une salle d'une très grande richesse

1. Hérodote les appelle Chéops, Chéphren et Mycérinos.

d'ornementation, mais qui était restée inachevée. On voulait laisser croire que le tombeau n'avait pas été terminé et qu'il était inutile d'aller plus loin; c'était cependant au delà de cette pièce que se trouvait la salle qui contenait les momies et les trésors. Dans un autre tombeau plus moderne, on était brusquement arrêté par une ouverture béante; mais une pierre en faible saillie de l'autre côté du précipice permettait de le franchir en jetant une poutre en travers de l'ouverture.

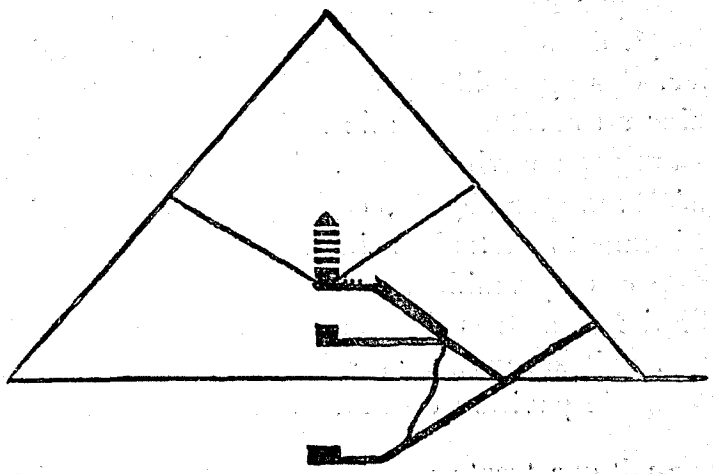


Fig. 1. — Coupe de la pyramide de Chéops, du sud au nord.

Ce qui montre mieux encore à quel point les Égyptiens ne reculaient devant aucun travail pour cacher ce qu'ils désiraient soustraire aux recherches, c'est le labyrinthe construit vers 2900 avant J.-C. par Amenhemat, à quelque distance et à l'ouest du lac Mœris et près de Crocodilopolis. Il se composait, dit-on, de 3,000 chambres, dont 1,500 souterraines. On ne pouvait parvenir aux douze grandes pièces centrales que par des chemins si tortueux, si compliqués, qu'il était impossible de ne pas s'y perdre, si l'on n'était accompagné d'un guide. C'était là que se cachaient le trésor religieux de l'Égypte, les sépultures de plusieurs rois et de plusieurs animaux sacrés.

« Les passages à travers les chambres, dit Hérodote, les détours à travers les cours, me causaient par leur variété une

admiration infinie alors que nous passions des cours dans les chambres, des chambres dans les portiques, des portiques dans les espaces couverts, et de là dans d'autres cours. » Hérodote ne put visiter la partie souterraine du monument. « Les prêtres égyptiens qui en avaient la garde ne permirent point qu'on me les montrât, parce qu'ils servaient de sépulture aux crocodiles sacrés et aux rois qui ont fait bâtir cet édifice. » Près de l'un des angles du labyrinthe s'élevait une haute pyramide, sépulture d'Amenhemat. Les Égyptiens avaient donné à ce monument le nom de Lopero-hount, c'est-à-dire temple situé à l'entrée du lac. C'est de là que les Grecs ont fait le mot Labyrinthe, nom propre devenu nom commun et servant à désigner toute construction où se trouvent des détours nombreux et compliqués destinés à dérouter le visiteur : labyrinthes de Crète, de Lemnos, de Clusium.

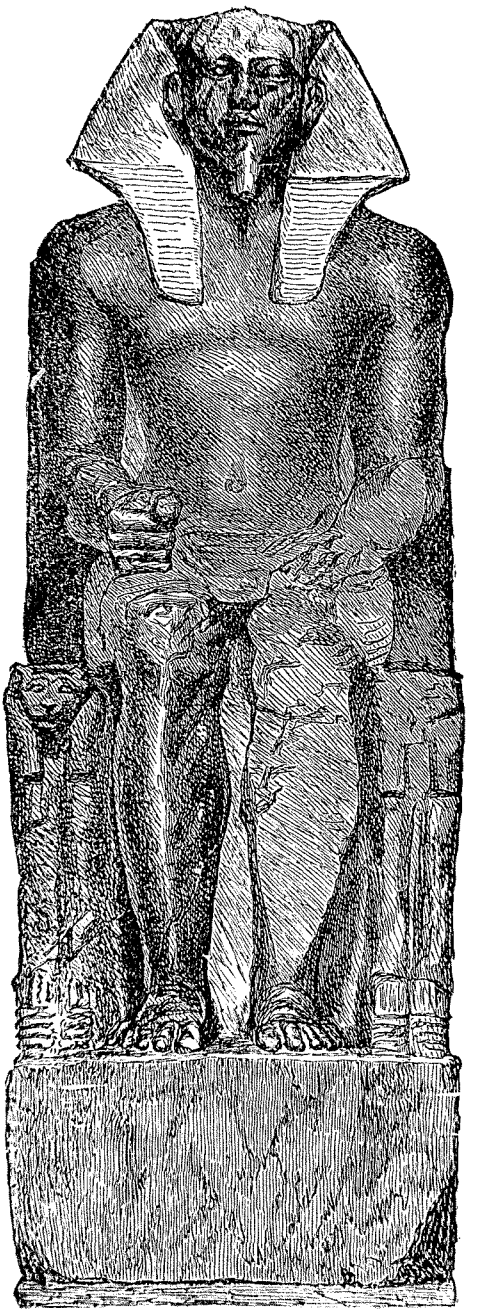
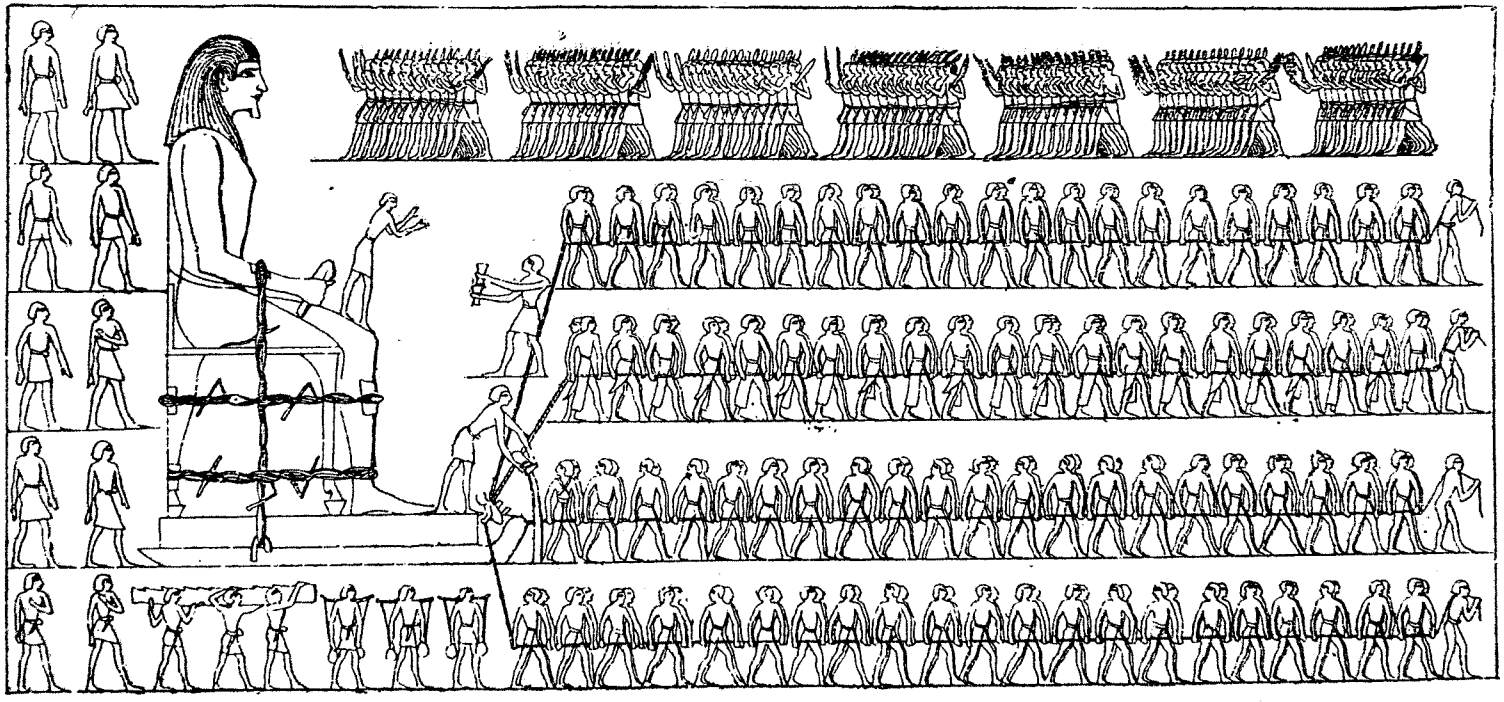


Fig. 2 — Statue de Chéphren.

Pour revenir aux py-



Fix. 3. — Transport d'une statue colossale, d'après une peinture d'El Berscheh. (*V.* Wilkinson.)

ramides, ces monuments ne sont pas seulement remarquables par leur dimension ; ils présentent aussi une admirable habileté d'appareillage, même pour les plus grandes masses. Dans les galeries intérieures, les pierres sont si bien jointes et si bien équilibrées qu'encore aujourd'hui on ne pourrait passer l'ongle dans les interstices. Les plafonds en dalles posées sur des poutres de pierre qui couvrent les chambres sépulcrales ont supporté depuis des milliers d'années le poids colossal qui les surmonte. Mais ce qui nous étonne le plus, c'est que l'on ait pu remuer ces matériaux énormes, étager ces prodigieuses constructions, dresser enfin des obélisques, lorsqu'on n'avait à sa disposition que le plan incliné, la roue et la poulie. Il faut, pour se l'expliquer, penser au respect de la discipline inné chez les Égyptiens, et au pouvoir absolu des rois qui les gouvernaient.

Un jour, raconte Maxime Ducamp [1], me trouvant dans les ruines de Thèbes, je m'écriai involontairement : « Mais comment ont-ils fait tout cela ? » Mon drogman Joseph, qui est un grand philosophe, me toucha le bras, et, me montrant un palmier qui se balançait au loin, il me dit : « Voilà avec quoi ils ont fait tout cela. Savez-vous, signor, qu'avec cent mille branches de palmier cassées sur le dos de gens qui ont toujours les épaules nues, on bâtit bien des palais, et des temples par-dessus le marché ! » C'est là une application utile peut-être, mais assurément très indirecte, du bois à l'architecture.

La Bible nous a conservé le souvenir des vexations auxquelles les corvées exposaient surtout les peuples tributaires.

Les artistes qui élevaient ces édifices gigantesques avaient déjà aussi le sentiment de l'élégance, comme le montre le petit temple de granit et d'albâtre découvert par Mariette auprès de la pyramide de Chéphren.

1. Maxime Ducamp, *le Nil*, p. 261.

CHAPITRE II

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS INDUSTRIELS

I. La Sculpture. — Le grand Sphinx. — Influence des idées et des mœurs. — Le *double* du mort. — Le réalisme égyptien. — Influence des matériaux. — *Période memphite.* — Supériorité de la sculpture de l'ancien empire. — Habileté technique. — Le Scribe du Louvre. — *Période thébaine.* — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon : un mystère expliqué. — Les colosses d'Ipsamboul. — Les statuettes. — *Période saïte.*

II. La Peinture. — Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk.

III. Les Arts industriels. — Meubles. — Céramique. — Verrerie. — Émaux. — Bijoux. — Tapisserie.

I. — LA SCULPTURE

Influence des idées et des mœurs. — Influence des matériaux. — Le réalisme égyptien. — Le Sphinx. — La sculpture est aussi vieille en Égypte que l'architecture. Dès les premiers temps, peut-être avant Ménès, était taillé dans le roc l'immense sphinx qui, à moitié enfoui dans le sable, semble encore garder la sépulture des Pharaons; le Louvre possède les statues d'un fonctionnaire nommé Lepa et de ses deux fils, à peu près contemporaines de la pyramide de Sakkarah, et qui témoignent déjà d'un art plein de vie. Dès la IVe dynastie, la sculpture égyptienne compte des œuvres que l'on peut ranger parmi les plus remarquables qu'elle ait produites, et que les Grecs seuls sauront dépasser. C'est encore à leurs idées sur la mort que les Égyptiens doivent le caractère si personnel et les progrès si rapides de leur sculpture. Ils leur doivent aussi la variété des sujets

représentés dans leurs bas-reliefs et dans leurs peintures, qui reproduisent toutes les scènes de la vie usuelle, dans toutes les professions.

En effet, les anciens Égyptiens croyaient que le mort continuait à subsister comme une espèce d'ombre, comme un *double* de l'être vivant. Ce double avait besoin d'une forme matérielle sur laquelle il pût s'appuyer; de là le soin qu'on prenait de donner au cadavre la plus grande durée possible, par l'embaumement; pour mieux assurer ce résultat et obvier à la disparition possible, de la momie, on plaçait dans la tombe, autant que le permettait la fortune de la famille, des représentations plastiques plus ou moins exactes du défunt, et des statuettes qui devaient tenir lieu des domestiques destinés à son service. C'est pour cela également que l'on voit, dans les tombes égyptiennes, tant de peintures et de bas-reliefs représentant des aliments, des scènes de la vie de chaque jour; on prononçait au moment de l'ensevelissement des incantations magiques qu'on croyait capables de donner une certaine vie à ces représentations, car le double revenait habiter la tombe et avait des besoins analogues à ceux des êtres vivants.

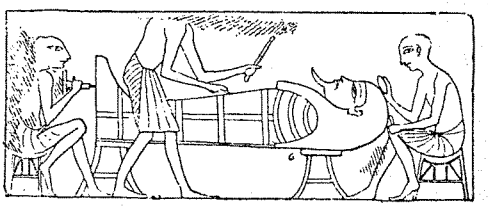


Fig. 4.
Peinture et polissage d'un cercueil.

Aussi les sculptures égyptiennes, surtout dans les premiers temps, témoignent d'un sentiment très vif de la nature; les têtes sont variées et expressives, ce sont des portraits; les formes, quoique les détails soient volontairement éliminés, sont justes. C'est ainsi que les artistes de Memphis et de Thèbes savaient dégager avec une précision remarquable, même dans leurs bas-reliefs les plus simples, les traits caractéristiques du visage, du corps, du costume des divers peuples, de manière à rendre parfaitement reconnaissables leur race et leur pays. On peut reprocher à leurs statues l'uniformité des poses,

la raideur, la symétrie exagérée des membres; mais cela tient en partie à ce que les Egyptiens n'avaient à leur disposition que des matières ou trop tendres ou trop dures [1], sinon des instruments imparfaits; et la sculpture égyptienne nous donne ainsi un exemple frappant de l'influence des moyens d'exécution et des éléments employés sur le génie des artistes. Car ce n'était pas l'inexpérience ou l'esprit de système qui, par exemple, attachait au torse les bras de leurs statues; ce qui le prouve, c'est qu'il n'en est pas ainsi dans leurs œuvres de petites dimensions et dans les statues en bois. Mais les grands arbres sont rares en Égypte.

Période memphite. — Supériorité de la sculpture égyptienne de l'ancien empire. — Habileté technique : le Scribe du Louvre. — Ce caractère individuel de la sculpture égyptienne se montre avant même le temps des grandes pyramides, comme nous l'avons déjà dit. Bientôt elle produira des œuvres d'un art savant et plein de physionomie, comme le Pharaon Chéphren et le *Ramké* du Caire, comme le Scribe accroupi du Louvre, qui donne également une idée de la perfection où en était arrivée l'habileté technique dès le temps de la Ve ou de la VIe dynastie.

« La figure est pour ainsi dire parlante. Ce regard qui étonne a été obtenu par une combinaison très habile. Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique; tout l'œil est enchâssé dans une feuille de bronze qui remplace les paupières et les cils. » (Catalogue du Louvre.) Ce procédé, qui a été souvent employé par les Égyptiens, donne à une figure inani-

1. Le diorite, le granit, le porphyre, l'albâtre, mais pas de marbre. Il est possible qu'ils aient même employé le diamant pour travailler le diorite. On sait par des monuments figurés que les Égyptiens ont connu le procédé de la mise au point pour la sculpture et de la mise au carreau pour la peinture.

mée une physionomie d'une vivacité extraordinaire. Mariette raconte que, dans une de ses fouilles, la lumière, pénétrant brusquement dans le souterrain qu'on venait d'ouvrir, alla frapper le visage de deux statues : leur regard eut tant d'éclat et de vie, que les ouvriers reculèrent épouvantés. Revenus de leur terreur, et croyant à quelque sortilège, ils

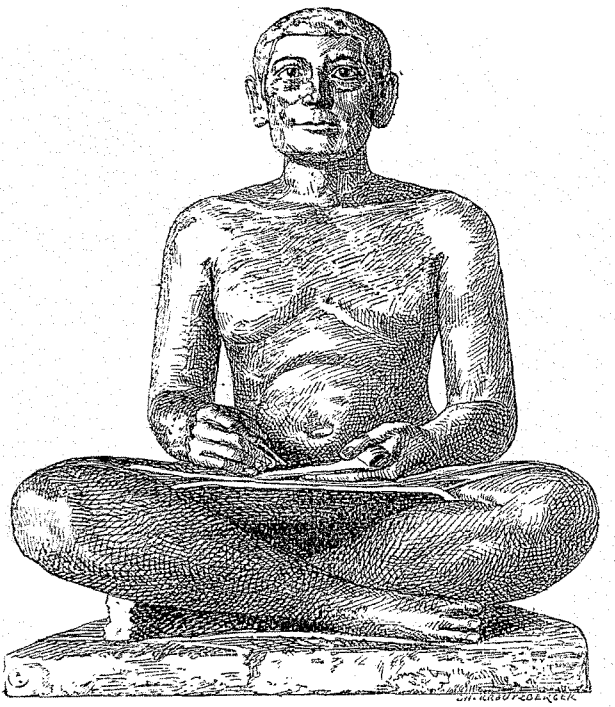


Fig. 5. — Le Scribe accroupi du Louvre.

voulurent détruire « ces mauvais génies », et il fallut les menacer du revolver pour les en empêcher.

Cette période de la sculpture égyptienne, qu'on peut appeler la période memphite, est la plus remarquable, quoique la plus ancienne.

Période thébaine. — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon. — La sculpture monumentale d'Ipsamboul. — Les statuettes. — Les œuvres de la période thébaine sont en général inférieures, même lors-

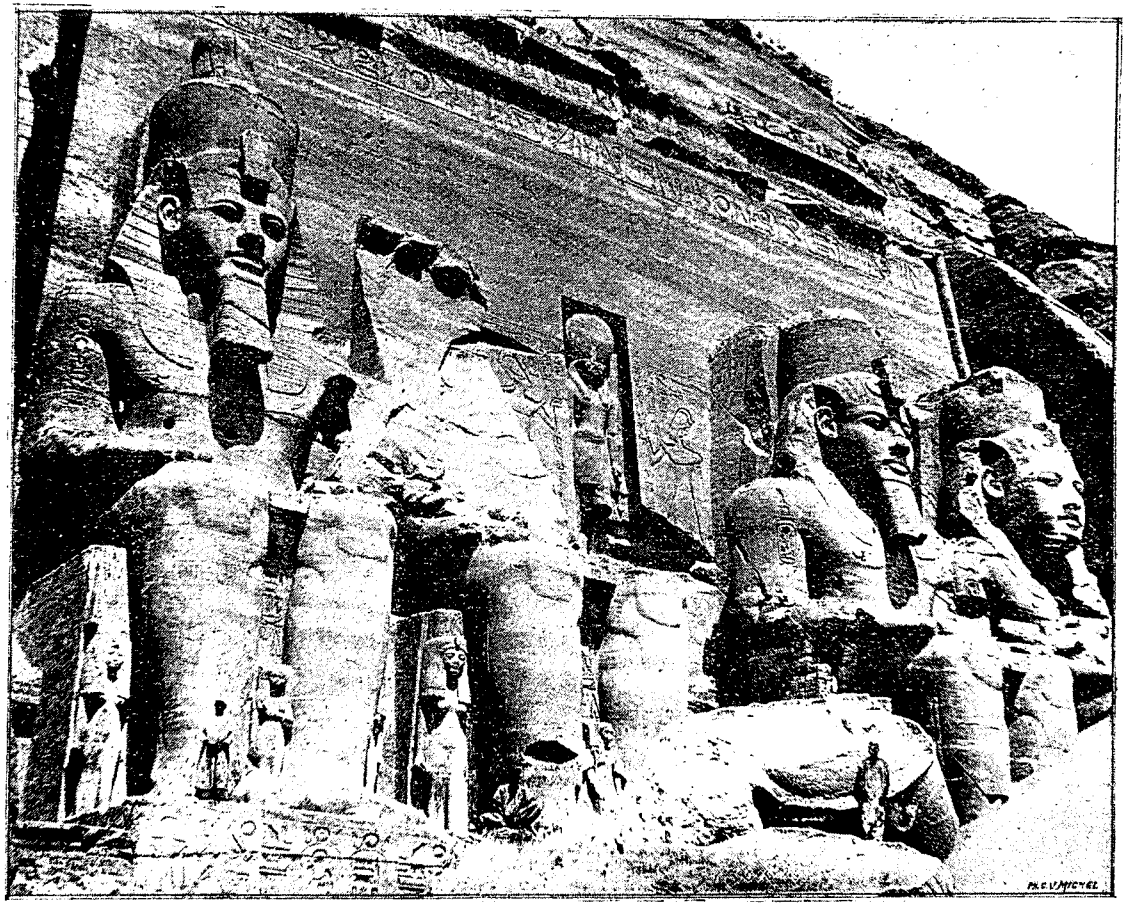


Fig. 6. — Le temple de Phré à Ipsamboul.

que, après l'expulsion des Hycsos, l'Égypte atteint, avec les Thoutmès, les Seti et les Ramsès, un degré de gloire et de puissance qu'elle n'avait jamais connu, et que l'art égyptien jouit d'une véritable renaissance. Les formes sont plus conventionnelles : les mêmes types, les mêmes poses sont indéfiniment reproduites ; l'art religieux semble devenir exclusivement sacerdotal et liturgique. Il y a encore cependant des têtes expressives bien personnelles dans la sculpture monumentale, qui, intimement liée à la construction, présente le plus d'intérêt. C'est à cette époque que Séti Ier et Sésostris (Ramsès II) couvrent les murs de Karnac de bas-reliefs accompagnés d'inscriptions qui sont comme les bulletins officiels illustrés de leurs campagnes [1] ; qu'Amenhotep III élève devant un temple qu'il avait fait bâtir à Thèbes sa statue colossale, dite de Memnon [2] ; que Sésos-

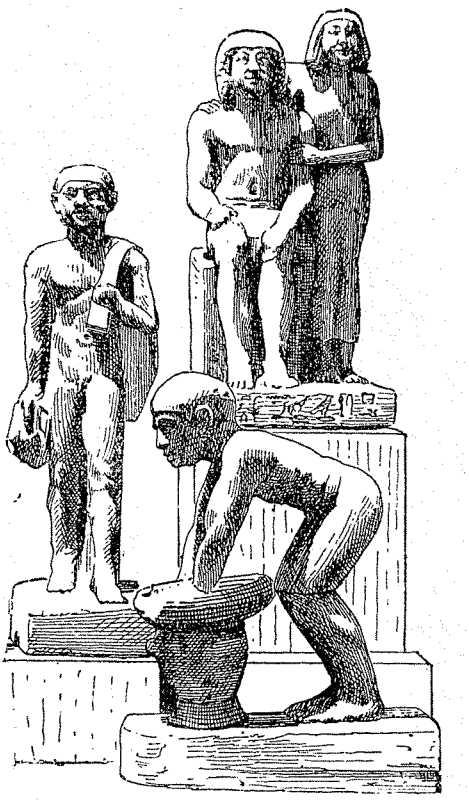


Fig. 7. — Statuettes funéraires

1. On trouve des œuvres de ce genre se rapportant aux premiers temps de l'ancienne Égypte. Snewrou fit sculpter sur les rochers d'Ouadi-Magarah (presqu'île du Sinaï) un bas-relief qui existe encore, pour célébrer ses victoires sur les populations nomades de l'Asie qui menaçaient sans cesse la frontière égyptienne.

2. Les Grecs lui donnèrent le nom du fils de l'Aurore, parce qu'elle faisait entendre un son mystérieux aux premières lueurs du jour. Ce phénomène ne

tris enfin fait, entre autres, tailler dans le rocher même les colosses d'*Ipsamboul*. Ces œuvres extraordinaires présentent, en dehors de leurs dimensions mêmes, un caractère rare de majesté et de noblesse. Comme on l'a dit, cette sculpture s'accordait admirablement avec l'architecture égyptienne, qui éveille en nous l'idée d'une stabilité absolue et d'une durée sans bornes. Il faut remarquer d'ailleurs que les statuettes égyptiennes du même temps diffèrent beaucoup, et par le procédé d'exécution et par la variété des attitudes, des statues destinées à orner les édifices. Il n'y a certes pas là un sujet de blâme pour les artistes égyptiens.

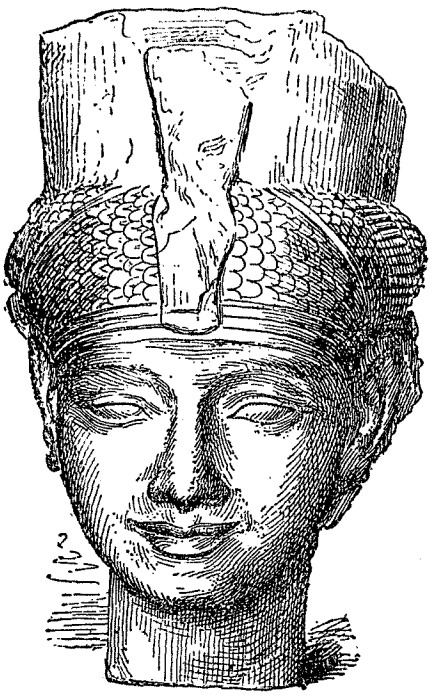


Fig. 8. — La reine Taï, mère d'Amenhotep IV (XVIIIe dynastie).

Période saïte. — Dans la période saïte, l'art reste encore trop souvent conventionnel [1]. — Tout en produisant des œuvres considérables, il est plus occupé de l'élégance et de la finesse : il cherche davantage à bien rendre le détail des formes. Il ne retrouve pas peut-être le sentiment grandiose qui marque les œuvres des temps

semble pas avoir été connu des anciens Égyptiens et paraît ne s'être produit que lorsque la statue était déjà fort dégradée. L'empereur Septime-Sévère, qui dans son passage en Égypte avait entendu le colosse, eut la malheureuse idée de le faire réparer : il cessa dès lors d'émettre chaque matin ces résonances, qui étaient dues aux dilatations inégales produites par les premiers rayons solaires dans les pierres mal jointes dont il était composé. Quoique assis, il a 20 mètres de haut : plus qu'une maison à cinq étages.

1. Il maintient les formes et les types donnés par les artistes de la XIIe et de la XIIIe dynastie, qui semblent avoir été en grand honneur en Égypte.

anciens. Néanmoins la révolution par laquelle les princes de Saïs réunirent en une seule puissance les États morcelés de l'ancienne Égypte (656 av. J.-C.), fut, pour l'art comme pour la politique, le signal d'une renaissance nouvelle.

II. — LA PEINTURE

Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk. — L'écriture. — La peinture suivit à peu près les mêmes fluctuations, mais ne peut avoir à nos yeux la même valeur. Les peintres égyptiens n'ont pas connu le modelé, le clair-obscur, la perspective, le raccourci. Ils joignent des yeux de face à des têtes de profil, des jambes de profil à un tronc qui se présente de face et est surmonté d'un buste de trois quarts. Ils n'emploient d'autre coloration que des teintes plates. Mais on ne saurait nier la netteté, la fermeté et la simplicité de la ligne, l'habileté à savoir saisir le trait qui donnera de la

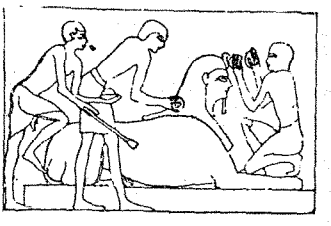


Fig. 9.
Polissage d'un sphinx.

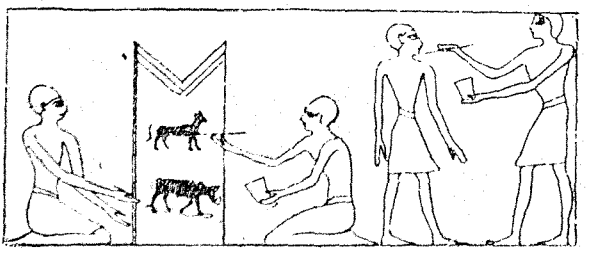


Fig. 10. — Peinture d'un tableau et coloriage d'une statue.

manière la plus sommaire la forme caractéristique, enfin une fécondité d'imagination qui a permis à des artistes qui n'avaient pas eu de prédécesseurs, de représenter, d'une manière claire et variée, tant de gestes, tant de groupes divers dans des scènes embrassant, comme nous l'avons

dit, l'ensemble de la vie humaine, scènes de la vie de famille, de la vie agricole, militaire, judiciaire, ouvrière, commerciale, représentation des procédés des divers métiers, jeux et exercices de toute sorte, fêtes religieuses, officielles et mondaines[1]. Les peintures inachevées des



Fig. 11.
Une réunion mondaine, peinture du *Britisch Museum*.

hypogées de Biban-el-Molouk, où la couleur n'est pas venue recouvrir les lignes de l'esquisse, donne particulièrement une idée juste de cette hardiesse et de cette liberté de pinceau. D'ailleurs l'écriture égyptienne même ne fut, jusqu'à la fin[2], qu'une peinture abrégée, même lorsque l'hiéroglyphe n'avait plus en bien des cas qu'une valeur phonétique, syllabique ou alphabétique.

1. Une peinture du Musée Britannique représente une de ces réunions de société. Des femmes parées de colliers, de bracelets, avec des fleurs à la main, assistent à des danses, écoutent de la musique ; des domestiques passent des rafraîchissements, et on aperçoit dans un coin du tableau un buffet abondamment servi. — La musique a été fort cultivée sur les bords du Nil. Une vitrine du Louvre est remplie des instruments de musique de l'ancienne Égypte. Les Égyptiens connaissaient la harpe, la guitare, le tambour, la trompette, ils avaient des flûtes de diverses espèces. « Un fonctionnaire spécial, analogue à l'intendant des menus plaisirs sous l'ancien régime, portait le nom d'intendant du chant et de la récréation du roi. Toute manœuvre, toute opération pénible, était soutenue par un chant particulier. On a conservé les paroles de la chanson des Bœufs, par laquelle on accompagnait le dépiquage du blé. » (Pierret.) Il était indispensable de régler par un rythme régulier les manœuvres par lesquelles on déplaçait les énormes pierres qui servaient à la construction des monuments.

2. Nous disons jusqu'à la fin ; car toutes les écritures à l'origine ont eu ce caractère d'être une représentation figurée plus ou moins complète du mot qu'on voulait faire comprendre.

III. — LES ARTS INDUSTRIELS

Meubles, céramique, verrerie, émaux, bijoux et tapisserie. — Dans un pays riche, où la civilisation était si développée, où la femme, jouant un grand rôle, était vraiment la maîtresse de la maison et partageait les honneurs de son époux, les arts qui contribuent à embellir l'intérieur des habitations, les arts de l'ameublement et du vêtement, devaient être fort en honneur. Les échantillons qui nous en restent nous montrent en effet que les Égyptiens avaient un grand souci du luxe et de l'élégance. Ils connaissaient l'art de décorer les étoffes de figures et d'ornements, soit peints, soit brodés, soit découpés et appliqués sur la toile, soit enfin tissés dans l'étoffe même [1] ; les meubles étaient souvent fort riches, sans être alourdis par un luxe exagéré de sculpture, ni par des courbes compliquées. Il y en avait de bois précieux venus de fort loin ; ces bois étaient parfois dorés, incrustés d'ivoire et de faïences émaillées. Nos musées renferment également un grand nombre de curiosités, vases, objets de tabletterie, jouets

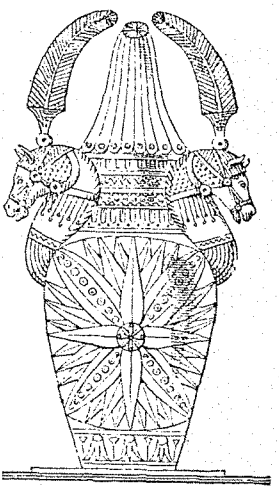


Fig. 12. — Vase émaillé

1. Voir Dupont Auberville, *l'Ornement des tissus,* explication de la première planche ; Muntz, *la Tapisserie.* Les manufactures d'étoffes, soit pour les tentures, soit pour les vêtements, étaient nombreuses en Égypte, et quelques-unes étaient fort importantes ; l'organisation des ateliers y était très avancée, et le travail y était réglé avec beaucoup d'intelligence. Les hommes et les femmes y étaient employés. Les manufactures comprenaient plusieurs ateliers distincts, sous des chefs dépendant d'un directeur général. Les chefs d'ateliers cherchaient parfois à s'enlever leurs ouvriers, comme on le voit par les réclamations d'un chef d'atelier Ahmès au directeur de sa manufacture, dans un papyrus du Louvre (vers 200 av. J.-C.).

d'enfants, etc., qui sont des chefs-d'œuvre d'exécution. Dès l'ancien empire, les Égyptiens connaissaient le verre, qu'ils savaient colorer et iriser dans la pâte. Ils connaissaient les émaux de différentes couleurs, et les incrustaient avec une grande délicatesse dans l'or et l'argent.

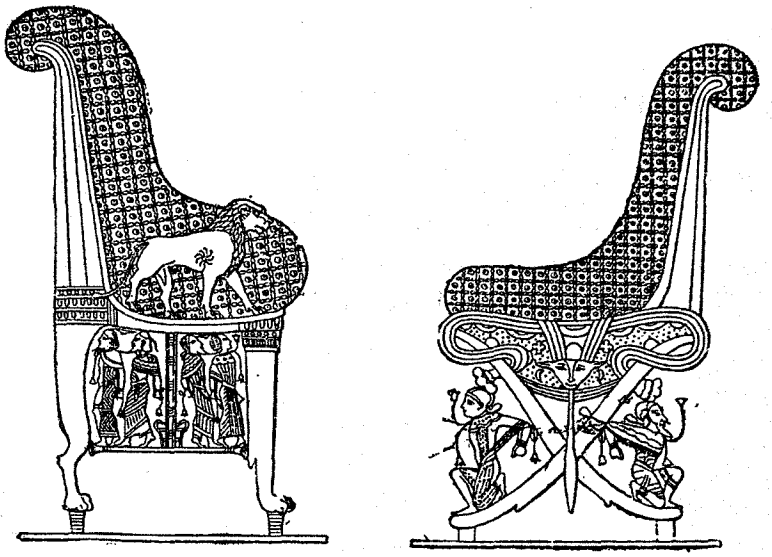


Fig. 13. — **Trônes égyptiens.**

Ils faisaient ainsi des objets *cloisonnés* comparables à ceux des Byzantins et des Chinois. Il se servaient aussi pour ces incrustations de pierres précieuses, comme le montrent les admirables bijoux du musée de Boulak, ayant appartenu à la reine Aahatep, ou Ahhotpou (XVIIIe siècle av. J.-C.)[1].

1. La momie d'Ahhotpou avait été enlevée par une des bandes de voleurs qui exploitaient la nécropole thébaine vers la fin de la XXe dynastie (XIIIe s.). Ils la cachèrent, en attendant qu'ils eussent le loisir de la dépouiller en sûreté, et il est probable qu'ils furent pris et mis à mort avant d'avoir pu exécuter ce beau dessein. Le secret de leur cachette périt avec eux et ne fut découvert qu'en 1860, par les fouilleurs arabes. (D'apres Maspero.) On voit au Louvre les bijoux fort remarquables aussi d'un prince nommé Psar.

CHAPITRE III

DÉVELOPPEMENT DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

I. Les éléments de l'Architecture égyptienne. — La colonne et l'architrave. — Les ordres égyptiens.

II. Les Monuments. — Le temple. Description générale. L'obélisque. — Ruines de Thèbes. La salle hypostyle. — Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égyptien. — Architecture civile : travaux publics, le canal des deux mers. — Les artistes égyptiens. Grande situation des architectes Nefer, Bakenkhonsou, etc. Le sculpteur Iretesen. — Influence grecque. Les Ptolémées. Le *Sérapéum*. — Conclusion. L'art égyptien est un art classique.

I. — LES ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

L'architecture égyptienne ; ses éléments : la colonne et l'architrave. — C'est en somme dans l'architecture que les Égyptiens ont le mieux marqué l'empreinte de leur génie. Quoique l'architecture grecque fût déjà constituée lorsque les artistes grecs auraient pu s'inspirer des monuments égyptiens[1], il y a entre les deux architectures un rapport qui frappe les moins prévenus ; toutes deux ont le caractère méthodique et raisonné, toutes deux sont *classiques;* mais il y a là un rapport d'esprit entre les deux peuples, et non une transmission de l'un à l'autre des modèles et des procédés. Les Égyptiens ont inventé l'arcade et la voûte; mais la ligne droite, la colonne et l'architrave qui sont les éléments dominants de leur architecture. On peut dire, en étendant le sens du mot, qu'il y a des ordres égyptiens comme il y a des ordres grecs [2].

1. Nous ne parlons ici que de l'architecture, et non des arts industriels, où l'influence égyptienne est certaine; ni de la sculpture, où elle a pu aussi se faire anciennement sentir.

2. L'architecture égyptienne n'exige pas de rapports définis entre tel type de chapiteau et d'entablement d'une part et d'autre part la hauteur moyenne du fût. « L'art égyptien n'est pas un art chiffré. » (Perrot.) Il est vrai qu'en Grèce même ces rapports ne sont pas immuables.

Les ordres égyptiens. — Dans les plus anciens monuments on trouve le pilier simplement quadrangulaire, auquel s'ajoute plus tard un chapiteau fort simple, le tout couvert de peintures ou de sculptures. Puis on a abattu les quatre angles, ce qui a donné huit faces au lieu de quatre; le pilier est alors octogone; ensuite il est devenu de la même manière la colonne

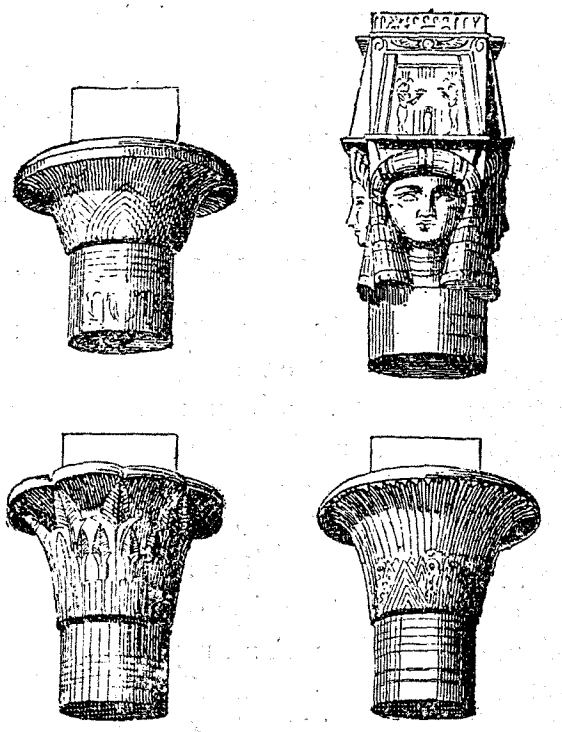


Fig. 14. — Chapiteaux égyptiens.

à seize faces que l'on voit déjà aux grottes de Beni-Hassan (XIIe dynastie, vers 3000 av. J.-C.). C'est là un dorique primitif qui a déjà l'élégance et la force.

Les Égyptiens ne s'en sont pas tenus là. Tout peuple prend les éléments de son art dans ce qu'il voit autour de lui, quitte à faire un choix plus ou moins heureux et à perfectionner avec plus ou moins de goût le type primitif.

Les Égyptiens empruntèrent leurs deux plus belles colonnes au palmier et au lotus. C'est le palmier qui donna le cha-

piteau campaniforme. Souvent les chapiteaux et plus souvent encore les fûts de colonnes furent enflés, en forme de bulbe, ce bulbe étant naturellement très allongé pour les fûts. Cette forme bulbeuse est belle, surtout lorsqu'elle est côtelée à grandes côtes et imite les faisceaux de tiges de lotus, type qui s'harmonise merveilleusement avec les larges et calmes

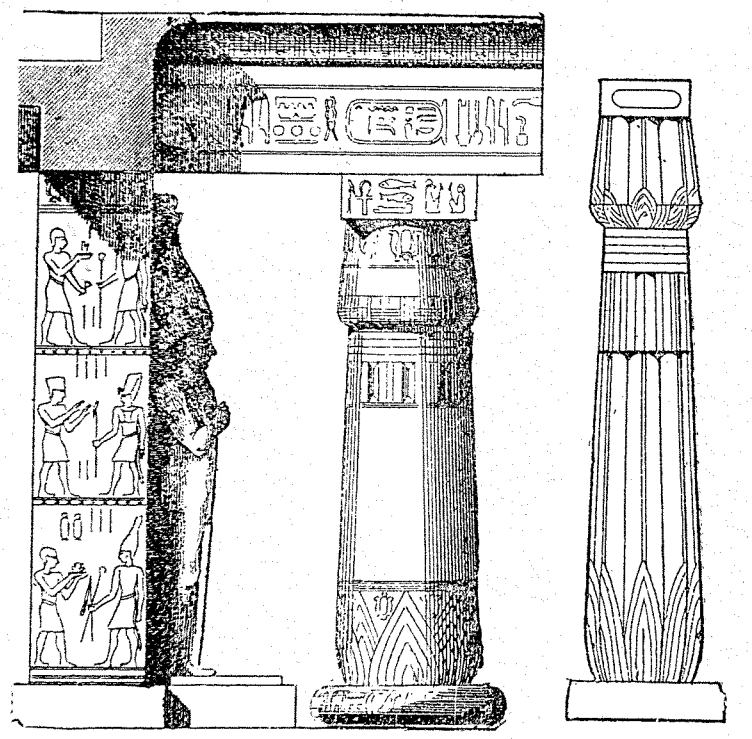


Fig. 15. — Colonnes égyptiennes.

horizons de la vallée du Nil. Parfois une statue faisant corps avec le pilier, et s'élevant jusqu'au plafond, annonce l'atlante ou la cariatide des Grecs. Parfois encore le chapiteau seul, prenant alors une dimension plus considérable que d'ordinaire, porte sur chacune de ses quatre faces une tête de déesse, généralement la déesse Hathor : de là leur nom de piliers hathoriques. A la différence des Grecs, les Égyptiens modifient à l'infini, dans le détail, ces divers types de colonnes : chapiteaux composés de bordures, de palmes droites, ou se cour-

bant sous le poids de l'abaque ; chapiteaux ornés de régimes de dattes ; chapiteaux en forme de lotus entr'ouverts, etc. A Edfou, à Philæ, il n'y a pas peut-être deux chapiteaux semblables.

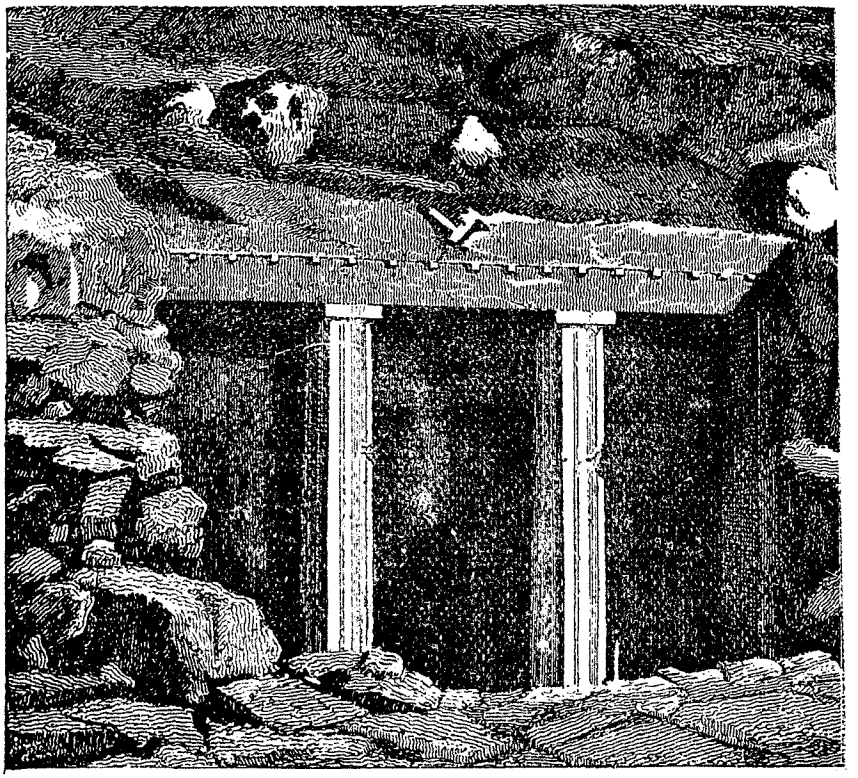


Fig. 16. — Grotte sépulcrale de Beni-Hassan.

Ce désir de variété les entraîne même à des essais peu recommandables, tels que les chapiteaux campaniformes retournés du portique de Thoutmès III à Karnac, innovation qui eut peu de succès d'ailleurs, car on n'en connaît pas d'autre exemple.

II. — LES MONUMENTS

Le temple; l'obélisque. — C'est dans les temples que les colonnes trouvaient surtout leur emploi. Le temple égyptien donne le type que nous retrouvons non seule-

ment en Assyrie, en Judée, mais encore dans la Caaba de la Mecque et les premières mosquées[1]. C'est un sanctuaire de dimensions médiocres, même fort petites, accompagné d'un nombre plus ou moins grand de bâtiments accessoires, salles pour les offrandes, logement des prêtres, portiques, vastes cours, galeries de colonnes où le peuple peut se réunir.

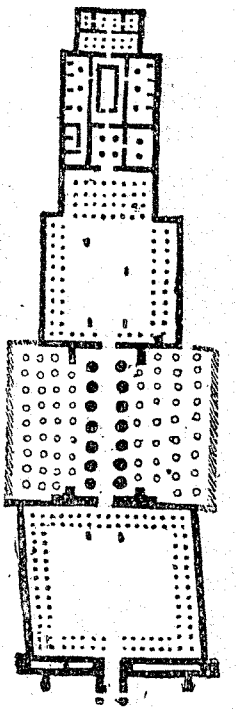


Fig. 17.
Plan du temple de Louqsor.

L'enceinte sacrée est toujours entourée de murs ; parfois des passages secrets sont ménagés dans l'épaisseur même des murs, soit de l'enceinte, soit d'autres parties du temple. A l'entrée se trouvent les *pylônes*, c'est-à-dire une porte s'ouvrant en retrait entre deux massifs de maçonnerie, espèces de tours plus larges que hautes, relativement minces, en forme de pyramide tronquée. Devant ces pylônes se dressaient, à côté de mâts ou flottaient des banderoles, ces gigantesques monolithes que les Grecs ont appelés obélisques[2], et qui sont les plus populaires sinon les plus caractéristiques des monuments égyptiens. Aussi les peuples qui ont soumis l'Egypte ont tenu, malgré les difficultés, à en emporter comme signe de leur victoire. Assourbanipal, roi d'Assyrie, qui s'empara deux fois de Thèbes, fit placer deux obélisques devant un des palais de Ninive. On en voit encore aujourd'hui six à Rome, entre autres l'obélisque de Thoutmès III, sur la place Saint-Jean-de-Latran. C'est le plus grand obélisque connu. Il a environ 32 mètres, quoiqu'il ait été raccourci d'un mètre, lors de sa restauration. L'obélisque de Ramsès II, qu'on voit sur la place de la Concorde à Paris,

1. Même dans une certaine mesure en Grèce, où le sanctuaire proprement dit n'occupe souvent qu'un petit espace dans l'*Altis* ou enceinte sacrée.
2. Mot qui signifie « aiguille ».

et qui nous a été donné par Méhémet-Ali, ne mesure que 22 mètres.

Une fois les pylônes franchis, on entrait dans l'enceinte, et l'architecte avait ménagé une gradation savante dans la série des constructions que le visiteur ou le fidèle devait parcourir : de la lumière éclatante, dans des cours à ciel ouvert, on passait à des pièces de plus en plus sombres, jusqu'au sanctuaire, qui restait dans une ombre mystérieuse. Le temple était en général précédé d'une allée bordée de sphinx colossaux.

Ruines de Thèbes : la salle hypostyle. — On peut se faire une idée de ce que devait être la puissance de cette architecture, par les ruines de Thèbes, les plus grandioses du monde. Lorsque les soldats de Desaix qui faisaient la conquête de la Haute Égypte, se trouvèrent en présence de ces merveilleuses ruines, — malgré les privations, les fatigues, les dangers de toute sorte qu'ils venaient de traverser et la pensée de ceux qui les attendaient encore, ils furent saisis d'une émotion profonde. Un grand silence se fit dans les rangs ; puis toute la petite armée éclata en applaudissements, comme si ces vestiges eussent été le but de tant de glorieux travaux et s'ils avaient complété la conquête. Là se trouve entre autres la salle hypostyle ou salle des colonnes de Karnac, une des plus grandes qui existent : rectangle de 50 mètres sur 103, dont les colonnes centrales ont 23 mètres de hauteur. Il est impossible, dit un archéologue moderne, de rendre l'impression que l'on éprouve quand on entre pour la première fois dans cette forêt de colonnes et qu'on s'y promène de rang en rang, entre ces grandes figures de dieux et de rois qui les couvrent. Ce monument, élevé par Séti Ier, fut complété par son fils Ramsès II (Sésostris), qui poussa peut-être plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs la passion des grandes constructions. C'est à lui que l'on doit le temple d'Ipsamboul.

Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égyp-

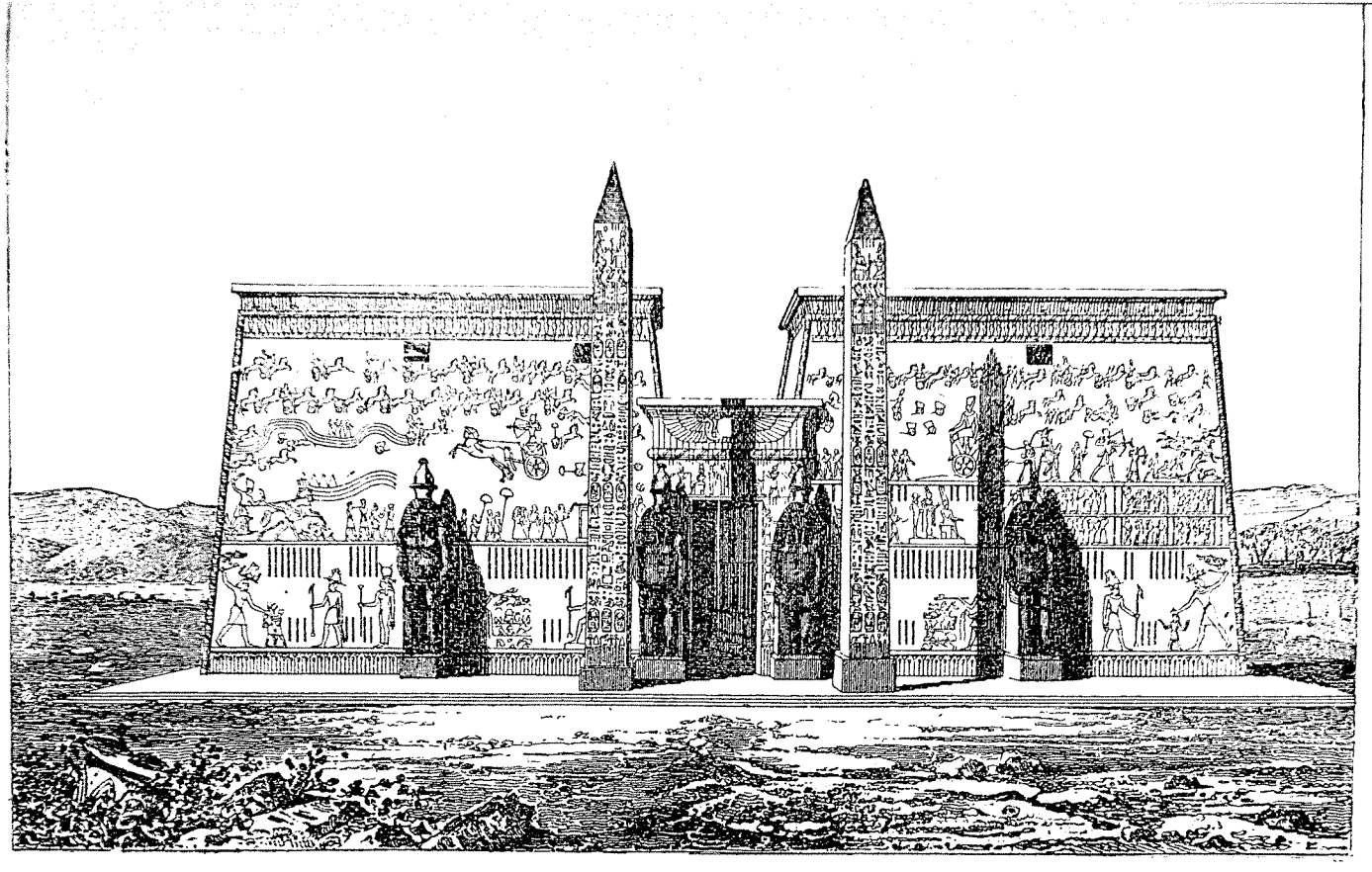


Fig. 18. — Pylônes et obélisques de Louqsor. (Restitution.)

tien. — Dans l'empire thébain, les pyramides furent remplacées pour les tombeaux par des hypogées, c'est-à-dire par des constructions souterraines, et par des grottes artificielles creusées dans le rocher (telles qu'on les voit à Siout, Beni-Hassan, Biban-el-Molouk près de Siène, etc.).

Les deux temples d'Ipsamboul présentent, comme bien d'autres temples en Égypte, une disposition analogue. Sésostris les fit tailler et creuser dans le roc à côté de la deuxième cataracte, pour célébrer ses victoires sur les Nubiens et les Éthiopiens. Les quatre salles du monument présentent une profondeur de 60 mètres. Sur la façade on a sculpté de nombreuses statues, entre autres quatre colosses assis de 20 mètres de haut[1]. Environ huit siècles plus tard, les mercenaires grecs, phéniciens, syriens, du roi Psammétique, gravaient grossièrement leur nom avec la pointe de leurs armes sur la jambe d'un de ces colosses, en indiquant pourquoi ils étaient venus jusque-là.

On rencontre encore des monuments égyptiens plus loin dans le sud. Thoutmès III, qui régnait cent cinquante ans avant Sésostris, et dont on a trouvé des inscriptions à Cherchell en Algérie, porta l'art égyptien jusqu'à la troisième cataracte; son troisième successeur, Amenhotep III (Aménophis), construisit à Djebel-Barkal, près de la quatrième cataracte, un temple dont les avenues sont bordées de sphinx en forme de béliers accroupis.

Architecture civile; travaux publics; le canal des deux mers. — Nous n'avons parlé que de l'architecture funéraire et religieuse. Mais l'architecture civile, l'architecture militaire, mériteraient également l'attention, et nous y verrions les architectes et les ingénieurs égyptiens y déployer un égal talent. Aucun peuple de l'antiquité, même les Romains, n'a fait de travaux d'utilité publique plus importants. Il suffit de rappeler que dès le temps

1. L'oreille de ces statues a environ 1m,50 de hauteur.

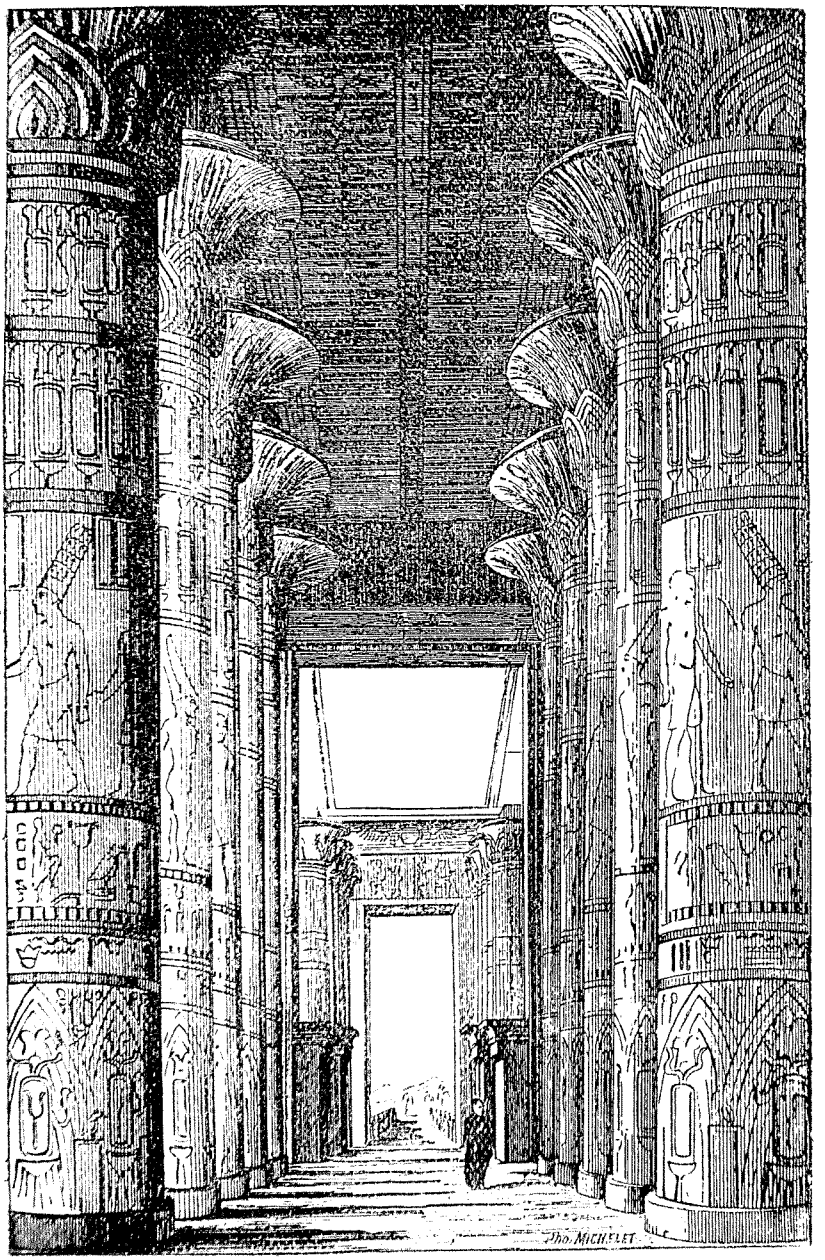


Fig. 19. — La salle hypostyle de Louqsor.

de Séti Ier, au xve siècle avant J.-C., un canal de jonction entre la Méditerranée et la mer Rouge plus long que le canal actuel et se rattachant à la branche orientale du Delta, près de son origine, était en pleine activité[1].

Les artistes égyptiens. — Grande situation des architectes. — Nefer, Bakenkhonsou, etc. — Des travaux aussi considérables exigeaient pour leur direction des hommes d'une rare capacité, en dehors même de leur inspiration artistique. On se figure en effet quel monde de scribes, de dessinateurs, de comptables, de contremaîtres, devaient se trouver sous les ordres du personnage qui a présidé à la construction des pyramides ou du grand temple de Karnac. Aussi nous voyons que les ingénieurs et les architectes étaient grandement honorés. Ils se recrutaient souvent parmi les princes du sang royal, et plusieurs d'entre eux épousèrent des filles des Pharaons.

On connaît des centaines de noms d'architectes égyptiens depuis les premiers temps jusqu'à l'époque romaine. Nous en citerons quelques-uns, en les faisant suivre à l'occasion de leurs titres. Ces titres suffiront à jeter un jour intéressant sur l'organisation du service des bâtiments sous les Pharaons.

Nefer, dont nous possédons la statue, une des plus anciennes qui nous soient parvenues, travailla peut-être aux pyramides On voit à Munich la statue funéraire de *Bakenkhonsou*, « premier prophète d'Ammon et principal architecte de Thèbes » sous Séti Ier et Ramsès II. Avant lui, *Semirat* avait été l'architecte le plus estimé de la reine Hatasou. *Ti*, dont le riche tombeau existe encore, était « secrétaire général du roi et surintendant des bâtiments pour tout le royaume ».

Il y avait aussi des architectes sectionnaires. M. Pierret a étudié la stèle de *Suti* et de *Hor*, qui étaient architectes de Thèbes, l'un pour la direction de l'est, l'autre pour celle de l'ouest. La stèle 3 du Louvre nous fait connaître le nom de *Mesri* (XIIe dynastie), qui fut chargé par son maître d'élever

1. Sur le lac Mœris, *V.* Maspero, p. 39. Il en conteste l'existence.

à Osiris « un temple comportant pylônes, obélisque, salle hypostyle et canal s'embranchant au Nil ».

A la différence des architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont considérés que comme des artisans. On sait le nom du sculpteur des colosses de Memnon. Il s'appelait *Amenhotep*.

Le sculpteur *Iretesen*, qui travaillait sous Mentouhotep II (1er empire thébain), se vante (stèle 14 du Louvre) « d'avoir occupé une place tout au fond du cœur du roi ». Il nous apprend aussi qu'il savait ciseler également bien la pierre, l'or, l'argent, l'ivoire et l'ébène. Mais les noms des sculpteurs qui nous sont parvenus sont rares.

Influence grecque : le Sérapéum. — Quoi qu'il en soit, on voit qu'un art aussi fortement constitué que l'art égyptien était en état de profiter des influences étrangères, sans se laisser absorber par elles. Lorsqu'une dynastie macédonienne s'établit sur le trône des Sésostris, l'art égyptien et l'art grec se juxtaposèrent sans se confondre et sans se nuire, comme on le voit au Sérapéum de Memphis[1].

Le Sérapéum élevé par les Ptolémées vint se joindre au Sérapéum qui remontait au temps de l'ancien empire, et s'harmonisa avec lui. Un temple de style égyptien était précédé d'un vestibule à colonnes de style grec ; de ce premier temple partait une grande avenue dallée de deux kilomètres de longueur, et bordée de 160 statues colossales représentant des sphinx. Cette avenue aboutissait à un portique massif précédant un petit temple placé à l'entrée de l'enceinte d'un second temple plus grand. On arrivait à ce monument par une galerie intérieure bordée des statues des dieux et des grands hommes de la Grèce : Pluton, Bacchus, Homère, Lycurgue, Platon, Solon, Pindare, qui se trouvaient ainsi associés aux divinités et aux grands hommes de l'Égypte.

Conclusion : l'art égyptien est un art classique. — L'art égyptien, qui sut ainsi se maintenir en face de l'art

1. On appelait Sérapéum un lieu de sépulture pour les bœufs Apis. Il y en avait plusieurs en Égypte. Voir B. de Presles, *Sérapéum de Memphis*.

grec, a eu une influence considérable autour de lui, en Assyrie, en Nubie, en Phénicie, en Judée, en Perse, en Grèce même ; nous le retrouverons même plus tard à Rome. Aujourd'hui encore nos architectes peuvent s'en inspirer avec profit, comme l'a prouvé M. Duc dans la façade du Palais de justice sur la place Dauphine. C'est que l'architecture égyptienne est vraiment une architecture classique, formant un ensemble raisonné, clair, simple et beau. « L'Égypte visait au grand, a dit Bossuet, et voulait frapper les yeux de loin, mais toujours en les contenant par de justes proportions. Elle avait imprimé le cachet de l'immortalité sur tous ses ouvrages. »

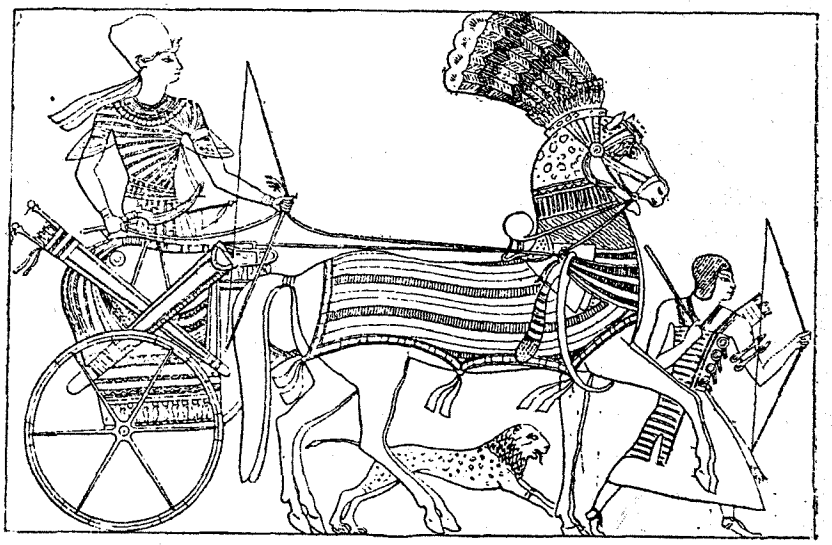
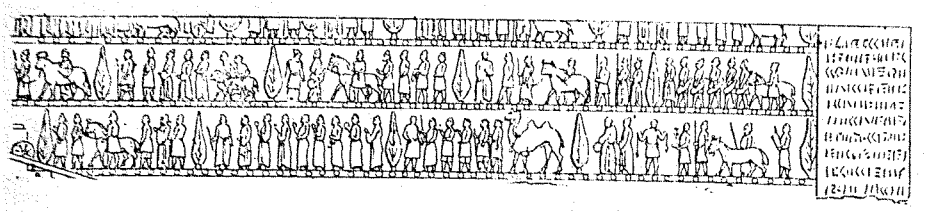


Fig. 20. — Retour triomphal de Ramsès II (Sésostris)



LIVRE II

ORIENT[1]

CHAPITRE PREMIER

LA CHALDÉE ET L'ASSYRIE

I. La Chaldée. — L'architecture chaldéenne. — Les matériaux, la brique, la voûte. — Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa. — Second empire chaldéen : Nabuchodonosor. — Babylone ; les Jardins suspendus.

II. L'Assyrie. — Architecture assyrienne. — La pierre et la brique. — La voûte et la coupole. — La sculpture. — Les bas-reliefs. — Les animaliers assyriens. — Architecture militaire. — Musique. — Art industriel. — Les grands ateliers. — Les tapisseries de Babylone. — Influence de l'art assyrien.

I. — LA CHALDÉE

L'architecture chaldéenne : la brique, la voûte, les matériaux. — Les Égyptiens avaient connu la voûte, mais ne l'avaient employée qu'exceptionnellement et pour couvrir des espaces médiocres. En Chaldée, au contraire, elle joua un rôle prédominant. Aussi la Chaldée occupe-t-elle, si peu qu'il reste de ses anciens édifices, une place importante dans l'histoire de l'architecture. On peut dire que les Chaldéens étaient condamnés à trouver la voûte, sous peine de n'avoir pas d'art architectural. En effet, la

1. Lenormant et Babelon, *Histoire ancienne de l'Orient*. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. II. — Les ouvrages de Ménant, Oppert, Botta, Loftus, Rawlinson, dont on trouvera l'indication dans les ouvrages précédents. — Heuzey, *Un Palais chaldéen*. — Babelon, *Manuel d'archéologie orientale*.

Chaldée manquait de bois et de pierre. Mais elle pouvait élever des constructions en petit appareil, car on trouvait partout dans son sol des gisements d'argile pour faire de la brique, et du bitume pour servir de ciment. On manquait de combustible pour cuire l'argile ; mais on avait un soleil brûlant. La brique séchée au soleil fut l'élément à peu près unique des constructions chaldéennes.

Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa. — Cependant au temps des premières dynasties égyptiennes, Babylone était déjà une ville puissante. Le roi Ourkham, qui avait placé sa résidence à Our, tout en laissant à Babylone son rôle de ville religieuse et savante, décrit avec orgueil, dans des inscriptions qui nous sont parvenues, les édifices considérables qu'il avait élevés dans toutes les grandes villes de son empire, surtout dans sa capitale d'Our, où il fit construire une grande pyramide, un temple où l'on entrait par des portes d'airain, etc. Dès l'origine, l'art chaldéen a un caractère essentiellement royal. Les monuments sont faits pour rappeler les exploits et assurer la gloire du roi. L'art assyrien devait encore accentuer ce caractère et le conserver jusqu'à la fin.

Jusqu'à ces dernières années, nous avions peu d'échantillons de l'art chaldéen, sinon des pierres gravées (en grand nombre il est vrai), des briques émaillées et des statuettes de petite dimension, lorsque les fouilles de M. de Sarzec à Sirtella ont mis à jour, au milieu des décombres du palais du roi Goudéa, neuf grandes statues taillées dans des pierres noires venues de fort loin ; la plupart représentent Goudéa lui-même, qui régnait vers le temps de la Ve dynastie égyptienne. Sur deux des huit statues de ce personnage que nous avons au Louvre, il a tenu à honneur de se faire représenter non pas avec les attributs de la puissance ou les insignes du commandement militaire, mais avec la règle et le compas de l'architecte. Dans l'une, il porte le plan d'une forteresse,

1. La brique tint lieu aussi de papier et de parchemin, et c'est de paquets de briques poinçonnées que se composaient à Ouroukh, « la ville des livres », à Ninive et dans d'autres villes, ces grandes bibliothèques dont d'importantes parties nous sont parvenues.

qu'on dirait l'esquisse première d'un constructeur moderne.

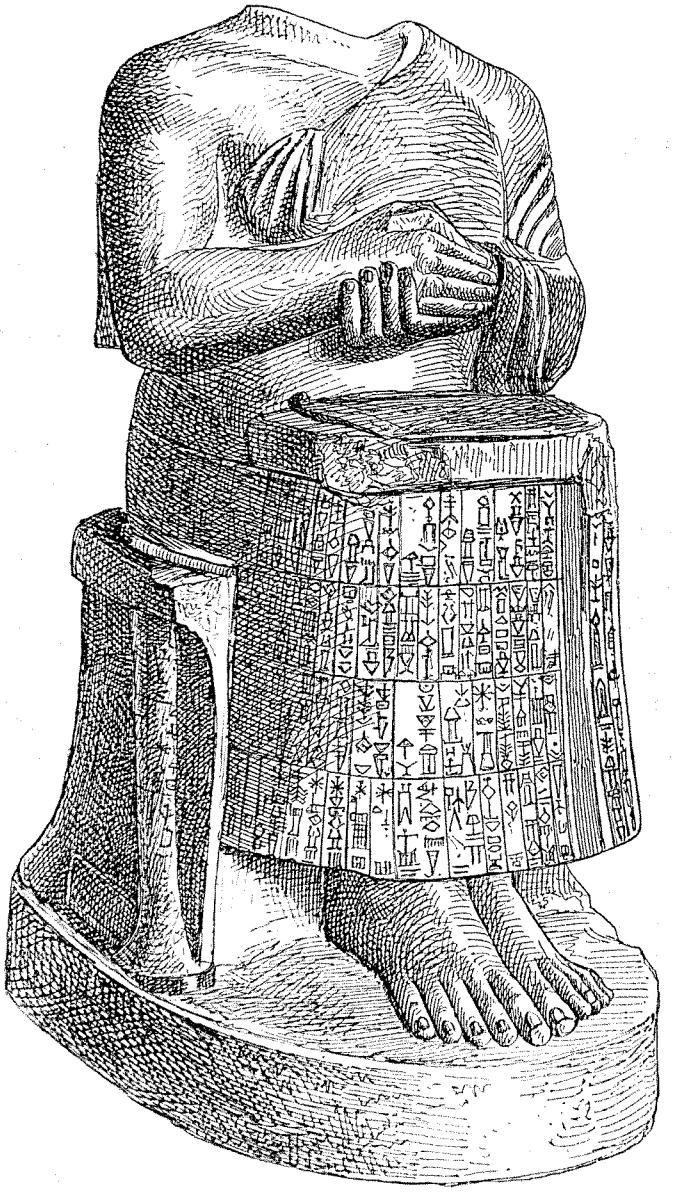


Fig. 21. — La statue de Goudéa en architecte

Ces statues sont d'une forme ramassée. Le style en est lourd,

mais il n'est pas primitif : il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder la manière dont sont rendus les muscles des bras.

Deuxième empire chaldéen: Nabuchodonosor. Babylone; jardins suspendus. — Mais aucun des rois de l'ancien empire chaldéen n'égala, dans la magnificence de ses constructions, le second roi du second empire, Nabuchodonosor. (606-562). Les descriptions que les anciens nous ont laissées de sa capitale Babylone défient la vraisemblance, et cependant les recherches archéologiques les ont vérifiées sur tous les points où la confirmation était possible. On a pu relever directement l'enceinte, et l'on a trouvé justement les chiffres donnés par Hérodote. On a reconnu qu'Aristote avait raison de voir dans la ville de Babylone une province entourée de murs plutôt qu'une cité.

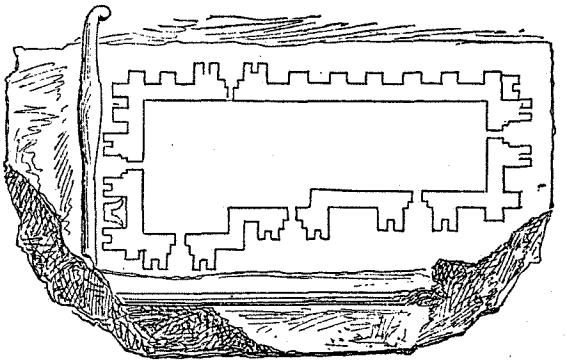


Fig. 22. — Plan que porte sur ses genoux la statue de Goudéa.

Babylone était protégée par une double enceinte. La première enceinte, composée d'un mur de 50 coudées de hauteur et de 200 de large, enfermait un espace de 513 kilomètres carrés[1] ; on y pénétrait par cent portes d'airain. L'enceinte intérieure comprenait une superficie de 290 kilomètres carrés, soit une superficie plus grande que Londres et trois fois égale à celle de Paris. Entre les deux enceintes était tracé un boulevard de 60 mètres de large. Tout cet espace n'était pas couvert de constructions, mais comprenait des terres cultivées, des parcs, des jardins qui séparaient les divers quartiers et entouraient les monuments. La ville était partagée en deux

1. C'est à peu près la superficie du département de la Seine.

par l'Euphrate, dont les eaux coulaient entre des quais élevés. « Les maisons, dit Hérodote, sont à trois et quatre étages ; les rues sont droites et coupées par d'autres qui aboutissent au fleuve. Au débouché de celles-ci on a pratiqué dans le mur construit le long du fleuve de petites portes de bronze par où l'on descend sur ses bords. »

Les deux monuments les plus remarquables étaient le palais du roi et l'enceinte consacrée au dieu Bel, au centre de laquelle s'élevait une tour massive présentant la forme d'un carré de 135 mètres de côté. Sur cette tour s'en élevait une autre, et ainsi de suite jusqu'à huit, formant une hauteur totale d'environ 80 mètres. Le pays où s'étendait la ville de Babylone était peu pittoresque par lui-même, mais Nabuchodonosor y construisit les célèbres jardins suspendus. Ils étaient placés dans l'enceinte du palais, sur les bords de l'Euphrate. C'était une série de terrasses qui s'élevaient en amphithéâtre, comme celles de l'Isola Bella au lac Majeur. Sous chacune d'elles on avait pratiqué des galeries. Ces galeries renfermaient divers appartements, dont l'un contenait des machines qui servaient à puiser dans l'Euphrate les eaux nécessaires à l'irrigation. Sur ces terrasses on avait transporté une couche de terre végétale assez épaisse pour porter de grands arbres, et l'on y voyait réunies les plantes les plus variées et les plus rares [1].

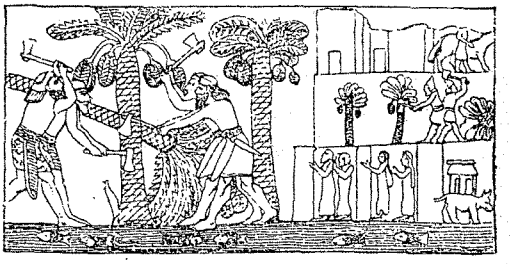


Fig. 23. — Destruction d'une forêt. — Jardins suspendus.

Mais Babylone n'attira pas seule l'attention de Nabuchodo-

1. Il existe encore sur un monticule de la rive orientale de l'Euphrate un arbre qui semble avoir appartenu à ces jardins. Nabuchodonosor les avait fait construire pour complaire à une de ses femmes d'origine mède, qui regrettait les beaux parcs de son pays. On peut comparer à la description d'Hérodote la grande inscription dans laquelle Nabuchodonosor énumère les travaux exécutés par son ordre dans la ville qu'il avait choisie pour capitale. (*V.* Ménant, *Babylone et Chaldée.*)

nosor. « Il fut pour la Chaldée, dit M. Maspero, ce que Ramsès II fut pour l'Égypte. Il n'y a pas une ville de la Chaldée où il n'ait laissé des traces de sa merveilleuse activité. » De tant de splendeurs il ne reste que des monceaux de décombres. La raison en a été donnée plus haut : la pierre entrait à peine dans les constructions de la Chaldée, qui étaient faites presque exclusivement avec des briques.

II. — L'ASSYRIE

Art assyrien : la pierre et la brique, la voûte et la coupole. — L'Assyrie a reçu sa civilisation et ses arts de la Chaldée. Mais elle avait la pierre et le bois en abon-

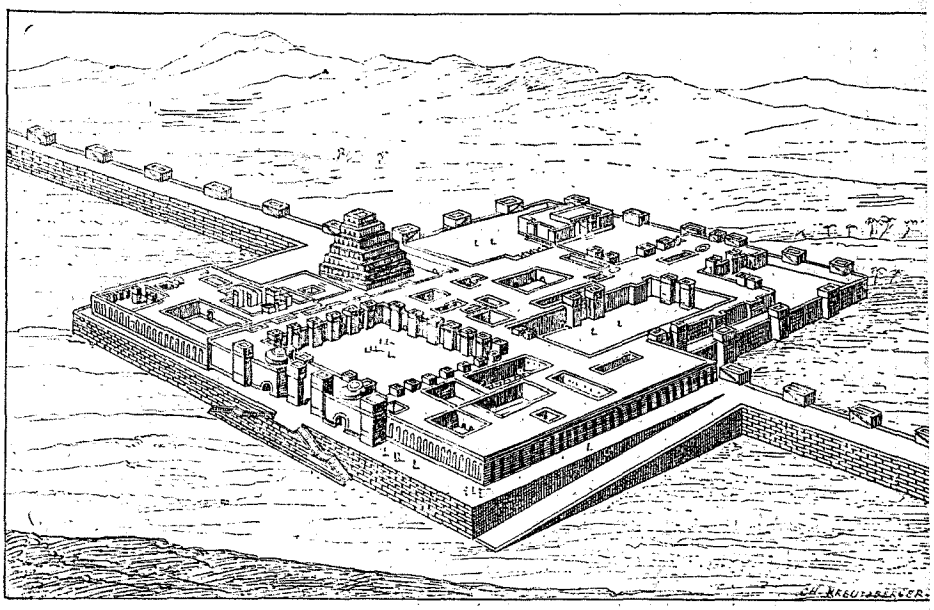


Fig. 24. — Palais de Korsabad. (Restitution d'après V. Place et Thomas.)

dance; aussi ses constructions sont-elles plus solides. Cependant, comme il fallait chercher ces matériaux assez loin des grandes villes, on les a ménagés. Le plus souvent il n'y a que le soubassement, exposé à l'humidité, ou le revêtement extérieur qui soit en pierre; le reste

est en brique séchée. Les Assyriens ont perfectionné la voûte ; ils ont couvert leurs pièces par des voûtes en berceau circulaires ou elliptiques. Ils ont aussi construit des coupoles, même pour des édifices sans importance, et les simples maçons de Mossoul montrent encore aujourd'hui une grande habileté pour ces sortes de constructions[1]. Mais la brique séchée offre peu de résistance ; de là des murs d'épaisseur énorme pour des salles étroites et peu élevées, que l'on faisait alors très longues pour compenser ce qui leur manquait d'autre part. Leurs palais, construits sur des tertres artificiels, étaient formés d'une suite de galeries, dont les toits en terrasse étaient garnis de créneaux. Mais, à la différence de la Chaldée, la pierre qui se mêlait à la brique permettait de donner à la sculpture un grand développement; des taureaux ailés à tête humaine défendent la porte, et le long des murs courent des bas-reliefs plaqués qui, dans le palais de Sargon à Korsabad par exemple, occupaient 6,000 mètres carrés sur une longueur de deux kilomètres.

Nimroud et Korsabad; les Sargonides. — C'est du IXe au VIIe siècle que l'art assyrien s'est développé. Alors les grands princes de la vallée du Tigre rivalisent avec les Pharaons. Assour Nazir Habal reconstruit la ville d'El Kalakh (Nimroud).

Là, sur la vaste plate-forme artificielle qui portait la ville, s'accumulaient les palais et les temples, déployant au soleil d'Orient leurs bois précieux artistement taillés, leurs portes d'ébène et de cyprès incrustées d'or et d'ivoire, leurs lions, leurs taureaux ailés, leurs longs bas-reliefs de pierre blanche, leurs riches tentures, leurs ornements d'or et d'émail, leurs tours sacrées, leurs obélisques se dressant vers le ciel. « Le Tigre reflétait les édifices et doublait leur hauteur; et enfin, dominant tout le reste, la pyramide à degrés du temple d'Adrar

1. Voir Choisy, *les Voûtes sans cintrage.*

servait comme de centre à cette réunion de constructions riches et grandioses. » (RAWLINSON.)

Le temps des Sargonides marque l'apogée de l'art assyrien. Le fondateur de la dynastie, Sargon, élève une ville nouvelle, Dour-Saryoukin; c'est aujourd'hui Korsabad, où Botta a découvert en 1842 les plus beaux restes de l'architecture assyrienne. Esarhaddon élève un palais à Nimroud. Mais c'est Sennakhérib qui, malgré ses longues guerres, semble avoir été le plus grand constructeur parmi les rois assyriens. Il voulut rendre à Ninive, que Sargon avait abandonnée, tout son éclat. Sans parler des temples et des palais, qui dépassaient par leur dimension et leur magnificence la plupart des autres constructions assyriennes, il rétablit ou construisit des quais, des aqueducs, des fortifications. « J'ai reconstruit, ajoute-t-il, les rues anciennes, j'ai élargi les rues étroites, et j'ai fait de la ville entière une cité resplendissante comme le soleil. »

Architecture militaire. — Les Assyriens furent un peuple essentiellement guerrier. Aussi l'architecture militaire eut-elle chez eux une grande importance.

L'art de l'attaque et de la défense des places avait atteint dès le VIIIe siècle un grand développement, comme on peut en juger par les bas-reliefs du règne de Sennakhérib. Nous y voyons des fortifications qui indiquent que les ingénieurs assyriens savaient tirer parti de la forme du terrain et de la présence des eaux, disposer et orienter leurs murailles et leurs tours de manière à ce qu'elles pussent se défendre réciproquement. Nous y voyons aussi des machines de guerre formidables, par exemple des béliers protégés par des abris roulants couverts par des peaux crues, que des soldats mouillent constamment pour empêcher qu'elles ne prennent feu sous les projectiles incendiaires de l'ennemi.

Art industriel. — Mais c'est par l'art industriel sur-

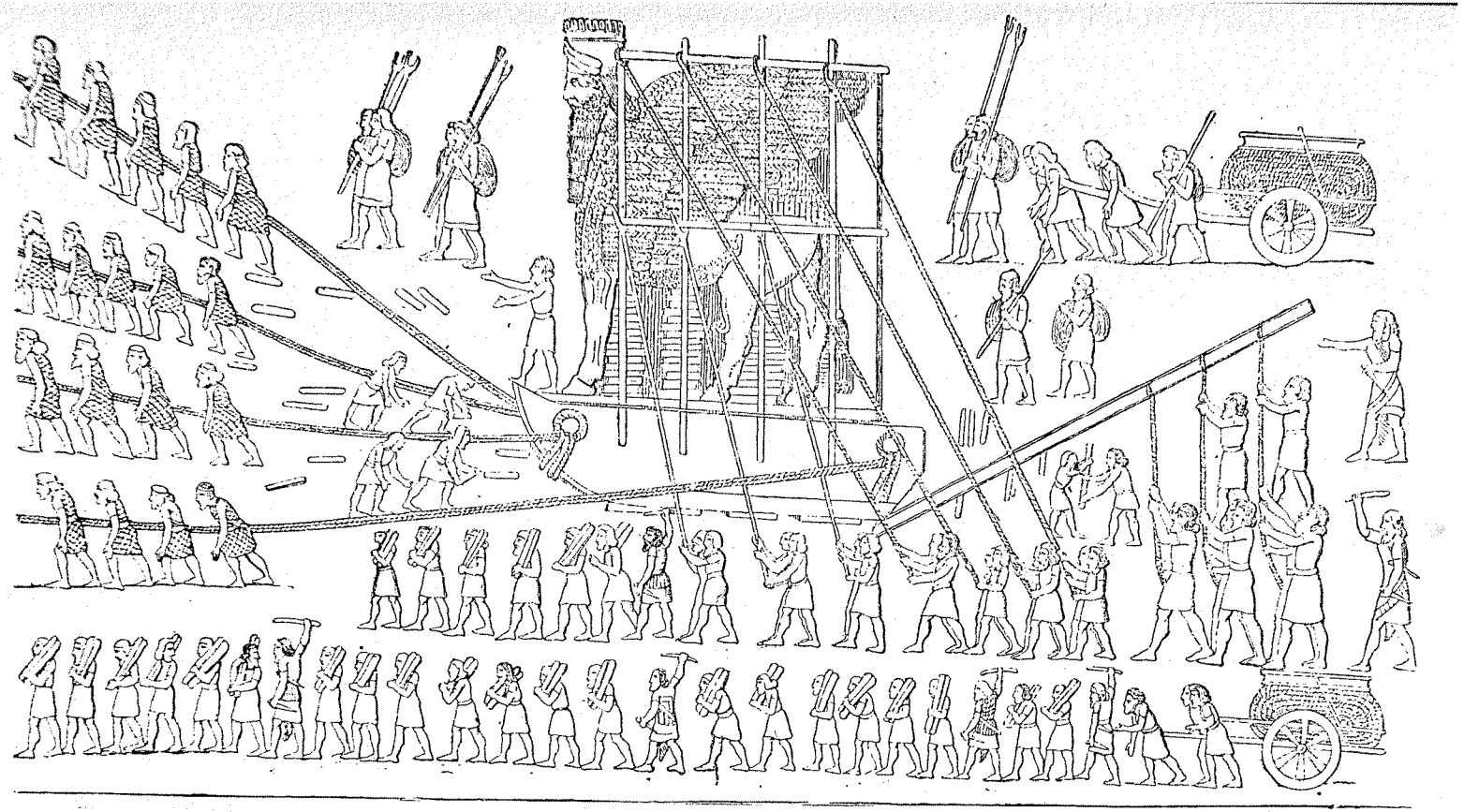


Fig. 25. — Transport d'un taureau ailé à face humaine, tel que ceux de Korsabad.

tout que brillèrent l'Assyrie et la Babylonie. Lorsque la Grèce ne connaissait encore que l'industrie exercée dans l'intérieur de chaque famille, la Babylonie et l'Assyrie avaient de vastes ateliers savamment organisés, où la tradition des meilleures méthodes se perpétuait et où tout progrès réalisé par un ouvrier profitait définitivement à l'industrie tout entière. Aussi les produits qui en sortaient, les armes, les bijoux, les pièces d'orfèvrerie, les objets d'ivoire, les poteries, les étoffes de laine ou de lin, les tapisseries surtout, étaient-ils recherchés en Égypte même, et furent-ils plus tard disputés sur les marchés de la Grèce et de Rome.

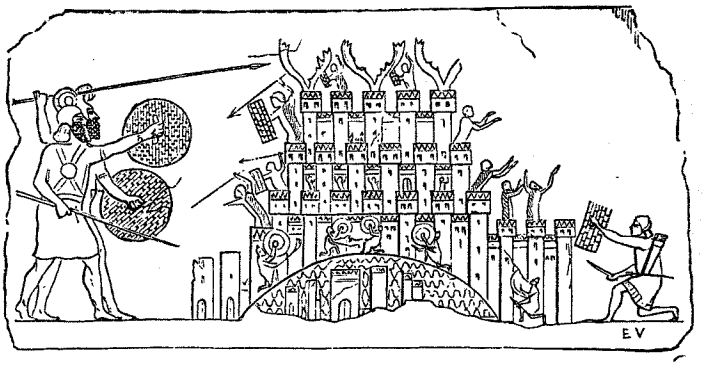


Fig. 26. — Attaque d'une forteresse.

Babylone fut la ville de l'antiquité la plus célèbre par ses tapisseries de haute lice. Au 1er siècle après Jésus-Christ, on y voyait encore des tentures représentant soit des scènes de la mythologie grecque, soit les principaux faits de l'histoire des Perses, les combats de Datis, les victoires que s'attribuait Xerxès (les Thermopyles, la prise d'Athènes). Les tapisseries de Babylone atteignaient à Rome des prix exorbitants. Néron paya pour des étoffes de ce genre 840,000 francs de notre monnaie. On peut difficilement juger de l'art industriel babylonien ou ninivite par les rares échantillons qu'on voit dans nos musées, et qui proviennent, pour une bonne part, des tombeaux égyptiens. Mais les objets représentés sur les bas-reliefs en donnent une idée plus complète.

La sculpture assyrienne : les bas-reliefs ; les animaliers. — On peut affirmer que pour l'architecture l'Assyrie fut supérieure à la Chaldée. Cette supériorité s'affirme aussi pour la sculpture. Mais, même dans les plus anciens monuments, la sculpture assyrienne est déjà un art qui applique trop souvent des formes conventionnelles. Elle a parfois une grande puissance et témoigne d'une remarquable habileté ; mais elle ne semble pas avoir la préoccupation de la beauté ni s'inspirer assez de la nature. Elle semble même faire étalage d'une science affec-

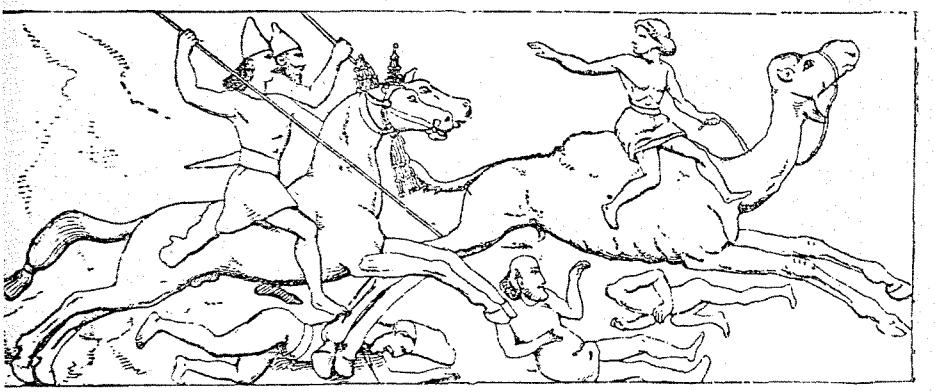


Fig. 27. — Cavaliers poursuivant un Arabe monté sur un chameau.

tée ; les muscles sont indiqués comme sur un écorché, avec une exagération choquante, surtout lorsque, ce qui arrive trop souvent, les formes ne sont pas justes ; enfin les gestes et les types manquent trop souvent de variété Cependant, surtout à partir de Sennakhérib, les artistes se plaisent davantage à représenter non plus des scènes mythologiques, mais ce qu'ils ont sous les yeux. Aussi les bas-reliefs assyriens prennent-ils alors pour l'histoire une importance égale à ceux de l'Égypte.

C'est surtout dans la représentation des animaux, soit au repos, soit en mouvement, que les Assyriens se montrent véritablement des artistes : on y reconnaît bien un

peuple qui aimait la chasse avec passion. La chasse d'Assourbanipal et la Lionne blessée du Musée Britannique sont des œuvres admirables, et l'on peut se demander, avec le peintre Bonnat[1], si le plus grand sculpteur animalier de notre siècle, Barye, n'a pas plus d'une fois puisé

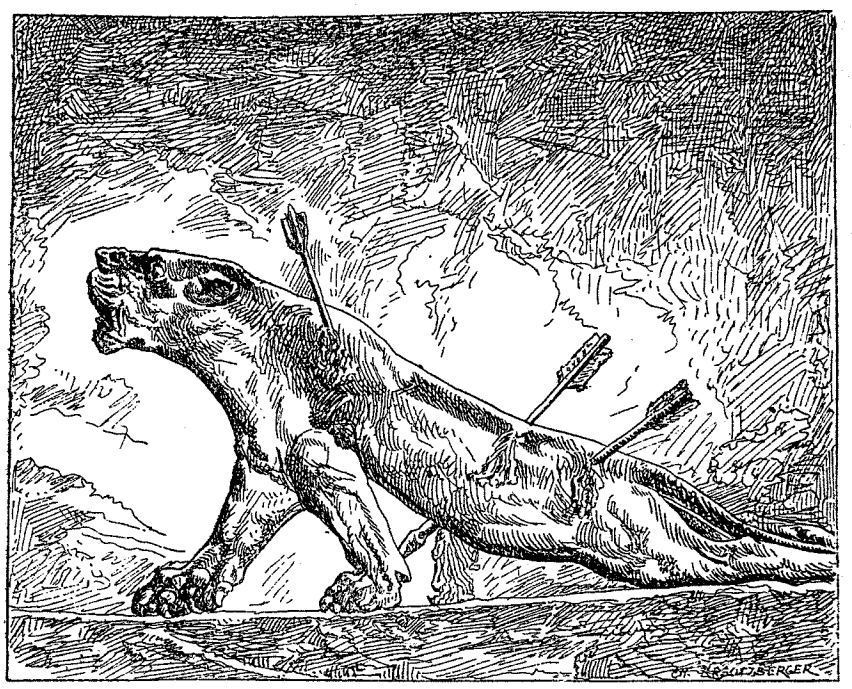


Fig. 28. — La Lionne blessée du Musée Britannique.

son inspiration dans ses antiques prédécesseurs d'Assyrie, pour lesquels il avait la plus haute estime.

En somme, l'art de l'Assyrie et de la Chaldée est bien inférieur à l'art égyptien. Leurs monuments sont moins variés, moins nobles. Leur sculpture est loin d'avoir la simplicité et en même temps la vie que l'on trouve déjà dans les belles œuvres de la vallée du Nil : elle n'a produit en général que des bas-reliefs, et les statues repré-

1. *V.* l'Étude sur Barye, dans la *Gazette des beaux-arts.*

sentant des hommes, rares d'ailleurs, sont le plus souvent assez maladroites[1].

Influence de l'art assyrien. — Mais, sans parler des arts industriels, on ne doit pas oublier que la sculpture de la région du Tigre et de l'Euphrate a eu son influence sur la sculpture grecque à son origine, et que son architecture a été imitée jusqu'en Chine[2]. C'est de la coupole assyrienne, en somme, qu'est sortie une des formes maîtresses de l'art, la coupole byzantine.

CHAPITRE II

L'ASIE ANTÉRIEURE

I. Les Phéniciens. — Leur rôle dans l'histoire de l'art. — Ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens[3].
II. Les Juifs. — Le temple de Jérusalem. — La musique.
III. Asie Mineure, Arabie. — Sana. — Hétéens ou Khetas. — Hissarlik. — Lydiens. Invention de la monnaie.

I. — LES PHÉNICIENS

Leur rôle dans l'histoire de l'art : ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens. — Les Phéni-

1. « La musique semble avoir été aussi cultivée à Babylone et à Ninive qu'à Memphis. Des flûtes variées, des instruments à cordes qu'on frappait avec un marteau, des harpes de diverses espèces, etc., sont représentés sur les bas-reliefs. » (Fétis, *Histoire de la musique.*)

2. Au commencement du xe siècle avant J.-C., l'empereur Mon-Wang ayant fait un voyage dans les contrées situées à l'occident de la Chine, fut vivement frappé des monuments qu'il y vit, et en emmena des architectes et des ouvriers. (*V.* Pauthier, *Chine ancienne*, p. 95.)

3. Perrot et Chipiez, tome III. — Renan, *Mission en Phénicie.* — Daux, *Emporia phéniciens.* — Le grand ouvrage de Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une Nécropole royale de Sidon*, paru récemment, donne des indications précieuses sur les modifications de l'art de la Phénicie.

ciens n'ont jamais été de véritables artistes. Ils n'ont jamais produit des œuvres grandioses et vraiment originales. Mais les Phéniciens n'en ont pas moins joué un grand rôle dans l'histoire des arts, parce qu'ils ont répandu dans tout le bassin de la Méditerranée la civilisation de l'Égypte et de l'Assyrie. Ils furent de grands vulgarisateurs, et ce n'est pas un mérite à dédaigner. S'ils manquent d'invention[1], ils s'emparent heureusement des modèles que leur donnent les grands empires voisins, les perfectionnant quelquefois, et ils exportent dans tout le monde connu leurs propres produits en même temps que ceux de l'Égypte et de l'empire assyrien.

Les peuples très commerçants ont en général une industrie active ; il en fut ainsi des Phéniciens, qui avaient d'autant plus besoin d'objets manufacturés pour leurs échanges, que la monnaie était alors inconnue. Aussi leurs villes contenaient-elles de grandes et nombreuses fabriques. On recherchait dans tous les pays de la Méditerranée les poteries, les ivoires sculptés, les meubles en bois précieux, les étoffes de pourpre sortis des ateliers de la Phénicie ; mais l'habileté de ses artisans se montrait surtout dans la verrerie et diverses branches de l'industrie des métaux.

Le *verre* était déjà connu des Égyptiens de l'ancien empire ; mais on a souvent attribué son invention aux Phéniciens, tant cette industrie était florissante dans leur pays, surtout à Sidon. Dans l'industrie métallurgique, les Phéniciens n'eurent point de rivaux, du moins pour l'activité de la production et l'habileté professionnelle. La Bible nous a conservé le détail des grands ouvrages de bronze que le Tyrien Hiram exécuta pour le temple de Jérusalem ; les orfèvres de Sidon étaient non moins célèbres que ses verriers, et c'est aux ouvriers phéniciens que les héros d'Homère demandent leurs plus belles

1. Dans le grand plat d'argent de Curium, on retrouve à la fois l'imitation égyptienne, assyrienne et persane.

armures. Un certain nombre d'objets phéniciens sont parvenus jusqu'à nous. Les plus intéressants sont ceux qui composent les trésors découverts en 1876 à Palestrina (l'ancienne Préneste), dans l'Italie centrale, et plus récemment à Curium (île de Chypre) : on y remarque des plats d'argent doré, ciselé ou repoussé, sur lesquels on a représenté des sujets exécutés avec beaucoup d'art, qui par leur variété et leur disposition rappellent la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.

Les Phéniciens montrèrent aussi de l'habileté dans l'architecture. Ce qu'ils cherchaient surtout, c'était l'utile ; c'est ainsi qu'ils montrèrent du talent dans la fortification et dans les travaux maritimes[1], et que dès l'origine ils pavèrent les rues de Carthage et de Tyr. Des ingénieurs phéniciens dirigèrent les grands travaux accomplis pendant l'expédition de Xerxès contre la Grèce : le pont de bateaux sur l'Hellespont, le percement de l'isthme du mont Athos. Les Phéniciens ont apporté leur art partout où ils se sont longuement établis, dans la Sicile occidentale, en Sardaigne, à Malte, à Chypre surtout. Là, au contact des arts de l'Asie Mineure et de la Grèce primitive, il a pris un caractère plus intéressant, que nous ne pouvons que signaler.

II. — LES JUIFS[2]

Le temple de Jérusalem. — Enfin on ne doit pas oublier que ce sont des architectes phéniciens qui ont dirigé la plupart des constructions monumentales de Jérusalem. Ils aidèrent Salomon pour la construction du *Temple* dans lequel se résume à peu près tout l'art hébraïque[3]. Ce monument, célèbre entre tous, fut cons-

1. Le double port militaire et marchand de Carthage, le premier avec une tour centrale servant d'observatoire, est resté le type des établissements maritimes de l'antiquité. (*V.* Babelon, *Archéologie orientale*, p. 264.)

2. Perrot et Chipiez, tome IV. — De Vogüé, *le Temple de Jérusalem*.

3. Les Israélites ont eu cependant un art véritablement national, la *musique*. Sur la question de savoir jusqu'à quel point on peut retrouver dans les

truit sur le modèle des grands temples égyptiens; mais la religion dont il était le symbole et les règles du culte auquel il devait servir, la sobriété d'ornementation résultant de dogmes qui repoussaient la représentation de la figure humaine, lui donnèrent cependant un caractère d'originalité qu'une description détaillée ferait sentir. Détruit par Nabuchodonosor (588), rebâti après le retour de Babylone, il fut presque complètement démoli de nouveau par Hérode, qui le fit reconstruire dans des dimensions et avec une magnificence qu'il n'avait pas connues même au temps de Salomon. Les travaux, commencés en 18 avant J.-C., ne furent terminés qu'en l'an 46 de l'ère chrétienne, sous Néron. Mais, moins de six ans plus tard, Jérusalem tombait sous les coups de Titus, et le *Temple* était détruit pour ne plus se relever.

III. — ASIE MINEURE, ARABIE

Les Hétéens. — Hissarlik. — Les Lydiens; un art nouveau : les monnaies et la gravure en médailles[1]. — Nous ne ferons que citer :

1° *L'art de l'Arabie ancienne,* où la ville de Sana, dans le pays des Sabéens, fut une des plus belles villes de l'Orient; ce qu'elle est encore aujourd'hui, quoique bien déchue, à ce qu'affirment les rares voyageurs qui y sont parvenus;

2° *L'art des Hétéens,* Khetas ou Hittites, peuple qui prouva sa force par les longues luttes qu'il soutint contre les Égyptiens, et dont on commence à étudier la civilisation, à distinguer les monuments [2] et à déchiffrer la langue;

admirables chants des synagogues actuelles quelque chose de l'ancienne musique des Hébreux, *V.* Ernest David, *la Musique chez les Juifs.*

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IV. — Schliemann, *Ilios.* — Caussin de Perceval, *l'Arabie avant l'islamisme.* — Les Mémoires de J. Halévy sur ses *Voyages en Arabie.*— Texier, *Description de l'Asie Mineure*

2. On en trouve dans toute l'Asie Mineure, du Pont Euxin à la Syrie. Les plus importants sont les bas-reliefs rupestres d'Iassili-Kaïa en Cappadoce.

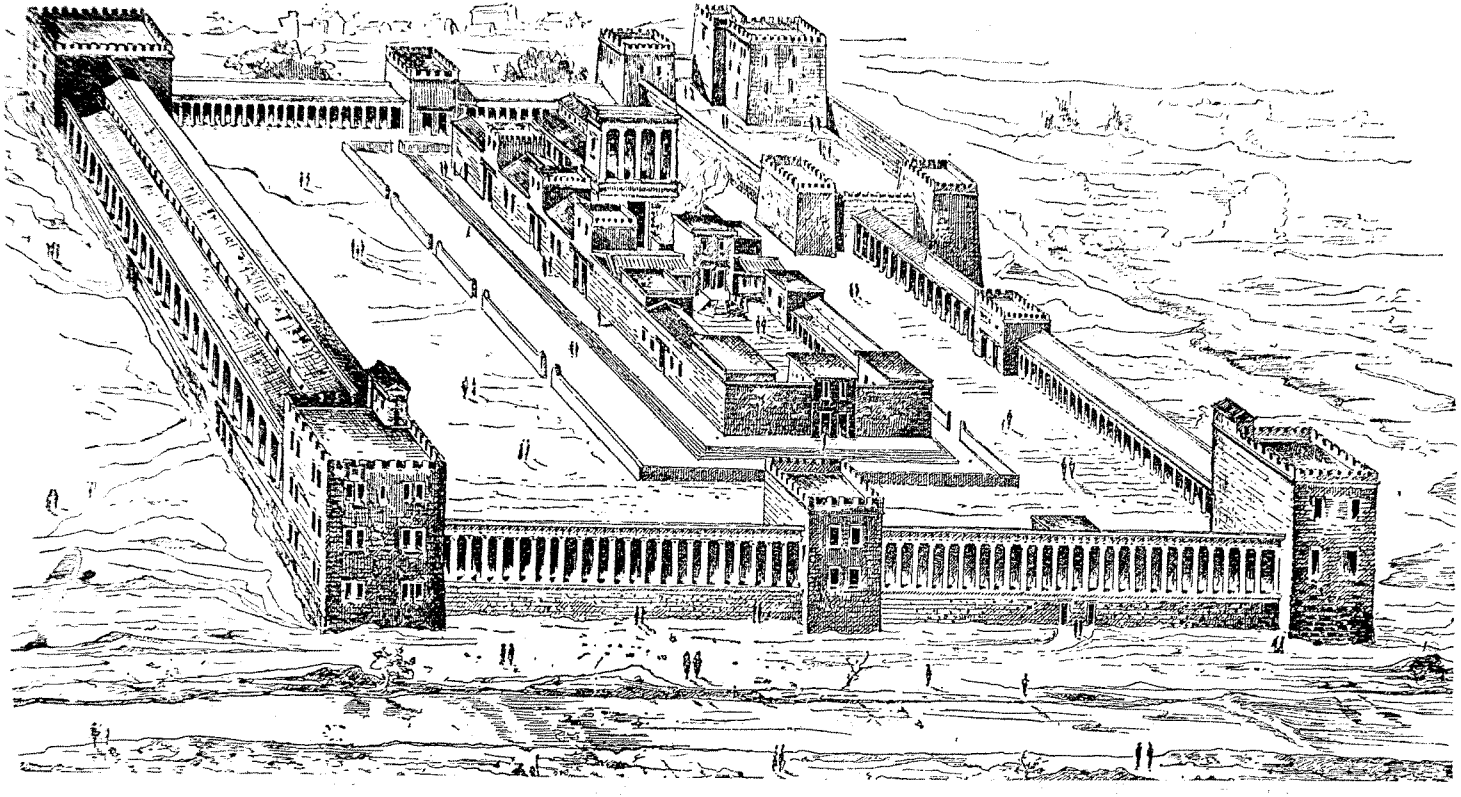


Fig. 29. — Le temple de Jérusalem.

3° *L'art de la Troade*, que les fouilles de Schliemann à Hissarlik ont signalé au monde savant, et dont les échantillons les plus intéressants sont peut-être les poteries ;

4° *Les arts phrygien, lydien, lycien*, qui donnèrent et empruntèrent aux Grecs, mais dont l'influence se fit surtout sentir sur la Perse [1]. La Lydie a l'honneur d'avoir créé un art nouveau ; c'est elle qui, très probablement avant Égine, ou au plus tard en même temps qu'elle, inventa la monnaie, vers le commencement du VIIe siècle, invention qui fut l'origine d'un art que l'antiquité devait porter à sa perfection : la gravure en médailles.

CHAPITRE III

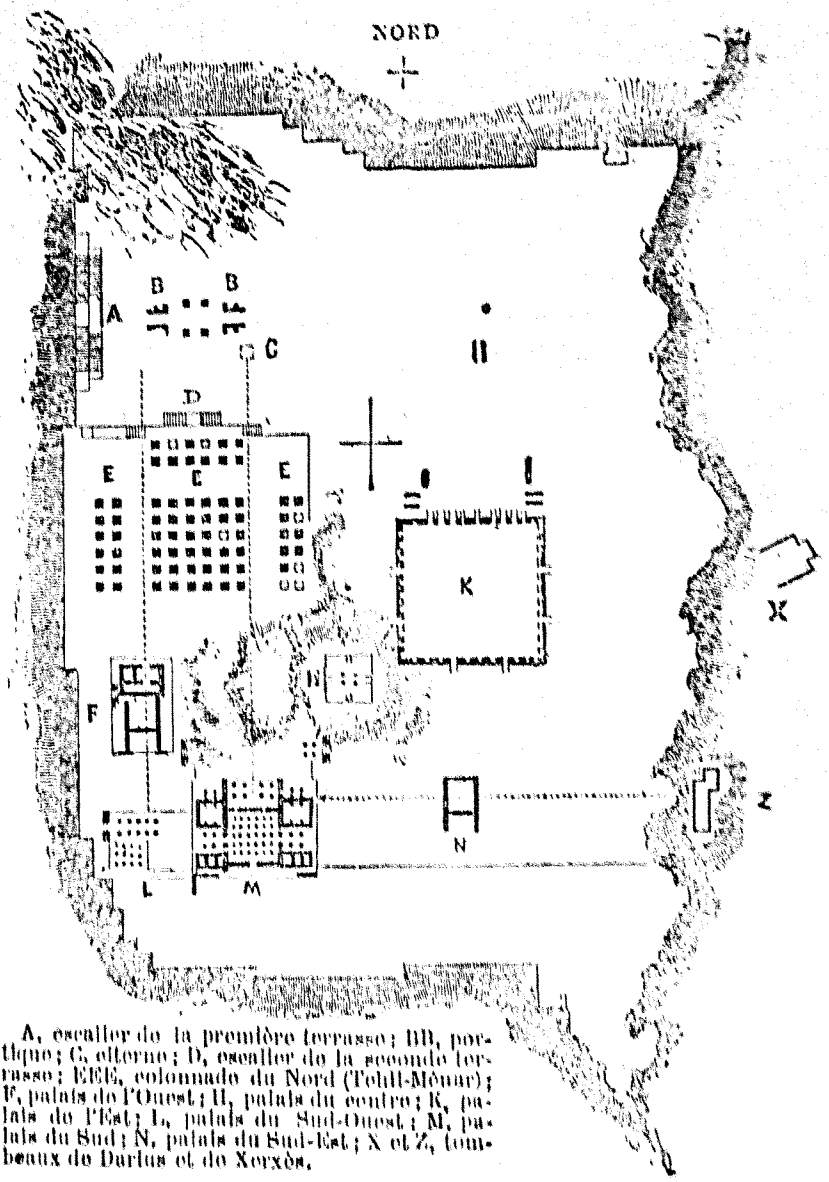
L'IRAN. — L'ART DE LA PERSE

Origine de l'art perse. — Influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Pasargade, Persépolis, Suse. — La colonne persane. — Jugement sur l'art perse. — Les jardins [2].

Origine ; influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Les plus anciens monuments persans dont les ruines existent encore ne remontent pas plus loin que les Achéménides. Ils sont donc bien modernes relativement aux premières constructions de l'Égypte et de la Chaldée. Mais les Perses surent profiter des modèles qu'ils avaient sous les yeux, et se donner une architecture d'un style original qui se distingue par l'élégance et la pureté des formes. Les influences qui ont agi sur l'art persan sont au nombre de trois : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne.

1. Sépulcres, creusés dans le roc, de Doganlou (*tombeau de Midas*) et de Myra.
2. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*. — Flaudin et Coste, *Perse ancienne*.

Chose qu'on n'avait pas assez remarquée jusqu'à ces derniers temps, c'est l'art gréco-asiatique de l'Asie Mineure, l'art de la Lydie, de la Lycie, de l'Ionie, que les



A, escalier de la première terrasse; BB, porche; C, citerne; D, escalier de la seconde terrasse; EEE, colonnade du Nord (Tchil-Minar); F, palais de l'Ouest; H, palais du centre; K, palais de l'Est; L, palais du Sud-Ouest; M, palais du Sud; N, palais du Sud-Est; X et Z, tombeaux de Darius et de Xerxès.

Fig. 30. — Plan des ruines de Persépolis.

architectes perses imitent tout d'abord. Que cet art ne se rattache pas à des traditions iraniennes, la preuve en est donnée par M. Dieulafoy. Les arbres ont été assez

rares en Perse, même dans l'antiquité. Or, même pour ceux de ces monuments qui sont entièrement construits en pierre ou taillés directement dans le roc, les formes générales et plusieurs détails de la construction montrent qu'ils sont imités d'édifices où la charpente joue un rôle important. Si la sculpture de la Perse, bien inférieure à la sculpture égyptienne, et même à la sculpture assyrienne, rappelle par une certaine noblesse simple et une certaine justesse de proportion la sculpture primitive des Grecs, c'est plutôt parce que les Perses ont imité les Grecs, non parce que les Grecs ont imité les Perses[1]. Le plus souvent d'ailleurs ce sont des artistes grecs qui travaillent pour le Grand Roi. En même temps que l'influence gréco-asiatique, se faisait sentir aussi l'influence assyrienne. Mais ce n'est que plus tard, après la conquête de l'Égypte en 525, que l'influence égyptienne se manifeste, conjointement avec celles qui s'étaient déjà exercées.

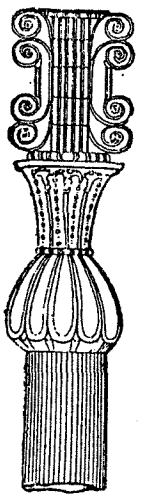


Fig. 31.

Pasargade. Persépolis. Suse. La colonne persane. — Tandis qu'on n'en peut retrouver la trace dans les restes de Meched-Mourgab (Pasargade) ou dans les monuments de Poulvar-Roud, elle apparaît dans les ruines de Persépolis, où Darius (521-485) et Xerxès (485-465) rivalisèrent de magnificence[2].

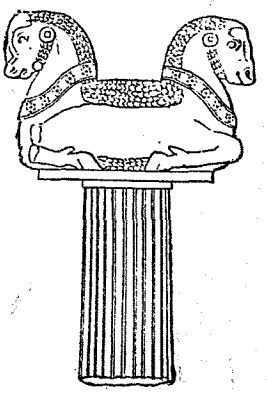


Fig. 32.

Ces ruines s'élèvent sur une vaste plateforme qui porte elle-même trois terrasses

1. Opinion de M. Dieulafoy qui n'est pas partagée par M. Chipiez. — Œuvres principales de la sculpure perse, monument de Cyrus à Mourgab, bas-relief de Darius à Behistoun, surtout tombeaux des rois à Na-ki-Roustam.

2. Diodore (I, 46), dit que Cambyse envoya en Perse des artistes et des ouvriers égyptiens, qui travaillèrent aux palais de Persépolis et de Suse.

échelonnées en retrait, où se voient les débris de palais de diverses dates. Ces terrasses sont entourées de murs construits avec de grands blocs de marbre taillé, appareillé sans ciment avec une grande précision. Sur la terrasse intermédiaire se dressent encore une quinzaine de colonnes de marbre blanc de 50 à 60 pieds, dont plusieurs prouvent par leurs formes sveltes et leur grande hauteur qu'elles étaient destinées à supporter seulement des constructions en bois [1] : ce sont les restes du palais de Xerxès. Mais la merveille architecturale de Persépolis était le double escalier à rampes opposées et parallèles situé sur le côté occidental de la plate-forme, et par lequel seul on pouvait y arriver. Cet escalier, fort endommagé aujourd'hui, était couvert de bas-reliefs dont la plupart représentent les délégués des provinces apportant au roi le tribut annuel. Le double escalier monumental de l'Orangerie de Versailles, qui reste la partie la plus grandiose de toutes les constructions de cet immense palais,

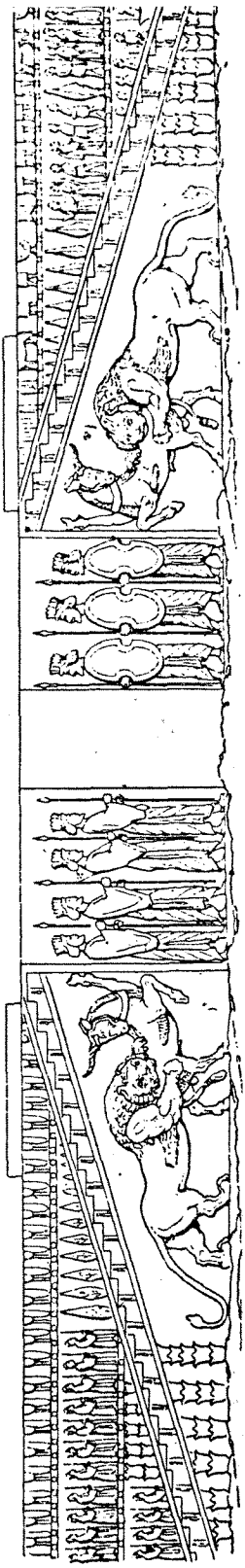


Fig. 33. — Partie centrale du grand escalier de Persépolis.

1. La colonne persépolitaine est très originale. Elle est caractérisée par sa hauteur parfois fort grande relativement à sa base (13 fois le diamètre), par ses 48 cannelures juxtaposées, par un long col d'ornement formé de campanules et de volutes enroulées en sens inverse les unes des autres, par sa base en forme de campanule, surtout par ce chapiteau bicéphale qu'on ne trouve absolument qu'en Perse, chapiteau dans lequel deux avant-corps de taureau, tendant leur tête en partie redressée, à droite et à gauche du fût, forment un vide dans lequel vient s'engager la poutre qui porte le plafond. Cette colonne est d'ailleurs postérieure à la création de l'ordre ionique, dont elle a emprunté les volutes, mais en les disposant verticalement au lieu de les placer horizontalement (fig. 31 et 32).

est inspiré de l'escalier de Persépolis. Le voyageur Chardin en avait rapporté des dessins qui servirent très probablement à Mansart et à Lenôtre.

Les fouilles récentes de M. et Mme Dieulafoy à Suse ont montré que la somptuosité de cette ville égalait celle de Persépolis. L'Apadana ou salle d'honneur du palais d'Artaxerxès Mnémon (405-362) recouvrait sept mille mètres carrés, deux mille de plus que celui de Xerxès à Persépolis. Mais ces fouilles, déjà célèbres, nous ont fait connaître surtout le grand rôle qu'ont joué dans l'architecture les briques émaillées, — soit plates, soit estampées en relief, — pour représenter par leur assemblage des sujets divers. La frise des Lions et la frise des Archers, retrouvées à Suse, ajoutent, comme on l'a dit, un nouveau chapitre à l'histoire de l'art.



Fig. 34. — Fragment de la frise des Archers. (Suse.)

Jugement sur l'art perse. — Cependant, les ruines de Suse aussi bien que celles de Persépolis ne constituent pas en Perse un art tout à fait national. « Elles nous font connaître, a dit M. J. Darmesteter[1], un art composite, né de la fantaisie royale, qui a réuni dans une unité artificielle et puissante comme son empire même, toutes les formes artistiques qui l'ont frappé dans ses provinces d'Assyrie, de Grèce, d'Égypte : c'est le caprice d'un dilettante tout-puissant qui a le goût du grandiose. »

1. *Coup d'œil sur l'histoire de la Perse.*

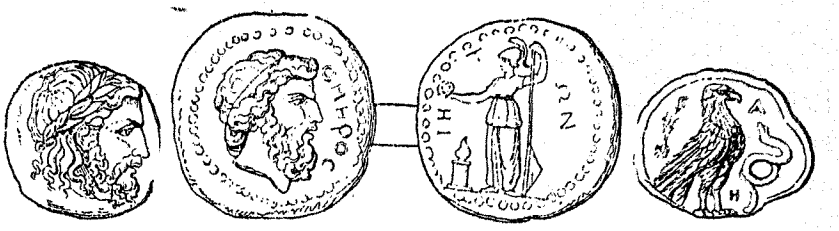
Les jardins. — Un goût analogue se montrait dans l'aménagement des terrains qui entouraient les palais. Les rois et les grands seigneurs attachaient un grand prix à avoir, autour de leurs habitations, des jardins, des parcs ombragés qui étaient d'autant plus recherchés que les arbres en général étaient plus rares en Perse et le soleil plus brûlant. Ils les appelaient des « paradis » C'était un terrain spacieux, coupé de grandes allées, orné de pavillons et de fontaines, arrosé de clairs ruisseaux, embaumé de fleurs rares, enrichi de plants d'arbres fruitiers [1]. On y acclimatait des plantes venues souvent de fort loin, telles que l'abricotier et le pêcher, originaires de la Chine.

On voit donc que lorsque la Perse se trouva en présence des petites cités de la Grèce continentale, la civilisation comme la puissance semblaient de son côté. Mais la Perse allait avoir affaire à des forces morales qu'elle n'avait pas mesurées : la passion de la liberté, le sentiment de la valeur propre du citoyen. Ces deux sentiments, qui donnèrent la victoire à la Grèce, furent aussi de ceux qui contribuèrent à assurer à l'art grec, dans l'admiration des hommes, ce rang privilégié dont aucune révolution du goût n'a pu le déposséder.

1. A. Lefèvre, *Parcs et jardins*. Le satrape Tissapherne, qui avait pris le Grec Alcibiade en grande amitié, donna le nom d'Alcibiade « à la plus belle de ses maisons de plaisance, à celle qui était la plus délicieuse par l'abondance des eaux et la fraîcheur de ses pelouses, par le charme des retraites ombragées qu'on y avait ménagées, par les embellissements de tout genre qu'on y avait prodigués avec une magnificence vraiment royale. » (PLUTARQUE.)



Fig. 35. — Monnaies persanes (dariques).



LIVRE III

LA GRÈCE

CHAPITRE PREMIER

L'ART GREC ET SES ORIGINES[1]

I. Caractère général de l'esprit et de l'art grec. — L'imagination et la méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec.

II. Origines de l'art en Grèce. — Art primitif : les Pélasges; Tirynthe et Mycènes. — Période gréco-orientale : le métal et le bois; Homère. — Période archaïque grecque; influences orientales persistantes.

III. La sculpture. — Pourquoi elle est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont portée à sa perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité et la religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — L'enseignement artistique. — Les familles d'artistes[2].

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ESPRIT ET DE L'ART GREC

L'esprit grec. — Imagination et méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec. — L'art grec, comme la civilisation grecque

1. S. Reinach, *Manuel de philologie classique,* surtout l'appendice. — Collignon, *Archéologie grecque.* — Laloux, *Architecture grecque.* — Rayet, *Monuments de l'art antique.* — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités.* — Les trois Dictionnaires de Smith sur l'antiquité grecque et romaine. — O. Muller, *manuel d'archéologie.* — Les publications de l'École française d'Athènes. — Les *Monuments grecs,* publiés par l'*Assoc. pour l'encouragement des études grecques.* — Pausanias, *Itinéraire de la Grèce.* — Boissier, *Promenades archéologiques.* — Diehl, *Fouilles et Découvertes.* — Isambert, *Guide en Grèce.*

2. Collignon, *Archéologie grecque.* — Beulé, *l'Art grec avant Périclès.*

tout entière, a été le résultat d'éléments divers que nous nous contenterons d'énumérer : la race ; le sol et le climat ; l'influence des civilisations antérieures ; les religions, les lois et les mœurs, autrement dit la vie religieuse, publique et privée. Il faut y ajouter le génie de ses grands hommes et le libre exercice qu'ils ont fait de leurs facultés.

Il semble que le Grec ait placé l'idéal de la vie humaine dans cet équilibre des forces physiques, intellectuelles et morales qui fait que l'homme est vraiment maître de lui-même et qu'il connaît les limites de sa puissance : l'heureuse harmonie des diverses facultés du corps et de l'âme, la sagesse, la modération, la juste connaissance de soi-même[1], voilà ce que le citoyen grec cherche à réaliser dans sa vie, voilà aussi ce que l'artiste grec aussi bien que le poète poursuit dans l'exécution de son œuvre, mais en y ajoutant un caractère encore plus élevé.

L'intelligence de l'homme obéit à deux tendances qui semblent le plus souvent rivales, sinon ennemies : l'imagination et la raison, l'inspiration et la méthode ; toutes deux sont nécessaires à l'art. Les Grecs ont eu l'incomparable gloire d'avoir réuni dans une harmonie supérieure la réflexion raisonnée et l'inspiration enthousiaste, sans sacrifier en rien l'une à l'autre. Kant a pu dire que l'enthousiasme était la manifestation la plus sublime de la raison, et ce n'est pas sans motif que les Grecs ont mis Uranie parmi les Muses.

Un mot résume l'art grec : la beauté.

On reproche à l'art grec son uniformité. Mais cette uniformité est plus apparente que réelle. Dans l'éloignement du temps (et cela est vrai des arts de toutes les civilisations), nous saisissons surtout les traits communs, et sommes moins frappés des différences. Il en sera de même probablement dans plusieurs générations pour notre art actuel, qui semble cependant pousser la variété jusqu'à la

1. Εὐρυθμία. Σωφροσύνη. Μηδὲν ἄγαν. Γνῶθι σεαυτόν. Εὐψυχία.

confusion. N'oublions pas que l'art grec a produit à la fois la Vénus de Milo et les figurines de Tanagra, les frontons du Parthénon et la frise de Pergame; et l'on a pu dire que les œuvres d'Isogonos différaient plus de celles de Phidias que de celles de nos sculpteurs modernes.

Il est plus singulier qu'on ait pu accuser l'art grec de manquer d'originalité. C'est à force d'avoir été imité qu'il peut paraître banal. Cela revient donc à lui reprocher de s'être imposé comme un modèle. En fait, il n'en est pas de plus original. Il se distingue plus qu'aucun autre de tous les arts qui l'ont précédé. Il ne leur a pris que des procédés, ou ce qu'il pouvait trouver chez eux de conforme à son propre génie. Mais il a été tellement d'accord avec la raison et les aspirations de l'intelligence, qu'il est devenu l'art humain par excellence, et comme le patrimoine commun de l'humanité.

Quelle différence avec les arts de l'Orient! Ici rien de monstrueux, rien qui soit étonnant pour l'unique plaisir de l'être. La raison seule suffit à tout expliquer. Périclès a dit dans son *Éloge d'Athènes :* « Nous aimons le beau dans sa simplicité. » L'art grec présente en effet le caractère d'une simplicité suprême, qu'il s'agisse d'une tragédie de Sophocle ou d'une statue de Phidias. Cette simplicité convenait à une société qui était, non pas démocratique au sens moderne du mot, puisqu'elle s'appuyait sur l'esclavage, mais était formée d'une large aristocratie de citoyens tous égaux entre eux et dont la plupart étaient dans une situation médiocre; le véritable luxe des citoyens, ce sont les fêtes et les monuments de la cité. Mais cette simplicité n'est pas pauvreté, c'est harmonie.

Ce goût du simple n'excluait pas d'ailleurs les dépenses considérables pour les œuvres d'art, lorsque ces dépenses étaient jugées nécessaires, pour leur donner plus de perfection. Le Parthénon, quoiqu'il soit de dimensions médiocres et que la main-d'œuvre ne fût pas chère alors

à Athènes, a coûté des sommes énormes, et on n'a jamais dépassé la magnificence des statues colossales d'or et d'ivoire telles que le Jupiter d'Olympie ou la Pallas d'Athènes. Mais le luxe n'y est pas apprécié pour le luxe lui-même. Comme le mérite moral, l'art doit être indépendant de la richesse. Lucien nous montre, dans un spirituel récit de son *Nigrinus,* comment, au temps même des Antonins, lorsqu'on était loin des mœurs antiques, les Athéniens raillaient encore avec une aimable finesse les ridicules des gens qui voulaient se montrer « tout cousus d'or ». Les lois étaient d'accord avec les mœurs pour s'opposer aux dépenses oiseuses. Il était défendu à celui qui dirigeait un travail public quelconque de dépasser la somme fixée, voulût-il le faire à ses frais[1]. Pour éviter tout imprévu, les Grecs tenaient à ce que leurs devis fussent faits avec le plus grand soin. Des inscriptions nous ont conservé les dépenses de certaines constructions. Nous y voyons que l'on entrait dans les plus petits détails pour les contrats avec les entrepreneurs; que les travaux étaient surveillés et les comptes faits avec une exactitude méticuleuse. D'autre part, les artistes grecs, qui ont trouvé toujours les procédés techniques nécessaires pour égaler leur exécution à leurs conceptions les plus hautes et les plus variées, ont dédaigné le travail puéril qui consiste à chercher la difficulté pour la difficulté même. Ils pensaient avec raison que le dernier mot de l'art consiste surtout à ne pas se montrer.

Les Grecs ont donc donné les modèles du goût sûr de lui-même, et c'est avec raison que Voltaire, lorsqu'il décrit son *Temple du Goût,* s'inspire d'un édifice grec :

> Simple en était la noble architecture;
> Chaque ornement à sa place arrêté

1. Il y a un rapport moral entre cette loi et la règle qui mesurait à la clepsydre le temps accordé à chaque orateur, règle qui eut certainement son influence et une influence heureuse sur l'éloquence attique.

Y semblait mis par la nécessité.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature;
L'œil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

Mais ce serait se faire une idée bien incomplète de l'art grec que de le réduire à cette harmonieuse simplicité. Il a eu au plus haut degré l'élévation, la force et l'enthousiasme. C'est lui qui a, plus que tout autre, prouvé que « le beau était la splendeur du vrai[1] ».

Est-ce à dire qu'il faille se borner à imiter l'art hellénique, et qu'il n'existe pas en dehors de lui d'autres arts qui, sur des sommets différents, soient à la même hauteur? Il suffit de citer Michel-Ange et la Sixtine, Robert de Luzarches et la cathédrale d'Amiens. Imiter l'art grec machinalement, par routine, ce n'est pas le prendre pour modèle, c'est le calomnier, c'est en méconnaître l'essence, c'est agir en opposition complète avec l'esprit grec, qui ne veut d'autre maître que la raison cultivée. Mais si l'art ne doit pas avoir de bornes, il a nécessairement des bases; et ces bases, il est difficile de contester que ce soient les Grecs qui les aient établies. Également servis par leurs aptitudes naturelles et par les circonstances, unissant l'expérience de l'âge mûr à la fraîcheur d'impression de la jeunesse, ils ont eu l'inappréciable avantage de faire les premiers ce qu'ils ont fait de bien, et ceux qui sont venus après eux les ont trouvés sur leur route lorsqu'ils ont voulu bien faire eux-mêmes. On peut comprendre cependant que certains esprits, s'irritant de se heurter si souvent à ces anciens maîtres, s'associent, au moins en passant, à cette boutade de d'Aceilly :

Dis-je quelque chose assez belle,
L'antiquité tout en cervelle

1. Ce mot de Plotin résume brillamment la doctrine de Platon, réalisée déjà par Phidias.

Répond : « Je l'ai dit avant toi. »
C'est une plaisante donzelle.
Que ne venait-elle après moi?
J'aurais dit la chose avant elle!

C'est le sentiment du paysan fatigué d'entendre toujours appeler Aristide le Juste.

II. — ORIGINES DE L'ART GREC

Art primitif. — Les Pélasges. — Tirynthe et Mycènes. — Les Pélasges qui occupèrent primitivement la Grèce et l'Italie y ont laissé des monuments [1] qui témoignent encore de leur puissance. Quoique les palais mycéniens



Fig. 35. — Ruines de Tirynthe.

ou égéens aient été bâtis en terre ou en bois, plusieurs constructions contemporaines sont exclusivement en pierre. Les plus anciennes sont formées d'énormes blocs irréguliers, à peu près bruts, assemblés sans ciment; les trous sont bouchés tant bien que mal par des

1. En Grèce on les appelle aussi monuments cyclopéens, du nom des légendaires Cyclopes, auxquels on les attribuait.

pierres plus petites. C'est ce que l'on voit dans les ruines de *Tyrinthe*, avec ses murailles de quinze mètres de largeur et ses galeries disposées dans l'épaisseur des murs. Une construction plus soignée, des blocs aussi grands, mais de forme polygonale, bien ajustés et taillés de manière à présenter une surface unie, marquent la date plus récente des murs de *Mycènes* et *Orchomène*.

Plus tard encore apparaissent des constructions en pierres à peu près rectangulaires, mais non de hauteur égale. Puis on vit des assises régulières de pierres bien taillées sur leurs faces horizontales et de même hauteur, mais les joints dans le sens de la hauteur ne sont ni verticaux ni même parallèles entre eux. Ce dernier progrès ne sera généralisé que par l'art hellénique.

Les plus célèbres monuments pélasgiques sont les deux trésors de Mycènes, construction composée d'assises de maçonnerie circulaires de plus en plus étroites, superposées horizontalement de manière à former une espèce de voûte, et la porte des Lions, ainsi appelée des deux lions sculptés qui la décorent et dont les têtes, aujourd'hui disparues, étaient probablement de bronze. Il fallait les illusions du patriotisme pour comparer, comme Pausanias, ces essais d'une architecture primitive aux monuments égyptiens.

Petit-Radel a légué, en 1836, à la Bibliothèque Mazarine une collection de modèles représentant les ruines des principaux monuments pélasgiques de la Grèce et de l'Italie. Les fouilles ont mis au jour aussi un grand nombre d'objets divers, poteries, armes, sarcophages, outils, appartenant à la civilisation pélasgique. Ceux qui remontent à la date la plus ancienne ont été découverts dans les îles de Santorin et de Therasia; ils y avaient été ensevelis par une éruption volcanique, par une de ces belles catastrophes chères aux archéologues, qui, en détruisant et recouvrant brusquement, à une date fixe, une ville, immobilisent toute une civilisation. L'événement eut lieu vers 2000 avant l'ère chrétienne, certainement avant le XVIe siècle, époque à laquelle les Phéniciens vinrent

s'établir dans cette région. Il y a un air de parenté entre les objets trouvés à Santorin et ceux qu'ont mis au jour les fouilles de Schliemann, soit sur la côte asiatique à Hissarlick (l'ancienne Troie), soit à Mycènes. Par les fouilles de Mycènes, où ont été retrouvées, au milieu des ruines de l'Agora, les tombes des anciens rois, avec leurs riches sarcophages, leurs bijoux et leurs masques d'or, M. Schliemann nous a fait connaître l'existence d'un art indigène très remarquable chez les populations primitives de la Grèce. Il nous a révélé en somme cinq ou six siècles d'histoire artistique. On a parfois exagéré l'originalité, sinon l'importance, de « l'âge mycénien » ; mais cette originalité est réelle : les fouilles de Spata, de Chypre, de Rhodes, de Vaphio l'ont encore affirmée. Elle se montre notamment dans un système décoratif régulier, géométrique, et avec cela d'une attachante étrangeté, imitation simplifiée des plantes terrestres et surtout marines, des insectes, des animaux marins (sèche, nautile) que l'artiste avait sous les yeux. Plusieurs intailles et pièces d'orfèvrerie reproduisant des animaux non plus d'une façon sommaire, mais dans le détail de leur structure, sont, par le sentiment expressif de la forme et l'énergie du mouvement, des œuvres d'une inspiration supérieure, qui égale ou surpasse les bas-reliefs ninivites exécutés longtemps après. L'âge mycénien fut, comme le dit M. Perrot, une période féconde, bien différente de celle qui suivit. En effet, entre l'invasion dorienne et les premières olympiades se place une époque d'obscurité et de décadence qui rappelle les premiers siècles de notre moyen âge après l'invasion des barbares.

Période gréco-orientale. — Le métal et le bois. — Influence phénicienne. — Homère. — Entre le XIIe et le VIIe siècle, il y a dans les monuments une longue lacune, qui est comblée par les textes d'Homère. Nous voyons d'après l'*Iliade* et l'*Odyssée* que le système des constructeurs primitifs de la Grèce est complètement abandonné. C'est un autre peuple, une autre civilisation.

Le bois, le métal, la brique émaillée, sont employés concurremment avec la pierre, mais plus qu'elle. Le métal surtout joua un rôle exceptionnel : il y eut alors des temples en airain ou revêtus d'airain. L'influence orientale est partout manifeste. L'idéal de l'habitation pour le héros homérique, c'est le palais oriental. L'art des métaux est alors le plus avancé, et le dieu Héphaistos est particulièrement honoré; mais c'est de l'Orient, de la Phénicie, ou par les Phéniciens, que les Achéens se procurent les plus belles armures; ce sont les Phéniciens qu'ils imitent : la coupe de Palestrina, les principales pièces du trésor de Curium, rappellent d'une manière frappante, comme on l'a dit plus haut, la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*. Malgré cette absence de monuments, cette période n'en a pas moins été des plus importantes dans la formation de l'art grec. C'est alors que se constitue la poésie héroïque; c'est alors que la mythologie des Hellènes se dégage des vagues conceptions des Védas et « donne à tout une âme, un esprit, un visage »; c'est alors que jaillissent les sources auxquelles viendra jusqu'à la fin puiser l'inspiration hellénique. Homère sera « le chef, le seigneur, le maître », pour les artistes comme pour les écrivains qui suivront.

Période archaïque grecque. — Influences orientales persistantes. — Les influences étrangères se feront sentir aussi pendant toute la période suivante ou période archaïque, pour laquelle nous retrouvons des monuments et nous avons des textes assez rares, il est vrai, mais suffisants pour nous donner une idée du chemin parcouru, et nous permettre de savoir comment les conceptions et les procédés s'étendent, se perfectionnent dans les familles d'artisans, comment les maçons deviennent des architectes, comment « les modestes forgerons deviennent d'habiles toreuticiens », comment enfin « l'art grec, comme le dit M. Collignon, a emprunté aux civilisations antérieures tout ce qui peut s'apprendre, pour dégager ensuite ses qualités propres par un vigoureux essor[1] »

1. Cette action fut d'ailleurs réciproque.

L'influence phénicienne maintint d'abord sa prépondérance ; l'influence égyptienne fut importante aussi, mais indirecte, et ne put s'exercer alors que par la vue des objets de dimensions médiocres que le commerce phénicien apportait en Grèce ; la Lydie, la Phrygie, la Lycie, eurent une action directe. Il en fut de même de l'Assyrie, dont l'imitation se manifeste dans les œuvres de ce temps par une anatomie affectée plutôt que savante. Dans l'*Apollon de Ténéa* (Louvre), certaines exagérations anatomiques rappellent l'Assyrie ; l'aspect général au premier abord semble égyptien ; mais on constate déjà, surtout dans le torse, des qualités toutes grecques.

Il ne faudrait pas exagérer la valeur de ces rapprochements. Les influences que les arts ont pu exercer les uns sur les autres sont d'autant plus difficiles à déterminer que ces arts sont plus primitifs. Les premiers bégayements de l'art sont à peu près partout les mêmes, et les ressemblances entre divers arts — en dehors de toute imitation — sont d'autant plus grandes que ces arts sont plus rudimentaires.

III. — LA SCULPTURE GRECQUE ; SON CARACTÈRE GÉNÉRAL

Pourquoi la sculpture est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont porté à la perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité. — La religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — Enseignement artistique. — Les familles d'artistes. — D'ailleurs, quel que soit le point de départ, c'est le but atteint qui importe surtout. Or les Grecs amenèrent la sculpture à sa perfection. Tout d'ailleurs devait contribuer, sans parler du génie naturel de leurs artistes, à donner à cet art en Grèce la place la plus haute. La sculpture aime la perfection limitée, l'expression dans le geste, plus que dans la physionomie, la vérité dans l'attitude, mais en tenant compte toujours de la clarté et de l'harmonie de la ligne générale. Plus que tout autre art, elle doit songer à la beauté plastique. Or nul peuple n'y fut plus sensible que les Grecs. Nul n'eut un sentiment plus vif et plus

désintéressé de la beauté aimée et admirée pour elle-même, et l'on peut dire qu'ils y attachaient une sorte de respect religieux.

« Hélas ! disent les vieillards troyens en voyant passer Hélène près des portes de Scées, hélas! ce n'est point sans raison que des peuples rivaux pour une femme si belle endurent avec constance des maux affreux ! Ses traits, sa démarche, rappellent les déesses immortelles. » Ainsi ils ne songent même pas à maudire celle qui a été pour eux la cause de tant de peines. Ils se bornent à souhaiter « qu'elle parte sur les vaisseaux des Grecs et qu'elle n'amène pas leur perte et celle de leurs enfants ». Lorsque Polyxène est frappée d'un coup mortel sur le sépulcre d'Achille, elle songe, en cet instant suprême, à rectifier les plis de sa robe, pour qu'ils ne présentent rien de disgracieux au moment où elle tombera[1]. Philippe de Crotone, raconte Hérodote, fut vénéré comme un demi-dieu dans un temple qu'on lui éleva à Égeste, parce qu'il avait été le plus beau de ses contemporains.

La religion tout entière servait à entretenir ce sentiment. Les divinités se personnifiaient dans un idéal suprême, mais un idéal humain bien défini dans ses formes.

La mythologie des Grecs leur permettait plus facilement qu'à d'autres de donner une figure individuelle aux idées. Mais ce n'était pas là une assimilation artificielle, métaphorique, péniblement et subtilement cherchée. Sans doute la mythologie n'était pas le fétichisme; cependant elle n'était pas non plus dans l'esprit des Grecs un pur symbole. Il y avait même pour les plus sceptiques un fond de tradition religieuse et nationale qui faisait naître chez eux, en présence d'Apollon et de Minerve, une émotion réelle. La patrie et la religion étaient intimement unies. Le Dieu était le protecteur de la cité, et les héros auxquels

1. Le poète la compare, non pas à une statue ordinaire, mais à une statue religieuse (ἄγαλμα).

elle faisait remonter sa fondation et sa première gloire étaient eux-mêmes l'objet d'un culte. Les artistes grecs ont pu donc, tout en dépassant l'humanité dans leurs œuvres, rester réalistes en ce sens qu'ils ont toujours pris la forme concrète pour point de départ, qu'ils l'ont étudiée avec amour, comprise avec intelligence, et qu'ils ont su être naturels, même lorsqu'ils sont sublimes[1].

Les sculpteurs grecs ont reproduit la forme humaine avec une merveilleuse exactitude anatomique et physiologique; non seulement tous les muscles sont à leur place, mais leurs saillies sont différemment accentuées pour un même muscle selon la nature du mouvement[2]. Cependant, ils n'ont jamais fait d'études anatomiques proprement dites. Le respect de la mort, si profond dans l'antiquité, interdisait la dissection aux médecins eux-mêmes. Les plus curieux en étaient réduits à disséquer des quadrupèdes, pour conclure à l'homme d'après l'analogie. Mais l'habitude générale des exercices gymnastiques dans des édifices publics familiarisait l'artiste avec l'étude précise des formes en mouvement, et lui permettait d'apprendre l'*anatomie plastique* sans avoir besoin détudier l'*anatomie scientifique,* qui, poussée trop loin, peut avoir ses inconvénients, quand elle entraîne le peintre ou le sculpteur, comme on l'a vu plus d'une fois, à faire étalage de sa science. Les jeux solennels qui avaient lieu dans beaucoup de villes de la Grèce, et l'usage fort ancien d'honorer d'une statue les athlètes vainqueurs, eut une influence très grande sur la direction de l'art grec et contribua à maintenir chez lui ce sentiment présent des proportions na-

1. Il y a eu en Grèce plus d'un artiste réaliste, même dans le sens étroit qu'une certaine école a obligé de donner à ce mot; il suffit de rappeler l'*Écorcheur rustique* du Louvre. Les œuvres du passé nous paraissent toujours moins réalistes que les œuvres du temps présent, aussi bien en littérature qu'en art, ne fût-ce que pour cette raison que ces œuvres, reflétant des mœurs différentes des nôtres, ont l'air plus inventées, moins « réelles » à nos yeux.

2. *V.* Mathias Duval, *Anatomie artistique.* Les anciens ont étudié et reproduit parfois le squelette. (Vases du trésor de Bosco-Reale au Louvre.)

turelles, même dans les statues des dieux. Les fêtes religieuses, les représentations théâtrales où les diverses tribus de la cité rivalisaient de goût dans l'ajustement et la formation des groupes, contribuaient aussi à entretenir le sentiment du beau. Il faut reconnaître qu'aucun costume ne s'accommoda mieux que le costume antique aux conditions de l'art non seulement chez les Grecs, mais aussi chez les Romains. Ce n'était pas le vêtement découpé et ajusté d'avance de nos jours : la toge ou la tunique qu'on enroulait autour de soi faisait corps avec le personnage, suivait ses mouvements; la laine souple dont elle était formée donnait de beaux plis sans sécheresse ; le pied posait sur la sandale, et le lien qui l'y rattachait, séparant le gros orteil des quatre autres doigts, leur laissait leur position naturelle[1].

Enfin l'enseignement des arts n'était pas tel qu'il se donne en général aujourd'hui. On le recevait non dans les académies, mais dans les ateliers. Il ressemblait beaucoup à ce qu'il fut aussi pendant la Renaissance italienne. L'élève était un véritable apprenti, travaillant pour le maître, qui avait tout intérêt à corriger les essais que le jeune homme avait faits sous sa direction, afin de pouvoir en tirer lui-même du profit. Lucien raconte ce qu'il lui en coûta pour avoir cassé une plaque de marbre que son maître, le trouvant déjà assez habile, lui avait imprudemment donnée à dégrossir. La correction brutale qu'il reçut à l'occasion de cette maladresse le dégoûta pour toujours des beaux-arts et le décida à se livrer aux lettres. C'était dans l'atelier de son oncle que Lucien fit cette tentative malheureuse. La pratique des arts se conservait dans les mêmes familles; mais il est souvent difficile d'en établir

1. Pline remarque comme une chose exceptionnelle que la statue de Cornélie avait des chaussures sans courroies. On peut rappeler ici ce que dit Fénelon (chap. x de l'*Éducation des filles*) sur « la simplicité d'habits si noble et si gracieuse qui paraît dans les statues qui nous restent des femmes grecques et romaines et qui serait si convenable aux mœurs chrétiennes ».

la généalogie, parce qu'il n'y avait pas en général de noms de familles en Grèce, ou du moins ils n'étaient pas en usage dans la dénomination courante. On ne peut deviner que Céphisodote était le fils de Praxitèle[1].

Quoique les artistes aient été plus considérés en Grèce qu'à Rome, il ne faut pas que la haute situation que Phidias, par exemple, occupait auprès de Périclès, fasse illusion. C'est là une exception. Aux yeux des Grecs, le citoyen doit être tout à la politique, à la guerre, à la direction de ses biens; il peut consacrer ses loisirs aux arts, mais il perd quelque chose de sa dignité en en faisant sa profession et en y cherchant un moyen d'existence.

Cependant les Grecs ont compris le grand rôle que l'art devait jouer dans la société. Les hommes d'État sont d'accord sur ce point avec les philosophes. Périclès pense comme Platon. Platon considère comme un des devoirs de l'État de faire appel à des artistes capables de saisir la notion du beau et du gracieux, « afin, dit-il, que nos jeunes gens, élevés au milieu de leurs ouvrages comme dans un air pur et sain, en reçoivent sans cesse de salutaires impressions par les yeux et les oreilles, et que, dès l'enfance, tout les porte insensiblement à imiter le beau et à établir entre eux et lui un parfait accord[2]. » Il ne faut pas oublier non plus que l'état politique de la Grèce, la multiplicité des centres de gouvernement, était favorable au développement des arts. Comme on le vit plus tard en Flandre et en Italie, chaque capitale avait besoin de ses monuments publics, et une heureuse émulation s'établissait entre ces divers petits États. Aussi le sentiment de l'art est-il partout, et nous le retrouvons jusque dans ces *graffiti* tracés au hasard par quelque promeneur dé-

1. Pas plus qu'on ne pourrait deviner d'ailleurs que Barbezieux et Courtenvaux sont les fils de Louvois, etc.

2. Platon, *République*, l. III. Qu'il nous soit permis de renvoyer sur ce point à un mémoire sur le *Rôle des beaux-arts dans l'enseignement public*, publié dans l'*Ami des monuments*, années 1883 et suiv.

sœuvré ou par quelque spectateur inattentif, sur les murs d'une maison ou les gradins d'un théâtre, *graffiti* dont quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous. Si donc les Grecs ont si bien réussi à exprimer le beau, c'est qu'ils l'ont non seulement compris, mais surtout aimé[1].

CHAPITRE II

L'ART GREC JUSQU'AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS

I. La Sculpture grecque avant Phidias. — L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort. — La sculpture précède la peinture. — Formes primitives de la sculpture grecque. — 1° La sculpture sur bois : les *xoana ;* — 2° Sculpture céramique et métallique. Période insulaire. Crète (Dédale ?), Chio, Samos, Égine. Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte ; premières statues de pierre. — Fondation de l'école de Sicyone par Dipoinos et Scyllis. — Sculptures ioniennes contemporaines. — La polychromie. — Progrès de la sculpture chez les Doriens. École argivo-sicyonienne. Kanakhos : l'Apollon de Piombino. Agéladas. — École d'Égine. Les marbres de Munich. — École attique primitive.

II. Éléments de l'architecture grecque. Les ordres. — La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. Les ordres grecs : dorique, ionique, corinthien, cariatide. — Les temples grecs. Description générale. Classification sommaire. — Puissance des colonies et des îles : Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte.

I. — LA SCULPTURE GRECQUE AVANT PHIDIAS[2]

L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort. — La sculpture précède la peinture : pourquoi. — En

1. Les Grecs semblent avoir eu grand soin de leurs œuvres d'art. Le Jupiter d'Olympie était encore au temps de Pausanias (IIe siècle après J.-C.) régulièrement frotté d'huile, pour que le climat humide du pays n'altérât pas l'ivoire. A Athènes, où le climat était au contraire très sec, on se servait d'eau pour l'entretien de la statue chryséléphantine de Pallas.

2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque,* 1er vol. ; *Archéologie grecque.*

Grèce, comme dans la plupart, pour ne pas dire toutes les civilisations, les arts sont sortis de la religion et du respect mystérieux qui s'attachait à l'idée de la mort. Avec les temples et les statues des dieux, ce sont les monuments funéraires qui apparaissent les premiers.

Nous constaterons aussi en Grèce la vérification d'une loi à peu près générale : c'est que la sculpture précède dans son développement la peinture, quoiqu'il semble plus difficile de tailler le marbre que d'étendre des couleurs sur une surface plane [1]. Cela s'explique cependant. En effet le sculpteur représente l'objet lui-même, tandis que le peintre a beaucoup plus à interpréter et doit penser non seulement à la forme, mais à la couleur, aux ombres, à la perspective [2]. Aussi lorsque le sculpteur se borne, comme il arrive souvent, à faire un modèle en terre, les praticiens fort habiles qui taillent le marbre d'après ce modèle seraient la plupart du temps incapables de le copier dans un dessin même très simple. On peut constater dans les essais informes des enfants une progression analogue.

Formes primitives de la sculpture grecque. — 1° *Sculpture sur bois (xoana).* — Les premiers essais de la sculpture furent des images grossières de dieux découpées dans une planche de bois. Puis on essaya de sculpter quelque relief dans l'épaisseur de la planche. « L'enfance de l'art, on l'a bien dit, ressemble à l'art de l'enfance. » Il ne nous reste rien de ces *xoana*, mais on a retrouvé récemment à Délos un ex-voto de marbre qui en est l'imitation évidente. Les monuments d'un art plus avancé ne firent pas oublier ces *xoana*, pas plus que les simulacres plus grossiers encore, tronc d'arbre à peine dégrossi, pierre tombée du ciel, qui avaient primitivement représenté la Divinité. Les statues *acrolithes* surent

1. Pline remarque lui-même (XXXV, 6) qu'il n'y a dans Homère aucun passage qui puisse s'appliquer à aucun objet de l'art de peindre, tandis que la glyptique paraît déjà fort développée.

2. C'est ainsi que les anciennes peintures et les anciens bas-reliefs donnent des yeux de face à des personnages de profil. (*Cf.* Art égyptien, p. 15.)

concilier les conditions de l'art avec le respect inspiré par ces antiques idoles. On ajustait au *xoanon* une tête, des pieds et des mains de marbre, portés sur une sorte de carcasse bien proportionnée, le *xoanon* restant caché sous les vêtements.

2° *Sculpture céramique et métallique. — Période insulaire : Crète (Dédale ?), Chio, Samos, Égine. — Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte. — Premières statues de pierre.* — Après la sculpture sur bois, avant la sculpture du marbre, parurent la sculpture céramique (plaques estampées, figures moulées) et la sculpture métallique. C'est dans les îles de la Grèce qui étaient plus facilement en relation avec l'Orient, en Crète surtout, où s'était constitué sous Minos le plus puissant des anciens États de la race hellénique, que la sculpture fit ses premiers progrès. Le légendaire *Dédale*, qu'on fait contemporain de Minos, passait pour avoir donné la vie à ses statues, c'est-à-dire probablement pour leur avoir donné le premier les apparences de la vie, en détachant les bras du corps, en donnant à leurs jambes séparées l'attitude de la marche [1]. Les premières statues de métal furent faites au moyen de plaques repoussées au marteau [2], procédé qui put prendre une grande extension lorsque *Glaucus* de Chio eut inventé la soudure. Dans le courant du VIIe siècle, *Rhœcus* de Samos coula, pour la première fois en pays grec, des statues de bronze. Ses fils *Théodore* et *Téléclès* héritèrent de son talent, et l'école de Samos eut une telle réputation que les rois d'Orient mêmes recherchèrent les œuvres qui en sortaient. C'est à Samos que Crésus commanda le fameux cratère d'or qu'on vit plus tard à la cour de Perse, et peut-être le lion également d'or qu'il envoya à Delphes. Un contemporain de Rhœcus, *Mélas* de Chio, tailla, dit-on, pour la première fois le marbre, et ses descendants suivirent son exemple. Il y avait alors aussi des écoles ou des familles d'artistes à Chypre, Naxos, Thasos, à Égine, où *Smilis* acquit une grande renommée. Mais la Crète tient le premier rang avec les Dédalides, descendants de Dédale ou gardiens de sa tradition.

1. Comparer Pindare, *Olympiques*, VII, 95.

2. Ce procédé, négligé sinon abandonné, a repris faveur, témoin deux œuvres colossales exécutées de nos jours : le *Vercingétorix* d'A. Millet, à Alesia, la *Liberté* de Bartholdi, à New-York.

Fondation de l'école de Sicyone, par les Crétois Dipoinos et Scyllis. — Les sculpteurs ioniens contemporains. — L'établissement des deux sculpteurs crétois Dipoinos et Scyllis à Sicyone, vers 566 av. J.-C., marque une date décisive dans l'histoire de l'art grec. La supériorité de la Crète sur la Grèce propre était telle que les anciens Grecs ont rapporté à ce fait l'origine de leur sculpture. Du moins c'est à Dipoinos et à Scyllis qu'il faut attribuer la véritable fondation des écoles doriennes. Les Doriens, qui avaient Apollon pour dieu national, les Doriens, qu'il ne faudrait pas juger d'après les seuls Spartiates, précédèrent dans les arts les Ioniens, qui devaient plus tard les atteindre et les dépasser.

Nous avons encore quelques œuvres de cette époque reculée : Artémis ailée de Délos, œuvre signée des deux Chiotes *Mikkiades* et *Archermos*, fils de Mélas, peut-être la plus ancienne (VIIe s.); métopes de Sélinonte (VIe s.); *Apollons* d'Orchomène et de Ténéa; bas-reliefs de Thasos et d'Assos; statues des *Branchides* à Didyme, œuvre ionienne; statues archaïques, récemment découvertes à l'Acropole d'Athènes, et qui donnent dès ce temps à l'école attique une importance bien supérieure à ce qu'on avait cru jusqu'ici. Mais rien ne nous a autant appris sur cet art primitif que les fouilles de M. Homolle à Delphes[1]. Elles ont mis au jour, entre autres, l'*Apollon colossal* d'Argos datant environ de 560, le *Sphinx* de Naxos (480), le *Trésor des Athéniens* dont les sculptures étalent avec une vanité naïve une science réelle dans les recherches d'une anatomie exagérée (vers 490), enfin le *Trésor de l'île de Siphnos* (510), dont la *Gigantomachie* rappelle par sa complication et ses personnages superposés les bas-reliefs de l'école d'Alexandrie ou de la renaissance florentine, analogie curieuse entre un art qui débute et un art très avancé qui subtilise.

1. Le temple d'Apollon à Delphes, construit par l'architecte *Spintharos* aux frais des Grecs et du roi d'Égypte, Amasis, fut achevé vers 495.

Polychromie. — Statues d'athlètes. — La polychromie (la chose est certaine aujourd'hui) était alors en usage dans la sculpture, comme dans l'architecture. Dût-on le regretter, elle persista même aux époques classiques pour des œuvres qui nous semblent n'avoir eu qu'à perdre à ce surcroît d'ornement. C'est pour cela que dans les statues de pierre, la prunelle, devant être peinte, n'était pas gravée au ciseau[1]. M. Gérome, dans sa statue de *Tanagra*, dans son groupe de *Pygmalion et Galathée*, nous a montré comment on pouvait colorer le marbre sans lui faire perdre son caractère. D'ailleurs la polychromie en Grèce n'a pas été toujours pratiquée de la même manière. On peut constater deux lois générales dans la méthode qui présida à son application : 1° la coloration est en raison inverse du relief; 2° la polychromie tend à diminuer d'importance à mesure que la civilisation se raffine. Elle est moins fréquente au temps d'Alexandre qu'au temps de Périclès. Mais n'oublions pas que l'art grec était un art populaire. Or, il suffit d'entrer dans nos églises ou dans nos magasins d'objets de piété pour constater que la polychromie est loin d'être abandonnée : les statues peintes l'emportent peut-être par le nombre sur celles qui ne le sont pas. Mais de notre temps il est rare qu'une statue vraiment artistique soit coloriée. — C'est dans la LIXe olympiade (544) que, pour la première fois, l'athlète vainqueur obtint l'honneur d'une statue. Ce fait montrait les progrès et les tendances nouvelles de l'art. Les jeux olympiques contribuèrent aussi à développer un autre genre de sculpture. Gélon se fit représenter avec son quadrige. Une femme, Cynisca, fit placer dans le temple de Jupiter Olympien des chevaux de bronze.

Progrès de la sculpture chez les Doriens : école argivo-sicyonienne. — Kanakhos. — L'Apollon de

1. Dans les statues de bronze l'œil, resté d'abord vide, était rempli par de l'émail et des métaux divers. (Cf. *Art égyptien*, p. 10.). — Sculpture polychrome en Espagne : Le *St François d'Assise* et la *Tête de Christ* à larmes de verre d'Al. Cano. — Hittorf soutint le premier, au grand scandale des artistes et des archéologues, que les Grecs coloriaient leurs édifices. (*Étude des temples de Sicile* 1823. — N^lle^ éd. 1870.) V. aussi la restitution des Temples de Métaponte et de l'ancienne acropole d'Athènes, par Ch. Normand.

Piombino. — Agéladas. — A la suite de l'impulsion donnée par Dipoinos et Scyllis, des écoles puissantes s'étaient formées dans le Péloponèse. Sparte, qui avait déjà appelé *Théodore de Samos,* voyait s'établir chez elle (544) le Magnésien *Bathydes,* auteur du trône d'or et d'ivoire de l'Apollon d'Amyclée, et devait se glorifier bientôt de *Gitidias,* qui fut aussi poète et architecte.

C'est encore la sculpture métallique qui est la plus heureusement et la plus fréquemment pratiquée. Elle l'est surtout avec succès à Corinthe et à Sicyone. Corinthe, plus que toute autre ville, était par ses deux ports en relation avec les Phéniciens, et une partie de sa population était peut-être originaire de la Phénicie[1]. Le coffret de Cypsélos passait encore au temps de Pausanias pour une merveille de toreutique. Sicyone rivalise de luxe avec les grandes villes de l'Orient depuis que, sous les Orthagorides (670-570), les Ioniens y ont repris leur place et contrebalancé les éléments doriens. Le sculpteur *Aristoclès de Cydonie* vient y affermir, vers l'an 530, l'influence de l'art crétois. Son fils *Cleætas,* ses deux petits-fils *Aristoclès le Jeune* et *Kanakhos,* attirent des élèves nombreux de toutes les parties de la Grèce. Kanakhos passe même pour le premier sculpteur de son temps. L'Apollon de bronze du Louvre dit *Apollon de Piombino* est vraisemblablement une imitation ou une copie de son Apollon Didyméen.

Malgré l'analogie de l'attitude, cette œuvre suffit à faire voir tous les progrès réalisés depuis l'Apollon de Ténéa. C'est de l'art archaïque encore, mais les formes sont « robustes et étudiées », dit avec raison M. Collignon. La figure est bien équilibrée, le torse modelé avec justesse : la sculpture grecque est vraiment née[2]. Il y a encore de la raideur et quelque dureté; le procédé peut nous paraître trop sommaire, et la

1. C'est le temps de la puissance des Bacchiades et des Cypsélides.
2. Les yeux de l'Apollon de Piombino étaient d'argent, les lèvres sont incrustées de cuivre rouge. — La sculpture chryséléphantine est déjà en usage.

simplification du relief poussée trop loin. Mais est-ce par impuissance ou par volonté ? En regardant de près l'Apollon du Louvre, on constate que les pieds de la statue sont traités avec un souci du détail, une science des moindres muscles et des moindres os qui ferait honneur à des écoles classées comme savantes. Il semble que l'artiste ait voulu sur ce morceau, exécuté d'une manière fort différente du reste, montrer ce qu'il avait de délicatesse et d'habileté technique, tout en laissant à l'ensemble l'aspect sobre et simple que la destination de la statue et la tradition religieuse exigeaient.

Sicyone entraîne dans son mouvement l'école argienne, dont les plus grands noms sont : *Eutélidas, Chrysothémis* et surtout *Agéladas*. Agéladas dépassa Kanakhos, fit des œuvres colossales, comme le groupe de chevaux dédié à Delphes par les Tarentins, comme la statue de Cléosthènes, qu'il avait représenté avec son cocher et ses chevaux. Il ne nous reste rien de lui; mais il nous suffit pour sa gloire qu'il ait été le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias.

École d'Égine : les marbres de Munich. — L'influence de l'école argivo-sicyonienne est sensible dans l'école d'Égine. Si *Smilis,* son fondateur, était élève des Crétois (vers 550), *Callon* est élève des Doriens (vers 500). *Onatas* et son fils *Callitélès,* vers 455, portèrent plus haut encore le renom de l'école éginète, et ont probablement travaillé à ces frontons du temple d'Athéna à Égine qui, restaurés par Thordvaldsen, sont le trésor le plus précieux de la glyptothèque de Munich.

Cette œuvre considérable ne comprenait pas moins de 28 personnages. L'archaïsme se laisse voir encore par quelques côtés. Il se montre, avec affectation même, dans la figure de la divinité principale, de Pallas, qui est le centre du sujet : les formes en sont moins accusées, la pose est raide ; le sourire béat de la physionomie rappelle les statues beaucoup plus anciennes. Il ne faut pas s'en étonner. C'est en effet dans les

figures que la tradition entoure d'un aspect religieux, que l'archaïsme semble s'imposer[1].

Dans les autres figures aussi, la froideur uniforme des physionomies, un modelé parfois trop sommaire, montrent que l'art a encore des progrès généraux à accomplir. Mais la science anatomique singulièrement sûre qui accompagne cette simplification des formes, la fermeté aisée des attitudes, la sobre énergie des gestes, font de plusieurs de ces figures de véritables chefs-d'œuvre. On les louerait davantage, si les sculpteurs de l'époque suivante ne les avaient pas dépassées.

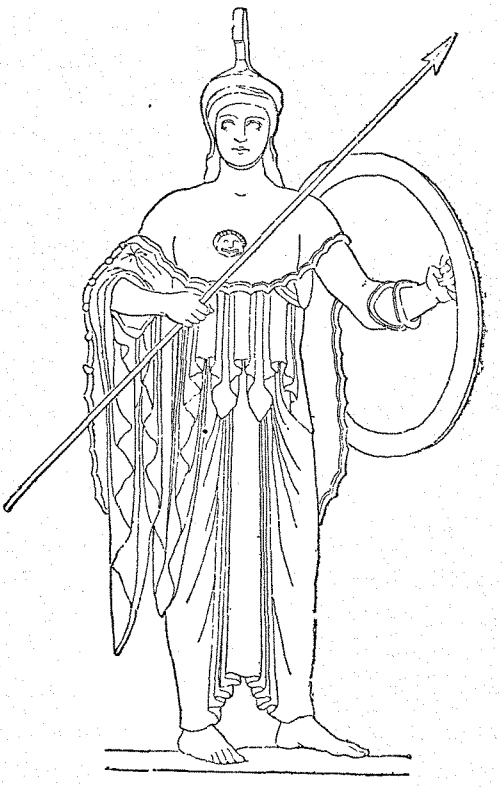


Fig. 37. — La Pallas d'Egine.

École attique primitive. — Dès la fin du VIe siècle, les artistes athéniens « accusent déjà les tendances que nous retrouverons deux siècles plus tard dans Praxitèle, le goût du fini, un sens très vif de la grâce, des formes allongées et élégantes, par là même un peu maigres ». (COLLIGNON.) C'est ce que permet d'affirmer par exemple le bas-relief représentant une femme montant sur un char (à l'Acropole d'Athènes).

1. On remarque une anomalie analogue dans les œuvres de la première Renaissance italienne. Le Christ en croix d'Angelico, dans la grande fresque de Saint-Marc à Florence, ou même dans la fresque placée récemment au Louvre, est d'un style plus ancien que les figures qui l'accompagnent.

Un autre aspect de l'ancienne école attique nous est donné par la copie qui se trouve à Naples du groupe d'Harmodios et Aristogiton, œuvre de *Critias* et *Nésiotès,* groupe que Xerxès avait emporté en Perse comme un trophée et qui fut rendu à Athènes par Alexandre. Critias et Nésiotès sont les contemporains de *Hégias,* le premier maître de Phidias. Ce nom nous avertit que l'art grec touche à sa perfection et qu'Athènes va occuper le premier rang dans l'histoire artistique de la Grèce. Phidias ayant résumé l'art grec dans sa généralité et ayant été à la fois l'architecte et le sculpteur en chef de ce Parthénon qui est resté le type achevé de l'art hellénique, il importe, avant de nous occuper de lui, de revenir rapidement sur les origines de l'architecture classique de la Grèce[1].

II. — ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE GRECQUE[2]

La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. — L'architecture grecque a pour éléments dominants la colonne et l'architrave. Elle est fondée sur les *ordres* et sur le principe des *proportions simples.* Les doctrines de Pythagore, qui se répandirent dans le monde grec dans le temps où justement se constituait l'architecture des ordres, n'ont pas été étrangères au rôle que les rapports numériques jouèrent dès lors dans les constructions. Ce principe, dont les patientes et ingénieuses recherches des artistes et des archéologues modernes ont vérifié de plus en plus l'application, même pour les constructions les plus simples, a contribué plus que tout le reste à donner à l'architecture grecque son caractère particulier, ce quelque chose de complet, d'achevé, qu'on trouve difficilement ailleurs. Chaque édifice est un

1. Dans la Grande Grèce, alors dans tout l'éclat de sa prospérité, on peut citer l'école de Rhégium avec *Pythagoras.*

2. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque.* — Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.* — Chipiez, *Histoire des ordres grecs.*

ensemble dont toutes les parties se commandent et se déduisent les unes des autres ; et de même que quelques fragments d'os permettent aux naturalistes de reconstituer une espèce disparue, de même il suffit de quelques débris pour reconstituer avec certitude un temple grec tout entier.

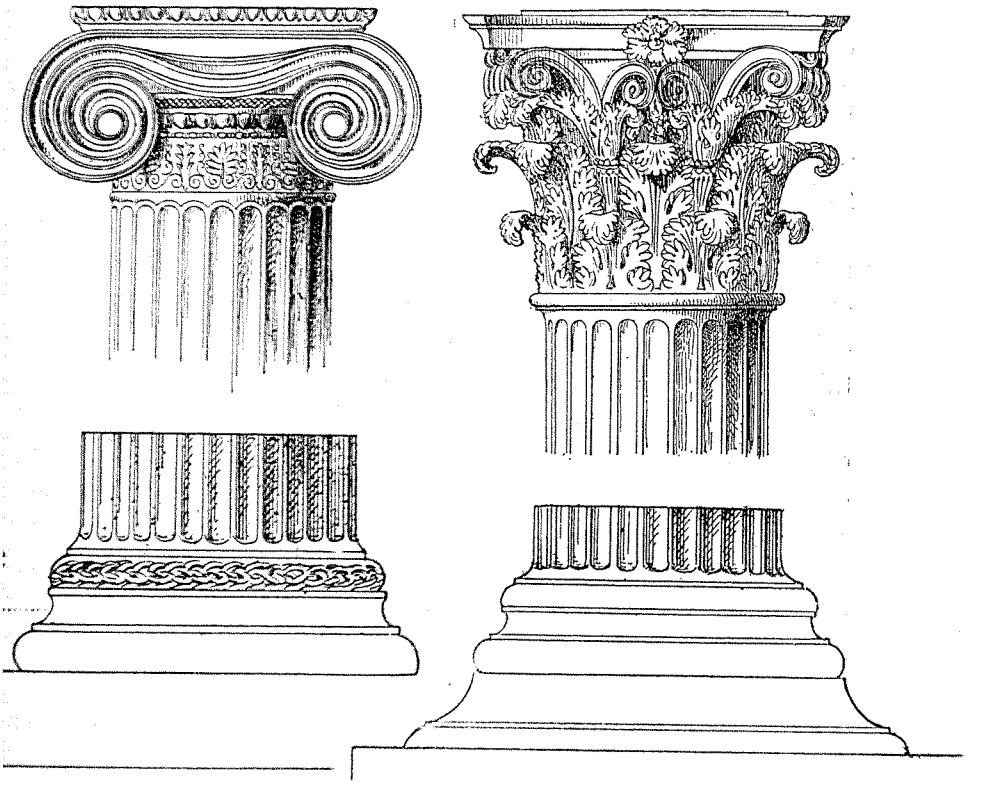


Fig. 88. — Ordre Ionique. — Ordre Corinthien.

Les ordres grecs. — Sans entrer dans la question controversée de l'origine des ordres grecs, nous constaterons qu'au moment où paraît Phidias, l'ordre dorique et l'ordre ionique ont atteint leur forme la plus parfaite, et que l'ordre corinthien va se constituer.

1° *Ordre dorique.* — L'*ordre dorique* est l'ordre de la Grèce propre, de la Hellade occidentale. Le plus ancien type qu'on en possède est celui du temple de Corinthe,

antérieur probablement au VIIe siècle. Le fût de la colonne n'a pas même en hauteur quatre diamètres, et l'ordre dorique présente là un caractère de lourdeur excessive ; mais il s'en dégage progressivement à Sélinonte, à Pæstum (4 diam. 1/2), et apparaît dans toute sa beauté au Parthénon (5 diam. 1/2), au Ve s. ; il a perdu alors sa pesanteur, tout en conservant dans la fière harmonie de ses proportions son caractère de force et de simplicité. L'ordre dorique (fig. 39) n'a pas de base ; le fût s'appuie directement sur le pavé du temple, portant sur des degrés (A). Ce fût est un tronc de cône très allongé, légèrement renflé. Il est couvert de cannelures (B) (20 au Parthénon) se coupant à arêtes vives et montant jusqu'au chapiteau. Le chapiteau, très simple, est composé d'une échine (C) et d'un abaque ou tailloir (D). Au-dessus du tailloir commence l'entablement.

Quand même on admettrait que les architectes grecs qui ont bâti des temples de pierre ont surtout cherché à se dégager du type de l'architecture de bois, et que le fronton semble fait, comme le dit M. Boutmy, pour atténuer et non pour affirmer l'idée du comble, il n'en est pas moins vraisemblable, sinon certain, qu'ils ont eu cette architecture pour point de départ[1]. La construction en bois permet de se rendre compte des divers éléments de l'*entablement dorique*. Au-dessus de l'*architrave,* grande poutre joignant les supports (E), commence la *frise*. Le bout des solives reposant transversalement sur l'architrave est accusé par une saillie portant deux canaux entaillés appelés glyphes et deux demi-canaux : d'où le nom de *triglyphes* (F). Autrefois l'intervalle entre les triglyphes était vide, et c'est par là que, dans l'*Iphigénie en Tau-*

1. On sait que le temple de Junon à Olympie était primitivement de bois. La découverte de ce temple en 1876 a confirmé une fois de plus l'exactitude de Pausanias. Ses colonnes doriques diffèrent toutes entre elles, parce qu'elles ont remplacé au fur et à mesure les colonnes de bois qui pourrissaient.

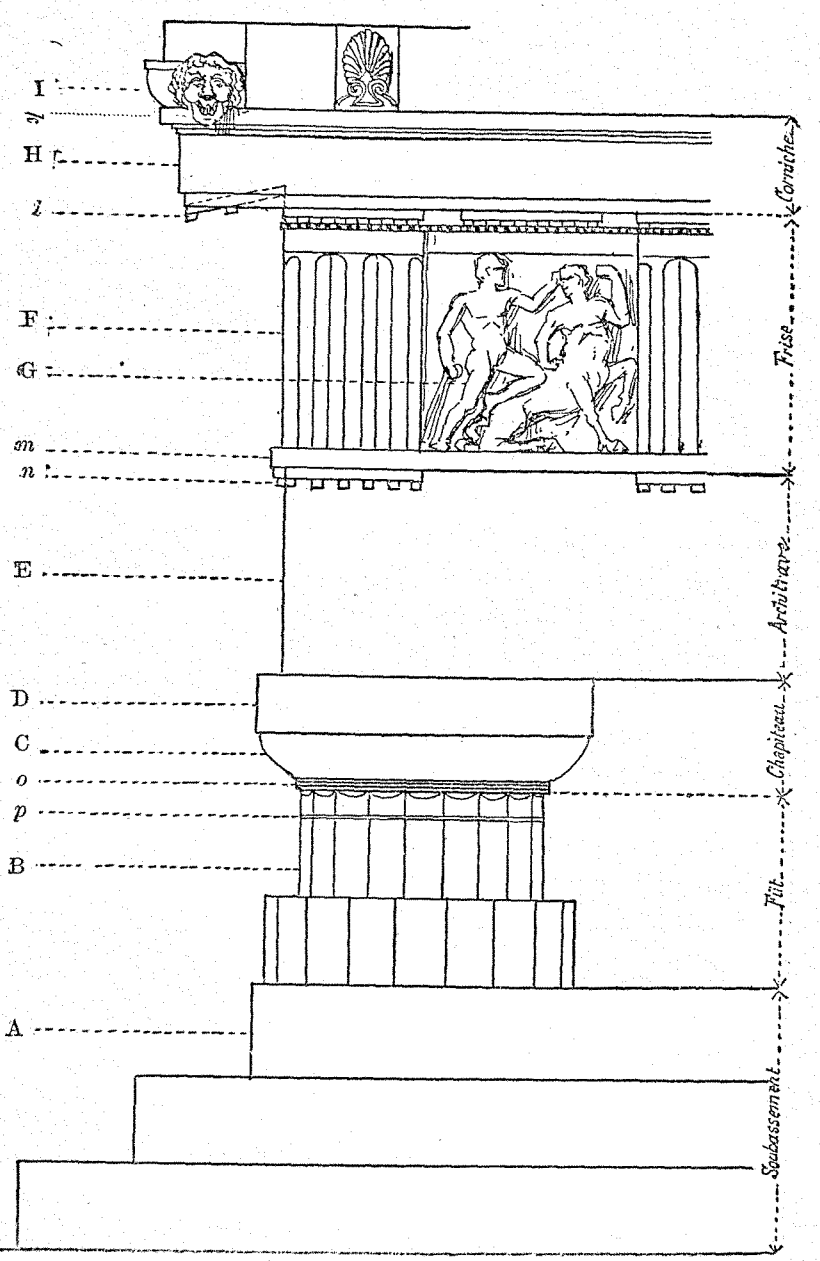


Fig. 39. — L'entablement dorique (Panthéon).

k, chéneau ; *l*, mutules ; *m*, bande ; *n*, gouttes ; *o*, annelet : *p*, gorgerin.

ride d'Euripide, Oreste et Pylade se promettent de pénétrer dans le temple d'Artémis. Le vide entre les triglyphes fut plus tard rempli par une pierre plate rectangulaire : c'est la *métope* (C). Au-dessus de la frise est placée la *corniche* (H), terminée par une moulure appelée *cimaise* (I), sur laquelle repose le toit.

2° *Ordre ionique.* — L'*ordre ionique* (fig. 38), qui domine dans les colonies de l'Asie Mineure, dans la Hellade orientale, est d'origine asiatique : on en trouve les éléments dans les monuments assyriens et phéniciens ; il est postérieur au dorique et ne se montre définitivement constitué qu'au temple d'Artémis à Ephèse, élevé vers 580. Plus élégant, plus orné que le dorique, mais sans surcharge, et susceptible de beaucoup plus de variété, il se développa bientôt à côté de lui dans la Grèce propre. Il brilla de tout son éclat aux Propylées d'Athènes. Mais il y est encore uni à l'ordre dorique, qui est employé à l'extérieur, l'ordre ionique ne l'étant qu'à l'intérieur du monument [1].

Ce qui distingue tout d'abord l'ordre ionique, c'est son chapiteau portant des *volutes* en spirale (*a*). Ces volutes sont reliées soit par des lignes droites (temple d'Apollon Didyméen et autres temples de l'Asie Mineure), soit par des lignes fléchissantes (Victoire Aptère et Érecthéion d'Athènes), soit même, mais rarement, par des lignes surélevées reliant les deux volutes d'une même face dans une courbe unique (temple d'Apollon à Bassæ)[2]. Le fût ionique

1. Il fut ainsi employé au Parthénon dans l'opisthodome.

2. On a voulu voir dans ces volutes une imitation de boucles de cheveux, en les rapprochant des chapiteaux hathoriques de l'Égypte, et surtout des chapiteaux cypriotes, dont on voit des échantillons au Louvre. C'est peut-être à Chypre, alors dans tout le développement de sa puissance maritime, et où l'Orient et l'Occident se rencontraient, que se constitua la première forme de l'ionique dans le chapiteau de Trapeza près Famagouste, au Louvre. La difficulté de l'ordre ionique est dans le chapiteau d'angle, qui n'est pas pareil sur ses quatre faces. On a ingénieusement paré à cet inconvénient au temple de la Victoire Aptère, où le chapiteau d'angle est disposé de manière à terminer la façade frontale, tout en commençant la façade latérale. — Comparer les colonnes du portail de Saint-Vincent-de-Paul à Paris, etc.

est en général plus élancé que le dorique (neuf diamètres environ à l'Érecthéion). Les cannelures sont plus rapprochées (au nombre de vingt-quatre en général), plus creuses, séparées par une côte et non par une arête, terminées enfin par une calotte en quart de sphère, comme une niche (*b*). Une différence fondamentale, c'est que l'ionique a une base composée au moins de deux tores (*c* et *c'*) reliés par une courbe rentrante appelée scotie (*d*) et reposant sur une plinthe (*e*). Dans l'entablement il n'y a plus de triglyphes, ce qui donne une frise unie plus favorable au développement des sculptures.

3° *Ordre corinthien.* — Vers le milieu du ve siècle parut l'*ordre corinthien,* dont on attribuait l'invention à *Callimaque* de Corinthe (440). Le chapiteau très fouillé, en forme de feuilles d'acanthe, était d'abord métallique. Le fût en général a une hauteur de dix fois le diamètre. L'ordre corinthien ne fut employé à l'origine que pour des colonnes isolées, comme celle qu'Ictinos plaça dans le temple de Bassæ, vers 430. En 390, *Scopas* l'appliquait à la colonnade intérieure du temple d'Athena à Tégée : ce fut seulement vers la fin du IVe siècle que *Thargelios* l'appliqua à l'ordonnance extérieure d'un édifice important : l'Asclépion de Tralles. Le premier exemple qui nous en soit parvenu, le petit monument choragique de Lysicrate à Athènes, est un peu antérieur (335).

4° *Ordre cariatide.* — Mais longtemps avant cette date, ce que l'on pourrait appeler l'ordre humain avait été déjà employé. Il peut se subdiviser : 1° l'ordre persique ou atlante, où la colonne est remplacée par une figure l'homme (de plus de 7 mètres de haut au temple de Zeus à Agrigente) correspond à l'ordre dorique ; 2° l'ordre cariatide, où une figure de femme tient la place de la colonne (à l'Érechthéion, fig. 48), rappelle l'ordre ionique[1].

1. Des atlantes en forme de satyres accroupis soutenaient l'avant-scène au théâtre de Dionysios à Athènes.

Les temples grecs. — Description générale. — Classification sommaire. — Le temple présente le type le plus caractéristique de l'architecture grecque. Il est construit sur un emplacement consacré entouré d'une cour et d'une enceinte avec les demeures des prêtres. Il ne repose pas sur le sol, mais sur un soubassement de pierre à degrés. Il se compose avant tout d'un sanctuaire (*naos* ou *cella*) où se trouve le simulacre ou la statue du dieu.



Fig. 40.— Cariatide.

On distingue généralement les temples d'après le rôle que les colonnes jouent dans leur disposition. Le temple est dit à *antes*[1] quand les deux extrémités de la façade sont formées par le prolongement des murs de la cella et comprennent entre eux deux colonnes intermédiaires (fig. 41) ; *prostyle*, quand cette façade est formée d'une rangée de quatre colonnes indépendantes, distinctes de la cella ; *amphiprostyle*, lorsque cette disposition se répète à la façade postérieure (fig. 42) ; *périptère* (fig. 44), lorsque la colonnade se prolonge le long des murs latéraux et fait ainsi tout le tour du temple (le temple a au moins alors 6 colonnes de façade) ; *diptère*, lorsqu'il est entouré d'une double rangée de colonnes (8 colonnes au moins de façade).



Fig. 41.

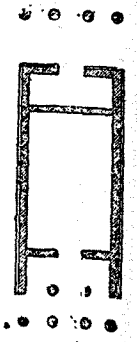


Fig. 42.

Plus tard, *Hermogènes*, au temps d'Alexandre, supprimait, à Téos, un des deux rangs de colonnes, tout en laissant la même distance entre la colonne extérieure et le mur du sanctuaire, le bois remplaçant la pierre dans la couverture de pourtour. Ce fut le temple *pseudodiptère*[2]. Rarement en

1. On appelle *antes* des piliers carrés formant l'extrémité des murs.
2. On peut supposer aussi un temple pseudodiptère à colonnes engagées.

Grèce, mais plus souvent à l'époque romaine (Maison carrée de Nîmes), les colonnes du temple périptère, au lieu d'être indépendantes des murs latéraux comme sur la façade, furent engagées dans ces murs : ce fut le temple *pseudopériptère* (fig. 43).

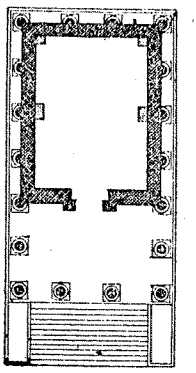


Fig. 43.

On peut aussi classer les temples d'après le nombre des colonnes de leur façade, depuis 4 jusqu'à 12 (tétrastyle à la Victoire Aptère d'Athènes, dodécastyle au grand temple d'Éleusis), ou d'après le plus ou moins d'écartement des colonnes (*pycnostyle* lorsque l'entre-colonnement est de trois modules, c'est-à-dire de trois fois le diamètre de la base ; *aræostyle*, plus de six modules).

L'intérieur des temples d'une certaine importance (nous prendrons pour type le Parthénon) présentait trois parties. 1° Un vestibule (*pronaos*) était formé par le prolongement des murs de la cella et par un mur transversal. 2° Le sanctuaire proprement dit était comme partagé en trois nefs par un double ordre de colonnes superposées, mais de telle sorte que la ligne inclinée des colonnes basses se continuait dans les colonnes supérieures ; cet ordre supérieur était parfois ionique même dans les temples doriques ; c'est là qu'était placée la statue d'Athéna ; la décoration de ce sanctuaire était des plus riches. « Qu'on se figure, dit M. Collignon, des colonnes décorées d'armes, de boucliers ; qu'on se figure des œuvres d'art, des tables votives, de somptueuses étoffes accumulées autour de la statue de la déesse... Les églises byzantines peuvent seules nous donner une idée de ce qu'était la décoration du naos grec. » 3° L'opisthodome ou pièce postérieure con-

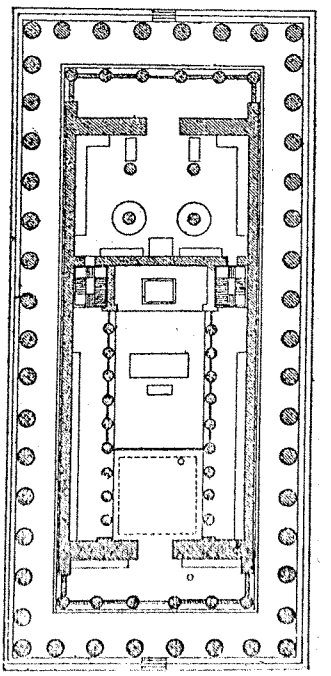


Fig. 44. — Plan du Parthénon.

tenait le trésor de la déesse et le trésor de la république; on y conservait aussi des souvenirs historiques, tels que le cimeterre de Mardonius [1].

Dans la construction, la pierre était seule employée, sauf pour la charpente du toit et pour la couverture de l'édifice; mais même là, des plaques de marbre remplaçaient souvent les tuiles. Les pierres étaient appareillées sans liaison de mortier, les architraves étaient d'un seul morceau ; pour pouvoir élever plus facilement ces énormes pierres, on faisait parfois à leurs extrémités une entaille en forme d'U ou de fer à cheval, où des cordes pouvaient être engagées [2].

Puissance des colonies et des îles : Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte. — Mais au moment où se constituaient les types architectoniques de l'art grec, les colonies et les îles se trouvaient encore être plus puissantes et plus civilisées que la métropole. Samos, qui sous le tyran Polycrate avait joui d'une grande prospérité, possédait un temple d'Héra qui était le plus grand du monde grec après le temple de Diane à Éphèse. Celui-ci, qui passait pour une des merveilles du monde, comptait 142 mètres sur 75; ses colonnes monolithes avaient été données par Crésus. Il avait été élevé vers le milieu du VIIe siècle par *Chersiphron* et *Métagènes*. Mais il n'en reste rien. Au contraire, la Grande Grèce et la Sicile nous présentent encore des ruines admirables, où l'on peut juger de l'art un peu fruste, mais simple, énergique, de ces premiers temps, à Pæstum, à Métaponte, à Syracuse, à Agrigente, à Tauroménium, à Ségeste, à Sélinonte. Sélinonte offre peut-être l'ensemble de ruines religieuses le plus considérable de l'Europe. On n'y compte pas moins

1. Un des problèmes qui ont le plus occupé les archéologues est celui de l'éclairage des temples. M. Chipiez l'a résolu d'une façon simple et ingénieuse dans le modèle en relief du Parthénon qu'on a vu à l'Exposition universelle de 1889, et dans les dessins qui se trouvent aujourd'hui à la Sorbonne. Pour la décoration du Parthénon, voir la restitution de Loviot. (École des beaux-arts.)

2. Cette disposition se voit dans les débris du temple de Zeus à Agrigente; l'entaille a 0^m^,14 de profondeur et 0^m^,05 de large

de sept temples. Le plus grand est resté inachevé, la ville ayant été détruite en 409 par Annibal Giscon. Cette interruption brusque des travaux nous donne plus d'un renseignement sur les procédés de construction des Grecs. Les colonnes étaient cannelées sur place; en effet, la plu-

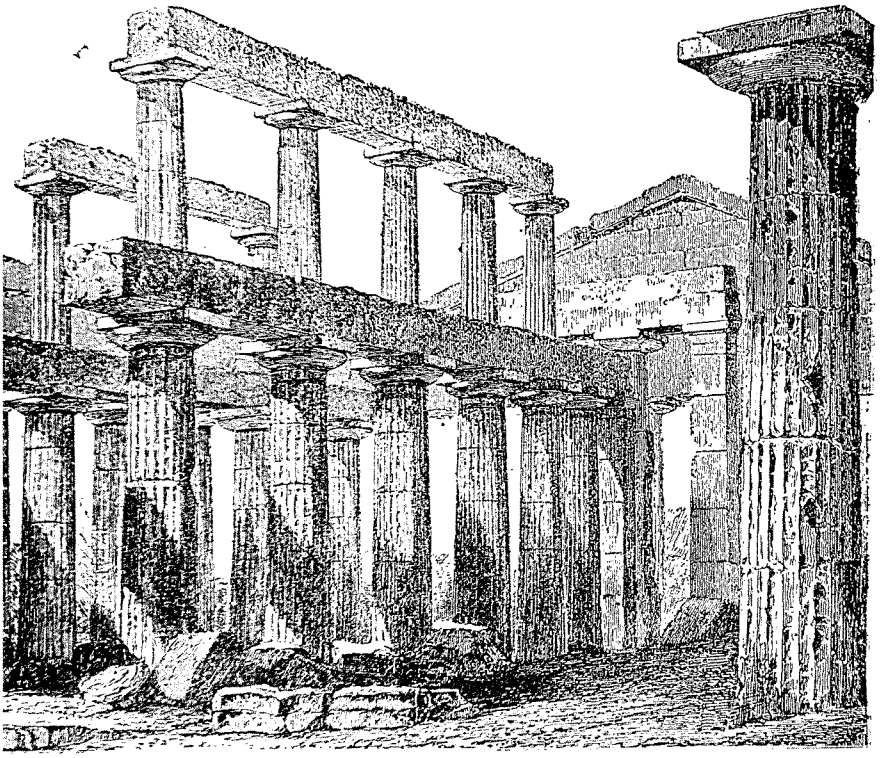


Fig. 45. — Intérieur du temple de Neptune à Pæstum.

part des colonnes sont sans cannelures, et dans d'autres le travail n'est que commencé[1]. Ce temple mesure 110 mètres sur 40; la Madeleine à Paris, 102 mètres sur 43^{m},50

1. L'exploration des carrières voisines a été aussi intéressante à ce point de vue. Une communication de M. Geffroy à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, du 26 février 1892, signale de nouvelles découvertes à Sélinonte : l'allée principale de l'Acropole, les fortifications d'Hermocrate, et le soubassement d'un temple jusqu'ici inconnu; ce qui porterait à huit le nombre de temples aujourd'hui découverts.

CHAPITRE III

LE SIÈCLE DE PÉRICLÈS ET DE PHIDIAS

I. Athènes et Périclès. — L'esprit athénien au ve siècle. — Le citoyen. — Union de l'art et de la littérature. — Périclès et les grands travaux publics. — Son discours apologétique. — Rôle de Phidias.

II. Architecture. — L'Acropole d'Athènes. — Phidias, Callicrates, Ictinos, Mnésiclès. — Hippodamos. Construction de villes. Rhodes. — Le Parthénon.

III. Sculpture. — Les prédécesseurs de Phidias. Myron à Argos. Kalamis à Athènes. — Phidias. Ses premiers ouvrages. — Les sculptures du Parthénon. — Exil de Phidias. — Le Jupiter Olympien. — Contemporains et disciples de Phidias. — École attique : Agoracrite, Alcamènes, Pæonios. — École d'Argos. Polyclète. Le Doryphore. Le concours d'Éphèse. La Junon d'Argos. — La ciselure et la gravure sur pierres fines. Mentor.

IV. Céramique. — Origines de la céramique grecque. — Corinthe. — 1° Période primitive. — 2° Vases à peintures noires. — 3° Vases à peintures rouges. — Importance de la céramique grecque.

V. Peinture. — École attique. — Polygnote et ses contemporains. La *Leskhé*. Le *Pœcile*. — Concours, expositions. — La peinture de chevalet. — La décoration théâtrale et le paysage. — La tapisserie. Le peplos d'Athéna.

VI. Musique.

I. — ATHÈNES ET PÉRICLÈS

L'esprit athénien au cinquième siècle : le citoyen. — Union de l'art et de la littérature. — Mais ce n'était cependant ni en Italie ni en Asie Mineure que l'art grec allait arriver à sa perfection. C'est Athènes, dans la Hellade propre, qui allait avoir l'honneur de donner à l'art comme à la littérature hellénique son expression la plus complète, la plus caractéristique et la plus haute. Et cependant l'art et la littérature ne sont pas alors à Athènes une

passion exclusive qui se développe aux dépens des autres branches de l'activité humaine. Non, elle ne rompait en rien l'harmonie, et le vrai citoyen à Athènes est, comme l'*honnête homme* au XVIIe siècle, celui qui ne se pique de rien. Lorsque Eschyle meurt sur une terre étrangère, il ne fait pas même allusion sur son épitaphe aux œuvres de son génie, mais il tient à ce qu'on n'oublie pas qu'il fut citoyen d'Athènes et qu'il a su bravement combattre pour la défendre[1]. La littérature et l'art sont intimement unis. Ils puisent aux mêmes sources. Ils s'inspirent des mêmes sentiments et tendent à produire sur les âmes les mêmes impressions. Une grande partie des peintures et des sculptures grecques n'est que l'illustration d'Homère, d'Hésiode et des poètes des cycles héroïques. Bientôt la tragédie viendra rendre encore plus populaires les aventures des héros et des dieux. Elle sera « le cadre naturel dans lequel se présentent à l'imagination tous les souvenirs, toutes les légendes du passé. La tragédie crée aussi un besoin d'émotion dramatique[2] », et familiarise le public avec l'étude des passions et des caractères; de là une plus grande variété dans les sujets, une plus grande liberté, une plus grande confiance pour l'artiste, qui est sûr d'être mieux compris. De là le goût de l'expression morale; de là la place de plus en plus grande que prennent dans l'art la



Fig. 46. — Périclès.

1. « Ce monument couvre Eschyle, fils d'Euphorion, Athénien... Le bois si renommé de Marathon, et le Mède à la longue chevelure diront quelle fut sa valeur : ils la connaissent. »

2. P. Girard, *Peinture grecque*, p. 228.

psychologie et le pathétique. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la parenté intellectuelle qui existe en Grèce plus encore qu'ailleurs entre les poètes et les artistes. Les génies Sophocle et Phidias sont frères[1].

Périclès et les grands travaux publics. — Son Discours apologétique. — Au milieu de tant de noms célèbres qui se pressent alors en Grèce et surtout à Athènes, c'est cependant avec raison que la postérité a choisi le nom de Périclès pour résumer les gloires de ce temps et désigner un siècle qui brille entre tous. Son influence sur l'histoire de l'esprit humain, son influence sur l'art ne s'exerça pas et elle ne pouvait s'exercer comme celle d'un Léon X ou d'un Louis XIV ; mais elle n'en fut pas moins profonde, et l'on peut dire qu'elle fut meilleure, car elle ne nuisit pas à la liberté des artistes. Périclès s'efforça de faire comprendre au peuple qui dépendait de sa parole la grandeur et l'utilité qu'il y avait pour une cité à aimer les arts et à élever de beaux monuments.

Il ne manquait pas même alors de ces esprits étroits et grossiers qui se vantaient d'être pratiques et blâmaient vivement tant de dépenses frivoles. Les jalousies personnelles, les rivalités politiques, accueillaient et répandaient avec empressement ces critiques, qui trouvaient aussi un écho dans ces hommes qui sont quand même les partisans du passé. En dehors d'Athènes, des réclamations plus vives et en apparence plus justifiées se faisaient entendre. Les membres de la confédération de Délos se plaignaient de voir ainsi employer pour la seule gloire d'Athènes l'argent du tribut qui aurait dû être consacré aux dépenses militaires et destiné à protéger

1. Il faut remarquer cependant qu'au temps de Phidias et de Sophocle la prose attique n'a pas encore atteint sa forme parfaite. Quelle que soit la parenté intellectuelle et morale qui existe entre Thucydide et le grand sculpteur, il y a dans la *Guerre du Péloponèse* quelque chose de pénible, sinon d'obscur, dont on ne retrouve pas trace dans les sculptures du Parthénon. L'aisance suprême y règne, et l'effort n'y paraît point. Phidias serait plutôt le Platon que le Thucydide de la sculpture.

la confédération contre les Perses. Mais Périclès répondait victorieusement à toutes ces attaques. Aux confédérés il disait que puisque Athènes remplissait les devoirs auxquels elle s'était engagée, que la piraterie était châtiée, que les Perses observaient les traités, puisque (et on ne pouvait le nier) la navigation de l'archipel n'avait jamais été plus sûre et plus prospère, était-il si injuste que les Athéniens, qui seuls formaient l'armée permanente de la ligue, toujours prête à combattre pour la défense des alliés et pour éloigner les Barbares de leurs frontières, « prélevassent à leur profit en temps de paix une partie du budget de la guerre » ?

Périclès affirmait donc le droit d'Athènes à disposer des contributions des alliés ; et il soutenait qu'il n'y avait rien de mieux justifié que ces dépenses qui paraissaient inutiles à ses adversaires. « La ville, abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, devait, disait-il, employer ses richesses à des ouvrages qui, une fois achevés, lui assureraient une gloire immortelle. La marine marchande prenant un développement inconnu jusqu'alors pour transporter les matériaux ; des ateliers de tout genre mis en activité ; l'emploi et la fabrication d'une immense quantité de matières alimentant l'industrie et les arts ; un mouvement général utilisant tous les bras : telles sont les ressources incalculables que ces constructions procurent aux citoyens, qui presque tous reçoivent de cette sorte des salaires du trésor public ; c'est ainsi que la ville tire d'elle-même sa subsistance et son embellissement. Ceux que leur âge et leur force appellent à la profession des armes reçoivent de l'État une solde qui suffit à leur entretien. J'ai donc voulu que la classe du peuple qui ne fait pas le service militaire et qui vit de son travail eût part aussi à cette distribution des deniers publics ; mais afin qu'elle ne devînt pas le prix de la paresse et de l'oisiveté, j'ai appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices où tous les arts trouveront à s'occuper longtemps. »

Rôle de Phidias. — Périclès put mettre à la tête de ces grands travaux le plus illustre des artistes qu'ait pro-

duits la Grèce, Phidias (498-431), qui était à peu près son contemporain. Le nom de Phidias domine cette époque aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture[1].

II. — ARCHITECTURE

L'Acropole d'Athènes. — Phidias, Callicrates, Ictinos, Mnésiclès. — A cette date, l'architecture hellénique est en possession des divers types qu'elle ne fera que varier ou développer. Sans parler des édifices religieux, le stade, l'hippodrome, le théâtre, le gymnase, la palestre, les odéons, les propylées, les portiques, les agoras, les monuments funéraires, les fortifications, ont une importance considérable. Par son mélange de constructions civiles et religieuses, l'Acropole d'Athènes et ses abords présentent comme un résumé de l'architecture grecque de la belle époque[2]. C'est là que l'on voit que, même dans les œuvres purement utiles, nulle architecture, comme le dit M. Choisy, ne posséda à l'égal de l'art grec la double perfection du travail et de la forme.

Sous la direction de *Phidias*, *Callicrates* et *Ictinos* construisirent le temple de Minerve appelé le Parthénon, et *Mnésiclès* les *Propylées* (437-408); l'*Érecthéion* avec le portique des cariatides fut commencé l'année où l'on terminait les Propylées. Sur le flanc de l'Acropole, et creusé en partie dans le rocher même, se trouvait le théâtre de Dionysios, commencé en 496, mais qui ne fut achevé que beaucoup plus tard. A l'est de ce théâtre et contigu à lui, Périclès avait fait construire un nouvel odéon. Les odéons, à la différence des théâtres, étaient couverts d'une toiture soutenue par des colonnes. Dans l'odéon de

1. Il s'était aussi occupé de peinture. Sur Phidias, de Ronchaud, *Vie de Phidias*; Collignon, *Phidias*; Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*.

2. Sur le Parthénon de Périclès voir surtout les études de L. Magne (1895). Pour l'ancienne Acropole et l'ancien Parthénon, tels qu'ils étaient avant l'incendie de Xerxès, voir les travaux de Ch. Normand.

Périclès la toiture, de forme pointue, était décorée des mâts et des antennes des vaisseaux perses pris à Salamine et à Mycale; elle rappelait l'aspect de la tente de Xerxès.

Le ve siècle vit aussi s'élever dans tout le monde grec un grand nombre de monuments. A Athènes même, avant le Parthénon, Cimon avait fait construire en 469 le *Thé-*

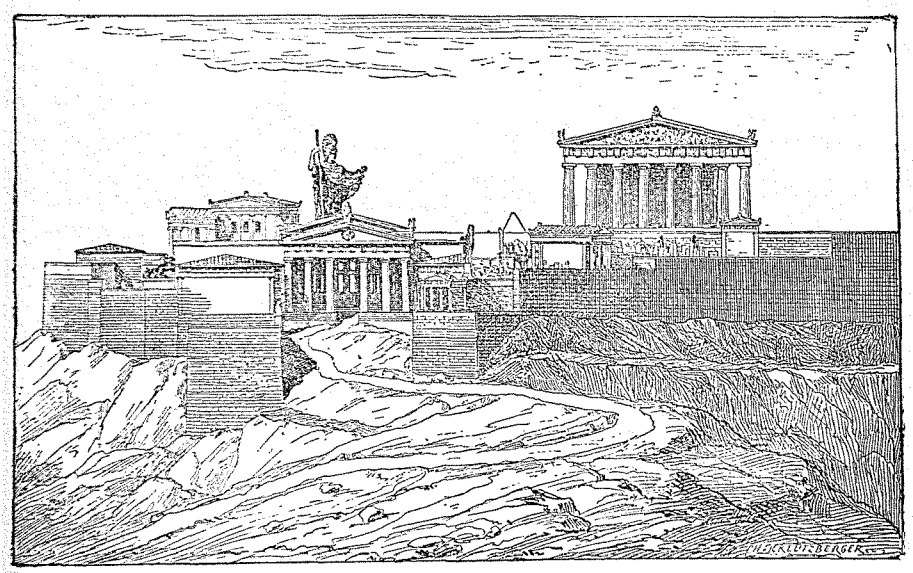


Fig. 47. — Vue de l'Acropole restaurée d'après Lambert.

scion; c'est un des mieux conservés des temples grecs, avec le temple d'Apollon à Bassæ, près de Phigalie, construit par Ictinos sur un plateau de onze cents mètres de haut, et qui de ses 38 colonnes en a encore 30 debout.

Hippodamos. — Construction des villes. — Rhodes. — On éleva même des villes nouvelles; *Hippodamos* de Milet donna le plan du Pirée, de son port et de ses arsenaux. Il passait pour avoir le premier parmi les Grecs divisé les villes en quartiers réguliers. Il fut appelé en Italie pour diriger aussi la construction de Thurium, lorsque des colons athéniens allèrent s'établir sur l'emplace-

ment de Sybaris. Mais il put mieux encore déployer ses talents d'ingénieur et d'architecte lorsque les grandes cités de l'île de Rhodes, voulant avoir une capitale commune, le chargèrent de diriger la construction de la cité qui devait recevoir le même nom que l'île (408). Il la développa en forme de théâtre, avec des rues rayonnantes, et en fit une des plus belles villes du monde[1].

Le Parthénon. — Mais quelles qu'aient été l'importance de ces constructions, le Parthénon n'en est pas moins resté dans la mémoire des hommes comme le chef-d'œuvre de l'architecture grecque.

On n'y retrouve pas les dimensions colossales des monuments orientaux. La façade n'a que 36 mètres de largeur, sur une longueur d'environ 70 mètres. L'artiste n'a pas cherché à étonner l'esprit, mais à faire naître une admiration profonde et durable par le spectacle de l'harmonie et de la beauté parfaite. Ce monument avait coûté 2,000 talents, plus de 9 millions de francs. Cette somme, énorme pour le temps, s'explique par la perfection de l'exécution dans les moindres détails. Un fait montrera à quel point cet amour de la perfection était poussé. Les premiers architectes qui mesurèrent le Parthénon avec une rigoureuse précision, Pennethorne, Penrose, s'aperçurent avec étonnement que les chiffres ne concordaient pas entre eux comme ils auraient dû le faire.

1. Cet Hippodamos est une des figures les plus originales et les plus intéressantes de l'art grec. Il avait l'esprit très cultivé. Il se piquait de posséder de grandes connaissances sur toutes les choses de la nature, et il est le premier qui, sans avoir pris aucune part active à l'administration, ait entrepris d'écrire sur la meilleure forme de gouvernement. On retrouve dans son utopie politique la précision géométrique et la symétrie chères à un ingénieur : l'État est tout-puissant; les citoyens sont divisés en trois classes : laboureurs, artisans, guerriers. La République de Platon et le gouvernement de Salente dans le *Télémaque* rappellent les doctrines d'Hippodamos. (*V.* ARISTOTE, *Politique,* II, ch. v.) Hippodamos, quelle que fût sa juste gloire, ne dédaignait pas les petits moyens pour retenir l'attention publique. Il affectait de se montrer avec une longue chevelure, alors que cette mode était abandonnée depuis longtemps. Il portait, été comme hiver, les mêmes habits, qui, bien que simples en apparence, étaient d'un tissu chaud et moelleux. Il donna au peuple sa maison du Pirée, sur l'emplacement de laquelle s'éleva plus tard l'Agora dit d'Hippodamos.

Ils crurent d'abord avoir commis des erreurs. Mais, voyant

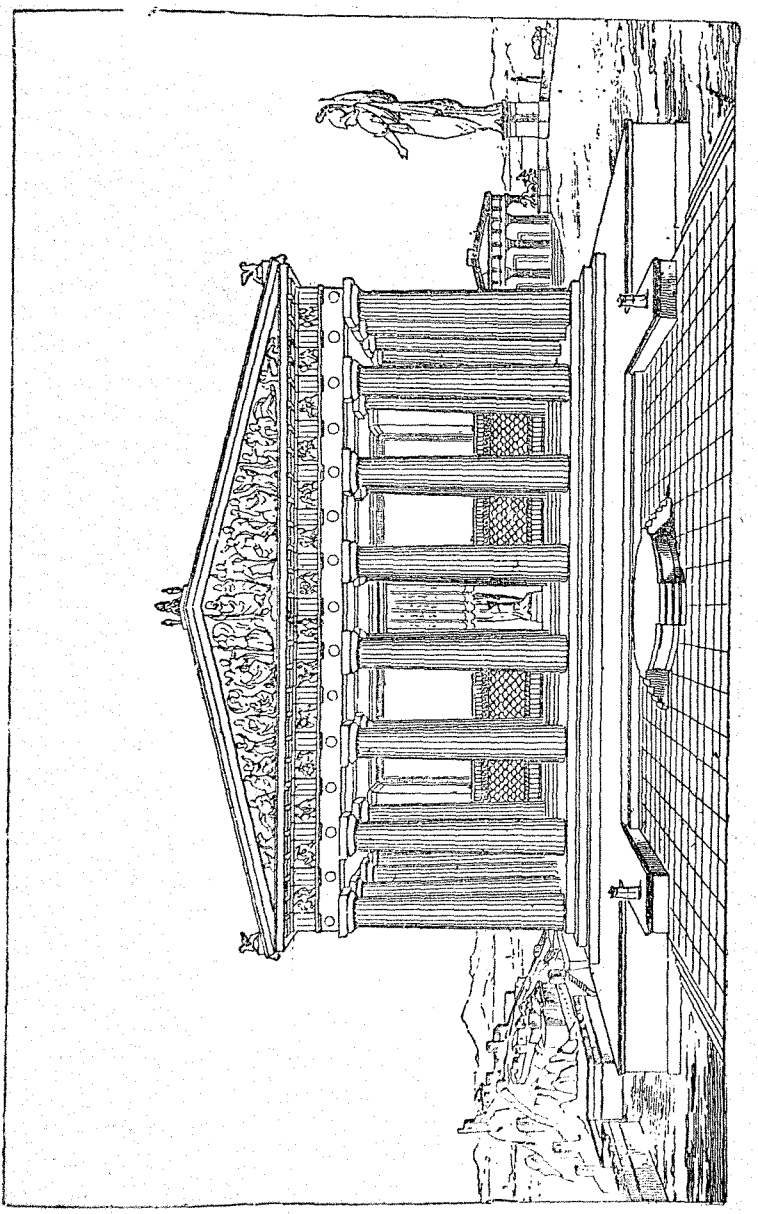


Fig. 48. — Le Parthénon.

bientôt que ces erreurs se répétaient régulièrement, ils arrivèrent à constater que le Parthénon n'était pas un paral-

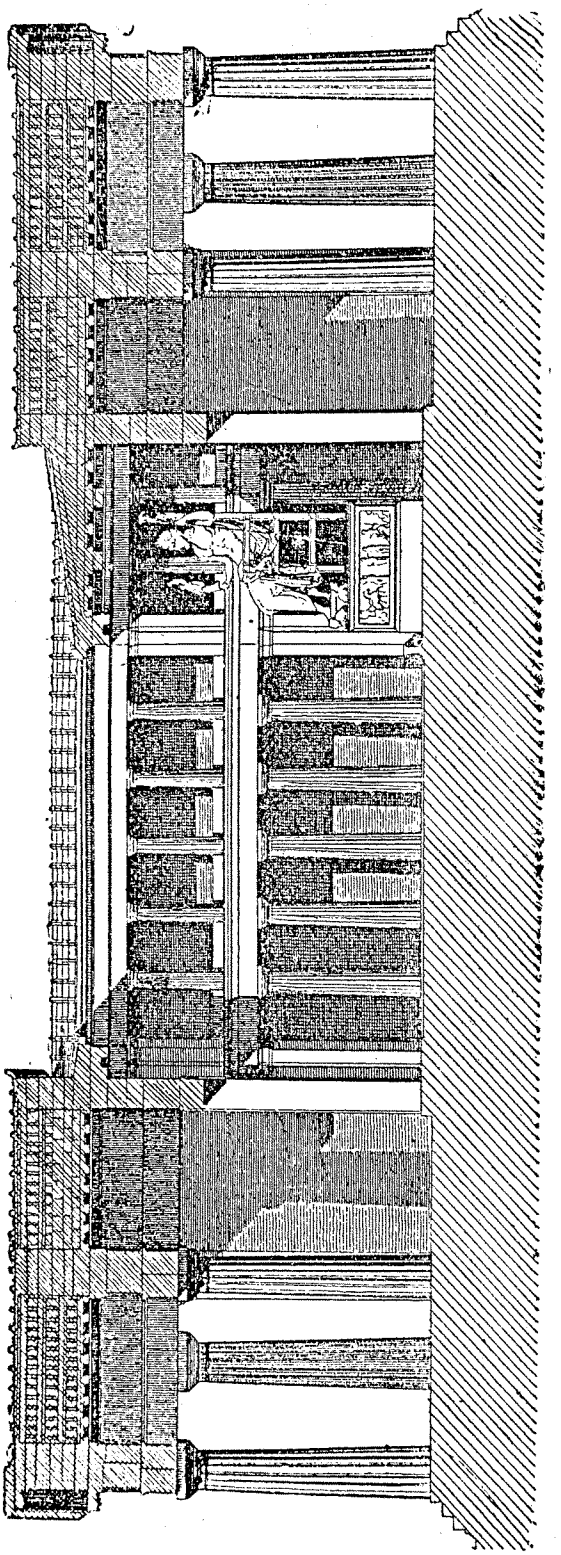


Fig. 49. — Coupe du temple de Jupiter à Olympie.

lélépipède rectangle, mais une pyramide tronquée à inclinaison très faible. Tout y avait été calculé de manière que rien ne choquât les exigences les plus raffinées de la vision. Ayant reconnu que les lignes mathématiquement horizontales paraissent s'infléchir vers le sol, les Grecs les surélevèrent en leur donnant une forme légèrement curviligne dans le soubassement, les architraves et la corniche. Comme les lignes verticales de hauteur considérable semblent pencher en avant, ils infléchirent vers le centre le mur de la cella et des axes des colonnes. Les colonnes d'angle, plus dégagées, plus entourées de lumière que les autres, risquaient de paraître plus minces : on leur

donna des dimensions plus fortes. Les métopes eurent un peu plus de hauteur que de largeur, afin de paraître carrées pour celui qui les voyait du sol. Le Parthénon était encore à peu près intact extérieurement à la fin du XVIIe siècle. Les Turcs en avaient fait une poudrière lorsque les Vénitiens, sous la conduite de Morosini et de Kœnigsmarck, vinrent mettre le siège devant Athènes (1687). Ils n'hésitèrent pas à diriger

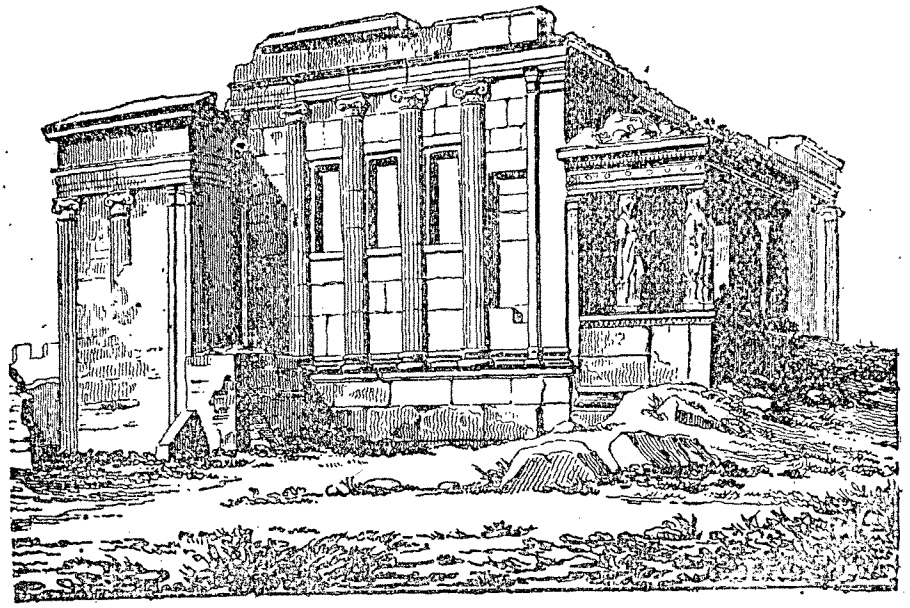


Fig. 50. — L'Érecthéion à Athènes.

leurs bombes sur ce monument, que les Barbares avaient respecté. La toiture sauta, et un grand nombre de sculptures furent détruites. Ce qu'il en reste, soit à Athènes, soit au Musée Britannique, suffit à confirmer l'opinion de l'antiquité qui plaçait les statues et bas-reliefs du Parthénon au premier rang parmi les œuvres de l'art grec.

III. — SCULPTURE

La sculpture est par excellence l'art de la Grèce, et au Ve siècle cet art, en possession de toute la science, de toute l'habileté technique qui lui est nécessaire, trouve dans le sentiment religieux et national « une grandeur et une pureté d'inspiration qui ne seront pas dépassées ».

Les prédécesseurs de Phidias: Myron à Argos, Kalamis à Athènes. — Phidias, comme on l'a vu, après avoir étudié à Athènes, avait achevé de former son talent à Argos à l'école d'Agéladas; il y rencontra *Myron*. Myron était déjà un novateur; il donnait à ses figures plus de mouvement et de liberté. Sa statue du *Discobole* parut de son temps une œuvre pleine d'audace et est restée justement célèbre. Il excellait aussi dans la représentation des animaux: « Berger, dit une poésie grecque, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer la vache de Myron, tu ne la veuilles emmener avec tes bœufs. »

Lorsque Phidias revint à Athènes, le sculpteur jouissant de la plus grande notoriété était *Kalamis*, dont les sculptures du Theseion peuvent faire comprendre le style[1]. Mais Phidias allait tellement dépasser Kalamis et Myron, que ces grands artistes, qui étaient presque ses contemporains, ne tardèrent pas à paraître notablement plus anciens, et qu'on oublia les progrès qu'ils avaient réalisés.

Phidias. Ses premiers ouvrages. — Phidias, en effet, fondit ensemble les qualités attiques et doriennes en y ajoutant son propre génie, et fut la personnification de l'art hellénique tout entier, en même temps que le plus grand artiste d'Athènes. Il travaille d'abord sous l'administration de Cimon. Il fait alors le groupe de bronze consacré à Delphes avec le butin de Marathon, groupe où il représenta Miltiade en compagnie de treize héros; l'*Athéna de Lemnos;* l'*Athéna Promachos,* qui se dressait sur un piédestal isolé au sommet de l'Acropole, à quelque distance à gauche du Parthénon, et dont on voyait la lance de l'entrée du golfe Saronique.

Le Parthénon. — Mais c'est de l'administration de Périclès que datent ses œuvres les plus célèbres : les

1. Le bas-relief d'Éleusis représentant *Cérès faisant connaître le blé à Triptolème* n'a pas d'attribution certaine; mais c'est peut-être l'œuvre la plus remarquable qui nous reste de l'école attique immédiatement avant Phidias.

frontons, la frise, les métopes et la statue de Pallas du Parthénon. Des parties qui subsistent encore, ce qui n'est pas à Athènes est à Londres, sauf un des bas-reliefs de la frise, une métope et une tête fort endommagée que l'on voit au Louvre. Les frontons ont donné lieu à des interprétations bien diverses; mais ces œuvres mutilées, l'Ilissus, le Thésée, les Kharites, le groupe de Déméter et Coré, etc., n'en ont pas moins épuisé l'admiration. « La sublimité de l'art grec y éclate, dit A. Tonnellé. Pourtant, comme ces mouvements sont naturels! Il semble qu'ils ne puissent être autres, et que ce soit la nature ou la réalité qui ces-



Fig. 51. — Parthénon : frise orientale.



Fig. 52. — Parthénon : frise orientale.

sent d'être naturelles quand elles s'en écartent. » Nous pouvons mieux juger de la frise qui, courant tout le long de la colonnade, représente la procession des Panathénées et fait par conséquent défiler sous nos yeux toute la cité athénienne[1]. Quelle variété de gestes, de groupes et

1. On peut en voir un moulage à l'École des beaux-arts. L'étude technique de ces œuvres offrirait aussi un grand intérêt; le métal y était mêlé avec discrétion au marbre : des trous dans la pierre et des traces de rouille prou-

de caractères! quelle élégance et quelle force! quelle animation dans ces cavaliers! quelle grâce dans ces canéphores! quelle noblesse dans ces vieillards, et comme tout est à la fois vivant et clair! comme tout est disposé sans effort dans les conditions qui conviennent le mieux au bas-relief! C'est là une des plus grandes compositions qu'un statuaire ait jamais conçues. « Les frontons et la frise du Parthénon semblent marquer pour nous, dit M. de Ronchaud, les limites de l'art, et ce qu'il en reste nous permet de juger du génie de Phidias, de cet artiste incomparable qui unit à un art souverain une souveraine simplicité, et dont la science profonde est toujours vivante. » Cependant les anciens leur préféraient la statue colossale de Pallas qui était à l'intérieur du temple. C'était une de ces statues chryséléphantines où les anciens déployaient pour la matière et le travail un luxe dont nous avons peine à nous faire une idée. Pour les chairs on employait l'ivoire; pour les vêtements, l'or, qui recevait diverses teintes, brunes, rouges ou vertes, et auquel on mêlait des incrustations et des émaux[1].



Fig. 53.
Parthénon : frise occidentale.

Exil de Phidias. — Mais Phidias, comme tous ceux que la gloire accompagne, avait beaucoup d'ennemis; de plus, les ennemis de Périclès, ne trouvant aucune occasion ou n'ayant pas le courage d'attaquer celui qui dirigeait

vent que, par exemple, le harnachement des chevaux, qui manque actuellement sur la sculpture, était rapporté en bronze.

1. Il y a eu de notre temps quelques essais analogues : la *Pallas* de Simart exécutée pour le duc de Luynes, et tout récemment la *Bellone* de M. Gérome. On a retrouvé en 1889 à l'Acropole d'Athènes une inscription contenant une partie des comptes de la Pallas du Parthénon.

alors les affaires de la république, s'en prenaient à ses amis, essayant de les déshonorer ou de les faire souffrir, pour déconsidérer ou attrister Périclès lui-même.

Phidias fut accusé de malversations. Mais il put facilement se justifier. De même que le gouvernement espagnol accusait naguère d'hérésie et faisait livrer à l'inquisition ceux qu'il voulait perdre plus sûrement, les ennemis de Phidias l'accusèrent d'impiété. « Sur le bouclier de la déesse, où est ciselée la *Victoire de Thésée sur les Amazones*, il s'est, disent-ils, représenté lui-même sous les traits d'un vieillard qui soulève un rocher. Le grand âge qu'il s'est attribué n'empêche pas de le reconnaître. Il ne s'en est pas tenu là. Il y a aussi placé son ami Périclès. Vainement la main levée pour lancer le javelot cache une partie de la figure. On ne peut nier que ce soit lui. » Phidias crut devoir quitter Athènes; mais cet exil profita à sa gloire.

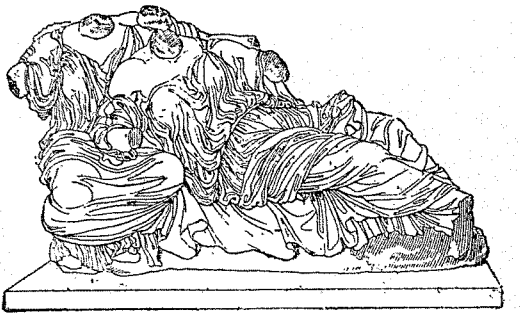


Fig. 54. — Parthénon : fronton oriental, les Kharites.

Le Jupiter Olympien. — Il se retira en Élide, et les prêtres d'Olympie lui confièrent l'exécution en or et en ivoire de ce Jupiter Olympien qui passa pour une des merveilles du monde. Le dieu, quoique assis, avait $9^{m},25$, son piédestal ayant déjà 3 mètres de hauteur. Il est resté le type de Jupiter, le type du dieu suprême, unissant la majesté à la douceur, la puissance à la sérénité.

Aucune œuvre n'a été entourée d'un respect plus profond et plus durable. Par la beauté de son Jupiter Olympien, disait Quintilien, Phidias a rehaussé l'idée que la religion nous donnait de cette divinité. Dion Chrysostome affirmait

que quand on l'avait vue il était impossible de se figurer la Divinité autrement. Les esprits les plus austères ne pouvaient rester insensibles à cette beauté, et c'est Épictète qui nous apprend que l'on considérait comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. Cette statue faisait comprendre aux païens quelque chose de l'unité de la puissance divine. Raul-Émile, après

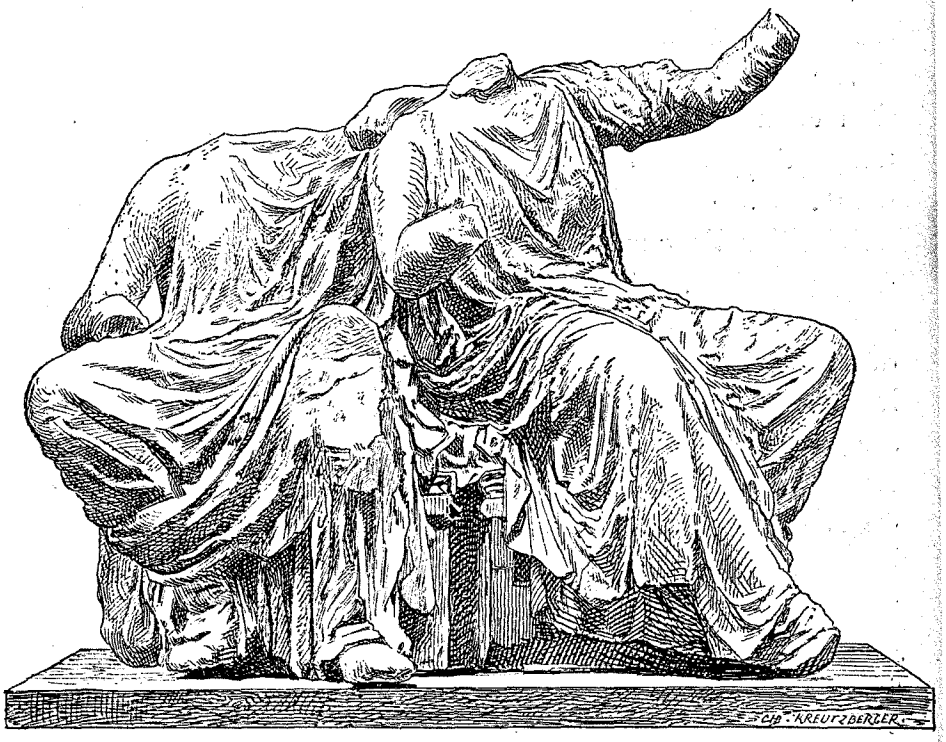


Fig. 55. — Parthénon : Déméter et Coré, fronton est.

Pydna, sacrifie au Jupiter d'Olympie, comme il aurait sacrifié au Capitole. Mummius, vainqueur de la ligue achéenne, consacra à l'extérieur du temple vingt et un boucliers dorés (146).

Ce n'est pas la nature seule qui fournit à Phidias son modèle; mais, comme le dit Cicéron, dans son âme même résidait un certain type de beauté. C'est ce modèle intérieur qu'il contemplait; c'est sur lui qu'il dirigeait son art et sa main. Phidias pouvait dire lui-même qu'il avait pensé à ce passage d'Homère : « Le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils; sa chevelure s'agita sur sa tête immortelle, et le vaste Olympe

trembla. » On racontait aussi que, lorsque la statue fut achevée, Phidias, contemplant son œuvre avec une émotion profonde, se tint un instant debout devant la divinité qu'il avait pour ainsi dire évoquée, et supplia le dieu de lui faire connaître par un signe de sa puissance s'il était content de ce que son artiste avait fait. Quoique le temps fût serein, un éclair jaillit tout à coup par l'ouverture du toit, et la foudre tomba aux pieds mêmes de Phidias sans lui faire du mal. Le dieu avait répondu. L'endroit où le pavé du temple avait été frappé fut marqué par une plaque de marbre noir sur laquelle on plaça une urne d'or[1].



Fig. 56. — Jupiter (trouvé à Otricoli).

Phidias mourut quelques années plus tard (431), encore en exil, mais plus heureux que Périclès ; car il ne vit pas les malheurs de son pays, les premier échecs d'Athènes dans la guerre du Péloponèse, et cette terrible peste qui devait emporter, deux ans après, le grand homme d'État dont il avait été l'ami.

Contemporains et disciples de Phidias. École attique. Agoracrite, Alcamènes, Pæonios. — Autour de Phidias se pressent un grand nombre d'artistes, dont plusieurs l'aidèrent dans ses travaux, et qui partout ailleurs seraient au premier rang, tels qu'*Agoracrite,* auteur de la Némésis de Rhamnus; *Colotès, Praxias,* surtout *Alcamènes. Alcamènes* de Lemnos avait fait les statues colossa-

1. Les chroniques du moyen âge contiennent plus d'une légende analogue, par exemple l'anecdote qu'on raconte du moine de Saint-Gall Tutilo (IXe s.).

les de Pallas et d'Héraclès, la déesse du bon conseil et le dieu de la force, que Thrasybule avait dédiées dans le temple d'Héraclès à Thèbes, parce que c'était de Thèbes que Thrasybule était parti avec ses compagnons, pour délivrer Athènes de la tyrannie des Trente. Pausanias lui attribue le fronton occidental d'Olympie. On a contesté cette affirmation. En tous cas, quoique l'œuvre soit puissante et fasse penser à Eschyle, les inégalités et les incorrections de certaines parties ne permettent pas d'en attribuer au rival de Phidias l'exécution complète. Nous savons au contraire avec certitude, par l'inscription du piédestal, que *Pæonios* de Mendé[1] en Thrace était l'auteur de la Victoire colossale consacrée par les Messéniens de Naupacte, et dont l'exécution se place entre 425 et 420 av. J.-C. Cette statue se distingue par la puissance et la vie plus que par la noblesse. Quel que soit son mérite, elle ne peut faire oublier les Victoires en haut-relief du temple de la Victoire Aptère, où apparaît dans toute son élégance « la tradition attique élargie par Phidias ». Ces œuvres, ainsi que les cariatides du Pandroséion, qui sont restées les chefs-d'œuvre du genre, nous montrent que Phidias avait laissé des disciples immédiats d'autant plus dignes d'un tel maître, qu'ils s'inspiraient de ses exemples, sans l'imiter servilement.

École d'Argos. — Polyclète : le « Doryphore », la Junon d'Argos; le concours d'Éphèse. — Les qualités propres à l'école d'Argos trouvent alors leur plus haute expression dans *Polyclète,* qui est à cette école particulière ce que Phidias est à l'art grec tout entier. Quelques-uns le mettaient même au-dessus de Phidias et voyaient en lui le sculpteur le plus complet, celui qui à la science la plus

1. La plupart des sculptures d'Olympie se trouvent au musée de Berlin; deux métopes sont au Louvre. Sans sortir du Péloponèse, nous rappellerons les sculptures du temple de Bassæ (Musée Britannique). Comme l'ensemble des sculptures décoratives d'Olympie, elles sont loin des œuvres attiques, et on y remarque également, comme on l'a dit, « quelque rudesse provinciale ».

parfaite des proportions du corps humain unissait l'exactitude la plus suivie dans le détail. Mais on disait aussi dans l'antiquité même : « Si Polyclète imite mieux les hommes, c'est Phidias qui est le sculpteur des dieux[1]. » Polyclète s'était distingué dans les statues d'athlètes.

Il avait écrit un traité des proportions du corps humain, et, de même qu'il avait fait la théorie, il donna l'exemple dans son *Doryphore,* qui fut le *canon* ou la règle de Polyclète. « Mais, comme le remarque M. Guillaume, le canon fut un résumé d'école, et non le point de départ d'une école nouvelle. » Car après Polyclète les sculpteurs poursuivirent la réalisation d'un autre type. Quoi qu'il en soit, la statue du Doryphore a été très souvent reproduite avec plus ou moins d'exactitude dans l'antiquité, mais aucune imitation franchement satisfaisante n'est parvenue jusqu'à nous. Nous sommes plus heureux avec son *Diadumène,* jeune athlète levant le bras pour ceindre son front d'une bandelette. Sans parler du Diadumène Farnèse, on a retrouvé récemment à Voiron une statue analogue. Le Louvre l'a très malheureusement laissé échapper : elle compte aujourd'hui parmi les œuvres qui font le plus d'honneur au Musée Britannique. Nous pouvons nous faire aussi une idée, par une réplique du musée de Berlin, de cette *Amazone blessée* qui affirma aux yeux de toute la Grèce la supériorité du sculpteur d'Argos, puisque c'est par elle qu'il l'emporta dans un concours ouvert en 444 sur ce sujet par la ville d'Éphèse

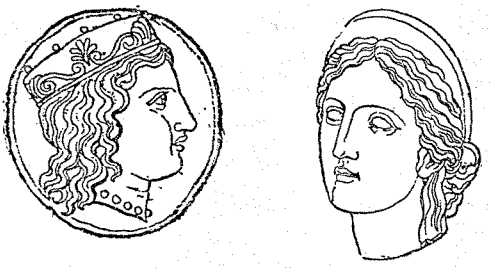


Fig. 57.
Junon d'Argos. — Junon de Préneste.

1. Comparer, dans Vasari, la discussion entre Brunelleschi et Donatello, au sujet d'une statue du Christ. — Comme architecte, Polyclète a élevé le Théâtre et le Tholos ou rotonde d'Épidaure.

entre tous les sculpteurs grecs, concours auquel Phidias avait pris part[1]. Mais la statue la plus connue de Polyclète était la Junon chryséléphantine d'Argos, qui fut pour la reine de l'Olympe ce que fut le Jupiter Olympien pour « le maître des hommes et des dieux ».

La ciselure et la gravure en pierres fines : Mentor. — A cette époque l'art du sculpteur se manifestait avec une égale supériorité dans les œuvres de petite dimension. Le ciseleur *Mentor* était placé par les anciens au niveau des plus illustres sculpteurs.

Les sculpteurs qui faisaient d'ordinaire des œuvres monumentales ne dédaignaient pas ce genre de travaux : Myron, Kalamis, Phidias, Polyclète[2]. L'usage des sceaux, des cachets et des bagues à chaton gravé donna dès les temps anciens une véritable importance à l'art des pierres gravées. C'est à Samos que cet art avait d'abord brillé : avec *Mnésarque*, père de Pythagore ; avec *Théodore*, qui grava la célèbre émeraude que Polycrate avait jetée à la mer pour conjurer la Némésis. Une loi de Solon défendait aux graveurs pour anneaux de garder chez eux une empreinte de l'anneau qu'ils avaient fabriqué et vendu à un particulier. En effet, l'empreinte aurait pu servir à donner ce qui était alors l'équivalent d'une fausse signature[3]. Mais cet art, comme celui de la gravure en médailles ou plutôt en monnaie, qui produisit cependant des œuvres d'une grande beauté, ne devait arriver à son apogée qu'à la période suivante.

IV. — LA CÉRAMIQUE[4]

La céramique grecque. — Ses origines. — Corinthe. — Quant à la céramique, elle avait déjà créé presque toutes

1. Pline, XXXIV, 19. Les concurrents, choisis eux-mêmes pour juges, s'étaient, disait-on, donné chacun la première place et avaient unanimement donné la seconde à Polyclète. Thémistocle avait obtenu de même le prix de la valeur après Salamine. Les autres concurrents étaient *Crésilas*, auteur d'une statue de Périclès, *Kydon*, *Phradmon*, connu surtout comme sculpteur d'animaux.

2. On attribuait à Phidias des poissons dont Martial disait : « Donnez-leur de l'eau, et ils nageront. *Adde aquam : natabunt.* »

3. On sait quelle fut l'importance des sceaux au moyen âge.

4. Collignon, *Archéologie grecque*, livre V.

ses formes, dont l'élégance n'a pas été dépassée. C'est à tort qu'à propos de la céramique antique on parlait surtout de vases étrusques. Cette erreur d'attribution vient de ce que les premiers vases ornés de l'antiquité qui attirèrent l'attention des savants au XVIIe siècle furent découverts en Étrurie ; mais une grande partie des vases trouvés en Étrurie même sont d'origine grecque, et ce sont certainement les plus remarquables. Les céramistes de la Grèce l'emportent sans comparaison, aussi bien par la beauté des lignes que par la perfection du travail, sur les potiers toscans, qui d'ailleurs s'empressèrent de les imiter. Sans parler de fragments de poteries découvertes à Santorin et dans les Cyclades (et dont quelques-uns remontent au XVIIIe s. av. J.-C.), Corinthe paraît avoir été la première ville de la Grèce où se soit constituée une grande école de céramique artistique ; la tradition disait que c'est là qu'on avait inventé le tour à potier.

Période primitive. — Les plus anciennes poteries témoignent par leur décoration d'une imitation orientale décidée. Elles sont ornées de bandes d'animaux, qui bientôt alternent avec des sujets mythologiques. Les figures sont d'un brun pâle souvent relevé de violet. Dès le VIIe siècle, nous avons des œuvres vraiment remarquables, telles que le vase dit de Dodwel à Munich, représentant la *Chasse du sanglier de Calydon ;* un grand nombre de vases du Louvre, par exemple celui qui représente la *Rançon d'Hector,* et un vase du musée d'Athènes, sur lequel on lit les plus anciennes signatures de céramistes grecs que l'on connaisse : *Kharès* et *Timonidas* de Corinthe[1]. Des artisans de Corinthe répandirent cette industrie des vases peints jusqu'en Toscane, où les émigrations corinthiennes sont rappelées par l'histoire de Démarate et de Tarquin. Plus tard, les potiers d'Athènes rivalisèrent avec ceux de Corinthe et, au IVe siècle, imposèrent leur style à toute la Grèce.

Deuxième période : vases à peintures noires. — Du milieu

1. Les signatures de céramistes anciens sont d'ailleurs fort nombreuses.

du VIe au milieu du Ve siècle, les vases sont caractérisés par des peintures noires sur fond rouge, jaune ou blanc. On distingue dans cette période plusieurs périodes secondaires.



Fig. 58. — Vase de Nicosthènes.

1° On peut donner pour type de la plus ancienne le vase du Louvre fait en l'honneur d'Arcésilas, roi de Cyrénaïque. — 2° La seconde peut être appelée l'école d'*Ergotime* et de *Clitias*, et a pour type principal la coupe de Florence que, comme nous l'apprend la signature de ces artistes, Ergotime a modelée et Clitias ornée de dessins. — 3° Vient ensuite l'école de *Nicosthènes*, dont on a plusieurs vases signés dans divers musées de l'Europe, notamment au Louvre. — 4° Les vases tels que celui de *Timagoras* au Louvre, et surtout l'amphore du musée d'Athènes représentant l'exposition d'un mort, nous conduiront à la période suivante.

Troisième période : vases à peintures rouges. — Dans cette période, quoiqu'il y ait encore des peintures noires, et qu'elles se conservent même jusqu'aux temps macédoniens dans les *amphores panathénaïques*[1], pour lesquelles on respectait les traditions, les peintures sont en général rouges et se détachent sur un fond noir. Ce système est en usage à Athènes dès le temps des guerres médiques. « Les caractères généraux de ces vases, dit M. Collignon, s'opposent à ceux des

1. Les amphores panathénaïques étaient données en prix aux vainqueurs des Panathénées. Elles contenaient un peu d'huile de l'olivier sacré

vases à peinture noire; toute trace de convention a disparu. Les variétés de style y répondent aux progrès de l'art; les compositions y sont moins chargées de personnages, les sujets plus restreints, surtout dans les vases les plus soignés. » Ce qui montre une fois de plus que la simplicité n'est pas toujours signe d'ancienneté, et qu'un art barbare peut être un art compliqué. Cependant le caractère archaïque se maintient encore dans les céramistes contemporains de Phidias et de Polyclète, comme en témoignent la coupe de *Sosias* (Berlin), le cratère d'*Euphronios* (Louvre)[1].

Importance artistique de la céramique grecque. — On a recueilli plus de 40,000 vases de l'antiquité classique. Ils ont pour l'archéologie un intérêt incomparable par la variété des sujets qu'ils représentent. Ils en ont aussi un très grand pour l'art. « La peinture des vases, a dit M. Perrot, est ce qui nous représente le mieux dans les arts du dessin tout un côté du génie grec, ce qu'il a de surprise et de fantaisie. » Elle ne recule même pas devant le bizarre et le grotesque. Elle montre, pour saisir les silhouettes, une habileté singulière, qui fait penser à l'art japonais. C'est surtout grâce à elle enfin que nous pouvons nous faire quelque idée de ce qu'était l'ancienne peinture grecque, dont rien d'important ne nous est parvenu.

V. — LA PEINTURE

Cette absence de monuments qui puissent contrôler les opinions des écrivains nous fera passer très rapidement sur la peinture, quoique les anciens aient estimé leurs peintres à l'égal de leurs sculpteurs. La peinture semble d'ailleurs être sortie de la sculpture par la transition de la polychromie, et Vitruve nous dit (l. VII, ch. v) que les anciens maîtres imitèrent d'abord par la peinture les bas-reliefs de marbre décorés[2].

1. Nous avons indiqué (p. 70) la place de la céramique dans les origines de la sculpture. Les plaques estampées et les figures de terre cuite continuèrent à être un des produits de l'art grec.

2. Une union analogue exista entre la peinture et la sculpture au temps du moyen âge et de la Renaissance. Van Eyck, pas plus que Nicias, ne dédaigna de colorier des statues. (*V.* Courajod, *Mémoires de la Société des antiquaires*, 1887.)

Peinture. — École attique. — Polygnote et ses contemporains : Micon, Panænos. — La Leskhé, le Pœcile. — Concours, expositions. — Le premier grand nom de la peinture grecque est *Polygnote* de Thasos, contemporain de Phidias. Sa peinture était déjà polychrome, mais d'une coloration très sobre et de tons peu variés. Elle semble n'avoir guère pratiqué que les teintes plates, et avoir fait fort peu d'usage du modelé. Mais il y avait peut-être en cela moins de l'impuissance qu'un parti pris décoratif, et il est difficile de ne pas voir dans Polygnote un grand artiste. On admirait, même lorsque la peinture eut réalisé de grands progrès techniques, la pureté de son dessin, l'imagination et la variété de ses compositions. Il eut l'honneur de créer un grand nombre d'attitudes et d'expressions qui correspondaient si bien avec les sentiments de l'âme, qu'elles inspirèrent nécessairement les artistes qui le suivirent. Ses œuvres les plus célèbres étaient : 1° les peintures de la galerie (*Leskhé*) de Delphes, où il avait représenté la *Ruine de Troie,* et la *Vue des Enfers* avec les supplices divers qui frappent les méchants ; 2° les peintures du portique d'Athènes qui reçut justement de ces décorations le nom de *Pœcile*.

Dans cet ouvrage considérable, les souvenirs légendaires de la Grèce se mêlaient à des souvenirs récents non moins glorieux. Il refusa toute rétribution pour ces grands travaux, et reçut l'honneur envié du droit de cité athénienne. Il se fit aider par *Micon* et par *Panænos,* frère de Phidias. Au centre il représenta lui-même, comme à Delphes, la *Prise de Troie*. Des deux côtés Micon et Panænos exécutèrent la *Bataille de Marathon* et le *Combat des Athéniens contre les Amazones sur les hauteurs de Pnyx*.

Dès cette époque, l'usage des expositions périodiques publiques semble établi ; elles sont en même temps des concours, comme nos expositions modernes. Elles avaient lieu en général à Delphes et à Corinthe, à l'occasion des

jeux Pythiques et Isthmiques. Les artistes faisaient aussi des expositions particulières de leurs œuvres, chose qui redevient tout à fait à la mode de nos jours. Il y avait peut-être dès cette date, à Athènes au moins, une collection publique de tableaux. Elle se trouvait dans l'aile gauche des Propylées, qu'on a appelée pinacothèque, quoique les anciens Grecs ne semblent pas avoir connu ce mot. Enfin, ce qui prouve combien l'art de peindre était répandu, c'est qu'il était pratiqué par des femmes. *Timarète,* fille de Micon, l'aida dans ses célèbres travaux, et fit à part des œuvres qui jouirent d'une durable réputation.

La peinture de chevalet : Apollodore. — La décoration théâtrale et le paysage : Agatharcos. — A la fin de cette période, *Apollodore* d'Athènes émancipa la peinture de l'architecture en faisant des tableaux de chevalet; il perfectionna aussi le travail des ombres : on conçoit en effet que dans les œuvres de petite dimension le détail de l'exécution doit être plus soigné.

Agatharcos de Samos fut peut-être le premier qui peignit des décors de théâtre. Ce fut là l'origine de la peinture de paysage[1]. Il décora aussi la maison d'Alcibiade.

La tapisserie : le peplos d'Athéna. — La tapisserie, la broderie à figures, entraient aussi pour une bonne part dans la décoration des édifices. Chaque année à Athènes des jeunes filles choisies parmi celles de plus pur sang athénien devaient tisser un *peplos* ou long voile destiné à couvrir la vieille statue d'Athéna faite avec le bois de

1. Les théâtres avaient des décorations fixes en maçonnerie ou en bois (on voit quelque chose d'analogue au Théâtre Farnèse de Parme, construit au XVIe siècle). La peinture décorative n'y occupait qu'une place secondaire. Les machines au contraire y jouaient un grand rôle. Dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, les Océanides « arrivent par le chemin des oiseaux », et l'animal monstrueux qui porte le vieil Océan « bat de l'aile en frappant le sol de sa griffe ». L'art du costumier l'emportait sur l'art du machiniste. Certaines pièces du théâtre grec supposent dans les costumes une variété et une fantaisie qui n'a pas été dépassée. Il suffit de rappeler les *Guêpes* et les *Oiseaux* d'Aristophane. D'autres auteurs comiques avaient introduit sur la scène des légumes personnifiés, ou même les lettres de l'alphabet.

l'olivier sacré. Pallas était la déesse de toutes les œuvres auxquelles l'esprit comme l'habileté de main ont part; à ce titre elle présidait aux travaux des femmes. Ce peplos était porté dans une procession solennelle au temple de la déesse, le dernier jour des Panathénées. Sur ce peplos, dont le fond était couleur de soufre ou de safran, était retracé le combat des dieux contre les géants, combat où Athéna avait assuré la victoire aux habitants de l'Olympe. On y joignait aussi des scènes glorieuses empruntées à l'histoire de la ville chérie de la déesse [1].

VI. — MUSIQUE

C'est aussi au ve siècle que la musique grecque fut constituée dans son ensemble. La musique grecque était, au moins, par son système, beaucoup plus variée que la nôtre; elle comprenait plusieurs gammes distinctes ou modes, tandis que nous n'en avons que deux, la majeure et la mineure, que les Grecs d'ailleurs paraissent n'avoir pas connues, quoique les gammes hypophrygienne et hypodorienne s'en écartent peu.

Le système musical des Grecs dut surtout sa formation à l'école pythagoricienne. Les Grecs employaient non seulement les intervalles de ton et de demi-ton, mais des intervalles moindres, les quarts de ton par exemple. Ils étaient très sensibles à la musique et croyaient qu'elle avait la plus grande action sur les mœurs. Les philosophes et parfois les législateurs proscrivaient tel ou tel mode musical comme dangereux. La musique fut d'abord destinée à accompagner la poésie, surtout les hymnes religieux. Tout poète devait être en même temps un musicien. Le plus célèbre des lyriques grecs, *Pindare*, non seulement composait le chant qui était inséparable de ses odes, mais instruisait souvent et dirigeait quelquefois en personne les chanteurs et les instrumentistes qui allaient exécuter ses plus belles pièces dans les villes de la Hellade.

1. Un peplos analogue était tissé par les femmes d'Élis en l'honneur de Junon. On peut comparer le voile annuel apporté par les pèlerins à la Kaaba de la Mecque.

Le développement du théâtre avec ses chœurs fut l'origine de grands progrès dans la musique vocale et instrumentale. Plus tard la musique se sépara de la poésie. On éleva des odéons où eurent lieu des concours musicaux même de musique purement instrumentale, et nous avons vu que Périclès en avait fait construire un près de l'Acropole. Quoique les Grecs aient inventé une notation musicale et qu'ils aient eu l'usage d'un certain nombre d'instruments différents, soit à vent, soit à cordes, ils ont ignoré l'harmonie. « La polyphonie, dit M. Th. Reinach, existait, mais limitée à deux sons : l'accord de trois sons, fondement de notre harmonie restait inconnu. Bien plus, l'harmonie à deux parties n'était admise que dans le concert de deux instruments ou d'un instrument et d'une voix. Quand deux ou plusieurs voix chantaient ensemble, c'était invariablement à l'unisson ou à l'octave. » Nous possédions seulement quelques rares et courts fragments de ces anciennes mélodies, tels que le début de la *première Pythique* de Pindare. Aujourd'hui il est beaucoup moins difficile de se faire une idée de ce qu'était la musique grecque, grâce aux importantes découvertes de M. Homolle, à Delphes, entre autres une partie d'un hymne à Apollon ne comprenant pas moins de quatre-vingts mesures à cinq temps.

Le siècle de Périclès. — C'est surtout pour avoir contribué à ce développement intellectuel si puissant et si varié, que Périclès a obtenu une gloire impérissable. Jamais, dans aucun temps, dans aucun pays, on ne voit tant d'œuvres d'art qui aient rencontré une admiration plus durable. « Il semblait qu'à peine achevées, elles avaient un parfum d'antiquité qui les consacrait ; et aujourd'hui cependant elles ont tout l'éclat de la jeunesse, comme si elles étaient douées d'un esprit toujours vivant et d'une âme immortelle. » (PLUTARQUE.)

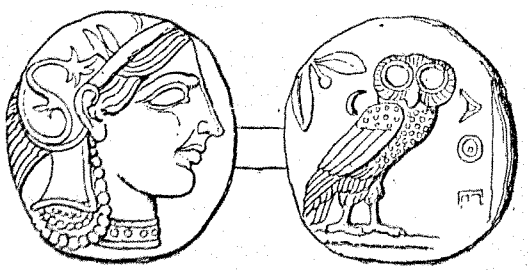


Fig. 59. — Monnaie d'Athènes au temps de Périclès.

CHAPITRE IV

L'ART GREC APRÈS PÉRICLÈS ET PHIDIAS. — ALEXANDRE

I. L'ART GREC AU IVe SIÈCLE. — Ses modifications sous l'action de la philosophie et des mœurs. — Socrate, Platon, Aristote.

II. SCULPTURE. — Caractère des nouvelles écoles : le portrait. — Scopas et ses contemporains. — Le Mausolée. — Prédominance de l'art grec dans l'Asie méditerranéenne. — Praxitèle et ses contemporains. — Nouvelle école argivo-sicyonienne. — Lysippe et ses contemporains. — Charès. — Gravure en pierres fines. — Pyrgotèle.

III. GRAVURE EN MÉDAILLE. — CÉRAMIQUE. — De l'utilité de l'art dans la fabrication des monnaies. — Pourquoi elles sont souvent archaïques. — Supériorité des monnaies grecques. — Apogée de l'art monétaire en Sicile. Kimon. Évainétos. — Les successeurs d'Evainetos. Théodore de Clazomène. — Apogée de la céramique grecque. Le vase de Cumes. Les figurines de Tanagra et de Myrina.

IV. PEINTURE. — Zeuxis, Parrhasius et l'école ionienne. — Timanthe. — École attico-thébaine. — Aristide, Nicias, Euphranor. — École sicyonienne. — Eupompe, Pamphile. — Enseignement public du dessin. — Apogée de la peinture grecque. — Apelle. — École rhodienne. — Protogène.

V. ARCHITECTURE. — Fortifications. — Temple pseudodiptère. — Dinocratès. Alexandrie. Le nouveau temple d'Éphèse.

VI. ART INDUSTRIEL. — MUSIQUE. — Mosaïque. — Le char funèbre d'Alexandre. — Musique.

I. — L'ART GREC AU IVe SIÈCLE

Modification de l'art grec sous l'action de la philosophie et des mœurs : Socrate, Platon, Aristote. — Les luttes acharnées qui déchirèrent la Grèce pendant la guerre du Péloponèse n'y avaient pas arrêté la pratique des arts, pas plus que celle des lettres. Il suffit de rappeler que l'Érechthéion fut élevée par Athènes après les désastres de l'expédition de Sicile. A la fin du Ve siècle, une transformation progressive s'est faite dans l'esprit grec,

et elle se résume dans Socrate. La philosophie devient surtout psychologique et s'occupe de l'homme plus que du monde, « elle descend du ciel sur la terre » Socrate, qui domine la philosophie, a aussi sa place nécessaire dans l'histoire de l'art comme de la littérature. C'est pour la Grèce un second Homère.

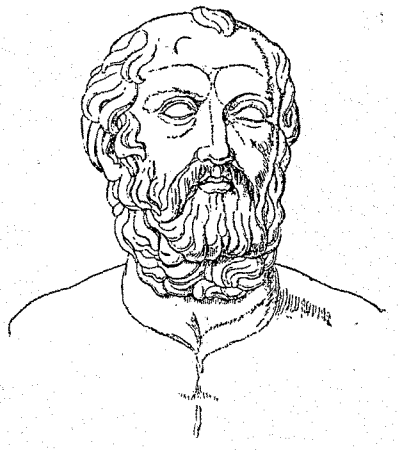


Fig. 60. — Platon.

Platon donne à l'idée du beau dans sa philosophie une place prépondérante et crée vraiment ce qu'on appellera plus tard l'esthétique. Il met en pleine lumière les trois principes qui ne cesseront plus d'occuper les penseurs : 1° les beaux-arts procèdent de l'imitation; 2° cependant ils ne sont rien sans une inspiration supérieure, et ils tendent plus haut qu'à reproduire la simple réalité; 3° les beaux-arts ont une grande action sur les âmes, par conséquent sur les mœurs, et méritent à ce titre l'attention sérieuse des hommes d'État. On sait comment Platon exigeait sur ce point l'intervention active et rigoureuse des pouvoirs publics[1]. Aristote, qu'on oppose trop souvent à Platon, est en somme d'accord avec lui sur ces divers points : Platon est moins idéaliste, et Aristote moins réaliste qu'on ne l'a communément dit.

Sous l'influence de Socrate et de son école, accélérant la tendance naturelle de la civilisation, les sentiments deviennent plus variés et plus délicats. On se plaît à pénétrer davantage dans l'analyse des états de l'âme; on

1. E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, 3e éd., p. 164. Voyez aussi dans les *Notions de pédagogie* de M. Joly, le chapitre sur l'Éducation esthétique.

étudie les dispositions individuelles, les situations exceptionnelles. Cette tendance se montre déjà dans Euripide. Dans Aristote lui-même on retrouve ce goût des analyses morales, et son élève Théophraste écrit les *Caractères*.



Fig. 61. — Sophocle. (Musée de Latran.)

La nouvelle comédie, avec Ménandre, abandonne les éclatantes fantaisies d'Aristophane, pour s'occuper de la peinture des caractères et du jeu des passions. L'inspiration est la même dans les arts.

II. — SCULPTURE

Caractère des nouvelles écoles : le portrait. — L'art obéit de tout point aux mêmes influences. Il recherche le mouvement, la passion, l'analyse individuelle et la précision du détail réel. Jusque-là les sculptures avaient été rarement des portraits. Mais à partir du ve siècle les portraits se multiplient. Il suffit de rappeler les chefs-d'œuvre tels que les statues d'Euripide (Rome), de Démosthène (Rome, Louvre), le Ménandre assis (Capitole), qui fait un contraste si instructif avec le Sophocle debout si magnifiquement drapé du musée de Latran; l'Eschine (à Naples), l'Aristote ou plutôt l'Aristippe (voir *Helbig*, II, p. 179), qu'on admire au palais Spada à Rome.

Les œuvres d'une signification plus générale ne sont pas pour cela abandonnées. Socrate avait été sculpteur, avant de consacrer sa vie au perfectionnement moral de ses concitoyens, et l'on a la copie, sinon l'original, de son groupe des *Trois Grâces*. Il aimait à causer avec les sculp-

teurs et les peintres, comme en témoigne Xénophon; et son disciple Platon, qui avait d'ailleurs cultivé la peinture, est avant tout le philosophe du beau. Aussi l'influence de cette philosophie ne pouvait être une cause de décadence pour l'art. Sans doute, tandis que Pallas, Junon, Jupiter, sont les types préférés du temps de Périclès et de Phi-

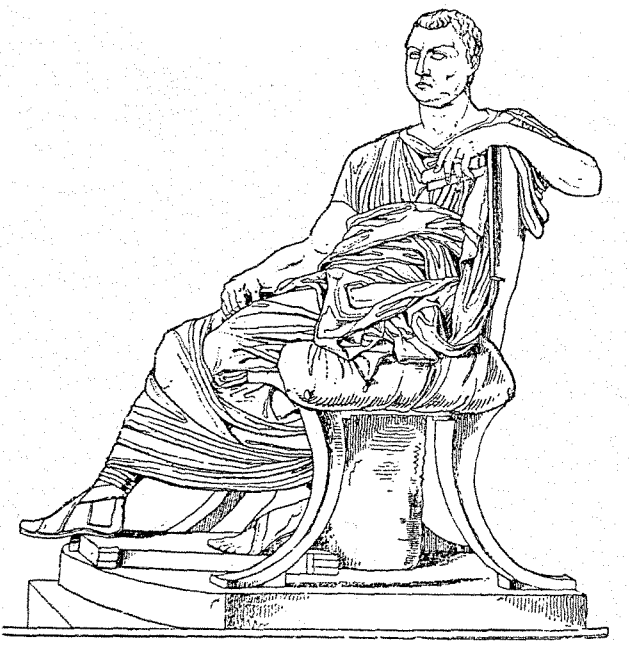


Fig. 62. — Ménandre. (Musée du Capitole.)

dias, dans la période suivante c'est Vénus, Apollon et Bacchus qui occupent surtout le ciseau ou le pinceau des artistes. Mais il faut être bien exclusif ou bien pédant pour découvrir une trace quelconque de décadence dans la *Vénus* de Milo[1] et dans la *Victoire* de Samothrace[2]. Ces

1. « La Vénus trouvée en 1820 à Milo, dans une véritable cachette, fut payée 550 francs et revint, par suite de circonstances imprévues, au prix de 5,000 francs. » (S. Reinach, *Gazette des beaux-arts*, 1er mai 1890.)

2. Consacrée sans doute dans le célèbre sanctuaire des Cabires par Démétrius Poliorcète, pour sa victoire navale sur Ptolémée, remportée en face de Salamine de Chypre, en 305.

deux œuvres, qui méritent une égale admiration, nous donnent une idée de l'école de Scopas, qui appartient cependant à la génération précédente.

Scopas et ses contemporains. Le Mausolée. — Prédominance de l'art grec dans l'Asie méditerranéenne. — *Scopas* de Paros brilla de 396 à 350. Il paraît avoir surtout traité des sujets religieux. Le Vatican possède la copie de son *Apollon Musagète,* où le dieu est représenté dans une longue robe flottante, jouant de la lyre et semblant entraîner à sa suite le chœur des Muses. Il fut un des artistes qui sculptèrent des bases de colonnes à Éphèse, peut-être celle du Musée Britannique. On a d'ailleurs de lui des œuvres authentiques, car on voit dans la même collection des fragments du *Mausolée* d'Halicarnasse.

Artémise II, reine de Carie, inconsolable de la mort de son époux Mausole, mort en 355, avait résolu de lui élever le tombeau le plus magnifique qu'on eût encore vu. Elle fit appel aux plus célèbres artistes de la Grèce, entre autres à Scopas, à *Léocharès,* à *Bryaxis,* à *Timothéos,* à *Pythios;* Pythios, aidé de *Satyros,* fut également l'architecte du monument. Le Mausolée servit de type à la plupart des tombeaux somptueux qui suivirent, et, de nom propre, eut l'honneur de devenir un nom commun. Il se composait d'un soubassement élevé, supportant des colonnes doriques qui elles-mêmes supportaient une pyramide de vingt-quatre degrés, couronnée par un quadrige colossal, avec les statues de Mausole et d'Artémise. L'édifice avait 19^{m},45 et 12^{m},35 de côtés, avec une hauteur de 43^{m},20. Il était encore intact au XIIe siècle, lorsqu'il fut détruit en partie par un tremblement de terre. A partir du XIVe siècle, il servit de carrière aux chevaliers de Rhodes, qui possédaient encore cette partie de la côte de l'Asie Mineure et furent tout heureux de rencontrer des matériaux solides, beaux, tout taillés et tout transportés, dans le voisinage de la forteresse qu'ils élevaient à Boudroun. Aussi une partie des bas-reliefs du Mausolée s'est retrouvée encastrée dans les murs du château. Scopas a sans doute dirigé tout le travail



Fig. 63. — La Victoire de Samothrace. (Louvre.)

des autres sculpteurs ; il travailla vraisemblablement lui-même aux statues principales d'Artémise et de Mausole[1].

L'art grec domine dans toute l'Asie méditerranéenne. A cette époque appartient le tombeau d'Harpagos, général de Cyrus le Jeune, découvert à Xanthos (Lycie), ainsi que le sarcophage en marbre de Paros trouvé à Sidon, œuvre admirable qui présente, dit M. Th. Reinach, une analogie saisissante avec les tombeaux si justement admirés du Céramique d'Athènes.



Fig. 64. — Niobé. (Florence.)

On attribuait à Scopas dès l'antiquité le célèbre groupe des *Niobides,* dont on voit la répétition à Florence, œuvre qui ne comprenait pas moins de dix-sept figures et qui donnait à la sculpture un pathétique qu'elle n'avait pas connu. D'autres l'attribuaient à un sculpteur un peu plus jeune, Praxitèle.

Praxitèle et ses contemporains. — *Praxitèle* semblait, mieux que Phidias, caractériser particulièrement l'école

1. Voir Bernier, *Tombeau de Mausole*, envoi de Rome. Voir au Louvre une statue du mausolée (fouilles de M. Breuvery, 1829). Timothéos fit toutes les maquettes (τύποι) des sculptures de *l'Asclépieion d'Épidaure* dont *Théodotos* fut l'architecte. (Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, Athènes, 1894.)

attique. Il était fils de *Céphisodote*[1] l'Ancien, dont les œuvres marquent la transition entre Phidias et l'école nouvelle. Ce Céphisodote était l'élève et peut-être le fils d'Alcamène. Praxitèle eut lui-même pour fils deux sculpteurs célèbres, *Céphisodote le Jeune*[2] et *Timarque*. Praxitèle, à la différence de Polyclète et de Phidias, vise plutôt à l'élégance qu'à la force. Il aime la délicatesse ; mais cette délicatesse ne tombe pas dans l'afféterie et n'enlève rien à la fermeté et à la sûreté de son ciseau. Son œuvre la plus célèbre était la *Vénus de Cnide,* qui a fait dire que l'Olympe était privé de la déesse depuis que Praxitèle l'avait fait descendre sur la terre. La *Vénus du Capitole,* la *Vénus de Médicis,* en dérivent, mais n'en sont pas des imitations directes. L'admirable tête de bronze du musée de Berlin a plus de puissance et de grâce ; elle peut mieux nous donner une idée de ce que devait être celle de la déesse telle que l'avait représentée le sculpteur athénien. Son type de faune, souvent reproduit, nous plaît mieux que son *Apollon Sauroctone,* également connu par de nombreuses répétitions, et qui nous paraît trop vanté. D'ailleurs le musée d'Athènes possède une œuvre authentique du célèbre artiste, dans le groupe d'*Hermès et Bacchus* découvert à Olympie le 8 mai 1877[3]. Ce groupe lui-même ne permet pas de le



Fig. 65. — Apollon Sauroctone. (Louvre.)

1. Le groupe de Munich *Leucothée et Bacchus,* mieux appelé *Eirénè et Ploutos* (la Paix et la Richesse), est une copie de ce Céphisodote.

2. On peut attribuer à Céphisodote le Jeune la statue de Ménandre rappelée plus haut, qui provient du théâtre d'Athènes ; le groupe des Lutteurs de la salle de la Tribune aux Offices de Florence est sans doute une répétition, sinon l'original, du célèbre *Symplegma* de ce sculpteur

3. Le Déméter de Cnide, qu'on lui attribue, rappelle Scopas par son caractère de grandeur et la beauté des draperies.

mettre aussi haut que Scopas. Un contemporain de Praxitèle, *Dédale de Sicyone*, créait le type de la Vénus accroupie (répétitions au Vatican et au Louvre) [1]. *Damophon de Messène* travaillait au sanctuaire de Lycosura.

Les monuments patriotiques. — Mais les monuments inspirés par le patriotisme ne manquent pas non plus à cette période.

En 404, les Spartiates vouèrent à Delphes, en souvenir de leur victoire d'Ægos-Potamos, 386 statues de bronze, parmi lesquelles Neptune couronnant Lysandre. Les Tégéates rappelaient en 368 par un groupe semblable une victoire remportée sur les Spartiates. Un lion colossal fut sculpté à Cnide en l'honneur de la victoire de Conon (394). Un autre lion marque la place où les 300 soldats du bataillon sacré de Thèbes étaient tombés jusqu'au dernier sans quitter leur poste, sur le champ de bataille de Chéronée (338). On n'avait pas gravé leurs noms sur la pierre, parce que la fortune les avait trahis ; mais on l'avait surmontée d'un lion, en souvenir de leur courage.

Nouvelle école argivo-sicyonienne. — Lysippe et ses contemporains. Charès. — A cette date la sculpture grecque se confond avec l'école athénienne. Dans la génération suivante une nouvelle école argivo-sicyonienne se forme avec *Euphranor* et surtout *Lysippe*. Lysippe recherche les formes élancées et donne à ses personnages des têtes plus petites. Cependant il aime les formes robustes et se plaît à reproduire les hommes dans la force de l'âge. Son « canon », qui succéda à celui de Polyclète, nous est connu par la copie en marbre de son célèbre *Apoxyomenos* [2] de bronze. La plupart des œuvres originales de Lysippe étaient en bronze, c'est ce qui permet de com-

1. La Vénus accroupie faite au XVIIe siècle par Coysevox à l'imitation de celle du Capitole est des plus intéressantes à étudier pour comprendre comment une école affirme avec succès ses caractères, tout en suivant un modèle ancien. Des fouilles intéressantes ont été faites à Lycosura (1889-1890).

2. C'est un athlète raclant avec un *strigile* l'huile et le sable dont il s'était enduit pour la lutte.

prendre qu'il ait pu exécuter le nombre, qui n'en est pas moins prodigieux, de quinze cents statues, parmi lesquelles il y en avait de colossales, telles que le Jupiter et l'Hercule faits pour la ville de Tarente. Cette statue d'Hercule, qui avait été transportée à Constantinople, y fut fondue par les croisés en 1204. Lysippe s'était plus d'une fois occupé d'Hercule; il avait reproduit ses *Douze Travaux* à Alysia en Acarnanie. Reconnu pour le premier sculpteur de son temps, sculpteur attitré d'Alexandre, seul il eut le droit de reproduire officiellement ses traits[1]. Lysippe était aussi célèbre comme sculpteur d'animaux; il avait sculpté des chiens, des chevaux, des lions. On lui a attribué les chevaux de Saint-Marc (Venise).

Son frère *Lysistrate* imagina les moulages d'après le modèle vivant. Il coulait dans ces moules de la cire qu'il retouchait ensuite. Ce fait indique la tendance réaliste plus précise qui s'affirme alors. Parmi les sculpteurs contemporains, citons le fils de Lysippe, *Euthycratès*; *Bœthos*, originaire de Chalcédoine, auteur de l'*Enfant à l'oie*, duquel on peut rapprocher le *Tireur d'épine* de Florence, et la *Joueuse d'osselets* de Berlin; *Euthychidès*, auteur de la statue d'Antioche au Vatican, et surtout *Charès*, qui fit le *Colosse de Rhodes* et conçut le projet de tailler le mont Athos tout entier pour en faire une statue d'Alexandre. L'œuvre et les conceptions de Charès marquent bien ce goût de l'extraordinaire vers lequel Lysippe avait contribué à pousser les sculpteurs grecs. Mais n'oublions pas que la *Vénus* de Milo et la *Victoire* de Samothrace appartiennent à cette époque.

Gravure en pierres fines. — Pyrgotèle. — La gravure en pierres fines, qu'il s'agisse d'intailles ou de camées, arrive alors à son apogée avec *Pyrgotèle*. Elle

1. Il n'était pas interdit pour cela aux autres artistes de reproduire les traits du héros (statue chryséléphantine par Léocharès à Delphes, etc.; bustes au Louvre). Alexandre fit sculpter par Lysippe les statues des Macédoniens tués au Granique et les plaça à Dium.

reproduit souvent les œuvres des sculpteurs célèbres. Sur le camée d'Aspasios (Vienne) on voit sans doute la tête de la Pallas du Parthénon. En revanche, bien des sculpteurs ou des peintres modernes ont trouvé dans ces petites figurines des inspirations et souvent même des modèles pour des œuvres d'une grande importance ; c'est à une intaille grecque qu'Ingres a pris la première idée de sa figure de l'*Iliade* pour l'*Apothéose d'Homère*.

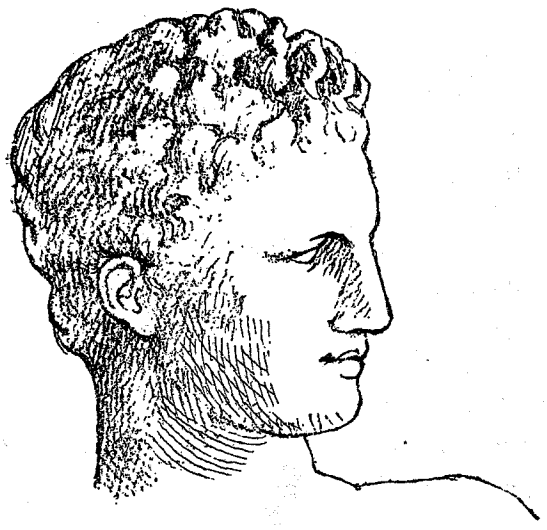


Fig. 66. — Tête de l'Hermès de Praxitèle, trouvé à Olympie. (Musée d'Athènes.)

III. — GRAVURE EN MÉDAILLE[1]. — CÉRAMIQUE

De l'utilité de l'art dans la fabrication des monnaies. — Pourquoi elles sont souvent archaïques. Supériorité des monnaies grecques. — Les monnaies montrent, mieux encore que les intailles ou les camées, combien les Grecs savaient faire des œuvres d'art complètes, parfois même d'une véritable grandeur d'accent, dans de petites dimensions.

Plusieurs questions intéressantes se rattachent à l'histoire de la gravure en médaille. Nous remarquerons d'abord que les anciens Grecs n'ont pas connu les médailles proprement dites, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas frappé des disques métalliques dans l'intention de faire une œuvre d'art, mais seulement

1. Eckhel, *Doctrina nummorum veterum*. — Fr. Lenormant, *la Monnaie dans l'antiquité*.

pour un emploi pratique, comme la monnaie. Cependant ils n'ont pas hésité à s'adresser pour cela à des artistes du premier ordre. C'est ici que se montre un exemple remarquable de l'union intime qui existe quelquefois directement entre le beau et l'utile. On sait que ce qui constitue à proprement parler la monnaie, c'est la suppression de la nécessité de peser le lingot, par l'application sur les fragments de métal d'une empreinte connue qui, sous la garantie des pouvoirs publics, en constate le poids et la composition. Quels que soient les avantages de ce système, il facilite la fraude. Il faut empêcher le plus possible que cette empreinte ne soit imitée. Or, ce qu'on imite le plus difficilement, c'est le génie, ou, à son défaut, le talent. On rit encore du consul Mummius qui, après le sac de Corinthe, remettant à des rouliers des chefs-d'œuvre d'Apelle ou de Polyclète, leur déclarait qu'ils en étaient personnellement responsables, et que s'ils en perdaient ou en laissaient détériorer quelques-uns en chemin, ils seraient condamnés à les refaire. On comprend donc toute l'utilité pratique d'avoir des monnaies d'un grand mérite artistique. C'est ainsi qu'aujourd'hui on s'adresse de même à des artistes de grand talent pour donner le dessin des billets de banque.

Nous remarquons cependant qu'en général les monnaies ont un caractère archaïque prononcé, et que chez un même peuple les anciens types se maintiennent d'autant plus, surtout lorsqu'il s'agit des temps reculés, que ce peuple est plus commerçant et qu'il fait un plus grand usage de cet instrument universel des échanges. Cela tient à ce que la monnaie a surtout une valeur d'opinion, et qu'il y a intérêt à lui conserver un aspect bien connu à l'étranger, qui lui donne un cours plus assuré. C'est ainsi qu'on frappe encore, pour le commerce avec certaines peuplades, des florins à l'effigie de Marie-Thérèse d'Autriche. C'est ainsi que, malgré la dépréciation du papier-monnaie italien et quand les espèces françaises faisaient prime, elles n'en étaient pas moins refusées dans bien des villages, même du bassin du Pô.

Les monnaies athéniennes du temps de Périclès (fig. 59) semblent d'une génération au moins antérieure à Phidias. Elles n'en sont pas moins fort belles. Si les Grecs ont eu des rivaux dans les autres arts, on peut affirmer que dans la gravure

des monnaies ils sont restés incomparables. Cela tient non seulement au génie de leurs artistes, mais à leurs procédés de fabrication. Ce n'était pas à l'aide d'une machine, c'était au marteau que les monnaies étaient frappées, et on sent dans la frappe même la main de l'ouvrier.

Apogée de l'art monétaire en Sicile. Kimon; Évainétos. — C'est en Sicile que l'art monétaire arriva le plus tôt à son apogée. C'est là qu'il se débarrassa le plus promptement de toute trace d'archaïsme. Est-ce à dire qu'il avait pu s'y perfectionner plus tôt parce qu'il y aurait été plus anciennement pratiqué? Au contraire; c'est parce que la monnaie n'y avait été importée que par les colons grecs de la seconde période de colonisation, qu'il n'y eut pas les mêmes traditions et les mêmes habitudes commerciales à ménager. Sans doute les Phéniciens s'étaient établis fort anciennement en Sicile; mais comme ils commerçaient avec des peuples barbares, qu'ils procédaient par échange, et qu'ils allaient justement chercher dans leurs lointains voyages des métaux précieux, ils n'avaient pas un intérêt immédiat à se servir de la monnaie, ni à en répandre l'usage. Aussi n'eurent-ils une monnaie qu'à l'imitation de celle des colonies grecques de l'île.

On peut affirmer que les plus belles monnaies du monde ont été frappées à Syracuse. Déjà, dans le courant du ve siècle, *Euménos* et *Sosion* s'étaient placés au premier rang des graveurs de leur temps; mais ils furent dépassés dès la fin du siècle par *Kimon* et *Evainétos,* qui travaillaient pour Denys l'Ancien. Dans aucun temps, dans aucun pays on n'a fait de monnaies plus belles que les *pentecontalitra* de Kimon et d'Évainétos. S'il fallait choisir entre ces deux noms, Évainétos devrait être mis au premier rang : c'est le plus grand des graveurs en médaille de tous les temps et de tous les pays. On peut distinguer chez lui deux manières. A ses débuts (fin du ve siècle), son style et son faire participent de ceux d'Eu-

ménos; il a encore quelque raideur, quelque dureté. « C'est Raphaël dans sa première manière, encore sous l'influence du Pérugin. Peu à peu sa manière s'assouplit; il gagne de la douceur et de la liberté, mais en gardant toujours un accent de grandeur simple et de sévérité jusque dans la grâce, qui atteint au sublime. » (LENORMANT.) Les médailleurs siciliens se rattachent à l'école dorienne, à la précision et à la science du modelé de Polyclète. Syracuse et les plus importantes des colonies de Sicile



Fig. 67. — Monnaie de Syracuse, gravée par Évainétos.

étaient d'origine dorienne, et la lutte acharnée que Syracuse et ses alliées avaient soutenue contre Athènes au ve siècle s'était opposée à ce que l'art attique y répandît comme ailleurs son influence.

Les successeurs d'Évainétos. Théodotos de Clazomène. — Dans la génération suivante, on représenta souvent sur les monnaies des têtes de face, chose qu'Évainétos et ses contemporains ne s'étaient permis qu'exceptionnellement. C'était une conséquence des progrès analogues de la peinture. C'est ce que l'on voit sur les œuvres de Théodotos de Clazomène (vers 353). Théodotos subit certainement l'influence de l'école de Scopas, qui justement sculptait non loin de là le Mausolée. Mal-

gré la beauté de ces œuvres, les Grecs comprirent que c'était surtout le profil qui convenait à la gravure en monnaie. Là encore l'art et l'utilité pratique étaient d'accord. Car les têtes de face devaient présenter un plus haut relief, ce qui amenait une usure et une perte par le frai plus rapide et plus considérable [1].



Fig. 68. — Vase de Darius. (Naples.)

Apogée de la céramique : les vases à reliefs; le vase de Cumes [2]. — Un art qui pour la composition a plus d'un rapport avec la gravure en médaille, la céramique, qui recherche aussi la simplicité des formes et des sujets, comme la netteté de la ligne, arrive également alors à son apogée, et c'est le style attique qui tend à prédominer dans toute la Grèce « Alors, dit M. Collignon, les formes robustes font place aux formes juvéniles, les poses sont charmantes de simplicité et de naturel... Les artistes ne dédaignent pas d'orner de fort petits vases servant de jouet aux enfants, et ils les décorent de compositions dont les jeux de l'enfance forment les motifs. » Après une période de transition pour laquelle nous signalerons le vase de *Brygos,* représentant

1. Les Grecs ont aussi fait d'admirables gravures au burin sur bronze comme on le voit par les miroirs qui nous sont parvenus.

2. Collignon, *Archéologie grecque,* p. 294 et suiv.

la dernière nuit de Troie (Naples), et le vase du Louvre, où l'on voit Linos donnant une leçon à Musée, nous arrivons aux vases attiques d'une élégance parfaite, tels que le vase où l'on voit Darius méditant la conquête de la Grèce (Naples), et ces lécythes blancs ayant un sens funéraire dont la fabrication semble avoir été spéciale à l'Attique (déposition funèbre du musée d'Athènes).

La céramique ne s'en tient pas à la peinture. On ajoute aussi des ornements dorés et des reliefs rehaussés eux-même d'or. Le vase trouvé à Cumes (aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Pétersbourg) est l'œuvre la plus considérable de la céramique grecque. Il n'est pas signé. Mais un vase analogue trouvé à Kertch et qui date environ de 380 porte la signature : *Xenophantos Athénien*.

Les figurines de terre cuite. Tanagra. — C'est au IVe siècle que se place la période la plus parfaite pour les figurines de terre cuite, d'usage en général funéraire, qu'on retrouve dans les divers pays grecs, mais dont les échantillons les plus remarquables proviennent de Tanagra en Béotie et de Myrina en Asie Mineure.

A côté d'œuvres de *caractère archaïque* ou d'un style sévère appartenant aux périodes précédentes ou reproduites traditionnellement[1], nous voyons apparaître des figurines d'un art moins religieux et plus raffiné, d'une variété et d'une élégance qui ont fait dire que sans elle l'idée que nous nous faisions du génie grec était incomplète. Les coroplastes du Ve siècle, dans cette fabrication qui est d'un caractère industriel et courant, se servent sans doute de moules dont ils reproduisent en grand nombre les empreintes[2]. Mais avec les mêmes moules ils savent produire des œuvres sensiblement différentes. Une figurine est souvent composée de plusieurs parties moulées séparément, qu'on ajuste dans des attitudes

1. Certaines de ces petites œuvres ont un grand caractère de majesté religieuse (buste estampé du Déméter. L. Heuzey, *Monuments grecs*, 1873).

2. « Vous fabriquez vos généraux, comme les mouleurs d'argile leurs statuettes, pour la place publique, non pour la guerre. » (Démosthènes, Ire Phil., 26.)

diverses. De plus, les coroplastes reprennent après coup à la pointe telle ou telle partie pour lui donner un caractère particulier. Ils trouvent moyen de faire preuve d'une imagination inépuisable, et leur génie inventif est servi par une rare habileté de main. Aux temps des guerres médiques, on plaçait à côté du mort des figurines de dieux avec des bijoux et des armes; plus tard on persiste par tradition à placer dans le tombeau des figurines; mais ces figurines seront destinées « à lui rappeler dans l'autre vie les compagnons de son existence mortelle[1] ». Ces figurines nous donnent les renseignements les plus précieux sur la vie grecque, et nous font mieux connaître que tous autres monuments les attitudes, les manières d'être des Hellènes. Rien ne montre davantage à quel point l'art avait partout pénétré que la découverte de quelqu'une de ces œuvres exquises dans les tombes les plus modestes.



Fig. 69. — Figurine de Tanagra.

IV. — PEINTURE

Zeuxis et Parrhasius. — L'école ionienne. — Timanthe. — Lorsque Apollodore d'Athènes, qui depuis la mort de Polygnote passait pour le premier peintre de son temps, vit les œuvres du jeune Zeuxis, il dit généreusement : « Zeuxis m'a dérobé l'art; il l'a emporté avec lui. » Zeuxis

1. Comparer l'Égypte (p. 9 et 13). Dans les temps primitifs, on tuait sur le tombeau du guerrier des esclaves et des chevaux, pour qu'il n'arrivât pas seul dans l'*Hadès*. Au Japon (29 av. J.-C.), un décret substitua aux victimes

perfectionna le coloris et les ombres. Il acquit d'immenses richesses, et il finit, dit-on, par donner ses tableaux, ne trouvant pas de prix qui en fût digne. Il fut appelé dans toutes les parties du monde grec : à Crotone, où il peignit une *Hélène* qu'il exposa moyennant un prix d'entrée, avant qu'elle fût placée dans le temple de Junon Lacinia; en Macédoine, où il décora le palais du roi Archélaüs, qui régna de 429 à 405. On vantait aussi sa *Famille de Centaures* et son *Jupiter entouré des dieux,* sujet repris par Raphaël à la Farnésine, etc. Il cherchait l'illusion de la réalité. Il avait fait un enfant portant des raisins que des oiseaux, dit-on, vinrent becqueter. Ce n'était là qu'un succès que Zeuxis appréciait lui-même à sa valeur. Il aurait répondu à ceux qui le félicitaient : « Si l'enfant avait été mieux peint, les oiseaux en auraient eu peur. » Mais Pétrone, quatre siècles plus tard, disait : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. » Cela vaut mieux.

Un seul de ses contemporains peut lui être opposé, Parrhasius. Il avait fait un tableau allégorique du *Peuple athénien;* un *Bacchus* qui avait donné lieu à ce proverbe : « Qu'est-ce que cela auprès de Bacchus? » un *Coureur armé,* sur le corps duquel on voyait couler la sueur. Parrhasius, complétant l'œuvre d'Apollodore et de Zeuxis, paraît avoir accompli définitivement la grande révolution qui fit succéder le modelé à la teinte plate[1]. Quelle que fût la renommée de Parrhasius, il fut vaincu par *Timanthe* dans un concours précisément sur le sujet d'*Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille.* Timanthe est surtout connu pour son *Sacrifice d'Iphigénie,* avec cette figure voilée d'Agamemnon qui a donné lieu à tant d'hyperboles[2].

(hommes, femmes, animaux) qu'on immolait sur la tombe des empereurs, des statuettes de terre.

1. Girard, *Peinture antique*, p. 74.

2. Il avait fait aussi des *Satyres mesurant avec leurs thyrses le pouce de Polyphème endormi.* Comp. *Ulysse et Polyphème* de Wiertz (Bruxelles).

École attico-thébaine : Aristide, Nicias, Euphranor. — Jusqu'à la seconde moitié du ve siècle, Athènes avait été seule à avoir une grande école de peinture. L'école ionienne de Zeuxis et Parrhasius n'est en somme qu'une forme élargie de l'école attique. Cependant les peintres d'Athènes gardent un cachet particulier. Vers le même temps Thèbes avec Épaminondas joue un grand rôle dans l'histoire de la Grèce, et, comme il arrive presque toujours, un mouvement intellectuel accompagne ce réveil de la puissance politique. Ce mouvement se manifesta surtout dans la peinture. Le plus illustre des peintres thébains fut *Aristide,* fils de *Nicomaque,* qui était lui-même un peintre distingué. Aristide excellait dans le pathétique. Sa *Mère mourante* était célèbre dans toute la Grèce; le roi de Pergame Attale payait son *Malade* 600,000 francs. Les peintres thébains, qui suivaient l'impulsion des peintres athéniens, formèrent avec eux l'école thébano-attique. Parmi les peintres de cette école, outre Aristide, il faut citer *Nicias* d'Athènes, célèbre comme peintre de batailles et auteur d'une *Nekuya,* ou Ulysse évoquant les morts, dont Ptolémée lui proposa 60 talents. Le peintre répondit que puisque son ouvrage avait un pareil prix et que par ses offres le roi lui avait montré qu'il avait fait un chef-d'œuvre, il comptait en faire don à sa patrie. Le rival de Nicias comme peintre de batailles était *Euphranor,* qui fit une *Bataille de Mantinée.* Le peintre Euphranor était le même que le sculpteur que nous avons cité. A cette époque, comme dans la plupart des grandes époques de l'art, les deux arts n'étaient pas séparés.

École sicyonienne : Eupompe, Pamphile. — Introduction de l'enseignement public du dessin dans les écoles. — *Timanthe,* dont nous avons parlé plus haut, était originaire de Sicyone; mais c'est *Eupompe* qui fonda le premier dans cette ville une véritable école. Cette école, avec son élève *Pamphile,* devait se mettre, sinon par le génie de ses

artistes, du moins par son influence, à la tête de la peinture grecque. Pamphile était Macédonien d'origine. Ce peintre, qui avait un esprit très cultivé et s'était occupé de philosophie, de lettres et de sciences, ne se contenta point de former des artistes. Il profita de l'influence qu'il s'était acquise, non moins par son caractère que par ses talents, sur l'esprit des Sicyoniens, pour introduire l'enseignement public du dessin dans les écoles de la ville de Sicyone, exemple qui fut bientôt suivi par plusieurs autres cités grecques. Cet enseignement fut bientôt même rendu obligatoire pour les hommes libres, en même temps qu'il était interdit de le donner aux esclaves. Les études dans l'atelier de Pamphile duraient douze ans et coûtaient un talent. Il prétendait que sans des connaissances scientifiques, sans les mathématiques et la géométrie, on ne pouvait être un artiste complet.

Parmi les autres peintres de cette école on cite *Pausias,* qui peignit à l'encaustique des scènes de genre, principalement des scènes enfantines. Cette peinture se développa de plus en plus à côté de la peinture de style, comme nous voyons fleurir à la même époque une délicieuse sculpture de genre, que les figurines de Tanagra nous ont fait connaître. Quoique Parrhasius ait été un grand dessinateur, on peut dire que l'école ionienne cherchait surtout la couleur et l'illusion. L'école thébano-attique brillait par des qualités de facilité, de variété d'expression. Sicyone se distingua par la correction académique et la science (progrès dans le clair-obscur et les raccourcis). C'est d'elle que sortit Apelle, élève de Pamphile.

Apogée de la peinture grecque. Apelle. — Apelle, qui réunit les traits principaux des deux écoles ionienne et sicyonienne, accomplit pour la peinture ce que Phidias avait fait pour la sculpture, ce que Raphaël devait faire dans une certaine mesure pour les écoles italiennes. Il fut le plus grand peintre de l'antiquité.

Apelle, originaire de Colophon[1], fut le peintre attitré d'Alexandre, et on peut dire qu'il en devint l'ami, aussi bien par son esprit délicat et son cœur généreux, qu'à cause de l'admiration que le conquérant avait pour son génie. Il reproduisit plusieurs fois le roi de Macédoine, notamment à cheval, car il excellait aussi dans la peinture des chevaux. Il ne paraît pas avoir fait de grandes peintures décoratives à nombreux personnages, mais son talent n'en était pas moins varié, et il peignait l'allégorie aussi bien que le portrait. Il avait représenté la *Calomnie* dans un tableau que le Florentin Sandro Botticelli a essayé de reconstituer d'après les descriptions de Lucien. Son chef-d'œuvre était la *Vénus Anadyomène*. Tout maître du monde qu'il était, Auguste n'osa l'enlever à la ville de Cos qu'en lui remettant pour cent talents d'impôts. Le talent d'Apelle était resté proverbial et populaire. Il ne pouvait être discuté. Hérodas, dans un de ses mimes, faisant dialoguer deux femmes qui visitent à Cos le temple d'Esculape où Apelle avait fait des peintures, fai dire à l'une d'elles : « Oui, ma chère, les mains de l'Éphésien Apelle sont infaillibles, quelque sujet qu'il trait en ses tableaux. En voilà un dont on ne peut dire que l nature lui a donné certains talents, et lui en a refusé d'au tres. Ah! celui qui peut voir cet homme et ses ouvrage sans en frémir d'admiration, celui-là est digne d'êtr pendu la tête en bas dans la boutique d'un foulon. »

École rhodienne. Protogène. — Les sentiments d'A pelle étaient dignes de son talent. C'est lui qui mit e lumière le mérite de Protogène, que les Rhodiens n'ap préciaient pas à sa valeur, en payant plus qu'il ne l demandait quelques-unes de ses œuvres et en répandai le bruit qu'il les achetait pour les faire passer pour d œuvres d'Apelle. Cette conduite généreuse atteignit sc

1. Comme pour Homère, plusieurs villes se disputaient l'honneur de l'avo vu naître. A Sicyone, Apelle eut pour rival *Mélanthos*.

but, et lorsque, quelques années plus tard, Démétrius vint mettre le siège devant Rhodes, il put dire qu'il renonçait à son entreprise, de peur de détruire l'*Ialyse*[1] de Protogène, qui se trouvait dans le quartier de la ville par lequel il pouvait diriger son attaque avec chance de succès.

Héléna. — La bataille d'Issus. — Il ne nous reste rien de la peinture du Ve siècle[2], pas plus que de celle du IVe. Ce qui peut le mieux nous en donner une idée, c'est la mosaïque de Pompéï représentant la bataille d'Issus. Elle a été faite très probablement d'après la peinture d'une femme nommée *Héléna,* fille du peintre *Timon.* De tous les tableaux que les femmes ont peints dans les temps modernes, il n'en est aucun de cette importance. On aura une idée de la puissance de la composition, en remarquant que Lebrun a disposé les groupes de la même manière[3]. (Sur Héléna, v. la *Bibl. de Photius*, p. 248.)

V. — ARCHITECTURE

Les fortifications. — Le temple pseudodiptère. — Dinocrates. Alexandrie. Le nouveau temple d'Éphèse. — Dans l'architecture de cette époque, nous signalerons dès avant Alexandre: 1° le développement de l'art de la fortification, comme le montrent les restes des villes fondées sous l'impulsion d'Épaminondas, Messène et Mégalopolis; 2° le développement de l'ordre corinthien; 3° la création du temple pseudodiptère. Au temps d'Alexandre, les plus grands architectes et ingénieurs furent *Hermogènes, Thargélios* (*V.* p. 81 et 82) et surtout *Dinocratès,* qui fut aussi un grand ingénieur.

1. Ialyse était un des héros de l'histoire légendaire de l'île.

2. Sauf peut-être un fragment trouvé dans un tumulus de la Crimée. Des peintures plus anciennes de Pœstum qui existaient encore au XVIe siècle, ne nous sont plus connues que par des gravures.

3. Au même temps appartenaient *Piraïcos,* qui peignait des scènes de boutique, et sans doute *Aétion,* auteur des *Noces d'Alexandre et de Roxane,* tableau décrit par Lucien, dont le sujet a été repris par Bazzi à la Farnésine.

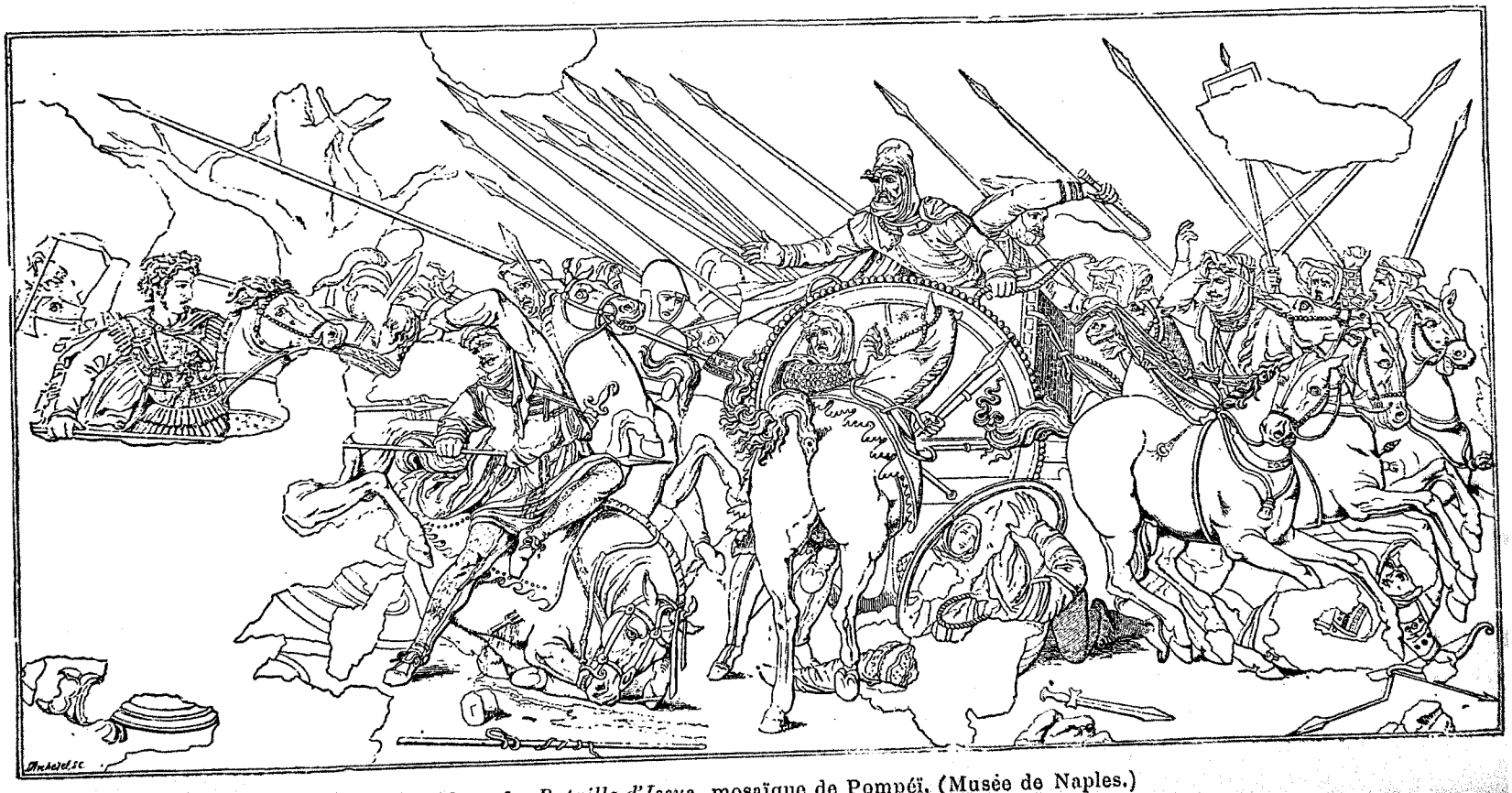


Fig. 70. — La *Bataille d'Issus*, mosaïque de Pompéï. (Musée de Naples.)

Dinocratès donna le plan de la ville d'Alexandrie, dont il sut orienter les rues de manière à mettre la ville à l'abri des vents du désert et à donner largement accès aux vents du large. Il commença plusieurs des monuments de cette ville. Il était déjà célèbre à cause de la reconstruction du temple d'Éphèse, brûlé vers le temps de la naissance d'Alexandre, par Érostrate. Dans la Grèce propre on éleva peu de monuments importants. Les architectes sont le plus souvent occupés aux constructions privées, qui deviennent, à l'imitation de l'Asie, de plus en plus somptueuses, et Démosthène se plaint, dans un de ses discours, que plusieurs d'entre elles surpassent en importance et en richesse les édifices publics.

VI. — ART INDUSTRIEL. — MUSIQUE

Art industriel. — Mosaïque. — Le char funèbre d'Alexandre. — Le développement du luxe favorise les arts industriels chez les Grecs, et les expéditions d'Alexandre allaient leur donner une grande impulsion, en faisant mieux connaître les ateliers de Babylone et de Tyr. Déjà d'ailleurs, quoi qu'on en ait dit, la mosaïque était pratiquée en Grèce; des découvertes faites à Olympie ne semblent pas laisser de doute sur ce point.

Le goût des tapisseries et des tentures s'y était aussi tout à fait répandu : Plutarque cite parmi les officiers d'Alexandre le gardien ou intendant des tapisseries du roi Proxénos. Pour donner une idée du développement qu'avaient acquis les divers arts industriels chez les Grecs par l'influence de l'Asie, nous rappellerons la tente élevée pour le mariage du roi macédonien et de Roxane, les folies du bûcher d'Éphestion, qui coûta environ 60 millions, et surtout le char monumental construit pour transporter en Égypte les restes d'Alexandre, véritable monument mobile que Diodore nous décrit avec ses tentures, ses mosaïques, ses tableaux militaires, ses Victoires

d'or, ses guirlandes (probablement de métal émaillé) imitant les couleurs naturelles des feuilles et des fleurs. Il fallait 64 mulets choisis parmi les plus vigoureux pour traîner cette grande masse, qui, par la manière dont elle était équilibrée et par ses dispositions intérieures, passait, aux yeux des anciens, pour un chef-d'œuvre de mécanique[1].

Ce magnifique développement artistique allait se maintenir et s'étendre, malgré les troubles sanglants qui suivirent la mort d'Alexandre, et cela grâce à l'impulsion qu'Alexandre lui-même avait donnée.

Musique. — La musique avait subi depuis Périclès une transformation. Déjà Aristophane se plaignait qu'elle se fût amollie en même temps que les mœurs. Les maîtres n'apprenaient plus à chanter aux jeunes Athéniens : « La terrible Pallas qui renverse les cités », ou « Une clameur retentit au loin ». La musique était devenue moins austère et plus expressive, comme les autres arts. Elle reçut encore de grands développements de *Timothée,* de *Polydias* et du disciple d'Aristote *Aristoxène.* Dans les concerts historiques que *Mnésiclès de Téos* avait organisés plus tard à Gnosse en Crète, où il avait été envoyé comme ambassadeur, il avait fait exécuter des chants des deux premiers de ces musiciens[2].

1. Diodore, XVIII, 26-28. — Quatremère de Quincy, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, IV.
2. Egger, *Traités publiés dans l'antiquité*, p. 74 (édit. in-4°).



Fig. 71. — Partie centrale du groupe des Niobides. (Florence.)

CHAPITRE V

LA PÉRIODE ALEXANDRINE. — L'ART HELLÉNISTIQUE

I. Résultats des conquêtes d'Alexandre; l'hellénisme. — Extension de l'influence grecque. — Éthiopie, Parthes, Scythes. — Inde, extrême Orient.
II. Grèce. — La sculpture. — L'Apollon du Belvédère.
III. Égypte. — Alexandrie. — Le Phare. — La Bibliothèque. — Le Sérapéum. — Le Musée. — Art industriel. — Gravure en pierres fines. — Peinture. — Sculpture.
IV. Asie. — Rhodes. — Peinture. — Sculpture. — Le *Colosse*. — Le *Laocoon*. — Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Attale. — L'autel d'Eumène. — Isogonos. — École de Tralles. — Le *Taureau Farnèse*. — La mosaïque : Pergame, Sosos. — Gravure en médaille : le statère d'Eucratidas, roi de Bactriane. — Conclusion : l'art grec dans le monde romain et en Occident.

I. — RÉSULTATS DES CONQUÊTES D'ALEXANDRE; L'HELLÉNISME

Étendue de l'influence grecque. — Éthiopie. — Inde. — Extrême Orient. — Parthie. — Scythie. — Les conquêtes d'Alexandre marquent une grande date dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire politique. Partout où le héros macédonien put étendre son action, il répandit la civilisation hellénique; or c'était, on le comprend, sous la forme de l'art qu'elle pouvait le plus facilement se répandre. Il chercha même à réunir la civilisation hellénique et les civilisations orientales. A supposer que l'hellénisme y perdît, l'humanité y gagnait.



Fig. 72. — Alexandre. (Monnaie de Lysimaque.)

L'œuvre politique d'Alexandre, comme celle de Charlema-

gne, et pour des raisons en partie analogues, devait disparaître après lui. Mais la diffusion de l'esprit grec, surtout sous la forme de l'art, resta un des signes les plus nets et les plus durables de l'action qu'il avait exercée sur le monde. Il y eut des royaumes grecs à Axoum en Éthiopie ; à Méroé, au delà des cataractes du Nil ; et l'on y parlait grec encore au IIIe siècle après Jésus-Christ[1]. Les rois grecs de Bactriane étendirent leurs conquêtes jusqu'au bassin du Gange, s'emparèrent de Pâtaliputra (Palibothra, Patna) et du royaume d'Oude[2]. Des établissements du vaillant peuple « yavana » sont attestés par les écrivains indiens, dans l'Orissa, le Bengale, aux confins



Fig. 73. — Tétradrachme du roi des Parthes Arsace XVI Orodès.

du Thibet, même en Birmanie ; le roi grec de la Bactriane, Ménandre, fut un des saints du bouddhisme, et la terre yavana passa, aux yeux des Hindous, pour la mère patrie des beaux-arts. Les monnaies des rois bactriens sont alors bilingues (indiennes et grecques). Une monnaie d'Hermaios, le dernier d'entre eux, porte même au revers des caractères chinois. Si l'on en croit M. Sylvain Levy, auquel nous avons emprunté les détails qui précédent, « la sculpture a produit dans l'Inde des chefs-d'œuvre originaux sous une inspiration nouvelle. La côte occidentale et même l'Orissa ont le droit de revendiquer une part dans l'histoire générale de la sculpture grecque. L'architecture grecque a fait aussi école dans l'Inde :

1. On a trouvé à Méroé une longue inscription grecque très importante se rapportant au règne de Commode.

2. Les rois grecs-bactriens dominèrent dans le bassin du Gange près d'un siècle.

es trois grands genres y ont même chacun leur domaine pro-ore : l'ionique à Taxile, le corinthien dans le Gandhara,[1] le lorique à Cachemir. Les arts de la Grèce subsistèrent long-emps après que toute autre influence hellénique avait à peu ores disparu. On saisit jusque dans l'art chinois et dans l'art aponais un reflet de l'art grec, par exemple dans le Bouddha le Nara[2]; il y aurait été apporté par l'art bouddhique, qui se constituait dans l'Inde au moment où justement l'influence grecque s'y faisait le plus sentir.

L'empire des Parthes, plus voisin de la Méditerranée, devait, à plus forte raison, garder l'empreinte hellénique. Les Arsaces et les Orodès se plaisent aux tragédies d'Euripide et prennent sur leurs monnaies le titre de Philhellène.

Vers le nord, les colonies grecques qui s'étaient établies sur les rives septentrionales de la mer Noire, jusqu'en Crimée, exerçaient déjà depuis longtemps leur influence sur les peuplades scythiques avant l'établissement de principautés telles que le royaume du Bosphore Cimmérien. Les tumulus des chefs scythes nous ont livré des objets grecs de la plus grande antiquité, entre autres une des plus anciennes peintures grecques que l'on connaisse.

II. — GRÈCE

La sculpture. — L'Apollon du Belvédère. — Après Alexandre, les principaux foyers de la civilisation hellénique ne vont plus briller dans la Grèce propre. L'art national grec par excellence, la sculpture, s'y maintient encore fort haut, il est vrai, pendant deux ou



Fig. 74. — Apollon du Belvédère. (Vatican.)

1. Sylvain Lévy, *Quid de Græcis veterum Indorum monumenta tradiderint*, Paris 1890; et *Revue des Études grecques*, t. IV (1891), p. 24.

2. Colosse de bronze du VIIIe siècle de notre ère.

trois générations : il suffit de citer des œuvres telles que la *Diane de Gabies* (Louvre) et l'*Apollon du Belvédère* (Vatican)[1], œuvre trop vantée par Winckelmann, mais qui suffirait à l'honneur d'une école. Cependant les grands foyers de l'hellénisme pour les arts, comme pour les lettres et les sciences, sont Alexandrie, Rhodes, Pergame.



Fig. 75.—Diane de Gabies. (Louvre.)

III. — ÉGYPTE

Alexandrie. Le Phare; la Bibliothèque; le Sérapéum; le Musée. — Nous avons vu comment l'art grec se répandit en Égypte sans absorber l'art national, et les temples de Philæ, par exemple, qui datent de cette période, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture égyptienne. Alexandrie, sous les Ptolémées, fut le centre d'une activité matérielle et intellectuelle vraiment extraordinaire. On voit s'y élever des édifices qui n'avaient pas encore leur modèle. *Sostrate* de Cnide fut chargé par Ptolémée Phila-

1. Le marbre du Vatican est sans doute de l'époque romaine. Mais on suppose avec raison que le type original était en bronze et représentait Apollon portant l'égide et repoussant les Gaulois de son sanctuaire de Delphes (allusion aux événements de l'année 279).

delphe de réunir au continent, par une chaussée de 1,300 mètres l'îlot rocheux de *Pharos,* qui était en avant du port d'Alexandrie, et d'y élever une tour de 135 mètres de haut, destinée à porter des feux pour servir de signaux aux navigateurs. L'on appela bientôt phares les constructions analogues. Ptolémée Philadelphe réalisa également le conseil donné par Démétrius de Phalère à Ptolémée Ier Soter, en fondant les deux bibliothèques d'Alexandrie. L'une de ces bibliothèques occupait une partie du *Sérapéum,* dont on a parlé plus haut, et qui

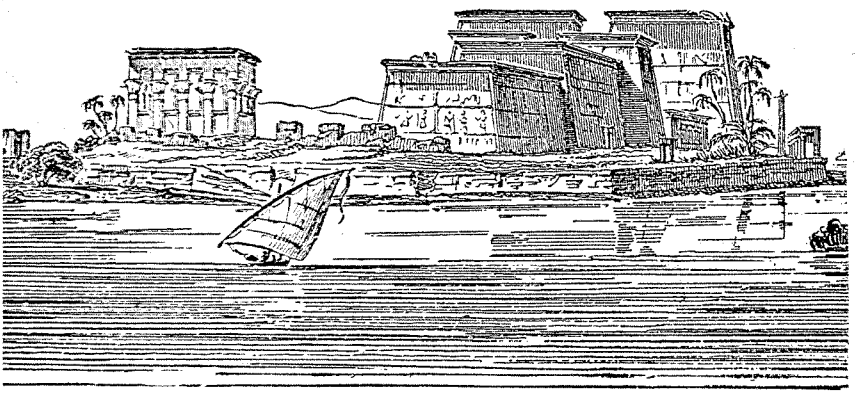


Fig. 76. — Les temples de l'île de Philæ.

est le monument le plus caractéristique de l'Égypte grecque (*V.* p. 29). La bibliothèque du Sérapéum finit par comprendre 400,000 volumes. Les autres volumes, que les rois égyptiens firent rassembler au nombre de 300,000, formaient la bibliothèque du *Muséum.* Le Muséum comprenait, outre la bibliothèque, des salles pour l'étude; d'autres salles servaient pour des cours soit de science, soit de littérature; car ce fut une des nouveautés de cette institution, que de réunir ainsi les deux principales branches du savoir humain. On y entretenait aux frais du trésor royal des hommes distingués, que l'on y attirait souvent de fort loin, savants, poètes, érudits,

critiques. Le musée est le premier type de ces grands établissements scientifiques qu'on a élevés dans les temps modernes en Europe et aux États-Unis, mais sans jamais l'égaler, à ce qu'il semble.

Art industriel. — L'industrie n'était pas moins développée chez les Alexandrins que la science. « Ce que ce peuple a su faire dans le domaine de l'industrie, dit Ebers, est vraiment étonnant. Sans parler des inventions mécaniques d'un Ctésibios ou d'un Héron, qui construisaient dans la paix du Musée des automates, des clepsydres, des pompes foulantes, des orgues hydrauliques, et découvraient la puissance de la vapeur, les tissus alexandrins, depuis la grossière couverture de cheval jusqu'au tapis fin artistement brodé en couleurs, depuis l'étoffe de laine blanche jusqu'aux pièces de soie teinte, n'étaient-ils pas célèbres dans le monde entier? L'art des constructions navales était porté à sa perfection ; les voitures de luxe dont les riches citadins se servaient pour parader dans la rue n'étaient pas moins renommées que les produits de la tabletterie. Les tables en bois de thuya à pieds d'ivoire qu'on fabriquait là coûtaient jusqu'à 237,500 francs. »



Fig. 77. — Coupe des Ptolémées. (Paris, Bibliothèque nationale.)

La gravure sur pierres fines, l'orfèvrerie, la joaillerie, y produisaient des chefs-d'œuvre. Le *Camée Gonzaga* (aujourd'hui en Russie), représentant Arsinoé et Ptolémée ; la *Coupe des Ptolémées* (Bibliothèque nationale) ; la *Tazza Farnèse*, sardonyx d'un pied de diamètre (musée de Naples), comptent parmi les plus belles œuvres de glyptique que l'on connaisse. Les pierres gravées prennent alors des dimensions considérables et cessent d'être de simples cachets. On a retenu entre

autres le nom du graveur *Satyreios*, qui vivait sous Ptolémée II. Les manufactures d'armes d'Alexandrie n'avaient pas de rivales. On réussissait mieux encore à souffler le verre, et c'est des Alexandrins que l'art de la verrerie passa aux Italiens. Les verres de vitres et les mosaïques de verre multicolore, déjà connus des anciens Égyptiens, venaient d'eux.

Le culte des divinités égyptiennes se répandait aussi en Occident, et contribuait à y répandre en même temps l'art égyptien. Le musée de Naples contient une statue de Sérapis et une statue d'Isis provenant de temples spécialement consacrés à ces divinités, l'un à Pouzzoles, l'autre à Pompéï.

Peinture. — Sculpture. — La peinture fut très cultivée à Alexandrie. Le style de cette école et ses sujets habituels ne tardèrent pas à s'imposer à presque tous les pays de la Méditerranée. La peinture de paysage y fut préférée bientôt à toute autre pour la décoration des appartements, comme nous le montrent les peintures de Pompéï. On peut se faire une idée de ce que la sculpture grecque fut en Égypte, par la belle statue du Nil du musée du Vatican, dont la copie est au jardin des Tuileries. Mais, à cet égard, Alexandrie dut le céder à Rhodes et à Pergame.



Fig. 78. — Le Nil du Vatican.

IV. — ASIE

Rhodes : peinture, sculpture ; le Colosse ; le Laocoon. — A Rhodes, où la peinture se maintenait avec l'école de Protogène, s'était formée une grande école de sculpture, dont l'œuvre la plus célèbre fut le *Colosse de Rhodes*, statue en bronze d'Apollon, haute de trente-deux mètres,

classée parmi les merveilles du monde. Le colosse, qui coûta douze ans de travail au sculpteur *Charès,* fut achevé en 280. Mais cinquante-six ans après il était renversé par un tremblement de terre. Nous pouvons cependant juger du talent des sculpteurs rhodiens par le groupe représentant *Laocoon* et ses deux fils étouffés par les serpents.

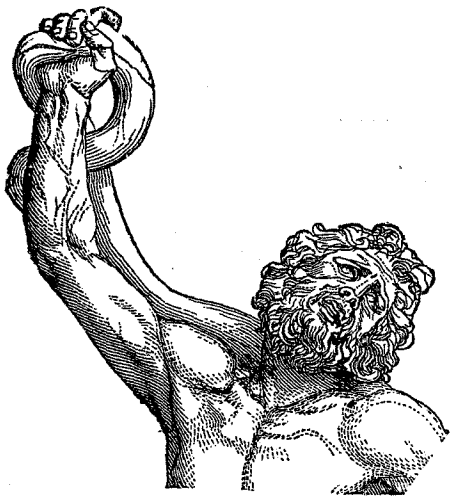


Fig. 79. — Tête de Laocoon. (Vatican.)

Pline disait qu'*Agésandre, Athénodore* et *Polydore* avaient exécuté là un morceau supérieur à tout ce qu'avaient produit la peinture et la sculpture, et il remarque que c'est un des rares exemples d'un chef-d'œuvre fait en collaboration (*ex consilii sententia*). Mais cette œuvre, éminente d'ailleurs à bien des égards, a beaucoup perdu de la réputation qu'elle avait au temps de Lessing et de Winckelmann, depuis qu'on a plus connu et mieux compris l'art des périodes précédentes. Elle paraît aujourd'hui trop académique, et pas assez sincèrement émue. Cette réputation a reçu une nouvelle atteinte des découvertes récentes de Pergame, qui ont montré que le Laocoon était bien moins original qu'on ne le croyait.

École de Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Attale. — Les rois de Pergame, qui régnaient à peu près sur les anciennes possessions des rois de Lydie, jouissaient comme eux d'une richesse devenue proverbiale, et l'art fut un de leurs luxes préférés. L'Acropole de Pergame rivalisa bientôt, du moins par le nombre de ses monuments, avec l'Acropole d'Athènes. L'école de Per-

game doit nous intéresser particulièrement, car ses artistes ont souvent employé leur talent à célébrer directement ou indirectement les victoires des Attale et des Eumène sur les Gaulois, et ils se sont plu à honorer le courage des vaincus. Les plus célèbres artistes qui travaillèrent pour les rois pergamiens furent *Isogonos, Phyromakhos, Stratonicos, Antigonos* et *Nikeratos*.

On a encore dans divers musées, principalement à Naples, des parties importantes du monument de cinquante figures environ qu'Attale Ier offrit à Athènes, comme au soldat de la civilisation, après sa victoire sur les Gaulois. C'était la répétition d'un monument élevé à Pergame. Il comprenait quatre groupes, rappelant les victoires de la civilisation sur la barbarie : le combat des dieux contre les géants, la victoire des Athéniens sur les Amazones, la bataille de Marathon, et la victoire d'Attale lui-même sur les Gaulois (241). Le socle de ce monument, retrouvé contre le mur sud de l'Acropole, ne mesure pas moins de quinze mètres de longueur et cinq en largeur. Le *Gladiateur mourant* du Capitole représente en réalité un Gaulois succombant à ses blessures. Le type n'a rien de grec; avec son nez accentué, ses cheveux courts et droits, ses rudes moustaches, il a quelque chose d'un soldat français moderne. L'expression et l'attitude sont à la fois énergiques et émouvantes. Un groupe de la villa Ludovisi nous montre un Gaulois qui, pour échapper à la servitude, se perce de son épée après avoir tué sa femme.

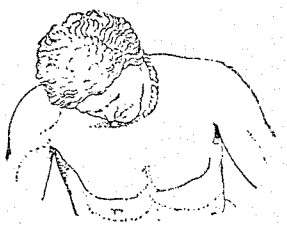


Fig. 80. — Le Gaulois blessé.

L'autel d'Eumène : Isogonos. — Les fouilles faites depuis 1878 à Bergama ont mis au jour des sculptures plus importantes encore, aujourd'hui à Berlin[1]. Elles sont

1. Cogordan, *les Fouilles de Pergame*. E. Michel, *Musée de Berlin*. Pontremoli, *Acropole de Pergame* (envoi de Rome, 1896).

probablement d'Isogonos, et décoraient l'autel gigantesque consacré à Zeus et à Athéna par le roi Eumène II (197-159), qui éleva aussi un portique à Athènes.

L'autel était porté sur un immense soubassement à peu près quadrangulaire : « Un escalier conduisant à la plate-forme entamait profondément une des faces du soubassement, sur le haut duquel courait une colonnade ionique doublée d'un mur. L'autel était aussi entouré de trois côtés par une enceinte à ciel ouvert, formant comme une vaste salle. Outre les statues posées sur la colonnade, deux frises composaient la décoration sculpturale : l'une se développait le long du mur de la colonnade, près de l'autel, l'autre, tout extérieure, décorait le soubassement. » La première, la plus petite et la plus endommagée, représentait le mythe de Téléphos, le héros national des Pergamiens. Le sujet de la grande frise, qui mesure $2^{m},30$ de haut sur un développement de 140 mètres, est la *Gigantomachie*. Deux morceaux surtout, *Zeus*, et plus encore *Athéna aux prises avec les géants*, sont d'un art admirable.

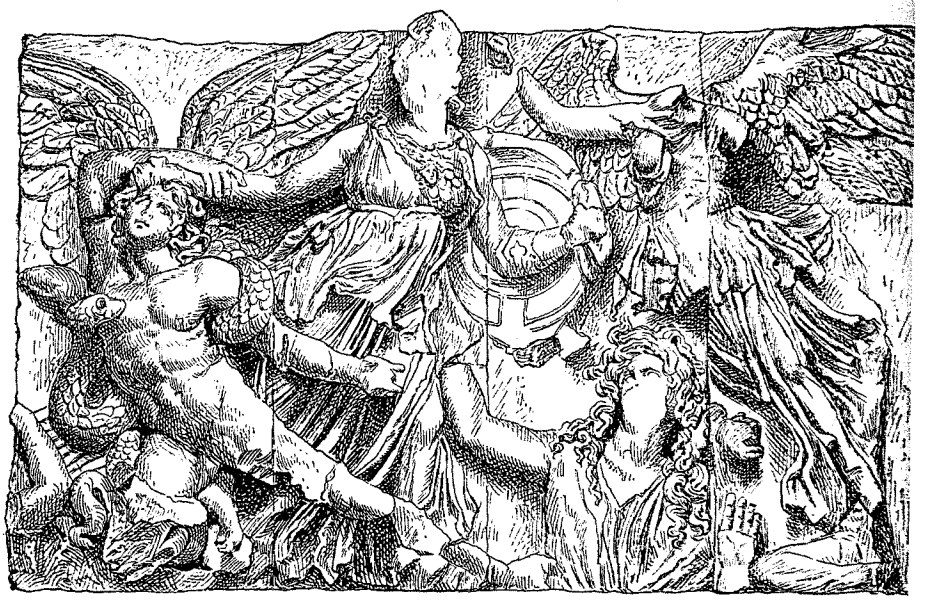


Fig. 81. — Athéna et les géants (frise de Pergame).

L'école de Pergame nous révèle surtout dans ces ouvrages récemment découverts un style nouveau dans l'histoire de la sculpture grecque. « C'est un art violent, fougueux, très savant et très personnel, qui a déjà un caractère moderne et qui est servi d'ailleurs par une merveilleuse habileté d'exécution. » (COLLIGNON.)

École de Tralles. Le Taureau Farnèse. — L'école de Tralles, qui paraît avoir été alors la plus importante de l'Asie Mineure après Pergame et l'emporte même sur Éphèse, témoigne de la même recherche du mouvement. Le groupe représentant le *Supplice de Dircé,* et connu sous le nom de Taureau Farnèse (Naples), œuvre d'*Apollonios* et de *Tauriscos,* comme nous l'apprend Pline, est un des plus grands morceaux de sculpture qui existent. Plusieurs des critiques adressées à ce groupe s'appliquent, non à l'original, mais à la restauration trop compliquée qui en fut faite au XVIe siècle.

Dans tous les pays où les Grecs s'établissaient, la sculpture devenait ainsi un art national. Le nombre d'œuvres que la sculpture grecque a produites est vraiment incroyable. Au temps de Pline l'Ancien (Ier siècle ap. J.-C.), Athènes, malgré les destructions et les spoliations dont elle avait été victime, ne possédait pas moins de 3,000 statues, et ce nombre devait s'accroître au siècle suivant. On en comptait à peu près autant à Delphes et à Olympie.

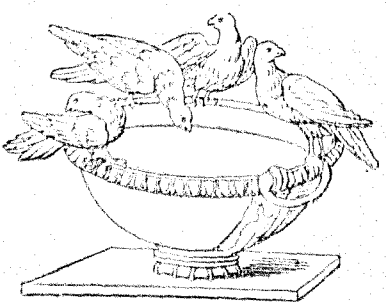


Fig. 82. — Les colombes de Sosos.

La mosaïque. Pergame; Sosos. — Pergame est également célèbre par ses mosaïques. Une école de mosaïque y fut fondée au IIIe siècle par *Sosos;* elle resta la plus célèbre du monde grec, et les sujets que Sosos avait tracés, tels que le

Plancher non balayé[1], étaient encore imités au temps des Antonins.

Gravure en médaille. Le statère d'Eucratidas. — La gravure en médaille continue heureusement les traditions d'Évainétos et de Théodotos, comme le montrent les magnifiques monnaies des rois de Macédoine, des rois d'Épire et même de la ligue étolienne, quoique les Étoliens fussent regardés comme les moins civilisés des Grecs. A cette époque appartient l'œuvre la plus considérable de la numismatique ancienne, le statère d'or, exécuté bien loin de la Grèce, dans le voisinage de l'Indus, pour Eucratidas, roi de Bactriane; on peut le voir à la Bibliothèque nationale. Sans parler de la curiosité qui s'attache à cette pièce, à cause de sa dimension inusitée et des particularités de sa fabrication, elle est d'une grande beauté.



Fig. 83.—Monnaie de Philippe V.

Conclusion. — Ainsi, partout où la domination hellénique s'établissait, elle apportait l'art avec elle. L'art grec s'était répandu par la conquête avec Alexandre. Il allait se répandre par la défaite même. Déjà les rois perses avaient emprunté une partie de leurs arts aux villes grecques de l'Asie qu'ils avaient réunies à leur empire. Lorsque Rome se trouva en présence de la Grèce vaincue, elle subit à son tour l'ascendant de sa civilisation, et l'art de la Grèce soumise se répandit dans le monde, à mesure que s'étendit la puissance de Rome elle-même. C'est en traitant de l'art romain que nous aurons à indiquer les dernières phases de l'histoire de l'art grec.

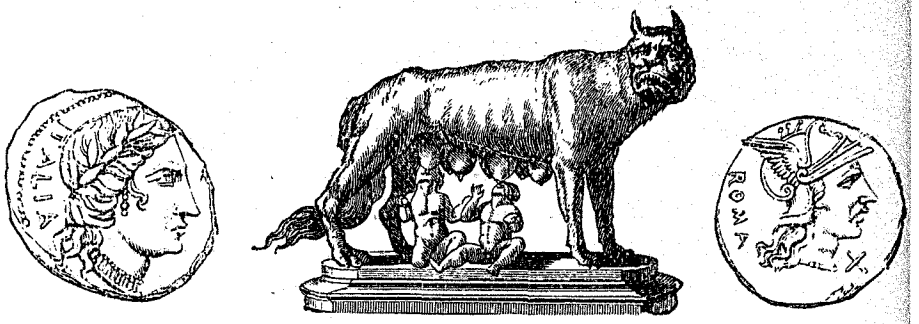
1. On y voit les restes d'un repas répandus sur le sol, et des colombes qui boivent dans une coupe. Les Attalides avaient formé à Pergame, une grande collection d'œuvres d'art, un musée, dans le sens moderne du mot.

Tous les esprits élevés de Rome comprirent ce que leur patrie devait à la Grèce, « où la civilisation, les lettres, l'agriculture même, dit-on, ont pris naissance ». Ils respectaient sa vieille gloire et rendaient honneur à ses exploits extraordinaires. Ces sentiments, malgré tant de progrès réalisés depuis, doivent encore être les nôtres. Qu'on retranche de l'histoire je ne dis pas toute la Grèce, mais la seule ville d'Athènes, et la civilisation du monde sera changée, l'art plus que tout le reste. Car c'est surtout par l'art que la Grèce antique est comme vivante encore pour nous, et le poète a dit avec raison :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir ;
Nous pouvons oublier le nom de tes montagnes ;
Mais qu'en fouillant le sein de tes blondes campagnes,
Nos regards tout à coup viennent à découvrir
Quelque dieu de tes bois, quelque Vénus perdue,
La langue que parlait le cœur de Phidias
Sera toujours vivante et toujours entendue :
Les marbres l'ont apprise, et ne l'oublieront pas.



Fig. 84. — La joueuse d'osselets. (Musée de Berlin.)



LIVRE IV

L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN[1]

CHAPITRE PREMIER

ART ITALIEN PRIMITIF. — ART ÉTRUSQUE

Situation de l'Italie. — Premiers monuments. — Les Pélasges. — Art étrusque. — Architecture. — Le temple. — La voûte. — Les tombeaux. — La peinture. — La sculpture. — La céramique.

Situation de l'Italie. — Par sa forme et son orientation, l'Italie semble destinée à servir de trait d'union entre les diverses régions du monde méditerranéen ; et lorsque Rome lui eut imposé l'unité de sa domination, la plus belle partie de son rôle historique a été peut-être de répandre la civilisation hellénique dans tout le monde ancien et de la transmettre au monde moderne.

Monuments primitifs ; les Pélasges. — Mais si, surtout dans les arts, l'action de la Grèce fut prépondérante à Rome, elle ne fut pas la seule. Les Pélasges ont laissé en Italie, à Soria, à Signia, à Norba, etc., des ruines plus nom-

1. Martha, *Archéologie étrusque et romaine*. Noel des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques*. Piranèse. *Antiquités de Rome*. Boissier, *Promenades archéologiques*. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*. Helbig, *Musées arch.* de Rome.

breuses et aussi importantes qu'en Grèce. Il y a eu aussi, notamment dans le Latium, un art italiote *primitif*[1].

L'art étrusque. — Architecture ; le temple, la voûte. — Enfin l'art étrusque a eu sur l'art romain une influence bien antérieure à l'art grec et a imprimé du moins à son architecture un caractère ineffaçable. Nous connaissons mieux l'art de l'Étrurie que son histoire.

Sans entrer dans l'étude de cet art, nous ferons cependant à son sujet quelques remarques : 1° l'art étrusque

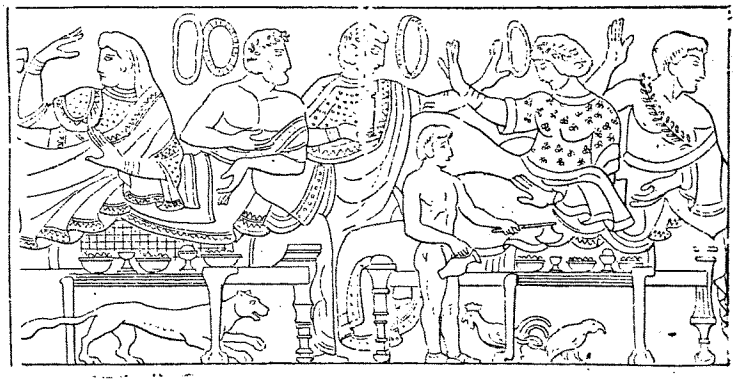


Fig. 85. — Peinture étrusque : repas funèbre.

n'a pas été remplacé par l'art romain, mais s'est développé longtemps parallèlement à lui : la plupart des œuvres étrusques parvenues jusqu'à nous sont relativement modernes[2] ; 2° l'influence de la civilisation grecque, sensible déjà dès le Vᵉ siècle, est devenue considérable au IVᵉ, et ce n'est qu'à son contact que l'art étrusque a produit ses œuvres les plus remarquables ; 3° donc les Étrusques, en répandant leurs arts à Rome, y introduisaient en même temps une bonne partie de l'art grec : c'est ainsi qu'à la Renaissance nous avons connu l'art grec par l'art romain ; 4° l'art étrusque n'en reste pas moins un art ori-

1. Fernique, *Préneste.* — Micali, *Histoire des anciens peuples de l'Italie.*
2. La langue étrusque était encore une langue vivante au temps de Denys d'Halicarnasse.

ginal. Si le temple des Étrusques n'est en somme qu'un temple grec plus ou moins altéré[1]; si l'*ordre toscan* n'est qu'un dorique dégénéré, l'architecture étrusque n'en est pas moins fort différente de l'architecture grecque, surtout en ce qu'elle emploie couramment dans plusieurs de ses constructions (portes de villes, ponts, etc.) la voûte et

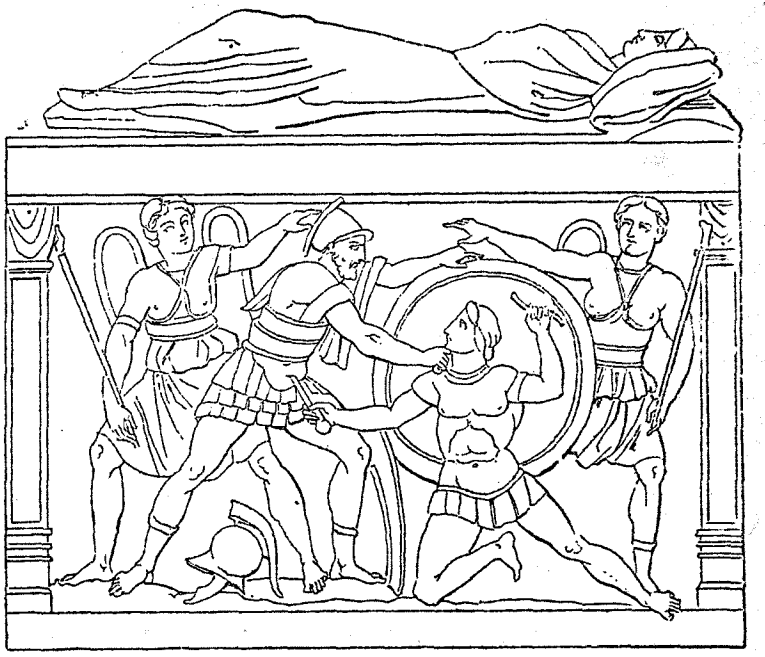


Fig. 86. — Sarcophage étrusque.

l'arcade, empruntées probablement à l'Orient. Son originalité se montre surtout dans les constructions funéraires.

Tombeaux. Peinture. Sculpture. Céramique. — Les tombeaux tantôt étaient taillés dans le roc, tantôt formaient des monticules de terre appuyés sur un socle cylindrique en maçonnerie. Une galerie creusée dans la pierre ou formée par des murs conduisait à une ou à

1. Il comprenait deux parties : une *cella* triple fermée de trois côtés par un mur plein et s'ouvrant par le quatrième côté sur un *portique* à plusieurs rangées de colonnes.

plusieurs chambres, souvent très richement décorées, contenant des lits funéraires taillés au fond d'espèces d'alcôves, et des ustensiles de toute sorte, soit réels, soit figurés. Pour l'importance de ses nécropoles, l'Étrurie est presque comparable à l'Égypte.

Aux environs de Corneto (l'ancienne Tarquinies) on connaît déjà plus de deux mille chambres funéraires. Plusieurs d'entre elles sont ornées de peintures murales. On en trouve aussi de très intéressantes dans les ruines de Véies, Clusium (Chiusi), Vulsinies (Bolsena) et surtout de Vulci [1]. La peinture étrusque procède de la peinture grecque, et on n'en a pas d'exemple antérieur au ve siècle. Elle a pour nous le grand intérêt de nous donner quelque idée de ce qu'était justement la peinture grecque proprement dite, dont il ne nous est à peu près rien resté. Mais par l'inspiration les artistes étrusques se distinguent nettement de leurs modèles, dont ils sont loin d'ailleurs d'atteindre l'élégance et la pureté. Ils ont le soin du détail, le goût du bizarre, la recherche des gestes énergiques, des expressions violentes. Ils se plaisent à la représentation des scènes tragiques : combats, sacrifices, supplices. Cette même recherche du mouvement et de l'énergie fut un des traits dominants de la grande école florentine, qui, de longs siècles plus tard, devait se constituer sur le même sol et trouver dans Michel-Ange son plus illustre représentant.

La sculpture en pierre est moins intéressante, quoiqu'on puisse citer la statue de Florence connue sous le nom de l'*Orateur étrusque*, œuvre d'une précision un peu sèche, mais correcte et bien caractérisée. Un certain nombre de bronzes témoignent de l'habileté des anciens Toscans pour le travail des métaux. Mais ils se sont distingués surtout dans un genre où ils ont eu peu de rivaux, nous voulons parler de la sculpture monumentale en terre cuite. Des artistes étrusques appelés

1. Les peintures de Vulci représentent les *Aventures de Cœlebs Vibenna et de son fidèle compagnon Mastarna*, qui fut depuis roi de Rome sous le nom de Servius Tullius. On y voit aussi *Achille égorgeant des Troyens sur le tombeau de Patrocle*. A Corneto et ailleurs nous voyons des scènes des Enfers avec des monstres effroyables et grotesques, qui font penser aux conceptions de Dante, d'Orcagna et de Michel-Ange.

à Rome par les Tarquins exécutèrent plusieurs statues et même des quadriges en terre cuite pour les frontons du temple de Jupiter Capitolin. C'était également en terre cuite qu'était la statue du dieu placée dans le sanctuaire. Ces œuvres sont perdues, mais nous avons conservé des centaines de couvercles de sarcophage de la même matière, représentant des personnages couchés sur un lit. Un des plus curieux se trouve aujourd'hui au Louvre. Il est probablement contemporain du temple de Jupiter Capitolin, et provient de la nécropole de Cervetri (Cæré). Le grand développement de la sculpture céramique en Étrurie s'explique par la nature de son sol, où l'argile est partout répandue. Lorsque, au commencement des temps modernes, on vit refleurir cette forme de l'art, ce fut encore dans la même région. Il suffit de rappeler les Della Robbia et la frise de l'hôpital de Pistoie [1]. On a retrouvé sur le territoire toscan plusieurs milliers de poteries de moindre importance. Les plus importantes fabriques de poteries étrusques se trouvaient à Clusium (Chiusi) en pleine Toscane, à Arretium (Arezzo) et à Calènes (Calvi) dans la Campanie. Mais ce sont les Grecs qui introduisirent chez eux les vases peints (*V.* p. 105).

La céramique n'était pas d'ailleurs le seul produit artistique des fabriques étrusques qui fût recherché à l'étranger. Tous les travaux de la métallurgie, l'orfèvrerie, la bijouterie, la fabrication des étoffes, etc., y occupaient un grand nombre d'ouvriers, dont la renommée s'étendait au loin. L'exportation des produits de l'industrie étrusque était considérable. Les œuvres d'orfèvrerie et les bronzes étrusques étaient recherchés à Athènes même au siècle de Périclès [2]. La plus importante peut-être de leurs villes industrielles était Populonia, où l'on mettait en œuvre les inépuisables minerais de fer de l'île d'Elbe. C'était là que se frappaient la plus grande partie de leurs monnaies.

1. Il y a des exemples de sculpture analogue en Espagne (cathédrale de Séville) et dans l'Inde. M. Rousselet (*l'Inde des Rajahs*) reproduit des éléphants et des statues équestres de ce genre.

2. Le Louvre possede un grand nombre de bijoux étrusques qui justifient amplement la grande réputation des orfèvres de l'ancienne Toscane.

CHAPITRE II

L'ART ROMAIN. — CARACTÈRE GÉNÉRAL. — L'ART MONUMENTAL A LA FIN DE LA RÉPUBLIQUE. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE.

I. CARACTÈRE GÉNÉRAL ET ORIGINE DE L'ART ROMAIN. — L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — Caractères de l'architecture romaine. L'arcade, la voûte, la coupole sur plan circulaire. — L'art romain est aristocratique. Statues honorifiques. Principaux types créés par l'architecture romaine pendant la République. — La colonne juxtaposée à l'arcade. — Procédés de construction : Vitruve. Tendance à l'utile.

II. LE SIÈCLE D'AUGUSTE. — Principaux monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. — Le Panthéon d'Agrippa. — Valérius d'Ostie. — Les voies romaines. — Les aqueducs. — Les monuments dans les provinces. — L'art des jardins. — Sculpture grecque. — Nouvelle école attique. — Écoles d'Asie. — Sculpture romaine; ses caractères, allégorie et portrait. — Monnaies. — Un discours d'Agrippa. — Rôle secondaire de la religion et de la littérature. —Valeur de l'art romain.

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ROMAIN

L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — L'art romain, qui avait déjà été à l'école des Étrusques, n'atteignit son complet développement que lorsqu'il eut profité des modèles grecs. Mais il n'avait pas eu besoin de la Grèce pour naître. Sans doute l'art romain par excellence, c'est le gouvernement, c'est-à-dire la politique, l'administration, la guerre. « Souviens-toi, Romain, lui dit le poète, que tu es fait pour commander aux nations, épargner les soumis et dompter les superbes. » Mais le peuple romain, *sublimis et acer*, tendait naturellement au grand en toute chose, et il était

doué d'une volonté dont la persévérance et l'énergie n'ont jamais été dépassées. Il fit la conquête de l'art comme il aurait fait celle d'une nouvelle région. Sans doute la Grèce vint lui donner une impulsion décisive. Mais si, au point

I. Roche Tarpéienne. — Citadelle. — Tabularium (Archives). — Capitole et temple de Jupiter. — II. Basilique Julia. — Arc d'Auguste. — Temples de Saturne. Jupiter tonnant, Concorde, Foi. — Prison.

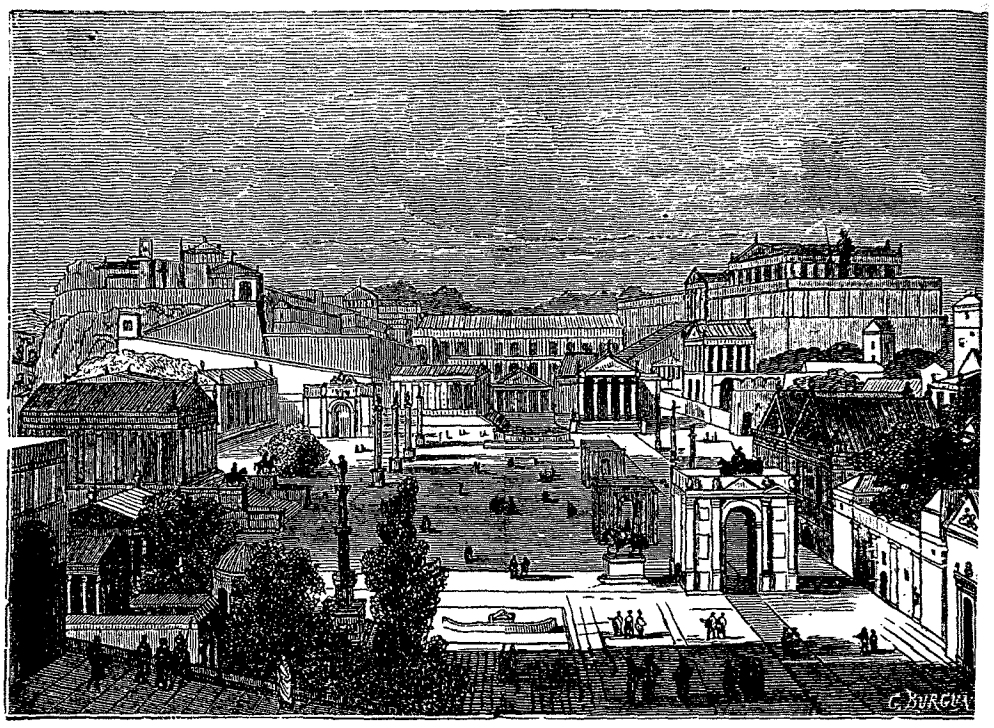


Fig. 87. — Le Forum romain, vu de l'est à l'ouest.

I. Temple du divin Jules. — Rostres. — Arcs de Janus. — Arc de Fabius. — Basilique Æmilia. — II. Extrémité du Palatin. — Temple et bois de Vesta. — Tribunal du préteur. — Voie Sacrée. — Curia Julia.

de vue intellectuel, la Grèce captive s'empara de son farouche vainqueur, elle ne le réduisit pas en esclavage Dans la sculpture même, Rome garda ou imposa aux artistes étrangers qui travaillèrent pour elle des formes et des caractères particuliers. La sculpture romaine est au moins comme une nouvelle école de l'art grec; quant à

on architecture, elle était déjà si bien constituée « qu'elle arda, comme le dit M. S. Reinach, son originalité propre t son génie tout différent du génie grec ».

Caractères de l'architecture romaine. — L'arcade. — a voûte. — La coupole sur plan circulaire. — Au point e vue architectonique, tandis que les Grecs emploient ırtout l'architrave supportée par des colonnes, l'archi-ıcture romaine a pour éléments principaux l'arc et la ɔûte. Elle développe et varie singulièrement l'indication ıe l'Étrurie lui a donnée sur ce point. Toutes ses cons-uctions voûtées se ramènent à l'arc de cercle, au plein ntre; mais elle a connu non seulement la voûte en ber-ɜau, mais la voûte d'arête, la voûte en arc de cloître, la ɔupole hémisphérique sur plan circulaire. Le Panthéon Agrippa a même donné le plus bel exemple peut-être ɜ ce genre de coupole. La forme circulaire et demi-cir-ılaire a été très souvent pratiquée par les architectes ɔmains.

Au point de vue esthétique, la Grèce cherche avant tout ıarmonie des proportions et la perfection de l'œuvre; ome veut la grandeur réelle et la puissance de l'effet. a Grèce veut surtout produire l'impression du charme de la beauté pure; Rome veut surtout étonner et domi-ɜr. Elle n'a jamais été dépassée dans les grands travaux utilité publique, parce que, malgré son esprit pratique, ême dans ses aqueducs, ses ponts, etc., elle ne se dé-ntéresse jamais de l'art et veut réunir le beau à l'utile.

Le système architectural des Romains avait aussi l'a-ıntage de laisser à l'architecte une liberté indéfinie pour ırier ses plans. Le système de la plate-bande impose le plan ɜctangulaire, et l'espace resté libre entre les supports est ɜcessairement limité. Les architectes romains peuvent, ı contraire, répondre aux exigences des programmes s plus compliqués, et ils le font avec une admirable ɜance. « Suivant les nécessités des services à pourvoir,

dit M. Martha, ils savent enchevêtrer une multitude de salles, et des superficies de hauteur et de niveau différents. » Ils montrent une habileté rare pour approprier un terrain à une construction déterminée, et surtout pour approprier cette construction à l'usage auquel on la destine. Ils ne perdent rien. « Ils utilisent tous les vides pour la convenance, en y distribuant les petits services ; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contreforts. » (Ch. Blanc.)

L'art romain est aristocratique. — Statues honorifiques. — Un autre caractère de l'art romain, et par lequel il diffère également de l'art grec, surtout de l'art athénien, c'est d'être aristocratique. Même lorsque l'égalité civile et politique semblait régner complètement dans la constitution et les lois, le peuple romain, qui avait été bouleversé par tant de révolutions et qui avait vu exiler ou massacrer tant de grands personnages, n'en conservait pas moins un respect naturel pour les grandes familles et les vieilles institutions[1]. Partout où il y a une aristocratie puissante, le portrait est en honneur. Il le fut à Rome, comme il devait l'être à Venise et en Angleterre.

Sans parler du *jus imaginum* qui en faisait d'ailleurs une sorte d'obligation, le nombre des statues honorifiques de l'Italie était tel dès le IIe siècle avant J.-C., que la Grèce de la décadence fut dépassée sur ce point. Caton, dans un discours qu'il prononça pendant sa censure, témoigne officiellement son indignation à ce sujet. Il s'irrite surtout de ce qu'on ait élevé dans les provinces des statues même à des femmes romaines[2].

En 157 avant J.-C., les censeurs firent enlever du forum, qui en était encombré, toutes les statues de magistrats qui s'y trouvaient, excepté celles qui avaient été élevées en vertu d'un

1. *Stupet in titulis et imaginibus.* (Horace.)

2. La statue de Cornélie se voyait au temps de Pline dans le portique d'Octavie.

décret du sénat. Ces sévérités ne décourageaient personne. Chaque ville n'en continuait pas moins à élever des statues à ses bienfaiteurs, ou à ses célébrités, plus ou moins connues ailleurs. Il est vrai que cette marque de reconnaissance ne coûtait pas toujours fort cher à la municipalité qui la décrétait. Celui qui était l'objet d'une pareille faveur se chargeait souvent de la dépense; et lorsqu'il s'agissait d'honorer une célébrité nouvelle à bon compte, on se contentait de changer la tête d'une statue déjà faite. Parfois la légèreté avec laquelle cet honneur était décerné dépassait toute mesure. Pline le Jeune, dans son gouvernement de Bithynie, eut à s'occuper de l'affaire d'un certain philosophe Archippus, auquel on avait élevé plusieurs statues, et qu'on reconnut bientôt après avoir été condamné aux mines comme faussaire.

Principaux types de construction créés par les Romains. — L'art romain nous apparaît comme complètement constitué et arrivé à son apogée au siècle d'Auguste. Il possède les formes caractéristiques de son architecture : l'aqueduc à arcades, la route dallée, la basilique, le cirque, l'amphithéâtre, l'arc de triomphe, les thermes, la colonne monumentale et les divers types de ses monuments funéraires.

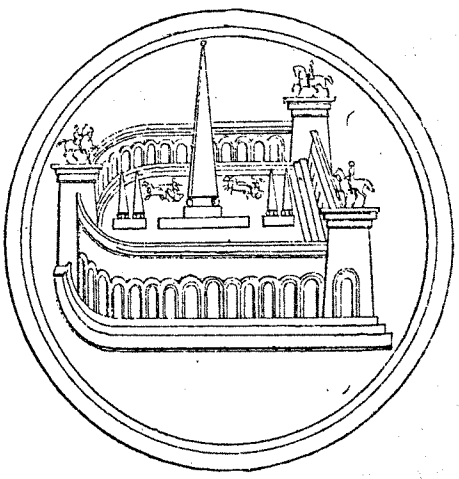


Fig. 88. — Cirque.

Appius Claudius, qui a joué un grand rôle dans l'histoire politique, constitutionnelle et littéraire de son pays, occupe une place plus importante encore dans son histoire monumentale. Pendant sa censure (313 av. J.-C.), il donnait à Rome son premier aqueduc à arcades et faisait paver la voie qui prit le nom de voie Appienne. Marcus Porcius Cato (Caton l'Ancien) fit construire en 185 la première basilique ro-

maine[1]; Stertinius, en 196, les deux premiers arcs de triomphe. Si les amphithéâtres furent en bois jusqu'à celui de Statilius Taurus (30 av. J.-C.), si le cirque Maxime n'eut probablement des gradins de pierre qu'au temps de César, dès l'année 230 av. J.-C. Flaminius avait fait construire un cirque tout entier en maçonnerie. La première colonne monumentale dont on ait gardé le souvenir est la colonne rostrale élevée en l'honneur de Duilius (260 av. J.-C.). Les Grecs n'avaient connu que des piliers isolés sur lesquels on plaçait la statue d'un dieu, pour qu'elle fût plus facilement aperçue de la foule. Les thermes publics étaient nombreux dès la fin de la république. L'architecture funéraire présentait la forme soit de *columbarium,* pièces carrées dont les murs contenaient des cases pour les urnes, soit de constructions circulaires à base carrée et généralement surmontées d'une pyramide (tombeau de Cécilia Métella, veuve du triumvir Crassus, sur la voie Appienne), ou de terrasses plantées d'arbres toujours verts (mausolée d'Auguste). Le sarcophage de Scipion Barbatus (Vatican), mort en 298, témoigne par la pureté de son dessin que le sentiment du goût ne faisait pas défaut aux Romains de l'an-

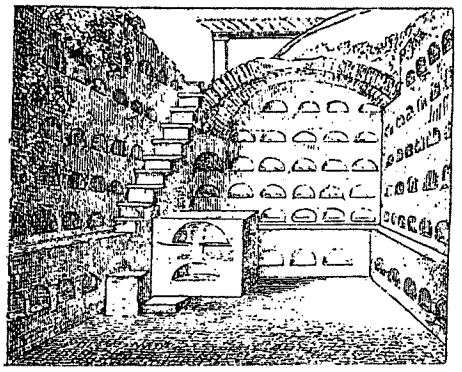


Fig. 89. — Columbarium.

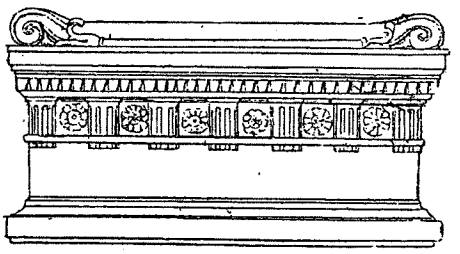


Fig. 90. — Sarcophage de Scipion Barbatus.

1. Les basiliques étaient un lieu de rendez-vous pour les négociants, les gens d'affaires et aussi les oisifs. Elles servirent plus tard aux tribunaux

cien temps. D'ailleurs la curieuse inscription qui y est gravée rappelle non seulement les hauts faits et les vertus, mais la beauté du défunt. Rome s'était aussi assimilé, à la fin de la République, les différents types de l'architecture grecque, le théâtre[1], le temple à frontons et à colonnes, le portique.

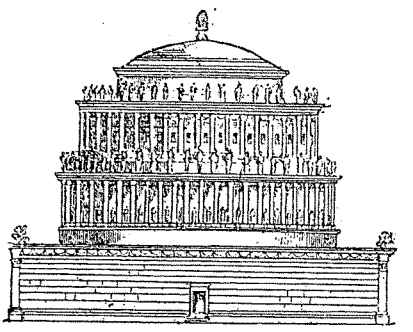


Fig. 91. — Mausolée d'Hadrien.

La colonne juxtaposée à l'arcade. — Mais, par un défaut de logique qui aurait choqué les Grecs, l'architecture romaine applique la colonne de chaque côté de l'arcade pour lui faire porter une fausse architrave engagée déjà dans le mur, et fait d'un élément de support un simple motif de décoration; elle tire souvent, il est vrai, d'heureux effets de cette disposition. Elle n'hésite pas non plus à superposer les ordres de colonnes et à employer à chaque étage d'un édifice des ordres différents : toscan à l'étage inférieur, puis ionique, enfin corinthien. Le corinthien a été l'ordre favori des Romains; ils l'ont heureusement varié en substituant aux feuilles d'acanthe à peu près droites soit d'autres feuilles d'acanthe plus longues et plus flexibles, soit des feuilles d'olivier, comme au Panthéon et à la Maison carrée de Nîmes. Plus tard, ils créeront l'*ordre composite*, qui superpose les volutes d'ioniques au feuillage corinthien.

Procédés de construction, tendance à l'utile. — L'habileté pratique que nous signalions plus haut dans les conceptions architecturales des Romains s'affirme plus nettement encore dans la manière dont ils conduisaient

1. Sur les différences des théâtres grec et romain, *V.* Martha, p. 154. Le premier théâtre permanent en pierre de Rome fut celui que Pompée fit construire à son retour d'Orient, à l'imitation du théâtre de Mitylène

leurs travaux[1]. Même dans la construction des voûtes, qui présente souvent de grandes difficultés techniques, ils surent employer des moyens d'exécution : 1° plus faciles, c'est-à-dire exigeant des travailleurs moins de connaissances professionnelles ou moins d'efforts ; 2° plus économiques ; 3° plus rapides.

Jamais le soldat ne devait rester oisif, et on l'occupait même pendant la paix, depuis qu'il y avait des armées permanentes à des travaux publics quelquefois inutiles ou superflus. On chercha des procédés de construction assez simples pour qu'ils pussent être appliqués par les premiers venus, des esclaves, des condamnés. Dans les provinces on appelait par une sorte de levée en masse les hommes libres même les plus étrangers à l'art de bâtir. Les Romains n'abandonnèrent jamais tout à fait, du moins pour les revêtements, l'appareil grandiose des grandes pierres de taille appareillées sans ciment, surtout lorsqu'on avait des carrières à proximité comme en témoignent les blocs énormes des Arènes de Nîme et du pont du Gard. Mais presque partout, hors de Rome la plus grande partie des constructions était faite en petits matériaux réunis au mortier, en briques, en maçonnerie concrète, ce qui n'exigeait aucune éducation spéciale. On profitait même du terrain autant qu'on le pouvait, comme le montrent les amphithéâtres de Fréjus et de Saintes, découpés en partie dans des élévations naturelles du sol. Si l'architecte manquait de cailloux ou de terre à brique, il faisait du moellon avec du mortier durci. S'agissait-il même d'une voûte, les chefs d'atelier élevaient en certains points calculés d'avance des arcades de briques qui servaient à diriger le travail des manœuvres. Mais malgré l'aspect grandiose de ses monuments, et les progrès pratiques de ses procédés de construction, l'architecture romaine reste inférieure à la grecque. *Vitruve*[1] et même *Valérius d'Ostie*, l'architecte du Panthéon, n'égalent pas Phidias. C'est qu'à Athènes l'artiste recherchait avant tout la

1. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*.

2. Vitruve, d'abord ingénieur militaire dans l'armée de César, est le plus connu des architectes romains, à cause de son *Traité d'architecture*, qui a eu une grande influence sur l'art moderne à partir de la Renaissance.

beauté, et l'ouvrier la perfection de l'exécution. L'ouvrier était d'ailleurs le plus souvent un homme libre ayant une grande habileté professionnelle. Ce fut en somme un malheur pour l'art moderne que les architectes à l'époque de la Renaissance n'aient connu l'art antique, pour lequel ils se passionnaient, que par les monuments romains ou le *Traité d'architecture* de Vitruve, et non par les monuments grecs. Ils prirent ainsi souvent pour modèles des imitations déjà fort altérées.

II. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE

Monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. — Mais ces restrictions, qui portent surtout sur les conceptions esthétiques des Romains, ne doivent pas nous empêcher d'admirer leurs monuments et de reconnaître tous les progrès qu'ils ont réalisés, ne fût-ce que pour la variété, lorsque les formes architectoniques des Grecs commençaient à s'épuiser. Les monuments de l'époque impériale méritent l'admiration dont ils ont été l'objet. La construction d'un grand nombre de temples, entre autres celui d'Apollon Palatin, destiné à servir de bibliothèque publique; le théâtre de Marcellus; un nouveau forum qui semblait consacré à toutes les gloires nationales et où se voyaient, à côté des statues des rois, celles des grands hommes de la République ; le mausolée élevé au champ de Mars pour la sépulture de l'empereur et de sa famille, près d'un obélisque venu d'Héliopolis, attestent le soin qu'Auguste prenait de l'embellissement de Rome. Les grands personnages de l'empire dépensaient de même



Fig. 92. — Auguste. (Vatican.)

une partie de leurs richesses au profit du public. Mécène, dont le nom est devenu proverbial, s'associait à tout ce que l'empereur faisait pour les arts comme pour les lettres.



Fig. 93. — Mécène.

La sœur d'Auguste, Octavie, élevait un portique contenant un temple, une bibliothèque et une école[1]. Asinius Pollion plaçait dans l'atrium du temple de la Liberté qu'il venait de construire une bibliothèque ornée des bustes des grands hommes « dont la voix éloquente résonnait encore en ces lieux » et un *auditorium,* salle de conférence où les écrivains venaient lire leurs œuvres récentes. Agrippa, sans parler d'un temple à Neptune et d'une vaste salle destinée au dépouillement des votes des comices populaires[2], bâtissait dans le champ de Mars un ensemble de constructions grandioses, parmi lesquelles se trouvait le Panthéon.

Le Panthéon. Valérius d'Ostie. — Ce temple, élevé à tous les dieux, consacré en 27 avant J.-C. est peut-être le plus parfait des monuments romains, et place son auteur, *Valérius d'Ostie,* parmi les plus grands architectes.

La forme est circulaire, et il est couvert d'une voûte hémisphérique de 43^{m},50 de diamètre, mesure qui est aussi celle de la hauteur de l'édifice. Cette coupole, qui est un chef-d'œuvre de construction, n'a pas bougé depuis près de deux mille ans, et fait encore l'admiration des architectes[3]. La

1. Elle choisit pour architectes deux Grecs, *Batrachos* et *Saura.*

2. Les assemblées du peuple ne furent supprimées que sous Tibère. Cette salle ne fut achevée qu'en l'an 7 avant J.-C., cinq ans après la mort d'Agrippa. Sa toiture, qui passait pour une merveille d'habileté technique, fut détruite par un incendie sous Titus et ne fut pas rétablie.

3. La coupole du Panthéon de Paris a 23^{m},77 de diamètre. Voir dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc la description des artifices de construction employés. M. Chedanne y a découvert tout récemment des perfectionnements non encore signalés. Il semble résulter des signes marqués sur les briques qu'une partie au moins de cette coupole a été reconstruite sous Hadrien.

façade se compose d'un portique d'aspect tout à fait grec. Il a 35m,50 de développement sur 15 mètres de profondeur. Il est formé de 16 colonnes corinthiennes en granit gris de 14 mètres de hauteur, surmontées d'un fronton. Une des particularités de l'architecture du Panthéon, c'était l'adjonction du métal à la maçonnerie, pour les chapiteaux et pour les rosaces des caissons de la voûte ; mais il en reste peu de chose.

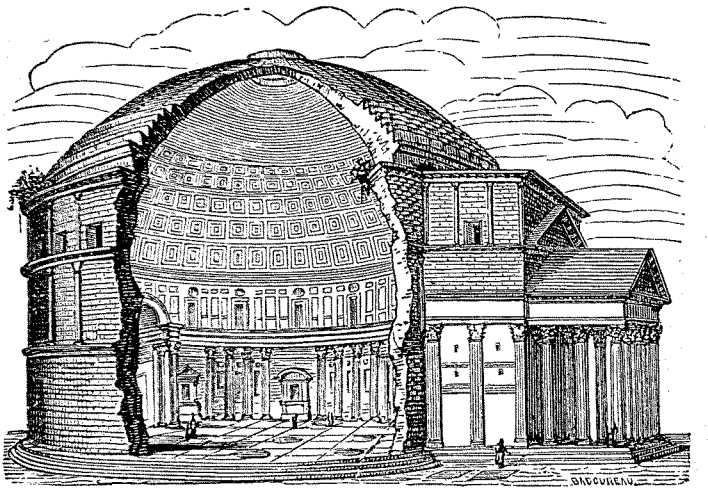


Fig. 94. — Panthéon d'Agrippa.

Les travaux publics : les routes et ponts. — Les travaux publics ont une importance telle dans l'architecture romaine, qu'on ne peut se dispenser de les rappeler dans une histoire de l'art.

Les routes étaient de véritables constructions. On creusait jusqu'à ce que l'on eût trouvé un sol suffisamment résistant. Puis on superposait dans cette excavation d'abord jusqu'à trois couches de matériaux : 1° des petits cailloux (*statumen*) ; 2° des pierres concassées unies par du ciment (*nudus*) ; 3° un mélange de ciment[1], de briques et de poteries (*nucleus*). Ensuite

1. Les Romains ont su fabriquer des ciments, et même des ciments hydrauliques d'une qualité exceptionnelle. Ce n'est que de nos jours que l'ingénieur Vicat a fait la théorie du ciment romain et a permis de le reproduire avec régularité et certitude.

on couvrait le tout d'un pavement en pierres plates très dures, rectangulaires ou polygonales. C'est ainsi qu'était construite la voie Appienne, et que furent construites depuis ces grandes voies qui furent pour Rome un de ses principaux moyens de gouvernement (*instrumenta regni*). La construction de ces belles routes devait naturellement amener la construction de ponts plus ou moins nombreux. Les Romains rendirent justement un grand service à la civilisation en perfectionnant l'art des ponts par l'application de la voûte. Parmi les ponts construits sous Auguste il faut citer le pont de Rimini et le pont jeté sur la Nera, près de Narni[1]. On avait aussi recours quelquefois aux tunnels. L'ingénieur Coccéius Auctus perça le tunnel qui existe encore sous le Pausilippe, près de Pouzzoles, et la voie souterraine entre Cumes et le lac Arverne.

Aqueducs. — Distribution des eaux[2]. — Mais quelle qu'ait été l'importance que les Romains ont attachée aux voûtes, ils se sont occupés davantage encore des constructions destinées à apporter et à distribuer les eaux dans les villes. Des centres de population de second ordre furent mieux dotés sous ce rapport que bien des grandes villes modernes.

Agrippa, dont l'intelligente activité suffisait à tout, organisa pour le service des eaux une corporation spéciale d'ouvriers, *familia aquaria publica*. Rome possédait déjà trois aqueducs, l'eau Appia, l'ancien Anio, et l'eau Marcia, qui depuis les environs du lac Fucin présente un développement de canaux, de souterrains et d'arcades de 10 kilomètres[3]. Agrippa y ajouta l'eau Julia et l'eau Virgo. L'eau *Alsietina*, la seule qui ne vienne pas de la vallée de l'Anio, servit à alimenter un vaste bassin creusé au pied du Janicule, sur une longueur de 1,800 pieds et une largeur de 1,200. L'empereur y donna le spectacle d'une *naumachie* ou combat naval, où combattirent 30 trirèmes et birèmes garnies de leurs éperons, sans compter un plus grand nombre de bâtiments moindres. Les eaux de

1. Il en existe encore trois arches, dont la plus élevée a 38 mètres de haut.
2. Frontin, *de Aquæductibus Urbis Romæ*.
3. Cet aqueduc, réparé par Auguste, a été restauré en 1869.

es diverses provenances furent distribuées dans 700 bassins, 05 fontaines jaillissantes, 170 bains gratuits.

Les monuments dans les provinces. — L'exemple de ome donnait dans les provinces une vive impulsion à us les travaux beaux ou utiles. Les temples d'Auguste Ancyre (Cappadoce), à Pola (Istrie), à Vienne (Gaule), tc. ; la célèbre Maison carrée de Nîmes, consacrée par s petits-fils d'Auguste, Caïus et Lucius[1], et tant d'autres onuments retrouvés, malgré tant de ravages, même dans e petites villes et dans les parties les plus reculées de Empire, nous étonnent encore par leur nombre et leur nportance.

Art des jardins. — Un art qui a avec l'architecture des ens étroits, l'art des jardins, eut chez les Romains beaucoup us d'importance qu'il n'en avait eu en Grèce. Les beaux rdins avaient été dès le IIe siècle avant J.-C. un des luxes s plus appréciés des riches Romains, qui y déployèrent ne magnificence au moins égale à celle des jardins royaux l'Orient. Les jardins de Lucullus, de Salluste, de César, aient les plus célèbres de la fin de la République. Ceux Mécène ne leur cédèrent en rien. La description que Pline Jeune nous fait de sa villa de Toscane et les peintures Pompéï nous montrent que ces jardins se rattachaient au nre que l'on appelle aujourd'hui classique ou français. Le Nôtre de ce temps fut le chevalier *C. Matius*, ami de Cér et de Cicéron, qui inventa ou perfectionna l'art de tailler s arbres de manière à leur donner des formes régulières même géométriques.

Sculpture. — Sculpture grecque. Nouvelle école tique. Écoles d'Asie. — La décadence politique d'A-

. Certains antiquaires attribuent au temps d'Auguste le mausolée qu'on it près de Saint-Remy, sur l'emplacement de l'ancienne *Glanum Livii* st un des monuments funéraires les plus parfaits de l'antiquité. Il a quatre ges surmontés d'une petite coupole. Aux environs de *Glanum* se trouent les carrières qui ont fourni la pierre de la plupart des monuments iques de la Provence.

thènes depuis le IVe siècle n'avait pas tardé à s'étendr

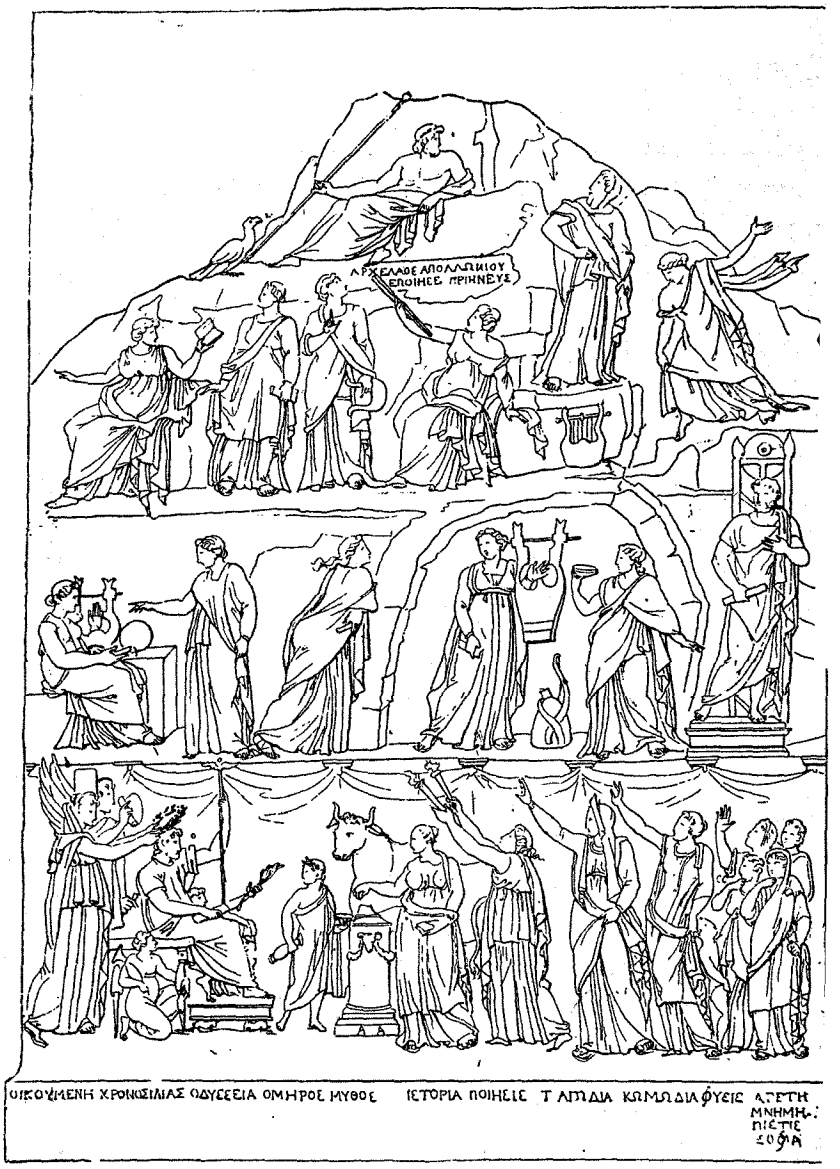


Fig. 95. — L'Apothéose d'Homère, par Archélaos de Priène.

aux beaux-arts ; mais un siècle et demi plus tard, vers temps de la conquête romaine, elle avait vu sa puissar renaître ; Délos lui avait été donné et était redevenu

des plus grands marchés de la Méditerranée. La monnaie athénienne s'était répandue de nouveau dans tout l'Orient, et, fait curieux de l'histoire de l'art monétaire, ses types avaient été imités jusque dans l'Arabie. Le réveil de l'art ne pouvait manquer de suivre le renouvellement de la puissance politique dans un pays où il était si aimé.

A partir de l'an 180, nous voyons se former avec *Antée, Callistrate, Dionysios, Polyclès, Phythias, Timoclès,* une nouvelle école attique, que les fouilles récentes de Délos nous ont fait mieux connaître. On y a trouvé entre autres une statue colossale d'un Romain, Caïus Ofellus, signée Dionysios et Polyclès. Comme on le voit par cet exemple, et les faits de ce genre abondent, les artistes grecs travaillaient déjà beaucoup pour les Romains. Lorsque Paul-Émile eut vaincu Persée, il fit venir avec lui en Italie un artiste grec, *Métrodore,* pour régler la décoration de son triomphe. Rome allait devenir le principal centre en Europe de l'art hellénique, et réunir les plus belles œuvres de la nouvelle école attique. A cette école appartiennent *Glycon* (l'*Hercule Farnèse*, à Naples); *Apollonios* (le célèbre torse d'Hercule, dit *Torse du Belvédère*, au Vatican); *Cléomène*, auteur de la *Vénus de Médicis*[1]; *Cléomène* le fils, auteur de la célèbre statue du Louvre longtemps appelée le *Germanicus*, mais qui représente probablement un orateur romain d'une époque antérieure (Flamininus? César?); *Antiochus d'Athènes*, la *Pallas* de la villa Ludovisi, à Rome; *Salpion* (vase de marbre de Naples), etc. Au 1er siècle avant J.-C., *Pasitélès* fonda à Athènes une école qui se distingua par un penchant marqué vers l'archaïsme, tendance qu'on retrouve souvent dans les civilisations très avancées où les formes artistiques semblent avoir été épuisées. Il ne nous est rien resté de lui; mais l'athlète de son élève *Stéphanos* (villa Ludovisi), le groupe dit

1. Cette statue a été aussi attribuée à *Philiscos de Rhodes,* qui accompagna à Rome Métellus le Macédonique.

Oreste et Electre, de *Menelaos,* élève de Stéphanos (Naples et villa Ludovisi), le groupe d'*Oreste et Pylade* (Louvre), confirment ce que les écrivains de l'antiquité nous apprennent du style qui prédominait dans l'enseignement de Pasitélès — Les écoles d'Asie s'efforcent de maintenir leur réputation. La statue dite *le Héros combattant,* d'*Agasias* d'Éphèse, fils de Dositheé (Louvre), le héros luttant, un genou en terre de son cousin *Agasias,* fils de Ménophile (Délos), qui toutes deux pour le style et le caractère des formes semblent de reproductions en marbre d'originaux en bronze, bien d'autres nous montrent que ces efforts n'ont pas été stériles. Signalons aussi l'*Apothéose d'Homère* d'Archélaos de Priène, bas-relief intéressant, parce qu'il est un fragment de ces *tables iliaques* sortes de livres illustrés de l'enseignement d'alors[1].

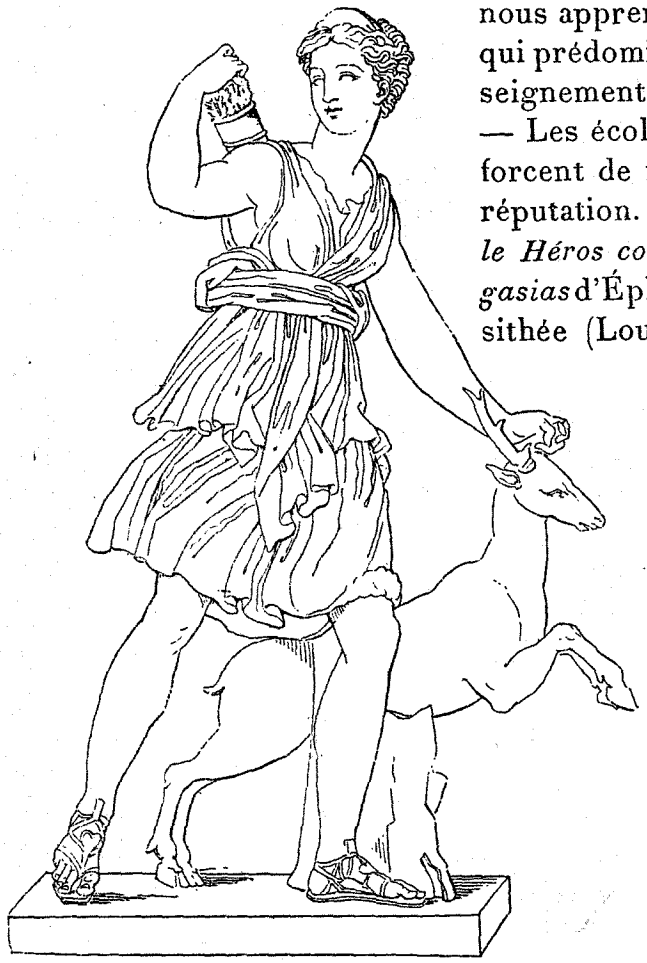


Fig. 96. — Diane à la biche.

1. *V.* Fabretti, *Opuscules,* à la suite de son *Syntagma de columna Trajana* Rome, 1683 ; Otto Jahn et Michaelis, *Græchische Bildechroniker;* Bonn, 1

Sans doute un bon nombre des œuvres qui nous sont parvenues de ce temps ne sont que des imitations plus ou moins modifiées d'originaux célèbres des périodes précédentes, ce qui pourrait nous faire exagérer leur mérite propre. Cependant ce défaut d'originalité assez général n'empêche pas que des statues qui comptent parmi les plus célèbres de l'antiquité, *la Diane à la biche* du Louvre, par exemple, n'appartiennent à cette époque.

Sculpture romaine. — Allégorie et portrait. — A côté de cette sculpture, qui reste hellénique par ses traditions et ses sujets, il y a aussi une sculpture vraiment romaine,

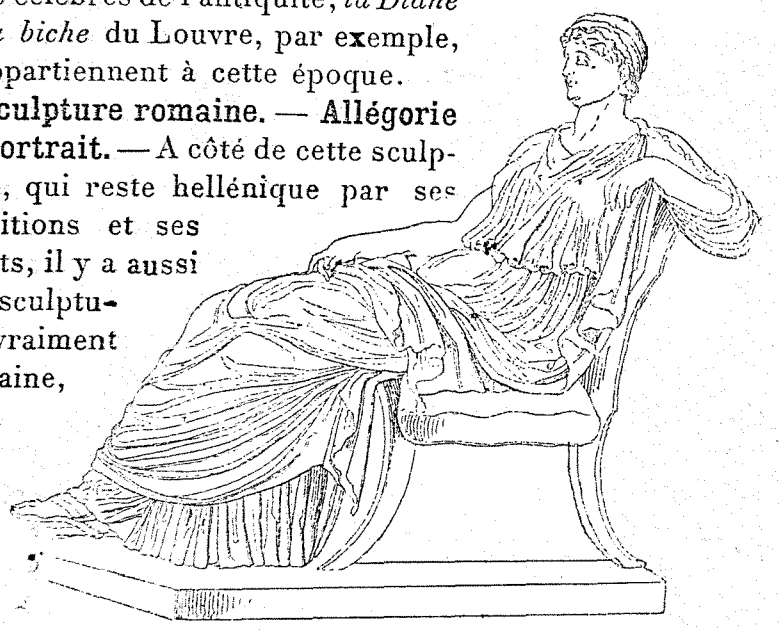


Fig. 97. — Agrippine.

« sinon par ses procédés, au moins, comme le dit M. Martha, par son esprit et son style ». Elle excelle surtout dans les portraits et sait admirablement saisir, sans tomber dans la vulgarité, le caractère propre d'un personnage. On a vu plus haut jusqu'à quel point le goût de la statue-portrait et du buste était poussé dans le monde romain. Aussi, malgré tout ce qui a été détruit, nous avons encore l'image de la plupart des personnages romains[1] depuis le

1. La statue assise d'Agrippine, représentée ci-dessus, fig. 97, est un des modèles les plus complets de l'art de ce temps.

dernier siècle de la République, Pompée, César, Cicéron, Brutus, Auguste, Agrippa, Livie, Agrippine, etc. Les statues romaines se distinguent aussi des statues grecques par le soin avec lequel sont traitées les draperies. Ce talent se montre principalement dans les statues allégoriques. Malgré leur souci de la réalité, les Romains aimaient à représenter par des statues les abstractions morales qu'ils divinisaient. Nous citerons, par exemple, la statue de la Pudeur (Vatican), de la Fortune (Naples). Cette double tendance trouvait à se satisfaire à la fois dans les statues représentant les diverses nations que Rome avait soumises, et où l'artiste s'attachait à rendre avec exactitude les caractères ethnographiques de chacune d'elles. Ce genre de sculpture tire probablement son origine de la solennité du triomphe, où l'on portait les statues symboliques des villes et des nations vaincues. Pompée avait fait élever près de son théâtre le Portique des Nations (*Porticus ad Nationes*), où des statues rappelaient les nations qu'il avait soumises. Sur l'autel d'Auguste, à Lyon, on avait sculpté les soixante tribus gauloises. On peut voir encore à Naples, sur la base d'une statue de Tibère, la représentation de quatorze villes d'Asie.

Monnaies. — Cette union de la réalité et du symbole trouva à s'appliquer aussi heureusement à la gravure en médaille. Le temps de César marque le commencement de la belle époque de cet art chez les Romains. Il devait s'y maintenir avec succès jusqu'à la fin des Antonins. Les magistrats monétaires tiennent à honneur d'avoir des coins bien composés et gravés avec élégance.

Un discours d'Agrippa. — Les hommes d'État de ce temps comprennent qu'un des soins les plus élevés qui incombent à un gouvernement est de mettre le plus possible sous les yeux du peuple le spectacle des belles choses. Agrippa prononça même à ce sujet une harangue pleine de noblesse et bien digne du premier citoyen de

Rome, « sur l'utilité de rendre publics les tableaux et les statues, au lieu de les tenir comme relégués dans les jardins et les villas des particuliers ». Ces paroles étaient d'autant plus remarquables qu'elles sortaient de la bouche d'un soldat qui avait vieilli dans les camps et sur les flottes romaines, et qui semblait devoir attacher peu de prix aux délicatesses de la civilisation.



Fig. 98. — Agrippa.

Rôle secondaire de la religion et de la littérature. — Malgré ces efforts, et bien que l'art entrât plus alors qu'aujourd'hui dans la vie du citoyen, il ne joua pas dans le monde romain le même rôle que dans le monde grec. Tandis qu'en Grèce la littérature et la religion s'unissent intimement à l'art, influent sur lui et reçoivent son influence d'une manière si suivie et si profonde qu'il est souvent difficile de distinguer quelle est la part d'action de chacun, à Rome la religion détermine bien les symboles, mais elle ne les pénètre pas, ne les vivifie pas. Quant à la littérature, elle a pu inspirer, elle a inspiré certainement plus d'une œuvre individuelle; l'accord que les esprits cultivés établissent entre les œuvres des poètes et les œuvres des peintres ou des sculpteurs est attestée par plus d'un passage d'Horace, de Cicéron, de Quintilien, de Quintilien surtout, qui institue dans son livre XII une comparaison en forme entre les diverses écoles de peinture et les diverses écoles d'éloquence. Mais il n'y a pas là non plus d'union intime et populaire. Au lieu des tragédies, qui lui rappelleraient sans cesse le fonds commun où puisent les artistes et les poètes, le peuple romain ne se plaît qu'aux jeux du cirque.

Valeur de l'art romain. — En somme, après avoir joui

d'une admiration exagérée, l'art du siècle d'Auguste et du siècle suivant a été trop déprécié de nos jours. Pour la sculpture même, l'art gréco-romain, suite de l'art hellénistique, présente un grand intérêt. S'il n'a pas la naïveté primesautière des époques qu'on pourrait appeler d'inspiration directe, il ne manqua ni de talent ni d'idées. C'est, comme le dit M. Reinach, l'école des Carraches après les grands maîtres de la Renaissance.

CHAPITRE III

L'ART SOUS LES SUCCESSEURS D'AUGUSTE. — LE SIÈCLE DES ANTONINS

I. Les Césars. — Les successeurs d'Auguste. — Claude. Protection des anciens édifices. Le S. C. Hosidien. — Néron. Incendie de Rome. La Maison Dorée. Sévérus et Céler. — Le sculpteur Zénodore.—Vespasien. Le Colisée.— Titus. L'ordre composite. Pompéï

II. Les Antonins. — Extension de l'art romain. — L'érudition. L cosmopolitisme. — Goût général pour les arts. La critique. L'*Olympique* de Dion Chrysostome. — La basilique et les thermes. — Trajan. Apollodore de Damas. Le Forum. La colonne Trajane. Le pont du Danube. Julius Lacer. — Hadrien. Grands travaux militaires et civils. — Hérode Atticus. — Monuments élevés en Europe. - Afrique : Égypte, Algérie, Tunisie, Suffetula, Leptis. — Asie Balbek. Petra, Antioche et Daphné, Mousmieh. — Sculpture Archaïsme. Imitation égyptienne. — Sculpture grecque. — Sculture romaine. — Les statues équestres. — La colonne Trajane. Les sarcophages. — La villa d'Hadrien.

I. — LES CÉSARS

Les successeurs d'Auguste. — Tous les successeu d'Auguste, même les plus tristes princes, ont fait beauco pour l'embellissement de Rome et de l'empire, et la Grè

lle-même allait voir s'élever sur son sol des monuments raiment romains. Nous indiquerons dans leur ordre chro- ologique les faits les plus importants.

Claude. Protection des anciens édifices. Sénatus- onsulte Hosidien. — Claude, dont on connaît le goût our l'archéologie et les arts, non seulement fait des tra- aux considérables, le nouveau port d'Ostie, le dessèche- ıent du lac Fucin, l'*Aqua Claudia,* dont il reste encore kilomètres d'arcades, et l'aqueduc du nouvel Arno, long e 15 kilomètres, mais fait promulguer le s. c. Hosidien, ui interdit sous des peines sévères « cette horrible espèce 'affaires » qui consiste à acheter des édifices pour les étruire et en vendre les matériaux. Le sénatus-consulte 'olusien, quelques années plus tard (56 ap. J.-C.), confirme ɜ sénatus-consulte Hosidien. C'est, comme on le voit, une ɔi analogue à notre loi de 1832 — complétée par la loi le 1874 — sur les monuments historiques, et à la loi de .887 sur la protection des monuments et objets d'art.

Néron. Incendie de Rome. Maison Dorée. Sévérus et éler. — Sous Néron, l'effroyable incendie de Rome ermit du moins de rebâtir les vieux quartiers de la ville, rincipalement atteints par le fléau, sur un meilleur plan, vec des voies larges, des maisons plus belles et de ombreux portiques. Partout où on le put on substitua s couvertures en maçonnerie aux charpentes [1].

Sur les ruines d'une partie des quartiers incendiés, Néron ɜ fit construire une habitation nouvelle, qui dépassait le luxe ɜs souverains d'Orient. On l'appela « la Maison d'or », et on ɜut juger par ce qu'on en sait de la richesse que les Romains ɜployaient dans la décoration de leurs édifices. Elle s'étendait ı Palatin à l'Esquilin, et occupait avec ses lacs, ses jardins, ɜs parcs, ses bains d'eau de mer, ses bains d'eau sulfureuse ɜnue des environs de Tibur, une superficie de plus de 120 hec- res. La nacre, l'or, l'ivoire, les pierreries même, étaient pro- gués dans l'ornementation intérieure. Les plafonds des salles

1. *Comparez ce qui est dit plus loin sur l'art roman.*

de festins étaient plaqués d'ivoire, et disposés mécaniquement de manière à s'ouvrir pour laisser tomber une pluie de fleurs ou de parfums sur les convives. Une de ces salles était ronde et tournait jour et nuit, accomplissant sa révolution en une journée, pour imiter le mouvement du monde. Une statue colossale de l'empereur, haute de 33 mètres, s'élevait devant le vestibule. Pour satisfaire à ces dépenses, une souscription fut ouverte dans l'Empire. Les architectes de la Maison Dorée furent *Sévérus* et *Céler*.

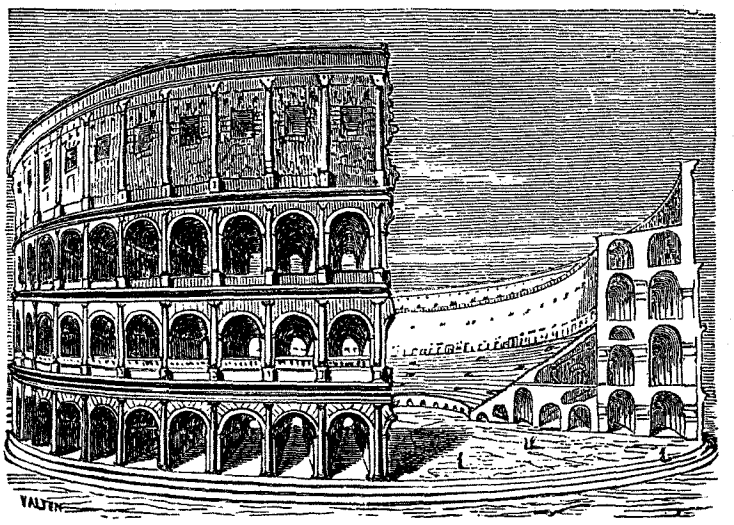


Fig. 99. — Le Colisée.

Le sculpteur Zénodore. — L'auteur du colosse de Néron, Zénodore, le plus célèbre sculpteur de son temps, était Arverne d'origine. Il avait été déjà chargé par ses compatriotes de faire pour un temple du Puy de Dôme[1] une statue de Mercure qui dépassât tous les colosses qu'on avait vus jusqu'alors; il y travailla dix ans et reçut 400,000 sesterces par an. Certaines pièces du trésor de Bernay (Bibl. nationale) sont sans doute de sa main.

Vespasien : le Colisée. — Le nouvel incendie de Rome

1. Les fouilles qui ont été faites, il y a une quinzaine d'années, pour établir les fondations de l'observatoire météorologique du Puy de Dôme, ont mis au jour des restes importants de ce temple.

ıi détruisit le Capitole pendant les troubles dont fut compagnée la chute de Néron, donna à Vespasien, ı'on accusait de parcimonie, l'occasion de montrer qu'il ait toujours de l'argent à dépenser pour les choses iles. Il fit reconstruire le Capitole. Il bâtit le temple la Paix, où furent placées les dépouilles les plus pré-euses du temple de rusalem. Il com-ença le plus vaste onument que Rome jamais construit, mphithéâtre Fla-en, appelé plus mmunément le Co-ée ou Colossée. Colisée tira peut-'e son nom du voi-ıage du Colosse Néron, qui ne fut s détruit, mais à i on donna les ributs d'Apollon. est un des monu-nts les mieux con-vés de l'antiquité. s'élève sur l'em-ıcement où était le artificiel de la Maison Dorée. Il a la forme d'une ellipse 190 mètres sur 157. Sa hauteur est de 49 mètres. Il uvait contenir facilement 187,000 spectateurs.

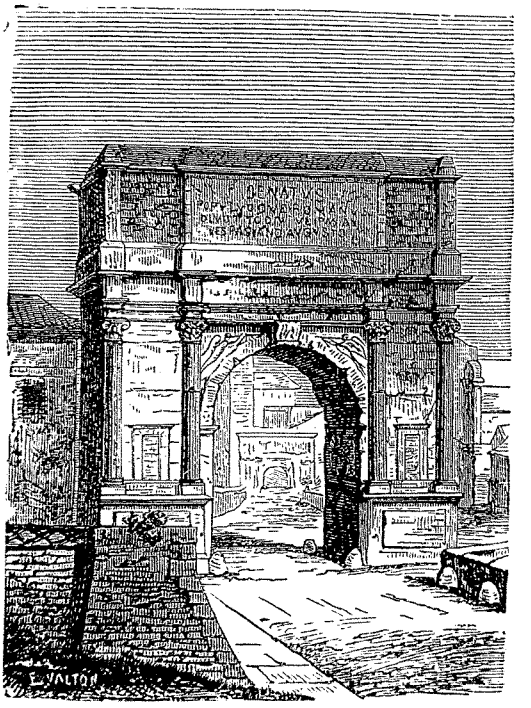


Fig. 109. — Arc de Titus.

Titus. L'ordre composite. Pompéï. — Son fils Titus ıevait le Colisée, construisait des thermes, élevait un de triomphe où apparaît pour la première fois, mais ıe une forme très simple, plus simple même que la plu-t des chapiteaux corinthiens, le chapiteau composite

Mais ce qui fait pour nous du règne de Titus une époque encore plus considérable de l'histoire de l'art romain c'est que le Vésuve nous a conservé, en l'ensevelissan (79), toute une ville antique qui semble abandonnée d'hier Pompéï est dans son ensemble le plus curieux, le plu important des monuments romains. Herculanum aurai été bien plus intéressante encore, et les morceaux remarquables que des fouilles isolées et peu nombreuses en on déjà révélés, nous font comprendre combien on y aurai trouvé plus qu'à Pompéï. Mais les conditions dans les quelles s'est passée la catastrophe et les villes nouvelle qui se sont construites au-dessus de la ville disparue n permettent pas de la rendre au jour.

II. — LE SIÈCLE DES ANTONINS

Extension de l'art romain. — L'érudition. Le cosmopolitisme. — L'art romain prend, dans la période des Antonins, sa plus grande extension, depuis le golfe de Fort jusqu'au Sahara, depuis l'Atlantique jusqu'à l'Euphrate, e peut-être au golfe du Bengale[1]. Il perd de sa pureté, devien érudit et cosmopolite, parfois archaïque. La décoratio se surcharge. On compose des chapiteaux avec des trophées, des ornements fantastiques, des êtres animés, de chevaux ailés et des figures humaines, telles que des Victoires[2]. Il faudrait être bien rigoureux pour condamne l'usage de pareilles formes, qui proviennent du just désir de la variété. D'ailleurs on voit de ces chapiteau historiés dans les édifices grecs de l'époque classique appliqués, il est vrai, à des piliers d'antes, par exemple à Milet; mais on sent quel abus peut en faire un a tiste médiocre.

1. Si l'on en croit M. Sylvain Lévy, l'influence artistique de l'Occident fit sentir dans l'Inde pendant l'empire romain plus encore que pendant période grecque. On y verrait des sculptures romano-bouddhiques q semblent faire pendant aux sculptures romano-chrétiennes des catacombe

2. Il y a des chapiteaux formés de dauphins à la villa d'Hadrien.

Goût général pour les arts. — La critique. L'« Olympi-ue » de Dion Chrysostome. — Lepublic s'intéresse de us en plus à l'art et à son histoire. C'est ce que suffirait prouver la part qui leur a été faite par Pline dans son ncyclopédie, qui porte le nom d'*Histoire naturelle*[1]. On ouve plus d'une page de critique d'art dans Quintilien dans Lucien. Nous avons surtout l'*Olympique* de Dion hrysostome, qui est un des meilleurs ouvrages qui aient é écrits sur les beaux-arts, et qui nous montre que la itique, telle que la comprennent les modernes, s'était nstituée dans l'antiquité. Dans ce discours, rempli d'a-

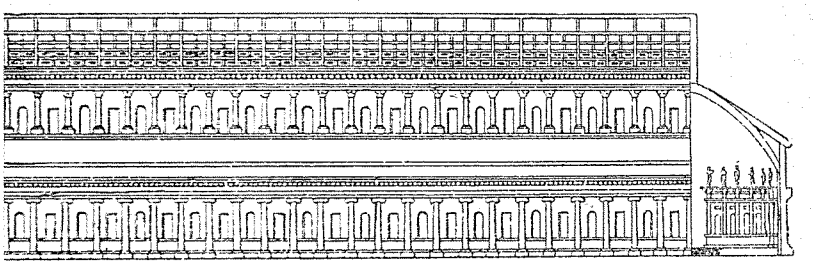


Fig. 101. — Coupe d'une basilique romaine.

rçus ingénieux et respirant un vif enthousiasme pour beau, l'auteur suppose que le plus grand artiste de la rèce, Phidias, est appelé à expliquer devant ses com-triotes assemblés comment il a conçu et exécuté son piter Olympien. Une éloquente comparaison entre la ulpture et la poésie est la partie capitale de l'ouvrage . orsque, au milieu du XVIIIe siècle, la critique artistique rma un genre littéraire distinct, Lessing ne fit que dé-lopper dans son célèbre *Laocoon* les idées qui se trou-ient en germe dans l'*Olympique* de Dion Chrysostome.

La basilique. Les thermes. — L'architecture, l'art vé-tablement romain, n'a rien à envier à la période pré-

1. On sait, par quelques fragments, que le roi de Mauritanie Juba II leur ssacrait également une bonne partie de l'ouvrage analogue qu'il avait rit, en grec, au commencement du siècle.

cédente. C'est alors que l'arc de triomphe, la colonne monumentale, la basilique et les thermes présentent l'ensemble le plus riche et le plus complet. La basilique est une grande salle plus longue que large, séparée généralement en trois parties ou nefs par deux rangées parallèles de

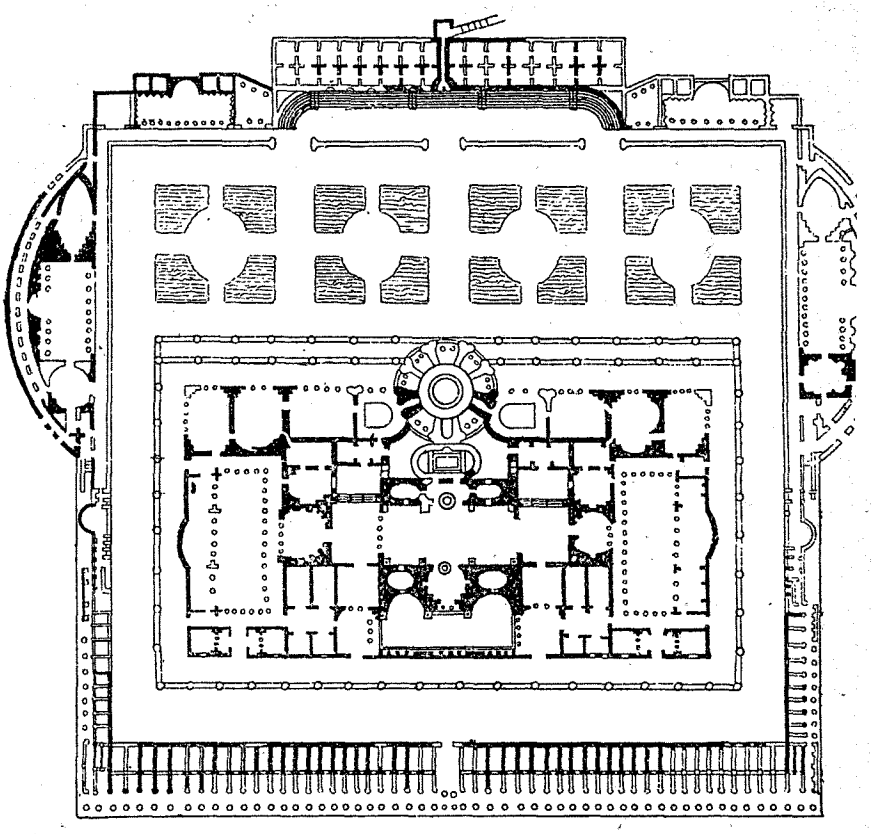


Fig. 102. — Plan des Thermes de Caracalla.

colonnes. Les deux parties latérales, plus étroites et moins hautes, sont surmontées d'un second étage de galeries. A l'extrémité de la nef centrale, le mur du fond forme un hémicycle appelé abside, où siège le tribunal. Il y avait des basiliques de construction plus riche et plus compliquée. La basilique Ulpia avait cinq nefs, peut-être sept.

Mais la magnificence des basiliques est encore dépas

ée à cette époque par celle des thermes. Les thermes ont
ı la plus grande influence sur les développements de
art monumental, car la coupole s'y associait à l'architec-
ıre en plate-bande. A côté des diverses salles destinées
ıx bains de vapeur et aux bains d'eau tiède, se trou-
ıient de vastes piscines d'eau froide, des salles pour les
ictions d'huile, des gymnases, des stades, des palestres,
:s jeux de balles (*sphæristerium*). Les thermes étaient
:venus des rendez-vous
ıblics aussi fréquentés
ıe les basiliques. Aussi
avait-on annexé des
rtiques, des exèdres
ur s'asseoir, des bi-
othèques et même des
leries de tableaux.

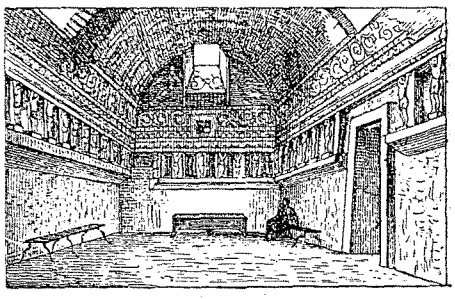


Fig. 103. — Thermes de Pompéi.

Trajan. Apollodore Damas. Le forum. La lonne Trajane. Le nt du Danube. — C. J. Lacer. — Le plus grand archi-
te comme le plus grand ingénieur de ce temps est *ollodore de Damas*[1], originaire de Syrie, comme son
m l'indique; mais Damas était tout à fait devenue une
le grecque. Apollodore de Damas écrit un traité de po-
:cétique, perfectionne les machines de guerre, construit
:oute et le pont du Danube, et élève, à partir de l'an
, entre le Capitolin et le Quirinal, l'ensemble de mo-
nents qui forma le forum de Trajan. Ce fut la mer-
lle de Rome et le dernier mot de l'architecture ro-
ine. Là se trouvaient la statue équestre de Trajan qui
transportée à Constantinople, la basilique et la biblio-
que Ulpiennes, l'arc de triomphe que Constantin dé-

[1] Mort en 130. La tradition d'après laquelle l'empereur Hadrien, jaloux
es talents, l'aurait impliqué dans des complots imaginaires et l'aurait
ıérir, paraît suspecte.

molit. Là furent réunies par Trajan et par ses successeur les statues des hommes qui se rendaient célèbres, auss bien dans le droit et les lettres que dans la guerre. Cett habitude persista jusqu'aux derniers jours de l'empire car l'on y plaça alors Claudien et Sidoine Apollinair Septime Sevère, obéissant à un sentiment vraiment nobl y avait dressé deux siècles auparavant la statue d'Anniba Là enfin se voit encore la colonne Trajane, où la stat de saint Pierre a remplacé celle de l'empereur. Conser jusqu'au IXe siècle, le forum de Trajan fut depuis lors p à peu détruit. Les fouilles n'y commencèrent qu'en 181 pendant l'occupation française; elles ont amené des d couvertes importantes.

Le nom de Trajan, pour ne citer que quelques exer ples, s'attache aussi aux arcs de triomphe de Bénéve et d'Ancône, aux ports d'Ostie et de Centum Cellæ (C vita-Vecchia), à l'aqueduc qui alimente encore la fontai Pauline, au pont d'Alcantara construit par *C. Julius L cer,* le rival d'Apollodore de Damas. Le *Mur de Traj* s'étendit du Rhin au Danube et limita les Champs D cumates. En Roumanie, l'ancienne Dacie, où le souven du conquérant romain est resté populaire, on a trou récemment de nouveaux monuments à sa gloire[2].

Hadrien. Grands travaux militaires et civils. - Hadrien l'emporte peut-être sur Trajan comme con tructeur. Les ouvrages de fortifications du *Vallum H driani* s'étendirent du golfe de Solway à l'embouchu de la Tyne, sur la mer du Nord. Plus qu'aucun autre, s'occupa d'élever aux divers points de la frontière d camps retranchés qui formèrent de véritables villes n litaires, avec théâtres, forums, portiques. Le camp Troesmis, près d'Iglitza, fort bien étudié par A. Baud

1. *V.* la *restitution des monuments d'Ostie,* par V. André; la *restitutio Forum de Trajan,* par Guadet (École des beaux-arts).
2. *V. Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions,* juillet 1

nous donne une idée très nette de ce qu'étaient les *castra stativa*. Partout où Hadrien passa dans ses nombreux voyages, qui s'étendirent à tout l'empire, il s'occupa de faire restaurer les anciens monuments et d'en ordonner de nouveaux. Il était d'ailleurs architecte lui-même et s'amusait à peindre, comme à faire des vers. Athènes fut surtout l'objet de ses soins. Il y fit tant de constructions, que tout un quartier nouveau, s'étendant le long de l'Ilissus, prit le nom d'Hadrianopolis [1]. Un arc qui existe encore porte d'un côté : « C'est ici la ville de Thésée ; » et sur l'autre face : « Ici la ville d'Hadrien. »

Hérode Atticus. — De simples particuliers rivalisaient avec les empereurs. Le rhéteur Hérode Atticus, ayant acquis par son talent une immense fortune, l'employait à embellir les plus célèbres villes de la Grèce : pavage en marbre du stade panathénaïque et du stade de Delphes, théâtre à Corinthe, temple de la Fortune et théâtre à Athènes [2].

Monuments d'Europe. — Jamais, en aucun temps, en aucun pays, on n'a élevé plus de monuments qu'à l'époque des Antonins. Les villes avaient conservé leur autonomie municipale, la tranquillité régnait partout, et le luxe public comme le luxe privé pouvaient se donner carrière.

En Europe, nous rappellerons parmi les édifices les plus célèbres : les amphithéâtres de Nîmes, d'Arles, de Trèves, de Pola, de Lillebonne, d'Arènes (près de Vendôme), les théâtres d'Arles, d'Orange [3], de Néris (Allier);

1. Ce fut aussi le nom d'une ville nouvelle fondée au centre du bassin de l'Hébre : aujourd'hui Andrinople.

2. Ce monument reçut le nom de théâtre du Régilla, en souvenir de l'épouse d'Hérode Atticus. *V.* Vidal-Lablache, *Hérode Atticus*.

3. Le théâtre d'Orange est un des monuments les plus imposants que nous ait laissés l'antiquité, avec sa longue façade de 104 mètres, formée d'une muraille de 36 mètres de haut. C'est avec un véritable étonnement que l'on constate combien ces grands théâtres, quoique à ciel ouvert, étaient dans de bonnes conditions acoustiques. Les anciens en avaient d'ailleurs grand souci, et Vitruve parle de vases d'airain rendant un son déterminé que l'on plaçait comme résonnateurs près de la scène.

parmi les aqueducs, celui de Ségovie et le *pont du Gard,* qui termine son troisième rang d'arcades à 49 mètres au-dessus du niveau de la rivière, sur une largeur de près de 300 mètres[1]; le temple d'Antonin et de Faustine, et le temple de Vénus à Rome, le plus grand des temples romains (110 mètres sur 53), avec une rotonde à coupole comme le Panthéon; les temples circulaires de Sérapis

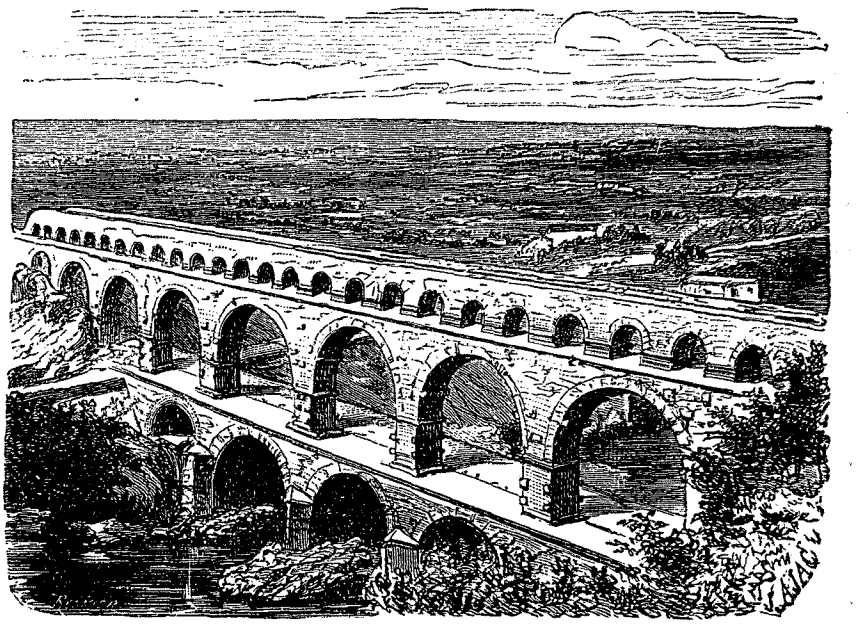


Fig. 104. — Le Pont du Gard.

à Pouzzoles, de Vesta à Rome et à Tivoli[2], le mausolée également circulaire qu'Hadrien s'y fit élever sur la droite du Tibre, et dont le soubassement forme le château Saint-Ange; la porte de Trèves et la porte d'Aroux à Autun nous montrent que, même dans les fortifications, les Romains tenaient à l'aspect monumental.

1. L'aqueduc de Ségovie n'a que 34 m. de haut, mais il a 872 m. de long. Comme le pont du Gard, il est formé de pierres appareillées sans ciment.

2. Les temples circulaires sont généralement attribués à Vesta. Certains antiquaires pensent qu'ils doivent être attribués à Hercule.

Égypte. — Tunisie. Algérie. Sufetula. Leptis. — En Égypte, la ville d'Antinoeua ou d'Antinoopolis, de style grec, avec des portiques et des colonnes corinthiennes, fut élevée par Hadrien près de l'endroit où son favori Antinoüs s'était noyé dans le Nil. Dans la Tripolitaine, le village de Lebda semble perdu au milieu des ruines de Leptis-la-Grande, qui compta 100,000 habitants et dont les magnifiques monuments sont à moitié enfouis

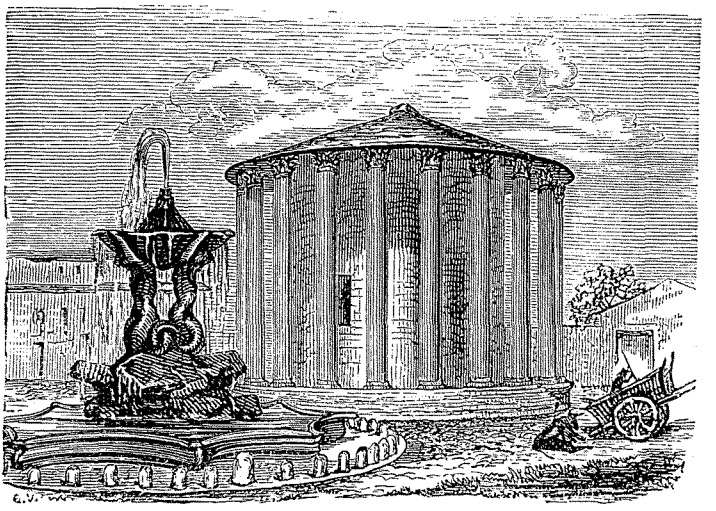


Fig. 105. — Le Temple de Vesta (Rome).

dans les sables[1]. Leptis fut surtout embellie par Septime-Sévère, qui en était originaire. Mais les troupes françaises ont rencontré en Algérie, jusque sur la frontière du désert, des ruines sans rapport, par leur importance et leur beauté, avec l'état actuel du pays, à Guelma, à Lambessa, à Theveste, à Djimilah[2]. En Tunisie il y a mieux encore ·

1. Quelques-unes des plus belles colonnes de Leptis ont été transportées en France et en Angleterre. On en voit à la grande galerie du Louvre, qui avaient d'abord été placées à Saint-Germain des Prés.

2. On trouve par exemple à Djimilah, qui n'est qu'une bourgade, les ruines d'un arc de triomphe, d'un théâtre, d'un temple. Les officiers français apportèrent un précieux concours aux savants qui accompagnaient les

il suffit de citer l'amphithéâtre de Thysdrus, le temple de Dougga, l'aqueduc de Tunis et surtout les restes imposants de Sufetula (aujourd'hui Sbeitla, 200 kil. de Tunis). Cette ville, située dans l'intérieur des terres, au milieu d'une région autrefois très peuplée, nous montre des temples, des colonnades, des arcs, des tours, des tombeaux, des remparts. « C'est la Baalbek de l'Afrique. »

Asie. — Baalbek[1]. Pétra. Daphné. Mousmieh. — Mais Baalbek n'en reste pas moins un ensemble architectural sans rival, et l'œuvre la plus considérable de ce temps. On y trouve réunies les formes classiques de l'hellénisme et les dimensions colossales des constructions de Ninive et de Babylone.

« Les proportions colossales des monuments de Baalbek, qui ferment l'horizon, dit M. E. Melchior de Vogüé [2], nous trompent sur la distance qui nous en sépare : il semble qu'on le touche, et en réalité il faut quatre ou cinq heures pour le atteindre. Nous entrons enfin dans l'îlot de verdure que la ville doit à sa petite rivière, nous tournons quelques minutes entre les ruines des murs romains, et nous nous engageons dans un des vastes et ténébreux souterrains, entrée actuelle de l'Acropole, pour déboucher sur la plate-forme des temples, éblouis, stupéfaits des merveilles qui nous entourent. Le tertre sur lequel s'élèvent ces merveilleuses constructions est artificiel et contient de vastes substructions voûtées. Il a 4 kilomètres de pourtour. Les architectes avaient à triompher de cette difficulté : élever des monuments dans une plaine et placés entre deux chaînes de montagnes, sans

expéditions. Les premières fouilles de Djimilah furent faites, au début de l'occupation, par M. A. Peyre, alors lieutenant d'état-major du génie, avec « un savoir et un zèle » que signale l'*Exploration scientifique de l'Algér (Beaux-arts,* par A. Ravoisier, 2 vol. in-folio, 1846 et suiv.). Sur les monuments de la Tunisie, voir les travaux de M. Saladin et l'ouvrage de Cagnat et E. Bœswilwald, *Timgad, une cité africaine sous l'Empire romain*, 1894 et suiv.

1. Près des sources de l'Oronte, dans la région du grand Hermon (Syrie).

2. *La Syrie. V.* aussi : Volney, *les Ruines;* Lortet, *Tour du Monde,* 188 2e vol.; les restaurations de Joyau et Redon (Ecole des beaux-arts) H. Frauberger, *l'Acropole de Baalbek*, in-fo, Francfort-sur-le-Mein, 1892.

que l'effet fût diminué par ce redoutable voisinage. Ils y ont si bien réussi que les montagnes entrevues à travers les colonnades apparaissent rapetissées et que, de quelque côté qu'il regarde, le spectateur aperçoit toujours le ciel entre les frises et le plafond. »

Les propylées qui se trouvent au sommet d'un escalier monumental donnent entrée dans une vaste cour hexagonale précédant le forum des marchands, au fond duquel se trouve le

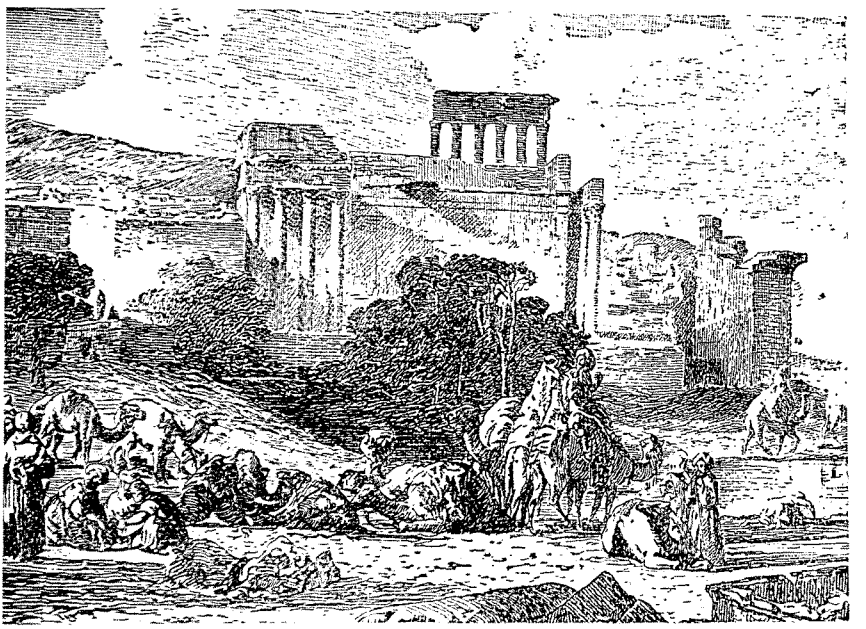


Fig. 106. — Ruines de Baalbek, d'après Marilhat.

temple du dieu du jour, Baal ou Hélios, d'où les deux noms de la ville : Baalbek et Héliopolis. Les colonnes du grand temple ont, entablement compris, une hauteur de 23 mètres. Le temple de Jupiter, ou petit temple, est un des mieux conservés ; il a 227 mètres de longueur sur 117 de large. La hauteur des colonnes avec base et chapiteau est de 19^{m},81 ; le diamètre, 1^{m},90. La terrasse sur laquelle il est placé est formée de pierres taillées, de dimensions énormes, d'environ 20 mètres de long sur 5 de large et de haut. Rien de plus parfait que la coupe de ces pierres énormes, dont trois suffi-

sent au fût d'une colonne. Elles ne sont jointes par aucun ci ment, et cependant la lame d'un couteau n'entre pas dans le interstices. Ces trois pierres sont reliées entre elles par un pièce de fer carrée fichée en creux dans leur centre et scellé avec du plomb. Ces axes remplissent si bien leur objet qu plusieurs colonnes ne se sont pas disjointes dans leur chute que cette chute soit le fait de tremblements de terre qui on plus d'une fois éprouvé la contrée, notamment en 1759, o bien que les Arabes les aient renversées pour en retirer le métaux. En dehors de l'enceinte, au milieu des jardins, s'élèv entre autres un temple circulaire, mais dont la corniche form des arcs de cercle rentrants, supportés par des colonnes co rinthiennes monolithes. Les inscriptions des propylées d Baalbek sont en l'honneur d'adrien.

A la même période se rapportent le grand tombeau deux étages de Petra, les grands travaux faits à Smyrn et à Pergame (aux amphithéâtres), ainsi qu'une bonn partie des immenses constructions exécutées à Antioch dont le faubourg de Daphné a mérité d'être appelé p M. S. Reinach l'Olympie de l'époque impériale. Un édi fice de dimension médiocre, le prétoire de Phæna (Mous mieh, au sud de Damas), ne saurait être non plus oublié Élevé par les soldats des légions IIIe Gallique et VIe Fla vienne, sous la direction du centurion *Egnatius Fuscus* pendant l'administration d'Avidius Cassius, il présent une première idée du pendentif.

Sculpture. — Imitation égyptienne. Archaïsme. — Le goût du cosmopolitisme, joint au goût de l'archaïsme se montre mieux dans la sculpture ; les tendances de l'é cole de Pasitélès se manifestent, par exemple, dans l'*Espé rance* du Louvre. On imite quelquefois les sculptures as syriennes. On imite surtout l'Égypte pharaonique[1], qui fu alors l'objet d'un véritable engouement, comme on le vit e

1. La pyramide de Caïus Cestius, à Rome, date des derniers temps de l République. Les empereurs firent transporter à Rome plusieurs obélisques six sont encore debout.

France, mais pour quelques années seulement, après l'expédition de Bonaparte. On l'imite même pour la forme des



Fig. 107. — Statue antique de Marc-Aurèle à Rome.

meubles et des objets usuels. D'ailleurs le culte de Sérapis se répandait de plus en plus dans la Méditerranée centrale

Sculpture grecque. — En dehors de ces préoccupations artificielles, la sculpture grecque continue à produire des œuvres qui méritent une haute estime : telles que les bustes ou statues d'Antinoüs, les deux centaures en

marbre noir d'*Aristias* et *Pappias,* trouvés dans la ville d'Hadrien (Capitole). On se plaît aux statues colossales (le *Nil* du Capitole, la *Pallas* de Vellétri et le *Tibre* qui sont au Louvre, l'*Apollon* de Lillebonne). On exécute même des colosses chryséléphantins, par exemple le *Neptune* donné par Hérode Atticus au temple qui était consacré à ce dieu dans l'isthme de Corinthe.



Fig. 108. — La Pallas de Vellétri. (Louvre.)

Sculpture romaine — Les statues équestres. — La colonne Trajane. — Les sarcophages. — La sculpture romaine excell alors à représente les chevaux. Les arc de triomphe étaier souvent surmonté d'un quadrige. Les célèbres chevaux de Saint-Marc à Venise où l'on a pu voir de originaux de Lysippe ont été considérés pa d'autres critique comme une œuvre d la fin du Ier siècle apr J.-C. Nous n'avons plus les statues équestres de Dom tien et de Trajan ; mais celle de Marc-Aurèle se voit sommet de l'escalier du Capitole ; c'est une œuvre premier ordre[1].

1. Rappelons aussi les deux statues équestres qui font partie du curie monument de la famille de Nonius Balbus à Naples. Ce monument compre aussi les statues-portraits des sept filles de Balbus.

L'art du bas-relief se développe sur les arcs de triomphe et les colonnes monumentales avec une magnificence qui n'a pas été dépassée. La colonne Trajane comprend cent sujets et plus de deux mille cinq cents figures.

Les figures, au lieu d'être disposées comme au Parthénon, sans grand relief, le plus souvent de profil, de manière à valoir par elles-mêmes, sont accumulées, superposées comme dans des peintures. Mais les détails caractéristiques de la fonction ou de la nationalité du personnage, les types, les costumes, les armures, la disposition des groupes, la nature des sujets, font de ce monument un document historique à peu près unique, et l'on a pu dire que la colonne Trajane était pour la vie militaire des anciens Romains ce que Pompéï est pour leur vie civile [1].

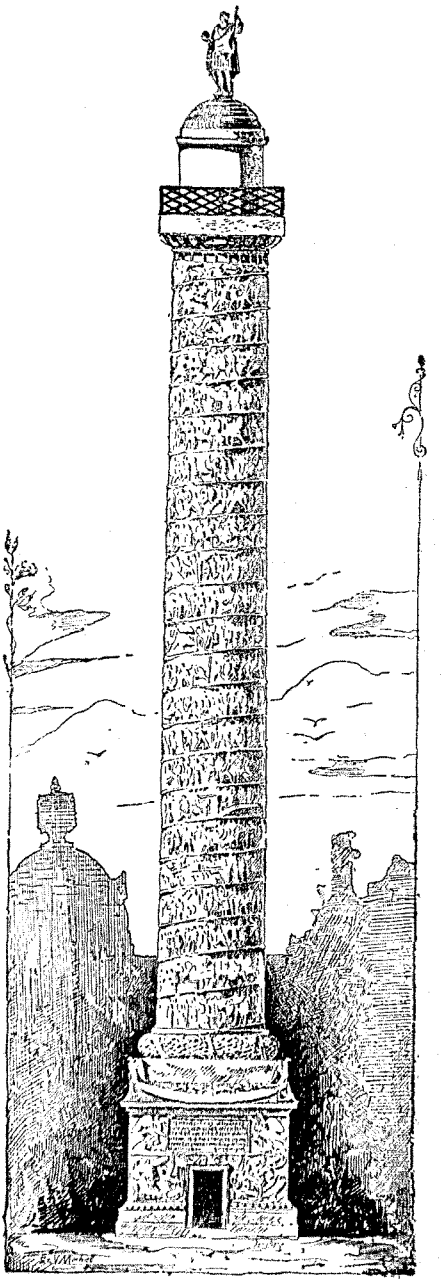


Fig. 109. — La colonne Trajane.

1. Il ne reste que peu de chose de la colonne élevée à Antonin le Pieux. La colonne Antonine, élevée par Marc-Aurèle (Marcus Aurelius Antoninus) se dresse encore à peu près intacte sur la place Colonna à Rome ; mais il suffit de la comparer à la colonne Trajane pour voir combien la décadence a été rapide.

Les sarcophages à reliefs deviennent surtout en usage à partir des Antonins ; ces reliefs représentent le plus souvent des scènes allégoriques ou mythologiques. Mais on y voit aussi des scènes de la vie usuelle, comme dans les tombeaux égyptiens et parfois les tombeaux étrusques. Tel est par exemple le sarcophage du musée des Offices à Florence, représentant la vie d'un jeune Romain. Cette tendance réaliste, qui rappelle l'art assyrien du temps de Sennakhérib, se montre mieux encore, par le choix même du sujet, dans des œuvres plus modestes, telles que le tombeau d'un boulanger où sont représentés les travaux de sa profession.

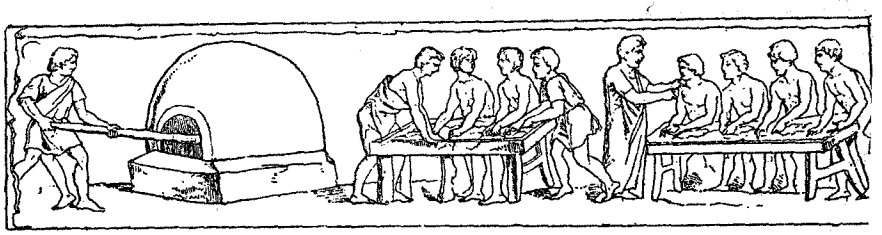


Fig. 110. — Bas-relief du tombeau d'un boulanger.

La villa d'Hadrien. — Mais le monument peut-être le plus caractéristique du temps est la villa d'Hadrien à Tibur (Tivoli)[1].

C'est là que l'on voit le mieux appliquées à l'art les recherches d'éclectisme et de curiosité érudite dont témoignent la littérature et la philosophie de cette période. Hadrien, qui avait au plus haut degré ces deux traits de l'esprit de ses contemporains, voulut réunir dans un même espace les constructions qui convenaient le mieux à ses goûts, avec la reproduction réduite des monuments et même des sites qui l'avaient le plus frappé dans ses nombreux voyages.

On y voyait deux bibliothèques, l'une grecque, l'autre latine, un théâtre grec, un théâtre latin, des thermes. Là, c'était le Lycée, plus loin l'Académie, ensuite le Pœcile d'Athènes avec les copies des peintures qui en couvraient les murs. Des

1. Dessins de Nibby ; envois de Rome de M. Daumet et de M. Esquié.

les et des régions entières y étaient représentées comme
miniature : Canope avec son canal et son temple de Séra-
, la vallée de Tempé avec un petit ruisseau qui reçut le
n de Pénée. Le monde réel n'avait pas même suffi, et un
in avait été disposé de manière à figurer les Enfers, tels
s doute que les dépeignaient les poètes. — Ainsi la villa
Iadrien était non seulement un remarquable ensemble de



Fig. 111. - Bas-relief de la colonne Trajane.

structions, mais le dernier mot de l'art des jardins dans
tiquité, mélange ingénieux de ce que nous appelons au-
d'hui le jardin classique et le jardin anglais. Hadrien
once même les jardiniers paysagistes modernes. En cher-
nt les analogies naturelles qui existaient entre telle ou telle
ie de son domaine, et les sites qu'il voulait reproduire,
suivi la nature plus qu'il ne l'a transformée ; il a consulté
génie du lieu [1] ».

[1] Expression de Charles Blanc dans la *Grammaire des arts du dessin.*

CHAPITRE IV

LA PEINTURE. — LES ARTS INDUSTRIELS. — LA MUSIQU

I. Peinture et mosaïque. — Les débuts de la peinture à Rom Tableaux militaires. — Les collections d'œuvres d'art. — La fre que. Pompéï. — Autres peintures romaines. — Portraits funé raires. — Mosaïque. Son importance à Rome. La *Bataille d'Is sus*. Tapisserie.

II. Arts industriels. — Gravure en pierres fines. Camée de l Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Orfèvrerie : trésors de Berna et d'Hildesheim. — Verrerie. Le vase de Portland. — Céramiqu

III. Musique.

I. — PEINTURE ET MOSAÏQUE

Les débuts de la peinture à Rome. Tableaux militaires. — L goût de la peinture remonte assez loin dans l'histoire romain En 493, deux Grecs décoraient à Rome le temple de Cérè et bientôt après un patricien, Fabius, surnommé à cette occa sion Pictor, ne dédaignait pas de donner le premier aux citoyens romains l'exemple de la pratique de cet art. Au début de la première guerre punique, Valérius Maximus, surnommé Messana ou Messala, à cause de la prise de Messine, fit faire un tableau qui représentait cet événement et l'exposa publiquement à Rome (262). Cet exemple fut suivi par Sempronius Gracchus, après sa victoire de Bénévent (216). De même Mancinus, monté le premier à l'assaut de Carthage, avait fait reproduire une vue d'ensemble de la ville avec les travaux de défense et d'attaque, sans oublier le personnage de Mancinus mis en bonne place. Il exposa ce tableau sur le forum, l'expliquant à ceux qui s'arrêtaient pour le regarder. Cela lui valu le consulat pour l'année suivante. Ces œuvres militaires étaien des sortes de panoramas topographiques, genre pratiqué encore de nos jours, comme on le voit dans la galerie des tableaux plans, de Versailles[1].

1. Comparer certaines planches de Callot et de Beaulieu, ainsi que la galerie des « Grandes Actions de M. le Prince », à Chantilly, etc.

Collections d'œuvres d'art. — Un grand nombre d'œu-
es d'art de toute sorte et particulièrement de peintures,
levées aux pays grecs, s'accumulèrent bientôt à Rome.
ans le dernier siècle de la République, des particuliers
aient formé à grands frais des
llections de tableaux : celle de
ıcullus était une des plus célè-
es. On plaçait les peintures
ıns de magnifiques galeries ou
nacothèques, qu'on avait soin
exposer au nord, tandis qu'on
posait les bibliothèques au le-
ınt[1]. Ce goût ne fit que s'ac-
oître sous l'Empire. Il y eut
s pinacothèques impériales,
ont la surveillance fut confiée à
s fonctionnaires spéciaux, du
oins depuis les Antonins[2].
line le naturaliste se plaint de
que les œuvres d'art qui s'en-
ssaient dans les maisons ro-



Fig. 112.
Fragment du *Télèphe retrouvé*,
peinture d'Herculanum.

aines prenaient la place non seulement des archives de
famille, mais encore des images des ancêtres et des
pouilles des nations vaincues, témoignages toujours
ésents de leurs exploits.

La fresque. Pompéï. — Vers le temps d'Auguste, la
esque se substitua généralement à la détrempe et à l'en-
ıustique, qui avaient été employées jusque-là presque tou-
urs, même pour les peintures murales[3]. Ce procédé ex-
éditif put contribuer alors, contrairement à ce que l'on vit

1. Vitruve, VI, 5 et 18. — 2. Orelli, n° 2417.

2. Dans la *détrempe*, les couleurs sont broyées dans de l'eau additionnée soit de
olle de peaux, soit de gomme ou de blanc d'œuf. Dans l'*encaustique*, elles sont
élayées dans de la cire fondue, la peinture terminée est vernie et passée au
eu. La *fresque* s'exécute sur un enduit frais étendu sur le mur. — Parmi les col-
ectionneurs, citons Silius Italicus (Pline, *Lettres*, III, 7).

au XVe et au XVIe siècle, à la décadence de l'art. Nous pouvons juger de sa popularité par les peintures de Pompéï.

Ce n'est pas d'après la décoration d'une ville de province, élégante et mondaine sans doute, mais de peu d'importance, que nous pouvons mesurer le talent des peintres de ce temps. Mais nous pouvons en comprendre le caractère. Les peintres

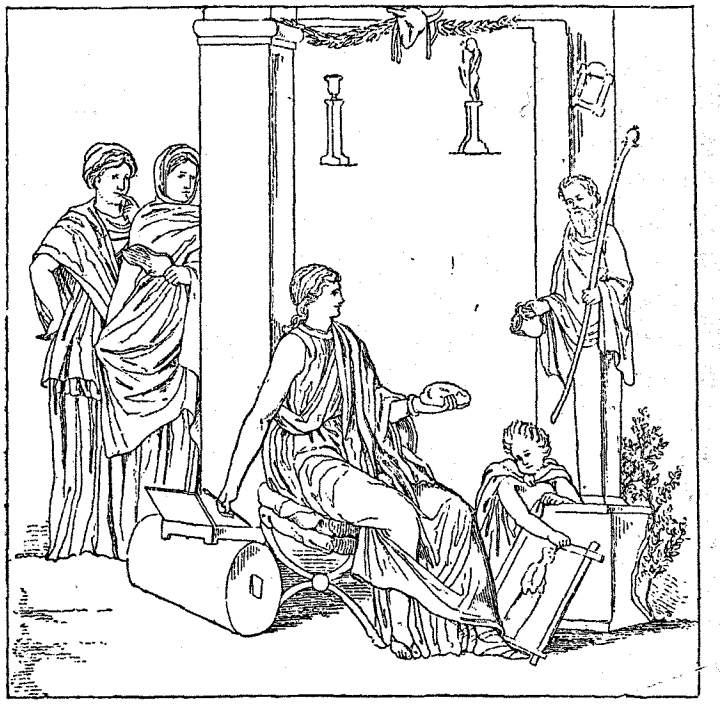


Fig. 113. — Femme peintre. (Pompéï.)

de Pompéï et d'Herculanum reproduisent, avec plus ou moins d'habileté, les motifs de la peinture rhodienne, et surtout de la peinture alexandrine. On y trouve cependant une grande variété : des sujets historiques et mythologiques, tels que le sacrifice d'Iphigénie, Thésée délivrant ses compagnons, et Télèphe retrouvé; des paysages, des natures mortes, des fleurs, des fantaisies décoratives; des tableaux de genre, par exemple la punition infligée à un élève dans une école; des caricatures, comme la fuite d'Énée, où les personnages ont des têtes de

chien, ou comme la parodie du jugement de Salomon, peinture qui paraît être l'imitation en grotesque de compositions sérieuses sur le même sujet. Quelles que soient les restrictions à faire sur la valeur de ces peintures, elles sont en général élégantes, et leur grand nombre montre combien l'art avait pénétré profondément dans l'intimité de la vie antique.

Autres peintures romaines. — Les peintures de Pompéï ne valent pas les peintures de la villa de Livie, ni celles du palais de César au Palatin, ni les *Noces Aldobrandines*[1], du musée du Vatican. Parmi les peintres qui se distinguèrent alors, nous citerons : une femme[2], *Laïa* de Cyzique, qui se plaça au premier rang parmi les peintres de portraits ; et *Luaius*, le plus original des paysagistes de son temps. Les paysages historiés prennent de plus en plus d'importance dans le siècle suivant, comme en témoignent les cinq grandes scènes de l'*Odyssée* trouvées sur Esquilin. Malheureusement les peintures des thermes de Titus, qui inspirèrent Raphaël dans sa décoration du Vatican, celles des thermes de Trajan, les grandes scènes mythologiques de la villa d'Hadrien et d'autres œuvres analogues qui existaient au temps de la Renaissance, sont aujourd'hui perdues.



Fig. 114.
Peinture funéraire.
(Égypte.)



Fig. 115.
Peinture funéraire.
(Égypte.)

Portraits funéraires. — Nous avons encore un assez grand nombre de portraits funéraires de l'Égypte exécutés entre le Ier et le Ve siècle de notre ère. M. Graf en a

1. Ce tableau, trouvé dans le sol des jardins de Mécène, appartint d'abord aux Aldobrandini. Il représente le mariage de deux personnages mythologiques. Le Louvre possède quelques peintures pompéiennes. Des fresques importantes découvertes à Pompéi, dans la maison des *Vettii*, déc. 1895.

2. Deux fresques de Pompéi représentent des femmes occupées à peindre.

recueilli une collection importante, qui a été exposée quelque temps à Paris dans les salons de la Société pour l'encouragement des sciences. Cette exposition a appelé l'attention sur les œuvres analogues qui existaient dans les musées. On peut voir au Louvre les portraits de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes au temps d'Hadrien. Ces portraits funéraires sont naturellement de valeur fort inégale; mais ils sont en général remarquables par une expression de vie, par un caractère de personnalité, un cachet certain de ressemblance qui nous fait connaître un aspect vraiment nouveau de la peinture antique[1]. Quoi qu'il en soit, nous ne possédons aucune œuvre célèbre qui nous permette d'adopter les jugements des critiques de l'antiquité, qui expriment la même admiration pour leurs grands peintres que pour leurs grands sculpteurs, et l'on peut admettre que la peinture moderne l'emporte par l'éclat, la variété, la puissance et l'expression, sur la peinture antique.

Mosaïque. Son importance à Rome. — Tapisserie. — Peut-être le jugement des anciens nous paraîtra-t-il moins difficile à justifier en présence de la mosaïque de Pompéï *la Bataille d'Issus* (*V* p. 133 et suiv.). La mosaïque a été celui de tous les arts que les Romains ont le plus pratiqué, et il en ont fait pour l'ornement de leurs habitations un aussi grand usage que des étoffes. Partout où ils ont étendu leur pouvoir, même dans les pays les plus retirés, loin des grandes villes, même au milieu des montagnes[2], on trouve des mosaïques parfo



Fig. 116. — Peinture de Pompeï.

1. Ce caractère se montre mieux encore dans les bustes funéraires gypse peint originaires d'El Kargeh et qu'on vient de placer au Louv (1892). Comparer ci-dessus, p. 8 et suiv., l'*Égypte pharaonique*.

2. Par exemple dans les Pyrénées, à Bielle, à Pont-d'Oly, à Lescar. La m saïque de Lescar découverte il y a quelques années, n'a pas été conserv

considérables. On en trouve en Algérie, en Tunisie, comme en Angleterre et en Transylvanie. Les mosaïstes romains procèdent de l'école de Pergame. On connaît trois répétitions romaines du *Plancher non balayé* de Sosos, trouvées dans la villa d'Hadrien, sur l'Aventin, et en Algérie.

Parmi les mosaïques les plus intéressantes, citons les *Quatre Saisons* à Lambessa, les bustes de philosophes et de poètes à Cologne, le *Combat d'animaux* de la villa d'Hadrien, les *Scènes de chasse* de Lillebonne (8m,56 sur 3m,60), le *Jugement de Pâris,* et *Priam dans la tente d'Achille,* à Varhély, et surtout le *Nil de Palestrina* (6 m. sur 5). Cette mosaïque représente un paysage égyptien au moment de l'inondation du Nil. On y voit des nègres, des barques, des bêtes féroces, des palmiers, une ville à moitié inondée, etc. Il est probable que c'est l'imitation d'une tapisserie alexandrine. Les fabriques de tapisseries d'Alexandrie et de l'Asie Mineure n'avaient pas de rivales sérieuses en Occident, quoiqu'il y eût en Campanie des ateliers assez renommés.

II. — ARTS INDUSTRIELS

Les arts industriels, soutenus par le luxe privé dont les empereurs donnent de plus en plus l'exemple, résistèrent longtemps à la décadence.

Gravure en pierres fines. Camée de la Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Le camée dit de la Sainte-Chapelle (*Apothéose d'Auguste,* à la Bibliothèque nationale), les camées de Vienne (*Auguste et sa famille*[1]), de Hollande (*Triomphe de Claude*), de Nancy (*Apothéose d'Antonin*),

1. Ce camée faisait autrefois partie du trésor des rois de France; mais à la fin du XVIe siècle il était déjà dans la capitale de l'Autriche. Il est probable qu'il avait été donné à quelque chef de bande allemande venu au secours des protestants, pour le payer de ses services, et revendu par lui à l'empereur. — Le camée de la Sainte-Chapelle fut donné à saint Louis par l'empereur de Constantinople Baudoin II; il mesure 0m,30 sur 0m,26!

nous montrent à quel degré de luxe et d'habileté l'art de la gravure en pierres fines fut poussé pendant l'empire. Le nom le plus illustre alors dans cet art est *Dioscuride* qui grava la figure d'Auguste sur un cachet qui servit de sceau à ses successeurs. On trouve dans les collections quelques intailles signées Dioscuride. Les pierres d



Fig. 117. — Camée de Vienne : Auguste et sa famille.

siècle suivant sont plus nombreuses. Elles nous font con naître, entre autres, le nom d'*Evodos,* auteur d'un camé de Julie, fille de Titus (Bibliothèque nationale), et nou apprennent que les trois fils de Dioscuride avaient heu reusement suivi les traces de leur père.

Orfèvrerie. — Trésors de Bernay et d'Hildesheim. L'orfèvrerie atteignit aussi chez les Romains une impor tance qui a été rarement dépassée. Nous pouvons no

n faire une idée par les trésors découverts à Berthouville, rès de Bernay, en 1830, et à Hildesheim le 17 octobre 868. Ils contiennent l'un et l'autre une série de pièces lepuis le temps d'Auguste jusque vers la fin de l'empire.



Fig. 118. — Vase du trésor d'Hildesheim.

Le trésor de Bernay, aujourd'hui à la Bibliothèque natio-e, est composé en grande partie d'ex-voto, et contient entre tres un magnifique vase en argent repoussé représentant un ilète vainqueur accompagné des divinités qui l'ont protégé



Fig. 119. — La Rançon d'Hector, bas-relief développé du grand vase de Bernay. (Bibliothèque nationale.)

dans la lutte. Un autre vase presque aussi considérable nous montre, dans un bas-relief, le payement de la rançon d'Hector. Le trésor d'Hildesheim, qui est au musée de Berlin, mais dont on peut voir une reproduction galvanoplastique au musée de Cluny, est formé d'une série de coupes dont plusieurs sont signées, et nous font connaître entre autres le nom de l'orfèvre *Lucius Malleus Bocchus*. Le trésor découvert à Chaource, près Montcornet (Aisne), en 1883, ne tardera pas sans doute à jouir d'une réputation égale. Il se compose de 32 vases d'argent massif, de six vases de bronze plaqués d'argent, et d'une statue de la Fortune. Il paraît avoir formé un service de table.

N'oublions pas enfin l'admirable patère découverte à Rennes en 1774, et qui se voit aujourd'hui à la Bibliothèque nationale; elle est en or massif. Un sujet central, le *Combat d'Hercule et de Bacchus*, est

entouré d'une bordure composée de médaillons d'empereurs d'Hadrien à Géta.

Verrerie. — Le vase de Portland. — Céramique. — Les Romains attachaient aussi un grand prix aux belles verreries. Les fabriques de Phénicie et d'Égypte, Alexandrie, Sidon, Tyr, qui maintenaient leur vieille réputation, trouvaient presque des rivales en Italie même, à Rome, à Sorrente; sans parler de l'emploi des émaux de couleur variée et de la gravure en creux, l'antiquité romaine nous a donné des vases à décors en relief, ciselés dans la masse même, qui semblent le dernier mot de l'art du verrier. Telle est l'amphore de Pompéï composée de deux couches de verre de couleur différente, où sur un fond bleu foncé s'enlèvent en relief, comme dans un camée, des scènes de vendanges en verre blanc opaque. Tel est le *Vase de Portland,* œuvre du IIIe siècle, de fabrication analogue, et qui est peut-être le plus beau spécimen de ce genre de tous les temps et de tous les pays [1]. On a vu à l'exposition de 1878, dans la section anglaise, un vase en verre du style et de l'importance du vase de Portland; il avait déjà coûté 75,000 francs, et l'on comptait qu'il exigeait encore trois ans de travail. Pour la céramique, à partir du IIe siècle on préfère aux vases peints les patères à reliefs dont les produits d'Arezzo sont le type; on en conserve de nombreux échantillons, par exemple des fragments récemment découverts à Vichy, portant des sujets relatifs à Trajan.

III. — MUSIQUE

Malgré la passion avec laquelle les nobles et les riches romains recherchaient les œuvres artistiques, il ne paraît pas qu'ils aient eu une très grande considération pour les peintres ou les sculpteurs, ni qu'ils se soient exercés souvent eux-mêmes à pratiquer leur art. Il n'en est pas de même de la musique, qui devint au Ier siècle avant J.-C. un des passe-temps favoris de l'aristocratie romaine. Sylla entre

1. Ce vase, aujourd'hui au Musée Britannique, fut découvert rempli de cendres dans le tombeau d'Alexandre Sévère, sous le pontificat d'Urbain VIII Il est très probable qu'il contenait les restes de cet empereur.

autres était un bon chanteur. On sait quelles furent les prétentions de Néron sur ce point. Hadrien lui-même se vantait de son habileté à chanter et à jouer de la cithare. On ne pouvait se rappeler alors sans étonnement que, vers le temps de la prise de Corinthe, un préteur romain, voulant rendre un concert qu'il donnait le plus beau et le plus varié possible, avait eu l'ingénieuse idée de réunir dans un théâtre les plus célèbres musiciens de la Grèce et de leur ordonner de jouer en même temps un air différent ! La période romaine marqua même pour la musique grecque, qui était en décadence au début de l'ère chrétienne, une véritable renaissance.

La musique prit alors une plus grande part aux fêtes publiques, et, comme nous l'apprend Plutarque (*la Musique*, 27), tous ceux qui s'occupaient de musique se tournaient de préférence vers le théâtre. Déjà Sénèque dit que de son temps, dans les chœurs de théâtre, on comptait plus de musiciens qu'il n'y avait de spectateurs dans le temps passé. L'art des instrumentistes se perfectionnait, et c'est alors que se généralisa l'usage de l'orgue hydraulique inventé par le mécanicien Ctésibios d'Alexandrie, vers 130 avant J.-C. Dans les jeux Capitolins, il y eut des prix pour ceux qui chantent en s'accompagnant de la cithare et pour les joueurs de flûte. L'audition du concours avait lieu dans un théâtre circulaire, l'Odéon, que Domitien avait fait construire pour cela et qui pouvait contenir 10,000 personnes.

La musique n'a pas moins de succès dans les réunions privées, et pour ce que nous appellerions la musique de chambre. La musique instrumentale et vocale entre dans l'éducation des jeunes gens. Elle entre même pour une part importante dans l'éducation des jeunes filles, qui jusque-là ne faisaient que se joindre aux chœurs religieux, et dorénavant « purent donner un nouvel attrait aux réunions de famille[1] ». Le poète Stace vante le talent de sa fille Claudia, et nous savons que l'épouse de Pline chantait les vers de son mari en s'accompagnant de la lyre. Quelques femmes allaient plus loin, et joignaient au mérite de l'exécution celui de l'invention. Une inscription d'Aphrodisias en Carie décerne des honneurs à Gaia,

1. De la Berge, *Trajan*, p. 271.

prêtresse de la déesse Héré, qui a deux fois rempli les fonctions de prêtresse des Empereurs, etc. Parmi les causes qui lui ont valu la reconnaissance de la cité se trouve mentionné le fait qu'elle a la première introduit une musique si nouvelle et si attrayante dans les jeux que célébrait la ville, que toutes les cités voisines se sont décidées à y prendre part. (C. I. G. 2820).

Nous possédons trois morceaux de cette époque : deux hymnes de *Denis* à Calliope, un hymne de *Mésomède* à Némésis très inférieurs aux hymnes découverts à Delphes (1893) par l'École française d'Athènes; d'ailleurs, notre oreille, habituée à un système musical différent, a peine à se faire aux mélodies des modes grecs. Il nous reste des ouvrages théoriques considérables. Sans parler de Plutarque et de bien d'autres, le célèbre savant Ptolémée composait aussi huit livres d'*Harmoniques* sur la théorie mathématique des sons, et son contemporain Aristide Quintilien nous a laissé dans son *Traité* une véritable encyclopédie musicale. Mais ces ouvrages, écrits au point de vue philosophique et scientifique, traitent seulement de la nature et de l'influence morale de la musique ou de la constitution des sons et de leurs rapports numériques. Ils sont pour nous difficilement intelligibles. Malgré ces travaux, il ne paraît pas que la musique soit encore arrivée à tirer un vrai parti de la simultanéité de sons différents et à créer l'harmonie, au sens moderne du mot.

CHAPITRE V

LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART ROMAIN. — PREMIÈRE PÉRIODE DE L'ART CHRÉTIEN

DES ANTONINS A CONSTANTIN. — Signes de décadence; tentatives nouvelles. — Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Enceinte de Rome. — Zénobie. Palmyre. — Dioclétien. Quatre nouvelles capitales. Le palais de Salone.

II. Constantin. — Fin de l'art païen. — Débuts de l'art chrétien latin et de l'art byzantin. — Triomphe du christianisme. Fondation de Constantinople. — Origines de l'art chrétien. — Les catacombes; peinture, sculpture. — Architecture chrétienne latine. La basilique. Saint-Pierre. — Commencement de l'art byzantin. — Mosaïque. — Architecture civile. — Musique : Arius, saint Ambroise.

I. — DES ANTONINS A CONSTANTIN

Signes de décadence; tentatives nouvelles. — A partir des Antonins, l'art gréco-romain entre en décadence. Cette décadence progressive se fait bien moins sentir dans l'architecture que dans la sculpture ; mais là encore nous avons, au début du IIIe siècle, des œuvres pleines de caractère, comme les bustes de Septime Sévère et de Caracalla.



Fig. 120. Caracalla.

Pour l'architecture, la pureté du style s'altère par l'oubli trop fréquent des principes logiques dans l'emploi des éléments architectoniques, par l'absence de proportion des diverses parties, par l'abus d'une ornementation tourmentée et lourde. Très souvent, les édifices de cette période présentent des colonnes appliquées sans emploi contre les murs ou surmontées de corniches interrompues ou portant des consoles saillantes. Ils ont même des colonnes torses. Pourtant on élève encore des œuvres grandioses et qui témoignent d'un effort intéressant pour créer les formes nouvelles.

Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Enceinte de Rome. — Au règne de Septime-Sévère se rapporte le temple du Soleil à Baalbek, l'arc de triomphe qu'on voit encore sur la voie Sacrée ou Triomphale, le splendide palais bâti sur des substructions immenses égalisant la pente S.-O. du Palatin. Les thermes de Caracalla, un des plus beaux exemples du génie romain, dit M. Corroyer, devaient avoir une longue influence sur les archi-

tectes des siècles suivants. Aurélien donnait à Rome une nouvelle enceinte qui comprenait, outre les sept collines, le champ de Mars, la colline des Jardins, et sur la rive droite le Janicule; il y élevait aussi le temple du Soleil.

Zénobie. Palmyre. — Mais c'est dans le désert syrien, au delà de Baalbek, à Palmyre, que s'éleva l'ensemble monumental le plus magnifique du IIIe siècle. Les débris qui en subsistent nous montrent que Zénobie ne se flattait pas outre mesure lorsqu'elle se vantait de faire de sa capitale la rivale de Rome.

Dans l'espace qui couvrait l'ancienne Palmyre, dit Volney, on voit tantôt un palais dont il ne reste que les cours et les

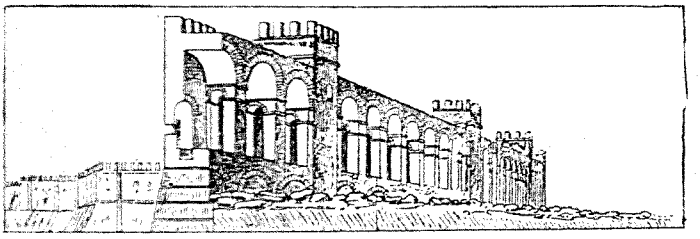


Fig. 121. — Muraille de Rome.

murailles, tantôt un portique, une galerie, un arc de triomphe. Ici les colonnes forment des groupes dont la symétrie est détruite par la chute de plusieurs d'entre elles; là, elles sont rangées en files tellement prolongées que, semblables à des rangs d'arbres, elles fuient sous l'œil dans le lointain et ne paraissent plus que des lignes accolées. De toute part la terre est hérissée de larges pierres à demi enterrées, d'entablements brisés, de chapiteaux écornés, de frises mutilées, de reliefs défigurés, de sculptures effacées, de tombeaux violés d'autels couverts de poussière. » La grande colonnade de Palmyre avait plus de 2 kilomètres et demi de longueur. Quinze cents colonnes corinthiennes, interrompues à intervalles réguliers par des arcades, formaient la grande avenue : cent cinquante sont encore debout. Ces colonnes portent, engagées dans leur fût, des consoles saillantes destinées à servir de pié-

destaux à des bustes ou à des statues et à porter des inscriptions honorifiques. Palmyre, conquise par Aurélien, fut livrée aux flammes à la suite d'une révolte. Elle ne disparut point cependant, et l'on sait que Dioclétien fit travailler à ses monuments. Mais au XVIe siècle, Aboul-Féda n'en parle que comme d'une très petite ville au milieu de grandes ruines.



Fig. 122. — Ruines de Palmyre.

Dioclétien. — Quatre nouvelles capitales. — Palais de Salone. — Dioclétien, réorganisant l'empire et créant avec sa tétrarchie quatre nouvelles capitales, Nicomédie, Milan, Trèves, Sirmium, marque une date importante dans l'histoire de l'art monumental. Il voulut que Nicomédie, sa résidence officielle, fût digne de rivaliser avec Rome. Antioche, Édesse, Carthage, reçurent de grands embellissements. Rome ne fut pas oubliée : on y voit encore les restes des thermes de Dioclétien, plus vastes

et plus somptueux que ceux même de Caracalla : il y avait place pour trois mille baigneurs[1]. Mais c'est dans le palais que Dioclétien se fit élever à Salone, lorsqu'il eut abdiqué l'empire, qu'on peut le mieux juger l'art de ce temps[2].

La ville moderne de Spalato est en grande partie construite au milieu de ses ruines et avec ses matériaux. De grandes avenues bordées de portiques conduisaient à une sorte de forum placé au centre. Il y avait dans son enceinte quatre temples. Mais l'intérêt particulier que présente cet ensemble architectural, c'est de nous indiquer quelques-uns des caractères qui se dégageront dans l'art byzantin. Sous l'influence de l'Orient, des formes nouvelles dans l'art occidental commencent à apparaître. On y voit des colonnes supportant directement des arcades au lieu d'architraves. Le temple de Jupiter, devenu la cathédrale de la ville, avec sa forme octogone, ses deux étages de colonnes, ses niches voûtées, et la coupole qui le couvre, annonce Saint-Vital de Ravenne.

II. — CONSTANTIN. — FIN DE L'ART PAÏEN. — DÉBUTS DE L'ART CHRÉTIEN LATIN ET DE L'ART BYZANTIN

Constantin. Triomphe du christianisme. Constantinople. — Le triomphe du christianisme et la fondation de Constantinople font du règne de Constantin une des grandes époques de l'histoire politique. Ces deux faits ne sont pas moins importants pour l'histoire de l'art. A l'un se rattache la constitution d'un art chrétien latin qui apparaît dans la basilique de Saint-Pierre; à l'autre, les débuts de l'art chrétien grec ou art byzantin.

Origines de l'art chrétien : les catacombes[3] ; peinture,

1. M. Paulin en a exposé la restauration (1882 et 1886).

2. *V.* Robert Adam et François Clérisseau, *Description des ruines du palais de Dioclétien ;* Londres, 1764. Dioclétien s'occupa aussi de Diocléa ou plutôt Docléa, sa ville natale, que M. Nicod a explorée en 1892.

3. *Roma sotterranea* et les autres travaux de J. B. de Rossi, puis les études de M. Müntz; Gaston Boissier, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1883 ; André Pératé, *Archéologie chrétienne*. Il y a des catacombes ou hypogées chrétiens dans plusieurs

sculpture. — L'art chrétien se forma d'abord dans les catacombes, œuvre gigantesque de patience et de foi. Elles ont peut-être 900 kilomètres de développement et contiennent environ six millions de morts : on utilisa bien quelques anciennes carrières, mais en petit nombre. Dans les deux premiers siècles, les chrétiens n'ont pas cherché d'une manière continue à dissimuler l'existence de leurs cimetières; et s'ils ont creusé des catacombes, c'était moins pour se soustraire aux recherches du pouvoir que pour se conformer à la tradition suivie par les Juifs dans leurs sépultures et imiter le saint sépulcre. Le cimetière de Domitilla, par exemple, a une porte d'entrée monumentale. Il n'en fut plus de même lorsque les persécutions devinrent plus générales et plus cruelles.

Quelles que soient les idées nouvelles qu'une religion apporte dans le monde, elle n'échappe pas à son temps. Les peintures des catacombes rappellent les peintures de Pompéï et celles des thermes de Titus; on y voit des oiseaux, des fleurs, des scènes champêtres, des petits génies. Les artistes chrétiens prennent, dans les sujets et les symboles païens, ce qui peut le mieux s'appliquer allégoriquement aux idées chrétiennes. Plus d'une fois Mercure y apparaît comme conducteur des âmes. Ceci est vrai surtout de la sculpture, car les sculpteurs devaient nécessairement travailler presque toujours sous les yeux des païens. Sur un admirable sarcophage chrétien de Rome, on trouve, parmi les sujets qui le décorent, l'Amour et Psyché, les forges de Vulcain, Prométhée formant le premier homme, le génie de la Mort abaissant sa torche sur un jeune homme étendu mort, tandis qu'Hermès emporte son âme aux Enfers; Prométhée délivré par Hercule; et l'on voit à côté de ces sujets mythologiques Adam et Ève, Élie montant au ciel, etc. Ce mélange des souvenirs pro-

villes de l'Italie. Les catacombes de Naples et de Syracuse l'emportent même, pour l'importance architectonique, sur celles de Rome.

anes et sacrés se rencontre d'ailleurs dans plus d'une euvre d'art de la Renaissance (campanile de Florence, peintures de Signorelli à Orvieto) et même du moyen ige [1]. Les fresques, quoique les peintres fussent plus libres que les sculpteurs, puisqu'ils exécutaient leur travail sur place, représentent souvent aussi des sujets païens, Orphée, Ulysse et les Sirènes. La figure du Bon Pasteur rappelait le Mercure Criophore, sujet plus d'une

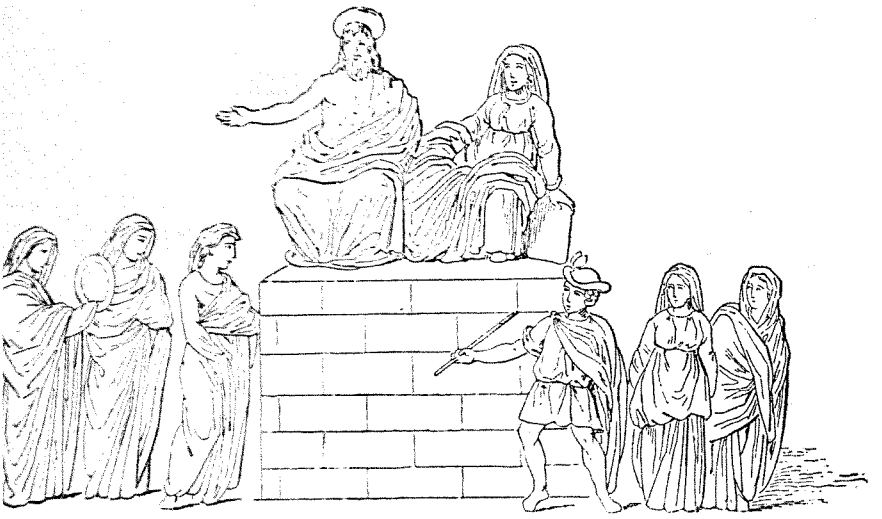


Fig. 123. — Mercure amenant les âmes devant le Christ (peinture du cimetière de Saint-Calixte, aux Catacombes de Rome).

ois traité par les artistes païens. Mais le sentiment est bien différent, et d'ailleurs on y trouve dès l'origine plusieurs scènes purement chrétiennes, telles que la vierge Marie de la catacombe de Priscilla, qui remonte au IIe siècle, la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, le Jésus et la Samaritaine de la catacombe de Saint-Prétextat, mais, chose bien remarquable, on n'y retrace jamais les scènes de la Passion ou les supplices des martyrs.

1. Le musée de Latran et le musée d'Arles contiennent un grand nombre de sarcophages chrétiens. On vient d'ouvrir au Louvre une salle d'antiquités chrétiennes (1892).

Cet art chrétien primitif a un mérite éminent qui a été trop dédaigné avant notre siècle. « Entre la façon de comprendre la figure humaine qui fut celle des naïfs ouvriers des catacombes, et la façon de l'exprimer qui appartient aux artistes savants de la Renaissance, la similitude est profonde et frappe les yeux les moins clairvoyants. C'est la même simplicité, la même grandeur de formes embellies par le souvenir de la beauté hellénique en même temps qu'ennoblies par l'exaltation de la foi chrétienne. Dans ces souterrains abandonnés dorment les vrais ancêtres de Giotto, de Masaccio, de fra Angelico, de Raphaël[1]. »

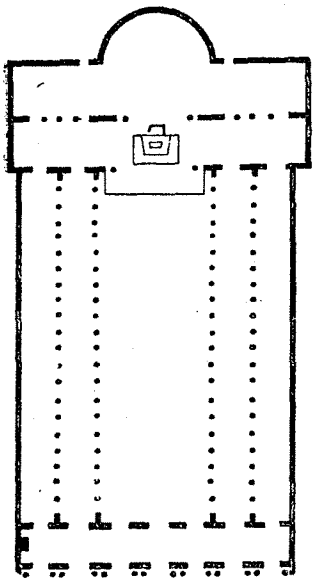


Fig. 124.— Plan de Saint-Paul hors des Murs.

Architecture chrétienne latine. — La basilique. — Saint-Pierre. — Dans l'intervalle des persécutions, les chrétiens avaient élevé des constructions apparentes; mais elles étaient naturellement peu considérables, et bien peu sont arrivées jusqu'à nous. Mais lorsque Constantin eut permis au culte chrétien de s'exercer partout en plein jour, on put élever à loisir de vastes édifices consacrés à la nouvelle religion, et c'est alors que commence vraiment l'architecture chrétienne. Le premier type de temple chrétien fut emprunté à la basilique païenne et porta le même nom.

« Les basiliques, par leur disposition, rappelaient à la fois les basiliques profanes, les maisons romaines et l'architecture des catacombes. Après avoir franchi un premier portique, on pénétrait dans une cour, *atrium*, à ciel ouvert, bordée

1. G. Lafenestre, *Peinture italienne*, I p. 23.

le portiques sur les quatre côtés; un vestibule parfois dou-ble, le *narthex*, faisait communiquer l'*atrium* avec l'église nème, qu'une double colonnade séparait en trois nefs; deux *mbons* ou chaires étaient destinés à la lecture de l'épître et le l'évangile; derrière l'autel, de dimensions encore restrein-es, au fond de l'abside, était le siège, souvent en pierre, la

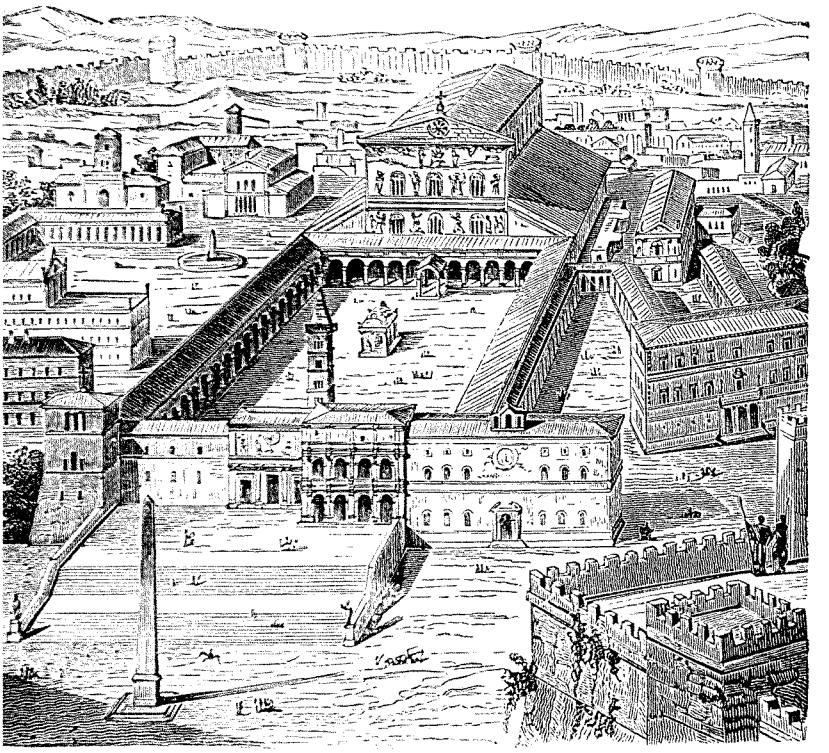


Fig. 125. — Ancienne basilique de Saint-Pierre.

athedra de l'officiant. L'église était recouverte d'un plafond ue surmontait un toit en double pente; tout près était géné-alement placé le baptistère, édifice de forme circulaire ou olygonale. Tel est le type, modifié de siècle en siècle, dont n retrouve les traces jusque dans nos églises modernes[1]. »

1. Bayet, *Précis de l'histoire de l'art*, p 114. Bientôt, en deçà de l'abside, n disposa généralement une aile transversale, le *transept*. Devant l'autel, t séparé du reste de l'église par des barrières, était le lieu réservé au clergé, e *chœur*.

La plus belle de toutes les basiliques était l'ancienne église de Saint-Pierre. Il est triste de penser qu'un tel édifice n'a pas disparu par suite de quelque catastrophe, mais a été volontairement démoli dans les temps modernes. « Quelle douleur, dit Ingres, que ce beau monument ait été détruit pour satisfaire l'ambition des architectes successivement chargés de refaire un autre Saint-Pierre ! Sans juger ce nouveau monument, n'est-il pas à déplorer qu'on ne l'ait pas construit ailleurs[1] ? » Parmi les basiliques existant encore à Rome, nous citerons comme les plus célèbres, malgré leur transformation ou même leur reconstruction totale, Saint-Paul hors des Murs, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean de Latran, Saint-Clément.

Commencement de l'art byzantin. — En Orient, l'architecture se montre déjà plus originale, même dans l'exécution des basiliques (église de Tourmanin) ; de plus, le style byzantin commence à se constituer en profitant de modèles de l'architecture des Sassanides et même de l'ancienne architecture assyrienne. Les traces de la coupole sur pendentif que nous avons constatées au prétoire de Mousmieh sont bien mieux marquées dans un petit édifice d'Omm-es-Zeitoun en Syrie, qui date de 282.

Mosaïque. — En Orient comme en Occident, la mosaïque devient dès le IVe siècle la décoration par excellence ; elle ne sert plus seulement à orner les planchers ; elle décore les murs et même les plafonds et les coupoles, comme on le voyait surtout à Saint-Pierre, et à Saint-Paul hors des Murs, commencé en 388 par Valentinien et Théodose, comme on le voit encore à Sainte-Constance et à Sainte-Pudentienne. La mosaïque de l'abside de Sainte-Pudentienne (le Christ entouré de onze personnages), qui était l'objet de l'admiration du Poussin, est le monument le plus parfait de l'art chrétien naissant, pour la composition de l'ensemble comme pou

1. Henri Delaborde, *Ingres*, p. 361.

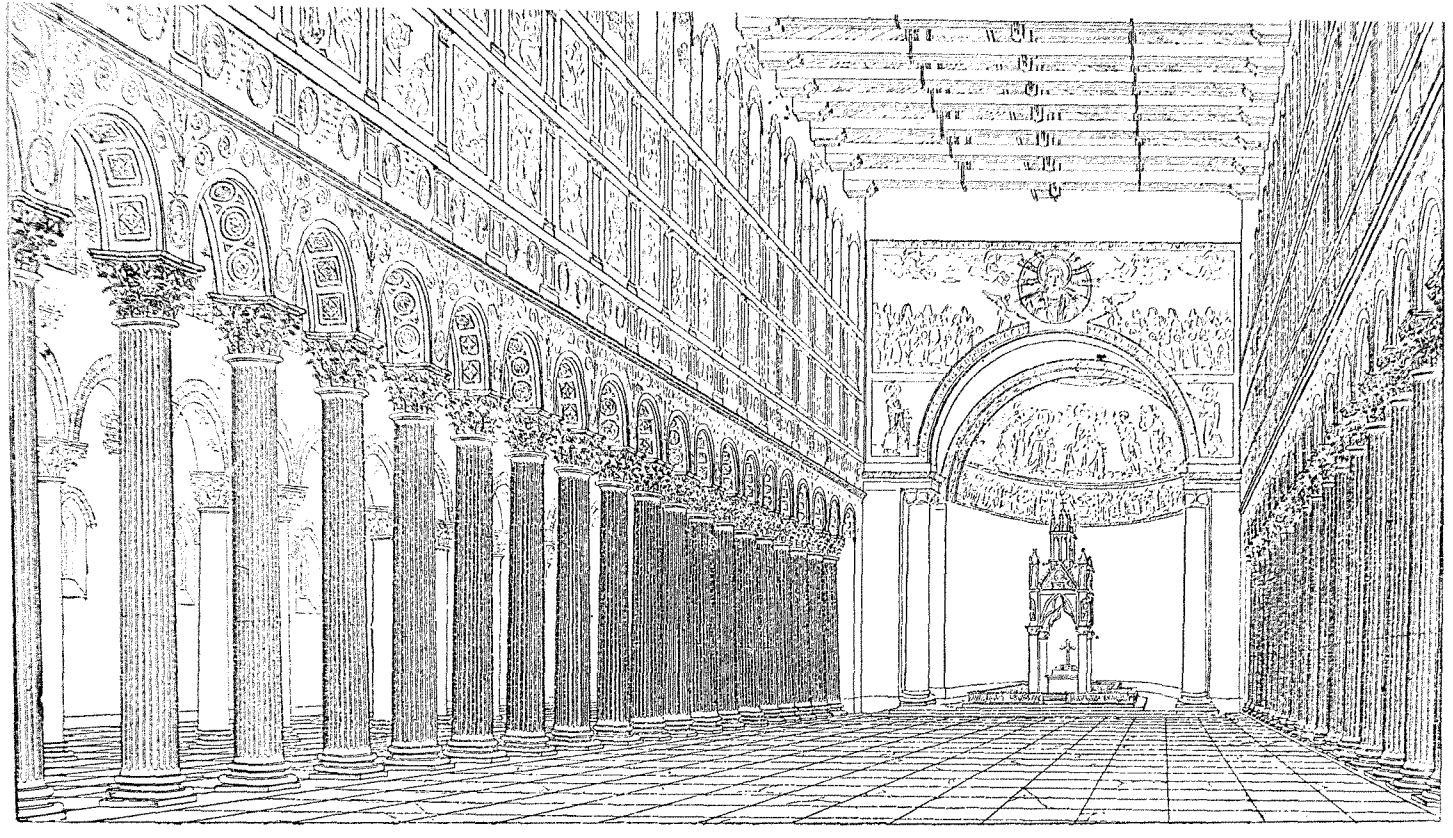


Fig. 126. — Intérieur de la basilique de Saint-Paul hors des Murs (Rome).

l'expression des personnages. Ainsi se montraient les premières lueurs d'un art qui, après les splendeurs de l'art grec, promettait au monde des beautés nouvelles.

Architecture civile. — La décadence actuelle de l'art romain n'en est pas moins certaine. Sans doute les magnifiques restes de la basilique de Constantin, près du Colisée, nous montrent des voûtes dignes des thermes de Caracalla. Mais en sculpture les artistes de ce temps ne savaient même plus copier ce qu'ils avaient sous les yeux. Lorsque Constantin voulut construire un arc de triomphe en son honneur, il emprunta la plus grande partie des matériaux à l'arc érigé par Trajan à l'entrée du Forum. Il y appliqua même les sculptures représentant des scènes de la guerre des Daces, qui pouvaient, tant bien que mal, s'appliquer à ses propres exploits. Mais, comme pour mieux marquer l'impuissance des sculpteurs de son temps, il y fit ajouter d'autres sculptures grossières et sans goût, qui font le plus misérable contraste.

Musique : Arius, saint Ambroise. — Si la musique se soutient, c'est qu'elle trouve à se développer avec le nouveau culte. L'apôtre saint Paul parle déjà de psaumes et de cantiques spirituels. La musique religieuse s'était surtout développée en Orient. Pline fait allusion à des chœurs alternatifs, chantés par les chrétiens. A l'exemple de l'hérésiarque du IIe siècle *Valentin*, *Arius*, qui était musicien et poète, avait composé des hymnes qui contribuèrent beaucoup à répandre sa doctrine dans le peuple. Saint Basile, comme avait déjà commencé à le faire saint Ignace d'Antioche, fit jouer un rôle plus important à la musique dans les cérémonies. Au IVe siècle, le pape Sylvestre fondait une école de chant. On sait qu'*Hilaire de Poitiers* composa des hymnes. *Saint Ambroise* institua, le premier en Occident, dans son église de Milan un système de chant qui devait dominer dans les cérémonies chrétiennes jusqu'à la réforme du pape *Grégoire le Grand* (542-604). Grégoire le Grand ajouta aux quatre tons *authentiques* de saint Ambroise quatre tons correspondants, qui furent appelés *plagaux*.

Conclusion. — C'est à dessein que nous avons exposé les débuts de l'art chrétien en même temps que la fin de l'art romain proprement dit. On ne doit pas oublier en effet que l'art chrétien était déjà constitué et s'était affirmé par des monuments complets, qui devaient longtemps servir de type aux générations suivantes, au moment où l'empire d'Occident s'écroula sous des attaques répétées qui le pressaient de toutes parts. L'invasion des Barbares vint arrêter la renaissance qui s'annonçait dans l'art comme dans la littérature, sous l'influence des idées nouvelles. Sans doute ils apportèrent eux-mêmes des éléments nouveaux, mais qui devaient se développer plus tard et seraient chèrement achetés. D'ailleurs la civilisation romaine avait imprimé dans tout l'Occident des traces profondes, ineffaçables, qu'on devait retrouver sous toutes les ruines. Aux expositions universelles de 1878 et 1889, quand on parcourait les parties occupées par les puissances européennes, on se plaisait à remarquer les caractères particuliers des produits de chacun de ces peuples, on était frappé de leurs différences. Mais si on les revoyait en venant de visiter les expositions de l'extrême Orient, du Japon ou de la Chine, ces différences disparaissaient presque à nos yeux, et nous trouvions à tous les produits européens comme un air de famille. Une des principales causes en est dans l'enseignement commun que tous les peuples de l'Europe ont reçu des Grecs et des Romains.

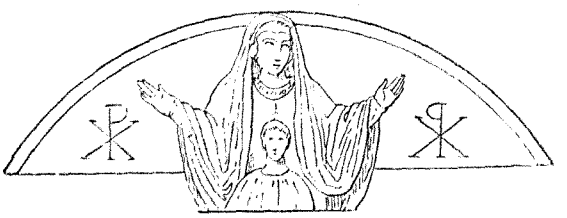


Fig. 127. - La Vierge du cimetière de Sainte-Agnès. (Catacombes de Rome.)

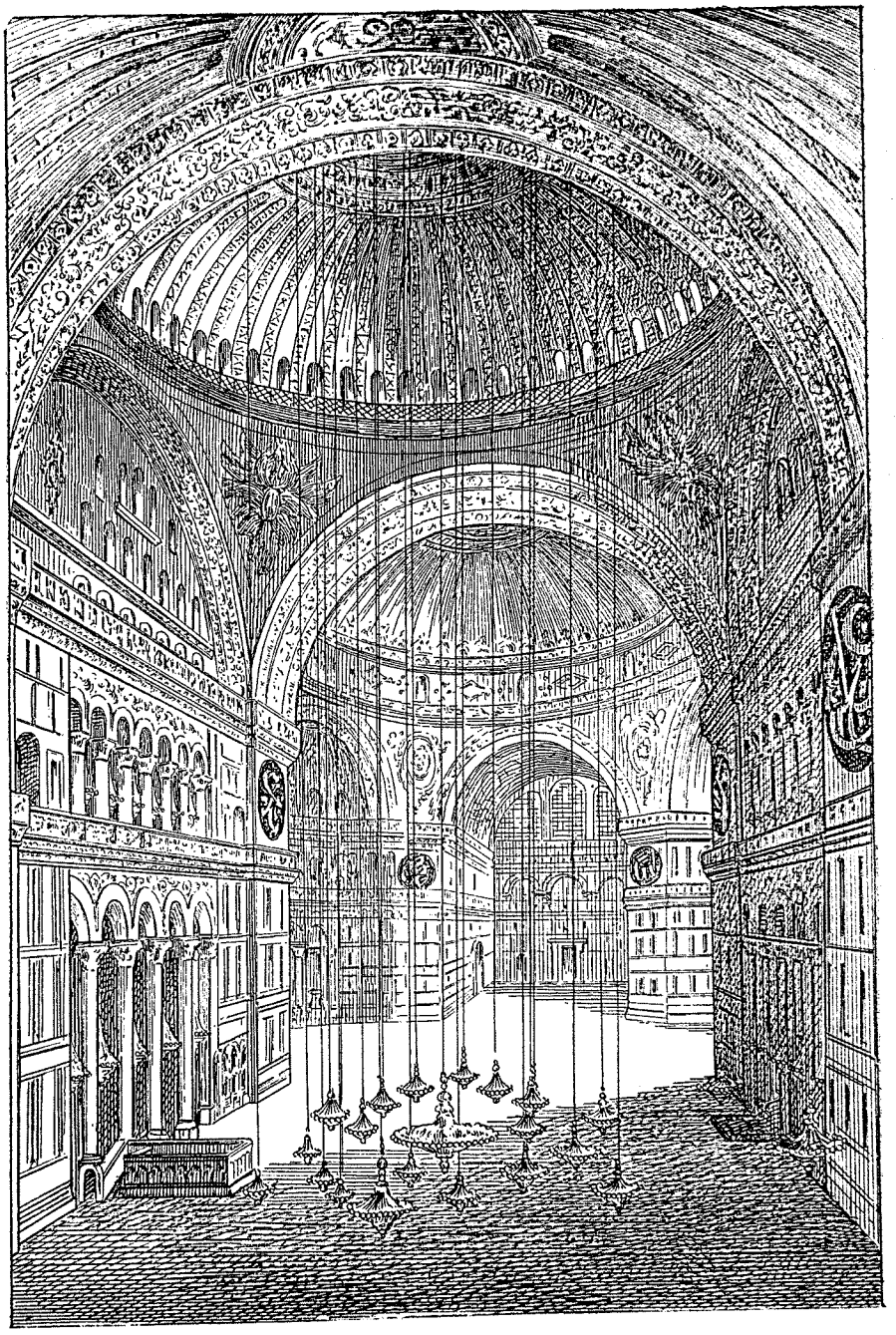


Fig. 128. — Vue intérieure de Sainte-Sophie de Constantinople.



MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

L'ART BYZANTIN[1]

CHAPITRE PREMIER

L'ART BYZANTIN OU NÉO-HELLÉNIQUE

I. Caractère et éléments de l'art byzantin. — La civilisation byzantine. — Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade placée sur la colonne ; — 2° la coupole sur pendentif ; — 3° la croix grecque ; — 4° nouveaux chapiteaux ; — 5° grand rôle de la mosaïque.

II. Apogée de l'art byzantin sous Justinien. — Sainte-Sophie de Constantinople. — Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. — Isidore le Jeune. — Plan général. La coupole. — La décoration intérieure. — Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire *in Classe*. — Saint-Apollinaire le Nouveau.

III. L'art byzantin après Justinien. — La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. — Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Le palais impérial. — Le palais des Blachernes.

IV. Sculpture, art industriel, peinture. — La tapisserie et les étoffes historiées. — Le costume. — Décadence malgré les Paléologues et les Comnènes. — La tradition de la peinture byzantine conservée au mont Athos.

1. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, ouvrage très remarquable pour son temps et que nous signalons ici pour toute la période du moyen âge. — Bayet, *l'Art byzantin*. — Labarthe, *le Palais de Constantinople et ses abords*. — Choisy, *les Procédés de l'art byzantin*.

I. — CARACTÈRE ET ÉLÉMENTS DE L'ART BYZANTIN

La civilisation byzantine. — Au milieu de la décadence qui se manifeste dans les œuvres d'art de la fin de l'empire romain, nous avons vu qu'un mouvement de rénovation se préparait plus ou moins obscurément, et qu'aux idées nouvelles qui se répandaient alors dans le monde, cherchait à répondre un art nouveau. Ce n'est pas dans l'Occident, bouleversé par les invasions des Germains, des Huns, des Arabes, puis encore, après la courte période de gloire de Charlemagne, par les Sarrasins, les Hongrois, les Normands; ce n'est pas en Occident que cet art nouveau, que l'art chrétien allait tout d'abord se développer le plus complètement et le plus librement.

L'empire d'Orient, qui put se maintenir pendant plus de mille ans, sut, malgré de grands dangers et de grandes difficultés, jouir de plus de tranquillité et même conserver les traditions de la civilisation antique. C'est une erreur trop répandue encore aujourd'hui que de ne voir dans le Bas-Empire qu'une décadence continue. Cet empire qui, dès ses débuts, serait déjà, dit-on, sur le penchant de la ruine, a duré, au milieu de terribles épreuves, plus de mille ans, c'est-à-dire à peu près le double de la République romaine. Sans fermer les yeux sur les vices et les crimes, si on compare dans son ensemble l'administration de Justinien et de ses successeurs à la monarchie féodale de l'Occident, le parallèle ne sera pas toujours défavorable au byzantinisme. Quoi qu'il en soit, la fondation de Constantinople, coïncidant avec le triomphe officiel du christianisme, marque une grande date non seulement dans l'histoire politique et morale, mais dans l'histoire artistique (V. p. 209). C'est là, dans une situation unique au monde, regardant à la fois l'Orient et l'Occident, qu'allait se constituer une des maîtresses formes de l'art, l'art

dit byzantin, qu'il serait plus juste d'appeler, comme le veut M. Bayet, l'art grec du moyen âge, ou l'art néo-hellénique. Cet art semble avoir apparu d'abord en Asie Mineure. Il procède à la fois de l'art romain, de l'art grec et de l'art persan tel que l'avait pratiqué la puissante dynastie des Sassanides, rivale des empereurs d'Orient. Car, dans l'art comme dans la nature, les révolutions sans transition sont rares, et toute nouveauté se rattache par quelque point au passé; mais l'ensemble et la conception définitive n'en sont pas moins originaux.

Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade sur la colonne. — Ce qui caractérise principalement l'art byzantin, quelles que soient les tentatives isolées qui aient été faites avant lui dans le même sens, c'est la combinaison intime de la colonne avec l'arcade comme éléments principaux de la construction. Les Romains, appréciant l'utilité de l'arcade et la beauté de la colonne, n'avaient su que les juxtaposer et n'avaient fait le plus souvent de la colonne qu'un ornement encadrant l'arcade, longeant les pieds-droits et allant se joindre à une petite plate-forme surmontant cette arcade. Mais lorsqu'un nouvel art grec se forma, l'esprit logique des Hellènes répugna à cette espèce de contresens qui réduisait un élément de force et de support à n'être presque plus qu'un simple motif de décoration. Ils imaginèrent de faire porter les deux extrémités de l'arcade sur les chapiteaux de deux colonnes voisines, lui donnant ainsi le rôle que jouait l'architrave dans l'architecture grecque classique. Cela suffisait à constituer un art nouveau.

2° La coupole sur pendentifs. — On ne s'en tint pas là. Les Romains avaient connu la coupole portant sur une maçonnerie cylindrique, et le Panthéon d'Agrippa est, pour la majesté, l'élégance et l'admirable habileté technique de l'exécution, un modèle qui n'a pas été dépassé. Les Byzantins, s'inspirant ici des procédés qui remontent

peut-être à l'ancien art assyrien, et qui n'avaient jamais été abandonnés en Orient[1], mais leur donnant une importance inattendue et une physionomie nouvelle, créèrent la coupole sur pendentifs dans sa forme définitive; ce qui leur permit de couvrir avec une calotte hémisphérique (à base circulaire par conséquent) une surface polygonale et principalement, ce qui était la grande difficulté, une surface carrée. C'est de la coupole sur pendentifs qu'est sortie en grande partie l'architecture du moyen âge et même l'architecture moderne.

Tâchons de donner en quelques mots une idée du pendentif. Une coupole hémisphérique pourra s'appuyer sur les murailles de la construction carrée en quatre points; mais il y aura quatre triangles à base curviligne à remplir. Pour cela on détermine sur chaque face de la construction une arcade. Dans les angles curvilignes formés par ces arcades perpendiculaires entre elles, on construit une voûte triangulaire en encorbellement appuyée sur les deux arcades et continuée jusqu'à leur sommet; l'on rachète ainsi les quatre angles du carré. (*V.* fig. 128.) Les voûtes qui s'avancent en porte-à-faux au-dessus du sol portent le nom significatif de pendentifs.

3° Nouveau chapiteau. — 4° La croix grecque. — 5° Importance de la mosaïque. — A la coupole sur pendentifs, à l'arcade sur colonnes, ajoutons aussi :

1° Les nouvelles formes de chapiteaux à ornementation variée, empruntée au règne animal comme au règne végétal et présentant souvent une forme cubique ou l'apparence d'une pyramide tronquée et renversée.

2° Le plan de la croix grecque, c'est-à-dire à branches égales, adoptée pour la plupart des églises, du moins pour l'aspect général intérieur; car pour l'extérieur il arrive souvent que le plan présente un carré à peu près

1. *V.* p. 37, 43 et 214. Le palais de Sarvistan, est peut-être du IVe siècle avant Jésus-Christ. — Église d'Oum-es-Zeitoun, date de 282 ap. J.-C.

régulier, les rentrants de la croix étant occupés par des constructions accessoires.

3° L'emploi de la mosaïque comme système préféré d'ornementation. Les Romains en avaient fait un grand usage; mais, en général, sauf à la fin de l'empire et dans les monuments chrétiens, elle ornait exclusivement les parquets; la mosaïque chez eux est horizontale. Les Byzantins lui donnent un rôle plus conforme à son objet : placée verticalement, elle décore les murs, et tient la place de bas-reliefs et de peintures. L'église byzantine diffère aussi dans sa technique de la basilique latine, en ce que la voûte en maçonnerie est employée partout pour couvrir les diverses parties du monument.

II. — APOGÉE DE L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN

L'art byzantin s'est constitué dans une première période qui va de Constantin à Justinien du (IVe au VIe siècle). Il arrive à son apogée sous Justinien.

Sainte-Sophie, sa construction. — Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. — On peut prendre pour type de ce qu'il a produit de plus parfait et de plus caractéristique *Sainte-Sophie* de Constantinople, dont on peut encore juger, malgré les mutilations qu'elle a subies lorsque le temple élevé à la sainte Sagesse, à la Sagesse de Dieu, est devenu une mosquée des sultans turcs.

Constantin avait déjà élevé sur le grand forum de la ville qu'il avait fondée une église consacrée à la Sagesse divine; brûlée dans une émeute en 404, reconstruite sous Théodose, elle avait été de nouveau détruite par les flammes dans la terrible sédition Nika (532), qui faillit coûter le trône et la vie à Justinien. Maître de l'insurrection, l'empereur résolut de construire à la même place une église qui dépassât par la splendeur tous les édifices connus, tout ce qu'on racontait même du temple de Salomon. Il ne fallut pas plus de vingt

ans pour construire cet admirable édifice, et la rapidité avec laquelle il fut terminé explique comment, entre tous les édifices aussi importants, il se distingue par une parfaite unité de style. On y employa dix mille ouvriers, divisés en équipes

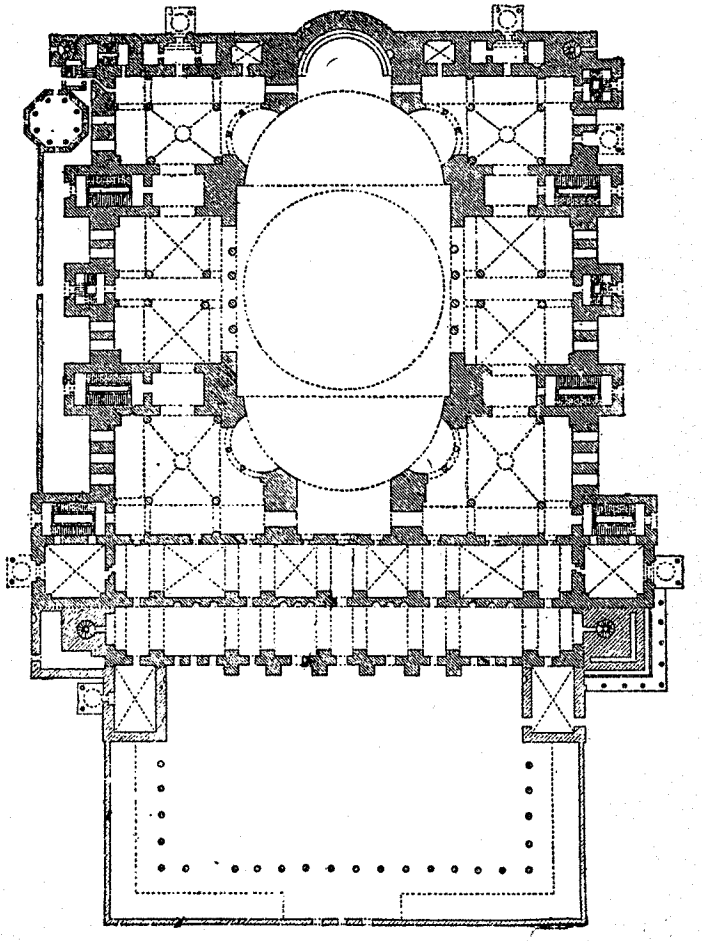


Fig. 129. — Plan de Sainte-Sophie de Constantinople.

de cent hommes commandées chacune par un chef de chantier. Pour gagner du temps, on n'hésita pas à prendre dans les monuments antiques des matériaux tout ouvrés. L'empereur écrivit dans ce sens aux gouverneurs de province. On lui envoya d'Éphèse huit colonnes en vert antique ; d'Égypte, des colonnes de granit et de porphyre, etc. La grande diversité

des matériaux de toute couleur, mais employés avec goût, ne fit qu'ajouter à l'effet d'ensemble et se maria parfaitement avec la richesse déployée dans la décoration. Les principaux architectes de Sainte-Sophie furent deux Grecs d'Asie Mineure, *Anthémius de Tralles* et *Isidore de Milet*.

Le plan général. — La coupole. — Isidore le Jeune. — Si l'on excepte l'abside orientale, le monument est compris dans un espace à peu près carré (77 m. sur 76m,70). Il est précédé d'un

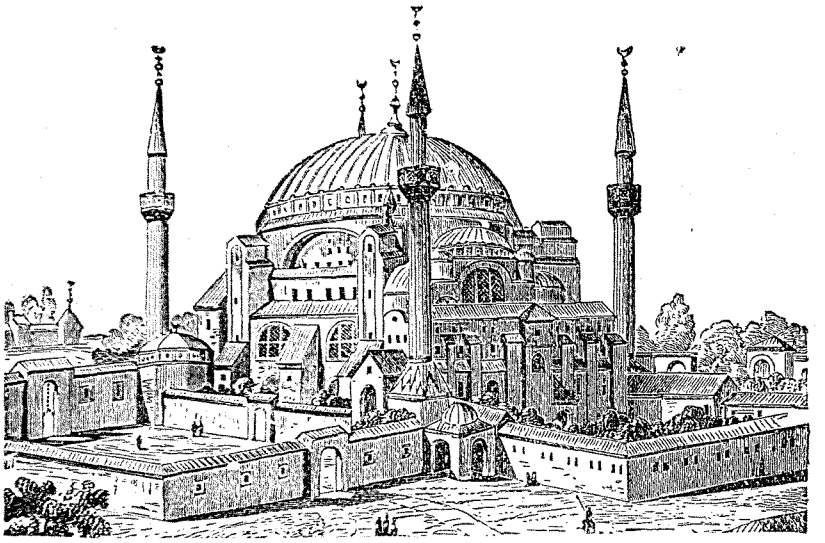


Fig. 130. — Vue extérieure de Sainte-Sophie de Constantinople état actuel avec les minarets ajoutés par les musulmans.

atrium et d'un double narthex. Le second narthex communique par neuf portes avec l'intérieur. Dès l'entrée on saisit l'ensemble de l'édifice dans la grandiose harmonie de lignes droites et de courbes magistralement unies. Au centre s'élève une coupole de 35 mètres de diamètre s'appuyant sur quatre arcs de même diamètre; les deux arcs perpendiculaires à la nef reposent sur deux demi-coupoles, les deux autres sont fermés par les murs ajourés des colonnades. La construction de la coupole attira surtout l'attention des architectes. On l'appuya sur des piliers massifs construits avec le plus grand soin, et pour en alléger le poids énorme, on se servit de tuiles blanches spongieuses fabriquées à Rhodes, et qui, à dimension

égale, pesaient cinq fois moins qu'une tuile ordinaire. Toutes ces précautions furent inutiles : la coupole avait résisté en 553 à un tremblement de terre qui dura quarante jours; mais en 557 un nouveau tremblement de terre qui renversa une partie de la ville l'ébranla à tel point, qu'elle s'écroula bientôt après (7 mai 558). Les premiers architectes étaient morts, mais le neveu d'Isidore de Milet, Isidore le Jeune, osa reprendre la construction en lui donnant même plus d'élévation; mais, au lieu d'employer la forme sphérique, il fit porter la coupole sur un tambour peu élevé percé de vingt-quatre fenêtres et lui donna une forme surbaissée et elliptique qui ajoute à l'effet de grandeur et presque d'effroi qui frappe le spectateur au centre du monument.

Décoration intérieure. — Un luxe inouï avait été prodigué dans l'ornementation; l'or et les pierres précieuses s'y mêlaient aux marbres les plus beaux. L'ambon seul coûta les revenus d'une année de la riche province d'Égypte. La mosaïque était partout répandue. Quel spectacle admirable, lorsque les six mille candélabres dorés, qu'on allumait aux jours de fêtes, illuminaient la clôture d'argent massif du sanctuaire, — faisaient scintiller l'autel d'or, étincelant de gemmes et d'émaux, sous son dôme soutenu par quatre colonnes d'argent et d'or, — et semblaient se refléter dans les yeux des grandes figures en mosaïque du Christ, de la Vierge, des anges, des apôtres, des prophètes, gardiens et hôtes éternels de l'enceinte sacrée!

Malgré les iconoclastes, malgré les Turcs, qui ont fait couvrir à la chaux les figures humaines qu'un bon musulman ne saurait souffrir dans un temple, l'effet d'ensemble reste encore incomparable, et le regard va chercher au fond du sanctuaire, sous le badigeon qui les cache, les lignes confuses d'une figure colossale, image de la Sagesse divine, qui, sous ce voile demi-transparent, assiste impassible aux cérémonies d'un culte étranger. L'extérieur a été plus défiguré, non pas tant par les quatre minarets qui se dressent aux quatre angles, que par les constructions parasites, tombeaux, écoles, boutiques, échoppes même, qui ont déparé Sainte-Sophie, comme tant d'autres monuments restés chrétiens. Sainte-Sophie n'en est pas moins le Parthénon de l'art byzantin.

Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire « in Classe ». — Saint-Apollinaire le Nouveau. — Sans aller jusqu'en Orient, on trouve à Ravenne des monuments byzantins du plus haut intérêt. Cette ville, avant que Justinien l'eût reconquise sur les Barbares (552), avait déjà été un centre artistique important, lorsqu'elle était en fait la capitale de l'empire d'Occident et la résidence habituelle de l'empereur. Galla Placidia l'avait particulièrement embellie. Mais après la chute de l'Exarchat (752) elle perdit en quelques générations sa gloire, sa puissance, presque toute sa population. Elle est aujourd'hui une sorte de Pompeï du VIe siècle. Comme Pompeï elle-même, comme Tolède, Carcassonne, Avignon, Sienne, elle est une de ces villes qui restent dans notre souvenir comme l'évocation d'une époque et d'une civilisation disparue.

En partant du groupe d'habitations seul reste de l'ancienne capitale des derniers empereurs d'Occident, des rois goths et des exarques, si l'on se dirige vers le sud-est, on parvient, après avoir traversé pendant cinq kilomètres une plaine déserte et aride, où les brouillards malsains s'élèvent du sol, à une grande église qui se dresse morne et isolée, semblable à un accident de terrain. C'est Saint-Apollinaire *in Classe*. C'est là ce temple qui dominait le port militaire et le port marchand, près duquel se pressaient les vaisseaux et la foule affairée des matelots et des commerçants se mêlant aux oisifs et aux soldats. Aujourd'hui tout est mort : il n'y a plus trace du port comblé par les alluvions, la mer est trop loin pour qu'on puisse l'apercevoir, ou en entendre le bruit. Mais la vieille église atteste encore, par ses magnifiques mosaïques, l'importance du quartier qui l'environnait. Ses mosaïques ne valent pourtant pas celles de Saint-Apollinaire *Nuovo,* avec ses processions de saintes où semble être resté un souffle de l'art grec et des théories du Parthénon, ni surtout les mosaïques de Saint-Vital, qui, en

nous représentant d'un côté Théodora entourée de ses femmes, de l'autre Justinien au milieu de ses dignitaires, tous dans des poses d'une solennelle uniformité et dans des costumes d'une splendeur inouïe, semblent faire renaître sous nos yeux une société qui n'est plus



Fig. 131. — Théodora et sa suite, mosaïque de l'église Saint-Vital. (Ravenne.)

III. — L'ART BYZANTIN APRÈS JUSTINIEN

La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. — Si l'on trouve encore tant de mosaïques dans les églises de Ravenne, c'est que cette ville fut à l'abri des violences des iconoclastes ou briseurs d'images qui, au VIIIe siècle et surtout au IXe, dégradèrent les monuments religieux de la plupart des provinces de l'empire grec. Cette discussion théologique, qui cachait aussi une querelle poli-

tique, trouvait une excuse ou un prétexte dans les abus qui avaient fait des images sacrées une superstition encouragée souvent par ceux mêmes qui auraient dû la modérer. Mais était-ce une raison pour commettre tant de violences? Fallait-il pour cela proscrire en principe la vénération des images sacrées et interdire ainsi à l'art son inspiration la plus haute, la plus populaire, comme nous le prouve l'histoire à toutes les époques[1]? Cette querelle eut un double résultat fâcheux, d'abord par les destructions irréparables qu'elle amena, statues brisées, mosaïques couvertes de chaux, peintures grattées ou badigeonnées; ensuite, comme il arrive trop souvent, par une réaction qui entoura alors d'une admiration sans choix, sans goût, sans mesure, des images quelconques, souvent les plus grossières, que leur ancienneté seule, par exemple, recommandait aux fidèles, et que l'on prit souvent pour modèle.

Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Cependant il faut reconnaître que lorsque les esprits se furent calmés, les arts se trouvèrent moins affaiblis qu'on aurait pu le craindre. L'école monastique avait été excitée plutôt qu'intimidée par la persécution, et n'avait fait que travailler avec plus d'obstination; d'autre part, il s'était formé à côté d'elle une école indépendante qui s'inspirait davantage de l'antiquité classique, et ce retour vers l'antiquité, de plus en plus marqué, allait avoir la plus heureuse influence sur l'art byzantin. Justement l'empire d'Orient fut alors gouverné par la dynastie dite macédonienne, fondée par Basile Ier en 867. Cette période, où il

1. Édits de l'empereur Léon l'Isaurien contre les images (726 et 728). — Émeutes en Grèce et en Italie. — Concile iconoclaste (754), sous Constantin V. Persécution générale. — Rétablissement du culte des images par l'impératrice Irène (787). — Les iconoclastes triomphent de nouveau avec Léon l'Arménien (813-820) et Théophile (829-842). — La veuve de Théophile, Théodora, régente au nom de son fils, revient à l'orthodoxie; aussi les noms des deux impératrices Irène et Théodora furent-ils particulièrement glorifiés.

retrouva sa prospérité et sa gloire, est marquée aussi par une véritable renaissance intellectuelle.

Le palais impérial. — C'est alors que fut terminé ce merveilleux palais impérial qui semble une création fantastique des *Mille et une nuits*. Nous pouvons nous en faire une idée par les détails que nous en donne l'empereur Constantin VII Porphyrogénète (911-959).

Ce prince non seulement protégeait les savants et les artistes, mais était savant et artiste lui-même. Il a laissé la description des édifices auxquels on avait travaillé sous son règne. La *Chalcé* était la partie du palais la plus accessible au public ; elle contenait le grand consistoire ou salle de réception, dans laquelle on entrait par trois portes d'ivoire, puis le *grand triclinium*, où se donnaient les festins d'apparat avec de la vaisselle non d'argent, mais d'or. Au dessert parurent, di Luitprand, les fruits apportés dans trois vases d'or si lourds qu'ils avaient été placés sur des chariots couverts de pourpre Le quartier de *Daphné*, composé encore de salles officielles contenait aussi trois oratoires et était mis en communicatio avec l'hippodrome. Enfin l'on arrivait au *Palais sacré*, demeure de l'empereur, véritable dieu terrestre. A l'entrée se trouvait un *atrium* formé de deux hémicycles dont l'un était couvert d'une abside. Au milieu se voyait un bassin de bronze à bords d'argent, au centre duquel s'élevait un vase d'or. Partout le porphyre, l'onyx, les mosaïques, les émaux, des pièces d'orfèvrerie, des tentures d'or et de soie, s'étalent aux regards ; l poudre d'or est répandue en guise de sable sur le parquet d certaines pièces. A l'atrium succède le *Sigma*, péristyle e forme d'arc avec un dôme central soutenu par quatre colonne de marbre vert. Le *Chrysotriclinium* ou triclinium d'or, qui ser aux réceptions les plus solennelles, ressemble à une église. L salle est octogone et couverte d'une coupole à seize fenêtres sur les faces s'ouvrent huit absides profondes communiquai entre elles par des arcades. Dans le *Triclinium de Magnaur* où l'on recevait les ambassadeurs, le trône était tout en or av des incrustations de pierres précieuses ; au bas des march deux lions mécaniques se dressaient sur leurs pattes et pou

saient des rugissements. Dans le voisinage, des arbres d'or portaient des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant des oiseaux réels qu'ils représentaient.

Cet extraordinaire palais n'en fut pas moins abandonné pour le palais des Blachernes, mieux à l'abri des émeutes. La nouvelle habitation, devenue dès le XIIIe siècle la demeure habituelle des empereurs, fut bientôt comparable à l'ancienne. Le palais délaissé servit de carrière, et il n'en restait presque plus rien quand les Turcs s'emparèrent de la ville. La passion pour le luxe, qui de la cour de Byzance se répandait dans toute la classe riche, donna aux arts industriels un développement dont la sommaire description que nous venons de faire est la preuve.

IV. — SCULPTURE. — ARTS INDUSTRIELS. — PEINTURE

Sculpture; orfèvrerie. — La grande sculpture ne semble pas avoir été favorisée à l'égal des autres arts; elle fut supplantée par la mosaïque, dont on a parlé plus haut. L'art des modeleurs byzantins se retrouve, il est vrai, dans les œuvres d'orfèvrerie. Mais nous ne pouvons en juger complètement par les pièces conservées dans les trésors des églises de l'Occident; car la *Pala d'Oro* de Saint-Marc de Venise elle-même est bien loin des merveilles que nous rappelions à propos du palais impérial[1]. Dès le VIe s. les Byzantins fabriquaient les émaux cloisonnés.

Les tapisseries; le costume. — Les riches tentures, les tapisseries, ont toujours été un des luxes de l'Orient. L'usage des étoffes précieuses et historiées a été favorisé par l'introduction dans l'empire du mûrier et du ver à soie, principalement autour de Constantinople, en Thessalie et dans la Grèce propre.

1. Dans l'église du Mont-Cassin, les vantaux de bronze de la principale porte sont incrustés d'inscriptions en argent. C'est la nomenclature des propriétés de l'abbaye en 1066, année où l'abbé Didier, depuis pape sous le nom de Victor III, fit exécuter cette porte à Constantinople.

L'abandon de plus en plus général des costumes simples de l'ancienne Rome donna une grande extension à ces fabrications. La toge de tel sénateur chrétien contenait jusqu'à six cents figures représentant les faits de la vie du Christ. « Lorsque des hommes ainsi vêtus, dit Astérius, évêque d'Amasie (et ce témoignage remonte au IVe siècle), paraissent dans la rue, les passants les regardent comme des murailles peintes. Leurs habits sont des tableaux que les petits enfants se montrent avec le doigt; il y a des lions, des panthères, des ours, des rochers, des bois, des chasseurs. » Les mosaïques sont là pour attester la vérité de ces descriptions. La bordure de la robe de Théodora à Ravenne porte la représentation de l'adoration des Mages. Le trésor de Saint-Pierre de Rome conserve une magnifique dalmatique à figures sortie des fabriques byzantines. Mais les pièces les plus belles ne pouvaient que rarement se répandre en Occident, car une loi empêchait l'exportation des œuvres des ateliers impériaux, sauf sur l'autorisation formelle de l'empereur. Tous ces arts, toutes ces industries ont disparu.

Décadence générale après la dynastie macédonienne. — Les troubles qui suivirent la chute de la dynastie macédonienne, les destructions sauvages qui accompagnèrent la prise de Constantinople par les croisés en 1204, portèrent à l'art byzantin aussi bien qu'à l'empire des atteintes dont il ne devait pas se relever, malgré les efforts des Comnènes et des Paléologues.

La peinture byzantine conservée au mont Athos. — Cependant la peinture byzantine s'est maintenue dans les couvents du mont Athos; on y glorifie encore le fameux Michel Pansélinos de Salonique, qui y travailla, peut-être au XIIe siècle, et on y applique les principes de l'ouvrage de son admirateur Denys : *Guide de la peinture.*

La peinture byzantine est essentiellement décorative. C'est comme une mosaïque plus simplement exécutée. Les formes consacrées semblent faire partie de la liturgie, et les Grecs les ont imposées même aux artistes étrangers et modernes

qui ont contribué à la décoration de leurs temples. On montre à Saint-Georges des Grecs, à Venise, un saint Jean-Baptiste à mi-corps attribué au Titien et qui est notoirement d'un peintre vénitien du XVIe siècle. Le saint Jean se découpe de profil sur fond d'or, sans raccourci, mais est d'un modelé assez puissant pour attester sa date et son origine.

CHAPITRE II

INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — ART RUSSE. — ART PERSE SASSANIDE.

I. INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — Relations de Constantinople et de l'Occident. — Influence sur l'art italien. — Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc, la mosaïque, la peinture. — Germanie : Charlemagne, Aix-la-Chapelle, Cologne. — France : Saint-Front de Périgueux. — Scandinavie. — Flandre : tapisserie. — Influence sur la Chine, sur l'Arménie et sur l'art musulman des deux califats.

II. ART RUSSE. — Son origine. — Influence prépondérante de Byzance. — Influence occidentale. — Originalité propre : 1re période, splendeur de Kiev. 2e période, Moscou : le Kremlin et l'église Saint-Basile; orfèvrerie. 3e période, Saint-Pétersbourg; art russe moderne : Pierre le Grand, style Louis XIV; Péterhof; l'art russe au XIXe siècle.

III. ART PERSAN SASSANIDE. — Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — Le bas-relief de Schâpour. — Le palais de Chosroès. — Orfèvrerie, tapisserie.

I. — INFLUENCE BYZANTINE EN OCCIDENT ET EN ORIENT

Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — L'art byzantin a eu une influence considérable. C'est à la coupole byzantine que se rattachent plus ou moins toutes les architectures qui ont suivi. C'est l'art

byzantin qui inspire Brunelleschi à Sainte-Marie des Fleurs, Michel-Ange à Saint-Pierre, et de nos jours encore il guide les architectes de la cathédrale de Marseille, de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre. Cet art n'a pas dit son dernier mot[1].

Ce n'est pas à dire que les arts de l'Occident soient sortis de l'art byzantin et n'en soient que le développement. L'art roman en particulier est un art original, et l'influence de l'art de Constantinople sur lui n'a été ni générale ni indispensable. Mais on ne peut nier que les Occidentaux, qui, par le commerce, les pèlerinages, les croisades, avaient des relations multiples avec l'Orient chrétien, en aient tiré parti pour leurs constructions comme pour leurs arts industriels, sans parler des artistes grecs qui vinrent chercher fortune en Occident[2] et qui s'y répandirent surtout lorsque la querelle des iconoclastes les força à fuir leur pays.

Italie : Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc. — Mosaïque. — Quoiqu'on ait singulièrement exagéré, à la suite de Vasari, l'influence byzantine sur la peinture italienne, il faut reconnaître qu'elle s'est fait sentir dans diverses régions, et l'histoire en donne les raisons. Sans revenir sur Ravenne, l'Italie méridionale servit particulièrement de refuge aux partisans des images, lors de la querelle des iconoclastes, et, même après la conquête normande, l'art néo-grec persista dans ces pays, dont la population était en partie devenue grecque. On le vit en Sicile à côté de l'art arabe. On le vit aussi à Venise, qui dès son origine fut soumise à l'influence grecque. Il suffit de citer l'église Saint-Marc[3] (976-1085), et de rappeler le succès persistant de la mosaïque dans le

1. Voir Gosset, *les Coupoles d'Orient et d'Occident;* les *Mémoires* de Félix de Vernheil et de Didron.

2. « En France, à l'époque mérovingienne, existaient dans le centre, à Orléans, de petites colonies syriennes. » (Bayet.)

3. Cependant les églises élevées vers le même temps et non loin de là à Grado, à Murano, ont conservé la forme latine.

Dogat. D'ailleurs partout où la mosaïque s'est développée, elle a emprunté ou ses procédés ou ses modèles aux Byzantins. Les artistes grecs établis à Venise au XIe siècle étaient assez nombreux pour y former une corporation.

Germanie. — Charlemagne à Aix-la-Chapelle. — Cologne. — On sait quelles furent les relations de Charlemagne avec l'impératrice Irène; la ressemblance de la chapelle du palais d'Aix-la-Chapelle avec les églises de Constantinople et avec Saint-Vital de Ravenne est trop frappante pour qu'il n'y ait là qu'une simple coïncidence. De plus, à la fin du siècle suivant, Théophano, la fille de l'empereur grec Romain II, épousait le fils d'Othon le Grand, le prince Othon, qui régna lui-même de 973 à 983. Après sa mort elle s'établissait à Cologne, où elle s'entourait d'artistes et de littérateurs. Les nombreuses églises à coupole de cette région témoignent, là aussi, de même que les pièces d'orfèvrerie, telles que l'autel en or de l'empereur Henri II (aujourd'hui au musée de Cluny), de l'imitation des modèles grecs.

France : Saint-Front. — En France, l'église Saint-Front de Périgueux — qui dans ses procédés de construction, dans la coupe des pierres, la disposition des matériaux, est une œuvre vraiment originale et de plus grand talent que Saint-Marc — est, dans ses dispositions générales, une église byzantine. J. Quicherat pense qu'elle n'est pas une imitation de l'église vénitienne, et que les rapports qu'on remarque entre ces deux basiliques viennent de ce que leurs architectes avaient un même modèle : l'église des Saints-Apôtres, élevée à Constantinople par Justinien[1]. Le sanctuaire vénéré entre tous du Saint-Sépulcre devait être aussi l'objet, on le comprend, d'imitations nombreuses dans tout le monde chrétien.

Scandinavie. — On retrouve les formes byzantines jus-

1. J. Quicherat *Procope, de Ædificiis Justiniani.*

que dans les pays scandinaves, où l'église de Ryben, en Danemark, reconstruite au XIIe siècle, semble faite sur le même modèle que Saint-Front; en Norvège, où l'église de Drontheim présente les coupoles renflées à l'orientale. Les Scandinaves avaient alors des relations directes avec l'Orient plus importantes qu'on ne pourrait le supposer; ils ont joué un grand rôle dans les croisades[1].

Flandre. — Si l'architecture des Byzantins était ainsi imitée dans des pays si éloignés, à plus forte raison devait-il en être de même pour les procédés de leurs arts industriels, dont les œuvres étaient faciles à transporter. L'élévation au trône de Constantinople du comte de Flandre Baudoin IX, en 1204, eut aussi une action sur l'industrie des villes flamandes et contribua peut-être au développement que prennent justement à cette époque leurs ateliers de tapisserie de haute lice. Ce procédé, qui n'avait jamais été abandonné en Orient, nous en était revenu vers le XIIe siècle.

Chine. — Arménie. — L'art musulman des deux califats. — Malgré ces faits et bien d'autres, ce n'est pas en Occident, mais en Orient, que l'art néo-hellénique devait s'imposer. Il est curieux de constater son influence jusque dans l'extrémité orientale de l'Asie, s'il est vrai, comme la chose semble prouvée aujourd'hui[2], que les Chinois ont emprunté à l'Europe, aux fabriques de Constantinople, le procédé des émaux cloisonnés que l'Europe a été récemment reprendre chez eux. Nous parlerons plus loin de ce que lui doit l'art musulman, qui, en se répandant lui-même jusqu'en Espagne, fit atteindre à l'influence byzantine le point le plus occidental où elle pût s'exercer[3]. Mais l'empreinte byzantine s'est fait sentir surtout et se fait sentir encore de préférence dans les pays

1. Voir l'ouvrage de M. Léon Riant sur les croisades scandinaves.
2. Voir Michel Paléologue, *Art chinois*, p. 229 et suiv.
3. Les Byzantins avaient déjà occupé le sud de l'Espagne de 552 à 612.

chez lesquels le christianisme est venu de Constantinople, en Géorgie et en Arménie, à Etchmiadzin, à Kutaïs, à Ani, et surtout en Russie.

II. — ART RUSSE[1]

Origine de l'art russe. — Influence prépondérante de Constantinople, influences occidentales. — Originalité propre. 1° Splendeur de Kiev. — C'est l'art byzantin qui a créé l'art russe. L'art a eu successivement trois centres, correspondant aux trois principales phases de son histoire politique : Kiev, Moscou, Pétersbourg.

La Russie ne possédait que des constructions en bois[2], lorsque Olga fit jeter les fondements d'une église de pierre à Kiev. Saint Vladimir, puis Iaroslaf, donnèrent bientôt à cette ville, qui contint jusqu'à quatre cents églises, une splendeur telle, qu'un voyageur d'Occident, Adam de Brême, disait qu'elle était l'émule de Constantinople et l'honneur des *pays grecs*. On admirait surtout une nouvelle Sainte-Sophie, dont les fresques, accompagnées d'inscriptions non pas slavones, mais grecques, sont encore conservées et restaurées avec soin. Mais l'art russe ne borne pas ses emprunts à Byzance; il s'adresse aussi à l'Asie centrale, à la Perse; de là lui viennent ces coupoles bulbeuses, qu'il fait porter sur des tambours plus ou moins élevés, tambours qui portent eux-mêmes sur une série d'arcs superposés, pour passer sans pendentifs

1. Viollet-le-Duc, *l'Art russe*. — Rambaud, *Histoire de Russie*. — Théophile Gautier, *Voyage en Russie*. — Léger, *la Russie et l'exposition de 1878*. — Normand, *Guide à Moscou*.

2. L'architecture en bois peut cependant arriver à produire des monuments non seulement intéressants, mais considérables. Le Japon est le pays par excellence de ce mode de construction. Sans sortir de l'Occident, qu'il nous suffise de signaler les très curieuses églises de la Scandinavie, telles que celles de Hitterdal ou de Borgun, construites sur le plan général des autres églises occidentales, avec grande nef, transept, abside, rangées de petites chapelles surmontées chacune de leur toit, le tout dominé par cinq ou six tourelles pointues de hauteurs inégales.

du plan carré au plan circulaire. D'autre part, dès le XIIe siècle, les princes de la Russie ont eu recours aux arts occidentaux. Grâce à ces éléments divers, à l'emploi du métal et des émaux dans l'ornementation extérieure, l'architecture russe a une originalité puissante que l'on ne retrouve pas dans les autres arts du grand pays slave.

2° Moscou. — Le Kremlin. — L'église Saint-Basile. — La splendeur de Kiev n'avait guère plus duré que celle

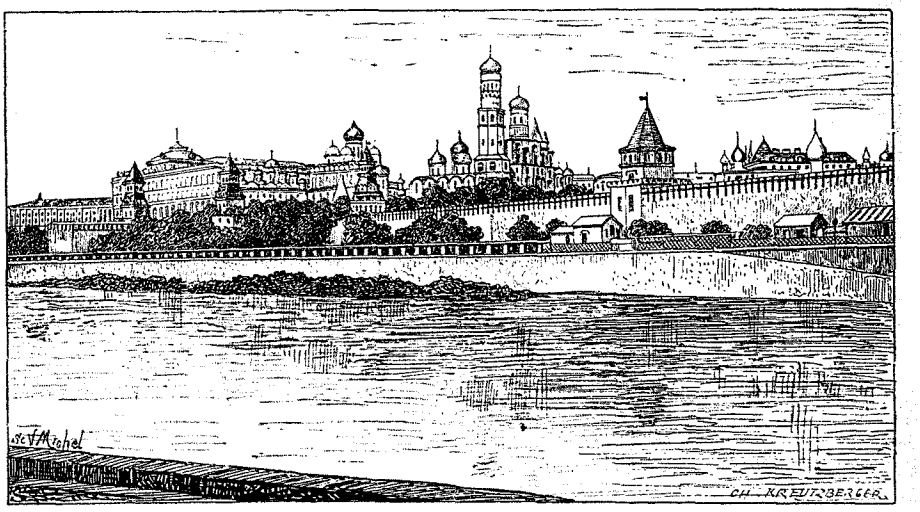


Fig. 132. — Vue générale du Kremlin, d'après une photographie de M. Normand.

d'Aix-la-Chapelle. Lorsque, après la défaite des Mogols, Moscou devint le centre religieux et politique de l'empire, c'est aux artistes italiens de la Renaissance que les grands princes eurent recours, et, chose remarquable, ces étrangers furent si vivement frappés du style national qu'ils trouvaient en Russie, qu'ils s'efforcèrent, non de le remplacer, mais de le perfectionner, et lui firent justement produire ses œuvres les plus caractéristiques et les plus originales. D'ailleurs, si Brunelleschi n'avait pas appliqué le premier la coupole en Occident, il lui avait du moins rendu une nouvelle importance qui devait porter ses

imitateurs à comprendre et à admirer les monuments russes.

Le Kremlin, avec ses fortifications, ses palais, ses églises, est, pour l'art russe, ce que l'Acropole d'Athènes est pour l'art grec[1]. Ce mélange d'un luxe et d'un désordre barbares avec les éléments empruntés aux civilisations voisines, mélange d'où se dégage cependant une originalité propre, est bien l'image de la Russie d'alors.

« Au-dessus de la muraille à créneaux échancrés, entre les tours à toits ouvragés, semblent monter et descendre, comme des bulles d'or étincelantes, des milliers de coupoles, de clochetons bulbeux aux reflets métalliques, aux brusques rehauts de lumière. La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserre ce bouquet de fleurs dorées et donne la sensation d'une ville féerique telle qu'en produit l'imagination des conteurs. Ce n'est pas grec, ni byzantin, ni gothique, ni arabe, ni chinois : c'est russe. » (Th. Gauthier.) Et cependant ces constructions sont dues à des Italiens : c'est le Milanais *Pierre Solario* qui a créé la tour du Souvenir ; le Bolonais *Aristote Fioravanti* qui a fait l'église de l'Assomption, où, depuis le xve siècle, on couronne les tzars ; *Pietro* et *Antonio* ont construit le palais dit *à facettes ;* les autres palais sont l'œuvre du Milanais *Alesio*.

L'édifice le plus original peut-être de l'architecture russe se trouve en dehors du Kremlin : c'est l'église Saint-Basile, sur la place Rouge.

Ivan le Terrible la fit construire en 1554, en mémoire de la conquête de Kazan, qui lui avait coûté tant de peine. C'est encore l'œuvre d'un Italien. L'ouvrage terminé, on raconte que le tzar fit venir l'architecte, lui donna une somme considérable et lui demanda si, pour une somme double, il pourrait élever un ouvrage deux fois plus beau. L'artiste ayant répondu

1. Il n'y aurait guère à lui comparer pour l'importance que le monastère fortifié de Troïtza.

affirmativement, Ivan déclara qu'il l'avait trompé, puisqu'il lui avait promis de construire un monument où il mettrait tout son art et qu'il ne pourrait lui-même dépasser; puis il lui fit crever les yeux, pour être plus sûr que la promesse serait tenue et qu'il n'y aurait nulle part de monument comparable à l'église du bienheureux Vasili. Le désir de l'impitoyable tzar a été réalisé. Qu'on se figure une église surmontée de dix-sept coupoles bulbeuses dont pas une n'a la même hauteur ni la même forme, « les unes martelées à facettes, les autres côtelées, celles-ci taillées en pointes de diamants comme des ananas », ou en côtes bombées comme des melons, celles-ci rayées de stries ou spirales, « d'autres enfin imbriquées d'écailles comme des pommes de pin, ou losangées et gaufrées en gâteaux d'abeilles. La lumière se concentre aux points saillants en une étoile qui brille comme une lampe ». La variété des métaux, or, argent, étain, cuivre battu, ajoute encore à cet aspect extraordinaire. On pourrait, comme on l'a dit, prendre ce monstre polychrome pour un immense dragon aux écailles brillantes, accroupi et dormant.

Le métal; l'orfèvrerie. — Le rôle que le métal joue dans l'architecture suffirait à nous indiquer que la métallurgie était déjà fort avancée en Russie. La reine des cloches, la *Tzar-kolokol*, fondue sous Boris Godounof (1598-1605), qui pèse 492,200 livres, mesure 7 mètres de haut sur $8^{m},50$ de diamètre, et auprès de laquelle le bourdon de Notre-Dame de Paris (26,000 livres) ne serait qu'une grande sonnette, repose sur un piédestal en maçonnerie dans la cour du Kremlin; aucun clocher n'a pu la contenir, aucun échafaudage la porter.

L'orfèvrerie russe a continué les traditions de l'empire d'Orient, et la salle d'armes du palais neuf du Kremlin, construit sous Nicolas Ier, contient un amoncellement inouï de pièces rares de provenances diverses, parmi lesquelles les œuvres russes sont particulièrement remarquées.

3° Pétersbourg. L'art russe moderne. — Pierre le Grand. — Style Louis XIV. — Péterhof. — L'art russe au dix-neuvième siècle. — Le mouvement qui a poussé la Russie vers l'Occident, à partir de Pierre le Grand, a



Fig. 133. — Église Saint-Basile à Moscou.

porté atteinte à son originalité nationale. La fondation de Pétersbourg donna à l'architecture russe une forme complètement européenne. Il y a eu cependant de beaux monuments élevés en général par des artistes français : au



Fig. 134. — Église Saint-Isaac à Pétersbourg.

XVIIIe siècle Péterhof[1], Oranienbaum, Tzarkoé-Selo, les palais de Pétersbourg, plus tard la Bourse de Pétersbourg par *Thomon* (1804-1811), l'église de Saint-Isaac,

1. Péterhof, œuvre du Français *Leblond* (1720), est une des plus belles résidences princières de l'Europe ; elle l'emporte sur Versailles par l'abondance de ses eaux, qui, après avoir formé des jets variés et de magnifiques cascades, gagnent la mer voisine en de véritables rivières.

ussi à Pétersbourg, par *Montferrand ;* mais ces édifices appellent trop le Panthéon ou le château de Versailles.

La peinture et la sculpture ont conservé pour la décoation des églises leurs règles traditionnelles, et se sont ontentées d'enlever quelque raideur aux figures en leur lonnant un dessin plus correct. Cependant il s'est formé ussi sous l'influence française une école de peinture et de culpture dont l'originalité n'est pas encore bien dégagée, nais qui a produit déjà des œuvres recommandables et emble participer depuis quelques années au grand mouement qui entraîne la littérature russe. Rappelons les eintures d'Oscar *Gué,* Français d'origine (le *Jugement lernier*); de *Bogoluboff,* de *Smieradski* (les *Torches vivantes*), d'*Aivasovski*, *Chelmonski*, *Mokovski*, *Vereschagin*, *Bruni*, les sculptures d'*Antokolski*, de *Tourgueneff*. L'école de mosaïque fondée par Nicolas Ier a produit des œuvres ort habiles, mais on y suit trop les erements de la fabrique pontificale de Rome, où les artistes russes ont été se ormer, au lieu d'avoir repris les grandes traditions décoratives de Byzance.

III. — ART PERSAN SASSANIDE

Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — L'ancien art des Sassanides a eu peut-être plus de rapports encore avec l'art byzantin que l'art russe lui-même. En tous cas, ces rapports sont plus anciens. Mais ci les emprunts ont été réciproques ; et si les souverains de Ctésiphon ont eu recours souvent aux artistes grecs, on sait que, d'autre part, Justinien lui-même a fait venir à Constantinople des artistes persans, du moins pour la décoration de quelques-uns de ses édifices.

Les bas-reliefs de Schâpour. — Nous avons de la sculpture sassanide un monument considérable et d'un grand intérêt historique. Ce sont dix bas-reliefs à figures

colossales sculptés sur le flanc d'une montagne, dans un lieu que l'on appelle aujourd'hui encore Schâpour, et dont le plus important représente, à n'en pas douter, l'empereur Valérien aux pieds de Schâpour (Sapor). Malgré la gravité de l'expression et la justesse du geste, cette sculpture ne se distingue guère des œuvres de la déca-



Fig. 135. — Valérien aux pieds de Sapor.

dence latine du temps de Constantin. Mais l'architecture a un beaucoup plus grand mérite.

Architecture. — Le palais de Chosroès à Ctésiphon. — Il y eut là un art puissant, majestueux et caractérisé, dont malheureusement les échantillons sont fort rares et peu connus. Le palais que Chosroès Nuschirwan fit bâtir à Ctésiphon est encore en partie debout au milieu des ruines à peu près informes de l'ancienne capitale des Parthes.

Le Tak-Kesra (arcade de Chosroès) a résisté non seulement au temps, mais aux hommes; et, si l'on en croit la tradition,

le calife Abou-Djafar Almanzor aurait vainement tenté de l'abattre. On n'y voit plus les tours sur lesquelles brûlait le feu sacré de Zoroastre; mais la façade de 83 mètres présente deux ordres de hautes colonnes engagées et superposées, séparées par une corniche. Ces deux grands étages sont subdivisés chacun en deux étages plus petits. Au rez-de-chaussée s'ouvrent de larges portes à plein cintre surmontées de triples fenêtres qui se répètent au troisième étage. Un cinquième étage, composé de petits édicules, couronne l'édifice. Au milieu de la construction s'élance un arc immense, allant du bas en haut du palais sur une hauteur de 28 mètres, sur une largeur de 22, et y pénétrant sur une profondeur intérieure de 35 mètres qu'il couvrait autrefois de sa large voûte. Sur l'immense pièce ainsi formée s'ouvraient des fenêtres correspondant aux divers étages. C'était la salle du trône. L'effet de cette ouverture d'un seul jet et couronnée d'un arc brisé que décore un feston est tout à fait grandiose.

Orfèvrerie. — Tapisserie. — Les arts industriels n'avaient pas dégénéré non plus sous les Sassanides et maintenaient la vieille réputation des orfèvres et des tapissiers de la Babylonie. La coupe de Chosroès Ier (531-579), à la Bibliothèque nationale, est composée de plaques d'or découpées en compartiments, dans lesquels on a fixé des médaillons de cristal de roche et de verres colorés imitant les pierres précieuses. Au centre, un médaillon plus grand, également en cristal de roche, représente en gravure Chosroès sur son trône. Les conquérants arabes trouvèrent à Ctésiphon (637), entre une multitude d'autres pièces, un immense tapis de soixante aunes de tour, fait par ordre du même Chosroès. Il représentait un jardin orné de statues, sillonné de cours d'eau, avec des arbres et des fleurs. Des pierres rares et des verres colorés figuraient les fleurs; des fils d'or représentaient les tons jaunâtres du sol. — Cet art puissant ne fut pas détruit par l'invasion arabe, et nous le retrouverons.



LIVRE II

L'ART MUSULMAN ET LES ARTS DE L'ASIE

CHAPITRE PREMIER

L'ART ARABE

I. Caractère général de l'art arabe. — Origine de l'art arabe. — Influence byzantine. — Originalité. — La mosquée procède de la Kaaba. — Le minaret. — Le palais. — Procédé de construction. — La décoration. — L'écriture koufique.

II. Les monuments arabes et mauresques. — L'art musulman en Égypte et à Constantinople. Les mosquées du Caire. La Suleimanieh. Sinan. — L'art musulman en Espagne. Ségovie. — L'art arabe. Mosquée de Cordoue. Histoire. Description. Abdérame. — L'art mauresque. L'Alhambra. — L'Alcazar de Séville. — Tolède. — Al Zohra. Abdallah-Younas. — Jardins. Le Généralife.

III. Extension de l'influence arabe dans l'art. — Influence de l'art arabe en pays chrétien. — L'architecture sarrasino-normande en Sicile. Monréale. — L'art arabe en Asie. — L'art musulman persan. Son originalité. Il unit l'art arabe et l'art sassanide. — La peinture. — Influences occidentales. — Ispahan et Samarcande. — Le Rhighistan [1].

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ARABE

Influence byzantine. — Originalité propre. — L'art arabe semble apparaître tout à coup sur la scène du

1. P. Coste, *Monuments du Caire.* — Prise d'Avesnes, *l'Art arabe d'après les monuments du Caire.* — Lebon, *la Civilisation des Arabes.* — Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne et en Sicile.* — G. Perez de Villa Amil, *España artistica y monumental.* — Gayet, *Art arabe.*

nonde, comme le peuple arabe lui-même. Cependant ce
'est pas dans son pays d'origine qu'il s'est développé;
'est en Espagne, là où les musulmans se sont le plus
nêlés aux chrétiens, que l'art arabe a produit ses chefs-
'œuvre, et c'est au contact de l'art byzantin et d'après
es modèles qu'il s'est constitué. Il était naturel qu'il en
ît ainsi. Les musulmans s'attaquèrent d'abord à l'empire
'Orient, et, après la victoire, ils prennent pour les con-
acrer à la religion nouvelle les édifices du culte chré-
en[1]. Ces édifices étaient bien plus beaux à tous égards
ue ceux qu'ils avaient vus jusque-là; ils étaient bien plus
ignes d'Allah et de son prophète. Il ne faut donc pas
étonner que les musulmans les aient reproduits et que
. mosquée arabe soit sortie de l'église byzantine. Mais
emarquons : 1° que les Arabes montrèrent dans les pre-
iers siècles de l'Hégire une vivacité intellectuelle que
Coran ne devait pas tarder à éteindre; 2° que, sans
arler des constructions considérables élevées dès une
ute antiquité dans l'Yémen, et dont les ruines, voisines
e la grande ville de Sana, attestent encore l'importance,
y avait déjà dans l'Hedjaz des monuments de quelque
leur, tels que la Kaaba de la Mecque, qui les mettaient
l état d'apprécier les œuvres plus belles; 3° que le Co-
an[2], ou du moins le souvenir des entretiens traditionnels
e Mahomet, défendant les représentations de la figure
umaine, et cette interdiction étant devenue de plus en
us formelle et rigoureuse, les Arabes furent amenés à
l système de décoration particulier, d'où ils tirèrent un
rti merveilleux; 4° que les modèles byzantins imités

. A Damas, Omar partagea en deux l'église Saint-Jean, laissant la partie
identale aux chrétiens et réservant la partie orientale aux musulmans.
. Nous ne pouvons que rappeler ici les controverses relatives à la pein-
e musulmane. Mais, quoique Makrizi ait écrit une biographie des peintres,
e semble pas que la peinture ni même la sculpture non ornemaniste aient
chez les Arabes une véritable importance. Il y a cependant d'intéressantes
ntures dans la salle du Jugement à l'Alhambra, et la figure humaine se
ntre assez souvent dans les tapisseries musulmanes.

par les Arabes devaient correspondre à d'autres idées, s'appliquer à d'autres mœurs et par conséquent créer des formes nouvelles. Cette dernière raison seule suffirait à expliquer l'originalité de l'art arabe; elle se résume dans la mosquée et le palais.

La mosquée : elle procède de la Kaaba. — Le minaret. — La Kaaba était et est restée, malgré la restauration

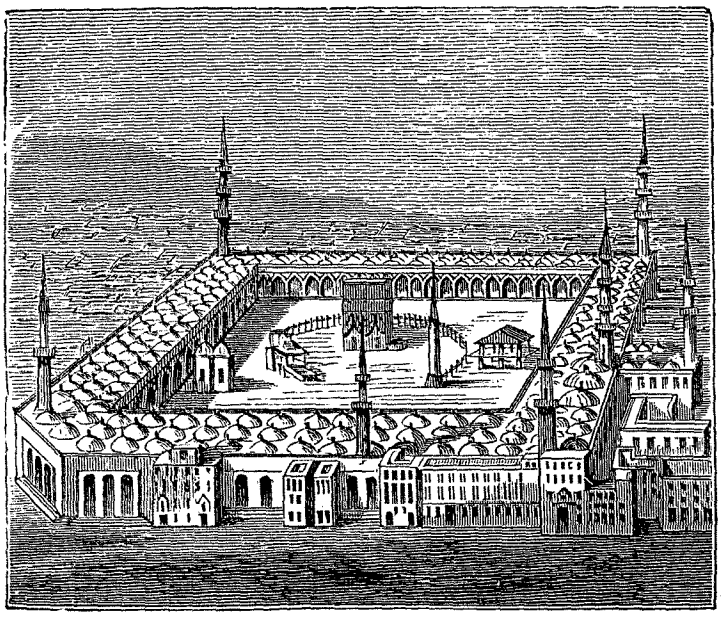


Fig. 136. — La Caaba.

totale de 1625, un petit sanctuaire entouré d'un grand carré de galeries à colonnes. La mosquée, quoique devenue la maison de la prière où les croyants peuvent se réunir en nombre, garde quelque chose de ce plan. Toutes les mosquées ont une forme rectangulaire. Au milieu de l'une des façades est établie une niche appelée *Mihrab,* qui indique la direction de la Mecque et vers laquelle on doit se tourner pour prier. A droite, le siège du scheik; à gauche, la tribune du muezzin; vers l'intérieur, la *member,* chaire du prédicateur. Les mosquées

ressemblent d'autant plus à la Kaaba qu'elles sont plus anciennes. La mosquée d'Amrou, au Caire, construite dès les premières années de la conquête arabe, présente un sanctuaire couvert de dimension médiocre, s'ouvrant dans le mur d'une vaste cour carrée en face de la porte d'entrée. Les croyants peuvent entrer avec leur cheval dans cette cour et y prier, la face tournée vers le sanctuaire. Autour de la mosquée, et le plus souvent dans une cour carrée, se trouvent des piscines et des fontaines pour les ablutions. On y voit aussi une salle de lecture. A côté de la mosquée se dressent les *minarets* (lieux de lumière). Ces grêles tours rondes qui vont en s'amincissant et se terminent en pointe aiguë sont divisées en étages et ceintes de balcons en saillie d'où le *muezzin* se tourne vers tous les points de l'horizon pour appeler les fidèles à la prière.

Le palais. — Le palais, qui doit préserver ses hôtes des ardeurs du soleil et des regards étrangers, présente au dehors des murs droits à peu près nus, avec de rares ouvertures, et terminés en terrasse ; c'est à peu près le même caractère extérieur que pour les mosquées.

Procédé de construction. — D'ailleurs les Arabes ont peu employé la pierre de taille et le moellon. Leur procédé habituel consistait à fabriquer un mortier auquel ils mêlaient du gravier ou de gros cailloux ronds. Entre deux planches écartées de la largeur dont on voulait le mur, était placé le mélange, et quand il était solidifié on retirait les planches et on recouvrait le mur d'un stuc. Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments musulmans présentent rarement à l'extérieur un profil remarquable.

La décoration. — L'écriture koufique. — Mais dans la décoration intérieure se déploie une merveilleuse imagination pour ces agencements de lignes qui ont reçu le nom d'*arabesques*. Elle se montre aussi bien dans les dessins posés à plat sur les murs que dans les reliefs de stuc, de bois et de pierres taillées, qui, semblables à des

cristallisations ou à des stalactites, varient les surfaces. L'arcade, portée sur de minces colonnes, affecte toutes les formes : l'arc de plein cintre, simple, surbaissé ou surhaussé ; l'arc en fer à cheval ; l'arc brisé plus ou moins ouvert et même outre-passé ; l'arc en accolade, l'arc trilobé ou festonné. Les pendentifs eux-mêmes sont taillés, découpés, gaufrés, et ces formes envahissent souvent la coupole elle-même[1]. Il n'est pas jusqu'aux versets du Coran qui ne servent de motif à une ornementation des plus agréables. Les lettres arabes, surtout les caractères koufiques[2], sont d'un grand effet décoratif, et aucune écriture, pas même l'écriture syrienne, dont l'écriture koufique est pourtant issue, n'offre les mêmes ressources.

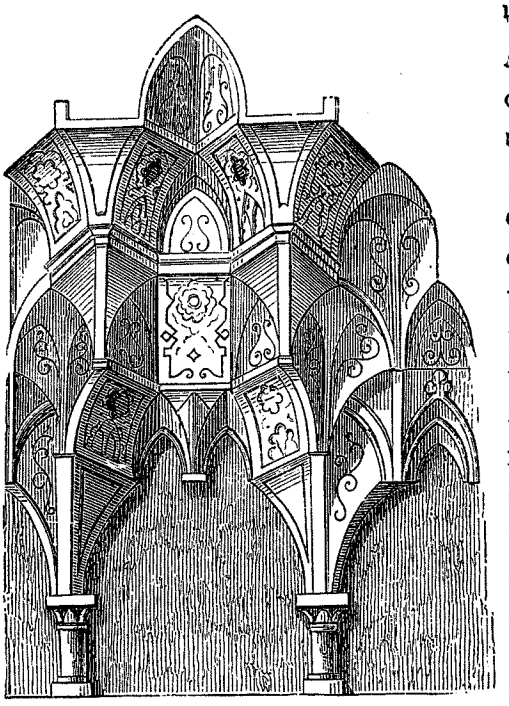


Fig. 137. — Reunion de petites coupoles en pendentifs (medias naranjas).

1. Les Arabes et les Maures d'Espagne, grâce à la simplicité de ces éléments de décoration, grâce au talent et au goût avec lesquels ils les employèrent, ont pu donner le cachet arabe à des constructions wisigothiques, et tromper plus d'une fois la postérité sur ce point, par exemple pour une bonne partie des murs de Tolède et de l'Alcazar de Ségovie. Cet alcazar, avec sa grande tour carrée élargie à sa partie supérieure par de petites tours rondes qui sont suspendues à ses flancs comme de gros tuyaux d'orgue, et dominent, du cercle étroit de leurs créneaux, les créneaux rectilignes de leur grande compagne, est un des châteaux forts les plus originaux de l'Europe. L'architecture des Wisigoths, les plus civilisés des Barbares qui envahirent l'empire romain, méritait au moins un souvenir.

2. L'écriture koufique tire son nom de la ville de Koufa. Koufa, l'ancienne Borsippa des Chaldéens (140 kil. sud de Bagdad, à droite de l'Euphrate), fut avant Bagdad la résidence de plusieurs califes. — *V.* un exemple p. 246.

II. — LES MONUMENTS ARABES ET MAURESQUES

L'art musulman en Égypte et à Constantinople. — Les mosquées du Caire. — Le Suleimanieh. Sinan. — Les régions où l'on trouve aujourd'hui les modèles les

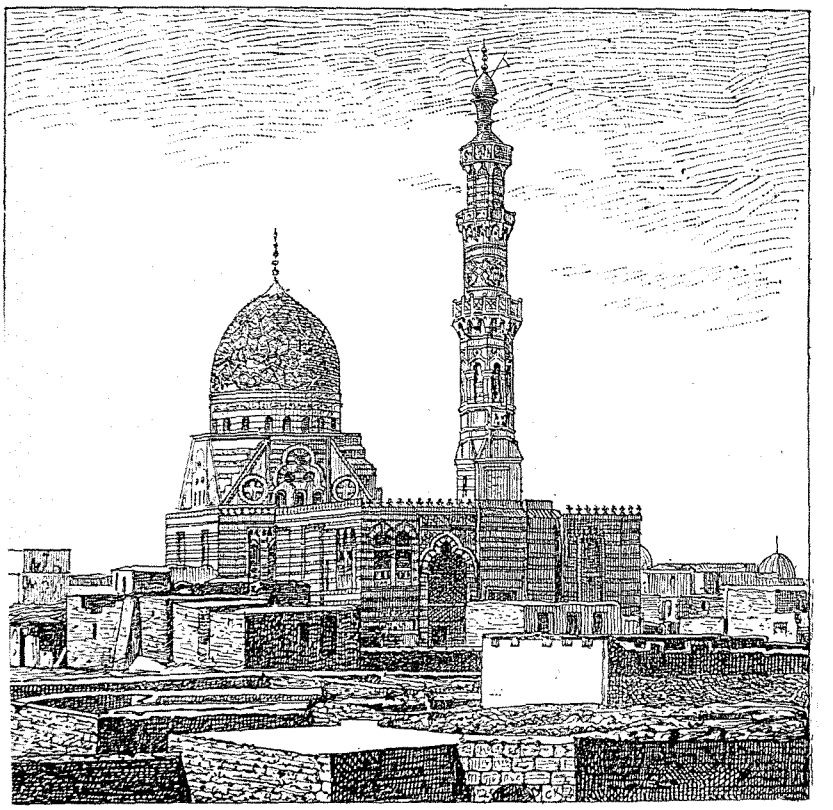


Fig. 138. — Mosquée du sultan Gâit-Bay au Caire.

plus remarquables de l'art musulman proprement dit sont : 1° l'Égypte ; 2° l'Espagne ; 3° Constantinople et les régions voisines, soit en Europe, soit en Asie. En Égypte se trouvent les types les plus anciens ou les plus caractéristiques, tels que la mosquée en partie ruinée d'Amrou (VIIe siècle), le premier en date peut-être des grands monuments musulmans ; les mosquées d'Ebn-Touloun, dont

le minaret est célèbre (IXe s.); d'Hassan (XIVe s.); de Gâit-Bay (XVe s.). Au même style se rattachent les mosquées de la Syrie. Nous insistons plus loin sur l'Espagne. Les Turcs Ottomans, maîtres de l'Asie Mineure dès le commencement du XIVe siècle, élevèrent, notamment à Brousse, leur capitale, des mosquées fort remarquables. Parmi les monuments élevés à Constantinople depuis la conquête turque, on admire surtout la Mahmoudjé (mosquée de Mahomet II), construite de 1463 à 1469 par l'architecte byzantin *Christopoulos;* la Suleimanieh (mosquée de Soliman le Magnifique), élevée de 1550 à 1566 par *Sinan,* le plus célèbre des architectes turcs, et la mosquée d'Achmet (XVIIe siècle). La mosquée de Sélim II à Andrinople est aussi une des plus pittoresques de l'Orient.

L'art musulman arabe en Espagne. — Mosquée de Cordoue. Abdérame Ier. — Mais c'est en Espagne que se trouvent, malgré les mutilations et les transformations subies, les plus beaux monuments arabes. La mosquée de Cordoue est encore la plus belle des mosquées. Elle ouvrait autrefois dix-neuf portes sur la grande cour plantée d'orangers et de bananiers, entourée de colonnades et ornée de fontaines jaillissantes, qui la précède encore aujourd'hui. Presque toutes ces portes ont été bouchées; ce qui, en modifiant l'éclairage, a dû changer singulièrement l'aspect intérieur et l'effet décoratif. La hauteur du monument est médiocre : cinq mètres pour le fût des colonnes, neuf mètres en tout jusqu'aux voûtes qui, au XVIIIe siècle, ont maladroitement remplacé les charpentes. L'aspect n'en est pas moins unique.

Qu'on se figure, dans un rectangle de 118 mètres de largeur sur 112 de profondeur, une véritable forêt de colonnes disposées en quinconces et présentant dans quelque sens que l'on regarde des lignes de fûts parallèles reliés par des arcs souvent doubles qui ressemblent à des guirlandes. Ces colonnes forment dix-neuf nefs dans un sens et trente-six dans l'au-

tre. Il y en avait autrefois quatorze cent dix-neuf. Mais, au XVIe siècle, le chapitre de la cathédrale en abattit un grand nombre pour placer au centre du monument une construction en gothique flamboyant, un de ces insupportables *coros* qui, en dépit de leur propre valeur, n'en déparent pas moins les plus belles églises d'Espagne. Charles-Quint ne connaissait pas la mosquée de Cordoue quand il donna son autorisation à cet arrangement. Lorsqu'il la visita peu de temps après, il

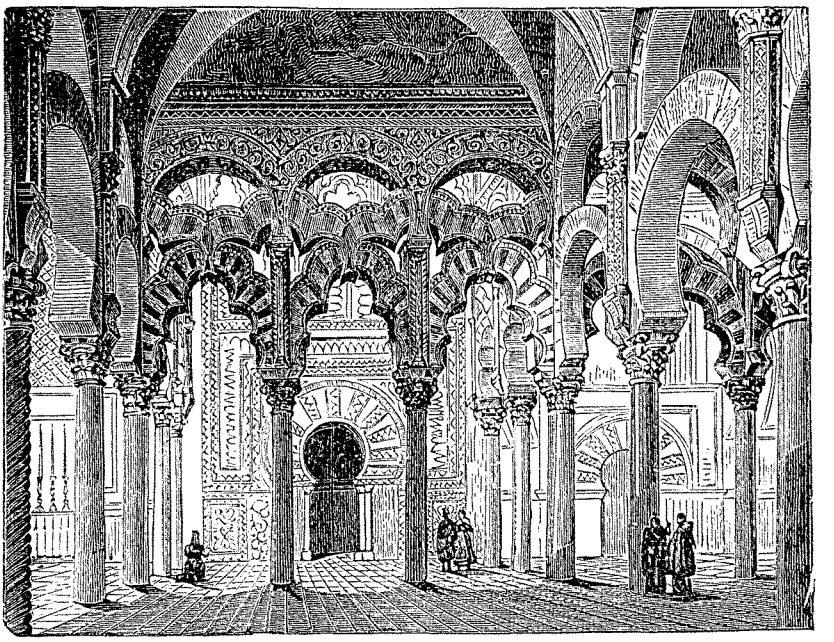


Fig. 139. — Vue intérieure de la mosquée de Cordoue.

ıe put, quelque maître qu'il fût de lui-même, dissimuler une ·olère qui lui fait honneur : « Je ne savais pas de quoi il 'agissait, s'écria-t-il avec vivacité : autrement je n'aurais pas ›ermis que l'on touchât à l'œuvre ; car vous faites ce qu'on peut aire partout, et vous avez défait ce qui était unique au monde. » Que de fois la parole de Charles-Quint serait d'application! La mosquée de Cordoue a perdu son minaret de 80 mètres le haut avec ses deux escaliers tournant l'un dans l'autre ; il ut démoli en 1593 et remplacé par une tour sans caractère. Elle a perdu la plus grande partie de son ornementation. Elle

a perdu ses quatre mille sept cents lampes qui étaient allumées chaque nuit. Mais elle a conservé son Mihrab octogone de marbre blanc.

La construction du monument remonte aux premiers temps de la dynastie occidentale des Ommiades. *Abdérame Ier* en traça lui-même le plan en 780 et y travailla, dit-on, de ses mains une heure par jour pendant toute la durée de son règne. Elle fut continuée par Hescham Ier, son fils, terminée par Abdérame II, agrandie en 988 par Almanzor. On employa des colonnes de toute provenance, ajoutant des chapiteaux démesurés à celles qui étaient trop basses et raccourcissant celles qui étaient trop hautes. On s'adressa aux empereurs de Byzance pour ajouter à la splendeur de l'œuvre. L'arcade qui donne entrée dans le Mihrab est surmontée d'une mosaïque représentant l'empereur Romain II. Les relations entre les empereurs d'Orient et les califes d'Occident furent en général amicales. Ils avaient en effet un ennemi commun, irréconciliable, le calife d'Orient de la famille des Abassides, dont le fondateur avait ordonné le massacre des Ommiades. Pour le calife de Bagdad, le calife d'Occident était non seulement un rival, mais un hérétique.

L'Art mauresque; l'Alhambra. — L'Alhambra de Grenade est beaucoup plus moderne que la mosquée de Cordoue et appartient à la décadence de la puissance musulmane. Déjà les Maures d'Afrique (Almoravides, Almohades) ont renversé la puissance des Arabes. Les Moghrabins (hommes de l'Ouest) dominent là où avaient dominé les Sarrasins (hommes de l'Est). Commencé en 1231, l'Alhambra ne fut achevé qu'en 1338. Il est un modèle de l'art mauresque proprement dit, moins sévère et plus varié que l'art arabe.

Dans son ensemble il ne paraît être qu'une forteresse entourant tout un quartier, mais derrière ses tours massives et l'uniformité rougeâtre de ses murs se cachent des merveilles. C'est une succession de cours, de pavillons, de terrasses de différentes hauteurs et de niveaux divers qui se suivent comme les caprices d'un songe. C'est un mélange d'arcades, de por-

tes, de fenêtres, d'ouvertures de toutes grandeurs, de toutes formes, s'encadrant les unes dans les autres ; on y voit des toits avancés et des corniches de marbre blanc ; des cyprès verts et

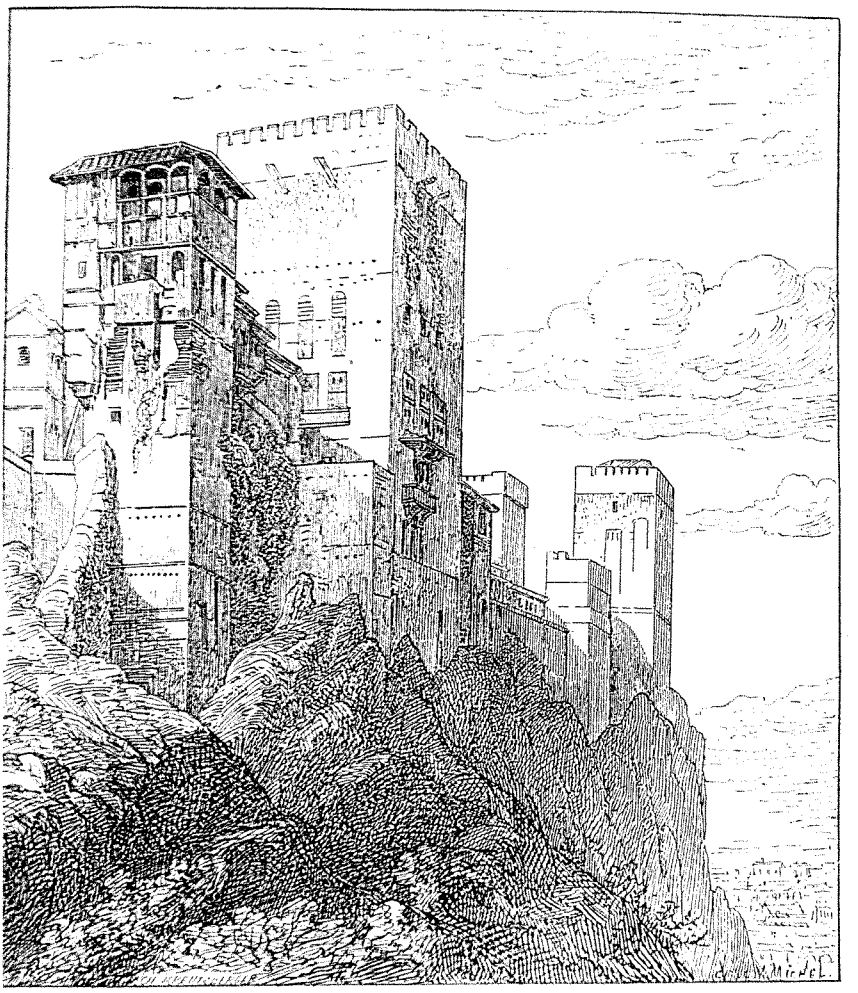


Fig. 140. — Alhambra (partie nord).

des colonnes d'où s'élèvent en arc comme des cristallisations de stuc qui semblent le produit des colonnes elles-mêmes ; des fontaines jaillissantes ou des bassins immobiles comme des miroirs dans leurs cadres de pierre ; des plafonds en bois pré-

cieux incrustés d'ivoire, de nacre, d'émaux bleus, d'émaux argentés, d'émaux dorés, s'appuyant sur des bordures de pierre brodées à jour. Par toutes les échappées, par les ouvertures des murs ou des plafonds, comme par les échancru-

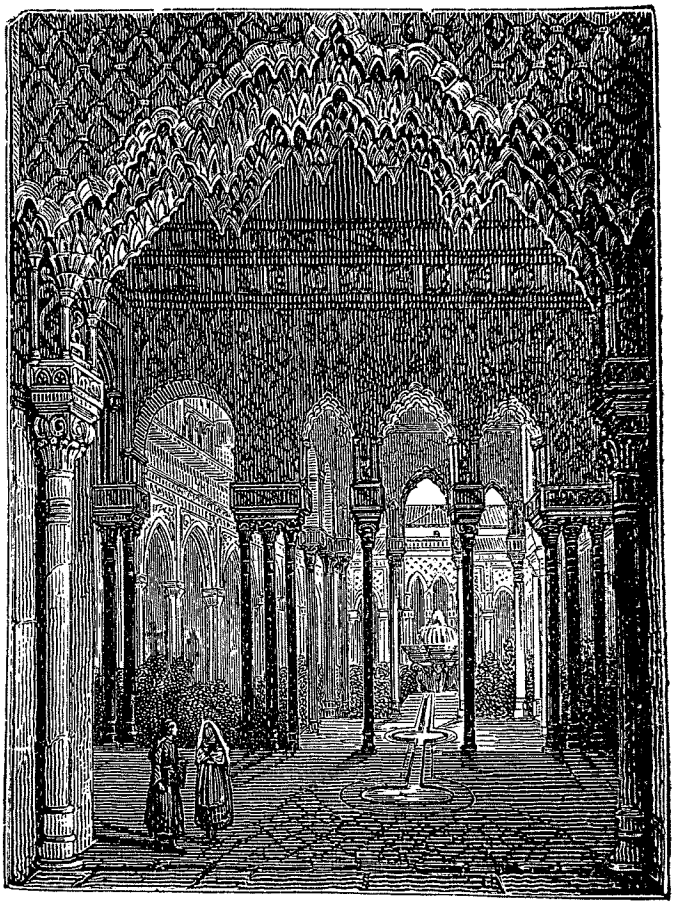


Fig. 141. — Alhambra : cour des Lions.

res des créneaux, apparaît le ciel bleu découpé par des dentelures. Toutes ces fantaisies se succèdent sans confusion, sans que l'œil y rencontre rien de démesuré ou de choquant. C'est l'élégance suprême. La salle des Deux-Sœurs, la salle des Abencerrages, la salle des Ambassadeurs, la cour des Lions, n'ont rien à craindre de leur renommée. Malgré les ravages du temps et des hommes, l'Alhambra sera toujours

un de ces mots qui ont le privilège de frapper entre tous l'imagination.

Alhambra ! Alhambra ! palais que les génies
Ont bâti comme un rêve et rempli d'harmonies ;
Citadelle aux créneaux festonnés ou croulants,
Où l'on entend, le soir, de magiques syllabes
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs.

L'Alcazar de Séville. — L'Alcazar de Séville serait, s'il n'y avait pas l'Alhambra, le plus séduisant des monuments arabes. Dans ses parties anciennes il se rapporte nécessairement à une période antérieure[1], où l'art mauresque, à son origine, a plus d'unité et de régularité. Le sous-sol, éclairé par des soupiraux, était occupé par les bains. Des arcades basses en ogives, partant directement du sol, sans l'intermédiaire de piliers, s'allongent en galeries pleines de fraîcheur et de mystère. Le style de l'Alcazar de Séville est comme la transition entre la mosquée de Cordoue et l'Alhambra.

Tolède. — On trouverait quelques exemples d'un art plus ancien et plus sévère à Tolède. L'intérieur de la ville a conservé peu de constructions du temps des califes, et celles qui existent encore se dissimulent sous un badigeon de plâtre qui les modernise. Cependant Tolède, dans son paysage dénudé, d'aspect rigide, se dressant au-dessus du Tage qui coule à une grande profondeur; Tolède avec ses deux ponts à donjons, sa *puerta del Sol,* sa double enceinte découpée de créneaux et couronnée de tours sous la protection desquelles s'étagent sa cathédrale gothique, ses mosquées transformées en églises de rite romain ou mosarabe, sa synagogue, son Alcazar reconstruit par Charles-Quint, son cloître de *San-Juan*

1. Séville fut prise par le roi Ferdinand III le 23 novembre 1248. L'Alcazar est contemporain de la célèbre tour de *la Giralda* qui, complétée par des constructions chrétiennes, sert de clocher à la cathédrale de Séville.

de los Reyes qui porte encore pendantes à l'extérieur les chaînes des captifs chrétiens délivrés par Ferdinand et Isabelle ; Tolède avec ses rues étroites et tortueuses, où les toits se touchent presque, au-dessus de la tête du passant, où les fenêtres s'avancent en balcons garnis de solides barreaux de fer, Tolède la gothique, l'arabe, la castillane, offre un de ces spectacles uniques qu'on n'oublie pas et qui, dans un seul aspect, concentrent toute une période historique, et résument toute une civilisation.

Al Zohra. — Abdallah-Younas. — L'Alcazar de Tolède, bâti par Charles-Quint sur l'emplacement d'un alcazar arabe, a été dévasté récemment par un incendie. Il n'a plus guère que ses murs extérieurs. Il ne reste rien de l'Alcazar de Médina al Zohra, qui dépassait toutes les autres constructions musulmanes analogues par son étendue et sa magnificence. Le calife Abdérame III le fit commencer en 936, sous la direction de l'architecte *Abdallah-Younas*. Parmi ses deux mille sept cents colonnes, dix-neuf venaient de Rome, cent quarante avaient été envoyées par l'empereur Constantin IX. On y voyait aussi des échantillons de choix de l'orfèvrerie byzantine ; le luxe employé dans l'ornementation du jardin n'était pas moins grand. On y remarquait entre autres un jet de vif-argent retombant dans une grande vasque de porphyre.

Les jardins. — Le Généralife. — Nous pouvons nous figurer ce qu'était un jardin mauresque, non pas tant par le jardin de l'Alcazar de Séville, trop remanié, mais par celui du Généralife à Grenade. Ces jardins sont moins des lieux de promenades que des lieux de repos. « Les Orientaux aiment peu la promenade, a dit Napoléon dans sa *Description de l'Égypte*. Marcher quand on peut être assis leur paraissait un contresens qu'ils n'expliquaient que par la pétulance du caractère français. » Il ne faut donc pas s'étonner que les dimensions de leurs jardins soient médiocres et que les allées y soient rares. De plus, ils forment en général comme la continuation du harem, et par

conséquent ils sont entourés de murs élevés. Mais la tranquillité qui y règne, les jets d'eau et les cascades qui entretiennent partout la fraîcheur, le choix des plantations, les points de vue habilement ménagés à travers les clôtures sur la nature extérieure, leur donnent un charme particulier.

III. — EXTENSION DE L'ART ARABE

Influence de l'art arabe en pays chrétien. — L'architecture sarrasine-normande en Sicile[1] : Monreale. — L'influence de cet art séduisant devait se faire sentir au loin, même dans les pays chrétiens. On en trouverait des traces jusque dans la France méridionale. En Sicile, un certain nombre de monuments de style arabe ont été construits, postérieurement à l'expulsion des musulmans (la chose est hors de doute aujourd'hui), par les princes normands : le palais de *la Ziza,* par exemple, pour Guillaume Ier (1154-66). Il s'y est même formé une école *sarrasine-normande.* Son chef-d'œuvre, une des plus admirables constructions du moyen âge, est non pas un palais, mais un ensemble d'édifices religieux fondés en 1174 à Monreale, près de Palerme, par Guillaume le Bon. La cathédrale de Monreale, avec le couvent de Bénédictins qui l'avoisine, a bien mérité d'être surnommée l'Alhambra de la Sicile.

L'art arabe en Asie. — Il est plus naturel de voir l'art arabe se répandre avec l'islamisme lui-même; mais en se répandant il se diversifie, suivant les pays et les races auxquels il s'impose. On peut distinguer deux écoles principales, constituant deux arts distincts : l'art musulman persan, l'art musulman hindou.

L'art musulman persan; son originalité. — Il unit l'art arabe à l'art sassanide[2]. — La peinture. — Influen-

1. Hittorf et Zanth, *Monuments modernes de la Sicile.*

2. Flandin et Coste, *Voyage en Perse.* — Les tableaux de Pasini. — Les tableaux et lithographies de J. Laurens. — Gayet, *Art persan,* 2e partie.

ces occidentales. — A l'art musulman persan il faut rattacher tout l'art musulman de l'Asie centrale, avec le développement prodigieux par le nombre et la richesse des mosquées et des palais aujourd'hui en grande partie ruinés de *Bokara,* de *Meched,* de *Samarcande,* qui compta jusqu'à quatre cents mosquées accompagnées de bibliothèques, écoles et hospices.

Dans l'art, les Persans, quoique soumis à la loi du prophète, ont conservé, comme dans la littérature, comme dans la religion elle-même, des trait qui les distinguent profondément des autres musulmans. Ils ont persisté à représenter la figure humaine lorsque les Sonnites l'avaient absolument proscrite de leurs décorations. Tamerlan avait formé, dit-on, un musée à Samarcande, où l'on admirait surtout les œuvres du peintre Adalhy de Bagdad. Le rigorisme des vrais croyants prenait parfois sa revanche. Chardin raconte qu'il a vu en Perse beaucoup de portraits auxquels on avait enlevé l'œil gauche : on pensait respecter ainsi la loi, car on ne conservait que des images inexactes de la réalité. Néanmoins dans le moyen âge, comme dans les temps modernes, les Persans se sont montrés bien moins rebelles à l'influence des peuples européens. Ils se rattachent comme eux à la race aryenne et ont conservé à travers les siècles la fierté de cette origine, telle que l'exprimait Darius lui-même dans ses inscriptions. On trouve en Perse, à partir du XVIe siècle, des œuvres qui dénotent, à n'en pas douter, l'influence italienne. Deux siècles plus tard on y imitait le style Pompadour. D'autre part, comme la montré M. Mély, la céramique persane, au XIIIe siècle, a eu une influence marquée sur la fabrication des majoliques italiennes.

Les Persans aiment plus que les autres musulmans la simplicité, les grandes lignes, la logique. L'on reconnaît dans leurs mosquées les éléments de l'architecture sassanide : plus d'élévation générale que dans les mosquées arabes, — un beaucoup plus grand souci du profil extérieur, — des étages superposés, — un plus fréquent usage

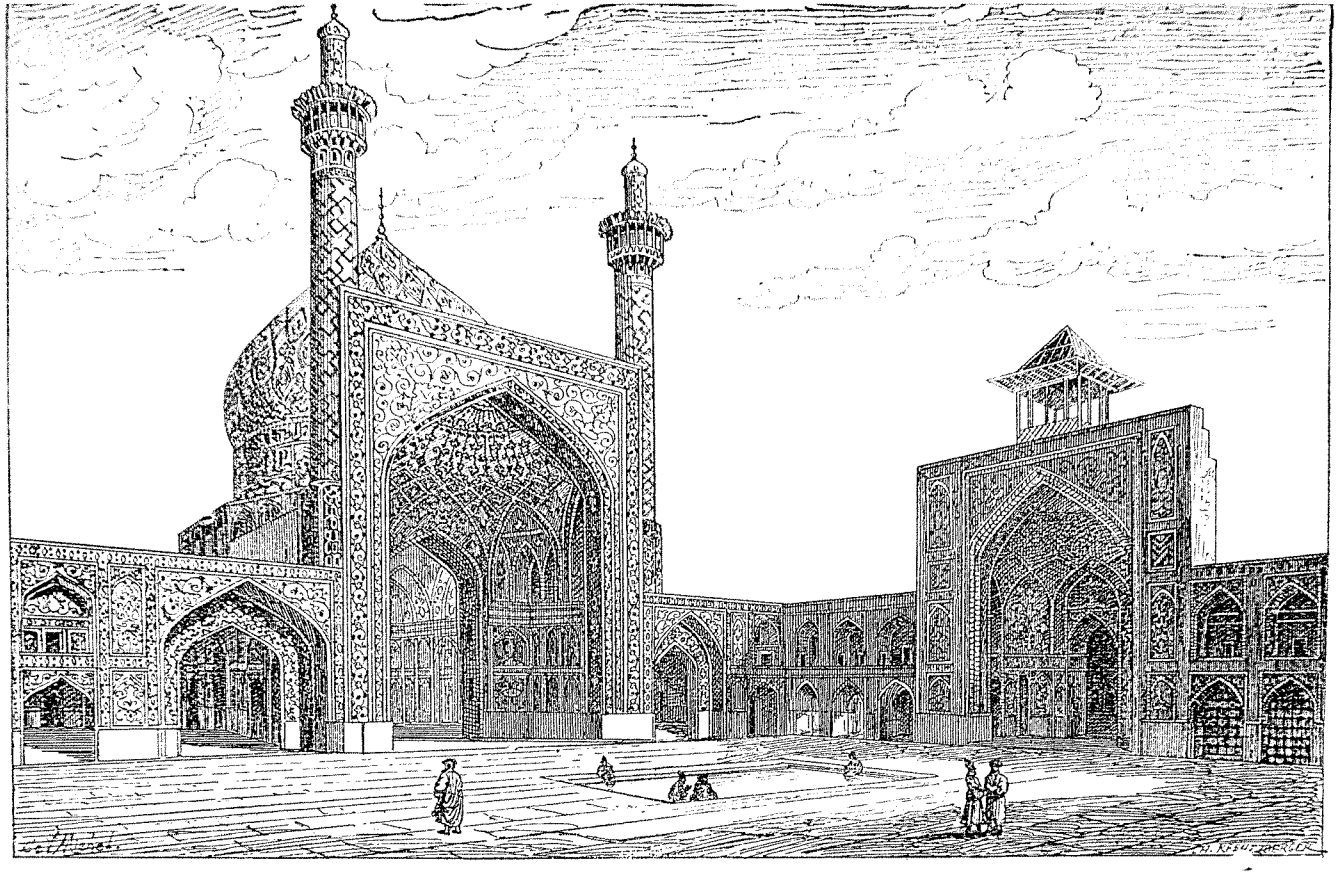


Fig. 142. — Cour de la mosquée Mesjid-Shah ou Mosquée royale, à Ispahan, d'après Coste.

des formes carrées et des lignes droites, — des coupoles de formes variées, hémisphériques ou elliptiques, écrasées, surhaussées ou renflées, habilement construites ; — de longs minarets presque unis flanquant symétriquement l'entrée et encadrant la coupole ; — enfin ces grandes arcades ogivales du palais de Ctésiphon qu'on retrouve au milieu de la façade des constructions les plus importantes. Ils aiment à dégager leurs monuments ; les rues larges, les belles avenues ne sont pas rares dans les grandes villes de l'Asie centrale. A tout cela se joint la décoration somptueuse chère aux Orientaux et les couleurs éclatantes des briques émaillées.

Ispahan et Samarcande. — Si l'on voulait choisir des modèles au milieu d'un grand nombre d'œuvres, nous prendrions les monuments d'Ispahan et de Samarcande. A Ispahan, nous signalerions la mosquée de la Congrégation, construite vers le XIe siècle ; la mosquée royale, construite sous Abbas le Grand (XVe siècle) ; le palais royal, le pont de Djulfa. Malheureusement depuis qu'Ispahan a dû céder à Téhéran le rang de capitale de la Perse, tout cela tombe en ruine. A Samarcande, la plus belle mosquée est le Shah Scindah. Mais l'ensemble le plus monumental de la ville est le Rhigistan, place bordée de trois côtés par trois magnifiques mosquées ou medressés. « Cette place, dit M. Ney (*En Asie centrale à la vapeur*), présente un aspect majestueux que je n'ai rencontré nulle autre part dans le monde musulman. » — Pour la magnificence inouïe et la disposition intérieure des palais persans, qui rappellent ce que les historiens nous apprennent de l'empire byzantin, nous renvoyons, par exemple, à la description de la *Salle du paradis,* par Chardin.

CHAPITRE II

L'ART INDIEN[1]

I. Les Origines. — L'Art brahmanique et l'Art bouddhique. — Les anciennes constructions. — Architecture en bois. — Architecture en pierre. — Influence grecque. — 1° Édifices creusés dans la pierre ; Eléphanta ; Salsette ; — 2° Édifices taillés dans la pierre : Ellora ; le Kaïlasa ; sculpture ; — 3° Édifices en matériaux rapportés ; la pagode ; Djaggernaut ; Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — Indo-Chine. Les Khmers. Angkor.

II. L'Art musulman dans l'Inde. — Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde. — Son caractère. — Apogée sous Akbar et Shah Djeham (XVIe et XVIIe siècles). — Delhi et Agrah. Le *Tadj-Mahal*. Concours artistique. Isa Mohamed. — Les jardins de Kachmir (Srinagar).

I. — ART BRAHMANIQUE ET BOUDDHIQUE

Les plus anciennes constructions. — Architecture en bois. — Cependant, quelque grandioses et élégants à la fois que soient les monuments de l'art iranien, c'est peut-être dans l'Inde que l'art musulman a donné son dernier mot. D'ailleurs une partie du mérite de ces monuments peut être rapportée à l'influence persane elle-même, car, en dehors de leur aspect qui le prouve absolument, c'est lorsque la domination des Afghans, puis des Mongols, descendants de Tamerlan, s'est établie dans l'Inde, que cet art s'y est développé (fin du XVIe et XVIIe siècle). Ce sont les plus beaux monuments de la presqu'île.

Les plus anciens qu'on y rencontre sont d'une date moins reculée qu'on ne l'a cru longtemps ; ils ne remontent pas plus loin que le IIIe siècle av. J.-C. Il y en a eu d'anté-

1. Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan*. — Rousselet, *l'Inde des Rajahs*. — Lebon, *les Civilisations de l'Inde*.

rieurs, mais qui ne devaient être ni très importants ni très nombreux. Mégasthenes, ambassadeur de Séleucus auprès de Sandrocottus (Tchandra Goupta), le plus puissant des rois qui régnaient sur le bassin du Gange, décrivant Palibothra, la capitale de ce prince, auprès duquel il avait séjourné quelque temps, vante la richesse et la puissance de la ville, mais affirme qu'elle était toute en bois, y compris son enceinte fortifiée.

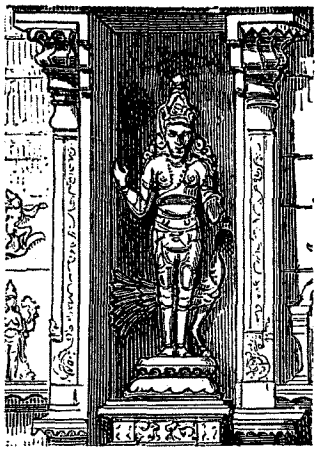


Fig. 143. — Pagode de Soubramanyer (Tandjour).

Architecture en pierre. — Influence grecque. — On peut fixer cependant au temps de Sandrocothus lui-même ou du célèbre Asoka, ce roi qui fut à la fois un héros et un saint du boudhisme (vers 250 avant J.-C.), les débuts de l'architecture de pierre. Ces débuts correspondent au temps où le bouddhisme s'est substitué pour quelques siècles au brahmanisme comme religion prépondérante. C'est aussi le temps où l'influence grecque se fait surtout sentir par l'extension de l'empire grec de Bactriane (V. p. 139 et 179). On trouve dans l'architecture indienne trois types distincts de constructions, correspondant à trois époques de l'art.

1° Édifices creusés dans le roc. — Éléphanta. — Salsette. — Les temples, couvents ou habitations sont d'abord creusés dans le roc, et soutenus par des piliers réservés dans la masse du rocher, tels que les temples d'Éléphanta, près de Bombay, et de Salsette[1].

1. On peut voir une construction de ce genre sans sortir de France : l'église souterraine à trois nefs de Saint-Emilion. Il est probable qu'à une époque où la poudre était inconnue, on eut recours pour creuser la pierre au moyen suivant, dans un trou rectangulaire du roc on faisait entrer à frottement très dur une pièce de bois, que l'on mouillait lentement et qui en gonflant par l'humidité faisait éclater le roc dans un rayon assez grand autour du madrier.

2° Edifices taillés dans la pierre. — Ellora; le Kaïlasa. — Sculpture. — Puis on ne se contente plus de pratiquer des galeries dans la montagne : on la découpe, et dans les blocs détachés et isolés on taille, on cisèle, on creuse, comme on le ferait d'une pièce de bois ou d'un morceau d'ivoire. C'est à Ellora qu'on trouve le plus remarquable exemple de cette architecture extraordinaire.

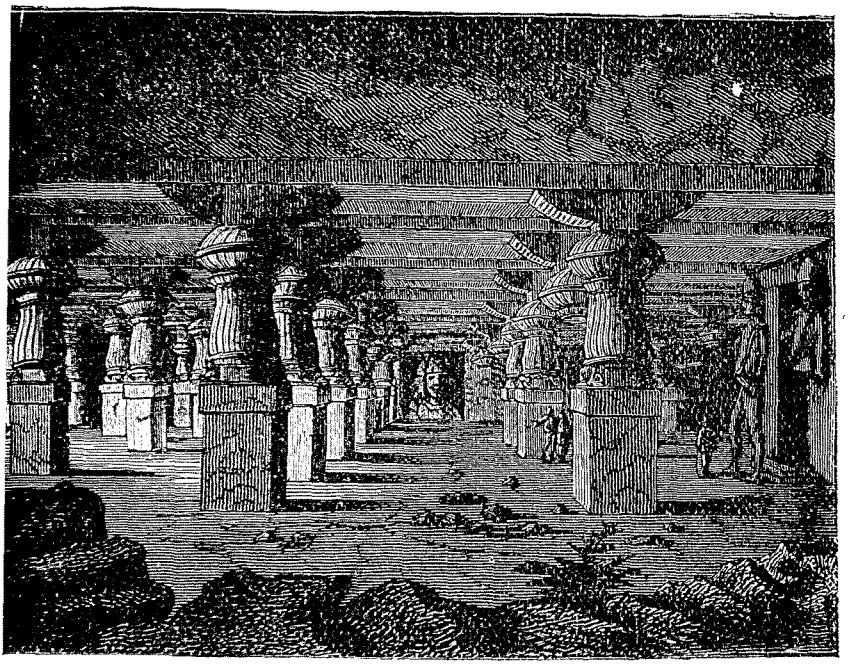


Fig. 144. — Temple souterrain d'Eléphanta.

Une montagne de granit rouge en forme de fer à cheval a été creusée ou taillée en temples nombreux sur une longueur de 8 kilomètres; tous les dieux indiens y ont leurs temples. Les galeries souterraines n'ont pas moins de deux lieues d'étendue, sans parler des monuments distincts, et comprennent entre autres une salle de 60 mètres sur 50, soutenue par vingt-huit colonnes. Mais on y admire surtout un des vingt temples de Siva, le Kaïlasa ou Paradis, qui est, comme on l'a dit, un véritable bijou de pierre, mais un bijou plus

grand que la Madeleine (123 m. sur 60). Il est du XIe ou du XIIe siècle. Le monument a deux étages et par conséquent des escaliers; il a des colonnades, des portiques à balcon, deux obélisques de 12 mètres, une tour haute de 20. Ce temple s'élève au milieu d'une cour fermée par une enceinte de pierres placée à une dizaine de mètres de l'édifice. La cour et son enceinte ont été creusées dans le même rocher que les autres constructions et ne forment qu'une seule pierre avec elles. Partout la sculpture est répandue, mais désordonnée, monstrueuse; une imagination sans frein, quoique sans grande puissance, se développe en se répétant, comme dans les interminables épopées du Mahabarata ou du Ramayana. C'est un entassement obscur où l'on voit, au milieu de fleurs, de plantes bizarres, et de bêtes non moins bizarres qu'elles, fourmiller des personnages fantastiques portant plusieurs têtes, armés de plusieurs paires de bras et de jambes, réunissant une figure humaine à un corps d'animal, ou une figure d'animal à un corps humain. Tout cela superposé, enchevêtré, sans proportion. On dirait du produit de quelque force inconsciente, de créations parasites qui rongent, enserrent, étouffent l'édifice qu'elles devaient orner.

> Partout, sur les parvis du morne monument,
> Quelque chose d'affreux rampe confusément.
> Et celui qui parcourt ce dédale difforme,
> Comme s'il était pris par un polype énorme,
> Sur son front effaré, sous son pied hasardeux,
> Sent vivre et remuer l'édifice hideux[1].

3° Édifices en matériaux rapportés. — Stoupas, pagodes. — Djaggernaut. — Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — La sculpture conserve ce même caractère dans les édifices qui dominent dans la troisième époque, dans ceux qui sont construits avec des

1. Nous parlons ici en général, et l'on rencontre plus d'une fois dans la sculpture indienne des figures assez bien proportionnées pleines de grâce, de mélancolie et de langueur, notamment au Kaïlasa. — L'Abyssinie possède aussi des églises formées d'un seul bloc de rocher découpé dans la montagne voisine et travaillé extérieurement de manière à simuler les pierres d'un mur. (*V.* Ach. Raffray, *les Églises monolithes de Lalibéla.*)

matériaux rapportés. Les plus anciens monuments de ce genre dans l'Inde sont les stoupas ou topes, espèces de tumulus circulaires portant sur une terrasse, surmontés d'un dôme et destinés à contenir des reliques de Bouddha. Asoka en aurait, dit-on, fait élever 84,000 (!). Ils sont contemporains des *hypogées* dont nous parlons plus haut. Plus tard, à côté des stoupas on éleva des pagodes dont le type s'est répandu, avec la religion brahmanique ou bouddhique, dans le Thibet, l'Afghanistan, la Chine, l'Indo-Chine, jusque dans les îles de l'Océanie.

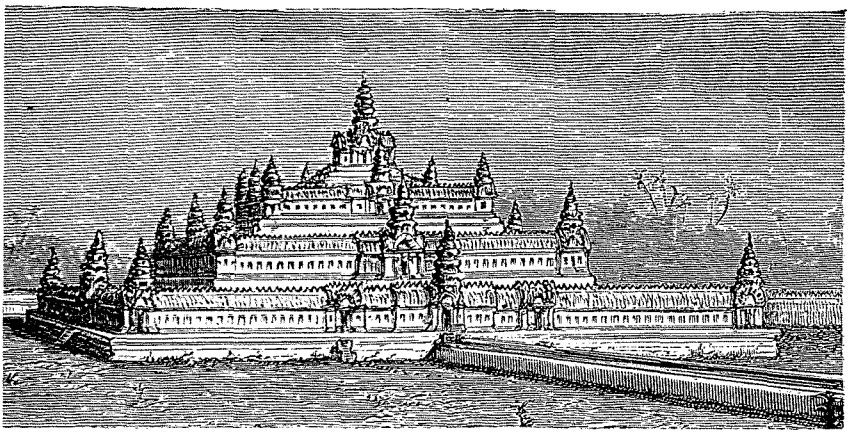


Fig. 145. — Pagode d'Angkor, d'après M. Delaporte.

Les pagodes sont des ensembles de constructions entourées d'une ou plusieurs enceintes. Elles contiennent, comme les mosquées, des bassins pour les cérémonies du culte; mais, à leur différence, elles renferment plusieurs sanctuaires. La forme pyramidale y domine même pour le couronnement des portes, et est restée caractéristique de ce genre de monuments, par exemple à Djaggernaut, à Tandjour, à Tirouvalour, au mont Abou (dans le Maissour), à Bengalore, etc. A Chillambaran on dirait qu'une influence classique s'est fait sentir; la forme pyramidale, quoiqu'elle y domine, est moins employée. Le

temple dit *les Mille colonnes,* par exemple, est composé de piliers réunis par des dalles et rappelle par ses formes générales un temple grec ou égyptien[1]. Outre les pagodes les constructions les plus importantes de l'Inde sont les réservoirs pour le service des eaux des villes, et les forteresses, sortes d'acropoles au milieu desquelles se trouvent les bâtiments divers de la demeure des souverains.

A Ceylan nous trouvons les gigantesques ruines d'Anaradjona, l'Anuragraumon de Ptolémée, et de Pollanarona comparables par leur étendue à Babylone. A Anaradjon (détruite au XIIIe siècle de notre ère), il reste 1,600 colonnes carrées, sur une seule face de la ville. Des stoupas formant des monticules de briques avec des escaliers et colonnades à la base ont près de 70 mètres de hauteur et de 1,000 mètres de circuit.

Indo-Chine. — Les Khmers. — Angkor. — Les établissements français de l'Indo-Chine ont appelé l'attention de l'Europe sur les immenses ruines de la capitale des Khmers, de la ville d'Angkor, dont l'enceinte n'a pas moins de 14 kilomètres et demi. Cette enceinte s'ouvre par cinq portes précédées d'autant de ponts monumentaux; elle enferme les débris de plusieurs édifices considérables, parmi lesquels une grande pagode dont l'enceinte mesure cinq kilomètres et demi de tour[2].

II. — L'ART MUSULMAN DE L'INDE

Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde; son caractère. — Son apogée sous Akbar et Shah Djeham (seizième et dix-septième siècles). — Delhi et Agrah.

1. Le contre-amiral Paris, qui a décrit Chillambaran dans le *Tour du monde* du 2 septembre 1867, a compté dans ce quinconce de monolithes 162 colonnes, à part des piliers extérieurs, au nombre de 36 ou 40. Le temple de Djaggernaut, le plus célèbre pèlerinage de l'Inde, a été fondé en 1198; celui du mont Abou en 1032.

2. Voir Delaporte, *Voyage au Cambodge*; le Musée du Trocadéro et le Musée de Compiègne; Fournereau et Porcher, *Étude artistique et historique sur les monuments khmers du Cambodge siamois.*

— Mais s'il est vrai que le mérite d'une œuvre architecturale ne se mesure pas à la quantité de pierres mises en œuvre et à la difficulté du travail, Angkor, Chillambaran, Ellora même, ne sont pas comparables aux monuments élevés par la dynastie musulmane des grands Mogols. Là, en effet, à la solidité de la masse, aux grands effets de puissance des anciens monuments de l'architecture nationale des Hindous, le style arabe est venu joindre sa précision délicate et son élégance variée, en perdant ce qu'il avait de trop grêle, et de cette réunion sont sorties des œuvres rares qui, autant qu'on en peut juger par des descriptions et des gravures, doivent se placer parmi les types les plus complets de l'art. Cette architecture s'est appliquée avec un égal succès aux mosquées et aux palais aussi bien qu'aux forteresses [1]. Elle a eu son apogée dans la seconde moitié du XVIe siècle, sous Akbar, et mieux encore dans les deux premiers tiers du XVIIe siècle, sous Shah Djeham et sous son fils Aureng Zeyb, qui le détrôna en 1656. Au palais de Lahore, à la forteresse de Goualior, aux nombreux monuments justement célèbres de Delhi, tels que le collège d'Akbar, la Djumma Mosjed, etc., aux merveilleux palais d'Ajmir et d'Alvour, nous préférons encore les édifices d'Agrah, qui nous semblent d'un style plus pur et non moins riche. C'est là que se trouve la forteresse d'Akbar, la mosquée des Perles, et surtout Tadj, chef-d'œuvre de l'Inde.

1. Les forteresses sont loin en effet d'être dégagées de tout contact avec l'art. Sans parler des châteaux forts du moyen âge, on peut rappeler que Giotto, Brunelleschi, Léonard de Vinci, ont été des ingénieurs militaires; que même depuis la transformation complète de la fortification à la suite de l'invention de la poudre, Sammicheli, comme en témoignent les remparts de Vérone, mérita sa réputation de grand artiste moins par ses églises et ses palais, que par ses travaux militaires. Jules Romain élevait à Mantoue le palais fortifié du T. Certaines œuvres de Vauban témoignent d'un souci de la ligne qui n'enlève rien à la solidité de l'œuvre. F. Blondel (1618-1686), l'architecte de la porte Saint-Denis, avait mérité le grade de maréchal de camp dans les armées du roi, par ses travaux théoriques et pratiques pour l'attaque et la défense des places.

Le Tadj-Mahal. Les jardins de Kachmir. — L'impératrice Tadj-Mahal, femme célèbre par ses talents et sa beauté, avait inspiré un si grand amour à Shah Djeham, que lorsqu'elle mourut, en pleine jeunesse, l'empereur résolut d'élever à sa mémoire le plus beau monument que l'homme eût jamais conçu. A la suite d'un concours où furent appelés tous les architectes de l'Orient, les projets d'Isa Mohamed (Jésus Mahomet) furent adoptés. Commencé en 1630, le mausolée fut terminé en 1647. Il est vrai qu'on y employa vingt mille ouvriers. Les matériaux du gros œuvre, le grès rose et le marbre blanc, furent fournis par le Radjepoutana ; toutes les provinces furent mises à contribution pour les pierres précieuses qui devaient servir aux ornements : onyx de Perse, corail d'Arabie, grenats de Bundelcund, turquoises du Thibet, agates d'Yemen, saphirs de Columbo, lapis-lazuli de Ceylan, diamants de Pounah.

Le Tadj se dresse sur les bords de la Djamna, élevant son croissant à 80 mètres environ au-dessus du niveau du fleuve. Le jardin qui le précède est entouré par une enceinte de hautes murailles crénelées, avec des pavillons aux angles. L'entrée principale forme un portail monumental en arc brisé; elle est couronnée d'un cordon de kiosques. Cette façade en grès rose est rehaussée par des bandes de marbre blanc. Des mosaïques d'onyx et d'agates ornent la porte centrale. Franchissant le portail, on aperçoit le mausolée lui-même dans son éclatante blancheur, à l'extrémité d'une large allée, pavée et bordée de hauts cyprès. Le mausolée s'élève au centre d'une plate-forme de grès rouge de 320 mètres de long sur 110 de large, dont un des côtés baigne dans la Djamna. Une superbe terrasse de marbre blanc haute de 5 mètres et mesurant 95 mètres de côté lui sert de piédestal. De chaque angle de la terrasse s'élance un minaret de marbre blanc, à trois galeries en balcon, dont la dernière porte une légère coupole.

Le monument est sur le plan d'un octogone irrégulier, mais symétrique ; le sommet en terrasse porte quatre pavillons, au milieu desquels s'élève un grand dôme légèrement renflé, de la courbe la plus élégante. L'édifice tout entier est en marbre blanc, incrusté de bandes de mosaïques qui se répandent partout en inscriptions, en arabesques, en ornements de toutes sortes, sauf sur la calotte du dôme. L'intérieur est

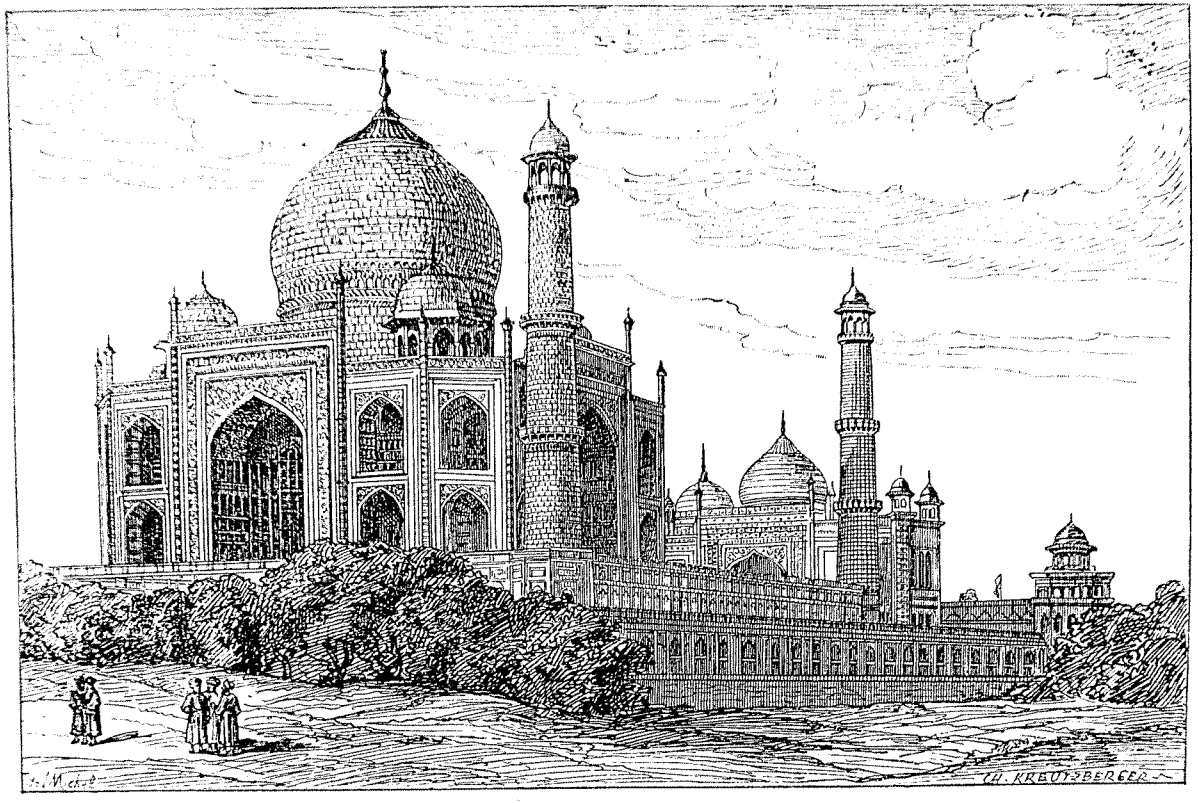


Fig. 146. — Le Tadj-Mahal.

encore plus magnifiquement orné ; partout des bouquets, des fruits, des oiseaux en pierres rares. Les tombeaux de l'impératrice et de Shah Djeham sont au centre, entourés d'une balustrade de marbre finement découpée. Une douce lumière pénètre à travers les fenêtres fermées par des grillages de pierre. A l'extrémité occidentale de la plate-forme, s'élève une magnifique mosquée de grès rouge, à laquelle correspond à l'est une construction semblable. La couleur et les proportions de ces deux édifices font encore mieux ressortir les formes et la blancheur du monument principal [1].

1. Isa Mahomed rêvait d'élever un second Tadj faisant pendant au premier sur l'autre rive de la Djamna et lui étant relié par un pont magnifiqué. Malgré les soixante millions qu'avait coûtés la première entreprise, Shah Djeham accueillait le projet gigantesque de son architecte, quand il fut détrôné par son fils. — N'oublions pas enfin que les jardins de Kachmir (Srinagar) doivent compter parmi les plus beaux du monde. La vallée de Kachmir est toujours, comme au XVIIe siècle, au temps où Bernier la décrivait, le plus grand et peut-être le plus beau des jardins paysagers. L'eau courante et les lacs y sont partout répandus. Dans le voisinage de la capitale s'étagent les parcs en terrasse des empereurs mogols, avec pavillons, avenues, canaux, cascades et bassins, installés dans les sites les plus remarquables par la beauté des points de vue et l'abondance des eaux. On y distingue le *Jardin des Brises*, le *Jardin d'Allégresse* et le *Jardin du Roi*. (Voy. Ernouf, d'après Drav, *Kachmir et Thibet*.)



Fig. 147.
Une mère.



CROQUIS JAPONAIS.

Fig. 148. — Une chaumière.



Fig. 149.
La pluie.

CHAPITRE III

LES ARTS DE L'EXTRÊME ORIENT. — LES ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

I. Extrême Orient. — Le Népaul. — Le Thibet. — La Chine. — Le Japon. — Relations avec l'Occident. — La grande muraille. — La tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels : le *bibelot*. — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara. — La porcelaine, invention chinoise. — Découverte de sa composition en Europe au XVIIIe siècle.

II. Arts industriels musulmans. — Céramique. Le tombeau de Mahomet à Médine. Le vase de l'Alhambra. — La verrerie. — Les armes : Tolède, Damas. — La tapisserie : Tokat, Chiraz. Le voile de la Kaaba.

I. — EXTRÊME ORIENT

Népaul, Chine, Japon. — Relations avec l'Occident. — Les jardins. — La grande muraille, la tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels, le bibelot. — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara[1]. — L'art bouddhique du Népaul et du Thibet marque par ses formes la transition entre l'art brahmanique de l'Inde et l'art chinois. L'art chinois avec les arts qui en dérivent, art coréen et art japonais, a étendu son influence sur une superficie et une population supérieures à celles de l'Europe entière. Mais il s'est développé d'une façon assez indépendante pour que nous puissions nous borner ici, quoique à regret, à le signaler par quelques mots.

1. Paléologue, *l'Art chinois*. — Pautier, *la Chine*. — Gonse, *l'Art japonais*, 2 vol. in-4° résumés dans un vol. in-8°. — Stanislas Julien, *Histoire de la porcelaine chinoise*. — Félix Régamey, *le Japon pratique*. — E. de Goncourt, *Hou-Kou-Saï*.

Remarquons d'abord que, quelque fermée qu'ait été la Chine aux influences extérieures, elle a fait cependant, à diverses reprises, plus d'un emprunt autour d'elle. Elle imita anciennement l'art assyrien et ses tours à étages; plus tard elle imita l'art bouddhique dans ses pagodes, auxquelles elle ajouta ses toits à bords relevés, trait caractéristique de l'architecture chinoise, et qui rappellent la forme des tentes, demeure des peuples nomades. Les émaux cloisonnés lui viennent de l'empire byzantin. Enfin, tandis que les Européens imitaient la variété ingénieuse des jardins chinois, dans les jardins dits anglais,

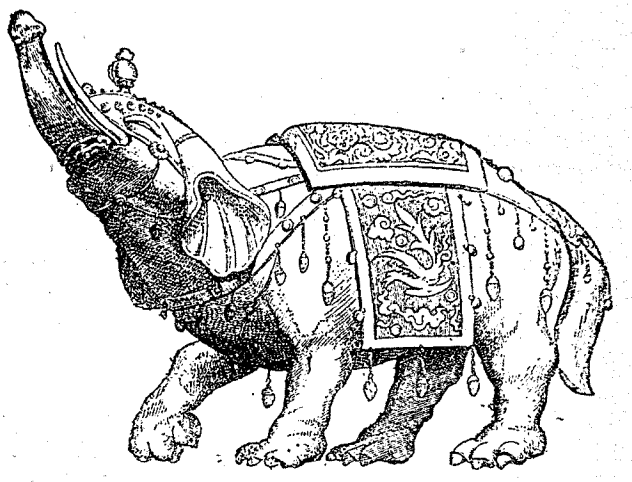


Fig. 150. — Éléphant orné de pierreries (Japon).

le Fils du Ciel faisait tracer par les jésuites français, alors très en faveur auprès de lui, des parcs classiques dans le style de Versailles. Il reste peu de chose des anciens monuments chinois : cela tient à leur mode de construction. Nous rappellerons cependant la *Grande Muraille*, commencée en 275 av. J.-C., qui, sur une longueur de près de six cents lieues, protège la frontière du pays contre les Tartares; le grand pont de pierre, construit sur « le Pulésanghin » (Hohen-ho), que décrit Marco Polo, et la *Tour de porcelaine*, de Nankin, construction en brique émaillée, détruite en 1861 par les Taïpings.

Mais où les Chinois se placent au premier rang, c'est dans les arts industriels, dans l'art ornemental, dans tous ces petits objets qu'on appelle des bibelots, en donnant à ce mot toute

l'extension dont il est susceptible. « Une fleur, un oiseau, un insecte étudié avec amour dans ses moindres détails, devient sous leur main une œuvre complète, un vrai chef-d'œuvre. » Les Japonais ont dépassé les Chinois sur ce point. S'il y a une

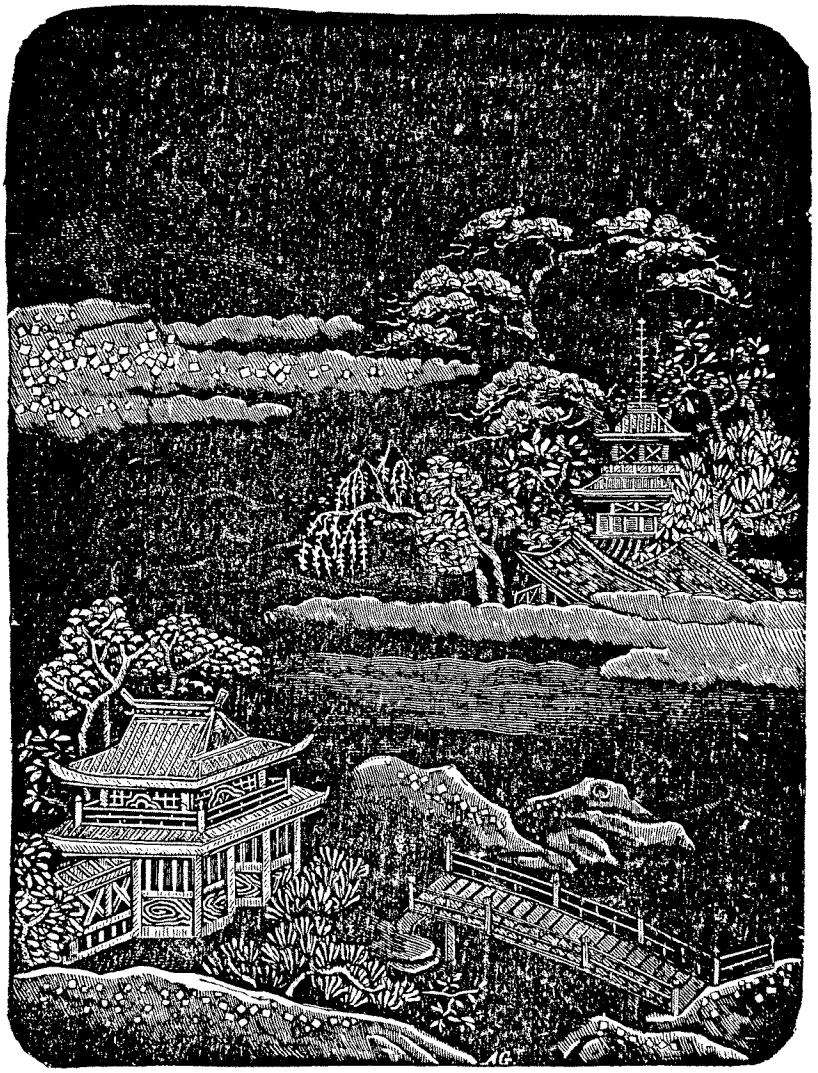


Fig. 151. — Laque noir (Chine).

exagération singulière à comparer leur *Hou-Kou Saï* (1760-1849), qui n'est qu'un *croquiste*, merveilleux il est vrai, à nos grands chefs d'école, et à rapprocher un kakemono de la chapelle Sixtine, il est certain que l'art a profondément pénétré ce peuple intelligent. Leurs laques, leurs bronzes, leurs faïences,

etc., ont été bientôt et sont restés très supérieurs aux ouvrages de leurs maîtres. On y voit, comme on l'a dit, un mélange rare de tous les caprices de l'imagination avec l'observation la plus pénétrante des formes. Leur architecture, où le bois domine, l'emporte également par l'ingéniosité du détail et l'élégance.

La porcelaine, invention chinoise. Ses procédés découverts en Europe au dix-huitième siècle. — Les Chinois ne gardent quelque supériorité que dans la porcelaine, invention réalisée par les potiers du Taï, qui, à la suite de progrès poursuivis de l'an 180 après Jésus-Christ à la moitié du IXe siècle de notre ère, sont arrivés à fabriquer des pièces à la fois solides et gracieuses, « de couleur blanche et rendant un son clair ». Les Japonais n'ont connu la porcelaine qu'au XVIe siècle, et le secret de sa fabrication n'a été découvert en Europe qu'au commencement du XVIIIe siècle, vers 1709, par Bottiger ou Bœttcher, alchimiste au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, Auguste II. Il trouva en Saxe des gisements de kaolin et en devina l'usage. Les procédés de cette fabrication furent gardés comme un secret d'État dans la fabrique de Meissen. Sèvres fut fondée en 1756; mais les vieux Sèvres ne sont pas des porcelaines ; ce sont des faïences très fines de pâte et très blanches. On ne fit de la porcelaine dure à Sèvres qu'en 1770, après la découverte à Saint-Yrieix, en 1768, de gisements de kaolin.

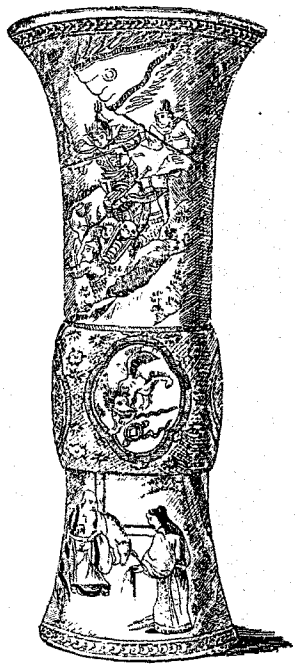


Fig. 152. — Porcelaine chinoise.

1. Les Japonais ont su faire à l'occasion des œuvres de grandes dimensions qui ne manquent pas de beauté. Le bouddha assis qu'on voit encore à Nara, ancienne capitale du Japon, œuvre du VIIIe siècle de notre ère, est peut-être la plus grande statue de bronze fondu qui existe. Elle a 26 mètres de hauteur, 30 avec les rayons qui entourent la tête. La tête seule a 6 mètres de haut. La figure debout aurait 42 mètres; la fleur de lotus qui la porte a la dimension d'un cirque (112 mètres de tour). Les proportions sont justes. L'expression est pleine de douceur et de majesté. On a pu voir à une exposition des Champs Élysées un bouddha de bronze déjà colossal, qui n'était que la réduction du bouddha de Nara (collection Cernuschi).

II. — ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

Céramique. — L'ignorance où reste l'Orient musulman lui-même des procédés de la porcelaine n'empêche pas la céramique d'y faire de grands progrès. Les grands vases persans et les plaques destinées à couvrir les murs se distinguent par la noblesse de la ligne comme par l'harmonie sobre des couleurs. Elles ont, avec raison, trouvé de nos jours une grande faveur et ont été imitées avec succès. Le tombeau de Mahomet à Médine (707 ap. J.-C.) est couvert de plaques céramiques ; l'une d'entre elles se trouve au musée de Sèvres. Les musulmans eurent des fabriques de faïence célèbres dans l'Asie Mineure, à Damas, à Rhodes. Mais les faïences hispano-moresques sont surtout renommées. Leurs principaux centres de fabrication étaient : 1° Malaga, qui florissait au XIVe siècle, et d'où est sorti le vase de l'Alhambra ; 2° le royaume de Valence, y compris Majorque. Cette industrie y était si importante que lorsque Jayme d'Aragon s'en empara en 1239, il promulgua une charte pour protéger les potiers sarrasins de Xativa.



Fig. 153. — Lampe de mosquée en verre émaillé.

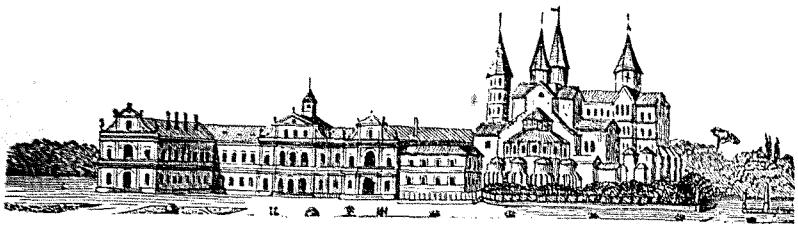
La verrerie[1]. — La verrerie arabe, plus encore que la céramique, fut essentiellement artistique. Les produits des fabriques d'Alep, de Damas, du Caire, leurs verres gra-

1. Gerspach, *la Verrerie.*

vés et dorés, surtout ces verres émaillés qu'on imite avec succès aujourd'hui dans les fabriques européennes, étaient fort recherchés pendant le moyen âge même en Occident. Mais, comme presque pour tous les arts musulmans, la décadence fut prompte, et dès le XVIe siècle les musulmans en étaient réduits à faire venir de Venise jusqu'à leurs lampes de mosquées, pour lesquelles leurs verriers rivalisaient autrefois d'élégance et d'habileté. Les Vénitiens même essayèrent d'aller fonder en Orient (notamment à Chiraz, en 1590) des fabriques de verre.

Les armes, Damas, Tolède. — La décadence fut moins prompte pour les armes. Damas, restée musulmane, aussi bien que Tolède, devenue chrétienne dès le XIe siècle, méritèrent longtemps leur renommée proverbiale pour la trempe de leurs lames et leur talent de *damasquinure*.

Tapisserie : Tokat, Chiraz, Kairoan; le voile de la Kaaba. — L'habileté des ouvriers musulmans se maintint surtout pour les tapisseries. Viollet-le-Duc remarque avec raison que l'art textile devait tenir une place considérable chez un peuple habitué à vivre sous la tente. Il y avait des fabriques célèbres à Dabik, Damas, Tokat; à Chiraz, en Perse, etc. Mœz-li-din-Allah faisait exécuter en 964 à Kairoan, près du Sahara, une tapisserie représentant la terre avec ses montagnes, ses mers, fleuves, routes, villes, spécialement Médine et la Mecque, et chaque localité était accompagnée de son nom en fils de soie, d'argent et d'or. Chaque année encore un immense voile est porté à la Mecque pour couvrir le sanctuaire tout entier de la Kaaba et remplacer l'ancien voile, dont les pèlerins se disputent les débris comme une relique. Malgré la supériorité des produits anciens, les fabriques d'Asie et d'Afrique nous envoient encore des tapis où s'affirme ce sentiment de la décoration qui fit la plus grande partie peut-être de la gloire artistique des Arabes.



LIVRE III

L'ART ROMAN

CHAPITRE PREMIER

L'ART EN OCCIDENT JUSQU'AU XIe SIÈCLE

I. Avant Charlemagne. — Le christianisme et les Germains. — La barbarie. — La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. Théodoric : Ravenne, Rome. — La Gaule : saint Éloi.

II. Charlemagne. — Première Renaissance. — Aix-la-Chapelle. — Ingelheim. — Nouvelle barbarie.

I. — AVANT CHARLEMAGNE

Le christianisme et le germanisme. — La barbarie. — Tandis que la civilisation se maintenait en Orient et s'affirmait particulièrement par des œuvres d'art justement célèbres, la civilisation occidentale semblait ne pouvoir se relever des coups qui lui avaient été portés, et l'empire romain paraissait l'avoir entraînée dans sa chute. L'invasion[1] des Barbares avait bouleversé la société avant de la transformer. Nous n'avons pas à nous occuper des modifications profondes que les Germains introduisirent dans la politique et l'organisation sociale, mais nous devons rappeler qu'ils apportèrent à la civilisation euro-

1. Ce n'est pas le lieu de déterminer ici dans quelle mesure il y eut « infiltration » ou invasion proprement dite.

péenne quelques éléments nouveaux ou renouvelés, qui directement ou indirectement devaient avoir une action sur la poésie et l'art : un goût (obscur, il est vrai) de la nature dans sa simplicité et sa grandeur, un sentiment plus vif (et plus brutal aussi) de la personnalité, une forme différente de l'honneur et de la loyauté, du dévouement, tendances qui contribueront à constituer la chevalerie. Peut-être, malgré leur mythologie odinique, ont-ils aussi un sentiment plus abstrait de la Divinité. Sans doute beaucoup de ces nouveautés étaient de vieilles choses, et les Germains paraissaient surtout différents des Romains parce que les Germains étaient encore dans un état de civilisation que le monde antique avait traversé et dépassé. Mais, que cela tînt à la race ou à l'état social, le germanisme n'en allait pas moins avoir sur l'esprit humain une influence réelle, bien qu'elle ait été parfois bien exagérée. Quoi qu'il en soit, en attendant que sous l'action du christianisme et de l'Église, principale héritière de Rome, ces forces se fussent disciplinées, les Barbares apportaient surtout avec eux la barbarie. L'art véritablement digne de ce nom faillit disparaître presque complètement. Ce n'est pas que les Barbares germains cherchent à abolir de parti pris la civilisation gréco-romaine ; ils l'admirent au contraire ; ils préfèrent les constructions solides qu'ils rencontrent, aux chaumières de bois et de terre qu'ils avaient en Germanie ; mais ils admirent plutôt qu'ils n'imitent, et quoiqu'ils respectent les églises, puisqu'ils sont chrétiens, de combien de désastres et de ruines ne sont-ils pas cause ! D'ailleurs le dégoût du présent, l'insécurité de l'avenir, la violence qui règne partout « lorsque se déchaînait la férocité des peuples et s'aiguisait la fureur des rois [1] », laissent peu de place à ce qui n'intéresse pas la défense de la vie de chaque jour.

1. *Feritas gentium desæviret, regum furor acueretur.* (Grég. de Tours.

« Malheur à notre temps, dit Grégoire de Tours, parce que les études libérales ont disparu d'au milieu de nous ! »

La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. — Théodoric. — Ravenne. Rome. — Deux pays font dans une certaine mesure exception à ce triste tableau. L'Italie et la Grande-Bretagne.

En Italie la civilisation antique a naturellement mieux résisté ; d'ailleurs les Byzantins devaient, dès la fin du VIe siècle et dans les deux siècles suivants, y raffermir les traditions classiques. Le roi des Ostrogoths, Théodoric, non seulement élève des monuments nouveaux, mais répare les anciens et les protège par des lois. Quoique arien, il respecte en général les églises catholiques et en construit de nouvelles pour son culte national. Il embellit surtout Vérone et Ravenne, ses capitales. Ravenne n'a presque rien conservé du palais qu'il s'y fit construire. Déjà, au VIIIe siècle, Charlemagne l'avait fait en partie détruire pour en employer les matériaux à ses constructions d'Aix-la-Chapelle. Mais on y voit encore les anciennes églises ariennes, San-Spirito, Santa-Maria in Cosmedin, et surtout la cathédrale arienne Saint-Apollinaire le Neuf, avec de magnifiques mosaïques, dont l'une nous donne une idée de ce qu'était le palais de Théodoric dans sa splendeur. On y voit aussi le tombeau que fit élever au grand Barbare la reine Amalasonthe, sa fille. Il a une rotonde couverte d'une coupole plate creusée dans une seule pierre de onze mètres de diamètre. Nous avons parlé plus haut de la Ravenne byzantine. A Rome on travaille à Sainte-Marie Majeure, à la basilique Saint-Laurent, à Sainte-Agnès, à Sainte-Constance, à Saint-Pierre, etc. ; on les décore de mosaïques.

Les îles Britanniques avaient été la partie de l'empire la première détachée de Rome, et elles avaient passé aussi par de terribles épreuves. Mais dès la fin du VIe siècle, les Anglo-Saxons, maîtres incontestés du pays, avaient été

évangélisés, et les missionnaires, avec la religion chrétienne, leur avaient apporté les premiers principes des arts: peinture, architecture, musique. La population allait jouir jusqu'aux invasions danoises d'une tranquillité inconnue sur le continent; si bien qu'au ve siècle et jusqu'au IXe, les îles Britanniques furent le centre intellectuel le plus important de l'Occident. L'école d'Armagh, en Irlande, avait plus de 7,000 écoliers qui y venaient de toute l'Europe. C'est le Breton Alcuin que Charlemagne met à la tête de l'école du Palais.

La Gaule. Saint Éloi. — Le règne de Charlemagne marque une première renaissance pour les arts comme pour la civilisation tout entière, surtout en Gaule. Ce n'est pas à dire qu'on n'eût rien construit dans notre pays pendant la période précédente. C'est dans l'architecture que la tradition s'était le mieux conservée, et c'est là que la décadence avait été le plus lente à venir. Les villas des rois francs, bien différentes des habitations royales qui suivirent, présentent un aspect nouveau, quoiqu'elles aient des rapports avec les habitations rurales des grands personnages romains de la fin de l'empire. Dans les églises, le style latin présente encore quelques œuvres importantes. Mais, même sans parler de la beauté, les procédés de construction se perdent, et ces édifices sans élégance manquent aussi de solidité. Citons cependant la basilique Saint-Martin de Tours, l'ancienne cathédrale de Clermont au ve siècle; au VIe siècle, l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, devenue Sainte-Geneviève, et la basilique de Notre-Dame de Paris. Au VIIe siècle, saint Géry, mort en 655 évêque de Cahors, avait une grande renommée comme constructeur; mais l'honneur qu'on lui fait d'avoir retrouvé l'ancien système d'appareil en grosses pierres de taille montre que les traditions se perdaient. Saint Éloi a contribué à la construction de l'église de Saint-Denis, et fondé Solignac; mais il est plus célèbre comme orfèvre

que comme architecte. L'orfèvrerie était la principale forme du luxe et presque la seule forme d'art connue des Germains lorsqu'ils étaient au delà du Rhin ; les seigneurs francs en avaient conservé le goût. Mais, depuis Dagobert, la décadence devient profonde[1].

II. — CHARLEMAGNE

Charlemagne. — Première renaissance des arts. — Aix-la-Chapelle. — Charlemagne s'efforça de renouer la tradition en art comme en politique. Il y eut un retour vers l'antiquité qui amena une renaissance, comme on devait le voir plus tard au XVe siècle. Pour répandre la civilisation romaine en Germanie, où elle ne s'était jamais établie, il plaça sa capitale près du Rhin, à Aix-la-Chapelle, qui fut appelée par les contemporains « la nouvelle Rome ». Il ne reste rien du palais impérial, mais la cathédrale qui couvre le tombeau de l'empereur a conservé, malgré les additions et les remaniements nombreux, le plan général sur lequel elle fut construite de 796 à 804. C'est une œuvre considérable, de forme circulaire avec coupole, dans le genre de Saint-Vital de Ravenne. Cette imitation byzantine n'est pas générale dans les monuments carlovingiens; le système latin fut aussi en honneur. Sous l'impulsion de Charlemagne, de nombreuses constructions s'élèvent au delà comme en deçà du Rhin, aussi bien des palais que des églises.

Le palais d'Ingelheim. — Ermold le Noir nous a conservé la curieuse description du palais d'Ingelheim (Hesse-Darmstadt), construit par Charlemagne de 768 à 774 et qui fut une des demeures préférées de Louis le Pieux.

1. C'est de Gaule cependant que Bède (673-735) ramène en Angleterre des maçons « capables de construire une église en pierre à la manière des Romains ». Il reste peu de chose des monuments mérovingiens. Citons deux baptistères : le temple Saint-Jean de Poitiers et le Panthéon de Riez, l'église de Savenières, la crypte de Jouarre et la chapelle de la Trinité (île Saint-Honorat) où l'on voit la coupole la plus ancienne de notre région.

Il n'en reste que des débris informes. On est étonné du rôle considérable que la peinture jouait dans l'ornementation de cet ensemble d'édifices. « Sur un des côtés de l'église, une suite ininterrompue de tableaux retraçait dans leur ordre tous les faits de l'Ancien Testament, depuis la création de l'homme; sur le côté opposé étaient représentés tous les détails de la vie terrestre du Christ. » La décoration du palais montrait quelle était la puissance des souvenirs antiques : on y voyait l'histoire de Ninus, Cyrus, Phalaris, les conquêtes d'Alexandre, l'histoire d'Annibal, les conquêtes des Romains. « Dans une autre partie de l'édifice, on admire, dit Ermold, les hauts faits de nos pères et les œuvres éclatantes d'une piété fidèle, à une époque plus rapprochée de nous; les exploits de César, qui unissait les Francs à la glorieuse Rome; les principaux faits de guerre de Constantin et de Théodose; les grandes actions du premier Charles (Charles-Martel), de Pépin et de Charlemagne lui-même. Ces faits mémorables et d'autres encore décorent ce palais; on s'en repaît les yeux, et c'est un plaisir de les contempler. »

Les constructions subsistant encore de l'époque de Charlemagne sont fort rares; signalons, sur les bords de la Loire, Saint-Philbert de Grandlieu, l'église Germiny des Prés, reconstruite récemment dans sa forme primitive ou à peu près, et la petite église de Suèvres, qui a été plus respectée.

Miniature. — Charlemagne avait aussi beaucoup encouragé l'art de la miniature; nous avons entre autres, pour le IXe siècle, l'évangéliaire de Charlemagne, œuvre de Gondescalc, et la Bible de Charles le Chauve.

Nouvelle barbarie. — L'œuvre de Charlemagne ne devait pas durer; l'Occident allait être replongé dans un état plus déplorable encore qu'au Ve et au VIe siècle par les guerres civiles et par l'invasion des Hongrois, des Sarrasins et surtout des Normands, peuples plus destructeurs encore que les premiers Barbares, parce qu'ils voulaient moins conquérir que piller pour emporter, parce qu'ils ravageaient pour le plaisir, et parce que, infidèles ou païens, ils aimaient surtout à détruire les églises.

CHAPITRE II

RENAISSANCE DU XIe SIÈCLE. — ORIGINE, FORMATION, CARACTÈRE DE L'ART ROMAN[1].

Le XIe siècle. — La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Architecture. Supériorité de la France. — L'art roman. — Plan général d'une église romane. — Problème de la voûte. — Les incendies des Normands. La voûte appliquée au plan basilical. Contreforts, arcs-doubleaux. — Les bas côtés. Éclairage des nefs. — Influence byzantine. Coupole. Saint-Front de Périgueux. Imitation du Saint-Sépulcre. — Les clochers. Variété de l'art roman. Richesse de l'ornementation. La querelle de saint Bernard et de Suger. — Construction des monuments romans. La foi. L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. Cluny. Le Mont-Cassin. Importance donnée à l'étude de l'architecture. Les pèlerinages. Les ouvriers et les directeurs de travaux.

Le onzième siècle. La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Avec le XIe siècle commence une nouvelle renaissance. A cette date, un monde nouveau s'est constitué. Les invasions sont enfin terminées. La féodalité est complètement établie; elle a formé entre toutes les classes de la société des liens étroits et l'a enfermée dans un cadre régulier qui résiste dans son ensemble aux violences particulières dont cette époque est encore trop pleine. Au pied de l'habitation seigneuriale qui s'agrandit et devient

1. Viollet-le-Duc, *Dictionn. de l'arch. franç. du* XIe *au* XVIe *siècle; Dictionnaire du Mobilier français; Histoire d'une cathédrale, d'un hôtel de ville, d'un château.* — Quicherat, *Mélanges d'archéologie du moyen âge.* — Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France.* — Darcel, *le Mouvement archéologique relatif au moyen âge* (*Gaz. des beaux-arts*, 1873). — Lubke, *Hist. des beaux-arts.* — Corroyer, *Architecture romane.* — Baron Taylor, *Voyage pittoresque dans l'ancienne France.* — Roy, *l'An mille.* — De Caumont, *Cours d'antiquités monumentales.* — Révoil, *Architecture romane du midi de la France.* — Alb. Lenoir, *Architecture monastique.* — Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes.* — Batissier, *Art monumental.*

moins exclusivement une forteresse; autour de l'ancien sanctuaire réparé ou reconstruit, se sont groupées des populations qui commencent à respirer après tant d'épreuves. L'Église chrétienne, qui est restée debout au milieu de ces révolutions, a vu son influence grandir dans les malheurs mêmes. Elle a été la consolation et le refuge. Malgré une organisation sociale essentiellement morcelée et où tout dépend de l'hérédité, elle garde toujours le goût de l'unité et de la centralisation. Ses plus hautes dignités sont ouvertes à tous; elle continue sur ce point la tradition romaine. La chevalerie, qui joint bientôt un caractère religieux à son caractère féodal et militaire, est aussi une institution indépendante du territoire et s'étendant à toute la chrétienté. Elle sera comme l'Église, et d'une manière différente, un instrument d'union morale entre les diverses parties de la société : elle adoucira les mœurs, comme elle élèvera les sentiments, et, en répandant le goût de l'élégance et de la délicatesse, elle aura sur l'art une action qui ne tardera pas à se faire sentir, moins grande, sans doute, que sur la poésie, mais cependant très appréciable. Plus tard à ces diverses forces : Église, chevalerie, seigneurie féodale, s'ajoutera le grand mouvement communal, qui contribuera aussi, pour une bonne part, à ce développement artistique. Rien ne peut mieux faire comprendre le moyen âge que la vue d'une cathédrale et d'une abbaye, d'un château et d'un hôtel de ville.

Architecture. — Supériorité de la France. — Les panégyristes de ce temps encore si discuté ont fait tort à leur cause en demandant la même admiration pour toutes ses manifestations intellectuelles. Ce n'est pas dans ses poèmes chevaleresques, quelque mérite qu'ils aient d'ailleurs, que le moyen âge a donné sa mesure. La *Chanson de Roland* est bien loin de l'*Iliade;* mais nos cathédrales n'ont à redouter aucune comparaison. Ces poèmes de pierre, grandioses et

familiers à la fois, simples dans les lignes générales et merveilleux dans le détail de leur agencement ou de leur ornementation, ces grandes masses si légères et si imposantes où les pierres semblent vivre encore après tant de siècles, sont la véritable épopée du moyen âge. C'est là qu'il a fait passer véritablement son âme. Entre les chansons de la Table-Ronde et Notre-Dame de Paris, qui est cependant du même temps, on dirait qu'il y a, non seulement pour la conception du beau, mais pour l'habileté professionnelle, une distance de plusieurs générations. A cette époque la France ne tarde pas à devenir le centre de la civilisation occidentale. C'est chez elle que l'on voit les chevaliers les plus courtois et les plus braves, les trouvères ou les troubadours les plus harmonieux et les plus habiles, les théologiens et philosophes les plus profonds et les plus subtils; c'est chez elle que l'on vient chercher de toute la chrétienté les maîtres les plus autorisés. Cette supériorité reconnue de notre pays se montre dans les arts. C'est par là que s'affirme surtout la puissance et l'originalité de son génie. C'est sur notre sol que se sont constituées et développées les diverses formes architecturales qui ont servi de modèle à toute la chrétienté romaine. Résumer l'histoire de l'art fançais au moyen âge, c'est résumer l'histoire de l'art occidental tout entier. Mais avant d'arriver à se constituer pleinement, l'architecture que l'on a appelée romane allait encore passer par une période de tâtonnements et d'essais.

Art roman[1]. — Après les terribles épreuves que l'Occident avait traversées, il y eut, dès la fin du xe et surtout au début du xie siècle, comme un réveil de vie dont les arts sont les premiers à profiter. « Aux environs de l'an

1. La dénomination d'art roman ne date que de notre siècle. Cette dénomination, proposée par de Gerville à la Société des Antiquaires de Normandie, fut adoptée par de Caumont dans ses *Essais sur l'architecture religieuse au moyen âge* (1825), et depuis généralement acceptée.

1000, dit le contemporain Raoul Glaber, dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, on se mit à reconstruire les églises, bien que pour la plupart ce ne fût pas nécessaire; mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises[1]. » Alors apparaît l'art roman proprement dit. Il succède au style latin, parcourt une période de formation (*roman primitif*), et prépare le style gothique, qui paraîtra vers le milieu du XIIe siècle.

Plan général d'une église romane. — L'église romane a pour point de départ la basilique; mais elle la développe et en modifie le plan. Nous prendrons pour exemple l'église abbatiale de Cluny, quoiqu'il n'en reste que des débris, parce qu'elle fut peut-être la plus complète des constructions romanes et qu'on y trouve réunis les éléments qui manquent souvent ou sont séparés ailleurs. Les indications que nous donnerons à cette occasion conviendront également pour le style gothique, qui sur ce point n'a pas sensiblement innové.

En général, les églises romanes présentent le plan d'une croix latine. — Elles se composent d'une nef centrale (CC), accompagnée le plus souvent de deux nefs collatérales ou bas côtés (PP). Quelquefois le nombre total des nefs est porté à cinq (MM), comme à Cluny et à Notre-Dame de Paris, à sept comme à Notre-Dame d'Anvers. L'église est encore élargie par les chapelles qui s'ouvrent sur les collatéraux. Les nefs aboutissent à un transept (DD) qui marque le petit bras de la croix. On appelle *croisée* la partie de l'église où le transept coupe la nef. Il y avait parfois, comme à Cluny, un second transept (EE). Au delà du transept commence le chœur (F). Parfois les bas côtés s'arrêtent au transept, mais le plus souvent ils se prolongent dans le chœur. Derrière le sanctuaire (K) se trouve un hémicycle ou abside (OO), dans lequel

1. Les fidèles rebâtissent en les améliorant non pas seulement les basiliques épiscopales et les monastères, mais même les petits oratoires.

s'ouvrent souvent des chapelles dites absidales. L'abside n'est pas nécessairement circulaire ; elle présente fort souvent un plan polygonal. Les bas côtés, les transepts, peuvent avoir leurs absides distinctes. A Cluny, à Saint-Benoît-sur-Loire, etc., l'église est précédée d'un narthex B. Le narthex de Cluny s'ouvre sur un parvis à degrés (A), par un portail flanqué de deux grandes tours carrées crénelées et surmontées de toits en pyramide. L'église avait quatre autres clochers en D, L, D, S. Trois au grand transept, un sur la croisée du petit. Les trois premiers étaient portés sur les coupoles, en pendentif. — Toutes les églises du moyen âge sont orientées de manière à présenter le chœur à l'orient, par conséquent la façade à l'occident, le flanc gauche au nord et le flanc droit au midi.

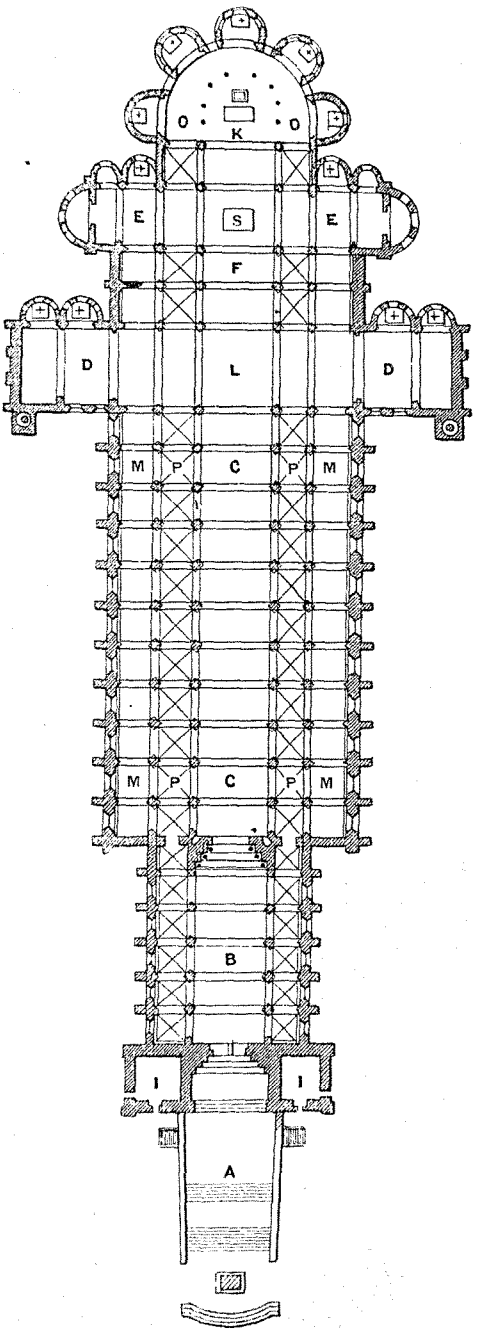


Fig. 154. — Plan de l'église de Cluny.

Problème de la voûte. — Les incendies des Normands. — La voûte appliquée au

plan basilical. — Mais ce qui caractérise surtout l'architecture romane, c'est la voûte : la voûte employée d'une manière générale à la couverture des nefs et l'abandon successif et finalement complet des couvertures en charpente qui dominaient dans les basiliques [1]. Sans doute le style latin avait connu et pratiqué l'arcade et la voûte; mais ce qui sépare le style roman du style latin, c'est le changement du principe de construction ; c'est, comme on l'a dit, la substitution désormais systématique et constante de l'arc à l'entablement, des piliers assez forts et convenablement espacés aux colonnades, et surtout de la voûte aux plafonds toutes les fois que la chose paraît possible. Fut-ce là simplement une question d'art ? Ce fut aussi une conséquence des incendies allumés par les Normands. Les Normands avaient montré combien les anciennes églises

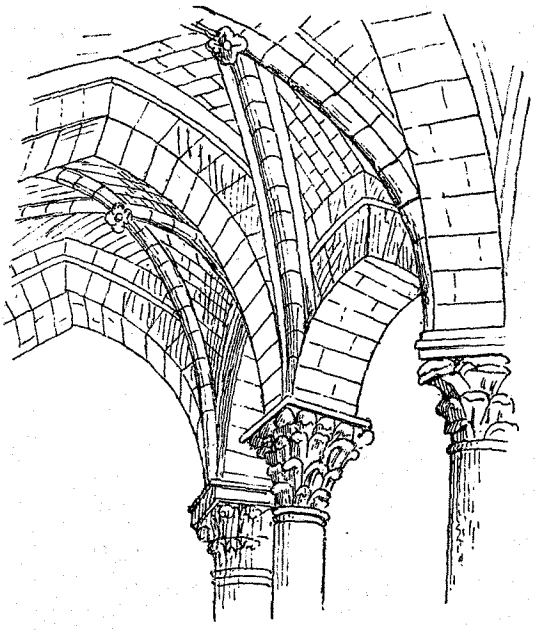


Fig. 155. — Voûte d'arête ogivale (deux travées).

1. Quelle que soit la forme de l'arc qui engendre la voûte, circulaire, elliptique, ogivale, etc., on distingue, sans parler des coupoles et des formes qui s'y rattachent, trois espèces principales de voûtes : 1° La *voûte en berceau* est celle dont les naissances portent sur deux murs parallèles et perpendiculaires (fig. 156). 2° La *voûte d'arête* est formée par l'intersection de deux voûtes en berceau, se coupant de manière à former des angles saillants sur l'intrados ou surface intérieure de la voûte (fig. 155 et 165). 3° La voûte est *en arc de cloître* lorsque l'intersection forme des angles rentrants sur l'intrados. La voûte constitue alors une sorte de calotte composée de quatre triangles curvilignes se réunissant en un même point. La clef de voûte, qui est en croix dans la voûte d'arête, est carrée dans la voûte en arc de cloître.

étaient faciles à détruire : ils entassaient de la paille et des fagots sur le sol, la flamme montait, gagnait le plafond de bois, qui s'écroulait bientôt, entraînant avec lui une bonne partie de l'édifice. On voulut éviter à l'avenir de pareils désastres et substituer partout la pierre au bois. Le problème fondamental, dit M. A. Saint-Paul, résumant la théorie de Quicherat[1], était de réunir deux éléments qui paraissaient d'abord irréconciliables : le plan basilical et la voûte. Ce problème peut se formuler ainsi : « Étant donnée une église de forme basilicale à trois nefs ou même davantage, la voûter entièrement par le procédé le plus simple, le plus solide, le plus franc, le plus universel, sans rien retrancher ou réduire de l'édifice, en introduisant au contraire ou en admettant des amplifications. »

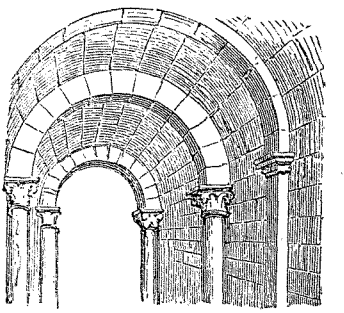


Fig. 156.
Voûte en berceau cylindrique avec arcs-doubleaux.

C'est autour de ce problème de la voûte qu'on peut grouper presque toute l'histoire de l'architecture du moyen âge et même des temps modernes. Il suffit de rappeler les noms de Brunelleschi et de Michel-Ange, de Sainte-Marie des Fleurs et de Saint-Pierre. Même aujourd'hui dans nos grands travaux publics : ponts, viaducs, tunnels, halles, gares, n'est-ce pas toujours au fond le même problème qui s'impose pour satisfaire à des besoins nouveaux? Le développement récent pris par l'architecture métallique n'en est-il pas une solution nouvelle? Cette solution avait déjà attiré l'attention par des succès importants, quand le dôme central et la galerie des machines de l'Exposition

1. Cette théorie était absolument neuve lorsque M. Quicherat l'exposa, et elle est aujourd'hui tellement passée dans le domaine public qu'on ne pense même plus à lui en faire honneur. Elle est cependant la base de l'archéologie monumentale du moyen âge. Mais c'est dans son cours qu'il la fit connaître.

de 1889 sont venus lui donner une grande popularité. Rien ne montre mieux, que l'étude de la voûte à travers les âges, les rapports intimes qui lient la théorie à la pratique, et comment elles se prêtent un mutuel appui.

Contreforts. Arcs-doubleaux. — Les architectes du moyen âge ne réussirent pas du premier coup à trouver la solution qu'ils cherchaient. Nous voyons en effet les constructeurs du xe et même du xie siècle faire des essais divers. La plupart des monuments de ce temps se sont d'abord écroulés. Alors on multiplie les précautions : on ne voûte qu'une partie de l'église, le chœur par exemple, la croisée du transept, ou seulement les bas côtés. La difficulté vient surtout de ce que, à la différence des constructions en plate-bande qui pèsent perpendiculairement sur leurs supports, la voûte exerce une poussée latérale considérable sur les murs qui la soutiennent, tend à les écarter et à les renverser en s'effondrant elle-même. On a recours alors à des murs très épais, présentant de rares ouvertures, et fortifiés de contreforts ou piliers extérieurs engagés dans les murs, là où l'on pense que la poussée sera la plus forte (fig. 157). On soutient la voûte par des *arcs-doubleaux,* cordons de maçonnerie qui *doublent* la voûte sur certains points et viennent porter sur des piliers (fig. 156). Pour mieux équilibrer encore la poussée, on a recours, pour chaque travée[1], à des voûtes d'arêtes au lieu de voûtes en berceau, et l'on fait porter ces voûtes sur des arcs-doubleaux qui se croisent en diagonales (fig. 155). « La voûte se déploya sur ces arcs diagonaux, construits en matériaux de choix, comme la toile d'une tente sur les baguettes qui la supportent. » La poussée augmente avec la largeur : on resserra les nefs.

1. La voûte d'arête fut d'abord surtout employée pour la croisée du transept. On appelle *travée* la partie de la nef comprise entre deux piliers consécutifs. La travée d'une voûte sera la partie de cette voûte portant sur deux piliers voisins et sur les deux piliers qui leur font face (fig. 155).

Les bas côtés. — Éclairage des nefs. — C'était un problème particulièrement délicat d'ajouter des bas côtés à une église dont la grande nef était voûtée. Car en ce cas la poussée portera justement sur des murs en grande partie évidés, puisqu'il faudra bien établir des communications continues entre la grande nef et les nefs latérales. Alors, comme à Saint-Savin (XIe siècle), on élève les arcs de ces bas côtés jusqu'à la naissance du berceau de la voûte centrale, de manière que les voûtes d'arêtes qu'on a employées de préférence pour couvrir les bas côtés viennent contre-buter le berceau central. Pour plus de solidité, l'église s'éclaire seulement par le transept et l'abside. Pour les nefs proprement dites on n'ose d'abord donner du jour que par les fenêtres des bas côtés; il n'y en a pas dans la nef centrale. Mais dès la fin du XIe siècle, à Saint-Paul d'Issoire par exemple, on imagine de placer au-dessus des bas côtés proprement dits une seconde galerie formant un second étage. La galerie basse est couverte par des voûtes d'arêtes fortement soutenues d'arcs-doubleaux latéraux et transversaux. La galerie haute s'ouvre sur la nef par des arcatures reposant sur des colonnettes et éclairées par des jours ménagés dans le mur extérieur qui continue en élévation les murs des bas côtés. Cette galerie est couverte en demi-berceaux soutenant la voûte centrale et s'élevant presque aussi haut qu'elle. Ces demi-berceaux sont comme un arc-boutant continu (*V.* p. 321).

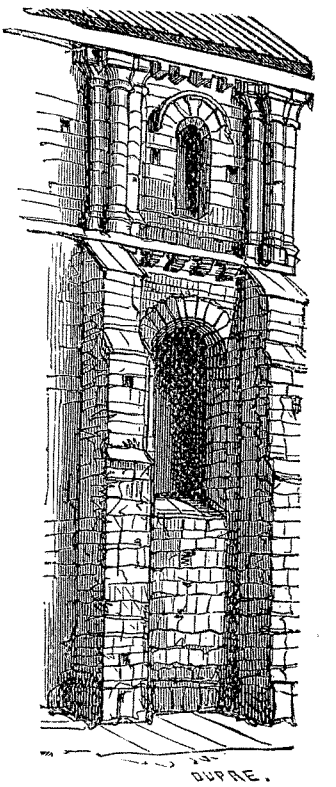


Fig. 157. — Contreforts romans.

Influence byzantine; la coupole. — Saint-Front de Périgueux. — Imitation du Saint-Sépulcre. — Les architectes de l'époque romane trouvèrent une nouvelle occasion de perfectionner leurs procédés et de varier leurs formes dans l'imitation des monuments de l'Orient. Saint-Front de Périgueux, qui réunit le plan byzantin aux procédés de construction de l'Aquitaine, en est

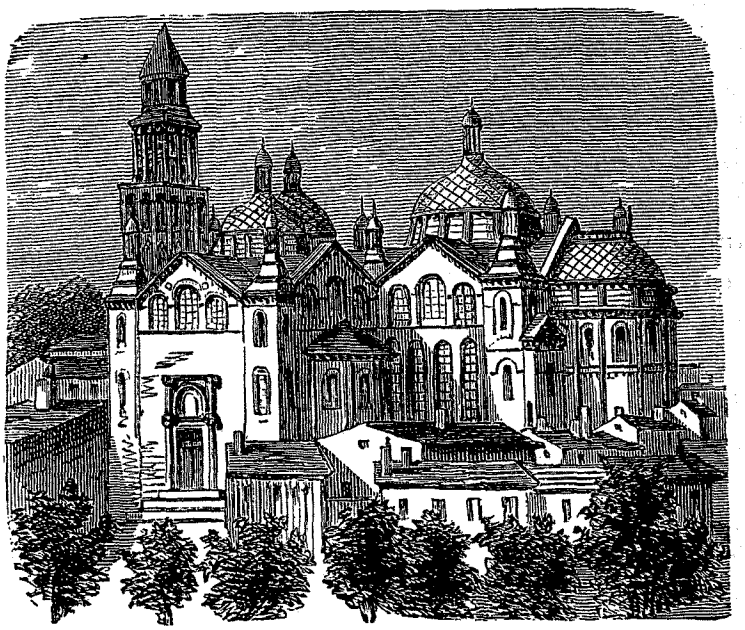


Fig. 158. — Saint-Front de Périgueux.

l'exemple le plus célèbre. Les relations de la Gaule avec la capitale de l'Orient chrétien n'avaient jamais été interrompues, comme le prouvent, par exemple, l'envoi des ornements de patrice fait par l'empereur Anastase à Clovis, et l'histoire de Gondowald.

L'influence de Saint-Front se fit sentir dans toute la région (*V.* p. 306). D'ailleurs Jérusalem attirait vers l'Orient un nombre croissant de pèlerins, qui revenaient l'esprit d'autant plus frappé des monuments qu'ils avaient vus, qu'ils y attachaient de plus précieux souvenirs. Le

Saint-Sépulcre a été imité dans tout l'Occident, à Neuvy (Cher), à Rieux-Mérinville (Aude), à Cambridge, etc. Les Templiers, par les nombreuses églises qu'ils élèvent, contribuent à répandre ces imitations. On en voyait la preuve encore, il y a cent ans, au Temple de Paris, dont la chapelle, comme nous l'apprend M. de Curzon dans son livre sur *la Maison du Temple,* fut vendue en 1795 à un perruquier nommé Carlet, à condition qu'elle serait démolie.

Les clochers. — Un autre élément de variété pour l'art roman fut l'importance donnée aux clochers, conséquence du développement de l'usage des cloches. On les plaçait soit tout près, mais séparés, de l'église, comme on le fit longtemps encore dans le Midi; en Italie (Florence, Pise), en Aquitaine (Saint-Michel et le Peyberland de Bordeaux); soit des deux côtés de la façade, soit sur la croisée du transept; et dès le XIe siècle on vit jusqu'à trois tours dans les grandes églises. La confiance des architectes croît de génération en génération; leurs églises deviennent de plus en plus majestueuses, tout en étant plus élégantes et moins sombres; les fenêtres sont ornées de colonnettes et de moulures, et nous arrivons à un roman qu'on a pu appeler le roman fleuri. Cette richesse de décoration se développe surtout librement dans les portes, qui sont, comme on l'a dit, les véritables bijoux des églises romanes.

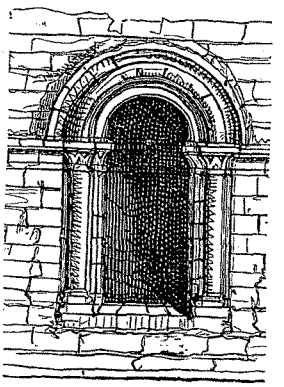


Fig. 159.
Fenêtre romane.

Variété de l'art roman. — Richesse de l'ornementation. — Querelle de saint Bernard et de Suger. — Tous les plans que réalisera l'art gothique et d'autres qu'il dédaignera ont été exécutés par les architectes antérieurs. Forme basilicale, croix grecque, croix latine, croix archiépiscopale, précédées ou non de porches et de narthex,

— églises circulaires (plus ou moins imitées du Saint-Sépulcre), polygonales (Ottmarsheim), triangulaires même (Planès, dans les Pyrénées-Orientales), — voûtes de divers modèles appliquées à la couverture des nefs, — coupoles (comme à Angoulême, à Solignac) ou pyramides aveugles (comme à Saint-Ours de Loches) couvrant chaque travée de la voûte centrale, etc., etc. Cette imagination se montre également dans les clochers et les tours, qui s'élèvent déjà à des hauteurs considérables, dans les piliers octogones, cylindriques ou carrés, avec des colonnettes engagées au sommet desquelles s'épanouissent les nervures des arcs-doubleaux, dans les chapiteaux qui empruntent leurs ornements aux divers règnes de la nature, comme aux formes géométriques les plus diverses. Elle se montre mieux encore, quoique d'une façon un peu barbare, dans la richesse de la décoration; car les églises romanes se prêtent plus aisément, avec leurs larges surfaces de pierre, à la peinture et à la sculpture, que ne le feront souvent les églises gothiques. Le luxe devient tel qu'il soulève une controverse à la fois religieuse et artistique qui est un épisode intéressant et imprévu dans l'histoire du moyen âge. La plus grande autorité morale de l'Église se fait entendre pour blâmer ces prodigalités frivoles. Saint Bernard s'inquiète et s'indigne.

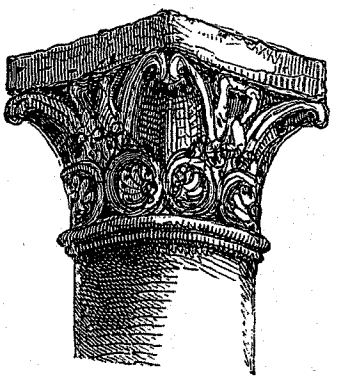


Fig. 169.
Chapiteau roman.

La verve de l'illustre orateur se donne carrière dans une lettre datée de 1125[1]. « A quoi bon, devant des frères qui lisent, ces monstres ridicules et ces étonnantes difformités? Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces cen-

1 Il est inutile de faire remarquer l'intérêt de ce passage comme description de l'ornementation des églises romanes. La 2e croisade est de 1147.

taures, ces tigres tachetés, ces chasseurs sonnant du cor ? Vous pouvez voir plusieurs corps se réunir sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps, un quadrupède à queue de serpent à côté d'un serpent à tête de quadrupède, un monstre cheval par devant et chien par derrière, un animal à cornes traînant le corps d'un cheval ; enfin de toutes parts une variété de formes si étonnantes qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres. Grand Dieu ! si l'on n'est pas honteux de tant de futilité, comment du moins ne regrette-t-on pas tant de dépenses ? » Saint Bernard s'élève aussi contre le luxe de l'orfèvrerie ; mais il ne s'en tient pas là ; il condamne la hauteur immense des églises, leur longueur extraordinaire, l'inutile ampleur de leurs nefs, la richesse des matériaux polis, les peintures qui attirent le regard. « O vanité des vanités ; mais encore plus insensée que vaine ! L'église brille dans ses murailles, elle est nue dans ses membres. Elle couvre d'or ses pierres, et laisse ses fils sans vêtements. » On le voit, les questions posées par saint Bernard étaient graves, et, pour nous en tenir aux arts, les Chartreux, allant plus loin que les moines de Clairvaux, détruisirent plus d'une fois dans leurs églises les décorations déjà faites.

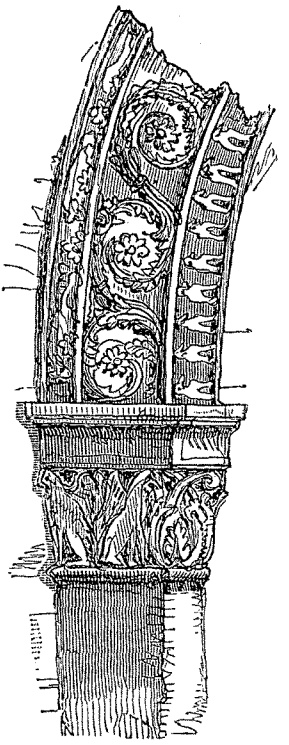


Fig. 161. — Archivolte romane.

Cependant un autre personnage dont l'autorité était considérable aussi dans l'Église, mais qui était aussi un homme d'État et par conséquent un esprit moins exclusif, Suger, abbé de Saint-Denis et ministre de Louis le Gros, n'hésite pas à se mettre en opposition sur ce point avec celui qui était alors le grand maître des âmes. Il y a quelque chose de piquant dans le spectacle de ces deux hommes éminents montrant en matière d'architecture cette même divergence de point de vue qui amène, vingt ans plus tard, leur désaccord, autrement

célèbre, sur la grande question des croisades. Suger ne dogmatise pas, il n'impose pas son avis, il ne condamne pas l'avis contraire : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui semble ; quant à moi, j'avoue me complaire dans cette opinion que plus les choses ont de prix, plus il y a d'obligation à les consacrer au service du Seigneur[1]. »

Construction des monuments romans. La foi. — Quoi qu'il en soit, le nombre, la beauté des monuments romans, la rapidité relative de leur construction dans un temps où les territoires politiques étaient morcelés, et par conséquent les budgets peu considérables, où les transports rencontraient tant d'obstacles, où le talent pouvait plus difficilement se former, où l'on manquait des machines qui rendent plus aisés les travaux publics, méritent une double admiration. Le soin le plus remarquable est en général apporté dans l'exécution des travaux, comme dans le choix des matériaux, qu'on va chercher à de grandes distances s'ils y sont meilleurs. A cet égard les édifices gothiques seront peut-être inférieurs. Si tant de difficultés ont été surmontées et de pareils résultats obtenus, c'est que l'activité et l'intelligence étaient soutenues, chez les hommes de cette époque si voisine de la barbarie, par une foi vive, par la confiance que Dieu leur savait gré des efforts qu'ils faisaient pour honorer son nom.

L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. — Cluny. — Le Mont-Cassin. — Importance donnée à l'étude de l'architecture. — Les pèlerinages. — Les ouvriers et les directeurs de travaux. — Les constructions les plus importantes de l'époque romane sont des abbayes, et non des cathédrales[2]. L'art est alors monasti-

1. Les mêmes questions s'agitaient au temps de la Renaissance sous une autre forme. Il suffit de rappeler les noms de Savonarole et de Léon X. Ce fut le pape Jules II qui décida Raphaël à faire sa première peinture profane, et cette peinture fut l'*École d'Athènes*.

2. Il faut faire une exception pour la région du Rhin, où déjà les villes libres étaient puissantes et où les évêques avaient de plus grands territoires et de plus grandes richesses qu'ailleurs.

que. Pendant la période des invasions, l'art s'était réfugié dans les cloîtres avec les lettres, les sciences et presque toute la civilisation aussi bien intellectuelle que morale. C'est là seulement qu'on avait pu trouver des hommes assez énergiques et assez patients pour arrêter les progrès de la barbarie, mettre quelque ordre dans le chaos que présentait l'Europe. Jamais d'ailleurs le goût des choses de l'esprit n'y avait été abandonné. Un chroniqueur nous apprend, par exemple, que le moine de Saint-Gall *Tutilo* était éloquent, avait une belle voix, était ciseleur, peintre, musicien, orfèvre, architecte et poète. Malheureusement il n'est rien resté de ce Léonard de Vinci du IXe siècle. Si, même en Italie, le monastère du Mont-Cassin a eu une grande influence, on peut juger de ce que fut au delà du Rhin, dans des pays encore barbares, l'action des monastères fondés ou développés par les Carolingiens : Fulde, Lorch, Corvey, Hildesheim, Saint-Gall, Ratisbonne, Mayence. Ils ont civilisé la Germanie. Ils n'égalent point cependant en général les monastères français, nombreux dès le temps des Mérovingiens : Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Riquier, Fontenelle, Corbie, Cîteaux, Clairvaux, Saint-Germain des Prés de Paris, et surtout Cluny, etc.

Cluny avec ses deux mille maisons répandues dans toute l'Europe et jusqu'en Orient a été un foyer incomparable. Cluny (et c'est l'opinion de Viollet-le-Duc) a joué un rôle non moins grand dans l'histoire de l'art que dans la politique, dans la religion et dans la science. Puisque la règle de saint Benoît imposait le travail manuel à ses disciples, nulle occupation ne pouvait leur convenir davantage que d'élever de beaux monuments à la gloire de Dieu. « Les moines travaillaient, dit Montalembert, en chantant des psaumes, et ne quittaient leurs outils que pour aller au sanctuaire ou au chœur. Les supérieurs ne se bornaient pas à tracer des plans et à surveiller les travaux ; ils donnaient l'exemple du courage et de l'humilité et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef, les abbés ou

les religieux appartenant à des maisons princières se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. Mais ils ne s'en remettent pas seulement à Dieu du soin de guider leur main. »

Parmi toutes les études auxquelles ils peuvent et doivent se livrer, l'architecture est réputée sainte par excellence : c'est elle qui élève la maison du Seigneur. Un des premiers devoirs de l'abbé, du prieur, du doyen d'une communauté, c'est de savoir tracer le plan d'une église et de pouvoir en diriger la construction. On voit des moines entreprendre de longs voyages, aller jusqu'à Constantinople pour se fortifier dans cette étude. Et ce n'est pas seulement dans le clergé régulier que cette science est d'obligation : il faut que les évêques président aux travaux de leur cathédrale, comme les moindres prêtres à ceux de leur église. Mais si presque tous les directeurs de travaux et les dessinateurs des plans sont des moines ou des prêtres, cet art n'est pas pour cela réservé à une caste; les populations des villes comme celles des campagnes, les nobles et les roturiers, les riches et les pauvres, concourent à l'exécution des édifices sacrés avec un admirable empressement.

Sans parler de Rome ni de Jérusalem, plusieurs monastères devaient leur célébrité aux pèlerinages dont ils étaient le but, et attiraient la chrétienté tout entière, comme Saint-Michel en Normandie, Saint-Jacques-de Compostelle en Galice, le tombeau de saint Benoît au Mont-Cassin. Grâce aux dons des pieux voyageurs, bien des églises qui se trouvaient loin des grandes villes purent prendre un développement considérable et recevoir un luxe de décoration qui n'étonne pas, puisque de nos jours il y a des faits analogues.

Le sentiment religieux explique, aussi bien que l'injuste négligence des contemporains, pourquoi si peu de noms des grands artistes de ce temps sont parvenus jusqu'à nous. Ces artistes, en effet, ne cherchaient pas la gloire;

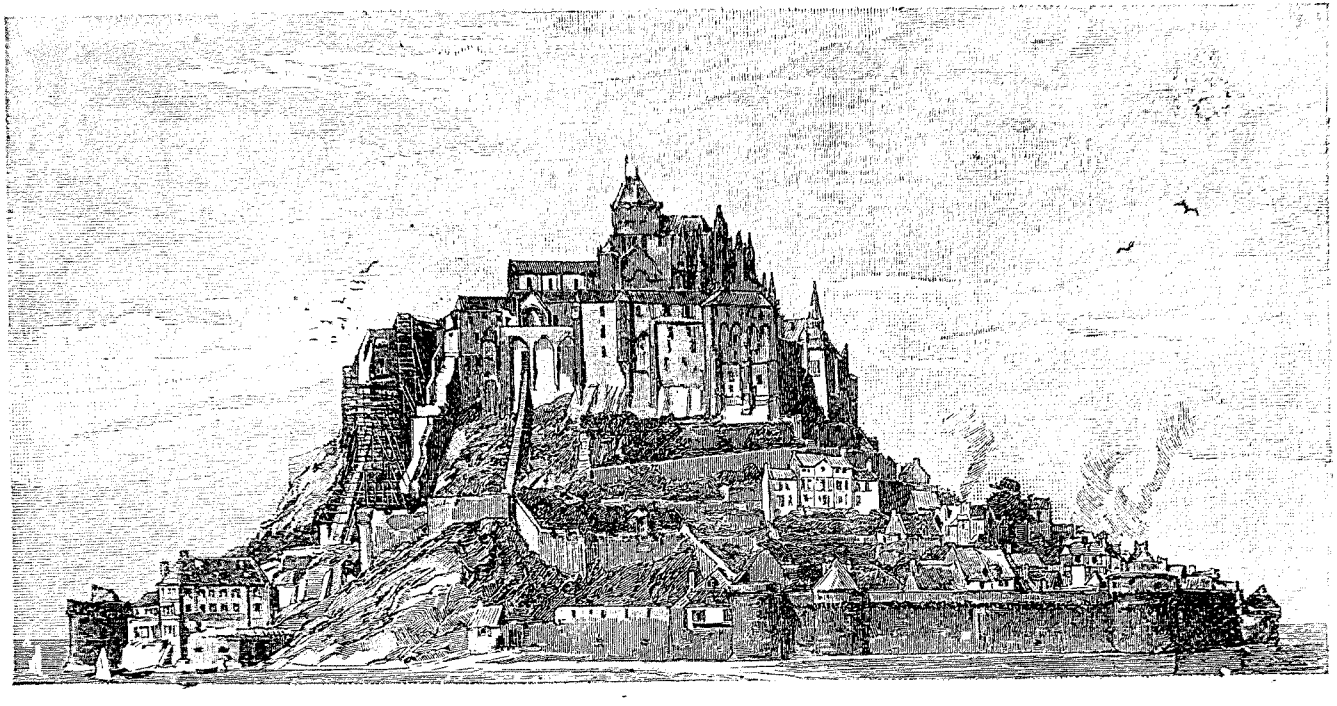


Fig. 162. — Le Mont Saint-Michel au Péril de la mer.

ils travaillaient pour Dieu seul : ils auraient dit, comme les Templiers : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.* Les règles monastiques leur imposaient entre toutes la vertu d'humilité. « Si quelqu'un des médecins, écrivains ou autres artistes, appartenant à nos monastères, s'enorgueillit à cause de son habileté ou bien à cause des profits qu'il aura procurés à la maison, que l'exercice de son art lui soit interdit jusqu'à ce qu'on le voie suffisamment humble. » D'ailleurs, l'anonymat de l'art et de la poésie est un trait des civilisations naissantes, comme on le voit pour la Grèce homérique.

Parmi les rares noms connus de ces artistes, citons : *Jean de Vendôme,* architecte de la première cathédrale du Mans; *Osbern,* abbé d'Ouche, et *Vulgrin,* abbé de Saint-Serge d'Angers, morts tous deux en 1065; *Raymond Gayrard,* à qui l'on attribue le chœur de Saint-Sernin de Toulouse; *Guinamand,* architecte et sculpteur, qui vivait à la Chaise-Dieu en 1077; *Gondulphe,* mort en 1107 évêque de Rochester, qui dirigea probablement les travaux de la première église du Bec et de Saint-Étienne de Caen; enfin l'abbé *Hugues,* qui, aidé du moine *Gauzon,* puis d'*Hedelon,* chanoine de Liège, donne le plan de l'église de Cluny. Commencée vers 1089, elle fut terminée sous l'abbé *Pierre de Montboissier* en 1131, et complétée en 1220 par l'addition d'un narthex gothique. Elle avait 172 mètres de longueur totale, dont 36 pour le narthex, deux transepts de 67 et de 32 mètres, une voûte de 33 mètres de haut, plus élevée que celle de bien des églises gothiques célèbres, cinq nefs (trois au narthex), six clochers, un parvis à degrés, et l'emportait même sur les grandes cathédrales romanes des bords du Rhin, Worms et Spire[1].

1. Longueur totale de Notre-Dame d'Amiens, 138 m. Hauteur de la voûte de la grande nef à Notre-Dame de Paris, 33m,80 ; de la grande nef à Rouen, 28 m. ; longueur de la cathédrale de Worms, 157 m. , de Spire, 158 m.

CHAPITRE

DÉVELOPPEMENT DE L'ART ROMAN

LES DIVERSES ÉCOLES DE L'ART ROMAN. — Prépondérance de l'architecture française. — Écoles de Bourgogne (Cluny), d'Auvergne (Notre-Dame du Port, à Clermont), d'Aquitaine (Saint-Sernin de Toulouse), de Provence (Saint-Trophime d'Arles), du Poitou (Saint-Hilaire de Poitiers), du Périgord (Saint-Front de Périgueux), du Limousin (Solignac), de l'Angoumois (cathédrale d'Angoulême), de la Loire (Saint-Martin de Tours, Saint-Benoît). — L'art roman au nord de la Loire; Normandie (Caen, Mont-Saint-Michel). — Extension de l'influence française, Angleterre (Norwich), Scandinavie (Rœskild), Orient (Saint-Sépulcre), Espagne (Saint-Jacques-de-Compostelle), Belgique (Tournai). — École rhénane (Worms, Spire). — Italie : Pise, Florence, Vérone, Milan. Les baptistères, les cimetières. — Sculpture. Peinture, fresques, vitraux. — Conclusions sur l'art roman.

Les diverses écoles de l'art roman. — Prépondérance de l'architecture française[1]. — L'architecture française occupe, dès la période romane, le premier rang, qu'elle conserve pendant tout le moyen âge, moins encore par la beauté et le nombre des monuments élevés que parce que c'est sur notre sol, en y joignant la rive gauche du Rhin, que l'art roman s'est principalement constitué, a marqué les phases de son développement et accompli ses progrès décisifs. C'est en France qu'ont été créés les types les plus variés; c'est en France que se sont constitués, à partir de la fin du XIe siècle, la plus grande partie des écoles architecturales qui devaient se continuer, en changeant,

1. Nous renverrons sur ce point à l'excellent ouvrage de M. Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, qui n'a que le tort (et on ne doit pas sans doute l'imputer à l'auteur) de ne pas indiquer les sources. — Pour l'architecture civile et les arts industriels, voir le livre suivant, chapitres III et IV.

il est vrai, d'importance relative, pendant la période ogi vale. Ces écoles se reconnaissent à la différence no seulement du style de leurs monuments, mais à la natur de leurs matériaux et de leur système d'ornementation

A leur tête se placent l'école bourguignonne, l'écol d'Auvergne et, en dehors de France, l'école rhénane.

École de Bourgogne. — Cluny. — L'école bourguignonn a pour centre Cluny. Par l'influence qu'elle a exercée et pa celles qu'elle a acceptées (écoles lombarde et rhénane), tout c gardant son originalité, elle résume mieux que d'autres le principaux caractères de l'art roman. Elle se distingue par hauteur de ses voûtes, l'importance et le nombre de ses tou octogonales à nombreux étages, par sa hardiesse à s'affra chir de la tradition, en sachant aussi bien que d'autres pr fiter des souvenirs de l'antiquité. C'est ce que montrent Notr Dame de Beaune, la cathédrale d'Autun, la Madeleine de V zelay et Saint-Philibert de Tournus [1].

Dans la dernière période de l'art roman on peut distingu dans l'école bourguignonne deux tendances différentes. L'éco de Cîteaux (Cistercienne), à l'appel de saint Bernard, revient plus de sévérité, de simplicité, tandis que Cluny continue développer son luxe.

École d'Auvergne. — Clermont. — L'école d'Auvergne, qu s'étend jusqu'à l'école provençale à l'est, se distingue par l multiplicité de ses chapelles rayonnantes autour de l'abside ses clochers octogonaux à deux étages placés sur la croisé du transept, l'emploi fréquent de demi-berceaux pour couvri les bas côtés, les colonnes engagées servant de contrefort Elle a su profiter des ressources que lui offrait le sol et tire d'heureux effets de l'emploi de pierres de diverses couleurs Le trachyte et le basalte, pierres dures d'un gris sombre donne un aspect particulièrement imposant à certaines église le l'Auvergne. Clermont est le centre de cette école. So

1. Dans cette église, chaque travée de la grande nef est couverte par u berceau dont l'axe est perpendiculaire à l'axe de la nef elle-même, procéd de construction dont on ne connaît pas d'autre exemple, du moins pour l grandes nefs, car à Lescar et ailleurs il est employé pour les bas côtés.

église de Notre-Dame du Port est le point de départ des églises de Saint-Paul d'Issoire, de Saint-Nectaire, d'Orcival, Notre-Dame du Puy elle-même, quelque originale qu'elle soit,

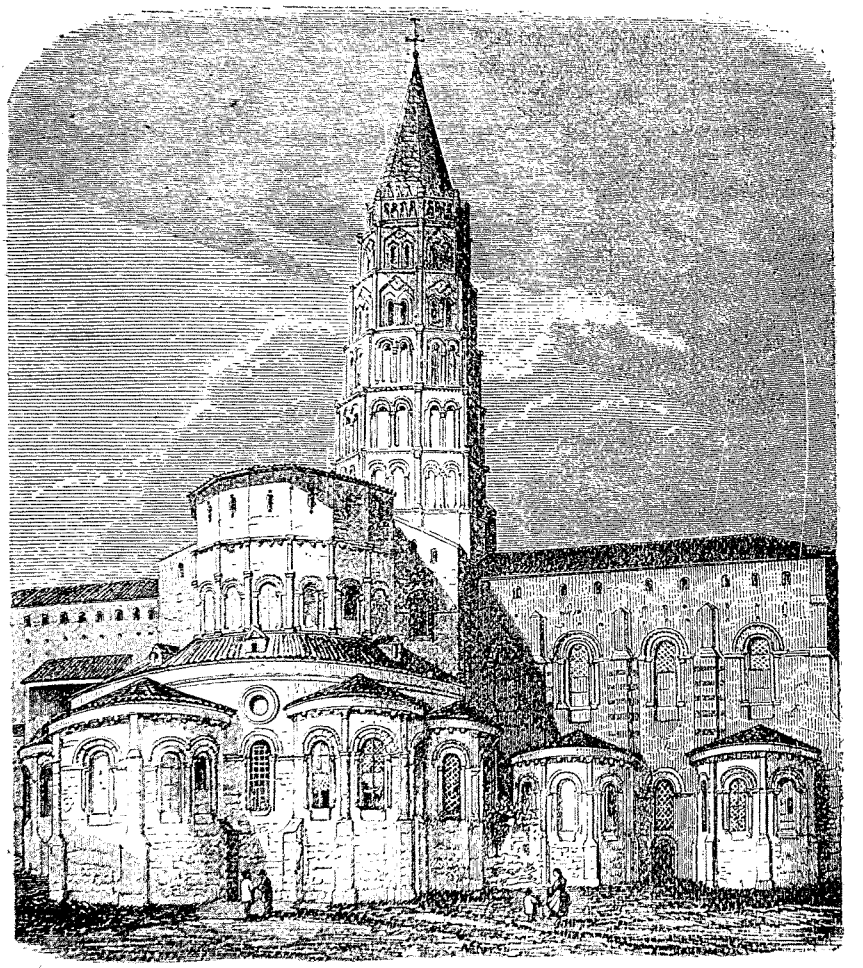


Fig. 163. — Saint-Sernin de Toulouse (vue de l'abside).

s'y rattache par plus d'un point. L'école d'Auvergne, qui a déjà une aire très étendue, fait sentir son action bien au delà des limites de son empire propre.

École d'Aquitaine et de Provence. Toulouse. Arles. — L'école toulousaine, dans ses œuvres les plus complètes, telles

que l'église de Conques et surtout la magnifique église à cinq nefs de Saint-Sernin, à Toulouse, dénote l'imitation de l'école d'Auvergne, à côté de l'influence provençale qui contribue à fortifier chez elle les souvenirs antiques. La Provence devait se montrer, plus que l'Aquitaine encore, fidèle aux formes de l'art romain, dont elle avait les modèles sous les yeux. Elle aime les lignes simples, la voûte en berceau, les colonnes cannelées avec chapiteaux souvent corinthiens et composites; elle emploie aussi les pilastres. Saint-Trophime d'Arles et l'église de Saint-Gilles en sont les types les plus remarquables. D'ailleurs le style roman devait se maintenir beaucoup plus longtemps au sud de la France, où le gothique n'arrive à dominer complètement que lorsque sa décadence a déjà commencé au nord.

École du Poitou. — Le luxe d'ornementation, la prodigalité de la sculpture, font le principal mérite de l'école poitevine : c'est là que l'on voit d'ordinaire sur les façades des statues équestres en haut-relief, c'est là que, pour la première fois peut-être, « on rencontre, dès le XIe siècle, dit M. A. Saint-Paul, de grandes statues en plein relief, complètement indépendantes des murs auxquels elles sont adossées ». Mais son architecture est hésitante, sans aisance et sans hardiesse. Elle adopte en général le plan à trois nefs, mais ces nefs sont étroites et assez peu élevées. Notre-Dame la Grande, par sa façade surtout, est la plus célèbre des églises de Poitiers; mais nous lui préférons Saint-Hilaire, avec son chœur s'élevant par des gradins au-dessus d'une crypte, et ses sept nefs de largeurs inégales. Elle était surmontée de six dômes, dont il ne reste qu'un. C'était là une imitation de l'école périgourdine.

École du Périgord (Saint-Front)[1]. — L'école périgourdine, en effet, se distingue nettement par l'imitation byzantine et par l'emploi de coupoles sur une nef unique dépourvue de bas côtés. Les coupoles n'empêchent pas d'ailleurs l'adjonction de clochers souvent très importants et à plusieurs étages. Saint-Front de Périgueux, consacré peut-être dès 1047, en est le modèle achevé, et une des églises types de notre sol.

École limousine. — L'influence de l'école du Périgord s'est fait sentir dans l'école secondaire du Limousin, école de tran-

1. Félix de Vernheil, *l'Architecture byzantine en France.*

sition géographique qui tient aussi des écoles poitevine et auvergnate. A Solignac, la coupole est employée même sur l'un des bras du transept. Mais le plus souvent les églises de cette région ont deux clochers, l'un carré sur le portail, l'autre octogonal sur la croisée. Beaulieu (Corrèze), Cahors et Moissac comptent, avec Solignac, parmi les plus beaux modèles du style limousin[1].

École de l'Angoumois. — On retrouve mieux encore l'influence de Saint-Front dans plusieurs églises à coupoles de l'école de l'Angoumois. Cette école s'étend jusqu'à Bordeaux (église Sainte-Croix). Son chef-d'œuvre, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture européenne, est la cathédrale d'Angoulême. Par la richesse de ses sculptures, elle rappelle l'école poitevine, comme par sa nef unique, ses coupoles, ses trois clochers, elle rappelle l'école périgourdine.

École de la Loire. Tours. Saint-Benoît. — L'école des bords de la Loire, sans être aussi caractérisée, nous présente peut-être mieux l'ensemble du style roman dans sa simplicité. Il ne reste que quelques débris de Saint-Martin de Tours, des églises de Déols et de Beaulieu (près Loches); mais l'église de Saint-Benoît, malgré tout ce qu'elle a souffert au XVIe siècle, est un des monuments les plus justement renommés de notre pays. Fontevrault (1102-1119) est une imitation d'Angoulême.

L'art roman au nord de la Loire : Normandie. Caen. Mont-Saint-Michel. — L'art roman n'a pas été aussi heureux au nord de la Loire, sauf en Normandie. Et encore en Normandie on s'est décidé assez tard à substituer la voûte à la charpente dans la nef centrale. Les églises de cette région se distinguent par la clarté de l'ordonnance, la précision des formes, les belles proportions du plan, la simplicité — poussée quelquefois jusqu'à la pauvreté — de la sculpture, la grande hauteur et l'importance donnée aux tours; on les surmonte de toits en pyramide, qui s'allongeront bientôt pour former les

1. La présence d'une colonie d'ouvriers vénitiens à Limoges, peut avoir contribué à l'emploi de la coupole dans cette partie de la France, mais elle n'est pas nécessaire pour l'expliquer (*V.* p. 234 et suiv.). On pourrait remarquer aussi que le doge Orseolo, au Xe siècle, se retira au monastère de Saint-Michel de Cuxa, près de Prades. — On peut rattacher à l'école limousine l'école du Bourbonnais, dont le chef-d'œuvre est l'église de Souvigny.

flèches, qui vont paraître en Normandie plus qu'ailleurs dès la fin de l'école romane. Caen est, plus que Rouen, le centre de l'architecture romane de Normandie, comme en témoignent ses églises de Saint-Étienne et de la Sainte-Trinité. A côté de ces deux monuments, types les plus complets du style normand, citons : les ruines de Jumièges et surtout les constructions anciennes du Mont-Saint-Michel. Là, « au péril de la mer », sur les flancs d'un rocher qu'on a dû élargir souvent par des terrasses faites de main d'homme, s'étagent et s'accumulent une variété unique de constructions civiles, militaires et religieuses que couronne l'église de l'abbaye. Cet ensemble se détache sur le ciel, entre les vagues et les nuages, et a été bien nommé une des merveilles de l'Occident.

Ile-de-France. Champagne. — Quant à l'architecture de l'Ile-de-France et de la Champagne, qui doit occuper un rang si élevé dans l'histoire de l'art ogival, elle se rattache à la fois à la Normandie et à la Loire et n'a rien produit de bien original ni de bien important. Les plus beaux monuments : Saint-Germain des Prés, Saint-Remy de Reims, appartiennent à la période de transition entre les deux styles.

Influence française : Angleterre, Scandinavie, Orient, Espagne, Belgique. — C'est de la France que l'Angleterre reçut l'art roman. On sait que les Normands y exercèrent une influence prépondérante, même avant la conquête, sous le règne d'Édouard le Confesseur. Les cathédrales d'Exeter, de Norwich, de Durham, en partie celles de Rochester et de Canterbury, sont franchement des églises normandes. Cependant l'ornementation y garde un certain caractère national. C'est aussi par des architectes français que l'art roman prévaut aux deux extrémités de la république chrétienne, en Scandinavie, où les cathédrales de Lund, de Linkæping, de Rœskild[1], s'élèvent par les soins ou sous l'influence de nos artistes ; en Orient, où le Saint-Sépulcre est en partie reconstruit dans le nou-

1. L'évêque de Rœskild Absalon avait étudié à l'université de Paris.

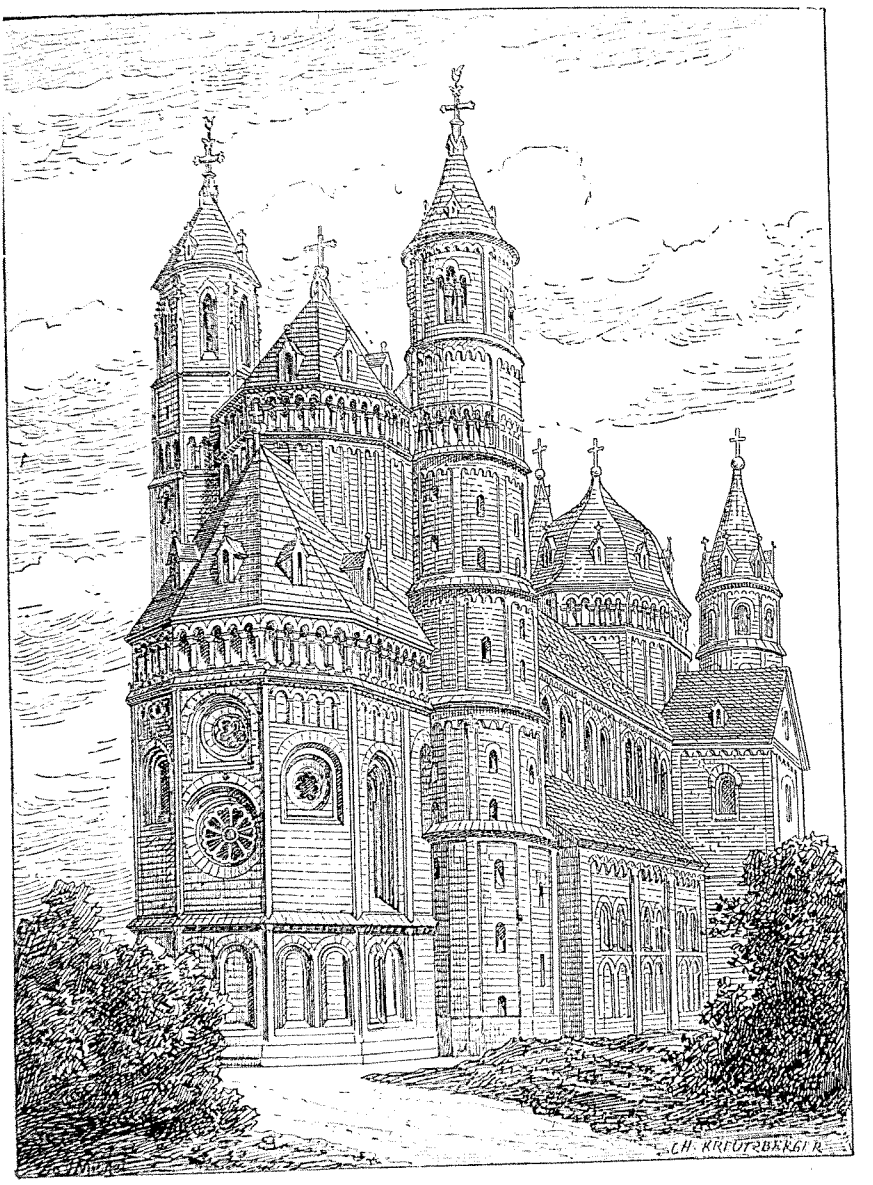


Fig. 164. — Cathédrale de Worms.

veau style. L'art occidental eut donc à cette époque une influence certaine sur l'art de l'Orient, mais qui a été

moins étudiée que l'influence inverse. L'influence française devait s'exercer aussi dans le nord de l'Espagne, où toute la chrétienté allait visiter le sanctuaire de Santiago (Saint-Jacques-de-Compostelle[1]), et plus largement encore dans les Pays-Bas. Les monuments de Belgique les plus remarquables de cette époque sont le cloître de Tongres et surtout la cathédrale de Tournay, qui présente le plan, assez rare en Occident, de la croix grecque, et est surmontée de cinq clochers. Elle a été terminée par un magnifique chœur gothique. Mais en Belgique l'influence française ne domina pas seule. L'influence allemande s'y fit également sentir.

École rhénane : Worms, Spire. — L'école rhénane pouvait marcher de pair avec les plus célèbres de nos écoles. Le roman devait s'y maintenir lorsque le nouveau style était déjà généralement employé au nord de la Loire C'est aujourd'hui sur les bords du Rhin que se trouvent les églises romanes les plus complètes et les plus importantes. Elles présentent souvent ce caractère particulier d'avoir deux chœurs et deux absides, ce qui ne permet que des façades latérales[2]. Elles ont aussi parfois deux transepts; mais ces transepts ne donnent pas à l'église la forme d'une croix archiépiscopale, car ils sont placés à peu près symétriquement et coupent la grande nef à l'entrée des deux chœurs, ce qui donne au plan de ces églises l'aspect de deux croix réunies par leur grand bras. Le plan complet comporte au moins quatre clochers aux extrémités ou aux rentrants des deux transepts. Les

1. L'église actuelle de Santiago, commencée en 1086, est une imitation de Saint-Sernin. Parmi les autres monuments romans de l'Espagne, citons Saint-Isidore de Léon (1145), le clocher de Salamanque, et surtout les églises de Ségovie, qui est le véritable centre de l'art roman en Espagne. Le XIe siècle marque aussi une véritable renaissance de l'art chrétien au delà des Pyrénées. Car c'est alors que les Arabes furent définitivement expulsés du nord de la péninsule.

2. En France, la cathédrale d'Albi, qui n'a que des entrées latérales, présente, à l'intérieur du moins, un aspect analogue.

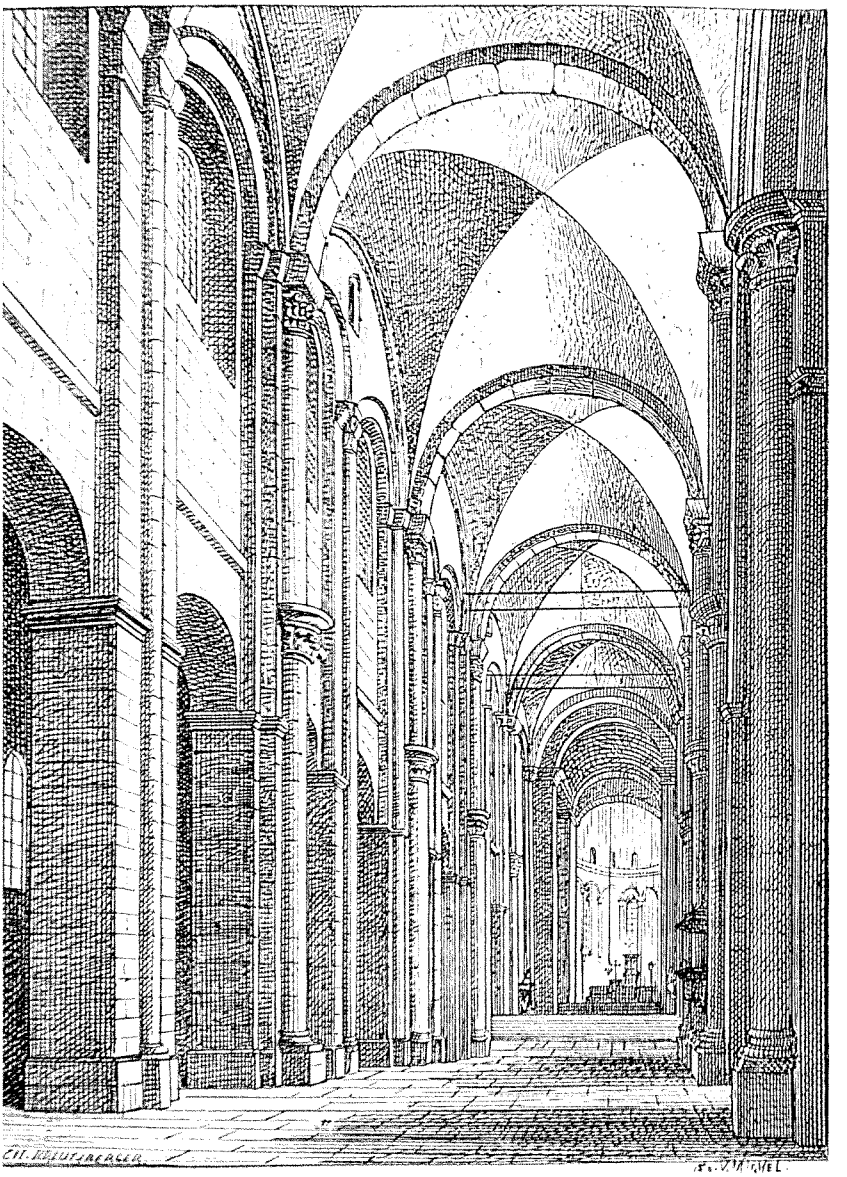


Fig. 165. — Intérieur de la cathédrale de Spire.

formes des églises rhénanes sont simples et élégantes, malgré leurs grandes dimensions; elles joignent à leurs

voûtes d'arête des coupoles variées et heureusement construites, forme architectonique qui ne fut jamais abandonnée dans le pays depuis Charlemagne. L'église impériale d'Aix-la-Chapelle, l'église des Apôtres de Cologne, les cathédrales de Mayence et de Trèves, celles surtout de Worms et de Spire, sont des monuments de premier ordre. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les architectes allemands comme les architectes français aient été recherchés et appréciés en Italie. Plus d'un nom d'architecte célèbre au delà des Alpes cache mal sous une forme italienne son origine française ou allemande.

Italie, Pise, Florence, Vérone, Milan. — Les baptistères, les cimetières. — En Italie cependant l'art roma est moins caractérisé. Tandis qu'en France et en Allemagne le développement de la voûte est la première préoccupation des architectes, en Italie il y a peu d'idées nouvelles, peu de hardiesse dans la construction, moins d force et de variété. On peut dire d'une manière généra que l'Italie est alors inférieure à ses deux voisines. Mai le sentiment des proportions, la sobriété élégante de l décoration, laissent dans ses monuments quelque chos de classique. Il suffit d'un coup d'œil sur le plus célèbr monument de cette époque, la cathédrale de Pise, cons truite par *Buschetto* et *Rainaldo* de 1063 à 1118, pou y reconnaître l'aspect d'une basilique, malgré l'importanc donnée au transept. La ligne horizontale y domine : au dessus des portails, l'ornementation de la façade consis en quatre rangées de colonnettes superposées et dim nuant graduellement. L'intérieur est soutenu par des c lonnes antiques, que la marine pisane, alors la plus pui sante peut-être de la Méditerranée, allait chercher jusqu' Afrique. La beauté des matériaux vient ajouter encoi dans les monuments de l'Italie péninsulaire, à la pur et à la fermeté des lignes. La cathédrale de Pise est marbre blanc avec des ornements de marbre d'autres c

leurs. *San-Miniato a Monte* de Florence, qui est en marbre blanc et noir disposé en assises régulières, présente aussi la forme générale de la basilique. L'Italie a conservé plus longtemps que les autres pays chrétiens l'habitude d'avoir des baptistères séparés de l'église. Tels sont les célèbres baptistères à coupole de Florence (XIe siècle) et de Pise (commencé par *Diotti Salvi* en 1153). Les cimetières y sont en général limités par des murs avec colonnades formant galerie, disposition qu'on retrouve alors en France aussi bien qu'en Italie[1], et qui rappelle les portiques d'Athènes et de Rome. Le *Campo Santo* de Pise (1188-1200) est le plus célèbre. Les belles églises élevées alors dans la Lombardie se rapprochent beaucoup plus du style roman tel qu'on le comprenait en Allemagne et en France. Tels sont la cathédrale de Modène, commencée en 1099 sur les ordres de la comtesse Mathilde; — San-Zeno, de Vérone, qui, commencé en 1139, fut terminé seulement au XIIIe siècle, — et surtout Saint-Ambroise de Milan (XIIe siècle). Mais l'église de Saint-Ambroise elle-même est précédée d'un bel atrium à arcades de la même époque, qui atteste encore ici la tradition latine. En revanche, lorsque le style gothique commençait à remplacer ailleurs le style roman, le plein cintre se maintenait en Italie, comme le montre, entre autres à Pise, le baptistère terminé seulement en 1278[2], ainsi que la célèbre Tour penchée, commencée en 1174 par *Guillaume d'Inspruck* et *Ramond le Pise* et terminée seulement en 1350.

Sculpture. — Lorsque l'architecture romane produisait ant d'œuvres dignes des plus brillantes périodes de l'art, a sculpture restait encore barbare par bien des côtés. Accorder à toutes deux la même estime, c'est abaisser l'architecture. Il est bon cependant de distinguer la sculpture

1. Charnier des Innocents à Paris; cimetière actuel de Montfort-l'Amaury.
2. Les ornements gothiques sont un placage postérieur du XIVe siècle. Il en est de même au Campo Santo.

d'ornement de la sculpture proprement dite. Par l'heureux agencement des lignes courbes, brisées et variées à l'infini, par la délicatesse de ses moulures, la sculpture d'ornement était remarquable ; son mérite devient supérieur, surtout à partir du moment où les sculpteurs empruntent moins à Rome et à l'Orient, cherchent leurs inspirations dans les objets usuels qu'ils ont sous les yeux dans la flore ou même dans les animaux de leurs pays Ils se plaisent aussi à reproduire des monstres tels qu les décrivent les recueils fort populaires alors appelé *Bestiaires*. Dans ces divers sujets, la maladresse est visible, mais elle est moins choquante que dans la figure humaine et les scènes empruntées à l'histoire sacrée ou à l vie profane. Cependant il faut reconnaître, et nos remarques s'appliqueront surtout à la France, 1° que même lors que les figures sont disproportionnées et sans expressior la sculpture est souvent très bien conçue pour son rôl décoratif, ce qui est alors la seule chose qu'on lui demande ; 2° que les artistes du XIe et du XIIe siècle ont témoigné d'une grande imagination dans la variété comme dans la disposition des sujets, et d'une véritable habileté pour la distribution des scènes ; 3° qu'elle est, du moins en France, originale, et qu'elle prépare les œuvres remarquables du XIIIe siècle ; 4° que déjà les Français montren un goût particulier pour la sculpture ; qu'une tradition s'es établie et qu'on peut faire remonter à cette époque la formation d'une école qui est la première des temps modernes L'école bourguignonne (Vézelay) est peut-être la plus riche, la plus originale. Elle l'emporte sur le Poitou et l'Angoumois ; mais à la fin de la période qui nous occupe, l'Ile-de-France va se mettre au premier rang (Chartres, etc.)

Peinture : fresques, vitraux. — La peinture, qui trouvait à s'appliquer à l'ornementation des manuscrits comm à la décoration des églises, est encore en retard, comm cela est général, sur la sculpture. Les célèbres fresques d

Saint-Savin, la seule décoration peinte à cette période[1] qui nous soit parvenue à peu près complète, offrent sans doute un très grand intérêt, mais surtout un intérêt de curiosité. Le procédé presque unique de ce temps est la fresque. L'architecture ogivale allait laisser dans ses constructions peu de surfaces où le pinceau pût s'exercer, mais elle devait, par contre, ouvrir à la peinture sur verre un champ considérable. Il ne faut pas oublier que cet art s'était constitué dans la période précédente. C'est peut-être à partir du IXe siècle que les verriers reproduisirent des scènes à personnages; pourtant les plus anciens vitraux que nous possédions sont du XIIe siècle : à Saint-Maurice d'Angers, à Saint-Denis, à Chartres, à Bourges, etc. A cette époque les verriers anglais étaient les plus renommés.

Conclusion sur l'art roman. — Quoi qu'il en soit, l'art roman, au moment où l'art ogival le remplaça, était non seulement arrivé à constituer des monuments parfaits en leur genre, mais encore était en possession des moyens de décoration qui lui étaient nécessaires. Loin de nous l'idée de mettre l'art roman au-dessus de l'art ogival; nous remarquerons seulement que l'art roman est plus simple, moins coûteux, se prête plus à l'imitation, sans qu'on ait à craindre le pastiche, et que l'impression religieuse qu'il produit est différente, mais presque aussi profonde. Nest-ce pas à une construction romane plutôt qu'ogivale que semble penser Montaigne lorsqu'il dit : « Il n'est aame si revesche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises. Ceulx même qui y entrent avec mépris sentent quelque frisson dans le cœur. » Un art nouveau allait cependant sortir de l'art roman, beaucoup plus brillant, beaucoup plus vivant que lui, parce qu'il fut plus populaire.

1. Rappelons aussi les peintures de Saint-Michel d'Hildesheim, de la cathédrale de Brunswick, et de l'église de Schwarzrheindorf, près de Bonn, de la basse église d'Assise, de Sant'Angelo in formis près Capoue (XIe siècle).

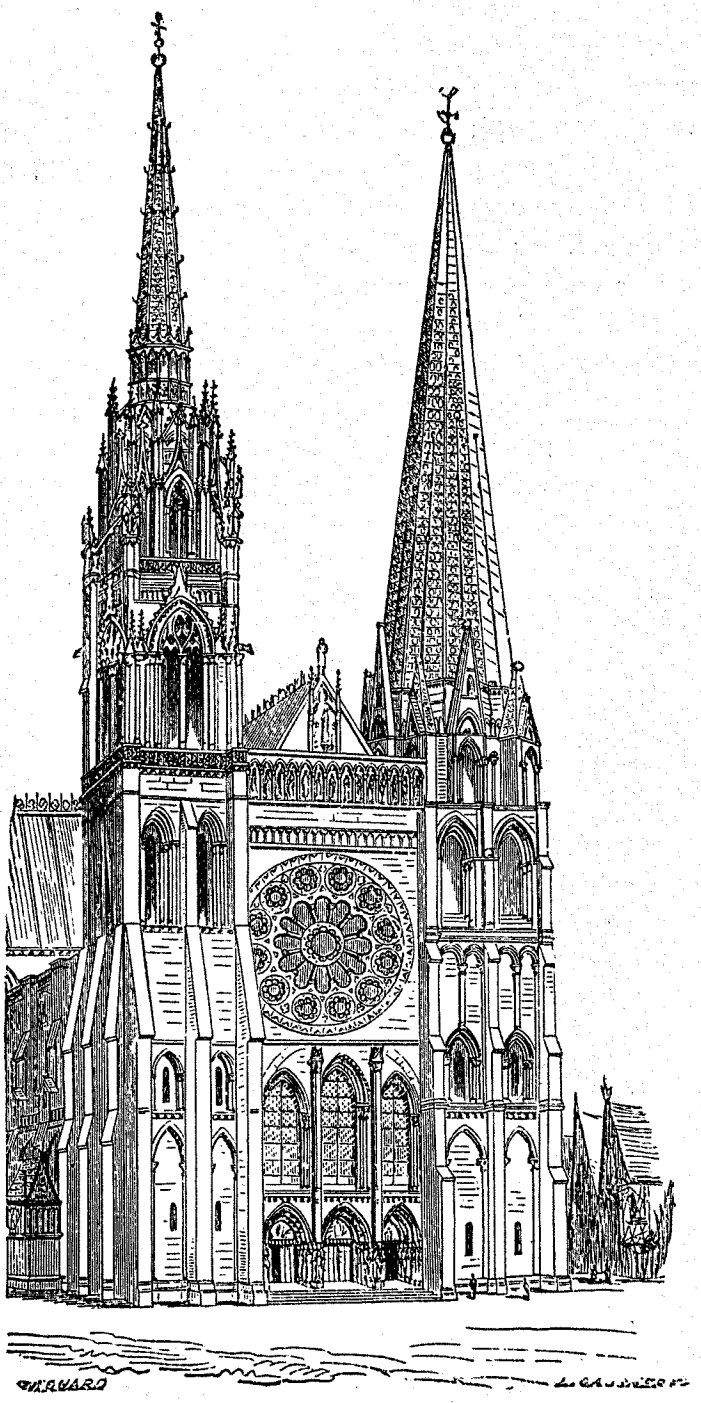
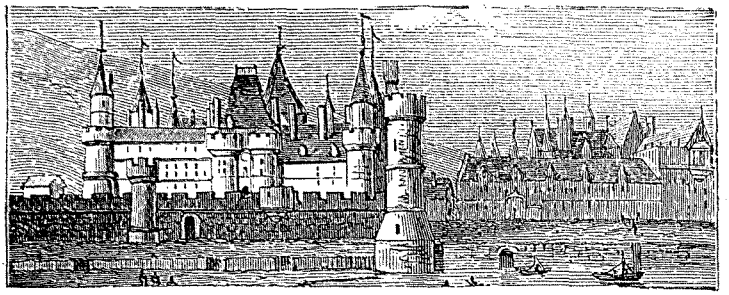


Fig. 166. — Cathédrale de Chartres.



LIVRE IV

ART GOTHIQUE OU OGIVAL

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE, CARACTÈRES, ÉLÉMENTS DE L'ART GOTHIQUE

I. De l'art gothique en général. — Du nom d'art gothique. — Art ogival. — Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style : 1° l'arc brisé ; 2° l'arc-boutant. — L'art ogival est un art français.

II. Causes du développement de l'art ogival. — 1° Il n'est plus un art spécialement monastique. L'église séculière. — Les architectes laïques. — 2° Transformations de la société aux XIIe et XIIIe siècles. — Croisades. — Royauté. — Communes. — 3° Religion et patriotisme municipal. — L'église est le domicile du peuple. — 4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires. Tuttbury. Chartres. — 5° Les concours artistiques. Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. Cathédrale de Florence : Arnolfo del Cambio. — 6° Émulation des villes. Amiens et Metz. Beauvais et Saint-Pierre de Rome. — Aspect d'une église gothique. — Nombre prodigieux des monuments élevés au XIIIe siècle. — 7° Organisation du travail. — Les corporations soumises au *maître de l'œuvre*. — Audace et habileté des architectes. Variété des arcs-boutants. Emploi des métaux. Les tours de Laon.

I. — DE L'ART GOTHIQUE EN GÉNÉRAL

Du nom de l'art gothique. — Art ogival. — Le style architectural qui succède au style roman a été appelé

style gothique. Cette dénomination est probablement d'origine italienne et fut mise en usage par les architectes de la fin de la Renaissance, Palladio et ses comtemporains, qui qualifièrent de tudesque et de gothique une architecture qu'ils considéraient comme barbare, sinon comme dénuée de tout mérite. Ce préjugé, que nous avons peine à comprendre, devait longtemps persister et êtrepoussé jusqu'au fanatisme. A la fin du XVIIIe siècle un érudit distingué d'ailleurs, et l'exemple n'en est que plus caractéristique, Petit-Radel, étudie les moyens de détruire rapidement et sans trop de frais ces œuvres vraiment gothiques qui, à ses yeux, déshonorent notre sol. Le procédé qu'il indique dans un mémoire *ad hoc* était en effet des plus pratiques, simple, ingénieux et bon marché; il suppose des recherches aussi attentives que suivies, et les envahisseurs normands pourraient regretter de ne l'avoir pas connu. Il est inutile de le décrire ici; mais, quelle que soit l'opinion que l'on ait sur l'art dit gothique, il est à peine besoin de dire que les Goths n'ont rien à y voir.

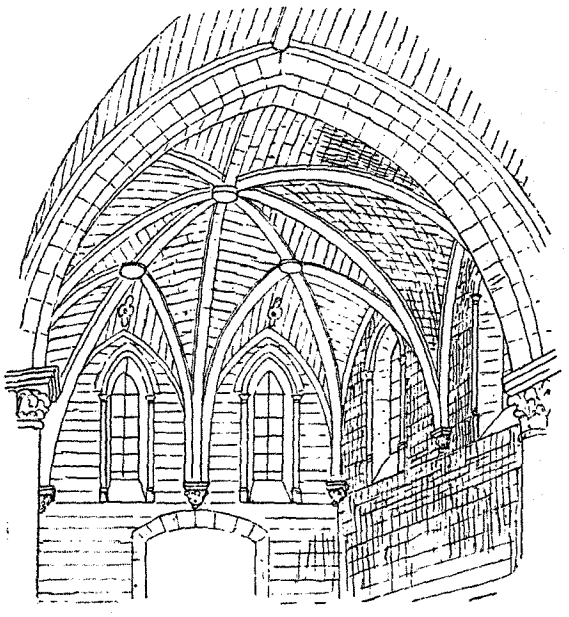


Fig. 167. — Voûte gothique.

On a donné aussi à l'art gothique le nom d'art ogival. Ce titre manque également d'exactitude, car les ogives sont proprement les nervures saillantes qui vont de l'angle d'une travée de voûte à l'angle opposé et qui, se

croisant diagonalement, forment dans cette travée des compartiments angulaires. Les auteurs du moyen âge appellent *crux augiva* (peut-être d'*augere,* augmenter, renforcer) les croisées-nervures qui renforcent les voûtes. Or ce procédé n'est pas absolument un trait distinctif du style ogival; il existait anciennement dans le roman, et son usage s'y était généralisé. Nous préférons cependant le mot *ogival* au mot *gothique,* parce que si ce mot fait contresens, ce contresens porte sur un mot technique peu connu, auquel on peut donner un sens inexact tout en lui faisant représenter une idée juste; tandis que le mot *gothique* apporte avec lui un contresens complet, direct et qui donne simplement une idée fausse[1]. D'ailleurs, *ogival* est aujourd'hui employé presque aussi usuellement que le mot *gothique,* et l'on en est arrivé à donner au mot *ogive* la signification d'arc brisé formé de deux arcs de cercle qui se coupent, et de l'opposer au mot *plein cintre.* Il n'y a donc plus là une idée fausse, mais un nom mal donné qui ne préjuge rien sur l'origine.

L'arc brisé n'est pas l'élément unique du nouveau style, nous le verrons plus loin; mais, quoi qu'on en ait dit, il en est l'élément le plus apparent, le plus frappant; il y domine, tandis qu'ailleurs il n'est que plus ou moins accidentel. Aussi s'explique-t-on que les Anglais aient donné au style ogival le nom de style pointu (*pointed style*). Mais indiquons d'abord comment l'art ogival a succédé à l'art roman, en résumant sur ce point la doctrine de Quicherat.

Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style; l'arc brisé. — Nous avons vu que dès la fin du xe siècle les architectes se préoccupaient de construire des voûtes larges, élevées autant que solides. Or, plus la voûte est élevée et plus elle est large, plus les chances d'écroulement sont grandes. Les constructeurs avaient remarqué que, par suite de la poussée des maté-

1. L'opinion contraire est soutenue par Quicherat.

riaux, les voûtes en plein cintre se rompaient ou tendaient à se rompre en trois points, toujours les mêmes : 1° à la clef, c'est-à-dire au voussoir du sommet de l'arc; 2° aux deux reins de l'arc, c'est-à-dire à l'extrémité de chaque quart de cercle, à gauche et à droite de la clef. Pour empêcher la clef de s'abaisser, on songea à la surélever; pour que les arcs de cercle ne se brisassent pas aux reins, on songea à les redresser, ce qui était d'ailleurs la conséquence de la première transformation, et l'on eut ainsi une voûte formée non d'une courbe unique, mais de deux arcs de cercle se coupant à son sommet, à la clef. De ce perfectionnement de construction le génie imaginatif des artistes tira d'admirables développements esthétiques.

Cependant on voit que l'art ogival a non seulement succédé à l'art roman, mais est sorti de lui. Cela est facile à saisir par l'aspect que prend successivement l'ogive. Dans les premiers monuments élevés d'après le nouveau style, le plein cintre est à peine brisé. L'ogive (on se sert de ce mot faute d'autre) est obtuse ou mousse (XIIe siècle, style de transition), et ce n'est que par gradation qu'elle prend sa forme élancée.

Il ne faut pas croire cependant que l'arc brisé soit exclusif au style gothique ni qu'il suffise à le constituer. Il y a des exemples d'arc brisé dans l'art sassanide. Il y en a dans l'art arabe même avant les croisades, par conséquent avant que les musulmans aient pu l'emprunter aux Occidentaux. Il est bon de faire cette remarque. Car les monuments élevés par le royaume de Jérusalem et les principautés chrétiennes de Syrie ont eu certainement leur action sur l'art arabe. Mais dans l'art arabe l'ogive n'est guère qu'une variété ornementale. On trouve enfin l'ogive dans les monuments romans eux-mêmes, et elle y est bien employée, non comme un ornement, mais comme un procédé de construction. D'autre part on trouve le plein cintre dans les monuments gothiques, monuments de la première période sans doute, mais déjà complètement gothiques.

L'arc-boutant. — Il y avait un second problème dont les architectes recherchaient depuis longtemps la solution : c'était de pouvoir éclairer largement et directement la grande nef en allégeant les murs qui en soutenaient la voûte. C'est ce qui conduisit à l'invention de l'arc-boutant, dont on trouverait des exemples dans les monuments romans les plus récents (Cluny), et qui avait été préparée par l'emploi des demi-berceaux pour couvrir les galeries supérieures des bas côtés, comme on le voit à Saint-Paul

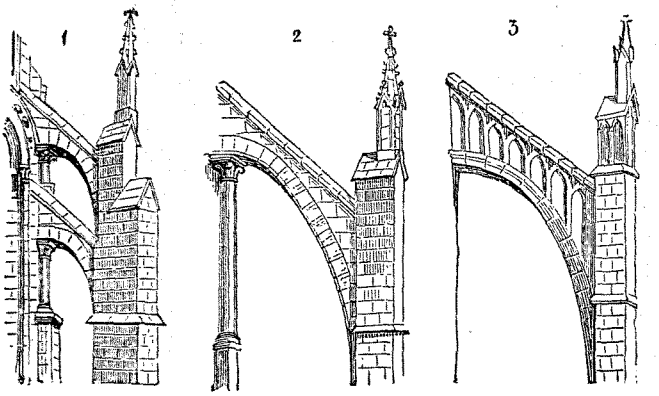


Fig. 168. — Arcs-boutants.

d'Issoire. Les contreforts appuyant le mur extérieur de l'édifice, et placés en général aux points correspondant aux divisions des travées, furent prolongés en exhaussement au-dessus du mur et furent reliés à la naissance de la voûte centrale par des arcs en maçonnerie qui vinrent contre-buter cette voûte et recevoir sa poussée. Dès lors on peut donner à cette voûte encore plus d'ampleur et d'élévation, on peut surtout diminuer l'épaisseur des murs qui la soutiennent, les percer de larges ouvertures. Tout l'aspect de l'édifice est changé; il prend une admirable hardiesse, se remplit de lumière, s'élance dans les airs[1].

1. Remarquons cependant que l'arc-boutant n'est pas indispensable à un monument ogival. Il n'y trouve sa place que lorsque l'édifice a plusieurs

L'art ogival est un art français. — Ainsi était créée une forme architecturale qui, sans parler de ses chefs-d'œuvre dans l'architecture civile, donna à l'art religieux l'expression la plus haute qu'il ait jamais présentée dans aucun temps, dans aucun culte. Or cette gloire est particulièrement française, et le véritable nom qu'on devrait donner à l'art ogival, c'est celui d'art français. Sans nier la part des influences étrangères, on ne discute plus sérieusement la question. Ce n'est ni d'Orient, ni d'Allemagne que l'art ogival est venu chez nous, c'est nous qui l'y avons porté. C'est en France qu'il est né, autour de Paris et en Normandie[1]; cela suffirait à placer la France dans l'histoire de l'art au premier rang. Toutes les églises ogivales de l'étranger sont postérieures aux premières églises ogivales françaises; le plus souvent elles ont été élevées par des artistes français ou à l'imitation d'églises françaises. Nous avons sur ce point le témoignage des contemporains en Allemagne même. Ce nouveau système de construction y est appelé système français (*opus francigenum*). Les Anglais ont pu avec plus de vraisemblance nous disputer la priorité. Il est certain qu'ils ont eu des églises gothiques presque en même temps que nous. Mais l'Angleterre était alors gouvernée par une dynastie française, et la civilisation y était française. Le gouvernement anglais n'était en somme qu'une colonie de Normands et d'Angevins. Il est certain que ce sont des architectes de la Normandie, de l'Ile-de-France ou de l'Anjou qui, sous la direction d'abbés pour la plupart normands, ont élevé les premières églises gothiques de la Grande-Bretagne.

En Angleterre, comme en France et en Allemagne, l'art gothique se distingue de l'art roman non seulement

nefs. Des chefs-d'œuvre en sont dépourvus. Il suffit de rappeler la Sainte-Chapelle. Les arcs-boutants n'y avaient pas leur raison d'être, puisqu'il n'y a qu'une seule nef. A Coutances ils ont été dissimulés dans les chapelles latérales.

1. Quelques architectes, entre autres M. Corroyer, lui donnent pour berceau les bords de la Loire, et principalement l'Anjou.

par ses formes architectoniques, mais aussi par l'esprit qui préside à ses constructions.

I. — CAUSES DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART OGIVAL

1° L'art n'est plus spécialement monastique; l'église séculière; les architectes laïques. — Pendant la première partie du moyen âge, les artistes appartiennent presque exclusivement au clergé régulier. Le clergé séculier même ne joue dans l'art qu'un rôle secondaire. Bientôt l'église séculière prend plus d'importance, et la cathédrale l'emporte sur l'abbaye. A partir du XIIIe siècle, à la suite d'un mouvement très marqué déjà vers la fin du XIIe, nous voyons que les architectes sont des laïques. Il ne faudrait pas exagérer cependant : il y avait eu des architectes laïques avant cette date, et il y eut ensuite des architectes ecclésiastiques. Il faudrait se garder surtout de voir dans ce fait une réaction contre l'Église; d'ailleurs les ordres monastiques se montrent très favorables au nouveau système, et les Bénédictins notamment contribuèrent beaucoup à le répandre. Mais ce qui était la règle devint l'exception, et nous voyons bientôt les monastères eux-mêmes avoir recours à des architectes laïques pour leurs constructions.

2° Transformation de la société aux douzième et treizième siècles. — Croisades, royauté, communes. — Plusieurs événements préparent le rôle que les laïques vont jouer dans les arts. Les croisades amènent non plus des groupes de pèlerins, mais des populations entières en face des civilisations de l'Orient, et agissent puissamment sur toutes les imaginations. Les progrès du pouvoir des rois font régner autour d'eux un ordre meilleur; l'ordre favorise les progrès du tiers état, c'est-à-dire de tous ceux qui demandent leur vie au travail régulier. L'instruction se répand de plus en plus hors des cloîtres,

grâce aux moines eux-mêmes, qui en ont conservé les éléments; la tranquillité croissante laissant plus de loisirs aux laïques pour cultiver leur esprit. Enfin, plus que tout peut-être, le grand mouvement communal ou simplement municipal (en France, en Allemagne, en Flandre, en Italie, et même en Angleterre et en Espagne) vient, quels que soient ses causes, ses aspects divers et ses violences, donner à la société une puissante impulsion.

3° Religion et patriotisme municipal[1]. — **L'église est le domicile du peuple.** — On peut remarquer que les villes qui ont revendiqué les premières leurs franchises communales sont aussi les premières, en général, à élever des monuments gothiques. Le patriotisme et l'orgueil municipal se joignent au sentiment religieux pour amener de plus grands efforts. L'émulation des villes entre elles est plus puissante que l'émulation des ordres religieux. Elles aiment dans leur église la majesté et le mystère, mais elles la veulent aussi brillante, fastueuse, et splendide; elles entendent que leur église soit non seulement le témoignage de leur foi, mais encore le signe de la puissance de la cité.

C'est que, comme l'a dit Michelet, « l'église est alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait droit d'asile; c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière. L'homme y priait, la commune y délibérait, la cloche était la voix de la cité. Elle appelait aux travaux des champs, aux affaires civiles, quelquefois aux batailles de la liberté. En Italie, c'est à Saint-Marc que les députés de l'Europe vinrent demander une flotte pour la quatrième croisade. » C'est souvent dans les églises que les rois réunissent les barons ou les bourgeois qu'ils veulent consulter. C'est à Notre-Dame de

1. Comparer ce qui est dit plus haut, p. 63 et suiv., sur l'art en Grèce.

Paris que se réuniront les premiers états généraux (10 avril 1302). C'est encore dans l'église Saint-Louis, à Versailles, que s'est constituée l'Assemblée nationale, origine de la France moderne. Viollet-le-Duc a pu voir dans l'apparition des grandes cathédrales une protestation confuse en faveur de la nationalité française contre le morcellement féodal

4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires : Tuttbury, Chartres. — Les dévouements que nous avons vus se manifester pour les églises romanes se montrent ici avec bien plus de force. Dans une lettre écrite aux religieux de Tuttbury en Angleterre, Hannon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, disait déjà en 1145 :

« C'est un prodige inouï que de voir ces hommes puissants, fiers de leur naissance et de leur richesse, accoutumés à une vie voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et voiturer pierres, chaux, bois, tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable. Et cependant il règne un si grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec larmes et prières. Alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes, et s'il se trouve quelqu'un d'assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

Souvent même, non seulement par esprit de foi, mais par un touchant sentiment de fraternité, par amour du prochain comme par amour de Dieu, les provinces voisines s'unissent pour que l'œuvre soit plus belle. Les maçons de la haute et de la basse Normandie, par exemple, se rendent solennellement à Chartres pour prendre part à la construction de la cathédrale, ne demandant d'autre salaire que leur entretien journalier; hommes, femmes, enfants, y

travaillent suivant leur habileté et leur force; la nuit, les travaux se continuent à la lueur des torches, et ces exemples ne sont pas rares[1].

5° Les concours artistiques. — Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. — Cathédrale de Florence. Arnolfo del Cambio. — Pour mieux assurer la beauté de l'édifice, on ouvrit plus d'une fois des concours artistiques comme il y en avait dans l'antiquité, et il ne faut pas croire que ce soit la Renaissance italienne qui ait renouvelé cette heureuse institution. Malgré le peu de détails qui nous sont parvenus sur les édifices du moyen âge en dehors de l'Italie, nous savons que l'on convoqua un grand concours d'architectes pour fournir les plans de la cathédrale de Canterbury, et que ce fut un Français, Guillaume de Sens, qui l'emporta. La cathédrale de Strasbourg a conservé dans ses archives les dessins de plusieurs maîtres qui concoururent pour l'exécution du grand portail. Le jubé de l'église Saint-Urbain de Troyes fut donné au concours à un architecte parisien en 1332. On ne recule devant aucun effort, devant aucune dépense, pour une œuvre où l'honneur de la cité est engagé[2]. Ce sentiment est exprimé avec une singulière grandeur dans le décret rendu par le gouvernement de Florence pour la construction de la cathédrale qui devait s'appeler Sainte-Marie des Fleurs (1294).

« La haute sagesse d'un peuple d'illustre origine exigeant qu'il procède dans les choses concernant son administration de manière que la prudence et la magnanimité de ses vues éclatent dans les ouvrages qu'il fait exécuter, il est ordonné à Arnolfo, *chef-maître* de notre commune, de tracer un modèle ou dessin pour la restauration de Santa-Reparata, lequel

1. Comparer ce que raconte Suger dans son livre *de Consecratione ecclesiæ Sancti-Dyonisii*. — Non seulement les rois de France, mais les rois d'Angleterre et de Danemark, ainsi que plusieurs seigneurs, contribuèrent par leurs libéralités à la construction de Notre-Dame de Chartres.

2. On a calculé que Notre-Dame d'Amiens représenterait aujourd'hui une dépense d'au moins cent millions en valeur de nos jours, l'argent valant alors environ trente fois plus qu'aujourd'hui.

porte l'empreinte d'une pompe et d'une magnificence telles, que l'art et la puissance des hommes ne puissent rien imaginer de plus beau ; et cela d'après la résolution prise en conseil privé et public par les personnages les plus habiles de cette ville, de n'entreprendre pour la commune aucun ouvrage dont l'exécution ne doive répondre à des sentiments d'autant plus grands et plus généreux, qu'ils sont le résultat des délibérations d'une réunion de citoyens dont les intentions ne forment, sous ce rapport, qu'une seule et même volonté. »

6° Émulation des villes : Amiens et Metz, Beauvais et Saint-Pierre de Rome. — Aspect d'une église gothique. — Non seulement les villes d'une même région rivalisent entre elles, mais l'émulation gagne des pays politiquement distincts. Les habitants de Metz construisent en 1332 une nouvelle cathédrale qui prétend l'emporter sur celle d'Amiens. La voûte dépasse en effet d'un ou deux pieds la voûte d'Amiens, qui était jusque-là la plus haute de la chrétienté. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'architecte Chambiche voudra rivaliser à Beauvais avec le dôme de Saint-Pierre; malheureusement son œuvre s'écroulera peu après son achèvement.

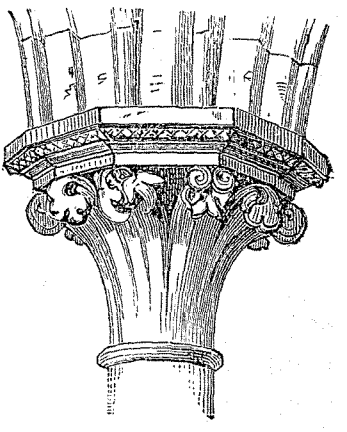


Fig. 169. — Chapiteau gothique (1re époque).

Mais les fatigues, les dépenses, les déceptions mêmes, qui ont puni quelquefois les entreprises trop audacieuses, tout était oublié lorsque le monument admiré, et d'autant plus aimé qu'il a coûté plus d'efforts, apparaissait dans toute sa gloire. C'est surtout les jours de fête qu'il convient de voir la cathédrale. Sur la façade déjà peinte et dorée flottent de longues bannières. A l'intérieur, les lumières partout répandues remplissent les sombres nefs

d'étoiles mêlant leurs points brillants aux rayons atténués du soleil qui passent en se colorant à travers les vitraux, où parfois les reflets semblent attacher des pierres précieuses. Quel spectacle lorsque, le long des arcades, sous ces voûtes qui s'élancent vers le ciel soutenues par des faisceaux de colonnettes partant du sol comme des fusées, passait la longue procession du clergé avec ses riches costumes, au milieu de l'encens, des cierges et des chants auxquels le peuple répondait !

Nombre prodigieux des monuments élevés au treizième siècle. — Le nouveau style excita un enthousiasme extraordinaire, mais les avantages de cet enthousiasme furent, à certains points de vue, chèrement payés. Une passion vive est trop souvent excessive et intolérante. On ne se contenta pas d'élever des monuments nouveaux, on détruisit un grand nombre de monuments romans pour faire place à des constructions à la nouvelle mode. Le vandalisme artistique, le vandalisme qui s'appuie sur l'amour exclusif d'une certaine forme de l'art, est souvent plus dangereux pour les œuvres du passé que le vandalisme barbare, parce qu'il détruit méthodiquement, et que les nouveaux monuments ne laissent plus trace des anciens qu'ils remplacent. Cette passion alla si loin, au commencement du XIIIe siècle, qu'on modifia, sans autre raison que l'amour de la nouveauté, la plupart des édifices qui venaient d'être rebâtis pendant le XIIe siècle (cathédrales de Paris, Laon, Rouen, Chartres, le Mans [1]).

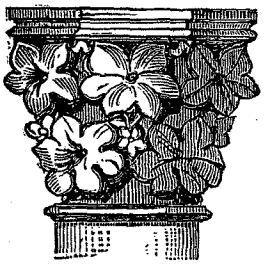


Fig. 170.

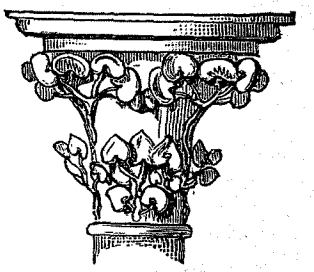


Fig. 170 *bis*.

1. L'exemple le plus mémorable peut-être est celui de la cathédrale du Mans. Heureusement on n'a démoli l'ancienne église qu'au fur et à mesure de

« Bref, la passion de bâtir des églises fut telle, dans la première moitié du XIIIe siècle, au nord de la Loire, que l'on s'explique difficilement, dit M. Lassus[1], comment il se trouva pendant un espace de cinquante années à peine assez d'ouvriers de bâtiments : sculpteurs, statuaires, peintres, verriers, et, pourrait-on ajouter, assez de ressources sur un territoire qui ne comprend à peu près qu'un tiers de la France actuelle, pour exécuter un nombre aussi prodigieux d'édifices. »

7° Organisation du travail. — Les corporations soumises au maître de l'œuvre. — Il est vrai que les ouvriers se sont groupés en corporations et que, parmi les plus puissantes et les mieux organisées, comptent les métiers du bâtiment : maçons, imagiers, peintres, charpentiers, forgerons. Ces divers corps d'armée travaillent sous la direction du « maître de l'œuvre ». Ce maître de l'œuvre est un grand personnage, et tant qu'il aura une grande autorité, tant qu'il saura imposer l'unité de vue à ses divers chefs d'ateliers et empêcher que chacun ne cherche à briller aux dépens de l'ensemble, l'art ogival produira des chefs-d'œuvre. L'art est moins anonyme alors que dans l'époque précédente. Celui qu'on appellera plus tard l'architecte[2] a généralement l'honneur d'être enterré dans le monument qu'il a élevé, et la place de sa tombe est marquée par une dalle funéraire où il est représenté avec ses attributs : le compas, la règle, etc. Malheureusement bon nombre de ces pierres ont été effacées ou détruites, et, plus encore que les historiens poli-

la construction gothique qu'on voulait lui substituer. Puis, lorsque le zèle ou l'argent ont fait défaut, on a raccordé comme on a pu les deux constructions. L'ensemble n'en est pas moins fort beau, et il est particulièrement intéressant de voir ainsi côte à côte dans le même monument les deux styles nettement tranchés.

1. Introduction à l'*Album* de Villard de Honnecourt.

2. Ce titre ne devient habituel que dans la deuxième moitié du XVIe siècle, et même au XVIIe le constructeur de la digue de la Rochelle, Tiriot, prend encore le simple titre de « maître maçon de Paris ».

tiques ou les auteurs de mémoires de nos jours, les écrivains d'alors dédaignent de nous faire connaître les architectes, même des édifices qu'ils citent et qu'ils admirent. Cependant plusieurs noms nous ont été conservés.

Audace et habileté des architectes. — Variété des arcs-boutants. — Emploi des métaux. — Les tours de Laon. — Le nouveau style, qui s'élance jusqu'aux limites de l'équilibre, exige une grande habileté et une grande science, au moins pratique.

Elle se montre particulièrement dans la disposition des arcs-boutants. Ils sont souvent, comme à Reims, disposés en deux volées et à deux étages, appuyant tous deux la grande nef. Les arcs-boutants qui contre-butent la voûte s'appuient sur une première série de piles correspondant aux piliers qui séparent la première nef latérale de la seconde, et ces piles elles-mêmes sont appuyées par d'autres arcs-boutants, qui sont soutenus à leur tour par une seconde série de piles plus fortes prolongeant les contreforts des murs extérieurs. D'autres fois, comme à Notre-Dame de Paris, et par un système peut-être meilleur, les arcs-boutants sont aussi à deux étages, mais d'une seule volée, le contrefort le plus bas et le plus court appuyant non la haute nef, mais la première nef latérale. A Chartres, comme à Beauvais, on voit des arcs-boutants à trois étages, mais d'un caractère bien différent. Les arcs-boutants servent aussi à l'écoulement des eaux, leurs piles portent des gargouilles ; ces piles, en général, sont terminées par un pinacle et portent souvent des niches avec des statues (Chartres). Un édifice voûté est presque un édifice vibrant ; comme le disent les constructeurs, une voûte travaille toujours. Pour donner une certaine élasticité à la construction, élasticité sans laquelle la stabilité serait compromise, le dernier claveau des arcs-boutants, comme l'a remarqué Viollet-le-Duc, n'est pas engagé dans la pile s'appuyant à la nef, « et reste libre de glisser un peu dans le cas où la voûte ferait un mouvement par suite du tassement des points d'appui verticaux. Grâce à cet ingénieux procédé, il peut y avoir un certain déplacement, soit dans la pile, soit dans le contrefort, sans que l'arc-

boutant se brise. « Et la preuve, ajoute-t-il, que ces précautions n'étaient pas inutiles, c'est que leur oubli a presque toujours produit des effets fâcheux. »

On parle beaucoup, depuis quelque temps, de l'emploi des métaux en architecture. Les architectes du moyen âge en étaient aussi vivement préoccupés. Les nombreux sinistres qui avaient suivi la construction des grands monuments voûtés, avaient inspiré aux architectes des XIIe et XIIIe siècles une grande défiance ; de là l'emploi d'une quantité de chaînes, de crampons, quelquefois de barres de fer, dans les constructions de ce temps. S'ils n'en ont pas fait un usage plus fréquent, il ne faut l'attribuer qu'au manque de ressources[1]. Quand ils n'étaient pas retenus par l'économie, ils le prodiguaient, comme on peut le voir à la Sainte-Chapelle.

Les tours de Laon présentent un exemple admirable du parti que le génie d'un architecte peut tirer d'une difficulté de construction. On voulait des tours élevées et grandioses. D'autre part, l'église est bâtie sur la partie élevée de la ville, isolée, exposée à des vents très violents. Ces vents n'auraient pas tardé à ébranler ou à renverser des murs de maçonnerie trop compacte. L'artiste s'ingénia à leur laisser un passage à travers la construction même, par l'emploi de colonnettes détachées de l'ensemble. On comprend qu'un célèbre architecte du XIIIe siècle, Villard de Honnecourt, dans le curieux *Album* qui nous a été conservé, ait pu dire : « J'ai été en beaucoup de pays, comme on peut le reconnaître par ce livre; jamais, en aucun lieu, je ne vis tour pareille à celle de Laon. » (A cette époque les tours de Laon étaient surmontées de flèches disparues aujourd'hui.) Les tours de Bamberg, Reims, Lausanne, Saint-Père-sous-Vezelay, etc., procèdent de Laon.

Ainsi, on le voit, quelque hardie que fût la conception de ces édifices, tout était, dans l'exécution, ordonné, logi-

1. Sur l'emploi du fer ainsi que sur la polychromie à Notre-Dame de Paris, voir l'*Itinéraire-guide de Paris* de Ch. Normand.

que, méthodique, précis. Le prudence et le bon sens pratique s'y unissaient, quoi qu'on en ait dit, au génie le plus audacieux. « Prenez garde à votre affaire, dit Villard de Honnecourt, et vous ferez ce que homme sage et entendu doit faire[1]. » Sans doute un monument a d'autant plus besoin d'entretien qu'il est plus important et de formes plus variées; mais lorsqu'il est bâti avec soin comme Reims, Fribourg, etc., la solidité est une qualité qui n'a pas fait défaut à l'architecture ogivale.

CHAPITRE II

LES PÉRIODES DE L'ART GOTHIQUE. LE XIIIe SIÈCLE.

I. TRANSFORMATION DE L'ART GOTHIQUE. — Variétés successives de l'ogive. — Les périodes du gothique. — Styles de transition. — Gothique à lancette. — Flèches. — Gothique rayonnant. — Gothique flamboyant.

II. L'ART MONUMENTAL AU XIIIe SIÈCLE. — Grandeur du XIIIe siècle. — Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les francs-maçons. — Architectes célèbres : Pierre de Montereau, Libergier, Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — Les artistes français en Europe et en Orient. — Art ogival en Angleterre : cathédrales de Lincoln, Salisbury, etc. — En Allemagne Cologne, Strasbourg; Erwin de Steinbach, etc. — Italie : Sienne Orvieto. — Sicile. Influence sarrasine. Monreale. — Espagne Tolède, Burgos. — Hongrie : Villard de Honnecourt. — Scandinavie : Pierre de Bonneuil à Upsal. — Orient : Chypre.

I. — TRANSFORMATION DE L'ART GOTHIQUE

Un art si intimement mêlé à la société et pratiqué avec tant d'amour et d'ingéniosité ne devait pas rester sta-

1. « Prendes gard en vostre afaire. Si ferez que sages et que courtois.

tionnaire et, quitte même à déchoir, il devait se modifier. Loin de se complaire dans la tradition et la routine, l'art, au moyen âge, aime le changement. C'est là même un de ses traits les mieux marqués. Ce même désir de nouveauté qui avait adopté avec passion la substitution du style ogival au style roman, allait amener les transformations successives du style ogival lui-même.

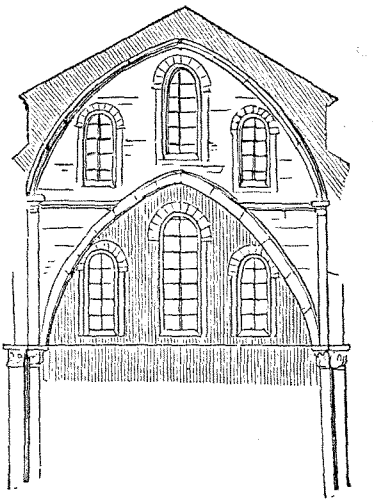


Fig. 171.
Style de transition.

Variétés successives de l'ogive. — Ces modifications sont nettement sensibles dans la forme de l'ogive[1].

L'ogive est formée de deux arcs de cercle de rayons égaux qui ont leurs deux centres sur la ligne horizontale qui joint ses points d'appui. L'ogive est d'autant plus aiguë que le rayon est plus grand et que, par conséquent, les centres sont pris plus loin de ces points d'appui[2]. Les rayons de l'ogive doivent être plus grands que la demi-distance de la retombée des voûtes. S'ils étaient égaux à la demi-distance, les deux centres se confondraient, et on reviendrait au plein cintre. L'ogive se rapproche d'autant plus du plein cintre que ces centres sont moins éloignés. A l'origine, comme nous l'avons dit, elle s'en distingue fort peu.

1. Il est clair que les modifications ne se sont pas produites partout en même temps, et que les dates qui vont suivre ne se rapportent qu'aux pays où le gothique a eu son développement normal et complet.

2. Qu'il s'agisse de deux arcs qui doivent former l'ogive ou de l'arc de plein cintre, si l'on prend les centres au-dessous de cette ligne horizontale, on a une courbe surbaissée dans laquelle les tangentes aux extrémités de l'arc ne se confond plus avec la direction des piliers d'appui. Lorsqu'on prend le centre au-dessus de cette ligne, on a une courbe outre-passée. L'ogive outre-passée se rencontre dans les monuments gothiques sur lesquels l'influence orientale s'est fait sentir. Elle a été heureusement employée de nos jours dans la nouvelle église Saint-Martin de Pau.

Au XIIIe siècle nous trouvons l'ogive à lancette, ogive pointue formée de deux arcs de cercle dont les centres sont pris à l'extérieur des retombées des voûtes (ou points d'appui), et dont les rayons ont par conséquent une longueur supérieure à la distance des deux retombées. A partir du XIVe siècle l'ogive tend à devenir moins aiguë. On emploie de préférence l'ogive ou arcade *en tiers-point* formée de deux arcs qui ont chacun leur centre à la naissance de la retombée et sont décrits avec un rayon égal à l'ouverture de l'arcade. Cette ogive est appelée équilatérale ; il est facile, en effet, de voir que les lignes joignant le sommet de la voûte aux deux retombées forment un triangle dont les trois côtés sont égaux comme rayons de cercles égaux. Au XVe siècle l'ogive redevient obtuse, les centres des arcs étant pris entre les points d'appui ; mais elle se complique d'ornements rentrants et tend à se rapprocher même de la ligne droite par des arcs en accolade ou en anse de panier.

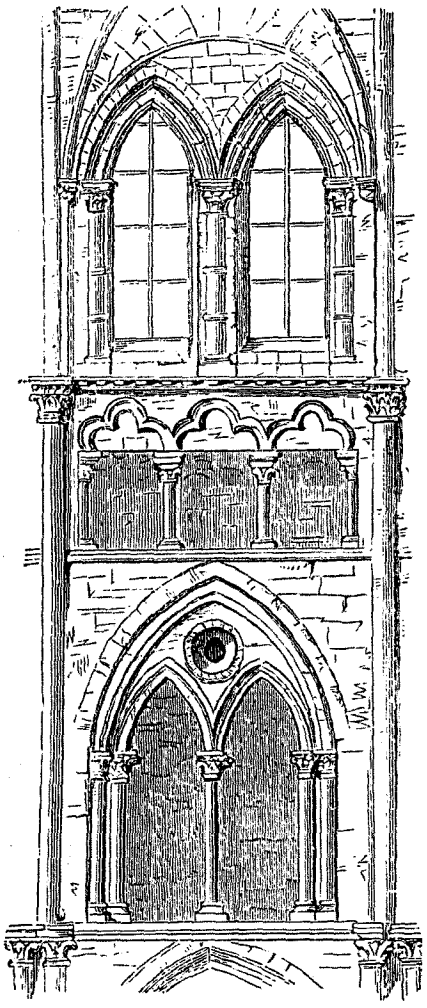


Fig. 172.
Gothique à lancettes.

Les périodes du gothique. — En se fondant sur les formes diverses de l'ogive et sur d'autres éléments, on a distingué quatre périodes : style de transition, — style ogival, à lancette, — style rayonnant, — style flamboyant.

Style de transition. — Dans un style de transition

nous trouvons comme types principaux certaines parties de Chartres, Noyon, Saint-Remi de Reims, Saint-Germain des Prés, Saint-Denis surtout, qui nous rappelle qu'à l'origine du style ogival l'influence du grand ministre Suger, dont le génie embrasse toutes les choses de son temps, joua un rôle important dans notre histoire architecturale. Ces monuments conservent les formes rondes quand l'ogive n'est pas nécessaire à la construction, par exemple dans les arcades qui joignent les piliers de la nef centrale et même dans les voûtes des bas côtés : Noyon, Saint-Germain des Prés, église de Bagneux. Les éléments des rosaces sont formés (à Chartres et à Saint-Denis) de lignes circulaires (fin du XIIe s.). Le style n'en est pas moins ogival, parce que l'arc brisé est toujours employé dans les grandes voûtes.

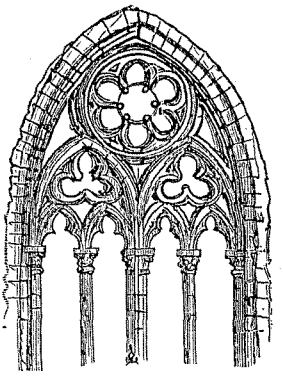


Fig. 173.
Gothique rayonnant.

Gothique à lancette. — On retrouve encore les formes circulaires, mais à l'état d'exception, dans le gothique à lancette. Il est caractérisé par l'emploi de l'ogive aiguë. Les lignes y sont pures, l'ornementation y est sobre; car à l'origine le gothique a été, à certains égards, une réaction de simplicité contre le roman fleuri de la dernière époque. Le plus souvent il n'y a de chapelles qu'autour de l'abside et du chœur, fort rarement le long des collatéraux. On y trouve encore de gros piliers monocylindriques, avec d'importants chapiteaux (Paris, Laon). Lorsque les colonnes se groupent autour des piliers, elles ont encore un diamètre assez important; mais les trois quarts de leur fût restent

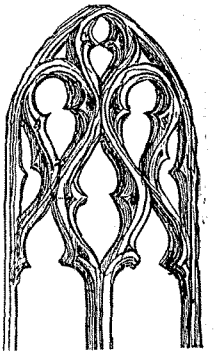
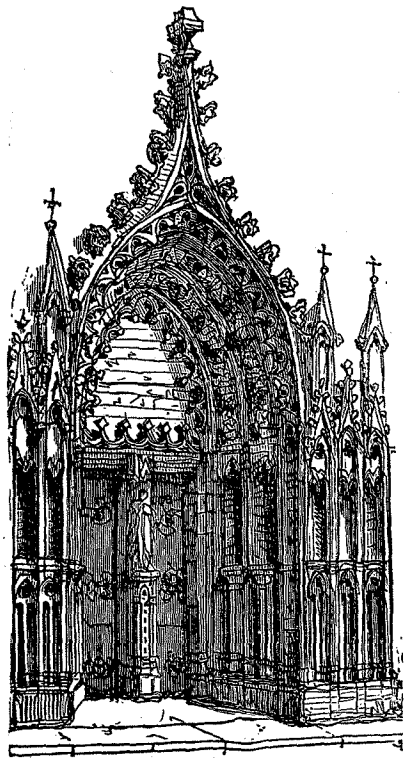


Fig. 174. — Gothique flamboyant.

apparents. Elles sont même parfois détachées du pilier qu'elles accompagnent; par exemple à Laon et à Cantorbéry. A Laon, quatre des piliers de la grande nef sont formés d'une colonne centrale et de six colonnes plus étroites, séparées et isolées dans toute la longueur de leur fût. Des galeries, réduites quelquefois à la largeur de simples passages, sont pratiquées au-dessus des collatéraux.



Gothique flamboyant.

Flèches. — Dès cette période les tours sont construites de manière à recevoir des flèches, mais ces flèches ne sont souvent ajoutées qu'à la période suivante; souvent même on s'est découragé de les élever. Les flèches de la fin du XIIe et du XIIIe siècle sont simples et grandioses, en général d'une seule venue, sans étages. La flèche septentrionale de Chartres, terminée dès 1145 et s'élevant jusqu'à 112 mètres, est un chef-d'œuvre justement célèbre, que les constructions plus riches des siècles suivants n'ont pu faire oublier.

Style rayonnant. — Le style rayonnant (XIVe siècle et début du XVe) a en général l'ogive moins pointue, les piliers plus minces; les fenêtres deviennent de plus en plus grandes, avec des *meneaux* et des divisions plus nombreuses. Parmi les découpures en maçonnerie qui les forment on trouve non seulement le trèfle, mais des figures rayonnantes à quatre et à cinq feuilles, etc., ornement qui rem-

place également la forme trilobée dans les arcatures. Les rosaces des portails, où se montre surtout le caractère rayonnant, présentent un plus grand diamètre et de plus nombreux compartiments. Les contreforts sont terminés par des clochetons plus légers et plus évidés.

Style flamboyant. — Le style flamboyant, qui apparaît dans le second tiers du XVe siècle et se prolonge dans les édifices religieux jusque vers 1560, est caractérisé par l'excès d'une décoration surchargée et contournée de manière à former des espèces de flammes, chose particulièrement sensible dans les séparations de pierre formant les compartiments des fenêtres et rosaces. Alors l'ogive s'abaisse et devient obtuse; mais les sommets des ogives et des pignons sont couronnés de bouquets épanouis réunissant deux moulures qui dessinent des arcs rentrants tangents aux deux côtés de l'ogive (fig. 175). Les nervures des voûtes se croisent suivant des dessins très variés, et à chaque point d'intersection sont ajoutées des figures en relief, emblèmes, armoiries, etc. Quelquefois la clef de voûte s'allonge en ciselure de pierre et forme un pendentif[1]. Cependant ce style, où le luxe de la décoration est poussé jusqu'à l'excès, présente à certains points de vue une simplification. Le plus souvent les chapiteaux sont supprimés; les piliers sont formés à l'extérieur de colonnettes de diverses dimensions, engagées, amalgamées et se continuant dans les nervures de la voûte. La naissance de

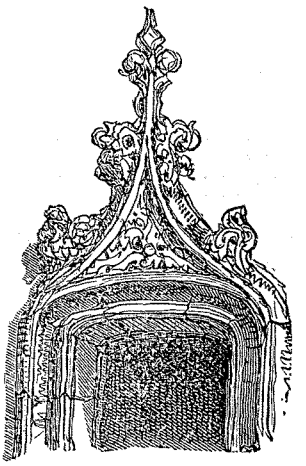


Fig. 176.
Arc en accolade.

1. Chapelle de Henri VII à Westminster, chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard. — Il ne faut pas confondre ces pendentifs avec les pendentifs de la coupole byzantine; il n'y a là qu'une similitude malheureuse de nom.

l'arcade n'est signalée, et encore pas toujours, que par un léger rebord (Saint-Gervais, cathédrale de Séville, etc.). Les flèches sont la partie la plus belle peut-être des monuments de cette époque (flèche nord de Chartres, flèche d'Anvers, couronnement de la flèche de Strasbourg).

II. — L'ART MONUMENTAL AU TREIZIÈME SIÈCLE

Grandeur du treizième siècle. — Mais quel que soit l'aspect brillant des constructions de cette époque, la belle période gothique est le XIIIe siècle, ce XIIIe siècle qui est le plus beau du moyen âge et un des plus beaux de l'histoire de la civilisation.

En Allemagne, c'est la période des Hohenstaufen et des Minnesinger; en Angleterre, c'est le temps de Roger Bacon et de la Grande Charte; en Espagne, les Maures sont définitivement vaincus, sinon chassés; en Italie, le siècle, qui s'ouvre par saint François d'Assise, se termine par Dante et Giotto. Mais malgré les grands noms et les grands faits que présente l'histoire des autres peuples de la chrétienté, c'est alors la France qui est le centre de la civilisation. C'est l'université de Paris qui est reine et maîtresse des sciences, et saint Thomas d'Aquin, l'*Ange de l'école*, appartient aussi bien à la France qu'à son pays d'origine. C'est Philippe-Auguste, c'est surtout saint Louis qui présente à toutes les nations le modèle des souverains. Ce sont nos trouvères qui inspirent partout les poètes. Les écrivains étrangers, les Italiens mêmes, considèrent la langue française comme la langue la plus répandue et « la plus délectable à ouïr ». C'est enfin la France qui est le centre de l'art. « Comme un écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur », la France entière s'enlumine d'abbayes et d'églises. L'art et la langue française se répandent ou se maintiennent en même temps que notre influence politique : en Italie, avec les dynasties normandes, puis avec la maison d'Anjou ; en Castille et en Portugal, où règnent des princes issus de la maison capétienne ; en Hongrie, où régnera bientôt aussi une dynastie angevine; sur le Bosphore et en Grèce, avec l'empire latin de Constan-

tinople ; en Syrie, où les principautés franques se maintiendront jusqu'à la fin du siècle ; à Rhodes, à Chypre, que les Lusignans posséderont jusqu'au xve siècle ; en Angleterre enfin, où règne une dynastie qui a une double origine française, angevine et normande.

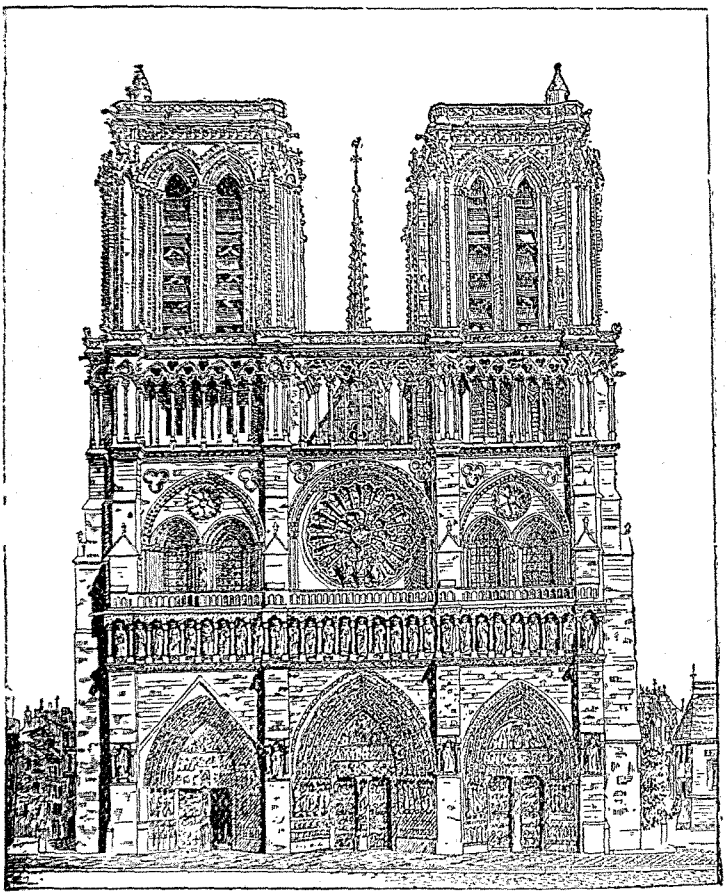


Fig. 177. — Notre-Dame de Paris.

Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les francs-maçons. — Le style de cette époque doit son unité et la conformité de ses procédés, au milieu d'une admirable variété d'inspiration, à la puissante organisation des ouvriers du bâtiment, dont les diverses corporations

s'unissaient, dans une association plus vaste, aux ouvriers similaires des autres pays. L'institution des corporations municipales et celle du compagnonnage, souvent hostiles entre elles, semblent ici s'être réunies. Cette société de francs-maçons est née peut-être dans la haute Italie au VIIIe siècle. En Angleterre on en retrouve une charte constitutive datant de 926, et elle y était assez puissante pour que de grands personnages comme Edwin, frère du roi Athelstan, tinssent à s'y affilier. Ces associations furent surtout importantes en Allemagne, où le morcellement politique les rendait particulièrement utiles. Elles durent beaucoup à Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, et reçurent des privilèges de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, du pape Nicolas III et de plusieurs de leurs successeurs. Les francs-maçons étaient affranchis des impôts, des corvées et des statuts locaux (de là leur nom de francs). Ils ne dépendaient que de Rome.

Architectes célèbres. — Pierre de Montereau. — Libergier. — Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — On a conservé ou retrouvé les noms des architectes de plusieurs monuments de cette époque mémorable. Il n'est que juste de rappeler ces noms, dont la plupart ne sont pas arrivés à la gloire, tandis que des monuments bien inférieurs, mais plus récents, ont assuré à leurs auteurs une grande et durable renommée. Les Français ont été particulièrement dédaigneux de leur gloire artistique et ont été les premiers à se placer au-dessous des étrangers. Il est donc naturel que les étrangers aient propagé cette opinion. D'ailleurs bien des œuvres sont restées anonymes. Dans la période de transition, *Mathieu de Loudun* et *Normand de Dax* élèvent la cathédrale d'Angers. De *Pierre de Montereau,* ou plutôt de Montreuil (m. en 1266), nous n'avons plus que la Sainte-Chapelle du Palais. — *Hugues Libergier* (m. en 1265) construisit Saint-Nicaise de Reims, continuée par *Robert de Coucy* (m. en 1311). Cette

église, qui passait pour une merveille d'ingéniosité technique et que les architectes de la seconde partie du moyen âge allaient étudier comme un chef-d'œuvre de construction et de taille de pierre, fut détruite en 1796. Le nom de Robert de Coucy est mieux protégé contre l'oubli par la cathédrale de Reims. Mais il n'en fut pas, comme on l'a répété, le principal architecte. Il résulte d'une note communiquée par M. L. Demaison, architecte de la ville de Reims, que celui qui dressa les plans complets de cette œuvre admirable fut *Jean d'Orbais,* qui en commença l'exécution en 1211, mais mourut en 1238, n'ayant terminé que le chevet. A Jean d'Orbais succèdent *Jean Loup* ou Leloup (1231-1247), *Gaucher de Reims* (1247-1255), *Bernard de Soissons* (1255-1290). Au commencement du XIVe siècle nous trouvons *maître Adam,* qui eut pour successeur Robert de Coucy jusqu'en 1311. Après Robert de Coucy, les travaux sont dirigés par *Collard* (1311-1328), *Gilles* (1328-1352). Nous trouvons

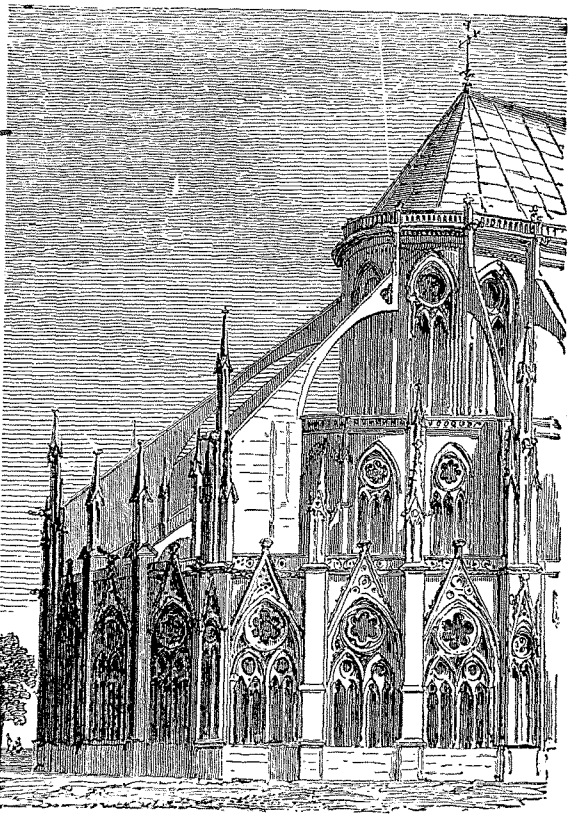


Fig. 178. — Chevet de Notre-Dame de Paris.

enfin les noms de *Jean de Dijon* (1389-1416), et de *Collard de Givry,* qui meurt en 1481, après avoir été pendant trente-six ans l'architecte de la cathédrale. Malheureusement cette cathédrale, si belle qu'elle soit, n'a pas été exécutée sur le plan primitif, qui était beaucoup plus grandiose; les transepts, et surtout le chœur, très écourtés, ne sont pas en rapport avec la grande nef. *Jean Deschamps* est l'auteur de la cathédrale de Clermont; *Enguerrand* ou Ingelram dirige la construction de l'église de Bec (1215 à 1220). Il a pour successeur *Gautier de Meulan* (1248), lorsqu'il va prendre la direction des travaux de la cathédrale de Rouen.

On ignore quels furent les premiers architectes de Notre-Dame de Paris; mais *Jean de Chelles* signait en 1257 le portail méridional. *Étienne de Mortagne* (m. en 1293) est l'architecte de la cathédrale de Tours. *Robert de Luzarches* donnait le plan de Notre-Dame d'Amiens, dont la première pierre fut posée en 1220 et qui fut continuée après sa mort par *Thomas de Cormon,* puis par *Renault de Cormon,* son fils. Cette cathédrale, complètement terminée dans son ensemble en 1288, est peut-être le chef-d'œuvre de l'art gothique. Elle a servi de modèle à bien d'autres monuments en France et à l'étranger.

D'autres noms d'artistes nous ont été conservés sans que nous puissions les juger par leurs œuvres. Tels sont *Villard de Honnecourt,* dont nous avons rappelé le curieux *Album; Pierre de Corbie,* que Villard de Honnecourt cite comme un des premiers architectes de son temps; *Eudes de Montreuil,* qui accompagna saint Louis à la croisade et éleva les fortifications de Saint-Jean-d'Acre[1].

1. L. Gonse, *l'Art gothique.* — Corroyer, *Architecture gothique.* — Vitet, *Études sur les beaux-arts* (surtout le mémoire sur la *cathédrale de Noyon*). — Lecoy de la Marche, *le Treizième Siècle.* — De Lassus, *Monographie de la cathédrale de Chartres* (*Archives des monuments historiques*). — De Lassus et Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris.* — Mérimée, *Études sur les beaux-arts.*

Les écoles. — On pourrait distinguer plusieurs écoles dans le gothique français : les écoles picarde, angevine, champenoise, l'école de Guyenne. Mais la grande école qui domine est l'école franco-normande. C'est le gothique normand qui étendit son influence le plus loin, par suite

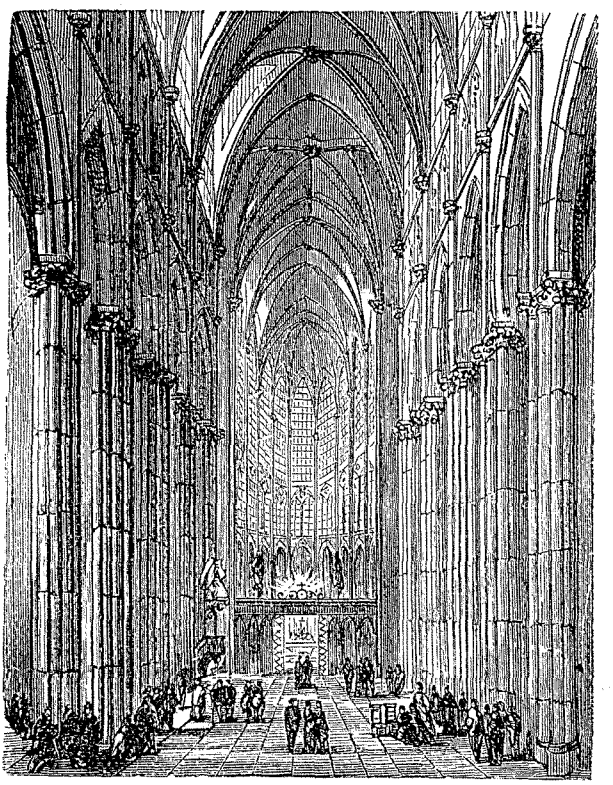


Fig. 179. — Intérieur de Notre-Dame d'Amiens.

du grand rôle politique et militaire que jouèrent alors les Normands. C'est au style normand qu'appartiennent d'abord les constructions ogivales de l'Angleterre.

L'art ogival en Angleterre. — Lincoln, Salisbury, Lichfield, etc. — En 1174, *Guillaume de Sens* l'emporta justement sur ses concurrents pour la direction des travaux de la cathédrale de Cantorbéry, parce que son pro-

jet était conçu dans le style gothique. Ce sont des évêques français d'origine, et surtout le chartreux *Hugues le Bourguignon,* qui ont dirigé la construction de la cathédrale de Lincoln. Cette église, avec son clocher de 100 mètres de haut, son double transept, sa longueur de 170 mètres, est un des plus beaux édifices de l'Occident. Cependant, reconstruite en 1186 à la suite d'un tremblement de terre et terminée seulement au XIVe siècle, elle a moins d'unité et reste inférieure d'ensemble à la cathédrale de Salisbury (1220-1260), qui passe pour la plus parfaite construction ogivale de l'Angleterre; mais elle égale au moins York (1172-fin du XIVe s.), Wells (1re moitié du XIIe s.-1465), Lichfield (XIIIe et XIVe s.). L'abbaye de Westminster, devenue le Panthéon anglais, fut construite de 1220 à 1285. L'art gothique, pratiqué avec passion en Angleterre, n'avait pas tardé à y former une école particulière. Cette école se distingue : 1° par la hauteur des larges fenêtres centrales, qui remplacent souvent les roses et dont les meneaux vont perpendiculairement jusqu'à l'arcade qui les limite; 2° par l'aspect nettement rectangulaire des façades; 3° par le caractère perpendiculaire général, augmenté souvent par de grandes arcades, profondes, — analogues à celles du palais de Chosroès, — qui coupent la façade jusqu'au sommet, en passant par-dessus la porte centrale et la grande fenêtre qui la surmonte; 4° par la forme carrée donnée souvent à l'abside.

Belgique. — L'art ogival en Belgique est comme un prolongement de l'art français. Il y devait surtout briller au siècle suivant. Citons cependant, pour le XIIIe siècle, la cathédrale d'Ypres (Saint-Martin), la plus grande partie de Sainte-Gudule à Bruxelles, de Notre-Dame à Oudenarde.

L'art ogival en Allemagne : Cologne, Strasbourg. — Erwin de Steinbach. — En Allemagne on ne voit pas l'ogive apparaître avant 1220, et c'est un Wallon, un architecte du pays de Liège, par conséquent Français de race,

qui commença la cathédrale de Cologne, dont la première pierre fut posée en 1248. D'ailleurs la cathédrale de Co-

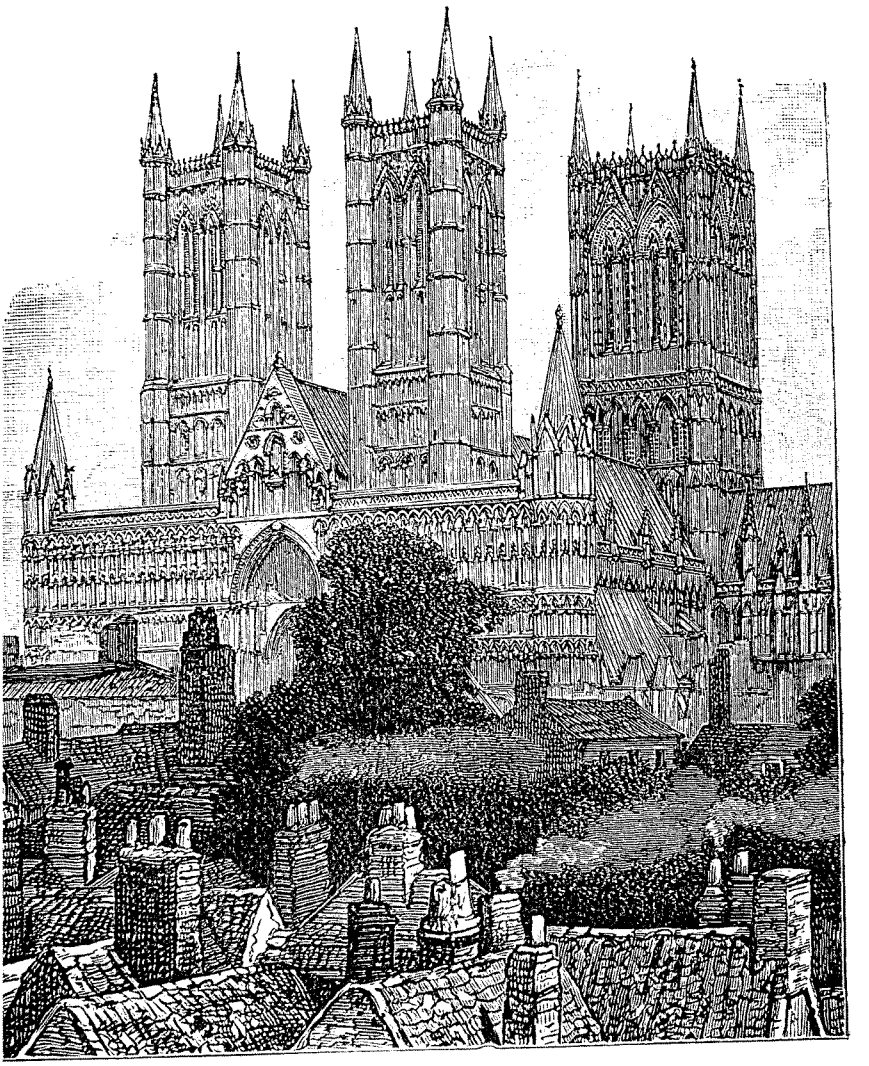


Fig. 180. — Cathédrale de Lincoln.

logne procède de la cathédrale d'Amiens, comme Lubke le reconnaît. Plus tard encore le doyen de la collégiale de Wimpfen charge un architecte arrivé « de Paris, en pays

de France », de lui construire une église « d'après le système français », *opere francigeno*. Mais l'art gothique devait produire en Allemagne, entre les mains d'architectes allemands, des œuvres qui ne craignent aucune rivalité. En 1227, *Erwin de Steinbach* commençait la cathédrale de Strasbourg, qui ne fut terminée qu'au XVe siècle. La cathédrale de Cologne, si souvent interrompue, devait exercer jusqu'à notre siècle le talent des architectes allemands. Elle est aujourd'hui le plus considérable, même le plus complet des monuments gothiques; elle couvre une superficie de 6,166 mètres carrés. Au XIIIe siècle appartiennent également pour la première période, dans une forme simple, un peu nue, les cathédrales de Meissen, Magdebourg, Marbourg; puis, dans un style plus élégant, sans parler de Strasbourg et de Cologne, on commence les cathédrales de Fribourg, de Vienne, de Goslar, de Bamberg, de Nuremberg (Saint-Laurent), l'église de Thann.

Italie : Sienne, Orvieto. — Sicile : influence sarrasine. — Monreale. — Les architectes allemands eurent assez de réputation pour être appelés plus d'une fois en Italie. D'ailleurs en Italie le style gothique n'était pas sorti du roman, comme en Allemagne et en France. Il y fut introduit tout formé de l'étranger, probablement, comme le dit M. Enlart, par les moines cisterciens de Bourgogne. Les églises superposées d'Assise, construites de 1238 à 1253, sont l'œuvre d'un Allemand, maître *Jacob*. Mais déjà depuis un siècle le gothique avait été introduit dans le midi de la Péninsule et en Sicile par les dynasties françaises. Là il se mêle aux souvenirs byzantins et arabes pour produire des œuvres rares. Nous avons parlé de Monreale (*V.* p. 259); nous en rapprocherons la chapelle palatine de Palerme, construite en 1132, sous Roger II, dans le style gothique normand, et toute ornée de riches mosaïques dans le goût byzantin. Dans l'Italie centrale le gothique se modifia pour se conformer aux anciennes

habitudes et aux goûts du pays. De là sortit le gothique qu'on a appelé florentin, dont les types sont Sainte-Marie des Fleurs à Florence, commencée en 1294 par *Arnolfo di Cambio,* et dans la même ville Santa-Croce. Parmi les édifices se rattachant à ce style on ne peut oublier deux monuments presque aussi célèbres : la cathédrale d'Orvieto, commencée en 1290 par *Lorenzo Martoni,* et la cathédrale de Sienne, dont la première pierre fut posée au commencement du siècle et qui aurait pu rivaliser avec les plus belles cathédrales de France, d'Angleterre ou d'Allemagne, si on avait exécuté le projet conçu en 1322 de faire de l'église actuelle (89 m. de longueur) le transept d'une nouvelle cathédrale.

Espagne : Tolède, Burgos. — En Espagne, le gothique s'acclimata mieux ; mais il y est certainement d'importation française, et cette influence est sensible dans les plus beaux édifices de ce style élevés au delà des Pyrénées. C'est un Français, *Gauthier,* qui bâtit l'abbaye cistercienne du Val de Dios. *Maurice,* qui fit commencer la cathédrale de Burgos, et *Rodrigue Ximénès,* qui entreprit en 1227 celle de Tolède, étaient d'anciens étudiants de l'Université de Paris. Il faut reconnaître qu'ils surent tirer un admirable profit de l'enseignement qu'ils avaient reçu. Citons aussi les cathédrale de Barcelone et de Léon. A plus forte raison les pays où la civilisation est plus récente, demanderont-ils à la France ses leçons et ses artistes.

Hongrie. Villard de Honnecourt. — Villard de Honnecourt raconte qu'il fut appelé en Hongrie pour construire une église importante, probablement celle de Kaschau ; ce fut un Français, *Martin Ravège,* qui fit bâtir la cathédrale de Kolocza, où il fut enterré.

Scandinavie. Pierre de Bonneuil à Upsal. — Un autre Français, Pierre de Bonneuil, sur la demande des étudiants suédois de l'Université de Paris et avec l'autorisation

donnée par une ordonnance royale du 20 août 1287[1], partit avec dix compagnons pour aller élever la cathédrale d'Upsal.

Orient, Chypre. — Dans les pays de l'Orient qui étaient devenus terres françaises, l'art gothique se substitua, comme en Occident, à l'art roman, qui y avait déjà élevé d'importants édifices. L'art gothique s'y mêla, comme l'art roman l'avait fait, d'éléments byzantins, et même, en Syrie, d'éléments arabes, qui lui donnent une physionomie particulière que nous pouvons seulement signaler ici. Nous rappellerons cependant les belles églises de l'île de Chypre, à Famagouste, à Nicosie, etc., où la dynastie des Lusignan, puis les Vénitiens, maintinrent le style gothique jusqu'au temps où il disparut de l'Occident.

CHAPITRE III

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

Le château féodal. — Description générale. — Le donjon. — Grands seigneurs architectes. — Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. — Tour de Londres. — Coucy. — Le krak des Hospitaliers en Syrie. — Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Les républiques italiennes. — Les palais forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — La place de la Seigneurie à Florence. — Rhodes. — Les hôtels de ville du Nord. — Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). — Les ponts : Avignon, Pont Saint-Esprit, etc. — Architecture privée. — Constructions de nombreuses villes aux XIIIe et XIVe siècles. — Les *bastides*, villeneuves, etc.

1. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. — Philippe le Bel, dont la politique embrassait toute l'Europe, songeait alors aux États scandinaves. En 1290, il signait un traité avec Eric, roi de Norvège.

Le château féodal. — Description générale. Le donjon. — Depuis la mort de Charlemagne, toutes les hauteurs se couvraient de postes fortifiés, et s'il n'y avait pas d'élévation naturelle dans le pays, on formait une terrasse artificielle, une *motte,* pour soutenir la construction. Il y eut là de tels abus, que dans la seconde moitié du IXe siècle, par l'édit de Pistes (864), Charles le Chauve ordonna « la démolition de tous les postes qui avaient été récemment construits sans son assentiment, attendu que les habitants des environs ont à souffrir beaucoup de gêne et de déprédation ». Cette mesure ne devait être réalisée que par Richelieu. Ces postes fortifiés, qui n'avaient d'abord été formés que d'un fossé entouré de palissades avec quelques bâtiments intérieurs d'habitation ou de service et une tour presque toujours de bois, devinrent bientôt beaucoup plus importants. La pierre fut substituée au bois, et le midi de la France donna l'exemple. A la fin du XIIe siècle la véritable forteresse féodale est constituée

En avant du fossé apparaît la *barbacane*[1], ouvrage avancé qui défend l'approche du château. Derrière elle se trouve le pont-levis, puis une palissade, et enfin les murs de l'enceinte, très épais et couronnés de créneaux. Les créneaux sont souvent remplacés par des *hourds,* constructions en encorbellement d'abord en bois, puis en pierre, dont le plancher est percé de fentes par lesquelles on peut jeter des projectiles sur l'assaillant qui est déjà parvenu au pied du mur. Le long des murs de la terrasse court un chemin de ronde. L'enceinte des châteaux est flanquée de tours rondes ou carrées qui la divisent en courtines. Le château a souvent une seconde enceinte et même une troisième. C'est dans la dernière enceinte que se trouve le donjon, demeure personnelle du seigneur et son dernier refuge[2]. Le donjon a souvent des dimensions énormes.

1. La Cité de Carcassonne possédait encore au commencement de ce siècle une barbacane très importante. On en voit encore une au château de Chalusset (Limousin).

2. Il n'en est pas toujours ainsi : le donjon, notamment dans la région pyrénéenne, n'est souvent qu'un observatoire.

Le donjon circulaire de Coucy mesurait, lorsqu'il était intact, 64 mètres de haut, à peu de chose près la hauteur des tours de Notre-Dame de Paris, et 30 mètres de diamètre, soit 100 mètres environ de circonférence. Ses murs ont 7 mètres d'épaisseur. Les châteaux sont très remarquables par la variété de leur plan et les détails de leur construction. Il y avait un grand intérêt militaire à ce que les fortifications, surtout dans les donjons, derniers réduits de défense, fussent d'un système différent, afin que les assaillants ne sussent pas d'avance les dif-

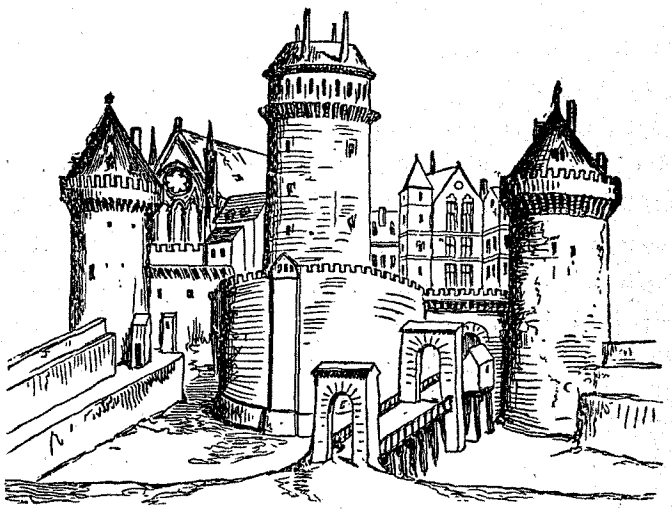


Fig. 131. — Château de Coucy.

ficultés qui les attendaient. Aussi les architectes du moyen âge ont-ils dépensé la plus grande ingéniosité à multiplier les pièges et désorienter l'ennemi. On ne reculait pas devant les travaux les plus considérables : chemins sinueux, fausses entrées donnant brusquement sur des pièces sans issues, portes étroites ou basses où l'assaillant pouvait se briser la tête[1], passages ménagés dans l'épaisseur des murs, comme on peut le voir encore à Loches. Le désir d'assurer sa sécurité pouvait pousser jusqu'au crime. *Lanfroi*, à la fin du xe siècle, ayant construit à Ivry un donjon d'une construction des plus habiles, Alberade, comtesse de Bayeux, le fit mettre à mort, pour

1. C'est ainsi que mourut le roi Charles VIII à Amboise.

que le secret de son château fût gardé et qu'on ne bâtît nulle part une tour semblable[1].

Grands seigneurs architectes. Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. Tour de Londres. Le krak des Hospitaliers en Syrie. Château de Coucy. — On a conservé le nom de *Roger de Bellesme,* qui bâtit le château

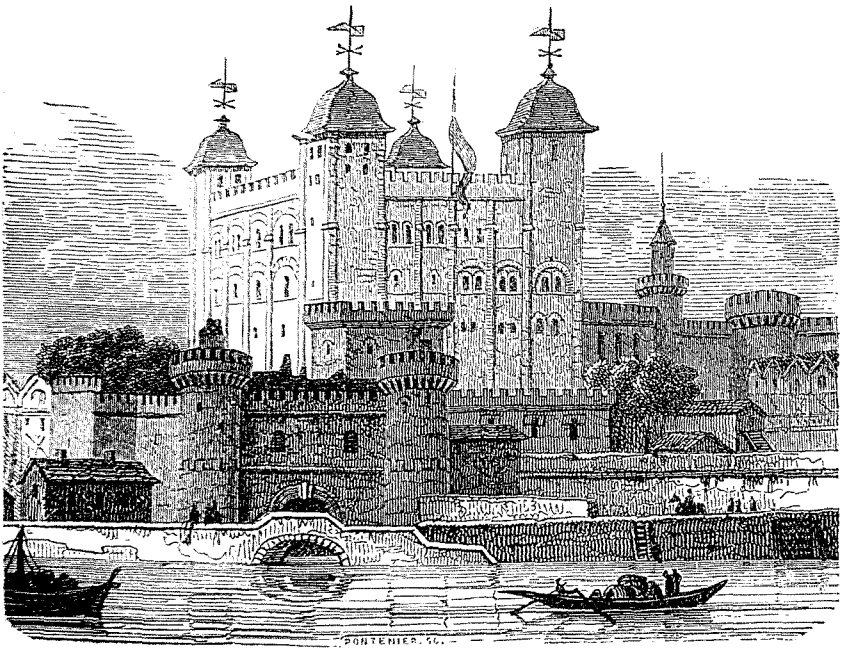


Fig. 182. — La Tour de Londres.

de Gisors pour Guillaume le Roux et Henri Ier, rois d'Angleterre. De même que les évêques ou les abbés avaient voulu être capables de diriger la construction de leurs églises, de même les seigneurs et les rois s'occupèrent de perfectionner l'art de la fortification. Tels furent *Enguerrand III de Coucy, Philippe-Auguste, Richard Cœur de lion.* Ce dernier dirigea lui-même la construction de Château-Gaillard, qui devait défendre la vallée de la Seine

1. Comparer ce qui se passa pour la sépulture d'Alaric.

et l'entrée de la Normandie. Il le fit, dit Viollet-le-Duc, avec une sagacité rare. Il suivait en cela l'exemple du chef de sa dynastie. Guillaume le Conquérant surveilla plus d'une fois les travaux de ce château de Windsor qui, tant de fois remanié et accru, est comme le résumé de l'histoire de la royauté anglaise, ainsi que ceux de la Tour de Londres, ensemble de constructions qui n'embrassent pas moins de cinq hectares. Philippe-Auguste agrandit le château de Gisors. Mais, chose curieuse, les plus importantes forteresses féodales se trouvent en Syrie, comme l'attestent les imposantes ruines du *krak* des Chevaliers Hospitaliers[1] commandant la route de Tortose à Homs (Emese), et qui résista jusqu'en 1271. Le krak présentait un ensemble de bâtisse double de celui de Coucy. Enguerrand fut l'architecte de ce château de Coucy, qui, quoique démantelé par Mazarin, ébranlé par un tremblement de terre, donne bien l'idée de ces repaires formidables où un seigneur arrogant pouvait braver la puissance royale.

Roi ne suis, ni prince aussi;
Je suis le sire de Coucy.

Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Nous avons conservé l'ensemble des fortifications de certaines villes. Sans parler des enceintes gallo-romaines de Senlis et de Saint-Lizier, qui n'intéressent que les antiquaires, il nous reste encore Provins; il nous reste Aigues-Mortes, dont les fortifications ont été commencées sous saint Louis par le Génois *Boccanegra* et terminées sous Philippe le Hardi. Il nous reste surtout la Cité de Carcassonne, qui, sur sa colline dénudée, avec son église garnie de créneaux, avec ses constructions des XIIIe et XIVe siècles, s'appuyant à des maçon-

1. Rey, *Études sur les monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre.* On peut distiguer, d'après le plan et les procédés de construction, les forteresses élevées par les divers ordres militaires : Hospitaliers, Templiers, Chevaliers Teutoniques.

neries wisigothiques ou romanes, est une évocation unique du moyen âge militaire et n'a d'autre rivale en ce genre que les fortifications du Mont-Saint-Michel. Car les monastères, les églises mêmes, se fortifiaient alors. C'est ainsi que le Mont-Saint-Michel put résister aux Anglais maîtres de toute la Normandie continentale, et nous conserver,

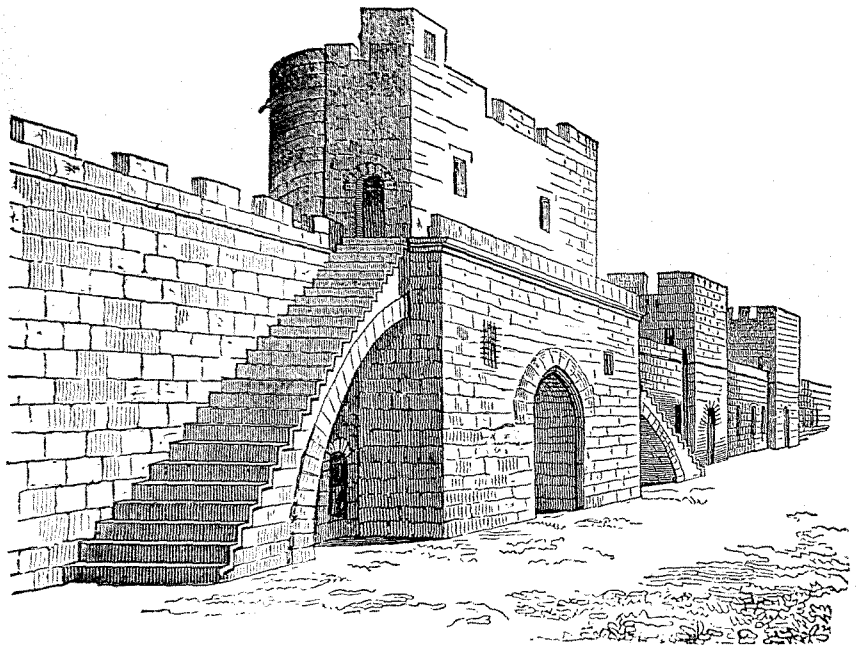


Fig. 133. — Fortifications d'Aigues-Mortes.

même au milieu de nos plus grands désastres, une petite Normandie française.

Les républiques italiennes. — Les palais-forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — Florence. — Rhodes. — Dans les villes de commune, dans les villes italiennes surtout, où les luttes entre les partis étaient si vives et les haines si tenaces, il y a comme des fortifications intérieures; chaque palais, chaque demeure d'un personnage influent est comme une petite forteresse[1] construite de fa-

1. Comparez les archevêchés fortifiés de Narbonne et d'Albi.

çon à mettre ses habitants à l'abri d'un coup de main. Ils étaient même souvent surmontés de tours, comme à San-Geminiano, où tant de maisons les ont encore aujourd'hui. Les palais du gouvernement sont placés de manière à être mis en état de défense. On n'y parvient que par des arcades passant sous les maisons qui entourent d'une ceinture continue la place où ils sont bâtis. Sienne entre toutes les villes de ce genre, présente dans sa *Piazza del Campo*[1] un aspect saisissant (fin du XIIIe et début du XIVe siècle).

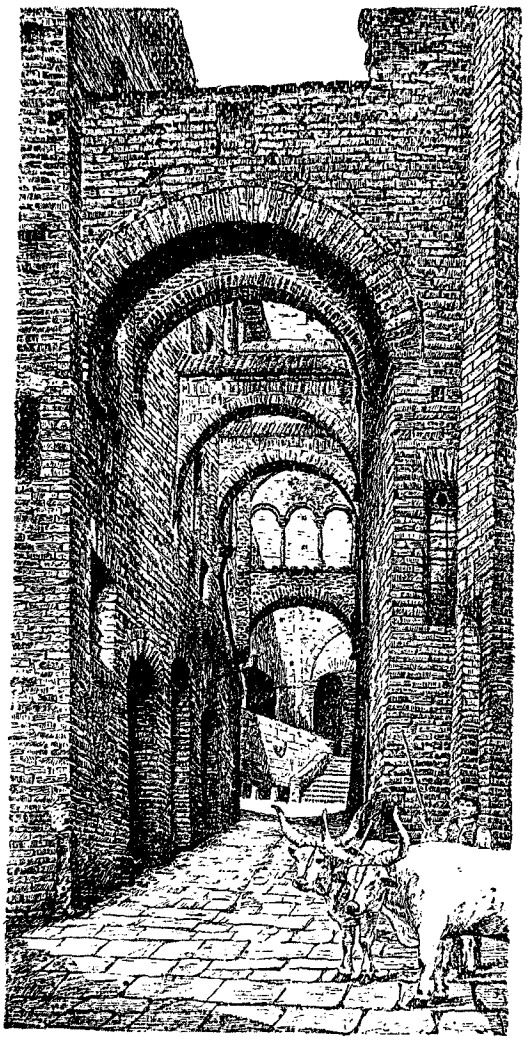


Fig. 184. — Une rue de Sienne dans le voisinage de la Piazza del Campo.

Cette place, située au centre de la ville, là où se réunissent les trois collines sur lesquelles Sienne est bâtie, est semi-circulaire ; elle s'abaisse vers le milieu comme un théâtre, et l'on s'y figure volontiers le peuple assemblé pour entendre quelque communication grave sur ses guerres avec Florence ou ses révolutions

1. Disposition analogue à Milan, Vérone, etc., et même dans les plus petites villes : Villefranche-de-Conflent, qui ne compte que quelques cen-

intérieures. Tout cet hémicycle est entouré de palais à plusieurs étages et à créneaux qui, malgré les remaniements postérieurs, conservent encore leur physionomie primitive. Au bout de toutes les arcades qui ménagent, en passant sous ces palais, l'accès de la place, l'œil rencontre sous des angles différents l'imposant, l'effrayant aspect du palais public, grand bloc rougeâtre de briques couronné de créneaux et gardé par une tour de même appareil, qui prolonge sa ligne droite sans le moindre ornement jusqu'à 80 mètres du sol. Mais cette sévérité, cet effet d'intimidation que l'architecte a si bien réussi à produire, n'exclut pas le souci de la beauté ; sans parler de l'harmonie des proportions, les fenêtres gothiques en marbre insérées dans le monument, ainsi que le porche et le couronnement de la tour, font à l'élégance sa part, accentuent même par le contraste cette sévérité générale que l'artiste a voulu donner à son œuvre, et indiquent une civilisation délicate et avancée, quoique guerrière.

Nous préférerions même la *Piazza del Campo* de Sienne à la place de la Seigneurie à Florence, malgré son *Palais Vieux*[1], construction du même style que le palais public de Sienne, commencé en 1298 par Arnolfo del Cambio, l'architecte de Sainte-Marie des Fleurs[2].

Hôtels de ville du Nord : Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin. — Les hôtels de ville que l'on élevait dans le Nord à la même époque sont moins simples, mais ils gardent cependant un cachet de solidité et de gravité qu'ils perdront plus tard. Ils sont surmontés ou accompagnés d'un

taines d'habitants, avait encore il y a quelques années une tour placée au-dessus d'une arcade, sous laquelle s'ouvrait la seule communication qui existât entre les deux rues parallèles de la ville.

1. Rohault de Fleury, *la Toscane au moyen âge*.

2. « Rhodes a conservé aussi un aspect de ville militaire du moyen âge qui a frappé tous les voyageurs. Chaque maison porte sculpté sur sa façade le blason et même le nom français de son dernier possesseur : on s'attend, au moment du réveil, quand s'ouvriront ces portes armoriées, à voir sortir tous ces chevaliers pour se réunir une dernière fois sous la bannière de saint Jean. » (De Vogüé.)

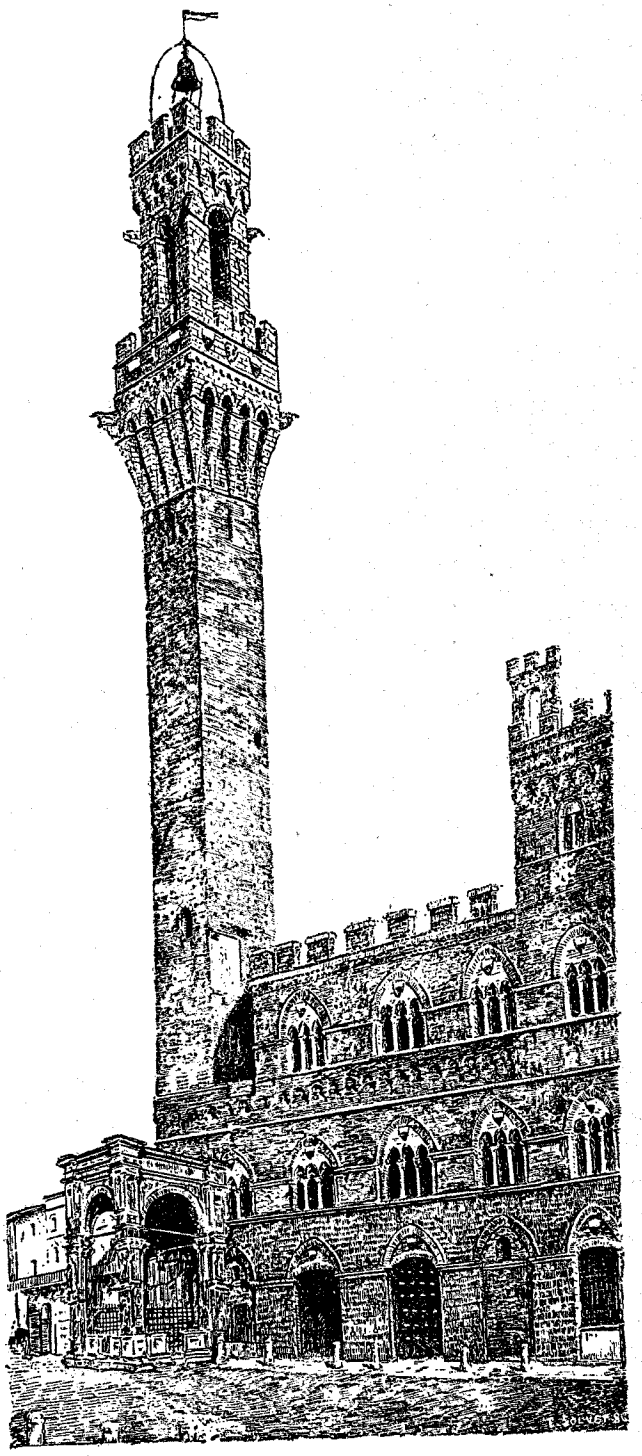


Fig. 185. — Le palais public à Sienne.

beffroi qui est à ces constructions ce qu'est le clocher pour les églises. Telle est la halle aux drapiers élevée à Ypres au XIIIe siècle, et dont une partie est l'hôtel de ville actuel. Ce monument atteste la puissance de cette ville, aujourd'hui déchue, et qui comptait deux cent mille habitants. La première pierre fut posée en 1201 par le comte Baudoin, qui trois ans plus tard était empereur de Constantinople. Au premier étage se trouve une des plus grandes salles gothiques que l'on connaisse. Elle ne vaut pas cependant la *salle des Chevaliers* et le réfectoire du Mont-Saint-Michel, formant la partie intermédiaire d'une construction de trois étages dont l'inférieur est composé de vastes cryptes et le supérieur contient le cloître, de plain-pied avec l'église. Le luxe des édifices publics se glissait jusque dans les centres de population peu importants : ainsi à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), qui possède le plus ancien hôtel de ville de France [1].

Les ponts. — Avignon, Pont Saint-Esprit. — Un genre de construction moins brillant, mais non moins important, les ponts, présentait alors des dangers et des difficultés d'exécution technique aussi bien que financière qui n'arrêtèrent pas les architectes du moyen âge.

Même lorsqu'il s'agissait de jeter un pont sur les fleuves les plus larges et les plus impétueux, les architectes n'hésitaient pas, voyant là non seulement une œuvre d'intérêt matériel, mais encore une œuvre pie, une œuvre de charité. Une association religieuse de *frères pontifes* se forma sous la direction d'un jeune berger du Vivarais, *Benezet*, qui de pâtre devint constructeur de ponts (*pastor et pontifex*) et fut canonisé. Il éleva, de 1177 à 1185, le célèbre pont d'Avignon « où tout le monde passe ». Il n'en reste plus que quatre arches. Mais le pont Saint-Esprit, commencé en 1265 sous saint Louis et achevé quarante-quatre ans plus tard sous Philippe le Bel, est encore complètement debout. Long de plus de 818 mètres et s'é-

1. Voir l'*Ami des monuments*, 1re année, p. 38 et suiv.

levant de 16 mètres au-dessus des eaux moyennes du fleuve. Il brave depuis près de six cents ans les efforts du Rhône, très rapide en cet endroit. Quoique chacune de ses grandes arches ait 31 mètres d'ouverture, au-dessus de chaque pile, à la naissance des arcs, s'ouvre une petite arcade destinée à augmenter le débouché des eaux en cas de crues extraordinaires[1]. De plus, le pont forme un coude en amont, de manière à présenter plus de résistance au courant. La plupart des ponts

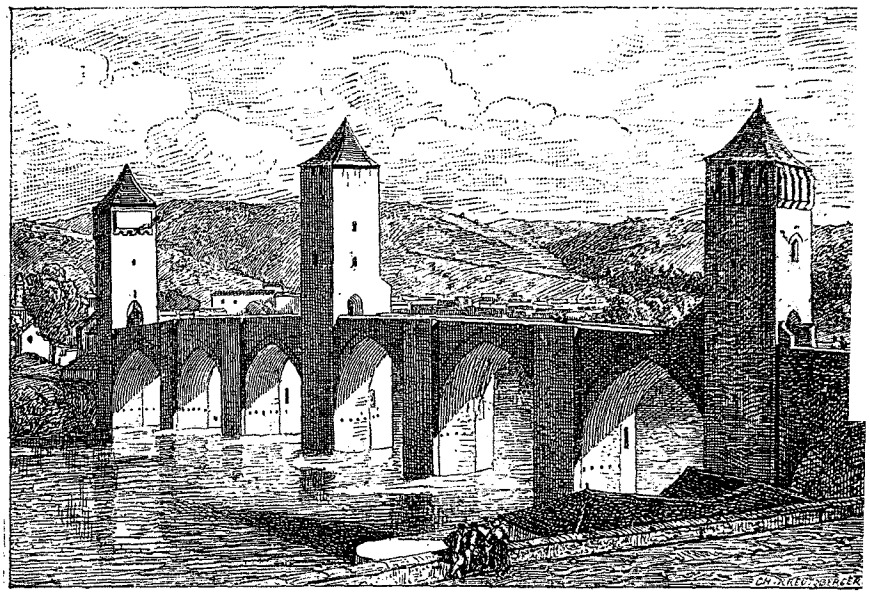


Fig. 186. — Pont de Valentré, à Cahors.

du moyen âge étaient fortifiés, comme le montrent le pont Saint-Esprit lui-même, le pont d'Orthez, le pont de Valentré à Cahors, le vieux pont d'Albi, etc.

Architecture privée. — Fondation de nombreuses villes aux treizième et quatorzième siècles. — L'architecture privée suit les progrès de l'architecture publique. Il reste encore des maisons bourgeoises du XIIe et du XIIIe siècle construites en belle maçonnerie, bien aménagées et distribuées pour les habitudes du temps, remarquables en outre par un judicieux emploi des matériaux

1. Cette disposition était déjà connue des Romains.

Les ouvertures sur la rue sont rares en général, les murs épais, parce qu'on songe à la défensive.

Un des faits les plus considérables de l'histoire de la civilisation fut le grand mouvement social qui amena, au XIIIe et au XIVe siècle, la fondation de tant de villes à chartes. Elles prenaient souvent un nom qui indiquait leur origine et leurs droits : Villefranche, Villeneuve, la Bastide, Sauveterre, la Salvetat, etc. Parfois elles n'hésitaient pas à emprunter celui de quelque ville célèbre : Cadix (Tarn), Fleurance pour Florence (Gers), Cordes pour Cordoue (Tarn)[1], etc. Le fait ne pouvait manquer d'avoir la plus grande action sur le développement de l'architecture privée.

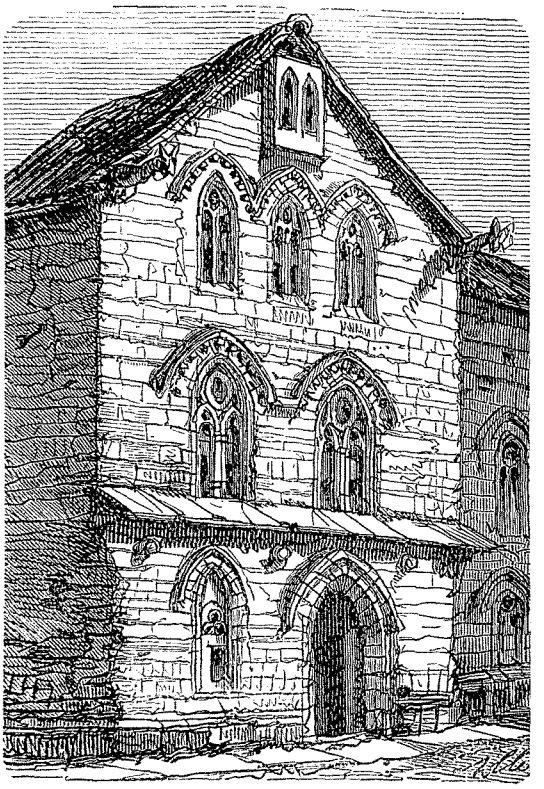


Fig. 187. — Maison des Templiers à Louviers.

On a trop dit que le moyen âge n'avait aucun souci de l'hygiène. Une ville qui a une longue tradition historique, où les constructions se sont accumulées de générations en générations, est difficilement régulière et bien percée, mais les

1. XIIe siècle : Cluny ; XIIIe siècle : Cluny, Saint-Antonin Provins ; XIV siècle : Cordes, Louviers, etc. V. L. Magne, *l'Art dans l'habitation moderne*.

groupes urbains bâtis à date fixe, aux XIIIe et XIVe siècles, occupent des emplacements choisis avec soin, sur un plan général régulier, avec des rues tirées au cordeau, bien orientées et se coupant le plus souvent à angle droit, les voies principales venant aboutir à la grande place, où se trouve l'hôtel de ville, comme le montrent encore aujourd'hui la ville basse de Carcassonne (1247), Aigues-Mortes (1248), Libourne, etc. Elles rappellent les villes princières du XVIIe siècle, telles que Versailles ou Carlsruhe, ou ce que nous savons des villes construites dans le monde grec sous la direction d'Hippodamos : le Pirée, Rhodes. Une ville moins régulière, Montpazier, a conservé, plus peut-être que toute autre en France, l'aspect général des Bastides de ce temps. Mais Cordes, fondée par Raymond VII, comte de Toulouse, au sommet d'une colline élevée, renferme derrière sa double enceinte un plus grand nombre de constructions intéressantes. Ce petit bourg est certainement un des plus pittoresques et des plus curieux de France. Les hommes du moyen âge s'intéressaient plus qu'on ne l'a dit à mettre dans un bel aspect les monuments qu'ils construisaient. Le plus souvent, c'est par une succession d'abus que nos magnifiques cathédrales ont été encombrées d'une foule de constructions parasites. D'ailleurs, le cloître ajouté de la plupart des églises en écartait forcément les constructions vulgaires. Nous savons que l'évêque Maurice de Sully, le fondateur de Notre-Dame de Paris (et c'était cependant au XIIe siècle), acheta d'avance de nombreuses maisons pour assurer le percement d'une belle rue devant la façade de la future cathédrale.

Le luxe des constructions publiques ou seigneuriales s'étend aux maisons de simples particuliers, qui sont souvent ornée de riches sculptures, comme on le voit à Cordes (maison dite des musiciens, maison du grand veneur), à Reims (maison des musiciens), etc.

CHAPITRE IV

SCULPTURE. — PEINTURE. — VITRAUX ARTS INDUSTRIELS[1].

La sculpture au XIIIe siècle. — Italie et France. — Nicolas de Pise. — Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Campanile de Florence. — Chartres. — Le « beau Christ d'Amiens » et l'école d'Égine. — Allemagne. — Sabine de Steinbach. — Sculpture ornementale. — Les monnaies. Saint Louis. Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — *Orfèvrerie.* — Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne. — Allemagne. Ateliers de Nuremberg, de Ratisbonne. — France. Le vase de Suger. — Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — Les orfèvres parisiens du XIIIe siècle. Bonnard. Raoul. — Les reliquaires et les chasses. — *Le travail du fer. Le meuble. La tapisserie.* Bayeux. — *Peinture.* — Giunta de Pise. — Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — *Les vitraux* sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique. — *La verrerie.* Venise. — *La mosaïque :* son éclat au XIIIe siècle : Rome, Venise, Palerme. Son influence sur la peinture, Torriti. — Grandeur de l'art ogival.

La sculpture au treizième siècle. — Italie. — Nicolas et Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Le campanile de Florence, les sculptures de Chartres, le beau Christ d'Amiens et l'école d'Égine. — Les sculptures avaient passé des formes courtes et trapues aux formes démesurément allongées. Les efforts souvent maladroits des sculpteurs du XIe et du XIIe siècle aboutissent enfin, au XIIIe, à des œuvres qui, malgré ce qui leur manque encore, n'ont pas besoin, pour être favorablement jugées, qu'on songe à leur date. Les gestes sont variés et expressifs, les physionomies, les attitudes parfois nobles et élégantes, les draperies traitées avec une largeur et une préci-

1. Labarte, *les Arts industriels au moyen âge*; du Sommerard, *l'Art au moyen âge*; les musées du Trocadéro et de Cluny; les publications de Paul Lacroix; Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*; Ottin, *le Vitrail.*

sion qui rappellent l'antique, comme on le voit dans le fragments du jubé de Chartres; le corps se sent sous le vêtements, et lorsque, ce qui arrive rarement il est vrai l'artiste a représenté du nu, il montre sinon de la science au moins le souci et l'observation de la forme[1]. Ce qu frappe surtout dans l'art de ce temps, c'est une expression de bonté et de tendresse dont le passé ne donna



Fig. 188. — Bas-relief de la chaire de Nicolas de Pise, à Pise.

pas d'exemple. Les progrès du culte de la Vierge au XIIe siècle exercent dès lors sur l'art une influence qu devait s'étendre bien au delà du moyen âge. L'Italie possède à cette époque deux sculpteurs de génie, *Nicolas d Pise* (1204-1280) et *Jean de Pise* (1245-1321). La *chair du baptistère de Pise,* le *tombeau de saint Dominique* à Bo logne, ont assuré à leur auteur une célébrité que personn ne conteste : N. de Pise, s'inspirant des sarcophages r mains du Campo-Santo a retrouvé le premier l'intelli

1. Par exemple, le Christ en croix, bas-relief de Saint-Germer (Oise).

gence de l'antiquité ; mais il nous semble qu'à Chartres, à Amiens, à Paris, à Reims (à la cathédrale comme à la mai-

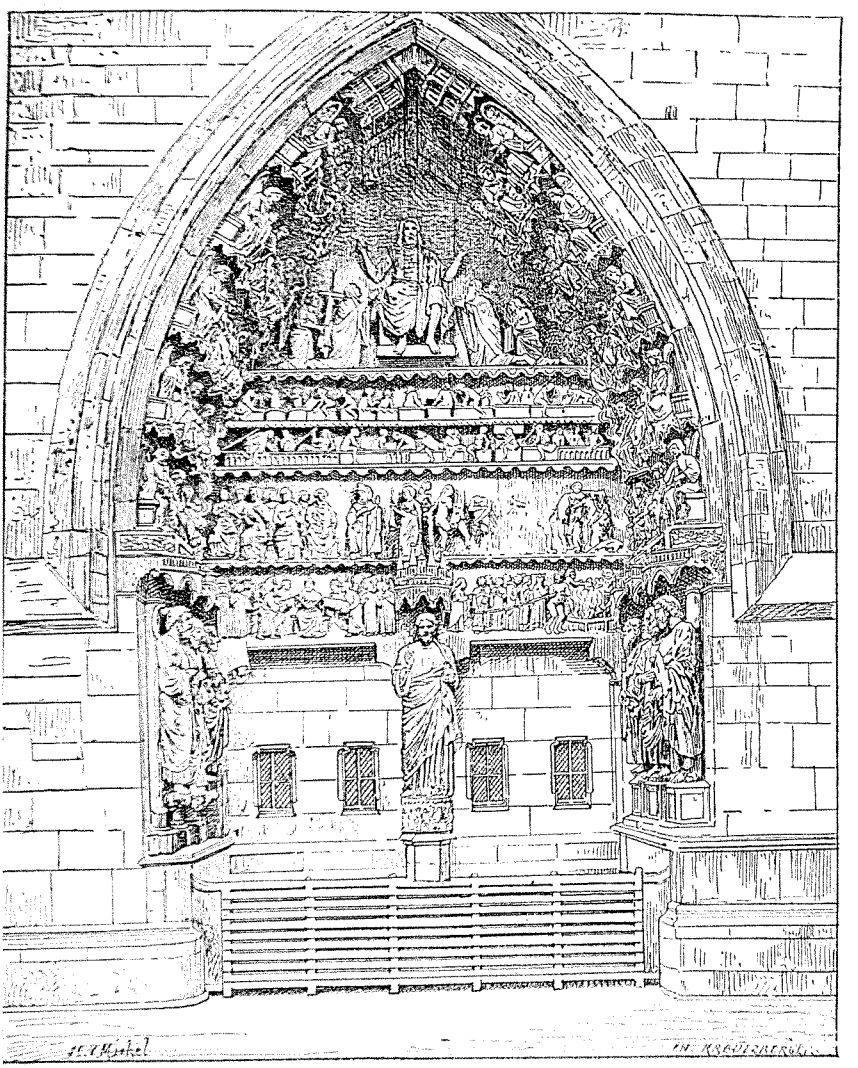


Fig. 189. — Portail nord de la cathédrale de Reims.

son des Musiciens), il y a des œuvres équivalentes à celles de l'Italie, et qu'on retrouve aussi bien chez nous et même en Allemagne cette largeur de vue que dénotent les œuvres sculpturales exécutées au delà des Alpes.

C'est un des signes bien remarquables de l'état des intelligences au XIIIe siècle que ce désir d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines. Le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, comme le *Trésor* de Brunetto Latini, sont des encyclopédies. Le même esprit anime les sculpteurs. Sur le campanile de Florence seront représentés les débuts du travail humain (la première maison, le cheval dompté, etc.) et le développement de la science profane (Aristote, Euclide, Phidias, etc.), à côté de sujets religieux. A Chartres, un premier ensemble de trente-six compositions et de soixante-quinze statues représente la création et les origines du monde jusqu'à l'expulsion du Paradis terrestre. L'homme doit désormais gagner son pain à la sueur de son front : trois séries de sujets (cent trois figures) représenteront les travaux de la campagne, les travaux industriels, les arts libéraux (un géomètre, un musicien, un philosophe, etc.). Plus loin se développe ce qu'on appelait alors le miroir moral, les personnifications des vertus et des vices qui leur sont opposés, en cent quarante-huit statues. Les vertus théologales et les vertus politiques sont placées en dehors, tandis que les vertus domestiques s'abritent sous le porche. Puis vient, en quatorze cent quatre-vingt-dix-huit statues, toute l'histoire religieuse, depuis l'expulsion du Paradis terrestre jusqu'au jugement dernier. Lorsque Kaulbach et d'autres artistes nourris des vastes systèmes philosophiques de l'Allemagne moderne prétendaient reproduire dans une puissante synthèse l'histoire totale de l'humanité, songeaient-ils qu'ils avaient été devancés dans cette voie par les anonymes imagiers du moyen âge[1]?

Sans parler des monuments funéraires, à Saint-Denis, à Fontevrault, rois et seigneurs sont nombreux dans la décoration extérieure des églises (série des rois de France à N.-D. de Paris). Les statues équestres ne sont pas rares : statue de Philippe IV ou Philippe VI au portail de Notre-Dame. On peut remarquer cependant (et cela est aussi vrai des plus célèbres sculpteurs italiens que des sculp-

1. On a retenu le nom de deux des sculpteurs de Notre-Dame de Paris *Jean Ravi* et *Jean de Bonneuil*.

teurs français) que les artistes de ce temps réussissent moins bien dans la figure de grandeur naturelle, quoiqu'ils ne reculent pas devant les œuvres colossales, comme le montrent tant de statues de saint Christophe, saint particulièrement populaire alors. Parmi les plus remarquables statues de grandes dimensions on peut citer les Apôtres de la sainte Chapelle de Paris, le « beau Christ » d'Amiens, et plusieurs personnages de la cathédrale de Chartres. On trouve notamment dans la tête du Christ d'Amiens une simplicité de modelé, une pureté de contours, une exécution large et fine à la fois qui rappelle bien, malgré la différence de l'expression, les sculptures de l'école d'Égine. Que de vie aussi, quelle finesse de physionomie dans ces deux têtes de gentilhomme et de noble dame qu'on peut voir au portail de Reims ! Ce sont bien là des types français Les imagiers du XIIIe siècle sont bien les fondateurs de notre école de sculpture.

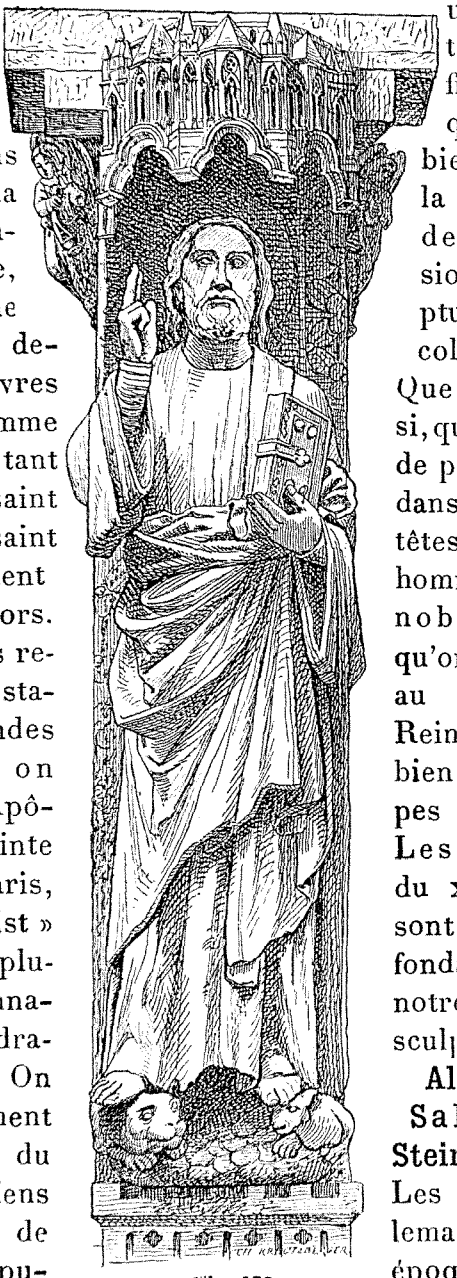


Fig. 190.
Le beau Christ d'Amiens.

Allemagne.

Sabine de Steinbach. — Les artistes allemands de cette époque sont en général moins

élégants, mais les œuvres qu'ils ont produites à Saint-Laurent de Nuremberg, à Sainte-Élisabeth de Marbourg, à Notre-Dame de Strasbourg surtout, où les sculptures de Sabine de Steinbach (*les Vierges sages et les Vierges folles, la Synagogue découronnée* et *l'Église triomphante*) comptent parmi les œuvres remarquables du XIIIe siècle, attestent, avec bien d'autres encore, la vitalité des écoles du Rhin (Alsace et Franconie).

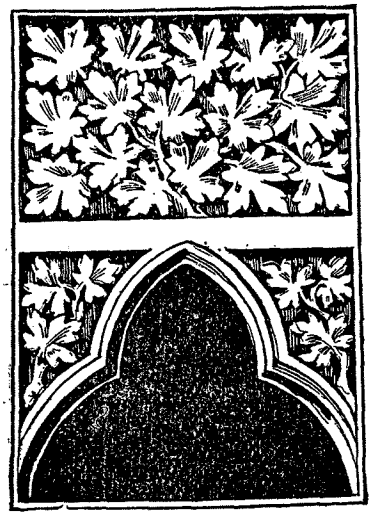


Fig. 191. — Cathédrale de Reims.

Sculpture ornementale. — La sculpture purement ornementale est relativement supérieure aux figures, pleine de détails amusants et spirituels, tirant le parti le plus heureux des objets usuels, des plantes et des animaux du pays même. L'album de Villard de Honnecourt renferme un escargot et un homard admirablement reproduits. La Renaissance apportera en général plus de discrétion, mais ne dépassera pas l'élégance de la frise sculptée du portail de Notre-Dame de Paris et de bien d'autres motifs, à Reims, à Bourges, à Chartres, etc.

Le même sentiment de l'art se montre aussi dans tous les genres secondaires qui se rattachent à la sculpture.

Monnaies. — Saint Louis, Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — Les réformes de saint Louis marquent une date aussi importante dans l'histoire artistique que dans l'histoire économique de la monnaie. « Les nouvelles pièces frappées alors en France, dit avec raison F. Lenormant, sont d'un style simple et grandiose. » Il est vrai que la figure humaine en est généralement absente. Au contraire, l'empereur d'Allemagne

Frédéric II, imitant dans ses augustales d'or les empereurs romains, faisait placer d'un côté la tête du souverain, de l'autre un aigle. Ces monnaies font le plus grand honneur aux graveurs anonymes d'Amalfi qui en ont gravé les coins.

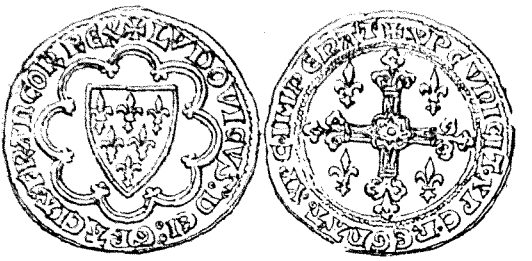


Fig. 192. — Monnaie de saint Louis.

L'art du graveur peut se manifester d'une façon plus complète dans les sceaux, qui jouent alors un grand rôle. C'est même dans les sceaux plus que dans les monnaies qu'il faut chercher les progrès de la glyptique Car la monnaie, pour des raisons que nous avons indiquées plus haut (p. 122 et suiv.), tend à l'archaïsme. On retrouve dans les sceaux du XIIIe siècle le style sobre et noble, les lignes simples, l'ornementation élégante des monnaies du temps, mais avec une puissance et surtout une variété que ces monnaies n'ont point. Cela s'explique. Les rois, les seigneurs, les prélats, les villes, les corps de métiers, de simsimples particuliers même, voulaient avoir leur sceau, et le sujet que le sceau représente devait être en rapport avec son possesseur. C'est une manifestation des plus intéressantes de l'art du moyen âge[1], et fertile en indications précieuses pour l'histoire et les mœurs, particulièrement pour le costume. L'Allemagne se distingue autant que la France en cette branche de l'art.

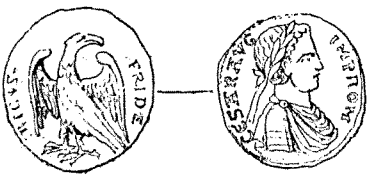


Fig. 193.
Augustale de Frédéric II.

1. Ne pouvant traiter ce sujet même sommairement ici, nous renvoyons aux *Inventaires des sceaux de France* de M. Demay, et au volume de M. Lecoy de la Marche, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*.

Orfèvrerie. Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne. — Cette habileté à travailler le métal trouvait encore un champ plus vaste dans l'orfèvrerie, dont le goût ne s'était jamais perdu même pendant la période franque[1]. (*V.* p. 330.)

Le talent d'orfèvre de saint Éloi est resté légendaire. Il ne semble pas qu'il ait employé d'autres ornements que les pier-



Fig. 194. — Sceau de saint Louis.

res précieuses serties, les arabesques en filigrane, les plaquettes d'or estampées au marteau et décorées de dessins géométriques. Mais on peut se rendre compte des beaux effets que l'on obtenait ainsi par la célèbre couronne du musée de Cluny, ayant appartenu au roi wisigoth Receswinthe, mort en 672. Le règne de Charlemagne marque une date importante dans l'histoire de l'orfèvrerie, non seulement parce que les

1. Outre les indications données p. 361, *V.* Havard, *Dictionnaire de l'ameublement ;* le même, *Orfèvrerie ;* de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie.*

Capitulaires ordonnent la création de nombreux ateliers d'orfèvres, mais parce que la représentation des êtres animés prend place dans l'ornementation. On substitua aux cabochons des camées antiques, des plaques d'ivoire sculpté, des émaux soit originaux soit venus de Byzance. (Voir par exemple le piédestal carolingien de la coupe dite des Ptolémées, au Cabinet des médailles, et surtout les vingt-quatre reliquaires ayant la forme des lettres de l'alphabet que le grand empereur avait distribués aux principales abbayes de son empire[1].)

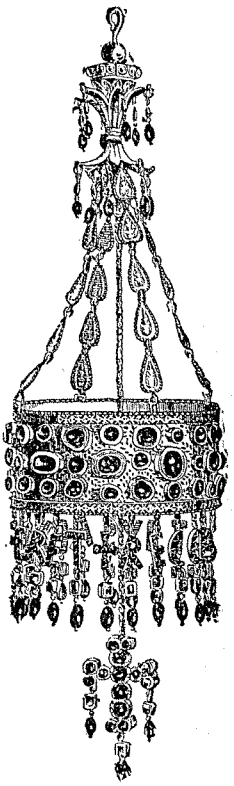


Fig. 195. — Couronne de Receswinthe.

Allemagne : Ratisbonne, Nuremberg. — L'orfèvrerie brilla d'abord en Allemagne plus qu'en France. Au xe siècle les ateliers de Ratisbonne étaient déjà célèbres. Au xiie, c'est Cologne qui l'emporte, comme le montre la châsse des rois mages et la châsse des grands reliquaires de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. La réputation des orfèvres allemands devait se maintenir dans les siècles suivants et même pendant la Renaissance, lorsque Nuremberg eut hérité en partie de Cologne.

France : le vase de Suger. — Mais pendant tout le moyen âge la réputation des orfèvres français, surtout des orfèvres parisiens, fut aussi fort grande, et nous devons rappeler encore ici le nom de Suger, qui dirigea l'exécution des pièces qui formèrent le trésor de son abbaye de Saint-Denis.

Sans doute l'introduction de la figure humaine n'a pas toujours été heureuse, et l'orfèvrerie des xie et xiie siècles parti-

1. L'A de Charlemagne est encore conservé à l'église de Conques (Aveyron).

cipe aux défauts si graves de la sculpture de ce temps; mais les deux vases de Suger conservés à la galerie d'Apollon, au Louvre, montrent quelle noblesse et quelle élégance on obtenait déjà lorsqu'on n'abusait pas de formes dont l'art n'avait pas encore su se rendre maître. D'ailleurs ces tentatives préparaient le magnifique essor qui allait assurer, dans l'orfèvrerie comme dans tant d'autres points, une place éminente au XIIIe siècle.

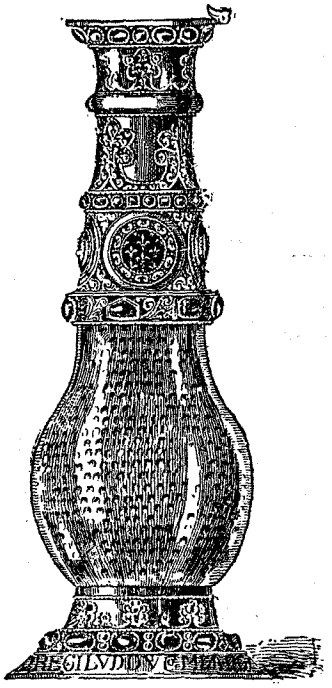


Fig. 196. — Vase de Suger.

Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — L'orfèvrerie est alors le grand luxe des rois, des seigneurs et des églises. C'est l'emploi ordinaire des métaux précieux; c'est le placement des souverains, leur réserve aussi, la garantie qu'ils offrent à leurs créanciers[1]. Si le besoin s'en présentait, on n'hésitait pas à renvoyer au creuset les objets d'art d'or et d'argent, après s'en être fait honneur.

Les orfèvres parisiens au treizième siècle : Bonnard, Raoul. — Au XIIIe siècle les orfèvres de Paris, qui passent pour les premiers de l'Occident, ont bien des rivaux, mais pas de maîtres. Pour les procédés ils possèdent déjà tous ceux qui seront développés plus tard, et tirent, par exemple, grand parti du nielle. Pour la composition ils montrent la même fertilité d'imagination que les sculpteurs leurs contemporains, et la témoignent non seulement par la fantaisie des sujets, mais par l'agencement des diverses matières employées,

1. *V.* Bapst, *les Diamants de la couronne.* Les pièces d'orfèvrerie, comme les pierres précieuses, ont été souvent engagées par les rois pour contracter un emprunt. (*V.* ci-dessus p. 199, à la note.)

soit qu'ils représentent des scènes de mœurs dans les surtouts de table, soit que, dans les châsses des saints, ils dépassent en délicatesses les fines sculptures des cathé-

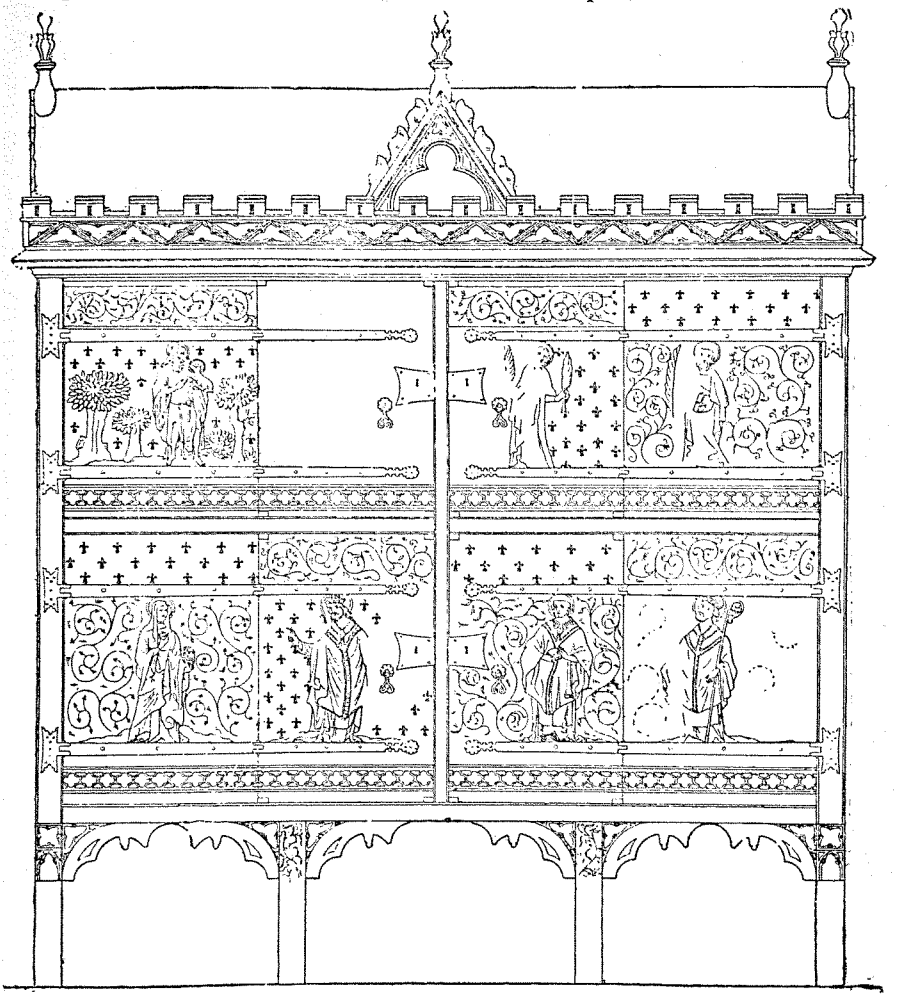


Fig. 197. — Armoire de la cathédrale de Noyon.

drales. On a conservé les noms de *Bonnard,* qui fit en 1212 la châsse de sainte Geneviève ; de *Raoul,* l'orfèvre favori de Louis IX et de Philippe III.

Les reliquaires, les châsses. — C'est principalement

dans les reliquaires et les châsses que les orfèvres déployaient tous leurs talents et ne se refusaient aucun luxe. Nous ne comprenons pas bien aujourd'hui les sentiments que les populations d'alors attachaient à ces souvenirs. Ce n'était pas la seule piété, mais aussi le patriotisme local qui donnait du prix à de pareils restes. On était fier de les posséder. C'était souvent aussi le souvenir toujours présent d'hommes qui avaient consolé et civilisé les ancêtres mêmes de ceux qui gardaient leur dépouille. Dans un temps où les pays étaient morcelés et désolés par les guerres privées, les saints groupaient autour de leur nom, dans une pensée commune d'admiration et de reconnaissance, des associations humaines bien plus étendues que celles qu'avait formées la politique. Quels souverains, quels conquérants ont eu sur leur temps l'influence d'un saint François d'Assise et d'un saint Bernard!

Le travail du fer. Le meuble. — C'est aussi pour les églises que les forgerons, qui par le talent étaient souvent de véritables orfèvres, employaient le meilleur de leurs efforts; il en est de même des ouvriers qu'on appela plus tard des ébénistes; c'est bien plus pour les stalles et les retables des églises que pour les bahuts ou les coffres qu'ils déployaient leur imagination et leur habileté. Le luxe de l'ameublement ne devait se développer qu'au siècle suivant. Mais l'armoire à peintures de Noyon, le coffre avec ornements en fer du musée Carnavalet, les stalles de Saint-Andoche de Chaulieu, les stalles de l'église de Xanten (duché de Clèves), nous montrent que les ébénistes du XIIIe siècle, soit allemands, soit français n'étaient pas indignes des autres ouvriers d'art de leur temps

Tapisserie. — La tenture de Bayeux. — La tapisserie, dès le XIIe siècle, avait produit des œuvres importantes comme les tentures d'Halberstadt et la fameuse tenture de Bayeux, œuvre très intéressante, mais encore barbare où, sous la direction de la reine Mathilde, fut représenté en broderie la conquête de l'Angleterre par son époux

Guillaume de Normandie. La tapisserie joue dans l'ameublement au XIIIe siècle un rôle de plus en plus grand. Saint Louis envoie au khan des Tartares une tente historiée, contenant l'*Adoration des mages* et des scènes de la Passion. Vers 1200, Agnès, abbesse de Quedlimbourg, exécute, avec l'aide de ses religieuses, la décoration du chœur de son église. Elle prit pour sujet le mariage de Mercure et de la Philologie, sujet qu'avait déjà brodé pour l'abbaye de Saint-Gall une abbesse de Souabe nommée Hedwige. La tapisserie était un art populaire, car aux jours de fêtes (et ils étaient bien plus nombreux autrefois) on les déployait non seulement dans l'intérieur des palais et des églises, mais dans les rues où les cortèges devaient passer.

Peinture. — Italie : Giunta de Pise, Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — La peinture proprement dite joue alors un rôle peu important dans la décoration des églises. Les églises gothiques, offrant peu de surfaces non interrompues, se prêtent médiocrement à la peinture murale. Il semble qu'elle n'ait été florissante qu'en Italie, principalement à Sienne avec *Guido,* à Pise avec *Giunta,* et à Florence avec *Cimabue,* dont nous pouvons voir au Louvre la *Vierge aux anges.* Ce n'est pas que le talent fasse défaut en dehors de l'Italie, et il se donne carrière dans les miniatures qui ornent les manuscrits flamands, anglais[1], allemands[2], français. Les enlumineurs français passent même en Italie pour les plus remarquables de tous. Le psautier de saint Louis, par exemple, justifie cette opinion. On y trouve une habileté et une variété d'inspiration puisée dans l'observation de la nature qui rappelle les sculptures contemporaines.

1. L'école de miniature anglo-irlandaise est remarquable par son originalité. C'est une des plus anciennes écoles de l'Europe, et cela s'explique ; car dès les premiers siècles de l'ère chrétienne des monastères puissants s'étaient formés en Irlande et en Grande-Bretagne. (*V.* ci-dessus p. 180.)

2. A Saint-Gall surtout.

Les vitraux sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique[1]. — Les vitraux sont la plus belle décoration qui pût convenir aux édifices du temps, avec leurs immenses fenêtres qui descendaient souvent au bas du monument, comme on le voit à la sainte Chapelle de Paris, comme on le voyait à Saint-Maximin (Var) avant les adjonctions des XIVe et XVe siècles. On dirait que les murs « ont été construits avec de la lumière ». Les plus belles verrières, si l'on s'en tient à l'effet décoratif et à l'harmonie des couleurs, sont celles du XIIIe siècle : la sainte Chapelle de Paris et une partie des vitraux des cathédrales de Bourges, Chartres, Rouen, Tours, Angers, Notre-Dame de Paris, dont la rosace du transept méridional offre quatre-vingt-cinq médaillons à sujets. Aux petits sujets représentés dans des médaillons de formes rondes, carrées, trilobées, se détachant sur des fonds de couleurs variées, encadrées d'arabesques élégantes qui témoignent d'un réel progrès pour la composition, le dessin et la couleur, viennent s'ajouter de grandes et longues figures de saints et de saintes, de prophètes et de patriarches. Ces verrières coûtaient des prix énormes, mais étaient des dons soit de riches particuliers dont les portraits étaient placés dans la rose formant le couronnement de la fenêtre, soit de corporations dont le vitrail même atteste la générosité en représentant sur quelques



Fig. 198.
Vitrail
de Bourges.

uns de ses panneaux des scènes caractéristiques de leur métier. Les morceaux de verre découpés et réunis par des plombs à doubles rainures n'étaient pas de la même épaisseur, ce qui rendait l'assemblage beaucoup plus dif-

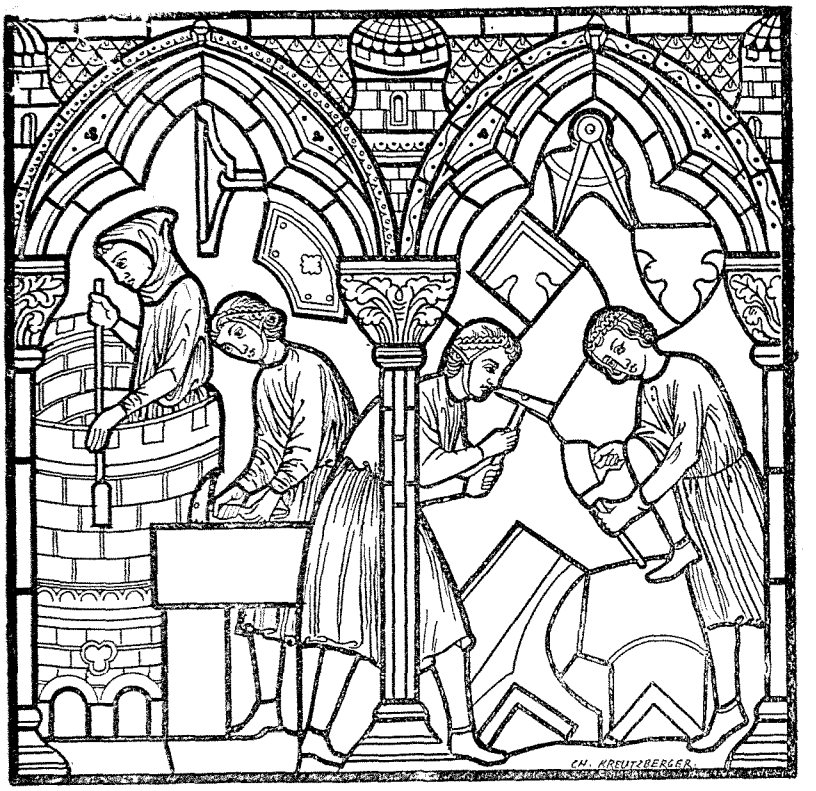


Fig. 199. — Vitrail de Chartres.

ficile, mais augmentait la vivacité et l'harmonie des feux par des colorations plus variées.

La verrerie. — Venise. — L'œuvre des peintres verriers est facilitée par les progrès de la fabrication du verre en Occident; les verriers français avaient de la réputation; mais à partir du XIIIe siècle, à la suite de la quatrième croisade, Venise attira chez elle des ouvriers de l'Orient, où cette industrie était encore en pleine prospé-

rité, et la verrerie y prit un tel développement que, par crainte d'incendie, une ordonnance du 8 mars 1291 relégua toutes les fabriques à Murano. Une ordonnance du



Fig. 200. — Châsse de sainte Valère et de saint Martial, à émaux de Limoges (de la collection Basilewski.)

11 août 1292 permit cependant d'établir à Venise des fours de petites dimensions.

La mosaïque, son éclat au treizième siècle. — Rome. — Venise. — Sicile. — Les progrès dans la verrerie favorisèrent aussi l'art des mosaïstes, qui n'avait jamais été abandonné en Occident, mais qui eut, dès le XIIe siècle,

une véritable renaissance. La mosaïque que le pape Innocent II (1120-1155) fit exécuter à Santa-Maria da Transtevere à Rome, dans une ville où, depuis le IXe siècle, aucun travail de ce genre n'avait été fait, ouvrit, dit M. Gerspach, l'ère la plus mémorable de l'histoire de la mosaïque. La mosaïque prend aussi en Sicile un essor remarquable (églises de Monreale, de Sainte-Marie-de-l'Amiral, à Palerme). Les mosaïstes vénitiens ne veulent pas rester en arrière; ils exécutent la grande mosaïque de Torcello et continuent avec plus d'activité les travaux de Saint-Marc, commencés dès le Xe siècle. Au XIIIe siècle le progrès continuait à s'affirmer comme le montrent également les mosaïques de Saint-Marc et surtout les mosaïques romaines que le pape Innocent III fait exécuter à Saint-Pierre, ainsi que Nicolas V à Saint-Jean de Latran par *Jacopo Torriti,* véritable maître en ce genre. Les progrès de la mosaïque ont préparé ceux de la peinture; Jacopo Torriti, plus que Cimabue, annonce Giotto, premier fondateur de l'art moderne.

Grandeur de l'art ogival. — C'est sur le nom de ce grand génie que nous aimons à terminer la revue trop sommaire des gloires artistiques d'un siècle qui n'a peut-être pas eu la place qu'il mérite dans l'admiration des hommes. « En portant l'art ogival à son apogée, le XIIIe siècle, dit H. Martin, a donné à la pensée religieuse la forme la plus solennelle qu'elle ait jamais revêtue depuis l'origine des cultes. Il a embelli la surface de la terre par des créations qui éveilleront le sentiment de l'idéal et les plus saintes émotions dans l'âme de nos derniers neveux. Une église gothique constitue un ensemble de poésie et d'art incomparable. » Tandis que dans l'architecture grecque tout était exact, parfait même dans les chefs-d'œuvre, mais limité, « le plus pauvre monument français du moyen âge éveille la pensée de l'infini, et, comme le dit Viollet-le-Duc, fait rêver même un ignorant ».


DELPHICA



Fig. 202. — Bas-relief de Nanni di Banco. (Florence.)

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER

DE GIOTTO A VINCI

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE LA RENAISSANCE, PRINCIPALEMENT EN ITALIE

La Renaissance des arts. — Son caractère, ses lacunes. — Ses bienfaits. — L'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance de la peinture. — Mœurs nouvelles. — La Renaissance en Italie. — L'enseignement. — Les cités italiennes. — L'art dans la vie privée. — Les orfèvres. — Finiguerra. — Les protecteurs des arts. — L'art reste populaire. — Religion et patriotisme. — Florence. — Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. — Rôle des papes.

La Renaissance des arts; — son caractère; — ses acunes; — ses bienfaits : l'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance le la peinture. — Sans étudier dans son ensemble le

mouvement qui a pris le nom de Renaissance, disons que, dans les arts surtout, on entend par ce mot le retour vers les traditions retrouvées et admirées de l'antiquité[1].

Ce n'est pas à dire que les rapports avec ces traditions eussent été complètement rompus; mais ils étaient isolés et n'avaient rien de général. L'art du moyen âge s'était développé d'une manière indépendante et avait produit des chefs-d'œuvre originaux qui n'empruntaient rien directement à l'art antique. Quoiqu'il commençât à épuiser ses formes caractéristiques et à tomber dans une complication qui était plutôt un premier signe de faiblesse que le témoignage d'une énergie exubérante, il était encore plein de force et de vie, lorsqu'il se trouva en face de l'art antique. S'il se tourmentait pour ne pas se répéter il prenait par là même plus de souplesse, et ces diverses tentatives le mettaient mieux en état de comprendre cette civilisation gréco-romaine que l'érudition passionnée des humanistes cherchait à ressusciter. Supposons que cette civilisation se fût présentée plus tôt à l'imitation des artistes, ils n'auraient pas su profiter de ces modèles.



Fig. 203. — Giotto.

Mais le moment était venu. Un problème se posa dès lors dont la solution fut souvent longue et difficile et qui, en

1. Il est bon de remarquer que le problème de la Renaissance ne fut pas tout à fait le même pour les lettres que pour l'art. Tout le moyen âge philosophique se rattachait ou prétendait se rattacher à Platon ou à Aristote, qui étaient presque devenus des autorités théologiques. On les étudia sans doute avec un autre esprit; mais, pendant la période de la Renaissance proprement dite, il est difficile de soutenir qu'ils aient été mieux compris. On soutiendrait plus difficilement encore que cette période marque un progrès philosophique. Au xve siècle, lorsque l'influence antique avait en Italie, pour la peinture et la sculpture, un si heureux effet, il n'en était pas de même pour la littérature : cette influence poussée à l'excès faillit anéantir au profit du latin la littérature nationale, et cela après Dante, après Pétrarque. Nous renvoyons principalement à l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Lafenestre, et aux ouvrages de M. Müntz sur la Renaissance où l'on trouvera la bibliographie.

Flandre par exemple, ne devait être résolu qu'au XVIIe siècle par Rubens : que deviendrait l'art du moyen âge en présence de l'art nouveau? L'un des deux disparaîtrait-il complètement devant l'autre, ou finiraient-ils tous les deux par s'accorder et se réunir? Quoiqu'on puisse regretter qu'en architecture, du moins, les artistes aient suivi la voie nouvelle d'une manière trop exclusive, en dépit d'engouements excessifs, de dédains injustifiés, d'abandons volontaires de richesses acquises, véritables pertes dont l'art souffre encore, la Renaissance n'a pas été une révolution violente : elle a absorbé l'art antérieur plus qu'elle ne l'a détruit. Elle n'a pas substitué à l'étude de la nature des modèles servilement copiés et l'autorité de formules toutes faites; elle a ajouté l'antiquité à l'étude de la nature; elle a montré comment la nature pourrait être étudiée différemment qu'on ne l'avait fait jusque-là, elle en a fait mieux comprendre de nouveau la véritable beauté.

Cependant on peut se demander si, à tout prendre, ce retour à l'antiquité ne fut pas nuisible à l'architecture. Sans doute l'art ogival, au moment du triomphe définitif des principes nouveaux, était en décadence; sans doute encore il ne faut pas rendre responsables les éminents architectes qui ont été les initiateurs du mouvement, depuis Brunellesco jusqu'à Palladio lui-même, des erreurs qui ont suivi. Mais ni Saint-Ouen ni le portail de Reims n'ont été égalés. Au contraire, pour la sculpture, pour la peinture, il faut avoir l'esprit singulièrement prévenu par des préjugés historiques, philosophiques ou religieux, pour préférer les statues de Chartres au tombeau des Médicis, et les vitraux de Notre-Dame à la Sixtine. Sur ce point la supériorité est éclatante, et les beaux jours d'Athènes sont revenus, avec une richesse d'inspiration plus grande. Ce qui est vrai, c'est que l'intervention d'un enseignement nouveau, quoiqu'il eût pour mot d'ordre l'imitation de l'antiquité, devait apporter un élément de liberté et d'émancipation qui aurait pour résultat le triomphe de l'individualité de l'artiste beaucoup plus nettement même qu'on ne l'avait vu dans l'antiquité. Aussi est-ce celui de tous les arts qui manifeste cette individualité de la manière la plus sensible et la plus variée; aussi est-ce la peinture qui devait recevoir de la Renaissance son plus vif éclat. Dans les temps modernes, à tort ou à raison,

ce n'est plus l'architecture, ni même la sculpture, qui occupent le premier rang dans l'opinion. Ce sont les progrès de la peinture qui mesurent le progrès de l'art; ce sont eux qui font la principale gloire des écoles.

Mœurs nouvelles. — Au temps où nous sommes parvenus, la vie devient moins rude et moins uniforme.

Les châteaux perdent peu à peu leur caractère de forteresses et deviennent simplement les maisons de campagne des seigneurs, comme les hôtels sont leurs habitations de ville. La rapière fait place à l'épée; les vieux divertissements, la chasse, les fêtes à grand spectacle, continuent, mais on préfère l'élégance et l'adresse à la force, et les plus éclairés parmi les nobles se mettent à lire, à collectionner des tableaux et des objets d'art, à entretenir des musiciens. La *politesse* vient se joindre à la *courtoisie*. Les guerriers les moins aimables donnent souvent l'exemple d'une protection généreuse et intelligente des arts. Tel est en France Montmorency au milieu du XVIe siècle. Mais en Italie, dès le début de ce siècle, Balthasar Castiglione, dans son portrait de l'homme de cour accompli veut non seulement que son parfait cavalier soit habile à tous les exercices du corps, « qu'il soit exercé à écrire en vers et en prose », mais « qu'il sache jouer de divers instruments, et qu'il ne néglige nullement le talent de dessiner et la connaissance de la peinture ».

La Renaissance en Italie[1]. — C'était en Italie que le problème de la Renaissance se présentait dans les conditions les plus favorables. En effet, les souvenirs de l'antiquité s'y étaient naturellement mieux conservés qu'ailleurs. De plus, quand, dès le XIVe siècle, l'art se compliquait partout, en Italie il tendait à la simplicité, et cette tendance le rapprochait de l'art classique. Enfin d'autres causes diverses que nous allons indiquer y favorisaient puissamment le développement des arts.

L'enseignement. — Les cités italiennes. — Jusqu'aux pre-

1. Burckhardt, *la Civilisation en Italie au temps de la Renaissance.* — Perrens, *Histoire de Florence.* — Gebhardt, *les Origines de la Renaissance en Italie.* — Mézières, *Pétrarque.* — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme.* — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne* (en anglais et en italien).

mières années du XVIe siècle, jusqu'à l'époque de Raphaël, l'élève peintre était un véritable apprenti ; sa famille signait avec le maître un contrat qui l'obligeait à payer pendant tant d'années une certaine somme pour son enseignement. Plus tard l'enseignement devait être gratuit, l'élève étant devenu assez habile pour payer le maître par son travail. Plus tard enfin, devenu compagnon, l'élève était rétribué à son tour. Quelquefois les dispositions naturelles de l'élève étaient telles que le maître n'hésitait pas à le payer dès le début : lorsque Michel-Ange entra, à l'âge de quatorze ans, dans l'atelier de Ghirlandajo, celui-ci s'engagea, par un contrat du 1er mai 1489, à payer à ses parents 24 florins d'or pour une durée de trois années. Les artistes, à cette époque, pratiquaient eux-mêmes les métiers ayant trait à leur art, et dans le talent d'un grand sculpteur entrait en ligne de compte son habileté comme tailleur de pierre, comme mouleur, comme fondeur, etc. Le bas-relief de *Nanni di Banco* à Or San-Michele, représentant un atelier de sculpteur, et le tableau de l'atelier d'Horace Vernet qui parut à l'Exposition de 1855, montrent d'une façon piquante la différence de l'enseignement de l'art aux temps de la Renaissance et de nos jours. — Les grandes villes italiennes, quels que soient leurs gouvernements, jouissent d'une prospérité et d'un éclat inconnu au reste de l'Europe. Un commerce actif les mettait incessamment en rapport avec l'Orient comme avec l'Occident, avec le Midi comme avec le Nord. Elles avaient presque le monopole des relations avec Constantinople, qui était restée, malgré sa décadence, le centre d'une civilisation raffinée. De tous côtés l'Italie recevait les éléments les plus divers dont tiraient parti les imaginations vives de son peuple.

L'art dans la vie privée. Les orfèvres : Finiguerra. — L'art a sa place dans la vie des familles même les plus modestes par les *cassoni* ou coffres de mariage, que les plus grands peintres ne dédaignent pas de décorer, et par les bijoux, dont l'usage se répand de plus en plus. Les orfèvres ont joué dans la Renaissance un rôle des plus importants. Ils contribuèrent pour une grande part à cette union des arts du dessin qui fut une des forces et un trait caractéristique de ce temps privilégié. L'orfèvre, en effet, devait être architecte, pour faire les plans de son œuvre ; il devait être dessinateur, sculpteur,

peintre aussi, pour l'emploi des nielles et des émaux, qui non seulement jouaient un rôle décoratif, mais souvent représentaient des scènes variées et importantes. Plusieurs des grands peintres ou sculpteurs de la Renaissance ont été orfèvres et ont commencé à se distinguer comme tels : Ghiberti, Donatello, Francia, Verrocchio, Ghirlandajo et Pollajuolo. D'autres, comme Michel-Ange, Vinci, André del Sarto, furent élèves d'artistes qui avaient été orfèvres ou exerçaient encore cette profession; d'autres enfin, en se consacrant exclusivement à l'orfèvrerie, ont acquis une renommée égale à celle des plus grands artistes, comme *Maso Finiguerra*, auquel on attribue (1460) l'invention de la gravure.

Les protecteurs des arts. L'art reste populaire. La religion et le patriotisme. Florence. — Si l'art s'introduit dans la vie privée des simples citoyens, à plus forte raison les autorités sociales, les prélats, les riches bourgeois, les seigneurs, s'honorent-ils de protéger les artistes. Ceux-ci, sûrs de trouver en eux des juges non seulement bienveillants, mais éclairés, redoublent d'efforts pour satisfaire ce public d'élite. La postérité, à la fois trop dédaigneuse et trop indulgente, oublie les mérites politiques ou les crimes des Visconti, des Sforza, des Della Scala à Vérone, des Bentivoglio à Bologne, des d'Este à Ferrare, des princes angevins ou aragonais à Naples, de Gonzague à Mantoue, des Malatesta à Rimini, des Montefeltro à Urbin, des Médicis à Florence, etc., pour ne se souvenir que des services qu'ils ont rendus à l'art[1].

Mais la protection des grandes familles ou des souverains n'enlève rien à l'art de son caractère populaire. L'émulation existe entre les villes comme entre les princes, entre les corporations comme entre les artistes, qui saura le mieux embellir sa patrie. Les concours contribuent à entretenir cette heureuse rivalité.

1. Ces services ont été souvent trop vantés, comme le remarque Rio, « *chrétien* (voir par exemple ce qu'il dit de l'école ferraraise).

La séparation entre les classes de la société est moins marquée en Italie que dans les autres pays de l'Europe, où la féo-

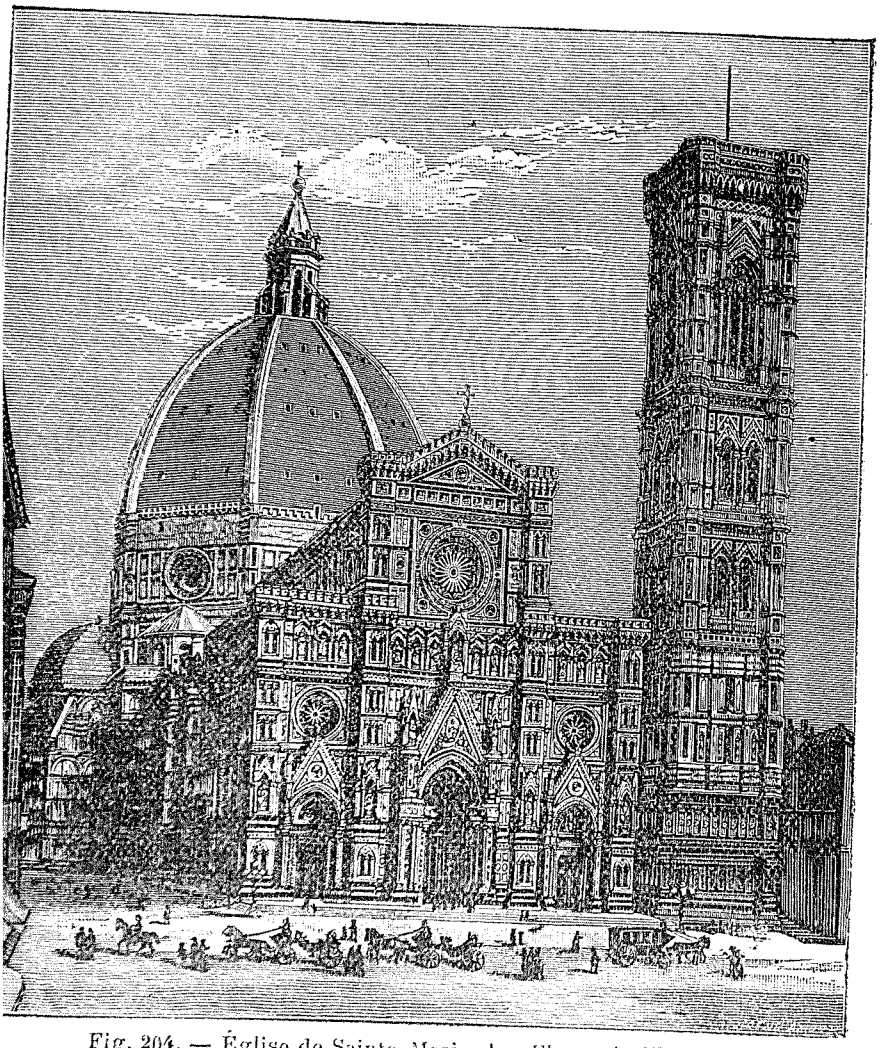


Fig. 204. — Église de Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, avec la nouvelle façade et le campanile.

dalité domine davantage et persiste plus longtemps. D'ailleurs cette inégalité, que consacre l'organisation politique, n'empêche pas que, même à la fin du moyen âge, il n'y ait entre nobles et roturiers, pour les mœurs, les goûts et les idées, moins de dif-

férence peut-être que n'en met aujourd'hui l'éducation entr
les citoyens jouissant des mêmes droits. L'art est considér
comme un des grands intérêts de l'État, non seulement pa
les chefs des gouvernements, mais par la cité tout entière. Ce
sentiments se montrent surtout à Florence, où l'art accomplit
ses progrès décisifs et marquera ses principales époques. C'e
surtout à Florence que l'apparition d'une œuvre d'art est co
sidérée comme un événement social. Lorsque André de Pis
eut achevé la première porte du Baptistère, la seigneurie al
la visiter en grande pompe, accompagnée des ambassadeu
étrangers et de tous les personnages considérables de la Ré
publique. L'art est de toutes les fêtes, et l'on sait comme elle
étaient nombreuses et aimées chez ce peuple libre, gai, org
nisé en corporation et vivant sous un beau climat. L'art e
chargé de consacrer les grands événements de la cité. Lor
que Gauthier de Brienne, duc d'Athènes, le même qui devi
connétable de France et fut tué à Poitiers, eut été chassé p
les Florentins irrités de sa tyrannie, Tomaso, surnommé
Giottino, fut chargé de perpétuer par un tableau satirique
souvenir de ses crimes et de sa défaite (1343). Ce tablea
qui se trouvait encore au XVIIIe siècle au Palais Vieux, a di
paru ; mais on voit à Florence, via Ghibellina, n° 83, oubliée su
un vieux mur, une fresque fort détériorée, représentant l'ex
pulsion du duc d'Athènes. Le centre du tableau est occupé pa
la figure de la Vierge, à la protection de laquelle les Floren
tins attribuent le prompt succès de leur insurrection. Oppose
l'infériorité morale de l'Italie à sa supériorité intellectuell
est un lieu commun dont M. Müntz semble avoir fait justice
du moins pour la période de la Renaissance proprement dit
et jusqu'aux premières années du XVIe siècle. Le XIVe et le XV
siècle valent peut-être mieux au point de vue moral en Itali
qu'ailleurs. Il suffit de rappeler les violences de la guerre d
Cent ans et de la guerre des Deux-Roses, les guerres civile
de l'Allemagne, la lutte de Louis XI et de Charles le Témé
raire. Il ne semble pas plus exact de représenter l'Italie d
XVe siècle comme dominée par le scepticisme, et d'opposer so
irréligion aux sentiments de foi conservés dans les pays voi
sins. « Pour s'être réconciliée avec les joies de la vie, l'Itali
n'a pas entendu renoncer à des aspirations plus hautes. »

Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. Rôle des papes. — Même lorsqu'il eut complètement rompu avec les formes hiératiques, l'art fut considéré comme le moyen essentiellement populaire d'édification et d'instruction morale. Au moment où Giotto paraît, l'Italie est toute occupée encore des deux grands noms qui ont rempli l'histoire de l'Église au début du siècle : saint Dominique et saint François d'Assise. L'impulsion qu'ils ont donnée est loin d'être arrivée à son termes, et leur souvenir est toujours vivant.

Or « les deux ordres qu'ils fondèrent, les Prêcheurs et les Mendiants, se montrèrent également résolus à employer les arts comme moyen d'enseignement et de moralisation. Leur action sur les peintres fut des plus puissantes. Les Dominicains en leur imposant ces compositions encyclopédiques et savantes, les Franciscains en leur demandant des scènes émouvantes et familières, les aidèrent puissamment à briser un formalisme vieilli, qui ne suffisait plus aux nouvelles ardeurs des âmes. Ils préparèrent ainsi l'imagination italienne à cette double évolution qui devait aboutir, après de longs efforts, aux compositions à la fois savamment méditées et poétiquement expressives de la grande Renaissance. » (Lafenestre.) Mais l'esprit des Dominicains devait plus d'une fois lutter contre les tendances nouvelles : on le verra avec Savonarole. Il n'en est pas de même de saint François d'Assise, et c'est avec raison qu'on a pu reconnaître en lui un initiateur inconscient, mais des plus efficaces, du mouvement qui se préparait. Sans lui, sans l'impression durable qu'il fit sur les âmes, la Renaissance aurait été tout autre. Sa foi profonde n'ôte rien à la liberté de son esprit et de son cœur. Malgré l'ascétisme de sa vie, il répand sur toute la nature extérieure les sentiments d'une âme ardente, à qui la charité pour le prochain ne suffit pas et dont la tendresse déborde sur toutes les œuvres de Dieu, même sur les plus humbles. Il prêche les oiseaux des bois; malgré sa misère, il rachète des tourterelles pour leur rendre la liberté. Il réconcilie, dans les âmes de ses contemporains, Dieu et la nature. Or c'est de l'union des hautes idées morales

avec l'amour de la nature que sortiront les plus célèbre chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. La piété, auss bien que le patriotisme reste encore, au xve siècle, surtout Florence, l'inspiration maîtresse des artistes. Aussi, sauf d rares exceptions, le clergé et surtout les papes ne cesseron d'encourager le mouvement de la Renaissance. On verra Ju les II, faisant taire les scrupules de Raphaël, l'obliger à traite pour la première fois un sujet profane dans de grandes dimei sions, et cette intervention impérieuse nous vaudra l'*Éco d'Athènes*. Ce sera plus tard seulement, lorsque le véritab sentiment artistique se perdait, lorsque l'on eut reproché vi lemment à la papauté comme une préoccupation trop profai le goût du beau, que, rompant avec les traditions patronné par l'esprit large de leurs brillants prédécesseurs, des pap au caractère rigide, comme Paul IV, Pie IV, Pie V, con battront tout ensemble la Réforme et la Renaissance, « c deux mouvements pourtant si profondément distincts l'un l'autre » et si difficilement conciliables. Remarquons enf que, malgré l'influence du paganisme antique, l'art de Renaissance est, sur bien des points, moins réaliste que l'a du moyen âge.

CHAPITRE II

RENAISSANCE ITALIENNE. — LES PRÉCURSEURS GIOTTO MASACCIO.

Les périodes de la Renaissance. — Giotto. — Contemporains successeurs de Giotto. — Les Orcagna. — Les Lorenzetti. - Sainte-Marie-Nouvelle. — Campo-Santo de Pise. — Influence la littérature. — Passion croissante pour l'antiquité. — Sculj ture. — André de Pise. — Ghiberti, Donatello et leurs contemp rains. — Les della Robbia. — Architecture. — Brunellesco. Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs. — Les palais de Florenc — La chartreuse de Pavie. — Peinture. — Masaccio. — Ses co temporains et ses successeurs. — Fra Angelico. — Filip Lippi. — Antonello de Messine.

Les périodes de la Renaissance. — Indiquons nettement d'abord les périodes de la Renaissance, périodes qu'on est trop souvent exposé à confondre : 1re période, époque de Nicolas de Pise (la *Chaire du baptistère*); 2e période, époque de Giotto (les *Fresques de la Madonna dell' Arena*); 3e période, époque de Masaccio (la *Chapelle des Brancacci*), Donatello, Brunellesco; 4e période, époque de Léonard de Vinci (la *Cène de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan*); 5e période, époque de Michel-Ange et de Raphael (la *Sixtine*, les *Chambres*); 6e période, décadence qui se fait sentir également dans le reste de l'Europe; 7e période, fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe, nouvelle Renaissance, les Carrache et l'école Bolonaise. On dit communément que la Renaissance italienne eut lieu au XVIe siècle. La belle période commence à la fin du XVe siècle et comprend la première partie seulement du XVIe siècle. Au milieu de ce siècle nous trouvons au contraire une décadence relative, mais marquée.



Fig. 205. — Masaccio.

Giotto. — Après avoir distingué les diverses périodes de la Renaissance il nous faut revenir à l'homme qui, malgré toute la valeur de N. de Pise, fut la première véritable personnification de ce mouvement. *Giotto*[1] (1266-1334) est

1. Le véritable nom de Giotto est Ambrogio di Bondone. Giotto est le diminutif de son prénom (Ambrogiotto, Giotto). Les noms sous lesquels sont connus les artistes italiens ont l'origine la plus diverse. Parfois on leur laisse leur nom de famille, mais le plus souvent on a recours à d'autres désignations. On les distingue par leur prénom : Raphaël; par le diminutif de ce prénom : Giorgione; par un péjoratif même : Masaccio pour Tomaso; — par le lieu de leur naissance : Correggio, Caravaggio; — par un adjectif indiquant leur nationalité : Véronèse; — par le nom de leur protecteur ou de leur maître : Pietro di Cosimo; — par la profession de leur père : Andrea del Sarto, c'est-à-dire du tailleur; Tintoretto, le teinturier; — par le sujet habituel de leurs peintures : Mario dei Fiori; — par un surnom rappelant soit une infirmité (Guercino, le louche), soit un de leurs goûts (Paolo Ucello ou dei Ucelli, ainsi nommé à cause de son amour pour les oiseaux), soit le caractère de leur talent (fra Angelico), soit les fonctions qu'ils occupèrent (Baccio della Porta, Sebastiano del Piombo). Remarquer que *di* indique la filiation naturelle ou morale : Ambrogio *di* Bondone; et *da* indique le pays : Cima *da* Conegliano.

certainement un génie comparable aux plus grands, et s'il avait paru deux siècles plus tard, il aurait égalé Michel-Ange et Raphaël. Il fut non seulement un artiste inspiré, mais un des hommes les plus savants, un des esprits les



Fig. 206. — Giotto. — Ensevelissement du Christ.
(Église dell' Arena, Padoue.)

plus profonds de son temps, comme suffiraient à le montre ses allégories de l'Arena. Son génie eut ce caractère d'u niversalité qu'on retrouvera dans les plus illustres repré sentants de l'art italien. Il fut peintre; il fut sculpteur architecte (*le Campanile de Florence*); il fut même ingénieu militaire et poète. Cependant son origine ne semblait pa le préparer à ce grand rôle. Il gardait dans son enfance l

troupeaux de son père, lorsque Cimabue le rencontra dessinant une de ses brebis sur une pierre, et, frappé de ses heureuses dispositions, demanda à son père de le prendre avec lui[1]. Il dépassa bientôt son maître : « Cimabue avait cru tenir le champ dans la peinture, dit Dante (*Purgatoire*, ch. XI) ; mais aujourd'hui c'est Giotto qui a la vogue, et il obscurcit sa renommée. » Il fut en effet le créateur de la peinture moderne par la variété qu'il donna à la composition et à l'expression, par le sentiment de la nature et de la vie qu'il introduisit dans ses figures. Il se rattache par là, comme on l'a justement remarqué, aux imagiers français qui avaient, un siècle auparavant, accompli pour la sculpture une évolution analogue.

Il a ordonné avec tant de justesse et de puissance les grandes scènes de la vie du Christ et des saints, que cette ordonnance s'est presque imposée, malgré l'inexpérience de l'artiste, à la plupart des peintres qui ont suivi. Les formes sont encore bien sommaires, les figures ont un type trop uniforme, et l'expression y grimace quelquefois ; mais elles vivent, elles ont une âme, et, comme le remarque Vasari, il a su y mettre la bonté. Chacun de leurs mouvements est vrai, et le seul geste indique avec une précision frappante leurs sentiments les plus intimes comme les plus violents. Le Louvre possède un Giotto représentant *saint François d'Assise recevant les stigmates.* Mais un tableau ne permet pas de juger la valeur du peintre : son génie ne se développe librement que dans la peinture monumentale. A l'église supérieure d'Assise, il représente vingt-huit sujets de la *vie de saint François.* Dans ces scènes presque contemporaines et restées si vivantes dans les souvenirs, aucune tradition ne s'imposait, il peut donner carrière à son libre génie (1296-1303). Revenant plus tard à Assise, vers 1314, il peint sur la voûte de l'église inférieure de grandes compositions allégoriques qui indiquent le goût littéraire du temps et représentent les vertus du saint : *la Pauvreté, l'Obéis-*

1. Crowe et Cavalcaselle adoptent une autre tradition, mais peu différente de celle qui est généralement admise.

sance. A Santa-Croce de Florence il retrace les *vies de sain Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste,* et encore la *vi de saint François.* Mais il se montre peut-être supérieur *Santa-Maria dell' Arena* de Padoue (1303-1306), où l'on voi le jugement dernier, l Sauveur dans sa gloi re; puis, sur les mur latéraux, trois série de peintures superpo sées; au bas, en gri saille, quatorze figure allégoriques des vertu et des vices; au milie la vie du Christ; a dessus la vie de Vierge. Ces fresqu de l'Arena marque une époque de l'hi toire de l'art. « Tou la peinture de l'aven y est pressentie et pr parée, » dit M. Lafe nestre; et il ajoute, e présentant peut-être u peu trop comme déj réalisé ce qui parfoi n'apparaît qu'à l'éta de tentative : « Plus o regarde ces scènes touchantes dans leu tristesse et dans leu grâce, plus l'on res confondu de la ha diesse et du bonheur avec lesquels le sagace Florentin, ron pant avec toutes les routines antérieures, y a su retrouve par une étude intime de la nature[1] et une intelligence ém



Fig. 207. — Giotto. — La Justice (Église dell' Arena.)

1. Giotto a su profiter de son humble origine. Les animaux qu'il introd dans ses œuvres sont toujours traités avec un juste sentiment de leur for

de l'art antique, cette vive et simple éloquence des attitudes, des visages et des draperies. » Elles sont restées une source d'inspiration et d'étude jusqu'à nos jours, comme en témoignent Overbeck et Flandrin. Giotto a le premier substitué au fond d'or le ciel bleu et le paysage; un des premiers aussi il a fait de véritables portraits; on peut voir à demi effacées sur les murs du palais du Podestat de Florence les figures de *Charles de Valois,* de *Corso Donati,* de *Brunetto Latini,* de *Dante* et de *Giotto* lui-même.

Contemporains et successeurs de Giotto. Les Lorenzetti; les Orcagna. — Sainte-Marie-Nouvelle. Campo-Santo de Pise. — Influence de la littérature. — La supériorité de Giotto était telle que, malgré la passion et le talent avec lesquels la peinture est cultivée, il faut attendre un siècle pour constater un nouveau progrès vraiment décisif.

Ce n'est pas à dire que les œuvres considérables et intéressantes, que les noms dignes d'être rappelés, manquent à cette période. Citons *Taddeo Gaddi,* qui négligea trop la peinture pour le commerce et la banque; *Stefano,* petit-fils de Giotto; et *Giottino,* fils de Stefano; les deux frères *Andrea* et *Bernardo Orcagna* (env. 1308-1368), à qui on attribue le *Paradis* et l'*Enfer* de Sainte-Marie-Nouvelle. Sienne a aussi alors des artistes remarquables. *Simone di Martino* (1285-1344) fut célébré par Pétrarque et fut appelé par le pape pour exécuter à Avignon de grands travaux, dont une bien petite partie seulement a échappé à l'incurie et au vandalisme. Les deux frères *Pietro* et *Ambrogio Lorenzetti* ont surtout travaillé dans leur patrie. Ambrogio a peint (1337-1343), dans le palais public de Sienne, les allégories représentant la *Commune de Sienne, le Bon et le Mauvais Gouvernement.* Mais les œuvres les plus considérables de ce temps sont la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie-Nouvelle, œuvre anonyme et la première série des peintures du Campo-Santo de Pise. On y voit les

que n'auront pas toujours les artistes de la grande Renaissance, notamment Raphaël et Corrège.

Pères du désert de *Pietro Lorenzetti*, la *Vie de saint Ranieri* d'*Antonio Veneziano*, l'*Histoire de Job* de *Francesco da Volterra*, les épisodes de la *Vie de saint Pothin et de saint Éphèse* de *Spinello Spinelli* (1318-1410); et surtout les œuvres attribuées soit aux frères *Orcagna*, soit aux *Lorenzetti;* le *Triomphe de la mort*, où les scènes les plus gracieuses se mêlent aux effets tragiques; le *Jugement dernier*, composition d'une originalité puissante, qui s'imposera à l'imitation de Michel-Ange lui-même. Les peintures du Campo-Santo nous montrent combien les artistes italiens étaient pénétrés des idées et des passions de leur temps; nous y constatons l'union intime d'inspiration qui reliait alors les arts à la littérature; nous y saisissons l'influence de Dante, de Pétrarque et même des brillants conteurs leurs contemporains. Sans parler des scènes infernales qui rappellent la *Divine Comédie,* le *Triomphe de la mort* est le sujet d'un poème de Pétrarque[1]. C'est là une ressemblance de plus entre l'Italie de la Renaissance et la Grèce de Périclès. Dante, qui par l'inspiration sinon par le style regarde plus souvent du côté du moyen âge que vers les temps nouveaux, fera sentir son action jusque sur Michel-Ange. Il a été probablement le collaborateur de Giotto dans la composition des allégories de l'*Arena*. C'est au Campo-Santo qu'on peut le mieux suivre les acquisitions que fait la peinture italienne au XIVe siècle dans la voie ouverte par Giotto, ainsi que les dangers qui la menacent à la fin de cette période.

L'école giottesque, malgré l'imagination qu'elle avait déployée, et en raison de cela même s'abandonnant trop à sa facilité, produisant trop et trop vite, commençait à s'épuiser dans la répétition banale des mêmes formes, lorsque parut un groupe d'artistes convaincus qui, « moins prompts à produire, mais plus soucieux d'exactitude, se remirent avec plus d'attention et de persévérance à l'étude de la nature et de la vie. » (LAFENESTRE.) A la tête de ce groupe de naturalistes se plaça Masaccio.

1. Sur le goût de Dante pour les arts, v. *Purgatoire*, chap. x. — La *Gaz. d. B.-Arts* (1893) a reproduit un croquis de Pétrarque représentant la fontaine de Vaucluse.

Passion croissante pour l'antiquité. — Les progrès que la peinture allait réaliser grâce à lui avaient été préparés par les progrès antérieurs de la sculpture. La sculpture avait profité plus que les autres arts de l'étude de l'antiquité, qui devient une passion surtout à partir du XVe siècle. Les lettrés prennent des noms païens, et bientôt ne seront pas loin de rendre une sorte de culte aux divinités de l'Olympe. Les princes se disputent les manuscrits comme une province, et le roi de Naples Alphonse le Magnanime, vainqueur de Florence, se fait céder, par un article du traité signé avec la république, les œuvres de Tite-Live. On place les *statues des Pline* par *T. et J. Rodari* des deux côtés du portail de la cathédrale de Côme (1498.) Le sol de l'Italie, fouillé avec plus d'ardeur, rend des richesses nouvelles, et chaque découverte est un événement. Le récit de San-Guliano nous dit avec quelle émotion fut accueillie la mise au jour du groupe du *Laocoon* le 14 janvier 1506, lorsque l'on y reconnut le groupe décrit par Pline[1]. La sculpture devait profiter aussi, plus encore que la peinture, du renouvellement des études anatomiques, qui remontent également au XVe siècle.

Sculpture[2]. — **André de Pise.** — Pise avait d'abord conservé la supériorité qu'elle avait affirmée au début du XIIIe siècle. *André de Pise* est chargé d'exécuter les *portes O. et S. du Baptistère de Florence* (1330). Ces portes, composées de petits médaillons séparés, sont d'une composition simple et souvent très heureuse; mais le sentiment de l'art monumental y manque. Il se retrouve au contraire dans les *mausolées* franchement gothiques et d'un aspect saisissant des *Scaliger* à Vérone (1277-1365).

Ghiberti, Donatello, Brunellesco et leurs contemporains. Les Della Robia. — Au siècle suivant, à la suite d'un concours auquel prirent part tous les grands sculpteurs

1. Klaczco, *Rome et la Renaissance* (*R. des Deux-Mondes*, 1er mars 1893).
2. Perkins, *Histoire de la sculpture italienne*, nouvelle éd. anglaise, 1883.

de l'Italie (1403), *Lorenzo Ghiberti* fut chargé par ses rivaux eux-mêmes d'exécuter les *portes N. et E. du Baptistère de Florence*. Lorenzo (1381-1455) n'avait que vingt-deux ans. Par la science, la distinction des formes, la richesse de l'imagination, le talent de la composition, et par l'exécution, « d'un fini précieux et inimitable », comme dit Vasari, elles ont mérité que Michel-Ange les trouvât dignes d'être les portes du paradis. Mais elles sont trop des œuvres d'orfèvrerie. Dans les divers panneaux où l'artiste a représenté les principaux traits de l'Écriture il a cherché à lutter, comme il l'a dit lui-même, avec les peintres, et a fait pour cela une étude patiente de la perspective. De là une surcharge qui rappelle les bas-reliefs trop compliqués du moyen âge. Sans doute la sculpture moderne peut dater de cette œuvre éminente, mais *Donatello* (1383-1466) a un talent plus énergique, plus sculptural. Passionné pour les formes bien caractérisées, il n'hésite pas à sacrifier la beauté au caractère, et il est un naturaliste décidé, comme le montrent son *Saint Jean-Baptiste* et sa statue du *Zuccone*, ou *l'homme chauve* (portrait du Pogge), qui était de toutes ses œuvres celle qu'il préférait. Mais il a fait aussi le *Saint Georges d'Or san Michele*, commandé par la corporation des armuriers, la statue équestre de *Gattamelata* à Padoue, plusieurs bas-reliefs du tombeau de saint Antoine de Padoue, et l'*Annonciation* de Santa-Croce, qui prouve



Fig. 208. — Donatello. — Le Zuccone.

qu'il sait allier la force à la noblesse et même, lorsqu'il veut, à la grâce. Parmi ses contemporains ou ses successeurs, presque tous vont entrer dans la voie qu'il a ouverte. *Jacopo della Quercia* (1378-1438) sculpte la fontaine de Sienne appelée *la gaia* ou *la charmante; Leopardo,* le *tombeau de Vendramin* (1479); *P. Lombardo,* le *tombeau de Mocenigo* à Venise; *Ant. Amadeo, Giacomo della Porta, Cr. Solari, Ag. Busti* dit *Bambaja* (*tombeau de Gaston de*

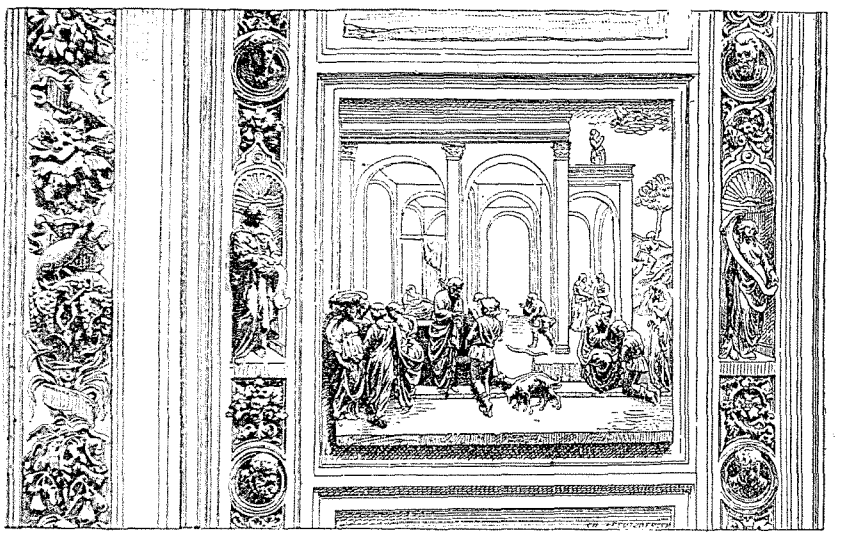


Fig. 209. — Ghiberti. — Porte du Baptistère.

Foix), travaillent à la chartreuse de Pavie. *Luca della Robbia* (1400-1482), qui sut admirablement tailler le marbre, comme le montrent les groupes en haut relief d'*enfants iouant et dansant* qui ornaient la *tribune de l'orgue de Sainte-Marie-des-Fleurs,* se consacre plus spécialement à la sculpture en terre cuite émaillée, où il est resté incomparable. Les œuvres où Luca della Robbia donne à la terre émaillée l'importance du marbre, les Vierges avec l'enfant, parfois accompagnées de saints et entourées de bordures variées, eurent tant de succès qu'elles furent à leur tour imitées en marbre, comme le prouvent certaines

œuvres, et des meilleures, de *Mino de Fiesole* (1430-1486). L'art que L. della Robbia avait créé plutôt que renouvelé, sur cette même terre de Toscane où les Étrusques l'avaient déjà pratiqué, se continue surtout dans sa famille par *Andrea della Robbia* (1435-1528), par *Giovanni, Luca II* et *Girolamo della Robbia,* qui exécutèrent dans ce même style la frise de l'hôpital de Pistoie. Elle représente en haut relief, avec des personnages de grandeur naturelle, les *Sept Œuvres de la miséricorde*. *Verrocchio* (1435-1488) exécutait à Venise le modèle du *Monument de Colleoni* achevé par Leopardo. La statue équestre du célèbre condottiere est une des plus belles des temps modernes. *Brunellesco* (1377-1444) cependant rivalise seul de gloire avec Donatello et Ghiberti. On voit de lui un beau chris de bois à Sainte-Marie-Nouvelle. Mais il ne tarda pas à se livrer presque exclusivement à l'architecture.

Architecture. Brunellesco. Le dôme de Sainte-Marie des-Fleurs. Les palais de Florence. — Comme Donatell et Ghiberti, il était passionné pour l'art antique. Comme eux il devinait l'art grec à travers l'art romain qui seul se présentait nettement à leurs regards. Comme eux enfin il demandait à l'antiquité des enseignements et non des modèles à copier servilement. La seigneurie de Florence, en 1420, ayant convoqué un concours d'architectes pour terminer Sainte-Marie-des-Fleurs, en couvrant la croisée avec une coupole, Brunellesco, qui avait profondémen étudié les mathématiques dans leur application à l'architecture, osa seul proposer d'exécuter cette coupole d'u seul jet, sans support intérieur, sans arcs-boutants extérieurs, et de la soutenir dans les airs par les seules lois d l'équilibre. Son projet parut d'abord une folie : ce qu'a vaient fait les Byzantins était oublié. Il parvint, non san peine, à le faire adopter. Il fit porter sa coupole sur u tambour octogone appuyé sur les huit piliers de la croisée sa surface intérieure s'élève à 84 m. du sol, sur un vide c

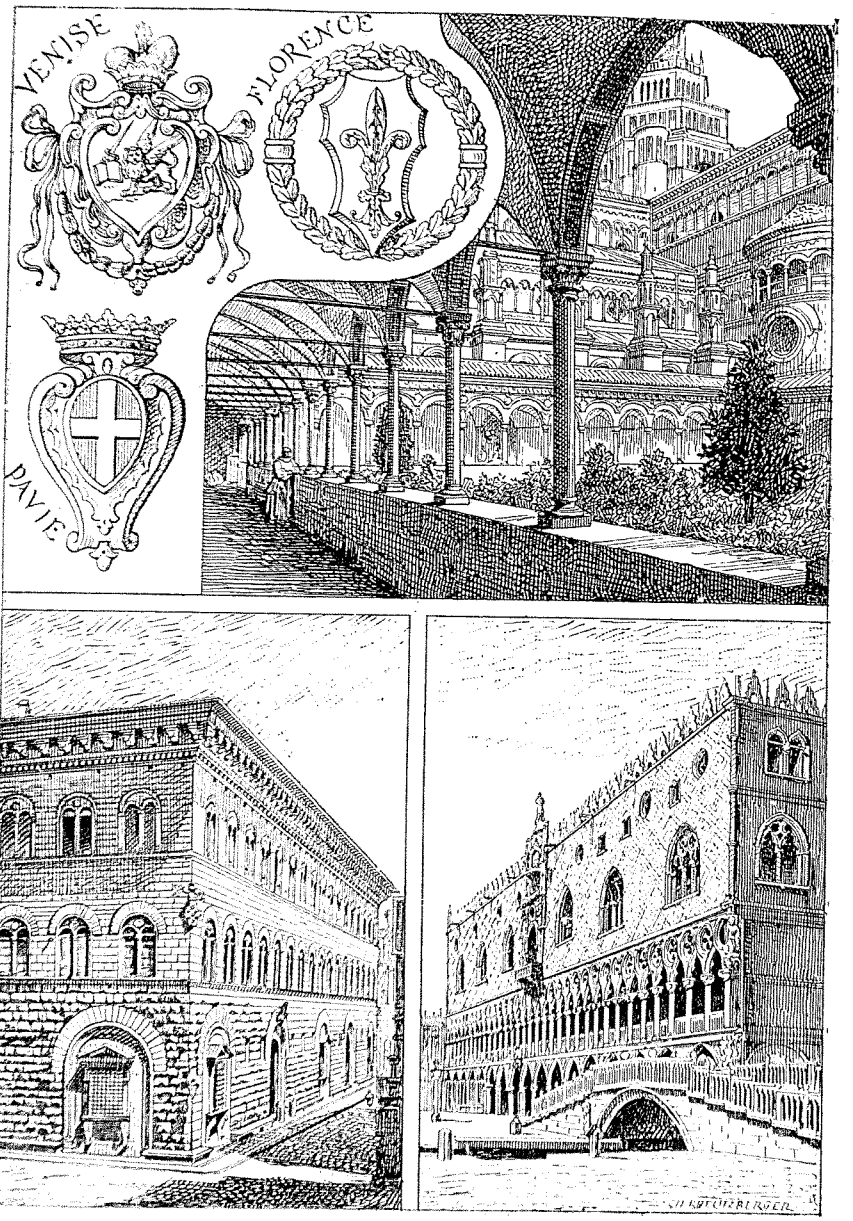


Fig. 210. — La chartreuse de Pavie, vue du cloître. — Le palais Riccardi (ancien palais Médicis) à Florence. — Le palais ducal à Venise (façade sur le quai des Esclavons).

plus de 130 mètres superficiels. Elle a précédé de cent ans la coupole de Saint-Pierre et l'emporte sur elle sinon en beauté, du moins en solidité. Brunellesco voulait qu'elle fût décorée de mosaïques, ce qui aurait diminué le caractère de lourdeur qu'on peut lui reprocher. Parmi les monuments que Brunellesco a exécutés à lui seul, nous signalerons dans l'architecture religieuse la *chapelle dei Pazzi* et l'*église San-Lorenzo,* qui est le type le plus complet de son système; dans l'architecture civile, les *arcades de l'hospice des enfants trouvés,* et surtout le *palais Pitti,* type de ces palais florentins qui sont encore prêts à soutenir les assauts d'une émeute et qui ont l'élégance fière d'un guerrier du temps. Ce fut seulement en 1568 que *Bart. Ammanati* perça les fenêtres à plein cintre du rez-de-chaussée, qui dans le plan primitif comportait seulement deux portes et les fenêtres carrées haut placées. Parmi les œuvres les plus remarquables de l'école de Brunellesco nous citerons le *palais Médicis* (depuis Riccardi), de *Michelozzo* (1391-1472); le *palais Strozzi,* commencé en 1489 par *Ben. da Majano,* et surmonté par Le *Cronaca* d'une frise justement célèbre; plusieurs édifices de Sienne et de la ville de Pie II, la curieuse Pienza. Ce qu'il importe de remarquer dans toutes ces constructions, c'est avant tout le caractère de force, de simplicité et de sévérité qui y domine, contrairement à l'idée qu'on se fait à distance de l'architecture florentine. A Rimini, à Mantoue, *L.-B. Alberti* (1404-1472), génie universel comme Vinci devait l'être, moins original que Brunellesco, commence à introduire dans l'architecture l'exagération de l'imitation classique.

Chartreuse de Pavie. — Dans l'Italie du Nord, l'influence du moyen âge domine dans la cathédrale gothique de Milan, commencée en 1386 par l'Allemand Jean de Graz. Elle se fait sentir à la *Chartreuse de Pavie,* commencée en 1396 par *Marco di Campione,* même dans la disposition et la richesse ornementale de la façade, commencée seulement

en 1473 par *Ambr. Borgognone*. Borgognone fut aussi un peintre distingué, mais il était plus difficile de se faire un nom dans la peinture, depuis la grande impulsion donnée à cet art par Masaccio au commencement du siècle.



Fig. 211. — Colleone, par Verrocchio.

Peinture. — Masaccio, ses contemporains et ses successeurs. Fra Angelico. Ant. de Messine, etc. — Parmi les artistes qui, peu de temps avant Masaccio, avaient préparé le mouvement dont il devait être l'expression la plus complète, il serait injuste d'oublier deux peintres énergiques qui n'hésitaient pas à pousser la précision jusqu'à la lourdeur et à la rudesse : *Andrea del Castagno* (1390-1457) et *Paolo di Dono* (1397-1475), qui tous deux se distinguèrent dans des sujets guerriers, comme le montrent les *portraits équestres de condottieri* se faisant face dans la cathédrale de Florence. *P. di Dono* est connu sous le nom de *P. Uccllo,* à cause de son amour pour les oiseaux. Mais ce qu'il aimait

plus que tout, c'était la perspective, qu'il appelait la plus douce des choses. Il contribua plus que personne à en vulgariser l'étude dans les écoles de peinture de l'Italie. Ses *camaïeux* verdâtres du cloître de *Sainte-Marie-Nouvelle*, appelé pour cela le *chiostro verde*, furent célèbres par la science du dessin dans tous les ateliers artistiques de la Renaissance[1]. Cependant le véritable précurseur de Masaccio serait plutôt *Masolino da Panicale* (né en 1384), que la récente mise en lumière des *fresques de Castiglione dell' Olona*, restées longtemps cachées sous un badigeon, ont replacé au rang qu'il méritait. Il travailla aussi à la *chapelle des Brancacci* (église del Carmine à Florence). Mais là, la supériorité de *Masaccio* est manifeste.

Masaccio, quelque avide de science qu'il soit, ne lui sacrifiera jamais l'art, et il a su, mieux que Masolino, « réaliser l'accord de l'idéal et du réel, de la poésie et de l'exactitude, de la grandeur et de la vérité. » Il introduit avec une autorité définitive l'étude du nu dans la peinture, comme elle l'avait été d'abord dans la sculpture. L'Adam et Ève de l'*Expulsion du Paradis terrestre*, les néophytes se déshabillant dans le *Saint Pierre baptisant*, montrent quelle était déjà la distinction et la sûreté de sa science. Les études anatomiques par la dissection du corps humain, malgré les préjugés qui les combattent, se répandent au xve siècle chez les artistes, qui rivalisent sur ce point avec les médecins. Les dessins et les études qu'ont laissés la plupart des peintres de ce temps prouvent, comme le dit M. Mathias Duval, qu'ils se livrèrent à des dissections attentives, ou du moins à des démonstrations faites sur le cadavre. Les problèmes du clair-obscur et du modelé, ceux du raccourci et de la perspective, « y sont abordés et résolus sans ostentation comme sans effort ». Le *Tribut de saint Pierre*, « où les apôtres, gravement drapés, se groupent avec tant de naturel autour du Christ », est déjà un modèle de composition expressive[2].

L'œuvre de Masaccio a aussi le caractère d'une réaction de

1. Nous avons au Louvre deux curieux tableaux de Paolo Ucello.
2. Nous résumons dans ce paragraphe M. Lafenestre.

simplicité contre la complication croissante de la peinture italienne. Il ne faut pas croire, en effet, que la complication littéraire ou artistique suppose nécessairement une civilisation plus avancée. Presque toujours d'ailleurs, après une période où l'on amasse sans un choix suffisant des éléments divers, et où l'on confond trop l'entassement avec la richesse, viennent des esprits plus maîtres d'eux-mêmes, qui élaguent et coordonnent. Cela est vrai de la littérature et de la musique comme des arts du dessin. Mozart vient après Hændel; Descartes et Pascal après Rabelais et Montaigne. Pour en revenir à la peinture

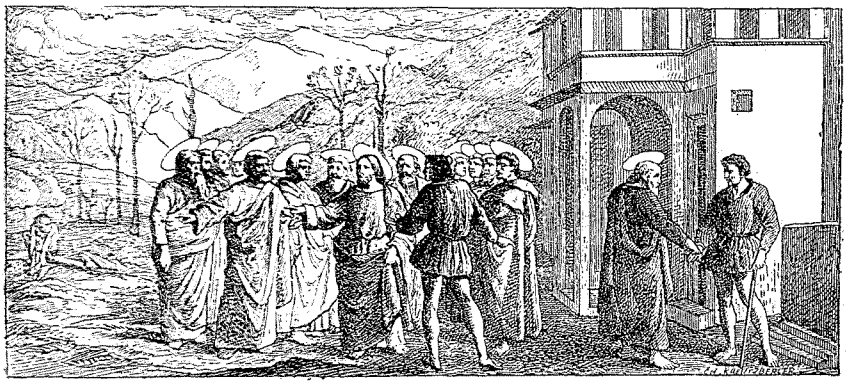


Fig. 212. — Masaccio. — Vocation de saint Pierre (chapelle dei Brancacci).

italienne, elle s'était compliquée après Giotto, tout en se perfectionnant au point de vue technique; elle devait se compliquer également après Masaccio, et la seconde Renaissance, celle de Léonard de Vinci, devait être aussi une œuvre d'ordre et de simplification.

L'influence de Masaccio (1401-1428), malgré sa mort prématurée et sa fin presque misérable, se fit sentir sur ceux mêmes que leur passé et leur tendance semblaient avoir le moins préparés à l'accepter. *Guido di Pietro,* ou Fra Giovanni de Fiesole, qui a mérité, par sa sainte vie comme par le caractère de ses peintures, le nom de *Fra Angelico* (1387-1451), « pensait sans doute que celui qui exerce l'art a besoin de vivre sans souci des choses ter-

restres, et que celui qui travaille pour le Christ doit toujours se tenir avec le Christ ».

On aurait tort cependant de le juger exclusivement sur ses tableaux tels que la *Descente de croix* de Florence ou le *Couronnement de la Vierge* du Louvre, admirables chefs-d'œuvre « où apparaît dans les visages et les attitudes de ses figures la bonté de cette âme si grande et si sincère en sa foi », mais qui semblent de grandes miniatures, art dans lequel il excellait. Tout en gardant l'élévation mystique de son style, il montre plus d'aisance dans ses peintures monumentales, où il emploie le procédé primesautier de la fresque. Ses scènes de la *Vie de saint Étienne,* au Vatican, les petites peintures si étonnamment variées qui ornent chacune des cellules du *couvent de Saint-Marc* à Florence, la décoration de la *cathédrale d'Orvieto,* que terminera le savant Signorelli, nous montrent qu'il veut et qu'il sait, plus qu'on ne le dit en général, mettre toute la science du siècle au service de la gloire de Dieu.

Comme Giotto, Masaccio domine les générations qui le suivent et ne le dépassent point. Ce sont pourtant des artistes de premier ordre que *Filippo Lippi* (1412-1469) (*fresques de la cathédrale de Prato* sur la vie de saint Étienne, *Vierge glorieuse* du Louvre); que *Pietro della Francesca* (*fresques d'Arrezzo*); que *Verrocchio,* le maître de Léonard de Vinci, qui est surtout célèbre comme sculpteur; que *Benozzo Gozzoli* (1420-1497), dont l'inépuisable imagination couvre en se jouant les murs de la chapelle des Médicis du *Cortège des Mages,* et peint au Campo Santo de Pise la *Vie de Noé*; que *Melozzo da Forli* (1438-1494), qui travailla au Vatican ; qu'*Antonello de Messine*, l'auteur du *portrait d'un condottiere*, au Louvre, qui répand le premier en Italie le procédé de la peinture à l'huile. Vainement Sienne, dont l'école a été trop vantée, résiste plus même que l'Ombrie à l'influence florentine et nous présente des œuvres qui sont en retard d'un siècle [1]. Sienne et l'Ombrie ne devaient pas tarder à être entraînées dans le mouvement.

1. Ce que montre le touchant tableau de *Sano di Pietro* de la galerie de Chantilly. — Pour l'Ombrie et Venise, voir plus loin, livre II, p. 431 et suiv.

CHAPITRE III

LE XIVe ET LE XVe SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE. CENTRE ARTISTIQUE FRANCO-FLAMAND [1].

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE DANS L'EUROPE CENTRALE ET OCCIDENTALE. — Angleterre, Espagne, Portugal, York, Séville, Batalha. — France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. Vincennes ; hôtel Saint-Paul ; hôtels seigneuriaux à Paris. Les habitations privées ; Avignon. — Sculpture. — Peinture : Jean Fouquet. — Tapisserie : Nicolas Bataille. — Le meuble. — Prospérité de la Flandre sous les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville : Mathieu de Layens, Ruysbroek. — Sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter. — Arts industriels. — La tapisserie. — Peinture : école de Bourgogne ou de Bruges. — Les Van Eyck. La peinture à l'huile. Le retable de Gand. — Van der Weyden. — Memling. — Les écoles allemandes. — Cologne : W. de Herle, Stephan Lochner. — École du haut Rhin. Martin Schœn. La gravure. — École de Souabe : Augsbourg et Ulm. — Nuremberg. — Prague. — Les chevaliers teutoniques. Marienbourg.

Le mouvement artistique dans l'Europe centrale et occidentale. — Il y aurait autant d'injustice que d'ignorance, malgré les grandes œuvres, malgré les grands noms que nous venons de passer en revue, à concentrer dans la seule Italie l'histoire de l'art au XIVe et au XVe siècle. Un autre foyer artistique presque aussi important existait dans la région qui s'étend de la Seine au Rhin, dans la France du Nord, la Bourgogne et la Flandre, ainsi que dans les vallées mêmes du grand fleuve et de ses affluents où les villes libres arrivent alors à leur apogée.

C'est en Flandre qu'a été inventée la peinture à l'huile, et l'Allemagne a précédé l'Italie dans l'invention de la

1. Courajod, *Véritables Origines de la Renaissance.* — Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture en Allemagne* — Wauters, *Peinture flamande.*

gravure. Jean Van Eyck a été avec Masaccio le plus grand peintre de son temps. Enfin, malgré Brunellesco et son école, l'architecture italienne a bien de la peine à égaler les monuments que l'on continue à élever de l'autre côté des Alpes, et cela même dans d'autres régions que celles que nous venons d'indiquer.

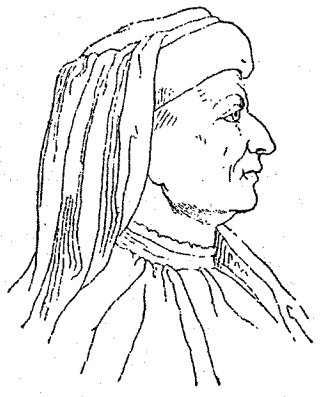


Fig. 213. — Brunellesco.

Angleterre, Espagne, Portugal. York, Séville, Batalha. — Le style anglais affirme son originalité par la façade de la *cathédrale d'York,* et étend son influence au dehors, non seulement dans la Guyenne, que possèdent encore les Plantagenets, mais en Norwège (*cathédrale de Drontheim*) et surtout en Portugal. Le couvent de *Batalha* (*la bataille*), le Saint-Denis portugais, fondé par Jean Ier en 1385 pour célébrer sa victoire d'Aljubarrota, rappelle la cathédrale d'York[1].

En Espagne, la construction de la *cathédrale de Séville* est commencée en 1408. « Élevons, avaient dit les chanoines de Séville, un monument qui fasse dire à la postérité que nous étions fous. » Ce monument, malgré la masse puissante de l'ensemble et son clocher de la Giralda, ne vaut pas nos belles églises françaises ; mais l'intérieur n'en est pas moins prodigieux : on dirait d'une vallée retournée. Les arcades, d'un seul jet, élèvent la pointe de leur ogive à plus de 50 mètres. Elles dépassent la nef d'Amiens de la hauteur d'une maison de trois étages, et la colonne Vendôme pourrait tourner autour de leurs piliers. La cathé-

1. Jean Ier avait épousé Philippa de Lancastre, petite-fille d'Édouard III. Les architectes de Batalha furent *Alphonso Domingues, Huet, Martin Vasquez, Fernand d'Evora, Mathieu Fernandez.* — Les œuvres d'ébénisterie de la péninsule hispanique sont alors fort remarquables par un heureux mélange de style gothique et de style oriental. L'influence orientale disparut au xve siècle sous l'influence flamande.

drale de Séville contraste aussi par sa noble simplicité avec la surcharge et la complication des autres monuments de ce temps, tels que la façade, si belle d'ailleurs, de la *cathédrale de Burgos*.

France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. — Hôtel Saint-Paul. Vincennes. — Les hôtels seigneuriaux à Paris. — Les habitations privées. — Avignon. — En France, l'avènement des Valois semblait promettre à notre pays une prospérité et un éclat qu'il n'avait pas encore connus.

Jamais l'influence politique de la royauté française n'avait été si grande. Les mœurs brillantes et magnifiques des nouveaux princes semblent ouvrir aux divers arts un champ de prospérité indéfinie. On sait comment les fautes politiques accumulées, et les désastres de la guerre de Cent ans vinrent détruire toutes ces espérances.

Mais dès que la France trouve quelque moment de répit, son activité se réveille d'une manière admirable, et Paris devient sous Charles V ce qu'il était au début du règne de Philippe VI, la ville la plus brillante et la plus riche de l'Occident, le centre de la civilisation. C'est surtout par ses monuments que la France continue à se distinguer. Malgré tant de traverses, elle tient encore pour l'architecture le premier rang, ou du moins le dispute à l'Italie. Sans doute l'ardeur n'est plus la même qu'au XIIIe siècle, mais on poursuit brillamment l'achèvement des édifices commencés et on élève même de nouveaux chefs-d'œuvre, tels que *Saint-Bertin* à Saint-Omer (1326-1520), *Saint-Ouen* de Rouen, le *portail de Reims*. Le portail de Reims est resté proverbial, comme le plus beau de l'art gothique. Quant à Saint-Ouen, nul spectacle, a-t-on dit, n'étonne davantage la pensée que l'intérieur de cet édifice, par la grandeur des proportions jointe à la pureté des lignes, par sa tour qui s'élève à découvert sur la croisée du transept jusqu'à 82 mètres du sol, par ses

trois rosaces et par ses 125 verrières disposées sur trois rangs. Un architecte anonyme fut chargé, dans les premières années du XIVe siècle, d'édifier cette merveille, à la suite d'un concours ouvert par l'abbé *Jean Roussel. Alexandre de Berneval,* mort en 1440, y travailla au siècle suivant.

C'est au XIVe siècle que l'art gothique se répand surtout dans le Midi en y prenant un aspect particulier : par exemple, les églises n'ont souvent qu'une seule nef. Le plus beau type du gothique au sud de la Loire est la *cathédrale d'Albi,* un des monuments les plus originaux de l'Europe. Cette construction en briques, massive et puissante, constitue une véritable forteresse dont le clocher forme le donjon. Les contreforts qui soutiennent l'effort de sa voûte unique se dégagent en tourelles flanquantes entre lesquelles s'enchâssent dans la brique rouge des murs les ciselures de pierre des fenêtres, d'une blancheur éclatante.

Si de pareils monuments donnent une haute idée de l'architecture religieuse du temps, c'est alors aussi que les édifices civils prennent une importance égale aux constructions ecclésiastiques. Charles V, aidé d'architectes éminents comme *Raymond du Temple,* agrandit et transforme le vieux *Louvre,* élève l'*hôtel Saint-Paul,* qui devient la plus belle résidence royale de l'Europe, développe *Vincennes,* que Michelet appelle avec raison « le Windsor des Valois ».

« Il faut, dit-il, voir Vincennes non tel qu'il est aujourd'hui, à demi rasé, mais comme il était quand ses quatre tours, par leurs ponts-levis, vomissaient aux quatre vents les escadrons panachés, blasonnés, des grandes armées féodales; lorsque quatre rois descendant en lice joutaient par-devant le roi Très Chrétien, lorsque cette noble scène s'encadrait dans la majesté d'une forêt, que des cimes séculaires s'élevaient jusqu'aux créneaux, que des cerfs bramaient la nuit au pied des tourelles, jusqu'à ce que le jour et les cors les vinssent chasser dans la profondeur des bois. Vincennes n'est plus rien, et,

sans parler de son donjon, je vois la petite tour de l'horloge qui n'a pas moins encore de onze étages d'ogives. »

Charles V attache à sa maison et traite en favoris, non pas seulement des architectes comme *Raymond du Temple,* mais des sculpteurs comme *Jean Romain,* des peintres comme *Girard d'Orléans* et *Jean Coste,* qui ornent de peintures le *château du Val-de-Rueil;* comme *François d'Orléans,* qui contribue à la décoration de l'hôtel Saint-Paul. Il fonde pour les artistes peintres, confondus jusque-là avec de simples ouvriers, une confrérie distincte, la confrérie de Saint-Luc, réorganisée sous Charles VI (1391). Les grands seigneurs suivent l'exemple du roi. Il suffit de citer Louis d'Anjou, le duc d'Orléans, le duc Jean de Berry. Les grands vassaux de la couronne, commençant à abandonner leurs demeures féodales, se font bâtir à Paris de somptueux hôtels; ce qui est un fait significatif dans l'ordre politique et ce qui, on le voit, a des conséquences considérables pour l'architecture.

Lorsque, au xve siècle, l'architecture religieuse perd de sa pureté et de son unité par une ornementation trop diffuse et une complication excessive, l'architecture civile garde toute sa valeur; il suffit de signaler l'*hôtel de Jacques Cœur* à Bourges. Ce goût du luxe et de l'art dans l'habitation privée gagne les bourgeois et même les paysans, qui trouvent parfois à cet égard l'appui le plus bienveillant et le plus délicat dans les princes. René d'Anjou aimait à aider de ses conseils et même de sa bourse ceux de ses sujets qui voulaient se loger artistiquement. Charles d'Orléans, au retour de sa captivité en Angleterre, trouvant sa ville de Blois mal bâtie, engage les habitants à venir couper dans ses forêts le bois qui leur serait nécessaire pour rendre leurs maisons plus commodes et de meilleur aspect. « J'aime mieux loger des hommes que des bêtes, » répond l'aimable poète aux courtisans qui regrettaient de lui voir diminuer ainsi l'étendue de ses chasses. La grande place donnée au bois dans les constructions est un des traits de l'architecture privée du xve siècle. Maisons de Dieppe, Rouen, Angers, Joigny, etc. On le rencontre dominant même dans des édifices publics très importants, tels que l'*hôpital de Beaune.*

Deux des villes de France qui ont le mieux gardé l'aspect général du xive et du commencement du xve siècle sont Cahors

et Avignon. Cahors était alors un des grands marchés financiers de l'Europe. Il dut beaucoup au pape Jean XXII, qui en était originaire et contribua à l'embellir par des édifices divers. Mais Avignon, vu de Villeneuve, avec ses fortifications dominées par l'*église des Doms* et les lignes magistrales du *palais des Papes,* est d'un effet bien plus caractéristique. Il y manque cependant cette multitude de clochers qui signalaient au loin les villes du moyen âge, et dont un si grand nombre a disparu pendant les révolutions. Il y manque aussi ces tours dont les riches bourgeois des villes communales aimaient à fortifier leurs maisons et qui, à Avignon, se comptaient par centaines[1].

Sculpture. — La sculpture, devenue de plus en plus réaliste rend avec une habileté croissante les détails de la vie et a un souci beaucoup plus grand de la vérité individuelle. Les statues de *Charles V*, du *Dauphin Charles* à Amiens, du *duc* e de la *duchesse de Berri,* que le grand Holbein copia à son passage à Bourges, sont de véritables portraits. Le réalisme n'hésite pas à y affirmer sa force par quelque vulgarité. Un styl plus pur se trouve dans les statues du *pape Clément V* et d ses cardinaux au portail de *Saint-André,* à Bordeaux. Elle appartiennent, il est vrai, au début du XIVe siècle.

Peinture. Jean Foucquet. École de Tours. — Dans la peinture la France pratique surtout encore la miniature. Certains manuscrits enluminés ont une telle valeur qu'on les hypothèque comme des immeubles. La chose n'étonne point lorsqu'on voit, par exemple, le livre d'heures du duc Jean de Berri, aujourd'hui à Chantilly, et que M. L. Delisle n'est pas loin de regarder comme le roi des manuscrits. C'est l'œuvre de *Pol de Limbourg* et de ses frères. *Jean Foucquet* (1410-1480) qui commence à nous montrer dans son livre d'heures d'Etienne Chevalier ou son Tite-Live les qualités bien françaises de composition ingénieuse et d'expression claire, a peint aussi de tableaux (portraits de *Charles VII* et de *Jean Juvénal de Ursins,* au Louvre). Il avait visité l'Italie, où il avait obtenu beaucoup de succès et fait le portrait du pape Eugène IV

1. « En 1226, Avignon n'avait pas moins de trois cents maisons garnies d tours. » (AUG. THIERRY, *Lettre sur l'histoire de France,* XXII.)

Fouquet, dont un émail de la galerie d'Apollon au Louvre nous a conservé les traits, est un des fondateurs de l'école de Tours. Au commencement du XIVe siècle appartiennent les peintures récemment découvertes à la *cathédrale de Cahors;* au XVe celles de *Saint-Trophime* d'Arles (*Un concile provincial*), et surtout le *triptyque d'Aix,* fait pour René d'Anjou par *Nicolas Froment.* Froment, qui a peint le diptyque du Louvre représentant René et sa seconde femme Jeanne de Laval, est aussi très probablement l'auteur du *Saint Jérôme* de Naples, qui a eu l'honneur d'être attribué à Van Eyck par M. de Waagen. Le « bon roi René » était lui-même un peintre de talent.

La *peinture sur verre* participe au progrès de la peinture, comme on le voit à Saint-Martial de Limoges et à Notre-Dame de Strasbourg pour le XIVe siècle, à Notre-Dame d'Evreux et à Saint-Étienne de Bourges pour le XVe. Elle est de plus en plus appliquée aux édifices civils et même aux constructions privées : Jean de Berri fit placer des vitraux magnifiques dans son château de Bicêtre[1]. Mais elle tend à transformer les verrières en véritables tableaux. Si l'on peut préférer les verrières du XIIIe siècle à celles des siècles suivants, il ne saurait en être de même pour les tapisseries.

Tapisserie. Nicolas Bataille. — La tapisserie est pour la France, l'Allemagne, pour la Flandre même, ce qu'est la fresque et la peinture monumentale pour l'Italie. C'est un art populaire, et ces tentures précieuses s'étalent aux yeux de la foule dans les fêtes civiles et religieuses. Les inventaires des princes montrent avec quel empressement ils rassemblent les ouvrages de ce genre. Jusqu'au second tiers du XVe siècle, Paris est le grand centre de cette fabrication. *Nicolas Bataille* et *Jacques Dourdin,* mort en 1407, sont les plus célèbres tapissiers de l'Europe. Le premier commença en 1376, d'après les cartons de *Jehan de Bruges,* un des peintres favoris de Charles V, les tapisseries sur l'*Apocalypse* qu'on voit à la cathédrale d'Angers. Le second avait exécuté entre autres une série de tentures sur l'*Histoire de Bertrand Duguesclin* Rennes, Bourges, Troyes, Amiens, essayent avec succès de

1. Le duc y avait aussi réuni une collection des plus belles peintures françaises du temps. Ce musée fut brûlé par les Bourguignons (1411).

rivaliser avec Paris. Les tapisseries célèbres conservées à Boussac sortent peut-être d'un atelier local. Boussac n'est pas loin d'Aubusson, où cette industrie s'est conservée.

Le meuble. — L'orfèvrerie. — Un luxe non moins grand continue à se déployer dans l'ébénisterie. Alors apparaissent les dressoirs. Sous Charles V on fait en France, comme on le fait surtout en Italie, des meubles dorés, vernis et peints, avec des ornements d'ivoire et de métal. Mais nos huchiers aiment en général à laisser au bois toute sa valeur et à le sculpter franchement, pour en faire sortir des reliefs qui rappellent toute la variété de la décoration des cathédrales gothiques, et où les ornements de toute espèce laissent cependant une très grande place à la figure humaine. Les grandes lignes restent toujours nettes, et ne se perdent pas dans la richesse de l'ornementation; aussi la sculpture d'ébénisterie de ce temps n'a pas été dépassée (*stalles de la Chaise-Dieu, chaire de la cathédrale de Toul*). La même magnificence, avec plus de largeur dans le faire, se montre dans la gravure des sceaux (*sceaux de Louis d'Anjou, de Jean de Berri* et de la *ville de Bayonne*), que les monnaies approchent de bien près. L'habileté croissante des orfèvres les amène à donner aussi dans leurs œuvres une grande part, beaucoup trop grande même, à la figure humaine. On a conservé, entre autres, le nom de l'orfèvre *Jean Braalier,* qui s'associa l'ébéniste *Pierre de Vienne* pour exécuter en 1353 le trône de Jean II. Ce trône était d'argent, de cristal, enrichi de grenats et d'émeraudes. Le peintre *Pierre Clouet* avait représenté sur fond d'or quarante armoiries, cinquante-six figures de prophètes et « quatre grandes histoires des jugements de Salomon ».

Prospérité des Flandres. — Les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville. — Mais dès la seconde moitié du XIVe siècle, la Flandre prend le premier rang dans les arts industriels, comme dans la peinture et la sculpture. Son influence s'étend au loin. Elle domine en France, comme le montrent les artistes flamands que nous avons déjà cités, et se fait sentir jusqu'en Espagne. Sans aller jusqu'à accepter complètement les

revendications de M. Courajod, il est certain qu'il y eut, au nord et au nord-est de la Gaule, un mouvement artistique original, indépendant de l'Italie, qui sur certains points la prévient, qui l'atteint pour la puissance expres-

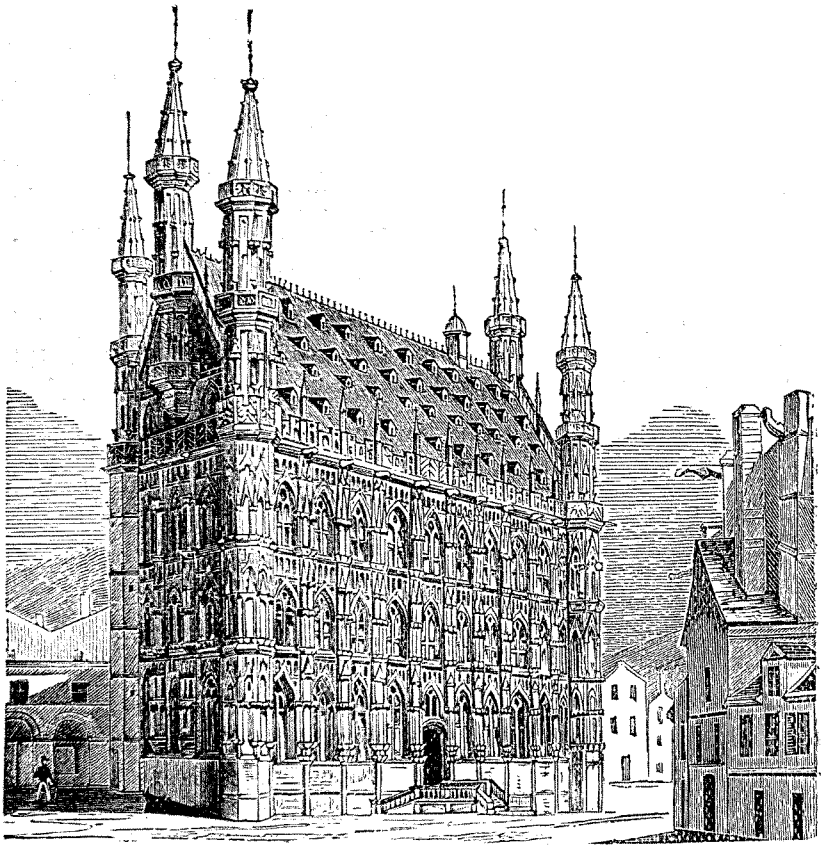


Fig. 214. — Hôtel de ville de Louvain.

sive, a même son action sur elle, et qui aurait suffi à constituer une renaissance d'un autre genre. Il y eut là un art éminent, des artistes de génie, mais auxquels manqua en général ce sentiment de la beauté, cette harmonie dans la composition que la vue des œuvres antiques, aussi bien que la tendance de leur esprit, contribuait à développer chez Masaccio ou chez Léonard

La Flandre était alors le pays le plus riche et le plus actif de l'Europe, et ses communes pouvaient rivaliser avec les grandes républiques italiennes. Les ducs capétiens de Bourgogne dont elles dépendaient, « les grands-ducs d'Occident », étaient plus puissants que bien des rois, et ces turbulentes cités, malgré les insurrections que provoquait parfois la violation de leurs privilèges, n'avaient pas tardé à voir en eux une dynastie nationale.

Ces princes, dont les habitudes luxueuses, dont les fêtes et les prodigalités ont laissé dans l'histoire un souvenir proverbial, favorisaient singulièrement par leurs dépenses propres, comme par celles qui étaient faites à leur exemple, les industries, et principalement les industries artistiques du pays. Ils eurent tous à divers degrés un goût très vif, sinon toujours très éclairé, pour les arts. Non seulement ils étaient généreux envers les artistes, mais ils les traitaient avec beaucoup d'égards, et Van Eyck, comme plus tard Rubens, fut chargé de missions diplomatiques. Bruges, abordable alors aux plus grands vaisseaux qui faisaient le commerce maritime, était le port le plus considérable de l'Occident : elle équivalait à ce qu'est Londres aujourd'hui. Les ducs de Bourgogne y tinrent souvent leur cour; elle fut à cette époque le principal centre, de l'art aux Pays-Bas, et la première école flamande peut s'appeler l'école de Bruges. Les communes construisent des hôtels de ville qui, par la délicatesse et l'abondance des décorations, sont de véritables orfèvreries de pierre et ressemblent à des châsses de saints. L'imitation est directe dans l'*hôtel de ville de Louvain*, véritable chef-d'œuvre, d'une parfaite harmonie et d'une élégance exquise, malgré la richesse de son ornementation. Il fut élevé de 1448 à 1463 par *Mathieu de Layens*, « maître maçon de la ville et de la banlieue ». Cet *hôtel de ville* n'a de rival parmi les édifices du même siècle que celui *de Bruxelles*, œuvre de *Jacques Van Thienen* (1405), puis de

Jean Van Ruysbroek (1440), auteur de la magnifique tour de 114 mètres qu'il n'a pas placée au milieu du monument. Il accompagne dignement les anciennes maisons des corporations toutes différentes qui, avec lui, font de la grande place de Bruxelles un des ensembles architectoniques les plus curieux des Pays-Bas. A la même époque appartient le plus bel édifice religieux de la Belgique, la *cathédrale d'Anvers,* commencée en 1322, célèbre par ses sept nefs, et plus encore par sa tour de 140 mètres, commencée en 1422 par *Jean Amel,* de Boulogne, et terminée au début du XVIe siècle par *Appelmans,* de Cologne.

La sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter. — Dès le XIVe siècle la sculpture flamande avait atteint un sentiment expressif de la vie qui se traduit non seulement dans la physionomie et le geste, mais dans la manière dont les vêtements, souvent fort compliqués, s'ajustent au personnage. Lorsqu'il y a lieu d'employer des formes plus simples ou des draperies, on y trouve une aisance qui dans la disposition des plis fait parfaitement sentir le corps qu'ils recouvrent. C'est ce que l'on voit déjà dans bon nombre de figures du *tombeau de Philippe le Hardi.* A cette date l'Italie n'aurait peut-être pas présenté d'œuvre témoignant d'un progrès aussi marqué. Ce tombeau a été exécuté par un Hollandais, *Claux Sluter,* nommé vers 1390 *ymaigier* du duc de Bourgogne; il fut aidé par *Claux de Vausonne,* son neveu, et *Jacques de Baerze* pour l'architecture et les ornements.

« Autour des quatre faces courent des arcades ogivales en marbre blanc qui se détachent sur un fond en marbre noir. Une galerie découpée à jour couronne ces arcades : des pilastres ornés de colonnettes, de cinquante-deux figurines d'anges, de pinacles et de clochetons, les soutiennent. Elles figurent un cloître autour duquel sont placées quarante statuettes représentant les divers personnages des maisons civiles et religieuses des ducs de Bourgogne et des différents ordres

monastiques. » (A. Joanne.) Au-dessus repose la statue couchée du duc, dont les pieds chaussés de souliers de fer s'appuient sur le dos d'un lion. Deux anges, aux ailes déployées et dorées, placés en arrière de la tête, supportent un casque. Le *tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bourgogne,* commandé (1444) à *Jean de la Huerta*, du pays d'Aragon, qui s'adjoignit *Antoine Mouturier,* présente des dispositions analogues. Ces deux tombeaux, aujourd'hui au musée de Dijon, se trouvaient à la chartreuse de cette ville, dont il ne reste plus que quelques ruines, entre autres le fameux puits de *Moïse* ou des *Prophètes,* œuvre de Claux Sluter. Les statues avaient été peintes et dorées par *Jean Mahuel* ou Malouel. La polychromie sculpturale continue à être alors fort répandue; nous la retrouvons dans le curieux *tombeau du sire de la Roche,* récemment placé au Louvre.

Aux artistes que nous venons de citer, il faut joindre *Pierre* et *André Beauneveu,* qui travaillent à la cour de France au XIVe siècle, *Jean de Marville,* sans parler de tant d'œuvres anonymes qui nous montrent que les sculpteurs flamands ou bourguignons étaient appelés bien loin de leur pays (chœur de la cathédrale d'Albi). Les sceaux des ducs de Bourgogne dépassent en magnificence et en valeur d'art ceux des rois leurs suzerains. Les graveurs qui ont exécuté les *sceaux de Philippe le Hardi et de Charles le Téméraire* n'ont guère de rivaux en Europe. Il en est de même des ébénistes et des sculpteurs sur bois (sièges des prêtres de la chartreuse de Dijon par *Jean de Liège*, sculptures sur bois de la cathédrale de Louvain par *Claes Bruyn*, plafond de l'hôtel de ville de Bruges par *Peter Van Ost*). On les fait venir même en Italie (la *Vie de saint Benoist* par *Van der Bruth* d'Anvers, à Saint-Jean-Saint Paul de Venise). Quant aux orfèvres et aux joailliers, il suffi de rappeler que c'est à la cour de Bourgogne que fut inventé la taille du diamant, probablement par Louis de Berquem.

Tapisserie. — Cependant la renommée des tapissier des Pays-Bas dépasse celle de leurs orfèvres. Les atelier de Picardie, d'Artois, de Flandre, rivalisaient déjà ave ceux de l'Ile-de-France, quand le mariage de Philipp

le Hardi avec l'héritière du comté de Flandre (1369) vint donner à cet art une impulsion nouvelle. Les fabriques d'Arras prennent alors une telle importance que bientôt le mot « travail d'Arras (*Arazzi* en Italie) » désigna d'une manière générale les tapisseries artistiques, quelle qu'en fût leur provenance (Bruges, Tournai, Bruxelles, puis Ypres, Middelbourg, Alost, Lille, Valenciennes, Douai), et cette dénomination continua à être en usage même après que la prise d'Arras par Louis XI, en 1479, et l'expulsion de ses habitants eurent porté un coup mortel à ses fabriques. Malgré l'admirable éclat que la peinture a alors dans les Flandres, on peut affirmer que la tapisserie l'emporte encore sur elle par la variété, l'importance, la popularité, par son caractère national et même par la dimension des œuvres. Le nombre des tapisseries exécutées par les ateliers franco-flamands dans une période de cent cinquante ans paraît invraisemblable, et on est loin d'en avoir l'inventaire complet. Les sujets en sont des plus divers; ils sont empruntés : 1° aux *romans de chevalerie* et aux *romans champêtres ;* 2° à l'*histoire sainte,* à l'*histoire ecclésiastique,* à la *vie des saints;* 3° à l'*antiquité* et aux romans qui depuis le XIIIe siècle l'ont remise en honneur; 4° en très grand nombre à l'*histoire nationale* et même immédiatement contemporaine, à l'exemple de ce qu'avait fait la reine Mathilde dans la tenture de Bayeux : *Combat des Trente, Histoire de Duguesclin, Bataille de Liège, Bataille de Rosebeck* (cette dernière tapisserie ne mesurait pas moins de 285 mètres carrés); 5° aux allégories mises à la mode par le *Roman de la Rose ;* 6° enfin aux *scènes de la vie privée* contemporaine, principalement aux scènes de chasses.

Ces tapisseries, d'une admirable richesse, ont le défaut d'être trop surchargées. En revanche, grâce à l'influence de Van Eyck et de ses successeurs, le paysage, les arbres, les fleurs, les fruits, y prennent place, non seulement dans

les bordures, mais encore autour des personnages. Peu de produits ont été recherchés avec plus de passion. Des ouvriers flamands sont appelés dans diverses villes d'Italie pour y fonder des ateliers. Après la bataille de Nicopolis (1396), le sultan Bajazet fit comprendre à l'envoyé chargé de négocier la rançon du duc Jean de Nevers (depuis Jean sans Peur), fils de Philippe le Hardi, « qu'il prendrait grand plaisance à voir draps de haute lice ouvrés à Arras, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anciennes ». Philippe le Hardi envoya l'*Histoire d'Alexandre*. Charles le Téméraire emportait avec lui dans ses campagnes, comme Alexandre, de magnifiques tapisseries, qui tombèrent entre les mains des Suisses à la bataille de Morat, et qui sont aujourd'hui à Berne, du moins en grande partie; d'autres sont à Nancy.

Peinture. École de Bourgogne ou de Bruges. Les Van Eyck. L'« Adoration de l'agneau ». La peinture à l'huile. — Les tapissiers flamands ne manquent pas de grands peintres pour leur donner des modèles, et l'école de Bourgogne ou de Bruges peut, avec des qualités diverses, entrer, au xve siècle, en rivalité avec les plus célèbres écoles de l'Italie.

Il ne reste presque rien des artistes antérieurs à *Melchior Brœderlam,* peintre habituel de Philippe le Hardi, dont le musée de Dijon possède un retable. Toutes les œuvres de *Jean Malouel,* le peintre de Jean sans Peur, le décorateur de la chartreuse de Dijon, sont détruites. Jean Malouel nous conduit à *Jean Van Eyck,* le peintre de Philippe le Bon, un des plus grands génies de la peinture. Jean Van Eyck (vers 1370-9 juillet 1440) était originaire des bords de la Meuse; il était né à Maseyek, dans un pays de race française, et les auteurs du temps l'appellent quelquefois *Johannes Gallicus,* Jean le Vallon.

Il eut pour premier maître son frère *Hubert Van Eyck,* de vingt ans plus âgé que lui, auquel on attribue un curieux

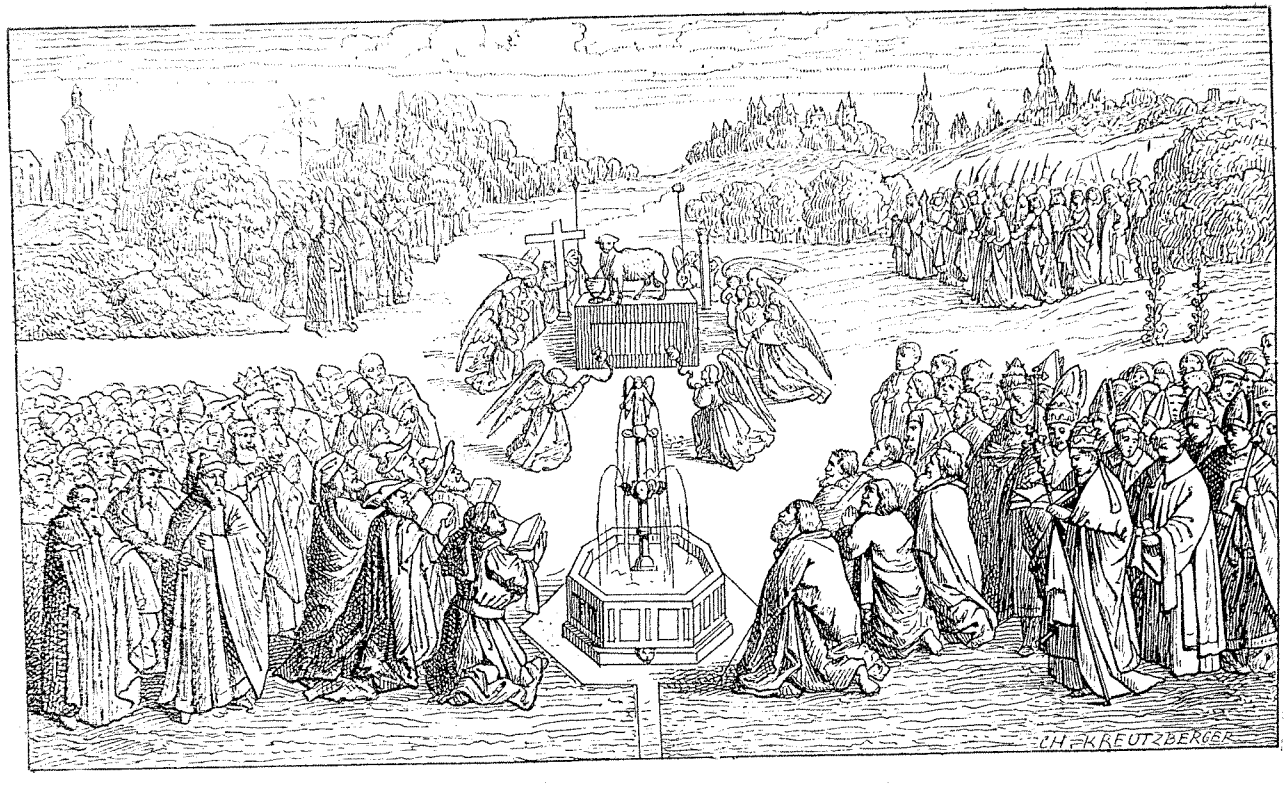


Fig. 215. — Van Eyck. — Le triptyque de Gand, partie centrale

tableau du musée de Madrid (*le Triomphe de l'Eglise chrétienne sur la synagogue*) et qui fut surpris par la mort (1426) au moment où il travaillait au triptyque de *Saint-Bavon* de Gand, l'*Adoration de l'agneau*. Le tableau, qui n'était qu'ébauché, fut achevé par son frère Jean. C'est un des événements de la peinture. En comptant les deux faces des volets, cette œuvre ne comprend pas moins de vingt panneaux et plus de trois cents personnages.

Philippe le Bon était venu visiter le peintre dans son atelier à Bruges pendant qu'il y travaillait. Le tableau achevé fut exposé publiquement à Gand le 6 mai 1432. L'achèvement de cette œuvre considérable avait été retardé par des missions secrètes que le duc avait données « à son bien-aimé valet de chambre et peintre ». En 1428, il accompagne l'ambassade qui va en Portugal demander pour le duc la main de l'infante Isabelle, qui fut la mère de Charles le Téméraire. Il resta quinze mois dans la péninsule, et alla même visiter le roi de Grenade, Mahomet.

Déjà depuis une quinzaine d'années il était en possession du nouveau procédé de la peinture à l'huile par l'invention, résultat de longues recherches, d'un vernis siccatif qui accélérait le séchage, sans qu'on dût avoir recours au soleil. Jusque-là tous les essais, fort rares d'ailleurs, avaient échoué, et l'on s'en tenait encore à la peinture à l'eau. Jean Van Eyck obtint ainsi une peinture plus ferme, plus solide, plus vigoureuse, qui devait amener une véritable révolution dans la peinture. Nul n'était mieux en état de profiter de toutes les ressources de l'invention nouvelle que ce peintre, qui eut à un suprême degré le sentiment de la vie dans sa force et son épanouissement. Nul avant lui n'avait représenté la nature avec cette puissance, nul n'avait créé comme lui des types vivants, où les yeux brillent, la bouche respire, le sang circule. Il est le créateur du portrait dans sa forme complète; il est aussi, avant les Vénitiens, le créateur du paysage et de la

perspective aérienne. Il peut être considéré enfin comme le créateur des genres secondaires; ses accessoires, quel qu'en soit le sujet, sont traités avec un soin et une largeur à la fois qui peuvent défier la concurrence des spécialistes. Qu'on regarde, par exemple, les colonnes de marbre et les vitraux de *la Vierge et le Donateur Nico-*

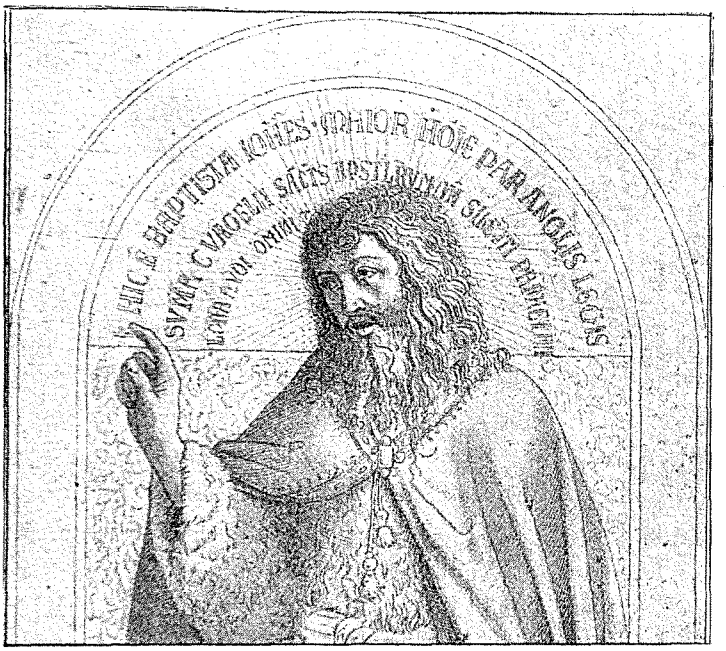


Fig. 216. — J. Van Eyck. — Saint Jean (fragment du triptyque de Gand).

las Raulin, au Louvre : quel est le peintre d'architecture hollandais du XVIIe siècle qui a mieux fait? Mais ce qu'on voit d'abord dans le tableau, ce sont les deux personnages qui frappent autant par leur physionomie morale que par l'intensité de vie qui s'en dégage. Pour la date, il est le premier des coloristes, et pour le talent il en est bien peu qui l'aient égalé. Mais n'eût-il pas cette couleur à la fois solide, profonde et éclatante (le manteau rouge de la *Vierge au saint George* du musée de Bruges), il se place-

rait parmi les plus grands artistes par la fermeté et la précision de son dessin à la fois caractérisé dans les masses, et minutieux dans le détail. Van Eyck, par son invention de la peinture à l'huile, cela va sans dire, mais aussi par son exemple, a eu une influence décisive sur l'art moderne. Avant même que son procédé fût connu en Italie, des œuvres de lui y étaient parvenues et avaient provoqué des efforts nouveaux pour donner à la détrempe ou à l'encaustique plus d'éclat et de fermeté.

Roger Van der Weyden et ses contemporains. — *Roger Van der Weyden* (1399-1464), disciple, sinon élève de Van Eyck, fut un des principaux propagateurs de son enseignement. Né à Tournay, par conséquent dans une ville française, son véritable nom était, de la Pasture : qu'il traduisit en flamand. Il s'établit en 1435 à Bruxelles, cinq ans avant que le Brabant fût venu s'ajouter aux possessions de Philippe le Bon, qui devait faire de la capitale de cette province une de ses résidences favorites. Ses chefs-d'œuvre sont la *Descente de Croix,* du musée de Madrid, et le *Jugement dernier,* de l'hôpital de Beaune. Cependant la puissance de la maison de Bourgogne ne cessait de s'accroître, et M. Wauters remarque que la peinture flamande jeta son plus vif éclat au moment où cette puissance atteignait à son apogée. En 1473 Charles le Téméraire se rend à Trèves, espérant s'y faire proclamer roi de Bourgogne par l'empereur Frédéric III. En cette même année *Thierry Bouts* commence les panneaux de *la Justice d'Othon* pour l'hôtel de ville de Louvain ; *Juste de Gand* achève le retable de *la Cène* pour la ville d'Urbin ; *Van der Goes* peint pour les Portinari de Florence son triptyque de *l'Adoration des bergers;* enfin *Memling* envoie en Italie son triptyque du *Jugement dernier,* aujourd'hui à Dantzig.

Memling (1435-1495). — Hans Memling et Jean Van Eyck sont les deux plus grands noms de l'art flamand avant Rubens. Moins puissant que Van Eyck, Memling l'em-

porte sur lui par le cœur ; il sait donner à ses figures une expression de douceur et de mélancolie[1], une physionomie pénétrante et profonde qui le place, malgré sa sincérité naïve, à côté de Léonard de Vinci lui-même, comme inter-



Fig. 217. — Memling. — Mariage mystique de sainte Catherine.
(Hôpital Saint-Jean à Bruges.)

prète original de l'âme humaine. Nul n'a mieux exprimé les sentiments d'un cœur que la religion domine et pénètre si bien que l'exaltation lui est inutile pour s'élever jus

1. La mélancolie apparaît rarement dans l'art flamand. On la retrouvera dans Van Dyck.

qu'à Dieu. Il ne va pas jusqu'à cette beauté suprême qui brille dans les chefs-d'œuvre de l'Italie et de la Grèce; mais à sa date les Italiens n'y ont pas encore atteint, et pour l'expression aucun Italien de son temps ne l'égale. M. Taine n'hésite pas à donner au type qu'il a créé la même valeur qu'aux plus beaux types de la sculpture grecque. Son art est différent du nôtre. Cependant, « après quatre cents ans, dit M. Wauters, son œuvre est toujours jeune; plus on l'écoute, plus on s'en pénètre. C'est du grand art dans toute la force du terme. » En présence de la *Vierge Duchatel* du Louvre, en présence surtout des *peintures de l'hôpital Saint-Jean à Bruges :* la *Chasse de sainte Ursule,* le *Mariage mystique de sainte Catherine,* il est bien difficile de n'être pas de cet avis. Memling a été aussi un admirable miniaturiste. La miniature continue a être cultivée par les plus grands artistes. On attribue à Memling une part dans le *Bréviaire Grimani,* aujourd'hui à Venise. Il aurait exécuté cet ouvrage avec *Liévin de Gand* et *Gérard Horenbout,* pour Marie de Bourgogne. L'attribution aux deux Van Eyck et à leur sœur Marguerite du bréviaire du duc de Bedford paraît plus certaine.

Allemagne. École de Cologne. W. de Herle. S. Lothner. — L'école flamande à son origine avait dû beaucoup à l'école de Cologne. Les villes libres ou impériales d'Allemagne avaient profité du grand interrègne, funeste d'autre part, pour augmenter leur autonomie; puis, tout en maintenant leur indépendance, elles avaient profité également de la sécurité que Rodolphe de Habsbourg avait rendue à l'empire. Au XIVe siècle, elles étonnaient les Italiens par leur magnificence et le degré avancé de leur civilisation. Cologne était appelée la Rome du Nord. Pétrarque, qui s'y trouvait en 1333, écrivait au cardinal Colonna : « Que cette ville est belle! Quelle merveille de trouver une telle ville dans un pays barbare! Quelle dignité dans les hommes! quelle grâce dans les femmes! » Cologne avait été

pendant tout le moyen âge un grand centre artistique. La princesse Théophano, fille de l'empereur d'Orient Romain II le Jeune, en s'établissant à Cologne à la mort de son époux Othon II (983), avait attiré autour d'elle non seulement des artistes allemands, mais des artistes byzantins (*V.* p. 235). L'école de Cologne fut la première en date des écoles célèbres de l'Occident, l'Italie exceptée. Avant les Van Eyck, aucune école sauf Florence ne pouvait citer un maître qui l'emportât sur *Wilhelm de Herle,* maître Guillaume de Cologne (1320-1372), « le meilleur maître de toute l'Allemagne, qui peignait tout homme quel qu'il fût comme s'il vivait, » dit la chronique de Limbourg. Il fut dépassé par *Stephan Lothner* ou *Lochner* (1410-1450), qui est l'auteur du fameux triptyque qui, fermé, représente l'*Annonciation,* et ouvert, l'*Adoration des Mages* accompagnés d'un côté par saint Gerion et ses compagnons, de l'autre par sainte Ursule et ses compagnes. Les personnages s'y détachent encore sur un fond d'or, quoique déjà Wilhelm de Herle eût fait usage du paysage; il s'agit, il est vrai, d'un sujet religieux, traditionnel. C'est l'œuvre la plus importante qui nous est restée de l'école de Cologne. Mais à cette date d'autres écoles allemandes occupaient déjà une place considérable à côté d'elle.

École du haut Rhin. Martin Schongauer. Invention de la gravure. — L'école du haut Rhin avait *Martin Schœn* ou *Schongauer,* né à Culmbach en 1420, mais qui passa la plus grande partie de sa vie à Colmar, où il mourut (1488) et où l'on voit plusieurs de ses tableaux. Ce peintre, un des plus remarquables de l'Allemagne, est surtout célèbre cependant par ses gravures. Il est le premier en date des grands graveurs allemands.

Il avait eu des prédécesseurs, car l'Allemagne peut disputer à la Toscane l'invention de la gravure au burin.

Dès la fin du XIVe siècle les pays allemands se montrent

préoccupés des moyens de reproduire à plusieurs exemplaires la pensée humaine exprimée par l'écriture ou le dessin. On ne peut omettre dans une histoire de l'art le nom de Gutenberg. La gravure en relief précéda l'imprimerie proprement dite et en fut la première forme. L'origine en est obscure; disons seulement que la gravure en relief est une invention sortie de l'Allemagne rhénane ou des Pays-Bas, et qu'elle y était pratiquée dès les premières années du xve siècle (*la Vierge et les quatre saints* du musée de Bruxelles, 1418). Il est intéressant de remarquer que cet art a, dès l'origine, ce caractère populaire qui s'est tellement affirmé de notre temps. La *Bible des pauvres*, l'*Histoire de la Vierge*, la *Chronique de Nuremberg* surtout, où *Wohlgemuth*, le maître d'Albert Dürer, n'a pas dédaigné de travailler, et qui comprend plus de deux mille gravures, sont de véritables recueils d'illustrations. Quant à la gravure en creux, si dès 1452 l'orfèvre florentin *Finiguerra* a eu l'idée de reporter sur du papier l'empreinte d'une de ses nielles, c'est en Allemagne que le graveur anonyme appelé *le Maître de 1466*, de la date certaine d'une de ses œuvres, nous donne la première gravure en taille-douce proprement dite. Cette planche atteste déjà dans le maniement du burin une habileté qui prouve qu'il y avait eu certainement en Germanie des tentatives antérieures, indépendantes très probablement de celle de Finiguerra.

École de Souabe. — L'activité artistique est grande aussi dans les pays du haut Danube. L'école souabe a deux centres importants : Augsbourg, la ville des *Welser*, des *Fugger*, de ces marchands, de ces banquiers qui mariaient leurs filles à des princes souverains, le grand marché financier de l'Allemagne et un de ses plus grands centres industriels, avait des tendances naturalistes que montrent les œuvres d'*Holbein*, l'aïeul du grand Holbein; tandis que Ulm conservait un sentiment plus idéaliste avec *Barthélemy Zeitblom*, né en 1420.

École de Franconie. — L'école de Franconie, qui à la fin du siècle doit se placer au premier rang, est alors moins

importante; mais Nuremberg l'emporte par ses sculpteurs sur pierre et sur bois, par ses ébénistes, ses faïenciers, par ses orfèvres, qui n'ont de rivaux en Allemagne qu'à Cologne. Alors est construite la *Belle Fontaine* par les frères *Ruprecht* et *Sebald Schonhoffer,* qui furent aussi les sculpteurs et les architectes de son église de *Notre-Dame*[1] (1355-1362). Nuremberg élève aussi à la même date l'église de *Saint-Sébald* (1361-1377) et son hôtel de ville. Il est vrai qu'elle fut aidée par les subsides de l'empereur Charles IV, qui venait d'y signer sa bulle d'or (1353).

École de Prague. — Les chevaliers teutoniques : Marienbourg. — Charles IV, qui a été un assez triste empereur d'Allemagne, a laissé en Bohême un souvenir justement populaire. Il fit de Prague un des grands centres d'activité artistique de la Germanie, et y fut en somme le fondateur d'une école de peinture qui ne lui survécut guère. La décoration du *château de Carlstein,* où travailla *Théodoric de Prague,* en fut l'œuvre la plus considérable. Il reste bien peu de chose de ces peintures, mais on peut encore apprécier le rôle artistique de Charles IV par les édifices du XIVe siècle qui subsistent encore à Prague. Le *pont de la Moldau,* avec sa tour carrée, œuvre de *Gmund;* le *Hradschin,* sorte d'Acropole ou de Kremlin allemand, avec la cathédrale et le burg impérial compris dans son enceinte et dominant la colline, font de la capitale de la Bohême une des villes les plus originales de l'Europe. Le XIVe siècle est une période brillante pour l'architecture dans toute la Germanie. Sans revenir sur Nuremberg, *Ulm* élève sa cathédrale; celle de *Strasbourg* est continuée par *Jean de Steinbach,* puis par *Jean Hutz,* qui termina en 1432 son incomparable flèche. A *Cologne*

1. Parmi les œuvres capitales de la sculpture allemande à cette époque nous nous contenterons de citer les fonts baptismaux de Strasbourg (1453) par *Jean Dotzinger,* la chaire de la même église par *Nic. de Haguenau* (1486), les stalles et les autels exécutés à Ulm par les deux *Syrlin* de 1469 à 1510.

on poursuit l'exécution du plan donné par *Gérard de Saint-Trond;* à Vienne, *Wenzel de Closterneubourg* et *Buchsbaum* élèvent la tour de *Saint-Étienne.* Il y eut aussi dès la fin du XIIIe siècle une grande activité architecturale dans les pays slaves. Lorsque ces pays encore barbares furent conquis par les chevaliers teutoniques, les vainqueurs durent y élever des villes de toutes pièces, Kœnigsberg, Marienwerder, Marienbourg, etc. Le *château de Marienbourg* (1276-1335) surtout est l'édifice le plus caractéristique de la région. Le granit s'y mêle à la brique pour indiquer l'ossature de la construction. La salle du chapitre, soutenue par une seule colonne centrale de granit dont les nervures se développent en gerbe en s'approchant du plafond, est particulièrement belle. Malgré ces œuvres éminentes, l'architecture française a une supériorité si bien reconnue, que c'est à un Français, *Mathieu d'Arras,* que Charles IV s'adresse pour diriger la construction de la cathédrale de Prague, et que c'est sur le modèle du Louvre de Charles V qu'il fait construire son habitation du Hradschin.

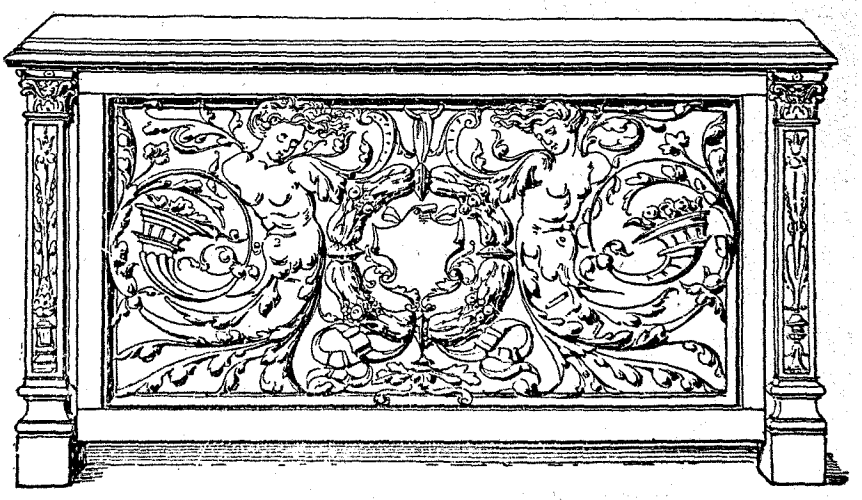


Fig. 218. — Coffre en noyer sculpté. (École française, XVIe siècle.)



Laurent de Médicis. Jules II. Léon X.

LIVRE II

LA GRANDE ÉPOQUE

CHAPITRE PREMIER

LÉONARD DE VINCI ET SES CONTEMPORAINS

Admirable activité artistique à la fin du xve siècle. — Progrès de l'expression et du style. Florence. Botticelli. D. Ghirlandajo. Signorelli. — L'école ombrienne. Le Perugin, Pinturichio. — École vénitienne. — La couleur. L'art aristocratique. — L'architecture. Le palais ducal. — Peinture. École de Murano. — École de Venise. Les Bellini. — École de Padoue. Mantegna. Le *Triomphe de César*. — Écoles secondaires. — Léonard de Vinci : *la Cène, la Joconde*. École milanaise. — Les disciples de Léonard.

Admirable activité artistique à la fin du quinzième siècle. Progrès de l'expression et du style. Florence. S. Botticelli. Domenico Ghirlandajo. Luca Signorelli. — A la fin du xve siècle l'Italie présente une véritable floraison d'artistes éminents, qui se succèdent à quelques années d'intervalle ; et tel qui en d'autre temps eût marqué une époque dans l'histoire de la peinture, voit les grands progrès par lui réalisés, presque immédiatement dépassés par des progrès nouveaux. C'est quelque chose d'analo-

gue à ce que nous voyons dans l'histoire de la musique, de Bach à Beethoven. A cette date toutes les écoles de l'Italie sont constituées. Parmi les Toscans, *Filippino Lippi* (1457-1506) termine la chapelle dei Brancacci; *Cosimo Rosselli* (1430-1506) travaille à la Sixtine (*Passage de la mer Rouge*); les *Pollajuoli, Sandro Botticelli* (1447-1515), dégagent ces types inimitables dont l'expression ingénieuse, fine et profonde, s'impose à nos souvenirs comme une énigme troublante qui nous charme et nous inquiète encore après quatre siècles. C'est Vinci qui devait donner à ces types leur plus haute signification; mais Botticelli n'en est pas moins un des plus heureux inventeurs de la Renaissance, aussi bien par la tendresse d'expression qui domine dans ses vierges, que par la fantaisie poétique qui se manifeste avec tant de supériorité dans ses allégories du *Printemps* et de la *Calomnie*[1], même par la puissance d'émotion (le *Christ mort* de Munich) et par le sentiment de la grande décoration (le *Moïse* de la Sixtine). Cependant il n'a pas alors l'autorité de *Domenico Bigordi,* dit *Ghirlandajo* (1449-1494), dont les frères *Benedetto* (1458-1499?) et *David* (1451-1525) furent également des artistes distingués. *Domenico,* doué d'une imagination moins originale que Botticelli, mais plus puissante, plus féconde, servi en outre par une rare sûreté de coup d'œil et de main, est le maître classique, le chef de l'école. Il regrettait qu'on ne lui donnât pas à peindre tout le circuit des murailles de Florence. Ses chefs-d'œuvre se voient sur celles de Sainte-Marie-Nouvelle, où, aussi bien dans la *Vie de saint Jean-Baptiste* que dans la *Vie de saint François d'Assise,* il introduit avec une rare dignité les Florentins et les Florentines célèbres de son temps. La seule œuvre contemporaine qui puisse être comparée à la sienne pour l'importance est celle que *Signorelli* exécuta à *Orvieto*

1. Au Louvre, deux vierges et les fresques de la villa Lemmi ; à Chantilly, une figure allégorique

de 1499 à 1504. Ces peintures représentent les scènes de la fin du monde : l'*Antechrist,* la *Résurrection de la chair,* le *Jugement dernier,* etc.[1]. *Luca Signorelli* (1441-1523) est un des plus grands créateurs de formes que puisse citer l'histoire de la peinture. La fierté, l'originalité de son dessin, la puissance de sa composition, ne devaient être dépassées que par Michel-Ange, qui d'ailleurs étudia avec grande attention les peintures d'Orvieto. Nous pouvons voir Signorelli à côté de Ghirlandajo dans la chapelle que faisait décorer alors le pape Sixte IV et qui a pris de lui le nom de Sixtine. Tous les peintres remarquables de l'Italie centrale furent appelés à sa décoration. Nous y avons déjà signalé Botticelli et Roselli; nous y rencontrons aussi le *Pérugin.*

École ombrienne. Le Pérugin. Pinturichio. — *Pietro Vannucci* (1446-1524), originaire de Pérouse, est le plus illustre des Ombriens; il l'emporte de beaucoup sur son maître *Niccolo Aluano*, et même sur *Gentile da Fabriano* (1370-1450), malgré son *Adoration des mages* (Florence).

Quoiqu'il conserve dans la plupart de ses compositions la symétrie un peu archaïque de son école, il apporte à ses tableaux un grand souci des perfectionnements techniques et de l'exécution matérielle qui leur valut dans tout l'Occident un succès sans précédent. Il séduit ses contemporains par l'éclat et le moelleux de son coloris, par la douce lumière dont il baigne ses figures. Dans le procédé de la peinture à l'huile qu'il emploie de préférence, il est déjà le rival des Flamands les plus habiles. Son arrivée à Florence (1494) eut une grande action sur son développement artistique : la *Mise au tombeau* du palais Pitti marque une date dans l'histoire de son talent (1495). Le Pérugin est bien représenté au Louvre par quatre toiles ; il l'est mieux encore à Caen, par le *Mariage de la Vierge;* à Lyon, par une *Vierge glorieuse,* dont le compar-

1. Au-dessous, dans les tympans en camaïeu, on voit des portraits de Dante, Virgile, Lucain, Homère, Ovide, accompagnés de médaillons représentant des épisodes de leurs œuvres.

timent supérieur se trouve à Paris, à Saint-Gervais. Mais c'est dans la fresque que son talent se montre avec le plus d'aisance, tout en gardant le même charme d'exécution et d'impression, comme on le voit à la Sixtine, où une partie de ses œuvres fut détruite pour laisser la place au *Jugement dernier* de Michel-Ange, que l'on aurait pu peindre ailleurs, et surtout à la chapelle deï Pazzi à Florence (*la Vierge et saint Bernard*, etc.). Cependant, quoiqu'il ait passé une grande partie de sa vie à Florence et que son talent ait dû beaucoup à son séjour dans cette ville, il ne s'élève pas jusqu'à la hauteur de style que les Florentins donnent à leur composition.

Il y a plus de variété dans son compatriote *Bernardino di Betto di Baggio*, dit *Pinturichio* (1454-1513) : les *fresques de la libreria de la cathédrale de Sienne* représentant les principaux faits de la *vie du pape Pie II* sont son œuvre la plus célèbre. Il avait peint dans la loggia du Belvédère, au Vatican, chose toute nouvelle, des paysages et des villes d'Italie avec de nombreux personnages. On peut juger de son imagination poétique et délicate dans les *fresques de l'appartement des Borgia* au Vatican, remises en lumière grâce à Léon XIII en 1894. Cependant Betto, à la différence du Pérugin, a souvent une exécution négligée. Il n'a pas non plus le charme de son coloris.

École vénitienne. La couleur, l'art aristocratique. — Le sentiment et la recherche de la couleur que nous constatons dans le Pérugin devait être le cachet dominant de la grande école qui se formait alors au nord de l'Italie, de l'école vénitienne. Plusieurs raisons devaient prédisposer l'école vénitienne à être coloriste, à rechercher les somptueuses décorations et les compositions pompeuses plutôt que les expressions animées et les énergiques attitudes.

Tandis que, dans la démocratique Florence, les luttes des partis entretenaient une activité, une agitation dont l'art devait se ressentir, à Venise l'aristocratie, qui s'était substituée à la démocratie à la fin du XIIIe siècle, avait si bien affermi

son pouvoir, que Philippe de Comines, qui a vu de près la royauté de Louis XI, dit cependant « qu'il n'y a pas de gouvernement où le peuple tienne aussi peu de place que dans cette république ». D'ailleurs, pourvu qu'il ne s'occupe pas de politique, on lui laisse la plus grande liberté pour ses affaires et ses plaisirs. Le carnaval de Venise est déjà célèbre. Plus que dans toute autre partie de l'Italie, de riches habitations offrent à l'artiste de grandes surfaces à décorer, où il doit avant tout chercher le plaisir des yeux. Le portrait jouera un grand rôle à Venise, non seulement le portrait intime, mais le portrait d'apparat, qui sera pour la postérité le signe de la puissance et de la fortune du modèle. Or ce genre prête aux séductions de la couleur. Tandis qu'autour de Florence et de Sienne l'œil est arrêté par des collines accidentées, des horizons découpés, — à Venise, à Murano, le regard se perd dans les formes indécises des lagunes, où l'on ne sait quand commence la terre, quand finissent les eaux. Tandis que l'air sec et pur de la Toscane laisse tout apercevoir avec une parfaite netteté, dans le Dogat, un ciel brillant sans doute, mais chargé souvent d'humidité, entoure les objets d'une brume lumineuse. A Florence, c'est le trait, c'est la ligne qui frappe d'abord. A Venise, c'est la tache colorée et la dégradation des nuances qui appelle l'attention.

Venise entretenait particulièrement des relations avec la Germanie et avec l'Orient, et ses rapports ne pouvaient que confirmer et développer chez ses artistes leur tendance coloriste. Par Cologne, grand centre du commerce du Rhin, ville d'affaires et de luxe, Venise touchait aux Flandres, où avaient été les plus anciens maîtres de la couleur. Les œuvres de Van Eyck, que Venise connut la première en Italie, y excitèrent une admiration universelle, et son procédé, sitôt découvert, y fut adopté par tous les peintres. Enfin depuis son origine Venise avait les yeux tournés vers l'Orient. Elle avait possédé « un quart et demi de l'empire grec » à la suite de la quatrième croisade, et, même après la conquête de Constantinople par Mahomet II, elle chercha toujours à entretenir des relations amicales avec les sultans dès qu'elle n'était plus en guerre avec eux. Un grand nombre de Vénitiens avaient donc eu occasion d'aller visiter l'Égypte et l'Anatolie;

d'autre part, on pouvait voir sur la place Saint-Marc et le quai des Esclavons des commerçants grecs, arabes, turcs, arméniens, etc., dans leurs costumes nationaux. De là des impressions qui pénétraient d'autant plus vivement l'esprit des artistes vénitiens, qu'ils étaient par tempérament mieux préparés à les recevoir. La Vénétie restait comme isolée du reste de l'Italie, et son art se développa plus tard; c'est ce qui explique son indépendance et son originalité.

En résumé, Florence et Venise caractérisent les deux grandes formes de l'art italien. A Florence, la ligne, le geste, l'expression variée parcourant par l'attitude et la physionomie toutes les nuances de la nature humaine, dans le type comme dans l'individu, poussant parfois la force jusqu'à la violence, la grâce jusqu'à la subtilité; un art démocratique, dramatique plein d'action. A Venise, l'éclat de la couleur, un art aristocratique, sinon princier, une composition riche et noble, qu sait cependant rester simple, éviter la manière et la décla mation[1]. Mais ni les Florentins ne dédaignent la couleur, n les Vénitiens ne font fi du style.

L'architecture. Le palais ducal. — L'originalité d l'art vénitien se montre dans son architecture. On rest frappé de la variété des façades des palais du Grand Canal, où l'on a recherché les effets de couleur par la diversité des matériaux ou même par les dorures et les incrustations (*palais Loredan,* l'ancienne demeure des Lusignan). L gothique s'y affirme au XIVe et au XVe siècle (*palais Pisani Foscari, la cà d'oro,* ou maison d'or), comme le byzanti nisme s'y affirmait encore au XIe siècle (*palais Loredan*). L Renaissance ne s'y montre que plus tardive avec le *palai Vendramin Calergi,* construit en 1481 par *P. Lombard* Le gothique eut même au XVe siècle un si grand succès Venise, qu'on eut la singulière idée de décorer d'orne

1. Ce qui montre bien la différence des deux écoles, c'est que les Vénitie ne se sont presque jamais servis de la fresque. Celles que Titien a fait à Padoue (dans la scuola San-Antonio) montrent qu'il est maître du procé mais elles sont loin de compter parmi ses œuvres les meilleures. Che imprévue, elles sont beaucoup plus réalistes (la scène d'assassinat, p exemple) que ses autres ouvrages.

ments de style flamboyant en zinc découpé la façade et la coupole de *Saint-Marc*. On fut mieux inspiré pour la reconstruction (1424-1442), dans le même style, de la façade du *palais Ducal,* qui avait été commencé en 1341 sur les plans de *Filippo Calendario*. Cependant, quel que soit le mérite de ces constructions, la Vénétie doit surtout son renom artistique à ses peintres.

Peinture. École de Murano. — Ce ne fut pas à Venise même, mais dans un groupe d'îles voisines, à Murano, que la peinture vénitienne se constitua tout d'abord, et seulement vers le milieu du XVe siècle. Bien plus, on trouve parmi ses fondateurs un Allemand, *Johannes Alamannus. Vivarini* travaillait de 1450 à 1499; *Carlo Crivelli,* de 1464 à 1503. Ils ont produit des œuvres qui, tout en sentant le moyen âge par la raideur de la composition et des attitudes, sont d'un coloris éblouissant.

École de Venise. Les Bellini. — Mais déjà Venise a pris le premier rang avec la famille des Bellini. *Jacopo Bellini* (mort vers 1470), qui a suivi à Florence *Gentile da Fabriano,* transmet à ses deux fils *Gentile* et *Giovanni,* outre les qualités propres aux Vénitiens, le souci de la composition, avec quelque chose de moins haut sans doute, mais aussi de plus adouci, de plus familier, de plus simple que les Florentins. Les deux frères sont les vrais fondateurs de l'école vénitienne, et ils ouvrent les deux voies dans lesquelles se développera l'art vénitien. L'un aime « les spectacles vivants à personnages multiples », l'autre les compositions plus symétriques et le travail achevé de chaque figure.

C'est surtout à partir de 1473, date à laquelle ils ont appris d'Antonello de Messine le procédé de la peinture à l'huile, que leur autorité s'affirme. Ils en livrent d'ailleurs généreusement le secret à leurs confrères. De *Gentile* (1426-1507) nous citerons la *Procession de la place Saint-Marc* (1500), la *Prédication de saint Marc à Alexandrie* (Milan), et plusieurs portraits, genre dans lequel il s'est montré supérieur à tous ses con-

temporains. On peut en juger au Louvre; mais son plus curieux ouvrage en ce genre est le *Mahomet II,* qui appartient à Sir H. Layard. Gentile Bellini avait eu l'honneur d'être envoyé par la sérénissime République auprès de Mahomet II lorsque le sultan avait demandé à Venise son meilleur peintre. Gentile Bellini se trouve ainsi avoir été le plus ancien des peintres orientalistes, et il a eu dès son temps des imitateurs, comme en témoigne le curieux tableau du Louvre représentant l'*Arrivée d'un ambassadeur vénitien à Constantinople*[1]. *Giovanni Bellini* (1426-1516) a davantage le sentiment religieux. De ses *Vierges glorieuses* entourées de saints, la plus célèbre, celle de l'église Saints-Giovanni-et-Paolo, a été brûlée le 16 août 1867. Mais celle de Saint-Zaccharie et bien d'autres subsistent encore.

On peut juger de son talent dans les sujets profanes par *les Dieux sur la terre,* quoique le feu ait détruit en 1574 et en 1577 ses peintures autrement intéressantes de la salle du grand conseil au palais Ducal, représentant les principaux faits de la lutte de Venise contre Frédéric Barberousse. Il sait aussi être pathétique, comme le montre le *Christ mort* du musée Brera. La plus importante des œuvres de Giov. Bellini conservée en France est peut-être les *Pèlerins d'Emmaüs* de la collection de M. de Montgermont, qui provient du palais Manfrini à Venise. Giovanni Bellini vécut jusqu'à quatre-vingt-neuf ans, conservant toute la fraîcheur de son coloris et de son inspiration. Gentile et Giovanni Bellini, sans tomber dans la minutie des Flamands, ont su donner aux paysages qui encadrent leurs sujets une telle importance, ils y ont si bien introduit la perspective aérienne, qu'on peut les considérer comme les initiateurs de ce genre de peinture en Italie. On retrouve ce talent dans les meilleures œuvres de *Vittore Carpaccio,* qui travaillait de 1479 à 1522. Il aime à placer dans des sites variés un nombre considérable de figures (*Épisodes de la vie de sainte Ursule*). A côté de Carpaccio il y aurait à citer un bon nombre d'autres admirables coloristes : *Cima de Conégliano,* mort en 1517; *Marziale, Basaïto; Bartholomeo Montagna* de Brescia, auteur de la *Vierge glorieuse* du musée Brera, mort

1. Ce tableau ne peut être de Gentile Bellini; il représente un fait qui s'est passé en 1512, par conséquent après sa mort.

en 1523; *Boccacino* de Crémone (1460-1518); le miniaturiste *Libérale de Vérone*, qui a fait aussi des fresques. Mais, tandis qu'ils s'en tiennent encore à l'ancienne école, Giovanni Bellini, survivant à son frère, ne cessait de faire de nouveaux efforts. Il voulut profiter des progrès réalisés par ses élèves, devenus illustres, Titien et Giorgione, et n'hésita pas à rivaliser avec eux à l'âge de quatre-vingt-six ans. Peu de temps auparavant, il avait voulu aussi profiter de la précision savante d'Albert Dürer, dont les œuvres commençaient à être connues en Italie, et s'était trouvé la main assez ferme pour y réussir.

École de Padoue. Mantegna. Le Triomphe de César. — Les Bellini avaient fait entrer dans leur famille celui qui était considéré avec Signorelli comme le plus savant dessinateur de son temps, *Andrea Mantegna,* qui épousa la fille de Jacopo. Andrea Mantegna, originaire de la ville savante de Padoue (1431-1506), avait été berger comme Giotto, et n'en était pas moins devenu non seulement un artiste de premier ordre, mais un érudit, un amateur passionné d'antiquité, que les archéologues de profession ne dédaignaient pas de consulter. Élève de *Fr. Squarcione* (1394-1474), qui avait visité la Grèce, l'Italie, l'Orient, et en avait rapporté de nombreux fragments antiques [1], il interpréta l'antiquité avec un souci de la couleur locale, et en même temps une originalité dont il n'y avait pas eu d'exemple; ce qui ne l'empêcha pas d'être un observateur passionné, parfois brutal même, de la nature. Ses œuvres se distinguent, comme le dit M. H. Delaborde, par un mélange singulier d'âpreté et de recherche; on y sent l'empreinte d'une émotion profonde, violente même jusque dans les délicatesses d'un style patiemment, curieusement travaillé. Ses travaux les plus considérables sont, avec les *fresques de l'église des Eremitani* à Padoue (*Épisodes de la vie de saint Jacques et de saint Christophe*), les nom-

1. Le Squarcione, qui a peu produit, n'en a pas moins joué un grand rôle dans l'histoire de l'art. Il mérita d'être appelé le père des peintres, et il sortit de son atelier cent trente-sept élèves.

breuses peintures qu'il exécuta à Mantoue pour la famille de Gonzague et qui ont été dégradées ou détruites par le sac de Colalto en 1630. Là il aborda tous les genres, depuis le portrait et les scènes familières jusqu'aux grandes décorations historiques, allégories et scènes mytholo-

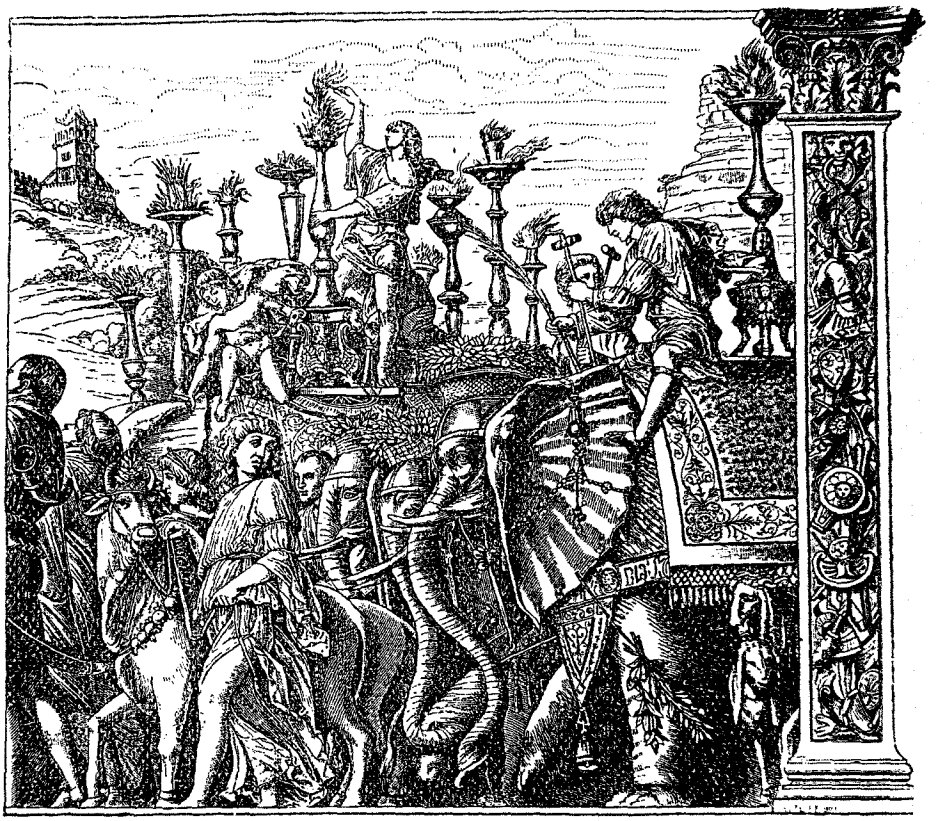


Fig. 219. — Triomphe de César, par Mantegna. (Hampton-Court.)

giques. Ses cartons du *Triomphe de César* (1489-1492) ont fait sentir leur influence jusque sur Rubens et sur Lebrun; ils occupent dans l'histoire de la Renaissance, dont ils caractérisent la tendance savante et archéologique, une place presque aussi importante que la *Cène* que Léonard de Vinci exécute vers le même temps [1].

1. Gœthe a décrit longuement ces deux chefs-d'œuvre. Les cartons étaient

Léonard de Vinci. La Cène. L'école milanaise. La Joconde. — Rien ne montre mieux l'incomparable génie de *Léonard de Vinci* que sa supériorité décidée sur tous les artistes que nous venons de rappeler, même sur les plus éminents. On peut dire qu'il a été l'expression la plus complète, sinon la plus haute, de l'esprit humain; en tout cas il est l'expression la plus complète de la Renaissance. Peintre, sculpteur, musicien, poète, architecte, habile à tous les exercices du corps, il est aussi ingénieur, mathématicien, naturaliste.

Il a dans les sciences théoriques et appliquées de véritables pressentiments des découvertes modernes (par exemple sur la géologie et l'aérostation), des vues de génie qu'il n'avait pas daigné publier et qui sont restées à peu près cachées jusqu'à nos jours dans ses manuscrits[1]. Léonard a su joindre l'imagination la plus vive au contrôle de l'esprit critique, « l'audace du rêve à la précision de la science[2] », la fantaisie la plus merveilleuse à la raison pure. Quelle que fût sa facilité de conception et de main, il a peu produit, tant il poursuivait la

destinés à être reproduits en tapisserie dans la fabrique que les Gonzague avaient fait établir à Mantoue en 1419 par des ouvriers français et flamands. Vendus en 1628 à Charles Ier, ils sont aujourd'hui à Hampton-Court. Au Louvre, *la Vierge de la victoire, le Parnasse, la Sagesse victorieuse des vices, le Calvaire,* triptyque dont les volets sont à Tours, donnent une idée suffisante des diverses faces du talent de Mantegna. L'église d'Aigueperse possède un *Saint Sébastien* qui est très probablement de lui.

D'autres centres artistiques importants s'étaient aussi formés en Italie, avec des caractères assez distincts pour constituer de véritables écoles : à Ferrare, à *Cosimo Tura* (1420-1498). *Bianchi,* mort en 1510; *Lorenzo Costa* (1440-1535) et son jeune ami contemporain, Raphaël Tisi, dit *il Garofalo* (1451-1589). Lorenzo Costa succéda à Mantegna dans la faveur des Gonzague. Nous avons de lui, au Louvre, un intéressant tableau échappé au sac de Mantoue en 1630 et représentant *la Cour d'Isabelle d'Este.* A Bologne *Raibolini,* dit *il Francia* (1450-1517), l'artiste favori des Bentivoglio, devient presque le rival du Pérugin dans son *Adoration de l'Enfant Jésus* de Bologne, dans ses fresques de l'oratoire de Sainte-Cécile et même dans sa *Vierge* du Louvre. A Milan nous pourrions citer *Buttinone* (mort en 1510), *Borgognone* (1440-1530); mais l'école milanaise ne devait prendre son essor que grâce à l'arrivée en Lombardie de Léonard de Vinci.

1. V. *Manuscrits de L. de Vinci,* publiés par M. Ravaisson.
2. G. Séailles, *Léonard de Vinci.*

perfection; et l'on a même à déplorer qu'il ait, en s'opiniâtrant à la recherche de nouveaux perfectionnements techniques, détérioré gravement des œuvres déjà fort avancées[1]. Il poursuit les études anatomiques de dissection avec autant de soin et de passion que Michel-Ange lui-même. Cet homme qui, plus qu'aucun autre, semble avoir pénétré, traduit sans effort ou même créé des âmes essentiellement complexes comme la *Joconde,* recommande à ses élèves de chercher des agencements intéressants de ligne jusque dans la silhouette des nuages. Un dessin savant, très fin et cependant plein de grandeur, un clair-obscur puissant qui s'accorde avec une parfaite précision de formes, le talent d'absorber les détails dans la masse générale sans les effacer, une grâce enveloppante et fière qui n'appartient qu'à lui, assurent à Léonard une admiration qui ne peut que grandir avec les siècles. Par son inspiration, comme par son exécution, il paraît plus moderne que bien des peintres de la génération suivante, sans en excepter Raphaël. Ajoutons enfin qu'on peut le considérer, et c'était l'opinion de Corot, comme l'initiateur du paysage tel que l'ont compris les artistes de notre temps. Les fonds de tableaux de Léonard gardent quelque chose sans doute de la complication qu'y mettaient ses prédécesseurs; la hauteur excessive de la ligne d'horizon leur laisse l'aspect panoramique, qui ne s'accorde pas suffisamment avec les personnages. Mais il supprime presque complètement les fabriques, pour laisser dominer l'impression de la nature. Il en pénètre la poésie propre, et est un maître pour la perspective aérienne.

Né au château de Vinci, près de Florence (1452), il fut de bonne heure mis en apprentissage à l'atelier de Verrocchio. On raconte que Verrocchio l'ayant chargé de peindre la tête d'un des deux anges dans le *Baptême du Christ* que l'on voit aujourd'hui à l'Académie de Florence, le jeune homme montra dans son travail une telle supério

1. Le modèle de la statue équestre de Sforza avait provoqué une admiration unanime, lorsqu'elle fut découverte en 1498; mais Léonard n'en était pas satisfait, et il la corrigeait encore lorsque le Milanais fut conquis par les soldats de Louis XII (1499); ce qui fait que le bronze ne fut pas exécuté.

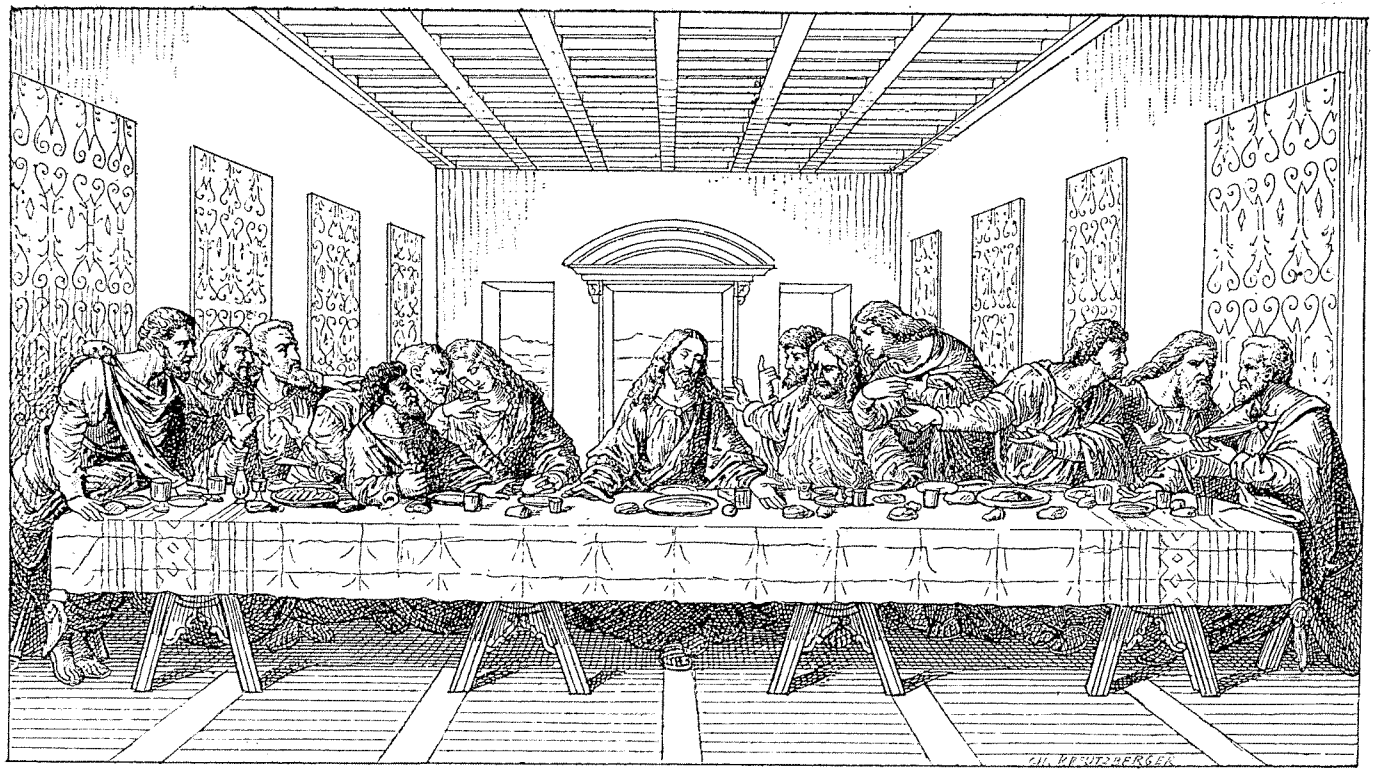


Fig. 220. — La Cène (d'après Léonard de Vinci).

rité, que Verrocchio désespéré aurait renoncé pour jamais à la peinture. Cependant Vinci ne paraît pas avoir été apprécié à Florence comme il le méritait; une longue tradition, appuyée par une longue suite de chefs-d'œuvre, empêchait les Florentins de juger avec une sympathie désintéressée les nouveautés de l'élève de Verrocchio.

Appelé par Ludovic Sforza, il vint s'établir à Milan en 1485. Il paraît y avoir fait de son atelier une véritable académie, pour laquelle il aurait composé son traité de peinture, ainsi que ses traités sur les mouvements et les proportions du corps humain. Au début de son séjour en Lombardie appartient la *Vierge aux rochers* du Louvre. Bientôt il était chargé de peindre pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces cette *Cène* qui, par l'union complètement réalisée de la science aisée et de la puissance expressive avec un coloris solide et harmonieux, marque le dernier terme de l'évolution dont Giotto a donné le signal[1]. Malheureusement cette œuvre, peinte sur mur à l'huile et non à fresque est irrémédiablement détériorée. Lorsque les Français eurent occupé le Milanais et fait prisonnier le protecteur de Léonard, Ludovic Sforza, l'artiste quitta le pays et parcourut l'Italie centrale. Il fut occupé à des travaux d'ingénieur par César Borgia, séjourna à diverses reprises à Florence. En 1500 il entreprit de peindre le portrait de *Mona Lisa del Giocondo*. Il travailla assidûment pendant quatre années à cette figure qui, disait Vasari soixante ans plus tard, « est d'une exécution à faire trembler et reculer le plus habile artiste du monde, sans parler de ce sourire si agréable qui fait de ce portrait une

1. Le moment choisi est celui où le Christ prononce ces paroles : « En vérité, l'un de vous me trahira. » Chaque disciple exprime des sentiments en rapport avec sa nature : l'étonnement, le doute, l'angoisse, la douleur, l'indignation, la colère, l'horreur. Un drame moral d'une puissance et d'une vérité profonde s'agite dans cette composition, qui reste cependant pleine de noblesse et d'harmonie. « C'est une source intarissable d'étude et de réflexions, disait le peintre Prud'hon. La vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie. »

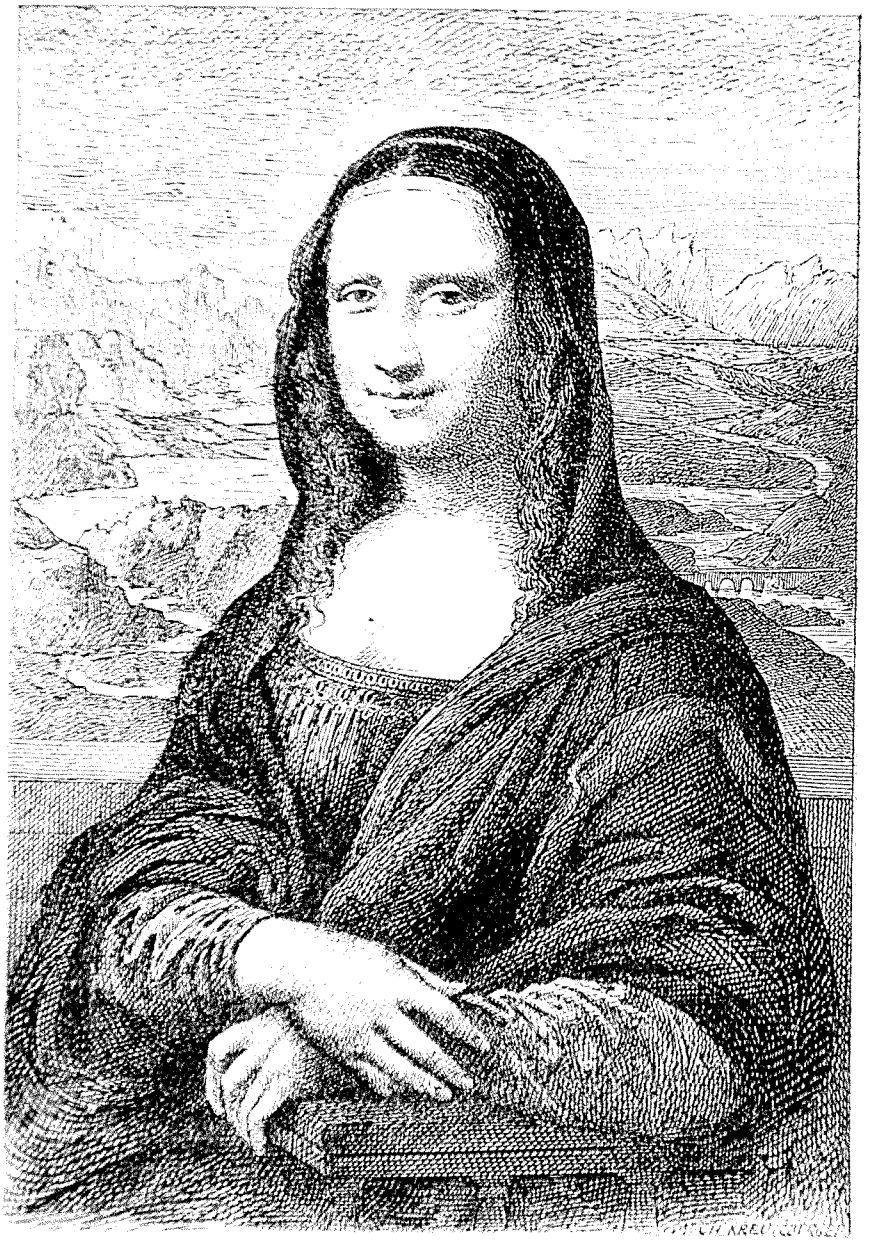


Fig. 221. — Vinci. — *La Joconde*.

œuvre plus divine qu'humaine ». Cette toile signale le dernier développement de son talent, dont les autres périodes ont été marquées par la *Vierge aux rochers* et la *Cène*.

En 1503, Léonard de Vinci fut chargé de décorer l'un des côtés de la salle du conseil au Palais-Vieux, dont Michel-Ange devait peindre la muraille opposée. Les peintures ne furent pas exécutées, et les cartons sont perdus; perte qu'on ne saurait trop déplorer; car aucune des œuvres de ces deux incomparables artistes n'excita plus d'admiration, et Cellini les appelle « les écoles de l'univers ». Léonard avait représenté la *Bataille d'Anghiari;* nous ne pouvons nous en faire aujourd'hui qu'une idée bien incomplète par un fragment de l'ensemble, gravé par Édelinck d'après un dessin de Rubens. C'est un combat de cavaliers, et jamais, jusqu'à Géricault, la forme du cheval ne fut mieux rendue. On sait d'ailleurs que dans ses nombreuses études anatomiques Vinci n'avait pas négligé celle du cheval. En 1515, François Ier le décidait à venir en France; mais il était vieux et fatigué. Il s'occupa surtout de projets de canalisation, comme il l'avait fait avec succès en Italie, et n'eut malheureusement pas sur l'art français l'influence qu'on aurait pu en attendre. Il mourut au petit château de Cloux ou Clos-Lucé, situé en contre-bas du château d'Amboise, sur les coteaux qui dominent la rivière de la Masse [1]. Cet homme illustre entre tous n'a plus de tombeau. Il avait été enseveli dans la chapelle qui se trouvait sur la terrasse du château d'Amboise. Cette chapelle fut impitoyablement détruite, avec tout ce qu'elle contenait, non pas par la Révolution, mais par l'ex-consul provisoire Roger Ducos : il voulait donner plus de symétrie au jardin qui entourait sa nouvelle habitation! En 1869 le gouvernement a fait recueillir les ossements trouvés sous l'emplacement de l'édifice détruit et les a fait transporter dans la petite chapelle de Saint-Hubert qui avait été épargnée. C'est là que reposent encore, mêlés à des dépouilles obscures, quelques derniers débris du grand Florentin. La France s'honorerait en élevant à cette place un monument digne d'un pareil souvenir.

1. François Ier n'assista pas à sa mort : il était alors à Saint-Germain.

Disciples de Léonard. — A Léonard se rattachent de nombreux disciples. Nous ne distinguerons point ici ceux qui ont été ses élèves directs de ceux qui, sans avoir reçu ses leçons, se sont rattachés à son école. *Beltraffio* (1467-1516) était un gentilhomme donnant ses loisirs à la peinture. Ce fait montre la considération qui s'attachait déjà à la pratique de l'art. Nous avons au Louvre un de ses rares tableaux authentiques. *Andrea Solari* ou *Solario* (1458-1530), frère du sculpteur Cristoforo Solari, fut appelé en France par Chaumont d'Amboise et couvrit de fresques la chapelle du château de Gaillon, démolie en 1793. Il nous a laissé un *Calvaire* et l'adorable *Vierge au coussin vert* (au Louvre). *Bernardino Luini* (1470-1530) s'est, plus que tout autre, assimilé la manière et surtout l'esprit du maître, au point qu'on peut parfois confondre leurs œuvres. L'*Hérodiade* du Louvre est un digne pendant de la *Joconde*. Il a aussi cultivé avec succès la grande peinture de caractère, comme le montrent le *Calvaire* couvrant toute la façade intérieure de l'église Saint-François de Lugano, et les fresques qui ont été transportées au Louvre, l'*Adoration des mages,* le *Sauveur du monde,* etc. *Gaudenzo Ferrari* (1484-1549) est le plus remarquable des peintres piémontais (*Assomption* de Verceil, fresques de Varallo, *Saint Paul* du Louvre). *Bazzi* (1479-1554) vint renouveler avec *Balthazar Peruzzi* (1480-1536) l'école de Sienne, en lui donnant un style bien différent de celui qu'elle avait eu jusque-là; car c'est le charme de l'expression et la beauté des formes qui dominent chez lui dans le *Mariage de Roxane et d'Alexandre* (à la Farnésine), le *Saint Sébastien* (des Offices de Florence) et même l'*Évanouissement de sainte Catherine* (à Saint-Dominique de Sienne). Mais Ferrari et Bazzi subissent aussi l'influence de Raphaël et profitent probablement de leur séjour à Florence, où Léonard de Vinci n'a pu fonder une tradition et où domine Michel-Ange.

CHAPITRE II

LE TEMPS DE MICHEL-ANGE ET DE RAPHAËL [1]

L'art après Léonard de Vinci. — Savonarole. — Michel-Ange. — L Sixtine. — Le tombeau des Médicis. — La coupole de Saint-Pierre — Influence de Michel-Ange. — Bartolomeo. — André del Sarte Le cloître Saint-Marc à Florence. — Sébastien del Piombo. - Rome. Raphaël. Les chambres. Les loges. Les Madones. La Far nésine. Les portraits. — L'école de Raphaël. Jules Romain. L sac de Rome en 1527. — École vénitienne : 2e période. — Gior gione et Titien. — École vénitienne : 3e période. — Paul Véronès Le Tintoret. Bordone. — École de Parme. — Le Corrège. La cou pole de la cathédrale de Parme.

L'art après Léonard de Vinci. — Il semblait qu'après Léonard l'art n'avait plus de progrès à faire. Mais il lu restait à tenter un nouvel effor pour mieux réunir, dans une har monie supérieure, le christianisme et l'antiquité, l'Écriture sainte et Homère. Il restait à acquérir, sans rien sacrifier de la beauté, plus d'élévation morale. C'est ce qu'al laient réaliser Michel-Ange et un rival de huit ans plus jeune, Ra phaël. Certains esprits chagrins ont vu dans ce triomphe définitif de la Renaissance une décadence de l'art religieux. Mais lorsque Léonard et ses successeurs cherchaient à mettre la beauté grecque au service du chris tianisme, ils remontaient, par delà le moyen âge, à la pur



Fig. 222. — Le Titien.

1. Müntz, *Raphaël.* — Aurelio Giotti, *Vita di Michel-Angiolo Buonarotti* Florence, 1875, in-8°. — Perrens, *Savonarole.* — Stendahl, *Hist. de la pein ture en Italie.* — Gruyer, *les Portraits de Raphaël.* — Passavant, *Rapha*

tradition chrétienne. Sans doute le christianisme, avec son caractère de religion universelle, devait s'accommoder à toutes les civilisations; mais il s'est constitué au milieu de la civilisation gréco-romaine.

Savonarole. — Au moment où Michel-Ange commençait à se faire connaître, Florence était profondément agitée par les tentatives de réforme religieuse et républicaine que dirigeait un moine dominicain. C'est le moment où « le grand Savonarole, inspiré d'une vertu divine, enveloppait l'Italie de sa parole ». Ces expressions sont de Machiavel, et si l'auteur du *Prince* a pu éprouver de tels sentiments, on se figure le prestige qu'exerça sur des âmes naïves la voix du réformateur. Savonarole réagissait contre le luxe, faisait brûler les œuvres d'art qui n'étaient pas d'accord avec ses doctrines austères; mais il était loin de proscrire l'art lui-même. Aussi, malgré son fanatisme, qui ne put longuement s'imposer (1493-1498), malgré les destructions irréparables qu'il provoqua, il n'en contribua pas moins à donner aux artistes un noble but et de hautes inspirations. Plusieurs en reçurent une impression ineffaçable : *Lorenzo di Credi* (1459-1537)[1] et *Bartolomeo* (1475-1517), à la suite de ses prédications, brûlèrent toutes leurs œuvres profanes et se consacrèrent exclusivement à l'art religieux. Quant à Michel-Ange, il faisait des sermons de Savonarole sa lecture habituelle, pendant qu'il travaillait à la Sixtine.

Michel-Ange. La Sixtine. Le tombeau des Médicis. La coupole de Saint-Pierre. — Michel-Ange, génie aussi universel que Léonard de Vinci, l'emporte sur lui par la puissance et semble, comme on l'a dit, dépasser les proportions humaines. Le mot de sublime est le seul qui puisse résumer l'impression que fait naître la vue de ses ouvrages.

Michel-Ange Buonarotti était né au château de Caprèse,

1. Au dire de Vasari, le meilleur tableau de Lorenzo di Credi est celui qui est aujourd'hui au Louvre : *la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux saints.*

près d'Arezzo, le 6 mars 1475. Il montra dès son enfance des dispositions extraordinaires pour le dessin. Sa noble famille, après avoir essayé vainement de l'en détourner, même par la violence, le plaça dans l'atelier de Dom. Ghirlandajo. Il étudia aussi avec passion les fresques de Masaccio à l'église del Carmine. Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, devint bientôt pour lui un ami, plus encore qu'un protecteur; il le laissa étudier à loisir les sculptures antiques qu'il avait rassemblées dans ses jardins de la place Saint-Marc, et perfectionner son esprit dans la société des savants et des lettrés. Après la mort de son protecteur (1492) il passa une partie de son temps au couvent du Saint-Esprit et put, grâce au prieur qui lui fournit des cadavres, se livrer à l'étude de l'anatomie. En 1495 il fit un *Cupidon endormi* qui fut vendu comme antique à Rome. Il séjourna à Rome une première fois de 1496 à 1501, et, en 1497, y reçut de Jean de la Grolaye, ambassadeur du roi de France Charles VIII, la commande du groupe de *la Pieta* que l'on voit à Saint-Pierre. De retour à Florence, Michel-Ange déjà illustre fut chargé d'un grand nombre de commandes, dont il n'exécuta qu'une partie, comme le *David* colossal en marbre, aujourd'hui à l'Académie, et le carton terminé en 1506 où il représenta, pour être peint sur les murs de la salle du conseil, en face d'une œuvre de Léonard de Vinci, un *Épisode de la guerre de Pise :* des soldats florentins qui se baignent dans l'Arno et sont surpris par des cavaliers ennemis. Aucune œuvre de Michel-Ange, même la Sixtine, ne paraissait supérieure aux contemporains. Ce carton fut détruit dans les troubles de Florence en 1512. C'est en 1505 que commencèrent entre Jules II et Michel-Ange des relations qui furent plus d'une fois troublées, comme on pouvait s'y attendre de la part de deux caractères entiers, irascibles et fiers. Le pape lui commanda d'abord son tombeau, projet colossal dont les *Captifs,* inachevés

aujourd'hui au Louvre, et le *Moïse,* furent les seuls morceaux exécutés par lui. Puis il le détourne sans cesse des travaux entrepris par des commandes nouvelles, telles que sa statue colossale en bronze, destinée à la ville de Bologne. Il l'oblige bientôt à abandonner la sculpture pour décorer de *fresques* la voûte de la Sixtine (1508-1518).



Fig. 223. — Michel-Ange. — Le Penseur.

Ces fresques sont peut-être l'œuvre capitale de la peinture dans tous les temps et dans tous les pays. Jamais le génie ne s'est affirmé avec plus de profondeur et de majesté, au point de donner comme une sensation de terreur. Les figures gracieuses prennent un caractère sublime, comme l'Ève de la *Création de la femme.* Michel-Ange a représenté au plafond les principales scènes de *l'Ancien Testament,* et dans les retombées de la voûte les *Prophètes* et les *Sibylles.*

Malgré les discussions violentes qui avaient eu lieu entre eux, le pape ne cessait pas d'avoir pour Michel-Ange la plus vive sympathie, quoique ce fût, disait-il, un homme avec lequel on ne pouvait vivre. La faveur du saint-siège devait forcément s'augmenter encore pour Michel-Ange sous le successeur de Jules II, Léon X, un Florentin, un Médicis, un fils de Laurent le Magnifique. Aussi bien pénible fut la perplexité de la grande âme de Michel-Ange lorsque, en 1530, il vit la liberté de sa patrie menacée par la coalition du pape Clément VII, un Médicis aussi, et de l'empereur Charles-Quint. Il avait été depuis sa jeunesse l'obligé des Médicis ; d'autre part, on ne pouvait se faire illusion, ce n'était pas seulement un changement de gouvernement, c'était bien la tyrannie qu'on voulait imposer à Florence, avec les Médicis dégénérés. Michel-Ange se décida pour la liberté et pour Florence. Il fut chargé comme ingénieur de la direction de la défense, signala vainement les traîtres, fut lui-même compromis, dut s'enfuir, rentra bientôt après dans la ville, en franchissant, au prix de mille dangers, les lignes des assiégeants, mais il n'arriva que pour assister aux derniers jours de sa patrie. Il put échapper aux vengeances des vainqueurs ; mais son âme avait reçu une impression de tristesse si profonde qu'elle ne s'effaça jamais. Pourtant, il ne renonçait pas à tout espoir. En 1544, après Cérisoles, il proposait encore à François Ier de lui élever une statue équestre sur la place de la Seigneurie, s'il rendait la liberté à Florence. Le second grand chagrin de sa vie fut la mort de Vittoria Colonna (1547), la veuve du marquis de Pescara, le vainqueur de Pavie. Michel-Ange avait conçu pour elle une amitié passionnée. Cette femme de sang illustre, aussi remarquable par sa beauté que par son intelligence, son instruction et sa vertu, avait été surnommée la Divine par ses contemporains, et a laissé un nom dans la poésie italienne. Elle était digne de voir son souvenir uni dans la postérité à celui de l'auteur de la *Sixtine*. Parmi les pièces de vers de Michel-Ange qui lui assurent aussi un rang élevé dans la littérature de son pays, plus d'une est adressée à Vittoria Colonna ou inspirée par elle. Michel-Ange, qui avait toujours aimé la solitude, s'isola de plus en plus. Il trouvait une diversion à ses tristesses dans les grands travaux dont il ne cessait d'être chargé.

En 1534, Paul III lui demanda d'exécuter sur la grande muraille de la Sixtine le *Jugement dernier,* dont il avait commencé à préparer les cartons sous le pontificat précédent. La peinture fut découverte le jour de Noël 1541. Cette œuvre, tout imprégnée de l'esprit dantesque et pour laquelle on a épuisé l'admiration, nous paraît cependant inférieure aux peintures de la voûte; il y a moins d'inspiration et on y sent un commencement de « manière ». Une restriction de ce genre serait à faire, à plus forte raison, devant les peintures de la *Chapelle Pauline,* que Michel-Ange exécuta lorsqu'il avait soixante-quinze ans (1550). D'ailleurs, de même qu'il faut le diamant pour user le diamant, ce n'est qu'en comparant Michel-Ange à lui-même qu'on peut limiter, pour certaines œuvres, l'admiration qu'il inspire.

Quelques années auparavant, en 1546, le même pape Paul III, « inspiré de Dieu même », l'avait nommé architecte des travaux de *Saint-Pierre,* après la mort de Sangallo, malgré l'opposition furieuse des élèves et collaborateurs de l'architecte qui venait de mourir. « C'était une vraie boutique, » dit encore Vasari. Michel-Ange commença par arrêter le désordre et les friponneries tout en exigeant que ses fonctions fussent gratuites. Il les conserva jusqu'à sa mort (1564). Il ne put terminer cet ouvrage, qui fut gâté par les adjonctions de ses successeurs. Mais lorsque la coupole, presque achevée quand il mourut, fut terminée d'après ses plans et découverte au public, nul ne put contester la réalisation de la fière promesse de l'artiste : « J'élèverai dans les airs le panthéon d'Agrippa. » Michel-Ange construisit aussi les *palais du Capitole* et la *nouvelle sacristie de Saint-Laurent,* à Florence, où il sculpta les *mausolées de Laurent II* et *de Julien II de Médicis.* La statue de *Laurent* connue sous le nom de *Penseroso,* celle de *Julien,* qui indique la force plutôt que la pensée, les figures allégoriques à demi couchées du *Jour* et de la *Nuit,* de l'*Aurore* et du *Crépuscule,* montrent que Michel-Ange devait toujours « inspirer au marbre une grandeur profonde ». Il a dit lui-même dans une de ses poésies : « L'artiste, même le plus grand, ne saurait rien concevoir que le marbre ne renferme en son sein; une main obéissant à la pensée saura l'en faire jaillir. »

Influence de Michel-Ange. — L'influence de Michel-Ange fut immense; elle se fit sentir certainement jusque sur les peintres vénitiens, jusque sur Raphaël et toute son école; elle dominera même en Hollande avec Heemskerck et Cornélis de Harlem; Rosso la propagera en France. Mais elle ne devait pas être toujours heureuse. « Ma science, disait-il lui-même avec regret, enfantera des maîtres ignorants. » Il était trop facile de se figurer qu'on faisait du Michel-Ange en confondant l'exagération avec la force, la déclamation vide avec l'expression.

« Des générations entières ont pu vivre sans lasser la faveur du public sur l'imitation de maître scalmes et sereins tels que Raphaël; l'imitation de la *terribilita* de Michel-Ange ne devait pas tarder, en raison même de ce que ses conceptions et son style avaient d'excessif, à devenir intolérable. En s'élevant à ces hauteurs inaccessibles, le maître avait réduit ses élèves à l'impuissance. Mais sachons faire abstraction des conséquences inséparables de toute grande conquête, pour ne nous attacher qu'à ces conquêtes prises en elles-mêmes. Que de suprêmes triomphes ! l'affranchissement définitif des trois grands arts, une liberté d'expression illimitée, s'alliant à la liberté absolue des mouvements et des attitudes, tout un monde de sentiments généreux ou d'impressions pathétiques, la majesté, la fierté, la mélancolie, la terreur, l'amour de la justice portés à leur maximum d'intensité ou résumés dans des chefs-d'œuvre que rien ne faisait pressentir et que personne depuis n'a su égaler. » (Muntz, *Michel-Ange, Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1892.)

Bartolomeo. André del Sarto. Sébastien del Piombo. — Cependant Florence a, du vivant de Michel-Ange, des artistes éminents. *Ricciarelli* (*Daniel de Volterra*) (1509-1566), élève du Pérugin avant de l'être de Michel-Ange, a peint la *Descente de croix* de Sainte-Trinité du Mont, qui est l'œuvre peut-être la plus remarquable sortie de l'école de Buonarotti. *Fra Luciano* (*Sébastien del Piombo*) (1485-

1547), originaire de Venise, avait reçu l'enseignement de Bellini avant de devenir disciple de Michel-Ange, qui l'aida de ses conseils, de ses dessins même, et chercha, dit-on, à l'opposer à Raphaël avec la *Flagellation* de Saint-Pierre in Montorio (Rome) et la *Résurrection de Lazare,* aujourd'hui à Londres, après avoir orné longtemps la cathédrale de Narbonne, où elle devait faire pendant à la *Transfiguration* de Raphaël. *Ridolfo Ghirlandajo* (1482-vers 1550), fils de Domenico, fut l'ami de Raphaël. *Mariotto Albertinelli* (1407-1512) fut l'ami et le collaborateur de Fra Bartolomeo. *Fra Bartolomeo* (1469-1517), quoiqu'il eût renoncé à la peinture profane en s'attachant à Savonarole, conserva toute la liberté de son dessin, de son coloris, de sa composition, dans le *Saint Marc,* dans les *Vierges glorieuses* de Florence et de Paris, dans la *Descente de la croix* du palais Pitti, un des plus célèbres et des plus touchants tableaux de l'Italie[1].

Au-dessous de Vinci et de Michel-Ange, Bartolomeo n'eut de rival qu'*Andrea d'Agnolo* (*André del Sarto*, 1488-1530), qui est avec Vinci le plus grand coloriste de l'école florentine et que ses contemporains appellent le peintre sans défaut. Chose remarquable, son talent de coloriste se montre surtout dans ses fresques du couvent de Saint-Marc : la *Madonna del Sacco,* la *Présentation au temple,* etc. Il se fit aider dans ce travail par *Jacopo Carucci,* dit le *Pontormo* (1493-1558), et par *Francia Bigio* (1482-1525), qui est peut-être l'auteur de l'admirable *Jeune Homme habillé de noir* du Salon Carré. Quoique mort jeune, A. del Sarto a beaucoup produit. Le *Martyre d'Abraham* et le *Portrait de* sa femme *Lucrezia del Fede,* à Madrid, la *Mise au tombeau,* les *Saintes Familles,* l'*Annonciation* et les *fresques* en grisailles *du cloître de l'Annunziata* à Florence, la *Charité* et les *Saintes Familles* du Louvre, le

1. Bartolomeo passe pour avoir le premier fait usage du mannequin.

rapprochent pour l'expression pénétrante de Léonard de Vinci. S'il est moins profond, il a quelque chose de plus touchant. A. del Sarto, appelé en France par François Ier, reçut de ce prince une grande somme d'argent pour aller acheter des œuvres d'art en Italie. Il partit après avoir juré solennellement de revenir; mais sa femme l'amena à dépenser pour leur usage l'argent confié par le roi. Le remords abrégea les jours du trop faible artiste. Aussi Michel-Ange, à la fin de sa vie, pouvait-il dire, et avec raison si l'on excepte les Vénitiens, qu'il avait survécu à tous les grands artistes de son temps. En effet, l'école romaine elle-même, qui avait jeté un si grand éclat, n'existait pour ainsi dire plus[1].

Rome : Raphaël. Les « Chambres », les « Loges », les Madones. Farnésine. Portraits. — Rome a été, grâce surtout à la papauté et aux travaux considérables que les papes entreprenaient, un grand centre pour les arts. Mais il n'y a pas là de foyer qui se soit développé de lui-même; les arts y sont le plus souvent venus de dehors. L'école romaine n'est en somme qu'un brillant rameau nourri de la sève de l'école ombrienne et de l'école florentine. Elle se réduit presque à Raphaël et à son groupe. Or Raphaël, originaire de l'Ombrie, après avoir commencé son éducation dans son pays natal, avait développé son talent au contact des maîtres florentins.

Raphaël naquit à Urbin, capitale d'un duché encore indépendant du saint-siège, le vendredi saint 28 mars 1483. Son père, qui était un des peintres les plus distingués de l'Ombrie, s'appelait *Giovanni Santi* et non Sanzio (traduction erronée du mot latin *Sanctius* dont Raphaël signa plus d'un de ses

1. A Sienne, outre *Bazzi* et *Peruzzi*, nous trouvons *Mecharino*, dit *Beccafumi* (1484-1553). Celui-ci s'occupa de compléter le pavé de la cathédrale de Sienne, travail commencé au XIVe siècle par *Duccio* et où, au moyen de marbres d'un petit nombre de couleurs, gravés avec des hachures remplies de stuc, on a fait de véritables tableaux, entre autres les *Sibylles*.

tableaux). Il n'avait que onze ans lorsqu'il perdit son père, en 1494 ; il entra dans l'atelier du Pérugin, et dès 1499 exécu-



Fig. 224. — La Vierge de Dresde.

tait pour l'église des franciscains de Pérouse une *Résurrection*, aujourd'hui au Vatican. En 1500 nous le trouvons à Citta-Castello, où il peint en 1504 le *Mariage de la Vierge* du mu-

sée de Milan. Pendant un court séjour à Urbin, il peint le petit *Saint Michel* et le petit *Saint Georges* du Louvre. A partir de cette année il s'établit à Florence et, sauf de rares absences, y reste jusqu'en 1508. Ce séjour fut décisif. L'étude des peintures de Masaccio, de Léonard de Vinci et du carton de la *Guerre de Pise* par Michel-Ange, les conseils de Fra Bartolomeo, lui révélèrent un art supérieur et lui donnèrent la conscience de ses forces. C'est de cet enseignement que devait sortir ce qu'on a appelé la seconde manière de Raphaël. Jusqu'alors il avait imité le Pérugin. Ses compositions étaient encore symétriques et un peu raides. On y voyait déjà sans doute dans la beauté des types, dans la grâce des physionomies et des ajustements, l'empreinte d'un génie qu'on a pu appeler divin. Mais depuis son arrivée à Florence il cherche à ajouter à la pureté des lignes une touche plus large plus de grâce dans le coloris, plus de liberté et de variété dans la composition, en un mot plus de puissance et plus de vie. La *Vierge au chardonneret* de Florence, le *Christ au tombeau* de la galerie Borghèse, la *Belle Jardinière* du Louvre marqueront ce progrès. Bientôt un autre événement allait préparer dans son talent une transformation nouvelle et non moins importante.

En 1508 il fut appelé à Rome par son oncle *Bramante*, l'architecte du Vatican et de Saint-Pierre, qui jouissait d'une grande faveur auprès du pape Jules II. Celui-ci fut tellement enthousiasmé du talent du jeune peintre, qu'il le chargea de décorer les Chambres (*Stanze*) du Vatican, et fit détruire les fresques qui s'y trouvaient déjà Devant les grandes surfaces qu'on lui donnait à couvrir Raphaël trouva sans efforts et naturellement une ampleur de talent qu'il ne se soupçonnait pas lui-même. Il débuta par un sujet religieux. La *Dispute du Saint-Sacrement,* ou *Résumé de l'histoire de la théologie,* qui marque la transition entre sa seconde et sa troisième manière; puis, abordant pour la première fois et avec quelque crainte, mais sur l'ordre formel du pape, un sujet profane de grand

dimension[1], il peint l'*École d'Athènes,* ou la *Philosophie.* Placés au centre de la composition, sur le même plan, au milieu d'un monument grandiose, Platon et Aristote attirent tout d'abord le regard. Autour d'eux les grands philosophes de l'antiquité, Euclide, Socrate, Zénon, Epicure, Diogène, Pythagore, Zoroastre, etc., forment avec leurs



Fig. 225. — Raphaël. — L'École d'Athènes.

disciples des groupes divers. Dans cette œuvre grave, d'où la figure féminine et les expressions douces sont absentes, Raphaël se montre l'égal du peintre de la *Vierge de Saint-Sixte :* son talent ne devait jamais s'élever plus haut. Après un pareil succès Raphaël n'hésite plus à aborder toutes sortes de sujets, et on voit apparaître successivement sur les murs des Chambres, sans parler de nombreuses figures allégoriques, le *Parnasse,* la *Messe de*

1. *Le Songe du chevalier* (Londres), *les Trois Grâces* (Chantilly), sont antérieurs.

Bolsena, Héliodore chassé du Temple, Saint Léon arrêtant Attila, Saint Pierre délivré, l'*Incendie du Bourg*, la *Victoire de Constantin sur Maxence,* etc.

La présence de Michel-Ange à Rome l'animait d'une nouvelle ardeur. Quand même ces deux génies, qui d'ailleurs se rendaient mutuellement justice, n'auraient eu aucun sentiment de rivalité, leur entourage aurait créé et entretenu entre eux un antagonisme. On voulut même que Raphaël traitât les sujets où Michel-Ange avait excellé. Augustin Chigi lui commanda la *fresque des Sibylles* qu'on voit à Santa-Maria della Pace (1514). Ce n'est pas à dire que Raphaël n'eût pas le sentiment de la grandeur et qu'il dût l'emprunter à Michel-Ange. Il a su même donner à des ouvrages de petite dimension, la *Vision d'Ézéchiel, Dieu débrouillant le chaos*, une majesté qui lui est bien naturelle. Mais il n'est pas douteux que l'influence du grand Florentin ne se soit fait sentir sur son talent. Les contemporains n'en doutaient pas. L'examen désintéressé des œuvres du peintre d'Urbin à partir de 151 suffit pour s'en convaincre, quoi qu'en ait dit Quatremère de Quincy. Les dernières montrent que l'excès de cette influenc pouvait devenir dangereux pour lui.

Quoique Raphaël se soit fait aider par ses nombreux élèves, quoiqu'il se soit souvent contenté de donner les esquisses et quelquefois le dessin seulement des compositions, le nombre et l'importance des peintures exécutées par lui ou sous sa direction pendant les dernières années de sa vie, travaux qu'il joignait depuis 1514 à la charge d'architecte en che de Saint-Pierre de Rome[1], et depuis 1516 à celle de surintendant des monuments antiques et de directeur des fouilles témoignent d'une activité d'esprit et de main à peine vrai semblable; et cependant aucune de ses œuvres ne trahit l fatigue ni la précipitation. A côté des chambres dont il pour suit l'achèvement, il s'occupe aussi des *Loges*, galeries

1. Comme architecture, on ne connaît guère de lui d'autre monument qu le *palais Pandolfini* à Florence. Comme sculpteur, on lui attribue une part dan les sculptures de Sainte-Marie du Peuple. Comme archéologue, il émit en 151 l'idée de ressusciter en quelque sorte par des fouilles l'ancienne ville de Rom et principalement le Forum. (Voir sa lettre à Léon X.)

arcades dont les murs soutiennent de petites coupoles en arc de cloître. Les coupoles sont couvertes de peintures qu'on a appelées la *Bible de Raphaël*. Sur les murs s'étalent des arabesques, des figures de fantaisie, des fleurs ou des fruits, qui sont peut-être la décoration la plus exquise de la Renaissance. Il s'occupe plus encore de la Farnésine, où il représente l'*Histoire de Psyché*, avec la même aisance suprême qu'il avait mise au service de sujets bien différents. Il fait les *cartons*, aujourd'hui à *Hampton-Court*, destinés à être reproduits en tapisserie (*Scènes des Actes des apôtres*). Il continue enfin à composer des tableaux dont un seul suffirait à l'honneur d'un musée : la *Vierge à la chaise* du palais Pitti (1516), la *Vierge de Saint-Sixte* (à Dresde), la *Sainte Cécile* de Bologne, la *Sainte Famille* de Paris (1518), la *Vierge au poisson* et le *Spasimo*, à Madrid (1516). Raphaël fut aussi un grand portraitiste ; il suffit de rappeler le *Violoniste* (autrefois dans la galerie Sciarra), *Balthazar Castiglione* (au Louvre), la *Donna Velata*, *Jules II* et *Léon X* du palais Pitti, le *Duc d'Urbin* de la galerie Czartoryski (Cracovie). Il mourut au moment où, dit-on, Léon X songeait à le nommer cardinal, le 6 avril 1520, le jour du vendredi saint, ayant à peu près terminé la *Transfiguration*, que lui avait commandée le cardinal Julien de Médicis pour la cathédrale de Narbonne.

La destinée de Raphaël est unique dans l'histoire de l'art. En quelques années il épuisa la faveur de la fortune[1]. Il a gardé dans la postérité une popularité qu'aucun artiste n'a égalée et qui, malgré quelques tentatives faites de nos jours par les préraphaélistes anglais et allemands, n'a pas été sérieusement ébranlée. Cette popularité ne lui a pas été acquise parce qu'il avait réuni en lui seul les diverses qualités qui brillent éparses dans les autres maîtres, mais, comme le dit F. Villot, « parce qu'il est toujours élevé sans effort, humain sans trivialité, gracieux sans afféterie, passionné sans exagération ; parce que ses compo-

1. Il résulte de son testament qu'il laissait une fortune équivalant à huit cent mille francs d'aujourd'hui.

sitions les plus simples et les plus vastes portent également l'empreinte d'une création spontanée pleine de vie, de grandeur et de beauté ». Cependant, pour être complètement juste envers Raphaël, il importe de ne pas aller visiter les chambres du Vatican lorsqu'on vient de la Sixtine. « Michel-Ange, a dit Mme de Staël, est le peintre de la Bible, et Raphaël le peintre de l'Évangile. » Ils personnifient chacun un des côtés de l'art, et on les opposera toujours, comme on oppose Mozart à Beethoven Homère à Virgile, d'autant plus que ces deux grands hommes ont donné dans leurs œuvres comme l'image de leur âme et de leur vie[1]. » Michel-Ange vécut sombre et solitaire; Raphaël marchait entouré de « cinquante bons et vaillants élèves », comme un prince au milieu de sa cour « Cet homme, qu'aimaient non seulement les hommes mais les animaux privés de raison, faisait régner partout l'harmonie et la joie sereine autour de lui ». (VASARI Cette séduction personnelle eut sur ses élèves, et par conséquent sur l'art, une heureuse influence.

École de Raphaël. Jules Romain. Le sac de Rome en 1527. — Aucun peintre n'a formé d'école plus brillante, et des artistes plus âgés que lui vinrent prendre place dans son atelier; mais on a remarqué que parmi ses disciples un seul, Giulio Pippi, surnommé Jules Romain, était de Rome. A côté de *Jules Romain* (1499-1546) on distingue surtout *Polidore Caldara*, de Caravaggio (1495-1543), *Andrea Sabattini*, de Salerne, *Jean d'Udine* (1487-1564); les Florentins *Perino del Vaga* (1500-1547) *Francesco Penni* (1488-1528) et son frère Luca; les Ferrarais *Garofalo* (1481-1559), *Dosso-Dossi* (1475-1546), l'Ombrien *Timoteo della Vitta*. Ces artistes célèbres ne travaillèrent pour leur propre compte et ne consentirent être gravés qu'après la mort de leur maître, tant ils avaient

1. Henri Martin, *Histoire de France*, t. VII, p. 466 et suiv.

pour lui de respect et de dévouement. Il faut citer aussi, comme se rattachant à la même école, le miniaturiste enlumineur *Julio Clovio,* le graveur *Marc-Antoine Raimondi,* et des étrangers tels que le Flamand *Bernard Van Orley.* Un terrible événement allait, bien peu d'années après la mort de Raphaël, disperser le groupe d'artistes qu'il avait formés : nous voulons parler du sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon (1527). Déjà d'ailleurs le plus remarquable d'entre eux, Jules Romain, avait été appelé à Mantoue dès 1524 par Frédéric de Gonzague et y jouissait de la plus grande faveur Il fut ingénieur et architecte habile dans la construction du palais fortifié du T; il s'y montra aussi grand décorateur, principalement dans la salle des Géants, où un seul sujet, *Jupiter foudroyant les Titans,* couvre le plafond et les murs. Cette œuvre justement célèbre, mais trop tourmentée, ne vaut peut-être pas l'*Histoire de Psyché,* dans le même palais, et plusieurs des peintures de la *Corte reale.*

École vénitienne. Deuxième période. Giorgione, Titien et leurs contemporains. — Au moment où Rome était ainsi troublée par la catastrophe que nous rappelions tout à l'heure, Venise, victorieuse des ligues que l'on avait formées contre elle, très menacée, mais non encore très sérieusement atteinte par la rivalité des voies commerciales nouvelles découvertes par les Portugais, Venise avait repris le cours de sa prospérité. Giorgione et Titien, alliant l'enseignement de Léonard à celui des Bellini, portaient à son apogée la splendeur de son école. *Giorgione (Giorgio Barbarelli)* et *Titien (Tiziano Vecellio)* naquirent la même année (1477); mais le premier mourut jeune, en 1511, tandis que Titien devait vivre jusqu'à cent ans. *Giorgione* arriva plus tôt que ses contemporains à toute la force de son talent et eut l'honneur d'être imité non seulement par son vieux maître Bellini, mais par Titien lui-même. Le *retable de l'église de Castelfranco,* son pays

natal, le *Concert champêtre* du Louvre, les *Trois Mages* de Vienne[1], le *Concert* du palais Pitti, qui est une réunion de portraits, justifient cet honneur. Mais Titien devait avoir le temps, dans sa longue carrière, de dépasser celui qui l'avait d'abord devancé. Sa première manière, très soignée, trop détaillée parfois (*Denier de César* à Dresde), ne tarde pas à s'élargir. En 1518, il exécutait l'*Assomption* qui est à l'Académie de Venise. En 1530 il faisait à Bologne le portrait de l'empereur Charles-Quint, qui lui accordait dès lors une faveur qui ne fit que s'accroître et qui se continua sous son fils Philippe II.

Le passage de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo à Venise ne pouvait manquer d'agir sur l'école. Titien, frappé de la grandeur du style florentin, exécuta sous cette impression la *Mort de saint Pierre* de Vérone, qui indique chez lui comme le commencement d'une troisième manière. Ce tableau, considéré comme son chef-d'œuvre, a péri dans un incendie. Du moins retrouve-t-on la réunion des mêmes mérites dans les peintures de Santa-Maria-della-Salute, *Abraham et Isaac, David et Goliath,* et dans le *Christ au tombeau* du Louvre, qui est peut-être son œuvre la plus parfaite. Il travailla jusqu'à son dernier jour. On ne voit pas sans émotion à Madrid un grand *tableau allégorique sur la bataille de Lépante* que Titien ne put commencer que lorsqu'il avait déjà 95 ans, la bataille ayant été livrée le 7 octobre 1571. Il n'y montre pas la même sûreté que dans les œuvres antérieures, mais un tel tableau suffirait à assurer un nom à un artiste. Lorsqu'il mourut de la peste, à l'âge de cent ans, il travaillait encore à une *Descente de croix* et il disait qu'il commençait à comprendre ce que c'était que la peinture. Citer ne fût-ce que les chefs-d'œuvre de cette

1. Ou plutôt Évandre, Pallas et Énée, dont le turban indique l'origine orientale. — Les Italiens ont donc créé la peinture du genre. Comparer les fresques de Luini à la Villa Pelucca : *Jeunes filles jouant à la main chaude.*

le si longue et si bien remplie, mènerait trop loin;



Fig. 226. — Martyre de saint Pierre de Vérone, par Titien.

contentons-nous de rappeler, outre les peintures déjà

indiquées : parmi les sujets religieux, la *Présentation de l* *Vierge,* et la *Vierge de la famille Pesaro;* parmi les sujet mythologiques, l'*Offrande à la Fécondité,* de Madrid, et l tableau de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amou profane.* Comme portraitiste, Titien se place au premie rang, soit qu'il nous représente la beauté et la grâce dans la *Flora* et la *Bella* (de Florence), dans la *Fille d Titien* du musée de Madrid, dans le portrait du Salo Carré du Louvre, soit que, groupant dans un même ca dre (Naples) *le pape Paul III* avec Ottavio et Alexandr Farnèse, il nous fasse comprendre tout son pontificat soit qu'il fasse revivre la physionomie cruelle et froide d *Philippe II* ou celle de *Charles-Quint* dévoré par la fiè vre, mais ayant dominé sa souffrance pour endosser so armure, monter son cheval de guerre et diriger l'a mée qui combat à Muhlberg. Quoique Titien ne soit pa à proprement parler un paysagiste, on peut dire qu'ave Giorgione il a achevé de constituer la peinture du pay sage en abaissant la ligne d'horizon, en plaçant ha diment le spectateur de plain-pied avec le premier plar et en mettant ses personnages dans les sites les plus divers : sur une terrasse avec vue sur des jardins, au milieu d'un bois, etc.[1].

Parmi ses contemporains, que Titien dépasse tous mais souvent de bien peu, il faut citer *Palma le Vieux* (1480-1528), qui, peut-être avant Titien et Giorgione, a créé le type des magnifiques figures de femmes que l'on retrouve dans tant de tableaux vénitiens[2]; *Lorenzo Lotto* (1480-1560), auteur des *Fiancés* du musée de Madrid e des *Trois Ages* du palais Pitti; *Sébastien del Piombo,* qui devenu, comme on l'a vu, disciple de Michel-Ange, n'

1. Dans le *Saint Jérôme* du Louvre, la figure est accessoire. Titien a fait d'importants dessins qui sont de purs paysages, comme le *Village dans les montagnes* de notre musée. Titien était né à Cadore au pied des Alpes.

2. *Sainte Barbe* à Santa-Maria Formosa (Venise), la *Belle du Titien* (Galeri Sciarra), l'*Annonce aux Bergers* (Louvre), *les* trois *filles du peintre* (Dresde).

jamais cependant oublié le coloris des Bellini (*Visitation* du Louvre) ; *Pordenone* (1484-1540), qui voulut se poser en rival du Titien (*Saint Laurent Giustiniani*) ; enfin *Bonvicino,* dit *le Moreto* (1498-1555), et *Romanino* (1485-1566), l'honneur de la ville de Brescia.

École vénitienne : troisième période. Véronèse, Tintoret. Bordone. — Quelques mois après la mort du Titien, un effroyable incendie dévorait une partie du palais Ducal (1577) et détruisait toutes les peintures auxquelles avaient travaillé les peintres les plus célèbres de l'école depuis son origine. Heureusement que Venise possédait encore des peintres capables de réparer ces pertes autant qu'elles pouvaient l'être, et de rappeler de nouveau dans la salle du Grand Conseil les périodes les plus glorieuses de son histoire, ses relations avec Frédéric Barberousse et la quatrième croisade. Tandis que la peinture était en décadence dans toute l'Italie, l'école vénitienne se maintenait : d'abord, parce que Venise elle-même participait beaucoup moins que les autres États à l'abaissement politique et social qui s'étendait sur toute la péninsule; et aussi parce que, bien que semblant tout subordonner à l'agrément et à la pompe, les artistes vénitiens ont toujours conservé le souci d'un dessin exact, d'une étude consciencieuse de la nature. On a pu sans invraisemblance attribuer au Titien les figures du *Traité d'anatomie* de Vésale, qui sont plutôt de *Jean de Calcar.* Paul Véronèse (Caliari) étudie et copie, dans sa jeunesse avec le soin le plus méticuleux les gravures de Lucas de Leyde et Albert Dürer. Quand on a été ainsi préparé, on peut s'abandonner plus tard à toutes les fantaisies.

Paul Caliari (1528-1588) paraît à Venise aussi grand que Vecellio, et charme même davantage avec ses harmonies argentées, et non dorées comme celles du Titien, mais aussi puissantes. Il n'y a pas de peinture décorative qui l'emporte pour l'éclat, l'harmonie et la compo

sition, sur la *Gloire de Venise* au palais Ducal. Les Rubens eux-mêmes paraîtraient à côté de grandes aquarelles. « Véronèse, a dit Eug. Delacroix dans son *Journal* récemment publié, est le *nec plus ultra* du rendu dans toutes les parties. » Plusieurs peintures sont comparables à ce plafond dans l'œuvre de Véronèse : à Venise, les tableaux de l'*église Saint-Sébastien,* où est la tombe du peintre, et l'*Enlèvement d'Europe* au palais Ducal ; au Louvre, la *Chute des Titans* (ancien plafond du palais Ducal), où se trouvent des raccourcis dignes de Michel-Ange, et les *Noces de Cana,* où il a réuni les portraits des principaux personnages de son temps [1] ; à Londres, la *Famille de Darius,* le *Saint Barnabé* de Rouen, la *Tentation de saint Antoine* de Caen ; à Vérone, le *Martyre de saint Georges,* où l'expression noble de la tête du saint touche au sublime. En effet, ce peintre, qui semble tout sacrifier, même le bon sens, à l'effet décoratif, qui habille ses personnages bibliques en beaux costumes vénitiens et place dans ses compositions les accessoires les plus imprévus, sait aussi être pathétique et élevé, comme le montre, avec le *Saint Georges,* le *Calvaire* et la figure du Christ dans les *Pèlerins d'Emmaüs,* au Louvre. Le talent de Véronèse se manifeste avec une fantaisie et une aisance particulières dans la décoration des villas que les riches Vénitiens faisaient bâtir en terre ferme ; ainsi à Thiene, à la *Rotonde de Vicence,* surtout à la *villa Giacomelli,* et M. Ch. Yriarte [2] dit avec raison de cette dernière qu'on ne connaît pas complètement Véronèse si on ne l'a pas visitée.

Son contemporain le plus célèbre, *Tintoret* (Jacopo Robusti, 1512-1594), artiste fougueux, mais tourmenté et inégal, qui s'efforce, comme il le dit lui-même, d'unir l

1. Alphonse d'Avalos, Éléonore d'Autriche, reine de France, François Ier, Marie d'Angleterre, Soliman, Vittoria Colonna, Charles-Quint ; au centre, des artistes vénitiens : Titien, Tintoret, Bassan, Paul Véronèse et son frère Benedetto.

2. Voy. *la Vie d'un patricien à Venise au seizième siècle : les Barbaro.*

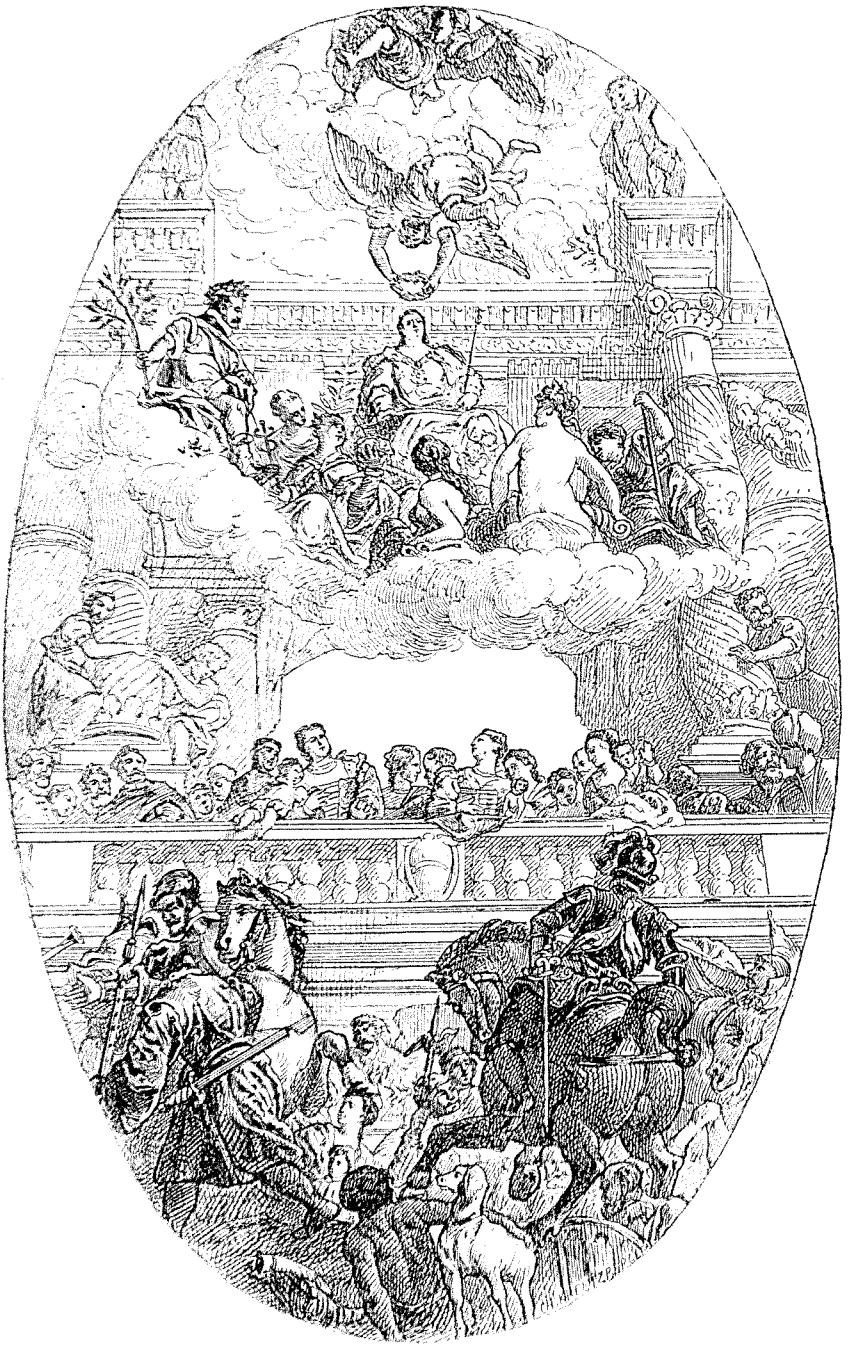


Fig. 227. — P. Véronèse. — Gloire de Venise (palais Ducal).

dessin de Michel-Ange à la couleur du Titien, lui rest inférieur même dans ses meilleures œuvres : le *Miracl de saint Marc* (musée de Venise), la furieuse *Mêlée d Turcs et de chrétiens* (Madrid), l'allégorie de la *Puissanc vénitienne* et le *Paradis* [1], au palais Ducal.

A côté de ces deux maîtres, nous trouvons *Paris Bor done* (1500-1570), le premier peut-être des portraitiste vénitiens avec Titien, et dont le tableau *l'Anneau de Ve nise* est un des plus célèbres de l'école; *Bonifazio* (150(1570); *Andrea Schiavone* (André le Slavon, 1522-1582 originaire de Sebenico en Dalmatie, qui, malgré son ta lent, vécut et mourut dans une gêne proche de la m sère; *Muziano* (1528-1592), qui passa à Rome la pl grande partie de sa vie (*Résurrection de Lazare*); le po traitiste *J.-B. Moroni* (1520-1572); *Jacopo da Ponte* (*Jacques Bassan,* originaire de Bassano (1510-1592), qu après avoir imité Titien, prend une manière plus heu tée, introduit généralement dans ses tableaux des fig res plus petites que nature, recherche les scènes de nu les effets vigoureux de lumière artificielle, et enfin trait souvent des sujets champêtres, où il aime à placer de animaux (*les Appréts de la sépulture* de *N.-S. J.-C., Entré des animaux dans l'arche,* au Louvre).

École de Parme. Le Corrège. Le dôme de Parme. – Malgré les mérites de coloristes si grands et si divers nous trouvons en Italie, en dehors de Venise, un colorist incomparable en son genre, *Antonio Allegri da Corregio* [2].

Le Corrège (1494-1534) a été le maître du clair-obscur, il n'a de rival sur ce point (dans un sentiment bien diff rent, il est vrai) que Rembrandt. Tandis qu'avant lui on chei chait à opposer la clarté à l'ombre, Corrège a démontré l premier par ses œuvres que les effets les plus puissants

1. Le *Paradis* est peut-être la plus grande peinture à l'huile du monde (22 m sur 10m,20). Le Louvre et Madrid en possèdent des esquisses.

2. Mme Mignaty, *Le Corrège, sa vie et son œuvre.* Genève, 1881. Corrado Ricc *Ant. Allegri,* tr. all. du manuscrit ital. inédit par Hedwig Jahn, Berlin.

les plus heureux pouvaient provenir des analogies aussi bien que des contrastes, et que, comme le dit M. Ménard, la magie du clair-obscur résulte des juxtapositions de l'ombre avec l'ombre, de la lumière avec la lumière, disposées par grandes masses et graduées progressivement. Mais les ombres du Corrège sont lumineuses, transparentes ; nul n'a su mieux fondre dans l'atmosphère et la lumière ambiante les personnages de ses tableaux. Il est aussi un des maîtres du raccourci, et il passe pour le premier qui ait su faire plafonner ses figures. Enfin les types de femmes et surtout d'enfants qu'il a créés n'ont d'égaux, avec leur profond et doux sourire, que ceux de Léonard. Son génie a peut-être moins d'ampleur que celui de plusieurs des grands maîtres de la peinture, mais il mérite d'être compris parmi eux, si restreint que soit le choix que l'on fasse ; car, dans le cercle où son imagination se renferme, il est unique, et Annibal Carrache voyait en lui le plus original des peintres. Le talent du Corrège doit nous étonner d'autant plus qu'il ne semble pas avoir jamais quitté Parme ou ses environs. On ignore le nom de ses maîtres ; on raconte qu'ayant vu un jour un tableau de Raphaël, il le considéra dans un profond silence, puis s'écria : « Et moi aussi, je suis peintre ! » Vasari a dit qu'il était mort dans la misère ; mais il semble prouvé aujourd'hui que sa situation, fort modeste et peu digne sans doute d'un pareil talent, était à l'abri du besoin. Le *Saint Jérôme,* entre autres, lui fut payé quatre cents livres impériales d'or, et il reçut en outre, à titre de gratification, deux charretées de fagots, quelques mesures de blé et un porc gras[1] !

Nous pouvons nous faire une juste idée du Corrège au Louvre par le *Mariage mystique de sainte Catherine*, par le *Sommeil d'Antiope* et les deux compositions peintes à la détrempe représentant les *Allégories du vice* et *de la vertu.* Ces toiles valent la *Vierge au saint Jérôme* de Parme, l'*Adoration des*

1. Ce prix de quatre cents livres est assez important pour le temps ; Louis Carrache reçut cinquante écus seulement pour son *Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*, tableau du Louvre de dimension analogue, et cela dans un temps où l'argent avait diminué de valeur. Le mode de payement en nature était encore usité au XVIIe s., et An. Carrache reçut pour un de ses chefs-d'œuvre, la *Résurrection*, du Louvre, une certaine quantité de grains et de vin.

bergers de Dresde, tableau connu sous le nom de la *Nuit,* où toute la composition est éclairée par les rayons qui entourent l'Enfant Jésus. Mais ses œuvres les plus considérables sont des fresques. Nul ne l'a dépassé pour la décoration des coupoles. Celle de *Saint-Jean de Parme* serait peut-être la plus belle peinture de ce genre, s'il ne s'était surpassé lui-même dans une autre coupole, celle de la cathédrale de la même ville, où il a représenté l'*Assomption.* On a pu dire, tant il montre de science dans l'envolée de ses anges qui entourent et soutiennent la reine du ciel, qu'il avait imité le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Or le Corrège était mort depuis cinq ans lorsque le *Jugement dernier* fut exposé aux yeux du public, et il y en avait onze que la coupole de Parme était achevée.

La renommée comme l'influence du Corrège ne devait pas tarder à se répandre après sa mort prématurée, à l'âge de quarante ans. L'école de Parme garda toujours sa marque depuis *Fr. Mazzola* (1507-1540) jusqu'à *Schidone* (1580-1615)[1]. Cette renommée n'a fait que s'accroître aux siècles suivants, et cette influence s'est fait sentir d'une manière imprévue, mais certaine, dans la transformation de la peinture française à la fin du XVIIIe siècle. C'est en présence de la grâce suprême de Corrège que David, esprit rigide cependant jusqu'à la sécheresse, comprit tout ce qu'il y avait de frelaté dans les élégances de Boucher et prit la résolution de réformer l'art de son temps. Quant à Prudhon, qui représente alors l'autre tendance de notre école, il semble un disciple du maître de Parme.

Gravure : Marc-Antoine Raimondi. Mantegna. — Les écoles de gravure se constituent généralement à la suite des grandes écoles de peinture. Cet art ne pouvait donc manquer de briller alors en Italie. A l'école de Raphaël se rattache l'école de *Marc-Antoine Raimondi* (1475-1546), de Bologne, qui, dans ses planches devenues classiques, montre une noblesse de sentiment, une pureté de goût et d'exécution qui n'ont pas été dépassées. Il faut remarquer cependant que la gravure avait

1. *Christ au tombeau* de Schidone ; *Mort de Lucrèce* de Mazzola (Naples).

encore des progrès à faire. Marc-Antoine n'a jamais reproduit



Fig. 228. — La Vierge au saint Jérôme, du Corrège (Parme).

que des dessins. Il ne s'occupait que d'orfèvrerie, lorsque la vue des estampes d'Albert Dürer, qui excitait alors en Italie

un vif enthousiasme, lui révéla son talent. Il les étudia attentivement et poussa l'imitation un peu trop loin, puisqu'il contrefit jusqu'à la signature du maître allemand et vendit ses copies comme des originaux. Mais, ayant été à l'école de Raphaël, il adopta bientôt un style fort différent, et dans la seconde partie de sa carrière eut la gloire de voir les graveurs allemands eux-mêmes suivre sa manière et affluer à son enseignement. Le plus grand graveur italien de la Renaissance est, avec Raimondi, le peintre *Andrea Mantegna*, dont les gravures originales mériteraient la même admiration que ses tableaux. Le peintre Francesco Mazzola, surnommé *le Parmesan*, est aussi justement célèbre par ses eaux-fortes.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE. — ARTS INDUSTRIELS. L'ART ITALIEN A LA FIN DU XVIe SIÈCLE.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — Orfèvrerie : les armes. — La céramique. — La verrerie. La mosaïque. — Le meuble. — Architecture. Période de Bramante. Période de Vignole et de Palladio. — L'art italien vers 1560. — Extension de l'influence italienne. — La Renaissance en Orient.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — La sculpture a surtout alors pour centre, en Italie, Florence, et elle est dominée par l'influence de Michel-Ange. Ce génie était trop personnel, « trop décidé à sacrifier tout, comme on l'a dit, à sa fantaisie souveraine », pour que son imitation ne fût pas dangereuse dans un art qui entre tous doit être classique. Le danger se montre bien dans l'affectation d'*Ammanati* (1517-1592) (*fontaine de la place di*

Grand-Duc, à Florence), de *Baccio Bandinelli* (1487-1559), qui prétendait être le rival de Michel-Ange et ne l'a trop souvent que parodié (*Hercule et Cacus*). La juste tradition du grand maître se retrouve mieux dans le *Tombeau de Paul III* à Saint-Pierre, par *Guill. della Porta*, mort en 1597, et surtout dans les œuvres de l'artiste connu sous le nom de *Jean de Bologne* (1524-1688)[1]. Par la *fontaine de la Grande-Place* de Bologne, par l'*Enlèvement d'une Sabine* et la *Statue équestre de Cosme Ier*, de la place du Palais-Vieux à Florence, surtout par le *Mercure volant*, des Offices, une des statues les plus souvent reproduites, il dépasse tous les sculpteurs italiens de son temps; mais il n'est pas d'origine italienne. A une époque antérieure appartient le Florentin *Andrea Contucci*, dit *le Sansovino* (1440-1529). Le *Baptême du Christ*, groupe de bronze, au-dessus de la porte centrale du baptistère de Florence, et les grands travaux exécutés sous sa direction à la *Santa Casa* de Loretto, entre autres des statues de *Prophètes* et de *Sibylles*, en font le plus grand sculpteur de l'Italie, entre Donatello et Michel-Ange. Il transmit son nom et une partie de son talent à son élève et compatriote *Jacopo Tatti*, dit aussi *le Sansovino* (1485-1570). *Tatti* travailla à Venise et y exécuta comme sculpteur les portes de bronze de Saint-Marc et les deux colosses de marbre qui ont donné leur nom à l'escalier des Géants. Citons aussi *Gir. Lombardo* et *Montelupo* (travaux à Loretto), *And. Riccio* (1480-1532) (candélabre de la cathédrale de Padoue), *Tullio* et *Ant. Lombardo* (bas-reliefs *du tombeau de saint Antoine* à Padoue), la famille des *Léoni*, qui s'illustra surtout en Espagne, à l'Escurial, au service de Philippe II, les sculpteurs en terre cuite *Mazzoni* et *Begarelli*, tous deux de Modène, et qui semblent s'inspirer l'un d'And. Mantegna, l'autre du Corrège. Le plus populaire

1. Il était originaire de Douai, et Bologne ou Bolongne était son nom de famille. Voir Abel Desjardins, *Jean de Bologne*.

des sculpteurs avec Michel-Ange est *Benvenuto Cellini* (1500-1571)[1]. Il doit en partie cette popularlté à ses mémoires, qui jettent un jour si curieux sur les mœurs artistiques du temps. Il y raconte avec passion et avec une indifférence morale parfaite les événements divers de sa vie, y compris les meurtres et même les assassinats, dont il trouve toujours moyen d'éviter le châtiment par l'estime qu'inspire son talent. Il nous y apprend que c'est lui qui, du haut des remparts, a tué non seulement Bourbon qui assiégeait Rome, mais Philippe d'Orange qui assiégeait Florence. Deux coups d'arquebuse aussi heureux à quelques années d'intervalle se rendent mutuellement suspects. Le *Persée* en bronze (à Florence), dont il a décrit d'une façon si vivante la fonte pleine de péripéties, est son œuvre la plus remarquable. Sa *Nymphe de Fontainebleau,* au Louvre, ne fait que mieux ressortir la supériorité de la *Diane* de son contemporain français Jean Goujon. Cellini est surtout célèbre comme ayant été peut-être le premier des orfèvres. Malheureusement il n'existe guère de lui d'autres œuvres authentiques qu'une salière d'or à Vienne et un bouclier à Windsor[2].

Orfèvrerie : les armes[3]. — Ce bouclier montre à quel point le luxe des armes était poussé. Les armuriers se confondent alors avec les orfèvres. C'est encore l'Italie qui donna les plus beaux modèles de cet art. Le *Negroli* et les *Missaglia* de Milan, *Hercule de Fideli,* qui est peut-être l'auteur de l'épée de César Borgia, « la reine des épées », égalent ou dépassent les *Siebenburger* de Nuremberg, les *Helmschied* d'Augsbourg, les *Sahagun* de Tolède. Au xvᵉ siècle les ar-

1. E. Plon a écrit d'intéressants ouvrages sur *les Leoni* et *B. Cellini.*

2. La *Sculpture en cire,* pratiquée par des artistes tels que Verrochio, fleurissait grâce à une sorte de *jus imaginum* conservé dans les grandes familles Orsino, le « cirier » des Médicis, est l'auteur probable de la célèbre tête du Musée Wicar à Lille. (G. LEBRETON, *Histoire de la sculpture en cire,* dans l'*Ami des monuments,* t. VII, et les *Comptes rendus de l'Ac. des inscr.*, 1893

3. Vyo. Maindron, *les Armes ;* — catalogues de la collection Spitzer ; - Édouard de Beaumont, *Fleur des belles épées.*

mures valaient déjà une fortune. Au XVIe siècle on donne plus au travail de l'ornementation qu'à la richesse de la matière. Les plus grands artistes : *Vinci*, *Titien*, *Jules Romain* surtout, font des dessins pour les armuriers, et nous voyons que *Cellini* ne pense en rien déchoir en se faisant compter parmi eux.

L'habileté des ferronniers se manifestait dans les marteaux de porte, pour lesquels un Sansovino donnait des modèles, dans ces magnifiques lanternes en fer forgé et ciselé qui décorent à Florence les palais de ceux qui avaient obtenu du magistrat l'honneur envié du *droit aux lumières* (lanternes du palais Strozzi par *Nicolo Grosso*, dit *Caparra*).

Les médailleurs. — *Cellini* s'est aussi distingué comme médailleur (médailles de François Ier et de Clément VII). La gravure en médaille, pour laquelle les modèles de l'antiquité étaient plus accessibles que dans les autres arts, devait naturellement profiter du mouvement de la Renaissance. Aussi les médailleurs de talent abondent. *Pisanello* (1386-1456) est le créateur de l'école [1] ; puis viennent *Laurana* (vers 1460), qui s'attacha à la cour du roi René et dont on connaît une médaille de Louis XI ; *Caradosso* (vers 1500), *Domenico Veneziano* (vers 1548), *Matteo del Nasaro*, etc.

La céramique. — Au moment de la Renaissance, les produits de la céramique brillent dans le centre et le nord de l'Italie par la forme comme par la décoration : ils suffiraient à attester, à défaut des grandes œuvres, combien le sens du beau était éveillé chez les Italiens de ce temps. Sans revenir sur la céramique monumentale des *Della Robbia* à Florence, de *Mazzoni* et de *Begarelli* à Modène, les principaux centres pour la fabrication des dalles émaillées et surtout des vases peints furent : *Faenza*, *Albarello*, *Casteldurante*, *Caffagiolo*, *Gubbio* avec *Georgio Andreoli* (vers 1510), et surtout *Urbino*, dont les fabriques furent à leur apogée sous le duc *Guidubaldo II* (1538) avec *Avelli* et *Fontana*, puis avec *Patanazzi* [2].

La verrerie. — La mosaïque. — A partir de la fin du XVe et

1. Vittore Pisano, dit Pisanello, et aussi un peintre remarquable dont le Louvre vient d'acquérir (1893) un beau portrait.

2. Jacquemart, *Histoire de la céramique*. — Darcel, *Catalogue du Louvre* et articles sur *la Céramique italienne* (*Gaz. des beaux-arts*, 1892 et 1893). — Catalogue de la collection Spitzer.

pendant le XVIe siècle, la verrerie vénitienne, arrivée à son apogée, est aussi remarquable par l'habileté technique dans la coloration et la composition des pâtes, que par la fantaisie inépuisable des formes et la richesse de l'ornement. Les pots et coupes de verre de Venise, peints, décorés, gravés, sont recherchés dans toute l'Europe et même en Orient. Ils atteignent une valeur telle que l'archiduc Maximilien, au moment de sa guerre avec Louis XI, ayant contracté un emprunt à Bruges, donne en gage un pot de « voirre de Venise, jaune, garny d'or ».

La mosaïque est aussi pratiquée avec une grande activité à Rome (chapelle Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, par *Aloiso della Pace,* 1516, commencement des travaux de Saint-Pierre, etc.), et plus encore à Saint-Marc de Venise avec *Bianchini* les *Zuccati,* etc. A Florence, ce genre de décoration réussi enfin grâce à *Domenico Ghirlandajo* (mosaïque de Sainte Marie des Fleurs). Son frère David fut surtout un mosaïste Il ne faut donc pas s'étonner de voir les plus grands peintre Titien et Raphaël exécuter des cartons pour les mosaïstes Mais on commence déjà à tomber dans l'erreur de demande à la mosaïque exactement les mêmes effets qu'à la peinture.

Le meuble. — Toutes les ressources des arts que nous venons de passer en revue sont mises au service de l'ébénisterie, qui produit alors en Italie des chefs-d'œuvre (école de Sienne, Vérone, Bergame, Florence, Venise).

Des artistes aussi sérieux que *Benedetto da Maiano, Donatello* et *Signorelli,* sans compter ceux qui, comme *Fra Giovanni de Vérone, Baccio d'Agnolo,* y consacrent le meilleur de leur talent, ne dédaignent pas de s'associer à ce genre de travaux, surtout dans ces cabinets où les procédés les plus variés la menuiserie, la ciselure, la niellure, la damasquinure, l'incrustation, la gravure, l'émaillerie, la mosaïque ; où les matières les plus diverses et les plus précieuses, l'ivoire, la nacre, corail, l'écaille, le cuivre, l'argent, l'or, l'onyx, l'agathe, topaze, le lapis-lazuli, sont réunis et semblent rivaliser d'forts pour le plaisir des yeux (musées de Cluny, du Louvr les plus beaux peut-être sont au château de Ferrières).

Architecture. Période de Bramante. — Dans la première période de la Renaissance, l'architecture italienne est dominée par *Brunellesco* et brille surtout à Florence. La seconde est caractérisée par *Donato Lazzari,* connu sous le nom de *Bramante* (Monte-Astroaldo, près d'Urbin, 1444-Rome, 1514), et a pour centre la ville des papes.

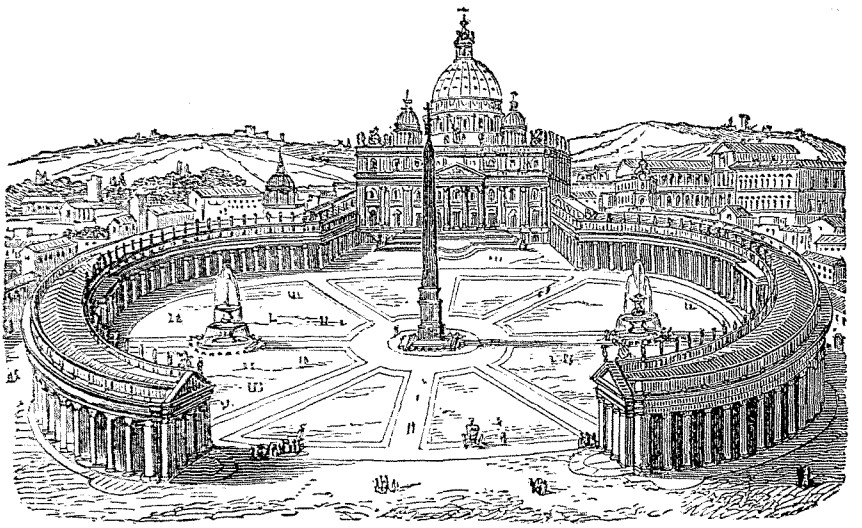


Fig. 229. — Saint-Pierre de Rome.

L'imitation directe de l'antiquité s'affirme davantage; ce fut un malheur pour l'art, non pas que les architectes aient pris pour base de leurs constructions le système des ordres, mais qu'ils aient été amenés à prendre pour modèles les ordres tels que *Vitruve* les a mesurés et décrits, ces ordres amoindris, tronqués, défigurés, et notamment ce dorique romain si différent de celui de Phidias[1]. Et cependant, en Sicile, en Italie même, on trouvait des monuments grecs admirables. L'on s'explique difficilement que les temples de Pœstum n'aient pas attiré l'attention des architectes. Athènes même et le Parthénon auraient dû être connus d'eux, comme le remarque

1. Voyez Vitet, *Revue des Deux Mondes,* février 1860.

M. Klazco, si l'on songe qu'au temps de Brunellesco Athènes appartenait à une famille florentine, les Acciaiuoli, qui n'en furent chassés par Mahomet II qu'en 1460.

Quoique Vitruve soit la grande autorité et que dans les diverses peintures allégoriques à la mode alors on le choisisse toujours pour personnifier l'art sur lequel il a écrit un traité, sa domination n'est pas tyrannique. Bramante et ses contemporains savent allier au respect de l'antiquité, les traditions plus récentes et les nécessités de leur temps. Ce qu'ils retirent surtout de leurs études précises des moindres débris de l'antiquité, c'est le sentiment des proportions qui doivent relier les diverses parties de l'édifice. Ils aiment sans doute les formes carrées dans les ouvertures, et séparent nettement les étages par des corniches ou des bandeaux. Il leur arrive de n'employer les colonnes que comme un élément purement décoratif; mais plus souvent encore ils leur laissent la fonction de support direct à laquelle elles sont naturellement destinées, et ils donnent une grande place aux arcades portant sur piliers. Pour l'architecture religieuse, il semblerait qu'ils empruntent plus à l'art byzantin qu'à l'art romain. Le type qu'ils semblent préférer est la croix grecque à branches égales, arrondies à leur extrémité par des absides et recouvertes par des quarts de sphères. Sur la croisée s'élève une coupole portant elle-même sur un tambour élevé qui permet d'éclairer largement l'intérieur de l'édifice. C'est là le plan que Bramante donna pour Saint-Pierre, œuvre immense dont la première pierre fut posée le 18 avril 1506.

Notre-Dame de la Consolation à Todi est l'édifice religieux qui caractérise le mieux l'école de Bramante. Malgré la pureté du style et la perfection d'ensemble de cette église, ce ne sont pas les monuments religieux qui recommanderont de préférence l'architecture de la Renaissance. Ce qu'on peut leur reprocher surtout, c'est la monotonie et la froideur. Mais parmi les monuments civils, quoiqu'on puisse souvent y relever les mêmes défauts, il y a des chefs-d'œuvre de simplicité habile et harmonieuse.

Nous citerons parmi les constructions des architectes

romains, qu'ils le soient de naissance ou par adoption, le *palais de chancellerie* de Bramante, qui est peut-être l'édifice (surtout par sa cour intérieure) le plus remarquable de toute cette période ; le *palais Massimi,* de *Balthazar Peruzzi ;* la *villa Madama,* de *Jules Romain,* le palais *Farnese,* d'*Antonio de San-Gallo* le Jeune (1482-1546), et cette délicieuse petite *villa Pia,* élevée au milieu des jardins du Vatican par *Pierre Ligorio* (mort en 1583), qui fut aussi peintre et antiquaire.

A Venise, où l'architecture, tout en étant devenue classique, reste cependant plus pittoresque, *Guill. Bergamasco* élève la façade de la cour du *palais Ducal* (1520) ; le sculpteur *Jacopo Tatti,* dit *Sansovino,* élève la *Bibliothèque de Saint-Marc* (1536), le *palais Corner* et l'édifice plus simple de la *Zecca* (hôtel des Monnaies). A Vérone domine le nom de *San-Micheli* (1484-1554). Ses contemporains ont dit de lui qu'il était « bon dans l'architecture religieuse, excellent dans la civile, incomparable dans la militaire », et ils en donnent pour preuve l'*église Notre-Dame di Campagna,* le palais *Bevilacqua,* les portes *Nuova, Stuppa* et *San-Zenone.* Gênes se couvre de palais, parmi lesquels il faut placer au premier rang le *palais Sauli,* chef-d'œuvre de *Galeas Alessi* de Pérouse (1500-1572).

Période de Vignole et de Palladio. — Des symptômes de décadence se font sentir dès 1550 par une application devenue trop machinale des formules antiques et un caractère croissant de lourdeur et de banalité. C'est au commencement de cette période que se placent cependant deux architectes que leurs écrits et leurs constructions ont rendus également célèbres : Vignole (Jacopo Barozzio da Vignola) et Andrea Palladio.

Vignole (1507-1573), qui a mérité par son traité des cinq ordres d'être appelé le Vitruve moderne, élève le beau *château de Caprarola,* près de Viterbe, et l'*église du Gesu* à Rome, dont la façade, imitée d'Alberti, est restée

malheureusement le type adopté pour la plupart des églises qui ont suivi.

Palladio (1518-1580), auteur d'un traité d'architecture, est bien plus original, parce qu'il se pénètre plus de l'esprit de l'antiquité et se dégage davantage de son imitation routinière. Il règne à Vicence, sa patrie, comme San-Micheli à Vérone. Ses chefs-d'œuvre, comparables en somme aux œuvres les plus achevées de l'époque précédente, sont les constructions ajoutées par lui à la *basilique de Vicence*, et l'église *Saint-Georges Majeur* à Venise. Il a mis en vogue l'emploi discutable de ce qu'on pourrait appeler l'ordre colossal, c'est-à-dire de ces larges et hautes colonnes plus ou moins complètement engagées, qui, portées souvent, il est vrai, sur un haut soubassement, s'élèvent du sol jusqu'à la corniche du toit. Son contemporain *Vasari* (1512-1574), un des élèves favoris de Michel-Ange, construisit à Florence le *palais des Offices*. Mais il est plus connu pour ses peintures (*coupole de Sainte-Marie des Fleurs*, l'*Annonciation* du Louvre), et surtout par ses biographies des peintres italiens

L'art italien vers 1560. — Il est un des artistes les plus remarquables de la période de décadence du milieu du XVIe siècle, période où le talent ne manque pas, mais où la facilité tend à remplacer l'inspiration. *Taddeo Zuccharo* (1529-1566), auteur des *fresques du château de Caprarola*, et son frère *Federico* (1542-1609), qui acheva la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, sont un exemple de ces talents de fond médiocre dont l'habileté put faire illusion à leurs contemporains. Il y a plus d'inspiration dans *Fr. Salviati* (1510-1563), dans *Pellegrino Tibaldi* de Bologne (1527-1592), architecte et peintre, qui a fait le *plafond de la bibliothèque de l'Escurial*, où il représente les lettres, les sciences, les arts, par des allégories autour desquelles il groupe les hommes qui s'y sont le plus distingués. Il faut réserver une place à part pour *Angio*

Bronzino (1502-1572), qui dans la *Descente de Jésus aux Enfers,* et surtout dans ses portraits (*Portrait d'un sculpteur* au Louvre, d'*Éléonore d'Este* à Florence), représente le mieux alors la fierté de style, affaiblie, mais grande encore, de l'école florentine ; et pour *Barocci* (1528-1612), peintre maniéré sans doute, mais d'un coloris agréable et qui se montre parfois un heureux imitateur du Corrège (*Annonciation* du Vatican, *Descente de croix* à Pérouse, une *Vierge glorieuse* au Louvre).

Extension de l'influence italienne. La Renaissance en Orient. — Quoi qu'il en soit, l'influence de l'Italie s'était exercée et s'exerçait encore sur tous les pays de l'Europe ; elle se faisait même sentir en Asie et en Afrique [1].

Nous avons dit quel avait été le rôle des artistes italiens en Russie ; il fut important aussi en Hongrie, où le fameux *Mathias Corvin* avait épousé Béatrix de Naples. Nous avons vu que Gentile Bellini avait été appelé par Mahomet II à Constantinople. Il ne fut pas le seul artiste qui travailla pour des princes musulmans ; on a des médailles de *Bertoldo, de Costanzo*, représentant le terrible sultan, et l'on sait que son ministre Ibrahim avait scandalisé les vrais croyants en plaçant des statues dans le jardin de son palais. D'autre part il arriva plus d'une fois que des artistes furent faits prisonniers par des pirates barbaresques, et ce fut là une des aventures de la vie romanesque de Fra *Filippo Lippi*. Cependant les sultans demandent plutôt à l'Italie des ingénieurs civils et militaires. On a pu soutenir que *Léonard de Vinci* avait été jusqu'en Arménie pour y exécuter de grands travaux [2]. Michel-Ange faillit accepter les propositions du sultan Bajazet II qui voulait le charger d'exécuter un pont gigantesque reliant les deux rives de la Corne-d'Or. Les colonies que Gê-

1. Sur l'influence de la Renaissance en Orient, voy. principalement les articles de M. Müntz dans la *Gazette des beaux-arts,* 1892 et 1893. — Cette influence se fit sentir au moins jusqu'en Perse. On sait que les Vénitiens fondèrent, à la fin du XVIe siècle, une fabrique de verrerie à Chiraz.

2. Séailles (*L. de Vinci,* appendice Ier) paraît avoir réfuté cette tradition.

nes et Venise possédèrent jusqu'à la fin du XVe siècle dans la Méditerranée orientale, la souveraineté que Venise conserva sur Chypre jusqu'en 1576, les importants comptoirs que les Italiens eurent longtemps encore dans le Levant, même dans les pays où ils n'avaient jamais exercé de souveraineté proprement dite, facilitaient ces rapports. A Alexandrie et au Caire, les comptoirs italiens formaient de véritables quartiers. Aussi comprend-on que des peintres italiens aient songé à se rendre, à travers l'Égypte, jusque dans l'Abyssinie, qui était un pays chrétien. C'est ce que firent le Vénitien *Francesco Brancaleone* et plus tard son neveu *Nicolo*, qui y exécutèrent des peintures religieuses importantes.

Si les artistes italiens étaient ainsi accueillis dans le monde entier, les artistes étrangers étaient reçus en Italie par leurs confrères, comme par le public, avec une sympathie qui, faisant taire un sentiment de rivalité bien excusable, est un des témoignages les plus remarquables de la sincérité avec laquelle l'art était aimé « dans le beau pays que traverse l'Apennin et qu'entourent la mer et les Alpes ».

CHAPITRE IV

LE XVIe SIÈCLE DANS L'EUROPE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE

L'art allemand au XVIe siècle. — Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure. — École de Saxe. Lucas Kranach. — École de Souabe. Holbein. — Sculpture : Kraft, P. Vischer. La châsse de saint Sébald. Le tombeau de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Sculpture sur bois. Arts industriels. — Architecture. Heidelberg, Kronborg. — La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley. Breughel le Drôle. Les portraitistes. — Tapisserie. Vermeyen. —

Les peintres flamands à l'étranger. Campana. — La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. Antonis Moor. — L'architecture. — La sculpture dans les Pays-Bas. Tombeau de Marie de Bourgogne.

L'art allemand au seizième siècle. — Diverses causes devaient empêcher la peinture d'avoir en Allemagne et même en Flandre, au XVIe siècle, le développement que l'on pouvait en attendre. Sans parler de la différence des aptitudes naturelles, l'Allemagne ne sut, ne voulut ou ne put pas profiter comme l'Italie de l'influence antique. Sans doute il est bon pour l'art que l'ouvrier ne soit pas trop séparé de l'artiste, mais en Allemagne cette confusion allait trop loin, les règlements des corporations étaient pour les artistes une grande gêne. Albert Dürer pouvait écrire de Venise à son ami Pirkheimer : « O combien je soupirerai après le pays du soleil! ici je suis un prince, et dans mon pays un simple pique-assiette. » L'importance des villes libres d'Allemagne va diminuer de plus en plus. La Réforme va entraîner l'Allemagne dans des voies nouvelles, et il fallait du temps pour qu'un art protestant arrivât à se constituer. Or cet art devait se constituer en dehors de l'Allemagne; car, malgré son souci du détail poussé jusqu'à l'encombrement, l'esprit allemand était fait pour un art poétique, d'inspiration élevée et générale, et s'accommodait mal des petits sujets auxquels le réduisait la Réforme.



Fig. 230. — Holbein. — Le Chevalier et la Mort.

Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure.

— Il semblait cependant, au début du XVIe siècle, qu l'Allemagne allait rivaliser avec l'Italie. *Albert Dürer* (147 1528) fut considéré par les Italiens mêmes comme un ma tre qui égalait les plus grands de leurs compatriotes.

Il fut, au delà des Alpes, l'objet d'un véritable engou ment. Il exerça sur la gravure italienne une influence décisiv il fut, comme peintre, admiré de Raphaël[1]; il fut imité par Pontormo, qui dans certains tableaux semble son élève, et exerça son influence jusque sur Giov. Bellini, le Corrège A. del Sarto. A. Dürer était né en 1471 à Nuremberg. Nurer berg succédait alors à Cologne comme centre principal l'art, et l'école de Franconie était la première de l'Allemagr Destiné au métier d'orfèvre qu'exerçait son père, il entra da l'atelier de *Wohlgemuth*. Dès sa première jeunesse il dut ch cher à tirer parti de son talent, pour aider son père à nour ses dix-sept frères et sœurs. En 1494 il épousa Agnès Fr dont il a reproduit très souvent les traits dans ses tablea Elle était belle, elle avait une dot de deux cents florins, et s père se chargeait des frais de la noce. Mais par son hume acariâtre, par son avarice, elle abrégea les jours de son épo Elle ne lui laissait pas un moment de repos, lui reprocha sans cesse de ne pas gagner assez d'argent, le séparait de s amis et lui disait pour l'encourager : « Songez à la situatic dans laquelle vous me laisserez lorsque je serai veuve. »

Le premier tableau d'Albert Dürer dont la date soit co nue est son propre portrait, qu'on voit à Florence (1498 Peut-être le portrait de son père, également à Florence, es il antérieur. La dureté d'exécution qui marque la plupa de ses œuvres est surtout sensible dans celles du déb de sa carrière, telle que l'*Adoration des Mages* à Florenc Alors il se distingue surtout dans le portrait (*Maximilie Marie de Bourgogne,* son ami *Pirkheimer,* son maître *Wol gemuth*). Il aborde plus tard les sujets les plus vastes : *Martyre des dix mille chrétiens,* ordonné par Sapor (1507),

1. La collection Albertine de Vienne possède, sous le n° 176, un dessin Raphaël donné par lui à Albert Dürer en 1515.

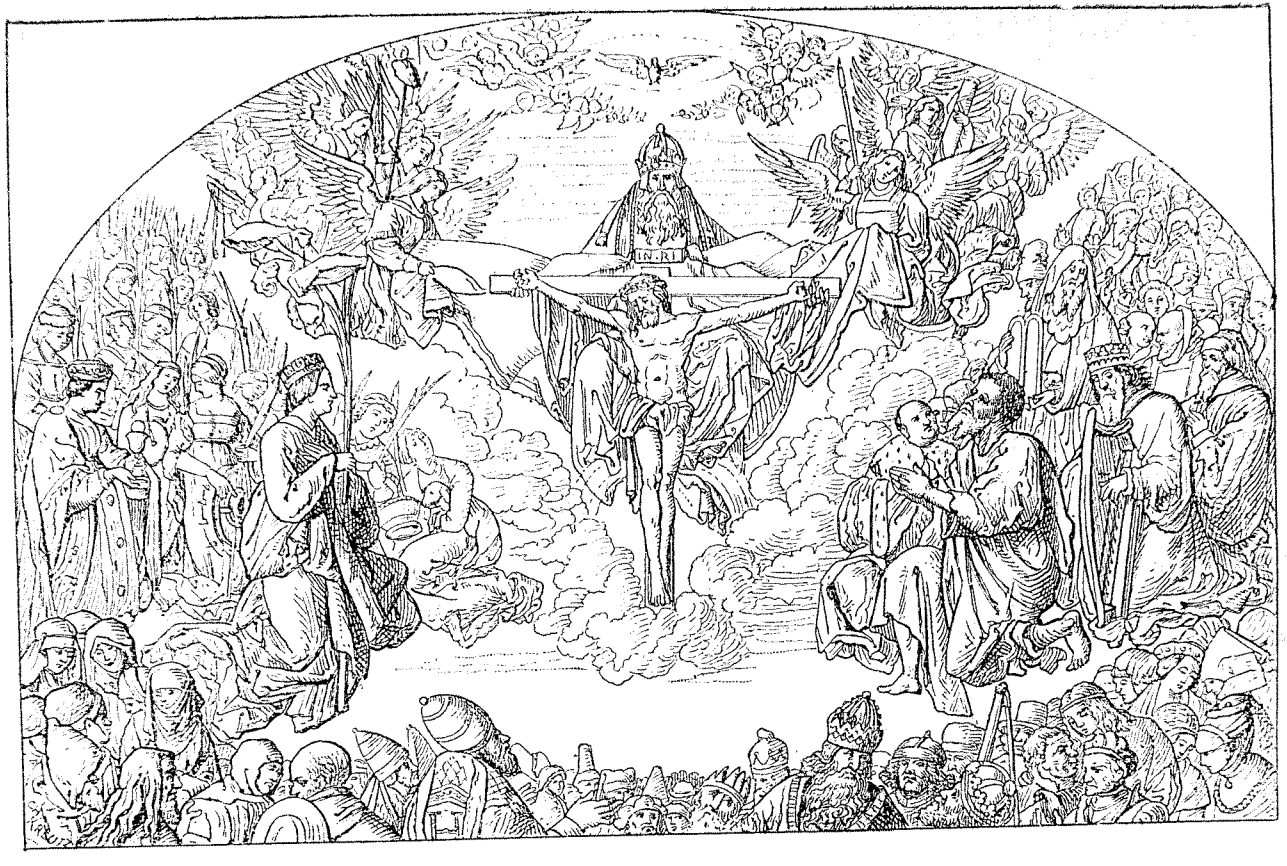


Fig. 231. — Albert Dürer. — La Toussaint, partie supérieure. (Musée de Vienne.)

Vienne[1]; *la Trinité*, tableau appelé aussi *la Toussaint* (1511), du même musée. Mais déjà, à la suite de son voyage en Italie, comme nous le voyons dans ses lettres à Mélanchthon, une modification commençait à s'opérer dans sa manière de concevoir la peinture. Il reconnaissait que la nature n'avait pas l'aspect diffus, la pénible et laborieuse variété qu'il avait cherché à mettre dans ses tableaux. Il regrettait de s'en être aperçu trop tard; mais, au lieu de s'attacher à l'abondance et à l'entassement des détails, il se promettait de faire dominer dorénavant la simplicité et l'harmonie. L'*Ève* et l'*Adam* de Madrid témoignent d'une souplesse, d'une largeur d'exécution relative (1507) jointe à la recherche du clair-obscur. Sur la fin de sa vie, il n'hésite pas, malgré sa gloire et malgré la fatigue de l'âge, à changer sa manière, et l'on doit à cette transformation les *Apôtres*, de Munich. Son talent aurait-il gagné, en définitive, à cette simplification? Quoique ces figures d'apôtres comptent parmi ses œuvres capitales, la question peut se poser. Il est permis de regretter cependant qu'un artiste si bien doué n'ait pas eu un autre maître que Wohlgemuth et n'ait pu recevoir dans sa jeunesse des enseignements différents de ceux de l'école de Nuremberg. Quoi qu'il en soit, Albert Dürer a été un des plus grands inventeurs de l'histoire de l'art, et la plus complète personnification de l'art allemand.

Mélange extraordinaire d'imagination rêveuse, d'expressions émues, d'idées profondes, à la fois subtiles et naïves, souvent obscures, énigmatiques, vagues, mais qu'il rend avec un réalisme qui pousse la précision jusqu'à la sécheresse et reproduit minutieusement les moindres accidents de la forme, il fait penser à ces auteurs de contes fantastiques qui nous forcent à admettre l'invraisemblable par l'exactitude du cadre où ils placent leurs inventions chimériques[2]. Albert Dürer occupe un rang

1. Comparer le *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes* par Carpaccio.

2. Il y a très peu d'œuvres de Dürer en France : au Louvre quelques dessins et une *tête de vieillard* à la détrempe; à Lyon *Maximilien d'Autriche et Catherine Sforza aux pieds de la Vierge*; à Caen, *Vierge et trois saintes* (douteux.)

plus élevé dans la gravure que dans la peinture ; il est, avec Mantegna, et avant Marc-Antoine et Lucas de Leyde, le créateur de la gravure moderne [1]. Aucun de ses tableaux n'est plus connu et ne mérite plus de l'être que ses gravures au burin du *Chevalier et la Mort* et de *la Mélancolie*, ou plutôt *l'Étude découragée*. Il est peut-être l'inventeur de la gravure à l'eau-forte (1512) [2].

Il contribue à l'extension de la gravure sur bois par les dessins qu'il fait reproduire, souvent avec sa participation même comme graveur. Telles sont les séries de sujets sur la *Passion* et la *Vie de la Vierge*. Il travailla aussi au *Triomphe de Maximilien*, dont la plus grande partie est due à un autre peintre de l'école de Franconie, *Hans Burgmayer* (1472-1531). Cette suite, où l'on voit défiler la cour de l'empereur, sa maison civile et militaire, des soldats avec leurs officiers, des cavaliers, des fantassins, des artilleurs, des équipages de chasse, des musiciens, des bouffons et des jongleurs, des paysans des divers pays soumis à l'empereur, des représentants des diverses puissances avec lesquelles l'empereur a été en guerre, des chevaliers portant les étendards des villes, etc., est un des documents historiques les plus précieux du XVIe siècle. Il est intéressant de le comparer au *Triomphe de César* par Mantegna, plus ancien de quelques années, et à l'ouvrage postérieur de Lucas Kranach, l'*Entrée de l'empereur Charles-Quint à Bologne*.

École de Saxe. Kranach. — *Lucas Sünder*, dit *Kranach* (1472-1553), était originaire de Kranach ou Kronach en Franconie, mais passa la plus grande partie de sa vie en Saxe et y fonda une école qui ne lui survécut guère.

1. A. Dürer était aussi ingénieur ; il a fait un des plus anciens traités de fortifications postérieurs à l'invention de la poudre. Il s'y occupe beaucoup de créer et de ménager des abris pour l'assiégé contre le feu de l'assiégeant. Les précautions de plus en plus grandes qu'ont dû prendre les ingénieurs en ce sens, depuis ces dernières années, ont rappelé l'attention sur ce très remarquable essai du peintre. Cet ouvrage a été traduit par Rateau.

2. Ce procédé était déjà employé par les armuriers pour les damasquinures ; il s'agissait de l'appliquer aux estampes. C'est ainsi que les nielles avaient conduit à l'invention de la gravure au burin.

Kranach fut le premier en date des peintres protestants, et s'honora en partageant la captivité de Frédéric de Saxe, son protecteur, après la bataille de Mühlberg. Il a beaucoup travaillé, mais ses œuvres sont fort inégales (*Christ en croix*, à Weimar; *les Chasses royales*, à Madrid; *Adam*, aux Offices).

École de Souabe. Holbein. — En Souabe, *Hans Baldung Grien* (1480-1545) peint le tableau d'autel de Fribourg. *Martin Schaffner* continue (1508-1535) la tradition de l'école d'Ulm, sa patrie, l'élargissant par l'imitation des maîtres italiens (*Mort de la Vierge*, à Munich, *Naissance du Christ*, à Sigmaringen). Il meurt trop jeune pour avoir une grande influence.

L'école d'Augsbourg prend au contraire tout son éclat avec les *Holbein*. *Hans Holbein* l'Ancien (1460-1516) ne cessa d'élargir sa manière, comme le montre la comparaison du polyptique de la *Légende de saint Paul*, vers 1500 (Augsbourg), et l'*Autel de saint Sébastien* (1510), à Munich. Il était aussi excellent portraitiste; mais sa renommée s'est presque effacée devant celle de son fils et élève, *Hans Holbein* le Jeune (1498-1554), le seul peintre allemand que l'on puisse opposer à Albert Dürer.

Il vint jeune encore s'établir à Bâle, où il se lia avec Érasme, puis se rendit en Angleterre (1526), où il passa, sauf de rares absences, le reste de sa vie. Il y mourut (1554), ayant joui jusqu'au bout de la faveur de Henri VIII et de ses successeurs. Son talent est le plus franc qu'ait produit l'Allemagne; il l'emporte sur tous les peintres de son pays par une couleur chaude, vigoureuse, par la plénitude des formes, l'air de vie et de santé qu'il donne à ses personnages, et il atteint souvent à la véritable beauté. La *Vierge de Soleure*, la *Vierge du bourgmestre Meier*, dont Dresde et Darmstadt prétendent avoir l'original, la *Vierge entourée de saints* à Lisbonne, œuvre moins connue, mais qui est une des compositions religieuses les plus importantes du maître, ne donneraient cependant qu'une idée incomplète de son talent, si l'on n'y joignait les trop rares débris de ses fresques de la *Salle du conseil*



Fig. 252. — Holbein. — Christine de Danemark, duchesse de Milan.

à Bâle et de la *Maison d'Orient* à Londres. Dans la première il avait représenté des scènes de l'histoire religieuse et profane célébrant les sentiments républicains (*Charondas se donnant la mort pour avoir enfreint une de ses propres lois; Sapor humiliant l'empereur Valérien*; *Rencontre de Samuel et de Saül*), œuvres qui témoignent d'un haut sentiment de la composition expressive et de la vérité historique. Dans la *Maison d'Orient*, il avait représenté des allégories sur la *Richesse* et la *Pauvreté*. Cette peinture, dont l'esquisse est au Louvre, ressemblait par l'inspiration à la célèbre suite, gravée sur bois, des *Simulachres de la Mort*. Imprimées à Lyon (1538), ces petites gravures d'Holbein firent oublier toutes les publications analogues sur un sujet depuis longtemps populaire (*Danses des morts*, *Danses macabres*)[1]. Cette œuvre à la fois burlesque et tragique, où l'artiste a varié un même thème avec une imagination toujours claire, a contribué d'autant plus à sa renommée que la célèbre fresque de la *Danse des morts*, exécutée à Bâle pendant le concile, a été détruite en 1806, et que le même sujet peint par *Nicolas Manuel*, di Deutsch, entre 1515 et 1520, sur le cloître des Dominicains de Berne, n'a pas duré cinquante ans.

Holbein a été aussi un enlumineur exquis; mais il a été surtout un portraitiste admirable, et il est presque dans ce genre, avec sa manière bien différente, un rival du Titien et de Van Dyck. Il est impossible de mieux rendre un caractère et de réunir plus de soin et de vérité dans l'étude du modèle avec plus de simplicité dans l'exécution. Il suffit de citer le portrait de *Christine de Milan* que nous reproduisons, l'*orfèvre Moret* de Dresde, la *Jeanne Seymour* de Vienne, l'*Érasme* et l'*Anne de Clèves* du Louvre[2].

1. Langlois, Pottier et Baudry, *Essai sur les danses des morts*.

2. Le brillant portrait d'Anne de Clèves est la cause indirecte de la mort tragique d'un ministre. Thomas Cromwell avait conseillé à Henri VIII d'épouser cette princesse et lui avait fait voir la peinture d'Holbein. Lorsque le roi fut en présence de l'original, il fut singulièrement désappointé. Il n'osa pas cependant renvoyer la princesse en Allemagne; mais, peu de temps après l'avoir épousée, il la répudiait, et le maladroit négociateur, impliqué bientôt dans un complot imaginaire, portait sa tête sur l'échafaud.

Mais cette simplicité et cette franchise sont rares dans l'école allemande.

Sculpture : Kraft, P. Visher : la châsse de saint Sébald. Le monument de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Cette tendance de l'esprit allemand à la complication, déjà dangereux pour la peinture, était plus défavorable encore à la sculpture. Cependant le *tombeau de l'empereur Frédéric III,* commencé en 1461 par *Nicolas Lerch,* de Vienne, et terminé en 1513 par *Michael Dichter,* est une œuvre grandiose et originale, dit M. Lubke. Nuremberg est le centre principal de la sculpture comme de la peinture, avec *Adam Kraft* (m. en 1507) et surtout *Peter Visher* (m. en 1529). Adam Kraft montra dans ses scènes de la *Passion* une émotion communicative, et parfois de la noblesse. Dans un genre bien différent, son bas-relief de la façade du *Poids public* témoigne d'une imagination ingénieuse et naïve.



Fig. 233. — Peter Visher.

Quant à Peter Visher, c'est un des plus grands artistes de la Renaissance. Il appartenait à une famille où l'art de la fonte, qui depuis longtemps était pratiqué en Allemagne, se transmettait et se perfectionnait de génération en génération. Son père *Hermann* avait fait en 1457 les *fonts baptismaux de Wittemberg.* Mais Peter devait le laisser bien loin derrière lui. La *châsse de saint Sébald* à Nuremberg, à laquelle il travailla treize ans (1506-1519) avec ses cinq fils, est le chef-d'œuvre de la sculpture allemande. Les

bas-reliefs rappelant les miracles du saint, la statue du saint lui-même, celle de l'auteur, qui s'est représenté avec un marteau à la main et un grand tablier de cuir, son inspirées du réalisme allemand, tandis que les douze apôtres adossés aux colonnes sont pleins de noblesse, e que les figures allégoriques placées au pied des colonne sont d'une élégance digne des Florentins. Toutes ces sculp tures, quoique les figures soient de petite dimension, on le caractère monumental; elles se distinguent par une cor rection de forme et une valeur de style que l'on retrouv jusque dans l'exécution de ces énormes escargots que l'ar tiste a eu l'idée bizarre de donner pour support à son mo nument. Il est difficile, en présence de cet ouvrage, d refuser d'admettre que Peter Visher ait visité l'Italie d'autant plus qu'on sait certainement qu'il s'en approch de bien près. En effet il travailla au *tombeau* que *Maximili* commença à se faire construire de son vivant dans la Ho kirche d'Innspruck, sous la direction de son peintre att tré *Georges Sesslschreiber*. Sesslschreiber, qui était aus sculpteur, exécuta lui-même une grande partie des statues Ce tombeau est un des ensembles sculpturaux les plu considérables du monde. Vingt-huit statues colossales e bronze, représentant soit des héros ou des héroïnes his toriques ou légendaires, soit des personnages de la mai son d'Autriche (Arthur d'Angleterre et Théodoric, œuvre de Visher; Godefroy de Bouillon, Clovis, Philippe Ier fils de Maximilien, Jeanne la Folle, Ferdinand le Catho lique, Marie de Bourgogne, etc.), forment comme un couronne et une garde d'honneur autour du cénotaphe[1] e marbre blanc. Ce cénotaphe porte la statue de bronze d l'empereur, et est orné aux quatre angles de quatre st tues, également en bronze, représentant les vertus card

1. Maximilien est enterré, non à Innspruck, mais à Neustadt, près Vienne. La Hofkirche contient aussi les tombeaux de l'archiduc Ferdina et de son épouse Philippine Welser, œuvre de Colin et de son école.

nales. Les statues du cénotaphe ont été fondues d'après les modèles d'*Alexandre Colin* de Malines, qui a exécuté vingt des bas-reliefs qui le décorent; les quatre autres sont de *Pierre* et *Grégoire Abel* de Cologne.

Sculpture sur bois. Arts industriels. — La sculpture en bois continue à être pratiquée avec succès (bas-reliefs de la *Vie de la Vierge* connus sous le nom de *la Couronne de roses*, à Nuremberg, œuvre de Veit Stoss, de Cracovie, etc.). L'orfèvrerie brille surtout dans les armures et les poignées d'épées. Nuremberg en est aussi le centre principal, ainsi que de la céramique, où se distinguent les *Hirschvogel*. Les poêles de faïence de Nuremberg, véritables monuments de sculpture et d'architecture, étaient justement renommés.

Architecture : Heidelberg, Kronborg. — Dans l'architecture, tandis que là, comme en France, le gothique persiste le plus souvent dans les monuments religieux, à *Fribourg*, à *Strasbourg*, jusque dans la seconde moitié du siècle, la Renaissance apparaît antérieurement dans les constructions civiles, qu'elles soient l'œuvre d'architectes italiens, comme le *Belvédère de Prague*, ou d'architectes allemands, comme le *château Torgau*, par *Conrad Krebs* (1532), le *château de Gottesau*, près de Karlsruhe. L'édifice le plus intéressant de cette période est le château de *Heidelberg*, où l'on peut suivre les diverses transformations de l'art de la construction en Allemagne depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe. Le Mecklembourg, quoique à l'extrémité de l'Allemagne la plus éloignée de l'Italie, fut un des premiers à s'ouvrir à la Renaissance. Mais les *châteaux de Wismar* (1553), *Schwerin* (1555), *Gustrow*, n'ont pas l'originalité des châteaux élevés en Danemark, *Kronborg* (1574) et *Frederiksborg* (1560-1570).

La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley. Breughel le Drôle. Les portraitistes. — A la fin du XVe siècle, Anvers a pris le premier rang dans la Flandre, et sa prospérité ne fera que s'accroître jusqu'à la seconde moitié du siècle, où le despotisme de Philippe II et les

luttes civiles viendront le contrarier, sans l'arrêter, car la lutte devait bientôt se concentrer dans les provinces du Nord. On voit souvent sur le fleuve plus de deux mille cinq cents vaisseaux; deux mille chariots y arrivent par semaine. Toutes les industries y sont actives; Venise elle-même (et c'est un ambassadeur vénitien qui le disait, en 1551), Venise est dépassée. La supériorité artistique accompagna, comme il arrive souvent, la supériorité économique et politique. En 1560 on comptait à Anvers jusqu'à 360 peintres et sculpteurs. Depuis la fin du xve siècle Anvers occupait le premier rang dans l'art flamand grâce à l'ancien forgeron *Quentin Matzys* (1460-1530). Ses portraits (*le Banquier et sa femme* du Louvre, le *Portrait d'homme* de Francfort) montrent qu'il a conservé toutes les solides qualités de l'école. L'*Ensevelissement du Christ* à Anvers, la *Légende de sainte Anne* à Louvain (1509), qui comptent parmi les œuvres les plus remarquables du temps, témoignent en outre d'un effort souvent heureux pour subordonner les détails à l'ensemble, donner à la composition une unité qui ne résulte pas seulement de la symétrie. Elles justifient l'admiration d'Albert Dürer et d'Holbein. Cependant Matzys n'a subi d'aucune façon l'influence de la Renaissance italienne.

Mais au moment de sa mort cette influence s'était déjà fait sentir sur les artistes plus jeunes. Elle troubla d'abord l'école plus qu'elle ne l'éclaira. Les Flamands hésitèrent entre la tradition déjà si forte de leur peinture nationale et les enseignements nouveaux, qu'ils ne comprenaient pas toujours fort bien; aussi, quoique le talent y soit répandu, les œuvres sont souvent confuses, embarrassées et sans grand caractère. Le chef de ces *romanistes*, comme on les a justement appelés, est *Bernard Van Orley* (1480-1542), qui alla se former en Italie dans l'atelier de Raphaël et fut chargé par lui d'aller surveiller en Flandre l'exécution en tapisserie de ses fameux cartons.

La vue de ces chefs-d'œuvre ne pouvait manquer d'exercer une grande action aussi bien sur les peintres que sur les tapissiers. Mais, de quelque talent que témoignent les *Épreuves de Job* de Bruxelles, le *Jugement dernier* de Saint-Jacques d'Anvers, Van Orley est loin d'égaler les Italiens dont il s'inspire, car il est souvent pénible et tourmenté. *Michel*



Fig. 234. — Tapisserie flamande.

Coxie (1499-1592), imitateur passionné de Raphaël, quoiqu'il n'ait pas été son élève, est plus simple, mais plus froid. Quant à *Franz Floris* (de son vrai nom de Vriendt, 1515-1570), il imite et outre Michel-Ange. Sa *Chute des anges rebelles*, à Anvers, n'est pas une œuvre ordinaire, mais elle devait avoir une action décidément mauvaise sur les peintres qui suivirent, en leur faisant aimer la déclamation, sans leur ôter toujours le goût de la vulgarité.

Les Flamands italianisés qui exécutent les œuvres les plus parfaites sont ceux qui sont devenus franchement italiens :

Jean de Calcar, un des plus grands portraitistes de l'écol vénitienne (1491-1546), et dont les œuvres ont été souven attribuées au Titien ; *Denis Calvaert* (1540-1619), un de fondateurs de la seconde école bolonaise. Quoi qu'il en soit l'italianisme, aussi bien dans les arts que dans les lettres triomphait auprès des grands, à tel point que, dès les pre mières années du XVIe siècle, Albert Dürer, lorsqu'il vint e Flandre, y vit méconnaître son talent, que les Italiens cepe dant avaient si vivement admiré. La tante et la sœur d Charles-Quint, qui gouvernèrent successivement les Pay Bas, se déclarèrent complètement pour la nouvelle école.

Cela n'empêchait pas le goût national de se maintenir ch plusieurs peintres. Nous avons d'abord « les derniers goth ques », tels que *Jean Gossaert,* dit J. de Mabuse (1470-154(qui cependant a connu et admiré les Italiens ; *Jean Bellegaml* de Douai ; *Gérard David* (1460-1523), dont le chef-d'œuvre trouve au musée de Rouen ; et, à la génération suivante, *Jos Van Clève* (1491-1540) et *Marinus* (1500-1560). Puis no voyons apparaître, lorsque la mythologie et le faste s(en pleine faveur, *Pierre Breughel* l'Ancien (1526-1570), « Breughel des paysans » ou « Breughel le Drôle », qui chercher ses modèles dans les classes les plus infimes de société. L'originalité de cet artiste, qui d'ailleurs n'a rien séduisant, n'a pas été toujours assez appréciée. Il est l'initi teur de ce genre de peinture que tant de Flamands et surto de Hollandais devaient cultiver au siècle suivant. P. Breugl est alors une exception. C'est dans le portrait que se di tingue surtout l'école flamande ; c'est là que les deux i fluences contraires commencent le mieux et le plus tôt à s'h moniser ; cependant la tradition nationale prédomine d ses plus remarquables portraitistes, *Porbus le Vieux* (15 1583), *Nicolas Neufchâtel* (1520-1600), *Thomas Key.* Enfin ne peut oublier *Carel Van Mandert* (1548-1606), le Vasari Pays-Bas, moins connu par ses peintures, recommandabl d'ailleurs, que par son *Livre des peintres.*

La tapisserie. Vermeyen. — L'école se distingue aussi d les cartons peints pour les tapisseries. Les *Chasses de Mc milien* par *Van Orley,* la *Conquête de Tunis* par *Verme* (1500-1550), furent, pour les tapissiers de Tournay, Bruxel

Bruges, qui conservaient plus que jamais leur supériorité en Europe, des modèles dignes d'eux. Parmi les suites les plus célèbres fabriquées alors, citons encore l'*Histoire de Vulcain,* les *Victoires du duc d'Albe,* l'*Histoire de Psyché*. « Le peintre Couke, d'Alost, fonda avec succès une fabrique de tapisserie à Constantinople ». (MUNTZ, *G. des beaux-arts,* oct. 1892.)

Les peintres flamands à l'étranger. Campaña. — Malgré les restrictions que l'on doit faire, la vitalité de l'art en Flandre s'affirmerait par le seul fait du grand rôle que les peintres originaires de ce pays jouent à l'étranger, en France, Italie, Allemagne, Hollande, Espagne. C'est un Flamand, *Peter Kampener,* Pedro Campaña (1508-1580), qui fonda à vrai dire l'école de Séville. Sa *Descente de croix* excitait encore, à la fin du XVIIe siècle, une admiration profonde chez Murillo. Malgré ce qui lui reste de rudesse, elle est peut-être l'œuvre la plus importante de l'école flamande à cette époque. Elle marque, dit M. Wauters, une date dans l'histoire de cette école, car, tout en rappelant *Van der Weyden,* elle fait déjà penser à *Rubens*.

La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. A. Van Moor. — Dans les Pays-Bas du Nord la situation artistique est analogue. Nous y trouvons d'abord, parmi les contemporains de Matzys, un grand artiste national, *Lucas de Leyde* (1494-1533), célèbre surtout comme graveur, et que Vasari place à ce titre au-dessus même de A. Dürer. Lucas de Leyde sut, un des premiers, faire intervenir les jeux de lumière dans les gravures. A l'âge de douze ans il avait déjà fait un tableau de *Saint Hubert* qui excita l'étonnement des artistes. Son œuvre principale est un triptyque de Leyde (*le Jugement dernier*). La noblesse et la générosité de son caractère étaient égales à son talent.

Puis vient *Jean Schoorel* (mort en 1562), qui, après avoir été à Rome conservateur du musée du *Belvédère,* revint dans son pays et chercha à y répandre l'imitation de Raphaël (la *Mort de la Vierge* à Bruges). L'école de Michel-Ange dominera ce-

pendant avec *Martin Van Heemskerck* (1498-1574) et surtout *Cornélis* de Harlem (né en 1562). Celui-ci poussa plus loin que personne (*Massacre des Innocents*) l'irritant étalage des muscles boursouflés et contorsionnés sans raison.

Le véritable art hollandais allait être beaucoup plus long que l'art flamand à se dégager de cette période de transition. Tandis que Rubens règne à Anvers, les représentants les plus en vue de l'école hollandaise sont *Adam Bloemart* avec ses belles allégories mythologiques où l'italianisme domine (1565-1647), et *Pierre Lastman,* l'élève tempéré de Cornélis de Harlem. Il faut y joindre *Gérard Honthorst* (1590-1656), qui eut une grande réputation en Italie par ses effets de lumière (d'où son surnom *Gherardo della Notte*) ; il a fait des scènes familières, des tableaux religieux et mythologiques très agréables (*Concert, l'Enfant prodigue, la Nativité*), mais ses portraits surtout ont du caractère. Il est vrai que des genres distincts, bien en rapport avec le caractère que prendra plus tard l'école, commencent à se dégager. La peinture de marine débute avec *Henri Wroom* (né en 1566) , la peinture d'architecture avec *Vredeman de Vrees* (né en 1527) et son élève *Henrick Stenwick* (1550-1604), dans les tableaux desquels les figures ne sont plus que des accessoires. On sait d'ailleurs avec quelle précision les peintres germaniques et flamands rendaient les constructions qu'ils accumulaient dans les fonds de leurs tableaux, ou les églises gothiques dans lesquelles ils plaçaient souvent leurs sujets. *Van Eyck* et *Van der Weyden* en donnent de nombreux exemples.

En Hollande, comme en Flandre, c'est le portrait qui est l'honneur de l'école pendant toute cette période, avec *Antonis Van Moor, Antonio Moro* (1512-1581), qui a fait de véritables chefs-d'œuvre, comme la *Fille de Charles-Quint* du musée de Madrid et les deux peintures données au Louvre par le comte Duchâtel ; puis, au début du siècle suivant, avec *Mierevelt* (1568-1641), *Moorelse* son élève (1571-1638), *Thomas de Keyser* (1595-1679), *Jean de Ravesteyn* (1580-1665), artistes qui annoncent la grande

poque et qu'on peut considérer comme les précurseurs le Rembrandt [1].

Peinture sur verre. — La peinture sur verre produisit aussi les œuvres de premier ordre, telles que les quarante-quatre errières de la grande église de Gouda exécutées de 1555 à 603 par les deux frères *Crabeth* et leurs élèves. C'est, au lire de M. F. de Lasteyrie [2], le musée de peinture sur verre e plus complet peut-être qui soit au monde.

Architecture. — Pour l'architecture, le style gothique flam-oyant persiste dans la grande *église de Gouda*, dans la fa-ade de l'hôtel de ville de Gand (1481-1533), œuvre de *Van Vaghemaker* et de *Romboudt Reldermann*. Le style de la Re-aissance apparaît à *Anvers* dans l'*hôtel de ville* élevé par *Cor-élius de Vriendt* de 1561 à 1565; mais *la flèche et le chœur le la cathédrale* sont terminés en style gothique.

Sculpture. Tombeau de Marie de Bourgogne. — La sculp-ure a produit aussi dans les Pays-Bas quelques œuvres capi-ales. Le *tombeau*, en cuivre fondu ciselé et orné d'écussons n émail, *de Marie de Bourgogne* fut exécuté par *Pierre de Baker* de Bruxelles, de 1495 à 1501; la décision et la finesse le ce travail fait paraître assez fade le monument voisin onstruit pour Charles le Téméraire par *Jongelinx* (mort en 606). La *cheminée du palais de justice de Bruges*, exécutée n 1518 et 1529 par *Guyot Beaugrant*, est décorée, au-dessus le bas-reliefs de marbre, par les statues en bois, de gran-leur naturelle, de Charles-Quint, de Maximilien, de Marie de Bourgogne, de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle. Rappelons aussi les travaux de *Colin* et de son école à Inn-spruck. Au siècle suivant, malgré des artistes tels que *Duques-noy*, *Van den Bogaert* (Desjardins), *Fayd'herbe*, *A. Quellyn* (Hôtel de ville d'Amsterdam), la sculpture des Pays-Bas n'est guère plus qu'une annexe de l'art français.

1. M. Delagrave possède deux beaux portraits de Ravesteyn qui ont été gravés par M. Waltner. Donnons aussi un souvenir à *Aertzen* dont les scènes intimes et populaires, avec leurs personnages en général de grandeur naturelle, sont pleines de franchise et de vérité (*Intérieur de cuisine*, à Bruxelles).

2. *Les Peintres verriers étrangers à la France.*

CHAPITRE V

LE XVIe SIÈCLE DANS L'EUROPE OCCIDENTALE ET PRINCIPALEMENT EN FRANCE

La Renaissance française. — Persistance de l'originalité nationale côté de l'influence italienne. — Les guerres d'Italie. Artistes it liens en France. École de Fontainebleau. — L'art en France à l fin du xve siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Co lomb. Peinture. Jean Perréal. — Architecture de la Renaissanc Première période. Palais de justice de Rouen. Georges d'Ambois — Deuxième période. Style François Ier. Chambord. Chenoi ceaux. — Troisième période. Style Henri II. Catherine de Médici — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuilerie — Architecture religieuse. Chœur de Beauvais. — Hector Sohie Saint-Pierre de Caen. — Sculpture. Les Juste. Jean Goujon. Ge main Pilon. Pierre Bontemps. — Écoles provinciales. — Je Cousin. Peinture sur verre. Pinaigrier. — Peinture. Les Clouet. Céramique. Léonard Limosin et ses contemporains. Château Madrid. — L'orfèvrerie. Armures. Ébénisterie. — Angleter Style Tudor. Style Élisabeth. — Espagne et Portugal. — Sty plateresque et Manoelin. Hôtel de ville de Séville. Belem. — Sty classique. L'Escurial. Berruguete. — Premiers peintres. Coell Cespedès. Navarette (*el Mudo*). — Extension de l'art espagnol de l'art portugais. Découverte de l'Amérique. — Anciens mon ments péruviens et mexicains. Palenque. Chapoltepec[1].

La Renaissance française. — Persistance de l'orig nalité nationale à côté de l'influence italienne. — E France nous avons vu que l'influence flamande s'exerç d'une façon très nette sur notre art; mais l'influence it lienne allait s'y faire sentir plus rapidement et plus pr fondément qu'en Belgique, sans cependant absorber l'o ginalité nationale. Si pour la peinture l'école françai devait rester en arrière, et ne pas même tenir toutes l espérances qu'avait fait naître Jean Fouquet, pour la scu

1. Pour la bibliographie, voir Palustre, *Architecture de la Renaissanc*

ture et plus encore pour l'architecture elle peut disputer le premier rang à sa rivale, et, sans nier ce que nous devons à nos voisins, nous serions singulièrement injustes envers nous-mêmes en admettant que l'art moderne, pour apparaître sur notre sol, a eu besoin du contact italien.

Ce qui le montre, c'est la résistance que la tradition nationale oppose aux artistes italiens, qu'ils s'appellent *Fra Giocondo, S. Serlio,* ou même *Vignole,* et cela, on pourrait dire malgré la faveur, l'engouement dont ils sont l'objet auprès de



Fig. 235. — Médaille de François Ier, par Benvenuto Cellini.

la cour et des grands. Cela est si vrai, que plusieurs des nouveaux venus subissent notre influence au lieu d'imposer la leur, comprenant d'ailleurs, avec l'ouverture d'esprit qui caractérise les esprits italiens de ce temps, le talent de ceux auxquels on les préférait. Il en fut de même pour le *Bernin* lorsqu'il fut appelé en France par Louis XIV.

« Les artistes florentins ou milanais que Charles VIII avait pu amener avec lui rencontrent en France, dit Viollet-le-Duc, des corps de métiers puissants possédant toutes les branches de l'art, peu disposés à se laisser dominer par des étrangers, qui sans doute étaient fort bien vus à la cour, mais étaient assez mal vus de la classe moyenne. Ils se trouvent, lors de l'exécution, en face de gens d'une grande habileté profes-

sionnelle, pleins de leur savoir, railleurs, rusés, indociles, maladroits par système, opposant à la faconde italienne une sorte d'inertie décourageante. » Ce n'est pas à dire que cette résistance de nos artistes fût systématique ou aveugle; et il faut même remarquer que ce sont les arts les plus fortement constitués chez nous qui savent profiter le mieux, mais en pleine liberté de jugement et de choix, des enseignements venus d'au delà des monts. La peinture, au contraire, ne devait entrer avec succès dans cette voie qu'au siècle suivant.

Les guerres d'Italie. — Artistes italiens en France. — École de Fontainebleau. — Quoi qu'il en soit, l'expédition de Charles VIII en Italie, qui fut le signal d'un changement déplorable dans notre politique et dont nous payons encore aujourd'hui peut-être les tristes résultats, produisit partout en France un grand ébranlement dans les esprits. A quel point l'attention était surexcitée par les événements qui entraînaient au loin tant de braves soldats et de brillants gentilshommes, on s'en rendra compte par ce fait que l'on publia une sorte de bulletin de la grande armée d'Italie, bulletin qu'on peut considérer comme le premier essai qui ait eu lieu chez nous, et peut-être dans l'Europe moderne, d'une presse périodique.

Si en France on est si avide de nouvelles, ceux qui font partie de l'expédition restent vivement frappés de ces « triomphantes » cités italiennes. C'est l'expression qu'emploie, en parlant de Venise, Philippe de Comines, tout habitué qu'il est aux splendeurs de la maison de Bourgogne. « Madame, écrit à la reine Anne de Bretagne le cardinal Briçonnet, je voudraye que vous eussiez vu cette ville (Florence) et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. C'est une chose incréable que la beauté de ces lieux bien apropriez en toutes sortes de plaisances mondaines. » Aussi dès le temps de Louis XII et même de Charles VIII, à défaut de territoires aussi facilement perdus que conquis, les grands personnages cherchent à gagner à la France des artistes et des œuvres d'art. Mais il faut remarquer avec M. L. Palustre que ce n'est pas l'architecture qui les étonne en Italie (il n'y a rien là qui leur paraisse dépasser de beaucoup ce qu'ils ont vu en France), mais les arts qui embellissent la vie de chaque jour ou la rendent plus faciles. Ils cherchent surtout à attirer chez nous

des jardiniers, des menuisiers, des peintres, des orfèvres, des ingénieurs. Dans cette première émigration chez nous d'artistes italiens, nous citerons l'architecte *Fra Giocondo* (1435-1520), de Vérone ; le sculpteur *Guido Mazzoni*, de Modène, qui travailla peut-être à l'*Ensevelissement du Christ* de Solesme ; *Ben. Ghirlandajo*, dont on voit un tableau dans l'église d'Aigueperse, petite ville qui se trouvait alors dans le patrimoine de Gilbert de Montpensier, le vice-roi de Naples ; *Solario*, qui est payé plus de vingt-sept francs par jour par le cardinal d'Amboise[1], tandis que les autres artistes français employés avec lui ne touchent qu'un peu plus de cinq francs.

L'exemple ne pouvait manquer d'être suivi par François Ier, le vrai roi de la Renaissance. Il fit rechercher à grands frais les œuvres d'art aussi bien antiques que modernes, et plusieurs des plus précieux tableaux du Louvre ont été acquis par lui. Il fit ce qu'il put pour attirer en France les plus grands hommes de l'Italie ; mais ni Raphaël ni Michel-Ange n'acceptèrent ses propositions ; *Léonard de Vinci* ne vint en France que pour y mourir, *André del Sarto* ne fit qu'y passer. Le roi s'adressa alors à des artistes secondaires dans lesquels se manifestaient déjà des symptômes de décadence, et qui n'en obtinrent pas moins une faveur complète à cause de leur qualité d'Italiens : les Florentins *B. Cellini* et *Rosso* (1496-1541), le Bolonais *Primatice* (1504-1570). Les peintres Rosso et Primatice furent tous les deux appelés à Paris à peu près en même temps (1530-1531). Primatice, après la mort tragique de son rival[2], prit la haute direction de ce groupe d'artistes italiens et français qu'on a appelé un peu prétentieusement l'*école de Fontainebleau*. Ils ont sans doute couvert de décorations les murs du château auquel ils doivent leur nom, mais il n'y eut pas là de véritable école, c'est-à-dire la formation

1. Le portrait de Solari, au Louvre, qui a passé pour représenter Charles VIII, représente en réalité Chaumont d'Amboise, frère du cardinal. — Le musée de Cluny possède une mosaïque de *David Ghirlandajo* faite pour J. de Ganay.

2. Rosso s'empoisonna de remords et de douleur, pour avoir accusé de vol et fait mettre à la torture son ami et élève *Pellegrino*, qui fut reconnu innocent. On voit de lui au Louvre une *Pieta* qu'a vantée Vasari. *Sguazella* accompagna en France A. del Sarto et s'y établit définitivement. *F. dei Rossi* (*il Salviati*) n'y passa que vingt mois (1554-1555).

d'une tradition durable, ou du moins un ensemble d'œuvres supérieures pouvant longtemps servir de modèles[1]. Ce qui montre que son influence n'a pas été grande, c'est que le plus remarquable des peintres de ce groupe, *Nicolo dell' Abbate*, est bien plus connu et estimé à Bologne qu'en France. Ses compatriotes peuvent le louer, sans s'inquiéter de savoir ce qu'était l'école de Fontainebleau. La vue des peintures du Primatice et de ses élèves put servir à développer plus tard chez nos peintres le goût de la peinture monumentale, mais en attendant, leur influence se fait surtout sentir, en se contenant dans d'heureuses limites, sur les sculptures de *Jean Goujon* et de son école.

L'art en France à la fin du quinzième siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Colomb. Peinture Jean Perréal. — A la fin du xve siècle, l'art français continue à avoir pour centre principal la région de la Loire moyenne[2]. C'est de là qu'était originaire *J. Foucquet* c'est là également que naquit *Michel Colomb,* qui appartient à la génération suivante. Colomb (1431 ?-1512 ?) est le premier en date de nos grands sculpteurs modernes. Il sut se dégager de la complication de ses prédécesseurs tout en conservant leur précision; moins savant, moins caractérisé que les Florentins ses contemporains, il a déjà un grand style; il sait, dans la composition de ses groupes et de ses bas-reliefs, mettre quelque chose de plus clair et peut-être de mieux équilibré, comme le montre le *Saint Georges* du Louvre provenant du château de Gaillon. Son œuvre capitale est le *tombeau de François II* duc de Bretagne, *et de* sa seconde femme *Marguerite de Foix* (1507). Soit dans les statues plus grandes que nature

1. François Ier établit aussi à Fontainebleau des ateliers pour couler en bronze les statues antiques dont il avait fait venir les moules d'Italie, *Laocoon,* l'*Ariane,* etc. Parmi les fondeurs on cite *G. de Beauchesne.*

2. Lyon, malgré ses relations suivies avec Florence, quoique les *Pazzi,* les *Pitti,* les *Strozzi,* les *Capponi,* les *Ricci,* les *Médicis* eux-mêmes, y eussent séjourné, ne prend qu'une petite part au mouvement artistique de ce temps

qui sont couchées sur le tombeau, soit dans les Vertus de grandeur naturelle qui marquent les angles du monument, soit dans les figures de saints et de héros (Charlemagne et saint Louis, etc.) qui en décorent les côtés, soit enfin dans les seize petites pleureuses de la base, avec leur tête et leurs mains de marbre noir, il montre une exécution simple, forte ou spirituelle, suivant qu'il le faut. Il travailla aussi avec d'autres sculpteurs, parmi lesquels *Ambroise Pesret,* aux *tombeaux de Marguerite de Bourbon, de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche,* pour lesquels fut élevée, de 1511 à 1536, l'*église de Brou.* On sait aujourd'hui que le *tombeau des enfants de Charles VIII,* à Tours, fut exécuté sous sa direction par *G. Regnault* et *Jérôme de Fiesole,* et M. Palustre lui attribue avec vraisemblance une part dans les sculptures de Solesme.

Cependant, si l'on en croit les témoignages contemporains, l'artiste français le plus considérable du temps semble avoir été *Jean Perréal,* fils d'un peintre du roi Louis XI, originaire de Lyon. Il eut l'honneur d'être célébré par Marot[1]. Peintre, ingénieur, architecte, il donna les plans du tombeau de Nantes, de l'église de Brou, et Louis XII l'emmena en Italie en 1507, afin qu'il pût reproduire sur la toile les grands événements qui s'y préparaient. On sait qu'il fit des peintures de dimensions importantes représentant les principaux faits de cette campagne, la *Bataille d'Agnadel,* etc. Plus tard il fut chargé d'une mission plus gracieuse et d'un caractère plus intime. Lorsque le roi Louis XII dut épouser Marie d'Angleterre, il fut envoyé à Londres auprès de la fiancée du roi pour diriger le travail des couturiers qui devaient habiller la princesse anglaise à la mode française. Mais il ne nous reste rien d'authentique de cet artiste, et le tableau du Salon Carré qui lui est attribué est très contesté. Nous

1. Rondeau XXVI, *Aux amis et sœurs de feu Claude* (lisez Jean) *Perréal.* — Jean Perréal mourut probablement en 1528. Voy. Charvet, *Jean Perréal.*

pouvons, au contraire, juger du talent de *Jean Bourdichon.* Il est l'auteur, probablement unique, des admirables miniatures du *livre d'heures d'Anne de Bretagne,* terminé en 1508, et il faut peut-être lui attribuer les volets du *triptyque de Moulins* qui portent les portraits de Pierre de Beaujeu et d'Anne de France. Dans ce cas, ces volets seraient l'œuvre la plus importante de l'ancienne peinture française [1].

Architecture de la Renaissance. — Première période. — Palais de justice de Rouen. — Albi. — Georges d'Amboise. — Quant à l'architecture française, elle produit alors des chefs-d'œuvre, où l'on voit comment le style gothique, surtout dans les monuments civils, se transformait en s'accommodant avec les formes rectangulaires, notamment les séparations en croisées rectilignes données aux fenêtres. Le *palais de justice de Rouen,* plus encore que l'*hôtel Cluny,* l'*hôtel d'Alluye,* ou l'aile la plus ancienne du *château de Blois,* est resté le type des monuments de ce style [2]. Il est l'œuvre de *Roland Leroux* et de *Roger Ango.* Un style franchement gothique est conservé dans les monuments religieux, comme en témoigne le portail de N.-D. de Rouen, œuvre de R. Leroux, et l'*église Saint-Maclou* dans la même ville. C'est le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, qui présida à ces travaux. A la même époque appartient la décoration de la cathédrale d'Albi. Son porche, en pierre blanche, véritable dais porté sur des piliers, produit un merveilleux effet en se détachant sur la masse rouge de la construc-

1. Ce triptyque, qui se trouve dans la sacristie de la cathédrale, a été attribué à B. Ghirlandajo. Si la partie centrale (la Vierge entourée d'anges et de saints) paraît, en effet, italienne, il n'en est pas de même des volets, qui semblent d'une autre main. Des raisons historiques expliquent comment le Bourbonnais et l'Auvergne septentrionale étaient alors un centre artistique assez important. Les peintures murales de l'ancienne salle du chapitre à la cathédrale du Puy représentant les *Arts libéraux,* sont du même temps (fin du xve siècle).

2. On aurait pu lui comparer l'*hôtel de la Trémouille,* situé rue des Bourdonnais, à Paris. Il a été détruit à la fin du règne de Louis-Philippe, et il n'en reste plus que quelques fragments à l'École des beaux-arts.

tion de briques; le jubé et la clôture du chœur, avec ses dentelles et ses ciselures de pierre, est d'une richesse et d'une élégance inouïes. L'école française domine dans l'ornementation, et l'influence flamande dans les personnages. Ces travaux ont été faits de 1473 à 1502 pour l'évêque Louis Ier d'Amboise. Les peintures de sa voûte et de ses chapelles sont banales et ne doivent pas être examinées en détail, mais ont un remarquable effet d'ensemble; elles sont l'œuvre d'une colonie de peintres décorateurs italiens appelés par Louis II d'Amboise, neveu et successeur de Louis Ier (1502-1513).

Les d'Amboise se placent au premier rang parmi les protecteurs des beaux-arts. Le plus illustre d'entre eux, le cardinal archevêque de Rouen, est le vrai Mécène du temps et le véritable initiateur de la Renaissance en France. Par les travaux qui furent faits sous ses auspices en Normandie, nous voyons cependant qu'il ne méprisait pas le style français. Le *château d'Amboise,* auquel il fit travailler dans le même temps, marque le passage du manoir féodal à l'habitation seigneuriale. Ses tours massives lui conservent un air de forteresse, mais se mêlent à des constructions plus élégantes. Lorsqu'il se fit construire, à Gaillon, une demeure nouvelle, les grosses tours disparurent. *Gaillon* est l'œuvre, non pas d'artistes italiens, mais d'architectes tous français (*Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre de Lorme, Colin Biart, Pierre Valence*). Gaillon est détruit. Mais *Chaumont-sur-Loire* et *Meillant* font encore honneur à la famille d'Amboise.

Deuxième période. Style François Ier. — Chambord, Chenonceaux. — Bientôt dans les diverses parties de la France s'élèvent des habitations de plaisance, transformation d'édifices anciens ou constructions complètement nouvelles. Les murs y sont percés de larges fenêtres; partout s'introduisent l'air et la lumière; l'on y dispose des pavillons, des jardins, des parterres, des fontaines.

« De tous côtés, dit M. Bayet, se développe une ornementation riche, capricieuse, où se confondent les détails, gothiques, antiques, italiens. La demeure n'en reste pas moins bien française, mais ouverte cependant à toutes les curiosités et à toutes les influences qui agissent alors sur notre société. » Dans cette architecture nouvelle nos architectes occupent le premier rang. Ils égalent les Italiens par l'ensemble de leurs qualités, et l'emportent même par la force et la souplesse de l'imagination, par l'ingéniosité du plan, surtout par la logique et l'appropriation de l'édifice à sa destination. Lorsque les principes de la Renaissance eurent complètement dominé, *Philibert Delorme,* qui avait étudié avec passion les monuments antiques et modernes de l'Italie, disait encore qu'« il vaudrait mieux ne savoir faire ornements ni enrichissements de muraille, et bien entendre ce qu'il faut pour la santé et la conservation des personnes et des biens ». *Chambord,* commencé en 1523, est le type accompli du style François Ier.

Aux extrémités de son rectangle de 156 mètres sur 107, il conserve encore de larges tours rondes terminées par des toits coniques arrondis. Il était environné autrefois de fossés. On les a maladroitement comblés; ce qui, en diminuant d'autant la hauteur des murs, donne peut-être à l'ensemble un certain aspect de lourdeur qui n'est pas imputable au projet primitif. Lorsque, au bout d'une longue allée coupée à travers un parc immense, Chambord, ce Versailles du XVIe siècle, apparaît avec ses pavillons, ses terrasses, ses galeries, ses cheminées, ses toits de plomb, ses balcons, ses tourelles, ses flèches, ses clochetons, il produit un effet vraiment merveilleux. Un ambassadeur vénitien affirmait n'avoir jamais rien vu de supérieur à ce bel édifice, qui semblait réaliser à ses yeux les descriptions que font les poètes des palais enchantés de Morgane ou d'Alcine. Charles-Quint y rencontrait « comme un résumé de ce que peut enfanter l'industrie humaine ». On admire surtout à l'intérieur l'escalier en spirale, à doubles rampes superposées, surmonté de la lanterne si justement cé-

lèbre. Le nom de l'architecte de Chambord était resté inconnu jusqu'à nos jours ; on sait aujourd'hui qu'il faut attribuer ce chef-d'œuvre à *Pierre Trinqueau,* dit *Neveu,* qui était originaire de Blois ou d'Amboise.

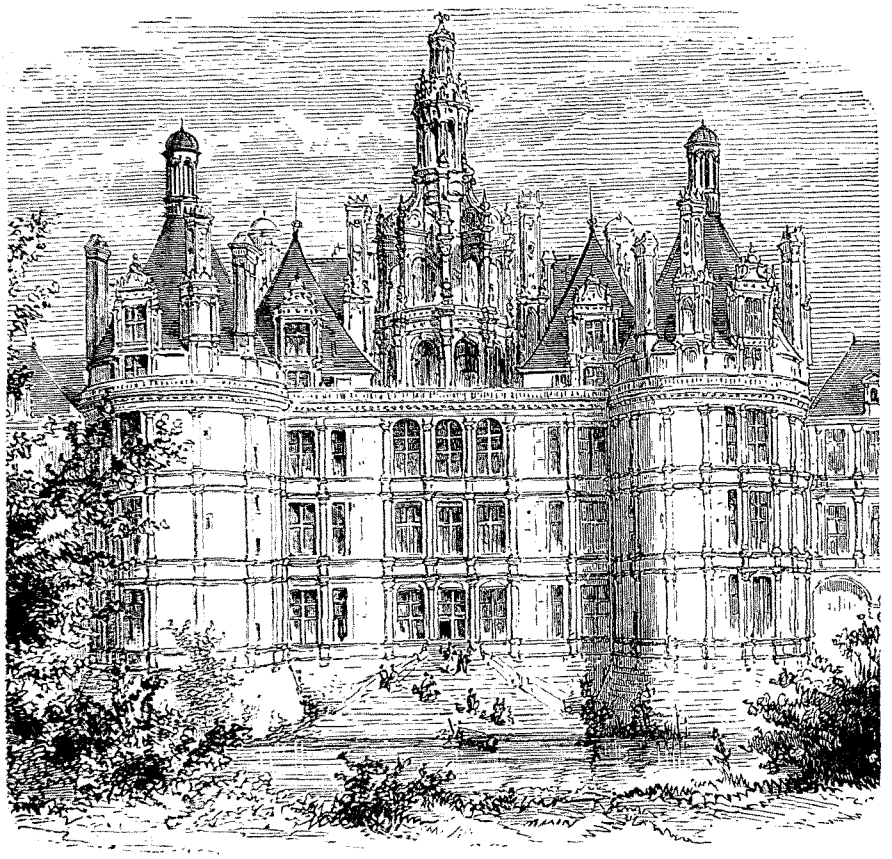


Fig. 236. — Chambord, avec son fossé, aujourd'hui comblé.

On ignore le nom de l'architecte qui a donné le plan de *Chenonceaux,* château non moins original que Chambord. On sait que la partie construite sur un pont qui traverse le Cher, et dont les grosses piles contiennent les cuisines, est de Ph. Delorme. Que d'œuvres mériteraient d'être successivement décrites, tant elles diffèrent entre elles ! Contentons-nous de signaler, à titre d'exemple, l'aile dite de François Ier, à *Blois,*

avec son merveilleux escalier. *Azay-le-Rideau, Châteaudun, Assier, la Rochefoucauld,* œuvre d'*Antoine Fontan; Valencaiy, Madrid* au bois de Boulogne, détruit en 1826, œuvre de *Pierre Gadier,* de *Gatien* et *Jean François* qui avaient décoré la façade de grandes plaques d'émaux peints, aujourd'hui au musée de Cluny, et de terres cuites émaillées; *Saint-Germain,* où travailla *Pierre Chambiges; Villers-Cotterets,* œuvre de *Jacques* et *Guillaume Lebreton.* G. Lebreton travailla également à Fontainebleau à côté des artistes italiens Rosso, Serlio, etc.[1].

Les mêmes qualités se montrent dans les constructions municipales et les habitations privées. L'hôtel de ville de Châlons, monument admirable détruit en 1773, et que l'on ne connaît plus que par des gravures; l'*hôtel de ville d'Arras,* œuvre de *Jean Caron;* l'*hôtel Pincé* à Angers, œuvre de *Jean de Lespine;* la *maison de Diane de Poitiers* et l'*hôtel du Bourg-Théroulde* à Rouen; plusieurs maisons d'Orléans; l'*hôtel Dassezat,* l'*hôtel Lasbordes* à Toulouse; l'*hôtel Cujas* à Bourges, la *maison de François Ier,* transportée pierre à pierre des environs de Fontainebleau au *Cours la Reine* à Paris, etc., sont des modèles d'élégance et d'harmonie. Un des traits caractéristiques de la décoration de ces diverses constructions, c'est l'emploi de grands médaillons de pierre où l'on place un sujet, le plus souvent une figure (château d'Assier, château de Pau, château d'Oyron, etc.).

Troisième période. Style Henri II. — Catherine de Médicis. — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuileries. — Les éléments inspirés de l'architecture antique commencent à tenir une plus grande place dans les monuments élevés à partir des dernières années de François Ier; les architectes de ce temps-là sont déjà des écrivains et des théoriciens. Après Paris, l'Ile-

1. Fontainebleau, l'ensemble de constructions le plus considérable du temps a de fort belles parties, mais manque d'unité. Il forme comme un résumé de notre architecture princière de Charles VIII à Louis XV. — Rabelais, dans sa description de l'abbaye de Thélème, nous donne un type idéal d'une magnifique habitation du temps de François Ier, avec théâtre, cirque, galerie de tableaux, bibliothèque. (Voy. Ch. Lenormand, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance.*)

de-France, et la région de la Loire, les principaux centres de l'art furent alors la Normandie (Caen), la Champagne (Troyes) et la région de Toulouse. Des bâtiments carrés sont généralement substitués aux tours rondes pour les angles des édifices réguliers. Au château d'Écouen, élevé de 1540 à 1547 pour le connétable de Montmorency, *Jean Bullant* (1510-1578) a, dans les quatre façades de la cour intérieure, toutes différentes, cherché les ordonnances variées dont l'antiquité et l'Italie donnaient des modèles. *Androuet du Cerceau* est surtout connu par son *Recueil des plus excellents bâtiments de France,* qui nous a conservé l'image de tant de belles œuvres détruites depuis. Deux noms dominent alors tous les autres : *Pierre Lescot,* architecte du Louvre, et *Philibert Delorme,* l'architecte des Tuileries.

Pierre Lescot (1510-1578), sire de Clagny, était un conseiller au parlement de Paris et un ami de Jean Goujon. On railla d'abord le magistrat qui se faisait architecte par goût; mais en présence du *jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois* (1541-1544), de l'*hôtel de Ligneris,* depuis l'*hôtel Carnavalet* (1544-1546), on fut bien obligé de reconnaître en lui un des premiers artistes de son temps, et l'on ne s'étonna plus de voir François Ier (1546) le charger de construire un *nouveau Louvre,* à la place de celui de Charles V. Ces travaux étaient à peine commencés lorsque François Ier mourut. Mais les arts allaient retrouver dans sa belle-fille un appui non moins éclairé et non moins dévoué. Les crimes politiques de Catherine de Médicis ne doivent pas nous empêcher de reconnaître qu'elle continua avec succès, en France, les traditions de son aïeul Laurent le Magnifique, de son oncle Léon X en Italie. Elle unissait dans le même sentiment les lettres et les arts. Pendant que les Tuileries étaient en construction, Ronsard ayant voulu pénétrer dans le palais, à la suite de Catherine de Médicis, *Philibert Delorme* (1515-1570), que le poète avait raillé en divers endroits de ses écrits, fit fermer les portes devant lui. La reine, informée de cet incident, adressa les plus vifs reproches à

l'architecte : « Souvenez-vous, lui dit-elle assez haut pour être entendue de toute la cour, que les Tuileries sont dédiées aux Muses [1]. »

L'activité déployée dans la construction des Tuileries explique pourquoi, à partir de 1564, les travaux du Louvre ne tardèrent pas à être fort ralentis. Pierre Lescot ne put élever que la façade occidentale, modifiée depuis, mais dont on peut dire encore ce que disait un contemporain, qu'« elle est tellement enrichie de toutes sortes d'architectures, avec symétrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouvera la seconde ». D'ailleurs, du vivant même de Lescot et de Delorme, Catherine songea à joindre son palais des Tuileries à la demeure royale du Louvre. *Pierre Chambiges* acheva la petite galerie entre le Louvre et la Seine, et éleva l'étage inférieur du pavillon Lesdiguières.

Pour revenir à Philibert Delorme, il est difficile de juger aujourd'hui de son talent, les *Tuileries, Meudon,* ayant été détruits, et une partie seulement d'*Anet* ayant été préservée. Mais nous ne pouvons oublier que nul architecte n'a su mieux réunir la théorie à la pratique. S'il est porté vers les hautes conceptions, s'il a écrit une *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes, à l'exemple de l'antique, suivant les règles et doctrines de Vitruve* (1568), il a publié aussi de *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais.* Dans son *Traité complet de l'art de bastir,* il pose, un des premiers, les règles de la coupe des pierres; enfin il a donné son nom à un système de charpente qui a réalisé un grand progrès.

Architecture religieuse : H. Sohier. — Au temps où l'on construit les Tuileries, l'architecture reste souvent gothique pour les monuments religieux. Dans des châteaux tels qu'Écouen, construit tout à fait dans le nouveau style, la chapelle est encore ogivale. Le *chœur de Saint-Pierre de Beauvais* est achevé en 1555. La croisée de l'édifice est surmontée, par *Jean Wast* le fils et par *François Maréchal,* d'une tour carrée terminée en pyramide et voûtée en ogive. Cette tour laissait voir du pavé du transept l'extrémité de sa flèche, à 50 mètres du sol; elle s'écroula en 1573. Le goût nouveau uni au plan

1. Fremy, *les Poèmes de Catherine de Médicis.*

et au système général des constructions précédentes se montre dans l'église *Saint-Michel de Dijon,* œuvre attribuée, à tort dans son ensemble, à *Hugues Sambin,* élève de Michel-Ange; dans l'église *Saint-Eustache,* à Paris, œuvre de *Pierre Lemercier* et de *David,* qui y imitent visiblement Notre-Dame; dans plusieurs églises de Troyes, où l'incendie de 1534 vint donner beaucoup de travail aux architectes *Dominique le Florentin, Gérard* et *Jean Faulchot, François Gentil.* Mais le chef-d'œuvre de l'architecture religieuse de cette époque est le *chevet de Saint-Pierre de Caen* par *Hector Sohier* (vers 1525), édifice qui est vraiment d'un caractère nouveau et témoigne d'une richesse d'imagination rare unie au goût le plus délicat. A son école, sinon à sa direction même, se rattachent les trois chapelles de *Saint-Jacques de Dieppe,* élevées aux frais du célèbre armateur Jean Ango, et la *chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard.*

Dans ces diverses constructions on voit appliqué un nouveau système de couverture pour remplacer la voûte proprement dite. Les nervures de la voûte gothique sont conservées; mais au lieu de recevoir directement sur leur courbe la maçonnerie, elles portent, au moyen de tympans ajourés ou d'arcatures, des dalles à peu près horizontales constituant un plafond de pierre légèrement courbé. Les plafonds sont couverts de sculptures d'une grande richesse et ornés de clefs pendantes qui sont de véritables orfèvreries de pierre. Ce luxe d'ornementation s'adapte encore mieux au système de voûte dont l'église de *Tillière* (Eure) et le cloître de Belem (*V.* fig. 239) nous présentent des modèles. Il n'y a plus de croisées d'ogives. Les nervures se dédoublent à leur naissance et arrivent à former un système de panneaux triangulaires autour de losanges centraux. Le plafond est ainsi soutenu par une sorte de réseau de pierre. Malheureusement, si le XVIe siècle a beaucoup édifié, il a aussi beaucoup détruit, et la liste serait longue des ruines que les guerres de religion ont accumulées sur notre sol, surtout dans la vallée de la Loire.

Sculpture. — Jean Goujon. — Germain Pilon. — Pierre Bontemps. — Nos sculpteurs égalent au moins

nos architectes. La famille italienne des *Justi,* qui s'établit à Tours et dont l'œuvre capitale est le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, où l'on remarque, dans les statues couchées du roi et de la reine, des détails d'un réalisme si étrange, se rattache en grande partie par son style à l'école française. *Ponce Trebatti* et Benvenuto Cellini lui-même ne valent pas *Jean Goujon* et les meilleurs de ses contemporains français.

On sait aujourd'hui que Jean Goujon, né vers 1515, ne fut pas une des victimes de la Saint-Barthélemy, mais mourut avant 1568 en Italie, à Bologne, où on le trouve établi en 1563. Il avait travaillé d'abord aux *portes de Saint-Maclou,* à Rouen; venu ensuite à Paris, il est employé par son ami Pierre Lescot aux divers travaux que dirige cet architecte (*jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois,* dont le musée a recueilli entre autres un admirable *Ensevelissement du Christ, Louvre, fontaine des Innocents*). Quoiqu'il ait fait surtout des bas-reliefs, la *Diane d'Anet* (Louvre), les *Cariatides* de l'ancienne salle des Gardes, aujourd'hui première salle du Musée de la sculpture antique, montrent qu'il savait conserver dans ses statues, fussent-elles de grande dimension, cette élégance sans mièvrerie qui l'a fait surnommer le Corrège de la sculpture. On y retrouve aussi cette parfaite convenance de la sculpture avec la construction qui exige de la part des sculpteurs des sacrifices qu'ils ne sont pas toujours disposés à faire. Cet artiste, gracieux avant tout, est aussi d'une science rare. Un critique moderne, admirant comment dans les bas-reliefs de la fontaine des Innocents le maître a pu rendre l'effet de sa composition avec si peu de saillie, ajoute avec raison : « Il y a là une entente merveilleuse de la lumière et de l'ombre, et une science dans le rendu des raccourcis dont on est émerveillé. »



Fig. 237. — Tête de la Diane de Jean Goujon.

J. Goujon a fait aussi des bustes pleins de finesse et d'élégance; mais en cela il fut dépassé par *Germain Pilon*

(?1535-1590?) qui a un talent plus varié et peut-être plus ferme.

La statue de bronze de *René de Birague* et la statue de marbre de sa femme *Valentine Balbiani* comptent parmi les sculptures les plus expressives de notre école. La femme du puissant ministre est représentée dans la force de l'âge, à demi couchée, dans une attitude pleine de distinction, et couverte des vêtements riches et compliqués du temps. L'artiste a placé au-dessous un bas-relief représentant la même personne décharnée, ruinée par la vieillesse et la mort, dans un linceul qui la couvre à peine. Il n'a reculé devant aucun détail, même les plus cruels, pour accentuer le contraste ; mais cette figure, quoique immobilisée et malgré ses yeux éteints, a un caractère de noblesse supérieur à celui de la brillante dame de cour. C'est là comme un résumé d'une oraison funèbre de Bossuet. C'est la transformation, par un art supérieur, du sentiment exprimé si souvent au moyen âge dans les danses macabres. Cependant l'œuvre la plus connue de G. Pilon est le groupe désigné sous le nom des *Trois Grâces*. L'urne quelles soutiennent était destinée à contenir le cœur de Catherine de Médicis.



Fig. 238. — G. Pilon. — Les Trois Grâces.

Il travailla sur les plans de Ph. Delorme au *tombeau de François Ier*, dont la plus grande part, les bas-reliefs inférieurs et les statues, revient à *Pierre Bontemps*. Les

bas reliefs, représentant les grandes victoires du règne, Marignan, Cérisoles, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art moderne. G. Pilon contribua aussi avec *Ponce Jacquiau, Fremyn Roussel* et *Laurent Regnauldin,* à l'exécution du *tombeau de Henri II,* dont P. Lescot fut l'architecte.

Les écoles provinciales. — Les écoles provinciales rivalisent avec les sculpteurs qui travaillent à Paris. A Rouen nous trouvons les bas-reliefs de l'hôtel de Bourg-Théroulde, représentant l'*Entrevue du Camp du drap d'or;* puis dans la cathédrale le *tombeau de Louis de Brézé,* auquel a travaillé peut-être J. Goujon, et le *tombeau des deux cardinaux d'Amboise,* œuvre de Roland Leroux aidé de *Desaulbaux, Therouyn* et *André le Flament.* A l'école de Normandie on peut rattacher la célèbre série de groupes connue sous le nom de *Saints* de Solesmes, qui embrasse toute la période de la Renaissance. L'*Ensevelissement du Christ* est daté de 1496, et la *Chapelle de la Vierge* de 1553. Cette chapelle contient environ quatre-vingts statues ou bustes. On y admire surtout les grands ensembles : l'*Évanouissement*, l'*Ensevelissement*, l'*Assomption.* La tête de la morte, dans l'*Ensevelissement*, est un morceau admirable. D'après le livre du R. Dom. de la Tremblaye sur Solesmes, ces sculptures seraient l'œuvre de *Jean Desmarais* et de *Jean Giffart,* l'architecture étant de *Jean de l'Espine.* En Languedoc domine le nom de *Bachelier* (*portail de la Dalbade*) ; dans le Limousin on cite surtout le *jubé de la cathédrale de Limoges,* et le *tombeau de Jean de Langeac,* œuvre de Jacques d'Angoulême, qui jouit à Florence d'une grande réputation. En Lorraine, *Léger Richier*, élève de Michel-Ange, a quelque chose de la puissance dramatique de son maître dans la *Mise au tombeau* et le *Crucifiement* de Saint-Mihiel. En Picardie, *Jean Trupin* achève les stalles d'Amiens (1522). Dans l'Ile-de-France, *Philippe Pot* sculpte la porte méridionale de Beauvais, où sont représentées, entre autres, les sibylles; *François Marchand* continue la clôture du chœur de Chartres. Mais le nom le plus remarquable de cette région est Jean Cousin.

Jean Cousin. — *Jean Cousin,* né à Soucy, près de Sens, en 1500, mourut en 1589. On lui conteste la *statue de l'amiral Chabot,* œuvre capitale du Louvre, et qu'il est singulier de trouver anonyme; mais il reste le premier peintre français de son temps. On peut en juger surtout aujourd'hui par ses peintures sur verre. Ce genre de peinture produit, au moment de disparaître presque complètement, des chefs-d'œuvre. Les verrières de J. Cousin à Saint-Gervais (*Martyre de saint Laurent,* imité de la fresque de Michel-Ange), à Sens (*Auguste et la Sibylle*), à la chapelle de Vincennes (*Jugement dernier*); celles de *Pinaigrier* à Saint-Merry (*Légende de Joseph*), à Saint-Gervais de Paris, à Saint-Père de Chartres; de *Jehan de Sens,* le maître de J. Cousin, à la cathédrale de Sens; d'*Arnauld de Moles* à la cathédrale d'Auch; les verrières, anonymes en partie, de l'église de Montmorency, de la cathédrale de Moulins, des chapelles d'Écouen et de Chantilly; ce qui reste des grisailles sur l'*Histoire de Psyché* à Chantilly, provenant d'Écouen, peuvent commencer à mériter le reproche de détourner la peinture sur verre de son caractère propre et de chercher à faire des vitraux, des tableaux transparents[1]; mais, considérées en elles-mêmes, ce sont des œuvres d'une composition riche et variée qui comptent parmi les plus importantes de l'école française. Il ne reste rien des fresques que J. Cousin a faites à Chambord, et ses tableaux anthentiques se font rares (*Descente de croix* à Mayence, *Eva Prima Pandora* à Sens, *Jugement dernier* au Louvre). Dans le *Jugement dernier,* tableau de dimensions médiocres, mais composition à très nombreux personnages, dans l'Ève, figure de grandeur naturelle d'un style élégant et fier, l'imitation italienne est visible. Mais il est une exception, et en peinture c'est l'influence flamande qui domine.

1. Surtout à partir de l'application des émaux, qui permet de juxtaposer des teintes différentes, vers 1550.

La peinture. Les Clouet. — La peinture françai occupe d'ailleurs alors une place médiocre à côté des a tres arts. Le nom le plus remarquable est celui de famille des *Clouet,* originaire de Belgique. Elle a fon une véritable école, à laquelle appartiennent *Quesn Foulon, Dumoutier,* qui sont plutôt des dessinateurs. plus célèbre des Clouet, *François Clouet* (1500-1572), *Jehannet,* a laissé des portraits[1] d'une rare finesse, et ajou à la précision des Flamands une élégance bien françai Le portrait d'*Élisabeth d'Autriche,* femme de Charles I a mérité les honneurs du Salon Carré.

Notre école a-t-elle produit alors de véritables tableau Nous avons rappelé les peintures militaires de Perréal. sait que François Clouet avait peint pour Catherine de Médi des sujets divers, qui avaient été placés au Luxembourg p Marie de Médicis et qui ont disparu depuis (*Soldats donna un assaut, Personnages dans une galerie, Catherine de Mé cis recevant un ambassadeur, le Cardinal Charles de Lorrai couronnant Henri II*). Mais les œuvres de ce genre doive avoir été rares. Quelques-unes nous sont parvenues, comme tableau énigmatique de Chantilly, qui provient d'une collectio de Lithuanie, le tableau du musée de Rouen et les peinture de Simon de Châlons dans la sacristie de Saint-Agricol, à Av gnon. En tout cas, nous n'avons pas assez de documents pou pouvoir porter un jugement très motivé sur ce point.

Céramique. Palissy. Fabrique d'Oiron. — Est-ce à dire qu nos artistes manquent du don de la composition ? Tant s'e faut. Nous l'avons constaté dans nos verrières ; nous le re trouvons dans nos arts industriels. Le XVIe siècle est un des plu

1. Les plus importants sont en Angleterre : par exemple *Catherine Médicis et ses enfants,* au château Howard, près d'York. Le goût des po traits historiques était répandu en France. François Ier fit exécuter à grand frais pour une galerie de Chambord les portraits de tous les savants grec qui étaient venus chercher un refuge en Europe, au moment de la conquê turque (J. Loiseleur, *Résidences royales de la Loire.* Le château de Beaure gard, près Cheverny, contient une galerie de trois cent soixante-trois por traits historiques depuis Philippe VI jusqu'à Louis XIII, formée au commen cement du XVIIe siècle.

beaux temps de la céramique et de l'émaillerie française, pour la forme comme pour l'ornementation. Le nom de *Bernard Palissy* (1510-1589) est resté populaire. C'était un esprit supérieur, qui mérite plus d'estime pour ses idées scientifiques que pour ses *rustiques figulines*, quelque brillantes que soient leurs couleurs, quelque ingénieuse et naïve que soit leur composition. Ses faïences, en effet, n'ont pas eu grande action sur notre industrie, l'auteur tenant avec grand soin ses procédés secrets. La fabrique d'*Oiron*, dont les œuvres si rares, anciennement appelées faïences Henri II, ont exercé longtemps la sagacité des antiquaires, ne dura guère qu'une quarantaine d'années (?1529-1568); elle est la plus originale des fabriques françaises. M. Benj. Filon a établi qu'elle fut fondée par *Hélène Gouffier*, née de Hangest, dans son château d'Oiron, près de *Thouars*. Hélène Gouffier en dirigea elle-même les travaux jusqu'à sa mort, en 1537. Rouen se ressent d'abord de l'influence italienne; mais elle ne devait pas tarder à égaler, sinon à surpasser les Italiens, et à servir de modèle à son tour. Son potier le plus remarquable est alors *Michel Abaquesne*, qui fit le parement en carreaux de faïence du château d'Écouen, aujourd'hui en partie à Chantilly (*Mutius Scævola, Curtius*). Citons aussi les céramiques architecturales du Pré d'Auge, avec ses pignons étagés, dont plusieurs sont conservés au château de Ferrières. A la fin de ce siècle et au commencement du siècle suivant appartiennent le *carrelage de la galerie des portraits au château de Beauregard*, œuvre unique, représentant une armée du temps en ordre de bataille.

Les émailleurs de Limoges. Léonard Limousin, etc. — Nos faïenciers, malgré leur mérite, doivent céder le pas à nos émailleurs. Limoges fut alors le principal centre de l'émaillerie en Europe. Les émaux peints sont substitués généralement aux cloisonnés. *Léonard Limousin* (?1505-1580), malgré la spécialité à laquelle il se restreint, est un des grands artistes de la Renaissance; il représente sur ses plaques, coupes, vases, coffrets, etc., les sujets les plus divers (portraits, scènes mythologiques, religieuses, historiques), avec une aisance qui se joue des difficultés techniques, et un style qui donne aux moindres de ses sujets une valeur indépendante de ces difficultés. Il a des émules et des rivaux dans *Jean Limousin*,

dans les *Pénicaud,* dans *Pierre Remond, Pierre* et *Jean Courteyss, Jean* et *Susanne Court, Martin Didier.*

Orfèvrerie. — Ébénisterie. — Nos orfèvres méritent au moins la même admiration. Il ne reste à peu près rien de *Robert Bourgonnière, Jacques Even, Jean Delvaux;* nous connaissons mieux *Briot, Wœiriot, Étienne Delaune, Delahaye* dont nos collections contiennent des œuvres plus simples et plus élégantes dans leurs formes que celles du moyen âge mais aussi d'une grande richesse. Le casque et le bouclier de Charles IX avec leur revêtement d'or émaillé, l'armure dite de Henri II, sont des pièces merveilleuses. Les mêmes qualités supérieures se montrent dans les œuvres d'ébénisterie que l'on peut classer en diverses écoles : Normandie, Bretagne, Bourgogne, Lyon, Auvergne, Toulouse, l'Ile-de-France. Des architectes comme *Bullant* et *Ducerceau* donnent de modèles aux ébénistes. D'ailleurs les costumes eux-mêmes lorsqu'ils ne tombent pas dans l'exagération, s'harmonisent heureusement avec tout ce qui les entoure, et nous savons que là aussi, des peintres de grande situation, comme Jean Perréal et Bourdichon, étaient parfois chargés de donner des patrons d'habits et de broderies.

Angleterre. Style Tudor. Style Élisabeth. — L'Angleterre, qui dans l'ordre politique devait se distinguer du reste de l'Europe, et qui devait rompre si complètement avec la tradition catholique, conserva cependant plus longtemps que les autres pays l'ancienne architecture. Au style *Tudor*[1] succède le style dit *Élisabeth,* qui n'est encore qu'un gothique mitigé, quoique le principal architecte du temps, *John Shute,* et ses élèves *Thorpe* et *Smithson,* qui avaient étudié en Italie, y introduisent quelques éléments classiques (*collège de Chapter House* à Londres, *château de Kirby*).

Espagne et Portugal. Style plateresque et manoelin. Séville, Belem. — Style classique. Berruguete. — En Espagne où le gothique mêlé d'éléments moresques continua cependant à être en usage jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle, apparaît dès le second quart de ce siècle un style architectural

1. Il brille dans la chapelle Henri VII (à Westminster), dont le plafond avec ses pendentifs à jour, a été appelé *le ciel des sculpteurs.*

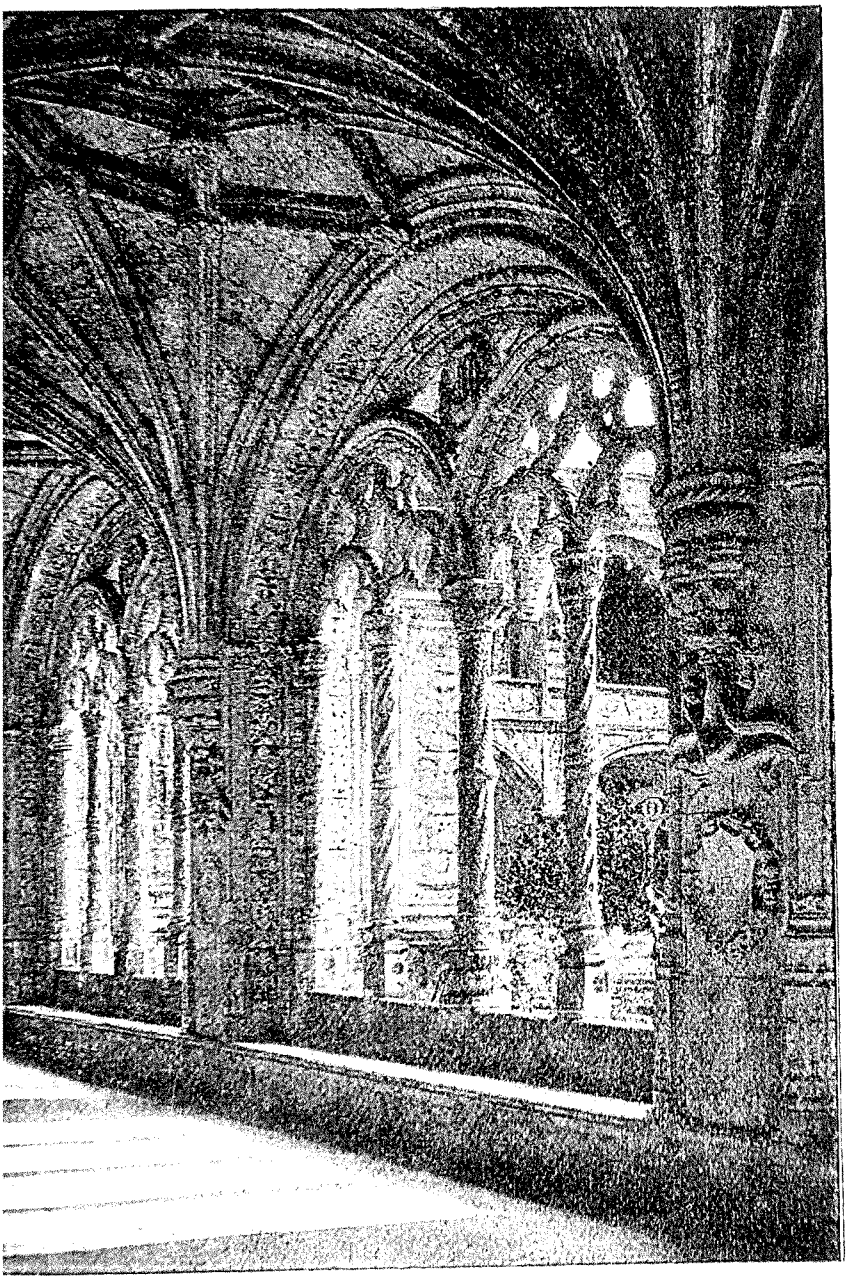


Fig. 239. — Cloître de Belem. (Style manoelin ou plateresque.)

nouveau. La découverte de l'Amérique, jetant brusquement en Espagne des quantités considérables de métaux précieux, avait donné une grande extension à l'orfèvrerie. On avait eu recours, pour mettre en œuvre ces richesses, aux modèles de l'Italie, en laissant subsister en partie le style national, déjà très chargé d'ornements. Il arriva que l'architecture, qui avait été si souvent imitée par l'orfèvrerie, l'imita à son tour, et l'on eut le style *plateresque* (de *plata,* argent, *platero,* orfèvre), dont nous trouvons des exemples caractéristiques dans l'église de *San-Domingo à Salamanque,* dans les travaux du Français Philippe Vigarny ou Ph. de Bourgogne à *Burgos* dans la façade de l'*hôtel de ville à Séville.*

Un style analogue régnait alors dans le Portugal, brusquement enrichi également par ses établissements de l'Afrique et des Indes. Il reçut le nom de style manoelin (du roi Emmanuel le Fortuné). Ce prince, pour célébrer le succès de l'expédition de Gama, fit construire à Belem, par *Boutaca, J. de Castilho* et un Français nommé *Nicolas,* une église magnifique qui est le chef-d'œuvre du genre, et près de laquelle *Garcia de Rezende* éleva une tour « robuste et pompeuse[1] ».

La même surcharge, la même patience extraordinaire dans l'ornementation, se retrouve dans la statuaire; par exemple dans les monuments funèbres de la *cathédrale de Grenade* (*tombeaux de Ferdinand, d'Isabelle, de Philippe le Beau, de Jeanne la Folle*) et de la chartreuse de Miraflores, près Burgos (*tombeau de l'infant don Alonzo*). Les armures ou les robes de marbre sont couvertes d'une profusion d'ornements imitant la ciselure, la broderie ou la tapisserie, simulant les pierreries ou les fourrures. On ne peut se dispenser de signaler aussi les retables de dimensions exceptionnelles, communs en Espagne, et dont les plus remarquables pour cette époque sont ceux d'Astorga, œuvre d'*Esteban Jordan* et de *Becerra;* de Saragosse, par *Damian Forment;* de Medina-del-Rio-Seco, œuvre de *Gaspard Herrera.* Parmi les sculpteurs nous retrou-

1. Palustre. — L'influence française, surtout normande, a été décisive sur l'art portugais de la Renaissance (voy. la communication de M. Eude au Congrès des sociétés savantes, 1896). Le style plateresque apparaît en Italie (par ex. dans la façade de la chartreuse de Pavie qui procède elle-même d'Orvieto) et dans certaines hôtels de ville des Pays-Bas. Mais il n'y a pas là de mouvement général. Comp. les pagodes de l'Inde et de l'Indo-Chine.

vous *Ph. Vigarny*, originaire de Langres, qui sculpta entre autres, de 1507 à 1512, les merveilleuses stalles de Burgos, et travailla aussi à celles de Tolède, où il eut pour collaborateur *Alonzo Berruguete*. Cependant Berruguete devait surtout contribuer à répandre le goût classique, que *Ximénès* avait déjà favorisé (*université d'Alcala*). Berruguete (?1480-1561) est le plus grand artiste espagnol du temps. Il avait été en Italie l'élève de Michel-Ange, et fut comme lui peintre, sculpteur, architecte. Il construisit pour Charles-Quint, dans le style gréco-romain, le palais de Grenade (à l'Alhambra) et le nouvel Alcazar de Tolède.

A la fin du siècle s'élève pour Philippe II, dans un paysage désolé de la Sierra Guadarrama, le monument le plus différent du style plateresque que l'on puisse imaginer, le triste *Escurial*, qui, malgré l'originalité de son plan, est bien, dans sa nudité plutôt monotone que sévère, un des plus ennuyeux monuments qui existent [1].

Peinture. Navarette (el Mudo). — La peinture espagnole présente des noms que la postérité a conservés, tels que *Vicente Joanes* (?1523-1579), *Francisco Ribalta* (?1555-1628), les fondateurs de l'école de Valence; *Louis de Vargas* (?1502-1567), le fondateur de l'école de Séville (*Adoration des Bergers*, cathédrale de Séville); *Rinçon* (1446-1500), peintre habituel de Ferdinand le Catholique; *Pedro Berruguete*, père d'Alonzo (un *Autodafé* du musée de Madrid); *Cespedès* (1538-1608), qui fut à la fois peintre, sculpteur, architecte, érudit, linguiste et poète; *Sanchez Coello* (1515-1590), peintre favori de Philippe II (portraits de la famille royale, peintures de l'Escurial); *Pantoja de la Cruz* (1551-1609), ami et rival de Coello; *Moralès* (1509-1586), âme ardente d'artiste et de chrétien dont les œuvres se recommandent aussi bien par la conscience et l'originalité de l'exécution que par l'intensité pénétrante du sentiment religieux qui lui a valu le surnom de *el Divino* (*Le Christ à la colonne*, à Madrid, *Notre-Dame-de-la*

1. Voy. cependant la description de Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, chap. IX). Ce monument fut élevé en souvenir de la victoire de Saint-Quentin. Elle avait été remportée par Philippe II, le jour de Saint-Laurent; de là la forme de gril donnée à l'ensemble de l'édifice. Le manche du gril est formé par l'église. Il est l'œuvre de *Jean de Tolède*, de *Herrera* et du Français *Louis de Foix*, auteur de la tour de Cordouan

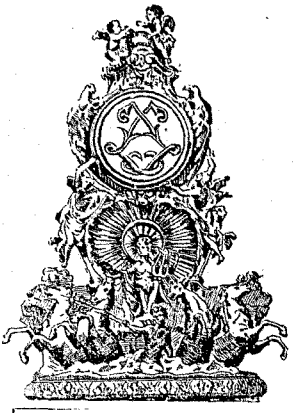
Solitude, à Tolède); enfin *Navarette* (1526-1579), surnommé *el Mudo*, le Muet. Ce peintre est comme une curiosité de l'histoire de l'art. Quoique sourd-muet de naissance, Navarette arriva fort jeune à avoir un très grand talent, qui n'a nullement besoin de se recommander de l'infirmité de l'artiste. Ses tableaux, où l'on reconnaît l'influence du Titien, dont il avait été chercher les leçons en Italie (*Martyre de saint Jacques*, *Nativité*, de l'Escurial, etc.), comptent parmi les meilleurs qui aient été exécutés alors en dehors de l'Italie. Navarette est un des peintres les plus remarquables de l'Espagne. Mais l'école espagnole ne devait vraiment se constituer qu'au siècle suivant.

Extension de l'art espagnol et portugais en Amérique et dans l'Inde. L'art américain avant la conquête. Les jardins du Mexique. — Un des résultats des grandes découvertes faites par les Portugais et les Espagnols fut de donner à l'art de la Péninsule hispanique une extension considérable. L'art portugais se répandit jusqu'à l'extrême Orient (*cathédrales de Goa, de Malacca*); l'art espagnol, dans la plus grande partie de l'Amérique (cathédrales de la Havane, de Mexico, de Lima). Là l'Espagne s'était trouvée en présence d'un art tout à fait inconnu jusque-là, dont les centres étaient le plateau de Cundinamarca (Bogota), le plateau du Pérou (Cuzco), le plateau de l'Anahuac et le Yucatan (Uxmal, Mitla, Tezcuco, Mexico, Palenque). Les Toltèques surtout ont été de grands bâtisseurs à Tula, à Téhatihuacan, à Cholula, leurs capitales successives. Mais les monuments de ces diverses régions, incomparablement plus modernes que les monuments égyptiens et même assyriens dont on a voulu les rapprocher, leur sont tout à fait inférieurs, et, quelques efforts qu'ils supposent de la part de ceux qui les ont élevés, il nous suffit de les mentionner[1]. Cependant les parcs des princes mexicains mériteraient une attention particulière : comme *Chapoltepec*, près de Mexico, dont les anciennes dispositions subsistent encore en partie; comme *Tezcotzinco*, près de Tezcuco, avec ces cinq cent vingt escaliers de porphyre, ses terrasses et ses bassins, alimentés par un aqueduc qui traversait la vallée.

1. Voyez toutefois les ouvrages de M. Désiré Charnay, et la conférence faite par M. Hamy à l'Association scientifique (*Bulletin* du 2 juillet 1882).



Louis XIV.



Nec pluribus impar.



Lebrun.

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE XVIIe SIÈCLE EN ITALIE. — ÉCOLE BOLONAISE.

Les grands faits de l'histoire de l'art au XVIIe siècle. — **Nouvelle** Renaissance en Italie à la fin du XVIe siècle. — Son caractère religieux. — Le concile de Trente. — Les jésuites. — La littérature. Le Tasse. — Infériorité de l'architecture. — Borromini et le style baroque. — Scamozzi. Bianco. — Le Bernin. La colonnade de Saint-Pierre. — Sculpture. Le Bernin. Stefano Maderno. L'Algarde. — La peinture. — L'art académique. — Seconde école bolonaise. — Les Carraches. — Caractère de leur enseignement. — L'éclectisme. — Les maniéristes et les réalistes. — Caravage. Persistance de son influence. — Les élèves des Carraches. Le Guide. Le Dominiquin. Le Guerchin. L'Albane. Leonello Spada et

leurs contemporains. — La peinture à Rome, Florence, Venise. Les décorateurs. — École génoise. Strozzi. Castiglione. — École napolitaine. Ribera. Salvator Rosa. Le paysage romantique. Luca Giordano. La facilité. — Décadence politique et morale de l'Italie. — Décadence de l'art italien.

Les grands faits de l'histoire de l'art au dix-septième siècle. — Le XVIIe siècle est un grand siècle artistique; et s'il n'a pas un aussi grand nombre de génies de premier ordre que la période de la Renaissance proprement dite, il gagne en étendue ce qu'il peut avoir perdu en élévation. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'indiquer dans leur ordre chronologique la succession des écoles, à mesure qu'elles arrivent à leur apogée. Cette revue rapide est d'autant plus nécessaire que nous serons parfois obligés de ne pas suivre l'ordre du temps, et de négliger les synchronismes.

1° Au début du siècle, l'Italie a repris le premier rang par la seconde école bolonaise et les Carraches : Louis (1555-1619), Annibal (1560-1609). — Puis viennent 2° la seconde école flamande. *Rubens* (1575-1640) s'établit à Anvers (1609). La *Descente de croix* (1611). — 3° L'école napolitaine. Ribera (1588-1656). — 4° L'école génoise : Strozzi (1581-1644). — 5° L'école française devient une grande école : Poussin (1594-1665) est appelé en France en 1640; *Mort de Germanicus,* 1627; le *Saint François-Xavier*, 1641; *Diogène,* 1648). — 6° Poussin est presque contemporain de Velasquez (1599-1660). Éclat de l'école espagnole : *les Buveurs* (1628), *les Lances* (1647). — 7° Constitution définitive et apogée de l'école hollandaise. Rembrandt (1608-1669) : *Ronde de nuit* (1642), *les Syndics des drapiers* (1661). — 8° L'époque de Louis XIV : Lebrun (1619-1690). Si nous portons nos regards hors d'Europe, nous trouvons : 9° la plus belle période de l'art de l'Hindoustan (art indo-musulman), le Tadj-Mahal (*V.* ci-dessus, p. 270); et 10° la période la plus importante de l'art japonais, celle où achèvent de se constituer les écoles qu'on pourrait appeler classiques et où commence à se former en dehors d'elles une école populaire d'où sortira, à la fin du siècle suivant, *Hou-Kou-Saï*.

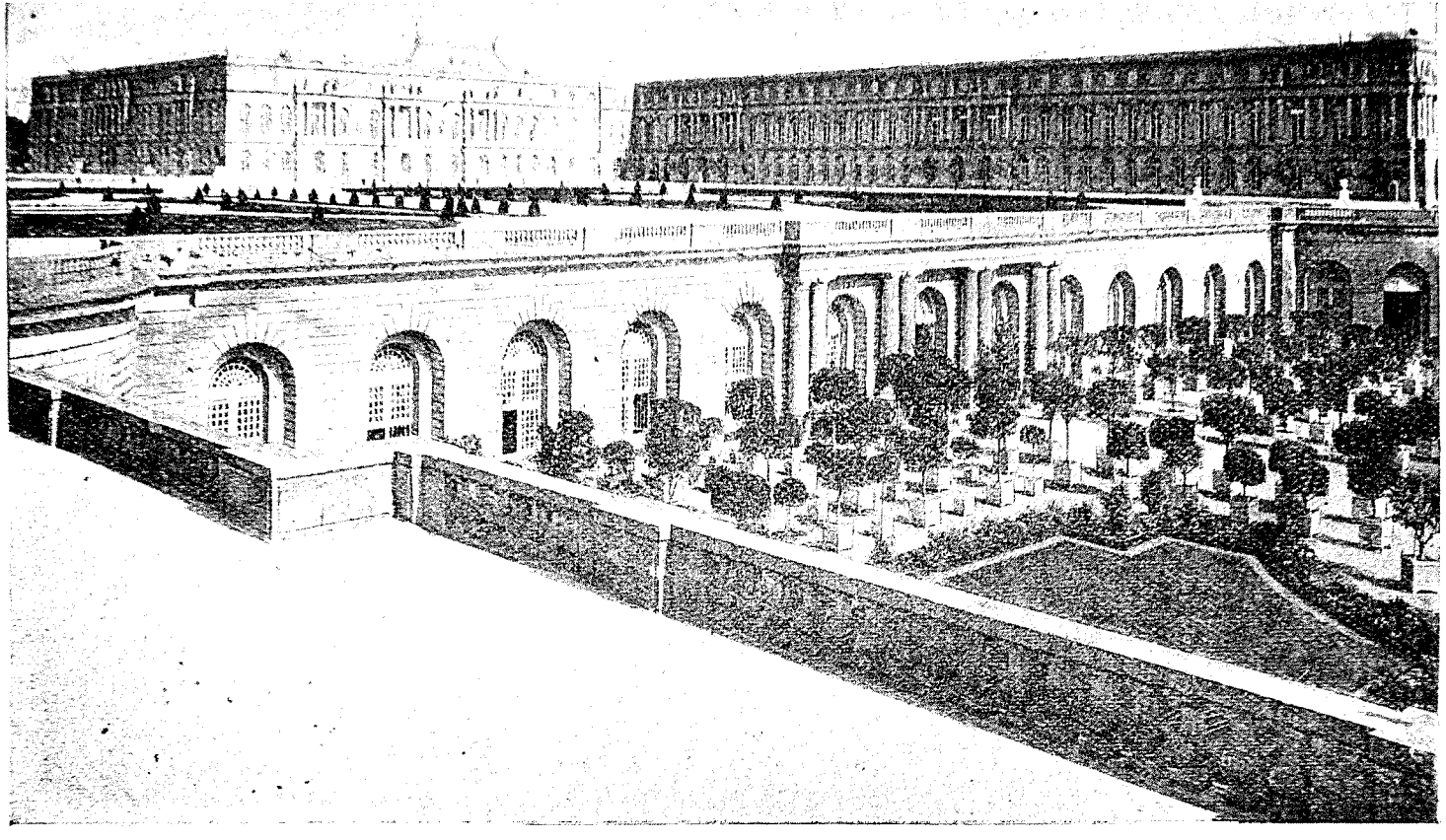


Fig. 240. — Château de Versailles. (Vue prise de l'escalier de l'Orangerie.)

Nouvelle Renaissance en Italie. — Le concile de Trente[1]. — Dans les dernières années du XVIe siècle, à la suite du concile de Trente et de l'œuvre de la réforme catholique qu'il avait entreprise, il y eut en Italie comme une seconde Renaissance, où domina d'une façon sérieuse, sinon très profonde, le sentiment religieux. Cette Renaissance se personnifie dans le Tasse et dans les *Carraches,* noms qui suffisent à montrer les liens intimes qui unissent alors les lettres et les arts.

On en trouve une preuve frappante dans le grand nombre de sujets empruntés à la *Jérusalem délivrée* par les peintres presque contemporains du poète (1544-1595)[2]. L'on sait d'autre part combien le Tasse fut préoccupé de la religion, et quelle était la sincérité de sa foi. Cette sincérité se retrouve aussi quoi qu'on en ait dit, dans la plupart des artistes de cette période. Il suffit de lire leur biographie pour n'en pas douter. S'ils donnent souvent à la piété une expression maniérée ou outrée qui nous choque, il faut y voir la preuve d'un sentiment mal compris, mais non affecté, et cela provient d'un manque de goût qui tient à l'état d'esprit des contemporains. Ce retour à l'inspiration religieuse n'a en effet rien d'ascétique. On restreindra la part de la mythologie, on imposera à l'artiste des sujets où l'orthodoxie et la morale n'auront rien à reprendre ; mais les écrivains, même ecclésiastiques, qui font alors des traités pour moraliser et sanctifier la peinture ne songent nullement à la ramener aux principes d'exécution qui précédèrent « l'invasion païenne ». Fra Angelico lui-même n'est cité qu'une fois, et encore est-ce pour sa vertu plus que pour son talent. Un fait cependant montrera combien le sentiment de l'art s'est affaibli : c'est le projet fort sérieusement repris alors de détruire le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

1. Dejob, *Influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques.*

2. Sans sortir du Louvre, *Renaud et Armide, Herminie chez les bergers,* Dominiquin. Il y a quelques années on y voyait aussi *Herminie chez les bergers,* et *Herminie secourant Tancrède,* par F. Mola.

L'architecture. — Style dit jésuitique. — Saint-Pierre. — Borromini. — Le Bernin. — Comme l'architecture n'a pas, aux yeux des écrivains, d'action morale directe, et qu'il n'y a pas de sujets à lui imposer, on songe encore moins à la ramener à un lointain passé; c'est même alors que se constitue l'architecture que l'on a appelée jésuitique, parce que les jésuites l'ont adoptée et l'ont répandue, avec les nombreuses églises qu'ils édifient alors dans toute la chrétienté, jusqu'en Amérique et en Chine. Les jésuites pensaient sans doute que « l'austérité non motivée était comme du despotisme sans moyen de se faire obéir[1] »; que loin de combattre les goûts et les tendances du jour, lorsque l'intégrité de la foi ou de la morale n'y était pas attachée, on ne trouvait que des avantages à se servir de ces mêmes tendances pour confirmer les populations dans la religion catholique, ou chercher à les y faire entrer. Sur ce point ils agirent en Europe comme dans leurs missions lointaines, et leur rôle dans l'art fut analogue à leur rôle dans la politique[2]. Il en résulte cependant que le sentiment religieux continua à s'affaiblir en architecture, tandis qu'il renaissait dans les autres arts. Nous n'en donnerons pour preuve que ce qui fut fait à *Saint-Pierre* de Rome.

Ligorio, Vignole même, qui fit les deux coupoles latérales, avaient, sur l'ordre du pape, respecté le plan de Bramante et de Michel-Ange. *Giacomo della Porta* (1541-1604) et *D. Fontana* (1543-1607), sous Sixte-Quint, se contentèrent de surélever la courbure extérieure du dôme. Mais *Carlo Maderna* (1556-1629), sous le pontificat de Paul V, prolongea la nef et la plaqua d'une façade qui cache en partie la coupole, n'a aucun rapport avec le reste de l'édifice et conviendrait plutôt à un palais qu'à une église. Maderna fut mieux inspiré dans ses plans du *palais Maffei*. D. Fontana[3], et G. della Porta, laissés à leurs propres

1. Pensée de Mme de Staël.

2. Dans notre siècle ils ont préféré l'art ogival (église de la rue de Sèvres, église de Toulouse).

3. Son frère *Jean Fontana* (1540-1614), qui fut aussi architecte de Saint-Pierre, est surtout remarquable comme ingénieur hydraulicien (rétablisse-

forces, se surpassèrent, le premier dans le *Palais royal* d *Naples,* le second dans l'église Saint-Louis des Françai *Borromini* (1593-1667), qui les dépassa tous en réputatio a certainement de la hardiesse, mais il joint la banali au mauvais goût, boursoufle les façades de saillies ir cohérentes, tord les colonnes, renverse les volutes d chapiteaux, ne peut laisser une ligne droite; il trou ainsi le moyen de composer des édifices lourds qui p raissent cependant manquer de stabilité, confond le défa de bon sens avec l'imagination, et a l'honneur peu enviab de constituer le style baroque (clocher de *Sainte-Agn* façade de l'église *Saint-Charles* à Rome). Son édifice plus singulier est l'*église de la Sapience :* il lui donna forme d'une abeille, parce que le pape Urbain VIII, q la fit construire, avait une abeille dans ses armes, et il compléta par une tour en spirale. Ce style réussit mie dans la disposition intérieure des édifices, où il reche che les grands espaces et les larges ouvertures (église *Saint-Ignace* à Rome, œuvre du *R. P. Grassi*). Ce style e tant de vogue en Italie, qu'on chargea Borromini d'accon moder au goût du jour des édifices déjà existants. Veni conserve une architecture meilleure avec *Scamozzi* (155 1616), auteur des *Nouvelles Procuraties,* et avec *Longhe* (*Palais Pesaro*). Gênes rivalise avec Venise grâce à *Ba Bianco,* qui élève le *palais Balbi* et l'*Université,* œuvr vraiment grandioses. Cependant la construction la pl remarquable du temps appartient à un artiste qui a don plus d'une preuve de mauvais goût, le cavalier Berni Mais *le Bernin* (1598-1680), dans la *colonnade* circula de la place *Saint-Pierre,* a su unir à sa riche imaginati une simplicité majestueuse, qu'on doit d'autant plus a mirer chez lui qu'on l'y rencontre plus rarement.

Sculpture. — Le Bernin. — Le Bernin a été aussi

ment de l'ancien aqueduc qui amène les eaux du lac Bracciano au som du Janicule, etc.).

plus grand sculpteur italien du XVIIe siècle. La recherche outrée de l'effet, le mauvais goût dont il a donné plus d'une preuve, ne doivent pas empêcher de reconnaître en lui une facilité d'imagination et de main prodigieuse, qui donne à certaines de ses œuvres une souplesse de vie et d'expression qui a été rarement dépassée (*le Ravissement de sainte Thérèse,* à Santa-Maria della Vittoria). Il est rare cependant qu'on sente en lui une conviction profonde. Il a surtout réussi dans les sujets mythologiques. l'*Enlèvement de Proserpine* de la villa Ludovisi est supérieur aux *tombeaux d'Urbain VIII* et *d'Alexandre VII* à Saint-Pierre. Il a eu beaucoup d'imitateurs, entre autres *l'Algarde* (1598-1654), auteur du bas-relief de *Saint-Léon arrêtant Attila,* à Saint-Pierre. Mais la meilleure des sculptures italiennes du temps, parce qu'elle est la plus simple et la plus touchante, est la *Sainte Cécile* de *Stefano Maderno* (1578-1636). Les sculpteurs français ou flamands occupent une grande place en Italie au XVIe siècle : Pierre Franqueville, Legros, Puget, Théodon, Duquesnoy, sont aussi connus à Rome ou à Gênes que dans leur patrie.

La peinture. — Caractère général. — La peinture fut alors supérieure à la sculpture, et cependant même la peinture de ce temps a été l'objet de jugements fort sévères. Sans doute, sans parler de la sublimité du génie, qui est toujours une exception et qui ne s'est pas rencontrée alors, on ne retrouve pas là l'enthousiasme de la Renaissance du XVe siècle. C'est un art savant plutôt qu'inspiré. Mais ni la science ni la méthode ne faisaient défaut aux contemporains de Vinci, ni l'inspiration ne manque à ceux des Carraches. Il n'est pas douteux d'ailleurs que leurs œuvres témoignent à tous les points de vue d'un progrès considérable sur celles qui les ont immédiatement précédées, et elles ont eu en somme une action salutaire sur les artistes qui ont suivi. Nous ne devons pas oublier surtout, nous, Français, que cet enseignement a contribué

en partie à former le Poussin, qui l'emporte sur eux, mai leur doit beaucoup. Stendahl, un raffiné pourtant, a dit « Les Carraches s'éloignèrent de l'affectation à la mode parurent froids. » Si l'on voulait résumer le caractère d la nouvelle école, on dirait que c'est un art académiqu mais dans le meilleur sens du mot.

La seconde école bolonaise. — Les Carraches. — L'a académique. — C'est Bologne qui devait être le cent de ce grand mouvement. Bologne était depuis longtem une ville riche et savante, où les lettres, le droit, les scie ces mathématiques et naturelles, étaient également en f veur. Un fait qui montre combien la culture intellectuel y était répandue, c'est le nombre de femmes bolonais qui obtinrent par leur talent une réputation méritée. suffit de rappeler les sculptures de *Properzia dei Ros* les peintures de *Lavinia Fontana* et d'*Élisabeth Sirani.*

Depuis le *Francia,* l'école bolonaise n'avait occupé Italie qu'une place secondaire, quoique honorable, avec *colo dell' Abate* (1512-1571), *Primatice,* dont on a parlé propos de la Renaissance française, avec *Prosper Fontan* (1512-1592) et sa fille Lavinia (1552-1614), que nous v nons de citer[1]. Mais à la fin du XVIe siècle l'école bol naise allait se mettre au premier rang et résumer aus bien tout l'art italien, grâce à *Louis Carrache* (1555-161 La vie de Louis Carrache (*Lodovico Carracci*) est d'u grand exemple et montre ce que peut, même en art, u volonté opiniâtre s'appuyant d'une conviction énergiq et élevée.

Rebuté par Fontana, puis par le Tintoret, qui trouvaient qu manquait de facilité et n'avait aucune des qualités d'impro sation auxquelles alors on réduisait presque tout le talent, se mit à étudier les œuvres des grands maîtres qui n'ex

1. *Saint François de Paule bénissant un enfant* (Bologne), *Jésus et la maritaine* (Naples). Elle fut surtout célèbre comme portraitiste.

taient plus, se proposant de réunir dans ses œuvres à lui les qualités propres à chacun d'eux : le coloris de Paul Véronèse ou du Titien, l'énergie de Michel-Ange et la grâce du Corrège[1]. Cet éclectisme, si on le poussait trop loin, serait dangereux, en risquant d'étouffer l'originalité, qui est la première qualité de l'artiste. Mais en quoi cette originalité aurait-elle plus à craindre de plusieurs maîtres que d'un seul? et, malgré quelque danger de dispersion, quel inconvénient y a-t-il, comme système d'étude, à s'instruire de chacune des parties de l'art auprès de ceux qui l'ont le mieux pratiquée? Quoi qu'il en soit, reconnaissons qu'il rendit aux peintres la dignité et la conscience artistique, en leur réapprenant à être sévères pour eux-mêmes, en faisant comprendre qu'à la facilité naturelle il est bon de joindre la difficulté acquise ; en leur faisant abandonner les formules toutes faites, les poncifs extravagants, mis à la mode par les imitateurs de Michel-Ange. Il peut exister des poncifs extravagants, mais il est bon de noter que l'art académique des Carraches a cherché à en dégoûter les peintres du temps. Les premières œuvres de Louis Carrache furent froidement accueillies. Son bon sens parut froideur ; sa sérieuse simplicité, absence d'habileté et de force. Il ne se décourage pas ; il appelle auprès de lui ses cousins Augustin et Annibal, trouve en eux des dispositions remarquables, en fait ses collaborateurs, et fonde bientôt dans sa patrie une véritable académie, qui a été le modèle de toutes les écoles de beaux-arts qui ont suivi. On y faisait des cours de perspective, d'anatomie, de composition, d'architecture, de critique artistique, d'histoire de l'art. Il y avait une salle d'étude pour le modèle vivant, une salle d'étude pour l'antique. Sans doute on n'y trouvait plus entre le maître et l'élève cette intimité qui résultait des contrats d'apprentissage ; mais il faut remarquer que ce n'était pas là une école officielle sous la dépendance de l'État, « et que le maître travaillait à sa propre gloire en formant ses élèves[2] ».

1. Augustin Carrache a fait un sonnet qu'on pourrait considérer comme le manifeste des principes de l'école. Mais il les y résume en les exagérant, et Louis Carrache heureusement n'a pas cherché à les réaliser dans la pratique.

2. Voyez Ménard, *Tableau historique des beaux-arts*, p. 216. — L'estime et l'affection respectueuse dont Louis Carrache jouissait dans sa vieillesse

Aussi ne faut-il pas s'étonner que le nom de Louis Carrache, recommandé par les services de son enseignement comme par la dignité de son caractère, occupe dans l'histoire de la peinture une place plus grande que celle que son talent seul lui aurait assurée. Ce n'est pas cependant un peintre médiocre que l'auteur de l'*Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe* (Louvre), les fresques de Saint-Michel et du palais Sampieri à Bologne, etc. Il survécut à ses deux cousins Augustin et Annibal.

Augustin (1557-1602), graveur et peintre, érudit et poète, fut un professeur disert et zélé ; mais quelque nombreuses que soient ses œuvres peintes ou gravées (*Communion de saint Jérôme*), Annibal lui est bien supérieur. Frère cadet d'Augustin, destiné à succéder à son père dans le métier de tailleur, *Annibal Carrache* (1560-1609) était loin d'avoir reçu l'éducation qu'on avait fait donner à l'aîné de la famille. Dans ses lettres pleines de naïveté, il s'excuse à Lodovico de n'avoir pas su bien exprimer son jugement sur les peintures qu'il voit dans ses voyages, ajoutant « qu'il laisse à Augustin le soin de tirer la quintessence de tout cela et d'en parler selon les règles ». S'il ne sait pas bien s'exprimer, il sait ce qu'il a à faire, et cela suffit. En effet, Annibal Carrache mérite d'être placé immédiatement après les grands génies, surtout si l'on considère les peintures de ses dernières années, les *fresques* mythologiques *du palais Farnèse* aussi bien que les tableaux religieux tels que la *Vierge apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc,* le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* la *Résurrection* (tous trois au Louvre). Annibal a exécuté aussi des *portraits* (un entre autres qui est à Chantilly), des scènes de la vie privée telles que le *Concert sur l'eau,* la *Pêche,* la *Chasse,* où le paysage a une

auprès de ses compatriotes se montre d'une manière fort gracieuse dans la petite aventure que raconte une lettre qu'il écrit à son ami le peintre *Ferrante* le 15 fév. 1617. (Voy. *Recueil de lettres d'artistes*, par Jay, p. 267.)

grande importance. Il a fait aussi plusieurs paysages proprement dits, d'un caractère noble et naturel, mais trop superficiel. Ils ont eu de l'influence sur Poussin, quoiqu'il n'y mette pas en général de personnages antiques.

Denis Calvaert. — L'école des Carraches voyait arriver à elle des élèves de toutes les parties de l'Italie; elle devait à plus forte raison attirer les jeunes peintres qui fréquentaient les autres ateliers de Bologne. Le maître le plus en renom dans cette ville était alors un Flamand, *Denis Calvaert* (1540-1619), coloriste remarquable, que le *Saint Michel* et le *Purgatoire* de Bologne suffiraient à placer parmi les premiers peintres de son temps. Il n'en perdit pas moins ses meilleurs élèves, Dominiquin, le Guide et l'Albane. Il est vrai qu'il ne prenait pas précisément les moyens de les retenir. Ayant surpris Dominiquin copiant une gravure d'Augustin Carrache, il saisit dans sa fureur un escabeau qui se trouvait sous sa main et assomma à moitié son élève. Quant au Guide, que son maître chargeait, lorsqu'il n'avait que dix-huit ans, de faire les modèles que devaient copier les autres élèves, il n'en fut pas moins en butte à ses violences, et passa dans l'atelier des Carraches, où il devait retrouver l'Albane[1].

Maniéristes et réalistes. Le Caravage. — La seule influence qui agissait sérieusement sur l'art italien à côté des Carraches était celle d'un homme isolé qui n'avait rien d'un chef d'école. *Le Caravage* (*Michel-Angiolo Amerighi* da Caravaggio, 1569-1609) fut le chef du réalisme.

Apprenti maçon, il avait pris goût à la peinture en voyant faire des fresques pendant qu'il préparait l'enduit frais sur lequel l'artiste devait travailler. S'étant formé à peu près seul, il disait que l'étude de l'antique, de Michel-Ange, de Raphaël, ne pouvait que gâter les dons naturels de l'artiste.

1. La haine entre les deux partis ne fut pas toujours aussi violente, puisque Aug. Carrache a gravé d'après Denis Calvaert.

Lorsqu'il vint à Rome, les *maniéristes* y dominaient, et leu chef *le Joseppin*[1] y jouissait d'une faveur que nous avons pein à expliquer aujourd'hui. Comme il arrive souvent, une réac tion violente contre une mode, si bien établie qu'elle soit, plus de chance de succès qu'une tentative modérée de réforme Le réalisme décidé de Caravage, avec ses types pris sur le vi si différents des fadeurs alors en vogue, eut un succès pro digieux. Il est vrai qu'il n'y avait rien là de médiocre ; c'éta le caractère souligné jusqu'à la brutalité dans les types sou vent bas et grossiers, mais ce n'était jamais la platitude dan l'expression, ni la laideur cherchée pour elle-même, ni l mépris de la composition. Aussi le réalisme moderne aurai il peu le droit de se recommander d'un talent essentiellemer personnel. Sans parler de l'originalité d'exécution et du pui sant relief de sa peinture, il y a parfois chez Caravage un v ritable sentiment de grandeur[2]. Il ne faut donc pas s'étonne qu'on admire encore, quelque réserve qu'on fasse, ses tableau religieux tels que l'*Ensevelissement du Christ* (au Vatican) la *Mort de la Vierge* (au Louvre). Il devait réussir dans l portraits ; nous en avons un superbe au Louvre, le *Grand Ma tre de Malte Alof de Vignacourt.* Mais peut-être n'y montre-t-il pas une assez grande pénétration. Il excelle dans les scène de cabaret, de corps de garde, de brigands, de bohémiens C'est là qu'il se montre surtout original, en nous peignan des mœurs qu'il ne connaissait que trop bien[3]. (*Concert, Di seuse de bonne aventure,* au Louvre, les *Joueurs,* de la galeri

1. *Giuseppe Cesari,* dit *il cavaliere d'Arpino* ou *il Giuseppino* (1568-1640) jouit d'une réputation telle que Richelieu proposait à Marie de Médicis de lu confier plutôt qu'à Rubens la décoration de la galerie du Luxembourg.

2. Nous ne tenons pas compte dans cette appréciation d'un certain nombr de toiles condamnables, mais qui ne sont qu'en minorité dans son œuvre par exemple la *Vierge* de la galerie Borghèse.

3. On a dit avec raison que la vie de Caravage était une édition nouvelle mais bien peu corrigée, de la vie de B. Cellini. Il parvint à se faire nomme chevalier de Malte afin de tirer vengeance de Joseppin, qui, provoqué pa lui, avait été trop heureux de se targuer de sa noblesse récente pour repous ser le cartel d'un maçon. Dans l'orgueil et la joie de son nouveau titre, Cara vage insulta gravement un des dignitaires de l'ordre qui lui faisait quelqu observation. Emprisonné, il parvint à s'enfuir sur une barque ; mais, aprè d'autres aventures et d'autres rixes, il mourut dans une auberge sur la côt de Toscane, au moment où il se disposait à revenir à Rome, et sans avoir pu rejoindre son rival. Le peintre Schnetz a écrit une vie du Caravage.

Scarra). Car il ne faut pas oublier qu'alors la grande école des peintres de genre des Pays-Bas n'était pas encore formée[1]. D'ailleurs Caravage laisse presque toujours à ses personnages la dimension naturelle, sans qu'ils cessent pour cela d'être intéressants. On peut lui reprocher ses effets exagérés et cet abus des teintes noires que certains peintres imitent encore avec une conscience voisine de la naïveté. Ils semblent prendre pour des teintes voulues du peintre les taches produites par les dessous, que le temps a fait repousser, et, au lieu d'ombres simplement noires, nous présentent des ombres noircies.

Caravage a eu en somme sur l'art une influence considérable, qui se fait sentir encore aujourd'hui et que n'ont pas toujours exercée des artistes qui lui étaient bien supérieurs. Par Ribera, son disciple, il a imprimé à l'école napolitaine un cachet qu'elle devait garder jusqu'au bout, et a agi aussi par lui sur l'école espagnole. Il eut des imitateurs en France, comme le Valentin. Enfin il eut une action considérable sur les meilleurs peintres de l'école bolonaise, dont l'éclectisme n'avait aucune raison de repousser ce qu'elle pouvait légitimement trouver de bon dans les œuvres du nouveau venu. Cette action s'étendit jusque sur des artistes dont le talent était déjà formé et la réputation faite, le Guide, Leonello Spada, le Guerchin et même, sinon pour l'exécution, au moins pour certains détails réalistes de la composition, sur le Dominiquin[2]. Cependant, par l'inspiration générale, ces peintres n'en restent pas moins les disciples des Carraches.

Le Guide. Le Dominiquin, le Guerchin, l'Albane et les Bolonais contemporains. — *Le Guide,* Guido Reni (1575-1642), qui a un rare talent de composition (*Madona della Pieta* et le *Crucifiement* de Bologne), est connu sur-

1. Il avait eu cependant des prédécesseurs, Gent. Bellini, Carpaccio (*Dames jouant sur une terrasse*, musée Correr), etc., voy. p. 462. D'autre part, il annonce les peintres modernes de la vie populaire italienne, Léopold Robert, Schnetz.

2. *Voyez les exemples relevés par* Dejob, ouvrage cité, p. 328, note.

tout par ses sujets gracieux (le plafond de l'*Aurore* au palais Rospiglioni, la *Sibylle persique,* le portrait de *Béatrix Cenci*); mais il sait aussi avoir la force, comme dans *David vainqueur de Goliath,* l'*Enlèvement de Déjanire* (au Louvre) et le *Massacre des Innocents* de Bologne, œuvre trop vantée peut-être et qui reste un peu froide. Sans doute on sent parfois quelque chose d'artificiel dans l'œuvre du Guide; cependant, s'il n'est pas un artiste de premier ordre, il est un grand peintre. La passion du jeu lui fit perdre une fortune considérable, qu'il avait acquise par son talent, et il passa la fin de sa vie dans la déconsidération et la misère.

Celui de ses contemporains que la postérité a mis à côté et même au-dessus de lui, le Dominiquin, fut toujours malheureux, et mourut, empoisonné peut-être par ses rivaux, sans être parvenu à sortir de la gêne. *Le Dominiquin* (*Domenico Zampieri,* dit *il Domenichino,* 1581-1641) l'emporte sur tous les artistes de son temps par une simplicité, une naïveté de sentiment qui rappelle la sincérité des maîtres de la première Renaissance, et on arrive à lui savoir gré de ses maladresses, qu'on ne peut attribuer ni au manque de conscience ni au défaut de talent. Ses fresques à Saint-Louis des Français (*Vie de sainte Cécile*), à San-Andrea-della-Valle à Rome (les *Évangélistes* et la *Vie de saint André*), à Grotta-Ferrata (*Épisodes de la vie de saint Nil*[1], 1610), à Fano (seize sujets sur la *Vie de la Vierge*), sont des œuvres de premier ordre, non seulement au point de vue technique, mais pour l'expression et la beauté pittoresque. Son tableau le plus célèbre, la *Communion de saint Jérôme* (1614), est placé au Vatican à côté de la *Transfiguration* de Raphaël. L'admiration du Poussin signala cet ouvrage à l'attention des Romains, qui ne l'appréciaient pas à sa valeur. On aurait une idée incomplète

1. Les anatomistes de profession et les médecins ont admiré pour sa science la scène représentant saint Nil guérissant un enfant possédé.



Fig. 241. — Le Dominiquin. — La communion de saint Jérôme. (Figure extraite du *Musée de Peinture* de Réveil; Libr. et Impr. réunies, éditeur).

du Dominiquin si l'on s'en tenait seulement à ses tableaux religieux. La *Chasse de Diane,* œuvre d'une grâce souveraine, tient sa place à côté du *Saint Jérôme,* comme la *Farnésine* à côté des *Chambres*. Dominiquin est suffisamment représenté au Louvre par *Sainte Cécile, David jouant de la harpe, Timoclée et Alexandre, Renaud et Armide.*

On trouve aussi beaucoup de sincérité avec une plus grande recherche des effets pittoresques dans le Guerchin (*Giovanni Barbieri,* surnommé *il Guercino* ou le Louche, 1590-1666). L. Carrache disait de lui à ses débuts : « Il y a ici un jeune homme de Cento qui peint avec un remarquable bonheur d'invention. Il est grand dessinateur et très heureux coloriste. » Le Guerchin aime les contrastes et les grandes ombres, mais il reste toujours lumineux. Il est, après Corrège et Rembrandt, un des maîtres du clair-obscur. Parmi ses œuvres nous signalerons la *Sainte Pétronille* (au musée du Capitole), la *Mort de Didon* (au palais Spada), la fresque de l'*Aurore* (villa Ludovisi), la *Résurrection de Lazare,* les *Saints Protecteurs de la ville de Modène, Hersilie séparant Romulus et Tatius* (au Louvre), ses peintures à Cento, sa ville natale.

La réputation de *l'Albane* (*Francesco Albani,* 1578-1660), « l'Anacréon de la peinture », le peintre anecdotique des scènes mythologiques, ne s'est pas aussi bien soutenue; mais elle n'a pas péri, et, sans nous arrêter à son talent de paysagiste, il a en somme créé un genre gracieux qui a encore ses représentants.

Il faudrait encore mentionner au moins *Lanfranc* (Lanfranchi ou Lanfranco, 1580-1647), Lombard d'origine, décorateur intrépide qui aimait les entreprises colossales (coupole de San-Andrea-della-Valle); *Leonello Spada* (1576-1622), très heureusement doué, mais inégal, bien représenté au Louvre par *Énée et Anchise,* l'*Enfant prodigue* et surtout le *Concert* du Salon Carré ; *Tiarini,* qui vécut quatre-vingt-onze ans (1577-1668) et fut, après la mort

de Louis Carrache, la principale autorité artistique de Bologne; *Procaccini* (1548-1626), qui alla fonder à Milan, avec ses deux frères, une école très suivie; *Élisabeth Sirani,* la meilleure élève du Guide, morte empoisonnée par ses ennemis à vingt-cinq ans (*Saint Antoine de Padoue,* à Bologne); *Grimaldi* (1606-1680), qui se consacra exclusivement au paysage; *Francesco Mola* (1612-1668), etc.

Rome. Florence. Venise. Les décorateurs. — Nous nous contenterons d'indiquer les peintres les plus marquants des autres écoles, qui à ce moment se rattachent à peu près toutes au mouvement créé par les Carraches. A Rome nous signalerons *Feti* (1589-1624), auteur de la *Mélancolie* du Louvre; *Romanelli* (1610-1662), qui exécute en France ses œuvres les plus considérables : *fresques au Louvre* (musée des antiques); fresques du palais Mazarin, aujourd'hui Bibliothèque nationale; *Manfredi* (1580-1617), dont les tableaux sont confondus souvent avec ceux du Caravage; *Michel-Ange Cerquozzi* (1600-1660), qui peint avec verve des scènes de foire, de marché, de bataille; *Salvi da Sassoferrato* (1605-1685), qui imite heureusement le Dominiquin (la *Madone* de l'église Sainte-Sabine, à Rome); *Baciccio* (1639-1709), auteur de la plupart des fresques du Gesu, à Rome; le P. *Pozzi* (1642-1709), qui décore l'église Saint-Ignace, avec des tours de force de perspective et de trompe-l'œil; *André Sacchi* (1598-1661), auteur de la *Vision de saint Romuald* (Vatican); *Pierre Berrettini* (1596-1669), dit *Pierre de Cortone*, artiste d'une facilité excessive, dont la réputation, d'abord immense, a été peu durable, mais qui n'en est pas moins un décorateur prodigieusement habile (*plafond du palais Pitti* à Florence, *du palais Barberini* à Rome). Il a fait sentir son influence sur les peintres français contemporains de Lebrun. *Carlo Maratta* (1625-1713) hérita de la grande réputation de Berrettini, mais n'est, aux yeux de la postérité, qu'un artiste simplement recommandable aussi bien par ses madones que par ses portraits.

A Florence nous trouvons le fils et l'élève d'Alexandre Allori, *Cristofano Allori* (1577-1621), qui porte dignement un nom déjà illustre (la *Judith* du palais Pitti); son condisciple *Matteo*

Rosselli (1578-1650), *Lud. Cardi* (1559-1613), *Orazio Lomi Gentileschi* (1562-1646) et sa fille *Artemisia*, enfin *Carlo Dolci* (1616-1686), peintre précieux et sincère à la fois, coloriste harmonieux (la *Vierge* du palais Corsini) heureusement imité par sa fille *Agnès*. A Venise nous trouvons encore des coloristes tels que *Léandre Bassan* (1558-1623), *Varotari* (1590-1650), *Alexandre Turchi* (1582-1648), la portraitiste *Sophonisbe Anguisciola*, qui eut l'honneur de donner des conseils à *Van Dyck; Andrea dei Michieli*, dit *il Vicentino* (1535-1614), qui peignit pour le palais ducal la *Réception d'Henri III à son passage à Venise*, curieux tableau dont l'esquisse était au Louvre; *Palma le Jeune* (1544-1628), qui glorifie Venise au palais Ducal.

École génoise : Strozzi. — L'école génoise présente à cette époque ses meilleurs peintres. *Benedetto Castiglione* (1616-1670) doit sa réputation moins à ses grands tableaux d'histoire qu'à ses œuvres de médiocre dimension; il aime à introduire des animaux de toute sorte, même exotiques, tels que des singes et des éléphants (*Une Caravane*, au Louvre). *Bernard Strozzi* (1581-1644) se recommande par un coloris harmonieux et plein de vigueur, qui l'a fait comparer à Murillo, plus jeune que lui de 27 ans (*Vierge* du Louvre).

École napolitaine : Ribera, Salvator Rosa, Luca Giordano. — C'est seulement aussi au XVIIe siècle que l'école napolitaine prend sa place dans l'histoire de l'art, quoiqu'elle puisse citer au XVe siècle, *Col' antino del Fiore*, *Antonio Solario*, dit il Zingaro (1382-1444), qui avait été chaudronnier ambulant avant d'être peintre, *Antonello de Messine*, et au XVIe *André de Salerne*. Elle doit son éclat passager à un artiste d'origine étrangère, à l'Espagnol *Joseph Ribera*, dit l'*Espagnolet*.

Ribera (1588-1656) était né aux environs de Valence. Il avait reçu dans son pays des leçons de F. Ribalta. Venu à Rome il se mit à l'école de Caravage, puis adoucit sa manière par l'imitation du Corrège (l'*Échelle de Jacob* à Madrid, 1626); mais il s'en tient le plus souvent à un genre de peinture qui convenait mieux à ses goûts (*le Christ mort* et *Saint Jérôme e*

prière, au Louvre). Il a dépassé parfois son modèle préféré et fait preuve d'une puissance extraordinaire. Il aime à représenter les vieillards et les infirmes. Certains sujets (*Sommeil de Jacob*, *Martyre de saint Barthélemy*, à Madrid, peinture de la *chapelle Saint-Janvier*, à Naples) sont d'une effrayante vérité. Mais il dépasse parfois toute mesure, et arrive à être répugnant par de véritables scènes de boucherie.

Ribera avait connu la misère la plus dure. Malgré la grande situation et la fortune qu'il acquit plus tard, malgré son talent reconnu, qui aurait dû d'autant mieux le rassurer qu'il en avait lui-même une très haute opinion, il montra à l'égard de ses confrères une jalousie féroce. Il forma, avec plusieurs artistes sans scrupules et spadassins consommés, une véritable association pour organiser un système de terreur contre tout rival possible qui aurait l'audace de venir à Naples. L'intrigue, la calomnie, la menace, les fausses querelles, le guet-apens, étaient leurs moyens habituels, et ils ne reculaient pas devant le meurtre, l'assassinat et l'empoisonnement. Annibal Carrache, le Joseppin, durent s'enfuir précipitamment. Le Guide fit de même, lorsque, à peine arrivé, il vit son valet roué de coups par deux inconnus qui le chargèrent de dire à son maître qu'il ne tarderait pas à périr s'il ne se sauvait au plus tôt. Son élève *Gessi* demanda à le remplacer. Il arriva avec deux amis. Ceux-ci rencontrèrent sur le port deux jeunes gens fort aimables qui leur proposèrent une promenade en mer. On ne les revit plus. Gessi n'en demanda pas davantage. Plus tard on appela le Dominiquin. « Mais quand il vint prendre possession de l'appartement qui lui était destiné dans le palais archiépiscopal, il trouva dans la serrure un billet qui le menaçait de mort s'il ne partait pas sur-le-champ. Dominiquin alla porter ce papier au vice-roi en lui demandant sa protection. Le vice-roi engagea sa parole de grand d'Espagne. Un élève de Ribera avait été récemment condamné pour meurtre, et, afin d'éviter le scandale, on l'avait fait empoisonner dans sa prison. On n'osa donc s'attaquer ouvertement au Dominiquin, mais on mêla de la cendre au crépi dont il se servait pour ses fresques de manière qu'elles s'écaillaient et tombaient en poussière avant d'être terminées. On lui fit faire des tableaux pour la cour de Madrid, et Ribera, qui avait la surveillance

de ces travaux, les faisait expédier avant qu'ils fussent ach vés. Le malheureux Dominiquin, se méfiant de tout le mond entouré de domestiques vendus, préparant lui-même ses al ments, finit par mourir empoisonné. » (L. et R. MÉNARD.)

A l'école de Ribera se rattachent *Stanzioni* (1585-165(*Aniello Falcone* et *Luca Giordano*. Aniello Falcone (160 1665) prit une grande part à la révolte de Masaniello commanda la Compagnie de la Mort, où il eut pour lieut nants *Salvator Rosa* (1615-1673) et *Micco Spadaro* (†1666)

La vie aventureuse de Salvator Rosa, qui fut musicien poète en même temps que graveur et peintre, a plus d'une f défrayé le théâtre et le roman. Nous ne la rappelons ici q pour faire remarquer l'empreinte que cette vie a laissée s son œuvre. Il a donné en art une note à peu près nouvel que son maître Falcone n'avait fait qu'indiquer, et de r jours encore plus d'un artiste s'en est inspiré. Ses furi chocs de cavalerie, ses attaques de brigands, ses paysages il aime à représenter des rochers abrupts, des pentes ébo lées, des arbres tordus se penchant sur des abîmes, la lumiè sourde et parfois fantastique qu'il répand sur ses sujets, font un romantique avant le romantisme, un romantique sa le savoir, ce qui est un bien grand avantage. Il aime, comn il le dit dans ses lettres, « les divines solitudes », et ajoute q tout lieu habité est un ennemi mortel pour ses yeux. Les t bleaux du Louvre donnent une idée à peu près complète son talent. Il y a cependant de lui des œuvres plus tranquill et plus achevées, telles que *la Conversation des philosoph* et les scènes de la Bible peintes pour l'église Sainte-Mar du Peuple à Rome, et aujourd'hui à Chantilly.

L. Giordano (1632-1705) est resté surtout célèbre p sa prodigieuse facilité. Il imitait indifféremment et point de faire illusion Albert Dürer et Le Guide, Titien Raphaël ! Un jour et demi lui suffisait pour faire un gra tableau d'autel (*Saint François*), quelques heures pour portrait. On en faisait des plaisanteries. « Luca, descen

1. Élève de S. Rosa, Spadaro a fait de curieux tableaux sur cette révolte.

pour dîner. — Un instant, mon père, il me reste à faire les douze apôtres. » Sans doute il était remarquablement doué, et dans les œuvres qu'il a le plus soignées, les *peintures de l'Escurial* et surtout le *plafond du palais Riccardi* à Florence, il se montre un décorateur aimable, ingénieux et même correct.

Décadence de l'Italie. — Mais l'art qui avait résisté plus longtemps que tout le reste était entraîné lui-même après les lettres dans la décadence générale de l'Italie. Plus de liberté ! La patrie elle-même, dans le morcellement des États appartenant presque tous à des princes étrangers, n'est plus qu'un souvenir, à peine une espérance. Sans doute on a eu tort de dire que le génie italien de la Renaissance, incomplet par nature, n'avait su briller que dans l'ordre intellectuel. L'Italie eut alors, et en grand nombre, des hommes d'action de premier ordre, et certes Christophe Colomb, pour ne citer que le plus illustre, fait bonne figure même à côté de Michel-Ange. Mais dès cette époque ses grands marins, ses politiques, ses diplomates, ses grands capitaines, doivent se mettre le plus souvent au service des autres nations. Le mal ne fait que s'accroître au siècle suivant. L'Italie sera, plus que tout autre pays, ravagée par des guerres, et elle servira de champ de bataille pour des intérêts qui ne sont pas les siens. Comme le dit le poète Filicaja, « elle combattra sous des bannières étrangères pour être toujours esclave, dans la victoire comme dans la défaite ». Où l'artiste trouvera-t-il dès lors une inspiration forte, une source d'émotions nobles et profondes ? Le bavardage donnera l'apparence de la pensée, et le mauvais goût l'apparence de la force. Le premier rang dans les arts est déjà occupé par des nations plus heureuses ou plus énergiques, qui ont pu défendre leur individualité et pratiquer de plus fermes vertus. Il faut seulement admirer l'Italie d'avoir pu si longtemps conserver ce premier rang.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — Avant Vélasquez. Herrera, Zurbaran. — Alonzo Cano. Les Carducci. — Vélasquez : *les Buveurs*, *les Lances*, *les Fileuses*. — Contemporains et successeurs de Velasquez. — Murillo. — Après Murillo[1].

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — La peinture espagnole est une de celles qui répondent le plus à l'idée qu'on s'en fait d'avance d'après le milieu social, intellectuel et moral dans lequel elles se sont développées. Elle présente en effet un mélange singulier d'exaltation mystique et de réalisme brutal, d'ascétisme et de sensualisme, de distinction suprême et de trivialité, d'amour et de férocité. Elle saura représenter avec la même supériorité et le même intérêt un descendant du Cid ou un estropié couvert d'ulcères, les apparitions célestes et les autodafés. Les influences diverses venues du dehors qui ont contribué à former l'école espagnole, loin d'atténuer ces contrastes, n'ont fait que les accuser; loin d'altérer l'originalité nationale, n'ont fait que la développer dans le même sens. En effet, l'Espagne a été surtout initiée aux arts par le réalisme puissant des Flamands, auquel s'est ajoutée l'imitation du Caravage,

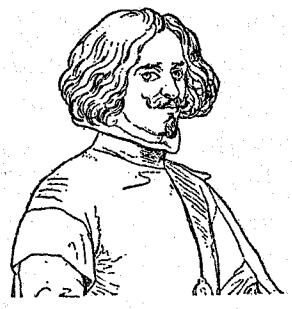


Fig. 242. — Vélasquez.

1. Pedro de Madrazo, *Catalogo del Museo del Prado*, à Madrid. Louis Viardot, *Musées d'Espagne*; Th. Gauthier, *Voyage en Espagne*; Lefort, *la Peinture espagnole*, ouvrage qui, paru en 1895, nous dispense d'étendre cette bibliographie.

et par le style grandiose, mais souvent déclamatoire, des successeurs de Michel-Ange. Elle imite volontiers aussi les Vénitiens, qui, plus que les autres Italiens, ont su réunir les réalités familières à la poésie de la nature. Il faut reconnaître que les peintres espagnols tombent rarement dans cette subtilité et cette emphase qui déparent les plus belles œuvres littéraires de leurs compatriotes. Dans l'ordre intellectuel, si l'on en excepte Cervantès, c'est surtout la peinture qui est la vraie gloire de l'Espagne. Malheureusement on ne peut en bien juger que dans le pays même. Le roi Louis-Philippe avait formé une admirable collection de tableaux espagnols, qu'il avait fait placer au Louvre. Mais cette collection lui fut restituée après la révolution de 1848 et bientôt dispersée.

Nous avons déjà parlé de *Ribera,* qui passa presque toute sa vie en Italie, mais peut aussi compter, et au premier rang, dans l'école espagnole, par son origine, par le caractère de son génie et par l'influence qu'il a eue sur ses compatriotes, la plupart de ses tableaux ayant été envoyés en Espagne. D'ailleurs, dans l'art comme dans la politique, Naples forme la transition entre l'Espagne et l'Italie.

Avant Vélasquez. Herrera. Zurbaran. — Il nous paraît peu utile de distinguer ici les diverses écoles espagnoles, Valence, Tolède, Madrid, écoles d'Andalousie. Elles sont du reste dominées par l'école de Séville, dont l'école de Madrid n'est elle-même qu'une annexe, puisqu'elle se rattache au Sévillan Vélasquez. A la fin du XVIe siècle son principal représentant était *Juan de las Roelas* (1558-1625), auteur de la *Mort de saint Isidore*, à la cathédrale de Séville, et maître de Zurbaran. *Zurbaran* (1598-1662) a fait aussi des œuvres considérables, telles que le *Saint Thomas d'Aquin* de Séville; mais il est surtout connu par ses scènes monastiques, par ses moines isolés, priant abîmés dans la pénitence ou l'extase, ta-

bleaux d'une expression profonde où l'on sent, comme on l'a bien dit, passer l'ombre de la mort (*Funérailles d'un évêque,* au Louvre; *Saint François,* à Cadix; *Saint Célestin,* à Dresde; *Saint François,* à Lyon). La dureté d'exécution de ce peintre, qui provoque la critique dans ses tableaux en teintes claires (car il en a fait plus d'un) semble là une qualité de plus. On trouve plus de verve et autant de force d'expression dans l'exécution de *Herrera le Vieux* (1576-1656), dont la peinture parfois brutale et emportée est bien d'accord avec le caractère qu'on lui prête; son *Saint Basile* a eu les honneurs du salon Carré et le *Jugement dernier* de l'église San-Bernardo, à Séville montre que les peintres espagnols ont su, lorsqu'ils en ont eu l'occasion, faire preuve de science anatomique. Nous ne pouvons oublier non plus *Domenico Theotocopuli* (1548-1625), surnommé *el Greco,* le Grec, à cause de son origine, auteur du *Partage des vêtements de Jésus,* à Tolède, et des *Funérailles du comte d'Orgaz,* à l'Académie de Madrid. Dans la seconde partie de sa vie, ce peintre, abandonnant tout souvenir du Titien son maître, poussa l'originalité jusqu'à l'extravagance; mais il eut un vrai tempérament d'artiste. Il eut pour élève *Luis Tristan* (1586-1640), qui ne fut pas son imitateur. Quant à *Pacheco* (1571-1654), peintre et écrivain, il est plus célèbre par ses élèves que par ses œuvres, car il fut le maître d'Alonzo Cano et de Vélasquez.

Alonzo Cano. Les Carducci. — *Alonzo Cano* (1601-1667) est aussi connu comme sculpteur que comme peintre, et l'on pourrait l'appeler le Zurbaran de la sculpture, s'il est vrai, comme c'est probable, que le *Saint François d'Assise* de Séville soit de lui. Quant à sa peinture, malgré la violence de caractère dont il donna plus d'une preuve, elle n'a rien d'exagéré ni de brutal. Ses tableaux témoignent d'un talent bien équilibré; on y trouve un dessin correct, un coloris ferme et agréable, une compo-

sition sensée et suffisamment émue. Par l'ensemble de ses qualités il est le peintre espagnol qui se rapproche le plus peut-être des Italiens, et celui qui a le plus grand souci de la beauté de la forme (peintures du maître autel de Grenade)[1]. Alonzo Cano est plus Italien que son contemporain *Vincenzo Carducci* ou *Carducho* (1585-1638), bien que celui-ci fût né à Florence; il est vrai que dès son enfance il avait été conduit à Madrid par son frère aîné *Bartholomeo Carducci*. Bartholomeo a rendu les plus grands services au développement de l'art en Espagne, et il serait peut-être plus connu s'il était resté en Italie; mais le naturel que nous apprécions en lui n'avait alors aucun succès près de ses compatriotes (*Descente de croix, la Cène,* au musée de Madrid). Quant à son frère Vincenzo, il montre sa grande habileté de composition dans ses peintures de bataille, et c'est lui qui fit une bonne partie des tableaux destinés au Buen-Retiro, décoration pour laquelle Vélasquez fit un de ses chefs-d'œuvre, les *Lances*.

Vélasquez : les « Buveurs », les « Lances », les « Fileuses ». — L'art espagnol est un art essentiellement religieux; c'est là son caractère dominant et sa gloire. Cependant le plus grand peintre qu'ait eu l'Espagne, Vélasquez, a très rarement peint des scènes religieuses, et on pourrait les supprimer de son œuvre sans que sa renommée ait à en souffrir.

Don Diégo Vélasquez de Silva naquit à Séville dans les premiers jour de juin 1599. Sa vie est pour tous les artistes un grand exemple. Certes, s'il est un peintre d'un génie personnel et qui ne connaît pas l'incertitude, d'un talent franc et décidé, c'est bien l'auteur des *Buveurs,* des *Lances* et des *Fileuses*. Nul cependant n'eut l'œil et l'esprit plus ouverts

1. On raconte qu'à son dernier moment, trouvant mal sculpté le crucifix qu'on lui présentait, il rassembla ses dernières forces pour le repousser en disant : « Otez-le, il est trop laid; » et il expira en embrassant une simple croix de bois.

non seulement sur les divers aspects de la nature, mais sur les diverses formes de l'art. Il apprend jusqu'à son dernier jour, profitant avec une modestie parfaite des enseignements les plus différents, écoutant les conseils, recueillant sans cesse de toutes mains de nouvelles richesses, qu'il faisait siennes en les transformant au creuset de son génie. Nous le trouvons d'abord élève de Herrera; mais les emportements de ce maître convenaient peu à sa nature aimable et distinguée. Fort jeune encore, il passa dans l'atelier de Pacheco, qui devait lui donner cinq ans plus tard sa fille en mariage, touché, dit Pacheco lui-même, de ses bonnes mœurs, de ses belles qualités et des espérances que faisaient concevoir ses dispositions naturelles. Mais, quelque heureuses que fussent ses dispositions, jamais Vélasquez ne se crut dispensé d'aucun travail pour arriver à la perfection. Il voulut être maître d'abord de tous les éléments qui pouvaient entrer dans les œuvres qu'il serait appelé à exécuter, et, étudiant sans relâche la nature, il copia avec un soin minutieux tout ce qu'elle offrait à ses regards, depuis les êtres inanimés jusqu'à l'homme, en passant par les plantes, les insectes, les poissons, les oiseaux et les animaux d'un ordre plus élevé. Il étudia aussi les diverses parties du corps humain et l'expression des passions qui l'agitent.

Vélasquez tenait de Pacheco un faire un peu dur et sec; sa composition manquait encore d'aisance (*Adoration des rois,* à Madrid). Il commença à se modifier à la vue des peintures italiennes et des peintures flamandes de l'école, nouvelle alors, de Rubens, qui se répandaient jusqu'en Andalousie, et plus encore en étudiant les peintures de son compatriote Louis Tristan de Tolède, dont la touche plus souple le charma. Cette transformation devint complète lorsqu'il eut été à Madrid étudier les chefs-d'œuvre qu'avaient réunis les rois d'Espagne. Après un premier voyage dans cette ville en 1622, il s'y établit définitivement l'année suivante. Un des premiers ouvrages qu'il exécuta fut un portrait équestre du roi, aujourd'hui perdu, qu'il exposa en plein air, au public, dans la grande rue, en face de San-Felipe-el-Real[1]. Bientôt il jouit auprès de

1. Ces appels directs au jugement de la foule faits en plein air, dont il y a des exemples dans l'antiquité, se rencontrent souvent dans la vie des artis-

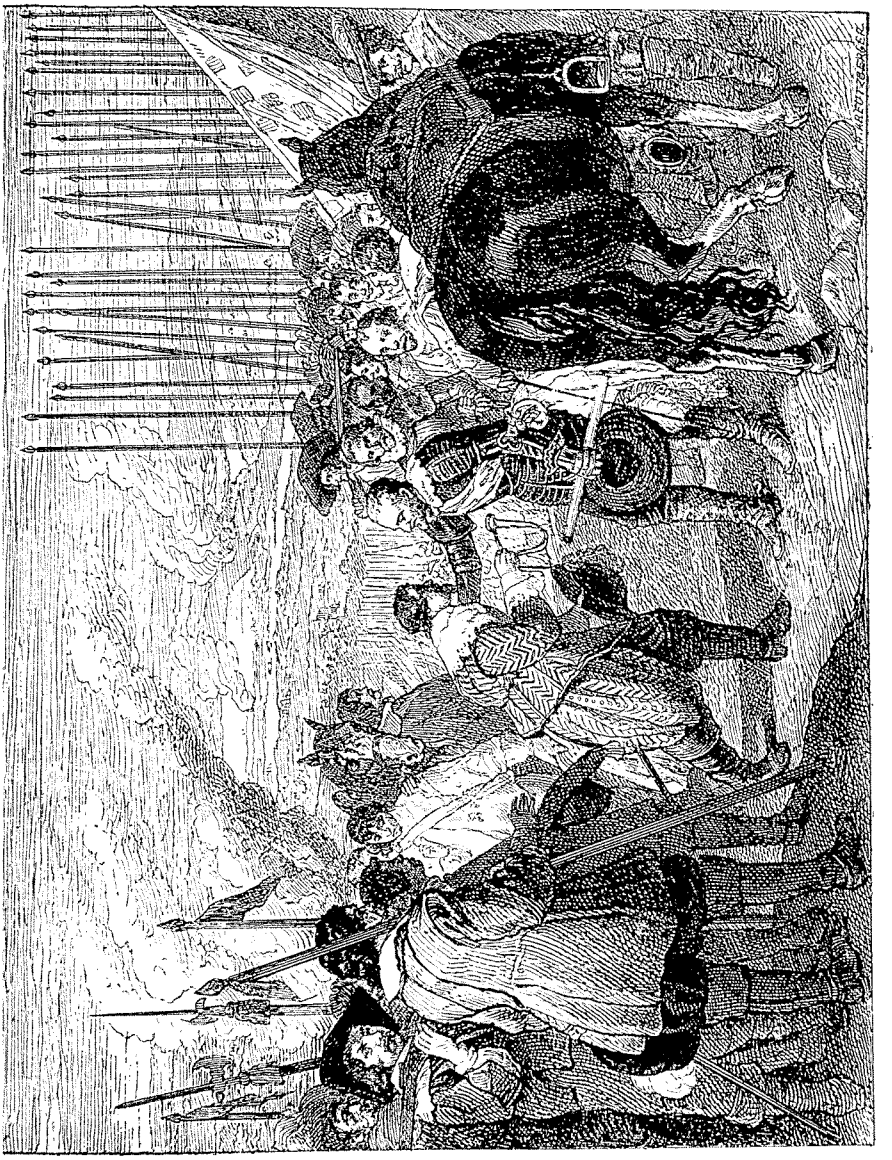


Fig. 243. — Velasquez. — Reddition de Bréda (les *Lances*). (Musée de Madrid.)

Philippe IV, politique médiocre, mais esprit distingué, d'une faveur qui s'adressait à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. Il compta, comme Calderon, parmi les familiers du roi (*privados del rey*). Il s'éleva en 1649 jusqu'à la charge d'*aposentador mayor* (grand maréchal des logis de la cour), avec les appointements de mille ducats par an (somme considérable pour le temps, quoiqu'on en ait dit), sans compter le prix de ses ouvrages. Sa première manière arrive à son apogée avec les *Buveurs* (1624). A cette même période de son talent appartient l'*Expulsion des Morisques*, œuvre perdue, tableau qu'il fut chargé d'exécuter à la suite d'un concours où il l'avait emporté sur les plus célèbres peintres de l'Espagne. Sur ces entrefaites Rubens arriva pour la seconde fois à Madrid (1628) avec un rôle diplomatique. Il connut Vélasquez à la cour, l'engagea à aborder plus souvent les grands sujets et à aller visiter l'Italie. Vélasquez partit en 1629, visita Venise et s'arrêta longtemps à Rome. Quelles sont les œuvres que ce coloriste ce naturaliste, y étudiera surtout? Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, l'*École d'Athènes* et le *Parnasse* de Raphaël. Il se mit à les copier assidûment, comme un débutant aurait pu le faire.

Quand il revint en Espagne, après avoir passé par Naples, où il vit Ribera, son style s'était élargi, son esprit s'était ouvert à des formes et à des idées nouvelles. La *Tunique de Joseph* (Escurial), la *Forge de Vulcain*, 1630 (Madrid), marquent le début de sa seconde manière, plus claire, plus légère, avec des tons plus fins, aussi puissante cependant que la première, mais plus élégante. Dans cette manière ont été peints les portraits équestres de *Philippe IV*, du *Duc d'Olivarès*, du petit *Infant Balthazar*, le portrait du même infant Balthazar devenu jeune homme, en costume de chasseur, les *Nains* et les *Bouffons* du musée de Madrid, le *Christ en croix*, et enfin la *Reddition de Bréda*, plus souvent appelé *les Lances*, un des chefs d'œuvre de la peinture. Cependant Vélasquez ne bornait pas

tes italiens. Nous renverrons sur ce point aux anecdotes connues de la vie de Salvator Rosa et de Ribera. D'ailleurs, à Paris même, et encore au XVIIIe siècle, les artistes qui, n'étant pas académiciens, n'avaient pas droit aux honneurs du salon, pouvaient tous les ans, pendant quelques heures, le matin de la Fête-Dieu, exposer leurs œuvres auprès du reposoir de la place Dauphine

son activité à ses travaux de peintre. Sans parler de ses charges de cour, il était comme le ministre des beaux-arts de l'Espagne, inspectait les divers travaux, choisissant et plaçant les tableaux et les statues dans les palais de la couronne. En 1648 le roi le chargea d'aller en Italie pour réunir une collection d'objets d'art destinés à une académie de peinture que Philippe IV voulait fonder, projet qui du reste n'eut pas de suite. A Rome, où il fut en relation avec Poussin, il peignit le portrait d'*Innocent X*, qui fut solennellement couronné et promené processionnellement dans les rues de la ville. Mais, dans la biographie artistique de Vélasquez, le grand événement de son second voyage d'Italie fut son séjour à Parme, ville qu'il n'avait pas visitée jusque-là, et où la vue des œuvres du Corrège détermina une nouvelle évolution de son talent.

Dans cette troisième manière, qu'on peut faire commencer à l'année 1640, son exécution est plus variée, sans être moins franche; il acquiert des délicatesses de clair-obscur, des harmonies de teintes, une souplesse et un moelleux qui le rapprochent de Murillo. A cette période de sa vie appartiennent le *Couronnement de la Vierge*, *Saint Antoine visitant saint Paul ermite*, *las Hilanderas* (les *Fileuses*) *ou Vue de la fabrique de Ségovie*, enfin *las Meninas*[1]. Cependant la faveur croissante de Vélasquez auprès du roi lui imposait de nouveaux devoirs. En mars 1660, il accompagna Philippe III et Marie-Thérèse à Irun, il prépara dans l'île des Faisans le pavillon où se fit l'entrevue de Louis XIV et du roi d'Espagne, et Lebrun, dans le tableau qu'il fit à cette occasion, n'oublia pas d'y placer Vélasquez. Mais les fatigues qui résultèrent pour lui de ce voyage achevèrent d'ébranler sa santé, déjà fort atteinte, et il mourut à son retour à Madrid, 7 août 1660. Sa veuve ne lui survécut que quelques jours.

Raphaël Mengs, quoique peintre classique s'il en fut, a dit, en parlant des *Fileuses*, qu'elles étaient peintes avec la pensée. En effet il semble, dans les chefs-d'œuvre de Vélas-

1. Ce n'est pas à dire que Murillo ait eu de l'action sur Vélasquez. En 1640, Murillo n'avait que 22 ans et personne ne songeait à lui. — Les portraits des infantes Marie-Thérèse (galerie Lacaze) et Marguerite-Thérèse (Salon Carré) sont de cette époque, comme l'indique la date de la naissance de ces princesses comparée à l'âge qu'elles ont sur leurs portraits.

quez, qu'il n'y ait pas d'intermédiaire entre l'objet du table et le tableau lui-même; la vie est rendue avec une puissan si souveraine que toute trace d'effort a disparu. Rien de pl simple que l'exécution de Vélasquez; le plus souvent, surto dans sa première manière, quelques couleurs lui suffisen Dans ses portraits, un ton de chair, un ton noir pour le vêt ment, un ton gris pour le fond, et l'on a un chef-d'œuvr « Nul, dit avec raison Ch. Blanc, n'a le modelé plus larg plus débarrassé de choses inutiles, qui nuisent à l'effet sa ajouter au mérite du travail. Mais telle est sa science, s adresse, que tout ce qu'on ne distingue pas semble exist réellement comme s'il l'y avait mis. »

Vélasquez s'est intéressé à tout dans la nature; il peint des fleurs, des fruits, des animaux, des intérieur des paysages; mais il a su faire à chaque chose la part q lui convient. Lorsqu'on a passé en revue tous les tableau de lui qu'a réunis le musée du Pardo, on garde dans s esprit, comme un souvenir dominant, la figure du génér Spinola accueillant avec une fierté courtoise et bienveil lante le général hollandais qui lui apporte les clefs d Bréda. On n'oublie plus l'opposition des deux armées, qu sont dignes l'une de l'autre par le courage ; c'est une ad mirable traduction de la nature, c'est une œuvre histori que, c'est une œuvre humaine.

Contemporains et successeurs de Vélasquez. — Parm les contemporains ou successeurs immédiats de Velas quez, nous citerons *Leonardo* (1616-1656) et *Castell* (1602-1656), qui peignirent des batailles pour le Salon des rois du Buen-Retiro; le peintre de fleurs *Arellano* (1614-1676), *Pareja* (1606-1670), l'esclave de Vélasquez, dont on connaît la touchante histoire; *Collantes* (1599-1656), dont on admire surtout la *Vision d'Ézéchiel; Herrera* le Jeune (1622-1685), héritier du talent et du mauvais caractère de son père ; le capitaine *Juan de Tolède* (1611-1665), peintre de batailles et de sujets religieux; enfin les pein-

tres favoris de Charles II, le portraitiste *Carreno de Miranda* (1614-1685) et *Claudio Coello* (? 1624-1693), auteur d'un des meilleurs tableaux de l'école, la *Procession de la sainte hostie,* à la sacristie de l'Escurial.

Murillo. — Mais tous ces noms s'effacent devant celui de Murillo. *Esteban Murillo* était né à Séville, comme Vélasquez, et y fut baptisé le 1er janvier 1618. Il devait y mourir le 3 avril 1682.

Obligé de travailler pour gagner son pain, il faisait à la douzaine des figures de sainteté, dont la plupart étaient envoyées par ballots en Amérique. A force de privations, ayant pu mettre de côté une petite somme, il partit à pied pour Madrid (1643). Il y fut bien accueilli par Vélasquez, qui lui ouvrit les palais royaux, où il put étudier les œuvres du Titien, Rubens, Raphaël. Revenu à Séville en 1645, il montra qu'il était déjà un grand peintre par les *Aumônes de saint Diégo* et la *Mort de sainte Claire*. Il fait cependant de nouveaux efforts, et vers 1648 commence pour lui une seconde manière. « Alors, dit M. P. de Madrazo, il agrandit ses idées, sent avec plus de vivacité la nature, donne plus de relief à ses figures, plus d'atmosphère à ses scènes, plus de chaleur à ses teintes, plus de transparence à ses ombres, et fait régner dans l'ensemble de ses cadres une harmonie qui n'a jamais été dépassée. » Il sait d'ailleurs varier son exécution suivant les sujets qu'il a à traiter. Sa manière est vaporeuse dans ses apparitions ou visions célestes, froide ou tempérée dans les sujets intermédiaires, chaude dans les scènes réalistes, où il ne recule devant aucune vulgarité (le *Jeune Mendiant* du Louvre). Ce réalisme, illuminé par la foi, fait qu'il nous représente les scènes religieuses comme s'il les avait vues. Nul n'a su mieux rendre, car il la ressentait lui-même, la tendresse ineffable et respectueuse des saints pour le Christ enfant; nul n'a su mieux associer dans la figure de l'enfant Jésus l'innocence du jeune âge et la prescience divine. Et cependant cet enfant Jésus, « dont les yeux noirs vous pénètrent comme une flèche », a bien eu pour modèle le petit gamin que Mu-

rillo a rencontré jouant aux dés sur les bords du Guadalquivir ou au pied de la Giralda[1].

Jamais peintre d'ailleurs ne fut mieux doué. « Les qualités de Murillo sont, dit Ch. Blanc, la fécondité, la souplesse, une incomparable facilité à tout peindre, une merveilleuse flexibilité de coloriste. » Ce coloris est tantôt grave et contenu, comme dans le portrait de l'inquisiteur Don Andreas de Andreade ; tantôt il présente des effets à la Rembrandt (*Saint Thomas de Villanueva*), tantôt il baigne tout d'une lumière diffuse et noie ses figures dans l'atmosphère comme le Corrège (*Vierges immaculées*). « Tout ce qu'a touché Murillo se tourne en douceur. Ribera ne voit dans la religion que des scènes sombres et souvent atroces ; Murillo n'en montre que le côté tendre, aimable, radieux. « Avec lui les scènes les plus mystiques ont, comme on l'a dit, je ne sais quoi de lumineux que la pensée pénètre sans effort, et par où l'âme se laisse aisément ravir aux régions célestes. »

Contentons-nous d'indiquer ses chefs-d'œuvre. Les grandes compositions à la *Caridad* de Séville, *Moïse frappant le rocher, la Multiplication des pains,* sont peut-être les plus importantes de ses peintures. Il s'y montre un admirable paysagiste, et jamais on n'a mieux représenté la foule. Mais les traits caractéristiques de son talent s'affirment mieux dans *Saint Antoine de Padoue prenant l'enfant Jésus dans ses bras* (musée de Séville), dans l'*Apparition de l'enfant Jésus* au même saint (cathédrale de Séville), dans la *Vierge immaculée,* la *Naissance de la Vierge,* la *Sainte Famille* (du Louvre), dans le petit *Saint Jean* (de Madrid), l'*Enfant prodigue* (de Pétersbourg), d'une expression si profonde, dans le *Saint Thomas de Villanueva* (Séville), qui était l'œuvre préférée du peintre. Cependant l'œuvre la plus complète, celle qui réunit à la fois les deux faces de son talent réaliste et mystique séparées ailleurs, c'est la *Sainte Élisabeth soignant les teigneux,* de l'Académie

1. Comparer le *Divino pastor* de Madrid et les *Joueurs de dés* de Munich.

de Madrid. « On y voit d'un côté toutes les grâces brillantes



Fig. 244. — Murillo. — Sainte Élisabeth. (Académie de Madrid.)

du luxe et de la santé, de l'autre tout le hideux cortège de la misère et de la maladie; puis, au milieu de ces extrêmes de

l'humanité, la charité divine qui les rapproche et les réunît une belle jeune femme, portant sous le voile de nonne la cou ronne de reine, éponge délicatement la tête impure qu'un enfar couvert de lèpre lui présente au-dessus d'une aiguière d'ar gent. Ses blanches mains semblent se refuser à l'œuvre qu son cœur ordonne; sa bouche frissonne d'horreur en mêm temps que ses yeux se remplissent de larmes ; mais la pitié vaincu le dégoût, et la religion triomphe. L'ordonnance de l scène est magnifique, les expressions pleines d'énergie et d vérité, le dessein d'une hardiesse et d'une pureté qui défi toute censure, la couleur d'un éclat magique. » (L. Viardot.

Après Murillo. — On a peine à comprendre comment l peinture espagnole, qui s'était élevée si haut, disparut presqu tout à coup avec Murillo lui-même. Sans doute il a laiss quelques imitateurs ou disciples, tels que *Tobar* (1678-1758) *Séb. Gomez* (?1617-1690?), surnommé le mulâtre de Murillo qui fut son esclave et, comme Pareja dans l'atelier de Vélas quez, comme *Erigonos*, broyeur de couleurs du peintre gre *Néalcès*, apprit en secret son art en voyant faire son maître *Antolinez* (1639-1676), dans son *Assomption de sainte Made leine* (à Madrid), a su créer une des figures les plus originales de la peinture religieuse, et *Valdès Leal* (1630-1691), dans les *Trois Cadavres* de la *Caridad* de Séville, a produit un effet d'horreur dont la puissance n'est pas niable. Mais le siècle n'était pas achevé qu'on trouvait à peine des élèves pour l'Académie toute gratuite que Murillo avait fondée à Séville. Il est vrai que les professeurs eux-mêmes manquaient. Remarquons cependant que, dans la décadence générale et profonde de l'Espagne, c'était la peinture qui avait le plus longtemps résisté. Murillo clôt la liste des grandes gloires intellectuelles de son pays. Calderon l'avait précédé d'un an dans la tombe.

Après Murillo, les rois d'Espagne ont bientôt recours à des étrangers : le Napolitain Luca Giordano dans les dernières années de Charles II et les premières années du règne de Philippe V, puis les Français Houasse, Ranc, Michel Van Loo, puis l'Allemand Raphaël Mengs. L'avènement de la dynastie des Bourbons en Espagne n'eut d'autre résultat artistique que la construction de la Granja ou de Saint-Ildefonse par le Piémontais *Juvara*, et du palais royal de Madrid

par son élève Sachetti[1]. Ces constructions ne manquent pas de grandeur, mais sont une imitation affaiblie de Versailles. A la fin du XVIIIe siècle paraissent : un artiste très incomplet, mais original, *Goya* (1746-1828), un sculpteur, *Alvarez* (1768-1827), qui imite assez heureusement Canova. Cela ne suffit pas à constituer une école. Vers le milieu de notre siècle on a vu poindre sous l'influence française un mouvement qui n'a fait que se développer depuis, avec les *Madrazo,* avec *Rosalès, Gisbert, Pradilla, Merino, Fortuny, Palmarolli, Gonzalvo, Moreno, Melida, Zamacoïs, Rico, Jimenès, Michelena, Checa, Sorolla-Bastida,* etc.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLAMANDE. — RUBENS.

La Belgique à la fin du XVIe siècle. — Les prédécesseurs de Rubens. — Rubens. — Van Dyck. — Les graveurs de l'école de Rubens. — Élèves et contemporains de Rubens : Jordaens ; Crayer. — La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — Portraitistes, animaliers, etc. — Le genre. D. Téniers. — Le paysage. Paul Brill. Breughel de Velours. Les disciples de Rubens. — Les derniers peintres d'histoire. Gérard de Lairesse. La décadence.

La Belgique à la fin du seizième siècle. — Comme l'école espagnole, comme l'école italienne des Carraches, la nouvelle école flamande, qui se personnifie dans Rubens, se rattache en grande partie au mouvement de foi qui raffermit alors le catholicisme ébranlé par la Réforme. Elle se rattache plus que l'italienne, plus même peut-être que l'espagnole, au naturalisme. Enfin, comme l'espagnole,

1. On sait que Philippe V avait épousé Gabrielle de Savoie, puis une autre princesse italienne, Élisabeth Farnèse (1714).

2. Carel van Mandert, *le Livre des peintres.* — Wauters, *la Peinture flamande,* où l'on trouvera l'indication des sources. — A. Michiels, *Histoire de la peinture flamande.* — Fromentin, *les Maîtres d'autrefois.*

elle est vraiment nationale. L'esprit de résistance contre le despotisme politique et religieux de l'Espagne, qui s'était d'abord manifesté dans le sud des Pays-Bas avec la même vivacité que dans le nord, n'y avait pas eu le même résultat. Sans doute la région avait beaucoup souffert. Sans compter tout ce qui avait péri par le bûcher ou par la hache, par la misère ou la famine, soixante mille familles, parmi lesquelles celle de Rubens, avaient émigré pendant le gouvernement du duc d'Albe ; l'herbe poussait dans les rues de Gand, et après la capitulation d'Anvers deux mille Flamands avaient passé en Angleterre. Cependant la guerre n'avait pas tardé à y être moins générale et moins cruelle; la politique de Farnèse avait achevé de séparer des provinces unies du nord les provinces du sud, dans lesquelles la Réforme n'avait jamais eu le même succès. La Belgique restait donc catholique sous la domination espagnole. Mais cette domination n'était plus ce qu'elle avait été. Le gouvernement espagnol était devenu dans les Pays-Bas régulier, assez libéral et à demi national. Il le devint tout à fait lorsque les Pays-Bas eurent été donnés en dot à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, qui épousa l'archiduc Albert d'Autriche. Isabelle, aidée de l'archiduc, reprit l'honorable tradition des princesses de la maison d'Autriche qui avaient présidé avant elle aux destinées des Pays-Bas. Elle montra la même habileté, le même dévouement à son métier de souveraine. Son nom est intimement lié à la rénovation artistique qui se manifeste alors dans les Flandres au commencement du XVIIe siècle. Après les souffrances de la guerre civile on se reprend à la joie de vivre, les âmes oppressées s'épanouissent. C'est alors que parut Rubens.

Les prédécesseurs de Rubens. — A cette date, les principaux représentants de l'école sont *W. Cœberger, Van Noort* et *Van Veen. Wenceslas Cœberger* (? 1557-1637), auteur de l'*Ecce*

homo du musée de Toulouse, est plus connu comme économiste, chimiste et surtout ingénieur que comme peintre; il dessécha le premier les marais des environs de Dunkerque, et mourut de chagrin lorsque la guerre vint, en 1635, détruire ses grands travaux, qui avaient déjà obtenu un succès complet. On sait peu de chose d'*Adam Van Noort* (1562-1641) : il n'est peut-être pas l'auteur du magnifique *Tribut de saint Pierre,* à Saint-Jacques d'Anvers, mais paraît avoir été un coloriste remarquable. *Otto van Veen* était un érudit et un savant qui avait cru devoir latiniser son nom et se faire appeler *Otto Venius* (1558-1629). Il fut ingénieur des armées royales sous Farnèse en 1585, et garde des monnaies sous l'archiduc Albert. Il avait étudié la peinture en Italie. Il est un « romaniste », mais avec plus d'aisance et de succès que ses prédécesseurs. Il est assez froid, mais il a l'élégance et la correction, comme en témoignent la *Vocation de saint Mathieu* du musée d'Anvers, et plus encore la *Résurrection de Lazare* de Saint-Bavon de Gand. Van Noort et Van Veen, si différents l'un de l'autre, furent les maîtres de Rubens.

Rubens. — Pierre-Paul Rubens naquit à Siegen (électorat de Cologne) pendant l'exil de sa famille, qui appartenait à la haute bourgeoisie. A la mort de son père, sa mère le ramena en Belgique et le fit entrer comme page dans la maison de Lalaing. Mais sa vocation artistique l'emporta. En 1598 il partit pour l'Italie, vint à Venise, puis alla à Mantoue, où le duc Vincent Ier l'attacha à sa personne, tout en lui permettant d'aller faire plusieurs voyages à Venise et à Rome pour étudier et copier les maîtres. A Mantoue il put examiner à loisir les grandes décorations de Jules Romain, qui ont eu certainement une grande influence sur son talent. Au commencement de 1608, il fut chargé par le duc de Mantoue d'une mission diplomatique auprès de Philippe III d'Espagne. Ce peintre, « qui s'amusait à être aussi ambassadeur », profita de son séjour à Madrid pour faire de nouvelles copies de Titien. De retour en Italie, il apprit que sa mère était à l'extrémité; il partit aussitôt

pour la Belgique, mais arriva trop tard (octobre 1608). Il voulait retourner en Italie, mais Isabelle-Claire-Eugénie l'engagea vivement à rester, et lui donna la charge de chambellan avec une pension considérable. Quelques mois après était signée la trêve qui suspendait pour douze ans toute hostilité dans les Pays-Bas.

Rubens s'établit magnifiquement à Anvers et, le 13 octobre 1609, épousa Isabelle Brandt, qu'il devait perdre en 1626. La facilité et la fécondité de Rubens surpassent l'imagination, puisqu'on évalue le nombre de ses tableaux à 2,235. Cependant jusque-là Rubens a peu produit. Avec une force de caractère peu commune, il a su contenir son imagination débordante, il a surtout étudié et copié les maîtres, et on ne connaît guère de lui qu'une dizaine de tableaux antérieurs à 1609, entre autres les trois peintures de l'hôpital de Grasse. Mais à partir de cette date dans toute la force de l'âge (trente-trois ans), il déploie toutes ses facultés et se met à la tête des peintres de son temps par le *Saint Ildefonse* de Vienne, l'*Élévation de la croix* et la *Descente de croix* à N.-D. d'Anvers. Dans ces trois œuvres il a conservé encore la forme consacrée du triptyque. Mais ce n'est là qu'une ressemblance purement extérieure avec les tableaux du temps passé. On n'y retrouve rien de cette peinture soignée, de ces personnages symétriquement accumulés du tableau de Van Eyck. C'est de la peinture décorative, conçue dans l'inspiration la plus large, exécutée avec une puissance, une liberté, un éclat, qui montrent que la révolution poursuivie en Flandre depuis plus d'un siècle est enfin accomplie. Le génie flamand, sans rien perdre de ses forces propres, y a ajouté enfin, dans une harmonie supérieure, tout ce qu'il pouvait emprunter à la Renaissance italienne (1610-1611).

On a pu remarquer aussi que Rubens avait uni dans ses œuvres l'enseignement de ses deux maîtres Van Noort et Van



Fig. 245. — P.-P. Rubens. — Saint Ildefonse. (Musée de Vienne.)

Veen. C'est à cette époque de sa vie que Rubens produit le plus grand nombre de ses meilleurs tableaux. Plus tard, sur-

chargé de commandes, il cédera à sa prodigieuse facilité, i provisera trop et confiera de plus en plus l'exécution de compositions à ses élèves. Mais alors que de chefs-d'œuv Vers 1612 l'*Adoration des mages* du Louvre, en 1614 le *Sa Bavon* de Gand, en 1617 l'*Adoration des mages* de Saint-J de Malines et le *Jugement dernier* de Munich, puis les six bleaux sur l'*Histoire de Décius* (galerie Lichtenstein), qu'o comparés à un drame de Shakespeare; en 1618 la *Pêche raculeuse* de Malines, en 1619 la *Communion de saint Fr çois* (Anvers), la *Bataille des Amazones* (Munich), et 39 table pour l'église des jésuites d'Anvers; en 1620, le *Coup de la* (Anvers). A partir de cette date ses œuvres sont plus inégal En 1622 il est chargé par Marie de Médicis d'exécuter p les deux galeries du Luxembourg deux séries de compc tions destinées, l'une à glorifier Marie de Médicis elle-mê l'autre Henri IV. Les 34 tableaux de la première série fur seuls terminés. L'exil de la reine mère arrête l'exécution d seconde, pour laquelle il n'a fait encore que des esquiss Qu'importe! Il doit songer aux sept plafonds de Whitehall p mis à Charles Ier, aux diverses suites de cartons pour les briques de tapisseries, à la décoration des arcs de triomp élevés dans les fêtes publiques, etc.

Au milieu de ces prodigieux travaux, Rubens continue à s'c cuper d'érudition et d'archéologie, il forme de riches colle tions d'antiquités, de bijoux et de tableaux[1]; il s'intéresse a inventions scientifiques. Il dirige son atelier de manière à m riter aussi bien l'affection que l'admiration des élèves qui s pressent de plus en plus, au point qu'il dit dans une de s lettres avoir dû en refuser plus de cent. Il entretient une co respondance considérable, qu'on a pu évaluer à huit mi pièces, et compte parmi ses correspondants l'illustre capitai Spinola et le savant Peiresc, avec lequel pendant dix-sept a il échange une lettre par semaine. Distingué par ses manièr et son instruction, gentilhomme accompli, il joue à la cour

1. A la mort de sa femme Isabelle Brandt, il vendit une partie de ces chesses cent mille florins au duc de Buckingham. Cette somme énorme s fit à montrer l'importance de la collection. La plupart des camées intail et médailles qu'il avait réunis sont aujourd'hui au cabinet des médailles Paris.

rôle considérable; plus d'un grand seigneur s'en irrite, mais il est bien rare que l'on ose en témoigner du mécontentement. En 1628 Rubens est envoyé à Madrid, puis à Londres, pour négocier la paix entre Charles Ier et Philippe IV. Il y réussit et, déjà nommé secrétaire du conseil privé par Sa Majesté catholique, il reçoit de Charles Ier le titre de chevalier. De retour à Anvers, il épouse, à l'âge de cinquante-trois ans, Hélène Fourment, qui en a seize et semble réaliser le type de la beauté féminine tel que le peintre l'a compris. Il en a fait un grand nombre de portraits (tableau inachevé du Louvre) et l'a introduite dans plusieurs de ses compositions. En 1633 il est encore chargé d'une mission auprès des Provinces-Unies. Mais, quelles que soient les distractions qu'on lui impose, Rubens, par la régularité de sa vie, dominée par l'amour du foyer, peut suffire à tous les travaux. Dans les dernières années cependant, fatigué par la goutte, il ne travaille presque plus qu'à des tableaux de petite dimension, dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre, comme la *Vierge glorieuse* de Madrid. Il mourut en 1640, trop tôt pour l'art. On l'enterra, comme il l'avait désiré, dans une chapelle de l'église Saint-Jacques d'Anvers, où l'on plaça son tableau de *Saint Georges,* dans lequel il s'est représenté lui-même sous la figure du saint, entouré des principaux membres de sa famille.

Rubens a abordé tous les sujets, et partout a fait preuve de génie. Dans le genre nous citerons la *Kermesse* et le *Tournoi* du Louvre, le *Jardin d'amour* de Madrid; dans le paysage, deux tableaux du Louvre, l'*Arc-en-ciel* de l'Ermitage, le *château de Steen* (Nat. Gallery); dans la peinture d'animaux, la *Chasse au sanglier* de Dresde; dans le portrait, *Rubens, Isabelle Brandt, Hélène Fourment, les Fils de Rubens,* le *Chapeau de paille, Portrait équestre de Philippe II.*

Ce qui caractérise surtout le génie de Rubens, c'est le mouvement, la force, le sentiment de la vie extérieure poussée jusqu'à l'exubérance, l'expression passionnée, plus énergique que profonde. La couleur est magnifique et éblouissante. Son dessin, qui se joue au milieu des plus grandes difficultés, reste toujours sûr, même dans les excès de sa verve; mais il faut reconnaître qu'il manque trop souvent de grandeur et de caractère. Dans plus d'une œuvre l'exécution est trop lâche.

Il faut remarquer aussi que ce génie impétueux, mais tro souvent désordonné, devient monotone dans sa diversité même et dans sa richesse trop fastueusement, trop uniformémer étalée. Enfin on a à reprendre chez lui des vulgarités sar accent et des absences de goût qui sembleraient des gager res, comme par exemple dans le *Saturne dévorant ses er fants* du musée de Madrid.

Cependant il n'y a pas une de ces critiques qui ı puisse être démentie par telle ou telle œuvre de l'artist Car Rubens a pu tout ce qu'il a voulu et a été à l'occ sion simple, touchant, élégant. Sans sortir du Louvre, femme de Loth, dans la *Chute de Sodome,* les suivantes la reine des Massagètes dans *Thomyris faisant plong la tête de Cyrus dans un vase de sang*, telle figure Henri IV, de la jeune reine ou du jeune Louis XIII da la galerie de Médicis, ont cette distinction suprême dc Van Dyck, son élève, sera la plus haute expression.

Van Dyck. — *Van Dyck,* né le 27 mars 1599, avait l'élève de *Van Balen* (1575-1632), avant d'entrer à l'at lier de Rubens. Il avait vingt-sept ans, et avait peint dé plusieurs tableaux, qui comptent parmi ses meilleur comme *le Christ au jardin des Oliviers* du musée de M drid, et le *Saint Martin* de l'église de Saventhen, lorsqu partit pour l'Italie. Il y passa trois ans, alla jusqu'à P lerme, séjourna surtout à Venise, à Rome et à Gênes. Venise il étudia avec passion les grands coloristes, su tout Titien, dont l'imitation poussée parfois jusqu'à la ı miniscence se montre dans plusieurs de ses œuvres. son école il apprend à donner à un portrait le caractè et le haut style d'une œuvre historique ; et l'on voit ce q le génie s'adressant au génie a de communicatif dans portrait du *Cardinal Bentivoglio,* ainsi que dans les no breux portraits exécutés pour les grandes familles de G nes, ville où il séjourna deux ans en trois reprises, tc jours surchargé de commandes. Van Dyck est dès lors



Fig. 246. — Van Dick. — Le comte d'Arundel.

des plus grands portraitistes qui aient jamais existé ; on serait même tenté de dire le plus grand, lorsqu'on vient de regarder ses œuvres. Car nul n'a plus que lui su allier la distinction au naturel, le caractère réel au type général, l'élégance du dessin à l'harmonie d'une couleur séduisante, délicate et profonde. On trouve même dans plusieurs d'entre eux une poésie mélancolique qui est une note rare dans les œuvres de son temps et de son pays.

Cependant il n'abandonne pas les grands sujets, et il suffit de parcourir le catalogue de ses œuvres pour constater que ses tableaux historiques et religieux suffiraient à assurer la renommée d'un peintre, et d'un grand peintre. Nous signalerons comme intéressantes, pour suivre le développement de son talent : le *Saint Sébastien* et le *Renaud et Armide* du Louvre, œuvres médiocres, œuvres de transition où domine l'influence vénitienne, puis *la Vierge aux donataires* du Louvre, où la manière vénitienne mieux assimilée se montre sous la figure de la Vierge, mais où les donataires sont bien Flamands ; et enfin *la Pieta* d'Anvers, où, malgré la figure de saint Jean et de l'ange versant des larmes, qui sent trop encore le Titien, on voit que l'artiste a achevé son évolution et est maître de son talent agrandi. A cette époque appartiennent la *Danaé* de Dresde, le *Repos en Égypte* de Munich, et l'*Érection de la croix* de Courtrai, son chef-d'œuvre, où au sentiment tragique de la scène accentuée par un admirable ciel d'orage, s'unit, surtout dans la figure du Christ, une pureté de style et de poésie que l'on ne retrouve pas, en général, dans les œuvres flamandes.

Mais Van Dyck ne peut consacrer à ce genre de travaux que la moindre partie de son temps ; les noblesses flamande, hollandaise, espagnole, française, se disputent l'honneur d'être peintes par lui. Cependant il se décide à partir pour l'Angleterre. Déjà il y avait fait deux voyages infructueux en 1623 et 1628 ; maintenant, sur l'avis de Rubens, le roi Charles Ier lui-même l'appelle en lui faisant les plus honorables propositions. Il vient de terminer le *portrait équestre de Moncade* (1634), c'est dire qu'il pourra difficilement aller plus loin. Mais où trouver des modèles qui sauraient mieux lui convenir que ceux

que lui offre l'aristocratie anglaise? On ne sait que choisir au milieu des chefs-d'œuvre qui sortent alors de son pinceau : le *Charles Ier à la chasse*, du Louvre; le *Charles Ier à cheval*, de Windsor; *les Enfants de Charles Ier*, de Turin, de Windsor, de Dresde, de Berlin, du Louvre; le portrait du peintre lui-même, réuni dans un même cadre avec son protecteur lord Porter (Madrid); *le Comte Strafford et son secrétaire, la Duchesse de Richmond, Marguerite Lenox*. Van Dyck, comblé de richesses et d'honneurs, traité partout comme un gentilhomme, entre dans une famille de la haute noblesse, par son mariage avec une personne accomplie, Marie Ruthven, petite-nièce de la duchesse de Montrose. Malheureusement la lutte entre la nation et le roi devient de plus en plus ardente, la guerre civile va éclater. Le temps des beaux portraits est passé. Van Dyck, qui a dépensé au moins autant qu'il avait gagné, vient en France au début de 1641, espérant qu'on le chargera des peintures de la galerie du Louvre. Mais Poussin avait déjà été appelé. Il revint en Angleterre, pour y mourir le 9 décembre de la même année. Il n'avait que quarante et un ans. Sa fécondité, pour une vie plus courte, est non moins prodigieuse que celle de Rubens. Elle nous étonne d'autant plus que rien, ou à peu près rien, dans son œuvre, ne sent l'improvisation et la négligence. Son dernier biographe, M. Guifrey, lui attribue quinze cents peintures.

Van Dyck a laissé dans l'art une trace ineffaçable, ne fût-ce que « par cette grâce tendre, à ce goût fier unie », dont parle le poète. C'est à lui que se rattachent les portraitistes allemands et les portraitistes français de la fin du siècle, *Lely, Kneller, Rigaud, Largilière,* l'émailliste *Petitot*. C'est lui qui inspire encore les peintres anglais qui, à la fin du siècle suivant, dotèrent enfin l'Angleterre d'une école nationale.

Les graveurs de l'école de Rubens. — Van Dyck fut aussi un fort remarquable graveur à l'eau-forte et même au burin, comme on le voit dans la collection de portraits où il a réuni un grand nombre de personnages célèbres de son temps, po-

litiques, guerriers, savants, artistes. L'enseignement de son maître Rubens marque d'ailleurs une grande date dans l'histoire de la gravure. Pour reproduire ses magnifiques et luxuriantes compositions, les graveurs durent demander à leur burin des effets encore inconnus. Les deux frères Boece et Schelte *Bolswerth*, *Vorsterman* (1580-1640), *Pontius*, travaillant sous la direction du peintre lui-même, portèrent au plus haut point la gravure coloriste.

Élèves et contemporains de Rubens. Jordaens et Crayer. — Van Dyck avait laissé bien loin derrière lui tous ses condisciples de la brillante et nombreuse école de Rubens, tels que *Van Mol* (1599-1650) auteur du *Diogène* de Ferrières), qui vécut longtemps en France et contribua à former notre Académie de peinture ; *Van Thulden* (1606-1676), *Diepenbeke* (1596-1675), *Douffet* (1594-1660), *Corneille Schut* (1597-1655), et même *Érasme Quellyn* (1607-1678), dont la magnifique composition *la Piscine de Bethsaïde* est peut-être le plus grand tableau qui existe (dix mètres de haut), et a dû être séparé en deux parties pour pouvoir être placé au musée d'Anvers.

La mort de Van Dyck laissait la première place à un peintre qui avait été honoré de l'amitié et des conseils de Rubens, mais n'avait pas été son élève, *Jacob Jordaens* (1593-1678). On peut reprocher à Jordaens d'être trop exclusivement Flamand dans son œuvre, d'une couleur magnifique et d'une puissance d'ailleurs peu commune, mais souvent vulgaire jusqu'à la trivialité. Il réussit surtout dans les scènes mythologiques qui n'ont rien de grec (*Jupiter et Amalthée* du Louvre, *le Satyre et le Paysan* de Munich), et dans les scènes de genre en grand, dans ces concerts, ces festins, ces fêtes de famille où la joie déborde (*Concert, le Roi de la fève,* au Louvre). On ne peut oublier non plus ses portraits (*la Femme au perroquet,* chez le comte Darnley en Angleterre ; *Portrait de Ruyter,* au Louvre) et même ses peintures religieuses, telles que le

Mariage de sainte Catherine, de Madrid. Il exécuta le sujet principal, *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau* dans la décoration de la salle Orange, à la Maison du Bois à la Haye, ensemble de peinture vraiment merveilleux où se déploie toute la richesse de l'école de Rubens.

Ses contemporains *Sallaerts* (? 1585-après 1647) et *Crayer* (1582-1669) sont plus réservés. Nous avons de Crayer au Louvre l'*Extase de saint Augustin*, et il exécutait encore à l'âge de quatre-vingt-six ans le grand tableau du musée de Gand, le *Martyre de saint Blaise*. Sallaerts a peint à l'hôtel de ville d'Anvers la *Défaite du duc d'Alençon* dans sa folle et odieuse tentative contre la liberté d'Anvers, et la *Procession* du musée de Turin, composition de plus de sept cents petites figures, groupées sans confusion ni sécheresse. Il faudrait citer encore *Snellinck* (1549-1638), *Gérard Zegers* (1598-1656), *Th. Rombouts* (1597-1637), etc. L'école flamande est alors aussi remarquable par le nombre que par le mérite.

La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — A mesure que l'art se développe, nous voyons qu'il obéit, comme l'industrie, comme le gouvernement, à la loi de la division du travail. L'école flamande, au commencement du XVIIe siècle, a joué un grand rôle dans l'art, en donnant d'une façon fort nette l'exemple de la division des genres de peinture et de la spécialisation des peintres, choses dont nous avons signalé quelques essais en Hollande. Cette habitude a pu avoir des inconvénients; mais n'a-t-elle pas contribué à augmenter le nombre des artistes qui ont réussi dans leurs travaux, chacun ayant pu mieux mesurer ses forces et tirer parti de ses aptitudes particulières? Quoi qu'il en soit, l'exemple sera suivi dans les autres écoles, et l'école flamande continuera pendant longtemps à briller par ses spécialistes.

Portraitistes. Animaliers. Bataillistes, etc. — Plusieurs se sont presque exclusivement adonnés au por-

trait, tels que *Corneille de Vos* (1585-1651) et bon nombre des artistes flamands qui vont s'établir à l'étranger, comme *Porbus* le Jeune (1569-1622)[1] en France, *Suttermans* (1591-1681) à Florence. D'autres se consacrent aux scènes militaires, tels que *Snayers* (1592-1667), *Van Hoecke* (1620-1684), Jacques et Pierre *Van Schuppen* (1627-1702 et 1670-1750) et *Van der Meulen* (1624-après 1693), l'illustrateur officiel des campagnes de Louis XIV. Dans la nature morte et les fleurs nous trouvons *Adrien d'Utrecht* (1599-1652), *Daniel Shegers* (1590-1661), *Van Thielen* (1618-1667) et ses trois filles. Dans la peinture d'animaux, *Snyders* (1579-1647) et *Fyt* (1609-1661) donnent à leurs scènes de chasse ou simplement à leurs étalages de marché ou d'office une ampleur décorative qui décèle les collaborateurs de Rubens. Ils n'ont jamais été dépassés pour les grandes décorations de salles à manger. Snyders a peint aussi les fleurs et les fruits avec beaucoup de largeur et de vérité.

Le genre. Téniers. — C'est alors que la peinture de genre arrive à son apogée avec *David Téniers* (1610-1694). Il allait dès son jeune âge vendre au marché, chargés sur un âne, les tableaux dont son père n'avait pu se défaire; plus tard sa vogue devint grande, et, grâce à sa merveilleuse facilité d'improvisation et d'exécution, il produisit près de 700 toiles. Comme Rubens et Van Dyck, il fut mêlé à la plus haute société de son temps, qu'il recevait magnifiquement dans son château de Perk, et compta parmi ses élèves Don Juan d'Autriche, frère de Philippe IV, qui fit lui-même le portrait du fils de l'artiste. On ne peut s'étonner qu'avec de telles relations il sût peindre et rendre avec distinction non seulement la haute bourgeoisie, mais même

1. Ce *Porbus*, qui, par sa précision un peu sèche, semble bien antérieur à Rubens, a su parfois joindre à cette précision la grâce et le moelleux (portraits à l'exposition de l'Art de la femme en 1892, tête de jeune fille, chez M. de Lovenjoul à Bruxelles). Voy. *le Chef-d'œuvre inconnu*, par Balzac.

la noblesse : *Vue d'une galerie,* les *Cinq Sens* (à Madrid), la



Fig. 247. — David Téniers. — L'enfant prodigue. (Louvre [1].)

Confrérie des arquebusiers d'Anvers (musée de l'Ermitage). On connaît aussi de lui quelques sujets religieux : *Couron-*

1. Cette figure ainsi que celles portant les nos 250, 252, 253, sont empruntées au *Musée Reveil*, fort heureusement réédité par la maison May et Motteroz.

nement d'épines. Mais il continua surtout à peindre, comme dans sa jeunesse, les paysanneries, les scènes populaires, dans lesquelles il réunit l'observation pénétrante et la sincérité de Breughel à la libre exécution et à la couleur harmonieuse qu'il tire de l'enseignement de Rubens. Nul n'eut la touche plus spirituelle et plus vive, ne groupa mieux les personnages de ces petites scènes, ne les fit agir avec plus d'aisance, ne les plaça dans des paysages plus heureux. Quoiqu'on puisse trouver chez tels de ses rivaux, Brauwer par exemple, une observation plus profonde, une exécution plus ferme, ses ouvrages n'en brillent pas moins d'une originalité qui fait dire : « C'est un Téniers, » comme on dit : « C'est un Rembrandt, » et son nom a mérité d'être placé, non loin de Rubens et de Van Dyck, à la tête de l'art flamand. Parmi les émules de Téniers qui traitent ses sujets préférés, *D. Ryckaert* (1612-1661), *Vanthilborg* (? 1625-? 1718), *Craesbeke* (? 1606-? 1655), qui quitta le métier de boulanger pour celui de peintre, occupent le premier rang. D'autres peintres se consacrent au contraire au beau monde, comme *Francken le Jeune* (*Cabinet d'amateurs*, au palais Pitti) (1580-1642), *Van Alsloot* (1550-1625 ?) (*Mascarade sur la glace*, à Munich), *Jérôme Janssens* (1624-1693) (*la Main chaude*, au Louvre), *Gonzalès Coquès* (1618-1684) (*la Famille Van Eyck*, au musée de Pesth), *Biset* (1633-1682) (la *Confrérie de Saint-Sébastien*, à Anvers), *François Duchâtel* (1626-1680) (*Inauguration solennelle du roi Charles II d'Espagne*, à Gand, tableau contenant un millier de figures).

Le paysage. Paul Brill, Breughel de Velours. Les disciples de Rubens. — Si l'on peut trouver l'origine de la peinture de genre aussi bien dans certains tableaux italiens[1] que dans les œuvres flamandes, c'est bien aux Flamands qu'il faut laisser l'honneur d'avoir les premiers

1. Les Vénitiens dès le temps de Bellini, Caravage et son école (voy. p. 537).

compris que la reproduction de la nature, réduite à elle seule et séparée de l'homme, pouvait offrir aux efforts du peintre un but suffisant et être pour lui l'occasion d'œuvres complètes et éminentes. Le paysage existait déjà depuis longtemps comme fond des tableaux, mais il y avait à le dégager.

Ce sont surtout les frères *Mathæus* et *Paul Brill* (1550-1584 et 1556-1626) auxquels on doit attribuer ce résultat considérable dans l'histoire de l'art; car les premiers ils ont exécuté en ce genre des œuvres d'une supériorité décisive, qui devait leur assurer des imitateurs. Ils firent pour le paysage ce que Rubens devait faire pour la grande peinture : ils unirent la poésie, la grandeur et la simplicité italienne telle que la leur présentaient *Giorgone* et *Titien,* avec la précision, la sincérité, l'amour naïf des petites choses des anciens Flamands. Les *Brill* n'occupent pas dans la postérité une place égale à leur mérite. Paul Brill surtout, qui survécut longtemps à son frère, peut être considéré comme le créateur du paysage moderne. « Ses peintures, dit avec raison M. Wauters, se distinguent par une grande variété de conception, une savante distribution de la lumière, de belles masses de feuillage. » On y trouve une poésie noble et même un sentiment de mélancolie rare à cette époque, surtout chez un Flamand. On peut en juger au Louvre, où il est fort bien représenté; on en juge mieux à Rome, où les deux frères passèrent la plus grande partie de leur vie, jouissant de la faveur du pape. On y admire surtout le *Martyre de saint Clément,* fresque longue de vingt mètres, dans la salle neuve du Vatican. Dans la génération qui suit, le plus remarquable des paysagistes flamands est *Breughel* ou plutôt *Brueghel*[1], dit

1. *Breughel de Velours* était fils de *Breughel le Drôle*, et frère de *Breughel d'Enfer* (1564-1638), qui se plaisait à représenter des scènes diaboliques ou des incendies. La descendance du vieux Breughel ne comprend pas moins de vingt-cinq noms de peintres, comme l'établit le tableau généalogique de M. Wauters.

de Velours (1568-1625), qui a été un des premiers à faire des marines. Breughel a un pinceau d'une finesse rare. Quoiqu'il se perde trop dans le détail et ait un coloris bleuâtre conventionnel, il n'en possède pas moins un grand mérite de peintre, qui s'affirme d'ailleurs dans les sujets les plus divers, les batailles (*Bataille d'Arbelles,* au Louvre), les scènes mythologiques, les fleurs et les fruits. Il sait réunir ses divers talents dans des œuvres fort agréables (les *Éléments,* au Louvre ; *Flora,* galerie Pallavicini, à Gênes ; *les Cinq Sens, Vénus et Cupidon dans une armeria,* Madrid). Une tradition plus large et qui devait avoir plus d'avenir se rattache à Rubens et par lui à Paul Brill avec *Wildens* (1586-1653), *Luc Van Uden* (1595-1672), *Louis de Vadde,* et se continue jusqu'à *Huysmans*, mort en 1727. Pour la peinture des intérieurs de monuments *Peter Neefs* (1578-vers 1656) est resté un des noms les plus célèbres parmi les « architecturistes ».

La décadence. — Malgré les succès qu'obtiennent les tableaux de chevalet, la grande peinture, sans se maintenir au point où l'avaient placée les élèves de Rubens, est encore honorablement pratiquée dans les Flandres par *Bœckhorst* (1608-1668), *Berthollet Flemalle* (1614-1675), auteur de la coupole de l'église des Carmes, à Paris, les deux *Van Ost* (1610-1685 et 1617-1654), *Willeborst* (1614-1654), et surtout *Gérard de Lairesse* (1640-1711), qui allait bientôt s'établir en Hollande et, en apportant à l'art hollandais déjà bien affaibli une tradition peu conforme à son génie national, contribua peut-être, par le succès qu'il y obtint, à précipiter une décadence dont on aura tort de lui attribuer l'origine.

Mais l'école flamande touche elle-même à sa fin, participant à l'affaiblissement général du pays. Déjà la fermeture du port d'Anvers a porté à la Belgique un coup funeste. Dans la seconde partie du XVIIe siècle et pendant la première partie du XVIIIe, elle va être le principal champ

de bataille de l'Europe, et sera ruinée aussi bien par ses amis que par ses ennemis. Son industrie a diminué avec la disparition de son commerce. L'esprit national s'affaiblit, l'art s'affaiblit avec lui[1]. Il devait renaître en 1830 avec l'indépendance de la Belgique.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE HOLLANDAISE[2]

Les Pays-Bas au commencement du XVIIe siècle. Instruction généralement répandue ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Principaux centres artistiques : Harlem, Leyde. — Rembrandt ; son génie ; son influence ; ses trois manières ; le clair-obscur. — Élèves et contemporains de Rembrandt. Histoire et portrait. Hals et Van der Helst. — Le genre. Brauwer. Terburg. Metzu. G. Dov, les Ostade et leurs contemporains. — Les peintres de chasses et de batailles. Ph. Wouwermann. — Le paysage. Jean Van Goyen et ses contemporains. Les italianistes. Jacob Ruysdaël, Hobbema et Dekker. — Les animaliers. A. Cuyp. P. Potter. Adrien Van de Velde. — La marine. Backhuysen. Guillaume. Van de Velde. — Les architecturistes. Van der Heyden. — Nature morte. David de Heem. — Les fleurs. Van Huysum. — La décadence. Gérard de Lairesse. Van der Werf. — Le XIXe siècle. — L'architecture. Jean Kampen. — La gravure. Vischer. Rembrandt.

Les Pays-Bas au commencement du dix-septième siècle. Instruction répandue dans toutes les classes ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art

1. Un fait fera sentir d'une manière frappante ce que son activité artistique était devenue. A la fin du siècle il n'y avait plus un seul atelier de tapisserie dans la Flandre ! Le dernier qui subsistât fut fermé à Bruxelles en 1794.

2. W. Burger (Thoré), *Musées de Hollande.* — Havard, *École hollandaise.* — Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.* — Ém. Michel, *Rembrandt.*

protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Il y a peu de spectacles aussi beaux dans l'histoire que celui de la Hollande luttant plus de quatre-vingts ans contre toutes les forces de la maison d'Autriche, et sortant de cette lutte, une des plus disproportionnées qui furent jamais, glorieuse, forte, libre, éclairée, considérée, malgré son petit territoire, comme un des éléments principaux de la politique européenne, se mettant en même temps à la tête du mouvement intellectuel, et prenant surtout par les arts le premier rang. Le souci des choses de l'esprit, chez ce peuple peu affiné d'apparence, un peu lourd, essentiellement pratique, qui semble surtout passionné pour l'argent, n'avait jamais été abandonné, même dans la période la plus terrible de la lutte, et il se manifestait parfois d'une façon héroïque. Les états généraux, voulant témoigner solennellement à la ville de Leyde leur satisfaction de ce qu'elle avait fait pour la patrie par sa mémorable défense contre les Espagnols en 1574, jugèrent que le plus noble moyen de la récompenser était de l'autoriser à fonder une Université, qui devint en peu de temps une des plus célèbres de l'Europe.

Dès 1609 on trouvait difficilement en Hollande une femme ou un enfant qui ne sût pas lire. Partout l'activité règne dans la nation et assure à tous l'aisance, sinon la richesse. « Ils sont si ennemis du mauvais gouvernement et de l'oisiveté, dit le Français Parival, qui visite le pays en 1660, qu'il y a des endroits où les magistrats font enfermer les oisifs et les vagabonds et ceux qui ne gouvernent pas bien leurs affaires, étant suffisant que leurs femmes ou d'autres de leurs parents se plaignent aux magistrats ; et dans ces endroits ils sont forcés de travailler et de gagner leur vie encore qu'ils ne le veuillent pas[1]. » La richesse répandue partout n'empêche pas une grande simplicité dans la vie de chaque jour, et c'est encore aujourd'hui un des traits les plus estimables de la société

1. Voir aussi la lettre de Descartes à Balzac, 1631.

hollandaise. Le grand pensionnaire Jean de Witt, qui traite d'égal à égal avec Louis XIV, n'a qu'un seul domestique attaché à sa personne. De là beaucoup d'argent pour vivre largement et satisfaire ses fantaisies. Or, le goût général se porte alors vers les fleurs et vers la peinture. On sait les folies qui furent faites à Harlem et les spéculations qui eurent lieu dans ce qu'on pouvait appeler la bourse des Tulipes. Les Hollandais mettaient à ces enchères leur ténacité proverbiale ; un oignon de l'espèce Semper Augustus se vendit treize mille florins, soit près de 30,000 francs. D'autre part, tel boulanger paye 600 florins une seule figure de Van der Meer, et « il n'y a si pauvres gens qui ne veuillent être pourvus de tableaux[1] ».

L'école hollandaise, et c'est là le fondement de sa force, devait être essentiellement nationale. Ses caractères devaient être, avec plus de précision peut-être qu'ailleurs, le résultat de la nature du pays et de ses mœurs, de ses institutions et de sa religion. C'est chez elle seule que se constituera un art protestant. La rigueur du culte calviniste ayant rejeté les images des églises, les grandes peintures religieuses n'auront plus de raison d'être. On abandonnera complètement la voie où étaient entrés Cornelis de Harlem et Bloemaert. Les sujets religieux seront rarement traités, ou le seront dans un caractère intime et réel qui doit plaire à des hommes qui ont fait entrer dans leurs habitudes la lecture de la Bible et de l'Évangile. Destinés à prendre place dans la famille, et non plus à orner des monuments, ils seront de dimensions petites ou médiocres.

Les dimensions restreintes s'imposeront d'une manière générale à tous les tableaux, quels que soient leurs sujets, et les sujets préférés seront les scènes familières. Ce que ces braves gens, après une journée de travail, aimeront à voir accroché aux murs de leur maison, ce sera surtout des cadres qui leur rappelleront leur existence journalière : tantôt des réunions de famille ou de société ; tantôt les banquets, la pipe et la bière, la joie franche et parfois brutale du cabaret. La bonne chère est, en effet, un plaisir favori des peuples du

1. Cependant plusieurs artistes hollandais doivent exercer pour vivre des professions étrangères. Van Goyen spécule sur les tulipes et les maisons ; Steen exploite deux brasseries ; Hobbema est jaugeur juré des liquides débarqués à Amsterdam ; Peter de Hoogh accepte une charge d'intendant.

Nord : dans un pays froid et humide le cabaret a bien plus d'attrait qu'il n'en peut avoir pour les populations vivant en plein air sous un ciel pur. Si les peintres hollandais ont à traiter des personnages de grandeur naturelle, ce sera dans le portrait, peinture fort en honneur aussi, car l'aristocratie bourgeoise des Provinces-Unies n'est pas moins fière que l'aristocratie vénitienne ou anglaise. Il arrivera plus rarement que les peintres auront à grouper des personnages de grandeur naturelle dans des compositions importantes. L'occasion leur en sera cependant offerte, grâce surtout à l'importance que conserve la vie municipale, grâce au grand nombre des corporations et des confréries. Les magistrats et les syndics aimeront à se faire représenter dans de grands cadres, soit à part dans leurs réunions particulières, soit avec leurs confrères dans les fêtes ou convocations solennelles de la corporation ou de la cité. Il y aura bien aussi quelques peintures décoratives inspirées de la Bible et de l'histoire romaine ou de l'allégorie mythologique sur les murs des hôtels de ville à Amsterdam, à Leyde, etc.[1]; mais, encore une fois, ce sera une exception.

Il faut donc, pour caractériser l'école hollandaise, s'en tenir surtout aux tableaux de chevalet. Ces tableaux seront en général d'une exécution très soignée. Les Hollandais aiment la propreté et l'exactitude, et les scènes intimes qu'ils préfèrent doivent être relevées par le détail. On peut remarquer que les peintres qui, dans l'école hollandaise, auront une plus grande liberté de touche, se rattacheront par quelque point à l'école flamande, soit par l'imitation de Téniers, soit par l'enseignement de Frans Hals, qui était originaire de Malines. Les peintres hollandais seront essentiellement coloristes; cela tient d'abord à la nature du pays, et l'on pourrait répéter ici ce qui a été dit pour Venise. De plus, ce n'est qu'à ce prix qu'ils pourront satisfaire leur public, moins préoccupé des belles

1. La liste des grandes peintures historiques hollandaises est cependant plus longue qu'on ne le croit généralement.

lignes que de l'agrément de l'aspect, le tableau venant ajouter sa note variée au mobilier bien entretenu de la demeure patrimoniale. On comprend aussi que, pour les mêmes raisons, ce coloris n'aura rien de fougueux et de heurté; mais il ne sera cependant ni sec ni fade.

Malgré les limites où semble se renfermer l'école hollandaise, elle n'en occupe pas moins une place éminente dans les arts. D'abord elle a exploré son domaine dans toutes ses parties; elle l'a étudié sous tous ses aspects. Cette division du travail que nous signalions en Flandre sera appliquée bien plus encore en Hollande, où les spécialités se multiplient : les animaliers, par exemple, s'occuperont uniquement de telle espèce d'animal, à l'exclusion des autres. Ensuite les aptitudes naturelles de ses peintres, même dans les plus humbles sujets, sont servies par une science impeccable, appuyée, bien plus qu'on ne le croit généralement, sur l'étude du nu et de l'anatomie, et par une connaissance admirable du clair-obscur comme de la perspective aérienne. Ils ont su très nettement ce qu'ils voulaient dire, et ils l'ont bien dit. Ils ont mis à tout ce qu'ils ont fait une admirable conscience. Il est juste qu'ils en aient été récompensés par la postérité. Enfin il ne faut pas oublier que c'est la Hollande qui a porté à son apogée le paysage, et que nulle part les spectacles que présente la nature n'ont été étudiés avec une attention plus dévouée et plus pénétrante, rendus avec plus de sincérité et de talent. Ces diverses raisons font comprendre que jamais on n'ait rencontré, dans un aussi court espace de temps et sur un territoire aussi restreint, une réunion d'artistes illustres plus riche que celle que présentent les Pays-Bas vers le milieu du XVIIe siècle.

Sans doute on aurait tort de reprocher aux peintres hollandais le choix habituel de leurs sujets. Cependant, si l'on veut faire sentir ce qui a manqué en général à l'école hollandaise, pas n'est besoin de la comparer à d'au-

tres écoles ; il suffit de rappeler ses deux plus grands noms, Rembrandt et Ruysdaël. Tous deux ont dépassé l'horizon de leurs compatriotes et sont restés presque isolés : Ruysdaël méconnu, jusqu'à sa mort misérable ; Rembrandt, ayant étonné plutôt que convaincu ses contemporains. Mais leur supériorité comme leur isolement montre d'une manière éclatante qu'il y a une grandeur que le talent, si achevé qu'on le suppose, ne saurait atteindre ; qu'il y a une place privilégiée pour l'inspiration qui cherche à s'élever au-dessus des choses, pour l'âme profondément émue, pour l'imagination qu'illumine la poésie.

Principaux centres artistiques : Harlem, Leyde. — Les centres principaux de l'art en Hollande furent Harlem, Leyde, et aussi Amsterdam, moins peut-être par les artistes qui y sont nés que par ceux qu'il a attirés. On peut y ajouter Delft[1] et Utrecht. Il n'y a pas d'intérêt dans une revue rapide à classer l'art hollandais dans diverses écoles dont les différences sont souvent peu sensibles. Remarquons cependant que les peintres de Harlem, qui dès l'origine subirent l'influence de Franz Hals, ont en général une allure plus franche et plus vive, et que c'est aussi à Harlem que s'est développée la peinture de paysage ; enfin que, de toutes les villes de Hollande, c'est celle qui a produit le plus d'artistes illustres. Mais à Leyde appartient Rembrandt, et cela suffirait à sa gloire.

Rembrandt ; caractère de son génie ; ses trois manières ; le clair-obscur. — *Rembrandt* peut manquer du sentiment de la beauté plastique ; lorqu'il a traité le nu[2] non seulement il n'a pas évité, mais il semble quelque

1. Delft fut aussi, à partir des dernières années du XVIe siècle, le centre principal de la céramique hollandaise, qui s'inspire souvent des produits que les vaisseaux des Provinces-Unies allaient chercher dans l'extrême Orient. On sait que, seuls des peuples européens, à partir du commencement du XVIIe siècle, les Hollandais pouvaient commercer avec le Japon.

2. Il n'y a guère qu'un seul peintre hollandais de cette période qui ait réussi dans la représentation du nu de grandeur naturelle, *Jacob Vanloo* (1614-1670) qui se fit naturaliser Français.

)is avoir cherché la laideur; une absence de goût cho-

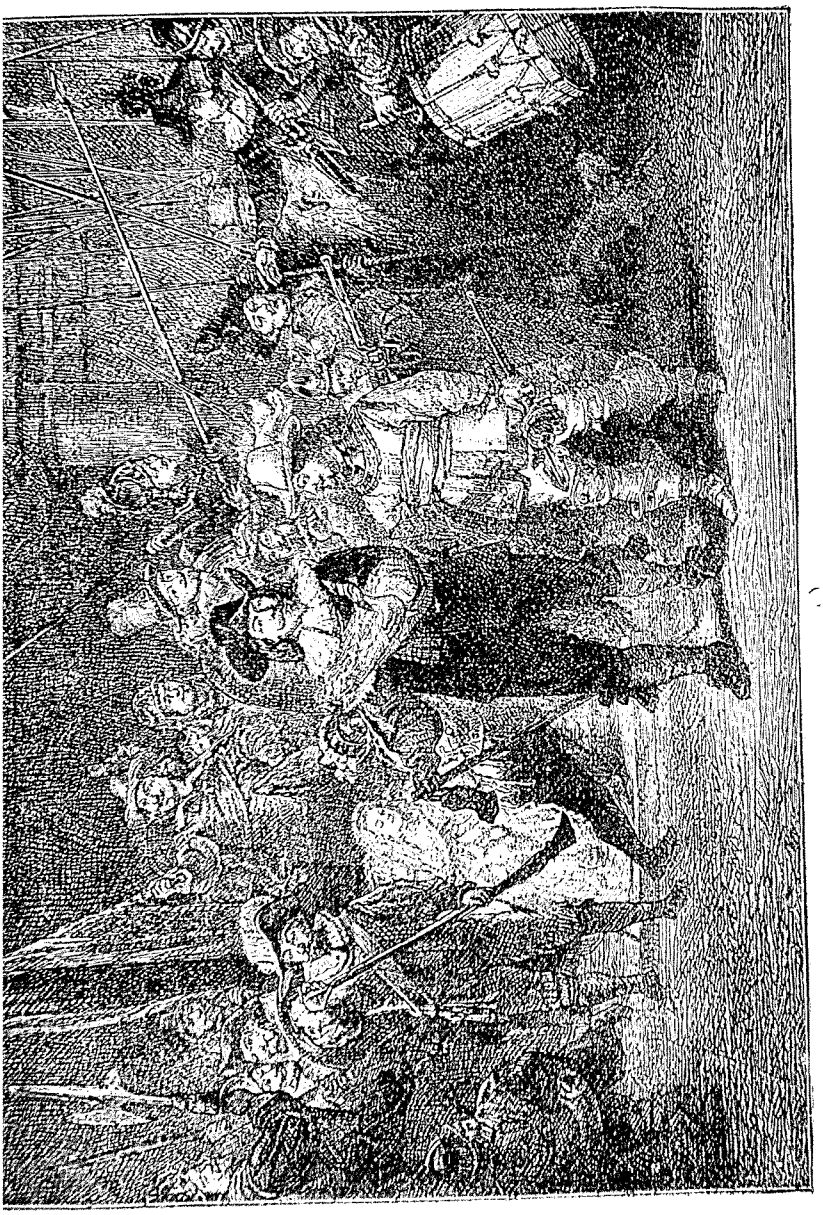


Fig. 218. — Rembrandt. — La *Ronde de nuit*.

quante se montre dans quelques-unes de ses œuvres; il

n'en est pas moins une des plus hautes expressions de l'art, et il est avec Michel-Ange celui de tous les peintres qui éveille le mieux l'idée du sublime. Jamais expressions plus profondes, gestes plus éloquents, n'ont transfiguré des personnages parfois vulgaires, mais d'une originalité incomparable. Ce qui donne aux chefs-d'œuvre de Rembrandt une grandeur que n'atteignent par les autres Hollandais, c'est qu'à la différence de la plupart d'entre eux il dégage le type général dans le modèle qu'il a sous les yeux, c'est qu'il a eu le sentiment du divin : *la Résurrection de Lazare, les Pèlerins d'Emmaüs, Jésus guérissant les malades,* appartiennent certes à un autre idéal que les grandes œuvres de l'école italienne, mais cet idéal n'est pas moins puissant, et l'impression qu'il produit n'est pas moins pénétrante. Rembrandt a su rapprocher la Divinité de l'homme sans lui rien faire perdre du respect qui lui est dû. « Il a rajeuni les plus vieux sujets par un souffle de vie qu'il communique à tout ce qu'il touche, et il sait nous présenter, comme on l'a dit, des images à la fois simples et imprévues » (*le Sacrifice d'Abraham,* l'eau-forte des *Pèlerins d'Emmaüs, le Bon Samaritain*).

Ce n'est donc pas seulement à la magie de son exécution que Rembrandt doit la place unique qu'il occupe. Ce exécution n'en est pas moins extraordinaire, et jamais peintre n'a su mieux unir la pensée à la forme. « Tour à tour arrêté et flottant, mystérieux et ingénu, il a donné, dit M. Michel, une âme à la lumière, et l'a fait correspondre aux douces émotions de l'âme humaine ; il a su mettre les palpitations de la vie dans les formes inertes ; il a su exprimer sous des traits sensibles ce qui de sa nature est immatériel et insaisissable. » Il fait comprendre avec les effets lumineux ce que la ligne seule semblait pouvoir exprimer. Un rayon devient en quelque sorte un être auquel on s'intéresse et qui vous fait des confidences (*le Philosophe en méditation*). Nul n'a possédé au plus haut point la sci-

des contrastes dans la composition comme dans le faire. Nul n'a su mieux graduer l'intérêt par l'exécution même.



Fig. 249. — Rembrandt. — La résurrection de Lazare.

Dans *l'Ange Raphaël quittant Tobie,* par exemple, l'ange, qui est le personnage principal, est exécuté avec le plus grand soin; les autres figures sont traitées d'une façon suffisamment nette, mais rien de plus. Quant au paysage, au ter-

rain, il n'est indiqué que d'une façon sommaire. L'œil est invinciblement attiré par le messager céleste qui s'envole dans un éclat lumineux et quitte la terre, où il n'a fait que passer. L'harmonie de l'ensemble n'en est pas moins complète, grâce à cette admirable distribution de la lumière et des ombres, grâce à ce clair-obscur où il est resté inimitable. Et qu'on ne croie pas qu'il se serve des ombres pour dissimuler des faiblesses et simplifier son œuvre sans nécessité : jamais ombres ne furent au besoin plus transparentes, quelque profondes qu'elles soient. Voyez, par exemple, *la Famille du menuisier* au Louvre. Si l'œil, se détachant du groupe qu'éclaire la fenêtre ouverte, se pose avec quelque attention sur la masse obscure qui compose la droite du tableau, il y verra apparaître diverses pièces du mobilier de ce pauvre ménage, qui viendront ajouter à l'intérêt du sujet. Rembrandt a fait d'admirables paysages (galerie de Cassel). Il a été aussi un grand portraitiste ; ses nombreux portraits de lui-même à diverses périodes de sa vie (il y en a quatre au Louvre) ont rendu sa physionomie populaire[1]. Mais ses œuvres les plus renommées sont ses grands tableaux avec des personnages de grandeur naturelle : non qu'elles aient une supériorité décisive sur les œuvres de moindre dimension, mais parce qu'elles sont les plus rares. Il y en a trois principales, qui caractérisent justement les trois manières successives qu'on distingue chez Rembrandt[2].

Dans la première manière, ses sujets, présentés le plus souvent en pleine lumière, sont exécutés avec soin et avec des teintes bien fondues (*la Leçon d'anatomie*, 1632). Plus tard, il recherche davantage les oppositions, aime les effets de jour fermé et les tons dorés ; son exécution devient plus large, parfois emportée. Le tableau improprement appelé *la Ronde de nuit*, l'œuvre capitale de l'artiste, appartient à cette période (1642.) Il s'y révèle le maître du clair-obscur. Enfin, à partir de 1654 environ, sa couleur est plus brune, parfois

1. *Portrait de femme*, au Louvre; *Portrait de sa femme Saskia*, à Cassel, *de sa mère* (Amsterdam). Les portraits de la collection Six (Amsterdam).

2. Le Louvre n'a rien de la première manière de Rembrandt. Pour la seconde, nous avons déjà cité plus haut les principales œuvres. A la troisième se rapportent le *Portrait de Rembrandt* âgé et le *Saint Mathieu*.

obscure; les contrastes lumineux y sont plus accentués; la touche est parfois moins assurée, mais elle est pleine de liberté et d'ampleur. *Les Syndics des drapiers* (1661) sont le digne pendant de *la Ronde de nuit*. A cette date Rembrandt était déjà dans une situation très précaire. Il était né près de Leyde le 15 juillet 1607. Son père était meunier et avait reçu le surnon de Van Ryn, parce que son moulin était sur les bords du grand fleuve qui va se jeter à la mer non loin de là. Il arriva assez rapidement à la réputation et s'établit en 1630 à Amsterdam, où il épousait en 1634 la fille d'un jurisconsulte, Saskia van Uelenbourg, dont il a souvent reproduit les traits. Rembrandt vivait largement, s'adonnant à son goût pour les antiquités et les objets d'art, mais ne consultant pas toujours ses ressources. Ce qui prépara surtout sa ruine, ce fut l'achat à crédit d'une belle maison qu'il ne songea plus à payer. Arrive alors la terrible guerre où, à la suite de l'Acte de navigation, la marine hollandaise se trouva en face de la marine de Cromwell (1653-1655). Amsterdam surtout en souffrit, et l'on y compta jusqu'à quinze cents maisons abandonnées. On comprend que, dans ces circonstances, les amateurs d'art devaient être moins généreux et les créanciers plus exigeants. D'ailleurs Rembrandt, quoique son talent n'eût fait que s'accroître, avait perdu la vogue qu'il avait obtenue tout d'abord[1]; il ne savait ou ne voulait pas se plier aux commandes qu'il recevait. On vendit ses magnifiques collections par autorité de justice, et la vente fut faite par un huissier de ses amis dont il avait fait le portrait! On a l'inventaire de cette vente; c'est un document des plus précieux pour nous faire connaître les objets d'études et les goûts de Rembrandt. A côté d'œuvres hollandaises et flamandes, on y trouve surtout des gravures italiennes, tout l'œuvre de Mantegna, toutes les gravures faites d'après Michel-Ange, trois gros volumes d'estampes d'après le seul Raphaël, et, chose imprévue, le peintre de l'*École d'Athènes* est même celui de tous les artistes qui est le plus largement représenté dans l'inventaire artistique du peintre de

1. M. Michel explique ingénieusement comment la *Ronde de nuit*, son chef-d'œuvre, contribua justement à lui faire perdre la faveur du public, ou au moins de la partie du public qui faisait des commandes aux peintres.

la *Ronde de nuit*. Mais le moment était peu favorable pour qu cette vente fût fructueuse. Rembrandt dut se retirer dans u des plus pauvres quartiers d'Amsterdam, le Roosgracht, et quoiqu'il ait travaillé jusqu'à la fin de sa vie, il mourut insol vable, ne laissant pas de quoi se faire enterrer (1669) : le quinze florins que coûta la cérémonie furent payés par la cha rité publique.

Élèves de Rembrandt. Les peintres d'histoire. — N. Maes, Gerard Dov. — Rembrandt avait eu beaucou d'élèves; mais tous ne furent pas ses imitateurs. Ceux ci forment un groupe distinct du reste de l'école[1]. Sa dédaigner les scènes familières, ils aiment aussi celles o l'imagination a plus de part, et ils s'inspirent souvent d l'histoire sacrée ou profane. Ils la traitent volontiers d grandeur naturelle; ils ont même exécuté de vastes pei tures décoratives à l'hôtel de ville d'Amsterdam, à l'hôt de ville de Leyde et ailleurs. A plus forte raison ont-i fait des portraits en vraie dimension. Tels sont *Bol* (161 1681), *Flinck* (1616-1666), *Fabritius* (1624-1654), *Van Eec hout* (1621-1674), *Hoogstraten, Fictoor* (1620-1673), *Ovens Santvoort* a peint en 1633 un *Jésus-Christ à Emmaüs,* qui so tient au Louvre sans trop de désavantage le dangereux v sinage de celui de Rembrandt, peint quinze ans plus ta Aucun de ces noms ne s'est placé au premier rang. *Nico Maes* (1620-1664) est plus célèbre. Dans ses coloratio souvent rougeâtres, et par conséquent fort différentes celles de Rembrandt, c'est lui qui conserve le mieux pe être le large sentiment de la lumière qui distingue le m tre; mais il est surtout un peintre de genre : *le Bénédi*

1. L'enseignement de Rembrandt était assez singulier. Les élève travaillaient pas en commun. Chacun avait sa cellule particulière.

2. Bol, *Réunion de régents* (Leprozenhuis d'Amsterdam); *Portrait,* du Lo *Allégories,* à Leyde. — Flinck, *Bénédiction d'Isaac,* à Amsterdam. — F tius, *Décollation de saint Jean*, à Amsterdam. — Fictoor, *Isaac et J* au Louvre. — Eeckhout, *l'Adoration des Mages,* à la Haye; *Anne consa son fils au Seigneur,* au Louvre. — Ovens, *Claudius Civilis,* à Amster

(Louvre), *l'Enfant sage* (Ferrière). Quant à *Gérard Dov* (1610-1675), l'honneur de l'atelier de Rembrandt, ses œuvres rentrent dans le système de composition méthodique, d'exécution uniformément, également soignée, qui a surtout la faveur du public : *la Femme hydropique, la Jeune Cuisinière hollandaise, la Lecture de la Bible* (au Louvre), *la Jeune Tailleuse* (la Haye), *l'École du soir* (Amsterdam).

Influence de Rembrandt. — L'influence de Rembrandt n'en a pas moins été considérable; elle a contribué à retenir longtemps les peintres hollandais sur la pente où ils se seraient laissé trop facilement entraîner, à leur faire éviter longtemps la minutie dans la composition, la froideur méticuleuse dans l'exécution, à leur faire aimer et comprendre le grand rôle de la lumière.

Contemporains de Rembrandt. Van der Helst. Franz Hals. — Cependant ce n'est pas parmi ses successeurs, mais parmi ses contemporains, qu'on trouvera des peintres ayant fait quelques œuvres considérables qu'on pourra comparer à la *Ronde de nuit : Barthélemy Van der Helst* (1584-1666) et *Franz Hals* (1580-1666). Van der Helst est l'auteur du *Banquet des gardes civiques célébrant la paix de Munster* et des *Juges du prix de l'arc,* dont la réduction est au Louvre, œuvres d'une richesse et d'une correction également admirables. Hals, dans ses portraits isolés comme dans ses réunions de gardes civiques (*Arquebusiers de Saint-Georges*, à Harlem), montre une intensité de vie extraordinaire, et est de tous les peintres celui dont l'exécution rappelle le plus celle de Vélasquez, quoiqu'il n'y ait eu certainement aucun rapport entre eux.

Les peintres de genre. Brauwer, Terburg, Metzu, G. Dov, P. de Hooghe, les Ostade. — Hals eut parmi ses élèves *Adrien Brauwer* (1608-1640), qui montra une grande précocité. Son maître trouvait ses essais de jeune homme si remarquables, qu'il les vendait très cher à son profit, et accablait en échange son élève de mauvais traitements.

Brauwer s'échappa de l'atelier de Hals, passa une bonne partie de sa vie en Belgique, où il connut Rubens, qui admirait son talent. Il mourut à trente-deux ans, laissant cependant un œuvre considérable. Brauwer se plaît aux scènes de bas étage, qu'il rend avec une verve et une profondeur d'observation où il dépasse Téniers. Avec *Gérard Terburg* (1608-1681), avec *Gabriel Metzu* (1615-1658), nous entrons au contraire dans les rangs élevés de la société. L'un et l'autre ont fait des chefs-d'œuvre. Metzu se place parmi les plus excellents peintres des temps modernes, ne fût-ce que par ses tableaux du Louvre : le *Militaire recevant une jeune dame* et le *Marché aux herbes d'Amsterdam*. Mais l'œuvre de Terburg est plus soutenue, et il n'y a rien dans Metzu qui ait l'importance et la valeur du *Congrès de Westphalie,* dont Terburg avait pu peindre *de visu* les diplomates, car il se trouvait alors à Munster. Ce tableau, qui est aujourd'hui à Londres, frappa vivement l'ambassadeur d'Espagne, qui décida le peintre à se rendre à Madrid. Là il eut un tel succès que, craignant la jalousie des peintres espagnols, il quitta bientôt la cour de Philippe IV, qui aurait voulu le retenir; il se retira à Deventer, dont il devint bourgmestre, et fit justement un tableau célèbre représentant le *Magistrat,* ou l'ensemble des officiers municipaux, *de Deventer*. Terburg est peut-être le peintre de genre le plus parfait de la Hollande, surtout si l'on considère l'ensemble de ses œuvres, où l'on peut dire qu'il n'y a pas une faiblesse. Dans ses scènes familières (la *Réprimande maternelle* du musée de Berlin, le *Portrait du peintre* et la *Dépêche* de la Haye, le *Galant militaire*, la *Lecture* et le *Concert* du Louvre[1]), il l'emporte même sur Gérard Dov par son exécution plus franche et sa façon plus sûre de poser les personna-

1. Terburg a excellé dans l'exécution du satin blanc. Il en a du reste introduit dans la plupart de ses compositions.

ges; sur *Pierre de Hooghe* (1643-1708), quoiqu'il n'ait pas ses merveilleux effets de lumière; sur *Van der Meer de Delft* (1632-1675), quoiqu'il n'ait pas ses colorations d'une dé-



Fig. 250. — Metzu. — Le marché d'Amsterdam.

licatesse exquise. Il n'a guère de rivaux, outre Metzu, qui est plus inégal, qu'*Adrien Van Ostade* (1610-1685); mais pour celui-ci la comparaison est plus difficile, car il a peint surtout les paysans, et tout au plus la petite bourgeoisie : *la Famille des Ostade* et *le Maître d'école* (Lou-

vre), *Paysans au cabaret* (Munich), *l'Atelier du peintre* (Amsterdam). Dans une gamme plus claire il est, avec Pierre de Hooghe, celui qui, par son admirable clair-obscur, se rapproche le plus de Rembrandt.

Peintres de la vie populaire, de la vie bourgeoise et nobiliaire, de chasses et de batailles; Wouwerman. — Après ces noms, qui sont les plus connus, que de peintres de genre il y aurait encore à citer, qui partout ailleurs seraient au premier rang! Dans les scènes populaires ou champêtres, voici *Isaac van Ostade* (1621-1649), frère d'Adrien; *Bega* (1620-1664), *Cornelis Dusart* (1660-1704), *Dirck Hals* (1589-1650), frère de Franz Hals; *Brakenburg* (1650-1702), *Jean Steen* (1626-1679), qui est un des plus recherchés des collectionneurs; *Van der Pool* († 1690), *Zorg* (1621-1682). Dans les scènes de la vie des grandes familles ou de la bourgeoisie élevée et moyenne : *Esaias Van de Velde,* né en 1587, qui a été un initiateur et un des premiers en Hollande a représenté des incendies et de petits tableaux militaires; *Anthony Palamedes* (1600-1673), *Slingeland* (1640-1693), *Brekelenkam* († 1668), *Eglon Van der Neer* (1643-1703), *Adrien Van der Venne* (1589-1662), le peintre des princes d'Orange, qui ne redoute pas l'allégorie (curieux tableau du Louvre); *Staveren* († 1669). *Schalken* (1643-1706), qui se consacre aux effets de lumière; *J.* et *N. Verkolie* (1650-1693 et 1673-1746), les trois *Netscher* (1639-1684, 1661-1732 et 1670-1722), les trois *Mieris* (1635-1681, 1662-1747 et 1689-1763). Dans les scènes de la vie nobiliaire, principalement les chasses et les guerres, nous trouverons : *Palamedes le Jeune* (1607-1638), *Asselyn* (1610-1652), *Leducq* (1600-1660), et surtout *Wouwerman* (1619-1668). Philippe Wouwerman (*Choc de cavalerie*, *Chasse au héron*, *Campement*, etc.) a été l'expression la plus complète d'un genre où il n'a pas été égalé quoique bien souvent imité, notamment par ses frère Pierre (1626-1683) et Jean (1629-1666), et par son élèv

Barendgal. Plusieurs des peintres que nous venons de nommer, tels qu'Isaac Van Ostade, Asselyn, Wouwerman, plaçant leurs personnages en plein air, ont eu l'occasion de peindre des paysages et l'ont fait avec une grande supériorité. D'autre part, et se ployant au goût du temps, qui persiste même en Hollande et qui dédaigne la nature inhabitée, la plupart des paysagistes peignent ou font peindre par leurs amis des figures souvent nombreuses dans leurs tableaux. Il est difficile, en de telles conditions, de classer tel ou tel peintre parmi les paysagistes ou parmi les peintres de genre. Mais, peintres de genre ou paysagistes, les artistes hollandais participaient aux sentiments du reste de la nation, aimaient d'autant plus le sol natal qu'il avait coûté plus cher, qu'on avait dû le conquérir, non seulement sur les hommes, mais sur les éléments, et qu'il fallait encore, après la victoire définitive, le défendre constamment contre la mer qui menaçait de le reprendre.

Les paysagistes : J. Van Goyen, Wynantz, Van der Neer. Caractère du paysage hollandais. — Le premier des peintres dans l'œuvre duquel apparaît véritablement le paysage hollandais est *Jean Van Goyen* (1596-1656), qui comprit le premier et rendit avec un sentiment remarquable le caractère d'un pays plat et monotone en apparence, mais où la terre, l'eau, les nuages qui semblent se mêler, offrent ces harmonies simples et cependant changeantes, ces lignes larges que préféreront le plus souvent après lui les paysagistes. Si les accidents de terrain viennent rompre ces calmes horizons, ils ne seront pas disproportionnés et rentreront facilement dans l'ensemble. L'arbre, qui doit être une des principales individualités du paysage, y prendra naturellement la place qui lui est due; aussi a-t-on remarqué qu'en général ce ne sont pas les pays dits pittoresques, ceux où abondent les points de vue cités par les guides, ce ne sont pas

les régions montagneuses et tourmentées qui ont vu naître les grandes écoles de paysage. Quoi qu'il en soit, à côté de Jean Goyen on peut citer, parmi les fondateurs du paysage dans les Pays-Bas, — avec *Pierre Molyn le Vieux* (1600-1654), — *Wynantz* (1600-ap. 1679) et *Arthur Van der Neer* (1603-1677). Alors que Van Goyen se plaît, comme le remarque M. Havard, « dans un demi-jour brumeux et incertain », Wynantz baigne les sites qu'il représente dans la pleine lumière, tandis que Van der Neer met sous nos yeux « des rivières et des canaux ombragés de grands arbres, bordés de chaumières et de villages dormant à la douce et pâle clarté de la lune ».

Everdingen. Les italianisants. Pierre de Laar, Berghem, etc. — Cependant la représentation de la nature, surtout en Hollande, offrait bien moins de variété que les spectacles de la vie de ses habitants, et l'on comprend que les paysagistes, ne fût-ce que pour séduire davantage leur public, qui s'attachait surtout aux peintres de genre, aient été chercher ailleurs des inspirations nouvelles. Ils allèrent bien loin vers le nord et vers le sud, en Norvège et en Italie. D'autres, dans un genre intermédiaire, s'emparent du Rhin allemand et de la Moselle, tels que *Jean Van der Meer* (1628-1692) et *Saftleven* (1609-1685). Mais les Pays-Bas, la Norvège et l'Italie seront les trois modèles, bien différents, qui dans l'école hollandaise formeront trois classes de paysages distincts. *Albert Van Everdingen* (1621-1675), dont l'exécution a un caractère décoratif rare dans son pays, représenta pour la première fois avec un pinceau hollandais les grandes chutes d'eau, les sapins agités par l'orage, les chalets suspendus aux flancs des monts neigeux; mais bien restreint est le nombre des artistes qui refirent son voyage dans la presqu'île scandinave. L'Italie au contraire, malgré le contraste des écoles, ne cessa d'attirer les peintres hollandais. C'était le moment où les Français Claude et

Poussin étaient à Rome, et il serait intéressant de suivre chez plusieurs artistes l'influence indéniable de nos deux illustres compatriotes. Les peintres hollandais obtenaient des succès au delà des Alpes, et lorsqu'ils revenaient dans leur pays avec une réputation officielle, ils étaient entourés d'une sorte de prestige qui leur donnait souvent le pas sur les artistes plus modestes qui n'avaient pas quitté le sol natal.

C'est ce qu'on voit notamment pour *Pierre Van Laar* (1613-1674), connu sous le nom de *Bamboche* (Bamboccio), que lui avaient donné les Italiens au milieu desquels il était resté seize ans. Les scènes populaires traitées avec une grande liberté d'exécution, placées dans un paysage savamment ordonné qui rappelle la manière de ses amis Poussin et Claude Lorrain, eurent sur les bords du Rhin non moins de vogue que sur les bords du Tibre. Wouwerman ne fut apprécié de ses compatriotes que lorsqu'il eut traité avec une supériorité évidente un sujet que Pierre de Laar venait lui-même d'exécuter, mais qu'il ne voulait vendre qu'à un prix très élevé. A côté de Pierre de Laar on placerait *Karel du Jardin* (1622-1678), *Asselyn* (1610-1652), puis, parmi les peintres plus spécialement paysagistes, *Jean-Baptiste Weenix* (1621-1660), *les frères Jean* et *André Both,* morts tous deux en 1650, *W. Heush* (1638-1712), *Pynacker* (1622-1673), qui exécuta dans plusieurs maisons hollandaises de grandes peintures décoratives aujourd'hui détruites. *H. Swanewelt,* dit *Hermann d'Italie* (1600-1655), *Lingelbach* (1623-1674), *Berghem* (1620-1683), le plus remarquable peut-être, *Peter Molyn le Jeune,* dit *Tempesta* (1637-1709), qui eut de terribles aventures. Il est de mode aujourd'hui de déprécier ces italianisants; il y a cependant peu de peintres aussi aimables. Leur couleur est claire, d'une harmonie tempérée. Bêtes et gens sont reproduits avec une verve et un esprit qui suffiraient à justifier la fortune de ces ta-

bleaux. La nature italienne y est rendue avec une familiarité charmante, qui n'exclut ni la poésie ni le style, et ils gardent leur valeur même à côté des pages grandioses du Poussin et de Claude. D'ailleurs, le vrai paysage classique eut des représentants en Hollande, tels que *Bartholomeus Breemberg* (1599-1659) et *Poelenbourg* (1586-1667), qui y place des scènes mythologiques dans le goût de L'Albane. Le succès des italianistes était si grand que des peintres qui n'avaient jamais quitté la Hollande s'efforçaient de peindre des sites italiens, par exemple *Frédéric Moucheron* (1633-1686).

Jacob Ruysdaël. — Lorsque le goût du public était tout entier tourné de ce côté, parut *Ruysdael,* et c'est ce qui explique comment ce grand génie a été incompris de ses contemporains. On ne connaît presque rien de sa vie que sa misère et son bon cœur. Né à Harlem vers 1630, il avait d'abord étudié la médecine, puis s'adonna à la peinture, où son frère Salomon (1610-1670) s'était fait une certaine réputation. Il vint assez jeune s'établir à Amsterdam, où les peintres de paysage surtout étaient moins nombreux que dans sa ville natale ; il ne put y trouver le succès auprès du public. Mais, quelque pauvre qu'il fût, il ne cessa jamais de servir une pension à son père. Il se consolait par la contemplation de la nature, qui, elle, ne l'avait jamais déçu; par une activité incessante, que l'indifférence ne décourageait pas (on compte plus de quatre cents tableaux de sa main), enfin par l'estime de ses confrères. Lorsqu'il devint vieux avant l'âge, ils se cotisèrent pour lui assurer un asile convenable dans l'hospice de Harlem, où il mourut en mars 1682. Ruysdaël a reproduit des sites montagneux, des cascades bondissantes rendues avec un cachet de vérité qui permet difficilement d'admettre qu'il ne les ait exécutées que d'imagination. Il paraît à peu près certain qu'à l'exemple de son ami Everdingen, il a visité la Norvège, sinon la



Fig. 251. — Jacob Ruysdael. — La forêt.

Suisse et l'Allemagne. Mais ses œuvres les plus nombreuses et les plus émues sont celles qu'il a consacrées à son pays : le *Cimetière d'Amsterdam,* les *Vues de Harlem,* la *Plage de Scheveningen.* Nul n'a dégagé comme lui la poésie des éléments simples de la nature. On oublie le talent et la science d'un pinceau passant « avec une flexibilité étonnante », comme l'a dit M. Havard, de l'exécution la plus fine, la plus délicate, la plus lisse, à la facture la plus libre, la plus large qu'on puisse employer ; on oublie l'artiste pour ne voir que l'homme. Il a fait entrer dans ses paysages toute la tristesse de son âme ; et certains de ses tableaux, par une harmonie des choses plus facile à constater qu'à comprendre, font naître une impression analogue à celle de la Sixtine. *La Forêt, le Buisson* de Ruysdaël (Louvre), sont bien une forêt, un buisson que l'artiste a vus et étudiés avec grand soin ; mais c'est aussi « la Forêt, le Buisson ».

Hobbema et Dekker. — Après lui le plus grand paysagiste de la Hollande fut *Hobbema* (1638-1709). Il a moins d'élévation que Ruysdaël ; mais il prête un charme intime, une sorte de sérénité joyeuse à ses villages de la Drenthe ou de la Gueldre apparaissant en franche lumière au milieu des arbres et des prairies, à ses moulins dont les larges roues semblent faire entendre leur bruit rythmé. Il étudie chaque arbre et chaque plante même avec la délicatesse d'un botaniste. Ce soin, qui n'a rien d'ailleurs d'exagéré, aurait dû plaire à ses compatriotes ; cependant, comme son ami Ruysdaël, il fut méconnu, quoique très probablement il n'ait pas eu une vie difficile.

Quant à *Dekker* (mort en 1678), malgré le succès qu'ont aujourd'hui ses chaumières se mirant dans les ruisseaux aux eaux lentes, il fut méconnu et malheureux. Ainsi les peintres qui ont le mieux aimé, le mieux rendu la Hollande, ont été dédaignés en Hollande même.

Les animaliers : P. Potter, A. Cuyp, A. Van de Velde,

Hondekœter. — Le succès va plutôt à ceux qui dans leurs paysages placent des animaux. Dans ce genre, la supériorité des peintres des Pays-Bas est restée indiscutable, ne fût-ce que parce que la plupart d'entre eux ont été en même temps de grands paysagistes. *Paul Potter* (1625-1654), quoiqu'il soit mort à vingt-neuf ans, a laissé plus de cent trois tableaux et se place peut-être au premier rang (*le Taureau, la Vache qui se mire,* à la Haye; *la Prairie*, au Louvre et à la Haye; *la Cabane du berger*, à Amsterdam). *Adrien Van de Velde*, mort aussi fort jeune, à trente-trois ans (1639-1672), l'approche de bien près, quoiqu'il n'ait ni sa fermeté ni une connaissance aussi sûre de l'anatomie de ses modèles.

Albert Cuyp (1620-1691), sans dédaigner les troupeaux, préfère représenter les chevaux, et se place parmi les premiers paysagistes du monde par son admirable sentiment de la lumière (*Départ pour la promenade*, au Louvre; la *Pêche au saumon*, à la Haye[1]. Il faudrait citer à côté d'eux la plupart des italianisants, ainsi que les peintres de chasse et de guerre, ayant à leur tête *Wouwerman*. Enfin on ne peut oublier « le Raphaël de la basse-cour », *Guillaume Hondekœter* (1636-1695), dont le Louvre vient de recevoir une œuvre considérable, *Coqs, Poules, attaqués par des aigles.* Son chef-d'œuvre est *la Plume flottante* du musée d'Amsterdam. Il y montre ce talent — fort répandu d'ailleurs chez les peintres hollandais — de savoir supérieurement représenter les masses d'eau.

La marine. G. Van de Velde. Backhuysen. — La plupart des paysagistes hollandais ont été à l'occasion des peintres de marine. La peinture de marine devait naturellement fleurir en Hollande, et c'est là qu'elle se constitua dès la fin du XVIe siècle (voir p. 498). *Simon de Vlieger* (1601-1660) lui donna le premier une grande importance. Il a peint la mer calme (*Marine* du Louvre, *les Régates*

1. Il est aussi un excellent peintre de genre (le *Mangeur de moules*, Rotterdam.)

d'Amsterdam), agitée par les vents (*la Tempête,* à Munich), ou animée par les luttes des hommes (*Combat naval sur le Slaak,* à Amsterdam). Il eut pour rival *Willem Van de Velde le Vieux* (1610-1693), et fut surpassé par ceux qui le suivirent. Guillaume Van de Velde le Jeune aime surtout la mer tranquille, tandis que *Backhuysen* (1631-1708) préfère la mer orageuse. *Van de Velde le Jeune* (1633-1707), fils de Willem le Vieux et frère d'Adrien, a rendu les ciels et les eaux aux diverses heures du jour avec une vérité et une poésie admirables; il l'emporte peut-être sur tous les autres peintres qui ont cultivé le même genre. Les marins admirent de plus chez lui une connaissance parfaite des éléments si compliqués des navires et de toutes les manœuvres (à Amsterdam, *le Port d'Amsterdam*, tableau de plus de trois mètres; *le Combat de quatre jours*, *la Capture amenée au port*). Il passa la fin de sa vie en Angleterre, dans la faveur des souverains qui s'y succédèrent, et représenta alors les hauts faits des marins d'outre-Manche, devenus depuis 1677 les alliés de son pays. Dans un rang secondaire viendraient *Renier Nooms* (1623-1668), surnommé *Zeemann* ou le Marin, *Jean Van Capelle*, *Jean Parcellis* et son fils Jules, etc.

Les peintres d'architecture. Van der Heyden. — Un genre bien opposé, où doit dominer la précision des lignes, la peinture architecturale, avait pris également naissance en Hollande dès le siècle précédent (V. p. 498) *Emmanuel de Witte* né vers 1620, et d'autres imitateurs de Peter Neefs peignent des intérieurs d'église; *Van Vlie* (1612-1675) et *Nickelle*, des intérieurs de palais avec les reflets divers de leurs marbres. Mais il ne valent pas les peintres de vues de villes, tels que *Beerstraten* (1622-1666), *Job* et *Gérard Berckheyden* (1628-1698 et 1638-1693), *Van der Ulft* (1627-1688), *Van der Heyden* (1637-1712), qui savent accorder la précision du dessin d'architecte avec un sentiment pittoresque des plus heureux

Les œuvres de Van der Heyden surtout sont non seulement des documents d'architecture, mais des documents humains, comme on dit aujourd'hui. On comprend, en voyant ces villes si propres, si bien tenues, baignées dans une lumière grise égale, avec leurs hôtels de ville et leurs temples particulièrement soignés, ce qu'était la vie à la fois tranquille et active qu'on y menait (*Hôtel de ville d'Amsterdam,* au Louvre; *Vue d'une ville,* musée de la Haye). Van der Heyden est resté le maître du genre[1].

Nature morte : fleurs. D. de Heem. A. Mignon. Van Huysum. — C'est là une expression que l'on trouve souvent à employer dans une revue de l'école hollandaise, et nous pouvons l'appliquer à ceux de ses peintres qui se sont le plus distingués dans les diverses sortes de peintures réunies, à tort ou à raison, sous le nom de nature morte. La nature morte, qui prit sans doute son origine dans la peinture d'enseignes, s'éleva à la hauteur d'un véritable art avec la famille des de Heem. *David de Heem le Jeune,* le plus célèbre d'entre eux (1600-1674), peignit avec une égale supériorité les fruits, les fleurs, les étoffes, les verreries, les vaisselles, les orfèvreries; il y montra une harmonie et un talent de composition qui donnent à ses tableaux une véritable valeur de style. Ses élèves ou successeurs se partagèrent son domaine. Les tableaux de salle à manger, l'éclat des cristaux, se mêlant aux reflets de l'argent au milieu de la desserte d'un festin, furent la spécialité de *Heda* (1594-ap. 1618) et de *Kalf* (1621-1693). Les fleurs sont adoptées par *Abraham Mignon* (1640-1679). Ce peintre, d'origine allemande, né à Francfort, ne reçut les conseils de D. de Heem que lorsqu'il avait vingt ans. Il place en général ses fleurs en plein air; il y mêle des oiseaux, des nids, des insectes, des reptiles, des poissons, de petits quadrupèdes tels que des écureuils, qu'il rend

1. Il fut aussi mécanicien habile et perfectionna les pompes à incendie.

avec beaucoup de bonheur (*le Nid de Pinson,* au Louvre). Il conserve, avec quelque complication, une naïveté qui ne va pas sans quelque sécheresse, mais qui plaît autant que l'art consommé de *Van Huysum* (1682-1749). Van Huysum est resté le nom le plus illustre de la peinture de fleurs et a obtenu de son temps un succès prodigieux, quoiqu'il soit inférieur à de Heem. Le goût naturel de Van Huysum le portait vers le paysage, auquel il ne pouvait pas se livrer suivant ses désirs, à cause des commandes dont il était accablé comme peintre de fleurs; son plus grand plaisir était de s'échapper un instant dans les environs de Harlem et d'étudier d'ensemble cette nature dont il ne lui était permis de rendre qu'un détail. Le Louvre possède quatre de ses rares paysages. Son talent et son succès furent presque égalés par *Rachel Ruysch* (1664-1750), une des rares femmes hollandaises qui, avec *Maria Van Osterwijck* (née en 1630) et *Jacoba-Maria Van Nickelle* (née vers 1690), également peintres de fleurs, se soient distinguées dans les arts. *Jean Van Os* (1744-1808), *G. Van Spaendonck* (1746-1822), J. *Van Dael* (1765-1840), sont encore des imitateurs de Van Huysum.

La décadence : Mieris, Gérard de Lairesse, Van der Werf. — Le XIXe siècle. — Quoiqu'il y eût encore des peintres habiles dans des genres secondaires, la décadence de l'art hollandais était sensible dès les premières années du XVIIIe siècle

La Hollande passait décidément au rang de puissance de second ordre. L'élévation de son stathouder au trône d'Angleterre avait commencé à mettre sa politique dans la dépendance de celle de la grande île. Ce n'était plus, suivant l'expression de Frédéric, qu'une chaloupe dans le sillage d'un vaisseau de ligne. Ses marins n'étaient plus à eux seuls les rouliers des mers ; la richesse générale diminuant, quoiqu la Hollande soit toujours restée un des pays les plus prospères et les plus heureux de l'Europe, il y eut plus d'écart entr les diverses classes de la société, et l'art devint nobiliaire. I y avait d'ailleurs toujours eu en Hollande un certain goû

que peu artificiel, mais persistant, pour la mythologie éru- et la décoration classique, un courant affaibli, mais non rrompu, d'italianisme, qui avait été encouragé par la no- se, surtout par les Nassau. Dans la pleine floraison de l'é-, n'avait-on pas vu le stathouder Frédéric-Henri faire venir daens pour décorer sa demeure ?

D'autre part, les peintres de genre se rattachent de plus en s à l'école de Gérard Dov, dont le grand succès peut être sidéré comme une des causes de décadence de l'art hol- dais. Ses élèves paraissent s'être servis, peut-être à son mple, mais d'une manière moins heureuse en tout cas, du roir concave pour rapetisser les figures et les copier, non sur nature, mais sur cette image rétrécie. On a un si grand souci s moindres accessoires, qu'on leur sacrifie le principal. ns un tableau on cherche à attirer l'attention sur un jabot, e dentelle, un bijou, plus que sur le personnage lui-même ne certaine incorrection se joint à un excès de soin ; on con- nd la propreté de l'outil avec la sûreté de la ligne. Les chairs eviennent de l'ivoire ou de la porcelaine. Les corps seront al équilibrés, mais ils seront bien habillés. Une figure sera rimaçante ou mal modelée, mais on comptera les cils ; une ain sera mal posée, mais les ongles seront admirablement endus. Ce n'est pas une compensation. Ces défauts sont visi- les chez les Mieris eux-mêmes.

La décadence de la peinture nationale de genre s'annonçait déjà lorsque *Gérard de Lairesse* (1640-1711), esprit distin- gué, mais rien de plus, apporta en Hollande les traditions déjà affaiblies de l'école flamande, relevées assez heureusement par le goût du Poussin. Ses élèves valurent moins que ses œuvres, dont plusieurs ont de l'élévation et sont bien composées (*Her- cule entre le vice et la vertu,* l'*Institution de l'Eucharistie,* au Louvre). *Van der Werf* (1659-1722), le plus célèbre de ses con- temporains, eut un succès qu'avaient à peine obtenu les Terburg et les Metzu. Cet engouement lui a fait du tort auprès de la pos- térité. Quoique ses personnages manquent de vie, que sa pein- ture soit maniérée et froide, il a des lignes heureuses, un relief remarquable, qui conviendrait mieux, il est vrai, à un sculpteur qu'à un peintre, et ses figures sont bien posées. Ses petits tableaux mythologiques, ses portraits de petites dimensions,

expliquent plus que ses grandes peintures la vogue dont il fut l'objet. *Philippe Van Dyck* (1680-1743), dans ses tableaux du Louvre sur l'*Histoire d'Abraham,* n'a rien de biblique ; mais la composition de son *Agar chassée* est ingénieuse, et l'ensemble du tableau agréable. Il n'est pas moins vrai qu'à la fin du XVIIIe siècle on pouvait dire que l'art hollandais n'existait plus.

Il se réveille de nos jours en remontant à la tradition nationale et en cherchant ses sujets dans l'âme même de la Hollande. Mais, par le caractère de leur exécution, les plus remarquables des peintres hollandais contemporains se rattachent moins à Terburg et à Metzu qu'à l'école française ; il suffit de rappeler M. *Israels*, aussi connu et aussi estimé chez nous que dans son pays[1].

Architecture : l'hôtel de ville d'Amsterdam. — Avant de quitter l'art hollandais, il convient de rappeler, ne fût-ce que par une mention, l'hôtel de ville d'Amsterdam, dont la construction fut commencée par *Jean Van Kampen* immédiatement après la signature des traités de Westphalie, et qui contient une des plus belles salles de l'Europe. Il faut dire un mot aussi de la gravure.

La gravure : C. Visscher, Rembrandt. — Les peintres hollandais de la bonne époque eurent le graveur qui leur convenait dans *Corneille Visscher*. Visscher se recommande par l'accent de la vérité et par l'habileté parfaite des moyens techniques ; il eut des émules distingués (*Van Dalen*) ; mais tous les graveurs hollandais disparaissent devant Rembrandt. Est-ce bien cependant un graveur dans le sens que l'on attache en général à ce mot ? Ses eaux-fortes, seul genre qu'il ait pratiqué, sont de véritables tableaux ; il peint avec sa pointe comme avec son pinceau, et se place au-dessus des autres graveurs et presque en dehors de l'histoire de la gravure. C'est la France qui, à partir du XVIIe siècle, devait prendre le premier rang dans la gravure pour ne le plus quitter.

1. Citons encore Cuypers, l'architecte du musée d'Amsterdam, les peintres de genre *Bisschop*, *Blès*, *Bosboom* ; les paysagistes *Jongking*, *Kækkæk*, *Meyer*, *Mesdag*, *Jacob Maris* ; le sculpteur *Kessels* (1784-1830). *Alma Tadema* s'est rattaché à l'école anglaise. *Ary Scheffer* (1795-1858), et son frère *Henri Scheffer* (1798-1862), nés l'un à Dordrecht, l'autre à la Haye, appartiennent à la France, qui a formé leur talent et où ils ont passé presque toute leur vie.

CHAPITRE V

L'ART FRANÇAIS AU XVIIe SIÈCLE. — PREMIÈRE PARTIE : POUSSIN

L'art français au XVIIe siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. L'antiquité. Les académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — Le XVIIe siècle avant Poussin. Architecture. Sculpture. — Gravure en médailles. Dupré. — Peinture. Vouet. — Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Poussin en France. Le paysage historique. — L'homme et l'artiste. — Eustache Lesueur. L'*Hôtel Lambert*, la *Vie de saint Bruno*. — Contemporains de Poussin et de Lesueur. — La peinture monumentale. Philippe de Champagne. — Le Valentin. Les peintres populaires. Les Le Nain. Callot. — Le paysage. Claude Lorrain [1].

L'art français au dix-septième siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. — L'antiquité. Les Académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — C'est au XVIIe siècle que la France, sortie des luttes religieuses et ayant victorieusement tenu tête à la maison d'Autriche, prend pleine conscience de sa force et arrive à imposer à toute l'Europe la forme de sa civilisation. Le XVIIe siècle est dominé par le génie du Français Descartes, et Descartes est resté comme une des plus hautes personnifications de la raison humaine. Le XVIIe siècle donnera à la raison, non pas une place exclusive (pas plus que Des-

1. Félibien, *Entretien sur la vie et les œuvres des plus excellents peintres*; — Les *Comptes des bâtiments du roi de 1664 à 1705*. — Bouchitté, *Poussin*. — Vitet, *Eustache Lesueur*. — Em. Michel, *Claude Lorrain*. — *L'Ancienne France; Sculpteurs et Architectes; Peintres et graveurs*, ouvrages publiés sous la direction de P. Louisy. — Les *Archives de l'art français*. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — L'*Abecedario* de Mariette. — Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*. — D'Argenville, *Histoire des peintres*. — Guillet Saint-Georges. *Mémoires sur la vie des membres de l'Académie royale*. — Ch. Blanc. *Histoire des peintres, École française*.

cartes du reste), mais prépondérante. C'est de la raison que les ouvrages de l'art « emporteront et leur charme et leur prix ».

Il ne faut pas croire cependant que l'idéal de ce siècle soit une raison froide et compassée se perdant dans l'abstraction. Descartes va chercher les bases de sa philosophie première, non dans les livres, pour lesquels on pourra l'accuser d'avoir trop de dédain, mais dans l'étude approfondie de la nature et des hommes, poursuivie sans relâche dès sa jeunesse dans les divers pays de l'Europe. Son *Traité des passions,* ouvrage trop peu lu, où il s'attache à démontrer comment les sentiments sont liés aux diverses forces du corps, comment le corps agit sur eux, et comment à son tour ils le modifient dans son état intérieur et ses attitudes, tire des études physiologiques auxquelles s'est adonnée la philosophie de notre temps une valeur nouvelle, et pourrait être utilement consulté par les peintres. La vérité prise dans sa généralité, dans sa signification scientifique (car il n'y a de science que du général), voilà ce que poursuivra le XVIIe siècle dans la littérature et l'art :



Fig. 252. — Henri IV et Marie de Médicis. (Médaille de Dupré.)

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Ce vrai sera non pas affaibli ni adouci, mais il sera choisi : car il devra surtout plaire à la société polie du temps.

L'art de la conversation et la politesse arrivent alors à leur perfection. Les arts comme les lettres reçoivent,

surtout dans la seconde moitié du siècle, une impulsion particulière de l'esprit de société naturel de tout temps aux Français, mais qui s'est développé dans l'aisance et la sécurité générales. Les plaisirs que cet esprit procure sont appréciés entre tous. Le grave Bossuet lui-même, et cela dans une oraison funèbre, signale comme la plus dure punition « des grands dont la bonté n'est pas le partage, de demeurer éternellement privés du plus grand bien de la vie humaine, c'est-à-dire des douceurs de la société ».

Cette sociabilité exige de la part des écrivains et des artistes la clarté, qui a toujours été d'ailleurs une qualité française. Ayez des idées profondes, des vues de génie (et qui est-ce qui en a plus que Descartes ou Pascal?), mais soyez-en assez maîtres pour les faire comprendre. C'est pour les autres et non pour soi qu'on les exprime. Or le beau monde dans ses relations, comme la nation dans son organisation politique, aime de plus en plus la règle ou s'y soumet sans effort. La règle appuyée sur la raison devra être partout observée. Cette règle dans les relations mondaines est formée des convenances et de ce qu'on appellera le bon usage et le bel usage. En somme, un groupe restreint donnera le ton. « Le mauvais usage, dit Vaugelas, se forme du plus grand nombre de personnes, et le bon est composé, non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix. » Voltaire dira à son tour : « C'est pour cette fleur du genre humain qu'on appelle la bonne compagnie, que les grands hommes ont travaillé. » Cela est vrai surtout du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Cette bonne compagnie est profondément religieuse. La réforme du concile de Trente, dans ce qu'elle avait de meilleur, devait surtout produire ses fruits en France, quoique le Parlement s'obstine à ne pas laisser enregistrer ses décrets. Quant « au petit troupeau » des réformés calvinistes, il profite, ainsi que les sectateurs du jan-

sénisme (qu'on a pu appeler le calvinisme intérieur), de tous les avantages qu'ont les religions des minorités lorsqu'elles s'appuient sur une véritable force morale.

En outre, l'éducation s'est de plus en plus imprégnée de l'antiquité; tous les dieux et demi-dieux de la Fable, tous les héros de la Grèce et de Rome, sont familiers au public; de saints et savants prélats, passionnés pour Homère et pour Cicéron, ne voient dans nos merveilleux monuments chrétiens du moyen âge que des œuvres barbares. Non seulement on s'intéresse aux sujets empruntés directement à la Fable ou à l'histoire des Grecs et des Romains, mais on aime l'allégorie, on aime son application aux événements du jour, et l'on ne s'étonnera pas de voir Louis XIV sous les traits de Jupiter ou d'Hercule, car le roi est devenu une sorte de dieu terrestre. Tout a les yeux tournés vers la cour : les plus grands seigneurs préféreront un galetas à Versailles aux vastes et beaux châteaux que leur ont légués leurs ancêtres. « Un monarque objet de l'enthousiasme national, animant et encourageant le génie, semble justifier le culte de la royauté. » L'art sera donc d'inspiration monarchique, comme il est d'inspiration à la fois antique et chrétienne.

En résumé, le XVIIe siècle sera le triomphe de l'esprit classique dans les deux sens du mot : et parce qu'il s'adresse surtout à une élite, aux personnages de la première classe (*classicus auctor*[1]), et parce qu'il tend à produire des œuvres belles et réglées qui peuvent servir de modèles. Aussi jamais temps ne fut plus favorable aux institutions académiques : Académie de peinture et de sculpture (20 janvier 1648), Académie d'architecture (1671), Académie de France à Rome (1665), Académie royale de musique (1668), dont Lulli obtient le privilège après l'abbé Perrin (1672).

1. C'est le sens que les anciens donnaient à ce mot. Voyez Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, liv. XVIII, chap. VIII, à la fin.

Ce ne fut pas sans grandes et longues difficultés que l'Académie de peinture et de sculpture put s'établir. Il fallut lutter contre la maîtrise des peintres, sculpteurs, doreurs, marbriers et vitriers, qui réunissait dans une même corporation les peintres en bâtiments et les plus grands artistes[1]. La maîtrise trouva un appui dans l'esprit étroit et réactionnaire du Parlement qui, quelques années auparavant, avait fait aussi une vive opposition à la création de l'Académie française. La maîtrise finit par céder, grâce à la persévérance d'un amateur éclairé, M. de Charmois, et du peintre Ch. Lebrun, fermement soutenus par Anne d'Autriche et Mazarin. Cependant l'Académie ne fut constituée qu'en 1655 : on voit qu'elle a été plutôt une œuvre d'émancipation que la mainmise du pouvoir sur les artistes[2]. En 1671, le conseil des bâtiments devient l'Académie d'architecture. Colbert avait d'ailleurs songé à réunir en un seul corps toutes les forces intellectuelles de la France, écrivains, érudits, savants et artistes. On voit quels sont les avantages et les inconvénients d'un pareil esprit : les inconvénients apparaîtront dans la seconde moitié du règne de Louis XIV. Cet esprit risque d'affaiblir la vie intellectuelle dans l'ensemble du pays, pour la concentrer sur un seul point; il risque d'établir l'uniformité chez les écrivains, et mieux encore chez les artistes, dont il menace plus sûrement l'individualité. Mais on voit aussi quel appui il peut apporter au génie lui-même, lorsqu'il est contenu dans de justes limites, et quelle conscience il impose aux talents médiocres.

1. Le pape Grégoire XIII avait établi en 1573, sur la proposition du peintre Muziano, l'Académie romaine de Saint-Luc. Elle avait été organisée par F. Zuccaro en 1593, en vertu d'une bulle de Sixte-Quint.

Les efforts tentés en France à partir de la fin du xve siècle pour élever la situation des artistes (société de Saint-Luc, 1391, ordonnance du 3 janvier 1430 du roi Charles VII, etc.), n'avaient pas eu tous les résultats attendus. Les artistes brevetés du roi pouvaient se croire à l'abri des revendications des corporations. Mais en 1647 la maîtrise obtenait du parlement un arrêt qui sommait tous les peintres et statuaires n'appartenant pas à la maîtrise d'avoir à cesser immédiatement l'exercice de leur art, sous peine de saisie.

2. Une habitude qui contribua aussi à encourager la grande peinture fut l'usage traditionnel qu'avait la corporation des orfèvres d'offrir, le 1er mai de chaque année, à Notre-Dame de Paris un tableau commandé à un des premiers artistes du temps. Cette commande très enviée classait un peintre. La plupart des tableaux religieux remarquables de ce temps sont des *Mai* de Notre-Dame.

D'ailleurs, quoique l'art ainsi conçu soit moins populaire que pendant le moyen âge et pendant la Renaissance, ce qui est pour lui une cause de faiblesse, il ne faut pas croire qu'il s'isole de la nation et qu'il serve une coterie. L'art français du XVIIe siècle est bien un art national.

A tout prendre, les hautes classes, pour lesquelles le peintre, le sculpteur et l'architecte travaillent, le pays tout entier partage leurs sentiments. Comme elles il est religieux et monarchique. Comme elles il aime la règle. Si la turbulente noblesse, toujours prête à se révolter ou à conspirer, même sous un Richelieu, n'est plus que l'entourage dévoué du monarque, attendant tout de sa faveur, le parlement lui-même, quoiqu'il ait conservé plus d'indépendance, aime aussi passionnément la hiérarchie et l'ordre. La famille est fortement constituée : le principe d'autorité y domine. La bourgeoisie s'attache à un régime où elle voit s'ouvrir pour elle les plus hautes perspectives, et où, dans une sorte d'aristocratie tournante [1], elle peut atteindre aux plus hautes charges de l'État, occupées, même sous le plus fier des princes, par de simples roturiers [2]. Quant au peuple, il ne reste plus rien en lui de l'agitation de la Ligue et de la Fronde : il sait ce qu'il y a gagné. Le roi reste à ses yeux le protecteur du faible et comme la personnification de la France. Il y a là un magnifique ensemble dans lequel tout concourt à la force ou à la renommée du pays.

La plus célèbre des constructions du temps, Versailles, est bien, comme l'a dit Michelet, l'image de ce qu'était alors la nation française, le symbole de la grandeur de la France, unifiée pour la première fois au XVIIe siècle. « Ces merveilleux entassements de verdure et cette hiérarchie de bronzes, de marbres,

1. Expression de Joseph de Maistre. Comparer ce que disait Claude de Seyssel au commencement du XVIe siècle dans son *Traité de la monarchie française* (Ire partie, chap. XIII-XVII).

2. On pourrait montrer même, non seulement sous Richelieu, mais sous Louis XIV, qu'elle occupe dans les grades militaires une place plus importante qu'on ne le croit généralement. Une ordonnance de Louis XIII contre les officiers absents de l'armée sans congé indique des peines particulières pour les officiers non nobles. Voyez aussi la scène XII du 3e acte du *Bourgeois gentilhomme*.

de jets, de cascades, échelonnés sur la montagne royale, depuis les monstres et les titans qui rugissent en bas le triomphe du grand roi, jusqu'aux belles statues antiques qui couronnent la plate-forme de la paisible image des dieux, il y a dans tout cela un spectacle grandiose de la monarchie elle-même ; les eaux qui montent et qui descendent avec tant de grâce et de majesté, semblent exprimer la vaste circulation sociale qui eut lieu alors pour la première fois, la puissance et la richesse montant du peuple au roi, pour retomber du roi au peuple en gloire, en bon ordre, en sécurité. » Quelles que soient les splendeurs de la cour du grand roi, splendeurs qui éblouissent non seulement la France, mais toute l'Europe, c'est justement dans la période qui précède l'apogée du règne, entre 1630 et 1668, que se développent complètement, ou du moins se constituent, surtout dans les arts, les génies les plus fermes et les plus élevés.

Une intime parenté intellectuelle et morale unit les grands hommes de la première partie du XVIIe siècle, quelque différent que soit le champ de leur activité. Richelieu, Descartes et Poussin[1] sont frères. Tous trois doués d'un génie supérieur, ils se sont proposé un grand but et l'ont poursuivi avec une ténacité de volonté digne de ce génie même. Ils ont eu l'intention de toutes les choses qu'ils ont faites. L'enthousiasme qui les soutient et les élève ne les empêche jamais de voir les conditions pratiques qui les conduiront au succès, et c'est ainsi qu'ils arrivent dans leur âge mûr à réaliser la pensée de leur jeunesse ; ce qui est, comme on l'a dit, le signe d'une grande vie[2].

1. On pourrait y ajouter saint Vincent de Paul.

2. La comparaison entre Descartes et Poussin pourrait être poussée jusque dans le détail. Tous deux aiment à écarter les importuns, les relations bruyantes, aiment à la fois l'isolement (sinon la solitude) et aussi l'observation des hommes. « Poussin, dit Félibien, était extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à des amis particuliers, nullement embarrassé d'ailleurs, homme de bonne compagnie, disant assez volontiers ses sentiments, mais toujours avec une honnête liberté et beaucoup de grâce. » Tout cela s'appliquerait à Descartes.

Le dix-septième siècle avant Poussin. Architecture et sculpture. — Au moment où parut *Poussin,* l'architecture et la sculpture françaises s'étaient déjà placées, dès la seconde moitié du XVIe siècle, au premier rang en Europe. Elles se maintenaient honorablement sous la protection de Henri IV, qui fut, pour le peu de temps qu'il gouverna en paix son royaume, un grand bâtisseur. *Jacques II Ducerceau,* mort en 1614; *Coin, Fournier, Louis Metezeau* (mort en 1615), fils de *Thibaut Metezeau* (1533-1586), *Clément Metezeau* (1581-1652), *Duperac* (mort après 1601), poursuivent avec une grande activité les travaux de jonction du Louvre et des Tuileries par la construction de la galerie du bord de l'eau jusqu'au pavillon de Lesdiguières, du pavillon de Flore et de l'aile qui joint ce pavillon à l'œuvre de Delorme. L'*Hôtel de ville* est achevé ainsi que le *Pont Neuf.* La *place Royale* avec ses toits élevés, avec ses briques encadrées par des pierres de taille en ressaut marquant les angles et bordant les ouvertures, est restée le type du style particulier de ce temps, que l'on retrouve par exemple dans certaines parties de *Fontainebleau.* En 1600 on commence le merveilleux *jubé de Saint-Étienne du Mont* avec ses escaliers à rampes découpées à jour, s'enroulant autour des premiers piliers du chœur. Bientôt *Salomon de Brosse* élève pour Marie de Médicis (1615-1620) le *palais du Luxembourg,* œuvre simple et grandiose, qui s'inspire, mais sans le moindre plagiat, de la noble sévérité des palais de Florence, dont Marie de Médicis est originaire. Il achève de se classer comme le premier architecte qu'eut alors la France par son *portail de Saint-Gervais,* qui applique définitivement à une église française gothique le système des ordres. Chose condamnable en soi, ce portail est cependant le type du genre et n'a rien de supérieur en Italie. *Biard,* les frères *Lheureux, Barthélemy Prieur, Pierre de Francheville, Jacquet,* le plus célèbre en son temps, mais dont les œuvres sont

presque toutes perdues, ornent de sculptures ces édifices nouveaux[1]. Sans égaler les sculpteurs de l'époque précédente, ils se soutiennent à côté d'eux.

Gravure en médailles. Dupré. — Dans la gravure en médailles, *Guillaume Dupré* (1576-1639) dépasse tous les médailleurs français qui l'ont précédé en France. Il égale pour l'accent de la vie, en y joignant une technique plus complète, Pisanello lui-même (*Henri IV et Marie de Médicis, Sully, Louis XIII*).

Peinture. Vouet. — Mais la peinture reste encore dans un état d'infériorité marquée, malgré *Dumoustier* et ses disciples qui se recommandent par leurs remarquables portraits au crayon (Louvre et Chantilly), malgré les *Dubois* qui, avec *Dubreuil* et *Bunel,* couvrent de vastes décorations, dont les sujets sont empruntés à la mythologie ou au roman, la *galerie d'Apollon* au Louvre, ou les *galeries de Fontainebleau*[2]. *Freminet* (1567-1619) même, malgré la puissance remarquable que témoignent ses peintures de la *chapelle de Fontainebleau,* ne peut faire présager l'avènement prochain du peintre du *Ravissement de saint Paul* ou des *Bergers d'Arcadie*. La France croit enfin avoir trouvé le grand peintre qu'elle attendait dans *Simon Vouet* (1590-1649). Vouet était déjà célèbre dans toute l'Italie et, s'étant fixé à Rome, avait été élu à trente-quatre ans prince de l'Académie romaine de Saint-Luc, lorsque Louis XIII le rappela (1627). Il eut une grande vogue comme professeur aussi bien que comme peintre, compta Louis XIII parmi ses élèves[3], et l'on comprend que son sentiment

1. A la même époque appartient le *château de Beaumesnil,* élevé de 1633 à 1640. Construit, on le voit, très rapidement, c'est un des types les plus purs et les plus élégants du style Louis XIII.

2. Ambroise Dubois avait peint, pour la chambre de Marie de Médicis à Fontainebleau, quinze tableaux sur *l'Histoire de Théagène et de Chariclée*. Un d'entre eux est aujourd'hui au Louvre.

3. On oublie trop souvent que Louis XIII était un esprit fort distingué. Le musée Condé à Chantilly contient un portrait aux crayons de couleurs qui est l'œuvre de ce prince et tient honorablement sa place à côté des œuvres

décoratif, où il s'inspire de Paul Véronèse (*Présentation au Temple, Figures allégoriques,* au Louvre), sa couleur agréable, sa prodigieuse facilité, aient pu faire illusion.

Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Mais pendant ce temps arrivait lentement à une gloire plus durable un jeune peintre français, *Poussin,* établi également à Rome. L'année même où Vouet était appelé à Paris, Poussin terminait sa *Mort de Germanicus.*

Il était né aux Andelys en 1594, d'une famille qui avait occupé un certain rang, mais avait été ruinée par les guerres de religion. Ce n'est qu'à force d'instances qu'il obtint de ses parents la permission de se livrer à son goût pour les arts. Dès qu'il commença à connaître son métier, qu'il avait appris aux Andelys même, sous la direction de *Quentin Varin,* il n'eut qu'un but, aller à Rome. C'était là le rêve de tous les artistes; l'on vit l'un d'eux, et non des moindres, *François Perrier* (1590-1650), trop pauvre pour faire le voyage à ses frais, accepter avec empressement la mission de guider un aveugle qui allait à Rome, afin de pouvoir pénétrer dans la Ville éternelle. L'Italie était alors le seul pays où l'artiste pût librement étudier les œuvres d'art exposées aux regards du public. De nombreuses peintures et sculptures avaient été réunies par nos rois, mais elles restaient enfermées dans les palais et les châteaux. Poussin tenta vainement à deux reprises de réaliser le projet qui lui tenait tant au cœur. Deux fois la misère et la maladie le ramenèrent ; une troisième tentative réussit en 1624, grâce à l'appui du poète Marini, qui l'avait connu et apprécié en France. Mais il perd presque aussitôt son protecteur (1625).

Ce n'était pas tout d'être à Rome et de s'y remplir l'âme et les yeux de ses souvenirs, de ses ruines et de ses chefs-d'œuvre : il fallait vivre. Malheureusement sa manière n'était pas conforme au genre qui plaisait au public romain, et d'autre part elle n'en était pas assez différente pour piquer sa curiosité, comme le faisaient les Hollandais et les Flamands. Il a

contemporaines. Il avait étudié la musique avec *Guédron,* et composé des œuvres musicales dont quelques-unes nous sont parvenues.

raconté, comme nous l'apprend Félibien, « qu'ayant peint dans ces commencements-là un *Prophète*, il ne put en obtenir que huit francs, et qu'un jeune peintre de sa compagnie, l'ayant copié, eut quatre écus de sa copie ». Ce n'est pas que Poussin manquât de facilité et que son génie fût pénible. Marini appré-



Fig. 253. — Poussin. — Les bergers d'Arcadie (Louvre).

ciait même surtout en lui « une fièvre du diable », et pour la rapidité d'exécution il aurait pu lutter presque avec Giordano. A Lyon il avait peint en un jour, dit-on, une figure de prophète. A Paris, en 1622, il avait peint en six jours six tableaux à la détrempe, pour les fêtes que célébrèrent les jésuites à l'occasion de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier. Cette facilité se retrouve chez presque tous les artis-

tes de ce temps[1]. Mais ç'a été un honneur pour eux d'avoir eu le courage de n'y faire que rarement appel, par amour de la vraie gloire et par sentiment de la dignité de l'art. Cependant la mauvaise fortune semblait s'attacher à notre compatriote. Attaqué par des soldats près de Monte-Cavallo, il reçut entre le pouce et l'index de la main droite un coup de sabre qui lui fit craindre de ne plus pouvoir exercer son art. Puis il tomba malade. Dénué de ressources, il fut recueilli chez un Français, Jacques Dughet, qui l'entoura des soins les plus généreux, et dont il épousa bientôt la fille (1629).

Il s'établit alors sur le monte Pincio, près de Salvator Rosa et de Claude Lorrain. Sa situation ne tarda pas à changer. Les Italiens avaient trop l'habitude et le goût des arts pour ne pas être enfin frappés des œuvres qu'il présentait successivement à leur jugement, et qui attestaient sans cesse un progrès nouveau. Il avait trouvé un protecteur plein d'admiration dans le commandeur del Pozzo. La suite des *Sept Sacrements,* qu'il exécuta pour lui, la *Peste des Philistins* (1630), l'*Enlèvement des Sabines* et, dans un genre tout différent, le *Triomphe de Flore,* le firent regarder comme le premier peintre de Rome. Les Romains eux-mêmes le comparèrent à Raphaël.

Poussin en France. — Richelieu et Louis XIII, avec leur sentiment profond de tout ce qui touchait à la gloire de la France, ne pouvaient manquer de chercher à ramener Poussin dans son pays. Mais le peintre avait peine à quitter ses habitudes de travail. La négociation dura près de deux ans. Louis XIII en personne lui avait cependant écrit dès le 15 janvier 1639. Il fallut que son ami Chantelou allât le chercher, et il n'arriva à Paris qu'à la fin de 1640. Il fut accueilli avec les plus grands honneurs par le roi et son ministre. « Voilà Vouet bien attrapé, » avait dit le roi en se tournant vers les courtisans, lorsque

1. Mignard, dit-on, fit en trois heures le portrait de Louis XIV âgé de vingt-trois ans, que Mazarin envoya à l'infante d'Espagne. — Lebrun peignit sous les yeux de Louis XIV la tête de Parysatis dans la *Famille de Darius.*

Poussin lui fut présenté « par M. le Grand, son favori[1] ». C'était plus qu'il n'en fallait pour susciter contre lui toutes sortes de cabales. Le franc et noble caractère de Poussin n'était pas fait pour lutter contre les intrigues. Il trouvait que c'était du temps bien inutilement perdu. Il exécuta les divers travaux ou projets qu'on lui demandait pour le roi, tels que les cartons pour la galerie du Louvre[2], mais se hâta, dès qu'il en eut obtenu la permission sous forme de congé, en 1642, de retourner en Italie. Il laissait en partant, « comme une réponse à ses calomniateurs et à ses ennemis, le tableau représentant *le Temps qui soustrait la Vérité aux attaques de l'Envie et de la Discorde* ». Il nous laissait aussi, entre autres œuvres admirables, la *Cène* et le *Miracle de saint François Xavier*.

Le voyage de Poussin marque une date dans son talent, qui arrive alors à son apogée : sa manière acquiert plus de liberté et de variété, sa conception gagne encore en profondeur et en puissance. Que de chefs-d'œuvre il faudrait citer! le *Jugement de Salomon*, les *Aveugles de Jéricho*, *Moïse sauvé des eaux*, *Orphée et Eurydice*, la nouvelle suite des *Sept Sacrements*, peints pour M. de Chantelou, *Ravissement de saint Paul*, qui lui fut commandé pour servir de pendant à une répétition de la *Vision d'Ézéchiel*, de Raphaël.

Le paysage historique. — C'est alors qu'il s'adonne surtout à ce qu'on a appelé le paysage héroïque ou historique, dans lequel la nature, tout en restant vraisemblable, prend une poésie et une grandeur particulière digne des héros et des dieux qu'elle doit entourer. Ce genre a perdu toute faveur et a paru faux. Mais si on admire la

1. Lettre de Poussin à del Pozzo, 6 janvier 1641. Il s'agit de M. le Grand (Écuyer), Cinq-Mars.

2. Ces travaux devaient être considérables. La chalcographie nationale possède les planches des trente-neuf sujets relatifs à la vie d'Hercule qui devaient y être exécutés.

Sixtine et la *Transfiguration*, pourquoi n'admirerait-on pas au même titre les *Bergers d'Arcadie*, le *Diogène* du Louvre ou le *Polyphème* de l'Ermitage? Les arbres n'ont-ils pas la souplesse et la force? les eaux ne sont-elles pas limpides et profondes? ne sent-on pas partout l'air et la lumière? Les figures héroïques ne s'harmonisent-elles pas bien avec cette nature? N'y sont-elles pas souvent mieux à leur place que les silhouettes introduites par les paysagistes hollandais dans leurs tableaux?

On objectera sans doute le peu de succès qu'ont eu la plupart des artistes qui ont abordé le même genre. D'accord; il n'y en a pas de plus difficile, il ne souffre pas la médiocrité. Mais la médiocrité de la plupart de leurs imitateurs doit-elle nous faire condamner Homère et Corneille? La rareté des œuvres dignes du *Cid* ou de l'*Iliade* doit-elle nous faire proscrire la tragédie ou l'épopée? Quoi qu'il en soit, lorsque l'affaiblissement de sa santé, lorsque la paralysie qui le gagnait lui rendit, sur la fin de sa vie, le travail plus difficile, il retrouvait sa puissance d'inspiration, sinon sa fermeté de main, pour peindre, dans ce même genre, le *Déluge* (1664), qui reste un des témoignages les plus glorieux de son génie[1].

Poussin. L'homme et l'artiste. — Et maintenant à quel rang convient-il de placer Poussin? A côté des plus grands noms de l'art, incontestablement. Depuis Michel-Ange et Raphaël, si l'on excepte Rubens, si différent de lui, on n'avait pas vu d'artiste de sa taille. Il lui manque peut-être cette fleur d'imagination qui conduit à la beauté suprême des formes. Il lui manque l'émotion qui saisit tout d'abord. Il n'atteint le cœur en général qu'en passant par l'esprit[2]. Mais il n'en est pas moins un des génies les

1. C'est la dernière pièce d'une suite représentant les quatre saisons, aujourd'hui au Louvre. L'année même de sa mort il travaillait à un tableau qu'il laissa inachevé, *Apollon et Daphné*, qui est aussi au Louvre.

2. On a critiqué aussi sa couleur. Il ne dédaignait pas cependant le coloris, et ses premières œuvres, à partir de son séjour en Italie, témoignent de son

plus créateurs et même les plus féconds qui aient existé. La facilité de l'invention, la variété de l'inspiration, doivent lui être si peu refusées, que ce sont au contraire des traits caractéristiques de son talent. Il est comparable, à cet égard, a dit avec raison Ch. Blanc, à Murillo, à Rubens même, et cette fécondité est d'autant plus remarquable que ses sujets sont plus réfléchis et plus savamment composés. Nul n'a mis dans ses œuvres de pensées plus profondes et ne les a plus clairement exprimées. Nul n'a mieux su assouplir son génie aux sujets les plus divers, scènes calmes, sérieuses, ou tourmentées et violentes, mythologiques, héroïques, sacrées, gracieuses ou austères, qu'il a toutes rendues avec une égale supériorité. On peut citer de lui plus de trois cents tableaux authentiques[1]. Et cependant il est celui peut-être de tous les grands peintres qui a eu le moins recours à des mains étrangères pour l'aider dans ses ouvrages, et qui s'est le moins répété. C'est ainsi que, M. de Chantelou lui ayant demandé de refaire pour lui la suite des *Sept Sacrements,* qu'il avait faite pour del Pozzo, il composa sur les mêmes sujets des tableaux fort différents, et supérieurs aux premiers. Il préférait aux personnages de grandeur naturelle les figures de dimensions moyennes, qui lui permettaient de réaliser ses pensées sur un plus petit espace

Nul peintre, quoi qu'on en ait dit, n'a été plus original. Cette originalité se montre dans la manière dont il travaillait. Quelque passionné qu'il fût pour les œuvres des grands peintres italiens et pour l'antiquité, « il s'est bien rarement assu-

goût pour les Lombards et les Vénitiens, qu'il avait beaucoup étudiés. Mais, par suite d'une erreur dans la manière dont il préparait le fond de ses tableaux, ils ont beaucoup souffert. D'ailleurs, il a eu à un haut degré le sentiment de la lumière et de la perspective.

1. Il s'occupa aussi de sculpture. On lui attribue l'exécution des modèles des atlantes qui ornent la grotte du jardin de Vaux. Ses biographes prétendent qu'il se servit plus d'une fois de maquettes de cire pour préparer la composition de ses tableaux.

jetti, dit Félibien, à copier leurs travaux, et même lorsqu'il voyait parmi les antiques quelque chose qui méritait d'être remarqué, il se contentait d'en faire de légères esquisses. Mais il considérait attentivement ce qu'il voyait de plus beau, et s'en imprimait de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Il étudiait en quelque lieu qu'il fût; même lorsqu'il marchait dans les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait; et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes sur un livre qu'il portait exprès sur lui. Il notait aussi les beaux effets de lignes ou de lumière que lui présentait la nature aux diverses heures du jour. »

Il conserva cette passion d'observation jusqu'à la fin de sa vie. « J'ai souvent admiré, dit Vigneul-Marville[1], qui connut Poussin dans sa vieillesse, j'ai souvent admiré l'amour extrême que cet excellent peintre avait pour la perfection de son art. A l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome, et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qui dessinait ce qu'il trouvait le plus à son goût; je l'ai vu aussi qui rapportait dans son mouchoir des cailloux et de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables, qu'il voulait peindre exactement d'après nature. Je lui ai demandé un jour par quelle voie il était arrivé à ce haut point de perfection qui lui donnait un rang considérable entre les plus grands peintres de l'Italie. Il me répondit : « Je n'ai rien né-« gligé. » C'est le mot de Newton : « En y pensant toujours. »

Quoiqu'il n'aimât pas à faire des portraits, celui qu'il fit de lui-même est un des plus beaux du siècle. Il est vrai que le modèle était digne du maître. « Son corps était bien proportionné, sa taille haute et droite. La couleur de son visage tirait sur l'olivâtre, les cheveux noirs, les yeux vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux, la mine résolue. Sa physionomie, qui avait quelque chose de noble et de grand, répondait à la beauté de son esprit et à la bonté de ses mœurs. » Ses lectures favorites étaient la Bible, Homère et Virgile. La répugnance qu'il eut à travailler pour le poète Scarron, dont

1. *Mélanges d'histoire et de littérature.*

il méprisait les œuvres, montre la haute idée qu'il se faisait de la dignité des lettres comme des arts. Il semble qu'il ne lui pardonnait pas d'avoir travesti son cher Virgile. On a vu sa passion pour l'art dans sa forme la plus haute, sa conscience dans le travail, son dégoût pour l'intrigue. Son désintéressement pour l'argent n'était pas moins digne d'éloges. Il ne fixait jamais d'avance le prix des tableaux qu'on lui commandait; lorsqu'il les avait terminés, il inscrivait derrière les toiles le prix qui lui était dû, et n'acceptait rien au delà. « La vie de Poussin, dit Eugène Delacroix, se réfléchit dans ses ouvrages; elle est en accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions. C'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance, avant d'arriver à une célébrité qui semble souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. »

Eustache Lesueur. La Vie de saint Bruno. L'hôtel Lambert. — Poussin a eu une influence considérable sur l'école française, mais par ses exemples plus que par son enseignement, car il n'eut presque pas d'élèves. C'est de l'atelier de Vouet que sortirent *Mignard* (1610-1695), *Lesueur* (1617-1655), *Lebrun* (1619-1690).

Plus jeune que Mignard, presque contemporain de Lebrun, *Lesueur* (1617-1655), mort bien avant eux, est entré plus tôt dans l'histoire, et appartient tout entier à la période qui nous occupe. Si on laisse de côté Claude le Lorrain, qui s'est adonné à un genre spécial, il est resté avec Poussin le plus grand nom de l'école française, et, s'il ne l'égale pas, il le complète par l'émotion simple et pénétrante qui se dégage de ses ouvrages. On peut lui reprocher quelque inexactitude de dessin; mais il a cette naïveté de sentiment, cette absence de convention, qui caractérisent les maîtres des plus beaux temps de l'art. « Son style pur et gracieux, son geste sobre et expressif, la délicatesse et l'abondance de ses idées », lui assu-

rent un des premiers rangs parmi les peintres modernes. Il suffirait pour s'en convaincre de sa *Descente de croix*.

Ce tableau est sans éclat, et de dimensions médiocres; mais, au milieu de tant de peintures inspirées par cette scène de l'Écriture, il « se distingue par un caractère particulier d'onction, de tendresse et d'ascétique douleur. On y trouve un désespoir plus vrai, plus déchirant. Et cependant quelle douce pureté, surtout dans les figures de femmes! Quelle simplicité de moyens pour un si grand effet! » (Vitet.) Lesueur, dans ses premières œuvres, se montre l'élève de Vouet (*Réunion de portraits, Annonciation*). Mais ses véritables maîtres sont Poussin et Raphaël. Sans avoir jamais été en Italie, il avait étudié quelques-unes des œuvres de Raphaël qu'on pouvait voir à Paris, et surtout les gravures de Marc-Antoine. Quant à Poussin, quoiqu'il n'y ait aucune preuve directe que Lesueur ait eu des relations avec lui pendant son séjour à Paris, ces relations sont tout à fait vraisemblables, et c'est le contraire qu'il faudrait prouver. En tout cas il n'est pas douteux qu'il a étudié ses ouvrages. Cette influence se montre dans la *Vie de saint Bruno*, peinte pour les Chartreux de Paris. Cette suite de vingt-quatre sujets, commencée en 1645, a évité, sans rien chercher de bizarre, la monotonie qui semblait l'écueil inévitable d'une pareille œuvre. Quel effet de terreur dans la *Résurrection de Raymond Diocrès*. Quelle piété digne de fra Angelico dans le *Saint en prière*, où un seul personnage suffit pour faire un tableau! quelle tristesse et quelle sévérité à la fois dans la *Mort du saint!* Il ne recule même devant aucune difficulté technique, et les résout si bien qu'on les oublie. Il les recherche même quelquefois. On vante avec raison l'*Enfant bleu* de Gainsborough, mais on devrait citer à côté de lui le *Songe de saint Bruno*, où le saint, habillé de bleu, dort couché sur un lit dont toutes les draperies sont bleues[1].

Avec le *Saint Bruno*, ses œuvres les plus célèbres sont le *Saint Paul à Éphèse*, qu'on a pu comparer au carton d'Hampton-Court, et ses *peintures de l'hôtel Lambert*, auxquelles l'artiste travailla à diverses reprises (avant et après le *Saint*

1. *Il Zingaro* a peint, à Saint-Séverin de Naples, une *Vie de Saint Bruno*.

Bruno) et où l'on peut suivre les diverses phases de son talent. Ses muses sont bien les sœurs de celles de Raphaël, et l'artiste les a placées dans des paysages dignes d'elles et dignes



Fig. 254. — Eustache Lesueur. — Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît (Louvre).

du Poussin[1]. Lesueur, aidé de ses élèves, exécuta encore des peintures pour le Louvre, l'hôtel Ficubet, Notre-Dame, Saint-Germain-l'Auxerrois, l'abbaye de Marmoutiers (*Apparition de*

1. Sur l'hôtel Lambert, on trouvera la bibliographie dans un article publié dans le *Correspondant* du 25 septembre 1893

sainte Scholastique à saint Benoît[1]). Malgré sa courte carrière, Lesueur a donc beaucoup produit, et la plupart de ses peintures sont destinées à orner des monuments.

Contemporains de Lesueur. La peinture monumentale et le portrait. — Si le procédé de la fresque est peu connu en France, la peinture monumentale, on le voit, n'en est pas moins très pratiquée, aussi bien pour les édifices publics, pour les palais des princes, que pour les hôtels des financiers, des magistrats, des riches bourgeois, qui rivalisent avec eux. On a cependant voulu refuser ce mérite à nos artistes avant Lebrun; mais ce n'est pas leur faute si la plupart de leurs œuvres ont péri, victimes des changements du goût ou des révolutions politiques.

En nous bornant aux artistes contemporains de Lesueur, et sans parler de Mignard, sur lequel nous reviendrons, presque tous ceux qui se sont fait un nom ont exécuté des travaux de ce genre : *Blanchard* (1600-1638) a décoré l'*Hôtel du président Perrault* et l'*Hôtel de Bullion; Perrier* (1590-1656), l'*Hôtel de la Vrillière,* aujourd'hui *Banque de France; Sébastien Bourdon* (1616-1671), l'*Hôtel de Bretonvilliers; Louis* et *Henri Testelin* (1615-1655 et 1616-1675), *Louis de Boulogne* l'Ancien (1609-1674), ont travaillé à Versailles et au Louvre; *Mosnier* (1600-1656), au Luxembourg, décoration à laquelle appartient la fière figure de la *Magnificence royale,* et au *château de Cheverny.* Mosnier est alors avec *Vignon,* mort en 1670, le représentant le plus remarquable de l'école de la Touraine. Les écoles provinciales, que Paris absorbe de plus en plus, essayent encore de se défendre, comme l'école de Lyon avec les Stella et les Audran, l'école de Picardie avec *Quentin Varin.*

Il nous faudrait citer encore les peintres de portraits

1. Au Louvre. D'autres tableaux de Lesueur, provenant de la même abbaye, se voient au musée de Tours.

Nocret (1612-1672), *Henri Beaubrun* (?1603-1677) et *Charles Beaubrun* (1604-1692); *Claude Dufresnoy*, qui a écrit en vers latins un traité sur l'art qu'il pratiquait (*de Arte graphica*); *Laurent de Lahyre* (1606-1656), dont la composition est claire et ingénieuse (*le Pape Nicolas V faisant ouvrir le caveau de saint François d'Assise*); *J. Stella* (1596-1657), l'ami de Poussin; *Errard* (1606-1689), le premier directeur de l'*Académie de France à Rome; Daniel Hallé,* mort en 1674, qui appelle le premier l'attention sur une famille qui n'a pas cessé depuis de se distinguer dans les arts ou dans les sciences. On pourrait augmenter cette liste de plusieurs autres noms, qui seraient plus connus s'ils n'étaient pas français. Une simple mention ne suffit pas pour Valentin et Philippe de Champaigne.

Philippe de Champaigne. — *Philippe de Champaigne,* originaire de Bruxelles (1602-1674), mais élève de Français, est bien Français par le caractère de son talent. Il a fait des peintures décoratives au Luxembourg, au palais Cardinal (depuis palais Royal). Il a fait aussi des peintures religieuses d'un grand style (le *Christ en croix,* le *Repas chez Simon,* le *Christ mort,* les principales scènes de la *Vie de saint Protais*). Cependant il est surtout remarquable comme portraitiste : sa manière grave, relevée par le sentiment de la couleur, convenait à l'ami de Pascal et de la société janséniste, dont il a été comme le peintre attitré. Elle était ce qu'elle devait être pour laisser à la postérité l'image définitive de *Richelieu,* le grand cardinal, dont il était le peintre favori. Avec ce dernier portrait, ses chefs-d'œuvre sont : le portrait du peintre par lui-même et l'*ex-voto* représentant la mère Agnès Arnaud priant auprès de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, fille de Philippe de Champaigne. Le peintre a choisi le moment où sa fille recouvre la santé par les prières de la mère Agnès. Il y a là un sentiment d'extase mystique où se montre toute la puissance de l'inspiration chrétienne.

Ce tableau ne ressemble en rien cependant aux œuvres de l'école espagnole, et notamment de Murillo, sur des sujets analogues. Nous ne faisons qu'indiquer le parallèle.

Valentin. La peinture de genre. Les Lenain. Jacques Callot. Abraham Bosse. — *Valentin* (1590-1634) s'appelait, on le sait aujourd'hui, *Jean de Boulogne,* et appartenait à cette famille qui a donné tant de talents honorables à notre école. Il fut un imitateur, un émule même de Caravage, et mérite d'être mis sur le même rang que lui, comme le montrent sa *Diseuse de bonne aventure* et son *Concert* du Louvre, la *Judith* de Toulouse, le *Martyre de saint Processe et de saint Maximin,* reproduit en mosaïque à Saint-Pierre de Rome.

Les œuvres de Valentin nous font voir que les sujets populaires avaient alors leurs peintres en France. *Sébastien Bourdon* a peint aussi des mendiants et des bohémiens. Les trois frères *Lenain* nous ouvrent un jour intéressant sur la vie des paysans et de la petite bourgeoisie à cette époque. Il ne leur a manqué, pour arriver plus tôt à la célébrité, que d'être Hollandais ou Flamands. Mais, s'ils se rapprochent d'eux par le talent, leur inspiration est tout originale; les types de leurs personnages sont très différents; les physionomies sont sérieuses, souvent tristes même, et ces œuvres si sincères, loin de nous représenter l'expansion d'une joie plus ou moins grossière, laissent plutôt dans l'esprit un souvenir de mélancolie. C'est ce que montrent les tableaux du Louvre : *le Repos villageois, la Réunion des paysans, la Chaumière,* et même *la Forge,* égayée cependant par les reflets du foyer.

Les Lenain devaient réussir et ont réussi dans le portrait (*Henri II de Montmorency,* au Louvre). Ils ont traité aussi des sujets religieux (*la Nativité, le Reniement de saint Pierre*). Ce ne sont pas les moins curieux de leurs tableaux. Une conviction respectueuse et naïve s'y joint à

un réalisme dégagé de toute tradition. Ce réalisme s'affirme par le sentiment le plus franc de la vie du temps, reproduite dans ses types et ses costumes. De nos jours, quelques artistes tels que M. Lhermitte dans les *Pèlerins d'Emmaüs,* et M. Uhde dans la plupart de ses toiles, essayent, par un effort de volonté et par système, de traiter la peinture religieuse comme la sentaient bonnement les frères Lenain[1].

La renommée des Lenain a toujours été modeste. Il n'en est pas de même de leur contemporain *Jacques Callot,* qui se rapproche d'eux par la nature des sujets qu'il a ordinairement traités. Callot (né à Nancy en 1595, mort en 1635) a été dès son vivant et est resté un des noms les plus populaires de l'art français. Ses tableaux sont fort rares (*les Misères de la guerre,* au palais Corsini, à Rome), et la plupart sont contestés. Mais la pointe et le burin lui suffisent pour réaliser toute la fantaisie de ses conceptions. Sa verve, sa gaieté mordante, son exécution d'une sécheresse spirituelle, en font un des artistes les plus originaux du XVIIe siècle, et le créateur d'un genre un peu étroit sans doute, mais bien à lui. Ses bateleurs, ses gueux, ses mendiants, ses soldats, ses gentilshommes, la moustache en croc et le poing sur la hanche, ses scènes de marché ou de batailles, sont recherchés en France comme à l'étranger[2].

Son œuvre, qui ne comprend pas moins de 1,500 pièces, est une mine de renseignements sur la vie en France et

1. Les trois frères Louis, Antoine et Mathieu Lenain étaient originaires de Laon. Ils furent reçus de l'Académie tous trois dans la même journée (20 mars 1648), quelques semaines après sa fondation (20 janvier). Louis et Antoine ne purent jouir que quelques jours de cet honneur, et moururent le 23 et le 25 mars suivant. Mathieu leur survécut jusqu'en 1677.

2. Callot a fait aussi ce qu'on pourrait appeler de la gravure militaire officielle, la *Prise de la Rochelle* pour Louis XIII, la *Prise de Bréda* pour Spinola. Une de ses planches les plus célèbres est la *Tentation de saint Antoine.* Elle nous paraît trop vantée. Elle est d'une complication subtile, et manque de la clarté qui est une des qualités maîtresses de l'artiste.

en Italie au commencement du XVIIe siècle. Cependant il faut toujours faire la part de l'imagination si personnelle de l'artiste. *Abraham Bosse* (1602-1676) est plus froid, moins raffiné; mais sa simplicité nous fait mieux connaître les vrais types de la société du temps, bourgeois et bourgeoises des diverses professions, commerçants, beaux esprits, grands seigneurs et dames de la cour. Bosse et surtout Callot, ayant fort rarement gravé d'après autrui, devaient trouver place à côté des peintres.

Malgré les noms qui précèdent, la peinture de genre n'occupe alors dans notre école qu'une place secondaire.

Le paysage. Claude le Lorrain. — Il n'en est pas de même du paysage. *Claude Gellée,* dit *le Lorrain* (1600-21 nov. 1682), est peut-être le plus grand paysagiste de tous les temps et de tous les pays. En tout cas faut-il aller jusqu'à Ruysdaël pour lui trouver un rival. Il excelle également dans la représentation des terrains et des eaux, qu'il s'agisse des ruisseaux courant au milieu de la campagne, ou de la mer venant insensiblement se rejoindre au rivage. Il excelle aussi dans la composition de ces édifices simples, élégants ou grandioses, qui mêlent sans disparate le travail de l'homme aux beautés inconscientes de la nature. Enfin il a été entre tous le maître de la lumière, et cela sans avoir recours aux contrastes. Nul n'a été avec cette simplicité et cette puissance le peintre du soleil, soit que l'astre se répande dans les nuages colorés de l'aurore ou du couchant, soit qu'il resplendisse dans tout son éclat au milieu de sa course. Claude peint en pleins rayons pour ainsi dire, et l'on a remarqué avec raison qu'il avait su rendre les diverses heures du jour. Il règne dans ses horizons, où l'œil se perd, une poésie calme, majestueuse et pénétrante à la fois, qui nous donne comme l'inquiétude de l'infini. Son génie se manifeste dans ses eaux-fortes, le *Bouvier,* le *Chevrier,* le *Soleil levant,* aussi bien que dans ses toiles les plus célèbres



Fig. 255. — Claude Lorrain. — Le gué.

le Gué, le *Port de mer au soleil couchant,* le *Campo vaccino,* la *Fête villageoise,* le *Débarquement de Cléopâtre* au Louvre, la *Vue du Colysée* et l'*Embarquement de sainte Paule* à Madrid, la *Reine de Saba* à Londres. Né à Chamagne, il passa presque toute sa vie en Italie, et reçut surtout les leçons d'*Augustin Tassi,* qui était un élève de Paul Bril. Quoiqu'il ait vécu loin de son pays, il eut plus d'un imitateur en France. Les plus remarquables sont *Pierre Patel* (1620-1667) et son fils *Pierre-Antoine Patel* (?1648-1700), *Jacques Rousseau* (1630-1693), qui est probablement l'auteur des paysages de la galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert. On peut en rapprocher aussi *Gaspard Dughet,* dit le *Guaspre Poussin* (1613-1675), qui se rattache plutôt au Poussin, son beau-frère et son maître[1].

CHAPITRE VI

LOUIS XIV ET LEBRUN

Le siècle de Louis XIV. Louis XIV et Lebrun. — Nicolas Fouquet. Le château de Vaux. — Versailles : le château ; la décoration; le parc. Lebrun. Jules Hardouin-Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. — Le Louvre. La colonnade. Le Bernin en France. Les frères Perrault. — Autres monuments. Les Invalides. — Mignard. La coupole du Val-de-Grâce. — Le portrait. Largilière. Rigaud. Petitot. — Jouvenet. Santerre et leurs contemporains. — Peintres de batailles, de chasses, de fleurs. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — La peinture à la fin du règne de Louis XIV. Les déclamateurs et les peintres de fêtes galantes. Les Coypel et Watteau. — Sculpture. P. Puget. Girardon. Coysevox. Nicolas Coustou. — Autres sculpteurs. — Gravure en médailles. Warin.

1. Pour la sculpture et la gravure voy. chap. suivant.
2. Ch. Perrault, *le Siècle de Louis le Grand, les Hommes illustres,* voy. p. 605.

— Gravure. L'eau-forte : Callot, Claude Lorrain. — Les graveurs Poussin, Pesne. — Les portraits originaux de Nanteuil. — Les graveurs Lebrun, Edelinck, Audran. — Les graveurs Rigaud, Drevet. — La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. Lebrun. — Arts industriels. Lebrun. Les Lepautre. Orfèvrerie. Ballin. Les Germain. Le meuble. André Boule. La faïence. Rouen. — Règne du goût français en Europe.

Le siècle de Louis XIV. Lebrun. — Les grands peintres français que nous avons cités jusqu'ici ont eu une influence souvent considérable, mais ils n'ont pas exercé sur l'art une autorité incontestée. Il n'en est plus ainsi avec *Lebrun,* qui exerce sur les arts de son temps une royauté qui participe de l'absolutisme de Louis XIV. Les noms de Louis XIV et de Lebrun ne doivent pas être séparés dans l'histoire. Comme on l'a justement remarqué, il y avait entre l'artiste et le monarque une sorte d'harmonie préétablie. Le roi et son premier peintre vont instituer partout une discipline qui risquera de faire des artistes des espèces de fonctionnaires. Lorsque Louvois succéda à Colbert dans la surintendance des beaux-arts, dit M. Rambaud, il traita les jeunes peintres de l'Académie comme les cadets de ses régiments. L'art comme les lettres vont être surtout occupés à louer et à honorer le roi. Mais diverses causes diminueront les dangers de cette sorte de mainmise sur les arts. Cet enthousiasme qui semble de commande trouve alors un écho dans les cœurs. D'ailleurs Louis XIV paye magnifiquement aux arts la gloire qu'ils lui donnent, non seulement par des pensions, mais encore par la considération qu'il marque à ceux qui s'y distinguent, comme le montrent ses relations avec Lebrun, Lenôtre, Mansard, qu'il anoblit. Les filles des artistes en faveur, comme celles des ministres, entrent dans la noblesse : la fille de Mignard devient marquise de Feuquières. De plus, la France possède de grands artistes, qui sauront, par leur supériorité même, défendre leur indépendance. Enfin la direction que Lebrun a impri-

mée aux arts de son temps est loin de mériter les critiques passionnées dont elle a été accablée. Comme Louis XIV lui-même, Lebrun, comblé de louanges de son vivant, a été l'objet d'une réaction des plus injustes, qui s'est attaquée à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. C'était un artiste du plus haut mérite, le premier de l'Europe en son temps, pour les grandes peintures monumentales. D'autre part, il reste peu de chose, après le livre de M. Jouin, des accusations de jalousie haineuse contre tous ses rivaux et d'étroitesse d'esprit, qu'on a si souvent portées contre lui. Cependant, quoique volontairement acceptée, en général, son autorité a contribué à rendre trop uniformes « les pompeuses merveilles » du règne de Louis le Grand. Lebrun allait donc se consacrer tout entier au service de Louis XIV et de son ministre Colbert, qui, non moins passionné que son maître pour toutes les gloires de la France, semble même avoir eu un goût plus sûr dans l'art, tandis que le roi jugeait mieux des œuvres littéraires.

Le château de Vaux. Nicolas Fouquet et Lebrun. — Lebrun (1619-1690) avait accompagné Poussin en Italie, lorsque le grand artiste y retournait. Il en était revenu au bout de quatre ans, ayant déjà de la réputation, et il avait pris une part prépondérante, on l'a vu, à la formation de l'Académie de peinture (1648). Il fit l'apprentissage du grand rôle qui lui était réservé pendant qu'il était au service de Nicolas Fouquet. Fouquet, quoique simple particulier, protégeait les lettres et les arts avec une magnificence que les rois eux-mêmes n'avaient pas montrée jusque-là[1]. Le château de Vaux, avec ses jardins et ses jeux d'eaux, les premiers que l'on ait vus en France, servit de modèle à Versailles, et la fabrique de tapisserie que le surintendant fit établir à Maincy fut l'origine des Gobelins. Lebrun fut, à partir de 1657, l'ordonnateur de tous ces travaux ; et comme peintre, c'est à Vaux qu'il a laissé

1. Sur le rôle de Fouquet dans les arts, nous renverrons à un article du *Correspondant* du 23 décembre 1892 : *les Galeries célèbres et les grandes collections privées*. III, *Vaux-le-Vicomte*, qui résume les travaux antérieurs.

son œuvre la plus parfaite, sinon la plus brillante, le *Salon des Muses*, où son dessin est plus ferme et moins rond, sa couleur plus harmonieuse, plus facile et plus claire que dans des œuvres plus célèbres. On ne peut guère lui comparer, parmi ses autres peintures, que la *Galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert*, commencée en 1649, et qui est une des plus belles décorations de l'Europe. En s'occupant du château de Vaux, Lebrun a l'occasion de mesurer ses forces et de déployer sa rare souplesse d'esprit jointe à une rare variété de savoir. Il rappelait en cela les maîtres de la Renaissance. « Les intervalles de temps dont il disposait, dit Guillet de Saint-Georges, il les employait à se former dans tous les talents qui dépendent de l'art du dessin et s'étendent sur l'architecture, l'orfèvrerie, la menuiserie, et généralement sur tout ce qui regarde les accompagnements de beaux édifices. » Mazarin s'étonnait d'avoir trouvé en France un homme aussi universel que Lebrun, et Mlle de Scudéry, qui l'introduit dans le *Grand Cyrus* sous le pseudonyme transparent de Méléandre, disait de lui : « Il est né avec un grand esprit, une belle imagination et un grand jugement. Ses idées sont nobles et naturelles. » Il était en tout point capable d'exécuter « les grandes intentions » du roi, et « d'inventer heureusement tout ce qui pouvait le satisfaire ». Son activité et sa puissance de travail vraiment prodigieuse l'ont fait justement comparer à Louvois et à Colbert.

Versailles. Le château ; la décoration, le parc. Lebrun, Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. C'était l'homme qu'il fallait pour Versailles. — Versailles, qui était un rendez-vous de chasse, avait déjà reçu de grands développements sous Louis XIII, et l'on peut encore voir, englobé dans les constructions nouvelles, l'édifice de brique qui les avait précédées. Avec Louis XIV les travaux prirent une grande activité, surtout lorsque la direction en fut donnée à *Jules Hardouin-Mansard* (1646-1708), et ce palais devint comme une ville, ville de gouvernement, ville de fêtes et d'apparat.

La cour d'honneur avec la place d'armes et ses trois gran-

des avenues, séparant des bâtiments qui, plus simples que le château, n'en ont pas moins de valeur architecturale, présente déjà un ensemble plein de grandeur. Mais c'est plutôt du côté du jardin que le château a sa véritable façade, avec son corps de logis central, demeure du maître, qui s'avance porté sur une terrasse bordée de degrés de marbre. Si la façade sur la cour est confuse, la façade sur le jardin mérite peut-être le reproche de froideur et de monotonie [1]. On n'y retrouve rien de Chambord et de l'esprit de la Renaissance. Cependant Versailles n'en est pas moins une œuvre grandiose, qui contient des parties admirables : l'orangerie avec les escaliers imités de Persépolis ; la chapelle, véritable chef-d'œuvre, maladroitement critiqué par Saint-Simon, le modèle de l'architecture religieuse au XVIIe siècle, et où Mansard semble s'être inspiré de nos églises gothiques en y appliquant les formes nouvelles de l'art [2] ; l'escalier des Ambassadeurs, aujourd'hui détruit, qui devait être merveilleux avec ses jets d'eaux se mêlant aux marbres rares et aux bronzes ; — enfin la galerie des Glaces, où Lebrun put, dans le plafond, déployer toute la richesse de son imagination et toute la sagesse de son sentiment décoratif. — Ce peintre si envahissant a su toujours, en effet, imposer à la peinture tous les sacrifices que sa destination architecturale exigeait, et subordonner les diverses parties de son œuvre à l'effet d'ensemble. « Tout se tient et se lie à l'architecture. Peintures, sculptures, marbres, reliefs, arabesques, s'unissent, se font mutuellement valoir, et forment un tout dont les détails et les lignes s'équilibrent, se coordonnent, charment l'œil sans le retenir sur telle et telle partie, de sorte qu'il n'est jamais détourné de l'effet général que l'artiste a voulu et cherché [3]. » Les mêmes qualités dominent dans le *Martyre de saint Étienne*, l'*Élévation de la croix*, la *Vierge au silence*, dans les *Batailles d'Alexandre*, véritable épopée dont la belle ordonnance n'exclut pas le mouvement.

1. Saint-Simon, qui n'aimait pas Versailles, a dit : « Du côté du jardin, les ailes ne tiennent à rien, et du côté de la cour l'étranglé suffoque. » Il y a du vrai dans ces deux critiques.

2. « Pas de coupole », avait dit le roi à Mansard en lui commandant la chapelle de Versailles.

3. Genevay, *le style Louis XIV; Lebrun décorateur*. H. Jouin, *Lebrun*.

Ce souci de l'effet général et de la belle ordonnance,



Fig. 256. — Ch. Lebrun. — Fragment du plafond de la grande galerie des Glaces à Versailles.

cette subordination des parties qui apparaît partout dans la décoration du palais de Versailles, est aussi le carac-

tère dominant du parc et des jardins. C'est le triomphe du « jardin classique », du « jardin à la française », qui s'identifie avec le nom de *Lenôtre* (1613-1700).

Ce système régulier s'était déjà montré avec un grand goût dans les jardins italiens, à partir de la fin de la Renaissance, à *Boboli* de Florence, à la *villa Borghèse,* surtout à la *villa Aldobrandini* et à la *villa Ludovisi,* en France dans les jardins de Rueil et de Fontainebleau. Mais Lenôtre, résumant et coordonnant ce qui avait été fait avant lui, constitua le type qui devait dominer pendant près d'un siècle. Le jardin de Lenôtre peut nous paraître avec raison trop artificiel : non seulement il complète la nature, mais il lutte contre elle. Cependant il s'accorde admirablement avec le palais qu'il accompagne. Pour le comprendre il faut le considérer comme une œuvre à moitié architecturale qui, au moyen d'éléments et de matériaux d'un nouveau genre, terrasses, arbres, massifs, bassins, sert de transition entre le palais lui-même et la simple nature. Justement Lenôtre a su, dans ses plus belles œuvres, admirablement ménager cette transition. Il avait montré ce genre de talent au jardin de Vaux, qui est le type non le plus riche, mais un des plus nets de son école ; il l'appliqua aussi à Versailles, où il succéda à *Boisseau,* artiste de grand talent, trop oublié aujourd'hui ; il s'en servit à Saint-Cloud, à Marly, à Chantilly, le Versailles des Condés. Son système gagna bientôt l'étranger. Il fut chargé de tracer le parc de Saint-James pour le roi d'Angleterre et d'achever la *villa Pamfili,* une des plus belles résidences de Rome. Dans toutes ses conceptions il fait jouer un grand rôle aux pièces d'eau, dont plusieurs deviennent de véritables monuments, où l'imagination, la fantaisie même, reprennent tous leurs droits. Il n'y en a pas à Versailles deux qui se ressemblent, depuis les *rocailles* et la *colonnade* jusqu'à la *pièce de Latone* et aux *bains d'Apollon.* Si on les oubliait, on aurait une idée incomplète et fausse de l'architecture française à cette date et de ce qu'elle pouvait avoir de variété. Versailles et son parc restèrent le modèle que tous les princes imitent ou même copient, à *Charlottenburg,* à *Potsdam,* à *Péterhof,* à *Carlsruhe,* à *Wilhelmshœhe,*

à *Caserte*, à *Saint-Ildefonse*, à *la Mafra*, des bords de la Néva jusqu'aux bouches du Tage, et de nos jours à *Chiemsee*, une des résidences favorites du roi Louis de Bavière [1]. Même dans ce Céleste Empire qui semblait si peu accessible à la civilisation européenne, les jésuites faisaient établir pour le Fils du Ciel des édifices dans le goût du grand roi.

Le Louvre. Le Bernin en France. Charles et Claude Perrault. La colonnade. — Les dépenses énormes que Versailles exigeait firent abandonner le Louvre, véritable monument national que Colbert préférait aux constructions nouvelles. Il essayait de détourner de ce côté l'attention et la libéralité royale, par un mémoire qui nous a été conservé. Il semblait prévoir que ce Versailles, qui manifestait avec tant d'éclat la gloire et la puissance de la France et de son roi, allait être une des causes qui préparaient leur divorce. Il pouvait rappeler à Louis XIV qu'au début de son règne le Louvre avait vivement attiré sa sollicitude. Pour lui donner une façade occidentale digne du reste, Louis XIV n'avait pas hésité à faire venir de l'Italie, en le comblant de faveurs, l'architecte qui passait pour le premier de l'Europe, le cavalier *Bernini*. Mais le Bernin jugea lui-même que son séjour en France était inutile, et laissa le champ libre à *Claude Perrault* (1613-1688). Cl. Perrault avait quitté, fort heureusement, quoi qu'en ait dit Boileau, la médecine pour l'architecture. Aidé de son frère, *Charles Perrault* (1628-1703), une des imaginations les plus vives, un des esprits les plus ouverts et les plus cultivés du temps, critique, poète, conteur, avocat, qui venait d'être nommé par Colbert premier commis de la surintendance des bâtiments, il conçut et exécuta cette colonnade du Louvre qui, dépassant tout ce qui avait été fait en Italie, donna le dernier mot de l'ar-

1. Souvent même les étrangers s'adressent à des architectes français : le *château de Richmond* est l'œuvre de Liberal Bruant, etc.

chitecture classique, de l'architecture des ordres dans les temps modernes.

Autres monuments : les Invalides, etc. — Cependant, de tous les monuments du siècle de Louis XIV, celui qui a peut-être l'aspect le plus noble et le plus imposant dans sa simplicité est l'hôtel des Invalides. Le plan général est l'œuvre de *Liberal Bruant*, mort en 1697. Le dôme dont Mansard a couronné l'église est, dans l'ensemble des formes comme dans le détail de l'ornementation, un des plus beaux qui existent. Malgré ses dimensions, il frappe tout d'abord par son caractère de légèreté et d'élégance. D'autres édifices du temps de Louis XIII et de Louis XIV doivent au moins être rappelés. On ne peut oublier les grands travaux de *Fontainebleau* (l'escalier en fer à cheval par Lemercier) et de *Saint-Germain; Marly,* un Versailles moins solennel, élevé également par Jules Mansard; la *cascade de Saint-Cloud,* par *Antoine Lepautre;* l'*Observatoire,* par Claude Perrault; l'*église des Jésuites,* aujourd'hui *Saint-Paul*, par les RR. PP. *Martel-Ange* et *François Derand;* le *château de Maison,* le *Val-de-Grâce,* œuvres de François *Mansard* (1598-1660), l'oncle de l'architecte de Versailles; l'*hôtel de ville de Lyon* par *Maupin;* le *collège des Quatre-Nations* (*palais de l'Institut*), le *château de Vaux-le-Vicomte,* par *Levau;* le *pavillon de l'Horloge,* au Louvre, la *Sorbonne,* le *palais Cardinal* et l'*église Saint-Roch,* par *Lemercier* (1585-1654); la *porte Saint-Denis,* par *François Blondel* (1618-1686), qui était en même temps humaniste, conseiller d'État, membre de l'Académie des sciences, ingénieur militaire, lieutenant général des armées du roi, et dont les deux derniers titres nous amènent à rappeler aussi *Vauban* (1633-1707),

1. Mansard donna à Louis XIV l'idée d'ouvrir la galerie du Louvre aux membres de l'Académie de peinture et de sculpture, pour y exposer leurs œuvres (1699). Il y avait déjà eu une exposition de ce genre en 1673. Mais les expositions ne devinrent régulières qu'à partir de 1737.

qui, faisant tendre tous ses efforts sur un but utile, ne se refuse pas à donner aux portes de plusieurs de ses forteresses un cachet monumental [1]. *Lemuet* (1591-1669) avait fortifié des places de Picardie, avant d'être chargé par Anne d'Autriche d'élever la belle coupole du Val-de-Grâce.

Mignard. La « Gloire » du Val-de-Grâce. — Cette coupole contient la peinture décorative la plus considérable du temps, où *Pierre Mignard* (1610-1635), comme le dit Molière dans le poème qu'il a fait en son honneur, a osé affronter, chose rare alors, « la promptitude et les brusques fiertés de la fresque ». Elle représente « une Gloire [1] », c'est-à-dire les cieux ouverts, et l'on y voit saint Louis, Charlemagne, Anne d'Autriche. On ne s'explique pas que cette œuvre, contenant plus de deux cents figures, au moins trois fois grandes comme nature, supérieure à tout ce que l'on faisait alors en Italie, et qui reste une des plus belles pages de l'école française, soit si oubliée.

On doit d'autant plus le regretter, que la plupart des grandes œuvres de Mignard ont disparu : celles de Versailles, par la démolition en 1728 et 1736; celles de Saint-Eustache, lorsqu'on abattit une partie de l'édifice pour y ajouter son lourd portail; celles de Saint-Cloud et des Tuileries, dans le désastre de 1871. Il ne reste rien non plus des peintures qu'il avait faites dans les hôtels particuliers, par exemple chez Hervart, l'ami de La Fontaine. Mignard ne voulut pas faire partie de l'Académie royale, pour ne pas se trouver sous la suprématie de Lebrun, et accepta en 1664 la présidence de l'Académie de Saint-Luc, qui représentait les revendications de la maîtrise. A la mort de Lebrun, dont il était l'aîné, il fut nommé premier peintre du roi. Le choix s'imposait; il était regardé comme le plus grand peintre qu'eût alors la France. La Bruyère,

1. Par exemple la porte de France à Belfort, qu'on vient de démolir (dessin de M. Paul Normand au Salon de 1893).

2. De là le titre de *Gloire du Val-de-Grâce* que Molière a donné à son poème. Pierre Mignard était né à Troyes, mais il passa vingt-deux ans de sa vie à Rome, qu'il ne quitta qu'en 1657.

dans ses *Caractères* publiés en 1688, par conséquent avant la mort de Lebrun, disait : « Corneille est Corneille, Mignard est Mignard. » Mignard avait quatre-vingts ans lorsqu'il succéda à Lebrun, mais son activité semblait à peine atteinte. A l'âge de soixante-treize ans il avait composé le *Portement de croix,* qui passait pour le plus beau tableau de son temps. A quatre-vingt-cinq ans il faisait les dessins des peintures qu'il comptait exécuter au dôme des Invalides, travail que la mort l'empêcha d'entreprendre et qui fut donné à Lafosse. Il travaillait encore au moment de sa mort et signait son *Saint Luc peignant la Vierge : P. Mignard pinxit 1695. Ætatis 83.*

Mignard, outre ses peintures monumentales et ses tableaux de sainteté (*la Vierge à la Grappe*), a fait un nombre considérable de portraits ; c'est même ce qui fit d'abord sa réputation. *Le Dauphin et sa famille, Mme de Maintenon,* au Louvre, la *marquise de Feuquières,* fille du peintre, montrent ce qu'il savait y mettre de noblesse et d'harmonie. Les portraits qu'il a faits de son ami *Molière,* surtout celui qui est aujourd'hui à Chantilly, montrent plus de simplicité et plus de force.

Les portraitistes : Largilière, Rigaud, Petitot. — *Largilière* (1656-1746) et *Rigaud* (1659-1743), qui se sont à peu près exclusivement consacrés au portrait, sont de véritables maîtres qui se rapprochent de Van Dyck. Le *Louis XIV* et le *Philippe V* de Rigaud, le *Lebrun* de Largilière, sont classiques. Ces deux grands portraitistes tombent souvent dans le faste ; mais, sous tous les apprêts de la mode, sous ces monumentales perruques qui semblent donner à tous ses personnages un air d'uniformité, ils savent nous faire comprendre le caractère et l'âme de leur modèle, surtout dans celles de leurs œuvres qui ont été moins soumises à l'étiquette, telles que les portraits de *Bossuet,* du sculpteur *Desjardins,* de *Marie Serre,* mère du peintre, par Rigaud, et la toile où Largilière s'est représenté avec sa femme et sa fille.

Parmi les autres peintres de portraits de la seconde moitié du siècle, on ne peut oublier *Claude Lefèvre* (1633-1673), qui travailla beaucoup en Angleterre, où il eut le plus grand succès ; *Élisabeth Chéron* (1648-1711), peintre, musicienne et poète, membre de l'Académie de peinture; *Nicolas Mignard* (1605-1668), dit Mignard d'Avignon pour le distinguer de son frère Pierre, « Mignard le Romain ». le critique *Roger de Piles* (1635-1709) (*Mme Dacier, Boileau*) enfin, parmi les pastellistes, *Vivien* (1657-1734) ; parmi les miniaturistes, *Samuel Bernard* (1615-1687), père du célèbre financier, et surtout *Petitot* (1607-1693). Les émaux de Petitot sont restés les chefs-d'œuvre du genre ; ils ont, dans leurs petites dimensions, une véritable puissance et un éclat de coloris qui peut les faire comparer à Van Dyck. Petitot, qui vécut longtemps en Angleterre, l'avait d'ailleurs connu et étudié. Il osa se mesurer avec lui en copiant (1642) son portrait de la belle comtesse de Southampton, Rachel de Ruvigny, dans un des plus grands émaux de ce genre qui existent (9 pouces 3/4 sur 5 pouces 3/7, soit $0^{m},26$ sur $0^{m},16$, coll. du duc de Devonshire).

Successeurs de Lebrun : Jouvenet, Santerre. — *Jouvenet* (1644-1717) a fait aussi quelques portraits; mais il est, parmi les successeurs de Mignard et de Lebrun, celui qui a peint les tableaux d'histoire les plus remarquables, tels que la *Résurrection de Lazare,* l'*Extrême-Onction,* le *plafond du palais de justice* de Rennes ; il l'emporte sur eux par la couleur et la verve, et nous doutons qu'ils aient rien exécuté d'aussi complet que la *Descente de croix* du salon Carré, composition touchante et d'un aspect puissant. Devenu paralytique sur ses vieux jours, il chercha et réussit à peindre de la main gauche. *De Lafosse* (1636-1716), *Bon Boulogne* (1640-1670) et son frère *Louis Boulogne* (1654-1733) se rapprochent de Jouvenet, dans leurs peintures des Invalides. *Verdier* (1651-1730), dessinateur très fécond, fut un des meilleurs élèves et des

principaux collaborateurs de Lebrun. Leur contemporain *Santerre* (1650-1717) occupe une place à part par les soins extrêmes qu'il met à ses tableaux, composés souvent d'une seule figure principale; par le souci du morceau, le moelleux de l'exécution et par la pureté des lignes. Sa *Sainte Thérèse* de Versailles a été trop vantée, mais sa *Suzanne* du Louvre est peut-être la figure académique la plus heureusement peinte de la seconde partie du XVIIe siècle.

Genres divers. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — Les autres genres de peinture nous présentent aussi plus d'un nom remarquable. *J.-B. Monnoyer* (1634-1693), dit *Baptiste*, et son élève *Blain de Fontenay* (1653-1715) sont restés les maîtres dans la peinture de fleurs et de fruits, conçue dans un sentiment décoratif. *Jacques Courtois*, dit *le Bourguignon* (1621-1676), dans ses combats de cavalerie est un Salvator Rosa affaibli[1], mais encore plein de verve; *Joseph Parrocel* (1648-1704), également peintre de batailles, a plus de valeur historique; *Van der Meulen* (1634-1690) et son élève *J.-B. Martin* (1659-1735)[2] ont porté à sa perfection la peinture stratégique. Leurs œuvres sont comme le bulletin, illustré des victoires de Louis le Grand, et ce bulletin malgré son exactitude officielle, n'a rien de sec; car ces toiles témoignent d'un sentiment remarquable du paysage. Dans les tableaux de chasse, *Desportes* (1661-1743), soit qu'il représente la poursuite ou la défense de la bête, soit qu'il nous étale des trophées cynégétiques, rivalise avec Snyders ou avec Weenix. Il a fait aussi des portraits excellents, par exemple son propre portrait, au Louvre.

La peinture à la fin du siècle de Louis XIV. Commencement d'un art nouveau. Les déclamateurs et les

1. *Bourguignon* eut aussi, comme S. Rosa, une vie accidentée. Il finit par se faire jésuite à Rome. De là le nom de *il padre Jacopo Cortesi* qui lui fut donné en Italie.

2. Jean-Baptiste Martin, dit *l'Aîné*, avait étudié la fortification et fut le dessinateur préféré de Vauban.

peintres de fêtes galantes : Watteau et Gillot. — A la fin du siècle, l'art se modifie comme la littérature et les mœurs. L'art obéit à une double tendance, qui se continuera dans la période suivante. D'une part nous avons les déclamateurs de l'école de Lebrun et de Jouvenet qui calomnient souvent leur modèle, tels que les *Coypel;* d'autre part les peintres de petits sujets galants, qui sont alors une nouveauté, tels que *Gillot* (1673-1717) et son élève *Antoine Watteau* (1684-1721). On y reviendra dans la période suivante. Mais Watteau ne survécut que de six ans, Gillot que de deux ans à Louis XIV. C'est donc pendant le règne du grand roi que s'est constituée cette peinture nouvelle. Il ne faut pas l'oublier.

Sculpture. — La sculpture s'associe sans doute aux fluctuations du goût, mais, par la nature même de ses travaux, elle en est plus indépendante que la peinture, et lorsque, comme en France, elle a dans son passé une longue et forte tradition et qu'elle est pratiquée par des hommes de talent, elle sait ne prendre dans la mode que ce qui peut s'accorder avec son véritable caractère. Les sculpteurs ont assez de supériorité pour garder leur personnalité, même en face de Lebrun. La sculpture eut de la simplicité au temps de Lebrun, comme elle devait avoir de la noblesse au temps de Boucher. Les peintres français du XVIIe siècle ont des rivaux et même des supérieurs en Hollande et en Espagne; la sculpture française est incomparablement au premier rang.

Puget. — C'est d'abord *Pierre Puget* (1622-1697), qui fut aussi peintre et architecte. Il a pu dire que « le marbre tremblait devant lui, pour si grosse que fût la pièce ». Nul, après Michel-Ange, n'a eu un ciseau plus puissant (*Hercule gaulois*); nul n'a mieux su donner au marbre une forme expressive et lui communiquer la douleur (*Milon de Crotone,* les *Cariatides de Toulon*); nul ne dispose un groupe d'une façon à la fois plus touchante et plus monumen-

tale, comme le prouve *Persée et Andromède,* où la figure d'Andromède montre aussi que Puget savait atteindre à la grâce sans rien perdre de sa grandeur[1]. Mais Puget avait un génie trop tourmenté pour qu'il pût faire école. La cour ne lui convenait pas plus qu'à Poussin. Il passa une grande partie de sa vie soit en Italie, principalement à Gênes, soit à Marseille et à Toulon, où il sculpta ou donna des modèles de ces magnifiques décorations qui font des grands navires de cette époque, tels que le *Soleil royal,* dont la réduction est au Louvre, les plus beaux types que la marine ait connus.

Girardon. — L'artiste qui caractérise le mieux la sculpture du XVIIe siècle est *Girardon,* l'auteur des *bains d'Apollon* à Versailles, et du *tombeau de Richelieu* à la Sorbonne. La conception de l'ensemble, la science de la composition, la pureté des lignes, jointes à la plénitude des formes, le caractère des physionomies, la souplesse et la fermeté de l'exécution, tout se trouve réuni pour faire de ce monument un des chefs-d'œuvre de la sculpture. Le talent avec lequel la figure du cardinal a été rendue se retrouve dans les bustes que Girardon a faits des principaux personnages contemporains. Le portrait en sculpture continue à être traité par les sculpteurs français avec une supériorité sans rivale[2]. Né à Troyes comme Mignard, en 1628, *Girardon* devait mourir à Paris le 5 septembre 1715, le même jour que Louis XIV mourut à Versailles. Les qualités de Girardon se montrent à des degrés divers dans les sculptures remarquables de ce temps.

1. L'*Hercule terrassant l'hydre,* groupe de Puget que l'on croyait perdu, a été récemment découvert au château de Vaudreuil et placé au musée de Rouen. Ce serait une des œuvres les plus grandioses et les plus vivantes de l'artiste. (*Gazette des beaux-arts,* 2e période; tome XXXVII, p. 224.)

2. Girardon avait fait aussi la statue équestre en bronze de Louis XIV de la place des Victoires, détruite à la Révolution. Elle avait vingt-huit pieds de haut; elle fut fondue d'un seul jet par Jean-Balthasar *Keller* (1637-1702), « commissaire général de la fonte de l'artillerie du roi », aidé de son frère Jean-Jacques. C'était là une opération sans précédent dans l'art du fondeur.

Coysevox. N. Coustou. — Le *tombeau de Mazarin,* par *Coysevox* (1640-1720), ne vaut peut-être pas celui de Girardon. Mais les deux sculpteurs n'en sont pas moins dignes l'un de l'autre. Coysevox, dans sa longue carrière, a été d'une fécondité vraiment prodigieuse, sans

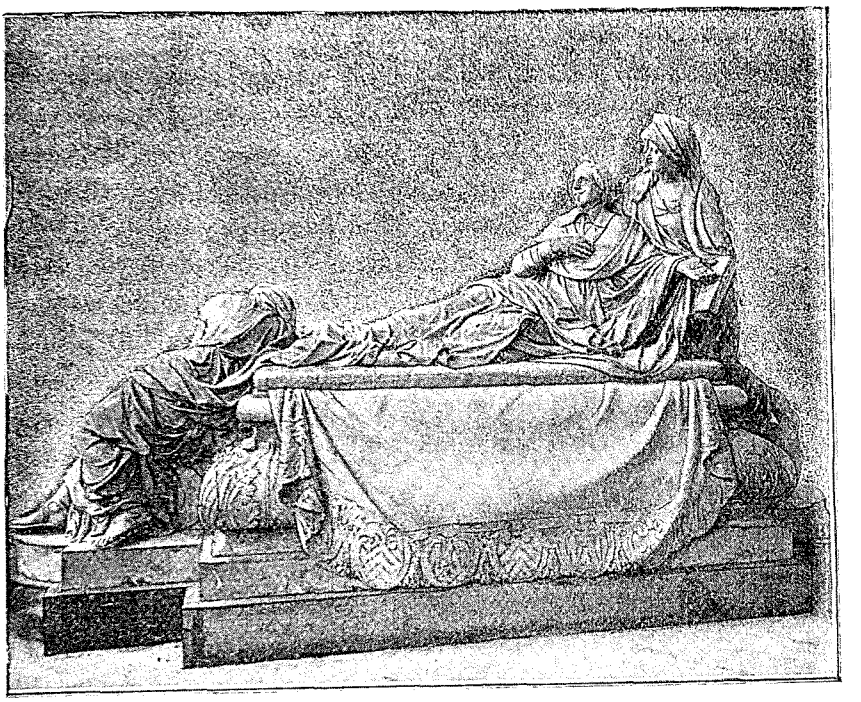


Fig. 257. — Girardon. — Tombeau de Richelieu (église de la Sorbonne).

que ses œuvres aient paru s'en ressentir, soit qu'il traite des sujets antiques, la *Nymphe à la coquille,* la *Vénus accroupie,* soit qu'il compose des allégories plus modernes, les *Chevaux ailés, la Seine et la Marne* des Tuileries, soit qu'il fasse la *statue équestre de Louis XIV,* ou qu'il orne de *bas-reliefs* les palais de Versailles ou de Saverne, soit que, dans des bustes aussi expressifs que des peintures, il reproduise les traits des grands hommes de son temps, Turenne, Colbert, Bossuet, Fénelon, Arnauld, Racine,

Villars, etc. Son neveu, *Nicolas Coustou* (1656-1719), comme lui originaire de Lyon, marche sur ses traces et devient son égal. Son marbre respire, comme disait Louis XIV. Ses chefs-d'œuvre sont : *la Saône et le Rhône,* le *Vœu de Louis XIII*, à Notre-Dame, le *mausolée de Grégoire XV,* à Rome, le *Berger chasseur* et le *Jules César* du Louvre.

Autres sculpteurs. — Le nombre des sculpteurs d'un talent supérieur se presse tellement dans ce siècle, que nous ne pouvons que citer les principaux. Sous Louis XIII et sous Mazarin, *Simon Guillain* (1581-1658) exécute le *monument du pont au Change ; Jacques Sarrazin,* gendre de Vouet (1590-1660), les *cariatides* du pavillon de l'Horloge au Louvre et le *mausolée des Condés* pour les jésuites du faubourg Saint-Antoine, aujourd'hui dans la chapelle du château de Chantilly ; *François Anguier* (1604-1669), le *tombeau de de Thou* au Louvre, d'une physionomie pleine de pensée, et celui de *Henri de Montmorency* à Moulins ; *Michel Anguier* (1612-1686), frère de François, sculpte les bas-reliefs de la *porte Saint-Denis ; Desjardins* (1640-1694) est chargé par la Feuillade d'exécuter pour la place des Victoires la statue équestre de Louis XIV, détruite à la Révolution. *Van Clèves* travailla avec Desjardins et Girardon au tombeau de Louvois, qui, après bien des déplacements, se trouve aujourd'hui, comme par hasard, à Tonnerre ; *Duquesnoy* (1594-1646) travailla surtout pour l'église Saint-Pierre à Rome (*groupes d'enfants* du maître-autel, statue de *saint André*) ; *Collignon,* sur les dessins de Lebrun, a fait une des sculptures les plus émouvantes du siècle pour le tombeau de la mère du peintre à Saint-Nicolas du Chardonnet ; on doit aux frères *Marsy,* Balthasar (1624-1674) et Gaspard (1628-1681), une bonne part des statues de bronze de Versailles ; à *Pierre Lepautre* (1659-1746), le groupe d'*Énée et Anchise* aux Tuileries. Citons enfin *Tubi* (1630-1700) pour son *Encelade* de Versailles ; *Cayot* (1667

1722) pour la *Mort de Didon; Slodtz* (1655-1726) pour son *Annibal; Théodon* pour la *Métamorphose de Phaétuse; Legros* pour les *Quatre Saisons*, au Louvre, et le *Saint Ignace*, au *Gesu* de Rome. Rien ne montre plus la vigueur de l'école française que cette résistance des sculpteurs français qui séjournent en Italie, qui même y passent presque toute leur vie, comme Pierre Legros, aux exemples de mauvais goût de l'école du Bernin.

Gravure en médailles : Warin. — La gravure en médailles avait été fort protégée par Richelieu, qui avait veillé au perfectionnement de la fabrication des monnaies. Cet art maintient et affirme chez nous la supériorité qu'il devait à Dupré, par les œuvres de *Warin* (1604-1692). Warin fut garde général des monnaies de France et exécuta le sceau de l'Académie française. Ses meilleures médailles datent du règne de Louis XIII[1]. Celles de la fin du siècle, belles aussi, sont trop compliquées. La pompe ne convient nullement à cet art.

La gravure. Ordonnance de 1661. — Dans la gravure proprement dite, la France devait plus nettement encore occuper le premier rang. Louis XIV, par un édit qu'il promulgua au moment de son mariage, et qui est daté de Saint-Jean-de-Luz, 1661, déclarait que la gravure était un art libéral, et qu'en conséquence les graveurs pourraient exercer leur art sans être soumis à des maîtrises, ni « assujettis à d'autres lois que celles de leur génie ». Quelques années après, il y eut aux Gobelins une véritable école et Académie de gravure, sous la direction de *Sébastien Leclerc* (1639-1714). Ces deux faits montrent les grands progrès que la gravure avait réalisés chez nous, et l'intérêt qu'y prenait le pouvoir.

Pesne. Callot. L'eau-forte. — Au XVIe siècle, *Tortorel,*

1. Sa vie fut troublée par un terrible drame de famille, dont on peut voir les détails dans les *Archives de la Bastille* par M. F. Ravaisson. On pourrait rapprocher de Warin le sculpteur en cire *Antoine Benoist.*

Perissin, *E. Delaulne*, s'étaient contentés d'imiter assez péniblement les Italiens. Au commencement du XVIIe siècle, *Callot* émancipe la gravure française. Il est, de plus, le véritable créateur de la gravure à l'eau-forte, qui n'avait été jusque-là pratiquée qu'accidentellement. Il en détermina, dit M. Delaborde, le caractère et les conditions, donnant à ses planches la correction et leur laissant la liberté d'allure et la légèreté. Bientôt *Claude le Lorrain* appliquait ce procédé au paysage et savait en tirer d'admirables effets de lumière. Callot et Claude ont précédé Rembrandt. L'eau-forte est bien à l'origine un art français. Vers le même temps il s'était formé autour de Poussin, comme nous l'avons plus d'une fois remarqué à propos des grands peintres, une école de gravure où se distinguèrent surtout *Jean Pesne* (1623-1700) et *Claudine Stella*. Mais les graveurs les plus intéressants de cette période sont ceux qui emploient la pointe ou le burin à exprimer leurs propres pensées, Callot, *Abraham Bosse*, *Claude le Lorrain*. Dans l'œuvre de *Daret*, *Michel Lasne*, *Morin*, *Claude Mellan* (1598-1688) lui-même, ce sont les portraits faits le plus souvent d'original qui attirent le plus notre attention.

Robert Nanteuil. — Le portrait gravé allait prendre, sous le burin de *R. Nanteuil* (1620-1678), une importance encore plus grande. Nanteuil peut être considéré comme un des plus grands portraitistes de l'école française. Il travaille presque toujours d'après ses propres dessins, et lorsqu'il copie les œuvres d'autrui, il semble y mettre moins d'intérêt. Lorsque, ce qui arrive souvent, il a représenté un même personnage à divers moments de sa vie, soit en reprenant une page déjà faite, soit en gravant une planche nouvelle, il suit avec une admirable pénétration les modifications que l'âge et les événements ont apportées dans la physionomie de son modèle. Quoique plusieurs de ses têtes soient de grandeur naturelle, il

a produit un grand nombre de pièces. Aucun peintre du temps n'a mieux rendu *Bossuet, Turenne, Arnaud de Pomponne, Mazarin, Colbert*, etc.

Edelinck et Gérard Audran. — La fécondité est un des traits des graveurs du XVIIe siècle, et aucun siècle n'a présenté un pareil nombre de graveurs éminents : *Masson* (1635-1700), dont les chefs-d'œuvre sont les *Pèlerins d'Emmaüs* d'après Titien et le portrait de *d'Harcourt; La Faye, Simon Thomassin* (mort en 1732), *François Poilly* (1622-1693), *Van Schuppen,* le graveur de Van der Meulen, Flamand comme lui ; *Marot* (1619-1679) et *Israël Silvestre* (1621-1691), qui gravent des vues de monuments et de fêtes ; enfin *Edelinck* (1640-1707) et *Audran*. Gérard Edelinck, le plus habile, le plus varié de tous, grave la *Famille de Darius* d'après Lebrun et la *Sainte Famille* d'après Raphaël ; *Gérard Audran* (1640-1697), auquel on a peine à refuser du génie, a reproduit le *Triomphe de la Vérité* de Poussin, la plus belle peut-être des gravures de style, au dire de M. Delaborde, et les *Batailles d'Alexandre* d'après Lebrun, qui sont plus célèbres que les originaux[1]. Ce fut un bonheur pour Lebrun que d'avoir des graveurs tels que ces deux grands artistes, qui ont su faire ressortir les qualités du modèle en corrigeant ses défauts. On comprend que Lebrun ait encouragé d'autant plus un art qui lui était si favorable. Plus tard ce sont les portraitistes qui donnent des modèles aux graveurs les plus habiles. Rigaud surtout trouve d'admirables traducteurs dans les Drevet. *Pierre Drevet* le père (1664-1739) grave en 1712 son portrait en pied de *Louis XIV*[2].

1. Gérard Audran est le nom le plus célèbre d'une famille lyonnaise qui a donné à la France cinq artistes distingués. Le plus remarquable avec Gérard est son oncle Charles Audran (1594-1674). Gérard Audran ouvrit une école qui fut la plus importante du temps et d'où est sorti, entre autres, *Nicolas-Henri Tardieu* (1674-1749). N.-H. Tardieu est le chef d'une famille de graveurs qui a continué à s'illustrer jusque dans notre siècle.

2. A l'étranger nous signalerons *Corneille Bloemaert,* né à Utrecht en 1603, mort à Rome en 1680, qui fonda à Paris en 1630 une école fort suivie, d'où est

La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. — L'influence de Lebrun a été de tout point excellente, dans la direction de la fabrique de tapisserie qui a pris le nom populaire de Gobelins, du lieu où elle fut établie. Des tentatives en partie heureuses avaient été faites par François Ier et Henri II, puis par Henri IV, pour rendre à la France une industrie dans laquelle elle avait excellé. Nous avons parlé de la fabrique de Maincy, créée par Fouquet. Les ateliers parisiens de *Comans, La Planche, J. Lefèvre,* luttaient déjà très honorablement avec ceux de Bruxelles, lorsque la création de la manufacture royale des meubles de la couronne, en 1662, va marquer une époque dans l'histoire de la tapisserie et assurer à notre pays dans cet art le premier rang, qu'il n'a plus perdu.

Tout en rapprochant la tapisserie de la peinture et en restreignant la part de la convention qui aurait choqué les contemporains et passé, avec raison peut-être, pour une affectation d'archaïsme, *Lebrun*, qui avait étudié les tapisseries anciennes avec le goût et l'intelligence qu'il mettait à tout ce qui touchait à l'art, n'a jamais oublié les conditions spéciales de simplicité dans la coloration et la composition, de calme relatif et de symétrie dans les lignes, auxquelles cet art doit obéir. La suite de l'*Histoire du roi,* des *Saisons*, des *Vues des résidences royales,* des *Batailles d'Alexandre* même, sont des chefs-d'œuvre. Malgré le nombre considérable de peintures reproduites par cette manufacture, plusieurs autres ateliers donnent encore en France des preuves d'une grande activité. A côté de la fabrique de tapis de la Savonnerie et de la fabrique de tapisseries pour meubles de Beauvais (1669), qui toutes deux dépendent de la couronne, nous trouvons des manufactures de haute et de basse lice à Aubusson, Felletin, Lille, Tours et Nancy.

sorti Poilly ; le Saxon *Hollar,* qui vécut surtout en Angleterre, et fut un des maîtres de l'eau-forte ; le paysagiste hollandais *Waterloo* (1618-1679) ; *Ludwig Van Siégen,* lieutenant-colonel au service du landgrave de Hesse, qui inventa en 1642 la gravure à la manière noire ; le prince *Robert de Bavière* neveu de Charles Ier et général en chef de l'armée des « Cavaliers », qui pratiqua un des premiers cette invention et la répandit en Angleterre.

Les arts industriels : les Lepautre. Orfèvrerie : Ballin. Ébénisterie : Boule. Faïences de Rouen. — L'influence de Lebrun s'étend à tous les arts industriels. Mais il n'est que juste d'ajouter à son nom celui des deux frères *Antoine* et *Jean Lepautre* (1614-1691 et 1617-1682), dont les recueils de gravures renfermant des projets de monuments, des motifs de décoration, des ornements de toute sorte où se déploie une imagination des plus riches, contribuèrent à répandre à travers l'Europe, pour toutes les branches de l'art, le style Louis XIV. Dans l'orfèvrerie, ce style est représenté par *Claude Ballin* (1615-1678), *Pierre Germain* (1645-1684), son fils *Thomas Germain* (1673-1748). Jamais les orfèvres n'eurent plus d'occasion de s'employer, et les inventaires du temps signalent à Versailles jusqu'à des tabourets et des fauteuils d'argent ciselé. Il reste fort peu de chose de l'orfèvrerie de cette époque. En effet, pendant les guerres de la ligue d'Augsbourg et de la succession d'Espagne, le roi envoya à la monnaie une bonne partie des objets en métaux précieux appartenant à la couronne, et cet exemple fut suivi par les grandes familles [1].

Du moins les portes en fer forgé du château de Maisons [2], aujourd'hui au Louvre (entrée de la galerie d'Apollon et des bronzes antiques), un des plus parfaits et des plus riches ouvrages de ferronnerie qui existent, nous font comprendre avec quel talent l'art du métal était pratiqué. Nous sommes plus heureux pour les meubles que pour l'orfèvrerie, et nous pouvons juger en connaissance de cause du mérite d'*André Boule* (1642-1732), le plus célèbre des ébénistes, qui a absorbé la réputation de contemporains très remarquables, tels que les sculpteurs sur bois *Philippe Caffieri* (1634-1716) et *Pierre Lepautre*. Dans les meubles de Boule, le bois se mêle au bronze et disparaît sous les dorures, les incrustations d'écaille et de cuivre ; mais la ligne n'en est pas moins nette et logique ; des détails pleins de délicatesse s'unissent à une richesse et à

1. Une lettre circulaire de Louvois, écrite pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg, demandait d'envoyer à la monnaie presque toutes les orfèvreries des églises : « Ce sera un moyen, dit-il, d'empêcher les sacrilèges qui s'y commettent par les vols qui y sont faits. » Le moyen est, en effet, radical et absolument sûr. On ne volera rien s'il n'y a rien à voler.

2. Exécutées d'après les dessins de *Jean Marot* (1619-1679).

une noblesse de forme qui sont, là comme partout, la marque du temps[1]. Les mêmes caractères se montrent dans les faïences. La fabrication de Rouen arrive à son apogée avec *Poterat* et surtout *Brument,* qui inaugure à partir de 1699 le véritable style rouennais. Vers 1650, la fabrique de Moustiers (Basses-Alpes) est créée par les *Clérícy,* dont les traditions sont heureusement continuées par *Roux* et *Oléry* jusqu'au moment de la Révolution. A la fin du XVIIe siècle, de même qu'autrefois la civilisation gréco-latine s'était imposée à tous, la civilisation européenne avait pris la forme française chez nos ennemis comme chez nos amis : dans l'aspect des constructions comme dans les vêtements et les objets usuels de la vie régnait le goût français. Cette domination allait se continuer pendant le XVIIIe siècle, et, la France changeant de goût, l'Europe allait changer de goût avec elle.

1. C'est alors aussi que, grâce à Colbert, la France l'emporte sur tous les autres pays, même sur Venise, pour la dentelle et la verrerie. (Fondation de la fabrique d'Alençon, où 6,000 dentellières sont embrigadées sous les ordres de Mme Gilbert, assistée de six à sept cents gardes du guet.)

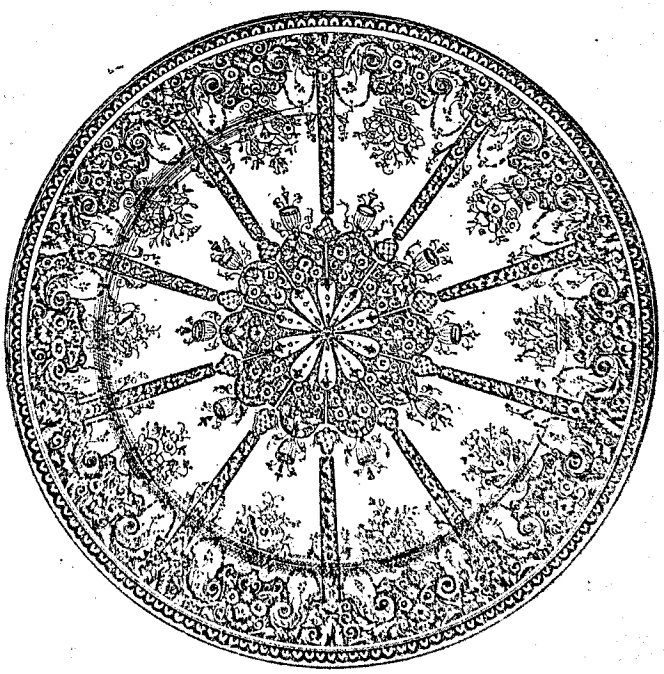


Fig. 258. — Grand plat en faïence de Rouen.



Fig. 259. — Grille centrale de la place Royale de Nancy, exécutée par Lamour.

L'art au XVIIIe siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. Les financiers. Passion du théâtre. — Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Principaux architectes et monuments du XVIIIe siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Souflot, etc. — Sculpture. Les Coustou, Bouchardon, Falconnet, Pigalle et leurs contemporains. — Peinture. Première époque. Watteau. — Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes galantes. — Le paysage. Joseph Vernet. Oudry. — Le portrait. Latour. — Les peintres de la bourgeoisie. Chardin. — Troisième époque. Tendances nouvelles. La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Greuze. — Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Mengs. Les fouilles de Pompéi. — Vien. Le Salon de 1785 et les *Horaces* de David. — Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La gravure. — École anglaise. — Hogarth. — Reynolds et Gainsborough. — Italie. Tiepolo. Battoni[1].

L'art au dix-huitième siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. — La mort du roi le plus adulé qui fût jamais donna, on le sait, le signal d'une réaction immédiate contre tout ce qui avait été fait sous son règne. Cette réaction ne s'étend pas seulement à la politique, elle se manifeste plus nettement encore dans les mœurs, la religion, les lettres, les arts.

Ce n'est pas que tout fût nouveau dans ce mouvement; les origines en sont anciennes. L'esprit d'indépendance qui se rattachait au XVIe siècle, ennemi de la solennité, peu respectueux des croyances dominantes, faisant plus ou moins du plaisir sa loi, n'avait jamais disparu complètement. C'était comme un petit filet d'eau, qui coulait à l'écart, presque inaperçu, non loin du fleuve majestueux qui retient tous les regards Mais il allait grossir à la fin du règne de Louis le Grand. La société du Temple avait attiré déjà l'attention malveillante du gouvernement, lorsque, avec le Régent, les *libertins*, comme on les appelait à cette date, en appliquant ce mot à la tournure de l'esprit plus qu'à la conduite de la vie, arrivèrent au pou-

1. Œuvres artistiques de Diderot. — Paul Mantz, *Watteau*. — Le même, *Boucher*. — Marmontel, *Mémoires*. — De Goncourt, *l'Art au dix-huitième siècle*. — Chesneau, *l'École anglaise*. — Thierry, *Guide des Amateurs à Paris* (1787).

voir. La grande différence fut alors que l'accessoire devint le principal : ce qui jusque-là se dissimulait, arriva en pleine lumière.

On secouait le joug d'une solennité qui devenait d'autant plus pesante avec la vieillesse du grand roi, qu'elle correspondait moins au sentiment de la nation[1]. La ville comme la cour suivent avec empressement l'exemple que naguère un groupe assez restreint avait seul osé donner et qui vient maintenant d'en haut. La révolution avait été préparée, mais ce n'en était pas moins une révolution. Le factice domine dans cette société. De là naît une passion générale pour le théâtre. L'art sérieux, aussi bien que l'art frivole, va y chercher ses modèles ; nous y trouvons le point commun et la commune explication de deux œuvres contemporaines aussi dissemblables au premier aspect que le *Concert champêtre* et l'*Athalie chassée du temple* : l'une est inspirée de l'opéra-comique, l'autre de la tragédie. La réaction contre Louis XIV, manifestée dans la politique par l'alliance anglaise, l'établissement des conseils à la place des ministres et la guerre contre le roi d'Espagne ; dans la littérature par les *Surprises de l'amour* (1720), par les *Lettres persanes* (1722), et de certains côtés par l'*Œdipe* de Voltaire (1718), se résume dans les arts par le nom de *Watteau*. C'est même dans ses peintures que le changement est le plus apparent. Car la littérature, quelles que soient les nouveautés de ses tendances et de son style, gardera dans son ensemble la forme classique. Cependant, de même que beaucoup d'écrivains, entre autres Massillon et même Buffon, pour ne citer que les plus illustres, continuent jusque vers le milieu du XVIIIe siècle la tradition du siècle précédent, de même dans les arts, sans parler des survivants tels que Rigaud et Largilière, nous trouverons tout le long du siècle une suite de peintres qui représenteront, avec plus ou moins de bonheur, les tendances en honneur au temps de Lebrun. Les deux écoles agiront l'une sur l'autre, souvent au grand profit de l'école nouvelle, qui sera longtemps contenue et ne deviendra exclusivement envahissante qu'avec Boucher. Or Boucher

1. Les *Souvenirs* de la marquise de Caylus montrent agréablement cette sorte de ligue de la jeunesse contre l'étiquette outrée et la dévotion officielle, et cela avant 1700.

marque à la fois son triomphe auprès du public et sa décadence artistique.

L'art nouveau n'est pas un art royal, un art de cour; mais, plus encore que l'art de Louis XIV, il est fait pour la haute société, qui devient plus raffinée et en même temps moins fastueuse. Les financiers, les fermiers généraux, qui dès la fin de Louis XIV ont joué un grand rôle, y prennent place. Ils cherchent à se modeler sur la cour, et par contre agissent sur elle : Turcaret se civilise ; il prétend être un protecteur des arts, un connaisseur, et il y réussit quelquefois. L'exemple donné précédemment par Nic. Fouquet, Jabach, Samuel Bernard, se répand. Il est de bon ton pour un homme d'argent d'être « un Mécène ». Cela le relève et cela prouve aussi le bon état de ses affaires. Singuliers Mécènes quelquefois, si on en juge par les œuvres qu'ils encouragent ou qu'ils provoquent. Mais ils ont été calomniés sur ce point comme sur bien d'autres, parce que l'on a trop généralisé[1]. D'ailleurs, comme ils tiennent à imiter la noblesse, les œuvres que les artistes font pour eux ne diffèrent pas sensiblement de celles qu'ils exécutent pour les gentilshommes. L'élégance et la délicatesse du goût y règnent. Sans doute cette délicatesse se dégage de plus en plus de tout scrupule moral. On dira volontiers avec le véritable roi du jour, avec Voltaire : « Il n'est jamais de mal en bonne compagnie ; » et c'est là un principe de conduite assez insuffisant. Mais cette nécessité de plaire à la bonne compagnie imposera aux artistes qui travaillent pour elle des habitudes, sinon des règles, qui ne seront pas sans profit pour l'art. N'oublions pas que c'est devant ce public si frivole de la Régence qu'on osa représenter *Athalie* (1716) et *Esther* (1721), et qu'on le fit avec succès. Il y a de la manière dans les œuvres de ce temps; mais n'y en avait-il pas en un autre sens dans l'art de Versailles? Sans doute l'art, pendant le XVIIIe siècle, reste incomplet. Il lui manque justement ce qui lui donne sa plus haute valeur, la puissance et l'émotion. Il sera par conséquent un art secondaire. Mais il n'en sera pas moins un art charmant. Prenons-le tel qu'il est, et voyons ce qu'il nous donne. D'ailleurs les restrictions qui s'imposent,

1. Voyez Delahante, *Une Famille de finance au dix-huitième siècle.*

en parlant de l'art de cette période, ne s'appliqueront qu'à peine à l'architecture et à la sculpture.

Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Dans l'architecture, ce qui domine, ce sont les changements souvent heureux apportés aux constructions privées. Aux fastueux hôtels on préfère les édifices de dimension plus restreinte, d'un extérieur gracieux et orné, mais plus simple qu'au siècle précédent. On cherche surtout à rendre sa demeure commode et agréable à habiter. C'est là que le luxe s'applique. « On devait vivre assez mal à l'aise dans les châteaux du XVIIe siècle. A Versailles, la chambre de Louis XIV n'a pas un dégagement. » Le XVIIIe siècle au contraire développe, crée presque la science de la distribution intérieure. Quant à la décoration, elle est merveilleusement appropriée aux appartements, et il n'y en a point qui charme et amuse davantage le regard.

Cela est vrai surtout du commencement et de la fin du siècle, tant que l'on conserva ou lorsqu'on eut rendu à la ligne droite son rôle nécessaire dans les dessins d'ornements. Ce rôle avait été exagéré, mais on ne le pouvait restreindre outre mesure sans tomber dans la confusion. C'est le triomphe de la boiserie et des moulures où dominent les teintes adoucies et claires : or mat sur fonds bleus, bleutés, vert d'eau, rosés ou lilas. Bientôt viendra la mode du vernis *Martin*. Les peintures n'apparaissent pas sous forme de tableaux accrochés au mur, mais elles s'encastrent dans les boiseries mêmes, aux places qu'a indiquées l'architecte, et font corps avec l'ensemble dans une harmonie nacrée délicieuse. Jamais style ne fut plus souple et « ne se plia mieux à toutes les exigences ». A côté du grand salon d'apparat, qui montre encore parfois des pilastres de marbre et de stuc, nous voyons des petits salons, boudoirs, cabinets, où « le luxe délicat se trouve plus à son aise[1] ». C'est

1. Voir *la France sous Louis XV* de M. Carré, ouvrage auquel sont empruntées ces citations de ce paragraphe et du précédent. — Havard, *les Styles*.

là que brillent les *Boffrand* (1667-1754), *Oppenord* (1672-1742), *Ledoux* (1756-1806), *Rousseau, J.-B. Bullet* (1667-1732), qui substitue un des premiers les glaces aux tableaux pour les dessus de cheminées, et le dessinateur *Meissonnier,* qui, malgré sa trop grande complication, donne des dessins pleins d'imagination aux ébénistes et aux orfèvres.

Dans le mobilier, l'école de *Boule* continue à régner, avec *Charles Cressent* sous la Régence ; puis *Jacques Caffieri* (1678-1715) et son fils *Philippe Caffieri* (IIe du nom, né en 1714, mort après 1771) nous donnent ces chefs-d'œuvre qu'on se dispute aujourd'hui dans les ventes. On continue à dissimuler le bois sous le bronze et diverses matières. Vers 1750, avec *Oeben.* de *Guernon* et leurs contemporains, l'ébénisterie proprement dite est remise en honneur ; le bois ne se cache plus. *Martin,* tout en laissant aux tables, aux buffets, commodes, cabinets, bureaux, etc., leurs ornements métalliques, donne à ces ornements des fonds de vernis décoré qui ont conservé son nom. Cependant les meubles sont encore surchargés, et l'ensemble se perd dans des détails toujours charmants il est vrai, mais qui menacent l'effet et l'harmonie. Une réaction ne tarde pas à se produire dès la fin du règne de Louis XV. Les formes boursouflées tendent à disparaître, l'aspect devient plus simple et plus pur sans rien perdre de son élégance et de sa grâce, et nous arrivons avec *Riesener* (1735-1806), *Leleu, Montigny, Levasseur,* et leurs contemporains, à l'époque la plus parfaite peut-être de l'ébénisterie, au style dit Louis XVI, où l'on reconnaît l'influence des fouilles de Pompéï.

L'orfèvrerie subit les mêmes transformations que les meubles ; mais il est difficile d'en juger, les plus belles pièces ayant été fondues lors des revers de la guerre de Sept ans ; un plus grand nombre encore sont victimes de la mode. « Faudra-t-il donc, disait Mercier, faire refondre tous les ans son argenterie ? » Oppenord et Meissonnier, dans les dessins qu'ils donnent aux orfèvres, abandonnent le style Louis XIV pour des formes plus variées, plus originales, plus contournées aussi, mais qui amènent la production de nouveaux chefs-d'œuvre. Les diverses cours de l'Europe se disputent les œuvres de *Thomas* et de *Pierre Germain*, de *Besnier*, *Roetiers*, etc. Vers 1763, *Grimm* constate que l'on revient à

des formes plus simples et que tout est à la grecque. *Fayolle, Auber, François Germain, Menière, Boullier,* etc., sont les représentants de ce style, qui n'a pas moins de faveur que le précédent auprès des étrangers. Un talent plus grand encore se montre dans la ferronnerie, qui est protégée et pratiquée même par des personnes royales, comme *Stanislas Leczinski* et *Louis XVI.* Pour ne citer que le nom le plus célèbre, *Lamour*, l'auteur des grilles de la place Stanislas, à Nancy, doit être compté parmi les artistes les plus remarquables de son temps. Rappelons enfin que l'art du XVIIIe siècle trouve une de ses plus heureuses expressions dans les produits céramiques de la manufacture de Sèvres, fondée en 1756. A partir de 1770, Sèvres fabrique la porcelaine dure, dont le procédé a été découvert en Saxe (V. p. 276)[1].

Malgré ces habitudes nouvelles, l'architecture française conserve dans les œuvres les plus belles du temps le souci du style, de la pureté des lignes et même, au besoin, le sentiment de la grandeur, et il ne semble pas que ce qu'elle gagne lui fasse sérieusement sacrifier les qualités qu'elle possédait déjà. Avant même la réforme de David, on peut reprocher à certains monuments une froideur ultraclassique, comme au château de Compiègne. N'oublions pas enfin que la place de la Concorde et le château de Babiole, les écuries de Chantilly avec la porte triomphale qui les précède, et la Folie-Baujon, appartiennent à la même période.

Principaux architectes et monuments du dix-huitième siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Soufflot, etc. — Parcourons simplement les noms d'architectes les plus célèbres, en indiquant leurs œuvres ; cela suffira pour donner une haute estime de l'art monumental du temps. *Gabriel* (1710-1788), fils et petit-fils d'architectes estimés, a donné la place de la Concorde avec les deux édifices

1. Havard, *la Menuiserie, l'Orfèvrerie, la Serrurerie, la Céramique* — Ars. Alexandre, *Histoire des arts industriels*. — Cournault, *Jean Lamour.*

marquant l'entrée de la rue Royale, constructions supérieures peut-être à la colonnade du Louvre. Il a fait aussi l'École militaire, la salle du théâtre de Versailles, un chef-d'œuvre. *Jacques-Denis Antoine* (1733-1807) élève l'hôtel de la Monnaie; *Louis* (1735-1800) est l'auteur du grand théâtre de Bordeaux, qui est resté un des plus beaux de l'Europe et n'a pas été dépassé pour la disposition générale de l'escalier et la construction de la salle, devenue le type de toutes celles qui ont suivi. *Robert de Cotte* (1656-1735) élève les nouveaux bâtiments de l'abbaye de Saint-Denis, la colonnade de Trianon, et voit ses deux fils devenir comme lui membres de l'Académie d'architecture. *Mollet* élève le palais de l'Élysée (1718); *Boffrand*, l'hôtel Soubise (Archives nationales); *Héré,* la place Stanislas à Nancy (1752-1757); *Lassurance* et *Girardini* (1722), le Palais-Bourbon (aujourd'hui palais de la Chambre des députés) pour les Condés, qui abandonnent leur ancienne demeure voisine du Luxembourg; *Rousseau* bâtit en 1786 l'hôtel de Salm, aujourd'hui palais de la Légion d'honneur, moins important, mais plus parfait que le Palais-Bourbon, le type le plus remarquable peut-être des constructions de ce siècle qui ont tenu à conserver quelque chose de la majesté aisée du beau temps de Louis XIV. *Ledoux,* après avoir construit la brillante demeure de Louveciennes pour Mme Dubarry, donne un modèle d'architecture sévère dans la prison d'Aix, et montre la variété de son inspiration dans les petits édifices des propylées ou *barrières de Paris,* dont plusieurs existent encore. *Marie-Joseph Peyre* (1730-1785) élève, avec *Charles de Wailly* (1729-1798), le théâtre de l'Odéon (1773-1782); *Blondel* (1705-1774), qui travaille surtout à Metz et est plus connu par son enseignement que par ses travaux, n'aime que l'antiquité, et traite avec le mépris d'une ignorance raisonnée l'architecture du moyen âge. *Boulée* (1728-1799) continuera l'œuvre de

Blondel, et jouera dans l'architecture le rôle que David allait jouer dans la peinture, chose bien moins utile, comme on le voit par les monuments que nous avons cités.

L'architecture religieuse reste inférieure à l'architecture civile [1], malgré le Panthéon de *Soufflot* (1714-1780), malgré le portail de Saint-Sulpice donné au concours à *Servandoni* (1695-1766), qui s'était fait connaître jusque-là comme organisateur de fêtes et peintre décorateur; malgré le portail de la cathédrale d'Orléans, construit dans le style du reste de l'édifice, c'est-à-dire en style ogival, tentative d'un succès médiocre, mais fort méritoire pour le temps. Le XVIIIe siècle continue, comme le précédent, à donner de véritables exemples de vandalisme : on brise les vitraux (par exemple à Notre-Dame) pour donner plus de jour au chapitre; l'on détruit, pour faciliter la circulation, les tombeaux du moyen âge qui ornent les nefs, heureux lorsqu'il y a des statues ou des ornements de bronze, qu'on peut vendre au poids en en retirant un juste bénéfice ; on démolit un bon nombre de jubés, l'on cache sous du stuc les nervures des ogives; on brise les sculptures pour en faire du moellon [2].

L'architecture française à l'étranger. — On n'aurait qu'une idée incomplète de l'importance de l'architecture française au XVIIIe siècle, si on oubliait son extension au de là de nos frontières : soit qu'on appelle nos artistes eux-mêmes hors de leur pays, comme *Leblond* (1679-1719) en Russie (château de Péterhof), Boffrand à Wurtzbourg et à Mayence, comme *Antoine Peyre* (1733-1823) à Coblentz, *d'Ixnard* (1723-1795) dans l'électorat de Trèves et dans le grand-duché de Bade, *Cuviller* père et fils (1698-1760 et 1734-1804) en Bavière; comme Robert de Cotte, auquel on demande des plans pour l'Autriche, la Bavière, l'élec-

1. Soufflot dans sa jeunesse avait poursuivi ses études jusqu'en Turquie et en Asie Mineure et avait vu des modèles variés de coupoles sur pendentifs
2. Voyez Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 258 et suiv.

torat de Cologne; soit que les étrangers nous imitent, comme *Knobelsdorf* à Sans-Souci, l'Allemand *Ludovici* à la Mafra, *Vanvitelli* (1760-1775) à Caserte[1]. Le premier s'inspire de Trianon, mais les deux autres restent fidèles à Versailles. L'influence française se montre aussi à *Willemshohe*, élevé par *Simon du Ry*, petit-fils d'un réfugié protestant.

Les jardins. Le jardin anglais. — Le parc de Willemshohe, le plus beau de l'Europe peut-être après Versailles, rappelle à la fois les modèles donnés par Lenôtre et le système dit anglais. Ce nouveau système, indiqué déjà au commencement du XVIIe siècle par le philosophe *Bacon*, prôné par le poète *Pope* et le diplomate *Horace Walpole*, eut pour principal représentant l'architecte *Kent* (1684-1748), dont les chefs-d'œuvre sont les parcs de Blenheim et surtout de Stowe.

Le jardin anglais n'est pas si différent du jardin français qu'on pourrait le croire tout d'abord. Ils sont l'un et l'autre le produit d'un art très raffiné. Le jardin français était une construction; le jardin anglais sera un tableau. On n'y supprime pas, on y multiplie au contraire les fabriques; c'est, dit-on, non pas pour y faire oublier, mais pour y résumer et rappeler la nature même sous ses divers aspects. Ce système devait avoir en France un très grand succès, surtout lorsque Rousseau eut remis la nature à la mode; il s'accordait bien, d'ailleurs, avec les pastorales de Boucher et les paysanneries d'opéra-comique. On eut le moulin à côté de la maison du bailli, le temple de l'Amour non loin du « temple encore inachevé — mais fixé dans ses lignes principales — de la Philosophie ». On y multiplia les sinuosités, les surprises, les plantations rares mises en belle place[2]. Le danger de ce système, malgré ce qu'il a d'agréable et de séduisant, est, on le

1. Voy. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. — Le jardin de Péterhof contient deux maisons de plaisance appelées, à la française, Marly et Monplaisir. — Le palais de Mafra, véritable folie du roi Jean V, acheva de ruiner le Portugal. Il occupa de 1717 à 1730 environ 25,000 ouvriers. On y compte 5,200 portes et fenêtres, et en 1808 12,000 Français purent y loger.

2. Le petit Trianon, Mortefontaine, Ermenonville. Le poète comique *Dufresny* modifia le premier nos jardins d'après cette méthode (1654-1724). *Morel* fut le plus en vogue de nos architectes jardiniers du XVIIIe siècle.

voit, la puérilité; on risque de ne donner que la parodie de la nature en croyant en reproduire l'image. Napoléon disait : « Ces petits lacs, la plupart du temps sans eau, ces petits rochers en miniature, ces rivières immobiles, toutes ces niaiseries, sont des caprices de banquier. Mon jardin anglais, à moi, c'est la forêt de Fontainebleau, et je n'en veux point d'autres. » On ne saurait trop approuver cependant le souci qu'ont alors les architectes jardiniers de ménager les beaux points de vue, et, par conséquent, d'engager les architectes proprement dits à mieux choisir l'emplacement de leurs constructions. L'art du jardinier en Europe s'inspira aussi des jardins chinois, dont l'Anglais *Chambers*, qui revenait d'Orient, signala le premier les heureuses dispositions, au moment où les Chinois imitaient justement les jardins de Versailles [1].

Sculpture. — Les statues trouvaient d'ailleurs leur place dans les jardins, comme dans l'ornement des édifices. La sculpture du XVIIIe siècle donne plus d'une fois dans la manière, mais l'afféterie et la mollesse y sont rares. Elle est soutenue par la science, dont les sculpteurs du temps abusent même. Ils évitent cet excès dans leurs œuvres monumentales. Mais leurs morceaux de réception académique sont en général très tourmentés et font

1. La merveille des jardins chinois était le parc du Palais d'été, ensemble extraordinaire « de palais, de pavillons, de kiosques, de pièces d'eau, de rochers, de collines et de vallées factices ». Il fut exécuté au milieu du siècle, sous le règne de Khien-loung (1735-1796). Le R. P. *Attiret* fut un des peintres officiels de cet empereur (1702-1768). Habitué à la manière large et facile des décorateurs français du temps, il eut grand'peine à se plier au goût de la cour de Pékin. Les Chinois, en effet, n'aimaient pas la peinture à l'huile, à cause des reflets du vernis. Ils ne comprenaient pas les ombres, qu'ils prenaient pour des taches; ils exigeaient la reproduction minutieuse et numériquement exacte des moindres détails, tels que les feuilles des arbres. Attiret fut un des jésuites chargés de composer une suite de dessins sur les grands faits du règne de Khien-loung, collection que l'empereur envoya graver en Europe et qui est connue sous le nom de *Batailles de la Chine*. Un autre jésuite, *Michel Benoît* (1715-1774), fit connaître aux Chinois les jeux d'eau. Un officier suédois, nommé Lorentz Lange, fait prisonnier à Pultava et resté au service de Pierre le Grand, fut envoyé en Chine par le czar, non seulement pour y nouer des relations diplomatiques, mais pour y étudier l'ornementation chinoise et y trouver des indications pouvant servir au château de Péterhof.

étalage des connaissances anatomiques. Cette sculpture, qui manquera parfois d'élévation et de haut style, a bien, comme le disait Louis XIV de Nicolas Coustou, « le goût français ». Elle est pleine d'esprit et de vie, et les talents abondent. Elle sait être tour à tour gracieuse, dramatique et monumentale. La sculpture de genre prend une plus grande place et rappelle, avec plus d'importance, et dans un style différent, les statuettes de Tanagra (marbres, bronzes, terres cuites de Clodion, etc.). Sans négliger l'étude du nu et des nobles draperies, les sculpteurs se plaisent à rendre l'aspect des diverses étoffes et à chiffonner leurs plis. Ils ne reculent même pas devant la difficulté de rendre en marbre tous les détails de la mode du temps : rubans, crevés, dentelles (statue du *duc de Richelieu*, au Louvre).

Les Coustou. — Nous rencontrons tout d'abord les statuaires déjà célèbres sous Louis XIV, *Coysevox, Slodtz, Nicolas Coustou*. Le frère de Nicolas Coustou, *Guillaume Coustou* (1677-1746), reprenant l'exemple de Coysevox, qui avait représenté la duchesse de Bourgogne sous la figure de Diane, sculpte une *Marie Leczinska en Junon*. Il est surtout célèbre par les *Chevaux de Marly,* aujourd'hui à l'entrée des Champs-Élysées, le bas-relief de la *porte des Invalides,* et par une statue de *Vénus* faite pour Frédéric II. *Guillaume Coustou II* (1716-1777), son fils, est l'auteur du *tombeau du Dauphin* (cathédrale de Sens).

Bouchardon. — *Bouchardon* sait être souverainement gracieux, sans mollesse, dans l'*Amour taillant son arc* et les bas-reliefs de la fontaine de la rue Grenelle; mais il réussissait également dans les œuvres sérieuses, telles que *Saint Charles Borromée,* le *Christ* appuyé sur la croix, et le monument aujourd'hui détruit de la *place Louis XV*. C'était un esprit élevé. Un jour, l'amateur Caylus, qui était son ami, le rencontra fort agité, se promenant avec une espèce de fureur, un vieux livre à la

main. « Ah! Monsieur, s'écria-t-il, depuis que j'ai lu ce livre, les hommes ont quinze pieds, et la nature s'est accrue pour moi. » C'était une traduction d'Homère.

Falconnet. — *Falconnet* (1716-1792) n'a pas l'âme si haute, mais il aime son art. De très humble origine, ayant à peine appris à lire et à écrire dans sa jeunesse, il s'instruit seul malgré l'obligation où il se trouve de nourrir par son travail sa nombreuse famille; il apprend le latin, l'histoire, publie des *Réflexions sur la sculpture*, discute avec Diderot. La *Baigneuse,* d'un sentiment si moderne et si élégant, son *Amour au silence,* ont fait autant pour sa réputation que l'*Assomption* de l'église Saint-Roch ou que la *statue équestre* colossale, en bronze, *de Pierre le Grand,* qui s'élève sur un énorme bloc de granit au milieu de la principale place de Pétersbourg.

Pigalle. — Le même sentiment de la sculpture monumentale se montre dans *Pigalle* (1714-1785). Le *tombeau du maréchal de Saxe,* dans le temple Saint-Thomas, à Strasbourg, est une des œuvres capitales de la sculpture française. Sa *Vénus,* son *Mercure* et, dans un autre genre, son *Enfant à la cage,* furent, de son temps, et sont restés également célèbres. Il poussa l'étude minutieuse de la nature à tel point que, lorsqu'il eut à faire la statue de Voltaire, il le représenta, tout vieux qu'il était, nu, avec son corps décharné, son crâne dénudé sans perruque. C'était là une faute de goût. Mais si l'on songe que c'était le temps où triomphaient les fadeurs et les incorrections aimables de Boucher, on jugera, par cette faute même, de toute la supériorité de la sculpture sur la peinture. Jamais d'ailleurs les sculpteurs n'ont été plus encouragés, plus généreusement payés[1]. Le roi Louis XV protège particulièrement leur art, et en 1774 il établit un fonds spécial destiné à des travaux de sculpture, comme de peinture,

1. Voir les documents réunis par M. Courajod et résumés dans P. Louisy, *l'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes,* p. 294 et suivantes.

dont les sujets seraient empruntés à l'histoire de France. Aussi, quelque nombreux que soient nos artistes, ils trouvent à s'occuper activement.

Autres sculpteurs. — Les cinq fils de *Sébastien Slodtz* cultivent avec succès l'art de leur père. Le plus remarquable, *Michel-Ange Slodtz* (1705-1764), auteur du célèbre *Saint Bruno* de Saint-Pierre de Rome, a fait dans le *tombeau d'Hubert Languet,* à Saint-Sulpice, une œuvre saisissante qui rappelle le monument de la mère de Lebrun cité plus haut. *J.-B. Broche,* artiste trop peu apprécié, a montré dans sa statue de la *Douleur* du monument du marquis du Terrail une grâce simple et touchante. *François Dumont,* né en 1688, mort en 1736 en tombant d'un échafaudage à Lille, a fait des statues à Saint-Sulpice. *Allegrain* (1710-1795), quoique donnant parfois dans la fadeur, a exécuté de jolies choses, comme sa *Diane* et sa *Vénus,* qui gagneraient à devenir des statuettes.

Les deux frères *Lambert* et *Sébastien Adam* (1700-1759 et 1705-1778) travaillèrent à la *cascade de Saint-Cloud,* au *bassin de Neptune* de Versailles. *J.-B. Lemoyne* (1704-1778), qui a dépassé son père *Jean-Louis* (1665-1755), est trop théâtral et cherche trop à imiter la peinture (*tombeaux de Fleury, de Créqui,* etc.), mais il excelle dans le portrait, quoiqu'il n'ait pas la fermeté et l'originalité de *Jean-Jacques Caffieri.* Fils, petit-fils, neveu de sculpteurs qui avaient déjà fait connaître honorablement ce nom en France, principalement dans la sculpture des vaisseaux et les grands travaux d'ébénisterie, J.-J. Caffieri (1715-1792) a fait des œuvres considérables, telles que la *Trinité,* de Saint-Louis des Français, à Rome; le *Pacte de famille,* commandé par Choiseul; mais il doit surtout sa célébrité à ses bustes, soit qu'il représente des personnages d'après nature, soit que, reconstituant les grands hommes du passé, il nous donne les plus belles images que l'on connaisse de *Rotrou* et de *Corneille* (Théâtre-Français).

Les écoles provinciales. — Si l'on voulait rechercher ce qui restait encore des écoles provinciales, on pourrait rattacher les Caffieri à l'école de *Marseille,* qui se recommandait de Puget et qui produit encore alors *Antoine Vassé* et l'éminent graveur en pierres fines *Jacques Guay* (1711-1793). L'école de *Lyon* se reconnaîtrait dans *Michel Perrache* (1685-1750) et son fils, mort en 1779, également appelé Michel, moins connu par ses talents de statuaire que par le quartier nouveau qu'il donna à sa ville natale, en faisant accepter son projet de reculer le confluent de la Saône et du Rhône; l'école de *Flandre* se retrouverait chez les *Slodtz;* l'école de *Toulouse*, chez *Lucas;* l'école de *Nancy*, chez les *Adam* et chez *Claude Michel*, dit *Clodion* (1738-1814), dont les terres cuites et les marbres sont, de toutes les sculptures du temps, celles qui se rapprochent le plus de l'inspiration qui domine dans la peinture.

Peinture. Première époque : Watteau. — *Antoine Watteau* (1684-1721), dans le genre où il s'est renfermé, est un artiste éminent. Il a fait oublier Gillot son maître.

Ses personnages sont habillés comme les acteurs de la comédie italienne, ou revêtus de costumes élégants qui suivent la mode du jour ou plus souvent l'inspirent. Mais, quels que soient leurs costumes, ils sont vivants et pleins d'esprit. Watteau dessine avec précision et étudie ses sujets. Ses nombreux dessins à la sanguine, qui sont un de ses meilleurs titres auprès des artistes, montrent à la fois sa facilité et sa conscience. Ses personnages sont groupés d'une manière claire et pittoresque. Enfin, c'est un coloriste des plus remarquables, un des premiers de notre école ; il s'inspire à la fois des Flamands et des Vénitiens, tout en restant bien français par sa finesse et sa distinction. On peut ne pas aimer le genre dans lequel il a excellé, mais ce n'est pas une raison pour confondre dans une même sévérité de jugement des artistes d'un talent aussi différent que A. Watteau et F. Boucher, parce qu'ils traitent des sujets analogues. Pour prendre un exemple à l'autre

extrémité de l'inspiration artistique, serait-il juste de réunir dans une même appréciation Raphaël et Baroche, Michel-Ange et ses imitateurs dégénérés, tels que Cornélius de Harlem? Quant à reprocher à Watteau de n'avoir pas traité des sujets historiques, pourquoi n'adresse-t-on pas aussi ce reproche à Terburg et à Metzu? Il a fait des chefs-d'œuvre dans le genre qu'il a choisi et presque créé; n'est-ce donc pas assez? L'on pourrait le comparer à Marivaux, avec plus d'éclat et moins de pénétration psychologique. Mais si l'on comprend facilement que la postérité ait traité avec plus de faveur les délicates analyses et les subtilités mondaines de l'auteur des *Fausses Confidences,* que les solennelles fadeurs de Campistron ou même les tragiques horreurs de Crébillon, n'est-il pas juste également que les charmantes petites scènes de Watteau soient préférées aux grandes *machines* de l'école de Coypel? Le genre le plus faux n'est pas celui qu'on pense. Il faut même remarquer que dans cette époque où l'homme et la société sont tout, Watteau, dont le nom semble personnifier particulièrement ce qu'elle avait d'artificiel et de frivole, Watteau a eu, plus qu'aucun de ses contemporains, le sentiment de la nature. Il place presque toujours ses personnages dans des paysages harmonieux et simples, pleins d'air et de lumière, où se retrouve parfois la mélancolie profonde de ce peintre attitré des fêtes galantes, dont l'hypocondrie hâta la mort[1]. Le tableau le plus considérable que nous ayons de lui au Louvre est le *Gilles* de la galerie Lacaze. Mais il réussit moins cependant dans les personnages de grandeur naturelle, où son modelé est parfois insuffisant. Il faut lui préférer l'*Embarquement pour Cythère*. Watteau ne s'est pas contenté de peindre des hommes, il a aussi peint des singes. Dans un genre différent de Téniers, son prédécesseur, et de Decamps, qui devait venir après lui, il y a bien réussi. Les singes jouant la comédie humaine sont alors à la mode; la plupart des châteaux importants veulent avoir leur *singerie*. Chantilly en possède deux, auxquelles Gillot et Watteau ont peut-être travaillé. La *grande singerie* de Chantilly est une gerie chinoise. L'Orient attirait alors l'attention par le goût croissant pour

1. Voyez, par exemple, galerie Lacaze, n° 986.



Fig. 160. — Watteau. — L'accord parfait.

Figure empruntée à l'*Ancienne France; Peintres et Graveurs*. (Didot.)

les laques et la porcelaine. On sait, ne fût-ce que par l'*Esprit des lois*, combien Confucius et la civilisation chinoise préoccupaient nos philosophes. Les *Turqueries* ne sont pas non plus oubliées. Les intérieurs de harems d'*Amédée Vanloo* (1718-après 1785) sont reproduits en tapisserie et sur porcelaine, en même temps que les sultans et les sultanes paraissent sur nos théâtres et font les délices de l'Opéra-Comique.

Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Si Watteau et ses émules sont surtout en faveur, la grande peinture n'est pas cependant abandonnée, et principalement dans la première partie du siècle, elle produit des œuvres très importantes par l'étendue comme par le talent. En première ligne il faut placer *François Lemoyne* (1688-1757) pour la *coupole de la chapelle de la Vierge*, à Saint-Sulpice, et plus encore pour le *salon d'Hercule* à Versailles, décoration pleine de fougue où avec des mérites divers, il n'est pas très inférieur à Mignard ni à Lebrun. A côté de Lemoyne, *François de Troy* (1679-1752), auteur de la *Toilette d'Esther*, où la Bible est mise au goût du jour, a cependant le sentiment de la composition et, lorsqu'il le veut, le sentiment dramatique, comme dans la *Mort d'Hippolyte* et surtout la *Peste de Marseille*, œuvre capitale qu'Eugène Delacroix admirait fort. Le *salon d'Hercule* et la *Peste de Marseille* permettent de considérer Lemoyne et de Troy comme les ancêtres du peintre de la *Méduse* et du peintre de la galerie d'Apollon. Ce n'est pas un mince mérite. *Noël Coypel* (1628-1707), auteur d'un portrait de *Molière* (au foyer du Théâtre-Français) et de *Saint Jacques marchant au supplice*, commença la réputation de cette dynastie de peintres. Ses fils Noël-Nicolas (1692-1734), auteur du *Triomphe d'Amphitrite*, et *Antoine* (1861-1722), qui a peint *Athalie chassée du temple*[1]; son petit-fils *Charles* (1694-

1. Antoine Coypel, comme Marsy (en latin), comme Lemierre, comme Wate-

1752), fils d'Antoine (*les Noces d'Angélique et de Médor*), imitent plutôt le théâtre que la nature. Il semble qu'on n'attende que le baisser du rideau sur le tableau final. Mais ils ont de la facilité et une certaine puissance. Charles, qui a poussé jusqu'à l'excès les défauts de sa famille, a été plus heureux dans des compositions moins ambitieuses, telles que la série de tableaux destinés à être reproduits en tapisserie sur la *Vie de don Quichotte,* aujourd'hui à Compiègne. Les *Rivalz* et *Despax* donnent alors quelque notoriété à l'école de Toulouse. Un souvenir heureux de Jouvenet se voit dans *Jean Restout* (1692-1768) (*le Christ et le Paralytique*) ; dans *Deshays* (1729-1765) (*Martyre de Saint-André*) ; dans *Bertin* (1667-1736), auteur du *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace,* à Saint-Germain des Prés, église où l'on voit également la *Mort de Saphire,* de *Sébastien Leclerc,* le fils du graveur (1676-1763), le *Saint Paul à Lystre* de *Claude-Guy Hallé* (1652-1736) et le *Saint Pierre ressuscitant Tabithe,* de *Cazes* (1676-1751), peintre qui n'est plus estimé à sa valeur. *Subleyras* (1699-1749) a une exécution plus serrée et souvent un meilleur sentiment de la couleur (la *Madeleine aux pieds de Jésus,* le *Martyre de saint Pierre*). Mais le peintre d'histoire le plus remarquable du temps est *Carle Van Loo,* qui passa pour le premier peintre de l'Europe. Carle Van Loo (1705-1765) a une couleur agréable et suffisamment chaude ; il est maniéré souvent, mais beaucoup moins que la plupart de ses émules. Il cherche et trouve à l'occasion la simplicité. *Énée et Anchise,* le *portrait de Marie Leczinska,* le *Rendez-vous de chasse* du Louvre, les panneaux de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, montrent les diverses faces de son talent.

Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes

let, composa sur l'*Art de la peinture* un poème qui lui valut une épigramme bien connue de Voltaire.

galantes. — Lorsque Van Loo mourut, *François Boucher* (1704-1770) devint le premier peintre du roi. Ce choix en disait beaucoup sur l'abaissement de l'art. Le roi ne suivait pas seulement son sentiment, Boucher était le candidat que lui désignait l'opinion publique.

Sans doute Boucher était bien doué. « N'est pas Boucher qui veut, » disait avec raison David, qui devait cependant faire tomber sa réputation. Il a prodigieusement travaillé, et l'on estime le nombre de ses dessins à dix mille. Il a des qualités pittoresques indéniables et une inépuisable fantaisie. Il a été un décorateur des plus remarquables. Si sa couleur est fausse, il faut reconnaître que, pour bien en juger, il faut replacer ses peintures dans les lambris aux couleurs claires qui les font valoir et pour lesquelles les teintes employées ont été choisies. Il a peint des enfants pleins de grâce et de gentillesse. Si son dessin est conventionnel, il y a souvent plus de parti pris et de négligence que d'ignorance. Il sait « casser une jambe avec grâce ». Mais que ce soit là le grand peintre d'une époque, qu'il soit le directeur de l'Académie, qu'on donne le nom de Raphaël français à un artiste sans pensée, sans émotion, sans vérité, c'est trop. Ajoutons, chose plus grave, qu'avec Boucher l'art devient le flatteur des vices. Il songe aux mœurs, ce dont il pouvait se dispenser, mais il y songe pour les corrompre : il est moral au rebours. Sans doute, de pareils faits se sont plus d'une fois présentés, et de grands artistes avaient eu de ces défaillances ; mais ce n'est pas à ces faiblesses qu'ils devaient leur réputation. Boucher lui-même est moins tombé dans ces erreurs que ses imitateurs, et particulièrement son gendre *Baudoin ;* mais il a sa bonne part de responsabilité, et il y a à se féliciter qu'il n'ait pas eu davantage de sentiment réaliste.

L'on s'explique la colère de Diderot. « Je ne sais que dire de cet homme. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, du caractère, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dégradation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile, si ce n'est ce qu'il a dans l'imagination ? Et que peut avoir dans l'imagination un homme

qui passe sa vie dans *la plus basse compagnie?* J'ose dire que cet homme ne sait plus ce que c'est que la grâce. J'ose dire que l'idée de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues étrangères. » Sans doute il a du talent, mais « c'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. » Lorsque la réaction vint, on condamna non seulement son influence, non seulement le mauvais, mais tout dans ses œuvres. « On s'imagina, dit M. Mantz, que les cris de colère sont des raisons, et le XVIIIe siècle converti assista avec un enthousiasme cruel à l'enterrement des petits Amours et aux funérailles du rose. » On ne vit en Boucher, comme le disait encore Diderot, qu'un peintre de marionnettes. D'accord, mais ces marionnettes sont souvent charmantes. Il est juste cependant que, parmi les artistes, « ceux-là seuls restent grands qui ont su parler à l'âme humaine[1] ».

Boucher est, avec Watteau, le plus célèbre des peintres de fêtes et de scènes galantes, mais il n'est pas le meilleur. Il eut un rival dans *Natoire* (1700-1777), qui s'adonna plus que Boucher à la mythologie et au portrait. Il ne vaut pas, par l'exécution du moins, ses prédécesseurs, *Pater* (1695-1736), qui a plus de franchise, est moins peintre de boudoir et se rapproche quelque peu de Téniers dans sa *Fête champêtre* et son *Arrivée des comédiens,* au Mans ; ni *Raoux* (1677-1737), qui est plus froid, mais a une exécution très soignée et un dessin correct; ni *Lancret* (1690-1743), qui prend souvent pour modèle le personnel et le public de l'Opéra, mais ne s'y renferme pas exclusivement et d'ailleurs étudie consciencieusement ses modèles et le paysage où il les place. C'est Watteau qui lui avait conseillé de ne pas prolonger son séjour à l'atelier et d'aller étudier la nature des environs de Paris. Quant à l'héritier de la vogue de Boucher, *H. Fragonard* (1737-1806), il l'emporte sur lui par la verve et la variété.

1. P. Mantz, *Boucher*. M. Mantz distingue avec raison trois manières dans Boucher : apprentissage, maîtrise et décadence. Dans la bonne période (1737-1756), il semble vouloir devenir un vrai coloriste et songer à Rubens.

Le paysage. Les animaliers. J. Vernet. Oudry. — *Fragonard* a fait également des paysages très vivement touchés et pris sur nature. Le paysage est d'ailleurs représenté honorablement au XVIIIe siècle par Lantara et par Joseph Vernet. *Lantara* (1739-1778) avait été berger dans son enfance et s'amusait à crayonner sur les rochers et sur les murs des essais qui furent remarqués par le fils de son maître. Ses tableaux, bien éclairés et agréablemen composés, eurent de la vogue; ce qui ne l'empêcha pa de mourir à l'hôpital. Quant à *Joseph Vernet* (1714 3 déc. 1789), le premier nom célèbre, mais non le pre mier artiste de talent de cette famille illustre, il est l peintre qui a fait les meilleurs tableaux du temps, et u des plus grands peintres de marine du monde. Exact dan ses vues de ports, poétique, ému dans ses clairs de lune e ses tempêtes, plein de verve dans les petites figures qu' place dans les sites divers qu'il représente, toujours sp rituel, toujours d'une habileté consommée dans la comp sition, il mérite d'être placé non loin de Claude. « Dans foule des marines de Vernet, dit Diderot, c'est toujours même imagination, le même feu, la même sagesse, même coloris, les mêmes détails, la même variété... L mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré, le ci s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la ten pête s'élève, les vaisseaux s'embrasent; on entend le bru des flots, les cris de ceux qui périssent. On voit... tout qu'il lui plaît. » La peinture d'animaux s'honore de *De portes* (1661-1743), qui continue sous Louis XV la séi de ses succès, et de son digne successeur *Oudry* (168 1755), peintre des chasses royales et des fables de La Fo taine, qui a fait aussi des paysages rappelant la simplic aimable d'Hobbéma.

Les peintres de batailles. — Le talent d'Oudry pc peindre les chevaux se retrouve chez les peintres de l tailles tels que *Charles Parrocel* (1688-1752), *Martin*

Jeune, qui continuent Van der Meulen. *Casanova* (1730-1805) a plus de puissance et d'émotion ; il sait rendre l'horreur du combat et est un remarquable paysagiste. *J.-B. Le Prince* (1733-1781) est un de nos premiers peintres de genre militaire. Ayant vécu longtemps en Russie, il a fait aussi un nombre considérable de vues et de scènes de la vie religieuse et civile de ce pays, alors peu connu.

Le portrait. Latour. — Le portrait est une des peintures les plus heureusement cultivées du XVIIIe siècle. *Jean-Baptiste Vanloo* (1684-1745), *Nattier* (1685-1766), ruinés par le système de Law, abandonnèrent l'histoire et la mythologie pour ce genre plus lucratif. Le second surtout a fait des œuvres excellentes, flattées sans doute, mais que l'on sent ressemblantes. *Tocqué* (1696-1772), qui fut recherché jusqu'en Russie et en Danemark, a plus de simplicité et de fermeté que Vanloo ; il a presque l'éclat de *Rigaud* dans ses portraits de *Marie Leczinska* et du *Dauphin* âgé de dix ans. *Tournières* (1668-1752) donne à ses petits portraits historiés les qualités qui distinguent ses tableaux de genre et ses sujets de fantaisie. *Grimou* (1680-1740) y conserve le clair-obscur et le sentiment de la couleur qui recommande ses scènes populaires. *François-Hubert Drouais* (1727-1775), qui fut supérieur à son père *Hubert Drouais* (1699-1767), *Mme Lebrun* (1755-1842), *Duplessis* (1725-1802), appartiennent à la seconde moitié du siècle ; Duplessis est l'auteur du portrait de Gluck si vanté par Mlle de Lespinasse, et peut-être du portrait de femme anonyme de la galerie Lacaze, un des chefs-d'œuvre de cette époque. Il faut signaler aussi des miniaturistes tels que *Hal*[1], qui donne à ce genre une grâce aisée qu'il ne connaissait pas

1. Le genre de la miniature, favorisé par l'habitude des tabatières, des boîtes à mouches et des gages d'amour, est très cultivé en France et à l'étranger (*Liotard, Félicité Tibaldi, Ismaël Mengs, Klinstet et Hubert Drouais* le père, cité plus haut)

Mais le plus remarquable portraitiste du siècle est le pastelliste *Maurice-Quentin de Latour* (1704-1788), qui porte dans ce genre, où la mollesse et la convention semblent presque inévitables, un sentiment de la vie, une puissance de réalité, qu'il impose à sa brillante clientèle. Car rien de moins courtisan que ce peintre de grands seigneurs, qui refuse de se déranger pour aller faire le portrait de Mme de Pompadour; qui, plein de la lecture des philosophes et des politiques, fait devant Louis XV une allusion à ce que nous n'avions plus de marine. « Vous oubliez, Monsieur, dit le roi, qu'il y a Vernet. » Latour possède au suprême degré le sentiment de la distinction mondaine, mais il ne l'affadit pas. Il n'hésite pas au besoin à faire un œil plus petit ou plus bas que l'autre, tel que le modèle le lui donne, et Diderot a pu dire : « Dans les ouvrages de Latour c'est la nature même, avec le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. » Il a peint Louis XV, Mme de Pompadour, Voltaire, Rousseau. Un seul artiste atteint sa puissance lorsqu'il traite ce genre, *Chardin,* mais il est moins varié[1].

Les peintres de la bourgeoisie. — *Chardin* (1699-1779) prenait ses modèles dans un milieu bien différent. Au moment où Boucher est dans tout son éclat, il obtient un grand succès cependant en peignant des sujets empruntés à la vie de la petite bourgeoisie (le *Bénédicité,* la *Cuisinière,* l'*Écolier*), ainsi que les objets divers de ces intérieurs modestes, ustensiles de ménage, instruments de musique, etc. Il fut reçu et agréé à l'Académie le même jour, dès 1728. S'il n'a pas la puissance des grands Flamands, il en approche souvent, et l'on voit dans ses œuvres, comme le remarque Diderot, que « la largeur du faire est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets ». Il a du reste excellé dans la nature

1. Le pastel est très cultivé aux VIIIe siècle (*Mme Guyard, Perroneau,* la Vénitienne *Rosalba Carriera,* les Hollandais *Troost* et *Liotard.*

morte, genre où il a été imité par *Roland de La Porte* (1724-1793). *Jeaurat,* né la même année que Chardin, mort deux ans après lui, représente avec moins de force d'exécution des scènes plus variées, empruntées à la campagne comme à la ville (l'*Exemple des mères,* le *Pressoir de Bourgogne,* le *Déménagement du peintre*). Le XVIIIe siècle avait donc repris la tradition trop vite disparue des *Lenain;* le tiers état avait ses peintres.

Troisième époque. — Tendances nouvelles. — La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Ce goût, qui n'était qu'accidentel, va prendre une importance capitale à la fin du siècle. Diderot a prêché la simplicité, le naturalisme; il veut même que la tragédie devienne bourgeoise, et d'autre part La Chaussée a déjà créé la comédie larmoyante. D'ailleurs, même antérieurement, les littérateurs mondains tels que Favart, Fontenelle, aussi bien que les peintres, ne montrent-ils pas, dans leurs fausses idylles, que la société, saturée de conventions, cherche à se donner par l'imagination ce qui lui manque? Dans le dernier tiers du siècle, ce n'est plus Voltaire qui est le roi de l'opinion; ce qu'il a de brillant et de superficiel ne suffit plus. Le fils d'un horloger de Genève dispute la suprématie au seigneur de Ferney, et l'obtient à tel point que Voltaire lui-même se modifie devant le nouveau mouvement d'idées que l'auteur de l'*Émile*, de la *Nouvelle Héloïse* et du *Contrat social* a provoqué. Deux tendances vont alors, non pas se disputer, mais dominer simultanément, sinon les cœurs et les volontés, du moins les esprits. Ces deux tendances, c'est surtout Rousseau qui les a représentées et défendues avec le plus d'éloquence et le plus d'influence sur le public : d'abord le retour à la nature qu'il faut admirer et aimer, indépendamment de l'homme lui-même, avec les sentiments simples qu'elle inspire; puis le retour à l'antiquité plus ou moins comprise, plus ou moins légitimement admirée, à ces socié-

tés primitives précisément plus près de cette nature à laquelle il convient surtout de se rattacher.

Greuze. — Ces deux tendances se montrent nettement dans l'art, en musique comme en peinture. D'un côté *Gluck* et *David*, de l'autre *Grétry* et *Greuze*. La parenté est visible entre l'*Accordée de village* et l'*Épreuve villageoise*, et même entre *Iphigénie en Tauride* et la *Mort de Socrate*, malgré la supériorité du musicien sur le peintre.

Greuze (1725-1805) continua, en lui donnant plus d'extension et en attirant sur lui une faveur plus grande et plus éclatante, l'œuvre de Chardin et de ses émules. Avec une exécution infiniment plus séduisante, une touche d'un moelleux exquis qui le rapproche des vrais maîtres de la grâce, Greuze sait, dans ses compositions, bien plus variées, bien plus importantes, intéresser à la fois les peintres, les écrivains et le public, à la *Malédiction paternelle*, au *Retour du fils maudit*, à l'*Accordée de village*, à la *Lecture de la Bible*. Il y a bien là quelque afféterie, quelque mélodrame, trop de préoccupations littéraires; mais, malgré la science insuffisante du dessin, ce ne sont plus des marionnettes ni des figures de mode. Le costume, plus simple, laisse mieux sentir la souplesse du corps. C'est bien la vie qui reparaît dans d'excellents morceaux de peinture, c'est bien l'âme qui reparaît avec l'émotion et les larmes. On pardonne bien volontiers à l'auteur de la *Cruche cassée* ou de l'*Innocence malheureuse* sa malencontreuse excursion dans l'histoire de *Septime-Sévère et Caracalla*[1]. Il avait fait cette tentative pour se faire recevoir à l'Académie comme peintre d'histoire, ce qui donnait seul droit à tous les honneurs de la Compagnie. Ce

1. La peinture de genre continue à s'appliquer aux scenes de *conversation* ou de *société*. Nous signalerons, ne fût-ce que pour l'intérêt du sujet, le *Concert donné par le petit Mozart et sa sœur chez le prince de Conti*, œuvre d'*Ollivier* (1712-1784). On peut citer aussi, parmi les contemporains de Greuze, *Lepicié* (1735-1784), dont on voit au Louvre une *Cour de ferme; Loutherbourg* (1740-1812), qui a peint des « bergeries » et aussi des batailles.

uit suffirait à montrer que le goût sinon l'intelligence de antiquité n'avait jamais disparu.

Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Iengs. Les fouilles de Pompéï. — L'Académie de France à lome aurait suffi à le maintenir. Les conférences de l'Académie oyale, même lorsqu'elle a Boucher pour directeur, sont plei- es de l'idée qu'a si bien résumée Diderot, que « l'antiquité loit nous apprendre à voir la nature ». D'ailleurs, pendant le VIIIe siècle l'archéologie ne cesse pas d'être en honneur. La etite Académie devient en 1716 l'Académie des inscriptions t belles-lettres ; Montfaucon publie de 1719 à 1724 les quinze olumes in-folio de son *Antiquité expliquée et représentée en igures*, et trouve de nombreux souscripteurs pour cet ou- rage si cher et si sérieux. On est surpris de la grande part aite à la Grèce et à Rome dans l'*Encyclopédie méthodique*. On trouve parmi les antiquaires de grands seigneurs comme e comte de Caylus (1692-1765). M. Guillaume a dit avec aison qu'on n'avait pas tenu assez de compte de l'action de Caylus sur la renaissance classique du XVIIIe siècle[1]. Égale- ment passionné pour l'art et pour l'antiquité, il fut le pre- mier à marquer l'ascendant que les antiquaires allaient pren- dre sur les artistes.

Ce fut en Allemagne que le mouvement inauguré en France prit d'abord une forme dogmatique dans le *Laocoon* de Les- sing (1729-1781), et plus encore dans les divers ouvrages de Winckelmann (1717-1768), qui a pu exagérer certaines admi- rations, mais dont l'enthousiasme sincère va à ce qui lui paraît le plus élevé et le plus grand. Le seul peintre supérieur qu'eut alors l'Allemagne, *Raphaël Mengs* (1728-1779), s'attache à Winckelmann, s'inspire de Raphaël comme de l'antique, et voit en partie ses efforts récompensés dans des œuvres fort remarquables, telles que l'*Adoration des bergers* et ses au- tres *peintures de l'Escurial*. Mais, soit que la tentative fût prématurée, soit que le talent ne fût pas assez puissant pour s'imposer, soit qu'enfin la France fût le véritable centre des arts et qu'il fallût que l'impulsion partît de là, il n'accomplit

1. Cependant Marmontel lui est peu favorable, comme on le voit dans plusieurs passages de ses *Mémoires*.

pas, malgré l'estime qui l'entoura, la révolution artistique qu'il désirait. Cependant les fouilles d'Herculanum dès 1713, les fouilles de Pompéï surtout, commencées plus tard, en 1755, et auxquelles viennent se joindre près de Parme celles de Velleia, la Pompéï du nord de l'Italie (1760-1764), excitent dans toute l'Europe, et particulièrement en France, une curiosité passionnée. Les délicates ornementations de Pompéï ne tardent pas à faire sentir leur influence dans la décoration de nos appartements et la forme de nos meubles. Ce n'est pas pour les seuls érudits, c'est pour le public mondain de la fin du siècle que l'abbé Barthélemy compose son *Voyage du jeune Anacharsis,* qui paraîtra en 1789.

Pourtant, si Boucher fut en butte à quelque opposition, comme directeur de l'Académie, et si une mauvaise volonté plus grande se manifeste à l'égard de *Pierre* (1713-1789), son successeur, quoique celui-ci abordât plus souvent les grands sujets, il est certain que le style de nos académiciens était peu classique, peu antique. Il serait trop long d'indiquer ici ce qu'il y avait d'utile dans l'ancienne Académie, même telle qu'elle était alors, de montrer en quoi la réaction qui allait bientôt triompher l'attaquait à tort, en quoi elle maintint même pendant l'omnipotence de David, tout en le considérant comme son chef, une partie de son ancien enseignement, en quoi cet enseignement se retrouva vivant encore dans ce qu'il avait de meilleur au moment où l'école de son ancien adversaire tombait devant le mouvement romantique[1]. Mais remarquons que pour *David* et le mouvement d'opinion qu'il dirige, le mot *académique,* toujours pris en mauvaise part comme il convient dans les polémiques, est juste l'opposé de ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot : c'est la manière de composer et de peindre de Boucher. Par un juste retour des choses d'ici-bas, cette même épithète d'académique allait bientôt être appliquée comme une injure aux sectateurs attardés de David. Le sens des mots a parfois des vicissitudes singulières.

Vien. Le Salon de 1785 et les « Horaces » de David. —

1. On trouvera des indications sur ce point dans un article de M. Guillaume, publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1890, *Un Directeur de l'Académie de France à Rome, Jean Alaux.*

Quoi qu'il en soit, lorsque *Vien* (1716-1809), le protégé de Caylus, le représentant le plus autorisé des tendances nouvelles, voulut se faire agréer à l'Académie, on jugea les œuvres qu'il présentait insuffisantes; on l'accusait d'imiter trop simplement la nature. Il faillit être repoussé encore lorsqu'il présenta, un peu plus tard, son *Embarquement de sainte Marthe* (aujourd'hui à l'église de Tarascon), dont le succès fut cependant considérable. Boucher, qui savait apprécier un art différent du sien, déclara, à son honneur, qu'il ne reparaîtrait plus à l'Académie si Vien n'y était pas admis. Vien est le véritable précurseur de David. Ses peintures sont assez froides, mais consciencieuses, d'un dessin correct qui cherche la fermeté, et d'un coloris assez solide (la *Prédication de saint Denis,* à Saint-Roch; l'*Ermite endormi, Saint Germain et Saint Vincent,* au Louvre; *Offrande à Vénus*[1]).

Il y a le même souci d'un art sérieux, mais avec plus de vie, dans *Doyen* (1726-1806), qui vécut longtemps en Russie, où il peignit plusieurs *plafonds à l'Ermitage;* sa *Peste des ardents* (à Saint-Roch) a pu donner quelques indications utiles au peintre des *Pestiférés de Jaffa. Lagrenée* (1724-1805), qui fut appelé à la cour de Russie par la czarine Élisabeth et y passa trois ans (1760-1763), suit avec modération le mouvement dans son *Enlèvement de Déjanire* et sa *Veuve du Malabar.* Mais c'était un élève de Vien, *David,* qui allait vraiment créer la nouvelle école. Le succès retentissant de son *Serment des Horaces,* au Salon de 1785, est un fait d'autant plus considérable que le mérite de l'œuvre ne suffit pas à l'expliquer. Il indique le changement du goût public et marque une époque dans l'histoire de la peinture.

1. Les dernières années de Vien furent pleines de vicissitudes. Il fut nommé peintre du roi (17 mai 1789), peu de temps avant que ce titre fût supprimé. La Révolution le ruina. Mais, quoique octogénaire, il ne se découragea pas; il prit part à un concours ouvert par le gouvernement en 1796 et obtint le prix. Il mourut sénateur de l'Empire et commandeur de la Légion d'honneur.

Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La sculpture avait beaucoup moins besoin de réforme. A la fin du siècle elle montre un plus grand souci de la pureté des lignes, mais sans perdre cependant le sentiment de la vie et la puissance de l'expression : *Houdon* (1741-1828) a exécuté la *statue de Voltaire* du Théâtre-Français, œuvre où les atteintes de la vieillesse



Fig. 261. — Tête de la Diane de Houdon (Louvre)[1].

sur un corps décharné, rendues avec un puissant réalisme, sont illuminées par l'expression la plus spirituelle que le marbre ait jamais réalisée. Il est aussi l'auteur de cette *Diane debout* du Louvre, qui en peu de temps devint classique et l'est restée. Houdon est un des plus grands sculpteurs des temps modernes. Dans sa longue carrière, il a pu représenter *Voltaire, Rousseau, Washington,* et

1. Figure empruntée à *l'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes* (Didot éditeur).

sur ses vieux jours l'*empereur Napoléon*. Ses bustes en terre cuite suffiraient à sa renommée. *Julien* (1737-1804) dans son *Amalthée* a fait une œuvre digne d'Athènes par la grâce simple et la franchise, sans être pour cela un pastiche. *Pajou* (1730-1809) rend avec la même sincérité les caractères divers qui conviennent aux sujets qu'il traite. Peu d'artistes ont eu une exécution à la fois aussi originale et aussi naturelle. Soit qu'il représente *Mme Dubarry* dans l'éclat souriant de sa faveur, ou *Marie Leczinska* sous les traits de la Charité, dans une noble simplicité bien différente de la triomphante *Junon* de Coustou; soit que, dans la *Nymphe avec des petits Satyres,* il nous rappelle son contemporain *Clodion,* mais dans un style agrandi; soit qu'avec plus de fermeté il sculpte les graves figures de *Pascal* et de *Bossuet,* ou qu'enfin il fasse dominer l'énergie du ciseau dans son groupe de *Cerbère enchaîné par Pluton,* Pajou est, à ce qu'il semble, un des sculpteurs qui ont le plus influé sur l'école du XIXe siècle. Après les trois noms illustres que nous venons de citer, il y en aurait bien d'autres; tels ceux de *Delaistre* (1746-1832) pour son groupe de *l'Amour et Psyché; Roland* (1746-1816) pour son *Homère chantant,* œuvre digne d'un pareil sujet. La sculpture n'avait donc pas grand'chose à gagner à la réforme qui allait triompher : elle l'avait déjà réalisée dans ce qu'elle avait de vraiment légitime.

La gravure. — La gravure aussi s'était maintenue dans de bonnes traditions tout le long du siècle. Au début de la période nous retrouvons les graveurs attitrés de Rigaud, les *Drevet.* Il nous est difficile de reconnaître une décadence dans des œuvres qui, si elles poussent à ses dernières limites la virtuosité du burin, ne lui sacrifient pas le style. Pierre Drevet (1664-1738), qui était déjà célèbre sous Louis XIV, se montrait digne de son passé dans ses portraits du *Cardinal Fleury* et de *Louis XV enfant.* Son fils Pierre Imbert (1697-1739) achevait à l'âge de vingt-six ans son *Bossuet,* qui est un

des chefs-d'œuvre de l'art, et maintenait une réputation si rapidement acquise par des estampes telles que les portraits du *Cardinal Dubois*, d'*Adrienne Lecouvreur*. Claude Drevet, cousin de Pierre Imbert, l'égalait presque dans son portrait de *Guillaume de Vintimille*. Plus tard, Joseph Vernet crée une école de graveurs paysagistes de premier ordre avec *Balechou* (1715-1765), *Vivarès*, *Ozanne*. *Flipart* est surtout le graveur de Greuze. Le genre si français de la gravure originale de portraits ne se maintient pas à la hauteur où l'avaient porté Nanteuil et ses contemporains, mais s'honore encore de *Saint-Aubin* (1736-1807). Les œuvres des petits peintres sont gravées avec une fermeté et une science qui rend souvent la traduction supérieure à l'original, par *Laurent Cars* (1699-1771), *Chedel*, *de Longueil*, par *Charles-Nicolas Cochin* (1688-1759) et par son fils (1719-1790), duquel on a la *Mort d'Hippolyte* d'après de Troy et les *Batailles de la Chine*.

Ce dernier appartient aussi à ce groupe de dessinateurs qui ont alternativement manié comme lui le burin ou le crayon et comptent parmi les représentants les plus caractéristiques et les plus spirituels du XVIIIe siècle. Le plus célèbre est *Moreau* (1741-1814), dont l'œuvre comprend plus de deux mille pièces ; puis viennent *Gravelot* (1699-1733), *Eisen* (1720-1778), etc. La vignette et les gravures de très petites dimensions sont fort recherchées. *Ficquet* et ses imitateurs, tels que *Grateloup*, y font preuve d'une grande finesse. La gravure est même pendant tout le siècle un passe-temps à la mode, qui séduit les plus grands personnages. On a conservé du régent *Philippe d'Orléans*, de *Mme de Pompadour*, de la reine *Marie Leczinska*, des eaux-fortes agréables. L'auteur dramatique *Carmontelle* (1717-1806) a manié la pointe avec un talent qui fait de lui plus qu'un simple amateur[1].

Un autre ordre de faits montre combien la gravure est appréciée : ce sont les efforts faits pour en varier les procédés. La gravure à la manière noire se répand d'Angleterre en France. La gravure en manière de crayon, ou gravure à la roulette, est inventée par *François* et *Demarteau*. Le peintre

1. Voir un intéressant article du *Magasin pittoresque*, année 1849, p. 146, sur les artistes grands seigneurs du XVIIIe siècle.

-*B. Le Prince* perfectionne la gravure à l'aqua-tinta ou au vis inventée par *Saint-Nom,* et lui assure un grand succès. e miniaturiste *Leblond* (né à Francfort 1670), mort à Londres 741), invente la gravure en couleur. *Dufay* tente dès 1728 n premier essai de gravure à l'acide sur pierre, qui préare l'invention de la lithographie par *Senefelder* (1793). A étranger, la gravure est aussi fort cultivée au delà du Rhin. *Ville* (1714-1808), *Chodowiecki* (1721-1801), *Ridinger* avec ses elles scènes de chasse, se rattachent à l'école française. Il n est de même des graveurs italiens avec *Porporati* (1741-816), qui a cependant un burin plus moelleux (*Suzanne* d'arès Santerre), avec *Bartolozzi* (1725-1813) et avec *Volpato* 1733-1802), le maître de *Raphaël Morgen* (1758-1833).

Enfin c'est au XVIIIe siècle que se forme en Angleterre, ıvec *Woollet* (1735-1785), une véritable école de gravure, ıui recherche avec excès les effets pittoresques et donne rop au détail, mais a produit de belles planches. Woollet ı montré un grand talent dans la gravure du paysage ; :ependant son œuvre la plus célèbre est la *Mort du général Woolf.* Il faut mettre à part les gravures de *William Hogarth.*

École anglaise avant Hogarth. Les architectes Inigo Jones et Ch. Wren. — Ce nom d'Hogarth nous annonce que l'école de peinture anglaise est enfin constituée ; c'est là le principal événement artistique du siècle. Il est singulier que l'Angleterre, qui avait joué un rôle si considérable, en somme, dans l'art du moyen âge, comme l'attestent tant de belles cathédrales gothiques et ses miniatures ; l'Angleterre, qui avait depuis produit de si grands poètes, prouvant à quel point ses enfants étaient doués d'imagination, ait été si longue pendant les temps modernes à se faire une place dans les arts. Avant le XVIIIe siècle nous n'avons guère à signaler que deux artistes de grande valeur, les architectes *Inigo Jones* (1572-1656), auteur de la *Bourse de Londres,* de la *salle des Banquets de Witehall,*

de l'*hôpital de Greenwich,* et *Christophe Wren* (1632-1723), auteur de la nouvelle *église de Saint-Paul,* commencée en 1675. Mais les souverains comme les particuliers devaient encore demander des peintres à l'étranger, tels que les Allemands *Lely* et *Kneller,* les Français *C. Lefèvre, Lafosse, Largilière.*

On ne pourrait guère citer avant Hogarth, parmi les peintres anglais, que les portraitistes *Cooper*[1] (1609-1676), le peintre de Cromwell, *John Riley* (1646-1697), *Jonathan Richardson,* auteur d'un traité de peinture qui devint classique (1665-1745), et *Tornhill,* le décorateur de Saint-Paul. On sait, après la révolution de 1688, les efforts qui furent faits par les esprits éclairés de l'Angleterre pour ramener la nation à des mœurs moins corrompues et moins brutales. On sait quelles furent les tentatives du groupe de littérateurs auquel appartenait Addison, pour « assagir les cavaliers et policer les puritains ». A ce titre, le journal *le Spectateur* mérite une place importante dans l'histoire morale et politique de l'Angleterre[2]. Ce besoin de moraliser la nation, qui animait Addison et son public de bons citoyens, s'il n'a pas fait naître l'école anglaise, a contribué, du moins, à former le premier peintre anglais vraiment original et le créateur de l'école.

William Hogarth. — Il s'est trouvé un artiste qui, en dehors de ses talents professionnels, mérite un rang élevé parmi les moralistes, comme La Bruyère et surtout comme Juvénal, artiste de génie dans son genre, un des plus grands noms de l'art anglais, quoiqu'on ne puisse dire que ce soit un grand peintre, *William Hogarth* (1697-1764). Il représente sans pitié la grossièreté et la cruauté du peuple, aussi bien que l'égoïsme impassible et le libertinage des grands et des riches. Il a une puissance

1. Cooper fut surtout miniaturiste.

2. Beljame, *le Public et les Gens de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle.*

d'expression tout à fait supérieure. Dans une série, soit de tableaux, soit de gravures, où reparaissent les mêmes personnages, il excelle à nous faire pénétrer leur caractère. Il nous indique avec une sûreté et une profondeur



Fig. 262. — W. Hogarth. — Types de serviteurs (National Gallery, Londres.)

singulières les transformations que l'âge, les accidents de la vie, et plus encore leurs passions et leurs vices, ont imprimées sur leur visage et sur toute leur personne. La *Vie d'un libertin*, le *Mariage à la mode*, *Travail et paresse*, sont de véritables exemples de morale en action, auxquels on ne reprochera pas d'être trop fades. Hogarth sait que

son public n'a pas l'épiderme sensible. Il ne reculera devant rien pour frapper fort, pourvu qu'il frappe juste. Il s'adresse plus particulièrement aux vices ou aux travers anglais dans les *Élections parlementaires* et les *Progrès de la cruauté*. Dans cette dernière suite il nous montre comment les habitudes de dureté envers les animaux nous accoutument à faire souffrir sans remords et sont le premier échelon du crime. L'action d'Addison sur les mœurs de ses contemporains fut certainement efficace; il en fut de même pour Hogarth, si on en croit l'anecdote de cet homme qui, voyant qu'un jeune enfant tourmentait un animal à l'attache, lui cria : « Malheureux, tu n'as donc pas vu les gravures d'Hogarth! »

Reynolds, Gainsborough et leurs contemporains. — L'impulsion était donnée, et l'Angleterre allait voir ses peintres mériter une renommée européenne par leurs qualités vraiment pittoresques, tout en conservant une originalité qui apportait à l'art une note nouvelle. A la mort d'Hogarth, Reynolds et Gainsborough sont déjà en possession de leur talent, et, quoique peu connus hors de l'Angleterre, n'en sont pas moins les plus grands peintres du temps. Tous deux ont étudié Van Dyck et les Italiens, et ils y cherchent, non pas des modèles qu'ils puissent copier, mais des conseils qui fortifient leur originalité native. *Joshua Reynolds* (1723-1792) fut de son temps le plus renommé, et fut le premier président de l'Académie royale de Londres. Si dans ses sujets mythologiques ou historiques sa composition manque d'ampleur et d'aisance, il est un portraitiste de premier ordre. Il est difficile de choisir dans son œuvre : *Nelly O'Brien, Mistress Siddons, Lady Spencer* (à Ferrières), *Mistress Robinson,* la *Jeune Fille au manchon, Lord Heathfield.* « Il rend avec une merveilleuse aisance, dit M. Chesneau, les caprices les plus fugitifs de la mode et sait leur donner le caractère éternel de l'art. Rien en eux n'a vieilli. Il a le secret de



Fig. 263. Gainsborough. Miss Graham.

toutes les distinctions de la femme et de l'enfant. Tous ses personnages, il les met dans leur milieu de vie active, poursuivant le geste interrompu par l'arrivée du peintre[1]. »

On lui préfère cependant aujourd'hui *Thomas Gainsborough* (1727-1788), qui est moins savant, mais est plus naïvement ému. « Gainsborough se pénètre surtout, dit encore M. Chesneau, des impressions nobles et pures du personnage posant devant lui, et donne ainsi à toute œuvre sortie de son pinceau un caractère particulier de gravité idéale en même temps que de franchise. » Comme Reynolds il est un grand coloriste : quelle que soit sur ce point son originalité, il est harmonieux comme Van Dyck, qualité qui échappera le plus souvent à ses successeurs, et comme lui il obtient souvent ses effets avec un très petit nombre de tons. On cite surtout l'*Enfant bleu* comme son chef-d'œuvre, parce qu'il est aussi un tour de force d'exécution ; mais on pourrait aussi bien signaler *Miss Graham, Miss Parsons, William Hallett et sa femme, les Deux Amies* (*Mistress Sheridan* et *Mistress Tickell*), etc.

Gainsborough a été aussi le créateur de la peinture de paysage en Angleterre, et bien peu de ceux qui, depuis, ont cultivé exclusivement ce genre l'ont dépassé ou même atteint. Peu de temps avant lui, l'Angleterre avait eu *Wilson* (1713-1782) ; mais cet artiste, à l'inspiration élevée, s'était trop borné à n'être qu'un imitateur insuffisant de Claude le Lorrain. Comme portraitiste, Gainsborough a presque un émule dans *G. Romney* (1734-1802), un des coloristes les plus francs de l'Angleterre. Romney a aussi traité des sujets d'histoire : *la Mort du général Wolf, Shakespeare enfant*. Dans le même temps, *Benjamin West* (1738-1820), originaire de Sprinfielen (Pennsylvanie), et

1. Reynolds fut aussi un théoricien, comme Hogarth. Il a publié les *Discours sur la peinture*, qu'il avait lus à l'Académie, et qui sont justement estimés.

son compatriote *Copley* (1737-1815), né à Boston, représentent en Angleterre ce mouvement de rénovation classique que nous avons constaté en Allemagne comme en France, et que nous retrouvons en Italie à la fin du siècle[1].

Italie. Tiepolo. Canaletto. Battoni. — Au XVIIIe siècle, Venise, qui, seule des anciennes grandes cités italiennes, conservait, malgré son abaissement, une certaine puissance et un gouvernement national, eut deux artistes fort remarquables, Tiepolo et Canaletto. *Tiepolo* (1696-1770) semble faire renaître les beaux jours de Véronèse par ses peintures du palais Labia. Il n'y avait pas dans toute l'Europe un artiste capable d'exécuter des peintures monumentales d'une pareille puissance et d'un pareil éclat. On peut s'en faire une idée en France par les peintures du grand escalier à Ferrières et de l'hôtel Édouard André. *Antonio Canale*, dit *il Canaletto* (1697-1768), est célèbre dans les musées par ses vues de Venise, qu'il rend avec la précision de l'architecte et une science de la perspective qui rappelle le décorateur de théâtre. Il a eu des imitateurs tels que *Belloto* (1724-1780) et *Guardi* (1712-1793), dont on a pu confondre les œuvres avec les siennes. Parmi les artistes vénitiens de ce temps, *Antonio Pellegrini* (1675-1741), *Francesco Trevisani* (1656-1746) et son frère Agnolo, la pastelliste *Rosalba Carriera* (1671-1757) se firent aussi une réputation.

La peinture de monuments et de fêtes brille également à Rome avec *Panini* (1695-1768) et *Servandoni* (1695-1766). Servandoni, que nous avons déjà signalé comme architecte, fut un décorateur de théâtre tel qu'on n'en avait jamais vu et qui n'a guère été dépassé, à ce qu'il semble. Le président de Brosses constate combien, au milieu du

1. Quoique Benjamin West ait surtout traité des sujets religieux ou antiques, sa meilleure œuvre, *la Mort du général Wolf*, est cependant empruntée à l'histoire contemporaine. Parmi les toiles de Copley on remarque *la Mort de Chatam* et *la Mort du major Pierson*

siècle, les décorations théâtrales de l'Italie l'emportent même sur les décorations de notre Opéra. Mais Servandoni devait être attaché bientôt à l'Opéra de Paris, pour lequel Boucher lui-même travailla.

Dans la seconde moitié du siècle, *Pompeo Battoni* (1708-1786), qu'on n'apprécie pas à sa valeur, et qui, s'il manque de force, a de la grâce, de la couleur et une véritable conscience (*Adoration des bergers,* au palais Corsini), s'efforce de ramener les artistes à l'étude et à l'amour de l'antiquité et des grandes écoles. En mourant, il lègue sa palette et ses pinceaux au Français David (1748-1825), comme au seul capable d'accomplir l'œuvre qu'il avait tentée [1].

1. En 1789 la France exportait annuellement pour deux millions de francs de tableaux et deux millions de francs d'estampes. Notons aussi sans pouvoir y insister l'influence persistante de Watteau sur l'École anglaise.



Fig. 264. — Plat décoré de poissons et reptiles, par Bernard Palissy.

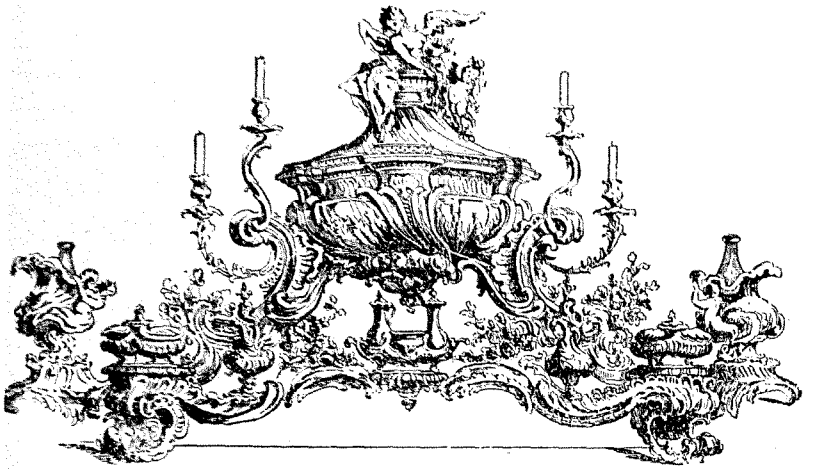


Fig. 265. — Surtout d'orfèvrerie dessiné par Meissonnier.

LIVRE III

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

DAVID ET SON TEMPS. — L'ÉCOLE DE L'EMPIRE

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. Ses élèves. — Contemporains de David. Regnault. — Le paysage, la peinture d'animaux. — Prudhon. — Les successeurs de David. Les musées. Le Salon de 1808. — Gros. Guérin. Girodet. Les portraitistes. La miniature. Guérin. La gravure. Desnoyers. Bervic. — La sculpture. Chaudet. Cartellier. Moitte. — Gravure en médailles. Dupré. — Architecture. Percier. Fontaine. La colonne Vendôme[1].

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. — La fin du XVIIIe siècle fut boulever-

1. Delecluze, *David et son temps.* — Les catalogues des Salons. — E. Chesneau, *les Chefs d'école.* — Marmottan, *École française de peinture.* — R. Peyre, *Napoléon et son temps,* 3e partie, chap. VII et IX. — Courajod, *Alexandre Lenoir*

sée par un des plus grands changements politiques des temps modernes. Ces événements n'eurent pas tout d'abord sur l'art une influence marquée. En effet, la forme d'art qui devait caractériser cette époque était déjà constituée avant que les troubles eussent commencé. L'art existant s'harmonisa parfaitement avec la France nouvelle ; la Révolution ne l'a pas créé. C'est là un exemple remarquable d'une transformation artistique précédant la transformation morale et sociale qui s'accorde avec elle.

Le succès des *Horaces* en 1785 faisait de David le chef de l'école française. L'ancien style académique avait vécu. Désormais plus d'à peu près : le nu sera la principale étude du peintre. Chaque figure, consciencieusement rendue, vaudra par elle-même; le geste, l'attitude, auront leur beauté propre. Le sujet sera soigneusement composé, mais évitera le *fouillis* des œuvres précédentes, et les figures en général seront peu nombreuses. On pourrait même soutenir que la nouvelle école se préoccupe moins que l'ancienne école académique de l'ensemble de la composition, de la pondération et de l'heureux agencement des groupes. Avec la nature, c'est l'antique qui devra être surtout le modèle, mais l'antique tel qu'il est et non tel qu'on l'accommodait naguère. David, en effet, raconte que dans les ateliers de son temps, lorsqu'il avait, aussi exactement que possible, copié un antique[1], tout n'était pas fini ; il fallait forcer les muscles, relever les sourcils, pencher parfois la tête, donner, en un mot, « de l'expression ». Désormais on devra se contenter de l'antique tout « cru », et ne pas le mettre « à la sauce ».

Cependant cette antiquité, et c'est là un premier point faible, n'est pas complètement comprise. David n'imite d'abord que les Romains. Plus tard il songea à imiter les Grecs, comme on le voit dans les *Sabines*, quoique le

1. Cela prouve toujours qu'on le copiait

sujet soit romain. Dans la dernière œuvre qu'il exécuta en France, avant son exil comme régicide (1815), *Léonidas aux Thermopyles,* il entendait même ne s'inspirer que de l'école antérieure à Phidias. Mais en général il reste romain. De plus, sous prétexte d'antiquité, comme l'art gréco-romain ne nous est vraiment connu que par des statues, il s'interdit le plus souvent les raccourcis variés, les gestes vifs, le clair-obscur. « Or, dit Schelling, si les envahissements de la sculpture sur le domaine de la peinture ont pour résultat la corruption des arts, d'un autre côté, resserrer la peinture dans les conditions de la forme de la sculpture, c'est lui imposer des limites arbitraires. Car si la première tend, comme la pesanteur, vers un point unique, la peinture, comme la lumière, peut remplir l'espace entier de l'univers. » David pense que l'antiquité ne doit pas seulement servir de modèle, mais qu'elle doit presque exclusivement donner des sujets. C'est en elle seule qu'on trouvera des inspirations vraiment dignes de l'art. La peinture qui s'inspire des événements du jour ne mérite pas le titre de peinture d'histoire. Lors du concours ouvert en 1810 pour les arts et les lettres, on ne comprit sous le nom de peinture d'histoire que les sujets pris dans la Bible, la mythologie, l'histoire ancienne, ou la fantaisie. Les peintures qui représentaient les événements glorieux du temps forment une classe à part, considérée comme secondaire, sous le titre de *Tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national.* On voit par là combien l'antiquité était estimée et connue du public, et combien des œuvres qui nous paraissent peu intéressantes aujourd'hui pouvaient passionner au contraire les contemporains de David, qui retrouvaient Sparte dans les assemblées de la Révolution et l'empire des Césars dans l'empire de Napoléon.

Il n'en est pas moins vrai que le chef-d'œuvre de David, plus que les *Sabines,* ou la *Mort de Socrate,* est le *Cou-*

ronnement de Napoléon. Il faut remarquer que souvent, et notamment dans ce tableau, David s'est montré un véritable coloriste. Il faut remarquer aussi que, malgré le soin excessif qui polit certaines peintures de lui et de son école, cet art vise à l'expression, à la forme dramatique : entre ses œuvres et celles qui les précèdent il y a un contraste analogue à celui qui nous frappe lorsque nous passons de l'école affaiblie de l'Empire aux audaces de Delacroix. L'école de David, pas plus que celle des peintres du XVIIIe siècle, n'est exempte de préoccupations littéraires; elle veut être éloquente, et elle y réussit souvent. La suprématie de David s'impose à tous, mais elle n'a pas besoin pour cela d'être tyrannique. Le goût public penchant de ce côté, il alla, pour ainsi dire, au-devant d'elle, et les écoles rivales de Vincent et de Regnault ne peuvent que se soumettre à cette influence, sous peine de perdre toute autorité. David fut le Lebrun de son temps. Il dessina les costumes des magistrats et parfois même des militaires, régla les fêtes nationales; il imposa son style à la décoration, au mobilier, à l'orfèvrerie[1], donna même des modèles de cartes à jouer.

Son influence fut sans doute trop envahissante; mais, quel que soit le jugement qu'on porte sur l'œuvre de David, il a

1. Ici, à l'influence de l'antiquité classique s'ajouta l'influence de l'Égypte pharaonique, que l'expédition de Bonaparte sur les bords du Nil avait mise à la mode. Pour presque tout ce qui tient aux industries d'art, la période qui commence à la Révolution marque une décadence. L'abolition des corporations (nous n'envisageons pas ici le côté économique et social de la question), mesure excellente pour faciliter les inventions mécaniques et développer les industries usuelles, ne pouvait avoir de bons résultats pour des travaux plus délicats, qui dépendaient davantage des traditions et de l'habileté individuelle formée dans un apprentissage long et régulier. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait eu, sous l'Empire, des ébénistes recommandables tels que *Jacob* et *Desmalter,* des orfevres de talent tels que *Thomire, Odiot* (1759-1814), *Ravrio* (1763-1850), *Biennais,* mais on est loin du style Louis XVI. Il faudrait faire une exception en faveur du berceau du roi de Rome, de la psyché et autres objets destinés à orner le cabinet de toilette de Marie-Louise. Il est vrai que Prudhon en avait fait les dessins, que Thomire et Odiot surent admirablement réaliser.

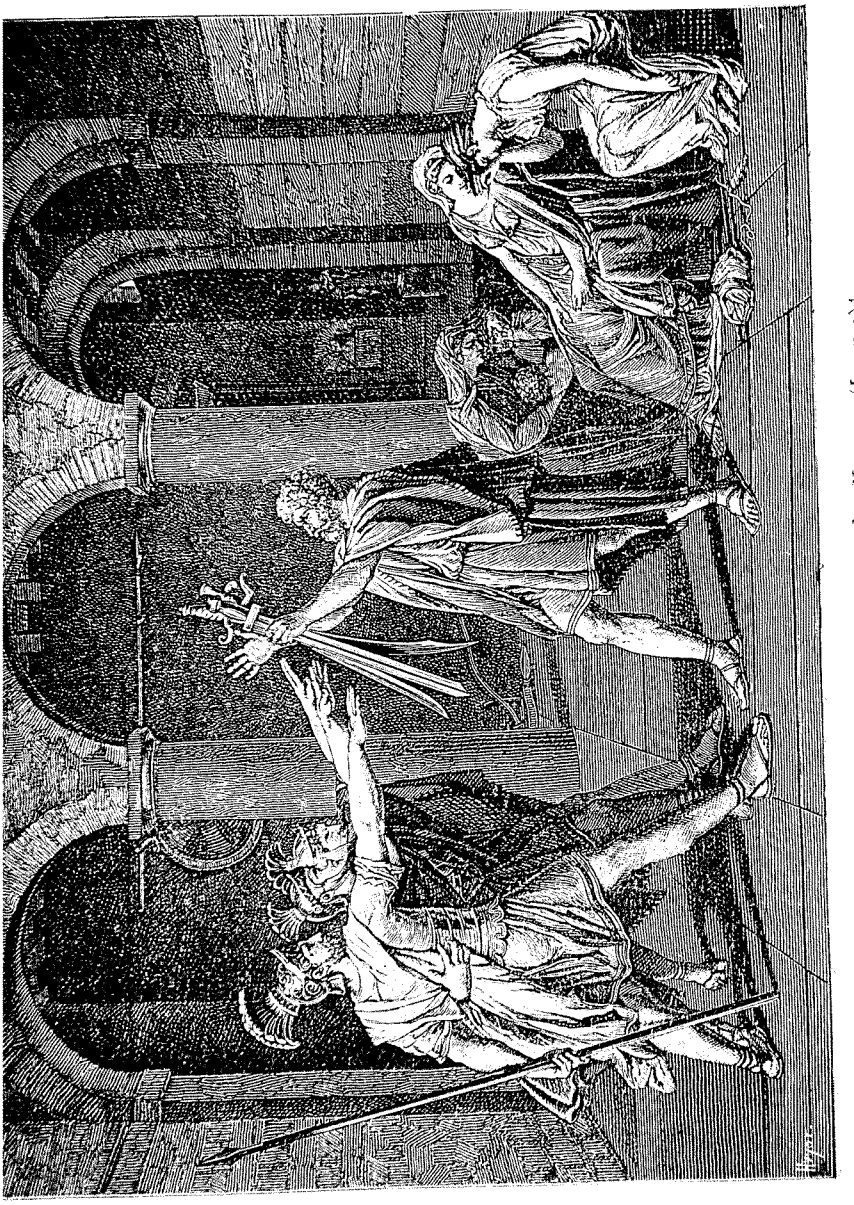


Fig. 266. — David. — Serment des Horaces (Louvre)[1].

1. Cette gravure et la suivante sont extraites de *Napoléon et son temps*, de R. Yeyre (Didot éditeur).

eu le mérite de rendre à la peinture française trois qualités qu'elle semblait abandonner : le sentiment du style élevé, la conscience dans l'exécution, l'étude patiente des formes. Si chez lui la haine de l'à peu près tombe dans la sécheresse, si la recherche, parfois artificielle, de la grandeur le porte à négliger des sujets modernes, fait trop souvent de ses tableaux des bas-reliefs, et de ses personnages des statues peintes[1], il n'en a pas moins rendu à notre école des services qu'on ne reconnaît pas assez aujourd'hui. Les grandes œuvres de Géricault et de Delacroix lui-même seraient difficilement explicables au sortir de Boucher, si la peinture française n'avait passé par la sévère discipline de David. Vainement a-t-on voulu le représenter, à la suite de trop plates imitations, comme le coryphée de la convention académique ; c'est lui qui a ramené nos peintres à l'étude de la nature et à la simplicité. Le vif sentiment de la nature se retrouvait presque toujours chez David lorsque, n'ayant pas à s'occuper du sujet, il se bornait à rendre et interpréter un modèle ; et il reste un de nos plus grands portraitistes Pour se rendre compte de la transformation qu'avait subie en quelques années l'école française, il suffit de comparer le tableau qui valut à David le second prix de peinture au concours de l'Académie (*Mars et Minerve,* au Louvre) avec les prix de Rome décernés à ses élèves ou à ses contemporains, et cela dès les dernières années du XVIIIe siècle.

Élèves de David. — David est resté un chef d'école, et les élèves qu'il a formés suffisent à recommander son nom : *Girodet, Fabre, Paillot de Montabert, Wicar, Langlois, Gros, Gérard, Isabey, Ingres, Hennequin, Topino-Lebrun, Léopold Robert, Granet, Rouget, Schnetz, Delescluze, Drolling (Pierre) Louis Couder,* le comte de *Forbin, Germain Drouais, Cochereau, Pagnest.* Ces trois derniers, morts trop jeunes pour avoir pu donner la mesure de leur talent, n'en font pas moins honneur à leur maître Disons un mot de ceux de ces peintres que nous n'aurons pas occa-

1. *Mme Récamier, le Pape Pie VII, Napoléon Le Pelletier de Saint-Fargeau, Marat, Mme d'Orvilliers.*

sion de retrouver dans les pages qui suivent. Paillot de Montabert (1771-1849) est moins connu par ses tableaux que par son *Traité de peinture* et sa réhabilitation du procédé de l'encaustique. Topino-Lebrun (1769-1802), auteur de la *Mort de Caïus Gracchus,* prit part à la conspiration du sculpteur *Ceracchi* et périt avec lui sur l'échafaud. Xavier Fabre (1766-1838), l'ami des derniers jours de la princesse Albany, légua à Montpellier, sa ville natale, les belles collections qu'il avait formées en Italie. Wicar (1762-1834), qui a peint entre autres deux intéressants tableaux sur le Concordat, fit de même pour Lille. Delécluze (1781-1863), après avoir obtenu une grande médaille en 1808 pour son tableau *la Mort d'Astyanax,* se tourna vers la littérature : critique, histoire, roman. Germain Drouais (1763-1788), fils de François-Hubert, se fit un nom, étant encore élève, par son prix de Rome *le Christ et la Chananéenne.* Ce tableau, qui dépassait de beaucoup le niveau des concours de l'Académie, excita un véritable enthousiasme. Il n'est pas à l'cole des beaux-arts, et a mérité par exception les honneurs du Louvre. Le *Marius à Minturnes,* que Drouais exécuta à Rome, faisait l'admiration de Gœthe. Cochereau (1793-1817) nous a laissé un intéressant tableau représentant l'*Atelier de David.* On voit par ce court résumé l'activité d'esprit qui régnait autour de l'auteur des *Sabines.*

Contemporains de David. Regnault. — Regnault, qui compte parmi ses élèves *Guérin, Hersent* et *Robert Lefèvre,* avait l'atelier le plus en vogue après David. Comme peintre, il n'ajoutait rien aux succès que lui avaient justement valus l'*Éducation d'Achille* (1783) et la *Descente de croix* (1789), mais se maintenait à son rang par des portraits et des tableaux empruntés à la mythologie ; il aimait l'allégorie. Pendant la Révolution, il avait peint *la Liberté ou la Mort.* Pendant l'Empire, il avait commencé un tableau représentant *la Marche triomphale de Napoléon vers le tem-*

ple de l'Immortalité. Survint 1814 ; l'artiste, voulant utiliser ce qu'il avait déjà fait, changea la figure principale, et le tableau devint *la France marchant vers le temple de la Paix*. Lethière (1760-1832) se distinguait par le sentiment tragique qu'il déployait dans ses vastes compositions de *la Mort de Virginie* et de *la Mort des fils de Brutus*. *Carle Vernet* (1758-1835) doit surtout sa réputation à son habileté dans la peinture des chevaux (*Triomphe de Paul-Émile, Scènes de chasse, Bataille de Marengo*) et dans ses spirituels dessins sur les *Incroyables,* les *Merveilleuses* et les divers ridicules du temps.

Le paysage. La peinture d'animaux. — En même temps, *Valenciennes* (1750-1819) faisait dans la peinture de paysage une réforme analogue à celle de David, mais ici bien moins heureuse. Cependant il remettait en grand honneur ce genre de peinture que le goût dominant du classique aurait pu faire abandonner, et forma de nombreux élèves, parmi lesquels *François-Victor Bertin* (1775-1842). De l'atelier de Bertin sont sortis *Michallon* (1796-1822), *Corot* et un grand nombre des artistes qui ont renouvelé la peinture de paysage en France, dans une tout autre manière que celle de Valenciennes et de Bertin lui-même. Le premier paysagiste du temps est *de Marne* (1744-1829), qui n'a pas de si hautes visées, mais est digne des Flamands. Il introduit presque toujours dans ses compositions des animaux peints avec talent, et égale au moins à cet égard son contemporain *J.-B. Huet* (1745-1811), qui est plus spécialement un animalier. De Marne n'a jamais eu cependant la notoriété d'*Hubert Robert* (1733-1808), qui a peint d'un pinceau si alerte et si spirituel les ruines romaines. Robert doit d'ailleurs en partie cette notoriété au nombre immense de ses œuvres, répandues dans tous les pays, à ses aventures, à l'amitié qui l'unit aux personnages les plus distingués du XVIIIe siècle, Visconti, Greuze, Vernet, Hall, Mme Lebrun, Grétry,

Lekain, Delille, Voltaire enfin, pour lequel il peignit les décorations du théâtre de Ferney.

Prudhon. — Un seul nom parmi les contemporains de David peut lui être légitimement opposé, celui de *Prudhon* (1758-1823). Prudhon, si différent de lui, mérite dans notre école une place non moins haute. Il a la qualité qui manque le plus à ses contemporains, la naïveté de l'inspiration, et il est peut-être de tous nos peintres celui qui évoque le mieux, et cela sans que cette redoutable comparaison l'écrase, le grand nom du Corrège.

C'était une originalité bien grande dans un temps où trop d'artistes affectaient le pédantisme du contour, la haine des moyens pittoresques, et substituaient le goût de l'archaïsme à celui de l'antique. Mais sa sincérité d'exécution était telle, que Prudhon ne fut pas méconnu de son temps. Il fut décoré en même temps que Gros (1808). Le véritable génie de Prudhon, son domaine, son empire, c'est l'allégorie. On peut dire qu'il y est incomparable. Une vie malheureuse avait encore avivé la sensibilité naturelle de son âme. Lorsqu'il le veut, il sait émouvoir, comme il sait charmer. Il suffit de citer son *Christ en croix,* sa dernière œuvre, qu'il laissa inachevée. La puissance d'émotion et son talent pour l'allégorie se réunissent dans son chef-d'œuvre *la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*. La première idée du peintre nous a été conservée par un dessin du Louvre. Quelque belle que soit la composition qui a été exécutée, on peut regretter peut-être que cette première inspiration, où l'ange de la Vengeance traîne le Crime épouvanté devant la Justice qui garde une gravité sereine, n'ait pas prévalu. L'artiste est revenu une troisième fois, d'une façon fort heureuse aussi, sur le même sujet dans un dessin que l'on voit à Chantilly. Prudhon a d'ailleurs traité toutes sortes de sujets : portraits (*l'impératrice Joséphine, le roi de Rome, Mme Jarre*), tableaux de genre (*la Famille malheureuse*), sujets mythologiques (*Psyché enlevée par les zéphirs, Zéphyr se balançant dans un bocage, Vénus et Adonis*), sujets religieux (*le Christ en croix, l'Assomption*) et même scènes militaires (*Entrevue de Napoléon avec l'empereur d'Au-*

triche après Austerlitz: Au fond, les contemporains de Périclès et d'Alexandre reconnaîtraient bien plutôt un des leurs dans Prudhon que dans David. Un seul artiste marche sur ses traces, ou plutôt s'est tellement identifié à sa manière, qu'on pourrait confondre, au premier coup d'œil, leurs œuvres : *Mlle Constance Mayer* (1778-1828), dont le *Fleuve de la vie* est digne en tous points de son maître.

Les successeurs de David. — Les musées. — Le Salon de 1808. — La génération qui suit est digne de sa devancière. Elle apparut dans tout son éclat, mêlée à son aînée, au Salon de 1808. Jamais l'art français n'avait traversé des jours plus beaux. La Constituante et la Convention, réalisant complètement un projet qui avait eu, sous Louis XV et Louis XVI, un commencement d'exécution, réunissaient dans des musées publics les richesses qui s'entassaient, inutiles, dans les palais de la couronne. Les musées s'enrichissaient bientôt des chefs-d'œuvre de l'Allemagne, de la Flandre, de l'Italie, trophées de nos victoires, et les grandes choses qui se faisaient, donnaient à nos artistes des sujets propres à exciter leur enthousiasme. Enfin le Musée des monuments français, fondé grâce à l'intelligence, à l'activité et au courage d'*Alexandre Lenoir* (1762-1839), avait réuni les débris sauvés des destructions causées par le « vandalisme révolutionnaire[1] ».

Gros. — Au Salon de 1808, Gros envoya la *Bataille d'Eylau*. *Gros* (1771-1835) a été l'Homère de l'épopée impériale. Eugène Delacroix le compare au poète grec pour ses peintures de la vie, si étonnantes dans leur cru

1. Alexandre Lenoir risqua plus d'une fois sa vie pour arracher de chefs-d'œuvre aux barbares qui en avaient déjà détruit un si grand nombre. L'expression de vandalisme fut employée par le conventionnel Grégoire, qui fit un rapport sur les pertes irréparables que l'art pleurait, et les moyens de les arrêter pour l'avenir. Il faut associer au nom de Lenoir celui de *Denon*, le directeur des musées sous Napoléon, qui essaya vainement en 1815 de sauver les œuvres d'art que les étrangers venaient nous reprendre au mépris des conventions expresses du traité de 1814. Denon était un graveur de talent et un écrivain agréable.

dité et leur simplicité, et il rappelle, dans la *Bataille*

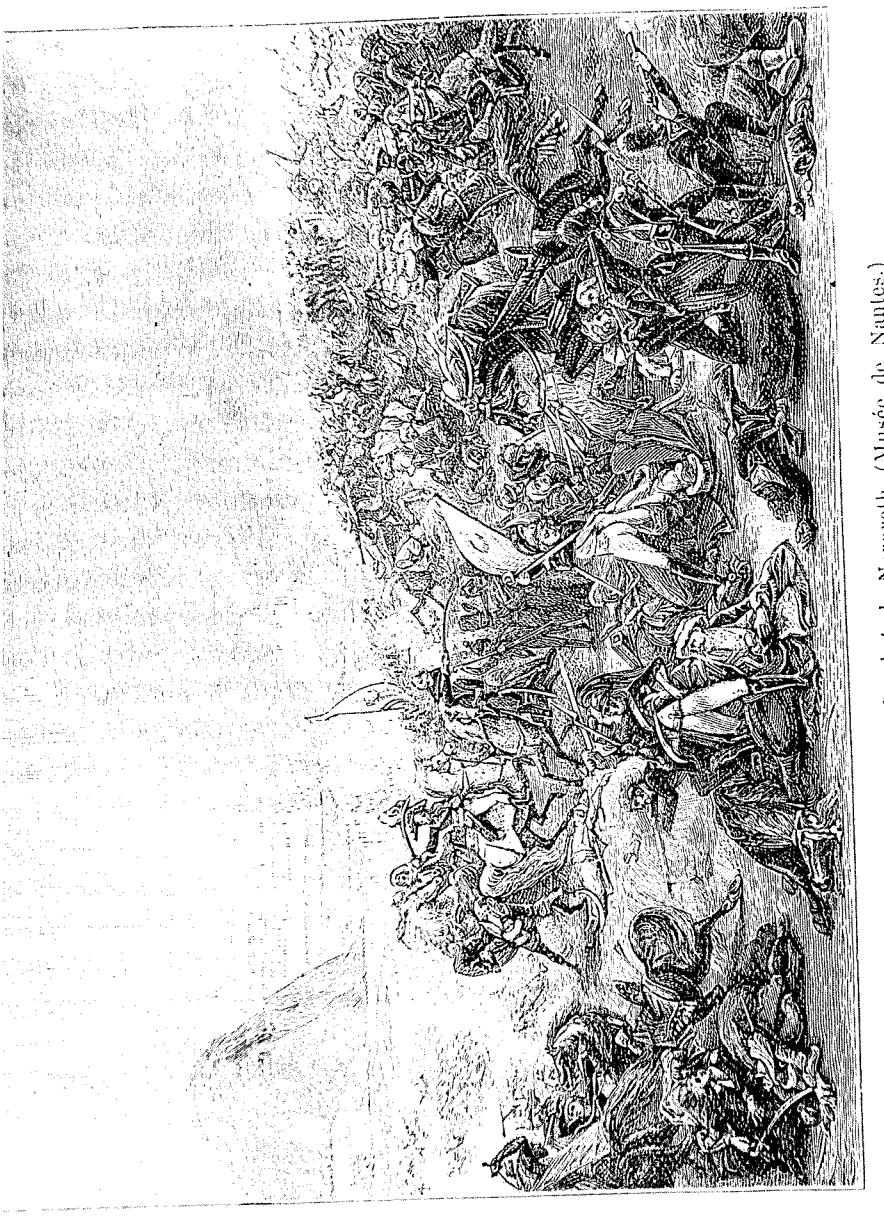


Fig. 267. — Gros. — Combat de Nazareth. (Musée de Nantes.)

d'Eylau, le fusil tordu où pendent des glaçons sanglants, les jambes du cheval de l'empereur, mouillées par la

neige fondue; dans les *Pestiférés,* tant de détails profondément tragiques; dans la *Bataille d'Aboukir,* le cheval de Murat, qui réunit en lui toutes les perfections de la peinture. Chez Gros, le sentiment le plus vif de la réalité n'enlève rien à l'élévation de l'œuvre. Il n'a pas besoin du prestige de l'allégorie, comme Rubens dans la galerie de Médicis. « Il a vu ses héros à travers son enthousiasme; la grandeur de leur action les élève suffisamment, et de ces hommes il a fait des demi-dieux. » Le nom de Gros est inséparable de celui de Napoléon. Il nous a montré le jeune général d'Arcole, vivante image de l'héroïsme; le conquérant de l'Égypte, qui semble déjà porter au front, au milieu des pestiférés, le signe de ses incomparables destinées; et l'empereur, qui, malgré le brillant état-major dont il est entouré, attire seul le regard, au-dessus du champ de bataille d'Eylau, où les morts et les blessés sont à moitié recouverts d'un linceul de neige [1]. Gros devait peindre aussi son apothéose en le plaçant dans l'immense composition dont il devait décorer la coupole du Panthéon. Le travail était loin d'être achevé lorsque l'empire tomba; la composition fut modifiée, au grand détriment de l'œuvre, et la figure de Louis XVIII remplaça celle de Napoléon.

Gérard, Guérin, Girodet, etc. — Avec Gros, les peintres les plus célèbres de la génération napoléonienne furent Gérard, Guérin, Girodet. *Gérard* (1770-1837), l'auteur de la *Bataille d'Austerlitz,* de la *Rentrée de Henri IV à Paris,* est surtout célèbre comme le premier portraitiste

1. Le tableau d'Eylau fut commandé à Gros à la suite d'un concours dont le programme fut tracé par Denon et auquel prirent part vingt-cinq concurrents. *Meynier* (1768-1832) eut le premier accessit, *Thévenin* (1768-1836), le second. L'empereur fit remettre à Gros, pour les reproduire, la pelisse et le chapeau qu'il portait le jour de la bataille. Gros avait aussi obtenu le prix dans un autre concours ouvert en l'an IX pour un tableau sur le *Combat de Nazareth.* L'esquisse seule a été exécutée. C'est peut-être la composition la plus animée de l'artiste Grand portraitiste aussi, Gros a su rendre la grâce féminine (*Madame Lucien Bonaparte,* Louvre) comme l'énergie guerrière (*Lasalle*).

de son temps. *Guérin* (1774-1833) n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'il exposa, en 1799, le *Retour de Marcus Sextus, proscrit de Sylla*. Ce tableau, qui faisait allusion aux événements contemporains, eut un succès prodigieux. Il n'était encore qu'élève de l'école de Rome lorsqu'il fut décoré, en 1803, de la Légion d'honneur, et cela dans un temps où quelques artistes seulement devaient obtenir cette distinction. L'amnistie en faveur des émigrés et des proscrits de la Révolution venait d'être proclamée par le consul (avril 1802), et il semblait qu'on voulût associer le jeune artiste à ce grand acte. Il eut, dès son retour, un atelier qui fit presque échec à celui de David, et d'où sont sortis la plupart des peintres qui brillèrent au commencement de la Restauration, Géricault, Delacroix, Ary Schœffer, Henri Schœffer, Léon Cogniet, Champmartin, Paul Huet, auquel il faut joindre le graveur Henriquel-Dupont. Il maintint sa haute réputation par *Hippolyte refusant de se justifier* (1802), *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire* (1808), *Énée et Didon,* exposés en 1817, avec *Clytemnestre et Égisthe*. *Girodet* (1767-1824), talent élevé, poétique, consciencieux, mais souvent bien pénible, bien tourmenté, obtenait le grand prix décennal pour sa scène du *Déluge;* mais on estime plus aujourd'hui sa *Mort d'Atala* et son *Endymion*.

Plusieurs artistes moins connus méritent au moins une mention : *Barthélemy* (1743-1811), décorateur agréable qui a peint des plafonds au Luxembourg et au Louvre ; J.-J. Lagrenée (1740-1821), auteur du plafond de l'*Hiver* à la galerie d'Apollon, et portraitiste de talent ; *Peyron* (1744-1820) (*la Mort de Socrate*), qui s'inspire de Poussin ; *Lemonnier* (1743-1824), auteur de la *Peste de Milan* (à Rouen), qui fut directeur des Gobelins ; *Garnier* (1759-1849), l'auteur de la *Famille de Priam ; Hennequin* (1763-1833), l'auteur des *Fureurs d'Oreste ; Taunay* (1755-1830), peintre de paysage, de genre et de scènes militaires ; *Landon* (1760-

1826), plus connu par ses nombreuses publications sur les arts que par ses tableaux; *Hersent* (1777-1860), auteur de l'*Abdication de Gustave Vasa ; Isabey* (1767-1855), miniaturiste et dessinateur; *Gautherot* (1769-1825), mieux inspiré par *Atala* que par les *sujets militaires;* les portraitistes *Robert Lefèvre* (1756-1830), *Riesener* (1767-1828), *Kinson, Mme Auzou,* surtout *Mme Lebrun,* qui, revenue de l'émigration, retrouvait sa vogue et se montrait la rivale de Gérard, et *Pagnest* (1779-1819), mort à vingt-neuf ans, dont le portrait de M. Nanteuil-Lanorville est un des meilleurs du siècle; les peintres de genre *Boilly* (1761-1845), *Debucourt* (1755-1832), si précieux tous deux pour nous faire connaître les mœurs de la Révolution et de l'Empire; *Martin Drolling* (1752-1817), *Mlle Gérard, Mme Haudebourg-Lescot* (1784-1845), *Mme Hersent* (1784-1862); le peintre d'intérieur et de scènes monastiques, *Granet* (1775-1849), qui aime les harmonies sombres et qui est un des précurseurs du romantisme [1]; les peintres de fleurs *Van Dael, Van Spaendonck, Redouté* (1759-1840); les miniaturistes *Augustin* (1759-1832), *Aubry* (1770-1850); *Dumont, Saint,* et surtout *Jean Guérin* (1760-1836), qui élève la miniature jusqu'au grand style avec son *Kléber* et son *général Bonaparte* [2].

La gravure. Bervic. — La gravure française reçoit de l'école de David une nouvelle impulsion, avec Jean *Massard* (1740-1822) et son fils Urbain (1775-1849), *Desnoyers*

1. Granet eut pour imitateur le *comte de Forbin,* directeur des musées en 1816. Forbin avait d'abord été militaire, et fut décoré pour action d'éclat en 1808. Plusieurs officiers se sont distingués dans les arts : le général *Bacler d'Albe* (1761-1824), le colonel *Langlois* (1789-1870), le général *Lejeune,* l'officier du génie *Dubost,* etc. Le maréchal Gouvion-Saint-Cyr avait été professeur de dessin; le général *Franceschi-Delonne,* sculpteur.

2. C'est alors aussi que la peinture de panorama, inventée en grande partie par le peintre *Robert Fulton* (1765-1814), si célèbre depuis comme inventeur du bateau à vapeur, prend tout son développement avec *Pierre Prévost* (1764-1823). La décoration théâtrale produit des chefs-d'œuvre avec *Cicéri* (1782-1868), qui était déjà en 1810 peintre décorateur en chef de l'Opéra. Cicéri eut pour émules *Bouton* et *Daguerre,* l'inventeur du daguerréotype.

1785-1844), *Richomme* (1779-1857), et *Denon* (1747-1825), surtout avec *Alexandre Tardieu* (1785-1844) et *Bervic* (1756-1822), qui ont plus d'originalité et autant de science. Le *Laocoon* et la *Déjanire* (d'après le Guide), par Bervic, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la gravure moderne. Nos graveurs sont encore les premiers de l'Europe.

Sculpture. — La sculpture française reste aussi la première dans son ensemble, quoique les sculpteurs les plus célèbres soient un Italien et un Danois, *Canova* et *Thorwaldsen*, qui ne valent pas cependant notre *Houdon*. Ici l'influence de David risqua seulement de lui donner de la froideur et de la sécheresse. Aussi les sculpteurs qui se forment alors avec *Chaudet* (1763-1810), *Ramey* père (1754-1817), *Bosio* (1768-1845), *Dupaty* (1771-1825), *Lemot* (1773-1827), *Épercieux* (1758-1840), *Masson* (mort en 1807), *J.-B. Giraud* (1752-1830), *Michallon*, père du paysagiste (1751-1799), *Deseine* (1759-1822), même *Moitte* (1747-1810) et *Cartellier* (1757-1831), ne valent peut-être pas les glorieux survivants du XVIIIe siècle, Julien, Pajou, Houdon[1]. Dans la gravure en médailles, *Galle* (1761-1844), *Jeuffroy*, *Dupré* surtout, auteur de la pièce dite *à l'Hercule*, la plus belle monnaie qu'ait eue la France depuis le milieu du XVIIe siècle, sont des artistes remarquables.

Architecture. — Fontaine et Percier. — Dans l'ar-

1. Nous indiquerons les œuvres principales, sans distinguer celles qui appartiennent à la période suivante : Chaudet, *Œdipe et Phorbas ; fronton de la Chambre des députés*, détruit par la Restauration ; — Bosio, *vingt bas-reliefs de la colonne Vendôme ; l'Amour ; Henri IV enfant ;* — Deseine, *L'Hôpital*, *Daguesseau* (façade du Corps législatif) ; — Lemot, *statue équestre de Henri IV* sur le Pont-Neuf ; — Ramey, *Richelieu* (cour de Versailles) ; — Dupaty, *Ajax ;* — Épercieux, *la Reddition de Vienne* (arc de triomphe du Carrousel) ; statues de *Racine* et de *Molière ;* — Masson, *tombeau de Vauban* aux Invalides ; — Cartellier, *tombeau de Joséphine*, à Rueil ; *Capitulation d'Ulm* (arc de triomphe du Carrousel) ; *la Pudeur ; Louis XIV à cheval*, bas-relief placé sur la porte des Invalides ; — Moitte, *bas-relief du dernier étage de la cour de l'Horloge du Louvre* (*la Loi et les Législateurs célèbres*) ; *ancien fronton du Panthéon* (*la France couronnant les vertus civiques et guerrières*) ; cette dernière œuvre, fort belle, a été détruite par la Restauration ; la Société des amis des monuments parisiens a appelé récemment l'attention sur les débris qui en restaient encore.

chitecture, *Fontaine* (1762-1853) et *Percier* (1764-1838) donnent le ton à tous les architectes de leur temps et, négligeant de plus en plus notre architecture nationale, contribuent à imprimer à tous les monuments de ce temps, dont plusieurs cependant sont de grande valeur, un caractère de froideur et d'uniformité qui empêchera bientôt qu'on soit juste pour les mérites de *Lepère, Gondouin, Brongniart, Labarre, Huvé, Vignon, Chalgrin, Rondelet, Poyet, Vaudoyer*. Le monument le plus caractéristique de l'Empire est la *colonne Vendôme,* élevée par Lepère sous la direction de Denon (1762-1844). Brongniart (1739-1813) commence la *Bourse,* achevée par Labarre. Vignon commence la *Madeleine,* achevée par Huvé (1783-1853). Gondoin (1737-1818) construit l'*École de médecine* ; Poyet (1742-1824), la *façade du Corps législatif*; Rondelet (1734-1829) termine le *dôme du Panthéon*. Chalgrin (1739-1811) commence l'*Arc de triomphe de l'Étoile* continué par Goust et Huyot et terminé par Blouet en 1836. Fontaine et Percier font d'importants travaux au Louvre, aux Tuileries, et élèvent l'arc de triomphe du Carrousel. On voit donc, malgré quelques restrictions, que la période que nous venons de parcourir est une des plus belles de l'art français.

Symptômes d'un art nouveau. Salon de 1812. — Cependant, avant même la fin de l'Empire, des symptômes très nets de réaction contre l'école dominante se faisaient sentir, et cela en deux sens très opposés. *Ingres* avait déjà produit des œuvres caractéristiques de son talent telles que l'*Œdipe* (1808), et *Géricault* avait débuté par son *Officier des guides chargeant,* qui suffit pour que le Salon de 1812 marque une date dans l'art français du siècle.

Mais avant de parler de la révolution dont Géricault donne le signal, il importe de jeter un coup d'œil sur l'étranger, et principalement sur l'Allemagne. Car l'Allemagne aura sa part d'influence dans cette révolution.

CHAPITRE II

ÉCOLE ALLEMANDE

L'art en Allemagne depuis Holbein. — Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — La nouvelle école allemande. Son caractère, Carstens. — Les phases de l'école allemande. Ses centres principaux. — L'art religieux. Overbeck. — Cornélius. — Contemporains et successeurs de Cornélius. Paysage. Portrait. Genre. Guillaume Kaulbach. — Architecture. Schinckel. Léon de Klenze. — Sculpture. Thorwaldsen. Rauch. Rietschel[1].

L'art en Allemagne depuis Holbein. — La formation de la seconde école allemande est, avec la réforme de David, le plus grand fait de l'histoire de l'art à la fin du XVIIIe siècle. Depuis le milieu du XVIe siècle il n'y avait plus, à vrai dire, d'école allemande. Il n'y avait eu que des artistes allemands, dont quelques-uns seulement étaient arrivés à une véritable célébrité. Au XVIIe siècle, nous trouvons *Donner,* auteur de la *fontaine du Marché-Neuf,* à Vienne; *Schluter* (1662-1714), architecte du *Château royal de Berlin,* et sculpteur de la belle *statue équestre du grand électeur Frédéric-Guillaume;* les portraitistes *Lely* (1618-1680), et *Kneller* (1648-1723); *Goltzius* (1558-1617), célèbre surtout comme graveur; *Rottenhammer* (1564-1623); *Sandrart* (1606-1688), qui a écrit en latin la vie des peintres depuis « le Lydien Gygès » jusqu'à Murillo; le peintre de chasse *Ridinger; Elzheimer* (1578-1620), qui, par sa recherche des effets lumineux, contribua peut-être à former le talent de Rembrandt[2]. Au XVIIIe siècle appartiennent

1. Raczynski, *l'Art en Allemagne.* Ch. Blanc, *Hist. des peintres.* Forster, *Geschichte der deutschen Kunst*; Leipzig, 1851-1864. Fortoul, *de l'Art en Allemagne.*

2. Elzheimer, continuateur de P. Brill, eut, même en dehors de l'Italie où il s'était fixé, une grande influence. *Pierre Lastmann,* le maître de Rembrandt, fut son élève.

Denner (1685-1749), *Diétrich* (1712-1774), *Roos* (1655-1705) et *Raphaël Mengs* (1728-1779), le premier artiste allemand qui, depuis Holbein, c'est-à-dire après un intervalle de deux siècles, obtienne une renommée européenne. Enfin *Angélica Kaufmann* (1776-1807), musicienne et peintre, a, dans ses portraits surtout, un sentiment et une grâce qui la rapprochent de Mme Lebrun. Sa beauté et ses malheurs l'ont également recommandée auprès de la postérité.

Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — Cependant un grand mouvement intellectuel agite déjà l'Allemagne. Le génie national sent sa force et regrette le joug que lui impose l'imitation servile de l'étranger. Plusieurs des grands esprits qui font alors de sa littérature la première de l'Europe tournent leurs réflexions et leurs travaux du côté des choses de l'art. La critique précède les œuvres d'art et les appelle. L'appel ne pouvait manquer d'être entendu. La philosophie de Kant élève les âmes. L'unité de la langue, manifestée avec éclat par des œuvres éminentes, donne le sentiment de l'unité nationale, dans une gloire commune à tous les pays allemands. L'unité intellectuelle prépare l'unité politique. Les idées de la Révolution française qui se répandent au delà du Rhin, et que l'Allemagne tournera bientôt contre nous, la grande lutte de 1813, contribuent à exalter et à fortifier les esprits. Vers 1820, l'école allemande, reconstituée, occupe une place considérable dans l'art européen. Mais elle a gardé toujours quelque chose de son origine littéraire et philosophique, de ce qu'elle a eu de réfléchi plutôt que de spontané, d'intellectuel plutôt que de plastique. Le signal de cette rénovation devait partir des pays scandinaves.

La nouvelle école allemande. Son caractère. Carstens. Le romantisme. — Le peintre *Carstens* et le sculp

teur Thorwaldsen étaient sujets du roi de Danemark. C'est à l'antiquité que Carstens s'adresse (1757-1798) pour renouveler l'art en Allemagne. Mais il ne continue pas pour cela l'enseignement de Raphaël Mengs. Passionné, comme Mengs, pour les Grecs, mais ennemi de sa méthode, il oppose une interprétation plus libre aux théories d'imitation de l'ami de Winckelmann. La misère l'empêcha de se livrer sérieusement à l'étude jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. La fierté de son caractère, le noble but qu'il poursuivait, le laissèrent toujours dans la gêne[1].

Ce n'en est pas moins à lui que la nouvelle école allemande, si considérable depuis, fait remonter son origine. Des œuvres comme la *Chute des anges,* le *Combat des Centaures,* justifient ce sentiment. Ce que les peintres allemands demanderont surtout après lui à l'antiquité, c'est la poésie naïve des temps primitifs, l'allégorie mythologique, les sujets héroïques. A cette source d'inspiration vient bientôt s'en joindre une autre, le renouvellement du sentiment religieux qui oppose le christianisme à l'antiquité, et va retrouver ses inspirations dans la civilisation germanique du moyen âge, dans les cathédrales gothiques, la poésie des chansons de geste et la chevalerie. De ces divers éléments naît le romantisme, qui aura, surtout en Allemagne, le caractère d'une réaction contre l'influence prépondérante des idées et des formes françaises dans l'art et la littérature. Mais remarquons que dès l'origine on avait associé l'antiquité à cette réaction, et que c'était au nom du classique grec que Lessing, puis Schlegel, avaient attaqué le classique français.

De même que, dans la littérature, l'admiration qu'on professe alors pour les *Niebelungen* n'empêche pas qu'on ne ressente pour Homère et Virgile un enthousiasme renouvelé ; de même, dans les arts, cette faveur générale qui s'attache au moyen âge national ne prendra que très accidentellement le caractère du mépris ou de l'indifférence pour les modèles de l'antiquité ou de la Renaissance italienne. Chose remarquable,

1. Mme de Staël, dans son *Allemagne*, ne cite même pas Carstens.

Albert Dürer exerce, au fond, peu d'influence sur le grand mouvement qui rend à l'Allemagne la gloire artistique qu'elle avait perdue depuis sa mort. C'est sous la forme catholique que l'art religieux renaît d'abord en Allemagne. *Overbeck* ne tarda pas à se convertir au catholicisme. C'est à Rome, devant les loges de Raphaël ou les sculptures du Vatican, que se forment les peintres les plus originaux de l'Allemagne moderne. En somme, dans des conditions différentes, les artistes allemands revendiquent, comme le feront les artistes français vers 1820, la liberté de l'inspiration, la variété des sujets, un art qui s'efforce de rendre tous les sentiments de l'âme, toutes les nuances de la pensée. Les artistes allemands de ce temps, plus encore que les romantiques français, obéiront à des préoccupations littéraires qui leur feront oublier trop souvent l'art lui-même. Les Allemands cherchent à exprimer par le dessin non seulement les sentiments les plus subtils et les plus compliqués, comme les rêveries les plus vagues, mais encore des théories philosophiques, des controverses littéraires et morales, même des systèmes scientifiques. Giotto lui-même avait donné l'exemple d'allégories analogues, et l'on a vu plus haut quel était l'esprit encyclopédique des imagiers du XIIIe siècle. Mais le danger en pareille matière, et les Allemands y étaient exposés plus que d'autres, c'est de ne pas savoir distinguer la profondeur et l'obscurité, la finesse et la puérilité, le possible et le ridicule, l'ingéniosité et la banalité prétentieuse, le galimatias et le sublime. Rien ne serait plus injuste que d'interdire absolument à la peinture de telles recherches et de tels efforts, souvent couronnés de succès, et d'ailleurs presque toujours intéressants ; mais cette tendance est souvent dangereuse et risque d'être antiplastique, antihumaine, de supprimer l'émotion et la beauté. Un faisceau d'aphorismes ne constitue pas un poème.

Les phases de l'école allemande. Ses centres. — On peut distinguer trois phases dans la peinture allemande : la première, surtout philosophique ; la seconde, plus spécialement religieuse, où il est donc fait une part plus large au naturel et à l'émotion ; enfin, après 1830, on



Fig. 268. — Guillaume de Kaulbach. — La tradition (escalier du musée de Berlin).

s'occupe davantage de la partie technique, de la couleur et du pittoresqne. Les principales écoles qui se constituent d'abord en Allemagne, sont celles de *Munich* et de *Dusseldorf,* auxquelles on peut ajouter *Dresde* et *Berlin;* Munich surtout, que Louis Ier de Bavière remplit de monuments de toute espèce.

L'art religieux. Overbeck. — Mais Rome réunit d'abord la plupart des peintres qui vont faire la réputation des écoles allemandes. *Overbeck* (1789-1869) inaugure la seconde phase dont nous venons de parler. Il forma, dans le couvent de Saint-Isidore, une école romantique où se groupèrent maints artistes qui devaient cependant conserver leur originalité et la dévolopper en sens divers, *Cornelius, Veit, Schadow, Vogel, Schnorr.* Overbeck, étudiant avant tout l'expression du sentiment religieux, se passionne d'abord exclusivement pour les artistes antérieurs à Léonard et à Raphaël. Il risque ainsi, malgré sa sincérité, de jeter l'art dans une convention aussi dangereuse que celle qu'il combat, et de le faire tomber dans l'affectation de la simplicité et de l'archaïsme. Gœthe s'alarme avec raison. Ce sacrifice volontaire de la beauté des formes, pour un but soi-disant moral, ne pouvait convenir à l'homme qui disait : « Qu'on mette devant mes yeux le Jupiter Olympien, et j'en deviendrai meilleur. » Heureusement qu'*Overbeck* lui-même, par le développement naturel de son talent, devait se rapprocher de plus en plus de Raphaël, comme le montre, par exemple, sa *Mise au tombeau.*

Cornelius. — Overbeck n'avait pas quitté Rome depuis 1810. Il n'en fut pas de même de *Cornelius* (1787-1867). Né à Dusseldorf en 1787, il avait déjà peint, à dix-neuf ans, la *Coupole de Neuss* et illustré *Faust* avant de se rendre en Italie, où il travailla entre autres aux fresques de la villa Massimi sur la *Jérusalem délivrée,* et peignit l'*Histoire de Joseph* dans le palais de l'ambassadeur de Prusse, tout en

illustrant les *Niebelungen*. Il revint dès 1819 à Munich et fut en même temps directeur de l'Académie de Dusseldorf, puis de celle de Berlin. Il donna les dessins d'un grand nombre de compositions qu'il n'exécuta pas lui-même, et l'ensemble de ses œuvres est un des exemples les plus remarquables de la variété des sujets qu'aborde alors la grande peinture allemande. A Munich il décore la *salle des Dieux* et la salle de *Troie*, de la *Glyptothèque ;* à la Pinacothèque, il résume dans les « nouvelles loges », au nombre de vingt-cinq, l'*Histoire de la peinture* jusqu'à Rembrandt et Poussin; à l'église Saint-Louis, il peint le *Jugement dernier* et le *Crucifiement*. A Berlin, il exécute ses célèbres *Cavaliers de l'Apocalypse* pour le Campo-Santo.

Contemporains et successeurs de Cornelius. Portrait. Genre. Paysage. Guillaume de Kaulbach. — A côté de Cornelius, l'Allemagne présente un grand nombre de talents distingués : *Frédéric-Guillaume Schadow* (1789-1862)[1], second fils du sculpteur, qui le remplace à Dusseldorf en 1826, pendant que *Schnorr de Karolsfeld* (1794-1872) prend le premier rang à Munich; puis *Ph. Veit* (1793-1878), *Hess* (1798-1863), *Rethel* (1816-1859), de *Schwind* (1804-1871), *Mintrop* (1814-1870), *Ittenbach, Führich* (1800-1816), *Begas* (1794-1854), *Bendemann, Lessing, Schrau-dolf, Steinle, Preller*. Dans le paysage, *Schirmer* (1807-1861), *Rottmann, Koch,* s'inspirent principalement de Poussin et de la nature italienne.

Cependant, une école plus pittoresque s'était formée; nous y voyons des peintres de genre comme *Knauss, Meyerheim, Hasenclever* (1810-1853); des peintres de portraits comme *Richter* et *Magnus*, comme *Winterhalter*, qui travaille surtout en France; des paysagistes comme *André Oswald Achenbach, Biermann,* le Norvégien *Gude,* et *Eldebrandt*, qui a visité toutes les parties du monde et en

[1] F. G. Schadow a laissé des *Mémoires* en allemand et un écrit en français : *l'Influence du christianisme dans la peinture.*

a rapporté des tableaux ; le peintre d'animaux *Kruger*. Ma
un nom domine tous les autres : celui de *Guillaume* c
Kaulbach (1805-1874). Kaulbach égale la puissance c
composition de Cornelius dans ses belles synthèses hi
toriques et ses allégories de l'escalier du musée de Berl
(*Bataille des Huns, la Dispersion des peuples, l'Age de*
réformation, l'Histoire, la Tradition), et il l'emporte s
lui par l'exécution. Il montre aussi un rare talent d'o
servation dans ses œuvres telles que sa *Maison de fou*
est naïf, poétique ou touchant dans ses scènes familière
dans ses sujets empruntés à *Faust* et à *Hermann et Dor*
thée. Après ou avec lui nous signalerons *Karl Mulle*
Werner, Horschelt, Schrader, Menzel, Piloty, Adam, Le
bach, Uhde, et dans les pays autrichiens, où de gran
progrès se sont réalisés, surtout chez les Magyars et l
Slaves, *Angeli*, *Hynais*, *Makart*, *Munkacsy*, *Matejk*
Engerth, *Sigismond l'Allemand*, *Brozik*, *Petœfy*, *Madara*

Architecture. Schinckel. L. de Klenze. — *Schinck*
(1781-1841), qui s'occupa aussi de peinture monumental
est surtout célèbre comme architecte. Passionné pour l'a
antique, il cherche à s'inspirer des Grecs sans les copi
(*théâtre* et *musée de Berlin*). A Munich domine *Léon c*
Klenze, élève de Percier et chef de l'école éclectiq
(1784-1864). La *Glyptothèque* est classique grecque ; le *p*
lais du Roi, florentin du XVe siècle ; l'*église de Tous-le*
Saints, byzantine ; l'*Entrepôt,* vénitien. D'autres constru
tions sont gothiques. Le *Walhalla* (panthéon germanique
près Ratisbonne, présente un temple du temps de Pér
clès sur substructions cyclopéennes. La faveur qui revie
au gothique fait décider l'achèvement de la cathédrale
Cologne sous la direction de *Zwirner*. Parmi les archite
tes plus modernes nous citerons *Zanth, Ferstel, Schmi*
Hasenauer, Hansen, Hlavka, Cremer, Strack, Schmitz.

Sculpture. Thorwaldsen. Rauch. Rietschel. — Les d
verses constructions ainsi que les diverses statues qu'

élève aux héros de la guerre de l'indépendance donnent à l'activité des sculpteurs allemands un champ qu'ils sont capables de remplir. La sculpture allemande prend alors la première place après la France, avec les contemporains

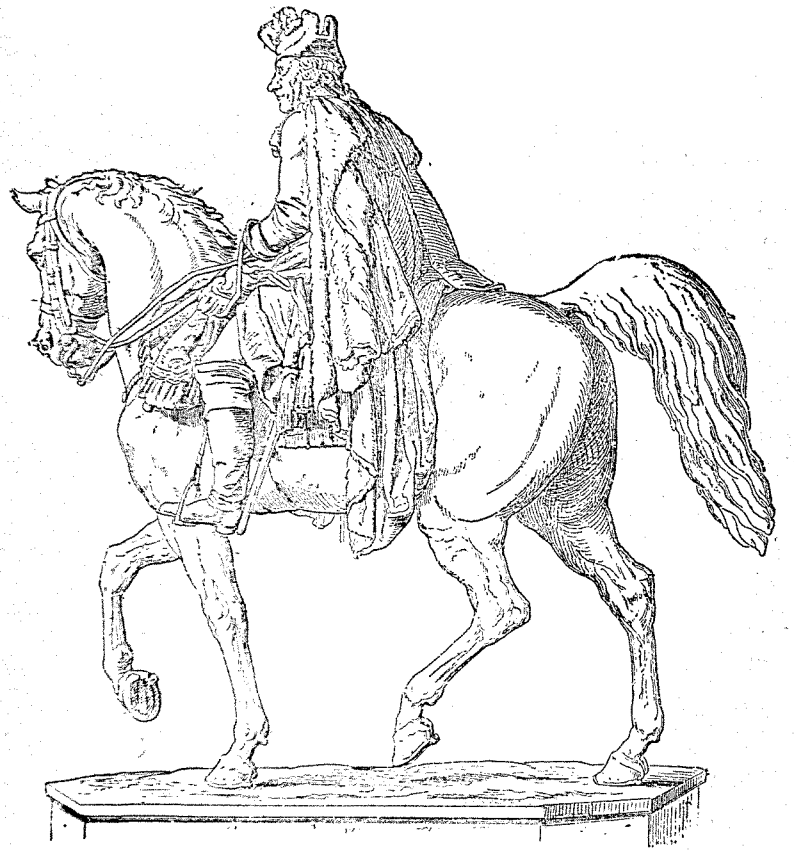


Fig. 269. — Rauch. — Frédéric II (Berlin).

et successeurs de *Thorwaldsen* (1779-1844). Thorwaldsen est l'auteur de la *Vénus,* du *tombeau du prince Eugène,* de la *frise du triomphe d'Alexandre,* et de bien d'autres œuvres dont la réputation a surmonté les changements du goût[1]. Il a des rivaux dans Rauch et Rietschel. *Rauch* (1778-1851) a produit, entre autres chefs-d'œu-

1. *V.* E. Plon, *Thorwaldsen.*

vre, les *Victoires* de Walhalla, le *monument de Fréderic II*, le *monument de la reine Louise* (à Charlottenbourg). *Rietschel* (1804-1861) a exécuté un *fronton* et les statues de *Gluck*, *Mozart*, *Gœthe* et *Schiller* pour le théâtre de Dresde; les œuvres qu'il envoya à l'exposition universelle de 1855, une *Pieta*, l'*Amour domptant une panthère*, lui valurent une des grandes médailles d'honneur.

Rauch domine l'école de Berlin, qui a pour fondateur son maître *Jean-Godefroy Schadow* (1764-1850), auteur du *Quadrige de la porte de Brandebourg*. Dans cette école se font remarquer après eux *Rodolphe Schadow*, mort à vingt-six ans (1812), *Dannecker* (1758-1841) (l'*Ariane de Francfort*), *Tieck* (1773-1851), *Kiss* (1802-1865) (*Amazone à cheval*), *Wolf*. Après *Rietschel*, le plus célèbre représentant de l'école de Dresde est *Hœnel* (frise et statues de *Molière*, *Shakespeare*, *Aristophane* et *Sophocle*, pour le théâtre de Dresde). L'école de Munich cite surtout *Éberhard*, *Wagner;* auteur de la *frise du Walhalla*, et *Schvanthaler*, auteur des *frontons du Walhalla*, de la statue colossale de la *Bavaria; Van Bandel*, qui a élevé sur le Grotemburg la statue colossale d'*Arminius*. Parmi les sculpteurs plus modernes, *Sussmann-Heilborn*, *Zumbusch*, (monuments de *Beethoven* et de *Marie-Thérèse*), *Fernkorn* (statues équestres de l'*archiduc Charles* et du *prince Eugène*); *Schilling*, auteur de la *Germanie* dans le Niederwald; *Blœser*, *Eberlein*, *Manzel*, et surtout *Drake* (*statue équestre de Guillaume* au pont de Cologne), ne doivent pas être oubliés.

CHAPITRE III

ANGLETERRE. — ITALIE.

École anglaise. — Sculpture. Flaxman. — L'architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — La peinture anglaise. Portrait et histoire. Lawrence. Martin. — Genre. Wilkie. — Paysage. Constable. Turner. Landseer. — Tendances nouvelles. — Ruskin et le préraphaélisme. — Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le paysage. L'aquarelle. — Italie. La sculpture. Canova. Dupré [1].

École anglaise. — Comme l'ancienne Rome, l'Angleterre, une fois qu'elle eut marqué sa place dans les beaux-arts, la maintint avec la ténacité qu'elle met en toute chose. Elle sut donner à son école un caractère de personnalité parfois outrée, qui fait à la fois sa force et explique ses lacunes. Sans doute, les Anglais ont eu rarement le sentiment du grand art. Ils ont oublié trop souvent, comme le dit fort bien E. Chesneau, l'historien très bienveillant de l'école, que la science est, par le fait, le seul chemin qui conduise à la simplicité, au naturel et à la vérité. Mais l'école anglaise de peinture a le mérite d'être la plus originale, la plus nationale des écoles contemporaines.

Sculpture. Flaxman. — On prévoit que les Anglais devaient réussir beaucoup moins dans la sculpture, qui a un plus grand besoin de la science, de la tradition et de l'étude du nu. Il y eut cependant, au commencement du siècle, un sculpteur de grand talent, *Flaxman* (1750-1825), auquel ses dessins au trait sur Homère, Hésiode, Dante, firent une renommée européenne. A sa suite, on pourrait

1. E. Chesneau, *la Peinture anglaise*. Thoré, *l'Éc. anglaise* dans *l'Hist. des peintres* de Ch. Blanc. R. Mounier de la Sizeranne. *Ruskin et la religion de la beauté*.

citer *Chantrey, Westmacott, Gibson, Calder, Marshall;* mais ce n'est que de nos jours qu'une école plus savante et plus vivante à la fois semble se former, avec *Gilbert* et le peintre *Leigthon.*

Architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — L'architecture a été plus heureuse. La matière ne lui manquait pas; elle avait les grands travaux publics; elle avait la construction de ces belles demeures bourgeoises ou aristocratiques où les architectes anglais excellent à concilier le luxe de l'ensemble avec toutes les recherches du *confort* intérieur. Depuis la fin du XVIIIe siècle on avait la passion de l'antiquité, qui faisait le fond de l'éducation des universités. Les jeunes Anglais sortis d'Oxford et de Cambridge allaient en foule visiter les fouilles de Pompéï. Le succès de l'ouvrage de *Revett* et *Stuardt* sur les *Monuments de l'ancienne Grèce* va rendre ses formes plus familières encore à tout le public cultivé.

Mais l'engouement exclusif a été de peu de durée, et bientôt, à côté de l'influence antique, le gothique, la Renaissance aussi, ont repris faveur, pendant que se développait un style nouveau, qu'on pourrait appeler le style industriel. *Penrose, Donaldson* et *Cockerel,* qui n'ont pas dédaigné le gothique, représentent surtout le style classique. Sir *Ch. Barry* (1795-1860) a élevé la plus considérable peut-être et une des plus remarquables constructions ogivales de l'Angleterre dans le *palais du Parlement.* *Joseph Paxton* (1803-1865) construisait pour l'exposition universelle de 1852 le célèbre *palais de Cristal,* qui a été le premier exemple, dans de grandes dimensions, de l'architecture de verre et de fer. Il s'était préparé à ce travail par la construction de serres dans divers châteaux de l'aristocratie. Les noms les plus connus de l'architecture anglaise, outre ceux que nous venons de citer, sont : *Strike* (1781-1867), l'architecte du British Museum; *Waterhouse, Fergusson, Edw. Barry, Owen Jones, Colcutt, Hardewick,*

Scott, Fowke, Pearson, Strett, Schaw, Douglas, Fordham, Webb, Bell, Anderson, etc.

La peinture anglaise. Portrait. Histoire. Lawrence. Martin. — Cependant l'architecture de l'Angleterre est loin d'avoir l'originalité de sa peinture. *Sir Thomas Lawrence* (1769-1830) passe alors pour le plus grand des portraitistes anglais, mais il reste très inférieur à ses deux prédécesseurs Reynolds et Gainsborough. Il a pour émules : *Beechey, Reaburn, Gordon,* ainsi que d'autres peintres tels que *Howard, Westhall, Fr. Grant, Northcote, Haydon, Opie,* qui traitent aussi de grandes scènes historiques. Mais les peintres de la Grande-Bretagne réussissent moins dans la peinture d'histoire, même lorsqu'il s'agit de sujets nationaux, quoique plusieurs œuvres semblent démentir la sévérité de ce jugement général, tels que les tableaux religieux d'*Herbert* et les peintures de *Mac Lise* (1811-1870) pour le parlement anglais (*Waterloo* et *Trafalgar*). *John Martin* (1789-1854) a peint des scènes colossales, telles que le *Déluge,* le *Jugement dernier,* le *Festin de Balthasar,* la *Chute de Ninive,* où les masses de l'architecture et du paysage, traitées avec une imagination et une grandeur qui n'est pas ordinaire, produisent un effet fantastique dont la puissance n'est pas niable ; mais ces compositions gagnent beaucoup à la gravure, à cause de la faiblesse de l'exécution. *Blake* (1757-1828) et *Füseli* (1741-1825) ont essayé de mettre des hallucinations et des énigmes sur la toile.

Peinture de genre. Wilkie. — Les peintres anglais sont plus heureux dans les tableaux de dimensions médiocres. Ils représentent avec une conviction sincère et une sympathie communicative les scènes de la vie de famille, où ils rendent la physionomie des femmes et des enfants avec un caractère bien anglais, mais dont le charme s'impose à tous. Ils empruntent aussi avec succès leurs sujets à la fantaisie, aux poèmes, aux romans, ainsi qu'aux anecdotes historiques que Walter Scott a mises à la mode.

A leur tête se place *Daniel Wilkie* (1785-1841), qui s'est plus occupé de l'harmonie de la couleur et de la fraîcheur de l'exécution, que la plupart de ses contemporains, et *Smirke* (1752-1845), qui se plaît à représenter les scènes de Cervantès et de Shakespeare; puis *Collins* (1788-1847), *Stothard* (1755-1834), *Webster* (1800-1882), *Uwins* (1782-1857), *Goodall, Mulready* (1786-1863), *Bird* (1772-1819), *Newton, Hurlstone, Frith, Robert Leslie* (1794-1859).

Paysage. Constable. Turner. Landseer. — Cependant, ce qui fait surtout la gloire de l'école anglaise dans la première partie du XIXe siècle, c'est le paysage. Succédant à Gainsborough, à *John Crome* (1769-1821), dit *Old Crome,* et à *G. Morland* (1763-1804), aimant la nature, et la nature anglaise, avec passion, la rendant avec sincérité et puissance, *John Constable* (1776-1837) peut être considéré comme un des créateurs du paysage moderne. Il eut le courage de peindre la campagne au printemps, avec ses couleurs épanouies et ses verts intenses. Les envois qu'il fit au Salon de 1824, à Paris, eurent chez nous un succès considérable et montrèrent à l'Angleterre, qui le méconnaissait encore, quel grand paysagiste elle possédait. Les tableaux que nous avons enfin de lui au Louvre, *le Cottage, la Baie de Weymouth,* ne valent pas ses œuvres restées en Angleterre, *la Cathédrale de Salisbury, le Champ de blé, la Ferme dans une vallée, l'Écluse,* etc.

Parmi ses contemporains ou successeurs immédiats nous trouverons *Calcott* (1779-1864), *Creswik* (1811-1869) *Nasmyth* (1787-1838); *Robert Ladbrooke* (mort en 1842) auteur du *Grand Chêne; John Bernay-Crome,* fils d'Old Crome (1793-1842), qui s'adonne aux clairs de lune; *Stanfield* (1793-1867), *Danby* (1793-1861), *Bonnington* (1801-1828). Bonnington est le plus connu en France. Fin et plein d'éclat dans ses vues de Venise, il tient de son contact avec nos peintres, auprès desquels il passa la plus grande partie de sa courte vie, une élégance spirituelle qui s

montre dans ses tableaux de genre historique. Mais le seul *Turner* peut être légitimement opposé à Constable *Turner* (1775-1851) est le Delacroix du paysage : quelles que soient ses inégalités, il a du génie. Qu'il prenne pour



Fig. 270. — Constable. — L'Écluse.

sujet le champ de *Bataille de Waterloo* ou le *Château de Kilgaren*, le *Combat du vaisseau le Téméraire* ou le *Golfe de Baïes*, le *Banquet de Guildhall* ou les *Abords de Venise*, *the Great Western Railway* ou *Ulysse raillant Polyphème*, son originalité choque parfois par ses effets bizarres, mais est jointe à une puissance d'imagination qui ne peut laisser indifférent. Il est surtout le peintre de la lumière, et il a tenu à lutter contre Claude, qu'il avait

d'abord imité. Il légua spécialement à la National Gallery deux de ses œuvres les plus célèbres : la *Fondation de Carthage* et le *Soleil levant dans le brouillard,* à condition qu'elles seraient placées entre deux tableaux du paysagiste français. L'animalier *Edwin Landseer* (1802-1873), qui a souvent entouré ses héros de paysages importants, n'est pas comparable à Turner, quoiqu'il ait été moins contesté et peut-être plus connu. Aujourd'hui on se montre bien sévère pour un peintre qui, après tout, savait son métier. Il a prêté un peu trop les passions humaines à ses humbles modèles, qu'il connaît d'ailleurs admirablement ; mais il a rarement dépassé la mesure, et les a laissés intéressants sans les rendre ridicules. Il a été émouvant et poétique. Le jury de l'exposition de 1855 vit en lui un des peintres les plus remarquables de l'Europe et lui décerna une des grandes médailles d'honneur.

Nouvelle école. Préraphaélisme. Ruskin. — Vers le temps de la mort de Turner, l'école fut agitée par un mouvement intellectuel qu'on a appelé le *préraphaélisme*

L'Allemagne avait connu le préraphaélisme avec *Overbeck,* la France avait eu quelque velléité de s'y attarder avec *Orsel,* mais l'une et l'autre n'avaient fait que le traverser, et l'ensemble de l'école n'en avait pas été modifié. Il en fut autrement en Angleterre. Le préraphaélisme anglais, qui eut bientôt pour héraut et porte-parole le critique *John Ruskin,* voulait que l'on ramenât l'art à un sentiment religieux plus profond, et qu'on s'occupât surtout de son but moral ; il voulait aussi que l'on s'attachât passionnément à la vérité, rendue naïvement et méticuleusement à la fois dans tous ses détails, et cela moins par principe d'art peut-être que par scrupule de conscience. C'est en se plaçant à ce double point de vue qu'il voulait ramener la peinture aux principes qui la dirigeaient, disait-il, avant Raphaël. Nous n'examinerons pas ce qu'il y avait de légitime à mêler ainsi Raphaël au débat, mais nous remarquerons que le préraphaélisme anglais n'emprisonne pas pour

cela l'artiste dans les réalités présentes, encore moins dans les réalités purement matérielles. Nous avons dit qu'il s'occupe surtout de l'âme ; d'autre part, il n'interdit ni les scènes historiques ni les fantaisies poétiques ; et là, son souci de la vérité le conduira aux recherches de l'érudition. On voit donc combien ce mouvement fut complexe. Mais lorsqu'il se fut dégagé de ses exagérations, il avait, par l'étude patiente de la nature, par l'habitude imposée du modèle vivant, rapproché l'école anglaise de la science ; par cette même étude de la nature jointe à l'action morale qu'il demandait, il avait fortifié et élevé l'inspiration originale de ses artistes. Il n'y eut en somme presque rien d'archaïque dans le préraphaélisme anglais ; et si l'on n'était pas prévenu, on ne songerait nullement à traiter de préraphaélistes la plupart des œuvres de cette école. On ne voit pas en quoi elles seraient plus spécialement préraphaélistes que celles de Rembrandt ou de Gérard Dow.

Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le plus célèbre des peintres sortis de ce mouvement est *Millais* (né en 1829), qui semble aujourd'hui se placer à la tête de l'école anglaise, par ses scènes empruntées à l'histoire, à la vie anglaise contemporaine ou à la poésie (*Ophélie, les Romains quittant la Grande-Bretagne, la Veille de sainte Agnès, Garde royal, le Hussard de Brunswick, le Whist à trois*), par ses portraits (*Gladstone, Ruskin*) et ses paysages. Parmi ses rivaux, avec des tendances diverses, il faut citer *Herkomer,* que ses *Invalides de Chelsea,* en 1878, et ses portraits exposés en 1889 ont rendu célèbre en France, *W. Olman Hunt* (*le Voyage du pèlerin, Scènes de Shakespeare*), *Paton* (*la Reine des fées*), le poète *Dante-Gabriel Rossetti* (*le Songe du Dante*)[1], plus encore peut-être *Madox-Brown,* dont les compositions, ingénieuses et émouvantes à la fois, passionnées et savantes, profondes et claires, vous conduisent, autant qu'on en peut juger par des gravures, à admettre volontiers le jugement de

1. Il ne faut pas le confondre avec son frère *William-Michael Rossetti,* un des critiques d'art les plus remarquables de l'Angleterre.

M. Chesneau, qui le place à côté des peintres anglais les plus célèbres[1]. Quant à M. *Burnes Jones,* il met au service de sujets d'une poésie subtile qu'il emprunte aux légendes nationales ou à l'antiquité, une science de dessin et une harmonie de couleur rares chez les peintres anglais[2].

La peinture historique, se rapprochant plus des habitudes du continent, est représentée par *Leigthon,* qui est aussi un portraitiste et un sculpteur remarquable ; par *Watts, Briton-Riviere, Scott, Long, Collier ;* par *Alma-Tadema,* qui ressuscite avec beaucoup de grâce les mœurs aristocratiques de l'antique Grèce et de l'Italie civilisée à son contact. La peinture de genre est représentée avec éclat par *Nicol* (*Embarrassés tous les deux, le Payement des loyers*) ; par *Martineau, Stone, Green, Burgess, Egg, Grégory, Langley, Fildes, Holl, Hopkins, Sant, G.-D. Leslie* (*la Visite à la pension*), *O'Neil* (*le Départ pour la Crimée*), *Morris Walker* (*la Vieille Grille*), qui se serait placé au premier rang si la mort ne l'avait pas enlevé à trente-cinq ans ; *Forbes, Reid, Orchadson* (*le Défi, la Leçon de danse, la Reine des épées*), qui a plus d'harmonie et de franchise que la plupart de ses compatriotes, *Elmore, Etty, Gilbert, Calderon, Gow, lady Butler, Pettie,* qui cultivent le genre historique ou les scènes militaires. Parmi les portraitistes, nous citerons encore *Shannon, Ouless, Grégory, Lorimer, Lockhart* et *Whistler,* malgré sa bizarrerie prétentieuse, parfois bien déplaisante.

Le paysage. L'aquarelle. — Le paysage anglais, qui a subi à son tour l'influence du paysage français, conserve toujours une place élevée dans l'art européen. Nous citerons, en joignant aux purs paysagistes les peintres de la

1. Œuvres principales : *le Travail, Elie ressuscitant le fils de la veuve, Roméo et Juliette, le Roi Lear partageant son royaume, les Danois chassés de Manchester* (fresque à l'hôtel de ville de Manchester). Madox-Brown est mort (oct. 1893), quelques jours avant le peintre polonais Matejko. *Joy* s'est récemment fait connaître à nos salons par des compositions d'une poésie simple et pénétrante (*la Vérité,* le *Sommeil de Jeanne d'Arc*).

2. *Merlin et Viviane, la Sirène, Amour dans les ruines.*

vie rurale, d'abord les chefs de l'école préraphaéliste : *Linnel, Hunt, Tennant* et *Millais ;* puis *Hook, Brett, Leader, Edwards, Vicat-Cole, Morgan, Prinsep, Ansdell, Parsons, Murray,* enfin *Moore,* un des premiers peintres de marine du siècle. De plus, l'aquarelle a pris en Angleterre une importance telle, qu'elle lutte avec la peinture à l'huile dès la fin du XVIIIe siècle : *Sandby* (1725-1809), *Hearne* (1744-1817), *Dayes* (mort en 1804), *Gertin, Cox, Hills* et surtout *Fielding* comptent avec raison parmi les premiers paysagistes de l'Angleterre. Fielding est celui qui rappelle le plus Turner, qui fut aussi un merveilleux aquarelliste[1]. Les Anglais les premiers ont fait de véritables tableaux à l'aquarelle. Tandis que *W.-Henry Hunt* rendait les scènes de la vie anglaise, *Lewis* reproduisait avec un grand éclat la vie de l'Espagne et de l'Orient; *Cattermolle,* dans une facture plus libre, se rapprochant de l'aquarelle française, représentait les scènes du moyen âge et du XVIe siècle. Après ces maîtres viennent *Tayler, Nash, Haghe, Wells, Barret, Prout, Aumonier, East, Keene,* etc., sans parler d'un bon nombre des peintres déjà nommés qui ont cultivé l'aquarelle aussi bien que la peinture à l'huile[2].

Italie. Canova. Dupré. — Tandis que l'Angleterre se faisait ainsi, quoique la dernière venue, une si belle place dans les arts, la peinture italienne au commencement du siècle existait à peine, malgré *Appiani* (1754-1818), qui a

1. Lorsqu'il exposa à Paris, en 1824, il obtint une médaille d'or, malgré le peu de faveur qu'on accordait alors aux genres dits secondaires.

2. Un côté intéressant de l'histoire de l'art anglais, c'est le rôle que jouent les critiques tels que Rossetti, Ruskin et les grands seigneurs tels que *lord Beaumont,* qui fut lui-même un peintre distingué; ce sont aussi les aventures des artistes eux-mêmes. La mort mystérieuse de Turner, le suicide de Haydon, passionnèrent à bon droit la curiosité publique. Mais on rencontrerait difficilement une existence plus extraordinaire que celle de cet ami de Lawrence, de ce *Thomas Wrainewigth,* peintre et collectionneur remarquable, critique autorisé, qui fut un des « lions » de la société anglaise de son temps et qui, « menant de front avec ces occupations artistiques et mondaines la pratique pour ainsi dire constante de l'assassinat », fut le dilettante du crime. (Articles de Wyzewa sur Lawrence, *Gaz. des B.-A.,* 1892.)

peint les *Victoires de Napoléon* au palais royal de Milan, malgré *Camuccini* (1773-1844), auteur de la *Mort de César*, malgré *Benvenuti* (1769-1849), quoique ce dernier se montre un fort brillant décorateur dans la *coupole de la chapelle des Médicis* à San-Lorenzo et dans le *salon d'Hercule* au palais Pitti. Mais l'Italie pouvait se vanter de posséder le plus célèbre sculpteur de l'Europe, *Canova*, auquel la sculpture allemande renaissante dut beaucoup, et qui eut aussi quelque influence sur la sculpture française. *Canova* (1757-1822) manque de force, mais il a le sentiment sérieux de l'art; il est noble, correct, souvent ému. Il donne au marbre une grâce et une souplesse rares (*l'Amour et Psyché*, la *Madeleine*, *Hercule lançant Lycas à la mer*, *Terpsichore*, *tombeaux de Clément XIII et d'Alfieri*). Ses disciples immédiats, *Bartolini* (1776-1850), auteur de la *Charité* du palais Pitti, *Tenerani* (1800-1869), auteur de la *Psyché tenant la boîte de Pandore*, prouvent qu'on aurait tort de le rendre directement responsable de la mollesse affadie et des puérilités d'exécution qui ont réduit depuis tant de sculpteurs italiens au simple rôle de virtuoses et d'exécuteurs de tours de force. Depuis Canova, en somme, la sculpture italienne a toujours conservé un rang honorable, comme le montrent *Fabris* (*tombeau de Canova* à Saint-Jean-Saint-Paul de Venise), *Fraccaroli* (*Achille*), surtout *Dupré*. Dupré a affirmé son talent dans des œuvres de caractères fort divers, mais toujours d'une véritable élévation : la *Science* au Campo Santo de Pise; la *Pieta*, qui fut exposée à Paris en 1867 le *monument de Cavour*, à Turin. Dupré nous conduit jusque dans la seconde partie du XIXe siècle. Là, les talents remarquables deviennent beaucoup plus nombreux, malgré la persistance et parfois l'exagération des défauts que nous signalions plus haut. Ces défauts ont contribué à donner à la sculpture italienne, à la suite de nos expositions universelles, une popularité de mauvais aloi, qui

provoqué d'autre part des jugements trop sévères. Car, au milieu de ces erreurs trop générales, il y a cependant de véritables sculpteurs en Italie.

CHAPITRE IV

LUTTE DES DOCTRINES. — ROMANTIQUES ET CLASSIQUES

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — Gravure. Henriquel Dupont. — Lithographie. — La peinture. Réaction contre David. Le romantisme. — Géricault. Le Salon de 1819. Le *Radeau de la Méduse*. — Delacroix et Ingres. — Classiques. H. Flandrin. — Romantiques. Ary Scheffer. — L'orientalisme. Decamps. — Le paysage. Paul Huet. Corot. Th. Rousseau. — Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet. Charlet. Le musée de Versailles. — Paul Delaroche. Meissonnier. — L'exposition universelle de 1855[1].

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Quels qu'aient été les succès de la sculpture italienne, elle n'est pas comparable d'ensemble à la sculpture française, qui affirme pendant tout le siècle la supériorité de ses traditions et de son inspiration. La sculpture française n'avait pas eu besoin de changement brusque pour s'associer au mouvement que David consacrait dans la peinture ; elle n'eut pas besoin de faire une révolution pour revenir sur les exagérations de cette influence. Le *Condé* par lequel *David d'Angers* (1789-1856) inaugure la longue série de ses œuvres si

1. H. Delaborde, *Ingres*. — Ch. Clément, *Géricault*. — Eug. Véron, *Eug. Delacroix*. — H. Jouin, *David d'Angers*. — E. Chesneau, *les Chefs d'école*. — Ch. Blanc, *les Artistes de mon temps*. — Les *Salons* de Théophile Gautier et d'Edmond About. — V. Fournel, *les Artistes français contemporains*. — A. Michel, *l'École française de David à Delacroix*. — A. de Lostalot, *l'École française de Delacroix à Regnault*.

expressives est de 1816, et lorsqu'il arrive à l'apogée de son talent, c'est un héros grec, c'est un *Philopœmen* où il met tout son génie. Lui-même est tombé dans l'erreur d'affubler à l'antique la statue de Racine. Son œuvre la plus importante est le fronton actuel du Panthéon.

La sculpture était beaucoup moins tentée de se perdre que la peinture dans l'imitation du moyen âge et les détails puérils. Elle gagna à la réforme un plus large champ d'inspiration, où les diverses époques et les divers pays trouvent leur place, une puissance expressive plus étendue et plus profonde, une aptitude plus grande à saisir la modernité, chose qui n'avait pas manqué d'ailleurs aux sculpteurs français des siècles précédents. *Rude* (1784-1855), avec son *Pêcheur à la tortue,* plein de grâce et de finesse; avec son *Mercure rattachant ses talonnières,* d'une ligne si fière et si hardie; son *Louis XIII* en argent pour le château de Dampierre; sa *Jeanne d'Arc;* son *Christ en croix,* où se peint une douleur si profonde; enfin son groupe en haut relief de l'*Arc de triomphe,* le *Départ* ou la *Marseillaise,* la plus originale, la plus puissante et la plus passionnée peut-être des sculptures du siècle, se place au premier rang, quoique sa puissance même l'ait entraîné parfois à des erreurs, comme la statue du *maréchal Ney*. A côté de lui, il faut placer un autre sculpteur de génie, *Barye* (1795-1875), le Michel-Ange des animaux (*le Lion et le Serpent, Jaguar dévorant un lièvre,* etc.), qui a su aussi traiter la figure humaine avec une rare puissance (*Thésée combattant le Minotaure*).

James Pradier (1792-1852), dans un style tout différent, recherche la grâce et maintient en partie la grande réputation qu'il obtint de son vivant avec *Atalante, Sapho, Psyché,* la *Poésie légère* de Nîmes, le *duc d'Orléans* et les *Victoires* à l'arc de l'Étoile; *Cortot* (1787-1843), avec son *Soldat de Marathon* et son groupe de la *Gloire* à l'arc de triomphe de l'Étoile, fut alors notre premier sculpteur

monumental après Rude. Que de noms encore, même en ne s'arrêtant qu'aux artistes éminents et sans dépasser le milieu du siècle! Les classiques *Nanteuil* (*Eurydice*) et *Simart* (*Fronton au nouveau Louvre*); *Lemaire,* auteur du *Laboureur* et des *frontons de la Madeleine* à Paris, *et de Saint-Isaac,* à Pétersbourg; *A.-A. Dumont* (1801-1884), fils, petit-fils, arrière-petit-fils de sculpteurs remarquables, moins célèbre par son *Génie de la Liberté* de la colonne de la Bastille que par ses élèves; *Gatteaux* (*Minerve aperçue par Tirésias*); *Roman* (*Nisus et Euryale*); *Émile Seurre,* auteur de la *statue de Napoléon* en costume traditionnel qui surmonta la colonne Vendôme de 1835 à 1864; son frère *Gabriel Seurre,* auteur du *Molière* de la fontaine de la rue Richelieu; le romantique *Préault,* auteur du *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna; *Foyatier* (*Spartacus*); *Clésinger* (*la Tragédie, Sapho, George Sand*), *Duret* (*le Pêcheur napolitain*), *Jaley* (*la Prière, Louis XI*), *Jouffroy* (*la Poésie lyrique* à l'Opéra, *l'Ingénuité*), *Triqueti* (*les portes de la Madeleine*); *J.-B. Debay* (*les Trois Parques*), *Aug. Debay* (*le Premier Berceau*), *Pollet* (*l'Étoile*), *Ramey* (*Thésée et le Minotaure*), *Marochetti* (le *monument de Charles-Albert,* à Turin), *Legendre-Herald* (*Giotto*).

Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — En architecture, la sympathie pour le moyen âge, qui nous faisait de nouveau aimer et comprendre les édifices gothiques, eut un résultat des plus heureux, ne fût-ce qu'en protégeant ces précieux vestiges contre l'oubli ou contre des modifications pires encore. On pardonne volontiers à ce prix aux imitations puériles et parfois même ridicules dont ces monuments furent alors l'objet. Des archéologues tels que de *Caumont,* de *Guilhermy;* des poètes tels que Victor Hugo, dont la *Notre-Dame de Paris* fut un événement artistique aussi bien que littéraire; la Société des antiquaires de France, fondée dès 1805 sous le nom d'Académie celtique, *gloriæ majorum;* l'Ecole des

chartes, projetée par Napoléon (1807), et constituée en 1821, préparèrent la voie où devaient s'engager des architectes tels que *César Daly* (1811-1893), qui restaura la cathédrale d'Albi ; *Albert Lenoir,* qui sauva l'hôtel de Cluny ; *Lassus* (1807-1857) et *Viollet-le-Duc* (1814-1879), qui restaurèrent Notre-Dame de Paris. On comprend également mieux alors les styles d'architecture qui n'avaient pas perdu toute faveur, mais qui étaient trop délaissés. L'inspiration de la Renaissance se montre dans la restauration du château de Blois par *Duban* (1797-1870), et d'une façon plus originale dans ses travaux à l'École des beaux-arts. Peu de monuments byzantins sont supérieurs à la grandiose *cathédrale de Marseille* de *Léon Vaudoyer* (1802-1873). L'architecture classique elle-même revient directement à la Grèce, dont on étudie les monuments sur place, étude favorisée par la création de l'école française d'Athènes (1846), et des écoles analogues fondées par d'autres pays. On oppose le classique grec au pseudo-classique romain, et on cherche à en appliquer les principes plus qu'à en copier les formes, comme à *Saint-Vincent-de-Paul* par *Hittorf* (1793-1867), à la *Bibliothèque Sainte-Geneviève* par *Henri Labrouste* (1801-1875)[1], et aux nouvelles constructions du *Palais de justice* par *Duc.*

Gravure. Henriquel-Dupont. — La gravure avait moins que tout autre art à se mêler de la querelle des classiques et des romantiques. On peut remarquer cependant que *Henriquel-Dupont* (1797-1892), le maître incontesté de la gravure au XIXe siècle, s'est surtout attaché à reproduire des œuvres modernes, l'*Abdication de Gustave Vasa* d'après Hersent, l'*Hémicycle de l'École des beaux-arts* d'après Delaroche, etc. Il n'a pas moins réussi d'ailleurs dans la reproduction des œuvres du XVIe siècle : dans le *Mariage de sainte Catherine* d'après Corrège, son burin a su rendre avec une souplesse

1. La bibliothèque Sainte-Geneviève est un des premiers monuments où aient été employées des charpentes de fer de grandes dimensions.

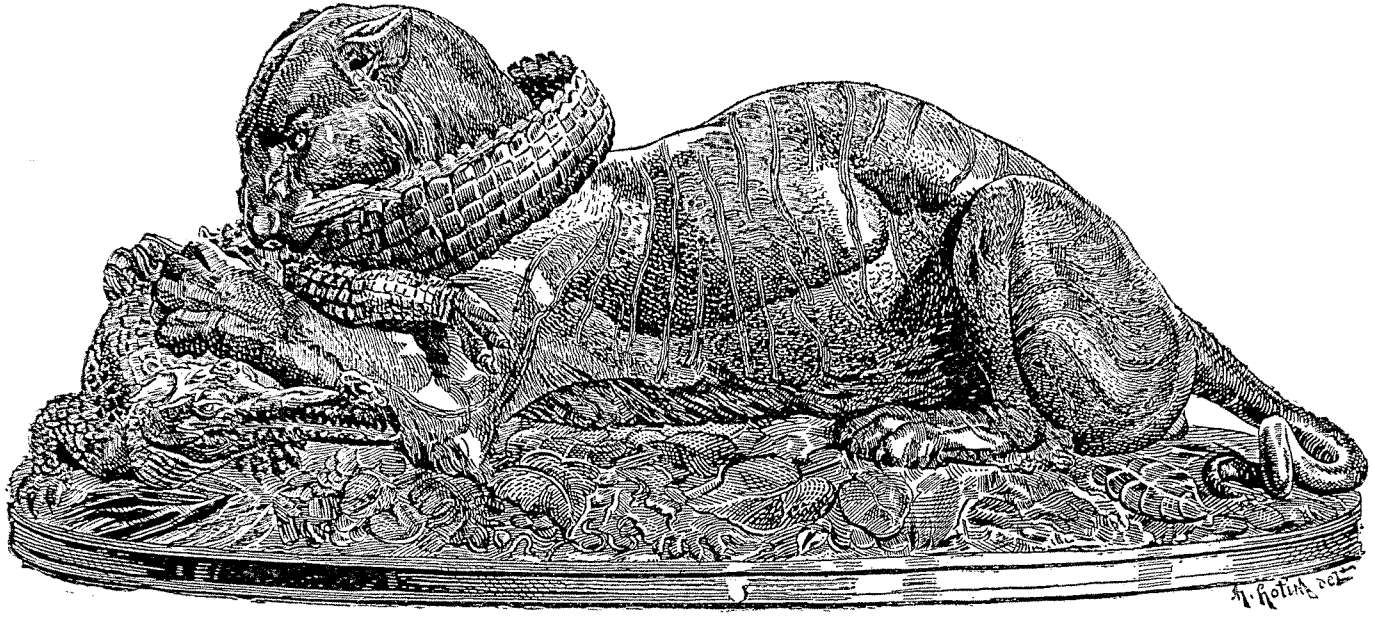


Fig. 271. — Jaguar dévorant un caïman, groupe en bronze par Barye.

incomparable les formes enveloppées du maître de Parme. Henriquel, qui gravait encore à plus de quatre-vingts ans le *Molière* de Mignard, avec une fermeté qui ne laissait pas soupçonner son âge, a survécu à la plupart de ses contemporains et de ses élèves, *Forster, Martinet, Aristide Louis* (*Mignon,* d'après A. Scheffer), *Émile Rousseaux* (*Mme de Sévigné,* d'après Nanteuil), *Huot* (la *Vierge de la délivrance,* d'après Hebert), *Jules François* (le *Galant Militaire,* d'après Terburg), *Alph. François* (le *Couronnement de la Vierge,* d'après Angelico). De tels noms et de telles œuvres assurent sans conteste le premier rang à la gravure française, malgré les Allemands *Felsing, Mandel* (la *Vierge à la chaise*), *Keller* (la *Dispute du saint sacrement*), malgré même les Italiens *Toschi* (*Entrée de Henri IV à Paris,* d'après Gérard), *Longhi* (*Bonaparte à Arcole,* d'après Gros), *Mercury* (*Jeanne Grey,* d'après P. Delaroche), *Calamatta* (la *Joconde*)[1]. En Angleterre, c'est surtout la gravure à la manière noire qui produit des œuvres remarquables avec *Cousins* et *W. Reynolds*[2].

Lithographie. — A côté de la gravure, un art qui ne date que des dernières années du XVIIIe siècle, la lithographie, obtient beaucoup de faveur. Si *Sudre,* dans l'*Odalisque,* d'après Ingres, prouve que la lithographie peut convenir aux œuvres du dessin le plus pur, ce procédé réussit surtout à rendre les coloristes. Grâce à lui, *Mouilleron* a pu traduire la *Ronde de nuit, M. Sirouy,* dans la *Justice de Trajan* et *Apollon vainqueur,* d'après Delacroix, a su saisir le caractère de peintures qui se refusaient à une reproduction suffisamment exacte par le burin. D'ailleurs, par la lithographie l'artiste peut exprimer directement sa pensée d'une manière qui permette de la reproduire à plusieurs exemplaires. Ce n'est pas là un mince mérite. Elle convient aussi admirablement au paysage. Il n'en faut pas davantage pour défendre contre la photo-

1. Il faut faire une place à part à J.-F. *Piranesi* (1707-1778) et à son fils François (1748-1810), artistes originaux qui ont montré véritablement du génie dans leurs *Monuments antiques de Rome,* et donnent aux ruines un aspect grandiose, précis et fantastique à la fois, qui n'a pas été dépassé.

2. Il faut y joindre *P. Girardet, E. Girardet* (les *Girondins*) et l'Allemand *Eichens* (le *Violon de Crémone,* d'après Muller). *Robinson* et *Raimbach* sont les graveurs au burin les plus recommandables de l'Angleterre.

graphie un art que n'ont pas dédaigné *Géricault* et *Delacroix*, qui se recommande d'artistes originaux dans les genres les plus divers, tels que *Charlet, Raffet, A. Deveria, C. Nanteuil, Grandville, Gavarni, Daumier*[1] et dans lequel tout récemment M. *Mauron* méritait la médaille d'honneur (1892.)

La peinture. Réaction contre David. Le romantisme. — La peinture, par les impressions diverses auxquelles elle obéit, fait mieux comprendre le mouvement général des arts. L'école de David n'avait pas tardé à tomber du côté où elle penchait. Gros lui-même se reprochait presque *Eylau* et *Jaffa*, comme des œuvres secondaires qui lui avaient pris un temps qu'il aurait dû plutôt consacrer aux Grecs et aux Romains. La jeune génération, née ou formée au milieu des troubles et des batailles, nerveuse, impatiente, exaltée, commençait à être excédée de ces Grecs et de ces Romains qu'on imposait partout à ses regards et à son oreille. Quels qu'eussent été d'ailleurs les sujets préférés par l'école académique, on était fatigué de discipline, on avait soif de libre inspiration. A la suite de Chateaubriand, un grand mouvement religieux s'était manifesté dans les lettres et ne pouvait manquer de gagner les arts. On opposait le christianisme au paganisme et on était amené ainsi à opposer le moyen âge à l'antiquité. Le brillant renouvellement des études historiques et, il faut bien le dire aussi, le succès de Walter Scott et plus tard d'Alexandre Dumas, poussaient à la recherche de la couleur locale. Enfin les littératures étrangères, l'anglaise, l'allemande, l'italienne, avec Byron, Gœthe, Schiller, Dante, le Tasse, aussi bien que W. Scott, apportaient aux imaginations françaises des éléments nouveaux[2]

1. De Lostalot, *les Procédés de la gravure*, p. 213-251.

2. On pourrait montrer que cette faveur pour le moyen âge et « l'exotisme artistique » se prépare et se manifeste déjà sous l'Empire. Jamais la musique, dans les opéras comme dans la romance, n'a plus souvent mis en scène le troubadour et le chevalier. Les romans américains de Chateaubriand.

On cherchait avec passion des sujets dans *Faust, Wilhem Meister, la Divine Comédie, Don Juan, Childe Harold, Werther, Manfred,* etc. De même que David veut faire de la peinture *éloquente,* les adversaires de son école chercheront à faire de la peinture *lyrique.*

De ces divers éléments sortit ce que l'on a appelé le *romantisme.* L'on vit alors les révolutionnaires politiques se rattacher artistiquement au passé, tandis que les royalistes défendaient en art des principes qui semblent révolutionnaires. Si le romantisme était resté dans la voie que lui avait ouverte Géricault, il n'y aurait qu'à le louer. Mais le romantisme vrai, ou du moins celui qui fit le plus de bruit, ne devait pas tarder à être plus artificiel que le système auquel il s'attaquait. Il substitua une convention à une autre, l'amour prédominant sinon exclusif du moyen âge à celui de la Grèce et de Rome. Boutique pour boutique, le bric-à-brac du moyen âge était moins humain, moins vrai encore que la draperie antique. Le romantisme dégénéra bientôt, par réaction contre la règle, en idolâtrie du génie individuel, en mépris théorique de la critique et du bon sens général, pour ne pas dire du sens commun. Gœthe, qui, à la fin de sa vie, assistait à ce mouvement sans avoir rien perdu de cette largeur d'esprit qui l'intéressait à tout et lui faisait tout comprendre, Gœthe disait cependant, en s'adressant à ces novateurs : « Faites-moi sentir ce que je n'ai pas encore éprouvé ; faites-moi songer à quoi je n'ai jamais rêvé, et je vous applaudirai. Mais des cris, du tapage, ne remplaceront jamais le pathétique. »

Heureusement qu'après bien du bruit le romantisme disparut comme coterie, mais demeura comme source de l'inspiration. Il l'a en partie renouvelé. L'antiquité même a fini par y gagner. Car un romantisme plus calme, associant l'esprit d'examen à l'imagination, s'efforça de com-

plus encore Ossian et sa poésie pseudo-barbare, ont eu un succès général et donnent des sujets de tableaux et de statues

prendre le passé sous ses diverses formes et fit renaître sous nos yeux une antiquité plus vivante. Après la bataille, on s'aperçut qu'il n'y avait plus, à vrai dire, ni classiques ni romantiques et que « l'art seul était resté ».

Géricault. Le Salon de 1819. Le « Radeau de la Méduse ». — Ce qui devait être la conquête finale du romantisme, la liberté de l'inspiration et le sentiment de la vie moderne, avait apparu dès le début du mouvement, au Salon de 1819, avec le *Radeau de la Méduse,* de *Géricault,* qui reste l'œuvre la plus remarquable de la période. Géricault avait alors vingt-huit ans. Reprenant à sa manière la tradition de Rembrandt, il avait prouvé l'existence du beau dans la vie moderne, a dit avec raison M. Chesneau. La composition à la fois dramatique et pleine d'unité, l'harmonie un peu sourde, mais puissante, du tableau, coupée d'ailleurs par des notes lumineuses et des tons argentins, la profondeur de l'horizon, la couleur sinistre des vagues, l'expression pathétique des physionomies, le moment choisi par l'artiste, qui nous montre dans toute leur horreur les angoisses et les souffrances subies, mais y joint un commencement d'espérance, font de cette scène de naufrage une des œuvres capitales de l'art moderne. Cette peinture étonna; elle n'excita pas l'enthousiasme qu'elle aurait dû faire naître; mais elle ne fut pas aussi méconnue qu'on l'a dit, et obtint une première médaille. Malheureusement Géricault, affaibli bientôt par la maladie, mourut en 1824, sans avoir renouvelé cette tentative, s'occupant surtout à représenter des chevaux, chose où il excellait.

Delacroix et Ingres. — Son contemporain *Sigalon* (1788-1837) aurait pu, dans une certaine mesure, prendre sa place, et des œuvres telles que la *Vision de saint Jérôme,* où il s'inspirait de Michel-Ange, dont il devait copier le *Jugement dernier,* montrent qu'il en était capable. Mais la misère avait retardé ses débuts, et lorsqu'il parut au Salon



de 1822, il avait en face de lui *Eugène Delacroix*, qui présentait au public surpris, mais en grande partie entraîné, sa *Barque de Dante*. Delacroix (1798-1863), quoique plus jeune, prit alors la place laissée libre. Deux ans plus tard il souleva les discussions les plus vives par son *Massacre de Scio* (1824). Ses audaces, son exécution parfois incertaine et incorrecte, parfois aussi, il faut le dire, quelque chose d'inquiet, sinon de pénible, non seulement dans la facture, mais dans l'inspiration, devaient donner prise à la critique, lorsqu'elle ne voulait pas se laisser éblouir par le génie qui éclate dans ses chefs-d'œuvre. Quelque inégal qu'il se montre, on peut affirmer que Delacroix a été un des peintres les plus expressifs, les plus émouvants, un admirable coloriste, le plus grand de l'école française, et que personne dans ce siècle ne l'a dépassé dans la peinture monumentale. La partie centrale de la *galerie d'Apollon,* au Louvre, la *bibliothèque du Corps législatif,* la *bibliothèque du Sénat,* œuvres auxquelles il faudrait ajouter le *salon d'Hercule,* brûlé avec l'hôtel de ville en 1871[1], le placent à côté des Vénitiens. Eugène Delacroix a pu chercher ses inspirations dans les sentiments les plus variés de l'âme, dans les pays et dans les siècles des plus divers, dans Shakespeare, Byron, le Tasse, Gœthe, Ovide, comme dans les chroniqueurs du moyen âge[2]; dans l'antiquité païenne comme dans l'Évangile et dans la Bible : partout il a trouvé l'occasion d'œuvres éminentes. S'il s'est plu souvent

1. La décoration de l'hôtel de ville fut pour l'art du milieu du siècle ce que la décoration de l'*Opéra* et du *Panthéon* est pour les générations suivantes. On y retrouvait Ingres, avec l'*Apothéose de Napoléon*, à côté de Delacroix.

2. *La Prise de Constantinople par les croisés, la Pieta, Héliodore chassé du temple* (chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice), *la Barricade, Médée, l'Assassinat de l'évêque de Liège, Boissy-Danglas, l'Amende honorable, la Barque du Christ, Ovide chez les Scythes, Herminie chez les bergers, la Barque de don Juan, le Giaour et le Pacha, la Bataille de Taillebourg, Hamlet et le Fossoyeur, Roméo et Juliette, les Convulsionnaires de Tanger, la Mort de Sardanapale, les Foscari.* On peut remarquer qu'il n'a presque jamais traité de sujets modernes.

a représenter des scènes du moyen âge, il n'a jamais voulu être un romantique classé, et s'est tenu en dehors de la coterie qui le proclamait pour son chef. Ce n'est pas un de ses moindres titres que d'avoir rendu la vie à l'antiquité, par exemple dans la *Justice de Trajan,* au



Fig. 273. — E. Delacroix. — La prise de Constantinople par les croisés.

musée de Rouen, et dans la décoration de la bibliothèque du Corps législatif, lorsqu'il développe l'histoire de la civilisation antique, depuis *Orphée* venant policer les Grecs encore barbares et leur enseigner les arts de la paix, jusqu'à *Attila* foulant aux pieds l'Italie et les arts. Eugène Delacroix n'a pas réussi dans le portrait[1].

C'est là qu'excelle au contraire celui qu'on lui op-

1. Nous ne connaissons de véritable exception que le portrait de George Sand jeune, qui a paru à l'Exposition des portraits des écrivains du siècle (1893). Mais ce n'est qu'une esquisse de petite dimension.

posa comme le chef de l'école adverse et le représentant des traditions que les révolutionnaires attaquaient. *Dominique Ingres* (1780-1867) avait été cependant d'abord un novateur. Il aimait avec passion l'antiquité, mais ne la comprenait plus comme David ; il cherchait à la fois à être plus beau et plus vrai. L'antiquité n'était pas chez lui af-

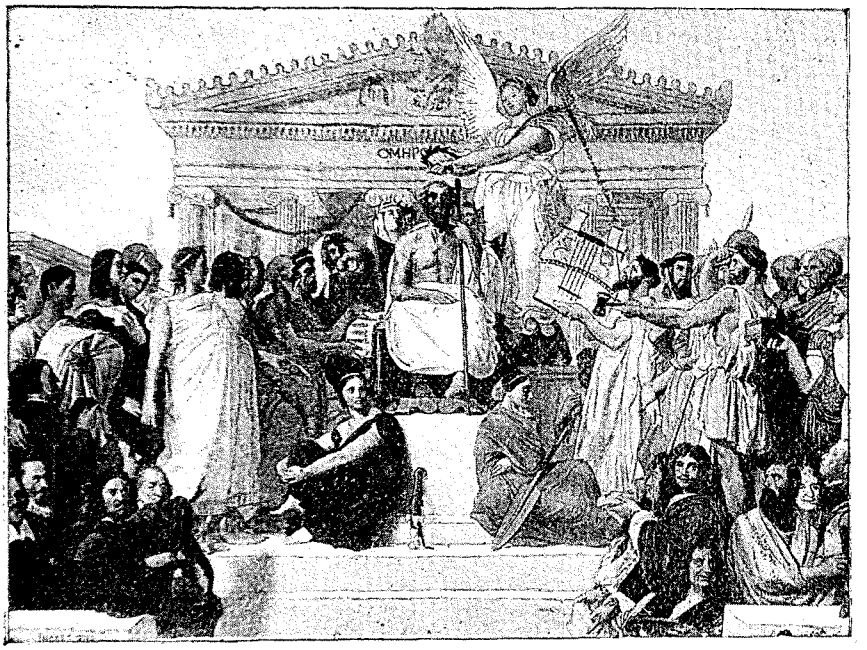


Fig. 274. — Ingres. — Apothéose d'Homère.

faire d'érudition, mais surtout de sentiment. Il avait été directement aux Grecs, les avait compris et y avait associé dès l'origine l'admiration sans bornes de Raphaël.

Après avoir donné des preuves d'une grande précocité, il obtenait à vingt et un ans le prix de Rome avec un tableau qui mérita l'admiration de Flaxman, le célèbre sculpteur anglais, alors de passage à Paris, au point de faire naître chez David quelque sentiment de jalousie. David pouvait y reconnaître, en effet, autre chose que son enseignement. Ingres y montrait déjà ce qu'il devait être dans toute sa longue et glorieuse

carrière. Quoique l'unité soit le caractère dominant de cette vie, il ne faudrait pas juger le peintre d'après le despotisme de son enseignement, et moins encore d'après les déclarations violemment exclusives qu'il lançait au milieu des luttes de doctrines. En effet, Ingres avait été parfois aussi « audacieusement véridique qu'aucun des novateurs naturalistes »; de plus, il a pris des sujets de tableaux dans le moyen âge, la Renaissance, le XVIIe siècle, et même dans les temps modernes. Certes, l'auteur de *Françoise de Rimini,* de *Raphaël et la Fornarine,* de *Henri IV et ses enfants,* de *Philippe V et Berwick,* de la *Vision de Fingal,* de *Jeanne d'Arc,* de *Pie VII à la chapelle Sixtine,* n'avait pas l'imagination fermée à tout ce qui n'était pas antique. Avec la conscience qu'il mettait à toute chose, il a été un des créateurs de la couleur locale et du genre historique. Il a devancé sur ce point et dépassé en exactitude plusieurs des romantiques les plus bruyants. L'accoutrement barbare des guerriers qui apparaissent dans la *Vision de Fingal,* œuvre détruite aujourd'hui et qu'on ne connaît que par un dessin du Louvre, aurait eu de quoi plaire aux fanatiques d'*Hernani :* cette peinture a été pourtant exécutée pendant le premier empire. Lorsque parut la *Chapelle Sixtine,* ce tableau frappa surtout par la recherche du coloris. Ses portraits témoignent d'un tel souci de l'exactitude actuelle du costume, qu'ils sont déjà des documents du plus grand prix pour connaître les modes et les étoffes alors en usage. On comprend donc que les véritables artistes qui s'attardèrent plus ou moins longtemps au mouvement romantique aient été plus justes pour Ingres qu'Ingres ne l'a été pour eux, et ce n'est pas un des faits les moins intéressants de l'histoire de l'art au XIXe siècle que de constater qu'Ingres a sa place, et une place importante, dans le romantisme. Le soin de l'exactitude historique se montre particulièrement dans son œuvre cependant la plus académique, l'*Apothéose d'Homère,* où il y a comme un résumé de l'histoire du costume depuis l'antiquité jusqu'à Louis XIV.

Ingres avait raison de dire : « Le dessin est la probité de l'art; » il avait tort de le considérer, dans un tableau une fois achevé, comme devant être distinct de la couleur. Il ne tombait pas dans les excès de l'école de David, et faisait sentir fort bien,

même dans ses figures isolées, tels que ses chefs-d'œuvre de l'*Œdipe* et de la *Source*, ce qui doit distinguer la peinture de la sculpture; il a souvent une grande justesse dans le ton local. Mais il oublie trop le clair-obscur et la lumière, le rapport qui doit exister entre la coloration d'une figure et le plan où elle se trouve. Sans être dépourvu de sentiment et de passion (voir par exemple le *Saint Symphorien* de la cathédrale d'Autun), il restreint trop leur part et semble le plus souvent se les interdire. Il y a de l'idéal chez lui, mais on n'y trouve pas la fantaisie et le rêve. Qu'importe après tout, puisqu'il a fait des œuvres admirables? S'il n'a pas peint l'*Entrée des Français à Constantinople*, il a peint l'*Apothéose d'Homère*, et ces deux toiles, placées en face l'une de l'autre au Louvre, font également honneur à l'école française. Enfin, même au plus fort de la lutte, on a rarement contesté qu'Ingres fût un portraitiste éminent. Les portraits de *M. Bertin*, de *Mme de Vaucay*, et bien d'autres, sont comparables aux plus belles œuvres des temps passés.

Classiques. H. Flandrin. — Un grand nombre de peintres de talent suivent de plus ou moins loin les inspirations qui dominent l'âme et le talent d'Ingres : *Jérôme Langlois* (1779-1838) (*Cassandre implorant Minerve*), *P. Drolling* (1786-1857) (la *chapelle de Saint-Paul* à Saint-Sulpice); *Ziegler* (1804-1856) (l'*Abside de la Madeleine*), *Louis Couder* (le *Lévite d'Éphraïm*), *Abel de Pujol* (*Saint Étienne*), *Court* (1795-1865) (les *Funérailles de César*), *Vinchon* (1789-1855) (les *Volontaires de 1792*), *Signol* (la *Femme adultère*), *Auguste Hesse* (l'*Évanouissement de la Vierge*), *Alex. Hesse* (*peinture à Saint-Gervais*, les *Funérailles de Titien*), *Léon Cogniet* (1794-1880) (*Marius à Minturnes*, le *Massacre des Innocents*, les *Saisons*, à l'ancien hôtel de ville); *Caminade* (1783-1862) (la *Mort de la Vierge*). Parmi les contemporains d'Ingres, un seul, trop oublié, put dans l'école classique être mis quelquefois à côté de lui, *Heim* (1787-1865), l'auteur du *Massacre des juifs* (Louvre), du *Martyre de sainte Juliette et de saint Cyr* (à Saint-Gervais),

et d'une toile d'un genre tout différent, particulièrement intéressante pour l'histoire de l'art, la *Distribution des récompenses à la suite du Salon de 1824,* un des meilleurs tableaux de chevalet de la Restauration. Ingres est loin d'avoir exercé la même influence que David. Parmi les peintres qui se rattachent à l'école classique, les noms qui précèdent montrent que plus d'un inclina vers la facilité des Carraches et ne se refusa même pas quelque incursion dans le camp romantique.

Ingres transmit son talent de portraitiste à son élève préféré *Hippolyte Flandrin* (1809-1864), qui lui fut supérieur par le sentiment religieux. Flandrin laissa inachevée la décoration de l'église Saint-Germain des Prés, qui est son principal titre avec les peintures de Saint-Vincent de Paul, travail qu'il partagea avec *Picot* (1786-1868), plus connu par son tableau de l'*Amour et Psyché.* Dans son *Saint François d'Assise* bénissant sa ville natale, *Léon Bénouville* (1821-1859) semble avoir retrouvé la pure inspiration de Lesueur. Il y a là la même simplicité que dans les œuvres de *Victor Orsel* (1795-1850) ou de *Perin,* mais sans la convention qui les dépare. *Chenavard* (1808-1895) se proposa de retracer l'ensemble de l'histoire de l'humanité dans une suite de compositions destinées au Panthéon et où il se montre, par l'originalité, la puissance et l'ingéniosité de la conception, l'émule de Kaulbach.

Romantiques. A. Scheffer. — *Ary Scheffer* (1795-1857) le plus célèbre des romantiques après Delacroix, rappelle aussi l'école allemande par ses efforts pour traduire sur la toile les impressions les plus délicates et les plus subtiles de l'âme humaine. Mais il est plus touchant et plus clair. Il a fait des portraits remarquables (la *reine Marie Amélie,* à Chantilly). On le connaît surtout par ses petits sujets de sentiment, tels que la *Veuve du soldat,* et par ses compositions tirées de Byron, de Dante ou de Gœthe, sa *Françoise de Rimini,* ses *Mignons,* sa *Médora,* ses *Margue*

rites, que la gravure a popularisées. La postérité estimera peut-être davantage ses tableaux religieux, d'une expression pénétrante et parfois nouvelle, le *Christ consolateur,* le *Christ rémunérateur, Saint Augustin et sainte Monique,* l'*Enfant charitable* (Nantes), et même *les Douleurs de la terre en s'élevant vers le ciel se changent en espérances et en béatitudes.* Cependant on regarde généralement comme son chef-d'œuvre les *Femmes souliotes,* épisode de cette insurrection grecque qui inspira souvent alors nos poètes et nos artistes. Parmi les autres peintres qui se rattachent au mouvement romantique, on distingue *Louis et Clément Boulanger, Chasseriau, Cam. Roqueplan ; Couture* (*l'Orgie romaine*), *Muller* (*Lady Macbeth, Mil huit cent quatorze, l'Appel des dernières victimes de la Terreur, décoration du pavillon Denon*) ; *Eugène Devéria,* qui, dans sa *Naissance de Henri IV,* montre quelque chose de la puissance de coloris de Delacroix.

L'orientalisme. Decamps. — Delacroix a contribué pour une bonne part au succès de l'orientalisme, qui a été une heureuse acquisition pour notre école. L'expédition d'Égypte de 1798, où des artistes aussi bien que des savants avaient accompagné l'armée, attira l'attention sur les pays du soleil. Mais l'école française se préoccupait peu alors de la couleur pour elle-même. L'insurrection grecque, et bientôt après la guerre d'Algérie, arrivèrent dans un meilleur moment. Les artistes cherchaient les effets de lumière et voulaient du nouveau. L'Orient leur en offrit. *Decamps* (1803-1860) se plaça à la tête des orientalistes, et rivalisa par l'éclat du coloris avec les *Convulsionnaires de Tanger* ou les *Femmes d'Alger* de Delacroix, dans l'*École turque,* le *Corps de garde, Joseph vendu par ses frères,* etc. Après lui *Marilhat, Belly, Fromentin, Henri Regnault, Guillaumet, B. Constant, Mme H. Brown,* etc., se sont distingués dans les chemins qu'il avait ouverts et qui, depuis, n'ont pas été abandonnés.

Le paysage. Paul Huet. Corot. Th. Rousseau. — Les orientalistes prennent une place importante dans l'école de paysage qui se forma chez nous en même temps qu'en Angleterre et ramena ce genre de peinture vers l'étude émue de la nature. L'école de paysage qui se forma alors, et qui a encore aujourd'hui tant d'éclat, est une des gloires les moins contestées de l'art du XIXe siècle. Les beaux temps de la Hollande étaient revenus. *Paul Huet* (1804-1869), qui n'attendit pas l'exemple de Constable pour donner le signal de la réaction contre l'école académique ; *Corot* (1796-1865), *Th. Rousseau* (1812-1867), peuvent être considérés, avec des tempéraments artistiques très différents, mais une égale sincérité, comme les chefs de cette école. Avec eux, leurs contemporains ou successeurs *Flers* (1802-1868), *de La Berge, Français, Cabat, Diaz, Dupré, Chintreuil, Lapito, Giroux, Lavieille, Daubigny, E. Michel,* montrèrent tout ce que la diversité du sentiment individuel pouvait apporter de variété délicate ou puissante, poétique ou spirituelle, à la représentation de sites analogues. Corot avait fait voir comment le paysage mythologique même pouvait être renouvelé. Le paysage classique se défendit en acceptant l'influence nouvelle, et le fit heureusement avec *Éd. Bertin, Paul Flandrin, Desgoffe, Aligny, de Curzon, Ach. Benouville, Watelet, Mme Sarazin de Belmont, Lanoue, Lecointe, Anastasi*, etc. On ne peut séparer les paysagistes des animaliers tels que *Troyon, Rosa Bonheur, Bracassat, Ph. Rousseau*, des peintres de marines tels que *Gudin* et *Isabey*.

Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Un groupe d'artistes passionnés pour l'Italie alla y chercher autre chose que son passé, et nous représenta l'Italie elle-même avec sa population de paysans et de pêcheurs. *Léopold Robert* consacra tout son talent à ces sujets (la *Fête de la madone de l'Arc,* les *Pêcheurs de l'Adriatique*). *Schnetz* (1786-1870) leur dut ses meilleurs succès (l'*Inondation,* l

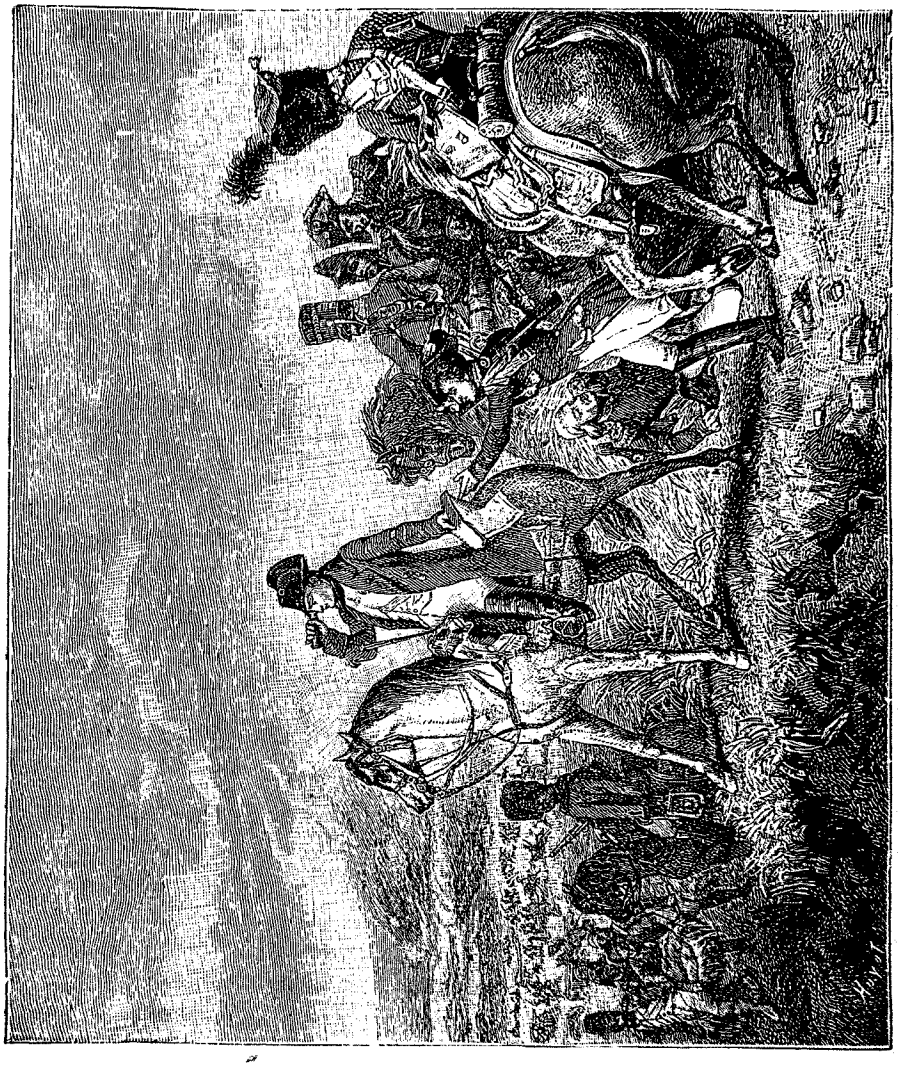
Vœu à la Madone). *Hébert* y a ajouté une poésie mélancolique très personnelle et très élevée dans la *Malaria*, les *Cervarolles à la fontaine, le Matin et le Soir de la vie*. Dans son tableau intitulé *le Repos, Henri Lehmann*, l'auteur des *Océanides*, l'auteur des peintures de la salle des fêtes à l'ancien hôtel de ville, et de la salle du Trône au Luxembourg, se montre leur émule[1].

Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet, Charlet. Le musée de Versailles. — Enfin, en dehors des luttes de doctrines, *Horace Vernet* et *Paul Delaroche* durent à l'ensemble de leurs qualités et à leur conformité de goût avec la moyenne du public une réputation qui se maintint longtemps sans orage, mais qu'ils devaient payer plus tard par un dédain peu justifié. Horace Vernet (1789-1863), fils de Carle Vernet et petit-fils de Joseph Vernet, n'a pas dans ses batailles le sentiment épique de *Gros*, que l'on retrouve dans le dessinateur *Raffet* (1804-1860) ; il n'a pas la pénétration psychologique de *Charlet* (1792-1845) pour rendre la physionomie du troupier. Mais combien pourrait-on nommer de peintres militaires qui lui soient supérieurs ? Où trouver une exécution plus spirituelle et, dans ses meilleures œuvres, une composition plus habile et plus claire ? N'oublions pas que, lors de l'exposition universelle de 1855, les artistes étrangers les plus éminents admirèrent surtout en lui la qualité qu'on lui a souvent le plus obstinément refusée, l'originalité[2]. Le musée de Versailles, consacré par Louis-Philippe, en 1837, à toutes les gloires de la France, ouvrait une vaste car-

1. Né en 1794 à la Chaux-de-Fonds, L. Robert se suicida à Venise (1835). (Voir le *Salon de* 1836 par A. de Musset.) L. Robert avait eu des prédécesseurs, comme *Ph. Vleugels* (1669-1737). On peut joindre à son groupe *Bodinier*, qui a laissé une bonne partie de ses œuvres au musée d'Angers.

2. Œuvres caractéristiques d'Horace Vernet : *Moncey à la barrière de Clichy, Assaut de Constantine, Wagram, la Smalah, Bouvines ; Fontenoy*, qui est peut-être son chef-d'œuvre ; *le Chien du régiment, le Cheval du trompette*, et dans des genres différents : *Raphaël et Michel-Ange, Arrestation de brigands romains, Éliézer et Rebecca, le portrait du frère Philippe*.

rière à la peinture de batailles. Après Horace Vernet, les peintres qui se distinguèrent le plus à Versailles furent *Bouchot,* auteur du *18 Brumaire,* récemment transporté au



Louvre, et des *Funérailles de Marceau* du musée de Chartres; *Schnetz* (*Bataille d'Ascalon*), *Léon Cogniet* (*Valmy*), *Philippoteaux* (*Rivoli*), *Couder* (*Lawfeld, le Serment du jeu*

1. Gravure extraite de *Napoléon et son temps,* par R. Peyre. (Didot édit.)

de paume), *Larivière* (*le Siège de Rhodes*), *Steuben* (*Ivry*), *Alaux* (*Denain*), *Yvon* (*le Maréchal Ney à la retraite de Russie, Prise de la tour Malakoff*), *Pils* (*la Bataille de l'Alma*), *H. Lecomte, V. Adam, Penguilly* (*Combat des Trente*). *Hipp. Bellangé*, auteur de la *Bataille de Wagram* (Versailles) et de la *Charge de Kellermann à Marengo* (musée de Lyon) est surtout distingué comme peintre d'anecdotes militaires (*les Deux Amis, le Salut d'adieu*). Il devait être bientôt dépassé en ce genre par *de Neuville* (*la Dernière Cartouche, l'Attaque du Bourget*) et par *Detaille*, qui s'est placé au premier rang de nos peintres militaires, par son *Officier d'artillerie chargeant* et sa *Reddition d'Huningue*.

Paul Delaroche. Meissonier. — *Paul Delaroche* (1797-1856) s'est aussi essayé dans la peinture militaire (*Prise du Trocadéro, Charlemagne franchissant les Alpes*). Mais on retiendra surtout son nom à cause de l'*hémicycle de l'École des beaux-arts*, où il a réuni dans une assemblée idéale les artistes célèbres de tous les temps, et de ses tableaux de genre historique, où il se plaît surtout à représenter des scènes émouvantes ou tragiques (*la Mort de Jeanne Gray, la Martyre chrétienne, l'Assassinat du duc de Guise, les Girondins*). Il fut, comme on l'a dit, le Casimir Delavigne de la peinture. Le rival de P. Delaroche dans le genre historique est *Robert Fleury* (1797-1830) (*le Colloque de Poissy, Un Autodafé*). Déjà, sous le gouvernement de juillet, *Meissonier* avait exposé le *Liseur*, les *Joueurs d'échecs*. Mais on ne pouvait prévoir encore la puissance que devait mettre dans ses petits tableaux l'auteur de la *Rixe* (1855) ; on ne pouvait prévoir à quelle valeur historique devait s'élever, dans la précision de ses personnages de dimensions restreintes, l'auteur de *Solférino, Mil huit cent cinq, Iéna, Mil huit cent sept, Mil huit cent quatorze*.

L'exposition universelle de 1855. — Nous avons indiqué les noms des principaux contemporains ou successeurs immédiats d'Ingres et de Delacroix. Ingres et De-

lacroix ont été les derniers chefs d'école. Ils apparurent comme tels non seulement à la France, mais à l'Europe entière, lors de l'exposition universelle ouverte à Paris en 1855, la première où les beaux-arts aient été appelés. C'est sur cet événement considérable pour l'histoire générale de la civilisation que nous terminerons notre rapide revue de l'histoire de l'art. Nous nous contenterons d'indiquer pour la suite, et sans aborder les controverses immédiatement contemporaines, les principaux faits qui semblent acquis, malgré les incertitudes de l'avenir.

CHAPITRE V

COUP D'ŒIL SUR L'ÉTAT DE L'ART DANS LA SECONDE PARTIE DU XIXe SIÈCLE

Principaux faits de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIXe siècle. — Architecture. Les chemins de fer. L'architecture métallique. — Japonisme. — Art industriel. — Supériorité de l'école française. — Peinture. Sculpture. Le réalisme. La gravure sur bois. L'eau-forte. La gravure en médailles. — L'école belge. L'école italienne. Les États-Unis, etc.

Principaux faits de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. — Architecture. — Les chemins de fer. L'architecture métallique. — En architecture, la fin de notre siècle ne semble pas avoir dégagé un style franchement original, malgré des édifices tels que l'église de Montrouge par *Vaudremer*, l'Opéra de *Ch. Garnier*, le palais de Longchamps à Marseille par *Bartholdy* et *Espérandieu*, les halles centrales par *Baltard*, une des conceptions les plus caractéristiques de notre temps, qui sont devenues le type des édifices analogues[1]. Il faut signaler cependant la grande importance

1. Parmi les travaux les plus considérables exécutés de nos jours, il faut placer la réunion du Louvre et des Tuileries, commencée par *Visconti*, ache-

des travaux publics, tels que l'aqueduc de Roquefavour par *de Montricher*, les ouvrages de *Belgrand* pour amener à Paris les eaux de la Vanne et de la Dhuis, le pont de Brooklyn, le pont du Forth. L'invention des chemins de fer a provoqué la création de types nouveaux : la gare et ses annexes. Le fer a joué dans ces dernières années un rôle de plus en plus considérable dans les constructions. L'architecture métallique a pris surtout naissance et s'est perfectionnée aux États-Unis, où la main-d'œuvre est fort chère et où l'on cherche à la restreindre[1].



Fig. 276. — H. Regnault. Exécution à Tanger.

vée par *Lefuel*. Mais ce n'est pas dans des constructions de ce genre, forcément rattachées aux types du passé, qu'on pourrait chercher le style moderne.

1. C'est là certainement un progrès en bien des cas. Mais il faut reconnaître que l'emploi des grandes tiges de fer comme matériaux de construction n'a pas encore la sanction suffisante du temps. Un édifice en pierre doit être entretenu et réparé sans doute ; mais on a affaire à des matériaux qui, depuis des milliers d'années, ont accompli leur évolution et sont à l'état d'équilibre interne définitif. Il n'en est pas de même pour la fonte et le fer forgé ou laminé. On lui a donné, par le travail mécanique auquel on l'a soumis, une contexture artificielle. Les molécules ainsi violentées cherchent à se grouper de nouveau, malgré tout, dans leur état naturel, à quitter l'état fibreux pour repasser à l'état cristallin. Le fer perd ainsi en partie sa force de résistance et devient cassant. De là, et pour d'autres causes analogues, des accidents souvent fort difficiles à prévoir et à prévenir (voir par exemple le rapport de MM. *Collignon* et *Hauser* sur la catastrophe du pont de Mœnchenstein ; Berne, 1892, in-4°). C'est pourquoi le système des ponts suspendus, qui avait fait naître tant d'espérances, est généralement abandonné aujourd'hui, sauf pour des circonstances spéciales. Quoi qu'il en soit, le fer aura son emploi dans les constructions qui ne sont pas destinées à une durée indéfinie, et pour lesquelles on aura avantage à compenser la moindre durée par une économie parfois considérable dans les frais d'établissement. Dans la maçonnerie proprement dite, les progrès de la science de l'équilibre et la connaissance plus exacte de la résistance des pierres et des bois a permis d'arriver aux mêmes résultats qu'autrefois, en employant moins de matière. A cet égard, les procédés actuels paraissent supérieurs à ceux des

Le japonisme. L'art industriel. — La guerre des Anglais et des Français en Chine et les traités qui ont suivi, la révolution imprévue et profonde qui a rapproché le Japon de la civilisation occidentale, ont amené entre l'Europe et l'extrême Orient des relations plus fréquentes et plus intelligentes ; tandis que le Japon s'efforçait de devenir européen, l'Europe, qui avait pu voir aux expositions universelles de 1867 et 1878 des œuvres exquises des artistes japonais et chinois, se reprochait de ne les avoir pas jusque-là assez admirés. L'influence japonaise s'est fait sentir non seulement sur nos arts industriels, mais même sur quelques-uns de nos peintres. Ce goût pour le japonisme à coïncidé justement avec le succès des grands efforts qui ont été faits d'abord en Angleterre à la suite de l'exposition universelle de 1852 (fondation du musée de South-Kensington), puis en France (importance prise par l'Union des arts appliqués à l'industrie), pour développer les industries d'art, répandre l'enseignement du dessin et relever le niveau des écoles professionnelles. Les résultats acquis sont déjà des plus importants, et c'est là un fait considérable. On n'a qu'à comparer le dessin des étoffes, l'imagerie populaire, les affiches d'il y a quarante ans, avec ce que nous voyons aujourd'hui. Des orfèvres tels que *Froment-Meurice, Rudolphi, Vechte, Fannière, Dufresne, Christophle, Barbedienne;* des ébénistes comme *Fourdinois, Lemoine, Guéret;* des céramistes comme *Deck, Haviland, Viellard, Montagnon* (à Nevers); des bijoutiers comme *Beaugrand, Bapst, Mellerio, Boucheron,* font honneur à l'art français du XIXe siècle.

Supériorité de l'école française. Peinture. Sculpture. Le réalisme. La gravure sur bois. L'eau-forte. La gravure en médailles. — En France, lorsque la querelle romantique se fut calmée, il y eut un retour vers le naturalisme ou réalisme, qui, dégagé de ses exagérations, aurait mieux servi l'art, si on n'avait pas voulu, vers 1850, avec *Gustave Courbet* (1827-1885), en

Romains, par exemple. Mais nos ouvrages seront-ils aussi solides? Cet excès de matière que l'on critique dans les monuments anciens et qui augmentait les frais de la construction ne peut-il pas être considéré, pour une bonne part, comme un capital de garantie? C'est ainsi que des économistes ont reproché souvent à tort à la Banque de France l'excès de son encaisse, et à la France même l'excès de sa circulation monétaire.

faire le sujet d'une polémique de journaux et même une arme d'opposition politique. Courbet, en dépit de ses théories, a montré un talent d'une grande fermeté dans ses paysages. De quelque façon qu'on juge le mouvement réaliste, l'école française a conservé, malgré les progrès des autres écoles, une suprématie éclatante et incontestée. Cette supériorité s'affirma dans la décoration du nouvel Opéra, où *P. Baudry* a exécuté une des plus fières et des plus expressives peintures monumentales des temps modernes. Où trouver, hors de France, une réunion d'artistes tels que les sculpteurs *Perraud, Dubois, Guillaume, Cavelier, Chapu, de Saint-Marceaux, Falguière, Mercié, Gumery, Hiolle, Carpeaux, Barrias, Delaplanche, Crauck, Millet, Coutan, Moreau, Carrier-Belleuse, Peynot, Puech, Lanson, Boucher, Allar, Dalou, Lenoir, Carlès, Carlier, Peinte, Frémiet, Caïn ;* les peintres *Bonnat, Lenepveu, Hébert, Bouguereau, Cabanel, Delaunay, Galland, Gérome, Lefebvre, P. Laurens, Merson, G. Moreau, C. Duran, Timbal, E. Lévy, B.-Lepage, Pils, Yvon, de Neuville, Detaille, Regnault, Chaplin, J. Breton, Millet, Lhermite, Renouf, Doucet, Roll, Maignan, Morot, Roybet, Dagnan, Vibert, Worms, Leloir, Saint-Jean, Vollon, B. Desgoffe, Puvis de Chavannes ;* les paysagistes cités page 746 et leurs émules *Bernier, Pelouse, Harpignies, Segé, Lansyer, Ziem, Iwill, Marais, Van Marcke, J. Dupré ;* les miniaturistes, *David, de Pommayrach, Mme Herbelin ;* les décorateurs de théâtre, *Despléchin, Séchan, Cambon, Thierry, Lavastre.* Dans la gravure, *Gaillard, A. et J. Jacquet, Lamotte, Lévy, Sulpis, Bertinot, Salmon, Blanchard, Didier, Danguin, Annedouche,* etc., montrent que la taille-douce a su résister à la photographie et aux divers moyens de reproduction industrielle qui en dérivent. En outre, deux faits font de la fin du XIXe siècle une période remarquable de l'histoire de la gravure : les progrès de la gravure sur bois et les nouveaux succès de l'eau-forte. La xylographie qui a dû son développement extraordinaire à ces publications illustrées où s'est signalée surtout l'inépuisable fécondité de *G. Doré,* a disputé les plus hautes récompenses à nos expositions avec *Bœtzel, Pisan, Pannemaker, Chapon, Baude.* Les aquafortistes ont pris par le nombre comme par le talent, une importance

considérable, soit par des reproductions des maîtres, soit par des œuvres originales, avec *Bracquemond, Waltner, La Guillermie; Jacquemard, Ch. Jacques, Mathey, Chauvel, de Rochebrune, Hédouin,* et à l'étranger *Rœdlich, Kœpping, Seymour-Haden,* etc. — Enfin la gravure en médailles, revenant en pleine liberté à la tradition des Grecs, a été l'objet d'une véritable reconnaissance, brillante et quelque peu imprévue avec *Ponscarme, Degeorges, Chaplain* et surtout *Roty*[1].

L'école belge. — L'école italienne. — Les États-Unis, etc. — A l'étranger l'art a fait preuve aussi de forces nouvelles. Une école belge ou troisième école flamande s'est formée vers le temps où la Belgique reconstituait sa nationalité. Elle occupe un des premiers rangs en Europe, et a pour centre Bruxelles. Abandonnant l'enseignement de David que *Navez* avait représenté, mais sans excès, elle revient à la tradition de Rubens, avec *Wappers, Gallait, de Biefve, Wiertz.* Après eux, les talents abondent : les peintres d'histoire, de genre ou de portrait, *Leys, Alf. Stevens, Madou, de Groux, Portaels, Wauters, Willems, de Winne, Verhas, Hamman, Dillens, Verlat, Struys;* les animaliers *Joseph Stevens, Robbe, Werbœckhoven;* les paysagistes *Lamorinière, de Knif, Courtens, Mlle M. Collart;* le peintre de marine *Clays;* le peintre de monuments *Van Meer;* le peintre de fleurs *Robie;* les sculpteurs *Simonis, Fraikin, Royer,* les deux *Geefs, Dillens, Meunier, de Vigne, Van der Stappen,* etc.

Les événements qui ont rendu à l'Italie une importance politique ont contribué à réveiller son activité artistique. Sans parler de ses sculpteurs *Monteverde, Vela, Civiletti, Argenti, Tabacchi, Butti, Ferrari,* etc., elle a maintenant des peintres connus de l'Europe, tels que *Pasini, de Nittis, Po-*

1. A signaler aussi la faveur croissante de l'aquarelle, à la suite du mouvement romantique avec *Eug. Lamy, Isabey, Vibert, de Monvel,* etc.; et plus récemment le succès du pastel non seulement dans le portrait, mais dans de véritables tableaux et dans des paysages avec *Maréchal, Ém. Levy, Doucet, Lhermite, Carrier-Belleuse, Rigolot, Iwil* (Sociétés des aquarellistes et des pastellistes français). Enfin des dessinateurs tels que *Bida, Doré, Charlet, Raffet;* tels que les caricaturistes *Gavarni, Daumier, Grandville,* doivent compter parmi les artistes les plus originaux de notre temps.

desti, Palizzi, Morelli, Ussi, etc.[1]. Nous avons indiqué ci-dessus l'évolution récente de l'école anglaise, le réveil artistique de l'Espagne, de la Russie et de la Hollande ainsi que les artistes éminents que la monarchie autrichienne doit principalement à ses provinces magyares ou slaves. Signalons les groupes intéressants de peintres qui se sont formés en Suisse, autour de *Gleyre* pour l'histoire, autour de *Diday* et de *Calame* pour le paysage, de *Van Muyden, Anker, Vautier,* pour le genre[2]. L'art scandinave a aussi obtenu une juste réputation avec les peintres *Tiedemann, Hockert, Berg, Salmson, Hagborg, Werenskiold, Gude, Wahlberg, Munthe, Bloch, Kroger,* les sculpteurs *Sinding* et *Erickson,* auxquels on peut joindre le peintre finlandais *Edelfelt.* La Grèce, redevenue une nation, a des artistes recommandables tels que le peintre *Ralli* et le sculpteur *Drossis.* Mais, de tous ces mouvements artistiques, celui qui intéresse le plus l'avenir, parce qu'il est le plus nouveau, c'est celui que l'on constate aux États-Unis. Ils ont des peintres nombreux, qui s'inspirent à la fois de l'école anglaise et de l'école française : *Stewart, Dana, Sargent, Bridgmann, Mosler, Mac-Even, Weeks, Pearce, Bierstadt, Church, Harrisson.* Une originalité plus grande tend à se manifester dans leurs arts industriels et décoratifs, les orfèvreries de *Tiffany,* et commence à se montrer dans leur architecture avec *Hunt,* qui vient d'être élu associé de l'Institut de France, et avec *Sullivan,* élève du Français Vaudremer.

On ne peut nier que le domaine de l'art se soit étendu au XIXe siècle, que les expositions soient pleines de vie et de variété[3], et ce n'est pas un médiocre honneur pour notre pays que de retrouver partout, à des degrés divers, dans ces résultats, l'influence française.

1. Le célèbre ministre patriote *Massimo d'Azeglio* (1801-1866) se fit un nom parmi les peintres comme parmi les écrivains de son pays. Ses paysages obtinrent une médaille de seconde classe au Salon de 1836, à Paris. Une *Statue équestre de Mac-Mahon* par *Secchi* a été élevée en 1896 sur le champ de bataille de Magenta.

2. Léopold Robert, Pradier, Fuseli, étaient Suisses d'origine.

3. Cette activité se montre jusque dans des écarts qu'on ne saurait approuver et jusque dans les œuvres des « impressionnistes », qui se sont mis à la suite de *Manet.* Les impressionnistes, malgré le bruit qui se fait autour de leur nom, forment plutôt un groupe où se sont fourvoyés quelques artistes de talent, qu'une véritable école.



Bach.



Beethoven.



Hændel.

LA MUSIQUE

LES GRANDES ÉPOQUES DE L'ART MUSICAL DEPUIS L'ANTIQUITÉ

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. Le XIIIe siècle. — Prépondérance française. L'école gallo-belge. — Prépondérance de l'Italie. Palestrina. — Le XVIIe siècle. — Origine de l'opéra et de l'oratorio en Italie. — La musique moderne. Première époque. Les fondateurs : J.-S. Bach, Hændel, Rameau. — Deuxième époque : Haydn et Gluck. — Troisième époque : Mozart. — Quatrième époque : Beethoven. — Cinquième époque : Weber, Rossini, Schubert, Meyerbeer. — Sixième époque : Mendelsohn, Schumann, Chopin. — Septième époque : la musique contemporaine ; Wagner, Gounod[1].

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. — La musique du moyen âge est une des questions les plus délicates de l'érudition et de l'art. Remarquons tout d'abord que l'oreille n'a

1. Fétis, *Histoire de la musique.* — Fétis, *Dictionnaire des musiciens.* — Lavoix *Histoire de la musique.* — Lavoix, *la Musique française.* — De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* — Roland, *l'Opéra avant Lulli et Scarlatti.* — Soubies, *la Musique allemande.* — F. Clément, *Histoire de la musique religieuse.* — Mlle L Collin, *Histoire abrégée de la musique.*

pas alors les mêmes habitudes qu'à présent; que la gamme majeure, qui est la base de notre musique, a été fort longue à se constituer et ne domine vraiment qu'à partir du XVIIIe siècle. On évite aujourd'hui, sauf de rares exceptions, de faire entendre plusieurs fois de suite des notes séparées par des intervalles de quarte ou de quinte; l'oreille se révolte à de pareils sons, il semble qu'on entend deux mélodies jouées sur des tons différents. Or, ces intervalles étaient au contraire recherchés par les musiciens du moyen âge. Cette remarque nous montre qu'ils connaissaient l'harmonie, c'est-à-dire l'emploi simultané de sons différents. On a la preuve que cet usage existait déjà au VIIe siècle.

La musique dut beaucoup à Charlemagne, qui fonda la célèbre école du Palais à Aix-la-Chapelle et d'autres écoles musicales à Metz et à Soissons. Il aimait lui-même à chanter au lutrin, nous dit Éginhard, et censurait impitoyablement les clercs qui ne s'acquittaient pas de cet office.

La notation musicale se constitue peu à peu; on invente les portées, les clefs, la gamme. *Guy d'Arezzo,* au XIe siècle, protégé par le pape Jean XIX (1024-1033), expliqua la musique de son temps, résuma les progrès réalisés et nomma les notes de la gamme, alors au nombre de six; le *si* y manquait encore[1]. Un peu plus tard on donna aux notes des valeurs, et, au XIIIe siècle, la division régulière de la phrase musicale en temps et en mesure, constitue un nouveau progrès. Le XIIIe siècle fut, pour la musique comme pour tous les autres arts, une date importante. Les instruments en usage sont déjà nombreux et variés. A côté de la musique d'église, la musique profane est développée. Les bardes, les troubadours, les trouvères, les minnesængers, chantaient leurs poésies en s'accompagnant sur le luth ou la harpe. Et l'on doit faire une place dans l'histoire de la musique à de hauts personnages tels que *Renaud de Coucy, Richard Cœur de lion,* l'empereur *Frédéric II, Thibaut de Champagne, Bertrand de Born, Wolfram d'Eschenbach, Henri d'Ofterdingen.* Il y avait toujours eu des chansons populaires, chansons guerrières, chansons à boire. On fit, par

1. Guy d'Arezzo, malgré son nom, était probablement Français d'origine (*Revue des questions historiques*, avril 1893.)

exemple, au sujet de la victoire de Clotaire sur les Saxons, « un chant qui volait de bouche en bouche et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains ». On possède encore des chansons profanes qui remontent au xe siècle[1]. Au xiiie siècle, les écoles de musique religieuse et laïque se multiplient ; les corporations d'inventeurs et de fabricants d'instruments sont importantes ; de très nombreuses pièces de cette époque à trois et quatre voix nous sont parvenues. Les universités à peine établies inscrivent la musique sur leur programme. La musique jouait un si grand rôle dans les *Mystères*, qu'on pourrait presque les considérer comme des sortes d'opéras. En dehors de l'Église, nous avons déjà des essais de musique dramatique dans les dialogues chantés, qui sont comme une première forme de notre opéra-comique. Tels sont le *Jeu de Robin et de Marion*, œuvre d'*Adam de La Hale*, dit le Bossu d'Arras, représenté pour la première fois à la cour de Naples (1285) ; le *Jeu de saint Nicolas*, de *Jean Bodel ;* le *Miracle d'Amis et d'Amile*. *Marie de France* traduit et note des chants bretons. La musique populaire devait prendre plus d'importance encore au xive siècle. En Allemagne, aux minnesængers nobles succèdent les meistersængers roturiers, dont le plus célèbre fut le cordonnier *Hans Sachs*, qui vivait au xvie siècle (1494-1576).

Prépondérance de la France. L'école gallo-belge. Roland de Lattre. Goudimel. — A la fin du moyen âge et jusqu'aux dernières années du xvie siècle, ce sont les pays de race française de la Loire à la Meuse qui dirigent le mouvement musical. La France du Nord et la Belgique wallonne jouent alors le rôle que l'Allemagne jouera au xviiie siècle. Là encore on a trop oublié (et nous tout les premiers) les services rendus et la gloire méritée par notre race. *Guillaume de Machault* (1284-1370), d'abord écuyer de Philippe le Bel, recueillit les chansons de Thibaut de Champagne, composa en 1364 la messe du sacre de Charles V et fut un des premiers contrepointistes. La musique du moyen âge, quelque vagues que nous en

1. Le *Chansonnier* dit *de Saint-Germain des Prés* (manuscrit de la Bibliothèque nationale) a été publié en fac-similé, avec transcription, par la Société des anciens textes français.

paraissent les formes, est une musique compliquée et savante, qui devint même pédantesque dans sa dernière période. Telle messe, par exemple, sera tout entière composée sur quelques mesures d'un chant populaire.

Au XVe siècle, l'école gallo-belge se fonde avec *Ockeghem* de Saint-Quentin (1420-1512), qui est nommé par Louis XI maître de chapelle de Saint-Martin de Tours.

Josquin Desprez et *Obrecht*, élèves d'Ockeghem; *Arcadelt; Goudimel*, qui met en musique les psaumes de Marot; *Jean Mouton*, maître de chapelle de Louis XII et de François Ier; *Jean Tinctor de Nivelle* (1450-1520); *Clément Jannequin*, auteur d'une cantate sur la *Bataille de Marignan; Adrien Willaert*, de Bruges (1490-1563); *Philippe de Mons* (1521-1606); *Orlando de Lassus* (*Roland de Lattre*), originaire également de Mons (1520-1574), et surnommé de son temps le prince des musiciens, sont les principaux noms de cette école[1].

Prépondérance de l'Italie. Palestrina. Le dix-septième siècle. Origine de l'opéra et de l'oratorio. — C'est d'elle qu'est sortie l'école italienne, qui, dès la fin du XVIe siècle et pendant tout le XVIIe, occupera le premier rang. Willaert fonde en 1527 l'école de Venise, à laquelle appartiennent *Della Viola*, *Zarlino* et *V. Galilée*, fils de l'illustre savant. Tinctor, appelé à Naples par Ferdinand d'Aragon, est le fondateur de l'école napolitaine. A Rome, *Palestrina* (1524-1594) fut élève de Goudimel. Aussi savant que pas un de ses contemporains dans la résolution des problèmes qu'on se posait alors, il adopta pour les cérémonies de l'Église une musique simple et forte qui s'appuyait, mais sans servilité, sur le plain-chant. La *Messe* dite *du pape Marcel* marque une date dans l'histoire de la mu-

1. Charles IX avait vainement cherché à le fixer en France, où il fit un voyage en 1571. Ronsard l'appelle « le plus que divin Orlande qui, comme une mouche à miel, a cueilli toutes les plus belles fleurs des anciens et outre semble avoir dérobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir sur la terre ». (*Au roy Charles IX*, en tête de l'ouvrage intitulé *Mélanges de cent quarante-huit chansons tant de vieux auteurs que de modernes*, à cinq, six, sept, huit parties, avec préface de P. de Ronsard. Paris, Ad. Leroy et Rob. Ballard, 1572, in-4°.) La musique française était si bien considérée au commencement du XVIe siècle comme la première de l'Europe, que le plus ancien ouvrage musical imprimé à caractères mobiles (par *Petrucci*, à Venise, 1511) est un recueil de chansons françaises à quatre voix.

sique ; ce n'est pas une œuvre d'archaïsme, c'est le contraire.

La fin du XVIe et le commencement du XVIIe siècle sont une période de formation. C'est alors qu'on ajoute à l'harmonie consonante les dissonances, qui prennent enfin place dans un accord permanent : l'accord de septième dominante. La musique était dès lors distincte du plain-chant. Elle avait trouvé l'art des transitions. On a fait à ce sujet une ingénieuse comparaison : qu'on suppose une langue parlée ou écrite pendant de longs siècles sans conjonctions ; quelle transformation ce sera pour elle lorsque cet élément indispensable au développement de la phrase et du style sera introduite dans le discours ! Alors se constituent des genres nouveaux, les pastorales et les ballets mêlés de chant, qui aboutissent à l'opéra ; le 6 octobre 1600, au milieu des fêtes données au palais Pitti pour célébrer le mariage de Henri IV et de Marie de Médicis, on représentait l'*Orfeo et Euridice* du poète Rinuccini et des musiciens *Peri* et *Caccini*[1]. En 1607, l'*Orféo* de *Monteverde* montrait les progrès accomplis et les ressources croissantes de l'harmonie. Vers le même temps, saint *Philippe de Neri,* fondateur des Oratoriens, introduisait dans les cérémonies religieuses des cantates accompagnées de décors et même de danses. Ces cantates rappelaient les mystères du moyen âge, qui persistaient encore d'ailleurs dans plusieurs pays. On leur donna le nom d'oratorios, parce que les premières furent exécutées à l'Oratoire de Rome.

La fabrication des instruments se perfectionne avec *Testori* et les *Amati.* Crémone est déjà célèbre pour ses violons[2].

Pendant tout le XVIIe siècle, l'Italie domine avec *Carissimi* (?1582-1672?), qui introduisit l'accompagnement instrumental dans la musique d'église ; *François Provenzale* (1610-1680?) « d'un génie moins pur, moins parfait, mais plus profond et plus

1. Un premier essai avait eu lieu en France. En 1581, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont, le violoniste piémontais *Balthazarini,* secondé de deux musiciens français, *Beaulieu* et *Salomon* composa une pièce à machines intitulée *le Ballet comique de la reine,* qui fut jouée, avec un luxe inouï, par des gentilshommes et des dames de la cour.

2. Les *Amati,* qui maintinrent leur réputation pendant tout le XVIIe siècle, eurent bientôt des rivaux dans les *Guarnieri* (XVIIe et XVIIIe siècles). Ils furent dépassés par *Stradivarius,* le seul luthier dont le nom soit populaire (1664-1746). Les luthiers de Crémone travaillaient pour des virtuoses dignes d'eux : *Tartini* (1692-1778), *Veracini* (mort en 1750).

variés; *Al. Stradella* (1645-1681) plus connu encore par ses tragiques aventures que par ses compositions. *Lulli* (1632-1687), qui fonda en France l'Académie royale de musique. *Lulli* est, à vrai dire, plutôt Français qu'Italien, car il vint en France dès l'âge de quinze ans. Mais il l'emporta sur les musiciens français d'origine jusqu'à Rameau, malgré les succès qu'obtinrent au théâtre *Cambert*, *Charpentier* (1634-1702), *Mouret* (1682-1739), *Destouches* (1672-1749), *Campra* (1660-1744), et dans la musique religieuse *Campra* encore, *Lalande*, les *Couperin*, *H. Dumont* (1620-1684), qui, dans sa *Messe royale*, rapprocha le plain-chant de la musique moderne. Pendant ce temps, l'Italie ne cesse de faire des progrès pour l'harmonie, l'orchestration, l'expression et la forme musicale, aussi bien dans la musique religieuse que dans la musique théâtrale et la musique purement instrumentale, avec *Traetta* (1727-1779), *Alexandre Scarlatti* (1650-1725), *Leo* (1694-1756), *Durante* (1693-1745), *Porpora* (1687-1767), *Marcello* (1686-1739), qui occupa des magistratures importantes à Venise, sa patrie. Sauf Marcello, tous les autres musiciens que nous venons de citer sont originaires de l'Italie méridionale. Le royaume de Naples, qui, dans la peinture, n'a que médiocrement contribué à la gloire artistique de l'Italie, prend au contraire la première place pour la musique.



Fig. 277. — Rameau.

Prépondérance de l'Allemagne. La musique moderne. Première époque : les fondateurs : J.-S. Bach, Hændel, Rameau. — Mais l'Italie est bientôt atteinte et dépassée par un pays qui jusque-là n'avait occupé dans la musique européenne qu'un rang secondaire, par l'Allemagne, où la musique était devenue de plus en plus populaire avec la Réforme et les chorals de Luther. *Hændel* et *Jean-Sébastien Bach*, nés tous deux la même année (1685) en pays saxon, le premier à Halle, le second à Eisenach, sont, avec le Français Rameau, né à Dijon en 1689, les fondateurs de l'art moderne.

Rameau, mort en 1764, réussit surtout dans l'opéra (*Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Castor et Pollux*), et peut être considéré comme l'inventeur des lois de l'harmonie par sa théorie de la basse fondamentale et des harmoniques, qui a bien pu

être attaquée sur quelques points, mais n'en est pas moins une grande découverte.

Hændel s'établit en Angleterre en 1712 et y mourut en 1759. Malgré le succès de son opéra de *Rinaldo,* il déploie surtout son génie dans l'oratorio ou la cantate. La *Fête d'Alexandre, Judas Macchabée, Messie, Jephté,* qu'il écrivit (1751) étant aveugle, donnèrent à la musique une ampleur de style, une puissance dramatique qu'elle n'avait pas connues et qui atteignent parfois le sublime, comme dans l'*Alléluia* du *Messie*. *Bach* (m. en 1750) l'emporte cependant sur lui. On ne saurait trouver un génie qui ait plus mérité d'être appelé créateur. Nul n'a jeté dans le monde un plus grand nombre d'idées et ne les a mises en œuvre avec une science plus sûre, plus profonde, et d'autant plus admirable qu'il créait le plus souvent cette science qu'il appliquait. Ses messes, ses cantates, ses pièces pour chant, pour orchestre, pour orgue, pour clavecin et pour instruments divers, sont une mine inépuisable où sont rassemblées, du moins en germe, presque toutes les formes musicales que l'avenir n'aura qu'à développer. Il fut plus admiré qu'étudié de ses successeurs immédiats; mais c'est à lui que Mozart se rattache, et il domine encore la musique moderne. J.-S. Bach a été le membre le plus illustre d'une race de musiciens qui a tenu pendant plus de deux cents ans sa place dans l'histoire musicale de l'Allemagne. Tous les ans ils se réunissaient à jour fixe, et l'on pouvait compter parfois autour de la table de famille plus de cent musiciens du nom de Bach.



Fig. 278. — Haydn.

Deuxième époque : Haydn et Gluck. — L'impulsion est telle que quelques années suffisent pour amener des progrès nouveaux dignes de marquer une époque de plus dans l'histoire de la musique. Lorsque Bach mourut, Haydn avait dix-huit ans; Gluck en avait trente-six.

Joseph Haydn (1732-1809); auteur d'oratorios célèbres (*la Création*[1], 1799, et *les Saisons*), a surtout pour titre d'avoir

1. On jouait pour la première fois à l'opéra de Paris la *Création* d'Haydn,

constitué définitivement la grande symphonie d'orchestre. On ne cessera d'admirer en lui, pour emprunter les expressions de M. Lavoix, « la grâce et la naïveté de la mélodie, une science profonde du développement, qui reste toujours d'une clarté lumineuse, et cette sérénité exempte de froideur » qui est la marque particulière de ce génie aimable et fécond entre tous[1].

Au moment où Haydn constituait la symphonie, *Christophe Gluck* (1714-1787) achevait de constituer le drame lyrique.

La musique théâtrale avait eu pour patrie d'origine l'Italie; c'est là qu'elle avait reçu d'abord ses développements, ses perfectionnements, qui s'étaient répandus ensuite dans le reste de l'Europe. A l'*opera seria* était venu s'ajouter l'*opera buffa*, qui, en 1730, produit un chef-d'œuvre avec la *Serva padrona* de *Pergolèse*, mort six ans après, à l'âge de vingt-six ans. Mais à cette date l'opera seria était devenu en Italie un simple prétexte à faire valoir la virtuosité des chanteurs. Une grâce facile, de la tendresse plutôt que de la passion, c'est tout ce qu'on lui demandait, et l'on faisait souvent servir les mêmes airs à des situations et à des personnages différents. C'était plutôt mauvais goût du public que défaut d'inspiration chez les musiciens. On sait en effet ce que Pergolèse a mis d'émotion profonde dans son *Stabat* et dans certaines de ses mélodies, telles que *Tre Giorni*. On trouve beaucoup d'élévation dans plusieurs œuvres de musique religieuse de ce temps, et *Jomelli* (1714-1774) a su en mettre même dans ses opéras.



Fig. 209. — Gluck.

Mais, d'une manière générale, l'opéra n'était plus qu'un art

lorsque éclata la machine infernale, le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800). La représentation sur un théâtre brillant d'une œuvre aussi sévère, et cela si peu de temps après sa représentation en Allemagne, montre combien, quoi qu'on en ait dit, le goût musical était déjà formé en France.

1. On compte de lui plus de huit cents compositions de tout genre (dont vingt et un opéras). Il a eu des précurseurs dans la symphonie, entre autres *Wranitsky*, qui est beaucoup trop oublié et dont quelques œuvres ne sont pas indignes de la *Chasse*, de la *Symphonie militaire* ou de la *Symphonie de la reine*.

dégénéré, un art de parade, une distraction frivole, lorsque Gluck, qui s'était d'abord rattaché à la méthode italienne, poursuivit le but plus noble de ramener l'opéra à ce qu'il doit être, la tragédie ou le drame en musique. Son *Alceste* (1769), qui montrait que le but était atteint, fut cependant assez mal accueillie à Vienne. Le public viennois était tout entier à l'école italienne, représentée il est vrai dans ce qu'elle avait de meilleur alors par l'Allemand *Hasse* (1699-1783), l'élève de Porpora et de Scarlatti. Il songea à la France, où le goût de la musique expressive s'était maintenu avec Rameau, et, jugeant que la langue française convenait entre toutes à l'expression des passions humaines, il pria un attaché de l'ambassade française, Bally du Rollet, de tirer un livret d'opéra de l'*Iphigénie en Aulide* de Racine. Sa partition achevée, il partit pour Paris, sûr de la protection de la dauphine Marie-Antoinette, qui avait été son élève à Vienne, et y fit représenter son nouvel ouvrage (1773). A ce chef-d'œuvre succéda *Orphée* (1774), puis *Alceste* avec des remaniements (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), sa partition la plus puissante. La France avait consacré le génie de Gluck. Vainement les partisans de l'italianisme redoublent-ils leurs attaques. L'arrivée d'un musicien d'un très grand talent, *Piccini* (1728-1800), qui avait eu des succès éclatants dans l'opera buffa et avait rendu à l'opera seria plus de sérieux, sembla leur apporter de fortes armes; mais l'opéra de *Didon* même, où Piccini se surpassa et fit valoir, à côté d'une facture plus ferme, ces qualités de charme et de tendresse que négligeait le maître allemand, n'empêcha pas la victoire définitive de rester aux « gluckistes », quoique Marie-Antoinette[1] eût vivement applaudi l'opéra de Piccini, sans être pour cela une « picci-

1. L'air : *Ah! que je fus bien inspirée quand je vous reçus à ma cour!* est un de ceux que Marie-Antoinette chantait le plus volontiers. Le XVIIIe siècle est tout rempli de ces querelles musicales, qui prouvent combien la musique était alors aimée en France. D'abord, la « Guerre des bouffons » :

> J'entends crier : « Lulli, Campra, Rameau, Bouffons,
> Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie?
> — Je suis pour mon plaisir. » (VOLTAIRE, *les Cabales.*)

puis la « Querelle des gluckistes et des piccinistes » ; puis la « Guerre des coins » (coin du roi, coin de la reine). Les écrivains les plus en vue, les philosophes les plus sérieux, prennent parti dans ces querelles. (Voyez Desnoiresterres, *la Musique française au dix-huitième siècle, Gluck et Piccini.*)

niste ». Gluck peut assister au triomphe de son école dans les succès de ses disciples *Salieri,* auteur des *Danaïdes* (1784), et de *Tarare* (1787), où, sur un livret de Beaumarchais, il mêla heureusement le plaisant au tragique; et *Sacchini* (1734-1786), auteur de *Dardanus* et d'*Œdipe à Colonne*. La première représentation d'*Œdipe* eut lieu à Paris après la mort de l'auteur, le 1er février 1787.

Troisième époque : Mozart. — Déjà l'année précédente Mozart avait fait représenter les *Noces de Figaro,* et la même année, le 29 octobre 1787, paraissait *Don Juan ;* c'est dire que, si pour l'élévation du génie Gluck n'est pas dépassé, une nouvelle révolution s'est accomplie dans l'art musical. Elle est l'œuvre d'un homme qui n'a pas trente et un ans.



Fig. 280. — Mozart.

Mozart est resté le plus complet, le plus parfait des musiciens. Wolfgang-Amédée Mozart (Salzbourg, 27 janv. 1756—Vienne, 5 déc. 1791) était, à l'âge de six ans, un des premiers virtuoses de l'Allemagne et commençait à composer. A dix ans il avait écrit des symphonies et entrait dans la seconde phase de son talent. A quatorze ans, étant déjà l'auteur d'un opéra bouffe, *la Finta simplice,* il faisait représenter à Milan, le 26 déc. 1770, son premier opéra sérieux, *Mithridate*. Mozart a réuni mieux qu'on ne le fit jamais l'inspiration et la science, l'esprit et la passion, la grâce et l'émotion, la pureté de style et l'animation de la vie la plus complète, et cela tout en restant aisé et toujours musical. Remontant par delà Haydn jusqu'à Bach, et d'autre part empruntant aux Italiens leur souplesse aimable, il a rempli dans l'art musical, avec une forme d'inspiration bien différente, un rôle analogue à celui de Rubens dans la peinture. Les sentiments les plus divers se mêlent, s'agitent, s'expriment chacun dans le langage qui leur convient, et cependant la Muse fait, au-dessus de tout, entendre sa voix. Écoutez le sextet des *Noces* ou l'introduction de *Don Juan,* en oubliant, s'il se peut, les personnages et les événements, et votre cœur n'en sera pas moins charmé ou ému. Mozart mourut à trente-six ans, laissant inachevé le *Re-*

quiem[1] qui fut exécuté à ses funérailles. Dans cette vie si courte, il avait composé plus de six cent vingt-six œuvres, dont vingt-trois opéras et quarante-neuf symphonies. Dans la symphonie, Mozart n'a peut-être pas dépassé Haydn; mais il y apporte plus de largeur et plus de puissance expressive, comme dans les *Symphonies en ut majeur* (*Jupiter,* op. 34), *en mi bémol* (op. 48) et *en sol mineur* (op. 45), la plus belle.

Quatrième époque : Beethoven. — Mozart occuperait une place plus considérable dans la musique symphonique si Beethoven ne l'avait pas suivi de si près. *Ludwig Van Beethoven* (Bonn, 17 décembre 1770—Vienne, 26 mars 1827) est non seulement le plus grand des musiciens, mais un des plus grands génies de l'humanité. « Quand on excelle dans son art, a dit La Bruyère, et qu'on lui donne toute la perfection dont on est capable, l'on en sort en quelque manière et l'on s'égale à ce qu'il y a de plus noble et de plus relevé. » Nul n'a eu à un égal degré l'émotion pénétrante et la force, la richesse et l'élévation, la puissance de l'ensemble et la perfection du détail. Nul n'a su donner comme lui la majesté aussi bien que la vie et la passion aux voix de l'orchestre. Qu'il s'inspire des spectacles de la nature dans sa sérénité ou ses orages; qu'il nous fasse sentir avec des accents que nul n'a jamais atteints les douleurs de l'âme ou la gloire triomphante des héros; qu'il lui arrive parfois de sourire (*scherzo de la symphonie en fa*), partout on sent une puissance qui domine tout ce qu'elle touche, partout il inspire une admiration mêlée de crainte, qui semble trop grande pour le cœur de l'homme. La *Symphonie en ut majeur* rappelle, en l'agrandissant, la manière d'Haydn (1800); dans la *Symphonie en ré* (1802), il est déjà maître de son génie; puis il se surpasse lui-même dans la *Symphonie héroïque* (1804), la *Symphonie en ut mineur,* la plus sublime de toutes (1808), la *Symphonie pastorale* (1809), la *Symphonie en la* (1811), sans parler des *Symphonies en si bémol* et *en fa* (1813), où il semble se reposer dans des œuvres d'un caractère plus tempéré. Il y ajoute plus tard une neuvième *Symphonie avec chœur*, œuvre immense, sublime, comme

1. L'année même de sa mort il avait composé, outre le *Requiem*, ses opéras de *la Flûte enchantée* et de *Titus*.

la *Symphonie en ut mineur*, mais d'un ensemble peut-être moins parfait. Les symphonies de Beethoven sont le dernier mot de la musique ; mais son génie se montre aussi bien dans la musique religieuse (la *Messe en ré*, 1818-1823), dans la musique dramatique, qu'il a fort peu pratiquée (*Fidelio*, 1805), dans ses divers morceaux de musique de chambre, et même dans ses simples sonates. La *Sonate appassionata* (op. 57) est digne de la *Symphonie en ut mineur*. La *Sonate en ré majeur* (op. 28) et l'*Aurore* (op. 53) rappellent la *Symphonie pastorale*[1]. Beethoven eut à supporter la plus terrible épreuve qui puisse atteindre un musicien : vers 1802 il devint sourd, et composa dans cet état ses œuvres les plus belles, qu'il ne pouvait plus entendre. Après bien des luttes, il n'était plus contesté, même en dehors de l'Allemagne, et l'on commençait à le considérer comme le premier musicien de son temps, lorsque la réputation d'un jeune et brillant musicien italien commença à franchir les Alpes.

Cinquième époque : Rossini, Weber, Schubert, Meyerbeer. — *Rossini* avait fait représenter *Tancrède* en 1813, et son nom obtint bientôt une popularité avec laquelle le grand maître ne pouvait lutter. L'Italie, pendant la période précédente, avait eu, outre *Piccini*, *Salieri* et *Sacchini*, des musiciens comme *Païsiello* (1754-1816) (*il Barbiere di Siviglia*, *Nina*, *la Molinara*), *Guglielmi* (1727-1804), *Cimarosa* (1754-1801), dont le *Mariage secret* (1792) tient sa place à côté des chefs-d'œuvre de Mozart, par la pureté de la forme et la grâce émue de l'inspiration. Mais il y avait dans Rossini (1792-1868) une verve intarissable, un brillant, une richesse que la musique n'avait pas encore connus. Le *Barbier de Séville* fut son œuvre capitale dans le genre comique (7 fév. 1816). Nous voyons son talent s'élever et s'élargir successivement dans *Otello* (1816), *Moïse* (1818), *Sémiramide* (1823), pour arriver en 1829 à *Guillaume Tell*. *Guillaume Tell*, par la puissance et le caractère de l'inspiration, semble être à l'opposé de *Tancrède*, qui en est cependant le point de départ. La grandeur et l'originalité des pensées, la puissance de la passion, la

1. Il a aussi sa place dans l'orientalisme musical. La *Ronde des derviches*, des *Ruines d'Athènes*, égale les plus pittoresques inspirations de F. David.

couleur locale, le sentiment historique, tout ce qui constitue le drame lyrique moderne dans les larges développements dont il est susceptible, se trouvait dans cette œuvre. Comme Gluck, c'était dans notre pays et sous l'influence du goût français que Rossini avait accompli cette révolution mémorable. La France était toujours restée d'ailleurs un pays privilégié pour l'expression musicale.

L'opéra-comique s'était constitué chez nous avec *Monsigny* (1729-1817) (*le Déserteur*), *Grétry* (1748-1813) (*l'Épreuve villageoise, Richard Cœur de lion*), *Dalayrac* (*Nina, Camille*) (1753-1809), *Philidor*, le célèbre joueur d'échecs (1727-1795) (*le Maréchal ferrant*), *Nicolo* (1775-1818) (*Joconde*), *Henri Berton* (1765-1844) (*Montano et Stéphanie, Aline de Golconde*), *Paer* (1774-1832) (*Sargines, le Maître de chapelle*), pour arriver à sa perfection avec *Boïeldieu* (1775-1834) (*le Nouveau Seigneur du village, Jean de Paris, la Dame blanche*).

Dans la musique plus sérieuse, soit au grand opéra, soit à l'opéra-comique, qui commence à prendre tous les tons, paraissent *Catel* (1773-1830), *Gossec* (1733-1829), *Méhul* (1763-1817), l'auteur d'*Euphrosine et Conradin* et de *Joseph*, le plus illustre héritier de Gluck ; *Lesueur* (1760-1837), l'auteur des *Bardes ; Cherubini* (1760-1842), qui passait pour le premier musicien de son temps et était considéré par Beethoven comme tel ; *Spontini* (1779-1851), l'auteur de la *Vestale* (1807). Ces compositeurs, injustement oubliés ou négligés pour la plupart, sont doués d'une rare élévation. Lesueur, Gossec, Cherubini, Catel, Méhul, se placent au premier rang pour la musique religieuse. Ils conservent cette même inspiration dans les cantates et symphonies qu'ils composèrent pour les fêtes patriotiques de la Révolution. On la retrouve aussi dans le *Chant du départ* de Méhul et la *Marseillaise* de *Rouget de l'Isle*. Le *Conservatoire de musique et de déclamation* fut définitivement organisé par le décret du 16 thermidor an III (3 août 1795).

Cependant en Allemagne l'art, qui ne pouvait monter plus haut après Beethoven, progressait en prenant des aspects nouveaux, grâce à deux musiciens éminents chacun dans leur genre, *Schubert* et *Weber*. *Franz Schubert* (1797-1828) a manifesté dans ses *Lieds* un des génies les plus féconds qui furent jamais. Nul n'a eu un plus grand nombre d'idées originales

et variées, nul n'a su renfermer dans un petit cadre une inspiration plus élevée et plus puissante (*le Roi des Aulnes, la Jeune Religieuse*). *Weber* (1786-1826), dans des opéras tels que le *Freyschutz* (1819), *Euryanthe* (1823), *Obéron* (1826), comme dans ses compositions diverses d'une poésie si personnelle, si pénétrante, où la nature se mêle si bien aux passions des hommes, où le rêve et la fantaisie se confondent avec la réalité, est resté un des maîtres de l'art moderne. Weber s'est plu à rendre toutes les élégances de la chevalerie dans la plupart de ses opéras, comme dans son *Concerto du croisé*. A ces divers titres, il fut, en musique, un des coryphées du romantisme, où il dispute la première place à Meyerbeer, élève comme lui de l'abbé *Vogler* (1749-1814).

Profitant à la fois de Weber et de Rossini, *Giacomo Meyerbeer* (1794-1864), quoiqu'il n'ait ni l'aisance du second ni la distinction musicale du premier, les a dépassés tous les deux par la force dramatique. *Robert le Diable* (1831) faisait déjà de lui un musicien de génie. Mais il allait se surpasser dans ses œuvres suivantes. Non seulement chaque personnage a son caractère, son relief propre, mais les mœurs des diverses époques, les sentiments des foules, semblent ressusciter. Tel rôle qui n'est composé que de quelques phrases détachées, comme celui de Nevers, garde une physionomie saisissante. Certains de ses ensembles (la bénédiction des poignards, des *Huguenots*, 1836, le sacre du *Prophète*, 1849), sont comme l'évocation d'un monde disparu. Il a pu traiter musicalement une discussion d'assemblée politique et en faire une des pages musicales les plus intéressantes, les plus animées, les plus mélodiques que l'on connaisse (finale du premier acte de l'*Africaine*, représentée après sa mort, 1865). On pourra critiquer telle ou telle de ses formes ; mais les *Huguenots* et le *Prophète*, quelles que soient les restrictions que se plaisent à faire aujourd'hui les hommes du métier, resteront des monuments comparables aux drames de Shakespeare par la puissance de la passion et la richesse des idées. Meyerbeer, contesté d'abord en Allemagne, avait composé pour la France tous ses chefs-d'œuvre, et était à moitié Français.

Jamais la musique dramatique française n'avait été plus brillante. A l'opéra, *Halévy* (1799-1862) règne, après Meyer-

beer, avec la *Juive* (1835), *Guido et Ginevra,* la *Reine de Chypre* (1841). *Auber* (1782-1871) avait donné dès 1828, dans la *Muette de Portici,* le cadre des grandes œuvres qui allaient suivre, et avait en partie rempli ce cadre. Il ne faut pas oublier que la *Muette* est antérieure à *Guillaume Tell.* Mais l'opéra-comique est le véritable domaine d'Auber. Cependant l'auteur du *Domino noir* et de *Fra Diavolo* ne vaut pas *Hérold* (1791-1833) : *Zampa* (1831) et le *Pré aux clercs* (1832) sont de la famille du *Freyschutz* et d'*Euryanthe*. C'est en France que les plus célèbres musiciens italiens, *Bellini* (1802-1835) (*Norma, la Somnambule*), *Donizetti* (1797-1848) (*Lucie, la Favorite*), *Mercadante* (1796-1870) (*Élisa et Claudio*), puis *Verdi,* né en 1814 (*le Trouvère, Rigoletto, Aïda*), viennent chercher la consécration de leur renommée. Verdi, puissant, pathétique, mais parfois banal et vulgaire, a montré dans *Aïda* que son inspiration pouvait s'élever.

Zingarelli (1752-1839), un des compositeurs favoris de Napoléon Ier, fut le dernier représentant de l'ancienne école italienne antérieure à Rossini. Son opéra de *Roméo et Juliette* eut un très grand succès. L'Italie s'honore encore de *Vaccaj,* des frères *Ricci,* de *Ponchielli, Boito* (*Mefistofele*), *Mascagni* (*la Cavalleria rusticana*), de *Gordigiani,* un des plusvariés dans son humble domaine, le Schubert italien. On n'aurait qu'une idée incomplète du rôle musical de l'Italie si on ne rappelait, à côté de ses compositeurs, les admirables virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, Lablache, Mario, Garcia, la Malibran, la Grisi, etc., les violonistes *Viotti* et *Paganini*. Viotti, qui fut aussi un excellent compositeur de musique de chambre, est le représentant le plus autorisé de l'école italienne de violon, qui allait bientôt être dépassée par l'école française de Rode, Kreutzer, Baillot, Alard. La *Société des concerts* du Conservatoire donnait sa première audition le 9 mars 1828.

Sixième époque : Mendelssohn, Schumann, Chopin. — Cependant, dans le grand mouvement qui l'entraînait, la musique allemande cherchait et trouvait encore des formes et des idées nouvelles avec *Mendelssohn* et *Schumann*. *Félix Mendelssohn-Bartholdy* (1809-1847) est peut-être le premier des symphonistes après Beethoven. Il lutte avec Hændel par ses oratorios de *Paulus* et d'*Étienne,* avec l'auteur d'*Obé-*

ron dans le *Songe d'une nuit d'été,* avec Schubert par ses *Lieder* et ses *Romances sans paroles.*

Robert Schumann (1810-1856), dans ses morceaux de chant et ses sortes d'oratorios profanes tels que *Manfred, Faust, le Paradis et la Péri,* plus que dans ses symphonies, fait preuve d'une distinction de forme parfois exquise et d'une inspiration poétique et originale. Il est, malgré ou peut-être à cause de ses incertitudes et de ses obscurités, l'initiateur du mouvement auquel la musique aboutit aujourd'hui.

Dans le même temps, un musicien d'une organisation exceptionnellement délicate et passionnée, parfois même maladive, *Frédéric Chopin* (1810-1849), originaire de Varsovie, faisait apprécier à l'Occident les caractères de la musique slave. Malgré le succès persistant de ses œuvres, d'une attachante originalité, la musique slave n'a pas suffisamment attiré la curiosité du public européen, et le nom de *Moniusko* est à peu près le seul qui soit venu se joindre à celui de Chopin. Cependant la musique est aimée et populaire sur les bords de la Moldau, de la Vistule et du Niémen, et le dictionnaire biographique des musiciens slaves forme un gros volume. La musique russe, branche de la musique slave, avec *Glinka, le général Cui, Borodine, Tchaikovsky* et surtout *Antoine* et *Nicolas Rubinstein,* a mieux réussi à obtenir droit de cité chez nous depuis quelques années.

Septième époque. Musique contemporaine : Wagner, Gounod. — Le nom qui domine en Allemagne la fin du siècle est celui de *Wagner* (1813-1883). Nous n'avons pas à discuter ses théories ; mais tant que la musique sera aimée comme un grand art, *Tannhæuser* (1845), *Lohengrin* (1850), certaines parties de la *Tétralogie du Rhin* (1876) et de *Parsifal* (1882) seront admirés. Sans parler des progrès parfois merveilleux de l'orchestration, il a su trouver, pour exprimer l'amour pur et mystique, des accents qu'on ne connaissait pas avant lui (duo de *Lohengrin,* les *Anges portant le sang du Christ* dans *Parsifal*), et qui s'élèvent jusqu'au sublime.

Wagner, si on excepte Mendelssohn et Schumann, a éclipsé aussi bien ses contemporains que ses prédécesseurs immédiats, *Winter, Spohr* (1784-1859), auteur de *Faust* et de *Jessonda, Marschner* (1795-1862), *Lachner* (1804), *Taubert* (1811),

Ferdinand Hiller (1811), auteur de la *Symphonie du printemps*. Ces compositeurs sont moins connus à l'étranger que *Litz*, qui fut surtout un virtuose extraordinaire, et que les auteurs d'opéras-comiques fortement italianisés en général : *Flotow* (1812-1882), *Nicolaï* (1809-1849) et *Strauss*, qui doit sa réputation à ses valses plus qu'à ses œuvres dramatiques.

L'influence de Wagner a été considérable même hors de l'Allemagne. En France, elle s'ajouta à celle d'*Hector Berlioz* (1803-1869). *Berlioz* n'a pas été aussi victime de l'indifférence de ses contemporains qu'on le dit, et surtout qu'il l'a dit lui-même. Malgré son caractère, qui n'était pas précisément aimable, il a parcouru le cycle des récompenses officielles : prix de Rome, Légion d'honneur, Institut, exécution de ses œuvres au Conservatoire ; la symphonie de *Roméo et Juliette* eut même, en 1839, un très grand succès. Depuis sa mort, ce musicien inégal a été admiré sans choix, jusque dans ses moindres inspirations. Cet engouement excessif risque de préparer une réaction ; mais l'auteur de la symphonie citée plus haut, l'auteur de la *Damnation de Faust* et de l'*Enfance du Christ*, le maître qui a su trouver pour l'orchestration, après tant de progrès réalisés, des effets nouveaux et heureux, occupe une place importante dans l'art musical.

Il a réussi beaucoup moins au théâtre. Cependant, de son vivant, la musique théâtrale reste encore la forme à laquelle s'adonnent presque exclusivement les compositeurs français avec *Adam* (1803-1856) (*le Chalet, Giralda*), *Reber, Amb. Thomas* (*le Songe d'une nuit d'été, le Caïd, Mignon, Hamlet*), *Vict. Massé* (1822-1884) (*les Noces de Jeannette, Galatée*), *Leo Delibes libes* (*le Roi l'a dit, Lakmé*, le ballet de *Coppélia*), *Aimé Maillart* (*les Dragons de Villars, Lara*), le romantique *Monpou* (*le Deux Reines*), *Félicien David* (1810-1876), l'auteur de *Lalla-Rouk* (1862) et de l'ode-symphonie *le Désert* (1844), le plus heureux représentant de l'orientalisme en musique ; *Bizet* (1838-1875), l'auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne ; Reyer*, l'auteur de *Sigurd*, œuvre admirable, qui est une sorte de *Lohengrin* français ; *Charles Gounod* (1818-1893) surtout, qui, par ses œuvres d'une inspiration poétique et passionnée comme *Faust, Roméo et Juliette, Mireille, Philémon et Baucis*, aussi bien que par le *Médecin malgré lui*, un des chefs-

d'œuvre de l'opéra-comique, se place dans la famille des plus grands musiciens[1]. Il a apporté dans l'art une force expressive nouvelle et a été comme un autre Weber.

Depuis une trentaine d'années, la musique d'orchestre, accompagnée ou non de chant, nous est devenue familière, grâce à ces *Concerts* vraiment *populaires* dont Pasdeloup (1819-1886) a été l'initiateur (27 oct. 1861) et qui font de lui un des hommes qui, dans notre siècle, ont le mieux mérité de l'éducation nationale. Les compositeurs français, sûrs de trouver des auditeurs, se sont de plus en plus adonnés à ce genre de composition, même ceux qui ont eu des succès au théâtre, comme M. *Massenet*, l'auteur de *Manon Lescaut; Guiraud; Lalo*, l'auteur du *Roi d'Ys; Mme Holmès;* MM. *Paladilhe*, l'auteur de *Patrie; Saint-Saëns*, l'auteur de *Samson et Dalila*, dont la *Symphonie*, exécutée au Conservatoire, a déjà pris rang dans ce musée classique. L'exécution récente des *Béatitudes* est venue confirmer la renommée tardive de *César Franck*, bien plus méconnu que Berlioz, et sur lequel on s'est beaucoup moins apitoyé, parce qu'il ne s'était pas plaint lui-même. Maintenant le centre de la musique symphonique en Europe n'est plus l'Allemagne, mais la France, malgré *Brahms* (1823) et *Raff* (1822), malgré les Scandinaves *Niels Gade* (1801) et *Grieg* (1843). Seulement, avec l'habileté et la science qui se montrent partout aujourd'hui, les musiciens doivent se mettre en garde, comme les peintres d'ailleurs, contre le danger de confondre l'art du développement et de la répétition avec l'invention, la mémoire avec l'imagination créatrice, la mise en œuvre avec la pensée, l'originalité avec l'affectation, la brutalité avec la sincérité, la science des mots avec le sentiment expressif, la rhétorique avec l'éloquence. Quoi qu'il en soit, l'art du XIXe siècle, si on le considère dans son ensemble, peut attendre sans inquiétude le jugement de la postérité.

1. Ce goût de la musique au théâtre se montre même dans la vogue qui a accueilli l'opérette. L'opérette empiéta à la fois sur le vaudeville et l'opéra-comique avec *Offenbach* (1819-1880), avec *Audran, Ch. Lecocq*, etc. Offenbach notamment sait être poétique et distingué lorsqu'il le veut. Il l'a prouvé dans les *Contes d'Hoffmann*.



Fig. 281. — Tapisserie des Gobelins, d'après Lebrun.

CONCLUSION

Arrivé au terme d'une étude qui nous a montré l'art à l'origine des civilisations les plus élémentaires comme dans les civilisations les plus raffinées, nous voudrions indiquer sommairement quelques-unes des leçons générales qui semblent se dégager des pages qui précèdent.

Pour qu'une école puisse vivre, la facilité naturelle, les facultés brillantes mêmes, ne lui suffisent pas : il lui faut la conscience et le talent.

Une école, quelle que soit l'habileté qu'elle ait acquise, ne tarde pas à dépérir si elle n'est pas soutenue par des passions vivantes, par des sentiments qui l'unissent à la nation dont elle émane : « Belle tête si l'on veut, mais de cervelle point. »

Le génie lui-même a besoin d'étude et de règle, mais l'exagération de tout système est un danger.

L'art est à la fois permanent et varié comme la nature humaine.

« On ne peut rien rendre fortement, comme l'a dit un grand artiste, quand on ne croit à rien. L'œuvre est le résultat d'une ardente conviction. »

Il n'y a donc pas de grand art sans élévation morale. Or, à l'origine de l'art comme à son apogée, dans l'essai du sauvage qui s'efforce vainement de donner une forme matérielle aux vagues lueurs de son esprit, comme dans

les sublimes inspirations réalisées par Michel-Ange ou par Phidias, apparaissent toujours, à l'honneur de l'humanité, ces deux idées : la Divinité et la Patrie. Ce sont elles qui ont inspiré et inspireront encore les œuvres les plus belles.

Nous n'ajouterons qu'un mot en forme de moralité pratique. Il n'est permis sans doute qu'à un petit nombre d'augmenter par leurs œuvres le patrimoine artistique de leur pays. Mais tous peuvent contribuer à le lui conserver. Il faut donc former notre goût de manière à être des juges éclairés, capables de reconnaître et d'encourager le véritable talent. Il faut donc s'efforcer d'être, en toute circonstance, les protecteurs des vieux monuments qu'on outrage et qu'on dédaigne trop souvent. C'est un moyen pour chacun de nous de donner à l'art dans notre vie la place à laquelle il a droit[1].

1. Nous signalons à cette occasion la Société des amis des monuments, fondée par M. Ch. Normand pour réunir dans un effort commun les bonnes volontés.



Fig. 282 — Thorwaldsen. — La Nuit.



TABLE DES GRAVURES

Pages.

Acropole d'Athènes, état actuel. Front.
Michel-Ange..... Titre.
Raphaël, d'après lui-même..... V
Albert Dürer — V
Rembrandt — V
Vinci — VI
Poussin — VI
Rubens — VI
Socrate..... VII
Diderot, Lessing..... VII

ANTIQUITÉ

Art préhistorique.

Ivoire sculpté..... 786

Art égyptien.

Labourage égyptien 1
Pyramide de Chéops (coupe)... 4
Statue de Chéphren..... 5
Transport d'un colosse (peinture)..... 6
Peinture d'un cercueil..... 9
Le Scribe accroupi..... 11
Le temple de Phré (Ipsamboul). 12
Statuettes funéraires..... 13
La reine Taï..... 14
Polissage d'un sphinx..... 15
Peintres au travail..... 15
Réunion mondaine..... 16
Vase émaillé..... 17
Trônes égyptiens..... 18
Chapiteaux égyptiens..... 20
Colonnes égyptiennes..... 21

Pages.

Grotte de Beni-Hassan..... 22
Plan du temple de Louqsor.... 23
Pylônes et obélisques de Louqsor..... 25
Salle hypostyle de Louqsor.... 27
Triomphe de Ramsès II..... 30

Chaldée et Assyrie.

Tributs apportés au grand roi (escalier de Persépolis)..... 31
Statue de Goudéa..... 33
Plan porté par cette statue..... 34
Jardins suspendus..... 35
Palais de Korsabad..... 36
Transport d'un taureau ailé.... 39
Attaque d'une forteresse..... 40
Cavaliers..... 41
Lionne blessée..... 42

Asie antérieure. Perse.

Temple de Jérusalem..... 47
Plan des ruines de Persépolis.. 49
Ionique-persan..... 50
Chapiteau bicéphale..... 50
Escalier de Persépolis..... 51
Frise des Archers (fragment)... 52
Monnaies persanes..... 53

Grèce.

Monnaie d'Élis (Jupiter et l'Aigle), monnaie d'Ios (Homère et Minerve)..... 54
Ruines de Tirynthe..... 59

Gobelet de Vaphio..... 777
La Pallas d'Égine..... 75
Les ordres grecs..... 77
L'entablement dorique (Parthénon)..... 79
Cariatide (Érecthéion)..... 82
Temple à antes (plan)..... 82
Temple amphiprostyle (plan).. 82
Temple pseudopériptère (plan). 83
Temple périptère. Parthénon (plan)..... 83
Intérieur du temple de Neptune à Pæstum..... 85
Périclès..... 87
L'Acropole (restaurée)..... 91
Le Parthénon (restauré)..... 93
Temple de Jupiter à Olympie (coupe)..... 94
L'Erecthéion..... 95
Parthénon : frise (les dieux)... 97
— — (cortège)..... 97
— — (les cavaliers). 98
— les Kharites..... 99
— Déméter et Coré... 100
Le Jupiter d'Otricoli..... 101
Junon d'Argos et Junon de Préneste..... 103
Vase de Nicosthènes..... 106
Monnaie d'Athènes au temps de Périclès..... 111
Platon..... 113
Sophocle..... 114
Ménandre..... 115
Victoire de Samothrace..... 117
Niobé..... 118
Apollon Sauroctone..... 119
Hermès de Praxitèle..... 122
Camée d'Aspasios..... Titre
Monnaie d'Evainétos..... 125
Vase de Darius (Naples)..... 126
Figurine de Tanagra..... 128
Bataille d'Issus (mosaïque de Pompéï)..... 134
Les Niobides (partie centrale).. 136
Alexandre (monnaie)..... 137
Tétradrachme d'Arsace XVI, roi des Parthes..... 138
Apollon du Belvédère..... 139
Diane de Gabies..... 140
Temples de Philæ..... 141
Coupe des Ptolémées..... 142
Le Nil du Vatican..... 143
Tête de Laocoon..... 144
Le Gaulois blessé..... 145
Frise de Pergame..... 146
Les colombes de Sosos..... 147
Monnaie de Philippe V..... 148
La joueuse d'osselets..... 149

Rome.

Médaille d'Italie pendant la guerre sociale..... 150
La Louve du Capitole..... 150
Médaille de Rome..... 150
Peinture étrusque..... 151
Sarcophage étrusque..... 152
Le Forum romain..... 156
Cirque romain..... 158
Columbarium..... 160
Sarcophage de Scipion Barbatus. 160
Mausolée d'Adrien..... 161
Auguste..... 163
Mécène..... 164
Panthéon d'Agrippa..... 165
Archélaos de Priène. Apothéose d'Homère..... 168
Diane à la biche..... 170
Agrippine..... 171
Agrippa..... 173
Le Colisée..... 176
Arc de Titus..... 177
Basilique romaine (coupe)..... 179
Thermes de Caracalla (plan).... 180
Thermes de Pompéï..... 181
Pont du Gard..... 184
Temple de Vesta (Rome)..... 185
Ruines de Baalbek..... 187
Statue équestre de Marc-Aurèle.. 189
Pallas de Vellétri..... 190
Colonne Trajane..... 191
Tombeau d'un boulanger..... 192
Bas-relief de la colonne Trajane. 193
Télèphe retrouvé (peinture d'Herculanum)..... 195
Femme peintre (Pompéï)..... 196
Peintures funéraires (Egypte).. 197
Métier de tapisserie (Pompéï).. 198
Camée de Vienne..... 200
Vase d'Hildesheim..... 201
La Rançon d'Hector (vase de Bernay)..... 202
Caracalla..... 206
Muraille de Rome..... 207
Ruines de Palmyre..... 208

Peinture du cimetière de Saint-Calixte 211
Plan de St-Paul hors des Murs. 212
Ancienne basilique de Saint-Pierre 213
Saint-Paul hors des Murs (intérieur) 215
La Vierge ou « orante » du cimetière de Sainte-Agnès 217

MOYEN AGE

Art byzantin.

Sainte-Sophie de Constantinople (intérieur) 218
Justin (médaille, face et revers).. 219
Médaille de Théodoric (face) ... 219
Sainte-Sophie (plan) 224
Sainte-Sophie (vue extérieure). 225
Théodora et sa suite, mosaïque de Ravenne 228

Arts russe et sassanide.

Le Kremlin de Moscou 238
Saint-Basile (Moscou) 241
Saint-Isaac (Pétersbourg) 242
Bas-relief du tombeau de Sapor. 244

Art musulman. Extrême Orient.

Écriture coufique 246
La Caaba (à la Mecque) 248
Pendentifs arabes 250
Mosquée de Sélim II (Andrinople) 251
Mosquée de Cordoue (intérieur). 253
Alhambra (extérieur) 255
— (cour des Lions) 256
La Mesjid-Shah (Ispahan) 261
Sculpture de la pagode de Soubramanyer (Tandjour) 264
Temple souterrain d'Éléphanta. 265
Pagode d'Angkor 267
Le Tadj-Mahal 271
Croquis japonais : une mère 272
— une chaumière. 272
— la pluie 272
Orfévrerie japonaise 274
Laque chinois 275
Porcelaine chinoise 276
Lampe de mosquée 277

Art roman.

Vue de l'abbaye de Cluny 279
Plan de l'église de Cluny 289
Voûte d'arête (deux travées) 290
Voûte en berceau cylindrique, avec arcs-doubleaux 291
Contreforts 293
Saint-Front de Périgueux 294
Fenêtre romane 295
Chapiteau roman 296
Archivolte romane 297
Le Mont-Saint-Michel 301
Saint-Sernin de Toulouse (abside) 305
Cathédrale de Worms (extérieur) 309
Cathédrale de Spire (intérieur). 311

Art ogival.

Cathédrale de Chartres (extérieur) 316
Le Louvre au moyen âge 317
Voûte gothique 318
Arcs-boutants 321
Chapiteau gothique (1re époque). 327
Chapiteau gothique (2e époque). 328
Style de transition, une travée.. 333
Style gothique à lancettes, une travée 334
Gothique rayonnant, une fenêtre. 335
Gothique flamboyant, une fenêtre 335
Gothique flamboyant, un portail. 336
Arc en accolade 337
Notre-Dame de Paris (façade).. 339
Notre-Dame de Paris (chevet).. 341
Notre-Dame d'Amiens (intérieur) 343
Cathédrale de Lincoln 345
Château de Coucy 350
Tour de Londres 351
Fortifications d'Aigues-Mortes. 353
Une rue de Sienne 354
Le palais public à Sienne 356
Le Pont Saint-Esprit 358
Maison des Templiers (Louviers) 359
Nicolas de Pise. Bas-relief de la chaire du baptistère 362
Cathédrale de Reims. Portail N. 363
Le beau Christ d'Amiens 365

Cathédrale de Reims (motif ornemental)..... 366
Monnaie de saint Louis..... 367
Monnaie de l'empereur Frédéric II..... 367
Sceau de saint Louis..... 368
Couronne de Receswinthe 369
Vase de Suger..... 370
Armoire de Noyon..... 371
Vitrail de Bourges..... 374
Vitrail de Chartres..... 375
Châsse de sainte Valère et de saint Martial (émail de Limoges)..... 376

RENAISSANCE

Michel-Ange. La Sibylle delphique (chapelle Sixtine)..... 378
Atelier de sculpteur, bas-relief de Nanni di Banco, à l'église d'Or San-Michele (Florence).. 379
Giotto..... 380
Sainte-Marie-des-Fleurs..... 385
Masaccio..... 389
Giotto. Christ au tombeau..... 390
Giotto. La Justice..... 392
Donatello. Le Zuccone 396
Ghiberti. Porte du baptistère... 397
Chartreuse de Pavie. Palais Riccardi (Florence). Palais Ducal (Venise).. 399
Verrocchio. Colleone..... 401
G. della Robbia. Frise de l'hôpital de Pistoie..... 783
Masaccio. Vocation de saint Pierre..... 403
Brunellesco 406
Hôtel de Ville de Louvain..... 413
Van Eyck. Adoration de l'Agneau mystique..... 419
Van Eyck. Saint Jean..... 421
Memling. Mariage mystique de sainte Catherine..... 423
Coffre sculpté de la Renaissance. 428
Laurent le Magnifique 429
Jules II..... 429
Léon X..... 429
Mantegna. Triomphe de César.. 438
L. de Vinci. La Cène..... 441
L. de Vinci. La Joconde..... 443
Le Titien 446
Michel-Ange. Le Penseur..... 449
Raphaël. La Vierge de Dresde. 455
Raphaël. L'École d'Athènes.... 457
Titien. Saint Pierre de Vérone, martyr..... 463
P. Véronèse. Gloire de Venise.. 467
Corrège. La Vierge au saint Jérôme..... 471
Saint-Pierre de Rome..... 477
Holbein. Le Chevalier et la Mort. 483
Dürer. La Toussaint..... 485
Holbein. Christine de Milan.... 489
Peter Visher, par lui-même.... 491
Tapisserie flamande..... 495
Cellini. Médaille de François Ier. 501
Chambord..... 509
Diane de J. Goujon..... 514
Les Trois Grâces de G. Pilon.. 515
Cloître de Belem..... 521
Plat de Bernard Palissy..... 692
Miroir par Ét. de Laune 781

TEMPS MODERNES

Louis XIV..... 525
Motif de A. Boule..... 525
Lebrun..... 525
Versailles..... 527
Dominiquin. Communion de saint Jérôme..... 539
Vélasquez (Portrait de)..... 546
Vélasquez. Les « Lances »..... 551
Murillo. Sainte Élisabeth..... 557
Rubens. Saint Ildefonse..... 563
Van Dyck. Le comte d'Arundel. 567
Téniers. L'Enfant prodigue.... 573
Rembrandt. La Ronde de nuit. 583
Rembrandt. La résurrection de Lazare..... 585
Metzu. Le marché d'Amsterdam. 591
J. Ruysdael. La forêt..... 597
Médaillon de Dupré. Henri IV et Marie de Médicis 606
Poussin. Les bergers d'Arcadie. 615
Lesueur. Sainte Scholastique et saint Benoît..... 623
Claude le Lorrain. Le gué..... 629
Lebrun. Galerie de Versailles.. 635
Girardon. Tombeau de Richelieu..... 645
Tapisserie des Gobelins 774
Chambranle, style Louis XIV... 775
Faïence de Rouen..... 652

Bassin en argent (XVIIe siècle)... 787
Lamour. Porte de Nancy..... 653
Watteau. L'Accord parfait..... 669
Watteau. L'Hiver, modèle de tapisserie..... 782
Motif de décoration (XVIIIe s.... 718
Houdon. Diane..... 682
Hogarth. Portraits..... 687
Gainsborough. Miss Graham... 688
Meissonnier. Pièce d'orfèvrerie. 693
David. Serment des Horaces ... 697
Gros. Combat de Nazareth..... 703
G. de Kaulbach. La tradition... 713
Thordwaldsen. La Nuit..... 776
Rauch. Frédéric II..... 717
Constable. L'Écluse..... 723
Gérard. Entrée de Henri IV à Paris..... 733
Géricault. La *Méduse*..... 738
Delacroix. Prise de Constantinople par les croisés..... 740
Ingres. Apothéose d'Homère... 741
Horace Vernet. Wagram..... 748
Henri Regnault. Exécution à Tanger..... 751
Bach..... 756
Hændel..... 756
Beethoven..... 756
Rameau..... 761
Haydn..... 762
Gluck..... 763
Mozart..... 765

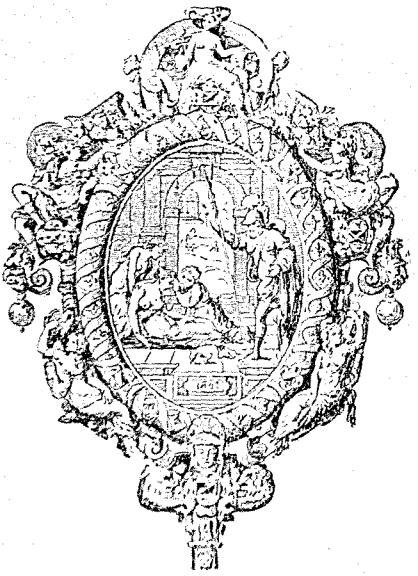


Fig. 283.— Miroir par Étienne de Laune.



Fig. 284. — L'Hiver. Tapisserie d'après une composition de Watteau.



Fig. 285. — G. della Robbia. — Frise de l'hôpital de Pistoie.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS V

INTRODUCTION VII

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER. — Art égyptien.

CHAPITRE PREMIER. — Caractère général de l'art égyptien. — Ses plus anciens monuments.... 1

CHAPITRE II. — Sculpture, peinture, arts industriels.. 8

CHAPITRE III. — Développement de l'architecture égyptienne..... 19

LIVRE II. — Orient.

CHAPITRE PREMIER. — La Chaldée et l'Assyrie 31

CHAPITRE II. — L'Asie antérieure..... 43

CHAPITRE III. — L'Iran. — L'art de la Perse..... 48

LIVRE III. — La Grèce.

CHAPITRE PREMIER. — L'art grec et ses origines..... 54

CHAPITRE II. — L'art grec jusqu'au siècle de Périclès. 68

CHAPITRE III. — Le siècle de Périclès et de Phidias... 86

CHAPITRE IV. — L'art grec après Périclès et Phidias. — Alexandre 112

CHAPITRE V. — La période alexandrine. — L'art hellénistique 137

LIVRE IV. — **L'art étrusque et l'art romain.**

CHAPITRE PREMIER. — Art italien primitif. — Art étrusque. 150
CHAPITRE II. — L'art romain. — Caractère général. — L'art monumental à la fin de la république. — Le siècle d'Auguste..... 155
CHAPITRE III. — L'art sous les successeurs d'Auguste. — Le siècle des Antonins 174
CHAPITRE IV. — La peinture. — Les arts industriels. — La musique 194
CHAPITRE V. — La dernière période de l'art romain. — Première période de l'art chrétien 205

MOYEN AGE

LIVRE PREMIER. — **L'art byzantin.**

CHAPITRE PREMIER. — L'art byzantin ou néo-hellénique.. 219
CHAPITRE II. — Influence de l'art byzantin en Occident et en Orient. — Art russe. — Art perse sassanide 233

LIVRE II. — **L'art musulman et les arts de l'Asie.**

CHAPITRE PREMIER. — L'art arabe 246
CHAPITRE II. — L'art indien..... 263
CHAPITRE III. — Les arts de l'extrême Orient. — Les arts industriels musulmans..... 273

LIVRE III. — **L'art roman.**

CHAPITRE PREMIER. — L'art en Occident jusqu'au XIe siècle. 279
CHAPITRE II. — Renaissance du XIe siècle. — Origine, formation, caractère de l'art roman. 285
CHAPITRE III. — Développement de l'art roman..... 303

LIVRE IV. — **Art gothique ou ogival.**

CHAPITRE PREMIER. — Origine, caractères, éléments de l'art gothique..... 317
CHAPITRE II. — Les périodes de l'art gothique. — Le XIIIe siècle 332

CHAPITRE III. — Architecture civile et militaire..... 348
CHAPITRE IV. — Sculpture. — Peinture. — Vitraux. — Arts industriels..... 361

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER. — De Giotto à Vinci.

CHAPITRE PREMIER. — Caractère général de la Renaissance principalement en Italie..... 379
CHAPITRE II. — Renaissance italienne. — Les précurseurs, Giotto et Masaccio..... 388
CHAPITRE III. — Le XIVe et le XVe siècle hors de l'Italie. — La Flandre. — Van Eyck..... 405

LIVRE II. — La grande époque.

CHAPITRE PREMIER. — Léonard de Vinci et ses contemporains..... 429
CHAPITRE II. — Le temps de Michel-Ange et de Raphaël..... 446
CHAPITRE III. — La sculpture, l'architecture. — Arts industriels. — L'art italien à la fin du XVIe siècle..... 472
CHAPITRE IV. — Le XVIe siècle dans l'Europe centrale et septentrionale. — Allemagne. Albert Dürer. — Flandre..... 482
CHAPITRE V. — Le XVIe siècle dans l'Europe occidentale et principalement en France... 500

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER. — Dix-septième siècle.

CHAPITRE PREMIER. — Le XVIIe siècle en Italie. — École bolonaise..... 525
CHAPITRE II. — L'école espagnole. — Vélasquez et Murillo..... 546
CHAPITRE III. — L'école flamande. — Rubens..... 559
CHAPITRE IV. — L'école hollandaise. — Rembrandt et Ruysdaël..... 577
CHAPITRE V. — L'art français au XVIIe siècle. — Première partie. — Époque du Poussin. 605

CHAPITRE VI. — L'art français au XVIIe siècle. — Louis XIV et Lebrun..... 630

LIVRE II. — Dix-huitième siècle.

CHAPITRE UNIQUE. — Le XVIIIe siècle. Prépondérance française. — L'école anglaise..... 653

LIVRE III. — Dix-neuvième siècle.

CHAPITRE PREMIER. — David et son temps. — L'école de l'Empire..... 693
CHAPITRE II. — École allemande..... 709
CHAPITRE III. — Angleterre. — Italie..... 719
CHAPITRE IV. — Romantiques et classiques. — France. 729
CHAPITRE V. — Coup d'œil sur l'état de l'art dans la seconde partie du XIXe siècle..... 750

LA MUSIQUE

LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE..... 756
CONCLUSION..... 775

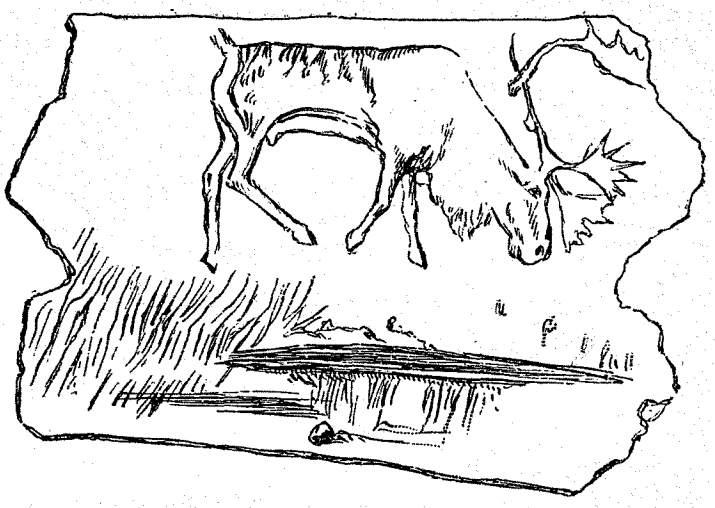


Fig. 286. — Un renne. Gravure faite sur de l'ivoire de mammouth. (Art préhistorique.)

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 633-97

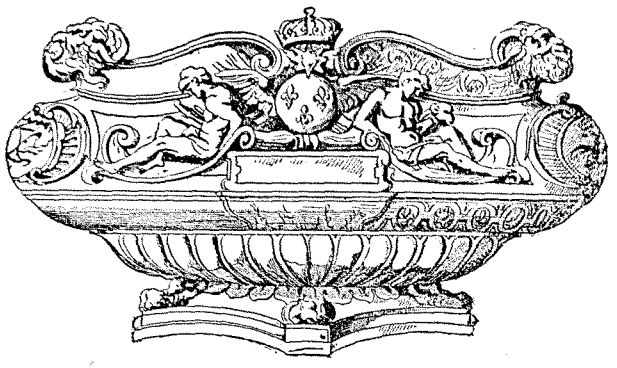


TABLE DES NOMS PROPRES

ARTISTES, CRITIQUES, PROTECTEURS DES ARTS[1]

A

Abaquesne, Michel. 519
Abbas le Grand... 262
Abbate Nicolo del 503,532
Abdérame Ier..... 254
Abdérame II..... 254
Abdérame III..... 258
Abel, Pierre..... 492
Abel, Grégoire.... 492
Abel de Pujol.... 743
Absalon, évêque de Roskild..... 309
Achenbach, André.. 715
Achenbach, Oswald. 715
Adalhy de Bagdad. 260
Adam (Maître).... 341
Adam de Halle.... 758
Adam (Les)..... 667
Adam, Lambert.... 666
Adam, Sébastien... 666
Adam, p. allemand. 716
Adam, Adolphe.... 772
Adam, Victor..... 749
Adrien.... 182 et suiv.
Adrien d'Utrecht.. 572
Aétion..... 133
Agasias, fils de Dosithée..... 170
Agasias, fils de Ménophile..... 170
Agatharcos..... 709
Agéladas..... 74
Agésandre..... 144
Agnès, abbesse de Quedlimbourg... 373
Agoracrite..... 104
Agrippa.. 164, 166, 172
Avaisovsky..... 243
Akbar..... 269
Alard..... 770
Alaux..... 749
Albani, Fr. 535, 538, 540
Alberti, L. B..... 400
Albertinelli, M..... 453
Alcamène..... 119
Alesio..... 239
Alessi, Galéas..... 479
Alexandre le Grand, 133, 137 et suiv.
Alexandre de Berneval..... 408
Algarde (l')..... 531
Aligny..... 746
Allegrain..... 666
Allegri, Antonio (le Corrège), 389, 393, **468-470**, 473, 481, 484, 514, 540, 543, 553, 556, 732.
Allori, Alexandre.. 541
Allori, Cristofano.. 541
Allori, Angiolo. (Voir Bronzino.)
Alma-Tadema.. 604, 726
Alsloot..... 574
Al Manzor..... 254
Alphonse le Magnanime..... 395
Amadeo..... 397
Amati (les)..... 160
Ambroise (saint).... 216
Amel, Jean..... 415
Amenhemat..... 4
Amenhotep III... 13, 26
Amenhotep le sculpteur..... 29
Amerighi, Michel-Ange (Le Caravage), 389, **535-7**, 543, 546, 574.
Ammanati..... 400, 472
Anastasi..... 746
Anderson..... 721
André de Pise. 386, 395
André de Salerne 542
André (le R. P.)..... XIII
André, Victor..... 182
Andrea, Schiavone.. 468
Andreoli, Georges.. 475
Androuet du Cerceau..... 511, 520
Angeli..... 715
Angelico (Fra), 75, 389, **403-404**, 528, 734
Ango, Roger..... 506
Anguier, François. 646
Anguier, Michel... 646
Anguisciola, Sofonisbe..... 542

1. Les caractères gras indiquent le passage spécialement consacré au nom cité.

Anjou (le duc Louis d')..... 409, 412
Anjou (le duc René d'). (Voir René.)
Anker..... 754
Anne d'Autriche... 609
Annedouche..... 753
Ansdell..... 727
Antée..... 169
Anthémius de Tralles..... 225
Antigonos..... 145
Antiochus d'Athènes 169
Antoine..... 660
Antolinez..... 558
Antonello de Messine..... 404, 542
Antonio..... 239
Apelles..... 131
Apollodore d'Athènes..... 109
Apollodore de Damas 182
Apollonius d'Athènes..... 109
Apollonius de Tralles..... 147
Apollonius, Jean... 415
Appiani..... 727
Appius Claudius. 159, 166
Arcadelt..... 759
Archélaos de Priène. 170
Archermos..... 71
Argenti..... 754
Aristias..... 190
Aristide, le peintre. 130
Aristide Quintilien. 205
Aristoclès de Cydonie..... 73
Aristoclès le jeune. 73
Aristote..... XII 113
Aristoxène..... 136
Arius..... 216
Arnolfo di Cambio 326, 347
Arpino (Il cavaliere d'). (Voir Cesari.)
Artaxercès Mnémon 52
Artémise..... 116
Asoka..... 267
Aspasios..... 121
Asselyn..... 593, 595
Assour Nazir Habal. 37
Athénodore..... 144
Attale (les)..... 145
Attiret (le R. P.)... 663
Aubry..... 706
Auber, l'orfèvre.... 659
Auber, le musicien. 770
Audran, le musicien 773
Audran, Gérard.... 649
Audran, Charles... 649
Audran (les)..... 649
Auguste.... 163 et suiv.
Auguste II, de Saxe 276
Augustin (saint).... XIII
Augustin..... 706
Aumonier..... 727
Aurélien..... 207
Auzou (Mme)..... 131
Avelli..... 475
Azeglio Max. d'.... 755

B

Bach, J.-S. 428, 756 761-2
Bach (les)..... 762
Bacciccio..... 541
Baccio d'Agnolo.... 476
Baccio della Porta. (Voir Bartolommeo.)
Bacler d'Albe..... 706
Bacon..... XII 662
Baerze (Jacques de). 415
Bagnacavallo. (Voir Ramenghi.)
Baillot..... 770
Bakenkhonsou..... 28
Baker, Pierre de.. 499
Balechou..... 684
Balen Van..... 566
Ballin, Claude..... 651
Ballard..... 750
Balthazarini..... 760
Bambara ou Bambaja. (Voir Busti.)
Bamboccio. (Voir de Laar.)
Bandel, Von..... 718
Bandinelli, Baccio. 472
Baptiste. (Voir Monnoyer.)
Bapst..... 752
Barbarello, Giorgio (le Giorgione) 389, 461-2, 464, 575
Barbedienne..... 752
Baudry, Paul..... 752
Barbieri, Francesco (le Guerchin) 389, 437, 537, 540
Barendgal..... 593
Baroccio, Féderigo 480, 667
Barozzio, Giacomo. (Voir Vignole.)
Barret..... 727
Barrias..... 753
Barry, Charles..... 720
Barry, Edw..... 720
Bartholdi..... 70, 75
Bartolini..... 72
Bartolommeo (fra) del Fattorino, dit Baccio, della Porta 389, 447, 45
Bartolozzi..... 68
Barye..... 42, 73
Basaïto,..... 43
Basile (saint)..... 21
Basile le Macédonien..... 22
Bassano. (Voir da Ponte).
Bataille, Nicolas.... 41
Batrachos..... 16
Bathydes..... 7
Battoni, Pompeo... 69
Baude..... 75
Baudoin IX, comte de Flandre..... 35
Baudoin..... 67
Baumgarten..... XI
Bavière (le prince Robert de)..... 65
Bazzi, G.-A. (le Sodoma)... 133, 445, 45
Beaubrun, Henri... 62
Beaubrun, Charles. 62
Beauchesne, de.... 50
Beaugrand..... 75
Beaulieu..... 19
Beaulieu..... 76
Beaumont, lord.... 72
Beauveneu, André. 41
Beccafumi Micherino ou Mecharino dit Domenico.... 45
Becerra..... 52
Beechy..... 72
Beerstraten..... 60
Beethoven 428, 756, 766-7, 77
Bega..... 57
Begarelli..... 473, 47
Begas..... 71
Belgrand..... 75
Bell..... 72
Bellangé, Hipp.... 74
Bellegambe..... 49
Bellesme (Roger de) 35
Bellini Jacopo..... 43
Bellini Gentile. 435-6, 57
Bellini Giovanni 435-7, 48
Bellini..... 77
Belloto..... 69
Belly..... 74
Beltraffio..... 44
Bendemann..... 71
Benezet (saint)..... 35

Benjamin-Constant.. 745
Benoit (le R. P.)... 663
Benouville, Léon... 744
Benouville, Achille. 746
Bentivoglio (les)... 384
Benvenuti, ... 728
Berchem ou Berghem, Nicolas... 595
Berckheyden, Job... 600
Berckheyden, Gérard 600
Berettini (Pierre de Cortone)..... 541
Bergamasco Guillon 174, 179
Berg..... 755
Berlioz..... 772
Bernard (saint). 296, 304
Bernard de Soissons 343
Bernard, Samuel, le peintre 641
Bernard, Samuel, le financier,... 641, 656
Bernier..... 753
Bernini, Lorenzo (le Bernin), 501, 530-531, 637, 647
Berruguete..... 523
Berry (le duc Jean de), 409, 410, 411, 412
Berthélemy..... 705
Bertin, Nicolas.... 671
Bertin, Victor..... 700
Bertin, Edouard... 746
Bertinot..... 753
Bertoldl..... 481
Berton..... 768
Bertrand de Born.. 757
Bervic 707
Besnier..... 659
Betto Bardi, Donato di (Donatello). 384, 389
Betto di Baggio... 432
Bianchi..... 439
Bianco..... 530
Biard, Colin..... 507
Biard, sculpteur.., 612
Bida..... 754
Biennais 696
Biefve, de,..... 754
Biermann 715
Bierstadt..... 755
Bigio, Francia. (Voir Francia Bigio.)
Bigordi. (Voir Ghirlandajo.)
Bird 722
Bischop..... 603
Biset..... 574
Bizet, Georges..... 772
Blæser..... 718
Blake..... 728
Blanchard..... 624
Blanchard..... 753
Blès..... 603
Bloch..... 758
Bloemaert, Adam 497, 579
Bloemaert, Corneille 649
Blondel, F..... 269, 638
Blondel..... 660
Boccacino..... 437
Boccanegra..... 352
Bœckhorst 576
Bœtzel..... 753
Boffrand.. 658, 660, 661
Bogaert, Van. (Voir Desjardins.)
Bogolubof..... 243
Boieldieu..... 768
Boilly..... 706
Boisseau ou Boyceau 636
Boito..... 770
Bol, Ferdinand.... 588
Bologne, Jean 473
Bolswert (les)..... 570
Bondone, Ambrogio de. (Voir Giotto.)
Bonheur, Rosa..... 746
Bonifazio..... ... 464
Bonnard 371
Bonnat..... 42, 753
Bonneuil, Etienne de 600
Bonnington..... 722
Bontemps, Pierre.. 515
Bonvicino..... 465
Borch, ou Burg, Ter. (Voir Terburg.)
Bordone, Paris.... 468
Borgognone, Ambrogio..... 401, 439
Borodine..... 770
Borromini..... 530
Bosboom..... 603
Bosio..... 707
Bosse, Abraham. 628, 648
Both, Jean..... 595
Both, André..... 595
Botticelli, Sandro 132, 430
Bottiger..... .. 276
Bouchardon 664
Boucher, Fr. 471, 643, 656, 665, 667, 671-3, 679, 680, 681, 698
Boucheron..... 752
Bouchot..... 748
Bouguereau..... 753
Boullier..... 659
Boulanger, Louis.. 745
Boulanger, Clément 745
Boule, André,. 651, 658
Boulogne, Louis l'ancien..... 524
Boulogne, Jean, dit le Valentin .. 537, 526
Boulogne, Bon.... 641
Boulogne, Louis, le jeune 641
Bourdichon.... 505, 520
Bourdon, Sébastien 624, 626
Bourgogne (les ducs de)..... 414
Bourgonnière, Robert 620
Bourguignon. (Voir Courtois.)
Boutaca..... 520
Bouton ...,r..... 706
Bouts, Thiery ou Dirk (Dirk de Harlem)..... 422
Braalier, Jean..... 412
Bracquemond..... 754
Brakenburg 592
Bramante (Donato Lazzari), x, 476-8, 456, 529
Brancaleone, Francesco 482
Brancaleone, Nicolo 482
Brascassat..... 746
Brauwer, Adrien. 574, 587
Breemberg 596
Brekelenkam 593
Breton, Jules..... 753
Brett..... 727
Breughel. (Voir Brueghel.)
Brigdmann 754
Bril, Mathieu..... 575
Bril, Paul..... 575, 630
Briosco. (Voir Riccio.)
Briot, François..... 520
Briton-Rivière..... 726
Broche.. 666
Brœderlam, Melchior 418
Brongniart 708
Bronzino..... 480
Brosse, Salomon de, 612
Browne, Mme Henriette..... 745
Bruant, Libéral.... 638
Brueghel, l'ancien. 496, 574
Brueghel d'Enfer.. 575
Brueghel de Velours..... 575-6
Brueghel (les)..... 575
Brument 652

Brunellesco ou Brunelleschi, 234, 269, 291, 389, 398-400, 405, 476
Bruth, Van der..... 416
Bruyn, Claes,..... 416
Bryaxis 116
Brygos..... 126
Buchsbaum..... 428
Bullant, Jean... 511, 520
Bullet..... 658
Bunel..... 613
Buonaccorsi (Perino del Vaga)..... 460
Buonarotti. (Voir Michel-Ange.)
Burgess..... 726
Burgmayr, Hans... 487
Burnes Jones..... 726
Buschetto..... 312
Busti, Agostino.... 397
Butti..... 754
Buttinone 439
Butler (lady)..... 726
Byron..... 735

C

Cabanel..... 753
Cabat..... 746
Caccini..... 760
Caffieri, Philippe Ier 651
Caffieri, Philippe II 658
Caffieri, Jacques... 658
Caffieri, Jean-Jacques..... 666
Caïn..... 753
Calamatta..... 734
Calame..... 754
Calamis..... 94
Calcar, Jean de.. 465, 495
Calcott..... 722
Caldara, Polydore.. 460
Calder..... 720
Calderon..... 726
Calendario, Filippo. 435
Caliari, Paolo. (Voir Veronèse.)
Callicrates..... 90
Callimaque..... 81
Callistrate..... 169
Callitélès..... 74
Callon..... 74
Callot, Jacques, 194, 627, 648
Calvaert Denis. 495, 535
Cambon... 753
Cambert..... 761
Cambyse..... 50
Cambio. (Voir. Arnolfo).
Caminade..... 743
Cammuccini 728
Campana, Pedro (Voir Kampeneer.)
Campione, Marco di 400
Campra..... 761
Canachos..... 73
Canale, Antonio... 690
Cano, Alonzo. 72, 548-9
Canova..... 728, 707
Caparra..... 475
Capelle Van..... 600
Caracalla..... 206
Carlès..... 753
Carlier..... 753
Caradosso..... 475
Caravaggio. (Voir Amerighi et Caldara.)
Cardi, Lodovico.... 542
Carducci ou Carducho Bartholomeo. 549
Carducci, Vincenzo. 549
Carissimi..... 760
Carmontelle 684
Caron, Jean..... 510
Carpaccio, 436, 484, 537
Carpeaux..... 753
Carrachi (Les Carraches).. 527-540, 744
Carracci, Ludovico 389, 527, 469
Carracci, Agostino 533, 534, 535
Carracci, Annibal 469, 527, 533-4, 543
Carreno de Miranda 555
Carrier-Belleuse ... 753
Carrier - Belleuse, peintre..... 754
Carriera, Rosalba.. 675
Cars, Laurent..... 684
Carstens..... 710
Cartellier, Pierre... 707
Carucci, Jacopo (il Pontormo) ... 453, 484
Casanova..... 674
Castagno, Andrea del 401
Castello, Félix..... 554
Castiglione 542
Castilho, Juan de.. 520
Catel..... 768
Caton..... 159
Cattermole 728
Caumont, de..... 731
Cavelier..... 753
Caylus 679
Cayot..... 647
Cazes..... 671
Celer, Julius..... 175
Cellini, B. 474-5, 501, 503, 536
Céphisodote l'ancien 119
Céphisodote le jeune 67, 119
Cerceau, du. (Voir Androuet.)
Cerquozzi, M. A.. 548
César..... 167
Cesari, Giuseppe (..6, 543
Cespedes, Pablo.... 523
Chalgrin 708
Chambers 663
Chambiche ou Chambige.... 327, 510, 512
Champagne, Philippe de..... 625
Champmartin..... 705
Chantelou, de. 614, 619
Chantrey..... 720
Chaplain..... 754
Chaplin..... 753
Chapon..... 753
Chapu 753
Chardin, Siméon. IX, 675
Charès, le céramiste 105
Charès..... 121, 144
Charlemagne, 220, 235, 281, 282, 283 362, 757
Charles Ier d'Angleterre.. 564 et suiv.
Charles-Quint 462, 464, 466, 253
Charles IV, empereur d'Allemagne. 427
Charles le Téméraire 416, 418, 422
Charles le Chauve 284
Charles V 758, 407
Charles VI..... 609
Charles VII..... 609
Charles VIII... 502, 507
Charles IX..... 759
Charlet.... 735, 747, 754
Charmois, de..... 607
Charpentier..... 761
Chassériau 745
Chateaubriand..... 707
Chauvel..... 754
Checa..... 559
Chedanne 164
Chenavard..... 744
Chéops..... 3
Chéphren..... 3
Cherubini 768

Chersiphron..... 84
Chéron, Elisabeth,. 647
Chevallier, Paul (dit Gavarni).... 735, 754
Chintreuil..... 746
Chodowiecki..... 685
Chipiez..... 84
Chopin..... 770
Chosroès Ier..... 244-5
Chosroès II..... 244-5
Church..... 755
Chrysothémis..... 74
Christophe..... 752
Christopoulos..... 250
Ciceri..... 706
Cicéron..... XII 173
Cima da Conegliano 389, 438
Cimabue.. 373, 377, 398
Cimarosa..... 767
Cimon, le graveur. (Voir Kimon.)
Cimon..... 96
Cione, Andrea. 153, 393
Cione, Bernardo... 393
Civiletti..... 754
Claux Slutter. (Voir Slutter.)
Claude, l'empereur. 175
Claudia..... 204
Clays..... 754
Cléétas..... 73
Cléomène..... 169
Cléomène, le jeune. 160
Cléricy..... 652
Clésinger..... 731
Clèves, Josse Van... 496
Clèves, Van, le sculpteur..... 646
Clitias..... 106
Clodion (Michel dit). 667
Clouet, Pierre..... 412
Clouet (les)..... 518
Clouet, François, dit Jehannet..... 518
Clovio, Julio..... 461
Cochereau..... 698, 699
Cochin, Charles.... 684
Cockerell..... 720
Cœberger..... 560-1
Cœllo, A.-Sanchez. 523
Cœllo, Claudio..... 555
Cœur, Jacques..... 409
Cogniet, Léon..... 743, 748
Coin..... 612
Colantino del Fiore. 542
Colbert, J.-B. 631-7 646, 649
Colcutt..... 720
Colin, Alexandre 462, 499
Collantes, Francesco. 653
Collard..... 341
Collart (Mme M.).. 754
Collard de Givry.. 342
Collier..... 726
Collignon..... 646
Collins..... 722
Colotès..... 101
Colombe, Michel... 504
Comans (les)..... 650
Comnène (les)..... 232
Conégliano. (Voir Cima.)
Constable..... 722, 722
Constantin., 208 et suiv.
Constantin, Porphyrogenète..... 230
Contucci, Andrea. (Voir Sansovino.) 473
Cooper, Samuel.... 686
Copley, J.-Singleton. 689
Coques ou Cock.... 574
Cormon, Thomas de 342
Cormon, Regnault de 342
Corneille, Michel... 624
Cornélius..... 714, 715
Cornélis de Harlem 452, 498, 579, 667
Corot..... 440, 700, 746
Correggio. (Voir Allegri.)
Cortone (Voir Berettini.)
Cortot, J.-P..... 730
Cosimo Roselli, Piero di..... 389
Costa, Lorenzo..... 439
Costanza..... 481
Coste, Jean..... 409
Cotte (les de)..... 660
Cotte, Robert de,... 660
Coucy, Robert de. (Voir Robert.)
Coucy, Enguerrand III de..... 351
Couder, Louis.. 743, 748
Couke..... 496
Couperin (les)..... 761
Courbet..... 752-3
Court, Pierre..... 519
Court, Suzanne.... 519
Court..... 743
Courtens..... 754
Courteyss, ou Courtois (les émailleurs) 519
Courtois, Jacques.. 642
Cousin, Jean..... 516-17
Cousins..... 734
Coustou, Guillaume. 664
Coustou, Nicolas 645, 663, 664, 683
Coustou, Guillaume II..... 664
Coutan..... 753
Couture..... 745
Cox..... 727
Coxie, Michel..... 498
Coypel (les).... 643, 667
Coypel, Antoine.... 670
Coypel, Charles. 670-71
Coypel, Noël-Nicolas 670
Coypel, Noël..... 670
Coysevox, Ant. 645, 664
Crabeth (les), verriers..... 574
Cranach (Voir Sunder.)
Crauck..... 753
Crayer, Gaspard de 571
Credi, Lorenzo di.. 447
Cremer..... 716
Crésilas..... 104
Cressent, Charles.. 658
Crésus..... 70
Creswick..... 722
Critias..... 76
Crivelli..... 435
Crome, l'ancien (Old)..... 722
Crome, John-Bernay 722
Cromwell..... 686
Cronaca, Simone.. 400
Ctésibios..... 142, 204
Cui..... 770
Curzon (de)..... 746
Cuviller, les..... 662
Cuyp, Albert..... 599
Cydon..... 104
Cyrus..... 50

D

Daël, Van..... 602
Dagnan..... 753
Daguerre..... 706
Dalayrach..... 768
Dalen, Van..... 604
Dalou..... 753
Daly, César..... 732
Dana..... 755
Danby..... 722
Danguin..... 753
Daniel de Volterre. (Voir Ricciarelli.)
Dannecker..... 718
Dante..... 394, 735
Daret..... 648

Darius 50
Daubigny, Charles. 746
Daumier..... 735, 754
Daumet..... 102
David, Gérard..... 496
David, Maxime, le miniaturiste..... 753
David, Jacques-Louis 471, 659, 660, 677, 680, 681, 692-99, 701, 702, 706, 729, 741, 742, 744
David, P.-J. (d'Angers)..... 729-30
David, Félicien. 767, 772
Dayes..... 727
Debay, Auguste... 731
Debay, J.-B..... 731
Debrosse(VoirBrosse)
Debucourt..... 706
Decamps G.-Alex.. 745
Deck..... 752
Dédale..... 70
Degeorge..... 753
Degroux..... 754
Dekker..... 598
Delacroix, Eugène, 670, 698, 703, 705, 723, 734, 735, 739-740, 743, 744, 745, 749
Delahaye..... 520
Delaistre..... 683
Delaplanche..... 755
Delaroche (Hippolyte, dit Paul),732, 734, 747, 749
Delaune, Et... 520, 648
Delaunay..... 753
Delécluze..... 698, 699
Delibes..... 772
Delorme, Pierre 507, 510
Delorme, Philibert 508, 511-5, 612
Delvaux, Jean..... 520
Denner, Balthazar.. 709
Denys, le musicien. 305
Denys, peintre.... 232
Derand, François.. 638
Desaulbeaux..... 516
Descartes.... 605-7, 611
Deschamps, Jean... 342
Desenne..... 707
Desgoffe..... 746
Desgoffe, Blaise.... 753
Desjardins..... 646
Desmalter..... 696
Desmarais..... 516
Desnoyers..... 706
Despax..... 671
Despléchin..... 753
Desportes, Fr.. 642, 674
Destouches..... 761
Detaille..... 749, 753
Detroy, François... 670
Deutsch(VoirManuel)
Dévéria, Eugène... 745
Deveria, Achille... 735
Diaz..... 746
Dichter, Manuel.... 491
Diday..... 755
Diderot, II, XIII, 665, 672, 676, 679
Didier, Martin 519
Didier..... 753
Diepenbeke..... 570
Dietrich..... 709
Dillens, le peintre.. 754
Dillens, le sculpteur. 754
Dinocrates 133
Dioclétien 208
Dion Chrysostome XII, 179
Dionysios..... 169
Dioscoride, ou Dioscuride et ses fils. 200
Diotti, Salvi..... 313
Dipœnus (Dipoinos) 71
Dolce ou Dolci, Carlo 542
Dolci, Agnèse..... 542
Dominguez, Alfonse 406
Dominique (Saint) 387
Dominique, le Florentin..... 513
Dominiquin. (Voir Zampieri.)
Donaldson..... 720
Donatello. (Voir Betto.)
Doni ou Di Dono (Paolo Ucello) 389, 401-2
Donizetti..... 770
Donner..... 709
Doré, Gustave. 753, 754
Dotzinger..... 427
Doucet..... 753
Douffet..... 570
Douglas..... 721
Dov ou Dou, Gérard 588, 590, 603, 725
Doyen..... 687
Drake..... 718
Drevet P..... 649, 683
Drevet P.-J..... 683
Drevet C..... 684
Drolling, Pierre 698, 743
Drolling, Martin ... 706
Drossis..... 755
Drouais, Hubert... 675
Drouais, Fr. Hubert. 675
Drouais, Germain 698, 699
Duban..... 732
Dubois, Ambroise.. 613
Dubois, Paul..... 753
Dubost..... 706
Dubreuil..... 613
Duc..... 82, 732
Duchâtel..... 574
Ducerceau, Jacques II 612
Duccio di Buoninsegna..... 454
Dufay..... 685
Dufresne..... 752
Dufresnoy..... 625
Dufresny..... 662
Dughet, Gaspard (Le Guaspre-Poussin) 630
Dujardin, Karle.... 595
Dumont, le miniat. 706
Dumont, François,le sculpteur..... 666
Dumont, A., le sc.. 731
Dumont, le musicien..... 760
Dupaty..... 707
Dupérac..... 612
Duplessis..... 675
Dupré, Giovanni, sc. 728
Dupré, Guillaume 613, 647
Dupré, Jules.....XIX 746
Dupré, Julien..... 753
Dupré..... 707
Duquesnoy Fr.. 531, 646
Duran Carolus..... 753
Durante..... 761
Durer, Albert, I, 437, 426, 482-7, 488, 495, 497, 544, 711
Duret..... 731
Du Ry..... 662
Dusart..... 592
Dyck Antoine Van IX, 490, 566-9, 574, 640, 641
Dyck, Philippe Van 604

E

East..... 727
Eberhardt..... 718
Edelinck..... 444, 647
Edwards..... 727
Edwin..... 340
Eeckhout,Gerbrand. Van der 688
Edelfelt..... 735

Egg..... 727
Egnatius Fuscus... 188
Eichens..... 734
Eisen..... 684
Eligius (Saint Eloi) 282, 368
Elisabeth d'Angleterre..... 520
Elmore..... 726
Elzheimer..... 709
Emmanuel le Fortuné..... 520
Engerth..... 716
Epaminondas..... 133
Epercieux..... 705
Ergotime..... 106
Erickson..... 755
Erigonos..... 558
Errard, Charles.... 625
Erwin de Steinbach. (Voir Steinbach.)
Eser-Haddon..... 37
Espagnolet. (Voir Ribera.)
Espérandieu..... 750
Esquié..... 192
Este (les d')..... 384
Etienne de Bonneuil. 342
Etienne de Cologne. (Voir Lochner.)
Etty..... 726
Eucratidas..... 148
Eudes de Montreuil. 342
Eumènes, roi de Pergame..... 145
Euménos..... 124
Euphranor..... 120, 130
Eupompos..... 130
Eutélidas..... 74
Euthychidès..... 121
Euthycrate..... 121
Evainetos..... 120
Even. Jacques..... 520
Everdingen, A. Van. 594
Evodos..... 200
Eyck, Hubert Van.. 420
Eyck, Jean Van, 107. 405, 411, 404, 418-422, 498, 562
Eyck, Marguerite Van..... 424

F

Fabius l'Allobrogique..... 160
Fabius Pictor..... 194
Fabre..... 698
Fabriano, Gentile da, 431
Fabris..... 728
Fabritius..... 588
Faes, Pierre Van der..... 569, 686, 709
Fain, Pierre..... 507
Falcone, Aniello.... 544
Falconnet..... 664-5
Falguière..... 753
Fannière..... 752
Fapresto (Voir Giordano.)
Fattore, il. (Voir Penni.)
Faulchot, Jean..... 513
Fayd'herbe..... 499
Felsing..... 734
Fénelon..... XIII
Fergusson..... 720
Fernand d'Evora... 406
Fernkorn..... 718
Ferrante..... 534
Ferrari, Gaudenzio. 445
Ferrari, sculpteur.. 754
Ferstel..... 715
Feti..... 541
Fiammingo (Voir Duquesnoy.)
Fictoor..... 588
Fideli, Hercule de.. 474
Fielding..... 727
Fiesole. (Voir Angelico.)
Fiesole, Mino da... 397
Fildes..... 729
Filipeppi, Alessandro (Voir Botticelli)
Fini, Masolino..... 402
Finiguerra, Tomaso 384, 426
Fioravanti, Aristote..... 239
Fischer (Voir Visher.)
Flament, André le.. 516
Flaminius..... 160
Flandrin, Hippolyte 393, 744
Flandrin, Paul..... 746
Flaxman..... 719, 741
Flemalle, Berthollet. 566
Flers, Camille..... 746
Flinck, Govaert.... 588
Flipart..... 684
Floris, Franz (Voir de Vriendt.)
Flotow..... 770
Foix, Louis de..... 523
Fontan, Antoine... 508
Fontana, Prosper.. 532
Fontana, Lavinia.. 532
Fontana, le céramiste..... 475
Fontana, Domenico. 529
Fontana, Jacques.. 529
Fontaine..... 707-8
Fonte, della. (Voir Quercia.)
Fontenay, Blain de.. 642
Forbes..... 726
Forbin (comte de) 698, 706
Fordham..... 721
Forster..... 734
Fortuni..... 559
Forman, Damian... 520
Fossano. (Voir Borgognone.)
Foucquet, Jean. 410, 500, 504
FouquetNicolas. 652-3, 656
Fourdinois..... 752
Fournier..... 612
Fowke..... 721
Foyatier..... 731
Fraccaroli..... 728
Fragonard, Honoré. 673
Fraikin..... 754
Français..... 746
Francesca, Piero della..... 404
Francesco da Volterra..... 394
Francia... 384, 439, 632
Francia Bigio..... 453
Franck, César..... 773
Francken..... 574
François d'Assise (Saint)..... 387
François Ier, 444, 466, 407 et suiv.
François, Jean..... 510
François, Gatien... 510
François, Jules..... 734
François, Alphonse. 734
Franqueville ou Francheville, Pierre de.... 531, 612
Frédéric II, empereur..... 757, 367
Frédéric II, roi de Prusse..... 662
Frémiet..... 753
Fréminet..... 613
Frith..... 722
Froment, Nicolas... 411
Froment-Meurice.. 752
Fromentin..... 745
Führich..... 715
Fulton, Robert..... 706
Fuseli..... 721, 755
Fyt..... 572

G

Gabriel, Ange..... 660
Gade, Niels..... 773
Gaddi, Taddeo..... 392
Gadier, Pierre..... 510
Gaïa..... 204
Gaillard..... 753
Gainsborough 622, 687, 751
Galilée, Vincent.... 759
Galla Placidia 227
Gallait, Louis..... 754
Galland..... 753
Galle..... 707
Garcia..... 770
Garnier E. P..... 706
Garnier Charles.... 750
Garofalo(Voir Tisio.)
Gatteaux 731
Gaucher de Reims. 341
Gautherot 706
Gauthier de Meulan. 342
Gauthier 347
Gavarni. (Voir Chevallier.)
Gayrard, Raymond. 302
Geefs, Guillaume... 754
Geefs Jean..... 754
Gelée, Claude le Lorrain, 595, 596, 616, 638-30, 648, 674
Gélon de Syracuse. 72
Gentil, François... 513
Gentile. (Voir Fabriano.)
Gentileschi, Orazio. 542
Gentileschi, Artemisia..... 542
Gérard, François 698, 704-5, 733, 734
Gérard (Mlle)..... 706
Gérard de Saint-Trond 344, 428
Géricault, Théodore 444, 698, 705, 708, 735, 763-8
Germain, Pierre... 651
Germain, Thomas 651, 659
Germain, François. 659
Gérôme..... 72, 98, 753
Gertin..... 727
Géry (Saint)..... 282
Gessi..... 543
Ghiberti Lorenzo 384, 307
Ghirlandajo Domenico 383, 384, 430, 476
Ghirlandajo, Benedetto.. 430, 502, 507
Ghirlandajo, Ridolfo..... 453
Gibson..... 720
Giffart, Jean..... 516
Gilbert (Mme)..... 651
Gilbert, architecte.. 720
Gilbert, peintre.... 726
Gilles..... 341
Gillot..... 643, 667, 668
Giocondo (fra).. 500, 502
Giordano, Luca. 544-5, 558
Giorgione (Voir Barbarelli.)
Giottino..... 386, 393
Giotto. 212, 269, 377, 389-93, 394
Giotto, Stefano..... 393
Giovanni(Voir Jean.)
Giovanni (fra), de Vérone..... 476
Girard d'Orléans... 409
Girardet, Paul..... 734
Girardet, Edouard.. 734
Girardini..... 660
Girardon, François 644, 646
Giraud..... 707
Girodet-Trioson, Louis..... 698, 705
Giroux..... 746
Gisbert..... 559
Gitiadas..... 73
Giunta de Pise..... 373
Glaucus de Chio... 70
Gleyre 755
Gluck. 675, 677, 763-5, 768
Glycon..... 169
Gobbo, il. (Voir Solari, Cristoforo.)
Goes, Hugo Van der. 422
Gœthe.... 714, 735, 786
Gomès, Sébastien.. 558
Goltzius..... 709
Gondouin 708
Gondulphe 302
Gonzague (les) 284, 437, 461, 561
Gonzalvo..... 559
Goodall 722
Gordigiani..... 770
Gordon..... 721
Gossec 768
Goudéa..... 32-33
Goudimel..... 759
Gouffier, Helène.... 519
Goujon, Jean. 474. 505, 414, 516
Gounod, Charles. 772-3
Gouvion St-Cyr.... 706
Gow..... 726
Goya 558
Goyen, Jean Van 578, 593
Gozzoli, Benozzo... 404
Gracchus, Sempronius..... 194
Granet 698; 706
Grant..... 721
Grandville..... 735
Grateloup 684
Gravelot..... 684
Greco, el (Theotocopuli)..... 548
Green..... 726
Grégoire le grand (Saint)..... 216
Grégoire XIII..... 609
Grégory..... 726
Grétry.... 677, 701, 768
Greuze 677-8, 701
Grieg..... 773
Grimaldi..... 541
Grimou..... 675
Grisi, la..... 770
Gros, J.-Antoine 698, 702-4, 734, 735, 747
Grosso, Nicolo..... 475
Guadet..... 182
Guardi..... 690
Guarnieri (les)..... 760
Guaspre(Voir Dughet)
Gude..... 715, 755
Gudin..... 476
Guédron..... 614
Guerchino (Voir Barbieri.)
Guéret..... 752
Guérin, Pierre. 699, 705
Guérin, Jean 706
Guernon 666
Guglielmi..... 767
Guide, le (Voir Reni.)
Guido di Pietro (Voir Angelico.)
Guido de Sienne... 373
Guilhermy..... 731
Guillain, Simon.... 646
Guillaume le Conquérant..... 352
Guillaume de Cologne. (Voir Herle.)
Guillaume Ier, roi de Sicile 259
Guillaume II, roi de Sicile 259
Guillaume d'Inspruck..... 313

Guillaume de Machault..... 758
Guillaume de Sens. 326
Guillaume, Eugène. 103, 679, 753
Guillaumet..... 745
Guinamand..... 302
Gumery..... 753
Guyard (Mme), née Laville des Vertus..... 675
Guyot Beaugrand.. 499

H

Hændel. 403, 756, 761-2, 770
Hagborg..... 755
Haghes 727
Hænel 718
Hal..... 675
Halévy..... 769
Harlem, C. de. (Voir Cornelis.)
Hallé, Daniel..... 624
Hallé, Claude-Guy. 671
Hals, Dirk..... 592
Hals, Franz 580, 582, 589
Hamman..... 754
Hangest, Hélène de. (Voir Gouffier.).
Hansen..... 715
Hans Sachs..... 758
Hardewick..... 720
Harpignies.... 753, 754
Harrusson..... 755
Hasenauer..... 716
Hasenclever..... 715
Hasse..... 764
Haudebourg-Lescot, Mme..... 706
Haviland. 752
Haydn..... 762-3, 766
Haydon 721, 727
Hearne..... 727
Hébert.... 734, 747, 753
Heda..... 601
Hédelon..... 302
Hédouin..... 754
Hedwige..... 373
Heem (les de)..... 601
Heem, David de.... 601
Heemskerck, Martin van..... 452, 497
Hegel..... xiii
Hegias ou Hegesias. 76
Heim..... 743-4
Héléna..... 133
Helst, Barth. Van der 589
Hemling. (Voir Memling.)
Hennequin 698, 706
Henner..... 753
Henri d'Ofterdingen. 757
Henriquel - Dupont 705, 732
Henri VII..... 420
Henri II..... 510
Henri IV..... 612, 760
Herbelin (Mme)..... 753
Herbert..... 728
Héré, Emmanuel.... 660
Herle, Wilhem de.. 425
Herkomer..... 725
Hermogène 82, 133
Hérode Atticus..... 183
Hérold..... 770
Herrera, Fr. le vieux..... 548, 550
Herrera, Gaspard. 522, 523
Herrera, Fr. le jeune 554
Hersent... 699, 706, 732
Hersent (Mme), née Mauduit..... 706
Hescham Ier..... 254
Hess..... 715
Hesse, Auguste.... 744
Hesse, Alexandre.. 744
Heusch..... 695
Heyden Van der.. 600-1
Hilaire de Poitiers (Saint)..... 216
Hildebrandt..... 715
Hiller..... 772
Hills..... 727
Hille..... 753
Hippodamos 92
Hiram..... 44
Hirchvogel..... 402
Hittorf..... 72, 732
Hlavka..... 716
Hobbema, Minderhout..... 578, 674
Hockert..... 755
Hœcke, Van..... 572
Hœnel..... 518
Hogarth, W..... 685-88
Holbein, l'aïeul.... 426
Holbein, l'ancien.. 488
Holbein, le jeune. 488-90
Holl..... 726
Hollar 649
Holmès, Augusta... 778
Homère 62, 664
Hondekœter..... 599
Honthorst, Gérard. 498
Hooch ou Hoogh, Pierre de, 528, 591, 592
Hoogstraten..... 588
Hook..... 727
Hopkins..... 726
Hor..... 28
Horace..... 173
Horenbout, Gérard. 424
Horschelt..... 715
Houasse..... 558
Houdon..... 681, 707
Hou-Kou-Saï... 275, 527
Howard..... 721
Huerta, Jean de la.. 416
Huet, J.-B..... 406
Huet, Paul..... 705, 746
Hugo 735
Hugues..... 302
Hugues le Bourguignon..... 344
Hultz 427
Hunt, le paysagiste. 727
Hunt, l'architecte.. 755
Hunt, W.-Olman... 725
Hunt, W.-Henry... 727
Hurlstone..... 722
Huvé..... 708
Huysmans..... 576
Huysum, J. Van... 601
Hynais..... 715

I

Iaroslav..... 237
Ictinos..... 81, 90, 91
Ignace d'Antioche (Saint)..... 216
Innocent III..... 377
Ingres 214, 698, 708, 734, 740-3, 744, 749
Irène, impératrice d'Orient..... 229
Iretesen..... 29
Isabelle-Claire-Eugénie, souveraine Pays-Bas.... 560, 562
Isabey 698
Isabey, le jeune.... 746
Isa Mohammed..... 270
Isidore de Milet.... 225
Isidore, le jeune... 226
Isogonos..... 56, 145-6
Israels 604
Ittenbach..... 715
Ivan le Terrible.... 239
Iwill..... 753, 754
Ixnard..... 662

J

Jabach..... 656
Jacob, architecte... 346
Jacob, ébéniste..... 696
Jacques d'Angoulême..... 516
Jacques (Ch.)..... 754
Jacquemart..... 754
Jacquiau, Ponce.... 513
Jacquet 612
Jacquet, Achille..... 753
Jacques, Jules..... 753
Jaley..... 731
Janet (Voir Clouet.)
Jannequin, Clément. 759
Jean XIX, pape.... 757
Jean Ier de Portugal. 406
Jean V, de Portugal. 662
Jean l'Allemand.... 435
Jean de Bonneuil.. 364
J.deBruges (V.Eyck.)
Jean de Bologne ou de Douai.(Voir Bologne.)
Jean de Chelles.... 342
Jean de Dijon..... 342
Jean de Gratz 400
Jean de Liège..... 416
Jean d'Orbais..... 341
Jean de Pise..... 362
Jean de Maxville... 416
Jean de Sens... ... 517
Jean de Tolède.... 523
Jean de Vendôme.. 302
Jean Limousin..... 519
Jean sans Peur.... 416
Jeaurat, Etienne... 676
Jérome de Fiésole. 505
Jeuffroy..... 707
Jimenes..... 559
Joanez, Vicente de. 523
Jomelli..... 763
Jones, Inigo..... 685
Jongelincæ..... 499
Jongking..... 604
Jordaens..... 570
Jordan, Esteban ... 522
Josépin, le (Voir Cesari.)
Josquin Desprès... 759
Jouffroy 731
Joyau..... 186
Juan d'Autriche, (Don)..... 572
Jouvenet..... 641
Joy 726
Juba II..... XII, 179
Jules II, 298, 429, 387, 448, 456
Jules Romain. (Voir Pippi.)
Julien..... 681, 707
Juste de Gand..... 422
Justinien 220
Justi ou Iusti (les).. 513
Juvara..... 558

K

Kækkæk..... 603
Kalf 601
Kampen, Jean Van. 604
Kampeneer, Van... 496-7
Kant..... XIII 710
Kauffmann, Angelico. 710
Kaulbach (Gu. de). 365, 713, 715-6, 744
Keane..... 727
Keldermann, Romboudt 499
Keller (les) fondeurs. 644
Keller, graveur.... 734
Kent..... 662
Kessels..... 604
Key, Thomas..... 496
Keyser, Thomas de.. 498
Khien-Loung..... 663
Kimon..... 124
Kinson..... 706
Kiss..... 718
Klenze, Léon von... 715
Klinstet..... 675
Knauss Ludwig.... 715
Kneller,... 569, 655, 709
Knobelsdorf..... 662
Knyf, de..... 754
Koch..... 715
Kœpping..... 754
Kraft 490
Kranach. (Voir Sunder.)
Kroger..... 755
Kreutzer..... 770
Krebs, Conrad..... 493
Kruger..... 715

L

Laar, Pierre Van.. 595
Labarre 705
Lablache..... 770
La Berge, de..... 748
Labrouste..... 732
Lachner.. 771
Lacer, Caïus-Julius. 182
Ladbrooke..... 722
Lafaye..... 642
Lafosse... 640, 641, 686
Lagrenée Fr..... 681
Lagrenée, J.-S..... 705
La Guillermie..... 754
Lahyre, Pierre de.. 625
Laïa ou Lala de Cyzique..... 197
Lairesse, Gérard de 576, 603
Lami, Eugène 754
Lamotte..... 753
Lamour..... 659
Lancret 674
Landseer, Edwin... 724
Lanfranco ou Lanfranchi, Giovanni. 540
Lanfroi..... 650
Langley..... 726
Langlois, Jérôme 698, 742
Langlois, Charles.. 707
Lanoue..... 746
Lanson..... 735
Lansyer..... 753
Lantara, Simon.... 674
Lapito..... 746
La Planche..... 650
La Porte, Roland de. 675
Largillière, Nicolas. 569, 640, 686
Larivière..... 749
Lasne Michel..... 648
Lassus, architecte.. 759
Lassurance..... 660
Lassus, Orlando. (Voir Lâtre.).... 732
Lastmann, P. 497, 709
Latour, Maurice Quentin de..... 675-6
Lâtre, Roland de.. 759
Laurana..... 475
Laurens J.-P..... 753
Lavastre..... 756
Lavieille..... 746
Lawrence..... 721
Layens, Mathieu de. 414
Lazzari. (Voir Bramante.)
Leader..... 727
Leblond, archit. 242, 661
Leblond, graveur.. 685
Lebreton, Jacques.. 510
Lebreton, Guillaume..... 510
Lebrun, Charles 439, 526, 527, 541, 609, 614, 616, 621, 624, 639, 641, 649, 650, 651, 631-5

Lebrun (Mme), née Vigée. 675,700, 706, 710
Lecoq..... 773
Lecointe..... 746
Lecomte, Hipp.... 749
Ledoux..... 658, 660
Leduc.(Voir Viollet.)
Leclerc, Sébastien. 647
Leclerc Séb., le fils, 671
Leczinski, Stanislas. 659
Leczinska, Marie.. 684
Leducq, Jean..... 502
Lefebvre, Jules..... 753
Lefèvre, Claude. 641, 686
Lefèvre, Robert. 697, 706
Lefèvre, Jean..... 650
Lefuel..... 750
Legendre-Hérald... 731
Legros, Pierre. 531, 647
Lehmann..... 747
Leighton 720, 726
Lejeune, le général. 706
Leleu 658
Leloir..... 753
Lely. (Voir Faes.)
Lemaire..... 731
Lemercier 638
Lemoine..... 752
Lemonnier..... 705
Lemot 707
Lemoyne, J.-B..... 666
Lemoyne, J.-Louis. 666
Lemoyne, François. 670
Lemuet..... 639
Lenain, les frères 626-7, 677
Lenepveu..... 753
Lenoir, Alexandre. 702
Lenoir, Albert..... 732
Lenoir, Alfred..... 753
Lenôtre 167, 636
Léo..... 761
Léochares,..... 116
Léon l'Isaurien... . 229
Léon X. 298, 429, 450, 458, 511
Léonard Limousin. (Voir Limousin.)
Léonard de Vinci. II, XI, 269, 384, 400, 403, 413, 430, 439-46, 454, 456, 469, 474, 481, 503, 540, 714, 734
Leonardo, José.... 554
Leoni (les)..... 473
Leopardo, Alessandro..... 397, 539
Lepage, Bastien.... 753
Lepautre, Antoine 638, 650
Lepautre, Pierre 646, 651
Lepautre, Jean..... 650
Lepère 708
Lépicie..... 678
Lépine ou l'Espine, Jean..... 510, 516
Leprince, X. B. 674, 685
Lerch, Nicolas.. .. 491
Leroux, Roland. 505, 516
Lescot, Pierre.... 511-15
Leslie, Robert..... 722
Leslie, D.-M..... 726
Lessing, II, XIII, XIV, 144, 717
Lessing, le peintre. 715
Lesueur..... 621-624
Lesueur, le musicien. 768
Lethière..... 700
Levasseur..... 658
Levau..... 638
Lévy E..... 753, 754
Lévy, Gustave..... 753
Lewis..... 727
Leys..... 754
Lhermitte. 627, 753, 754
Lheureux..... 612
Libérale, de Vérone. 436
Libergier, Hugues.. 340
Licinio, G.-Antonio (le Pordenone)... 464
Liévin de Gand.... 424
Ligorio, Pierre. 479, 529
Limousin ou Limosin, Léonard.. 519
Limousin, Jean 519
Lingelbach 595
Linnel 727
Liotard..... 676
Lippi, fra Filippo 404, 481
Lippi, Filippino.... 43
Litz... 77
Lochner ou Lothner, Stephan 425
Lockhart..... 726
Lombardo, Pietro... 434
Lombardo, Gir..... 473
Lombardo, Tullio.. 473
Lombardo, Antonio. 473
Long..... 726
Longhena 530
Longhi..... 734
Longueil, de..... 684
Longin..... XII
Loo, Jacob Van.... 582
Loo J.-B. Van..... 675
Loo, Carle Van.... 671
Loo, Amédée Van.. 668
Loo, Michel Van... 558
Lorenzetti, Ambrogio..... 392
Lorenzetti, P. 392, 394
Lorimer..... 726
L'Orme. (Voir Delorme.)
Lorrain, Claude le. (Voir Gelée.)
Lotto, Lorenzo..... 461
Louis 660
Louis, Aristide.... 734
Louis IX, 338, 367, 352, 373
Louis XI..... 481
Louis XII..... 502
Louis XIII..... 613, 616
Louis XIV. 526, 605-611, 631-650, 654
Louis XV..... 665
Louis XVI,.... 658, 659
Louis-Philippe..... 747
Loup ou Leloup.... 341
Loutherbourg..... 678
Louvois... 631, 633, 646
Loviot..... 84
Luciani, ou Luciano (fra Sebastiano del Piombo). 389, 452-453, 462, 464
Lucas..... 667
Lucas de Leyde 465, 486, 497-
Lucien. XII, 57, 66, 133, 179
Lucullus.. .... 167, 195
Ludius..... 197
Ludovici..... 662
Luini ou da Luino Bernardino.. 445, 462
Lulli..... 761
Lusignan (les)..... 348
Lysippe..... 120-21
Lysistrate..... 121

M

Mabuse ou Maubeuge, Jean de. (Voir Gossaert.)
Mac Lise..... 721
Mac Even..... 755
Maderna, Carlo.... 529
Maderno, Stefano.. 536
Madox-Brown..... 725-6
Madou..... 754
Madrazo (les)... 555, 559
Maes ou Mas, Nicolas..... 588
Magnus..... 715
Mahomet II. .. 436, 252

Maignan..... 753
Maillart..... 772
Maître de 1466, le. 426
Majano, Benedetto da..... 400, 476
Makrizi..... 247
Mackhardt..... 715
Mahuel, Jean..... 416
Malatesta (les)..... 384
Malibran (la)..... 770
Malleus Bocchus.. 202
Mancinus..... 194
Mandel..... 734
Mandert, Carl Van 498,559
Manet..... 755
Mansard, François. 638
Mansard, Jules-Hardouin..... 631, 633
Mantegna, Andrea. 437-39, 472, 473, 486, 489, 587
Manfredi..... 541
Manuel, Nicolas.... 490
Marais..... 753
Maratta, Carlo..... 541
Marc-Antoine. (Voir Raimondi.)
Marc-Aurèle..... 190
Marchand, François. 516
Marcello..... 761
Marcke, Van..... 753
Maréchal, François. 513
Marie de France... 758
Marilhat..... 745
Mario..... 770
Marie-Antoinette... 764
Marinus..... 496
Mario dei Fiori.... 383
Maris..... 604
Marot, Jean 649
Marot, Clément.... 759
Marschner. 771
Marsy, Balthazard.. 646
Marsy, Gaspard.... 646
Marmontel..... 679
Marne, de..... 700
Marochetti..... 731
Martel-Ange..... 638
Martin, J.-B. l'aîné. 642
Martin, Pierre-Denis, le jeune 642, 674
Martin, John..... 721
Martin, ébéniste, 657, 658
Martineau..... 726
Martinet, Achille... 734
Martoni, Simone di.. 392
Martoni, Lorenzo... 347
Marziale..... 436
Masaccio (Tomaso di, ser Giovanni dit). 212, 389, 394, 401-3, 405, 431, 456
Masolino da Panicale..... 402
Massard, Jean..... 706
Massard, Urbain... 706
Massé, Victor..... 772
Massenet..... 773
Masson, graveur... 649
Masson, sculpteur.. 707
Matejko 726, 715
Mathey..... 754
Mathieu de Loudun. 340
Mathilde (la reine). 372
Matius..... 167
Matsys, Metsys ou Massys, Quentin. 494
Mathias Corvin.... 381
Mathieu d'Arras ... 428
Maupin 638
Maurice..... 347
Maurice de Sully... 360
Mausole 116
Mazarin..... 609, 645
Mazzoni, G. 473, 475, 503
Mazzola, Fr. (le Parmesan)... 470, 472
Maximilien Ier.. 484, 492
Mécène..... 164, 167
Médicis (les) 384, 458, 504
Medicis, Laurent 448, 511
Médicis, Catherine de..... 514 et suiv.
Médicis, Marie de. 564, 760
Meer, Van..... 754
Meer, Jean Van der, de Delft. .. 578, 591
Meer, J. Van der, le paysagiste..... 594
Méhul 768
Meissonnier 658
Meissonier, J..... 749
Melanthos 132
Mélas de Chio..... 70
Mellan, Claude..... 648
Mellerio..... 752
Memling..... 422-4
Melida 559
Memmi. (Voir Martino.)
Mendelsohn..... 770-1
Ménélas 170
Menès..... 2
Mengs, Raphaël. 553, 558, 679, 710, 711
Mengs, Ismaël..... 675
Mentor..... 104
Menzel..... 715
Mercadante..... 776
Mercié..... 753
Mercuri..... 734
Merino..... 559
Mesdag..... 604
Merson..... 753
Mesomède..... 204
Mesri..... 28
Messine, Antonello de (VoirAntonello.)
Metagènes..... 84
Métezeau, Thibaut. 612
Métezeau, Louis... 612
Métezeau, Clément. 612
Metrodore..... 169
Metzu, Gabriel. 590, 668
Meulen Van der 572, 642, 649, 674
Meunier..... 754
Meyer..... 604
Meyerbeer..... 769
Meynier..... 704
Meyerheim..... 716
Michallon, Achille-Etna..... 700
Michel, Emile..... 746
Michel (VoirClodion)
Michel-Ange ix,x,59, 153, 234, 235, 383, 384, 387, 389, 390, 394, 440, 446-452, 454, 456, 458, 460, 462, 466, 471, 472, 478, 481, 495, 497, 528, 529, 533, 536, 545, 547, 550, 584, 587, 598, 536, 643, 730, 737, 776
Michelozzo 400
Michieli, Andrea di. 542
Michelena 559
Micon..... 108
Mierevelt 498
Mieris, Franz Van, le vieux 592
Mieris, Willem Van 592, 603
Mieris, Franz Van, le jeune..... 592, 603
Mignard, Nicolas... 641
Mignard, Pierre 614, 621, 631, 639-40, 644, 734
Mignon..... 601
Mikkiadès 71
Millais..... 725 727
Millet, Aimé.... 70, 753
Millet, François... 753
Mintrop..... 715
Miranda. (Voir Carreno.)

Missaglia (les) 474
Mnésarque 104
Mnésicles de Téos, musicien 136
Mnésiclès, architecte. 90
Moitte..... 707
Moskovsky 243
Mol, Van..... 570
Mola, Francesco. 528, 541
Moles, Arnaud de.. 517
Mollet..... 660
Molyn, P., le vieux. 594
Molyn, P., le jeune. 595
Moniusko..... 771
Monnoyer, J.-B.... 642
Monpou..... 772
Monsigny 768
Montboisier, Pierre de..... 302
Montagna, Barth... 436
Montefeltro (les).... 384
Montelupo..... 473
Monteverde, sculpt. 754
Monteverde, musicien..... 760
Montferrand 244
Montigny..... 658
Montmorency .. 382, 511
Montricher 751
Moor, Antonis Van.. 498
Moore..... 727
Moorelse 498
Moralès, Luis (El Divino)..... 523
Morgan..... 727
Moreau..... 684
Moreau, Mathurin.. 753
Moreau, Gustave... 753
Morel..... 662
Morelli..... 755
Moreno 559
Moretto (Voir Bonvicino.)
Morgen, Raphaël... 685
Morin..... 645
Morland..... 722
Moro. (Voir Moor.)
Moroni..... 468
Morot..... 753
Morris..... 726
Mosler..... 755
Mosnier..... 625
Moucheron 596
Mouilleron 734
Mouton 759
Mouret..... 761
Mozart.. 403, 678, 765-6
Mudo, el. (Voir Navarette.)
Muller, Karl..... 715
Muller, Ch.-L.. 734, 745
Mulready 722
Munkacsy 715
Munthe 755
Murillo, Esteban, 555-558, 619
Murray 727
Muyden, Van..... 755
Muziano..... 468 609
Mycérinos (Menkerah), 3
Myron..... 74, 96

N

Nabuchodonosor... 35
Nanni di Banco.... 383
Nanteuil, Robert... 648
Nanteuil, Célestin 734, 735
Nanteuil, sculpteur. 731
Napoléon, 696 et suiv..... 732
Nash 727
Nasmyth..... 722
Nassau (les)..... 603
Natoire..... 673
Nattier..... 523
Nazaro, Matteo del. 475
Nealcès peintre grec du temps d'Aratus. 558
Neefs, Peter..... 576
Neer, Eglon Van der..... 592
Neer, Artus Van der. 594
Nefer..... 28
Negroli (les)..... 474
Néron..... 175
Nésiotès..... 76
Netscher Gaspard... 592
Netscher Constant.. 592
Netscher, Théodore. 592
Neufchâtel, Nicolas. 496
Neuville, de... 749, 753
Neveu, Pierre (Trinqueau)..... 509
Newton 722
Nibby..... 219
Nicératos..... 145
Nicias 107, 130
Nickelle, Van..... 600
Nickelle, J.-Maria Van..... 602
Nicol..... 726
Nicolaï..... 772
Nicolas III..... 340, 389
Nicolas de Haguenau 427
Nicolas de Pise.... 362
Nicolo-Isouard..... 768
Nicomaque 130
Nicosthène 106
Nittis, de..... 754
Nocret..... 625
Nooms..... 600
Noort, Van.. 560-1, 562
Normand de Dax .. 340
Normand, Ch.. 72, 776
Normand, Paul..... 639
Northcote..... 721
Notte, della. (Voir Honthorst.)

O

Obrecht..... 759
Ockeghem..... 759
Octavie..... 164
Odiot 696
Oeben..... 666
Offenbach 773
Olga, impératrice de Russie..... 237
Ollivier..... 678
Onatas 74
O'Niel..... 726
Opie..... 721
Oppenord..... 658
Orcagna. (V. Cione.)
Orchadson..... 726
Orléans, Charles d'. 409
Orléans, Louis d'... 409
Orléans, Philippe II d' (le Régent).... 684
Orley, Bernard Van 461, 494-6
Orsel..... 724, 744
Orthagorides (les) de Sicyone 73
Os, Van..... 602
Osbern..... 302
Ost, les Van..... 576
Ost, Peter Van..... 416
Ostade, Adrien Van. 591
Ostade, Isaac Van 592, 593
Osterwyck, Maria.. 602
Oudry, J.-B..... 674
Ouless 726
Ovens..... 588
Overbeck, 393, 712, 714, 724
Owens, Jones..... 720
Ozanne..... 684

P

Pacheco, Fr.... 548. 550
Paer..... 768
Paganini 770
Paisiello 767

Pagnest..... 698, 706
Paillot de Montabert 698
Pajou, Augustin.... 687
Paladilhe..... 773
Palamèdes..... 592
Palamèdes le Jeune. 592
Paléologue (les).... 232
Palestrina..... 759
Palissy Bernard.... 519
Palizzi..... 755
Palladio, Andrea.... 479
Palma le Vieux..... 464
Palma le Jeune..... 542
Palmarolli..... 559
Pamphile..... 130
Panini..... 690
Pannemaker..... 753
Panœnos..... 108
Panselmos, Michel. 232
Pantoja de la Cruz. 523
Pappias..... 190
Parcellis, Jean..... 600
Parcellis, Jules.... 600
Pareja, Juan.... 553, 558
Parmigiano. (Voir Mazzuola.)
Parrhasius..... 129, 132
Parrocel, Charles... 674
Parrocel, Joseph... 642
Parsons..... 727
Pasini..... 754
Pasitélès..... 169
Pasture, de la (V. Weyden.)
Patanazzi..... 475
Patel, Pierre..... 630
Patel, P.-A..... 630
Pater..... 673
Paton..... 725
Paul III..... 387, 450
Paul IV..... 387
Pausias..... 130
Paxton..... 720
Pearce..... 755
Pearson..... 727
Peinte..... 753
Pellegrini, Antonio. 691
Pellegrino..... 503
Pelouze..... 753
Penguilly..... 749
Penicaud (les)..... 519
Penni, Francesco... 460
Penni, Luca..... 460
Penrose..... 720
Percier..... 708
Pereda..... 554
Pergolèse..... 763
Peri..... 760
Périclès 67, 88 et suiv..... 111
Périn..... 744
Périssin..... 648
Perrache, Michel... 667
Perrache, M., le Jeune 667
Perraud..... 753
Perrault, Charles... 637
Perrault, Claude. 637, 638
Perréal, Jean... 505, 520
Perrier, François 614, 624
Perroneau..... 675
Pérugin. (Voir Vanucci.)
Peruzzi, Baldassare 445, 454, 479
Pesne..... 648
Pesret ou Perret, Ambroise..... 505
Petitot..... 569, 641
Pétœfy..... 715
Pétrarque..... 364
Pettie..... 726
Peynot..... 753
Peyre, M.-J..... 661
Peyre, Antoine 662
Peyron..... 705
Phidias, IX, 56, 76, 90 92 96-120, 179, 477, 776
Philidor..... 768
Philippe-Auguste 338, 351
Philippe de Bourgogne. (Voir Vigarny.)
Philippe le Hardi, duc de Bourgogne 416 417, 418
Philippe le Bon, duc de Bourgogne. 420, 422
Philippe IV, roi de France..... 364
Philippe VI, roi de France..... 364, 407
Philippe II, roi d'Espagne..... 523
Philippe IV, roi d'Espagne..... 552, 566
Philippe de Mons.. 759
Philippe (Saint) de Neri..... 760
Philippoteaux..... 748
Phradmon..... 104
Phyromachos..... 145
Phythias..... 169
Piccini..... 764, 767
Picot..... 744
Pierre de Bonneuil. 348
Pierre de Corbie.... 342
Pierre de Montereau ou de Montreuil.. 340
Pierre, J.-B..... 680
Pierre le Grand..... 240
Pietro..... 239
Pigalle..... 665
Pilon, Germain..... 515
Piloty..... 715
Pils..... 749, 763
Pinaigrier..... 517
Pindare..... 110
Pinturicchio. (Voir Betto.)
Piombo. (Voir Luciani.)
Pippi, Giulio (Jules Romain), 269, 460 461, 474, 479, 561
Pirancsi (les)..... 734
Pisan..... 753
Pisanello (Vittore Pisano, dit)..... 475
Platon..... XII, 67, 113
Plutarque..... 205
Pline..... XII, 335
Plotin..... XII.
Podesti..... 754
Poelenburg..... 596
Poilly..... 649
Pol, Van der..... 592
Pol de Limbourg et ses frères..... 410
Pallajiuolo..... 384, 430
Pollet..... 731
Pollion..... 164
Polyclès..... 169
Polyclète..... 102-104
Polycrate..... 84
Polydore..... 144
Polydias..... 136
Polygnote..... 108
Pommayrac, de.... 753
Pompadour, Mme de 676, 684
Pompée..... 161, 172
Ponce (Ponzio- Voir Trebatti.)
Ponchielli..... 770
Ponscarme..... 754
Ponte, Jacopo da (le Bassan)..... 468
Ponte, Leandro da. 542
Pontius (Paul du Pont dit)..... 570
Pontormo. (Voir Carucci.)
Pope..... 662
Pordenone (Voir Licinio.)
Porphyre..... XII
Porpora..... 761, 764
Porporati..... 685
Porta, Baccio della. (Voir Bartolomeo.)
Porta, Guillaume della 473

Porta, Giacomo della. 529
Portaels 754
Pot, Philippe..... 516
Poterat 652
Potter Paul..... 599
Pourbus ou Porbus, Pierre le Vieux... 496
Pourbus, François, 572
Poussin, Gaspard. (Voir Dughet.)
Poussin, N. II, 527, 532, 535, 538, 569, 553, 614-21, 715, 436
Poyet 708
Pozzi 541
Pozzo (del)..... 614, 619
Pradier..... 730, 755
Pradilla 559
Praxias 101
Praxitèle. 67, 75, 118-20
Préault, Auguste... 731
Prévost 706
Prieur, Barthélemy. 612
Primatice. Fr .. 503, 532
Prinsep 727
Procaccini (les).... 541
Protogène..... 132, 143
Provenzale, Fr..... 760
Prud'hon, P-P. 442, 471, 697, 701-2
Ptolémées (les). 140, 141
Ptolémée l'astron.. 205
Puech..... 764
Puget Pierre.. 531, 643-4
Puvis de Chavannes. 753
Pynacker 595
Pyrgotèle..... 121
Pythagore de Rhégium. 76
Pythagore de Samos. 76, 110
Pythios..... 116

Q

Quellin Arthur..... 499
Quellin Erasme.... 570
Quercia, Jacopo della 397
Quintilien... XII, 173, 179

R

Rabelais..... 510
Raff..... 773
Raffet 735, 747
Raibolini. (Voir *Francia*.)
Raimbach..... 734
Raimondi Marc-Antoine, 461, 470-2, 486
Rainaldo 312
Ralli 755
Rameau..... 761-2, 764
Ramenghi..... 461
Ramey père..... 707
Ramey..... 738
Ramond de Pise... 313
Rane..... 558
Raoul... 371
Raoux 673
Raphaël. I, 298, 387, 389, 390, 393, 440, 452, 454-60 469, 476, 484, 494, 497, 536, 538, 540, 544, 550, 555, 587, 617, 618, 623, 667, 712, 714, 724-5, 734, 741
Rauch 717, 718
Ravège, Martin.... 347
Ravestein, Jean Van. 498
Ravi, Jean..... 364
Ravrio 696
Raymond VII, comte de Toulouse..... 360
Reaburn..... 721
Reber..... 772
Redon..... 186
Redouté..... 706
Regnauldin, Laurent..... 515
Regnault, Henri. 745, 753, 758
Regnault J.-B..... 699
Regnault, Guillaume 505
Reid..... 726
Rembrandt, I, IX, 468, 498, 527, 540, 556, 582-9 592, 604, 709, 715, 725, 734, 737
Rémond, Pierre.... 519
Renaud de Coucy.. 757
Renault de Cormon. (Voir Cormon.)
René d'Anjou (le roi René).. 409, 411, 481
Reni, Guido.. 535, 537-8, 543, 544
Renouf..... 763
Restout..... 671
Rethel 715
Rewett..... 720
Reyer..... 775
Rezende, Garcia.... 520
Reynold..... 689, 721
Reynolds, W..... 730
Rhœcus 47
Ribalta, Fr.... 523, 542
Ribera, Giuseppe... 527, 537, 543-4, 547, 552, 556
Ricci (les)..... 770
Ricciarelli, Daniel.. 452
Riccio, Andréa..... 473
Richard Cœur de Lion..... 351, 757
Richardson..... 686
Richelieu, 349, 611, 625, 644
Richier, J.-Ligier... 516
Richomme 706
Richter..... 715
Rico 559
Ridinger..... 685, 709
Riesener..... 658
Riesener, H.-F..... 706
Rietschel..... 717, 718
Rigaud, Hyacinthe 569, 640, 975
Rigolot..... 754
Riley, John..... 686
Rincon..... 523
Rinuccini..... 760
Rivals..... 671
Robbe..... 754
Robbia, Luca della, 397, 475
Giovanni..... 398
Andrea..... 368
Girolamo 398
Luca II..... 398
Robert de Coucy... 340
Robert de Luzarches..... 58, 342
Robert, Hubert.... 700
Robert, Léopold 698 746-7 755
Robert-Fleury, N.. 749
Robic..... 754
Robinson..... 734
Robusti, Jacopo (le Tintoret). 389, 466-8, 532
Rochebrune, de.... 754
Rodari, Jacopo 473
Rodari, Tomaso ... 473
Rode..... 770
Rodolphe de Habsbourg..... 340, 424
Rœdlich..... 754
Roelas, Juan de las. 547
Roetiers..... 658
Roland..... 683
Roll..... 753
Romain, Jules. (Voir Pippi.)
Romain, Jean..... 407
Roman 731

Romanino, Girolamo..... 465
Romano(Voir Pippi.)
Rombouts, Th..... 572
Romney..... 689
Rondelet..... 708
Ronsard..... 759
Roos, Philippe..... 709
Roqueplan..... 745
Rosa, Salvator, 544, 552, 616, 641
Rosa di Tivoli. (Voir Roos.)
Rosselli, Cosimo... 430
Rosselli, Matteo.... 542
Rossellini, Antonio. 397
Rossetti, Dante.... 725-7
Rossetti, William.. 725-7
Rossi.(Voir Salviati.)
Rossi, Properzia dei. 532
Rossi, Rosso dei (Maître Roux) 452, 503, 510
Rossini..... 767-8, 769
Rottenhammer..... 709
Rottmann..... 715
Rouget..... 698
Rouget de Lisle.... 768
Roulland le Roux. (Voir Leroux.)
Rousseau, Jacques 630, 660
Rousseau, Théodore. 746
Rousseau, Philippe.. 753
Rousseaux, Emile.. 734
Roussel, Jean..... 408
Roussel, Frémyn... 515
Roux. (Voir Rossi.)
Rovère (les Della).. 384
Roybet..... 753
Rubens, P.-P. II, 381, 414, 439, 444, 497, 527, 574, 572, 575, 576, 550, 555, 560-566, 619
Rubinstein, Antoine 771
Rubinstein, Georges 771
Rude, François. 730. 731
Rudolphi..... 752
Rupin.(Voir Trupin.)
Ruprecht (les)..... 427
Ruskin..... 724, 727
Ruysdael, Jacob. 582, 596
Ruysdael, Salomon. 596-8, 628
Ruysch, Rachel.... 601
Ryckaert..... 574

S

Sabbatini, Andrea. 460, 542
Sacchetti..... 559
Sacchi, Andrea.... 541
Sacchini..... 765, 767
Saftleven..... 594
Sahagun (les)..... 474
Saint..... 706
Saint-Jean..... 753
Saint-Aubin..... 684
Saint-Marceaux, René de..... 753
Saint-Saens..... 773
Sallaerts..... 574
Saladin, Henri..... 186
Salieri..... 765, 767
Salluste..... 167
Salmon..... 755
Salmson..... 755
Salomon..... 45
Salomon, musicien.. 760
Salvi. J.-B..... 541
Salviati (Francesco dei Rossi)... 480, 503
Sambin, Hugues... 513
Sandby..... 727
Sandrocottus. (Voir Tchandra-Goupta.)
Sandrart, Joachim von..... 709
San Gallo, Antonio da..... 451, 479
Sammicheli 269, 479
Sano di Pietro..... 404
Sansovino, Andrea. (Voir Contucci.)
Sansovino, Jacopo. (Voir Tatti.)
Sant..... 746
Santerre. J.-B..... 642
Santi, Giovanni.... 454
Santi, Rafaele. (Voir Raphaël.)
Santvoort..... 688
Sanzio. (Voir Raphaël.)
Sarazin de Belmort (Mme)..... 746
Sargon..... 38
Sergent..... 755
Sarrazin, Jacques.. 646
Sarto (Andrea d'Agnolo dit Andrea del), 384, 389, 453-454, 484, 503
Sassoferrato. (Voir Salvi.)
Satyreios..... 143
Satyros..... 116
Saura..... 164
Savonarole.... 298, 447, 453
Scala (les della) (Scaliger)..... 384, 395
Scamozzi, Vincenzo. 530
Scarlatti, Alex.. 761, 764
Schadow, J.-Godfried..... 715
Schadow. Wilhelm 714, 715
Schadow, Rodolf... 718
Schafner, Martin... 488
Schalken, Godfried. 592
Schaw..... 720
Scheffer, Ary.. 604, 705, 734, 744-5
Scheffer, Henri. 604, 705
Schelling..... XIII, 695
Schidone, Bart..... 471
Schiller..... XII, 735
Schilling..... 718
Schinckel, Karl-François..... 715
Schirmer..... 715
Schlegel..... 74
Schlutter..... 709
Schmidt..... 715
Schmitz..... 715
Schnetz, Victor. 698, 746, 748
Schnorr de Karolsfeld, Jules.... 714, 715
Schœn, ou Schongauer, Martin... 425
Schonhoffer, Sebald. 427
Schoorel, Jean Van. 497
Schrader..... 715
Schraudolph..... 715
Schubert.... 768-9, 770
Schumann..... 770-1
Schuppen, Pierre V. 572
Schuppen, Jacques V. 572
Schuppen, Van, le graveur..... 649
Schut, Corneille.... 570
Schute, Jean..... 520
Scopas.. 81, 116-17, 119
Scott, architecte.... 721
Scott, peintre..... 726
Scyllis..... 71
Sebastiano Fra. (Voir Luciani.)
Séchan..... 753
Seghers, Daniel.... 572
Senault, Guillaume. 506
Senefelder..... 685
Sennachérib..... 38, 41

Septime - Sévère, l'empereur.. 185, 206
Ser Giovanni, Tomaso di. (Voir Masaccio.)
Serlio, Sébastien. 500, 510
Servandoni..... 661, 690
Sesslschreiber, Georges..... 492
Semirat..... 28
Sésostris..... 13, 24, 26
Seti 1er..... 13, 24
Seurre, Emile..... 731
Seurre, Gabriel.... 732
Seymour Haden.... 754
Sforza (les)..... 384
Sforza, Ludovic.... 442
Sguazella..... 503
Sha-Djeham..... 269
Shannon..... 754
Siegen, Van..... 649
Sigalon..... 737
Sigismond l'Allemand..... 715
Signol..... 744
Signorelli Luca. 211, 404, 430-1, 437, 476
Siloe (Gil de), auteur des tombeaux de la Chartreuse de Miraflorès..... 522
Silvestre, Israël.... 649
Simart..... 98
Simon de Châlons.. 518
Simonis..... 754
Sinan..... 252
Sinding.. 755
Sirani, Elisabeth... 541
Sirouy..... 734
Sixte-Quint..... 609
Slodtz (les)..... 665, 667
Slodtz, Sébastien 647, 664, 665
Slodtz, Michel-Ange. 665
Slingelandt..... 592
Slutter, Claux..... 415
Smieradski..... 243
Smilis..... 70, 74
Smirke, Robert.... 722
Smithson..... 520
Snayers..... 572
Snellinck..... 571
Snyders, Franz. 572, 642
Socrate..... XII, 113, 114
Sodomo (Voir Bazzi.)
Sohier, Hector..... 513
Solario, Pierre..... 239
Solario, Cristoforo. 397
Solario, Andrea (del Gobbo)..... 445, 502
Solario, Antonio (Il Zingaro)..... 542, 622
Soliman le Magnifique..... 252
Sosias..... 107
Sorella-Bastida.... 559
Sosion..... 124
Sosos..... 147, 199
Sostrate de Cnide.. 140
Soufflot, Germain.. 661
Spada, Leonello 537, 540
Spaendonck, van. 602, 706
Spadaro, Micco..... 552
Spinello Aretino... 349
Spohr..... 775
Spontini..... 768
Squarcione, Fr..... 437
Staël (Mme de). XIV, 710
Stanfield..... 722
Stanzioni..... 544
Stappen, Van der.. 754
Staveren..... 592
Strauss..... 754
Steen, Jean..... 592
Steenwyck, Henri van..... 498
Steinbach, Erwin de 340, 346
Steinbach, Jean de. 427
Steinbach, Sabine de..... 365
Steinle..... 715
Stella, Jacques..... 625
Stella, Claudine.... 648
Stephanos..... 169
Steuben..... 749
Stevens, Alfred.... 754
Stevens, Joseph.... 754
Stone..... 726
Stothard..... 722
Stoss, Veit..... 493
Strack..... 715
Stradivarius..... 760
Stratonicos..... 145
Stradella..... 760
Strett..... 721
Strike..... 720
Strozzi, Bernard... 527
Stuardi..... 720
Stuerbout. (Voir Bouts.)
Subleyras, Pierre.. 671
Sudre..... 734
Suger,.... 297, 335, 369
Sullivan..... 755
Sulzer..... XII
Sunder, Lucas..... 487
Sussmann-Heilborn. 718
Suti..... 28
Suttermann, Just... 572
Swanewelt, H..... 595
Sulpis..... 753
Sylvestre Ier..... 216
Syrlin, Joerg, l'Ancien..... 427
Syrlin, Joerg, le Fils. 427

T

Tabacchi..... 754
Tadema. (Voir Alma.)
Tardieu, N.-H..... 649
Tardieu Alex..... 707
Tartini..... 760
Tasse (le)..... 5, 28, 735
Tassi..... 630
Tatti, Jacopo... 473, 479
Taubert..... 771
Taunay..... 706
Tauriscos..... 147
Taylor..... 727
Tchaikovsky..... 771
Tchandra-Goupta... 264
Téléclès..... 70
Temple, Raymond du..... 408
Tenerani..... 727
Teniers David, l'Ancien..... 572
Teniers, D. le Jeune 572-4, 580, 590
Tennant..... 727
Ter Borch ou Ter Burg.. 590, 668, 734
Testelin, Louis..... 624
Testelin, Henri..... 624
Testori..... 760
Thargèlios..... 81, 133
Théotocopuli..... 548
Théophano..... 255, 425
Théodon..... 531, 647
Théodora I..... 227
Théodora II..... 229
Théodoric.. 281
Théodoric de Prague..... 427
Théodoros de Samos 70, 73; 104
Théodotos..... 125
Théronyn..... 516
Thévenin..... 704
Thibaut de Champagne..... 757, 758
Thierry..... 753
Thilborg (van)..... 574
Thielen (van)..... 572
Thiénon (Jacques van)..... 414

Thomas de Cormon. (Voir Cormon.)
Thomas, J., sculpt. 753
Thomas, Ambroise. 772
Thomassin, Simon.. 649
Thomire..... 696
Thornhill, James... 687
Thorpe 520
Thorwaldsen, Bertell.. 74, 107, 710, 717
Thulden, Van..... 570
Ti..... 28
Tibaldi, Pellegrino. 480
Tibaldi, Félicité... 675
Tiarini..... 540
Tiedemann..... 755
Tieck..... 718
Tiepolo..... 690
Tiffany..... 756
Timagoras..... 106
Timanthe..... 129, 130
Timarète..... 109
Timarque..... 119
Timbal..... 763
Timon..... 133
Timonides..... 105
Timothéos..... 116
Timothée, le musicien..... 136
Tinctor Jean 759
Tintoret. (Voir Robusti.)
Tisio, Benvenuto (Garofalo).... 439, 461
Titien, Vecellio 233, 434, 437, 461-465, 474, 476, 490, 495, 523, 533, 544, 555, 561, 566, 575,
Titus..... 177
Tobar..... 558, 675
Topino-Lebrun 698
Torriti, Jacopo..... 377
Tortorel..... 648
Tourguenef..... 243
Tournières 675
Touthmès 13
Tractta..... 761
Trajan, 181 et suiv.
Trebatti, Paul-Ponce..... 514
Trevisani, Fr..... 690
Trevisani Angelo. . 690
Trinqueau. (Voir Neveu.)
Triquety..... 731
Tristan, Luis... 548, 550
Troost..... 676
Troyon..... 746
Trupin Jean..... 516
Tubi..... 476
Tudor (les)..... 520
Tura, Cosimo..... 520
Turchi, (Alexandre Véronèse.)..... 542
Turner..... 723-4

U

Uccllo, Paolo. (Voir Doni.)
Uden, Luc van..... 576
Udine. (Voir Jean.)
Uhde..... 627, 715
Ulft, Van der..... 600
Uwins..... 722
Ussi..... 755

V

Vaccaj..... 770
Vadde, Louis de.. 576
Vaga, del. (Voir Buonacorsi.)
Valdès Leal..... 558
Valence, Pierre.... 507
Valenciennes..... 707
Valentin. (Voir Boulogne.)
Valentin, l'hérésiarque..... 216
Valerius d'Ostie. 162, 164
Valerius Messana .. 194
Vanucci della Pieve, Pietro (le Pérugin), 431-2, 455, 456, 504
Vannucchi. (Voir Sarto.)
Vanvitelli..... 602
Van (Voir le mot qui suit.)
Vargas, Luis de. . 523
Varin, Quentin. 614, 624
Varotari..... 542
Vasari, Georges XIII 480
Vasquez, Martin... 406
Vassé..... 667
Vauban. 269, 638, 642
Vaudoyer..... 707
Vaudoyer, Léon.... 732
Vaudremer..... 750, 755
Vausonne (Claux de). 415
Vautier..... 755
Vecellio, Tiziano. (Voir Titien.)
Vechte..... 752
Veen, Otto Van. (Vœnius.). 560-1, 562
Veit, Philippe... 714, 715
Vela..... 754
Velasquez de Silva, Don Diego. IX, 527, 546, 548, 549-54, 555
Velde, Esaias van den..... 592
Velde, Adrien van den..... 599
Velde, Willem van den, l'Ancien.... 600
Velde, Willem van den, le Jeune... 600
Veneziano, Antonio. 394
Veneziano, Domenico 475
Veracini..... 760
Verbœckhoven..... 754
Verdi..... 770
Verdier..... 641
Vereschagin..... 243
Verhas..... 754
Verkolie, Jean..... 592
Verkolie, Nicolas... 592
Vermeyen Jean.... 496
Vernet, Joseph, 674, 675, 700, 747
Vernet, Carle... 700, 747
Vernet, Horace..... 383 747-8
Veronèse, Paul, (Caliari) 389, 465-467, 533, 614
Verrochio, Andrea. 384, 398, 404, 442
Vespasien..... 176
Vibert..... 753, 754
Vicat-Cole..... 727
Vien..... 680-81
Viellard..... 752
Vigarny, Philippe.. 522
Vigée, Elisabeth. (Voir Lebrun.)
Vigne, de..... 754
Vignola, G. Barozzio da (Vignole).. 479, 500
Vignon, le peintre. 624
Vignon, l'architecte. 708
Villard de Honnecourt, 329, 331, 342, 347
Vinchon..... 743
Vinci. (Voir Léonard.)
Viola, della..... 759
Viollet-le-Duc..... 732
Viotti 770
Visconti (les) 384

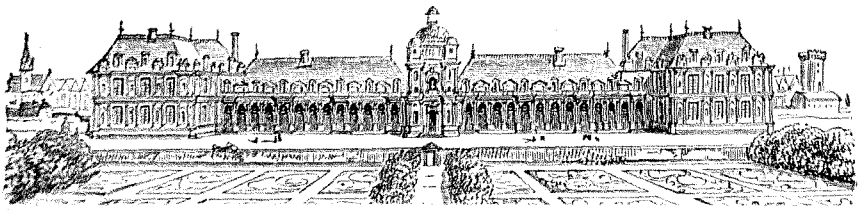
Visconti, Ennius Quirinus..... 700
Visconti l'architecte. 750
Visher (les)..... 491
Visher, Pierre.... 491-2
Vissher, Cornelius. 604
Vite, Timoteo della. 460
Vitruve, 162, 183, 195, 477, 512
Vivarès..... 684
Vivarini..... 435
Vivien..... 641
Vladimir..... 237
Vleugels..... 747
Vliegen, Simon de. 600
Vliet (Van)..... 600
Vogel..... 714
Vollon..... 753
Volterra, Daniele da. (Voir Ricciarelli.)
Volterra, Francesco da. (Voir Francesco.)
Vorstermann..... 570
Vos, Corneille de.. 572
Vouet, Simon, 613, 617, 621 525, 646
Vredemann de Vries, 498
Vriendt, Franz de (Franz Floris).... 495
Vriendt, Cornelis de..... 499
Vroom, Henri..... 498
Vulgrin..... 302

W

Waghemaker (van). 499
Wagner, le sculpteur..... 718
Wagner, le musicien 771
Wahlberg..... 755
Wailly, Charles de. 600
Walker..... 726
Walpole Horace.... 662
Walter Scott... 721, 735
Wappers, de..... 754
Warin..... 647
Wast, Jean..... 512
Watelet..... 746
Waterhouse..... 720
Waterloo..... 594
Watteau..... 642, 643 655 667-70
Watts..... 726
Wauters..... 754
Webb..... 721
Weber..... 768-9, 772
Webster..... 722
Weeks..... 755
Wells..... 727
Weenix J.-B... 595, 642
Wenzel de Closterneubourg..... 428
Werenskiold..... 755
Werf, Adrien van der..... 603
Werner, Frédéric von..... 715
West, Benjamin.. 689-90
Westhall..... 721
Westmacott..... 729
Weyden, Roger van der..... 422, 497, 498
Whistler..... 726
Wicar..... 698, 699
Wiertz..... 764
Wildens..... 576
Wilkie..... 572
Wille..... 685
Willaert, Adrien .. 759
Willeborst..... 576
Willems..... 754
Wilson..... 698
Winckelmann..... XIII 140, 144, 679, 710
Winne..... 754
Winter..... 771
Winterhalter..... 715
Witte, Emmanuel de..... 600
Wœiriot..... 520
Wohlgemuth... 426, 484
Wolf..... 718
Wolfram d'Eschenbach..... 757
Woollet..... 685
Worms..... 753
Wouwerman, Philippe.. 592-3, 595, 599
Wrainewight..... 723
Wranitsky..... 763
Wrenn, Christophe. 686
Wynantz..... 594

X, Y, Z

Xénophantos..... 127
Xerxès..... 52
Ximénès, le Cardinal..... 523
Ximenès, Rodrigue. 347
Yvon..... 749, 753
Zamacoïs..... 559
Zampieri, Domenichino, 528, 535, 538-40, 543
Zanth..... 715
Zarlino..... 759
Zegers, Gérard.... 571
Zeitblom..... 426
Zénobie..... 207
Zénodore..... 176
Zeuxis..... 128
Ziegler..... 743
Ziem..... 753
Zingarelli..... 770
Zingaro. (Voir Solario.)
Zorg..... 592
Zuccaro, ou Zucchero, Taddeo... 480
Zuccaro, Federigo. 480, 609
Zuccati (les)..... 475
Zurbaran..... 547-8
Zwirner..... 715
Zumbush..... 718



Les Tuileries sous Catherine de Médicis.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 633-97.

TABLE DES MATIÈRES

I. — TEMPS PRÉHISTORIQUES 7

II. — ÉGYPTE 23

III. — CHALDÉE. — ASSYRIE. — MÉDIE. — PERSE. — JUDÉE. — PHÉNICIE. 45

IV. — INDE. — INDO-CHINE. — CHINE 59

V. — MEXIQUE. — PÉROU. — ÉTATS-UNIS 75

VI. — GRECS 85

VII. — ETRUSQUES. — ROMAINS 113

VIII. — STYLE BYZANTIN. — STYLE BYZANTINO-ROMAN. — STYLE BYZANTINO-RUSSE 137

IX. — ARCHITECTURE MUSULMANE : ARABES. — PERSANS. — INDIENS. — TURCS 152

X. — ARCHITECTURE OCCIDENTALE DEPUIS LE Ve SIÈCLE JUSQU'A L'ÉPOQUE ROMANE 172

I. — ARCHITECTURE ROMANE 184

I. — ÉPOQUE DE TRANSITION 195

I. — ARCHITECTURE OGIVALE (ÉDIFICES RELIGIEUX) 199

I. — ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE PENDANT LES PÉRIODES ROMANE ET OGIVALE 213

I. — RENAISSANCE EN ITALIE. — SES ORIGINES AU MOYEN AGE. — TEMPS MODERNES 230

I. — LA RENAISSANCE EN FRANCE ET DANS LES PAYS AUTRES QUE L'ITALIE 250

. — DIX-SEPTIÈME SIÈCLE 272

. — DIX-HUITIÈME SIÈCLE 292

. — DIX-NEUVIÈME SIÈCLE 303

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Imprimeries réunies B, rue Mignon, 2.

Histoire

des

Beaux-Arts

en trente chapitres

PAR

PAUL ROUAIX

TOME I

Antiquité. — Moyen Age. — Orient.

276 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1901

DU MÊME AUTEUR

Dictionnaire des Arts Décoratifs, 1 volume in-4°.

Les Styles, 1 volume in-folio.

Préface

Les histoires des Beaux-Arts sont nombreuses ; il en est d'excellentes.

Cependant, si nous en offrons une nouvelle au public, c'est apparemment que, à tort ou à raison (c'est au livre de faire la preuve), nous avons estimé que le point de vue auquel nous allions nous placer et la méthode que nous comptions suivre présentaient quelques différences avec ce qui existait déjà dans les ouvrages qui précédaient le nôtre.

Les écueils ne manquaient point et, parmi eux, quelques-uns célèbres en naufrages.

Il semble en effet qu'une histoire des Beaux-Arts ne saurait être complète sans multiplier les noms propres, et la table des matières, où ils s'alignent sans fin, contribue à la satisfaction de l'auteur. Pourtant une histoire n'est pas un dictionnaire biographique où l'enchaînement chronologique règne en détrônant l'ordre alphabétique. Nous avons largement déblayé, bien qu'il nous en coûtât parfois, avec une rigueur dont le souvenir ne laisse pas de nous peiner, de nous inquiéter encore. Ceux-là seuls ont été conservés dont les noms s'étaient trouvés correspondre à quelque chose

de général, idée, thèse ou tendance, incarnant quelque moment précieux ou quelque courant permanent, humain, de l'imagination.

Impartiaux dans un sens d'indifférence, nous ne l'avons point été, tout en nous rendant compte qu'un certain optimisme était de mise dans cette justice distributive de la critique et qu'il fallait se supposer aux lieu et place, au moment aussi, de ceux dont on prétendait analyser la manière de sentir. Nous l'avons dû faire, qu'il s'agît d'individus ou de collectivités de race et de civilisation, en insistant beaucoup sur les moyens, sur les ressources environnantes, — la matière fournie par le pays étant, en architecture par exemple, non seulement un des éléments de l'expression, mais une condition de cette expression, lui imposant certaines manières d'être et importante presque autant que l'organe physiologique dont on peut la considérer comme le prolongement.

J'ai pris parti en toute sincérité : je réclame l'avantage de ce dont j'ai affronté le péril. Me sera-t-il permis d'avouer que je serais désolé, si, à travers les pages qui suivent, on ne sentait vivre une esthétique une, un dogme presque, un système, complexe sans doute, mais harmonieux et concordant.

L'histoire des Beaux-Arts n'est-elle pas l'esthétique en action ?

PAUL ROUAIX

TABLE DES MATIÈRES

L'Art préhistorique et les origines 1
L'Art Égyptien 25
L'Art en Assyrie et en Asie Mineure 49
L'Art dans la Perse ancienne et moderne. 73
L'Art Indien. 97
Les Arts en Chine et au Japon. 121
L'Architecture Grecque 145
La Sculpture Grecque 169
L'Art Étrusque et Romain 193
La Peinture chez les Grecs et les Romains. 217
Les Arts Décoratifs Gréco-romains 241
L'Art chrétien avant la période gothique (*Byzantin et Roman*) 265
L'Art Musulman 289
L'Architecture Gothique 313
La Sculpture, la Peinture et les Arts Décoratifs au Moyen Age. 337

L'Art préhistorique et les origines

Une histoire des Beaux-Arts ne saurait être complète sans remonter jusqu'à ces temps primitifs où l'humanité, en lutte avec les animaux et les éléments, s'arma d'abord pour la vie et le combat, puis manifesta, dans les formes et dans l'ornement des objets « adaptés à l'usage » ou créés pour l'usage, cet instinct esthétique, qui plus tard donnera naissance aux arts et aux chefs-d'œuvre.

L'intérêt qui nous attache à l'étude de ces premiers essais rudimentaires n'est évidemment point le même que celui que présentent les créations complexes des civilisations. Il s'y mêle en effet deux curiosités, — l'une philosophique, qui recherche les cercles successifs en lesquels s'épanouit, s'irradia l'intelligence de l'homme, conscience vague, trouble, prenant peu à peu possession d'elle-même, puis empiétant sur l'extériorité ennemie, conquérant insensiblement la matière, l'asservissant, la domestiquant, lui donnant les formes conçues par l'esprit, — l'autre curiosité est tout historique, avide seulement de documents, désireuse de reconstituer le milieu probable, l'ensemble des accessoires qui ont été vraisemblablement les témoins, le « décor » des faits de cette préhistoire où s'est mue l'enfance de l'humanité.

En effet, au delà des faits même les plus légendaires, plus loin encore que cet horizon, borne de certitude, jusqu'où s'étend la vue de plus en plus confuse de l'Histoire, s'étale à l'infini dans la nuit tout un monde

de faits sans chronologie et dont les acteurs sans nom ne nous sont connus que par des modifications de forme imposées à des fragments de matière. Mais, à côté de l'adaptation raisonnée, utilitaire, se montre bientôt le besoin intellectuel esthétique. Outre que l'appropriation nette d'une forme à une fonction comporte déjà un élément de beauté, on voit naître près de l'objet utile, sur l'objet utile, un superflu qui s'inquiète d'autre chose que d'être utile, qui tend à plaire, embellit, ajoute, orne, décore. De même, de nos jours, les sauvages rendent ou croient rendre plus belles[1] leurs personnes et leurs armes par la couleur des tatouages, des plumes variées, des coquillages irisés : tant il est vrai que l'art décoratif est aussi vieux que le monde ou du moins que l'homme.

Ce qu'on pourrait appeler l'histoire dans la préhistoire s'appuie sur deux sortes de documents. Ici, ce sont de vagues traditions transmises d'abord oralement à travers les siècles — amplifiées déjà par l'imagination et l'ignorance d'hommes-enfants — recueillies par les religions et par les poèmes. Là, ce sont les restes enfouis dans les couches du sol, déterrés et interrogés par la science.

Longtemps on fut réduit au témoignage de la tradition.

La Bible place le bonheur à la première page du livre. La faute d'Adam, seule, condamne la race humaine à l'expiation par la peine et par le travail. Le cataclysme du déluge vengera encore Dieu offensé, irrité des crimes de ses créatures.

La Grèce antique qui, elle aussi, a le déluge, deux déluges même (partiels, il est vrai), celui de Deucalion et celui d'Ogygès, voit le bonheur en arrière dans la fuite du temps. L'âge d'or avait régné avant les autres, avant l'âge d'argent, avant cet âge de bronze qui (selon une hypothèse vérifiée par la science) précède l'âge de fer.

Contradictoires avec cette idée de bonheur primitif, d'autres légendes, empruntées à ces « dessous » terribles du paganisme (dessous oubliés parce que l'art ne leur a pas donné l'immortalité), d'autres légendes racontaient la misère initiale, l'homme-animal, né du frêne ou du chêne ou du limon, vivant dans les forêts, nu, menacé de toutes parts par cette

[1] Plus belles en même temps que plus terribles. Ici le beau s'allie, se confond avec l'impression de force, — quelque chose qui sera un des éléments du sublime.

Nature maràtre. L'ancêtre n'avait eu pour armes que le poing, l'ongle et la dent; puis la main s'était ouverte à l'outil de guerre, la pierre ramassée, la branche arrachée au tronc.

Dans ces légendes, des mythes, des noms propres se précisent — des personnalités nébuleuses. Bienfaiteur sacrilège, Prométhée ravit le feu du ciel, enseigne peut-être aux hommes l'art de faire jaillir la flamme. Héphaïstos, le Vulcain latin, préside aux œuvres de la fonte et de la forge. Les Telchines, sorte de génies, passaient pour avoir, les premiers, travaillé le fer après le cuivre : à eux Saturne avait demandé sa faucille et Neptune devait son trident. Puis c'est le mythologique Dédale, architecte et statuaire (dont nous reparlerons). Il invente vraisemblablement la voile du navire (voile transformée en aile par l'imagination); à lui reviendrait l'invention du marteau. Son neveu Perdix donne à l'humanité la scie, le ciseau et le compas.

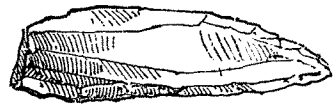


Fig. 1. — Silex « étonné » formant coin.

Ces fantaisies, auxquelles s'amusa sur le tard la poésie grecque, constituèrent longtemps les annales de l'art primitif, lorsque la géologie, en recherchant les traces des bouleversements qui avaient modifié la face et les entrailles de la Terre, fut amenée à retrouver les restes de l'industrie naissante de ses premiers habitants. Après des hypothèses, dont la hardiesse était tempérée par des scrupules religieux de désaccords avec la Bible, la science préhistorique réclama sa place parmi les sciences positives.

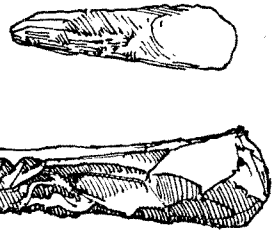


Fig. 2 et 3. — Silex « étonnés » à forme plus compliquée : hache.

Longtemps on avait vu dans les restes d'espèces disparues ce qu'on appelait des « jeux de la nature ». Les haches de pierre polie passaient pour des céraunies ou pierres de foudre. Plus tard, tous ces objets trouvés dans le sol étaient regardés comme des reliques de l'art gaulois puis celtique. Les documents s'accumulèrent vite, permettant les classifications. La dispersion, la multiplicité des pays où apparaissait le « préhistorique » s'opposaient aux affir-

mations de ceux qui prétendaient attribuer à un seul peuple, à une seule race ce qu'on trouvait dans les régions les plus éloignées l'une de l'autre.

D'autre part, la superposition successive des couches qui forment la stratification terrestre dénonçait la succession des époques. On chercha des dates. Des contemporanéités « locales » étaient flagrantes; mais comment dater à coup sûr, même à plusieurs milliers d'années près? Il eût fallu admettre préalablement l'hypothèse d'un développement simultané et uniforme de l'humanité entière, d'un même mouvement de progrès entraînant les hommes, et cela sur un globe où la différence des altitudes, des climats, du sol, créait des variétés de milieux favorables ou défavorables, quand surtout les impossibilités de communication, d'échange, de vulgarisation défendaient de croire à l'existence d'une race privilégiée répandant aux quatre coins du monde les résultats de ses découvertes. D'ailleurs une chose déjà s'accentuait nettement. Certaines parties de la Terre se traînaient encore dans les ténèbres de la sauvagerie, quand d'autres vivaient dans la lumière de l'Histoire. Le Danemark notamment et la presqu'île Scandinave, si riches en objets dits préhistoriques, étaient restés longtemps fermés aux influences du midi civilisé, s'étaient arrêtés, ainsi que tous les peuples riverains de la Baltique, cette Méditerranée du nord. Des 16.000 pièces préhistoriques du Musée de Stockholm, des 35.000 du Musée de Copenhague, bon nombre sont postérieures de plus de deux siècles à l'ère chrétienne. S'il en est ainsi de l'Europe, que penser de l'art préhistorique américain — différent au Nord et au Sud?

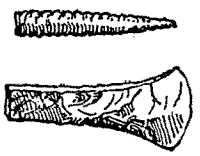


Fig. 4 et 5. — Haches en silex où se manifeste une recherche de beauté de forme régulière.

Il fallut renoncer à cette vision simple et grande d'une humanité développant ses âges successifs, renoncer aussi à la vérification de la célèbre pensée de Pascal. La suite des hommes n'était point une seule personne qui apprendrait et subsisterait continuellement. A côté de ces variétés de races, qui font d'un Cafre un être autre qu'un Allemand bien que tous deux soient des hommes, il peut y avoir entre deux hommes de même race des variétés de valeur intellectuelle. Dans le même individu,

l'âge crée aussi des différences de culture, si bien que chaque homme dans sa vie passe de la barbarie de son enfance à la civilisation de son âge mûr. Chacun de nous a été « préhistorique » dans ses premières années, alors que l'instruction et l'éducation n'avaient pas encore fait part de l'expérience des autres, ce patrimoine humain.

Sous ces réserves, sans admettre que la similitude de degré de civilisation prouve la contemporanéité, nous diviserons, avec la science, les développements des manifestations utilitaires puis artistiques de l'humanité en trois périodes qui, dans les diverses régions, paraissent s'être succédé en un ordre constant : I. — L'Age de la Pierre ; II. — L'Age du Bronze ; III. — L'Age du Fer.

Age de la pierre. — L'âge de la pierre, pendant lequel l'homme eut à lutter contre les grands animaux d'espèces disparues, se subdivise lui-même en trois périodes. On donne le nom de stations aux localités dans lesquelles on a exhumé des restes importants, traces de séjour, centres de population ou de famille préhistorique. Les noms de ces stations servent souvent à désigner le type caractéristique qu'elles ont contribué à déterminer. C'est ainsi que les stations de Thenay, d'Aurillac, des environs de Lisbonne, ont mis au jour des *silex taillés*, que l'on suppose avoir joué le rôle de grattoirs : ces silex, dont on a retrouvé les traces dans les incisions faites sur des ossements (à Saint-Prest) témoignent d'une industrie barbare et viennent avant l'âge paléolithique.

L'époque paléolithique proprement dite emploie la pierre simplement taillée et non polie. Des rognons de silex étaient « étonnés », taillés coup à coup patiemment. Parfois dans les blocs (appelés *nucléus* ou livres de beurre) on détachait des lamelles de silex. Les collections renferment de ces nucléus. Le bois, que sa nature moins résistante n'a point protégé contre l'effet du temps, dut précéder et accompagner cet emploi de la pierre. C'est de la pierre que l'homme paléolithique se servait comme d'outil pour travailler la pierre même. La main, armée de la pierre, forme un marteau dont le bras est le manche. C'est de cette façon que l'homme de l'époque de Saint-Acheul (époque ainsi nommée à cause du pays, de la station, où ont été trouvés les objets caractéristiques) taille des deux côtés les *coins*, les longues *haches de pierre*

(longues pour être lourdes), outils de chasse et de combat, armes contre l'élephas antiquus, le grand bœuf musqué, le grand ours et le grand chat des cavernes, l'hyène, l'aurochs. L'époque du Moustier (qui vient après) est dite première époque des cavernes. Un progrès est déjà sensible. On y travaille l'os et les cornes d'animaux. Les haches présentent des formes plus élégantes qui rappellent l'ogive.

Dans la deuxième époque des cavernes, qui comporte les grottes et les abris sous rochers, dominent les restes du renne. Le bois de cet animal est très employé, taillé, gravé, sculpté même. On reconnaît parfois, dans ces ornements, des figures d'animaux contemporains représentés avec un goût et une sûreté qui feraient douter de l'authenticité des plus belles pièces ou donneraient à penser que, parmi ces êtres poilus, sauvages, à peine dégagés de l'animalité, ont surgi des dessinateurs, des artistes auxquels la science du dessin n'avait plus rien à apprendre. Nous parlons plus loin du génie possible pour l'invention utilitaire ; mais l'art réclame un ensemble de culture plus complexe. Devant le fameux renne gravé au silex sur un *bois de renne* (trouvé, en 1874, dans la caverne de Thaïngen), le doute, le scepticisme est non seulement permis, mais commandé. Mentionnons, parmi les morceaux attribués à cette époque, des représentations d'aurochs, de grand ours, d'éléphant. Notons aussi des phalanges de renne, trouées de façon à former, croit-on, des sifflets.



Fig. 6. — Gravure sur bois de renne (Thaïngen).

Les plus beaux *silex taillés* sont de la troisième époque paléolithique dite époque de Solutré. Les patients ouvriers donnent au silex la forme lancéolée de la feuille de laurier. L'époque de la Madeleine (Dordogne) termine la période paléolithique. L'os est employé. Le silex est abandonné un peu. Des ornements géométriques apparaissent, informes encore.

A l'époque paléolithique succède l'époque néolithique, celle de la

pierre polie. Le Danemark est très riche en restes de ce temps. La civilisation méridionale fut lente, nous l'avons dit, à pénétrer ces pays fermés. On appelle *Kjokkenmœddings* des entassements qu'on rencontre surtout sur les côtes danoises et où s'amassent des débris de coquillages d'huîtres, de moules, d'où le nom qui signifie « restes de cuisine », tout cela entassé parmi des silex taillés et des haches en pierre polie. Ces témoins d'une humanité primitive ne présentent pas la même antiquité que les restes découverts en Suisse, dans les *cités lacustres* ou palafittes néolithiques. Douze constructions lacustres du lac de Neuchâtel remontent à cette époque, tandis que les vingt-cinq autres du lac sont rapportées à l'âge de bronze.

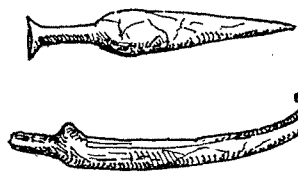


Fig. 7 et 8. — Habileté technique. Forme difficile à obtenir : la courbe. Silex de l'époque de Solutré.

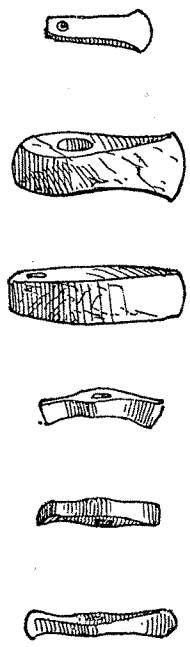


Fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14. — Haches simples et doubles en pierre polie avec trous d'emmanchements.

C'est en 1856, lors du dessèchement du lac de Moosseedorf (Suisse), que l'on découvrit les restes de ces curieuses habitations, isolées au milieu des eaux et protégées par leur isolement même, refuges des peuples pêcheurs. Nous y reviendrons dans la partie de ce chapitre, consacrée aux origines de l'architecture. L'industrie dont les fouilles ont révélé les vestiges s'y rattache plus généralement à l'âge du bronze. Les céréales étaient cultivées. Des pierres plates, creusées en sorte de bassins, recevaient le grain qu'on y écrasait avec une autre pierre. Des silex en forme de faucilles figurent dans les musées. Peut-être l'usage de l'aiguille est-il connu. L'aiguille, faite d'une arête ou de quelque os, coud les peaux au moyen de fibres végétales et de tendons desséchés. Le tissage et la vannerie ont laissé des pièces qui remontent à cette époque ou à la suivante.

Certains signes symboliques, dessins, emblèmes, remplacent l'écriture inconnue ou plutôt sont déjà l'écriture même. Le soleil bienfaisant

est représenté par un cercle qui entoure une croix. Ce signe étonne par son universalité : on le trouve en Amérique comme au Danemark. La poterie en sera ornée, en même temps que de losanges, de raies brisées parallèles, de chevrons, de points, de sortes de virgules.

Avant de passer à l'âge du bronze, il est intéressant de considérer les progrès apportés par l'homme primitif à ses outils. A l'extrême origine, la machine est encore l'homme même. C'est le muscle qui est le ressort qui frappe ou jette. Le bras est le manche. La machine s'extériorise peu à peu. La pierre avait d'abord servi seulement par son poids, par sa masse, poussée, guidée, maintenue par la main. Distincte, elle avait aussi formé « mouton » par sa chute qu'activait la force musculaire.

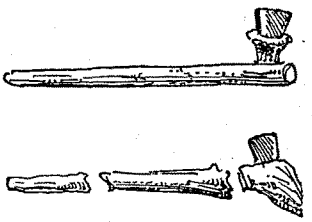


Fig. 15 et 16. — Types d'emmanchements.

Cette masse fixée à un manche fut le marteau. Ce manche fut l'invention de quelque être d'élite parmi ces peuplades farouches. En éloignant le poids de la masse frappante, le manche multiplia cette masse, ce poids par l'élan. Ce peu de matière asservie sert déjà à la lutte contre le reste de la matière indépendante. La hache dut être précédée par le coin n'étant elle-même qu'une sorte de coin-marteau. Les *emmanchements* de l'âge de pierre sont de types variés. Dans les uns, la pierre est fichée par sa pointe, le taillant demeurant en dehors. Dans d'autres, la pierre traverse, forme de l'autre côté pointe pour percer. D'autres enfin enchâssent la pierre dans une substance moins dure (os, bois, corne) qui elle-même est traversée à angle droit par le manche [1].

Les *monuments mégalithiques*, avec leurs pierres souvent colossales, (voir plus loin) ont évidemment nécessité pour le transport l'emploi du rouleau, sinon de la roue. La roue, prodige ! d'abord tronc d'arbre roulant sous la masse transportée; puis (quand ?) cercle plein percé d'un axe horizontal, pivotant sur cet axe, vainquant la double résistance du poids porté et de la terre qui soutient, — annihilant presque cette double résistance en la divisant. Les terrassements durent aussi s'aider de quelque chose d'analogue à la pelle, outil du transport divisé.

[1] On appelle *celt* la hache à douille et *pâlstaf* la hache à talon.

Age du bronze. — L'âge du bronze qui succéda à l'âge de la pierre directement en Europe (et après un âge du cuivre en Amérique) a, croit-on, une origine asiatique. Une race nouvelle, envahissante, conquérante, mieux armée grâce au métal, aurait vaincu, supplanté la race primitive qui n'avait pour se défendre que des armes de pierre. Le bassin Méditerranéen et l'Europe centrale furent initiés à l'industrie et à la civilisation nouvelles, tandis que le Nord, plus fermé, s'attardera dans l'emploi de la pierre. Lentement le nouveau métal pénétrera (ainsi que l'or) sur ces bords de la Baltique où les peuplades l'achèteront en échange de l'ambre. Cette dernière substance qui, native des bords de la Baltique, fournissait de nombreux « bijoux » rudimentaires (trouvés dans les fouilles), se fera de plus en plus rare, par l'exportation vraisemblablement. Les artisans devinrent habiles. On coula le métal dans des moules. Nombre de ces moules figurent dans les musées. Certains sont des *moules* à noyaux, c'est-à-dire qu'on était déjà assez avancé pour fondre des pièces avec vide ou évidement central. C'est dans les cités lacustres (qui pour la plupart remontent à cette époque) que l'on a mis au jour les vestiges de « l'art » de ces temps. Les armes se composent d'épées longues à garde sans quillons, de poignards en forme de dagues, de lances, de haches à tranchant allongé. Les trompes de guerre se recourbent comme des olifants. Tout cela, ainsi que les fibules, les torquès, les bracelets, les casques et les cuirasses, est orné de pointillés,

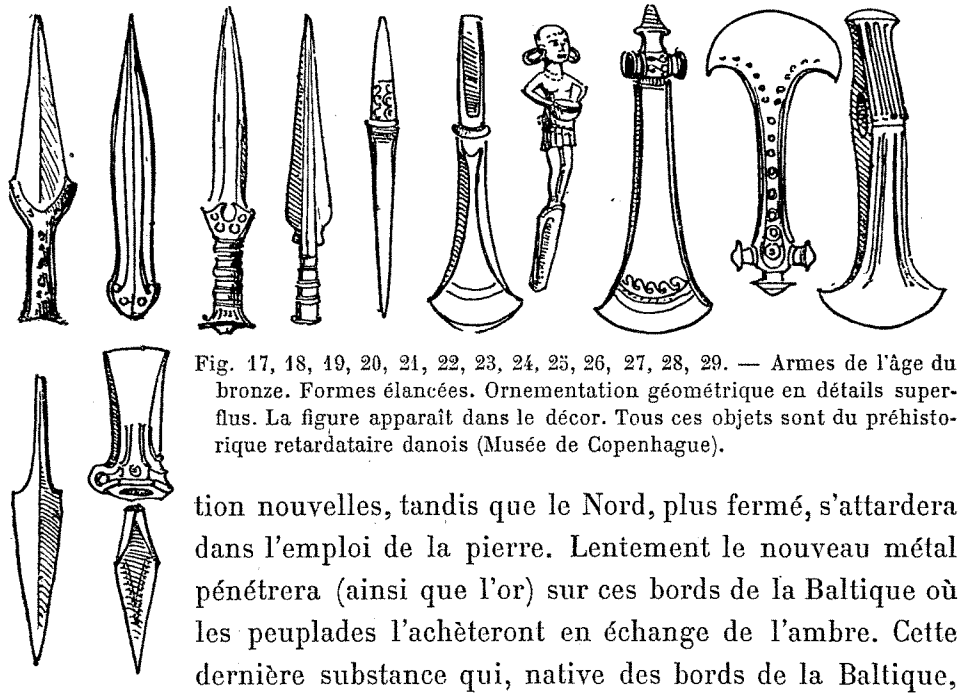


Fig. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29. — Armes de l'âge du bronze. Formes élancées. Ornementation géométrique en détails superflus. La figure apparaît dans le décor. Tous ces objets sont du préhistorique retardataire danois (Musée de Copenhague).

de gravures avec le signe solaire (noté plus haut). La figure apparaît, animal (têtes d'oiseaux) ou homme. Le métal a permis l'allègement, un amincissement de la matière. Les lames s'allongent en s'aplatissant. Le manche se raccourcit en poignée. Le bronze s'arrondit en courbes, en anneaux, en boucles. L'élasticité métallique permet de faire des agrafes (fibules) et aussi des ciseaux en forme de courtes pincettes coupantes (trouvés dans le lac de Neuchâtel). La pêche s'aide d'hameçons analogues aux actuels. On pêche aussi au filet. La vannerie, le tissage, la poterie (après le coquillage et le vase en bois) sont connus. L'homme de l'âge de la pierre avait domestiqué le chien. L'âge du bronze dompte le cheval (mors de chevaux trouvés dans le lac de Brienne). L'ornementation, quand elle est toute géométrique, montre vers la fin un goût déjà sûr, principalement, faut-il ajouter, dans l'industrie danoise : il ne faut pas oublier d'ailleurs que le bronze (sans le fer) règne sur les bords de la Baltique jusque vers le milieu du IIIe siècle après l'ère chrétienne. A Trœnhoï, près de Vamdrup (environs de Kolding, Jutland), dans un cercueil de bois taillé dans un tronc d'arbre et formé, fond et couvercle, comme de deux pirogues superposées, étaient des tissus de laine bien conservés (avec coutures) à côté de couteaux, de peignes, d'armes dans le genre des armes gauloises.



Fig. 30. — Poignard de bronze de l'Europe centrale, inférieur en beauté aux analogues danois.

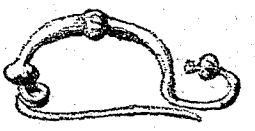


Fig. 31. — L'élasticité du métal permet la fabrication du ressort et des agrafes (fibules).

La Gaule en effet appartient tout entière à l'industrie du bronze jusqu'à l'époque de la conquête romaine. En ce sens elle est demeurée préhistorique pendant que le midi de l'Europe non seulement était civilisé depuis de nombreux siècles, mais assistait même au déclin de cette civilisation. On peut, d'après ce qu'on pourrait appeler le *style gaulois* (nous ne disons pas gallo-romain), se faire une idée du « style » de l'âge du bronze. Epées, haches, boucliers, cuirasses, casques, lances, colliers (torquès) tordus avec fermeture à boules, bracelets (armilles), agrafes (fibules), de la Gaule primitive se retrouvent dans l'art primitif suédois ou danois.

L'art de l'époque dite *homérique* ou, du moins, l'art tel qu'il apparaît dans l'Iliade et dans l'Odyssée semble devoir se rattacher à une période dernière du développement de l'âge du bronze. Qu'on s'en rapporte au témoignage du poète, ou qu'on prenne pour restes de l'art de cette époque les objets exhumés par les fouilles de Schliemann à Troie (?) et à Mycènes, on voit que le bronze est le métal dominant (avec l'or), et que le fer ne joue pas le rôle auquel il fut appelé plus tard. L'ornementation architecturale du Trésor d'Atrée, l'ornementation des parures et des objets trouvés à Mycènes sont absolument dans le style de l'âge du bronze. Dans Homère, le fer est nommé rarement, plus rarement comme métal travaillé (bien que la trempe du fer soit mentionnée au chant XI de l'Odyssée). L'épithète de « difficile à travailler » accompagne souvent le nom du métal. Cependant les artisans homériques sont habiles. Le bouclier d'Achille est fabriqué avec le bronze, l'or, l'argent, l'étain. L'or est employé battu. Les meubles sont variés de forme, riches de matières. Ulysse est fier du lit qu'il a fabriqué. Les incrustations, la marqueterie, l'ivoire (que l'on sait teindre en rouge), la broderie, le tissage, sont des matières et des procédés mentionnés fréquemment [1].

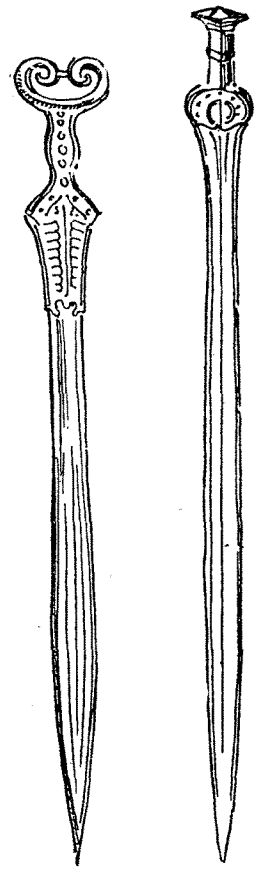


Fig. 32 et 33. — Épées préhistoriques danoises (bronze) montrant l'analogie avec les formes gauloises.

Age du fer. — On est étonné en voyant l'âge du bronze précéder l'âge du fer. Cette succession qui semble anormale a pour cause la plus grande difficulté dans le travail de cette dernière matière. Le poète latin Lucrèce (*de Natura Rerum*) a déjà noté l'emploi du fer après celui du bronze. « Les armes défensives primitives furent les mains, les ongles,

[1] Ainsi, la Gaule, avant la conquête romaine, est en retard de neuf ou dix siècles sur la civilisation homérique.

les pierres, les branches, la flamme et le feu, quand on les connut ; plus tard on trouva la substance du fer et du bronze ; mais l'usage du bronze fut connu avant celui du fer. » Le nouveau métal dut bouleverser l'industrie. L'époque homérique nous montre cependant que le changement ne fut point brusque, puisque, dans Homère, le fer n'est point inconnu, qu'il ne domine point mais est déjà employé. Des haches de fer sont offertes en prix par Achille, ainsi qu'une boule de fer. « Quelque grandes que soient les terres du vainqueur, il en aura pour cinq ans, sans que ses

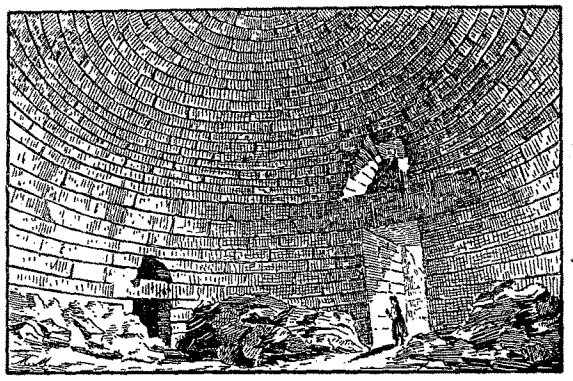


Fig. 34. — Trésor d'Atrée. Matériaux employés en assises régulières. Plate-bande sur les baies. Faux arc en décharge. Origine de la coupole.

bergers et ses laboureurs aient à aller en acheter à la ville. » C'est surtout en fournissant des outils que la substance nouvelle exerça son influence. Les objets subsistants sont surtout des pièces de métal précieux ornés de gravures nombreuses, parfois même de têtes en relief. La figure humaine s'y montre quelquefois en médaillons à léger relief où les lignes forment une sorte de bourrelet analogue à celui de l'art primitif péruvien. Souvent aussi l'ornement est découpé en rubans plats qui rappellent le style saxon. On a, de cette époque, des ceintures, des colliers (fermés à boules), des trompes de guerre, des anneaux en spirales, des fibules très décorées, une jolie coupe (à Copenhague) d'or et d'argent avec curieuse frise de quadrupèdes, d'oiseaux, un masque mortuaire, des colliers composés d'anneaux.

L'ornementation, outre les motifs décoratifs signalés, ramène fréquemment des sortes de bosses arrondies, entourées de cercles où

s'alignent de petits boutons saillants : la disposition est analogue à celle que nous verrons plus loin dans l'architecture, avec les tertres des barrows s'élevant au centre de cercles de pierres fichées.

Origines de l'architecture. — Même sans admettre absolument la célèbre thèse de La Mennais qui fait dériver tous les arts de l'architecture, il semble qu'il eût été plus rationnel de commencer une histoire de l'art par l'histoire de l'habitation humaine. Mais, en raison même de la fonction utile de l'abri primitif, en raison des conditions de milieu qui

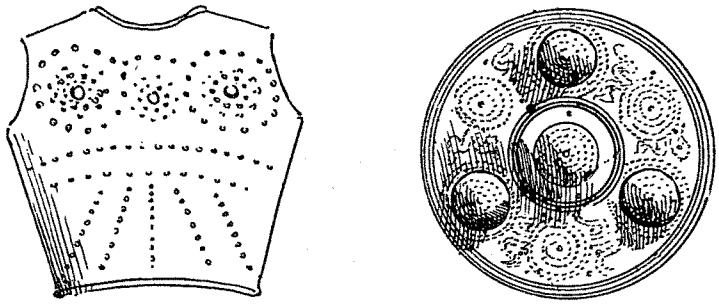


Fig. 35 et 36. — Cuirasse gauloise et bouclier préhistorique danois montrant l'ornementation en bosses et cercles de points, analogue à la disposition des cromlechs.

permettent la floraison de la beauté architectonique seulement dans le calme social, l'architecture primitive fut ou dut être longtemps sans élément ou recherche de beauté, tandis que déjà le guerrier ou le chasseur, associant l'idée du terrible à celle du beau, se « décorait » des dépouilles animales.

Dans cette reconstitution de la première demeure, l'hypothèse a beau jeu. L'homme dut se servir d'abord des abris que la nature lui offrait tout faits, tout prêts, dans les anfractuosités des rochers, les grottes, les cavernes, les antres, soit au-dessus du sol (au flanc des hauteurs), soit souterrains. On a retrouvé des groupes de ces *cavernes* qui remontent à l'âge de la pierre. Dans les groupes de Chaleux et de Furfooz (explorés vers 1850, par Ed. Dupont et Van Beneden), on a mis au jour des restes de chevaux (mangés par les habitants), des silex. Certaines de ces grottes ont servi de sépultures. Après avoir employé les grottes naturelles toutes faites, après l'*adaptation* qui put les modifier (fermeture par un obstacle

quelconque, bloc ou tronc, origine de la porte), vint l'*imitation* par la création d'abris, là où il n'y en avait point. Après s'être servi du trou tout fait, l'homme creusa la terre, et, pour se protéger contre l'écroulement, étaya de parties solides et dures de bois ou de pierre. De là l'entassement de pierres soutenant latéralement la terre, mur à l'énorme épaisseur ou plutôt mur par une seule face, l'autre se prolongeant dans la masse du sol. L'écroulement possible menaçait par le haut. La masse de terre formant plafond dut être maintenue. D'abord, selon la vraisemblance, deux grandes masses de pierre, écartées au pied, se rapprochèrent par le haut, fournirent l'angle évidé protégé, analogue à celui de la tente (habitation précaire du nomade). Ici encore l'homme dut imiter ce que les hasards naturels lui fournissaient tout créé. Cette stabilité, obtenue au moyen de deux chutes qui s'empêchent l'une l'autre, est l'origine et le principe de l'arcade, de la voûte, de la coupole et de l'ogive même. A Tirynthe (Argolide), à Segni (Latium), des murs de pierres colossales seront ainsi rapprochés par le haut. La porte égyptienne en conservera la coupe trapézoïdale. Dans la période préhistorique, la pierre apparut d'abord comme « plaquée » contre la terre pour la retenir, la maintenir.

L'architecte primitif fut terrassier, peut-être même avant d'être charpentier. Le *tumulus* est la forme première, antérieure au dolmen. Protecteur et élévateur, origine de la tour qui défend et menace, le tumulus fut la marque de la puissance, de l'honneur rendu, l'origine du tertre d'où parla le consul, l'origine de l'estrade, de la tribune, du trône. Et cela partout. L'Angleterre est riche en monuments de ce genre, auxquels elle a donné le nom de barrows. La plupart présentent des restes de sépultures. Leurs formes sont variées et rappellent soit des cônes, soit des cloches ou des coupes. Il en est de doubles : les barrows jumeaux (twin barrows).

Ces amoncellements de terre donnaient une impression de force et de grandeur. Le tumulus, c'est comme une pyramide de terre, pyramide modifiée par la nature de la matière employée, — pyramide devenue hémisphère et parfois élargie en terrasses. Certains tumulus sont des autels, certains des sépultures. Il en est où la pierre joue le rôle de soutien, d'autres où elle s'évide au centre de la masse ou sur le flanc et forme à l'intérieur des sortes de chambres sépulcrales. Tel le tumulus

de Kertsch (en Crimée) qui couvre une sorte de caveau (haut de près de 20 mètres), formé de pierres en assises régulières, se rapprochant par le haut, — œuvre d'une époque relativement peu reculée. Ailleurs les pierres s'alignent à l'extérieur en encadrements de cercles.

C'est de ces terrassements grossiers que surgira toute l'architecture. La terre, qui, creusée, a donné la grotte, fournira plus tard l'hypogée de l'Egypte, le temple de l'Inde. L'église mêlera les deux termes dans son clocher et dans sa crypte, — modifications de la bosse et du trou.

Tombe ou autel, le *tumulus* suppose déjà une vie commune, un certain état social. Ce sont aussi des monuments publics, si l'on peut dire,

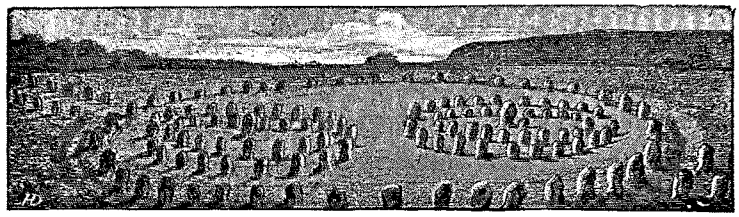


Fig. 37. — Stonehenge ou cromlech d'Avebury. Disposition en cercles concentriques analogue à celle de l'ornementation préhistorique.

que ces monuments mégalithiques que l'on a dénommés celtiques ou druidiques et qui semblent remonter à l'âge de la pierre. Les monolithes, *menhirs* ou *peulvans* ou *lechs*, fichés verticalement dans le sol, restent sans explication. La Bretagne en possède de nombreux (Plouarzel, Trébeurden, Plounéour-Trez, Prostlon, Krukuni). Le plus grand des menhirs connu est celui de Locmariaquer (Morbihan). Son poids est estimé 200 000 kilogs ; sa hauteur était de 25 mètres avant sa rupture par la foudre : aujourd'hui le Mané-ar-Groac'h (Pierre de la Fée) est en quatre morceaux dont l'un a 12 mètres de long. Des légendes populaires entourent de mystère ces « pierres fiches, pierres levées, pierres debout, pierres fittes », auxquelles des localités doivent leur nom. Étaient-ce des termes, des idoles, des autels, des monuments commémoratifs comme les pierres de témoignage des Hébreux ?

Les pierres sont parfois plantées de façon à former des *alignements* parallèles. Ces alignements accompagnent souvent les dolmens et leur servaient peut-être d'avenues, comme vraisemblablement dans le « sanc-

tuaire druidique » de Landaouedec (Crozon, Finistère). A Erdeven (Morbihan), les menhirs innombrables, sur 11 files, forment dix allées de près de deux kilomètres. Mais les plus célèbres alignements sont ceux de Carnac qui paraissent la continuation de ceux d'Erdeven. Dix avenues s'allongent entre les onze rangées de menhirs dont, après des destructions, il subsiste encore 11 ou 1200[1]. Au Sud se dresse un tumulus de 20 mètres de haut, de destination sépulcrale, où les fouilles de 1862 ont retrouvé de beaux échantillons de l'art de l'âge de pierre. Certains alignements (Abury, Angleterre) sont contournés en spirales ou en S : on les appelle « dracontia ».

Le *dolmen* se compose de deux pierres (ou quatre pierres, deux de chaque côté) fichées dans le sol et en supportant une troisième qui forme table ; c'est une sorte de portique primitif. Sa destination est également douteuse. La table de pierre qui les surplombe (avec les bassins, les rainures dont quelques-unes ont conservé des traces) s'est-elle rougie du sang humain dans les sacrifices religieux ? Peut-être les dolmens ne sont-ils que d'anciennes chambres sépulcrales enfouies sous la masse de quelque tumulus dont la terre aura disparu, ruinée par l'effet du temps. Locmariaquer, si riche en monuments mégalithiques, possède plusieurs dolmens, « la Table de la Fée » et surtout le Dol-ar-Marc'hadourien (la *Table des Marchands*[2], plus tard appelée *Table de César*), dont les pierres portent des caractères gravés qu'on n'a pu déchiffrer. Le dolmen de Trie (Oise) mérite d'être mentionné pour sa composition singulière : une pierre, percée d'une ouverture, circulaire en bouche le fond et donne au tout l'aspect d'une sorte de chambre. A citer la chapelle des Sept-Saints, à Plouaret, construite sur un dolmen.

Les « *allées couvertes* » ne sont en somme que des sortes de couloirs formés par une série de dolmens placés l'un derrière l'autre. Les exemples les plus connus sont les allées couvertes d'Essé (forêt de Rennes) et Bagneux (Maine-et-Loire), bien que cette dernière soit plutôt un dolmen allongé avec ses six blocs de pierre dont l'un sert de toit. L'île

[1] Dans les landes de Lanvaux (au nord de Rochefort-en-Terre) gisent à terre environ deux milliers de pierres plus longues que celles de Carnac.

[2] Chose curieuse, cette appellation peu explicable de « table des marchands » est aussi celle d'un dolmen de la forêt de Bellême.

de Gavrinnis possède une allée couverte dont les blocs sont sculptés.

On serait assez disposé à voir un « jeu de la nature », un résultat du hasard dans les énormes *pierres branlantes* équilibrées sur des pointes, soit que la pointe soit le support, soit qu'elle soit la forme de la partie inférieure de la pierre portée. On en cite des exemples en Angleterre

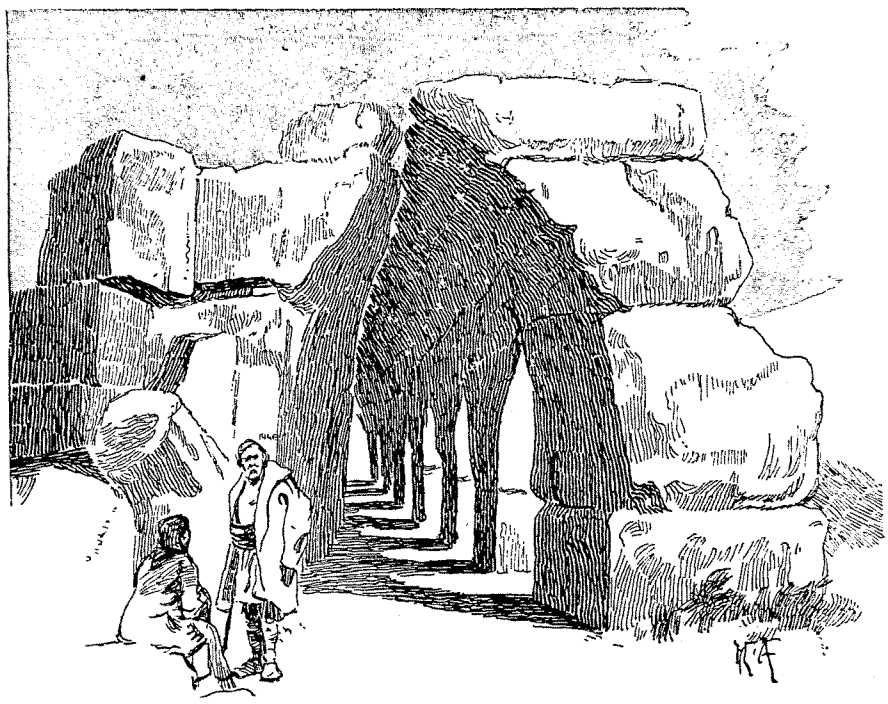


Fig. 38. — Porte de Tirynthe. La baie couronnée par le rapprochement supérieur d'énormes matériaux dont les pieds s'écartent.

(Halifax, etc). Certaines pèsent jusqu'à environ 760 000 kilog. ; celle de Perros-Guyrech (Côtes-du-Nord) a 13 mètres sur 7 mètres. La « pierre Martine» de Livernon (Lot) oscille sur deux supports. Celle du Sussex (Angleterre) montre des faces régulières vraisemblablement taillées par l'homme. Des assemblées de guerriers farouches se sont tenues, croit-on, dans les enceintes des *cromlechs* où les menhirs alignés s'arrondissent en cercles concentriques, parfois avec terrassements, parfois avec pierre au centre, — pierre dans laquelle on a vu *l'irmensul* ou « pierre du soleil ». L'Angleterre abonde en ruines de ce genre. Le plus bel exemple

est le « stonehenge » d'Avebury sur une espace de 475 mètres de diamètre environ. Le cercle principal en renferme deux autres, distincts l'un de l'autre et rayonnant sur un diamètre d'environ 100 mètres. Le célèbre « stonehenge » de Salisbury présente cette particularité unique que le cercle intérieur est d'une date très antérieure à celle du cercle extérieur. L'ensemble est composé de 86 pierres [1].

Les *stations lacustres*, qui presque toutes remontent à l'âge du bronze, sont l'œuvre d'une civilisation déjà habile dans l'emploi des éléments naturels. La pierre des monuments mégalithiques est (sauf quelques exceptions) à l'état brut. Le monument mégalithique procède de l'imita-



Fig. 39. — Tumulus. La pierre, sans assises régulières, forme ossature sous la terre qui, par son poids, maintient les matériaux juxtaposés (élément rudimentaire de la voûte).

tion de la caverne ; le type de l'habitation lacustre est la cabane. Quelle gigantesque entreprise que l'enfoncement de ces milliers de pilotis, maintenus par des tas de pierres jetées dans le fond des lacs, assujettis entre eux par des poutres formant planchers, et portant les groupes de cabanes d'une race de pêcheurs ! Le mur est palissade ; la toiture est faite de débris végétaux. Le bois domine, plus léger que la pierre, mais réclamant plus de travail dans son adaptation. Si l'on peut voir dans le dolmen l'origine de la plate-bande, on peut ramener la colonne au tronc d'arbre, imaginer la baie primitive, formée d'une poutre transversale superposée à deux arbres dont le haut se divise en la fourche de deux branches. Avec la pierre ou avec le bois, l'architecte primitif réalisa les conditions nécessaires de l'ouverture de sa demeure.

Les peuplades sauvages construisent encore de ces habitations sur

[1] On trouve en Chine des tombes avec entourages de cercles de pierres.

pilotis. Les voyageurs en ont trouvé en Océanie. A Doréï, en Papouasie, s'élève une sorte de temple à toit couvert de roseaux. Les piliers de bois, fichés dans le fond de l'eau, émergent, taillés en figures de person-

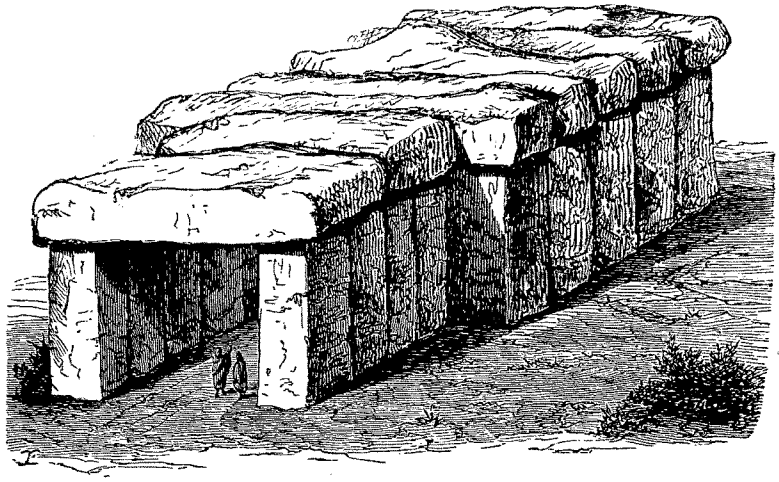


Fig. 40. — Dolmen de la Roche-aux-Fées. Application primitive de la plate-bande couronnant la baie.

nages, grossières cariatides et atlantes primitifs ! Telle se montre à nous l'habitation préhistorique.

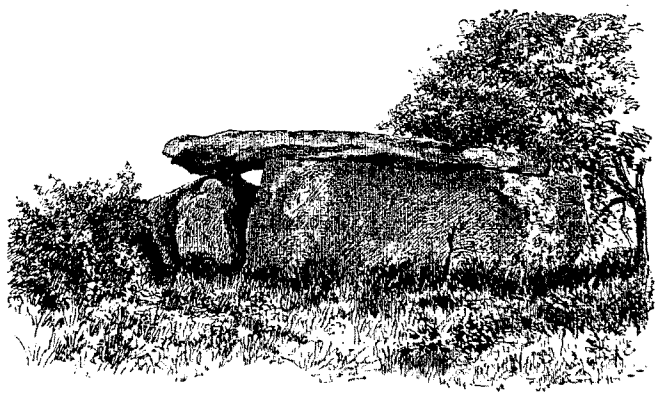


Fig. 41. — Dolmen près Saumur. Application primitive de la plate-bande couronnant la baie.

A cet art préhistorique doit se joindre l'art sans histoire, l'art qui seul reste pour témoignage de l'existence de races disparues. Puissance merveilleuse de l'art, supériorité qu'il peut revendiquer sur les lettres ! Pour qu'Homère soit Homère, il faut des hommes qui comprennent la

langue qu'il a parlée. L'art, langage universel, est de tous les temps. Un fragment de chapiteau, quelques traits dessinés sur la pierre, une civilisation renaît, ressuscite, nous parle et nous émeut!

L'Amérique offre les restes de races que la conquête et les cruautés espagnoles ont éteintes, surtout dans l'Amérique centrale et dans l'Amérique du Sud. Au Nord, dans le bassin du Mississipi, on a découvert plusieurs milliers de monuments dont la destination reste obscure; leurs

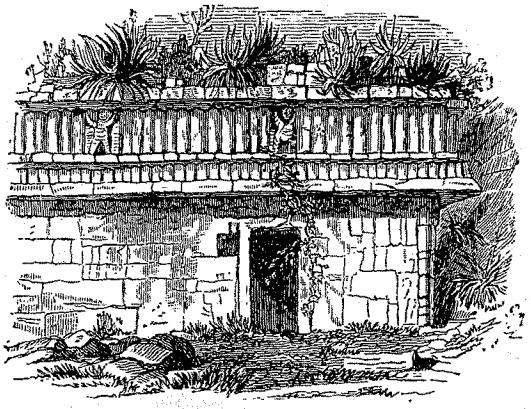


Fig. 42. — Antiquités mexicaines.

dimensions considérables supposent l'emploi de bras innombrables. Mélange de terre et de pierres, ils affectent la forme de cônes ou de pyramides : le haut s'étale en plate-forme. Les ossements qu'on y a déterrés semblent indiquer qu'ils ont servi de tombeaux. D'autres terrassements composent des enceintes circulaires ou rectangulaires, s'encadrant et séparées par des fossés. Ces sortes de tumulus dessinent parfois sur le sol de gigantesques silhouettes d'hommes ou d'animaux. Mais c'est surtout au Mexique et au Pérou que les ruines sont intéressantes pour l'histoire de l'art.

Si les monuments de l'Amérique du nord se rapprochent de l'art préhistorique proprement dit et sans date, il n'en est pas tout à fait de même des antiquités mexicaines et péruviennes. La ville à laquelle on a donné le nom de Palenqué lors de sa découverte (au milieu du XVIIIe siècle), et qui fut explorée méthodiquement vers 1787, n'était pas loin d'égaler en

dimensions le Paris actuel. Enfouie dans des forêts, elle était probablement la capitale parmi les cinquante villes environ dont on a déblayé les restes. L'appareillage des pierres y est savant ; la voûte est connue. Des peintures, des sculptures, des inscriptions ornent les faces des temples ou des palais élevés au sommet des vastes pyramides à étages, aux raides escaliers. Quelques statues de singes, des personnages accroupis, des obélisques ont été trouvés un peu partout dans ces ruines mexicaines qui

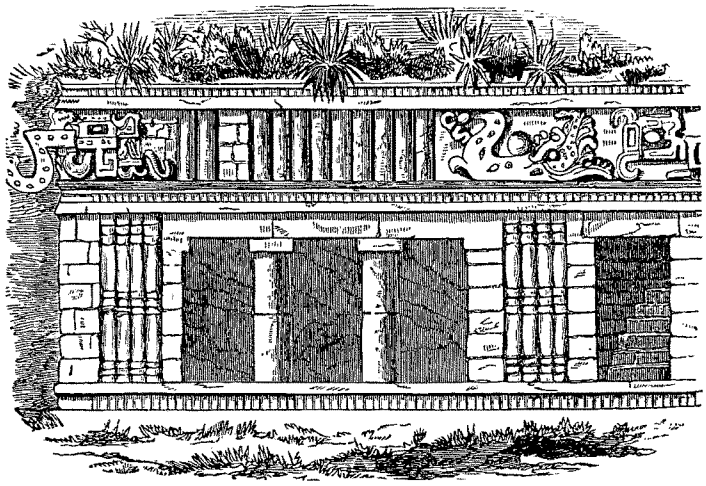


Fig. 43. — Ruines préhistoriques (au Mexique). Plate-bande analogue à la plate-bande égyptienne, portée sur des colonnes cylindriques à abaque carré.

remontent vraisemblablement à l'époque de la domination des Aztèques, peut-être des Toltèques (VIIe siècle — XIe siècle). Le type est le *téocalli* (maison de Dieu), pyramide tronquée dont la plate-forme porte un temple. Les plus célèbres (avec et après celui de Palenqué) sont ceux de Cholula (56 mètres de haut), Tlascala, Papantla, Guatusco, Truxillo. Nombre de téocallis sont composés d'un grand téocalli central entouré de téocallis plus petits, formant encadrement ou s'alignant en avenues. Les plus anciens monuments ont été trouvés sur le plateau d'Anahuac. Les sculptures qui les décorent représentent des êtres informes aux têtes souvent disproportionnées et grimaçantes. L'ornementation géométrique est surchargée, mais parfois agréable (dans certains calendriers circulaires, notamment).

Avant l'arrivée des Européens, les Péruviens avaient élevé des monuments qui témoignent d'un remarquable degré de civilisation. Les *vases* imitent la figure humaine ou animale, sont peints de couleurs violentes. Les ornements sculptés sont compliqués, rappellent la grecque, parfois serpentent en ondulations, sont chargés de têtes dans l'intérieur desquelles

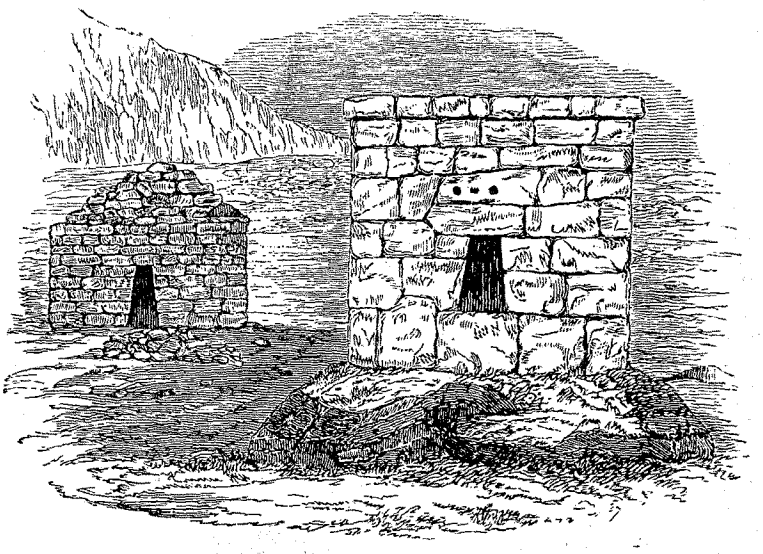


Fig. 44. — Tombeaux péruviens : baies trapézoïdales (comme en Égypte); adaptation des formes juxtaposées, assises régulières ou presque.

sont comme des découpures (peut-être à l'imitation des tatouages). L'architecture y dérive de la pierre. Les baies sont en forme de trapèzes. Les palais se subdivisent en chambres nombreuses qui (sans fenêtres) reçoivent le jour par les portes. Le plus ancien monument est la *Maison dite de Manco Capac* (sur le lac de Titicaca). Les voyageurs vantent les routes établies par les premiers habitants. Bien qu'une tombe (au même lieu) présente un exemple d'assises horizontales de pierres, les blocs sont généralement juxtaposés en appareil polygonal irrégulier. Ces blocs (joints avec une merveilleuse habileté) sont de dimensions énormes dans les *murailles* de Cuzco et se rattachent au type de construction auquel on a donné le nom de Cyclopéen.

Les Antiquités *péruviennes* ou *mexicaines* ne nous révèlent qu'un art

antérieur au XVIe siècle. C'est au XIIIe siècle que Manco Capac a été divinisé. Il s'agit donc de temps relativement récents et que, seule, l'absence d'histoire force à ranger dans l'art préhistorique. L'art préhistorique proprement dit semble avoir ignoré le mur de pierres superposées et liées ; il fait sa muraille d'une seule pièce, monolithe ; il juxtapose, mais ne compose pas « en hauteur ». Le mur se montre tard dans l'histoire, bien que dans la période encore légendaire. Il joue deux rôles, d'abord mur de maison, puis muraille de ville. Dès les temps homériques, les cités se



Fig. 45. — Poteries péruviennes. Vases à visages. L'homme donne aux choses sa forme : anthropomorphisme.

vantent de la solidité de leurs remparts. Homère cite Tirynthe et Mycènes. Dans certaines ruines antiques apparaissent d'énormes blocs superposés, au hasard, semble-t-il — laissant entre eux des vides remplis de petites pierres, le tout sans assises régulières, sans *appareil* régulier. A Larissa (en Argolide), la construction est plus savante : les pierres de formes diverses se juxtaposent et se superposent très exactement, la taille les a rendues susceptibles de s'appliquer l'une contre l'autre sans vide intermédiaire ; mais les joints qui résultent n'offrent aucune régularité dans le dessin d'ensemble. La célèbre porte des Lions, à Mycènes, offre des assises parallèlement conduites, les pierres s'étageant en rangées nivelées.

Ce travail des constructions à énormes blocs de pierre était attribué par des légendes aux Cyclopes, d'où le nom. On a vu aussi, dans les

ruines où il se retrouve, les restes d'une civilisation pélagique qui, dans les temps primitifs, aurait dominé en Grèce, y aurait importé ses mœurs et ses dieux, ses dieux parmi lesquels les divinités mystérieuses de Samothrace, ces Cabires, inventeurs de la métallurgie, comme les Telchines, les Dactyles et les Curètes. Il est à noter que les Cyclopes, eux aussi, comme serviteurs de Vulcain, passaient pour travailler les métaux.

Cyclopes ou Pélages nous amènent à une époque qui précède immédiatement le temps où l'histoire de l'art se précise et sort du domaine des incertitudes et des hypothèses. Nous aurons à revenir sur cette architecture de Mycènes, Porte des Lions et Trésor d'Atrée, quand nous traiterons des origines de l'art grec.

L'Art Egyptien

A travers le désert plat, inculte, ocreux, sous un ciel immuable, sans nuage, sans pluie, dans la monotonie continue des perspectives éternellement mornes, une sorte de couloir s'ouvre, large de quelques kilomètres, trace sa route noyée de verdure et de végétation puissante : au milieu, au fond, s'avance, dans cette vallée resserrée qui l'enveloppe et le suit, le fleuve sacré, celui que les indigènes appellent encore le fleuve béni, — le Nil. Impassible, survivant aux siècles, il continue sa bonne tâche de force naturelle bienfaisante. Vienne juin et, pendant quatre mois, ses eaux grossies, dont le flot baigne des ruines d'histoire écroulée, se noirciront du limon nourricier et le déposeront sur les rives. L'Egypte ne serait pas, n'aurait pas été un pays sans le Nil : Hérodote a pu dire qu'elle était un présent du fleuve. Tout jusqu'à ce delta, plus vivant, ce delta où rayonnait autrefois l'éventail de ses sept fameuses embouchures, tout vient du Nil, est de la terre « viable », vivante (non plus morte comme le sable), de la terre apportée par lui. Et, pendant 250 lieues environ, dans cette partie de son cours qui va de Syène à la mer, majestueusement seul, il ne reçoit le tribut d'aucun affluent étranger, — telle l'imperturbable fixité qui, en dépit de quelques modifications séparées par des siècles, reste la caractéristique de la civilisation égyptienne et de l'art qui en a été l'expression.

Cette constance éternelle d'un ciel toujours semblable à lui-même, sans le drame des tempêtes et des orages, sans le pittoresque des nuages, modela l'âme égyptienne, en même temps que les conditions du climat

s'imposaient aux formes de l'architecture protectrice. Le toit, avec son angle supérieur et le double versant de ses pentes où glisse la pluie, devenait inutile dans un pays où il ne pleut pas : le temple égyptien n'aura point le fronton triangulaire du temple gréco-romain. Pour la même raison, point d'ordre extérieur de colonnes formant portique ou péristyle. A ces influences du ciel se joignit celle du sol : les carrières locales fournirent les énormes blocs de pierre que l'on coucha, allongés sur les montants des ouvertures. La voûte et l'arcade associent les éléments petits : le constructeur égyptien n'arrondit ni voûte, ni arcade et ne connut que l'horizontale et droite plate-bande d'une seule pierre qui enjambe, au-dessus du vide, d'une colonne à l'autre, d'un montant à l'autre montant.

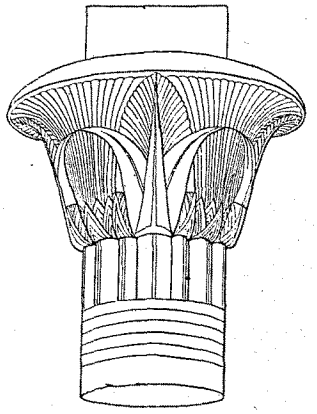


Fig. 1. — Le chapiteau de forme végétale.

Sur les parties fécondées de ce sol croissent deux plantes auxquelles la décoration empruntera ses motifs. Broderie, bijouterie, ornementation gravée, sculptée, peinte, partout se dressera le lotus, partout le papyrus, bouton, fleur, feuille ou tige. Ici ils s'appliquent sur les surfaces et les embellissent ; là ils donnent la forme totale elle-même, dans la colonne par exemple.

Les influences religieuses et sociales constituent ce qu'on pourrait appeler le milieu moral où se développa l'art sur les bords du Nil.

« Les Egyptiens, dit Hérodote, sont très religieux : ils le sont plus que les autres hommes. » Presque tout l'art chez eux est religieux. La religion s'y présente sous un double aspect. Par les modes d'expression visible elle a quelque chose de monstrueux, unissant dans le symbole les formes animales à la forme humaine. Sous ces dehors d'une idolâtrie barbare, un dieu unique était adoré, prenant tel ou tel nom selon qu'il manifestait telle ou telle de ses puissances. Chaque ville même désignait diversement et figurait à sa manière la divinité, une comme substance et triple comme personne. A Memphis sont vénérés *Phtah* ou Ptah (coiffé du scarabée, symbole d'éternité, et foulant aux pieds le crocodile, symbole des ténèbres), *Sacht*, ou Sekhet (tête de lionne ou de chat), *Imouthès*, dieu

de la science, comme Thoth. Thèbes adore *Ammon*, *Mout* et *Khons* : Ammon (aux cornes et parfois à la tête de bélier, coiffé de deux hautes plumes) ; *Mout* ou Maut ou Ament, déesse souveraine de la nuit, et qui a pour symbole le vautour, signe de la Maternité ; Khons, leur fils, celui dont les Grecs feront Harpocrate est figuré avec une tête d'épervier. La Trinité pour Abydos se compose d'*Osiris*, d'*Isis* et de *Horus*. Osiris, symbole du Bien, se confond avec Ra, le soleil ; il renaît sous le nom de Horus ; son symbole est un œil (le soleil « œil du ciel »). Bienfaiteur, il a enseigné aux hommes la culture de la vigne. Toute âme, après la mort, se confond en lui, devient un Osiris. Le dieu a pour ennemi Set ou Typhon, par qui il a été tué pour renaître en Horus. Isis, principe féminin, est souvent représentée allaitant Horus, parfois ailée, parfois coiffée d'un disque à cornes de vache. Elle figure au pied des sarcophages. Il semble que, par certains points, elle soit la même que la déesse Hathor (en qui les Grecs voyaient Vénus).

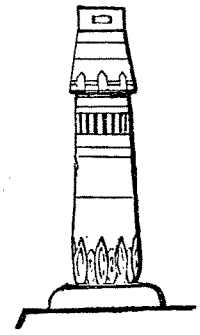


Fig. 2. — Colonne de forme végétale.

A ce culte des morts, à ces voyages de l'âme (sous la forme d'un épervier à tête humaine barbue) dans les régions inférieures (amenti) se rattachent : 1° *Anubis* (à tête de chacal) qui préside à l'ensevelissement ; 2° les quatre génies gardiens des canopes : *Duaumautew* (tête de chacal), *Kebsenouw* (tête d'épervier), *Amset* (tête humaine), *Hapi* (tête de singe) ; 3° *Neith*, analogue à Minerve ou à Diane ; 4° *Neptys*, protectrice des morts ; 5° *Nout*, figurée sur les couvercles des boîtes à momies, sur les sarcophages rectangulaires ou mummiformes, en forme de momies ; 6° *Selk*, coiffée d'un scorpion.

Quelle différence entre cette religion et le paganisme grec vivant de légendes, d'anecdotes, de rivalités entre les dieux ! La mythologie de l'Olympe est pleine d'action. La religion de l'Egypte est sans « drame » : la lutte d'Osiris et de Set même ne donne rien. De là les dieux impassibles, sans colère, sans mouvement, réduits à ce qui est à peine une attitude, — à une posture, une sorte de faction. L'art aura le mouvement quand il représentera les batailles, les gloires des rois, mais un mouvement automatique, saccadé, anguleux : il n'atteindra à

l'expression de la vie, mais alors de la vie dans toute sa force luxuriante, que dans les tableaux sculptés, gravés ou peints des scènes populaires.

Mêlée à la vie terrestre, la divinité s'incarnait dans certains animaux : de là le respect pour le chat, le chien, le bœuf. *Apis* est l'incarnation d'Osiris, la deuxième vie de Ptah. Le dieu-animal (les Hébreux en prendront le culte avec le Veau d'Or) est le gage du bonheur : sa mort est un deuil public. A Sakkarah, Mariette a découvert (1851) une nécropole où se trouvaient les restes des Apis depuis la XVIIIe dynastie. L'Apis mort devenait un Osiris-Apis : mot d'où les Grecs ont tiré la désignation de Sérapis et aussi de *Sérapéum* (tombe des Apis). Le musée du Louvre possède une riche collection qui en provient : la salle qui lui est consacrée a, en son milieu, une statue d'Apis, de même origine.



Fig. 3. — La momie et l'ensemble mummiforme.

Le mélange des deux formes humaine et animale n'attribue pas chez les Egyptiens le premier rôle à l'homme, en ce sens que la tête est une tête d'animal sur un corps d'homme. La tête étant la partie corporelle la plus significative ou la plus variée, il était plus aisé de diversifier de cette façon les types des diverses divinités. En cela l'art se montre contradictoire de tendances avec l'art grec, qui, lui aussi (mais rarement et avec plus d'inquiétude de la beauté) a mêlé les formes séparées dans la nature : dans les centaures, chimères, sirènes, harpies même, chez les Grecs, la tête restera humaine si le corps est animal. Deux types symboliques cependant sont traités dans l'esprit grec par les Egyptiens. L'âme est, sur les sarcophages, représentée par un épervier à tête humaine et c'est une tête humaine qui se dresse le plus souvent dans le *sphinx*, la plus égyptienne des conceptions égyptiennes.

Le *sphinx* (dont les Grecs feront une femme ailée à corps de lionne, dans la légende d'Œdipe) est un lion sans ailes, figuré couché et dont la poitrine porte une tête humaine [1] coiffée du capuchon à côtés retombants

[1] Certains sphinx ont une tête de bélier : on les dit criosphinx.

(klaft). Symbole de l'intelligence unie à la force, le sphinx est ordinairement un roi, rarement un dieu.

Reconnaissables à leur type, les personnages divins ou humains se caractérisent par des attributs particuliers, signes d'abstractions ou de fonctions.

Les principaux de ces symboles ou attributs sont : l'*œil* d'Osiris, le

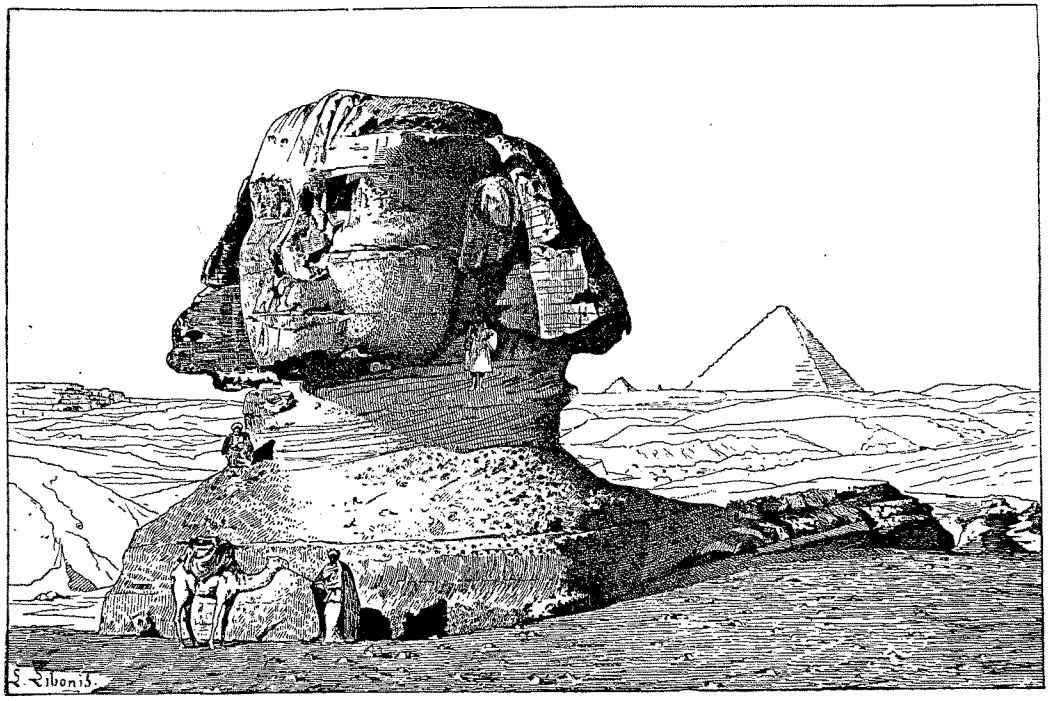


Fig. 4. — Le Sphinx et les Pyramides.

disque du soleil (entre deux grandes ailes étendues), le *sceptre* à tête de lévrier, l'*anneau* et la *croix ansée* (symbole de vie et de prospérité), le *scarabée* (renaissance), le *vautour* (maternité), le *sistre* (des prêtresses), la *peau de panthère* (des prêtres), le *fouet* (puissance), le *doigt à la bouche* et la *tresse pendante* (enfance).

Les noms des rois et des reines sont encadrés dans des cartouches. La bannière porte la devise du roi.

Le costume a aussi ses symboles. Le serpent (*uræus*) dressé sur la coiffure est un signe de royauté. La coiffure *pshent* combine la couronne

évasée rouge, d'où sort un enroulement (lituus), avec la mitre blanche conique : insignes de la souveraineté sur l'Egypte haute et basse. L'*atew* est une coiffure sacrée, caractérisée par la mitre blanche et les deux plumes d'autruche dressées. La coiffure est la partie la plus compliquée et la plus « expressive » du costume, lequel se réduit à une sorte de pagne (*shentit*) ou petite jupe à angle inférieur pointu et comme empesé.

Un, à la fois par la ressemblance entre les œuvres d'une même époque et par la permanence des types entre les œuvres des époques successives, l'art égyptien a été le plus immuable des arts. Malgré les quelques différences caractéristiques entre les monuments des divers empires, il a manifesté pendant un long cours de siècles une fixité qu'on a expliquée par d'autres raisons que par la constance du milieu physique et social où il s'est développé. « Après avoir choisi et déterminé les modèles (dit Platon, Lois II), on les expose dans les temples et il est défendu aux peintres et autres artistes de rien innover, de ne s'écarter en rien de ce qui a été réglé par la loi... On trouvera chez eux des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans... qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui. » D'autre part, a-t-on dit, le peuple était divisé en castes où la fonction se transmettait héréditaire : de là la constance du procédé en même temps que des types. Certaines inscriptions des stèles ont montré cependant que le régime des castes n'établissait point d'infranchissables barrières et que le fils n'exerçait point toujours la même profession que le père.



Fig. 5. — Le scarabée, symbole de renaissance.

La vraie raison de la fixité de l'art égyptien est que pour l'Egypte l'art a été une écriture, un développement de l'écriture. La statue s'y déchiffre comme un texte où les mots sont des formes. L'artiste écrit et pour cela se sert non de caractères inventés, innovés, créés par lui, mais de l' « alphabet » de ceux qui devront le lire.

L'écriture-dessin des hiéroglyphes est comme une transition naturelle entre la forme et l'idée signifiée : elle ne présente point l'arbitraire de nos écritures. Elle s'adresse directement à l'œil et n'est point le « son » rendu visible.

Du jour seulement où on l'a déchiffrée, on a su la véritable histoire. Avant le XIXe siècle, on en était réduit aux témoignages de la Bible, d'Hérodote, de Diodore, de Strabon et à l'ouvrage de Manéthon, prêtre égyptien[1]. Les listes que ce dernier avait laissées exposaient à l'erreur de supposer successifs des règnes simultanés. C'est au Français Champollion que revient l'honneur d'avoir fondé comme science l'égyptologie. En 1798-1801, l'expédition française avait abouti à l'établissement de l'Institut du Caire. Denon publie son voyage en Egypte (1802), douze ans avant la grande Description de l'Egypte. Des musées s'ouvrent partout, rivalisent avec celui que Rome possédait déjà au XVIIIe siècle.

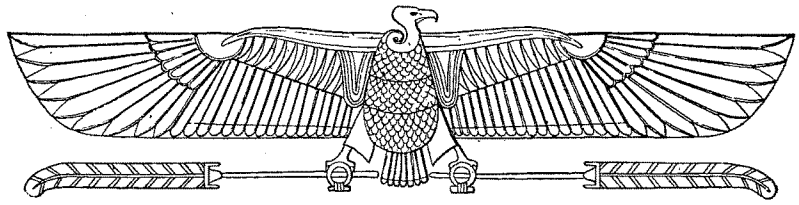


Fig. 6. — Le vautour, symbole de maternité.

Ce sont ceux de Turin (1824), Paris (1826), Florence, Berlin, Leyde. Le British-Museum (Londres) s'est, après la capitulation d'Alexandrie, enrichi de tout ce que les Français avaient découvert et réuni. Le 17 novembre 1822, dans sa *Lettre à M. Dacier*, Champollion exposait les principes du déchiffrement des hiéroglyphes d'après l'étude de l'inscription trilingue dite de Rosette (actuellement au British-Museum). En 1831, une chaire est occupée par Champollion au Collège de France où il aura pour successeurs Letronne, Lenormant, de Rougé, Maspéro. Mariette, envoyé en mission (1850), découvre le Sérapéum, fouille Edfou, Karnak, Thèbes, etc. ; fonde, en 1858, le Musée de Boulaq. Désormais, l'Égypte est jugée d'après son propre témoignage écrit sur les murailles de ses monuments.

Caractéristiques de l'architecture. — La *pyramide* n'est pas seulement une des formes primitives de l'architecture en Egypte : elle y domine cet art tout entier. Les édifices à toit plat sont des pyramides tronquées :

[1] Papyrus de Manéthon, trouvé par Champollion, actuellement au musée de Turin.

les murs, plus larges du haut que du bas, descendent en talus, ont quelque chose de pyramidal. L'édifice grec en silhouette sera un rectangle coiffé d'un triangle, le temple égyptien est un trapèze. Le pylône est une tour pyramidale. La porte s'ouvre en forme de trapèze, plus étroite en haut qu'en bas.



Fig. 7. — Coiffure royale avec l'urœus.

Le *temple-type* est analogue, dans ses dispositions d'ensemble, au temple de l'Inde et de la Chine. Par une allée bordée de sphinx, on aboutit à un portique ou plutôt à une porte (entre deux pylônes), ouvrant sur une avenue qui mène au sanctuaire, ornée d'obélisques et de statues colossales. Ces sortes d'emboîtements de constructions, les unes dans les autres, ces enceintes symboliques qui séparaient l'intérieur divin et le dehors profane, tout cela rappelle l'Orient.

L'horizontale domine dans les plates-bandes des baies et dans les plafonds qui surmontent les *colonnes*. Ces dernières, fortes et élégantes, affectent souvent la forme végétale de tiges réunies : les intervalles fournissent des creux qui sont peut-être l'origine des cannelures. Le bas du fût est souvent rentrant, en dessous de boule (forme irrationnelle). Le chapiteau (sous un abaque peu saillant) se resserre en bouton de lotus tronqué ou s'épanouit en fleur ou en feuilles. Certaines ruines offriront déjà le futur ordre dorique [1] et aussi des sortes de cariatides [2], coiffées du klaft. Ce qu'on pourrait appeler la corniche égyptienne donne en profil une forte saillie dont le dessous s'évide en une gorge arrondie largement.



Fig. 8. — L'écriture égyptienne est un dessin (cartouche royal).

[1] A Béni-Hassan.

[2] Denderah

A l'architecture égyptienne appartiennent, outre la forme typique du temple, les pyramides, les hypogées, les labyrinthes et les obélisques.

La *pyramide* procède du tumulus funéraire. Elle est l'honorification symbolique du mort, à l'importance duquel se mesure la hauteur de la

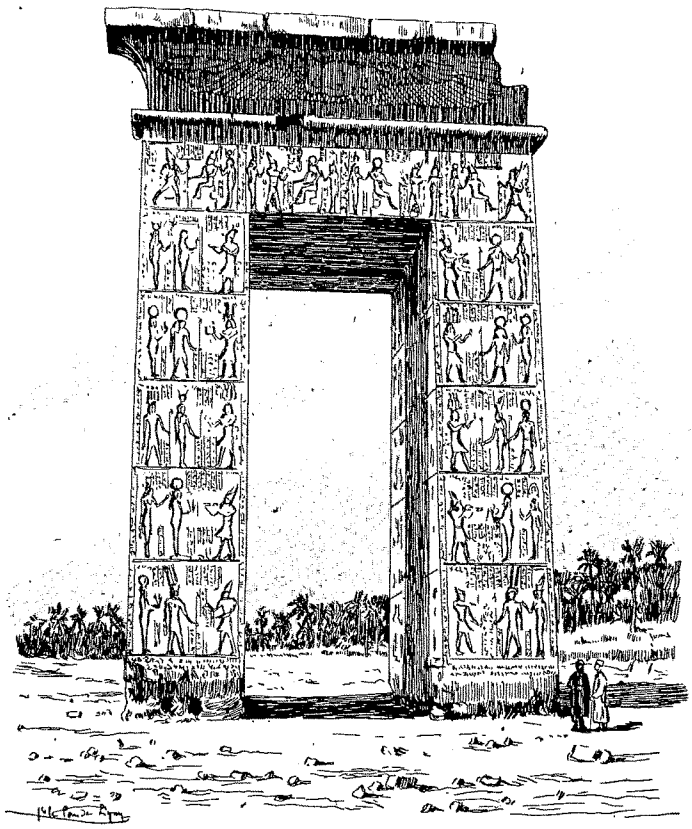


Fig. 9. — Portique de Ramsès, forme de trapèze.

terre amoncelée sur le cadavre. C'est le type primitif, peut-être le plus primitif, le terrassement formant le tas : plus tard la pierre intervient, forme protection, chambre autour du cadavre, consolide le tumulus, s'y plaque au dehors, maintient, puis remplace la terre. Les deux impressions de force, hauteur et largeur, se mêlent dans la pyramide : elle est la forme la plus stable : sur les bords du Nil, elle répond au sentiment esthétique rudimentaire qui, en Amérique, a inspiré l'élévation des téocallis, ces pyramides tronquées.

L'*hypogée* a pour origine le souterrain. C'est en Egypte, peut-être, que ces temples (et ces sépultures) ont montré le plus de beauté. Par une série de couloirs on pénétrait jusqu'à une chambre accompagnée de sortes de chapelles latérales. Tels les édifices de Biban-el-Molouk (où l'on a retrouvé le sarcophage et la momie de Ménephtah I). Le plafond porte sur d'énormes piliers. A Béni-Hassan, Karnak, Bershé, les hypogées n'étaient que des sortes de nécropoles puisque, aux côtés de la momie principale, figuraient les momies d'autres personnages. C'est là, dans ces sanctuaires respectés par le temps, qu'on a recueilli les documents les plus intéressants sur la vie religieuse, politique et populaire.

Le *labyrinthe* est un jeu d'esprit ; c'est l'ingéniosité appliquée à l'architecture. L'édifice est protecteur par fonction : il protège par le mur. Dans le labyrinthe la difficulté de pénétration est produite par la complication de détours trompeurs. La multiplicité des enceintes dans la construction religieuse égyptienne dut y amener. L'antiquité s'y amusa. On cite ceux de Crète, de Clusium, de Lemnos. Plus tard, le Moyen Age réduisit le labyrinthe à des combinaisons de pavages polychromes, symbole de l'accès difficile du Paradis. L'Egypte se vantait de deux labyrinthes, celui du *lac Mœris* (attribué à Mendès), celui des *douze Seigneurs*, plus récent, construit par Psammétik et qui comprenait 3 000 chambres, réparties en deux étages.

L'*obélisque* est un pilier d'un seul bloc légèrement pyramidal qui se termine, à son sommet, en forme de petite pyramide. C'est une colonne triomphale, d'une destination purement décorative. Les grandes villes de l'Europe en ont orné leurs places. Rome possède six obélisques parmi lesquels celui de la place Saint-Jean-de-Latran, en granit rose, le plus grand de ceux qui existent (près de 9 mètres de plus que l'obélisque de Luqsor, qui se dresse au milieu de la place de la Concorde). L'obélisque de Saint-Jean-de-Latran provient de Thèbes où Thoutmosis III (Thoutmès III) l'avait érigé devant le temple de Ra.

La durée des monuments égyptiens ne provient pas que de la nature des matériaux employés. D'une habileté merveilleuse dans la taille, dans le polissage, les artisans ont juxtaposé les blocs de pierres avec une étonnante précision qui a formé des « appareils » d'une régularité gage de résistance et élément de beauté. Ils assuraient la stabilité par l'insertion

d'attaches intérieures de morceaux de bois en queues d'arondes. Leur mortier mêlait de savantes proportions de chaux, de sable, de débris de tuile et de marbre. Tout cela s'entend de l'architecture publique, car il ne nous reste rien de l'architecture privée. Nous ne connaissons la « maison égyptienne » que par une reconstitution d'après les bas-reliefs, les meubles et les sarcophages [1]. Elle se composait de deux étages. Dans le haut s'ouvrait une sorte de terrasse couverte en forme de loggia. De hauts poteaux en forme de tiges de lotus, peints de couleurs éclatantes, ornaient la façade. Les matériaux employés étaient la brique crue, l'argile, la paille,

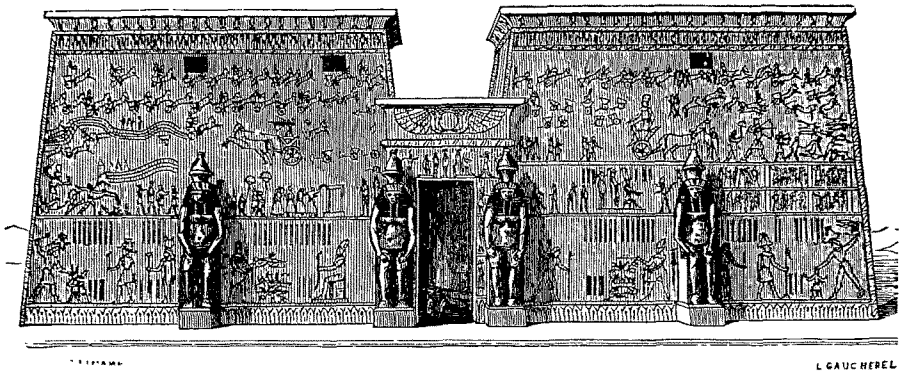


Fig. 10. — L'édifice égyptien est composé de parties qui, prolongées par le haut, formeraient des pyramides.

les roseaux, dans les habitations plus modestes. Un jardin, avec bassin et tonnelles, encadrait la demeure.

La sculpture semble avoir eu sinon des types absolument fixes, du moins « un canon » de proportions permettant l'exécution des colosses, ainsi que la collaboration d'artisans travaillant indépendants à des parties séparées qu'on pouvait réunir en un tout. Le bois fut, semble-t-il, la matière de la première époque. Les attitudes des personnages sont roides et simples, debout, assis, agenouillés, accroupis. Les bras collent au corps ou se croisent sur la poitrine.

Les statues s'adossent souvent à un pilier. Les groupes mari et femme, avec un bras passé sur l'épaule l'un de l'autre, sont fréquents. Les statues

[1] Notamment le *sarcophage de Mykérinus*. Le British Museum possède un modèle de *maison égyptienne*, trouvé dans une tombe.

de personnages agenouillés sont souvent *naophores* (le personnage y tient sur les genoux une sorte de petit temple égyptien contenant l'image d'un dieu.) Les statues étaient souvent peintes. Les incrustations et les mélanges de substances y sont nombreux.

La ciselure et la gravure des bas-reliefs sont des prodiges de finesse. Les hiéroglyphes y font fourmiller les objets et personnages représentés. Le British Museum possède un *sarcophage* décoré de gravures, intérieur et extérieur ; on a compté ces figures minuscules : elles sont au nombre de 21.700. En certains endroits, sur un carré d'un pouce de côté, les caractères hiéroglyphiques se chiffrent par 15. C'est aux matières les plus dures, aux grès et aux basaltes, que s'attaque l'habileté du sculpteur-graveur. En laissant de côté l'interprétation déchiffrée, on ne peut s'empêcher d'admirer l'exécution du « signe ». A côté de l'intérêt de l'archéologue est le plaisir de l'artiste. Certaines scènes sont des tours de force de rendu. Ces bâtisseurs de pyramides, ces tailleurs de colosses avaient des minuties dans les détails, des souplesses de main de bijoutiers. D'ailleurs avec leurs ornements de lotus, d'yeux symboliques, de scarabées, de serpents, avec leurs cloisonnements, leurs émaux, dans les colliers, dans les bagues, les bijoux égyptiens sont parmi les plus beaux et ont inspiré les Etrusques. Les *bijoux* de la *reine Aah Hotep* (Musée de Boulaq fin du Moyen Empire) sont d'un art qui n'a plus à apprendre. De même l'*épervier* cloisonné d'or (Musée du Louvre).

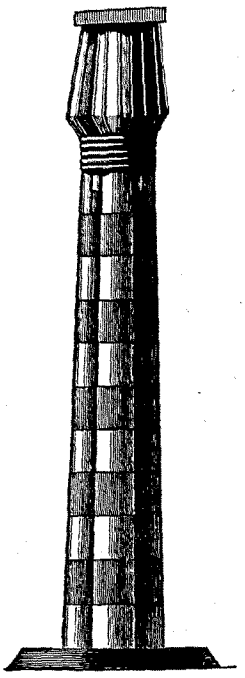


Fig. 11. — Dans la colonne égyptienne de forme végétale, les tiges rapprochées en faisceau laissent entre elles des creux qui forment cannelures.

Peintres sur leurs édifices, leurs statues, leurs bas-reliefs, les Egyptiens ont orné de peintures les caisses de bois où, entortillées de bandelettes aromatiques, reposaient les momies. C'est là une décoration à sujets naturellement religieux. On a retrouvé des ustensiles de peintres

et jusqu'à des sortes de godets qui contenaient encore de la couleur.

Sans doute le dessin égyptien a quelque chose de conventionnel dans l'agencement de la perspective et dans l'échelle différente des proportions des personnages. Si le pharaon est représenté d'une taille quintuple parfois par rapport à celle de ses ennemis, c'est que l'artiste veut donner une idée de la supériorité de son souverain : il n'agit point ainsi par ignorance évidemment. Il en est à peu près de même vraisemblable-

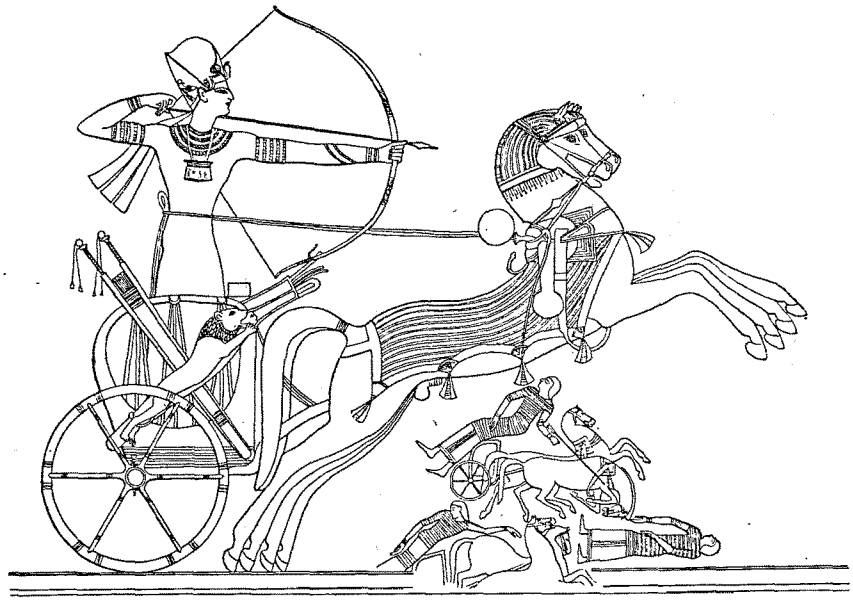


Fig. 12. — Ramsès II au combat : la grandeur des personnages représentés est proportionnelle à leur importance.

ment pour l'erreur de perspective qui fait étager et superposer (sans diminution de proportion) les plans plus ou moins éloignés de tel épisode représenté. Les files du régiment qui passe se superposent sans diminution de taille : les plus éloignés des soldats sont en haut, les plus proches en bas, tous égaux de taille. Là des paysans puisent de l'eau dans un bassin où la surface de l'eau est verticale. L'art triche, parce que son but ici est d'être significatif et non passionnel. De même l'architecte actuel dans le dessin de la coupe, de l'élévation d'une maison, ne tient point compte de la diminution des dimensions par l'éloignement dans les parties hautes. Par des raisons analogues on peut expliquer, dans les

pharaons tirant de l'arc, le passage de la corde bandée derrière la tête et non devant, se plaquant sur le visage comme la réalité le voudrait.

On peut classer en divers groupes les sujets représentés.

L'art religieux se plaît aux adorations, aux offrandes, aux scènes empruntées au culte des morts, comme les convois funèbres avec leurs pleureuses, comme le voyage de l'âme dans les régions inférieures. A l'art officiel appartiennent les couronnements, les investitures, les remises de colliers, les batailles, les triomphes, les longues files de tributaires, les hommages. Ici Séthos (Séti) s'élance emporté sur un char de guerre au galop de beaux chevaux symétriques, balançant les plumes qui leur ornent la tête. Là l'immense cortège du couronnement de Ramsès III déroule ses innombrables personnages, tout un grouillement de foule vivante.

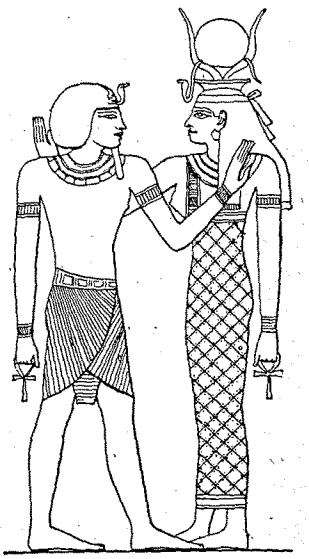


Fig. 13. — Isis, coiffée du disque aux cornes de vache et tenant la croix ansée, protège un roi.

Dans cet art officiel, le côté le plus attachant, le plus artiste, est la représentation, non du pharaon, mais de cette cohue en marche, avec ses attitudes variées, piquantes, saisies sur le fait. L'artiste laisse les poses de commande, les personnages raides, avec l'uniformité des pieds alignés de profil, les épaules de face, les bras sans action. Parmi ces prisonniers aux coudes liés par des cordes, je reconnais les races et les types divers. Ces esclaves constructeurs, fabriquant les briques que le pharaon marquera de son sceau, me montrent le type juif. C'est de l'art plus populaire, documentaire, vivant. Les types des animaux sont excellemment rendus, panthères éléphants, bœufs, ânes, singes. Chacun a son attitude propre. Puis c'est la vie privée qui apparaît. Des dames égyptiennes à la longue robe transparente bavardent entre elles, assises sur des sièges dont les pieds rappellent la forme animale, ceux de devant représentant les pattes de devant, ceux de derrière les pattes postérieures Des danseuses évoluent aux accents de flûtes et

de cithares. Ailleurs ce sont des lutteurs, des faiseurs de tours. Ailleurs deux personnages jouent à un jeu qui ressemble à celui des échecs. Puis c'est un intendant qui établit le compte des dépenses. L'industrie travaille sous nos yeux, orfèvres, verriers, céramistes, ébénistes, tisserands, cordonniers, boulangers. Une femme agenouillée pétrit le pain, (statue du Musée de Boulaq). On s'étonne de ce que savaient les Egyptiens. Les scènes de la vie des champs nous font assister au labour, aux semailles, à la moisson, au battage.

A côté de ces caractéristiques générales qui distinguent l'art égyptien, il faut noter les caractéristiques particulières de chacune des époques

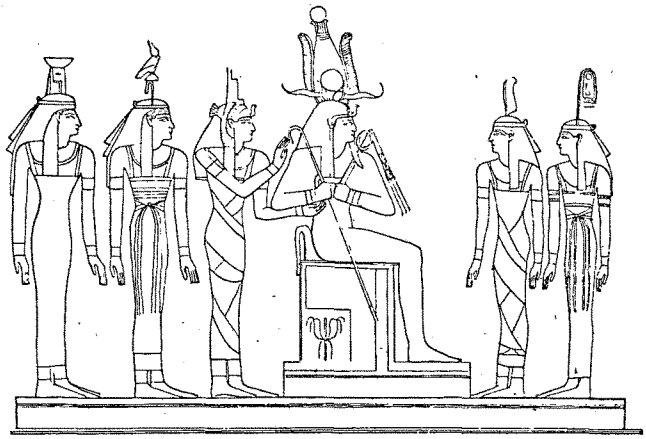


Fig. 14. — L'art officiel : l'hommage au roi.

de cet art dans son long développement et qui correspondent à l'Ancien, au Moyen, au Nouvel Empire, suivis des périodes saïtique et ptolémaïque.

La première période connue dans l'art égyptien est celle de l'Ancien Empire. Comprenant dix familles (dynasties) successives de pharaons, elle s'étend sur une suite d'années variable selon les supputations des égyptologues. Là où Bœckh compte plus de 2 000 ans, Lepsius n'en voit que 1 300 environ et Mariette en suppose 1 800. Les estimations les plus timides reportent à près de 4 000 ans avant l'ère chrétienne la fondation de cet empire qui succéda à une sorte de confédération de petits rois. Menès centralisa le pouvoir entre ses mains, réduisit à une espèce de féodalité cette organisation de chefs séparés dont il devint le suzerain.

Dès lors le peuple égyptien nous apparaît comme un peuple de race blanche, probablement implanté dans cette région après avoir refoulé des tribus noires qui l'occupaient.

Distinct vraisemblablement des habitants primitifs, l'égyptien contemporain de l'Ancien Empire est distinct du type de la race qui lui a succédé. Il ne faudrait point voir dans la modification du type humain, que plus tard nous présentera la sculpture, une déviation, un simple changement d'interprétation par déplacement d'idéal : il semblerait presque qu'il y ait comme une différence tranchée de race entre le type



Fig. 15. — L'art officiel : la barque de Ramsès III.

de l'homme de l'Ancien Empire et celui de l'Empire Moyen. Les œuvres représentent un type musculeux, fort, robuste, trapu, à carrure puissante, aux jambes fortes, aux pieds courts. Le visage est d'un ovale plein. Le nez est petit et s'arrondit à son extrémité.

La manière dont les artistes anonymes ont traité leurs œuvres témoigne de tendances individualistes, réalistes même. On sent davantage le portrait, tandis que, plus tard, à travers l'uniformité voulue, il sera malaisé de trouver une raison bien probante de reconnaissance du personnage représenté, ailleurs que dans l'inscription qu'il porte. Cette sincérité dans le rendu n'est point le fait de la naïveté de l'ignorance et la finesse extraordinaire des bas-reliefs de cette époque suffirait à montrer l'habileté de procédé de ces artistes maîtres du « métier ».

On attribue à la IVe et peut-être à la IIIe dynastie (5.000 ou 3.000 ans avant J.-C.) les deux *statues* (Musée du Louvre A. 36, 37) d'un personnage nommé Sepa, dont l'antiquité est caractérisée par les détails d'exécution,

le réalisme des genoux, la bande verte qui souligne les yeux. Les deux *sphinx* (A. 21, 23) sont attribuables à cette première période, bien que des rois postérieurs y aient fait graver leur cartouche pour s'en faire honneur. Le célèbre « *scribe accroupi* » du Louvre (Salle Civile) a été trouvé dans le tombeau de Sekhem-Ka ; c'est là un morceau très remarquable par la justesse de l'attitude et du mouvement ; le visage est vivant : on y sent le portrait. Dans cette œuvre d'un sculpteur anonyme (V^e^ ou VIe dynastie, 3 ou 4.000 ans avant J.-C.) a été employé un procédé

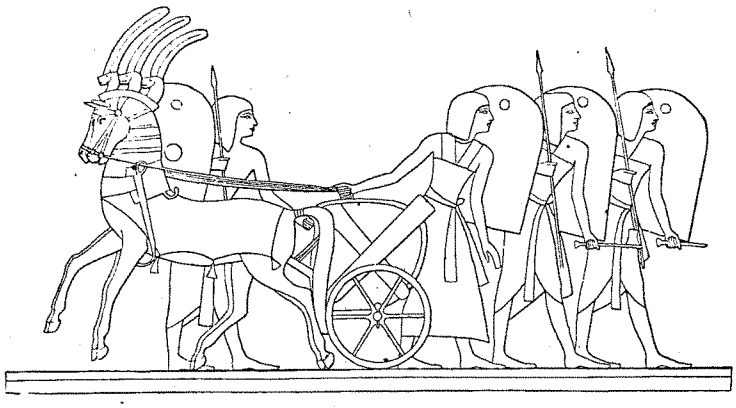


Fig. 16. — L'art officiel, plus libre dans les personnages secondaires : la garde du roi.

fréquent dans la statuaire égyptienne : un bouton de métal enchâssé au centre d'un morceau de cristal de roche y figure la prunelle ; le tout incrusté dans un fragment de quartz blanc. D'une façon analogue, les masques de momies présenteront des yeux incrustés d'émaux.

A l'art archaïque de l'Ancien Empire se rapportent des statuettes où un personnage est représenté assis à côté de sa femme. Entre eux est leur enfant dont la jeunesse est caractérisée par la tresse pendante et le doigt porté à la bouche. Ces groupes de familles sont soit en pierre calcaire (et dans ce cas entièrement peints), soit en granit (avec les cheveux, les yeux, les accessoires seuls coloriés). De ce genre la *statue de Sekhem-Ka* avec sa femme Ata et leur fils Knem, est un charmant spécimen (V^e^ ou VIe dynastie) au Louvre (A. 104).

Le Musée de Boulaq, fondé au Caire, est le plus riche en sculptures de cette époque comme pour tout ce qui concerne l'art égyptien. On a pu

voir à Paris (exposition 1878) bon nombre d'objets qui lui appartiennent. Au premier rang figurait la célèbre *statue*, en bois, représentant un homme debout, dans l'attitude de la marche. Des traces ont permis de reconnaître que, primitivement, le bois était recouvert d'une sorte de stuc peint en rouge et en blanc. La tête (où les yeux sont rapportés) rappelle le scribe accroupi par l'impression qu'elle donne de la vie et de l'individualité. Le type (qui est celui du premier Empire) n'a rien de l'allongement élancé qui dominera plus tard. La statue en basalte, représentant

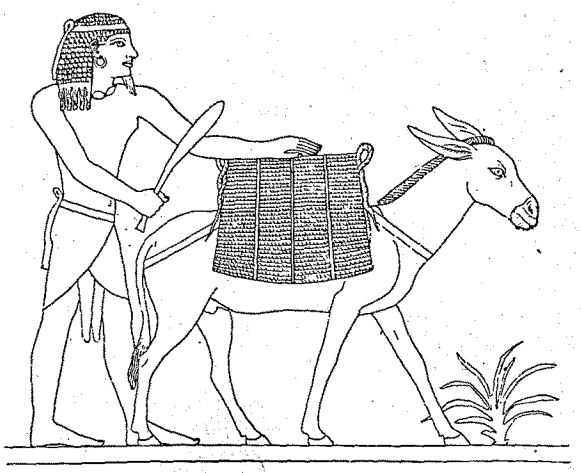


Fig. 17. — L'art populaire : l'ânier.

le *roi Khéphren* assis (statue découverte dans un temple de Gyzeh par Mariette), a quelque chose de moins « intime ». C'est déjà de l'art solennel, officiel, curieux surtout de majesté. On y voit la statuaire interpréter le portrait dans un sens monumental : ces deux courants de l'art impassible officiel et de l'art mouvementé populaire se continueront parallèles dans le développement de l'art qui nous occupe.

Le style de cette période est le style primitif, archaïque égyptien. On l'appelle encore style memphitique parce que, jusqu'à la VIe dynastie, la capitale, la ville préférée par les rois fut Memphis qu'avait fondée le premier d'entre eux, Ménès, à qui l'on attribue également des travaux entrepris pour régulariser le cours du Nil.

Le titre que prirent les successeurs immédiats de Ménès, en se disant rois de l'Égypte haute et basse, semblerait indiquer que, antérieurement,

la domination royale avait été moins étendue. Si l'on s'en rapporte au témoignage d'Hérodote, certains de ces rois des premières dynasties fermèrent les temples, se montrèrent hostiles à tout culte religieux : ce qui contribua à jeter dans le concret, dans l'individuel, dans le portrait, l'art que la religion rend abstrait, allégorique et symbolique,

Chéops (Kouwou) élève sur le plateau de Gyzeh la *pyramide* qui porte son nom. Haute de 147 mètres, en blocs énormes, elle nécessita trente ans de travail et 100,000 hommes se relayant sur le chantier. A côté se dresse

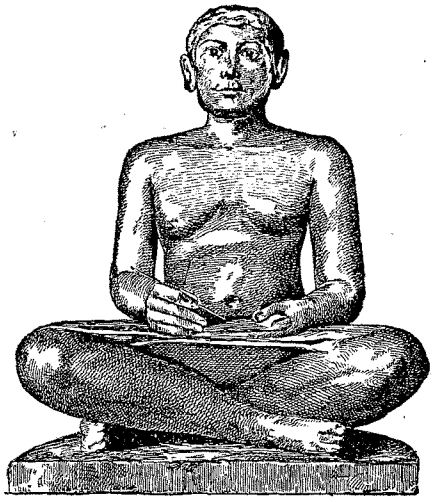


Fig. 18. — Le scribe accroupi.

la pyramide de Khéphren (Kawra) moins haute (138 mètres) avec celle de Mykérinos ou Mycérinus (Menkérès) qui n'a que 66 mètres et qu'a achevée la reine Nitocris. Près de ces sépultures colossales, sort du sable la *tête* énigmatique du *sphinx*, haute de 20 mètres, taillée dans le roc. Ce ne sont point là les seules pyramides de l'Égypte, qui en compte une centaine, notamment à Abousir, Sakkara, Daschour.

L'architecture de l'époque est simple : son ornementation consiste en feuilles de lotus opposées. On retrouve cette simplicité dans la décoration des sarcophages.

Le Moyen Empire comprend sept dynasties de la XIe à la XVIIe. Thèbes remplace Memphis comme capitale. La plus célèbre des dynasties est la XIIe. De grands travaux sont entrepris, le réservoir du lac Mœris

et, dans le Fayoum, le fameux Labyrinthe dont nous avons parlé. A cette époque (XIIe dynastie) une métamorphose importante se fait dans l'art. En même temps que l'architecture emploie une forme de colonne où l'on trouve les éléments du futur ordre dorique grec (à Béni-Hassan, notamment), la sculpture (dans les statues, dans les bas-reliefs, dans les gravures creuses plus fréquentes que les gravures en reliefs cernés de l'époque précédente) abandonne les formes trapues du style memphitique pour des formes plus élancées, sveltes, allongées à l'excès. La taille s'amincit, le cou se dégage. Les pieds sont plus longs. L'art documentaire dans les peintures des tombeaux de Béni-Hassan se plaît à représenter des scènes de métier.

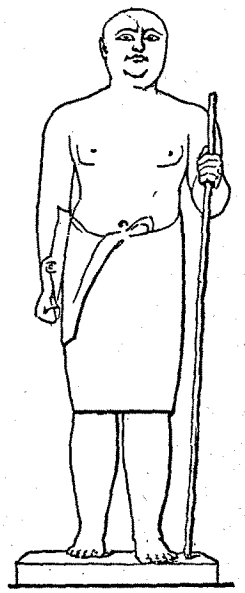


Fig. 19. — Statue de Ra-m-ke (bois, musée de Boulaq).

L'invasion des Hyksos ou Pasteurs force la ligne des forteresses, se répand sur le Delta, s'empare de Memphis, impose tribut aux rois nationaux réfugiés à Thèbes. Trois dynasties (XVe XVIe XVIIe) de rois Pasteurs règnent pendant 500 ans. Mais l'étranger se fond dans l'élément local : les envahis civilisent les envahisseurs. Le style des monuments qu'ils laissent (à Tanis, surtout) est tout égyptien. Le cheval vraisemblablement inconnu auparavant (et auquel ces vainqueurs ont probablement dû la victoire) figure dorénavant dans les œuvres d'art. Le *sphinx* en granit rose (Louvre) porte la marque des Pasteurs, qui ne furent chassés que par Amasis et furent refoulés en Syrie.

A l'art de ces temps appartiennent la *jambe d'Ousartesen* Ier (Musée de Berlin), la *statue* colossale de *Sebekhotep III*, en granit rose (Musée du Louvre).

Le nouvel Empire (qui s'étend peut-être du XVIIe au XIIIe siècle avant J.-C.) fut une époque de grande prospérité. L'Egypte, une puissance militaire, se développe au dehors, envahit à son tour, domine jusqu'en Asie. Séti Ier est avant tout un guerrier (son *cercueil* en albâtre est à Londres). Les victoires de Ramsès II Méiamoun (le Sésostris des Grecs)

sont célébrées sur les murs de Karnak, à Luqsor, au Ramesseum de Thèbes, à Ipsamboul en Nubie. On possède même un poème écrit par un scribe en l'honneur de ce roi. Dans son amour de la gloire, il « démarque » les monuments de ses prédécesseurs, y gratte leurs noms, y grave le sien. Thèbes est toujours la capitale. D'innombrables temples s'élèvent aux environs et dans l'intérieur : les ruines se voient encore à Luqsor, Karnak, Gournah, Médinet-Abou, Deir-el-Bahari. A cette époque remontent les *Palais* d'Aménhotep III (d'où vient l'obélisque de de Paris), de Ramsès II, l'*obélisque* de Ramsès III, sa *statue* colossale, l'avenue des sphinx de Karnak (d'où provient la tête colossale de bélier, actuellement au *British Museum* de Londres), le *temple* d'Ammoun-Ra, le *palais* des Rois avec la salle hypostyle et ses 134 colonnes dont quelques-unes ont 20 mètres de haut sur 10 mètres de tour, ses 14 galeries, le *Ramesseum* avec ses colosses : c'était là la Rome de l'Egypte antique. Au nouvel Empire, au règne de Toutmès Ier appartiennent les beaux obélisques. Le Musée de Turin, si riche, possède la *statue colossale de Séti II*, en granit rouge, une *statue de Ramsès II* en pierre noire. Au Louvre, un beau *bas relief peint* provenant du tombeau de Séti Ier et représentant ce roi protégé par Hathor (mère de Horus.) Une inscription gravée sur la robe de la déesse indique les faveurs qu'elle accorde au roi. On peut voir dans ce morceau capital les modifications de l'idéal et du type préféré. Le roi, coiffé du klaft avec le serpent royal, est vêtu d'une robe transparente. Un collier à plusieurs rangs descend sur ses épaules vues de face. Les hanches sont étroites ; les bras et les jambes maigres. Les pieds longs sont chaussés de sandales. Ils sont posés l'un devant l'autre, de profil; les bras longs et maigres ont des bracelets au poignet. Les mouvements sont raides et anguleux ; mais l'expression du visage se détend presque en un sourire.

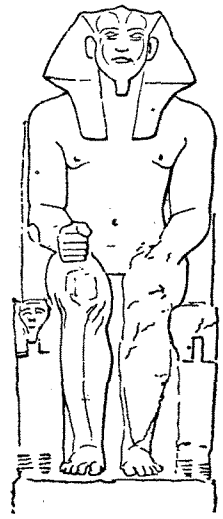


Fig. 20. — Le roi Khéfren (coiffé du klaft).

La période saïtique qui succède à la période du nouvel Empire date

de la fondation de la vingt-sixième dynastie par Psammétik (656-617), primitivement roi de Saïs, ville du Delta, d'où le nom. L'Egypte se relève après un temps d'affaissement qui a terminé le nouvel Empire. Les arts refleurissent. L'influence grecque, favorisée par les deux premiers Psammétik, par Apriès, par Amasis, est développée par l'immigration. Une colonie grecque s'établit à Naucratis. Pourtant l'art égyptien était d'une saveur propre telle, d'une originalité telle qu'il n'abdiqua pas et resta égyptien. Ce style nouveau l'est surtout dans le procédé : il est remarquable par le talent déployé dans la gravure des hiéroglyphes. La statuaire, la sculpture en général, ne se contentent plus du granit rose (carrières à Syène) ; elles affectionnent le basalte noir ou vert, les substances d'une dureté extraordinaire et un granit très fin (carrières de basalte à Syène).

La conquête de l'Egypte par Cambyse établit pendant deux siècles la domination des Perses. L'art qui a résisté, dans sa vitalité, à l'influence des Hyksos et à celle des Grecs immigrés, résiste encore et n'est pas atteint dans son originalité nationale : les monuments qui restent de cette époque ne montrent aucune trace de la civilisation étrangère. Il y a là un fait qui frappe. Lorsque plus tard Alexandre s'emparera de l'Egypte, y fondera Alexandrie (331), il jugera politique de se faire égyptien et quand il visitera le temple d'Ammon (que les Grecs appelaient Jupiter-Ammon) il prendra le titre de fils d'Ammon-Ra, fils du Soleil, fils d'Osiris, habileté politique qui lui vaudra les sarcasmes des Grecs.

C'est à cette domination d'Alexandre qu'est due la dernière période de l'art égyptien, période pendant laquelle les formes seules dans leur expression seulement se ressentiront d'un esprit nouveau. Le Macédonien Ptolémée fonde une dynastie qui durera trois siècles (309-29). Le Delta devient grec par les mœurs et par la langue. Alexandrie n'est pas grecque que de nom. Elle est renommée pour ses philosophes (Plotin, Porphyre, Proclus), ses savants (Euclide, Eratosthène, Ptolémée), ses écrivains (Théocrite, etc.). Quelque chose d'hybride intervient dans l'interprétation. La raideur hiératique fait place à des attitudes plus molles et comme languissantes. Le dessin des contours et des reliefs s'émousse, s'arrondit, s'alourdit aussi en semblant rechercher une grâce qui lui échappe. A noter le retour des inscriptions figurées en relief qui repren-

nent la faveur qu'elles avaient perdue avec l'arrivée de la douzième dynastie.

En somme, pendant cette période ptolémaïque, les influences et les modifications furent surtout superficielles. On dirait d'une littérature qui conserverait son fonds d'idées et de sentiments, tout en éprouvant quelques changements dans son vocabulaire.

Si l'on songe que l'art grec avait déjà vu fleurir ses deux grands siècles, que le Parthénon existait depuis plus de cent ans, depuis plus



Fig. 21. — L'art officiel du Nouvel Empire : Séti Ier vainqueur (Karnak).

de cent ans aussi la statue de Minerve, œuvre de Phidias, lorsqu'Alexandrie fut fondée, on se demande le pourquoi de cette impassibilité égyptienne, indifférente à la beauté grecque qu'elle connut pourtant

Par contre, il est peu de civilisations qui, dans l'histoire de l'art, paraissent avoir exercé une influence pareille à celle de l'art égyptien. L'art grec et, par suite, l'art romain s'en sont inspirés en architecture.

La *colonne de Béni-Hassan* est déjà la colonne qu'on appellera dorique et qui se dressera sous l'entablement du Parthénon. Son fût conique, son abaque carré, l'architrave qu'elle supporte, l'impression qu'elle produit, contiennent déjà la colonne, principe et mesure de l'ordre architectural dorique. Or la construction du tombeau de Béni-Hassan est attribuée au

Moyen-Empire, à la douzième dynastie, ce qui donnerait à la colonne protodorique de Béni-Hassan une antériorité de près de 16 siècles sur le Parthénon consacré en 438 avant J.-C.

Les origines de la statuaire grecque pendant la première période archaïque (les temps archaïques de la statuaire grecque pouvant se diviser en deux époques) nous offriront des analogies avec la sculpture égyptienne : mais là l'influence directe, la transmission sera moins probable, en ce sens que l'art grec y présente, dans un art enfant, rudimentaire, sans mouvement, la même phase première que l'on rencontre dans l'histoire de l'art de toutes les races.

Un problème plus difficile à résoudre est celui de l'influence évidente de l'Égypte sur l'art étrusque. Et il ne s'agit point ici d'influence au point de vue du « métier », mais d'influence sur les sujets représentés. Les communications avec les Phéniciens suffisent-elles à expliquer la présence fréquente du *sphinx*, de la fleur de *lotus* et du *scarabée* dans les bijoux étrusques? Il y a là quelque mystère comme d'ailleurs sur l'histoire entière de ces primitifs toscans dont la civilisation semble avoir précédé, de nombreux siècles, la civilisation romaine.

L'Art en Assyrie et en Asie Mineure

Bien que l'histoire de l'art assyrien se présente la première après celle de l'art égyptien, de nombreux siècles séparent l'éclosion des deux civilisations, du moins d'après ce que l'on connaît aujourd'hui de l'une et de l'autre. La période primitive de l'art dans les plaines du Tigre et de l'Euphrate ne remonte guère au delà de l'an 1300 avant J.-C. et même il faut arriver aux environs de l'an 900 pour voir se développer le grand empire de Ninive. Or en 1300 l'Egypte est déjà loin dans son histoire. Le Moyen Empire y a succédé à l'Ancien Empire ; le Nouvel Empire est à la quatrième de ses dynasties.

Des guerres mirent aux prises les deux vastes monarchies assyrienne et égyptienne. Il dut en résulter des influences réciproques ; mais, ici comme ailleurs, il faut se garder de voir absolument des « transmissions » là où les analogies proviennent surtout de ce fait que, sous les différences distinctives particulières, il y a un fonds analogue et constant, un fonds d'humanité qui est l'esprit même de l'homme.

Il en va de cela comme de l'influence du sang. On est trop disposé à tout expliquer par des atavismes simplificateurs. Et cela a été de tout temps ainsi. La Bible nous montre des individus isolés partant pour la fondation des races et des pays sur une Terre qu'on croirait déserte. On dirait qu'alors ils existaient seuls dans le monde vide, Sem, Cham, Japhet ! De Sem serait sortie la race des Sémites, de lui cinq fils qui, à eux cinq,

auraient peuplé l'Asie. De ces cinq, un fut Assur, ancêtre de tous les Assyriens.

Il y a bien un peu de cela dans les mythes Grecs, mais avec les anecdotes qui tempèrent la froideur de ces allongements de filiations. Ægyptus, conquérant du pays des Mélampodes (Pieds-Noirs) et père de la race égyptienne, aurait eu pour frère Danaüs qui vint en Grèce s'établir à Argos. Tous deux, Ægyptus et Danaüs, étaient fils d'un rejeton de Neptune, Bélus, qui aurait fondé Babylone. Cette dernière ville, un des centres de l'art dit assyrien, serait ainsi antérieure à l'existence de la monarchie égyptienne, légende en double contradiction avec les faits puisque la civilisation sur les bords du Nil précéda l'existence de Babylone et que, en outre, Babylone est postérieure à Ninive.

Les poèmes homériques, par contre, mentionnent plusieurs fois l'Égypte et ses villes; mais on y chercherait en vain les noms du Tigre, de l'Euphrate, de l'Assyrie, de Ninive et de Babylone. Hérodote, 400 ans plus tard, décrira avec admiration les merveilles de Ninive (qu'il appelle Ninus) et de Babylone, témoignage précieux, car c'est surtout de choses vues que parlera l'historien grec qui a visité Babylone, Ecbatane et Suse. C'est d'ailleurs à son livre et à celui de Strabon qu'on en était réduit, jusqu'à la venue de Botta et, au début de ce siècle, on ne savait presque rien sur Ninive et Babylone.

Consul de France à Mossoul, Paul-Emile Botta (1794-1870), après des fouilles sans appréciable résultat à Ninouah, découvrit (1842-43) près de Khorsabad, sur le territoire de l'ancienne Ninive, les ruines de nombreux monuments assyriens. Il publia ses *Monuments de Ninive* (1849-1858) après avoir enrichi les collections nationales du Louvre qui eut enfin un Musée Assyrien (1847). L'anglais Layard (1845-1850) mit au jour à Calah-Nimroud et à Koyoundjick plusieurs palais d'où proviennent la plupart des œuvres qui remplissent six salles du British-Museum de Londres, le plus riche des musées du monde pour l'archéologie assyrienne. Les fouilles de Place, Loftus, Fresnel, Oppert, Rassam, continuèrent le sillon commencé.

En même temps, on déchiffrait l'écriture des inscriptions, écriture dite cunéiforme (plus rarement cludiforme), dont les caractères sont formés de combinaisons de figures de coins (ou de clous ou de fers de

lances). Ces inscriptions accompagnent et commentent parfois les bas-reliefs ou sont gravées sur des « cylindres » de terre cuite ou de matières dures. Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris en possède environ 250 (en calcédoine, hématite, serpentine, jaspe, agate, etc.), intéressants surtout au point de vue de la religion assyrienne.



Fig. 1. — Le taureau ailé à tête humaine.

En déchiffrant les inscriptions, on a pu rétablir, par témoignages directs, l'histoire défigurée par les historiens grecs. Ces cylindres étaient les « livres » d'alors. Certains sont des cachets portant le nom du possesseur, le nom de son père et celui de son céleste patron (sorte de nom de baptême). Sur d'autres se voient des représentations destinées à protéger contre les sortilèges : quelques-uns de ces signes ont persisté dans les arts occultes jusque vers le Moyen Age, en raison des rapports de la magie et de l'astronomie, cette dernière devant beaucoup à la Chaldée.

L'unité d'écriture permet de confondre en une seule race les Assyriens et les Babyloniens et, malgré les luttes sanglantes qui mar-

quèrent la rivalité de Ninive et de Babylone, l'histoire peut ne voir qu'une seule expression de civilisation dans les arts qui ont fleuri sur les rives du Tigre et de l'Euphrate.

La configuration de ces vastes pays est variée et de conditions différentes au Nord et au Sud. La région septentrionale se complique de tronçons de montagnes, ici jouant avec les cours d'eau contournés, là cernant de grands lacs. Deux fleuves en sortent, le Tigre et l'Euphrate, après des hésitations et des détours, cherchant longtemps l'issue, délivrés enfin, se développant, compagnons de route, avec leurs lits devenus presque parallèles, larges, rapides, profonds, se rejoignant par des bras et versant leurs eaux dans le fond de ce golfe Persique où des lagunes rappellent Venise. Les inondations périodiques (avril-juin) suppléent à la rareté des pluies. Des travaux de canalisation, rigoles et aqueducs, sillonnèrent la plaine. La nature du pays rendit constructeur l'habitant, lui imposa la nécessité et lui fournit le modèle dans les ramifications qui faisaient communiquer les deux fleuves. Dans ce vaste espace de la Mésopotamie, la fertilité était sans rivale. « De tous les pays que j'ai vus, c'est de beaucoup le meilleur pour le blé qui y rend jusqu'à 200 et parfois 300 p. 100 » dit Hérodote confirmé plus tard par Strabon. La facilité de vivre, due à ces ressources, aurait pu aboutir à l'indolence du caractère, si, par contre, la nature accidentée du nord, pays rude, pays de chasse aux bêtes fauves, n'avait contrebalancé cette influence. De là, dans cette région favorisée, cet épanouissement d'un idéal de force et de puissance physique : de là aussi, dans l'Art, l'apothéose de la guerre et ces représentations de guerriers aux solides épaules, à la carrure robuste : de là le muscle, organe de force, le muscle dominant partout, accusé, cerné, accentué, dans les figures aussi bien d'hommes que d'animaux.

Du sol gras, de la richesse végétale, l'apparat du costume et des bijoux, le luxe étalé, presque féminin dans les personnages virils. — Mais, de la montagne, l'amour de la violence, l'effort exprimé jusque dans les attitudes de repos — l'énergie. Ces Assyriens ont l'air de lutteurs habillés en femmes.

Les matériaux, là comme ailleurs, conditionnèrent les formes. Les bois de construction manquaient, sauf loin dans l'Elam aux nombreuses forêts. On n'avait guère que le palmier d'où on tirait un pain, un vin, un

miel. Les carrières ne donnaient qu'une sorte de pierre peu résistante. De là peut-être la rareté ou la disparition des statues isolées. L'architec-



Fig. 2. — Génie étouffant un lion.

ture employa des massifs de pisé ou de briques liées par du bitume, le tout revêtu de bas-reliefs plaqués ou de briques émaillées.

Au-dessus de ces immenses contrées s'arrondissait le ciel, un ciel peuplé de conceptions religieuses qui nous semblent contradictoires en

leurs éléments, — comme en Egypte, comme partout, — par la lutte ou plutôt l'union de l'abstrait conçu et du matériel exprimant. Le symbole a persisté jusqu'à nous dans sa forme matérielle morte, vide du sens qui la vivifiait.

L'Assyrie croyait à l'existence d'un Etre Suprême Ilou ou Assour, manifesté sous trois aspects, — Aou l'Intelligence, — Bel la Force, — Anou la Matière. — Le dieu protégeait la nation. Quand des peuples étaient vaincus, leurs dieux étaient vaincus avec eux. Leurs images font partie des dépouilles et figurent dans la pompe triomphale. « J'ai enlevé leurs dieux, » s'écrie le vainqueur. A ces idées religieuses se rattachent certaines conceptions astronomiques et des divinités planétaires. Tout cela surtout laissera des traces dans la magie, dans l'occultisme, dans les superstitions exportées, sur le tard, à Rome et de là dans le monde, lorsque le paganisme des beaux dieux de l'Olympe fit place au monstrueux fétichisme des laideurs. Les cylindres donnent l'iconographie de cette mythologie. *Bel* ou *Bélus* y paraît, barbu, coiffé de la tiare à cornes de taureau ; monté sur un taureau ou sur une chèvre dont le corps se termine parfois en poisson, il tient le clou ou la coupe. Mylitta, assise, les pieds sur la chèvre, est la compagne de Bel ; sous les noms d'Istar ou d'Astarté, les Grecs y verront leur Vénus. *Nébo* (statues en terre cuite au British-Museum) est le Mercure chaldéen : barbu, le pied sur un lion, il tient le caducée. *Nergal*, figuré avec des jambes de coq, personnifie la planète Mars. *Ninip-Sandan*, armé de la serpe et de la foudre, rappelle Hercule et Jupiter. Le British Museum possède des représentations colossales du dieu *Dagon*, figuré avec une queue de poisson.

Le *taureau ailé* à tête humaine est vraisemblablement le symbole où s'unissent Aou (l'intelligence) et Bel (la force). La tête barbue porte la tiare cylindrique avec des cornes qui se recourbent et se plaquent sur le devant. Des rosaces ornent cette tiare qui se termine par une couronne de plumes courtes, juxtaposées, dressées[1]. Le type du visage est tout assyrien, avec le nez busqué, les sourcils farouches, la barbe longue à boucles et à tire-bouchons parallèles. Une masse de cheveux, bouclés

[1] Ces plumes ne figurent point sur la tiare des rois.

dans le bas, laisse passer les oreilles de taureau. Les ailes larges, d'une belle ordonnance décorative géométrisée, se composent de trois rangs de plumes. Sur les côtés de la poitrine, sur les reins, sur la hanche, sous les cuisses, des sortes de poils bouclés figurent comme des bandes de fourrure. Le corps du taureau est d'une facture large, ample ; bien campé dans une attitude de marche, il s'avance sur ses quatre jambes aux musculatures accentuées, aux forts sabots. Résultat d'une conception



Fig. 3 — Le dieu à bec d'oiseau et l'Arbre de Vie.

analogue à celle du sphinx égyptien, le taureau ailé est supérieur à ce dernier par la singulière impression de force qu'il exprime. Placé aux côtés des entrées, de quelque côté que l'on le considère, il présente quatre pieds visibles : le sculpteur assyrien lui a donné cinq pattes disposées de façon que toujours l'une disparaisse, quel que soit le point de vue d'où on regarde.

Derrière les taureaux ailés se voyait le plus souvent la représentation d'un grand personnage debout, mais les jambes de profil. Le visage présente le type ordinaire. Le bras droit abaissé tient une sorte d'arme, tandis que le bras gauche, ramené sur la poitrine, y serre jusqu'à l'étouffement un lion de petite taille (Musée du Louvre). On voit là quelque génie ou demi-dieu, ainsi que dans certaines figures mystérieuses de

grands personnages à longues et larges ailes, à tête humaine ou à tête d'oiseau, dont les mains tiennent le seau à anse, la pomme de pin sacrée, le mouflon ou une branche de l'arbre de vie.

L'*arbre de vie* ou arbre sacré (hom), près duquel sont souvent agenouillés (un seul genou en terre) de grands génies ailés et barbus, n'a guère la forme d'un arbre que par ses fleurs. Le tronc et les branches n'ont rien de végétal et sont géométrisés avec les apparences d'une passementerie ou d'une découpure de lanière. Les fleurs, le plus souvent au nombre de 7 de chaque côté, sont des sortes de palmettes larges et courtes, épanouies en 7 pétales. Ces palmettes figurent dans l'ornementation des pavages (voir fragment de pavage au Musée du Louvre) : vues d'en-haut elles ont dû fournir la *rosace* caractéristique assyrienne.

La *pomme de pin* n'est placée que dans la main des dieux et des génies, qui la tiennent toujours dans la main droite levée, de façon que le fruit horizontal ait sa pointe dirigée en avant. Peut-être y a-t-il dans ce symbole mystérieux une dérivation de l'arbre de vie dont ladite pomme serait le fruit. Il semble qu'il présente le sens d'une sorte de protection analogue à celle du « *férouer* » que l'on retrouve dans les bas-reliefs. Le férouer (que nous reverrons dans la symbolique de l'art chez les Perses) se compose d'une sorte d'anneau entre deux ailes éployées. Le bas est terminé en queue d'oiseau. Au centre de l'anneau apparaît un buste de personnage parfois tirant de l'arc, image du dieu protecteur planant dans l'air au-dessus de la tête du roi.

C'est qu'en effet, entre la terre et le ciel, par droit divin, règne le despote, s'humiliant envers les dieux seuls, auxquels, debout, la coupe à la main, il offre des libations, immole des bœufs, des lions, devant l'autel semblable à un pilier court. L'image du dieu plane au-dessus de lui dans la mêlée des batailles. La guerre, c'est toute l'histoire; c'est tout l'art aussi. Ces terribles conquérants jettent, sur le pays envahi, des inondations d'hommes. L'un d'eux entre en Bactriane à la tête d'une armée de 2 millions de soldats, parmi lesquels 200.000 cavaliers, 10.600 chars de guerre aux roues garnies de faulx. Dans les vantardises des inscriptions, ce ne sont que prisonniers empalés, enfermés vivants dans des murs ou mis en croix. On crève les yeux, on entasse les têtes coupées. « J'ai fait écorcher les chefs de la révolte et j'ai couvert ce mur avec

leurs peaux » dit une inscription féroce où tout est guerre, tout jusqu'à ces caractères alphabétiques en forme de fers de lances.

Revêtu du costume à longue robe brodée, sans plis, à franges, les cheveux tombant en arrière, la barbe descendant sur la poitrine, le roi trône, coiffé de la tiare à la double bandelette, des bijoux aux oreilles, des bracelets à rosaces aux poignets. Impassible, il fronce les noirs sourcils de ses yeux grands, vifs et durs. Assis sur un haut tabouret ou sur un fauteuil (avec une pièce d'étoffe tombant sur le dossier), les pieds chaussés de sandales, posés sur l'escabeau, il tient le sceptre long ou la coupe, tandis qu'un eunuque gras, imberbe, tend au-dessus de sa tête un parasol, symbole de puissance. Ce parasol, dais portatif, origine du baldaquin, s'ouvre au-dessus du roi, même à la guerre lorsque, debout sur le char, il bande l'arc, visant les ennemis qui fuient en désordre parmi les blessés et les morts. A la large ceinture du despote est passé le glaive petit, droit, au fourreau ouvragé.



Fig. 4. — Le costume royal assyrien.

La cour du roi est composée d'officiers et d'eunuques, aux bras nus jusqu'au coude (la manche assyrienne est toujours une demi-manche). Ils tiennent le parasol, le chasse-mouches, la coupe ou le bâton à pomme. Attitude caractéristique et que nous n'avons vue notée nulle part, les mains de chaque personne, quand elles sont inoccupées et ne tiennent rien, sont empaumées l'une sur l'autre, l'une dans l'autre. C'est là une caractéristique absolument particulière à l'art assyrien et qui est plus caractéristique que la rosace même.

Les guerriers sont reconnaissables à leur tunique courte (finissant au genou) et à leur bonnet pointu avec oreillettes.

Ces traits distinctifs sont constants pendant tout le développement

de l'art assyrien, parallèlement au développement de la domination ninivite puis babylonienne.

La science contemporaine a réduit à l'état de légendes ce que l'antiquité grecque et latine a raconté de Ninus, fondateur de Ninive, de sa femme Sémiramis, la reine guerrière qui aurait fondé Babylone, avec ses remparts, ses quais, son pont, le tunnel sous le fleuve, les palais, les jardins suspendus. Légende aussi Sardanapale se brûlant dans son palais après avoir entassé sur son bûcher de bois parfumé cent cinquante lits et cent cinquante tables d'or. De tout cela il ne reste plus que les descriptions d'Hérodote et de Strabon, et aussi cette admiration émerveillée pour le luxe extraordinaire de ces peuples orientaux.

L'histoire de l'Assyrie nous fournira le classement chronologique des œuvres d'art de ces régions.

Une puissante monarchie dominait les rives du Tigre et de l'Euphrate dès le XIVe siècle avant notre ère. Aux époques antérieures on ne saurait guère attribuer que des terres cuites et quelques figurines de bronze. Le Grand Empire (1314-788) lui-même ne nous a laissé de monuments importants qu'à partir de 900 environ. A partir d'Assour-nazir-habal (885-860) les restes sont importants. Le British Museum possède deux *statues* représentant ce roi, l'une de 1 mètre de haut, tête nue, le sceptre à la main. Au règne de son successeur Salmanasar II (860-825) appartiennent la *statue* de ce roi (basalte noir) et le précieux et instructif *obélisque de Nimroud*, en basalte noir, dont un moulage se voit au Louvre. Les quatre faces portent cinq frises superposées où évoluent des files de personnages, en léger relief et de petites proportions, disposés en cortèges : l'inscription cunéiforme raconte les expéditions du roi. Il figure debout, armé de l'arc, ayant à ses pieds le chef vaincu. En haut, le férouer étend les ailes. Derrière, l'esclave tient le parasol. Les dépouilles suivent en pompe triomphale. Chacun apporte son tribut. Des animaux défilent, chameaux, éléphants, singes. Ici dans un paysage simplifié, dans le fond duquel se dressent cinq arbres dont chacun a cinq feuilles, deux lions sont sculptés l'un qui guette, l'autre qui s'élance sur une sorte d'antilope. Au règne de ce même Salmanazar se rapportent les belles *plaques de bronze*, hautes de 6 m. 50 et provenant des portes d'un palais royal, découverte de

M. Rassam en 1878[1]. — Toutes ces œuvres assyriennes (avec l'original de l'*obélisque de Nimroud*) sont au British Museum de Londres.

De l'époque qui suit on n'a rien jusqu'au moment où Sargon monte sur le trône et fonde la dynastie des Sargonides. Il y a là toute une série de rois guerriers. Sargon (722-705) a laissé, dans d'orgueilleuses inscriptions, le souvenir de ses luttes continuelles et de sa victoire sur le perpétuel rebelle, Mérodak Baladan, qui « a baisé la terre devant son ambassadeur, a abandonné ses forteresses, s'est enfui. Ses traces ont disparu ! » C'est encore Sargon qui, ailleurs, se vante « d'avoir élevé une ville pour remplacer Ninua (Ninive). » C'est de cette ville que Layard a retrouvé les ruines à Koyoundjick, comme Botta a mis au jour les palais de *Khorsabad* (où a été assassiné Sargon).

Nimroud ou Nemroud, *Khorsabad* et *Koyoundjick*, ces trois noms de localités fouillées, contiennent et résument toute l'histoire connue de l'art assyrien. L'art babylonien reste plus obscur, moins déchiffré malgré les recherches de Loftus et d'Oppert.

Sennachérib (705-681), célèbre par sa guerre désastreuse contre l'Égypte, est encore un monarque tout militaire. Il fait le siège de Jérusalem. « J'ai attaqué 44 villes, je les ai prises et occupées. J'ai emmené en captivité 200,150 personnes et des chevaux, des ânes, des mulets, des chameaux, des bœufs, des moutons. Quant à lui, Ezéchias, je l'enfermai dans sa ville d'Ursalimmi (Jérusalem) comme un oiseau dans sa cage ! » Son expédition contre Babylone est figurée sur de nombreux bas-reliefs du British Museum. La ville révoltée fut pillée et incendiée. « J'ai passé comme l'ouragan ; j'ai détruit la ville et ses palais ; j'ai ravagé les remparts, les autels, les temples et tous les ouvrages de briques. »

Ce sont aussi des triomphes, des scènes guerrières qui sont sculptés sur les *bas-reliefs d'Esar-Haddon* (681-668). Le British Museum possède sa *statue* et deux *statues* du dieu Nébo que l'on attribue à son règne. Babylone, ruinée par son prédécesseur, vit relever par lui son temple de Bélus ou Bel. Il revendique dans une inscription l'honneur d'avoir construit près de Ninive, peut-être à Ninive même, le palais de Nimroud en

[1] Dans le travail du métal, les Assyriens furent habiles. On peut citer les *lions couchés* (avec anneau dans le dos) qui servaient de contrepoids (Louvre) et de nombreux objets, casques, bouclier, plats (au British Museum).

« albâtre et en cèdre, avec des lions en argile vernissée et des taureaux de pierre opposés face à face. »

Assourbanipal ou Assourbanhabal, au règne duquel remontent des *bas-reliefs* (au British-Museum), eut aussi à réprimer les révoltes des régions méridionales et de l'indomptable Babylone, vite sortie de ses ruines. Son triomphe sur les Élamites figure sur six bas-reliefs. A Suse, il enleva des statues en or, en argent, en marbre. « Les serpents et les gazelles sont venus dans les palais ! » Il restaura et agrandit les constructions de Sénnachérib à Ninive. « J'ai recouvert le palais de poutres de grands cèdres. » Mais ce constructeur est surtout un guerrier. L'art pour lui comme pour tous les Assyriens est une commémoration : il se fait sculpter des bas-reliefs qui sont des odes et des cantates : l'un d'eux le représente sur un char traîné par quatre rois vaincus.

Puis vient la décadence, la chute. En 625, Ninive tombe, peut-être sous les coups de barbares envahisseurs descendus du Nord. L'Assyrie est démembrée, s'écroule en morceaux. Babylone s'affranchit, domine à son tour. Les Mèdes, alliés des Babyloniens, étendent leur empire.

Le plus célèbre des rois de Babylone, Nabuchodonosor, pendant un règne de 43 ans (604-561), bloque Tyr, bat les Hébreux, s'empare de Jérusalem, détruit le temple de Salomon. La splendeur de Babylone devient, restera un lieu commun chez les écrivains de l'antiquité. Hérodote, qui la visite 200 ans ans plus tard, vante les palais, les richesses de cette ville, aussi grande que le département de la Seine, avec ses cent portes de bronze, ses maisons à plusieurs étages, son fleuve encaissé, son pont, ce temple de Bel, construction étrange, sorte de tour à huit étages autour de laquelle montait une rampe extérieure.

Une grande inscription, traduite par Oppert, fournit d'intéressants détails sur les travaux que Nabuchodonosor se glorifie d'avoir exécutés à Babylone. Nous y remarquons les fossés revêtus de briques et de bitume, les portes des remparts avec des charpentes et des poutres garnies de bronze. Ces remparts étaient formés d'un mur de 50 coudées d'épaisseur sur 200 de hauteur, dit Hérodote. Il était composé de briques cuites au four et liées au moyen de bitume (pris dans la rivière Is). Un pont, dont les pierres étaient jointes par des crampons de fer scellés de plomb, enjambait l'Euphrate. L'historien grec, qui a vu tout cela, décrit

le fameux temple de Bel (Bélus ou Baal), colossal, vaste, carré, dont l'enceinte était fermée de portes garnies de bronze. Au milieu s'élevait

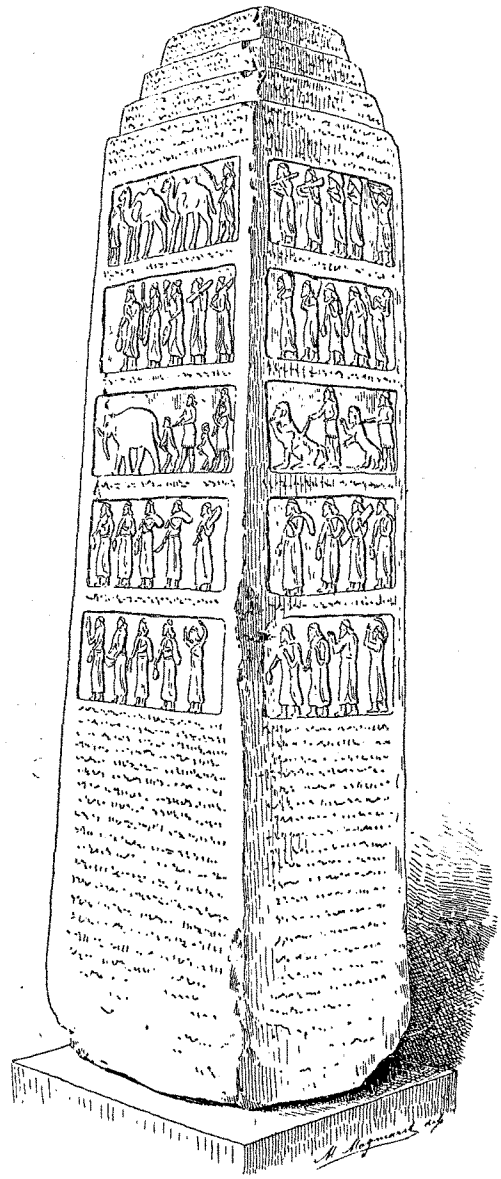


Fig. 5. — L'obélisque de Nimroud.

la tour à huit étages, composée de huit tours superposées, de plus en plus petites. Sur les flancs, serpentait en hélice la montée de la rampe. Dans la tour du haut était le temple sans statue, avec un lit d'or et une

table d'or. L'étage immédiatement inférieur abritait une grande statue d'or de Mérodak (qu'Hérodote appelle Jupiter), une grande table, un piédestal, un trône, un autel, une table, — tout d'or.

De toutes ces constructions babyloniennes, il n'est guère demeuré que le souvenir écrit. Ces ouvrages de briques et de bitume n'ont pas résisté au temps ; mais dans les descriptions, sous réserves de quelques modifications apportées par la nature de matériaux, on retrouve les mêmes caractères dominants que dans l'architecture ninivite ou assyrienne proprement dite.

Si, pour le *pavage*, pour la composition et la décoration des murs, pour l'ordonnance générale des parties des palais, on possède des éléments suffisants de reconstitution, certains points restent obscurs, notamment la manière dont les salles étaient plafonnées.

Les constructions de *Nimroud* s'élevaient sur une éminence naturelle ou artificielle de terre : c'est là une caractéristique. L'édifice était assis sur une sorte de plateau qui lui servait de soubassement, — une sorte de piédestal. De là les jardins suspendus portés en l'air par des substructions, jardins suspendus que toute l'antiquité célébrait comme l'œuvre de Sémiramis.

Les portes du palais étaient ornées de grands *taureaux* ailés. A Nimroud, une salle immense s'étendait, longue de 50 mètres, large de 18. Les murs étaient plaqués de *bas-reliefs* représentant des scènes de la vie du roi, des scènes religieuses, des sièges de villes, des assauts, des passages de rivières. De Nimroud proviennent les richesses du British Museum : le dieu planétaire *Nébo*, l'*obélisque dit de Nimroud*, la *statue de Sardanapale III*. Dans les dépendances du palais on a retrouvé les restes d'une pyramide vraisemblablement destinée aux observations astronomiques.

Une de ces pyramides figurait également dans les ruines explorées à Khorsabad. La décoration sculptée y consistait également en bas-reliefs plaqués dont les sujets sont analogues à ceux des bas-reliefs de Nimroud. Aux portes, les taureaux dressaient leurs ailes. Une des ouvertures du mur d'enceinte, ouverture accotée de taureaux ailés faisant fonction de pilastres, les portes de forteresses sur les bas-reliefs, s'arrondissent en arcade et fournissent de précieux exemples d'élément de voûte.

L'arcade n'est en effet qu'une portion de voûte, une tranche de voûte et la voûte elle-même n'est qu'une arcade prolongée en arrière-plan. Les salles des palais étaient-elles voûtées ou à plafonds ? On ne peut l'affirmer et il se peut que — comme en Egypte — on ait deviné la voûte sans l'appliquer. La voûte proprement dite est due à la juxtaposition et à la superposition d'éléments composants (claveaux), dont les joints sont sur les prolongements de rayons partant d'un même centre qui est le

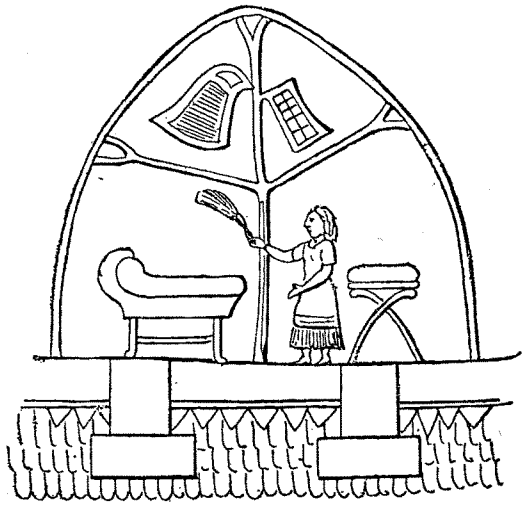


Fig. 6. — La tente du roi.

milieu du diamètre qui souligne le demi-cercle formé par l'arcade. Il est plus vraisemblable que le plafond de ces immenses salles était de charpente, à combinaisons analogues à celles des poutres de nos toits : là s'étalait le luxe des bois précieux, des cèdres que fournissait l'étranger et que l'on dorait. Des plaques de métal ouvragé revêtaient certaines parties de ces poutres.

Les fouilles de *Koyoundjik* ont révélé des restes qui présentent les mêmes caractères.

En somme, la dominante de l'architecture assyrienne est la terrasse. Sur des monticules larges, s'élève l'édifice en étages successifs, tout en cours et en plates-formes. Les lignes horizontales s'y allongent avec une impression de nivellement : tout cela est de la masse étalée — image et symbole de ces masses d'hommes nivelées sous l'absolutisme

asiatique. L'escalier lui-même dont la fonction est contradictoire avec l'horizontalisme, l'escalier adoucit sa pente, se fait rampant, se fait rampe, s'accote extérieurement, ne coupe pas, n'interrompt pas par son oblique la dominante des horizontales[1].

La sculpture, dans le choix des sujets, dans le relief qu'elle donne à leur représentation, subit la même tendance. Les statues isolées (le relief libéré du fond) sont très rares : Place à découvert la première. Sans doute cela tient peut-être à la nature des matériaux peu résistants que donnait le sol : d'où la difficulté de tailler la statue isolée, d'où les chances de disparition par l'effet du temps. Mais peut-être aussi y pour-



Fig. 7. — Le cheval assyrien.

rait-on voir une concordance cachée, une sorte de logique sentimentale : la statue isolée, « verticale » aurait dressé une ligne contradictoire. De même la colonne isolée, dégagée, indépendante sauf haut et bas, est absente de l'art assyrien, ou n'y figure que plaquée, engagée, et encore en décoration, sans fonction, — pilastre.

De même les bas-reliefs sculptés n'offrent que l'horizontalisme des frises superposées, — comme sur l'obélisque de Nimroud. Ces frises se développent en représentations de files, de cortèges, de triomphes. Il en est de tout cela comme de la langue même dont les longs noms propres sont comme des processions de syllabes, — Assourbanipal, Teglat-Phala-

[1] La pyramide assyrienne n'est plus l'égyptienne dont les flancs se silhouettent en une oblique qui va droit du pied à la pointe. La pyramide assyrienne est une superposition de plates-formes rectangulaires, de plus en plus petites : on dirait qu'elle s'y reprend à plusieurs fois pour monter. De même la tour.

sar, Salmanasar, — tout un étalage de sonorités où domine l'A, voyelle à son « plat ».

Dans les sculptures, le relief a de la peine à quitter le plan du mur. Il s'aplatit sur les parois, y reste attaché, dépasse à peine par sa saillie la frise de briques émaillées de couleurs brillantes qui soulignent le plafond.

Cette ornementation des surfaces architecturales en Assyrie présente quelque analogie avec les scènes gravées, peintes par l'art égyptien sur faces intérieures et extérieures des monuments. Il y a dans ces dernières

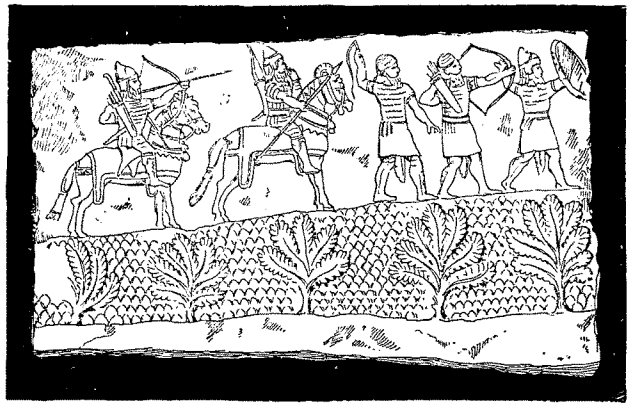


Fig. 8. — Le cheval assyrien.

plus de variété ; cela tient un peu à l'abondance d'exemples fournis par l'abondance des fouilles en Egypte, les documents d'art assyrien étant beaucoup plus rares. Cet avantage pour la variété des sujets n'est donc pas d'une certitude catégorique. En l'état, les documents actuels, les œuvres subsistantes, ne montrent pas dans l'art assyrien ces scènes familières, populaires, ces scènes empruntées à la vie des artisans ou à la vie domestique. L'art assyrien est plus « officiel ». L'Egypte l'emporte également dans l'habileté à caractériser les types des différentes races qui figurent notamment parmi les vaincus, les tributaires et les esclaves. Malgré cela, dans un type donné, l'art égyptien est moins vivant, plus conventionnel, plus uniforme. L'art assyrien est plus libre, plus puissant, plus expressif peut-être au point de vue même de l'action, plus passionnel aussi dans la physionomie, dans le geste, dans l'attitude.

Pour le costume et pour les accessoires, il est d'une précision des plus documentaires. Les *broderies*, les franges, les ornements des tissus y sont très finement indiqués (surtout à partir de la période des Sargonides). Les *bracelets*, les boucles d'oreilles, les armes sont visibles dans leurs détails. On pourrait reconstituer le *mobilier* d'après les dépouilles portées dans les triomphes. Dans les fonds des bas-reliefs, les *paysages* sont simplifiés et puérils, mais les forteresses dessinent bien leurs remparts crénelés, leurs multiples tours cylindriques, leurs portes. Des guillochages représentent les pavés et rappellent que l'Assyrie possédait de belles routes, solidement établies, comme celle de Sardes à Suse. Les chars, les machines de guerre, les caparaçons de chevaux (compliqués de broderies, de franges, de pompons, de panaches) sont minutieusement rendus.

Nous n'avons pas à revenir sur les personnages, dieux, génies, rois, courtisans, guerriers. Tous sont d'une solennité farouche, où l'on sent une force contenue. Mais les sculpteurs assyriens figurent au premier rang comme « animaliers ». Les animaux sont des merveilles de vérité et de vie. Le lion assyrien et surtout le cheval assyrien sont plus vrais que le lion et le cheval dans l'art du XVIe et XVIIe siècle. La *lionne blessée* qui rugit de douleur, traînant péniblement son arrière-train inerte, percé de deux javelots, suffirait à le prouver (British-Museum). Les pattes des lions sont extraordinairement puissantes avec leurs musculatures fortement accusées[1]. Dans un sens plus décoratif, les *lions de bronze* (avec anneau dans le dos) sont remarquables (Musée du Louvre). Les *taureaux* ailés marchent d'un pas noble, large, majestueux. Les types d'animaux sont variés. On y reconnaît le bouquetin, le mouflon aux cornes recourbées, l'antilope rapide, l'onagre. Ici un personnage de type arabe s'enfuit sur un dromadaire : l'animal est superbe de justesse dans le dessin, corps et mouvement. Là, c'est un éléphant débonnaire. Ailleurs un singe malicieux, prêt à quelque espiéglerie. Mais c'est dans le rendu des chevaux que l'art assyrien se montre supérieur. Les têtes sont fines, vives, frémissantes, les jambes nerveuses, avec des lignes très pures, avec le

[1] La chasse au lion était le passe-temps favori des rois. Téglat Phalasar, dans une inscription, se vante d'avoir tué 920 lions. Le British Museum possède plusieurs bas-reliefs où ces chasses sont sculptées.

tressaillement des muscles et des veines. Il faudra arriver aux chevaux de la frise des Panathénées (au Parthénon), pour pouvoir opposer au cheval assyrien une expression d'art meilleure.

La civilisation de l'Assyrie et de la Chaldée se répandit au loin, portée par les nombreuses conquêtes. Chez les peuples voisins, surtout vers l'Ouest, dans l'Asie Mineure, elle se rencontra avec d'autres influences.

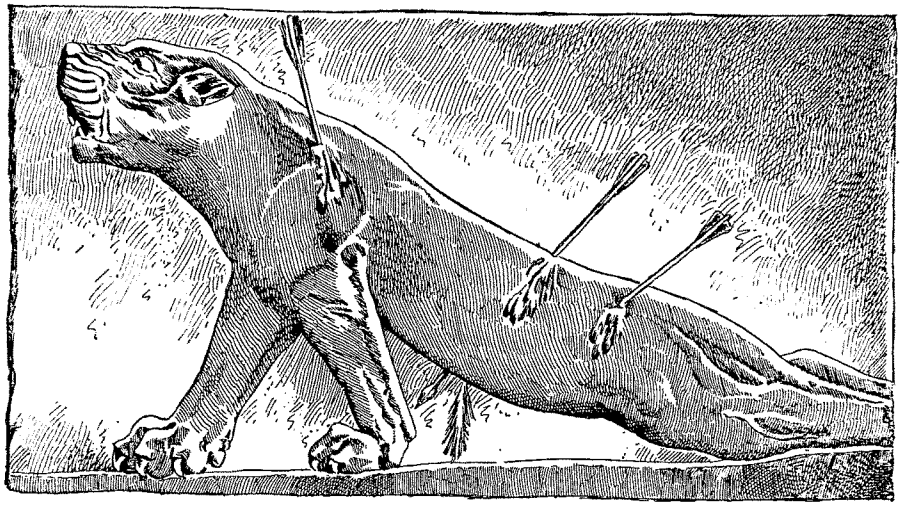


Fig. 9. — La lionne blessée (British Museum).

D'où la multitude de ces œuvres hybrides, architecture, sculpture, céras mique, sujets de thèses universitaires, intrusion de l'archéologie dan- l'histoire de l'art. L'intérêt est le plus souvent nul au point de vue esthétique. Qu'il y ait là des reconstitutions méritoires, nul n'y contredit ; mais, outre que l'hypothèse a beau jeu dans l'interprétation de ces fragments ou de ces ruines que les légendes locales désignent de noms mensongers, on n'y peut voir que des déformations, des sortes de « patois » du langage des formes. Le point de vue documentaire et historique n'a place dans une histoire de l'art que lorsque, dans le chaos à peine dégagé de l'informe, on peut déjà démêler une tendance, un commencement, une trace du point de départ pour l'acheminement vers le Beau. L'archaïsme n'a à intervenir que comme préface de

l'art émancipé ; mais ce qu'on pourrait appeler une sorte d'archaïsme final, un résultat d'impuissance, de stérilité épuisée, l'art retombant en enfance, cela ne saurait trouver place ici. Ce n'est point non plus un titre de gloire pour une œuvre que d'être laide depuis très longtemps. Ni archéologie pure, ni ethnographie ! Tout cela devrait occuper les marges des Histoires de l'Art comme cela emplit les couloirs des Musées.

L'Asie a agi sur l'Art classique de deux façons et à deux époques différentes. La plupart des conceptions religieuses du paganisme procédèrent d'une origine orientale. En cela s'exerça la première influence. Sur ces mythes asiatiques travailla l'esprit grec, dégageant les symboles et les formes de ce qu'ils avaient de monstrueux. Ainsi Bacchus eut pour type premier le Bassaréus lydien, conquérant de l'Inde lui aussi : ce *Bacchus asiatique* se transformera et donnera le Bacchus barbu, (dans le bas-relief *Bacchus chez Icarios)* et le Bacchus imberbe. La *Diane d'Ephèse*, barbare avec sa gaîne aux nombreuses mamelles, deviendra la vierge Artémis, la chasseresse. Chypre adora Vénus sous la forme d'une borne sans forme humaine. Tout cela sera interprété par l'imagination grecque et il n'y restera de l'origine que ces deux caractéristiques : le bonnet phrygien et les anaxyrides, sorte de caleçon ou de pantalon, dans le costume de Pâris, d'Atys et des Amazones. Telle fut la première influence asiatique ; on la trouve au seuil de l'art grec : là est la place de ses œuvres préliminaires.

La seconde influence asiatique se manifesta plus tard, lorsque le culte égyptien d'Isis, le culte de Mithras, d'Adonis, de Cybèle, les mystères, fleurirent à Rome avec les amulettes, les mains panthées, les pratiques les plus superstitieuses. Ce fut un retour offensif de l'Orient. Selon un mot de Juvénal, « l'Oronte devint un affluent du Tibre. » Mais l'Asie occidentale faisait partie de l'empire romain, était administrée, maintenue dans l'obéissance, par des fonctionnaires et des soldats romains. Comme partout, le gouvernement impérial construisit des temples, des arcs de triomphe, des palais, aménagea les villes à « la romaine », établit le culte païen, à côté du culte local, se mêlant l'un à l'autre. De là, en Asie, tous ces restes d'édifices d'un style gréco-romain plus ou moins modifié, ces colonnes, ces ordres d'architecture classiques.

Les remparts d'*Antioche* sont romains. Les *ruines* de *Palmyre*, d'*Apamée*, de *Balbeck* ou *Héliopolis* sont de style classique. Celles de *Palmyre* datent de la célèbre reine Zénobie (IIIe siècle après J.-C.). Une double colonnade bordait la grande rue. Des quinze cents colonnes d'ordre corinthien qui la composaient, quelques-unes seulement ont survécu : elles sont de style classique pur. L'ordre ionique régnait dans le temple du Soleil. Rien d'oriental, pas plus là que dans l'arc de triomphe qui formait l'entrée de la rue. Les ruines d'Antioche sont analogues. La ville d'Apamée, elle aussi, était traversée dans sa longueur par

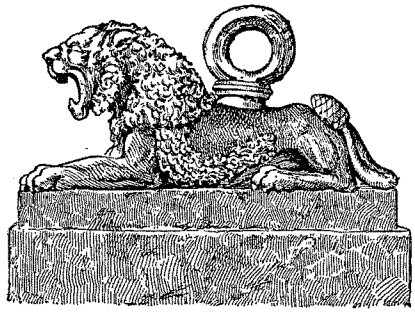


Fig. 10. — Lion de bronze (assyrien).

une voie bordée d'une colonnade classique sur les deux côtés. Les *ruines* importantes de *Balbeck* montrent encore cette domination de l'art gréco-romain en Asie. Classiques le temple du Soleil, celui de Jupiter, vaste, avec ses plafonds sculptés à caissons, reposant sur des colonnes corinthiennes. Corinthien aussi le curieux petit temple circulaire dont l'entablement a des courbes rentrantes semblables à celles de l'abaque du chapiteau corinthien.

A Palmyre sont les restes de *tombeaux* en forme de tours carrées. Ces tombeaux, en forme de monuments isolés, sont nombreux dans l'Asie occidentale. Ils semblent d'un art plus original, plus local, du moins par certains caractères, car le plus souvent s'y montrent les colonnes et l'entablement classiques plus ou moins modifiés. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que, dans toutes les parties du monde soumis à l'Empire romain, on rencontre des monuments funéraires de ce genre et de ce style. L'Espagne, la France, l'Italie en possèdent, non seulement d'isolés, mais même de taillés dans le roc même, — par exemple le

tombeau consulaire (ainsi dit à cause des douze faisceaux qui y sont sculptés) près d'Albe la Longue, à Pallazuola. La *tombe dite de Midas*, dans l'ancienne Phrygie, appartient à cette classe de tombes taillées dans le roc : la décoration géométrique de la façade fait penser à un dessin de tapis. Taillée dans le roc, la *tombe d'Amyntas*, à Telmissus est toute grecque. Grec également le *tombeau de Mylasa* en Carie. La *tombe de Tantale* en Lydie est plus simple et peut-être d'une origine plus reculée :

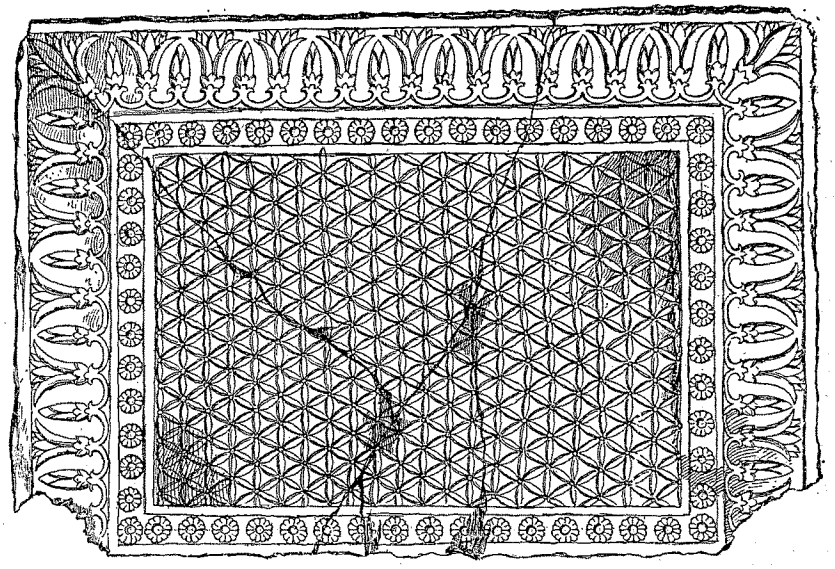


Fig. 11. — Dallage assyrien.

avec le cône de terre et de pierre dont une partie s'est écroulée, elle fait songer à un tumulus préhistorique. Toutes ces désignations, ces attributions sont mensongères, ne reposent sur rien ou sur une inscription peut-être postérieure. Il en est même de ces tombes qui ont changé le nom de leur habitant primitif. La Palestine montre les *tombeaux* dits des Prophètes, des Juges, de Josaphat, des Rois[1], d'Absalon, de Jacob, de Josué, — attributions fantaisistes bien qu'on ait affirmé que le tombeau des rois était le tombeau de David. Nombre sont taillés dans le roc, tout comme ceux que nous avons mentionnés déjà et comme ceux de Myra

[1] De ce tombeau provient le sarcophage (Musée du Louvre) orné d'un semis de fleurons formant bandes qui alternent avec un rinceau allongé, simple.

qui ont quelque chose d'indien avec ces caveaux en forme de mansardes, étagés dans le flanc de la hauteur, avec un semblant d'ouvertures de colombier.

Le *tombeau* qu'on voit à *Amrit* avec les quatre lions de son soubassement, ses deux cylindres superposés et la calotte hémisphérique qui le couronne, n'a rien d'un tombeau. On considère ce monument comme une œuvre phénicienne. Les pierres en sont habilement appareillées et la forme est d'une certaine originalité. Les *tombes phéniciennes* sont com-

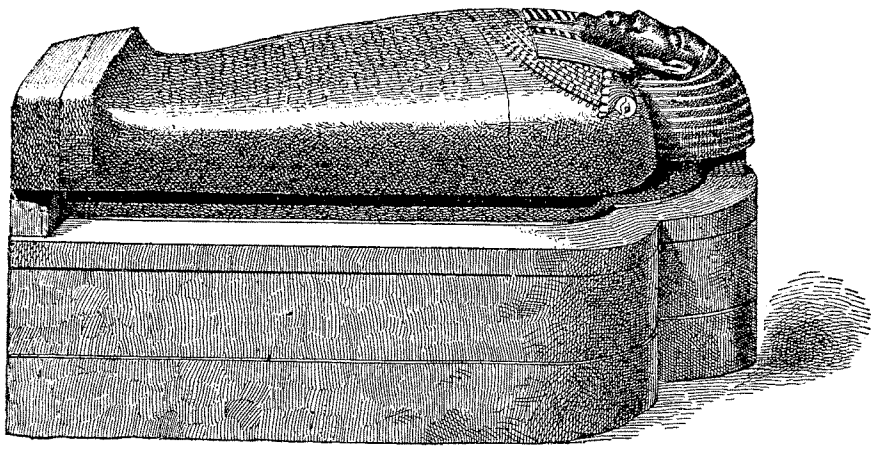


Fig. 12. — Sarcophage phénicien.

posées le plus souvent de pierres peu nombreuses et de très grandes dimensions. Le Louvre possède un *sarcophage phénicien :* la forme est celle d'une momie, la tête seule est sculptée, dans un style assez remarquable.

L'art de Tyr et de Sidon a laissé peu de chose; les anciens ont célébré le luxe des deux villes. Il est pourtant probable qu'il y eut là plutôt des artisans, des industriels que des artistes. L'âme de ce peuple marin fut cosmopolite. Le fameux *plat d'argent de Curium* mêle ainsi toutes les caractéristiques ornementales les plus hétérogènes, — chimères, sphinx, figures d'animaux, Isis, et au centre ce combat d'un héros à quatre ailes contre un lion debout, analogue au bas-relief de Persépolis. L'art purement local n'est guère représenté que par des idoles monstrueuses d'une grossièreté digne des âges préhistoriques. A Chypre, colonie de Tyr, on

à retrouvé une belle tête de *Vénus diadémée* (grecque d'esprit) parmi de nombreuses statues sans intérêt d'art.

C'est que si l'on met à part les tissus, la verrerie et la métallurgie, les Phéniciens ne sont admirables que comme exportateurs et vulgarisateurs. Hardis, ils ont sillonné la Méditerranée, passé le détroit de Gibraltar, longé l'Angleterre, l'Afrique. Ils échangeaient des produits manufacturés contre des matières premières, métaux surtout. Leur petit pays était le comptoir, devint la banque du monde, d'où les convoitises, les mains levées. Le Liban était là, proche du rivage, les poussant à la mer, leur offrant le bois de ses forêts pour y tailler les navires. Par elle-même la Phénicie ne produisait pas et il fallut la pénurie d'art de la Palestine pour que l'idée vînt d'emprunter des artistes à Tyr et pour appeler Hiram qui travailla au temple de Jérusalem. Les Phéniciens fournirent les vaisseaux pour transporter au loin les richesses matérielles; ils eurent la gloire de donner au monde et de répandre l'alphabet, l'écriture qui communique et échange les idées.

L'Art dans la Perse ancienne et moderne

Placée sur le passage des courants commerciaux de l'Orient et de l'Occident, là où, entre la mer Caspienne et le lac d'Aral d'un côté, le golfe Persique et l'Océan de l'autre, le continent asiatique se resserre, la Perse offrit et offre des conditions topographiques favorables au développement de la civilisation. Ces conditions étaient même meilleures lorsque les échanges par mer étaient plus difficiles et quand la route de terre était presque l'unique moyen de communication. Les montagnes écartées du centre semblent les murs du vaste couloir où passait le mouvement commercial, bien que par contre, en bordant ainsi l'intérieur, elles s'opposent aux débouchés vers le littoral où descendent quelques courts fleuves côtiers. La terre est arrosée pour le reste par de rares cours d'eau qui se perdent dans des marais et des lacs salés. Déserts, steppes de sables, plateaux desséchés s'étendent sous un climat capricieux à sauts brusques qui, aujourd'hui, font du pays en hiver une Sibérie, en été une Afrique centrale. Telle est actuellement la climatologie que l'effet du temps a peut-être modifiée.

Peu de régions ont subi de semblables bouleversements de religion et même de race. Les invasions étrangères s'y sont renouvelées sans cesse, inondations d'hommes qui laissaient derrière elles dans ses plaines le limon de croyances, de langues, de mœurs hétérogènes. L'influence grecque, à la suite de la conquête par Alexandre le Grand, y

fut une des plus profondes et des plus durables. La dynastie macédonienne des Séleucides s'y implanta près de trois cents ans. Les Arsacides qui leur succèdent sont encore des étrangers, — des Parthes. Avec les Sassanides la monarchie redevient nationale pour une période de quatre cent vingt-cinq ans, période remarquable de grandeur militaire pendant laquelle Rome s'inquiéta et trembla. C'est à cette dynastie des Sassanides qu'appartiennent les curieuses figures des rois Sapor et Chosroès.

Là se termine la Perse antique proprement dite. L'art perse ou persique prend désormais le nom d'art persan. Il fut surtout florissant à la suite de l'invasion arabe, lorsque, vers le milieu du VIIe siècle, la domination des califes a fait entrer la Perse moderne dans le domaine de l'art musulman auquel elle est demeurée fidèle, malgré les Tartares et les Mongols dont elle devait encore subir les invasions.

A travers toutes ces vicissitudes, le nom de la Perse semblerait devoir être plutôt une expression de géographie physique que le nom d'une race : les catastrophes ont vu le pays sombrer, puis émerger, à peine reconnaissable, pendant ses vingt-quatre siècles d'histoire qui vont de Cyrus (VIe siècle) au souverain actuel.

Et pourtant, non seulement la Perse antique a, dans ses œuvres, ses caractéristiques bien définies et bien tranchées, mais il n'est point impossible de retrouver les traces d'une certaine analogie d'idéal, la constance d'une sensation particulière, propre, dans les œuvres que séparent des siècles, entre l'art de la Perse moderne et celui de la Perse primitive. On ne saurait évidemment comparer pour la valeur d'art telle aiguière, telle faïence, même tel *tapis* de la Perse moderne musulmane avec la *frise des archers*, avec les *colonnades de Persépolis*; mais on peut dire que les caractères, par lesquels la colonne de Persépolis se distingue de la colonne des autres peuples antiques, proviennent du même esprit, du même tempérament, de la même tendance d'art qui, dans le style musulman, assurent aux produits persans une place à part, distincts de l'esprit, du tempérament, des tendances arabes.

La conception de la forme chez les Perses avait quelque chose de svelte, de dégagé, d'élancé, de fin, semblait rechercher l'impression de la force dans la multiplicité, dans l'union des détails composants, plu-

tôt que dans l'effet de la masse une. Que l'on compare (nous y reviendrons) la colonne persépolitaine avec la colonne égyptienne, — même avec la colonne grecque.

Dans le moderne, dans le persan, cette dominante se retrouvera dans la décoration, dans les formes habituelles et jusque dans la coloration. C'est une sorte de retenue, discrète, « distinguée », voudrions-nous dire. Une peur du trop, un amour de la nuance, doux, rêveur, vite effarouché par le matérialisme du gros, du pesant, du criard.

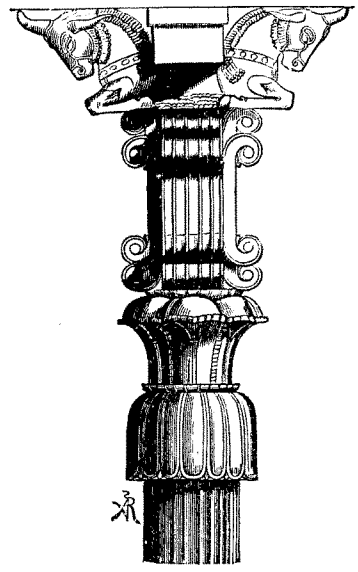


Fig. 1. — Chapiteau persique (avec figures animales).

La vitalité étrange de ce « style », de cet esprit, vitalité qui a eu à lutter contre les conditions topographiques d'un pays de passage, contre les invasions continuelles de races étrangères, s'expliquerait-elle par les doctrines religieuses particulières à la Perse ? Ces doctrines religieuses ont elles-mêmes cédé la place au dogme de Mahomet depuis près de treize cents ans. Comment croire qu'elles n'aient point éprouvé de modifications profondes lors de la domination macédonienne, quand, jusque dans les Indes si réfractaires à l'extériorité pourtant, on retrouve des restes de l'art grec, venu à la suite des phalanges triomphantes conduites par Alexandre ?

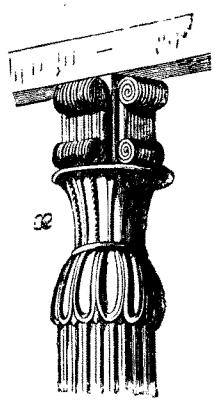


Fig. 2. — L'enroulement de la volute ionique existe déjà dans le chapiteau persique.

Il serait d'ailleurs téméraire de prétendre que les tendances expressives de l'art perse procèdent des conceptions religieuses des Parsis. Les Saintes Écritures, le Zend-Avesta, la philosophie de Zoroastre, le magisme tout cela sans doute témoigne d'une conception élevée et raffinée. Ormuzd (Ahura-Mazda) émanation de l'Être Suprême, principe du Bien, Seigneur de la lumière intellectuelle et matérielle, a pour symbole, pour « incarnation » le Feu et

le Soleil. Ahriman, son ennemi, est le malin, l'esprit du Mal, le principe du Néant et de l'Ignorance, la cause mauvaise, qui crée les contraires des créations d'Ormuzd. Les Darvands sont ses anges, mauvais anges, en lutte perpétuelle avec les Amshaspands, ministres de la bonne œuvre, intermédiaires d'Ormuzd. Au-dessous, dans une sphère inférieure, plus proches, les Izeds et les Férouers jouent le rôle d'anges gardiens, protègent contre les Dews tentateurs.

Ces doctrines métaphysiques, trop métaphysiques, se prêtèrent peu à l'incarnation, à la matérialisation dans les formes de l'Art. Zoroastre d'ailleurs n'admet ni le temple, ni l'autel, ni la statue. Tout cela est trop matériel et les manifestations de la piété doivent rester toujours intimes. « C'est un saint (dit ce pur philosophe), celui qui a construit sa maison, y entretient le feu, le bétail, sa femme et ses enfants. Faire produire le blé à la terre et cultiver les plantes des champs, c'est cultiver la pureté, c'est avancer la loi d'Ormuzd autant qu'en offrant cent sacrifices. » Mais l'art n'est point métaphysique : il exprime, il « définit » par la forme matérielle, vit de l'union de l'idée et de la matière et meurt s'il n'est qu'idée ou s'il n'est que matière.

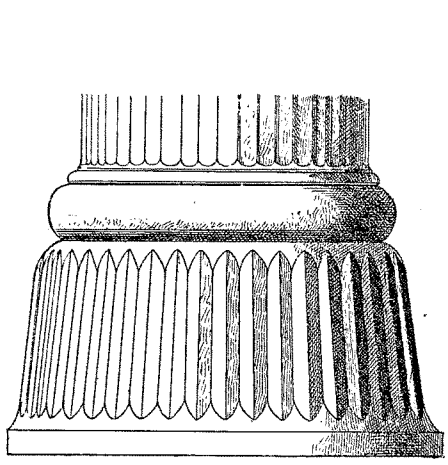
L'architecture religieuse fut donc inconnue des Perses. Sur les sommets des montagnes étaient célébrés les sacrifices et les cérémonies du culte. Hérodote remarque cette absence de temples, d'autels et de simulacres de la divinité. Sur ces deux derniers points, il a tort. Le *tombeau dit de Darius* présente en effet dans les détails des bas-reliefs une sorte d'autel bas, un piédestal à hauteur d'appui, sur lequel brûle le feu sacré tandis que le roi semble adresser une prière au dieu qui paraît dans le ciel sous la forme ordinaire du férouer.

L'architecture des palais, telle que l'ont révélée les fouilles et les descriptions, n'est pas sans analogie avec l'architecture assyrienne pour ce qui est de l'effet recherché dans l'étalage des terrasses superposées. L'horizontale domine dans les constructions des deux peuples. On accède aux palais par de longues rampes à la faible pente. Certains détails de sculpture y sont à peu près identiques et placés de même. Mais là s'arrêtent les ressemblances.

L'art persique en effet, a connu la *colonne* qui n'est point chose assyrienne. L'amour de la force svelte, dégagée, devait amener les

architectes perses à la conception et à l'emploi de la colonne et, ajoutons, de la colonne telle que les ruines ont permis de la reconstituer.

La *colonne persique* est absolument originale dans son effet et dans ses éléments. Si on compare avec l'Égypte, quelle sensation différente ! D'un côté la légèreté domine, la colonne s'envole au ciel, élancée, aérienne. Là-bas, elle a peine à se dégager du sol où elle pèse et s'écrase. L'une procède de l'arbre au tronc jeune et vigoureux ; l'autre



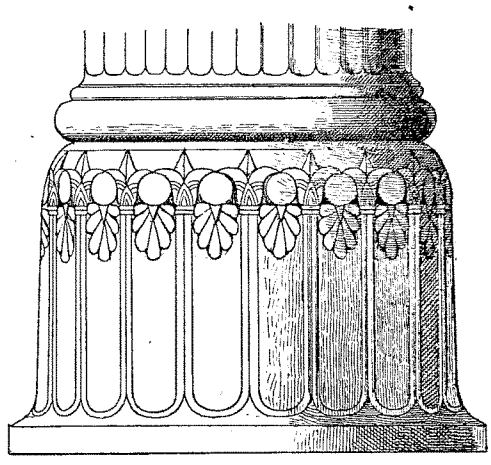


Fig. 3 et 4. — La base de la colonne persique a la forme d'une corolle renversée.

rappelle le roc taillé, quelque souvenir du temple souterrain et de l'hypogée. La colonne grecque elle-même moins lourde que l'égyptienne, reste moins légère que la persique. Le rapport entre la hauteur et le diamètre n'est plus le même. La corinthienne et la composite sont moins dégagées, moins fuselées que la colonne de Persépolis.

Les éléments composants (autres que le fût) montrent encore cette recherche de la grâce. Le fût, cannelé de nombreuses petites cannelures qui l'allègent, pose sur une jolie base en forme de corolle renversée, ornée de rangs de feuilles tombantes. Le chapiteau, en Égypte et en Grèce, marque sincèrement et rationnellement sa fonction : la tablette de l'abaque le couronne et, dans le corinthien même, on sent, sous les feuilles découpées et décoratives, la force de la cloche de pierre qui soutient l'abaque. Le chapiteau persique est fantaisiste jusqu'à la déraison, jusqu'au péril. Parfois il se compose d'une sorte de motif cannelé dont

le bas et le haut se retroussent en volutes, en enroulements, quelque chose comme les volutes du chapiteau ionique, mais non plus horizontales et pendantes sur les côtés : la partie de la colonne où porte tout le poids se trouve ainsi la plus évidée, plus évidée que le fût même. Au haut de ce chapiteau et parfois directement et sans intermédiaire, sur le haut du fût, se placent en travers les parties antérieures de deux monstres joints dos à dos, sortes de bouquetins, d'antilopes ou de bœufs. Dans l'intervalle, entre les deux cous dressés, s'appuie une espèce de double dé, figurant l'about des poutres de la charpente, quelque chose comme le triglyphe du dorique, mais sans cannelures et orné d'une petite rosace.

Telle est la *colonne persique*, originale, d'une conception propre et distincte qui non seulement différencie l'art perse de l'art assyrien, dont on a voulu le faire tributaire, mais lui donne, entre les peuples qui ont adopté les types dérivés de la colonne classique, une place à part et une physionomie particulière.

Il est vraisemblable toutefois que pendant la période de la domination des Mèdes (du VIIe siècle à la moitié du VIe) les influences voisines firent de l'art médique une dépendance de l'art assyrien. Ecbatane, la capitale, s'élevait en sept terrasses fortifiées, aux remparts en briques émaillées et formant sept enceintes dont les créneaux variaient de couleur selon une sorte de hiérarchie symbolique, blanc, noir, rouge pourpre, bleu, rouge sardoine, argent, or : tout cela rappelait Ninive et Babylone. C'est avec Cyrus, avec la suprématie des Perses sur l'élément médique, que l'on vit se dresser les palais dont les restes ont révélé l'art non plus médique mais perse, art qui fleurira 230 ans (560-330), puis se mêlera d'esprit grec au temps de la conquête par Alexandre et aura son bas-empire, une sorte de byzantinisme sous les Sassanides.

La Perse eut quatre capitales : Babylone, Suse où l'on a retrouvé une architecture semblable à celle de Persépolis, Ecbatane (pas la même que l'ancienne capitale des Mèdes), Pasargade.

Pasargade a conservé des ruines intéressantes. Le *tombeau de Cyrus* offre un mélange d'esprit grec, de style assyrien, égyptien même. Sur une pyramide de blocs de marbre blanc formant sept degrés, se dresse une sorte de chapelle où se voit une porte. L'édicule est coiffé d'un toit à

fronton. Une colonnade entourait la pyramide. Les pillages des siècles n'ont rien laissé subsister du luxe qui ornait l'intérieur de la chapelle. Près de là on a trouvé un *bas-relief* où est représenté un roi debout, tourné vers la droite, le dos avec quatre grandes ailes, deux dressées, deux abaissées. Le roi lève le bras pour la prière ou pour l'offrande. Sa robe longue est sans plis, avec une frange au bas et une sorte de bande descendant du coude. La barbe du personnage est courte comme chez les Perses. La coiffure à cornes, bizarre et compliquée, symbolique, est garnie d'espèces de balustres qui rappellent les petits serpents (urœus)

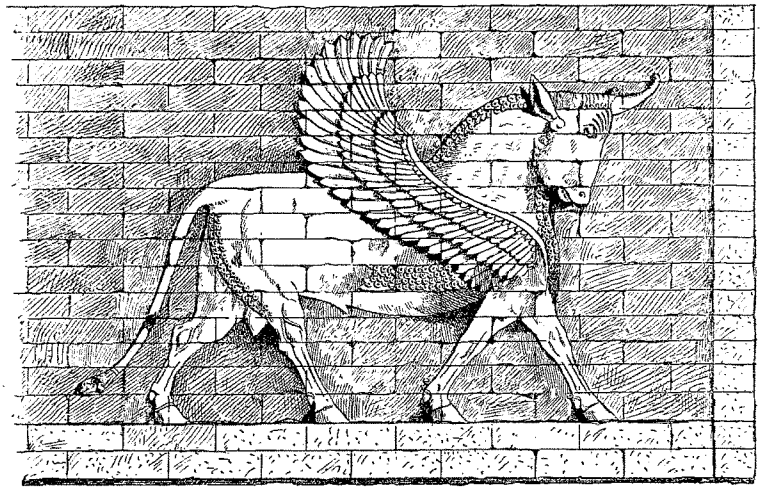


Fig. 5. — L'aile de l'animal, dans l'art perse, se retrousse en S.

redressés fréquents dans l'ornementation égyptienne. Une inscription en caractères cunéiformes donne le nom. Le roi s'y désigne lui-même : « Je suis Cyrus l'Achéménide. »

Ces monuments commémoratifs ont une destination analogue à celle des arcs de triomphe et des colonnes triomphales des Romains ; les Égyptiens et les Grecs se servirent surtout de stèles, sortes de plaques de pierre ou de marbre sur lesquelles on gravait le souvenir de faits ou d'hommes. Les Perses ont uni, pour le même objet, les bas-reliefs aux inscriptions, les uns « illustrant » les autres.

Le plus souvent l'ensemble forme un frontispice, une façade, comme plaquée, engagée seulement par un léger relief dans le flanc rocheux

d'une montagne. Aucun élément rapporté n'y prend place : toute la matière est fournie par la roche laissée à sa place et modifiée sur place par la taille.

Parmi les plus célèbres de ces monuments, il faut citer le *bas-relief de Behistoun* ou Bisoutoun près de Hamadan et la *tombe de Darius.*

Le *bas-relief de Béhistoun* (que, au 1er siècle, avant J.-C., Diodore de Sicile mentionne en l'attribuant à Sémiramis) ne présente point la disposition architecturale. Les inscriptions y occupent la place la plus considérable et entourent en le commentant un bas-relief taillé à même dans la roche vive (d'une façon analogue au travail champlevé). Le roi Darius en est le personnage principal. La main gauche appuyée sur un arc, il foule aux pieds son ennemi vaincu et semble adresser une prière au dieu qui paraît dans les airs sous la forme habituelle du férouer persique. Derrière le roi, un archer et un doryphore. Devant lui une file de neuf personnages, les mains liées derrière le dos et attachés par le cou l'un à l'autre par une corde ou une chaîne continue. Le costume de ces prisonniers est varié et vraisemblablement selon la vérité historique. Ils sont tête-nue, sauf le dernier, coiffé d'une sorte de haut bonnet pointu. Les inscriptions trilingues (Perse, Mède, et Assyrien) ont été traduites par Rawlinson. Chacune débute par ces mots : « Darius le roi déclare... » Il s'agit de la révolte du faux Smerdis. Le personnage au bonnet pointu est naïvement désigné dans un cartouche qui accompagne son portrait. « Celui-ci, y est-il dit, est Saruhka le Sace. »

Ce Darius (521-485), puissant monarque, habile organisateur de son vaste empire, est celui qui échoua dans son entreprise contre la liberté grecque et fut vaincu à Marathon.

A Nach-I-Roustam, près de Persépolis, est le tombeau de celui que la Grèce appelait le Grand-Roi. Cette *tombe de Darius* ne ressemble en rien au *tombeau de Cyrus* mentionné plus haut. Ce n'est plus le monument isolé porté sur une pyramide à gradins. Taillée dans la roche, la sépulture de Darius, encadrée par le reste du flanc de la montagne, donne l'idée de quelque édifice qu'on aurait entré dans la masse d'une montagne en laissant seulement affleurer la façade. Cette façade se décompose en deux sortes d'étages. En bas, au-dessus d'un soubassement élevé, se développe la largeur d'une espèce de portique simulé à quatre colonnes

engagées, dont la partie inférieure des fûts semble noyée dans la masse du soubassement. Les chapiteaux pareils sont formés de deux corps adossés de taureaux aux pattes antérieures pliées et qui soutiennent les abouts de fausses solives sur lesquelles s'allonge une corniche à denticules. Au-dessus de cet entablement (architectural) la façade se rétrécit, ne consiste plus qu'en une sorte de bas-relief à cadre rectangulaire. La bande qui

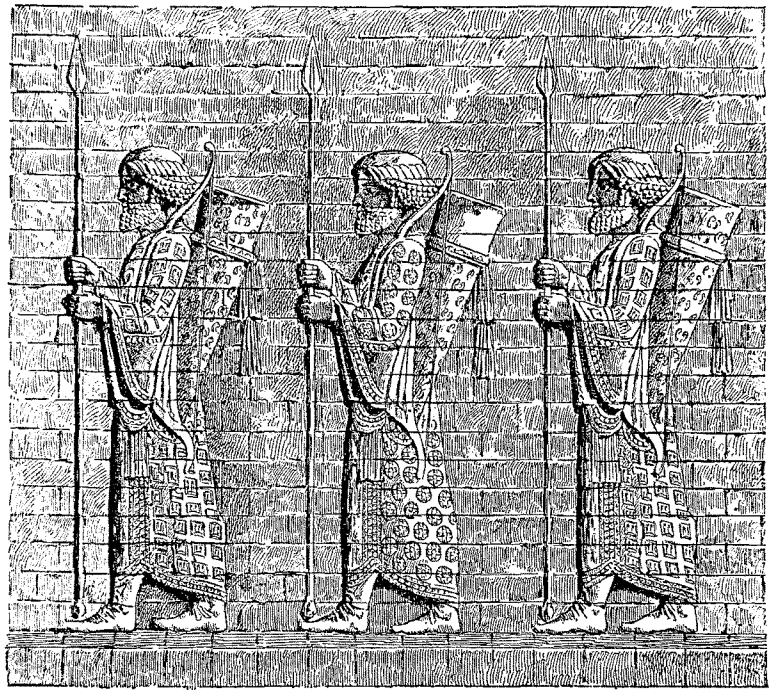


Fig. 6. — Frise des archers.

forme l'encadrement porte sur ses deux côtés six figures superposées de guerriers de la garde royale appelés les « *immortels* ». L'intérieur est curieux. Une sorte de table colossale, dont les pieds se terminent supérieurement en tête de taureau, montre un dessous divisé horizontalement en deux parties, deux tablettes, portées chacune sur les bras levés de quinze personnages, debout, dont le costume court n'est pas la toge persique. Sur la table, dont le rebord est orné d'oves, le roi debout tient de la main gauche un arc et lève la droite. Il a les pieds sur une espèce d'escabeau, petite pyramide à trois degrés. Devant lui se dresse une sorte de

cippe, un piédestal, autel où brûle le feu sacré. Dans le haut plane le férouer auquel le roi semble adresser une prière. Le mort est représenté dans l'acte d'adoration, de même que sur les tombes chrétiennes les statues joignent les mains. Le cadavre était introduit par la porte rectangulaire à large corniche (égyptienne de style) qui s'ouvre entre les deux colonnes du milieu du faux portique.

L'Inde a connu ces temples taillés dans la masse rocheuse laissée en place ; et l'architecture persique, dans la tombe de Darius, n'a de caractéristique propre que dans les colonnes et le portique qui y figurent.

C'est dans les ruines de *Persépolis* qu'apparaît le style de la Perse primitive avec la colonne, colonne analogue à celles des ordres classiques en ce que les mêmes parties la composent, mais très originale dans l'impression qu'elle donne, ainsi que nous l'avons noté plus haut.

Persépolis, qui remonte à Cyrus ou à Cambyse, atteignit son apogée sous le règne de Xerxès, l'envahisseur de la Grèce, le vaincu de Salamine (480 av. J.-C.). La ville fut prise et incendiée par Alexandre le Grand (330) qui s'empara du trésor royal (qu'on évalue à 660 millions). Les *palais* dont on a retrouvé les restes sont assyriens par la disposition de l'ensemble et persiques par l'emploi de la colonnade. C'est toujours la dominante de la ligne horizontale (tendance assyrienne), mais mêlée aux verticales isolées, libres, des colonnes (caractéristiques du style persique). Des rampes à pente faible, à marches douces et larges en marbre blanc et parfois d'un seul bloc, offrent un passage suffisant pour une rangée de dix cavaliers. Au haut, règne une plate-forme, une esplanade avec un portique à quatre colonnes et quatre piliers où s'accotent des taureaux ailés de $6^{m},50$ de hauteur. Ce portique et ces taureaux qu'une inscription attribue à Xerxès, sont comme le vestibule du palais. Face à l'escalier se dresse une colonnade aux nombreuses colonnes. Le palais est un ensemble de palais aux murs épais. Toutes les pièces intérieures donnent sur une sorte d'immense hall, salle de cent colonnes en deux étages. La construction, sans chaux, ni mortier, est remarquable par l'appareillage des matériaux, surtout dans les colonnes de marbre au fût élancé dont le chapiteau présente les formes particulières notées plus haut, bœufs adossés ou volute à enroulement double haut et bas. Sur les chapiteaux porte l'entablement en plate-bande.

A Suse, on a trouvé des colonnades semblables : les deux motifs du chapiteau persique y étaient superposés. Le musée du Louvre (collection Dieulafoy) possède un curieux *chapiteau* provenant d'une des 36 colonnes de 21 mètres qui soutenaient le plafond de la salle du trône dans le *palais d'Artaxercès*.

Les palais remontent au ve siècle : à cette époque les arts grecs sont en pleine floraison. La colonne persique a-t-elle été un emprunt (modifié) ? Les rapports entre la Perse et la Grèce étaient fréquents. Nombre

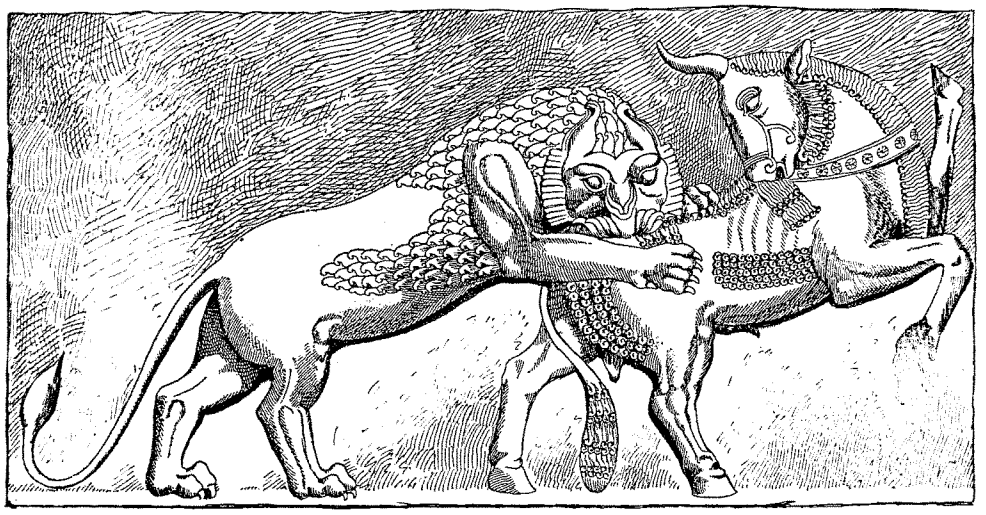


Fig. 7. — Combat d'animaux (bas-relief).

de Grecs vivaient dans l'empire du Grand-Roi, — à sa cour même. Certaines cités helléniques étaient les alliées de la Perse. Le littoral de l'Asie mineure était bordé de villes grecques par l'esprit, les mœurs et la langue, — tout en faisant partie du domaine des Perses. L'échange, l'emprunt seraient explicables, vraisemblables. Mais il ne faut point outrer. La ressemblance des colonnes grecque et persique ne consiste que dans le fût cylindrique ayant à ses bouts un chapiteau et une base. Ce fût cylindrique n'a en somme rien de variable, sinon le rapport de la hauteur au diamètre et là les Perses se distinguent des Grecs. La base persique est tout originale et le chapiteau n'a absolument rien d'aucun des chapiteaux grecs. En fait, ce qui fait que l'on songe à la Grèce en

présence de la colonne persépolitaine, c'est que l'on voit, en plein cœur de l'Asie, apparaître un élément architectural essentiel que tout le reste de l'Asie ignore ou déforme.

Grecque ou non d'origine, la colonne persique est devenue chose persique. Cette modification en un esprit original se manifeste à propos des œuvres où la ressemblance avec l'art voisin est le plus évidente. Les *taureaux ailés* à face humaine appartiennent également aux Perses et aux Assyriens, sans qu'on puisse décider celui des deux peuples qui est

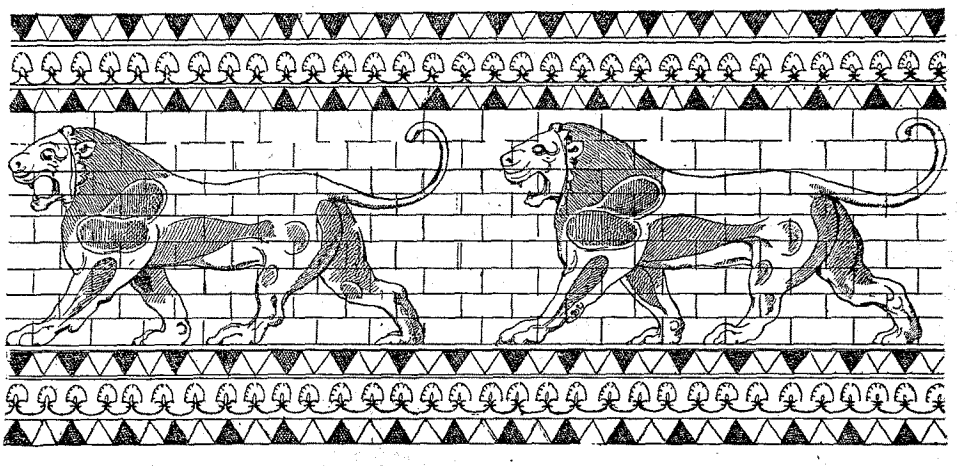


Fig. 8. — Frise des lions.

redevable à l'autre. La position de l'animal est la même. Semblablement sur le corps vigoureux apparaissent les bandes de poils frisés. Les têtes ont la même barbe bouclée, la même tiare où se plaquent les mêmes cornes recourbées vers le devant. Mais dans le taureau persique les ailes, à leur extrémité supérieure, retroussent leur pointe vers le haut, tandis que dans l'art ninivite elles se prolongent suivant une ligne presque droite.

Cette apparition de la ligne en S, de la ligne serpentine, est un fait notable. La ligne courbe dans l'art assyrien est lourde, redondante, boursouflée. La courbe persique ondule, légère, flexible. Cette ligne en S est fournie par la cloche renversée qui forme la base des colonnes. Le férouer persique présente également en bas une sorte de double volute retroussée en S que n'a pas le même emblème dans l'art assyrien.

L'architecture nous a déjà amené à parler de la sculpture à propos des bas-reliefs des tombes, des taureaux ailés et des figures animales des chapiteaux.

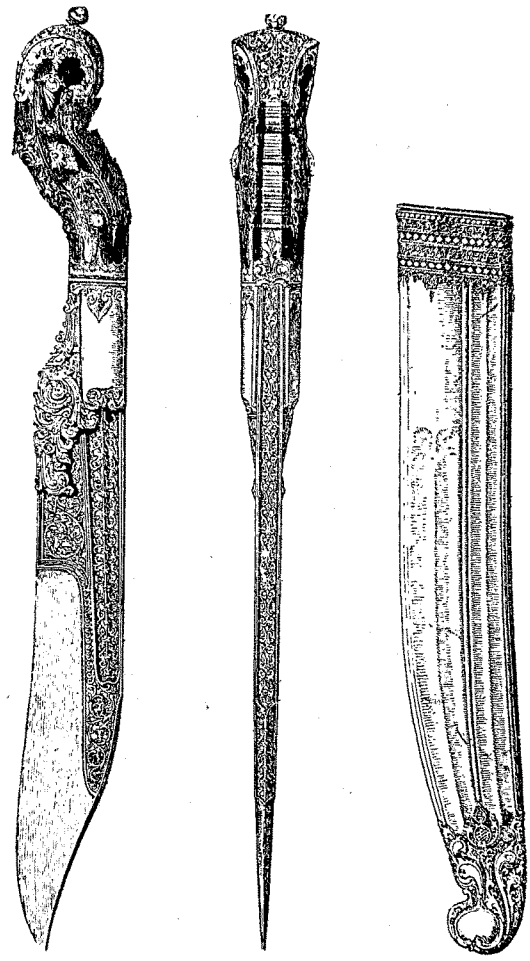


Fig. 9. — Poignard (face et profil) avec fourreau, art persan moderne.

La sculpture comprend d'autres sujets empruntés à la religion ou à la vie du roi.

Parmi les premiers, se rencontre la lutte contre l'animal symbolique (lion, licorne ou chimère), parfois à pieds d'oiseau, parfois le cou et les épaules couverts d'écailles. Un personnage debout, sans colère, perce d'un glaive la bête dressée furieuse. Ailleurs c'est un jeune lion que le personnage étrangle en le serrant sur la poitrine. Ces sujets (aussi bien

assyriens que persiques) sont nationalisés par le type et le costume du personnage.

Le type de l'homme est très marqué, très distinct. La corpulence est moindre que chez l'Assyrien, l'expression moins terrible, moins cruelle. Une sorte de sérénité tempère l'impassibilité du visage. La barbe bouclée est courte. Les cheveux, frisés dans le bas, forment par derrière une sorte de touffe au sortir de la *tiare*. Cette tiare ressemble à une toque s'évasant par le haut, où elle est fermée, tiare moins élevée que la tiare assyrienne. Les mains émergent de longues manches tombantes à plis flottants. L'assyrien a les mains plus fortes et ses manches s'arrêtent avant le coude. Les pieds persiques sont cambrés et moyens de longueur. La toge, qui descend jusqu'aux chevilles, colle moins que l'assyrienne. Un pan relevé à la hanche forme des plis parallèles. Point de broderies, presque pas de franges.

Parmi les guerriers, certains sont vêtus d'une courte tunique qui laisse voir les jambes aux pantalons plissés. Le pantalon est d'origine asiatique : la sculpture grecque le donne comme caractéristique aux personnages d'origine asiatique, Pâris, Atys, etc. Ces guerriers perses à tunique courte sont armés du glaive. Les « *immortels* », les doryphores portent la lance (parfois double) et l'arc avec le carquois. Leur robe est la toge longue. Des colliers d'or, des pierreries, des boucles d'oreilles composent la bijouterie masculine, moins abondante et moins luxueuse que chez les Assyriens.

Le roi portait la tiare bleue, la toge rouge et blanche. Les bas-reliefs le représentent protégé par un parasol (plus simple que le parasol assyrien), parasol essentiellement asiatique et marque d'honneur comme l'escabeau, l'un devenant plus tard le dais et l'autre l'estrade, le trône. Parfois pourtant, au lieu du parasol, un ou une esclave tend un chasse-mouches, composé d'une sorte de touffe de crins ou de fibres au bout d'un manche en forme de balustre à boules enfilées. A la main du personnage royal s'allonge un long bâton : dans la gauche il tient une fleur ou un vase sacré.

Le trône, sur lequel souvent il figure assis, dresse à angle droit un haut dossier et porte sur des montants composés de boules superposées : sous les pieds est l'escabeau.

La divinité protectrice, Ormuzd lui-même ou l'ange gardien, est représentée planant dans les airs sous la forme du *férouer*. Le dieu, vu de profil, en buste, sort d'un anneau, aux côtés duquel s'étalent deux ailes larges qui en font un emblème analogue au disque ailé égyptien. Ces ailes quelquefois se terminent carrément et ne ressemblent presque

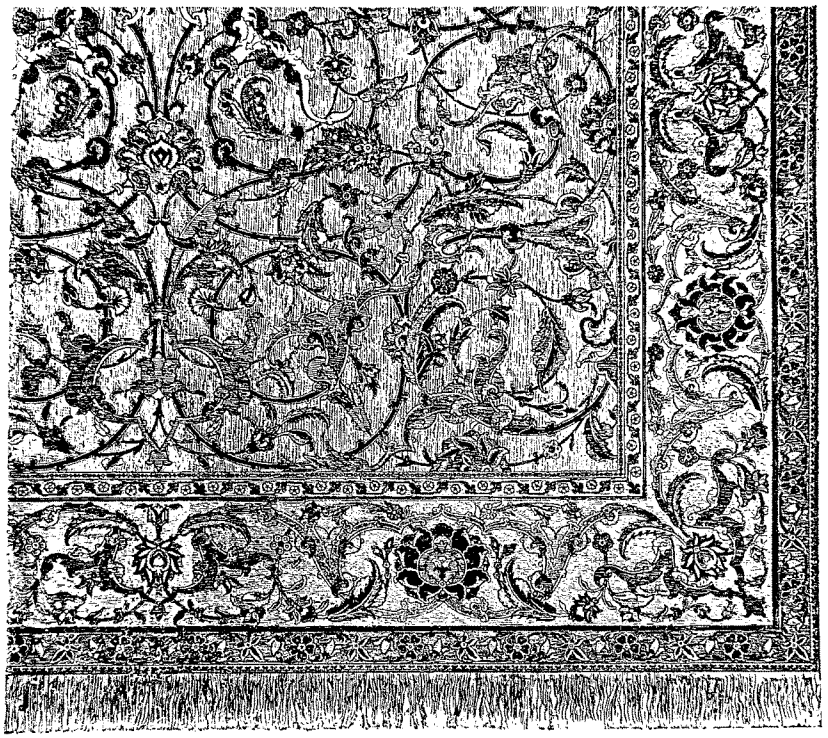


Fig. 10. — Tapis où la courbe est possible (broderie), mélange de style persan et indien (XVIe siècle).

plus à des ailes. Dans le bas de l'anneau, descend soit un bas de robe plissé, soit une queue d'oiseau, entre deux sortes de bouts d'écharpes (nous reverrons cette écharpe dans l'art persique sassanide) dont le bas se retrousse en volute. La tête du dieu est coiffée de la tiare. Il lève une main et, de l'autre, tient un anneau ou une couronne.

Les scènes sculptées sur les bas-reliefs représentent ces personnages et des tributaires en cortèges analogues à ceux de l'art ninivite, mais avec moins de variété et d'action. La vie royale y est figurée, mais

avec moins de violences, de guerre. La chasse est un sujet fréquent. Les animaux, moins beaux que dans l'art assyrien, y sont encore remarquables. La lutte d'un lion et d'une sorte d'antilope doit être quelque symbole religieux. C'est sur les faces des constructions, murs de palais, murs de soutènement des rampes, que l'on rencontre surtout ces décorations en relief.

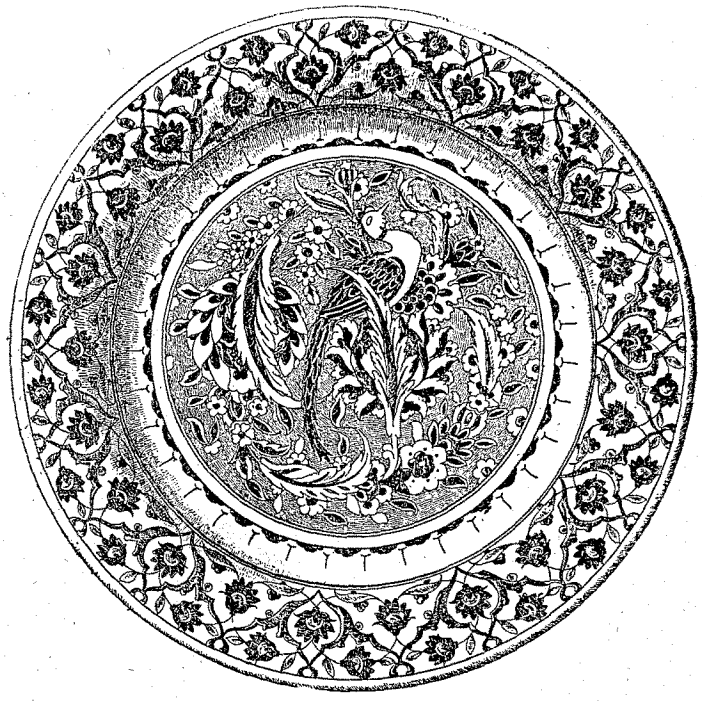


Fig. 11. — Décoration florale géométrisée (céramique persane).

La célèbre *frise des archers* (collection Dieulafoy, Musée du Louvre) qui ornait la salle du trône de Darius Ier, est en argile cuite et vernissée (environ 500 ans av. J.-C.) ; d'argile également la rampe du palais d'Artaxercès (environ 400 ans av. J.-C.). Cet emploi de la polychromie et de la céramique fut peut-être plus particulier à la Susiane (où ont été pratiquées les fouilles), c'est-à-dire à la partie de la région persique qui se rapprochait du bassin du Tigre et de l'Euphrate, là où Babylone avait mérité d'être appelée la ville fortifiée par les potiers.

Architecture et sculpture, tel fut l'art de la Perse antique. Les anciens, grecs ou latins, eurent toujours une admiration pour la puis-

sance et pour le luxe de cette partie de l'Orient. Lorsqu'Alexandre, sous prétexte de venger la Hellade, ajouta la Perse à son empire, il dut y transporter les arts helléniques, mais à une époque où déjà commençait le déclin. Quelle fut l'influence exercée? On peut la deviner grande sans la pouvoir préciser et définir. Cette période demeure obscure.

Mais, vers le IIIe siècle après J.-C., la dynastie des Sassanides donne un nom à un style barbare.

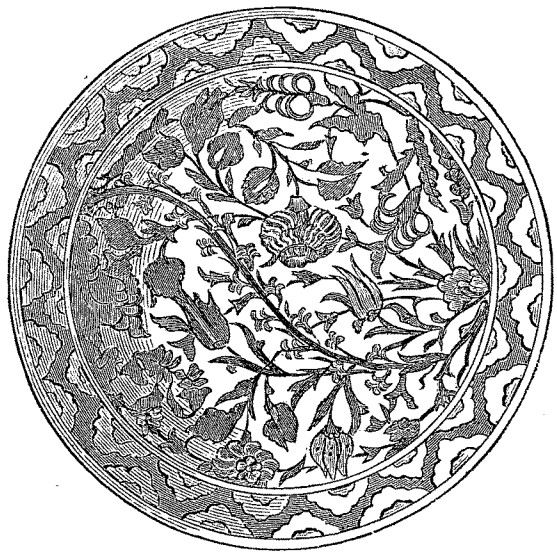


Fig. 12. — Décoration florale géométrisée (céramique persane).

Les rois sassanides, parmi lesquels les plus importants furent Sapor I, Sapor II et Chosroès le grand, règnent pendant quatre siècles. Il semble que la caractéristique de finesse intellectuelle qui avait marqué l'art de la Perse primitive fasse place à une lourde matérialité, sans expression, sans mouvement (sauf pour les représentations de chasses). On dirait même d'une race différente : le type a changé avec le costume.

Les *bas-reliefs* conservés se rapportent aux victoires et aux triomphes remportés sur les Romains, dont l'empereur Valérien, à la suite d'un désastre, fut fait prisonnier (vers 260 ap. J.-C.), réduit à la captivité et obligé de servir de marchepied à Sapor, quand ce dernier montait à cheval.

Le costume royal présente quelque chose de barbare. Coiffé d'une

couronne dont le haut forme une sorte de ballon, le Sassanide pèse lourdement sur un cheval gros, massif. Un manteau tombe des épaules ; le bas du corps est caché sous les plis amples d'une sorte de robe. De nombreuses bandelettes tuyautées agrémentent le costume, y forment des sortes d'ailes qui doivent présenter un sens mystique. Ce symbole inexpliqué se retrouve aux talons du despote comme au bas de sa couronne. Scènes de guerre et scènes de chasse sont les sujets les plus fréquents. Ici, sur un cheval au galop, le Sassanide tend l'arc contre une foule d'antilopes et de sangliers qui fuient dans une sorte de parc fermé par

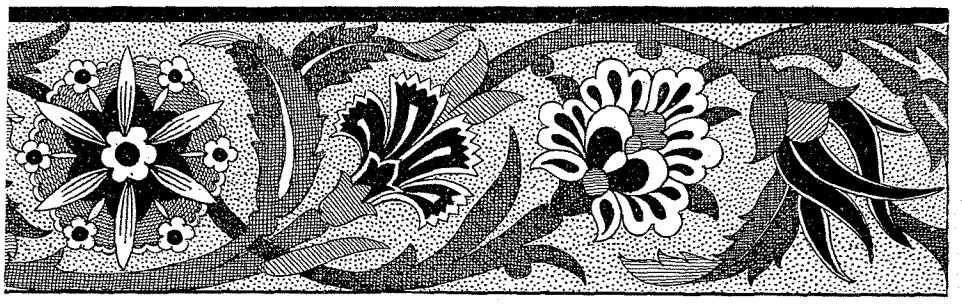


Fig. 13. — L'œillet persan (flore géométrisée).

des draperies et des feux allumés. La représentation des sangliers et des éléphants est supérieure de rendu à celle des personnages. Ailleurs, sous une arcade que des anges (?) ailés couronnent, le roi reçoit un anneau de la main de divinités protectrices[1].

La *coupe de Chosroès* I, que possède la Bibliothèque nationale, est un morceau intéressant, un échantillon de luxe barbare. L'armature d'or, travaillée au marteau, enserre trois rangées de médaillons en cristal de roche et verre de couleur. Dans le fond, le roi figure sur un trône dont les pieds sont des chevaux ailés. Des touffes de cheveux très fournies descendent sur les épaules. La matière employée est le cristal de roche taillé au revers. Cette coupe a longtemps passé pour la « Tasse de Salomon ». Des figures ciselées, niellées et dorées se voient sur une

[1] On a retrouvé une *statue* d'un des Sapor. Elle mesure près de 7 mètres de haut et représente le roi avec les bandelettes tuyautées mystiques au dos, à la ceinture et aux pieds. La couronne est ouverte et à redents étagés. L'art y est supérieur à celui de la coupe de Chosroès.

autre coupe de même origine, mais peut-être plus ancienne. Sur cette coupe en argent (Bibliothèque nationale) est représenté un roi de Perse chassant à cheval et décochant une flèche. La corde de l'arc est placée

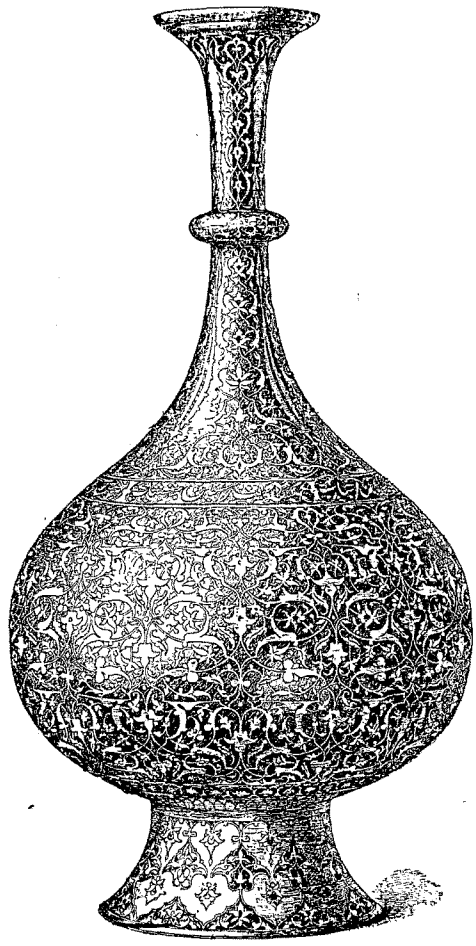


Fig. 14. — Vase damasquiné d'argent (Perse occidentale).

derrière la tête du roi contrairement à l'exactitude (cette « tricherie » est habituelle dans l'art égyptien). Devant le royal chasseur fuient des sangliers, des antilopes, des buffles.

C'est, croyons-nous, à l'époque des Sassanides (IIIe-VIe siècle ap. J.-C.) qu'il faut rapporter le culte de *Mithras* ou du moins son expansion dans le monde occidental en même temps que les nombreux bas-reliefs qui,

sur un type constant, se retrouvent un peu partout. Le culte de Mithras est d'origine persique. Très ancien en Asie, sorte de modification du culte égyptien d'Osiris, il mêlait un symbolisme astronomique à une personnification de l'action de la Nature pendant le cycle des saisons. Des cérémonies bizarres accompagnaient l'initiation. Les bas-reliefs sem-

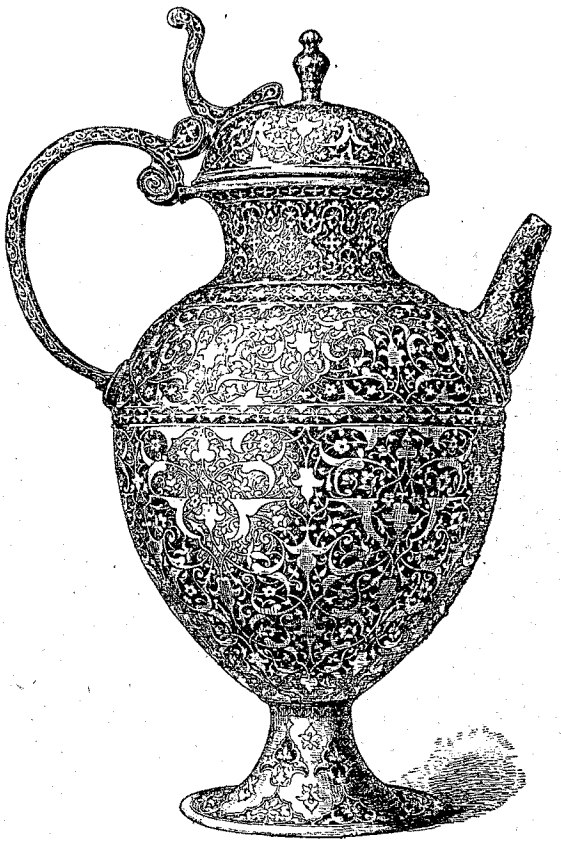


Fig. 15. — Dinanderie persane (aiguière de cuivre, Perse occidentale).

blent faits sur un même modèle : c'est ainsi qu'en décrire un, c'est les décrire tous. Le Musée du Louvre en possède (salle des Saisons) cinq qui sont presque identiques entre eux et ressemblent à ceux des autres Musées.

Dans une sorte de grotte, le dieu Mithras, coiffé du bonnet phrygien, ayant tunique et manteau court, portant le pantalon asiatique (dit anaxyrides) frappe d'un glaive un taureau tombé qui relève la tête avec

un air de souffrance. Un chien lèche le sang qui coule. En bas s'allonge un serpent. Deux personnages jeunes, de proportions plus petite, habillés comme le dieu, sont debout l'un à droite, l'autre à gauche : ils tiennent chacun une torche. Celui qui la tient droite semble représenter le jour,



Fig. 16. — Lampe de mosquée avec inscriptions coufiques (feuillages, fleurs et animaux).

l'autre qui la tient renversée personnifie la Nuit. Dans le fond, en haut du bas-relief, un personnage s'élance sur un char à quatre chevaux, c'est le soleil précédé de l'étoile du matin. De l'autre côté, Phœbé, la Nuit, sur un char et précédée de l'étoile du soir. Deux inscriptions latines donnent la dédicace « au dieu Soleil, à Mithras l'invincible. »

Les Romains, d'un paganisme formaliste jusqu'à la bigoterie, adoptèrent le culte de Mithras, très probablement sous l'impression des désastres du règne de Valérien, ou du moins lui donnèrent l'extension qu'il n'avait point encore eue, car il fut connu lors dès débuts du christianisme : Hadrien dut sévir contre la superstition nouvelle. Tertullien l'attaque violemment vers le IIIe siècle, époque de son apogée vraisemblable. Les bas-reliefs mentionnés sont vraisemblablement l'œuvre d'artistes gréco-romains travaillant sur un type fourni par l'Asie.



Fig. 17. — Carreau de revêtement, fabrication persane, provenant du palais d'Astrabad.

Après la période primitive antique et la période sassanide, la Perse voit fleurir une troisième période, celle de l'art persan, art moderne qui se rattache à l'art musulman et commence lors de la conquête par les Arabes vers le milieu du VIIe siècle. L'art actuel de la Perse n'en n'est que la continuation.

Les mêmes tendances intellectuelles et sentimentales y dominent avec une inexplicable vitalité, nous voulons parler de cette sorte de retenue, de discrétion, de goût, non seulement dans les formes, mais jusque dans les couleurs. Tandis que tout le reste de l'art musulman affectionne les colorations violentes, bruyantes, criardes, les rouges mêlés aux jaunes, une sorte de matérialisme des tons, — l'art persan adopte des tonalités, des nuances particulières. Il se plaît au bleu, belle couleur profonde, presque pensive, que le regard pénètre sans effort, sans être

offusqué, tandis que le rouge arabe est tout extérieur, se jette aux yeux. Ce rouge chez les Persans, dans leur céramique, dans leurs tissus, dans l'enluminure, s'apaise, devient la couleur « œillet d'Inde », couleur légèrement attristée. Le jaune s'atténue, se mêle au bleu, en forme une teinte verte, un vert de verdure, doux, transparent. La comparaison des étoffes arabes et des étoffes persanes suffit à montrer la différence. Les beaux tapis d'Orient sont persans ou inspirés de l'art persan. Il ne faut pas oublier que le Daghestan actuel est tout persan d'histoire et d'esprit.

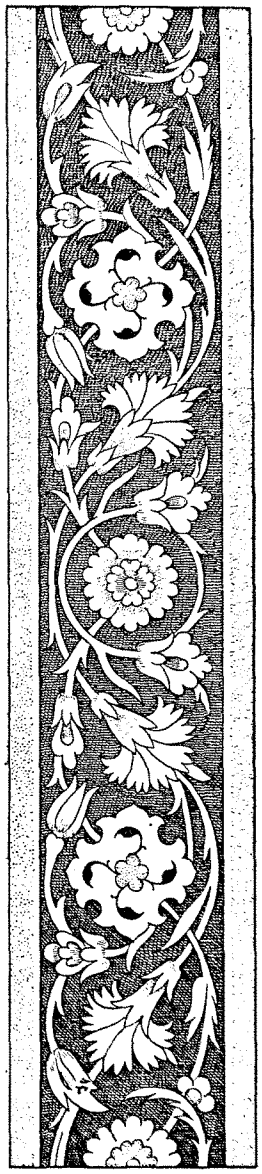


Fig. 18. — Frise avec l'œillet caractéristique persan (faïence).

L'ornementation pour le tissu est presque toute géométrique et — en raison même des conditions de travail — n'admet que les combinaisons d'angles droits ou de moitiés d'angle droit. Les fleurs et les feuilles n'y apparaissent que géométrisées. Jamais un élément décoratif « n'enjambe » sur l'autre. Tout est juxtaposé. Les tonalités, si aimables et si riches, ne doivent leur richesse qu'à l'art de ces juxtapositions. Prise à part chaque coloration est douce, très amortie. La Perse domine de très haut tout l'art du tapis et de la broderie.

La céramique aux tons doux est ou géométrique ou végétale dans son décor. Géométrique elle rappelle le dessin des tapis. Végétale, elle affectionne l'œillet. Parfois certaines feuilles à dessin et à colorations spéciales font songer à l'art indien — surtout naturellement dans l'est de la Perse. Les personnages à cheval, abrités sous un parasol et allant à la chasse (à l'antilope), se trouvent quelquefois dans l'ornementation des faïences comme dans celles des vases de métal, ciselés ou niellés. On remarque aussi des paons faisant la roue.

Les plaques de faïence ont fourni des revêtements architecturaux aux palais persans. Le palais de Iman Hussein à Kerbela en est un bel exemple. Les murailles y semblent des tapis brillants aux reflets mouillés. Les ouvertures présentent l'*ogive persane* — ogive à laquelle on a pu attribuer (après les croisades) l'origine de l'ogive gothique. Une tour cylindrique svelte, fine, se dresse au milieu, couronnée d'une sorte de corniche gracieuse que domine une lanterne coiffée d'un minaret bulbeux et côtelé, d'une rare élégance. L'architecture persane fournit sa note particulière tout en restant une dépendance de l'art musulman.

L'Art Indien

L'ART procède plus de la manière de sentir que de la façon de penser et il y a abus à vouloir qu'il soit absolument l'expression des idées. Un monument n'est pas une opinion et la métaphysique ne remue pas les pierres. Le tempérament propre d'une race, dans le domaine de la sensibilité, a seul son contre-coup dans les formes. Quant à considérer les œuvres d'art comme une illustration des conceptions philosophiques d'un peuple, cela n'est légitime que dans la mesure où ces conceptions cessent d'être de pures abstractions.

Les systèmes philosophiques qui ont régné dans les Indes n'ont donc pas pour conclusion forcée, pour aboutissement inévitable, l'art indien, et ces systèmes émigrés en Chine et au Japon, dans l'Indo-Chine même, si voisine pourtant, donneront naissance à un art bien différent. Ce qui est vrai, c'est que le brahmanisme primitif semble n'avoir point favorisé l'éclosion des formes et que le bouddhisme seul extériorisa, incarna les symboles religieux.

Nous prendrons donc l'art indien tel quel, le rattachant à la religion quand il y aura influence manifeste, mais sans violenter les faits.

Race très précisément déterminée aussi bien dans son type physique que dans son type moral, les Indiens, au point de vue historique, ne présentent que confusion. La chronologie pour une grande période est noyée d'incertitude. Pas d'inscription qui serve, comme en Egypte, Assyrie, Perse, à classer les monuments dans l'ordre successif du temps. Presque rien ne les rattache à des faits historiques. On pourrait dire

qu'il n'est point non plus aisé de démêler dans ces monuments une sorte de hiérarchie d'habileté et de talent, les jalons d'une ascension vers le mieux dans une forme caractéristique particulière, — à peine reconnaît-on les traces des influences étrangères qui ont modifié quelque détail dans un esprit persan ou arabe.

En somme tout ce qui précède l'époque d'Alexandre est plus obscurci qu'éclairé par les légendes poétiques des épopées primitives du Ramayana et du Mahabarata. Le héros macédonien s'avança jusqu'à l'Hyphase, près du cours supérieur du Gange. Là (327 av. J.-C.), son armée refusant de l'accompagner plus loin, il éleva douze autels aux douze grands dieux de l'Olympe, pour marquer le terme de son expédition, et fonda plusieurs villes (entre autres, Bucéphale et Nicée, où durent s'établir des colons Macédoniens, c'est-à-dire grecs). Ces colonies ne furent probablement pas sans rayonnement d'influence [1]. Quelque cinquante ans plus tard, Séleucus pénètre jusqu'au Gange et exige un tribut. Des relations commerciales existaient donc entre l'Asie indienne et l'Europe par l'intermédiaire de l'Asie occidentale.

La Grèce avait peut-être subi une influence indiennne dont sa mythologie a conservé les confus vestiges. A quelle époque ? Il est malaisé de l'établir. On sait que Bacchus, dans l'art grec, se présente sous deux aspects très distincts. Le Bacchus purement grec est jeune, svelte, imberbe, figuré nu. Le Bacchus dit indien est d'un certain âge, corpulent, aux formes robustes et pesantes, barbu et vêtu d'une robe qui descend aux pieds. Ce dernier aurait conquis l'Inde à la tête d'une armée d'hommes, de femmes, de faunes, de satyres armés de thyrses et de tambourins. Il faudrait d'abord savoir ce qu'entendaient ici les Grecs par l'Inde ? N'ont-ils pas donné ce nom aux confins de la région asiatique qu'ils connaissaient ? Le Bacchus indien ne serait d'ailleurs point indien d'origine ; il est, pour l'Inde ou ce qu'on a appelé l'Inde, l'étranger envahisseur. Son type, d'autre part, n'offre aucun caractère indien et est plutôt assyrien.

Un seul fait capital marque dans la chronologie de la péninsule, — c'est la propagande du Bouddhisme et d'un culte manifesté dans le

[1] Quelques détails de piliers, quelques motifs d'ornementation courante (des « flots ») sont les seuls restes de cette influence grecque.

temple. Pour le brahmanisme, dominateur jusqu'alors, Dieu était partout : point d'édifice religieux, point de statue. Au VIIe siècle avant Jésus-Christ, un prince, Çakya-Mouni (Gautama Bouddha) fonde une doctrine nouvelle de renoncement, de fusion en Dieu par la contemplation, la science et l'amour de l'humanité. Par sept perfections successives l'âme humaine monte à la divinisation, à la divinité. Le bouddhisme règnera près de vingt siècles et compte encore près de 200 millions de fidèles parsemés dans l'Asie méridionale et orientale, Inde, Ceylan, Indo-

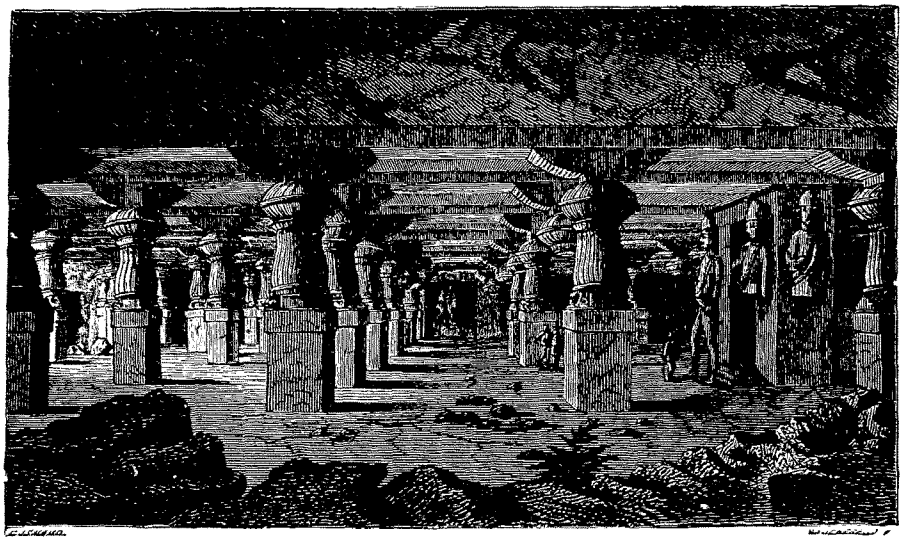


Fig. 1. — Temple souterrain d'Elephanta (Indes).

Chine, Chine, Japon. Au IIIe siècle, un roi adepte du dogme nouveau, Asoka (250 av. J.-C.) fait triompher le culte de Bouddha que, vers le IXe siècle après Jésus-Christ, modifiera la réforme jaïniste ou djaïniste.

Avec Asoka seulement naît l'art indien. Rien auparavant ou peut-être quelques cavernes qui rappellent l'art préhistorique européen. Jusque-là, l'Inde pense, sent, mais ne s'exprime point. Pays merveilleux aux fleuves fécondants (le Gange, fleuve sacré comme le Nil en Egypte) : terre dont les flancs recèlent les trésors des métaux et des pierres précieuses, régions luxuriantes de végétation puissante et d'inextricables forêts, où la vie facile poussait à l'inaction contemplative, à l'extase, au

rêve! Un peuple vivait parqué dans les castes qui montraient à l'individu la continuité de la tâche et de la fonction héritées dans l'organisme social. La fraternité, l'égalité prêchées par le bouddhisme furent accueillies avec enthousiasme.

Le roi Asoka divise en 80.000 parcelles les reliques de Bouddha. Le temple ne sera que l'enveloppe de la parcelle sacrée : il restera, sous toutes ses formes, la châsse, le reliquaire. L'église chrétienne, elle aussi, primitivement abri du corps du saint qui la patronne, l'église a été l'enveloppe de l'autel, — de l'autel qui fut d'abord le tombeau du martyr. Le plan même, plus tard, s'allongera comme un corps mort avec le chevet pour tête et pour bras étendus le transept. Le temple indien, lui, n'est point tombeau, mais reliquaire.

On a remarqué que l'architecture indienne n'offre rien d'analogue aux systèmes architectoniques qui ont laissé un nom à un style. Ailleurs des composantes générales se dégagent dans des ensembles qui commandent, plus ou moins, les proportions des parties. Tel l'art grec avec ses ordres, tel le style roman, tel le style gothique. La colonne même dans l'édifice hindou se modifie selon les caprices, selon les influences étrangères, tantôt balustre court, ventru, trapu, en rondeurs superposées, tantôt pilier polygonal dont les sculptures ne concordent point avec la fonction de la chose décorée. Les parties de la colonne n'ont rien de constant. La base est parfois un dé qui en occupe la moitié. Le chapiteau est parfois remplacé par une double console sur laquelle porte le plafond.

Souvent même la colonne ne soutient rien. Des sortes d'obélisques se dressent ainsi à l'entrée des temples. L'impression de hauteur n'y est point recherchée. Les dimensions semblent rapetissées. L'ornementation abuse des horizontales, arrête, intercepte les verticales. Les profils sont très découpés en nombreuses saillies accentuées par des évidements. On a la sensation d'un piédestal qui porterait dans le haut une cassette, une châsse. Ces piliers, annonciateurs du temple et dont quelques-uns sont peut-être des piliers commémoratifs de victoires, deviendront des tours avec niches et sculptures, — mais à une époque relativement moderne. On s'est demandé si certains n'étaient point les uniques restes de temples disparus qu'ils précédaient.

De ces piliers quelques-uns sont cylindriques (Delhi, Allahabad), la plupart sont polygonaux, quadrangulaires (Tanjore), octogonaux (Ajunta).

Le seul élément architectonique absolument indien est le dôme à renflements étagés ou à renflements côtelés. Pour tout le reste, l'architecture n'est qu'une sorte d'orfévrerie de pierre, tout ornementale, parce qu'elle procède de la châsse et que le temple lui-même est un reliquaire colossal, reliquaire d'une des 80.000 parcelles du corps de Bouddha. Ces dômes sont d'ailleurs de faux dômes, dômes extérieurement seulement, dont l'intérieur massif et plein, sans voûte, reçoit un revêtement rapporté de sculptures plaquées. Le haut est une plate-forme ou un amortissement. On dirait d'un téocalli américain, mais juché sur un soubassement : dans le téocalli l'autel et le sanctuaire sont en haut; le dôme indien couvre le sanctuaire, l'écrase.



Fig. 2. — La pagode est le développement colossal de la mitre (mitre de prêtre danseur).

Le symbolisme y trouve en outre une expression. Les dieux ou, pour mieux dire, les personnages qui sont les diverses incarnations divines du Panthéon indien paraissent le plus souvent coiffés d'une mitre haute, en cône tronqué qui porte sur sa périphérie des cordons étagés de perles ou de pierreries. A la partie supérieure, une sorte de bouton forme amortissement. Cette coiffure est une marque de divinité, un insigne d'honneur. A son image a été créé le faux dôme qui couronne le temple ou le portique : c'est la mitre de Bouddha. Les rangs de perles s'y transforment en

renflements, en godrons, qui s'agrandissent au point de sembler d'immenses coussins superposés. Ici encore se manifeste le symbolisme. L'homme, comme Bouddha, montait vers la fusion en Dieu par le processus de sept perfections successives : de là, les sept étages, les sept renflements. Parfois ces sept étages sont réduits à sept disques horizontaux comme enfilés dans un axe et de plus en plus petits. Peut-être est-ce là le sens de la forme du roi et de la reine[1] dans le jeu d'échecs (d'origine indienne). Primitivement, les topes dont nous allons parler plus loin et dont le tumulus formait la calotte, étaient terminés supérieurement par un motif ornemental, pareil à un bouton au-dessus d'un disque horizontal, comme dans les pions de nos échecs.

Tels sont les éléments qui, sans constituer un ordre architectural, apparaissent comme les plus particuliers à la construction indienne.

Ce mot « construction » n'est point pris ici dans son sens propre. Construire, c'est juxtaposer et superposer des matériaux distincts, des pierres ou des briques, rassemblés et liés de façon à s'unir en un ensemble, en un tout. Pour la plus grande part, les édifices indiens ne sont que des carrières que l'on a fouillées, taillées, évidées sur place. Ici, comme pour les dimensions, les voyageurs, à esthétique exclamative, ont exagéré le travail et l'effort jusqu'à l'impossibilité. Il ne s'agit point de roc ou de granit ayant cédé au pic ou au ciseau, mais d'une pierre sinon tendre, du moins dont la taille était rendue plus aisée par le clivage.

On peut ramener à trois types primordiaux non le style, mais les formes générales de l'architecture indienne, et l'on peut les faire dériver du type le plus simple qui consiste en une chambre à relique couverte d'un amas de terre ou tumulus et précédée et annoncée par un pilier. La chambre à relique, en se développant sous le sol, sera le temple souterrain, l'hypogée. Le tumulus en saillie sur le sol, deviendra le faux dôme. Le pilier indépendant, à fonction d'obélisque d'abord, grossira et sera la tour. Ces éléments réunis et multipliés peupleront l'enceinte sacrée dont nous parlerons à la fin.

Les topes ou stupas sont des édifices cylindriques coiffés d'une cou-

[1] Les disques y sont moins nombreux, parce qu'ils ne figurent point une divinité, mais un roi et une reine.

pole hémisphérique. Cette dernière n'a rien de la vraie voûte et de la vraie coupole : les pierres, quand elles y figurent, sont posées en assises parallèles sans que rien y rappelle les claveaux. La coupole n'est pas toujours unique : quatre autres coupoles l'encadrent souvent. Le cylindre repose quelquefois sur un terrassement de terre ou sur un soubassement de pierre. Le revêtement est ou de pierre dure comme à Ruanvelli ou de brique comme dans la plupart des topes de Ceylan. La hauteur est variable : 14 mètres à Thouparamaja, 17 à Sanchi sur un diamètre de 36 mètres. Le plus célèbre, le Djata-Ouana-Rama s'élève, dit-on, à 80 mètres. Il se compose d'une sorte de cône gazonné à revêtement de brique. Ces gazonnements et ces revêtements sont les caractéristiques des topes de Ceylan où ils portent le nom particulier de dagobas (d'où très probablement on a dérivé le mot pagode, bien qu'on lui donne aussi une autre origine). La disposition offre quelques analogies avec les monuments druidiques. La forme circulaire des groupements, les cercles de pierres qui les entourent, les cercles de piliers qui remplacent parfois les pierres, font penser à l'art préhistorique. Un groupe célèbre est à Jellabalad. On cite les topes de Sanchi déjà mentionnés, d'Amravati (région de Madras), de Sarnath en forme de tour, de Peichaver, de Caboul, de Béghram, d'Anara-djapura.

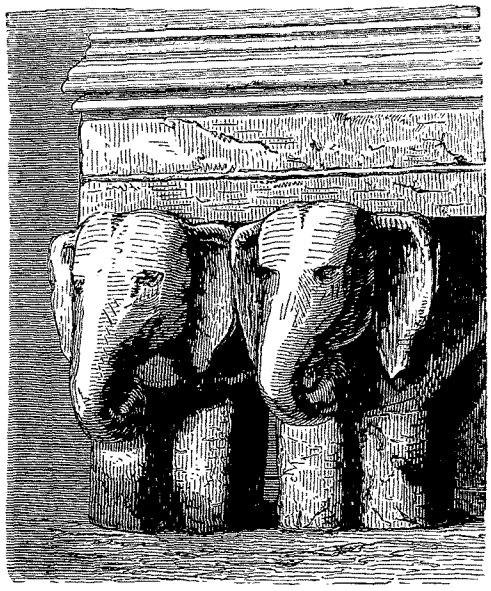


Fig. 3. — Supports de forme animale taillés à même dans la masse de la pierre laissée en place.

Les topes sont généralement surmontés d'une sorte de bouton dont nous avons parlé plus haut. En développant leur partie supérieure, ils grandiront jusqu'à former ce qu'on appelle les pagodes.

Autour de ces topes se dressaient en cercles des piliers annonciateurs du temple ou peut-être commémoratifs de victoires. L'île de Ceylan pos-

sède même des topes consacrés non à une destination religieuse, mais à une fonction de colonne triomphale ou d'arc de triomphe, comme les topes d'Abayagiri (88 avant J.-C.) et de Jettawana (275 après J.-C.). Quant aux piliers, le chapiteau, qui couronne leur fût cylindrique, est d'une ornementation simple et se termine par un bouton. Peut-être la fonction était-elle double, religieuse et guerrière; peut-être étaient-ils des sortes d'ex-voto, d'offrandes à la suite de guerres heureuses. Ceux qu'éleva Asoka sont assez ornés. A Allahabad, à Bitari, à Delhi (pierre de 14 mètres), on en voit plusieurs de dates peu certaines. Delhi florissante sous le Mongol Aureng-Zeb, devra nombre de ces monuments aux musulmans, avec la mosquée de Djoumma en marbre blanc et granit rouge et la fameuse tour de Kottab-Minar, de 80 mètres de haut, que contourne un escalier en spirale. Sur les premiers piliers bouddhistes, se voit déjà une sorte de lion, l'animal qui sera le « chien de Fô » dans l'art chinois et japonais. Ces ressemblances avec l'Asie Orientale se retrouvent dans le portique de Sanchi, surmonté d'un ajour de barres transversales[1].

Les topes sont-ils la forme première du temple bouddhiste et n'ont-ils pas été précédés par les hypogées ou temples souterrains? Leur analogie avec les monuments druidiques semble en témoigner en même temps que leur élévation qui ne réclame que le travail primitif du terrassement. Les topes ne seraient-ils que la chapelle primitive sortie plus tard de terre? Sans doute la période des cavernes avait dû venir auparavant, si l'on entend par cavernes des accidents naturels du sol, seulement appropriés par l'homme à un usage. A cette période première on pourrait, avec assez de vraisemblance, rattacher les excavations de Behar près de Rajaguha et la fameuse caverne du Tigre à Cuttack. Cette dernière doit son nom à sa forme et représente une colossale et monstrueuse tête d'animal (nez, yeux, oreilles) dans la bouche duquel est l'entrée.

Mais les hypogées (tout en restreignant les exagérations des voyageurs) ont demandé un travail plus considérable. Les exagérations des voyageurs portent sur deux points : la dureté de la pierre (nous en avons parlé), les dimensions. Des mesures précises ont été prises et données.

[1] L'art romain a connu des édifices dans le genre des topes. Les tombeaux gigantesques que dominait un ensemble de sept étages de plus en plus petits ont reçu le nom de septizones et sont des sortes de dagobas romains.

Les douze temples mentionnnés, qui en ont été l'objet, fournissent de

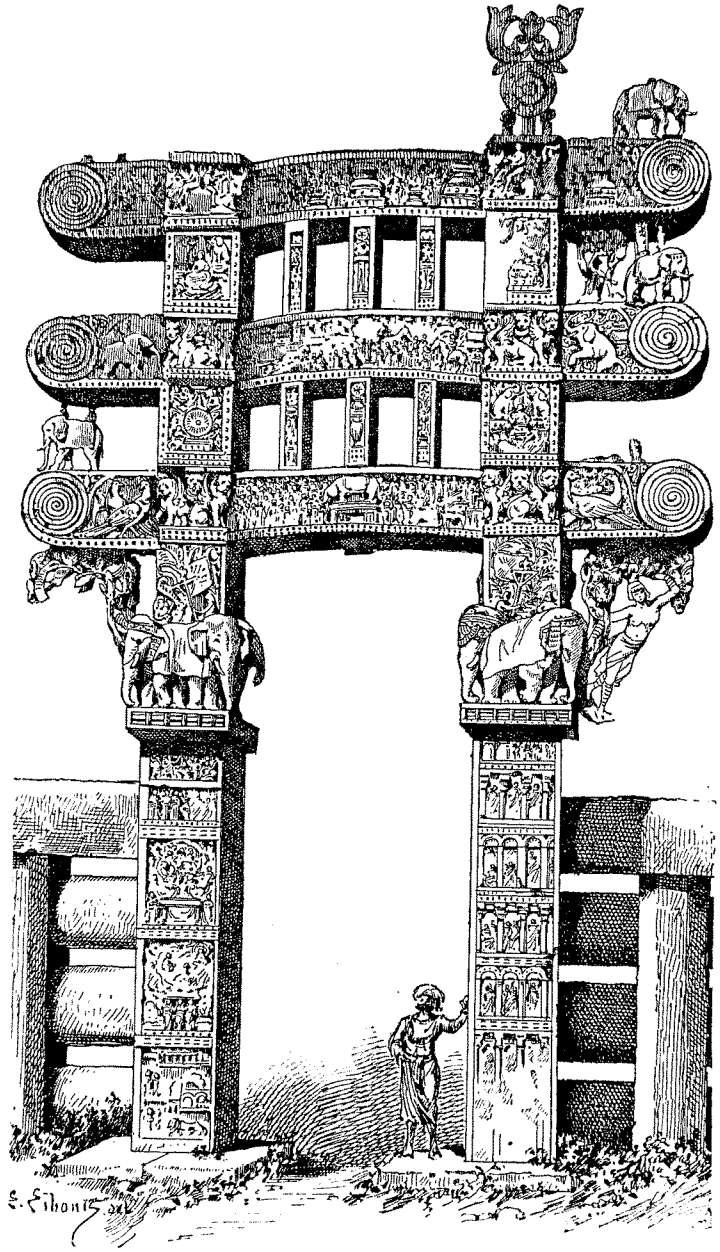


Fig. 4. — Portique de Sanchi.

33m,85 à 8m,59 de longueur intérieure et une moyenne de 15m,40. La largeur intérieure varie de 39m,65 à 5m,55 (moyenne 13m.48). Les hau-

leurs démentent les descriptions enthousiastes : elles vont de 14m,33 à 2m,44 et ont pour moyenne 5m,25.

Ces temples souterrains sont pour la plupart *dans* le territoire de Bombay et sont attribués hypothétiquement à la période qui s'étend du IVe siècle avant J.-C. au XIIe siècle de notre ère. Ils sont groupés parfois jusqu'à former la centaine.

Le plus célèbre, celui de Karli, offre, par le plan, des analogies avec l'église chrétienne, mais sans le transept. Un pilier orné de sculptures d'animaux se dresse devant le temple et rappelle l'obélisque égyptien par la fonction, sinon par la forme. Trois portes, trois ouvertures conduisent à une sorte de porche d'où part la nef rectangulaire, allongée, à plafond bas, séparée de ses bas côtés par deux rangées de quinze piliers, régulièrement espacés, courts, à chapiteaux très décorés. Dans le fond, qui forme une abside arrondie, sept piliers sans ornements continuent la galerie et contournent le tombeau à relique, — sorte de dagob ou dagoba cylindrique surmonté d'un petit dôme. On peut voir dans cette disposition un type du plan ordinaire des temples indiens. Pourtant la tombe à relique est souvent remplacée par une image de Bouddha, une statue dans une niche, comme si on avait coupé de haut en bas le dagob pour y laisser voir le sacré personnage.

L'île de Salzette, Bang, ont leurs hypogées célèbres. Le Kaïlaça[1], d'Ellora (dans le Nizam) est plus récent (VIIe ou VIIIe siècle après J.-C., croit-on). Le plan rectangulaire montre, à l'intérieur, de vastes dimensions. Le fond n'a point l'arrondissement de l'abside et se termine carrément. Une salle porte sur vingt-huit colonnes : la hauteur est 6 mètres. L'ensemble forme cinq nefs. Sept chapelles quadrangulaires prennent jour sur le temple principal. Quelques chapiteaux, plus ornés, ont des sortes de feuilles retombantes dont les découpures rappellent la feuille arabe. Le temple est précédé d'un grand portique à étages avec nombreuses sculptures et portant dans le haut une statue de Siva. Des éléphants y servent de supports. Des colonnes à fonction d'obélisques se

[1] Kaïlaça surnom de Siva. Ce temple est composé d'une partie dégagée consistant en sortes de portiques où ne subsiste plus que la trace du commencement du dôme pyramidal. Ces portiques et le pilier qui les précède sont monolithes, taillés à même une masse de pierre dont les côtés dégagés ont été sculptés.

dressent, massives, à nombreuses moulures horizontales, et composées de sortes de cubes superposés.

Après les piliers annonciateurs, les dagobs et les temples souterrains,

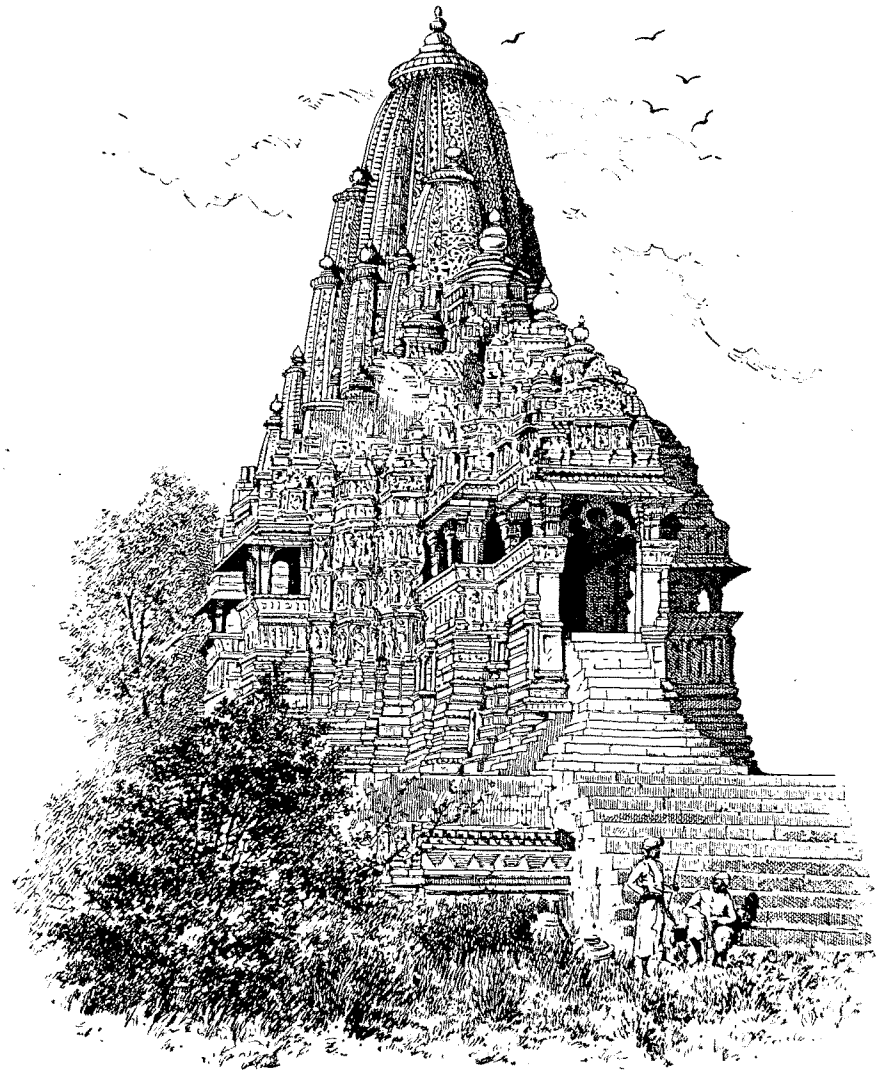


Fig. 5. — Pagode indienne.

vient la troisième forme (et la plus intéressante) de l'architecture indienne, la pagode.

Le mot « pagode » prête à une certaine équivoque. Les étymologies les plus diverses ont été données. Est-ce la maison de l'idole (pout-

gheda), origine persane? Est-ce la maison sainte (bhagavati), origine hindoue? N'est-ce pas plutôt la modification de dagob ou dagop? On n'entend point d'ailleurs par pagode le seul temple indien. L'art chinois connaît la pagode. En outre le mot désigne-t-il l'ensemble des constructions rassemblées dans l'enceinte sacrée ou n'est-il que le nom de l'édifice caractérisé par son couronnement d'étages, conique ou pyramidal?

L'enceinte sacrée formait un vaste espace quadrangulaire, fermé par un mur interrompu par des portes (gopuras) coiffées de dômes. Les gopuras sont placées sans symétrie, sans régularité : la disposition des nombreuses constructions qui s'élèvent dans les cours de cette sorte de cloître n'obéit à aucune symétrie. Les constructions semblent placées au hasard sans orientation commune, sans convergence vers un point plus important. On voit de tout dans cette juxtaposition capricieuse de cours, de plantations, d'hospices, de piscines d'ablutions, de chapelles. Ici les toits sont plats. Là ils se pointent en pyramides. Les gopuras se dressent comme des portes triomphales, des sortes d'arcs de triomphe, peu proportionnés, monstres hydrocéphales dont la tête lourde repose péniblement sur les petites jambes des côtés de la baie inférieure. Ces portes sont souvent plus importantes que les chapelles. A Combaconum on en cite une qui a quatorze étages. Certains temples ont sept enclos (encore le nombre sept) et vingt-trois portes. On rencontre des galeries sans destination précise : les piliers nombreux y soutiennent de grandes plates-bandes monolithes. A Madoura (ou Madoureh) dans l'hospice (?) dit Tchoultry est une galerie de 23 mètres de longueur sur 5 mètres de haut. A Challembroum [1] une grande salle (?) porte sur de nombreux piliers sans base ni chapiteau : les murs de cette salle ont été ajoutés après coup pour en faire un magasin; auparavant ce n'était qu'une sorte d'abri. Ramisseram, Tinnevelli, Tirouvalour possèdent des monuments analogues.

L'élément le plus indien est le faux dôme dont nous avons déjà dit le sens symbolique. Ce dôme, plein, revêtu de plaques sculptées, est tantôt en cône, tantôt en pyramide tronquée. Les côtés en sont parfois renflés en ruche ou en pain de sucre. Des bourrelets en étagent la masse :

[1] Voir plus loin.

ces bourrelets sont parfois godronnés. Souvent ce sont des sortes de côtes longitudinales qui les sillonnent du haut en bas. A Buvanesvara on dirait d'une mitre. A Mahabalipour la forme fait penser aux minarets, à des sortes de cloches retombantes : la silhouette est celle d'un ouvrage de tourneur. A Tandjore, la plate-forme qui couronne, est occupée par une sorte de bulbe où est percée une porte inutile.

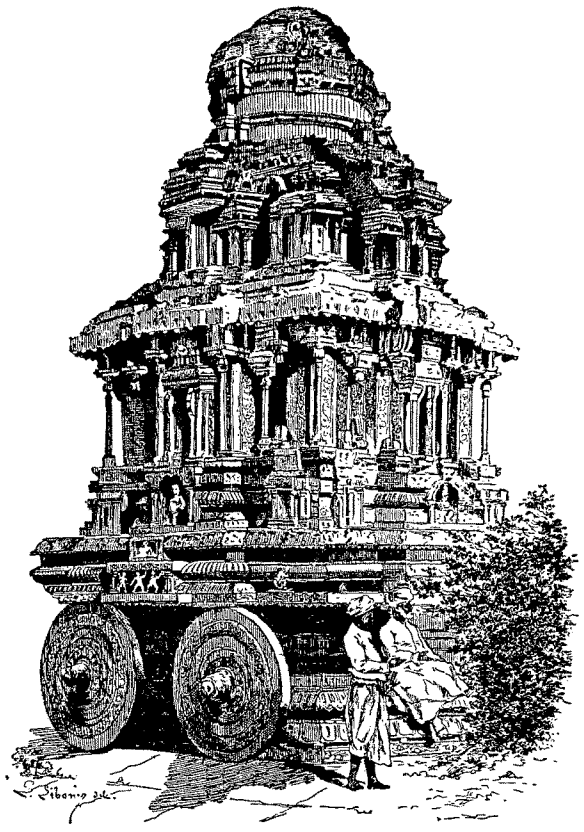


Fig. 6. — Le char processionnel de Djaggernauth.

Nombre de ces édifices procèdent du même mode de travail que les sanctuaires souterrains. Une masse de pierre, primitivement noyée dans les terres d'une hauteur, a été dégagée, puis travaillée, percée, fouillée, sculptée sur place. Les sépultures de Myra (Asie-Mineure) étagées dans les flancs d'une montagne nous ont présenté un exemple de ce genre de monuments. L'art de la « construction » proprement dite n'intervient que tard dans l'architecture indienne.

Il est d'ailleurs très difficile de démêler les influences du temps et celles du milieu. La persistance du type physique de la race s'explique peu, est un prodige, avec les bouleversements des invasions. Le milieu changea avec le temps. D'autre part l'art indien est très varié selon qu'il est étudié dans telle ou telle région de l'Inde. Du côté de la Perse, l'influence musulmane agira plus vite. Au Nord, l'esprit chinois aura son effet. Dans le Cachemire, les ressemblances avec le classique seront

notables. La Birmanie, l'Indo-Chine auront leur caractère propre. L'Indien restera pur surtout dans le Radjputana.

Vers le IXe siècle se place la réforme jaïniste. La doctrine nouvelle, originaire de Dekkan (dans le sud de l'Hindoustan) reçut son nom des jaïnas ou djaïnas, philosophes qui admettaient l'éternité du monde et des êtres. Sans qu'il soit facile d'en dégager la raison, les novateurs, qui dominèrent surtout au XIe et au XVe siècle, modifièrent l'architecture religieuse. Les temples du mont Abu, le temple de Vimala Sah (1032 ap. J.-C.) leur sont attribués. Le plan est carré ou rectangulaire. Le dôme s'appuie sur des piliers : le sanctuaire s'orne de la statue du dieu et non du dagob. L'extérieur ne présente que la nudité d'un mur continu. L'intérieur est décoré avec prodigalité. Des figures sculptées se dressent dans des niches à pinacles sur les faces des piliers surmontés de chapiteaux composés de quatre consoles. Entre les piliers, des sortes de banderoles de pierre ajourée descendent comme des écharpes. Tchandravati, Sadree, Ionagur, Somnath, offrent des monuments analogues. Le temple de Sadree (1439) a dix-sept dômes en forme de ruches. Les piliers isolés prennent les proportions de tours comme la belle tour de Chittore (36 mètres de haut).

Les Arabes convertiront en mosquées la plupart des temples jaïnistes. L'influence du style arabe, qui dominera surtout au XVe siècle, est déjà sensible dans certains édifices antérieurs de plusieurs siècles. Non seulement le temple de Sadree et la tour de Chittore que nous venons de mentionner ont quelque chose de musulman, mais certaines pagodes, même du VIIIe siècle, rappellent la mosquée, peut-être par suite de modifications postérieures, les dates étant des plus incertaines dans l'art indien.

Djaggernauth, Challembroum et Tandjore sont dans ce cas.

Une curieuse reproduction réduite de la grande pagode de Djaggernauth[1] se voit au musée ethnographique du Louvre. C'est dans ce temple (qu'on croit de 1198) que se rendent par centaines de mille les pélerins. Des fanatiques s'y livrent à des supplices volontaires, se lacèrent, se meurtrissent, se jettent sous les roues du char colossal qui porte

[1] Autre nom de Siva.

la divinité [1]. Cette pagode est une ville sainte qui renferme une cinquantaine de temples et de chapelles. Dans la décoration sculptée figurent d'énormes animaux. Une tour à nombreux étages en pyramide porte une population de statues parmi lesquelles la trinité indienne (trimourti) en bois peint.

La pagode de Challembroum est d'une architecture plus raffinée, précieuse même et subtile. La disposition et les proportions des piliers qui soutiennent l'architrave sont d'une harmonie et d'une symétrie qui, dans l'ensemble, font songer à l'art classique, malgré les différences du détail. Les piliers ont leurs surfaces ornées de véritables « ciselures » de pierre, minutieuses, dont la multiplicité ne nuit pas à la vue d'ensemble et laisse dominer les verticales. Les chapiteaux composés de petits dés juxtaposés, avec cor-

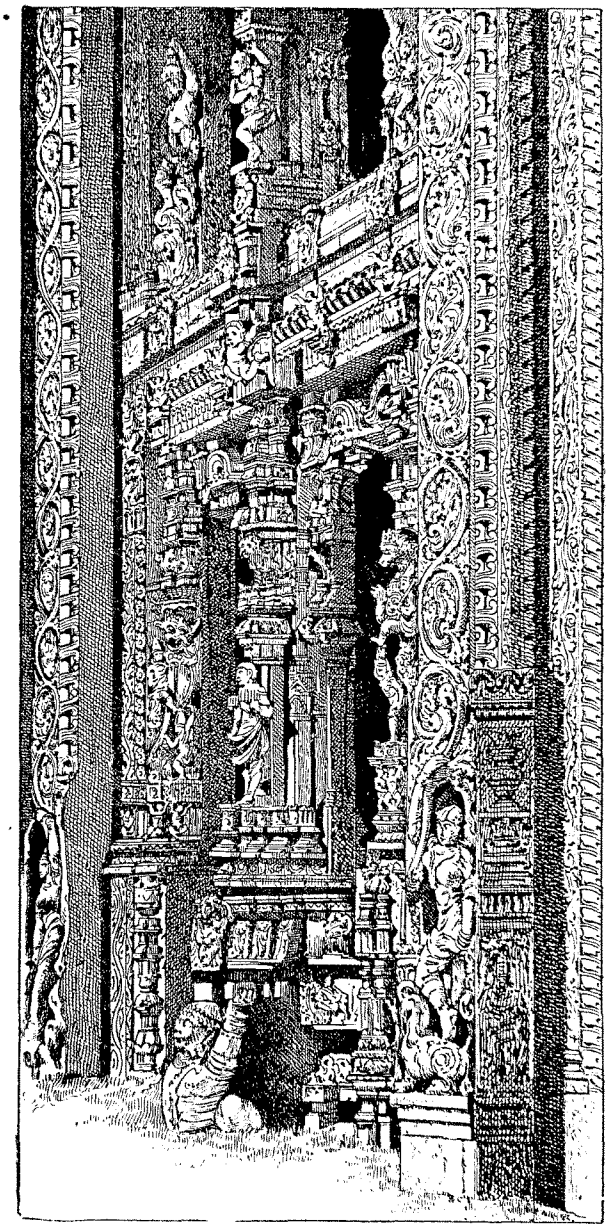


Fig. 7. — Façade décorée de sculptures dans la masse.

[1] Char de forme architecturale, représentant une sorte de temple et roulant sur des roues pleines qui ont environ 3 mètres de diamètre.

niche supérieure et, dans le bas, des sortes de « gouttes » qui forment amortissement, sont d'une originalité séduisante, avec un mélange de complication et de légèreté. Le palais de Tandjore avec les découpures des baies, avec la forme de ses arcades, ses petites colonnes à chapiteau, donne l'impression de quelque alhambra dépaysé. Seule la décoration des surfaces, des tympans, des frises à feuilles, fleurs, animaux et personnages, témoigne de l'origine indienne.

En fait, il n'y a pas là des exceptions. L'empreinte musulmane est fortement marquée partout. La Porte de Lucknow avec ses fausses fenêtres dans le haut, son arc outrepassé dentelé, ses jolis balcons à baldaquins, la balustrade qui la couronne de ses ajours interrompus par des dés pointés en minarets, ouvre une grande baie sous un arc de style absolument persan. Ailleurs, sur les rives du Godaveri, de loin en loin, s'élèvent de nombreux temples qui procèdent d'un type unique, indien par certains éléments, arabe par les détails. Le soubassement rectangulaire très net, très pur, est percé de baies aveugles ou grillées qu'encadre un baldaquin trilobé porté sur de petites colonnettes. Sur une des moitiés du soubassement se dresse un dôme indien, comme composé de coussinets circulaires superposés dont la silhouette est toute de renflements séparés par des creux. Sur l'autre moitié, un édicule carré, avec de jolies baies aveugles analogues à celles du soubassement, porte huit petits dômes coquillés qui semblent des cmbreles à demi fermées. Ces dômes se dressent sur des sortes de lanternons polygonaux, dont les faces sont ornées de jolies baies trilobées dans le haut.



Fig. 8. — Le dieu monté sur l'oiseau.

Dominée, presque supplantée par le style arabe, dans son pays d'origine, l'architecture indienne reste plus originale dans les pays étrangers où elle s'est transplantée, Birmanie, Siam, Cambodge, Java[1].

[1] Les palais de chasse, les palais d'été, avec leurs parcs descendant jusqu'au fleuve, seront des créations relativement récentes. Ceux de Jeypour, d'Oudeypoure, de Deeg sont à citer. A mentionner aussi les vastes citernes avec escalier intérieur contournant les parois.

Moins anciens que ceux de l'Inde, les monuments birmans ne remontent guère au delà du XVIe siècle, si l'on excepte la pagode de Rangoum (vieille de 2000 ou 3000 ans, selon les légendes locales). Les temples

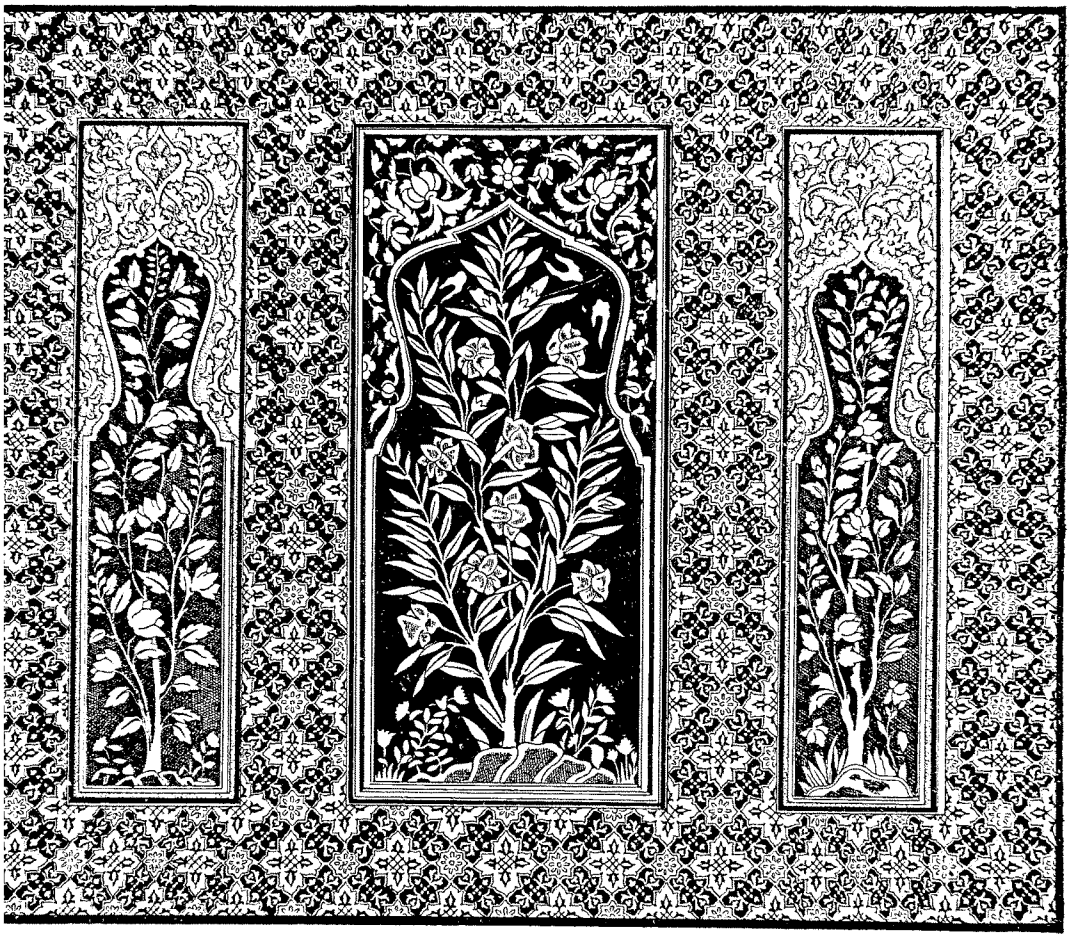


Fig. 9. — Décoration peinte.

consistent en un soubassement en terrasse rectangulaire sur lequel une sorte de pyramide centrale, au haut terminé en tour, porte une pointe, une sorte de flèche de clocher. Autour de la pyramide centrale se hérisse la foule des petits clochetons. On cite le temple de Komadou haut de plus de 36 mètres. L'ornementation architecturale ressemble à nos ornements en bois découpé et, en fait, l'art birman avec le fouillis de sa

décoration tient beaucoup du travail du bois. Aux angles se dressent des feuilles retroussées et pointues, analogues à la feuille arabe et qui en même temps font penser aux bords relevés des toitures chinoises.

Bangkok, la capitale de Siam, la « ville des jardins », avec ses 70 000 maisons flottantes, ses temples brillants d'or, d'argent, de pierres précieuses (c'est le pays des saphirs), vante sa pagode de Bouddha. A Phitsanoulok, sur le cours supérieur du Ménam, est un curieux temple en ruines. Tout en hauteur, il consiste en une sorte de clocher à sommet arrondi surmonté d'un axe où sont enfilés des disques horizontaux. Dans le milieu, au haut d'un long et étroit escalier, s'ouvre une porte dont la baie est couronnée d'une espèce d'anthémium, « gloire », auréole de Bouddha. En bas, devant le temple, un Bouddha colossal est assis. Ces sortes de demi-feuilles larges dressées sont fréquentes dans l'art siamois et dans l'art indo-chinois. Peut-être sont-elles des modifications de la feuille que nous avons signalée au bas des toitures birmanes ; peut-être serait-il plus juste d'y voir la grande auréole [1] qui forme comme un dossier derrière Bouddha et qui est parfois remplacée par les sept serpents dressés. La mitre siamoise affecte une forme particulière, assez semblable à une capsule de gland de chêne avec la queue. Cette tiare coiffe les dieux et les saints personnages. A noter les génies gardiens des pagodes, figures monstrueuses, sculptées debout à l'entrée (art siamois).

On a donné le nom d'art Khmer aux ramifications de l'art indien dans le Cambodge. Les Khmers auraient constitué, du XIIIe au XVe siècle, un florissant empire dont témoignent d'immenses ruines parmi lesquelles le grand temple d'Angkor dont une partie a été reproduite, à Paris, lors de l'exposition de 1889. Le temple est moins un temple qu'un ensemble de temples. Précédé d'une chaussée en blocs de grès, protégé par un large fossé, annoncé au-delà du fossé par une galerie à trois baies coiffées de tours, la pagode se lève avec ses étages de terrasses, ses colonnades, ses sculptures innombrables. Les deux nefs, qui se coupent à angle droit, se terminent en sorte de portiques à piliers dont le fronton,

[1] C'est la moitié supérieure de l'auréole en « vesica piscis » des chrétiens, amygdaliforme, coupée en deux, parce que Bouddha est figuré non debout, mais assis. Voir plus loin, l'étude de la sculpture indienne.

orné de sculptures, forme une sorte de trilobe dont le bord rayonne en langues de flammes. Devant le portique, un escalier descend, sous la protection de lions assis (chiens de Fò). A l'entrecroisement des nefs, dont les toitures sont à double égout, surgit la tour à sept étages en



Fig. 10. — Le métal : aiguière et son plateau.

retraite l'un sur l'autre : chaque étage est percé de baies surmontées du fronton en forme de demi-auréole bouddhique. Dans le haut, les étages polygonaux font place à des disques superposés, surmontés d'une sorte de cône à flancs concaves. Tel est l'édifice remarquable par son unité, par sa splendeur, dont il est difficile d'évoquer l'idée par une

description. Outre les pagodes, les Khmers ont laissé des ponts aux arches nombreuses, des chaussées, des murailles crénelées. Les blocs de pierres y sont appareillés avec régularité sans le secours du ciment. Tel est l'art auquel on a consacré une partie du Trocadéro (Paris), art supérieur à l'art indien dont il dérive, et sur lequel nous aurons à revenir quand nous traiterons de la sculpture indienne et de ses dérivés.

L'architecture javanaise est caractérisée par ses nombreux petits dômes en forme de cloches renversées qui, dans le haut, s'aiguisent en flèches. Le temple de Boro-Buddor est une sorte de pyramide de 163 mètres de large sur 36 mètres de haut (xe siècle ?) à neuf étages en terrasses où montent de petits escaliers. Tout un peuple de statues est juché dans les niches où on ne compte pas moins de 436 bouddhas, assis sur les jambes croisées, grandeur nature. Tout autour du soubassement court un bas-relief de 488 mètres où est représentée la vie de Bouddha. Au temple de Brambonam, un carré soutient une pyramide : le sanctuaire central est entouré de 239 petites chapelles également carrées et deux fois plus hautes que larges.

La sculpture indienne est toute bouddhiste. Bouddha y est figuré debout ou assis, les jambes croisées, les mains posées l'une sur l'autre. Son siège est fait soit de feuilles, soit d'enroulements de serpents. Le visage imberbe, presque rond, a des lèvres épaisses, un nez busqué, des yeux grands en amande. Trente-deux signes principaux et quatre-vingts signes secondaires le distinguaient. Les plus visibles sont une sorte d'excroissance sur la tête, une marque blanche en rouge sur le front. Le lobe de l'oreille est développé dans des proportions monstrueuses. La tête est auréolée ou, le plus souvent, une sorte de moitié de nimbe amygdaliforme forme dossier derrière le corps. Au lieu de l'auréole, on remarque parfois sept serpents dressés côte à côte et dont les têtes juxtaposées forment une sorte de baldaquin. Le personnage est impassible.

Les dimensions sont le plus souvent colossales. A Bamian ou Baumia (aujourd'hui Bumalik) ville pleine de ruines que l'on a surnommée la « Thèbes de l'Orient », se dressent deux sortes d'idoles énormes et monstrueuses dans l'une desquelles on a cru voir Bouddha. Taillé dans la pierre en place dans le flanc d'une hauteur, le personnage debout, drapé jusqu'aux pieds laisse au bas de sa robe une ouverture,

entrée du sanctuaire. La hauteur est de 36 mètres, la date peut être le IIIe siècle. A Pollonarua, est un Bouddha de 14 mètres environ. C'est encore l'art khmer qui a produit les plus beaux, toujours pourtant dans l'attitude hiératique, raide, sans expression. Nous avons parlé du grand bas-relief où la vie de Bouddha est représentée (pagode de Boro-Buddor).

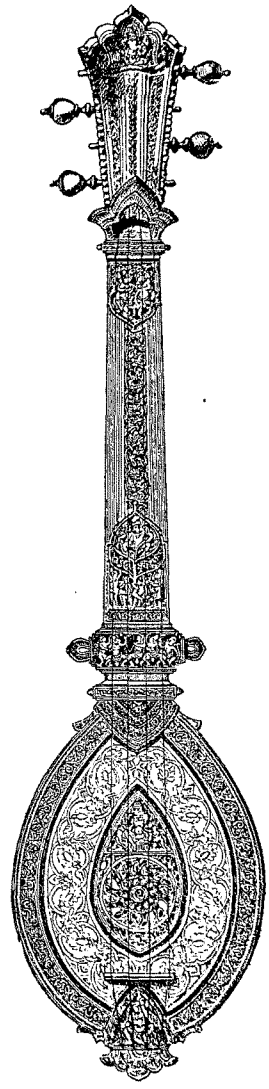


Fig. 11. — Travail de l'ivoire : guitare.

En fait, il n'y a là que l'enfance d'un art qui n'a jamais eu son âge mûr. L'archéologie n'est intéressante au point de vue esthétique que lorsqu'elle nous montre la période préparatoire qui sera suivie d'une floraison de beauté : de même les premières années d'un homme ne sont dignes d'intérêt que s'il s'agit d'un futur grand homme. L'art chinois, l'art japonais tenteront d'animer d'un peu de pittoresque cette liturgie bouddhiste. Il faut avouer que tous ces symbolismes qui s'incarnent dans des formes monstrueuses ont plus de titres à figurer dans une histoire du laid. Nous laisserons donc de côté les Agni sur les bêliers, Surya sur le char au cheval à sept têtes, Indra sur l'éléphant à trois trompes, Vayou tenant dans les bras le petit singe mitré, Cuvera sur le cheval, Varuna sur le monstre à queue de poisson, Narayana couché sur la feuille et ramenant son pied gauche à la bouche, la Trinité au corps un aux trois têtes (la meilleure est due à l'art Khmer, Trocadéro), Saraswati sur le paon, Vischnou couché sur la feuille et regardant sortir de son nombril une fleur qui porte des personnages, Siva entre le tigre et le bœuf, toute la file des avatars, le cheval ailé, Ravana aux vingt visages et aux vingt bras, Ganesa à tête d'éléphant. Les bas-reliefs d'Ellora offrent des scènes inintelligibles avec ces dieux aux bras mul-

tiples dont ils ne se servent point. A Mahabalipour, le désordre indéchiffrable règne, bien qu'avec moins de grossièreté qu'à Ellora. Parfois pourtant les chairs sont plus vivantes sous les ornements découpés dans le genre des bas-reliefs péruviens. Au Kaïlaça, on remarque aussi des figures de femmes assises dans des attitudes assez naturelles, gracieuses même.

La mort d'un singe plus ou moins « roi des singes » a fourni le sujet d'un grand bas-relief Khmer où la scène bizarre traitée avec monotonie, dans des reliefs confus, donne l'impression d'une plaque de métal estampée. Meilleures sont les danseuses (aux attitudes symétriques, agréablement déhanchées) qui forment frise au haut d'un fronton : le rythme de



Fig. 12. — Pot indien.

la danse y est curieusement observé et rendu : cette frise et les femmes du Kaïlaça sont des œuvres uniques et qui détonnent et étonnent dans l'art indien [1].

La peinture consiste en quelques fresques des temples : les sujets

[1] Ce rôle important de la danse dans les cérémonies du culte (les bayadères sont attachées au service du temple), bien que la danse hiératique fût relativement lente, dut habituer les yeux à la vision, à l'apparence d'un corps aux nombreux bras et aux nombreuses jambes. La multiplicité des bras et des jambes des personnages dut sembler moins monstrueuse.

sont des scènes religieuses, des guerres, des chasses. La miniature indienne témoigne de patience, de finesse dans les accessoires, d'une subtilité toute physique, sans expression.

Nombreux sont les Musées où l'on peut étudier les manifestations de l'art hindou, surtout au point de vue des arts décoratifs. La France avait le Musée de Compiègne, certaines salles du Musée de la Marine, les collections du Trocadéro : elle y a ajouté le Musée Guimet. Le Musée des Indes (Londres), réuni depuis 1880 au South-Kensington Museum, reste le plus riche et le mieux ordonné.

Le style ornemental a pour caractéristique une sorte de palme, de feuille, à bout pointu et infléchi. L'intérieur du dessin ainsi formé est le plus souvent rempli d'autres motifs décoratifs qui n'ont aucun rapport avec le contour de la feuille encadrante. Le lotus, une espèce de pomme de pin, sont fréquents. Le décor est généralement continu, c'est-à-dire sans axe, sans centre : tel il se présente dans les tissus, dans les laques, sur la panse des vases. Pour les plats et tout ce qui a une tendance au circulaire, la décoration est ordinairement divisée en motifs rayonnants encadrés dans les lignes qui partent du centre vers la périphérie : le centre est occupé par un motif circulaire. Ces éléments décoratifs se modifient par voisinage. Vers l'Ouest, du côté de la Perse, le style se fait indo-persan, donne une grande place à l'œillet (caractéristique de la Perse). Vers l'Est, le style s'imprègne d'esprit chinois. Les colorations mêmes subissent des modifications. Les plus fréquentes des couleurs sont l'œillet d'Inde, un jaune ocreux (caca d'oie), des bleus, des verts rompus. Parfois un liséré blanc contourne le dessin, en cerne les détails.

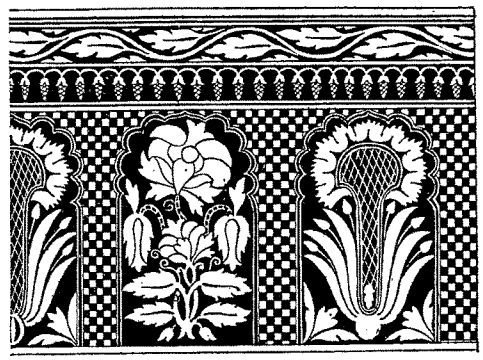


Fig. 13. — Ornementation indienne.

Le luxe a été très grand dans ce pays des pierres précieuses. Tout cela est moderne, presque contemporain. Les cours qui entouraient les nombreux princes qui se partageaient le territoire, créaient des émulations dans la manifestation de la richesse. La permanence du même

métier dans la famille, par le fait de l'organisation des castes, aida au développement de l'habileté de main-d'œuvre.]

Dans l'industrie du métal, les alliages fournissent une grande variété. Le cuivre est la matière préférée, on le grave, on le repousse, on l'estampe, en reliefs d'un dessin avec détails petits et répétés. On damasquine l'or et l'argent dans les métaux moins précieux. Les nielles font courir leurs sillons noirs dans les argents mats.

La bijouterie, gracieuse et menue, a la légèreté de la dentelle avec ses filigranes où, de loin en loin, apparaissent comme des fleurs les perles, les turquoises, les rubis, les émeraudes, les saphirs. Les armes ont des poignées qui en font de véritables bijoux. L'émaillerie a pour centre Jaïpour.

L'ivoire et le bois sculpté donnent des frises de cortèges de chasse, sur les peignes et les coffrets. De beaux laques rouges sont la spécialité de la côte de Coromandel.

Dans le tissu, l'Inde plus habile pour la main-d'œuvre que la Perse, lui est inférieure pour le style ; les châles de Cachemire étaient des prodiges de finesse, de souplesse, dans l'agencement du tissu et pour la matière composante. Les cotonnades qui ont reçu le nom d'« indiennes » sont des étoffes imprimées pour lesquelles l'Inde a été l'institutrice de l'Europe.

La céramique du Sind est presque toute persane de décoration. Le « Delhi » reste plus original et plus indien, plus géométrique aussi.

Les Arts en Chine et au Japon

Les arts de la Chine et du Japon méritent mieux que la place restreinte que leur mesurent les historiens de l'art. Et d'abord, de ces deux pays l'un a cent millions d'habitants de plus que l'Europe entière; la population de l'autre est presque égale à celle de la France. Nulle part au monde l'instruction n'est plus honorée : sur elle repose la hiérarchie sociale. Comment, en outre, négliger des manifestations, des « expressions » d'art qui ont exercé, vers le milieu du XIXe siècle, une influence considérable sur le style de la décoration en Europe? Sans doute cette influence est surtout due au Japon qu'on a étudié, connu, estimé, qui, par l'article à bon marché, a créé une sorte de propagande d'art, a pu agir sur le goût public et pénétrer jusqu'à l'esprit populaire européen. Mais le Japon n'est original que par le degré : il est le mieux d'autre chose, le développement merveilleux d'une bouture, d'un art transplanté. Il dérive de la Chine par l'intermédiaire de cette presqu'île de Corée dont le nom se retrouve à l'origine de tous ses arts. La Chine est la préface du Japon, lui est ce qu'est l'Égypte à la Grèce. C'est donc dans leur fond commun que nous étudierons d'abord les œuvres de ces deux pays, pour envisager ensuite les différences qui les particularisent.

Les témoignages, les données sont de deux sortes. Des descriptions faites par des voyageurs (qui emploient plus d'interjections que de mesures) nous renseignent plus ou moins sur l'architecture et sur cer-

tains restes de la statuaire. Pour la Chine surtout, ces témoignages sont sujets à caution. En outre, les collections publiques et particulières d'Europe contiennent, parmi des cohues insignifiantes, des pièces de prix dans lesquelles la valeur d'art seule aura à nous inquiéter, pour la double raison que l'archéologie appliquée à la Chine et au Japon (surtout à la Chine) verse dans la liturgie et que la chronologie chinoise, malgré ses apparences de précision mathématique, n'est point scientifiquement établie.

Cette chronologie remonte hardiment à des milliers d'années avant l'ère chrétienne. Le catalogue des dynasties est d'une précision qui étonne : pas une période trouble, pas une date indécise ou douteuse dans cette comptabilité historique ! Il ne s'agit point ici (comme en Égypte) d'époques dont des monuments subsistent, parlent par leurs inscriptions. Tout cela consiste en légendes en l'air, à vide, écrites avec ces signes que Fouhi aurait inventés il y a quelque cinq mille ans.



Fig. 1. — Poutaï, le dieu du bonheur.

En outre, sur les morceaux d'importance se lit le *nien-hao*, nom de la dynastie sous le règne de laquelle a été fait l'objet marqué. Indépendamment de ce nom, le nien-hao porte les deux caractères nien-tschy qui veulent dire « fabriqué pendant la période ». Le tout forme le plus souvent un carré, parfois encadré, dans lequel les caractères filiformes serpentent sur le fond. Le malheur est que les « nien-hao » d'âge respectable ont été reproduits par les truqueurs chinois et japonais, sur des œuvres modernes ou contemporaines. Le style de la pièce et mieux encore les particularités de procédés techniques fournissent des garanties plus précieuses.

De ce qu'un objet se rapporte aux cérémonies de telle ou telle secte, par sa forme ou par les signes symboliques qui entrent dans sa décoration, on peut tirer un élément de classification sans que cette classification offre rien de rigoureux chronologiquement, car si les systèmes religieux qui se partagent la population chinoise ou japonaise se présentent

dans un ordre successif d'apparition première, il ne faut point croire que l'un ait été supplanté par l'autre : ils ont vécu et vivent côte à côte. On peut seulement être certain qu'avant une certaine époque donnée (celle de l'apparition de la secte) une œuvre qui a les caractéristiques rituelles de cette secte ne saurait exister. C'est là, on le voit, un critérium tout négatif.

Ces systèmes philosophico-religieux sont au nombre de trois. Les différences théoriques de leurs métaphysiques, différences peu intelligi-

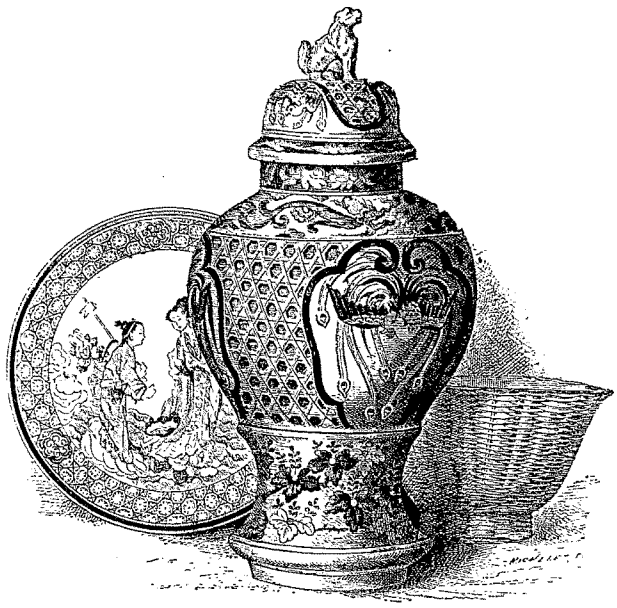


Fig. 2. — Le chien de Fo, formant bouton sur le couvercle d'une potiche.

bles, n'ont à nous intéresser qu'au point de vue des sujets que l'art a empruntés aux choses et aux personnages sacrés. C'est là une partie du fonds commun sino-japonais, fonds hiératique, fixe, immuable pour l'art chinois, tandis que l'art japonais plus tard, épris de la vie et du pittoresque, cherchera à dégourdir ces immobilités mortes. Des trois sectes qui ont dominé en Chine (et au Japon) deux, celles de Confucius et de Lao-Tsé, datent du VIe siècle avant notre ère et sont purement chinoises d'origine. La troisième, importée de l'Inde vers la fin du Ier siècle de l'ère chrétienne, sera florissante surtout au VIe siècle.

Confucius et Lao-Tsé furent contemporains.

Confucius paraît avoir résumé les traditions antérieures en les amendant. Les cérémonies du culte furent déterminées jusque dans le détail des formes et du décor des objets sacrés. Le soin jaloux et méfiant avec lequel la Chine se ferma aux influences étrangères contribua à maintenir les types premiers[1].

Lao-Tsé, inférieur peut-être à Confucius au point de vue moral et social, mérite ici une place plus considérable que ce dernier. Chose curieuse! Les théories de Lao-Tsé, telles du moins qu'on les a déchiffrées, sont plus spéculatives, plus détachées des réalités matérielles. Pourtant c'est de lui (ou du moins des modifications apportées par lui au symbolisme religieux) que procède, en Chine d'abord un peu, l'émancipation de l'art dans le sens du mouvement et de la vérité : c'est de Lao-Tsé que sortira tout le grand courant japonais.

En l'an 61 après Jésus-Christ, dit-on, l'Empereur Ming-Ti envoya dans les Indes une mission pour prendre connaissance des théories bouddhistes. Quelques années plus tard furent rapportés les livres sacrés contenant la nouvelle doctrine avec les images dans lesquelles cette doctrine s'incarnait. Bouddha assis, absorbé dans la contemplation, les yeux baissés, les jambes entrecroisées, les mains sans action, trôna dans les nombreux temples qu'on lui construisit. L'art chinois lui conserva le type indien consacré. La fleur de lotus resta le siège habituel. Sur le crâne, au front, sur la poitrine, sous le pied se virent les marques distinctives. Son nom seul changea, en raison des consonnes indiennes dont l'alphabet chinois manquait. Bouddha devint Foto, puis Fo. Les Japonais s'éloignèrent moins de l'appellation indienne. Bouddha chez eux fut Bouts : d'où Daï Bouts, pour désigner le Bouddha colossal de Kamakoura (*Daï*, grand).

De tous ces éléments hétérogènes est constitué un étrange Panthéon où chaque personnage est représenté avec son type, son attitude même, ses attributs, ses signes, — et cela d'une façon immuable (ou à peu près) à travers les siècles. Cette mythologie orientale n'a à nous intéresser que par son iconographie figurative en même temps qu'elle fournit une clas-

[1] Il ne faut pourtant pas exagérer. Nous verrons des empereurs envoyer au dehors, solliciter la venue du bouddhisme. Les doctrines de Mahomet pénétrèrent également l'Empire du Milieu et l'on y trouve des bronzes de forme persane, des inscriptions en caractères arabes où est célébrée la gloire d'Allah.

sification. Il y a là tout un olympe du bibelot qui domine l'art dont nous nous occupons. Aussi bien est-ce du « bibelot » que dérive presque tout l'art sino-japonais. Sauf dans quelques parties de l'architecture publique, on sent que le grand n'y est que l'agrandissement du petit. La maison même est une sorte de meuble laqué de grandes dimensions. Dans l'œuvre d'art, le détail est l'important, commande, se juxtapose à

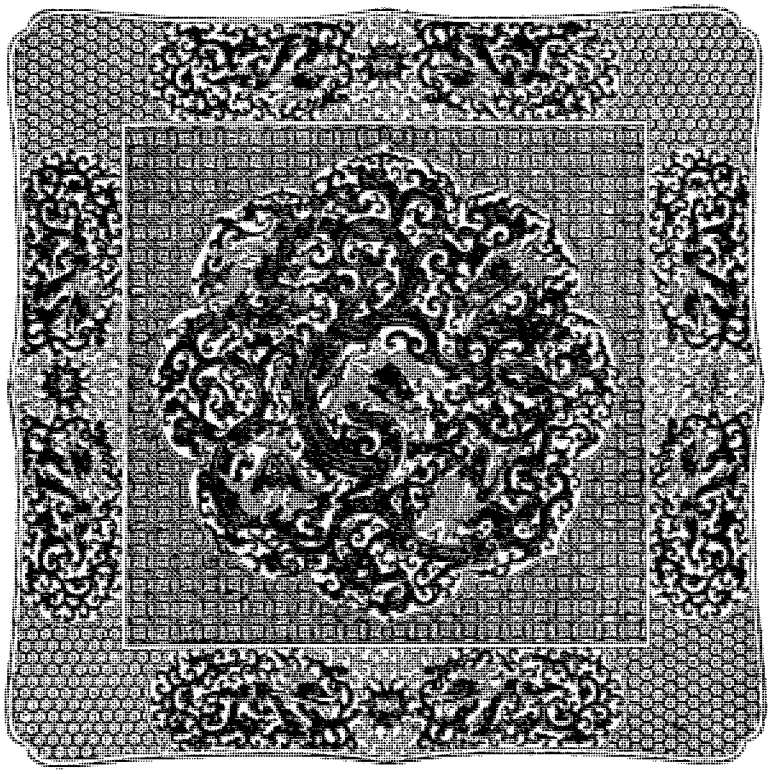


Fig. 3. — La chimère (ou dragon) dans la décoration du dessus d'une table chinoise.

un autre détail, — c'est comme la trame décousue d'une conversation à bâtons rompus où triomphe le coq-à-l'âne ornemental.

Outre Bouddha resté indien et Lao-Tsé figuré monté sur un bœuf (ou sur un cerf) il faut noter :

Poutaï (ou Poussah), le dieu de la sensualité, aux larges oreilles, le ventre et la poitrine à nu, assis sur une outre. Dans la main, il tient la pêche (emblème de longévité), la pêche qui mûrit tous les trois mille ans. Le dieu gras, imberbe, rit d'un gros rire. Poutaï, introduit dans le ciel par

la doctrine de Lao-Tsé, deviendra Hotéi dans l'interprétation japonaise, Hotéi, bonne et aimable figure de divin cheminеau, promenant sa besace vide ou pleine, joyeux et pauvre, s'asseyant au bord de la route pour amuser les petits enfants auxquels il fabrique des oiseaux en papier savamment plié.

Chéou-lao, le dieu chinois de la longévité, tient aussi la pêche symbolique. Barbu, il a le front (chauve) d'une hauteur extraordinaire : on a vu dans cette monstruosité un emblème de la pensée et l'on donne communément le nom de « philosophes » aux figurines chinoises (ou japonaises) caractérisées par cette exagération du crâne. Chéou-lao sera, sous le nom de Chiou-Ro ou plus souvent Jurojin, un des sept génies ou divinités populaires qui, au Japon, dispensent les biens terrestres. Jurojin, avec son crâne allongé et sa barbe blanche, a quelque gravité : cett solennité n'est point sans l'ennuyer quelquefois, si nous en croyons une statuette en grès brun (reproduite dans l'ouvrage de Bowes et Audsley) où il est représenté bâillant et s'étirant les bras. Ses attributs ordinaires sont la grue et la tortue ; il a souvent le bâton et l'éventail.

C'est au bouddhisme que la Chine doit une apparition de la grâce féminine avec la déesse Kouanin (ou Kwanin), représentée debout ou assise, la tête à moitié couverte. Elle tient parfois un chapelet, parfois un enfant, et des missionnaires ont vu en elle une madone. Le type n'y a rien de chinois. Le lotus qui lui sert de piédestal, la croix à branches pliées qui est sur sa poitrine, sont choses absolument indiennes.

Communs encore à l'art des Empires du Milieu et du Soleil sont certains animaux figurés soit à part, soit comme compagnons des divinités et des saints personnages.

Au premier rang est le chien ou lion de Fo, c'est-à-dire de Bouddha, celui qu'on rencontre déjà sur les piliers élevés dans les Indes par le roi Asoka. Ce chien ou lion est aussi peu lion que chien. C'est un quadrupède fantastique dont la gueule ouverte montre la menace de crocs terribles. Les yeux ronds et saillants sont furieux. Les poils, la crinière, la queue, les oreilles sont traités de la plus bizarre façon, en torsades, boucles, flammes. Parfois assis au repos, le « lion » de Fo est souvent représenté bondissant : sur son pelage des ronds inexplicables se juxta-

posent. Il en est ainsi surtout dans l'art japonais qui a rapproché le type de celui du tigre.

Tout en pointes, crocs et griffes, le dragon se contourne violemment dans un accès de rage sur des fonds parsemés de petits nuages minuscules. Le corps est couvert d'écailles. La tête aux yeux épouvantables grimace en un horrible rictus qui rayonne en aigrettes, moustaches, barbilles. Le dragon qui se voit sur le drapeau impérial est l'emblème de l'empire : en ce cas, il a cinq griffes (et est la marque notamment des porcelaines faites pour l'empereur). Il diffère peu dans la décoration japonaise.

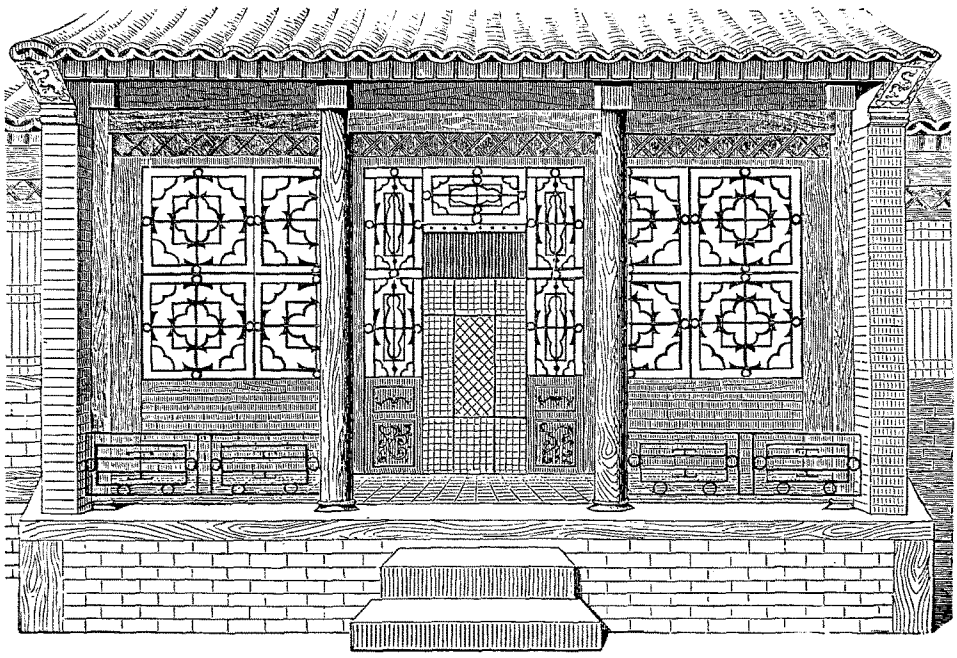


Fig. 4. — La maison chinoise (les dés qui surmontent les colonnes sont des exceptions).

La licorne est une sorte de cerf unicorne. Le phénix ressemble à la fois à un faisan et à un paon. La tortue, symbole de force, laisse pendre derrière elle une longue et large queue velue. Telle est la faune ornementale qu'encadre et accompagne le décor géométrique, linéaire.

La « grecque », cette ligne brisée combinée de parties qui se coupent toutes à angle droit, n'est pas plus grecque que chinoise ou japonaise. Il

n'y a là en somme rien qui doive surprendre outre mesure. Au motif ornemental isolé durent succéder les motifs d'ornements alignés, formant frise et couronnement dans le haut et soulignant, limitant vers le bas. La bande encadra les surfaces. Deux éléments, la courbe, l'angle, donnèrent le cercle, le carré et la croix. Ces éléments pris par séries continues se juxtaposèrent en se rattachant l'un à l'autre. La courbe donna le rinceau filiforme ; l'angle donna un dessin de créneaux ou de denticules. Variez le mouvement qui déjà monte et descend ; ajoutez à la hardiesse de l'élan en avant la grâce d'un retour bientôt suivi d'une reprise et vous aurez les ornements appelés « postes » pour les courbes et « grecques » pour les lignes brisées[1].

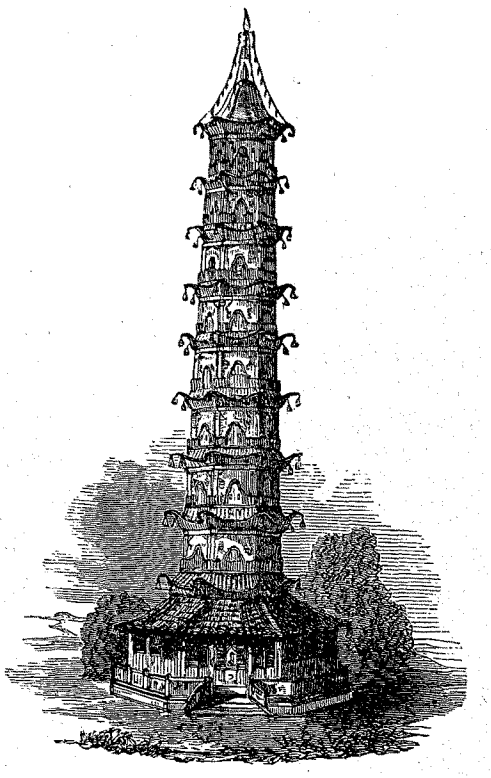


Fig. 5. — La tour de Nankin.

Après avoir indiqué ces points communs, il nous reste à noter les différences.

Chine. — Le type du Chinois est particulier, n'a rien de celui du Japonais, par la largeur de la face, la petitesse du nez, de la bouche, l'obliquité des yeux, le teint jaune, la finesse pauvre des moustaches, la natte des cheveux, l'exiguïté des pieds, la longueur des ongles. Ces caractères permettent de reconnaître dans les peintures (de vases ou autres)

[1] Le tapis d'Orient, lui aussi, a des sortes de grecques : deux parties colorées diversement se séparent et se rattachent par des dents symétriquement contrariées, une série d'une couleur, l'autre de l'autre.

le personnage chinois et l'origine chinoise [1]. On a pu dire que les Célestes, loin de s'embellir, s'étaient calomniés en se représentant : ils ont triché dans le sens du laid et les « magots » sont plus vilains que nature. Cela est surtout vrai de la femme chinoise dont le type est dans la réalité assez régulier, parfois « classique », n'était le nez un peu court.

Formaliste, observateur fidèle des traditions, superstitieux, le Chinois emprisonne l'art dans la permanence routinière des formes et des décors consacrés, en même temps qu'il réglemente méticuleusement les formes, les matières et les couleurs dans une sorte de hiérarchie d'étiquette et de cérémonial. Les arts décoratifs, le costume, l'architecture ont leur protocole, qui mesure, restreint leurs expansions. Par exemple l'empereur seul a droit à la couleur jaune, aux cinq griffes du dragon, à dix colonnes ou plus pour soutenir son toit.



Fig. 6. — Perspective chinoise dans un panneau.

La construction privée ne sort pas et ne saurait sortir d'un modèle à peine varié par la situation sociale de l'habitant. La forme plaît par quelque chose de gai, de

[1] Sauf pour les personnages sacrés : le Japon y respecte le plus souvent le type chinois.

propret, de léger. Sans doute on est loin de la symétrie raisonnée, équilibrée, pondérée de l'art classique : pourtant une certaine régularité non sans harmonie recommande ces aimables demeures qui n'ont aucune prétention de défi au temps et dont, paraît-il, la constitution précaire est une nécessité pour un pays secoué par les tremblements de terre et imprégné d'une continuelle humidité. Une sorte de galerie (comme un balcon à peine au-dessus du sol) s'abrite sous le large auvent formé par la toiture qui porte sur le nombre réglementaire de colonnes. Ces colonnes (cylindriques le plus souvent) sont d'un seul morceau de bois plus ou moins précieux et le plus souvent laqué. Aucune cannelure ne sillonne la surface. En bas, parfois un dé de pierre. En haut rien qui fasse chapiteau ; seulement dans les deux angles droits ainsi formés quelque motif décoratif sculpté, avec des ajours, remplit et égaie le coin. Sur les colonnes classiques repose l'architrave horizontale : rien de pareil sur la colonnade chinoise. Le toit porte sur elle sans intermédiaire utile[1]. Ce toit, un peu lourd pour ses supports, est écaillé de tuiles aux éclatantes couleurs. Au faîte et sur les angles qui bornent ses pentes, des sortes d'ourlets de tuiles se terminent ornés de bêtes fantastiques, surtout du dragon (symbole des puissances de l'air).

On connaît la forme caractéristique de ces toitures dont le bas se retrousse comme les yeux des habitants[2]. Ce retroussé a été expliqué par la double nécessité d'un toit qui protégeât de la pluie et qui cependant laissât de la lumière. Le toit chinois avec ses quatre versants a la forme d'une pyramide à faces concaves.

La petitesse du local habitable est compensée rarement par un second étage (qui dans ce cas semble une autre maison, avec sa balustrade, ses colonnes, sa toiture), le premier toit réduit à la fonction d'auvent pour le bas. Le plus souvent les constructions se groupent, séparées par des cours et des jardins ; ces derniers, tout en courbes, en bosses et en creux, compliqués de ponts minuscules et de kiosques en forme de lan-

[1] Dans le plafond, la poutrerie s'enchevêtre apparente.

[2] On a vu dans cette forme et dans toute l'architecture chinoise la trace de la tente primitive, abri des nomades.

ternes, seront admirés et imités par les Anglais sur le témoignage du voyageur Chambers (1737) ; d'Angleterre, ils passeront sur le continent, sous le nom de « jardins anglais » et, de complicité avec le morcellement de la propriété, détrôneront le « jardin français », celui de Versailles et des parcs royaux, avec ses allongements plats et ses solennelles lignes droites.

C'est également surtout par juxtaposition que les palais impériaux seront grands : ils ressemblent aux vastes enclos des pagodes indiennes. En fait, l'empereur descend d'une origine divine, il est personnage sacré, sa demeure est un temple. Tel est le palais de Pékin qui comprend, dans son enceinte, une centaine de monuments.

Pendant les XIe et XIIe siècles, les empereurs se passionnèrent pour les tours, en élevèrent de nombreuses dont il ne reste rien que des dessins. Ces tours (peut-être des observatoires), hautes parfois de 100, de 130 mètres, avaient sur les flancs la spirale d'un escalier extérieur. Un kiosque couronnait le tout. Quelquefois la tour était composée d'une superposition de terrasses carrées dont les dimensions diminuaient de bas en haut et dont les divers étages communiquaient par des escaliers distincts.



Fig. 7. — Potiche chinoise.

De toutes les tours, et peut-être de tous les édifices chinois, nul n'est plus célèbre que la fameuse tour de porcelaine, élevée au XVe siècle et détruite il y a environ 40 ans, lors de séditions. Érigé près de Nankin, ce bibelot colossal était plutôt une curiosité qu'une œuvre d'architecture. Les dessins et les dimensions qu'on en donne ne sont pas d'accord. L'ensemble suggère l'idée d'un clocher dont on aurait fait un gigantesque instrument de musique, un « chapeau chinois ». Un escalier

menait à une galerie polygonale à balustrade qui contournait le rez-de-chaussée surélevé. Ce rez-de-chaussée, comme les huit étages supérieurs semblables de forme et de plus en plus petits, était à huit faces revêtues de plaques de terre cuite recouverte de porcelaine blanche. Des baies et divers ornements agrémentaient les faces. Chaque étage avait son toit à la chinoise en tuiles émaillées vert, jaune, rouge, orangé, brun. Aux nervures formées par la rencontre des versants partiels, le rez-de-chaussée présentait des files d'animaux fantastiques. Aux soixante-douze coins de toitures pendaient des cloches. Le toit terminal, en haut, laissait, en son centre, passer un gros mât d'environ 10 mètres entouré par une forte bande de métal en spirale qui portait en haut une énorme boule dorée. Tel était le *Temple de la Reconnaissance*, fragile comme elle : on y montait par un escalier incommode qui s'arrêtait à l'unique chambre de chaque étage et reprenait son ascension. La hauteur était d'une soixantaine de mètres, plus de 100 disent certains.

Les temples chinois n'ont pas tous cette forme. La plupart sont disposés comme les pagodes bouddhiques de l'Inde, mais contiennent des constructions chinoises dans le style des maisons, sans les dômes indiens et avec le toit retroussé simple ou double. On y accède par des portiques et parfois par un pont qui enjambe un fossé. Telle est la grande pagode de Confucius. Le bouddhisme n'aura point ici l'influence qu'on suppose. La pagode chinoise reste chinoise. Il faut pourtant signaler le monastère des cinq pagodes près de Pékin, avec sa façade énorme aux six étages sans autres baies que la porte, et levant dans le ciel les cinq pyramides lourdes de ses dômes indiens divisés en nombreux étages d'assises. Le bouddhisme s'adapta peut-être, fit des concessions dans certains sanctuaires. Sur l'autel on voit se dresser une pyramide, sorte de réduction du dôme qu'elle remplaçait. Les monuments funéraires se rapprochent davantage du style de l'Hindoustan. Certains ont l'aspect de maisons, mais beaucoup sont de forme pyramidale. On en trouve qui rappellent les dagobs : sur un tumulus en calotte se dresse une sorte de balustre qui donne à la silhouette l'air d'une carafe. Le tombeau des ancêtres de l'empereur se compose d'une plate-forme à balustrade entourant le temple chinois à trois toitures qui précède le tombeau, sorte de dagob de style indien, cylindrique en bas, hémisphé-

rique en haut. Y a-t-il rencontre ou imitation ? Le tombeau de Confucius, antérieur à l'influence bouddhique, est encore une sorte de dagob hémisphérique : chose notable, devant, à droite, se dresse un arbre, entouré d'une sorte de barrière : il semble jouer là le rôle de ces piliers annonciateurs de l'art indien [1].

Les temples sont d'ailleurs généralement précédés de portiques, sortes d'arcs de triomphe tout en façade et en surface, sans épaisseur, où la pierre est le plus souvent remplacée par le bois. Des trois ou cinq portes qui composent ces « pay-lou », celle du milieu est la plus haute. Dans la partie supérieure se découpent des silhouettes d'ornements fantastiques, d'animaux monstrueux, ou simplement des combinaisons géométriques de barres transversales. Le tout est coiffé de toitures. Certains sont commémoratifs de services rendus à l'État.

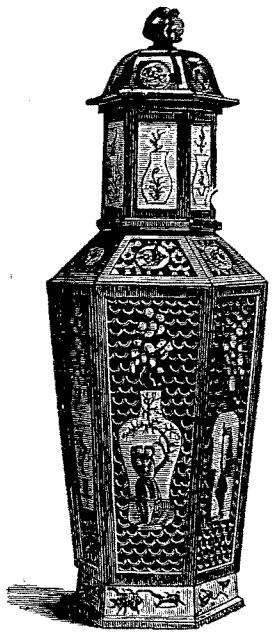


Fig. 8. — Potiche chinoise à décoration géométrique dominante.

Dans quelques-uns (par exemple celui du temple de Confucius à Pékin), la baie s'arrondit par le haut en arcade. Les Chinois ont en effet connu la voûte, la vraie voûte en ceinture de claveaux. Ils ne l'ont pas employée pour couvrir les salles des palais ou des temples : c'est surtout dans la construction des ponts qu'elle intervient. Parfois l'arcade est unique, appuyée sur d'énormes culées massives qui obstruent les deux tiers du lit du cours d'eau. Le pont a alors deux versants rapides qui rejoignent leurs montées au milieu où se dresse un portique (à Fou-Tchéou par exemple). Il est des ponts à arcade en ogive. L'arcade figure aussi dans les viaducs. A citer dans un autre genre le pont de Tsin-Tchéou de plus de 1120 mètres de longueur, avec des espaces de 15 mètres entre les piles, espaces qu'enjambent des blocs colossaux de pierre. Le pont suspendu est fréquent.

[1] Quant au temple de Confucius, il est dans le style de la pagode chinoise.

Dans ces travaux publics les tâches gigantesques n'effraient ni la technique, ni l'opiniâtreté patiente des constructeurs. La célèbre muraille élevée, dit-on, au IIIe siècle avant notre ère sur une longueur de 2 400 kilomètres, où six millions d'hommes travaillèrent 10 ans, est comparable aux pyramides d'Égypte. Haute d'environ 8 mètres, sur une épaisseur de 6, elle se compose de fondations et d'un soubassement de pierre continué par une double paroi de briques qui maintient le massif de terre intérieur. Dans le haut, règne une plate-forme où six cavaliers peuvent marcher de front. Des escaliers y montent. De loin en loin, de vastes tours dominent et protègent.

La sculpture chinoise n'existe pas. Les animaux et les personnages colossaux dressés ou accroupis sur les côtés des routes de certains temples sont monstrueux et lourds. Le chien de Fo et le dragon font de laides grimaces et d'horribles contorsions. Les animaux qui portent ou constituent les vases sacrificatoires ont des formes barbares. Les bronzes n'offrent d'intérêt d'art que, quand leur silhouette géométrique rappelle la céramique. L'ivoire chinois est ce qu'il y a de mieux, bien qu'inférieur de beaucoup au japonais. Nos amateurs en sont réduits à rechercher ce qu'on pourrait appeler des « sensations liturgiques », s'amusant à déchiffrer, avec plus ou moins de bonheur et d'imagination, les mystérieux emblèmes caractéristiques bouddhiques ou taoïstes. L'Art n'est pas là. Le métier s'y montre dans les alliages, dans les fontes, dans l'habileté à profiter des accidents de la matière. L'accident, l'exceptionnel, le rare, tel est le régal du Chinois. De là, cet amour de deux substances ingrates, « muettes » d'art : le jade et le cristal de roche. Le jade, contradictoire en tiraillement d'impression, est dur à l'outil et mou, pénétrable à l'œil. Le cristal de roche, sans devant et sans derrière, fait un gâchis de formes luisantes où la face de l'objet par la transparence se mêle et confond avec la partie postérieure qu'on ne devrait point voir.

La peinture chinoise, elle aussi, s'adresse moins à l'art qu'à la curiosité. Le maniement du pinceau nécessité par l'écriture, les merveilleuses ressources de l'encre de Chine, les couleurs les plus vives, tout cela n'a abouti qu'à des scènes, où ne vit que ce qui n'est pas vivant, c'est-à-dire le détail, l'accessoire, le costume. Pas de perspective aérienne qui

atténue les tons lointains[1]; une perspective linéaire particulière où ce qui est plus loin est représenté comme ce qui serait plus haut.

Les noms et les anecdotes ne manquent pas, — mais les œuvres. C'est par milliers que la Chine aligne les peintres dans ses nomenclatures. Tsa-Fu-Hing (IIIe siècle) peint une mouche si ressemblante que l'Empereur essaie de l'attraper. Au VIIe siècle, les deux frères Yen-Li-Teh et Yen-Li-Pun excellent dans la figure humaine. Il y aurait au temple de



Fig. 9. — Assiette chinoise.

Manjugi (au Japon) une œuvre de Wu-Tao-Tsz, celui qui peignit un animal dont les cris et les trépignements empêchaient de dormir. Un jour il fit un merveilleux paysage avec une grotte fermée. Il montra le tableau à l'empereur, battit des mains : la porte de la grotte s'ouvrit, le peintre y passa, disparut — et le tableau aussi. Les artistes habiles abondaient, Li-Tsien pour les chevaux, Yuen-Yng pour les papillons, Kian-Tao pour les paysages, I-Yuen-Kih pour les singes, Tung-Po pour les bambous, spé-

[1] De même pour le visage humain, ils ne comprennent pas l'atténuation, le clair-obscur, les parties ombrées. On sait qu'à la vue d'un portrait par un peintre européen, ils demandèrent si, en Europe, on avait le visage de deux couleurs.

cialité de Chao-Ling-Jang qui excellait aussi dans les effets de neige. Les trois plus importants ceux du moins qui, dit-on, eurent le plus d'action au dehors sur l'art japonais, furent Ma-Yuen, Hia-Kwei et Ngan-Oui (XIIe et XIIIe siècles).

Mais ce qui était défaut dans un art représentatif comme la peinture devint qualité dans un art conventionnel et décoratif. Dans le tableau, la peinture a pour effet de supprimer pour notre imagination la toile ou le panneau sur lesquels les couleurs sont appliquées. La surface plane n'arrête plus le regard, n'existe plus pour lui. Il en est tout autrement en art décoratif. La forme du vase décoré devra, par exemple, subsister sans être contrariée par sa décoration. Par ses insuffisances, la perspective telle que la comprenait et rendait l'artiste chinois, convenait merveilleusement aux panses des potiches, aux panneaux des laques[1], aux découpures des incrustations. Les personnages vivants, expressifs, n'existent pas pour l'art chinois et ne doivent pas exister pour l'ornementation de la céramique.



Fig. 10. — Le pittoresque japonais (paysage).

Là est le triomphe chinois. La pâte de sa porcelaine[2], d'une beauté sans égale, ni trop laiteuse, ni trop vitreuse, prend des formes gracieuses, variées sans complication (le tour du potier oblige d'ailleurs à la simplicité de silhouette). L'ornementation harmonise, en un tout qui a sa dominante, les tonalités fraîches et vives des couleurs savamment juxtaposées, où de légères épaisseurs laissent agréablement jouer la lumière.

[1] Beaux laques rouges de Fou-Tchéou.

[2] La porcelaine, connue en Chine vers le Ier siècle après J.-C., fut importée en Europe par les Portugais au XIVe siècle : elle dut sa faveur à la croyance qu'elle se ternissait et se troublait au contact des mets empoisonnés. Au XVIIe siècle encore, on la recherchait pour ce motif.

On a classé les vases chinois d'après leurs dates, leurs formes, leurs décoration, la couleur dominante de décoration. Les vases des périodes Si-Ouan-Te (1426-1465), Tching-Iloa (1465-1573), Khang-Hi (1662-1723), Kien-Long (1723-1796) sont les plus estimés. La décoration est parfois enveloppante monochrome (blanc de Chine, céladons, bleu turquoise, vert camélia) : dans cette série rentrent les flambés aux colorations agatifiées, les craquelés ou truités dont l'émail s'est fendillé en dessin de mailles et de réseaux ou en sortes d'écailles, les familles roses ou vertes où domine le rose ou le vert.

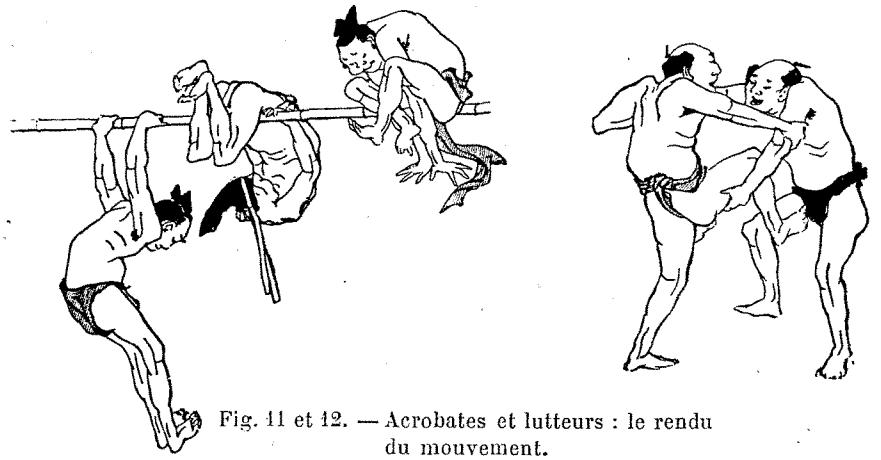


Fig. 11 et 12. — Acrobates et lutteurs : le rendu du mouvement.

Japon. — Le Japonais ne ressemble pas au Chinois. Il a la figure plus longue, le corps bien proportionné, les mains et les pieds fins. Sa manière d'arranger les cheveux suffirait à le distinguer. La femme japonaise n'est pas celle des estampes. Elle a le visage d'un ovale agréable et point du tout le masque étroit et pointu. Race éminemment artiste, d'une sensibilité enfantine, s'abandonnant bonnement au plaisir de vivre, fine sans subtilité, amoureuse de la beauté au point de préférer les fleurs des arbres à leurs fruits, croquant tout ce qui passe, dessinant pour soi, jetant dans les ustensiles les plus vulgaires la grâce de la forme et le charme d'un décor approprié, particulier, qui sera celui de cette chose et ne se répétera plus.

Les Japonais se sont assimilé les habiletés techniques de leurs instituteurs les Chinois au point de surpasser leurs maîtres. Ils possèdent le

« métier » sans être possédés par lui. Pas de machine qui s'interpose entre l'artiste et l'œuvre, mais l'action directe de l'esprit sur la matière en s'aidant des outils les plus rudimentaires.

Pour le Japonais, le beau n'est point le beau grec, le type général. Le beau est dans le particulier, dans l'accidentel, dans l'accidenté, dans le « pittoresque ». L'art classique aime la symétrie, le balancement, l'équilibre, une gauche qui fasse pendant à une droite : il peindra le lac entier avec l'encadrement total des rives, tandis que le Japonais prendra un côté, un coin, une épisode du tout, choisira un point de vue où un premier plan d'arbres découpe ses caprices de feuillages et de branches sur les lointains entrevus.

La mythologie chinoise dans son expression japonaise se transforme, s'humanise, se fait bon enfant. Ses dieux sont des génies qui donnent à chacun tel ou tel ordre de biens. Ils sont sept. Jurojin (crâne allongé, barbe blanche, méditatif accompagné de la grue et de la tortue) est le dieu de la longévité. Daikoku (gros, assis sur des ballots de riz, un marteau à la main) est le dispensateur de la Richesse. Le Pain quotidien est la faveur de Yébis[1] (en pêcheur, avec ou sur le poisson). Cette bonne grosse figure, c'est Hotéi, le dieu de la Bonne humeur, l'ami des enfants : bien portant, le ventru nu, il marche avec sa besace, parfois monté sur un buffle. Tossi-Tohu (avec un faon, un éventail, un bâton au haut duquel sont attachés des manuscrits en rouleaux) est le dieu du talent : il a le crâne allongé du penseur et de grandes oreilles. Bishamon, dieu de la guerre, a moins de fidèles, avec son armure guerrière, sa lance à banderoles. Benten est la Vénus Japonaise, Vénus pudiquement vêtue, représentée assise, jouant d'un instrument à cordes. Elle a eu quinze fils, qui sauf un, exercent un métier utile[2].

Puis, presque un dieu, une sorte de symbole de la patrie, partout, majestueux, le mont sacré, le Fushi-Yama, s'élève dans les fonds des

[1] Les Japonais vivent surtout de pêche.

[2] Outre cela, tout un monde fantastique grouille dans le Panthéon japonais, un fourmillement de grotesques qu'on retrouvera surtout dans les merveilleux ivoires comiques, — l'homme aux jambes et aux bras démesurés, l'homme à une jambe et à un bras, l'homme aux ailes d'oiseau, à tête de chien, l'homme aux oreilles longues (par en bas), l'homme à l'estomac troué. Donner les noms japonais serait peu utile.

tableaux, des estampes, des porcelaines, des laques. Des boîtes prennent dans leurs silhouettes la forme de son cône tronqué. Des albums le « célèbrent », le représentent à toutes les heures du jour, par tous les temps, vu de tous les points cardinaux. Il est l'emblème de cette terre, pourtant stérile de nature, que la race travailleuse a fécondée à force de volonté. Il semble d'ailleurs que l'art japonais soit plus sensible à la poésie des choses et des animaux qu'à celle de l'humanité. Il se fait l'historien exact, précis, méticuleux, amoureux de tous les accessoires, mais en donnant la vie aux choses mortes. On peut poser des réserves touchant la figuration des personnages et des figures. Dans les splendides

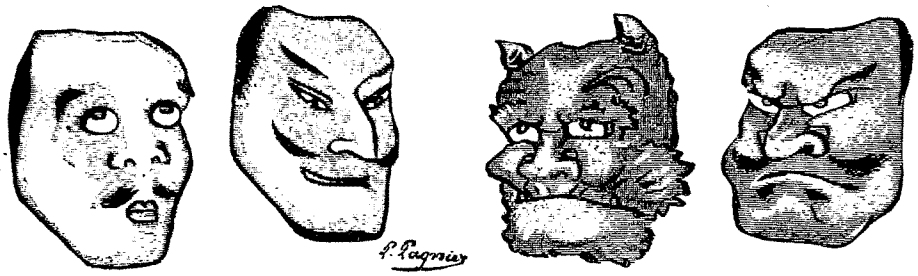


Fig. 13. — L'expression dans les masques.

costumes aux couleurs éclatantes, le corps humain disparaît, sacrifié un peu. On voudrait plus d'émotion sur les visages. Et pourtant quel mouvement endiablé dans certaines scènes à acteurs populaires! Quelle justesse dans les attitudes saisies sur le vif!

Il en est de cela comme de la sculpture, c'est volontairement et non par impuissance que le Japon ne se propose pas l'idéal gréco-latin. Dans le sens où nous l'entendons (et malgré les « superstitions » des japonisants) la sculpture n'existe pas au Japon. Le Bouddha colossal de Kamakoura est à peine supérieur aux Bouddhas indiens dont d'ailleurs il garde le type[1]. La sculpture japonaise est dans les masques de théâtre (parfois

[1] Ce Bouddha coulé en bronze (au XIIIe siècle?) a les yeux en or pur. On monte dans l'intérieur, jusque dans la tête. Les mesures ne sont pas données les mêmes partout. Le colosse assis a vingt-six mètres, dit l'un ; quinze, dit l'autre. Les descriptions ne sont point d'accord avec les photographies. Quoi qu'on fasse, quelque exemple que l'on cite, la « statue dans laquelle on monte » reste un bibelot énorme où la technique du métier prend la place aux dépens du beau, c'est l'enfance de l'art, — la première et celle dans laquelle il peut retomber.



Fig. 14. — Branches d'éventail : incrustation métal dans métal.

d'un réalisme extraordinaire) et surtout dans le petit monde malicieux, humoristique des ivoires.

Le métal fournit au Japon des ressources multiples ignorées de l'Europe. Les titres différents des alliages donnent pour chaque métal une riche gamme de tons. Les gardes de sabres, les manches de couteaux, sont des prodiges de finesse, mais de finesse vivante, avec une fantaisie de composition très agréable. La variété y est déconcertante.

La sculpture de l'ivoire, du bois, les laques, les incrustations, les damasquines sont supérieures à tout ce que l'on a produit ailleurs. Les tissus, les broderies dans le costume et dans les enveloppes de coussins, joignent à la beauté des coloris l'entente des harmonisations ornementales. Il n'est rien qui ne témoigne d'une inquiétude de grâce et de pittoresque, même l'objet le plus vulgaire.

La céramique, plus fantaisiste que la chinoise, plus variée de formes, comprend plusieurs centres dont chacun a longtemps conservé ses couleurs propres qui dénoncent l'origine. Le céramiste japonais a ignoré longtemps les procédés expéditifs du décor imprimé ; le décorateur, devant la pièce à orner, se livrait à tous les caprices de son imagination. Les espèces à connaître sont :

Le Kanga (décor rouge et or sur fond blanc ou crème) ;

L'Imari (décor bleu, rouge et or sur fond blanc) ;

L'Ovari (décor bleu sur fond blanc) ;

Le Satsouma (or, rouge, vert et toutes couleurs, peu de bleus, sur fond crème légèrement chamoisé).

Le beau Satsouma est la plus belle des céramiques japonaises. On donne le nom de boccaro à certains vases en terre mate, blanche, grise ou chocolat. La décoration (petits personnages, médaillons aux formes variées, grues, crabes, langoustes, canards, rats, coqs, limaçons, tortues,



Fig. 15. — Gourde japonaise à décoration florale.

carpes) est parsemée de branches fleuries et de chrysanthèmes (fleur du bonheur). L'ornement géométrique des fonds est composé de flots superposés comme des écailles et de combinaisons de grecques (non plus en allongements de bandes comme chez les anciens Grecs, mais s'étalant en longueur, couvrant de réseaux les surfaces où elles forment comme des dessins de labyrinthe)[1].

L'art est partout : il est inspiré par une propagande d'albums et de tableaux rouleaux (kakemonos) qui trouvent place chez le plus pauvre comme chez le plus riche. Les estampes monochromes ou en couleurs

[1] L'architecture reste toute chinoise, sauf le retroussis de la pente des toits qui disparaît.

sont une des parties les plus intéressantes de l'art qui nous occupe. Tirées au moyen de planches de bois, elles sont d'une habileté de métier incomparable, en même temps qu'elles répandent les œuvres des grands peintres.

La peinture japonaise, d'une valeur contestable dans le rendu de la figure humaine au point de vue passionnel, peut se comparer hardi-

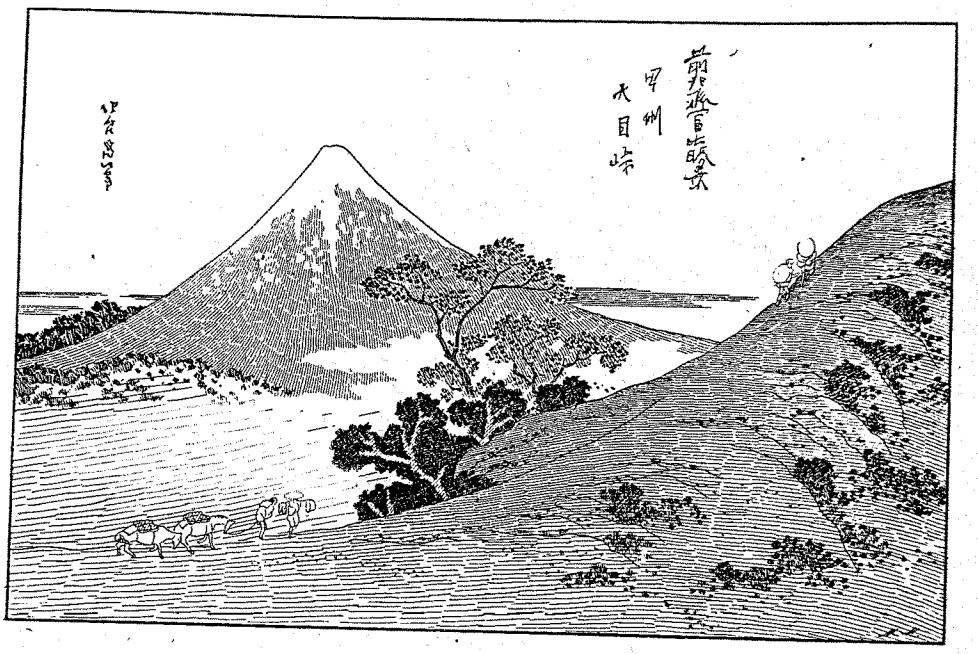


Fig. 16. — Le Fushi-Yama, par Hokousaï.

ment avec la peinture d'Occident pour la représentation de certains animaux, traités parfois d'une touche vive, légère, hâtive, sommaire (et d'une justesse extraordinaire), ou dessinés avec une minutie, une incroyable exactitude de détails. On a dit sans raison que c'était là un art de myope. Jamais le détail n'est mort, sous le pinceau japonais ; toutes ces parties méticuleusement rendues sont enveloppées et emportées dans un mouvement d'ensemble qui leur laisse la vie.

Nous n'avons pas à allonger ici un catalogue d'innombrables artistes. Nous laisserons de côté les primitifs, les écoles particulières, quelque injustes que soient nos omissions. Toutefois il est trois noms qui s'im-

posent, trois noms qui résument sinon l'art japonais, du moins ce qui, indépendamment de tout intérêt documentaire et au point de vue de l'art en général, caractérise et constitue l'idéal japonais tel que nous pouvons le comprendre et le sentir. Ces trois noms sont ceux d'Outamaro, d'Hiroshigué, d'Hokousaï.

Outamaro (1754-1806) a surtout représenté des scènes à personnages



Fig. 17. — Brûle-parfum chinois en bronze.

nombreux, des cortèges, des défilés, des marchés. Le jour de l'an, le mariage, exercent son pinceau dans un genre de Hogarth japonais. La femme tient une grande place dans son œuvre. Il aime les jeux de lumières factices, les pénombres. Plein de verve, il a dans un autre style, traité minutieusement les oiseaux, les insectes et les coquillages.

Hiroshigué (1797-1858) a excellé dans les vues où il rassemble de nombreux personnages. C'est un grand paysagiste, d'un talent extraor-

dinaire dans la perspective, — comme les Japonais d'ailleurs. Ses dessins sont d'une exactitude documentaire en même temps que très vivants, comme cette belle page où, sous la pluie, des passants hâtifs traversent le pont de bois tandis que sur l'autre rive, parmi les arbres, se groupent les maisons et les chantiers de bois, — avec dans le fond l'éternel Fushi-Yama.

Des trois artistes, Hokousaï ou plutôt Hok'saï (1760-1849) est sans contredit le plus grand. On a de lui des poissons, des carpes qui sont d'une vérité superbe. Dans le paysage, notamment dans les vues merveilleuses du Fushi-Yama, il fait intervenir une poésie de rêve, une douceur mélancolique sans pareilles, dues à une science consommée de la perspective aérienne et de tous les jeux de l'air, de l'atmosphère et de la lumière. Le « passage de la rivière », le « Fushi-Yama vu le matin », le « Fushi-Yama au crépuscule », sont d'un charme mystérieux et pénétrant.

L'Architecture Grecque

Nous entrons dans la Beauté.

On voudrait pouvoir oublier les impressions antérieures, les douces visions, se dépouiller de ce que l'on sait, effacer ses admirations, se refaire une âme neuve, vide, blanche, et, — comme si l'on ignorait tout, jusqu'à l'existence de l'art grec, — entreprendre de le connaître comme on fait un voyage dans un pays inconnu. On préparerait ce voyage par une initiation lente, mesurée, raisonnée. Il faudrait d'abord lire les dix livres que Pausanias [1] consacre à la description de la Grèce, telle qu'elle était au IIe siècle après Jésus-Christ, — le suivre pas à pas sans colère, sans en vouloir trop à ce rhéteur lydien de ses sécheresses et de son manque d'émotion. D'autres lui succéderaient, Strabon, Pline l'Ancien,

[1] Pausanias est plus géographe que critique : il s'inquiète plus des légendes locales que des œuvres. Ses descriptions sont d'une pauvreté sans égale : il parlait, il est vrai, de choses que tous ses lecteurs devaient connaître. Pline l'Ancien s'occupe des statuaires et des peintres parce qu'il traite du marbre, du bronze et des matières chimiques : c'est un « scientifique », son livre est d'abord une Histoire Naturelle. Les noms propres d'artistes qu'il cite s'alignent confusément, sans ordre ; sa chronologie est difficile à démêler. Son ouvrage est fait de pièces et de morceaux, de notes, d'extraits à peine digérés : il vide des cartonniers. Cicéron n'est pas sans goût ; il montre quelque sens des choses d'art ; mais le plus doué paraît Quintilien dont de rares aperçus épars dans des comparaisons de l'art et de l'éloquence font regretter qu'il n'ait pas eu plus souvent l'occasion de semblables digressions. Sur les sculpteurs, les peintres, les architectes, sur les beaux-arts de l'Antiquité, nous ne possédons pas les écrits que nous souhaiterions. Combien parmi les artistes anciens ont traité de leur art et dont les livres se sont perdus ! Et Euphranor et Antigonus et Anaxagoras et Agatharque et le grand Apelle et le grand Ictinos ! Rien ne reste d'eux.

Philostrate, Lucien, Cicéron, Quintilien. On aurait ainsi comme un déblaiement d'obscurité, la sensation d'un dégagement, de quelque chose qui se précise, s'éclaire, qui se devine avant qu'on le voie — ainsi que la statue du Dieu assis au fond du temple.

La lecture des poètes aiderait ensuite à établir quelles ont été les tendances, les directions de l'imagination grecque, les créations auxquelles elle se plaisait, sa manière d'envisager et de sentir la nature humaine [1], les formes d'expression qui lui étaient habituelles. Dans une splendeur d'humanité divinisée s'ouvrirait l'Olympe avec la famille de ces dieux tous beaux dont Hésiode donne la généalogie dans la Théogonie après avoir invoqué ces « Muses Héliconides qui dansent avec leurs pieds tendres autour de la source violette ». Avec Homère, les dieux en action se mêlent aux luttes des hommes.

Et partout une sérénité calme, une aisance libre et magnifique dans la conception, quelque chose comme le développement naturel d'une Beauté souveraine qui se sait belle, sûre d'elle-même et de sa puissance, et pour qui l'effort et la violence seraient des marques de faiblesse.

Nulle recherche du pittoresque, de l'accidenté, du particulier. En un sens, le pittoresque est absent de l'arc grec, des lettres même. Chaque fois que dans son expédition des Dix-Mille, Xénophon rencontre une ville, il la nomme et invariablement la « caractérise » des mêmes qualificatifs, comme si toutes les villes se ressemblaient. « Ville grande, florissante et peuplée », cela lui suffit et suffit à ceux qui le lisent. Homère, en ses épithètes, est moins sobre, un peu plus varié, mais guère. Nous y reviendrons à propos de la sculpture et de la peinture.

L'homme seul compte. Tout concourt au développement de l'homme physique et moral. Tandis que les institutions libres appellent aux discussions de l'agora tous les citoyens, les rivalités entre les cités créent une émulation dans le sens du beau. Thucydide écrit fièrement que, si un jour le peuple athénien disparaissait, la postérité ne pourrait croire, à la vue de tant de monuments, qu'un si petit peuple a fait de si grandes choses. La force et l'adresse étaient l'objet de l'admiration, en même temps que le but d'une foule de jeux, de gymnases, de concours.

[1] La nature des choses est « humanisée » par eux. Les demi-dieux, les génies, les nymphes, les satyres vivent dans les éléments et les végétaux.

Telle fut la race qui sut imprimer aux formes une impérissable beauté y exprimant non la sensation fugitive de tel ou tel moment historique, mais le sentiment qui répondait à quelque chose d'éternel dans l'âme humaine.

Sans doute, il y eut des influences et tout cela ne naquit pas en un jour. L'archéologie insiste là-dessus, scrute les origines dont nous aurons à parler; mais tous ces commencements ne sont que la lente formation d'une langue plastique, pour ainsi dire. En littérature aussi le langage se fait peu à peu, s'enrichit, se développe : cela n'ôte rien à la gloire des écrivains qui emploient à la création des chefs-d'œuvre une langue que d'autres ont parlée avant eux et parlent à côté d'eux.

Les origines de l'architecture soulèvent deux ordres de questions.

On a dit que l'architecture grecque procédait de la cabane et n'était que le développement de la construction primitive en bois dont l'édifice de pierre avait conservé les traces. Le bois est en effet d'un travail plus aisé. La nature fournit avec les troncs d'arbres des colonnes toutes faites. Par juxtaposition, ces troncs peuvent former des palissades ou des toitures. L'emploi de la pierre nécessite des travaux plus difficiles pour le transport, pour la mise en place, pour l'appareillage.

Pausanias dans son Itinéraire de la Grèce mentionne des temples anciens partiellement ou totalement en bois. Il est évident que la fragilité relative de la matière suffit à expliquer qu'il ne soit rien resté de ces constructions que, d'ailleurs, on dut remplacer par de plus belles quel que fût le respect religieux dont on les entourait.

Les ordres classiques, surtout l'ordre dorique, dans certains éléments semblent témoigner de cet emploi antérieur du bois. Les triglyphes, dont nous aurons à parler, représentent les abouts des solives primitivement en bois. La forme cylindrique des colonnes est cependant plutôt le fait d'une nécessité naturelle : de même l'abaque qui forme tablette sous l'entablement au-dessus du chapiteau.

Une seconde question concerne les origines. L'architecture grecque est-elle autochtone, proprement grecque? N'est-elle qu'une importation venue de l'étranger, Asie ou Égypte? Et d'abord il faut distinguer. Une grande partie de l'Asie (tout le littoral de l'Asie Mineure) a été grecque d'esprit, de civilisation et de langue. Si par Grèce on n'entendait que la

Grèce d'Europe, la Grèce continentale, au point de vue littéraire on serait amené à effacer Homère et Hérodote de la liste des gloires grecques. D'autre part la chronologie des œuvres d'art de ces pays asiatiques du littoral n'est point d'une précision bien fixée. Les attributions de dates sont souvent inspirées par le degré d'art dépensé et manifesté, quand des traces de barbarie peuvent provenir de l'ignorance antérieure, mais aussi de la postérieure décadence et de la faiblesse dans l'imitation.

Avant la Grèce classique, le sol hellénique fut le théâtre de migrations qui y mêlèrent les races et les influences. On admet la haute antiquité de la race dite pélasgique dont l'invasion remonterait au xxe ou xve siècle avant notre ère. Avant ces *Pélasges*, les *Cyclopes* auraient construit ces murs aux blocs énormes dont les ruines subsistent.

Les influences étrangères auraient succédé à cette domination de la race pélasgique. Les Phéniciens importateurs auraient fourni le premier luxe aux barbares de la Grèce. L'Égypte aurait rivalisé avec les Phéniciens : ne trouve-t-on pas l'ordre dorique sur les bords du Nil, à Béni-Hassan ? L'Assyrie aurait donné quelques motifs d'ornementation. Les Grecs seraient donc redevables à leurs voisins : ils n'auraient fait que modifier, dans le sens de la beauté, des éléments et des formes dont ils n'avaient été que les imitateurs.

A cela répondent les résultats des fouilles entreprises par Schliemann, en 1874, à *Mycènes*. On peut contester que les ruines fouillées par Schliemann à Hissarlik aient mis au jour l'authentique *Trésor de Priam ;* mais il est difficile de ne pas reconnaître avec lui, dans les restes exhumés à Mycènes, la sépulture d'Atrée et des Atrides, en raison du témoignage formel de Pausanias qui concorde avec l'emplacement fouillé. Les 20 000 objets qui garnissaient les cinq tombeaux (plaques estampées, masques, armes, vases, boutons) prouvent l'existence d'une civilisation grecque déjà importante à une époque lointaine et antérieure aux influences exotiques. On prétend trouver des traces de style oriental dans les zigzags, les losanges, les étoiles, les spirales contournées autour de boutons. Cette ornementation n'est qu'une phase naturelle dans le développement successif de l'esprit décoratif. S'il y a ressemblance avec l'ornementation orientale, ce n'est point preuve d'influence. Le Musée d'art préhistorique à Copenhague possède des bijoux et des armes de

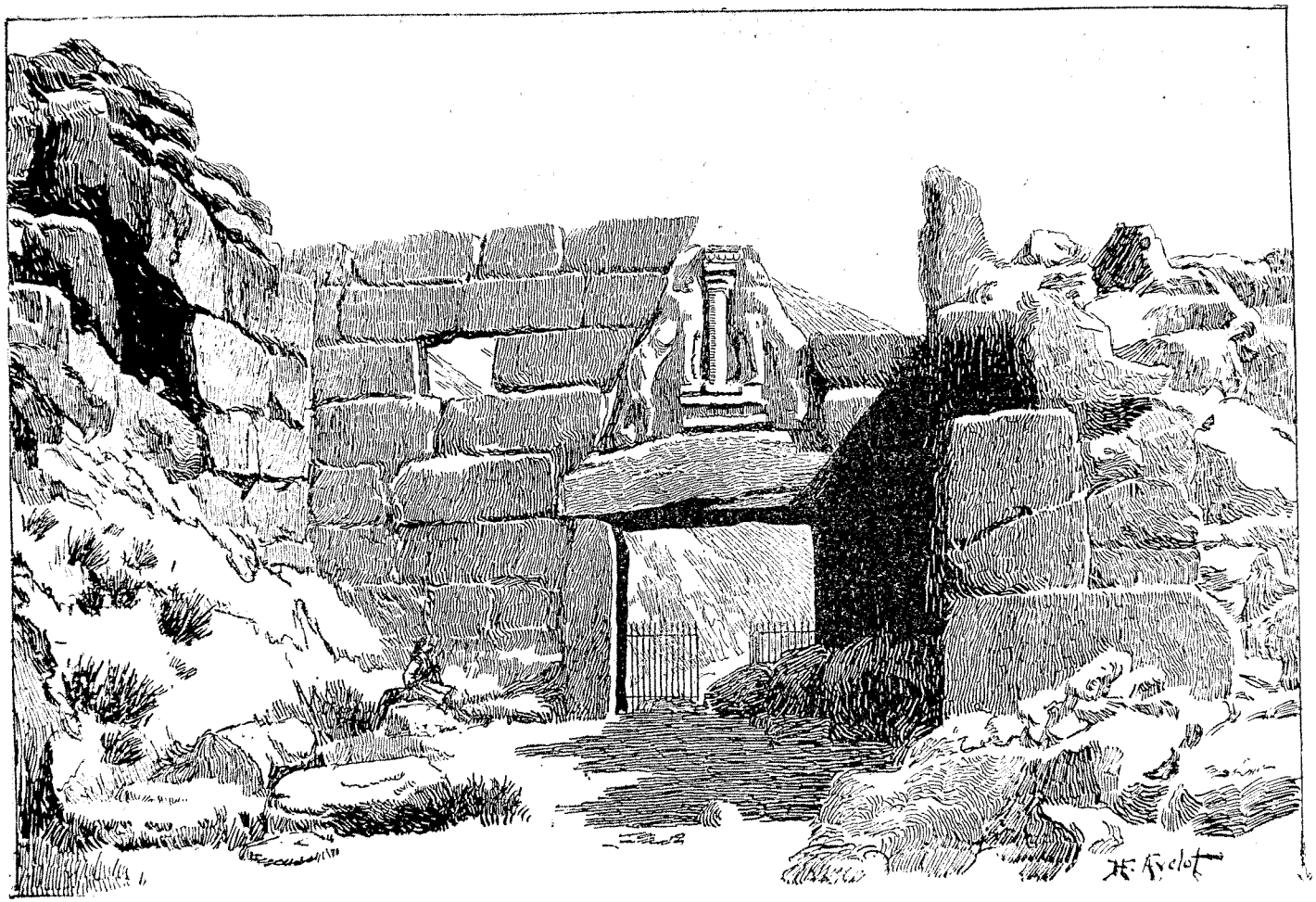


Fig. 1. — Régularité des assises et de l'appareil dans la façade de la porte des Lions (Mycènes).

l'âge du bronze où se rencontre cette même ornementation. En serait-on autorisé à prétendre qu'il y ait eu échange et influence[1] ?

Avant de mériter le nom d'art et d'architecture, la construction est purement utilitaire : elle crée l'abri, abri par en haut et sur les côtés. Elle a pour élément le mur plus ou moins vertical qui forme une protection latérale, le mur horizontal modifié qui forme le toit. En Grèce, comme partout, avant d'être capable de construire, on utilisa et appropria les retraites naturelles : on cite un *temple d'Apollon* à Délos, sur une montagne, temple qui était une caverne. Nous avons parlé du bois aisé à employer; Pausanias cite des temples de bois à Métaponte et ailleurs. A Némée, le *temple de Jupiter* était de pierre en bas et de bois en haut.

La pierre en masses d'un seul morceau peut être utilisée à la place où elle se trouve (comme dans les Indes), être transportée (monuments préhistoriques). La construction monolithe réclame des forces considérables et un outillage spécial (comme chez les Égyptiens). La pierre, ordinairement, fournit des matériaux de dimensions et de formes diverses que l'on juxtapose et que l'on superpose.

Aux Cyclopes légendaires sont attribuées les fortes *murailles des villes* antiques et l'étude des ruines montre la progression d'habileté des artisans dans les modifications successives de « l'appareil », c'est-à-dire de la manière dont sont réunis les matériaux pour constituer cet ensemble qui est le mur. Tout cela est comme le travail préparatoire qui a précédé l'appareil régulier, qui compose les différentes parties du temple et de l'édifice en général.

Le tas de pierres a succédé au tas de terre. Les villes furent protégées par leurs hautes ceintures. Les pierres étaient d'abord irrégulières, sans rien qui les liât : on se contentait de se servir de pierres plus petites pour combler les vides laissés par les grandes. *Tirynthe* en offre des exemples. La taille des matériaux (polygonaux irréguliers) de façon que leurs faces s'adaptent bien, se complètent, se continuent est vraisemblablement postérieure (Larisse en Argolide).

[1] Le fer était absent dans les sépultures des Atrides. La Grèce a eu son âge du bronze avant celui du fer. D'ailleurs Homère, qui vient après, ne mentionne que peu le fer et ses emplois.

L'horizontalisme régulier des assises superposées se voit dans la très curieuse *porte des Lions* (Mycènes). Les bandes ainsi formées ne sont point encore d'égale hauteur.

C'est à Mycènes encore que se trouve le célèbre *Trésor d'Atrée*. Le

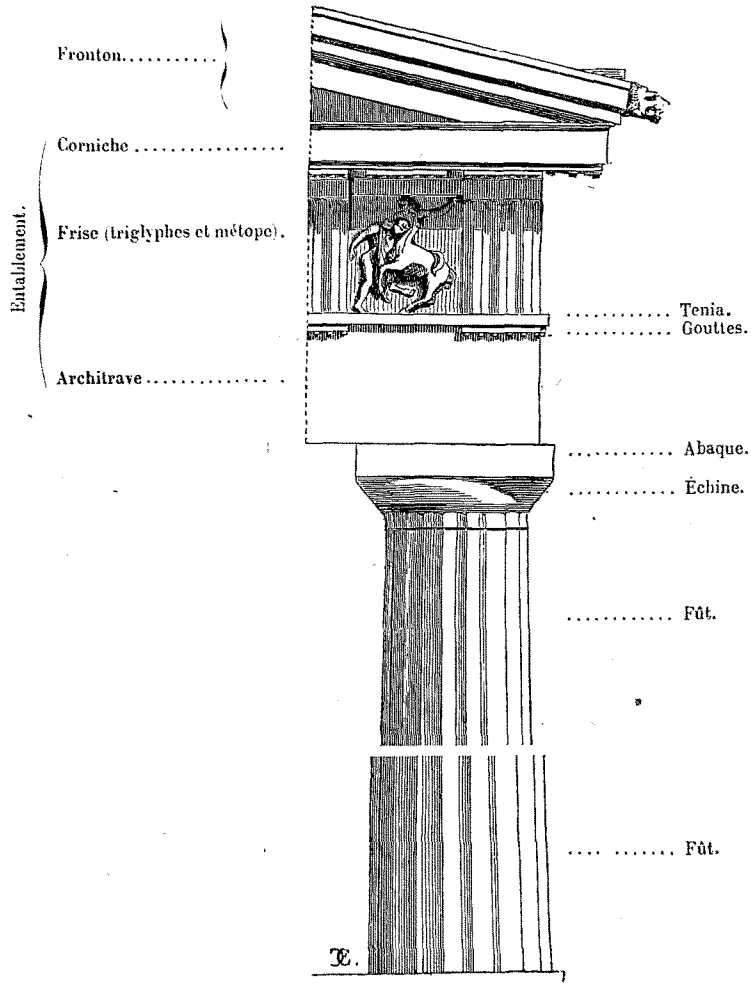


Fig. 2. — Colonne et coin de l'entablement de l'ordre dorique.

mode de construction y est très régulier déjà au point de vue du métier. Souterrain en forme de cloche d'une hauteur et d'un diamètre de 15 mètres, il présente un curieux spécimen de murailles inclinées vers le centre de façon à donner en coupe une sorte d'ogive. En fait c'est une coupole posée sur le sol, supportant le poids des terres qui l'entourent et

la surplombent ; mais c'est une coupole en fausse voûte, où les assises horizontales de pierres forment des cercles de plus en plus petits en montant.

Ville, maison, cachette, il fallait pouvoir entrer : le mur s'ouvre à la baie, à la porte. Le vide occasionné compromet la stabilité de la partie de mur qui est au-dessus. Le problème a été résolu de diverses manières. Une ouverture dans le mur forme un triangle isocèle ayant le sol pour base (à Missolonghi). Deux blocs (monolithes) écartés du pied s'appuient l'un contre l'autre par le haut [1]. Ailleurs un linteau monolithe, grosse pierre horizontale, semble maintenir l'écartement des deux murs latéraux : au-dessus du linteau est laissé un vide triangulaire qui continue les lignes de la baie trapézoïdale. Ce vide subsiste au-dessus de l'entrée du *Trésor d'Atrée*, sert à alléger le poids porté par le linteau. La fameuse *porte des Lions* (à Mycènes) est très visiblement construite de la même manière. Au-dessus du linteau était primitivement un vide à peu près triangulaire que l'on a bouché en y enclavant le bas-relief des deux lions (ou plutôt des deux lionnes) accotant le pilier qui les sépare. Cette porte des Lions offre pourtant cette particularité que la baie surmontée du linteau a ses jambages formés de deux pierres (monolithes) distinctes du mur qui y aboutit. C'est déjà là le type de la porte ordinaire. On en rencontre également où le linteau est comme coupé en deux, formé de deux blocs penchés, appuyés l'un contre l'autre par le haut comme pour rejeter sur les côtés la charge des pierres supportées : ce genre de couronnement de baie (dont un exemple est à Délos) est l'origine vraie de l'arcade et de la voûte : c'est l'arcade à deux claveaux.

Quant à la voûte proprement dite, les Grecs semblent l'avoir ignorée. Le *Trésor d'Atrée*, nous l'avons dit, n'est qu'une apparence de voûte. Les Grecs ont partout employé la *plate-bande*, l'horizontale. Là même où la voûte eût été le plus nécessaire, le plus indiquée, dans les ponts, elle est absente. On se servait de ponts de bateaux, de ponts dont les tabliers de bois ou de pierres (monolithes) reposaient de loin en loin sur des piles de maçonnerie et le plus souvent appuyaient leurs extrémités sur les rives en raison du peu de largeur du cours d'eau.

[1] De là, la galerie composée d'assemblages de pierres énormes dont les sommets se rejoignent, comme à *Tirynthe*, comme à *Segni* dans le Latium.



Fig. 3. — Parthénon (état actuel).

Dans les monuments publics, dans les temples, la porte dut être assez grande pour livrer passage à la foule ou pour permettre de voir du dehors la statue du dieu. Des quatre murs il fallait presque en supprimer un et le remplacer, comme support du toit en péril, par une sorte de mur résumé, concentré, — par le pilier quadrangulaire qui devint la colonne cylindrique pour la double raison que le cercle enferme le maximum de matière dans le minimum de contour et que le pilier évoquait l'idée de passants, de circulation, gênés par les angles de la forme quadrangulaire[1]. L'exemple du tronc d'arbre cylindrique dut y

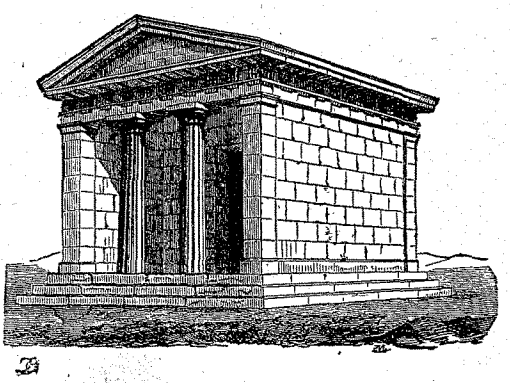


Fig. 4. — Le temple *in antis*.

aider ; mais il est difficile de croire que les premiers piliers de pierre (première forme vraisemblable de la colonne) n'aient point été quadrangulaires à cause de la difficulté qu'il y aurait eu à les faire cylindriques.

La *colonne* grecque est une merveille, ses proportions sont telles (dans la latitude des variétés des ordres) que, prise à part, elle forme un tout, un tout vivant, un être vivant. Vous ne pouvez par la pensée en supprimer rien sans idée de mutilation, de décapitation.

Indépendante, isolée, la colonne a sa beauté. Cette beauté est autre que celle de l'arbre. Dans ces temples d'Elis et de Métaponte où le plafond portait sur des piliers de bois, l'arbre devenu pilier était découronné de

[1] De là le temple le plus simple, le temple *in antis* dont l'entablement porte sur les antes (abouts plats des murs latéraux du temple) entre lesquels se dressent les colonnes cylindriques.

sa grâce, métamorphosé en chose morte, dépouillé de ses ramures, géométrisé, n'ayant plus même les moignons de ses bras : cet arbre est du bois tué, la colonne est de la pierre vivante. Parfois même, la créature humaine la remplace, se dresse, porte sur ses épaules courbées par l'effort, la masse de l'entablement (*Atlantes* ou *Télamons* du temple de Jupiter à Agrigente), — ou bien, svelte, gracieuse, sans peine, presque sans y songer, soutient sur la tête la plate-bande de l'architrave (Cariatides de l'*Erechthéion* d'Athènes)[1].

Trois parties composent la colonne, — la tête, le tronc, le pied, — le chapiteau, le fût, la base, variables de formes selon l'*ordre* (la base même manque dans le dorique). Non seulement la colonne est un tout, mais elle est un tout dans un tout : elle est un membre du temple et la correspondance des parties est telle dans l'harmonie de l'ensemble que, d'après un morceau de colonne, on peut reconstituer le temple — comme Cuvier d'après un os reconstituait le squelette entier de l'animal disparu.

Le temple se mesure à la colonne ; la colonne et ses parties ont leur mesure, leur unité dans le module, demi-diamètre du fût. D'ailleurs le mot « style » est tiré du mot grec qui veut dire colonne.

Indépendamment de leurs éléments et de « l'Ordre », les colonnes sont à considérer selon leur nombre, leur disposition et leur espacement.

Selon le nombre de colonnes[2] du portique de la façade, un édifice sera tétrastyle (4 col.) Erechthéion, hexastyle (6 col.) temple de Thésée à Athènes, octastyle (8 col.), temple de Diane à Ephèse, Parthénon, décastyle (10 col.). Les nombres ne sont point impairs parce qu'un nombre impair de colonnes eût placé une colonne dans le milieu de la façade, là où est l'axe de l'entrée[3]. Pour les colonnades latérales au contraire, le nombre était impair.

Ces colonnades latérales dépendaient du nombre de colonnes des portiques de face. Les tétrastyles n'avaient point de colonnades latérales ou

[1] Quelle que soit la grâce des Cariatides de l'Erechthéion, il y a quelque chose qui étonne, quelque chose de peu grec, dans cet abaissement de la figure humaine. Statues-colonnes mâles ou femelles sont rares dans l'architecture hellénique. C'est là que l'influence orientale est visible : on songe aux statues égyptiennes adossées aux pylones.

[2] Un temple sans colonnes est dit astyle.

[3] Cependant le *Temple de Jupiter* à Agrigente présente un front de sept colonnes.

en avaient de fausses (engagées dans le mur du sanctuaire). Les hexastyles et octastyles ont en général 13 ou 17 colonnes latérales, parfois 11 y compris celle du coin.

La disposition des colonnes fournit aussi une classification et une nomenclature. Nous avons parlé du temple *in antis*. Le temple dit prostyle est précédé d'un portique. L'amphiprostyle présente cette disposition devant et derrière. Le périptère (ou péristyle) est entouré d'une colonnade, devant, derrière et latéralement. Cette colonnade est à deux rangs dans le diptère. Le pseudodiptère (ou faux diptère) avait deux rangs sur ses deux faces, mais un seul rang sur les flancs. Dans le pseudo-périptère (ou faux périptère), le deuxième rang de colonnes est engagé dans le mur.

Une autre variété venait de l'espacement des colonnes : de là une nouvelle famille de mots. L'entre-colonnement a pour mesure et pour unité le diamètre du fût des colonnes. Dans le pycnostyle (colonnes serrées) les colonnes sont distantes d'un diamètre et demi, c'est-à-dire qu'entre deux colonnes est laissée vide la place d'une colonne et demie (fût). Deux diamètres sont la distance du systyle, trois diamètres pour le diastyle. L'aréostyle admet quatre diamètres (et plus) ; il ne semble pas convenir au soutènement d'un entablement de pierre, soutènement déjà périlleux dans le diastyle. On appelait eustyle (bonne disposition de colonnes) l'entre-colonnement de deux diamètres et un quart pour les côtés, les faces ayant des espacements de trois diamètres (les faces sont en effet destinées au passage : on y doit traverser la rangée des colonnes, tandis que, sur les côtés, on se promène en les longeant). Tout cela n'était point que fantaisie en vue de l'agrément des yeux. Les colonnes des coins semblent avoir une double fonction, soutenir et retenir : elles terminent la façade, appartiennent à la fois à la colonnade latérale et à celle d'une des faces. Aussi, au Parthénon, les colonnes des angles sont-elles plus fortes en même temps que plus rapprochées de leurs voisines, — l'entre-colonnement était moins large[1]. D'ailleurs tout est

[1] Ce qui, dans *l'ordre dorique*, place le dernier triglyphe au coin tout à fait et non plus dans l'axe du fût, comme pour les autres triglyphes. La frise y gagne en beauté. L'œil trompé ne s'aperçoit point de l'heureux mensonge de l'entre-colonnement réduit. Ces colonnes des angles n'avaient pas le même nombre de cannelures.

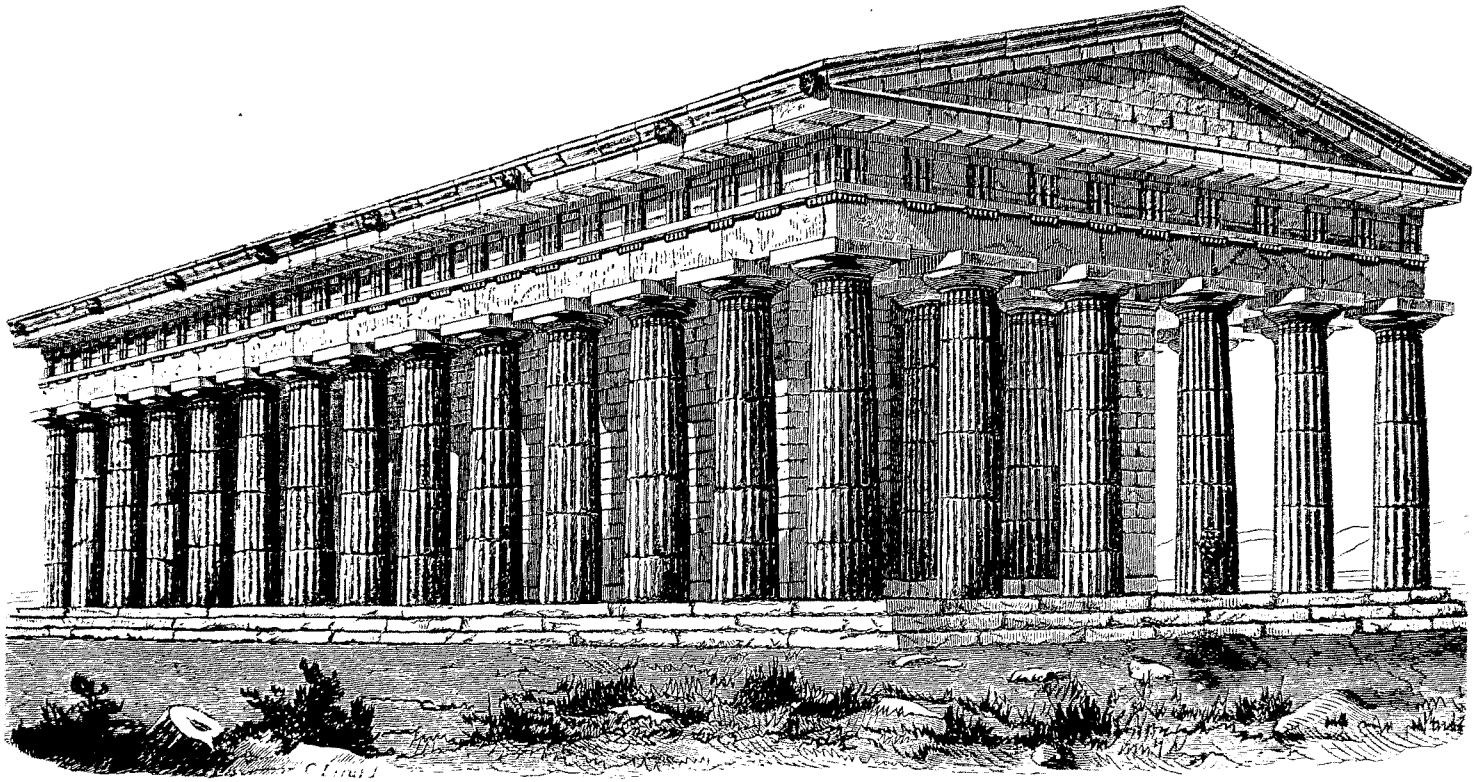


Fig. 5. — Temple de Neptune, à Pæstum (ordre dorique).

rationnellement combiné et, là où la nature de nos sens nous illusionne, c'est l'art qui rectifie, redonne l'impression vraie grâce à un habile artifice. Notre œil voit tout en perspective : la colonne se déforme pour notre

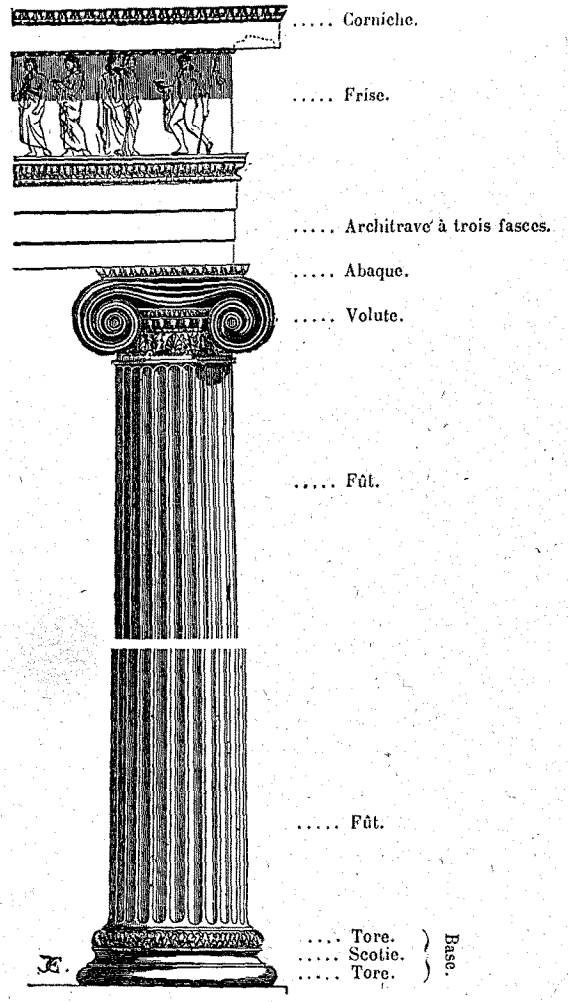


Fig. 6. — Colonne et coin de l'entablement de l'ordre ionique.

regard, chavire, gauchit, se contourne, ne semble pas perçée d'un axe vertical, mais courbe. Dans le *Parthénon* toutes les verticales sont d'un verticalisme légèrement faussé, tendent insensiblement à se rapprocher par le haut, de façon à donner l'impression vraie en faussant l'impressien fausse de nos organes visuels. C'est dans le même esprit que le fût de la colonne était modifié.

C'est à ces procédés d'esthétique rationnelle que les trois styles architecturaux de la Grèce doivent leur beauté.

L'ordre ou aménagement des éléments composants, selon de certaines proportions, dérive de la colonne : le mot style n'est d'ailleurs que le mot grec qui signifie colonne. Chacun de ces trois ordres, dorique, ionique,

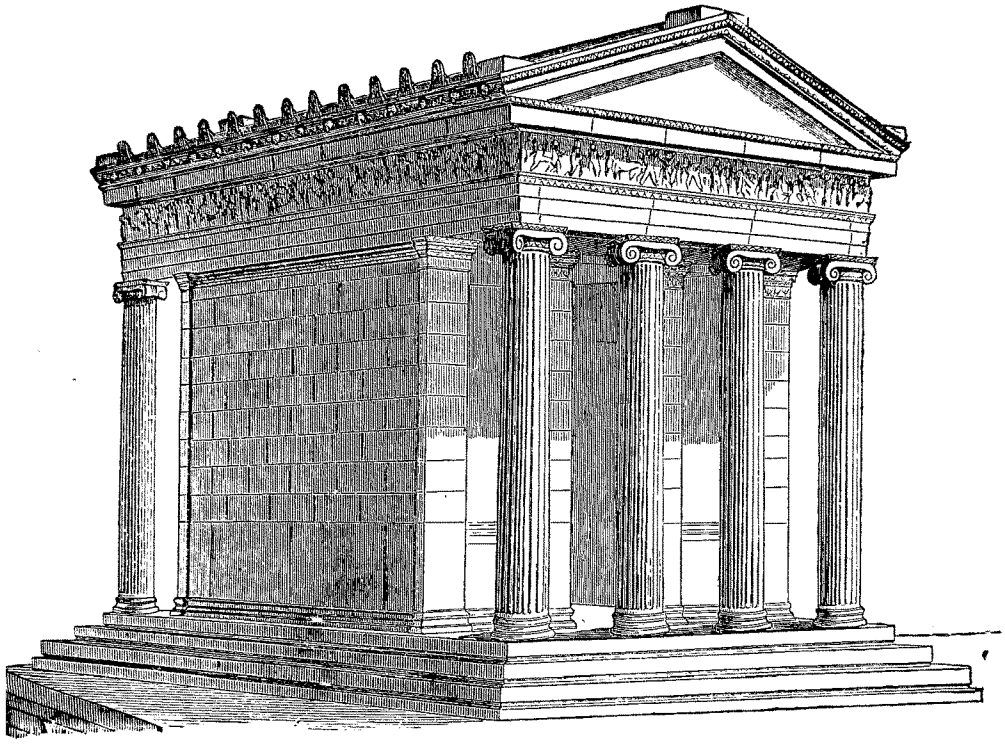


Fig. 7. — Temple de la Victoire Aptère, à Athènes (ordre ionique).

corinthien, est caractérisé par son support (colonne avec ses trois parties, base, fût, chapiteau) et par son toit modifié, — entablement (décomposé aussi en trois parties superposées, architrave, frise et corniche) [1].

L'ordre dorique, le plus ancien de tous, doit son nom à la race dorienne qui, croit-on, le répandit dans le monde grec. Il est remarquable par la prédominance des lignes droites, il est simple, austère,

[1] Le chapiteau est le plus souvent d'un seul morceau de pierre ; le fût (parfois monolithe) est ordinairement composé de tranches (tambours) superposées, joints soit par le ciment, soit par des crampons de métal à l'endroit où se juxtaposent les centres des tranches.

sévère, puissant et fort. Les Grecs voyaient en lui l'ordre mâle, viril, masculin.

La colonne dorique n'a pas de base. Le galbe du fût éprouve une diminution très accentuée de bas en haut. Des cannelures à angles vifs (moins profondes que le demi-cercle) le sillonnent du chapiteau au sol, seize au moins, vingt au plus (vingt aux colonnes du *Parthénon*). Le rapport de la grosseur à la hauteur est variable : les plus anciennes colonnes sont les plus massives, les plus trapues. Au *temple de Corinthe*, le plus vieux, croit-on, la hauteur de la colonne est égale à 7 modules 2/3, c'est-à-dire 7 fois et 2 tiers le demi-diamètre. Dans le grand *temple de Pæstum*, la proportion est de 8 ; la colonne a une hauteur égale à 4 fois sa largeur. Le *Parthénon* a des colonnes plus élancées encore (six fois la largeur).

Au haut du fût dorique, entre deux bandes de rainures (annelets), le gorgerin précède le chapiteau. Ce dernier est composé de deux parties : sur une sorte de coussin arrondi (échine) porte une tablette carrée (abaque). Ce chapiteau est variable. Ainsi le chapiteau à *Sélinonte* montre un abaque énorme, saillant ; tandis que, dans les temples plus récents (*Parthénon, temple de Phigalie*), les saillies sont plus discrètes sans y perdre en impression de force.

Ce chapiteau par sa forme se prête admirablement à toutes les places de la colonne (face ou coin) : il n'en est pas de même de l'ionique. De quelque côté qu'on la regarde, la colonne dorique présente en effet le même aspect.

Au-dessus s'étendait l'entablement composé d'une architrave nue, d'une frise et d'une corniche. La frise semble en fait une simple prolongation de l'architrave. Elle se divise en espaces carrés ou rectangulaires avec les triglyphes et les métopes. Une bande en saillie (ténia) semble maintenir le bas des triplyphes au-dessous desquels pendent six ornements en forme de chevilles (gouttes.) Les triglyphes sont des rectangles, plus hauts que larges, creusés de deux cannelures verticales parallèles et de deux demi-cannelures en biseau sur les côtés (deux plus deux demies, trois). Entre les triglyphes, les carrés des métopes étaient ornés de sculptures. Au-dessus de la frise s'avance fortement le larmier dont la face inférieure est divisée en mutules (qui correspondent aux triglyphes

et aux métopes) : trois rangs de six « gouttes » font songer à la fonction du larmier protecteur contre la pluie (son nom français est tiré de cette même fonction).

Sur les faces antérieure et postérieure du temple, au-dessus de la corniche, s'étalait le fronton triangulaire, au haut et aux coins duquel se

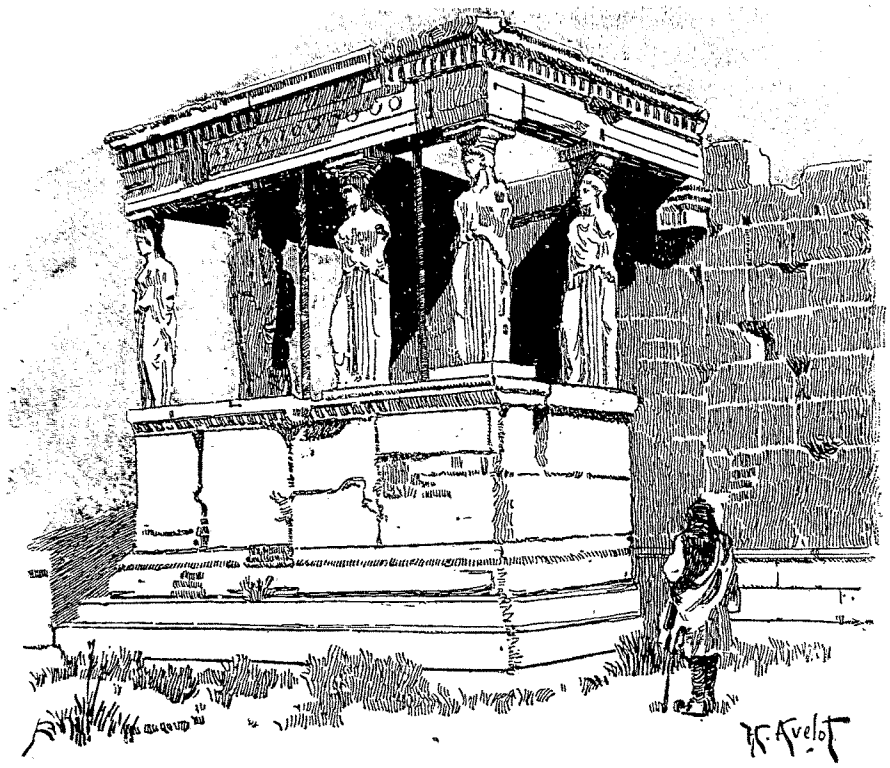


Fig. 8. — L'Erechthéion.

dressaient les statues ou les antéfixes et au milieu duquel le tympan s'ornait de sculptures relatives aux dieux du temple.

L'origine de l'ordre dorique n'est pas établie. L'Égypte à Beni-Hassan possède des colonnes doriques. La fin du VIIe siècle (avant l'ère chrétienne) vit le style se répandre partout où se développait l'influence grecque, dans le sud de l'Italie (*Métaponte, Pæstum*), en Sicile (*Ségeste, Agrigente, Syracuse*). Les plus vieilles de ces ruines montrent déjà un art avancé, un « système » complet : tout l'organisme y est déjà. Avant d'en

arriver là, il avait dû avoir toute une préparation dont nous ne savons rien. Dédale, Hyperbius, Euryale, Docius, Agamède, Trophonius, ont laissé des noms et des légendes. Qu'était ce temple de Minerve Chalciœcos (à la maison de bronze) à Sparte? A Samos, au VIIe siècle, florissaient Rhœcus et ses fils, Théodore et Téléclès : à la fois sculpteurs et architectes, ils auraient construit un temple de Junon.

Dans le développement du dorique, on peut prendre trois phases et trois types : le *temple de Corinthe*, celui de *Pæstum*, le *Parthénon*.

Le *Parthénon*, l'œuvre belle entre toutes, dont les ruines se voient sur l'Acropole d'Athènes et dont des membres épars font la richesse du British-Museum, était encore presque intact lorsqu'une bombe vénitienne, bombe sacrilège, y fit explosion en 1687. Elevé de 454 à 438 sur les plans d'Ictinos[1] et de Callicrate, le sanctuaire de la « Vierge » (Minerve) formait un rectangle de 68 mètres sur 30. Une colonnade l'entourait (périptère) présentant 8 colonnes aux deux faces (octastyle) et 17 sur les côtés. Ces colonnes de plus de 10 mètres sont larges de 1^m^,80 au pied. Phidias et ses élèves avaient sculpté : sur les tympans la naissance de Minerve et sa rivalité avec Neptune; sur les métopes, les épisodes de la lutte avec les géants et les combats des Centaures et des Lapithes. Sous la colonnade en levant les yeux vers le haut du mur extérieur de la Cella (dans laquelle se dressait la Minerve de Phidias), on voyait, dans la pénombre chaudement éclairée d'un faux-jour renvoyé, la merveilleuse procession des Panathénées sculptée en bas-relief. La Cella, prenant vraisemblablement sa lumière par une ouverture du toit (hypèthre), avait probablement sur ses côtés une double galerie formée de deux ordres de colonnes superposées (seul cas où les Grecs superposent les ordres).

Et tout cela se détachait dans la splendeur du ciel grec, dans le haut de la colline sacrée, avec des bleus, des rouges précisant le dessin et les reliefs des sculptures.

Le dorique, au Ve siècle, avait eu à lutter avec l'ionique : les architectes Mnésiclès et Scopas les mêlent l'un dans les *Propylées*, l'autre dans le *temple de Minerve à Tégée*. Dès la fin du VIe siècle, vers 580, Chersiphron et Métagénès son fils, élevèrent dans le style ionique le temple de Diane

[1] Ictinos, contemporain de Périclès, est aussi l'auteur du temple d'Apollon Épicurius, à Phigalie en Arcadie.

à Ephèse. Le *temple de l'Ilissus* et l'*Erechthéion* à Athènes, le *temple de Minerve* à Prième seront du style ionique.

Si le dorique est le style mâle, on a pu dire que l'ionique était le style

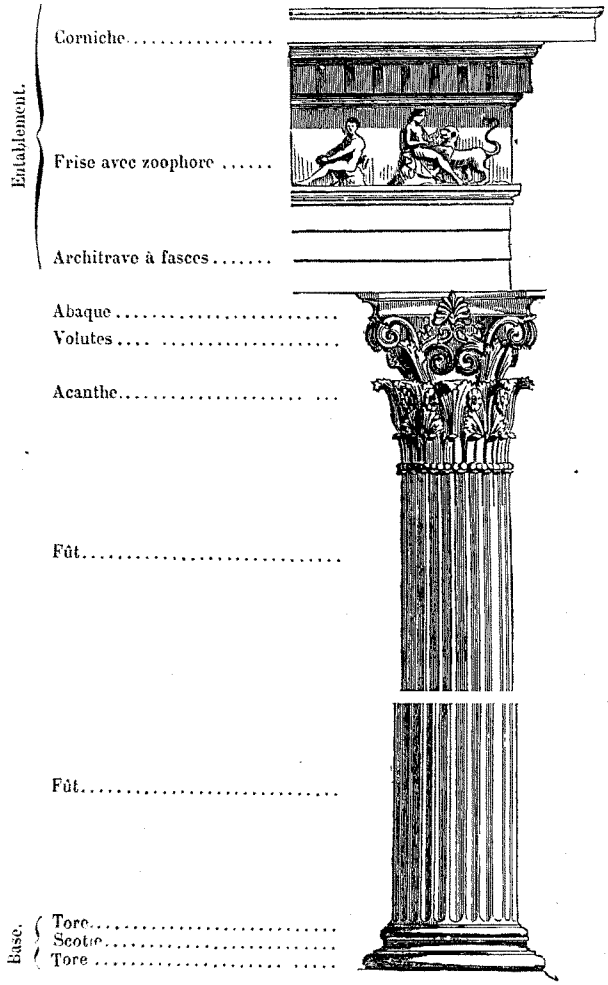


Fig. 9. — Colonne et coin d'entablement de l'ordre corinthien.
(Monument de Lysicrate.)

féminin [1], en raison de l'expression délicate et gracieuse qui est la sienne (expression due pour beaucoup à la courbe *descendante* des volutes et aux proportions élancées du fût).

[1] Vitruve voit même dans la colonne une imitation des proportions du corps féminin : les volutes du chapiteau sont les boucles de la chevelure.

Dans l'ordre ionique :

La colonne a une base composée de deux bourrelets (tores) séparés par un creux (scotie) : l'un de ces tores (le supérieur), est orné de combinaisons géométriques (filets entrelacés). Une courbe adoucie (apophyge) réunit la base au fût.

Le fût (beaucoup plus svelte que dans le dorique) a sa hauteur égale à 8 et 9 fois son épaisseur. Les cannelures, moins larges et plus nombreuses que les doriques[1], sont plus profondes (en demi-cercle). Un ruban plat les sépare : les abouts sont arrondis.

Le chapiteau (de bas en haut) comprend une moulure convexe (astragale) ; une sorte d'échine ornée d'oves, de dards ; la bande horizontale (canal) dont les deux extrémités se contournent en volutes dont le centre est dit œil et dont le petit bord en saillie est un listel. Au-dessus de la bande des volutes (bande dont le milieu est souvent infléchi), s'étend, peu épais, un tailloir ou abaque de profil en talon. Ces volutes, dont l'origine rationnelle est inintelligible, offrent, vues de côté, chacune la forme de deux calices qu'on aurait réunis par le bas : c'est le baudrier[2].

Cette forme du chapiteau, différente selon le point de vue, créait un problème pour la colonne d'angle, problème résolu merveilleusement. La volute, qui se trouvait à l'angle de l'édifice, au lieu d'affleurer le plan de l'autre, se prolongea en une corne courbe le long de la bissectrice de l'angle ; la disposition est telle que, vu de face ou de côté, le chapiteau semble symétrique, la corne plaquant en perspective sa silhouette là où elle reproduit inversement l'autre volute.

L'entablement se décomposait en : 1° une architrave en 3 bandes horizontales formant une légère saillie l'une sur l'autre ; 2° la frise, nue ou ornée, séparée de l'architrave par une moulure, une corniche ; 3° le larmier simple avec son avancement protecteur.

Malgré l'impression gracieuse qui le caractérise, l'ordre ionique ne semble pas avoir eu un emploi particulier. On pourrait croire qu'il était plus propre aux temples des déesses qu'à ceux des dieux ; sans doute le temple de Diane à Ephèse fut ionique ; mais celui de Minerve à

[1] 22, 24, 32 cannelures.

[2] Le fût est parfois séparé du chapiteau par une sorte de ceinture (hypotrachelium) ornée de palmettes.

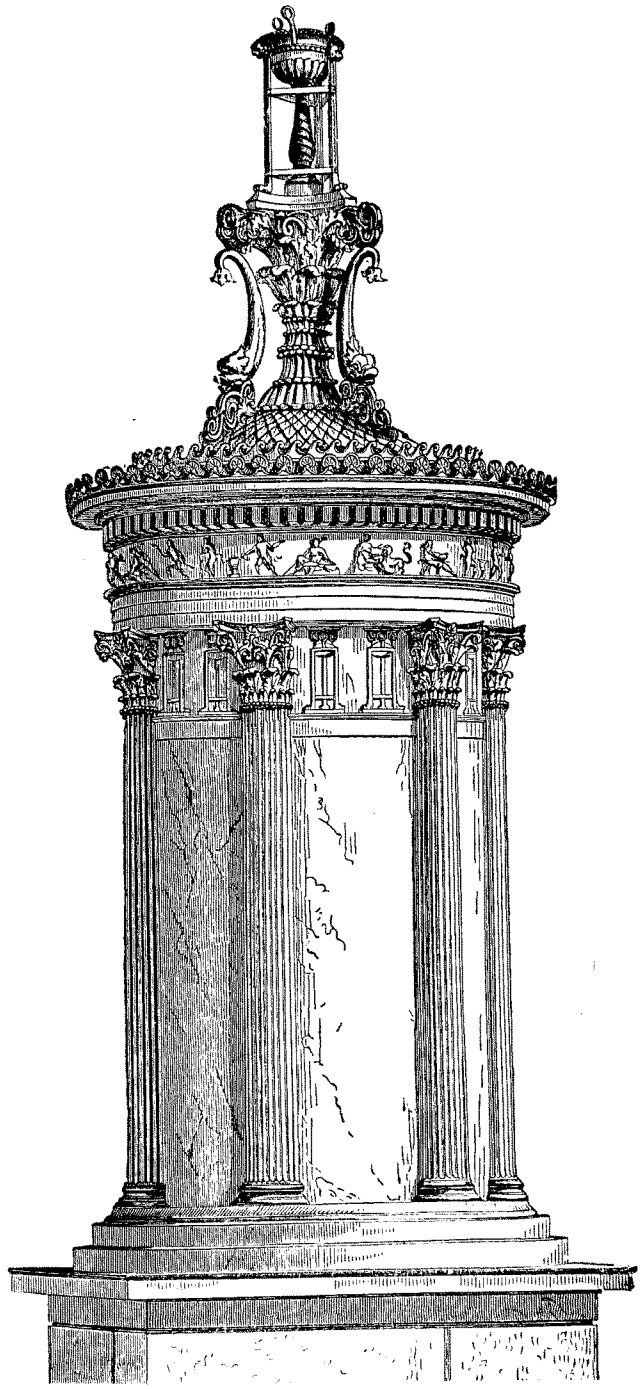


Fig. 10. — Monument choragique de Lysicrate (ordre corinthien).

Athènes est dorique. Tout au contraire, certains ont été d'avis que l'architecture funéraire[1] surtout a recherché ce style.

Les monuments sont nombreux. On cite le *temple de la victoire Aptère*, le *temple de l'Ilissus*, le superbe *Erechthéion* d'Athènes, les temples de *Minerve* à Priene (œuvre de Pythios), d'Apollon à Didymes (œuvre de Pœonios d'Ephèse et de Daphnis de Milet). L'Asie Mineure, d'où il tira son origine au VIe siècle, le vit fleurir et dominer au IVe siècle. Vers ce temps, s'élèvent le temple de Bacchus à Téos et celui de Diane à Magnésie. Dans le premier, Hermogène d'Ephèse (au dire de Vitruve) aurait établi les proportions de l'octastyle et du pseudodiptère.

L'ordre corinthien, qui apparaît le dernier, est d'une expression de richesse. Aussi les Romains devaient-ils en abuser. Cette expression de richesse, il la doit à son chapiteau et à sa frise ornée de bas-reliefs (zoophore).

Une poétique légende raconte comment l'architecte Callimaque aurait eu l'idée de cette couronne de feuillage qui semble entourer le chapiteau d'un luxe sans fonction utile.

Une jeune fille de Corinthe, sur le point de se marier, mourut. Sa nourrice, selon l'usage, porta sur la tombe une corbeille où étaient contenus des vases et des objets aimés de la morte. De peur du vent, elle couvrit le tout d'une pierre. Or, il se trouva que, sous la corbeille et à l'endroit même où elle était posée, poussait une tige d'acanthe dont, au printemps suivant, les pousses et les feuilles[2] se développèrent, se recourbant aux endroits où elles se heurtaient à la pierre. Callimaque, qui passait, remarqua l'agréable ensemble formé par le tout et imagina le chapiteau corinthien.

[1] Le célèbre Mausolée, élevé par la reine Artémise à son mari Mausole, se composait d'un énorme soubassement quadrangulaire de près de 20 mètres de haut sur lequel se dressait un temple ionique coiffé d'une pyramide surmontée d'un quadrige de la Victoire par Pythios (vers 354 avant Jésus-Christ). Les architectes furent Pythios, dont nous venons de parler, et Satyrus qui en publia une description. Les plus grands sculpteurs y travaillèrent, Scopas, Bryaxis, Léocharès, Timothée, Praxitèle (les auteurs anciens ne sont pas d'accord sur tous ces noms).

[2] Cette feuille d'acanthe règne donc dans l'architecture et dans la décoration depuis plus de vingt-deux siècles.

Sculpteur, ciseleur, auteur d'une lampe d'or (dont on célébrait surtout la mèche inextinguible), Callimaque, croit-on, aurait appliqué des feuilles en métal battu[1], autour d'un corps de chapiteau allongé. Son invention (qui daterait de 450 avant J.-C.) ne serait pas antérieure à l'emploi de colonnes corinthiennes dans le temple de Minerve à Tégée par Scopas.

Dans l'ordre corinthien :

La base est analogue à la base ionique.

Le fût est sillonné de cannelures profondes en demi-cercle et séparées par un listel. La hauteur est beaucoup plus considérable par rapport au diamètre, généralement 8 fois et 2 sixièmes[2].

Le chapiteau, plus haut qu'un diamètre du fût, comprend une sorte de cloche, de corbeille pleine (calathos) sur laquelle sont appliqués deux rangs de feuilles d'acanthe, entremêlées de tigelles ou caulicoles et du milieu desquelles émergent et s'arrondissent par le bout les volutes ou hélices angulaires. Le tout affleure un abaque de forme particulière, un carré dont les côtés seraient des courbes concaves et dont les coins seraient rognés : au centre de ces côtés, s'épanouit une rosette. Les volutes manquent à la Tour des Vents.

L'entablement rappelle celui de l'ordre ionique, avec l'architrave à trois bandes, la frise ornée de sculptures et le larmier très saillant.

Le merveilleux petit monument connu sous le nom de *monument choragique de Lysicrate* (à Athènes) est le plus élégant modèle de style corinthien[3]. Sa forme circulaire est rare dans les édifices grecs. Le temple rond est chose romaine.

Les différences entre l'architecture grecque et la romaine sont notables malgré les ressemblances apparentes : nous aurons à les signaler lorsque nous étudierons l'art latin. La plus marquée de ces différences, la plus caractéristique aussi, est dans ce fait que le Grec recherche avant tout la proportion, l'harmonie, tandis que le Romain est épris de grandeur colossale et de masse.

[1] Les Romains ont employé souvent le métal dans les chapiteaux corinthiens.

[2] La colonne entière à 10 diamètres de haut.

[3] Construit en l'an 335 avant Jésus-Christ.

Les temples grecs sont petits : le Parthénon tiendrait dans l'intérieur de la Madeleine de Paris sans toucher le haut. Jamais les Grecs n'ont superposé les ordres ailleurs que dans l'intérieur de la cella : les Romains ont abusé de ces styles étagés l'un sur l'autre.

Le luxe des citoyens d'Athènes était le luxe de la cité. Les demeures des particuliers étaient simples. Rien n'était trop beau pour les édifices publics. Un jour, à la tribune de l'Agora, Phidias indiquait un moyen de faire des économies dans une dépense pour l'embellissement de la ville et la création d'une œuvre d'art, tout le populaire se récria et vota dans un sens contraire, sans plus ample informé.

La vie publique prenait presque toutes les heures de la journée. L'Orient avait bâti des palais où s'étalait l'orgueil des tyrans, menace pour tous. Athènes, par ses édifices, célébrait sa puissance libre, honorait les dieux ou les déesses qui lui avaient donné la victoire, ajoutait à la joie de la vie le plaisir des yeux. C'était une émulation entre les petits États.

Des foules innombrables garnissent les gradins de marbre des *théâtres* en hémicycle, dans la pleine lumière du ciel. Les *stades* offrent l'allongement de leurs pistes aux coureurs et dans les *hippodromes* la poussière vole. Les *gymnases*, les *palestres* servent de lieux d'exercices, tandis que, dans les jardins d'oliviers, près des blanches statues de marbre, devisent les jeunes gens avec les vieillards barbus.

La Sculpture Grecque

On peut dire de la sculpture qu'elle est l'art grec par excellence.

Il semble qu'en elle les Grecs aient trouvé le mode d'expression le plus concordant avec leur nature d'esprit et avec l'idéal conçu par ce esprit. L'étude en est délicate parce que les œuvres qui nous restent ne nous fournissent pas « l'illustration » de l'histoire de la statuaire. Bien peu en effet, parmi les antiques de nos Musées, ont une attribution certaine.

Ce n'est d'ailleurs pas ôter à la beauté des chefs-d'œuvre que de ne point souscrire aveuglément aux signatures qu'on leur suppose; les inscriptions, quand il y en a, ayant été presque toujours le fait des époques postérieures, ne sont point des témoignages probants.

D'autre part les restaurations, mal nécessaire, suppléent aux parties qui manquent ou reconstituent en un tout des fragments épars. Certaines antiques sont ainsi formées de plus de cent morceaux. Ceux qui restaurent interprètent d'après leurs idées particulières dans un sens contestable. On est exposé ainsi à admirer ou à blâmer des parties qui ne sont pas antiques.

Les merveilles que l'antiquité nous a laissées ne figuraient point pour la plupart parmi les œuvres mises au premier rang par les Grecs. On se demande ce que devaient être les chefs-d'œuvre perdus, si nous en jugeons d'après ce qui nous reste et qui fut estimé inférieur? Sans doute, le goût a pu obéir dans ses appréciations à des tendances particulières qui pourraient ne plus être tout à fait les nôtres et qui peut être

assuré absolument que nous serions sensibles aux beautés des statues primitives et que nos jugements seraient les mêmes que ceux de Pausanias ou de Pline l'Ancien? Il y a pourtant, dans les morceaux de sculpture que nous admirons, les indications, l'expression d'un système, d'une esthétique qui répondent au mode de notre sensibilité, nous émeuvent encore parce que les Grecs, plus que toutes les autres races du monde, ont su libérer l'art des particularités de leur pays et de leur temps, pour s'élever jusqu'à l'expression éternelle des sentiments éternels.

De même qu'en architecture ils se sont servis du raisonnement non pour raffiner et compliquer, mais pour aboutir à la simplicité, de même dans la sculpture, par un instinct exquis de pondération et d'équilibre, ils ont mêlé l'élément abstrait exprimé et l'élément concret exprimant sans donner à l'un plus de place qu'à l'autre.

Bien que dans son développement l'art grec se soit modifié, il semble que (jusqu'à Lysippe et à son école) l'idéal soit demeuré le même et l'histoire de la sculpture n'est que la suite des étapes dans l'acheminement vers un seul et même but. S'il y avait à résumer, à ramener à une caractéristique unique les traits qui font à l'art grec en général une physionomie distincte, nous dirions volontiers que cette caractéristique est l'indifférence par rapport à l'exceptionnel, au particulier, à l'anormal, au déconcertant, à l'accidenté, — au pittoresque. L'artiste grec ne recherche pas le pittoresque, le fuit même. Nous avons eu à le dire; nous aurons à le répéter à propos de la peinture[1].

[1] En ce sens, les épithètes, dont Homère accompagne le nom des déesses et des dieux, sont intéressantes. Sans leur accorder une importance excessive (étant donné que le poète emploie souvent le même qualificatif caractéristique pour divers personnages), on peut y voir la tendance imaginative de l'esprit grec et la simplicité qui inspire cette imagination. Nous omettrons ce qui se rapporte aux accessoires ou ce qui est abstrait ou ce qui concerne la fonction de la divinité : nous ne prendrons que ce qui indique un détail visible, plastique, susceptible d'expression en art. En fait les épithètes homériques en ce genre sont peu nombreuses et peu typiques, peu « pittoresques » pour la plupart : l'Aurore « aux doigts de rose », Thétis « aux pieds d'argent » (les sandales probablement), Thétis « aux belles boucles », Thémis et Latone « aux belles joues », Latone, Nausicaa et Hébé « aux belles chevilles », Minerve « aux yeux glauques », Junon « aux bras blancs », « aux yeux de bœuf », « aux beaux cheveux », Tout cela est un peu vague, n'est pas typique, distinct, pour la personne à laquelle on l'applique. Cela témoigne plutôt d'une sorte de beauté générale répandue sur l'ensemble.

Donner à un dieu ou à une déesse une caractéristique de beauté, un avantage sur

L'humanité a son apothéose dans la beauté : l'âme humaine, sous la forme de Psyché, mérite l'amour de Cupidon et est admise dans l'Olympe,



Fig. 1. — L'art à Egine : guerrier (glyptothèque de Munich).

à la table de Jupiter. Pour les Grecs, la beauté est sainte, religieuse et sacrée. Elle explique et justifie tout.

Il est, dans Homère, une page qui ouvre toute grande l'âme hellénique.

les autres dieux et déesses, c'eût été comparer les divinités. Quand Homère, quand un Grec dit de Thémis qu'elle a de belles joues, ils ne songent nullement à prétendre que Thémis l'emporte sur les autres déesses pour la beauté des joues. Il y a ici un fait des plus remarquables : l'esprit grec y apparaît encore dans son éloignement de l'exceptionnel. Nulle part aucune déesse n'a été dite moins belle que Vénus. Junon et Minerve ne sont jugées d'une beauté inférieure que par Pâris et Pâris est puni. Hercule et Mars, qui personnifient la force brutale, n'ont jamais été estimés ou déclarés moins intelligents que les autres dieux. L'Apollon de l'*Iliade* est, en somme, peu distinct de Mars : il en a les colères et la violence. En outre, ces dieux ne diffèrent pas beaucoup des hommes : que de fois Homère traite Achille de « semblable aux dieux » ! Les hommes sont parfois leurs rivaux heureux. Les déesses aiment sur la terre : Thétis aime Pélée (d'où le héros de l'*Iliade*), Vénus aime Anchise (d'où le héros de l'*Énéide*). Puis ce sont les enlèvements (Ganymède).

Les vieillards troyens sont assis sur la terrasse qui, du haut d'une des portes de la ville, domine le champ de bataille ensanglanté. « La vieillesse les éloigne du combat; mais ils brillent par la prudence de leurs paroles. Ainsi que les cigales, cachées dans les feuilles de la forêt, font entendre leur voix grêle, ainsi les anciens de Troie s'entretiennent sur la terrasse. En voyant venir Hélène, ils échangent entre eux, à voix basse, ces paroles rapides. « Il n'y a point à s'indigner si, pour une femme si belle, les Troyens et les Grecs subissent des maux si cruels... » Ils souhaitent bien le départ d'Hélène, mais ils ne s'étonnent point, ils ne s'indignent point[1].

Tout concourait à l'épanouissement et au développement de cet instinct de beauté. Le second des quatre souhaits dans une vieille chanson citée par Platon, n'est-il pas d'être beau ? A côté des jeux, des luttes d'adresse, d'agilité, il y avait les concours et les défis de beauté. L'artiste avait ainsi sous les yeux tous les jours les modèles et les modèles en action, dans le mouvement vrai et simple de la vie et non dans les attitudes théâtrales et apprêtées de l'atelier. Le costume merveilleux, qui n'avait de forme que celle du corps qu'il laissait transparaître sous la souplesse de ses plis flottants, n'avait aucun effet de déformation sur ce corps développé dans l'aisance des mouvements libres. Dans le corps humain actuel, l'action est gênée par l'habillement compliqué de coutures, d'entournures, de parties qui serrent, brident. Outre la gêne pour l'action actuelle, il y a un reste de l'habitude des gênes antérieures. C'est ainsi que, dans le pied nu de l'homme actuel, la chaussure subsiste par ses déformations. Que dire du costume féminin et de toutes ses barbaries sous prétexte d'élégance ! La silhouette d'une femme habillée ne ressemble plus à une silhouette de femme. Imaginez seulement une élégante de nos jours représentée debout en marbre sur un piédestal.

Le costume antique est éminemment sculptural. Il est, par rapport au corps qu'il vêt, comme une phrase claire qui laisse transparente la pensée exprimée. Sa plus grande beauté vient de ce que les mouvements des plis expriment les mouvements des membres qu'ils couvrent sans les cacher. En outre c'est comme un langage qui, indépendamment de

[1] Pénélope, la chaste et sage Pénélope, l'épouse fidèle, excusera presque Hélène, dans un passage de l'*Odyssée*.

son rôle expressif, a par lui-même son charme. Sur ces plis s'amusent des jeux de lumière.

De là, cet art où tout, face, tête, corps, costume, est expressif et significatif.

Et puis rien n'est laissé au hasard : tout dans la statue est raisonné, justifié, — construit. Les attitudes de la belle époque, sous des apparences de calme, montrent l'action latente, la possibilité d'action, l'organisation



Fig. 2. — Le style de Phidias : frise du Parthénon (fragment).

en vue de l'action. C'est la pensée simple, c'est le sentiment simple : mais c'est dans cette double simplicité que réside le sublime aussi bien dans l'art plastique que dans l'art littéraire. Chaque statue est comme un drame qui ne demande pas ses effets à la multiplicité et à la complication de l'intrigue.

L'histoire de la sculpture grecque nous fera voir l'acheminement vers cette sérénité simple.

Avant de donner aux dieux une forme humaine, les Grecs primitifs avaient honoré, comme symbole de la divinité, des blocs bruts de matière et des choses plus ou moins informes où la sculpture n'avait point eu à intervenir. C'est ainsi que Vénus était une pierre en forme de borne ;

Cupidon, à Thespies, était une pierre informe. Pausanias parle même d'une trentaine de grosses pierres carrées dont chacune était adorée sous le nom de quelque dieu. « Cela n'est pas étonnant, ajoute-t-il, les Grecs primitifs rendaient à des pierres brutes les mêmes honneurs que plus tard aux statues des dieux. » A Sparte, les Dioscures, Castor et Pollux, étaient figurés par les « docana », deux poutres plantées dans le sol et unies par des traverses (symbole d'union fraternelle). Il est manifeste que, lorsque les morceaux bruts de substance quelconque se trouvaient offrir par hasard quelque ressemblance avec la forme du corps ou de la tête de l'homme, on dut, pendant ces époques primitives, y voir des prodiges : on s'en contenta. Les peuples enfants sont comme l'enfant même dont l'imagination complète aisément, ajoute ce qui manque, voit dans les choses ce qui n'y est point. On dut plus tard « aider » à ces ressemblances fortuites, accentuer les traits, compléter l'image (tout comme on adaptait, on appropriait, on perfectionnait la grotte naturelle, demeure primitive). Dans les « docana », il y a plus, une sorte de métaphore surprenante, un symbole où l'abstraction joue un grand rôle.

Il est difficile de déterminer la chronologie de succession pour les matières employées. La facilité du travail est évidemment ce dont dépend surtout cette succession ; mais cela est relatif, certaines pierres étant plus aisées à tailler que certains bois. La terre glaise, malléable, se prête au modelage et prend les formes ; fragile, elle n'a laissé que des œuvres sinon récentes, du moins qui ne remontent pas aux origines [1]. C'est le bois qui le premier se présente : il aura une influence, nous le verrons, sur la statuaire de métal, influence moins considérable cependant que celle qu'il exercera sur le développement de la sculpture gothique.

Les « xoana » étaient des statues de bois. Pausanias en cite de nombreuses. A Corinthe, il a vu, ornant le temple de Minerve, les figures de Bacchus, d'Hécate, de Vénus, de Cérès, de la Fortune [2] : toutes étaient de bois. Ailleurs il parle d'une Junon assise, en poirier sauvage. A Épidaure était une Minerve en bois qu'il qualifie de très belle ; ailleurs, un

[1] La terre cuite a fourni toute une série de *figurines* charmantes, parfois réalistes, danseuses, personnages populaires, masques, — dites de Tanagra, à cause du lieu des fouilles.

[2] Ce sujet abstrait semblerait peu concorder avec une époque très ancienne.

Apollon en bois. Les athlètes couronnés à Olympie, Praxédamas d'Égine, vainqueur au pugilat en 544-541, Rhexibius d'Opunte, vainqueur au pancrace en 536-533, ont l'honneur d'une statue en bois. Certaines, dont l'écrivain grec indique l'attitude, font déjà supposer quelque chose d'un peu moins fruste, l'artiste y est plus hardi, — par exemple dans cette Cérès représentée couchée (bois), et dans la Minerve d'Endéus dont nous parlons plus loin. D'ailleurs ces statues (première forme de la statuaire[1]) furent plus tard l'objet du respect[2]. Quand on eut à les remplacer, la nouvelle image fut une copie de l'ancienne. Onatas, chargé de sculpter une Cérès pour les Phigaliens, s'aide d'un tableau ou de la première statue de bois ; pourtant Onatas est presque contemporain de Phidias. Vers la même époque (450 avant J.-C.) Myron taille dans le bois une Hécate.

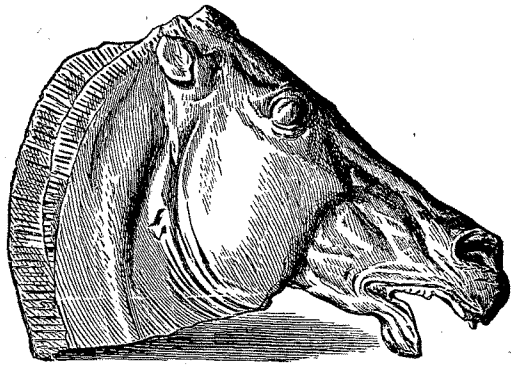


Fig. 3. — Style de Phidias : tête de cheval (Parthénon).

Le bois se présente donc d'abord, ou du moins précède le métal et la pierre sculptée, puis continue d'être employé concurremment. De même que, plus tard, pour les pierres gravées (camées ou intailles) on ne choisissait pas indifféremment telle ou telle pierre pour l'effigie d'un dieu, de même parmi les bois on prenait tel ou tel selon la divinité à représenter.

Ces statues (qui n'étaient point des idoles, car jamais les Grecs n'ont vu dans l'image la divinité elle-même) étaient souvent peintes, dorées, vêtues d'un costume réel. On les appelait « dœdala » œuvres de Dédale.

Les époques primitives aiment à attribuer à un individu ce qui n'a été que le résultat d'efforts lents, multiples, épars. En Dédale a été résumé tout un temps, — une phase d'art et de civilisation. Athénien ou Crétois,

[1] « Je crois que, dans les temps anciens, toutes les statues étaient de bois. » dit Pausanias.

[2] « La statue est de bois et ne tient plus sur son piédestal, » écrit Pausanias. Il s'agit d'une statue dont on respectait la ruine.

Dédale, architecte, sculpteur, inventeur, aurait construit le fameux labyrinthe de Crète et nombre de temples (celui d'Apollon à Cumes). De lui serait sortie une famille d'artistes (les Dédalides) après que, par jalousie, il eut tué son neveu Talus (ou Perdix), inventeur de la scie, du compas, du ciseau et de la roue du potier. Dédale qui serait venu après les races industrieuses d'origine céleste, Telchines, Cyclopes, Dactyles, Cabires (venues elles-mêmes après les dieux industrieux, Minerve et Vulcain) aurait créé la plupart des *xoana*. Ici les dates font défaut.

Endéus, élève de Dédale, fut, dit-on, l'auteur d'une Minerve colossale, en bois, que Pausanias vit à Erythrée en Ionie. La déesse, assise sur une sorte de trône, la tête coiffée d'un diadème surmonté de l'étoile polaire, tenait dans les mains une quenouille. La statue assise devait rappeler l'attitude favorite dans l'art égyptien.

Il n'y avait pas longtemps que, selon la légende, Dédale, pour les figures debout, avait séparé les jambes jusque-là collées. Ces jambes, comme unies, avec une séparation à peine indiquée par un creux longitudinal prolongé jusqu'aux pieds, avaient été elles-mêmes un progrès sur les images en gaine, semblables à un manche de cachet, portant en haut la tête du personnage. Ces hermès doivent leur nom à Mercure (Hermès, en Grec) dont ils étaient la figuration [1]. Dans la suite, à l'époque des bustes et des portraits, nous verrons cette forme sculpturale en faveur. A l'origine, Mercure et sa statue paraissent avoir eu un rôle vicinal, placés aux carrefours des routes et au seuil des maisons (rôle analogue à celui du dieu Terme, chez les Romains). Il y avait des hermès de pierre et des hermès de bois.

Cette forme du corps en gaine est une marque de l'art le plus primitif. Les bras se détacheront par leur partie antérieure (tenant ou portant). Les jambes se sépareront, l'une s'avançant. Les détails des reliefs se préciseront, s'exagéreront même, dans les cavités qui les cernent et les contournent (tout comme dans le travail de l'enfant qui, quand il dessine, appuie outre mesure le crayon).

[1] Il y a eu des *hermès* d'autres dieux. Pausanias en cite un de Jupiter. Plus tard, l'art grec produira des hermès, portraits de philosophes et de poètes, — parfois doubles, les deux têtes réunies, l'une regardant devant, l'autre derrière, dans le type du Janus romain.

Il nous semble que, lors de son apparition, le métal ne fut que le collaborateur du bois ou du moins trouva dans le bois son tuteur, le noyau solide sur lequel il dut s'appliquer en plaques martelées, repoussées, clouées sur la substance ainsi recouverte. Ces plaques métalliques, où le marteau formait des creux et des reliefs, avant de se river entre elles (travail difficile) et de se souder (procédé qui réclame plus de science acquise), durent d'abord doubler le bois, non pas doubler une statue de bois achevée et finie, mais un massif dégrossi en une forme rudimentaire maintenant le métal, le portant au plan plus ou moins saillant qu'il devait occuper et le fixant à côté des autres parties à côté desquelles il était aisé ainsi de le juxtaposer. Les statues primitives une fois rongées par la vieillesse fournirent naturellement ces sortes de noyaux-supports quand un art plus habile et une civilisation plus exigeante de luxe employèrent le métal. Le respect religieux y rencontrait aussi une satisfaction[1] : la statue primitive était conservée et honorée dans la nouvelle.

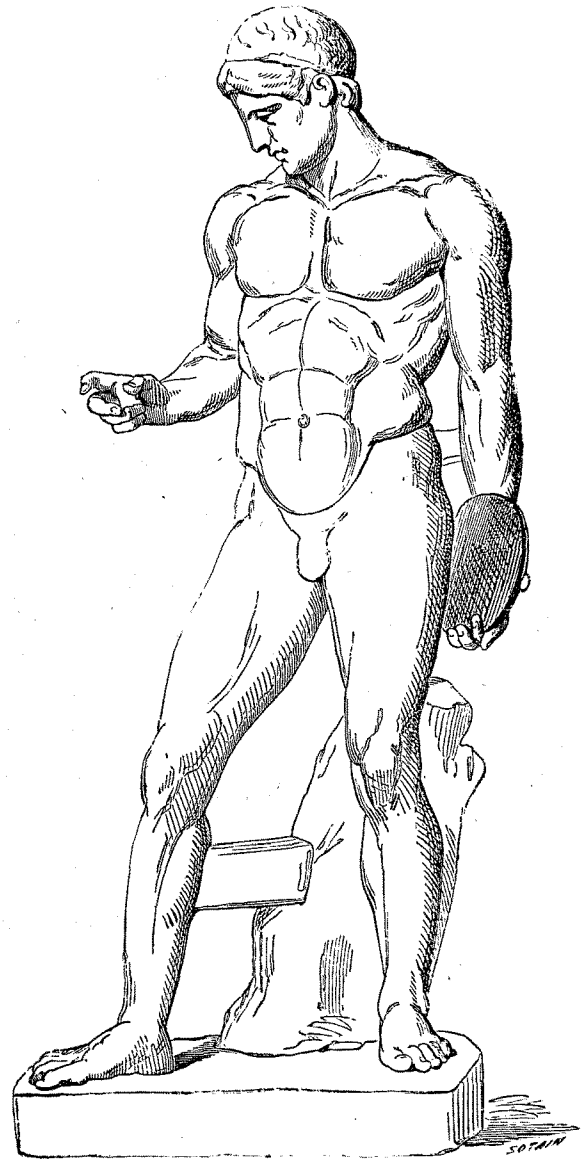


Fig. 4. — Le discobole (par Naucydès?).

[1] De même, plus tard, on enfermera dans des placages de marbre les murs de briques des vieux sanctuaires en ruine.

Les inventeurs de la soudure comme de la fonte ne viendront que relativement tard, vers le VIe siècle avant Jésus-Christ, si on accorde créance aux affirmations des anciens.

Avant cette époque de découvertes, l'art homérique (du moins les passages où Homère parle d'œuvres d'art) mentionne à Troie une « Minerve, sur les genoux de laquelle Hécube place en offrande un riche tissu ». Le palais d'Alcinoüs est précédé de chiens d'or et d'argent « fabriqués merveilleusement par Vulcain ». « Sur des autels artistement construits se dressent des statuettes d'or d'adolescents[1] qui tiennent des torches allumées pour éclairer, la nuit, les convives. » Les fouilles de Schliemann à Mycènes ont montré qu'Homère n'avait point outré poétiquement le luxe des Atrides. Les estampages de métal (masques funéraires), les gravures, y témoignent de l'habileté des artisans.

C'est à ces temps reculés que remonteraient les deux *lions* (ou plutôt lionnes) qui ont donné son nom à la porte de Mycènes. On a supposé que les têtes, disparues, étaient de métal, tournées vers le spectateur (il n'y aurait point de place pour le développement nécessité par les têtes vues de profil).

On peut ranger parmi les Dédalides, Léarchus de Rhegium[2], auteur d'une statue de Jupiter en bronze (ou cuivre) « la plus ancienne statue de ce métal » vue par Pausanias, « faite non d'une seule venue, mais par parties, *enchâssées et clouées* », — exemple de l'emploi du métal appliqué sur le bois, vraisemblablement.

Ce Léarchus, selon d'autres, aurait été l'élève de Dipœnos et de Scyllis, originaires de Crète, qui eurent également pour disciples de nombreux Lacédémoniens : ces voyages d'élèves à cette époque ne sont pas sans étonner un peu. Les dates des inventions de la fonte et de la soudure sont sujettes à caution. Comment d'ailleurs supposer que les inventeurs aient pu ou voulu divulguer, répandre leurs secrets ? En admettant la certitude des dates affirmées, cela ne prouverait point que d'autres que les inventeurs aient pu employer les procédés nouveaux.

Le *Jupiter colossal* de métal, à Olympie, dédié par Cypsélus ou Périandre

[1] Le texte dit « des jeunes gens d'or ».

[2] Rhegium, au sud de l'Italie. La Grande-Grèce (Italie méridionale) était en avance sur la Grèce proprement dite : les médailles, les monnaies, plus belles, en font foi.

(2e moitié du VIIe siècle) était-il de bronze et de fonte ou de cuivre et fabriqué au marteau ?

Rhœcus de Samos (vers 650), le premier architecte du temple de Junon à Samos et du Labyrinthe de Lemnos, serait le chef d'une école Samienne. Ses fils et collaborateurs, Téléclès et Théodore inventèrent l'art de la fonte. Une légende les fait voyager en Égypte, où ils auraient appris le travail d'après les proportions mathématiques d'un « canon » ou type du corps humain, ce qui leur aurait permis, tout en étant éloignés l'un de l'autre, de faire chacun la moitié d'un Apollon en bois : es deux moitiés furent réunies sans peine et sans défauts en une seule statue. Les présents envoyés à Delphes par Crésus, roi de Lydie, furent, dit-on, l'œuvre de Théodore.



Fig. 5. — Le satyre dit de Praxitèle. (Musée du Vatican).

L'école de Samos est renommée. L'école de Chio est florissante : la grande île, déjà célèbre par la beauté de ses femmes, a ses statuaires fameux. Tandis que Glaucus y invente la soudure (vers 490) pour remplacer les rivets et les agrafes, Malas y sculpte le marbre. Sa famille est une lignée d'artistes, Micciadès, son fils, son petit-fils Anthermus, père

de Bupalus[1] et d'un autre Anthermus (ou Athenis), tous sculpteurs. Bien qu'on mentionne des statues de marbre de Dipœnus et de Scyllis, il semble que Chio ait été le premier centre où on ait travaillé le marbre plus que le métal.

A Sicyone « longtemps la patrie de tous les travaux du métal », où on taille aussi le bois, se rattache Canachus l'auteur d'un Apollon nu (colossal portant un arc et un paon), d'un cerf (machiné, articulé), d'une Vénus assise (en chryséléphantine), d'un enfant vainqueur : deux artistes ont porté vraisemblablement ce nom et le second, petit-fils du premier et l'élève de Polyclète, serait l'auteur de cette dernière statue. Puis viennent Aristoclès, frère du premier Canachus, Cleœtas (qui, dit Pausanias, mit des ongles en argent à une statue), Synnoon et de nombreux autres. Argos a son école. Agéladas est moins célèbre par son Jupiter à Ithôme, sa statue à Delphes, son Hercule jeune, que par ses trois élèves Phidias, Myron et Polyclète.

A Athènes, où les Pistratides protègent les arts, on cite Hégésias, Critias qui fait les statues des tyrannicides Harmodius et Aristogiton.

Egine, célèbre avec Délos pour les bronzes, a Callon et Onatas. Du premier on mentionne une Minerve (en bois), une Proserpine sur un trépied, une Diane (or et ivoire). Onatas, dont Pausanias célèbre le talent et énumère les œuvres, travailla le bois et le métal : c'est à lui que les Phigaliens s'adressèrent pour remplacer une Cérès qui avait souffert d'une incendie. On parle de statues équestres faites par lui.

L'Italie méridionale paraît avoir réussi dans les statues d'athlètes. Pythagoras de Rhegium, comme Léarchus, avait des qualités de force ; il marquait les muscles et les veines et soignait le détail des chevelures. La Lutte d'Étéocle et de Polynice (un groupe) fut traitée par lui. Daméas de Crotone fit la statue de l'athlète Milon, son compatriote.

Avec ces noms finit ce qu'on pourrait appeler la seconde période de l'archaïsme. Parmi les 1500 noms environ d'artistes (architectes, sculpteurs, peintres) sauvés de l'oubli surtout par Pausanias et par Pline

[1] Qui fait la caricature du poète Hipponax. Architecte et statuaire, on cite de lui des statues « abstraites », des Némésis, une Fortune avec cadran solaire et corne d'abondance. On lui attribue des Grâces, la Junon de Samos. Les œuvres de Bupalus étaient tellement estimées que l'empereur Auguste en fit transporter à Rome.

l'Ancien, il est malaisé de choisir. D'ailleurs, tandis que des impossibilités chronologiques forcent à voir deux ou plusieurs artistes sous un même nom, il est des noms divers, modifiés, qui semblent ne désigner qu'une personne. D'œuvres, rien, — à moins d'attribuer à Aristoclès, frère de Canachus, la *stèle d'Aristion* (musée d'Athènes) qui porte son nom et représente, debout, un guerrier armé de la lance, bas-relief tout en hauteur, où les cuisses sont énormes, la tête sans expression, mais avec quelque justesse générale dans les proportions du corps et les attaches des membres.



Fig. 6. — Vénus de Milo (par Scopas?). (Musée du Louvre.)

Le style de cette dernière phase de l'archaïsme est caractérisé par la raideur des attitudes, la niaiserie des yeux allongés et des bouches souriantes, l'accentuation exagérée des contours, la gaucherie des mains mal détaillées, le parallélisme des plis du costume et des tresses de la chevelure. Le bois, le métal, la pierre étaient employés à part ou simultanément. Peut-être pour éviter la difficulté tirée du fil de bois pour les parties qui demandaient des reliefs arrondis et non plus des plis parallèles, peut-être pour approprier le ton des substances au ton des choses représentées, on fit des « acrolithes », statues où les extrémités (têtes, mains, pieds) étaient de pierre tandis que le reste était de bois.

C'est surtout dans la décoration sculptée des temples que l'on trouve

les morceaux attribués à cette époque. La valeur d'art y est bien variable. Entre les barbares *métopes de Sélinonte* (Musée de Palerme) avec leurs lourdes, grotesques figures, et les *marbres d'Égine* (Musée de Munich), il y a plus de différence, plus de distance qu'entre ces derniers et la Vénus de Milo. Les bas-reliefs du *temple d'Assos* (Musée du Louvre) offrent (dans des sujets monstrueux de luttes contre des génies à queue de poisson) une certaine aisance de mouvement. L'habileté de composition, la disposition des scènes à nombreux personnages aux attitudes diverses, placent les *bas-reliefs de Thasos* (Musée du Louvre) dans la dernière période de l'art archaïque, vraisemblablement au début du ve siècle : on y pressent déjà la frise des Panathénées. Dans une note analogue sont sculptés les bas-reliefs du *monument* dit *des Harpies* (British Museum), provenant de Lycie. Les statues isolées archaïques les plus célèbres sont l'*Apollon* debout et nu de *Théra* (à Athènes) ; celui de *Ténéa* (à Munich), de même style et de même date (vi^e^ siècle ?) ; l'*Apollon Payne-Knight* (en bronze, au British Museum), supérieur aux précédents, à peine archaïque, peut-être une copie d'un original par Canachus ; l'*Apollon* du Louvre, bronze, trouvé près de Piombino, pose analogue, sourcils, lèvres, bouts des seins incrustés de cuivre rouge, yeux incrustés d'argent, inscription incrustée en argent sur le pied gauche. Ces Apollons sont debout, nus, un pied en avant ; dans la main droite tendue est ou a été un faon et, dans la gauche, un arc. A citer, encore la *Minerve assise* (Athènes), la *Junon de Samos*, raide, le bas du corps presque en gaine.

Les *marbres d'Égine* (à Munich, Glyptothèque) proviennent d'un temple dit de Minerve (500-480) élevé dans la petite île d'Égine, dans le golfe Saronique entre l'Attique et l'Argolide. Une école de sculpture dont nous avons parlé y a fleuri avec Callon et Onatas. Les Éginètes étaient puissants : après celle des Athéniens, leur flotte fut la plus considérable dans la guerre contre les Perses. Pausanias mentionne, à Égine, des temples de Vénus, d'Apollon, de Diane, de Bacchus, d'Esculape, d'Hécate, d'Aphéa, de Jupiter, mais ne cite pas de temple de Minerve. Le nom a été donné en raison des sujets sculptés où la déesse figure et domine. Ces sujets occupaient les deux frontons et représentent des luttes entre Grecs et Troyens, dans lesquelles interviennent Diane et

Hercule. Ces statues en ronde bosse, un peu moins grandes que nature, outre que chacune d'elles est savamment adaptée à la place qu'elle occupe dans le bas triangle du fronton, sont d'une vérité de proportions, d'attitudes, de mouvement telle que la découverte de 1811, qui les a mises au jour, est une des plus précieuses de l'histoire de l'art. Tout cela est varié et vivant, comparable à ce nous avons de la plus belle époque, n'était le manque d'expression des visages, manque explicable par la hauteur à laquelle les sculptures étaient destinées à être vues, environ à 7 ou 8 mètres du sol. Les marbres d'Égine sont plus que la préface du grand style : ils en sont la première page.



Fig. 7. — Diane de Gabies. (Musée du Louvre.)

Ici paraît Phidias (490-432). Élève d'Agéladas d'Argos, dans l'atelier duquel il eut pour condisciples Myron et Polyclète, Phidias a pour témoignage l'admiration de l'antiquité unanime.

En 438, la *Minerve* est placée dans le Parthénon, dont on vient de faire la consécration. La déesse protectrice d'Athènes est représentée debout, vêtue de la longue tunique. Sur le casque se dresse le sphinx entre les griffons. Sur la poitrine, la tête effrayante de Méduse en ivoire. La Vierge a la lance et porte dans la main une victoire. Près d'elle le bouclier et le serpent. L'or figure les draperies, l'ivoire les chairs [1]. Des pierres précieuses scintillent çà et là. Moment prodigieux ! Dans la foule, les architectes du temple, Ictinos et Callicrate, Périclès, l'homme d'État qui fait belle la cité victorieuse, Phidias, son ami l'auteur de la Minerve, âgé de cinquante-deux ans. Dans la foule encore, son élève favori Agoracrite, Alcamène, puis des gloires parmi les passants, Socrate (31 ans), Thucydide (33 ans), Sophocle (57 ans), Euripide (42 ans).

[1] C'est la chryséléphantine.

Eschyle est mort, mais Phidias l'a connu : à dix-huit ans, il a pu applaudir les *Perses* qui ont mérité au tragique son prix de tragédie. La *Minerve* « si belle que sa beauté lui a valu le surnom de la belle Minerve », dit un ancien, n'est pas la première œuvre de Phidias. Une autre *Minerve* est de lui, sur l'Acropole, la colossale statue de bronze de « Minerve qui combat au loin ». On cite de lui aussi un groupe à Delphes, une Vénus céleste en marbre (Athènes), une autre en chryséléphantine (Élide), une Minerve à Lemnos, dont Lucien vante le contour du visage, la mollesse des joues, les proportions du nez, une Amazone dont les lèvres sont célèbres, un Amour qui est la beauté même, puis de petites choses où il s'amuse une abeille, une cigale, une mouche, et, au-dessus de tout, son *Jupiter d'Olympie* dont on dira que c'est une douleur de mourir sans l'avoir vu, dans lequel « il a ajouté par la beauté à la religion tant la majesté de l'œuvre égale le dieu ». Phidias fait vivre l'ivoire et le métal. Il a la gravité, la noblesse, la dignité de l'art, une sorte de grandeur sereine qui inspire le respect. Il est « l'artiste qu'on ne peut assez louer ». Trois vers d'Homère lui ouvrent la pensée : il crée son Jupiter. « Est-ce Jupiter qui descend du ciel, est-ce Phidias qui y est monté ? » s'écrie un poète. L'artiste consulte, interroge cette vision de beauté qu'il porte en lui-même, et, l'œuvre faite, écoute et suit les critiques justes de la foule. Versé dans l'optique et dans la géométrie, il adapte à la place qu'elles doivent occuper les figures modifiées selon le point de vue [1].

Phidias dirigea la décoration sculptée du Parthénon. L'explosion de 1687 a ruiné l'édifice jusque-là presque intact et entier. Au commencement de ce siècle, l'anglais Elgin a enlevé pour enrichir le British Museum presque tout ce qui restait. On peut voir l'esprit et le style de Phidias dans ces statues et dans ces bas-reliefs de la frise et des frontons, morceaux qu'il a peut-être retouchés de sa main. Il aida parfois des artistes : Pausanias nous dit qu'il collabora de cette façon avec Théocosme de Mégare pour une statue de Jupiter. Dans les métopes [2] sont

[1] Le buste du *Jupiter d'Otricoli* (au Vatican), la plus belle des têtes humaines, mérite de passer pour une copie ou une imitation d'une partie de l'œuvre de Phidias.

[2] Une est au Louvre, deux à Athènes (dont une en place), quinze au British Museum.

figurés les combats des Centaures et des Lapithes. La procession des *Panathénées* forme une merveilleuse série continue de bas-reliefs qui ornait le haut des murs sous la colonnade (la partie occidentale de la frise est encore en place, presque tout le reste est à Londres). Vierges,

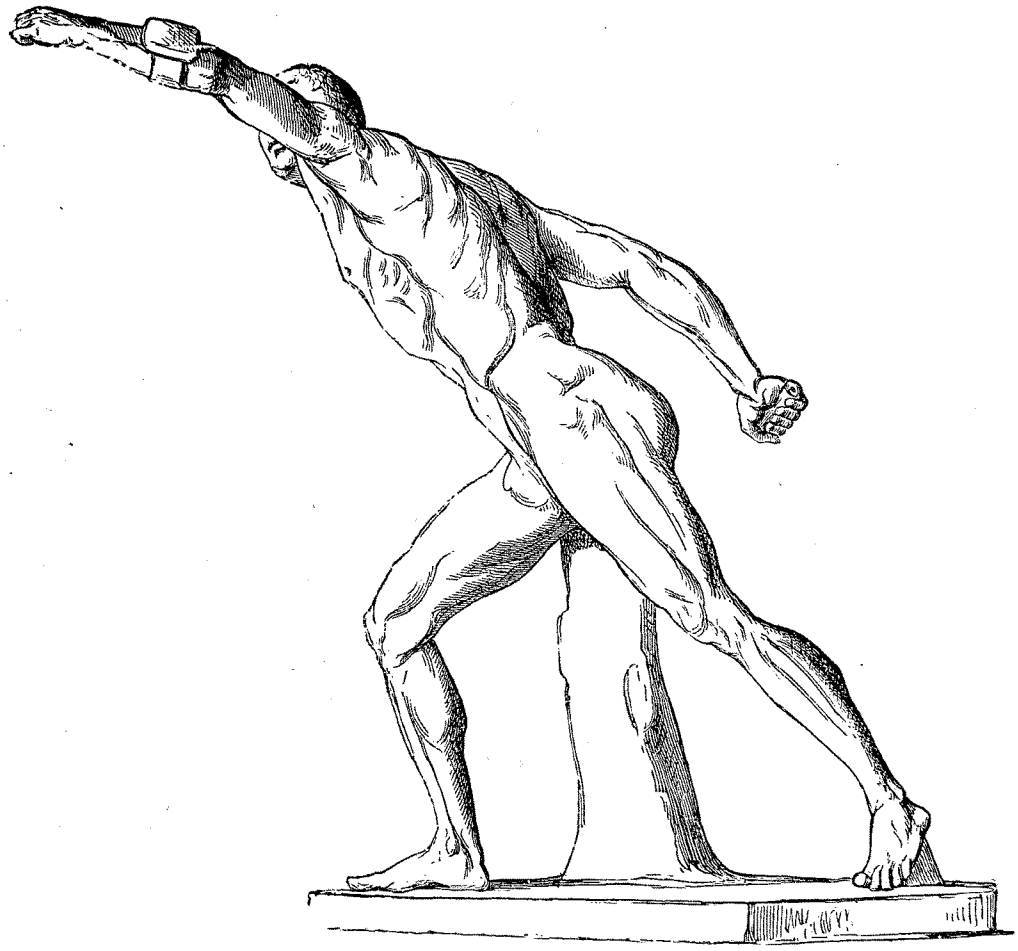


Fig. 8. — Le gladiateur Borghèse (par Agasias).

prêtresses, divinités, victimes, bœufs, porteurs d'amphores, musiciens, vieillards, jeunes gens sur de jolis chevaux fringants [1], rien n'égale la beauté du cortège à la marche rythmée, la grâce des personnages pris à

[1] Calamis, orfèvre et sculpteur, était renommé pour son talent d'animalier. On vantait ses chevaux et aussi une Sosandra (à Athènes), modeste, avec un sourire de joie retenue. Quintilien, qui le loue, dit qu'il dégourdit la raideur archaïque.

part, la variété des attitudes, les petits épisodes des groupes comme isolés dans le courant, la vivacité des chevaux mêlés en une cavalcade où chacun a sa pose, son mouvement. Puis ce sont les figures des frontons plus vivantes que la vie même, car mutilées, décapitées, elles vivent et respirent. *Thésée* nu, *Cérès* et *Proserpine* assises, les *Parques*, l'une couchée accoudée sur les genoux d'une autre, l'*Ilissus* se soulevant sur le bras gauche, la poitrine de *Neptune*, et les têtes frémissantes des *chevaux de la Nuit* et de *ceux d'Hypérion* (d'Hypérion dont il ne subsiste que les deux bras).

Agoracrite, élève de Phidias, dans un concours pour une statue de Vénus, se vit préférer Alcamène, son condisciple. De sa statue il fit une Némésis Vengeresse (ce qu'on s'explique peu). Alcamène, auteur de la Vénus aux jardins, avait de nombreux ouvrages à Athènes : on cite de lui un Vulcain (où la claudication était à peine marquée), un Mars, une Hécate à trois corps, un Hercule colossal, un Cupidon, un Bacchus (or et ivoire) et surtout une fameuse Junon. Pausanias signale une Procné méditant le meurtre de son enfant, qui devait, par le sujet, viser au dramatique passionnel, contradictoire avec le style d'alors.

Alcamène a travaillé au fronton occidental du *temple de Jupiter à Olympie* (temple dorique du VIe siècle qui eut Libon pour architecte). Les fouilles françaises (1831) puis allemandes (1875) ont mis au jour les restes de *statues* (en concordance avec la description de Pausanias) : le sujet était le combat des Centaures et des Lapithes. On ne saurait égaler ces sculptures à celles du Parthénon. Mais le fronton oriental, une belle *tête de vieillard*, une *Victoire*, œuvres du Thrace Poeonios, sont des morceaux d'une facture puissante et du grand style, comme la métope où *Hercule lutte avec le taureau de Crète*. Les sculptures du temple d'Apollon à Phigalie sont dans un esprit analogue, mêlé de violence peu mesurée et un peu confuse.

Pendant que Phidias florissait à Athènes, son condisciple Polyclète était le maître de l'école d'Argos. La tradition rapporte qu'il avait été vainqueur de Phidias dans un concours dont le sujet était une *Amazone* : l'art gracieux et doux l'avait emporté sur l'art fort. Avec Polyclète arrive le règne de l'art pour l'art, le culte de la forme pour la forme même, un peu la rhétorique du marbre et non plus son éloquence. Aussi

Quintilien le déclare-t-il inférieur à Phidias pour la représentation des dieux. « Il ne lui manque rien sauf le poids, » dit-il. On vantait son talent dans le modelé des poitrines. Quelques-uns des sujets traités par lui devaient pourtant demander de la majesté sévère (sa célèbre *Junon d'Argos*, en chryséléphantine, assise sur un trône, dont on a cru reconnaître une copie dans la *Junon Ludovisi*) ou de la force (*Hercule tuant l'Hydre*, *Hercule soulevant Antée*) ; mais c'est surtout la jeunesse idéale qui dominait dans ses Canéphores de bronze (qu'on allait voir à Messine), dans ses joueuses aux osselets (*Astragalizontes*) que l'empereur Titus plaça dans son palais, son *Mercure*, son *diadumenos* (homme en train de ceindre sa tête d'une bandelette) [1] et surtout son *doryphore* (porte-lance) où il résuma en un type (canon) toutes les beautés des parties du corps dans les plus belles proportions, doryphore que Lysippe proclamera son maître [2].

La statuaire grecque, on le voit, ne sortait point (pas plus que la tragédie) d'un domaine défini de sujets communs : l'originalité était seulement dans le style, dans la forme, dans la manière de traiter ces sujets. Toute œuvre était un effort d'émulation avec toutes les œuvres précédentes inspirées par le même sujet. Il en devait résulter et il en résulta un perfectionnement, un affinement progressif dans l'établissement du « type » de chacun des peu nombreux sujets, de façon que la forme « définitive » sortit de ces sortes de retouches, de collaborations successives. Puis, quand l'idéal fut réalisé, l'instinct de nouveauté fit dévier l'art ou le jeta dans la multiplicité des sujets marqués de particularité soit par l'action et la passion violente peu durables, soit par l'individualisme du portrait à l'intérêt le plus souvent éphémère.

Phidias et Polyclète avaient eu, dans l'atelier d'Agéladas, Myron pour condisciple. Myron fut réaliste en ce sens qu'il chercha, dans le langage de la forme, l'exactitude sans émotion. « Il n'a pas exprimé les sentiments de l'âme, » dit Pline. Malgré ce souci de la vérité concrète, il conserva quelques traces d'archaïsme dans les chevelures qu'il sculptait tuyautées dans l'ancien style. L'antiquité l'admira beaucoup : son nom

[1] Un bronze de la Bibliothèque Nationale en est peut-être une copie.

[2] Polyclète fut aussi architecte : il construisit un théâtre et une chapelle ronde à Épidaure.

fut peut-être plus souvent cité que celui de Phidias. On disait d'une belle statue qu'elle devait avoir une tête par Myron, une poitrine par Polyclète et des bras par Praxitèle. Il fut plus varié dans ses sujets. Sans doute on mentionne de lui des dieux, un *Bacchus* de bronze, un *Hercule* (à Rome, au Grand Cirque), un *Apollon* (pris par Antoine à Ephèse), un autre (pris par Verrès aux Agrigentins), une *Minerve*, un *Jupiter*. Il représenta aussi *Persée* et *Méduse*, un *Satyre*[1] ; mais, de toutes ses œuvres, les trois plus célèbres furent son *Discobole*, son coureur *Ladas* et sa *Vache*. Deux passages de Lucien et de Quintilien donnent une assez précise description du *Discobole*[2] qu'on peut reconnaître dans une statue (à Rome) : l'attitude est déjà moins sereine, un peu compliquée même, en vue de faire valoir la science du statuaire. La *Vache* de Myron est peut-être aussi fameuse que le Jupiter de Phidias. Trente-six petites poésies grecques sont consacrées à son éloge. — Callimaque « exagéré dans le souci de la vérité » (Quintilien) peut se rattacher à Myron.

Phidias, Polyclète, Myron dominent ce merveilleux ve siècle.

C'est peut-être entre le style de Phidias et celui de Praxitèle qu'il conviendrait ici de placer nombre de chefs-d'œuvre anonymes. La sérénité majestueuse adoucie d'une légère révélation de la grâce a pu régner déjà dans un siècle qui n'eut pas que Phidias et connut Polyclète.

Avec Praxitèle et Scopas commence le IVe siècle. Vénus et Bacchus sont les sujets favoris.

Praxitèle d'ailleurs travailla le bronze et surtout le marbre. Bien qu'on mentionne de lui un *Enlèvement de Proserpine*, un groupe d'*Harmodius et d'Aristogiton* (emporté par Xerxès et repris par Alexandre), des chevaux, il était surtout célèbre par ses statues de *Vénus* et de l'*Amour*. On traversait les mers pour aller admirer à Cnide sa Vénus renommée dans le monde entier : il avait représenté la déesse debout, nue. A Cos on en montrait une autre, voilée celle-là. A Thespies, à Messine étaient deux de ses Cupidons. Rome possédait de lui de nombreuses œuvres ravies au monde conquis. Phryné avait offert à Delphes sa statue, œuvre de Praxitèle. L'*Apollon sauroctone*, debout, près d'un tronc d'arbre et guettant un lézard avec une flèche, montrait le dieu sous la forme d'un

[1] Copie au Vatican?

[2] Naucydès aussi fit un Discobole.

jeune homme plein de grâce. On citait le *Satyre*, une femme triste, une courtisane rieuse et son *Mercure portant Bacchus enfant*, retrouvé de

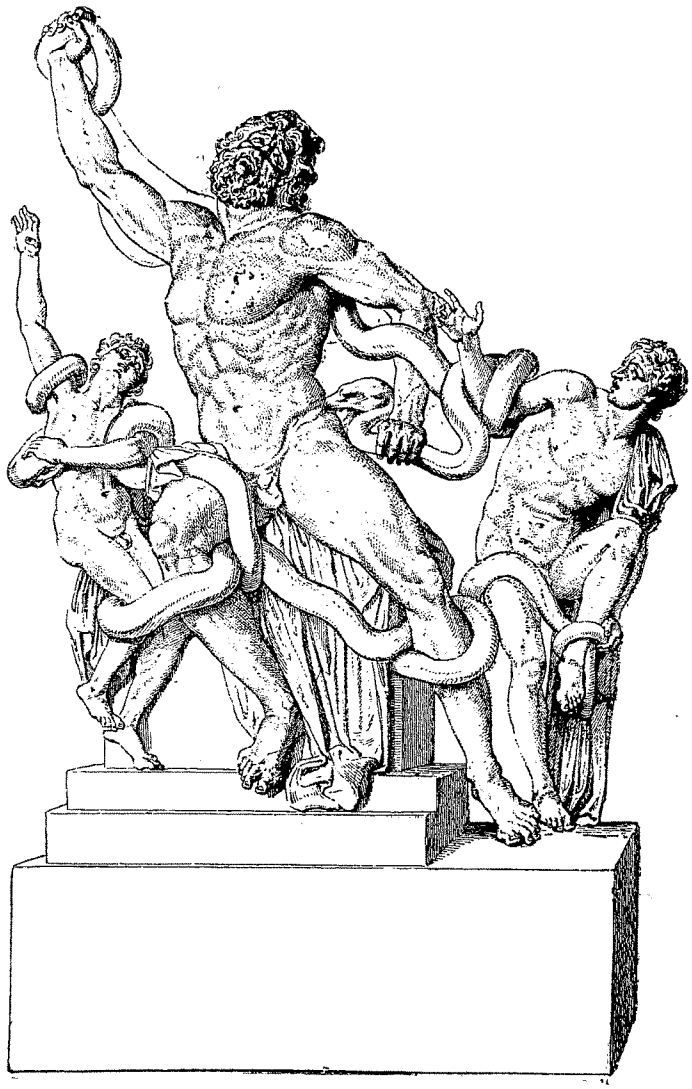


Fig. 9. — Laocoon; l'art grec de la dernière période.

nos jours dans les fouilles d'Olympie. La prédominance des courbes, une certaine mollesse de contours raffinés, un sourire des formes, caractérisent ce style où à une science extrême se mêle une pointe de coquetterie. Le nu a perdu un peu de sa chasteté. La *Vénus du Capitole*, la *Vénus*

dite de Cnide (Vatican), la *Vénus Callipyge* (Naples), les *Vénus accroupies* (Florence, Paris), l'*Apollon sauroctone* (Paris), le *Faune* du Musée Capitolin (Rome), la belle tête de *Cupidon* (Vatican), le *Mercure* d'*Olympie* sont des œuvres ou des copies probables des œuvres de Praxitèle [1].

Pline se demande si *Niobé* et les *Niobides* [2] d'un temple d'Apollon Sosianus étaient de Praxitèle ou de Scopas. Ce dernier avait collaboré avec l'auteur du Sauroctone aux sculptures du *Mausolée*, bas-reliefs dont de beaux fragments sont au British Museum, presque comparables aux bas-reliefs du Parthénon. Scopas, dans le rendu de la beauté féminine, est plus simple, plus pur, que Praxitèle. Ses Vénus n'avaient rien de sensuel. On en cite trois dont une est jugée par Pline supérieure à la Vénus de Cnide. Malgré ces tendances un peu plus sévères, on hésitait souvent à attribuer à l'un des deux sculpteurs plutôt qu'à l'autre de nombreuses statues qui enrichissaient Rome. Un *Mars assis* colossal, un *Apollon*, une *Vesta*, un *Hercule*, un *Neptune*, un *Bacchus*, etc., prouvent la variété de son génie. Peut-être la *Diane de Gabies* (quelques-uns la disent de Praxitèle) est-elle de Scopas ou de son école. Peut-être aussi les deux merveilles, la *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace*, la première avec la sérénité du visage, le torse dans une noble et pleine maturité, la nudité chaste, la vérité du drapé, le naturel de l'inflexion de la hanche, l'indéfinissable expression divine, — la seconde sans tête, sans bras, plus vivante que la réalité, soulevée par l'essor des ailes, légère, triomphante. N'est-ce pas sa contemporaine que la *Victoire rattachant sa sandale* (temple de la Victoire aptère, Athènes) [3] ?

L'individualisme du portrait envahit la statuaire avec Lysippe de Sicyone. Polyclète avait déjà sculpté des portraits, mais on était loin de l'art primitif, général, presque abstrait, où les statues des athlètes portaient leur nom sans offrir leur ressemblance. Contemporain d'Alexandre, Lysippe seul eut le droit de faire son portrait en bronze (pour les autres substances le monopole était à Pyrgotèle). Sa fécondité extraordinaire produisit plus d'un millier d'œuvres, parmi lesquelles la plus

[1] Peut-être la Junon de Naples ?

[2] Fragments à Florence.

[3] L'école de Praxitèle versera dans le sensualisme outré avec Léocharès et son *Ganymède*, Polyclès et ses *Hermaphrodites*.

célèbre fut cet *Apoxyomenos* (homme qui se frotte avec un racloir, strigile) dont une copie est au Vatican et qui, transporté à Rome, fut cause d'une sédition : Tibère, l'ayant placé chez lui, fut forcé, par les clameurs, de le remettre dans l'endroit public où il figurait d'abord. Lysippe travailla surtout en bronze. On citait de lui des colosses, un *Jupiter* et un *Hercule* (à Tarente). Les *chevaux de Saint-Marc* à Venise ne sont pas de la main de cet artiste qui fut un grand animalier (il avait fait un groupe de cavaliers, représentant les compagnons d'Alexandre morts au passage du Granique).

La dernière période de l'art peut prendre pour dates extrêmes 336 et 146 et a pour centres Rhodes, Ephèse et Pergame.

Charès, élève de Lysippe, fonde la première école. Le colossal domine avec son fameux colosse de Rhodes haut de plus de 30 mètres. Le célèbre groupe de *Laocoon* (au Vatican) est l'œuvre des Rhodiens Agésandre, Athénodore et Polydore : c'est la plus violente expression d'un drame tout physique. Malgré la beauté plastique, l'idéal s'y éloigne déjà de l'Art supérieur de la grande époque : le cri remplace la parole. Le renommé *Taureau Farnèse* (le supplice de Dircé), œuvre d'Apollonius et de Tauriscus de Tralles (Naples) rachète par la beauté des personnages la confusion de la composition.



Fig. 10.
Statuette de Tanagra.

L'école d'Ephèse peut être représentée par le combattant dit *Gladiateur Borghèse*, fougueux, hardi, qui porte le nom d'Agasias d'Ephèse. Agasias n'est pas cité par Pline, peut-être lui serait-il postérieur.

Le roi Attale, vainqueur des Gaulois, consacre un monument à la célébration de sa victoire. Le *Gaulois mourant* (Capitole, Rome) a fait très probablement partie de ces groupes dus à l'art du IIe siècle à Pergame. Les bas-reliefs de la *Bataille des Géants* (autel de Pergame, à Berlin) sont plus beaux encore, tout en effets de force et de mouvement, larges, puissants, — notamment dans la vigoureuse figure mutilée où on a cru reconnaître un Jupiter, foudroyant des personnages à queue de poisson.

Telle fut la sculpture grecque. Dans l'art dit romain, nous la retrouverons encore, féconde, capable de chefs-d'œuvre.

Que de belles pages sans noms, sans qu'il soit même possible de décider la date de l'œuvre et précisément le style auquel elle appartient. Le *Jupiter assis* du Vatican, la *Pallas de Velletri*, la *Pallas Lenormand*, la *Pallas Giustiniani*, la *Vénus Victrix* de Capoue, la *Vénus de Médicis* (qui porte le nom de Cléomène), l'*Arrotino* (rémouleur), le *Tireur d'épine*, l'*Ariane* endormie, le *Mercure* assis, l'*Apollon Citharède*, la *Psyché* de Naples, merveilles anonymes !

A quel temps attribuer l'*Apollon du Belvédère* dans lequel on voit une œuvre d'époque romaine ? Nul parmi les écrivains anciens n'en fait mention. En lui la toute-puissance divine n'est pas exprimée à l'état de repos : il n'est point le dieu capable de l'acte souverain et irrésistible, plus fort parce qu'il porte en lui la possibilité de toutes les actions. C'est le dieu vainqueur, d'une victoire sereine sans doute, mais le dieu qui vient d'agir, qui s'est particularisé dans un acte, qui en a encore l'émotion, majestueusement courroucé. Qui a-t-il frappé ? le serpent Python ou les Niobides ?

L'Art Étrusque et Romain

A vrai dire, sauf pour l'architecture, où les Romains ont témoigné d'une originalité remarquable dans le sens de la grandeur d'impression et aussi de l'utilité publique, il n'y a pas d'art romain. Ce que l'art romain ne doit pas à la tradition et aux artistes grecs, il en est redevable à cette civilisation étrusque, mal connue, mystérieuse encore, et qui, si l'on en juge d'après ce qu'on a conservé, dut être des plus florissantes et des plus raffinées. Grecque et étrusque, telle est l'origine de l'art romain.

L'antique Étrurie, la Toscane antique, célèbre par sa fertilité, selon des légendes qui pourraient bien ici être la vérité même, aurait été colonisée (dès le XIe siècle avant J.-C.?) et peuplée par des Lydiens venus sous la conduite de Tyrrhénos, fils du roi de Lydie : d'où le nom de Tyrrhéniens donné parfois aux Tusci ou Étrusques. Selon d'autres historiens la race primitive serait d'origine pélasgique, mêlée plus tard à une race d'envahisseurs descendus du nord. Comme les Pélasges s'étaient aussi établis en Asie Mineure, sur le littoral, il se peut que les colons de Tyrrhénos aient été à la fois Lydiens et Pélasges, ce qui concilierait tout. Sous ces recherches il y a autre chose qu'une curiosité historique ou ethnographique : le problème est l'explication de la floraison d'un art étonnant dont on ignore les attaches et les racines grecques et orientales, mais dont on constate les extraordinaires ressemblances avec l'art grec et oriental, surtout dans l'ornementation.

Ce qui semble établi, démontré, c'est qu'à une époque où Rome était

sans histoire ou du moins faible et sans importance, les Étrusques étendaient leur domination sur tout le reste de l'Italie. Le pays était divisé en trois grands territoires dont chacun était une confédération de douze villes capitales. C'est dans les ruines de ces cités que l'on a retrouvé les preuves d'un art puissant. Quels furent les rapports de ces voisins avec Rome? L'influence dut être considérable et on en trouve les traces dans la religion et les institutions politiques. Les trois derniers rois de Rome furent étrusques[1] et contribuèrent évidemment à propager cette influence. Le culte et les dieux latins furent le résultat d'un mélange des traditions grecques et des traditions étrusques.

Il y a, dans la religion païenne de l'antiquité, sous les grands dieux dont l'art nous a donné les admirables images, tout un monde de divinités inférieures, subalternes, que nous ignorons parce que la sculpture les a ignorées. Certaines sont protectrices, d'autres sont menaçantes, pernicieuses : cette conception religieuse fut plus latine que grecque et vraisemblablement Rome la dut aux Etrusques. Chez ces derniers, en effet, à côté des dieux connus et des épisodes empruntés aux légendes helléniques, on rencontre des sortes de génies aux figures grimaçantes, parfois ailés (au dos ou aux pieds), armés de serpents ou d'énormes marteaux et accompagnés de sortes de quadrupèdes fantastiques, hauts sur pattes, ailés parfois et parfois à tête humaine. Ajoutons qu'en fait la présence de ces êtres monstrueux et des inscriptions en lettres étrusques sont les seules preuves absolues de l'origine étrusque des œuvres à sujets grecs pour le reste.

Ce sont les nécropoles de l'Italie centrale qui ont révélé ce que nous savons. Ces cimetières sont nombreux : l'usage d'enterrer les morts et de meubler la tombe de tout ce au milieu de quoi le mort avait vécu explique la profusion des objets retrouvés. Les tombes sont souvent des tertres (*tumuli*) de forme conique : la terre revêtue souvent d'un placage de pierres (disposées souvent en assises circulaires formant escalier) recouvre une chambre sépulcrale construite en gros matériaux. Ailleurs ce sont des excavations taillées dans le tuf d'une colline. L'excavation

[1] Porsenna, roi d'Étrurie, viendra attaquer Rome pour rétablir Tarquin. Rome sera prise, soumise, humiliée. Les historiens latins, patriotes, cachent tout cela sous des historiettes, — c'est le pont de Coclès, le poing tendu de Scévola.

comprend plusieurs chambres disposées régulièrement. Il y en a 10 au *tombeau des Volumnii* près de Pérouse. Cette ville, celles de Chiusi, Arezzo, Faléries, Sutri, Cortone, Volterre, Corneto (environs), Véies, Cervetri (antique Cœré), ont de ces tombes, parfois voûtées, parfois à plafonds (plats), parfois avec piliers intérieurs de soutènement (à Cervetri, par exemple). Une tombe à Véies présente une façade taillée dans le flanc de la colline, avec une fausse porte trapézoïdale (comme les portes égyptiennes) : sur les côtés, deux lions accroupis semblent garder[1]. On a trouvé de tout dans ces

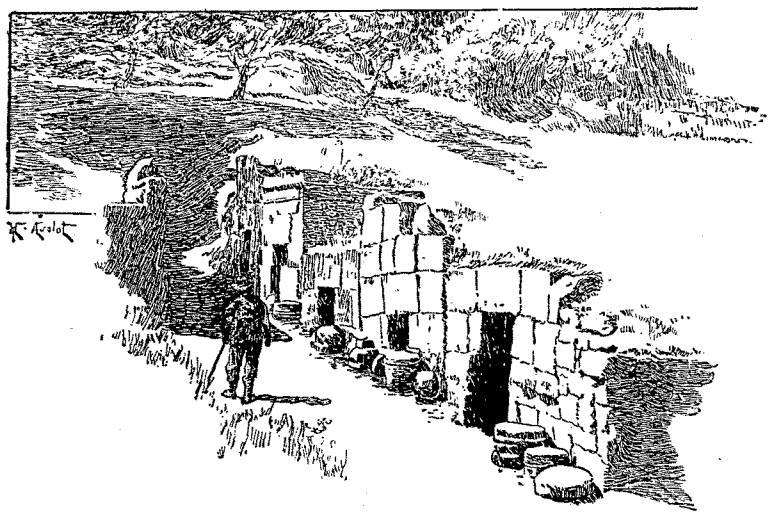


Fig. 1. — Tombes étrusques d'Orvieto.

tombes, des vases innombrables, des trépieds de fer, des chars, des statuettes, des miroirs, des coffrets cylindriques (cistes), un lustre circulaire (Cortone) à 16 becs, orné d'animaux, de satyres, de sirènes. On y a trouvé des urnes cinéraires et des peintures murales.

Il est remarquable combien (ici comme dans toute l'antiquité) les sujets des décorations funéraires ont peu de rapports avec l'idée de la mort. De même que, sur les bas-reliefs des sarcophages romains, on voit figurer des sujets dont le lien avec l'idée de mort nous échappe, de même les Étrusques, sur ce qu'on pourrait appeler le mobilier funéraire ainsi que

[1] Ils font songer aux lions qui étaient devant la porte du palais d'Alcinoüs, selon Homère.

dans les peintures murales des nécropoles (où les hommes sont de couleur rouge et les femmes de couleur blanche), se plaisent à représenter des chasses, des festins, des danses et même des sujets grotesques comme dans la nécropole de Véies. La raison en est que pour eux le mort continuait sa vie dans la tombe. C'est comme exceptions qu'il faut noter les deux peintures de *Volterre* et de *Corneto*. A Volterre, un personnage à cheval, le mort, croit-on, est suivi de deux personnages : le premier porte un sac (où, croit-on, sont enfermées les bonnes et mauvaises actions du mort), le second, armé d'un marteau, serait Charon. La peinture de

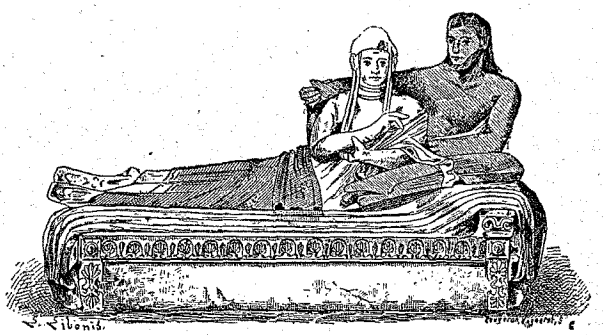


Fig. 2. — Sarcophage étrusque.

Corneto est aussi énigmatique : un personnage voilé est en butte aux attaques d'un chien qu'excite un autre personnage.

Tout ce qui garnit la chambre sépulcrale semble destiné à orner la demeure d'un vivant. Sur le sarcophage où sont enfermés ses restes, le mort est représenté, jambes allongées, buste dressé, faisant face au spectateur. Parfois la femme figure avec le mari. Il ne s'agit point comme au moyen âge, de cadavres couchés, de représentation de la mort.

L'antiquité tout entière a répugné à la figuration de la mort. Sans doute on parle des squelettes qui prenaient place aux repas des Egyptiens et du squelette articulé, en argent, que Pétrone décrit dans le festin de Trimalcion ; mais la créature humaine morte, le cadavre, est une rareté dans l'art antique.

Les personnages des sarcophages étrusques sont vivants, souriants, vêtus de costumes d'apparat d'une exécution précieuse et méticuleuse. Sous eux, le plus souvent, s'étale une sorte de matelas dont les bords

débordent et retombent aux deux extrémités. Les faces du tombeau sont décorées de bas-reliefs ou d'ornements architecturaux. Le plus beau des *sarcophages* en terre cuite est peut-être celui de *Chiusi*, au Musée de Florence.

Il semble d'ailleurs que la terre cuite ait été la matière favorite des ancêtres des Toscans. On sait, bien qu'on en ait peu de restes, que la céramique jouait un grand rôle dans leur architecture et surtout dans la

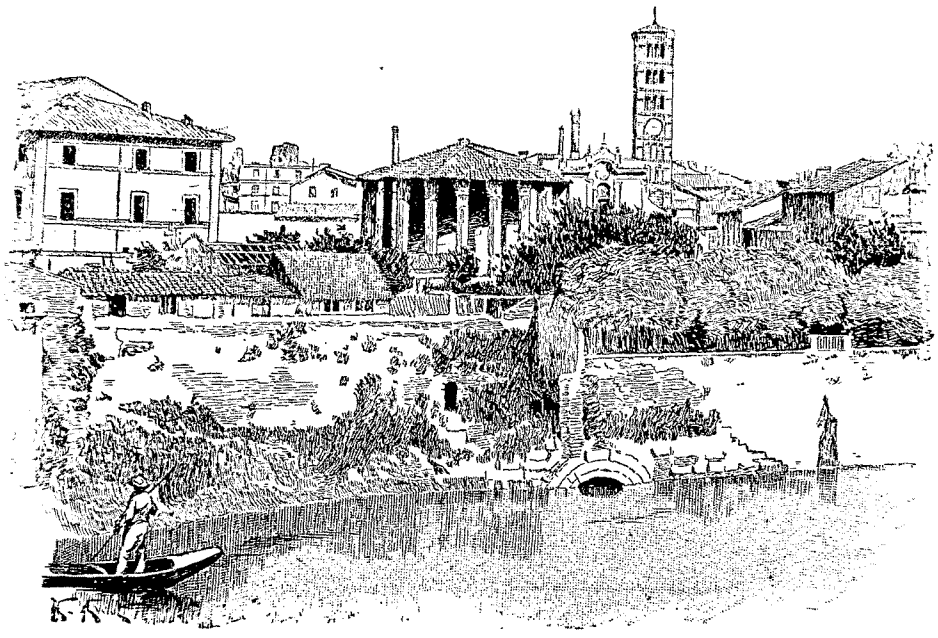


Fig. 3. — La voûte étrusque dans la Cloaca Maxima, de Rome.

décoration des frontons : il a fallu la protection des souterrains oubliés pour conserver jusqu'à nos jours les œuvres d'argile modelée.

A cette céramique appartiennent encore des urnes cinéraires (destinées aux restes des morts), urnes (canopes) d'une forme ovoïde gracieuse. Sur le haut et formant couvercle, entre deux petits bras, se dresse la tête du mort, presque aussi grosse que le corps du vase. Ces têtes, très vivantes, sans être comparables aux œuvres de l'art grec, sont d'une notable valeur d'art.

Aussi tout parle de la vie dans ces séjours mortuaires. La chambre sépulcrale est comme un appartement étrusque ; le sépulcre souvent sera

une maison, une petite maison réduite, — document précieux qui permet de reconstituer l'architecture privée. Le toit à quatre versants coiffe le bâtiment rectangulaire entouré dans le haut d'une galerie, d'un balcon continu, que protège l'avance du toit formant auvent et parfois soutenu par des colonnes. Ces colonnes se rencontrent parfois aux angles de la partie inférieure. Les baies sont rares : elles affectaient vraisemblablement la forme trapézoïdale égyptienne. Le bois a joué dans la construction étrusque un rôle plus considérable que dans la grecque.

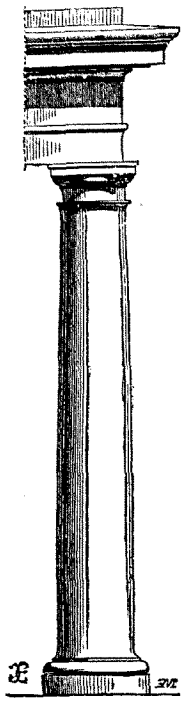


Fig. 4. — Colonne de l'ordre toscan.

Les Étrusques furent des architectes habiles. A eux revient l'honneur d'avoir tiré tous les avantages de la voûte qu'ils ont peut-être inventée. Le grand égout de Rome (*cloaca maxima*) qu'on suppose avoir été bâti pour dessécher la vallée du forum, a survécu à de nombreux siècles. Sa voûte est composée de trois voûtes en demi-cercles concentriques plaquées l'une sur l'autre [1]. Il ne s'agit plus ici de fausse voûte à assises horizontales superposées, mais du cintre, solution merveilleuse du problème, — la masse pesante retournant sa force contre elle-même, l'effort divisé, annihilé, dispersé sur les côtés, ces morceaux de pierre se pressant, se serrant, se bousculant pour tomber et s'empêchant de tomber les uns les autres, nul ne passant à travers le rang parce qu'il n'y a pas plus de raison pour que l'un passe que l'autre, — l'arc rendu plus solide par le poids plus lourd [2].

[1] La *porte de' Falèries* est composée d'une ceinture de grands claveaux, très longs. Là comme dans le Cloaque Maxime, les arcs retombent sur les aboutissements des assises horizontales parallèles.

[2] L'arc de la voûte ou de l'arcade se compose de voussoirs ou de claveaux, pierres taillées en forme de trapèzes. Le voussoir ou claveau, qui est au sommet de la courbe et semble la fermer, s'appelle la clef. Ses deux compagnons, droite et gauche, sont les contre-clefs. Les sommiers sont les voussoirs ou claveaux du bas du demi-cercle : ils reposent sur les pieds-droits, soutiens verticaux sur lesquels s'appuie le demi-cercle.

Sans ôter à la beauté glorieuse de la plate-bande grecque allongeant l'horizontalisme de ses lignes droites, calmes et sereines, on peut dire qu'au point de vue de la construction utilitaire aussi bien que pour la majesté monumentale, l'arc et la voûte sont des inventions de génie, inventions anonymes. Quelle conception admirable, quel prodige que cette ligne relevant sa courbe puissante, soulevant les masses par son effort, se cambrant en voûte, en arcade, en arche (plus tard en dôme), — rendant possibles et le vrai pont qui permet à la terre de traverser les eaux, et l'aqueduc, pont à fonction renversée, qui permet à l'eau de traverser les terres. On s'est demandé s'il y avait là une création des Etrusques : certainement ce sont les Romains qui en ont tiré tout ce qu'on en pouvait tirer, l'arcade et le dôme, modifications de la voûte. Nous verrons qu'ils leur doivent aussi les éléments des modifications qui constitueront l'ordre architectural toscan, ce dorique métamorphosé[1].

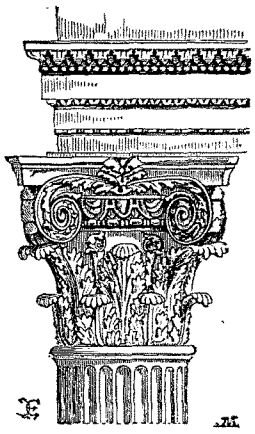


Fig. 5. — Chapiteau composite.

L'architecture romaine ajouta deux ordres nouveaux aux ordres architecturaux grecs. Ces deux ordres, le *toscan* et le *composite*, ne sont en fait que le résultat de changements apportés aux ordre primitifs. Outre les différences qui apparaissent surtout dans la forme des chapiteaux, il en est qui affectent les proportions des parties dans le « système » de l'édifice.

Il n'y a pas longtemps que l'on a connu le véritable ordre dorique grec, et les traités d'architecture donnent couramment (au XVIIe et au XVIIIe siècle) le nom de dorique au dorique romain ou toscan, sans mentionner l'ordre qu'on admire dans le Parthénon. Depuis qu'on a rétabli la distinction, on a (comme toujours) fait l'éloge de l'un aux dépens de l'autre et très injustement on déprécie l'ordre romain. Simple, sobre et fort, il a sa beauté. Sa base, composée d'un fort boudin, porte parfois sur un piédestal. Le fût svelte, sans cannelures, se rattache à cette base par une courbe concave (apophyge), s'élève jusqu'au chapiteau dont les saillies

[1] Nous reviendrons sur la sculpture étrusque plus loin et sur l'art décoratif étrusque dans le chapitre sur les arts décoratifs dans l'antiquité.

donnent un profil simple où la courbe de l'échine est à peine dépassée par l'abaque qui, dans le haut, est orné d'une moulure (talon). L'entablement, parfois sans ornement, porte parfois des triglyphes avec gouttes comme le dorique grec, mais avec cette différence caractéristique que le dernier triglyphe, celui qui est au-dessus des colonnes d'angle, est placé dans l'axe de la colonne.

L'ordre composite est formé du mélange de la volute ionique et des feuilles de l'acanthe corinthienne. Les cannelures du fût sont souvent supprimées. C'est l'ordre corinthien que les Romains ont surtout employé dans leur goût de grandeur riche (*Arc d'Adrien à Athènes*, *Temple de Castor et Pollux*, *Temple de Vespasien*, *Panthéon d'Agrippa*, *Temple de Faustine*, les *Arcs-de-triomphe*, *Maison carrée* de Nîmes).

Sauf dans l'intérieur de la cella (sanctuaire) du temple, les Grecs n'avaient point superposé les ordres, ni disposé les colonnades en étages. Les Romains, épris de grandeur colossale, constructeurs de théâtres immenses, divisèrent la hauteur monumentale en étages dont chacun avait son ordre architectural (*Théâtre de Marcellus*, *Colisée*), placé en raison de l'impression plus ou moins accentuée de force : c'est ainsi que le dorique régnait au rez-de-chaussée, tandis qu'au-dessus s'alignait la colonnade ionique portant elle-même une galerie corinthienne. Ces colonnades sont comme plaquées sur la construction même : l'art moderne les imitera jusqu'à l'abus. Elles ornent plus qu'elles ne portent. Derrière elles, le mur paraît, fait leur force, rassure. Les entre-colonnements laissent voir ainsi une série d'arcades dont les jambages renforcent la colonne, l'accotent, la triplent.

Outre les deux ordres qui leur sont particuliers, outre l'absence de cannelures et la superposition des ordres, les Romains ont pour caractéristique l'arc demi-circulaire emprunté aux Étrusques. En coupant la voûte en tranches, ils ont créé l'arcade et, en faisant pivoter l'arcade sur un axe qui la traverserait verticalement, ils ont inventé le vrai dôme, la vraie coupole.

Grâce à l'arcade, ils furent les grands bâtisseurs de ponts, de ces ponts qui défient le temps et dont nombre subsistent encore. Grâce à l'arcade, ils ont échelonné sur leurs échasses de pierres les aqueducs dont certains portent encore à boire à leurs descendants (aqueduc de l'*Aqua*

Marcia, 90 kil., 20 siècles; — aqueduc de l'*Aqua Claudia*, 19 siècles).

Le dôme naît naturellement du monument circulaire : il déblaie le vide et l'espace intérieurs en supprimant soutiens et supports, piliers et colonnes. Les Romains couvrirent de coupoles les vastes salles des thermes (bains) et quelques monuments parmi lesquels le célèbre *Panthéon*

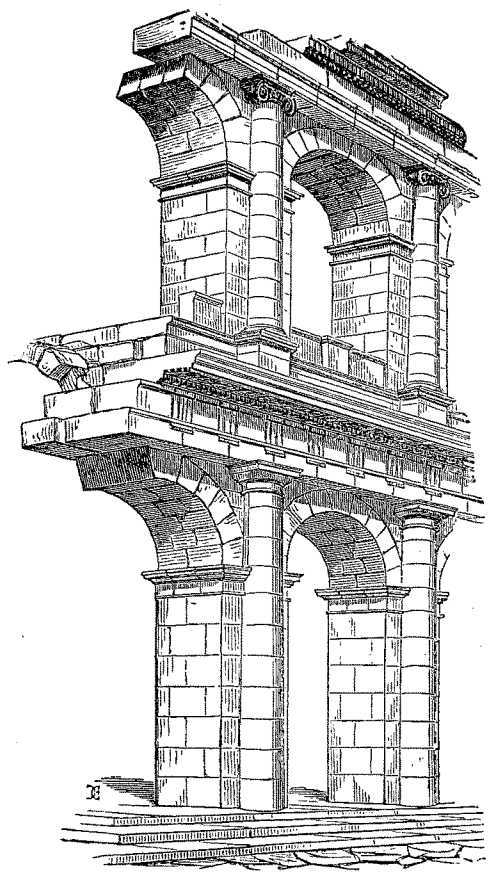


Fig. 6. — Superposition des ordres (Théâtre de Marcellus).

d'Agrippa [1], remarquable par sa beauté et rare par sa conservation. La rotonde est précédée d'un portique de 33^{m},50 de large sur 13 de profondeur. Seize colonnes (sur deux rangs) à chapiteau corinthien (12^{m},50 de haut) supportent le triangle du fronton autrefois orné de sculptures. Les statues colossales de l'empereur Auguste et d'Agrippa se voyaient dans

[1] Il est possible d'ailleurs que le Panthéon soit une salle des bains voisins : le portique aurait été ajouté plus tard.

des niches sous le portique. L'intérieur, aux murs de briques sur une épaisseur de près de 7 mètres, était revêtu de plaques de marbre. En haut s'arrondit la vaste coupole en briques et blocages, à caissons plaqués d'or, sur un diamètre de 43 mètres et demi. Au centre, une grande ouverture de 9 mètres de diamètre déverse des flots de lumière. L'architrave repose sur des colonnes de marbre de près de 10 mètres et accouplées. Sur le pourtour se dressaient des statues de divinités. Des plaques de bronze doré couvraient le toit orné primitivement de statues. L'édifice remonte à l'an 27 avant J.-C. Il est vraisemblable que de nombreuses coupoles précédèrent l'entreprise hardie de ce dôme, demeuré le plus vaste des dômes, presque le double de notre dôme des Invalides. Saint-Paul de Londres s'en approche à près de 10 mètres de diamètre; Sainte-Marie des Fleurs (Florence) et Saint-Pierre de Rome à 1 mètre et demi environ.

A l'arcade, à la voûte et à la coupole, les Romains avaient été amenés peut-être par les conditions naturelles locales, le manque de matériaux suffisamment résistants pour fournir de solides morceaux allant d'un mur à l'autre au-dessus du vide.

Le souvenir des anciens tumuli fit conserver la forme circulaire dans certaines tombes colossales comme le *Mausolée d'Adrien* (aujourd'hui *château Saint-Ange*). Une rotonde de 73 mètres de diamètre y reposait sur un soubassement quadrangulaire de 104 mètres de côté. Des statues ornaient le faîte. On ne sait si le sommet portait la statue colossale d'Adrien (statue dont on croit avoir la tête au Vatican) ou si l'amortissement était formé par une énorme *pomme de pin* (qu'on voit actuellement dans le jardin de la Pigna, à Rome). Ces mausolées sont l'œuvre du faste mpérial, — des apothéoses de pierre.

Du même esprit sont inspirés les *arcs de triomphe*, chose toute romaine. Les Grecs, libres et égalitaires, n'ont connu rien de pareil, pas plus qu'ils n'ont dressé de colonnes triomphales.

Sous la République même, Stertinius (en l'an 196 av. J.-C.) éleva à Rome deux arcs triomphaux surmontés de statues dorées, — l'un au *Forum boarium*, l'autre près du Grand Cirque. En 202, Scipion l'Africain, en 121 Fabius Maximus en construisent deux, le premier sur la pente du Capitole (avec sept statues dorées et deux chevaux) le second sur la Voie

Sacrée. Il n'en reste rien. Les historiens en mentionnent 21, seulement à Rome : il en subsiste cinq.

Le type de l'arc de triomphe peut se ramener à certaines données constantes. Peut-être les monuments primitifs ont-ils différé; mais la forme ordinaire est celle d'un portique isolé à une, deux ou trois baies. La baie centrale, dans le cas de plusieurs baies, est toujours plus haute et plus large : une arcade s'arrondit dans le haut. Les baies latérales ont la même forme. Une colonnade, composée de 4 colonnes portées sur des piédes-



Fig. 7. — Rimini : Pont romain.

taux, soutient la corniche. Au-dessus règne une sorte d'étage bas, tronqué, plein (un attique), divisé en plusieurs panneaux, recevant l'inscription de la dédicace. Dans l'*Arc de triomphe d'Orange* (France), un fronton est indiqué au haut de l'arcade centrale. La décoration sculptée répand ses bas-reliefs sur toutes les parties plates encadrées par les motifs architecturaux.

Aux entrées des villes, sur les ponts, sur les rues, ces édifices, sortes de portes ornementales, n'ont d'autre fonction que l'expression de la reconnaissance publique ou, plus souvent, de l'adulation servile. On en éleva même en l'honneur de femmes de la famille impériale. Ils éternisaient les décorations improvisées sur le passage des généraux revenus vainqueurs et leurs ornements sculptés (armes, butin, captifs, images de villes prises) rappelaient les trophées primitifs, ces dépouilles accrochées

aux branches de quelque arbre sur le champ de bataille. Dans le haut se détachait, sur le ciel, un char de victoire avec le vainqueur debout.

Les plus célèbres arcs de triomphe sont :

Les arcs des *Fabiens*, de *Drusus*, de *Dolabella*, de *Tibère*, de *Titus*, de *Trajan*, de *Septime Sévère*, de *Gallien*, de *Constantin* (à Rome). L'*Arc de Titus*, d'une gracieuse simplicité, est à une porte, comme l'*Arc de Trajan* (Ancône). Ce dernier, d'élégantes proportions, est orné de proues de vaisseaux comme les colonnes rostrales : il n'a rien de militaire, ayant été élevé sur les plans de l'architecte Apollodore de Damas en commémoration de la restauration du port d'Ancône[1]. L'*Arc de Septime-Sévère* (207 ap. J.-C.) est tout en marbre avec des façades où des colonnes dégagées encadrent les trois baies : Percier et Fontaine l'ont imité dans l'arc du Carrousel élevé à Paris à la gloire des victoires de l'Empire (1805-1806). Partout, dans le monde conquis par les Romains, on rencontre des restes d'arcs de triomphe. En France, il en est à Besançon, à Langres, à Saint-Chamas, à Autun, à Reims (curieux bas-reliefs), à Saint-Rémy, à Orange.

Les plus intéressants sont ceux de *Titus* et de *Constantin*.

Élevé en l'an 81 avant Jésus-Christ, en mémoire de l'expédition de Judée, le premier est décoré d'un bas-relief représentant le cortège triomphal. On y voit figurer, parmi les dépouilles portées, certains objets du culte juif provenant de Jérusalem, documents précieux sur un art qui n'a laissé que les témoignages de la Bible, descriptions sans précision et empreintes d'une exagération orientale.

L'*arc de Constantin* (312 après Jésus-Christ) rappelle la victoire de ce dernier sur Maxence, C'est un document important de l'histoire de l'art : on y saisit sur le fait la décadence romaine au début du IVe siècle. Incapables et conscients de leur impuissance, les constructeurs de l'arc de Constantin en furent réduits à dépouiller de ses bas-reliefs l'arc de triomphe de Trajan pour en orner l'édifice nouveau. Les morceaux sculptés sous Trajan sont d'une belle facture et font ressortir la barbarie des

[1] Les arcs de *Bénévent* (œuvre d'Apollodore), de *Rimini* (en Italie), de *Saint-Rémy*, de *Besançon* (en France), n'ont qu'une seule arcade. Les arcs de *Vérone*, de *Langres*, en ont deux. Il y en a quatre à la porte d'*Arroux* (Autun, France). Il est difficile de bien distinguer les arcs de triomphe et les portes de villes.

bas-reliefs de 312. Ainsi, de Trajan à Constantin, en 200 ans, la sculpture était retombée dans l'enfance.

Les colonnes triomphales sont aussi des monuments commémoratifs militaires. Elles procèdent du même sentiment que l'arc de triomphe et semblent une dérivation plus directe de l'ancien trophée formé du tronc d'arbre chargé des dépouilles du butin. Elles furent aussi comme une



Fig. 8. — Le dôme romain : Panthéon d'Agrippa.

outrance adulatrice du piédestal, porteur de statue, — une apothéose élevant l'homme divinisé jusque dans le ciel.

La statue se détache du milieu vulgaire et éphémère, se fait visible à tous par le piédestal, mais par le piédestal de proportions modestes, sans quoi, au lieu d'être visible à tous, la statue, qui monte trop haut, n'est plus qu'une silhouette confuse.

La colonne isolée (ou le pilier ou l'obélisque) annonçait le temple chez l'Égyptien antique comme chez l'Indien. Les événements importants sont éternisés par la durée de la pierre qui, en élevant le signe ou l'inscription, semble parler plus fort et plus loin, — fait fonction de proclamation. C'est l'association de cette double célébration de l'événement et de l'individu, de la victoire et du vainqueur, qui se manifeste dans la

colonne triomphale, chose toute romaine (imitée plus tard). Le type ordinaire se compose d'un piédestal quadrangulaire d'où s'élance un fût de colonne surmonté d'un chapiteau où se dresse la statue. Sur la surface du fût monte en torsade hélicoïdale un bas-relief continu, cortège triomphal où défile l'appareil de la victoire. La contradiction entre la verticale de la colonne et cette ligne contournée qui serpente autour de ses flancs est moins pénible à l'œil et plus acceptable, parce que, ici, la colonne n'est plus colonne, est décorative, ornementale, superflue sans sa fonction ordinaire de soutien monumental.

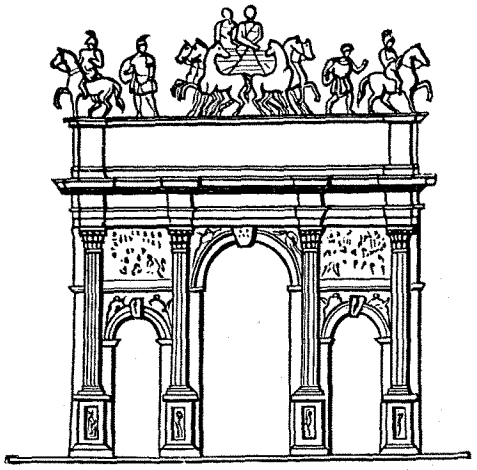


Fig. 9. — Arc de Septime-Sévère (tel qu'il était).

Un pilier quadrangulaire, au forum, portait le trophée de la victoire d'Horace sur les Curiaces.

En l'honneur de la victoire navale du consul Duilius sur les Carthaginois (260 avant Jésus-Christ) on éleva la *colonne rostrale*, ainsi nommée des rostres ou proues de vaisseaux[1] qui l'ornaient, trois de chaque côté du fût. Elle ne fut pas la seule en ce genre et le forum en avait cinq. Les principales colonnes monumentales au point de vue de la beauté sont celles de *Marc-Aurèle* et de *Trajan*, toutes deux du IIe siècle après Jésus-Christ. La première, dite à tort Antonine (à cause d'une attribution par Sixte-Quint lors de la restauration en 1589) se compose de 28 blocs de marbre blanc, à l'intérieur desquels serpente un escalier. Les bas-reliefs représentent les guerres contre les Marcomans (174 après Jésus-Christ). C'est une imitation de la colonne Trajane. Celle-ci est un monument funèbre de 30 mètres de hauteur environ : les cendres de l'empe-

[1] L'éperon de bronze ou de fer (rostrum) qui, à la ligne de flottaison ou au-dessous, servait à percer la carène des navires ennemis, était un emblème de marine (comme la rame, comme l'aplustre, ornement en forme de panache dressé à la poupe). Il symbolise l'eau dans les colonnes rostrales, dans l'arc de triomphe d'Ancône et aussi sous les pieds des statues de Victoire, ou de Vénus, née de la mer et protectrice de la navigation sous le nom d'euploea.

reur y furent déposées. Vingt-trois blocs de marbre blanc s'y superposent sur un piédestal quadrangulaire et sous un chapiteau dorique. Des bas-reliefs, curieux au double point de vue de l'art et de l'archéologie (représentations d'appareils de guerre, etc.), l'entourent d'une spirale de 200 mètres de longueur développée. Un escalier est pratiqué à l'inté-

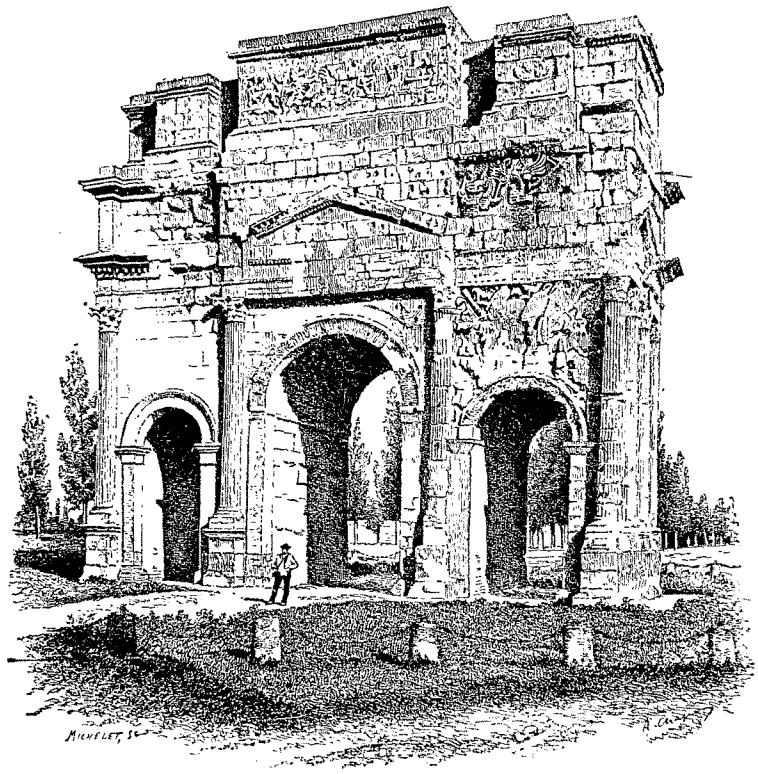


Fig. 10. — Arc de triomphe d'Orange.

rieur. On croit cette belle colonne l'œuvre de l'architecte Apollodore de Damas.

Les architectes que l'on rencontre cités par Vitruve, par Pline et par d'autres, comme ayant fourni des plans d'édifices romains, sont pour la plupart comme Apollodore de Damas, des Grecs d'Europe ou d'Asie. C'est sans certitude qu'on peut les rattacher à quelque monument dont les ruines subsistent. A côté de ces étrangers (Apollodore, Hermodore de Salamine, Cyrus dont parle Cicéron, Saurus et Batrachus, lacédémoniens,

Démétrianus qui transporta au moyen de vingt-quatre éléphants et de machines le temple de la Bonne Déesse) on trouve quelques noms d'artistes latins. Vitruve, auteur d'un livre qui a été le catéchisme de l'architecture moderne, contemporain d'Auguste, en cite et en loue plusieurs. — C. Mutius, Fussitius, Cossutius. Pline mentionne Valérius d'Ostie. Martial célèbre Rabirius. Le pont d'Alcantara a été construit sous Trajan par Julius Lacer. Tout prouve qu'il y eut une école florissante d'architecture romaine.



Fig. 11. — Bas-relief de la colonne Trajane.

Dès les temps de la République, l'État s'occupa activement des grands travaux d'utilité publique. La politique des empereurs remplaça la liberté par les plaisirs, les fêtes et les commodités de la vie matérielle. Auguste, secondé par Agrippa, embellit Rome de nombreux monuments, encouragea les arts : le luxe privé suivit le luxe public.

Les dépouilles transportées des pays conquis, en même temps qu'elles faisaient Rome plus belle, créaient un goût public, étaient un enseignement. Les empereurs Néron, Vespasien (le Colisée), Trajan (la colonne), Adrien surtout, aidèrent au développement. Adrien, peintre et sculpteur, éleva tant d'édifices qu'il fut surnommé le « pariétaire », le « faiseur de murs ».

Le peuple, pour ses affaires, eut les basiliques et, pour ses plaisirs, les différentes formes de théâtre.

Sur les côtés du forum, en cas de mauvais temps, s'ouvraient pour abris les portiques des basiliques, portiques que plus tard on entoura, on ferma d'un mur, de façon à former un édifice rectangulaire, dont les parois extérieures cernaient une grande salle dont le pourtour était une colonnade à deux étages, celui du haut servant de galerie. Là se concluaient les échanges commerciaux. La fonction était double. A certaines

heures, les audiences de la justice s'y tenaient. Le tribunal siégeait à l'un des fonds de la salle, fond parfois arrondi en grande niche en saillie sur l'extérieur. Le christianisme vainqueur, devenu religion officielle, établira, comme nous le verrons, le culte nouveau dans ces basiliques dont le plan s'imposera comme type de l'église future (*basilique Julia*, de *Constantin*, *Ulpia*, cette dernière à deux hémicycles).

Le *théâtre*[1] se présente sous trois formes, le demi-cercle (théâtre), le

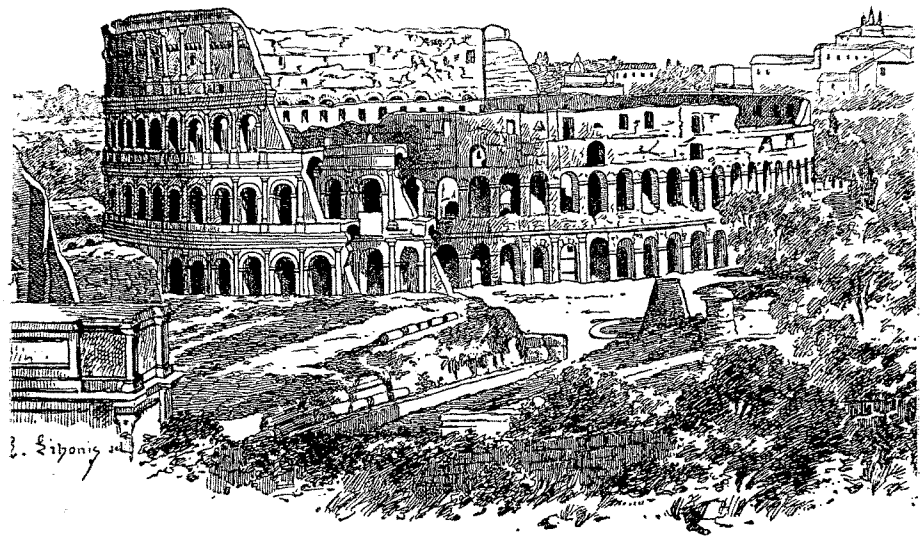


Fig. 12. — Le Colisée.

cercle ou l'ovale (amphithéâtre), le rectangle allongé avec un bout arrondi (cirque). Bien qu'il y ait eu des théâtres couverts d'un toit, la plupart étaient à ciel ouvert. Un grand voile, suspendu par des cordages à des sortes de mâts dressés sur le pourtour, protégeait contre l'ardeur du soleil.

Les Grecs avaient profité des accidents naturels de terrain et étagé les gradins sur les flancs d'une colline. Rome construisit ses théâtres sur des terrains plats. Elle eut ses échafaudages improvisés et temporaires, assemblages de charpentes que menaçaient l'incendie et l'écroulement. De riches particuliers conquéraient la faveur populaire en faisant la

[1] L'Égypte et l'Assyrie antiques n'ont pas de théâtres.

dépense des installations, qu'on remplaça par des constructions durables en pierre. La forme courbe, pour ce qui représentait la salle, était rendue nécessaire par le nombre des spectateurs dont les derniers, dans une salle rectangulaire, auraient été trop éloignés de la scène. Nos théâtres sont minuscules à côté de ceux de Rome où s'asseyait un public dix, vingt, cinquante fois plus nombreux. Aux gradins en demi-cercle étagés l'un derrière l'autre, on montait par des escaliers intérieurs et par des couloirs qui rayonnaient du centre à la circonférence. Dans le haut une galerie faisait le tour. En bas, un demi-cercle, l'orchestre recevait les personnages privilégiés. La scène, élevée sur un soubassement barrait le fond suivant le diamètre du demi-cercle. Le fond de la scène ainsi que les côtés étaient formés d'un mur avec trois baies pour les acteurs qui avaient leurs coulisses derrière ce mur. De ce que le théâtre était construit sur un terrain plat, il suivait que sa circonférence extérieure dégagée composait un édifice à nombreuses baies (dans le bas). D'où la colonnade habituelle. La hauteur de cette façade, la tendance à marquer au dehors la division intérieure (en gradins étagés) amena à poser une colonnade sur un autre, superposition d'ordres architecturaux qui, caractéristique de l'architecture romaine, ne s'y présente que dans le style des théâtres [1].

L'amphithéâtre, analogue, n'est qu'un ensemble de deux théâtres joints par le diamètre Au milieu, pas de scène, mais l'arène où ont lieu les jeux, les luttes, les combats de bêtes et d'hommes, de gladiateurs. Le *Colisée* (Rome), achevé en l'an 80, pouvait contenir près de 90 000 spectateurs. Le grand axe de son ellipse a près de 188 mètres.

Le cirque a la piste de sa longue arène divisée en deux dans la longueur par la *spina*, sorte de mur bas et long, orné d'obélisques et de statues : aux extrémités étaient plantées les bornes pour la course des chars. Au bout non arrondi, une sorte de portique s'ouvrait pour les concurrents. A l'autre extrémité (porte triomphale) les vainqueurs sortaient.

La sculpture romaine (ou du moins ce qu'on appelle ainsi) n'est

[1] Dans le théâtre romain, tout caractère religieux disparaît. L'autel de Bacchus est absent. — On a noté aussi que le plan n'est plus, comme chez les Grecs, un demi-cercle, mais un peu plus que la moitié du cercle.

romaine que par les sujets représentés ou par l'époque. Rome domine alors le monde et la Grèce est une province de l'empire. Tous les noms

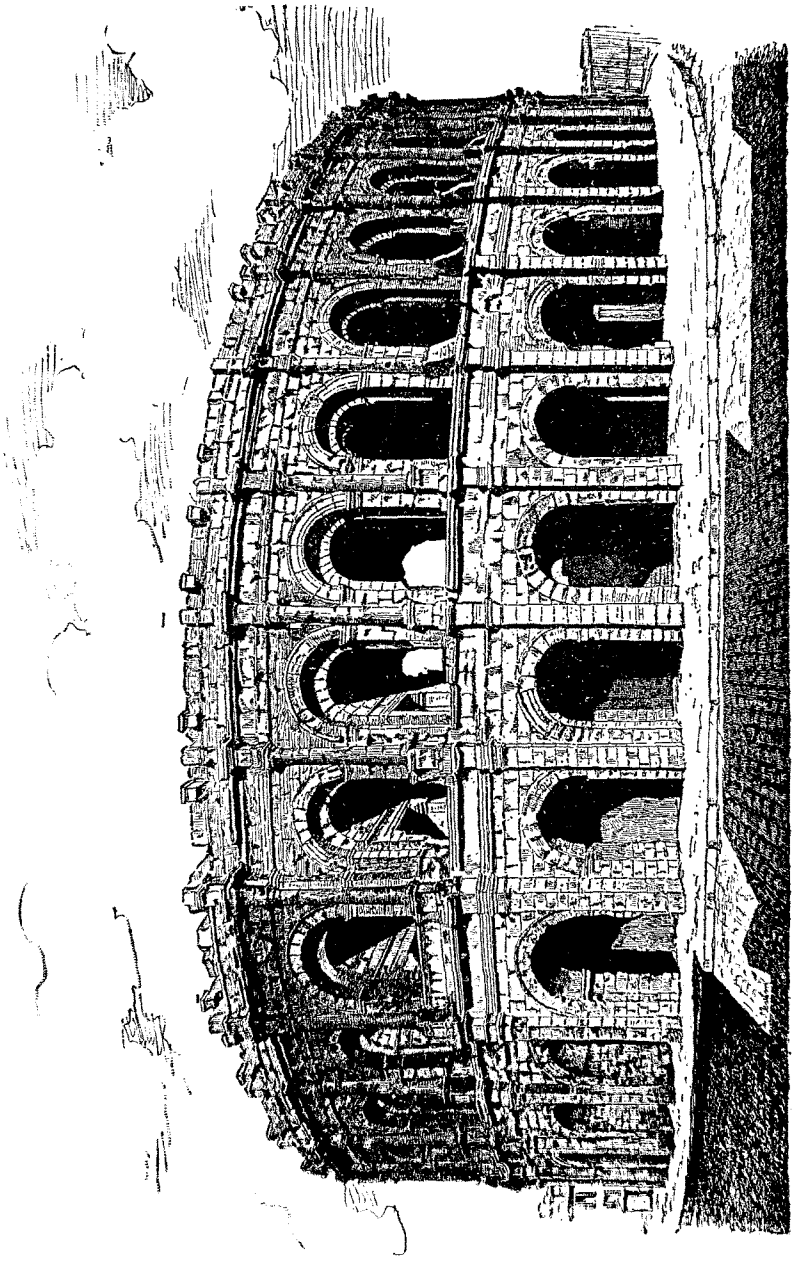


Fig. 13. — Les arènes de Nîmes.

propres cités sont des noms grecs, même celui de Zénodore dont Pline l'ancien fait un Gaulois et qui en tout cas ne serait pas latin. Pour ces

statuaires mentionnés par Pline l'Ancien, par Varron, on a de rares certitudes de dates. D'autres artistes nous sont révélés par les inscriptions trouvées sur des antiques : pour ceux-là les œuvres témoignent, plus probantes, après contrôle d'authenticité de l'inscription.

Pasitèle, auteur d'un Jupiter d'ivoire (perdu), était amoureux de vérité au point qu'il faillit être dévoré par une panthère échappée, pendant



Fig. 14. — Statue d'Auguste. (Musée du Vatican.)

qu'il étudiait sur nature. Il aurait eu pour élève un Colotès, de Paros, qu'il ne faut point confondre avec un homonyme, élève de Phidias. Diogène sculpta des cariatides et des statues pour le Panthéon d'Agrippa. Zénodore (gaulois, dit Pline) fait une statue colossale de Néron (environ 35 mètres de haut). Pline cite encore Stephanus. Varron admire des raisins et des poissons de Posis, des maquettes d'Arcésilas qu'on vendait plus cher que des statues de bronze ou de marbre. Parmi tous ces artistes il n'est guère qu'un Décius dont le nom soit bien latin.

Sans doute les anecdotes ne manquent point sur les temps anciens :

la Chine en a de fort ingénieuses sur ses primitifs. Tout cela est sujet à caution, comme la statue de bronze de Coclès et la statue équestre de Clélie. Les statues dont Rome s'embellit (indépendamment de quelques œuvres étrusques) provinrent surtout du pillage du monde conquis, pillage particulier ou public, des Verrès ou des Mummius, qui seul explique les 70 000 statues ou statuettes exhumées du sol de la Ville Éternelle et cela malgré l'enrichissement de Ravenne et de Constantinople dépouillant Rome à leur tour [1].

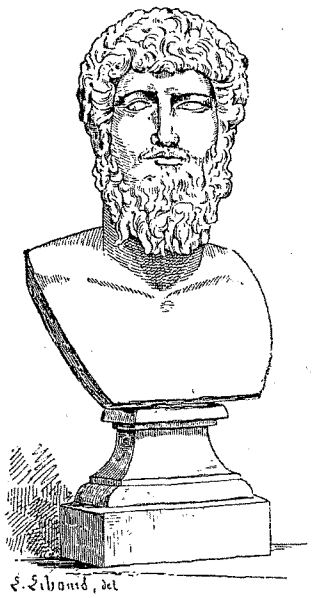


Fig. 15. — Lucius Vérus.

Les Romains furent plus des amateurs d'art que des artistes. Ils eurent leurs « collectionneurs », Cicéron, Verrès, César, Asinius Pollion. Certains empereurs encouragèrent les arts. Mais, en fait, c'est la Grèce qui crée. Winckelmann a raison de traiter de « prétendu style » le style romain. Des artistes étrangers, appelés par les Tarquins, modelèrent (en terre cuite) le Jupiter placé sur le Capitole. L'Apollon colossal (de bronze), plus tard transporté dans un temple d'Auguste, était étrusque. Argile et

[1] Constantinople, riche de Rome et aussi de ce que Rome avait oublié de prendre, perdit dans un incendie de 475 la *Vénus* de Praxitèle, la *Junon* de Lysippe et deux statues de *Jupiter* par Phidias, dont le *Jupiter Olympien*.

métal étaient les matières préférées de ces ancêtres des Toscans, auxquels on attribue l'*Enfant à l'Oiseau* (bronze, Vatican), l'*Orateur* (Florence), la *Louve* (Capitole Rome). Bien que, sur le tard, les amateurs romains se soient épris des choses archaïques (étrusques et égyptiennes), l'art hellénique domina les vainqueurs de la Grèce. Les statues romaines sont des statues d'époque romaine. Si quelque inscription donne pour auteur un artiste que Pline ou Pausanias ne nomme point, on suppose que l'artiste et l'œuvre sont postérieurs à Pline et à Pausanias. Si le sujet ou le personnage représenté est romain, on déclare l'œuvre romaine.

Le célèbre *Gladiateur Borghèse* (ou plutôt le guerrier luttant contre une amazone à cheval) porte le nom d'Agasias d'Éphèse et a fait croire à une école asiatique à laquelle se rattacherait Archélaüs de Priène, auteur et signataire d'un bas-relief, l'*Apothéose* d'Homère, actuellement au British Museum. Agasias et Archélaüs, dont on ne sait point les dates, sont rangés par certains dans l'école romaine.

La classification est aussi hypothétique pour la gracieuse *Vénus de Médicis* signée (?) Cléomène, le puissant *Hercule Farnèse* de Glycon (à Naples) et le fameux *Torse du Belvédère* (au Vatican), torse mutilé, d'Hercule, où se lit le nom d'Apollonius [1].

Les statues allégoriques de villes ou de fleuves (le *Nil*, au Vatican; le *Tibre*, Paris) sont attribuées à l'art romain.

L'allégorie se mêlera au portrait. Les impératrices figureront des divinités ou des symboles, la Paix, l'Abondance, — comme, au XVIIIe siècle, les nobles dames peintes en déesses. Mais c'est surtout dans la particularisation accentuée, dans la personnalité, dans l'individualisme, que l'art dit romain donnera sa note la plus originale. La ressemblance nous échappe [2], mais la vie y est frappante, comme le caractère.

Ces statues sont ou des figures entières ou des bustes.

[1] L'*Apollon du Belvédère*, qui a inspiré à Winckelmann ses plus belles pages, est donné comme contemporain des œuvres que nous venons de citer.

[2] Sauf dans le cas où l'on peut comparer avec les effigies des médailles authentiques anciennes, l'attribution ne repose que sur quelque inscription (qui peut être fausse et postérieure) ou sur des accessoires à interpréter ou sur la concordance des traits avec le témoignage des historiens. La certitude est l'exception. C'est ainsi que toutes les prétendues statues de Sénèque de nos Musées sont, sans aucune raison, dites représenter ce philosophe. Au Louvre il est un soi-disant « pêcheur restauré en Sénèque » qui est un foulon, ni pêcheur, ni Sénèque.

Parmi les figures entières, il faut citer l'*Auguste* du Vatican, debout vêtu de la cuirasse, jambes nues, la face soucieuse, dans l'attitude du chef prononçant une allocution. Souvent les empereurs sont représentés nus (statues dites héroïques ou achilléennes). Les nombreux *Antinoüs* où le favori de l'empereur Adrien est figuré en Bacchus ou en Mercure sont des « achilléennes ». L'*Agrippine assise* (Vatican) est un chef-d'œuvre par l'aisance de la pose dégagée et vivante.

Les bustes de l'époque romaine sont généralement portés par un motif architectural (piédouche) qui les sépare des réalités environnantes et joue le rôle du cadre pour le tableau : en cela ils se distinguent des bustes grecs semblables à une statue qu'on aurait coupée au haut de la poitrine et dont on aurait abattu les épaules.

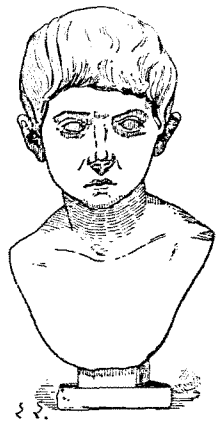


Fig. 16. — Buste de Marcellus.

Les plus célèbres des bustes romains sont ceux de *Lucius Vérus*, face robuste, énergique, se détachant dans les boucles de la chevelure et de la barbe puissantes ; — de *Caracalla*, dur, cruel (Naples) ; — de *César*, pensif, comme languissant (Naples) ; — de *Titus*, doux, bienveillant (Naples). Ces bustes sont parfois de dimensions colossales, comme celui de *Lucille* (Louvre) et celui d'*Antinoüs* (Louvre). Ce dernier est d'une beauté incomparable de lignes et prouve combien l'art était florissant dans la première moitié du IIe siècle de l'ère chrétienne.

Le IVe siècle devait voir le déclin de la sculpture. Les bas-reliefs de l'*Arc de triomphe de Constantin*, ceux de l'an 312, sont des œuvres barbares.

Les Romains ont répandu partout cette décoration des bas-reliefs. Les arcs de triomphe, les sarcophages en portent sur leurs faces. Il semble que, plus architectes que sculpteurs, les Latins aient été amenés à cette union du mur et de la statuaire. Le domaine des bas-reliefs est souvent plus intéressant pour l'archéologie que pour l'art. Les Grecs, dans la décoration des frontons et des métopes des temples, étaient restés épris de généralité, n'avaient point compliqué les sujets en y mêlant des accessoires nombreux, en multipliant les personnages. Si l'on est heureux de

trouver dans les bas-reliefs romains des documents instructifs que l'on ne rencontre pas ailleurs, il faut avouer que les ensembles y sont souvent confus, les proportions fausses. C'est d'ailleurs le défaut inhérent au genre même : la perspective y est naturellement fausse, les plans s'y heurtent, s'y bousculent. Telle chose est agrandie outre mesure aux dépens de telles autres. On dirait d'une sculpture qui traiterait ses sujets dans la manière qui plus tard sera celle des miniaturistes du moyen âge.

La peinture chez les Grecs et les Romains

Il est peu de questions plus intéressantes que celle de la valeur de la peinture antique; il n'en est point non plus de plus confuse et de plus obscure. Proclamer le génie de Zeuxis ou d'Apelle ne serait pas moins téméraire qu'affirmer la faiblesse des peintres gréco-romains[1]. Tout ce qu'on peut dire, en l'état de nos connaissances, c'est que nous ne savons sur ce sujet que ce que nous saurions de la statuaire classique, si ses chefs-d'œuvre étaient restés enfouis dans le sol. Et encore sommes-nous plus gênés qu'aidés par les œuvres peintes qu'on a retrouvées : nulle d'entre elles n'est un chef-d'œuvre, mais, quand on s'appuie sur ce que, en fait, nulle n'est attribuée à quelque grand artiste cité par les écrivains anciens, il ne faut pas oublier qu'il en est de même de la presque totalité des statues antiques que nous admirons; toute opinion émise repose donc sur des hypothèses en raison de l'insuffisance des témoignages et des œuvres.

Ces témoignages sont de diverses sortes.

Pline l'Ancien apporte le plus important; mais Pline, dont l'incompétence critique se trahit à chaque ligne, n'est qu'un savant qui s'occupe de la peinture par occasion, comme d'une dépendance de la chimie. Les autres, Quintilien, Cicéron, Lucien, Aristote, etc., auraient plus d'auto-

[1] Pour certains, Polygnote a été le Michel-Ange de l'antiquité; Apollodore le Rembrandt, Apelle le Titien. Tout cela est pure fantaisie et repose sur l'interprétation très libre de passages peu déchiffrables dans les écrits des anciens.

rité, mais sont trop laconiques. Il faut, de plus, avouer que certains passages (et surtout ceux qui nous importeraient le plus) restent absolument obscurs : la valeur exacte des mots spéciaux nous y échappe et prête aux interprétations les plus différentes. Comment en outre souscrire à l'admiration quand, après l'éloge d'un artiste déclaré parfait, nous voyons que le successeur de ce peintre a innové, « a inventé » un progrès avant lequel l'art n'avait pu que demeurer enfantin? L'indication des sujets traités, nous y reviendrons, n'est pas faite pour nous éclairer beaucoup. On s'étonne à bon droit qu'à une époque où la peinture était évidemment dans l'enfance, avant la connaissance des éléments les plus simples, on ait osé aborder des représentations compliquées de batailles, de prises de villes.

On pourrait rechercher, dans ce qui a survécu de la peinture antique, les éléments de reconstitution et d'appréciation; nous aurons à dire ce qu'il en faut penser. La vérité est que le témoignage le plus fort en faveur des peintres gréco-romains est le témoignage indirect de la sculpture : en effet on a peine à admettre que ceux qui ont porté si haut la statuaire aient pu se montrer faibles peintres et que ceux qui ont apprécié avec justesse et célébré le génie de leurs grands sculpteurs aient pu décerner des éloges immérités aux peintres, comme si le goût artistique et la critique n'étaient pas les mêmes qu'il s'agisse de marbre ou de couleur.

Et d'abord les anciens aimaient-ils la couleur? On sait que les monuments étaient peints. La statuaire, elle aussi, était, sinon toujours, du moins souvent polychrome : de cela nous avons la preuve par les écrits des anciens et par les traces demeurées sur certaines antiques. Mais il est bon de noter que cette polychromie n'était point inspirée absolument par la recherche de la réalité, dans l'intention d'ajouter à la vérité des lignes et des reliefs la vérité de la couleur. Sans doute la statuaire chryséléphantine appropria les substances à la partie qu'elles représentaient; mais certaines statues ont conservé des restes de dorure dans la chevelure bien qu'il n'y ait point, dans la nature, de cheveux dorés. L'emploi des substances rares et précieuses dans la chryséléphantine amena peut-être à imiter ailleurs ces effets au moyen de la couleur. On peignit probablement les statues pour donner l'illusion et l'apparence des matières précieuses, un peu comme de nos jours pour les statues de plâtre métal-

lisé. Les exigences du goût n'étaient pas sur ce point les mêmes que les nôtres. Ainsi peut s'expliquer l'étrangeté de ce Jupiter romain dont on barbouillait de vermillon le visage. Les anciens aimaient la couleur, mais

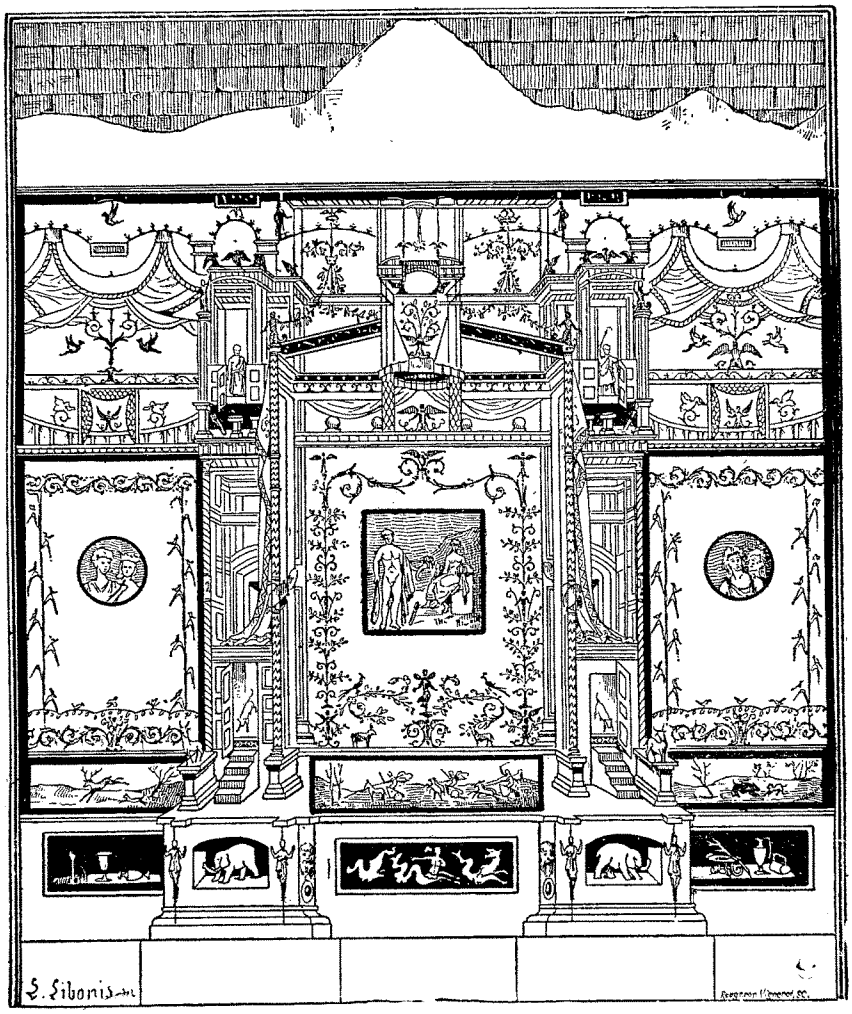


Fig. 1. — Décoration intérieure d'une maison de Pompei.

comme on aime une substance, une matière, physiquement, pour elle-même et indépendamment de son emploi d'accord avec la réalité. La langue grecque et les poètes grecs en font foi. La détermination précise du sens des adjectifs désignant les couleurs est peu établie pour nous en raison justement de la rareté des cas où ils sont des qualificatifs de nature. Les poètes, — et pourtant la Grèce est le midi, la Grèce est im-

prégnée d'Orient — diront de la mer qu'elle est bruyante, qu'elle est salée, — mais penseront moins à indiquer sa couleur. Nous ne nous rappelons pas qu'Homère ait donné au ciel l'épithète de « bleu », épithète si chère à nos modernes !

Les Romains semblent avoir été sinon plus peintres, du moins plus amateurs de peinture[1] que les Grecs. Le comique Plaute fait souvent allusion au parti qu'un peintre pourrait tirer de telle scène ou de tel personnage. Juvénal, raillant Annibal borgne sur son éléphant, s'écrie : « Quel sujet de tableau ! » Les Grecs, qui trouvaient dans la sculpture un langage d'art plus conforme, plus propre aux sentiments qu'ils voulaient exprimer, restèrent plus sculpteurs que peintres. La peinture, plus compliquée, plus amie du particulier et de l'accidentel, — pittoresque en un mot, — dut moins plaire : le pittoresque n'est pas chose antique. Pausanias, dans sa description des richesses d'art des contrées grecques qu'il a parcourues, cite à peine 125 œuvres de peinture pour 2.827 statues mentionnées. Chez nos contemporains, ce ne serait pas assez que de renverser la proportion.

Qu'était-ce que « peindre » pour les anciens ?

Le mot grec, auquel on donne ce sens, veut dire tracer, dessiner, « écrire ». Le brodeur « peint » aussi. Pour les Romains, on peut peindre à l'aiguille. Broderie, carrelage, mosaïque, tout cela est peinture ; mais tout cela est juxtaposition de tons, de couleurs sans rendu de relief, sans modelé, sans clair-obscur et telle dut être la peinture à l'origine, — juxtaposition de teintes plates cernées par des lignes, comme les divers morceaux de verre cernés par les plombs dans le vitrail.

Les procédés, les éléments employés permettaient-ils que la peinture fût autre chose ?

On s'est beaucoup occupé (surtout à la fin du dernier siècle) de reconstituer les procédés matériels des artistes antiques. Outre la fresque à l'eau sur un enduit frais et la détrempe composée d'eau et de colle, ils ont peint à l'encaustique, sorte de peinture à la cire et à la résine dont un fixage au feu faisait pénétrer la substance et assurait la longue con-

[1] Voir plus loin.

servation, à ce point que la *Bataille de Marathon* peinte au Pœcile

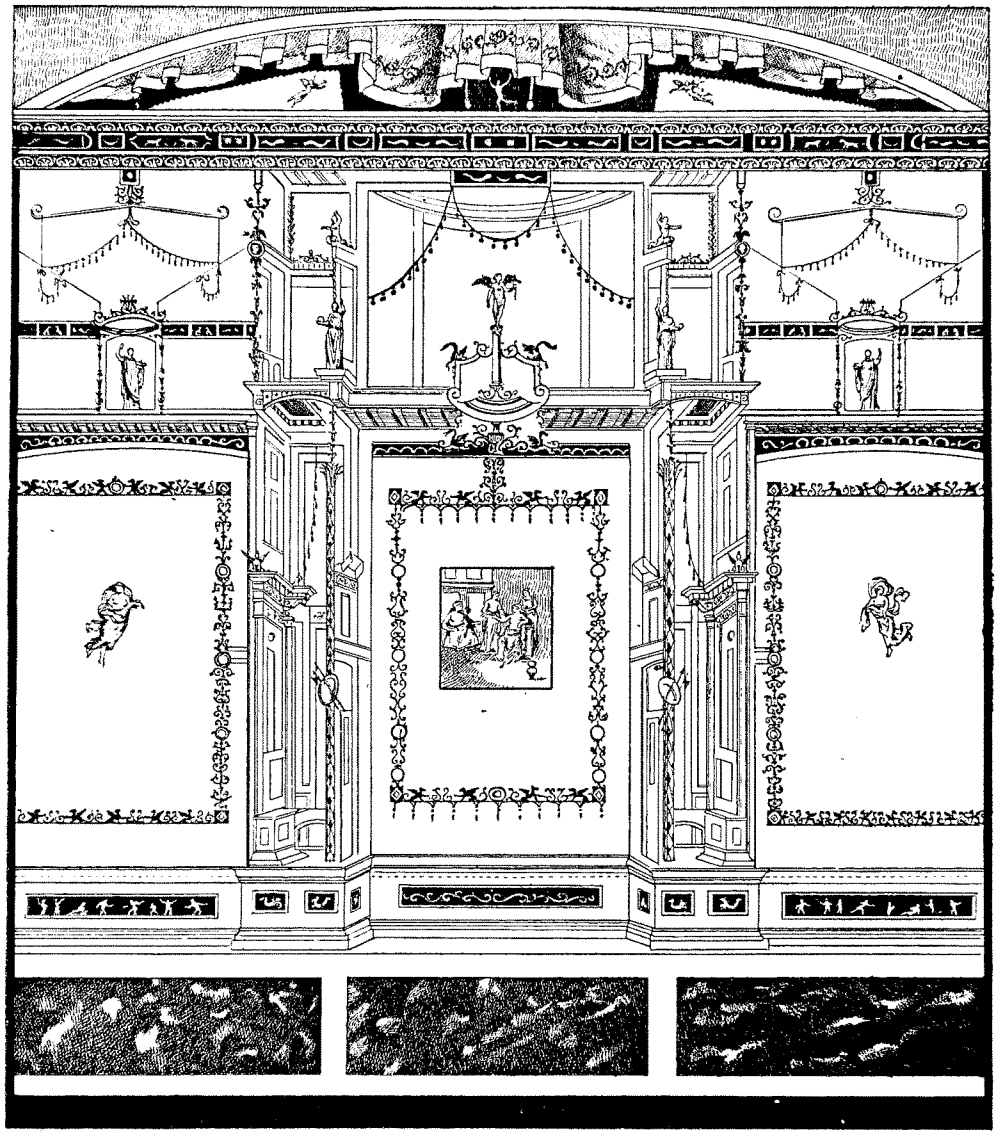


Fig. 2. — Décoration intérieure d'une maison de Pompéi.

d'Athènes par Polygnote résista à une durée de 900 ans et ne fut perdue que par suite d'accident.

Ces couleurs étaient étendues au moyen de pinceaux de poils, analogues aux nôtres; parfois on se servait d'éponges comme le prouve l'anecdote

de Protogène[1]. Une *fresque de Pompéi* montre un peintre dans son atelier avec le chevalet, la boîte de couleurs et les pinceaux. On a peint sur mur, sur matière dure, sur bois et même sur toile. Le fond était fourni par une sorte d'apprêt de plâtre. Les anciens ont connu plus tard un

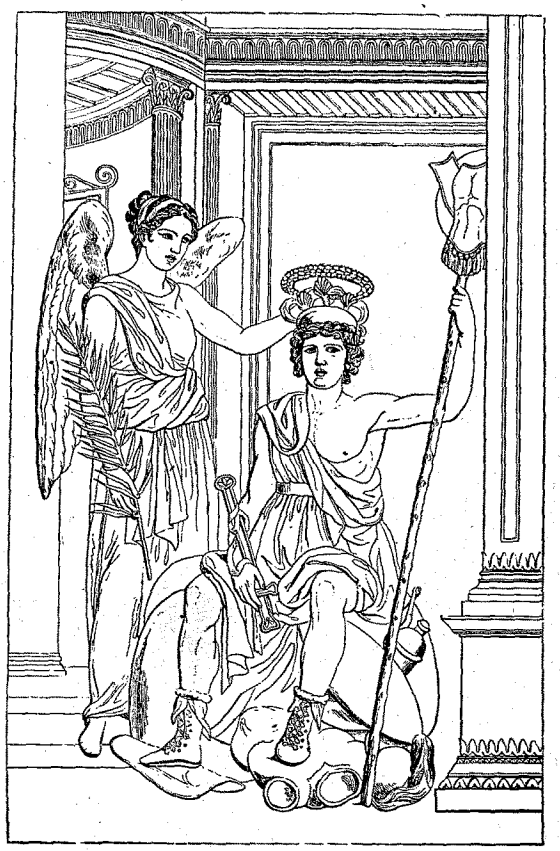


Fig. 3. — Le triomphe. (Peinture de Pompéi.)

vernis qui semble avoir offert des ressources et des effets un peu analogues à ceux de la peinture à l'huile.

Les recettes données par Pline pour la composition des couleurs restent obscures, tant il est malaisé de savoir certainement à quoi correspondent véritablement les substances chimiques qu'il désigne. D'autre

[1] Dans son *Ialysus*, fils du Soleil, il ne pouvait rendre la bave du chien qui accompagnait son personnage principal. De colère, il jeta l'éponge enduite de couleur sur le tableau : la tache ainsi formée par le hasard donnait à merveille l'illusion de la bave du chien.

part le monochromisme initial fut remplacé par une palette de quatre couleurs que donne le même Pline et qui sont le noir, le blanc, le rouge, et le jaune. L'absence du bleu est peu explicable.

Il nous reste des œuvres peintes antiques.

Les peintures de Pompéi et d'Herculanum sont nombreuses. Elles sont

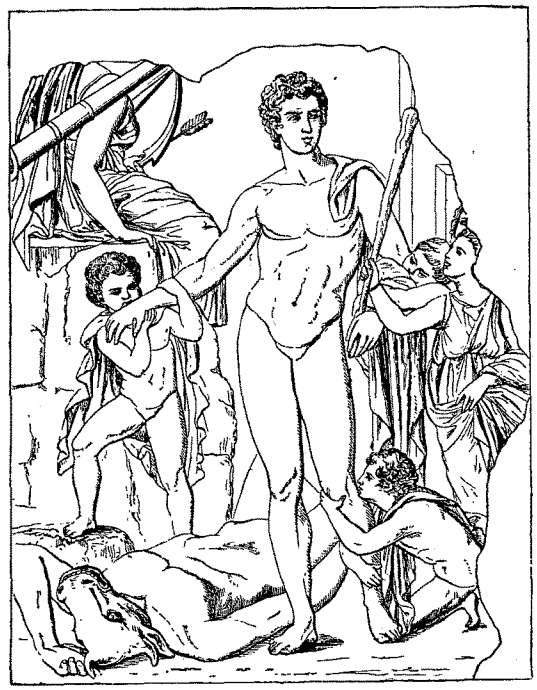


Fig. 4. — Thésée vainqueur du Minotaure. (Peinture d'Herculanum.)

médiocres en grande partie ; les meilleures sont celles de pure décoration et celles des danseuses, des bacchantes et des néréides. Nulle pourtant ne vaut comme importance les fameuses *Noces aldobrandines*, exhumées à Rome vers 1600 et qui figurèrent longtemps dans la Villa Aldobrandini, d'où le nom. C'est une fresque, aux contours peu nets, à ombres hachées au pinceau, dont le coloris est terne et donne l'idée d'un carton ou d'une esquisse un peu poussée. Zuccaro, qui l'a vue un des premiers et l'a nettoyée, affirme que le tout, lors de l'exhumation, était frais et vif, comme neuf. Les personnages, d'un pied de haut, sont habilement disposés en groupes variés. Le sujet est un mariage. Document précieux

pour l'histoire de l'art, les *Noces aldobrandines*, malgré quelque beauté, ne sont pas un chef-d'œuvre[1].

La *mosaïque*, dans ce qui nous en reste, montre une valeur d'art plus considérable que les peintures retrouvées. Par analogie elle peut contribuer à reconstituer l'art perdu. En fait ces mosaïques n'étaient que la mise en œuvre (par des juxtapositions de cubes de substances colorées) d'un modèle antérieur, dessiné et peint. D'ailleurs, pour les anciens, le mosaïste était peintre : la mosaïque était *pictura de musivo*.

La très belle mosaïque dite la *Bataille d'Arbelles ou d'Issus*, trouvée en 1831 dans la maison du Faune à Pompéi, est de beaucoup supérieure aux fresques de Pompéi et d'Herculanum et prouve davantage en faveur de l'art antique. L'action y est multiple, les attitudes variées, mouvementées; on remarque un hardi raccourci dans le cheval qu'un chef offre à Darius renversé. Le dessin y est simple et fort; les couleurs sont traitées largement. Sans doute, la mosaïque le veut ainsi et il se pourrait qu'à côté d'elle eût fleuri une peinture raffinée, amoureuse de détails, riche de tons. On peut en tirer cependant cette conclusion que, dans une grande simplicité de moyens expressifs, la peinture a pu être capable de belles

[1] Parmi les peintures murales antiques (la plus riche collection est au Musée de Naples) il faut citer comme morceaux intéressants la *Médée* tenant le glaive (autrefois on y voyait une Didon), le *Télèphe enfant*, les *Comédiens*, *Chiron et Achille*, *Oreste et Pylade*, le joli groupe des *Astragalizontes* (monochrome sur marbre, œuvre signée Alexandre d'Athènes), la *Marchande d'amours*, la gracieuse *Flore* vue de dos et cueillant des fleurs — et surtout les *Danseuses*, les *Funambules*, les *Centaures* et les *Bacchantes*, la *Néréide* sur le dos d'une panthère marine. Tout cela est décoratif, irréel un peu, abstrait de l'extériorité, sur un fond sombre, avec un peu de rêve, — destiné à être vu dans la pénombre chaude du demi-jour des appartements romains, avec leurs chambres éclairées de lucarnes basses et étroites. Un vernis préservateur qu'on a étendu sur ces peintures, alors qu'on les croyait toutes d'un procédé uniforme, empêche de reconnaître actuellement les différences. Retrouvées à Rome, elles paraissent une œuvre moyenne, peut-être supérieure à la moyenne, mais vraisemblablement d'une époque avancée, loin des temps primitifs. D'ailleurs en ce qui concerne les morceaux de peinture retrouvés à Herculanum et à Pompéi, il n'est point établi avec certitude qu'ils remontent au désastre de l'an 79 après Jésus-Christ. Il faudrait supposer que le territoire de ces villes a été abandonné définitivement après cette éruption du Vésuve. Le volcan a eu 50 importantes éruptions depuis quatre siècles ; l'antiquité en a vu de terribles, non seulement en 79, mais en 203 et en 472. Ce qui se passe de nos jours, la facilité téméraire avec laquelle, après un tremblement de terre ou une éruption, les habitants reviennent insensiblement sur les lieux dévastés, permet de croire que Pompéi et les villes voisines se sont repeuplées et nous ne savons point précisément à quel siècle il faut attribuer les peintures que nous possédons.

œuvres. La mosaïque d'*Issus* (dite aussi d'*Arbelles* ou *Bataille d'Alexandre*) est vraisemblablement d'époque romaine. Rien ne prouve qu'il faille y

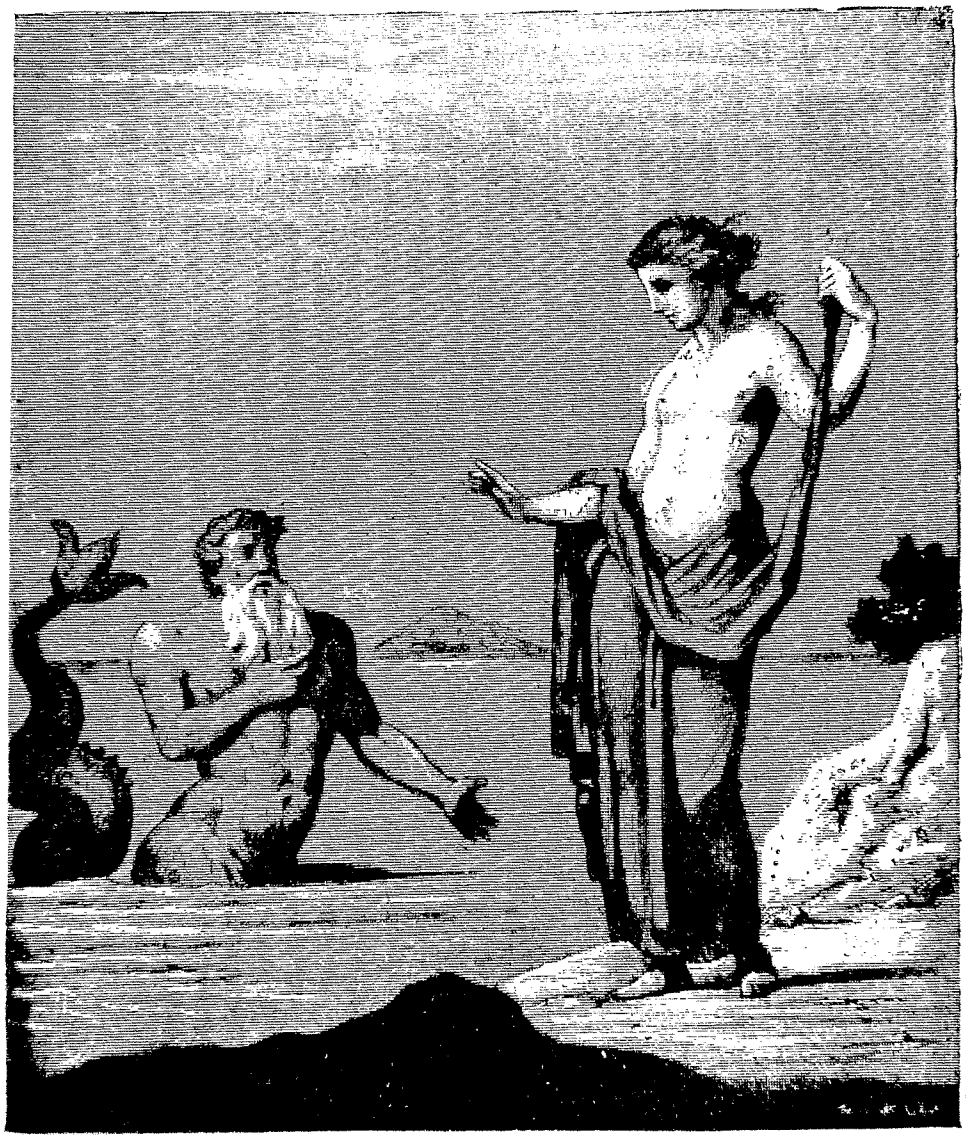


Fig. 5. — Scylla et Glaucus. (Peinture de la villa d'Adrien.)

voir la copie de quelque tableau célèbre consacré au même sujet. — le *combat d'Alexandre et de Darius* peint par Philoxène d'Erétrie pour le roi Cassandre par exemple.

En raison de leur date très vraisemblable, ce n'est point dans les fresques d'Herculanum et de Pompéi, dans les Noces aldobrandines, dans les mosaïques même qu'il faut chercher les éléments de reconstitution de l'idéal grec en peinture. Nous avons ailleurs des témoins contemporains. La céramique grecque est aussi vieille, sinon plus vieille que les artistes dont Pline nous parle. Sur la panse des vases, sur le contour des coupes, les décorations, dessinées et peintes, de scènes et de personnages, peuvent, sans être l'œuvre des grands peintres, donner par comparaison et induction l'idée de ce que durent être les tableaux contemporains de ces coupes et de ces vases. En marge du texte de Pline et de Pausanias, la céramique fournit une illustration précieuse, un commentaire instructif, dessiné et peint, d'une valeur d'art inférieure évidemment, mais inspiré du même esprit que les tableaux et s'adressant au même public.

Remarquez que cette décoration, due à l'application de substances colorées sur une matière absorbante, présente les mêmes conditions de travail que les fresques antiques. Cette décoration offre encore cette analogie, qu'elle est restreinte en ses ressources : restreinte aussi fut la peinture qui ne se développa que lentement, se contenta de silhouettes, usa d'abord d'une seule couleur. Aussi bien ici que là, le fond fut d'abord fourni par la matière sur laquelle on peignait : la couleur de la matière fut celle du fond où se découpait et se détachait le personnage ou la scène.

En étudiant ces décorations céramiques, on entrevoit la possibilité de ce que produisirent les grands artistes, restreints à des moyens dont la simplicité étonne et rend d'abord sceptique. On est moins surpris que, au témoignage de Pline, des tableaux importants aient été peints avec quatre couleurs, quand on constate tous les effets qu'ont pu produire les céramistes grecs avec quatre tons et même moins, car il fallut des siècles pour enrichir à ce point la palette des décorateurs de vases. Les plus belles, les plus riches décorations, les plus compliquées même et les plus variées n'ont pas réclamé davantage et les quatre tons ont suffi largement. On est obligé de compter les couleurs pour s'assurer qu'il n'y en a en effet que quatre. Et comme tout s'éclaire quand on voit que ces quatre couleurs sont le blanc, le noir, un rouge et un jaune! N'est-ce pas à ces quatre mêmes couleurs que Pline réduit les ressources des grands peintres des premiers siècles ?

L'analogie, très probante, très suggestive, ne s'arrête pas à cette ressemblance, à cette identité de la palette du peintre de tableaux et du décorateur de vases.

La boîte de couleurs du peintre grec est celle du peintre de vases. En outre, le dessin de ces décorations céramiques ne comporte que peu de perspective : les différences de plans y sont marquées par une sorte de chapelet de points. Les ombres portées n'y figurent point. Si nous

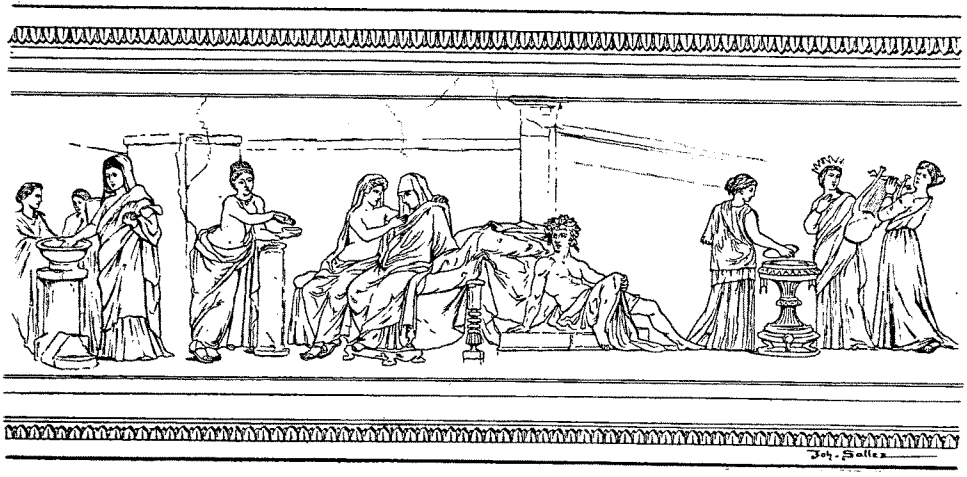


Fig. 6. — Les Noces Aldobrandines.

transportons ces conditions aux tableaux, nous comprenons le mot de Quintilien sur la nécessité, pour le peintre, d'espacer les personnages pour que « les ombres ne tombent point sur les corps ». Cette absence d'ombre portée, absence aussi bien sur les vases que sur les tableaux, explique comment ce cheval peint par Pauson pouvait, selon le sens où on tenait le tableau, représenter un cheval au galop ou un cheval se roulant sur le dos. Le cheval de Pauson devait se détacher sur un fond monochrome, un fond insignifiant : car comment supposer que le paysage où courait l'animal pût indifféremment être renversé? Le terrain sur lequel l'animal se mouvait ne devait pas être indiqué, on le comprend aisément. Les ombres ne devaient point non plus se voir sur le ventre du cheval qui se découpait probablement sur le fond de l'apprêt ou du mur.

Si, négligeant la couleur, la composition et l'esprit de l'interprétation

simplifiée et décorative, on étudie sur les vases les personnages isolément, on est d'ailleurs émerveillé de l'aisance, de la verve et de la puissance du dessin. Sur les vases de la belle époque, à côté de la sérénité naïve des types de femmes ou de déesses aux gestes gracieux, aux costumes cannelés de plis parallèles, les dieux, les héros et les hommes montrent des musculatures vigoureuses, des attitudes vives jusqu'à la violence. Les articulations, les détails des membres y sont accusés d'un trait sûr, raide même, avec quelque gaucherie dans les extrémités, pieds et mains : les luttes y aboutissent à des confusions de corps entrelacés où l'attention reconnaît la justesse des poses. On éprouve comme la surprise d'une analogie avec l'esprit du dessin japonais aux complications aisément démêlées, aux mouvements fébriles et saccadés, notés d'un trait net, un peu pointu et anguleux [1].

C'est à la lumière de cette comparaison avec la peinture des vases que s'éclaire l'histoire de la peinture antique. En somme, ces artisans décorateurs étaient grecs d'esprit, s'adressaient à des Grecs, avaient reçu un enseignement analogue à celui des grands artistes. Dans un domaine inférieur, dans une langue moins raffinée, mais dans la même langue, ils disaient les mêmes choses.

Et en effet sur la panse des amphores, des lécythus, des coupes, nous retrouvons les sujets mêmes des tableaux. Ici on peut s'en référer à Pline quand il donne les titres : cela permet (sauf à discuter le mode d'interprétation de ces sujets) d'établir un peu quels divers genres les anciens ont abordés. On peut également constater que, au contraire de ce qu'on aurait imaginé, c'est dans le sens de la simplicité plus grande que la peinture se dirigea avec le temps. On cite des *Batailles* par Bularque, Panœnus, Polygnote et Micon. Certains personnages auraient même été des *portraits* véritables : pour quelques-uns, la reconnaissance était, il est vrai, aidée par des inscriptions donnant les noms, — autre ressemblance avec les décorations des vases.

[1] Entre ces peintures de vases et les peintures antiques du Musée de Naples, quelle dissemblance ! Ces dernières, même les meilleures, tendent à la courbe, ont des contours engorgés, arrondis : on dirait que la race a perdu sa sveltesse première. Tout cela ne peut provenir que d'un intervalle de nombreux siècles, Les vases sont grecs ; les fresques ont déjà la lourdeur romaine, sinon dans l'ensemble, du moins dans le trait, dans la ligne.

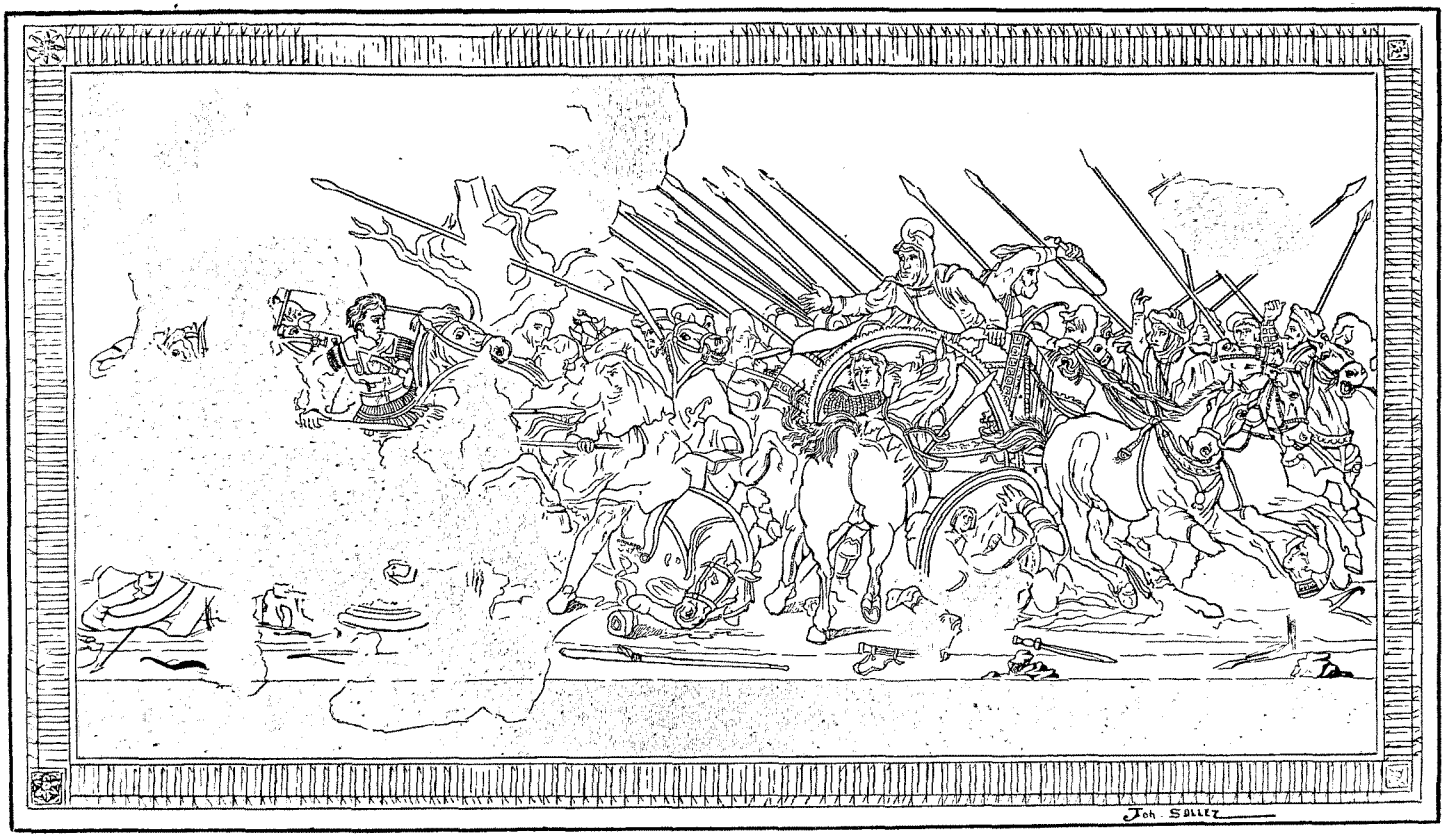


Fig. 7. — Bataille d'Arbelles. (Mosaïque antique.)

L'allégorie fut traitée et très abstraite. C'est une figure allégorique de la *Grèce* et de *Salamine* qui figure dans un tableau de Panœnus. La *Calomnie* par Apelle est une scène allégorique. Parrhasius fait une figure allégorique du *peuple* d'Athènes. Antiphile avec ses *bambochades* peut passer pour un ancêtre des Hollandais. Androcydès se fait un nom dans la *nature morte*. On vantait les *fleurs* de Pausias, ses *bœufs*. Parmi les animaliers, Apelle est fameux [1].

D'après Pline l'Ancien, Pausanias et plusieurs autres, on a rétabli une histoire de la peinture antique, histoire vide d'œuvres, pleine de noms propres jetés confusément, sans que la suite chronologique soit bien précisément fixée. La gloire, dans cette nomenclature, est souvent à celui que quelques anecdotes d'une plaisante imagination ont recommandé au souvenir de la postérité : pourtant la plupart de ces historiettes sont d'une vérité plus que suspecte. Les exagérations s'y joignent à des enfantillages et à des impossibilités. S'il n'y avait que cela pour juger de la peinture antique, le témoignage serait nul. Il ne faut pas oublier que les Chinois ont aussi leurs anecdotes sur les merveilles d'illusions produites par leurs artistes primitifs : qu'en inférer ? Jamais un cheval n'a henni devant un cheval peint, même peint par Apelle. Jamais des oiseaux ne sont venus becqueter des raisins peints fût-ce par Zeuxis. Que penser de cette draperie de Parrhasius que Zeuxis croit véritable ? L'exagération est flagrante ailleurs. Que penser de ce tableau allégorique où, dans une personnification du *Peuple athénien*, Panœnus aurait exprimé tant de choses contradictoires, « la légèreté du peuple, sa cruauté, sa pitié, sa grandeur d'âme et sa pusillanimité » ? Ne peut-on, ne doit-on pas rester un peu sceptique quand on lit qu'Aristide, dans son tableau d'un « *Sac de ville* », aurait peint une malheureuse mère mourante avec son petit enfant près d'elle et dont le visage

[1] Le paysage n'existe pour ainsi dire pas. On mentionne Ludius, peintre sous Auguste. Ludius est romain. Nous avons noté combien la nature avec ses accidents hasardeux, avec son pittoresque dû à l'anormal, à l'exceptionnel, semble avoir peu parlé à l'esprit grec, esprit rationnel, constructeur, général. Les écrivains apportent à cela leur témoignage. Xénophon, décrivant les pays parcourus par son armée en retraite, a trois qualificatifs, toujours les mêmes pour les villes qu'il rencontre sur sa route, « ville grande, heureuse et peuplée », puis c'est tout. Quelle différence avec les littératures modernes !

exprimait la crainte que l'enfant ne suçât du sang et non du lait à la mamelle déjà tarie par la mort ?

La peinture dans sa forme primitive fut-elle un art importé d'Égypte ? on ne peut l'affirmer certainement ; mais on peut croire que, même pendant la période d'épanouissement, les artistes grecs ressemblèrent dans leurs œuvres aux artistes égyptiens. On dit que le berceau hellénique, le premier foyer, fut Sicyone ou Corinthe. Vers le VIIIe siècle avant



Fig. 8. — Les Acteurs. (Mosaïque à Naples.)

Jésus-Christ, Bularque ou Boularque aurait représenté une *Bataille des Magnésiens*, tableau (?) que le roi Candaule aurait payé richement. Ce Bularque était-il grec ou asiatique, à supposer qu'il ait existé ? Fut-il peintre ou dessinateur ? Le dessin aurait pour inventeur Craton de Sicyone. Comment expliquer que la silhouette soit l'invention d'un autre, de Philoclès d'Égypte ou de Cléanthe de Corinthe, Cléanthe dont Strabon mentionne une *Ruine de Troie* dans un temple grec ? Comment Craton a-t-il pu dessiner sans faire de silhouette, sans ce minimum qui est le contour ? On comprend mieux que Téléphanès de Sicyone ait innové en traçant, à l'intérieur de la ligne de contour, des lignes distinguant les parties. Téléphanès inscrivait prudemment, sur les fonds, le nom des choses figurées. Tout cela était sans couleur ou du moins d'un seul ton de couleur donnant le trait, — noir, rouge, etc. Plus tard, tout

en n'employant qu'une couleur, on en varia la force dans le sens du clair ou du foncé : ce fut l'invention d'Ecphante. Il ne faut pas encore voir là des camaïeux, avec modelés traduisant les reliefs et faisant jouer les lumières. Le camaïeu, bien que monochrome, demande une habileté qu'on ne peut supposer chez ces artistes primitifs, dans un art qui n'apprit que plus tard, avec l'Athénien Eumare, à distinguer (par la coloration comme les Etrusques ?) les sexes masculin et féminin. Cimon aurait été assez fort pour abandonner le profil et hasarder même des raccourcis : il est célébré pour les indications des articulations, des veines, des plis d'étoffe [1], ce qui prouve qu'avant lui les artistes y étaient faibles.

Nous voici au ve siècle [2]. L'art a dû faire un pas immense. L'architecture et la statuaire sont en pleine floraison : cela suppose la science du dessin. Les monuments publics s'ornent de peintures, mais de peintures murales qui réclament la composition simplifiée, les grandes masses, la manière large et quelque chose de conventionnel qui n'est pas l'imitation précise de la réalité. Peut-être est-il légitime de penser que ce manque de relief, cette absence de fonds détaillés et percés par la fuite des perspectives (toutes choses qu'on peut supposer de l'art pictural grec d'après le témoignage des décorations des vases), s'adaptaient merveilleusement à ces grandes surfaces des murailles dont le plan vertical était respecté pour le regard. On était ainsi dans la vraie doctrine de la décoration architecturale, gaie dans la couleur sobre et puissante de simplicité, — dans le sens d'un accord double avec les lignes droites d'un édifice et avec l'éclairage de cet édifice, sans en contrarier la lumière par une lumière propre au tableau et contradictoire.

[1] Tout cela fait songer aux dessins des vases.

[2] Toute cette chronologie, surtout pour la période antérieure au ve siècle, est pleine d'obscurité, d'invraisemblance même. Comment expliquer la possibilité du tableau de Bularque, tableau à nombreux personnages, si l'on admet que les innovations que nous avons mentionnées ne vinrent que plus tard ? D'autre part, Homère parle de la tapisserie d'Hélène et de celle d'Andromaque : Hélène brode des combats. Cela n'était possible ou du moins Homère n'a pu imaginer la chose à propos d'Hélène que parce qu'à l'époque homérique on brodait des représentations de nombreux personnages et cela n'était possible que d'après un modèle fait d'avance d'après lequel on brodait. La peinture en ce sens existait donc et compliquée avant le ve siècle sur le littoral de l'Asie Mineure. Comment expliquer qu'elle n'existât pas en Grèce?

Les figures pourtant conservent une individualité reconnaissable : dans le *Marathon* de Panœnus, frère de Phidias, les chefs sont ressemblants. Polygnote de Thasos, décore la galerie du Pœcile et les monuments d'Athènes. C'est un peintre de batailles (Marathon, Thésée et les Amazones, la guerre de Troie). Certains épisodes de ses fresques étaient renommés : on vantait son talent pour les animaux ; mais on célébrait



Fig. 9. — Acteurs. (Mosaïque antique.)

surtout ses figures de Cassandre et de Polyxène. Quintilien dit de lui et d'Aglaophon, son père, qu'ils sont les premiers qui, dans le genre simple, méritent d'être regardés pour la beauté et non plus pour la curiosité. Il a dégourdi l'antique raideur des visages, dit Pline [1]. Micon d'Athènes,

[1] Les autres éloges de Pline sont peu clairs. « Il peignit des femmes en vêtements brillants (transparents aurait un sens), leur mit des mitres de couleur variée, ouvrit les bouches, montra les dents. » Aristote est inintelligible : « Polygnote a fait les hommes meilleurs qu'ils ne sont... Il est peintre de caractères. » Faut-il comprendre « plus grands » au lieu de « meilleurs » ? N'oublions pas que le modèle ne viendra qu'avec Apollodore.

collaborateur de Polygnote, peint les « filles de Leucippe » dans le temple de Castor et Pollux, les « Amazones » aux Propylées, une « Prise de Troie » et des épisodes de la vie d'Ulysse.

Agatharque de Samos, vanié comme animalier, fait des décors pour les tragédies d'Eschyle : ces décors de fonds nécessitent l'observation des lois de la perspective[1] dont il passe pour l'inventeur et sur lesquelles Démocrite et Anaxagore publient alors un ouvrage.

On peut croire qu'il y eut là un moment décisif, celui d'une direction nouvelle donnée à l'art. La grande peinture murale des fresques aux fonds probablement monochromes, aux actions simplifiées, aux colorations plates et légèrement conventionnelles des quatre couleurs, fit place au tableau indépendant, transportable, dû au procédé de la détrempe. La couleur avec des ressources plus riches prit le pas sur le dessin. Ici, semble-t-il, s'amoindrit l'analogie avec la décoration des vases, analogie qui persistera pourtant au point que la description d'un tableau de Nicias (au IIIe siècle) semblera celle d'une décoration de vase.

La perspective, par contre-coup de l'œuvre d'Agatharque, fait fuir des lointains dans les fonds des tableaux. Apollodore, qui, nous dit Pline, « mêle les couleurs », enrichit la palette, renonce aux quatre tons élémentaires, donne à chaque coloration une faculté de relief par le modelé qu'y amènent les ombres[2].

Dorénavant, le tableau, qui jusque-là ne rendait que la hauteur et la largeur, rend la profondeur au moyen de la perspective des lignes et des masses arrondies et déformées par l'éloignement, au moyen du modelé rapprochant ou éloignant les plans par la coloration qu'assourdit et modifie l'ombre. C'est du jour où l'ombre est exprimée qu'est exprimée la lumière.

Avec Zeuxis d'Héraclée (mort en 378), chef de la nouvelle école, ce fut le règne de l'art pour l'art. En ce sens, Aristote lui reproche de ne pas être le peintre des caractères. La peinture, jusque-là conventionnelle,

[1] Il est évident que n'ayant à peindre que des fonds, palais ou paysages, et non des personnages (ceux-ci étant les acteurs réels), Agatharque dut donner à ces fonds une importance qu'ils n'avaient pas encore dans les peintures murales ordinaires.

[2] N'oublions pas que, si Agatharque a « inventé » la perspective, c'est qu'avant lui on n'en suivait pas les lois, — si Apollodore a peint les ombres et mêlé les couleurs, avant lui on ne faisait ni l'un, ni l'autre.

agrandit son domaine et lutte avec la réalité complète. De là cette anecdote du trompe-l'œil, de ces raisins peints, becquetés par des oiseaux, anecdote fausse en son exagération, mais qui, en exagérant le résultat et la puissance, constate la tendance. C'est dans la réalité que Zeuxis cherche les éléments des parties qu'il combine en un tout idéal, comme pour ce tableau d'Hélène nue, dans laquelle il unit les beautés particulières des cinq plus belles jeunes filles de Crotone. Quoiqu'il ait représenté *Jupiter parmi les dieux*, on cite surtout ses figures isolées, une *Alcmène* à Agrigente, un *Pan*, une *Pénélope*, un *Athlète*, *Hercule et les serpents*.

Parrhasius d'Ephèse, son contemporain, plus dessinateur, se plaît aux



Fig. 10. — Décoration de vase grec.

sujets compliqués, *Philoctète à Lemnos*, etc. Dans le *Peuple d'Athènes* et dans *Ulysse simulant la folie*, il exprime des passions, des états contradictoires, d'un rendu difficile : Ulysse devait avoir l'air d'un fou sans être fou. Timanthe de Sicyone fait preuve d'esprit : dans son *Cyclope endormi*, des satyres mesurent avec leurs thyrses le pouce de Polyphème et donnent l'unité de proportion du tableau. On a beaucoup vanté un *sacrifice d'Iphigénie* où Agamemnon aurait été représenté la tête voilée, comme si le pinceau renonçait à exprimer la douleur paternelle. Il n'y a là qu'un détail mal compris : dans la douleur et le deuil, les anciens se couvraient la tête du pan du manteau, — tel Ulysse, dans l'Odyssée, pendant le chant de Démodocus.

Zeuxis et Parrhasius « ajoutèrent beaucoup à l'art » dit Quintilien — le mot latin art contenant surtout une idée de « moyen », de « pratique ». Chez Echion, Protogène, Nicomaque et Apelle, tout est parfait, au témoignage de Cicéron. Ces noms nous conduisent au temps d'Alexandre.

On a supposé, sans preuve, que les *noces aldobrandines* étaient la copie d'une œuvre d'Echion qui a traité le sujet du mariage de Ninus avec Sémiramis. Protogène, établi à Rhodes, appelé à Athènes pour décorer les Propylées, fut longtemps méconnu : Apelle généreusement lui fit rendre justice. Il travaillait lentement et mit sept ans à son *Ialysus* (fils du Soleil et protecteur de Rhodes), tableau estimé au point que Démétrius Poliorcète, assiégeant Rhodes, respecta le point le plus vulnérable de la ville de peur d'endommager par les projectiles l'œuvre exposée dans un monument de ce côté. Nous avons raconté l'anecdote du hasard heureux qui reproduisit la bave du chien, compagnon d'Ialysus. Protogène a été portraitiste.

Nicomaque au contraire était célèbre par sa facilité : c'est tout ce qu'on sait de ce peintre vanté.

Apelle, de tous les artistes de l'antiquité, est le plus illustre. Pline se trompe manifestement ou du moins est inintelligible quand il range le peintre attitré d'Alexandre parmi ceux qui n'ont employé que quatre couleurs ; d'ailleurs son affirmation est contredite par un passage de Cicéron, — autorité plus considérable. Les historiettes sont innombrables outre celle du cheval hennissant, mentionné plus haut. Apelle ne laissait pas passer un jour sans dessiner (*nulla dies sine linea*), exposait ses tableaux aux critiques de la foule, quitte à ne tenir compte des observations d'un cordonnier que dans le domaine où ce dernier était compétent. Il préférait la beauté simple à la richesse des accessoires. « Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche ! » disait-il à l'auteur d'une Hélène. Il semble avoir recherché surtout les figures isolées. Sans doute, on cite de lui une *Diane parmi des nymphes* et cette allégorie de la *Calomnie*[1], allé-

[1] Lucien nous a laissé une curieuse description de ce tableau qu'il a vu et que Raphaël et Botticelli ont essayé de reconstituer (Paris et Florence). « A droite, est assis un homme d'éclat et d'autorité, qui a de grandes oreilles dans le genre de Midas et qui tend la main à la Calomnie pour l'inviter à s'approcher. A côté de lui sont l'Ignorance et le Soupçon. La Calomnie s'avance, femme d'une grande beauté ; mais, dans sa démarche et sur son visage il y a quelque chose de violent et d'emporté comme chez une personne colère, furieuse. D'une main elle tient une torche pour allumer la division et la discorde ; de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui tend les bras vers le ciel et implore les dieux. Devant lui, un personnage pâle, au corps desséché, décharné, les yeux perçants, l'air malade : c'est l'Envie. La Calomnie est accompagnée de deux autres femmes qui l'excitent, qui l'animent, qui

gorie à nombreux personnages ; mais cela paraît une exception. Parmi les figures isolées, sa *Vénus Anadyomène* admirée (à cause de cette grâce dont le peintre avait le don) après avoir orné le temple d'Esculape à Cos, patrie du peintre, fut achetée par l'empereur Auguste pour le temple de César. La déesse, sortant de la mer, les cheveux épars, était le portrait de Campaspe ou de la courtisane Phryné. D'ailleurs le portrait fut surtout le



Fig. 11. — Décoration de vase grec.

genre du grand artiste : il avait peint Alexandre, la foudre à la main, avec un effet renommé de relief et de lumière.

Dans l'atelier de son maître Pamphile, celui qui prétendait que sans géométrie on ne peut être peintre, Apelle avait eu pour condisciples Mélanthius dont on sait peu de chose, et Pausias, célèbre par ses ornements, ses Amours, ses fleurs et surtout pour un tableau où une femme en train de

s'empressent aussi autour d'elle, arrangent ses vêtements et sa parure. Celui qui m'a expliqué le sens de cette peinture m'a dit que l'une est la Fourberie, l'autre la Perfidie. Derrière marche une femme désolée, vêtue d'une robe noire déchirée, c'est le Repentir. La femme détourne la tête, pleure et, confuse, regarde la Vérité qui vient vers elle. » Le dessin de Raphaël à la plume, lavé de bistre est au Musée du Louvre. L'œuvre de Botticelli est aux Offices de Florence. On s'est demandé s'il ne s'agissait pas d'un autre peintre du nom d'Apelle.

boire levait une bouteille transparente à travers laquelle on voyait sa figure.

Euphranor, peintre et sculpteur, auteur d'un Traité sur les proportions et les couleurs, resta fidèle à la grande peinture murale. Il laissa un groupe des *Douze dieux*, la *Folie d'Ulysse*, des *Philosophes*, des *Batailles* et une *Junon*. Sa date est peu certaine. Y eut-il deux artistes de ce nom et de quel Euphranor Nicias fut-il l'élève? A ce dernier on attribue l'entente du clair-obscur. La description que Pausanias donne d'une de

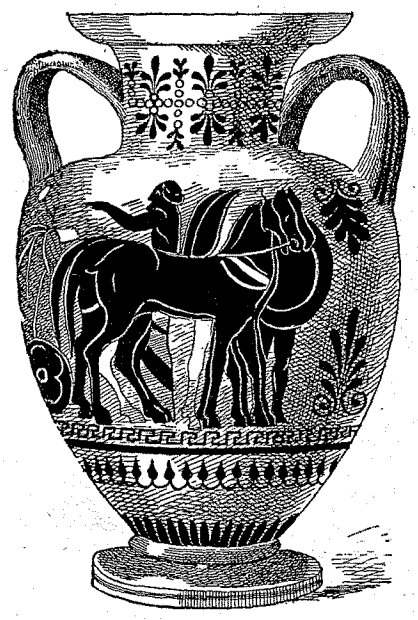


Fig. 12. — Décoration de vase grec.

ses peintures suffirait à montrer qu'il devait être demeuré fidèle aux premières traditions de la composition. Il est notable que, d'après cette description, les personnages semblent espacés, éloignés l'un de l'autre, distincts comme dans la peinture primitive et sur les vases :

« Une jeune personne d'une très grande beauté est assise sur une chaise d'ivoire. Près d'elle est une femme qui tend un parasol. De l'autre côté est un jeune homme imberbe, vêtu d'une tunique et d'un manteau de pourpre. Près du jeune homme, un esclave tient des javelots et mène en laisse des chiens[1]. »

[1] Pausanias ne dit rien du fond. Les personnages en outre sont à côté et non sur différents plans.

Aétion mérite une place pour ses noces d'Alexandre et de Roxane que Lucien décrit amplement et que des artistes de la Renaissance ont tenté de restituer. Puis l'art dégénère : l'idéal s'abaisse avec les bambochades

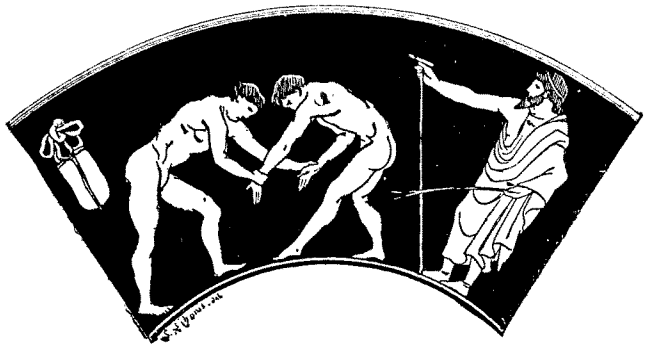


Fig. 13. — Ephèbes luttant. (Décoration de vase.)

l'Antiphile et de Piraïcus. C'est le temps des rhyparographes, peintres les trivialités.

On dit que les Romains furent plus peintres que sculpteurs; comme, en sculpture, ils n'ont rien laissé, cela veut dire qu'ils ont quelques



Fig. 14. — Ephèbes s'exerçant au pugilat. (Décoration de vase.)

peintres, mais non plus de peintres que la Grèce, car il y a environ six fois plus de noms grecs parmi les peintres dont les noms se sont conservés. Cicéron en attribue la raison au peu d'honneurs qui entourèrent les arts. Une tendance archaïque mêlée de patriotisme accorda longtemps une grande valeur aux vieilles peintures étrusques à Rome. On parle de Fabius Pictor qui, au IVe siècle, dut son surnom de Pictor (le peintre) aux décorations du Temple du Salut. Un siècle plus tard

Pacuvius cultivait les lettres et la peinture. Puis c'est Ludius qui, sous Auguste, orne les murs de paysages fantaisistes. On cite les déesses d'Arellius, des portraits par une femme, Lala. Amulius peint sur toile un portrait colossal de Néron, absurdité dont l'idée vint vraisemblablement du modèle : un portrait de 37 mètres de haut où tout devait être déformé dans les proportions. En fait, malgré tout cela, Rome en dut rester aux peintres grecs et César payait un demi-million l'*Ajax furieux* et la *Médée* de son contemporain Timomaque, dont le chef-d'œuvre était une *Gorgone*.

Les Arts Décoratifs gréco-romains

Les arts décoratifs, plus près de nous, pour ainsi dire, plus familiers, plus mêlés à la vie journalière, adaptés à des fonctions plus utilitaires ou du moins d'une utilité plus matérielle, ont besoin pour être compris d'être vus dans le milieu qu'ils garnissent. Il y a en outre une dépendance plus étroite entre toutes leurs manifestations et ces manifestations elles-mêmes sont dominées par la *maison*, dont quelques-uns sont les éléments fixes et les autres les éléments mobiles. Par l'art pur, la forme s'abstrait un peu du temps et de l'espace, a quelque chose d'universel : aussi la statue se distingue-t-elle, se sépare-t-elle des réalités environnantes par le piédestal ou le socle, — tout comme le tableau par le cadre se détache du milieu où il figure. Il n'en est pas de même de l'art appliqué aux objets usuels et, pour comprendre l'art décoratif grec ou latin, il faut connaître l'ensemble dans lequel il apparaît enveloppé.

La *maison grecque* n'est point aisée à reconstituer. Elle était fort simple, tout le luxe s'étant très longtemps dépensé dans les monuments publics. La description qu'en a donnée Vitruve ne semble convenir qu'aux constructions privées contemporaines d'Alexandre le Grand, c'est-à-dire au IVe siècle avant l'ère chrétienne, et encore y rencontre-t-on des affirmations inconciliables avec certains passages d'autres auteurs.

Peu large, toute en profondeur, la demeure grecque présentait une

façade simple (pierre, bois, brique) sous un toit de tuiles à double égout[1]. A la façade s'accotait un autel d'Apollon Agyieus (Apollon des rues) ou quelque hermès. Des marches soulignaient l'entrée ; sur le seuil se lisait un souhait de bienvenue. Tout cela fut imité par les Romains. *Salve*, lisait-on sur le seuil latin. La maison avait, sur les côtés, des boutiques. Dans les grandes villes latines, ces maisons devinrent aussi hautes que les nôtres, se divisèrent en étages et en appartements : le poète Martial fait même allusion aux périlleux pots de fleurs qui agré-

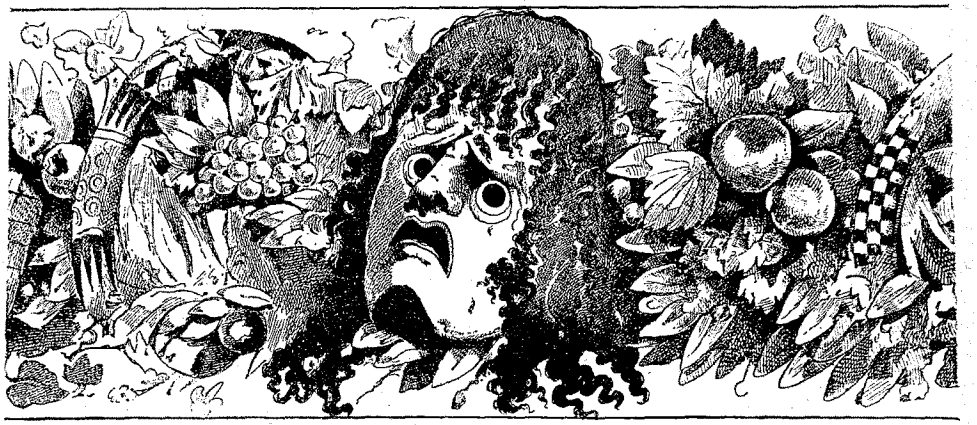


Fig. 1. — Frise des masques (Mosaïque).

mentaient les fenêtres de ce que nous appellerions les mansardes et y formaient de minuscules jardins suspendus : mais ces maisons à appartements loués (*meritoria*) ne ressemblaient point aux maisons particulières habitées par une famille unique.

Quand on avait franchi le seuil (dont les superstitieux Romains comptaient soigneusement les marches en nombre impair, de façon que le pied droit montât sur la première et sur la dernière), on s'engageait dans un long couloir étroit sur lequel à droite s'ouvrait la loge de l'esclave portier, près de la niche du chien de garde enchaîné (*chien* qui figure dessiné sur le pavage de la maison dite du Poète tragique à Pompéi). L'incription latine *cave canem !* « gare au chien ! » avait eu son pendant dans la maison grecque.

Au bout du couloir, on entrait dans l'appartement des hommes séparé

[1] Le bas-relief de « *Bacchus reçu chez Icarios* » montre dans le fond une précieuse image de la maison hellénique.

de celui des femmes. Ces deux appartements, chez les Grecs comme chez les Romains, comprenaient chacun un ensemble de petites pièces disposées sur les côtés d'un carré ou rectangle à ciel ouvert, formant cour avec quatre colonnades ou portiques faisant galeries latérales. Cette sorte de péristyle était l'*aulè* grecque et l'*atrium* romain. C'était la partie où l'on recevait les visites, le salon. Dans le pourtour se dressaient les souvenirs de famille, statues des ancêtres (bois, cire, terre cuite, marbre, bronze). Au milieu, un bassin reflétait le ciel, renvoyait la lumière et répandait la fraîcheur. Sur un des bords de ce bassin, un autel portait le dieu protecteur, le dieu familial (les lares et les pénates, chez les Romains).



Fig. 2. — Vase de Naples (reliefs de verre blanc sur verre bleu.)

Dans l'axe de la demeure et suivant la ligne prolongée du couloir d'entrée, un autre couloir menait à l'appartement des femmes avec ses pièces pour le travail des tissus.

Enfin, dans le fond, un autre portique s'étendait en terrasse dominant un jardin (où l'art des jardiniers romains taillait les arbres en formes bizarres, parfois en figures d'animaux).

Telles sont les données communes. Les baies étaient fermées par des portières à anneaux roulant sur des barres transversales. La lumière venait surtout du dedans : les fenêtres qu'on a trouvées à *Pompéi*, celles que décrivent les auteurs, sont des sortes de lucarnes carrées à châssis placées trop haut dans le mur des pièces pour que quelqu'un du dedans puisse voir la rue. Le chauffage se faisait au moyen de braseros transportables, où l'on brûlait des matières dans lesquelles on était arrivé habilement à supprimer la production de la fumée.

Naturellement ce type de la demeure antique subit de nombreuses

variantes selon le lieu et selon l'époque. Vitruve note les divers styles de l'atrium.

Chez les Romains, on employa longtemps le bois et la brique non cuite comme matériaux de construction. En l'an 78 avant J.-C., Lépidus aurait, le premier, pavé sa maison avec du marbre. Les premières



Fig. 3. — Camée dit de la Sainte-Chapelle (Apothéose d'Auguste).

colonnes de marbre ornèrent l'atrium de l'orateur Crassus. Mamurra, contemporain de César, plaque de marbre les parois. Le luxe est déjà grand. Cicéron achète une maison 775 000 francs. Les étages superposés atteignent à une hauteur que l'empereur Auguste est obligé de restreindre administrativement à 21 mètres environ.

Les murs intérieurs de la demeure antique étaient ornés de peintures. Ce qui nous en reste est d'origine romaine; mais on sait que, chez les Grecs, la décoration était analogue sinon semblable : ce serait Alcibiade

qui aurait été l'innovateur; les murs primitivement blancs s'ornèrent de peintures ainsi que les plafonds, — non sans critiques et résistances. Les *fresques pompéiennes* (dont nous avons eu à nous occuper à propos de la peinture antique) ont été l'objet d'appréciations contradictoires. S'il y a des réserves à faire, on peut, au point de vue purement décoratif et sans y vouloir voir autre chose qu'un genre secondaire à visées ornementales et non représentatives, goûter le charme de certaines d'entre elles, — de celles-là surtout qui n'ont aucune prétention à rivaliser avec des tableaux. On a, dès le temps ancien, avec Vitruve, protesté contre le « faux » de ces architectures feintes qui ouvraient dans le mur des perspectives imaginaires; mais tout cela n'est point sans charme dans sa fantaisie accusée franchement, dans ce dessin aérien, filiforme, où jouent de belles colorations chaudes. Les figures y sont comme aériennes, ailées, suspendues, flottantes, dansantes, quelque chose comme des apparitions de fantômes.



Fig. 4. — Vase archaïque (terre cuite).

Les maisons, la plupart en rez-de-chaussée, n'avaient point de parquets à cause de l'humidité du sol et de l'absence de caves souterraines [1]. Des *carrelages* de fragments de pierre, de marbre ou de terre cuite diversement colorés, y formaient une ornementation géométrique variée malgré la simplicité des éléments composants. Les carrés, les hexagones, les triangles, les losanges s'y juxtaposaient harmonieusement sans rien qui jouât la réalité, qui prétendît au tableau. La multitude des noms qui servent à désigner ces pavements dans les langues latine et grecque prouve combien ces pavements étaient divers.

La *mosaïque* semble avoir été chose plus romaine que grecque. Les

[1] Les vins étaient gardés dans l'*apotheca*, local de la partie supérieure de la maison.

parties qui la composent sont petites et prêtent à des effets plus riches, permettent les dégradations de tons ; mais, au point de vue de l'art pur et du dogme décoratif, il y eut erreur à vouloir jeter ainsi, sous les pieds de ceux qui marchent, des tableaux, des semblants de reliefs, des illusions de réalités contradictoires avec la fonction. Le pavement doit être et paraître plat, tout comme le tapis de pied. Cette loi décorative fut violée chez les Romains. On dit que Sylla introduisit à Rome les mosaïques : la domination romaine en répandit l'usage dans le monde soumis : de là les nombreuses mosaïques que l'on a retrouvées dans les ruines gallo-romaines. Les Musées en possèdent quelques-unes. Un artiste mosaïste, vanté par Pline, Sosus, grec établi à Rome, est probablement l'auteur des célèbres *colombes*, actuellement au Musée du Capitole (de Rome). Sur les bords d'un vase plein d'eau sont perchées des colombes dont l'une se penche pour boire. C'est un véritable tableau, où sont rendus le modelé et les demi-teintes. Blus violent et tout aussi semblable à une œuvre de pinceau est le *combat d'animaux*, provenant de la villa de l'empereur Adrien et où figurent deux taureaux attaqués par un lion, dans un paysage accidenté [1].

Un genre réaliste bizarre, plus adapté pourtant à la fonction de pavage, était la spécialité de Sosus, l'artiste cité plus haut. Le pavage de la salle à manger donnait grâce à lui l'illusion d'une maison mal tenue : les petits cubes juxtaposés représentaient des balayures, des restes de repas, des débris tombés de la table, os, écailles, coquilles.

Plus invraisemblables étaient d'autres sujets comme des courses de chars, des cirques, des cours d'eau ou des bassins peuplés d'animaux et de poissons de toute espèce, parfois en encadrement, parfois au centre à la place principale et tenant l'espace le plus grand, comme ce pavage carré où nagent les poissons les plus divers, avec une choquante perspective qui, traçant la ligne d'horizon, montre des poissons dans le ciel.

Il semble que ce dernier genre ait surtout plu et cela vraisemblablement en raison de l'analogie de sensation entre l'eau fraîche, transpa-

[1] A mentionner la *Néréide* encadrée de palmettes et de grecques (Pompéi), la Frise des *Masques*, le Génie *Acratus*, le *Bellérophon* de Saint-Germain, la *mosaïque de Palestrine* (à paysage égyptien).

rente, brillante et l'effet de la mosaïque elle-même. On s'étonne de voir souvent des encadrements à décor aquatique autour de sujets qui ne les justifient pas : tel est le cas de la plus fameuse des mosaïques antiques, — la *Bataille d'Arbelles* (ou d'Issus ou d'Alexandre), trouvée en 1830, dans la maison du Faune à Pompéi, actuellement au Musée de Naples.



Fig. 5. — Vase a fonds peints en noir et figures réservées (rouges).

Les personnages au nombre d'une vingtaine (on voit sept chevaux) sont des Grecs et des Asiatiques : on a reconnu Alexandre dans le jeune guerrier imberbe, cuirassé, tête nue, qui, à cheval, perce de sa longue lance un cavalier qui glisse à bas de son cheval abattu. Ce côté gauche (où est l'armée grecque) a beaucoup souffert. A droite, presque au milieu, un personnage effrayé se tient debout sur un char dont l'attelage désordonné fuit vers la droite. Le char est vu de profil. Devant la roue, un cheval, vu de derrière en raccourci, est maîtrisé par un guerrier à pied.

Dans le fond, les lignes obliques de longues lances s'allongent. C'est un véritable tableau mouvementé, peut-être la reproduction de quelque œuvre peinte antique : en ce sens c'est un document précieux pour la reconstitution de la peinture antique dans sa période d'apogée [1].

La mosaïque antique emploie de petits cubes de substances diverses parmi lesquelles le verre coloré. La verrerie chez les anciens est très belle et a connu tous les secrets. Outre les colorations les plus riches, le verre travaillé présentait toutes les finesses des camées et des intailles. Les Romains paraissent en ce domaine avoir été supérieurs aux Grecs. En 210 après J.-C., Rome avait un quartier occupé par les verriers. Pline dit qu'on ciselait le verre comme l'argent. Le curieux vase connu sous le nom de *diatrète de Strasbourg* se compose d'un récipient de verre enveloppé d'une sorte de résille fine de verre rouge avec inscription en verre vert. On superposait souvent des couches de couleur différente : les *vases* dits *de Naples* et *de Portland* (ou Barberini [2]) sont ainsi composés de deux couches, l'une bleue, l'autre blanche. En usant la couche blanche du dessus, on a mis à nu la couche bleue formant un fond sur lequel se détache une jolie décoration de rinceaux et de personnages blancs. L'effet est celui d'un grand camée et fait penser aussi aux vases anglais de Wedgwood, mais à des Wedgwood qui seraient d'une matière brillante [3].



Fig. 6. — Type de vase grec.

C'étaient là des pièces de luxe, des bibelots de prix : les Romains en étaient curieux plus que les Grecs, chez qui le luxe privé ne luttait point avec le luxe public. S'il y avait des arts petits, s'il y avait une hiérarchie des arts et non une hiérarchie d'artistes, on pourrait dire que les petits

[1] Le travail de cette mosaïque mêle le marbre et le verre taillés en cubes d'environ un demi-centimètre. Les couleurs sont nombreuses, tons francs et demi-teintes. Les personnages sont à l'échelle de deux tiers.

[2] Actuellement à Londres, au British Museum.

[3] C'est d'ailleurs ce qui suggéra au céramiste anglais du XVIIIe siècle l'idée de ses vases modelés de reliefs.

arts furent cultivés surtout à Rome : les *camées* (relief), les *intailles* (creux) ornaient les bagues de prix et servaient de cachets. Des morceaux, remarquables par la finesse patiente du travail et par l'entente des conditions particulières de l'idéal de la glyptique, enrichissent de leur foule les Musées de l'Europe. Des noms d'artistes se sont conservés, noms de Grecs établis à Rome, noms lus sur les pierres gravées. Parfois les dimensions sont celles de véritables bas-reliefs, comme dans l'*Apothéose d'Auguste* ou *Camée de la Sainte-Chapelle*, sardonyx à cinq couches, de 30 centimètres de haut sur 26 de large, où se voient 24 personnages et un cheval ailé[1].



Fig. 7. — Type de vase grec.

La glyptique des pierres gravées éveille l'idée d'un art rare et restreint dans ses manifestations, mais on ne peut songer à la céramique antique sans penser à la multitude innombrable des vases que l'on imagine avoir peuplé les maisons grecques et romaines. Les vitrines de nos galeries publiques sont pleines de ces poteries de toutes formes et de tout décor. Pourtant ce n'est pas dans les ruines des villes, ce n'est pas à Pompéi, c'est dans les nécropoles surtout que l'on a retrouvé ces *amphores*, ces *coupes*, ces *rhytons*, que l'on mettait à côté du mort comme s'il devait continuer sa vie ordinaire dans le tombeau.



Fig. 8. — Type de vase grec.

Dès le temps de la Rome impériale (et antérieurement, vers une époque peu déterminée) les riches se disputaient à

[1] Il y a, au château impérial de Vienne, une autre *Apothéose d'Auguste*, célèbre camée antique en onyx, de dimensions un peu moindres.

prix d'or ces objets devenus déjà des raretés. C'étaient les restes d'une fabrication ou disparue ou incapable désormais de rivaliser avec les productions primitives : ce qui avait dû s'éteindre ainsi ce n'était point évidemment le métier; on avait encore l'argile, le tour, le four : mais on ne savait plus décorer les vases, y peindre ces scènes, ces figures d'autrefois. Vitellius fit fabriquer un plat qui lui coûta un million de sesterces. Sous la République un Q. Coponius avait été condamné pour brigue : il avait corrompu un électeur par le cadeau d'une amphore, chose de quelque valeur par conséquent. Pline, qui raille les manies des amateurs ses contemporains, se plaint qu'un « plat de terre » soit plus estimé qu'un vase *murrhin* [1].

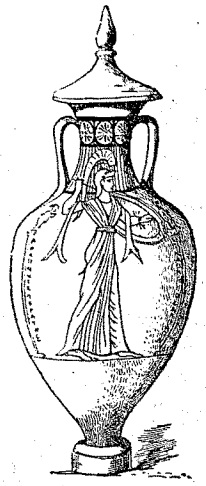


Fig. 9. — Amphore panathénaïque.

La céramique antique est demeurée grecque et c'est la Grèce qui a fourni le monde. La langue grecque possède une trentaine de mots où intervient le mot « cérame ». Un quartier d'Athènes s'appelait le Céramique. Le patron des potiers était Céramos, un demi-dieu, fils de Bacchus. Une pièce de vers, attribuée à Homère, est remplie de détails sur la fabrication. Le tour à potier est déjà connu. Hérodote vante les produits de Samos. Sur beaucoup de monnaies figurent des poteries qui indiquent peut-être un centre de fabrication.

L'argile des vases grecs est cuite à basse température et n'a point les qualités d'usage de nos poteries. La forme et le décor sont tout. C'est par là qu'on les classe. Nous avons vu qu'il y avait dans la décoration à figures un témoignage précieux, un élément de reconstitution probable de la peinture antique jusqu'à l'époque où elle employa des couleurs plus nombreuses que les quatre couleurs primitives. Quant au décor, aux ornements géométriques ou d'imitation végétale, ils sont tout l'art décoratif grec et nous y reviendrons pour déterminer les caractères dominants et l'esprit du style hellénique.

Le groupement d'après le dessin ou la couleur, ainsi que d'après les

[1] On ne sait ce qu'étaient les vases murrhins. Peut-être étaient-ils des vases de porcelaine venus de Chine par les caravanes.

formes, aboutit à un classement chronologique, le développement s'étant fait d'après un progrès à peu près simultané dans les divers centres.

Les premières poteries tendent à la forme sphérique, lourde, engoncée : l'ornementation y est *géométrique*, mais d'un dessin gauche, hésitant. Sur la terre jaunâtre le décor se découpe en brun, affecte souvent des dispositions en *zones* superposées. Des animaux s'y rencontrent, surtout quand l'origine est corinthienne ou asiatique.

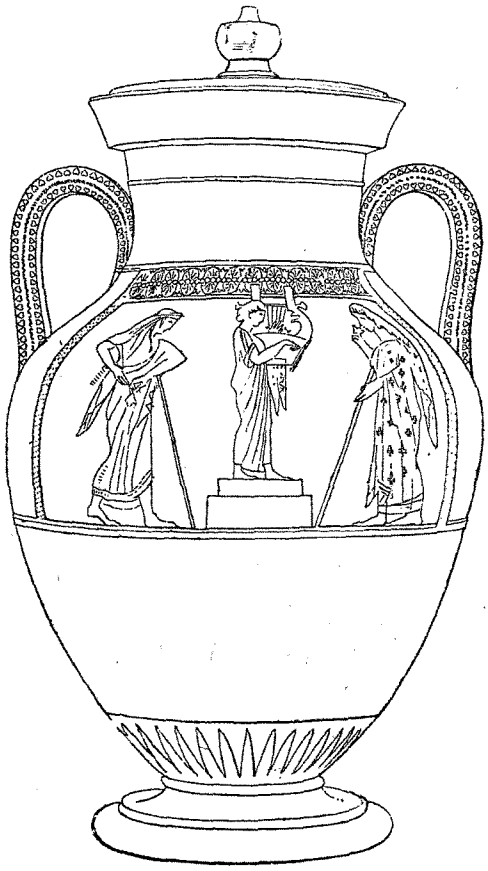


Fig. 10. — Vase grec.

On admet généralement trois autres périodes successives :

Pendant la première, le décor est en noir sur la pâte dont la couleur naturelle rougeâtre donne le fond. Les personnages ont des costumes à nombreux plis.

Puis le décor réservé rougeâtre dessine les personnages dont la

silhouette est cernée par le fond peint en noir. C'est la deuxième période. Outre le changement de procédé, on remarque que le dessin est plus élégant, moins anguleux, recherche la grâce. La nudité prédomine.

Avec la troisième période, le décorateur emploie des moyens plus nombreux, des ressources plus riches : c'est le temps des quatre couleurs.

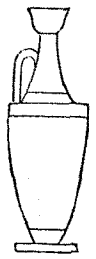


Fig. 11. — Lécythus.

Parmi ces vases, certains portent des noms d'après leur destination ou leur forme. Les *amphores panathénaïques*, données en prix aux vainqueurs des jeux des Panathénées, fêtes en l'honneur de Minerve, offrent une décoration caractéristique avec Minerve debout, casquée et armée de la lance, entre deux colonnes sur lesquelles sont perchés des coqs (symboles du combat) : le long des colonnes se lit une inscription en lettres superposées.

On conservait les liquides dans les grandes amphores, dans le gracieux *lécythus;* on les versait dans les coupes plates, dans les *canthares* plus élevés entre leurs deux anses. On buvait dans les coupes ou, à la régalade, dans les *rhytons*, en forme de cornes et dont le bas offrait l'image de la tête de quelque animal, bœuf, cheval, etc.

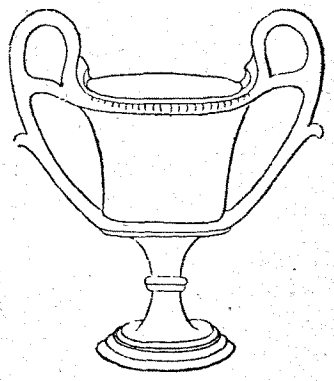


Fig. 12. — Canthare.

De nombreux noms de potiers grecs ont survécu : — Nicosthène que de nombreuses pièces de la première période représentent au Musée du Louvre ; Euphronios (figures rouges sur fond noir, scènes à quelques personnages, qualités de force musculeuse dans les combats et de grâce dans ses déesses) ; Doris plus habile, plus fin, plus composé ; Sosias, raide et fort, comme Brygos ; Hiéron aux aimables figures féminines.

Les sujets sont ou religieux ou héroïques ou familiers : ces derniers sont peut-être les plus intéressants.

Corinthe pendant la première période avait produit de nombreux vases aux formes peu dégagées, sur la panse desquels s'alignaient des animaux parmi des rosaces, en noir sur le fond naturel de l'argile cuite. De

là, croit-on, la céramique passa en Italie, chez les Étrusques. Le midi de la péninsule subit également l'influence grecque qu'on retrouve dans le style des vases dits apuliens, qui mériteraient plutôt le nom de tarentins. Ces vases de la Grande-Grèce ont une saveur originale par certaines représentations de scènes comiques et de caricatures ; le sud de l'Italie et la Sicile étaient réputés pour leur esprit satirique.



Fig. 13. — Cyathus.

La *céramique* chez les *Étrusques* reste toute grecque d'esprit et d'ornementation, sauf pour les lettres des inscriptions et quelques personnages de leur épouvantable mythologie. Il est pourtant un genre de vases qui leur appartient en propre ; l'argile noire ou rouge moulée y forme des reliefs que l'on pouvait répéter à l'infini avec un moule, tandis que la peinture réclamait sur chaque vase un travail entier. La ressemblance avec le métal est flagrante et l'habileté des ancêtres des Toscans dans l'art du métal contribua à la naissance de cette espèce nouvelle.

C'est en effet dans le *métal* que les Étrusques semblent, à une époque peu définie, avoir été surtout des artistes habiles. Chez les Grecs, l'*orfèvrerie* était peu distincte de la statuaire qui, dans la *chryséléphantine*, mêlait les matières les plus diverses. Il n'en reste guère que les témoignages écrits des auteurs. On parle d'une vigne d'or, ciselée par un artiste de Samos au VIIe siècle [1]. On cite Canachus, Calamis, Mys. Chez les Étrusques on retrouve les traditions grecques unies à des souvenirs

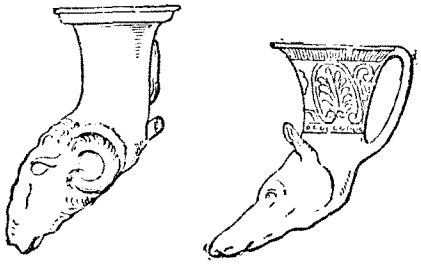


Fig. 14. — Rhytons.

[1] Les descendants de Cypsélus, tyran de Corinthe, consacrèrent dans le temple de Junon Olympienne un coffre que célèbre Pausanias, coffre en bois de cèdre dont le couvercle était orné de figures d'animaux, les unes en ivoire ou en or, les autres gravées sur le bois même.

... Les sujets gravés sur les faces étaient innombrables, Œnomaüs, Pélops, son char, les chevaux ailés, Hippodamie, le palais d'Amphiaraüs, Eriphile avec ses filles et Alcméon, enfant nu, — puis l'écuyer d'Amphiaraüs tenant une lance d'une main et

égyptiens peu expliqués : cela est visible surtout dans leur bijouterie, A côté des palmettes, des feuilles, des fleurs (parmi lesquelles le lotus), on remarquera des sphinx et des scarabées.

Les *miroirs*, ornés au revers d'épisodes mythologiques, passeraient pour des œuvres grecques, si les inscriptions ne donnaient pas les noms des personnages en lettres étrusques : l'Étrurie antique a été le pays de la bijouterie « inimitable », dit Cellini [1].

Le métal jouait un très grand rôle dans l'antiquité, plus grand que dans les temps modernes. On l'incrustait ainsi que l'ivoire et les substances précieuses dans les meubles, siège, table, lit.

Le *lit* grec est haut : on y monte par un escabeau. Trois côtés, parfois deux se relèvent et le ferment. Les pieds sont des sortes de petits pilastres (plats). Les *tables* portent sur un, trois ou quatre pieds, souvent en forme de pattes d'animal. Parmi les sièges figurent le siège en x, la chaise à dossier penché et arrondi, le fauteuil. Bien que les

de l'autre maîtrisant les chevaux, tandis qu'Amphiaräus, colère, armé de l'épée, met le pied sur le char en menaçant sa femme. Plus loin les jeux funèbres de Pélias, la foule, Hercule, une femme qui joue de la flûte ; Pisus et Astérion sur leurs chars se lancent dans l'arène avec leurs rivaux ; mais Euphème est vainqueur. Là on lutte au ceste, au saut ; Jason combat contre Pélée. Eurybate lance un disque. Plus loin, une course à pied. Ailleurs Hercule et l'Hydre, puis la lutte de Phinée contre les Harpies. Une femme avec deux enfants, l'un blanc, l'autre noir (le Sommeil et la Mort entre les bras de la Nuit) ; puis la Justice, une Nymphe aimée d'Apollon, Jupiter offrant une coupe et un collier à Alcmène... La description de Pausanias continue ainsi pendant six pages : toute la mythologie défile sur les quatre faces et le couvercle du coffret. La prolixité de l'auteur grec prouve l'importance de l'œuvre décrite. Il ne dit point à qui elle est attribuée. Cypsélus étant du VIIIe siècle avant Jésus-Christ, si c'est lui qui a fait faire le coffret, on voit à quelle date reculée il remonterait et quels artistes habiles auraient fleuri à cette époque. Pausanias l'attribue à ses descendants : cela ne précise point. Rien d'autre part ne se ressent d'un archaïsme marqué. Les personnages n'ont rien de monstrueux, si l'on excepte Borée dont les pieds étaient des queues de serpent. Une Diane ailée, tenant un léopard d'une main et un lion de l'autre, a quelque chose d'asiatique, mais se retrouve sur des vases relativement peu anciens. Les verbes, les mots employés par Pausanias pour exprimer le procédé de travail de l'artiste ne sont pas très nets ; il semble être question de gravure? La multitude des épisodes et des personnages s'explique par la ressemblance probable avec la décoration des vases. Pausanias parle de ciselures d'or et d'ivoire mais, ne dit pas que tout fut en ce genre. L'importance qu'il accorde à l'œuvre qui l'arrête si longtemps vient ou de sa valeur d'art ou de son ancienneté. La première semble l'inquiéter moins que la seconde et pourtant il est hasardeux de voir dans le coffret de Cypsélus une œuvre du VIIe siècle.

[1] Voir au chapitre l'*Art étrusque et romain* le rôle de l'argile dans l'architecture.

Romains fissent grands cas de certains bois rares (comme le citrum), leurs meubles paraissent avoir été plus métalliques que les nôtres. Les pieds des meubles étaient moins simples que chez les Grecs : ils sont souvent formés de balustres compliqués de boules et de disques superposés. Les lits sont plus bas que les lits grecs.

Les Romains aimaient beaucoup l'orfèvrerie. Crassus paya 20.000 fr. deux petits vases ciselés par l'orfèvre Mentor. Les ensembles d'objets

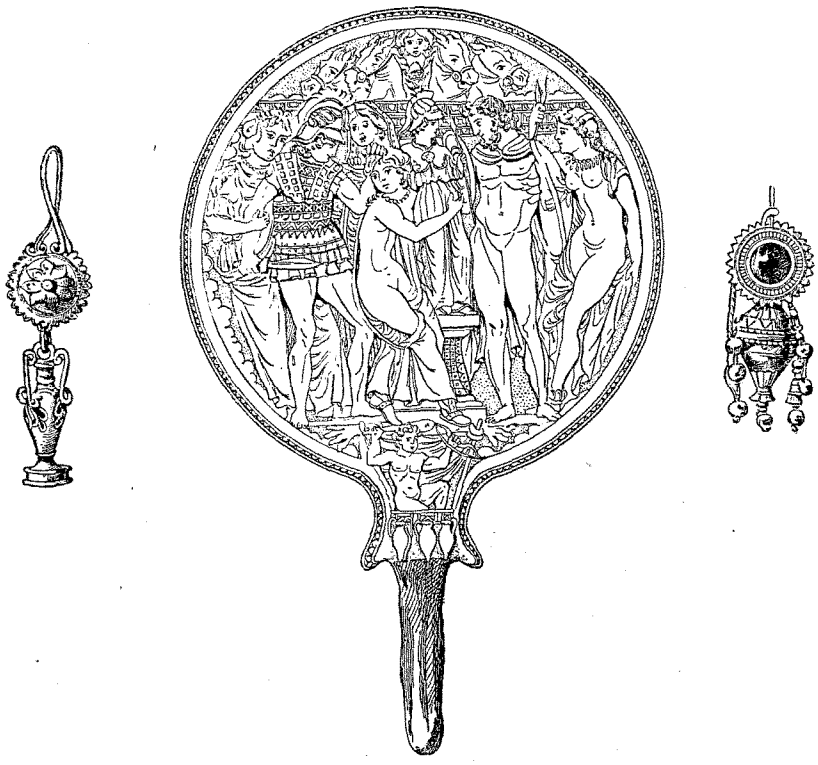


Fig. 15, 16, 17. — Orfèvrerie et bijouterie étrusques : envers de miroir, boucles d'oreilles.

connus sous le nom de *Trésor de Bernay* et de *Trésor d'Hildesheim*, les découvertes faites à Pompéi, ne sont peut-être pas des documents suffisants pour juger sûrement l'orfèvrerie romaine. On peut cependant en tirer des renseignements précieux.

La *patère d'Hildesheim*, avec la Minerve en relief qui en décore le fond, est un exemple de ce qu'on appelait un « emblema », sorte de motif décoratif en demi-bosse qui s'appliquait sur le fond de la pièce à orner. Le *vase de Bernay*, dont la panse est décorée de grands per-

sonnages en relief (parmi lesquels une nymphe assise à côté d'un cheval ailé) est d'un meilleur style : on a cru même y voir une œuvre grecque. Le procédé est curieux : les reliefs des personnages sont produits par le martelage (au repoussé) d'une plaque d'argent, appliquée plus tard et soudée sur le vase, laissant un vide entre les deux feuilles d'argent [1].

De tout cela naît, émane comme une âme, une pensée directrice, quelque chose où se rassemblent et se groupent certaines sensations,

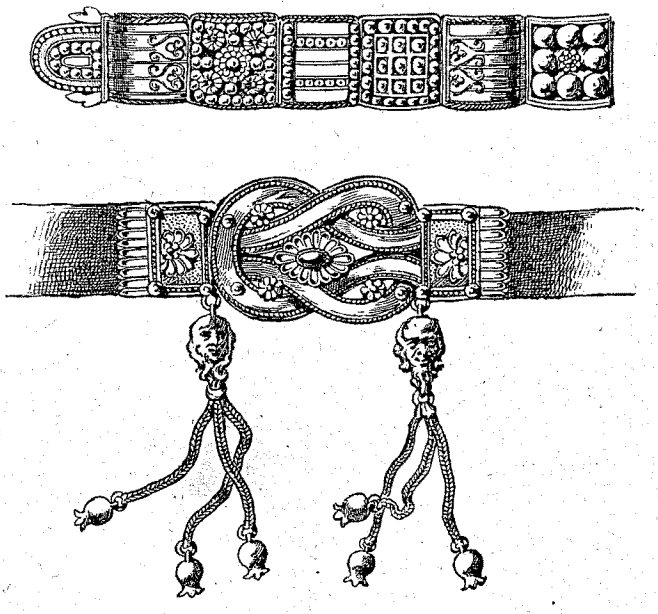


Fig. 18, 19. — Bracelet étrusque. — Boucle de ceinture (style grec).

certains effets, le style grec, encore grec dans sa traduction latine. Tout y conspire en un ensemble harmonieux.

Nous avons vu que l'édifice grec n'était pas qu'un être vivant, qu'il était presque une personne. Il n'est pas de création humaine dont l'impression soit plus une, plus immédiatement saisissable. Sa vie n'est pas celle de la plante : en lui est un tout dominé par une pensée. L'édifice

[1] Le *trésor d'Hildesheim* est au Musée de Berlin. Le Musée de Cluny en possède des reproductions galvanoplastiques (30). Le trésor de Bernay est à la Bibliothèque Nationale et comprend 69 pièces, statues, poteries, etc., déposées en ex-voto dans un temple du dieu Mercure. Un don récent (1895) a enrichi le Louvre d'un nombre considérable de très belles pièces d'argenterie (à reliefs de personnages et de rinceaux) provenant de Boscoréale, près de Pompéi.

gothique, malgré sa beauté, est le plus souvent le fait de juxtapositions successives : il découpe sur le ciel la silhouette compliquée de la plante,

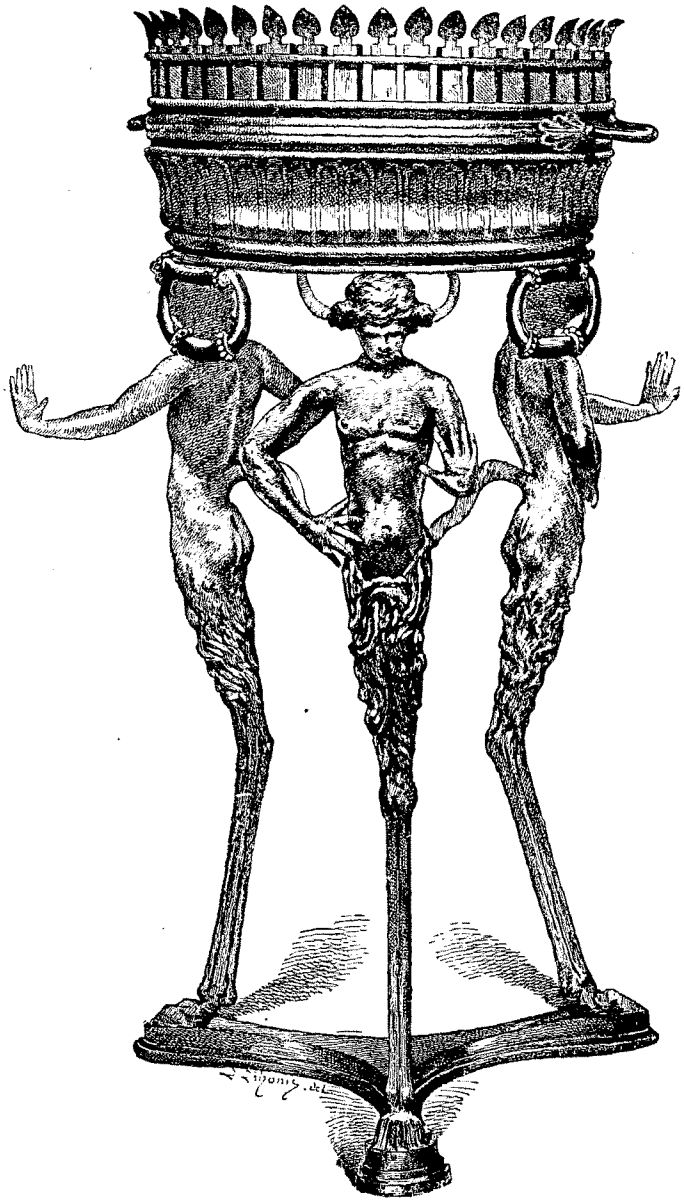


Fig. 20. — Trépied de bronze (Naples).

de la forêt même. Rien au contraire de simplement un comme le temple grec. Supprimez un de ses éléments, vous en faites une ruine, vous le

démembrez, vous le mutilez. Les églises gothiques ont passé presque toutes par des transformations où chaque siècle a apporté sa part. Dans le temple grec, on sent qu'il y a eu un moment précis où il « a été », où il est devenu ce qu'il est resté, moment décisif, définitif avant lequel il n'était pas encore, moment définitif après lequel rien ne pouvait s'ajouter ou se retrancher : il est une construction rationnelle.



Fig. 21. — Vase de Bernay. (Argent.)

Cela est vrai de tout le style classique.

Les arts décoratifs eux aussi, l'ornementation elle-même, seront chez les Grecs des « constructions rationnelles ». Et d'abord, malgré quelques ressemblances nécessaires amenées par des analogies de fonctions, les arts décoratifs conserveront une certaine indépendance par rapport à l'architecture et là encore nous retrouvons le témoignage de cette sûreté de goût, de cette mesure et de cette pondération classiques. Dans le gothique, tout est édifice. Les châsses sont de petites églises ; les sièges ont des toitures inutiles à leurs dossiers, des semblants de fenêtres. Un ciboire porte des tours. Il y a unité dans l'art ogival, mais parce que tout est presque la reproduction d'un type où la grandeur et les dimensions créent les seules différences. On dirait d'un corps où chaque partie serait un corps et une copie réduite de l'ensemble : tel l'arbre dont chaque branche est comme une reproduction du tronc et n'en diffère que par la grandeur.



Fig. 22. — Lampadaire bronze. (Art romain.)

Dans l'art grec, tout ce qui est support participera légèrement de la forme de la colonne ou du pilastre, parce que la colonne, le pilastre sont l'*incarnation* du support ; mais là s'arrêtera la ressemblance, ressemblance logique, d'ailleurs. L'ornementation elle-même se libère, s'adapte précieusement à sa fonction, reste une création de l'esprit ou du moins une interprétation rationnelle, n'imite jamais complètement la réalité dont elle emprunte

les éléments, y mêle toujours quelque chose d'abstrait et de logiquement construit.

Qu'ils proviennent de l'ornementation architecturale ou de celle des tissus, les ornements grecs éveillent l'idée d'une incroyable multiplicité de motifs gracieux et variés. Pourtant une analyse attentive, aboutit à un classement, à un groupement qui étonne : on est surpris de constater



Fig. 23. — La grecque.

le petit nombre d'éléments auquel on peut les ramener. Pendant des siècles, les arts décoratifs se sont contentés d'une langue simple pour exprimer et donner les plus riches et les plus fines impressions.

Les ornements, ici comme ailleurs, sont ou en reliefs ou en surfaces et plats.

Les premiers peuvent se considérer de profil ou de face. Les *moulures* architecturales du temple hellénique se découpent en lignes peu tourmentées, sans excès de saillie ou de retrait, et aisément réductibles à des combinaisons d'angles droits et de courbes régulières. Vus de face, ces ornements en relief font jouer sur eux les lumières ou plutôt



Fig. 24. — Oves, dards et astragales.

jouent avec elles, les reçoivent, s'en baignent, les font ricocher, ont des sous-entendus de pénombres, d'aimables mystères de faux jours veloutés et chauds, de lueurs renvoyées, — tout cela sans violence, sans crudité, sans tache brusque.

A côté de ces ornements en reliefs apparaissent les ornements plats, les décorations appliquées aux surfaces : il semble que jamais les Grecs n'aient juxtaposé ces deux espèces sans les séparer franchement, nettement, donnant à chacune sa place bien déterminée, son champ, son domaine.

L'architecture fournit nombre de ces motifs ou du moins les a employés, surtout ceux à combinaisons géométriques, parce qu'ils s'har-

monisaient mieux avec l'édifice même, presque tout en lignes droites : cependant parfois la plante est imitée : sur les frontons se dresse en antéfixe la *palmette* qu'on revoit sur l'échine du chapiteau ionique ; l'*acanthe* se recourbe (depuis près de 2.500 ans) sur la corbeille du chapiteau corinthien.

Il est remarquable pourtant que le corinthien fut plus employé par



Fig. 25 et 26. — Palmettes et tresse.

les Romains et que les courbes géométriques sont peu fréquentes dans la décoration monumentale grecque ; les *spires*, les *postes*, les *volutes* ioniques sont des courbes, mais le *rinceau* feuillu, gros, lourd, sera chose romaine [1].

Nulle part en effet les Grecs n'ont mieux montré leur goût équilibré que dans la manière dont ils traitent la décoration. Celle-ci procède de deux origines, géométrique ou végétale. Chose curieuse, c'est dans la plus délicate et la plus compliquée de ces deux décorations qu'il y a surtout imitation. Les dessins géométriques élémentaires, le cercle, le carré, le



Fig. 27 et 28. — Postes ou flots.

triangle n'existent point dans la nature : ils ne sont point copiés ou imités d'après des objets réels. Ils sont des conceptions, des abstractions, des simplifications généralisatrices, résultat soit d'une sensation incomplète et insuffisante, soit d'un travail de l'esprit modifiant la sensation complète et la remaniant dans un sens de simplification mêlée d'abstraction. La barbarie des races primitives emploie d'abord les décorations géométriques, beaucoup parce que l'ignorance interprète sans conscience les formes vues, un peu parce que le barbare est impuissant à rendre des formes plus compliquées.

[1] De même les Romains donneront une place abusive aux représentations de personnes et d'animaux en ronde bosse dans les montants des meubles de métal.

Cette décoration géométrique chez les Grecs se raffine par la combinaison systématisée des droites et des courbes. Le motif répété, continué forme un système décoratif, une sorte de phrase où se mêlent heureusement l'unité et la variété. Ces juxtapositions de lignes ou de couleurs ou de reliefs donnent à ces lignes, à ces couleurs et à ces reliefs un sens, une



Fig. 29. — Palmette dans l'antéfixe.

expression, bien que chacun pris à part soit insignifiant : tel l'effet du kaléidoscope. *Grecque*, *postes*, *ondes*, *méandres*, *entrelacs*, *torsades*, *guillochis*, *perles*, *oves*, *godrons*, *rais de cœur*, *dards* sont des motifs géométriques à éléments simples.

La décoration d'origine végétale imite la plante, fleur, feuille, branche, en l'interprétant. Cette interprétation n'est rien autre que la géométrisation et la simplification des formes, reprises, conçues par l'esprit, — « rationalisées », si l'on peut dire. Nul plus que les Grecs n'a eu l'ingéniosité délicate, le goût sûr, dans l'union des deux principes géométrique et végétal. Ils reconstruisent rationnellement la fleur, « conduisent » les contours de sa grâce, tirent d'elle une forme abstraite, font d'elle un

véritable concept de l'esprit. La fleur, la feuille, le bouton, le rameau fournissent ainsi la *palmette*, la *rosace*, la *rosette*, le *fleuron*, le *rinceau*. Les Romains, plus lourds, plus « gros d'esprit », ne conserveront point ce charme délié : leurs guirlandes se feront pesantes, comme « engorgées »,



Fig. 30. — Bijouterie grecque.

— et cela parce qu'ils n'interpréteront plus autant, mais reproduiront telle quelle la nature.

Si, chez les Grecs, l'ornementation géométrique reste architecturale d'esprit comme d'origine, l'ornementation végétale ne procède point de l'architecture. C'est plutôt le tissu qui donne toutes ces décorations de fleurs et de feuilles. En effet sur les bords des vêtements, nous retrouvons les éléments qui ornent le pied, la panse et la gorge des vases, etc.

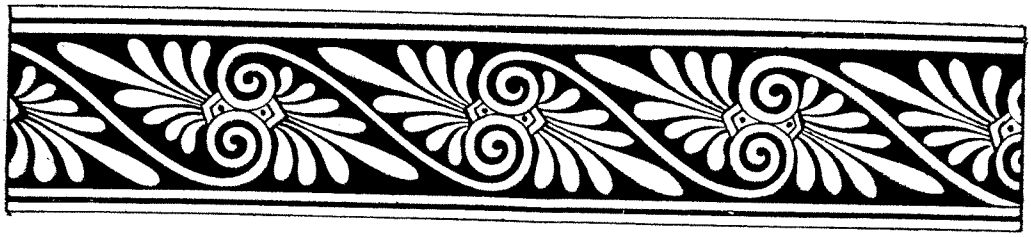


Fig. 31.

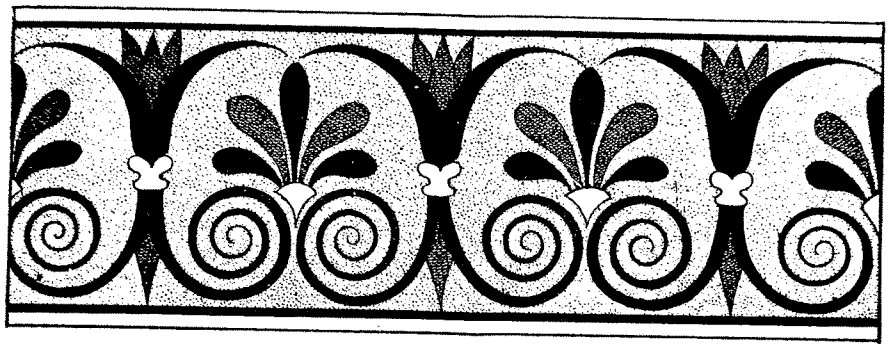


Fig. 32.

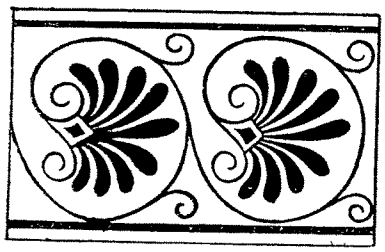


Fig. 33.

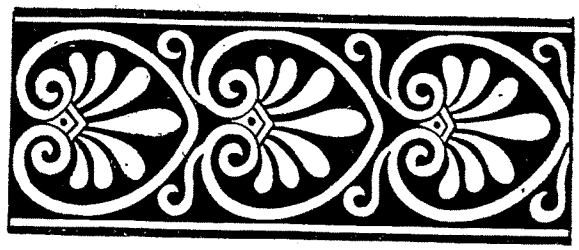


Fig. 34.

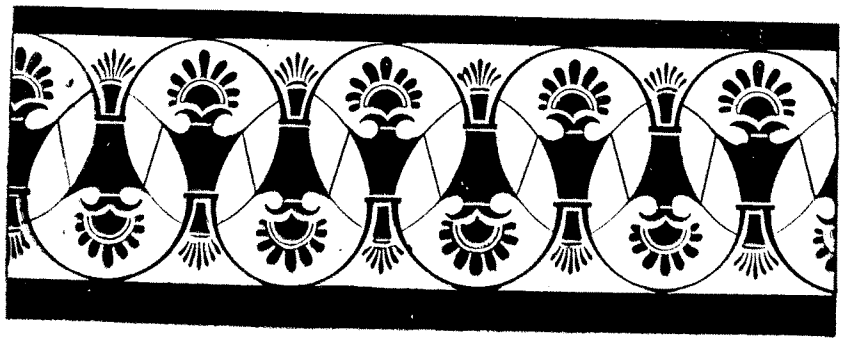


Fig. 35.

Flore ornementale grecque : la feuille (palmette) et la fleur (fleuron).

Construite rationnellement, la décoration grecque l'est, si l'on ose dire, à l'excès. Il semble en effet qu'elle s'inquiète trop peu, non de la forme, mais de la matière à laquelle elle s'applique. Une loi de l'art décoratif veut que l'ornementation soit soumise à la matière qu'elle décore, en ce sens que, par exemple, on ne saurait légitimement donner au verre fragile les formes qui conviendraient à la dureté du métal. La décoration grecque, elle, s'abstrait, reste indépendante de la nature de la substance décorée, est la même sur l'argile du vase et sur le métal du miroir ou du casque. Elle ne s'astreint qu'à la place qui lui est destinée et à la forme totale de l'objet. Dans le vase, le plus souvent, l'horizontalisme de la surface du liquide contenu rendra nécessaire l'horizontalisme des motifs d'ornement qui feront une zone, des zones superposées.

La forme grecque svelte et légère semble chercher à esquiver l'idée de lourdeur : elle a quelque chose comme un essor dans les lignes qui la composent. Ces vases grecs paraissent ne pas peser sur la place où ils se posent. Cela, ils le doivent à l'harmonisation de leurs courbes et c'est presque dans le sens propre du mot qu'on peut dire qu'ils sont « élancés ».

Le vase d'ailleurs n'est qu'une sorte de transformation de la colonne, réduite au balustre, où le fût s'élargit, se creuse, se fait ventre parce que sa fonction est d'être récipient.

Tel est l'esprit qui inspire non seulement le style ornemental grec, mais toutes les créations d'art de la Grèce : c'est l'essence même du génie hellénique. La richesse n'y va jamais sans discrétion, sans mesure : elle est plus apparente que réelle là même où la petitesse des motifs amène la multiplicité : c'est la combinaison riche, mais d'éléments pauvres.

L'art chrétien avant la période gothique

(Byzantin et Roman)

Entre l'art païen et l'art gothique dans lequel le christianisme trouvera sa plus belle expression[1], s'étend une longue période de plus d'un millier d'années. On peut ramener à trois types et à trois styles les monuments de cet intervalle : le style latin, le style byzantin et le style roman. En fait, le premier et le troisième constituent le style occidental de l'Europe et se continuent. L'art byzantin, plus long dans sa durée, se développe sur un espace de 900 ans, vit encore quand l'ogival domine dans le reste du continent : oriental d'esprit, comme nous le verrons, il se retrouve dans l'art musulman, arabe ou persan, ainsi que dans les édifices religieux du culte grec.

Quand commence précisément l'art chrétien, c'est ce qu'il est difficile de démêler. Le paganisme produit encore des chefs-d'œuvre sous les empereurs, pendant deux siècles après l'ouverture de l'ère chrétienne. Ce n'est que vers le temps de Constantin que la foi nouvelle osera se produire au grand jour et tentera de se manifester dans des formes concrètes, dans l'architecture. Jusque-là les novateurs se dissimulent pour célébrer leurs mystères. Le vieil élément romain résistera longtemps aux idées nouvelles : c'est parmi les esclaves d'abord et parmi les barbares que la

[1] Quand nous disons sa plus belle expression, nous nous plaçons au point de vue du mode de sensibilité occidental. Dans le gothique, l'origine et l'élément orientaux sont sinon absents, du moins presque nuls, relativement au style byzantin.

propagande réussira le plus. Ces illettrés, ces « pauvres d'esprit » n'ont point de culture intellectuelle : quel art pourraient-ils créer autre qu'un art naïf jusqu'à l'absence même d'art? D'ailleurs la beauté pour eux est un piège du démon : la laideur est un mérite, comme la souffrance : ils sont, eux, des malheureux, des déshérités, des vaincus à qui du ciel sourit la consolation. C'est la revanche qui les attend après la mort.

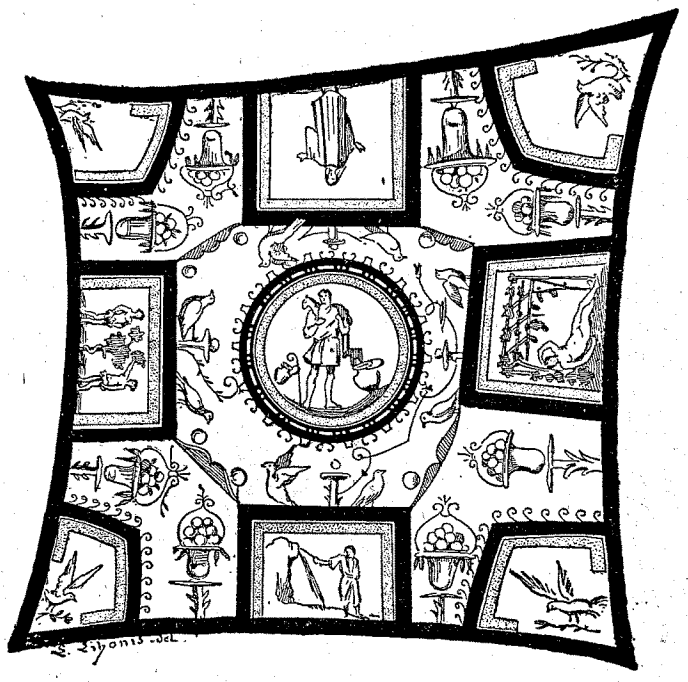


Fig. 1. — Le Bon Pasteur (plafond des Catacombes de Rome); art chrétien primitif.

Incapables de notion et de réalisation de beauté par insuffisance de culture, ils tiennent cette beauté comme périlleuse et suspecte.

Le dogme qui se cachait n'eut pas à chercher et ne chercha pas à s'affirmer dans les formes visibles. Il dut mêler et il mêla en effet, dans ce qu'il nous a laissé, deux tendances, l'une, humaine, qui pousse à manifester ce qu'on pense et sent, l'autre, prudente, qui s'exprime indirectement par le symbole, par les signes mystérieux à demi compris mais des seuls initiés. De là le caractère symbolique de l'art chrétien primitif, de là aussi la fixité, la permanence de cette iconographie qui règne durant tout le Moyen Age.

Les livres saints y prêtaient, tout en images, en comparaisons hardies. Il y avait dans cette hardiesse une heureuse difficulté de compréhension pour les profanes. C'est là qu'on puisa. Sans doute les formes données à ces expressions, gravées, sculptées ou peintes, sont plus ou moins habiles et montrent plus ou moins d'art, mais ce qu'on leur demandait ce ne fut point cette sorte de langage universel qu'est l'art lui-même : il y eut là des signes de reconnaissance entre affiliés ; rien que cela et le but y était le contraire du but de l'art.

Cette iconographie, nous la reverrons dans les siècles suivants à qui elle sembla d'autant plus respectable qu'elle était plus ancienne. Elle ne se



Fig. 2. — Mosaïque byzantine de Saint-Vital de Ravenne.

fixa d'ailleurs point dès le début. Le christianisme n'établit que peu à peu cette sorte de dogme des formes, ce credo du figuratif, de même qu'il mit un certain temps avant de formuler précisément les articles de la foi nouvelle. Jamais en effet époque ne fut plus féconde en dissensions, en hérésies, en sectes contradictoires, que la période des débuts. En outre on ne se dégagea que peu à peu du paganisme, dans lequel on retrouverait l'origine de beaucoup d'usages chrétiens. On tentait même étrangement de s'appuyer sur le témoignage de prophéties et de prêtresses païennes qui auraient prédit la venue du Christ : c'est ainsi que les Pères de l'Église attestent les sibylles, ces sibylles que Michel-Ange placera dans les peintures de la chapelle Sixtine à côté du *Jugement dernier*.

En effet il ne faut point croire que, pour ces néophytes, Jupiter, Vénus, Apollon et les autres dieux de l'Olympe aient été des entités nulles, des êtres d'imagination, ne correspondant à rien de réel. Pour le christia-

nisme primitif, Jupiter, Vénus, Apollon et les autres dieux païens existaient réellement, étaient puissants, — mais n'étaient que des formes sous lesquelles se manifestaient le diable et la puissance diabolique de l'esprit du mal. Ces dieux, images de Satan, étaient les ennemis du vrai Dieu : c'est en ce sens, c'est avec un courage de bravade, que l'on renversa leurs statues, ces statues « qu'ils habitaient[1] ». De là la haine de la statuaire antique que rien ne remplaça : les premières images du Christ et de la Vierge les représentent laids, volontairement laids.

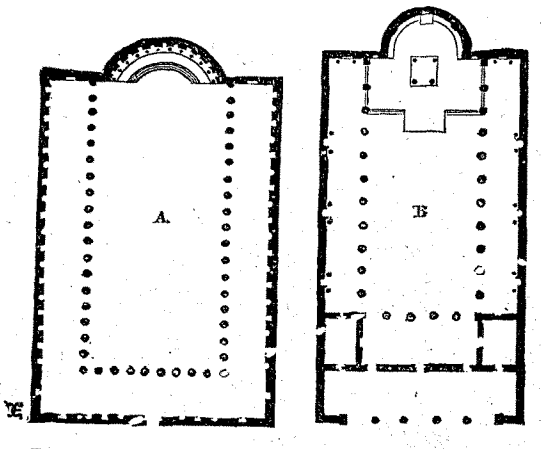


Fig. 3 et 4. — Le plan de l'église romane (B) rappelle, dans une certaine mesure, celui de la basilique (A) tribunal païen.

L'art ne fut donc qu'une écriture artificielle, à signes de convention. Pas de représentation de scènes, d'anecdotes : on évite même d'abord de figurer les personnages. Le Christ est ici un cerf, là un agneau sur un monticule d'où s'échappent les quatre fleuves du Paradis. L'Esprit-Saint est une colombe. Le bon Pasteur ne vient que tard et encore les païens peuvent-ils y voir un Mercure criophore. Le martyre, c'est la palme; la pureté, un lis; l'eucharistie, une vigne, des épis; l'immortalité, un paon ou un phénix. Trois des évangélistes sont figurés sous la forme d'animaux, le bœuf pour saint Mathieu, le lion pour saint Marc, l'aigle pour saint Jean. Puis des images, des métaphores, la barque de l'Église. Des allégories : le serpent qui, chez les anciens, était le signe des énergies du sol, de la terre, signifiera le mal terrestre opposé au bien céleste. Autre reste de paganisme, le dauphin (emblème de l'eau) devient symbole du baptême. L'autruche, qui se

[1] La superstition cherchera des appuis mystérieux dans ces êtres dont la puissance était reconnue : de là leur présence sur les amulettes, sur les talismans. D'ailleurs au-dessous de l'Olympe, il est des divinités inférieures qui, plus que les autres, peuplent l'iconographie de la cabale et des sciences occultes, — Pan et combien d'autres. A côté de la religion officielle le paganisme avait eu des annexes analogues dans les mystères d'Égypte ou d'Asie, avec Isis, Atys, Mythra.

cache la tête pour ne point voir, est l'Ancien Testament, la Synagogue qui ferme les yeux aux lumières nouvelles. L'auréole, qui distingue les personnages divins, avait existé chez les païens: elle marquera Dieu, les saints, la Vierge, mais plus tard quand, plus hardi, le christianisme



Fig. 5. — Sainte-Sophie dans son état actuel (avec tours ajoutées par les Turcs).

sculptera ou peindra son histoire et celle de ses martyrs aux murs de l'église. Le Christ est d'abord la croix, la croix seule, à quatre branches inégales dans le culte latin, à branches égales dans le byzantin.

Le chrisme ou monogramme qui unit les premières lettres du nom grec du Christ, est également byzantin bien qu'il se trouve dans les catacombes. Ce signe aussi fréquent que la croix même (peut-être plus fréquent au début) se compose soit d'un X dans lequel est planté un P (X étant le *ch* grec et P le *r* grec), soit d'un X disposé en forme de croix, avec un des jambages vertical, jambage au haut duquel est la courbe du P.

Le poisson, emblème du Christ appartient à l'iconographie byzantine ; c'est le résultat d'une sorte d'acrostiche, les initiales des mots grecs signifiant Jésus-Christ, de Dieu fils, sauveur (*Iésous Christos Theou uios sôter*) formant le mot *ichthus* qui signifie poisson : il y a un exemple de ce signe dans les catacombes[1].

Le Christ n'est figuré que tard et encore faut-il être réservé sur les dates attribuées aux représentations : il y a là, plus que partout, de pieuses erreurs. Le type a varié, hésité longtemps avant d'être celui qu'on a adopté universellement. Le Christ fut d'abord représenté laid (selon la thèse de saint Irénée, de saint Clément d'Alexandrie). Souvent il est imberbe ; un christ byzantin porte une barbe, non blonde et courte, mais longue et noire. Il est figuré ou en *bon Pasteur* (statue au Musée de Latran), ou bénissant de la droite (tenant le livre ou le globe dans la gauche). La manière de bénir donne l'origine latine ou byzantine. La bénédiction latine rabat le petit doigt et l'annulaire, écarte et dresse le pouce et les deux autres doigts. La bénédiction grecque ou byzantine lève le premier, le deuxième et le quatrième doigt en croisant le pouce sur le troisième doigt rabaissé sur la paume : le deuxième et le quatrième doigt sont légèrement infléchis et courbés, ce qui donne un sens symbolique : le premier doigt figure un I, le deuxième doigt un C (pour S), le pouce croisé avec le troisième doigt fournit le X et le petit doigt le C (pour S), — le tout figurant les initiales et terminales de *Iésous Christos*[2].

Dans une curieuse peinture murale des catacombes de Saint-Calixte (à Rome), *Orphée*, assis sur un tertre, entre des arbres, semble écouté par des animaux féroces apaisés par sa lyre : cet Orphée par son vêtement, par sa coiffure est asiatique : on a vu en lui une allégorie du Christ, d'autant plus que, dans les huit épisodes qui entourent le sujet principal, on reconnaît Daniel entre les lions, Moïse, David et divers faits de l'histoire religieuse. Ailleurs c'est l'histoire de Jonas qui encadre le bon Pasteur (imberbe en costume romain). On constate encore dans les bas-reliefs des

[1] Voir au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, une cornaline portant gravé, le poisson entre les deux lettres du chrisme (ici le chrisme n'est plus en monogramme).

[2] L'attitude de la prière est différente dans les iconographies latine et byzantine. La prière byzantine ouvre les bras et les mains comme « l'orante » païen et se prosterne à terre, agenouillée, le buste en avant, appuyé sur les coudes.

sarcophages la preuve de cette difficulté qu'eut la foi naissante à se dégager des souvenirs du paganisme : ce mélange hétérogène pour les formes peintes ou sculptées correspondait à la confusion conceptuelle des esprits.

Les anecdotes religieuses, où la figuration devait manifester une pré-

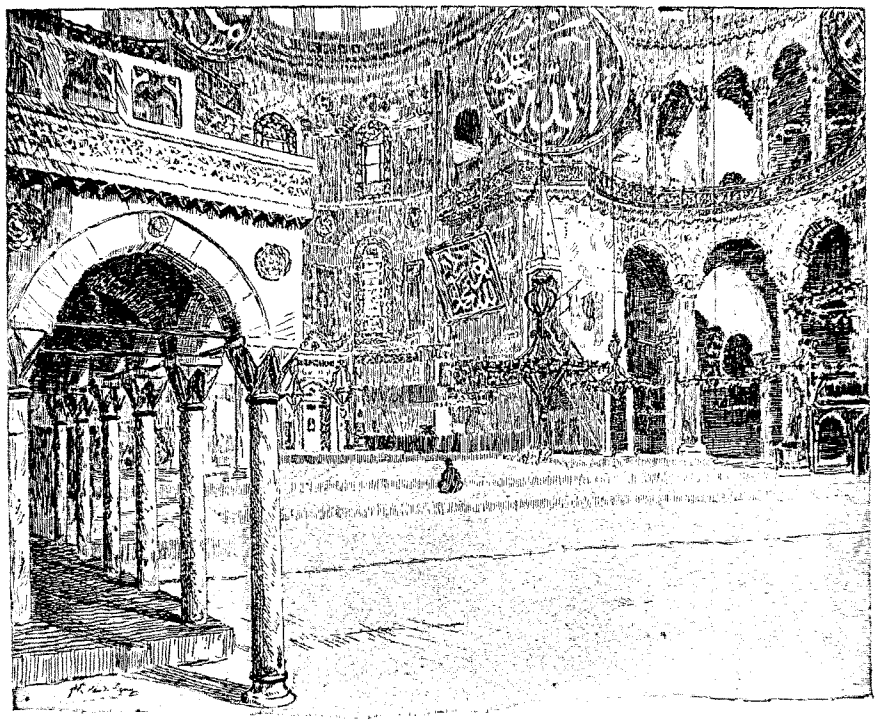


Fig. 6. — Intérieur de Sainte-Sophie (état actuel avec l'adaptation au culte musulman et inscriptions arabes).

cision plus proche de l'histoire, ne vinrent qu'après les allégories et même qu'après les personnages isolés figurés au repos. Les scènes de martyre, la crucifixion ne sont représentés que très tard [1].

[1] Le mode de bénédiction, la langue dans laquelle (latine ou grecque) sont faites les inscriptions (fréquentes sur les fonds, à côté des personnage dont elles donnent la désignation souvent abrégée) servent à distinguer les œuvres latines des œuvres byzantines, indépendamment du style. Cependant c'est surtout en Italie et à Constantinople que l'art est religieux. L'ouest de l'Europe, la France, l'Allemagne, l'Angleterre sont plus laïques dans les sujets représentés. L'influence romaine mêlée d'influences barbares y domine. De là certains styles qui succèdent au gallo-romain et à l'anglo-ro-

L'art de ces époques aime peu le relief, est plus peintre et graveur que sculpteur. L'orfèvrerie est tout entière en cabochons à hautes sertissures sur des fonds où serpentent les filigranes, où éclatent les émaux champlevés. Les façades des monuments seront peintes de grands sujets à personnages. La mosaïque décorera de ses petits cubes de verre juxtaposés les vastes surfaces : elle sera surtout byzantine et laissera de belles œuvres à Rome (*Saint Cosme et Saint Damien*, VIe s.) à Ravenne (*Théodora et sa cour, cortège de saintes*, VIe siècle). La miniature byzantine, astreinte à une sorte de formulaire des types et des couleurs, restera de beaucoup supérieure à ce que produira l'Occident.

Il est difficile de se prononcer sur la sculpture. Les petits bas-reliefs d'ivoire en deux feuilles (diptyques) sont encore tout romains comme le *diptyque de Monza* où figurent Galla Placidia et Valentinien III, comme le *trône* d'ivoire *de Saint-Maximien* (Ravenne). Il semble que, dans cet art particulier, Constantinople ait conservé des qualités curieuses d'attitudes moins roides, de drapés plus naturels (comme dans la *consécration de Romain et d'Eudoxie* par le Christ, cabinet des médailles, XIe siècle — une *crucifixion*, même Musée). Les *portes de bronze* de Saint-Paul hors les Murs à Rome, de Salerne, de Trani, de Saint-Marc à Venise, de Monréale, la magnifique *Pala d'Oro* (parement d'autel) de Venise, prouvent que pour la fonte, la ciselure, le travail du métal en général, le centre et l'ouest de l'Europe étaient encore tributaires de l'art byzantin au XIe siècle. L'Occident produisait (peut-être) le *calice de Saint-Remy* d'une certaine élégance de proportions. La statuaire donnait la *plaque tombale* de Frédégonde, peut-être les *statues tombales* de Childebert et de Childéric où le dessin se dégage déjà de la barbarie, est moins gauche dans les attitudes et plus juste dans la relation des parties.

C'est à Rome que se trouvent les plus nombreux restes de l'architecture de style dit latin ; mais les modifications qu'ont subies les églises, surtout au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle, sans respect des formes primitives et en vue de donner aux édifices un aspect et une décoration conformes à l'es-

main : le style mérovingien (filigranes, cabochons, armes de *Childéric* trouvées à *Tournai*) ; le style carlovingien (*Evangéliaire de Charlemagne*) ; le style anglo-saxon en figures de monstres, d'oiseaux bizarres, de serpents aux combinaisons compliquées, contournées, enchevêtrées.

prit du jour, y ont altéré les caractères devenus méconnaissables à travers les additions et les transformations, où il faut démêler ce qui remonte aux premiers siècles. D'autre part certaines parmi ces églises sont construites sur l'emplacement d'un temple païen dont des parties ont été utilisées, maintenues même : parfois deux temples ont été superposés, l'un païen, l'autre chrétien. L'église *Saint-Luc et Sainte-Martine* à Rome est ainsi composée d'une église haute et d'une basse. *Saint-Clément*, peut-être la plus intéressante de toutes, se divise en trois étages

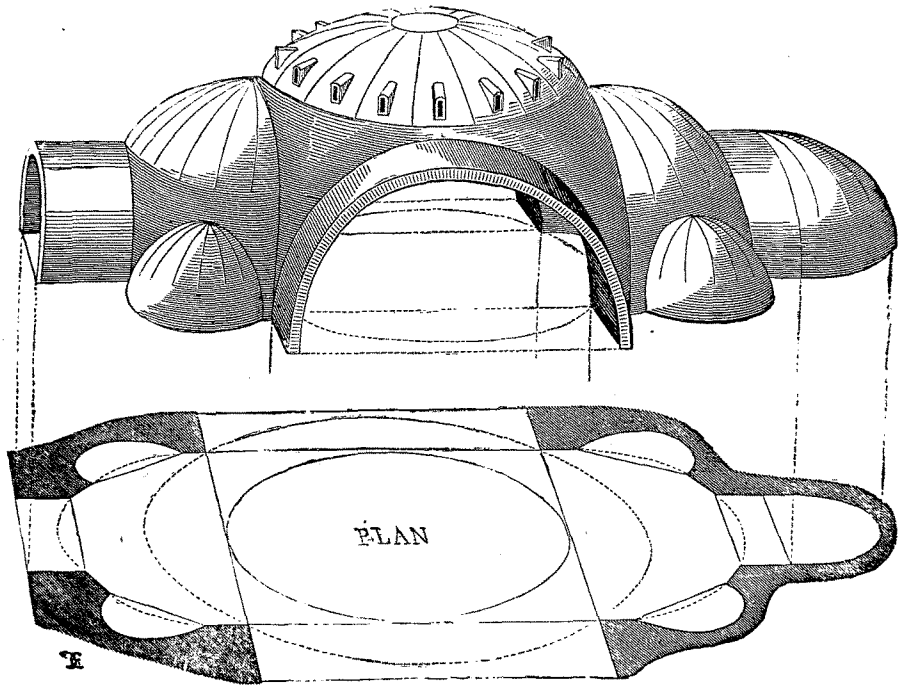


Fig. 7 et 8. — Vue perspective des coupoles latérales renforçant la coupole centrale (à Sainte-Sophie).

de constructions successives, où l'on reconnaît dans le sous-sol des substructions datant de la République romaine, d'autres de l'empire, puis une abside de l'église souterraine au-dessus de laquelle s'élève l'église actuelle.

La forme dominante du style latin est un rectangle allongé, double souvent dans le sens de la longueur. L'espace clos est divisé en un rectangle central et deux rectangles latéraux séparés par deux rangées de

piliers ou de colonnes. Tandis que la nef s'ouvre jusqu'au toit couvert d'un plafond plat à charpente apparente, les côtés ont souvent deux étages, le premier formant des galeries dont les baies donnent sur la nef Au fond, à l'opposé de l'entrée, le milieu du mur s'arrondit en un hémicycle séparé de la nef par un espace libre s'allongeant dans le sens de la largeur. En fait c'est là l'ancienne basilique romaine (d'où le nom de basilique donné à ces églises), c'est la disposition du palais à la fois tribunal et bourse du commerce. L'autel a remplacé la chaire du juge, comme le prêtre a remplacé le juge, car pendant les premiers siècles l'officiant, placé derrière l'autel, célébrait les mystères en faisant face à la foule. Aussi l'autel était-il nu, sans retable, sans rien qui masquât la vue des fidèles : l'autel lui-même était la tombe de quelque martyr et ce n'est que plus tard que les reliques du patron de l'église furent descendues dans la partie souterraine (crypte), au-dessous de l'autel.

On s'est demandé si les chrétiens n'avaient pas adopté pour l'usage du culte les anciennes basiliques de justice en vue d'éviter les temples païens souillés par l'idolâtrie. La ressemblance de forme et de nom semble appuyer cette opinion commune. Plusieurs considérations la démentent cependant. Longtemps en effet les basiliques laïques de justice subsistèrent côte à côte avec les basiliques chrétiennes. En second lieu, le sentiment de répulsion, qui aurait poussé à s'établir dans les basiliques pour cause de souillure des temples du paganisme, est en contradiction avec ce fait que de nombreuses églises ont été élevées sur l'emplacement des temples païens, n'ont même été que le temple païen adapté sommairement aux cérémonies nouvelles ; — par exemple *Saint-Cosme et Saint-Damien*, à Rome. On employait, sans scrupules et sans idée de profanation sacrilège, des parties, des éléments des temples païens, notamment des colonnes : c'est chose courante pendant les sept ou huit premiers siècles : colonnes antiques à *Sainte-Sabine*, à *Sainte-Marie au Transtévère* à *Sainte-Marie Majeure*, à *Saint-Laurent hors les Murs*, etc. *Sainte-Marie in Cosmedin*, construite sur un vieux temple de la Fortune, en garde même les colonnes enclavées dans ses murs. Deux motifs expliqueraient ces enlèvements : la beauté de la matière (nombre de ces colonnes étant de substances relativement rares, en porphyre notamment), — la beauté de l'ornementation des chapiteaux. La plus plausible de ces raisons est la

première. Si en effet l'art était déchu, c'était surtout dans son idéal, dans sa conception de la beauté physique ou dans le mépris de cette beauté mais l'habileté manuelle des artisans devait s'être conservée dans une certaine tradition. On oublie trop que Rome a eu ses corporations ouvrières, ses « collegia ». Un moment même, ces syndicats inquiétèrent le pouvoir impérial par leurs menées politiques. Trajan et Adrien

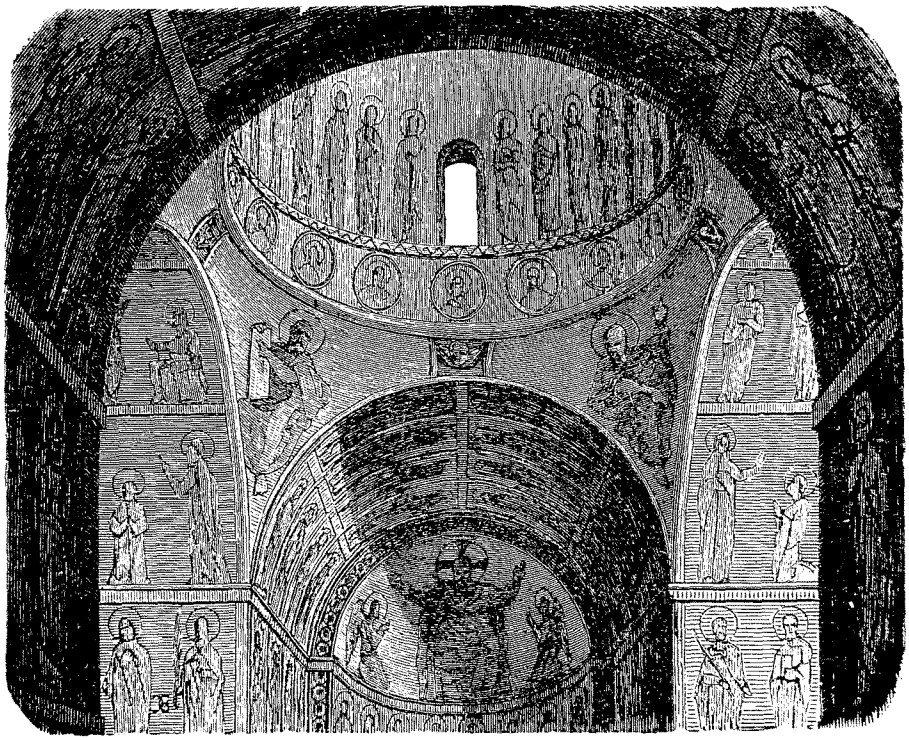


Fig. 9. — Effet intérieur des coupoles accotées; production des pendentifs.

les supprimèrent; Alexandre-Sévère, l'empereur philosophe qui mettait l'image du Christ à côté de celle d'Orphée[1] et d'Apollonius de Tyane, rétablit ces associations dont l'existence donne à croire qu'il se maintint une tradition, une permanence de pratique.

D'autres raisons s'opposent à la thèse qui veut que la foi nouvelle se soit installée dans les basiliques par horreur du sacrilège. Si les deux édifices, basilique païenne et basilique chrétienne, se ressemblent en cer-

[1] Une peinture des Catacombes, peinture citée plus haut, représente Orphée au centre de sujets bibliques.

tains points, il en est où ils diffèrent ou plutôt ils différaient, car ces différences ont disparu dans ce qui nous reste. L'entrée de la basilique était caractéristique. Une sorte de grande cour rectangulaire entourée de galeries et de portiques précédait l'église. Cette cour, qui fait penser au cloître futur, rappelle l'atrium de la maison antique. Au milieu de cette cour, une fontaine (cantharus) servait aux ablutions et était comme une réduction de l'*impluvium*, ce bassin à ciel ouvert placé au milieu de l'atrium. On en voit un exemple dans Saint-Clément de Rome. A cette ressemblance avec la maison antique se rattache l'histoire, peut-être la légende de l'*église Sainte-Pudentienne*, la plus ancienne de Rome, construite sur l'emplacement de la maison où saint Pierre reçut l'hospitalité de saint Pudent et de ses filles Praxède et de Pudentienne : l'église actuelle, à trois nefs, avec ses belles mosaïques du IVe siècle, a été si souvent remaniée qu'elle a perdu sa forme primitive : elle fut probablement la maison même de saint Pudent. Plus tard cette cour préliminaire fut le parvis aux côtés libres : l'église ne fut précédée que du porche et du narthex, vestibules.

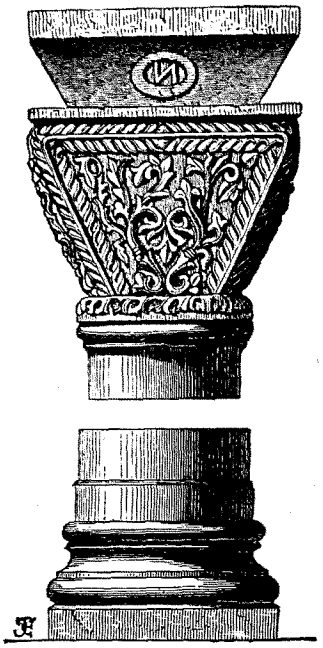


Fig. 10. — Le chapiteau byzantin et l'acanthe byzantine à Saint-Vital de Ravenne.

C'est le plan de la basilique qui dominera dans l'architecture chrétienne et que nous retrouverons dans le style roman, suite naturelle du style latin tandis qu'à l'orient de l'Europe se développera le style byzantin.

La ville italienne de Ravenne voit s'unir le style latin au style byzantin, puis ce dernier dominer. Ravenne, en 44, avait eu pour évêque Apollinaire, un disciple de saint Pierre. L'empereur Honorius y devait transporter l'empire en 402. Prise par les rois Goths, qui s'y établirent, elle fut embellie par Théodoric. En 552, reconquise sur les barbares, elle fut le siège de l'exarchat, lieutenance de l'empire d'Orient. Du Ve au VIIIe siècle l'art s'y manifeste sous deux formes, deux styles distincts, mais toujours avec une remarquable habileté de main-d'œuvre. On n'y trouve pas en

effet de colonnes prises ailleurs et dépareillées, comme dans les églises primitives de Rome. Les campaniles de briques, qui accompagnèrent (surtout au IXe siècle) les basiliques latines, sont généralement ronds à Ravenne, tandis qu'à Rome la forme carrée est fréquente. *Sainte-Agathe* remonte au Ve siècle, comme sa contemporaine Saint-Francesco. *Santo*

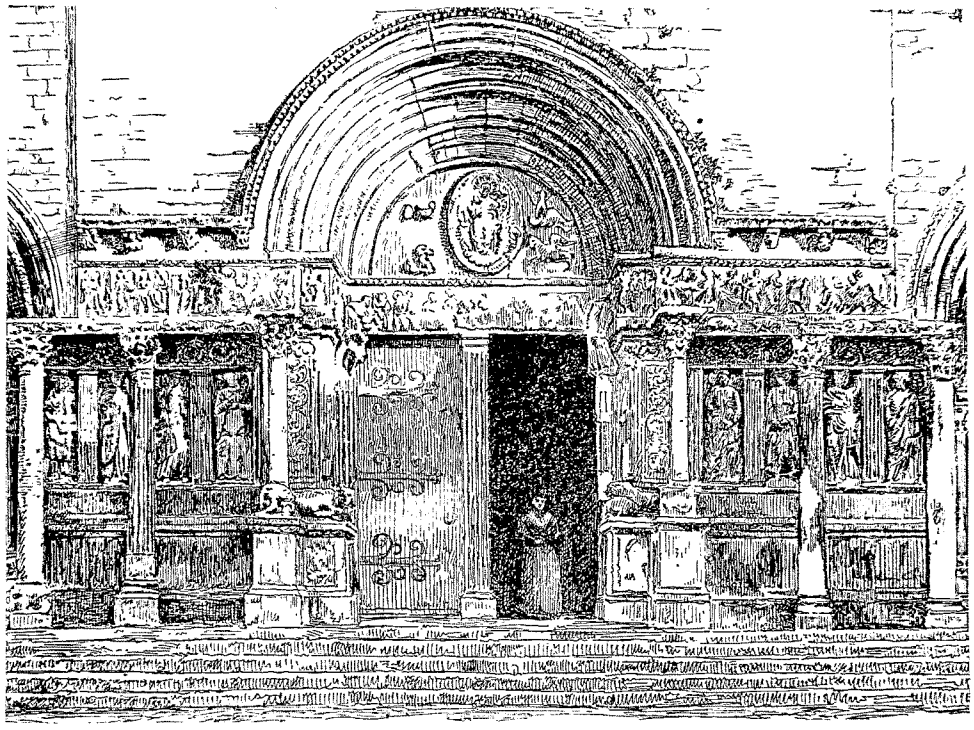


Fig. 11. — L'arcade romane est un demi-cercle (église de Saint-Gilles).

Spirito a la forme d'une basilique, comme *Saint-Apollinare in Classe* (avec campanile rond). A *Sainte-Marie in Porto fuori*, la charpente du toit est apparente comme à Saint-Apollinaire.

La forme polygonale ou ronde coiffée d'une coupole caractérise le style byzantin représenté à *Ravenne :* la croix grecque aux branches égales est le symbole tandis que l'allongement de la basilique rappelle la croix latine. La forme polygonale est carrée dans la *Chapelle de l'archevêché* (Ve siècle), octogone dans le *Baptistère*, dans *Sainte-Marie in Cosmedin*, dans *Saint-Vital*, décagone dans la *Rotonde* (ancien mausolée de Théodoric le Grand). Cette forme aux dimensions égales dans tous les sens

était nécessaire aux soutiens de la coupole, caractéristique byzantine, empruntée au Panthéon païen d'Agrippa. Cependant parfois une de ces dimensions s'allonge en nef et c'est une basilique dont une partie porte la coupole, comme à *Santo Nasario Celso* ancien mausolée de Galla Placidia, fille de Théodose le Grand (450).

La plupart des églises ravennaises portent des coupoles légères composées d'emboîtements de poteries. Ces coupoles ne font pas à l'extérieur une saillie prononcée, sont des fragments de cercles, mais non des demi-cercles. L'expression est plutôt intérieure qu'extérieure : c'est sous la coupole que l'effet est le plus considérable ; de dehors il est bien moindre faible même. Plus tard on rechercha le grandiose du dôme élevant dans les airs une demi-sphère surhaussée par une ceinture cylindrique qui en fera une couronne. La coupole ravennaise et byzantine est faite pour être vue du dessous et de l'intérieur : elle s'arrondit en haut comme un ciel. Aussi toute la beauté architecturale byzantine est intérieure à l'édifice. Le *Baptistère* de Ravenne est divisé en deux étages de portiques regardant l'intérieur. A l'intérieur éclateront les splendeurs des mosaïques.

L'empire romain s'était partagé en deux et Constantinople, l'ancienne Byzance, était devenue une autre Rome, plus près de cet Orient dont l'esprit et le goût la pénétreront. L'esprit public descendait de décadence en décadence. C'est une confusion étrange. Les noms eux-mêmes sentent leurs origines hétéroclites. Sur le trône des Césars on voit paraître des monstres, des fous, des phénomènes comme ce Maximin qui a une taille de 8 pieds, casse des cailloux entre l'index et le pouce, avale 40 livres de viande par jour. Dioclétien n'attend pas l'apothéose posthume et se déclare dieu vivant. Les affranchis et les comédiens sont les gros personnages du jour : Byzance verra pis, les eunuques et les cochers. Les barbares se jettent sur l'Italie, ravagent, brûlent, pillent, sont conquis, se font Mécènes, comme Théodoric, ostrogoth, beau-frère de Clovis : il consacre 200 livres d'or par an à réparer les monuments. Ces invasions mêlent pourtant un peu de sang neuf à la race épuisée, sont, à tout prendre, moins funestes que l'autre, l'invasion des superstitions orientales égyptiennes et phrygiennes. La pensée chrétienne se fait jour, s'insinue, s'infiltre dans les dessous de ce monde miné : elle n'est point une affirma-

tion nette au début, elle se cherche elle-même, hésitante, tiraillée d'hérésies, gagne à ce vague même, parle plus aux cœurs qu'aux esprits. Elle deviendra la force morale, donnera l'importance et la puissance aux évêques qui, mitre en tête, crosse en main, se dresseront au seuil du sanctuaire et, comme Ambroise, interdiront l'entrée à l'empereur coupable. En 325 le concile de Nicée avait formulé le Credo : 300 évêques étaient là, à l'appel de Constantin.

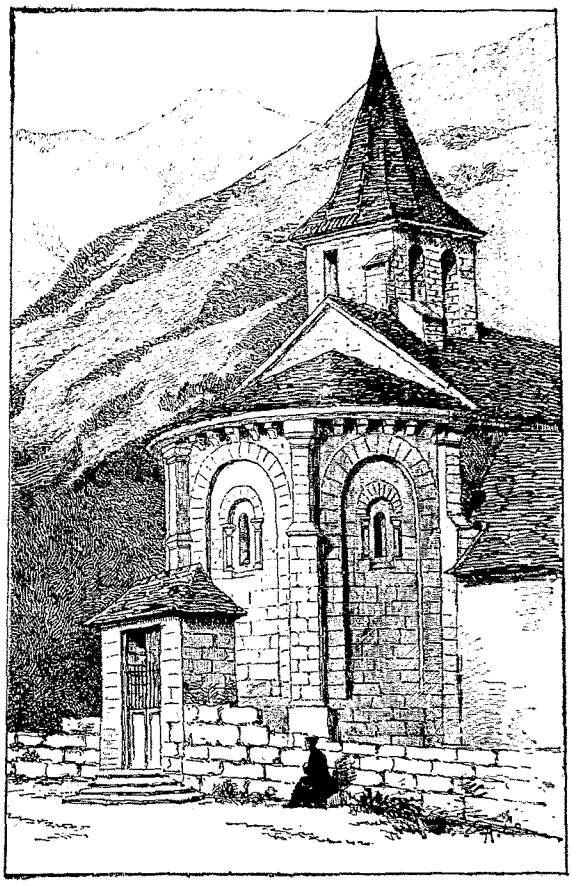


Fig. 12. — Le clocher, dans l'église romane, s'éleva d'abord à la jonction du chœur et de la nef (chevet de l'église d'Oo).

C'est Constantin qui donne son nom à la ville nouvelle fondée sur le Bosphore (330). Ce sera la rivale de Rome : elle a aussi ses sept collines. Là se créera le style nouveau, se fixera le type chrétien, un art voulu, tout intellectuel, emprisonné dans une hiérarchie de formes hiératiques, comme autrefois celui de l'Égypte mais avec moins de variété. Sur l'Augusteum parmi les portiques, se dresseront les dépouilles enlevées à l'Italie, la statue d'Hélène, mère de l'empereur, le milliaire d'or, le Palais de Porphyre et enfin *Sainte-Sophie*. Sainte-Sophie dont les Turcs ont fait une mosquée dès la conquête de 1453, n'est plus la basilique allongée latine ; c'est le plan en croix grecque, la combinaison du carré et du circulaire, la demi-sphère [1], s'ouvrant sur quatre piliers, rappelant le grandiose des

[1] Ou plutôt moins que la demi-sphère.

thermes antiques et la coupole d'Agrippa. Cette portion de sphère qui rayonne là-haut dans la lumière des mosaïques (éclairées par des fenêtres dissimulées à la ceinture du bas) harmonise le cercle de sa base avec le carré des supports en rattrapant les angles où descendent les pendentifs. Là la voûte soutient la voûte ; contre la coupole centrale buttent, au dehors, des coupoles secondaires qui semblent y entrer, y perdre la moitié antérieure, en cambrant le dos sous l'effort. Tout l'édifice est là : le reste est remplissage, insignifiance. Lorsque l'empereur Justinien (532) vint pour la première fois dans l'édifice achevé, il s'écria, dit-on, songeant au temple de Jérusalem : « Salomon, je t'ai vaincu [1] ! » Dix mille ouvriers avaient travaillé à la réalisation des plans de deux architectes, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. La coupole, d'abord hémisphérique, tomba à la suite d'un tremblement de terre (558) : on dut reconstruire plus timidement, plus légèrement, en portion de sphère.

Une cour carrée entourée de galeries et analogue à celle des basiliques mène à un portique transversal. Celui-ci ouvre par neuf portes sur l'intérieur du temple, qui, indépendamment de ce qui le précède, forme à peu près un carré dont le centre est le centre de la grande coupole agrandie à l'intérieur par les coupoles qui l'accompagnent et s'y fondent, pour ainsi dire. L'égalité des dimensions est recherchée jusque dans la hauteur qui a la même mesure que la longueur de l'édifice [2], si bien que Sainte-Sophie pourrait presque être enfermée dans un cube absolument régulier : le dôme large de 32 mètres dominait de 53 mètres le pavage en marbre de Proconèse.

Saint-Vital de Ravenne est un édifice de la même époque, construit sur un modèle analogue par Justinien. On attribue le plan à Julianus Argentarius, auteur de *Saint-Apollinare in Classe*, autre église de Ravenne. Plus petit que Sainte-Sophie, *Saint-Vital* est plus compliqué. Huit forts et hauts piliers surmontés d'arcades se dressent aux huit angles d'un octogone régulier de 14 mètres de diamètre. Sur le haut des arcs qui s'ouvrent sur ces piliers, porte une ceinture à colonnes et baies, sur laquelle repose la coupole centrale. L'embrasure des piliers

[1] L'empereur se rendit d'abord à l'Hippodrome sur un char à quatre chevaux. Mille bœufs, dix mille moutons, etc., furent distribués au peuple.

[2] Sans la cour, le narthex et l'abside qui, au fond, fait saillie.

forme comme autant de niches à deux étages de colonnes et dont le haut s'arrondit en portions de coupoles qui viennent s'appuyer sur le corps central de l'édifice ; ces étages à colonnades sont comme autant de loges

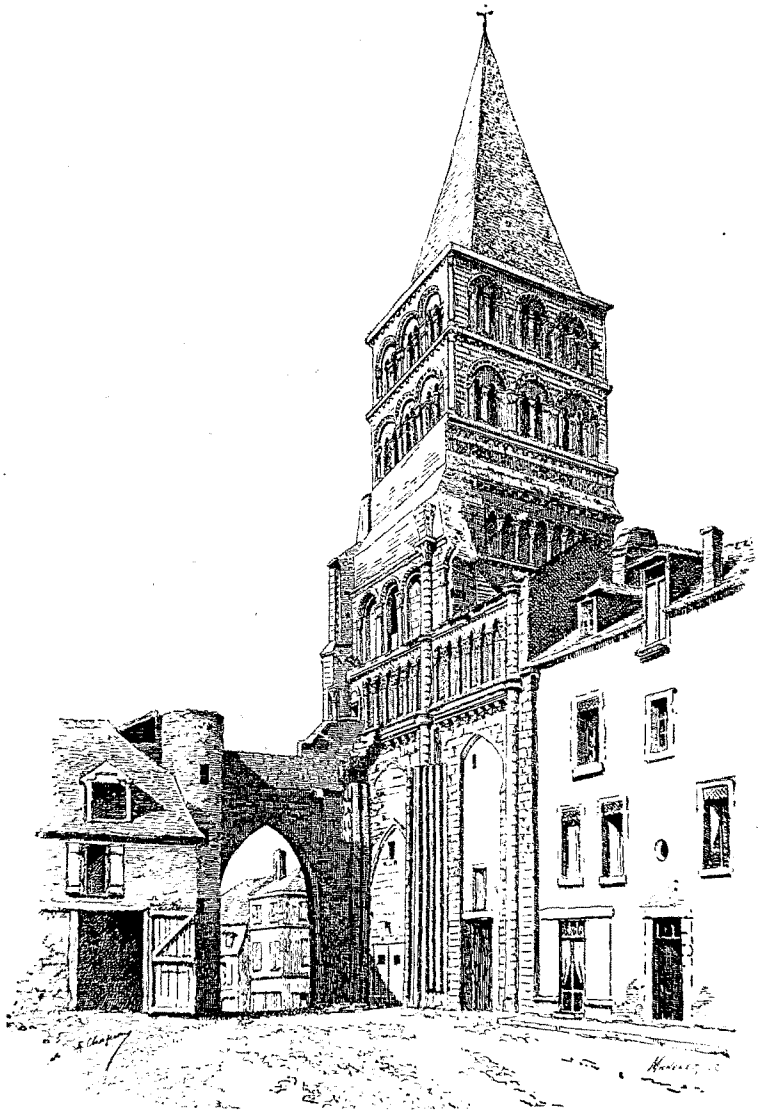


Fig. 13. — Importance de la tour dans l'église romane (église de la Charité-sur-Loire).

de théâtre regardant sur le dedans : deux galeries ainsi superposées contournent le vide que domine la coupole et sont fermées vers l'extérieur par un mur octogonal. Cependant un des côtés de l'octogone livre passage au chevet d'une abside.

L'influence byzantine s'exercera surtout en Orient et se continuera dans le style musulman, dans le style russe et dans certains monuments de l'Asie Mineure. Cependant, l'Occident de l'Europe peut montrer des œuvres où les analogies sont manifestes. Si *Saint-Marc* de Venise, si *San-Lorenzo* de Milan sont byzantins, *Aix-la-Chapelle*, la capitale de l'empire de Charlemagne, verra, à l'extrême fin du VIIIe siècle, s'élever une chapelle qui est presque une copie de Saint-Vital. L'imitation du type architectural portera plutôt la disposition du plan en croix grecque amenant le cercle ou le polygone régulier. Plus tard la coupole, le dôme sera l'obsession des constructeurs, mais, surtout après l'exemple du dôme de Saint-Pierre de Rome : on l'adaptera au rectangle allongé latin, à l'intersection du transept et du vaisseau principal.

On a exagéré l'effet et l'impression du dôme dans l'architecture religieuse. Il y a sans aucun doute un tour de force dans ces énormes espaces couverts, libérés de piliers et de colonnes ou du moins les rejetant loin sur les côtés ; mais c'est surtout vu du dehors que le dôme donne une sensation de grandeur et d'ascension vers le ciel. Vue de dedans et de dessous, malgré les splendeurs des mosaïques où dans les ombres mêmes s'éveillent des lueurs mystérieuses, il faut avouer que la coupole couvre, arrête le regard, masque le ciel qu'elle remplace. Ce dessous de sphère ne peut, sans effort pénible, être considéré d'ensemble et verticalement. L'aile de la prière se brisait au plafond (plat) de la basilique latine : l'élan s'émousse sur cette courbe fuyante qui emprisonne. La voûte en ogive où se réunissent les ascensions ininterrompues des nervures de la nef gothique concordera mieux avec cette idée de chemin de prière et d'union de la Terre et de Dieu.

C'est plutôt de la basilique que dérivera le style ogival, par l'intermédiaire du style roman, occidental comme la basilique elle-même[1].

L'art roman parle une langue simple et forte, non sans lourdeur. Il ne s'attarde point au verbiage qui fait du temple byzantin, une sorte de cenotaphe bouché de placages et de choses rapportées, sans lien avec l'ensemble : il est plus sobre, plus un, plus ramassé, plus trapu. La belle floraison gothique s'épanouira en pétales de pierres, en extériorités aventureuses

[1] Ou du moins central et occidental.

se découpant hardiment sur le ciel. Le roman fait masse : les reliefs ont peur de se risquer au dehors. L'édifice lui-même a un air de défiance, se tient sur ses gardes, ouvre, dans ses murs épais de forteresses, des baies étroites comme des meurtrières, y pose en faction ses nombreuses colonnes courtes. Il se sent dans un milieu qui n'est point encore rassurant et tranquille. Il n'est pas l'église triomphante; il est l'église qui lutte encore, environnée d'ennemis et de races barbares qui guettent à l'horizon, — ou plutôt il est le monastère et le monastère de ces moines

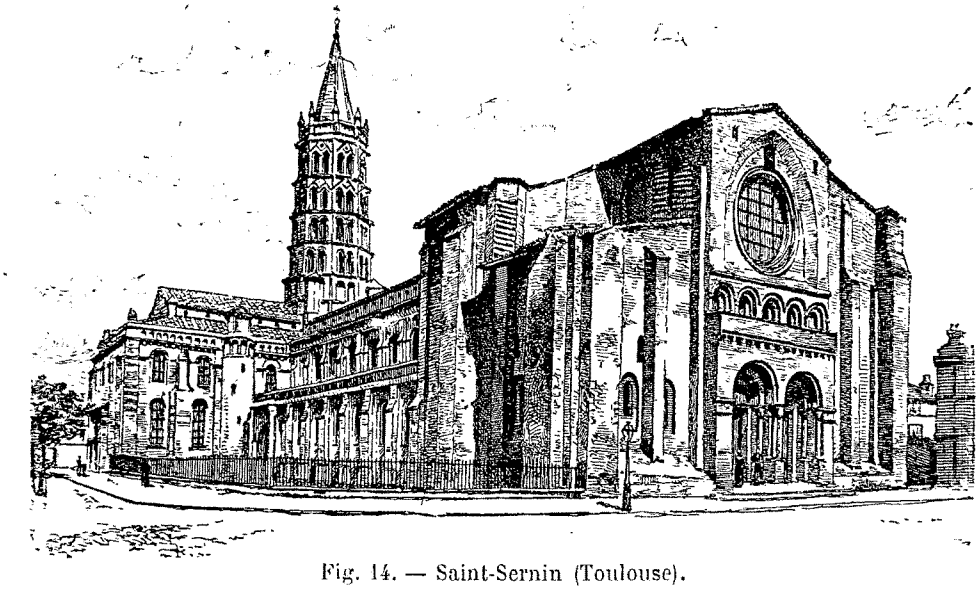


Fig. 14. — Saint-Sernin (Toulouse).

de génies, de ces épiques qui partaient ainsi pour défricher les régions incultes de l'Europe et emportaient avec eux la bèche, les livres saints et aussi l'épée. Le plus grand de tous, Boniface [1] va civiliser et évangéliser l'Allemagne (718), y trouve le martyr (755). Le style roman est le style monacal : il est né des monastères et se terminera au XIIe siècle quand à la puissance des moines succédera le pouvoir des évêques.

Le plan y reste celui de la basilique. Le plafond en charpente, sujet aux incendies, est remplacé par la voûte en berceau (cylindre) ou par les voûtes dites d'arêtes, formées par la pénétration de deux voûtes cylindriques qui se croiseraient.

[1] Les arts revendiqueront le populaire saint Éloi (588-659), évêque et orfèvre, l'Anglais saint Dunstan (924-988), patron des orfèvres anglais.

Au centre du transept (à la « croisée ») se dresse généralement la tour qui perce la voûte (et ne la bouche plus comme la coupole), tour carrée ou octogonale à étages de fenêtres et dont le haut est coiffé d'un toit dont l'angle est d'autant plus ouvert que la tour est plus ancienne : ce toit, aiguisé, deviendra la flèche. Ces tours qui contiennent les cloches accompagnent parfois la façade, émergent du sol à ses angles, la renforcent, s'y plaquent comme d'énormes piliers cylindriques (*Notre-Dame de Poitiers*, etc.), mais restent plus indépendantes de la disposition de la façade que dans l'église ogivale.

D'ailleurs tout cela se modifie peu à peu avec le temps. Nombre des édifices romans sont de la période terminale pendant laquelle l'ensemble de la construction, dans ses grandes composantes, se rapproche du style suivant. Ainsi les grandes façades plates, peu aisément divisibles en parties accusées par des reliefs (*Cathédrale du Puy, Sainte-Madeleine de Vézelay, Notre-Dame de Poitiers, Notre-Dame d'Angoulême*), empruntent leur décoration à la variété des matériaux, à leur mode apparent d'appareil, aux colorations diverses disposées en arcatures ou en bandes horizontales. Les baies cintrées s'y superposent semblables à des portes donnant sur le vide : parfois même ne correspondant à rien, elles se découpent sur le ciel (au Puy) sous le couronnement en bâtière accoutumé. Malgré la richesse des reliefs qui ciselent la façade de Notre-Dame de Poitiers, le regard sent, peu loin sous ces ornements à fleur de surface, le plan vertical plat.

La façade romane est déjà gothique pour l'ensemble dans la *Cathédrale du Mans*. A *Saint-Étienne de Caen*, les deux tours quadrangulaires semblent posées sur un vaste soubassement roman. Vers la fin la silhouette romane est déjà gothique. D'ailleurs les plus belles, parmi les œuvres romanes, *Saint-Trophime*, *Moissac*, *Saint-Germain des Prés*, mêlent au style qui abdique, le style qui va régner.

Il en est de même de l'abside qui forme le fond du sanctuaire. L'importance de cette partie qui abrite l'autel est marquée parfois par des tours qui l'accotent (Spire, Worms, Cologne). Peu à peu, elle fait saillie au dehors, se gonfle, semble une moitié de temple plaquée sur l'autre. Carrée, puis ronde, puis polygonale, elle arrondit ses faces en absidioles, se multiplie : la foule des chapelles sort de l'église, en crève les murs

aussi bien vers le chevet que sur les côtés du vaisseau principal, *Saint-Sernin de Toulouse*.

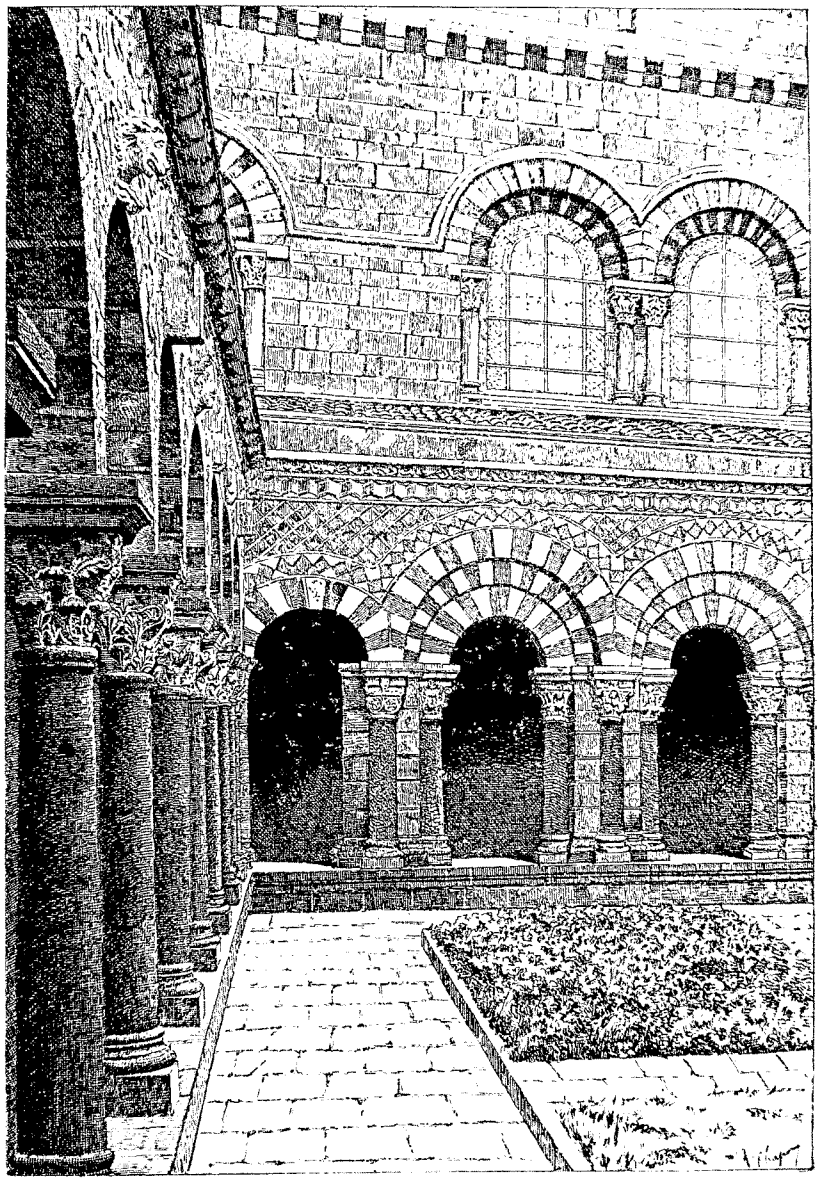


Fig. 15. — La disposition des matériaux et leur variété de couleur sont un des éléments de la décoration romane : le cloître (au Puy).

Ces bas côtés renforcent le vaisseau principal : ils sont comme des moitiés de voûtes (des quarts de cylindres) qui épaulent les murs hardis

de la nef. Des sortes de piliers rectangulaires (contreforts) engagés à

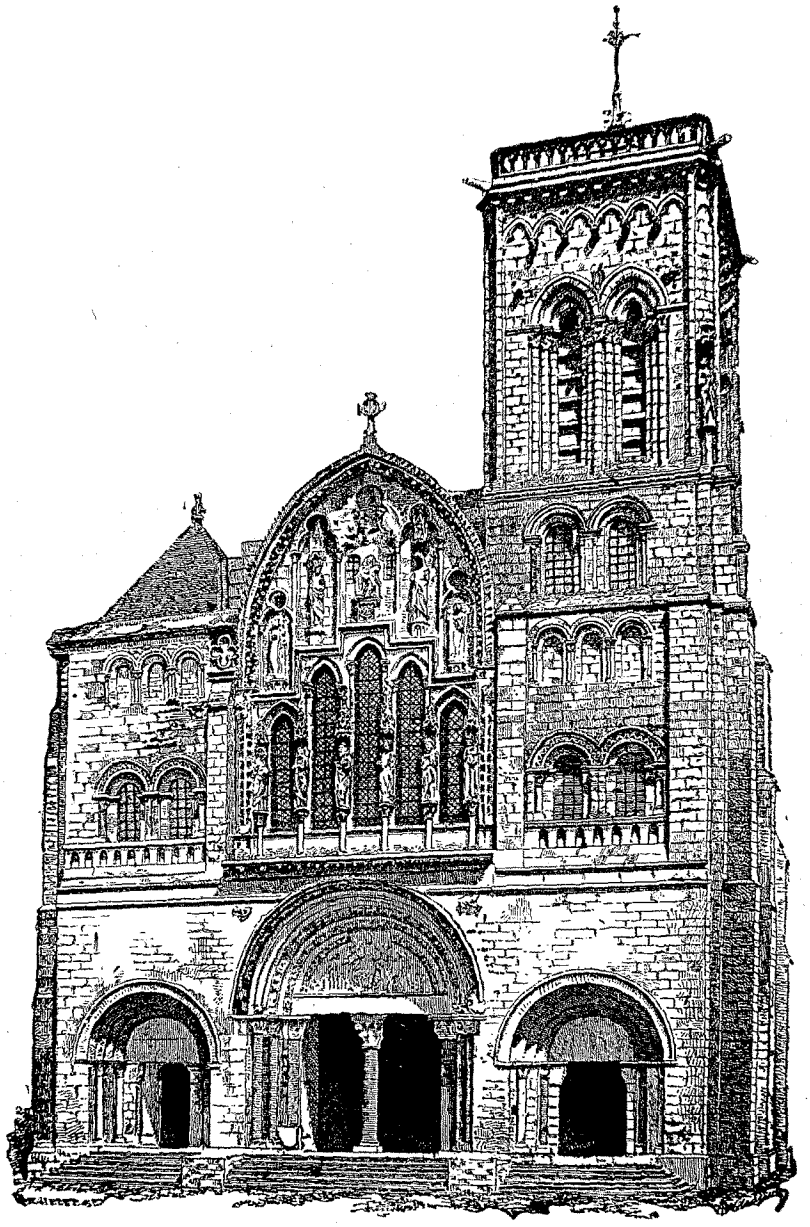


Fig. 16. — L'église de Vézelay, romane dans le bas et dans les deux côtés du premier étage, est gothique en son milieu et dans la partie supérieur de sa tour.

moitié dans les murs, les appuient, les renforcent, aboutissent dans le haut à une ceinture en saillie, qui, dans les intervalles, repose sur des

sortes d'arcatures retombantes (arcatures de frises) dans le genre des moucharabies : ces arcades minuscules et répétées portent parfois sur des modillons ou corbeaux sculptés de motifs caractéristiques : ce sont comme les chapiteaux de colonnes mutilées, dont le fût et la base manqueraient.

La colonne romane[1] n'est plus une colonne enlevée aux édifices païens : elle est elle-même, avec sa base empattée de quatre feuilles qui se rattachent au carré de la plinthe, avec son fût qui, généralement lisse, s'agrémente parfois de spirales, de motifs géométriques (parfois contradictoires avec l'impression que doit donner la colonne « force qui supporte »). Le style byzantin avait fourni des chapiteaux où la forme ronde (rationnelle au-dessus du fût cylindrique), faisait place à deux cubes superposés, lourds, sur lesquels se découpait la massive dentelle d'acanthe grasse à rinceaux circulaires. Le chapiteau roman est d'une variété souvent heureuse, si nous exceptons les chapiteaux historiés de personnages déplacés et de scènes peu justifiées par l'emplacement. Là où l'ornement reste sobre, à la fois géométrique et végétal, le chapiteau roman avec son abaque surélevé souligné d'une corniche, est d'un heureux effet décoratif.

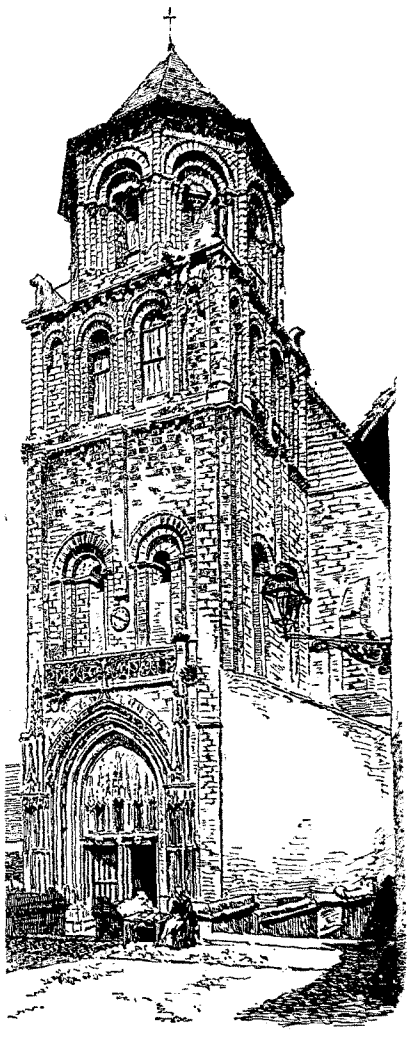


Fig. 17. — La tour de l'église Sainte-Radegonde, à Poitiers, presque toute romane, a été modifiée dans le style de sa base où a été ajoutée une porte de style ogival.

La plante ne doit jamais paraître dans le décor sans être « rationali-

[1] Dans l'histoire particulière des divers pays nous verrons ses modifications.

sée », reconstruite par la géométrisation : c'est encore plus vrai quand elle intervient dans l'ornementation architecturale. L'ornementation romane est le plus souvent géométrique, têtes de clous, étoiles, damiers, zigzags, billettes, dents de scie, torsades, frettes, etc. Elle prodigue ses reliefs timides sur les arcatures concentriques qui s'arrondissaient en couronnement au-dessous des baies.

Baies, arcs, tout dans le style roman donne le plein-cintre (demi-cercle) caractéristique, sur les portes, les fenêtres, dans les arcades qui enjambent d'une colonne à l'autre, dans le profil des voûtes et les arcs qui en forment les membrures. Les fenêtres sont parfois simples, parfois juxtaposées (géminées). Dans ce cas une colonne ou un faisceau de colonnes reçoit au milieu les retombées des arcs ; un arc double de dimensions s'appuie sur les côtés de la baie, couronne, encadre et domine les deux baies juxtaposées, forme un tympan dans la partie supérieure où s'ouvre un œil-de-bœuf.

Le byzantin et le roman ont pour formes dominantes, le carré, le cercle, la sphère, — la croix grecque, l'auréole, la boule.

L'Art Musulman

Sous la dénomination générale d'art musulman, on peut ranger les diverses manifestations par lesquelles la religion de Mahomet et la civilisation inspirée par elle se sont exprimées dans les arts. Arabe, persan, sarrasin, mauresque, asiatique moderne, égyptien moderne, turc, c'est le même style sous des modifications de temps et de milieu. Le Coran, armé de la lance, s'élança à la conquête du monde. L'Orient et l'Occident entendirent le galop de ses chevaux. Qui peut dire ce qu'il serait advenu de l'Europe sans la victoire de Charles-Martel qui, en 732, refoula au delà des Pyrénées les hordes guerrières? Plus tard, à l'autre bout, Constantinople soutint de nombreux sièges, ne se sauva que grâce au feu grégeois. En 1453 la porte du vieux continent cédera sous les coups de Mahomet II. Deux cents ans plus tard (1683) Vienne et l'Europe seront protégées contre les musulmans turcs par l'épée de Sobieski.

L'histoire nous montre cette domination immense s'étalant du Levant au Couchant, une main sur l'Espagne, l'autre tendue vers l'Inde. L'empire démesuré occupe tout le nord de l'Afrique, remonte vers l'Ouest jusqu'aux Pyrénées, s'étend vers l'Est sur l'Asie Mineure, la Syrie, le Plateau de l'Iran. Mahomet, d'un cri, a éveillé une force terrible que nul n'eût soupçonnée. Dès le VIIe siècle, c'est une inondation fougueuse. Les victoires se succèdent ininterrompues. C'est Jérusalem et la Syrie (636), l'Égypte avec Alexandrie (639), la Sicile (669), l'Espagne (711). Quand les Maures traverseront le détroit, ce sera, sous une autre forme, le Coran et le Croissant (XIe siècle).

Pendant que l'Europe voit dominer le style byzantin, puis le style romain, puis le style gothique, l'art musulman s'épanouit, fleurit dans ses diverses boutures, assouplissant son énergie propre aux conditions locales, mêlant heureusement ses caractères propres aux manières d'être des provinces de son vaste empire, se modifiant selon le sol où il s'est transplanté. Ces modifications sont des plus intéressantes et, grâce à ces influences acceptées, nous verrons l'art arabe produire de belles œuvres dont il n'eût vraisemblablement point été capable livré à lui-même et isolé.

L'importance de l'art arabe présente en effet quelque chose qui étonne, car plusieurs causes semblaient s'opposer à son développement.



Fig. 1. — L'écriture arabe (coufique) est un élément décoratif du style musulman.

Quelle apparence qu'une architecture pût naître chez des nomades, habitués à vivre sous la tente ou à cheval? Le pays n'avait rien qui retînt, — vastes déserts brûlés sans fleuves, sans eaux, balayés par le simoun meurtrier. Le plus saint des temples, la *caba* de la Mecque ne fut qu'une construction grossière, un cube (d'où le nom) de 13 mètres sur 12, avec une hauteur de 15 mètres. Même après la restauration du XVIIe siècle, la Caba, avec sa porte à 2 mètres du sol et où l'on monte par une échelle temporaire, rappelle la tente par le Kissvé y schérif, voile de soie noire qui l'enveloppe, la couvre, avec ses inscriptions de versets du livre sacré.

La patrie pour l'Arabe, pour le Mahométan, est une patrie abstraite, un fond commun d'idées et de croyances. L'amour du sol n'y est pour rien. L'esprit est comme arraché, déraciné, ne tient pas à la terre. Parmi les choses matérielles et concrètes, celles-là seules auront l'affection du croyant qui pourront l'accompagner dans cette conquête du

monde dont le Coran lui fait un devoir, le devoir. L'art arabe sera donc appliqué aux choses portatives, armes, tissus ; il sera avant tout et dès l'origine purement décoratif. Du décor dérivera le style. Par le décor seront particularisées et appropriées les manifestations d'art plus stables que le conquérant rencontrera chez les conquis. Ici encore se trouve contredite la théorie qui veut que tous les arts naissent de l'architecture.



Fig. 2. — L'écriture arabe figure dans le décor (lampe de mosquée en verre émaillé).

Peinture et sculpture, les arts représentatifs plastiques sont d'ailleurs interdits par la loi religieuse qui défend les images susceptibles de rappeler ces idoles que Mahomet avait renversées à la Caba. L'activité intellectuelle se porta presque tout entière dans le domaine de l'abstrait et des sciences abstraites, là où les rapports ne se manifestent point sous des formes visibles et concrètes. Aussi les Arabes furent-ils les grands mathématiciens du Moyen Age. Le nom même de l'algèbre est arabe et c'est avec des chiffres arabes que l'Europe calcule. A son tour la sensibilité ne s'émut qu'aux rêveries des conteurs, poèmes aux douces demi-

teintes qui berçaient les âmes avec le vague d'une musique sourde et murmurante : quelque chose de cela restera dans la manière dont les vitraux arabes, percés dans le haut des murs et cernés de forts linéaments de plâtre, versent dans les intérieurs la clarté apaisée, tamisée d'un demi-jour aimable, — comme s'il y avait aussi un murmure pour la lumière.

On pourrait dire que, s'il y a une architecture hispano-arabe, sicilo-arabe, égypto-arabe, syrio-arabe et turco-arabe, il n'y a pas d'architecture arabe pure, les caractéristiques du style étant surtout des caractéristiques d'ornementation des surfaces et ne portant point sur les parties essentielles, sur les organes de l'édifice. La *colonne* même varie, ici svelte, là lourde. Il n'en faut point juger en ne pensant qu'à l'Espagne. Le Musulman fut d'ailleurs mauvais constructeur, employa des matériaux sans force. Comment la stabilité l'eût-elle plus inquiété que la durée? On dirait d'un décor éphémère. Ces revêtements de stuc et de plâtre n'ont aucune prétention à l'éternité.

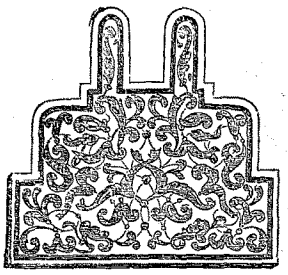


Fig. 3. — La feuille ornementale arabe dans la céramique.

C'est donc du décor même qu'il faut partir.

Le décor arabe comme l'art arabe tout entier procède du tissu. C'est le tissu qui s'étale à terre et forme le parquet de la tente du nomade, c'est le tissu qui fournit les murailles flottantes de l'abri. Nous avons vu le rôle du voile sacré qui couvre les parois de la Caba de la Mecque. Peut-être y a-t-il dans cette prédominance du tissu un reste de tradition, quelque chose qui, à travers les siècles, vient de ces tentures et de ces tapis de Babylone, célébrés par les poètes de l'antiquité. Tandis que l'Arabie pour les anciens est le pays des aromates, l'Asie Mineure et les rives du Tigre et de l'Euphrate sont la patrie des belles étoffes. L'Asie Mineure était brodeuse, surtout en Phrygie. L'Assyrien et le Babylonien furent tisserands et aujourd'hui encore la Perse, doublement héritière du vrai dogme décoratif, règne dans le domaine de l'aiguille et de la navette.

Le dessin du tapis, par ses conditions mêmes, se prête peu à la figuration des êtres animés, — d'accord avec la prohibition mahométane des

images. Les courbes n'y sont obtenues que par des lignes brisées. Partout les droites, l'angle droit ou l'angle de 45 degrés. L'ornementation demeurera géométrique, combinera les rectangles, les triangles, les étoiles, les polygones hexagones et surtout octogones, les redans en dents de scie. Cette ornementation du tapis, nous la retrouverons sur les murs arabes,



Fig. 4. — La feuille ornementale arabe dans la décoration d'un bassin de cuivre damasquiné d'argent.

dans les mosaïques des faïences ou des *azulejos* et dans les légers reliefs affleurants des arabesques (au sens propre du mot). Le plâtre et le stuc, auxquels ne convenaient point les hardiesses des saillies, étaient bien appropriés à cette imitation du tapis. La combinaison des polygones et des étoiles que formaient les lignes brisées (dans un désordre apparent, susceptible d'être ramené à des formules mathématiques) donna ces merveilleuses décorations où l'on voit la note particulière à l'art mau-

resque. L'ornementation murale musulmane dérive tellement du tapis qu'elle éveille l'idée d'une passementerie à placages de soutaches.

De la *broderie*, plus libre que le métier du tisserand, naîtra la courbe qui permet l'imitation des formes végétales. Intermédiaire entre la géométrie anguleuse et la courbe végétale, l'écriture arabe, cette belle *écriture coufique* qui répétait les louanges d'Allah et les versets du Coran, mêlait déjà quelques lignes arrondies aux lignes droites.

La *feuille* ornementale arabe présenta une forme très typique, d'un contour simple et élégant à la fois. Imaginez une feuille de lilas dont on aurait supprimé la moitié longitudinale et dont la pointe conservée se retournerait vers l'intérieur : telle est la forme première dont les autres ne sont que des modifications. La « main » dite *main de Mahomet* (main ouverte, parfois altérée au point que le pouce se termine en tête d'oiseau) complète ces caractéristiques ; cette main sacrée se trouve dans le dessin des chaînettes de lampes de mosquée et dans le décor des tapis.

La décoration architecturale juxtapose ces éléments répétés en grand nombre, monochromes sur des fonds monochromes. L'or et le rouge dominent. Sculpture de l'ivoire ou du bois, damasquinure du métal des armes, reliefs des cuirs, revêtements des murs, on retrouve partout la feuille, les motifs géométriques, les inscriptions coufiques. Les panneaux des murailles, les dessus de portes sont ainsi ornés. Les baies ouvrent leur *arcade* caractéristique dans l'encadrement rectangulaire qui forme bande horizontale dans le haut et bandes latérales retombantes : l'espace compris entre ce cadre et l'arcade est décoré de même.

Il faut ajouter un ornement architectural particulier qui a reçu le curieux nom de demi-orange ou intérieur d'orange, *medias naranjas*. Il se compose de sortes de quarts de demi-sphères se surplombant, s'étageant en encorbellement, ceux d'en haut dépassant ceux qui leur sont inférieurs : on dirait d'une grenade ouverte ou d'une portion de rayon de ruche. C'est une cohue de concavités triangulaires où la lumière joue en faux-jours. Les coins, les angles en sont peuplés. Parfois le dessous de la courbe des baies se garnit de cette décoration suspendue à laquelle on a donné le nom de « voûte à stalactites ».

Le style musulman se plaît aux combinaisons multiples, répétées, de petits motifs décoratifs légers, à colorations peu nombreuses, se détachant

en semis sur un fond plan, peu distant, dont l'importance au point de vue de l'espace est égale à celle du décor en faible saillie. Quand le fond est supprimé et que le décor se découpe en ajour, l'esprit reste le même dans son amour de la multiplicité des éléments petits. Aux balcons en saillie, aux meubles, on voit des grillages formés de petits balustres ou de petites boules comme enfilées en chapelets.

Les formes dominantes sont variables selon qu'on étudie l'art musul-

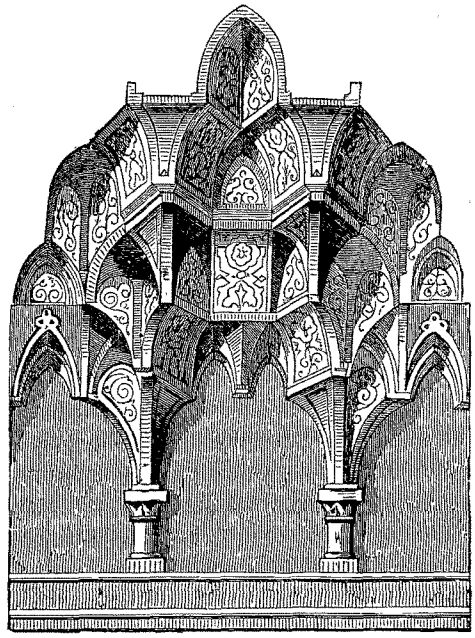


Fig. 5. — La voûte arabe, dite à stalactites, ou medias naranjas.

man dans telle ou telle région. Elles diffèrent même dans la même région selon l'époque.

La silhouette de la coupole fournit le même dessin (en plein) que la découpure des baies (en vide). L'Orient vers l'Inde a vu se développer le dôme « bulbeux » ainsi nommé de sa ressemblance avec un oignon de plante (tulipe, etc.) qui donne en profil la même figure que l'arc en accolade. Le style russe aime ces sortes de toupies renversées, dominées par la croix d'où descendent des chaînes, et qui éclatent de dorures sur les masses basses et confuses de l'édifice. L'église *Vasili* de Moscou montre la diffusion et la persistance du type architectonique (1555).

L'Asie Mineure eut ses coupoles, sans la grâce de l'ogive persane, sans la légèreté excessive de la coupole bulbeuse indienne ou russe, — de même l'Égypte plus dégagée pourtant, ouvrant sa coupole en moitié d'ellipse. Plus on avance vers l'Ouest, plus la coupole se fait rare.

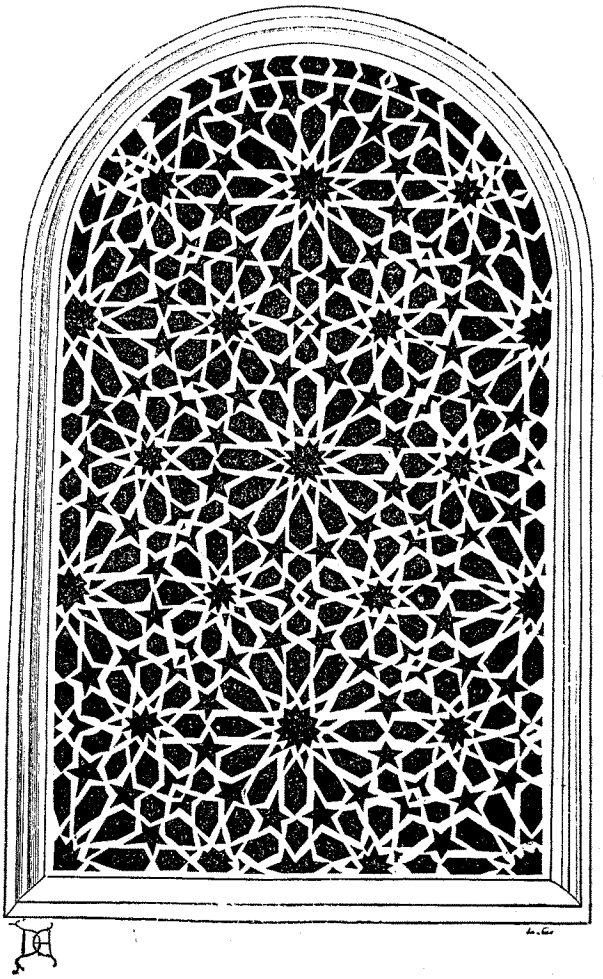


Fig. 6. — Le style mauresque est plus géométrique que l'arabe proprement dit (ajour d'une fenêtre de l'Alhambra de Cordoue).

L'arc en fer à cheval, avec sa courbe élégante qui campe sur les jambages des baies une portion de cercle plus grande que la moitié, s'enfle au-dessus des supports, dépasse leurs axes, — tout comme la coupole bulbeuse au-dessus des murs dont la ceinture la soutient. La tête de l'homme

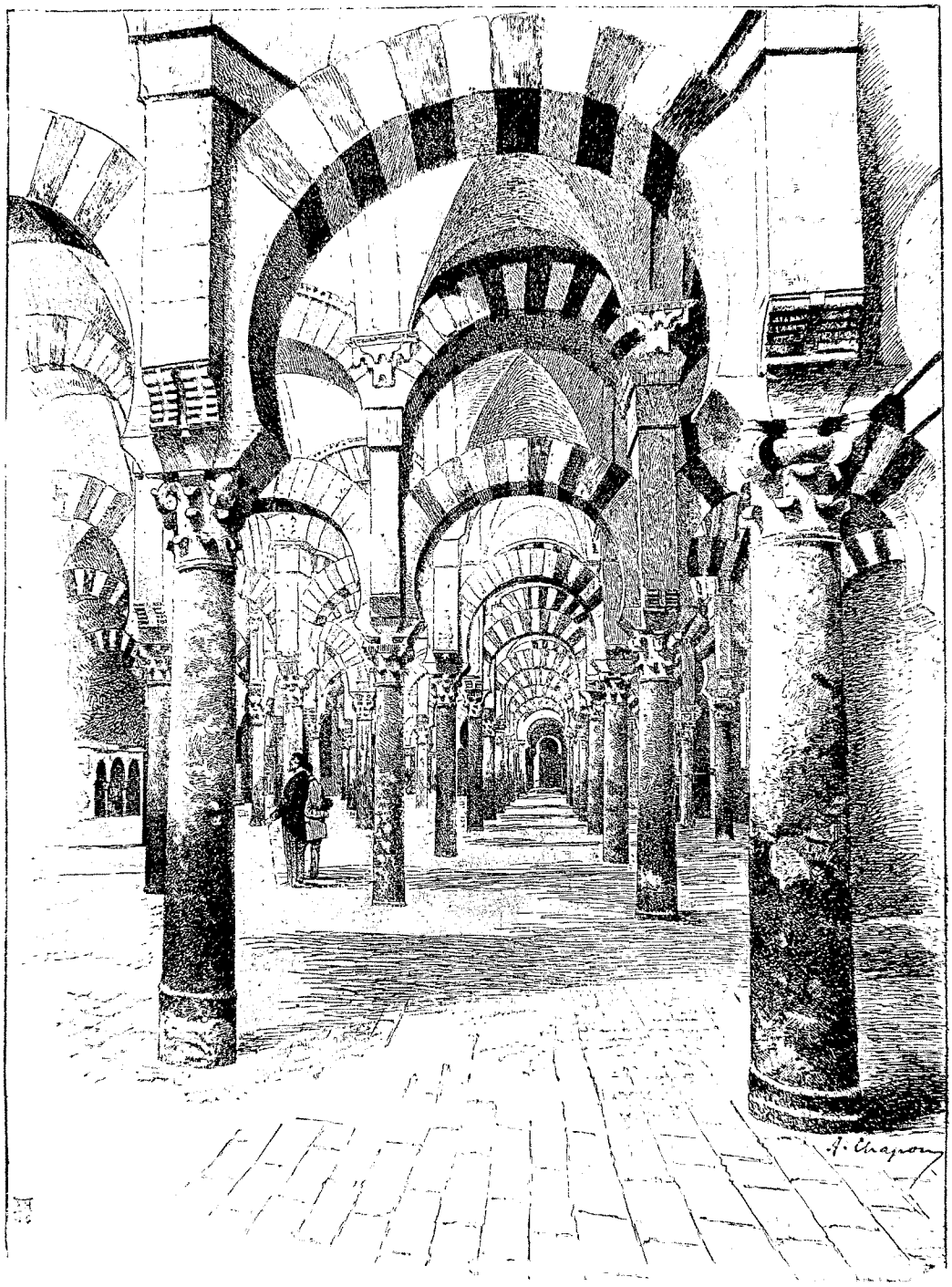


Fig. 7. — Mosquée de Cordoue.

qui passe le seuil entre les courtes colonnes, s'auréole dans la courbe ainsi formée par cet arc outre-passé qui semble un croissant retourné : on pourrait lui attribuer la même origine qu'au croissant, symbole mahométan qui fait allusion à la fuite du prophète à Médine(622) pendant la « nouvelle lune », date de l'ère musulmane, commencement de l'Hégire.

Il ne faut d'ailleurs point exagérer. On trouve, à côté de cet arc qui rappelle la trace du sabot du cheval, toutes les formes de couronnements de baies, sauf la plate-bande. Les monuments arabes présentent l'arc plein-cintre, l'arc trilobé, l'arc surhaussé, l'arc en ogive. On a voulu voir dans l'arc gothique un emprunt à l'architecture musulmane, à la suite des croisades : les monuments où l'ogive apparaît ne sont point nombreux et par leur date sont postérieurs, pour la généralité, à l'arc gothique européen. D'ailleurs l'ogive y offre le plus souvent une forme particulière : les deux courbes vers le haut y tendent à la ligne droite.

Les formes considérées jusqu'à présent sont des formes vues en hauteur. En plan, une forme fréquente est la figure polygonale, particulièrement l'octogonale : c'est ainsi que la *mosquée d'Omar* à Jérusalem donne en plan un octogone[1].

Telles furent les dominantes d'un style qui régna sur un immense domaine, à la suite des armes de l'islamisme. Le midi de la France même en a conservé des restes, notamment dans le portail de la *Chapelle du Château*, à Perpignan, avec ses assises de marbre alternativement blanches et rouges, disposition fréquente. Dans les Basses-Pyrénées, la petite commune de *Cette-Eygun* possède encore plusieurs maisons mauresques.

L'histoire est des plus pauvres en noms propres[2]. Ici encore l'art est anonyme. Il serait même malaisé de préciser, en dehors des influences reçues des étrangers, une tradition d'art, un enseignement.

Vraisemblablement l'ignorance impuissante, au début, eut recours aux artistes byzantins tout proches et qui venaient d'élever Sainte-Sophie.

[1] Dans l'ornementation, l'octogone aboutit à une sorte de rosace ou plutôt d'étoile formée par la superposition de deux carrés, placés de façon que les côtés de l'un soient perpendiculaires aux diagonales de l'autre.

[2] On cite Huever, auteur de la *Giralda* de Séville, et Abdallah ben Younas qui, au xe siècle, construisit l'*Alcazar* de Medinah al Zahra.

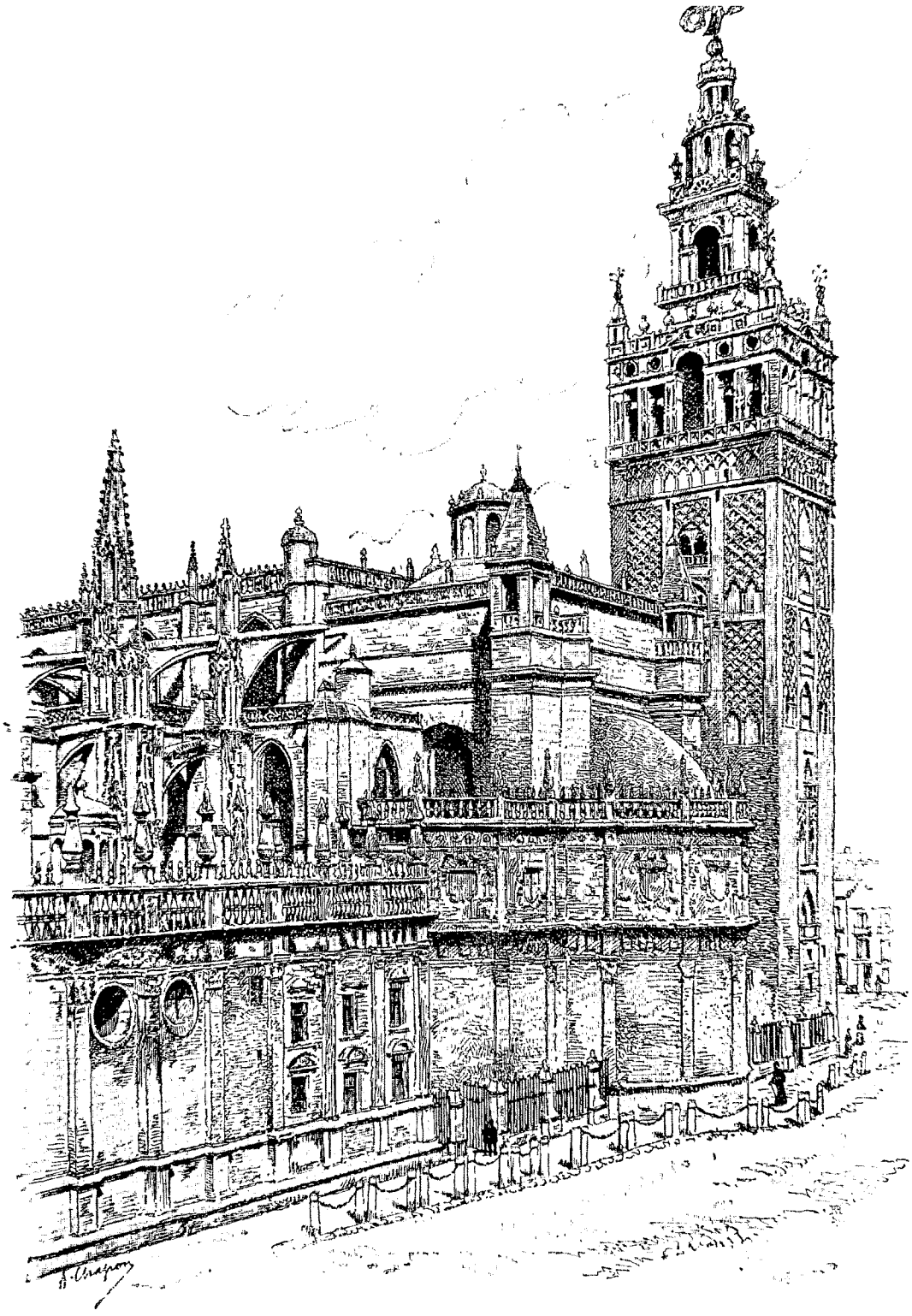


Fig. 8. — Séville : la Giralda.

De là l'importation de la coupole, employée pour les temples et pour les tombeaux. De là un des types de la mosquée.

Mosquées, palais, tours qui les accompagnent, telles sont les formes architecturales où l'art musulman marqua surtout son empreinte.

La mosquée se présente sous des aspects divers. Celle qui dérive du type byzantin, la première par ordre chronologique et aussi la plus durable, celle à laquelle aujourd'hui encore l'architecture est demeurée fidèle, ressemble à *Sainte-Sophie*, pour l'extérieur du moins. L'extérieur en est confus, peu facile à démêler dans l'agencement des parties. Des coupoles nombreuses, hémisphériques pour la plupart, s'accroupissent, se groupent, se tassent contre une coupole centrale : l'ensemble éveille plutôt une idée de chute qu'une sensation d'ascension. Les tours qui, dans ces mosquées à coupoles multiples, émergent seules, semblent se rattacher peu à l'édifice. Leurs formes n'offrent rien de gracieux : ces *minarets* turcs, maigres, cylindriques, nus, s'allongent vers le ciel, coiffés de noirs toits coniques très pointus, pareils à des éteignoirs. Cette disposition est particulière à la Turquie et à l'Asie Mineure; si l'édifice peut être ancien, les tours sont probablement des additions modernes.

A côté de ce type tout byzantin s'en présente un autre où l'on retrouve le souvenir de la maison antique et aussi de l'église chrétienne primitive. Des galeries à portiques y forment cadre autour d'une cour qui rappelle l'atrium de la maison latine. Dans cette cour se dressait la fontaine destinée aux ablutions : la maison privée gardera cette cour, en fera le patio hispano-arabe. La *mosquée d'Amrou*, au Vieux Caire, édifice qui date de 643, peut être mentionné comme un bel exemple de ce genre d'architecture religieuse. En fait, si cette cour fermée était imposée par le cérémonial des rites, il ne faut pas oublier que, en Espagne du moins, les Arabes la trouvèrent dans les constructions d'origine romaine qu'ils adaptèrent à leurs besoins.

Les Arabes en effet furent des conquérants relativement tolérants : leur esprit s'ouvrit à des indulgences de compromis avec les coutumes des régions conquises. En même temps que pour leurs constructions nouvelles ils employaient les colonnes et les débris enlevés aux ruines des édifices romains, ils alliaient en un tout les éléments chrétiens et les éléments

arabes, constituant ainsi un style mixte, mi-parti, auquel on a donné le nom de mozarabe.

Les églises de la péninsule hispanique reçurent la religion nouvelle de même que, plus tard, après l'expulsion des musulmans, les anciennes mosquées devinrent des temples chrétiens. La *cathédrale de Tolède* entendit les louanges d'Allah. Par contre l'ancienne *cathédrale de Murcie* (aujourd'hui détruite) avait été une mosquée, comme la *cathédrale de Coïmbre*, comme *celle de Cordoue*, comme *S. Pedro de Fraga* qui a conservé sa haute tour mauresque carrée à trois étages, comme *S. Martin de Téruel* qui a conservé aussi sa tour.

Le plan de la mosquée était simple, plus simple que celui de l'église chrétienne. C'était le plus souvent un quadrilatère qui circonscrivait le portique où s'ouvraient les nombreuses petites pièces destinées aux fidèles.

Le sanctuaire, la partie plus sainte du temple, était le *mihrab*. Le mihrab indiquait la direction de la Mecque, l'orientation consacrée. Vers le mihrab se tournaient les prières. Celui de Cordoue peut en donner une idée. Il est au fond du vestibule et creusé dans le mur méridional. On y entre par une arcade arabe portée sur deux colonnettes de jaspe. Seize autres colonnettes soutiennent la petite coupole très ornée qui coiffe l'octogone du sanctuaire : là reposait le Coran, écrit de la main d'Otman, enrichi d'or, de perles, de rubis, couvert d'un voile de soie sur un escabeau de bois d'aloès.

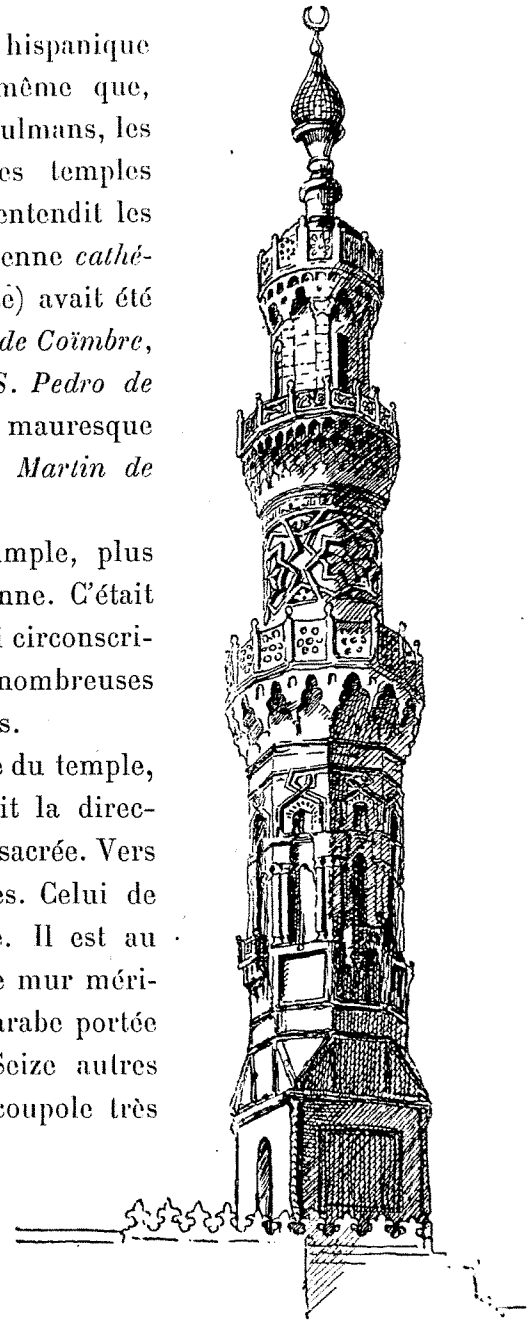


Fig. 9. — Minaret de la mosquée de Khalil-Bey.

Avant de pénétrer dans le sanctuaire, il en fallait faire sept fois le tour

à genoux et les dalles de marbre sont usées par le passage des fidèles agenouillés.

Dans le temple où rayonnait le mihrab, on entrait par un portique qui offrait l'aspect d'une porte de ville ou d'une porte de forteresse. D'ailleurs les Mahométans, comme les romans et les gothiques, ont eu des temples fortifiés : la *mosquée de Cordoue* dont nous venons de parler est couronnée de créneaux de forme triangulaire, créneaux qui sont caractéristiques du style arabe [1].

L'art musulman, nous l'avons dit, montra une merveilleuse souplesse d'adaptation aux traditions qu'il trouva sur le sol étranger : cela vient de ce qu'il était moins une forme de « solide » qu'un décor de surface. Malheureusement nombre de ses œuvres ont disparu ou sont tombées presque à l'état de ruines. La Sicile, où ce style devait se rencontrer avec tant d'esprits divers, tant de tendances variées de races et de traditions, possède deux palais qu'on cite et qui ne sont guère que des souvenirs. Cette période siculo-arabe qui dura environ deux siècles (IXe-X^{e}) fut pourtant florissante. Des traces de style normand, byzantin, se mêlèrent à la décoration arabe. Les deux palais la *Ziza* et la *Cuba* datent d'une époque où les Mahométans, soumis par les Normands, n'étaient plus les maîtres de l'île, mais travaillaient pour leurs vainqueurs. Il est d'ailleurs remarquable que, conquérants intelligents, ils surent se faire pardonner leurs victoires : c'est ainsi que lorsqu'en Espagne, les chrétiens triomphants voulurent déraciner les restes de l'esprit arabe, ils se heurtèrent à des résistances violentes.

Palerme a des colonnes à inscriptions arabes dans l'église de la *Martorana* (son musée est riche en objets musulmans). C'est aux environs

[1] Il ne faut pas exagérer dans le sens de la pénurie d'artistes. L'influence byzantine est indéniable pour l'art musulman de l'Asie Mineure et de l'Égypte : cette influence a été des plus durables et l'architecture en Turquie, en Asie Mineure et en Égypte demeura byzantine, accentua même ses ressemblances avec le byzantin. On raconte que Justinien II envoya des mosaïques et des artistes au Calife Valid. Plus tard Constantin IX donnera 140 colonnes de marbre à Abdérame III ; mais on ne saurait en arguer une insuffisance nationale, car Abdérame III (912-961), calife de Cordoue, était d'un luxe proverbial et Cordoue était à son apogée : sa mosquée existait depuis près de 200 ans. Ce qui est vrai d'El Aksa et de la mosquée d'Omar (toutes deux à Jérusalem) l'est moins de celle d'Amrou (VIIe siècle), du Nilomètre (VIIIe ou IXe siècle) et de la mosquée d'Ibn Touloun (IXe siècle).

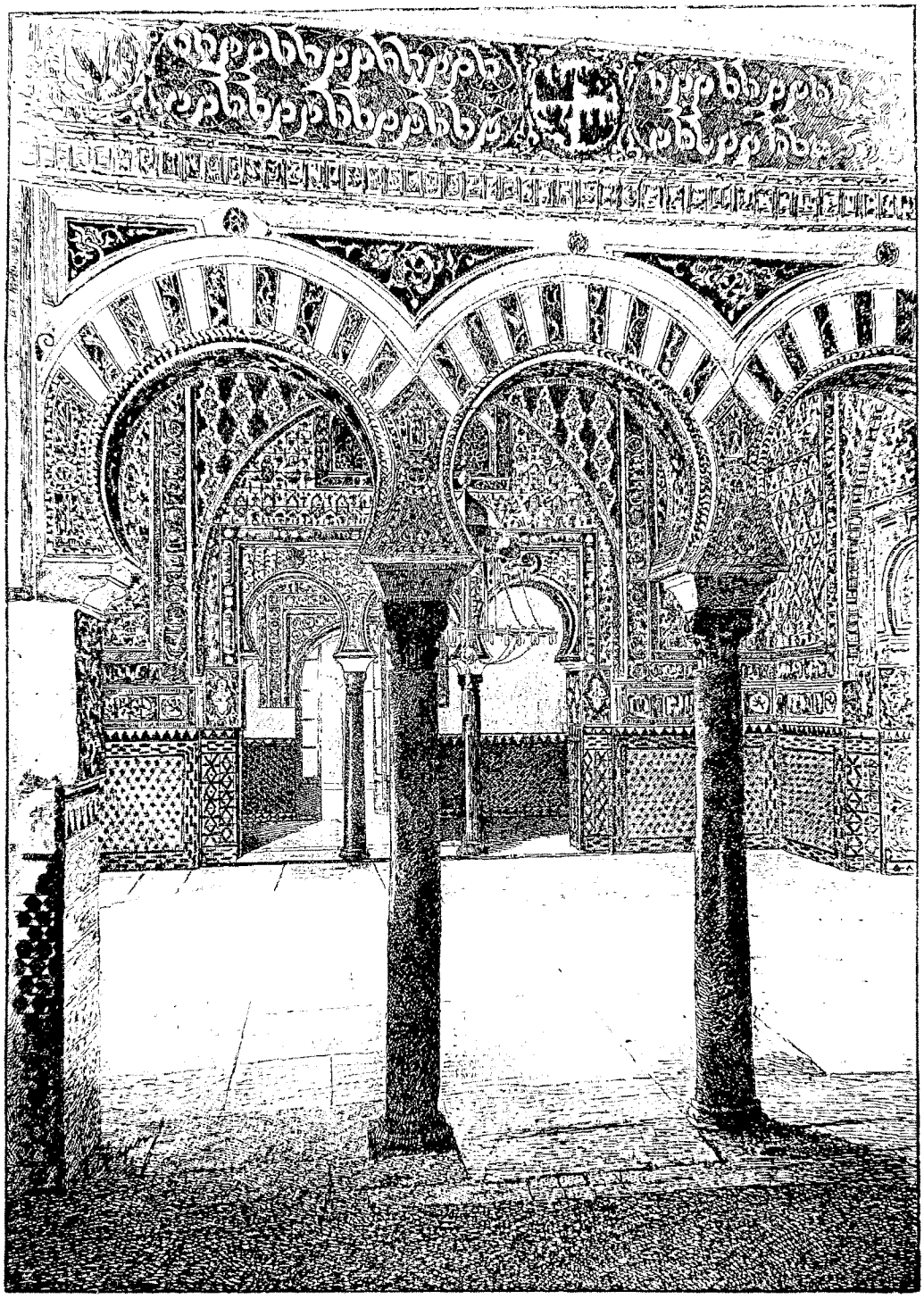


Fig. 10. — Alcazar de Seville : salle des Ambassadeurs

que se trouve la *Cuba* où il ne subsiste qu'une voûte à stalactites. La *Ziza*, construction carrée à 3 étages, est aujourd'hui un château de plaisance appartenant à un particulier : rien n'y rappelle le luxe qui n'est plus qu'un souvenir, à peine une voûte à stalactites et des dallages de marbre où coule la source qui alimentait les bassins et les rigoles à parfums : la Ziza en effet était une sorte d'Alcazar.

C'est en Espagne que les restes sont les plus nombreux et les plus res-

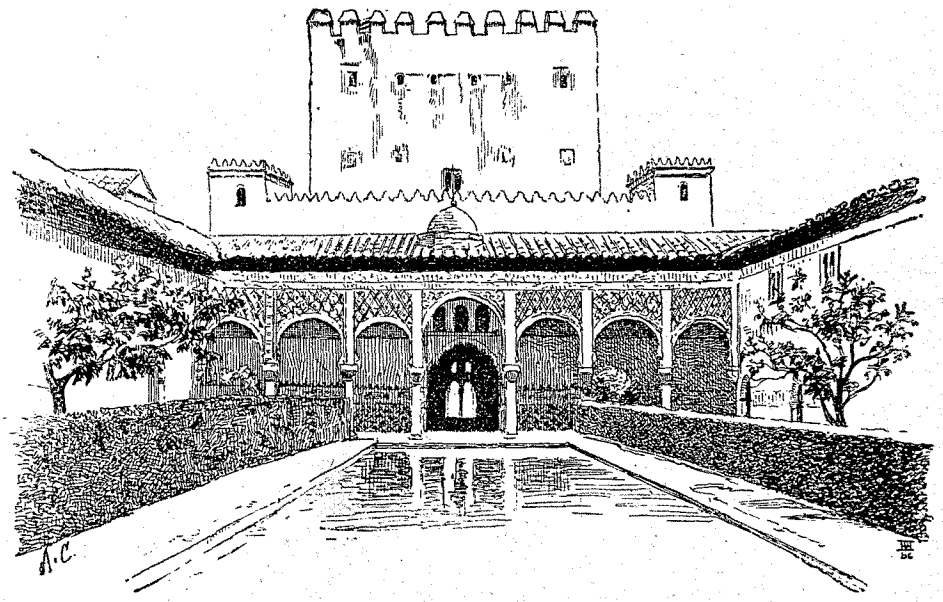


Fig. 11. — Alhambra de Grenade : cour des Myrtes.

pectés par le temps. Ce sont des mosquées, des palais, des tours, des travaux d'utilité publique et des maisons particulières.

Nous avons parlé de la disposition des mosquées, du mirhab, de la cour, de la fontaine aux ablutions. Les Arabes employèrent les églises, les adaptèrent au culte ; en construisirent de nouvelles, les ornèrent de colonnes enlevées aux ruines antiques, ce qui explique le nombre des chapiteaux corinthiens qu'on y trouve et l'imitation (heureuse) qu'ils en firent ailleurs. Ces emprunts se rencontrent aussi dans les *alcazars* par exemple dans celui de Séville. Cordoue a la plus belle *mosquée*. Elle était la capitale. Le calife Abdérame (ou Abd-er-Ramman) s'y rendit indépendant des califes de Damas. La construction s'acheva de 770 à 795. Toute

la richesse décorative de l'art arabe s'y dépensa[1]. A l'extérieur on dirait d'une forteresse avec les murs épaulés de contreforts et découpés de créneaux. Dans le haut, dominées par la tour dite l'*Alminar* (de 80 m.), des

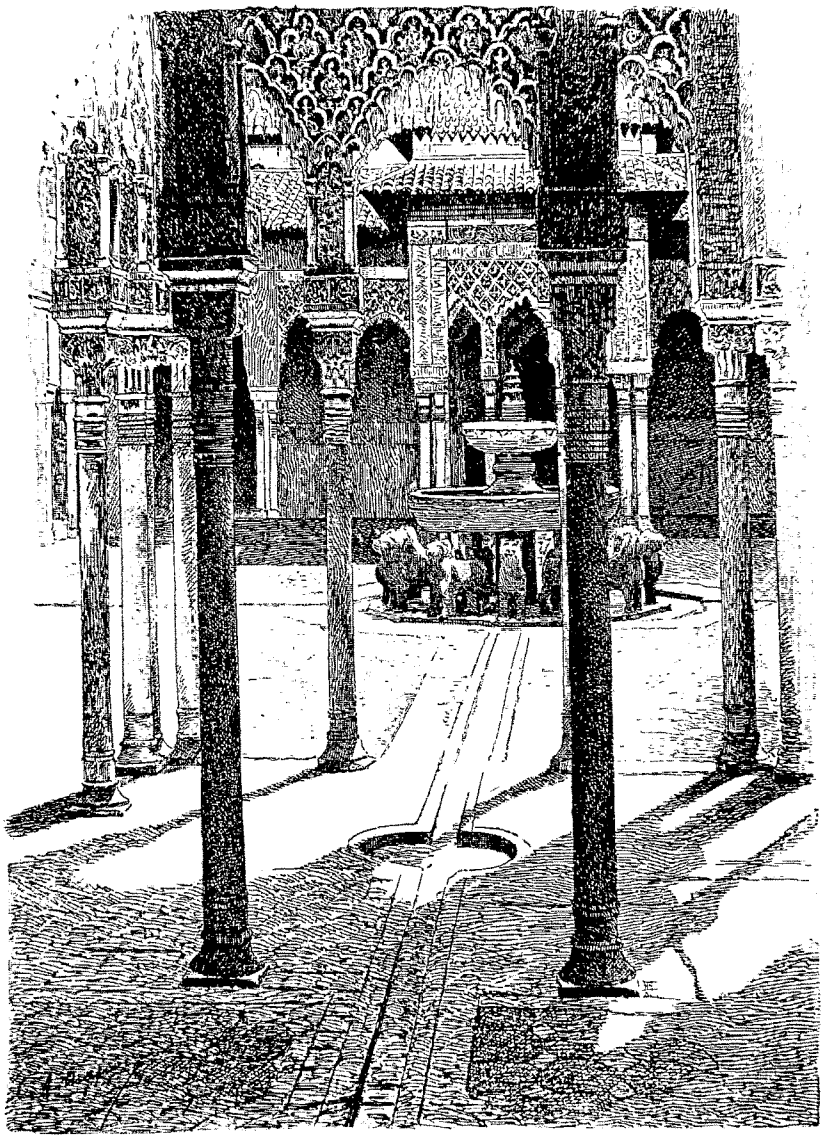


Fig. 12. — Alhambra de Grenade : cour des Lions.

[1] Abdérame voulut y travailler de ses mains, une heure par jour, tout comme l'empereur Constantin, lors de la construction de la primitive basilique Saint-Pierre, avait charrié douze brouettées de terre, — une par apôtre.

ampoules de coupoles se gonflaient. Sur la plus haute brillaient trois boules d'or en forme de grenades. Sur les flancs s'ouvraient dix-neuf portes, plaquées de métal damasquiné, bronze pour toutes, sauf pour la principale qui était lamée d'or. Par cette dernière on entrait dans un parvis rectangulaire planté d'orangers, de myrtes, de cyprès et de citronniers dont la verdure encadrait trois fontaines d'ablutions, alimentées par une immense citerne formant crypte au-dessous. Puis c'est un portique qui s'étale latéralement. L'intérieur de la mosquée comprenait dix-neuf nefs, sortes d'allées fantastiques entre les haies de mille colonnes, comme une vision de forêt avec les feux de 10.000 lampes suspendues et les parfums qui y brûlaient. Ces piliers, disposés en quinconce, sont différents de matière, de forme, de hauteur même. L'impression, recherchée ou produite, n'est point celle de l'ascension, mais de quelque chose d'écrasé, fuyant dans des perspectives illimitées. Les arcs caractéristiques, qui s'arrondissent au-dessus des chapiteaux allongés, limitent, interrompent l'élévation, s'y reprennent à deux fois, se couronnent d'autres arcs où se retrouve la gaîté des juxtapositions de blanc et de rouge. Tout cela est aérien, allège la sensation de lourdeur qui pourrait naître du peu de développement des verticales. La cathédrale actuelle a conservé l'ancien Mihrab, en a fait une sacristie et une chapelle[1].

De la *mosquée de Séville*, il n'a guère survécu que la tour qui l'accompagnait, la fameuse *Giralda*, et encore les modernes ont-ils ajouté 26 mètres de hauteur à la taille primitive. La Giralda doit son nom à la statue colossale de la Foi qui se dresse, girouette gigantesque, à son sommet. Le haut de la Giralda est de 1568. Le bas est l'œuvre de l'arabe Huever. Ce serait un monument commémoratif d'une victoire des Musulmans, ce qui n'ôterait rien de son caractère religieux, religion et guerre étant tout un pour les Mahométans. La tour donne en plan un carré de 13 mètres de côté : elle est bâtie en briques, percée de gracieuses baies à double arcade trilobée, le centre étant occupé par une élégante colonne de jaspe. Un escalier à pente douce, sans degrés, mène jusqu'à la partie moderne. La partie ancienne, gâtée par le couronnement d'impression contradictoire, est d'une simplicité cubique dans son ensemble et pourtant

[1] Les coupoles, mentionnées plus haut, ont vraisemblablement remplacé les charpentes de bois précieux qui formaient la toiture primitive.

l'habileté du décor, son agencement adroit, ces bandes longitudinales interrompues par les jolies petites loges des baies, donnent une impression singulière de richesse simple obtenue par le goût et la mesure.

Ces *tours* mahométanes, le plus souvent indépendantes de la masse de la mosquée, jouent le rôle des clochers chrétiens ; ce sont des clochers où la sonnerie de cloches (interdite dans le rite musulman) est remplacée par la voix du muezzin, crieur qui, cinq fois par jour, annonce l'adan

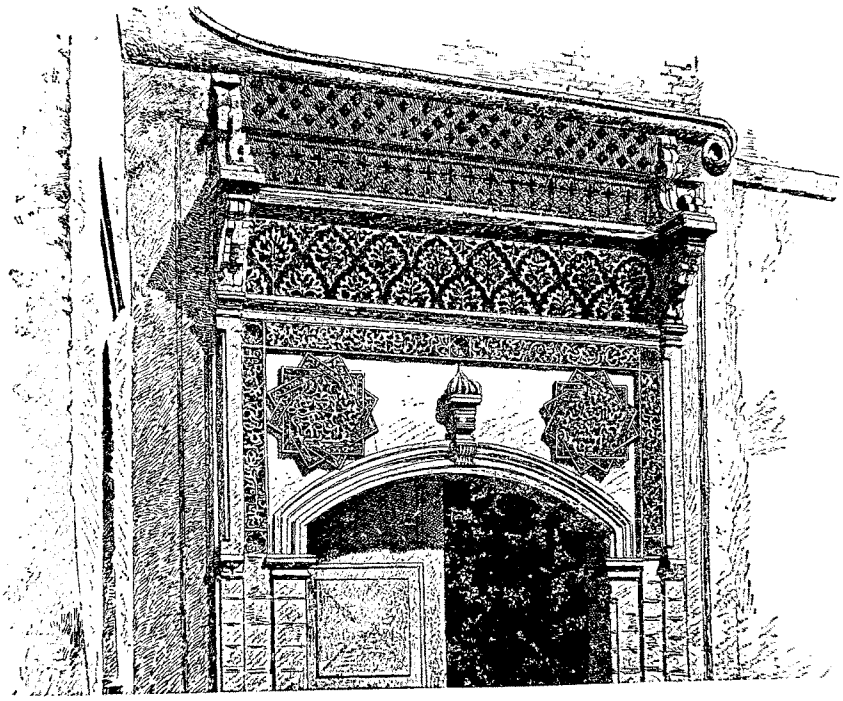


Fig. 13. — Porte à Fez.

ou appel à la prière. Ces tours sont les *minarets* (lieux de lumière), nom que l'on donne à tort souvent aux coupoles à sommet pointu.

C'est dans ces *minarets* que l'architecture musulmane se montre amoureuse de beauté extérieure. Les autres monuments regardent vers l'intérieur. Comment en eût-il été de même de la tour d'appel qui devait être vue de tous au loin et pour cela même s'élevait? Les éléments constituants du minaret seront évidemment l'escalier et le balcon ou galerie ou terrasse. La fantaisie est restée plus libre là que partout ailleurs. A *Ibn Touloun* (Caire) l'escalier contourne en spirale de plus en plus étroite

l'extérieur de la construction. Nous avons parlé de minarets turcs, horribles, sortes de chandelles coiffées d'un éteignoir pointu.

Le *minaret de Damas*, léger, svelte, porte, sur les faces de sa forme polygonale, des médaillons et des baies allongées couronnées de trèfles; une collerette de modillons y porte le second étage couronné d'un double balcon circulaire à balustrade en dents de scie, tandis que, s'élevant au centre, une sorte de pilier à bout arrondi sert d'amortissement. Une mosquée du Caire (à coupoles, avec des baies trilolées, l'ensemble égayé par l'alternance des bandes horizontales blanches et rouges) est accotée d'une tour analogue à celle de Damas et de forme polygonale également.

Il semble que l'art hispano-arabe ait préféré la forme quadrangulaire. A Téruel, l'*église Saint-Martin* a encore sa tour arabe carrée, crénelée, plaquée de mosaïques de faïences et de briques. La *Giralda* est carrée. Carré était l'*Alminar* de la mosquée de Cordoue, aujourd'hui remplacé par une tour moderne et qui s'élevait jusqu'à 240 pieds.

La céramique fournit la polychromie architecturale des carreaux de faïence ou azulejos. Le nom même est arabe et donne à penser que la couleur dominante fut le bleu (azur, azul)[1]. Ces revêtements furent employés à l'extérieur, mais le plus souvent à l'intérieur.

Avec les ornements en stuc et plâtre coloriés, ces carrelages forment lambris au bas des parois des alcazars, où nous revoyons les voûtes à stalactites, les baies en fer à cheval, les colonnes sveltes.

Les *alcazars* sont des palais situés comme des forteresses sur des hauteurs d'où ils dominent les environs. L'extérieur est insignifiant, confus même; de nombreuses constructions groupées sans ordre montrent à pic leurs murs nus qui émergent des masses de verdure. Les plus célèbres de ces palais sont l'*Alcazar viejo*, à Cordoue (crénelé en dents de scie, 786), l'*Alcazar de Médinah el Zahra*, disparu, auquel avaient travaillé 10.000 ouvriers sur le plan d'Abdallah ben Younas. Les plafonds de cèdre y reposaient sur 4.000 colonnes. Contrairement à la loi du prophète, la statue de Zahra, la favorite d'Abdérame, se dressait à la porte principale.

[1] Peut-être à cause de l'origine persane ou de la supériorité persane pour la fabrication où l'industrie iranienne faisait prédominer le bleu, sa couleur préférée. D'ailleurs la Perse, plus que toute autre région musulmane, se servit de ces placages chatoyants.

L'*Alcazar de Séville*, avant de tomber en ruines, a été l'objet de nombreuses restaurations et additions modernes. Les petits jets d'eau parfumée à surprise, dissimulés dans le pavement, sont probablement du XIVe siècle. C'était une imitation raffinée des canalisations à parfums, des rigoles qui se déversaient dans les bassins après avoir répandu la fraîcheur dans les innombrables petites pièces[1].

Les *alcazars de Tolède*, sauf un, sont des monuments modernes auxquels on a donné un nom arabe.

L'*Alhambra* de Grenade date du XIIIe siècle (1231-1273), fut continué au XIVe, modifié et agrandi au XVIe. Une rampe conduit à la porte du Jugement. La partie mauresque, la Cour des myrtes, est pavée de marbre blanc avec bassin central, colonnades latérales à arcades caractéristiques, plafond à marqueteries mêlées de sentences religieuses. La salle de la Barca est décorée de bleu, de vert et de rouge. La célèbre cour des *Lions* de 30 mètres sur 16, se découpe en 4 parterres d'oliviers et de rosiers : au centre s'élève la fontaine avec sa vasque soutenue par 12 lions de marbre d'une sculpture barbare. Cent vingt-huit colonnes fluettes, tantôt isolées, tantôt groupées, à chapiteaux variés de formes, se couronnent d'arcades inégales. La plus belle salle du palais est sans contredit celle des Abencérages (où les Abencérages ont été massacrés), éclairée d'en haut par la coupole.

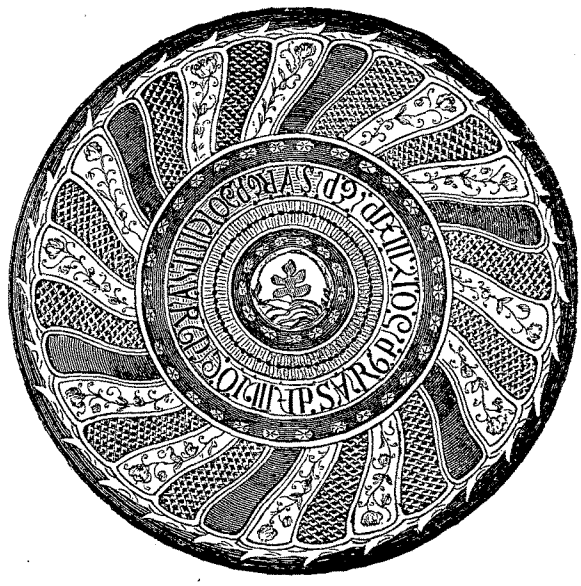


Fig. 14. — Plat hispano-mauresque

Le *Généralife* de Grenade n'est qu'une dépendance de l'Alhambra, une sorte de maison de campagne; son nom signifie, croit-on, séjour des

[1] Les pièces des palais arabes sont souvent des réduits. Leurs dimensions en font des cabinets. D'ailleurs le mot alcôve nous vient des Arabes.

fêtes. L'extérieur est simple et nu. L'intérieur a eu à souffrir du badigeonnage. Les jardins sont restés des merveilles avec leurs canaux, leurs bassins, leurs arcades de feuillages. Tout cela, palais et jardins, donne une sensation d'oisiveté voluptueuse, un concert de tous les plaisirs physiques. On connaît l'admirable page de Lamennais : « L'architecture arabe ressemble à un rêve brillant, au caprice des génies qui s'est joué dans ces réseaux de pierre, dans ces délicates découpures, ces franges légères, ces lignes volages, dans ces lacis où l'œil se perd à la poursuite d'une symétrie qu'à chaque instant il va saisir, qui lui échappe toujours par un perpétuel et gracieux mouvement. Ces formes variées vous apparaissent comme une puissante végétation, mais comme une végétation fantastique Ce n'est point la nature, c'en est le songe. La lumière voilée prend des teintes moelleuses, une sorte de velouté aérien, analogue à ce monde de féerie et qui en augmente l'illusion. Partout des canaux murmurants, des fontaines jaillissantes, une impression de langueur qui assoupit les sens. »

Une chose propre aux Musulmans c'est l'importance donnée aux portiques, aux portes d'entrée de villes ou d'édifices : cette importance provient tout naturellement de la cour à ciel ouvert qui constitue l'organe essentiel de la maison, du palais et du temple : la construction n'est qu'une annexe, comme secondaire, rejetée sur les côtés ou au fond de la cour.

La porte qui se détache, se présente en avant, annonce l'édifice ou la ville dont elle est le seuil, la préface, invite ou arrête. Nombreuses sont les belles portes de villes dues à l'art musulman. Parfois elles ouvrent leur arcade en fer à cheval dans le massif d'une véritable tour dont leur silhouette présente la forme. La grâce de l'arcade, avec la confiance de son ouverture, est tempérée par la menace des meurtrières et des créneaux qui la couronnent. Telle est la *Vieille porte de Tolède* avec ses trois arcs outrepassés. Telle la *Puerta del Sol*, à Tolède également, chef-d'œuvre arabe, avec ses arcs en croissant et sa galerie à jour et ses guérites saillantes en encorbellement. A Grenade, la *Puerta del Vino* s'orne de devises religieuses, la *Puerta judiciaria* présente, sculptée, la symbolique main de Mahomet.

La porte, cadre vide, attend le passant. La maison arabe, elle aussi,

est un cadre autour d'un vide. Ce vide, c'est le *patio*, la cour à ciel ouvert, l'atrium romain, avec sa fontaine centrale qui tempère la chaleur, forme puits frais entre la hauteur des étages encore abrités contre la température par les galeries qui s'y ouvrent en balcons couverts.

Séville, Grenade, Cordoue possèdent encore nombre de ces maisons musulmanes dans les rues étroites que leur étranglement protège du soleil. L'extérieur est nu, sauf les *miradores*, ces balcons proéminents, fermés avec défiance, garnis de vitres, clos de petits balustres enfilés : ils sont plaqués en l'air sur la façade comme des appentis suspendus. Sur le patio regardent les appartements, formant ordinairement deux étages de sortes de loggias avec arcades : l'escalier prend pied dans un coin de la cour.



Fig. 15. — Vase de l'Alhambra.

Le Musulman, décorateur, a ignoré la peinture et la sculpture en tant que représentation des êtres vivants. Nous avons vu que la loi du Coran prohibait les images. Il y eut quelques infractions, la statue de la favorite Zahra (dont nous avons parlé et qu'on n'a plus) et les grotesques caniches qui soutiennent la *Fontaine des lions*. Pour la peinture, même absence. La Perse musulmane a donné des miniatures ; mais ailleurs rien. On raconte que vers le VIIIe siècle (au temps du calife Abd-el-Melek qui, le premier aurait frappé une monnaie à son effigie) on aurait représenté, sur les murs de la *mosquée de Jérusalem*, des scènes du paradis et même l'image de Mahomet. Les

peintures de l'Alhambra où l'on reconnaît les représentations de la Cour des Lions, un tournoi, une réunion de rois Maures, un combat, sont choses plus documentaires qu'artistiques. Quant aux éloges écrits où les Arabes ont célébré leurs peintres, il ne faut pas oublier que la *Fontaine des lions* fut aussi l'objet d'une admiration enthousiaste.

C'est dans l'art décoratif que les Mahométans ont été admirables. En fait pour eux (nous l'avons dit) l'architecture ne fut qu'un art décoratif et leurs entrelacs, leurs arabesques florales ou géométriques ornent aussi bien les parois d'un alcazar que les armes, les lampes de mosquées, les ivoires, le bois ou le métal. Les formes mêmes d'ensemble restent pareilles. Les sièges sont des octogones aux faces incrustées d'arabesques de nacre, sans horizontales (sauf la tablette indispensable), sans relief sauf parfois les petits balustres ou les petites boules enfilées. C'est parmi les meubles qu'il faut ranger le fameux *Trône du roi Almanzor*, l'ancienne *Chaire de Cordoue*, en forme de char, merveille de bois sculpté. Un *coffret* conservé à Pampelune, montre la même habileté dans le travail de l'ivoire; un coffret d'argent (cathédrale de Girone) porte le nom de son auteur Hudsen Ibn Bozla (xe siècle). Les lampes de mosquée en cuivre ciselé ou en verre émaillé sont de belles pièces, moins belles que les merveilleuses *armes de Boabdil*, actuellement au Musée de Madrid. Les tissus et les tapis, non pas les tapis arabes actuels, criards et de mauvais goût, mais probablement ceux qu'on importait de Perse, furent estimés de l'Europe sous le nom de tapis sarrasinois. Damas a donné son nom à l'acier damassé et aussi à la damasquine qui incruste dans le fer ou l'acier des arabesques légères d'or ou d'argent. Les majoliques s'appelaient ainsi de Majorque, à une époque où Majorque était encore soumise aux Mahométans et le Moyen Age a admiré ces belles « œuvres dorées », cette céramique à beaux reflets mordorés métalliques qui enrichissent nos Musées. Le *Vase de l'Alhambra*, malgré sa célébrité, est d'une valeur inférieure à ces plats au décor chaud où les feuilles ou les dessins géométriques éclatent en reflets d'incendie.

Tel fut l'art arabe, plante singulière qui donna ses plus belles fleurs sur les terres étrangères où le hasard des guerres la transplanta.

L'Architecture Gothique

La ville païenne antique, la ville chrétienne moderne ont leurs temples ; mais, à côté de l'édifice religieux, s'élèvent ici et là les constructions profanes où va la foule. Le plaisir appelle aux stades, aux cirques, aux amphithéâtres, aux théâtres. Les palestres et les gymnases sont consacrés aux énergies physiques. Le plaideur et l'homme d'affaires se rendaient à la basilique, comme aujourd'hui au tribunal et à la bourse. On discutait au forum, à l'agora. Sous les portiques se promenaient les philosophes. On allait et on va contempler les tableaux, dans les pœciles et dans les musées. Les statues se dressaient et se dressent partout, sur les places, aux carrefours, devant les maisons, proposent à l'admiration ou au respect le grand homme ou le dieu.

Le Moyen Age, lui, n'a qu'un monument et, dans ce monument, il concentre et résume tous les autres : l'église

Au loin, dans la plaine, le clocher annonçait un groupe d'activités. Les maisons basses semblaient se serrer contre la cathédrale dont la masse grise les dominait superbement : on eût dit qu'elle couvait des âmes sous les ailes des arcs-boutants allongés sur les côtés.

Sans doute l'individu, bourgeois ou autre, avait sa demeure et le seigneur son château ; mais individu et seigneur, par tous les points par où ils touchaient à la généralité, se rattachaient à l'église. Toute la sociabilité aboutissait là ; tous les liens sociaux en partaient. C'est l'église qui, au Moyen Age, encadre, « illustre » tous les grands moments de la la vie : naissance, mariage, mort. L'excommunication est la plus formi-

dable des peines : celui qui est rejeté de l'église est rejeté de la société même. Son cadavre, étendu sur la civière délaissée, attend éternellement devant la porte fermée du cimetière inexorable, qui lui refuse la terre bénite, la terre sainte, la cité des morts après celle des vivants.

Le forum, l'agora du Moyen Age, c'est l'église où l'on réunit et où se conservent les archives, les contrats de ventes et de donations. Là aussi est le tribunal, l'arbitre suprême ; on rend la justice sous le porche entre les lions qui portent les colonnes de la porte [1]. — Le coupable entre, s'agenouille, confesse à haute voix sa faute devant l'autel et demande une pénitence libératrice. L'accusé se fait fort de subir les épreuves terribles dans lesquelles Dieu le protégera, s'il est innocent.

La Commune délibère dans le sanctuaire et s'y croit plus proche des lumières du ciel. Quand les Croisés implorent le secours des vaisseaux vénitiens, c'est à Saint-Marc qu'est reçu Villehardouin avec les envoyés. Tout le peuple est là : on vient d'entendre la messe du Saint-Esprit et, devant le vieux doge aveugle, au milieu du peuple, vite enthousiaste, le maréchal de Champagne à genoux supplie Venise d'aider à « venger la honte de Jésus-Christ ».

A l'église vit la foule des infirmes et des malades qui, le chapelet roulant sur les doigts, prient, espérant le miracle.

Par son métier, par son gagne-pain, le laïque tient encore à l'église. La corporation, la ghilde, a sa chapelle, son patron, sa bannière, ses rites particuliers : le « trésor », les fonds communs sont déposés à l'église dans cette chapelle particulière. Le « métier » se mêlait, avec sa bannière, son costume, ses attributs, aux processions dans lesquelles parfois il portait la châsse. Lors des fêtes il offrait quelque œuvre d'art à l'église [2].

[1] Comme à *San Zeno* de Vérone, — comme (en France) à l'ancienne *cathédrale de Digne*, à *N.-D. des Miracles* de Mauriac, à Magnat, à Saint-Georges-la-Pouge, etc.

[2] Dans ces cathédrales, où se tenaient les conciles, on menait les troupeaux pour les faire bénir (usage encore suivi en Bretagne) et cela sans idée de profanation. Les superstitions locales, les amusements populaires conduisaient à l'autel la Gargouille à Rouen, la Tarasque à Tarascon, le Loup Vert à Jumiège, la Graouilly à Metz, la fête des Fous, parodie immense du clergé, la fête de l'Ane où le prêtre, dans la célébration de la messe, s'interrompait pour imiter trois fois le « hihan » du coursier à longues oreilles. Tout cela laissera sa trace ; tous ces personnages, nous les retrouverons fixés, pétrifiés dans la sculpture qu'ils peupleront. De même les métiers manuels seront glorifiés dans la splendeur des *vitraux* (Chartres, Amiens).

Dans l'antiquité, il y avait eu aussi des sanctuaires où s'accumulaient les offrandes venues de partout (Delphes, Éphèse) ; il est vraisemblable

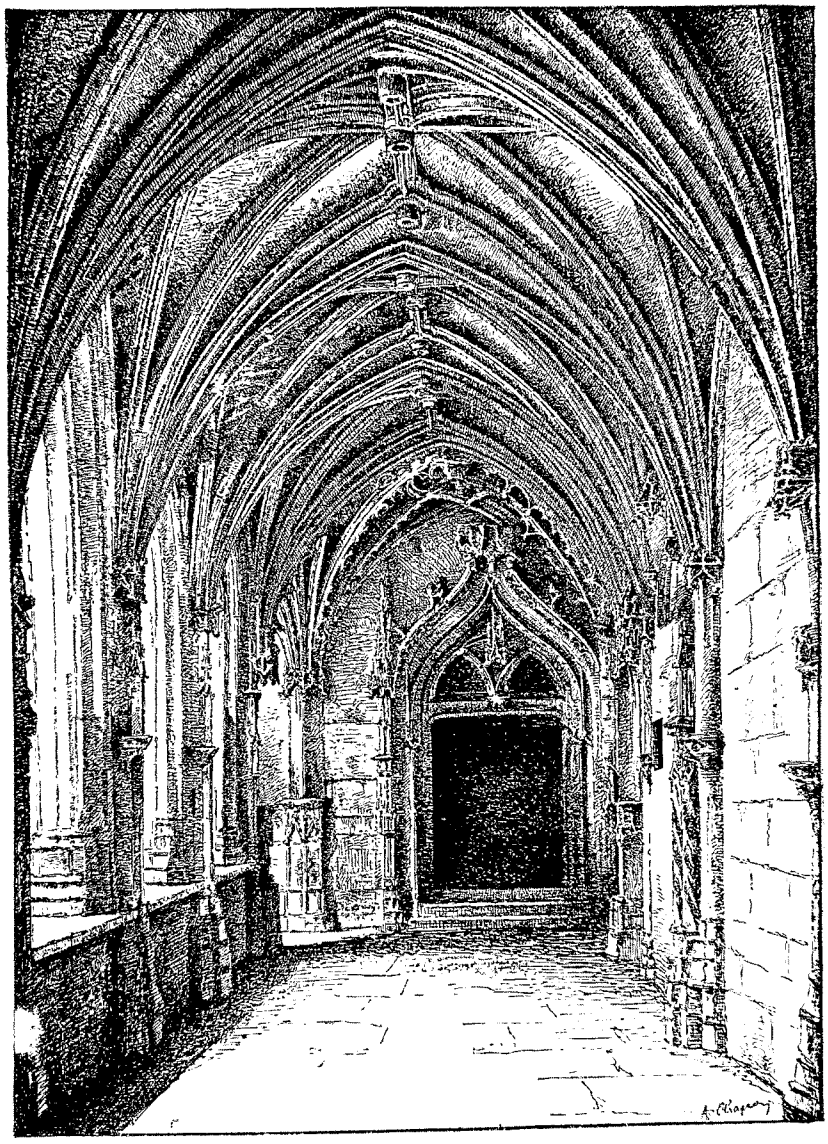


Fig. 1. — Cloître de Cahors (les arcs en s'entre-croisant amènent la voûte ogivale).

que le temple païen lui aussi fut longtemps « le musée de la cité », mais, si l'on compare l'art grec à son plus haut point avec l'art chrétien à son apogée, la richesse sociale, le luxe public apparaissent divisés dans le premier entre de nombreux types de monuments. L'église fut et est

demeurée le Musée de la plus humble paroisse : là le paysan a son luxe, sa part de luxe. Ce luxe collectif et public parle à tous ses sens. On connaît la superbe page où Lamennais montre, dans la cathédrale, le concert de toutes les énergies de tous les arts se consacrant aux louanges de Dieu. Mais, loin des villes bruyantes et populeuses, la petite église de campagne était et reste le musée du pauvre, le musée qui s'adresse aux yeux et se

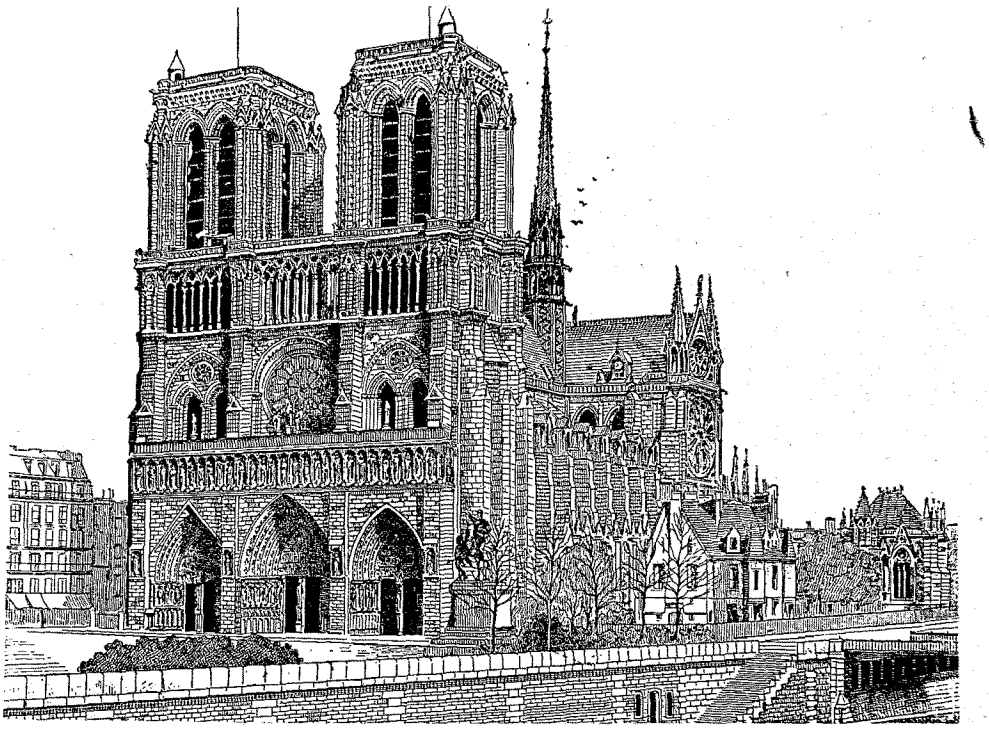


Fig. 2. — Notre-Dame de Paris (la façade gothique française est un rectangle décomposable en trois bandes verticales et en trois ou quatre bandes horizontales).

fait théâtre par la beauté du décor, l'éclat des soies, les broderies, les ors, les splendeurs d'orfèvreries, les lumières, les joies des vitraux, les mystères et les rêves de l'encens, l'âme flottante des voix et de l'orgue.

Aussi bien est-ce là que le théâtre est né : les premiers auteurs-acteurs furent les prêtres. Les tableaux vivants, les scènes figurées, puis dialoguées, eurent pour berceau le sanctuaire, le porche, le parvis : et ces légendes sacrées se figeront, se fixeront, se pétrifieront elles aussi : les « mystères » ont été la façade ogivale en action.

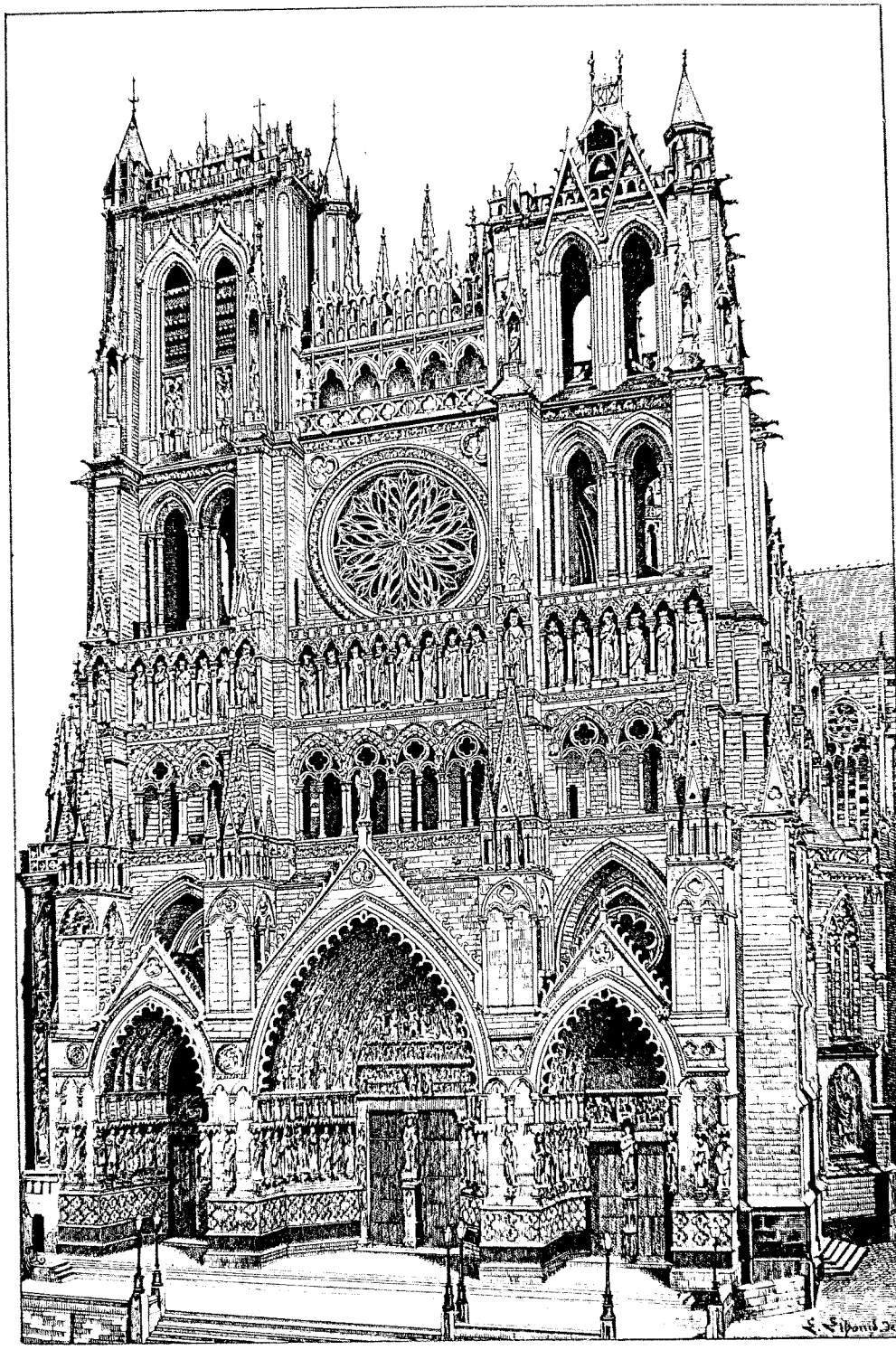


Fig. 3. — Cathédrale d'Amiens (le chef-d'œuvre du style gothique)

Cet art universel qui venait converger à l'église, d'où venait-il ?

Au monastère, à la fois école et atelier, avait succédé la cathédrale école et atelier aussi. Là on copiait les manuscrits, on calligraphiait les prières : de l'initiale ornée qui se lit au début de telle page du missel naîtra la *miniature*, origine de la peinture française, La statuaire est religieuse à sa naissance dans les figures des *tombeaux*. L'orfèvrerie se fait belle pour l'autel, se dresse en flambeaux, s'ouvre et s'arrondit en ciboires, se recourbe en crosses. Cet art religieux vient des religieux. Et l'édifice lui-même ? ses constructeurs sont-ils religieux ou laïques ?

Lorsque, aux environs de 1820, le romantisme apparut, il ne se présenta point comme une « forme » nouvelle : il prétendit apporter un « fonds » nouveau ou du moins renouvelé. La grande tradition nationale et chrétienne avait été rompue par la Renaissance classique et païenne : il s'agissait de la renouer. Après trois siècles de héros grecs et latins, il était temps de revenir aux héros de France, à l'histoire du pays. Le roman et le théâtre découpèrent nos annales. Ces tendances avaient trouvé, au point de vue religieux, un précurseur dans Chateaubriand. Une école historique fouilla le Moyen Age. La pensée chrétienne avait eu son expression dans un art qu'on réhabilita après d'injustes anathèmes.

On protesta contre le nom de *gothique* injure attribuée à l'architecte Palladio, dénomination probablement abrégée d'*ostrogothique* en souvenir de Théodoric, protecteur, rénovateur de l'architecture dite latine dans laquelle, ainsi que dans le roman, on voyait un gothique ancien, prédécesseur du gothique moderne ou nouveau (qui est l'ogival). L'Angleterre avec les travaux de Pugin et de Britton, avait donné le signal du mouvement. En Allemagne, Gœthe, les frères Boisserée, en France Quicherat, Viollet-le-Duc, Caumont se firent les apôtres du retour au gothique.

La lutte fut chaude. Quatremère de Quincy ne voyait dans l'architecture du Moyen Age qu'un « surcroît de désordre et d'insignifiance ». Petit-Radel estime que tout cela n'est bon qu'à être démoli au plus tôt : il va jusqu'à donner une recette pour faire sauter les vieilles cathédrales. En 1846, au nom de l'Académie des Beaux-arts, un véritable manifeste, un arrêt de mise hors la loi du goût est lancé par Raoul-Rochette.

A côté des classiques combattaient ceux qu'émouvaient d'autres considérations où la politique avait plus de part que l'esthétique. Ce retour

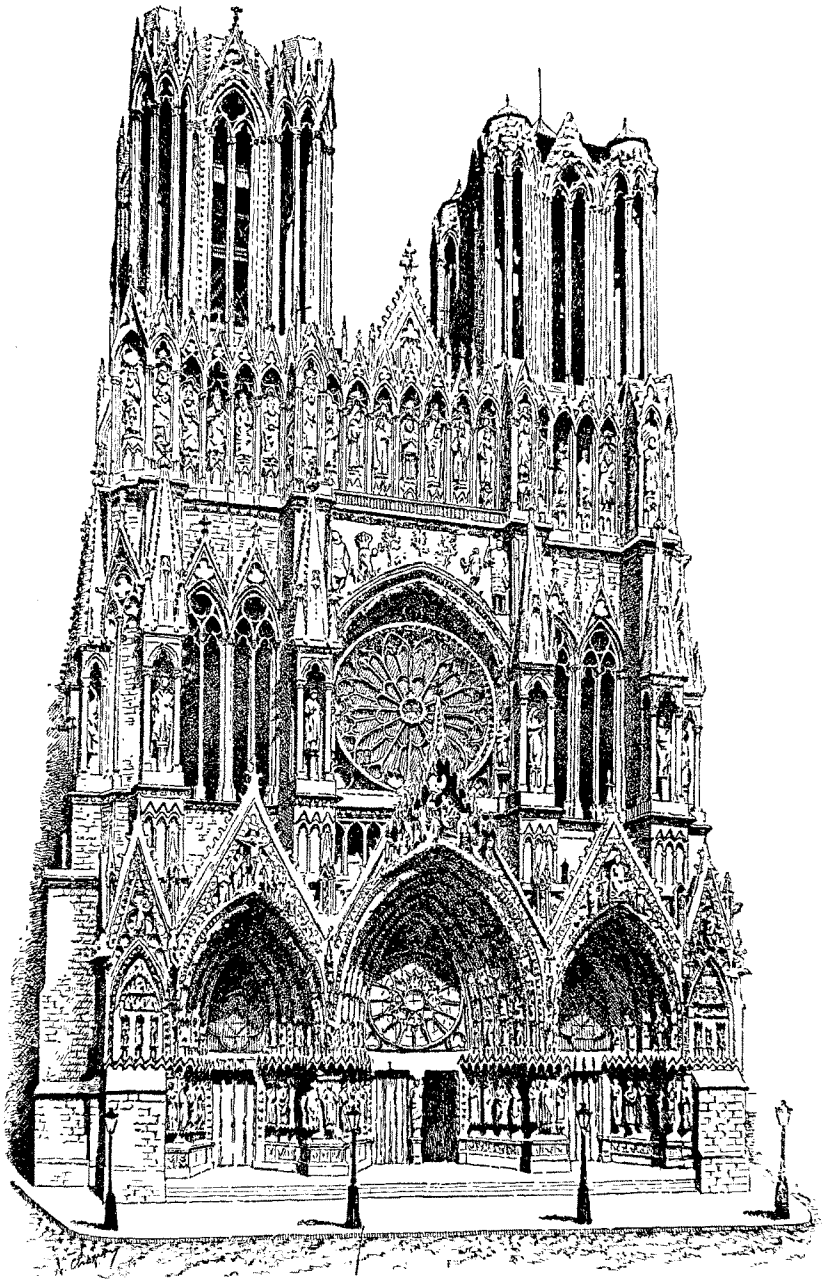


Fig. 4. — Cathédrale de Reims.

du gothique était un retour de l'idéal du Moyen Age, religieux et royaliste, et Michelet dont cela éveille les défiances s'emporte contre « ces églises qui ne subsistent encore que par un continuel raccommodage ».

Ce sont des monuments malades, valétudinaires, appuyés sur les arcs-boutants, « ces béquilles architecturales ». L'édifice ogival « laisse, sous l'action destructive des pluies, des hivers, les appuis qui font sa solidité. Vous diriez d'un faible insecte montrant, traînant après lui un cortège de membres grêles, qui, blessés, le feront choir[1] ».

Tandis que Michelet exagère les critiques, certains esprits, admirateurs au contraire, cherchent à ôter à l'élément religieux le mérite d'avoir créé l'art ogival. Quelques-uns poussent le lyrisme jusqu'à voir dans l'ogive dominant le plein-cintre, l'art séculier qui triomphe de l'art religieux. Pour ceux-là comme pour beaucoup, le gothique devrait son existence et sa diffusion aux corporations laïques et aux francs-maçons.

Est-il nécessaire de supposer autre chose que ce qui existait antérieurement pour expliquer la création du style nouveau? Un style nouveau n'est que l'expression nouvelle d'un état d'esprit nouveau et on ne voit pas en quoi des corporations d'ouvriers, des organisations de métiers manuels auraient pu influer en ce point. Comment les successeurs de ceux qui avaient construit les édifices romans étaient-ils incapables d'élever les églises ogivales? Pour ne prendre que les noms qu'on a pu sauver de l'oubli parmi les constructeurs français, nous en comptons environ 25 qui appartiennent au XIIe siècle, 60 au XIIIe, 200 au XIVe et 300 au XVe. Sur les 25 du XIIe siècle, il y en a à peine 7 qui ne soient pas expressément des noms de religieux.

D'ailleurs il faut envisager les choses en se reportant au point de vue contemporain : les corporations sont tout imprégnées de religion, s'y mêlent, y vivent. L'élément laïque, qui s'émancipe dès Louis le Gros et même auparavant, se dégage et se libère non de l'influence religieuse, mais de l'autorité seigneuriale. Par la création des communes les faiblesses cherchèrent la force dans l'union, contre le maître immédiat, contre le châtelain, et pour cela se coalisèrent, appelant l'aide de l'Église et aussi du roi, maître lointain moins redoutable. Ces roturiers se mirent à plusieurs, à beaucoup pour être quelqu'un, pour être une personne, personne morale, « la municipalité », qui compta désormais,

[1] Le XIXe siècle sceptique regarde la cathédrale du dehors et par l'extérieur. Le Moyen Age ne pense qu'au dedans, ne voit pas les arcs-boutants, n'y songe pas. Pour nous l'église est la façade, pour le XIIIe siècle croyant c'est l'autel.

eut ses garanties d'existence, ses armoiries, son sceau, sa bannière, une sorte de seigneurie collective. Le maire, l'échevin, le juré parlèrent au nom de tous : leurs têtes se voient sur le cachet de certaines communes.

Et, le dimanche 27 août 1214, près du pont jeté sur une petite rivière l'armée de France eut devant elle les armées impériales et flamandes. Il y eut un temps d'arrêt pendant lequel on se mesura des yeux. La première, une troupe de cavalerie s'élança à l'ennemi : c'était la cavalerie de la commune de Soissons. Ce fut le jour de Bouvines. Le retour de Philippe-Auguste fut une marche triomphale. Le siècle qui débute ainsi par l'apparition de la commune sur le champ de bataille, sera le siècle de saint Louis et le siècle des croisades.

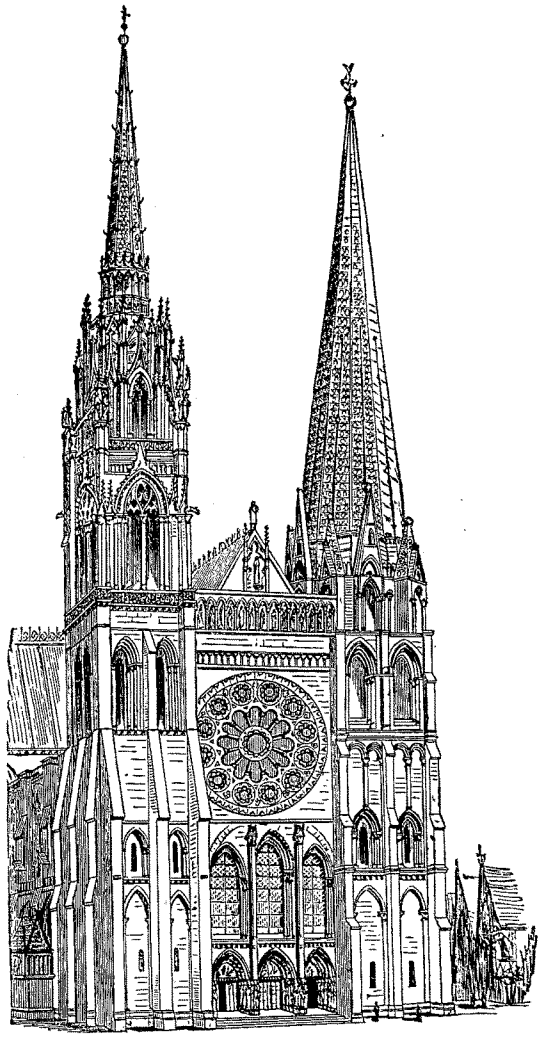


Fig. 5. — Cathédrale de Chartres.

Les croisades en même temps qu'elles furent le résultat d'un incroyable élan religieux, révélèrent au Moyen Age l'âme jusque-là confuse qu'il avait en lui. La cathédrale gothique est le poème de pierre que cette âme a chanté. Les Croisades sont le moment précieux où, dans l'égalité du grand et du petit, du riche et du pauvre, se confondirent presque toutes les classes sur les routes de l'Orient. Tous ils eurent envie de dire la même chose, d'exprimer le même sentiment : de là le style ogival.

Plus tard, dans l'unisson, les individualités se distingueront de la

masse : l'architecture perdra un peu de sa noblesse première, s'amusera aux détails compliqués, contournera les lignes en ondulations de flammes, abusera des frisures végétales, des découpures de dentelles. La belle époque sera passée, — celle du XIIe siècle, celle du style de force, éloquent sans verbiage. Mais, au milieu de la période ogivale, l'édifice est le résultat d'un sentiment collectif. C'est une œuvre commune à laquelle parfois la population entière prête son travail et ses bras, dans un élan analogue à celui de la Fédération au Champ de Mars de la Révolution.

Il n'est donc point besoin de chercher dans l'éclosion de corporations laïques (et on sait combien le laïque était peu laïque au Moyen Age) la cause du nouveau style et de sa diffusion.

Mais quelle est l'origine de l'élément distinctif, caractéristique de ce style ? Qu'est-ce que l'ogive? Est-elle une imitation, une transplantation de quelque chose d'étranger ? N'a-t-elle pu naître et se former naturellement grâce à une modification du style précédent ?

Prenez une demi-circonférence : cassez-la en son milieu et approchez un peu les deux extrémités en bas. Vous aurez un angle dont le sommet s'élèvera sur deux côtés égaux remplacés par deux portions de courbes égales, tracées avec la même ouverture de compas ; la hauteur de la figure ainsi formée sera toujours plus grande que la moitié de la distance des bases (si elle était égale à cette moitié, nous aurions le demi-cercle). Ce sera l'ogive, silhouette de la partie antérieure d'un obus et forme du fer à repasser. De là le nom d' « arcade pointue » que lui donnent les Anglais [1].

[1] On conçoit que, selon le plus ou moins d'écartement des pieds des deux courbes, l'ogive sera plus ou moins ouverte.

L'ogive « mousse », émoussée, obtuse, n'est qu'un plein-cintre brisé, presque le demi-cercle, mais avec une hauteur plus grande que la moitié de l'écartement des pieds de courbes.

L'ogive en lancette ou pointue est l'opposé de l'ogive mousse. Les pieds des courbes s'y rapprochent plus que dans toute forme autre d'ogive : l'écartement est moindre que l'ouverture de compas qui fournit chacune des courbes latérales.

Entre les deux se classe l'ogive dite équilatérale parce que, en joignant les trois points (sommet et extrémités), on forme un triangle équilatéral. C'est là en somme la véritable ogive, la plus originale, celle qui domine à l'époque où le style se manifeste dans toute sa pureté. Plus légère que l'ogive mousse, elle reste sobre et forte. En effet dans l'arcade plein-cintre, toutes les tendances de chute des parties composantes portent dans le vide, convergent vers un point idéal, vers le centre de l'arc de cercle. Tracez

Plusieurs ont vu dans l'ogive, la copie ou l'imitation de l'arc arabe ou persan, connu, admiré grâce aux Croisades. La civilisation musulmane était-elle inconnue auparavant, quand l'Espagne toute proche lui devait de nombreux monuments? Sans doute l'architecte Eudes de Montreuil accompagna saint Louis en Palestine, où il construisit la citadelle de Jaffa, mais il ne revint en France qu'en 1254 et on ne saurait lui attribuer la création d'un style qui, à cette époque, florissait déjà chez nous. D'ailleurs l'ogive arabe ou persane est rarement une pure ogive : les côtés en sont rarement des courbes régulières tracées avec une ouverture constante de compas, la courbe est le plus souvent légèrement infléchie, , devient presque une droite vers le haut.

En outre si la forme décorative dite ogivale fournit un commode élément de classification, il ne faut point voir seulement dans le couronnement des baies la caractéristique du style gothique. La transformation a été plus radicale, plus profonde, bien qu'elle soit malaisée à dégager en raison du long temps qui a présidé à

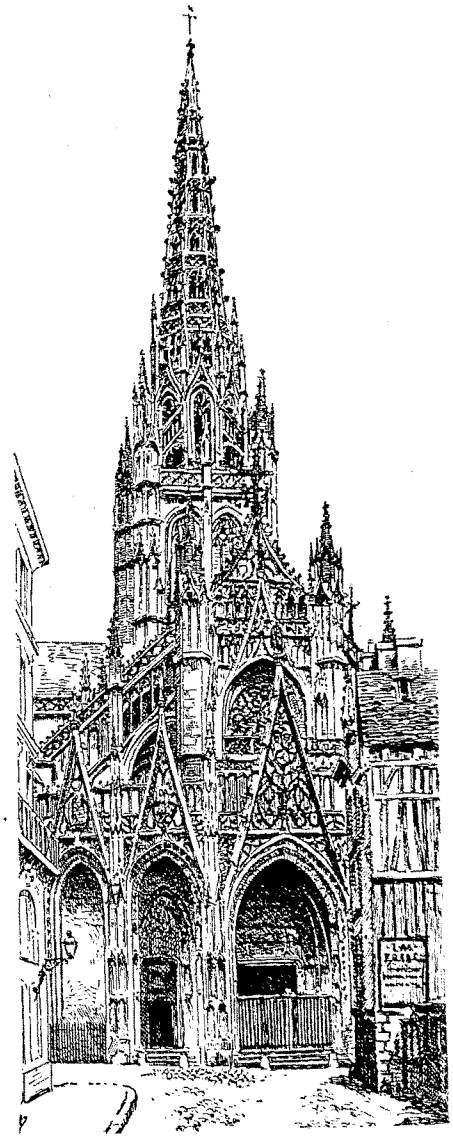


Fig. 6. — Église Saint-Maclou de Rouen.

l'ogive en tiers-point : là au contraire chacun des côtés courbes semble avoir son centre d'origine et comme son appui idéal dans le départ du bas de la courbe opposée, là où la résistance est la plus forte, la plus stable. Voûte ou arcade, la sensation est celle de la solidité. Les Romains, dans certains tuyaux de canalisation, ont ainsi modifié la forme circulaire, en donnant plus de force à la partie supérieure qui, en coupe, rappelait la disposition de l'échine animale (échine dressée au sommet, à la rencontre des côtes ouvertes non en demi-cercle mais plutôt en ogive).

la construction des églises du Moyen Age, long temps qui voyait éclore de nouveaux styles quand l'édifice n'était point encore terminé.

L'église romane insensiblement se fait gothique, par son plan, par sa façade, par ses organes essentiels, par sa décoration.

A l'édifice byzantin carré, rond ou polygonal, pour ainsi dire sans orientation, succède l'édifice roman, vaste rectangle où, dans les premiers temps, les divisions sont tout intérieures, ne transparaissent guère dans

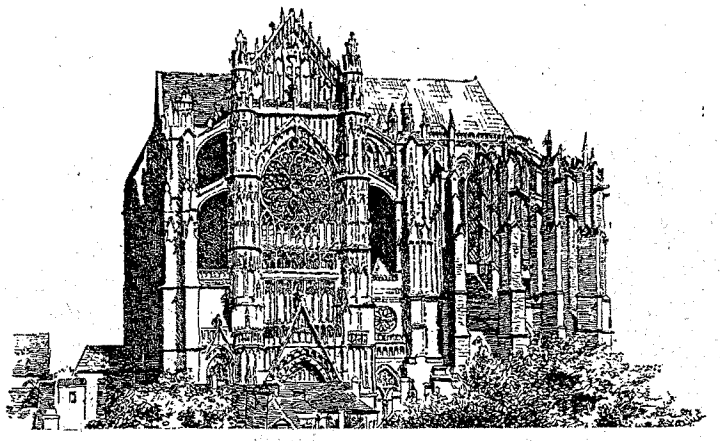


Fig. 7. — Cathédrale de Beauvais.

les dispositions du dehors : la construction, d'abord cubique, massive, toute d'une pièce, se fait plus aimable, plus variée d'aspect. La façade d'abord plate et nue, se divise en membrures accusées : les tours prennent place sur les côtés, présentent une sorte de « personnalité » distincte de la façade même. La façade se fait peu à peu gothique, avant même que les baies s'y couronnent de l'ogive. Le transept, autrefois simple division intérieure, accentue sa forme au dehors, pousse ses croisillons qui renforcent la voûte de la nef en même temps que, sur les flancs de l'église, ils donnent une impression d'allégement de la masse.

Par ces deux axes qui se coupent à angle droit, l'église s'oriente vers les quatre points cardinaux. Ces deux gigantesques couloirs couverts, nef et transept, se croisent, se traversent, se soutiennent l'un l'autre. L'église couche sur le sol une grande croix latine.

A l'endroit où les deux grandes lignes se rencontrent naîtra l'ogive. C'est à cette « croisée », à ce point d'intersection que se posa le problème,

problème de l'équilibre des poussées[1]. Ces matériaux suspendus en l'air sont une menace. Sous la toiture ouvrant son angle, la charpente apparente ou plafonnée en dessous, était sans doute plus légère, mais les incendies étaient fréquents. Les coupoles, de construction difficile et pé-

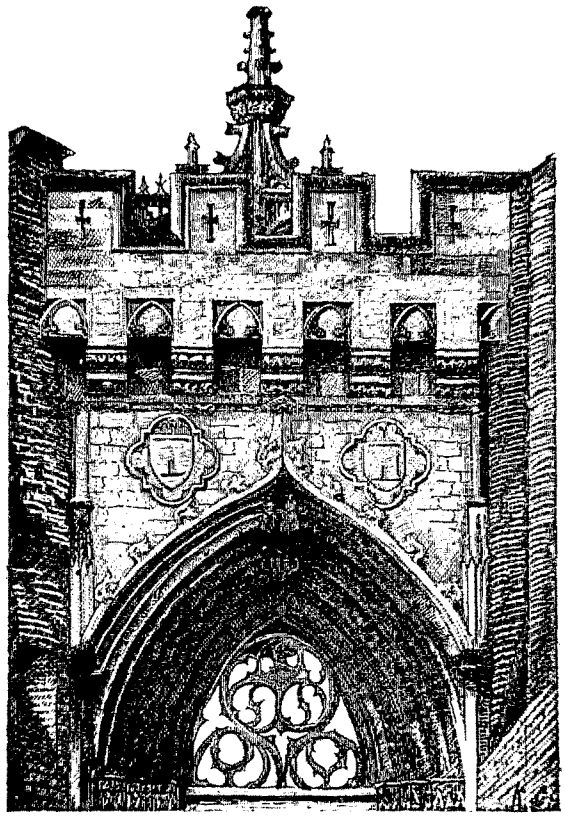


Fig. 8. — A Sainte-Cécile d'Albi se voient des créneaux et des mouchárabiehs (église fortifiée).

rilleuse, se lézardaient souvent de crevasses, comme à Sainte-Sophie autrefois (comme plus près de notre temps à Saint-Pierre de Rome). A la place de la coupole qui couvrait la « croisée », au centre du transept, on avait élevé la tour à clocher, dans les flancs de laquelle quatre ouvertures livraient passage à la nef et aux croisillons ainsi qu'aux voûtes romanes en berceau, dont le demi-cylindre renversé passait en l'air y découpant quatre arcades en demi-cercle.

[1] Quatremère de Quincy a déjà vu l'origine de l'ogive dans le croisement de deux voûtes romanes à plein-cintre.

Quand on supprima la tour centrale, les quatre portions de voûte s'abouchèrent en une voûte d'arête, avec des saillies d'angles rentrants qui s'allongeaient sur le vide, se continuaient diagonalement et fournissaient ainsi deux à deux une courbe dangereuse, plus ouverte que le demi-cercle, courbe qui allait d'un massif, d'un pilier à l'autre. Cela formait six arcs de cercle, un sur chaque côté du carré (arc de cercle régulier) et deux s'entre-croisant, ceux-là périlleusement ouverts, circonscriptibles non à un angle droit mais à un angle obtus et en fait demi-ellipses et non demi-cercles. Au lieu de cela et pour plus de sécurité, on donna à ces courbes diagonales la forme du demi-cercle. Elles enjambèrent d'un coin à l'autre se coupèrent en leur milieu, s'épaulant, se soutenant ainsi.

Si, par la projection du profil ainsi formé et prenant pour diamètre le côté du carré, nous faisons passer une voûte, cette voûte ne sera plus une portion de cylindre : elle nous donnera l'arc ogival, elle sera ogivale. La figure sera celle d'un parapluie ouvert qui n'aurait que quatre baleines. Ces quatre baleines, se prolongeant deux à deux, sont les nervures de la « croisée » ; les quatre morceaux d'étoffe dessinent chacun une ogive couchée, allongée, plus aiguë que celle de la voûte qui la traverserait.

C'est sous cet aspect que l'ogive apparaît, élément et condition de solidité à la partie centrale de la construction, et cela bien avant de couronner les baies, fenêtres ou portes. Mais qu'il parte de ce principe ou de l'encadrement décoratif, l'art gothique est un style tout français[1].

Cette priorité, cette revendication nationale ont pour preuves les dates de nos monuments et les noms des architectes célèbres du Moyen Age. Il y a eu des résistances à l'admission d'une thèse qui blessait les amours-propres au delà des frontières : cependant aujourd'hui il y a consentement presque unanime. Au Moyen Age les chartes désignaient le style régnant du nom de « travail français, », « genre français », « goût français », « style de France » et même style né en France « opus francigenum ». C'est l'art français qui passa la Manche avec Guillaume le Conquérant dès

[1] Il est possible que, comme motif ornemental, l'ogive soit née d'une série de demi-cercles enjambant l'un sur l'autre comme font les arceaux qui, dans nos jardins, bordent les plates-bandes : mais l'ogive ainsi formée est l'ogive équilatérale et, comme nous le verrons, ce n'est pas l'équilatérale qui se présente chronologiquement première.

le XIe siècle. C'est un abbé de Caen, Lanfranc, qui, en 1078, avait rebâti sur le modèle de Saint-Etienne de Caen, la cathédrale de Cantorbery, que cent ans plus tard, après un incendie, reconstruira un autre architecte français, Guillaume de Sens, celui à qui on doit la cathédrale de Sens. Si l'on excepte les particularités du style perpendiculaire, l'Angleterre reste tributaire de la France.

L'Allemagne n'a vu fleurir le nouveau style qu'après la France. Elle l'a reçu tard et en bloc. La *cathédrale de Cologne* a le même chœur que celle d'*Amiens*. *Notre-Dame de Trèves* présente une abside française. C'est un français, Mathieu d'Arras qui, au XIVe siècle, construit le chœur de la

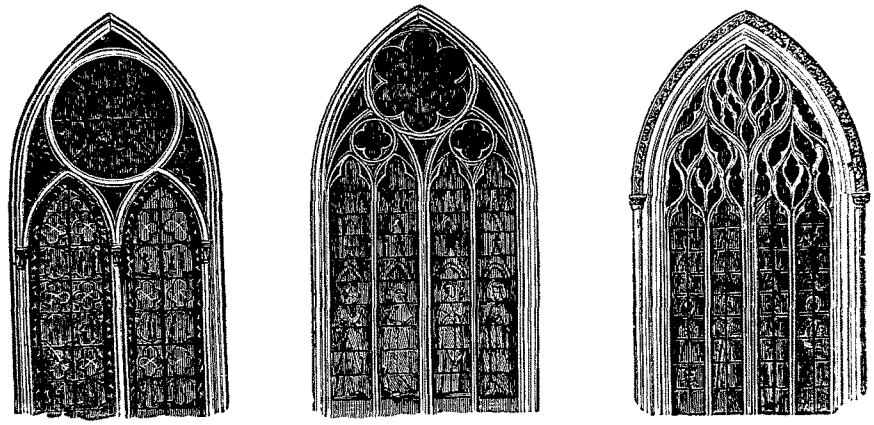


Fig. 9, 10, 11. — Baies gothiques : types primaire, secondaire et tertiaire.

cathédrale de Prague. Les Arler ou Arter de Boulogne-sur-Mer, à la fois architectes et sculpteurs, donnent l'un le plan de la *cathédrale d'Ulm*, l'autre le plan de l'achèvement de la *cathédrale de Prague*. Pierre Arler devient l'architecte de l'empereur Charles IV.

Le gothique, autochtone, naît dans le cœur même de la France, dans l'Ile-de-France : c'est là qu'il prendra sa forme caractéristique, se systématisera en un ensemble qui sera le type même du style ogival.

Ce type présente une façade d'une simplification géométrale aisée. Dessinez un rectangle plus haut que large. Coupez-le en 3 bandes longitudinales et en 3 bandes (ou 4) horizontales : ainsi se forment 9 ou 12 carrés superposés en 3 ou 4 rangs de trois. Les trois du bas sont occupés par les trois portes. Des trois du premier étage, celui qui est au centre se découpera en une « rose » (parfois, surtout en Angleterre, en une vaste

fenêtre couronnée en ogive). Au troisième étage (s'il y en a quatre en tout) une galerie de colonnettes formera un portique aérien, une ceinture liant les tours, laissant paraître le haut, l'échine de la nef. Le quatrième étage, vide en son milieu, élève latéralement les deux tours. L'édifice se coupe en trois bandes verticales, nettement, fortement séparées par les contreforts qui grimpent le long des tours, accusent et accentuent l'impression d'ascension, de montée vers le ciel. Les horizontales sont plus timides et pourtant marquées : c'est même là une caractéristique du style français. Ailleurs la cathédrale, tout en fusées de pierre, forêt de clochers, de pointes, semblera le couronnement de quelque édifice à moitié enseveli dans le sol. La richesse s'exagérera en fioritures : on ne démêlera pas aisément les parties de la construction et le rôle de chacune d'elles. Ce sera le merveilleux non-sens de la cathédrale de Milan, le marbre blanc rivalisant avec le métal précieux, une sorte d'orfèvrerie architecturale, la châsse et non plus le temple.

Le développement du style ogival est à étudier dans son expansion géographique et dans ses phases chronologiques.

Né dans l'Ile-de-France, on le trouve à *Tracy*, à *Orgeval*, à *Bury*, à *Morienval* (où se rencontre le premier arc brisé), dans le Beauvaisis (où naît le chœur polygonal), au prieuré de *Bellefontaine* (XIIe siècle) ; il redescend vers Paris, élève *Saint-Louis* de Poissy, la nef de *Saint-Pierre* de Montmartre, puis, à Paris même, certaines parties de *Saint-Germain des Prés*, le beau chœur de *Saint-Martin des Champs* (actuellement enclavé dans le Conservatoire des Arts et Métiers). Puis c'est *Saint-Germer*, la cathédrale de *Sens*, la décoration du portail de *Saint-Loup* et de *Chartres*. Alors éclate l'éblouissement des grandes cathédrales, dont la période a cependant commencé vers la fin du XIIe siècle pour se continuer jusqu'au commencement du XVIe, *Chartres*, *Paris*, *Soissons*, la splendeur d'*Amiens*, le plus beau type d'une époque féconde ; puis *Rouen*, *Coutances*, *Dijon*, *le Mans*, la *Sainte-Chapelle de Paris*, le chœur de *Beauvais*, *Clermont*, l'abside de *Saint-Ouen* de Rouen (qui nous amène au XIVe siècle), *Reims*, *Albi*, la chapelle de *Vincennes*, le flamboiement dernier, Rouen avec *Saint-Maclou* (et le *Palais de Justice*)[1].

[1] L'histoire de l'art gothique à l'étranger est traitée dans chacun des chapitres spéciaux consacrés à l'histoire des arts en Allemagne, en Angleterre, etc.

La division chronologique généralement adoptée comprend trois phases dont chacune a ses caractéristiques, modifications des caractéristiques communes à l'ensemble du style : les formes nouvelles se mêlent

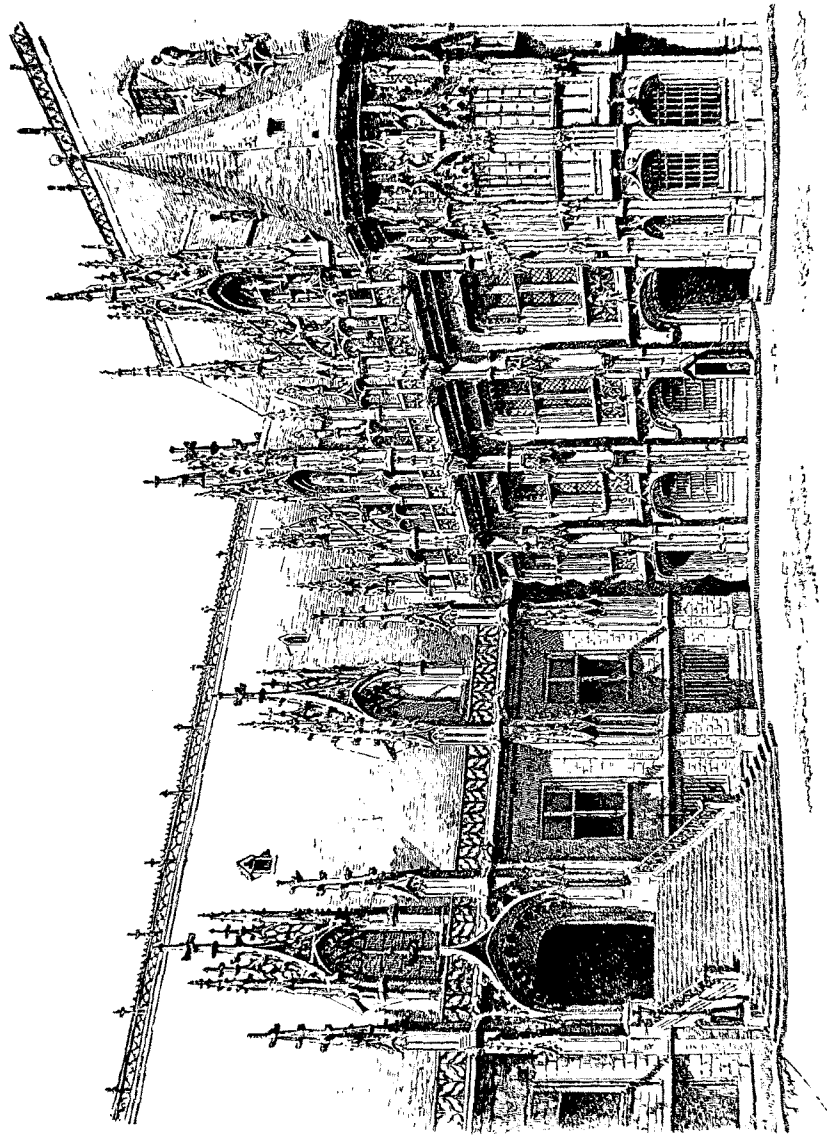


Fig. 12. — Palais de Justice de Rouen (architecture civile gothique) ; fin du Gothique, traces de Renaissance).

d'abord timidement aux anciennes et leur apparition n'est pas simultanée dans les diverses contrées. Il n'y a rien d'absolu et de catégorique, d'ailleurs : parfois au rez-de-chaussée s'ouvre l'ogive, tandis qu'aux étages supérieures s'arrondit le plein-cintre.

Une période préparatoire forme le style de transition romano-gothique. L'ogive intervient à côté de l'arc roman dès le XIIe siècle. Elle n'est elle-même d'abord qu'une modification de cet arc, est à peine distincte : c'est une ogive tellement ouverte qu'elle n'est qu'un faux demi-cercle dont le sommet présente un angle à peine sensible : c'est le plein-cintre brisé, l'ogive obtuse, l'ogive « mousse » (émoussée). Le vitrail exécuté par ordre de l'abbé Suger et existant encore dans l'église de *Saint-Denis*, est encadré dans une baie à ogive mousse : la différence avec le demi-cercle n'est pas d'un douzième du rayon. L'ensemble des constructions d'alors reste massif, cubique, défiant, farouche, avec des airs de forteresses (comme à *Sainte-Cécile d'Albi* où le plan est roman, une nef, pas de transept, une grande façade nue et plate)[1]. Vaison (Vaucluse), si riche en restes romains et gallo-romains, possède une basilique romane (X^e^-XIIe siècles) avec ogives surbaissées. Les moulures qui accompagnent les baies sont encore géométriques, romanes.

Si l'église de *Saint-Denis* est regardée comme le premier monument gothique, c'est qu'on a surtout considéré l'ogive comme une forme de baie, comme une forme décorative et non comme un principe, un élément fondamental de construction. D'autre part, bien qu'en fait la façade de cet édifice présente dans sa composition les principaux « organes » de la façade gothique, il semble que ces parties y soient combinées sans ordre, sans système : les grandes lignes des futures cathédrales sont déjà dans l'œuvre de Suger, du milieu du XIIe siècle, 1140; mais le tout est comme inachevé, mal digéré. Les lignes verticales sont nettes, fortes, tandis que les horizontales sont coupées en morceaux qui ne se raccordent point. Dans l'abside on peut déjà noter la galerie qui, prolongeant les bas côtés de la nef, contourne le chœur et le sépare des chapelles absidales au nombre de sept. Il n'y avait point de transept (il a été ajouté par saint Louis lors de la reconstruction de la nef).

On donne le nom de gothique primaire au gothique caractérisé par l'ogive pointue, en « lancette », qui semble dominer dès la fin du XIIe siècle et

[1] Ces églises « fortifiées » sont nombreuses : Saint-Agnant (Meuse), Ajain (Creuse), Ames (Pas-de-Calais) avec des meurtrières, Angoulins (Charente-Inférieure), Antichan (Haute-Garonne), Authon (Charente-Inférieure), Etampes, Prez, Royat, Sentein, Urrugne, etc. Ces églises sont surtout romanes.

pendant le XIIIe. Cette ogive peut se circonscrire à un triangle isocèle, mais non équilatéral, car la base est plus petite que le côté. Les baies,

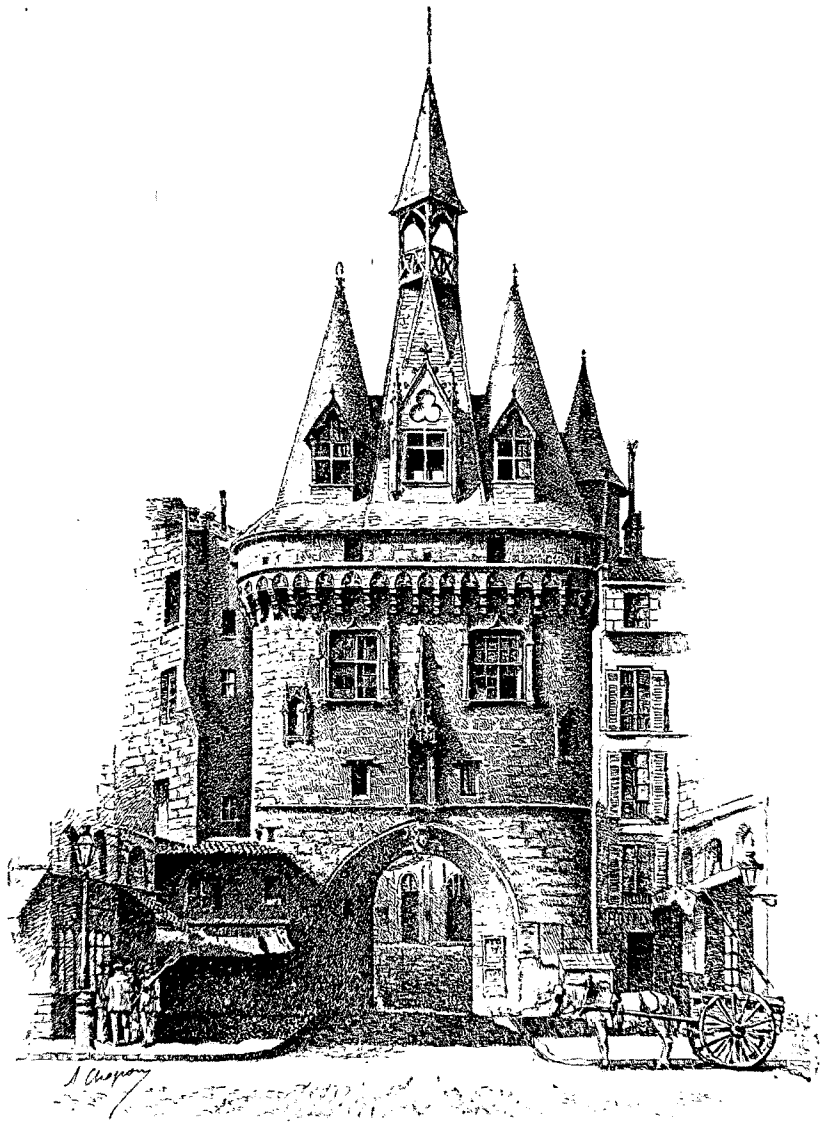


Fig. 13. — Porte du Palais, Bordeaux (c'est dans l'ornementation des baies et dans l'accessoire que se manifeste la transition).

les arcades sont hautes, allongées, étroites comme de gigantesques meurtrières. Parfois elles s'accotent (géminées) et sont embrassées et couronnées par une autre arcade ogivale dont les parties pleines forment

tympan. Sur la façade une baie à trois compartiments (triplet) remplace la rose et symbolise la Trinité. Le plan de l'église s'est modifié, comme nous l'avons dit pour Saint-Denis. Les bas côtés de la nef se prolongent autour du chœur en passant devant les chapelles absidales de plus en plus nombreuses (Tours en compte quinze); cependant les bas côtés n'ont point encore leurs chapelles. Les piliers sont entourés de colonnes en faisceaux, dont les fûts se dégagent presque complètement ou même complètement.

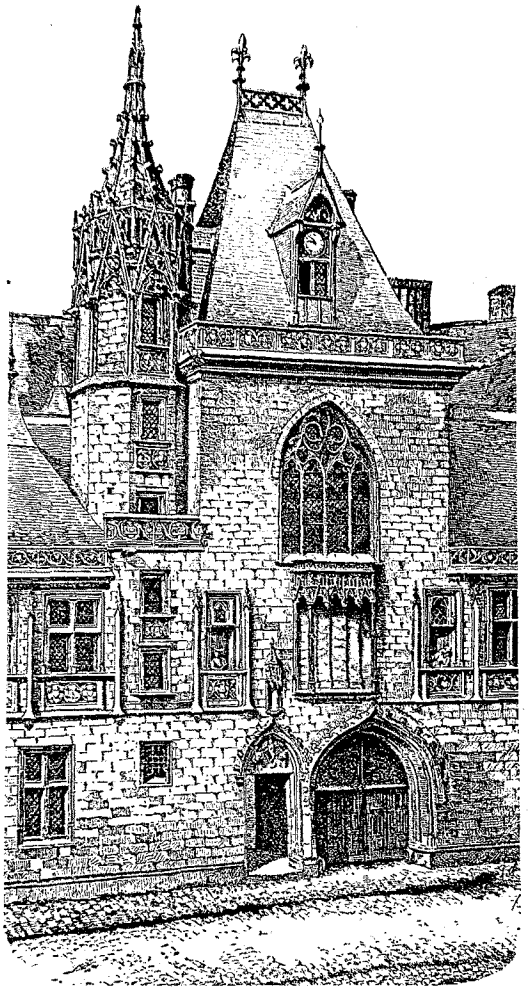


Fig. 14. — Maison de Jacques Cœur, à Bourges.

Le développement se fera dans le sens de l'allégement : les masses diminueront par la symétrie qui y mettra la clarté de l'ordre et aussi par l'évidement et les découpures. Les contreforts, ces morceaux de murs qui épaulaient l'ascension des murs, s'écartent, se font arcs-boutants, prennent pied loin du mur, y tendent leurs arcs comme des bras : on dirait, à les voir aventurés dans le vide, qu'on a supprimé le second étage des collatéraux de la nef et qu'ils sont restés comme des tranches de la voûte qui couvrait l'étage supprimé [1].

[1] Le rôle de ces arcs-boutants est de soutenir les murs et, non comme on le croit, en raison du poids des voûtes, poids qu'il ne faut point exagérer, la voûte gothique étant le plus souvent d'une faible épaisseur et, indépendamment des saillies des nervures, composée de matériaux légers et petits noyés dans une liaison de mortier. Des

Cette période du XIIIe siècle n'est sobre que relativement à la période du gothique flamboyant. L'ornementation végétale (trèfles, quatrefeuilles) y côtoie les éléments géométriques de l'époque précédente; mais, s'il ne s'y épanouit point l'exubérance de la dernière période gothique, il ne faut point oublier que ce XIIIe siècle est le siècle qui, à son début, a vu s'achever la cathédrale de Soissons, la même année que commençait celle de Reims (1212). C'est le siècle de Sainte-Gudule de Bruxelles (1226), de Notre-Dame de Trèves (1227), du cloître du mont Saint-Michel (1228), de Saint-Paul de Narbonne (1229), de la cathédrale de Bazas (1233), de

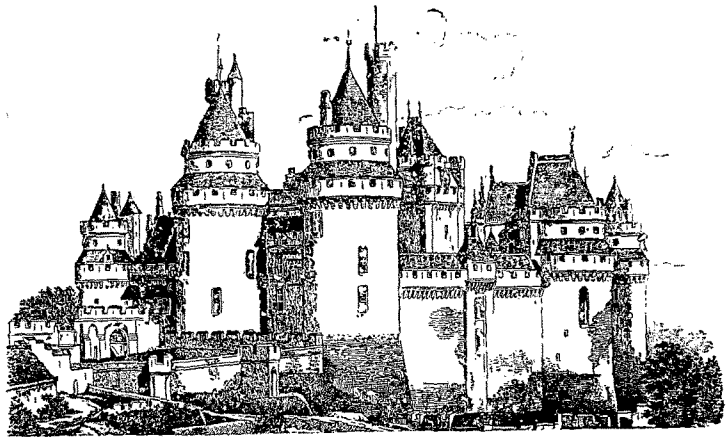


Fig. 15. — Château de Pierrefonds après la restauration.

Notre-Dame d'Audenarde (1235), de la cathédrale de Quimper (1239), de Notre-Dame de Tongres (1240), de la Sainte-Chapelle (1245-1247), de la cathédrale de Cologne (1248), du portail sud de Notre-Dame de Paris (1257), du chœur de Saint-Thomas de Strasbourg (1270), de la cathédrale de Dijon (1280), de Saint-Jean d'Aix (1281), de la cathédrale d'Orvieto (1290). La cathédrale d'Amiens occupe superbement les 68 années qui vont de 1220 à 1288.

On admet comme deuxième période de l'ogival ce qu'on appelle le style gothique rayonnant, style malaisé à définir comme à situer. Le style rayonnant serait caractérisé par le rayonnement des membrures

voûtes analogues aux courbes trapues des cryptes avec leurs emboîtements de pierres de grandes dimensions courraient un péril, un péril certain ou probable sur des supports aussi élevés et évidés que les murs des nefs.

qui partagent en tranches le cercle des roses des façades, roses qui ressemblent à des roues ou à la roue (qui est l'attribut de Sainte-Catherine). Ce style serait celui du XIVe siècle. On oublie que sa caractéristique principale se retrouve dans la plupart des monuments du XIIIe siècle. Il en est de même pour les autres innovations qu'on lui attribue. Dans les balustrades, dans les tympans, se découpent des sortes de petites rosaces aux ajours encore sobres de forme, découpés en lobes (trilobes, quadrilobes) mais, sans les ondulations en S qui distingueront la dernière période du gothique. Il y aurait coïncidence avec l'établissement des chapelles latérales sur les flancs de la nef. Sur les piliers plus minces, les chapiteaux s'ornent de feuilles plus petites et plus nombreuses. Des frontons aigus coiffent les ogives des baies. Les clochetons se multiplient, s'aiguisent, se garnissent de crochets et se dressent sur la pile qui sert de départ aux arcs-boutants.

La forme particulière de l'ogive serait plus intéressante si l'ogive se prêtait moins capricieusement aux classifications chronologiques.

Malheureusement, là encore, quand on veut vérifier dans l'étude des monuments eux-mêmes la légitimité, la justesse de ces commodes classifications qui attribuent au XIVe siècle l'ogive équilatérale, on s'aperçoit de ce qu'elles offrent de hasardeux. Beaucoup de ces « caractéristiques » prétendues se rencontrent, ici en avance, là en retard. Telle cathédrale contient le style gothique entier et cela pour une double raison. La plupart d'entre elles ont été l'œuvre de siècles, le résultat de plans successifs, modifiés. L'autre raison est que les « maîtres ès œuvres » employaient dans un même édifice les formes diverses là où chacune était imposée par l'espace, la place, la fonction [1].

[1] De certains de ces maîtres ès œuvres les noms ont émergé de l'oubli. Les plus illustres, pour le XIIIe siècle, sont Enguerrand (cathédrale de *Rouen*, 1201-1214), Enguerrand le Riche (cathédrale de *Beauvais*, 1285), Etienne de Mortagne (cathédrale de *Tours*, 1279), Etienne de Bonneuil (Paris, 1287), appelé en Suède pour construire l'église d'*Upsal*, Eudes de Montreuil, architecte de saint Louis, emmené par le roi en Palestine, auteur de *Notre-Dame de Mantes*, des *Quinze-Vingts* (1254), des *Chartreux* (1257), des *Cordeliers* (1262). Volbert puis Gérard travaillent à l'église des *Saints-Apôtres à Cologne* (1220-1249). Le célèbre Erwin de Steinbach construit la cathédrale de *Strasbourg* (1277) avec les merveilles de la rose et de la flèche. *Saint-Martin* de Colmar est dessiné par Humbrecht (1234). Isembert de Saintes va à Londres (1250). Le transept (au moins) de *N.-D. de Paris* est de Jean de Chelles (1257). Les noms

La dernière période du style gothique est celle du gothique flamboyant qui doit son nom aux ondulations serpentines qui imitent les flammes dans les nervures découpées des roses et des panneaux. Ce style flamboyant[1] a mérité aussi le nom de fleuri, par la profusion de sa décoration végétale dont la flore indigène fournit les éléments (choux frisés, chicorées, chardons). La Renaissance mêle bientôt ses caractéristiques, surtout dans le sens de l'accentuation des lignes horizontales. Nous y reviendrons pour les origines du style qui va venir.

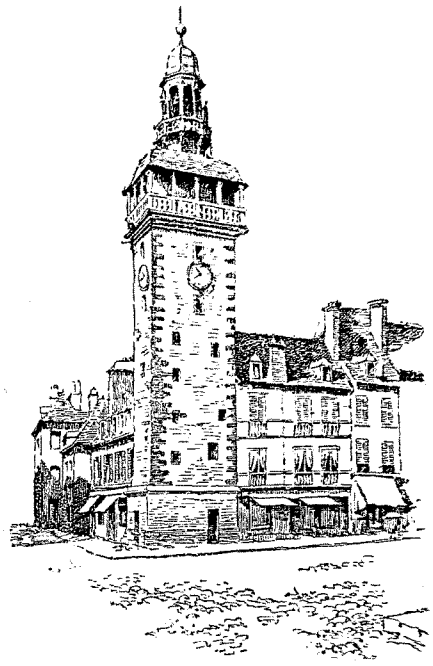


Fig. 16. — Beffroi de Moulins (le haut date du XVIIe siècle).

Insensiblement l'esprit moderne pénètre la société du Moyen Age. Trois pouvoirs, trois forces, la dominaient : la force physique, la force spirituelle, la force morale, qui ont pour champions et pour expressions le seigneur et le château fort, le prêtre et l'église, le bourgeois et l'hôtel de ville.

Nous avons longuement parlé de l'église. Le château fort[2] ne fut longtemps qu'une bâtisse sans recherche de beauté, — une forteresse,

sont trop pressés pour les citer tous. Hugues Libergier travaille à *Saint-Nicaise de Reims* (1229-1243). A *Reims*, c'est Robert de Coucy (1212-1225), c'est Pierre de Corbie (1260). Pierre de Montereau est parmi les plus grands : on lui doit le réfectoire de *Saint-Germain des Prés* (1239) et la *Sainte-Chapelle de Paris* (1245). La cathédrale d'*Amiens* s'élève sur un plan suivi, dans une conception une (presque), œuvre de Robert de Luzarches, de Thomas et Regnault de Cormont (1220-1288). A Cambrai, on retrouve Pierre de Corbie avec Villard de Honnecour que sa réputation suivra en Hongrie et qui laissera des suites de croquis et de dessins d'une verve extraordinaire.

[1] Portail de la cathédrale de Senlis, Notre-Dame de Creisker à Saint-Pol-de-Léon.

[2] Chose invraisemblable ! La chevalerie ne laisse rien, ne s'exprime par rien. Les paladins que célèbrent les chansons de geste n'existent pas pour l'art, pour la sculpture. A peine, un peu partout, jusque sur les bords de la Baltique, quelques statues frustes et grossières dans lesquelles on a vu Roland. Et c'est tout.

une menace, à l'aspect farouche et méfiant. De grands et épais murs fermés et nus, se dressent percés de poternes et de meurtrières. Le château n'eut que tard envie de plaire aux passants. Ses premières coquetteries furent des ornements rares et maigres encadrant les baies plus larges, plus confiantes. Vers l'intérieur et la cour, les murs étaient plus aimables, plus décorés, plus ouverts par les baies. Il faut arriver assez près du XVIe siècle pour que l'aspect guerrier disparaisse : jusque-là le château est plutôt une armure qu'un vêtement. Le Louvre même, sous Charles V, avec son donjon, avait été une forteresse. La reconstitution de Pierrefonds montre ce que, près du XVe siècle, était l'architecture (qui n'avait presque rien de civil et restait militaire). Le château de Meillant est du début du XVIe. L'hôtel particulier est surtout chose du XVe siècle. Cluny est de la fin du XVe siècle. Le palais de justice de Bourges (hôtel de Jacques Cœur) date de 1443.

La « Commune » s'exprime en art par l'hôtel de ville ou Maison Commune que caractérise le beffroi où veille la cloche d'appel. C'est dans le Nord que furent proclamées les premières chartes communales : dans le Nord s'élèvent les plus belles maisons communes, Ypres, Oudenarde, Louvain, Bruxelles. La plus belle période est le XVe siècle : le style ogival s'y manifeste semblable à celui des églises : le beffroi, clocher laïque, reste cependant plus près de la tour que du clocher pointu.

La Sculpture, la Peinture et les Arts décoratifs au Moyen Age

Au Moyen Age l'architecture domine tous les arts. Jamais la thèse de Lamennais sur leur dépendance et leur subordination en ce sens ne s'est trouvée vérifiée à ce point par les faits. L'Égypte elle-même ne nous offre point une pareille hiérarchie, un pareil système [1].

Au Moyen Age les formes architectoniques sont partout et cela à l'excès. La châsse est une petite église tout comme la Sainte-Chapelle est une grande châsse. Le meuble a des façades de cathédrales.

Cette domination de l'architecture est double : non seulement elle impose au dehors ses formes et ses ornements aux œuvres des autres arts, mais, quand elle appelle ces arts à son aide, elle leur assigne et mesure leur place dans le cadre qu'elle fournit, les réduisant tous au rôle hiérarchiquement inférieur de décorateurs. Ce n'est que tard que le démembrement aura lieu et que chacun d'eux réclamera sa place indépendante au soleil.

On a voulu voir dans cette émancipation, qui n'attend pas la Renaissance et se fait jour dès le début du xve siècle, une évolution regrettable. Il y avait dans cette union de toutes les formes de l'art quelque chose de

[1] Cet édifice gothique commande tout et n'obéit à rien : en lui pas de système, de mesure; les parties sont indépendantes entre elles; lui, il est le démesuré, le disproportionné, le péril pour le péril même.

grand sans doute, une sorte d'orchestration de tous les expressifs visibles s'harmonisant en un tout, en une vie commune. Le Moyen Age y joignit même la musique, le théâtre, l'encens, tout ce qui parle aux sens. C'était tout un monde de croyances, toute une civilisation qui s'exprimait

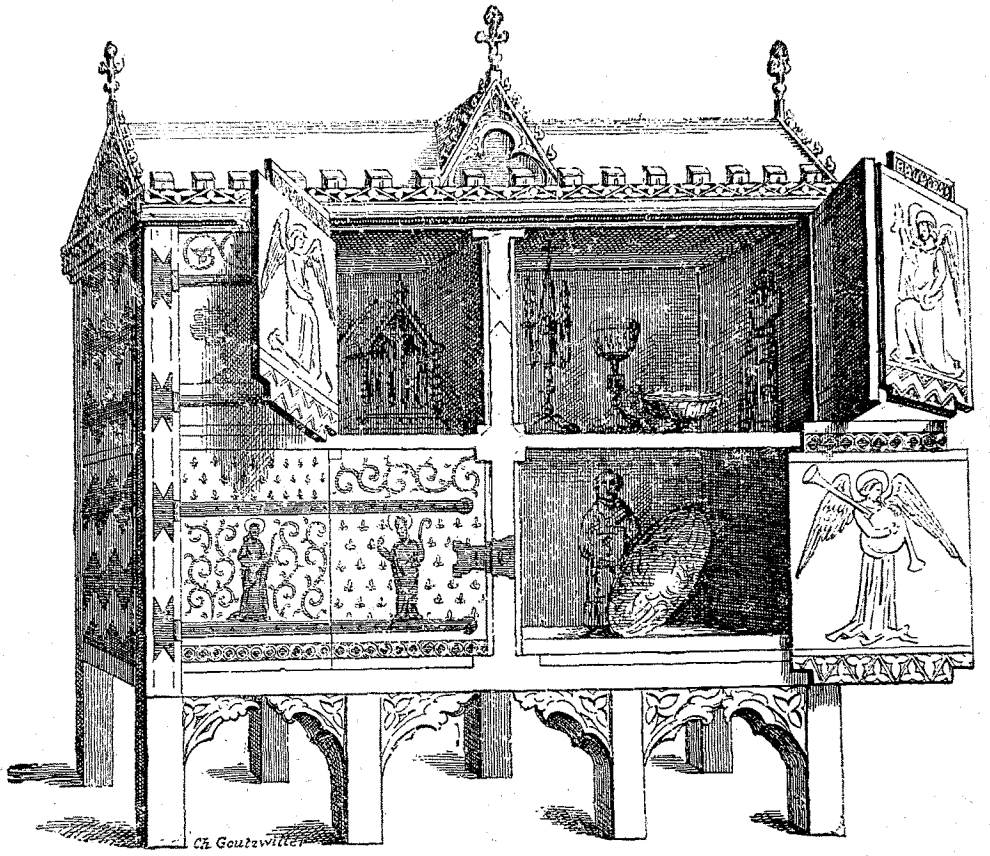


Fig. 1. — Armoire de la cathédrale de Noyon (la forme architecturale domine le meuble).

ainsi, noyant dans son ensemble les individualités, généralisant, mais généralisant dans cette mesure qu'elle exprimait un moment de l'humanité, qu'elle demeurait documentaire et historique, ne s'abstrayant point du temps et de l'espace, mais au contraire ramassait, concentrait, fixait le sens de ce qui avait été l'âme collective en un instant de ce temps, en un lieu de cet espace.

Cette subordination d'arts plus libres, plus libéraux, à l'architecture plus utilitaire qu'eux, peut-elle être durable et constituer un aboutisse-

ment définitif? Il faudrait pour cela que chacun des arts subordonnés restât subordonné de valeur comme de rôle. Du jour où telle statue, telle peinture est plus belle que ses voisines, le système est renversé. Que sera-ce si elle atteint à un degré de beauté supérieure à celle de l'édifice lui-même ? Il en sera comme de l'acteur qui, par sa valeur personnelle, donne à son rôle secondaire un relief qui en fait le premier. L'art vaut par ce qu'en fait l'artiste. Et puis, si l'architecture impose par ses masses, par ses promesses d'éternité ; il ne faut pas oublier que ce qui intéresse l'homme, c'est l'homme même et, que pour lui, il y a, il y aura toujours plus de passion, plus d'expression dans la face humaine, que dans la façade monumentale.

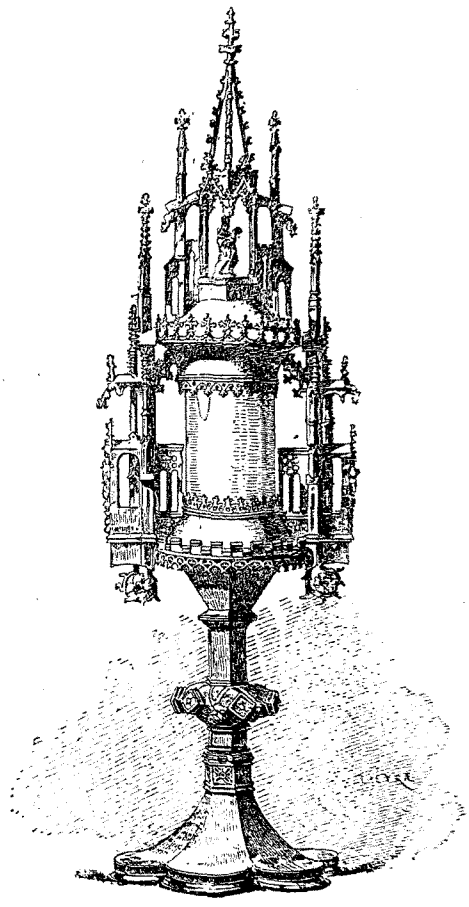


Fig. 2. — La forme architecturale domine l'orfèvrerie (reliquaire).

Cette harmonie, cette subordination ne va pas non plus sans qu'on violente un peu. Que les boiseries des stalles fixes conservent les formes et l'ornementation des parties de pierre de l'édifice où elles s'appliquent, cela se conçoit, pourvu que la destination et la fonction de ces sièges n'en souffrent point ; mais que les sièges volants, les meubles des demeures particulières présentent, sur leurs dossiers et sur les parties du bas, de véritables façades d'églises avec des pignons sans raison, des ogives de baies, des rayonnements de rosaces, il y a là, malgré la beauté de l'exécution, quelque outrance[1].

[1] Percier et Fontaine dans leurs bizarres meubles et secrétaires en forme de temples antiques à frontons et colonnes, à l'époque de l'Empire, pourraient se réclamer de la même doctrine.

Les premiers temps du Moyen Age se bornent aux sculptures des chapiteaux, mêlant aux ornements géométriques prédominants des feuilles où l'on reconnaît l'imitation impuissante des acanthes corinthiennes. Parfois quelques figures d'hommes et d'animaux y paraissent, monstrueuses, barbares, puériles. L'art apprend encore le métier : sa naïveté est celle de l'écolier, de l'ignorance.

En fait, à part quelques traces de la tradition classique et quelques restes de l'art gallo-romain, et si l'on met de côté de rares chapiteaux dont la valeur est d'ailleurs archéologique, tout ce que l'on attribue à ces époques est de date bien postérieure. Des légendes sans preuves ont donné leurs noms au *trône de Dagobert*, tout comme à son *tombeau* (à Saint-Denis) qui est manifestement du XIIIe siècle. Une croix aujourd'hui disparue, mais dont on a un dessin, passait pour l'œuvre de saint Éloi sans aucune justification de style. Saint-Denis possédait un *sceptre de Dagobert* peut-être authentique : la forme toute barbare n'avait pas l'élégance relative de certains morceaux préhistoriques.

La *couronne de Charlemagne* (actuellement à Vienne) n'est point d'une origine démontrée. La *chape de l'empereur* à Metz est un tissu de fabrication asiatique, vraisemblablement persane. L'*Évangéliaire* (musée des Souverains) montre de belles miniatures où la forme se dégourdit un peu ; mais le moine Gottschalk, qui en est l'auteur, vivait à Rome. Il y a là quelque chose d'exceptionnel que l'on ne retrouve point dans les miniatures du VIIIe, du IXe, du Xe siècle. Au XIe siècle la *tapisserie de Bayeux*, consacrée à retracer l'expédition de Guillaume le Conquérant en Angleterre, fait preuve déjà d'un dessin plus libre dans l'agencement des ensembles, sinon dans les personnages pris à part (ce qui tient un peu aux conditions matérielles du travail). L'étude des sceaux et des monnaies suffirait à faire voir le progrès considérable dans cet espace de temps qui va du Xe au XIIe siècle, pour l'interprétation des formes.

Les bas-reliefs (qui ornent les tympans au-dessus des portes ou les parties de la façade) se peuplent de scènes où le mouvement est plus juste que le détail des figures, sans expression autre que le geste. Les personnages isolés se dressent et s'alignent dans des sortes d'édicules simples qui les encadrent comme des guérites. Les poses sont uniformes, roides, hiératiques, le geste simple, le visage sans passion. Le souci du

détail et de la vérité porte davantage sur le costume, sur l'imitation des broderies, sur les plis d'un parallélisme exagéré. Les verticales dominent dans les statues comme dans l'édifice qu'elles décorent : peut-être y a-t-il là un souvenir du travail du bois qui, plus aisé à tailler que la pierre, aurait précédé celle-ci et dont le « fil » expliquerait ces tendances aux roideurs droites et tuyautées. La statuaire de bois a laissé jusqu'à nous de rares œuvres qui, pour la plupart, sont relativement récentes ; mais la fragilité de cette matière (vers, pourriture, feu) explique aisément cette rareté. Quant aux figures de pierre, il est bon d'être circonspect dans les attributions de dates, en raison des nombreuses restaurations qui sont sou-



Fig. 3. — Bas-relief du portail de Saint-Etienne à Notre-Dame de Paris.

vent des interprétations par des modernes. L'exposition aux intempéries est cause d'une ruine rapide. Qu'on songe que les statues de Versailles et de Saint-Cloud ont été réduites à un état lamentable par deux siècles de plein air. Les statues des cathédrales ont subi les atteintes de sept siècles et leur matière est peut-être plus fragile.

La statuaire monumentale comprend les bas-reliefs et les statues isolées. On admet assez justement trois phases dans le développement du style. Pendant la première période qu'on pourrait dire hiératique, les attitudes peu variées ont quelque chose de conventionnel, comme la reproduction constante d'un type où domine la raideur du corps avec l'impassibilité du visage. La sculpture romane tout entière est là. Peut-être y a-t-il abus à considérer comme « choisies », préférées, voulues, des formes qui sont celles par lesquelles l'art ne pouvait pas ne pas débuter, des formes qui ont l'ignorance pour cause et pour explication naturelle. De cela il reste un peu dans la deuxième période, dans le style dit idéaliste qui règne au XIIe siècle. Les personnages allongés outre

mesure, tout en plis de draperies, jettent dans l'espace le regard hypnotisé d'yeux sans pensée. En faction le long des baies ou contournés dans la courbe périlleuse des archivoltes, ils semblent des êtres de raison, des types que, seule, l'iconographie des attributs permet de distinguer et de désigner.



Fig. 4. — La Santé (statue de la cathédrale de Chartres, XIIIe siècle).

Les bas-reliefs qui ornent les tympans ou forment des sortes de médaillons sont plus vivants : les tendances réalistes s'y manifestent et aussi la satire, surtout dans le *pèsement des âmes*, dans le *jugement dernier* où intervient le diable.

A l'idéalisme parfois excessif succédera l'individualisme bientôt excessif lui-même. C'est à mi-route, entre ces deux points extrêmes qu'il faut prendre le beau moment où la sculpture gothique a donné sa floraison. Cette période précieuse commence vers le milieu du XIIIe siècle, au temps du grand saint Louis [1].

Ce moment sera vite passé. Dès le XIVe siècle, la grâce, moins belle ici que la beauté, amoindrit, abaisse le haut caractère religieux. On voit un peu de cela dans la *Vierge* de Jeanne d'Évreux où la ligne minaude en ondulation. Cette Vierge émaillée (musée du Louvre), morceau d'orfèvrerie de 1340, est pourtant plus excusable que la statuaire monumentale.

D'où viendra ce courant qui laïcisera la statuaire, la fera réaliste, individualiste d'une vie moins abstraite, moins idéale, mais plus aiguë, plus saignante? La verve remplace l'accent religieux. La sensation, plus vive, est devenue d'un autre ordre. Le XIIe siècle avait été solennel jusqu'à proscrire le mouvement. Le XVe siècle s'agite, s'ennuie, s'énerve, s'exaspère dans les motifs architecturaux où on l'encadre et l'emprisonne. Maître de ses procédés, l'artiste s'amuse en complications de draperies tourmentées, en

[1] *Bas-relief de Saint-Etienne*, à Notre-Dame de Paris ; figures du portail de *Reims ; tympan de la cathédrale de Bourges ; figures d'Amiens* (le « beau Dieu, la Vierge »), etc.

particularités qui outrent le caractère, mettent le portrait partout. La Bible se peuple de personnages du Moyen Age aussi bien par les lignes du visage que par les détails du costume. La rue envahit l'église grimpe sur les saillies, se juche sur les socles et les culots : ces prophètes, ces rois d'Israël sont des passants vus tout à l'heure. La statue isolée semble regretter de ne pas prendre part aux grouillements populeux des retables de bois sculpté et peints qui se dressent sur l'autel [1].



Fig. 3. — La Vierge d'Amiens (XIIIe siècle).

Deux causes ont contribué à amener, dès le XIVe siècle, la sculpture française dans le sens d'une imitation plus fidèle de la réalité. Ce réalisme, parfois excessif, le fut moins en France qu'en Allemagne et, si l'on compare, garda une certaine discrétion, ce sentiment de la mesure ayant toujours été la marque de notre tempérament national dans l'art. La statue se fit plus vraie par le mouvement et par l'expression. Le mouvement lui vint des bas-reliefs où il s'exagérait jusqu'à l'agitation violente. L'expression lui vint de la statuaire tumulaire.

Les statues tombales sont nombreuses. Le christianisme qui avait d'abord copié les sarcophages païens, y avait taillé ses symboles (chrisme,

[1] Le bois a joué un rôle des plus considérables au Moyen Age. Ces *retables* souvent colossaux se composaient le plus souvent de trois volets dont les latéraux se rabattaient sur le central (triptyques) : tout cela était sculpté, peint et doré. Nous avons déjà parlé des statues et des statuettes. Outre les coffres, bahuts, chaires, meubles à ornementation caractéristique, le bois, pendant cette période, surtout vers la fin (XIVe et XVe siècles) a produit de merveilleuses *stalles* d'église. Celles d'*Amiens* ne comptent pas moins de 4000 personnages épars dans 400 sujets ; leur date (1508-1522) montre la vitalité de cette décoration très française. Quatre artistes picards Arnoul Boulin, Alexandre Huet, Antoine Avernier et Jean Turpin en sont les auteurs.

vigne mystique), reprit la tradition étrusque et mit l'effigie du mort sur le couvercle du sépulcre. Les rois honorèrent parfois ainsi leurs prédécesseurs. Les *statues de Childebert*, de *Childéric*, la *plaque* tumulaire de *Frédégonde* sont tout au plus du XIIe siècle. Les deux rois sont représentés, couronnés, yeux ouverts. Ils tiennent le sceptre. Un manteau les enveloppe d'une draperie où les plis sont assez justes de rendu. Le per-



Fig. 6. — Tombeau de Philippe Pot (XVe siècle, Louvre).

sonnage est comme dégagé de la pierre « champlevée », dont les bords à fleur l'encadrent. Dans la plaque de Frédégonde, sorte de mosaïque de pierre incrustée de mastic, le vêtement est plus roide, plus rudimentaire : le visage forme une tache blanche sans yeux, nez, bouche. La *statue d'Éléonore d'Aquitaine* (pierre peinte et dorée), à Fontevrault, est une œuvre remarquable de justesse d'attitude, de proportion et de drapé, supérieure aux précédentes et à celle de *Richard Cœur de Lion*, dont elle formait le pendant (XIIIe siècle). Il est remarquable que, le plus souvent dans les statues couchées, le personnage est figuré comme s'il était debout, ce qui est prouvé par le sens de la chute des plis des draperies.

L'idée de la prévision du tombeau était chose coutumière chez les princes et les rois. Dans son testament, Louis d'Orléans demandait que l'on mît, sur sa tombe sa statue en costume de moine célestin : cet usage du costume religieux pour le mort est probablement la cause de l'uni-

formité des statues tombales et aussi de l'analogie avec le vêtement antique : longtemps on ne donna pas l'habillement vrai, contemporain, sauf pour les femmes et les guerriers. Quand, sous les pieds du person-



Fig. 7. — Puits de Moïse (Dijon), par Claux Sluter et Claux de Werve.

nage le lion représenta le courage (hommes) et le chien la fidélité, (femmes), le mort fut figuré couché, les mains jointes en prière [1].

[1] Plus tard, la tombe se fera édifice à deux étages, dans le bas sculptera le mort étendu nu, et, dans le haut, le montrera vivant, agenouillé.

C'est à cette statuaire funéraire que le moyen âge doit ses qualités de vérité : c'est à la statuaire funéraire qu'il dut un chef-d'œuvre ou l'occasion d'un chef-d'œuvre, le fameux *puits de Moïse* à Dijon[1].

Désigné autrefois sous le nom de *puits des prophètes*, le soubassement hexagonal qui porta longtemps un grand calvaire disparu aujourd'hui, est l'œuvre caractéristique des tendances réalistes de l'extrême fin du XIVe siècle.

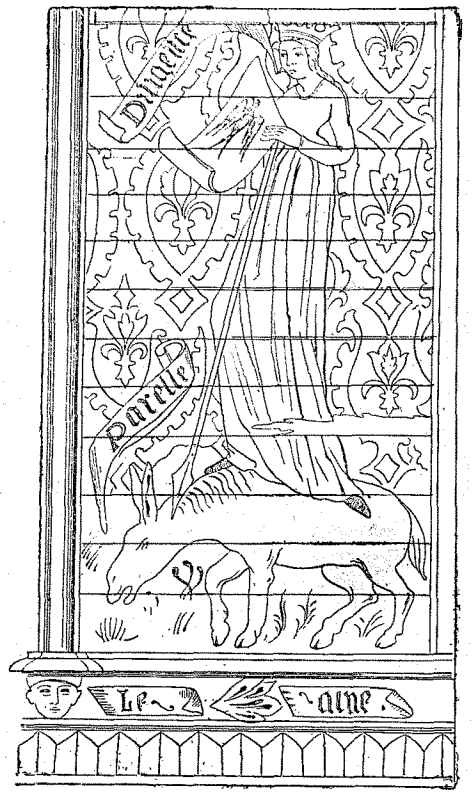


Fig. 8. — Peinture murale : la Paresse (Kermaria, XVe siècle).

Tout comme plus tard un pape, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne voulut de son vivant construire son tombeau dans un couvent de Chartreux, fondé par lui aux environs de Dijon. Les artistes dont il sollicita le concours accoururent à l'appel du plus prodigue peut-être des Mécènes. Il s'agissait d'un monument, d'un édifice. Vinrent Jean de Liège, Jean de Marville, Jacques de Baerze ou de la Barse, Nicolas ou Claes ou Claux Sluter et son neveu Claux de Werve (ou Werne ou Vuerne). A côté de ces sculpteurs renommés[2], la plupart d'origine flamande et hollandaise, étaient des artistes comme Brœderlam, Jean Celles, Perrin, Forey Hennequin, Houet, Haine, Héliot, Baul, qui travaillèrent à l'œuvre du duc.

Cette cour de Bourgogne était déjà un foyer d'art. Le pays, plein de

[1] Restauré par Jouffroy.

[2] Jean de Liège ou du Liège avait travaillé au Louvre en 1365 : on citait deux statues de lui, le roi et la reine, dans le grand escalier de ce palais. Jean de Marville, orfèvre aussi, était l'auteur de 30 statuettes d'argent fin pour orner une couronne de lumière à la cathédrale de Toul. Le Musée de Dijon possède deux *retables* attribuées à Jacques de Baerze.

sève saine et forte, avait fait rayonner son activité au loin : la Bourgogne c'avait été Cîteaux (1098) après Cluny (910) avant d'être le grand duché, celui dont le duc était « le premier de la chrétienté » et duc par la grâce de Dieu. Quatre grandes figures y dominent ce xve siècle, Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire. La grasse



Fig. 9. — Peinture murale au Puy, xve siècle.

Flandre, industrieuse, riche, ramasseuse de gros sous, est devenue bourguignonne par le mariage de Marguerite avec le Hardi. On dépensait sans calcul et sans fin. A la mort de son mari, Marguerite vint déposer sur le cercueil, sa ceinture, la bourse et les clefs comme faisaient les veuves des insolvables. Plus tard Philippe le Bon, celui que la voix populaire appelait « le bon duc », le bibliophile éclairé, se ruinera lors des fêtes de Lille (1453) et du vœu du faisan. On sait quelles richesses immenses les Suisses trouvèrent dans les dépouilles de Charles le Téméraire[1].

[1] Aussi quand Louis XI mettra la main sur le duché, comme il essaiera de faire oublier les ducs généreux ! Lui, le roi liardeur, il dépensera pour Dijon, bâtira, embellira, construira dès 1478 le *Château*, puis le *Palais de Justice*.

Parmi les artistes qui furent employés par Philippe le Hardi, les plus célèbres, sans qu'on sache certainement ce qui doit être attribué exclusivement à chacun, furent Claux de Sluter et son neveu. A leur collaboration on doit le *puits de Moïse*.

Le *puits de Moïse* forme un hexagone dont les faces sont creusées de niches d'où sortent les figures en pied de six prophètes qui ont été les précurseurs du Christ (parmi lesquels Moïse, d'où le nom). Les personnages débordent, rompent leur cadre architectural, sont dans un style qui fait songer à la manière dont Rembrandt interprète les sujets religieux. Le *tombeau de Philippe le Hardi* (achevé en 1411) se compose d'une sorte de piédestal rectangulaire allongé porté sur un soubassement à fortes moulures et couronné d'une corniche à saillies très accentuées. Entre les deux s'étendent les faces formant une sorte de portique, de galerie continue où des niches, encadrées d'ornements découpés gothiques abritent des statuettes de personnages religieux, de « pleurants », exprimant la douleur. Le réalisme de ces « douleurs » exagérées de caractère est des plus curieux et frappe plus que la statue du duc couché sur le haut, les pieds sur le lion symbolique, les mains jointes, avec deux anges agenouillés qui prient à côté de la tête posée sur un coussin [1].

Au musée de Dijon également est le *tombeau de Jean sans Peur* qui, d'une disposition analogue, porte la figure du duc et de la duchesse. C'est l'œuvre du neveu de Claux Sluter, Claux de Werve ; y travaillèrent ensuite l'espagnol Juan de la Huerta ou de la Verta (vers 1450), puis Antoine Le Moiturier d'Avignon (mort vers 1500).

On ne sait à qui attribuer avec certitude le *tombeau de Philippe Pot*, au musée du Louvre. L'effet y est mélodramatique, d'un mélodrame un peu gros, avec le mystère de ses huit moines dont le visage baissé apparaît éclairé d'en-bas, dans le demi-jour de leur débordante cape. Ils portent sur l'épaule une dalle de pierre, où le défunt est représenté couché, armé en chevalier, mains jointes, les pédieux de fer sur un ours : le dessous est vide. Ce sont des statues de vrais personnages portant un simulacre sculpté : ce heurt d'impressions ajoute à l'étrangeté de la sensa-

[1] De Claux Sluter, les très belles *statues de Philippe le Hardi* et de la *duchesse*, agenouillés en prière : l'allure est d'une bonhomie bourgeoise, la vie même.

tion. Les visages sont d'autant plus vivants qu'on les devine vivants, simulant l'immobilité impassible.

Si la statuaire gothique a laissé nombre d'œuvres sans auteurs certaisn,

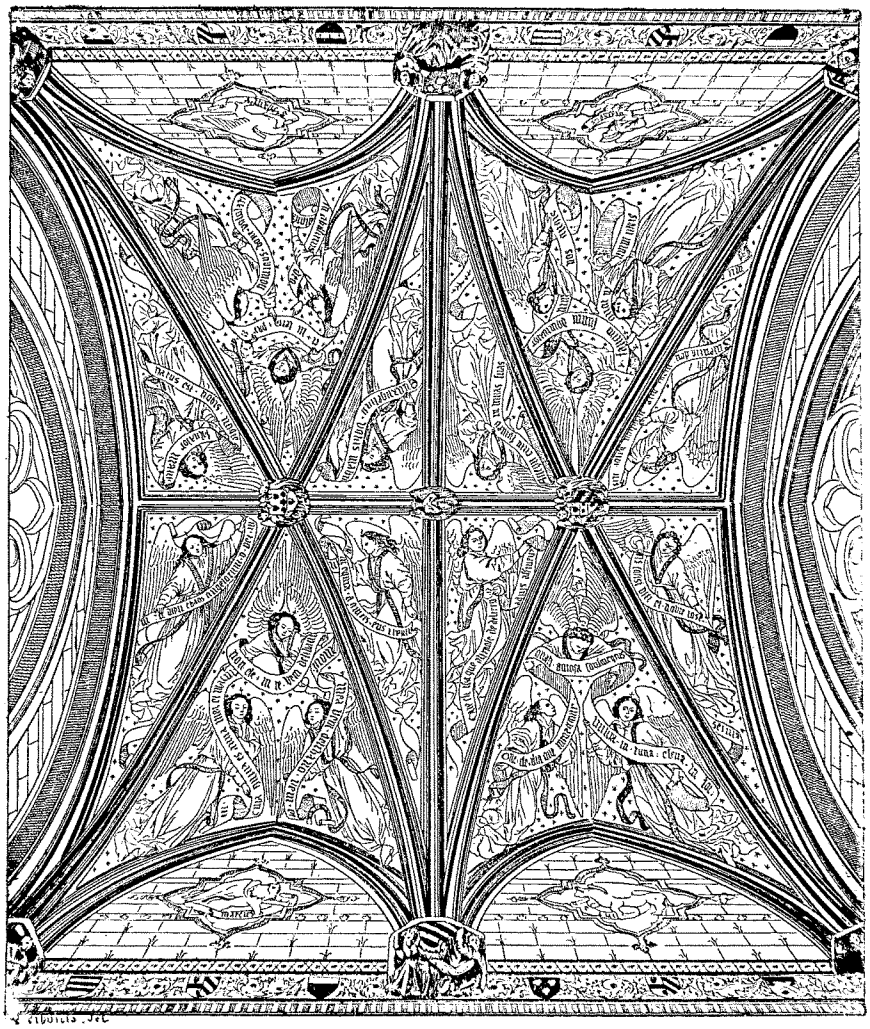


Fig. 10. — Plafond de la chapelle de Jacques Cœur (Bourges, xve siècle).

l'histoire et les documents écrits nous livrent les noms d'artistes renommés dont nous ne possédons rien ou du moins auxquels on ne sait quoi attribuer certainement. Parmi ceux-ci figurent, au premier rang, Jean de Cambrai (dont on ne connaît qu'une œuvre certaine, la belle statue tombale du *duc de Berry*, à Bourges) et son oncle André Beauneveu, celui

que Froissart appelle le « maistre ès œuvres de taille et de peinture du duc de Berry ». Beauneveu de Valenciennes était aussi « ymaigier » du roi : c'est sous ce titre qu'il figure sur une quittance datée de 1364 pour des « tombes ». Peut-être doit-on à cet artiste universel le très beau *Charles V* qui a longtemps passé pour un saint Louis et qui est à Saint-Denis. Debout, le roi, de santé chétive, tient le sceptre et une petite chapelle. La tête est pensive, très belle d'expression, très vivante. Le *Philippe VI* (au musée du Louvre) a été revendiqué pour ce sculpteur de premier ordre auquel on attribue une *Sainte Catherine* (à Courtrai) et que nous retrouvons dans l'histoire de la peinture.

Il faut bien avouer que, si l'architecture est l'expression de l'âme collective d'une civilisation ou d'une généralité, les autres arts subissent davantage l'influence des individualités. Les rois bâtisseurs ont encouragé l'architecture, mais les protecteurs des arts ont favorisé plus aisément dans les autres beaux-arts l'éclosion des talents et des génies. Ces protecteurs n'ont point manqué au Moyen Age. Au début du style gothique, l'abbé Suger qui s'est fait représenter prosterné aux pieds de la Vierge dans un des neuf médaillons de *vitraux* dont il orna Saint-Denis, fut un des créateurs du style nouveau (au XIIe siècle). Philippe-Auguste a embelli Paris. Saint Louis, dont le Louvre possède un *coffret* et l'*anneau*, s'entourait d'artistes, emmenait des architectes aux croisades. Charles V fit du Louvre un magnifique palais (dont la plus fidèle reproduction est vraisemblablement la miniature des *Heures du duc de Berry*, collection de Chantilly). Il eut une bibliothèque, origine de la Bibliothèque Nationale, employa l'architecte Raymond du Temple et de nombreux artistes parmi lesquels Beauneveu.

L'influence des Mécènes sur le développement de la peinture fut plus considérable.

La peinture gothique comprend trois formes : la peinture murale, la miniature et la peinture des triptyques qui participe des deux précédentes. C'est de la miniature que, en France, sortira la peinture proprement dite, tandis qu'en Italie elle semble avoir dû son origine à la mosaïque.

Les peintures murales retrouvées sous des badigeonnages modernes ne sont pas très nombreuses; les décrire une à une serait trop long : c'est

le rôle des monographies. Dès le XIIe siècle, sur les parois des églises apparaissent des personnages (Saint-Savin, Vic, Rocamadour, Puy en Vélay) ; vers le milieu du XIIe siècle les attitudes sont plus libres, les colorations plus riches en même temps que le contour plus accusé (Saint-Quiriace de Provins, Petit-Quevilly près de Rouen). Au XIIIe siècle le pro-



Fig. 11. — Bassin émaillé (Conques, XIIIe siècle).

grès continue ; il s'agit toujours d'une conception décorative à teinte plate sans clair-obscur (*Vierge* de l'ex-voto de Clermont-Ferrand). Le XIVe est représenté par les *peintures* de Tournus, du chœur de la cathédrale du Mans et de Saint-Nazaire de Carcassonne.

Les monographies sont portées à l'exaltation et à l'enthousiasme et confondent l'admiration et le respect. La *Danse des morts*[1] de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), le *Jugement dernier* (Albi), la *Danse des morts* de Ker-

[1] La Danse macabre, développement du néant de la vie et de l'égalité devant la mort, figurait partout « avec escriptures propres à mouvoir gens à dévotion ».

maria (Côtes-du-Nord), les *Sibylles* d'Amiens, plus fines, sont intéressantes pour l'histoire des origines. Il faut mettre à part, sous réserve des retouches, les *Arts Libéraux* de la cathédrale de Puy-en-Vélay : la tête de la femme qui personnifie la Logique à côté d'Aristote est un très beau et très remarquable morceau, qu'on peut dater de la fin du XVe siècle.

D'ailleurs à cette époque la peinture qu'on pourrait appeler portative, celle des miniatures, donne plus que des promesses : elle est à son apogée. Dès la seconde moitié du XIVe siècle, l'art cesse d'être anonyme. Orléans voit fleurir des artistes, Evrard (qui travaille pour Philippe le Bel) Jean, Girard (qui peint un sujet antique, *la vie de César*, au château de Vaudreuil. François d'Orléans travaille à l'Hôtel Saint-Pol (1365). Les archives ont gardé les noms de nombreux peintres dont les œuvres ont disparu. Bien que beaucoup viennent des Flandres et que le style flamand (réaliste) dont le foyer est à la cour de la comtesse Mahaut d'Artois, lutte avec l'esprit italien (idéaliste) qui règne dans le Sud et a son foyer à Avignon, ville papale, la France a déjà ses peintres nationaux.

On était loin du temps où l'ornementation des manuscrits consistait en quelque initiale peinte au minium (d'où miniature) et agrémentée de quelques feuilles de vigne le plus souvent (d'où vignette). L'initiale agrandie, accapareuse, se complique, se fait cadre de la page qu'elle envahit. Après les fonds d'or, les fonds damassés et mosaïqués (XIIIe siècle). Les calligraphes deviennent décorateurs polychromes, puis peintres, laissent la plume, peignent avec le pinceau seul, se servent de la couleur, ne font plus de coloriage. Les enlumineurs ne sont plus les moines enfermés dans les cellules : ils connaissent la vie extérieure, vivent à la cour des grands qui leur commandent des illustrations. André ou Andrien Beauneveu, l'ymaigier, travaille pour le duc de Berry et pour Charles V, On croit posséder des *miniatures* de Beauneveu à la Bibliothèque Nationale. En même temps, le duc s'adressait à Paul de Limbourg et à Jacquemart de Huesdin. Ce dernier, dont Bruxelles possède les *Heures* dites de Venceslas de Brabant, était réputé au point que, lors de l'inventaire de 1416 les Heures qu'il avait ornées de miniatures pour le duc de Berry furent estimées 4000 livres, soit 37.000 francs d'aujourd'hui. Brœderlam, auteur de deux *retables* sur fonds d'or (pour la Chartreuse de Dijon), passe pour avoir peint à l'huile dès 1393.

A cette époque se reportent un *portrait de Jean le Bon* sur bois (Bibliothèque Nationale de Paris) et un *Martyre de saint Denis* (au Musée du Louvre) : ce dernier est remarquable par la beauté de la figure du Christ et par la curieuse vérité anatomique. Les détails architecturaux qu'on aperçoit dans le fond sont d'un style postérieur à celui de la date (XIVe siècle) attribuée au tableau.

Le nom de Jean Fouquet de Tours (1415-1481) est le plus illustre. Tours était un centre, un foyer : là s'établira le premier des Clouet (+ 1490 ?),

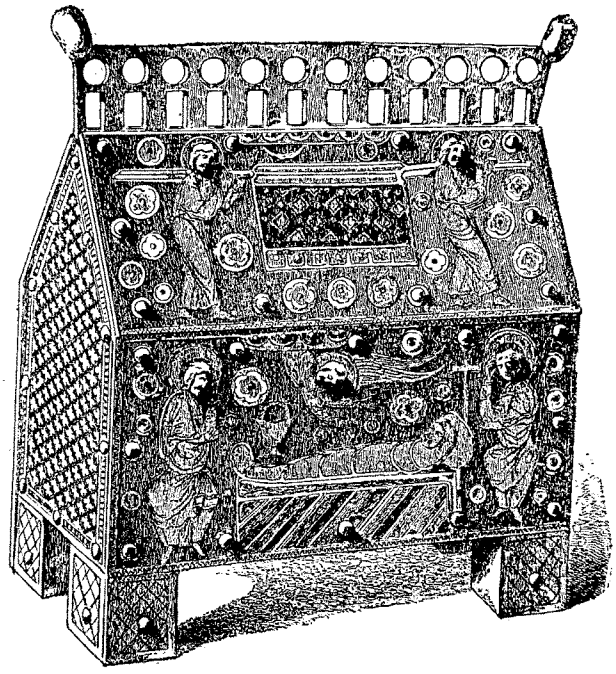


Fig. 12. — Châsse en émail champlevé.

là fleuriront les Juste. Avec Fouquet, la miniature est conçue comme le tableau. Lors d'un voyage à Rome, il exécuta le portrait du pape. En 1472 il exécute les *Heures* de Marie de Clèves. C'est lui qui avait été l'ordonnateur de fêtes publiques en l'honneur de Louis XI qui se l'attacha. Les peintures qu'il fit pour Etienne Chevalier, trésorier de Charles VII, mettent Fouquet au rang des grands artistes. Le *Diptyque* (ou plutôt triptyque) où, au centre, la Vierge figurait sous les traits d'Agnès Sorel, croit-on, a été divisé. La *Vierge* est actuellement au Musée d'Anvers. Un des panneaux, où est représenté Etienne Chevalier à côté de son saint patron,

est à Francfort dans une galerie particulière. L'autre panneau a disparu [1]. Le Louvre possède un *Charles VII* et un *Juvénal des Ursins* par Fouquet. En fait, avec de pareils artistes, on ne voit point ce que l'art français pouvait avoir à demander aux influences étrangères et notamment à l'influence italienne : la vérité dans le rendu du portrait, la « probité » devant la nature, sont les caractéristiques de ce XVe siècle qui ne précède pas la Renaissance, mais est la Renaissance même. De Fouquet à Clouet et à



Fig. 13. — Portrait de Suger (vitrail de l'abbaye de Saint-Denis, XIIe siècle).

Perréal, il n'y a qu'un pas. La France a, elle aussi, ses primitifs dont elle peut être fière et autour desquels il ne manque que les bavardages d'un Vasari.

On voit, dans la galerie d'Apollon (Louvre), un médaillon *Portrait de Jean Fouquet :* c'est un camaïeu d'or à deux couches ombré par enlevage, éclairé par des traits d'or. C'est un émail où le peintre s'est représenté : cette tête, que l'on sent sans flatterie, est belle de franchise, traitée avec une robustesse à laquelle l'émail est peu habitué.

C'est là un émail peint où le métal sert de support et ne paraît pas. Ces émaux des peintres dominèrent au XVIe siècle et eurent pour foyer Limoges, qui a été le centre de fabrication de toute l'émaillerie occiden-

[1] L'œuvre entière était à la cathédrale de Melun : d'où le nom de *diptyque de Melun.*

tale, sauf pour l'émaillerie cloisonnée (petites lamelles d'or contournées suivant le dessin à produire, soudées sur le fond, cernant les vitrifications diversement colorées et y jouant le rôle des plombs dans le vitrail). Les



Fig. 44. — Vitrail du XIIIe siècle (Troyes).

cloisonnés sont des œuvres byzantines. Dès le XIIe siècle, l'émaillerie *champlevée*[1] limousine fournit l'Europe de châsses, reliquaires, crosses, bassins, plaques tombales même. La plaque rectangulaire où *Geoffroy*

[1] Dans le champlevé, la plaque de métal formant fond est creusée ; on y pratique les cuvettes qui reçoivent les vitrifications colorées et le métal respecté reste en affleurements qui donnent les contours du dessin.

Plantagenet est figuré debout (Musée du Mans) est pourtant attribuée à l'émaillerie lorraine.

Le Moyen Age, non pas triste comme on se l'imagine souvent, mais ivre de couleur, épris de colorations gaies et chantantes, polychrome dans son architecture (jusque sur les façades), dans ses vitraux, dans ses costumes, n'eut point l'orfèvrerie monotone, n'ayant que le relief et l'éclat comme le XIXe siècle. La fixation administrative de l'alliage condamne et condamnait les métaux précieux à l'emploi des ressources restreintes : les Japonais, dans la variété des alliages libres, ont trouvé des sensations nouvelles, plus riches. Le Moyen Age a demandé cette richesse à l'émaillerie. On peut dire que presque tout a été émaillé au Moyen Age.

Les *champlevés* dominèrent pendant le XIIe siècle et eurent leur plus belle floraison au XIIIe.

Au XVIe siècle, Limoges conservera cette royauté industrielle pour l'émaillerie *translucide* (d'origine pourtant italienne), comme pour les émaux des peintres.

Les *vitraux* sont comme une émaillerie transparente. Le style gothique les compose le plus souvent de petits médaillons séparés à épisodes et personnages ; les médaillons (qui reproduisent des scènes religieuses ou des scènes de la vie des métiers ou des personnages isolés) se détachent sur des fonds à éléments géométriques répétés. Le tout est encadré d'une bordure à feuillages, palmettes, rinceaux. L'effet est simple et fort : le dessin rudimentaire laisse le rôle le plus important aux couleurs chaudes et vibrantes. L'artiste n'y cherche point la vérité représentative mais la sensation décorative. Dans les vitraux de Saint-Denis figurent des chevaux verts. Le verre, inégal, plein de bulles, arrête la lumière et s'en pénètre : d'où des tons chauds et profonds [1]. Les carnations des personnages sont en verre teinté violacé. Les hachures des ombres sont bistrées (Rouen, Bourges, Tours, Angers, Reims, Clermont-Ferrand, Poitiers).

[1] Le donateur se fait représenter. Tel Suger, agenouillé, dans les *vitraux de Saint-Denis*. Dans les vitraux de la *cathédrale de Chartres*, don de corporations de la ville, sont figurés en action vingt-huit métiers, documents naïfs sur l'industrie d'alors. Les *vitraux de la Sainte-Chapelle* de Paris sont du XIIIe siècle comme ceux de Chartres, comme celui de la rose à la partie méridionale du transept de Notre-Dame de Paris.

Le XIVe siècle met plus de recherche, plus de science, se rapproche abusivement du tableau. On rend le modelé, les reflets, les lumières ; on aime les rehauts. Les plombs, qui contribuaient à l'effet ample et religieux et faisaient valoir les tons, n'ont plus qu'un rôle diminué : le vitrail est plus pâle. On en arrive bientôt aux grisailles rehaussées de touches claires. Les fonds mosaïqués géométriques sont abandonnés pour des draperies simulées et pour des motifs architecturaux compliqués où se dressent de grands personnages. Le jaune vif et le verre à deux couches diversement teintées sont du XIVe siècle. Le XVe siècle continue la déviation : l'art du vitrail, de décoratif, se fait représentatif (*vitraux d'Évreux*) [1].



Fig. 15. — Calice de Saint-Rémi.

Les couleurs lumineuses des verrières s'encadraient dans les baies : les couleurs des tentures couvraient les murs. Le tissu byzantin était une œuvre de joaillier où intervenaient, parmi les soies, les pierres précieuses. L'Orient, pays d'origine des beaux tissus, se perpétua dans le style roman qui imita son ornementation. Peu d'œuvres originales subsistent La *tapisserie dite de Bayeux* ne fut qu'une broderie. Ce n'est guère qu'au XIIIe siècle, par l'influence des Croisades, que les tissus, les tapis interviennent dans l'ameublement, fournissent des tentures, des portières. Les Flandres, Arras, luttent avec l'Orient. On cite aussi le parisien Nicolas Bataille, auteur (fin du XIVe siècle) de la tapisserie d'Angers, dite « l'*apocalypse* ». Au XVe, les belles verdures, les paysages fantaisistes, les scènes à personnages, les batailles, les épisodes de légendes, de contes, de fabliaux (Arras, Tournai, Bruxelles, Bruges) dominent : c'est la grande époque (tapisseries de Berne et de Nancy) ; après vient la décadence, toujours par dévia-



Fig. 16. — Ciboire par Alpais (Musée du Louvre).

[1] Le XVIe siècle verra apparaître ce qu'on pourrait appeler le vitrail « privé », pour demeure particulière.

tion du décoratif dans le représentatif, — la tapisserie se faisant véritable tableau [1].

L'amour de la couleur se manifeste au Moyen Age par les peintures vives qui, dans les meubles forment les fonds sur lesquels se détachent les reliefs sculptés du bois, tout de même que, dans les œuvres de serrurerie, le métal fait saillie ou se découpe sur des fonds garnis du cuir rouge ou d'étoffe rouge (marouflage).

Dans ces salles aux murs nus, aux plafonds élevés, les meubles étaient lourds, stables, fixes, — continuaient presque l'architecture, la muraille : d'où une légitimation de l'abus des formes architecturales dans le mobilier. Le roman, plus pesant que le gothique, était tout en cubes massifs, sans évidements, avec des pilastres cylindriques, courts, trapus, terminés haut et bas par des boules. Les tables étaient de tréteaux. Le banc, le bahut sont les meubles principaux. Les bancs sont parfois fixés à la table et adossés au mur où pend le « dorsal », pièce d'étoffe qui formait le dossier. Le lit, avec le marchepied, est garni de nombreuses tentures. Pour le mobilier, comme pour l'orfèvrerie, les caractéristiques sont celles du style en général, — caractéristiques architecturales.

L'orfèvrerie, dès le début du Moyen Age, est toute byzantine avec les filigranes de ses fonds, ses émaux cloisonnés, ses cabochons de pierreries montées en chatons à hautes sertissures. Les *châsses* sont de petites églises, des édifices en miniature, sur les côtés desquels des figures de saints personnages s'abritent dans des niches. L'orfèvrerie romane avait eu les mêmes caractéristiques que l'architecture : il en fut de même de la gothique. La châsse des rois Mages, au trésor de la cathédrale de Cologne est le type de la châsse romane, celle de *Saint-Taurin* (à Évreux) représente l'orfèvrerie gothique dans ce qu'elle a de plus beau. Le *calice* dit de *Saint-Remi* (à Reims) avec ses émaux cloisonnés, ses filigranes et ses joailleries est regardé comme un morceau byzantin. Le *ciboire* dont une

[1] Il ne s'agit ici que des tapisseries « pendues », des tentures et non des tapis. Pour ces derniers on n'a qu'à consulter ceux qui figurent sur les miniatures et dans les tableaux, on verra que le XVe siècle, comme le XVIe siècle, est resté fidèle à la saine doctrine : les tapis que les peintres étalent sous les pieds des personnages sont presque tous des tapis orientaux, des tapis persans.

inscription indique l'auteur (Alpais de Limoges), au Musée du Louvre, est décoré d'émaux champlevés (XIIIe siècle).

Les inventaires du XIIIe siècle montrent l'importance de l'art du métal : il semble que l'on « plaçait » ses capitaux en objets d'or et d'argent. La corporation des orfèvres (qui, selon sa devise, travaillait pour les couronnes et le culte, *in sacra atque coronas*) était déjà puissante. Au XIIIe siècle Philippe le Hardi avait anobli l'orfèvre Raoul. Les villes

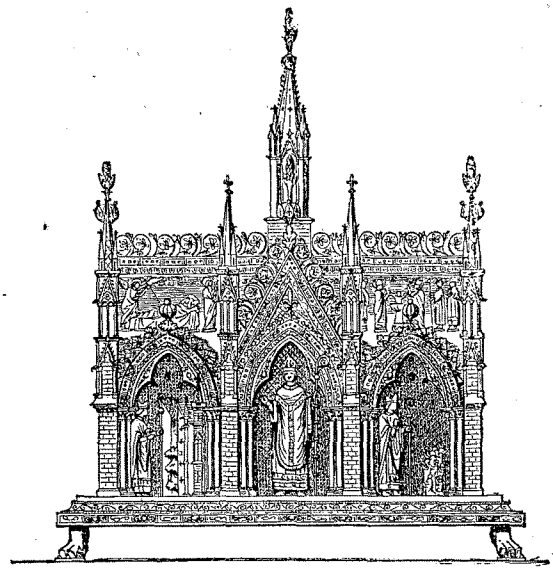


Fig. 17. — Châsse de Saint-Taurin (à Évreux).

offraient aux rois des présents d'orfèvrerie. Sur les tables s'étalait la vaisselle d'argent : les « *nefs* » étaient des surtouts compliqués (toujours de forme architecturale). L'orfèvrerie gothique a déjà ses dessinateurs, ses ornemanistes, Martin Schongauer et Israël de Mecken. Outre les particularités que présente chacun des arts décoratifs et au-dessus d'elles, le style dans son ensemble présente des caractéristiques générales.

A l'arc roman plein-cintre, demi-circonférence, a succédé l'arc ogival après la transition du plein-cintre brisé. L'ogive étroite à lancette domine d'abord, parfois simple, souvent double (géminée). Les colonnes subsistent moins lourdes que les romanes. Les chapiteaux cubiques, à ornements géométriques, s'agrémentent des feuilles indigènes, puis se font octogonaux (XIVe siècle). Le mur roman était soutenu par des contreforts

qui s'y plaquaient, s'y soudaient, faisant corps avec lui ; le mur gothique s'appuie sur des arcs-boutants, évidés, dont le pied s'écarte de la paroi et dont la courbe forme pont. Les toits en bâtière (romans) rétrécissent leur base, font au sommet un angle plus aigu (gothique). Les damiers, entrelacs, étoiles, têtes de clous, chevrons, zigzags (romans) sont abandonnés pour le décor végétal. L'œil-de-bœuf roman s'agrandit en rosace (rose) : du centre partent des rayons de petites colonnettes soutenant des trèfles ajourés : d'où le nom de gothique rayonnant (XIVe siècle surtout). Dans ce style l'ogive est plus ouverte, devient équilatérale.

Le gothique flamboyant ou fleuri est le plus reconnaissable avec ses lignes ondulées en forme de flammes et ses ornements végétaux (choux frisés, chicorées, chardons) qui grimpent en crochets le long des obliques, font bouquet et panache au sommet des angles. Ce style, qui règne au XVe siècle, est le plus riche : peu à peu la Renaissance y mêle ses lignes caractéristiques pour le contour des baies, se juxtapose, se superpose avant d'éliminer et de remplacer.

DU MÊME AUTEUR

Dictionnaire des Arts Décoratifs, 1 volume in-4°.

Les Styles, 1 volume in-folio.

Les Primitifs italiens.

L'antiquité ne fut jamais complètement effacée de l'esprit du Moyen Age : elle y demeura, vision confuse, souvenir mal défini, mais toujours présent. Souvenir de l'antiquité, ce titre d'empereur que prend Charlemagne ; souvenirs de l'antiquité, ces surnoms étranges que se donnent les familiers de ses causeries, où Alcuin est Flaccus (Horace), Anghilbert Homère et Théodulfe Pindare. Les chansons de geste célèbrent Troie, Alexandre, Rome. Virgile est cité à l'église. Le christianisme ne s'appuie-t-il pas sur les prophéties de ces Sibylles païennes que Michel-Ange peindra au plafond de la Chapelle Sixtine? « Teste David et Sibylla. » La langue latine est restée la langue liturgique et d'ailleurs il subsiste autant de latin dans les idées que dans les mots de l'être roman. Les catalogues successifs de la Bibliothèque de nos rois sont des documents bien probants pour reconstituer le milieu d'idées générales dans lequel se mouvait la volonté. A l'extrême fin, Villon, élevé avant 1453, abonde en noms d'auteurs latins ; dès le sixième vers de son *Petit Testament*, il cite Végèce.

En art même que de traces antiques ! Quand on cherche les caractéristiques d'un style nouveau, l'attention se porte surtout sur les différences avec le précédent, mais le plein-cintre roman est l'arcade romaine ; la voûte est chose romaine, romaine la coupole que donnait le Panthéon d'Agrippa. Quand on fut assez habile pour n'avoir plus besoin d'enlever aux ruines antiques les colonnes toutes faites, on en fit de nouvelles sur le modèle même des anciennes. Partout le chapiteau

et la base sont distincts du fût et là-haut s'ouvre, reconnaissable sous ses changements, l'acanthe éternelle. L'ensemble même, rectangulaire, carré, polygonal, circulaire, se retrouve dans les restes classiques. On peut dire que la seconde moitié du XVe siècle ne fut qu'une accentuation d'un mouvement qui avait pu se ralentir, mais ne s'était point arrêté.

Nulle part ces souvenirs du passé n'étaient plus vivaces qu'en Italie. Si ailleurs nous constatons toujours l'existence d'un groupe de ce qu'on appelle les précurseurs de la Renaissance, cette période préparatoire ne comprend guère qu'un demi-siècle communément, tandis qu'au delà des Alpes cette filiation est échelonnée sur plusieurs siècles. Il serait presque légitime d'affirmer que l'Italie n'eut pas une renaissance. Les traditions n'y étaient point mortes, mais assoupies. Elle les portait dans son âme comme dans ses flancs inexplorés, elle gardait les chefs-d'œuvre non exhumés de la statuaire antique.

Cela est surtout vrai de l'architecture.

En Europe le XIVe et le XVe siècle virent, après la virilité du XIIIe, l'art gothique finir dans la rhétorique luxuriante de son style fleuri. On avait à inventer des formes : on croyait avoir quelque chose de nouveau à dire, on cherchait des expressions nouvelles. C'est à l'Italie que l'Europe les demandera.

En fait dans les formes romanes ou byzantines (nous l'avons dit) l'Italie était restée elle-même en ce sens qu'elle y retrouvait l'art classique : elle reconnut dans la coupole byzantine la coupole de son Panthéon d'Agrippa. Il n'est guère que les bandes lombardes qui aient offert quelque chose de neuf et encore sont-elles italiennes d'origine. Le gothique était étranger et resta étranger. On peut dire qu'en tant que système architectural le gothique n'a jamais enjambé les Alpes. Né en France, il ne se naturalise point dans la péninsule. Il sera le style « barbare », le style allemand, tudesque, probablement parce que ceux qui tentèrent de l'importer furent des Allemands, — comme Jacopo de Alemania auteur de l'*église d'Assise*, la plus gothique des églises d'Italie (XIIIe siècle).

Les tentatives d'incursions furent nombreuses ; mais le gothique ne domina jamais l'ensemble d'un édifice. Il resta au rang de quelque chose d'accessoire, d'ajouté, — un élément de costume et d'extériorité ;

il ne fournit pas les organes essentiels du tout vivant. On aurait pu croire qu'après la simplicité cubique du style précédent, après la nudité des surfaces plates où toute l'ornementation était de peinture, de mosaïque ou d'alternances de bandes foncées ou claires dans les assises de l'appareil, le gothique plairait par contraste, avec ses nombreuses

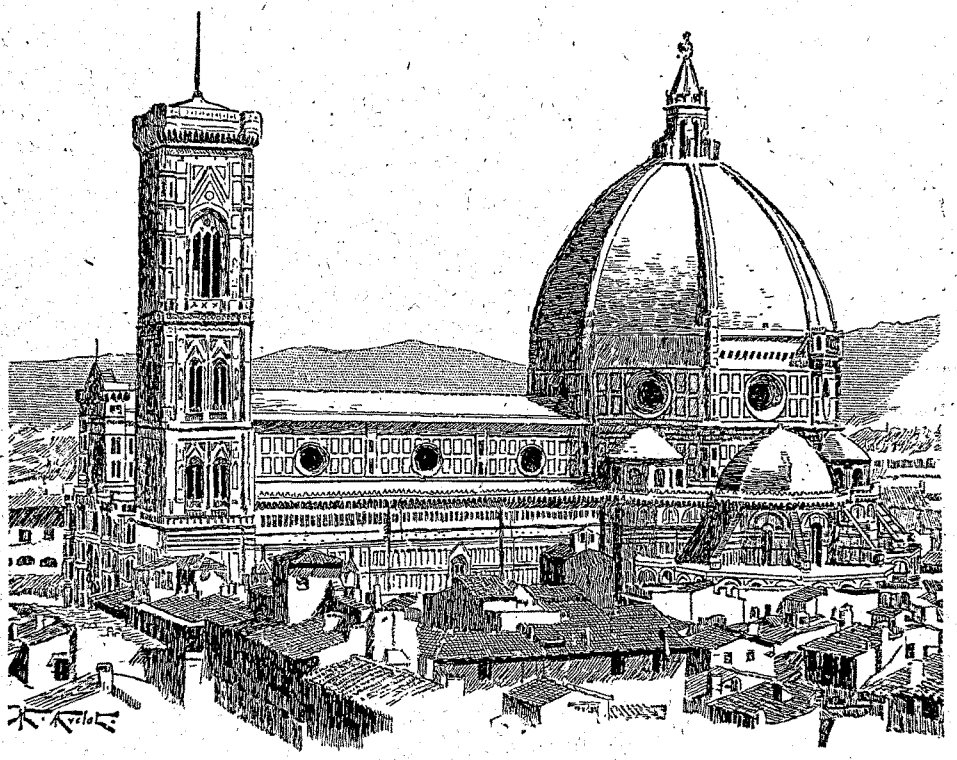


Fig. 1. — Florence : La cathédrale et le campanile.

baies, son ascension vers le ciel, ses membrures verticales accusées. Il n'en fut rien.

Pour l'Italie, l'idéal de l'édifice reste la conception d'une chose stable avant tout, attachée à ce sol d'où ses pierres sortent. On connaît le type de la cathédrale gothique, cette façade accotée de deux tours, sa rose centrale, ses trois portes. Rien de pareil en Italie. D'abord, au lieu de ces deux tours, une tour unique se dresse, isolée, à part, détachée de l'église, — le campanile. Au lieu de ces verticales accusées, fortes, saillantes, qui forment l'ossature, le cadre puissant de la façade gothique,

ce sont les horizontales qui dominent rassurantes, qui arrêtent, modèrent l'audace de l'ascension qu'elles divisent. Cet horizontalisme se manifeste par l'emploi continuel des assises de couleurs ou de matières alternativement différentes. La façade italienne est comme un colossal triptyque plaqué sur l'édifice. Dans le haut, entre les tours gothiques (du reste du continent), s'ouvrait un vide qui laissait voir, sous le ciel, l'échine de la nef et son faîtage dentelé comme des vertèbres à nu. Dans la façade gothique italienne, une sorte d'angle, en souvenir du fronton antique, se lève, remplit le milieu, le bouche : ses rampants retombent sur les côtés comme des ailes timides, n'osant pas, vite repliées. Autre différence caractéristique, cette partie centrale est ici la plus haute de la façade entre deux autres petits frontons qui indiquent les bas côtés. Les arcs-boutants caractéristiques sont absents sur les flancs.

Il ne faut pas citer *Milan* comme exemple de gothique italien. Outre que la *cathédrale colossale*, qu'on appelle la huitième merveille du monde, n'est le type de rien, toute en clochers, œuvre à part avec sa coupole, sa tour, ses 98 tourelles du toit, ses 2 000 statues, elle ne remonte qu'à 1398 et est probablement l'œuvre d'architectes étrangers, de Henri de Gmund notamment.

Les éléments gothiques restent secondaires partout. Les ogives se découpent comme des agréments faits après coup, une fantaisie de décoration, et beaucoup d'édifices n'ont été ainsi ornés que vers le XIVe siècle et le XVe. Les palais vénitiens, où les baies ogivales forment des galeries en loggias, sont pour le reste très cubiques, à façades planes. La *Ca d'Oro* ne donne point l'impression du gothique, mais de quelque chose de complexe, combiné d'éléments hétérogènes, comme la *cathédrale Saint-Marc* elle-même qui n'est ni romane, ni byzantine, ni gothique, garde quelque chose d'exotique, de cosmopolite même.

Les incursions de l'ogival se retrouvent en Sicile et dans le midi de la péninsule, mais avec la sensation de l'origine musulmane. Le détail, là comme ailleurs, n'entraîne point l'ensemble. A Palerme, la *Martorana* (XIIe siècle) arrondit sa coupole sur des arcs en ogive. Sur la face extérieure de l'abside (à la *cathédrale* de la même ville) les ogives s'entrecoupent en une jolie marqueterie polychrome, mais sans relief, tout en surface. Ogives aussi à *Monréale ;* mais tout cela sans système, comme

des mots étrangers entrés dans une langue. A *Amalfi*, les ogives font bon ménage avec les colonnes antiques.

Pendant toute cette période préparatoire, l'architecture italienne reste en somme dans une tradition classique un peu vague que ses artistes préciseront. Il y a là de très grands noms que l'on sacrifie trop aux gloires de la peinture. On est même gêné pour qualifier de primitifs ces merveilleux architectes grâce auxquels l'art fit des pas de géant,

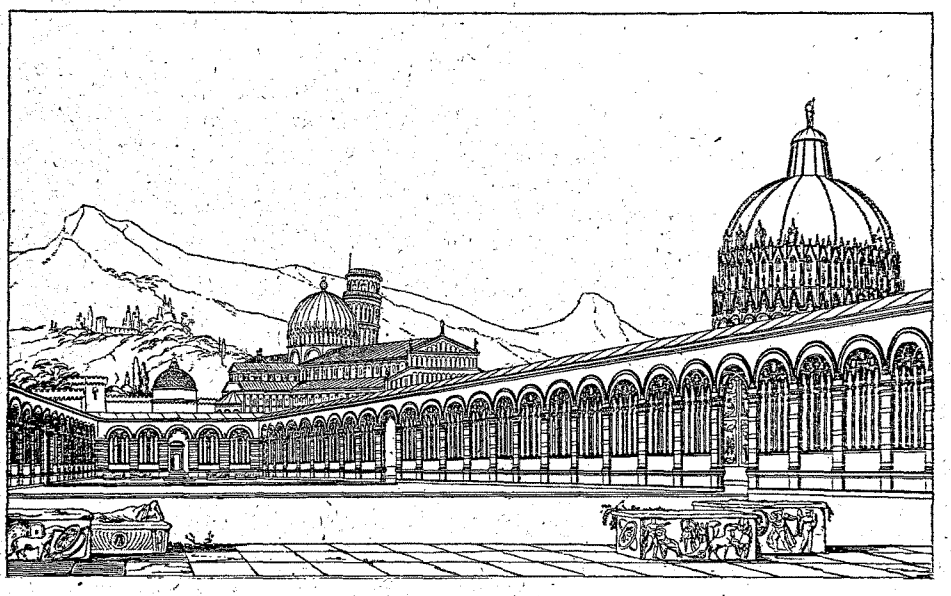


Fig. 2. — Le Campo Santo de Pise avec, sur le côté, le baptistère et le dôme.

à ce point qu'il donne tout son éclat un siècle avant la peinture et commencera à décliner lorsque celle-ci atteindra à sa sereine maturité. Devant les œuvres de ces temps, on sent que l'architecture s'est mise en face du problème franchement, l'a abordé dans le sens d'une simplicité saine et forte, sans fioritures de verbiages. Cette sincérité vraie n'est point ici d'ignorance aimable, de naïveté sentimentale. Ces génies raisonnent autant qu'ils sentent, font table rase de ce qu'ils ont appris ou du moins n'en conservent que les lois qu'ils en dégagent : ils résolvent le problème du temple ou du palais à élever comme si ce problème était posé pour la première fois.

S'il est des réserves à faire pour la date terminale de la période des

« primitifs », il en est d'autres pour la date de début. Les primitifs italiens ne remontent pas seulement au XVe siècle, mais bien plus loin. Ce qui est vrai du reste de l'Europe ne l'est plus ici. C'est un acheminement qui a pour étapes cinq siècles pendant lesquels le flambeau passa d'une ville à l'autre.

Dès le XIe siècle le foyer est à Pise et à Lucques, Lucques dont la *cathédrale* est plus vieille de trois ans que celle de Pise. Vers 1063, les Pisans vainqueurs forcent le port de Palerme, reviennent avec six vaisseaux chargés de riches dépouilles. On consacrera le butin à la construction d'un temple qui témoigne de la gratitude publique envers le Ciel. Ainsi avait fait Athènes, la ville de Minerve. L'architecte dont le nom s'est retrouvé incomplet sur son tombeau s'appelait Busket..., Busketus, forme latinisée, croit-on, de Buschetto (Vasari le dit grec). Il eut pour collaborateur et successeur Rainaldo. Environ 500 colonnes, antiques pour un bon nombre, se dressèrent dans l'édifice et au dehors. Quatre galeries extérieures superposèrent leurs colonnades qui mêlaient l'emploi du couronnement horizontal en plate-bande et les enjambements des arcades plein-cintre posées sur les chapiteaux. La façade, partie due à Rainaldo, répétait cette abondance de colonnades superposées. Cette ivresse, cet amour des colonnes étagées en galeries est caractéristique de l'époque.

Il semble que Diotisalvi dans le *Baptistère de Pise* (XIIe siècle) ait été influencé par le voisinage de la cathédrale. Cela est visible dans la superposition des colonnes en galeries à arcades plein-cintre qui forment ceinture autour du monument rond, surmonté d'une coupole côtelée qui porte elle-même un cône tronqué avec la statue de saint Jean. Il n'y a rien là qui cherche l'effet par la prédominance des horizontales sur les verticales ou des pleins sur les vides : l'impression est celle de la pondération voulue, de l'harmonie, de l'équilibre stable, — caractéristique classique.

Sur cette place au Nord-Ouest de la vieille cité de Pise, quatre œuvres se regardent — et trois siècles : le *dôme* de Buschetto (1063), le *Baptistère* de Diotisalvi (1153), la *Tour penchée* par le Pisan Bonanno et Guillaume d'Inspruck (1174) et le fameux *Campo Santo* (1283) par Jean de Pise (Giovanni Pisano). On songe malgré soi à quelque colossal chan-

tier, où, à terre et séparées reposeraient les membres de quelque édifice démesuré. Le Baptistère est comme l'énorme tête de la cathédrale, grand corps décapité.



Fig. 3. — Florence : Le palazzo vecchio.

Le tout, complet, savamment proportionné, non plus un bel épisode, un beau morceau à part, mais un temple vivant, c'est le XIIIe siècle, c'est Florence, c'est Arnolfo qui nous le donneront.

Arnolfo di Lapo (1232?-1300 ? ou 1240-1310, 1311) ou del Cambio ou da Colle, à la fois sculpteur et architecte, élève de Cimabué pour le

dessin, fut l'auteur des plans de la *Cathédrale, Sainte-Marie des fleurs* (des fleurs à cause des *fleurs* de lis de Florence) plans dont il dirigea l'exécution pour laquelle il eut en Giotto un successeur : la *coupole* est de 1418 et de Brunelleschi, la façade a été faite de nos jours. La disposition est claire et sa clarté contribue à la puissance de l'effet à la fois de légèreté et de force, grâce aussi à l'harmonie des pleins et des vides. A l'intérieur les piliers, d'un dessin original, se reprennent à deux fois, portent sur les flancs une série d'arcs en ogive et sur la tête, et dans le haut, une corniche qui règne tout le long de l'édifice, en relie les parties, nef, chœur, abside, forme le lien, une sorte de ceinture.

Le XIIIe siècle, c'est la floraison de Florence. Ce petit territoire qui borde le cours de l'Arno, dans sa descente vers Pise et la mer, est déjà le théâtre d'un mouvement prodigieux. Là avait rayonné la civilisation étrusque. Fiésole a sa *cathédrale* en 1201. La façade de *S. Maria della Pieve* d'Arezzo est de 1216, la *cathédrale* est de 1277. Sienne, rivale de Florence, reste plus gothique, élève sur les dessins de Jean de Pise, la façade de sa belle *cathédrale* (1270-1380) dont la coupole est de 1264. San Domenico (en briques) commence dès 1220. C'est à un Siennois, Lorenzo Maitani qu'Orviéto doit sa belle *cathédrale* (1290) avec sa façade à trois frontons, éclatante de polychromie avec ses sculptures, ses mosaïques, ses assises à bandes de marbre alternativement blanc et noir.

Le *Campo Santo* de Pise eut sa galerie terminée en 1283. Cinquante galères pisanes, parties pour aider Frédéric Barberousse dans sa croisade, rapportèrent, en manière de lest, des masses de terre enlevées aux environs du Saint-Sépulcre. On en put décharger de quoi faire une couche de trois mètres dans le futur Campo Santo. Cette terre consumait les corps en un jour. Le nouveau cimetière constitua un vaste rectangle que Jean de Pise encadra d'une sorte de portique. Il est peu de constructions plus simples, il en est peu, il n'en est pas qui frappent d'une aussi profonde impression. On dirait d'un cloître avec les 62 arcades plein-cintre qui l'entourent, 26 sur chacun des grands côtés, 5 sur chacun des petits. L'extérieur, avec une ordonnance de pilastres et d'arcades en un demi-cercle, couronne d'une corniche continue sa masse en marbre blanc presque sans ouvertures. Les baies sur le cimetière éclai-

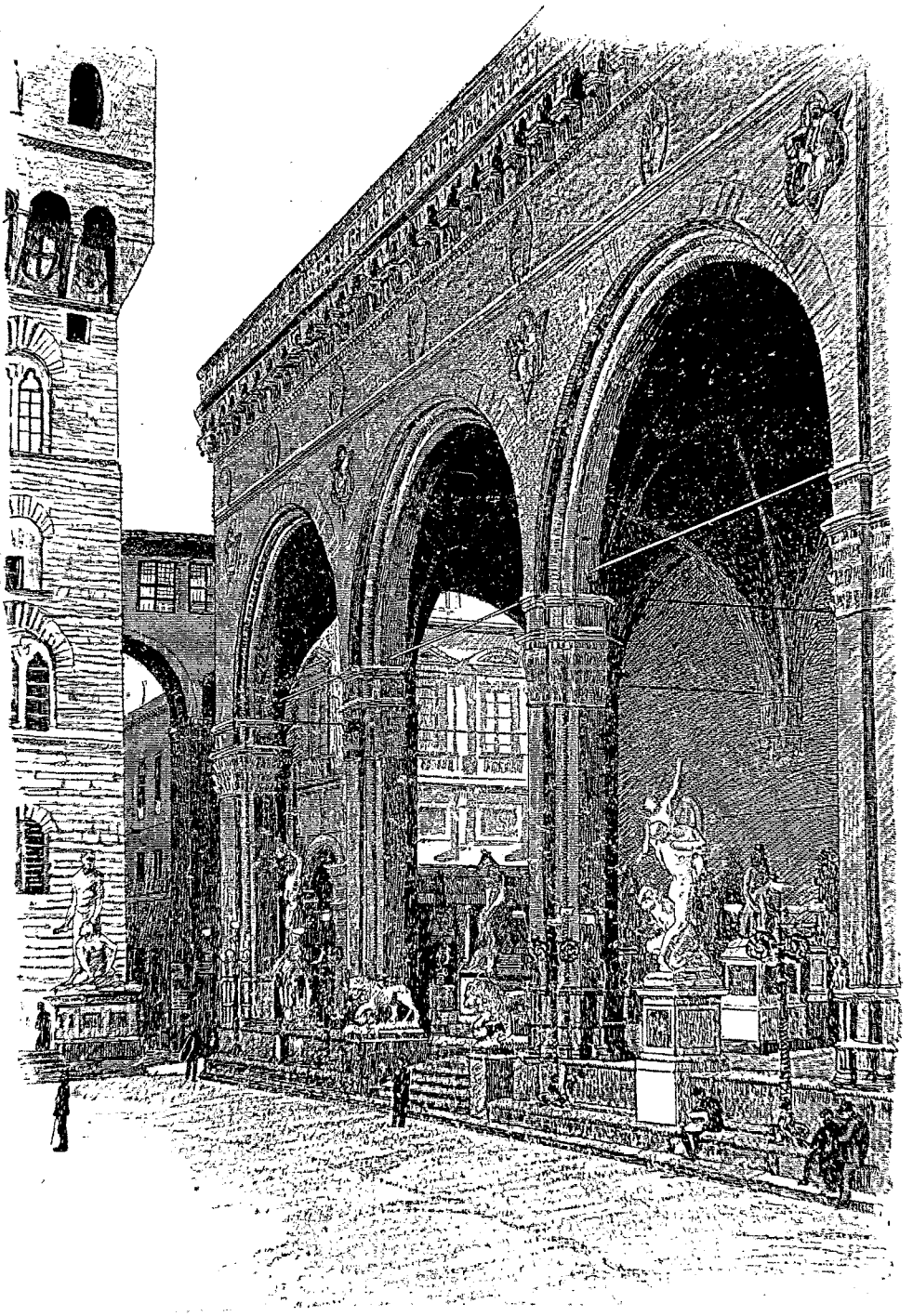


Fig. 4. — Florence : Loggia de' Lanzi.

rent la galerie. Des colonnes gothiques partagent chacune d'elles en quatre ; le tympan de ces baies est ajouré de découpures ogivales. Sur la paroi intérieure des galeries de ce rez-de-chaussée des *peintures* religieuses rappellent le néant du monde et parlent de la mort, comme les sarcophages, les monuments funéraires qui sont çà et là. Malgré quelques



Fig. 5. — Israélites achetant du blé en Égypte.
(Seconde porte du baptistère de Florence, par Ghiberti.)

détails gothiques, l'ensemble est inspiré de l'idéal classique. Jean de Pise avait appris de son père Nicolas la sculpture et l'architecture. Ses talents le firent appeler dans les diverses parties de la péninsule. On cite ses travaux à *S. Maria della Spina*. A Naples, Charles d'Anjou le chargea de bâtir le *Château Neuf* et *Santa Maria Novella* fut son œuvre. On lui attribue la façade du *dôme de Sienne* et celle d'*Orvieto*. Il laissa des élèves. Le Campo Santo de Pise reste le chef-d'œuvre : c'est là qu'il rayonne dans sa double gloire d'architecte et de sculpteur (1245-1321).

La *Campanile* (1324) qui accompagne la cathédrale de Florence est dû à un artiste universel, à la fois peintre et architecte, à Giotto. Le XIVe siècle (le trecento et les trecentistes[1]) continue le mouvement. Que l'on compare le campanile à une tour de cathédrale ou à un clocher on ne trouvera rien de commun. La *tour penchée* de Pise, cylindrique avec les ajours de ses portiques étagés, est aussi toute différente. La partie arabe de la Giralda seule présente quelque chose d'analogue. Le campanile de Giotto fournit en plan un carré parfait. Le dessin sobre et élégant donne la sensation d'une ascension légère, malgré l'ensemble cubique, malgré les horizontales qui divisent en six étages : ce qui tient à ce que les horizontales consistent en saillies non continues, mais brisées, qui n'interrompent point les verticales, mais les contournent. En outre, les étages sont habilement variés de hauteur. Au-dessus du soubassement à panneaux, de petites niches s'ouvrent à des statues. Deux étages se superposent avec une double baie à trilobe et à colonnettes, que coiffent les triangles de frontons aigus. Dans le haut, une baie plus grande, plus simple, est partagée en 3 par deux colonnettes. Une balustrade quadrilobée, portée sur modillons, couronne le haut de l'édifice revêtu de marbres noirs, rouges et blancs.

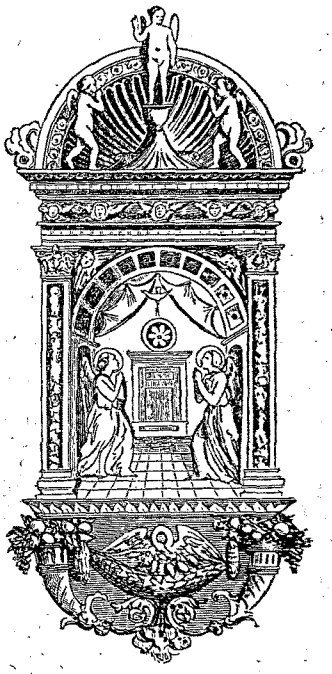


Fig. 6.
Retable par Lucca della Robbia.

La *Chartreuse* de Bologne (1325), la *cathédrale* d'Asti (1348), la *cathédrale de Milan* commencée (1386), l'église inachevée de *San Petronio* de Bologne (1390), œuvre d'Antonio Vincenzi, la *Chartreuse* de Pavie (1396) par Marco di Campione, reprise au XVe, la *cathédrale de Côme* et son beau portail (1396) continuent l'essor de l'architecture religieuse, tandis que l'architecture civile donne la *Loggia de Osii* à Milan (1315), l'élégante

[1] Les Italiens donnent le nom de trecento (1300) au XIVe siècle, de quattrocento au XVe (1400....) et de cinquecento, au XVIe.

Loggia del Bigallo (1352) et la *Loggia de' Lanzi* (1376) à Florence, en même temps que de nombreux palais.

L'Italie contemporaine a construit de ces loggias, promenoirs couverts, en formes de portiques. On donne aussi ce nom à des galeries, sortes de balcons non saillants, pièces ouvertes dans les façades. La *Loggia de' Lanzi* est un portique dont les voûtes reposent sur quatre faisceaux de piliers unis l'un à l'autre par des arcades plein-cintre. L'entablement qui domine, puissant et sobre, orné de quelques médaillons se termine dans le haut par une balustrade, ajourée de sortes de rosettes et soutenue par des arcatures trilobées saillantes. On a attribué à Andrea da Cione (Orcagna) cette œuvre qui a un peu de la beauté triste des palais de Florence[1].

Le *Palazzo Vecchio*, sur la même place que la célèbre Loggia, peut en donner une idée. On dirait de quelque farouche forteresse, avec ses pierres mal équarries, avec ses baies rares et méfiantes dont quelques-unes sourient à peine avec leur double trilobe comprimé sous l'éventail lourd des longs claveaux dont l'arcade plein-cintre les encadre. Dans le haut, des créneaux s'avancent sur le vide, menacent, laissant voir, entre les consoles rigides qui les soutiennent, les blasons de la république. Puis c'est une tour cubique qui monte dans les airs, diadémée d'un balcon crénelé aux soupçonneuses meurtrières.

Lorsque, en 1298, Arnolfo di Lapo éleva le Palazzo Vecchio, Florence, qui, autrefois semblait au loin une forêt de tours, s'était pourtant rendue d'aspect moins farouche[2].

Longtemps les palais conservèrent un air militaire. Les pierres s'y juxtaposent en formant bosses entre les joints : l'appareil rustique domine. Les anciens créneaux du haut, peu à peu, se changèrent en une corniche très robuste et très saillante (comme dans les pays chauds). Tel sera le *Palais Riccardi* par Michelozzo, également à Florence (1430). A mesure qu'on avance dans le temps, les ouvertures se font plus nom-

[1] Le très élégant portique de Sainte-Marie-des-Grâces, près d'Arezzo, est de Benedetto da Majano.

[2] Pendant les discordes civiles, les familles nobles se cantonnaient dans ces châteaux forts et, de ces tours qui portaient leurs noms, se livraient des batailles entre voisins ennemis. Par un édit de 1250, le parti guelfe vainqueur ordonna que les tours des nobles fussent rasées à la hauteur de 29 mètres.

breuses, comme dans le *palais Pitti* aux innombrables fenêtres. Le bas, resté méfiant, n'avait que deux portes, dans la disposition primitive de Brunelleschi (1440) ; les autres sont une modification d'Ammanati (1568). D'agréments, il n'y en a point : l'accentuation des joints des pierres et des longs claveaux des arcades plein-cintre n'ôte point à la lourdeur. Les colonnes, dont on abusera plus tard, sont absentes. Le *palais Strozzi* commencé par Benedetto da Majano (1489), continué par le Cronaca (1454-1509) couronne ses trois étages (percés de baies géminées en plein-cintre) avec une corniche saillante d'un pur goût classique, corniche célèbre.



Fig. 7.
Sainte Cécile, par Donatello.

Le XVe siècle n'a point sa gloire dans l'architecture civile : c'est le siècle de Brunelleschi et de la *coupole de Florence*, le siècle d'Alberti et de *Saint-François de Rimini*. Quand le XVe siècle se terminera, le Bramante aura vécu 56 ans de sa vie : deux ans plus tard, il donnera le *Tempietto* de Saint-Pierre in Montorio, six ans plus tard *Saint-Pierre de Rome*.

Philippe Brunelleschi (1379 ? 1376 ?-1446), après des études de médecine et de droit, s'adonne à l'orfèvrerie et à la sculpture, se lie avec Donatello, l'emporte sur lui au concours pour les portes du Baptistère de Florence, ne le cède qu'à Ghiberti, s'occupe de sciences mathématiques, de géométrie, d'optique, songe à l'architecture, va à Rome étudier les ruines et les mesurer. Florence a décidé de compléter la *cathédrale*, œuvre d'Arnolfo di Lapo. Les artistes accourent : Brunelleschi revient, avec son idée (1418). Sans charpente, il élèvera deux coupoles s'emboîtant l'une l'autre, laissant un vide entre elles, allégées par là même. Cette coupole double ouvrira un diamètre de 130 pieds et montera à 290 pieds. Au bout de 14 ans (1420-1434), le travail raillé, déclaré impossible, est réalisé et le merveilleux dôme (dont la coupe donne une ogive) s'harmonise tellement avec le reste de l'édifice qu'il semble que seul il ait pu et dû l'achever.

Leo Batista Alberti (1405-1472) est lui aussi un homme universel. L'église inachevée de *Saint-François*, à Rimini, est son chef-d'œuvre. La pureté en est toute classique : tout y est à point, entre le trop et le trop peu, une sorte de santé d'imagination qui se perdra vite. C'était un homme prodigieux que cet Alberti, une sorte de Léonard de Vinci, essayant à tous les triomphes un esprit encyclopédique. Fort et adroit à tous les exercices du corps, il sautait à pieds joints sur les épaules d'un passant, montait les chevaux les plus difficiles. Musicien remarquable, poète, inventeur d'une sorte de diorama (ou de stéréoscope) qui donnait l'illusion du vrai, il avait étudié la médecine et le droit. Une comédie, qu'il avait écrite en latin à l'âge de 21 ans, fut prise pour une pièce antique par Alde Manuce qui la publia. On a de lui, en latin, un traité de peinture et un traité de l'art de bâtir. Le *Palais Ruccellaï*, une chapelle à *Saint-Pancrazio*, le chœur de *l'Annunziata* (Florence), *Saint-André* (Mantoue) sont cités comme les œuvres de cet illustre architecte qui exercera une grande influence sur les tendances de l'art de son temps : avec le florentin Alberti nous sommes en pleine renaissance [1] : l'ère des précurseurs est close dès longtemps.

D'ailleurs la désignation de primitifs s'applique plutôt aux peintres. La curiosité publique leur sacrifie volontiers et très injustement les sculpteurs et les architectes.

Ces primitifs ont été l'objet de travaux et de recherches remarquables qui, en correspondance avec certaines tendances du goût public, ont remis en faveur les artistes du siècle qui a précédé la Renaissance proprement dite. On ne s'est point contenté d'admirer, on a préféré. Pour certains, les peintres et les sculpteurs du XVe siècle sont supérieurs aux maîtres du XVIe siècle. Ce qu'on avait pris autrefois pour reste d'ignorance fut déclaré sincérité : l'excès a succédé à l'excès [2].

[1] Les œuvres principales de Bramante le placent dans le XVIe siècle, bien que la majeure partie de sa vie se soit écoulée dans le XVe.

[2] Y a-t-il une sincérité en art ? Y a-t-il un art naïf ?

Il en est de la langue de l'art comme des autres langues : si, pour ces dernières, on ne peut être éloquent que dans la langue que l'on connaît, dans l'art il est certaines choses qu'il faut apprendre parce que, pour être compris des autres hommes, il faut leur parler leur langue, une langue qu'ils connaissent et comprennent. Le génie ne s'enseigne peut-être pas, ni l'éloquence, ni le sublime ; mais la grammaire, le voca-

Les noms propres étaient déjà nombreux. Si l'on ne tient compte que des peintres italiens, le XIIIe siècle en cite environ 50, le XIVe 200, le XVe 400. Nous laisserons cette foule ou du moins nous chercherons à grouper autour de quelques noms les tendances auxquelles elle obéit.

Et d'abord il est une grande dominante, une caractéristique commune

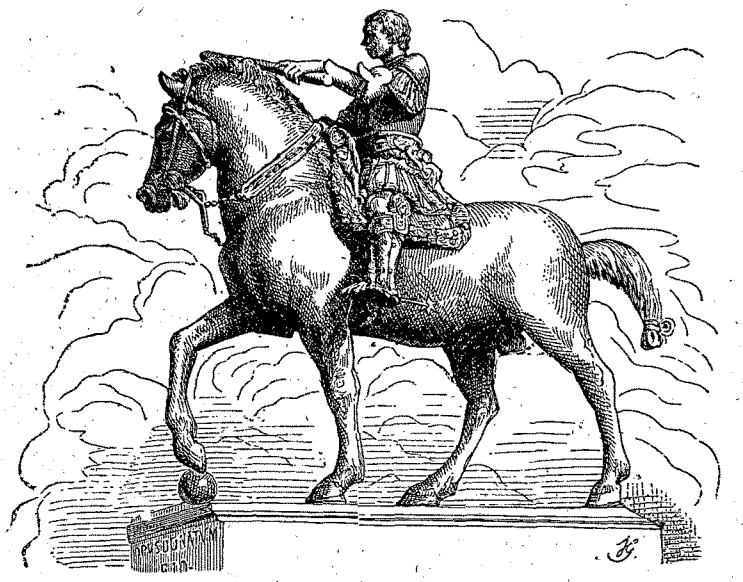


Fig. 8. — Gattamelata, par Donatello.

du mouvement qui entraîne la peinture et la sculpture. En même temps qu'elles éprouvent les changements naturels dans leur progression vers la pleine possession du rendu des formes vivantes par les proportions justes, l'attitude, le geste, le mouvement, l'expression passionnelle, la peinture et la sculpture s'émancipent peu à peu du fond mort, qui les

bulaire sont choses qui ne se devinent ni ne se suppléent. L'émotion vive, la passion débordante trouveront des mots et des alliances de mots que l'indifférence et le scepticisme ne sauraient rencontrer ; mais ces mots sont pris dans le vocabulaire commun, sans quoi ils ne sauraient être compris. Il n'y a pas d'art sans ce qu'on appelle le métier, c'est-à-dire sans la connaissance des moyens d'expression et leur emploi conscient, voulu, raisonné. L'éloquence est moins sincère et naïve que le cri. Les seuls « mots » sincères et naïfs sont les interjections. Hors de là, il y a toujours un élément artificiel et conventionnel. Le Tintoret, peignant sa fille morte, est moins affligé que s'il n'avait eu ni l'idée, ni la force de prendre ses pinceaux : dans le père accablé du fait actuel intervient l'artiste qui s'en dégage et songe à autre chose.

L'artiste conquiert d'abord le métier, s'en émancipe, devient le musicien qui n'a plus besoin de songer à ses doigts : maître de l'expression, il n'a plus de voile entre

emprisonne ; elles se dégagent du mur, en émergent, s'en séparent, mettent de l'air entre lui et elle. On l'a vu et dit de la peinture ; on n'a point remarqué que la sculpture passa par les mêmes phases [1].

La sculpture primitive italienne naît dans le bas-relief et du bas-relief ; c'est par l'imitation du bas-relief antique qu'elle se rapprochera de l'idéal classique.

Nicolas de Pise (Nicolo Pisano, 1204 ? 1280) étudie les sarcophages romains, s'en inspire, reproduit, dans *la présentation au Temple* sur sa célèbre *chaire du Baptistère de Pise* (1260), quelques personnages d'un vase antique que l'on peut voir encore aujourd'hui au Campo Santo. Cette manière des sarcophages anciens (aux scènes tumultueuses, compliquées de personnages nombreux et mal démêlés, d'une composition confuse dans l'ensemble, lourde dans les détails gros et gauches) dut concorder avec l'idéal de Nicolas et fut un pas dans le sens de la vie [2]. Les fonds sont un peu libérés, de l'air est donné aux personnages moins nombreux, plus actifs, moins gênés, plus vigoureux par Jean de Pise (Giovanni Pisano, 1245-1321) fils du précédent. Les draperies plus souples sont plus raisonnées, se moulent mieux au nu que l'on n'aborde guère [3]. Jean sculpte quelques personnages isolés. On individualise en cherchant la ressem-

l'idée et lui. Le danger est que le métier a ses revanches. Conquérant du métier, l'artiste peut être conquis par lui. Là il cesse d'être sincère, là seulement. De l'éloquence il descend à la rhétorique, aux mots pour les mots : il n'a plus l'impression directe, l'expression s'interpose entre l'exprimant et la chose à exprimer. Il devient habile, virtuose, peint pour peindre, sculpte pour sculpter, ravale l'art à l'emploi habile de procédés, s'habitue à ces procédés, s'y fixe, se répète, s'exprime trop lui-même et pas assez son sujet. Entre ce moment où le métier est conquis et cet autre où il peut, où il va conquérir, se place l'art vraiment sincère, dans la mesure où la sincérité lui est permise.

C'est cela, c'est cette sensation précieuse que l'on apprécie dans certains primitifs et qu'on croit goûter chez d'autres.

[1] La plupart de ces artistes étaient à la fois sculpteurs et peintres, ce qui ajoute aux motifs du parallélisme de direction des deux arts.

[2] Outre la chaire de Pise, on cite de lui une *Descente de Croix* au portail du Dôme de Lucques, les bas-reliefs de la *chaire du dôme de Sienne* (1266) et la décoration de la belle *Fontaine* de Pérouse (1277) pour laquelle il eut pour collaborateur son fils, Jean, l'architecte du Campo Santo.

[3] La Vierge avec saint Donat et saint Grégoire au maître-autel du Dôme d'Arezzo (1286) ; la chaire du dôme de Pise (1301) ; de nombreuses vierges (œuvres du dôme d'Orvieto, cathédrale de Florence) ; — les vertus cardinales, les sept arts libéraux, au Campo Santo de Florence.

blance dans les monuments funéraires[1]; mais ce qui domine c'est le bas-relief[2].

En effet, une des premières et plus importantes manifestations de la sculpture primitive avait été et resta l'ornementation des grandes portes de



Fig. 9. — Les Trois Morts et les Trois Vifs (fresque d'Orcagna).

métal des églises. L'espace y était divisé en de nombreux compartiments encadrant une sorte de tableau en relief. L'art italien, pour ces morceaux où le travail est un peu celui de l'orfèvre, s'émancipa peu à peu de l'art

[1] Le monument de Benoît XI avec sa statue couchée sous un dais à colonnes torses (S. Domenico de Pérouse) par Jean de Pise. — Le tombeau de Guido-Tarlati, par Agnolo et Agostino de Sienne, avec événements et personnages contemporains (1330). — Les médailles.

[2] Bas-reliefs concrets ou allégoriques. Sur le beau baldaquin d'Or San Michele, Andrea da Cione (1308 ? 1329 ? — 1368 ? 1389 ?), surnommé Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, élève de Giotto, consacre des bas-reliefs plus sobres à la vie de la Vierge.

byzantin, dès le XIIe siècle [1]. Au XIVe siècle, après un effort de vingt-deux ans (1330), André de Pise (Andrea Pisano, 1270 ?-1350) représente sur une des *portes du Baptistère de Florence*, dans des médaillons quadrilobés, les vertus cardinales et la vie de saint Jean.

La plus belle de toutes ces portes, celle que Michel-Ange jugeait digne du seuil du Paradis, est la *porte du Baptistère de Florence*, le chef-d'œuvre de Lorenzo Ghiberti (1381-1455). Il travailla vingt-trois ans à exécuter les sujets empruntés à la Bible et séparés par des figures allégoriques et

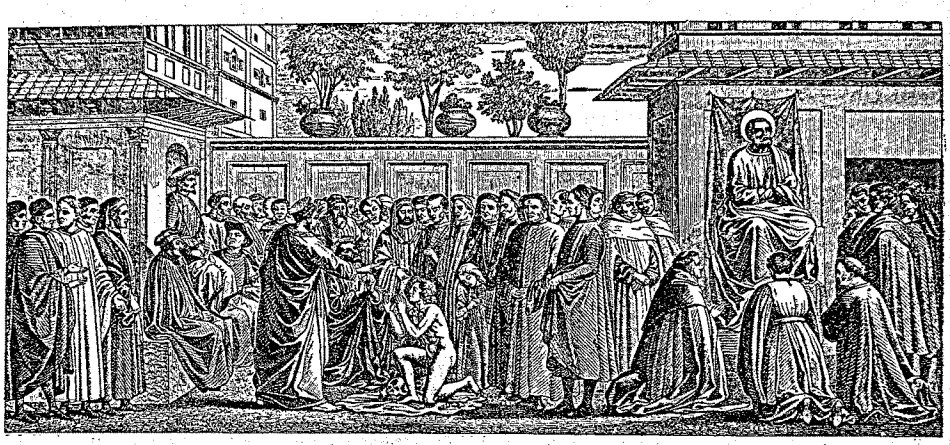


Fig. 10. — Résurrection du fils de l'Empereur (Masaccio).

des têtes qui sortent d'œils-de-bœuf. Le bas-relief n'a rien créé de supérieur. La vie circule dans ces petites scènes où le sculpteur a voulu donner une place aux fonds de paysages et d'architectures, subissant l'ivresse que son temps éprouva pour la perspective, cette science nouvelle qui ouvrait dans les surfaces les fuites profondes des lointains [2].

Ghiberti avait été préféré au Siennois Jacopo della Quercia (1374-1438). Ce dernier est un des plus personnels parmi les artistes du XVe siècle. Il aborde la vie en maître ; sculpteur puissant aux reliefs gros et ronds, il fait songer à Michel-Ange dans ses beaux bas-reliefs

[1] Les portes de Trani sont de 1175, celles de Ravello de 1179. En 1186, Bonanno de Pise met son nom sur les fameuses portes de la cathédrale de Monréale (où il a représenté des scènes de l'Histoire Sainte) à côté de l'œuvre analogue de Barisano de Trani.

[2] Ghiberti est là plus qu'ailleurs, plus que dans son *saint Jean* de Florence, dans son *saint Mathieu* et son *saint Etienne*, dans son *reliquaire* (bronze) de saint Zénobius (1440).

de la *Création* à Saint-Pétrone de Bologne, — notamment dans la figure de son Ève plantureuse comme celle qu'a peinte Buonarroti au plafond de la Sixtine. Il opposa aux muscles de Donatello l'épanouissement de la chair. A Saint-Pétrone de Bologne, est de lui une très belle *Madone* dans une manière plus mesurée, moins exubérante. Della Quercia travailla aussi à Lucques et à Sienne, où l'on vantait sa *Fontaine*, la fontaine Gaia (1419) avec des bas-reliefs religieux.

La nécessité du modèle pour la fonte avait formé d'excellents modeleurs, parmi lesquels le premier rang est dû au florentin Lucca della Robbia (1400-1482), chef d'une nombreuse dynastie d'artistes qui, avec l'argile émaillée de couleurs, aux tonalités douces et aimables, produisirent de charmants bas-reliefs de Madones, d'Anges, d'Enfants, (les *Sept œuvres pies*, frise de l'*Hôpital del Ceppo*, à Pistoie, la décoration de l'hospice des Innocents, à Florence).

Mais le plus extraordinaire de tous est le florentin Donatello (Donato di Betto Bardi, 1382-1466). Il eut le don de la grâce, une grâce fine avec quelque chose de sérieux, dans son *Annonciation*, à Santa-Croce de Florence, avec le geste de surprise de la Vierge si belle, si pure[1]; il rendit le sourire de l'enfance; mais ses préférence se tournèrent vite vers l'individualisme accusé, caractéristique, dans les personnages marqués par l'âge, aux saillies tourmentées des muscles et des os jusqu'à la violence. Brunelleschi, à qui il montrait un *Christ* qu'il venait d'achever, lui dit : « C'est un paysan que tu as fait et non le christ ! » Son *David* du Campanile a reçu du populaire le sobriquet de Zuccone, le « chauve ». Son *saint Jean* est effrayant de réalisme. On cite de lui ses *génies dansants*, *saint Marc*, *saint Georges*, à l'expression énergique, prêt à l'action, *saint Pierre*, *David*, *Mathieu*, *Salomon*, la *Judith* de la Loggia de' Lanzi, le *saint Jean* de Sienne, la *chaire de saint-Laurent*; son *Gattamelata* à cheval (Padoue), d'une lourdeur robuste (1443), a quelque chose du farouche *Colleoni* par Verrochio (1435-1488) à Venise. Avec Matteo Civitali (1435-1501) de Lucques, la sculpture se détend dans le sens de la finesse aimable et gracieuse (*Chaire du dôme de Lucques*, 1498 ; *tombeau de Pietro Noceto*, 1472, à Lucques ; un *saint Sébastien*, encore

[1] Le bas-relief de *sainte Cécile* en buste (collection anglaise) donne une impression analogue, mais moindre.

à Lucques ; des statues et des bas-reliefs, à la cathédrale de Gênes[1].

La peinture, elle aussi, naît du mur où elle est d'abord incrustée, plaquée par la mosaïque. L'architecture italienne laissait de grandes surfaces à l'intérieur et sur les façades : on les décora de mosaïques, puis de fresques. La mosaïque imposait une facture large, simple, simplifiée. Les premiers peintres furent les mosaïstes. Torriti, Jacobus, Andrea Tafi, au XIIIe siècle, peignent encore en mosaïque. La fresque est déjà née : elle lutte avec sa rivale en l'imitant. Les *peintures de Saint-Angelo* près de Capoue (scènes, jugement dernier) sont du XIe siècle. Il y a là un procédé moins lent, moins coûteux : on s'apercevra plus tard qu'il a ses ressources particulières. Le Florentin Cimabué (1240 ?-1302) est autant mosaïste que peintre : appelé à Pise, il décore la demi-coupole de la cathédrale : son *Christ* entre la Vierge et saint Jean est une mosaïque. De là et aussi de l'ignorance, ces roideurs de personnages hypnotiques emprisonnés dans des fonds lourds[2]. Cimabué a deviné Giotto (1276-1337), le petit pâtre qui deviendra architecte (le Campanile de Florence), sculpteur et peintre, l'ami de Dante, l'artiste qu'on appelle partout (Assise, vie de *saint François*, *allégories*, *scènes de la Bible ;* Rome, fresques et mosaïques ; Padoue, *fresques de l'Arena ;* Naples, scène religieuse, santa Chiara, etc.). Sa *Navicelle de Saint-Pierre* à Rome est une mosaïque. De la mosaïque, il garde les fonds d'or à Assise, mais ensuite il libère la peinture, abandonne ces fonds d'or, fait circuler l'air. Florentin comme Cimabué, comme Giotto, Andrea da Cione Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, célèbre le néant de la vie, reprend le « macabre » si fécond du Moyen Age et aussi la *Divine comédie* de Dante, dans les fresques terribles du *Campo Santo* de Pise, fresques d'une violence naïve, expression vive d'un sentiment fort dans une langue encore mal formée. Il est le même dans son *Jugement dernier* de S. Maria Novella. (Florence.)

Sienne a une manière plus aisée, plus fraîche, reste de ses miniatu-

[1] Naples, au milieu du XVe siècle, voit fleurir une école, mi-indigène, mi-pisane, à qui l'on doit les très vivants bas-reliefs à nombreux personnages sur plusieurs rangs, dans la décoration du *Château-neuf*.

[2] Sa *Grande Madone* fut pourtant portée en triomphe par ses contemporains et sa renommée le fit appeler à Pise.

ristes renommés, parmi lesquels Oderigo fut le plus célèbre (XIIIe siècle). Là, Guido (XIIIe siècle), fonda un centre rival de Florence et de Cimabué.

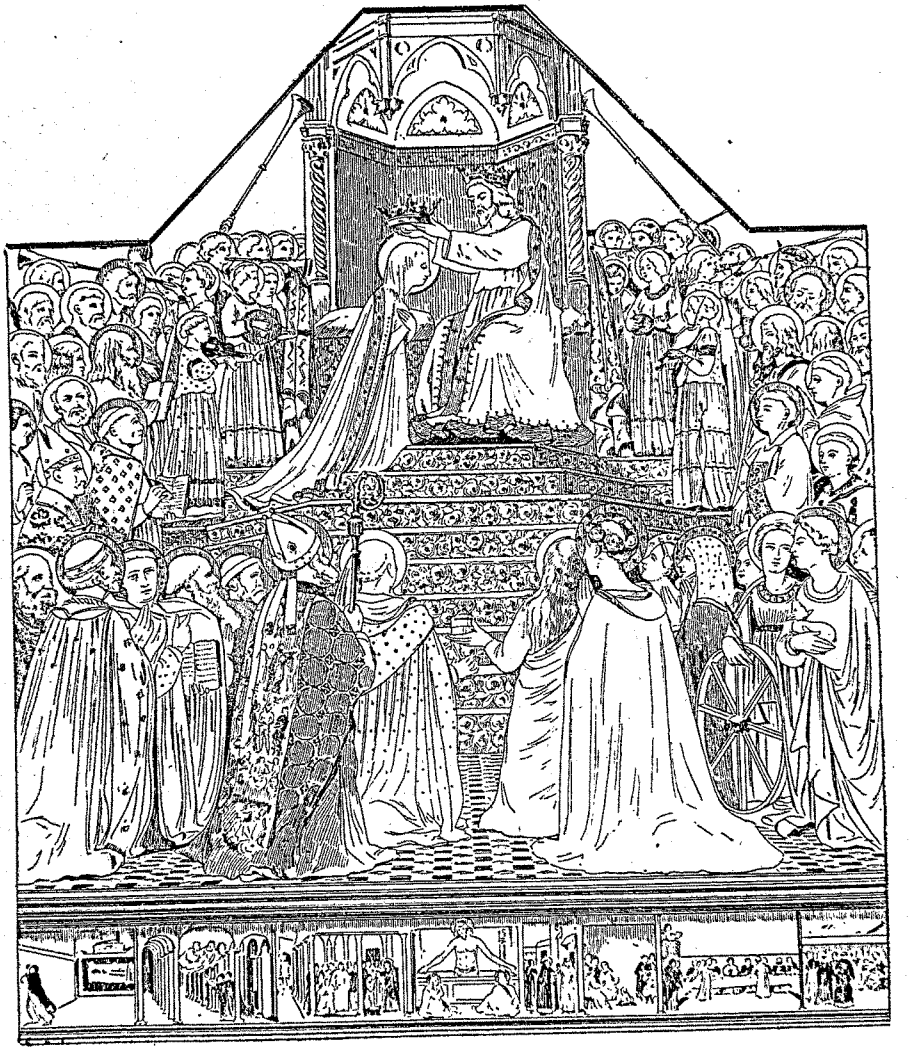


Fig. 11. — Fra Angelico de Fiésole. — Le couronnement de la Vierge. (Musée du Louvre.)

Duccio di Buoninsegna (1285 ?-1320), supérieur à Cimabué, voit sa *Vierge triomphante* (1310) promenée en procession (cathédrale de Sienne), Simone Martini, dit Memmi (1283-1344), chanté par Pétrarque (il a fait le portrait de Laure), fut appelé à Assise, à Orviéto, à Naples, à Avignon;

il eut pour collaborateur son parent Lippo Memmi[1]. Ansano di Menico, nommé aussi Sano di Pietro (1406-1486) ne mérite pas son surnom d'Angelico de Sienne.

L'école de Giotto compte, au XIVe siècle, Agnolo Gaddi (1333-1396), Taddeo Gaddi (1300-1366), Spinello d'Arezzo ou Aretino (1318-1410); Gentile da Fabriano (1360?-1427), d'une grâce heureuse, d'un coloris chantant, fait se mouvoir les foules dans son Adoration des Mages, traite bien les fleurs et a la hardiesse de peindre une bataille navale[2], mais les précurseurs immédiats de la Renaissance viennent avec la première moitié du XVe siècle, Masaccio, Angelico, Lippi et le Ghirlandajo.

On se demande ce qui manque au florentin à Guidi di San-Giovanni (Tommaso, d'où Masaccio, le quolibet qu'il a immortalisé). Dans une vie de vingt-sept ans (1401-1428), il ajoute à ce qu'on lui a appris et cela au point d'être en avance d'un siècle sur son temps. Il aborde le nu, recherche le mouvement, se joue du raccourci, groupe ses personnages dans des perspectives profondes (*martyre de saint Pierre*, la *Résurrection de l'enfant*) se montre coloriste puissant. Les fresques de la chapelle Brancacci (*S. Maria del Carmine*, Florence) où il représenta Adam et Ève chassés du paradis, furent imitées par Raphaël.

C'est également sous son surnom de l'Angélique (Angelico) qu'est connu le dominicain fra Giovanni de Fiésole (1387-1455). Rien ne peut exprimer le charme de cet artiste, qui ne pouvait peindre le Christ en croix sans que ses joues se baignassent de larmes et qui invoquait la grâce avant de prendre ses pinceaux. Ses œuvres sont des rêves paradisiaques des apparitions d'extase; la forme et la couleur y sont de transparentes enveloppes d'âmes : c'est comme une suavité céleste, une douceur séraphique, une sorte de chasteté intellectuelle. Il semble qu'on

[1] Avignon : fresques; — Sienne : Vierge, anges et saints (1315); — Florence : Annonciation (1333); — Pise : rétable; — Orviéto : Vierge; — Assise : saint Martin; Naples : saint Louis de Toulouse; — Milan : miniatures; — Anvers : triptyques; — Munich : triptyques; — Louvre : le Calvaire.

[2] Tous s'enivrent de perspective. Partout des fonds de portiques, de galeries. C'est une caractéristique des primitifs du XVe siècle. On sent que ces perspectives sont voulues, cherchées. Paolo Uccello (1397-1475), le peintre de batailles, en rêve au point d'en parler la nuit. Brunelleschi s'occupe d'en géométriser les lois, en retrouver les principes. Piero della Francesca en fera un traité.

regretterait qu'il n'eût point ses défauts, qu'il fût parfois plus habile. Nul ne donne davantage la sensation précieuse de ce qu'il y a d'admirable dans l'art des primitifs [1].

Fra Filippo Lippi (1406-1469), élève de l'Angelico, est plus sensuel, plus vigoureux, plus coloriste ; il se ressent de la manière de Masaccio dont il avait aussi reçu les leçons [2]. Benozzo Gozzoli (1420-1497) mêle

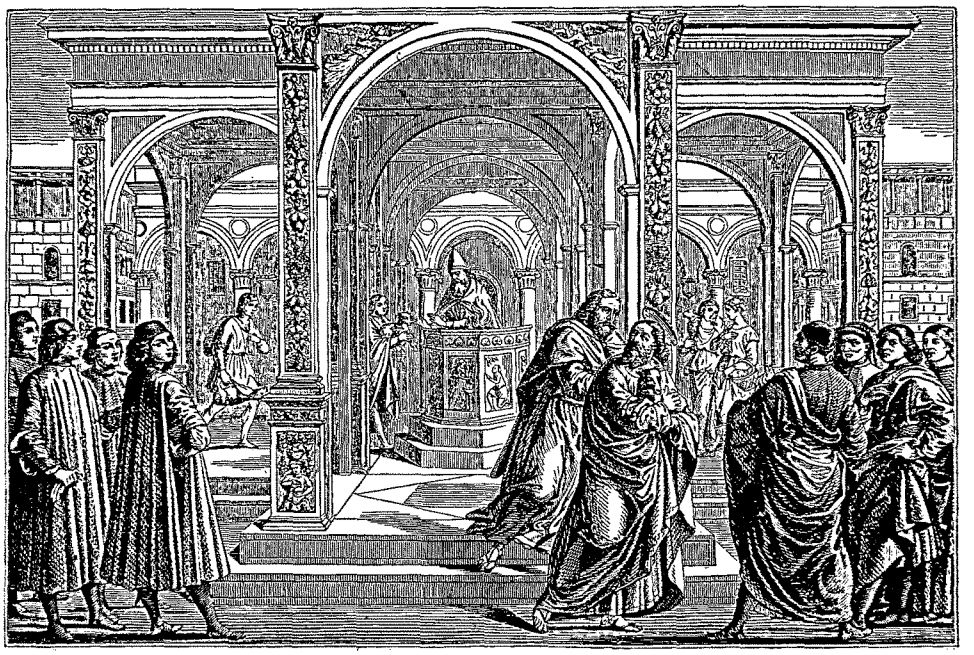


Fig. 12. — Saint Joachim est repoussé du Temple (Ghirlandajo).

l'histoire à la religion, peuple de foules florentines ses *fresques* bibliques du Campo Santo et reste plus près de son maître l'Angelico dans le *concert des anges* (Florence) [3].

[1] Le Couronnement de la Vierge, à Paris ; Saint-Dominique, le Christ en pèlerin, la Grande Crucifixion, la vie de saint Côme et saint Damien, le Jugement dernier, la vie de la Vierge, à Florence ; le chœur des Prophètes, à Orviéto.

[2] Fresques de Prato, saint Jean-Baptiste, saint Étienne dans des architectures du XVe siècle et parmi des personnages contemporains ; Couronnement de la Vierge, à Spolète ; les Madones.

[3] Combien loin des anges de Melozzo da Forli (1438-1494), fort ailleurs, mais parfois maniéré, avec des attitudes savantes, sentant le Botticelli ! — Parmi les fresques du

Domenico Ghirlandajo (1449-1494) savant, voulu, raffiné parfois de simplicité, oppose un idéal de tête à l'idéal sentimental. On devine qu'il construit ses tableaux : on dirait de quelque scène écrite dans une langue pure (parfois trop pure), dans un décor (belles architectures à colonnes et arabesques) aux lignes habiles où rien n'est inutile, où aucun effet n'est perdu. Ses personnages ont parfois des maintiens, une manière de marcher qui semblent choses apprises[1]. Est-ce là un primitif? Combien d'autres noms propres font poser la même question! Certains ne sont primitifs que par leur date, d'autres par leur date seule seront du groupe de la Renaissance. Combien sont en désaccord avec leur siècle, en avance ou en retard! Et cela, même parmi ceux de second plan, comme pour le Pisanello (Vittore Pisano, 1380-1451) qui dessinait les animaux mieux que le XVIe, le XVIIe, le XVIIIe siècle même ne les dessineront. Ces discordances, ces étonnements, on les éprouve parfois dans l'œuvre d'un seul artiste, on y sent le style de deux siècles, pour Botticelli et pour Piero della Francesca par exemple. L'aube de la Renaissance va se lever à l'horizon et, avant d'éclairer tout le siècle qui finit le Moyen Age, elle ne dore encore que les cimes.

Campo Santo, les plus célèbres sont celles des Vendanges (avec architectures et paysages) et celle de l'ivresse de Noé où une femme porte la main à son visage en regardant à travers les doigts : c'est la « honteuse », la Vergognosa de Gozzoli.

[1] Florence : Palais Vieux, fresques de saint Zénobius ; aux Offices, Adoration des Mages, Vierge ; à Saint-Marc, la Cène ; Académie, Nativité, Vierges et anges ; santa Maria Novella, fresques du chœur pour les Tornabuoni ; Ognissanti, saint Jérôme, saint Gimignano, l'Annonciation. Rome, Sixtine : Martyre de saint Pierre et de saint André. Berlin : Vierge. Paris : Visitation.

La Renaissance Italienne.

Les temps modernes, qui mettent fin au Moyen Age, s'ouvrent par la Renaissance. On donne à cette dernière la date initiale de 1453. La prise de Constantinople par Mahomet II refoula et dispersa en Europe les Grecs dépositaires des trésors, des traditions et des langues de l'antiquité. Il ne faut point exagérer. Avant 1453, Constantinople n'était point fermée comme aujourd'hui la Chine : les rapports commerciaux fréquents, constants, réguliers, par l'intermédiaire de Venise et de Gênes, liaient l'Orient et l'Occident de l'Europe. La Réforme fut plutôt défavorable à l'art ; la découverte de l'Amérique fut sans influence et l'imprimerie, au début, multiplia plus les indigestes productions du Moyen Age que les chefs-d'œuvre grecs et latins.

Les conditions propices, nous les trouvons dans une vie nouvelle, une modification sociale visible surtout dans l'architecture. Une aristocratie ou plutôt des aristocraties se forment en tout. L'intelligence s'affine par la culture, conçoit quelque chose au-dessus de la force physique, s'inquiète d'un superflu ; aux tournois, aux pas d'armes, s'ajoutent, puis succèdent les conversations et les discussions où la force est la science et l'adresse l'esprit. Dans la politique même, la diplomatie élude la puissance brutale.

Tout cela est vrai surtout de l'Italie. Après le temps de Dante, de Pétrarque et de Boccace, voici le temps des érudits, des lettrés, des « humanistes ». On se passionne pour Aristote ou pour Platon. Partout ce sont de « doctes » décamérons, d'aimables causeries subtiles, entre

précieux et précieuses. La femme, qui comptait si peu auparavant, règne par la beauté, parfois par la science : la jeune Hippolyte Sforza discourt en latin et Cassandra Fedele discute avec les plus forts philosophes [1].

On ne cherche plus à faire peur, mais à plaire : les personnes font la même chose que les façades des palais. Des rivalités fécondes s'allument entre les cités, rivalités d'autant plus vives que le voisinage est plus proche. Entre les cours, entre les princes, même émulation : c'est à qui méritera les louanges, le premier rang. Jamais on ne tint tant à l'opinion de la galerie.

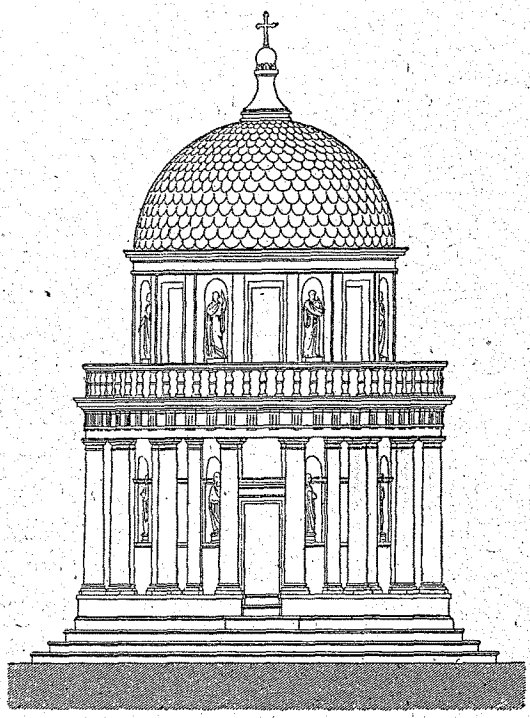


Fig. 1. — Bramante : Saint-Pierre in Montorio.

Dans la ville, même rivalité entre les corporations, entre les individus : chacun veut éclipser son voisin.

On appelle à l'aide le luxe des arts, de tous les arts, des arts en tout. On pare sa demeure, comme son corps par le costume et son esprit par l'instruction. On aime à avoir à montrer. La parure des lignes, des formes et des couleurs, on la demande aux artistes qui y gagnent en importance. Presque pas un ne se confine dans un domaine spécial, presque tous sont tout, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, orfèvres, que sais-je ?

Ces artistes forment un monde : ils se mêlent, se connaissent, se fréquentent. Ils s'instruisent par ces rapports ; les trouvailles de l'un sont des suggestions pour l'autre. Il se crée, par le fait, un milieu surchauffé,

[1] Boccace avait écrit un livre « Des femmes célèbres ».

nourri d'art et d'idéal, en même temps que l'émulation se fait plus vive, plus aiguë, plus aiguillonnante. Quelle chose heureuse aussi que ce retour perpétuel des mêmes sujets de tableaux ou de statues ! Quand un artiste traitait le sujet déjà traité, il comparait d'avance son œuvre aux œuvres antérieures : c'était un concours permanent, éternel, où l'on avait derrière soi le souvenir des chefs-d'œuvre précédents et devant soi la menace du chef-d'œuvre futur[1].

Avec Brunelleschi, avec Alberti, l'architecture avait eu sa Renaissance. Ces architectes étaient des savants universels, appliquant à la solution des problèmes de la construction le même esprit qu'ils eussent employé à une question mathématique. C'est la note de l'époque. Le Fra Giocondo (1435-1514), que Louis XII emmènera en France et qui travailla un moment à Saint-Pierre de Rome[2], ne fut-il pas aussi peintre, sculpteur, théologien, philosophe, linguiste ? N'est-ce pas lui qui enseigna le grec et le latin — à qui ? — à Scaliger !

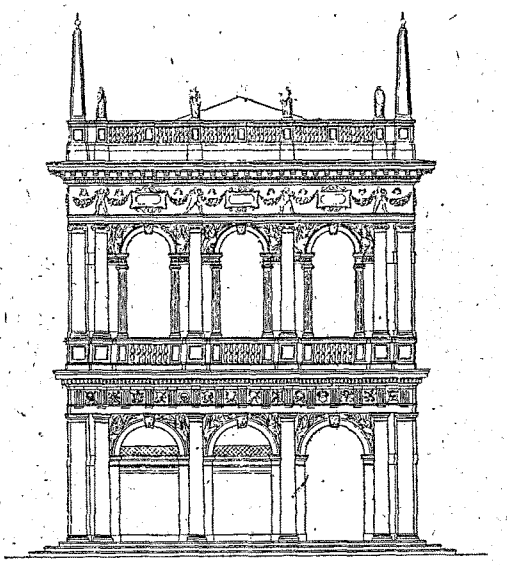


Fig. 2. — Sansovino : Bibliothèque Saint-Marc (Venise).

Le style nouveau ramène la colonne dans les façades moins rébarbatives. On l'avait vue, multipliée à l'excès sur les premières églises. Alberti lui avait fait place dans *Saint-François de Rimini ;* mais l'architecture civile ne l'avait point adoptée. Brunelleschi n'en met pas au *Palais Pitti ;* le *Palais Riccardi* de Michelozzo n'en avait eu qu'au milieu des fenêtres, comme le *Palais Strozzi* du Cronaca. Bramante les fait figurer sur la *Chancellerie* (Rome), Peruzzi (1481-1536) au rez-de-chaussée du *Palais*

[1] A tout cela s'ajoutent deux découvertes fécondes, la découverte, après la détrempe, après la fresque, de la peinture à l'huile (qui donne des moyens d'expression nouveaux et incomparables) et l'invention de la gravure (l'imprimerie des formes).

[2] Auteur du pont della Pietra (Vérone), du beau Palazzo del Consiglio (Vérone).

Massimi (Rome)[1], Sanmicheli (1484-1559) au premier étage du *Palais Pompéi* (Vérone). Elles sont si importantes à la *Bibliothèque de Saint-Marc* (Venise) par le Sansovino (1479-1570) que l'édifice élégant est to ut en portiques. Vers le milieu du xvie siècle, la colonne enjambera deux étages ou plutôt, entre les colonnes, le palais se divisera en deux étages, deux baies superposées : ce sera ce qu'on appelle l'ordre colossal, hérésie esthétique. On abuse de la colonne et des ordres superposés : on est

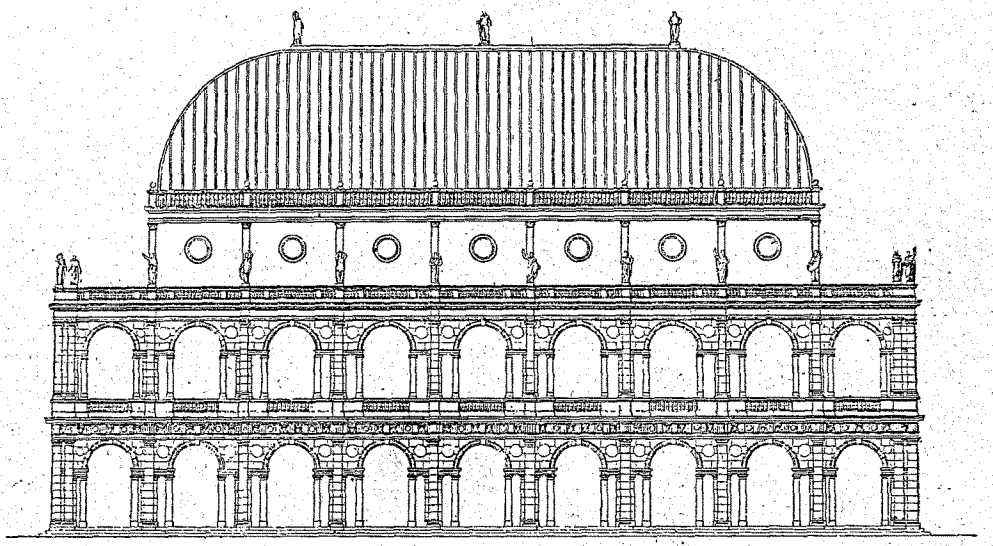


Fig. 3. — Palladio : Basilique de Vicence.

dans l'ivresse de l'ouvrage de Vitruve publié à la fin du xve siècle. Dans le religieux, la coupole est partout.

Les architectes sont légion.

Bramante (1444-1514), d'abord peintre, va à Milan, étudie la cathédrale que l'on commence à construire, passe à Rome où il peint des fresques, mesure les monuments antiques, dessine, se tourne vers l'architecture, construit le *Cloître della Pace*, le *Palais Sora* (1504), le *Palais Giraud*, la *Chancellerie* (plus belle à l'intérieur), le *Belvédère*. La faveur dont il jouit le fait nommer chancelier du pape ; il en profite, soupçonne-t-on, pour nuire à Michel-Ange, lui tendant un piège en le faisant charger de peindre la *Chapelle Sixtine*. Bramante, sauf au *Belvédère*,

[1] Auteur de palais à Sienne, de la villa Farnésine (Rome).

n'avait créé rien qui pût le faire croire capable de ses deux chefs-d'œuvre : le plan de *Saint-Pierre de Rome* (pour lequel il l'emporta sur Giuliano da San Gallo) et le temple de *Saint-Pierre in Montorio*. Le premier plan était grandiose de simplicité : un carré de quatre piliers portant quatre arcs sur qui reposait la ceinture d'une vaste coupole ; comme entrée, un péristyle à trois rangs de colonnes et fronton. C'est ce plan que Michel-Ange déclarait « simple, net, dégagé, clair », « s'en écarter, ajoutait-il, c'était s'éloigner de la vérité ». Le temple de *S. Pierre in Montorio*, circulaire, ceint d'une colonnade toscane formant galerie, avec dans le haut, une couronne de balustres formant balcon autour du soubassement (baies et niches à statues) coiffé du dôme élégant, n'a que le défaut d'être un bijou, trop joli pour une église.

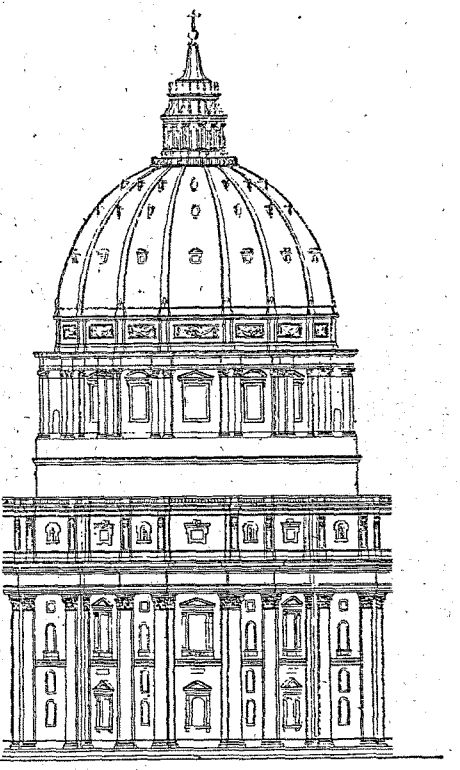


Fig. 4. — Michel-Ange : Coupole de Saint-Pierre

Baldassare Peruzzi (1481-1536), d'abord peintre, le premier des décorateurs de théâtre, bâtit des palais où les colonnades dans le goût nouveau s'espacent sur des fonds où les pierres aux joints accusés forment des bossages (comme dans les anciens palais florentins).

Les San Gallo forment une famille d'architectes florentins : Giuliano (1445-1516), Antonio (1485-1546), Francesco (1494-1576). Le plus célèbre est le second, Antonio da San Gallo, auteur du *Palais Farnèse* (Rome), vaste façade rectangulaire, coiffée d'une très élégante corniche, trois étages de treize baies chacun, baies rectangulaires (sauf la porte et le dernier étage) accotées de colonnes ou de pilastres et portant (premier et second) des frontons alternativement triangulaires ou en segments de cercles. La porte, cintrée, est éventaillée de puissants claveaux. Au centre

de la façade, une maigre loggia. Aux arêtes des angles de l'édifice, les pierres sont en appareil saillant (bossages).

Le florentin Jacopo Tatti[1], surnommé Sansovino (1479-1570), a enrichi Venise d'une foule de palais, le *Palais Manin*, le *Palais Corner*, la *Monnaie* (Zecca), la *Bibliothèque Saint-Marc*. Par une idée raisonnée et juste, Sansovino, à chacun des deux angles, parties de force, a mis deux colonnes dont l'angulaire est d'un diamètre plus fort. La délicatesse légère de l'édifice est peu en rapport avec sa destination. Ces colonnes, doublées d'une façonsi justifiée aux côtés des façades, se retrouvent dans les œuvres du véronais San Michele ou Sanmicheli (1484-1559), notamment dans la *Porte de Vérone* et dans le *Palais Pompéï* (Vérone). Dans ce dernier, les colonnes angulaires sont même accouplées sur base et piédestal communs, les chapiteaux restant distincts. Il affectionnait la forme circulaire (*Chapelle Guaraschi, S. Maria in Campagna*). C'est à lui que Vérone dut la beauté du style, surtout dans le *Palais Bévilaqua*, avec son rez-de-chaussée, fort, à bossages, les fenêtres plein-cintre entre des pilastres, avec son premier étage alternant les grandes baies cintrées et les petites, séparées par de hautes colonnes cannelées (quatre à bizarres cannelures torses) qui soutiennent un bel entablement. Au devant du premier étage règne un long balcon continu, à dés et balustres, porté sur de puissantes consoles. San Michele travailla à Venise (*Palais Grimani*) comme Jacopo Sansovino, comme Scammozi (1552-1616, *Palais Contarini*), Antonio da Ponte (XVIe siècle, Pont des soupirs), les Lombardi, Pietro Lombardo (+ 1519, *S. Maria dei Miracoli, S. Maria dell'orto, Tour de l'Horloge, Palais Vendramin*), Tullio (+ 1559, *S. Jean Chrysostome*) et Andréa Palladio (1518-1580) à qui la ville des doges doit *S. Francesco della Vigna, S. Giorgio Maggiore*, le *Redentore*[2].

Cet illustre architecte, originaire de Vicence, fut peut-être le plus renommé du XVIe siècle : la pureté, l'élégance des lignes, l'harmonie des parties composantes, une certaine mesure dans l'effet de richesse,

[1] Il faut distinguer Tatti Sansovino de Contucci Sansovino, le célèbre sculpteur, son maître ; Tatti fut aussi un grand sculpteur et Vasari donne plus de place à ses œuvres en ce genre qu'aux palais qu'il a construits.

[2] Ces artistes continuent le mouvement d'art vénitien commencé au XVe siècle par Bartolommeo Buon (*Procuraties, Campanile de Saint-Marc*) après Nicolas de Pise (les *Frari*).

firent de lui l'arbitre du goût classique et le fondateur d'une grande école. Il n'avait eu pour maître que le livre de Vitruve, si l'on en croit son Traité d'architecture. Son chef-d'œuvre fut la restauration de la *Basilique de Vicence*, si l'on peut appeler restauration l'addition de ces deux merveilleuses galeries qu'il superposa, galeries dont chacune a son existence propre, mais est savamment liée à l'autre par l'habile continuité des verticales au moyen des colonnes de l'axe des parties pleines. Les extrémités latérales sont rendues plus solides par les colonnes accouplées. En haut, court une balustrade espacée de dés formant piédestaux pour des statues qui marquent les axes principaux. — Palladio aura en Longhena de Venise (1604-1675), un non indigne successeur (*Palais Pesaro, S. Maria della Salute*).



Fig. 5. — Michel-Ange : Moïse.

Barozzio Vignole (1507-1573), dans son curieux *Château de Caprarole* avec le développement des rampes de ses vastes escaliers extérieurs, montre qu'il n'était pas que le théoricien de son *Traité des Cinq Ordres*. Gênes, outre les œuvres d'Alessi (1500-1572) entre lesquelles *S. Maria in Carignano*, peut citer denombreux palais parmi lesquels le charmant *Palais Brignola*. Le *Palais Communal de Brescia* est de Formentone. De grands peintres se font grands architectes. Jules Romain construit le *Palais du Té* (Mantoue) et la *Villa Madama* (Rome). Les *Offices* de Florence, la *Villa de Jules II* sont de Vasari et l'illustre Raphaël, dans la *Villa Pandolfini* (Florence), montre la même pureté sereine que dans ses œuvres peintes.

Michel-Ange (1475-1564) c'est la *Coupole de Saint-Pierre de Rome*, c'est le *Moïse*, c'est le *Jugement dernier*. Épris de grandeur sublime,

esprit mêlé de dignité farouche et de tendresse exquise, quelque chose comme une fusion de stoïcisme et de Bible, il répétait volontiers : « Qui suit les autres ne les dépasse pas. » Fier sans vanité, il rendit justice à ceux-là même dont il avait à se plaindre et notamment à Bramante, dont il admira le plan, tout en corrigeant la faiblesse des piliers sur lesquels fut élevée à 132 mètres du sol l'immense et grandiose coupole. Il se mit à l'œuvre à soixante-douze ans (1546-1563), désintéressé, à l'exécution d'un plan simple et fort qui fut gâté plus tard. L'effet du dôme n'est dû à aucun subterfuge : il y a là une franchise marquée, une sobriété étonnante de moyens. L'ossature des soutiens se continue nette. Sur un massif nu, la colonnade circulaire groupe les colonnes deux à deux : elles portent les pilastres des reins de la coupole, pilastres qui se prolongent par les côtes qui suivent la courbe, convergent vers le lanternon, où ils forment faisceau d'autres colonnes : des consoles renversées accotent une couronne de statues dominées par la boule crucifère.



Fig. 6. — Michel-Ange : Laurent de Médicis.

Michel-Ange fut avant tout un sculpteur[1]. Ses chefs-d'œuvre sont : le *Moïse* hardi, sauvage, effrayant, avec sa barbe longue, ses cornes, ses bras musculeux, ses jambes énormes ; la *Pieta* (1499) avec la Vierge, tenant sur les genoux le cadavre du Christ, d'un sentiment religieux pénétrant et d'une merveilleuse science anato-

[1] Fils d'un podestat de Caprese et de Chiusi qui le voyait avec peine s'adonner aux beaux-arts, il fut pourtant mis à l'atelier de Domenico et David Ghirlandajo, où un camarade jaloux, Torregiani, d'un coup de poing, lui brisa le nez. Protégé par Laurent de Médicis (chez qui il rencontra l'humaniste Politien), il sculpta un *Crucifix* de bois pour un prieur (qui lui fournit les moyens d'étudier l'anatomie sur les cadavres), partit de Florence avec les Médicis, alla à Venise, revint, sculpta un *Cupidon* endormi perdu (qui fut pris et acheté pour une antique), puis le *Bacchus*, la *Pieta*, le *David* colossal taillé dans un bloc de marbre, abandonné par Simone de Fiésole. Il s'adonne à la peinture (*Sainte Famille* à Florence), dessine le carton de la *guerre de Pise* (perdu), qu'étudieront, le crayon à la main, tous les artistes suivants. Il a vingt-neuf ans. A Rome

mique ; le *Christ* de la Minerve ; le *David* colossal (1501) ; le *Bacchus ;* le *Julien de Médicis* assis, cuirassé, tenant le bâton ; le *Laurent,* coude au genou, méditatif, auquel on a donné le nom de « Penseur » (Pensieroso), les statues allégoriques tourmentées violentes : la *Nuit* et le *Jour,* le *Crépuscule* et l'*Aube,* peu compréhensibles de sens et d'attitudes sur les courbes des frontons brisées où elles accompagnent les Médicis (tout comme les *Prisonniers* qui devaient figurer dans le mausolée du pape).



Fig. 7. — Sansovino : David.

Michel-Ange procède de Donatello et de son *saint Georges ;* Sansovino sort de Donatello et de son *Annonciation*. A Michel-Ange s'oppose Sansovino, un peu comme à Corneille Racine, Andrea Contucci dit Sansovino (1460-1529), qu'il ne faut pas confondre avec Tatti Sansovino, le sculpteur-architecte, a le raffinement du modelé souple sans tomber dans l'afféterie. Sa grâce est faite de pureté, reste saine : il est simple dans l'expression sereine des visages, le naturel des atti-

Jules II lui demande un projet de *mausolée* pour lequel on utilisera les ruines de Saint-Pierre ; mais, sur la suggestion de Bramante, le pape songe à rebâtir la vieille basilique. Froissé, Michel-Ange part, ne revient qu'en ambassadeur et à la suite de menaces adressées par le pape aux Florentins chez qui il s'est réfugié. Il fait la *statue de Jules II* (bronze) pour Saint-Pétrone de Bologne, revient à Rome où l'idée du mausolée semble abandonnée, est chargé (sur la suggestion de Bramante) de décorer à

tudes, le peu de complications du costume et du drapé. C'est le triomphe du goût. Nul n'a connu à ce point l'harmonie de la forme et Sansovino est supérieur à nombre d'artistes plus populaires que lui. Parmi ses œuvres, les plus belles sont la *Vierge* (de S. Agostino, Rome) et le *Baptême du Christ*, deux statues séparées (au portail du Baptistère, Florence). Le Christ debout, dans une attitude humble et digne, reçoit sur le front l'eau qu'avec une écuelle lui verse un saint Jean, d'une superbe expression de noblesse, mais d'une noblesse douce. La décoration de la *Casa Santa* (de Lorette), maison de la Vierge transportée miraculeusement par les anges, occupa Sansovino qui y sculpta un *baldaquin* de marbre, une *Annonciation*, une *Nativité du Christ* et une *Nativité de la Vierge* en haut relief.

Malgré sa haute valeur, Sansovino est moins connu du public que Cellini, grâce au *Persée* et aux écrivains romantiques. Le florentin Benvenuto Cellini (1500-1572) conçoit la statuaire en décorateur et en orfèvre. Il triche avec la réalité, allonge, gonfle, étend, raccourcit en vue de l'effet et sans souci de la vérité. Il est l'homme de ce que nous appelons le petit « bronze ». Son *Persée* élevant la tête de la Méduse (1553) n'a rien de terrible : c'est un bibelot agrandi pour une étagère colossale [1].

Parmi les sculpteurs, les uns suivent le style de Sansovino, d'autres sont tentés par l'imitation périlleuse de Michel-Ange, comme Baccio Bandinelli (1487-1559) qui outre le caractère et la force dans son *Her-*

fresque la *chapelle Sixtine*. Lui qui ignore le procédé de la fresque, il s'enquiert, s'enferme dans la chapelle Sixtine, en décore la voûte. Léon X, successeur de Jules II, le charge de la *façade de Santo Lorenzo* à Florence, il en fait le modèle (non exécuté), termine la *coupole de la sacristie de Santo Lorenzo* (*chapelle funéraire* de Laurent et de Julien de Médicis). L'église de la *Minerve* à Rome possède un *Christ* embrassant la croix, qui est de ce temps. De ce temps aussi le siège de Florence et sa défense par l'artiste devenu ingénieur; de ce temps, le tableau de la *Léda* (perdu). Le *Mausolée de Jules II* est achevé (église San Pietro in Vincoli) avec le *pape* couché et le *Moïse*. La fin de la décoration de la *chapelle Sixtine* avec le *Jugement dernier* a lieu sous Paul III. Alors prennent place les travaux de Saint-Pierre, à travers les intrigues. Michel-Ange meurt le 17 février 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans, « laissant son âme à Dieu, son corps à la terre, son bien à ses plus proches parents ».

[1] Cellini vint en France, à la cour de François Ier, y fit la *nymphe de Fontainebleau*, bas-relief bronze (Louvre). On cite sa *Salière de Vienne* (décoration confuse) et un beau *bouclier*. — Jean de Bologne fait partie de l'école française.

cule et Cacus du Palazzo Vecchio (de Florence). Le bas-relief tient moins de place qu'autrefois. Les grands tombeaux d'apparat sont plus nombreux [1].



Fig. 8. — Cellini : Persée.

L'école florentine est plus intellectuelle que sentimentale. Les tableaux y sont composés comme des constructions rationnelles. Le mystère y est un des éléments d'intérêt, mystère de sourire dans les yeux, mystère dans le sujet même, comme dans Botticelli, dans Michel-Ange qui y mêle quelque chose de farouche. Le *Printemps* de Botticelli est une énigme ; mais il faut avouer que certains personnages (accessoires il est vrai) sont aussi des énigmes dans la décoration de la Chapelle Sixtine. Les attitudes sont souvent peu naturelles, outrées dans le sens d'une grâce voulue (Botticelli) ou d'une force tourmentée (Michel-Ange). André del Sarto détonne, est égaré dans cette école. Les Florentins sont surtout des dessinateurs [2].

[1] *Monuments de Gaston de Foix* et de *Curzio* (Musée Bréra de Milan), de *Vimercati* et de *Caracciolo* (cathédrale de Milan) par Agostino Busti dit le Bambaja (commencement du XVIe siècle), de *Colleone* à Bergame par Gio Antonio Amadeo (1447-1522) ; de *Vendramin* et de *Bernardo* par Alessandro Léopardo? — 1521), des *Mocenigo, Marcello,* à Venise, par les Lombardi (Pietro + 1519 ; Tullio + 1559 ; Antonio?) à qui Venise doit également, à Saint-Jean et Paul, un *saint Thomas* ; à Saint-Salvator, un *saint Jérôme ;* aux Frari, un *saint Jean,* un *saint Antoine,* un *saint Jérôme,* un *saint Paul.* C'est Pietro Lombardo qui fondit en bronze et compléta de bas reliefs le *monument de Colleone* par Andréa Verrocchio (1435-1488). A la Santa Casa de Lorette est une *Madone* et sont des *portes de bronze* de Girolamo Lombardo. Rustici (1474-1555) au baptistère de Florence, dans son groupe de *Jean* entre deux saints personnages, se rapproche de l'idéal de Sansovino, tandis que le padouan Riccio dit le Briosco (1470-1532) fait songer à Cellini dans la conception de sa *Judith.* Begarelli de Modène (1498-1565) recherche la grâce naïve, se spécialise dans la terre cuite.

[2] Alessandro ou Sandro Botticelli (1446-1510) a un style tellement personnel que ses œuvres sont des plus aisément reconnaissables. Son pinceau affectionne des expressions de têtes rêveuses d'une idéalisation un peu froide, dont curieusement le type n'a rien d'italien. Il se plaît aux allongements élancés des jambes. Le dessin du drapé, malgré une certaine simplicité, a parfois des plis tourmentés chers aux graveurs (il a beaucoup gravé, notamment pour une édition de Dante). Nul moins que lui n'est primitif, il raffine ; ses personnages semblent plus des êtres d'intelligence que des êtres

La grâce traditionnelle siennoise se retrouve dans Bazzi dit le Sodoma (1473?-1549) qui, originaire de Verceil, acquiert un tel renom à Sienne

de sentiment. Les mouvements d'une noblesse maniérée ont quelque chose de saccadé. Outre ses tableaux religieux, il a laissé son *Printemps*, sorte d'énigme peu déchiffrable, mais qu'on n'oublie plus quand on l'a considéré un instant.

Fra Bartolommeo di Paolo del Fattorino (1475-1517), dit Baccio della Porta, après avoir renié la peinture et détruit ses œuvres pour embrasser la vie religieuse à la voix de Savonarole, fut ramené à l'art par Raphaël qu'il connut à Florence. On vante en lui une grande souplesse de génie qui lui permettait d'être, ici fort et terrible (Saint-Marc), là gracieux et sensuel (Saint-Sébastien). Albertinelli (1474-1515), son élève, s'élève au-dessus de lui-même dans la belle et célèbre *Visitation* (de Florence).

De Léonard de Vinci (1452-1519), sculpteur, architecte, ingénieur, savant, musicien, poète, peintre, Vasari a pu dire : « il a mis l'excellence sur l'excellence et la perfection sur la perfection ». Plus pondéré que Michel-Ange, il frappe moins, pénètre davantage. Une vie troublante, mystérieuse, émane de ses tableaux. Ce n'est pas un spectacle, c'est une sorte de conversation muette avec les personnages représentés. Le charme est tel que l'on a pu le comparer à une fascination, à un ensorcellement. On s'étonne de l'immobilité de ces êtres créés par le pinceau ou plutôt, par une illusion étrange, il semble peu à peu que les lignes vibrent, que les surfaces palpitent, que des sourires vivent dans ces yeux. A Milan, *la Cène* et les portraits de *G. Sforza* et d'*Isabelle d'Aragon;* à Rome, une *Vierge*, un *saint Jérôme;* à Florence, l'*Adoration des Mages* (inachevée); à Paris, la *Joconde*, la *sainte Anne*, la *Vierge aux rochers*, la *Belle Ferronnière*, un *saint Jean*, un *Bacchus*. Un grand artiste, Luini, que l'on rattache généralement à l'école milanaise parce qu'il a travaillé surtout à Milan, a, dans son style, le même idéal et un peu de la manière de Léonard avec plus d'aisance naïve.

Luca Signorelli (1441-1523), élève de Piero della Francesca, aime les effets de vigueur et de force, fait parade de sa science des raccourcis. Pourtant dans ses figures de femmes, il s'apaise, se rapproche de Léonard par une sorte de beauté où l'expression d'intelligence tient la plus grande place.

Andrea del Sarto (1487-1531) est plus connu du public grâce à la douceur facilement reconnaissable du type qu'il affectionne. Il est le plus coloriste des Florentins, mais aussi le plus vulgaire, si l'on peut dire. Toutes ses têtes ont un air modeste et sympathique dans leur ovale élargi, dessin de visage où l'on croit reconnaître les traits de cette Lucrezia qui a fait le malheur de sa vie. André del Sarto, matériel, n'a ni exubérance ni fougue. Il compose bien; aussi l'appela-t-on le « sans faute » senza errori. Il a peint de nombreuses *Sainte Famille*, et son tableau de la *Charité* est populaire. Son élève Jacopo Carucci da Pontormo (1494-1559) se signala dans le portrait (*Cosme le Vieux, Hippolyte de Médicis* (Florence); *Jeune homme* (Vienne). Il a peint aussi à fresque de nombreux sujets religieux, notamment la *Visitation* (1516, à Florence.)

Michel-Ange (1475-1564) raillait la peinture à l'huile comme une occupation de femme. Il n'avait jamais peint à fresque, lorsque sur les conseils de Bramante, le pape le chargea de la décoration du plafond de la chapelle Sixtine. Ce n'est pas un tableau mais toute la peinture et toute la Bible que le grand artiste résolut de fixer sur les murs en un vaste poème de lignes et de couleurs : *Dieu* séparant des ténèbres la lumière, la *Création* de la Terre et de la Lune, la création des animaux, la création de l'Homme, la création de la Femme, la *Tentation*, le *Sacrifice d'Abel*, le *Déluge*,

que le pape Jules lui confie la décoration des *Stances* du Vatican. On reconnaît, dans son style souple et fin, les influences de Léonard de Vinci et de Raphaël. Son chef-d'œuvre est la *Légende de saint Benoît* (fresques au Cloître de Monte Oliveto près de Sienne.)[1]

Venise, la ville cosmopolite en rapports quotidiens avec l'Orient, garde en tout une physionomie particulière. Les sujets traités par ses peintres ne diffèrent pas beaucoup, mais l'esprit dans lequel ils sont traités n'est plus le même : les tableaux religieux ont quelque chose de théâtral, un ordonnancement d'apparat. Dans la *Famille Pesaro* (par le Titien) la Vierge semble une parente. Que dire des compagnies où le Véronèse fait figurer le Christ, parfois si peu important qu'il l'y faut chercher pour le trouver ? Il semble que, pour les Vénitiens, il y ait deux mythologies, la chrétienne et la païenne. L'allégorie et le symbole, l'au-delà, les inquiètent peu. Ils peignent pour peindre et les toiles du Giorgione sont souvent des anecdotes incompréhensibles, — des prétextes à tableaux. De tout cela émane un bonheur de vivre, une joie matérielle de santé physique. Tous ont l'air de gens heureux. Une œuvre

l'*Ivresse de Noé*. Tout cela encadré d'architecture feinte, colonnes et corniches, avec pour soutiens les *Prophètes* effrayants, les *Sibylles* farouches, une évocation d'un monde de mystère portant en lui la vérité future. De 1508 à 1512 les pages magistrales se développèrent. Nul n'a trouvé jamais un pareil type de l'Ève, mère du genre humain, forte et fine; nul n'eut cet éclair de génie qui rendit visible le geste créateur du Tout-Puissant quand il sort l'Homme de la nuit du néant. Trente ans plus tard, le poème eut son épilogue : après la Création, le *Jugement dernier*, 20 mètres sur 10 mètres, le Christ imberbe, juge de la vie terminée, ici les bons, là les méchants, toute une cohue d'êtres qui ne devaient être d'aucun temps par le costume. Et des épisodes merveilleux, cette mère ramenant à elle sa fille, dans une attitude de protection. On a raillé ces nudités : qui donc y songe ? Qui donc ne s'étonne d'apprendre que les papes Paul IV et Clément XII firent habiller les personnages par Daniel de Volterre (qui en reçut le surnom de « culottier ») et par Stefano Pozzi.

Daniel de Volterre (1509-1566) justifia d'ailleurs la prédiction du maître qui répétait que son exemple serait funeste. Daniel n'a guère abouti qu'à des grosseurs creuses et à du mouvement dans le vide. Cependant sa *Descente de Croix* est bien composée : le groupe de la Vierge évanouie est d'une belle facture. Aussi a-t-on prétendu qu'il avait fait ce tableau sur les données de Michel-Ange. Le Bronzino (1502-1572), lui aussi, imita, mais c'est dans le portrait qu'il fut appréciable, y demeurant personnel.

[1] Rome, villa Farnésine : le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, la *Famille de Darius* ; — Sienne : *Saint-Victor* dans un motif en forme de portique. — Avec Beccafumi (1486-1551), Salimbene (1557-1613) et Vanni (1563 ?-1609) commence la décadence.

d'un Bellini, à Rome, représente les *dieux sur la terre :* c'est une sorte d'Arcadie où les plaisirs n'ont rien de relevé, c'est un peu l'école vénitienne symbolisée.

Venise, c'est le charnel, c'est la chair, — les carnations vivantes,

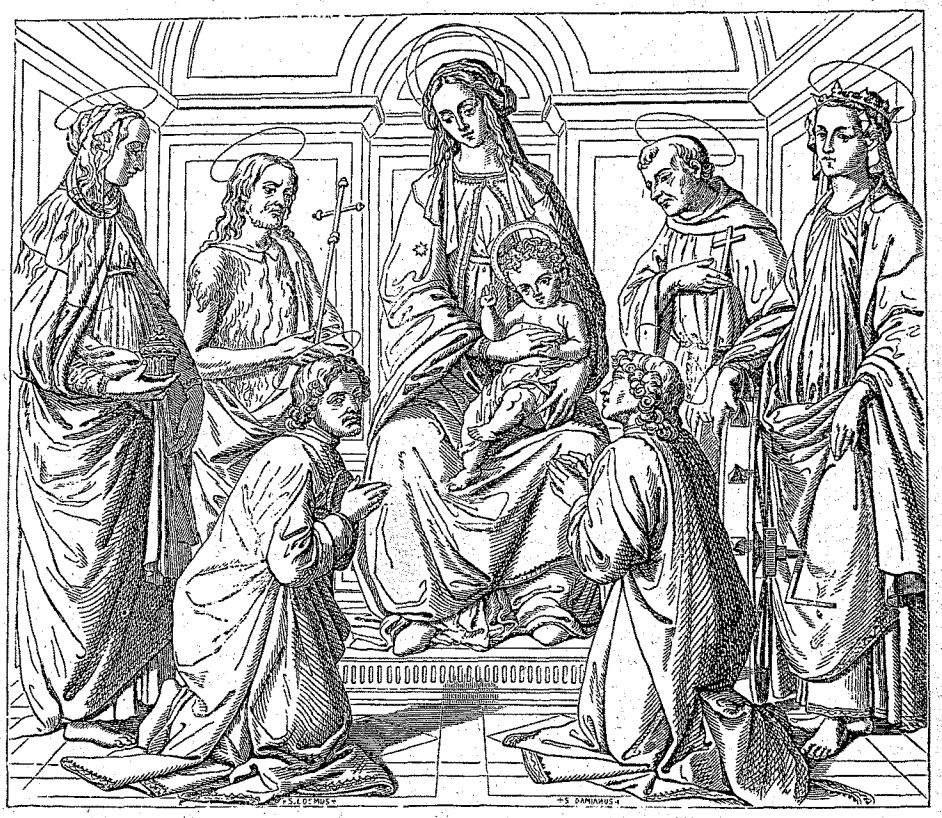


Fig. 9. — Botticelli : La Vierge assise sur un trône.

les jeux de lumière sur les visages, les modelés du corps, les demi-jours chauds du clair-obscur. La détrempe, la fresque même n'auraient permis rien de semblable : la peinture à l'huile dont le secret fut apporté par Antonello de Messine, vers 1473, fournit des ressources propres, qui correspondaient merveilleusement aux tendances vénitiennes. On peignit « gras. »

Pendant une première période, les peintres restèrent dessinateurs, fermes. L'influence du padouan Mantegna, tout en élargissant la

manière, se ressentit de ce qu'il était graveur.[1] Les Bellini[2] ne donnent point à la couleur plus d'importance qu'au dessin : ils « composent » en dessinateurs. La *Madone de Saint-Giobbe* (Saint-Job) à Venise par Gentile Bellini est peut-être l'œuvre la plus caractéristique de ce moment court entre le style religieux et le style païen ou du moins « paganisé », si l'on peut dire. Le paysage, où Cima[3]



Fig. 10. — Léonard de Vinci : Portrait par lui-même.

[1] Andréa Mantegna (1431-1506) n'est pas un vénitien d'origine. A Padoue, sa ville natale (cathédrale et surtout église Eremitani), il a laissé des fresques admirables (la *Vierge*, les *Légendes de saint Jacques et de saint Christophe*). A Mantoue, il a représenté, en un groupe merveilleux, la *Cour des Gonzague*. Il devait à Squarcione (1394-1474) dont il fut l'élève, et à l'étude des Antiques, une extraordinaire science de dessin qu'il compléta par les qualités de coloriste dans l'atelier du vénitien Jacopo Bellini (1394-1470) dont il devait épouser la fille. Il se plaît aux nombreux personnages, placés dans de belles architectures et de beaux paysages, parmi les fleurs et les fruits. Sa ligne est déjà ferme sans sécheresse, sa couleur déjà plus grasse sans empâtement[1].

[2] Beaux-frères de Mantegna, Gentile Bellini (1421-1507) et Giovanni Bellini (1427-1516) acquirent une telle renommée de portraitistes que le turc Mahomet II voulut avoir son *portrait* de la main de l'un d'eux. De ce voyage à Constantinople, il est resté de précieux croquis, des dessins d'une préciosité fine, d'une manière sûre sans violence, comparables à ceux d'Holbein[2].

[3] Cima da Conegliano (1489-1508), élève de Bellini, est remarquable par la fraîcheur légère de son coloris : les sites de ses paysages sont aérés, gracieux, aimables. Il y a plus d'action chez Carpaccio (1470-1519), mais moins de grandeur et de noblesse. Palma Vecchio (1480-1528) a plus de force, manœuvre bien les ensembles, excelle à rendre la beauté féminine du type vénitien : ses paysages étaient renommés. Le Titien lui aussi aura de merveilleux paysages, superbes décors où il situe ses scènes mythologiques. Le milieu pour lui devient quelque chose de scénique, qu'il s'agisse de lointains aérés (*Diane et Calisto*) ou de superbes colonnes qui se dressent sans qu'on en voie le haut et dominent la scène en occupant les deux tiers du tableau (*la Famille Pesaro*). — Le Bassan (1510-1592), grand portraitiste, sera aussi peintre des champs (et animalier).

* Vérone : la *Vierge et huit saints ;* Venise : *Saint Georges* ; Milan : *Vierge glorieuse ;* Florence : *triptyque ;* Vienne : *Saint Sébastien ;* Londres : *Madone ;* Louvre : le *Calvaire*, le *Parnasse*, la *Sagesse victorieuse ;* Hampton Court : *Cartons* (très restaurés) du cortège triomphal de César.

** Gentile : Venise, volets de l'orgue de Saint-Marc, la *Procession*, le *Miracle*, *Apothéose de Giustiniani*, portrait de *doge ;* Milan : *Saint Marc* prêchant à Alexandrie ; Pesth, *Portrait ;* Berlin : *Madone ;* Paris : *Portrait.* Giovanni : *Venise*, *Pieta*, *Madones*, parmi lesquelles la *Madone sur le trône*, à Saint Giobbe, noble, vivante, superbement drapée.

place ses Madones, joue un rôle aux dépens des personnages principaux. Le paysage, autrefois accessoire, agrandit son domaine : il n'est plus un fond quelconque ou conventionnel, il est la nature, avec quelque tricherie décorative. Venise donne ainsi aux choses muettes un rang qu'elles n'avaient point. Les gothiques, les primitifs, ont précisé le costume en l'étriquant dans des névroses de plis ; Venise aime la splendeur des draperies épaisses, qui étoffent largement, d'une richesse ample où vibrent les colorations franches.

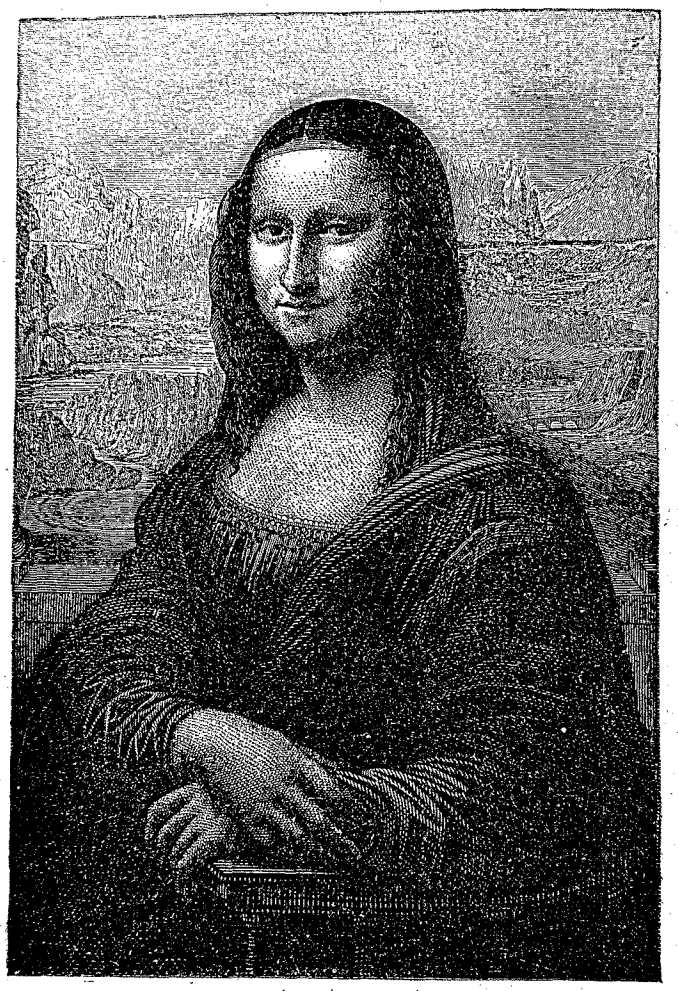


Fig. 11. — Léonard de Vinci : La Joconde.

On pourrait dire que les Vénitiens ont peint directement, c'est-à-dire sans dessin préalable, sans contours à remplir, — mais en dessinant avec la couleur même ou plutôt en procédant par masses, sans trait. Pour eux comme dans la nature, le dessin ne « sera » que le résultat des couleurs juxtaposées : ainsi s'explique que Michel-Ange ait pu dire du Titien qu'il avait tout, sauf le dessin. Pour le Titien, comme pour le Giorgone, il n'y a que des masses et des modelés, il n'y a pas de ligne, — et, sur ce point, ils sont dans la vérité. Aussi quelle pro-

fondeur dans ces pâtes où le regard s'arrête, où pénètre la lumière ! Devant ces toiles, où le Giorgione nous représente quelque anecdote parfois peu intelligible, nous ne songeons qu'à la maîtrise de l'artiste prestigieux, à ces tons extraordinaires des chairs, à cette tiédeur vivante qui s'exhale de ses carnations [1].

Du Titien (Tiziano Vecelli, 1477-1575) on a dit qu'il peignait avec de la « chair broyée ». La vie dans ses portraits, la beauté toute sensuelle du nu, ses merveilleux paysages, la diversité des genres traités et

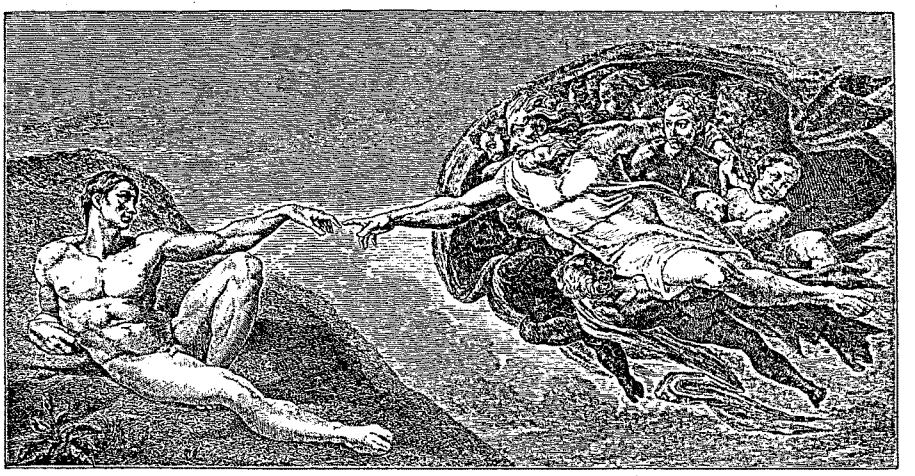


Fig. 12. — Michel-Ange : Création de l'homme.

la souplesse variée de la manière, expliquent son influence continuée sur les peintres de notre temps [2].

[1] Barbarelli (1477-1511), dit le Giorgione, élève des Bellini, est un disciple de l'art pour l'art. Au Louvre : le *Concert champêtre*, *Sainte Famille* ; — à Vienne : *les Sages de Chaldée* ; — à Florence : *Concert*, *Salomon*, *Moïse* ; — à Venise : *Paysages* ; — *Vierges à Castelfranco et à Madrid*.

[2] Ses toiles religieuses (la *Vierge* et plusieurs saints, le *Christ* présenté au peuple, le *Martyre de saint Pierre* (brûlé en 1867), le *Martyre de saint Laurent*, son chef-d'œuvre même, l'*Assomption*, montrent un ordonnancement grandiose en vue de l'effet qui reste moins religieux que chez Raphaël, — sauf pourtant dans la *Mise au Tombeau* et dans le *Christ couronné d'épines*. Les scènes mythologiques à nombreux personnages (*Diane et Calisto*, *Diane et Actéon*) étonnent par la variété des belles figures nues qu'il a aimé à peindre aussi isolées (ses nombreuses *Vénus*, la *Maîtresse de Philippe II*). Dans le portrait il est au moins égal aux plus grands (*Charles-Quint assis*, *Charles-Quint debout*, *Alphonse d'Avalos*, *Laura de' Dianti*, l'*Homme au gant*).

Le Titien reste dramaturge, le Véronèse [1] compose des féeries : ses immenses tableaux semblent des stations de cortèges, des acteurs dans un décor. Point de fête sans soleil ! Les colorations sont vives, claires, gaies. Le Véronèse est un décorateur de génie, épris de somptuosité, de magnificence. Un jour, il a su se faire l'égal des plus grands, quand il a peint l'adorable tête du Christ (*Pèlerins d'Emmaüs*, Louvre).



Fig. 13. — Mantegna : Judith (dessin).

Fécond et inégal, Jacopo Robusti (1518-1594), dit le Tintoret, est un élève du Titien : on a pu dire qu'il avait trois pinceaux, un d'or, un d'argent, un de plomb. Sa *Junon allaitant Hercule* est de son pinceau d'or.

Pâris Bordone (1501-1570) imite le Titien et le Giorgione. Son chef-d'œuvre est l'*Anneau de Saint-Marc* (Académie de Venise) et il laisse de beaux portraits.

Allegri (1494-1534) dit le Corrège, sinon par son origine, par son style se rapproche des Vénitiens : il est le peintre de la grâce et son charme n'a pas été égalé, quand il ne verse pas, comme quelquefois, dans l'afféterie. La transparence inimitable de son coloris lui assure une place à part. Ses qualités, plus aimables que fortes, sont caractérisées par la Nativité (ou *Nuit du Corrège*), à Dresde, par le *Mariage mystique de sainte Catherine* et l'*Antiope* (au Louvre), — ainsi que par le *saint Jérôme* et les fresques de Parme.

Dès ses débuts, l'École ombrienne et romaine (qu'on peut réunir puisque le plus grand ombrien est le Pérugin et que le plus grand

[1] Paolo Caliari de Vérone (1528-1588), dit Paul Véronèse : *Noces de Cana* (Louvre). Belle *Sainte Famille* dans une note simple (à Venise).

romain est Raphaël, son élève), a montré dans Gentile da Fabriano (1370-1450) ses qualités de composition habile, d'expression douce et sereine. Piero della Francesca (1423-1509 ?) [1] ainsi que Melozzo da Forli (1438-1494) s'était rapproché de l'idéal florentin. Condisciple de Léonard de Vinci dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio (1435-1488), Pietro Vanucci (1446-1524) dit le Pérugin, subit l'influence florentine dans ses œuvres où dominent la grâce rêveuse, une limpidité et une fraîcheur incroyable de coloris, la pureté des lumières et le rendu de l'air [2]. Parmi ses élèves il compta le Pinturicchio (1454-1513), resté fidèle à son enseignement avec plus de recherche de l'effet [3], — et Raphaël.



Fig. 14. — Titien : Laura de' Dianti.

Que dire de l'illustre Raphaël ! Nul artiste n'a laissé plus de chefs-d'œuvre. En énumérer les titres c'est évoquer dans l'esprit la vision, l'apparition d'images que tout le monde connaît — en même temps qu'une impression de sérénité triomphale, de perfection atteinte comme sans effort et par le développement naturel d'un beau génie. Qu'il peuple de foules l'*École d'Athènes*, la *Dispute du Saint Sacrement*, qu'il réduise à quelques personnages la *Transfiguration*, qu'il tente l'allégorie grandiose dans ses *Sibylles*, qu'il concentre sur deux personnages l'intérêt du tableau comme dans ses *Madones*, toutes célèbres, qu'il lutte avec la vie individuelle dans le portrait, il est toujours le divin

[1] *Fresque* au dôme d'Arezzo ; à Borgo San Sepolcro ; *Flagellation* au dôme d'Urbin.

[2] *Fresques* célèbres au Collegio del Cambio, Pérouse ; *Couronnement de la Vierge*, la *Transfiguration*, musée de Pérouse ; *fresques* au Vatican.

[3] Œuvres au Vatican, à Sienne, à Spello, à Pérouse.

Raphaël[1]. La composition est toujours nouvelle. Les attitudes ne se répètent jamais. L'expression de jeune maternité qu'il a donnée à ses madones se montre sous des aspects aussi nombreux que ses madones mêmes. On en compte 57, parmi lesquelles les plus renommées sont : la *Madone de Saint-Sixte* (Dresde), la *Vierge à la chaise* (Florence), la *Belle Jardinière* (Louvre), la *Madone de Foligno* (Vatican), la *Madone à l'Impannata* (Rome), la *Sainte famille de Naples*, la *Madone à la Tente* (Turin), la *Vierge au puits* (Florence), *Vierge au chardonneret* (Florence), *Madone Colonna* (Berlin), *Madone Ansidei* (Londres), *Madone du Grand-Duc* (Florence), *Madone au*



Fig. 15. — Le Corrège : Mariage mystique de sainte Catherine.

[1] Raffaello Santi dit Sanzio dit Raphaël (1483-1520), après sa période péruginesque (où il imite le Pérugin, *Couronnement de la Vierge*, Vatican), a subi un peu l'influence de Michel-Ange (*Incendie du Bourg*). Outre ses madones, tout le monde connaît ses *fresques* des *Chambres* ou *Stances* du Vatican (*Dispute du Saint Sacrement*, le *Parnasse*, l'*École d'Athènes*, *Héliodore*, la *Messe de Bolsène*, la *Délivrance de Saint-Pierre*, l'*Incendie du Bourg*, *la Bataille de Constantin*, peinte par Jules Romain d'après ses dessins), la décoration des *Loges*, de la *Farnésine* (*Amour et Psyché*, *Triomphe de Galatée*). Les merveilleuses *Sibylles* sont à Sainte-Marie de la Paix. La *Transfiguration* est à la Galerie du Vatican. Comment tout citer et comment omettre la *Sainte-Cécile* (Bologne), les *tapisseries* (Vatican), la *Mise au tombeau* (galerie Borghèse), le *saint Michel* (Louvre), le *Sposalizio* (Mariage de la Vierge) à Milan, la *Vision d'Ezéchiel* (Florence), les *Trois Grâces* (Londres), la *Fornarina* (Rome), *Léon X*, *Jules II* (Florence), *Jeanne d'Aragon*, *Castiglione* (Paris), le *Violoniste* (Rome), etc.

Baldaquin (Florence), *Madone aux herbes* (Vienne), *Madone Bridgewater* (Londres), les *Madones de Munich*, la *Madone au Voile* (Paris), la *Sainte Famille de François Ier* (Paris), etc. [1].

Le style de l'école siculo-napolitaine, au XVe et au XVIe siècle, est mal



Fig. 16. — Le Pérugin : Pieta (Florence).

défini. Il se rapproche d'abord de la manière vénitienne avec Antonello de Messine (1414-1493), qui voyage en Flandre, y apprend le procédé de l'huile, va à Venise, le communique et y prend peut-être ce coloris chaud et puissant qu'on admire dans ses *portraits*, fouillés, où domine le

[1] L'école romaine se continue. Jules Romain (Pippi, 1492-1546), d'un style parfois emphatique, collaborateur de Raphaël, est meilleur quand il vise moins haut (*Sainte Famille au bassin*, Dresde ; *sainte Cécile*, Rome ; *Danse des Muses*, Florence). Jean d'Udine (1487-1564) est un décorateur. Le Baroche (1528-1612) imite la manière du Corrège (*Repos en Égypte* ou la *Vierge à l'écuelle ; Descente de croix*).

caractère[1]. Andrea Sabbatini (1480-1545) de Salerne, élève de Raphaël, suivra le style de son maître. Avec Salvator Rosa nous serons dans le XVIIe siècle.

C'est au XVIIe aussi que l'école bolonaise exercera son influence sur toute



Fig. 17. — Annibal Carrache : Déposition.

l'Europe ou du moins verra toute l'Europe affecter le style dont elle a, la première, donné la recette. De même qu'après les grandes floraisons littéraires vient l'époque des didactiques, les Carrache fondèrent à la fin du XVIe siècle leur Académie des « incamminati » (les « mis en chemin, les initiés) avec plâtres, estampes, modèles vivants, anatomie. Le métier réunissait ses secrets, rédigeait ses lois, ses formules : le style variait selon le sujet à traiter et l'effet à produire ; en prenant à chacun des maîtres antérieurs ce qu'il avait de mieux. De là l'éclectisme bolonais dont il ne faut point médire, car il fut ce qu'il pouvait être et devait être à l'heure où il vint, — car il produisit des artistes éminents. Les *Vierges* du lombard Raibolini dit Francia (1450-1517), élève du ferrarais Lorenzo Costa (1460-1535) dont il se rapproche par le coloris, avaient mérité que

[1] Messine : *Vierge* (1473) ; — Anvers : *Crucifixion* (1475) ; — Venise : *Vierge, Christ* ; — Vienne : *Christ ;* — Londres : *Christ ; — Portraits* à Florence, à Milan, à Berlin, à Paris.



Fig. 18. — Raphaël : La Belle Jardinière.

Raphaël les déclarât des chefs-d'œuvre[1] ; mais c'est Louis Carrache (1559-1619)[2] qui fonda la véritable école bolonaise qu'il dirigea, aidé d'Augustin Carrache (1557-1602), professeur et théoricien[3], et d'Annibal Carrache (1560-1609) qui fut le meilleur peintre des trois[4], moindre pourtant que ceux qui viendront au siècle suivant[5].

Louis Carrache avait conquis l'art par une volonté opiniâtre ; ses camarades le surnommaient le « bœuf ». A force d'étudier les maîtres, il était devenu peintre remarquable. Là est l'explication de ses théories et de la fondation de son école. Le travail, l'effort, l'étude peuvent tout et arrivent même à faire germer (ou à suppléer) le don. Que devenait en cela l'imagination primesautière, le tempérament ? L'Art était une école d'éloquence académique picturale. C'est au nom de tout cela que, par un excès contraire, se lève l'adversaire, le lombard Caravage (1569-1609). A cette science qui compose, dose, pondère et idéalise, il oppose le tempérament », le « laisser-aller » énergique, puissant, tel quel, violent, vulgaire même. Otez tous ces voiles entre la réalité et l'artiste ! Le Caravage, chef des naturalistes, laissa (mieux que des théories) des œuvres fortes où il a atteint à la beauté, même à la beauté religieuse, comme dans la superbe *Mise au tombeau* (du Vatican). Son influence dominera, au siècle suivant, l'école napolitaine[6].

[1] Dresde : *Allégorie de Jean Doria.*

[2] Louis Carrache : *Suzanne* (Londres), *Transfiguration* (Bologne).

[3] Augustin Carrache : *Saint-François* (Vienne), la *Communion de saint Jérôme*, la *Femme adultère*, l'*Amour vainqueur*.

[4] Annibal Carrache : le *Raboteur* ou la *Sainte famille, Vierge et saints* (Dresde), *Sainte Famille* (Florence), *Assomption* (Dresde et Bologne), *Saint-Roch* (Dresde), *Danaé, Vénus, Hercule enfant.*

[5] Le Primatice (1504-1570), très décorateur, avait poursuivi surtout l'idéal de l'école romaine sur les traces de Jules Romain. Il séjourna en France où nous le retrouverons avec Niccolo dell Abbate et d'autres.

[6] Andrea Solario (?-1535), comme Luini, dont nous avons parlé, est un artiste précieux, raffiné, d'idéal florentin, qui a laissé la *Vierge au coussin vert* (Louvre) et l'*Homme à l'œillet* (Londres).

La Renaissance en France.

Pas plus en France qu'ailleurs, la Renaissance n'a sa date fixe et tranchée de début. Une longue période de transition fait transparaître peu à peu les éléments classiques, qui insensiblement prennent la première place, imposent leur système et dominent à leur tour.

Dans l'architecture, les progrès de cette métamorphose sont plus manifestes que dans les arts de la peinture et de la sculpture. La peinture, étant donné le manque d'œuvres antiques, ne participa en somme qu'indirectement au mouvement nouveau : les peintres du xve et du xvie siècle n'ont eu de « classique » que les sujets païens et gréco-romains qu'ils ont traités et encore est-il nécessaire de noter que ces sujets mythologiques ne sont point fréquents, même au xvie siècle, ou que du moins ils demeurent bien moins nombreux que les sujets empruntés à la religion. En fait, c'est surtout avec les Carrache, après les Carrache et avec leur école que la mythologie sera la matière principale, la mine de la peinture. La sculpture, par le nu, par l'étude plus profonde du corps humain, se rapproche davantage et plus vite de l'antiquité. Bien que les artistes connussent surtout les bas-reliefs romains et que l'influence des modèles antiques ait été restreinte en raison du petit nombre de chefs-d'œuvre encore exhumés, la sculpture comme l'architecture eut des choses à imiter, — ce que la peinture n'avait point.

La Renaissance française mérite une place très considérable. Longtemps admirateurs exclusifs des gloires étrangères, nous avons laissé tomber dans l'oubli nos gloires nationales. Que de merveilles ont dis-

paru dans les tourmentes politiques et sociales ! Il en reste pourtant assez pour montrer la vitalité de l'art français avec les caractères marqués de son originalité — et pour faire honte aussi du petit nombre des noms propres sauvés de l'oubli ! Et quelles incertitudes sur les attributions ! La plupart de ces noms se retrouvent dans les comptes, dans les inventaires, dans les textes de marchés. On peut évaluer approximativement, pour le XVIe siècle, les noms connus de « maîtres d'œuvres » à 400, de peintres à 350 et de sculpteurs à 230.

Ces documents écrits, pauvres archives de nos gloires, offrent ceci de précieux, qu'ils témoignent de l'universalité de nos artistes qui, de même qu'en Italie, faisaient souvent rayonner leur activité sur le domaine entier des arts.

Il y avait donc une école française avant la Renaissance et cette école se continua, toute française encore, pendant la Renaissance et après, et, là même où elle suivit le mouvement général de l'art au XVIe siècle, sut y garder son allure particulière : à côté des italianisants persista la tradition nationale.

Ces influences étrangères, italienne pour une part, flamande pour une autre (qu'on néglige trop), se mêlèrent heureusement, se fondirent, furent absorbées, n'absorbèrent point. Ces influences, on alla les chercher ou elles s'importèrent.

L'individualisme flamand pénétra par juxtaposition, par échanges, grâce à la maison de Bourgogne, à ses ducs Mécènes, riches, dépensiers, désireux de bien-être actuel et de gloire future, — occupés d'eux et de leur personne avec un égoïsme supérieur qui agrandit l'art dans ce qu'il a d'intime et de privé.

L'idéalisme italien, d'une ouverture plus large, d'une conception plus aérée et plus grande, habitué à parler aux foules sur les vastes espaces des murs d'églises ou de palais, est plus visible, plus marqué : c'est l'art dans ce qu'il a de public, de général, art de peuple, art d'humanité.

Ce qu'admirèrent les Français en Italie, ce ne fut point, comme on le répète, l'antiquité, la tradition classique. Ils furent émerveillés surtout du bonheur qu'il y avait et qu'il y aurait à vivre dans un milieu de luxe, d'apparat et de beauté comme celui qu'ils avaient devant les yeux. Les

ruines romaines les préoccupaient fort peu et les arts, moins qu'on ne le dit ou du moins à un point de vue moins élevé qu'on ne le dit. C'est ainsi que Charles VIII écrit à son beau-frère que l'Italie « avec ses jardins »



Fig. 1. — Fr. Clouet : Elisabeth d'Autriche.

est un paradis terrestre. Plus tard le cardinal Briçonnet parlait à Anne de Bretagne de la « beauté incréable » de tout ce qu'il voyait à Florence ; mais il est notable qu'il ajoute que, pour rendre le charme de ces choses, il faudrait l'art, non d'artistes italiens, mais de français, — « le beau parler de Chartier, la subtilité de maître Jean de Meung et la main de Fouquet », du grand Fouquet.

Ainsi on célèbre la beauté de la nature, du climat, du paysage et aussi la science raffinée d'une vie de bien-être et de joie. Ces palais où l'on est si heureux, moins tristes que les châteaux de France, charment par leurs aménagements, par leur confort de demeures de plaisir. Plus tard la mythologie plaira aux Valois, surtout en raison des nudités auxquelles elle se prête.

D'ailleurs les artistes qui vivent à la cour de France, y étaient déjà employés à l'ordonnance des fêtes et à la décoration des cérémonies : ils avaient un peu la fonction des poètes, valets de chambre du roi. Leur rôle était analogue à celui du poète Clément Marot, « illustrant » de petits poèmes les incidents de la vie journalière de la cour. Il s'ensuivait, pour les uns comme pour les autres, artistes et écrivains, une sorte de domestication, sans indépendance sans doute, mais aussi une garantie, une protection à l'égard de ce qui n'était pas le roi ; d'autre part, cet art, qui consistait surtout en improvisation, réclamait et exerçait une certaine dextérité de procédé, une habileté de tour de main rapide. Ces « peintres » du roi devenaient en outre des personnages importants, dont les services étaient appréciés quand il s'agissait de « faire aussi beau que le voisin », d'organiser quelque réception, quelque cortège. Et de tout cela on s'inquiétait plus qu'autrefois. Le règne de la force s'humanisait, se tempérait, se mêlait de beauté. On voulait plaire : l'art en donnait les moyens.

Le milieu du xve siècle avait été une détente.

Après les horreurs de la guerre séculaire contre les Anglais, les cœurs s'étaient desserrés, — chants d'oiseaux après l'orage. Il ne faut pas oublier que si, pour l'Europe, 1453 est l'année de la prise de Constantinople par Mahomet II, c'est pour la France, l'année de la mort de Talbot, de la victoire de Castillon, de l'expulsion de l'étranger, de la fin de la guerre de Cent Ans.

Les fêtes, les entrées de rois, les visites de princes étrangers sont les occasions du déploiement de luxe. Nombre d'artistes exercent une sorte de régence universelle, fournissent des modèles de toutes sortes, des écussons, des devises enjolivées, des allégories, des bannières, des costumes. Les arts semblent peu séparés. Des familles d'artistes se montrent, les Hympe, les Dubreuil, les Dorigny, les Lerambert, les Dumous-

tier, les Houel. Il y a des centres, Tours, Lyon, Avignon aussi et Fontainebleau, ces derniers dans un sens moins national. Pris à part et indépendamment de ce qui lui pourra venir de l'étranger, le style pure-

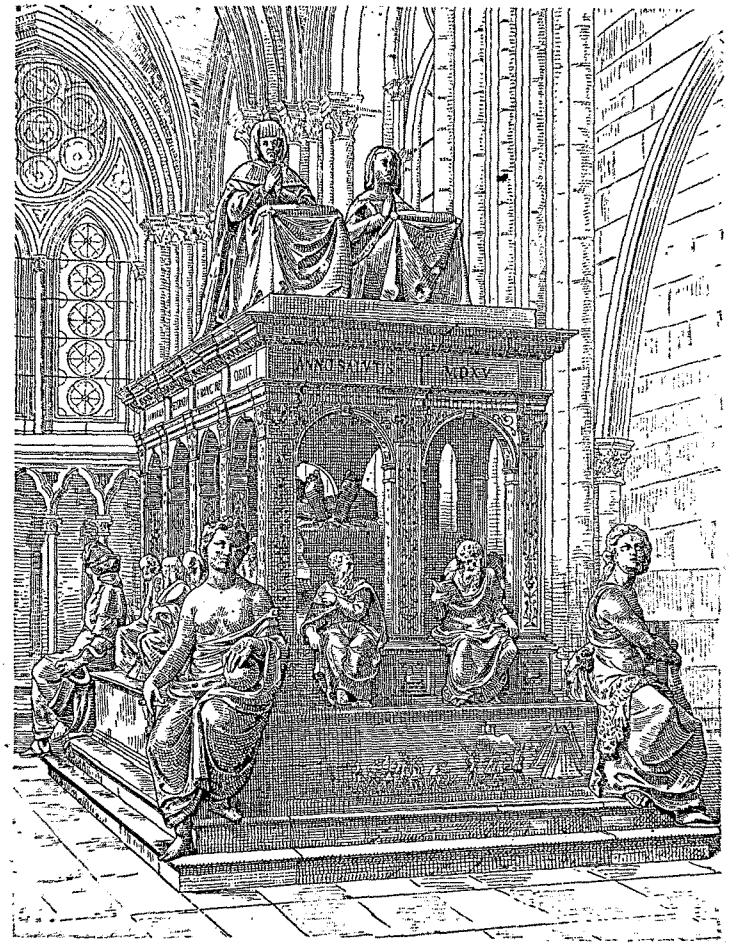


Fig. 2. — Les Juste : Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

ment français voit dominer en lui deux tendances, très explicables par la double origine de notre peinture. La peinture italienne est née de la mosaïque. La nôtre vient de la miniature et du vitrail. C'est à la miniature que nos peintres doivent une sorte de précision mêlée de naïveté : de là vient que le portrait est le genre le plus important chez nous et où l'école française se placera au premier rang. La miniature nette, exacte, documentaire se prêtait aussi à la grâce du décor dont les élé-

ments étaient empruntés à la nature végétale : c'est dans ce sens ornemental que dut se développer aussi la peinture dans les fêtes publiques, ainsi que l'attestent les documents écrits, en l'absence d'œuvres conservées. Mais il ne faut pas omettre que la peinture des vitraux aux effets plus larges, aux colorations plus puissantes et plus chaudes, a été l'école de nombreux peintres du XVIe siècle. Par là s'élargira la manière.

La miniature proprement dite n'est d'ailleurs pas délaissée par les successeurs de Fouquet[1]. Si Jean Poyet dirige les fêtes de l'entrée de la reine Anne à Tours (en 1491), s'il peint les décorations théâtrales des Mystères représentés lors de la réception, il a orné de miniatures un livre d'heures de la reine Anne et fut cru longtemps l'auteur des belles Heures de la reine, aujourd'hui restituées au talent[2] de Jean Bourdichon (1457-1521). Ce dernier, établi à Tours, est miniaturiste en même temps que portraitiste, décorateur et peut-être sculpteur. Peintre du roi (dès 1484), il nous apparaît, d'après les inventaires et les comptes royaux, comme une sorte de Le Brun dirigeant tout. Il dore un tabernacle pour la chapelle de Louis XI à Plessis-lès-Tours, dore des statues de bois, peint quarante écriteaux à sentences religieuses, des écussons, des modèles de costumes, de bannières, de crosses, de lampes. C'est lui qui dessinera les modèles des tentes et des pavillons pour la célèbre entrevue du Camp du Drap d'or. En 1480, il « pourtraict et painct de plusieurs couleurs sur peaux de parchemin collées ensemble » une vue de la ville de Caudebec, puis des généalogies avec histoires ; on mentionne de lui vingt-quatre miniatures « où il y a un bateau et plusieurs demoiselles et mariniers », qui font de lui un ancêtre de nos marinistes. Dans un tableau macabre, il avait représenté la mort, un cadavre plein de vers. En 1516 il fit le portrait de François Ier « au vif », c'est-à-dire d'après nature, et le Musée du Vatican possède de ce grand artiste, dont l'œuvre a presque disparu, un *portrait de saint François de Paul*, envoyé au pape lors de la canonisation.

C'est probablement aux séjours fréquents de Louis XI que Tours dut son importance de foyer d'art. La ville de Fouquet, de Poyet, de Bour-

[1] François Ier aura encore en Robin ou Robinet Testart, son miniaturiste attitré.

[2] A la Bibliothèque Nationale.

dichon, fut la ville des Clouet. Un Clouet avait été peintre de la cour de Bourgogne. Flamand, Jean ou Jehannet Clouet (1485-1541) devint peintre du roi de France en 1518. Célébré par les poètes, il fut honoré d'une médaille frappée à son effigie, médaille autrefois en la possession du collectionneur Mariette et qui portait « Jehannet Clovet Pictor franc. regis ». Il épousa la fille d'un orfèvre de Tours et ne laissa rien qu'un fils François Clouet dit aussi Jehannet (1510-1572) qui se fit naturaliser et devint peintre du roi. Trois œuvres capitales permettent de juger du style délicat, précieux sans faiblesse, de cet éminent portraitiste représenté au Louvre par les portraits (en buste) d'*Elisabeth d'Autriche* (femme de Charles IX) et de *Charles IX* (en pied). Le Musée de Vienne a une *répétition de ce portrait*, mais en grandeur naturelle, avec l'inscription « Charles VIIII très chrestien roy de France en l'aage de XX ans? peinct au vif par Jannet » 1563[1]. Anvers, Berlin et Londres ont des portraits de sa main. On peut étudier au Louvre une vingtaine de portraits attribués à l'école de Clouet et dont plusieurs sont remarquables, notamment le Henri II, en pied, au manteau noir passementé d'or. Le Henri III qui figure dans le *Bal à la Cour* (Louvre) est vivant d'expression : l'attitude, la physionomie, le regard y dénoncent l'homme du guet-apens de Blois.



Fig. 3. — Pilon : Groupe dit « les Trois Grâces ».

Au dernier des Clouet succéda, dans la dignité de peintre du roi, Jehan de Court : il ne reste rien de cet artiste célébré dans les vers de Desportes.

[1] François-Jehannet Clouet fut-il sculpteur ? A la mort de François Ier et de Henri II, il moula le visage et les mains des défunts pour modeler l'effigie de cire que, habillée et couchée, on plaça selon l'usage sur un lit d'apparat dans la salle du rez-de-chaussée (salle des Cariatides) du Louvre et à côté de laquelle on célébrait la messe des morts sur des autels improvisés.

On le voit, le portrait est le genre national, le genre français : sa marque est un très apparent souci de vérité sans sécheresse, une volonté de fidélité, avec quelque chose de moins superficiel qu'ailleurs, de plus familier, de plus intime, de plus pénétré et de plus pénétrant : toute la vie y est dans les yeux.

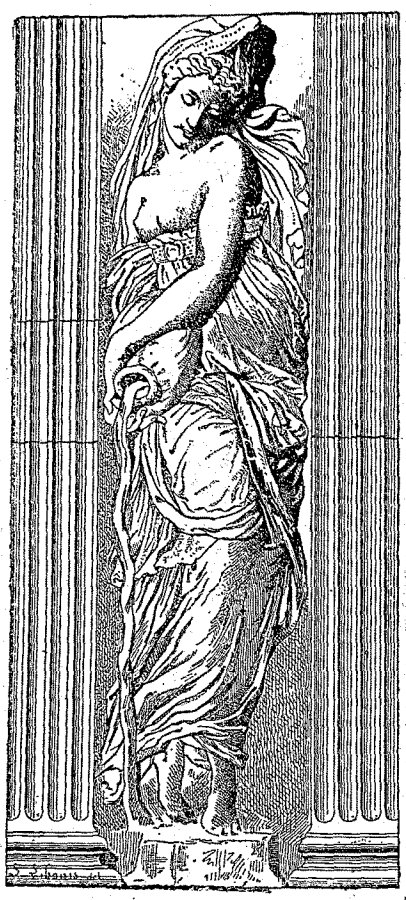


Fig. 4. — Goujon : Naïade.

Les tableaux conservés sont rares, rares même sont ces beaux portraits dessinés aux trois crayons (noir, blanc, rouge). Les Quesnel et les Dumoustier furent les plus renommés de ces grands dessinateurs. Pierre Quesnel, peintre-verrier, fut la souche d'une famille qui s'étendit jusque dans le XVIIe siècle et que nous trouverons alors. François Quesnel (1545-1619), fils de Pierre, vécut à la cour de Henri III : ses portraits (à l'huile), étaient confondus avec ceux de Clouet. Les Dumoustier ne furent pas moins nombreux que les Quesnel. Dumoustier l'Ancien (Geoffroi) peintre, miniaturiste et graveur, travailla à Fontainebleau sous la direction du Rosso (vers 1537-1540). Etienne (1520-1603) « noble, rare et excellent en son art » (disait son épitaphe) fut peintre ordinaire de Henri II, François II, Charles IX, Henri III. Pierre, fils d'Etienne, dut à son talent de dessinateur portraitiste le nom de Dumoustier-Crayon, sobriquet glorieux qui passa à son fils Daniel (1576-1646). Le duc de Guise fit faire par Duguernier (1550-1620) un livre d'Heures où les vertus étaient symbolisées dans les portraits des plus belles dames de la Cour[1].

[1] Comment ne pas parler de l'admirable gravure où figurent les *trois Coligny* debout et signée Marc Duval, 1579 ?

Lyon avait son école rivale de celle de Tours. Deux noms inégaux de valeur, semble-t-il, la représentent. Jean Perréal, malgré son surnom de Jean de Paris, est une gloire lyonnaise (1463-1529). Ingénieur, architecte, sculpteur, peintre, poète, Perréal avait organisé les fêtes de Lyon pour l'entrée de Charles VIII. En 1493, il avait refait un pont de



Fig. 5. — Richier : Sépulcre de saint Mihiel.

la ville et, en 1500, il exerce les fonctions de contrôleur général des bâtiments. Toutes les fêtes de Lyon pendant quarante-six ans l'eurent pour ordonnateur. La belle *église de Brou* (Ain) et le superbe *tombeau de Philibert le Beau* qu'on y voit furent ses œuvres. Le Louvre possède, de lui, un tableau, une belle *Vierge* assise sur un trône entre deux donateurs.

Parmi les peintres lyonnais, le plus renommé après Perréal sera Claude Corneille ,portraitiste, mort après 1576, auquel le Louvre attribue un curieux *François Ier*. Corneille était le peintre favori des grands personnages et Brantôme fait son éloge.

Jean de Cormont ou de Courmont ou de Gourmont est un parisien ; vers la fin du xve siècle, il témoigne de plus de fantaisie que les Clouet (dont, il est vrai, on ne peut juger que dans le portrait). Une très curieuse petite *Nativité* montre un art plus émancipé, se plaisant aux mises en scènes compliquées de colonnades, de ruines. Cormont est peintre religieux, comme Frémyn Lebel qui, en 1557, décore d'une *Assomption* le maître-autel de Saint-Germain des Prés, — comme Simon de Châlons dont Avignon possède quatre tableaux, une *Adoration des Bergers*, une *Notre-Dame de Pitié*, une *Descente du Saint-Esprit* et une *Nativité*.

L'influence italienne y est visible (et explicable à Avignon, cité des papes). Cette influence se revoit dans les œuvres d'un artiste considérable, le plus important peut-être du xvie siècle, Jean Cousin, (1500-1589). Peintre-verrier, peintre et probablement sculpteur, Cousin avait reçu les leçons de son compatriote Thomas Hympe de Sens, membre d'une nombreuse famille de peintres-verriers. C'est dans ce genre que Cousin semble avoir le plus travaillé. A côté des *vitraux* de son maître, à la cathédrale de Sens, Cousin (1530) représenta, dans les verrières la légende de *saint Eutrope*. La chapelle de Vincennes, l'église Saint-Gervais, Villeneuve-sur-Yonne (*Jugement dernier*), Moret, Fleurigny, le château d'Anet, Rome, ont ou ont eu des vitraux de Cousin. C'est surtout dans le choix des sujets et dans la composition qu'il italianise : le procédé et la manière restent dans une note qui sent déjà le style du xviie siècle. Dans le *Jugement dernier* (tableau du Louvre) se meuvent avec aisance d'innombrables personnages. L'*Eva prima Pandora*, à Sens, femme nue couchée sur une tête de mort, reste énigmatique. Un tableau du Musée de Rennes (*Noces de Cana*) lui est attribué, ainsi qu'une *Descente de Croix* (Mayenne) et l'*Aumône* (Musée de Brunswick). Les ouvrages publiés par Cousin eurent de nombreuses éditions. La *Vraie science de la pourtraicture* parut en 1571, après la *Perspective* (1560). On écrit surtout quand on résume, quand on arrive à la fin de quelque chose. L'artiste voulut peut-être conclure le xvie siècle pour faire le départ entre la tradition française et le style italien ou du moins donner la formule de leurs proportions dans le mélange qu'il en avait fait.

Pour tout dire, nous estimons que les grands efforts des rois pour transplanter chez nous le style italien ne réussirent point pleinement et

que le nombre, l'importance de ces tentatives, comparés au résultat obtenu, n'aboutissent qu'à prouver la vitalité de l'école nationale. Combien considérable fut cette vitalité, on le voit à la résistance opposée et cela quand la mode, les faveurs, tout partait de la cour et descendait du roi. Ce ne fut point une résistance voulue, mais instinctive et, par là, plus forte, plus probante aussi.

En 1495, Charles VIII avait ramené d'Italie 22 ouvriers et gens de métiers, parmi lesquels Fra Giocondo, l'architecte Joconde, et Guido Paganino de Modène, dont il ne reste rien après un séjour de vingt ans en France. Ce Joconde, peintre, sculpteur, architecte, était une encyclopédie vivante : il avait enseigné le grec et le latin à Scaliger. On lui attribue deux ponts de Paris. Il construisit l'ancienne Cour des Comptes, antérieure à celle qui fut incendiée en 1871. Son influence pourtant paraît peu. L'architecture française avait commencé elle-même son mouvement de transformation dans un certain esprit que nous analyserons : dans cet esprit, elle le continua.



Fig. 6. — Jean de Bologne : Mercure volant.

François Ier, qui fait acheter des œuvres d'art en Italie, qui appelle Léonard de Vinci (1516), en France où il mourra (1519), qui fait venir André del Sarto (1520), forme une vraie colonie italienne à Fontainebleau surnommée la « petite Rome ». A la tête de cette école sont le Rosso, maître Roux (de 1532 à 1541), le Primatice, Niccolo dell Abbate (demeuré en France de 1552 à 1571) et Bagnacavallo, dont on francise le nom en Baignequeval. Tous sont des hommes de valeur, et, outre cela, des exubérants, des expansifs, d'une activité prodigieuse, trop active même, — éloquence fuyant parfois en bagout. Les bénéfices ecclésiastiques les récompensent richement[1].

[1] Rosso (1496-1541), florentin, a laissé le *Défi des Piérides*, belle toile, et une *Mise au tombeau* (Louvre). Florence, Rome et Berlin possèdent de ses œuvres. — Le bolonais Primatice, rival et ennemi de son compatriote (1504-1570), a vécu près de 40 ans en France : facile, hâtif, il commence avec fougue et se lasse, n'achève pas. Niccolo dell Albate, de Modène [1512 (?) 1571] avait amené ses deux fils Christophe et Camille.

Fontainebleau est décoré par eux d'innombrables peintures allégoriques et mythologiques, qui, presque toutes, ont été détruites, en 1643, par un scrupule religieux absurde. C'est là que le roi reçut Charles-Quint, en 1539, alors que les embellissements n'étaient point terminés. Le Primatice et Niccolo dell Abbate ont orné de *fresques* la salle des fêtes (restauration par Alaux). Le Rosso est représenté par 14 compositions allégoriques de la Galerie de François Ier.

Fontainebleau fut un centre actif : les arts décoratifs y subirent une impulsion qui, celle-là, fut féconde et l'italianisme exerça une grande (sa principale) influence dans le domaine ornemental (nous y reviendrons). Les maîtres italiens avaient sous leur direction de nombreux français, les frères Dubreuil, Toussaint et Pierre [1]; Samson de Paris, les frères Dorigny, Charles et Thomas, les Lerambert, Jean et François, Geoffroi Dumoustier, dont nous avons parlé. Il est malaisé de démêler la part personnelle de chacun : tout était fait sur les dessins du Rosso et du Primatice, sur leurs indications, sous leur direction. On cite aussi Eustache Dubois, qui travailla pour l'aménagement de la réception de Charles-Quint et la décoration des salles, Ambroise Dubois (mort en 1615), auteur de la décoration de la Galerie de Diane.

L'admiration de Charles VIII, de Louis XII, du cardinal d'Amboise, de François Ier, des Valois, l'influence de Catherine et de Marie de Médicis aidèrent l'italianisme dans ses essais d'absorption et de domination. Le midi de la France, resté plus latin, plus classique, durant le Moyen Age, était (et avait été plus tôt) ouvert à l'invasion des idées nouvelles. Les *peintures d'Albi* (1502-1510), fresques sur fond bleu avec rehauts d'or, sont italiennes de style et peut-être l'œuvre d'artistes italiens. Avignon, où séjournèrent les papes pendant tout le XIVe siècle (1309-1411), fut peut-être visité par Giotto et certainement par nombre d'artistes italiens, qui décorèrent le merveilleux palais des Papes (élevé en 1336). La

[1] Toussaint Dubreuil (1561-1602), élève de Fréminet, était meilleur dessinateur que coloriste. On cite de lui *Mars et Vénus* et l'*Histoire d'Hercule* (14 fresques), des vues des *résidences royales* (à Fontainebleau). Avec Jacob Bunel (1558-1614) il fit le plafond de la galerie du rez-de-chaussée du Louvre (sous la galerie d'Apollon), œuvre brûlée lors de l'incendie de 1661. — Fontainebleau fut embelli et décoré dans la suite. Le plafond de la chapelle de la Trinité date de Louis XIII et est l'œuvre du peintre Fréminet, probablement fils du maître de Dubreuil.

sculpture, malgré certaines incertitudes d'attributions, se concentre en plusieurs grands noms et en grandes œuvres. C'est dans la statuaire tombale qu'elle se manifeste d'abord. La statue est longue à se détacher de la masse architecturale et à s'isoler indépendante. Le monument funéraire fournissait d'ailleurs un cadre excellent, bien qu'il prêtât peu

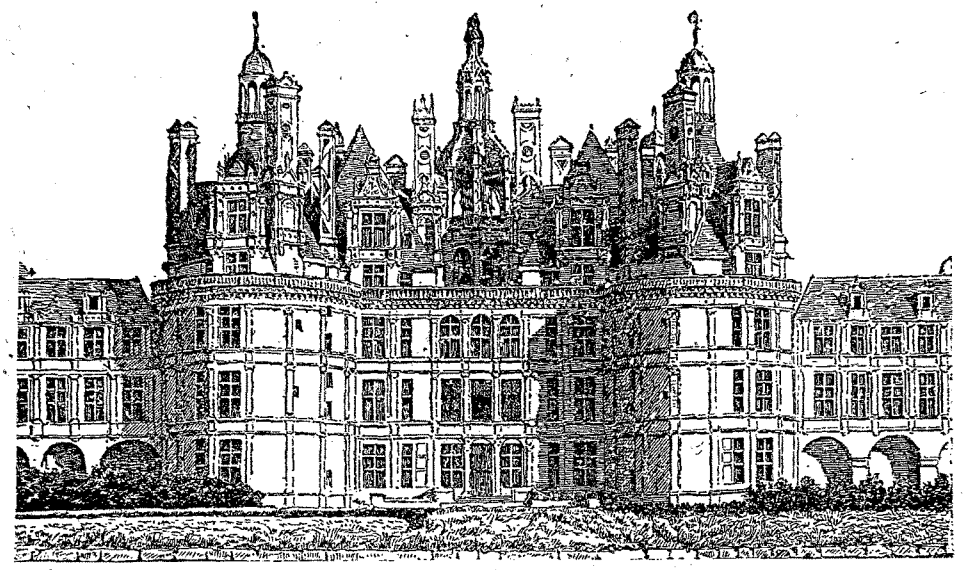


Fig. 7. — Nepveu-Trinqueau : Château de Chambord.

aux mouvements. Le mouvement s'y montre pourtant mais atténué, adouci par la faiblesse de saillie dans les bas-reliefs qui forment panneaux et dont plusieurs sont comparables à ce que l'Italie a produit de plus beau [1]. Tandis que, dans le haut, sont figurés agenouillés le ou les morts (ressemblance cherchée, portrait), dans le bas, dans la pénombre du dessous du portique, s'allongent les mêmes personnages, morts, cadavres (vérité, réalisme même). Puis çà et là en médaillons d'abord, en niches, puis détachées aux angles ou se découpant dans le haut, les statues allégoriques (vertus cardinales, etc.) montrent une autre forme de la statuaire.

Ces tombes des rois, si elles ne sont pas toute la sculpture du

[1] Bas-reliefs du tombeau de Louis XII, représentant l'*entrée à Milan*, la *bataille d'Agnadel*. — Bas-reliefs de la *bataille de Cérisoles*, par Pierre Bontemps, tombeau de François Ier.

XVIe siècle, en constituent la partie la plus riche et résument l'art. Et en effet l'art, cette chose complexe si malaisée à définir en raison de sa complexité même que ne saurait rendre une définition simple, a pour première raison d'être, le besoin d'éterniser l'être fugace dont on veut perpétuer le souvenir. L'art arrache à la mort les formes qui nous sont chères.

Les *tombeaux de Dijon* étaient restés dans le style gothique. Le *tombeau du pape Jean XXII*, dans la métropole d'Avignon, est une sorte de chapelle à jour, une châsse, toute gothique, à frontons aigus, à pinacles et clochetons ; mais on y voit poindre la forme nouvelle : dans l'intérieur, comme sous un portique, gît l'effigie du mort. Tandis que l'ensemble se modifie ainsi dans le monument d'Avignon, les détails deviennent classiques dans le *tombeau de Charles VIII* autrefois à Saint-Denis. Là, il n'y a point de dais, de partie supérieure, et la forme générale est celle du sarcophage, portant sur le couvercle la représentation du défunt ; les détails, les moulures n'ont rien de gothique. Sur les faces plates de cette sorte de piédestal rectangulaire allongé, des médaillons ronds encadrent des bustes allégoriques ; ces médaillons sont séparés par des épées droites.

Le *tombeau de Philibert le Beau* dans la belle église de Brou (Ain) avec ses niches, ses dais, ses colonnettes en faisceaux, conserve, malgré sa date (1506-1512), les dominantes gothiques, probablement par entraînement, pour s'harmoniser avec l'église qui est du même temps et où la partie, qui forme le pourtour de la tombe jusqu'à une certaine hauteur, est tout ogivale[1].

On pourrait dire du *monument des cardinaux d'Amboise* à Rouen que, sans rien de gothique, il donne pourtant l'impression du style du Moyen Age. Les détails n'ont rien d'ogival, mais la décoration est surchargée, encombrée, débordante, à ce point que le principal y disparaît noyé. Le dais qui s'avance, colossal, inquiétant, a quelque chose

[1] On sait que Jean Perréal a fourni les dessins. Il semble que Michel Colomb, qui travailla au monument avec le bourguignon André Colomban, le suisse Conrad Meyt et Jean de Chartres, était assez connu, assez important pour ne point avoir à subir de direction et de sujétion ; mais Perréal était un grand personnage officiel (outre sa valeur) et d'autre part Colomb, livré à lui-même pour la tombe de François II à Nantes, a montré que son idéal était tout différent du style du tombeau de Brou.

du haut plafonnant de la célèbre cheminée de Bruges. L'ensemble n'y est point aisément saisissable ; pas de plan dominant sous ces reliefs multipliés. C'est un tout contestable composé de parties fort belles. Le dessin en fut donné par Roland Leroux (1516) et la sculpture faite par Desanbeaulx, Thérouyn, Chaillon, André le flamand, Laignel, Jean de Rouen.

La forme tumulaire se dessine dans la *tombe de Louis XII* et *d'Anne de Bretagne* (1517-1518) à Saint-Denis: c'est celle du portique ou plutôt d'une sorte d'arc de triomphe où le cadavre bouche la baie jusqu'à une certaine hauteur. Ce merveilleux monument est attribué et rendu au talent des Juste (Jean et Antoine). Etablis à Tours, les Juste sont probablement d'origine étrangère, florentine, croit-on. Antoine, appelé par le cardinal d'Amboise, travailla, vers 1508-1509, au château de Gaillon, où il sculpta pour la chapelle les figures des douze *apôtres*. Jean serait le fils d'Antoine, mort en 1519 : il est le plus célèbre des Juste. En 1495, il fait le *mausolée des enfants de Charles VIII*, en 1507 le *tombeau d'un évêque* pour la cathédrale de Dol, celui de *Louis Poncher* (à Saint-Germain l'Auxerrois de Paris), de *Thomas Bohier* (à Tours). En 1531, il a le titre de sculpteur du roi. La date de sa mort est inconnue [1].

Les artistes à qui est dû le *monument de François Ier et de sa femme Claude de France* (à Saint-Denis) sont tous français. C'est Philibert Delorme qui dessina cette sorte d'arc de triomphe où les bas-reliefs sont de Pierre Bontemps (1552), les statues l'œuvre de Germain Pilon, de Chantrel, de Bigoigne, de Jean de Bourges, d'Ambroise Perret et peut-être de Jean Goujon. La *tombe de Henri II et de sa femme Catherine de Médicis* (1564-1583) est plus simple, plus originale : la sculpture y est moins humiliée, moins modeste, avec les grandes et belles *statues allégoriques* en bronze par Germain Pilon. Longtemps toute l'allégorie consista dans les deux groupes des 4 vertus cardinales (vertus morales, d'après l'antiquité païenne) et des 7 arts (vertus pour ainsi dire intellectuelles, les 7 degrés de la science). Ces quatre vertus cardinales, que Pilon a fait figurer dans le monument de Saint-Denis, sont aussi aux quatre angles du célèbre *tombeau de François II et de Marguerite de Foix*

[1] Un autre Juste, frère de Jean, travailla à Fontainebleau et fit, pour François Ier, une *Léda* et un *Hercule*.

(cathédrale de Nantes). Dans cette œuvre de Michel Colomb ou Columb ou Colombe, la sculpture domine : l'architecture est nulle. Un massif rectangulaire porte les figures tombales et, sur les surfaces latérales, aligne 32 personnages debout, dans des niches, avec, dans le soubassement, une série de médaillons ronds. On ne compte pas moins de 43 statues dans ce beau monument tout de marbre blanc et noir [1].

Pour les morts illustres, le cœur était parfois l'objet d'un monument particulier, comme la *colonne torse* (Louvre) dont le chapiteau contient une urne de bronze où était enfermé le cœur du connétable de Montmorency (1567); c'est l'œuvre de Barthélémy Prieur (?-1607) auteur du *tombeau du connétable et de sa femme* (à Montmorency). Au Musée du Louvre est aussi un beau *buste de Henri IV* par le même artiste, qui a décoré le palais du Louvre de *Renommées* et de *figures allégoriques* (tympan des arcades.)

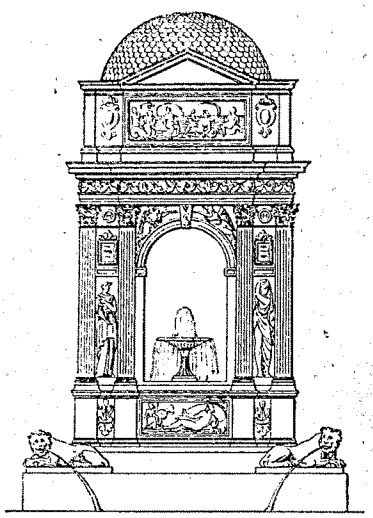


Fig. 8.
Lescot : Fontaine des Innocents.

De Germain Pilon (1535-1590) l'œuvre la plus renommée est le groupe dit des *Trois Grâces* (Louvre), mais qui représente plus vraisemblablement les Trois Vertus Théologales soutenant l'urne destinée aux cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis (comme le dit l'inscription latine du socle). Ses travaux furent nombreux ; nous avons mentionné le monument de Henri II à Saint-Denis. Un gracieux *buste d'enfant* (Louvre) montre qu'il était capable de grâce, bien qu'il soit plus lourd (plus nourri aussi) que Goujon dont il fut le rival. On a de lui de *grandes figures* sculptées en bois pour la châsse de Sainte-Geneviève [2]. Les bustes

[1] Le breton Colomb [1440-1512 (?)], qui a travaillé à Brou, est représenté au Louvre par un *saint Georges*, bas-relief pour le château de Gaillon.

[2] Le bois, dominateur au moyen âge qui lui doit son style statuaire, aura encore ses fidèles jusqu'au temps de Louis XIII ; puis il deviendra le domaine de la sculpture des proues et poupes de vaisseaux, d'où sortira Puget. Les stalles des églises fourniront d'admirables bas-reliefs. — Cependant avec le XVIe siècle, commence le règne de la pierre : de là l'élargissement de la manière. La Flandre restera fidèle au bois.

de *Henri II*, de *Henri III* et surtout de *Charles IX* jeune sont d'admirables portraits.

Mais c'est en vain qu'on voudrait égaler Pilon à Jean Goujon, celui qu'on a surnommé le Phidias français et le Corrège de la statuaire, bien qu'il n'ait point les qualités de sobre force attribuées au sculpteur grec

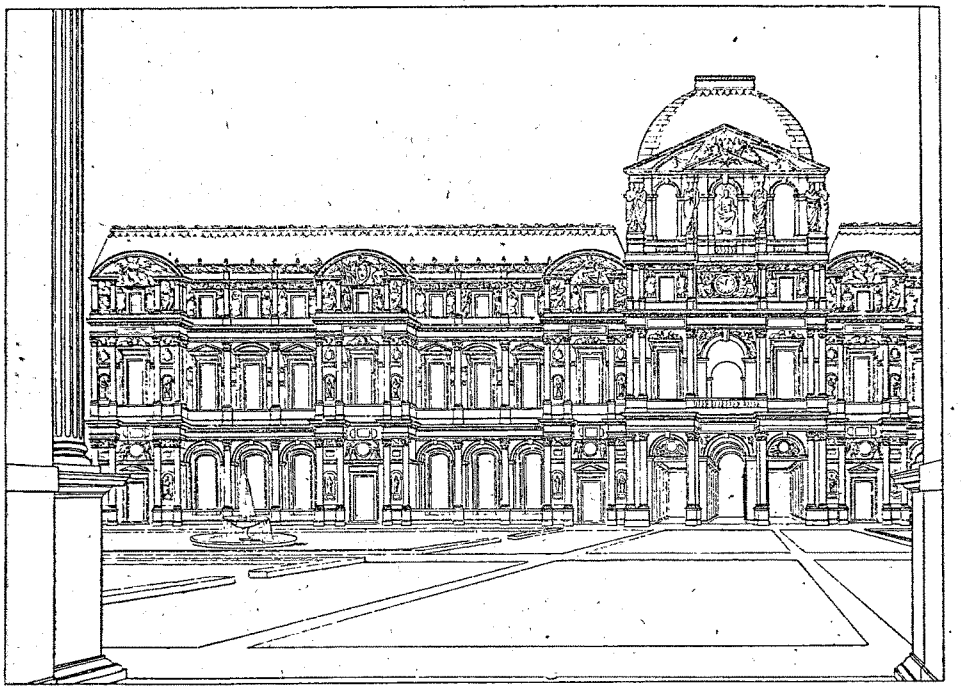


Fig. 9. — Lescot : Aile du Vieux Louvre (le pavillon a été ajouté par Louis XIII).

et que la grâce soit chez lui plus affinée, plus élégante, moins poupine que chez le peintre parmesan qui se plaît aux ovales arrondis des figures. On ne sait rien de sa vie : une légende le fait périr victime de la Saint-Barthélémy, alors qu'établi sur les échafaudages il travaillait à la décoration du Louvre. L'hôtel Carnavalet possède des bas-reliefs de sa main : à Chenonceaux, une cheminée lui est attribuée ; il fut employé au château d'Anet, à Saint-Maclou de Rouen, à Saint-Germain l'Auxerrois. Les *Cariatides* qui soutiennent la tribune de l'ancienne salle royale des Cent-Suisses (aujourd'hui première salle de la sculpture antique) sont une création hardie, personnelle aussi, car Goujon ne connaissait vraisemblablement pas les cariatides d'Athènes. Sa belle *Diane*

au cerf celle qu'on appelle la Diane de Jean Goujon (avec cette belle tête à la chevelure ornée de joyaux) suffirait à prouver la supériorité du ciseau de l'artiste français sur Cellini dont la *Nymphe de Fontainebleau* (Louvre), allongée outre mesure, au modelé mou, est conçue irraisonnablement pour la place qu'elle devait occuper, en haut, toutes les lignes horizontales (déjà exagérées) gardant leurs dimensions tandis que les verticales rapetissées se rapprochaient par le point de vue et outraient encore l'allongement.

C'est que l'art de Goujon est un art de goût et de mesure avec une préoccupation de grâce élégante. Sans doute le *buste de Henri II* est un morceau sévère et nous ignorons si les œuvres perdues ne modifieraient point le jugement à porter; mais sa *Vénus marine*, sa *Nymphe de la Seine* et surtout ses célèbres *Naïades* le montrent plus épris de douceur pénétrante que de force. Les Naïades, traitées dans un timide relief, s'accordaient merveilleusement avec l'ensemble de la jolie fontaine des Innocents. Plus de saillie dans les bas-reliefs eût détonné avec l'encadrement, non de colonnes (rondes) mais de pilastres (plats) à cannelures.

L'artiste qui vise à la force, au réalisme, à la vie grouillante, c'avait été le sacrifié Ligier Richier, le grand lorrain, peut-être l'élève de Michel-Ange. Né à Saint-Mihiel vers 1500, il taille, croit-on, le *Calvaire de Hatton Chatel* (1523), avec ces bas-reliefs profondément fouillés, peuplés et vivants jusqu'aux arrière-plans, — procédé qui sera la caractéristique de sa manière et qu'on retrouve plus puissant encore dans son chef-d'œuvre, le *Sépulcre de saint-Mihiel*, déposition à treize personnages, où la vie et le sentiment religieux débordent, où la statuaire semble ajouter à ses ressources des effets qui paraissaient exclusivement propres à la peinture. Le Christ soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimathie est une inoubliable figure; chacun des acteurs du drame silencieux a son attitude, son expression vivantes; mais au-dessus de tout cela planent une unité de sentiment, une science de groupement qu'on n'avait point connues encore et qu'on ne sait à quoi comparer dans l'avenir [1]. A Bar-le-Duc, Richier exagère la force jusqu'à la violence : il campe debout,

[1] A citer le beau groupe de la *Vierge défaillante* soutenue par saint Jean (à Saint-Mihiel), le *tombeau* de la duchesse de Gueldre (à Nancy), en pierre blanche pour les chairs et noire pour les vêtements.

se détachant sur un manteau princier où le velours se mêle à l'hermine, la *Mort*, la mort vivante, cadavre en putréfaction, rongé déjà, et qui lève le bras, prend des airs de majesté. On prétend, il est vrai, que ce n'est là qu'une forme de monument funéraire en accord avec la volonté du mort. Combien loin de l'art sage, raisonnable, fort pourtant, qui triomphe dans la figure tombale de l'*amiral Chabot* (couché sur le côté, ce qui est rare), buste relevé, bras accoudé sur un casque, belle œuvre attribuée sans certitude à Jean Cousin.

Les Bachelier, originaires d'Italie, établis à Toulouse, ont transporté le style italien dans le Midi de la France où il concordait avec l'idéal local. Nicolas Bachelier, le plus célèbre (1485-1572), naquit à Toulouse, visita l'Italie, reçut les leçons de Michel-Ange, revint et fut renommé comme architecte et comme sculpteur. On lui dut la décoration des châteaux de Montal et d'Assier, l'église d'Assier (1515), plusieurs des stalles d'Auch, les grandes figures décoratives de ces stalles, les stalles de Saint-Bertrand de Comminges (1535) en olivier, le pont Saint-Cyprien, le portail de Saint-Sernin, le clocher de Villefranche. Son chef-d'œuvre est l'hôtel d'Assezat dans sa ville natale[1].

A la Loggia de' Lanzi de Florence, à côté du *Persée* de Cellini, se dressent l'*Enlèvement des Sabines* (marbre, 1583) et *Hercule combattant le Centaure*, œuvres de Jean de Bologne ou plutôt Jean de Boulogne (1524-1606?), venu de Douai à Florence, auteur du svelte, gracieux *Mercure volant* et supérieur à Cellini par l'impression d'une sorte de santé élégante qui n'est pas tout à fait la force.

L'architecture, elle aussi, pourrait prendre pour jalons de son histoire au XVIe siècle les tombeaux de Saint-Denis.

L'engouement pour l'italianisme avait amené Giocondo sous Louis XII, puis, sous François Ier, Vignole, célèbre auteur du *Traité des Ordres*, Dominique Boccador de Cortone qui, en 1533, construisit l'Hôtel de Ville de Paris, Serlio qui rebâtit Fontainebleau ; mais la France n'eut

[1] Combien d'autres célébrités régionales! Desenbeaulx, que nous avons cité parmi les sculpteurs du tombeau de Georges d'Amboise (1520), est l'auteur de statues au portail de la cathédrale de Rouen et du grand bas-relief qui y représente l'arbre de Jessé. Marchand, employé à Gaillon et au tombeau de François Ier, sculpte un jubé pour une abbaye près d'Orléans, sa ville natale. François Gentil a laissé un grand nombre de statues dans les églises de Troyes où il était né (mort en 1588).

point besoin de ces importations. L'architecture, art de bon sens, de logique et de raison, s'y développa naturellement, sans qu'on aperçoive l'influence de la colonie étrangère.

Et d'abord l'église reste gothique — fidélité légitime du même dogme aux mêmes expressions. L'église de *Brou* (vers 1510) est toute gothique — comme le clocher de *Chartres* (œuvre de Jean Texier, architecte, sculpteur, et de Thomas Levasseur), comme la flèche de *Notre-Dame de Paris*, comme la *Tour Saint-Jacques* (Paris), la *Tour de Beurre* (Rouen), *Saint-André* (Bordeaux), *Saint-Jean* (Soissons), la *flèche de Beauvais* (1555, par Maréchal et Jean Wast). Les chapelles des châteaux de nouveau style restent ogivales : Philibert Delorme innove à Anet avec sa chapelle païenne (1552). Le *chœur de Saint-Pierre à Caen* (1521), si élégant, n'ose pas : il est Renaissance, mais garde les chimères, gargouilles et les dais surplombant les niches[1].

Les châteaux forts sont la forme nouvelle de la société nouvelle. Au château fort militaire, forteresse farouche, fermée comme une armure, a succédé le château aimable jusqu'à l'exagération. Cela n'a pas été sans transition. Dans ces tours rondes des temps précédents on a pratiqué des ouvertures par où l'intérieur, moins effrayé, risquait un œil sur l'extériorité plus rassurante. De là ces fenêtres qui ont l'air de placage, forment des cadres enjolivés ; de là ces agréments des portes : tout cela jure avec les masses sévères du bâtiment même. Puis le nouveau-venu s'enhardit, s'étend, accapare, l'emporte : les éléments anciens disparaissent ou plutôt se modifient.

Le plan, l'ensemble, conservent pourtant la trace des dispositions antérieures. Le quadrilatère d'autrefois subsiste avec ses constructions encadrant une cour intérieure. Autrefois cette cour triste était encore attristée par la menace du donjon, refuge suprême, qui se dressait en son milieu. Le château, le palais qui auparavant regardait vers l'intérieur, eut d'abord toute sa beauté sur cet intérieur, dans la décoration de ses quatre faces sur la cour : il en fut encore ainsi du Louvre et la partie qui, dans le Louvre actuel, est l'œuvre de Pierre Lescot, est ornée de sculptures sur la cour qui occupait le quart de la cour actuelle.

[1] Saint-Étienne et Saint-Eustache de Paris troublent un peu le gothique.

Cette cour carrée se retrouve dans presque tous les châteaux du XVIe siècle, — à *Ecouen*, œuvre de Bullant, à *Anet*, œuvre de Philibert Delorme; mais elle s'agrandit, est aérée, moins surplombée. Elle ose

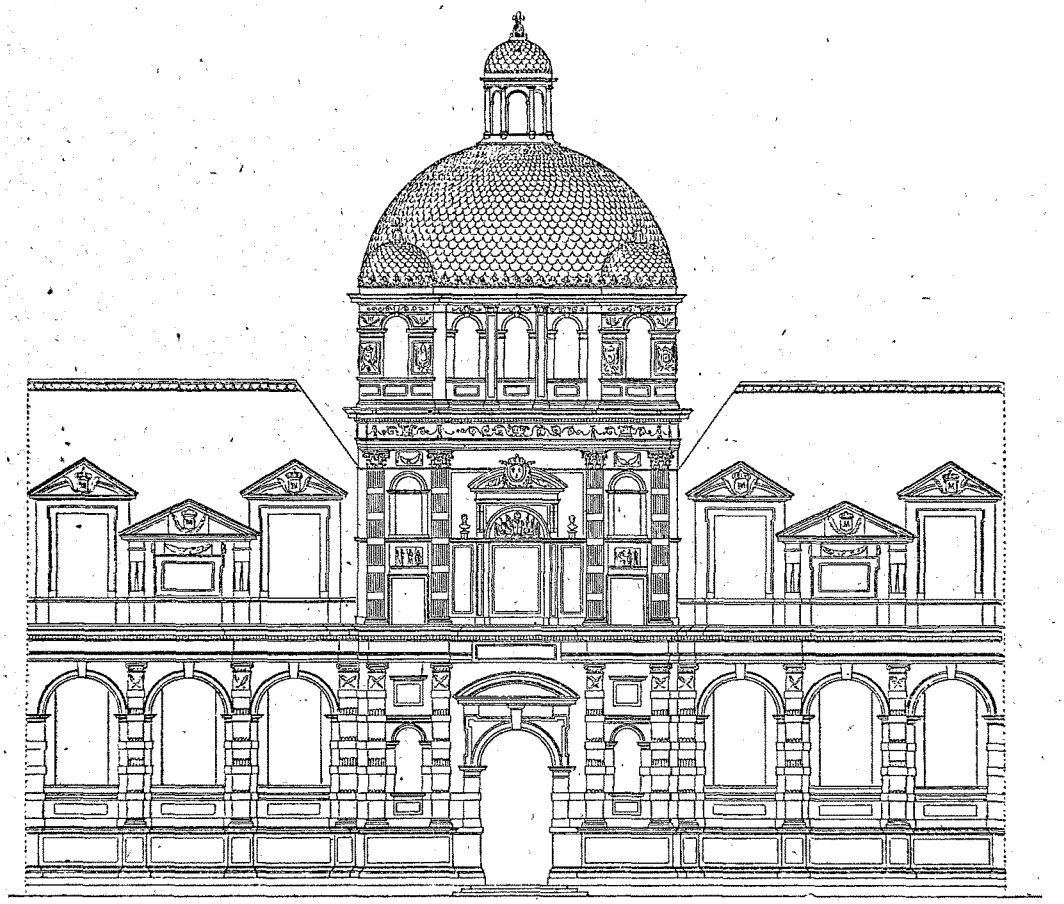


Fig. 10. — Delorme : Les Tuileries.

même affronter le dehors ou du moins parfois ne s'en sépare que par une galerie, une porte en arc de triomphe, très ornée de sculptures et de reliefs — comme à Anet [1]. Le château veut plaire dès le seuil, plaire même de loin. Sans doute on conserve les fossés; mais ces protecteurs,

[1] L'arc de Gaillon (École des Beaux-Arts de Paris) est de l'époque de transition, du style Louis XII. Il est l'œuvre de Pierre Fain, vers 1507-1509. Gaillon, résidence du cardinal d'Amboise, fut élevé sur les plans de Pierre Valence qui travailla à Tours et à Rouen. — Mort vers 1518.

ces défenseurs de jadis, ne jouent plus guère qu'un rôle où la mise en scène est le but : ils servent à détacher du sol le château, à le faire valoir, à lui donner de la hauteur et de l'élancement. *Fontainebleau*, *Chenonceaux* surtout, montrent le parti de décoration tiré de l'eau. A Chenonceaux, cela devient un décor, quelque chose de théâtral : le pont-levis d'antan, s'est transformé en un élément de grâce. L'eau des fossés, le cours d'eau qui passe le long du château, sont d'agréables miroirs où tremblent les silhouettes renversées où le château se double : c'est comme un bassin extérieur.

Le fossé est souvent remplacé par des rampes douces, sortes de longs balcons qui allongent au-dehors leurs obliques balustrades, invitent à entrer, annoncent le palais, le mettent presque de plain-pied, effacent les distances par une sorte de condescendance.

Le château lui-même a un air de fête : il a l'exubérance du costume d'alors tout en panaches, en bouillons, en crevés, en découpures, en mélange d'étoffes chatoyantes. Les baies sont nombreuses, plus en largeur qu'auparavant. L'ogive pointue et contractée disparaît dans le haut; la ligne droite la remplace, avec des coins arrondis et parfois au centre une petite pointe en accent circonflexe qui rappelle le temps passé. Aux angles du palais, on reconnaît à peine les tours du Moyen Âge : elles se sont changées en sortes de tourelles allongées, minces, sveltes, retroussées sur des culots. Si à *Chambord* elles gardent leur masse énorme, la décoration de colonnettes et de galeries aveugles simulant des étages y atténue, y supprime l'impression première, la métamorphosant en une sensation de luxe et de bien-être rengorgé. Le plus souvent, et surtout à partir du milieu du siècle, les tours angulaires deviennent des pavillons carrés, pavillons d'habitation, véritables maisons aux étages de fenêtres régulières et nombreuses.

Dans le haut, au lieu de créneaux militaires, sont maintenant de pacifiques corniches. De là partent les toitures, demeurées hautes exagérément, mais d'une hauteur d'apparat, sortes de coiffures où les multiples cheminées se dressent comme de longs plumets (château de *Chambord*, œuvre de Pierre Nepveu, dit Trinqueau, qui travailla aux châteaux de *Blois* et d'*Amboise* ; mort en 1538).

A l'intérieur, les salles sont immenses, mieux éclairées, reliées

entre elles non plus par ces escaliers raides, en colimaçon, qui vrillaient l'épaisseur des murs, mais par des escaliers monumentaux où se plaît la fantaisie des architectes [1], — larges parfois au point d'occuper un pavillon entier comme à *Blois* [2].

Ce mouvement de l'architecture eut pour promoteurs le roi et les Mécènes [3] ; il eut à sa tête une élite d'artistes français parmi lesquels Lescot, Bullant et Philibert Delorme tiennent la première place.

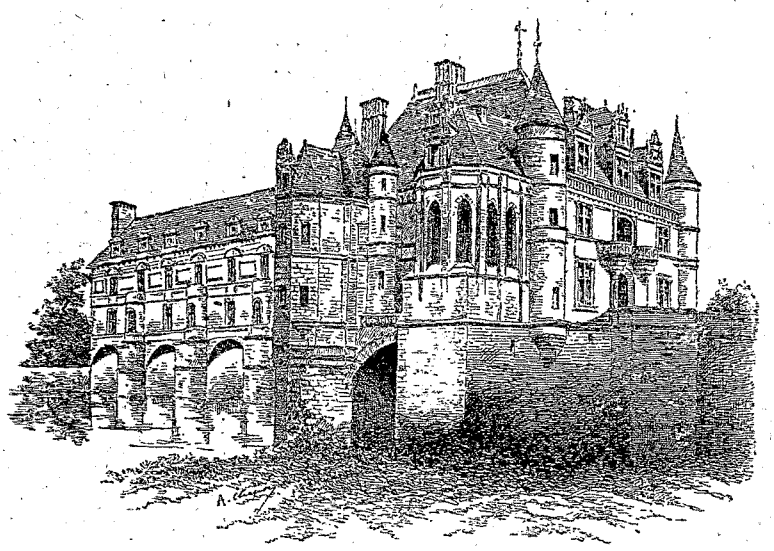


Fig. 11. — Chenonceaux.

Pierre Lescot (1510-1578) reste l'auteur de deux chefs-d'œuvre, la partie Sud-Ouest du *Vieux Louvre* (terminée en 1548) jusqu'au pavillon de l'Horloge, et la *Fontaine des Innocents*. De tout le Louvre, l'œuvre de Lescot constitue la partie la plus belle, bien qu'on ait pu lui reprocher le peu de hauteur du rez-de-chaussée, proportions justifiées par les proportions mêmes du Louvre qui ne comprenait et ne devait comprendre que le quart de ce qu'on appelle aujourd'hui le Vieux Louvre. Jean Goujon qui orna de sculptures l'édifice (tribune des cariatides et extérieur),

[1] Escalier de Chateaudun.

[2] Le château de Blois, embelli par Louis XII, par François Ier, doit au premier de ces rois sa partie orientale et, au second, l'escalier fameux et la façade Nord-Ouest.

[3] Georges d'Amboise et les Montmorency.

fut peut-être le collaborateur de Lescot pour l'architecture même. La fontaine des Innocents, où collaboraient les deux grands artistes, est peut-être plus belle encore, plus pure, d'une grâce fine et saine, — comparable au petit temple circulaire de Bramante.

Jean Bullant (1510-1575), eut la gloire de précéder Lescot, dans le château d'*Ecouen* fait avant 1540, où on reconnaît le type des nombreux châteaux du XVIe siècle, — avec les pavillons carrés aux angles, les avant-corps sur le milieu des façades. Il y renouvelle l'emploi des niches entre les colonnes. Son joli portique est demeuré célèbre. Il ne reste presque rien de lui à l'*Hôtel Carnavalet* où il avait travaillé ; des *Tuileries*, à l'édification desquelles il avait pris part avec Delorme, rien n'a subsisté. La colonne de la *Halle aux blés*, reste de l'ancien hôtel de Soissons, est de Bullant.

Philibert Delorme (1515-1570) est plus savant, peut-être moins artiste que les précédents, certainement moins que Lescot. Il a laissé des traités techniques, a inventé un système de charpente courbe, qu'il a employé au château de *la Muette*.

Parmi ses œuvres, on cite les *Tuileries* disparues (modifiées d'ailleurs après lui), le château d'*Anet*, le *tombeau de François Ier* à Saint-Denis, le *tombeau des Valois* (démoli en 1719). Son style se plaît au circulaire (*Tuileries*, *tombeau des Valois*). Il a employé la coupole (si rare au XVIe siècle), aime les niches entre les colonnes ; orne les fûts de ces dernières, les complique de décorations, de bossages qu'on retrouvera dominants dans le style Louis XIII.

On peut dire qu'avec lui et Bullant le XVIe siècle se termine : dès le dernier tiers, on voit poindre le style Henri IV, préface du style Louis XIII, préface qui en contient tout ce qui est national, avant la grande influence flamande[1].

[1] Que de noms de palais sinon d'artistes il faudrait citer ! Ce XVIe siècle est le siècle des châteaux. Et *Saint-Germain*, œuvre hétéroclite, et *Chantilly* et *Azay-le-Rideau* et *Villers-Coterets* et *Folembray*. L'architecture civile cite les Hôtels de Villes de *Nevers*, *Saint-Quentin*, *Arras*, le *palais de Justice de Rouen*, œuvre de Roger Ango, artiste qui appartient aux précurseurs français de la seconde moitié du XVe siècle.

Les Arts Décoratifs de la Renaissance

La Renaissance, que l'on confond généralement avec le XVIe siècle, naît plus tôt en France et beaucoup plus tôt en Italie, à supposer que l'Italie ait jamais abandonné complètement la tradition classique. C'est par l'Italie que la France eut la révélation de l'antiquité et cela, grâce aux expéditions et aux guerres qui firent connaître à la noblesse qu'il y avait un idéal de vie heureuse et raffinée, supérieur comme charme à l'existence qu'on menait dans les tristes châteaux du Moyen Age.

En même temps que l'invasion turque chassait de Constantinople et répandait dans toute l'Europe occidentale les savants, les lettrés et les artistes grecs, la guerre de Cent ans se trouvait terminée chez nous et le pays, délivré de l'angoisse, allait déployer une incroyable activité.

Le règne de Louis XII (1498-1515) fut l'aboutissement de ces quarante-cinq ans de préparation, de reprise de soi-même. « Pour un gros et riche négociant que l'on trouvait sous Louis XI, à Paris, à Rouen et à Lyon, — écrit Claude de Seyssel, — on en trouve aujourd'hui cinquante. On ne fait guère maison sur rue qui n'ait boutique pour marchandise et pour art mécanique, et font à présent moins de difficulté d'aller à Rome, à Naples, à Londres et ailleurs delà la mer qu'ils n'en faisaient d'aller à Lyon ou à Genève. Plusieurs grosses villes, qui étaient à demi vagues et vides, aujourd'hui sont si pleines que à peine y peut-on trouver lieu pour bâtir maisons neuves, et les autres ont les faubourgs

presque aussi grands que sont les villes ; et l'on voit généralement par tout le royaume bâtir de grands édifices tant publics que particuliers et sont pleins de dorure, et non pas les planchers (plafonds) tant seulement et les murailles qui sont pas dedans, mais les toits, les tours et

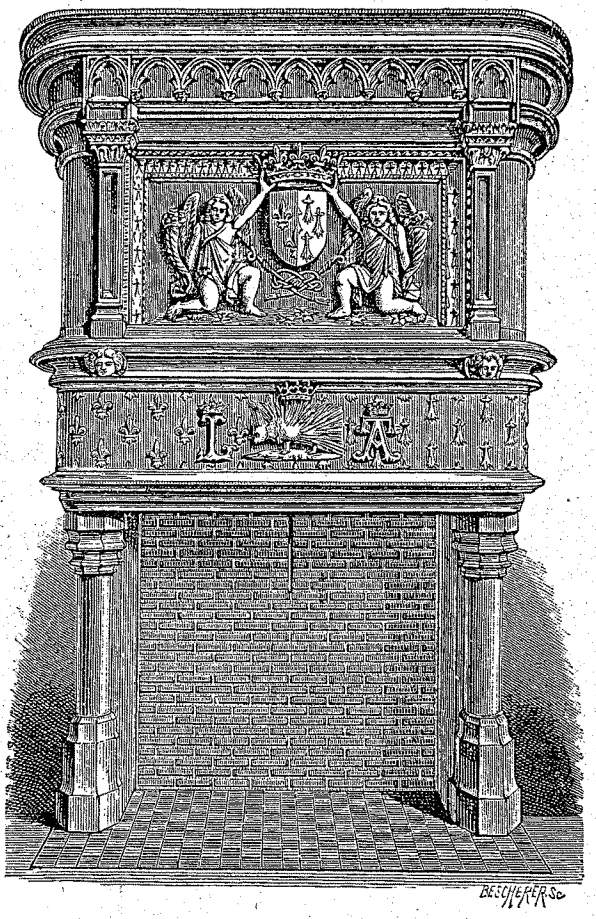


Fig. 1. — Cheminée du château de Blois portant le porc-épic de Louis XII.

les statues qui sont au dehors. Et si (aussi) sont les maisons meublées de toutes choses plus somptueuses que jamais ne furent. »

Ce luxe des villes imitait le luxe de la cour. Les temps précédents avaient vu les rois vivre plus renfermés, dans les châteaux dont toute la beauté était tournée vers la cour intérieure entre les quatre tours angulaires qui conservaient l'aspect de la forteresse. La maison du roi était en somme restreinte, composée de nobles et de religieux « fonction-

naires ». Sans doute il y avait des fêtes (entrées de rois, etc.), extérieures, mais moins fréquentes, moins ouvertes pour certaines ; d'ailleurs la guerre de Cent ans n'avait point été une époque favorable aux réjouissances ; une cour ne se forme guère aux environs du roi que vers le XVIe siècle, avec l'influence croissante de la femme et le désir de plaire. L'Italie, on ne saurait trop le répéter, ne fit pas connaître que l'antiquité, elle éveilla l'idée et l'envie d'une existence plus confortable, plus agréable, meilleure. Cela fut le résultat des guerres et aussi des ambassades, par exemple, de l'ambassade de César Borgia en France, la deuxième année du règne de Louis XII. Le cortège émerveilla Paris. On voulut rivaliser, imiter.

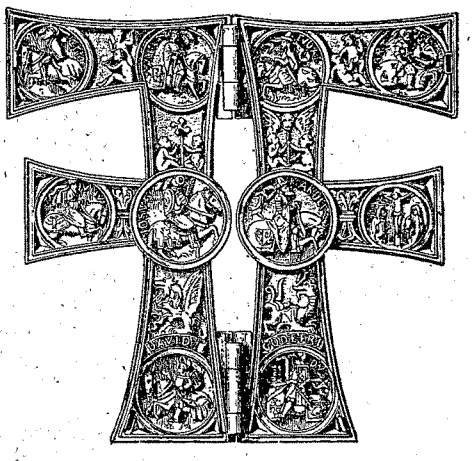


Fig. 2. — L'F de François Ier (diptyque en bois).

En fait, le style Louis XII est très italien d'esprit. Il s'écarte du gothique, mais n'est point encore la Renaissance proprement dite, ou plutôt, dans ce qu'on appelle la Renaissance, on peut démêler trois et même quatre styles successifs, très distincts, — le style Louis XII, le style François Ier, le style Henri II, le style Henri IV.

Le style Louis XII peut s'étudier au château de *Blois*, dans les restes de *Gaillon* et surtout sur le *tombeau de Louis XII* à Saint-Denis.

La figure humaine ou animale n'y tient point la place qu'elle va prendre à l'époque suivante. L'ornementation est surtout végétale. Elle se compose de feuilles, de fleurs, de fruits peu nombreux, laissant paraître largement les fonds. Les branches, les soutiens sont maigres, courts, peu courbés et partent le plus souvent d'un axe médian très marqué, formé d'une tige centrale, interrompu par des culots un peu forts qui ressemblent à des bas de lampadaires, à des sortes de vases allongés et, souvent même, sont tout en bas remplacés par un vase d'où monte le tout. L'effet n'est point celui d'une richesse touffue, mais discret et sobre. C'est le retour de la symétrie et de la ligne droite. Tout cela reste très architectural. Le gothique est fini. Les baies sont couron-

nées de lignes droites avec arrondissement des coins et des angles. Parfois une pointe se relève au milieu et fait ressembler le tout à une accolade horizontale. Cet arc, que les Anglais appellent l'arc Tudor, est en fait comme une ogive sur laquelle on aurait pesé pour l'aplatir. On retrouve ces caractéristiques dans les bois sculptés, le meuble conservant encore la forme architecturale.

Au *porc-épic*, emblème choisi par Louis XII, succèdent la *salamandre* et l'*F* couronné de François Ier (1515-1547.)

L'influence exercée par l'ambassade de César Borgia à Paris en 1499

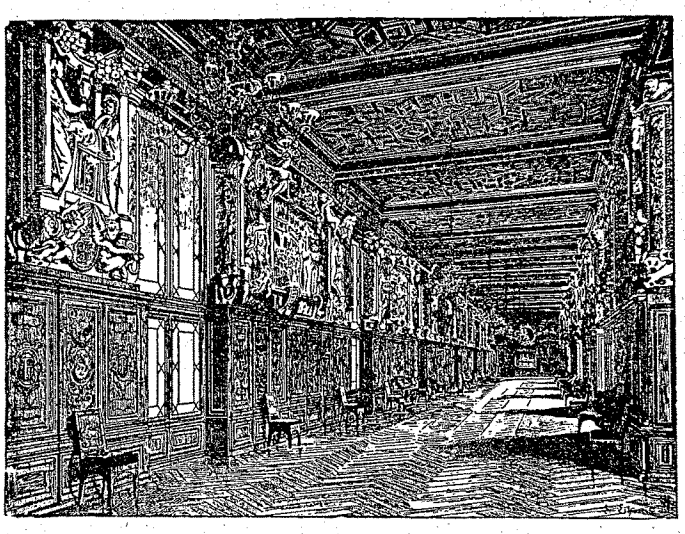


Fig. 3. — Galerie François Ier à Fontainebleau.

sur le goût public sous Louis XII, a ses pendants, sous le nouveau règne, dans la réception de Charles-Quint et dans la fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or. C'est pour offrir à son hôte une demeure qui lui fît honneur aussi bien qu'à lui-même que le roi-chevalier entreprit d'embellir *Fontainebleau* : il y avait là une victoire à remporter, victoire d'une espèce particulière et nouvelle. L'amour-propre des princes avait changé d'idéal : à l'idéal de force succède ou du moins s'adjoint un idéal de luxe et de beauté. La célèbre entrevue du Camp du Drap d'Or est plus suggestive et plus probante en ce sens. L'épisode de la lutte à bras-le-corps entre François et Henri VIII, son hôte, témoigne du désir d'être physiquement le plus fort ; cela, c'est le passé, c'est ce qui finit ou du

moins c'est ce qui a dominé exclusivement et qui disparaît ou du moins laisse place à d'autres préoccupations. Cette autre chose, c'est l'ambition nouvelle, une émulation de faste et de prodigalité. Toute la cour suivit le courant. Les splendeurs du Camp étaient inimaginables : il s'agissait d'écraser les autres de son luxe. « Plusieurs — écrit Du Bellay — y portaient sur leurs épaules leurs moulins et leurs prés. » On s'appauvrissait

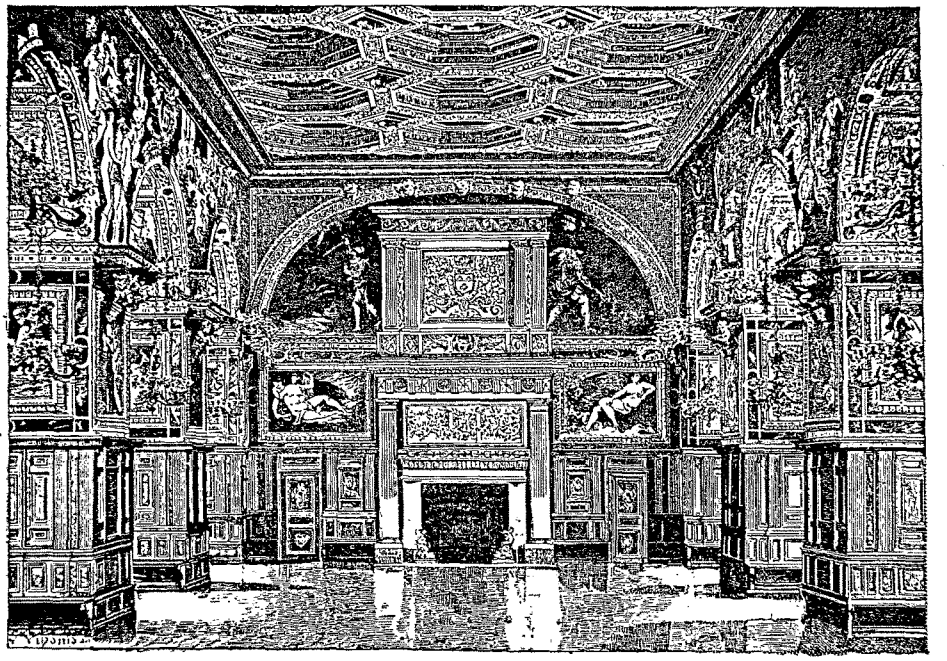


Fig. 4. — Galerie Henri II (Fontainebleau).

dans un but d'apparat et de magnificence : la bourse en pâtissait, l'art et le goût y gagnaient.

Ce qu'on entend généralement par style Renaissance a toutes les caractéristiques du style François Ier. L'origine est encore l'Italie, mais plus par l'intermédiaire des artistes appelés en France.

Au commencement du XVIe siècle, on découvrit à Rome des peintures antiques qui ornaient les *Thermes de Titus* ou plutôt de la Maison Dorée de Néron, chambres que Titus avait comblées, quand il y avait construit les Bains qui portent son nom. Ces peintures, à une époque où on ne connaissait pas encore les décorations murales de Pompéi, excitèrent l'admiration des artistes et notamment de Raphaël qui, avec ses élèves

Jean d'Udine et Jules Romain, les imita dans les ornements des *Loges du Vatican*. Comme les chambres des Bains étaient souterraines, on appela ces arabesques des grotesques ou peintures de souterrains (de grottes), sans prêter au mot grotesque le sens qu'il a pris depuis. Ce n'est pas l'architecture aérienne et féerique des décorations de Pompéi : l'esprit n'est plus le même. Les médaillons rectangulaires ou ronds formant petits tableaux, séparés par des rinceaux où jouent des Amours, sont loin de la richesse exubérante de la Renaissance : les détails sont petits, très séparés, font songer à quelque tapisserie et donnent plutôt l'idée de quelque arabesque d'un faux Louis XVI. Cependant c'est la rupture violente avec le Moyen Age.

Les artistes, appelés en France par François Ier, y apportèrent un autre esprit de décoration, esprit qui explique les tendances qui en résultèrent. Les « grotesques » de Raphaël ne prêtent qu'aux légers reliefs et c'est au contraire l'accentuation du relief qui caractérise la sculpture décorative du style renaissance chez nous.

Fontainebleau fut le foyer. Les promoteurs, le Rosso, le Primatice, Niccolo dell Abbate décorèrent le palais et dessinèrent des modèles, notamment pour l'atelier de tapisserie fondé en 1535. La *salle des fêtes*, la *galerie Henri II* (château de Fontainebleau), décorées de peintures mythologiques, l'une par le Primatice et Niccolo, l'autre par maître Roux (le Rosso), sont dans un goût particulier. La peinture en Italie resta longtemps plus chrétienne que païenne (pour les sujets) ; ce n'est guère qu'avec les Carraches que la mythologie domine avec les nudités. La décoration de Fontainebleau est déjà toute mythologique. Ce qui plut aux princes voluptueux, à François Ier, c'était non pas le paganisme mais l'occasion de belles nudités qu'il offrait. D'autre part ces amours des dieux, cette histoire de l'Olympe, étaient fécondes en métamorphoses où se mêlaient les caractérisques d'espèces différentes et même le règne végétal avec le règne minéral. Certaines déités, certains êtres fabuleux présentaient même ce mélange, les Sirènes par exemple, les Faunes, les Centaures, etc. Cela prêtait à la fantaisie dans un sens décoratif tout trouvé. Indépendamment des dieux, des demi-dieux, des héros, avec leurs attributs, on avait pour la décoration peinte ou sculptée tout un monde de cariatides, de termes, d'êtres où s'unissaient deux natures,

humaine et animale ou même humaine et végétale. Les *Métamorphoses* d'Ovide n'étaient-elles point parsemées d'épisodes où une créature humaine était changée en plante, en arbre?

Tout cela, c'est la mythologie décorative de la Renaissance qui, sous François Ier, anime tout, fait vivre la colonne, le support, en les remplaçant par quelque être animé, cariatide, chimère, etc. Cette « iconologie » nouvelle, variée, aimable, plus claire même et plus déchiffrable, vint au moment où la symbolique chrétienne, surtout byzantine d'origine, toute en signes mystérieux, sèche, n'était plus guère comprise du profane ; d'ailleurs elle n'était point à sa place, ailleurs que dans l'édifice religieux. Le style de la Renaissance est donc le style où l'art décoratif se rapproche le plus des Beaux-Arts, celui où la figure intervient le plus.



Fig. 5. — Le chiffre de Henri II (heurtoir).

L'ensemble des meubles conservait, comme au Moyen Age, la forme architecturale, mais dans le style nouveau. Si les meubles du Moyen Age ressemblent à de petites églises, le meuble de la Renaissance a l'air le plus souvent d'une façade de temple à un ou deux étages, le second présentant un portique à fronton. Partout des corniches, des colonnes. Le lit lui-même, lit à quenouilles, dresse à ses quatre coins quatre colonnes, colonnes de fantaisie, parfois semblables à des lances de chevaliers, mais colonnes par l'ensemble et la fonction. Sur les armoires, les cabinets, les dressoirs, se détaillent d'innombrables bas-reliefs en bois sculpté. Les vantaux, les portes sont les panneaux naturels où s'encadrent ces motifs à personnages. Si le personnage est isolé, on le campe dans quelque niche entre deux colonnes, niche dont le haut s'arrondit

en arcade classique. Le support, comme nous l'avons dit, semble trop calme sous forme de colonne : il se métamorphose en quelque terme aux bras coupés, issu d'une gaine ou en quelque personnage plus ou moins fantastique.

Il est remarquable que, entre la silhouette du meuble du temps de

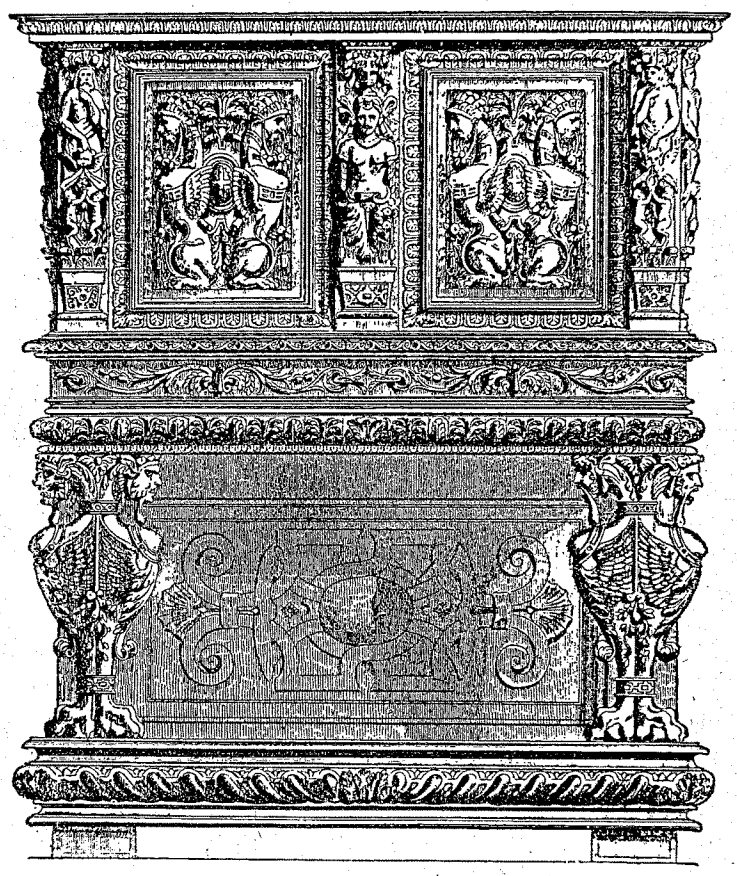


Fig. 6. — Crédence de style François Ier.

François Ier et celle du meuble du temps de Henri II, apparaissent les mêmes différences qu'entre les deux ombres chinoises fournies par les costumes d'alors. Le costume et le meuble de François Ier sont exubérants de saillies et de cavités, — plumes, manteaux, bouillons, boursouflures, reliefs débordants, avance du soubassement. Dans le costume et le meuble Henri II, retenue des reliefs, moins de saillies redondantes, silhouette plus maigre, lignes droites dominantes.

Le style Henri II fut en effet une réaction contre le style François Ier, contre celui que nous entendons généralement par le mot Renaissance

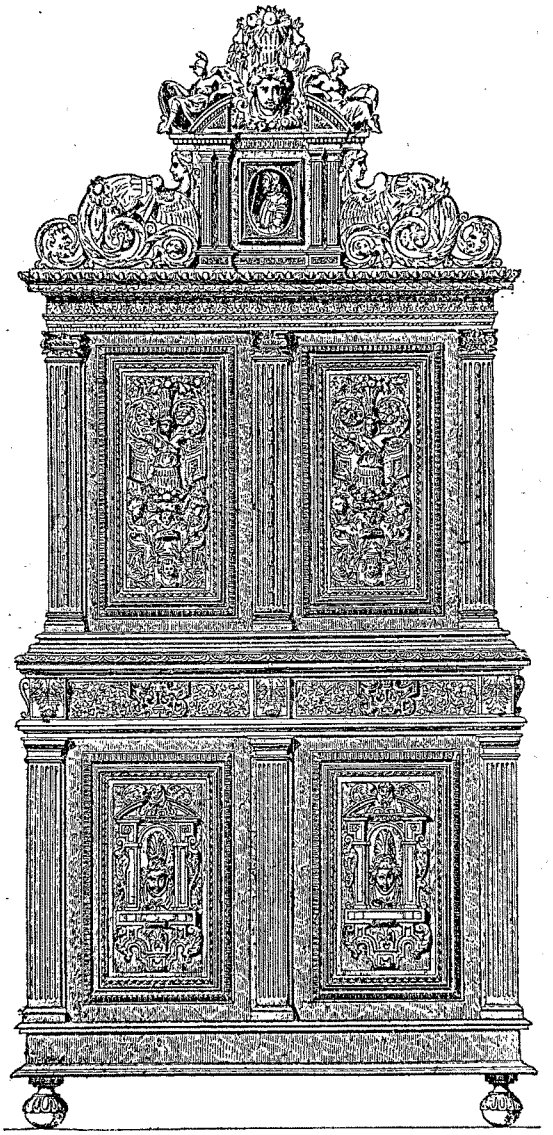


Fig. 7. — Cabinet Henri II.

L'ensemble du meuble est toujours d'une forme architecturale, même d'une forme plus architecturale que sous le règne précédent, qui avait donné plus de place aux reliefs de la sculpture. Le meuble devient plus géométrique, plus régulier comme cube. Les expansions des saillies sont

ramenées presque au plan, aussi bien dans le profil sur les côtés que en avant sur la façade. Il s'ensuit une certaine sévérité en raison de l'absence ou de la rareté des courbes. Les termes, les cariatides, la figure de fantaisie ont rendu leur place aux colonnes qui se font longues, fines, à petites cannelures ou à décor de petites fleurettes en rinceaux légers. Leur maigreur svelte fait que souvent on les approche, on les met deux à deux, on les « gémine ». Le cabinet, sévère, n'a ni la vie plantureuse du style précédent ni la gaîté des « stipi » italiens, où l'on incruste des marbres et des subtances de toutes les couleurs.

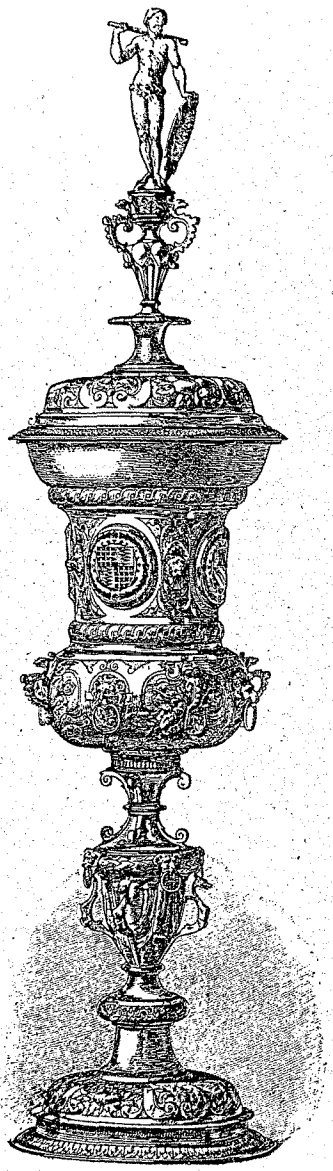


Fig. 8. — Hanap allemand.

L'ornementation abandonne un peu le règne végétal et le règne animal ; elle se fait géométrique surtout dans les marqueteries (ivoire et ébène) qui sont fréquentes. L'ornement est plus fin, plus élégant, les bois employés sont de ton triste (surtout l'ébène).

Cette géométrisation de la décoration n'est nulle part plus manifeste que dans la décoration de la faïence d'Oiron dont nous reparlerons.

Le chiffre caractéristique est un H entre les jambages duquel on aurait plaqué deux C, le premier retourné, de façon que, avec les jambages de l'H, cela donne deux D, allusion équivoque (le double C) à Catherine de Médicis, femme de Henri II, et (le double D) à Diane de Poitiers, favorite du Roi [1].

[1] D'ailleurs le C, étant de la forme d'un croissant, suffisait : l'attribut de la déesse Diane devenait celui de la favorite, qui eut une heureuse influence sur les arts. Henri II également favorisa les artistes, appela des Italiens (Lyon), des verriers de

Henri IV (1589-1610), malgré l'opposition de Sully et les préférences de son premier ministre pour l'agriculture, encouragea les artisans, en logea au Louvre. Son temps, qui sert de transition entre le style Henri II et le style Louis XIII, voit naître un style peu marqué qui ressemble plus au premier qu'au second. On peut l'étudier dans l'ornementation de la Chambre à coucher de Henri IV, avec la balustrade formant alcôve (au Musée du Louvre). La caractéristique est la forme des colonnettes en forme de balustres, où le dessin a plus de grâce que dans le Henri II et n'offre rien de l'aspect glandiforme des balustres Louis XIII.



Fig. 9. — Aiguière d'Étienne Delaulne.

La Renaissance ne domina pas en même temps et dans le même sens les arts décoratifs de toute l'Europe. L'Italie possédait le style dès longtemps et, en somme, se montra plus modérée et plus sobre. L'Angleterre tempéra l'art nouveau en y mêlant la lourdeur flamande. L'époque de la reine Elisabeth, à la fin du siècle, est même toute flamande dans l'ornementation; c'est comme pendant de notre style Louis XIII, un style Louis XIII en avance sur nous. L'Allemagne voit se développer un style Renaissance plus émancipé, plus libre de souvenirs classiques. Les ornemanistes et les artisans y manifestent une originalité, une verve qui parfois sont de mauvais goût, mais font des meubles, des pièces d'orfèvrerie et des moindres objets (même des plus vulgaires) des œuvres intéressantes, pleines de vie et d'imagination. Ailleurs, sans doute, on dis-

Venise, des céramistes de Pesaro. François Ier avait fondé à Fontainebleau, outre un atelier de tapisserie, une manufacture d'émaux.

tingue les différences dues au tempéramment national, mais nulle part cette marque de race n'est plus profonde. L'art ornemental y est plus populaire en même temps que plus autonome, plus indépendant des Beaux-Arts proprement dits. Cela tient à ce que l'organisation vivace des corporations maintenait l'artisan dans un milieu favorable où l'art était dans l'air et où la science du procédé et du métier ne se perdait point. Augsbourg et Nuremberg étaient des centres grouillants, aussi grouillants que les œuvres mêmes qui en sortaient, toutes peuplées de foules de personnages et noyées dans les feuillages et les rinceaux.

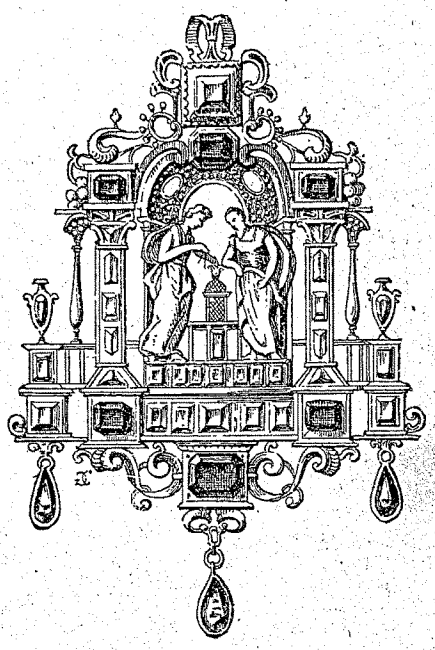


Fig. 10.
Pendant attribué à Benvenuto Cellini.

Il est notable que, tandis qu'ailleurs les plantes et les êtres s'unissaient en êtres fabuleux dans la décoration, l'art allemand les séparait davantage et donnait à la flore, fleurs et feuilles, feuilles surtout, une importance des plus grandes dans l'ornement.

Les ornemanistes sont légion à ce moment : ils dessinent des modèles pour tous les métiers. Il ne s'agit plus ici de tableaux à tisser, de cartons, mais bien d'objets particuliers, ayant chacun son idéal particulier, ses formes imposées, sa fonction : ce sont des modèles de meubles, de vases, de poignards, de marteaux, etc.

Ces ornemanistes sont peu connus du public, sauf quelques-uns qui ont acquis la célébrité ailleurs. Si on les connaissait, on les admirerait; il y a dans ces estampes une dépense incroyable de talent et de fantaisie. L'artiste s'y inspire du goût d'alors, mais il exerce aussi son action sur ce goût. Ces feuilles qu'on achetait donnaient des idées à l'artisan, passaient dans les formes qu'il créait. C'est réparer une injustice que de faire place ici à ces directeurs d'imagination, inventifs et le plus souvent dessinateurs merveilleux. Il est regrettable que leur influence n'ait

pas partout et toujours résisté à celle des peintres qui ont dévoyé certains arts décoratifs, en leur proposant pour idéal le tableau.

Ici nous sommes, comme souvent, injustes pour nous-mêmes. Parmi



Fig. 11. — Aiguière en étain de François Briot.

ces ornemanistes du XVIe siècle, la France ne cède la première place à personne. C'est un régal et une surprise de feuilleter ces modèles. L'architecte Ducerceau (1515-1585) dessine des meubles, des vases, des cartouches, de jolis petits panneaux d'une verve spirituelle. Étienne

Delaulne, dit Stephanus (1518-1595) est le plus fort de tous ces décorateurs : on a de lui un modèle de *miroir* à main qui est d'une élégance incomparable; dans ses *grotesques*, il est supérieur à Bérain, à qui il fait penser. Le lorrain Wœriot (1532-?) a donné le modèle de belles poignées *d'épées* et de curieux *bijoux* (bagues et pendeloques).

Dans ce domaine de la décoration ou plutôt de l'art décoratif, les Italiens sont les plus faibles, en ce sens qu'ils ne distinguaient pas assez l'ornement et les beaux-arts : en fait leurs modèles sont plutôt des tableaux confus, une mêlée inexplicable de personnages surchargeant les fonds, sans unité, sans autre chose d'ornemental que le non-sens et le monstrueux. Le plus souvent, ils aboutissent à des fantaisies inexécutables. Ce qu'il y a de meilleur en Italie à cette époque, ce sont les cartouches de Zuccaro (1535-1602) qui sentent déjà le style Louis XIII.

L'Allemagne avec le peintre Schongauer (1445-1499) avait eu son décorateur, — curieux, mais encore tout gothique de style. Van Mecken, vers la même époque, assouplit la feuille gothique, en forme de rinceaux agréables où il place des personnages moins heureux de dessin. Les complications de cordages formant des sortes de labyrinthes, des études très sincères de la flore, sont signées du grand nom d'Albert Dürer (1471-1528) qui, comme l'illustre Holbein, n'a pas dédaigné l'art ornemental. Les rinceaux, les vases godronnés d'Hopfer sont curieux. Mais, au-dessus de Wechter qui se plait aux ornements en formes de lanières découpées, au-dessus de Diéterlin compliqué jusqu'à l'extravagance, au-dessus même de Virgile Solis (1514-1562), de ses vases d'une galbe original et élégant, de ses motifs de bijouterie, à côté du flamand Théodor de Bry (1528-1598 d'une abondance si saine, d'une ligne si plaisante, d'un sens ornemental si juste dans ses frises, ses encadrements, ses fourreaux, ses dessins de plats, se place Aldegrever (1502-1562) qui a, dans une note de goût et de mesure, trouvé des effets de richesse simple en mêlant des mascarons, des figures peu nombreuses à de gracieux feuillages, petits sans maigreur, fournis sans confusion : on a de lui deux modèles de poignards dans leurs fourreaux (datés 1537) qui sont des merveilles de composition.

Delaulne, Théodor de Bry et Aldegrever sont assurément les plus grands parmi ceux qu'on appelle du nom absurde et contradictoire de « petits maîtres ».

La force de ces ornemanistes vient de ce qu'ils ne sont pas des peintres ou que, du moins, s'ils le sont, ils l'oublient, conçoivent l'art décoratif dans son esprit et dans son domaine propres et ne voient point, dans l'objet ou la chose à décorer, une surface à tableaux.



Fig. 12. — Portrait de Catherine de Médicis, émail de Léonard Limosin.

L'histoire de chacun des arts décoratifs nous fournira l'occasion de revenir sur les particularités de chaque école.

Le bois sculpté domine dans le meuble, surtout en Allemagne, où on le fouille jusqu'à la minutie, on le peuple de personnages grotesques et grimaçants. L'Angleterre, surtout vers la fin du siècle, emploie souvent les ornements en forme de lanières découpées.

L'orfèvrerie ne dépend plus de l'architecture comme durant le Moyen Age où, même dans les vases, on retrouvait des clochetons, des fenestrages. Benvenuto Cellini (1500-1571) est aussi célèbre comme sculpteur que comme orfèvre. De ses œuvres, il reste notamment la fameuse *salière* (du Musée de Vienne) exécutée pour François Ier et où il a figuré Neptune et Amphitrite, — un *bouclier* (à Turin), un *coffret* (à Gênes), des bijoux, etc. L'ornementation y est surchargée à plaisir comme en une envie de faire valoir une habileté prodigieuse de main-d'œuvre : la figure humaine y tient une place considérable. Delaulne (1520-1583) fut un orfèvre en même temps qu'un ornemaniste ; s'il exécuta certains de ses modèles (notamment le délicieux *miroir*) et s'il est l'auteur de l'*aiguière* qui lui est attribuée, au Louvre, il est supérieur à Cellini et nul dans l'orfèvrerie n'a témoigné d'un goût plus pur.

En Allemagne, on recherche le compliqué et le rare, le bizarre même (montures de noix de coco et d'œufs d'autruche). L'orfèvre Jamnitzer (1508-1585) ou Jamiczer excelle dans les pièces où des mécanismes font mouvoir les personnages et les animaux, dans les surtouts de table, qu'on appelait des nefs [1]. A Dresde, on a de lui un beau *coffret* d'argent. L'Espagne, où, grâce à la découverte de l'Amérique, abondent les métaux précieux, cite les Arfé qui enrichissent les églises (Léon, Cordoue, Tolède) de superbes tabernacles d'argent (*custodia*) où, parmi les pierres précieuses se dressent de nombreuses statuettes (260 sur la custodia de Tolède).

L'Espagne est avec l'Allemagne le pays du fer travaillé. Maître Bartolme forge la belle *balustrade* de la cathédrale de Grenade (encore de style gothique). Parmi ces « forgerons » il faut mentionner, avec Juan Francès (qui signait grand-maître des œuvres de fer en Espagne), Villalpando (cathédrale de Tolède), Cespedès, Cristoval de Andino. En Allemagne Thomas Rukers forge le *trône de Rodolphe* (1574).

L'étain, cette belle substance douce en modelés souples sans le brillant qui bouleverse les effets, la seule qui puisse rivaliser avec le velouté

[1] Ces « nefs » avaient le plus souvent la forme d'un navire (d'où le nom). On peut en voir une au Musée de Cluny. C'est un navire d'un mètre de haut : Charles-Quint y figure sur son trône, entouré des dix dignitaires de l'Empire. Un mécanisme fait défiler les personnages devant l'empereur qui salue.

de la dorure au mat, l'étain fournissait la matière de la vaisselle bourgeoise, plats, gobelets, pots. Briot, dans l'*aiguière* et le *bassin* dits à la Tempérance (en raison de la tempérance, vertu cardinale qui y est figurée) fait rivaliser l'étain avec les métaux précieux, l'élève a une élégance sans pareille de forme et de décoration.

L'émaillerie avait jusque-là dépendu de l'orfèvrerie. Grâce à elle, le métal précieux avait des ressources de couleur que la réglementation de l'alliage lui interdisait. L'émaillerie champlevée, qui faisait fondre les poudres colorées vitrifiables dans des creux pratiqués dans l'épaisseur du métal, avait régné en Allemagne et surtout à Limoges, jusqu'à la fin du XIVe siècle. A ce moment, commença l'émancipation (contestable) de l'émail qui voulut s'affranchir de l'orfèvrerie pour s'isoler dans l'indépendance de tableaux vitrifiés où il luttait de vérité avec la peinture, — en promettant même pour les œuvres peintes par lui une durée moins précaire. La plaque de cuivre sur laquelle s'appliquaient les couleurs remplaçait la toile et le bois caducs ; les couleurs fondues au feu, liées au métal, étaient moins fragiles que les cubes de la mosaïque[1].



Fig. 13. — Aiguière de Pierre Reymond.

François Ier fonde à Limoges une manufacture royale d'émaux sous la direction de Léonard Limosin ou Limousin. Le Primatice et le Rosso fournissent des modèles. Léonard est, avec Pierre Reymond, le plus

[1] Au XVe siècle, l'Italie noyait, sous des émaux transparents, des bas-reliefs ciselés, où le plus ou moins d'épaisseur de la couche vitrifiée donnait plus ou moins de force aux tons (émaillerie de basse-taille, dite aussi translucide).

habile des émailleurs de Limoges, dans le genre nouveau, celui qu'on appelle l'émaillerie des « peintres ».

Sur une plaque de cuivre, l'ébauche est gravée légèrement à la pointe; une couche d'émail transparent couvre le tout. Le trait du dessin est marqué dessus par un filet d'émail foncé et c'est dans les intervalles de ces traits que sont placées les couleurs vitrifiables; les chairs sont d'un émail violet ou noir, tempéré par l'épaisseur plus ou moins forte de la couche d'émail blanc qu'on superpose. Cela c'est l'émail tel qu'il fut employé dans la seconde moitié du XVe siècle. Le XVIe siècle produisit surtout des grisailles. On appelle ainsi les émaux où la plaque de cuivre est couverte uniformément d'un émail noir sur lequel on peint en émail blanc, la différence d'épaisseur donnant les dégradations qu'on obtient également par « enlevage » ou « grattage ». Les carnations sont rosées, et non plus violacées. Des rehauts d'or donnent un peu de gaîté à un procédé triste par lui-même.



Fig. 14. — Vase en verre de Venise.

Léonard Limousin emploie la grisaille ou la polychromie, allonge les proportions de ses personnages, accentue les muscles, fait des portraits (*Éléonore d'Autriche*, *Henri II*, le *duc de Guise*, *Montmorency*, *François* Ier en saint Thomas et l'amiral *Chabot* en saint Paul, Louvre). En 1547 il termina une série des douze *apôtres* (sur les dessins d'un peintre). Le Louvre possède de lui une œuvre considérable, les *tableaux votifs de la Sainte-Chapelle*, ensemble de vingt-trois plaques émaillées, (Résurrection, Henri II, Catherine de Médicis).

Pierre Reymond travaille surtout en grisaille (cependant son *Histoire de la chaste Suzanne* est polychrome), emprunte des modèles à Delaulne dont il reproduit les *Mois* sur des assiettes. Il a laissé des plaques, des salières, des coupes, des chandeliers, des aiguières (notamment la belle

aiguière du Louvre, datée 1554, où il a peint le Triomphe de Diane d'après Ducerceau).

Jean Pénicaud, le plus jeune des trois Jean Pénicaud, à la fin du XVIe siècle reproduisit surtout les tableaux de Raphaël [1].

Le vitrail est en somme une émaillerie, translucide puisque l'émail n'est qu'une poudre colorée devenue un verre par fusion. Là aussi il y a à signaler la tendance de plus en plus prononcée à faire d'un genre décoratif un véritable tableau. Les plombs des armatures deviennent moins nombreux, s'espacent. Les grisailles, plus claires, rendent plus aisée la lecture à l'église : des rehauts de jaune les agrémentent. Au XVIe siècle, à côté des vitraux religieux (semblables aux précédents et distincts par le style des ornements architecturaux qui y sont figurés), les vitraux profanes (surtout allemands et suisses) sont de petites dimensions, portent des armoiries, des sujets populaires à personnages. Pour le vitrail, il faut mentionner Jean Cousin (*Réception de la reine de Saba*, à Saint-Gervais, — autres à Saint Étienne-du-Mont, à Vincennes, à Sens), Pinaigrier (Chartres, Saint-Germain-des-Prés), Demôle (Auch), Leprince (Beauvais), Enguerrand.



Fig. 15. — Plat d'Urbino (XVIe siècle).

La verrerie de cette époque produit en Allemagne de hauts vidrecomes armoriés (Hirchvogel de Nuremberg). Cadalso est le centre de la verrerie espagnole. La France produit de beaux verres simples de dessin,

[1] A citer encore les Courtois, Jean Court, Suzanne de Court.

ornés de figures et de devises ; Henri II donne un privilège à un verrier italien établi à Saint-Germain. Les verriers sont nobles, ont droit à l'épée. Mais la verrerie, c'est Venise, si gaie en couleurs, si fantaisiste en formes, si riche en ressources de pâtes variées. La Bohême, au XVIIe siècle, tiendra la tête un moment avec ses verres gravés et tristes, mais rien n'est comparable à Venise, à ses ornements moulés, à ses filigranés, à ses sablés d'or, à ses verreries à réseaux, à torsades, à ses formes amusantes, légères, ornées d'ailerons, de crêtes, de dragons, de godrons.

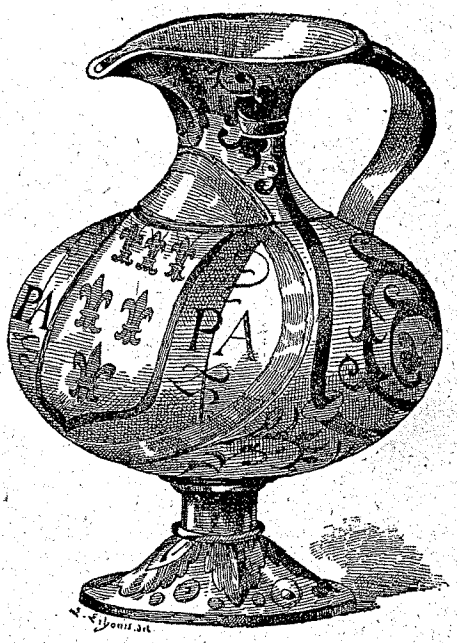


Fig. 16. — Aiguière de Pésaro.

Les centres céramiques n'ont jamais été aussi nombreux, chacun a ses caractéristiques, ses grands noms d'habiles artisans. La faïence doit-elle son nom à la ville de Faenza, premier centre connu pour la céramique italienne, et est-elle originaire d'Italie ? La majolique est-elle ainsi nommée de Majorque ou Majorica, longtemps sous la domination arabe ? Il faudrait d'abord être bien certain de la délimitation précise à établir entre ces poteries et avoir l'assurance que ces délimitations étaient admises alors. Actuellement, il y a une différence : la faïence a la pâte blanche ou à peu près, tandis que la majolique est d'une pâte rougeâtre (celle des pots à fleurs, celle du Vallauris aujourd'hui). Or il semble que la pâte du XVIe siècle est un peu faïence et un peu majolique et que l'on ne faisait point la distinction que nous faisons. Il est bien entendu que nous mettons à part les œuvres de Palissy et la céramique d'Oiron.

Mais, ce qui intéresse surtout, ce sont les formes et la décoration. Au XVe siècle, l'Italie a Faenza et Gubbio qui, jusque vers 1550, produit des coupes et des plats dont le fond est généralement occupé par une tête de femme (portrait) avec inscription « *Angela bella* », « *Dianira bella* », la

« *belle Angèle* », la « *belle Déjanire* ». L'éclat est métallique et nacré ; les bleus sont fréquents. Giorgio Andreoli, maître Georges, est le plus célèbre des artisans de Gubbio. Giorgio avait modelé des figurines en terre cuite émaillée ; ce sera le domaine des Della Robbia de Florence.

Le premier des Della Robbia, Lucca (1400-1482), sculpteur, chercha dans l'émail une protection pour la statuaire de terre cuite et y trouva des effets remarquables. Il est l'auteur des bas-reliefs des *Jeunes chanteurs* (à Florence), de la porte de bronze de la sacristie du dôme et du

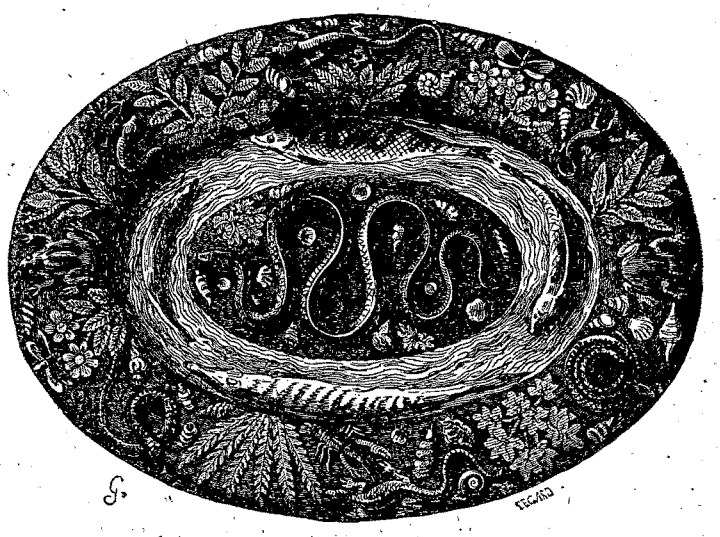


Fig. 17. — Plat à reptiles.

Tombeau de l'évêque de Fiésole. Il se plaît à représenter des sujets religieux encadrés dans des tympans ogivaux ou demi-circulaires, ornés de guirlandes de fleurs et de fruits, le tout émaillé aux couleurs naturelles.

Son neveu Andrea della Robbia (1435-1525), dans le même genre, a excellé pour l'expression de douceur de ses *Vierges* et surtout des *Enfants*. La *frise de l'Hôpital du Ceppo*, à Pistoie est l'œuvre de son fils Giovanni (1469-1529) dont le frère Girolamo (1488-1566) vint en France et y décora de plaques de faïence le château de Madrid, au Bois de Boulogne, château qui en reçut le surnom de « château de faïence ».

Au XVIe siècle, Urbino produit d'abord des faïences à belles décorations de sujets mythologiques, à rehauts métalliques et prédominance du jaune et du bleu (artistes : Guido, Xanto, Fontana), — puis des ara-

besques grotesques à petits personnages et à rinceaux. C'est à Pésaro qu'on aurait, pour la première fois, appliqué l'or sur la faïence. Les coupes sont ornées de têtes de femmes comme à Gubbio, comme à Dérutà ; les fonds blancs ou bleus prédominent ; l'émail a des reflets mouillés chatoyants qui ressemblent à ceux qui brillent sur la faïence hispano-moresque de Manisès (fabrication du même temps, à laquelle on attribue le *vase de l'Alhambra*). A Castel-Durante, la décoration est souvent de grisailles, de camaïeux, — de médaillons sur fond bleu.

Les grès allemands rivalisent avec les grès flamands[1]. De Creussen sortent des cruches ornées de figures d'*apôtres*, et, de Cologne, des pots où sur la panse du récipient est modelée une grande tête barbue que coiffe le couvercle en étain (*Barbman*). A Nuremberg, les Hirschvogel sont célèbres comme verriers (Hirschvogel le vieux (1441-1525), vitraux de Saint-Sébald) et comme céramistes (Veit Hirschvogel, le fils (1471-1553), auteur de poëles et de belles terres cuites émaillées avec reliefs de personnages sur des fonds d'architecture. Hirschvogel fait prédominer les verts et les jaunes dans ces œuvres qui lui ont valu le surnom de Palissy allemand.

Palissy (1500-1510 ?— 1589?-1590?), d'abord verrier (*vitraux* pour le château d'Ecouen), trouve une coupe de faïence émaillée, s'acharne seize ans à l'étude des émaux, s'y ruine, y brûle « ses tables et le plancher » (c'est-à-dire les solives et les poutres du plafond), est traité de fou, « apprend l'alchimie (la chimie) avec les dents », dit-il, triomphe enfin, est protégé par Anne de Montmorency, par Catherine de Médicis qui lui donne le titre d' « inventeur des rustiques figulines du roi ». Ce mot de figulines désigne tout ouvrage de potier (figulus, potier) et non point seulement des statuettes, comme souvent on le comprend abusivement (figurines). Il y a deux choses à considérer dans les œuvres de Palissy, — les formes et les émaux. Ses plats à reliefs de reptiles, de lézards, de grenouilles, d'anguilles, parmi les feuillages et les coquillages, sont célèbres. Certains sont ajourés et composés de rinceaux, de mascarons et de fleurettes (un modèle porte le nom de « *écumoire* »). Palissy a modelé des brocs, des vases, une reproduction du *grand plat*

[1] Dans les Pays-Bas, la célèbre fabrication de Delft ne fleurit qu'au XVIIe siècle.

de Briot (à la Tempérance). On lui attribue des statuettes. Les émaux sont en même temps légers et profonds, couvrent d'une épaisseur très régulière la pâte qu'ils colorent et pénètrent. Les tons sont riches et doux à la fois, sans violence d'éclat ou de couleur. Les couleurs sont un peu rompues (blanc ocreux, jaune, vert foncé, bleu, violet mêlé de brun, jaspures).

Certains points sont obscurs à propos de Palissy; l'histoire de la faïence dite d'Oiron ou de Henri II, ou de Saint-Porchaire, n'est point sans mystère. En fait, ce qui importe, ce sont les œuvres qui, dans les collections publiques et particulières, sont actuellement au nombre de 52 pour le monde entier. Le Louvre en possède huit, le musée de Cluny une. Ce sont des coupes, des pots et des salières.



Fig. 18. — Coupe en faïence d'Oiron.

La pâte d'Oiron n'est pas une faïence, mais une sorte d'argile d'un grain fin, blanche et poreuse, qu'on aperçoit sous un émail transparent. Cet émail ou plutôt cette glaçure est légèrement jaunâtre et donne à la pâte la douceur de ton des beaux satsumas (du Japon). Les couleurs dominantes de la décoration sont le jaune d'ocre foncé, — parfois avec du vert, du violet, du noir, du bleu même et une sorte de rouge œillet d'Inde. Les formes sont très élégantes, surtout géométriques, s'agrémentent de consoles, de mascarons, de mufles de lions (souvent parmi des colonnettes et des portiques). Le procédé de décoration est unique ; le dessin en est produit par l'incrustation de pâtes colorées dans des cavités gravées dans les pâtes du fond. C'est une marqueterie d'argiles de couleurs différentes ou plutôt une damasquine où l'argile joue le rôle du métal. La difficulté extrême de la réussite vient de la variation de la rétraction produite par le feu sur des argiles modifiées par les substances

qui les colorent. Cette décoration consiste le plus souvent en jolis dessins d'entrelacs ; on y reconnaît fréquemment le chiffre de Henri II, les croissants de Diane de Poitiers, de là le nom de « faïence Henri II ». La désignation « faïence d'Oiron » vient de ce qu'on la suppose originaire du château d'Oiron, demeure des seigneurs Gouffier.

La tapisserie a eu son apogée au XVe siècle. Outre les verdures où le feuillage tenait la plus grande place, on tissait des tentures à innombrables personnages, légendes, batailles, allégories, où parfois des faits successifs sont représentés à côté l'un de l'autre. Les musées de Berne et de Nancy possèdent les merveilles provenant des dépouilles de Charles le Téméraire. Les inscriptions expliquent naïvement les sujets et donnent les noms des personnages. La Flandre était l'origine.

Le XVIe siècle commence la décadence de cet art en le déviant. Il faut avouer que, malgré leur beauté, les *Actes des Apôtres* tissés à Bruxelles, sur les cartons de Raphaël et pour le pape Léon X, sont des hérésies au point de vue du goût décoratif. François Ier suit le mouvement en fondant à Fontainebleau une manufacture sous la direction de Salomon de Herbaines à qui le Primatice fournit des cartons. La peinture envahissait la tapisserie, comme l'émaillerie, comme le vitrail, tout visait au tableau. Les tapisseries du XVe siècle, avec leurs nombreux personnages et justement en raison du nombre de ces personnages, produisaient surtout un effet de masse, une confusion heureuse qui neutralisaient ce qu'il y avait de vérité représentative. Tout art doit demeurer dans son domaine et user des moyens qui lui sont propres, sans chercher à rivaliser avec les arts voisins, sans usurpation, sans empiètement.

L'Art en Allemagne et en Autriche.

Tacite nous renseigne sur ce qu'étaient les Germains, leurs mœurs et leurs arts rudimentaires. Il n'y avait point chez eux de monuments publics. « Emprisonner les dieux dans les murailles leur semblait une indignité ». On bâtissait des demeures sans pierre, ni briques, avec le bois brut, sans autre ornement qu'une application d'un enduit de terre luisante et colorée. Le tombeau c'était le tumulus. La sculpture était ignorée : il eût paru sacrilège (dit Tacite) de donner à la divinité une forme humaine.

Au VIIIe siècle apparaissent les missionnaires, les moines défricheurs de sol et d'âmes. Boniface (724) construit une église à *Altenberga* et un monastère à *Fulda*. Les abbayes se fondent, centres de travaux manuels. Une école de miniaturistes se crée à Paderborn : l'évêque Meinwerk en est le chef. Le *calice* dit *de Tassilo* est une œuvre d'orfèvrerie attribuée au VIIIe siècle. Charlemagne élève un palais et une chapelle à *Aix*, sa résidence. Les édifices de ce temps, mélange lourd de byzantinisme et de style latin, affectent la forme circulaire ou polygonale. Les matériaux sont pris aux ruines antiques, probablement par impuissance d'égaler ou reproduire la beauté des colonnes romaines. La cathédrale d'Aix-la-Chapelle (vers 800) donne en plan un octogone à coupole, absolument byzantin. Huit piliers se dressent à l'intérieur, divisé en deux étages sur

les côtés. Les arcades du haut sont en plein cintre; leurs colonnes proviennent de Ravenne et de Rome [1].

On ornait les murs de mosaïques et de peintures [2]. Les *miniatures* des manuscrits restent d'une richesse barbare [3]. Il faut noter au xe siècle la reproduction murale d'événements contemporains (palais de Magdebourg et de Mersebourg). L'église de Gernrode a deux absides qui se font face (961); souvent les colonnes alternent avec les pilastres; les plafonds de charpente couvrent les nefs.

Le style roman a fleuri longtemps en Allemagne : il y a duré plus longtemps qu'ailleurs. Le plan circulaire s'y rencontre souvent. Dans les églises rectangulaires, les façades sont nues et plates avec de nombreuses petites baies. Des tours carrées ou rondes les accompagnent (Gernrode, Corvey, Limbourg), Bernward, l'évêque, domine le xie siècle : c'est un esprit universel. Les arts prennent un essor considérable sous son influence. Des églises s'élèvent partout (Quedlimbourd, Hamersleben, l'abbatiale de Limbourg, Saint-Michel d'Hildesheim, reconstruite au xiie siècle, Hersfeld); le château de Steinsberg est de ce temps. A Hildesheim, les *portes de bronze* sont peut-être de l'évêque, de Bernward, auteur aussi des Évangéliaires. La coupole, qui s'adaptait aux églises rondes ou polygonales en forme de baptistères, est employée dans les églises rectangulaires en forme de basiliques (dôme de Mayence, xie siècle). La *dalle* de Rodolphe de Souabe (Mersebourg) est un échantillon des pierres tombales gravées de ce temps [4].

Le xiie siècle abandonne complètement les formes circulaires et polygonales pour les églises, qui conservent les plafonds de charpente, la façade à deux tours. La sculpture et la ciselure religieuses produisent la *Descente de Croix* de l'Exerstein (Detmold), les châsses d'Osnabruck, d'Aix-la-Chapelle, la châsse de Saint-Potentien au Louvre et celle des

[1] Le chœur (gothique) est de beaucoup postérieur (xive-xve siècles).

[2] Le Christ et les Anciens de l'Apocalypse (Aix-la-Chapelle). Les grands hommes de l'antiquité (Ingelheim).

[3] Evangéliaire de Gottschalk (Bibl. Nationale), Evangéliaires de Saint-Médard de Soissons, de Trèves, Légende de sainte Hélène (à Munich, de 814).

[4] De ce temps aussi l'*Autel* d'or, dit de Bâle (au Musée de Cluny). — L'émaillerie champlevée est cultivée à Cologne.

Trois Rois à Cologne. La *miniature* se laïcise dans le manuscrit d'Herrade de Lansberg qui, dans son *Hortus deliciarum*, peint son portrait et celui de soixante nonnes. Les peintures murales d'Hildesheim et de Schwartzrheindorf sont d'un style déjà plus vivant[1].

L'ogive gothique en Allemagne éclot au XIIIe siècle (transition dans les dômes de Naumbourg et de Bamberg). Ici comme partout, les édifices de l'époque ont été l'objet de remaniements, d'additions qui en font l'œuvre de plusieurs siècles. Cologne semble avoir été le foyer le plus actif de propagande des formes nouvelles. Dans le plan des églises, l'abside se découpe en trois courbes comme un trèfle ouvert (Sainte-Marie de Cologne). Les églises de Saint-Martin et des Apôtres (Cologne) sont des types du style naissant. Saint-Martin est dominé par une tour énorme portant, à ses quatre angles, de hautes tourelles polygonales, élancées[2].

Le gothique ne triomphe que tard en Allemagne, après une lente transition. Le gothique y vient de France et la *collégiale de Wimpfen in Thal* (XIIIe siècle) est citée par les chroniques comme construite *opere francigeno* (en travail originaire de France). Le chœur de Cologne est presque le chœur d'Amiens. Meissen, Mersebourg, Marbourg, Bonn élèvent leurs cathédrales, mais le plus bel édifice de ce temps est le dôme de Limbourg. Notre-Dame de Trèves (1227-1244) est toute française[3]. Une caractéristique, rencontrée aussi dans l'architecture flamande, est la hauteur égale de la nef et des bas côtés, ce qui donne à l'extérieur un aspect massif d'entassement. Parfois les baies sont d'une hauteur démesurée, égalent presque l'édifice lui-même. On ne voit pas de roses sur les façades[4]. Le clocher (si joli à Fribourg) affecte une forme spé-

[1] Le manuscrit d'Herrade a été anéanti dans l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg, allumé par les bombes allemandes (1870).

[2] Saint-Cunibert, l'église d'Andernach terminent la période romane allemande.

[3] Trèves, Aix-la-Chapelle et Cologne, les trois villes d'origine romaine, Augusta Trevirorum, Aqua Grani, Colonia Agrippinensis, semblent les trois centres successifs de la civilisation allemande. Trèves reste riche en ruines antiques (Porte-Noire, basilique, palais impérial, amphithéâtre, pont, le monument funéraire des Secundini).

[4] Hildesheim (Saint-Godehard), Lubeck (Sainte-Marie), Munich (Notre-Dame, aux assises de briques diversement colorées), Marbourg, Altenbourg, Ratisbonne, Fribourg en Brisgau (avec son joli clocher en dentelle de pierre).

ciale ou plutôt c'est la tour de la façade qui devient un clocher et cela dès la base (cathédrale de Cologne). Cette particularité se retrouvera dans l'art autrichien.

La sculpture n'est alors qu'une dépendance de l'architecture dont elle garde les formes d'ensemble. L'*Adoration des Mages* (Porte dorée de Freiberg) est une belle œuvre de la fin du XIIIe siècle[1]. On cite des statues de personnages, *Conrad* à cheval (Bamberg), *Othon* (Magdebourg), les *statues peintes* de la cathédrale de Cologne. Sur la *fontaine de Nuremberg* par Sébald Schonhofer se voient les statues des *Électeurs* et des *Preux* (XIVe siècle). Le *Jugement dernier* (Esslingen) est un remarquable bas-relief. L'art se laïcise dans les miniatures (allégorie et chevalerie). La peinture murale résiste à l'invasion des vitraux [2].

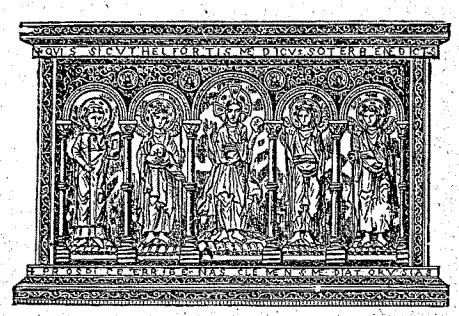


Fig. 1. — L'Autel de Bâle.
Musée de Cluny.

L'ogival, dans sa plénitude, triomphe à Cologne, à Fribourg (belle cathédrale avec clocher de 111 mètres), à Nuremberg (Saint-Sébald avec deux chœurs et Saint-Laurent avec son beau portail de 1332).

Cologne est la ville sainte de l'art allemand, le berceau. Sa cathédrale passe pour la plus belle du gothique allemand. Commencée en 1248, elle date son chœur de 1322. Au XVIe siècle on y travaille encore. Après une reprise (1817), on ne l'achève qu'en 1880. C'est le chantier plus que séculaire : sur le haut, s'est allongée, pendant des centaines d'années, la grue oblique qui attendait les matériaux. Le plan par Gérard de Saint-Trond [3] ou de Riehl est celui de la cathédrale d'Amiens agrandie. Ce plan, respecté par les successeurs, comporte cinq nefs (celle du centre plus large), un transept à deux bas côtés, sept chapelles absidales rayonnantes. Derrière la façade, avec ses gigantesques tours (de 146 mètres) en forme de clochers, la nef s'élève, soutenue par d'innom-

[1] Chaire de Wechselbourg, tombeau de sainte Elisabeth de Marbourg.

[2] Peintures murales à Cologne, à Hildesheim, à Brunswick.

[3] Saint-Trond, ville de Belgique, entre Louvain et Liège. — Riehl près de Cologne.

brables arcs-boutants dont les supports s'ouvrent en nombreuses niches abritant des statues. Si la cathédrale de Cologne est la plus belle des cathédrales ogivales allemandes, elle le doit à cet allègement de la nef, à cet ensemble moins tassé, plus aéré, qui la distinguent des édifices allemands en la rapprochant du style français[1].

Cette influence française se reconnaît dans la cathédrale de Strasbourg (ville qui n'était pas encore française à cette époque). C'est l'œuvre d'Erwin de Steinbach, près de Bade, qui, en 1276, fut appelé par l'évêque. A sa mort (1318) son fils Jean le remplaça († 1339). Le plan est rectangulaire à trois nefs inégales, abside circulaire, transept. Dans les angles extérieurs de la « croisée », on a ajouté des chapelles. L'analogie est grande avec les cathédrales françaises. La façade elle aussi est française de style, divisible en trois bandes, horizontalement et verticalement, avec trois portes, une rose[2] au centre, les tours très marquées avec les membrures de leurs contreforts. Cette façade, jusqu'au-dessus de la rose, est d'Erwin. La partie supérieure est d'Ulrich d'Ensingen, de Jean et Wenceslas de Prague, moins connus que Jean Hultz de Cologne, (mort en 1439) auteur de la flèche (1439) de 132 mètres.

Maître Wilhelm (mort en 1378) est le chef de l'école de peinture de Cologne. Le Musée de cette ville possède de ce primitif un triptyque : la *Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe*. Il eut de nombreux imitateurs et le même Musée attribue à cette école 80 œuvres. Le plus important de ses disciples directs ou indirects fut maître Stephan Lochner de Constance (mort en 1451), qui dépasse de beaucoup son prédécesseur, dans sa *Vierge au berceau de roses*, d'un charme pénétrant, — dans le fameux *Dombild* (triptyque, à la cathédrale de Cologne), aux personnages habilement groupés, aux expressions pleines de pensée. Il y eut à Colo-

[1] Originale, avec une impression d'élégance due à l'habile emploi de la brique en assises variées de dessin et de couleur, Sainte-Catherine de Brandebourg (XIVe siècle) mêle agréablement le roman et le gothique dans ses baies allongées couronnées de roses entre les contreforts simples.

[2] Cette rose a 13 m. 50 de diamètre, presque la mesure de celle de Notre-Dame de Paris. L'ornementation architecturale sculptée est d'une merveilleuse finesse dans cette façade ; cette ornementation est divisée en deux plans, l'un formant fond, l'autre découpant ses dentelles à une certaine distance en avant de ce fond. — Parmi les statues, plusieurs du portail méridional sont attribuées à Sabine, fille d'Erwin, l'architecte.

gne, pendant cette fin du xve siècle, un essor considérable dans lequel on sent une influence flamande, avec le dessin qui se déraidit et la couleur qui se fait plus grasse [1]. Cette influence est manifeste chez Frédéric Herlen [2], élève de Rogier van der Weyden comme Schongauer.

A Cologne, centre gothique, succèdent Augsbourg, Ulm et Nuremberg



Fig. 3. — Lochner : L'adoration des Mages.

centres de la Renaissance allemande, — Augsbourg c'est Holbein, Ulm c'est Schulein et Zeitblom [3], Nuremberg c'est Wohlgemuth.

[1] Le Dombild est peint à l'huile.

[2] Mort en 1491, établi à Nordlingen où sont ses œuvres (une *sainte Famille*, où il s'est représenté avec sa famille).

[3] Schuleïn, mort vers 1502, auteur d'un retable à grandes figures sur fond d'or (à Tiefenbronn), maître de Zeitblom, son gendre, dont l'idéal est d'une beauté plus

L'Allemagne, longtemps réfractaire à l'introduction du gothique, devait l'abandonner tard et difficilement. L'architecture resta gothique dans l'ensemble et ne fit intervenir les formes nouvelles que dans le détail et l'ornementation. Le château de Torgau (1532), tout italien, l'élégant Hôtel de Ville (1571) de Cologne, dont les portiques rappellent

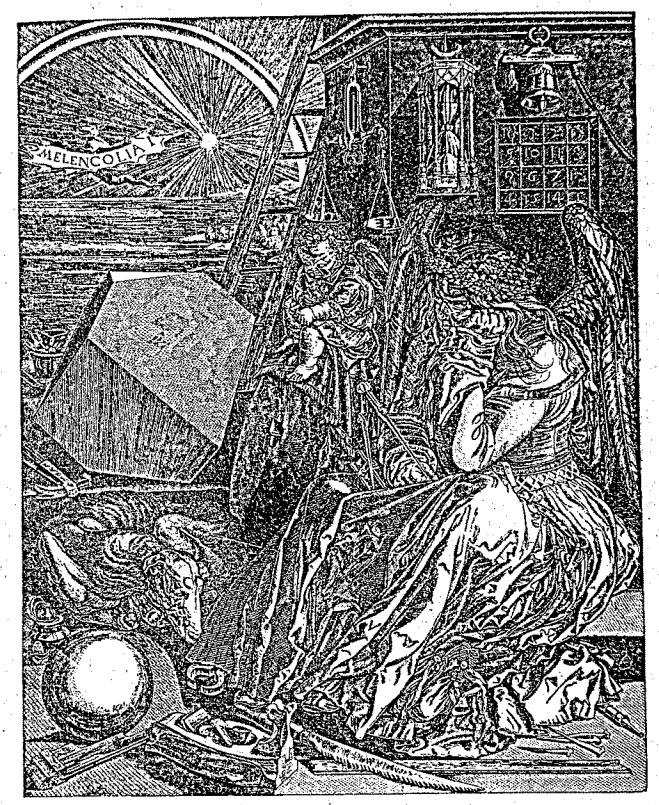


Fig. 4. — A. Durer : La Mélancolie.

les « loggias » italiennes, sont des exceptions. Dans les autres arts la Renaissance allemande demeure toujours un peu gothique d'esprit.

La beauté pour la beauté n'existait pas pour l'artiste allemand. Le nu a presque toujours chez eux quelque chose de répugnant. La mythologie et l'allégorie païenne, si favorables à la nudité, n'inspirent personne. L'al-

intellectuelle que physique et fait songer à Matsys. Le chef-d'œuvre de Zeitblom est la décoration du maître-autel d'Eschach (1495). Une *sainte Face* au Musée de Berlin. Zeitblom est un des plus coloristes parmi les Allemands.

légorie allemande est macabre, toute en vision d'apocalypse. On y recherche le caractère et une espèce particulière de caractère, une particularisation exagérée, une précision par l'accumulation de détails, d'accessoires, où le « moral » tient peu de place, est noyé. La science du



Fig. 5. — Holbein : Vierge de Dresde.

rendu, la connaissance plus profonde de l'anatomie contribuent au mouvement. On ne veut pas dissimuler, sous la souplesse des chairs, ces os et ces muscles que l'on connaît si bien. Le dessin semble disséquer.

Et puis c'est le temps d'une floraison magnifique de la gravure, non pas de la gravure qui reproduit l'œuvre d'un autre, mais de la gravure originale, créatrice pleine et entière, — et l'art de tous les peintres d'alors

devient un art de graveur, amusé aux détails, aimant le visage pour ses rides, le mur pour ses lézardes, pittoresque à l'excès. Graveurs, ils le sont tous et le restent même en peinture [1]. Parmi ces graveurs précurseurs de la Renaissance le plus important avait été Schongauer, dit Martin Shön (1440?-1488) le graveur merveilleux : il aimait les plis tourmentés, cassés, soulevés par le vent, il contournait en S compliqués les banderoles, avait de belles attitudes simples et justes dans ses personnages aux extrémités amaigries, aux mains trop petites [2].

L'illustre Albert Durer (1471-1528) est surtout un graveur. Elève de Wohlgemuth [3], puis du vieux Giovanni Bellini dont il alla chercher les leçons à Venise, il fut plus encouragé et mieux apprécié à l'étranger que dans son pays. Les conditions de sa vie malheureuse et pauvre restreignirent peut-être l'expansion du génie de ce grand artiste, obligé de travailler en vue de la vente et du profit immédiat. Il avait étudié son art à fond, composé un traité des proportions du corps humain, un traité de fortification, des études sur le cheval [4], sur le paysage [5]. Le dessin de Durer est savant, trop savant même en ce sens qu'il ne fait grâce d'aucun détail. Il rencontre souvent la laideur, parce que celle-ci particularise, individualise, caractérise davantage. Elle va parfois jusqu'au non-sens (comme dans sa laide *Lucrèce* de Munich). Dans ses tableaux, Durer

[1] La gravure, inventée peut-être en Allemagne, peut-être en Italie (par Finiguerra, l'orfèvre qui tira une épreuve d'une plaque de métal taillée en creux pour faire un nielle) fut cultivée surtout en Allemagne. Ce n'y fut point un moyen de copie, de reproduction, mais un moyen d'expression. A côté de cela, à côté des graveurs « d'images », de petits tableaux, de personnages, naîtra l'école de graveurs de modèles décoratifs, — cet ensemble d'artistes originaux, féconds, qu'on a appelé les Petits-Maîtres.

[2] Il a laissé, comme peintre, la *Vierge au rosier* (Colmar), une Vierge à Munich. Ses plus célèbres estampes sont l'*Annonciation*, la *Tentation de saint Antoine*, le *Couronnement de la Vierge*.

[3] Wohlgemuth (1434-1519) était renommé pour les grands retables sculptés et peints. Dans le maître-autel de Zwickau, dans les grandes figures de saints et de saintes (Nuremberg et Schwabach), dans ses portraits (à Heilbronn), dans son *Christ devant Pilate* (Louvre), il se montre plus coloriste que son élève.

[4] Le cheval du *Chevalier de la mort* est superbe de vérité et d'allure. Dans le bas de l'*Adoration de la Trinité* s'ouvre un très joli paysage, plein d'air, dans une note de sincérité remarquable.

[5] Florence : *Vierge*, *Adoration de la Trinité*, *Martyre de* 10 000 *chrétiens*; Munich : *Les quatre Apôtres* ; Madrid : *Adam et Ève*.

n'est point coloriste : il ne peint pas, il dessine avec le pinceau, conserve même parfois dans les ombres les hachures du dessinateur. Ce n'est pas dans ses tentatives de grand style qu'il faut le suivre, malgré la beauté de l'*Adoration de la Trinité* (Vienne) où il semble préoccupé de Raphaël et de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Il est plus lui-même dans les grandes figures isolées, ces quatre belles figures d'Apôtres, de grandeur naturelle, aux plis amples, larges, magnifiques. Il est plus lui-même dans le portrait[1]. Il est lui-même absolument, comparable à aucun, dans ses merveilleuses estampes, qu'il emploie le burin ou l'eau-forte, le cuivre, le fer ou le bois. Dans sa suite du *Triomphe de Maximilien* (avec ses allégories un peu nuageuses, mais l'ordonnance si belle et les types de femmes d'une grâce fort rare chez lui), — surtout dans le *Chevalier et la Mort* et dans cette *Mélancolie* énigmatique, assise, le coude au genou, parmi les attributs (l'abaque mystérieux, mesure du nombre, avec quatre colonnes dont chacune donne trente-quatre en additionnant, puis la cloche et le sablier, mesures du temps, la balance mesure du poids). La *Mélancolie* rêve, comme triste après l'effort vain, dans une désillusion de science, tandis que pourtant l'arc-en-ciel arrondit son symbole d'espoir là-bas dans le lointain. Tout Durer est là[2].

D'une famille de peintres célèbres, Holbein le jeune (1498-1543) s'expatria pour chercher fortune en Angleterre (1526) à la cour de Henri VIII et y mourut de la peste. Il est le seul qu'on puisse comparer à Durer. peut-être lui préférer : il est moins « daté » que Durer, se détache davantage du milieu et du temps, atteint à une sérénité d'art qu'il doit à une science profonde, savante jusqu'à la simplicité. Il semble qu'il ait mêlé l'élément flamand à l'élément italien. Dans ses dessins des *Cortèges de la Richesse et de la Pauvreté*, il est ample, et robuste. La *Vierge du*

[1] Portraits à Dresde, à Vienne, à Munich (celui de Wohlgemuth). A Munich il s'est peint lui-même de face, à Florence de trois quarts.

[2] De Durer procèderont Wagner dit Hans von Culmbach, plus coloriste, Schauffelein (? — 1540) qui se plaît aux scènes à nombreux personnages, Altdorfer (1488-1538), plus italien, graveur aimable (bois et cuivre), Aldegrever (1502-1562), très allemand, d'un archaïsme anguleux et pointu, les Beham, oncle et neveu, réalistes tous deux (Barthel (1496-1540), Sébald (1500-1550). Lucas Sunder dit Lucas de Cranach (1473-1553) est un graveur ; il le reste dans ses tableaux, ses portraits et même quand il s'essaie dans le nu, sans grâce.

bourgmestre Meyer, à Dresde, rapproche peut-être trop le ciel de la terre, fait de la Vierge un être trop humain, debout sur ce tapis où s'age-

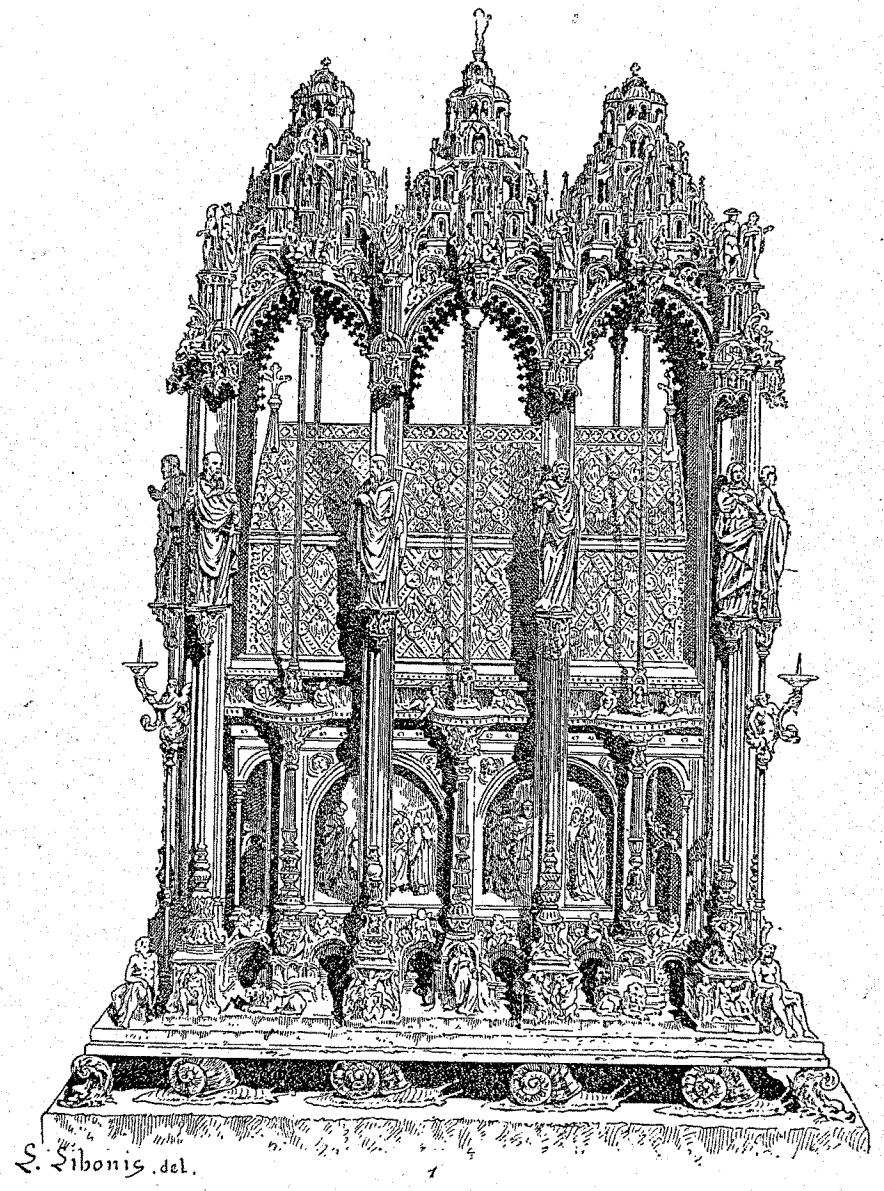


Fig. 6. — Vischer : Châsse de Saint-Sébald (Nuremberg).

nouillent les inoubliables figures de la famille du donateur. C'est en effet dans le portrait qu'Holbein est le plus lui-même, par le dessin fort

et doux, la touche grasse et chaude sans violence. Portraits d'Erasme, de Thomas Morus; portraits des Ambassadeurs.

Si Durer avait pu faire le voyage d'Italie sans y perdre sa personnalité, il n'en fut pas de même de ses successeurs. Avec Calcar (?-1550), Rotenhamer (1564-1623), Elzheimer (?-1620), le style national périt, noyé dans la fade rhétorique des mythologies. Avec les deux derniers, le XVIIe siècle commence [1].

L'Allemagne cite comme le chef-d'œuvre de sa Renaissance architectu-

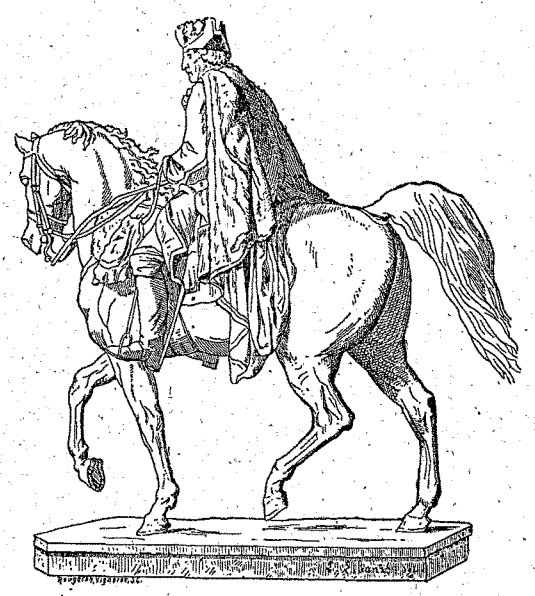


Fig. 7. — Rauch : Frédéric le Grand.

rale le château d'Heidelberg. Commencé au début du XIVe siècle, augmenté, embelli par les Électeurs, il a souffert des guerres au point de n'être guère qu'une ruine, ruine que la foudre incendia en 1764. Là-haut sur la colline, il domine le cours du Neckar et la ville, avec ses murs qui laissent voir le ciel, avec ses tours découronnées. La tour fendue est de 1450, la

[1] A l'école ou plutôt au style de Holbein, il faut rattacher trois grands peintres : Grunevald (mort vers 1530) est plus attendri, plus doux, épris de grâce aimable et de beauté (*Œuvres* à Notre-Dame de Hall, — une *Crucifixion* à Vienne). Burkmayer ou Burkmair (1472-1531) a précédé Holbein, l'a annoncé par sa manière déjà large, due à un séjour en Italie. Barthélemy de Bruyn, qui appartient à la génération qui suivra celle de Holbein, méritera dans ses portraits superbes que l'on le confonde avec le Maître (Portraits à Cologne et à Berlin).

grosse tour de 1533. Les deux parties préservées sont le palais d'Othon-Henri (1555-1559), le palais de Frédéric IV (1583-1610) : la plus belle est la première. La décoration sculptée (outre les colonnes, les pilastres, les frises, les baies à frontons de chimères dont le corps se termine en doubles rinceaux) se compose de statues formant cariatides ou posées dans des niches : c'est de l'architecture statuaire et, si l'on a pu dire qu'il y avait rapprochement avec la Renaissance française, il faut noter que cette exubérance sculpturale est un peu une exception dans nos édifices du XVIe siècle. Cet amour d'ornementation surabondante et surajoutée se continuera en Allemagne, pour atténuer la lourdeur flamande et chercher l'allègement dans les découpures, les lanières, les cartouches. Cet étalage superficiel de richesse d'emprunt est visible dans la fameuse cour de Frédéric IV au même château. D'ailleurs les architectes flamands sont recherchés à cette époque en Allemagne et le palais de Maximilien, en 1600, sera l'œuvre de Pieter de Witte, qui italianise son nom en celui de Candido.

Les statues des niches de la façade du palais d'Othon-Henri (à Heidelberg) sont de Colins de Malines. L'Allemagne avait pourtant des sculpteurs de valeur ; mais la plupart semblent s'être montrés dans un domaine surtout décoratif et dans le travail du bois. C'est le temps des retables aux scènes qui rappellent les « Mystères » du théâtre [1]. Tilmann Riemenschneider (1460-1531) mérite une place à part : il est le seul qui ait le don de la grâce parmi tous ces réalistes violents.

Le XVIIe siècle allemand est peu remarquable dans l'architecture. L'influence flamande, que nous avons déjà notée, domine avec une tendance à l'ornementation tellement découpée qu'elle semble déchiquetée. Cepen-

[1] Parmi les sculpteurs du bois, à côté de Bruggeman, de Pacher, de Jacob Russ, on rencontre le peintre Wohlgemuth. Ce sont les primitifs de la sculpture, tout comme les Syrlins d'Ulm (*stalles* de la cathédrale d'Ulm). Veit Stoss, auteur du maître-autel de Cracovie, sculpte la célèbre *Couronne des roses* à Saint-Laurent de Nuremberg. La pierre fournit des tombeaux, des chaires, des fontaines (*fontaine d'Urach* par maître Christophe). Adam Krafft est le plus renommé des sculpteurs du XVIe siècle (*Déposition de croix* avec quinze figures de grandeur naturelle.) La raideur gothique disparaît peu à peu (Nicolas Lerch auteur du beau *tombeau de Frédéric III* à Vienne). Dans le métal, Pierre Vischer (mort en 1529) est célèbre : on lui doit la très belle châsse de Saint-Sébald (1508-1519). Leygebe taille des statues en plein fer. La statuaire se retrouvera dans les arts décoratifs, avec les orfèvres, les ivoiriers, les ébénistes.

dant l'Hôtel de ville d'Augsbourg (vers 1620) avec sa façade aux armoiries de la ville, avec son vestibule aux colonnes de marbre rouge, avec sa grande « salle dorée », est une belle œuvre d'Elias Holl dans le style de la Renaissance.

La seconde moitié du XVIIe siècle voit paraître un grand artiste de génie qui, pour un moment, ramène le grand style, André Schlüter (1664-1714), à la fois architecte et sculpteur. Berlin lui doit le Château Royal (1699-1706) dans ses parties les plus belles[1] ; mais son plus beau titre de gloire, c'est cette merveilleuse série de têtes, simples et expressives, plaquées sur des cartouches (têtes de guerriers) dans la cour de l'Arsenal de Berlin, ainsi que la statue équestre de Frédéric-Guillaume sur le pont de l'Électeur (1703).

Après l'abus des coupoles et des dômes, abus qui vient de l'imitation de Saint-Pierre de Rome et qui est général en Europe[2], l'architecture allemande se plaît aux rocailles tourmentées qui triomphent dans sa porcelaine de Saxe : les palais deviennent des bibelots colossaux. Le Zwinger, palais de Dresde, est même du début du XVIIIe siècle, contemporain presque de la nouvelle céramique. Ces exagérations de décoration outrée, accapareuse, sont et ont été la dominante du style germanique, aussi bien au XVIe siècle qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle[3].

La peinture déjà éclectique avec Sandrart (mort en 1688) n'a plus d'idéal commun : il est remarquable d'ailleurs combien l'école allemande varie de direction et ne va que poussée par l'acoup de personnalités de génie ou de talent. Au XVIIIe siècle, c'est en Autriche qu'est le foyer. Mengs (1728-1779), dont l'influence fut si grande, est autrichien de Bohême : à force de raisonner et de composer, il aboutit à un art savant et froid. L'éclectisme de Dietrich (1712-1774) imite tout sans égaler per-

[1] La façade occidentale avec le portique est d'Eosander (1716).

[2] L'église de Notre-Dame de Dresde (1726-1745) avec sa coupole, son absence de façade, revient au type du baptistère.

[3] Le Château royal, le Sans-Souci, le Nouveau-Palais (tous trois à Potsdam) peuvent donner une idée du style de 1750. Les deux premiers sont de Knobelsdorff (1699-1753), architecte de Frédéric le Grand. La carte de Postdam, le Versailles de Frédéric abonde en désignations françaises. Que de désignations françaises et de mots français ! Sans-Souci, Marly, palais, allées, orangerie, communs, fontaine. Berlin a des châteaux qui s'appellent Bellevue et Monbijou.

sonne, Denner (1685-1747) peint à la loupe des têtes où il rend jusqu'aux pores de la peau.

La Renaissance classique a son manifeste dans la belle *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) par Winckelmann. A l'art féminin de Boucher, que représentait Jean-Henri Tischbein (1722-1789) en Allemagne succède l'art viril, volontairement viril, moralisateur de parti-pris, l'art classique célébré par les critiques Winckelmann, Lessing et le peintre Mengs.



Fig. 8. — Rauch : Une Victoire.

L'art frivole cède la place à l'art sérieux. L'art architectural allemand, toujours hésitant entre la masse trop lourde et la découpure trop légère, revient à la masse. Berlin et l'Allemagne voient surgir des édifices grecs. Partout des colonnades, des portiques. La porte de Brandebourg (Berlin) est un portique dorique (1784-1792), œuvre de J.-G. Langhans (1733-1808) qui a songé aux Propylées d'Athènes. Sans s'inquiéter de la convenance avec le climat, le ciel, le milieu, on plaque partout des façades antiques. Schinkel (1781-1841) est à la tête du mouvement[1], qui se continuera, avec une liberté de plus en plus grande, jusqu'à l'éclectisme contemporain. Le style de la Renaissance, d'une Renaissance plus italienne qu'allemande, se montre heureusement dans les belles constructions actuelles privées de Berlin.

Klenze (1784-1864), élève du français Percier, fut pour l'école de

[1] Vieux Musée, Académie d'architecture, la Comédie (1821) à Berlin; Saint-Nicolas à Potsdam (église à coupole). Schinkel n'a pas cependant employé que le style classique. Charlottenhof (1826) et le palais Redfern sont florentins. L'École d'architecture (1835), en briques, est dans une note originale.

Munich ce qu'avait été Schinkel pour celle de Berlin. La Bavière, pendant la première moitié du XIXe siècle, grâce à ses rois Mécènes et surtout à Louis Ier (1825-1848), a été le foyer le plus considérable de l'art germanique. La raideur semblait tempérée dans ce pays catholique, par quelque chose de latin. L'œuvre entreprise fut colossale : tous les arts appelés à la glorification de la patrie, les arts célébrant tout depuis les temps héroïques, mythiques, jusqu'aux choses d'hier. On ressusciterait la fresque sur les arcades de Munich, en seize sujets, autant d'allégories



Fig. 9. — Kiss : L'amazone.

et vingt-huit paysages, — toute l'histoire. En 1814 on publia le programme du Walhalla, — plus grandiose encore, — le Temple de la race, le Panthéon national. Klenze fut l'architecte [1]. Schadow (1764-1850), Rauch (1777-1857), Tieck (1776-1851) feraient, dans le marbre, l'apothéose des écrivains, des savants, des guerriers, parmi les Victoires ailées (Rauch).

[1] Le Walhalla de Klenze, inspiré du Parthénon, montre cependant une originalité marquée dans la disposition et l'adaptation. La galerie de la Gloire encadre, fond et côtés, heureusement la Bavaria colossale ; l'édifice, placé sur une éminence avec montées de verdure, se détache en plein ciel. La Glyptothèque est peut-être plus dégagée de souvenirs. — A côté de Klenze, sont à citer Gœrtner (1792-1847), esprit plus libre (église Saint-Louis, palais Wittelsbach), Ziebland († 1873) dont la Basilique s'ouvre en une vaste nef sans rien qui sépare ou parque l'union, l'assemblée (ecclesia) des fidèles.

Les dieux (salle des Dieux, fresques de Cornélius) trôneraient à la Bibliothèque. La Basilique, œuvre de Ziebland (1835), serait décorée de cinquante-huit tableaux par Henri Hess ! Au Château Royal se développerait l'épopée humaine ou du moins toute l'histoire de la civilisation habilement ramenée et rattachée à la civilisation germanique, un pêle-mêle de visions, les Nibelungen et Homère, Faust et Anacréon. Puis la Bavaria, colossale, que Schwanthaler coulerait en un bronze de 54 pieds de haut[1] !

Vers le même temps, Dresde avait son école d'architecture ou du moins son grand architecte en Semper (1804-1879), auteur du Musée (1847-1854) et du Théâtre (Hoftheter) incendié en 1869 et reconstruit. Dans cet édifice original, Semper a renoncé au simpiternel portique, à la façade qui ne symbolise que l'entrée. L'extérieur doit montrer, manifester l'intérieur ; le théâtre est une salle où les attentions convergent vers la scène (d'où le demi-cercle). La façade conçue par Semper est également circulaire et se compose de deux galeries superposées[2].

Au point de vue de l'architecture privée, Berlin restait à la tête, grâce à l'école de Schinkel. Des artistes de valeur continuèrent les embellissements[3].

La sculpture, elle aussi, s'était tournée vers l'idéal classique. Ces tendances sont visibles chez Dannecker (1758-1841) de Stuttgardt, dans son *Ariane sur une panthère* ; Schadow (1764-1850) est plus réaliste ; mais le plus grand sculpteur allemand fut Rauch, dans ses portraits de généraux, dans ses figures tumulaires (celle de la reine Louise), dans son groupe de Posen, dans les innombrables Victoires (ailées), qu'il sculpte pour le Walhalla, Breslau, le Château Royal et la colonne de la Paix à Berlin. Son chef-d'œuvre est le monument de Frédéric, à Berlin, monu-

[1] Ces entreprises d'ensemble sont des plus fécondes en art, créant la fièvre des activités, l'inspiration, l'émulation. Cela fut ainsi à Londres, après le grand incendie de 1666, et à Bruxelles, après l'incendie de 1695.

[2] Semper, exilé pour causes politiques, a vécu longtemps à l'étranger. En Suisse, il a donné les plans de l'Université, l'Observatoire et l'Hôtel de Ville de Zurich.

[3] De Stuler (1800-1865), le Nouveau Musée (1843-1845), la Galerie nationale, le dôme de la chapelle du château et (à Prague) l'Académie. De Persius, l'église de la Paix à Sans-Souci (1850) ; de Hitzig, la Bourse de Berlin (1859-1863) et la Banque impériale (1869) ; de Knoblauch, la Synagogue à dôme doré (1859-1866) ; de Kylmann et Heyden, la Kaisergallerie (1869-1873).

ment où, au-dessus de toutes les gloires de l'Allemagne encadrées de généraux à cheval, au-dessus de figures allégoriques, passe, sceptique et énigmatique, le Frédéric à cheval. On pourrait préférer le Rauch, doux, pénétrant, d'une sérénité aimable, le Rauch du tombeau de la reine Louise. Tieck (1776-1851), presque classique, avait collaboré avec Rauch (les *Dompteurs*, les *Génies du Théâtre de la comédie* et l'*Apollon triomphant*). La statuaire célèbre l'Allemagne ressuscitée après la blessure de 1806. C'est Drake et sa *Borussia* colossale de la colonne de la Victoire ; c'est Calandrelli et son *Frédéric-Guillaume ;* c'est Simering et son *Frédéric le Grand*, à Marienbourg ; c'est Schaper et son *monument de Gœthe* (1880) ; c'est Begas, robuste, puissant, un des premiers, avec son *Schiller* (1871). Dans une région plus calme, c'est A. Wolff l'animalier, inférieur pourtant à Kiss (1802-1865) plein de verve et de force dans l'*Amazone combattant un tigre*.

A Dresde, l'école a pour chef Rietschel (1804-1861) auteur du beau monument de Luther à Worms. Il laisse des élèves en Hoehnel, épris de mouvement, et Schilling, auteur de la *Germania* du Niederwald (1883). Munich, c'est Schwanthaler (1802-1848), plus romantique dans ses *figures allégoriques*, ses *cariatides*, ses *Victoires*, sa *Bavaria* colossale dont nous avons déjà parlé. L'amour du grand, du colossal même, est la dominante.

Il en avait été ainsi de la peinture.

Les malheurs, les défaites de l'Allemagne pendant les premières années du XIXe siècle eurent pour contre-coup un retour vers les origines nationales, une envie d'être plus « allemand » après la peur de ne plus l'être. A cela tout conspirait. Les lettres, dans le roman, dans le théâtre, se faisaient partout historiques, nationales : ce fut un des côtés, un des éléments du romantisme.

L'Allemagne se prit d'un amour ardent pour ses origines, pour ses légendes primitives. De là la vogue des peintres primitifs allemands, de là les « Altdeutsch », de là l'émotion provoquée par les découvertes des Boisserée, dont les collections devaient être acquises (1827) par le roi de Bavière. On réhabilitait avec enthousiasme la vieille école de Cologne, ceux qu'on appelait les « byzantins rhénans ». On maudissait la Renaissance, son paganisme, devant ces triptyques naïfs à fonds d'or où trônait Dieu, le Christ ou la Vierge.

Pendant ce temps, à Rome, vivait une petite colonie d'artistes allemands, fiévreuse de discussions esthétiques, enthousiaste de l'Angelico, de Giotto même. Vers 1814, ces artistes se convertirent en masse : Overbeck, les Schadow, Veit, le critique-philosophe Schlegel abjurèrent le protestantisme. La guérison, réputée miraculeuse, de Vogel accrut la ferveur de

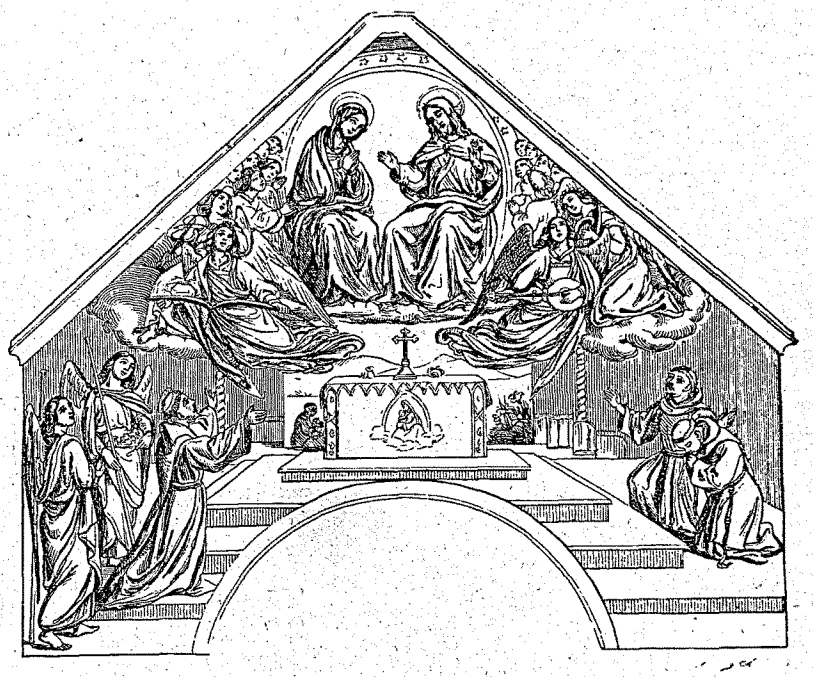


Fig. 10. — Overbeck : L'indulgence de saint François.

ce cénacle de nos « Nazaréens ». Tels ils revinrent en Allemagne. Ils rapportaient le culte des primitifs italiens, ils trouvèrent dans leur pays l'admiration des primitifs allemands : une fusion se fit, prévue, naturelle, mélange du religieux italien et de nationalisme germanique. Et avec cela, de belles idées ambitieuses, une volonté de lyrisme pictural, d'épopée du tableau. Le tableau n'y suffisait point. On se mit à la fresque, on fit renaître l'encaustique. Ambitions qui allèrent au delà du rayon des forces ! Le moment fut beau pourtant.

Overbeck (1789-1869) conçoit clairement, largement ; mais on sent que sa naïveté est faite de volonté. On sent qu'il a la plus haute idée de la fonction de l'art. Ses tableaux sont dans une sensation sereine et sim-

ple [1]. Il évite le nu, par sentiment religieux. Plus célèbre, Cornélius (1787-1867), illustre le *Faust* de Gœthe, collabore avec Overbeck pour l'*Histoire de Joseph* (Rome), dirige, de 1821 à 1826, l'Académie de Dusseldorf (fondée en 1767), conçoit plus fort qu'il n'exécute. Sa composition n'a plus la simplicité claire d'Overbeck ; il « construit » savamment, est plus dessinateur que coloriste, dans les vastes sujets, [2] où se plaît son imagination un peu métaphysique. Tandis que Schnorr (1794-1872) laisse le sublime pour le sentimental, comme Henri Hess (1798-1863), comme le



Fig. 11. — Cornélius : Les cavaliers de l'Apocalypse.

viennois Binder, ému et tendre, le style de Cornélius trouve un disciple fidèle et un continuateur, plus dessinateur que coloriste aussi, mais plus puissant, dans Kaulbach (1804-1874), ample, épris du fabuleux et du ter-

[1] *Madone. Adoration des Mages*, *Histoire de Joseph*, le *Miracle des Roses* (fresque à Assise), le *Christ au jardin des Oliviers* (Hambourg), *Entrée du Christ à Jérusalem* (à Lubeck), la *Religion et les Arts* (Francfort), *Tobie*, *Jésus et les Docteurs*, *Jésus et les petits enfants*, *Vocation des apôtres*, etc.

[2] *Agamemnon poussé au combat*, *Destruction de Troie*, les *Croisés devant Jérusalem*, *Adoration des Mages*, *saint Paul*, *Roger et Armide*, *Marguerite* (Faust), fresques de la salle des héros (à Munich), *Les cavaliers de l'Apocalypse* pour le Campo-Santo de Berlin (immense page aux mouvements dégingandés, violente avec une certaine grandeur farouche).

rible[1]. Ainsi Cornélius inspirait l'école de Munich. A Dusseldorf lui avait succédé comme directeur (1826-1859) G. Schadow (1789-1862) frère du sculpteur, plus coloriste, chef d'une école où l'on comptait Bendemann qui devait lui succéder, Bendemann (1811-1890), épris de Michel-Ange, à côté de Lessing (1808-1880, anecdotes romantiques attristées), de Schirmer (1802-1860) le paysagiste, de Rethel (1816-1859) ferme, très allemand (la *Mort suppléant le sonneur*).

A Berlin, plus modeste d'aspirations, Wach, élève de Gros et de David, se rapprochait du style de ses maîtres, — plus historique, plus précis, moins allégorique, moins épique. C'est au genre historique qu'appartient Werner, directeur de l'Académie. Menzel dessine nerveusement, saisit le type, analyse, fouille, reste réaliste mais dans le bon et vrai sens, qu'il prenne pour personnages les grandes figures de l'histoire ou les ouvriers de l'usine. Dans un même réalisme, avec plus d'acuité peut-être et en traitant tout au point de vue du genre, Karl Piloty (1826-1886) a été le chef de l'école de Munich et a compté parmi ses élèves Mackart (1840-1885), auteur de la célèbre *Entrée de Charles-Quint à Anvers*.

Mackart est autrichien comme Rahl (1812-1865), Fuhrich (1800-1876). Sous étiquette d'art germanique, la critique allemande annexe couramment l'art autrichien, — comme d'ailleurs l'art flamand et l'art hollandais : Rubens et Rembrandt sont naturalisés « germaniques ». L'Autriche pourtant a eu son expression dans des œuvres de valeur et des artistes de génie. Le XIIe siècle y est représenté par l'autel de Klosterneubourg[2], l'église de Saint-Étienne de Vienne, l'église de Trébitsch. Guillaume d'Inspruck est célèbre dans l'architecture. En 1343, un Français, Mathieu d'Arras construit la cathédrale de Prague[3] à laquelle travaille aussi Pierre Arler ou Arter (non de Gmund, mais de Boulogne-sur-Mer) qui bâtit, en 1350, pour l'empereur Charles, le château de Karlstein. Dès ce XIVe siècle apparaissent les « Primitifs » de Bohème avec le peintre Théodoric de Prague.

[1] Combat aérien entre les Huns et les Romains.

[2] Composé de 51 plaques de cuivre gravé et niellé.

[3] Le gothique autrichien donne aux tours de la façade la forme de clochers qui partiraient du sol. A Saint-Etienne de Vienne la tour est placée à une des extrémités du transept.

Les sculpteurs Lerch (de Leyde) et Dichter sont les auteurs du beau tombeau de Frédéric III (1461-1513) à Vienne. Veit Stoss, peut-être de Nuremberg, peut-être de Cracovie, a sculpté le maître-autel de Notre-Dame de Cracovie et les statues de Casimir Jagellon et de Casimir le Grand. Le XVIe siècle voit beaucoup d'étrangers en Autriche, Hans von Calcar, Spranger, Savery, le sculpteur flamand Colin (*mausolée royal de la cathédrale de Prague*, 1589). Après l'influence flamande règne le style italien (les peintres Screta († 1674) et Heintsch († 1713) pendant le XVIIe siècle. Si le château de Salzbourg (1592) reste dans le style Renaissance, la cathédrale (1614) de la même ville imite Saint-Pierre de Rome, tout comme Schœnbrunn s'inspirera de Versailles.

Fischer d'Erlach (1650-1724), auteur de Schœnbrunn, est le premier grand architecte autrichien [1] : son idéal marie la coupole à la façade en portique à fronton.



Fig. 12. — Kaulbach : Le Berger.

La sculpture cite Donner (1688-1741) qui travaille beaucoup en plomb [2], Hagenauer (*Vierge* à Salzbourg) et l'ivoirier Permoser (1640-1732).

L'Académie de Vienne, fondée en 1695, reconstituée en 1704, tombée en 1714, relevée en 1825, fut à la tête du mouvement des arts avec son directeur l'architecte-sculpteur-peintre Strudel (1648-1714). Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, le portrait et le paysage surtout fleurissent. Ferg (1689-1740) est célèbre pour ses kermesses ; Reiner de Prague (1686-1743) pour ses Batailles, ses Vues et ses tableaux mythologiques. Il ne faut pas oublier que Mengs l'éclectique froid, qu'on acclame comme un rénovateur de la peinture, est autrichien. Platzer (1704-1767) moins ambitieux, était admiré pour ses minuties léchées. L'influence con-

[1] A Vienne : Église Saint-Pierre (1702), église Saint-Borromée (1716).

[2] Fontaine du nouveau Marché, à Vienne (1739), Saint-Martin, à Presbourg.

sidérable de Mengs suscite le talent de Fuger (1751-1818), renommé dans le genre historique où brillera encore Antoine Petter (1783-1858). Caucig (1762-1828) représente l'idéal de David en opposition avec Fuger.

En architecture, la Burgthor (œuvre de Nobile, 1822) rappelle la porte de Brandebourg de Berlin. Le gothique reparaît. En Hongrie, l'édifice reste original par une recherche de la couleur due à la brique. La Synagogue de Pesth, œuvre de Fœrster, a quelque chose d'oriental avec ses petits dômes pointus et dorés. La jolie église d'Altlerchenfeld, par Muller, est également en brique. Ferstel (1828-1883) élève l'église votive de Vienne (1854), grandiose avec ses deux tours et ses flèches découpées à jour, le Musée des Arts Industriels (1877), la Nouvelle Université. Le très bel Opéra de Vienne (1869) est de Van der Nüll et de Siccardsbourg. Les Musées rappellent également le style de la Renaissance (par Semper et Hasenauer). L'Académie des Beaux-Arts de Vienne (1872-1876), œuvre de Hansen, est un échantillon de la polychromie monumentale due à la céramique, polychromie par laquelle l'architecture autrichienne suit les tendances générales de l'Europe.

Toutes ces constructions aident à l'essor des autres arts. A côté d'étrangers (Schwanthaler, Halbig et Zumbusch), l'Autriche a les Max, Hoehnel, les Gasser, Kundmann, Fernkorn, etc. En peinture, la fresque est cultivée par Than et Lotz (à Pesth), Eisenmenger, Steinle, Rahl, Schulz. Fuhrich (1800-1876), suit Overbeck. Schwind (1804-1871), fixé en Allemagne, a des peintures décoratives à l'Opéra de Vienne. Dans le paysage, on vante Gauermann (1807-1862). Mackart et Brozik vivent à Munich puis à Paris. L'art devient cosmopolite. Munkaczy (1844-1900), dans son *Jésus devant Pilate*, aborde la grande peinture où il mêle savamment le réalisme et le document sans nuire au sentiment religieux [1].

[1] Nous revenons sur certains de ces noms dans le chapitre consacré à l'Art contemporain, de même que les Arts décoratifs germaniques sont étudiés dans les chapitres spéciaux.

L'Art Flamand.

A travers toutes les péripéties de son histoire mouvementée, traversée d'occupations étrangères, la Flandre conserve une figure nette dans le passé. Elle évoque dans l'esprit l'idée d'un pays riche, industrieux, travailleur. Au Moyen Age, la banque c'est Florence ; la marine et le trafic d'intermédiaire sont à Venise, à Gênes, à Pise aussi ; mais l'atelier est dans les Flandres.

C'est là que les groupements des « petites gens », du menu peuple, se serrent d'abord : c'est le pays des corporations, qui réunissent les individus, et des communes qui réunissent les corporations ou plutôt sont les corporations politiques.

La Flandre, qui a donné Godefroy de Bouillon, reste surtout le pays d'Artevelde, le brasseur populaire, le chef des communes au XIVe siècle ; — c'est le pays d'Anneessens, qui, pour défendre les droits des corporations contre l'Autriche despotique, posera la tête sur le billot (1719). Ces « gueux », comme les appela l'envahisseur triomphant, furent de fiers et mâles citoyens. Ces tisserands, qui fournissaient à l'Europe ses toiles, ses draps et ses dentelles, ne s'amollirent point dans les richesses.

Quand le roi de France Philippe VI vint à Gand avec la reine, celle-ci put dire, s'étonnant du luxe des femmes de ces marchands : « Je me croyais seule reine et j'en vois ici plus de six cents [1] »

[1] L'art décoratif flamand se caractérisera par une abondance plantureuse dans les reliefs ventrus, les feuillages larges et gras, les guirlandes lourdes à fruits ronds (pommes surtout et poires). Le gothique même restera gras, loin des chicorées alle-

Les Flandres ne se distinguent point du reste de l'Occident dans le développement chronologique des styles. Jules César note, dans ses *Commentaires*, un curieux emploi du bois qui semble avoir été particulier aux Belges et qui consistait en longues poutres posées parallèlement dans le sens horizontal, liées entre elles par des traverses et laissant un vide que l'on remplissait de terre : ces assises, où le bois jouait le rôle principal, alternaient avec des assises de grosses pierres. La construction flamande au Moyen Age emploiera le bois, comme d'ailleurs la construction privée dans toute l'Europe ; mais il est curieux de noter que le bois, en sculpture, conservera jusqu'au XIXe siècle une place considérable, plus considérable que dans les autres pays.

Les monuments druidiques sont peu nombreux [1]. L'influence romaine fut la même que partout, civilisatrice : il en est resté des ruines de châteaux forts, des voies romaines, des « villas » qui ne différaient point du type gallo-romain, pour l'appareil (disposition des assises) ou pour l'ornementation (ordres classiques). Le *monument déterré à Bavai*, en 1772, est un mur composé de briques et de ciment. Dans ses trois niches (deux cintrées, la centrale à fronton) se voyaient trois sujets peints (la chouette de Minerve sur une guirlande, un Mercure debout, une Fortune debout, avec la corne d'abondance). Sur les autels votifs, sur les monuments funéraires, parmi les sculptures, on remarque souvent une figure de femme, que l'inscription désigne sous le nom de déesse Néhalennia, — probablement une divinité locale, comme les Bonnes Mères chez les Gaulois [2].

mandes. La sculpture donne beaucoup dans le bois et l'ivoire : Duquesnoy est ivoirier, « ses christs » sont partout. Mais le triomphe est dans la dentelle (Malines, Bruxelles, etc.) dans le tissu, dans la tapisserie. Les flamands tissent pour l'Europe et vont fonder des ateliers à l'étranger. Le pape Léon X les emploie ; Henri IV les appelle. Les grès flamands sont à citer. Le XIXe siècle voit refleurir en Belgique le travail du bois et aussi l'art du vitrail (avec Capronnier).

[1] La *pierre de Brunehaut*, aux environs de Tournai ; la *pierre du Diable* près de Namur; des *tumuli* dans la forme ordinaire, dont la plupart sont plutôt d'origine germanique.

Les variations des limites territoriales de la Flandre rendent ici difficiles les divisions. En fait le nord de la France, une partie de l'Allemagne, ont longtemps été des dépendances de la Flandre. C'est ainsi que Trèves fit partie de la Belgique sous les Romains, et c'est à Trèves et dans ses environs que l'on peut retrouver les restes les plus importants de l'architecture belge et romaine, — le mausolée des Secundini (dit

La *cathédrale de Tournai* est la plus belle église du Moyen Age en Belgique. Ses dispositions, son plan très clair, très symétrique, la rapprochent beaucoup de la cathédrale de Noyon, ainsi que la manière dont le roman et le gothique s'y mêlent, la forme des transepts qui, ici et là, se



Fig. 1. — Le baptême du Christ, tapisserie flamande, XVe siècle.

terminent en absides. Bien que, pour l'ensemble, Tournai affecte de plus grandes dimensions, il est notable que la nef, à Noyon et à Tournai, est sensiblement aussi large que haute (24 mètres × 24 mètres à Tournai, 20 × 23 à Noyon). La nef de Tournai date du XIIe siècle et est

monument d'Igel, à Igel, près de Trèves) le plus intéressant des monuments funéraires de la région, et la *porte noire* et la *basilique* et le *palais impérial* et l'*amphithéâtre*. Tout cela, l'Allemagne le revendique et la Belgique le réclame. Tout cela, nous le retrouverons dans les origines de l'art allemand.

bordée de colonnes courtes et massives[1], supportant l'enjambement des arcades plein-cintre (d'un plein-cintre légèrement surhaussé). Cette nef se partage en trois : le plafond qui la couvrait a été remplacé, en 1777, par la voûte actuelle. Le chœur ogival est de 1242. L'originalité de l'édifice consiste surtout dans ses cinq tours (où le roman s'unit au gothique pour les ouvertures) : quatre de ces tours cantonnent extérieurement les angles du transept; une autre s'élève sur la « croisée » même (intersection) à une hauteur de 48 mètres.

Ce qu'on a appelé les bandes lombardes (contreforts de saillie faible, plaqués parallèlement dans le sens vertical et réunis dans le haut par des arcatures renversées aveugles) est fréquent en Belgique à l'époque romaine. Le fait se lie à la rareté des baies pour alléger les masses cubiques et égayer la nudité des surfaces. De même les tours présentent un aspect presque militaire : on dirait de donjons carrés. Tardivement elles s'aiguisèrent et s'allégèrent par le clocher. Ces *tours* sont caractéristiques par la forme et par la place. Elles sont quadrangulaires, ne portent point de terrasses, sont couvertes de toitures simples, obtuses et basses à deux versants. Tandis que, en France, elles accotent la façade, en Belgique elles occupent souvent le centre de cette façade, y dressent leur masse énorme, s'ouvrent dans le bas pour la porte et surplombent le porche. La tour plantée à l'intersection du transept se rencontre souvent. L'extérieur de l'église flamande n'y gagne point : de loin c'est un groupement de masses qui se serrent, montent, s'étouffent, avec, dans le haut, les tours parfois nombreuses dont le point de départ se devine mal : c'est un corps dont l'extérieur cache les organes[2].

[1] Les chapiteaux de Tournai sont très historiés de figures compliquées.

[2] La transition romano-ogivale donne *Saint-Martin d'Ypres* (beau chœur) et l'église de *Pamelle d'Audenarde*, simple et claire, due au premier architecte flamand dont le nom se soit conservé, Arnould de Binche, qui l'éleva en 1235. A citer *Saint-Lambert de Liège*, avec sa tour latérale, au clocher bizarre, et sa façade sans porte (on entrait sur le côté). Jean Pickart, en 1337, donne le plan de la jolie église gothique d'*Aerschot*. *Notre-Dame de Hal* n'est presque qu'une tour ; à *Ath*, la tour, qui constitue la façade, est une vraie forteresse. La *cathédrale d'Anvers*, œuvre grandiose commencée à la fin du XIVe siècle (chœur), continuée pendant les deux siècles suivants, couvre un vaste espace partagé en sept nefs par ses six rangs de colonnes ou plutôt de faisceaux de nervures, qui y font des perspectives de forêts. La façade est presque dans le style français avec les deux tours à contreforts robustes qui s'élèvent aux côtés de l'entrée

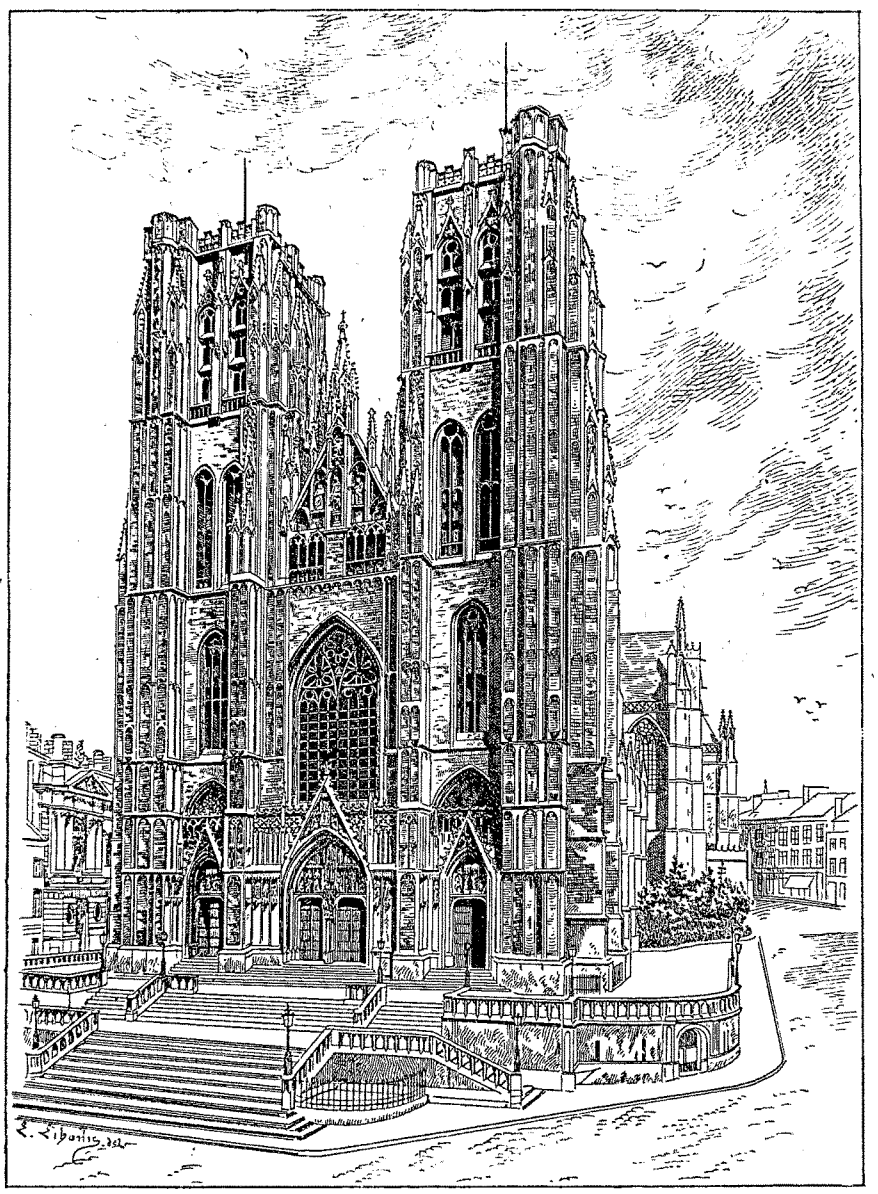


Fig. 2. — Sainte-Gudule. Bruxelles.

C'est la *tour* qui distingue l'église flamande. A Saint-Rombaut de Malines, à Notre-Dame de Bruges, la tour se dresse colossale. A Sainte-

principale. N'était le clocher qui surmonte la plus haute, et la plus grande baie ogivale qui remplace la rose, on y retrouverait le type occidental. La tour haute (1422),

Gudule, les tours sont crénelées. C'est qu'en effet, au Moyen Age, la maison de ville fut d'abord l'église, premier siège de la commune naissante et des assemblées des corporations. La tour s'élève pour guetter au loin les menaces de l'horizon ; elle a la voix de ses cloches qui appellent au secours : elle est le symbole d'union des petits, groupe, entasse et cimente les intérêts. La tour de l'église flamande n'avait presque plus rien à faire pour devenir le beffroi, tour aussi, tour de guet et d'appel, clocher laïque avec sa cloche laïque. Le *beffroi*, c'est toute l'architecture flamande parce que la Flandre, au Moyen Age, a eu deux aspirations, deux cris : la corporation et la commune. Tout cela est dans la charte de 1187, par laquelle Philippe-Auguste accorde « aux hommes de Tournai le droit d'avoir, dans la ville, une cloche placée en lieu convenable, pour la sonner à leur volonté, dans l'intérêt des affaires de la cité (campanam in loco idoneo) [1].

L'*Hôtel de Ville*, la Maison de Ville, sera donc le support du beffroi, mais ajoutera à ce dernier d'autres organes de la vie commune, — une grande salle de réunion, une grande galerie ouverte en arcades au rez-de-chaussée, des baies nombreuses : c'est la maison de tous, où tous entrent, où tous peuvent regarder du dehors. L'église est plus fermée, plus haute aussi [2]. Elle enserre les fidèles, les arrache au monde profane, ramasse les âmes pour le ciel. Ses tours montent, s'élancent, telles celles de Sainte-Gudule (Bruxelles), allongées, bras étendus cherchant Dieu.

L'idéal, moins élevé que celui du temple, prend souvent une forme d'en-

d'ailleurs très belle, est due à Appelmans, nom flamand d'un architecte italien, Amelio, Amelius. Dans un style plus original, avec l'heureuse pondération des verticales et des horizontales, avec les trois tours de la façade, qui n'absorbent pas la façade en elles, avec sa tour centrale élégante, aux baies habilement variées, avec son entrée à laquelle mène un escalier qui n'occupe que le tiers de l'édifice, Saint-Pierre de Louvain, incomplet, était pour son extérieur, une œuvre précieuse du gothique finissant où se devine l'influence du nouvel esprit.

[1] L'Hôtel de Ville est tellement chose flamande qu'en France il descend du Nord et se rencontre surtout dans la région limitrophe de la Belgique. Allez vers le Rhin, ce n'est déjà plus l'Hôtel de Ville : à Cologne, c'est la loggia. Dans le midi de la France, l'édifice municipal est resté latin, comme la municipalité elle-même dérive du municipe romain.

[2] Cependant, certains beffrois rivalisent avec les clochers. Celui de Bruxelles (1401-1454) a 95 mètres.

semble qui a l'air de quelque chose de petit qu'on a agrandi et cela surtout vers la fin du gothique. L'*Hôtel de ville de Bruxelles* (1402-1443), œuvre de Van Thienen et de Jean de Ruysbrock, est presque une châsse. Celui de *Louvain* (1448-1463, œuvre de Mathieu de Layens [1]), tout beau qu'il est, semble aussi un reliquaire colossal avec ses quatre tours menues qui s'allongent aux angles comme quatre cierges. A *Mons* (1458), le beffroi [2] se réduit à une sorte de lanternon émergeant de la toiture. A *Bruges*, au-dessus des hautes baies coupées en deux étages, les tourelles font songer à des panaches. Combien plus « municipal » en sa simplicité forte, la *Tour des Halles* de la même ville, tour vraie, non pas ornementale, dominant la halle très ouverte [3].

La Renaissance fut lente en Flandre. La charmante *Maison des arbalétriers* à Bruges n'est que de 1541 ; mais c'est un peu plus tard, vers 1550, que le style nouveau fut adopté, grâce à la traduction de Vitruve publiée par Coeck, et à l'influence de l'architecte Corneille de Vriendt (surnommé Floris, comme son frère Frans le peintre). Floris (1518-1575) est l'auteur de l'*Hôtel de ville d'Anvers* (1561-1565), non point l'Hôtel de Ville actuel, mais le primitif, détruit, remplacé en 1581 par un monument lourd où l'on sent déjà le style Louis XIII (en avance en Flandre, parce qu'il vint de Flandre chez nous).

La Renaissance flamande se plaît aux ornements découpés, aux écussons entourés de lanières tortillées. Cet amour des découpures (qui compense la platitude des surfaces) se manifeste surtout dans les agréments des toitures (nous en avons parlé à propos de Gand). Au haut des façades aux hautes baies allongées, que presque rien ne sépare, se détachent, sur le ciel, des pentes de toits en escaliers, en accolades avec complication de frontons de fantaisie. On dirait parfois de quelque fronton d'armoire à glace ou de quelque étagère immense qui attend les bibelots. Ces bibelots sont les statues, les fameux pots à feu que le style Louis XIV affectionnera en France. Les balustres rengorgés, ventrus, imposent leur forme aux grandes

[1] Mathieu de Layens, en 1450, construit Saint-Waudru de Mons.

[2] Le beffroi y est probablement très postérieur.

[3] A Gand, l'ornementation de l'œuvre de Waghemakere et Keldermans (XVIe siècle), belle, mais compliquée, découpée à l'excès, folle, est extravagante dans le haut, y profile des enjambements d'aqueducs aériens, des escalades injustifiables.

colonnes elles-mêmes et, dès le XVIe siècle, les colonnes du palais épiscopal de Liège, ornées de sculptures par le liégeois François Borset, donnent un exemple hâtif de cette colonne fausse, qui aboutira au nonsens de la *colonne torse*[1], toute flamande.

La sculpture, comme l'architecture, a souffert de l'importance donnée à la peinture. Les sculpteurs ont pourtant été très nombreux en Flandre et les œuvres, pour la plupart anonymes, qui restent, témoignent d'un art remarquable. Au XVe siècle, Liège paraît avoir été le foyer le plus considérable. Conrad de Malines, le plus grand artiste de son temps d'après Albert Durer, n'est qu'un souvenir. Les églises ont conservé des mausolées, des chaires, des jubés et des stalles : c'est dans ces trois derniers domaines que s'est distingué l'art flamand qui y manifeste (jusque dans le XIXe siècle même) sa prédilection pour le bois. En ce genre sont

[1] Le XVIIe siècle flamand est sous l'inspiration de Rubens : de là cette architecture « de peintre », qui semble un décor. C'est la période des châteaux (Renaix, etc.). Avec le sculpteur-architecte Luc Faydherbe (1617-1694), élève de Rubens, règnent les colonnes à bossages. Franquart construisit le *Béguinage* de Malines (1629) ; Coeberger l'*église des Augustins* de Bruxelles (1620-1642). L'*église Saint-Loup*, à Namur, est un bel exemple du style surchargé des Jésuites (1653), tout comme l'*église de Louvain*, par le P. Hesius (1666) et l'*église des Jésuites* d'Anvers (1614-1621) dont Rubens a donné les plans et qu'on a reconstruite dans un style plus simple. — Le XVIIIe est encore le siècle des châteaux avec Laeken (1782) par Montoyer et Payen, avec Seneffe (1760) par Dewez. Les églises se coiffent de coupoles (*Saint-Pierre de Gand*, 1718, *cathédrale de Namur*, 1751). Le *Palais de la Nation*, à Bruxelles, œuvre de Guimard (en 1783) est déjà dans le style du XIXe siècle.

Le XIXe siècle, en Flandre, a vu naître une école considérable d'architecture. L'évolution sans doute y est la même que dans le reste de l'Europe, mais elle est marquée par des œuvres et des noms plus qu'estimables. Van der Straeten imite la colonnade du Louvre dans l'ancien *palais du prince d'Orange* (1823). Plus libres, plus personnels, se montreront les Suys, Cluysenaar et surtout Roelandt (1786-1864) élève des français Percier et Fontaine. Gand doit à Roelandt sa très belle *Université* (1818-1826), son *Théâtre* (1837), son *Palais de Justice* (1846). Bruxelles, devenue la capitale du nouveau royaume, s'embellit grâce à l'élan, à l'essor national. L'incendie, qui, en 1695, avait détruit 4 000 maisons, en avait presque fait une ville neuve. Les agrandissements récents, les prix décernés aux plus belles maisons, une envie de manifester sa personnalité chez un peuple qui ouvrait comme un autre volume de son histoire, tout cela contribua à l'éclosion des arts. Cluysenaar élève les belles *galeries Saint-Hubert* (1846-1847). La *Banque Nationale* par Beyaert et Janssens est de 1864. En 1880, c'est le *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelles par Balat. Le *Palais de Justice* (1883) est de Poelaert (1816-1879) et de Wellens, la *Bourse* de Suys le Jeune, (1792-1861) Bourse belle, trop belle, presque un aspect de théâtre. On cherche dans l'ensemble des styles celui qui se conforme le mieux à l'impression que l'on veut donner. Dans *Saint-Boniface* (1847) près de Namur, Dumont montre le gothique pur.

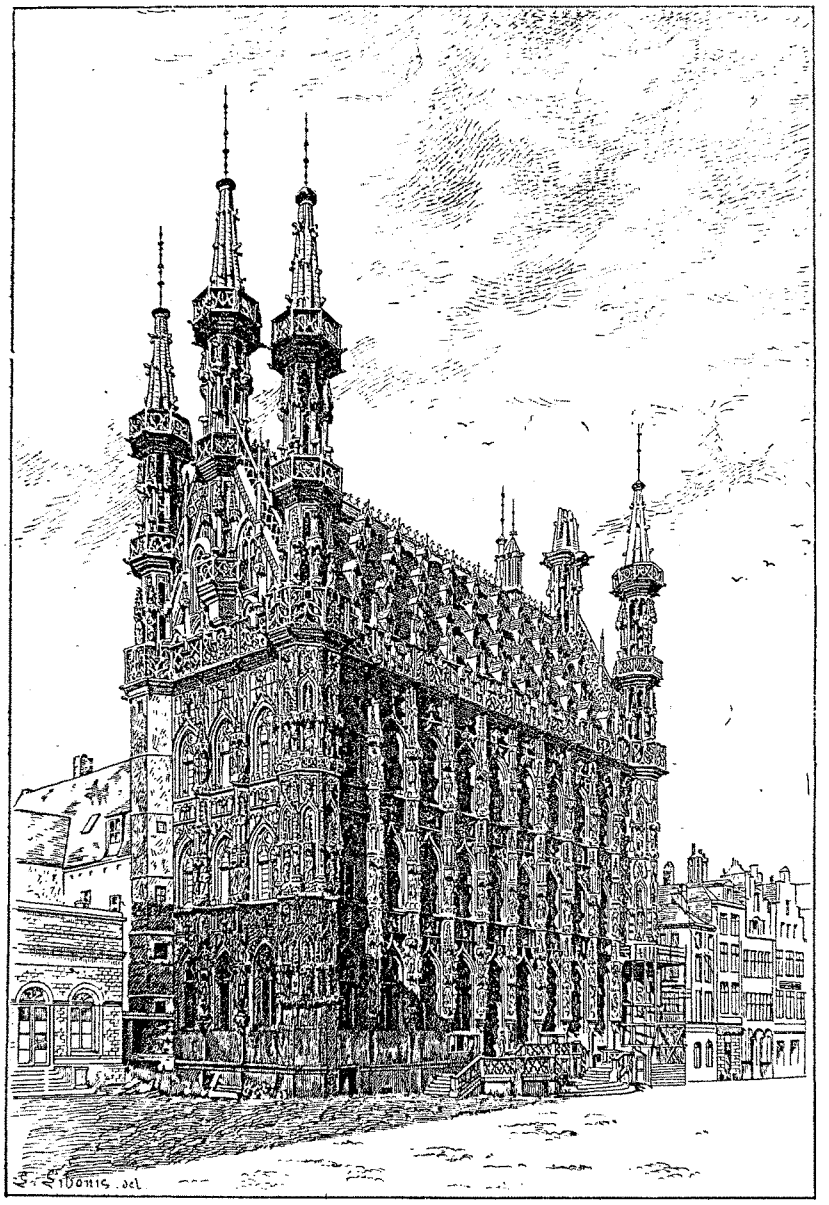


Fig. 3. — Hôtel de ville de Louvain.

célèbres les *stalles de Sainte-Gertrude* de Louvain par Mathias de Waydere, avec leurs figurines et leurs 28 bas-reliefs (xvie siècle). L'*autel de Notre-Dame de Hal*, en albâtre, à nombreux personnages, a sauvé le nom de J. Mone (1583). Parmi les *jubés*, on cite celui de Tournai, sorte de

portique, de tribune, œuvre de Floris, l'architecte déjà cité ; celui de Saint-Bavon, à Gand, par Jean de Heere. Le *tombeau de Charles le Téméraire*, à Bruges, par Jongelinex d'Anvers (1531-1606) et celui de *Marie de Bourgogne* (vers 1500) par Pierre de Beckere sont inférieurs aux monuments français du même genre[1].

François Duquesnoy (1594-1644?), dit François Flamand, fils de Jérôme Duquesnoy et frère de Jérôme le jeune (1612-1654), est le plus célèbre des sculpteurs flamands. Il est plus qu'un talent, il est un tempérament : il apporte un style qui est autant une forme de sensibilité qu'une forme d'expression. Tout à fait dégagé des traditions antérieures, il conserve une physionomie propre parmi ses contemporains. Son séjour en Italie, sa liaison avec le Poussin, eurent une influence des plus heureuses. On a remarqué que, tandis que le Poussin, par la noblesse et la clarté de la composition, rapprochait la peinture de la sculpture, Duquesnoy semblait vouloir donner et donnait aux reliefs du marbre, une mollesse vivante, une souplessse, ce quelque chose qui semble être le privilège de la couleur et qu'il s'appropria par l'étude approfondie des peintres et notamment du Titien. Peu de sculpteurs ont réussi comme lui dans le rendu de la grâce enfantine (les enfants de l'Albane lui servirent de modèles) ; il eut aussi les qualités de force, notamment dans son *Saint André* (Vatican) qui éclipsa le *Saint Longin* du célèbre Bernin. A Notre-Dame de Lorette, on voit de lui une *Sainte Suzanne*. Il travailla l'ivoire (*beau crucifix* à Tournai) et a laissé de doux reliefs pleins de mouvement, surtout des bacchanales. Jérôme, son frère, était également renommé pour ses figures d'anges : son *monument de l'évêque Triest* (à Saint-Bavon de Gand) est la plus belle de ses œuvres en un genre plus grave [2].

Près de ce tombeau, sur le grand-autel, se dresse la statue de *Saint Bavon enlevé au ciel*, œuvre de Verbruggen, d'Anvers (1655-1724) qui représente la réaction contre le style idéaliste ou du moins poétique de

[1] Dans le travail du bois, rentrent la belle chaire de Sainte-Gudule de Bruxelles, par Verbruggen (1699), celle de Saint-Bavon de Gand par Delvaux (1695-1778), celle de Saint-Pierre de Louvain (1742) par Berge, celle de Saint-Michel de Gand (1846) par Franck, etc. En 1849, Goyers taillera dans le bois l'autel de Sainte-Gudule, en style gothique. Bruxelles et Louvain sont les centres de la sculpture sur bois, dans laquelle on cite avec Goyers, Geerts (1807-1855).

[2] Des Duquesnoy, un monument (Tournai), un Christ (Malines).

Duquesnoy. Il serait plus juste de dire que Verbruggen, comme auparavant Faydherbe (1617-1694), les Quellin (Artus le vieux, 1609-1668, et Artus le jeune, 1625-1670), Delcour (xviie siècle), résista davantage à l'influence italienne, resta plus national, plus flamand [1].

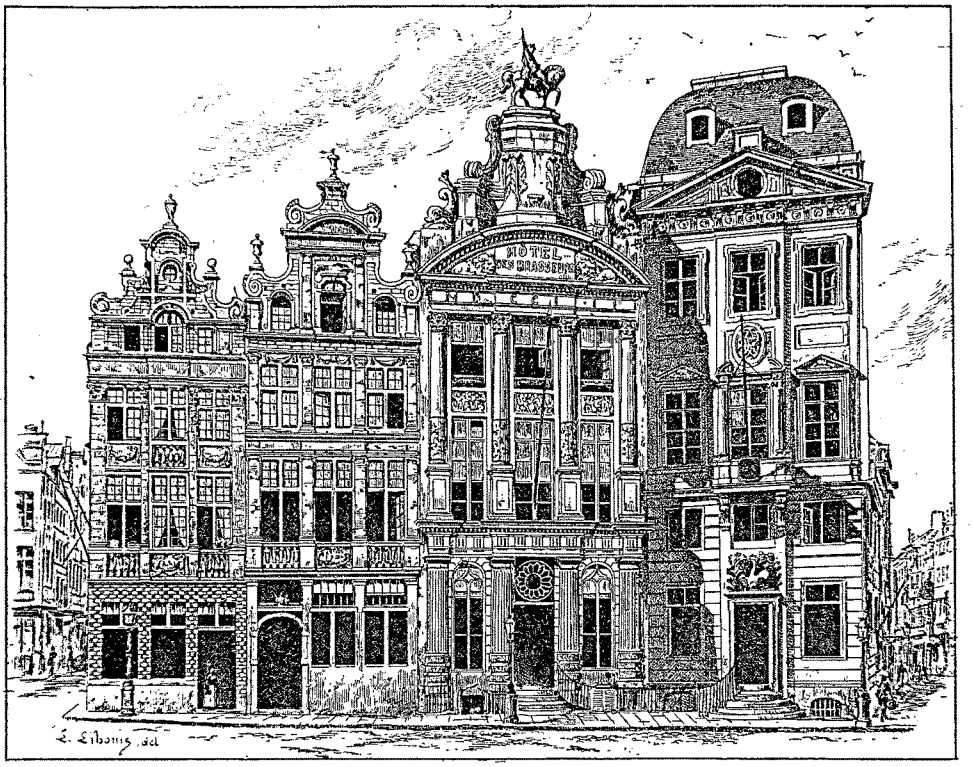


Fig. 4. — Les frontons flamands (maisons des corporations à Bruxelles).

Pendant le xviie siècle, la Flandre se répand au dehors : elle est le centre dont l'esprit domine en Europe surtout vers 1600-1650. Buyster (1595-1688), qui vient en France et décore Versailles, est de Bruxelles.

[1] De Faydherbe, statues d'apôtres à Sainte-Gudule de Bruxelles, statues à Malines et à Saint-Jacques d'Anvers. — Les œuvres des Quellin sont nombreuses ; *Mater dolorosa* et *Saint Antoine* (cathédrale d'Anvers), Autel de la même cathédrale, des confessionnaux, des stalles, une Pieta en bois (Saint-Jacques d'Anvers), des statues à l'église des Jésuites (Anvers), un *Saint Sébastien* en bois (Anvers), un *Dieu le Père* (cathédrale de Bruges), des bustes aux Musées de Dordrecht et d'Amsterdam. — Saint-Paul de Liège possède des œuvres de Delcour (1696).

Le célèbre Jean Warin [1], médailleur et auteur de beaux bustes, est un liégeois établi en France. Cette immigration se continuera pendant tout le siècle, amènera Sébastien Slotdz d'Anvers et combien d'autres !

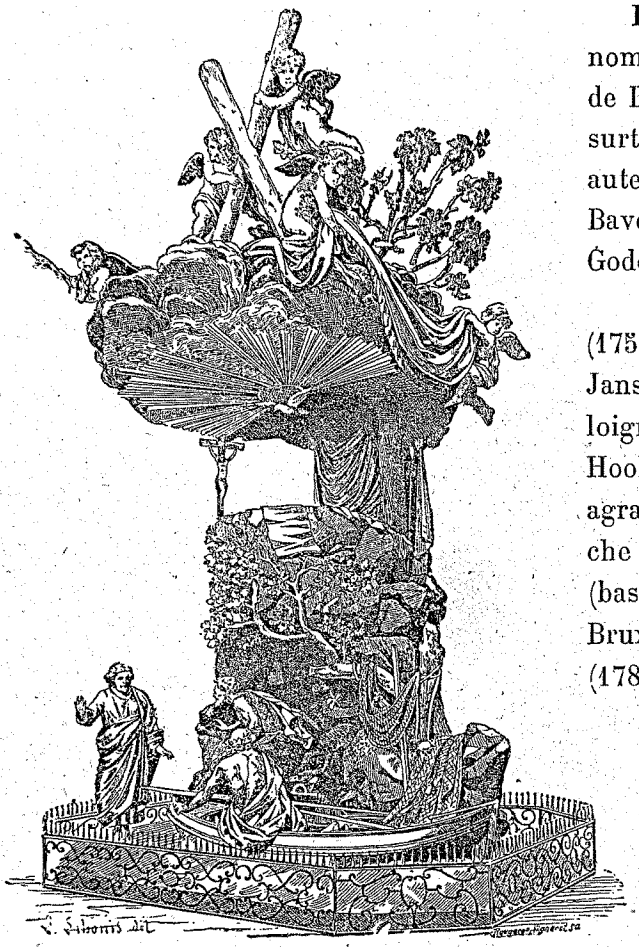


Fig. 5. — Chaire en bois de l'église Saint-André (Cathédrale d'Anvers).

Le XVIIIe siècle cite les noms de Grupello (1644-1730), de Baurscheit (1699-1768), et surtout de Delvaux (1695-1778) auteur de la chaire de Saint-Bavon de Gand, et maître de Godecharle.

Guillaume Godecharle (1750-1835), contemporain de Janssens (1744-1816), de Calloigne (1775-1830) et de Van Hool (1769-1837), va en Italie, agrandit son style et recherche des effets de force simple (bas-reliefs des Chambres à Bruxelles). Mathieu Kessels (1784-1836), qui s'est amusé aux statuettes et aux terres cuites, d'abord orfèvre, s'expatrie en Russie, en Italie, en France, reçoit les leçons de l'illustre sculpteur danois Thorwalsen, reste dans la tradition classique avec ses *Discoboles*, son *Amour aiguisant ses flèches*, s'adonne au colossal (*Mars*, à Laeken, le *Masque du Christ*), au style religieux (*Saint Sébas-*

[1] Jean Warin ou Varin (1604-1672), conducteur général des monnaies de France et graveur des poinçons, devint intendant des Bâtiments de la Couronne. Outre ses belles médailles commémoratives, il fit des bustes (un Louis XIV en marbre et un Richelieu en or). Warin a été la souche d'une dynastie d'artistes qui s'est continuée pendant les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. — Philippe Buyster (1598-1688) a laissé le *Poème satirique*, marbre allégorique à Versailles.

tien, le *Christ à la colonne*, le *Mausolée de la comtesse de Celles*). Le *Charlemagne* (Liège) est de Jehotte (1804-1884), élève de Kessels.

La date de 1830, qui est celle de la floraison du romantisme, est pour la Belgique la date de son émancipation. L'histoire nationale fournit les sujets au ciseau : ce ne sont que statues d'hommes célèbres; le passé surgit du sol. C'est *Godefroy de Bouillon*, à cheval, tendant vers le ciel sa bannière, à Bruxelles, œuvre de Eugène Simonis (1810-1882), élève de Kessels. De Simonis, encore les bas-reliefs et les lions de bronze de la *colonne du Congrès*, où son nom côtoie ceux de Fraikin et des deux Geefs. En haut se dresse le *Léopold Ier* de Guillaume Geefs (1806-1883), élève de Ramey et auteur du monument du général *Belliard*, du *Mausolée* de Mérode, d'une *Liberté*, d'un buste de *Rubens* et de la *chaire* de Liège. Joseph Geefs (1808-1885) a le don de la grâce féminine. Louis Royer (1793-1868) de Malines, demeurant à part, affectionne la mythologie, plus classique encore que son maître Van Geel (1756-1830), auteur de la statue colossale du *prince Charles de Lorraine* et du *lion de Waterloo*. Avec l'*Arteveld* de (Gand) de Devigne-Quyo (1812-1877) la statuaire est historique, nationale, patriotique, — tendance caractéristique de l'école belge avec la prédilection pour la sculpture du bois et l'amour exagéré du colossal [1].



Fig. 6. — Duquesnoy : Saint André (Vatican).

C'est surtout dans la peinture que le tempérament flamand s'est manifesté. Bien qu'on ait voulu y voir une dépendance, une province de

[1] *Sainte Cécile* (colossale) de Cuyper (1807-1852). — Ruxtheil (1780-1837), élève de Houdon, a passé toute sa vie en France. Le Louvre possède de lui *Zéphyre et Psyché*. Il était estimé dans le portrait (buste à Versailles).

l'esprit et de l'idéal allemand, l'art flamand y conserve sa physionomie propre aussi bien dans le mode de conception que dans le mode d'expression. L'art flamand est lui-même et, là où ses frontières se rapprochent de l'art germanique, il se distingue de ce dernier par des différences tranchées, non seulement avant Rubens, mais avant la période des italianisants, avant van Orley, Mabuse et Otto Venius. Dès le temps de Van Eyck, l'élément national est marqué par une manière particulière de sensibilité, quelque chose de large, d'aisé, de sain, dans le groupement des personnages, dans les personnages mêmes, jusque dans les carnations et l'agencement des plis des costumes.

Trois phases marquent le développement historique, si l'on s'en tient aux grandes dominantes en négligeant les artistes qui sont sortis du second rang plus en raison de leur talent de facture que de leur idéal. La première phase comprend le groupe des Van Eyck et de ce qu'on peut appeler leur école. Puis viennent les italianisants, qui ont plus de grandeur dans l'ambition que dans le résultat acquis. L'angle de l'idéal s'ouvre pourtant par eux. Après ces deux groupes des Van Eyck et des italianisants, arrive Rubens qui réunit dans une vaste compréhension les deux esprits jusque-là distincts et opposés. Par lui l'art flamand donne son expression pleine jusque-là que des Pays-Bas il rayonne sur l'Europe, déborde dans tous les arts même dans le décoratif et constitue le style que nous appelons style Louis XIII et qui mériterait mieux le nom de style flamand. Van Dyck reste une exception, une sensibilité à part : il est isolé. Qui songerait à comparer l'école de Van Dyck à l'école de son maître? De Rubens procèdent Jordaens et Snyders qui ne sont que l'exagération matérialiste de la doctrine.

On a longtemps attribué au seul Jean Van Eyck les œuvres dues aux deux et même aux trois Van Eyck. La critique actuelle, réagissant contre un excès, s'est lancée dans l'autre : pour elle, le plus fort des deux frères est Hubert et, là même où ils ont peut-être collaboré, les parties faibles proviennent de Jean. Il ne faut pourtant pas considérer comme négligeable le témoignage, plus proche, du temps où ils ont vécu. Jean, peintre de Jean de Bavière, évêque de Liège, duc de Luxembourg, peintre aussi du duc de Bourgogne, eut des titres officiels qui ne sont point sans importance et montrent l'estime contemporaine pour celui qu'un prince

envoyait de Flandre en Portugal pour peindre le portrait de l'Infante qu'il devait épouser.

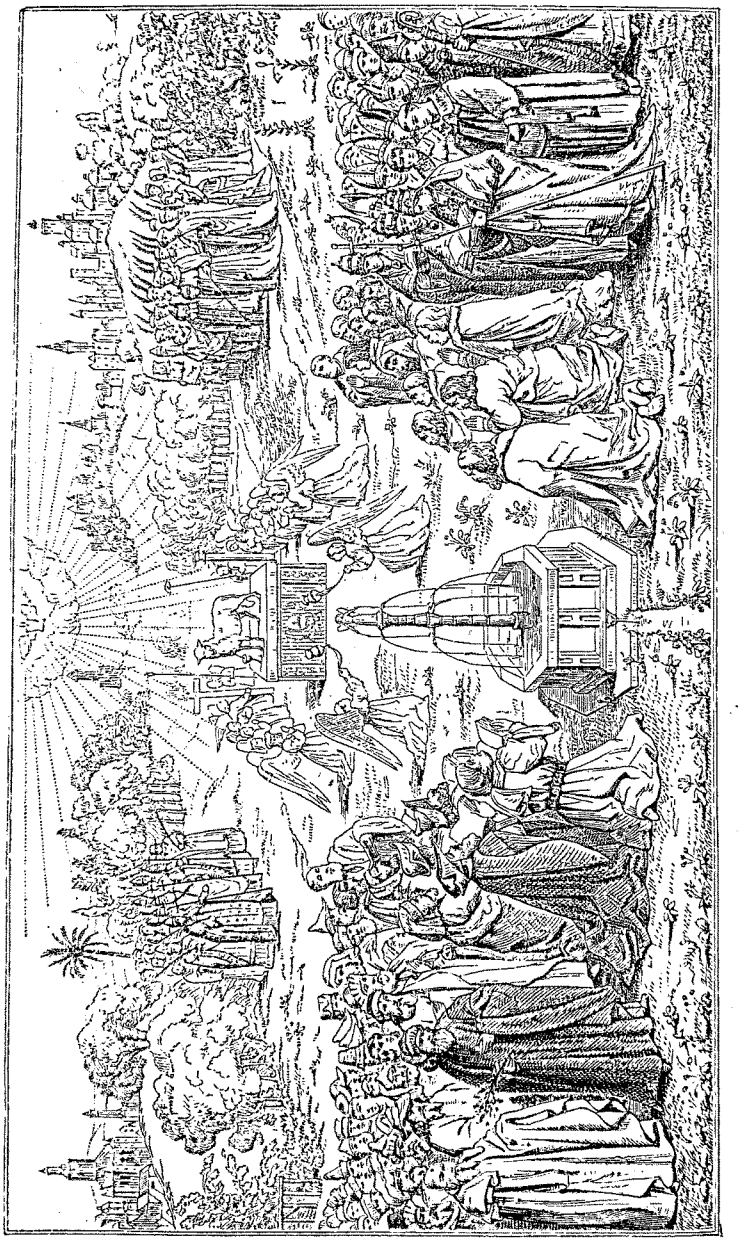


Fig. 7. — Van Eyck : Triomphe de l'agneau, à Gand.

Les Van Eyck tirent leur nom de la petite ville d'Eyck ou Maas-Eyck (Eyck-sur-Meuse) dont ils étaient originaires. A quelle école, à quel

maître rattacher cette famille de trois peintres, Hubert, Jean et leur sœur Marguerite? on l'ignore : il est pourtant vraisemblable qu'ils n'ont pas créé l'art qu'ils devaient porter à un si haut point et qu'ils furent enlumineurs et miniaturistes ou du moins apprirent de ces derniers les procédés qu'ils devaient modifier si heureusement en révolutionnant les conditions matérielles du « métier » et de la technique. La peinture à l'huile fut, sinon découverte, du moins rendue possible grâce à eux : ils eurent le secret d'un vernis transparent qui donnait aux couleurs la profondeur et la légèreté. Le procédé nouveau, en renouvelant la palette, donnait des ressources inconnues : on peut, à certains points de vue, regretter la sérénité naïve de la palette d'autrefois, penser même que, dans un certain domaine, la technique du Moyen Age est et reste préférable et supérieure ; mais il est vrai aussi que, sans les Van Eyck, c'en était fait du style et de l'idéal de la Renaissance et des siècles suivants[1].

Non seulement les Van Eyck ont été les promoteurs de l'emploi de l'huile, mais ils en ont fait « la preuve », montré l'excellence. Il semble que la découverte soit venue à son heure, car les tableaux de ces illustres flamands sont aussi nouveaux par le procédé que par le style. Quoi qu'on dise, ce ne sont plus des gothiques. Sans doute, ces ensembles en forme de triptyque ou de polyptyque (tableaux à volets), quelques détails d'architecture où l'on retrouve l'ogive, les pinacles et les clochetons, marquent l'époque ; mais dans ce milieu en retard (et qui reste très accessoire) apparaissent, se meuvent et vivent des êtres qui ne sont plus ceux d'autrefois. A l'ascétisme anguleux, allongé, amaigri des lignes droites et des dures saillies, a succédé la plénitude saine, plus matérielle, des formes souples et des lignes courbes. Les draperies plus molles ont abandonné la raideur sculpturale. Le personnage, plus mobile, n'est point emprisonné ; le vêtement au repos reste prêt au mouvement qu'il suivra sans le gêner. L'ovale des visages est plus plein, les mains jusque dans

[1] De l'invention des Van Eyck certains secrets sont perdus. Cette fraîcheur de jeunesse conservée par leurs tableaux n'appartient qu'à eux. Nos peintres s'inquiètent trop peu de cette chimie picturale. On dit que Meissonier fabriquait ses huiles et ses couleurs; mais combien de toiles, en moins de vingt ans, sont plus vieilles que leurs aînées centenaires. Encore si cette vieillesse atteignait tous les tons avec la même force et respectait les rapports des tonalités en les modifiant toutes de même ! Que seront, par exemple, les Delacroix dans cent ans ?

les doigts fuselés n'ont plus la sécheresse d'antan : il y a de la chair sur les os et sur les muscles. Le regard a perdu son extase : il sourit,



Fig. 8. — Rubens : La Visitation.

indulgent, bon, humanisé, moins détaché de la terre et des choses. Ces choses, mortes et muettes, sont comme appelées à une confraternité d'existence. Outre le tissu, vivant par le mouvement, le milieu, les

meubles, l'intérieur d'appartement, sont traités dans un esprit nouveau [1]. Les sujets religieux eux-mêmes deviennent un peu des sujets de genre et cela à l'excès. Ce n'est plus l'humanité qui monte au ciel, c'est le ciel qui descend sur la terre, c'est la divinité qui vient chercher l'homme jusque dans sa maison, chez lui, parmi les siens.

Hubert van Eyck (1366?-1426) dans le *Triomphe du Nouveau Testament sur l'Ancien* (Musée de Madrid) et dans la célèbre *Adoration de l'Agneau*, retable à Saint-Bavon de Gand (1420) terminé par son frère Jean (1432), a traité deux sujets analogues ; Dieu le Père, couronné de la tiare, trône et bénit, assis entre la Vierge qui lit et un saint personnage ; dans le bas, la Fontaine de vérité. Les détails d'architecture, encore importants dans le premier, ne figureront plus dans le second, plus peuplé de personnages. Le Retable de Gand est en effet un ensemble de tableaux. Fermé, il montre les Prophètes, les Sibylles, les Précurseurs, encadrant l'*Annonciation* (en bas les donateurs, Josse Vyts et sa femme Isabelle, notables de Gand). Si l'on ouvre les volets, apparaissent la *Rédemption*, l'*Adoration de l'Agneau*, la *Fontaine de Vérité*. Dans le haut, sous une triple arcade arrondie dont la centrale est plus haute, Dieu, le Dieu bon, assis, coiffé de la tiare, tient le sceptre et bénit. Un superbe vêtement rouge l'enveloppe dans l'ampleur de ses plis. A gauche, la Vierge blonde, assise, couronnée, vêtue de bleu, lit. A droite, Jean, interrompant une lecture, lève la main droite et, du doigt, montre Dieu. Les deux volets (composés chacun, d'un volet entier et d'un demi-volet) présentent les chœurs des élus, à gauche le chant, à droite l'orgue ; puis, sur les demi-volets, Adam et Ève nus. Dans le bas, un paysage, aux beaux lointains de plaines, d'arbres et de villes, encadre l'*Adoration de l'Agneau*, — l'Agneau mystique sur l'autel qu'il rougit de son sang, entre les anges et les Elus debout ou agenouillés, auxquels viennent se joindre des groupes de pèlerins et de chevaliers [2].

[1] Dans le fond, parfois par quelque fenêtre, s'ouvre une perspective aimable de paysage accidenté, traité avec amour, consciencieusement, poétique, mais d'une poésie sans tricherie, de la poésie qui émane de la nature même.

[2] Les volets du haut sont au Musée de Berlin qui les a achetés 410 000 francs. *Adam et Ève* sont au Musée de Bruxelles ; à Saint-Bavon, ils sont remplacés par des copies de Coxie (1499-1592).

Jean van Eyck (1396 ?-1440 ou 1441) frère, élève et collaborateur d'Hubert, peintre attitré de nobles personnages, envoyé, comme nous l'avons vu, en Portugal (1425) pour faire le portrait (indication d'un talent spécial) d'Isabelle, fiancée de Philippe le Bon, paraît avoir eu des conceptions moins grandes que son frère aussi bien dans la composition, qu'il réduit à celle de tableaux de genre, que dans les types religieux, qu'il abaisse à l'individualisme de portraits sans beauté autre que celle du rendu. Il semble plus habile dans le détail de la pratique. La perspective des lointains dans le plein air des paysages était un de ses dons, — témoin le paysage de la *Vierge au donateur* (Louvre), plus idéalisée qu'il ne lui est ordinaire, avec le portrait, si poussé, du donateur[1].



Fig. 9. — Téniers : Le rémouleur.

A l'école de van Eyck se rattachent Pierre Cristophsen ou Christus de Bruges, religieux réaliste, Josse de Gand (*Cène*, 1474, à Urbino), le portraitiste Van der Goes (1420-1482), Gérard David (1450 ?-1523 auteur du *Jugement de Cambyse* au Musée de Bruges)[2], Thierry Stuerbouts (ou Dick Bouts) de Louvain (*Histoire du faux témoignage*, personnages de grandeur naturelle), raide, anguleux, compliqué, comme le sera Rogier van der Weyden dit Roger de Bruges (1400-1464) qui visita l'Italie. Rogier est plus coloriste que dessinateur : le mouve-

[1] *Madone de Lucques*, dans un intérieur (Francfort) — *Thomas Becket* (Angleterre), *Saint François* (Angleterre) — La *Vierge* dite *Van der Pael* (Bruges) — *Sainte Barbe* (Anvers). — *Portraits* (1434) à la National Gallery — l'*Homme à l'œillet* (Berlin) — la *Femme de Van Eyck* (1439) Bruges — *Sainte Ursule* (Anvers) en grisaille.

[2] *Martyre de saint Erasme* à Louvain (1463), la *Cène* (1467) Louvain, *Martyre de saint Hippolyte*, Bruges.

ment l'inquiète plus que les proportions : il est dramatique jusqu'au mélodrame [1]. On cite comme son chef-d'œuvre le *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune, avec Dieu, auréolé, entre le glaive et une palme, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe, dominant l'ange de justice qui pèse les âmes dans une balance. Vers le milieu à droite et à gauche, le chœur des Élus ; dans le bas, les justes et les damnés. Les têtes surtout sont admirées dans ce tableau où un mouvement plus calme était nécessaire. L'*Adoration* (à Munich), est plus émouvante.

Avec Memling (1430-1495), élève de Rogier qu'il surpasse, le style s'agrandit, — comme le prouve son *Jugement dernier* (Dantzig), d'une conception plus large, plus aisée, en même temps que la science du dessin des personnages est plus conforme à la nature. A l'hôpital de Bruges se trouvent la *châsse de Sainte-Ursule* et un Triptyque de Memling. La châsse (de forme architecturale) porte sur ses faces, six compartiments où est traitée la légende de sainte Ursule et des onze mille vierges : la réception à Rome, Ursule visée par un archer, sont les épisodes les plus célèbres. Le peintre, sur l'acier des armures des chevaliers, a fait refléter les objets environnants. Dans le même tableau, il place deux incidents successifs, selon la coutume des primitifs. Le triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* est d'une belle ordonnance et d'une tonalité harmonieuse [2]. — L'expression des têtes dans la *Mise au tombeau* par Quentin Matsys (1466-1530), au musée d'Anvers, a excité l'enthousiasme de Reynolds [3].

L'influence italienne est manifeste chez Van Orley (1470 ?-1550 ?), qui étudie à Rome dans l'atelier de Raphaël. Sans doute, nombre d'autres flamands avaient visité la péninsule, mais ils avaient préféré leur style

[1] *Grégoire et Trajan* — l'*Annonciation*, — la *Descente de Croix* — la *Décollation* (Berlin) — le *Jugement dernier* (Beaune) — l'*Adoration des Rois* (Munich) — les *Sacrements* (Anvers).

[2] Au même hôpital est l'*Adoration des Mages* (1479). Au musée de Bruges, un Triptique (1484) : la *Légende de saint Christophe*. La *Passion* (1491) à Lubeck.

[3] Matsys est moins violent, plus souple, dans la *Légende de sainte Anne* (de Louvain), où la variété des attitudes, la vie des têtes rachètent les allongements exagérés et le manque de proportions. Son *Banquier* (Louvre) est une œuvre curieuse, surtout dans l'expression de la femme, distraite de sa lecture religieuse par le travail de son mari qui pèse des pièces d'or.

et le style des primitifs italiens, ou plutôt n'avaient point senti de différence entre les deux. Gossaert de Maubeuge, dit Mabuse (1470-1541) hésite encore (*Saint Luc*, à Prague). Le mouvement s'accentue avec Frans de Vriendt dit Floris (1520-1570), frère de l'architecte. C'est dans le portrait que se manifeste l'esprit nouveau en élargissant la manière primitive et en montrant que l'individualisme de ce genre est susceptible d'idéalisme. Ce sera là la tâche des Pourbus [1], corrects mais froids.

Otho Van Veen (1556-1634), plus connu sous le nom latinisé d'Otto Venius, n'a pas que la gloire d'avoir été le maître de Rubens. Homme d'un rang considérable, poète, historien, mathématicien, il va à Rome où il travaille sept ans sous la direction du peintre Zucchero. Louis XIII l'appelle en vain en France. Dans un estimable tableau (Louvre), il s'est représenté, entouré de sa famille. C'est un amateur et un érudit. Il ouvre le XVIIe siècle flamand et lui donne Rubens.

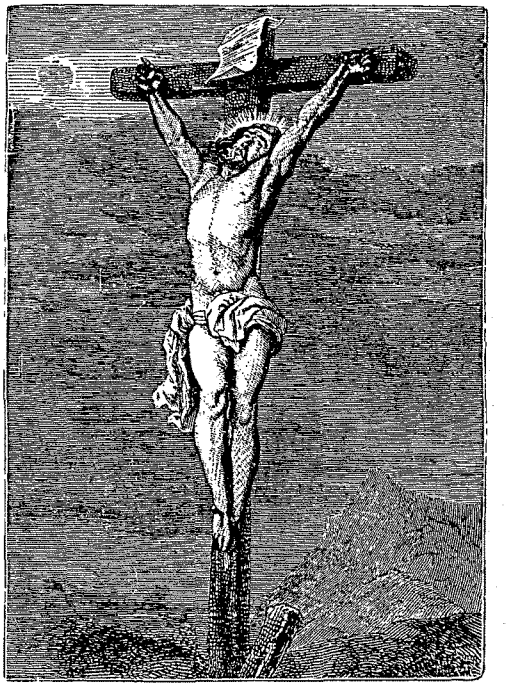


Fig. 10. — Van Dyck : Christ en croix.

On pourrrait dire de Rubens qu'il a été une des forces de la nature. Sans doute son ampleur est parfois vide, il est exubérant sans critique, il prend parfois le gros pour le grand, sa noblesse ne se débarrasse pas toujours d'une certaine vulgarité, il est le peintre de la chair jusqu'à l'être de la viande, son apparat sent la décoration et le théâtre, il est un Véronèse sanguin, congestionné, qui se porte trop bien; mais on peut dire que jamais pareil tempérament ne s'est rencontré et que nul,

[1] Pourbus le vieux (1545-1581). Pourbus le jeune (1569-1622), fils du précédent, s'établit en France où il mourut. Il fut le peintre favori de Henri IV (deux portraits de ce roi par Pourbus sont au Louvre avec deux tableaux religieux).

même parmi les plus grands, n'a exercé une semblable suprématie et une telle influence sur son temps dans toutes les manifestations de la forme — peinte, sculptée ou construite. [1] Sa peinture, dessin et couleur, est d'un homme heureux, de l'homme qu'il a été. Gentilhomme au service du duc de Mantoue, il se rend en Espagne ; son train est si considérable qu'il effraie des rois qui ont peur d'être humiliés. Quand il se fixe à Anvers, c'est dans un palais qui semble un décor avec ses tableaux, ses colonnes, ses vases de porphyre, ses galeries, son salon éclairé par en haut, sa collection de pierres gravées, dont Buckingam achète une partie cent vingt mille livres. On l'emploie comme ambassadeur : partout on honore comme un grand personnage cet artiste, noble, élégant, beau parleur. Charles Ier lui donne le collier, le titre de chevalier, sa bague et son épée royale. Philippe d'Espagne le fait gentilhomme de la chambre et lui donne la clef d'or. Tout cela passe de sa vie dans sa peinture. Il entre dans l'art avec tout l'appareil fastueux qui l'accompagnait en Espagne [2].

[1] Cette influence fut même aidée dans son action par cet élément de vulgarité qui se trahit en lui et dont il fait un élément, une condition de force, — une sorte d'éloquence populaire plus éloquente que la langue des puristes.

[2] Tous les genres sont abordés par lui dans les deux milliers de toiles qu'il a laissées. Dans le genre religieux, c'est la *Descente de croix* (cath. d'Anvers) et l'*Elévation de la croix* (cath. d'Anvers), le *Christ en croix* (musée d'Anvers), la *Résurrection de Lazare* (Berlin), le triptyque de *Saint-Ildefonse* (Vienne). Le *Jugement dernier* (Munich) s'inspire de Michel-Ange : la religion n'y est qu'un prétexte au développement de la science du nu et du raccourci, — comme dans un autre sens, le *Samson et Dalila* est une étude de mouvement. La *Sainte Famille* de Florence, plus douce, a deux adorables figures de l'Enfant Jésus et de Jean. La *Visitation*, avec le perron sur l'arche, les poules et l'homme à l'âne, est merveilleuse de sensibilité et de pittoresque aimable (Anvers). Dans l'allégorie, c'est cette suite de la *Vie de Marie de Médicis* (Louvre) avec la belle *Apothéose de Henri IV*, suite où la variété confond. L'histoire n'est plus mêlée d'allégorie dans le *Saint Ambroise et Théodose* (Vienne) émouvant, où les têtes expressives émergent de la splendeur des costumes. Comment tout citer, — la *Bataille des amazones* (Munich) avec sa furie guerrière, la *Fête de Vénus* (Vienne) avec son fourmillement de nudités, le *Castor et Pollux* (Munich) qui semble un épisode d'épopée, cette grâce mûre, forte, charnue, dans ses types de femmes, les portraits d'une touche magistrale (*Rubens et sa première femme*, — puis *Hélène Fourment*, à Munich). L'artiste de fougue, l'animalier violent (*Chasse aux lions*, *Chasse aux ours*), s'adoucit jusqu'à l'amabilité adolescente (les *Fils de Rubens*, Vienne) et même enfantine (les *Amours à la guirlande*, Munich). Partout il place des animaux : un chien assiste à l'*Elévation de la Croix*, comme au *Mariage* et au *Couronnement de Marie de Médicis*. Les *Chasses aux ours* sont merveilleuses de vérité. Par Rubens, le paysage devient un genre défini naturel (son tableau l'*Arc-en-ciel*). Sa *Kermesse* (au Louvre), c'est déjà Téniers et un Téniers plus ample, moins malingre et moins rabougri.

Toute cette santé dégénère en boucherie et en poissonnerie, dans les ripailles sempiternelles, les déjeuners dînatoires, les *le Roi boit* de Jordaens (1593-1678), dans les chasses, les étals de Snyders (1579-1657) : le rouge devient rougeaud.

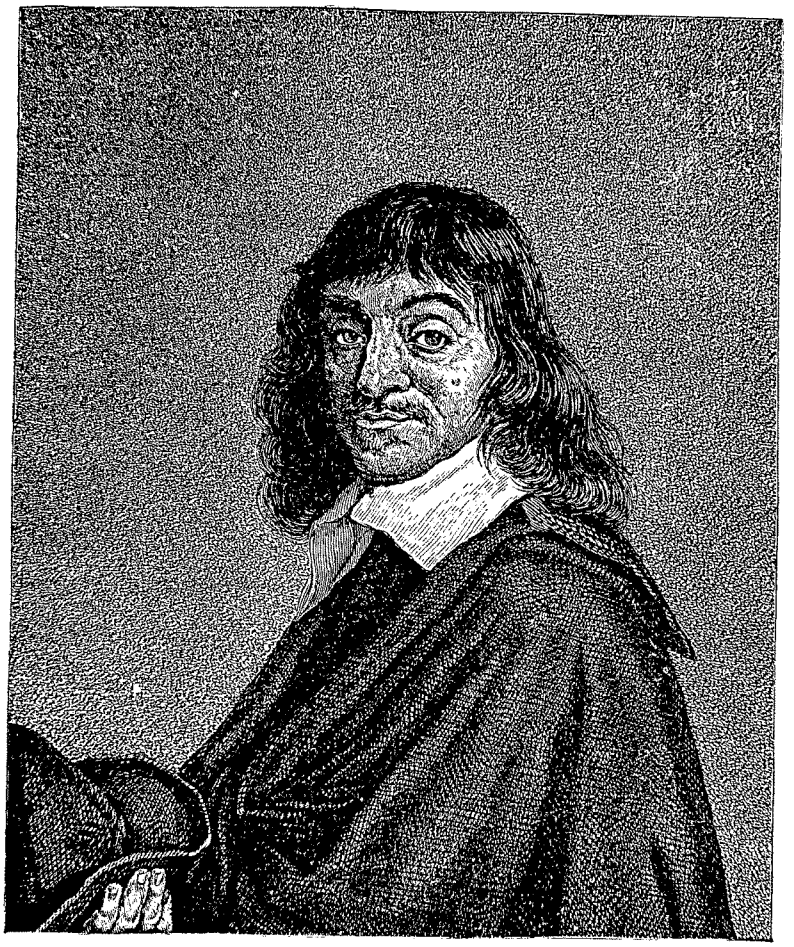


Fig. 11. — Hals : Portrait de Descartes.

Téniers le jeune (1610-1694) surpasse son père dans le même genre. Dans ses Kermesses et ses estaminets, il place des personnages aux figures vieillottes, fines, malicieuses, aux petits yeux émérillonnés, traités avec une verve incroyable et un coloris, vif, léger, transparent, qui montre un des plus extraordinaires coloristes dans le peintre de ce que Louis XIV appelait des magots.

Comme Téniers, comme Jordaens, l'illustre Van Dyck (1599-1641) est un élève de Rubens. Van Dyck a passé les dix dernières années d'une vie de 42 ans en Angleterre et, comme malgré les chefs-d'œuvre qu'il a laissés dans le genre religieux, il est surtout portraitiste, le type qu'il affectionnne lui est imposé par ses modèles, les nobles seigneurs aux souveraines élégances, aux expressions aristocratiques et dédaigneuses, courtisans aux pâleurs distinguées, au sang appauvri, plus habitués au cérémonial qu'aux batailles. La couleur qui s'allège, s'atténue, sans fougue sans touche grasse ou plantureuse, reste large et forte dans les magnifiques étoffes aux plis somptueux [1]. — C'est dans le portrait aussi que s'illustre Franz Hals (1584-1666), le portrait sans artifice, sans fantaisie, vivant, aisé, d'une expression à la fois fine et forte.

Le XVIIIe siècle ne donne rien. Il faut arriver au XIXe siècle pour voir la résurrection de la peinture dans les Flandres, quand, chassé de l'Institut, exilé de France comme votant de la mort de Louis XVI, le grand David âgé de 67 ans, vint s'établir à Bruxelles (1815) où il devait mourir (1825). Matthieu (1805-1861) et Navez (1787-1869) subissent son influence [2]. L'école de 1830 a pour chefs, en Belgique, Wappers (1803-1874)[3] et Keyser (1813-1887)[4] qui créent une peinture historique patriotique, mêlée de genre et parfois théâtrale. Puis viennent, accentuant le mouvement, Louis Gallait (1810-1887)[5], Edouard de Biefve (1808-1882)[6] et Henri Leys (1815-1869)[7]. Wiertz (1806-1865) crée un art fantastique, bizarre, violent, maladif sans ancêtres (la *Révolte de l'Enfer contre le ciel*, *Vision d'une tête coupée*), art qu'on aurait cru sans descendance et qui trouvera des néophytes violents dans l'art belge contemporain.

[1] *Samson et Dalila* (Vienne), *Couronnement d'épines* (Berlin), *Danaé* (Dresde), *Sainte Famille aux anges* (Saint-Pétersbourg), la *Famille Pembroke* (Wilton-House, Angleterre), *Charles I*[er] (Louvre), *Moncade* (Louvre).

[2] *Athalie* (Bruxelles).

[3] *Dévouement du bourgmestre de Leyde.*

[4] *Bataille des éperons d'or.*

[5] *Abdication de Charles-Quint* (Bruxelles), *Jeanne la Folle.*

[6] *Compromis des Nobles.*

[7] *Installation de la Toison d'Or.*

Les Arts en Hollande

Nationalité lente à se déterminer et à prendre corps, la Hollande dans l'art a des frontières peu définies d'abord. Sa langue, mélange des langues voisines, ne s'employa guère qu'aux choses religieuses ; pour le reste, on écrivait en latin ou en français.

Le Moyen Age eut pourtant là ses trouvères (sprekers) et ses académistes, ses « rhétoriciens ». La littérature, au XVIIe siècle, célèbre le poète Van der Vondel et, après une imitation des classiques français pendant le XVIIIe siècle, on revint au goût et à l'idéal nationaux. Les noms illustres qui ont passé à l'étranger, outre ceux des peintres, sont surtout des noms de sages politiques, de jurisconsultes, de philosophes et d'hommes de mer.

Le grand essor, la floraison viennent au XVIIe siècle pour l'art. C'est le moment où, presque partout, l'italianisme, résumé, réduit en formules, en procédés, fait dominer les tendances de l'école des Carraches. La peinture, éloquente encore, sent la rhétorique, le style académique et fleuri. Les génies ne manquent point sans doute, mais c'est partout le temps des habiles : les talents foisonnent. La mythologie règne : les fables antiques, prétextes à belles nudités, sont le domaine où l'on puise sans fin. On décore plus les palais que les églises. Art royal, art princier.

Qu'importaient ces Diane, ces Vénus, cet Olympe, ces allégories à ces Hollandais ? Ces marins, habitués aux longues absences, rêvant au clocher natal, au moulin, gardaient au cœur l'amour du pays, de la terre,

même de cette partie très restreinte de la terre où ils avaient laissé la famille. Le site du village, la maison, leur apparaissaient, sous les cieux lointains, dans un rayonnement d'apothéose. Ils aimaient, d'un amour plus âpre, les choses elles-mêmes, ce milieu précis où ils avaient vécu, où ils espéraient revenir vivre, cet intérieur familial, peuplé d'objets dont chacun avait comme conservé la marque et l'empreinte de l'existence journalière et des jours antérieurs.

De tout cela s'inspirera l'art hollandais. De là sa force, de là aussi son champ limité : de là ce qu'il a et de là ce qui lui manque. Il est d'un patriotisme condensé, étroit, régional, local. Il ne s'arrache point aux réalités concrètes pour s'envoler dans l'allégorie ou l'abstraction. Mme de Staël exilée songeait avec tristesse au ruisseau de la rue du Bac. Le Hollandais demande à l'art de lui donner l'image de cette petite partie du monde qui est la sienne, il en veut le détail menu, minutieux, il veut l'usure quotidienne marquée sur les choses et qui témoignent qu'elles sont nôtres, — qu'elles sont « nous ».

D'ailleurs cette terre qu'il aime est sa chose, son œuvre : on a pu dire qu'il l'avait conquise sur la mer dévorante. Ces sables mouvants, ce sol délayé, instable, qu'il maintient à grand renfort de pilotis, en faisant à l'eau sa part avec les canaux, en maîtrisant ses menaces avec les digues, tout cela il l'aime, il y tient comme on tient à une chose périssable et qu'on aime d'autant plus qu'on redoute de la perdre. De cela, il aime tout, caprices, accidents, productions. Ces marins sont les fleuristes de l'Europe, s'affolent de plantes, de tulipes, d'oignons rares, jusque-là que, vers 1650, il y eut à Harlem une Bourse, « un cours » de ces valeurs étranges et qu'on vendit un oignon de tulipe « semper augustus » 32 600 francs (13 000 florins).

De là l'individualisme qui domine, individualisme qui donne une personnalité non seulement aux hommes, mais aux animaux, aux choses, aux fleurs. Tout l'art hollandais est le portrait, portrait collectif des membres des corporations, portrait d'individus. Le paysage hollandais est lui-même le portrait d'un site, tout comme telle vache ou telle chèvre de Potter ou de Berghem sont les portraits d'une vache particulière, d'une chèvre particulière.

Mais si l'individu, l'être vivant, homme ou animal, est un tout déter-

miné, limité, — un ensemble de choses inanimées, inertes, n'est point

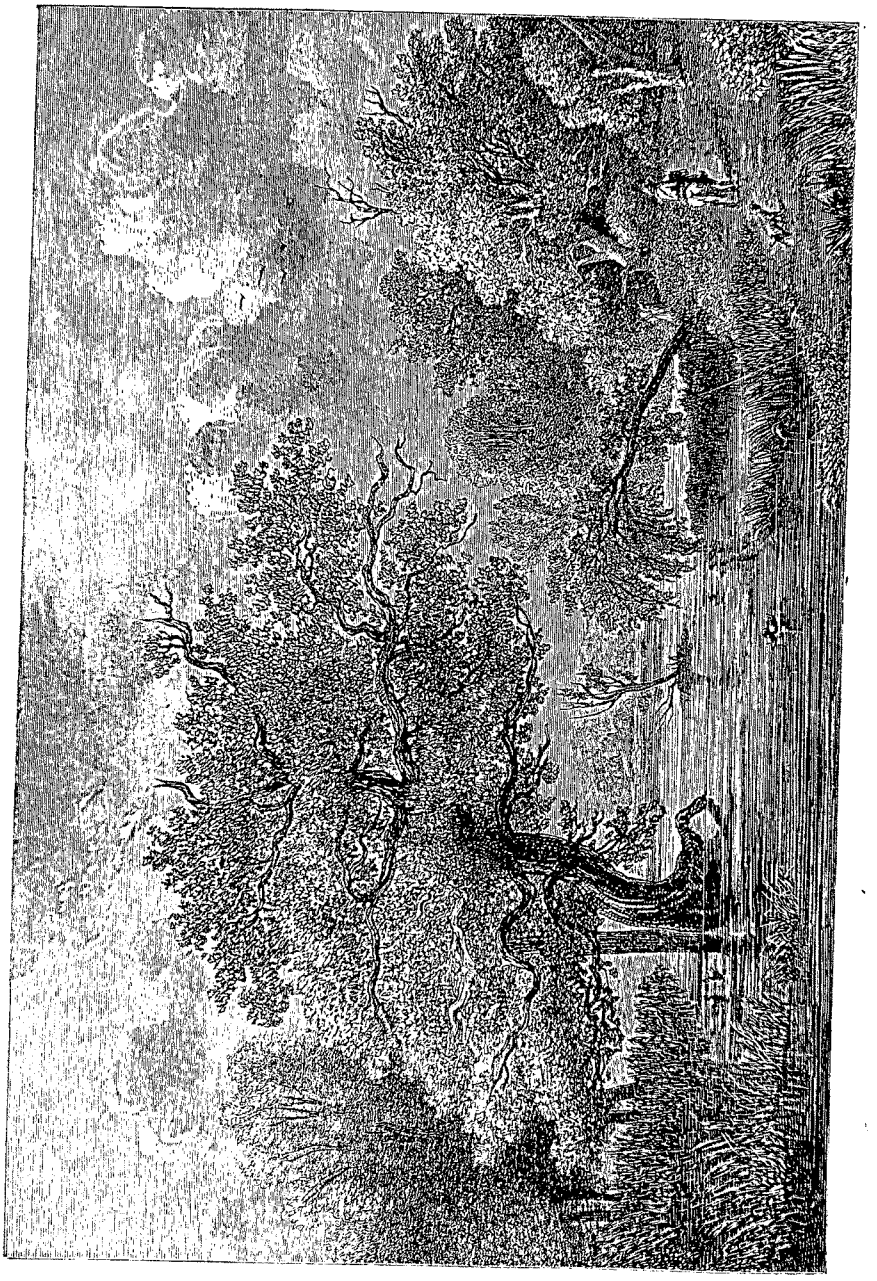


Fig. 1. — Hobbéma : L'arbre renversé.

insi défini, déterminé, n'a point de centre autour de quoi il se groupe.)ans cette œuvre d'art où je prends la réalité telle quelle, comment créer

une unité, comment suppléer à ce que dans l'école, à ce qu'ailleurs on appelle « la composition » ? Comment se fait-il que, dans le tableau hollandais, où, sans tricherie, sans habileté d'agencement, les choses sont représentées telles que la nature les a placées, il y ait plus d'unité que dans les toiles des Italiens ? Cette unité, l'art hollandais la trouve dans la lumière.

Il la concentre, il la masse, lui fait évoquer les choses à l'existence, donne à ces détails une importance, une intensité d'être, mesurées à cette lumière, à la proximité ou à l'éloignement. Il semble qu'elle soit l'âme même des choses. De cette lumière, le peintre suit amoureusement tous les caprices. Sans doute il y a eu ailleurs des artistes épris des grandes clartés et des pleines lumières ; mais ici ce n'est plus le « jour » des toiles du Véronèse. Le Véronèse est lumineux partout ; il veut qu'on voie les magnificences qu'il étale : la lumière est un moyen, n'est pas le but. Il semble qu'elle le soit ici. Sur la toile hollandaise, nous surprenons toute une gamme d'expressions en ce sens : ce n'est plus l'unisson d'une grande clarté épandue sur tout, c'est une diffusion vivante qui partie d'un foyer, y revient en une harmonie aux multiples éléments. Il en résulte une illusion, une sorte de magie, mais une magie qui rend la réalité même. Dans la réalité, en effet, il se crée entre les choses juxtaposées comme un échange d'influences, une sorte d'habitude de vivre ensemble qui donne à ces choses une impression collective indépendamment de l'impression que produit chacune d'elles. Là triomphe l'art hollandais.

Puis il s'amuse à noter curieusement les fantaisies de la lumière dans les reflets, les demi-jours, les transparences. Il fait lutter une lumière avec une autre, dans le rendu de l'air des intérieurs éclairés par des fenêtres diverses. La lumière hollandaise presque mystique dans les *Pèlerins d'Émmaüs* de Rembrandt, aveuglante et physique chez Cuyp, malicieuse chez Jean Both, se fait incendie sur les toiles de van der Neer, mélodrame chez Honthorst qui en est surnommé le Gérard de la Nuit ; elle coule, douce, calme, sur les parquets des logis de Pieter de Hooghe ; elle brille dans le bout de chandelle que Schalken aime à représenter, entre la main qui l'abrite du vent et le visage qu'elle empourpre étrangement.

Cette lumière n'est point le résultat d'un « glacis » savant, appliqué après coup ; elle s'incarne dans la pâte de la couleur, y prend corps, s'en



Fig. 2. — Ruysdaël : Le champ de blé.

dégage en tons doux, mordorés ici, là argentins. On dirait que, dans la touche du pinceau hollandais, il y ait toujours autre chose que la tonalité même. La couleur n'arrête pas le regard : il pénètre dans des profondeurs moelleuses. Le Hollandais ne peint pas clair, il peint lumineux.

Tout cela que nous retrouverons dans notre Chardin et chez quelques autres, tout cela, qui a élevé à la dignité de chefs-d'œuvre les toiles de Téniers, est la dominante de l'art hollandais [1].

Cet art, il faut le prendre quand il est lui-même, quand il s'est dégagé des raideurs premières, venues du dehors, et quand, préservé, il n'a pas encore cédé au courant de l'italianisme, dont la source est l'école de Bologne.

On connaît peu les origines. On suppose que l'art flamand eut une branche dans l'art hollandais primitif. Dans ces temps, l'art fut tout religieux, ne se distinguant, ne se rattachant au pays même que par le choix de certaines légendes nationales.

C'est à Harlem que paraît avoir été le premier centre important. Van Ouwater (XIVe siècle) et Thierry Stuerbouts « pourtraicteur de la ville de Louvain » sont tous deux de Harlem. Engelbrechsen de Leyde, qui le premier aurait employé le procédé à l'huile, eut parmi ses élèves Lucas de Leyde (1494-1533) le plus grand de ces primitifs.

Au XVIe siècle appartiennent complètement Jean Schoerl ou Schoorel, Heemskerk, Zustris et Antonio Moro. Les influences étrangères, et notamment italiennes, sont sensibles dans les œuvres de ces peintres, qui d'ailleurs visitèrent l'Italie. Schoorel doit à ses voyages sa préoccupation de « grande » peinture dans le style noble, académique. Martin Heemskerk (qu'il ne faut point confondre avec un autre hollandais du XVIIe siècle) était surnommé, de son temps le « Raphaël hollandais », bien qu'il ait surtout pris en Italie le goût des musculatures outrées, excessives, qui rappellent Michel-Ange, de loin. Zustris qui a séjourné longtemps à Venise, italianise dans un genre froidement maniéré. Moro c'est Antonis de Moor qui a donné à son nom une tournure espagnole. Il quitte Utrecht pour l'Espagne (où il est fêté) et l'Angleterre : ses portraits sont de belles pages de force et de caractère. Goltzius donne aussi dans le style italien.

Flamand d'abord, italien ensuite, l'art hollandais s'émancipe : son siècle d'or est le XVIIe siècle, le siècle de Ruysdael, de Gérard Dov, de

[1] Point de hiérarchie dans la valeur d'être des choses, personnes ou êtres brutes. Dans le grand Tout qu'est le monde plane une immense fraternité. « Dieu est dans toute créature, vivante ou inerte », dit le panthéisme — et le grand philosophe panthéiste, c'est un hollandais et un hollandais du XVIIe siècle, un contemporain de Rembrandt, c'est Spinoza (1632-1677).

Terburg, de van der Helst, — le siècle de Rembrandt, pour ne citer que quelques-uns parmi les plus illustres.

Les paysagistes fournissent toute une floraison de grands artistes qui célèbrent le pays natal. Ici, avec Wynants, c'est un site pittoresque, accidenté, avec une impression de tristesse rêveuse[1] ; là, dans une campagne aimable, paissent ou se reposent des animaux paisibles ; c'est quelque plaine où broutent des moutons tranquilles sur les bords d'une rivière ; c'est quelque gué qu'on traverse, la pente de quelque abreuvoir[2]. Ailleurs le soleil de midi brûle une campagne inondée de lumière[3]. Les lueurs dorées du soleil couchant, filtrant à travers les découpures du feuillage, rasent le sol, jouent dans le haut des broussailles et des herbes : c'est une route qui tourne, un sentier qui grimpe, une nature un peu arrangée, sans sincérité rustique : un régal de touriste[4]. La vieille forêt ouvre ses intérieurs ombreux sous les arbres séculaires dont les ramures robustes et noueuses masquent de leurs masses de verdure le ciel à peine entrevu : le silence et l'apaisement règnent, troublés par quelque froissement d'ailes qui s'envolent ou quelque chute de feuille sèche qui descend en tourbillonnant[5].

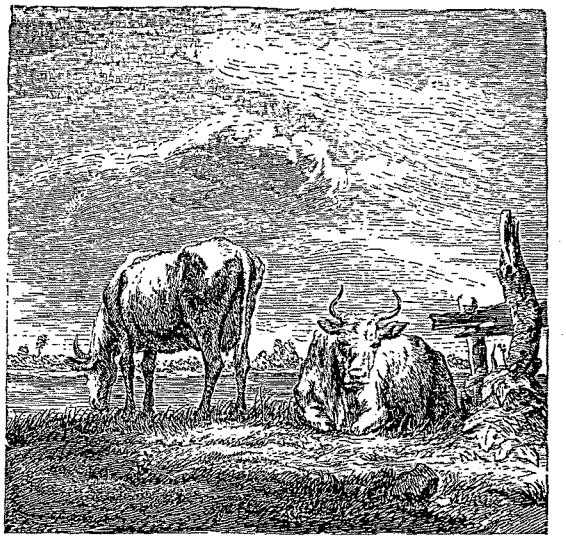


Fig. 3. — Potter : Pâturage.

[1] Wynants (1600-?) de Harlem eut de nombreux élèves.

[2] Berghem de Harlem (1624-1684).

[3] Albert Cuyp (1606-1672 ?) de Dordrecht.

[4] Jean Both, dit Both d'Italie à cause de son long séjour à Rome, compose un peu ses paysages, triche, truque, mais amuse. C'est l'Italie vue par un Hollandais ou plutôt la Hollande vue par un Italien.

[5] Hobbéma (1638-1709), peu apprécié au XVIIIe siècle, a été mieux jugé de nos jours. A Munich : *Cabane.* — A Berlin : *Forêt.* — Louvre : *la Mare.*

Jacques Ruysdaël (1625-1681), le plus grand paysagiste hollandais, d'abord médecin, puis peut-être élève de son frère Salomon [1] et de Van Everdingen [2], dans ses nombreuses toiles (400 environ) a traité des sujets bien différents, — des vues avec Harlem, sa ville natale, dans le fond, des plaines au ciel menaçant, des paysages avec des ruines, des forêts, des arbres abattus par la foudre, des cascades écumantes, l'eau épandue en flaques ou tombant sur des rochers ou tordant sur le rivage ses vagues, colères, mugissantes. On cite sa *Plage de Scheveninghe* (La Haye), les nombreuses vues du *Château de Bentheim*, le *Cimetière juif* (Dresde), le *Buisson*, le *Coup de Soleil* (Louvre), etc. Partout il répand une tristesse poétique, une mélancolie pénétrante, amie du mystère des solitudes désolées. Il y a un peu de cela dans Hobbéma que de nos jours on a presque mis au-dessus de lui, par une réaction exagérée.

La Hollande, que baigne la mer et que traversent les cours d'eau et les canaux, est à la fois un peu paysage et marine. Van Goyen (1596-1666), maître de S. Ruysdaël, s'est plu à peindre, d'une touche légère, des villes qu'on voit au second plan, plaquées sur un ciel où flottent des nuages et se baignant dans quelque canal ou quelque rivière, où se reflète leur silhouette renversée. La mer calme inspire Wilhem van den Velde (1633-1707), dit le jeune [3], tandis que Backhuysen (1631-1709) l'aime, secouée par l'ouragan : la plupart de ses toiles sont des « mers agitées ».

Dans le groupe des animaliers, le plus célèbre est Paul Potter (1625-1654), admirable par le dessin sûr, par la souplesse du modelé et par le rendu de l'effet de lumière dans le plein air du paysage simple (au bouquet d'arbres) où il situe ses vaches, ses taureaux (le *jeune Taureau*, la *Vache se mirant dans l'eau*, Musée de La Haye ; la *Basse-Cour*, Saint-Pétersbourg) [4].

[1] Salomon Ruysdaël (1610-1670), a surtout peint des chaumières abritées au coin de la route sous un bouquet de grands arbres.

[2] Everdingen (1621-1675) rapporte, d'un voyage en Norvège, un amour des sites sauvages d'une poésie triste (Musée de Dresde). Ruysdaël eut pour amis et collaborateurs Van de Velde et Berghem, qui peignirent des figures dans ses tableaux.

[3] Il a cependant peint quelques batailles navales (Musée d'Amsterdam).

[4] Le cabinet des Estampes à Berlin, possède plusieurs volumes d'études merveilleuses, crayonnées et aquarellées par Potter : têtes de bœufs, de chevaux, de moutons.

A la peinture des fleurs se sont adonnés les de Heem, dynastie de nombreux peintres, parmi lesquels le plus renommé est Davidsz de Heem

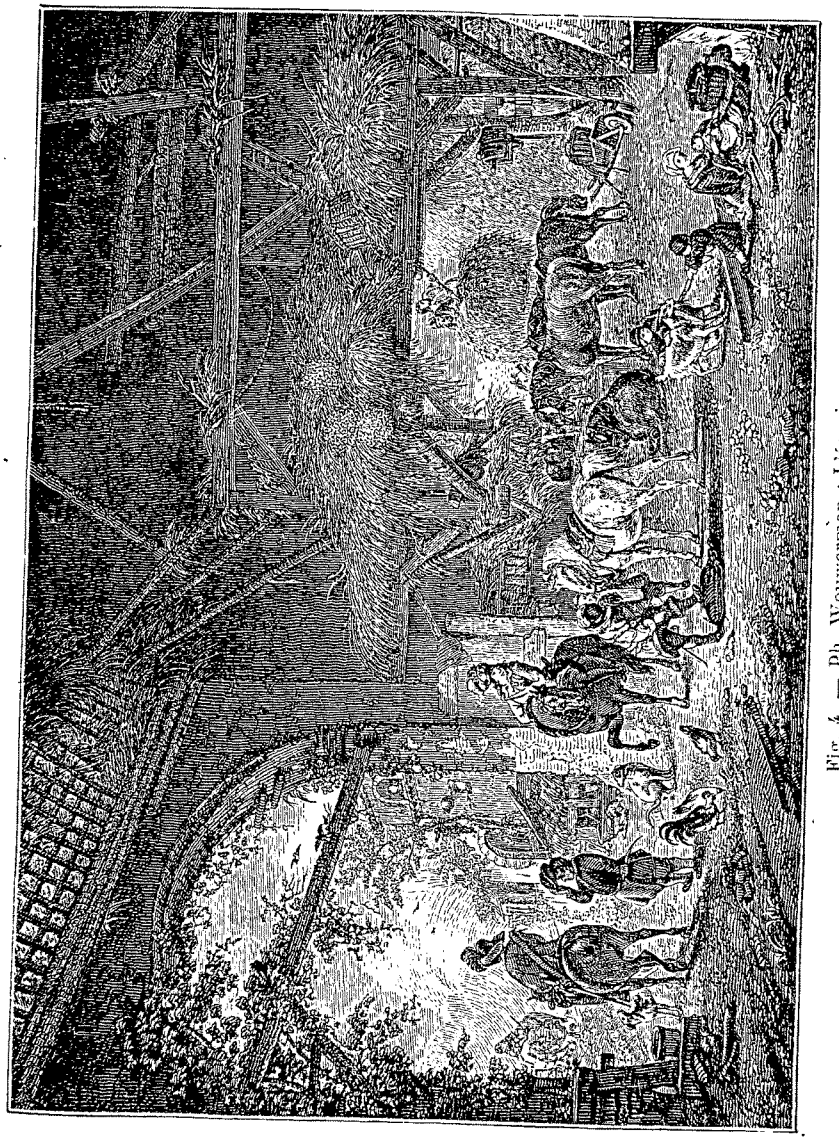


Fig. 4. — Ph. Wouwerman : L'écurie.

1600-1674), remarquable par l'harmonie lumineuse des tableaux où

bèvres, oiseaux, ensembles et parties, puis des ustensiles, des fleurs. — Karel Dujardin (1625 ?-1678), varié, fantaisiste, spirituel, outre ses animaux qui l'égalent à Berghem, a traité le genre (le *Charlatan*, au Louvre), le portrait et les sujets religieux. - Philippe Wouwerman (1620-1668) donne aux animaux et au paysage la même impor-

fruits et fleurs sont pourtant traités avec une précieuse finesse[1]. Parmi les Huysum, postérieurs de près d'un siècle, le plus important est Jean van Huysum (1682-1749) qui, après avoir peint le paysage, a laissé des fleurs et des fruits d'une vérité et d'une légèreté donnant l'illusion de la réalité.

Dans ce pays, ces plaines peuplées de troupeaux, ces sites aux grands moulins à vent, sur ces routes, dans ces villes propres, nettes[2], sur ces marchés rustiques[3], va et vient un peuple un peu grave d'allure quand il ne s'égaie point à l'excès par contraste. Les intérieurs des maisons ont quelque chose de cette gravité. Tout est bien en ordre, bien balayé, bien essuyé, tranquille jusqu'au silence. Chaque chose est bien posée ou accrochée à sa place. Les jours qui viennent des fenêtres coulent dans l'air paisible, éveillant çà et là de doux reflets sur les meubles, des clartés sans violences sur le plancher. Dans l'enfilade des portes, quelque pièce brille au loin, d'une lumière plus vive. Et c'est la demeure bourgeoise hollandaise et c'est le tableau où triomphe Pieter de Hooghe

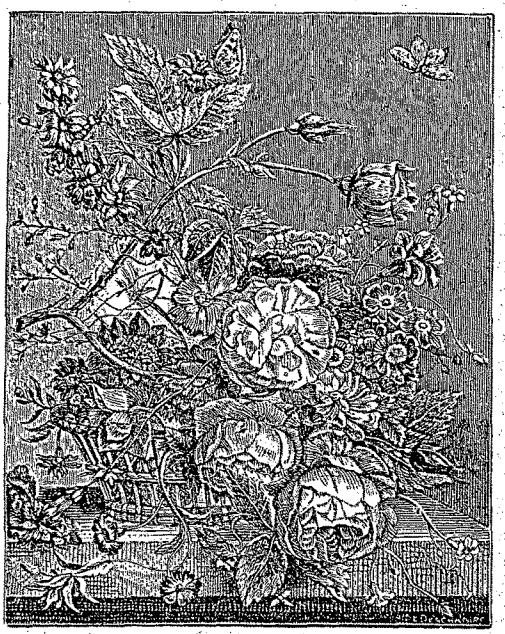


Fig. 5. — J. van Huysum : Fleurs.

tance dans ses toiles pleines de mouvement. Scènes rustiques, combats de cavalerie, chasses, il place le plus souvent au milieu un cheval blanc. — Hondekoetter (1636-1695) triomphe dans la peinture des oiseaux aux vives couleurs, paons, dindons et autres.

[1] Une *Couronne de fleurs* sur un calice (Berlin). — *Fruits et fleurs* sur une table (Louvre).

[2] Van der Heyden (1637-1712) a peint des *vues de villes*, précises, détaillées, documentaires à l'excès.

[3] Metsu (1630?-1669) : le *Marché aux herbes*, d'Amsterdam (Louvre). Nous retrouverons plus loin l'artiste.

(1632?-1681) d'une touche pleine et grasse, — le peintre de l'air enfermé, de l'atmosphère des intérieurs [1].

Sans doute, il y a les fêtes, les kermesses, les auberges, les « bambochades » de la gaîté populaire : tout cela est plus flamand que hollandais et l'art populaire, trivial, sort de l'atelier du flamand Franz Hals avec Brauwer et Adrien van Ostade [2]. Brauwer (1608-1641), dans ses petits tableaux, cherche et trouve la richesse du coloris moins dans le nombre que dans l'emploi des couleurs : il est riche avec une palette pauvre. Il étonna Rubens. Verve, facilité, observation du type, des attitudes, expression fugace des physionomies, lui assurent une place à part [3]. A. van Ostade (1610-1685) habile dans le clair-obscur et peignant d'une touche légère, est plus lourd de dessin [4]. Les qualités de son coloris rappellent Rembrandt [5].

Tout ce monde devait scandaliser la classe bourgeoise dont Gérard Dov, Metsu et Terburg nous représentent la vie. Dov (1613-1680) ou Dou, élève de Rembrandt, est le peintre de l'anecdote familiale, simple et pittoresque, à acteurs peu nombreux ; dans le calme intérieur propre et net dont sa précision incroyable conserve les qualités, il donne la sensation l'une intimité toute hollandaise. La science du clair-obscur empêche

[1] C'est dans les *Cuisines* que Brekelencamp montre son entente du clair-obscur, lans des tonalités plus tristes.

[2] Pierre de Laar (1613-1675), qui reçut en Italie le sobriquet de Il Bamboccio à ause d'une difformité, donna le nom de bambochades aux Fêtes, Foires, humoristiques, vives, spirituelles, pour lesquelles il était très apprécié. Il a, dans une note lus calme, peint des marines et des paysages. Il n'est point élève des Flamands. De ui procède-t-il ? Ce n'est certes point de Poussin et de Claude Lorrain qui furent ses mis à Rome.

[3] Innombrables tabagies, scènes de cabaret, Louvre : le *Fumeur*, l'*Opération*, *Homme taillant une plume d'oie*. — Munich : les *Joueurs de cartes*, l'*Emplâtre*. — resde : *Querelle*.

[4] Paris : le *Maître d'école*. — Berlin : le *Joueur d'orgue*. — Munich : *Danse de aysans*. — La Haye : *Fumeurs et buveurs;* le *Ménétrier*. — Dresde : *Ostade à son levalet*. — Londres : l'*Homme de loi*.

[5] Parmi ses élèves figurent son frère Isaac (1612 ?) inférieur (scènes rustiques et ies), — Jean Steen (1636 ?-1689) inégal, compliqué (la *Vie humaine* à la Haye), qui ec verve et entrain, étudie sa clientèle de cabaretier : quand il est bon, il est l'artiste extraordinaire » admiré par Reynolds. Rokes, dit Zorg, expressif jusqu'à l'outrance ns ses physionomies malicieuses aux petits yeux clignotants, sort du même atelier, nsi que Cornélis Bega (1600-1664) peintre de tavernes et de chaumières.

l'émiettement, l'énervement par la minutie des détails : lui aussi trouve l'unité dans la lumière[1]. Metsu (1630?-1669?) fin, frais, léger, dans une note analogue, est le peintre du « *Marché aux Herbes* » (avec le joli effet de soleil), mais aussi des anecdotes et des scènes d'intérieur : c'est un excellent dessinateur, un coloriste chaud et transparent, surtout dans sa première manière[2]. Terburg (1608-1681) s'inspire du même idéal et des mêmes sujets que Dov et Metsu. Les physionomies de ses personnages sont extraordinaires de vérité et de pensée. On vantait son talent à rendre les chatoiements du satin blanc[3].

Dov, Metsu et Terburg ont peint des portraits, mais c'est plutôt comme peintres de genre qu'ils sont renommés[4].

Le portrait en Hollande est ou isolé ou collectif.

Mireveld ou Miereveld (1567-1651), un peu sec et raide, mais vivant dans les visages, est moins large que Ferdinand Bol (1616-1680), élève de Rembrandt; mais le plus grand de tous est Van der Helst (1613-1670) dans les magnifiques pages où il groupe les multiples personnages des corporations réunis à l'occasion de quelque fête locale. Chacun d'eux étant un portrait, l'unité et le centre de la composition se déplacent avec le regard sur ces toiles lumineuses, sans sacrifices, traitées avec aisance et liberté, dans une facture puissante et magistrale.

[1] Amsterdam : l'*Ecole du soir*. — La Haye : *Femme à la fenêtre*.— Londres : le *Jeune violoniste*. — Vienne : l'*Examen des urines*. — Louvre : la *Femme hydropique ;* la *Lecture de la Bible*. — Munich : la *Chandelle*, la *Toilette*, le *Charlatan*.

[2] La Haye : *Jeune fille écrivant*. — Amsterdam : le *Chasseur*. — Munich : le *Roi de la fève*. — Dresde : la *Femme au verre de Champagne ;* l'*Homme assis près du feu ;* la *Marchande de volailles*. — Saint-Pétersbourg : un *Cavalier et deux dames*. — Louvre : *Militaire recevant une jeune dame ;* la *Leçon de musique*.

[3] La Haye : Son *Portrait*. — Amsterdam : *Conseil paternel*. — Dresde : la *Lettre ; Jeune fille se lavant les mains*. — Munich : le *Porteur de lettres*. — Louvre : *Officier offrant des pièces d'or à une dame ;* le *Concert*. — Saint-Pétersbourg : la *Lettre*.

[4] Sont les élèves ou les imitateurs de G. Dov : Schalken (1634-1706), religion, portrait et genre, s'amuse aux effets de lumière artificielle ; Slingelandt (1640-1691) exagère la minutie de Dov, consacre des mois à la peinture d'un accessoire, dans ses portraits ou ses natures mortes. Miéris le vieux (1635-1681), que Dov appelait « le prince de ses élèves », dans ses portraits et ses scènes de genre, égale presque son maître. Nicolas Maas (1632-1693), condisciple de Dov chez Rembrandt, est d'une pâte nourrie et chaude, proche de son maître pour le clair-obscur dans ses scènes simples et familières (la *Servante paresseuse*, *Jeune fille à la fenêtre*, *Vieille femme au rouet*). Gaspard Nestcher (1639-1684), dans une couleur argentine, rappelle Terburg avec moins de fermeté.

Rembrandt (1607-1669) est le plus peintre des peintres en ce sens que chez lui la couleur ne s'ajoute pas au dessin, mais le dessin naît de la couleur. Il procède par masses, enlève, détache, évoque ou, au contraire, repousse, noie, plonge dans les fonds. Cela est visible sur ses estampes plus que partout ailleurs. Albert Durer fait des tableaux de graveur : son pinceau cerne, burine, « dessine ». Rembrandt fait des estampes de peintre : avec lui, le trait n'existe pas, il est une broussaille de traits. Les lignes se croisent, se mêlent, se contredisent, s'harmonisent ; aucune d'elles n'est la ligne vraie, mais la ligne vraie naît de toutes. On dirait qu'il grave avec les poils d'un pinceau.

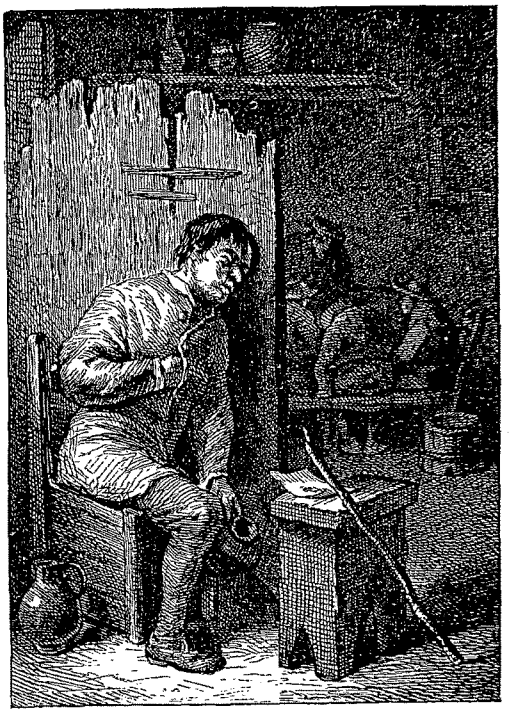


Fig. 6. — Brauwer : Tabagie.

On a pu lui reprocher les vulgarités de ses types (et pourtant certaines de ses compositions religieuses sont majestueuses, certaines sont poignantes), on a pu critiquer ses bizarres accessoires, ses « turqueries » inexplicables [1]. Son chef-d'œuvre, un de ses plus grands chefs-d'œuvre, est pour les uns une *Ronde de nuit*, pour les autres une *Ronde de jour*. Ailleurs, il a des fonds déconcertants, des architectures comme on n'en voit nulle part. Mais qu'il s'agisse d'une tête isolée ou d'un groupe de personnages, son mode d'interprétation est le même et il est merveilleux. Les formes n'existent que par la lumière et selon la lumière : la nuit, c'est le néant. Rembrandt concentre tout l'art à suivre, à étudier, à rendre les modifi-

[1] Les soldats qui terrassent et maîtrisent *Samson* ont des airs de Turcs d'opéra-comique (à Vienne).

cations de la lumière répandue sur un visage ou sur un groupe ou sur une scène : le sujet n'est que l'occasion. Aussi voit-on la caractéristique de son génie dans la *Ronde de nuit* (1642, Amsterdam), plutôt que dans la *Leçon d'anatomie* (1632, la Haye) et dans les *Syndics* (1661, Amsterdam). Cette lumière de Rembrandt n'est point celle de l'école vénitienne : elle est une lumière de rêve, quelque chose d'intellectuel que la nature ne donne point. Douce, chaude, vivifiante et vivante, elle a des transparences tressaillantes[1].

Si, ailleurs, il y a injustice à négliger l'architecture et la sculpture pour donner toute la place à la peinture, il n'en est point de même dans l'art hollandais. La Hollande n'a point eu d'école de sculpture et plusieurs conditions de milieu et d'esprit s'opposaient à ce qu'elle en eût une.

La statuaire est générale et abstraite par essence. Elle est générale en ce qu'elle se prête moins aux particularités pittoresques, réclame une simplicité de sujet et de facture, une aisance de déchiffrement que le tableau ne rend point nécessaire, — générale encore en ce que le sujet un ne doit point disséminer notre attention sur des détails. Les choses inanimées, — ces choses qu'affectionne l'art hollandais — ne sont point du domaine de la statuaire[2] : même accessoires ou attributs, elles ne figurent dans la statue que simplifiées, réduites. La nature végétale n'est point du domaine de la sculpture. Le paysage sculpté n'existe pas ou dû moins n'est plus le paysage. Sans le simplifier autant que l'ont fait la céramique et la glyptique dans l'antiquité, l'illustre Ghiberti, dans les fonds de quelques-uns de ses panneaux de la *porte du Baptistère* de Florence, a

[1] *Présentation au Temple* (1631, La Haye); *Descente de croix* (1633, Munich); *Tobie et l'Ange* (1637, Louvre); le *prince de Gueldre menaçant son père* (1637, Berlin); *Sainte Famille* (1640, Louvre), dite le *Ménage du menuisier; Sainte Famille* (1645, Saint-Pétersbourg); les *Pèlerins d'Emmaüs* (1648, Louvre); le *Bon Samaritain* (1648, Louvre); *Bénédiction de Jacob* (1656, Cassel); *Ganymède* (Dresde), les portraits (*Jeune femme*, au Louvre; le *bourgmestre Six;* ses portraits, ceux de *Saskia*, sa femme); ses *Philosophes*. Après Rembrandt vient la décadence amenée par les italianisants, les habiles, Poelenburg (1586-1666) qui e plaît aux nudités dans les paysages, Pynacker (1621-1673) et Asselyn (1610-1660). Lairesse (1640-1711) compose des scènes mythologiques dans l'esprit académique; Van der Werff (1659-1722), aimable, d'une élégance un peu froide, ne voit pas sa gloire ratifiée par la postérité.

[2] La statue d'une chaise ne serait point la statue d'une chaise, mais un chaise.



Fig. 7. — Dov : La femme hydropique.

représenté des paysages en bas-relief, mais des paysages interprétés dans un sens large et qui sont presque abstraits, symboliques : c'est la limite extrême qu'on ne saurait dépasser. Le portrait même, le buste, marbre ou bronze, n'offrent point un individualisme comparable à celui de la pein-

ture. C'est qu'en effet plusieurs choses y manquent, plusieurs conditions physiques dont la statuaire se détache, se libère, par l'absence desquelles elle s'abstrait : ces deux éléments sont la couleur et la lumière.



Fig. 8. — Terburg : Le trompette.

Le tableau a sa lumière propre, son éclairage, indépendamment de son exposition et de l'endroit où il pend accroché. Cet éclairage peut être contradictoire avec celui que fournit par exemple la fenêtre de la pièce

où l'on voit le tableau, — contradictoire de direction ou de nature : en plein jour, je regarde un effet de nuit peint. Pour la statue, point d'éclairage, point de lumière propre. La lumière vient d'ailleurs, est extérieure, va-



Fig. 9. — Van der Helst : Portraits.

riable. Il y a des milliers de points de vue pour contempler une statue (il y en a un qui est le principal), il y a donc des milliers de statues dans une statue; mais la statue, même vue d'un point de vue unique et constant, montre des milliers d'aspects qui diffèrent avec la variation

de la lumière comme intensité, comme nature même, ou éclairage factice ou lune ou soleil.

Ces Hollandais, amoureux de lumière, épris de ses caprices, de son mystère, n'auraient rien trouvé de pareil dans la statuaire. On peut dire que l'idéal particulier à l'esprit national n'était point en accord avec l'idéal sculptural.

A cela une seule objection, le nom de Claux Sluter qui, avec son neveu Claux de Werne, est d'origine néerlandaise et figure à ce titre dans la décoration de ce beau Musée d'Amsterdam [1]. Dans le *Puits de Moïse*, à Dijon, Sluter n'a rien de religieux. Ses personnages, ses prophètes sont des juifs vus, croqués au passage, des portraits saisis sur le vif, d'un individualisme aigu. On les reverra dans les toiles de Rembrandt. Mais Sluter est une exception : il vivait à l'étranger, dans un milieu d'artistes venus de partout, à cette cour de Bourgogne, milieu dont il subit l'influence.

En fait, une grande pauvreté de noms marque la sculpture hollandaise en Hollande : le milieu est peu favorable, on s'expatrie. Le petit Musée de l'Hôtel de Ville d'Utrecht possède plusieurs morceaux anonymes du Moyen Age, notamment des *bas-reliefs* (quelques-uns peints), une *Vierge* avec saint Jacques et un donateur (xve siècle). Les *statues tombales*, ici comme ailleurs, sont une des premières formes de la sculpture qui voudrait éterniser l'éphémère dans ce que nous avons aimé. Une *statue tombale* est au Musée d'Utrecht (xive) : d'autres, au Musée d'Amsterdam. Les plaques tumulaires de pierre, puis de cuivre gravé, précédèrent. On en trouve encore à la fin du xve siècle, par exemple la *tombe de Catherine de Bourbon* à l'église de Nimègue (1469) avec l'effigie de la duchesse, les douze apôtres et des blasons.

Les façades, sur les pignons dont les rampants se découpent en escaliers, dans les niches qui agrémentent les trumeaux, se peuplent de statues. Les cheminées, véritables petits édifices, portent d'innombrables figurines encadrées dans les éléments architecturaux. La *cheminée de l'Hôtel de Ville de Kampen* (1543) en est un bel exemple. Le bois fournit des

[1] Le Musée d'Amsterdam pourrait fournir le champ, le canevas de l'étude de l'art hollandais. — Nous avons parlé ailleurs de Sluter et du *Puits de Moïse* dont nous avons donné le dessin.



Fig. 10. — Rembrandt : La Ronde de nuit.

groupes, des *retables* à nombreux personnages, des *stalles* fouillées (*stalles* de l'église de Dordrecht, 1538-1540, par Jean Terwen d'Amsterdam), des *chaires* (à Dordrecht, à Bois-le-Duc). Les *tombeaux* se font plus riches. Le *mausolée d'Engelbert II*, à Bréda, attribué sans preuves à Michel-Ange, montre Régulus, César, Annibal et Alexandre, agenouillés, portant une plaque où est représentée l'armure d'Engelbert. Sur la *tombe du duc de Gueldre* l'armure véritable revêt la statue du défunt.

Le XVIIe siècle a moins d'anonymes. Hendrik de Keyser d'Utrecht (1567-1621), architecte et sculpteur, auteur de la *Coupe de Saint-Martin* à Harlem (1604) avec Van Vianem, collabore avec le flamand Artus Quellin (qui a beaucoup travaillé en Hollande) pour le *monument de Guillaume le Taciturne*, 1621, à Delft, une des œuvres les plus importantes de la sculpture néerlandaise [1].

La statue d'*Erasme* à Rotterdam (bronze, 1622) est aussi de Keyser. Puis vinrent Blommendael, célèbre par ses bustes, Rombout Verhulst (1624-1698), auteur de *tombeaux* (celui de Van Tuyll à Stavenisse, 1669, et celui de l'amiral Van Gent, 1676). Albert Vinckenbrinck sculpte la belle *chaire* de l'Église Neuve d'Amsterdam (1649), et s'amuse à des minuties à la loupe dans le genre de Rossi et de Pronner, de nombreux personnages minuscules dans des boules de bois ou sur des noyaux de cerises. Van den Bogaert (1640-1694) s'établit en France, francise son nom en celui de Desjardins, orne Versailles de statues : le *Louis XIV* de la place des Victoires à Paris était de lui (l'actuel est de Bosio). Bogaert devient membre de l'Académie, comme plus tard Van Clèves (1645-1732) élève de Michel Anguier et auteur de *la Loire et le Loiret* (Tuileries). J.-B. Xavery (1697-1742) est un flamand établi à La Haye, sculpteur élégant et décoratif, auteur des *bustes* de Guillaume IV et de sa femme (Musée de La Haye) ainsi que des figures du *buffet d'orgues* de la Grande-Église de Harlem. Le statuaire ne montre guère plus que des noms d'étrangers [2].

[1] Sur le tombeau (marbre noir), avec des niches à statues allégoriques, le mort est figuré deux fois (couché, marbre blanc ; assis armé, bronze, avec une gloire ailée, bronze).

[2] De Royer de Malines : statues de *Guillaume d'Orange* (bronze) à La Haye (1848), de *Rembrandt* à Amsterdam (1852), de *Coster* et de la *Concorde* à Harlem (1856). — Du belge Jaquet : statues du *Monument national* de La Haye (1869), avec la *Batavia* et le



Fig. 11. — Rembrandt : La Résurrection de Lazare.

L'architecture privée en Hollande ne diffère guère de la flamande : elle en a les pignons à découpures en escaliers, les consoles, les toits à profils compliqués. L'intérieur est tout en corridors, en escaliers étroits, en cloisons légères et rappelle, par la disposition comme par la propreté, la cabine chez ce peuple de marins. L'analogie est la même jusque pour les lits encadrés, emboîtés.

L'histoire de l'architecture publique peut prendre pour jalons trois édifices caractéristiques du Moyen Age [1].

Le *Valkhof* de Nimègue remonte aux temps carlovingiens ; Eginhard vante le palais dont il subsiste quelques ruines et dont il aurait fourni les plans. De l'antique église on n'a plus que l'abside. Le baptistère polygonal (à 16 angles) et de plan byzantin a subi des modifications qui ont métamorphosé l'édifice consacré en 799.

Saint-Servais (Maëstricht) a peut-être des parties plus vieilles encore; son portail est attribué au VIe siècle. Sa chapelle est du IXe. Maëstricht, ville franque importante, fut (IVe-VIe siècle) le siège d'un évêché. La cathédrale Saint-Servais remonte à 560. La partie occidentale (XIe-XIIe) est d'un beau style roman, comme la *collégiale d'Odilienberg*, près de Ruremonde, le *cloître de Tongres* et la *tour de Saint-Jean de Bois-le-Duc*.

La transition romano-gothique a pour type *Ruremonde*. La *cathédrale d'Utrecht* est du XIIIe siècle, comme *Sainte-Walburge* de Zutphen, l'*église de Tongres* (1240) et la curieuse *chapelle d'Aduard*, à Groningue, en briques à vernis vert et reliefs de fleurs. Le XIVe est représenté par *Saint-Michel de Zwolle* et *Saint-Nicolas de Kampen*. L'ogival flamboyant domine dans *Saint-Jean de Bois-le-Duc*, dans la *Grande-Église* (Saint-Bavon)de Harlem, comme dans l'*église de Goes* (1422) avec flèche au transept.

A côté des caractéristiques générales, il faut noter le rôle de la *tour* et les *voûtes en bois*. C'est la tour flamande, haute, massive. Jan Ten Doem (architecte dont le nom s'est conservé) élève, de 1321 à 1382, la grande *tour de la cathédrale* d'Utrecht, à trois étages, carrée, octogone dans le

Lion hollandais. — De l'allemand Strackee : statues de *Tollens* à Amsterdam (1860), des *Houtman* à Gouda (1880), de *Grotius* à Delft, de *Jean de Nassau* à Utrecht (1883).

[1] Les temps préhistoriques ont laissé, à Assen, des *dolmens* et des *tombes des géants* analogues à ce qu'on retrouve ailleurs.

ut (avec un carillon de quarante-deux cloches et une girouette repré-ntant saint Martin à cheval). Les voûtes en bois sont peut-être expli-ées par la nécessité de bâtir légèrement sur ce sol dont la plus grande rtie est maintenue par les pilotis. Ces voûtes en bois sont en effet plus quentes près du littoral, *vieille église* d'Amsterdam (XIVe siècle), *int-Pancrace* de Leyde (XVe siècle), *église* de Gouda (1552).

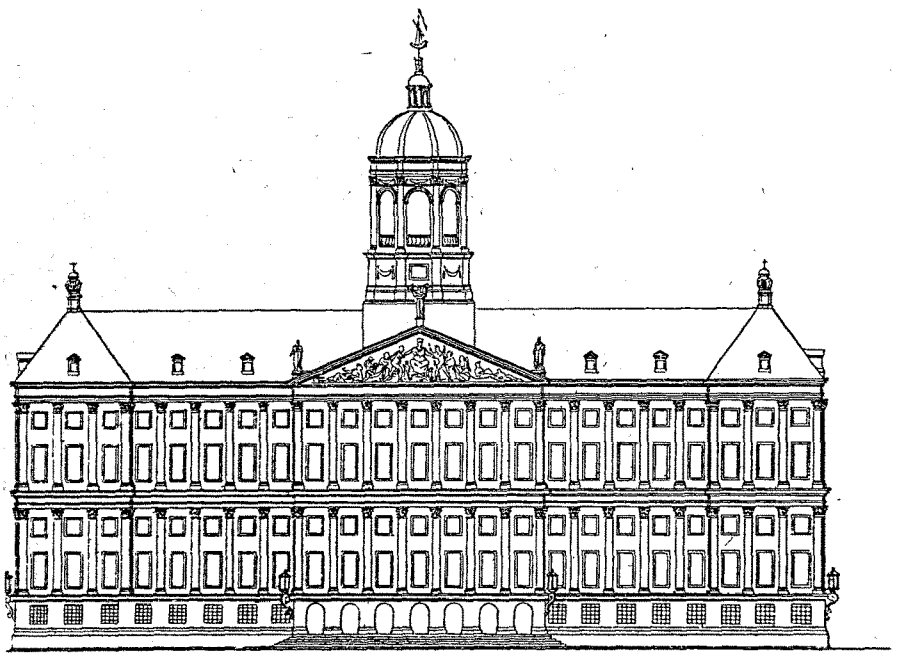


Fig. 12. — Van Campen : Hôtel de Ville d'Amsterdam.

Les *Hôtels de Ville* ne sont pas comparables à ceux de la partie idionale des anciens Pays-Bas. On cite ceux de *Zwolle* (1447), de *ipen* (très remanié), *de Leyde* (XVIe siècle) avec un haut perron, de *ègue* (1554) avec les nombreuses statues de la façade, de *La Haye* (1565) les plus beaux avec celui de *Middelbourg*, avec sa haute *tour* et les ies des comtes et comtesses de Flandre. Ce dernier est l'œuvre de ermans de Malines, le premier des Keldermans (le plus célèbre est bout Keldermans, du XVIIe siècle).

armi les architectes de la fin du XVIe siècle et du commencement VIIe, on mentionne Henri ou Hendrik de Keyser (1567-1621) archi-

tecte et sculpteur, auteur de l'*Église-Neuve de La Haye*, et Corn Dankers de Ky (1561-1644) qui construisit la *Bourse* d'Amsterdam et *pont*. Le plus grand nom, non seulement de cette époque mais de tc l'école architecturale néerlandaise, est celui de Jacob ou Jacques Campen ou Kampen (mort en 1658). Architecte amateur, d'abord pein Campen donna les dessins du *Palais Maurice* (La Haye), du *Monumen Tromp*, de *van Galen*, etc. ; mais son œuvre la plus considérable l'*Hôtel de Ville d'Amsterdam* (aujourd'hui *Palais-Royal*), édifice d' régularité un peu froide pourtant, d'un plan simple, clair, symétric qu'il éleva sur un sol maintenu par 13 569 pilotis. Les facades p sentent un corps central relié par des ailes à des pavillons d'an Deux étages, un peu semblables et où les chapiteaux seuls diffèrc semblent se répéter avec leurs fenêtres rectangulaires surmontées de bi carrées (mezzanines) dans les entre-colonnements. Ces baies carrée: retrouvent dans le soubassement, où le corps central ouvre en bas s portes cintrées un peu basses. Le campanile est d'un beau dessin. critique peut reprocher à l'*Hôtel de Ville de Campen* d'être trop peu Hôtel de Ville : l'édifice paraît plus en accord avec sa destination actue La Maison Commune doit en effet être la maison ouverte à tous et rez-de-chaussée doit être tout en portes : telles les maisons de villes Belgique. La tour d'où partira l'appel, la tour du beffroi, ne saurait réduire à un campanile, quelque élégant qu'il soit. Tour, grande sa rez-de-chaussée en portiques, en galeries, tels sont les éléments. Mai: l'époque de Campen on était loin des temps héroïques, des luttes pc les franchises communales : de là le palais d'Amsterdam [1].

[1] Après Campen, un peu comme avant, l'architecture hollandaise n'offre plus ı d'original. La *Bourse* de Rotterdam (1722) est une belle œuvre isolée par van Werff (1659-1722) qui demeure plus célèbre comme peintre. Van Vitel (1700-1773), a illustré son nom italianisé de Vanvitelli par la construction du *Palais de Caserte*, un hollandais établi en Italie. Il serait injuste d'omettre parmi les contempora P.-J. Cuypers, auteur de *Saint-Jacques* (La Haye) et du *Musée d'Amsterc* (1877-1885). — La céramique de Delft nous occupe dans le chapitre consacré aux décoratifs.

Les Arts en Espagne et en Portugal.

La péninsule hispanique a été le théâtre d'événements historiques et de bouleversements sans pareils. Envahie, morcelée, conquise par des races de mœurs et de religion différentes des siennes, il semble qu'on retrouve, sous tous ces changements, qui ailleurs eussent abouti au chaos, une persistance d'instinct, d'idéal, — persistance dans l'amour de la couleur violente, du tragique, recherche d'un sublime qui par l'outrance dévie parfois en quelque chose d'artificiel où domine le mauvais goût. Race éprise de grandeur dans les mots, les idées et les actes, amie des beaux gestes nobles, de l'apparat, la race espagnole, aujourd'hui comme du temps où elle fournissait des grands hommes à Rome, se plaît aux magnificences dans les expressions et dans les formes.

Elle a de belles pages dans l'histoire du monde et ses annales nous font remonter aux origines de l'humanité. Les *monuments préhistoriques* de Minorque offrent certains caractères particuliers avec leurs deux pierres colossales disposées selon la figure d'un T, une pierre énorme posée en travers sur une autre qui est fichée dans le sol. Orgaz possède une *pierre branlante* et, à Palma, on trouve (*grotte de l'Ermite*) des constructions dites cyclopéennes, formées de grosses pierres encastrées, agencées entre elles sans rien qui les lie. Ces constructions (funéraires) ont l'aspect de cônes tronqués, analogues à certains monuments de Sardaigne. La porte est composée de trois pierres, l'une couchée sur les

deux autres debout : l'escalier rudimentaire est constitué par les saillies de roches plantées dans les parois [1].

On ne connaît pas davantage l'origine des *animaux colossaux de Guisando*, entre Tolède et Avila [2].

Les Phéniciens jouèrent un rôle important dans cette région célèbre par la beauté de ses laines, par la richesse minérale de son sol (or, argent, cuivre, fer), par la fertilité de certaines de ses parties (Lusitanie, Bétique). Carthage, d'origine phénicienne, eut là des comptoirs, fonda des villes, — Hispalis (la future Séville), Carthagène (Carthago nova, la nouvelle, la seconde Carthage) fondée par Asdrubal en 243 av. J.-C. Sagonte fut d'origine grecque.

La domination romaine a laissé des traces vivaces. On retrouve le nom latin jusque dans les noms actuels ; celui de Palma n'a même pas changé. Mérida, c'est Augusta emerita, colonie de vétérans. Saragosse, c'est Cæsar Augusta (27 av. J.-C.). Corduba, c'est Cordoue, la ville patricienne d'où sortirent Sénèque et son neveu Lucain [3]. L'Espagne donna à Rome des grands hommes ; elle lui donna des empereurs — Trajan et Adrien, nés à Italica (Séville la Vieille). De nombreuses ruines témoignent de ces temps, — *aqueducs* (Mérida, Ségovie), *arcs de triomphe* (Calders, Mérida, Antequera), *porte* (Motril), *colonne milliaire* (Agreda). A Sagonte on a retrouvé un *théâtre*, un *cirque*, une belle *mosaïque* (reperdue). Mérida est la ville la plus riche : outre ses deux *aqueducs* (dont un de 27 arches), elle a les restes d'un *amphithéâtre*, d'un *cirque*, d'une *naumachie*, d'un *temple de Diane* (dont on possède 40 colonnes de plus de 10 mètres de haut). Son *pont* romain ouvre 64 arches. Les ponts [4] sont

[1] A Diezma, les habitants sont encore logés comme à l'époque des cavernes : l'eau a dénudé les rochers d'une colline, y a pratiqué des ouvertures qui servent de demeures.

[2] On y voit des bœufs d'où le nom *Toros de Guisando*. Ce sont des animaux aujourd'hui informes, de plus de 15 mètres de haut, sur des socles de 1m,50 environ. Une inscription latine s'y lit, apocryphe ou certainement postérieure. Y aurait-il là une ruine phénicienne, un reste de temple, des symboles du soleil ?

[3] Sertorius avait établi des écoles de grec et de latin en Espagne. Ces villes romaines étaient de grandes cités : Mérida qui, de nos jours, a à peine mille maisons, avait 84 portes, 3 600 tours, une garnison de 100 000 hommes.

[4] Pont de Cuenca, de Salamanque, d'Alcantara, d'Almaraz, d'Orense, de Martorell (ce dernier avec arc d'entrée et portique sur le milieu). Ces ponts sont très élevés au-

d'ailleurs nombreux, — solides, éternels ! Si les temples romains sont plus rares, c'est qu'ils ont été adaptés au culte nouveau, remaniés,

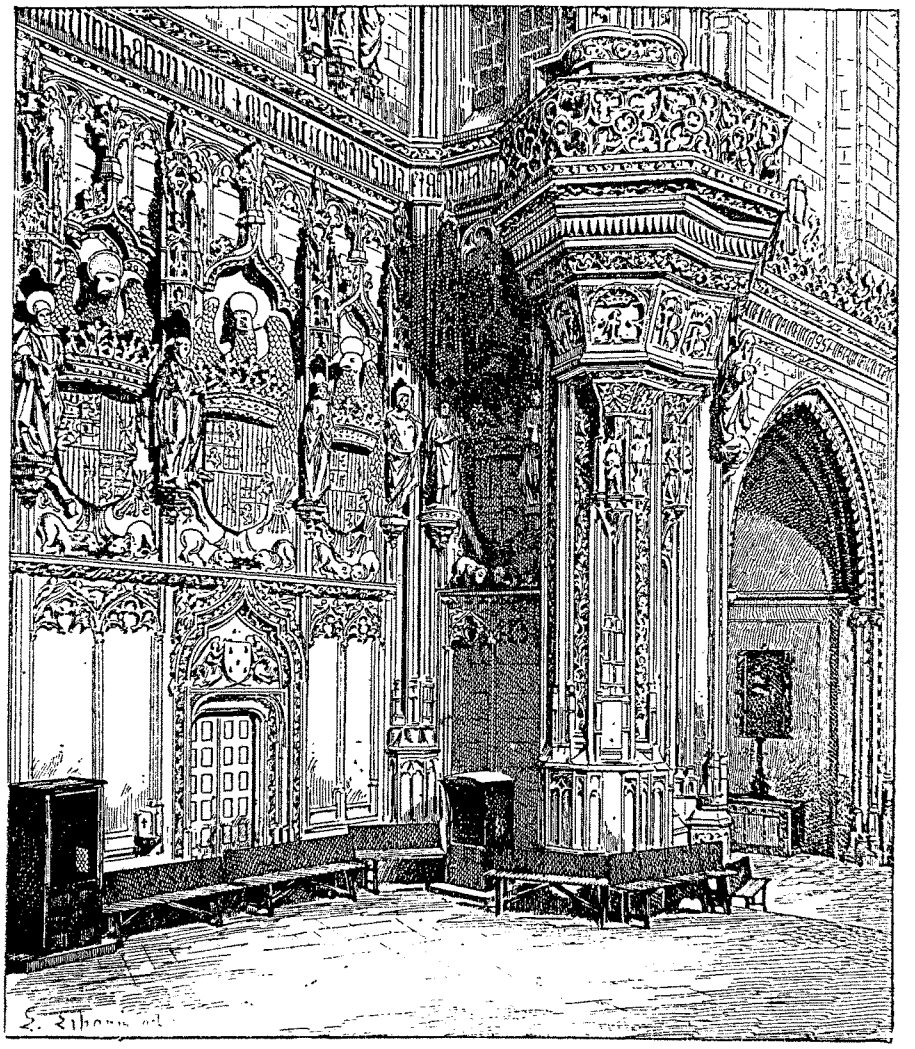


Fig. 1. — Saint-Juan-de-Los-Reyes, par Juan Guas (1477).

modifiés quand on eut à les réparer ou reconstruire. La *cathédrale de Valence* est fondée sur les substructions d'un antique *temple de Diane*.

dessus de l'eau et forment généralement un angle en leur milieu, ce qui, de profil, y fait voir deux rampants comme à un fronton.

Le ve siècle après J.-C. vit l'invasion des Suèves et des Vandales, qui furent chassés, puis remplacés par les Wisigoths. L'*Église S. Martinho* de Cedofeita (Portugal) passe pour avoir été bâtie par le roi des Suèves en l'an 559. Les Wisigoths, qui ne devaient fuir que lors de l'arrivée des Arabes au début du VIIIe siècle, ont laissé des preuves de leur civilisation surtout dans les arts décoratifs. Le *trésor* exhumé à *Guarrazar* en 1858 (et dont les objets figurent à l'*Armeria real* de Madrid et au *Musée de Cluny* à Paris) consiste en onze couronnes votives, deux croix et différentes pièces d'or, ornées de pierreries. La décoration de ces œuvres d'orfèvrerie est toute géométrique, sauf quelques terminaisons en palmes rudimentaires. La *couronne de Swinthila* (Madrid) est suspendue à quatre chaînes. Au bord inférieur descendent des lettres découpées, mobiles, terminées en bas par des pierres carrées et des pierres en poires. L'ensemble des lettres fournit une inscription latine exprimant l'offrande et le nom de Swinthila, le donateur. Du point supérieur d'attache tombe une chaîne de pierreries qui soutient au bas une sorte de croix ouvragée, d'un élégant dessin [1]. On admire, dans ces belles pièces du VIIe siècle (Swinthila 624-631, Receswinthe 650-672), l'habileté du travail au repoussé, du cloisonné, de l'adaptation des pierreries en même temps que la délicatesse de composition et de lignes. L'art wisigoth n'a rien de barbare : il donne une impression d'Orient et fait songer à la bijouterie indienne, mais avec des qualités de fermeté et d'ensemble que l'Inde a ignorées. Lorsque les Arabes s'emparèrent de Tolède, ils furent étonnés du luxe et de la magnificence de la ville conquise [2].

L'art musulman a produit ses plus belles œuvres en Espagne, pendant la domination des Arabes. De même que les cérémonies religieuses ont conservé quelque chose de mahométan avec le rite mozarabe (pratiqué encore en certains endroits), de même les formes des monuments religieux ont mêlé la mosquée à l'église. Nous n'avons pas à revenir sur

[1] Il serait trop long de tout énumérer. Le même Musée possède une couronne analogue (au nom de Théodose), une croix qui porte le nom de *Lucetius*. Sur une émeraude du Trésor figure une *Annonciation* gravée en creux (intaille). A Cluny est une *couronne* semblable (au nom de Receswinthe), puis d'autres *couronnes* anonymes et une *croix* au nom de *Sonnica*.

[2] Ce style wisigothique continua de fleurir et de dominer à la cour des rois chrétiens d'Espagne jusque vers le XIe siècle.

art hispano-arabe, puis hispano-mauresque étudié par nous dans un pitre spécial[1]. De même que les Arabes adaptèrent à leur culte les ıples existants, en réparèrent les détails dans le style musulman

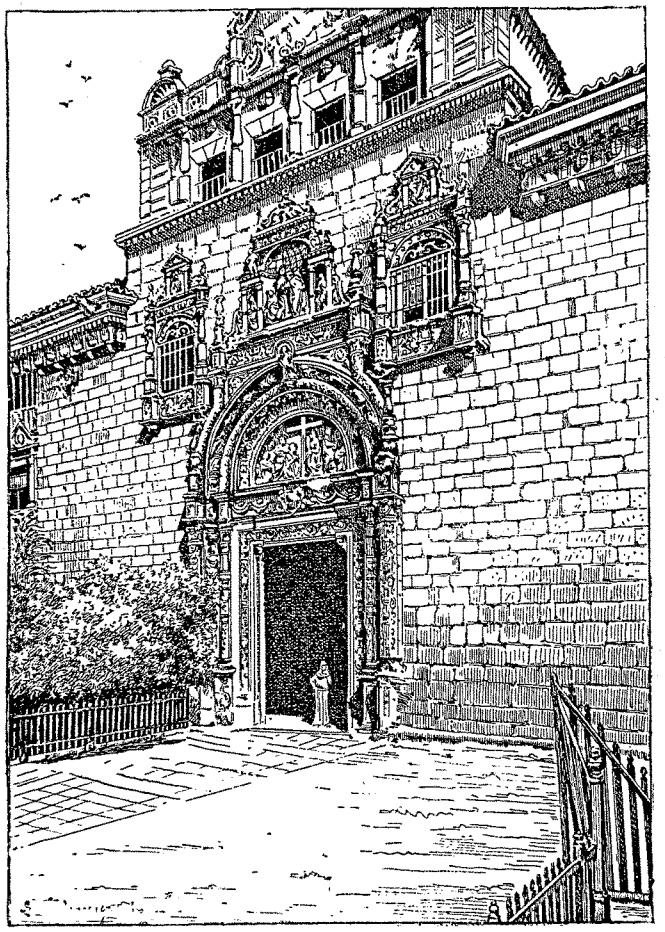


Fig. 2. — Porte du collège Santa-Cruz à Tolède, par Enrique Guas.

ınd il y eut lieu, en fondèrent de nouveaux dans leur style ; de même chrétiens procédèrent après avoir reconquis le pays. L'ancienne *hédrale de Coïmbre* en Portugal est arabe ; les *cathédrales de Murcie* le *Jaen* sont d'anciennes mosquées. A Ecija, la céramique plaque sur taines parties de l'église des carreaux verts et blancs, dans un style

[1] L'art musulman.

tout arabe. Le Portugal est resté peut-être plus riche, en ce sens d'une décoration hétérogène mêlée d'éléments disparates. Le gothique portugais se plaît aux combinaisons de lignes brisées entre-croisées, moitié romanes, moitié mauresques. Au *couvent de Bélem* les éléments de style Renaissance côtoient l'ogival et le musulman.

Le gothique, en Espagne comme ailleurs, a été précédé d'une période romane. Les éléments caractéristiques (l'arc en demi-cercle et les piliers) s'y retrouvent (Ségovie, Salamanque, Saint-Isidore de Léon, Santiago de Compostelle). Ce qui est particulier au roman espagnol, c'est l'élan des verticales, l'allégement du style, l'expression grandiose des masses et des surfaces nues, avec la simplicité accusée, voulue, d'un édifice qui s'ouvre largement au regard, — compréhensible dès le premier coup d'œil dans la dépendance de toutes ses parties. Cette simplicité se perdra vite.

Le gothique espagnol offre le plan ordinaire de l'église, — la nef et le transept se coupant et formant la croix latine. La façade, sans être absolument semblable à la façade ogivale française, ressemble plus à cette dernière qu'à la façade flamande ou à la façade germanique. Nous y retrouvons les tours latérales, cubiques le plus souvent, sous le clocher qui les termine, mais qui laisse à la tour tout le développement de sa forme. La façade de la *cathédrale de Burgos* peut se subdiviser de même que nos façades françaises [1].

L'intérieur de l'église gothique espagnole est caractéristique. Pas de bancs; le public s'agenouille sur la dalle; il semble simplement admis à assister aux cérémonies comme comparse. Dès l'entrée, la vue est masquée, bouchée, par l'énorme et encombrant *coro* où siège le clergé parmi les bois sculptés des stalles, des clôtures, des tribunes, — un temple dans le temple. Une grille où se déploie toute l'habileté des

[1] Les *tours* jouent un rôle important, parfois indépendant: c'est un reste, un souvenir de la tour arabe qui accompagnait la mosquée sans s'y joindre, le minaret à balcons d'où le muezzin appelait à la prière. Le plan de ces tours est parfois polygonal, hexagonal à Léon, octogonal à Valence. Parfois la forme ne demeure pas la même de haut en bas. A Bagnos est un curieux *clocher* plus large dans le haut que dans le bas: à 3 mètres du sol, il s'élargit d'un côté, domine, surplombe, menace. Ces tours s'égaient de carreaux céramiques en damier blanc et vert à Ecija (dont nous avons parlé). A Estremoz (Portugal), le marbre poli luit dans le lointain comme une porcelaine.

omparables forgerons espagnols, une grille luxuriante de détails, rinceaux, d'animaux, de scènes religieuses, avec des figurines, des ues qui émergent dans le haut, sépare encore du maître-autel énorme, ossal, dans la décoration duquel s'unissent l'architecture, la sculpture a peinture. Et de tout cela émane une sensation religieuse, où les bres se mêlent aux lumières, quelque chose de tragique, de farouche, c les visions des statues peintes et habillées, martyrs montrant le

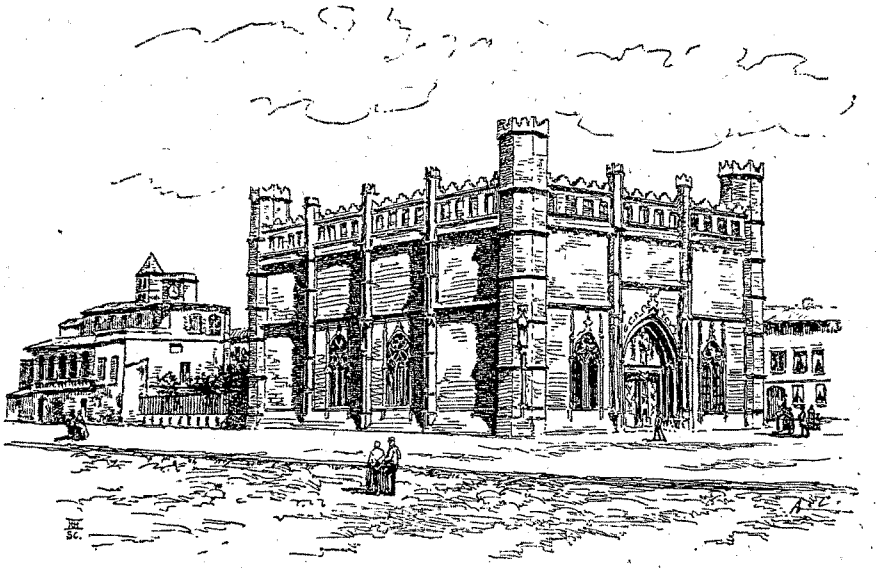


Fig. 3. — Palma : La Lonja.

g de leurs blessures, ascètes aux yeux creux et brillants, tout un ıde de fantômes terrifiants qui ne semblent immobiles que parce un intrus a pénétré dans leur royaume silencieux.

Quatre cathédrales[1] sont regardées par les Espagnols comme les mpions de leur gloire architecturale au Moyen âge. Un quatrain ulaire les réunit et donne la caractéristique de chacune d'elles : à *ille* la grandeur, à *Tolède* la richesse, à *Compostelle* la force, à *Léon* légèreté, restrictions injustes qui omettent Burgos, Pampelune,

[1] Il serait bon qu'un peu de critique déblayât le fouillis des dates souvent contre- s manifestement par le style. Telle église, mentionnée dans les documents écrits, é reconstruite, n'est plus la primitive.

Salamanque, Oviédo, Tarragone, Barcelone, Valence, Huesca, Palma et tant d'autres. *Santiago de Compostelle*, dont la crypte est antérieure au VIIIe siècle, fut fondé en 1082 : outre ses tours à coupoles, la coupole du transept (d'où pend un *encensoir* colossal), on vante une sorte de console en forme de coquille sur laquelle porte une partie d'un de ses côtés. Un cloître est joint à l'église ; il en est de même à Tarragone (1118) cette adjonction du cloître est chose générale. La *cathédrale de Léon*



Fig. 4. — Bas-relief, par Berruguete (Bois).

avec *celle de Burgos*, est la plus belle sans contredit. A Léon, une gracieuse balustrade couronne le portail à cinq arcs en ogive ; deux tourelles hexagonales surgissent. Sur un côté en bas, le lion, symbole de justice, avec l'inscription gothique *locus appellationis* (lieu d'appel). Mais, ce qui légitime le surnom de « Léonine la belle » (*Leonina pulchra*), c'est l'ornementation fouillée, découpée, ajourée jusqu'au péril : c'est de l'orfèvrerie, de la dentelle. A certains endroits les murs n'ont gardé que 30 centimètres d'épaisseur. La pierre semble n'avoir plus de poids. Il en est de même à *Burgos*, du moins pour la sculpture des flèches des tours de 84 mètres : Burgos a mérité que sa décoration passât pour « un travail des anges » [1]. La *cathédrale de Tolède* dont les plans sont de Pedro Perez, commença en 1227, fut dédiée en 1492, possède une belle

[1] La *cathédrale de Burgos* (XIIIe-XVIe siècle), achevée par Juan de Badajoz, possède un bel escalier, œuvre de Diego de Siloé. La rose est une merveille. On peut lui appliquer l'inscription gothique qui s'y lit, découpée dans la balustrade : pulchra es et decora.

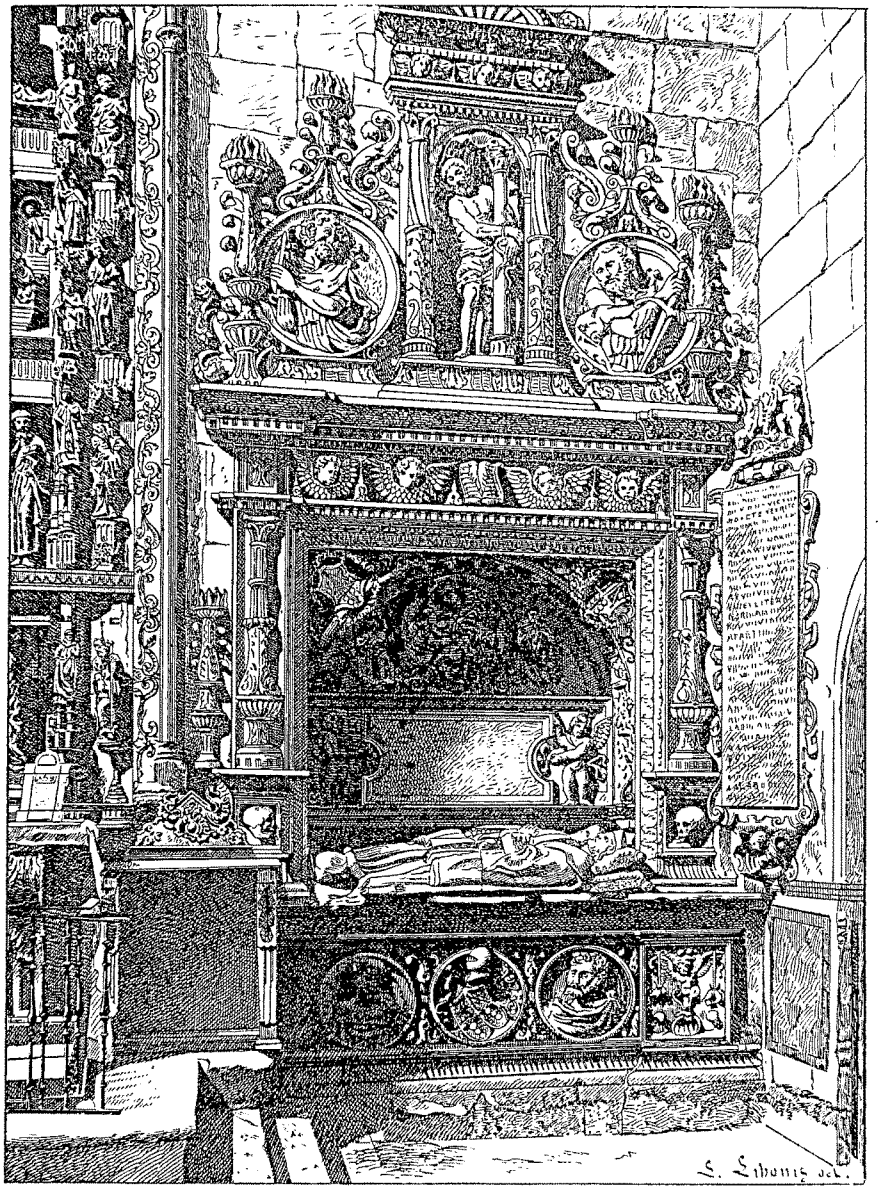


Fig. 5. — Tombeau à Burgos (XVIe siècle.)

ur de 1535 ornée de faïences et dans un style élégant qui rappelle sprit des minarets. La porte méridionale doit son nom de porte des ns aux lions qui surmontent les 6 colonnes de la grille de son parvis. lgré les 150 fenêtres à vitraux qui éclairent ses cinq nefs, c'est peut-

être moins pour sa beauté architecturale que pour ce qu'elle contient que l'église est dite la riche [1]. La *cathédrale de Séville* (1480-1519) a conservé, dans des parties antérieures, des créneaux arabes [2]. La façade est de 1827. Neuf portes s'ouvrent sur ses cinq nefs, qu'un double rang de chapelles contourne. L'édifice s'appuie intérieurement sur des piliers de 50 mètres de haut. La *cathédrale d'Oviédo* (1380-1528) présente ceci de remarquable et de rare dans le style espagnol que sa décoration, prodigue pourtant et luxuriante, est toute végétale en fleurons, rinceaux et guirlandes, tandis qu'ailleurs les statues innombrables peuplent les frontispices.

En effet l'architecte espagnol semble un sculpteur et même, par la dorure et la peinture appliquées couramment aux reliefs, il est peintre. C'est ici un point des plus importants, peut-être la « clef » même de l'art espagnol durant le Moyen Âge et le XVIe siècle, — plus tard encore. L'architecture s'inquiète, plus que partout, de décoration (sculptée ou peinte) parce que presque tous les grands artistes de l'Espagne ont été à la fois architectes, sculpteurs et peintres, Becerra, Pablo de Cespédès, Olozaga, Jordan, Berruguete, les Vergara, Alonso Cano. De là une architecture de peintre, une architecture de sculpteur [3].

Le Moyen Age n'a point laissé beaucoup de noms d'artistes. La très belle *cathédrale de Batalha* (Portugal) est attribuée à Matteus Fernandez (XIVe ou XVe siècle). Nous avons mentionné Pedro Perez, auteur des plans de la *cathédrale* de *Tolède*. La *Chartreuse de Miraflorès* (1488) serait due à deux allemands, Juan de Colonia (Jean de Cologne) et Simon de Cologne. Guas, Heguas, Eguas sont peut-être bien différentes orthographes du même nom. Juan Guas ou Egas construit, en 1477, l'élégante *église* de *Juan-de-los-Reyes*, avec le beau chœur (à Tolède). Un Anton Egas avec

[1] Le *Christ* colossal et la *grille* de la grande chapelle (œuvre de F. Villalpando), le *retable* avec ses nuages, ses rayons de soleil, les tombeaux nombreux, les stalles (de Berruguete et Philippe de Bourgogne), la châsse d'argent de 3 mètres de haut.

[2] Les églises présentant des traces de fortifications ne sont pas rares en Espagne. La *cathédrale de Cordoue* montre les créneaux triangulaires caractéristiques. A celle d'*Almeria* les murs sont percés de meurtrières. L'*église de Motril* est une vraie forteresse.

[3] Près de Cangas de Onis, l'*église Saint-Pedro*, montre sculptée, toute l'histoire d'un fils de Pélage, tout un roman développé en relief, débordant jusqu'aux chapiteaux : l'église semble un support, un prétexte pour la sculpture.



Fig. 6. — Vélasquez : Les Ivrognes (Los Borrachos.)

Alfonso Rodriguez, élève en 1479 la *nouvelle cathédrale de Salamanque*. Le *vieux collège* de Valladolid (1494) par Henri Eguas est le triomphe du « plateresque ».

On peut dire que, du XVe au XVIIIe, toute l'architecture espagnole est plateresque puis churrigueresque, deux qualificatifs assez analogues, l'un désignant l'abondance du détail rapprochant l'architecture de l'orfèvrerie (*plateria*), l'autre exprimant l'abus de l'ornementation tourmentée, rococo, baroque, dont vers la fin du XVIIe siècle un architecte nommé Churriguera[1] donna l'exemple.

La Renaissance est le temps des grands noms. Diego de Siloé, dont nous avons eu à parler à propos de l'escalier de la cathédrale de Burgos, donne les plans (1529-1560) de la *cathédrale de Grenade*, dont la chapelle principale (au chœur) est vantée : il est tout moderne dans la *cathédrale de Malaga*. Juan de Herrera († 1597) construit l'*église de la Cruz* et la *cathédrale de Valladolid*, la façade méridionale de l'*Alcazar* de Tolède, *Santa-Cruz de Medina* de Rio Seco, un *pont* à Ségovie, la *Lonja de Séville* (avec boules et petites pyramides formant amortissement sur la balustrade), la porte du *pont de Cordoue*, la *cathédrale de Valence :* il achève l'*Escurial*[2], commencé par Mangro († 1567). A la *Tour* de la *cathédrale de Murcie* (146 mètres) son nom se rencontre avec celui de Berruguete, comme à l'Alcazar de Tolède avec celui de Covarrubias. Alonso Berruguete (1480-1561) élargit son style par un voyage en Italie où il étudie Michel-Ange, est à la fois architecte et sculpteur. Covarrubias reste l'auteur de la chapelle de la *cathédrale de Tolède*.

Le XVIIe siècle cite la *grande place* de Madrid (1617-1619) par Gomez de Mora, la terminaison de l'*Alminar* de Cordoue (1653). Puis le churrigueresque fleurit : on en trouve encore les restes à Ecija, tout épanoui en rococo. Le XVIIIe siècle voit la continuation de l'engouement dans la *cathédrale de Cadix*. Ventura Rodriguez est le plus important des archi-

[1] Churriguera est l'auteur de la *tour* du portail de la cathédrale de Salamanque.

[2] L'*Escurial*, énorme, massif, nu, bâti sur le plan bizarre d'un « gril » en exécution d'un vœu fait par Philippe à saint Laurent, ne vaut ni les louanges ni les critiques dont il a été l'objet. Il a quelque chose d'imposant, de majestueux, d'une solennité froide qui repose des extravagances plateresques qui vont cesser et du churrigueresque qui leur succèdera.

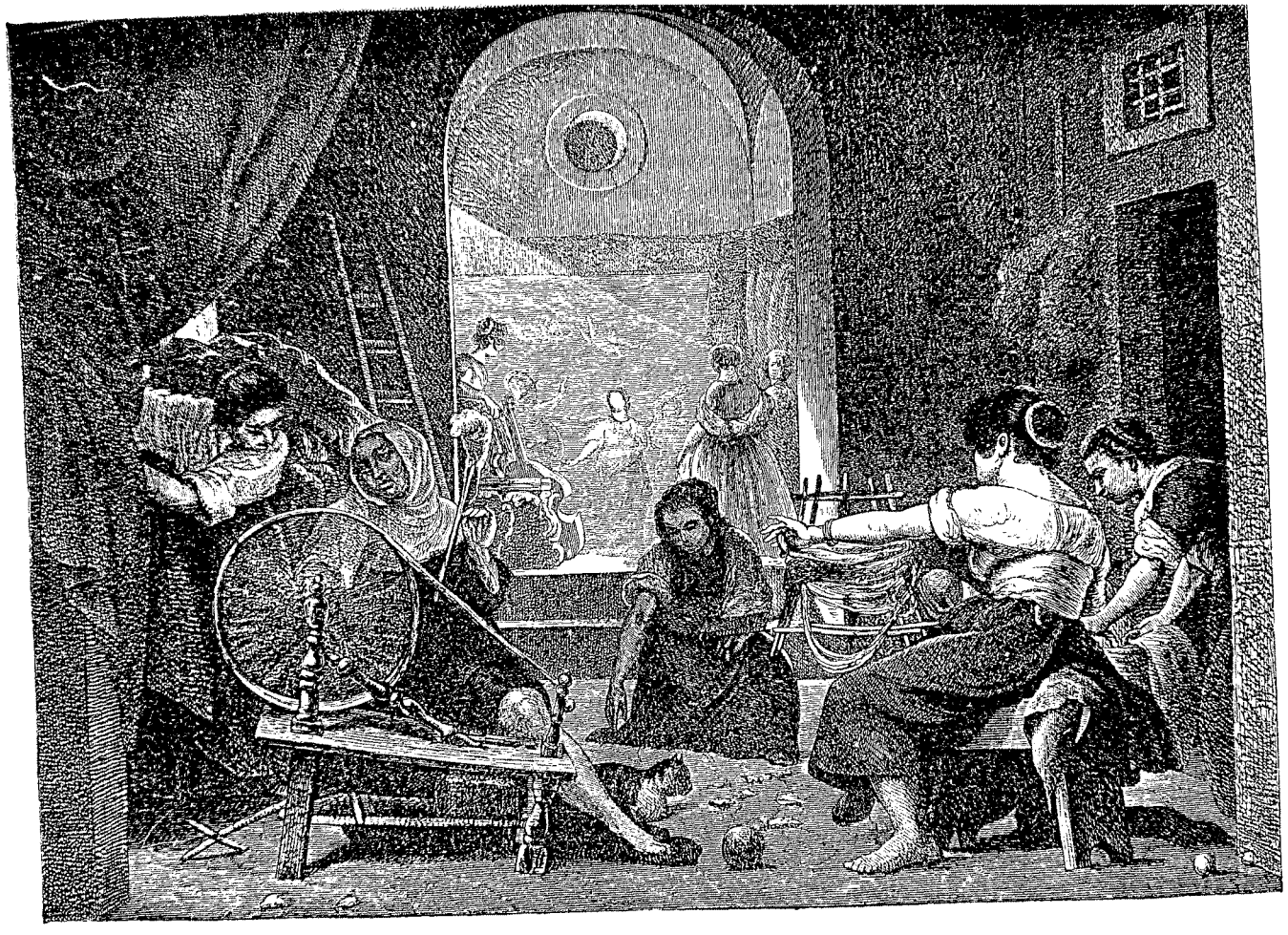


Fig. 7. — Vélasquez : Les filandières (Musée de Madrid.)

tectes indigènes[1]. Les étrangers sont en faveur. C'est à l'abbé italien Juvara que, en 1734, s'adresse Philippe V pour l'édification du *Palais-Royal* de Madrid. Juvara mort (1735), Sacchetti est choisi (1737-1764) et élève un beau palais couvert à l'italienne, couronné d'une balustrade à vases, avec de nombreuses baies à frontons alternativement anguleux et curvilignes.

Deux courants dominent dans la sculpture qui nous ramène en arrière. L'esprit indigène, national, règne dans le premier. Puis, dès le XVIe siècle, l'idéal cesse d'être national, s'humanise, lutte avec la statuaire des autres pays, soit en l'imitant, soit en subissant les mêmes impulsions d'esprit.

La sculpture purement espagnole a deux domaines propres et une tendance particulière. Ces deux domaines sont le travail du bois et le travail du métal (argent ou fer). La tendance particulière est un réalisme comme aucun art n'en offre de pareil. A la cathédrale de Burgos est un *Christ* en peau humaine avec des cheveux naturels[2]. Aux jours de fête, on habille de somptueux costumes certaines statues de la cathédrale de Huesca. La statuaire « habillée », coiffée de diadèmes étincelants de pierreries, trône sur les autels et dans les niches. La statue peinte est déjà une « atténuante » ; mais de tout cela dérive la sculpture vraiment espagnole. De là les figures de terre cuite peinte[3], les cires[4], les statues de bois poli, doré, puis peint au naturel, qui se grouperont en tableau dans les *retables*, parure de l'autel. Ces retables colossaux, encadrés dans des sortes de portiques, sont trop nombreux pour qu'on les cite.

[1] *Palais* du duc de *Liria* et palais *Altamira* (Madrid), portail de *Saint-Ildefonse* (Jaen), patio de l'*Institut* secondaire (Tolède), travaux à la tour de la *cathédrale* (Murcie), dessin du beau *maître-autel* de la cathédrale de Cuenca. Le style de Rodriguez est le style français avec plus de richesse et de complication.

[2] A la *cathédrale de Barcelone* une tête de *Maure*, articulée, et animée grimaçait lorsque l'orgue jouait. A une des 9 portes de la cathédrale de Séville est suspendu un crocodile, don d'un sultan à Alphonse le Sage.

[3] Terres cuites de Lope Marin (cathédrale de Séville, XVIe siècle), de Louise Roldan (1654-1704).

[4] Cires de Rebenga (XVIIe siècle).

On les fit de bois [1], de pierre, de marbre [2], de métal. Les stalles sont nées de merveilleuses scènes taillées dans le bois [3]. Les *custodias*, châsses espagnoles (presque toutes en argent) sont incomparables. Les orfé (Enrique et Juan surtout), à Séville, à Valladolid, à Tolède, ont issé de ces pièces colossales où la beauté du travail fait oublier la richesse e la matière.

En fait, la vraie statuaire espagnole est là, dans sa note nationale, vec une tendance au mélodramatique et à la violence. Après les Castyls, les Gonzalès, les Gil de Siloé, les Ortez et les Contreras à qui le loyen Age doit de beaux *Mausolées*, le style italien envahira l'art. C'est n Italien, Jean de Nole qui (1522) sculpte le très beau *tombeau* de Corona, à Bellpuig. Torregiano, italien en faveur, meurt en Espagne (1522). eone et Pompeio Leoni, Michael sont des Italiens.

Le très beau *maître-autel de Huesca* (1520-1533) est de Damian Fornent, probablement transcription de Damiano Fiorentino, italien. En outre les indigènes vont en Italie chercher la statuaire humaine, non plus espagnole. Becerra (1520-1570), auteur d'une *Vierge* à Valence, d'un *Saint Sébastien* et d'un *Saint Jérôme* à Burgos, s'inspire de Michel-Ange, comme Alonso Berruguete (1480-1561), son collaborateur dans le *Mausolée* de Gonzalve de Cordoue (à Grenade). Esteban Jordan (1543-1605) est un élève de Berruguete. Covarrubias décore l'archevêché d'Alcala [4]. Montagnez et son illustre élève Alonso Cano (1601-1667) sont les plus grands artistes du XVIIe siècle, — le premier, habile, élégant (*Sainte Herménégilde*, une *Vierge*, un *Christ*, des *Apôtres* à Séville, *Agonie de saint Jean*

[1] *Retable de Séville* (1508) en bois de cèdre, avec 44 panneaux sculptés par Alexis Fernandez, Arfian et Antoine Ruiz, qui y travaillèrent soixante-huit ans.

[2] Tarragone : *retable* (1426) par Pedro Juan et Guilhem de la Mota. Autres *retables* célèbres : à Cornella (XIVe siècle), à Tolède par Juan de Ségovie, Pedro Gumiel; à Téruel (1537) par Joli, à Valence par le célèbre Jordan. Le maître-autel lui-même est surchargé de sculptures. On cite le très bel autel de Séville (1482) par Ortega et Dancart ou Duncart, celui de Medina de Rio Seco par Jordan.

[3] A citer celles de la cathédrale de Séville par Onuphre Sanchez ; celles de Burgos, 1507, par Philippe et Juan de Bourgogne, celles de Barcelone, celles de Pampelune par Miguel de Anchetea (1530).

[4] Pour les *grilles* de chœur mêlées de rinceaux, figurines et statues, celles de Pampelune par Crœnat (1507), — de Saint-Ildefonse d'Alcala par Vergara le vieux, mort en 1574, l'art espagnol est sans rival.

à Vergara) ; le second, qu'on a surnommé le Michel-Ange de l'Espagne, à la fois architecte, peintre et sculpteur, conserve dans ses œuvres (*retable* à Lebrija, *Saint-François d'Assise* à Tolède, *Ecce Homo* à Cordoue) des tendances réalistes et dramatiques plus en accord avec l'esprit national[1]. L'*Ensevelissement du Christ* de Séville est de Pedro Roldan (1624-1700), autre disciple de Montagnez. Le XVIIIe siècle unifie encore davantage les arts de l'Europe : avec le XIXe siècle, l'art devient tout à fait cosmopolite. A mentionner Francisco Guttierez, auteur du riche *Mausolée* de Ferdinand VI à Madrid, et Jose Alvarez (1768-1827) à qui l'on doit le *Groupe de Saragosse* (Musée de Madrid).

L'histoire prodigue aux peintres la place qu'elle refuse aux sculpteurs et aux architectes. L'école de peinture, espagnole moins riche que d'autres par le nombre des noms, subit d'abord les influences étrangères, italiennes et flamandes. La venue et les travaux de Jean Van Eyck firent dominer cette dernière[2] aux dépens de la première, représentée par Dello.

Quatre écoles se partagent la peinture, les écoles de Tolède, de Séville, de Valence, de Madrid.

L'école de Tolède a ses ancêtres dans le Berruguete et Antonio del Rincon. Avec eux est importé d'Italie le style italien surtout dans la manière de Michel-Ange. Antonio del Rincon (1446-1500) traite surtout le portrait et le genre historique. Alonso Berruguete (1480-1561) est à la fois architecte, sculpteur et peintre, élève de Michel-Ange et peintre attitré de Charles-Quint. Luis de Moralez (?-1586), surnommé le *divin* à cause de ses préférences pour les sujets religieux, affecte la tendance espagnole aux effets de sombre et dure austérité, au rendu des expressions de douleur, des supplices et des tortures (*Ecce Homo*, *Vierge des douleurs*, à Madrid). Luis Tristan (1586-1640), par l'agrément du coloris fin et léger, la beauté de ses portraits, mérite d'être considéré comme le précurseur de Vélasquez.

L'école de Séville cite, à la fin du XVe siècle, le talent délicat de

[1] Gregorio Hernandez est un des plus féconds : Valladolid est riche en œuvres de ce sculpteur qui a laissé des statues en bois peint, une belle *Vierge*, une *Descente de croix* à sept personnages de grandeur naturelle.

[2] Gallegos (XVe-XVIe siècles), dont le musée de Madrid possède 6 tableaux, est tout flamand ; mais Pedro Berruguete s'inspire de la manière vénitienne.



Fig. 8. — Murillo : Sainte Elisabeth de Hongrie.

Juan Nunez. Luis de Vargas (1502-1568), peintre mystique, sort de l'atelier de Périno del Vaga. Autant Pablo Cespédès (1538-1608), peintre,

architecte, sculpteur, poète, est facile, aisé, aimable, autant se montre farouche, violent, heurté d'expression et de manière, le fougueux Herrera le vieux (1576-1656), qui dessinait avec un charbon, peignait avec la main, le pouce, un morceau de bois, une cuiller, — faisant trembler ses élèves par ses accès de colère furieuse. Dans cet atelier resta peu de temps son fils Herrera le jeune (1622-1685), agréable dans ses tableaux d'histoire, ses fleurs, ses animaux. Là passa l'illustre Vélasquez.

En fait, la peinture espagnole tient en trois grands noms, Vélasquez, Murillo, Ribera.

Vélasquez (1599-1660) eut le bonheur de voir concourir les plus heureuses circonstances au développement de son génie. Riche, instruit, l'artiste eut à chercher l'art par lui-même avant d'en apprendre les recettes. Il dessinait, dessinait, s'encombrait de notes, de croquis, sentait la difficulté du problème, tâtonnait seul, luttait avec la nature. Il ne demanda leur secret aux autres que plus tard. Il travailla avec Pachéco (1571-1654), historien, portraitiste, dont il devait devenir le gendre et chez qui il connut Alonso Cano (1601-1667), l'artiste universel, plus épris de douceur avec la palette qu'avec le ciseau. Ce qui plut à Vélasquez dans Tristan, ce dut être ce coloris frais, vivant, qu'il recherchait lui-même. Il étudia encore longtemps, copiant la nature plus que les tableaux, avant de se décider, sur les conseils de Rubens, au pèlerinage d'Italie. La méthode fut la bonne : chercher à inventer l'art avant de le connaître dans ses modèles, éprouver le besoin de dire quelque chose avant de savoir comment s'exprimer, et tout cela avec la conscience de la difficulté, la connaissance des données avant celle de la solution. Vélasquez peignit d'abord des choses sans mouvement, des fruits, du gibier, du poisson, — pour surprendre les caprices, les modifications de la couleur par l'éclairage, le voisinage. Un jeune apprenti lui servit de modèle pour les attitudes et pour l'expression du visage. De là, il sortit, ni mystique, ni religieux, interprète sincère du réel, avec une couleur riche sans exagération, surtout profondément harmonieuse, transparente sans faiblesse. Dans son œuvre, on peut faire plusieurs parts. A la première manière, on rattache les types et les scènes populaires (le *Porteur d'eau*, au Musée de Madrid, les superbes *Borrachos*, sorte de parodie de bacchanale, aux types vivants (inoubliables). C'est dans ce

enre populaire que rentre l'*Apollon chez Vulcain*, où le dieu du soleil emble un masque attardé et où tout l'intérêt se porte sur les forgerons peine dérangés de leur tâche par la courte attention prêtée à l'intrus, à encore la force est faite de vérité. D'ailleurs, quand le sujet amène a nécessité de confronter la solennité empesée de la Cour et l'aisance ibre et naturelle du peuple des basses classes, c'est à ces dernières que e peintre donne le premier plan, reléguant le reste dans les fonds, ıccessoire. Tel il est dans les *Filandières*, avec la vieille au rouet et, vue le dos, l'ouvrière qui dévide la laine, figure qui fait songer à la femme le l'*Incendie du Bourg* par Raphaël[1]. Dans un style plus grand par la ıature du sujet, la *Reddition de Bréda* est restée populaire sous le ıom de « les *Lances* ». Le *Couronnement de la Vierge* (Musée de Madrid) :approche Vélasquez de la manière de Murillo[2], mais là, où il est le plus lui-même c'est le portrait ; ceux d'*Olivarès*, son protecteur, ceux de *Philippe IV*, et l'adorable *Infante Marie-Marguerite* avec son nœud rose lans les cheveux, au Musée du Louvre.

Dans une réunion de treize *portraits* sur une même toile (au même Musée) Vélasquez s'est représenté à gauche à côté de Murillo, le plus grand peintre d'Espagne après lui. Murillo (1618-1682) est ici religieux et là réaliste : dans l'art religieux, il reste réaliste; cette union de deux esprits différents s'est déjà vue ailleurs, notamment dans les Flandres ; mais l'espagnol se distingue par la noblesse des fonds de portiques, draperies tombantes. Cependant, dans ses *Vierges triomphantes*, il s'abstrait de la terre et atteint au sublime. Sa couleur est plus grasse, plus nourrie que celle de Vélasquez, le dessin est moins vigoureux. Ses têtes d'enfants et d'adolescents sont des merveilles de grâce[3]. Il ne dédaigne pas les mendiants[4], en tire des contrastes (*Élisabeth de Hongrie*,

[1] Les *Ménines* ne ressemblent à rien, heurtent, gênent, froissent, avec cette naine monstrueuse et ces amuseurs qui cherchent à distraire la petite infante dont nous voyons Vélasquez peindre le portrait. Et pourtant l'illusion, la magie sont telles que Giordano a pu dire que toute la peinture était là, tout le dogme, « la théologie de la peinture. »

[2] Le *Christ en croix* (Madrid) plus sombre, plus dramatique, sur le fond noir.

[3] Ses *têtes* d'anges, ses *saint Jean* (celui de la National Gallery, celui de Munich).

[4] Ses *Pouilleux*, Musée du Louvre, galerie de Munich.

Madrid). Peu de peintres sont aussi populaires et ont été plus reproduits par les graveurs[1].

Zurbaran (1598-1662) rappelle un peu Murillo, étudie le Caravage et mérite le surnom de « Caravage espagnol » par son réalisme violent. Philippe VI l'appelait « peintre des rois et roi des peintres » : il a pourtant représenté surtout des moines. Son chef-d'œuvre est la *Gloire de saint Thomas d'Aquin*, à Séville[2].

A l'école de Valence appartiennent le mystique Juan de Joannès (1523-1579), élève de l'école romaine dont il conserve le style, Pablo Aregio qui se rattache au style florentin. Le portugais Sanchez Coello (1505-1590) imite Raphaël et Titien. Toute la peinture italianise alors. La science du nu se montre dans les œuvres des Ribalta, père (1551-1628) et fils (1597-1628).

Ribera (1588-1656), dit l'Espagnolet, est le plus grand nom de l'école de Valence. Il passa la plus grande partie de sa vie à Naples où il mourut. Élève de Ribalta, puis du Caravage dont la fougue le séduisit, il jeta dans ses tableaux la violence de son caractère. Farouche dans le choix de ses sujets (supplices, martyres), il l'est encore par l'énergie de l'expression, par sa recherche des effets d'horreur. La couleur même y affecte les contrastes heurtés de tons blafards, cadavériques, exaspérés par des fonds d'un noir profond[3].

L'école madrilène est peut-être la plus italienne des quatre. Becerra (1520-1570), fort et vigoureux[4], a pour modèle Michel-Ange, son maître. Juan Fernandez Navarete (1526-1579), dit « el mudo », est digne de Titien dont il a reçu les leçons. La grande décoration et le

[1] Louvre : *Sainte Famille, Immaculée Conception.* — Berlin : *Madeleine, Madone.* — Londres : *Saint Jean et l'agneau.* — Rome : *Adoration des Bergers, Martyre de saint Pierre, Mariage de sainte Catherine.* — Séville : *Immaculée Conception, Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue.* — Madrid : *Adoration des Bergers.*

[2] Pierre de Moya (1610-1666) reste réaliste en imitant Van Dyck, et l'indien Juan de Vareja (1606-1670) s'inspire de Vélasquez, son maître.

[3] Dresde : *Sainte Marie l'Egyptienne.* — *Adoration des Bergers.* — Madrid : l'*Echelle de Jacob, Prométhée, Martyre de saint Barthélemy* (écorché), *Christ mort.* — Valence : *Martyre de saint Sébastien.* — L'horrible martyre de *Saint Barthélemy* est le sujet préféré de Ribera (Madrid, Florence, Dresde, Berlin).

[4] Madrid : *Madeleine pénitente.*

ortrait citent Pantoja de la Cruz (1551-1610). Collantès (1599-1636). st le plus grand parmi les rares paysagistes espagnols. Vicente Carlucho (1578-1638), fameux par ses batailles, est un florentin établi à



Fig. 9. — Ribera : Martyre de saint Barthélemy.

Madrid. A l'éclectisme académique des Carrache se rattache Claude Coello (1621-1693). Les *fleurs* d'Arellano (1614-1676) sont célèbres.

Bayeu (1734-1795) recherche le grand style dans un sens de décoration large appliquée aux sujets religieux. Menendez (1716-1780) laisse de nombreuses « nature-morte ». Après une période vide, Goya (1746-1828) relève l'art espagnol, régénère le naturalisme, se fait le peintre national, dans ses beaux et nombreux portraits, dans ses toiles histo-

riques, dans ses courses de taureaux, ses scènes de la vie populaire : Il fait songer à Vélasquez. Puis l'art suit en Espagne le courant général. José Madrazo (1781-1859), dans l'histoire et le portrait, se rattache au style de David. La facilité des déplacements, des échanges, des communications, ne laissent plus guère place aux styles nationaux. L'ori-

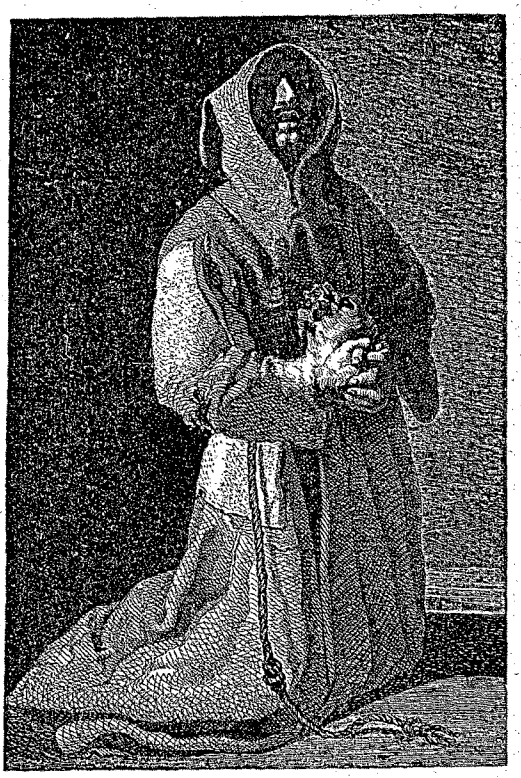


Fig. 10. — Zurbaran : Le moine en prière.

ginalité est tout individuelle et surtout dans la manière. Dans ses toiles de genre, d'une touche brillante jusqu'au papillotis, toute en petites taches vives et gaies, juxtaposées comme en un bouquet, Fortuny (1839-1874), aimable à l'excès dans des saynètes spirituelles, semble plus épris d'un idéal d'aquarelliste que de peintre à l'huile. Ce n'est plus le sublime religieux, la grandeur historique, la vie psychologique du portrait, c'est la « nouvelle » bien écrite, — c'est un charme analogue à celui du « petit bronze » comparé à la statue, — quelque chose comme

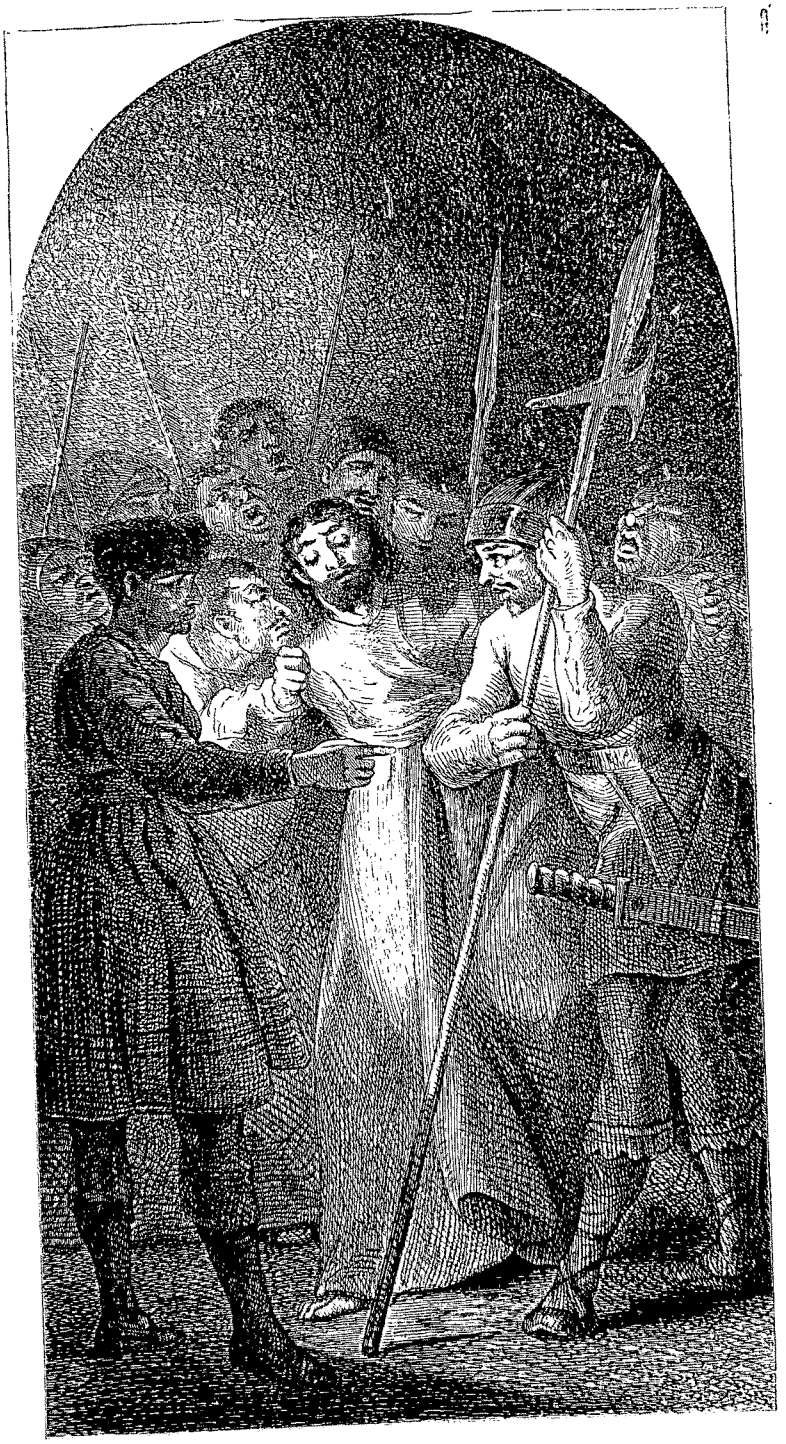


Fig. 11. — Goya : La Trahison de Judas.

la « terre cuite » que l'on ne saurait comparer au marbre. Tout dans ses toiles est objectif, tout est extérieur : la chaise, le soulier, les tentures, les fonds, traités avec amour, empêchent de démêler les personnages, qui y sont noyés.

L'art décoratif en Espagne (indépendamment des œuvres wisigothiques ou arabes) a été des plus brillants. Le métal y tient la première place. Nous avons parlé des merveilleuses châsses colossales (*custodias*), qui ont immortalisé le nom des Arfé : le superbe *trône* de Martin d'Aragon (argent doré, Barcelone, xve siècle), les belles *grilles* en fer forgé qui ferment le chœur (artistes : Francez, Bartolmé, Villalpando, Cristobal de Andino, Cespédès), sont sans analogues ailleurs. La damasquine, héritage des Arabes (incomparables *armes de Boabdil*, Madrid) est encore aujourd'hui le monopole de l'Espagne (artistes : les Zuloaga, Alvarez). Les armes blanches espagnoles étaient renommées dès le xve siècle.

Le bois fournit les stalles, les retables (voir plus haut). L'ameublement produit des sortes de « cabinets » en forme de coffres (bois orné de fer ouvragé doré, pentures, charnières, serrures sur fonds de drap rouge) portés sur un corps du bas à colonnes le plus souvent torses. Ce sont les « varguegnos » (du nom de Vargas, ville qui avait la spécialité de ces meubles).

Alcora et Buen-Retiro (cette dernière manufacture est le Sèvres espagnol) sont les centres de l'art céramique qui, comme tous les arts industriels, prend une grande extension, au xviiie siècle, sous l'impulsion de Charles III.

Les merveilleuses tapisseries royales, exposées en 1900, sont l'œuvre d'artistes flamands, à une époque où la Flandre était espagnole.

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVIIe siècle[1].

Trois grandes périodes se dessinent dans le XVIIe siècle. La période préparatoire commence avec Henri IV, continue le XVIe et arrive à Louis XIII; puis la période de Louis XIII, pour l'art, se prolonge au delà du règne de ce roi, au moins jusqu'en 1648, à supposer que les choses de cet ordre puissent se préciser ainsi, — puis vient la période Louis XIV.

En fait, en France, la Renaissance proprement dite se termine avec Henri II. Au point de vue des Beaux-Arts (nous ne disons pas des Arts décoratifs) l'influence de l'italianisme, importé par François Ier, ne fut pas proportionnée à l'effort. Sans doute, nombre d'œuvres peintes, qui pourraient témoigner, nous manquent; mais, avec cette réserve, on peut affirmer les tendances propres, nationales d'un esprit français sinon d'une école française, style et esprit plus proches du flamand que de l'italien, vers le dernier tiers du XVIe siècle.

Nous avons eu à signaler les merveilleux portraits aux crayons. La dynastie des Dumonstier se prolonge dans le XVIIe siècle avec son représentant le plus renommé, Daniel Dumonstier (1574-1646) qu'on appelait le plus célèbre crayonneur de toute l'Europe[2]. Malherbe, dont il fit le portrait, parle (dans une lettre) d'un portrait de Henri IV par Daniel

[1] Particulièrement en France et dans les pays sans chapitre historique spécial.

[2] La Bibliothèque Sainte-Geneviève possède 80 dessins de lui. Le Musée du Louvre en a dix.

et dit que c'est « un miracle ». La réputation des Quesnel n'était guère moindre en ce genre. Le plus habile fut François Quesnel (1544-1619), qui avait été « premier peintre du roi Henri III » et fit des tableaux à l'huile (le *sacre de Louis XIII* dont on a une gravure), des modèles pour tapisseries.

Les grands genres, religion, histoire, allégorie, eurent leurs fidèles : il n'en reste presque rien. On cite l'*Assomption*, la *Descente du Saint-Esprit* de Jacob Bunel (1558-1614). Martin Fréminet ou Fréminel (1567-1619) a laissé un tableau dont le sujet est emprunté à Virgile[1] : il « italianise » à la suite de son voyage de seize ans en Italie. Ambroise Dubois (1543-1615), flamand établi en France, sent déjà le style du XVIIe siècle, dans ses deux tableaux au Louvre[2].

L'esprit italien se manifeste déjà en France par les tendances de la manière, les procédés de composition et le choix des sujets (histoire ancienne et mythologie surtout).

C'est en effet au début du XVIIe siècle que l'Italie, cette Italie que vont visiter nos artistes, voit la pleine floraison de l'école des Carrache. Les trois frères meurent, Augustin en 1602, Annibal en 1609 et Louis en 1619 ; mais l'école bolonaise est vivante[3]. Quand on considère les œuvres admirables que l'Italie inépuisable produit encore après la moisson du XVe siècle et du XVIe siècle, on comprend la fascination exercée sur le reste du monde par son idéal. Les titres seuls de tableaux éveillent dans l'esprit des images connues, populaires, des « chefs-d'œuvre » courants. Parmi les Bolonais, le Guide, l'Albane, le Dominiquin et le Guerchin sont les plus illustres. Guido Reni (1575-1642), dit le Guide, laisse des œuvres d'une grâce un peu voulue et d'un sentimentalisme mêlé d'élégance, union de force et de grâce. L'*Aurore* (du palais Rospigliosi) est une merveille de mouvement et de dessin. Son *David* (Louvre) est un peu maniéré, inférieur à l'*Enlèvement de Déjanire* (Louvre) popularisé par la gra-

[1] *Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon* (figures grandeur naturelle).

[2] *Épreuve de Chariclée ; Baptême de Clorinde* (provenant tous deux de Fontainebleau).

[3] On oublie trop ces synchronismes. En 1600, le Guide a vingt-cinq ans, l'Albane vingt-deux, le Dominiquin dix-neuf, le Guerchin neuf. — Les autres écoles subsistent. En 1600, l'école florentine cite Allori. Palma le jeune, le Baroche, sont encore de ce monde. Le Caravage meurt en 1609. Pierre de Cortone naît quatre ans avant le siècle (mort en 1669), Sassoferrato, Romanelli, Salvator Rosa sont du siècle même, ne le devancent ni le dépassent. Luca Giordano survit de cinq ans.

ure [1]. C'est encore la grâce, mais une grâce raffinée, coquette, sensuelle, ui domine chez Pierre de Cortone (1596-1669) et surtout dans les tableaux eligieux ou mythologiques de l'Albane (1578-1660). Il aime le nu, et peu nt rendu, comme lui, la aïveté espiègle des petits mours. Il groupe avec aiance ses nombreux personages dans de vastes payages. Ses *Vénus* sont innomorables, de même ses *Diane*, es *Nymphes;* sa *Ronde des Amours* (Milan, Brera) est célèbre.

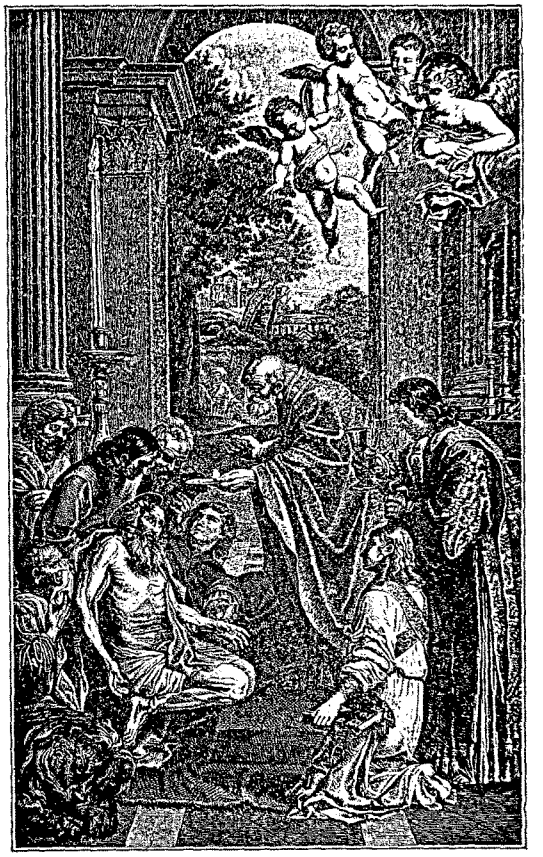


Fig. 1.
Le Dominiquin : Communion de saint Jérome.

Zampieri (1581-1641) a rendu illustre le sobriquet de Dominiquin, le petit Dominique, le petit Domenico, comme on appelait, chez les Carrache, l'élève lent et lourd que l'on surnommait le « bœuf ». Artiste de travail et de volonté, il a atteint au sublime du pathétique dans la *Communion de saint Jérôme* mourant (Vatican) que le Poussin mettait au nombre des trois chefs-d'œuvre de la peinture et qui fut payée 50 écus. La *Sainte Cécile* (Louvre) debout, jouant de la basse, est une œuvre populaire où il se rapproche du style du Guide. Ses toiles (il a peint assez souvent sur cuivre) ont souvent pour fond de superbes paysages qui rappellent ceux de l'Albane [2]. Dans *Diane*

[1] Saint-Pétersbourg possède du Guide un *Atelier de couturières*, dans une note réaliste qui, à un degré inférieur, fait songer aux *Filandières* de Velasquez.

[2] Galerie Borghèse : *Sibylle de Cumes; Diane et ses nymphes.* — Florence : *Diane et Actéon ; Repos de Vénus.*

et ses nymphes, les nymphes sont des merveilles de grâce. Le *Martyre de sainte Agnès* fait penser à Raphaël. La *Mort de Cléopâtre* est une composition dramatique émouvante sans rien de théâtral.

Le Guerchin (1591-1666), — ainsi nommé parce qu'il louchait, — malgré l'abus des ombres rousses et ses carnations lourdes, a laissé un chef-d'œuvre, *Sainte Pétronille* (Vatican) descendue dans le tombeau, tandis que, dans le haut, son âme envolée s'agenouille devant le Christ. Épris de force, plus réaliste, le Guerchin a quelque chose de la manière du Caravage.

Le Caravage (1569-1609) avait représenté le courant opposé à celui des Carrache. Énergique jusqu'à la rudesse, violent dans le choix du sujet, les attitudes, l'expression, l'opposition des clairs et des ombres, la facture même et le dessin, il transporte dans son art son humeur batailleuse et sa vie toute en querelles. Les tableaux qui ne sont pas peints d'après la nature sont, répétait-il, des chiffons, des loques, des guenilles. La *Déposition du Christ* (Vatican) reste un chef-d'œuvre poignant.

L'École napolitaine s'inspirera surtout de tout cela, en l'exagérant dans les œuvres farouches de Salvator Rosa (1615-1673) qui s'amuse aux sujets fantastiques et diaboliques et trouve l'émotion dans son *Enfant prodigue* (Saint-Pétersbourg). Il a laissé des *Batailles* et des *Paysages* remarquables [1].

L'Italie est encore le foyer. C'est le lieu de pèlerinage. On y va pour les ruines et les restes de l'antiquité, mais aussi pour les modernes et les contemporains. Les Italiens s'expatrient, sont accueillis, admirés, fêtés, comme s'ils apportaient le secret, comme des prophètes ou plutôt des apôtres du beau, du vrai beau, car tous admettent qu'il n'en est qu'un, que l'art dérive d'une source unique et que l'eau est plus pure à mesure

[1] Luca Giordano (1632-1705), l'improvisateur, le « fa presto », « fais vite », imite tout le monde : napolitain, il est bolonais d'esprit, vit longtemps en Espagne. Sa fécondité déconcerte. Il n'a pas de manière, parce qu'il les a toutes. Pourtant ses *Anges rebelles* (Vienne) et surtout son *Enlèvement de Déjanire* (Florence) sont de belles œuvres.

Ce XVIIe siècle est le règne des habiles. Partout on dessine, on étudie, on copie, on apprend. L'école des Carrache fut une école au sens propre du mot. Ces habiles s'élèvent presque et parfois jusqu'au chef-d'œuvre. Chefs-d'œuvre : *Judith* du florentin Cristoforo Allori (1577-1621), le *Moïse sur les eaux*, de Romanelli (1617-1662), la *Vierge* de Sassoferrato (1605-1685) ; chef-d'œuvre, le *Triomphe de Galatée* par Carle Maratte (1625-1713).

'on se rapproche de cette source, l'antiquité. Seulement on ne s'aperit pas que, cette antiquité, chacun, individu, peuple ou siècle, l'interète à sa façon, la traduit en la faussant d'après le milieu d'idées dans quel sa notion pénètre.

Cette antiquité, alors, elle est toute romaine : on est latin en s'ima-



Fig. 2. — Le Valentin : Jugement de Salomon.

ginant être grec. Et latin comment? Il n'y a qu'à considérer les soldats romains de Lebrun pour s'en rendre compte. D'ailleurs la vérité historique du costume inquiète moins que de nos jours. Il ne faut pas oublier que tout le théâtre du XVIIe siècle montre ses héros romains affublés de perruques. La vérité du costume sur la scène sera le résultat d'une révolution.

A côté du genre historique, la peinture traitera le genre religieux et l'allégorie. Pour le genre religieux, les conditions ne seront plus les mêmes qu'autrefois. Il ne s'agit plus de vastes décorations étalées sur les

murs des églises et peintes avec ce procédé à fresque qui permettait et imposait les sereines simplicités. Le tableau religieux, au XVIIe siècle, est un tableau peint dans un atelier, encadré, accroché dans l'église, sans qu'on ait absolument prévu la place, l'éclairage, les voisinages. Ce tableau est indépendant de l'édifice à la décoration duquel il concourt; il est conçu dans un esprit qui ne s'harmonise peut-être pas avec les œuvres

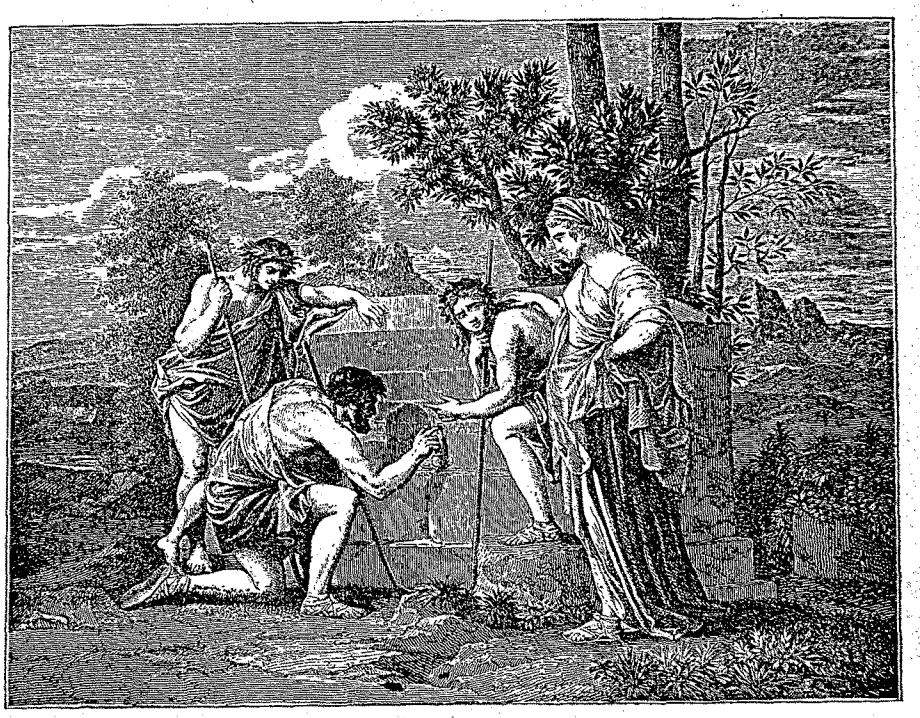


Fig. 3. — Poussin : Les bergers d'Arcadie.

analogues environnantes. Il est à croire même que l'artiste humainement cherche à se distinguer, à trancher, à « faire autre », dans l'idée d'une humiliation qu'il y aurait à se subordonner aux peintures qui seront voisines de son tableau.

Le centre, pendant tout ce siècle, se déplacera ou du moins les arts auront deux foyers, outre Paris. La Normandie, qui donne alors Malherbe et Corneille aux lettres, est la patrie des Anguier, des Restout, du Poussin, de Jouvenet. La phalange des Lyonnais est serrée, avec les Coustou, Lamoureux, Coysevox, Stella, Fr. Blondel, les neuf Audran.

L'époque de Louis XIII est une période d'activité intellectuelle, artis-ue et littéraire, des plus remarquables. En réalité, parmi les chefs-œuvre dont on fait honneur au règne de Louis XIV, bon nombre datent règne de Louis XIII. Au-dessous des noms glorieux, s'agite tout un ɔnde de talents originaux, indisciplinés, un peu bohêmes, d'une saveur ıte particulière. L'apparat et l'étiquette ne dominent point encore : on ; plus « soi-même », on est plus près de la nature. Les arts sont flo-sants, malgré l'absence ıne tutelle officielle ou moins sans lisières admi-stratives marquées. Il y a s Mécènes, des amateurs ıi joignent le goût à la chesse. Sans doute la pos-rité n'a point ratifié tous s jugements, toutes les oires. Il en va un peu tou-urs ainsi. Les deux grands ɔmmes sous Louis XIII aient Guillain et Blan-hard. Guillain (1581-1658), culpteur de mérite[1] dans s figures de bronze, ouis XIII, la Reine et Dauphin (Louvre), eut, vec Sarrazin, l'idée d'une Académie des Beaux-Arts et fut le maître es Anguier. Blanchard (1600-1638), dans sa courte carrière, rapporta 'Italie l'ambition du grand style et jouit d'une telle vogue qu'on appela le « Titien de la France »[2]. Ces influences italiennes eurent



Fig. 4. — Lesueur : Le ravissement de saint Bruno.

[1] Travaux à la façade de la Sorbonne, *Mausolée la Trémouille* (statue de la prin-esse, au Louvre), statues de l'ancien Pont-au-change (au Louvre).

[2] C'est le temps où Lubin Baugin était le « Petit Guide ». Petit Guide, petit Titien? 'out cela, c'est comme si l'on disait « petit-grand » et en effet c'est l'impression qui 'en dégage. De Thomas Blanchet (1617-1689), rien n'a subsisté qui permette de le juger: – Courtois (1621-1676), dit le Bourguignon, longtemps en Italie, est un peintre mili-aire qui saisit sur le vif (à la suite de l'armée) les combats et surtout les *combats de*

à lutter avec les tendances flamandes, à la suite du voyage de Rubens en France et de ses travaux de décoration au Luxembourg. Cependant l'italianisme semble l'emporter. Simon Vouet (1590-1649), l'enfant prodige qui, à quatorze ans, fut appelé en Angleterre pour faire un portrait, Vouet, le chef de l'école dès 1627, a séjourné quinze années à Rome et à Venise, est caractérisé par ses qualités de dessin et une certaine impression d'élégance froide. Il visait peut-être au coloris vénitien : il reste bolonais. Tout cela c'est la prose picturale sans feu, sans vive inspiration : le pinceau rédige dans un style correct, plus ou moins fleuri[1].

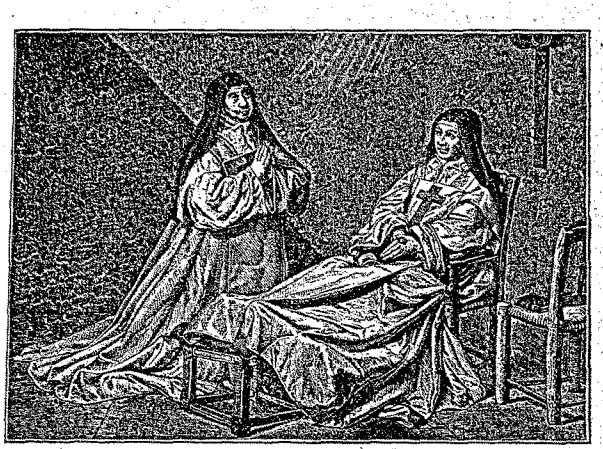


Fig. 5. — Ph. de Champagne : La mère Agnès et la sœur Catherine de Champagne.

De l'atelier de Vouet sortiront de nombreux peintres dont le plus célèbre est Mignard, le rival de Le Brun.

Les tendances réalistes, la suite directe ou indirecte de l'école du Caravage, se continuaient dans Valentin et les frères Le Nain.

Valentin (1600-1634) reçut peut-être, en Italie, les directions de Vouet, mais son style est des plus personnels, — violent, farouche, surtout dans le choix du sujet, l'action et la couleur, car son dessin a des parties merveilleuses (l'enfant et la femme de droite, dans son *Jugement de Salomon*). Outre l'histoire, il a traité les sujets populaires. Le *Concert* a mérité d'être placé dans le Salon Carré du Louvre.

Le réalisme du sujet est plus accentué chez les frères Le Nain, dont la biographie est un mystère. On sait qu'ils étaient trois, Louis, Antoine et Mathieu, qu'ils assistaient à une séance de l'Académie en 1648, que

cavalerie (cinq tableaux au Louvre). — La Hire (1606-1656) dans tous les genres, passa pour un novateur (portrait, religion, paysage) : c'est dans ses paysages qu'il est le plus lui-même.

[1] *Assomption* (à Saint-Nicolas des Champs, Paris) ; au Louvre : neuf tableaux.

deux premiers moururent cette même année et que Mathieu survécut

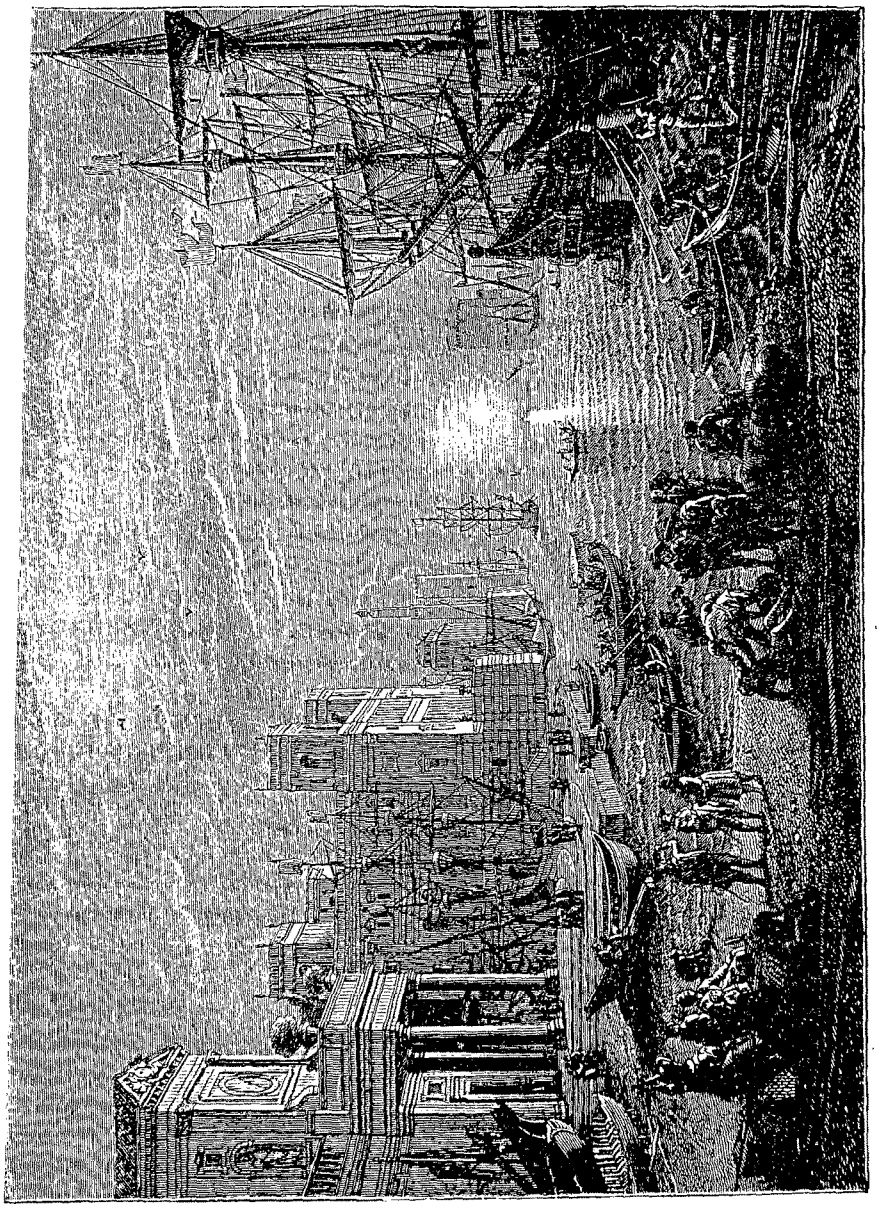


Fig. 6. — Claude Lorrain : Ancien port de Messine.

usqu'en 1677. Rennes et Angers ont, de l'un d'eux, des tableaux de reli-gion, Chartres un portrait; mais leurs personnages préférés sont les umbles, les villageois, les ouvriers, dans une note triste (on les appelait

peintres de « bambochades », le mot ayant ce sens alors) et dans un coloris lunaire et blafard, peut-être l'effet du temps (quatre tableaux au Louvre).

Ceux-là sont les indépendants : leur talent touche presque au génie [1]. Le génie inspire Poussin, Le Sueur et Claude Lorrain.

Poussin (1594-1665) est une des plus grandes figures de l'école française. Il semble que ses toiles reflètent la probité et le haut caractère de sa vie. Cette sérénité voulue n'est point l'effet d'une froideur de nature. Lorsque le cavalier Marini présenta le Poussin au cardinal Barberini, il lui dit : « Vous voyez un jeune homme qui a une furie endiablée (una furia di diavolo) ! » Parmi ses amis, à Rome, outre l'Algarde et Duquesnoy, les sculpteurs, on voit Pierre de Laar, « le Bamboche », l'amuseur tout en farces et en saillies. Les études que fit Poussin des œuvres des Italiens portèrent non sur la reproduction matérielle de leurs procédés (il copiait peu), mais sur l'analyse et la décomposition logique, sur la recherche du pourquoi de ce que ces peintres avaient préféré. Lui, il « compose » simplement et fortement. L'unité d'action se retrouve dans les expressions et les attitudes diverses des personnages qui tous subissent, chacun à sa façon, le contre-coup de l'action principale (dans la *Manne*, dans la *Femme adultère*, cela est marqué plus fortement encore qu'ailleurs). Et quelle variété ! Ici c'est l'impression de la désolation, de la force terrible, de l'horreur (le *Déluge*), là la grâce idéale dans les types féminins nombreux et divers (*Eliézer et Rébecca*), l'effroi et la sauvagerie (*Massacre des Innocents*), la fougue violente (*Enlèvement des Sabines*), la suavité virgilienne d'une poésie rêveuse (les *Bergers d'Arcadie*), le charme pénétrant de l'extase religieuse (l'*Assomption*). Sobre parfois jusqu'à l'austérité (le *Testament d'Eudamidas*), il se laisse aller, quand il le veut, jusqu'à l'amabilité coquette de l'Albane (*Mars et Vénus*, *Mort d'Adonis*, *Funérailles d'un génie*). Par son *portrait* il se met au premier rang des portraitistes, tout comme il reste un grand maître dans ses admirables

[1] Jacques Stella (1596-1657), élégant, d'une amabilité raffinée, imite les Italiens qu'il étudie et Poussin avec qui il est lié d'amitié ; mais son tempérament le ramène à la manière de Vouet. C'est un signe que des dynasties d'artistes apparaissent, des familles formant un foyer où l'art est à l'ordre du jour. Parmi les Stella, six ont marqué, entre lesquels trois femmes, dont la plus estimée fut la nièce Claudine, dont une estampe (le *Frappement du rocher*, d'après Poussin) passait pour un chef-d'œuvre.

ysages aux sites largement pittoresques, variés de « fabriques » et de ›numents antiques[1].

Le Sueur (1617-1655), sobre, naïf avec force, chaste avec grâce, em-›int d'une sorte de candeur, a reçu le surnom de « Raphaël français ». n esprit religieux n'a rien de terrible. Il ne faut point le juger seule-



Fig. 7. — Lebrun : Entrée d'Alexandre dans Babylone.

nent d'après la belle suite des 22 tableaux consacrés à la vie de saint Bruno qui, un peu dépaysés dans un musée, ne sont plus placés dans les ›ntrecolonnements des pilastres du cloître des Chartreux, où ils étaient « l'illustration » d'inscriptions en vers latins, rappelant la vie du saint. Dans le *Noli me tangere*, la *Salutation angélique*, l'*Apparition de sainte Scholastique* et le *Saint Paul à Ephèse*, Le Sueur n'est déjà plus le même ; il étonne par ses toiles mythologiques, surtout par la belle *Histoire de l'Amour* et les figures des *Muses* (au Louvre, provenant de la décoration de l'hôtel Lambert).

[1] Malheureusement, il est peu de peintres dont les ouvrages aient autant souffert des effets du temps pour le coloris.

Mais, le véritable peintre religieux de l'époque, ce n'est pas Lesueur, ce n'est même pas Poussin, teinté de paganisme et plutôt philosophe, — c'est le flamand Philippe de Champagne (1602-1674), venu à dix-neuf ans en France où il vécut toute sa vie, sauf un court voyage dans son pays en 1627. Philippe, c'est le chrétien, chrétien d'un esprit particulier, austère, sans condescendance pour la faiblesse du pécheur, sans mondanité; c'est l'esprit janséniste, c'est Port-Royal. Son superbe *portrait* par lui-même à l'âge de soixante-six ans (Salon Carré, Louvre) donne sa noble figure. Portraitiste, il a peint *Richelieu* en pied. Dans le genre religieux, son *Christ mort* est célèbre; son *Repas chez Simon*, la *Cène*, malgré leurs éminentes qualités, ne valent point le tableau de 1662, le tableau du miracle, sa fille *Sœur Suzanne* assise les jambes étendues tandis que la *mère Agnès* agenouillée prie pour la guérison, — œuvre forte, puissante, énergique, obsédante, dans une simplicité étonnante de moyens.



Fig. 8. — Puget : Milon de Crotone.

Claude Gellée (1600-1682) surnommé Claude Lorrain, est le poète de la nature, mais le poète sincère qui exprime le trop-plein de son cœur. Sans instruction, sans lettres, il fut peintre de génie à force de volonté. Son atelier, c'étaient les champs. Dans ses paysages, l'ampleur des ramures des arbres d'Italie s'arrondit sur un ciel éclatant de lumière, — vallons où l'on voudrait vivre, où l'herbe est drue, où l'on sent comme l'épanchement d'une santé végétale. Ce n'est point l'accident, le coin, le site pittoresque, ce sont des ensembles largement épanouis. Ce peintre des verdures et de la terre est le peintre de l'eau. Dans ses marines la lumière se déploie envahissante. Il lutte avec elle. Dans les

onds, il plaque l'éblouissement du soleil, dont les rayons jouent dans es nuages, se reflètent en mille facettes sur les flots, dans les intervalles laissés par les ombres descendantes et prolongées des navires. Le plus souvent quelques figures, quelques ruines donnent le prétexte et justifient le titre du tableau, *Sacre de David*, *Débarquement de Cléopâtre*, *Chryséis rendue à son père*, etc[1].

Le paysage n'existait point comme genre distinct, il n'avait de permission de vivre qu'en singeant « l'histoire » : il était l'accessoire, le secondaire usurpateur qui avait à se faire pardonner l'usurpation. On appelait « paysages historiques » (désignation absurde) ces paysages « historiés »

Tandis que Sébastien Bourdon (1616-1671), dans les genres les plus divers, montrait son talent à employer les plus diverses manières, Claude Lefebvre (1633-1675 ?) était renommé pour ses portraits, d'une touche ferme et forte (*Maître et élève*, au Louvre), moins renommé pourtant que les frères Bobrun ou Beaubrun, Henri (1603-1677) et Charles (1604-1692), dont le Louvre n'a rien et dont le Musée de Madrid possède quatre portraits (princes et princesses).[2]

Vers le milieu du XVIIe siècle, l'art, autrefois sinon libre du moins dépendant des Mécènes, se fait rouage officiel par la fondation de l'Aca-

[1] Le *Campo Vaccino*, *Port au coucher du soleil*, *Port par un temps de brouillard* (Louvre) ; *Tobie*, *Sainte Paule* (Madrid).

[2] Et, sous ces noms de génies et de talents, c'est durant le règne de Louis XIII tout un véritable « grouillement » d'activité dans des genres que l'on estime inférieurs comme si l'art n'était point ce qu'on le fait et valait par autre chose que par l'œuvre et par l'artiste. Et pourtant comment, même dans une esquisse de l'histoire des Beaux-Arts, omettre cette floraison de graveurs, Callot (1575-1635), plein de verve pittoresque, d'une fantaisie amusante dans ses *Postures*, dans ses *Gueux*, et d'une philosophie triste dans la *Guerre* ; Stefano della Bella (1610-1664), venu en France où on l'appelle Etienne de la Belle, étonnant d'originalité dans ses gravures et ses modèles ; Abraham Bosse (1602-1676) documentaire, précieux pour reconstituer le milieu de l'époque. Puis ce sera Claude Mellan (1601-1688) qui n'arrête pas le contour, emploie des « tailles » parallèles plus ou moins appuyées et laisse sa tête de *Christ* d'un seul trait, partant du nez et se développant en une immense hélice. Plus tard viendra Israël Silvestre (1621-1691) qui grave les *Conquêtes du roi* et des *Vues* de châteaux. La grande école classique se consacre surtout au portrait et à la reproduction des tableaux avec les quatre Poilly (François Poilly, 1622-1694), les innombrables Audran, parmi lesquels le plus célèbre est Gérard (1640-1703) et surtout avec Nanteuil (1630-1678) dont le *Colbert* reste le chef-d'œuvre.

démie royale (1648). Paris possédait une corporation de peintres dite de Saint-Luc, dont l'existence est constatée dès 1391 et dans laquelle furent rangés les sculpteurs en 1613. L'Académie de Florence datait de 1389; nous avons parlé de celle des Carrache. A Dresde, la fondation sera de 1697, puis viendront Vienne (1736), Copenhague (1738), Madrid (1752), Saint-Pétersbourg (1758). Les démêlés furent longs entre l'Académie de Saint-Luc qui subsista, concurrente, avec ses privilèges, ses cours, son Salon. A la tête nous verrons Anguier et Mignard. L'Académie royale (dont Guillain et Sarrazin avaient eu l'idée) eut pour chef Le Brun, à l'initiative duquel elle devait le jour. L'Académie d'architecture ne vint qu'en 1671.

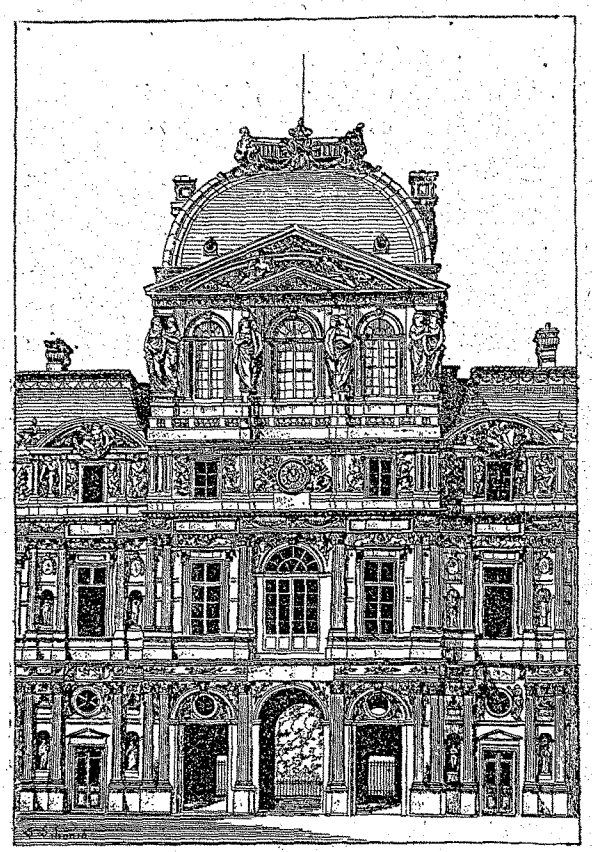


Fig. 9.
Lemercier : Pavillon central du Palais du Louvre.

Cette Académie n'agit pas que par les Salons où elle exposait les œuvres de ses membres; elle avait son enseignement, ses cours, ses ateliers, ses récompenses : elle était Académie et École des Beaux-Arts.

Charles Lebrun (1619-1690) revint d'Italie (1646) avec l'idée de cette création. Il faut juger Lebrun dans son talent et dans son influence. Comme peintre, l'élève de Vouet exagéra peut-être la noblesse jusqu'à l'emphase. On reproche le vide à son ampleur, ce qu'il y a de théâtral dans sa composition. Ses grandes « machines » laissent froid : son *Darius*, ses *Batailles d'Alexandre* font oublier le Lebrun de la *Descente de croix*, du *Martyre de saint Étienne*, de la *Sainte Madeleine*. Son influence

t bonne : le style Louis XIV, c'est Lebrun, et c'est par le style uis XIV que l'art français a inauguré sa domination en Europe. ette manufacture des Gobelins, dont le peintre était le directeur, était ie sorte d'Académie des Arts et aussi des Métiers, assemblés en une ıion féconde. D'une activité prodigieuse, Lebrun dessine des modèles ur tout, architecture, sculpture, orfèvrerie, meubles, menuiserie : il

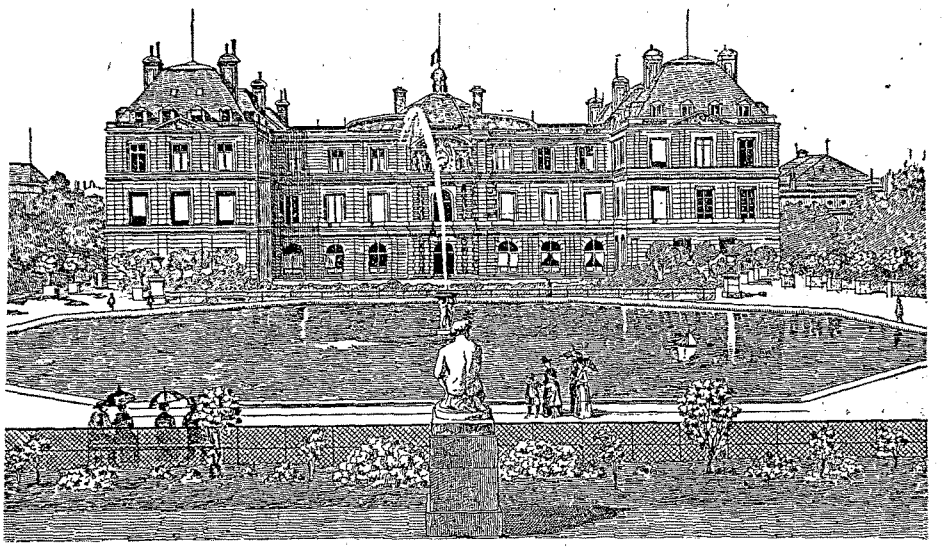


Fig. 10. — De Brosse : Palais du Luxembourg.

lonne jusqu'au modèle des serrures pour le château de Versailles. ıussi son nom éclipse-t-il les noms des contemporains. Parmi ces derniers, Delafosse (1636-1716) a plus de facilité que de force, Joseph Parrocel (1648-1704) est fougueux de dessin et de couleur dans des *Batailles*, le genre où le flamand van der Meulen (1634-1690) était le maître attitré, officiel, peintre historiographe des conquêtes du roi, — combats, marches, manœuvres avec, dans le lointain, la ville assiégée, précise, nette, — van der Meulen dont on raille les chevaux ronds de croupe et lourds de poitrail, qui pourtant étaient probablement le type le race employé à la guerre.

La vie de Jean Jouvenet (1644-1717) se prolonge jusque dans le XVIIIe siècle. Il est le plus estimable des peintres de ce temps par une solidité saine de talent, un coloris chaud, une touche large : il est

près du génie. Sa force rappelle son origine normande. Sa célèbre *Descente de croix* dans le Salon carré supporte vaillamment les voisinages.

Pierre Mignard (1610-1695), celui qu'on appelait le Romain pour le distinguer de Nicolas dit d'Avignon (1608-1668), fut le rival, puis le successeur de Lebrun (après la mort de celui-ci), dans la charge de premier peintre du Roi. On sait que ses Vierges étaient jugées « mignardes » en raison de leur grâce maniérée. La *Vierge à la grappe* est une belle page, comme son *Ecce Homo*. Il fit de beaux portraits et sa fresque de la coupole du *Val-de-Grâce* (1690) mérita d'être célébrée par Molière.

De Mignard se rapproche Bon Boullongne (1649-1717), par un charme dont Lebrun n'eut point le secret. Avec Bon Boullongne (gracieuse *Annonciation* au Louvre) nous pénétrons dans le XVIIIe siècle où nous trouverons nombre de ses élèves (Santerre, Raoux, etc).[1]

La sculpture, pendant le siècle, subit une transformation en ce sens que vers la fin (sauf quelques exceptions, sauf le portrait et sauf Puget) elle se fait décorative, non pas pourtant au même point et dans le même sens qu'au XVIIIe siècle : elle devient décorative en se subordonnant au plein air des grands parcs à la française, ces grands parcs où tout est à angles droits et où triomphera Lenôtre (1613-1700), un jardinier de génie.

Durant la première moitié du XVIIe siècle, la statuaire est plus réaliste, plus proche de la nature, même là où elle est destinée à accompagner l'architecture.

Francheville, Franqueville ou Francavilla (1548-1615 ou 1630) de Cambrai, à la fois architecte, sculpteur et peintre, après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, avoir collaboré avec son compatriote Jean de Bologne, fut appelé par Henri IV en France. Sa faveur continua sous Louis XIII. Bien que ses œuvres aient eu parfois l'honneur de passer pour les œuvres de Jean de Bologne, il demeure bien inférieur à Jean de Bologne ainsi qu'à F. Anguier, du moins dans ce qui nous reste de lui[2].

[1] Est-ce l'effet du temps? Il faut avouer que les *Fleurs* de J. B. Monnoyer (1634-1699), celui qui était renommé sous le nom de Baptiste, nous semblent sèches et froides, — inférieures assurément à celles de Blain de Fontenay (1654-1715), son élève.

[2] Quatre figures d'esclaves : *David vainqueur ; Mercure* (Louvre) ; le *Temps et la Vérité* (Tuileries).

Mais Francheville est italien de tendances [1]. C'est l'école purement française que représentent Simon Guillain (dont nous avons parlé) son élève, l'aîné des nguier. François Anuier (1604-1669) est un :s plus grands parmi nos ulpteurs, s'il n'est pas ırmi les plus célèbres. ussi loin de la force exaérée que de l'énervement maniéré, il reste in, sain d'une belle nté normande dans les ures allégoriques qui, ır le *Monument des ducs Longueville*, représenent les quatre vertus rdinales (Prudence, ourage, Justice, Tempérance). Le *Courage* est ıe délicieuse figure, à fois noble et gracieuse, us les attributs d'Herıle dont elle porte la massue (Louvre). Le *Monument de Henri Chabot* ır F. Anguier est à Versailles.

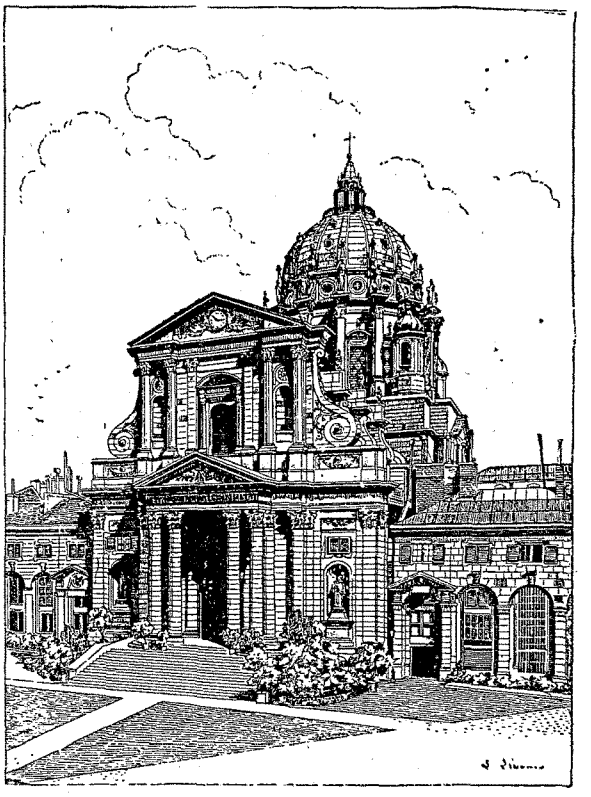


Fig. 11. — Mansart : Le Val-de-Grâce.

Jacques Sarrazin (1588-1660), à la fois peintre et sculpteur, fut recteur de l'Académie Royale et, dans la *Vie des Hommes illustres* de rance, Perrault en fait le plus grand éloge. Un séjour de dix-huit ans ı Italie le révéla à ses contemporains et à lui-même. Paris vantait les ombreux ouvrages dus à sa main, — des figures de *Saints* pour Notre-ame, pour l'église des Jésuites (*Monument du cœur de Louis XIII*),

[1] Francheville est de Cambrai, le compatriote de Jean de Bologne qui pourrait gurer ici. Mais l'auteur du célèbre *Mercure volant*, qui appartient plutôt au XVIe siècle, vécu en Italie où sont ses œuvres les plus nombreuses : son style, qui rappelle peu lui de Michel-Ange, son maître, conserve pourtant quelque chose de français.

des *Crucifix*, — le *Tombeau* de Henri de Condé et celui du cardinal de Bérulle, — à Versailles : Romulus, Rémus et la louve ; à Marly ; les *Enfants à la chèvre*. Son chef-d'œuvre reste les huit belles *Cariatides* colossales, groupées deux à deux, qui décorent le Pavillon de l'Horloge (Louvre). Au Musée : un *Saint Pierre*, une *Madeleine*.

Plus méconnu encore que F. Anguier et que Sarrazin est Guillaume Dupré (? — ?), auteur du primitif *Henri IV* du Pont-Neuf (le cheval était de l'italien Tacca (+ 1640), les *Esclaves* de bronze par Francheville) et surtout de merveilleuses médailles (*Henri IV et Marie de Médicis* de 1603 ; *Louis XIII* de 1623 avec la belle figure de la *Justice* assise, au revers ; le *Marc-Antoine*). Le liégeois Jean Varin ou Warin (1604-1672), son élève, ne l'égala point en ce genre, malgré les témoignages contemporains. Le Musée du Louvre possède de lui un *Buste de Louis XIII*, bronze. A Versailles, un Louis XIV. L'orfèvre Pierre Germain (1647-1684) représenta sur des médailles d'or les *Conquêtes du Roi*.

Pendant le règne de Louis XIV, tout remonte au Roi, comme tout descend de lui. Les arts se font les historiographes de la Royauté. Si l'on excepte quelques œuvres rares, il s'agit d'immortaliser la gloire du trône ou d'embellir la demeure royale.

L'art n'est plus religieux : il se fait courtisan. Il esquive un peu la nature dans le sens de l'amabilité décorative, amabilité encore lourde, plus lourde qu'au siècle suivant, en raison du souci de rester noble. La statuaire sous Louis XIV est en effet une statuaire décorative, une statuaire de parcs royaux surtout. Il suit de là que dans l'école tout marche à l'unisson. Jamais les arts n'ont été unis à ce point, — enrégimentés. Il ne faut point oublier que Lebrun est là qui commande, dirige, donne au besoin le modèle pour que rien ne détonne dans l'ensemble : il en résulte un effet de « masse », une nécessité de voir le tout pour comprendre le détail[1].

L'art sous Louis XIV, c'est Versailles.

[1] A l'étranger, la statuaire subit aussi une modification dans un sens de décoration. On cherche à plaire plutôt qu'à émouvoir. En Italie, l'Algarde (1602-1654), sculpteur et architecte, sort de l'école des Carrache (comme tout le XVIIe siècle indirectement). Auteur de *Saint Ignace* et du grand *Autel* de Saint-Nicolas Tolentin, il laisse, à Rome, un *Saint Philippe de Néri*, une *Décollation de saint Paul* et le beau bas-relief d'*Attila*.

Pour la décoration de Versailles travaillent Lerambert (1614-1670, *yres et Bacchantes*), Lehongre (1628-1690, allégories de *Rivières*, l'*Air*), thazard Marsy (1628-1674, figures du *Bassin de Latone*), Gaspard sy (1624-1681, le *Midi*). Certains groupes sont dus à des collabo-ons. On cite encore Tuby dit le Romain (1620-1700, allégories de *ières*, figures en plomb du *Char du Soleil*, *Flore*, *Vases*), Regnauldin 22-1706, allégories de *Rivières*, *Cérès*, *Toilette d'Apollon* avec Girar-, l'*Automne*), Legros (1629-1714, l'*Eau*, l'*Aube*), Coyzevox (1460-0, *Vases*, *Allégories*), Girardon (*Saturne*, *Enlèvement de Proserpine*, *lette d'Apollon*, *Diane et ses nymphes*, l'*Hiver*).

Girardon et Coyzevox sont les plus célèbres — après Puget.

Girardon (1628-1715), l'homme de la grâce qui pourtant, dans un usolée à Saint-Germain-des-Prés, avait eu l'audace de représenter la rt par un squelette, est l'auteur d'un chef-d'œuvre : le *Tombeau de helieu* à la Sorbonne. La composition est très belle, trop belle peut-e, trop « composée ». Le cardinal couché, le buste relevé, semble ffrir à Dieu, tandis que, derrière lui, le soutient la Religion dont la houette s'harmonise habilement avec une console qui la porte. Aux ds du cardinal, abîmée dans la douleur et merveilleusement drapée une attitude de désespoir, une figure allégorique pleure. Outre la uté des personnages pris isolément, il faut admirer la superbe allure corative de l'ensemble si bien harmonisée avec les courbes et les sail-s fournies par le tombeau lui-même, qui sert de support.

Coyzevox (1640-1720) dut le surnom de « Van Dyck de la sculpture » on talent dans le portrait. Le Louvre possède de lui, en ce genre, les stes de *Richelieu* et de *Condé* : ce dernier bronze, d'une vigoureuse ture, montre une sincérité qui est peu ordinaire dans les bustes du

rrange ses draperies en plis maniérés, avec des mouvements qui « font bien »; ls sont peu naturels. C'est un styliste.

De même le Bernin (1598-1680) à la fois sculpteur, architecte et peintre, auteur, à t-sept ans, d'*Apollon et Daphné*, puis plus tard de la *Fontaine* de la place Navone, de mbreux tombeaux de papes, d'une belle *Sainte Thérèse*. Comme architecte on lui it la colonnade de Saint-Pierre, verbiage de colonnes. Il est tout entier dans sa *aire* de Saint-Pierre, compliquée, contorsionnée, surchargée, baroque. Il est omme à la mode. Louis XIV l'appellera pour donner une façade au Louvre, une ade tournée vers l'Est, non-sens quand on avait la belle perspective du fleuve qui clamait, attendait.

temps. Malgré sa renommée comme portraitiste, Coyzevox semble avoir été le sculpteur préféré pour les mausolées : ceux qu'on cite de lui sont très nombreux (*Lenôtre*, à Saint-Roch ; *Colbert*, à Saint-Eustache, *Lebrun* à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc.). Le Louvre en possède un, celui de *Mazarin*, d'une belle composition sévère, avec le cardinal en marbre blanc, à genoux sur un tombeau de marbre noir avec, dans le bas, trois grandes figures allégoriques assises, la *Sagesse*, la *Paix* (qui éteint et renverse la torche des combats), la *Royauté*, qui pleure son fidèle serviteur[1]. Les célèbres *Chevaux ailés* des Tuileries (avec la Renommée et Mercure pour cavaliers) sont de Coyzevox, comme la *Duchesse de Bourgogne*, en Diane chasseresse qui, portrait allégorique, a quelque chose du style du XVIIIe siècle.

Lorsque le cavalier Bernin, appelé en France par Louis XIV, débarqua à Toulon et y vit les *Atlantes* colossaux de l'Hôtel de Ville, il demanda le nom de l'auteur et dit : « Il est inutile d'appeler chez soi des étrangers, quand on a des artistes capables de telles merveilles ». L'auteur était Pierre Puget (1622-1694). Au Musée de Marine, on peut voir une riche décoration en bois sculpté et doré pour l'extérieur des navires : c'est dans ce genre que, à seize ans, débuta Puget qui vécut éloigné de Versailles, à Toulon où il était « directeur de la décoration des vaisseaux ». Puget, c'est la force, la grandeur large : il aboutit à un effet décoratif sans l'avoir cherché. On sent quelque chose de l'esprit de Michel-Ange dans ce puissant *Milon de Crotone* dont tout le monde a l'image dans l'esprit. Dans la *Peste à Milan*, règne une pathétique simplicité. Le *Persée* délivrant Andromède montre une face particulière du génie de Puget. La fougue de Persée et la grâce presque mignonne d'Andromède se font valoir réciproquement par constraste[2].

Les deux étapes de l'architecture au XVIIe siècle, si l'on s'en tient aux édifices types, sont le palais du *Luxembourg* (style Louis XIII) et l'église du *Val-de-Grâce* (style Louis XIV). Le *Luxembourg*, français de plan, de disposition, avec sa cour quadrangulaire, ses corps de bâti-

[1] Au Louvre : le *Berger et le petit satyre*, une *Vénus* accroupie, le *Rhône*, grande et et belle figure allégorique.

[2] L'Italie, où il séjourna, possède des œuvres de Puget. A Gênes : *Saint Sébastien* et *Alexandre Sauli* (à S. Maria in Carignano).

nts, ses pavillons d'angles, sa façade, la forme de ses toits, est comme mand d'impression, de sensation[1], avec cet abus des boursouflures, s bossages, des anneaux cerclant les colonnes. L'ensemble est beau,

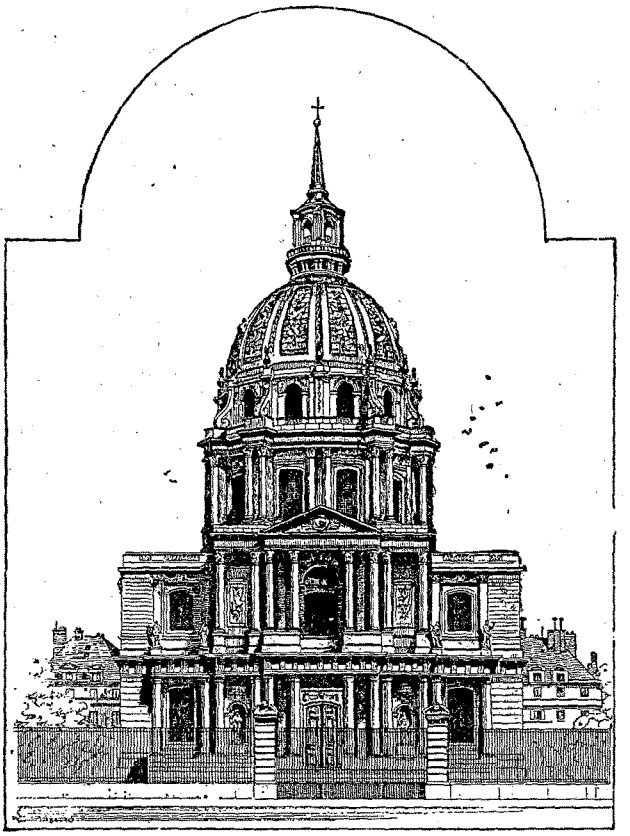


Fig. 12. — Hardouin-Mansart : Hôtel des Invalides.

nais les détails ont un air de tristesse, de lourdeur, de renforcement qui ait peine, donne à penser à une forteresse plus qu'à un palais. Le portique d'entrée, trop compliqué de colonnes et de corniches heurtées, est à la fois trop important pour une porte et trop petit pour servir de

[1] Nous disons « flamand de sensation ». La Flandre dont l'esprit domine alors l'Europe, la Flandre qui a Rubens dont la France vers ce temps reçoit la visite, sera ainsi toute en rengorgements de courbes, en abus de reliefs pansus. Les bossages s'étaient déjà vus aux colonnes des Tuileries de Delorme. La Flandre sera imitée plus heureusement dans l'architecture privée (Place Royale, Place Dauphine) dans le mélange heureux des matériaux brique et pierre, en évitant les toits biscornus flamands pour les grands toits pyramidaux d'ardoises.

centre entre les pavillons d'angles. Il est vrai que la façade, dans la conception de l'auteur[1], était sur les jardins. Vers le même temps naît le style dit style jésuite, style cosmopolite qu'on trouve dans toute l'Europe, avec ses redondances compliquées, ses recherches de courbes, ses volutes : le jésuite Ange Martel (1569-1641) dit Martel l'Ange ou Martellange donne, dans ce style, le dessin de l'église Saint-Paul (Paris), Le style Louis XIV au contraire se rapproche du style méridional de l'Europe, par le portique, le dôme, la colonne[2].

Le *Portail de Saint-Gervais* par S. de Brosse (1616) fait prévoir le style Louis XIV. Les ordres y sont (dorique, ionique et corinthien); l'entrée forme portique à fronton. L'étage du haut est accoté de courbes qui font songer déjà aux ailerons (et sont justifiées par le fronton courbe du haut). La seconde étape vers le style Louis XIV est l'église de la *Sorbonne* (1635-1653) par Lemercier (1590-1660), inférieure au portail de Saint-Gervais pour les deux parties du bas. Il semble, avec ce portique en l'air, que l'entrée soit au premier étage au milieu de la façade. Les ailerons s'accentuent en consoles renversées et de fortes membrures soutiennent et accentuent l'ascension de la coupole. Le pavillon de l'Horloge (Louvre), par le même artiste, est moins célèbre et plus beau. Le

[1] Salomon (et non Jacques) de Brosse (? — 1626) : *Luxembourg* (1611) ; *Portrait de Saint-Gervais* (1616); *Salle des Pas Perdus* (palais de Justice) 1622.

[2] L'évolution est visible ainsi que la cause. Dans le palais *Saint-Jean de Latran* à Rome, Fontana (1543-1607) reste dans le style florentin, le style de la Renaissance. Ce palais en outre est une vraie maison, habitable, à nombreuses baies, sans faux étages ; les *Nouvelles Procuracies* de Venise par Scamozzi (1552-1616), élégantes, raffinées, sont divisées en étages utiles. Le placage d'une façade sans correspondance avec la division intérieure commence avec le portique dont Maderno (1556-1629) gâte Saint-Pierre de Rome. On arrive aux colonnes inutiles encadrant des baies sans fonctions. Notre architecture Louis XIII, en ce sens, était plus raisonnable : elle venait d'un pays utilitaire, de la Flandre. L'habitation, quelle qu'elle soit, doit être habitable. On en vint à la colonne pour la colonne : on fit des colonnes pour porter des « pots à feu ». Il faut avouer que, malgré son grand effet décoratif, la *Colonnade du Louvre* de Perrault (1613-1688) n'est pas sans soulever des objections. L'abus manifeste est dans le portique en fer-à-cheval que le Bernin arrondit devant Saint-Pierre de Rome, régiment de colonnes oisives sur quatre rangs, — 284 colonnes et 88 piliers! Et puis il y y a le dôme qui est l'obsession ! Toute église aura son dôme comme Saint-Pierre de Rome : le XVIIe siècle est le siècle des coupoles. Après le Bernin (1589-1680) triomphera l'école de Borromini (1599-1667) qui bouleverse, renverse, — une acrobatie de pierres, des clochers en spirale, des consoles à l'envers, le bizarre devenant l'original.

l-de-Grâce, qui, par plusieurs détails, rappelle l'église de Lemercier, est chef-d'œuvre du style Louis XIV. L'effet de la coupole est des plus

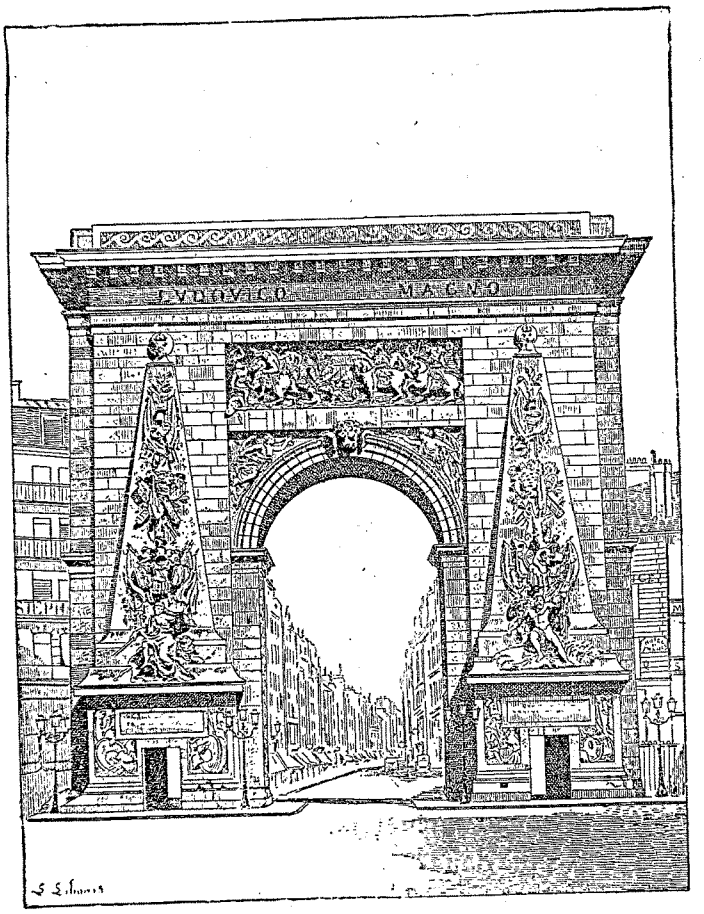


Fig. 13. — F. Blondel : La porte Saint-Denis.

rands ; elle se dresse par l'effort des pilastres extérieurs qui jaillissent e l'édifice. La façade comporte les deux ordres superposés, — deux rontons : celui du bas, plus petit, ce qui étonne. Les caractéristiques grandes consoles renversées, formant ailerons dans le vide des angles, e retrouvent derrière les statues qui servent d'amortissements aux ilastres du dôme. En haut les pots à feu, caractéristiques aussi du tyle. Le Val-de-Grâce est l'œuvre de Mansart (1598-1666) à qui l'on doit 'innovation des « mansardes ».

Son neveu, Hardouin-Mansart (1647-1708) fut un plus gros personnage officiel, mais ne le valant point, malgré la beauté de l'*Église des Invalides*. Si, pour juger le palais de Versailles, on s'abstrait des détails de la décoration, si l'on met de côté la chapelle, beau morceau plus royal que religieux, si l'on cherche à ramener à un ensemble l'édifice de Louis XIV, on est obligé d'avouer, devant ces cours, ces grilles, ces déserts où les bâtiments se rapprochent ici, se séparent là, véritables manœuvres de bataillons de pierres, que l'œuvre de Hardouin-Mansart a bien mérité ce sobriquet de « favori sans mérite » que lui donnèrent les contemporains et que la façade est bien « le pigeon à ailes d'aigle » avec son corps central maigre entre les côtés lourds. C'est bien un peu la note dominante : ce palais, c'est le symbole de la royauté d'alors, c'est Louis XIV lui-même, le Louis XIV que peindra Rigaud en 1701, avec ce manteau royal débordant, encombrant, laissant à peine place à la personne même.

Parmi les portes de Paris, plusieurs ont disparu. Il en reste deux. La porte Saint-Denis, arc de triomphe élevé à la gloire de Louis XIV à la suite des guerres de Hollande, est l'œuvre de François Blondel (1618-1688), œuvre très originale avec les deux sortes de pyramides qui se plaquent sur les montants, — avec des trophées, des boucliers et des figures colossales, ici la *Hollande* humiliée sur le lion blessé et là le fleuve *Rhin* étonné, statues commencées par Girardon sur les indications de Blondel et achevées par Michel Anguier (1614-1686), inférieur à son frère François, mais plus doué dans le sens de la force (*Amphitrite*, au Louvre). La porte Saint-Martin (1674) est d'un élève de Blondel, Pierre Bullet (1639-1716) : dans les sculptures (de Bogaert-Desjardins, 1640-1694, G. Marsy, Lehongre et Legros, auteur des belles Saisons au Louvre), on remarque le bizarre *Louis XIV* (en perruque) figuré nu en Hercule, la massue à la main.

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVIIIe siècle.

Le XVIIIe siècle est un siècle de décorateurs.

La période gothique nous a montré l'ensemble commandant le détail, es dispositions architecturales descendant de l'édifice jusque dans les etitesses de l'ameublement et de l'orfèvrerie. Avec le XVIIIe siècle, le mouement et la dépendance se font en sens inverse : du détail ornemental art l'art tout entier. Le « bibelot » domine et impose ses caprices aux rts plus sérieux. L'architecture, la sculpture, la peinture, tout est et eut être décoratif.

L'art de ce temps cherche à plaire et non à émouvoir.

La fin du règne de Louis XIV et la Régence sont la période de transiion en ce sens que cette période précède celle où triomphe le style ouis XV. C'est une détente par rapport à ce qui précède ; ce n'est pourant pas la préface nécessaire de ce qui suit. Nous aurons à parler plus mplement de la Régence pour les arts décoratifs, qu'il suffise de dire ci que certaines de ses qualités de force et de sobriété sont contradicoires avec les caractères de l'art (notamment de l'architecture) au ilieu du XVIIIe siècle.

Après la Régence vient le règne de Louis XV, tout en caprices, en antaisies d'art amuseur. La réaction violente aura lieu avec l'époque le Louis XVI, l'art deviendra pastoral ou bourgeois, mais dans les deux as, moralisateur. Il cherche alors sa morale dans les idylles, dans Gess-

ner, dans J.-J. Rousseau ; il la cherchera bientôt dans Plutarque, dans l'antiquité guerrière et républicaine.

L'architecture religieuse, en abandonnant les formes du style ogival, avait un peu cessé d'être chrétienne et religieuse. Ces dômes, ces portiques, ces colonnes, ces ordres, tout cela était païen : tout cela avait célébré les faux dieux. Donner à tout cela une place dans l'église sous prétexte de beauté, c'était déplacer l'idéal, le transposer d'idéal de foi en idéal de beauté indifférente et sceptique. Devant l'église neuve on songeait moins à Dieu qu'au talent de l'architecte, talent dont le vulgaire démêlait mal la personnalité et l'originalité sous les redites perpétuelles de colonnes, de portiques et de dômes.

Et puis on réparait, on remaniait les anciennes églises : les occasions d'en construire de nouvelles étaient relativement peu fréquentes, aussi bien ici que dans le reste de l'Europe. Les rois, par contre, étalaient leur magnificence dans des palais : chacun d'eux voulait son Versailles. Les courtisans suivaient le goût royal. On aurait rougi d'un vieux château comme d'un costume qui ne serait plus à la mode.

Une nouvelle classe sociale surgit. Les enrichis, les parvenus sont nombreux. Les tripoteurs d'affaires, les agioteurs, les financiers imposent leur humiliante égalité. N'a-t-on pas vu le Roi-Soleil se promenant, aimable, avec le traitant Samuel Bernard ? Ce Bernard restera en faveur jusqu'à sa mort (1739) et de gros personnages seront ses obligés. Ces enrichis singent les nobles, se parent de leurs dépouilles. Ils sont parmi les rois du jour. *Turcaret*, la comédie de Lesage, est de 1709 [1].

Ces fortunes subites, dues peut-être à quelque hausse ou quelque baisse de la banque de Law et des marchés de la rue Quincampoix, sont entre les mains de gens pressés de jouir, ne comptant pas, plus grossiers, plus matériels d'idéal que cette noblesse dont ils prennent déjà la place et dont ils ont l'argent. On veut du luxe et du confortable.

Le confortable, c'est ce qu'avaient ignoré les temps précédents et ce dont s'inquiètera le XVIIIe siècle. On grelottait dans l'obscurité des

[1] Quel chemin parcouru depuis 1670! Le *Bourgeois gentilhomme* dont se moque Molière est risible, mais inoffensif: il n'en est pas de même de *Turcaret*. Et puis quel mélange des classes déjà ! Le théâtre de Marivaux nous met sous les yeux des valets déguisés en seigneurs et qu'on ne reconnaît pas. Figaro, à la veille de la Révolution, sera encore une sorte de valet.

aenses pièces des châteaux du Moyen Age. Cela change lors de la ıaissance, mais peu sensiblement. Le XVIe et le XVIIe siècle ignorent age des parquets jusqu'en 1670, date où le bois remplace le carrelage sant, dur et froid. Tout était en beauté extérieure : on aurait dit de s sales qui seraient bien habillés.

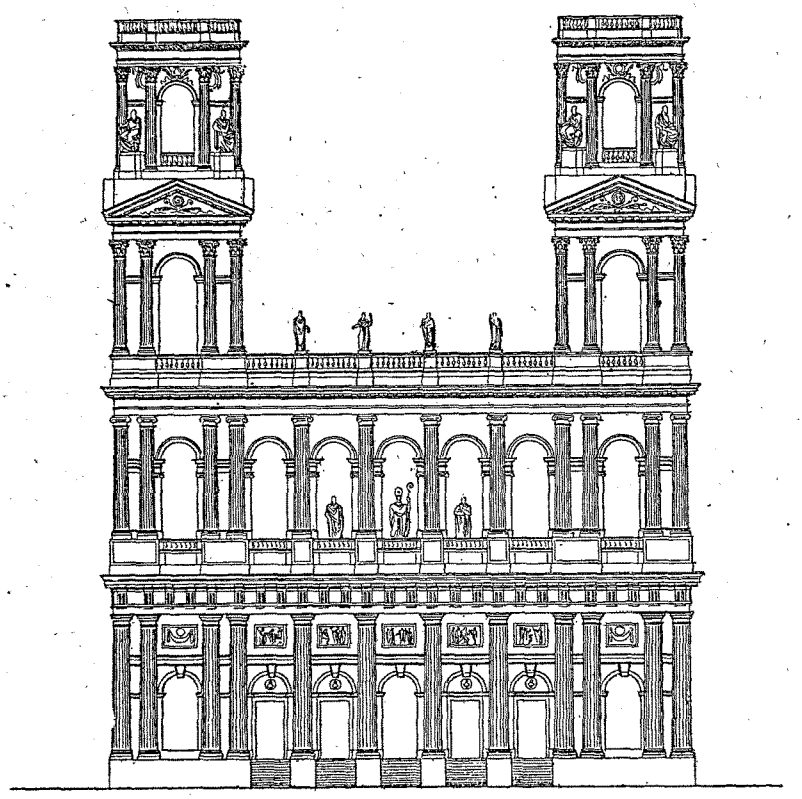


Fig. 1. — Servandoni : Saint-Sulpice.

Cette envie de confortable impose une attention plus grande touchant disposition des pièces, leur éclairage, leur aération, les dégagements, ; couloirs. L'art de bâtir qui a eu ses critiques et ses docteurs dans ımuet (1591-1669), qui les a dans Desgodets (1653-1728), vient d'être scuté, élucidé dans le beau *Traité d'architecture* de Daviler (1653-1700), gique et lumineux.

C'est une fureur. Partout s'élèvent des châteaux dans les verdures, ːs hôtels dans la ville. C'est le temps des « petites maisons » dans les

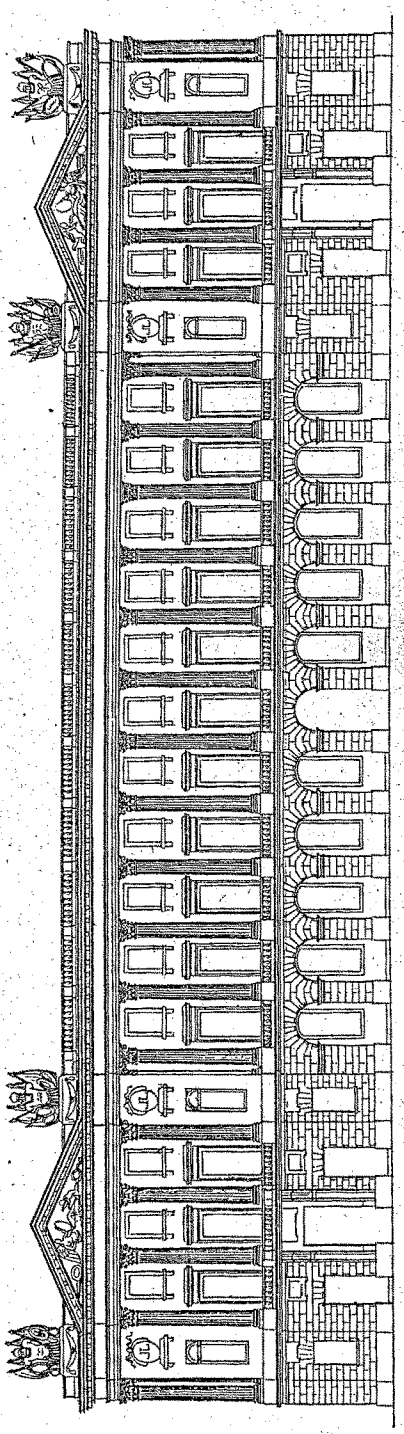


Fig. 2. — Gabriel : Un des palais de la place de la Concorde.

environs de la capitale, riches villas dont les noms disent l'esprit de construction : Bagatelle, Folie, Brimborion, Bijou, etc. Robert de Cotte (1656-1735) premier architecte et intendant des Bâtiments du roi, auteur du portail de Saint-Roch de Paris, de l'évêché de Verdun, est l'architecte des hôtels. Boffrand (1667-1754) a la spécialité des châteaux. Oppenord (1672-1742) est le plus « moderne ». Ce fils d'ébéniste taille la pierre comme on taillerait le bois. On cite ses baldaquins d'autel ; il aime le contourné, le tordu : il lance la vogue de la rocaille et, par ses fantaisies, mérite le surnom de Borromini français [1].

Les lignes en S, en arbalète, en accolade, les contours « violonnés » dominent dans les encadrements, dans les formes. Il y a toujours quelque chose qui chevauche irrégulièrement sur l'axe : la ligne verticale qui passe au milieu des choses ne les divise plus en deux moitiés pareilles, symétriques.

Il est évident que certains genres se prêtent peu à ces caprices. Lorsque Servandoni (1695-1766) dessinera la façade de *Saint-Sulpice* (commencée par Le Vau), il prendra à tâche de

[1] Nous reviendrons sur la rocaille et son origine, à propos des arts décoratifs. Il ne faut pas la confondre avec la coquille qui est symétrique.

ire oublier qu'il est le décorateur qui a travaillé dix-huit ans pour Opéra et pour les fêtes publiques et qu'il a été admis à l'Académie 731) comme peintre-paysagiste. Cette façade (1749) offre ceci de dou- lement original que l'on n'y trouve point l'habituel portique à fronton

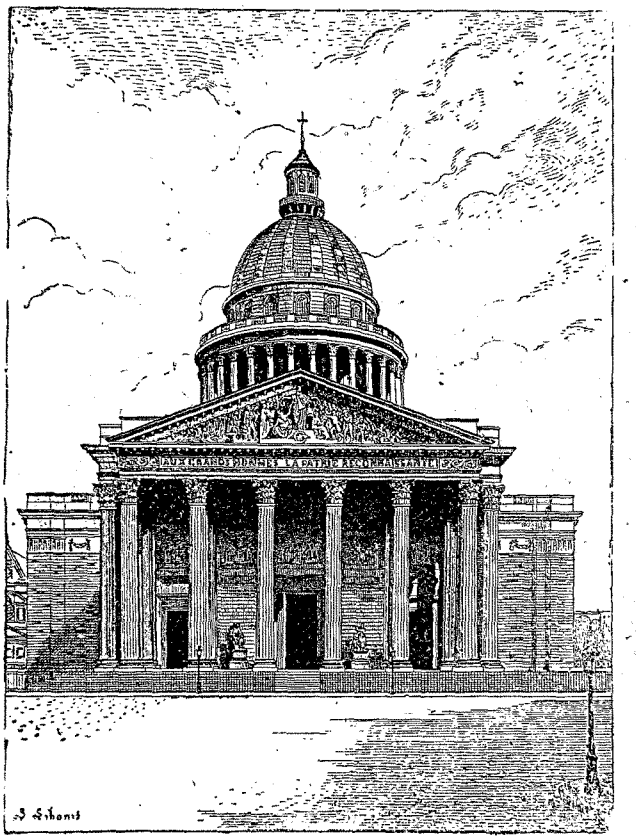


Fig. 3. — Soufflot : Panthéon.

t que les colonnes du bas, belles, élancées, fortes et légères, sont plus roches de la vérité du dorique grec (encore inconnu). Sur une colonnade ormant une seule ligne, la corniche porte une colonnade ionique. Logi- uement les colonnes sont geminées là où est l'effort pour soutenir les ours. Ces tours continuent l'édifice [1]. Chacune d'elles se compose de leux étages : le premier, un édicule à quatre faces et quatre frontons

[1] Elles sont postérieures, mais semblent avoir fait partie de la conception de Ser- andoni.

triangulaires, porte le second en forme de belvédère à colonnes, couronné d'une balustrade et accoté de statues. Entre les tours, Servandoni avait construit un fronton qui a disparu. Les tours, avec leurs petits temples superposés, ne font point la beauté de cette façade, impressionnante surtout par les proportions des deux ordres du bas.

Cette originalité dans l'emploi d'éléments connus (colonnes grecques ou romaines) échappe au public. Elle est pourtant manifeste, si l'on compare avec la célèbre colonnade du Louvre, par Perrault, les deux *palais* (1772) qui se font pendant, place de la Concorde, sur les côtés de la rue Royale. La comparaison n'est point au désavantage de l'œuvre de Gabriel (1698-1782), auteur aussi de l'*École militaire*.

La *Monnaie* (1771-1775), avec la beauté sèvère de sa façade, illustre le nom d'Antoine (1733-1801). L'*École de médecine* (1769) par Gondouin (1737-1818), accueillie par des critiques, est d'une disposition originale avec les vides de la grille entre les pavillons angulaires et la porte centrale, le tout couronné d'un attique continu : puis une cour carrée présente dans le fond un joli portique à 7 colonnes qui ouvre l'hémicycle de l'amphithéâtre.

Le *Panthéon* est plus célèbre que tout cela. Il le doit à la place favorable, dégagée et dominante, qu'il occupe; il le doit aussi à la beauté hardie de l'œuvre de Soufflot (1713-1781). Élevé (1764-1790) en exécution d'un vœu de Louis XV, il devait former la châsse colossale de Sainte-Geneviève. De là le plan en croix grecque, le plan peu adapté aux cérémonies du culte, plan où l'autel fut malaisé à placer; de là la facilité avec laquelle l'édifice s'est accommodé à sa destination nouvelle (destination pour laquelle on a bouché des baies, ce qui a donné les grandes surfaces nues en accord avec la nouvelle destination). On admire surtout le portique, surtout la coupole qui, dans les airs, semble légère à cause de la couronne de colonnes qui forme étage au-dessous, l'entoure, l'accompagne sans la porter. Parmi les monuments inspirés par Saint-Pierre de Rome et son dôme, le Panthéon est peut-être le plus beau [1].

[1] Le Saint-Paul de Wren (le Panthéon anglais) a eu la même ambition, mais avec des complications d'étages injustifiables. Dans un sens d'élégance, la *Superga*, de Turin par Ivara (1685-1735) est une œuvre très remarquable avec le dôme non plus au centre, mais débordant, s'avançant jusque sur le portique même, tandis que, sur

Le goût classique revint à la mode sous Louis XVI. La découverte des ruines de Pompéi (1755), la publication illustrée éditée de 1755 à 1792, les voyages des artistes en Italie, le séjour qu'y fit Vien, la mission qu'y envoya Mme de Pompadour, ramèneront le style antique, plus grec que romain, grec de tendance surtout, parce qu'on ignorait encore le véritable style grec. C'était un grec naïf, doux, idyllique. En Angleterre, les



Fig. 4. — Watteau : La partie carrée.

frères Adams exercèrent en ce sens l'action la plus considérable. Chez nous le résultat fut le retour de la ligne droite, du symétrique, de l'ovale, des médaillons, des guirlandes de fleurettes, des attributs pastoraux, des petits amours moins malicieux que ceux du peintre Boucher. La colonne préférée fut l'ionique. Point de prétentieuses superpositions d'étages. On se veut simple, on se croit simple. Les colorations ont la candeur

les côtés, les ailes en retrait dressent de jolis clochers. Du XVIIIe siècle, en un autre genre, date le palais de *la Consulta*, à Rome, par Fuga (1699-1780).

des tons clairs et presque partout le blanc à peine mêlé domine dans les céladons. Le *Palais de la Légion d'Honneur* (1786) autrefois hôtel particulier (hôtel de Salm) est un aimable échantillon du style, échantillon du à Pierre Rousseau (1750 —?) Le pavillon de Hanovre (1760) est de Chevotet (1698-1772). Le château de *Bagatelle* (1780) est de Bélanger (1744-1818). Il reste peu de chose des constructions (d'ailleurs rares) de l'époque [1].



Fig. 5. — Lancret : Fête champêtre.

Ces demeures aimables du XVIIIe siècle appelaient la peinture, mais une peinture sans autre prétention que d'évoquer de riantes pensées pour l'heure présente. Dans les panneaux, dans les dessus de portes, entre les moulures capricieuses de la menuiserie, s'encadraient des sujets légers, de petits amours roses et joufflus jouant parmi les attributs et les accessoires, sur des fonds de petits nuages de convention. Parfois c'était quelque vue d'un site artificiel, quelque échappée sur une nature factice qui sentait la poudre de riz.

Dans le tableau indépendant, isolé, qui ne fait point partie de la décoration fixe, tout cela se retrouve. On se repose des guerriers solennels, du romain boursouflé de Louis XIV. La détente a lieu de bonne heure. Le plus caractéristique représentant de ce goût aimable est Watteau (1684-1721), un peintre de génie, — le peintre des *Fêtes galantes*. Ses petits personnages, spirituels et fins, sortis de la comédie

[1] Les *Trianons*, que l'on mentionne couramment, ne sont pas tous deux de cette époque. Le *Grand Trianon* remonte à 1688 et à Hardouin Mansart. Le péristyle est de R. de Cotte au commencement du XVIIIe siècle. Le *Petit Trianon* seul est du temps de Louis XVI; Heurtault, architecte (1765-1824), y travailla ainsi que R. Mique (1728-1794) qui fit le *Temple de l'Amour* et les bâtiments rustiques.



Fig. 6. — Tiépolo : Antoine et Cléopâtre (fresque).

italienne, se meuvent, se promènent, causent, dansent, jouent dans le décor de parcs féeriques aux verdures bleues : on dirait d'une comédie proverbe de Musset, où sous l'amabilité légère de la surface se devine

une pointe d'ironie sceptique. Watteau est tout entier dans *l'Embarquement pour Cythère* (Louvre et Berlin). Le *Gilles* (Louvre) a plus de philosophie.

A Watteau se rattachent Lancret et Pater.

Lancret (1690-1743), son ami, reste son imitateur dans ses *Idylles* peu rustiques, relevées parfois par un ragoût de vice d'une verve polissonne. Pater (1696-1736), comme son maître, s'exerce dans les « *fêtes galantes* » mais tous deux, Pater et Lancret, demeurent de beaucoup inférieurs à Watteau.

Ce genre léger se continuera en Fragonard (1732-1806), élève de Boucher. Peintre égaré dans l'histoire, il s'inspire de Watteau. Il met une verve singulière dans ses toiles badines. La « *Chemise* » (Louvre) est comme un conte de La Fontaine au pinceau.

C'est dans ces artistes que le XVIIIe siècle s'est le mieux reconnu. Le sculpteur Clodion, tardif, contemporain de Fragonard, dans ses spirituelles « *terres cuites* », fera dire à la sculpture la même chanson, — leste et grivoise.

L'organisation administrative des Beaux-Arts maintenait cependant une tradition officielle difficile à délaisser. Les tendances décoratives se manifestent pourtant déjà chez les Coypel. Noël Coypel (1628-1707) et ses deux fils, Antoine Coypel (1661-1722) et Noël Nicolas Coypel (1690-1734) traitaient déjà les sujets historiques en véritables décorateurs : on dirait que ce n'est point le fait historique qu'ils peignent, mais quelque scène de théâtre où le fait serait joué et représenté [1].

[1] L'Italie, elle aussi, s'éprend de l'art aimable sans prétention autre que celle de plaire et de charmer ; mais, tandis que Batoni (1708-1787) est un païen égaré dans le genre religieux, le vénitien Tiépolo (1692-1769) donne à la décoration une grandeur d'impression dont elle ne semblait point susceptible : son *Saint Jacques* à cheval et tenant la bannière (Saint-Eustache, à Venise) montre la splendeur de Véronèse, une splendeur moins vide, avec quelque chose d'épique. La sculpture italienne, pendant ce XVIIIe siècle, marque déjà sa tendance au tour de force de métier, parfois aux dépens de l'expression et du style. Cependant la statue tumulaire de Sainte-Marie-la-Piété (à Naples) connue sous le nom du *Vicieux désabusé*, est un beau morceau du génois Queiroli ; le prince Sansevero y est figuré enveloppé dans les mailles d'un filet dont il cherche à se dégager. Dans sa statue la *princesse Sansevero* est représentée debout couverte d'un voile qui laisse deviner et comme transparaître le corps et le visage : l'œuvre est belle de difficulté vaincue ; elle sauve le nom de l'auteur, le sculpteur vénitien Corradini.



Fig. 7. — Boucher : Les Charmes de la vie champêtre.

Charles Parrocel (1688-1752), fils de Joseph, est le peintre des Conquêtes de Louis XV. Charles Delafosse (1636-1716), élève de Lebrun, a plus de facilité que de force, tandis que Santerre (1651-1717) étonne et détonne, par l'élégance sûre du dessin et de la couleur : la *Su-*

zanne (Louvre) est un joli morceau de nu par cet artiste principalement adonné au genre historique.



Fig. 8. — Rigaud : La Jeunesse et la Vieillesse.

Mais, ce qui domine le XVIIIe siècle, c'est l'idéal de Boucher (1704-1770), le « peintre des Grâces », préoccupé de plaire. Ses petits amours n'ont rien de naïf. Il énerve son dessin par la recherche des courbes et essaie de lui rendre la vigueur par la rougeur exagérée des carnations. Et pour-

tant on ne peut échapper au charme des pastorales et des allégories où s'amusa sa facilité extraordinaire. Il avait succédé à Carle Vanloo[1] dans



Fig. 9. — Quentin-Latour : Marquise de Pompadour (musée du Louvre).

la charge de premier peintre du roi; son activité fut presque égale à celle

[1] Carle Vanloo (1705-1765), le plus célèbre des nombreux Vanloo, a peint, à vingt-cinq ans, un chef-d'œuvre : le *Mariage de la Vierge* (Louvre). Son portrait de *Marie Leczinska*, reine de France, est une belle toile (1747).

de Lebrun au siècle précédent. Il a traité tous les genres, religieux, mythologique, paysages, décors, modèles de tapisseries, décoration de chaises à porteurs, plafonds, panneaux. Sa *Diane sortant du bain* (Louvre) est son chef-d'œuvre.

L'école de Boucher règnera jusqu'au temps de Vien, qui sera l'élève de Natoire (1700-1777), décoratif et gracieux (les *Trois Grâces*, au Louvre). Elle tombera définitivement dans le discrédit, quand David viendra.

« N'est pas Boucher qui veut » dira ce dernier à ses élèves qui se moquaient de ceux qui faisaient du Boucher ou qui « vanlotaient » — le mot courait dans l'argot des ateliers.

Boucher avait été portraitiste : au Salon de 1757 se voyait le portrait qu'il avait fait de Mme de Pompadour. C'est par le portrait que le XVIIIe siècle esquivera ce qu'il y a d'artificiel dans l'idéal du « peintre des Grâces ». Sans doute, chez certains, il y aura un accommodement, un moyen terme : on truquera la vérité et la peinture aura ses « belles infidèles ».

Tout cela s'explique aisément. Ces portraits « allégorisés » où les belles dames, un croissant dans les cheveux et le sein découvert, figuraient en Diane chasseresse, se déguisaient en divinités de l'Olympe, ces portraits étaient la contre-partie des tableaux d'histoire et de mythologie tels qu'on les concevait alors. Pendant que les Vénus, les Diane et les divinités de l'Olympe sur les tableaux mythologiques n'étaient, par le type, les attitudes, rien autre chose que des dames du XVIIIe siècle, les dames du XVIIIe siècle se faisaient peindre en Vénus, en Diane et en divinités de l'Olympe. La différence qui permettait de distinguer était, outre le titre du tableau, l'isolement de la personne dans le portrait et encore y eut-il certains portraits collectifs de famille. Tout cela venait de loin, très probablement du temps où le Roi-Soleil et les princes ne dédaignaient point de danser dans les ballets des pièces de Molière, sous le costume et les attributs de personnages mythologiques. La sculpture elle même s'y était prêtée et nous avons eu à parler de la *Duchesse de Bourgogne en Diane chasseresse* par Coysevox. Cela durera jusque vers la fin du XVIIIe siècle[1].

[1] Dans la collection San Donato figurait un groupe, en biscuit de Sèvres, d'après un modèle de Pajou, représentant Marie-Antoinette presque nue, en Vénus, assise sur des dauphins et tenant le jeune Dauphin, son fils.

Raoux (1677-1734) peignit de ces portraits « allégorisés » ou « historiés », double qualification qu'on leur donnait. Il passe pour l'inventeur de ces « naïades, ces nymphes, ces Amphitrite, ces Muses » de circonstance, qui ont aussi leur vogue sur les peintures des bonbonnières et

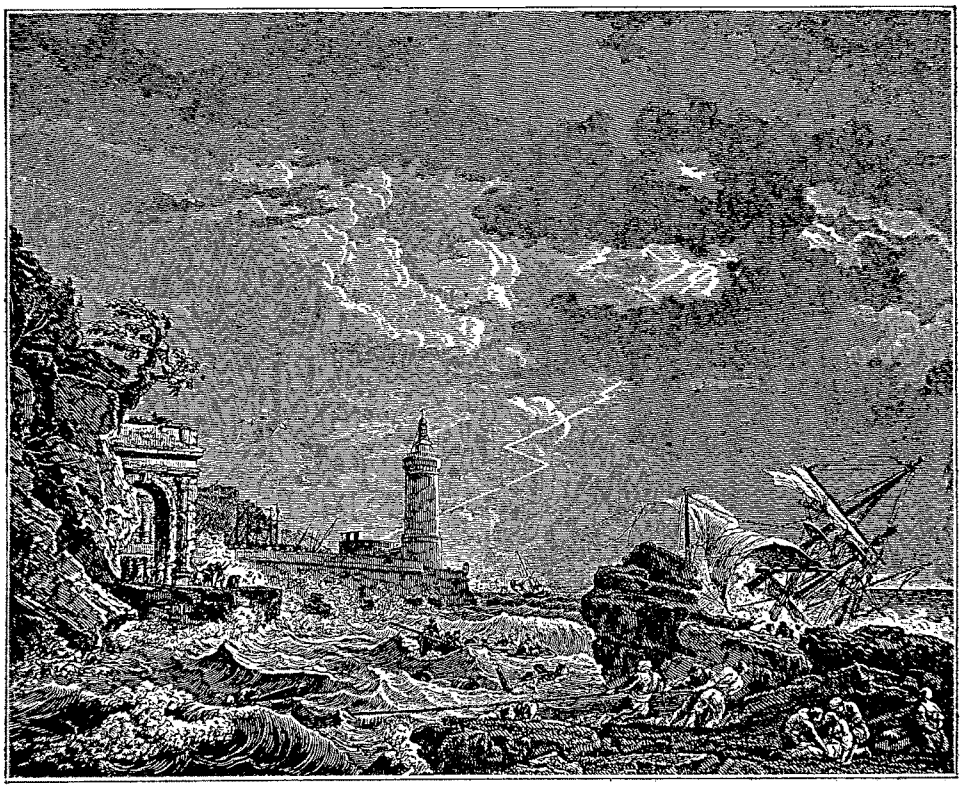


Fig. 10. — Joseph Vernet : La tempête.

des boîtes de poches, décoration qui a son maître en Klingstedt (1657-1734) surnommé le « Raphaël des tabatières ».

Nattier (1685-1766) quitte, vers 1720, la grande décoration pour le portrait. Toute la cour, tous les hommes en vue forment sa clientèle. Sa renommée a pâli.

François de Troy (1645-1730) était renommé : toutes les femmes louaient la ressemblance de ses portraits, où son pinceau « trichait » complaisamment. Louis Tocqué (1696-1772) était le portraitiste des reines et des princesses. Le Louvre a de lui une *Marie Leczinska* en pied.

On vantait l'habileté extraordinaire de l'artiste dans le rendu des accessoires et notamment des étoffes, — dans lesquels il noie un peu ses personnages, le principal.

Mais les deux maîtres sont Rigaud et Largillière.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743) excelle dans le portrait d'homme et a reçu le surnom de «Van Dyck français ». Il peignit les plus grands personnages de son temps avec une manière ample, large, une grande solidité de dessin et une vérité saisissante, disent ses contemporains. Son *Louis XIV*, son *Bossuet*, son *Philippe V*, le portrait de sa mère, *Desjardins*, *Lebrun* et *Mignard*, *Hardouin-Mansart*, le *cardinal de Polignac*, sont parmi les plus beaux morceaux du Louvre.

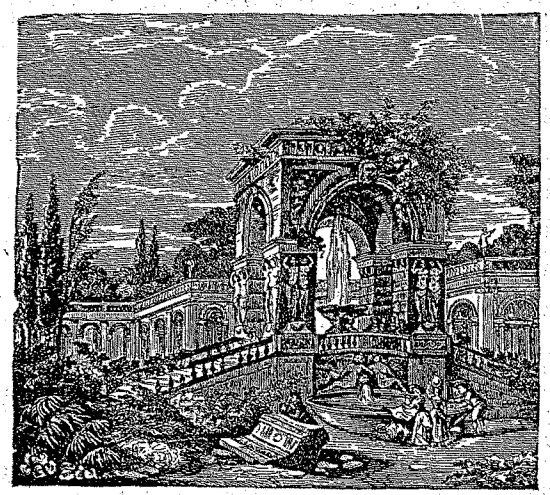


Fig. 11. — Hubert-Robert : Ruines.

Largillière (1656-1746) fut son contemporain et son rival. Sa manière est plus aisée mais plus lâche : il serre moins la réalité que Rigaud ; il interprète plus qu'il ne rend. Son pinceau gras a quelque chose de flamand qui s'explique par l'influence de son maître.

Le pastel faisait concurrence à l'huile. Vivien (1657-1735), élève de Lebrun, dans des portraits en pied, de grandeur naturelle, groupait parfois des familles en des sujets empruntés à l'histoire ou à la mythologie. On vantait à la fois la vigueur et la fraîcheur de ses pastels. Sa renommée n'était pourtant point comparable à la gloire de Quentin-Latour (1704-1788), dont le portrait de *Madame de Pompadour* (au Louvre) est un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre du pastel[1].

[1] Le pastel était déjà employé au XVIe siècle : Dumonstier, dont nous avons parlé, s'est servi du pastel dans ses portraits. Robert Nanteuil (1630-1678), Ant. Masson (1636-1702), sont des pastellistes. Il y a du pastel dans les croquis d'Ant. Coypel. Vivien fut admis à l'Académie (1701) avec le titre de peintre de portraits au pastel. En 1720, Rosalba Carriera (1675-1757), vénitienne, fit à Paris un voyage et un séjour qui furent un triomphe pour l'artiste et pour le pastel où elle était renommée. Les noms sont

Les animaux ou du moins ceux auxquels s'intéressent les grands seigneurs amoureux de la chasse, ont leurs portraitistes. Desportes (1661-1743) est le peintre attitré des meutes du roi. Il y apporte un souci de vérité qui sent la Flandre (il était l'élève d'un flamand). Il conserve à la postérité les traits des courtisans à quatre pattes du « chenil royal », de *Diane*, de *Blonde*, de *Bonne*, *Nonne*, *Ponne*, de *Folle*, de *Zette*, tous les ancêtres d'Azor. Dans les fonds de ses chasses, les paysages sont curieusement étudiés et rendus : la nature ose y risquer la tête, — hardie dans ce siècle de factice. Desportes, sur le tard peignit joliment les fleurs et les fruits



Fig. 12. — Vien : Le modèle endormi.

Oudry (1686-1755) prit sa place, accompagna Louis XV dans ses chasses, fit le portrait de *Mitte*, de *Turlu*, les levrettes favorites, — aida à relever la manufacture de tapisseries de Beauvais, dont il devint directeur et pour laquelle il donna des modèles (notamment les *Fables de la Fontaine*).

La nature ne touche guère l'art, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où Rousseau viendra, — jusqu'au moment de la *Nouvelle Héloïse;* alors tout le monde se piquera d'être « sensible », on ne rencontrera que des hommes de la nature. Cependant les sciences physiques et naturelles étaient à l'ordre

nombreux au XVIIIe siècle. Perroneau (1715-1783), Alexis Loir (1712-1785), le grand Chardin (1699-1779), Mme Roslin (1734-1772), Mme Guiard (1743-1803), les suédois Hall (1739-1793), Lundberg (1694-1786), — puis l'anglais Russel (1774-1806), — puis Boze, Prud'hon, Girodet, Mme Vigée-Lebrun, Lawrence. Le suisse Liotard (1702-1776), miniaturiste et émailleur, est l'auteur de la jolie *Chocolatière* de Dresde.

Les graveurs, auteurs d'estampes séparées ou de gracieuses vignettes, foisonnent Vers la fin du siècle, on enrichira l'art de procédés nouveaux imitant la peinture. Moreau le Jeune (1741-1814) représente avec esprit les grandes cérémonies royales (*Fête pour Mme Dubarry, Mariage de Louis XVI, Sacre de Louis XVI*); Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) croque les scènes des Tuileries, du Pont-Neuf; Eisen (1720-1778) illustre les livres d'aimables petites scènes enlevées d'une pointe spirituelle.

du jour et nous aurons à noter leur influence sur la formation du style Louis XV. L'art ne regarde point au dehors des agréables demeures. Pas un paysagiste de valeur. N'avons-nous pas dit qu'en raison de ses décors d'Opéra, Servandoni était entré à l'Académie comme paysagiste? Le paysage, c'est le décor. Dans Watteau, c'est déjà cela. Le « parc français », c'était (dans un sens de grandeur d'apparat) la grandeur soumise à l'étiquette des cours, taillée, rognée, frisée presque. Tout cela avait succédé aux jardins, avait même été contemporain des jardins où les corbeilles, les pelouses et les plates-bandes étaient des « broderies », — des rinceaux qui devaient leur couleur aux couleurs variées des sables et des briques pilées.

Cependant, au Salon, on commence à remarquer des toiles qui viennent d'Italie et portent la signature de Joseph Vernet (1714-1789). L'artiste revient en 1753. Savant, méthodique, observateur infatigable, il recherche les « effets » de calme et de tempête, de clair de lune ou de brouillard, dans des tableaux un peu froids, un peu secs, plutôt traités que sentis. Le roi lui commande les « vues » des principaux *ports de France*. Le Louvre en contient dix-sept d'une belle (trop belle) composition, où la largeur d'effet du ciel est contrebalancée par le fourmillement des personnages qui peuplent le premier plan [1].

Le règne de Louis XV vit le déclin de Boucher. Vien (1716-1809) commença la réaction. Épris de l'antiquité qu'il avait étudiée à Rome, il exerça une influence prodigieuse par l'atelier qu'il ouvrit d'abord à Paris (vers 1754) et où se pressèrent les élèves, — influence doublée plus tard (1771) par les fonctions de directeur de l'École française de Rome pendant dix ans. Les œuvres de Vien ne diffèrent pas notamment de la tradition française ; il semble seulement qu'il renoue la chaîne avec l'art du XVIIe siècle en protestant contre l'idéal de Boucher. La *Prédication de saint Denis* n'annonce pas ce qui va venir. Par son enseignement, il montra aux autres la route où il n'avait point la force de s'engager.

De cet enseignement sortira David, sans doute ; mais ce qui trouvera son expression, son chef et son drapeau en David, c'est toute cette agitation qui remue le cœur du XVIIIe siècle.

[1] Hubert-Robert (1733-1808), dans une note décorative mélancolique, peint des vues de *ruines* pittoresques empruntées aux campagnes de l'Italie et aux environs de Rome.

La *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, en même temps qu'elle soulevait des questions de morale sociale, offrait ceci d'original qu'elle prenait son sujet dans un milieu bourgeois. Il n'y a point que des rois et des princes. Tout le monde ne vit point dans le grand jour de l'histoire. L'intimité du foyer le plus modeste a ses drames, ses comédies, ses



Fig. 13. — Greuze : L'Accordée de village.

passions, — son intérêt. Le succès inimaginable du livre retourna les esprits. C'est le temps où Diderot écrit une « tragédie bourgeoise ». C'est le temps de Greuze.

Greuze (1725-1805) est un sentimental qui peint des drames bourgeois. Ses tableaux sont des scènes à nombreux personnages : il est naïf, grave, bonhomme. Certaines œuvres se font pendant ou plutôt suite, comme le prologue et le dénouement, — la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni* (Louvre). L'anglais Hogarth avait traité de ces suites; mais dans un esprit amer, satirique, d'un rire qui fait mal. Greuze émeut et instruit

sans chercher à plaire ou du moins en ne cherchant à plaire que dans la mesure où il nous plaît d'être émus, — comme au drame où il nous plaît de pleurer. Ce plaisir qu'il éveille est toujours mêlé d'émotion, — comme dans *l'Accordée du village*. La *Cruche cassée*, si touchante, n'est pas sans quelque chose d'équivoque où se devine l'intention d'une leçon, d'un enseignement.

Ces anecdotes familières, mais moins compliquées de mise en scène, nous les revoyons sous le pinceau de l'étonnant Chardin (1699-1779), l'égal des plus grands Hollandais, le maître de la lumière et du clair obscur aux ombres vivantes. Son *Bénédicité*, sa *Mère laborieuse* (Louvre), sa *Cuisinière* (Munich) témoignent de sa supériorité sur Greuze, dont les tableaux touffus, encombrés, manquent un peu d'air. Chardin est un des plus grands peintres de l'atmosphère et un coloriste admirable, qu'il peigne de vulgaires ustensiles ou quelque desserte ; il donne la vie aux choses inanimées.

La sculpture reste longtemps la sculpture des parcs : les statues sont destinées à dresser leur silhouette dans la fuite des perspectives soulignées par la blancheur des balustrades, le long des vastes pelouses rectangulaires étalées entre les masses vertes des grands arbres. Le XVIIIe siècle, après le XVIIe, a « joué » de l'eau comme on ne le sait plus faire. Les grands et calmes bassins « doublaient » le ciel en le réfléchissant et faisaient à la brise trembler en clartés tressaillantes les statues et les vases qui ornaient le pourtour. L'eau mettait la vie partout, s'élançait en jets hardis ou retombait en nappes d'argent sur les marches des cascades. Et c'était quelque groupe mouvementé de divinités marines, quelque cortège (pierre ou plomb) de Neptune ou d'Amphitrite émergeant au centre ; ou, dans le haut, dominant la descente où bavaient les franges brillantes, trônaient des allégories de fleuves. Tout cela parmi les allées prolongées en perspectives vraies ou feintes, en ah ! ah ! comme on disait, — avec les lointains éclairés des carrefours en étoiles, — le « parterre d'eau » faisant la contre-partie avec les parterres de gazons bordés de caisses d'orangers, — Versailles, Saint-Cloud.

L'individualisme du portrait modelé ou sculpté modifiera ces tendances vers la seconde moitié du XVIIIe siècle. On reste décorateur jusque vers 1750.

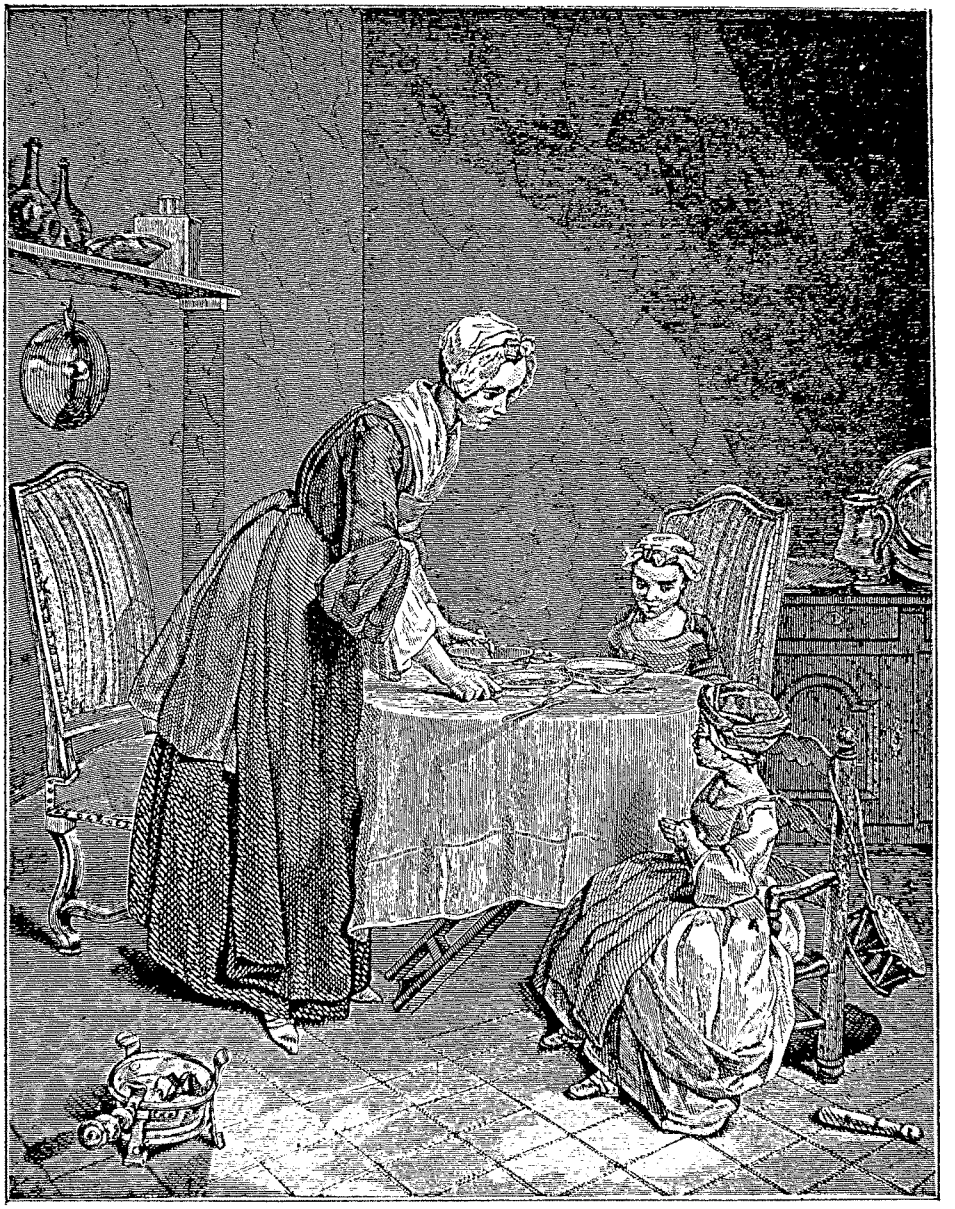


Fig. 14. — Chardin : Le Bénédicité.

Avec les lyonnais Coustou, les neveux et les élèves du grand Coysevox, la force un peu lourde du siècle précédent fait place à une grâce aisée et légère, plus raffinée dans l'expression, peut-être moins sincère dans l'ensemble de la facture : le règne du joli commence.

Nicolas Coustou (1658-1733) est l'auteur du *Vœu de Louis XIII* à Notre-Dame, où cette statue faisait pendant au *Vœu de Louis XIV* par Coysevox. Les Tuileries possèdent le groupe la *Seine* et la *Marne* et deux *Vénus*. A l'Hôtel de ville de Lyon est la figure de la *Saône* (bronze), et il y a de lui des *Tritons* au Parc de Versailles. Guillaume Coustou (1677-1746) est supérieur par la fermeté du dessin et le naturel. Frédéric le Grand exagérait peut-être en disant que c'était Praxitèle. On connaît de lui *Daphné*, le groupe l'*Océan et la Méditerranée*, un *Bacchus*, un *Louis XV*. Au Louvre est une curieuse *Marie Leczinska* en déesse (en Junon), beau morceau digne de l'auteur des superbes *Chevaux de Marly* qui se cabrent à l'entrée des Champs-Élysées et qui doivent leur nom à leur séjour à Marly où ils avaient remplacé les *Chevaux ailés* de Coysevox, transportés à l'entrée des Tuileries en 1719. Si l'on faisait une histoire de la figuration du cheval dans l'art, les *Chevaux de Marly* y assureraient à G. Coustou une des premières places, — peut-être la première [1].



Fig. 15. — Houdon : Voltaire.

Dans le jardin des Tuileries, *Enée portant Anchise* consacre le nom de Pierre Lepautre (1659-1744) et montre un artiste demeuré fidèle au style du siècle précédent. Avec les frères Sigisbert Adam (1700-1759) et Sébastien Adam (1705-1778) la statuaire est moins redondante, a des modelés plus fermes (de Sigisbert, la *Seine* et la *Marne*, à Saint-Cloud ;

[1] Slodtz (1705-1764) qui dut son surnom de Michel-Ange à sa précocité, passa la plus grande partie de sa vie en Italie. Son *Saint Bruno* (Saint-Pierre de Rome) et son tombeau de *Languet* (Saint-Sulpice de Paris) sont loin de justifier cette appellation.

Neptune et Amphitrite, à Versailles). Sébastien dégénère en violence théâtrale dans son *Prométhée* (Louvre).

Les Coustou ne devaient être effacés que par leur élève Bouchardon (1698-1762). Son *Louis XV* de la place de la Concorde a été détruit en 1792. Le cheval était digne du ciseau de G. Coustou[1], mais il reste de Bouchardon deux belles œuvres, le gracieux *Amour* se taillant un arc dans la massue d'Hercule (Louvre) et les belles figures décoratives de la *Fontaine de la rue de Grenelle* (1746). Des motifs architecturaux, formant un hémicycle avec statues des *Saisons* et bas-reliefs, entourent une sorte de portique sur le devant duquel se détache en marbre blanc le beau groupe de la *Ville de Paris* entre la *Seine* et la *Marne*.



Fig. 16. — Houdon : Diderot.

La *Fontaine* de la rue de Grenelle et les *Chevaux de Marly* sont les œuvres de sculpture les plus « populaires » de 1700 à 1750, les œuvres dont le titre suffit à éveiller l'image dans le plus grand nombre d'esprits. Les morceaux de ce genre deviennent plus nombreux à partir de ce moment. En fait l'artiste ne date que par l'œuvre et, parmi ceux que nous avons à nommer maintenant, certains vivront jusque dans le XIXe siècle (Houdon meurt en 1828); mais, par la période féconde de leur existence, ils datent du XVIIIe siècle et même, par le sens de leur effort novateur, se rattachent à l'époque qui précède l'école de David en la préparant.

En 1751 paraît le *Mercure* rattachant ses talonnières (Louvre), œuvre de Pigalle (1714-1785). Protégé de Mme de Pompadour, il sculpta pour elle le groupe de l'*Amour* et l'*Amitié*. Sa statue du *Silence*, la *Vénus*, le *Mercure* que Louis XV envoya en cadeau à Frédéric de Prusse, sont moins célèbres que le *Tombeau du maréchal de Saxe* (à Strasbourg), un peu théâtral et d'un mouvement exagéré surtout pour un tombeau.

[1] Une réduction en bronze est au Musée du Louvre.

Pigalle ne s'astreint d'ailleurs à aucun idéal particulier et varie sa manière. Il vise à la pureté antique dans son *Mercure* et est d'un réalisme pénible dans le *Voltaire* septuagénaire qu'il représenta nu (Institut).

Falconet (1716-1791) est un raisonneur. Il a laissé de curieuses réflexions sur la sculpture. Son chef-d'œuvre, la statue équestre (1766) de *Pierre le Grand*, statue colossale en bronze (Saint-Pétersbourg), lui demanda douze ans. Saint-Roch possède de lui une belle *Agonie du Christ ;* mais cet artiste, de force et de vigueur, a l'étrange fortune d'être surtout connu par sa jolie *Baigneuse* (1757, Louvre) aimable et naïve. La *Vénus* d'Allegrain (1710-1795) est comme le pendant de cette *Baigneuse* et, dans la même tendance de charme et de sensualité, on peut ranger l'*Amalthée* (1791) de Julien (1731-1804).

Mais cette fin du XVIIIe siècle, c'est l'individualisme du portrait, sincère, véridique (jusqu'à la brutalité avec le *Voltaire* de Pigalle).

Tout cela n'est pas encore dans Pajou (1730-1809) le portraitiste renommé. Aux Salons, ses bustes en terre cuite étaient parmi les plus regardés. Il avait la spécialité des grands personnages de la Cour. Dans son œuvre copieuse, la postérité a mis à part sa *Madame Dubarry* (1771), avec la jolie tête, relevée en une crânerie un peu gamine, mélange piquant de noblesse d'emprunt, voulue, qui a peine à ne pas trahir ses origines populaires et son allure native.

Mais le buste, c'est Houdon (1741-1828). Sa *Frileuse* (1783, Montpellier), sa *Diane* (1783, Louvre), son *Écorché*, son *Voltaire assis* (1779) sont parmi les œuvres les plus reproduites et les plus vulgarisées par les réductions et les moulages. L'Italie, où il a longtemps séjourné, possède de ses œuvres (*Saint Bruno*, à Rome). L'Amérique l'appela pour reproduire l'effigie de *Washington*. Le Louvre est riche en bustes de cet artiste consciencieux et fouilleur, apprêté dans les morceaux d'apparat, moins cependant que tous ses contemporains, mais sincère, véridique dans le buste où il est inimitable. Le portrait de l'abbé *Aubert* (Louvre) est un chef-d'œuvre auquel nuit le peu de célébrité du modèle ; celui de *Diderot* est d'une puissance superbe ; c'est la vie même, une expression admirable de vigueur intellectuelle. Houdon a reproduit dignement les traits de celui qui dans *ses Salons* avait été le précurseur, — la vigie signalant l'horizon nouveau.

L'Art Anglais.

Pour la généralité des histoires de l'art, l'Angleterre ne compte guère qu'à partir du début du XVIIIe siècle, parce que c'est surtout de la peinture qu'on s'occupe. Nous verrons cependant que, là même, il n'est point absolument juste de passer sous silence les essais, plus que les essais, des époques antérieures. En tout cas, pour l'architecture, la Grande-Bretagne mérite une place importante dans l'art européen et cela dès les origines.

La période historique proprement dite débute par une période confuse, pleine d'hypothèses. L'antiquité connut mal ces pays éloignés du centre du monde et séparés par des mers peu sûres. Les écrivains anciens, qui mentionnent la Grande-Bretagne avant la conquête romaine, en parlent comme d'une région toute sauvage, habitée par des barbares qui se peignaient le corps de couleur bleue. Le mot « Britannia » serait dérivé d'un mot celtique « berith » qui signifierait « peint ». Les habitations étaient des sortes de huttes, ne différaient guère de celles des Gaulois et présentaient l'aspect de grandes cabanes cylindriques n'ayant qu'une porte pour toute ouverture.

En l'an 55 avant l'ère chrétienne, une première invasion introduisit les Romains dans la grande île et, environ cent ans plus tard, tout le sud était occupé par eux. Cette occupation dure jusqu'en 407. Il n'y eut jamais au monde de peuple plus civilisateur que les Romains. La légion, quand elle suspendait sa marche sur le sol ennemi, établissait son camp d'après un type invariable où tout était prévu, fixé d'avance. Il en était

de même pour l'organisation des pays où s'implantait le Romain conquérant : l'administration calquée sur un type prévu, fixe, constant, imposait son cadre, sa hiérarchie, son mécanisme de fonctions subordonnées. Dans cette région méridionale de l'Angleterre, les mœurs romaines se répandirent, pénétrèrent profondément, — moins qu'en Gaule pourtant.

« Notre habillement même fut en honneur et la toge fut à la mode... On eut des bains, des portiques, des repas raffinés », écrit Tacite, gendre de cet Agricola qui avait consommé la conquête. Les monuments qui s'élevèrent alors furent construits d'après le style et d'après les procédés de construction romaine, mais avec l'aide d'ouvriers indigènes qui apprirent ces procédés (notamment l'appareil des pierres) et s'imprégnèrent de ce style.

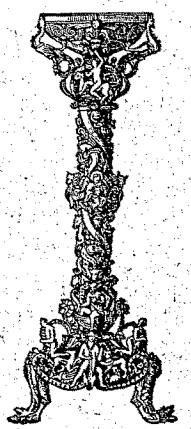


Fig. 1. — Candélabre de Glocester (orfèvrerie anglaise, XIIe siècle).

Le progrès de la culture intellectuelle dut également être considérable, puisque (aux VIIe et VIIIe siècles) l'Angleterre fut assez riche de science pour fournir à l'Europe des hommes comme Boniface, qui civilisa la Germanie, et Alcuin, qui fonda les écoles de Charlemagne. Les semences romaines avaient germé ! Sans doute la période saxonne (qui vient après la période anglo-romaine) n'a rien de comparable à l'art classique ; mais tout ce qu'on rencontre en elle de recherche dans le sens de la beauté et du luxe, tout ce qu'on y trouve d'habileté de métier, de connaissance de procédés, tout cela vient de la conquête romaine. Quelques pièces d'orfèvrerie avec dorures, émaux et mosaïques, subsistent encore.

L'apogée fut le règne d'Alfred le Grand, au IXe siècle. On possède (à Oxford et au British Museum de Londres) deux curieux *bijoux* qui remontent à cette époque. L'un est un émail champlevé, l'autre un émail cloisonné.

La conquête danoise ramène la barbarie. Les régions scandinaves et danoises en étaient presque à l'enfance de l'âge préhistorique. Cependant, malgré le recul des arts en Angleterre, l'architecture élève des édifices habilement construits au point de vue du métier et qui, massifs avec

leurs piliers énormes, s'ornent d'éléments géométriques, simples, mêlés de représentations de monstres grimaçants.

L'invasion et la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie constituent le fait dominant, le fait capital de l'histoire de l'art britannique. En 1066, c'est toute une civilisation nouvelle qui traverse la Manche à la suite de l'envahisseur. Guillaume amène ses artistes, ses architectes. On a tout à refaire dans le pays dévasté par la guerre. Les nouveaux venus veulent retrouver leur patrie sur le sol étranger. La *Cathédrale de Cantorbéry*, rebâtie en 1070, par Lanfranc, abbé de Caen, reproduit Saint-Étienne de Caen (avec une voûte en bois). Lorsque, après une incendie, il sera nécessaire (1174) de reconstruire l'œuvre de Lanfranc, on s'adressera à un immigré, à Guillaume de Sens. De cette époque datent la *Tour Blanche* de Londres, les *Cathédrales de Rochester, de Chichester, de Durham, de Norwich*, élevées dans un espace de dix-sept ans (1077-1094). Les arcades y sont cintrées (en demi-cercle), le plafond est plat; de nombreuses voûtes sont en bois. Deux caractéristiques distinguent le style anglais de son contemporain continental, — la longueur démesurée de la nef et la forme des clochers. Ces derniers sont plus aigus, plus pointus, forment un angle d'un moindre nombre de degrés. On remarque fréquemment une tour plantée à l'intersection de la nef et du transept. L'architecture des châteaux affectionne le

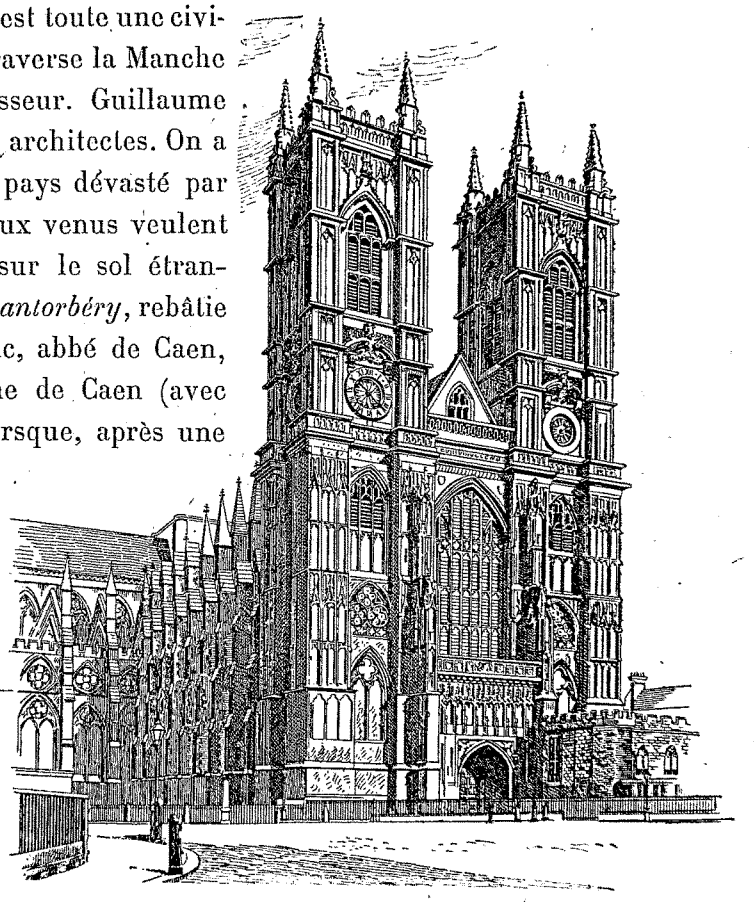


Fig. 2. — Le gothique perpendiculaire anglais. L'abbaye de Westminster.

donjon rond. De vastes salles se superposent, chacune occupe un étage entier. Si le donjon est rond, les tours angulaires sont le plus souvent carrées. Les villes sont bâties en bois pour la généralité des maisons.

L'orfèvrerie anglaise est réputée (*Candélabre de Glocester*, au South-Kensington, et *Châsse de Saint-Monaghan*). Les inventaires de l'époque mentionnent souvent, pour les pièces d'orfèvrerie, la « fabrication anglaise », « opus anglicum ».

A cette période dite de l'art normand ou anglo-normand (1066-1189) succède le « early english » ou « anglais primitif ». Le plein-cintre roman est délaissé. Le style gothique pur, déjà visible dans le chœur de la *Cathédrale de Lincoln*, dans des parties de *l'Abbaye de Westminster*, triomphe dans la très belle *Cathédrale de Salisbury* (1220-1258). La sculpture donne déjà de belles figures tombales. A citer, dans l'art décoratif, la *Châsse d'Édouard le Confesseur* (1269), en bois, actuellement à Westminster. L'orfèvrerie est tout architecturale de formes d'ensemble et de détails d'ornement. Londres avait une corporation laïque d'orfèvres dès 1180.

Le gothique « ornementé » (environ 1250-1460) correspond au style flamboyant continental : il le précède pourtant et, ici, l'Angleterre est en avance. Les édifices se font élégants d'une élégance exubérante et compliquée. L'architecture, qui donne à l'orfèvrerie ses formes, semble recevoir le contre-coup de son influence. Les églises sont de véritables châsses. La *Chapelle primitive* du Palais-Royal de Westminster, la *Cathédrale de Wells*, la jolie *Chapelle de King's Collège*, *Peterborough*, etc., sont de ce temps. Dans certaines baies (*Cathédrale de Lincoln*, par exemple) les nervures courbes qui découpent la pierre rappellent celles de feuilles. C'est le gothique fleuri (florid english) qui règnera jusque vers 1509.

Mais trois choses sont purement anglaises dans le style et la période d'art qui nous occupent : le style perpendiculaire, les plafonds en bois et la silhouette des clochers.

Le « perpendicular style » est une modification du gothique, modification qui se manifeste de deux façons. On n'a guère tenu compte que de la première quand on a dit, comme quelques-uns, que les lignes verticales en s'accentuant ajoutaient à l'impression d'ascension et de montée particulière au style ogival. Ce « perpendiculaire » règne surtout dans

les découpures des baies et dans la décoration sculptée du bois. Dans l'art continental, sous l'ogive du haut s'encadrent d'autres ogives ; les retombées, les points de départ de ces arcs gothiques reposent sur des sortes de colonnettes frêles, amenuisées en nervures. Ces soutiens s'arrêtent à l'endroit d'où partent les courbes des arcs, tandis que, dans le gothique anglais dit perpendiculaire, ces nervures continuent leurs

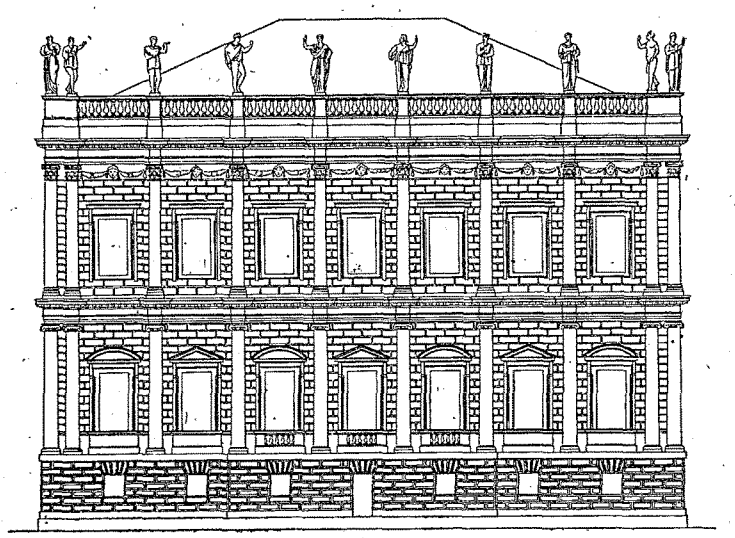


Fig. 3. — Inigo Jones : Façade de White-Hall, à Londres.

lignes droites jusqu'à la rencontre avec l'ogive supérieure et dernière qui embrasse toutes les autres, les encadre et les circonscrit. Il est évident qu'il y a là une accentuation dans l'impression de montée, mais cette accentuation (et c'est ce qu'il ne faut point omettre) est modérée et contredite, dans le style perpendiculaire, par l'emploi de lignes horizontales dont nous allons parler et qui sont également particulières à ce style anglais. En effet, dans les espaces laissés entre les nervures verticales, s'étagent régulièrement, comme des sortes de petites balustrades d'étagère, des nervures horizontales soulignées par des trilobes en ogives, ce qui fait que l'ensemble suggère l'idée de panneaux rectangulaires allongés et juxtaposés sur lesquels et dans lesquels on aurait plaqué des ogives. L'effet est d'une richesse sévère, un peu froide.

La *Chapelle Wolsey*, à Windsor, la *Porte de Rochester* présentent des exemples de ce style.

Les clochers gothiques anglais offrent également quelque chose de particulier dans leur silhouette plus pointue, où l'angle supérieur est plus aigu que dans les clochers du continent.

Les beaux plafonds en bois sculpté sont chose anglaise. Longtemps, plus longtemps qu'ailleurs, le bois avait collaboré avec la pierre dans la construction des églises. Dans le haut de la longue nef qui menait au chœur éclairé par une vaste fenêtre, s'étendait la charpente d'une voûte en bois. Cette voûte se décora de sculptures. D'ailleurs le travail du bois était en honneur, fournissait les châsses, des trônes même, et le *Tombeau d'Edouard III*, à Westminster, est couvert d'un très beau baldaquin de bois. C'est surtout pendant la période du style perpendiculaire que la sculpture des plafonds produisit ses plus belles œuvres aux dessins compliqués, riches à profusion, découpés en sortes de mailles, variant non seulement les lignes, mais les surfaces et les plans, se bombant comme des pelouses de jardins anglais, laissant tomber dans le vide, d'énormes trompes hardies et périlleuses. Le plafond de *Westminster Hall* est dû à un William Rufus (serait-ce le nom anglicisé et latinisé de Guillaume Leroux qui a travaillé au plafond de la Cathédrale de Rouen ?) L'Angleterre, à cette époque, a déjà ses statuaires indigènes, William Austin, Stevyns, Bourd, Lambespring, auteurs du *Monument du duc de Warwick* (à Westminster). La *Statue de Henri V*, à Oxford, les ornements du *Tombeau du duc de Pembroke*, à Westminster, sont du même temps.

L'orfèvrerie produit de belles pièces, comme la très élégante *Coupe de King's Lynn* (argent et émaux translucides).

Le style Tudor a pour caractéristique l'arc Tudor, sorte d'ogive écartelée en forme de diadème avec une pointe au milieu. Ce style, qui règne de 1485 à 1603 environ, présente certaines analogies, au début, avec son contemporain notre style Louis XII, et est, comme lui, une transition entre le gothique et la Renaissance. La *Chapelle de Henri VII* (1502-1520) en est un précieux échantillon.

Le règne de Henri VIII développe les arts. On possède les noms des maîtres-peintres (serjeants-painters) qu'il avait attachés à sa maison royale. Sans doute, à côté de quelques noms étrangers, figurent des noms purement anglais ; mais ce ne sont là que des élèves des artistes venus du dehors à l'appel du roi, comme Jean de Padoue, architecte italien, et

le grand peintre Holbein, qui devait séjourner dix-sept ans en Angleterre avant d'y mourir de la peste (1543).

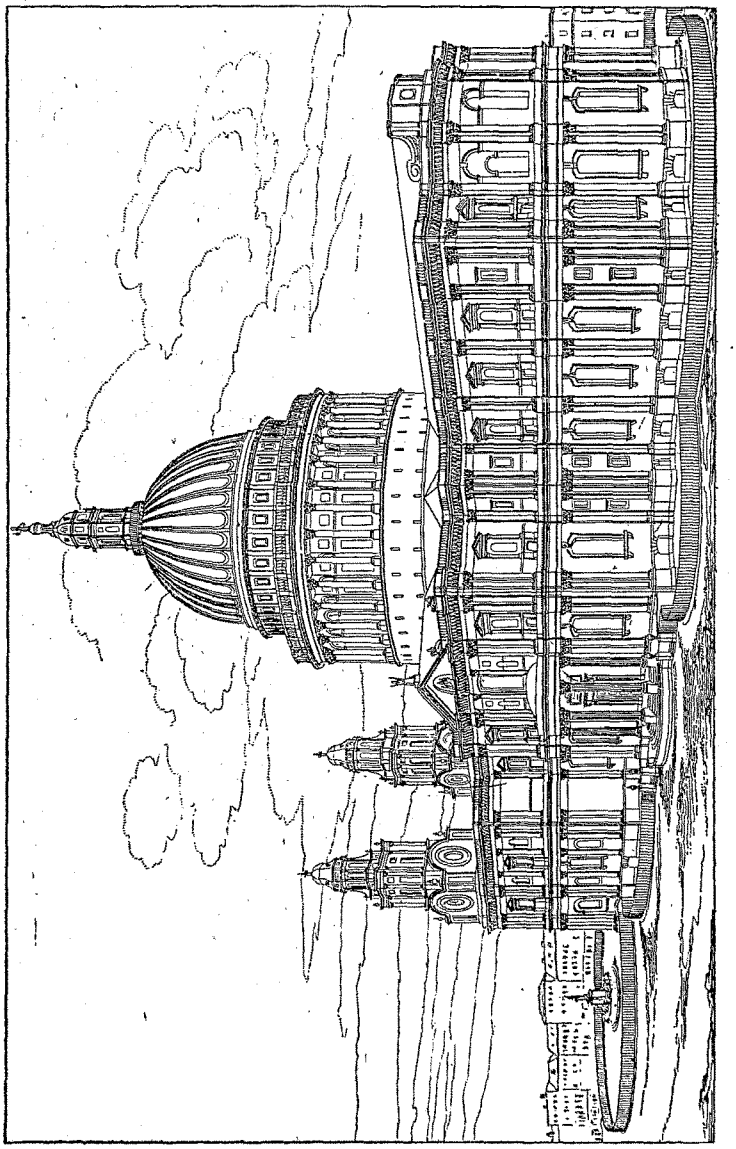


Fig. 4. — Christopher Wren : Eglise Saint-Paul, à Londres.

Cependant l'Angleterre fut longue à subir l'influence classique de la Renaissance. On pourrait même, dans une certaine mesure, dire qu'elle a « sauté » ce style ; en effet la décoration qui domine sous le règne d'Elisabeth ressemble plus au style Louis XIII qu'à celui de la Renais-

sance proprement dite. Les étrangers laissent des œuvres ; mais leur influence ne suscite aucun artiste de premier ordre. Théodor Havenius (de Clèves) construit *Caïus Collège*, à Oxford (1570), avec la très curieuse porte. Un sculpteur italien, Torrigiano, est chargé de l'exécution des *Tombeaux de Henri VII et de Marguerite*. Jean de Padoue, un autre Italien, élève dans un style classique un peu froid, le très beau palais de *Longleat*.

La Renaissance anglaise eut pour promoteur tardif l'architecte célèbre Inigo Jones (1572-1652) dont la date nous amène à la période des Stuarts. Jones et Wren sont les plus grands architectes de l'Angleterre. Ils se partagent les deux moitiés du XVIIe siècle.

Jones demanda à deux voyages en Italie la connaissance du style nouveau qui depuis longtemps déjà triomphait dans le reste de l'Europe. Au retour du second de ces voyages (1612), il dessina le plan du palais de *White-Hall*, où était éclatante la rupture avec la tradition anglaise. Par son fort développement en largeur, le Palais donnait l'idée d'une galerie. Les aménagements intérieurs (la cour avec ses cariatides, la salle du Banquet) y montrent un artiste qui ne songe pas qu'à la façade. Cet édifice est comme un jalon dans l'architecture anglaise : il est le chef-d'œuvre de Jones. C'est aussi la véritable manifestation de l'esprit architectural anglais. Après la déviation de Wren et de son école dans le sens du colossal, c'est là qu'on reviendra. A Webb, beau-fils de Jones, on attribue le *Greenwich Hospital* et aussi le type de l'hôtel privé tel qu'encore aujourd'hui on le retrouve immuable, avec le fossé qu'enjambe l'escalier coiffé d'un portique.

Si Charles Ier mérite les jugements sévères de l'histoire politique, les arts eurent en lui un protecteur éclairé. Sa collection de tableaux formait un Musée, sans égal alors. Les artistes furent traités par lui en amis. Van Dyck épouse la fille d'un lord. A côté des hôtes illustres, comme Van Dyck, comme Rubens, nombreux sont les étrangers de moindre importance. Van Dyck a son atelier et des élèves comme Dobson, Walker, James Gaudy. Jameson reçoit des leçons de Rubens. C'est le portrait qui est déjà le genre favori des peintres anglais. On cite John Hoskins, Samuel Cooper, son neveu (surnommé le « Van Dyck de la miniature »), Bacon et Pierre Oliver.

La Révolution de 1648 marque un arrêt, non point tant par l'effet de ses tendances politiques que par l'influence de son esprit religieux qui chasse le luxe des églises, des édifices et des intérieurs. Tout ce qui rappelle le catholicisme ou la royauté est détruit. Les collections royales sont vendues et dispersées. Cromwell, qui semble d'abord suivre à regret ce mouvement, Cromwell qui a posé devant le miniaturiste Cooper,

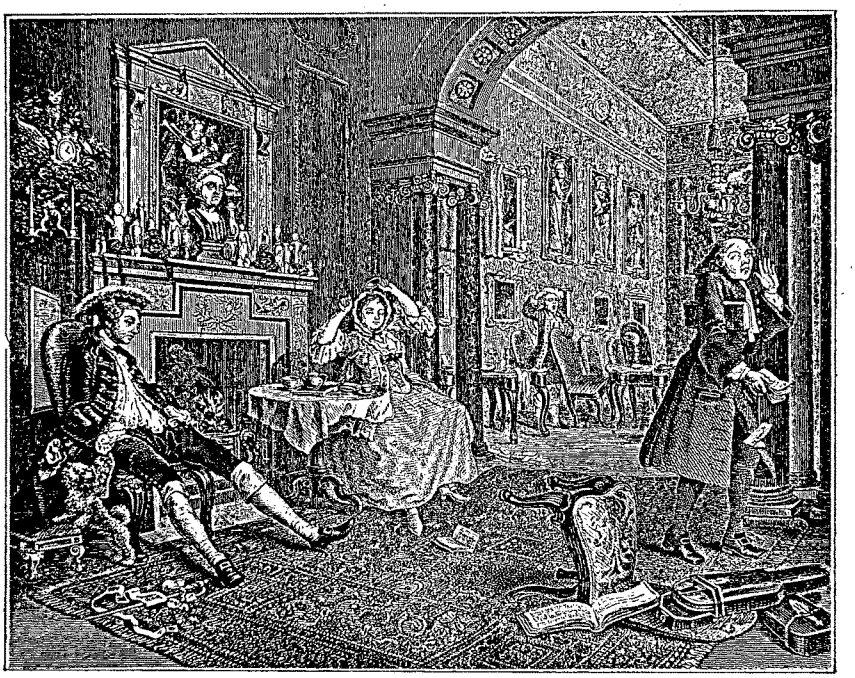


Fig. 5. — Hogarth : Scène du mariage à la mode.

devant Lely, devant Walker, Cromwell cherche des délais, traîne, puis rachète.

Les Stuarts reviennent de l'exil : une cour luxueuse se reforme autour du trône. Ces seigneurs qui la plupart s'étaient réfugiés en France y avaient pris les mœurs, les habitudes de faste de Louis XIV [1]. Tout d'ailleurs semblait à refaire, lorsque l'épouvantable incendie qui, en 1666, dévora à Londres 13.200 maisons et 50 églises, fit comme une

[1] Cette restauration de 1660 importe en Angleterre le style Louis XIV, exagéré dans le sens du grandiose et de l'ampleur lourde. Ce ne sont partout qu'acanthes larges démesurément. Des centres de fabrication céramique se créent, Lambeth, Pulham, Burslem, Stoke-upon-Trent.

table rase et fournit une ville entière à rebâtir. A la cité dont les maisons étaient autrefois surtout en bois, il fallait substituer une ville nouvelle. L'architecte anglais, Christopher Wren (1632-1723), esprit vaste et hardi versé dans toutes les connaissances, repasse la mer, se propose au roi. Il avait déjà construit le *Sheldonian Théâtre*, à Oxford (1664). Il relèvera la capitale et lui donnera son plus beau temple, cette *Cathédrale de Saint-Paul*, dont il voulait faire la rivale de Saint-Pierre de Rome, avec son dôme colossal, son portique, plan grandiose dont l'exécution devait durer trente-cinq ans (1675-1710). Pendant un demi-siècle, Wren fut le Le Brun de l'Angleterre, régenta, inspira, dirigea. Les édifices qu'on lui doit sont innombrables ; mais, parmi ses œuvres, à côté même de Saint-Paul, il faut faire une place à part pour le merveilleux clocher de *Bow Church*, le morceau où il s'est montré le plus artiste.

Toute l'école architecturale d'abord tend à imiter Wren, comme Wren a voulu imiter Michel-Ange et sa coupole. Les hôtels privés ont des façades d'édifices publics avec leurs colonnades et leurs portiques.

Pendant ce temps, la peinture toujours adonnée au portrait, cite quelques noms anglais, mais la vogue reste aux étrangers parmi lesquels le fade Peter Lely tient le premier rang. Lely avait vu Cromwell dans son atelier. « Peignez-moi au naturel, lui avait dit le farouche dictateur. Pas de flatterie ou pas un penny pour le portrait ! Regardez-moi bien toutes ces rugosités, ces boutons, ces verrues ! » Les modèles avaient changé ! C'était toute la cour frivole de Charles II qui faisait défiler chez les peintres les beautés à la mode. C'est le temps où tous « peignent les vivants qui les font vivre ». Un seul, original, Thornhill (1676-1731), ose aborder l'allégorie, décore la coupole de Saint-Paul (grisailles), les plafonds d'Hampton-Court et de l'Hôpital de Greenwich.

La sculpture est représentée par Grinling Gibbons qu'on croit d'origine hollandaise et qui travailla le bois dans un sens ornemental (*Chapelle de Windsor* et *Cathédrale Saint-Paul*). A *Guildhall* (Londres) sont des statues colossales de bois par Saunders, de la même époque.

Le règne de la reine Anne produit, surtout en orfèvrerie, un style qui correspond à notre style Régence, avec les ensembles d'une forme robuste, large, et une décoration à reliefs légers, sobres, géométriques même. Avec ce style nous nous trouvons au XVIIIe siècle.

Ce n'est guère qu'à partir de 1715 environ que, pour les historiens des Arts, commence un art anglais. Les Anglais eux-mêmes ont semblé en prendre leur parti : cela n'est pas tout à fait juste, comme nous l'avons vu.

L'architecture, pendant la période qui s'ouvre, aura une floraison de grands noms. Le style Louis XV, qui domine avec exubérance dans les arts décoratifs britanniques, est presque inconnu des constructeurs. L'école et les idées de Wren règnent encore dans les édifices. James Gibbs (1674-1754), lourd dans la *Bibliothèque* (Oxford), élève cependant la jolie église de *Saint-Martin-in-the-Fields*. William Kent, à la fois peintre et architecte, est l'homme du jour. On lui demande jusqu'à des dessins de robes. Il lance la mode des jardins dits anglais, aidé dans sa propagande par l'ouvrage où son confrère William Chambers, l'auteur de *Somerset House*, a décrit les jardins chinois que l'on débaptise. Tous les monuments de cette première partie du XVIIIe siècle ressemblent à ceux du style Louis XIV français.



Fig. 6. — Reynolds : Mistress Siddons.

Dans la seconde moitié du siècle, sous l'influence des frères John et Robert Adams, de Stuart qui publie « Athènes » (1762), le goût public s'éprend de l'antique et fait triompher le style Louis XVI avec la prédominance de l'ordre architectural ionique. Les frères Adams, auteurs de

l'élégant et froid *Collège d'Edimbourg* (1789), construisent d'innombrables châteaux et on leur attribue l'invention des baies juxtaposées en une seule grande fenêtre (genre de baies qui devait, de nos jours, retrouver les faveurs de la mode). A la même époque, il y a à mentionner la *prison de Newgate* (1789), par George Dance le vieux, — œuvre forte et curieuse dans le sens de l'adaptation à la fonction par l'impression et par l'aménagement.

La sculpture, à côté des noms d'étrangers comme ceux de Roubilliac, de Rysbrack et de Carlini, cite John Bacon (œuvres à Saint-Paul et modèles de figurines pour la céramique), Joseph Wilton, tous dans le style classique.

De nombreuses institutions se créent pour favoriser le développement des Beaux-Arts. La plus célèbre est la *Royal Academy* fondée en 1768. Dans la liste de ses premiers membres figurent beaucoup d'étrangers et manque Hogarth, mort depuis quatre ans.

William Hogarth (1697-1764) est anglais par l'esprit, par la composition, par les sujets. Son œuvre de peintre est comme une série de romans sur la société où il a vécu. Comme un romancier, il s'inquiète du document et rend fidèlement le milieu où il place l'anecdote. Chaque tableau est un ensemble construit avec une logique rigoureuse et minutieuse, en même temps qu'il n'est qu'une partie par rapport à la suite chronologique, dont il n'est qu'un chapitre. Le peintre prend un travers, une situation qu'il suit dans leur développement successif. *Carrière de la femme perdue* (1734), *Vie du débauché, Mariage à la mode* (1745), autant d'enseignements. Hogarth n'est pas pour rien le fils d'un maître d'école. Il est éducateur, moralisateur, peint de la morale. C'est un satirique, pessimiste, parfois cruel, comme lorsqu'il représente le père avare ôtant les bagues à sa fille qui va mourir.

Hogarth avait publié une *Analyse de la Beauté* (1753). L'Angleterre fut le pays des raisonneurs d'art. A cette époque les théories foisonnent. Richardson, dans son intéressant *Traité de la peinture*, veut démontrer, avant tout, les avantages matériels de l'art pour un pays. « Avec peu de dépense, le talent crée des œuvres d'une valeur vénale considérable ». On sent que tout le monde alors en Angleterre « veut » qu'un art national surgisse.

De la lecture de Richardson sort Joshua Reynolds (1723-1792), enthousiaste avec la ferme volonté d'être un peintre et un grand peintre. Il forcera sa nature. Il se violente, comme lors de son voyage en Italie (1748-1752), quand il se frappe la poitrine et pleure de ne pas se sentir assez ému devant l'œuvre de Raphaël. Ses œuvres ont gardé une trace de cet état d'âme artiste. Rien chez lui qui ne soit raisonné, pesé, « conclu ». D'où une sorte d'éclectisme, d'académisme, une émotion tellement maîtresse d'elle-même qu'elle paraît peu. Art savant qui fait le siège de chaque difficulté, art qu'il possède sans en être possédé. Et malgré cela quel charme dans sa *Mistress Siddons*, son *Lord Heathfield*, son étrange *Nelly O'Brien* ! Son talent à rendre la grâce chez l'enfant et la femme (l'*Age d'innocence*, la *Sainte Famille*) était célèbre. Son dieu, — le croirait-on ! — fut Michel-Ange et, dans son dernier discours, il disait : « Je désirerais que les derniers mots que j'aurai prononcés, dans cette Académie et à cette place, fussent le nom de Michel-Ange ! » Il y avait là un aveu : Reynolds sentait ce qui lui avait manqué, cette force dont il s'était approché pourtant dans son *lord Heathfield*. Ces paroles furent comme le dernier cantique de Moïse, saluant la Terre promise, en vue de laquelle il mourait sans y être entré.



Fig. 7. — Gainsborough : La porte de la chaumière.

Thomas Gainsborough (1727-1788), élève du graveur Gravelot, fut

l'antithèse vivante de Reynolds. A tous les beaux raisonnements des méthodes, il oppose l'impression franche. Reynolds avait prétendu que le bleu ne devait pas être la couleur dominante. Gainsborough peint l'*Enfant bleu*, un chef-d'œuvre, où tout le costume est bleu. C'est un portrait, comme cette autre belle page, *Miss Graham*, comme *Miss Siddons*, dans le portrait de laquelle le peintre va provoquer son rival sur son propre terrain. Dans le paysage, Gainsborough triomphait de haute lutte. Le grand paysagiste Richard Wilson (1712-1782) resta en effet un incompris. Depuis son voyage en Italie, il voyait la nature anglaise avec un œil italien. Wilson était un classique, un idéaliste : ses toiles rappelaient Claude et Poussin. Au *Matin* de Wilson, Gainsborough oppose l'*Abreuvoir*, où l'on sent déjà le modernisme d'une touche légère exprimant l'extériorité telle quelle sans la « repenser », la « recréer » par la composition et l'ordonnancement.

La peinture allégorique n'avait jamais été florissante, malgré les essais de Thornhill. James Barry (1741-1806), dans le *Triomphe de la Tamise*, dans l'*Élysée des Grands hommes*, est un isolé qui recherche le grand style et se hasarde dans le nu. On cite Romney (1734-1802) à la fois architecte, sculpteur, graveur et peintre, qui jouit d'une grande vogue pour ses tableaux historiques et ses portraits. Mortimer peint la *Bataille d'Azincourt*. Opie, solide et fort, théâtral aussi, donne, en 1783, son *Meurtre de Rizzio*. Monamy (mort en 1747), Brooking († 1756) sont estimés. Samuel Scott († 1772) peint de belles marines et est renommé dans l'aquarelle, genre où l'Angleterre conserve une place au premier rang. Les paysagistes Hodges († 1797) et Ibbetson († 1817) se rattachent à l'école de Wilson. Joseph Wright de Derby († 1797) rend surtout des effets de feu et de lumière accidentelle dans son *Éruption du Vésuve* et dans son *Feu d'artifice*, ce dernier connu sous le nom de Girandola. Les *Clairs de lune* de Williams († 1855) étaient vantés.

Les vues d'ensemble sont plus faciles pour l'architecture. Le type de l'hôtel privé demeure le même, tel que Webb, tel que les Adams l'avaient conçu. Dans les monuments publics, on retrouve les ordres classiques, les colonnades. Colonnade à la *Banque d'Angleterre* (1788) par John Soane (1750-1837); colonnade dans le *British Museum* de Robert Smirke (1752-1845) à qui Londres doit aussi le *Post-Office* (1825) et la *Douane*.

Le *Fitzwilliam-Museum* (Cambridge), construit par Basevi, est dans le même style. L'imitation et le pastiche dominent surtout à Edimbourg, Munich du Nord.

Aux gréco-romains s'opposent les néo-gothiques, plus gothiques par les détails que par les ensembles, avec leurs créneaux inutiles, leurs meneaux obscurcissants et leurs tours décoratives plantées aux côtés du château comme des plumets. Les ouvrages de John Britton, de Pugin et de Rickman répandent dans le public le goût du romantique Moyen Age. En 1822, Beckford construit à *Fonthill*, une sorte d'abbaye Moyen Age, destinée à abriter la vie journalière d'un richard anglais : le succès est retentissant.



Fig. 8. — Wilson : Paysage.

Plus tard un rapprochement se fera entre l'art de l'architecte et celui de l'ingénieur. En 1851, dans la construction de *Crystal-Palace*, Paxton († 1865) donnera au fer une importance qui ne fera que s'accroître dans la construction au XIXe siècle. Cockerell († 1863), quoique nourri de l'antiquité, élève dans le style ogival la *Bibliothèque de Cambridge*.

La sculpture compte, vers la fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe, des artistes comme Nollekens, Rossi, Theed, Banks et, en tête, loin en avant, Flaxman. Nollekens († 1823), très fécond, est vraisemblablement d'origine étrangère comme Rossi († 1802). William Theed († 1817) a sculpté de nombreux bas-reliefs dans le goût classique qui domine absolument la statuaire anglaise du XVIIIe siècle sans les tentatives d'émancipation qui se manifestent sur le continent et surtout en France. Flaxman († 1826), dans ses illustrations pour Homère, montre une sérénité naïve qui inspire peu ses œuvres de sculpture, toujours éprises d'effets de force. L'influence exercée par lui fut considérable, aussi bien par son enseignement à la *Royal Academy* que par les mo-

dèles qu'il fournit aux arts décoratifs et pour le céramiste Wedgwood[1].

Ces noms nous amènent vers 1830. Une seconde génération de sculpteurs commence avec Chantrey, Baily, Gibson, les Westmacott, Mac Dowell, Foley, Weekes, Marochetti, puis Boehm, Voolner, Marshall, Thornycroft, Gilbert et Leighton, à la fois peintre et sculpteur (*Athlète luttant contre un python*). Pendant le premier tiers du siècle avait dominé le style de Canova avec moins de grâce.



Fig. 9. — Vase de Wedgwood. Bleu avec des reliefs blancs.

La sculpture actuelle, peut-être par un contre-coup des théories de l'école préraphaélite, semble se reporter vers l'idéal des Italiens du xve siècle.

C'est toujours le portrait qui tient la plus grande place dans la peinture : il y a là comme un résultat naturel des tendances individualistes du caractère anglais. Henry Raeburn († 1823), d'Edimbourg, mérite d'être surnommé le Reynolds de l'Ecosse. Malgré ses qualités de force, il se voit préférer par la renommée Thomas Lawrence (1769-1830). Peintre à la mode et de la mode, Lawrence raffine et modernise dans le sens du joli, mais avec quelque tricherie. Les accessoires du costume prennent sur ses toiles une importance usurpatrice. Il a plus de séduction que de force. Au *Blue Boy* (Enfant bleu) de Gainsborough, il donne un pendant, avec son aimable adolescent *Master Lambton*, vêtu de rouge. On célèbre son *George IV*, qui a grande allure, son *Pie VII*, *Kemble en Hamlet* et surtout *lady Dover*.

L'allégorie n'avait guère compté que Thornhill et Barry. La peinture anglaise est peu portée à l'abstraction, reste plus anglaise qu'humaine. William Etty († 1849) se singularise par l'audace de traiter le nu qui effarouchait les palettes britanniques. On cite son *roi Candaule* (1830), ses *Baigneuses* (1841). Thomas Sthothard († 1834), illustrateur, déco-

[1] Gracieux vases ornés de bas-reliefs dans le goût antique, blancs sur fonds le plus souvent bleus, parfois noirs, — plaques et médaillons de même genre destinés à s'appliquer en panneaux sur les meubles, pendules, etc.

rateur, laisse des morceaux mythologiques (les *Vendanges*, *Calypso*, *Cléopâtre*), inférieurs à sa *Fête champêtre*. Les grandes pages décoratives, où Frédéric Leighton († 1896) a célébré les *Arts de la Paix* et les *Arts de la Guerre*, restent ce que l'Angleterre a produit de mieux en ce genre.



Fig. 10. — Lawrence : Master Lambton.

L'ordonnance et le style y sont d'une largeur, rare partout, plus rare encore dans l'école anglaise.

La *Mort du général Wolfe* par Benjamin West († 1820) avait été saluée comme une révélation. West d'abord mythologique, puis religieux, donnait à ses personnages la vérité du costume historique. Par là, il précisait, ôtait toute l'abstraction de la convention antérieure, accentuait la personnalité des acteurs de la scène représentée.

John Opie († 1807) est épris des effets de violence et de mouvement

dans son *Meurtre de Rizzio* et dans l'*Assassinat de Jacques d'Écosse.* Plus sombre et aussi dramatique, Northcote (1831) peint *Mortimer et Richard Plantagenet :* c'est déjà le genre envahissant l'histoire par l'anecdote particulière, à peu nombreux personnages. Opie et Northcote remontent dans le passé ; mais, dans l'historique, les Anglais resteront surtout les « illustrateurs » du fait contemporain. C'est dans ceux qui se détacheront de cette actualité que le style s'élèvera en s'élargissant. Tel Eastlake († 1865), classique dans son *Brutus*, romantique dans son *Gaston de Foix,* quand il délaisse les « brigands italiens »[1] ses sujets favoris. De même Leslie († 1859) dans *Roger de Coveley*, dans *Jane Grey ;* de même Egg († 1863) dans la *Rencontre de Pierre le Grand et de Catherine.* La *mort de lord Chatham,* venant protester à la Chambre contre la reconnaissance de l'indépendance des États-Unis révoltés, a fourni à Singleton Copley († 1815) une belle scène historique où les masses de la foule sont habilement traitées[2]. John Martin († 1854) réduit ces foules à un grouillement indistinct (*Festin de Balthazar*) sur des fonds d'architectures grandioses comme dans un décor d'opéra ; il trouve un imitateur en Danby († 1861). Le *Conseil de guerre à Courtrai* par Haghe s'inspire de l'idéal hollandais.

Mais un seul groupe lutte d'importance avec les portraitistes, c'est celui des peintres de genre dans une note particulière de sentimentalisme mêlé d'humour et de beaucoup de littérature.

Shakespeare est déjà le grand inspirateur. Leslie, qui lui emprunte beaucoup, est aussi le peintre spirituel de l'*Oncle Toby et la Veuve* (1831). Dans la même tendance est le *Yorick et la Grisette* par Newton († 1835). Collins († 1847), avant ses voyages qui haussent son idéal, peint bon enfant, aimable et sympathique, ses petits gamins qui se balancent sur une barrière (*Heureux comme un roi*, 1836). David Wilkie († 1841) traite, avec verve, des scènes populaires et villageoises. Ses *Politiciens de village* (1806) furent comme le début d'une série. Sa manière, précieuse

[1] Beaucoup s'inspirent de l'Italie, de ses tarentelles, de ses moissonneurs, de ses pifferari, de ses brigands. Uwyns peint de nombreux sujets italiens avant de s'adonner au genre.

[2] William Allan († 1850), longtemps à Saint-Pétersbourg, affectionne d'abord les sujets russes ; en 1843 il peint une *Bataille de Waterloo* pour Wellington.

d'abord, devient plus large à la suite d'un voyage. Il est imité par Fraser († 1865); mais le maître, c'est Mulready († 1863) malicieux et espiègle, avec un grand talent d'observateur : le *Choix de la robe de noces*, le *Passage du gué*, la *Fête*, les *Paresseux*, le *Dernier arrivé*.

Il est malaisé de classer Maclise († 1871) qui a abordé tous les



Fig. 11. — West : Mort du général Wolfe.

domaines, le genre, le portrait, l'allégorie même (*Fresque de la chambre des Lords*) et la caricature. La National Gallery possède de lui deux tableaux dont les sujets sont des scènes de Shakespeare. Il a peint la *Mort de Nelson*, une *Bataille de Waterloo*, un portrait de *Dickens*.

Le goût national pour les sports crée toute une école d'animaliers avec Sawry Gilpin († 1807) et surtout George Stubbs († 1806). On admire les animaux que G. Morland († 1804) pose dans ses paysages à la porte de ses rustiques cottages. James Ward († 1859), d'abord imitateur de Morland, et graveur, peint des animaux ; de même Cooper († 1869) et Herring († 1865) dont on cite le *Derby* ; mais de tous les animaliers

anglais le plus fort assurément reste Edwin Landseer († 1873) dont la National Gallery possède la fameuse page, *Dignité et impudence*.

Morland nous a fait toucher au paysage, que, au XVIIIe siècle, avaient représenté déjà Wilson, Gainsborough, Cooper, Wright, Lambert.

L'école dite de Norwich amène au siècle actuel. John Crome († 1821) ou le vieux Crome (old Crom), de Norwich, fonde dans sa ville natale la Société des Arts (1805). Il est le portraitiste de la nature, traite les vieux arbres avec le même respect que de vieilles personnes. Il se plaît à peindre des entrées de villages. A la poésie des verdures, il ajoute la

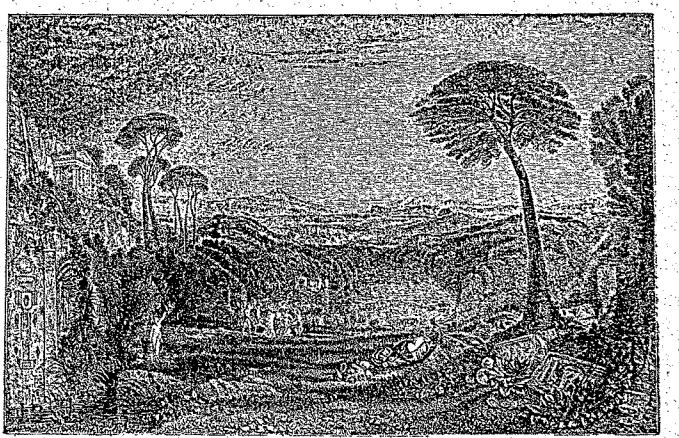


Fig. 12. — Turner : Le Rameau d'or.

rêverie des clairs de lune qui lui sont familiers. C'est le paysage le quel, la nature en négligé, sans arrangement, sans toilette. Calcot († 1844), peuple ses sites de figures, puis sur le tard, abandonne l paysage pour l'anecdote historique.

C'est avec Claude Lorrain que Turner (1775-1851) veut rivaliser. S *Fondation de Carthage*, qu'il lègue à la National Gallery, sera par s volonté expresse, placée entre le *Moulin* et la *Reine de Saba* du Lorrain Par trois fois (1819-1829-1840) il visite l'Italie. Dans sa première ma nière, bien antérieure au premier voyage, il apparaît comme aquarel liste précieux, surtout agréable, probablement sous l'influence de so ami le peintre Girtin. La recherche de la force, de la violence mêlé d'étrangeté fantastique, le domine dès 1802 et jusque vers 1830. La *Jeté de Calais* (1803), *Ulysse et Polyphème* (1829) marquent cette période

Les sujets, quand ils sont pris à l'antiquité, perdent ce qu'ils ont d'historique ou de mythologique, ne sont que des occasions, des prétextes : l'effet a quelque chose d'une grandeur sauvage par la composition comme par le maniement. C'est vers 1830 que Turner s'éprend surtout du rendu de la lumière, de la lumière ample, large, de la splendeur qui a fait la gloire de Claude. Le talent considérable manque peut-être un peu de la naïveté qui dominait chez Claude. Il y a du voulu, une sorte de puissance tendue, exaspérée, mélodramatique où la couleur a comme des cris lyriques. Malgré ces réserves, Turner mérite la place que ses compatriotes lui décernent à côté de Reynolds, au premier rang de l'école anglaise [1].

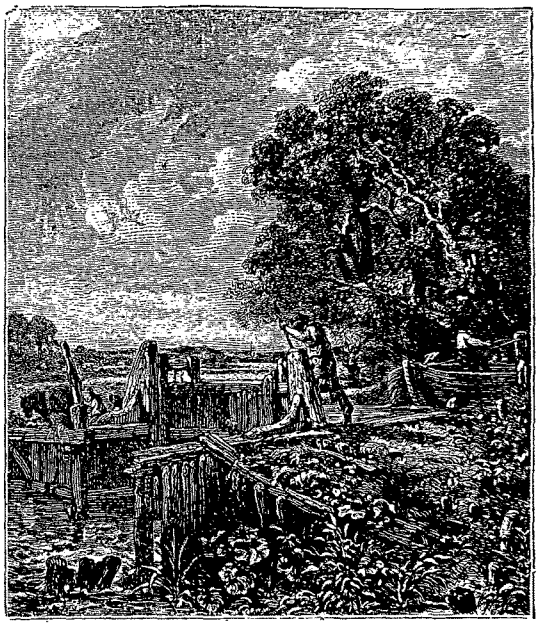


Fig. 13. — Constable : Paysage.

Vers le milieu du XIXe siècle a surgi l'école dite des Préraphaélites. Le critique d'art Ruskin en a formulé le credo. Quelle que soit la valeur de l'apôtre, il n'a dû la victoire qu'à ce fait que ces affirmations d'idéal correspondaient aux tendances consentantes du milieu. Ce qu'on pourrait appeler la doctrine préraphaélite s'adapte merveilleusement à la tournure d'esprit anglaise. Entre les arts tels que les a orientés la Renaissance et l'art préraphaélite, les mêmes différences apparaissent qu'entre la tragédie classique de Racine et le drame romantique de Shakespeare. Le tragique classique abstrait, élimine tout ce qui ne concourt pas à l'expression du caractère ou néglige

[1] John Constable († 1837) représentait un idéal tout autre. Il a traité avec une aisance aimable, les prairies, les villages, une ruelle de hameau, quelque église dans le lointain. Peintre de vues plus que de paysages, Bonington († 1828) sortit de l'atelier de Gros, cultiva aussi le genre anecdotique (*François Ier et la Duchesse d'Etampes*, au Louvre). La chaleur du coloris se joint chez lui à l'observation précise et fidèle dans le sens hollandais.

tout ce qui n'est point caractéristique : pour le classique le détail concret n'existe qu'autant qu'il se lie au sujet même, qu'autant qu'il est significatif de la passion dominante qui donne l'unité.

L'influence devait s'épandre au dehors en raison des circonstances particulièrement favorables. Pendant qu'en Angleterre les préraphaélites gagnaient peu à peu le terrain, le continent assistait aux manifestations de l'art dit impressionniste. L'opposition entre l'idéal préraphaélite et l'idéal de l'impressionnisme est telle qu'on peut dire qu'ils sont à l'antipode l'un de l'autre. La réaction contre l'impressionnisme se fit dans le sens du préraphaélisme.



Fig. 14. — Bonington : François Ier et sa sœur.

Il s'agissait de remonter au delà de Raphaël, de renouer le fil rompu de la tradition, de revenir aux « primitifs ». Le paganisme ressuscité par la Renaissance était un faux paganisme, c'était une sorte de traduction infidèle, quelque chose qui n'était ni l'antiquité, ni le christianisme. C'est à la source des primitifs que coule la pure vérité. L'antiquité vue par Raphaël n'est pas plus l'antiquité que les Romains de Le Brun ne sont des Romains. L'art ne doit pas plus interpréter à ce point de vue, qu'il ne doit intervenir pour décider l'importance des parties et des

détails représentés. Tout ce qui est dans la nature a un égal droit d'accession dans l'art : nous n'avons point à refaire la Création. Dieu est aussi bien dans le brin d'herbe que dans la forêt, que dans l'homme. La pensée et l'impression sortiront de la toile comme de la nature même : laissons agir les choses directement sans leur inspirer une sorte de hiérarchie de signification et d'émotion. Tel fut le credo.



Fig. 15. — Leighton : Le prophète Élie.

Les préraphaélites anglais se firent les illustrateurs de toutes les vieilles légendes des chansons de geste. L'archaïsme sévit sans qu'on prît garde que l'archaïsme est ce qu'il y a de moins sincère au monde et que, du moment où on songe à être naïf, on cesse de l'être. La Bible aussi fournit des sujets où les personnages offraient, aux yeux étonnés, des types absolument saxons. On reconstitua les milieux disparus sans se demander si l'on était interprète plus fidèle que ne l'avaient été les artistes du XVIe siècle et si les héros septentrionaux aux noms barbares étaient plus authentiques et plus exacts que les Romains et les Grecs des peintres et des sculpteurs d'antan. Chose curieuse et étrange phénomène ! Quand on se hasarda dans les sujets actuels, on sembla conserver quelque chose de ces habitudes de formes et de composition, comme si, par une réciprocité bizarre, à force de vouloir voir les gens du IXe siècle avec un œil du IXe siècle, c'était aussi avec un œil du IXe siècle qu'on regardait le XIXe.

Les quatre champions principaux des doctrines nouvelles furent Burne Jones, Madox Brown, Noël Paton, Millais : Jones, quintessencié, raffiné avec quelque chose de maladif [1] ; Brown, violent, rude ; Paton,

[1] *Merlin et Viviane* (1878), le *Roi Cophetua* (1889).

panthéiste, grouillant de divinités minuscules blotties sous les herbes ou juchées dans les coudes des ramures. Millais fut longtemps le chef[1]; plus tard, dans le *Garde de la tour de Londres*, il parut avoir desserré l'étroitesse de la formule pour une facture plus large.

A côté des novateurs, l'école anglaise restait fidèle aux traditions classiques, tout en abandonnant un peu le portrait. Nous avons déjà parlé de Frédéric Leighton. Alma-Tadéma compose savamment, dans un agréable coloris, des sujets antiques. Dans le nu et la mythologie, on cite M. Watts, Prinsep (*Diva Theodora*, 1890), Herkomer (*La dernière assemblée*), Erskine, Webster et surtout Orchardson (anecdotes), John Gilbert, robuste et en même temps décoratif.

Grâce à des institutions intelligentes et actives, grâce à des Musées organisés en vue de la propagande, grâce aux lumières des hautes classes, l'Angleterre a vu les arts décoratifs s'émanciper peu à peu, puis répandre leur influence sur le continent (modern style). Tandis qu'en France on « anglicise » outre mesure en dénationalisant l'esprit des arts les plus français, on ne s'aperçoit pas que, au contraire, les Anglais n'ont fait que nationaliser, marquer à leur empreinte propre les éléments qui venaient du dehors à la suite des Expositions.

[1] *Ophélie.*

Les Arts Décoratifs

(XVIIe et XVIIIe siècles.)

Le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle, si l'on en excepte la période du style Louis XIII, nous montre les arts décoratifs de l'Europe tributaires du goût français. Cette domination est manifeste et avouée, sauf pour la période de la Régence qui, en Angleterre, voit régner le même style qu'en France mais sous le nom de style de la reine Anne.

Tout style doit être étudié dans ses caractéristiques, dans les institutions et les forces qui le propagent, dans les ornemanistes qui en sont les précurseurs ou les apôtres, et dans les artistes, les artisans qui le réalisent.

Henri IV, malgré l'opposition de Sully plus favorable à l'agriculture qu'à l'industrie, avait favorisé les artisans, les avait logés au Louvre. Le style Louis XIII, bien qu'il se soit épanoui plus tard, est déjà visible en germe dans l'architecture de la place Dauphine; il domine dès 1621, à la suite de l'arrivée de Rubens en France à l'appel de Marie de Médicis. C'est en effet un style tout flamand, charnu, d'une santé massive, tout en rondeurs, en bosses, pansu, ventru, boursouflé, avec quelque chose de triste pourtant, surtout dans le choix des matières et des couleurs.

Les encouragements ne manquent point. La tapisserie multiplie ses centres de production. Comans, un flamand, et Laplanche, établis aux Gobelins, sont les rivaux de Pierre Dupont (au Louvre) et de Lourdet (à la Savonnerie). Reims tisse des tapis et des tentures. Jamais le tissu

n'avait occupé une telle place dans l'ameublement. Les lits rectangulaires sont encombrés de rideaux et de bandes qui cachent le bois des colonnes. L'étoffe remplace le bois sculpté, que le XVIe siècle avait fait dominer partout. Les sièges, à dossier bas, se garnissent de tapisseries frangées. La décoration consiste en feuillages larges et fournis, juxtaposés en rinceaux qui laissent à peine entrevoir le fond : les couleurs sont tristes, neutres, conventionnelles comme le dessin (ce qui est légitime, mais demanderait plus de gaîté de tons).

Les bras et les pieds du meuble sont en ligne droite et offrent les horribles colonnes torses caractéristiques ou les boules ou les balustres pansus.

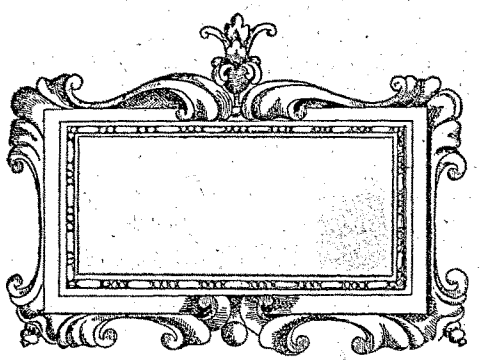


Fig. 1. — Cartouche Louis XIII.

Ces balustres, sortes de colonnes trapues, aplaties, gagnant en largeur ce qu'elles ont perdu en hauteur, sont typiques; on les trouve partout avec les boules.

Le cabinet et l'armoire ne se prêtaient point à l'emploi de l'étoffe. La sculpture y est architecturale, en bossages redondants ou, par un curieux contraste, à surfaces plates, simples, ornées d'incrustations d'écaille, de cuivre ou d'étain (bureau du maréchal de Créquy, Cluny). Parfois on y mêle les pierres dures et des plaques émaillées. Cette marqueterie, sombre et triste d'effet, est l'origine du meuble riche et superbe que créera plus tard Boulle. Ces armoires, ces cabinets avec leurs nombreux tiroirs, semblent des coffres posés sur une table. Le corps du haut est toujours moins considérable de dimensions que le corps du bas; par une analogie curieuse avec le costume de l'époque, la ceinture du meuble comme celle du gentilhomme, semble remonter haut sur la poitrine. Ces cabinets venaient le plus souvent de Flandre ou d'Allemagne; ceux où s'incrustaient les pierres dures et s'encastraient des peintures étaient de provenance italienne (les Italiens les appellent des stipi).

A travers toute cette tristesse éclate l'inattendue gaîté de la bijouterie. Le joyau, le bijou de style Louis XIII, est aimable, printanier par les couleurs de l'émail léger qui l'éclaire de ses « tons » jeunes en même temps

que la sveltesse des rinceaux souvent filiformes à petites feuilles qui rappellent la plante dite capillaire. Ces émaux dits de bijouterie passent pour l'invention de Toutain de Châteaudun, — vers 1630. La Galerie d'Apollon présente des exemples de cette aimable émaillerie et le Coffret d'Anne d'Autriche, avec ses délicats rinceaux d'or ciselé, se déroulant et se découpant sur un fond de soie bleue, témoigne de l'élégance et de la légèreté que l'époque a montrés seulement dans l'orfèvrerie et l'émaillerie.

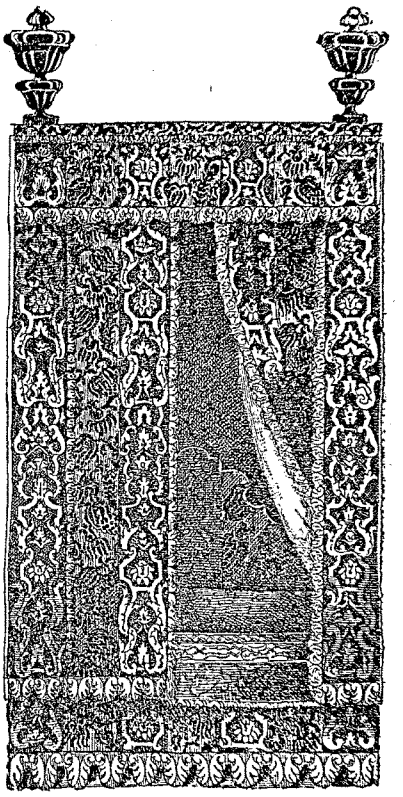


Fig. 2. — Lit d'Effiat (Cluny).

Les ornemanistes sont déjà nombreux et, parmi eux, bon nombre sont des orfèvres (Gédéon Légaré, Carteron et Toutain, dont nous avons parlé, qui publie des modèles en 1619). Les gravures de Picart, de Stella, de Mitelli, de Philippon, surtout celles d'Abraham Bosse, montrent les caractéristiques du style ; il faut mettre à part della Bella, si original qu'on croirait que ses modèles de vases sont du style Louis XV.

Les caractéristiques sont une impression de lourdeur triste. A côté de la colonne torse et du fronton brisé, tout semble tendre à la boule, au rond. Les cartouches, joufflus et rebondis, sont encadrés de découpures et d'enroulements. Le balustre a des formes de gland. Au pied des meubles, aux angles, s'arrondissent des boules. Les guirlandes de feuilles et de fruits (rarement de fleurs) forment de gros bourrelets où les fruits eux-mêmes sont des fruits ronds, poires, pommes. Rien n'allège, ne se détache de la masse, n'y creuse une cavité. Dans les encadrements, la forme carrée prédomine avec le cercle et l'octogone. Les bords des encadrements des cartouches affectent parfois la forme de bourrelets, d'ourlets arrondis, comme des pétales courts très épais ou plutôt comme des lobes d'oreilles, d'où le nom de style auriculaire donné à ces bizarreries,

modifications et dépendances du style Louis XIII, qui sont surtout allemandes.

L'acheminement vers le style Louis XIV se fait peu à peu : un style sort presque toujours du style précédent. Certains motifs à encadrements avec guirlandes tenues par des cariatides, œuvre de Simon Vouet, le peintre, fournissent déjà la transition. Il y a moins de redondance. Ce n'est pas que le Louis XIV n'ait abusé des saillies rengorgées ; mais l'esprit n'est plus le même. Le rengorgement Louis XIII est plus plantureux, exagération d'une sorte de santé toute matérielle, tandis que le rengorgement Louis XIV vise à la dignité, à la majesté, à la noblesse.

L'époque n'est pas comparable, d'ailleurs. Le règne précédent avait été inquiet et triste. Le règne du grand Roi sera une apothéose. Le beau moment va de 1675 à 1685. La France domine l'Europe et lui impose son goût. Tout cela est amené : il y a des faits typiques, des signes précurseurs. Fouquet au château de Vaux avait été un Mécène. Mazarin était un grand collectionneur. Un jour, il organise une loterie entre les personnages de la cour, ses hôtes. Les lots sont des pierreries, des bijoux, des étoffes, des meubles, de l'argenterie : c'est une indication double montrant l'importance accordée à ces objets et par celui qui les offre et par ceux qui les reçoivent.

Jamais les arts industriels n'ont été favorisés autant et aussi intelligemment que sous Louis XIV. Deux hommes méritent notre reconnaissance éternelle : à Colbert et à Lebrun revient l'honneur d'avoir étendu sur l'Europe la domination de l'art français. La royauté dépensière fit des dépenses fécondes. De 1660 à 1672 chaque année vit fonder une manufacture nouvelle (laine, drap, soie, glaces à Tour-la-Ville, tapis à la Savonnerie, à Aubusson, à Beauvais, aux Gobelins, dentelles à Alençon). Parmi ces manufactures, quelques-unes qui existaient déjà, reçurent des subsides, des directions, le titre de manufactures royales.

En 1662, les Gobelins (800 ouvriers dont 300 logés) deviennent manufacture royale des Meubles de la Couronne. L'ancien établissement de teinture, fondé par un nommé Gobelin dont Rabelais parle, se métamorphosa en une sorte d'Académie des Arts décoratifs sous la direction de Lebrun. L'édit de 1667 porte que la manufacture devra être « remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute-lisse, orfèvres, fon-

deurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et de métiers. »



Fig. 3. — Le triomphe de Neptune (Gobelins).

On s'imagine à tort que les Gobelins n'ont produit que des tentures et des tapisseries. Malgré l'hérésie esthétique qui fit tisser de véritables tableaux, on admire la merveilleuse habileté des 250 maîtres-tapissiers

qui, sous la direction de Lebrun, puis de Mignard, sur les modèles des grands peintres d'alors et de Lebrun lui-même, tissèrent les batailles d'Alexandre, l'Histoire de Louis XIV et tant d'autres tapisseries où le « métier » luttait de sûreté, de douceur et de finesse avec la peinture [1].

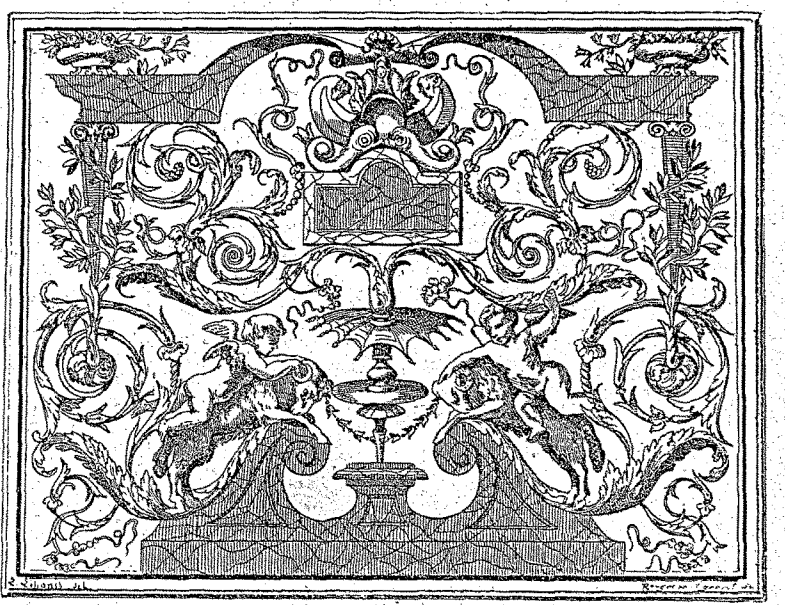


Fig. 4. — Panneau par Bérain.

Lebrun (1619-1690) déploya une activité infatigable, dessinant d'innombrables modèles, donnant à chacun ce qu'il avait à faire, accomplis-

[1] Les suites des Douze mois, l'Histoire de Moïse, les Châteaux royaux sont célèbres. Jean de Troy, Jouvenet, Boullongne, Audran, les Coypel, Desportes, Oudry, Boucher figureront parmi les fournisseurs de « cartons ». On cite surtout les tentures des Indes par Desportes, l'histoire de Don Quichotte par Coypel, le Pastorales des Boucher. La Convention épurera les sujets. Les portraits d'artistes sur les murs de la galerie d'Apollon sont de beaux « Gobelins » du XIXe siècle. Les teintures, grâce à Chevreul, donnant 14.420 nuances, enrichissent la palette à l'excès et encouragent la déviation d'idéal : une tenture ne doit pas être un tableau.

Beauvais devint manufacture royale en 1664 « pour les tapisseries à verdures et personnages, de haute et basse lisses ». Les Gobelins travaillent sur métier vertical (haute lisse); la basse lisse est le métier à plat, horizontal. C'est le peintre Oudry qui, directeur en 1734, mena Beauvais à son apogée. Boucher, Leprince et Casanova fournirent des modèles. On tissa surtout des pastorales, les Fables de Lafontaine, des chasses, des grotesques de Bérain — Aubusson, manufacture royale en 1664, fleurit surtout au XVIIIe siècle (Fables de La Fontaine, chasses, arabesques, fleurs et fruits sur les modèles de Huet et de Ranson à l'époque de Louis XVI).

sant sans relâche la fonction que lui assignait sa charge, « faire les dessins de la tapisserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement et avoir la direction et inspection générales sur tous les ouvriers. » Le style Louis XIV sera la création de Lebrun.

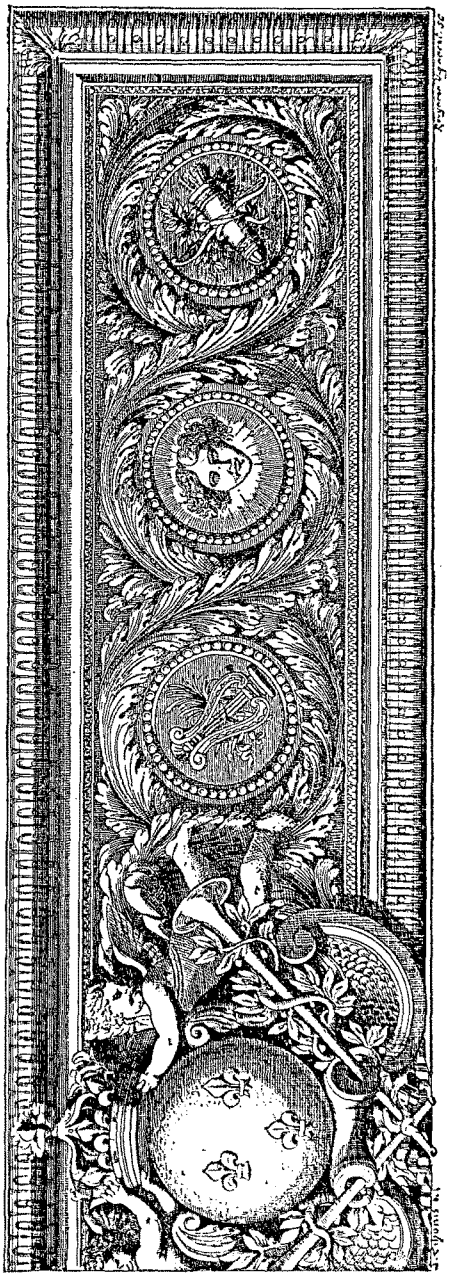


Fig. 5. — Frise par Lepautre.

Ces manufactures royales ont pour objet de meubler les résidences du roi, de fournir l'appareil nécessaire aux fêtes, de mettre au jour toute sa magnificence. Versailles est un immense décor. Les courtisans, qui vont et viennent par les larges allées droites du parc à la française dessiné par Lenôtre, sont les figurants de la pièce à grand spectacle. La noblesse n'existe plus dans sa demi-indépendance d'antan : elle est réduite à faire cortège à la royauté, cortège aux costumes éclatants, tout en velours, soie, broderies, pierreries, rubans, plumes et perruques. Ce luxe royal est imité dans les châteaux qui n'ont plus rien du manoir féodal; il est imité avec prudence pourtant pour ne point faire ombrage aux jalousies d'en haut et ne point renouveler la dure expérience de Fouquet. Avec les lettres qui chantent le règne, les arts, beaux-arts et arts décoratifs, font chorus.

Ce luxe d'apparat, superbe dans les vastes salles hautes des palais, n'est guère de mise dans les milieux bourgeois, — ce qui explique que le siècle actuel, dans ses retours aux styles d'autrefois, n'ait jamais ou presque jamais ressuscité le style Louis XIV. Cependant, les classes moyennes voient, au XVIIe siècle, se produire certaines innovations heureuses qui témoignent d'un progrès dans le sens du confort. Aux dal-

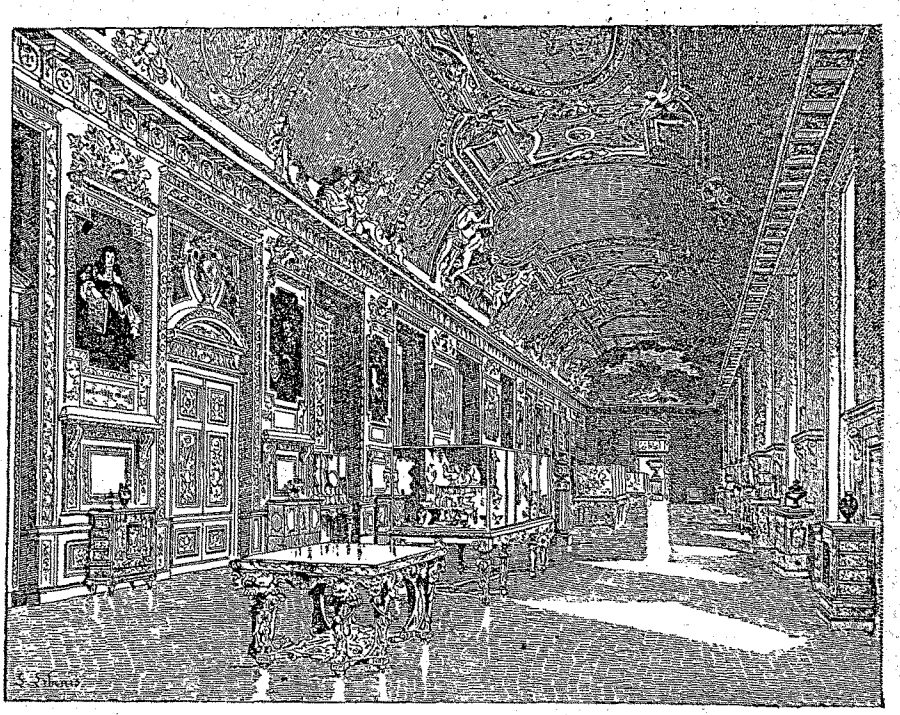


Fig. 6. — Galerie d'Apollon (style Louis XIV).

lages et aux carrelages froids des époques précédentes succèdent les planchers, les parquets de bois. Les vastes cheminées, dispendieuses de combustible qui s'élevaient jusqu'au plafond et étaient plus riches en courants d'air qu'en chaleur, sont abandonnées pour les petites cheminées à hauteur d'appui, où la tablette portera la glace dont le mensonge agrandit la pièce. Mme de Sévigné mentionne, en 1677, ces deux nouveautés, cheminée basse et parquet. Les petites horloges basses ont la concurrence des horloges à gaine, « horloges à pendule » (le pendule vient d'être inventé par Huyghens, 1657).

Ces ameublements Louis XIV ne sont concevables que dans les

grandes galeries aux plafonds élevés, avec les surfaces claires des murs peints en blanc et ornés de moulures dorées, avec la décoration d'attributs héroïques, de trophées avec casques, glaives, armures, dans des formes qu'on croyait romaines. Cette ornementation héroïque et romaine semble coïncider avec les débuts du style. L'ornemaniste (et architecte)

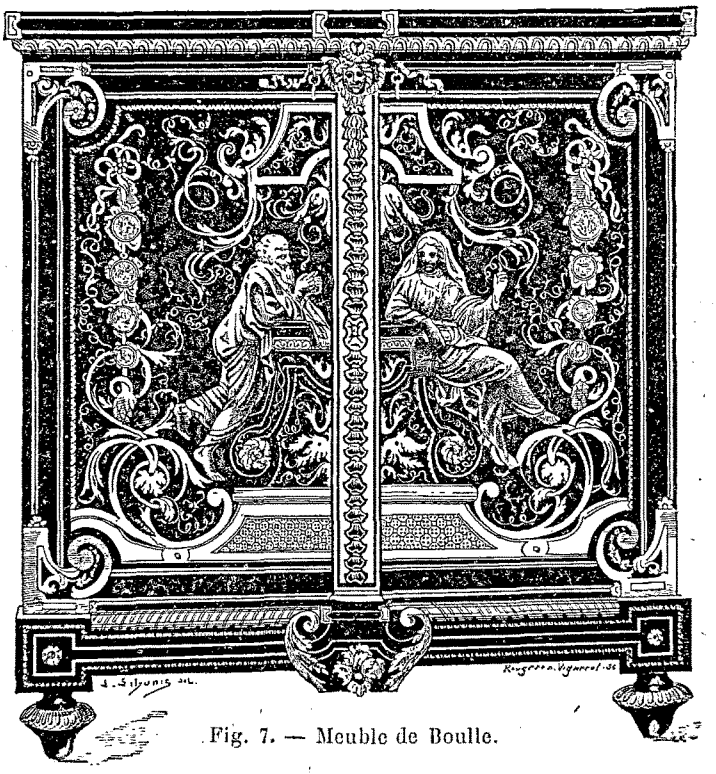


Fig. 7. — Meuble de Boulle.

Jean Lepautre (1618-1672) publie, sur des dessins pris en Italie par Adam Philippon, des albums de modèles intitulés « à la romaine », — frises, grotesques, trophées, trumeaux, lambris, plafonds, cheminées, fontaines. On y trouve des dessins d'orfèvrerie, bien que cela ait été la spécialité de son fils, Pierre Lepautre (+ 1716). Les Lepautre, les Bérain sont les ornemanistes les plus importants du règne de Louis XIV, — après Lebrun.

Les formes se modifient dans les ensembles. Les lits sont entourés d'une ruelle et forment alcôve ; ils sont très ornés de tentures et de broderies à grands ramages et à personnages, où l'on voit souvent des tons d'un jaune éclatant. Les sièges sont larges ; les dossiers s'élèvent. Les

pieds de meubles sont des pilastres peu légers sans doute, mais qui n'ont plus la boursouflure du style précédent. Ces pieds sont droits parfois; vers la fin, ils se contournent en consoles, mais fortes, nourries. Le bois est souvent doré.

Le luxe est tel qu'on fait des meubles en argent. Des tables d'argent de style Louis XIV figurent dans les collections de la reine d'Angleterre; elles datent du règne de Charles II qui, après son exil en France, rapporta le goût français.



Fig. 8. — Sucrier par P. Germain.

Le fameux ébéniste Boule ou Boulle (1642-1732) invente la marqueterie qui porte son nom ou plutôt tire des effets d'un style très personnel, d'un procédé que le règne de Louis XIII avait connu. Le procédé de Boule consiste en une marqueterie de cuivre et d'écaille, le cuivre donnant le décor et l'écaille le fond (ce qu'on appelle le « boule ») ou le contraire (le « contre-boule »). Il découpait en même temps les deux placages métal et écaille, et avait ainsi le meuble et son pendant (on en a un exemple dans deux meubles, au Louvre, salles des Dessins). Parfois il ajoute l'étain. Boule exécuta les deux merveilleux coffrets de mariage pour le mariage du Grand-Dauphin (ces coffrets faisaient partie de la collection San-Donato). Non seulement le grand ébéniste eut son procédé, mais — on l'oublie — il eut son style, magnifique d'effet, simple d'éléments. Sur les fonds se dessinent de merveilleux rinceaux variés, souples, en courbes sveltes, parmi lesquels descendent les lignes verticales de petites fleurettes enfilées en queues de cerf-volant. Tout cela forme les fonds, parmi les reliefs des beaux bronzes en bas-reliefs de figures allégoriques ou de mascarons, dans l'encadrement des oves et des palmettes, avec, aux angles,

les rosaces et le tout reposant sur les pieds en toupie qui portent le meuble d'une silhouette sans complication. Les meubles de Boule ont pour l'ensemble, la force du Louis XIV avec une atténuation dans le sens de l'amabilité et de la grâce légère, pour le détail. C'est d'ailleurs la fin du règne et même au delà.

On peut en dire autant de Bérain (1630-1711), dessinateur des jardins du roi et du cabinet du roi. Organisateur de la fête de 1688 au château de Chantilly, il a laissé un album « d'Ornemenz », parmi lesquels des lambris, des grilles, des meubles, des pendules et surtout des cartons de tapisseries où s'échafaude, sur des fonds très dégagés, une architecture aérienne et filiforme de portiques, de bandes suspendues d'où tombent des lambrequins et sur lesquelles se meuvent des personnages de fantaisie (beaucoup de comédiens de la comédie italienne) et de nombreux animaux, cerfs, chiens, chèvres, singes, rats, oiseaux, paons, — parmi les guirlandes légères, les rinceaux élégants, qui encadrent des mascarons ou des médaillons.

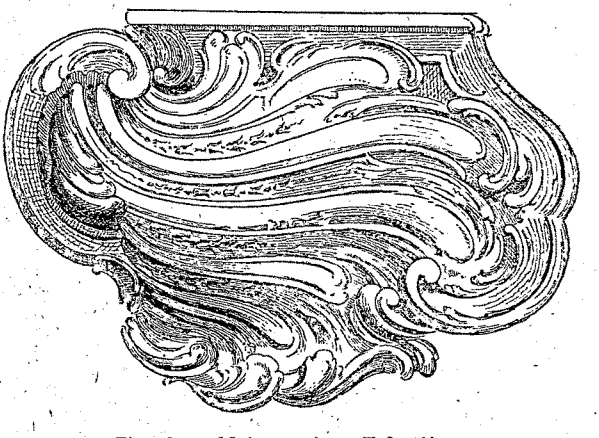


Fig. 9. — Meissonnier : Tabatière.

Mais Boule et Bérain ont une place à part dans le style Louis XIV. Chez le décorateur Claude Gillot (1673-1722), à travers les analogies avec Bérain, on devine déjà le style Louis XV. Le vrai et pur Louis XIV est le style de Lebrun. C'est Lebrun qui dirige et inspire (quand il ne dicte pas) jusqu'à l'orfèvrerie ample, large, de Claude Ballin (1615-1678) dont les œuvres ont disparu, lors de la fonte nécessitée, en 1689, par la pauvreté du Trésor.

Les caractéristiques du Louis XIV sont une impression de majesté : les objets tiennent solidement debout sur des bases fortes et des pieds massifs. Les silhouettes sont simples, cubiques même. Les moulures sont comme grasses, à reliefs et à cavités larges. L'œuvre est symé-

trique, c'est-à-dire divisible par une verticale centrale en deux parties qui se répètent. La matière dominante est le bois doré.

L'ornementation comprend des figures allégoriques, des mascarons rayonnants (allusion au Roi-Soleil), des trophées héroïques, des cartouches à champ rond et rebondi, parfois ovales, mais rarement ovales debout (l'ovale debout est dû Louis XVI); d'ailleurs l'ovale Louis XIV est elliptique et non ovale comme le Louis XVI. Dans les moulures on retrouve les éléments classiques, oves, langues de serpents, — parfois des feuilles de laurier. L'ove s'allonge parfois en godrons. Les guirlandes ont des feuilles moins courtes que le style Louis XIII. L'acanthe est large, grasse à gros retroussis. Les rinceaux où elle se recourbe dessinent des cercles et sont très fournis. Les pieds se courbent parfois en consoles ventrues. La coquille, qui apparaît, est régulière, symétrique. Les lambrequins sont des draperies pendantes, comme des tabliers ou des bas de bannières ; le plus souvent, ils se découpent par leur bord inférieur en trois lobes, celui du centre étant plus long. Nous avons noté les pots à feu dans l'architecture.

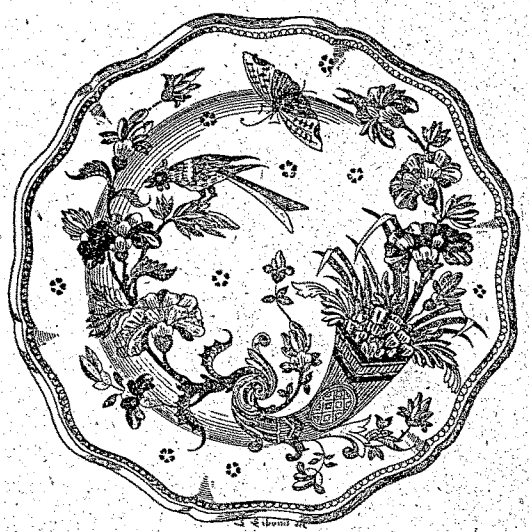


Fig. 10. — Rouen : Assiette « à la corne ».

La seconde période, celle qui est à cheval sur le XVIIe et sur le XVIIIe siècle, voit ce style s'alléger, s'aérer. Les entrelacs forment des sortes de bandes fantaisistes, treillissées souvent et bordées de sortes de rubans plats : de là sortira le style Régence comme de la coquille symétrique Louis XIV et de la grosse console sortiront la rocaille et la courbe en S du Louis XV.

Intermédiaire se place le style de la Régence (1715-1723) le même que les Anglais appellent style de la reine Anne. Dans le Louis XIV deux éléments se rencontraient, le géométrique avec les lambrequins et les entrelacs, le naturel avec la coquille et les rinceaux. Du premier naîtra

le style Régence, du second (coquille) le Louis XV ; le Louis XVI viendra d'ailleurs.

Ce style Régence a pour promoteurs les architectes Robert de Cotte (1656-1735) et Oppenord (1672-1742), surtout ce dernier, qui a laissé de très nombreux modèles d'arabesques, de frises, de panneaux, de cartouches, de dessus de portes, de pendules, etc. Le grand ébéniste Cressent (1690 ?-1765 ?), « ébéniste des palais de son A. R. le Régent », est le plus renommé des artisans d'alors et la date probable de sa mort montre que, en effet, l'esprit de la décoration persista au-delà de la fin de la Régence. Les meubles de Cressent, ses tables surtout, sont de belles pièces où les pieds présentent une légère courbe, puissante, vigoureuse, terminée au bas par des « sabots » de bronze doré en forme de pied à griffes remontant en acanthe. Au haut des pieds, là la courbe fait poitrail, des bronzes dorés et ciselés figurent des têtes de femmes, penchées le plus souvent sur le côté et dont le bas est une acanthe, sorte de gaine aérienne. Les contours des meubles sont déjà en dessin d'accolade ou d'arbalète. Beaucoup de moulures de cuivre protègent les saillies des corniches. Les courbes et les chantournements sont sans violence, un peu sévères même.

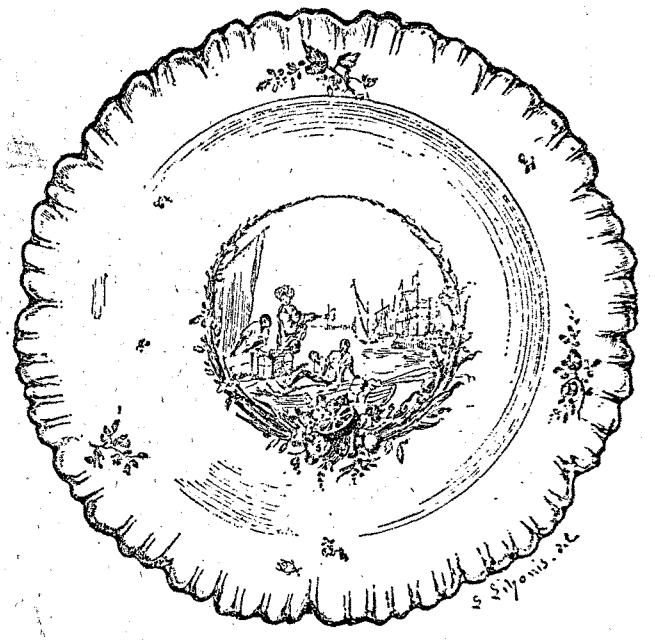


Fig. 11. — Faïence de Marseille.

Les bureaux à cylindre sont fréquents. On emploie la marqueterie de bois. A noter, vers 1720, une invasion de singes dans la décoration et dont Bérain semble avoir donné le signal précurseur.

L'orfèvrerie, sobre et belle, offre les mêmes courbes et les mêmes chantournements que le meuble, pour les bordures et pour la silhouette ;

mais la décoration craint le relief et se contente de sortes de gravures simples imitant la passementerie, — des sortes de lanières plates, de peu de saillie et d'une saillie uniforme, encadrant des pointillés, des treillissés, des guillochés. Cependant on rencontre des reliefs de godrons et des creux de cannelures, dont le parallélisme ascendant tourne en spirale autour du bas des vases.



Fig. 12.
Gourde, faïence de Nevers.

Le style Louis XV est une modification de la coquille. Ce n'est plus la coquille géométrisée, conventionnelle, symétrique du style Louis XIV, coquille dont les nervures formaient une palmette et dont l'ensemble dessinait un demi-cercle. C'est la coquille naturelle ou plutôt le coquillage qui amène les imitations des rocailles, des pierres trouées, des madrépores. Il ne faut pas oublier que l'époque voit prédominer les sciences naturelles. L'Histoire naturelle de Buffon commence à paraître en 1749. On publie d'énormes livres de conchyliologie. L'on s'amuse aux curiosités du monde sous-marin. C'est la mode. On fait des collections de toutes ces choses que l'on va sculpter sur le meuble et les lambris, madrépores, coraux, cristallisations, coquillages bizarres. — Tout cela sera le style Louis XV; tout cela se prête mieux aux intérieurs moins solennels. La fortune publique s'émiette. A côté de la royauté, de la noblesse, surgissent les traitants et la bourgeoisie parlementaire. Les maisons se divisent en nombreuses pièces, plus petites que ces grandes salles où on avait froid. La femme prend plus d'importance, se meuble de petits riens, de bibelots. Le meuble se fait mignon et coquet; il diversifie son

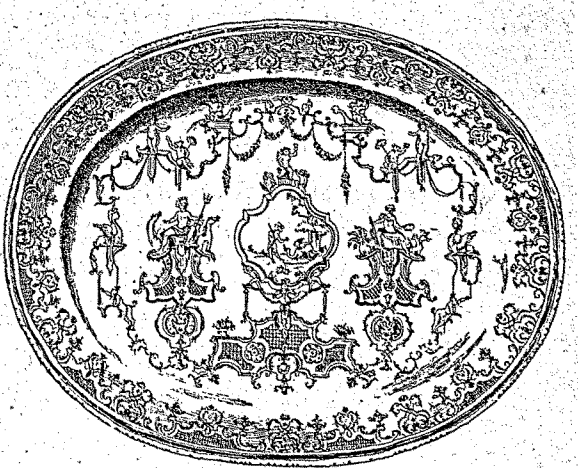


Fig. 13. — Plat de Moustiers.

uniformité antérieure. On crée une foule de meubles nouveaux et de mots pour les désigner. Ces meubles eux-mêmes sont composés d'une multitude de matières, marqueteries de bois, vernis laque, bronze.



Fig. 14. — Figurine de Saxe.

Et puis ce XVIIIe siècle, c'est le triomphe de la porcelaine et la porcelaine, d'origine chinoise jusque-là, apporte avec elle la décoration chinoise et ses grotesques et ses fantaisies sans symétrie. Le peintre Boucher (1704-1770) donne de nombreux modèles de sujets chinois. Il est le Lebrun du Louis XV. La manufacture de Beauvais dépend de lui. Outre les cartons de tapisseries, il peint des dessus de portes, jusqu'à des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs. Ses tableaux ne sont-ils pas d'ailleurs de la décoration? Tout son temps s'inspire de lui ou du moins sent comme lui. L'ornemaniste Jean Pillement (1719-1808) donne dans le chinois et de la façon la plus amusante, pour ses « ornements, parasols, balançoires, baraques (kiosques) », pour « ses fleurs idéales et baroques ». C'est chose chinoise aussi que les meubles où le vernis Martin, du nom de son inventeur Robert Martin, 1706-1765 « vernisseur du Roi », imite les laques du Céleste Empire.



Fig. 15. — Figurine de Saxe.

La rocaille et la pierre trouée ont leur apôtre dans Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), « dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi » et auteur de modèles de tous genres dans le plus capricieux Louis XV, mais avec un certain sentiment de goût et de retenue que l'on reconnaît et apprécie en comparant les bizarreries absurdes des ornemanistes allemands de cet époque[1].

[1] Il est juste d'ouvrir une parenthèse pour Habermann (1721-1796), dont le Louis XV, animé d'une fantaisie mouvementée et légère, reste dans les limites du bon goût. Si Habermann est presque en retard par sa date, le hollandais Janssen a été un précurseur. Vers 1650,

Plus raisonnable que Meissonnier est l'orfèvre Pierre Germain (1722 —?) qui publie, en 1748, un album de merveilleux modèles, aiguières, flambeaux, sucriers, plats, etc. Le style Louis XV n'a rien produit de plus beau que cette argenterie et personne n'a su donner un tel mouvement de désinvolture cavalière aux courbes de ses coquillages de convention, coquilles très tuyautées qu'il plaque sur les reliefs : les dessins de Germain suffiraient à prouver que le style Louis XV est le vrai style de l'argenterie.



Fig. 16. — Candélabre en Saxe.

Nul style n'est plus aisé à distinguer. Deux caractéristiques le marquent : prédominance des courbes en S et absence de symétrie. Si vous faites passer un axe, une ligne droite, par le milieu du motif décoratif, les deux parties latérales ne se répètent point ; il y a quelque chose qui chevauche en biais sur l'axe, quelque chose qui oblique : c'est ainsi que le cartouche Louis XV est presque toujours penché et que, quand il ne l'est pas, il y a toujours un élément décoratif qui trace une diagonale. C'est le seul de tous les styles qui soit dans ce cas. Les contours ne donnent jamais la ligne droite ou l'angle droit. L'angle s'arrondit, la ligne se contourne en S, dans les pieds des meubles, pieds amaigris jusqu'à la fragilité. De cet amour de la ligne serpentine vient la forme dite « violonnée » des spatules dans les cuillers et les fourchettes, et des dossiers dans les sièges.

Les surfaces elles-mêmes s'agitent, se gonflent, se bombent : d'où le nom de style « bombé » que lui donnent les Anglais.

un siècle d'avance, il a publié de merveilleux dessins de rinceaux dont les courbes sveltes en forme de bandes découpées passent les unes derrière les autres, émergent, plongent, portant çà et là quelques gracieuses figurines ou quelque mascaron sans laideur.

L'ornement est touffu de détails ténus, tortillés, déchiquetés, prend ses « motifs » dans le règne minéral ou bien dans le règne végétal, là où il ressemble à ce dernier et en outrant cette ressemblance. L'acanthe qui persiste çà et là, se reconnaît à peine, défigurée, allongée, tordue, trouée.

Le XVIIIe est le siècle de la porcelaine.

Le siècle précédent n'avait connu que la faïence, argile opaque, qui cachait sa pâte fruste sous un émail aux belles couleurs. L'Italie avait ses centres à Faenza, à Naples, à Savone (plats sonores aux formes d'orfèvrerie). Rouen qui travaille d'abord à fond blanc et décor bleu, produit, au XVIIe siècle, de la vaisselle, des vases, des bustes, des fontaines, emploie le rouge œillet, le jaune ocreux, les bleus, les noirs bleus. Le décor est à lambrequins retombant du talus vers le centre du plat; — puis le décor rayonnant à médaillons centraux prodigue les « treillis », souvent avec petits amours. Le Rouen au carquois et à la corne (corne d'abondance bizarre d'où s'échappe une gerbe de fleurs parmi des insectes) est contemporain de Louis XV, époque des bords chantournés des assiettes et des plats. Tout cela c'est la faïence dite « vieux Rouen ». Le Nevers, au XVIIe siècle, s'orne d'arabesques et de fleurs, le tout en blanc sur beaux fonds bleus. Le Marseille fleurit surtout au XVIIIe siècle, donne dans la rocaille, avec les camaïeux d'abord bleus et violets, puis roses, modèle de la vaisselle en forme de coqs, d'oiseaux etc.; les fleurs sont plus délicates, plus fines, que dans le Strasbourg dont la manufacture produit des faïences où dominent les rouges et les verts, où le relief intervient, où les couleurs sont « chatironnées » c'est-à-dire qu'elles sont cernées d'un trait noir. Le Moustiers (seconde moitié du XVIIIe siècle) est reconnaissable à ses décorations à petits personnages, genre Bérain, en bleu doux sur fond blanc. Le Sinceny imite le Rouen, puis le Strasbourg et se décore de scènes à personnages.



Fig. 17. — Vase de Sèvres.

La faïence italienne a ses centres du siècle précédent. A Savone, près de Gênes, la décoration, uniformément bleue, consiste en camaïeux et en bouquets. Ces décors bleus sont la caractéristique de Delft, en Hollande, centre de céramique établi dès 1614, pour imiter le genre des « porcelaines des pays lointains », c'est-à-dire le décor chinois. Le Delft avec sa pâte au blanc doux, avec sa glaçure brillante, sa sonorité, est au premier rang dans la céramique de l'Europe.



Fig. 18. — Camée de Wedgwood.

La porcelaine (argile blanche et transparente) venait d'abord de Chine, et était estimée moins en raison de ses qualités de pâte et d'ornementation qu'à cause des propriétés qu'on lui croyait pour révéler la présence du poison. Le secret de fabrication était inconnu en Europe. La collaboration de deux sortes de chimistes demi-fous, Botticher et Tschirnhaus, aboutit d'abord, en cherchant la porcelaine, à une sorte de grès rouge (1704). Un hasard de roues embourbées, d'argile blanche trouvée et employée à poudrer la perruque de Botticher, fournit le kaolin et crée la porcelaine européenne. Botticher (1710) a le titre de Directeur de la nouvelle fabrique de Meissen près de Dresde, d'où le nom de Meissen, puis de Saxe donné à la porcelaine qui sort de la manufacture mystérieuse, où tous, directeur et ouvriers, sont gardés à vue de peur de divulgation. Précautions vaines ! Vienne eut le secret, les Hannong de Strasbourg le retrouvèrent. Le Saxe a produit de la vaisselle de tout genre, de toutes formes et de très jolies statuettes émaillées au naturel avec costumes parsemés de fleurettes. Partout se fondent des manufactures sous la protection des rois ou des princes. La manufacture de Chelsea en Angleterre date de 1730 environ et imite Saxe. Celle de Berlin est de 1743 ; celle de Buen-Retiro, en Espagne, de 1760. Un ouvrier échappé de Meissen avec le secret avait permis de fonder la manufacture de Vienne (1720, dans un style plus calme et plus froid que le Saxe et analogue à celui de Sèvres).

La France ne connut que tard la vraie porcelaine, c'est-à-dire la porcelaine à pâte dure, non rayable au couteau. La pâte tendre n'a point les qualités « utiles » de la pâte dure, mais, grâce à sa moindre résistance, semble boire les couleurs, donne à la décoration peinte une profondeur, une douceur que n'a point la décoration qui semble plaquée, appliquée comme une décalcomanie sur la dure. La pâte tendre est plus laiteuse de ton, moins vitreuse que l'autre.

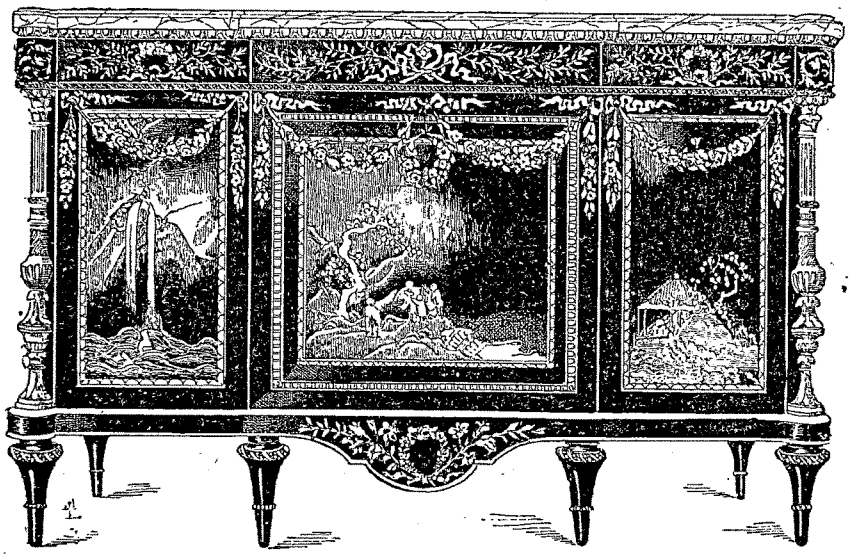


Fig. 19. — Commode Louis XVI.

La fabrique de Saint-Cloud (1695-1773) a fabriqué de la pâte tendre (fréquents camaïeux bleus avec trait noir) ; de même Chantilly qui décorait bleu sur blanc et marquait d'un cor de chasse, de même Mennecy, de même Arras, Sceaux, Bourg-la-Reine et quelques-unes des fabriques étrangères nommées plus haut.

La manufacture de Vincennes, fondée en 1740, devenue manufacture royale en 1753, fabriqua de la pâte tendre et fut célèbre pour ses fleurs dont en 1748 on offrit un bouquet à la Reine et dont Mme de Pompadour se fit faire un jardin où étaient dissimulées des fioles à parfums. On se trouva à l'étroit à Vincennes et on émigra à Sèvres (1756) dans l'ancienne habitation de Lulli. Le Vincennes devint le Sèvres, seule manufacture à qui le Roi permit les dorures. On continua la fabrication de la pâte

tendre jusqu'en 1769. De 1769 à 1800, on fabriqua de la tendre et de la dure. En 1800 on abandonna complètement la pâte tendre. Botticher avait pu faire de la porcelaine dure parce qu'il avait du kaolin. On en trouva des gisements à Alençon et à Saint-Yrieix ; un rapport fut fait à l'Académie (1769). La fabrication de la pâte dure commença.



Fig. 20. — Boudoir de Marie-Antoinette.

Vers la fin du XVIIIe siècle, le céramiste anglais Wedgwood (1730-1795) produira de gracieux bas-reliefs de style antique, se détachant en blanc mat sur un fond de couleur bleue ou noire. Ce sont des sortes de camées ornant la panse des vases ou formant des médaillons isolés. Flaxman, le sculpteur, lui fournit les modèles en s'inspirant des peintures des vases grecs. Wedgwood, Flaxman, c'est l'esprit de l'antiquité, c'est le style Louis XVI.

En fait le style Louis XVI a commencé avant Louis XVI et ne finira point avec lui. Il est une réaction contre l'abus des courbes et de l'absence de symétrie qui dominaient le Louis XV.

Deux influences marquent son origine.

Cochin (1715-1790), dessinateur au cabinet du roi, publie son Voyage en Italie (1773). Les ruines d'Herculanum et de Pompéi, découvertes en 1713 et en 1755, furent l'objet de publications qui ramenèrent l'attention

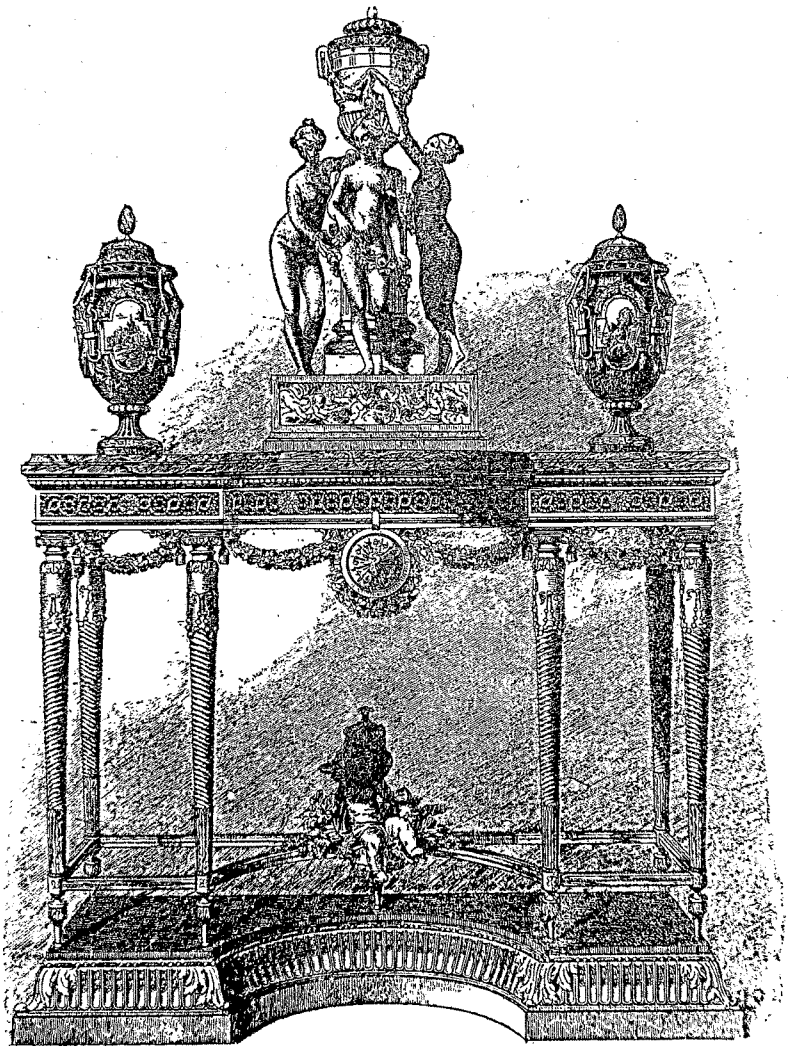


Fig. 21. — Console de Marie-Antoinette.

et le goût publics vers l'antiquité : il s'agissait non plus seulement de beaux-arts, mais aussi d'objets usuels, d'art décoratif. Déjà, du temps de Mme de Pompadour, le style Louis XVI existe et lutte avec le Louis XV finissant.

L'architecture se transforma et les ornements que l'art décoratif lui emprunte se modifièrent.

Les ornemanistes publient des modèles « dans le goût antique », « à l'antique » et même « à la grecque ». L'orfèvre Babel délaisse le Louis XV pour le Louis XVI. La même nouveauté se fait sentir dans les gravures

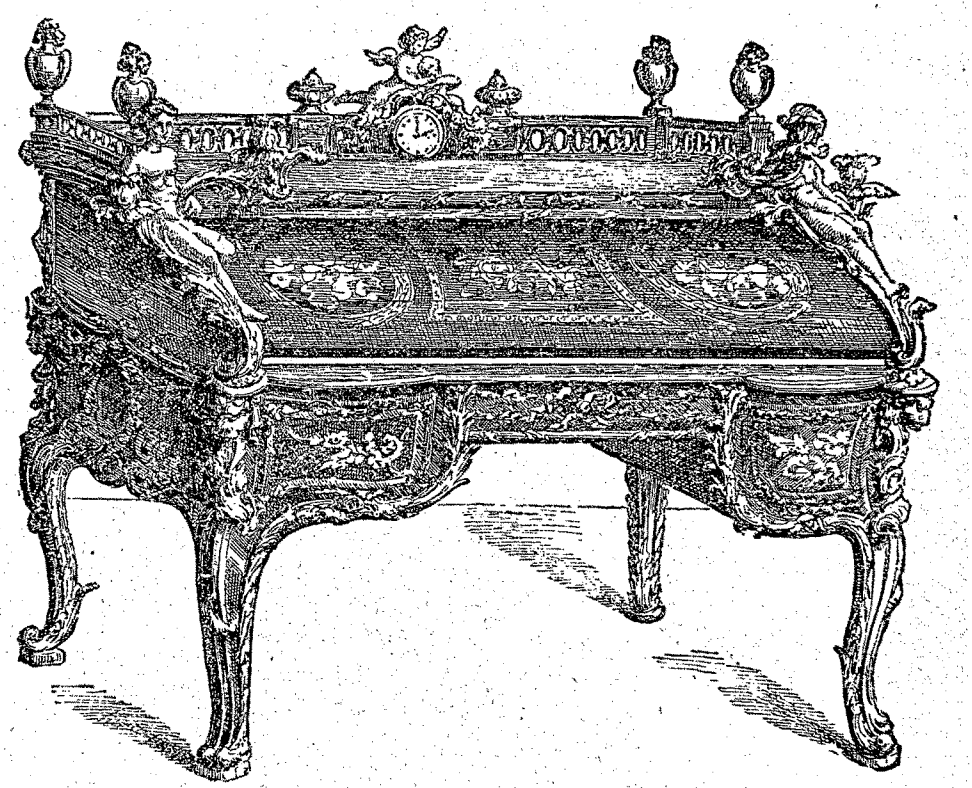


Fig. 22. — Bureau du roi Louis XV, par Riesener.

d'Eisen. Ces ornemanistes sont nombreux. C'est Delafosse (cheminées, vases, trophées, cartels, cartouches, tables, flambeaux); c'est Delalonde (lambris, encadrements, plafonds, meubles, etc.); c'est Salembier, c'est Ranson qui fournissent surtout des modèles aux étoffes lyonnaises, Ranson avec ses jolis bouquets de fleurs et de fruits, Salembier avec ses arabesques mêlées de rinceaux. Les « trophées » et les « nouveaux ornements » de Marillier sont la grâce même : c'est le Louis XVI tout entier, ses guirlandes aimables et ses petits Amours.

Dans l'ornementation de cette époque, ce que la ligne droite aurait

d'un peu froid est tempéré par les éléments décoratifs pastoraux. C'est comme une idylle. C'est le moment des « amants de la nature », d'*Estelle* et de *Némorin*, de *Gessner*, de *Berquin*, de la *Nouvelle Héloïse*, de *Paul et Virginie*, le moment des « bergeries », de « Trianon ». En 1768, le dauphin met la main à la charrue. On encourage l'agriculture. Comme prix d'un concours, un curé donne une médaille, un bouquet de fleurs et un ruban ; mettez médaillon au lieu de médaille et vous avez les caractéristiques.

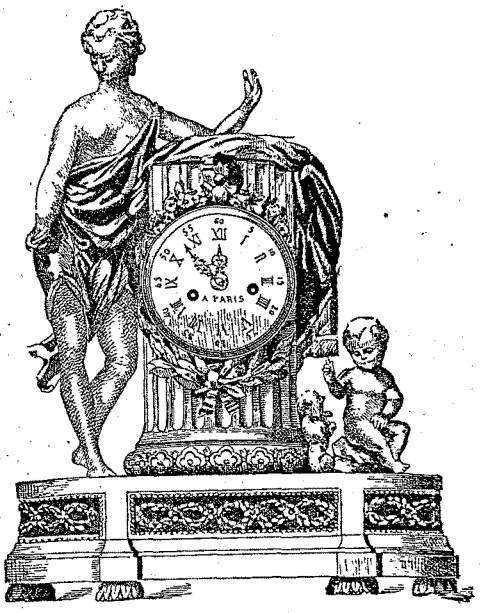


Fig. 23. — Pendule Louis XVI (Versailles).

La symétrie revient, — la ligne droite aussi.

L'architecture fournit les ensembles du meuble et nombre des ornements. Les moulures se composent de petits motifs, petits oves, fils de perles. Les encadrements sont ou carrés ou rectangulaires avec l'allongement horizontal : les coins de ces encadrements sont ou échancrés ou au contraire à crossettes avec une petite rosace. La forme ovale est fréquente dans les intérieurs d'encadrements, dans les médaillons, dans les dossiers de fauteuils, dans les urnes. Les cannelures étroites et parallèles forment des bandes horizontales ou agrémentent le contour des socles ou des pieds de meubles, pieds qui sont droits, en forme de colonnettes, et portent sur un sabot en forme de toupie. La pomme de pin se dresse au haut des récipients, sur les coins du dossier des fauteuils.

Les attributs caractéristiques sont antiques (comme le thyrse, le carquois, les flèches, la lyre) ou champêtres (comme les pipeaux, râteaux, faucilles, houlettes, chapeau de bergère). Partout des gerbes de blé, des fleurs des champs : surtout des fleurs et des fruits en grappes. Puis çà et là, les colombes, les torches enflammées, les amours, le perpétuel nœud de ruban, léger, soutenant les médaillons à sujets antiques

ou amoureux (médaillons de métal ou médaillons de Wedgwood).

Cette amabilité paisible se retrouve dans les couleurs et dans les matières. Le bois, parfois doré, est le plus souvent peint de couleurs gaies et claires, mais qui laissent au meuble son aspect de solidité. C'est le temps des céladons, tons où le blanc est légèrement teinté non de vert seulement (comme on le dit), mais de bleu, de rose, de toutes les couleurs. Le métal lui-même se fait moins farouche par le velouté de sa merveilleuse dorure au mat. Dans les pendules (où de gracieuses figures se groupent près des cadrans) le marbre est presque toujours le marbre blanc.

Les étoffes se raient de petites bandes verticales entre lesquelles s'espacent régulièrement de petits bouquets de fleurettes. Les tons sont gais sans fadeur.

Les marqueteries, elles aussi, sont dans des colorations douces, en harmonie avec les sujets pastoraux. Beaucoup de losanges pour les fonds. L'acajou, le grand calomnié, est en vogue. Il est alors relativement récent; les Anglais l'ont connu et employé les premiers. Il est rare et très cher.

Deux grands artisans-artistes représentent le style Louis XVI, un ébéniste et un orfèvre.

Riesener (1734-1806) fut le fournisseur de Marie-Antoinette.

Élève d'Oeben (ébéniste du roi Louis XV), Riesener est l'auteur du merveilleux bureau à cylindre, signé et daté 1769 (bureau qui est au Louvre). Ce meuble avec ses superbes marqueteries et ses bronzes inimitables suffirait à démontrer l'apparition du style Louis XVI sous Louis XV. Sans doute les pieds et les contours des tiroirs, la ligne d'entrejambe, ont la courbe, mais la galerie basse qui court au haut, les vases, la pendule, les nœuds de ruban, l'esprit et les tons dominants des marqueteries sont de pur Louis XVI. Le Mobilier National possède d'autres meubles, œuvres de cet artiste.

Gouthière (mort vers 1806) travailla pour Riesener. Il fut chargé, avec ce dernier et Clodion, de décorer le château de Luciennes, propriété de Mme Dubarry. Dans les bronzes de Gouthière, ses candélabres, ses pendules, ses appliques, l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer du talent de la composition imaginée ou de l'habileté d'exécution.

Le style Louis XVI se continuera en fait sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Le style Empire n'est qu'une de ses modifications.

Les Arts sous la Révolution et l'Empire.

On peut dire de l'art ce qu'on a dit de l'éloquence : le but est triple, — instruire, plaire, émouvoir. De même que certains orateurs réussissent mieux dans l'un des résultats que dans les autres, de même l'art de certaines époques. Sous Louis XV, l'idéal avait été de plaire.

Mais, dès 1750, une préoccupation de sentimentalisme se manifeste : on s'adresse à la sensibilité. C'est la période préparatoire, de ce qui triomphera surtout avec Louis XVI. Puis l'art double son but : il n'est plus seulement avide d'émouvoir, il veut émouvoir et instruire : il se fait moralisateur, éducateur, civique même. Comme l'antiquité lui offre les plus beaux exemples de patriotisme, c'est dans l'antiquité qu'il puise ses sujets jusqu'au moment où l'épopée impériale lui fournit une ample matière.

Donc trois périodes nettement déterminées et qui se suivent dans un ordre des plus logiques.

L'antiquité était d'ailleurs à l'ordre du jour. Les fouilles qui ont exhumé Herculanum et Pompéi datent de la première moitié du XVIIIe siècle, mais les publications, qui en vulgarisèrent les résultats et leur permirent d'influer sur le goût public, ne s'éditèrent que plus tard. Boucher, sur la fin, comprit que le courant allait ailleurs et que son règne était fini : aussi est-ce chez Vien qu'il envoya son jeune parent, David.

Ce n'était pas inutilement que l'on s'était tourné vers le portrait : il y avait là des qualités de vérité, de sincérité, de naturel que l'art devait gagner avant de se lancer dans les abstractions de l'enseignement par le pinceau ou par le ciseau. La sculpture aussi et de la même façon, grâce à Houdon, se fit plus forte, plus vivante. La peinture reconstitua par un effort de l'esprit une antiquité qui fut et ne pouvait qu'être un peu factice. Le mal n'était point grand, puisque ce n'était point un

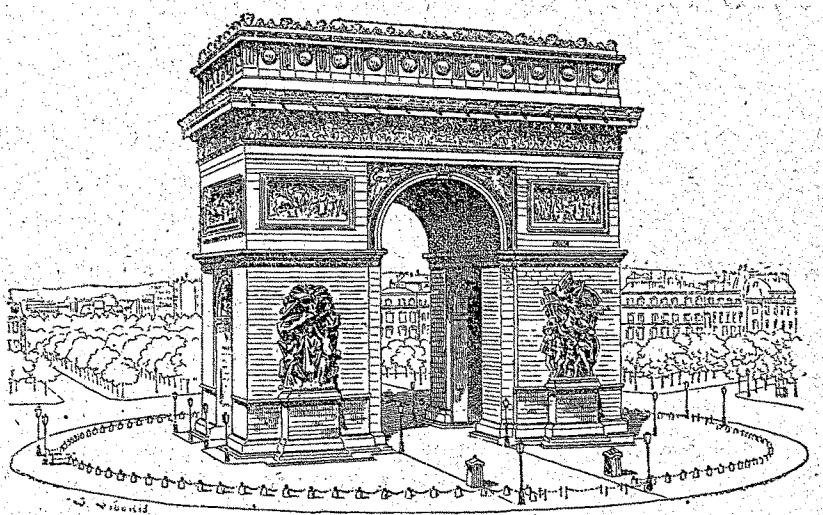


Fig. 1. — L'Arc de Triomphe de l'Étoile.

art documentaire de restitution historique que l'on entendait créer, mais un art d'instruction morale.

A la place du déshabillé précédent, la peinture affronta la représentation du nu franc, moral dans sa franchise. En ce sens encore, ce fut un retour à la nature, Cette nature, on la chercha dans l'étude incessante du modèle, dans « l'académie ». On la chercha aussi, non dans la peinture récente qui s'en était éloignée, mais dans la statuaire antique. De là un péril, une importance donnée à la ligne un peu au détriment de la couleur. C'est qu'aussi bien la couleur est l'élément sensuel, physique, tandis que le dessin est une création de l'esprit et devait être la première chose pour cet art qui parlait plus à l'esprit qu'aux sens, ou du moins ne s'adressait aux sens que pour parler à l'esprit.

Ce qui tendrait à prouver qu'il y eut là quelque chose de voulu et de

systématique, c'est que, dans le portrait, le procédé n'est plus le même : la couleur prend plus d'importance, ne semble point sacrifiée. On n'a qu'à comparer les portraits de David à ses tableaux héroïques.

Les architectes eux-mêmes s'avisèrent de vouloir instruire, ambition peu justifiée pour l'architecture. Nous ne parlons pas des monuments commémoratifs qui, récompense, sorte de gloire tangible, étaient un indirect encouragement au mérite et à la vertu (arcs de triomphe, colonne) ; ce n'est point dans les édifices subsistants qu'il faut chercher

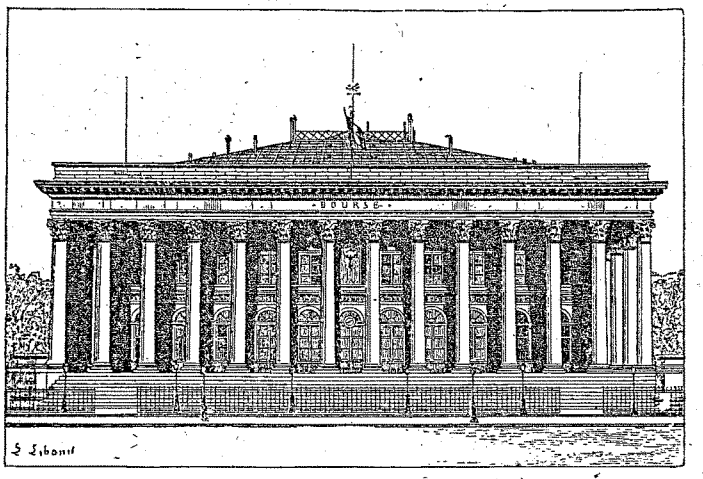


Fig. 2. — Brongniart : La Bourse.

cette curieuse inquiétude. Dans les projets exposés aux Salons d'alors, on voit poindre cette usurpation de l'abstraction sur le concret : ce n'est point tout à fait une leçon que donnera l'édifice, mais il sera un symbole et cela jusqu'à une bizarrerie amusante, comme celle de ce palais pour un cosmopolite, palais en forme de demi-boule qui au centre d'un bassin se réfléchissait dans l'eau, donnait l'illusion d'une sphère. Sur cette boule des ouvertures disposées comme les constellations célestes servaient de fenêtres. Ces exceptions sont l'outrance personnelle d'un état d'esprit général.

L'art de bâtir, pendant cette période qui succéda à celle du style Louis XVI, fut sauvé par ses dons de force, sobre et sévère, et par l'admiration du temple antique. Le monument fut « héroïque ». La construction privée ressemble à un temple ou à un théâtre. La grâce enfantine fait

place à la gravité virile. Le quartier de la Chaussée d'Antin, quartier neuf, voit s'élever de nombreux hôtels dans un style nouveau et dont la



Fig. 3. — J.-B. Regnault : Éducation d'Achille.

plupart sont dus à Ledoux (1736-1806) qui fera plus tard (1782) les pavillons des *Barrières de Paris*. Que reste-t-il de tout cela ! Hôtels de Montesson, de Montmorency, Hocquart, hôtel célèbre de la danseuse Guimard, hôtel qu'on appelait le Temple de Terpsichore (1770-1772) ?



Fig. 4. — David : Les Sabines.

Ledoux avait dessiné les plans de l'hôtel Condorcet, rue Chantereine, hôtel historique où fut combiné le 18 brumaire. Certains quartiers portent ainsi leur date, — tel le quartier du Caire (construit et baptisé en 1799) avec le style égyptien qui rappelle l'expédition d'Égypte.

L'architecture publique, dans sa période préparatoire, lorsque le style Empire va venir, peut offrir pour types *Saint-Philippe-du-Roule* (1769-1784) par Chalgrin, et l'*Odéon* (1778-1782) par M. J. Peyre (1730-1788) et Ch. de Wailly (1729-1798) : c'est la même tendance (moins justifiée dans le théâtre) de sobriété, de sévérité froide. Les *Barrières* de Ledoux sont dans la même note.

L'Empire, le style Empire tout entier aussi bien que l'architecture, tout cela tient dans les deux noms fraternellement associés de Percier et de Fontaine. Les difficultés de leurs débuts contribuèrent à cette influence. Percier (1764-1838), à son retour d'Italie où il avait séjourné sept ans, fut réduit pour vivre à donner des dessins, des modèles, pour meubles et ameublement : tout le style Empire est dans ces albums, de là il sortira. Fontaine (1762-1853) va à Londres et, pendant plusieurs années, y gagne sa vie en dessinant des modèles de tentures et de papiers peints. Un instant séparés, les amis restèrent dorénavant unis dans leurs travaux [1]. Un incident décisif lie leurs noms à celui de David. Une restauration qu'ils venaient de terminer heureusement, — celle de l'*Hôtel Chauvelin*, rue de la Victoire, suscita la curiosité des voisins. Madame Bonaparte vint, qui voulut complimenter les auteurs : David les présenta. Ils furent chargés des travaux de la *Malmaison*. Dès ce moment, moins encore par leurs œuvres bâties que par leur direction et leur inspiration, ils dominèrent le style empire.

L'*Arc de triomphe* de la place du *Carrousel* (1805-1808), si bien adapté comme proportions aux bâtiments qui l'entouraient, était le portique d'entrée des Tuileries. Percier et Fontaine, dans cette imitation élégante de l'arc antique de Septime Sévère (qui est plus grand), mirent la nouveauté de colonnes de marbre à chapiteaux de bronze; au-dessus de la corniche, dans l'axe de chacune d'elles, se dresse en pied la figure d'un soldat de l'Empire. Sur les faces, des reliefs rappellent les guerres. L'arc

[1] Sauf pour la *Chapelle expiatoire*, œuvre du seul Fontaine.

de triomphe portait le quadrige avec les chevaux de Saint-Marc (remplacé par un *quadrige*, œuvre de Bosio).



Fig. 5. — Gérard : Bélisaire.

La *colonne Vendôme*, œuvre de Gondouin (1737-1818) et de Lepère (1761-1844), inaugurée en 1810, est une imitation de la colonne Trajane. Son fût est revêtu de plaques de bronze se déroulant en une spirale de

273 mètres, sur laquelle les hauts faits de l'Empire sont représentés avec les costumes du temps. L'*Arc de triomphe de l'Étoile* ne peut guère permettre de juger l'architecture impériale. Les remaniements, les modifications du plan primitif pendant les 30 ans environ qui se sont écoulés entre la pose de la première pierre et l'achèvement, en font un monument peu typique. Raymond (1742-1811) et Chalgrin (1739-1811) eurent l'idée première (1806), qui comportait des colonnes [1]. C'est le plus grand arc de triomphe du monde (49 m. 80 de haut). L'effet est imposant : la simplicité de masse et la situation merveilleuse y contribuent; mais l'importance prise par le *Départ* de Rude l'est un peu aux dépens du monument [2].

La peinture, vers la fin du règne de Louis XVI, fut une réaction contre le factice de l'école de Boucher. Cette réaction fut le résultat de deux efforts distincts, alliés pour un moment seulement. Pour certains il s'agissait de reprendre la chaîne rompue, de revenir à la peinture « sérieuse », à ce qu'on appelait la « grande peinture » sous Louis XIV. Ceux-là avaient souffert de la vogue qui allait ailleurs et contre laquelle ils protestaient. Ils subsistent du temps de David [3], et même, après David, leurs continuateurs reviendront sur l'eau, constitueront l'art officiel. A côté de ces classiques d'alors et unis à eux contre le style de Boucher, étaient ceux que, nous, nous appelons aujourd'hui les classiques et qui étaient révolutionnaires à un double point de vue, — par le retour à la nature, au nu vrai — et par l'ambition de fonder un art qui enseignât, qui moralisât (d'où les sujets grecs et romains).

Cette nature vraie, on l'étudia en elle-même, générale, — sur les

[1] Goust resta chargé des travaux en 1811. De 1813 à 1823, le chantier fut abandonné. Goust reprit jusqu'en 1829 avec Huyot qui, seul jusqu'en 1831, fut remplacé par Blouet qui acheva (1837).

[2] La *Madeleine*, commencée en 1764, modifiée en 1777, destinée par Napoléon à être un Temple de la Gloire, conception réalisée par B. Vignon (1762-1829), bientôt changée en église expiatoire par Louis XVIII, occupa soixante-dix-huit années et n'a point trop souffert dans sa belle unité. La *Bourse* (1808) de Brongniart (1739-1813) est dans le même goût antique.

[3] On n'a qu'à consulter les livrets des Salons, Les titres des tableaux suffisent à montrer la persistance du courant ancien sous le courant nouveau. Il y eut, de 175 à 1810 et plus tard, des peintres qui continuèrent à choisir leurs sujets, à composer à traiter avec les idées vieilles de cent ans.



Fig. 6. — Gros : Les Pestiférés de Jaffa.

modèles vivants, par les « académies », — particulière dans le portrait.

Les contemporains de David lui opposèrent d'abord J.-B. Regnault. Il y a là quelque chose qui étonne, les renommées n'étant pas restées égales, et qui étonne aussi après réflexion, parce qu'on ne saisit pas d'opposition possible entre deux artistes que le même idéal semble inspirer.

Regnault (1754-1829) paraît avoir eu davantage le sens de la grâce féminine (ses *trois Grâces*, 1799, salle La Caze, Louvre ; *Socrate venant chercher Alcibiade chez Aspasie*, 1791). En outre, si l'on se reporte en 1783 date du beau tableau l'*Éducation d'Achille par le Centaure*, si l'on songe que David, à ce moment, n'est que l'auteur du *Bélisaire mendiant* reconnu par un de ses anciens soldats, on conçoit qu'on ait pu donner au David d'alors un rival en Regnault et même un rival supérieur.

David (1748-1825) est David dans le fameux *Serment des Horaces* (1785), dans la *Mort de Socrate* (1787) et dans le *Junius Brutus* à qui l'on rapporte les corps de ses fils qu'il a condamnés (1787). C'est là le David héroïque, classique. L'*Intervention des Sabines* (1799) et le *Léonidas aux Thermopyles* (1814) rentrent dans cette première manière, — manière différente autant par le mode de conception que par le travail du pinceau. S'il fallait ici comparer David à quelqu'un, c'est à Poussin. Cette analogie, cette similitude n'est nulle part plus frappante que dans le *Junius Brutus*, chef-d'œuvre méconnu, une des plus fortes conceptions, une des plus pleines de pensées, le digne pendant du *Testament d'Eudamidas*[1]. On a dit que c'était de la peinture sculpturale, que l'artiste en avait pris l'habitude dans l'étude constante des antiques à Rome : on a parlé de « bas-reliefs peints ». La peinture, en se détachant volontairement du milieu contemporain, en empruntant à l'antiquité profane une sorte de religion laïque de la vertu, devait par là même, en entrant dans le domaine des idées générales, se rapprocher de l'idéal de la sta-

[1] *Pâris et Hélène* (1787) dut être une réponse aux partisans de J.-B. Regnault. Le peintre y visait à la grâce, prouvait qu'il en était capable comme son rival. Hersilie et les petits enfants (des Sabines) feront la même preuve. Dans le fond de *Pâris et Hélène*, on voit les cariatides de Goujon. L'anachronisme est précieux et montre que, dans les sujets antiques, l'art ne voyait point une occasion de restitutions archéologiques : l'art enseignait, ne renseignait pas.

tuaire. Ces inoubliables figures de héros ne sont point que des merveilles de dessin, de vérité, d'attitude et de mouvement avec un parti-pris visible de noblesse et de grandeur. La sobriété de couleur, par cela seul qu'elle est systématique, conserve, entre les tonalités, les proportions et les rapports vrais de tons locaux et de clair-obscur.

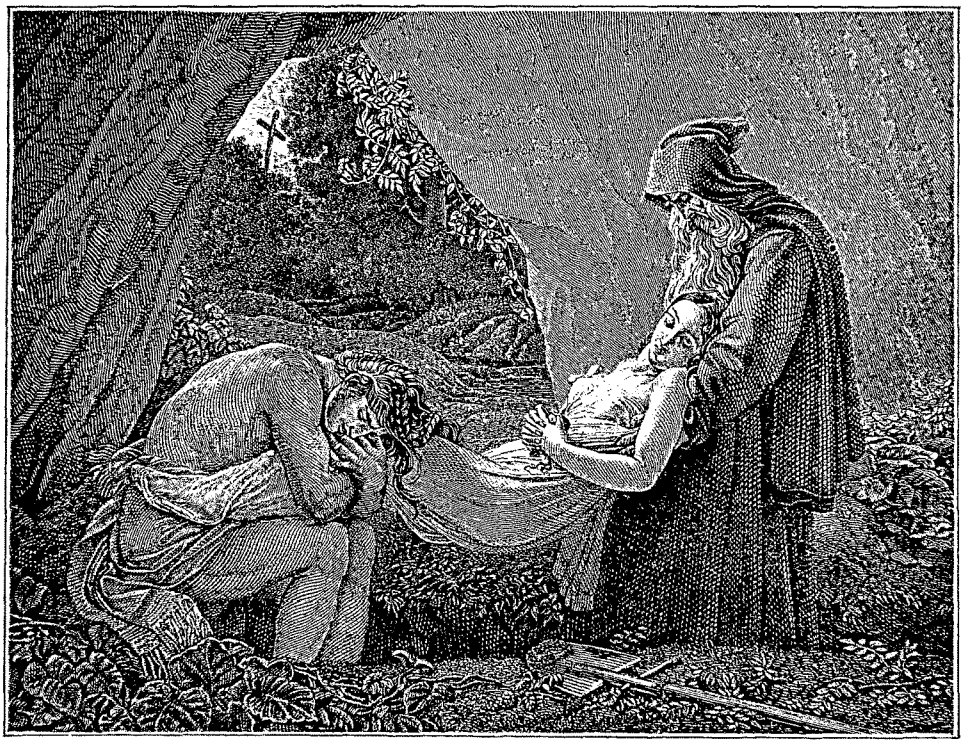


Fig. 7. — Girodet : Funérailles d'Atala.

A côté du David gréco-romain était le David portraitiste. Dans les célèbres portraits de *Pécoul*, de *Mongez*, de *Mme Récamier*, de *Pie VII*, de la *Comtesse Dillon* (Amiens), le pinceau, ailleurs abstrait, si l'on peut dire, et philosophique, lutte victorieusement avec la réalité concrète et avec toutes les particularités qui la composent. Le *Pécoul* est des premiers temps, le *Pie VII* est de 1805, la *Comtesse Dillon* de 1810. Ce qui démontre absolument que le style adopté pour les toiles héroïques, comme pour les toiles officielles plus tard, était voulu, prémédité, raisonné, le travail matériel n'est plus le même ; on dirait d'un autre artiste ; la pâte se fait plus grasse, plus riche, plus profonde.

Le David « impérial », dans ses immenses toiles du *Couronnement* de Napoléon (1808) et de la *Distribution des aigles* (1810), montrait à la foule les illustrations du jour, les personnages connus d'elle, groupés autour de l'Empereur. A la curiosité excitée par l'effigie du conquérant se joignait la curiosité éveillée par la grandeur du spectacle et par la reconnaissance des hommes dont on se répétait les noms. D'un côté l'apparat grandiose de cérémonies officielles, de l'autre le détail des ressemblances individuelles cherchées. Les tableaux de David en ce genre restent de belles pages et l'effet produit par le *Couronnement*, à l'exposition rétrospective de 1889, est là pour témoigner qu'elle n'ont pas vieilli et n'ont rien perdu de leurs qualités de puissance magistrale. Quelques attitudes théâtrales (surtout dans la *Distribution des aigles*) sont justifiées par les tendances déclamatoires de l'époque ; mais il est à noter que la critique d'alors fit ces mêmes reproches[1].

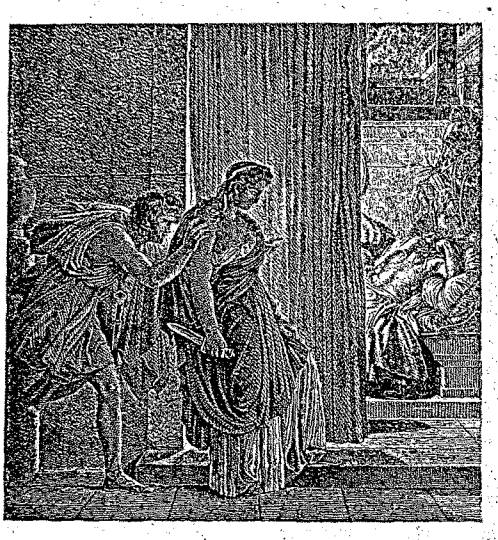


Fig. 8. — Guérin : Clytemnestre.

De David est issue l'école française du XIXe siècle. Vincent (1746-1816), — maître de Heim, d'Horace Vernet, de Picot, sort de l'atelier de Vien comme J.-B. Regnault, maître de Robert Lefebvre[2], de Guérin, d'Hersent, de Boisselier, — comme David, maître de Drouais, Gérard, Girodet, Léo-

[1] L'esquisse du *Serment du Jeu de Paume*, avec les têtes peintes, est un précieux document : on y saisit sur le fait la marche du travail, — et aussi la variété des attitudes, la beauté et la probité du dessin (le nu avant l'habillé), la fraîcheur de palette dans ces visages aux tons transparents, aux ombres vivantes. — La *Mort de Marat* est une œuvre de fougue, un David autre. « Celui-là, je l'ai peint avec le cœur! » disait-il. L'ancien maratiste, l'ancien robespierriste, devait, comme beaucoup, devenir napoléonien. En 1816, il fut rayé de l'Institut et de la Légion d'honneur par Louis XVIII comme régicide (ayant voté la mort de Louis XVI). Il se réfugia à Bruxelles où il devait mourir. Presque septuagénaire, il y fonda une école qui devait être l'école belge.

[2] Robert Lefebvre (1756-1831) a été un des deux ou trois portraitistes les plus renommés de l'Empire.

pold Robert, Isabey, Granet, Pagnest, Gros, Ingres, Abel de Pujol. Gros, chargé de l'atelier pendant l'exil de David, formera Paul Delaroche. Ingres aura, parmi ses élèves, Flandrin. Le paysage avec Corot naît de Bertin. Delacroix, comme Cogniet, Ary Scheffer, Géricault, a reçu les leçons de Guérin.



Fig. 9. — Prud'hon : La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.

Drouais (1763-1788) mourut à vingt-cinq ans, laissant plus que des espérances avec sa *Chananéenne* et son fameux *Marius à Minturnes* (Louvre).

Au Salon de 1795, le « *Bélisaire* » de Gérard (1770-1837) avait été une révélation. Le sujet déjà traité par David (1783) était traité avec plus de simplicité de composition. Au lieu d'une scène (*Bélisaire mendiant reconnu par un de ses anciens soldats*), une figure, deux figures, *Bélisaire sur un chemin désert*, se guidant avec un bâton et portant sur l'épaule l'enfant qui lui servait de guide et qu'un serpent vient de mordre

au pied. Gérard était plus touchant que son maître. Il resta l'apôtre de la grâce jeune, adolescente, naïve dans *Psyché et l'Amour* (1798) et dans *Daphnis et Chloé* (1824) : il atteint à la grandeur dans sa *Sainte Thérèse* en extase, agenouillée contre un pilier (1827). Il reste un peu lourd dans le genre militaire (la *Bataille d'Austerlitz*, achevée en 1810). Les sujets changèrent lors du retour des Bourbons. Gérard (1817) représenta l'*Entrée de Henri IV* en une belle toile bien composée, bien mouvementée (Versailles, réduction au Louvre). Le *Charles X* et *Isabey et sa fille* sont de beaux portraits.

Gros (1771-1835), original et indépendant, fut très attaché à David qui, lors de son bannissement, le chargea de la direction de son atelier. Dans son *Pont d'Arcole* (1796), dans les *Pestiférés de Jaffa* (1804), dans *Eylau* (1807), *Aboukir*, il est vigoureux jusqu'à la violence. Le succès des *Pestiférés* fut tel au Salon que la toile fut couverte de couronnes par le public et que les artistes y déposèrent une palme. On offrit un banquet à l'auteur et Girodet y lut une ode en son honneur. Gros est le plus personnel parmi les peintres de l'école. Sous son pinceau, les événements contemporains prennent un caractère épique. La sûreté de son dessin sauve l'outrance de ses musculatures. Sur le tard, il voulut changer, s'adapter aux idées nouvelles. Dans *François Ier et Charles Quint visitant Saint-Denis*, on sent ces tendances. On reprocha à l'artiste son changement de manière. Sensible aux critiques, il se noya de désespoir.

Girodet (1767-1824) qui ajouta à son nom celui de Trioson, son tuteur et père adoptif, est proche du Gérard de *Psyché* et de *Daphnis*, avec quelque chose de plus ferme pourtant. *Endymion* (1792), endormi sous un rayon de lune, est moins célèbre que l'*Atala mise au tombeau*. Girodet, qui fut un illustrateur renommé, fait ici de l'illustration peinte et emprunte à la littérature. Chateaubriand est en ce temps-là le grand inspirateur, ainsi que les poèmes d'Ossian (le romantisme en sortira). La scène du *Déluge*, qui remporta le premier prix au concours décennal, est un fait divers poignant, terrible, pénible même où l'on ne peut nier les qualités de composition et de dessin, mais que l'on ne saurait préférer aux *Sabines*, comme l'ont estimé les juges de 1810. Girodet fait penser à Gérard ailleurs, ici il fait songer à Guérin[1].

[1] De Girodet : *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès.*

Guérin (1774-1833) l'un des quatre G, comme on disait alors (Gérard, Girodet, Gros, Guérin), est un dramaturge. Il l'est jusqu'au théâtral. Il

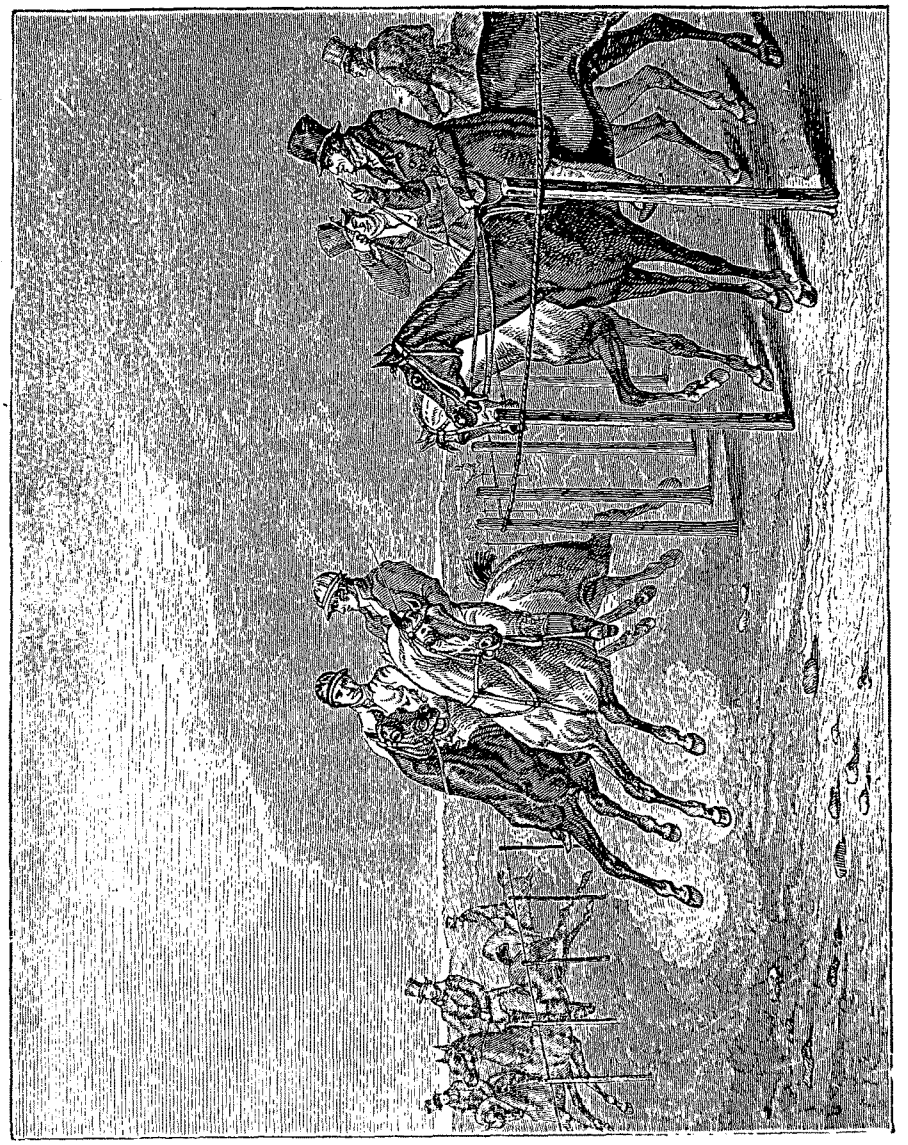


Fig. 10. — Carle Vernet : La Course.

met en scène. Son *Retour du Proscrit* (1799) emprunta une partie de son prodigieux succès aux circonstances politiques (les émigrés). *Andromaque et Pyrrhus* est l'illustration d'un dialogue qu'on devine : c'est la tragédie de Racine en couleurs. Dans *Clytemnestre*, la lumière elle-même

se fait mélodramatique. Dans une pièce éclairée que masque un rideau rouge, Agamemnon dort, tandis qu'au premier plan Clytemnestre, l'œil fiévreux et fixe, hésite encore à frapper du poignard, malgré les conseils d'Égisthe. Guérin est déjà un romantique, par la préférence pour tel genre de sujets, par le sens de son interprétation, par ses effets de couleurs. Il reste classique par le dessin.

A mesure qu'on s'éloigne de la Révolution, l'art perd de plus en plus ses tendances moralisatrices. Cela est visible dès 1798 avec *Psyché et l'Amour* de Gérard. C'est probablement par là que Regnault sembla moins « fort » que David. Prud'hon (1758-1823) est un indépendant, un isolé, un égaré même. Son style (un des plus reconnaissables) est en retard : c'est le style de 1760-1770 : c'est du Boucher qui serait du Louis XVI. Il est caractérisé par la grâce enfantine, un sentiment exquis de l'amabilité bienveillante dans l'expression, quelque chose de « chat » dans ses grands yeux et ses nez courts, une antiquité à lui, — adolescente. Ancien dessinateur de vignettes, d'adresses de marchands, il est avant tout le décorateur qui cherche à plaire. Son *Christ en Croix* (1822), sa *Justice poursuivant le crime* (1808) dramatique, impressionnante (où le corps d'Abel met de la tendresse apitoyante), ses divers portraits (celui du *Roi de Rome*), son plafond de la salle Phidias (Louvre, *Diane implorant Jupiter*) ont des qualités de force qui étonnent, l'écartent du domaine où il a peu de rivaux, celui de l'allégorie souriante, de *Psyché enlevée par les Zéphirs*, du *Zéphir* se balançant au-dessus de l'eau, — ce qui aurait été l'art d'Anacréon si Anacréon avait été peintre.

Carle Vernet (1758-1833), homme à la mode (alors anglaise), homme de sport, saisit au vol l'heure présente, excelle dans le rendu fidèle du *cheval*, son « personnage » favori, qu'il peigne des courses, des chasses ou même des batailles, *Marengo* (documentaire, précis), le *Matin d'Austerlitz* (tout en chevaux)

C'est dans la représentation du cheval que triomphe Géricault (1791-1824). Dans la *Course d'Epsom*, dans le *Cuirassier blessé*, dans l'*Officier de chasseurs*, c'est la vigueur, la fierté, la violence aussi et la turbulence du pinceau. Le romantisme est là. Au Salon de 1812 où figura l'*Officier de chasseurs*, David s'arrêta devant cette toile d'un inconnu. « D'où cela sort-il? Je ne reconnais pas cette touche-là, » s'écria-t-il.



Fig. 11. — Géricault : Naufrage de la Méduse.

Après le portrait épique le fait divers épique, le *Radeau de la Méduse* (1819), l'entassement des affamés sur les planches mal jointes, la mer ouvrant ses gueules menaçantes, une couleur générale poignante, farouche, — le drame, l'anecdote agrandie, la recherche de l'effet subordonnant tout[1].



Fig. 12.
Canova : Danseuse.

Vers le même temps, le paysage subissait une crise de lente transformation. On en était toujours au paysage historique, — la nature n'osant paraître sans le prétexte d'une anecdote mythologique ou historique qui donnait le titre. Pourtant il semble qu'un voile de tristesse se répande sur ces sites où l'on retrouve les ruines d'Hubert-Robert. Les grands hommes d'alors sont Bidauld (1758-1846) et Victor Bertin (1775-1842) célèbre surtout pour avoir eu Corot parmi ses élèves. En 1817, on créa le grand prix de paysage historique il fut décerné à Michallon (1796-1822). Le livret de 182 fournit une indication précieuse. Michallon avait expos un paysage ; le livret ajoute à sa désignation ce renseignement suggestif : « l'artiste s'est inspiré de la vu de Frascati ». Tout le paysage ou du moins tout l'esthétique du paysage tel qu'on le comprenait alors est là. Nous auron à discuter la thèse à propos de l'école de 1830[2].

[1] Comment tout dire ? De 1793 à 1841, on se presse aux Salons devant les portrai du miniaturiste et aquarelliste Isabey (1767-1855), précis, minutieux, clair, vivan Mme Vigée-Lebrun (1755-1842) à l'huile, au pastel, en France, en Suisse, en Angl terre, en Autriche, en Russie, laisse un millier de portraits (et de paysages). S *Portrait avec sa fille* (1787), une œuvre gracieuse, passe pour son chef-d'œuvre. L miniaturistes sont légion en France et à l'étranger. Le plus célèbre est Augustin (175 1832) qui, dans le livret du Salon de 1796, se dit « élève de la nature et de la médit tion ». Jean Guérin (1760-1836) est plus hardi de facture : son *Kléber* est un ch d'œuvre du genre (Louvre). Saint (1778-1847) et Mme de Mirbel (1796-1849) représente la miniature de la génération suivante. Les illustrateurs, les graveurs de la f du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe ont reproduit les événements de la ru les types de l'actualité en de merveilleuses estampes dont certaines imitent l'aqu relle. Debucourt ou Dubucourt (1755-1832), aimable et piquant, croque de joli scènes, *Fête de village*, *Charlatan*, le *Colin-Maillard*, le *Palais Royal*. C'est un peu to cela que, dans une note d'art plus haute, se plaît à peindre Boilly (1761-1845). S *Départ de la diligence* (1803) Louvre, n'est pas que d'un observateur humoristiq malicieux et bonhomme ; c'est l'œuvre d'un coloriste très doué.

[2] En Italie, Appiani (1761-1817) orne de très belles fresques le Palais Royal Milan et laisse une grande renommée de portraitiste.

En somme, l'art de cette époque est symbolique jusque dans le paysage : il y a une idée, une impression à éveiller dans l'esprit, on se sert de l'art comme on se servirait d'un langage, — on choisit, modifie, combine les éléments. L'art, nous l'avons dit, était éducateur, prédicateur laïque, civique, humanitaire. Lorsque la Convention s'occupa de l'arrangement des Tuileries et de la place de la Concorde, en 1795, on décréta que la partie du jardin au-dessous de la terrasse des Feuillants serait convertie en palestre, aurait sur les côtés un portique orné de « tableaux capables de développer, de diriger les passions généreuses de l'adolescence[1] ».



Fig. 13.
Bosio : Henri IV enfant.

La sculpture n'est pas oubliée : « les statues des vertus républicaines seront placées sur des socles portés par une seule base, symbole de l'unité de la République ».

De tout cela, il est demeuré peu de chose. Les statues se sont dispersées, bon nombre ont disparu. Les groupements leur donnaient une signification qui nous échappe. Nous retrouverons le symbolisme dans les attributs caractéristiques du style, au point de vue décoratif[2].

La statuaire ne nous offre pas alors de nom qui rivalise d'importance avec celui de David. Canova (1757-1822) vient à Paris seulement en 1802 et en 1810. On peut dire que le grand sculpteur italien représente,

[1] Les 36 fêtes décadaires sont symboliques, d'une poésie touchante ; à côté des fêtes en l'honneur de la Vérité, du Désintéressement, des Aïeux, on en voit une consacrée au Malheur.

[2] Un peu plus tard, cette symbolique disparaît. La statue, dans le portrait même, reste antique d'interprétation. Les généraux de l'époque seront souvent représentés nus à l'exemple du *Voltaire* de Pigalle, par exemple le *Général Leclerc* (Salon de 1812) par Dupaty (1771-1825) auteur du Louis XIII de la place Royale, *Hoche* avec casque et cothurne par Milhomme (1758-1823), *Napoléon*, cou, épaule, bras et jambes nus par Chaudet (1763-1810), *Desaix*, nu, une draperie sur le bras gauche levé, par Dejoux (1731-1816).

dans ses deux manières, les courants qui se succédèrent pendant cette période. L'admiration qu'il provoqua fut telle que, en Italie, on remplaça par ses œuvres les statues antiques que les victoires françaises avaient apportées à Paris. Dans sa première manière, Canova cherche la force, force redondante, d'une violence d'apparat factice (le colosse de *Pie VI*, le *Monument de Clément XIII*, de *Clément XIV*, l'*Ajax*, l'*Hector*, le *Thésée*). A la seconde, où il est peut-être plus personnel, on doit attribuer ses recherches de la grâce. Dans son célèbre groupe de *Psyché et l'Amour* (Psyché couchée), la pureté des lignes, la douceur des modelés, se perdent dans une langueur sensuelle [1].



Fig. 14. — Thorwaldsen : La Nuit (bas-relief).

Bosio (1768-1845) n'est pas indigne d'être comparé à Canova. Plus simple, plus retenu dans les deux sens de la force et de la grâce, il fit les bustes des principaux personnages de la Cour impériale. Ses *bas-reliefs* de la colonne Vendôme, son *Hercule et Achéloüs* (Tuileries), son *Henri IV enfant* (à Pau, réduction en argent au Louvre) sont de beaux morceaux tout comme l'*Aristée*, l'*Hyacinthe*, la *Salmacis*, tout comme le *Louis XIV* équestre de la place des Victoires, qui ne manque ni de grandeur ni d'allure et pour lequel la critique s'est montrée injuste.

Bosio et Canova ne valent point Thorwaldsen (1779-1844), l'illustre danois, qui, comme notre Puget, travailla d'abord aux décorations de navires. Chez lui la grâce se tempère d'une légère sévérité de rêverie. On a dit qu'il excellait dans le bas-relief (*Entrée d'Alexandre à Babylone* Copenhague). Son *Mercure* assis, sa *Vénus à la pomme* sont des chefs d'œuvre et on lui doit une des plus belles images du *Christ* qui soient au monde.

[1] L'*Amour et Psyché* (debout), *Pâris*, *Vénus*, *Thésée et le Centaure*, *Mars et Vénus*, *Hercule lançant Lychas à la mer*, *Vénus victorieuse* (portrait de Pauline Borghèse).

Au-dessous de ceux-là, à côté presque, les grands noms ne manquent pas. Chaudet (1763-1810), sévère dans *Phorbas et OEdipe*, charme avec sa *Psyché au papillon*. Le *Messager de Marathon* par Cortot (1787-1843) mérite, dans sa simplicité virile, de faire le pendant du *Gladiateur mourant* (antique) : de lui le « *1810* » de l'Arc de triomphe, apothéose de Napoléon. Combien d'autres ! Dupaty (1771-1825), gracieux dans sa *Biblis*, Lemot (1771-1827) fameux pour ses bas-reliefs et auteur de la statue de *Henri IV* érigée au Pont-Neuf (1817), Deseine (1759-1822), l'auteur des nobles figures de l'*Hospital* et de *Daguesseau* (péristyle du Palais Bourbon) et du beau *Scévola* (Louvre), Dumont (1761-1844) avec ses bustes notamment celui de *Marceau* (Louvre), Roland (1746-1816) que son siècle salua comme un génie et dont le Louvre ne possède qu'un morceau notable (*Buste de Suvée*), Roman (1792-1835). Roman est l'auteur de *Nisus et d'Euryale* (Louvre) et du superbe *Caton d'Utique* (Louvre) achevé par Rude. Cartellier (1757-1831), le maître de Roman et de Rude, lors du concours décennal de 1810, est glorifié pour ses statues de la *Pudeur*, d'*Aristide*, de *Vergniaud* et ses bas-reliefs militaires. Versailles a de lui *Pichegru* et une *Minerve*. Michel Claude dit Clodion (1738-1814) a donné dans le grand genre, la mythologie, l'allégorie ; il a modelé des portraits ; mais il est un retardataire. Comme Prud'hon dans la peinture, il a une sensation à lui, il est isolé, et son idéal de grâce légère, parfois plus que leste, est celui du temps précédent : sa note personnelle est mieux marquée, plus à l'aise, dans la terre cuite. Dans le marbre même, sa *Bacchante au petit satyre* (Louvre) est de l'antique vu avec l'œil de Boucher.

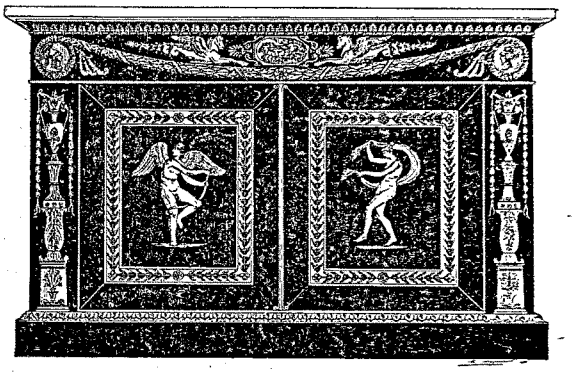


Fig. 15. — Buffet armoire (palais de Compiègne).

Nombre de ceux que nous avons nommés sont plus du XIXe siècle que du XVIIIe. Les vicissitudes politiques, qui ont fait abattre et disparaître des œuvres de l'Empire, ont été bien plus dévastatrices pour les statues

de la Révolution, et la période la plus « symbolique » n'a guère plus que des témoignages écrits.

Entre les Beaux-Arts et les Arts décoratifs, l'union et le parallélisme furent constants dans le sens de l'allégorie et de l'imitation de l'antiquité. Nous avons dit que Percier, que Fontaine avaient débuté par être dessinateurs industriels. Jamais les publications d'albums et de modèles n'ont été plus fréquentes : on y place sur la même page des reproductions de statues, d'objets antiques et le meuble, la pièce d'orfèvrerie imaginés dans le même esprit.

Le Louis XVI était déjà antique, mais gracieusement; l'Empire l'est avec sévérité. Il y eut d'ailleurs des phases. Le style Empire ne commence pas avec l'Empire et se prolonge bien au-delà. On peut même distinguer après le Louis XVI, trois phases qui ont des caractéristiques propres. La Révolution donne un Louis XVI grossi, alourdi, simplifié jusqu'à une sorte de nudité géométrique. Les angles des rectangles et des carrés s'étaient allégés en crossettes, en échancrures d'angles rentrants ou de courbes concaves; les angles deviennent plus durs, sans adoucissements, sauf dans la forme hexagonale allongée qui est fréquente dans les encadrements et rappelle le « scutum », le bouclier romain. On expurge l'art au nom de la morale et du civisme. Sur une liste de 321 modèles des manufactures nationales, en un rapport (que signent Percier et Prud'hon) 121 modèles sont biffés comme antirépublicains, fanatiques et immoraux. Une préoccupation humanitaire aboutit à une conclusion en accord avec les lois de la décoration, en défendant de faire figurer l'image de l'homme dans un tapis de pied « sous une forme de gouvernement qui rappelle l'homme à sa dignité ». Tout, dans l'ornementation, dans la forme d'ensemble même, raconte les faits du jour, exalte la Révolution, — poêles en forme de Bastille, lits patriotiques, sculptures, dessins des tissus, dessins des papiers peints, — les canons, les piques, le coq, le bonnet phrygien, la déclaration des Droits.

Le style Directoire est plus raffiné. Les ensembles sont toujours rectangulaires : l'ornementation est du Louis XVI plus sérieux, mêlé déjà d'étrusque. L'étrusque est à la mode, avec les palmettes de ses vases et les tons bruns et jaunâtres qu'il emploie. Les événements militaires amènent les attributs guerriers, faisceaux consulaires plus allongés que ceux de

la période précédente, couronnes, boucliers. L'expédition d'Egypte a un contre-coup considérable, de là la rue du Caire, les sphinx remplaçant les cariatides, les châles apportés par les fameux mamelucks qui les portaient comme turbans. L'Europe suit le même courant (sans l'ornementation militaire) : le style anglais dit Sheraton, du nom de l'ébéniste son promoteur, est dans la note de notre style Directoire. L'argent revient en France : on répare les anciens hôtels dans le quartier de la Chaussée d'Antin. Les salons se rouvrent. Les figures allégoriques en léger relief, découpées et dorées, se clouent sur les meubles où l'acajou domine. Les sujets de ces figures varient, selon les idées ou plutôt l'état d'esprit du temps. Après les figures guerrières, après les renommées ailées embouchant la trompette, à mesure que la tranquillité renaît, apparaissent les allégories pacifiques, le Commerce, l'Abondance, l'Industrie.

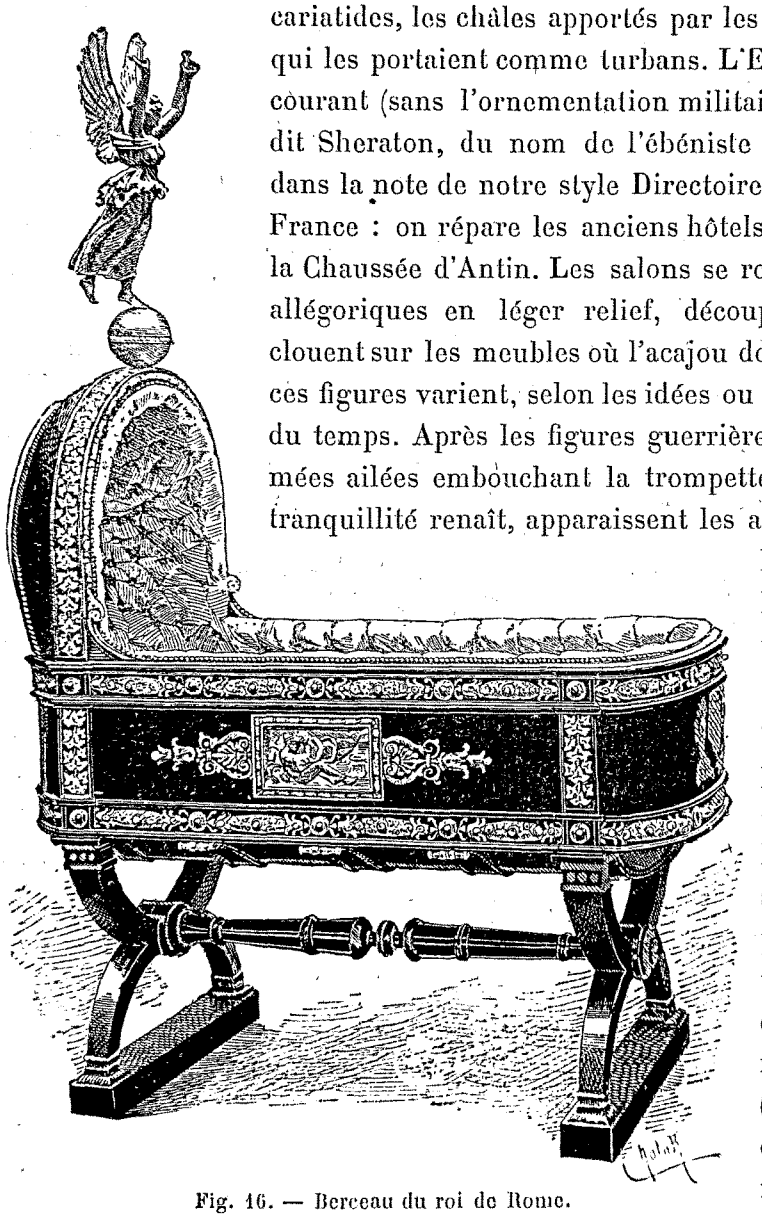


Fig. 16. — Berceau du roi de Rome.

Le style du Consulat est peut-être la plus belle période du style Empire. L'acanthe est plus sobre de courbe, plus décidée de nervures et de contours que plus tard. La feuille du laurier (qu'on voit souvent en couronnes) se mêle aux oves.

Le style Empire rengorge cette acanthe, quand elle est plaquée sur les reliefs. Au contraire, quand elle s'allonge superficiellement en rinceaux, elle se fait maigre, presque filiforme, se développe en cercles (et non plus en

ovales comme dans le Louis XVI). Elle se combine avec la palmette caractéristique, palmette qui est comme une fleur de chèvrefeuille, semble une aigrette, rappelle les antiques ornements de proues de vaisseau. C'est de ces ornements de vaisseau que provient peut-être le col de cygne, forme gracieuse, qu'on alourdit, dont on abuse, aux anses des vases, aux bras de fauteuils.

Sur les murs, la décoration simule les draperies pendantes. C'est le temps des alcôves. Les lits sont des portiques et s'encombrent de tentures, mal agencées. Les côtés du lit (comme ceux des canapés et des sièges curules) sont retroussés en arrière. Les tables, les bureaux sont cubiques. Certains bureaux ont l'air d'arcs de triomphe comme les cheminées. Les secrétaires ressemblent à des armoires, avec un abattant qui laisse voir la foule des tiroirs, avec un portique à glace au centre. Le bois est ce merveilleux acajou, dont on a stupidement médit, le seul bois qui se marie au métal. Les intérieurs sont en orme, en citronnier. Peu de bois dorés. Les psychés font mouvoir leurs grandes glaces, alors très coûteuses. Le métal, le bronze doré surtout, doré bruni ou doré mat, fournit de belles pièces dont les sujets sont parfois niais, forment des groupes, des reproductions de tableaux ou de statues, d'une ciselure très belle et d'une dorure comme on n'en fait plus. L'argenterie de table, dans un style un peu sévère, crée de beaux services.

A mentionner, entre autres, les ébénistes Jacob Desmalter, qui donnent leur nom aux armoires Jacob, armoires hautes en acajou à cannelures de cuivre, — David Rœntgen, pour ses meubles à secret, — Biennais, orfèvre de l'Empereur (vases et bustes célèbres), — Odiot, orfèvre renommé qui, avec Thomire, fut chargé de faire le berceau offert par la ville de Paris au roi de Rome, berceau dont Prud'hon avait donné le dessin.

L'École de 1830.

On donne le nom d'école de 1830 à l'ensemble des artistes qui, par un mouvement de réaction analogue à celui qui s'est manifesté dans la littérature, ont rompu ou prétendu rompre la tradition de David. En fait, c'est le romantisme de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Ce mot « romantisme » est d'une définition malaisée et très complexe. On le comprend mieux négativement par ce dont il ne veut pas que par ce qu'il veut. Le jour où l'art littéraire ne fut plus guère représenté que par des formules vides, sortes de charpentes en attente d'édifices qui ne sortaient point du sol, une révolution était à prévoir. L'art subit le contre-coup. Les théories ne valent que par les œuvres. La matière de l'art reste la même ; mais, dans le choix des sujets, dans la recherche visible de certains points de vue, il peut y avoir un changement. La Nature demeure, l'œil de l'homme aussi, mais le regard, l'attention peuvent se porter sur ceci plutôt que sur cela, et, par là même, donner à tel ou tel élément une importance qu'il n'avait point eue jusqu'alors.

De tout temps il y a eu et il y aura des esprits classiques et des esprits romantiques ; seulement, par la concordance avec les préoccupations et les tendances du milieu, c'est telle ou telle couche de talents qui émerge et dans laquelle le public retrouve ce qu'il sent, ce qui l'émeut, dans laquelle il se reconnaît.

Du groupement et de la coïncidence de ces talents, il ressort pour ces talents mêmes quelque chose qui les renforce, les complète et leur

donne une singulière puissance de répercussion et de rayonnement. Le romantisme fut donc d'abord le résultat, puis la cause de la tournure romantique des esprits.



Fig. 1. — Rude : Le Départ.

Pour le romantisme, les choses valent seulement par la valeur qu leur attribue celui qui les regarde, les sent. La passion n'est-elle poi caractérisée par cela qu'elle change, amoindrit ou agrandit, boul verse la vérité, la réalité objective ? La particularité, qui constitue différence entre tel être et tel autre, n'est-elle pas éloquente et ne di elle pas plus à l'esprit, justement parce que, ce qui frappe l'esprit, c'e

l'exceptionnel, — l'exceptionnel par quoi chacun existe, car l'individu n'a point d'existence générale? De là le pittoresque qui émeut davantage, le pittoresque qui donne l'illusion de la vie non intellectuelle seulement, mais de la vie concrète, complète, — vivante.

Le romantisme n'est-il pas tout cela, recherche du pittoresque (et même des « pittoresques » concentrés dans l'effet), recherche de la passion, un peu plus de l'homme ajouté à la Nature?

Et alors pourquoi des arts poétiques, des esthétiques, des lois, puisque, ici, l'homme est la mesure de l'homme, puisque le critérium de la vérité n'est plus objectif, extérieur, dans les choses vues, mais subjectif, intime, dans celui qui les voit? — Théorie spécieuse, puisque l'esprit de l'homme a lui aussi ses lois, puisque ma vue a pour contrôle la vue des autres et que le langage de l'art, comme tous les langages, a besoin, pour être un langage, d'être compris autant que d'être parlé.



Fig. 2.
Duret : Le Danseur napolitain.

Le romantisme fut une réaction. Après la Révolution libre-penseuse et républicaine, il se posa comme chrétien et royaliste. L'antiquité passa pour responsable de 89 comme de Napoléon et, en fait, c'était vrai : la Révolution, c'est l'instruction latine et grecque en action. On jeta l'anathème sur les causes dont on regrettait les effets. Les ordres d'architecture, les colonnes, les chapiteaux furent suspects; suspects aussi les héros de Plutarque et du *De viris;* — suspect l'art qui, avec David, avait été complice de l'apothéose. Qu'importaient ces Grecs et ces Latins? La France avait eu son art à elle qu'il fallait reprendre, ses gloires à elle qu'il fallait chanter, toutes choses d'une généralité moins

vague, d'une vision plus rapprochée et plus intéressante, qui permettait plus de pittoresque et plus de passion. On eut l'archaïsme national et chrétien, en art comme en littérature.

Le gouvernement de la Restauration n'était point fâché d'opposer les



Fig. 3. — Ingres : Bertin l'aîné.

fastes de la royauté à toutes ces victoires de l'Empire. Dès le retour d Bourbons, les Salons ne montrent que des Saint Louis, des Henri I En 1822 il y aura une dizaine de Saint Louis. A côté sont les perso nages moins titrés, — les Jeanne d'Arc, Duguesclin, Bayard. remonte plus loin. Chateaubriand, à l'inspiration de qui on avait dû « Atala » nombreuses, vaudra un *Eudore* de Rioult en 1819, et des « V léda ». Les chansons de geste commencent à ressusciter. Creuzé de L

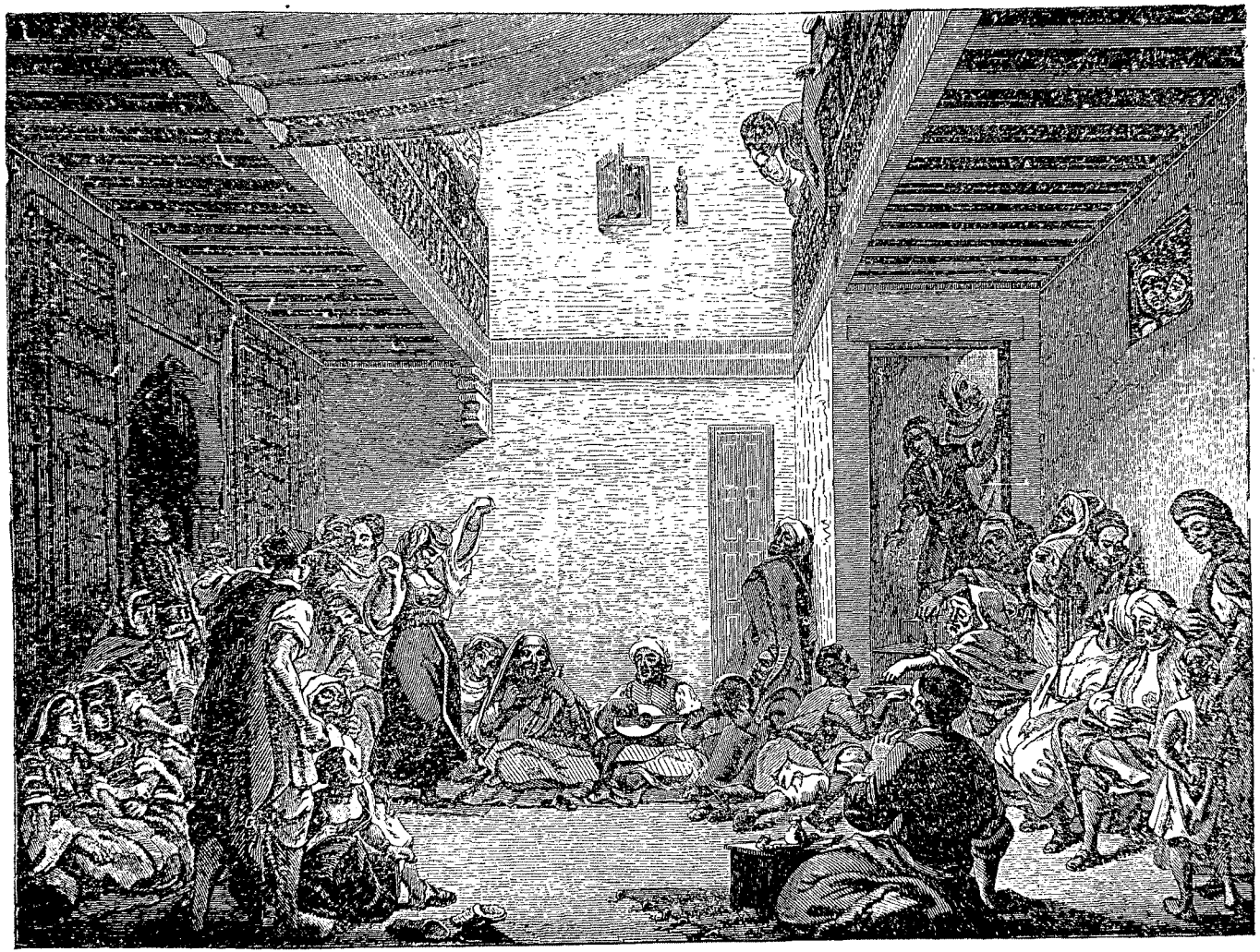


Fig. 4. — Delacroix : Les Noces juives.

sert publie un poème intitulé la *Table Tonde*. Le vieux barde Ossian est à la mode avec les héros à noms archaïques. C'est le temps des Malvina, des Phrosine, des Mélidor, des Médor, des Angélique, des Edvin et Elgiva. Le Tasse et l'Arioste fournissent beaucoup par les épisodes de leur vie et par leurs œuvres. Herminie, Tancrède, Clorinde, Renaud, Armide sont partout.

On en profite pour « restituer » les salles de châteaux féodaux, le mobilier gothique, les costumes du Moyen Age. Cet état d'esprit, qui aboutit à des anachronismes risibles, verse parfois dans un sentimentalisme d'une niaiserie peu imaginable, — le *Retour inattendu du chevalier de Palestine*, par exemple, du Salon de 1814. On voit que les « gothiques » remontent loin.

Saint Louis, les Croisades, c'était l'Orient aussi. L'Orient par l'expédition d'Egypte avait attiré l'attention publique et influé même sur le style. On pourrait noter, dès l'extrême fin du XVIIIe siècle, ce courant d'orientalisme qui amènera la couleur chaude et les éclatantes lumières. Les événements de Grèce, la guerre d'Algérie et la conquête auront le double effet de raviver la sensation, de remplacer les mamelucks d'autrefois et aussi de modifier, dans un sens de vraisemblance, mais aussi de réalisme, l'interprétation des sujets bibliques.

Les Salons permettent de constater les étapes de la marche des arts ; pourtant, en feuilletant les livrets, on voit que le mouvement de 1830 a son point de départ assez loin. Il y a encore des mamelucks, dans certaines toiles de 1812. Horace Vernet en expose en 1819 (en même temps que Ingres envoie son *Odalisque*). Le *Dante et Virgile* de Delacroix est de 1822. Et, parmi ceux que nous avons eu à nommer comme contemporains de David, Guérin, surtout dans sa *Clytemnestre* de 1817, est teinté de romantisme. C'est aux environs de 1827 à 1835 qu'il faut marquer le moment de la floraison.

La littérature, nous l'avons dit, était déjà romantique avec Chateaubriand. Lord Byron devint l'homme du jour, lyrique attristé et fatal. Shakespeare, deviné à travers les adaptations de Ducis, se révélait dans les traductions. Walter Scott découpait les anecdotes de l'histoire, en entremêlait ses romans. *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo vint à son heure.

Jamais la littérature n'exerça une telle influence. Le livre inspire le tableau. L'art se fit illustrateur, illustrateur de l'écrivain, historien ou poète [1].

Ce n'est pas à dire pour cela que l'école classique eût abdiqué. Les artistes classiques firent, pour la résistance, meilleure figure que les poètes ou prosateurs classiques en face de l'idéal nouveau. Mais l'art

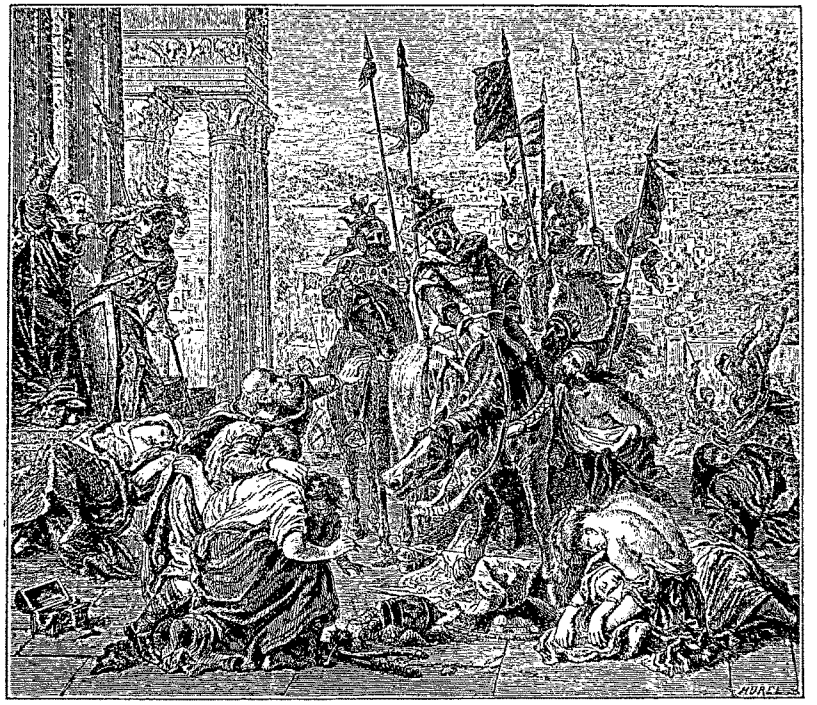


Fig. 5. — Delacroix : Prise de Constantinople par les Croisés.

nouveau se vulgarisait, se répandait dans l'art industriel et là, avec le goût le plus déplorable. Au style de la Restauration, niais de sentimentalisme et d'antiquité mal comprise, succéda un style qui a mérité le

[1] L'art eut alors d'extraordinaires moyens de propagande, il se fit journal par l'album, le dessin, la caricature, — la gravure et la lithographie. La gravure qui avait donné Bervic (1756-1822) donna Henriquel-Dupont (1798-1892). La lithographie, plus récente, plus expéditive, plus primesautière, jette au public l'actualité toute fraîche avec les troupiers de Charlet (1792-1845) et de Raffet (1804-1860), les portraits de Grèvedon (1776-1860) et de Gigoux (1807-1897) qui, comme peintre, a laissé la *Mort de Léonard de Vinci*, — les petites scènes vives de Victor Adam (1801-1867), les satires politiques et sociales de l'incomparable Daumier (1808-1879).

nom de style troubadour, style d'une niaiserie sentimentale dans des sujets d'un gothique fantaisiste. On confondait volontiers, dans cet archaïsme imaginatif, la Renaissance avec le Moyen Age. Tout est à l'unisson. La romance déborde. Ce ne sont partout que châteaux forts à tourelles et pont-levis. Des chasses, avec haquenées et palefrois, entraî-

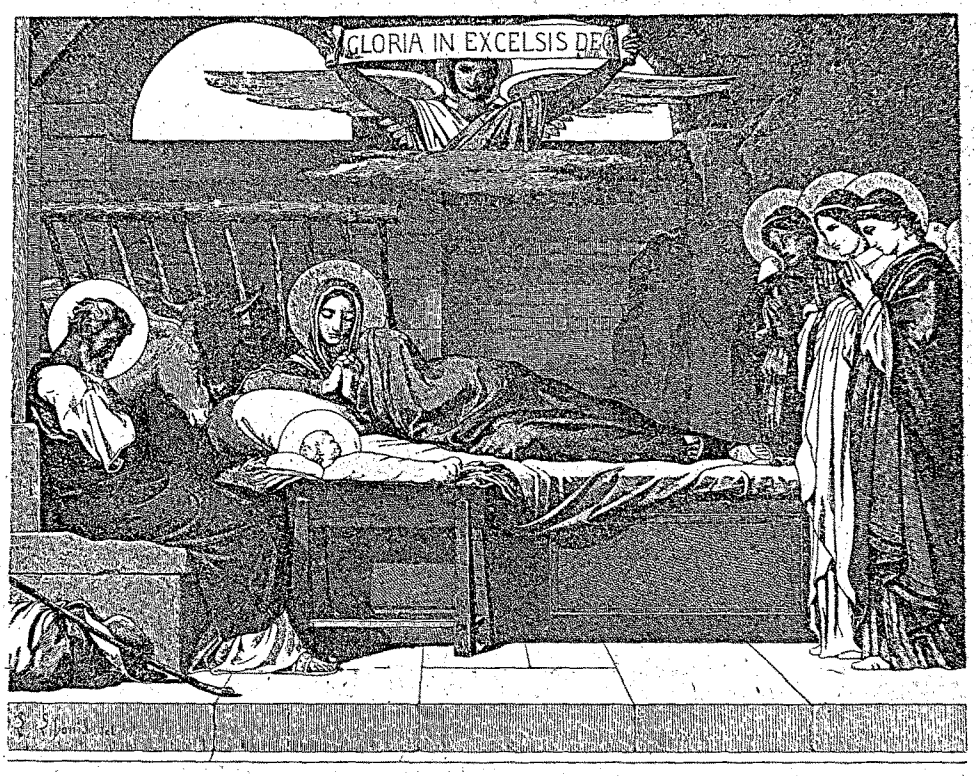


Fig. 6. — Flandrin : La Nativité.

nent les châtelains en toques à plumes et les châtelaines à ferronnières que suit l'inévitable page aux longs cheveux. Sur les pendules, dans le métal, dans le bois, sur les décorations sculptées des façades, dans les grillages de portes, dans les vignettes et les culs-de-lampe des livres, on retrouve, parmi les rinceaux légers à nombreux culots, ces têtes à toques, ces têtes à ferronnières qui souvent sortent curieuses de médaillons en forme de lucarnes.

L'architecture privée a laissé quelques hôtels, quelques maisons qui représentent ce style, avec une certaine retenue, avec une habileté

d'emploi dont on ne saurait nier le charme, l'architecture étant chose

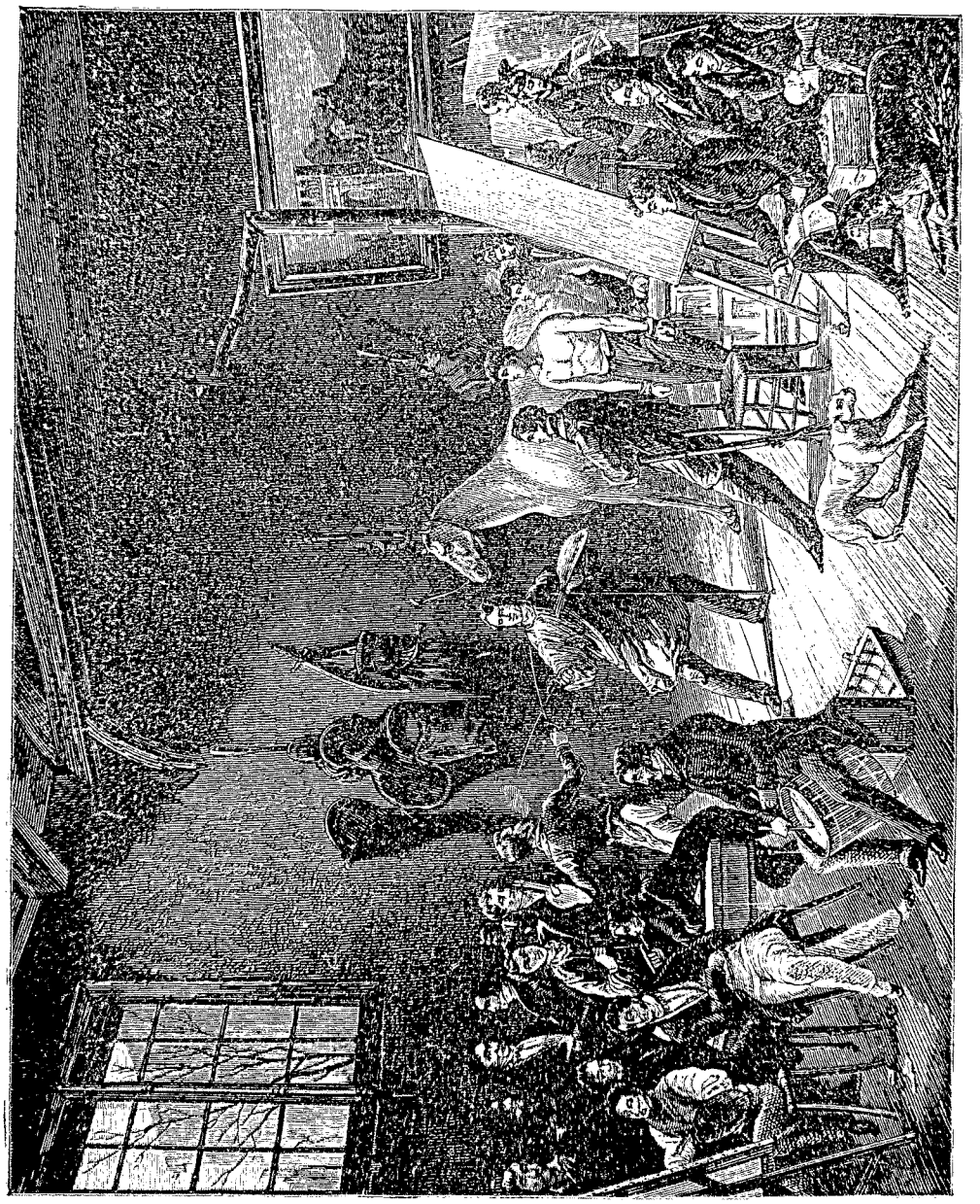


Fig. 7. — Horace Vernet : Son atelier.

sérieuse qui ne subit l'influence des actualités que quand elles sont de longues actualités, si l'on peut dire. Quelques maisons de la rue Tronchet, de la place de la Madeleine, du haut de la rue de Clichy, de la

rue de Douai, aux environs de l'avenue Trudaine et sur les grands boulevards, peuvent être citées comme exemples remontant au règne de Louis-Philippe et au commencement du second Empire : ces constructions se rattachent plus au style de la Renaissance qu'au gothique.

D'ailleurs l'architecture se montra moins gothique en France qu'en Angleterre. L'œuvre entreprise fut plutôt, chez nous, une œuvre de réhabilitation, de réparation, de préparation. On restaura, on sauva les églises dont les écrits de Caumont, de Vitet, de Viollet-le-Duc avaient célébré la beauté longtemps méconnue; mais les églises que l'on construisait n'osaient point risquer l'ogive et on en demeurait aux colonnes et au fronton.

Cependant la sculpture, rebelle au pittoresque qui allait révolutionner la peinture, restait sur le terrain classique, ferme, pure et sereine, représentée par des artistes chez qui le talent est déjà plus que du talent, affleure le génie ; c'est peut-être le nombre qui nuit. Ils sont une dizaine : isolez chacun d'eux et vous vous étonnez du relief qu'il prend, vous vous dites qu'en d'autres temps, d'autres ont acheté la gloire à meilleur compte, ont plus de renom et moins de mérite.

Nous avons eu à nommer la plupart d'entre ceux-là, dans le chapitre consacré à l'époque de l'Empire. En fait ils continuent la tradition et sont l'école de David après David. On est obligé de tasser ainsi les noms autour de certaines dates prises pour jalons : 1789 ne finit que loin sous la Restauration et 1830 commence bien avant 1830. Il n'est guère que Chaudet, Roland et Clodion, le Clodion attardé, inspiré de l'idéal de 1750 — qui meurent avec l'Empire. Canova vit jusqu'en 1822, Bosio jusqu'en 1845 et Thorwaldsen jusqu'en 1844. Bosio figure encore au Salon de 1845 (statue de *Jeune Indienne*). Il y a là des confrontations de dates intéressantes. Les statuaires dits de l'Empire se rapprochent de nous et la vraie date du romantisme s'éloigne. Au Salon de 1824, où Bosio expose son *Henri IV enfant*, sont les *Massacres de Scio* par Delacroix, la *Jeanne d'Arc* de Delaroche, trois tableaux par Ingres (*Henri IV avec ses enfants*, *Vœu de Louis XIII*), le *Christ sur la croix* par Prud'hon l'*Odalisque* d'Horace Vernet,

En fait, quatre sculpteurs par leurs tendances voulues ou naturelles inégaux de valeur les uns aux regards des autres et parfois chacun au

regard de lui-même, se font une place à part, « datent » vraiment, représentent 1830, — David d'Angers, Préault, Etex, Duseigneur.

David d'Angers (1789-1856), élève de Roland et de Canova, remporta le grand prix de sculpture en 1811, avec un beau bas-relief, bien composé, la *Mort d'Epaminondas*, au Musée d'Angers, où une salle est consacrée aux œuvres données par l'artiste à sa ville natale. David d'Angers a employé les ressources d'un talent très divers et d'une fécondité sans exemple à célébrer les gloires de la France, dans ses médaillons fameux, dans ses bustes, dans ses statues, dans les monuments. Il était digne de sculpter le *Bas-relief du tympan du Panthéon;* son œuvre même est un Panthéon où la France tient la première place. On sent dans sa manière un idéal très large, très grand, variable selon le sujet : cette largeur de conception il la devait à l'ouverture de son esprit, très avide d'idées généreuses. Il cherche le caractère : il dégage dans l'individualité le type, en ce qu'il a d'expressif d'une idée générale, — moyen terme heureux qui est le but de l'art. Ses études fortes empêchèrent heureusement que la facilité ne dégénérât en négligence. Son *Condé* (1817), jetant dans les lignes ennemies son bâton de commandement, est d'une fière allure comme le *Philopœmen*, blessé, non vaincu, défiant la douleur.

Préault (1810-1879), fidèle à l'enseignement de son maître David d'Angers, restera dans le style à un rang inférieur, — avec une recherche de statuaire monumentale de plein air, un peu fruste et gourmée, violente et boursouflée, comme dans le *Gaulois* du Pont d'Iéna. — Etex (1808-1888), plus ferme, voit grand lui aussi. Ses deux groupes, la *Paix* et la *Résistance* (face Ouest de l'Arc de triomphe) sont un peu du colossal à froid.

C'est que l'Arc de triomphe, c'est le *Départ*, c'est Rude. La masse de l'édifice s'élevait. Qu'étaient-ce que les arcs de triomphe de Rome, qu'était-ce que la porte Saint-Denis et la porte Saint-Martin ? On faisait plus grand que Rome, plus grand que Louis XIV. On met trente ans à cette apothéose de la gloire militaire où, parmi les bas-reliefs et sous les Renommées, s'inscrivent les noms de 158 victoires et de 751 héros vainqueurs. Dix millions y sont dépensés. Les architectes succèdent aux architectes. Et quand la tâche est finie, quand le portique grandiose s'élève plus haut que le double de l'arc Constantin, quand Cortot, quand

Pradier, quand Etex y ont travaillé, tout s'efface devant le groupe inoubliable, sublime : c'est Rude qui triomphe dans l'Arc de triomphe. Le colosse s'amoindrit presque à n'être que le support de l'œuvre magistrale, de cette pierre brute où l'esprit a fait passer le souffle de la Patrie en marche. Si l'histoire de l'Art n'avait qu'une seule page pour le XIXe siècle, cette page porterait le nom de Rude [1]. On ne peut pas dire que Rude soit romantique : du romantisme il n'a rien. Duseigneur (1808-1866), dans les sujets religieux (statues et bas-relief) et dans les statues de personnages du Moyen Age, est peut-être le plus romantique de tous par une recherche de la simplicité naïve.

Ramey fils (1796-1852), élève de son père Claude Ramey, est énergique dans *Thésée* et le *Minotaure*. L'*Improvisateur* (1839) de Duret et surtout son *Danseur napolitain* (1833) sont populaires. La grâce souriante dans Duret (1804-1865) se mêle de langueur chez le genevois Pradier (1786-1852). Pradier n'a pas la sobriété de l'antique dont il veut se rapprocher. Il vise à la pureté classique et s'arrête souvent au style de Canova. La *Toilette d'Atalante* (1850) et *Sapho* (1852) sont ses œuvres les plus célèbres [2].

C'est surtout à la peinture que l'on songe, quand on parle de l'école de 1830. Nous verrons même que le paysage, tout en datant du même temps, dans sa compréhension moderne, légitime et définitive, n'a obéi que dans une certaine mesure à ce qu'on entend par le goût romantique.

On peut partager en trois groupes les noms : l'attaque, la résistance et le juste milieu entre les adversaires.

Communément on place Ingres en tête du bataillon des classiques opposé à celui des novateurs commandés par Delacroix. Cela n'est point tout à fait juste. C'est à Ingres que passa le commandement quand les

[1] Rude (1784-1855), génie varié, est l'homme de la grâce dans le *Mercure* (1834) et dans le *Pêcheur napolitain* (1832). Sa *Jeanne d'Arc* et sa tête de *Christ* sont d'un profond sentiment religieux.

[2] Le *Spartacus* (1827, au Louvre, autrefois aux Tuileries) sauve le nom de Foyatier (1793-1863), auteur de la *Jeanne d'Arc* équestre d'Orléans (1855).

C'est surtout dans le petit bronze que triomphera le romantisme, — moyen âge ou Renaissance. Justement c'est l'époque de la vogue de Susse qui édite les statuettes au style du jour en même temps qu'il est l'éditeur de Dantan jeune (1800-1869), l'original sculpteur caricaturiste qui croque curieusement les célébrités d'alors.



Fig. 8. — Horace Vernet : Judith.

autres chefs eurent disparu ; mais le peintre fut accueilli d'abord comme quelqu'un qui cherchait sa voie en dehors de la tradition.

Ingres (1780-1867), de 1802 à 1819, n'exposa guère que des portraits: Au Salon de 1819 parut son *Odalisque couchée*. Cette odalisque, « que la chaleur du jour invite à quitter ses vêtements » (dit un critique d'alors), ne valut que de mauvais compliments à son auteur dont « on blâme le désir de se montrer original à quelque prix que ce soit ». On protesta contre la belle place donnée à une œuvre peu digne. Le sujet était oriental et, loin d'y chercher la violence de la couleur chaude, Ingres témoignait déjà de cet amour des tonalités claires, légères, aériennes, qui, quoi qu'on puisse penser et dire, font de lui un successeur, un héritier des primitifs. Il eut une ambition analogue à celle d'Overbeck ; ce n'est point par là qu'il est classique (en prenant le mot au sens étroit), ce n'est point par cette couleur naïve ; c'est par la sûreté du dessin. Il y a comme une contradiction entre les deux sensations que donne, chez lui, l'union rare, imprévue d'une ligne ferme, d'un contour savant et de ces colorations qui nous rappellent la jeunesse, le temps des précurseurs. Les contemporains ne s'y trompèrent point comme on l'a fait depuis et c'est là l'originalité, la personnalité, la singularité presque qui marque et distingue l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Ingres peint « clair », peint en plein air : ses modelés, ses ombres sont éclairés et chauffés de lumière diffuse : ses chairs sont imprégnées, pétries de clarté sinon de soleil. Par là il est le plus actuel, le plus moderne parmi ceux de la génération d'alors, plus actuel que Delacroix. Son *Vœu de Louis XIII*, sa *Vierge à l'hostie*, son *Saint Symphorien* (à Autun), son *Œdipe*, sa *Source*, son *Roger délivrant Angélique* sont dans cette note, — ses portraits mêmes. Il compose simplement les ensembles, les groupes, les attitudes, les plis. Mais, ce par quoi il se détache et s'éloigne de ce qu'on appelle le modernisme, c'est la science extraordinaire, la probité fidèle et véridique de son impeccable dessin. Le portrait de *Bertin l'aîné* (1833), avec le naturel de la pose, l'expression fine et forte du visage, est une merveille.

Le *Saint Symphorien conduit au martyre* parut au Salon de 1834. Depuis neuf ans, l'œuvre était annoncée comme celle d'un novateur comme « la preuve » de l'esthétique dont se réclamait Ingres. Le tableau ne fut pas bien reçu par la critique classique, qui, en 1824, n'avait pas

été plus cruelle pour les *Massacres de Scio* par Delacroix. C'est à partir de 1834 que les deux noms furent opposés, Ingres et Delacroix, mais comme les noms des deux chefs de deux écoles s'écartant de la tradition.

Le groupe classique « pur » ou du moins ceux qui à cette époque représentaient la tradition de l'école française de David, c'étaient moins les élèves de Gros [1] que les élèves de Picot [2] et Picot lui-même.

Picot (1786-1868), dont le *Raphaël et la Fornarina*, l'*Amour et Psyché*



Fig. 9. — Delaroche : Les Enfants d'Édouard.

furent populaires, mérite mieux que la petite place qu'on lui accorde dans les histoires de l'art. Lui et J.-B. Regnault, avec lequel il offre de grandes analogies, sont méconnus : ils le doivent peut-être à ce qu'ils se sont peu faits les « illustrateurs » de leur temps et se sont surtout consacrés à l'allégorie et à la mythologie. Picot a pourtant laissé de beaux portraits ; mais son chef-d'œuvre est l'*Amour et Psyché*, qui charma ses contemporains et est comparable aux plus gracieuses compositions de Girodet [3].

[1] Paul Delaroche, Court, Bonington, Huet, Bellangé, Roqueplan.

[2] Picot aura pour élève Pils (1815-1875), peintre de valeur, auteur du *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise* (1849) et de nombreuses toiles militaires à Versailles (*Sébastopol*, 1855 ; la *Bataille de l'Alma*, 1861). Pils a eu une grande influence par son enseignement : presque toute la génération de 1850 a passé par son atelier.

[3] De Picot, *plafond* allégorique au Louvre et *toiles* à Versailles.

Classiques encore : Lethière (1760-1832) qui compose bien les masses mais dessine mal les personnages (*Junius Brutus*, *Virginia*) ; Schnetz (1787-1870), dans ses tableaux militaires (Versailles) et ses tableaux religieux (mais un peu romantique dans ses sujets d'ermites et brigands de l'Italie d'alors) ; Couder (1789-1873), mythologie et histoire ; Hersent (1777-1860) dont le *Louis XVI distribuant des aumônes* (Versailles), le *Daphnis et Chloé*, le *Gustave Wasa* (brûlé, conservé par la gravure du célèbre Henriquel-Dupont) sont populaires ainsi que les portraits ; Heim (1787-1865), auteur de beaux portraits et de la *Distribution des récompenses* au Salon de 1824 (Louvre), toile où il a groupé les portraits de toutes les célébrités du temps ; Abel de Pujol (1785-1861), fécond, prolixe, non sans valeur (fresques de Saint-Sulpice, *de Harlay* à Versailles, les *Grisailles* de la Bourse) qui, dans ses innombrables toiles et fresques religieuses fait montre de toutes les qualités acquises, talent de professeur ; Blondel (1781-1853) qui décore le Louvre, la Bourse, Fontainebleau, des églises innombrables, et dont l'*Homère mendiant* et la *Bataille de Bouvines* sont les morceaux les plus connus ; Sigalon (1790-1837) que révéla la *Jeune Courtisane* (Louvre) en 1822 et qui a copié le *Jugement dernier* de Michel-Ange (copie à l'École des Beaux-Arts) ; Cogniet (1794-1880) qui débute par l'énergique *Métabus* (1817) et dont de nombreuses toiles sont popularisées par la gravure (*le Tintoret peignant sa fille morte*, son chef-d'œuvre, est d'une touche plus nourrie, d'une conception plus pittoresque) ; Charles Meynier (1768-1832) représenté au Louvre par un plafond et, à Versailles, par l'*Entrée de Napoléon à Berlin ;* Caminade (1783-1862), fécond peintre de portraits et de sujets religieux.

Delacroix (1798-1863) sort et devait sortir de l'atelier de Guérin. Il est le chef de l'école romantique par le choix des sujets et surtout par la recherche du pittoresque. Nul n'est moins absent de son œuvre : il interprète la réalité en la violentant en vue de l'effet et cet effet qu'il a pour but est la couleur et tout ce qui peut le plus contribuer à donner à la couleur sa force, son intensité. On peut être coloriste par l'amour des grandes franchises de tons qui ne délaissent rien, font voir tout en un éclat de magnificence décorative un peu théâtrale : c'est ainsi que Véronèse l'a été, c'est un peu ainsi que Delacroix l'est à son tour. On peut être coloriste par la subordination de toutes les colorations et de toutes les lumières

à une coloration dominante et à une lumière qui unifie, harmonise, masse : c'est ainsi que Rembrandt fut coloriste et c'est un peu la manière de Delacroix. D'abord il aime la couleur pour elle-même : il place dans un tableau un léopard, peu explicable autrement, pour faire une belle tache, pour faire « chanter » une belle couleur. La découverte récente des lois des complémentaires montre scientifiquement que les juxtapositions rai-

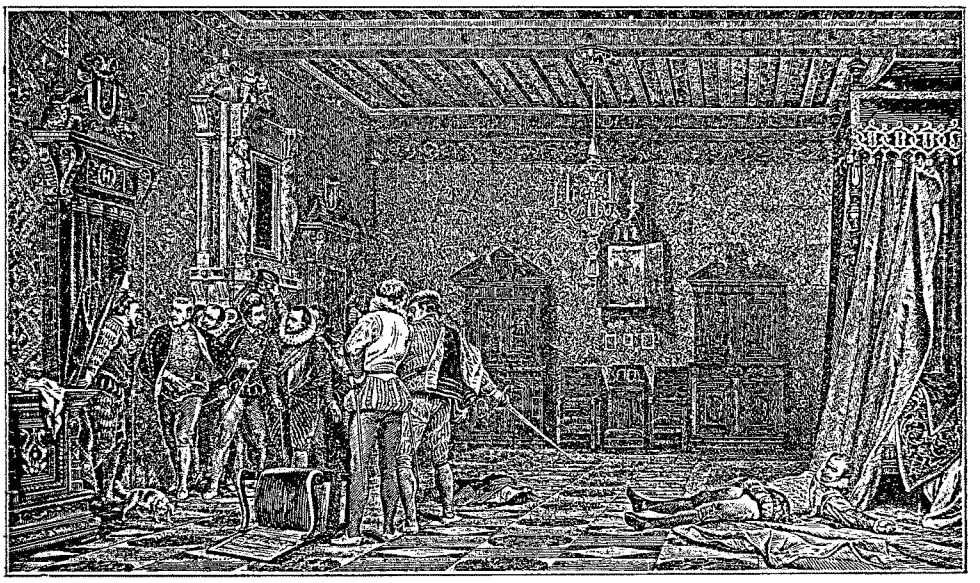


Fig. 10. — Delaroche : Assassinat du duc de Guise.

sonnées aboutissent à des sensations plus fortes : l'artiste met à profit cette ressource nouvelle. Les sujets qui peuvent prêter le plus à ces richesses sont ceux qu'il affectionne : l'Orient l'inspire, les Turcs, le Maroc, Alger. Dans cette importance donnée aux accessoires, il pouvait tuer l'âme, la vie. Il anime, il bouscule tout cela de la fougue d'un mouvement furieux. Ses fauves bondissants, ses chevaux cabrés sont d'une allure superbe. Le mouvement dans le tableau est si violent qu'il semble qu'il emporte tout dans la mêlée, couleurs et dessin. L'école classique avait vu dans l'œuvre d'art un signe, un ensemble de signes où tout convergeait à l'expression de l'idée et de l'esprit : de là l'importance de la « tête », du visage où se concentrait le drame, — le visage qui, avec sa cinquantaine de muscles, « exprimait » plus, mieux, d'une façon plus nuancée que le

corps, que le costume, que les accessoires muets et les fonds indifférents. Chez Delacroix, les visages sont presque nuls, souvent vulgaires; les yeux sont parfois muets; mais l'action est partout répandue, une sorte d'action collective, une action de masse qui, en élevant la chose au rang de la personne, veut compenser le ravalement de la personne au rang de chose. On a reproché à Delacroix cette vulgarité insignifiante des visages, cette laideur qui semble voulue, ces draperies lourdes cette incorrection de lignes, ces défectuosités de dessin. La vérité est que Delacroix ne dessine que le mouvement, la « direction » de ce mouvement sans s'inquiéter de la forme au repos. Il est un tempérament, une nature. On l'a exalté jusqu'à l'apothéose : l'art n'est tout entier dans personne. Les défauts de Delacroix furent peut-être une condition de ses qualités. L'art contemporain se réclame de lui, mais plus en théorie et en affirmation qu'en réalité et en pratique [1].

L'enseignement de Guérin, l'influence de Géricault ou du moins une analogie avec lui, sont visibles dans Delacroix; mais, parmi les hommes de la génération, qui a subi son influence? Le paysagiste Diaz [2], Devéria [3] et un peu Couture [4].

Ingres se continua dans son élève Hippolyte Flandrin (1809-1864), éminent portraitiste et le plus grand peintre religieux du XIXe siècle. Nul n'a porté plus haut le style de la peinture monumentale religieuse. Et par là il est supérieur à son maître qui sent encore la manière, qui

[1] *Dante et Virgile* (1822); *Massacres de Scio* (1824); *Marino Faliero* (1827); *Mort de Sardanapale*; la *Liberté* (1831); l'*Evêque de Liège* (1831); *Bataille de Nancy* (1834); *Femmes d'Alger* (1834); *Taillebourg* (1837); *Médée* (1838); *Prise de Constantinople* (1841); la *Barque de Don Juan* (1841); *Noces juives* (1841); *Lion* (1848); les *Convulsionnaires de Tanger*; le *Plafond de la Galerie d'Apollon* au Louvre, *Coupole de la Bibliothèque* du Sénat, plafond du Palais-Bourbon.

[2] Diaz de la Pena (1808-1876) mêle d'orientalisme les sujets les plus divers. Coloriste de valeur, c'est surtout dans le paysage avec quelques figures qu'il montre l'originalité extraordinaire d'un talent heurté, violent, exubérant, désordonné.

[3] Eugène Devéria (1805-1865) est représenté au Louvre par la *Naissance d'Henri IV* (salon de 1827). — Son frère Jacques Devéria (1800-1857), peintre religieux est surtout renommé comme aquarelliste et lithographe.

[4] Couture (1815-1879), dans son *Fauconnier*, dans son *Enfant prodigue* (1841), dans ses *Romains de la décadence* (1847), ordonnance bien, avec une couleur grasse, nourrie, ocreuse; il cherche la vigueur dans les pâtes et reste pâteux, avec des tonalités épaisses.

une simplicité parfois un peu voulue, une simplicité dont a conscience celui qui est simple. Flandrin, lui, a eu le don de la sérénité : il est comme beau d'une beauté inconsciente et cette beauté sans sourire est le sublime même dans ses merveilleuses peintures à l'encaustique à Saint-Germain-des-Prés.



Fig. 11. — Decamps : L'École turque.

Entre Delacroix et Ingres, se plaçait un groupe important, très personnel, tout en semblant emprunter aux deux styles rivaux, personnel en cela même, car le goût n'est qu'une retenue, le sens délicat de la mesure, du point au-delà duquel est le trop. On a comparé l'idéal de ces peintres à celui du poète Casimir Delavigne qui, au même temps, prit position entre les classiques et les romantiques. Les caractéristiques du groupe sont en effet un peu les mêmes ; elles consistent en une science raffinée de composition : on devine que chaque tableau est construit d'une construction raisonnée, nourrie, documentée. Chacun des personnages y « dit », y exprime ce que l'artiste a jugé qu'il avait à dire. Il ne s'agit

plus de généralité, de symbolisme. C'est le fait concret ou plutôt ce qu'il y a de pittoresque dans le fait, — c'est l'anecdote expressive, significative, typique où se résume ce qui précède et ce qui suit, c'est le moment précis où est la péripétie. Ce ne sont point là tableaux à plaire au vulgaire et à l'ignorant, nous voulons dire à l'illettré : il y faut tout un acquis dans le déchiffrement. L'art y est historique, mais il ne suffit point à lui-même : il y faut un commentaire, long, minutieux comme le tableau et donnant l'explication de chaque chose, refaisant pas à pas le chemin fait par l'artiste quand il a composé son œuvre. Historique ? disions-nous. Biographique plutôt, l'illustration des seconds plans de l'histoire, — des Mémoires, — le pittoresque de l'action. Ajoutez à cela le pittoresque du milieu rendu, du costume restitué, des accessoires vrais, — tout l'appareil du roman historique d'alors, quelque chose qui correspondait aux tendances de l'esprit public, fouillait les archives, les descriptions, les collections, s'amusait de ce Moyen Age et de cette Renaissance en vogue, redisait l'histoire nationale. Par là ce groupe fut de son temps ; il en fut aussi en se faisant l'écho des victoires du jour, fut orientaliste en étant algérien et reçut l'influence des coloristes par l'habile emploi de la lumière.

C'est naturellement chez ceux que l'Orient attirait qu'il semble que l'on doive retrouver le plus de ce qu'il y a chez Delacroix et c'est là peut-être qu'on saisit mieux la différence.

L'orientalisme remontait loin. Un peu avant 1800 il avait régné avec les mamelucks de l'Égypte. Les mamelucks donnaient une place au cheval. Carle Vernet avait donné dans le mameluck. Son fils Horace Vernet (1789-1863), qui a hérité de la passion du cheval, expose en 1819 un *Massacre de Mamelucks*. Les événements de Grèce, Navarin, Botzaris, c'était la Grèce, c'était aussi un peu l'Orient. Et puis Byron ne s'en était-il point mêlé, n'était-il point mort à Missolonghi ? Union de classique et de romantisme ! Vient l'expédition d'Algérie ; le dey capitule le 5 juillet 1830. L'Orient est à nos portes sous les espèces de l'Arabe : un autre orientalisme naît, l'orientalisme patriotique, troupier, le pantalon rouge et le burnous, la fantasia, le cheval, le joli cheval aimé, sauvage et fin. Horace Vernet, dessinateur savant, coloriste un peu froid, instruit et plaît sans émouvoir. Il compose et ordonnance ses sujets comme

de grands faits divers, parfois éparpille l'attention, promène l'intérêt comme dans la *Prise de la Smalah* (Versailles) qu'on divise aisément en douze épisodes, douze tableaux. Et pourtant l'effet reste considérable : ce quelque chose non pas de vulgaire, mais de peu lyrique fait que le peintre est mieux compris de la foule à qui il parle, sans trop l'arracher à ses habitudes de pensée et d'imagination. Vernet a exprimé la guerre comme



Fig. 12. — A. Scheffer : Les Femmes souliotes.

on la comprenait et concevait de son temps, il a rendu la sensation commune : il a dû à ce don peu ordinaire une popularité qui est proche de la gloire [1]. Militaire, il fut sentimental, mais non lyrique ; ce sentimentalisme lui avait dicté le *Soldat laboureur*, le *Grenadier de Waterloo*, le *Cheval du trompette*, le *Chien du régiment*. Son orientalisme parut hardi, nous semble sage : son Orient est l'Algérie (*Arabes écoutant une histoire*) ;

[1] *Valmy, Jemmapes, Pont d'Arcole, Mort de Poniatowski, Barrière de Clichy, Montmirail, Constantine, l'Isly* sont les principaux tableaux militaires avec l'immense prise de la *Smalah*. Les portraits de Vernet sont de belles pages (*Portrait du comte de Castellane*, du *frère Philippe*, etc.).

l'Algérie est aussi sa Palestine (*Rébecca à la fontaine*, *Judith*, si belles, mais si peu juives).

L'Orient, un Orient plus vrai, apparaît, éclate, chaud et clair, dans les œuvres de Decamps (1803-1860) avec ses Turcs, Smyrne, la Syrie, la sortie de l'*Ecole turque* (1842). La *Chasse au héron* (1833), la *Défaite des Cimbres* (1834), des aquarelles, des dessins, des études d'animaux, des paysages, cette série amusante des singes représentés dans toutes les professions humaines, montrent les faces multiples de l'artiste. Fromentin (1820-1876) est plus fin, plus teinté de poésie dans ses vues des régions arabes, les rues, les effets du soir, les douars, les chasseurs, les caravanes, les campements (Louvre), les bivouacs, le Sahara.

La *Prise de la Smalah* et la *Bataille de Fontenoy*, par H. Vernet, sont les tableaux les plus regardés au palais de Versailles. La fondation du Musée historique, créé très heureusement par Louis-Philippe après la restauration du château en 1832, peut être considérée comme l'origine de notre école de peinture militaire. Sans doute il y avait eu des peintres de batailles depuis van der Meulen, mais, par le fait de tableaux contemporains ou du moins par le fait d'une entreprise d'ensemble, il se créa une émulation surchauffée et l'école de 1830 présente presque tous ses grands noms dans les galeries du palais de Louis XIV. Nombre de ces toiles sont devenues populaires [1] et méritent de l'être par le talent de la composition, par une sincérité de plus en plus grande dans le rendu du « soldat » qui, d'abord unité négligeable, y prend de plus en plus l'importance due, passe au rang de personnage principal dans les tableaux moins « figés » dans la raideur officielle.

Bien que Paul Delaroche figure parmi nos peintres militaires et ait

[1] Signol (1804-1892), *Prédication de la deuxième croisade*; A. Scheffer (1795-1858), *Tolbiac* ; Steuben (1788-1856), *Poitiers* ; Ziégler (1804-1856), *Louis XIV* ; Heim (1787-1865), *Rocroy* ; Alaux (1786-1864), *Valenciennes* ; Hersent (1777-1860), *Aumônes de Louis XVI*; Couder (1790-1873), *Ouverture des Etats généraux*; Cogniet (1794-1881), les *Volontaires de* 1792; Muller (1815-1892), l'*Appel des Condamnés*; Bouchot (1800-1842), le *18 brumaire* ; Meynier (1768-1832), *Napoléon à Berlin*; Bellangé (1800-1866), *Wagram*, *Fleurus* ; Lami (1800-1890), *Wattignies* ; P. Delaroche (1797-1856), *Prise du Trocadéro* ; Mauzaisse (1784-1844), *Fleurus*; l'*Alma* de Pils (1815-1875), la *prise du Mamelon vert* par Protais (1826-1890), *Solférino*, *Malakoff* par Yvon (1817-1893). Les dates montrent le lien, la série, qui nous amène aux contemporains. Il y a là des noms sur lesquels nous reviendrons.

exposé la *Prise du Trocadéro*, le *Passage des Alpes par Charlemagne*, le *Passage des Alpes par Bonaparte*, il est plus célèbre comme peintre d'histoire, mais de l'histoire pittoresque, anecdotique, dramatique, tragique même. Ses innombrables toiles n'ont pas épuisé la richesse d'une imagination qui ne se répète point, varie aisément la composition, le point de vue, les fonds, l'effet, les attitudes ; il n'y a de commun et de constant



Fig. 13. — Léopold Robert : Les Moissonneurs.

que la science du dessin, la conscience du procédé, une préférence pour les situations où l'angoisse de l'impression ressentie se complique et se complète par le sentimentalisme de la sympathie éprouvée pour le ou les personnages principaux, — qu'il s'agisse de *Cinq Mars et de Thou* conduits au supplice en barque par Richelieu (salon de 1831), des *Enfants d'Edouard* (1831), de *Cromwell* ouvrant le cercueil de Charles Ier, du supplice de *Jane Gray* (1834), de l'*Assassinat du duc de Guise* (1835, à Chantilly), de *Strafford marchand au supplice* (1837), de *Moïse exposé sur le Nil*, de la *Martyre chrétienne*, le ou les personnages principaux sont malheureux d'un malheur immérité. C'est là la note particulière et aussi ce fait très notable, cette preuve de grande force, que Delaroche n'achète

point notre sympathie au prix d'exagération dans le rendu des ennemis ou des bourreaux de l'innocente victime. Richelieu reste Richelieu, Cromwell est lui-même, les bourreaux n'ont point de laideur de circonstance ; les spadassins de Henri III semblent même ménagés ainsi que le roi. C'est de cette discrétion, de cette retenue du peintre que viennent la force et la nature pénétrante de l'émotion qu'il nous fait ressentir. Delaroche fut aussi un portraitiste renommé (portrait de *M. Guizot*).

Le célèbre *Hémicycle de l'école des Beaux-Arts*, avec ses 75 personnages plus grands que nature, représente l'histoire de l'art à toutes les époques : Delaroche avait le droit de s'y placer lui-même, puisqu'il a réuni ces deux dons remarquables d'émouvoir le cœur de la foule et de plaire aux hommes de doctrine par la pureté de son style.

Ary Scheffer (1795-1858) est d'un romantisme sage, un peu germanique d'esprit. S'il aborda le genre militaire, s'il a laissé des portraits estimés, il semble qu'il soit plus dans sa sphère en interprétant les légendes allemandes (*Faust et Marguerite au jardin, Marguerite à l'église, Mignon aspirant au ciel, le Roi de Thulé*). Dans le genre religieux, *Saint Augustin et sainte Monique*, le *Baiser de Judas* portent sa marque, cette mélancolie rêveuse, ce voile de tristesse pessimiste qu'on retrouve dans la *Vision des Ombres de Françoise de Rimini et de Paolo*, exposée par lui en 1835.

Léopold Robert (1794-1835) lui aussi est une figure à part : il parle de l'Italie où il vit et qu'on oublie alors, de l'Italie populaire, chaude et lumineuse, avec ses *Moissonneurs* des marais Pontins, ses *Pèlerins de la Madone de l'Arc*, ses paysans, ses pêcheurs, ses ermites, ses brigands[1].

Le mouvement d'art de 1830 en son esprit particulier a des origines lointaines et des conséquences qui se continuent. De là, ces noms contemporains de nous et que nous avons dû citer avant leur heure. Le paysage, nous le démontrerons, s'émancipa justement en se dégageant de tout romantisme : son histoire nous occupera dans l'étude de l'art actuel.

[1] Léopold Robert est Suisse, comme Calame (1817-1864) qui peint les *Ruines de Pestum*, des *Vues du Tyrol* ; comme Diday (1812-1877) plus fidèle aux sites du pays; comme Gleyre (1807-1874), esprit doux et rêveur, auteur des *Illusions perdues*. La Suisse avait produit l'illustre sculpteur Pradier.

L'Art Contemporain.

L'époque actuelle nous fait assister à ce spectacle curieux d'un art à la fois très attaché à l'heure présente (et par là très particulier) et très dégagé de toute frontière, cosmopolite (et par là général).

On est, on veut être, on met sa gloire à être « moderne »; on exprime l'actualité passagère avec le sentiment fugace du moment. L'art tient du journal, « renseigné, informé ». Nul outrage ne vaut les épithètes de rococo, de vieillot. Cette acuité de sujet, de sensation, de sentiment, a son ragoût, sans doute; mais il s'ensuit que le tableau vieux de dix ans semble centenaire et on pense avec tristesse que ces « modernités », qui luttent de légèreté avec les modes éphémères, sont exposées au sort de ces modes mêmes, — merveilles pendant une saison et ridicules la saison suivante. L'art, qui a voulu instruire et émouvoir, doit-il chercher à plaire de la plus futile façon, chercher à attirer le regard de l'homme pressé qui passe, descendre au rôle d'amuseur?

En même temps que particulier par son amour de l'actuel, l'art se fait général par le cosmopolitisme. On peut dire que, dès l'école de David, la division par écoles selon les nationalités disparaît presque.

Les artistes montrent leurs œuvres et leurs personnes aux quatre coins du monde. On figure aux Salons de Londres, de Munich, de Berlin, de partout. Les catalogues font penser à la tour de Babel. Les Expositions internationales contribuent à ce cosmopolitisme de l'art : les œuvres n'y voisinent pas sans influer les unes sur les autres. De là suit qu'il s'établit une sorte de moyenne et que, en fait, les Salons des diverses villes de

l'Europe ne diffèrent point très sensiblement par les tendances qui y sont représentées.

D'autre part, les foyers d'art ont quelque chose de cosmopolite. Paris compte une foule de peintres étrangers. La vie de l'artiste s'est en outre métamorphosée. A l'isolement pauvre du « rapin » d'antan, aux « colonies » d'art, réunions fécondes, foyers surchauffés, a succédé la vie mondaine : l'artiste, mêlé au courant, cherche dans l'art plus un moyen de fortune qu'un but. Les artistes, vivant plus entre eux, plus indépendants, restaient plus personnels. L'élite qui s'occupait d'art est remplacée par la foule, dispensatrice de gloire et de fortune. On « arrivait » en courtisant Louis XIV, on arrive en flattant la foule. On parle à cette foule de ce qui l'intéresse, dans la mesure et la manière où cela l'intéresse. Dépêchez-vous ! ce qui l'émeut aujourd'hui ne la touchera plus demain.

Cette influence de la foule et du milieu, il ne faut pourtant point l'outrer. Cela est si vrai, que la sculpture demeurée si grande, si belle, est l'objet de la négligence du public, à qui la statuaire dit peu de chose et qui déserte les salles des Salons où règnent le plâtre, le marbre et le bronze. N'était l'État Mécène qui, par un respect de tradition, entretient la sculpture, il ne resterait à cette dernière que le buste et quelquefois le tombeau.

Le cosmopolitisme d'esprit règne dans le domaine même de l'art, où non seulement les genres empiètent les uns sur les autres et rompent les barrières d'autrefois, mais encore on ne tient plus compte de l'expression propre à chaque matière et à chaque procédé. Certains peignent à l'huile des tableaux qui semblent des pastels, voire des fusains. Ailleurs un sujet de tableau devient une statue.

Les novateurs se rattachent à l'école de Delacroix. De Delacroix vient Courbet, puis Manet, d'où naît l'impressionnisme : le dessin y est de plus en plus sacrifié, la ligne n'est plus qu'une résultante confuse ; la couleur elle-même exagère à ce point la relativité, l'influence des juxtapositions que toute chose a toutes les couleurs sauf la sienne propre.

Courbet (1819-1878), qui parut si hardi, semble timide auprès de ceux qui ont suivi. Nature peu équilibrée, il érige en dogme ses négligences lâchées, gouaille l'idéal, s'approche de la caricature dans son *Enterrement*

à Ornans et laisse de beaux portraits. L'année qui précède sa mort, un nouveau mot est lancé, « l'*impressionnisme* » : l'art ne cherche plus à plaire, à émouvoir, il est la notation fugace de l'impression toute relative, impression qui n'est justiciable d'aucune loi générale, impression qui est ce qu'elle est, — un éclair de sensation où ne se perçoivent que des



Fig. 1. — Courbet : Les Demoiselles des bords de la Seine.

« *taches* » colorées en mouvement. Cette impression que rend le pinceau doit donner, non la vue de l'objet représenté, mais l'impression de cet objet. De là l'indépendance effrénée de la forme et l'aspect grignoté ou maçonné des toiles aux tons déconcertants qui d'un certain point de vue « doivent » se fondre, s'harmoniser et donner l'impression. Degas, le spécialiste des *Danseuses*, a saisi de jolis effets d'éclairage, dans ce monde idéal du théâtre, artificiel, « dénaturé ». L'influence de l'impressionnisme sur la peinture a été considérable : il a proclamé la liberté de la « *touche* ». Dans les temps précédents, le procédé avait été uniforme ou à peu près : on sentait, sous les diversités, comme une grammaire et une syntaxe apprises et acceptées de tous.

L'impressionnisme remplace, pour ainsi dire, la phrase régulièrement construite et complète, par une phrase incomplète, télégraphique, où ne figurent plus que les syllabes et les mots principaux séparés par des absences, des omissions à remplir, et où chacun des mots précise son sens par les mots qui l'encadrent. C'est moins que la phrase sans verbe. En

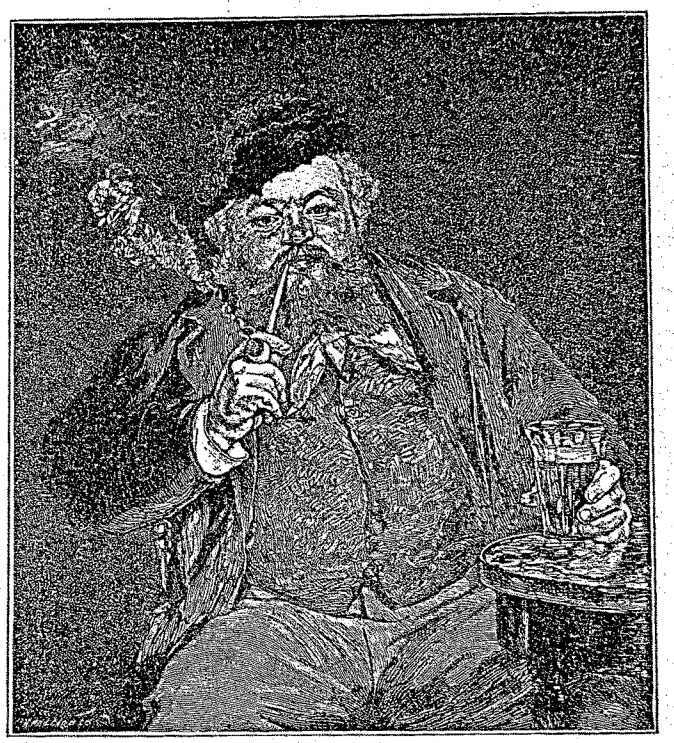


Fig. 2. — Manet : Le Bon Bock.

somme, il importerait peu, si l'on démontrait par le fait que l'on aboutit par ce procédé à des effets que, sans ce procédé, on ne saurait produire.

Entre Courbet et l'impressionnisme se place Manet que nous distinguons de l'impressionnisme même et qui, bien qu'il serve de transition entre Courbet et les novateurs, est encore plus loin du premier que des autres.

Manet (1833-1883) dans ses toiles déconcertantes où la couleur crie violente, folle (le *Déjeuner sur l'herbe*, 1863 ; le *Bar*, 1882), s'apaise parfois un peu (le *Bon Bock*, 1873) : il cherche la sensation du plein air, de la couleur devenue une lumière colorée, quelque chose qui serait la car-

nation vivante, transparente un peu et pénétrée, non plus plaquée de clarté. Ce n'est en somme qu'un retour aux primitifs, une protestation contre le jour d'atelier, en même temps qu'une révolte contre la tyrannie

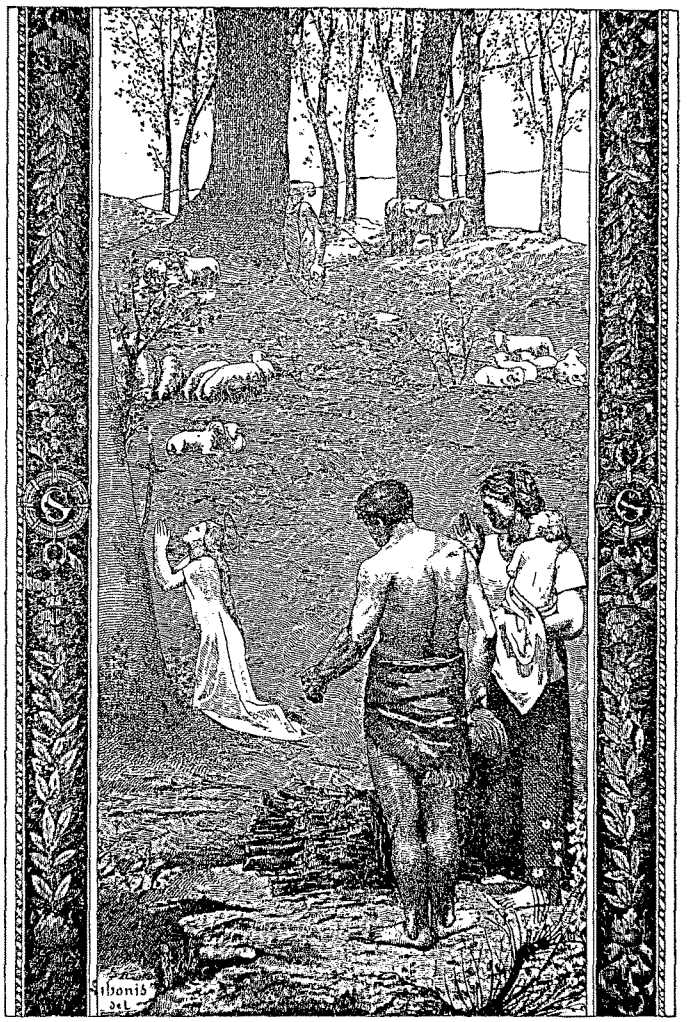


Fig. 3. — Puvis de Chavannes : L'Enfance de sainte Geneviève (Panthéon).

du trait (contradiction ici avec les primitifs). Il est remarquable que cette préférence pour le plein air ait le plus souvent coïncidé avec une confusion de plans et l'insuffisance de la perspective aérienne[1].

[1] Ce sont là résurrections et non pas nouveautés. Le XVIIe siècle même n'a pas ignoré tout cela. Dans la conférence que, en 1669, Bourdon fit à l'Académie de pein-

Une curieuse hésitation entre la doctrine nouvelle et la précision des préraphaélites anglais se rencontre dans les œuvres de Bastien-Lepage (1848-1885). Gustave Moreau (1826-1898) s'inspire des seconds, reste précieux, orfévré, tout en gemmes et en pierreries, cherche le fin du fin (l'*Orphée*) dans une sensation de byzantinisme apocalyptique, — l'âme humaine amaigrie de pessimisme sous l'appareil flamboyant d'un luxe d'accessoires.

Ces visées philosophiques, l'interprétation symbolique des mythes, l'histoire de l'humanité, la peinture mêlant l'abstrait au concret, refaisant une « légende des siècles », rivalisant avec l'épopée dans ce qu'elle a de plus haut, tout cela c'est l'idéal de Chenavard (1808-1895), qui avait conçu le projet d'une vaste histoire de la Civilisation pour le Panthéon[1] et de Puvis de Chavannes (1824-1898), auteur de la *Sainte Geneviève* et de grands panneaux décoratifs dont les pâleurs de tons conventionnels s'harmonisent avec l'architecture de pierre[2].

Si l'on excepte Chenavard, ce sont tous novateurs que nous avons nommés. Sans doute plusieurs, parmi ceux qui vont nous occuper, sont parfois flottants, mais la généralité de leurs œuvres les rattache à la tradition classique. Le classement est difficile. Beaucoup d'entre eux ont abordé les genres les plus divers ; la note dominante semble que c'est au point de vue de ce qu'on appelle proprement « le genre » qu'ils ont traité la religion, l'histoire, l'allégorie même.

Les tableaux religieux sont nombreux aux Salons annuels. Les *Pèlerins d'Emmaüs*, les *Cènes* abondent, les *triptyques* ne sont point rares ; mais

ture sur la lumière, on trouve des considérations sur l'éclairage du plein air aux diverses heures du jour et, dans une discussion qui eut lieu l'année suivante, on protestait contre la rigueur de la ligne, du trait « qui, au contraire, doit se perdre et se noyer par l'opposition des ombres ou des couleurs, en telle sorte qu'il n'y ait rien de profilé ».

[1] Chenavard, plus dessinateur que coloriste ou plutôt coloriste d'une couleur voulue, dans sa *Divina tragœdia* et dans les sujets qu'il exposa en 1853 et 1855, donne l'idée d'une conception analogue à celle de Cornélius.

[2] Puvis de Chavannes, moins dessinateur, procède par grandes simplifications dans la note des fresques. Une action simple se passe dans un milieu sans date, sans lieu précis. Malgré sa renommée, il reste sans influence sur ses admirateurs, qui ne le suivent point. Ses œuvres sont, outre la *Sainte Geneviève* du Panthéon, les *décorations* de la Sorbonne, d'Amiens, de Marseille, de Poitiers, de Rouen.

presque partout on sent que la recherche d'un effet d'éclairage a été le but, en même temps qu'un anachronisme volontaire, l'intervention de personnages contemporains[1], comme si on était naïf en imitant les naïfs

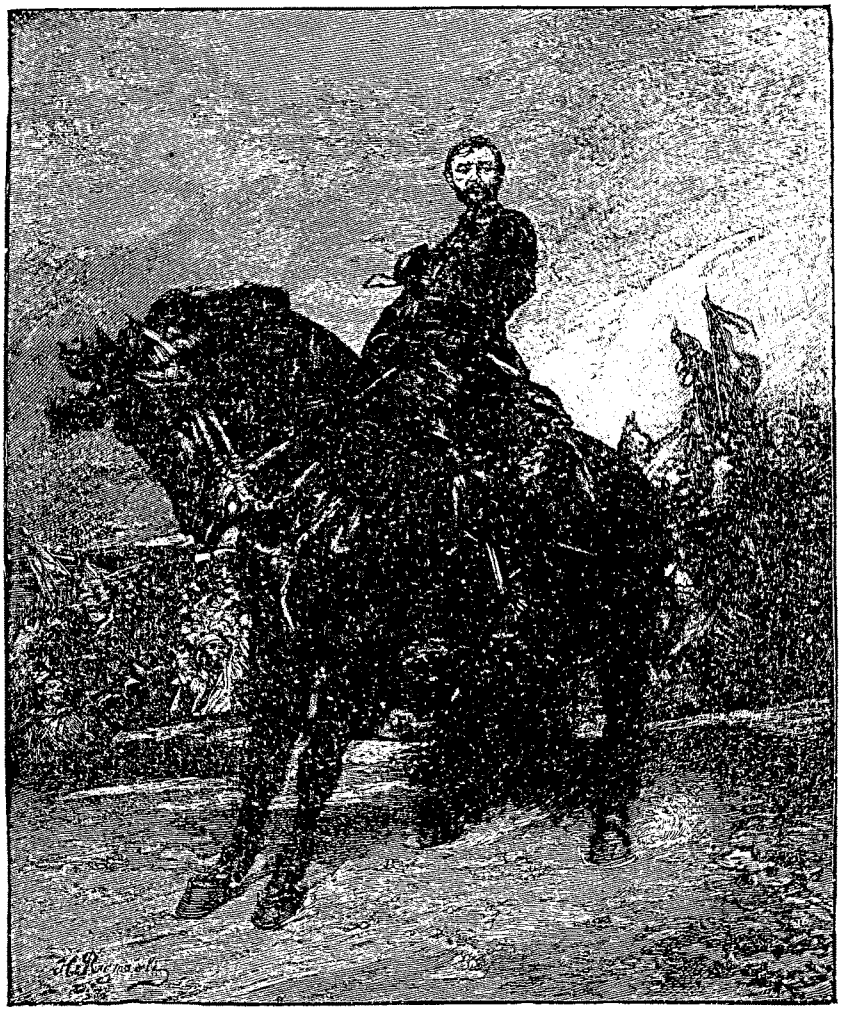


Fig. 4. — Henri Regnault : Le maréchal Prim.

et comme si la naïveté voulue était la naïveté. Le *Baiser de Judas* est à citer, œuvre dramatique et forte d'Hébert[2]. Merson, doux, parfois mièvre,

[1] La *frise* remarquable, de J. Blanc, au Panthéon, montre, dans le costume de saints personnages, toutes les célébrités du Paris actuel.

[2] Hébert (né en 1817) est l'auteur de la *Malaria* 1850, (d'une poétique tristesse), des jolies *Cervarolles* (1859) et de nombreux portraits.

hésite entre le modernisme et les primitifs; le *Repos en Egypte* reste son œuvre maîtresse.

La mythologie conserve ses fidèles, épris de carnations et de belles nudités. C'est Cabanel (1824-1889) qui, avec un peu moins de force, rappelle son maître Picot, par son dessin élégant et sûr, par une sensation

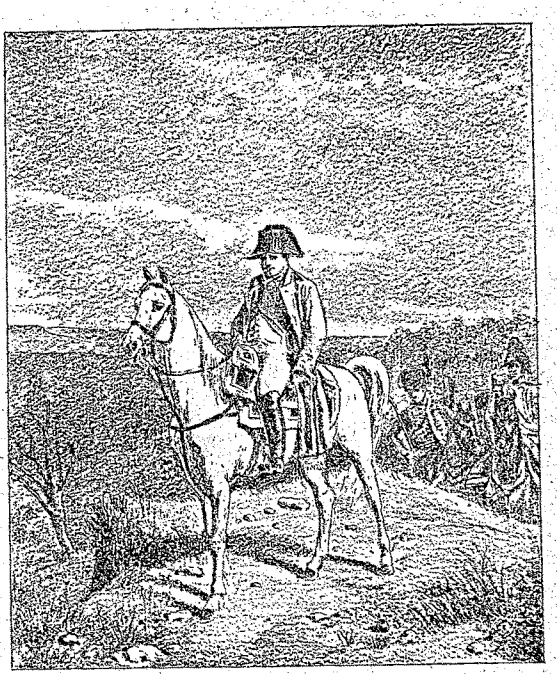


Fig. 5. — Meissonier : 1814 [1].

de grâce (moins naïve encore), plus « mondaine »[2]. Baudry (1828-1886) d'une touche plus libre et moins sûre, a plus de réalisme, tombe parfoi dans des attitudes vulgaires (décoration de l'Opéra, les *Muses*). Se visages de femmes ont parfois quelque chose de masculin[3]. Henne (né en 1829) dans ses *Nymphes*, dans ses *Baigneuses*, *Eglogues* ou *Idylles* dans ses toiles religieuses (*Christ mort*), a son dessin à lui, ses contour fuyants, ses inachèvements habiles, ses semblants de négligence ; il

[1] Reproduction autorisée par MM. Arthur Tooth et Sons.

[2] *Naissance de Vénus* (1863), *Paradis perdu* (1867), *Enfance de saint Louis* (Pan théon). Dans d'autres genres, *Thamar*, l'allégorie des *Mois* (brûlés avec l'Hôtel d Ville) et de nombreux portraits.

[3] Ses toiles célèbres sont : la *Fortune et le jeune enfant* (1857), la *Toilette de Vénu* (1859), *Charlotte Corday* (1861), la *Perle et la vague* (1863). *Portraits.*

ses couleurs, ses roux violents, incendiés, mais aussi ses modelés merveilleux se jouant en ombres transparentes sur des carnations d'ivoire. Le *plafond de l'Opéra* restera la meilleure œuvre de Lenepveu (1819-1898) élève de Picot, comme Henner, comme Cabanel, comme Bouguereau (né en 1825) qui, dans la *Naissance de Vénus*, dans sa *Sainte Cécile*, dans sa belle *Vierge consolatrice*, prouve, dans un style pourtant plus mou que

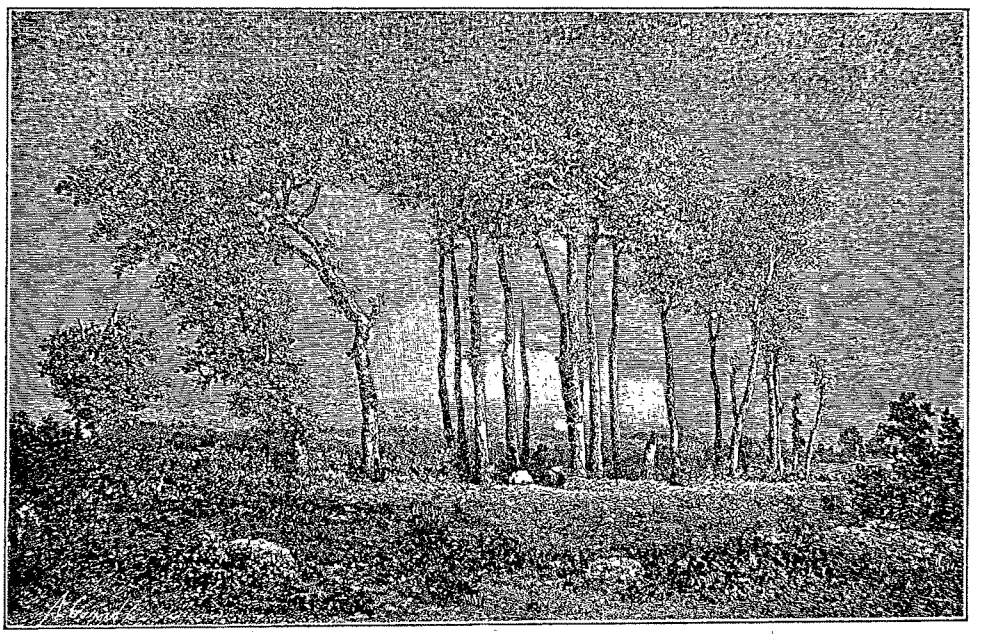


Fig. 6. — Théodore Rousseau : Le Soir.

celui de Cabanel, qu'il méritait d'être, avec ce dernier, pris pour cible par les novateurs.

Le groupe des coloristes, dans lequel nous aurions dû ranger Henner, cite Carolus Duran (né en 1837) ami des belles couleurs franches et vives, dans le sens d'une santé un peu truquée pourtant, quelque chose comme un parisianisme qui se naturaliserait vénitien, avec les virtuosités de pinceau dans les splendeurs des étoffes chatoyantes, mais moins de pensée, moins de profondeur. A côté de ce style coloriste, large, se placent les coloristes papillotants, juxtaposant de petites touches légères, gaies, aimables, une sensation de pluie de pétales, — l'école ou du moins la manière de l'espagnol Fortuny (1839-1874), dont l'influence fut

considérable et symptomatique, transportant le style dans le procédé matériel.

Tous ceux-là sont des amis des grandes lumières, de la peinture claire; ils vont même jusqu'à transporter le « plein air » dans des intérieurs où il n'est plus justifié. Ce n'est plus la lumière chaude venue du ciel d'Orient. L'orientalisme est un peu déserté. Son dernier champion, Henri Regnault (1843-1871) mort à 28 ans sur le champ de bataille, était un artiste merveilleusement doué, coloriste puissant dans l'*Exécution sous les rois maures*, dans *Salomé*, dans le *Maréchal Prim*. Benjamin Constant (né en 1845) a renoncé à la belle place qu'il s'était faite déjà dans un genre où tout semblait devoir le retenir (*Mahomet* II, 1876, *Hérodiade*, 1881).

L'esprit public est ailleurs; deux préoccupations l'envahissent qui correspondent aux deux faits dominants, — la guerre de 70 et l'ascension des classes ouvrières, force collective aveugle et menaçante.

La peinture militaire d'abord tout aux princes, aux royaux personnages dirigeant, du haut de quelque monticule, les opérations lointaines et les masses de soldats indistincts, était devenue plus populaire sous Napoléon, — puis, peu à peu, le troupier avait pris une importance plus grande dans les toiles d'Horace Vernet et de Bellangé (1806-1866). Le mouvement se continue en ce sens avec Pils (1815-1875) dans son *Passage de la Bérésina* (1848), la *Tranchée devant Sébastopol* (1855) *l'Alma* (1861), — avec Protais (1826-1890), qui en fait son genre exclusif, célèbre avec le pinceau les *batailles* de Crimée et d'Italie et donne la principale place au simple soldat dans ses deux pendants vulgarisés par la gravure, le *Matin avant l'attaque* (1863), le *Soir après le combat* (1863). Le même esprit, dans un facture plus nourrie, plus solide, inspire Yvon (1817-1893), qui abandonne le portrait, le genre religieux et l'allégorie, pour peindre le *Premier Consul* et la *Retraite de Russie*, puis les batailles du jour, les divers épisodes de *Malakoff*, la *Prise de la tour* (1857), la *Gorge*, la *Courtine* (1859), puis *Solférino* (1861), puis *Magenta* (1863). Sa *Charge de Reichshoffen* (1875) nous amène à la guerre franco-allemande et à ses peintres attitrés, pourrait-on dire, Alphonse de Neuville et Detaille.

Neuville (1835-1885), vigoureux, gras et large, dans un style mouvementé, avait déjà abordé les sujets militaires dans ses toiles (*Séba-*

topol, 1859, 1861 ; *Magenta* 1864) ; mais c'est la guerre de 70, la guerre présente, saisie sur le fait, qui en fit le grand peintre du *Bourget* (1872), du *Porteur de dépêches* (1881) et surtout des *Dernières cartouches* (1873), tableau poignant, tout le drame sanglant du désespoir avec le soldat

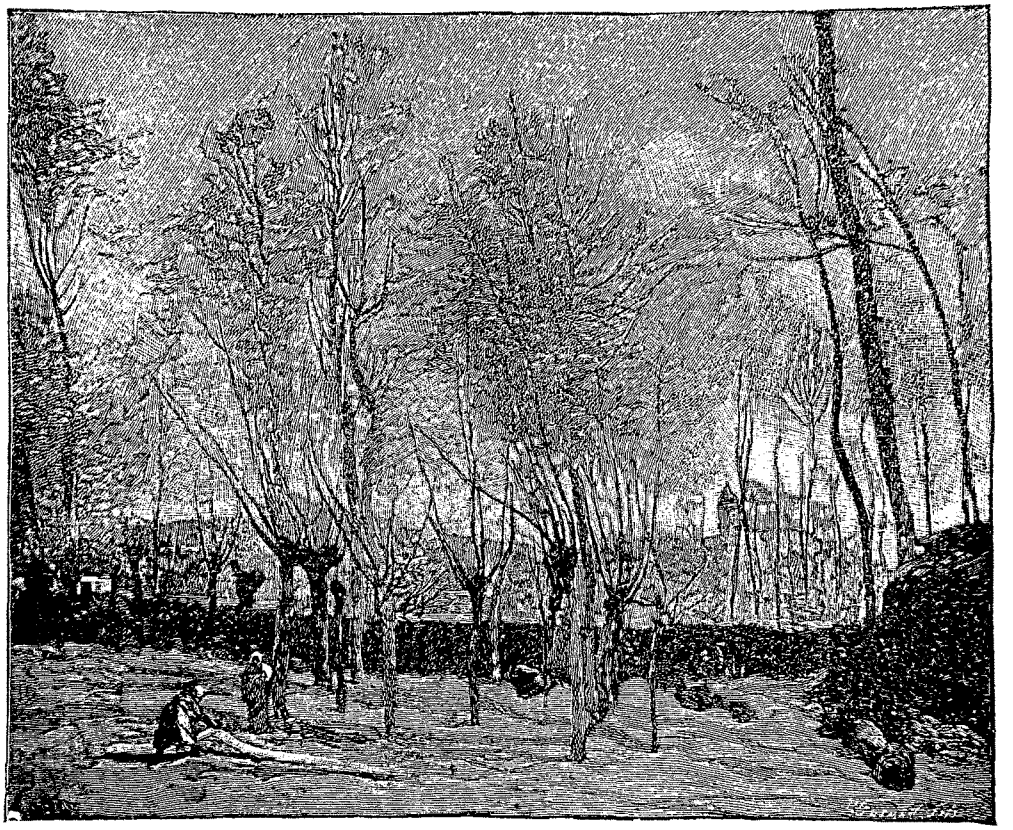


Fig. 7. — Corot : Paysage d'Artois.

debout attendant la mort, les mains aux poches, le fusil à terre brisé. Detaille (né en 1848), plus précis, plus minutieux, talent plus descriptif, dessinateur extraordinaire, n'a pas la fougue un peu lâchée de Neuville, mais cette précision arrive à être sans sécheresse, cette minutie n'émiette pas l'unité d'impression ; bien que chaque détail, chaque personnage soit un tableau, tout cela se masse grâce à l'habileté de la composition. Documentaire et pittoresque, Detaille est le peintre de la *Charge de Mosbronn* (1874), du *Régiment qui passe* (1875), de *Champigny* (1879), de la *Distribution des drapeaux* (1881) et surtout du *Rêve* (1888) avec la

ligne fuyante des faisceaux, les soldats endormis pêle-mêle sur la terre, les yeux fermés, l'âme ouverte aux espérances triomphales, aux caresses des victoires promises, tandis que là-haut, dans le ciel d'une nuit qui va finir, passe le cortège des gloires de la Patrie.

Meissonier (1815-1891) a été le maître de Detaille, qui tient de lui cette érudition de pinceau, ce secret de tout dire sans nuire à l'impression d'ensemble. Resté à l'écart du mouvement contemporain, Meissonier rappelle la manière de certains des meilleurs parmi les Hollandais, mais il n'est point leur égal pour la science des lumières vivantes. Il semble parfois que l'air manque dans ses toiles et que son interposition n'y tempère point l'acuité de la ligne et du ton. Œil prodigieux, Meissonier voit tout, rend tout, hommes et choses, sans sacrifice, sans omission. Peu d'artistes ont, de leur vivant, joui d'une pareille renommée. Il n'est venu que sur le tard au genre militaire, il a d'abord traité les scènes de genre surtout dans les milieux du XVIIIe siècle[1]. Ici et là, il témoigne de la même exactitude, de la même conscience, — s'acheminant vers le but à petit pas mesurés et l'atteignant. On peut dire qu'il a possédé comme personne Napoléon et le cheval.

Même dans ses plus grandes envolées, Meissonier fait de l'histoire anecdotique : il semble qu'il n'en puisse aller autrement de la peinture et qu'elle soit impuissante (sauf par l'allégorie) à sortir du fait concret déterminé, choisi comme moment typique et caractéristique. Il s'y peut pourtant mêler quelque chose qui, sans être l'allégorie, agrandisse l'impression, jette dans le tout une manière de dignité. La précision véridique, qui met sous nos yeux les grandes choses d'autrefois comme si elle nous en faisait les contemporains, les témoins, les spectateurs, n'est pas tout, parce que nous ne pouvons nous dégager de nous-mêmes, que notre œil date et que, par cela même que nous ne sommes pas du temps, cette fidélité du rendu des accessoires nous amuse, nous distrait, et que nous dépensons sur eux une attention qu'un contemporain n'y eût point portée. De cette largeur désirable nous trouvons l'esprit dans J.-P. Laurens (né en 1838), élève de Cogniet et de l'exquis dessinateur Bida (1813-1895),

[1] Le *Liseur* (1840), la *Partie d'échecs* (1841), la *Rixe* (1855), les *Joueurs de boule* (1855), *Solférino* (1864), *Campagne de France* (1864), *Lecture chez Diderot* (1867), *Cuirassiers* (1878), le *Portrait du sergent*, le *Peintre d'enseigne, 1814*, etc.

L'*Excommunication* (1875), l'*Interdit* (1875), la *Mort de Marceau* (1877), les *Emmurés* (1879), sont de belles toiles historiques dans une note dramatique émouvante.

La peinture militaire nous a mené à l'histoire ; nous voilà obligé de revenir sur nos pas. Cette seconde moitié du siècle a magnifié le



Fig. 8. — Millet : Glaneuses.

travail manuel. L'Ouvrier est le roi du jour, roi qui a ses courtisans comme Louis XIV a eu les siens, roi qui a ses peintres. En Allemagne, Menzel abandonne Frédéric II qui lui fournissait ses sujets favoris et célèbre l'*Usine*. Selon le mot de G. Boulanger [1], la casquette a succédé au casque : l'influence littéraire du naturalisme y ajoute ou plutôt la littérature subit la même influence. La rue, l'atelier, le chantier, le cabaret aussi, sont les milieux. Parfois le peintre est séduit par la poésie farouche de la grande force aveugle et anonyme : de là, en 1882, la *Grève*,

[1] Gustave Boulanger (1824-1888), peintre remarquable, élève de P. Delaroche et auteur de la *Promenade à Pompéi* et des *Esclaves à vendre*.

par Roll (né en 1847). Par contre, la niaiserie latente sera saisie dans la spirituelle *Salle Graffard* (1884), par Jean Béraud.

Le portrait est le plus cultivé des genres et on y retrouve nombre des artistes que nous avons nommés. La première place est celle de Bonnat (né en 1833) qui a consacré son talent solide, ferme, nourri, à la galerie des grands hommes de nos jours : *Thiers*, *Victor Hugo*, le *Cardinal Lavigerie*. J. Lefebvre (né en 1834) se montre moins robuste, mais pénétrant, dans une manière qui a quelque chose de l'aristocratie fatiguée qui inspire Van Dyck ; ailleurs il témoigne d'une grâce fine, à demi naïve et adolescente, qui domine dans ses *Nymphes*, sa *Diane*, — grâce parfois violemment sensuelle dans la *Femme couchée* et un peu sèche dans la *Vérité*[1].

Le paysage s'est cru romantique au moment où il a cessé de l'être. Au paysage historique avait succédé le vrai paysage romantique, mais dans le sens vrai. Ce paysage romantique (il y en a un de Watelet, qui porte cette désignation) était un paysage « construit », composé d'éléments pris partout, modifiés, remaniés, réunis en un tout destiné à faire naître l'impression d'un beau site, bien pittoresque. Le jour où on a senti les beautés de la nature, on a demandé à l'art le « souvenir », le « portrait » de ce qu'on aimait. L'Italie avait inspiré Claude Lorrain et le Poussin : on alla moins loin, on ne chercha plus l'idéal lointain. Paul Huet (1803-1869) comprit et exprima ce charme des choses proches et des sites familiers. Rousseau et Corot suivirent. Théodore Rousseau (1812-1867) voit, à travers une atmosphère pure et lavée, la netteté des ramures, des masses où se jouent les effets du soleil : il chante le poème de la forêt (de Fontainebleau) sur la lisière, dans les futaies, les avenues, les bouquets d'arbres. A travers la buée matinale qui monte ou la brume crépusculaire qui descend, les verdures un peu confuses prennent des aspects de rêve dans les toiles de Corot (1796-1875). Toute une école de paysagistes se lève, avec Chintreuil (1815-1873) aux perspectives lumineuses, avec Daubigny (1817-1878), Français (1814-1899) et Harpignies (né en 1819). Les troupeaux vivent dans les tableaux de Troyon (1810-1865) et sous le pinceau de son rival Brascassat (1804-1867). On ne peut voir la charrue éventrer la terre en mottes brunes sans penser au

[1] Le danois Kroyer est l'auteur de beaux portraits dans une note grasse et saine.

Labourage Nivernais (1849) de Rosa Bonheur (1822-1899). Cette grandeur de la vie rustique, sa simplicité auguste, l'union du semeur avec la plaine ensemencée, l'âme du paysan, plus fruste, plus près de l'âme des choses, confondue presque avec elles, tout cela émane de l'œuvre de François Millet (1814-1875), se retrouve jusque dans sa touche grasse un peu gourde (les *Glaneuses*, 1857 ; l'*Angelus*, 1867).

Cette poésie sereine des champs, plus raffinée, plus attristée aussi, a son chantre en Jules Breton (né en 1827). Dans sa *Bénédiction des Blés*, dans ses *Glaneuses*, il n'y a plus cette sorte d'inconscience naïve de

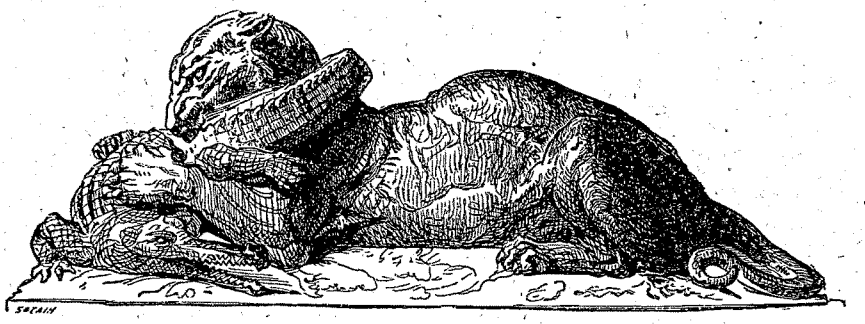


Fig. 9. — Barye : Tigre.

Millet : ce n'est plus là l'art paysan, le nivellement de l'être rudimentaire avec le sol où il vit, c'est un relèvement de la chose et de l'homme, la chose devenant une personne : c'est un peu moins Pierre Dupont ; c'est un peu plus Virgile [1].

C'est plus haut que nous aurions dû parler de Gérôme (né en 1824). Peintre et sculpteur, il nous servira de transition. Son importance et sa valeur peuvent se mesurer au nombre de ses tableaux demeurés populaires, sans recherche de popularité par la nature du sujet, le *Combat de coqs* (1847), le *Siècle d'Auguste* (1855), *Ave Cæsar* (1859), le *roi Candaule* (1859), *Phryné devant l'Aréopage* (1861), les *Deux Augures* (1861), *Louis XIV et Molière* (1863), *Cléopâtre* (1866), l'*Éminence grise* (1874). En ces dernières années, le grand artiste s'est tourné vers la statuaire polychrome ; après une *Bellone*, violente restitution de la chryséléphan-

[1] Entre l'idéal de Millet et celui de Breton, se place le sculpteur Baffier qui fait passer jusque dans l'art décoratif cette sorte de santé paysanne qui est sa note particulière dans la statuaire.

tine, il a, dans une note plus mesurée et dans le domaine plus congru du petit bronze à allure décorative, exposé de très savoureuses figurines.

Ces tentatives d'union de la peinture et de la sculpture, renouveau de ce qu'on croit avoir été la sculpture grecque, se sont manifestées de plusieurs façons. La restitution de la *Minerve de Phidias* en chryséléphantine, par Simart (1806-1857) pour le duc de Luynes, exposée en 1855 et actuellement au château de Dampierre, suscita plus de brochures que d'imitateurs : elle est le plus curieux mais non le plus beau des travaux de Simart (*Bas-reliefs* du tombeau de Napoléon et décoration du Nouveau Louvre). Clésinger (1814-1883), outre des œuvres remarquables, sa *Femme piquée par un serpent* (1847), sa *Liberté* (1848), sa *Pieta* (1852) son *Taureau romain*, *sa Cornélie* (1861), a exposé, en 1869, une *Cléopâtre* polychrome qui fit grand bruit. L'Orient, les sujets où l'accessoire, le clinquant même, tiennent une grande place, semblent plus propres à la polychromie qui tue la vie psychique de l'être représenté. Le contemporain européen y serait peu supportable, malgré les essais actuels d'un artiste très original, Ringel.

Mais ce n'est pas seulement par la statue peinte que la sculpture se rapproche de la peinture : elle se fait « picturale » par la recherche d'un style et d'effets qui semblent hors de son domaine. Les novateurs se réclament de Michel-Ange (dont la force est faite de science) et des florentins antérieurs au XVIe siècle. La nouvelle école se fait impressionniste, exagère les creux et les saillies, cherche à rendre le fort plus fort en rendant le faible plus faible, aboutit à une anatomie de convention, anatomie modifiée selon l'impression à donner. Sous ombre de réalisme, c'est le triomphe de l'artificiel; le but est le « caractère » non point typique et général, mais le caractère momentané, occasionnel, poussé jusqu'à l'outrance dans la mêlée des contrastes violentés. Le *Saint Jean* (1880) de Rodin (né en 1840) est l'œuvre où s'incarne la doctrine nouvelle — qui, si l'on y réfléchit, justifierait l'horrible mécanicien de la statue d'*Alexandre Dumas* par Gustave Doré [1].

Avec Carpeaux (1827-1875) domine un idéal de mouvement poussé

[1] Gustave Doré (1833-1883) n'est ni là, ni dans sa peinture, il est dans ses dessins merveilleux de vigueur et de mouvement, dans un style gras et violent.

aux limites extrêmes dans la *Danse* de la façade de l'Opéra. A ce mouvement se mêle une sensation de grâce particulière comme un héritage de Duret, son maître : peu de statues savent sourire comme celles de Carpeaux (*Jeune pêcheur*, 1859 ; *Pêcheur napolitain*, 1863 ; *Rieurs et rieuses ; Flore et les Amours* du pavillon de Flore). Le mouvement est la caractéristique de Falguière (1831-1900), un des sculpteurs dont le style est le plus reconnaissable, malgré la variété des genres abordés. Son *Vainqueur au combat de coqs*, sa *Diane*, sa *Nymphe chasseresse* posée sur un pied dans une allure de course, sont populaires ; le réalisme s'y tempère d'une science remarquable qui fait oublier ce qu'il a de déplacé dans ces déesses. Le *Cardinal Lavigerie* est une belle et noble figure, une œuvre qui date.



Fig. 10. — Carpeaux : Tympan du pavillon de Flore.

Le style classique, classique sans servitude, se continue dans l'école française, modifié seulement par le tempérament propre de l'artiste, à égale distance du poncif vide et de l'amusette, du bibelot [1].

Les grands noms sont nombreux. Le lien avec la statuaire de l'Empire est étroit. La démarcation est malaisée dans la continuité de la tradition. La plupart ont donné leur plein effort entre 1830 et 1850, mais

[1] L'Italie de Canova a ses grands noms dans ce siècle, mais l'élite seule conserve à l'art sa dignité. Après Canova, une réaction se fit dans le sens du naturel avec Bartolini (1777-1850), Pampaloni (mort en 1849) et Ténérani (1799-1870), ce dernier élève de Thorwaldsen et auteur d'une *Psyché*. Bartolini (auteur d'un *Tombeau* à Lausanne), vécut en France, comme Marochetti (1805-1867) plus tard fixé en Angleterre (*Richard Cœur de Lion*, à Londres). Raggi (1791-1862) a été naturalisé français. De ce mouvement sortent Fedi (auteur de *Polyxène*), Finelli (1780-1854) auteur de l'*Amour au papillon*, Giovanni Dupré (1817-1882), avec son *Abel* et sa *Pieta*, Vela, auteur du beau *Napoléon mourant*, Monteverde auteur du *Jenner*, Magni (*David* et *Socrate*, mort en 1877), Barzaghi (jolie *Phryné*), Monti (1818-1881) auteur de l'*Alexandre domptant Bucéphale*, Tantardini († 1879, *Moïse*, *Faust et Marguerite*) Fraccaroli, (1808-1882), auteur du Monument de *Victor Emmanuel*, Bergozoli auteur du beau groupe *Amours des anges*. A citer le grand sculpteur danois Jérichau (1816-1883) auteur du groupe *Hercule et Hébé*.

n'ont pas tout dit. Rude meurt en 1855, David d'Angers en 1856, Pradier en 1862, Foyatier en 1863, Duret en 1865. Jouffroy (1806-1882), l'auteur de la *Jeune fille confiant un secret à Vénus* du Salon de 1839, expose encore en 1877 un *Saint Bernard* et meurt contemporain : il laisse de nombreux bustes, des statues allégoriques et, comme élèves, Louis Barrias (né en 1841), auteur du *Bernard Palissy*, du *Mozart enfant*, du *Monument de la Défense*, des *Premières funérailles*, — Mercié (né en 1845), auteur du *David avant le combat*, *David vainqueur*, *Gloria Victis*, — et Falguière dont nous avons déjà parlé. David d'Angers n'est point reconnaissable dans le style de ses disciples, Cavelier (1814-1894) d'une calme robustesse dans la *Vérité*, — Aimé Millet (1816-1891), fait de douceur et de sérénité dans son *Ariane* et les figures allégoriques du Comptoir d'escompte. Déjà les titres des œuvres suffisent à réveiller dans l'imagination la vision immédiate. Les *Gracques*, le *Mariage romain*, *Anacréon*, le *Faucheur*, ici la grâce grecque, là la gravité romaine, c'est Guillaume (né en 1822), la belle probité d'un art dédaigneux des habiletés et des sourires à la foule. L'*enfance de Bacchus*, c'est Perraud (1819-1877) ; l'*Arlequin*, c'est l'œuvre spirituelle de Saint-Marceaux. Quatre figures assises se dressent aux angles d'une tombe[1], c'est le *Courage militaire*, la *Charité*, l'*Étude* et la *Prière* par l'auteur du *Saint-Jean*, du *Chanteur florentin* et d'*Anne de Montmorency* (Chantilly), par Paul Dubois (né en 1829). Jeanne d'Arc a sollicité son rêve, il l'a vue extatique, inspirée, détachée de ce monde ; Chapu (1833-1891) la conçoit en fille des champs accroupie en une attitude de prière, plus calme encore que ne l'avait imaginée le peintre Benouville (1821-1859). Chapu, c'est aussi la *Jeunesse* pour l

[1] Le tombeau, une des origines de la statuaire, tient une grande place dans sculpture du XIXe siècle qui en fait l'occasion d'un portrait ou d'allégories. Au cimtière Montmartre, nous retrouvons Rude (*Tombeau de Cavaignac*), Bartholdi (*Tombe de Nefftzer*), Millet (*Baudin*). Au Père Lachaise, le beau bas-relief de la *Tombe de Rapail* par Etex, le *Michelet* et le *Baudry* (figures allégoriques) de Mercié, le *Thiers* Chapu, le *Blanqui* couché, superbe figure de bronze, œuvre de Dalou (né en 183 grand artiste, souple et fort, qui fait penser parfois au Sansovino (beaux bas-reliefs la statue de la République, place de la République). Son *Triomphe de la Républiq* dans une note générale un peu commune, est d'une grandeur un peu vide.

Le monument de *Coligny* (représenté debout entre la Patrie et la Religion) l'œuvre sévère de Crauk (né en 1827) à qui Paris doit la *Victoire* (square des Arts métiers), *Omphale* et d'innombrables portraits.

monument de Regnault, c'est le gracieux *Mercure*, ce sont les figures allégoriques du monument de *Berryer* (au Palais de Justice). Frémiet (né en 1824) reprend le problème et, mêlant les deux idées de la paysanne et de la guerrière, montre la *Pucelle* à cheval et levant la bannière. Le coursier nuit à celle qu'il porte, usurpe un peu, rappelle l'animalier savant, le Frémiet du *Chien blessé*, de *Pan avec l'ours*. Un peu de Duret souriait dans Chapu, sourire mélancolique, jeunesse sérieuse : nous en retrouvons quelque chose dans son autre élève, dans Delaplanche (1836-1891), du moins dans la *Musique*, car, dans la *Vierge*, la sévérité moins adoucie est à sa place : le groupe l'*Éducation maternelle* est dans une note nouvelle, celle d'un réalisme sain. Ce qui fait la force de notre grande école de sculpture, c'est justement sa loyauté à l'égard de la nature, et aussi ce fonds traditionnel, ce patrimoine de goût et de santé intellectuelle, qui est l'esprit même de la race.



Fig. 11.
Falguière : Vainqueur au combat de coqs.

Un tel art peut être impunément réaliste ou du moins, quand il l'est, ce n'est point par impuissance et ce n'est point dans le sens prêté vulgairement au mot. En somme, il n'est plus d'art là où il n'est plus de vérité. Le réel est la condition sinon le but et dans le réel l'art a ses racines, mais non sa fleur. Ce qu'on appelle le réalisme est une « manière », une traduction, une interprétation et, il y a longtemps qu'on l'a dit : la nature n'a point de « manière ».

Ce souci de vérité n'est nulle part plus manifeste que dans la représentation des animaux. Le cheval a occupé la première place ; il inté-

ressait davantage le guerrier, était son compagnon au point que monture et cavalier se combinèrent en centaure dans l'imagination primitive. Les bas-reliefs assyriens, la frise du Parthénon, les chevaux de Marly montrent le cheval vivant ; mais les autres animaux sont la plupart du temps d'une figuration fantaisiste, sauf dans l'art assyrien et égyptien. Les tableaux offrent souvent des lions grotesques et les lions du XVIIe siècle sont des caricatures. Barye (1794-1875) a, le premier, senti et rendu l'animal, il l'a fait beau en le faisant vrai, il l'a fait réel et, on peut dire, épique en même temps : ses lions sont justement célèbres.

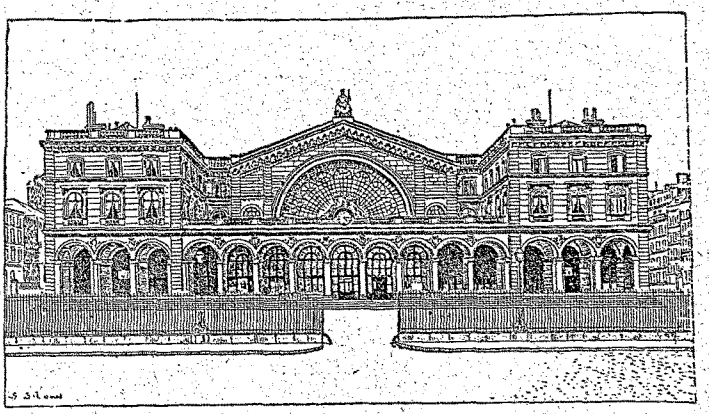


Fig. 12. — Duquesnay : Gare du chemin de fer de l'Est.

Le *Lion de Belfort*, lion colossal en bronze, par Bartholdi (né en 1834 rappelle et surpasse en valeur le *Lion de Lucerne* de Thorwaldsen. Ici c'es l'animal interprété largement dans un sens de grandeur allégorique e décorative. Le colossal est souvent l'écueil de la sculpture et c'est l colossal qui a tenté encore Bartholdi dans la *Liberté* éclairant le mond (1886, à New-York).

L'architecture contemporaine est dominée par deux caractéristique: l'emploi du fer et la recherche de la couleur. L'emploi du fer dans l construction est le résultat de deux choses nouvelles, les expositions e les chemins de fer. C'est de la gare et du palais d'exposition que vient l métallisme architectural. Son usage est à sa place dans ces édifices qu réclament de grands espaces libres, débarrassés de la multiplicité de soutiens intérieurs : de là ces toitures gigantesques, élevées dans les air tout en traverses de fer enjambant le vide, unies par des tirants de fe

La nécessité de la lumière vitra les intervalles. Le *Palais de Cristal* de l'Exposition de Londres (1851) est l'œuvre de Paxton (1802-1865), ancien jardinier-paysagiste, qui s'était fait connaître par la construction d'une grande serre vitrée au château de *Chatsworth*. On devait reprocher au mode nouveau sa ressemblance avec la serre, la cage même. Le pro-

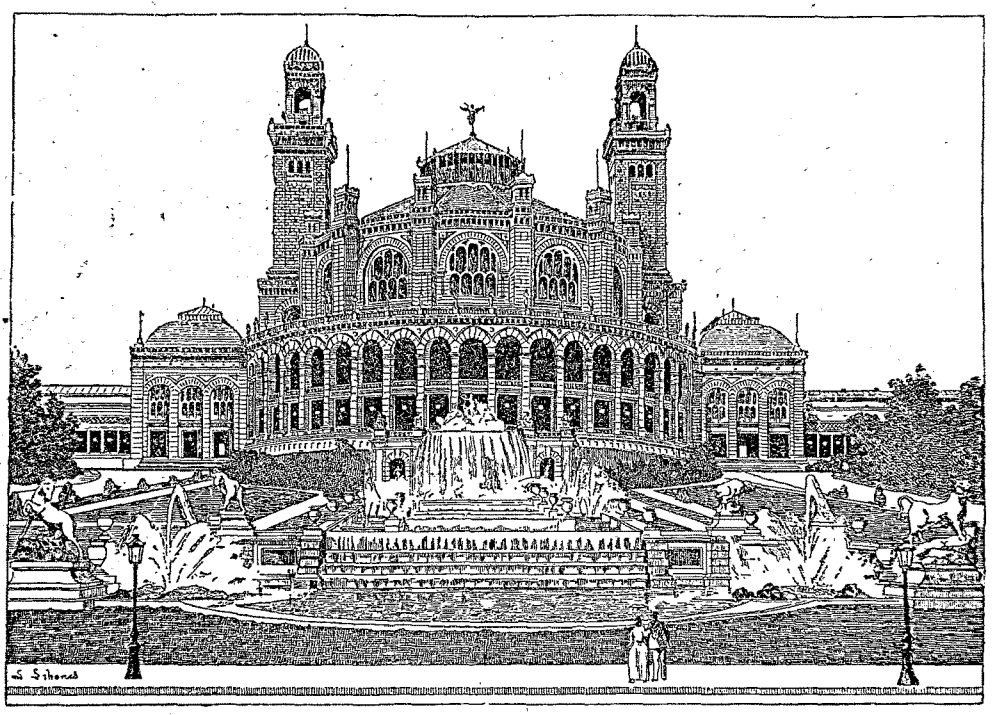


Fig. 13. — Davioud et Bourdais : Palais du Trocadéro.

cédé convenait aux gares, *Gare du Nord*, 1863, par Hittorff (1793-1867), *Gare de l'Est* par Duquesnay (1790-1849) ; il s'adapta aux *Halles*, — Halles de Paris par Victor Baltard (1805-1874) qui y eut pour collaborateur Callet (1792-1854) et construisit *Saint-Augustin* (1860-1868) dans le style romano-byzantin avec son dôme de 50 mètres de haut et de 25 mètres de diamètre. Les monuments publics ouvrent de vastes salles. Dans la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 1845, Labrouste (1801-1875) emploie largement la fonte et le fer. Des colonnes de fonte mêlent leur anachronisme au style gothique dans lequel Boileau construit *Saint-Eugène* (1855). La sensation de froideur du fer se réchauffa avec la polychromie que permet la céramique architecturale. L'édifice se colore

jusqu'à l'excès dans le *Collège Chaptal* (1866-1872), par Train ; mais la couleur est à sa place dans un palais d'Exposition qui éveille une idée de cosmopolitisme et de bigarrure (*Exposition de* 1889, travaux de Formigé). Le Palais du *Trocadéro* (1878) reste une œuvre remarquable, riche d'impression, simple de moyens, par Davioud (1823-1885) — auteur

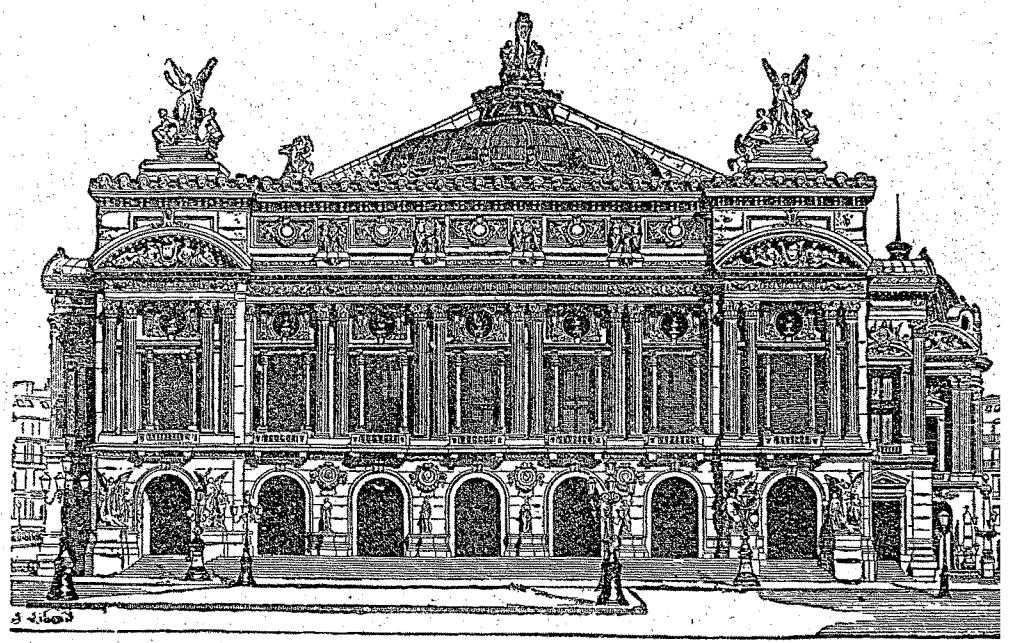


Fig. 14. — Garnier : Grand Opéra.

des deux beaux *Théâtres* de la place du Châtelet — et par Bourdais. De 1861 à 1874 s'éleva le *Grand Opéra* sur les dessins de Ch. Garnier, moins hardi que le *Théâtre de la Cour*, œuvre de Semper (1804-1879) à Dresde, mais qui, sous l'exubérance surchargée, laisse transparaître un talent personnel, notamment dans le fameux escalier.

L'église restait fidèle aux styles d'antan, ici gothique, là romane. On avait renoncé aux portiques et aux ordres païens, encore triomphants dans *Notre-Dame de Lorette*, 1823, par Lebas (1782-1867) et dans *Saint-Vincent de Paul*, (1824) par Hittorff. Paris doit *Saint-Pierre de Montrouge* et *Notre-Dame d'Auteuil* à Vaudremer, *Sainte-Clothilde* à Gau et à Ballu (1817-1885) qui, dans l'église de la *Trinité*, s'inspire de la Renaissance, idée originale qui déconcerte. C'est Ballu qui avec Deper-

thes devait reconstruire le magnifique *Hôtel de Ville*. Inachevée encore, l'église du *Sacré-Cœur*, dans le style roman, laisse sans jugement l'œuvre d'Abadie (1812-1884). A citer le *Musée Galliéra* par Ginain, l'auteur de l'*École de Médecine*, la *Bourse du Travail* (1889) par Bouvard. La génération antérieure est représentée par Bailly (*Tribunal de Commerce*) et Duc (1802-1879), façade occidentale du *Palais de justice*. L'école nouvelle élève la *Nouvelle Sorbonne* (1885-1889), œuvre de Nénot.

Le talent précieux et fin de Duban (1797-1870) mérite une place à part pour *l'École des Beaux-Arts* (1860-1862) et le très joli *Hôtel Pourtalès*, rue Tronchet. C'est de l'hôtel particulier que dérive la modification du style des maisons de rapport qui a, peu à peu, cessé d'être la superposition insignifiante d'étages peu variés. Outre le progrès des aménagements intérieurs, la maison gagna en apparence, s'agrémenta d'abord de céramique, de mosaïque. Le relief lui manquait ; elle le trouva dans le retour aux bow-windows, sortes de balcons fenêtres se superposant et se continuant en hauteur : c'est là ce qui a modifié et renouvelé la façade en entraînant toute sa décoration sculptée, dans une unité d'ensemble qui lui manquait[1].

L'art décoratif, après avoir vécu de l'imitation des styles antérieurs au XIXe siècle, a abouti à l' « art nouveau », a affecté le « modern style » manifesté d'abord par les complications d'originalité de mauvais goût, par l'abus des tons clairs, des céladons (surtout vert-platane) enveloppant les bois sous les vernis-laques, avec des aspects de cartonnages frêles, — meubles en accord avec la vie vaine et légère du jour. Le mobilier d'autrefois, solide d'aspect, franc de lignes, durable, avait quelque chose de la stabilité de la famille, se transmettait, continuait, plein de souvenirs. L'Angleterre, d'où vint le courant actuel, n'avait connu que le meuble confortable, mais laid, solide à l'excès : les fragilités peintes qu'elle fit triompher sont le résultat illogique de la très heureuse innovation qu'elle avait créée pour les tentures de papier ou de tissu : la flore conventionnelle et géométrisée à éléments juxtaposés,

[1] L'influence de Viollet-le-Duc (1814-1879) et le succès de sa *Restauration de Pierrefonds* ont fait dominer longtemps le gothique, mais dans le dessin du château et non de l'hôtel.

à teintes douces était à sa place sur les murs et dans les petits rideaux, surtout dans un pays privé de soleil. Cette absence de lumière explique les innombrables glaces des armoires, des buffets et des « cabinets » anglais. Ces tons clairs, pâles, lunaires, sont descendus des murs sur les tapis, absurdité qui donnait au parquet sur lequel on marche l'apparence de plafonds aériens, mode absurde qui fera rire : le vrai tapis c'est le tapis d'Orient, le tapis persan, géométrique de lignes, chaud de tons.

Le modern style aime la clarté sans éclat, la clarté mate : il a abouti à la verrerie morne et à la bijouterie triste, malgré le talent incroyable du dessin et de la composition (Gallé, Lalique). Le métal a vu l'heureuse résurrection de l'étain (Brataud). L'argenterie est demeurée à l'écart du courant. L'orfèvrerie a subi l'heureuse influence japonaise, influence atténuée en ce moment, mais qui reprendra. C'est le Japon qui a révélé la « gamme » des alliages de métaux, c'est le Japon qui a amené le renouvellement de la céramique, pâte, forme, décor. Les « flambés » ont régné pendant environ dix ans (1889-1898). La porcelaine a, à son avant-garde, la manufacture royale de Copenhague.

Mais voici venir une seconde phase du « modern » : le meuble peint cède la place au meuble de menuiserie fine, contournée, fantaisiste, où domine le bois. Il serait en outre injuste de nier ce qu'il y a d'intéressant dans la tentative de créer un appartement « pittoresque », moins rectilinéaire, moins cubique, plus varié de dispositions, d'éclairage même. Parti du bibelot et de la tenture, l'art nouveau remue déjà, et parfois avec bonheur, la tranquillité séculaire des façades.

TABLE GÉNÉRALE DES CHAPITRES

ET DES GRAVURES.

TOME I

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE — ORIENT

L'ART PRÉHISTORIQUE ET LES ORIGINES

Silex « étonné » 3
Silex « étonnés » 3
Haches en silex 4
Gravure sur bois de renne 6
Silex de l'époque de Solutré 7
Haches simples et doubles en pierre polie 7
Types d'emmanchements 8
Armes de l'âge du bronze 9
Poignard de bronze de l'Europe centrale 10
Fibule de métal 10
Epées préhistoriques danoises. 11
Trésor d'Atrée. 12
Cuirasse gauloise et bouclier préhistorique danois. 13
Stonehenge ou cromlech d'Avebury . . . 15
Porte de Tirynthe 17
Tumulus. 18
Dolmen la Roche-aux-Fées 19
Dolmen près Saumur. 19
Antiquités mexicaines 20
Ruines préhistoriques (au Mexique) . . . 21
Tombeaux péruviens. 22
Poteries péruviennes. 23

L'ART ÉGYPTIEN

Le chapiteau de forme végétale 26
Colonne de forme végétale. 27
La momie et l'ensemble mummiforme . . 28
Le Sphinx et les Pyramides 29
Le scarabée, symbole de renaissance . . 30
Le vautour, symbole de maternité 31
Coiffure royale 32
L'écriture égyptienne est un dessin . . . 32
Portique de Ramsès. 33
Edifice égyptien. 35
Colonne égyptienne de forme végétale. . 36
Ramsès II au combat. 37
Isis 38
L'art officiel : l'hommage au roi. 39
L'art officiel : la barque de Ramsès III . 40
L'art officiel : la garde du roi. 41
L'art populaire : l'âne. 42
Le scribe accroupi 43
Statue de Ra-m-ke 44
Le roi Khéfren 45
L'art officiel du Nouvel Empire : Séti Ier vainqueur 47

L'ART EN ASSYRIE ET EN ASIE MINEURE

Le taureau ailé à tête humaine. 51
Génie étouffant un lion. 53
Le dieu à bec d'oiseau et l'Arbre de Vie. 55
Le costume royal assyrien 57
L'obélisque de Nimroud 61
La tente du roi. 63
Le cheval assyrien 64
Le cheval assyrien 65
La lionne blessée 67
Lion de bronze. 69
Dallage assyrien 70
Sarcophage phénicien. 71

L'ART DANS LA PERSE ANCIENNE ET MODERNE

Chapiteau persique. 75
Enroulement d'une volute ionique. . . . 75
Base d'une colonne persique. 77
L'aile de l'animal, dans l'art perse. . . . 79
Frise des archers. 81
Combat d'animaux. 83
Frise des lions 84
Poignard 85
Tapis, mélange de styles persan et indien. 87
Décoration florale géométrisée. 88
Décoration florale géométrisée 89
L'œillet persan. 90
Vase damasquiné d'argent 91
Dinanderie persane. 92
Lampe de mosquée. 93
Carreau de revêtement 94
Frise 95

L'ART INDIEN

Temple souterrain d'Eléphanta 99
La pagode (mître de prêtre danseur) . . 101
Supports de forme animale. 103
Portique de Sanchi. 105
Pagode indienne 107
Le char processionnel de Djaggernauth. 109
Façade décorée de sculptures 111
Le dieu monté sur l'oiseau 112
Décoration peinte. 113
Le métal : aiguière et son plateau 115
Travail de l'ivoire : guitare 117
Pot indien. 118
Ornementation indienne. 119

LES ARTS EN CHINE ET AU JAPON

Poutaï : le dieu du bonheur. 122
Le chien de Fo 123
La chimère (ou dragon). 125
La maison chinoise. 127
La tour de Nankin 128
Perspective chinoise dans un panneau . 129
Potiche chinoise 131
Potiche chinoise 133
Assiette chinoise. 135
Paysage japonais. 136
Acrobates et lutteurs. 137
L'expression dans les masques 139
Branches d'éventail. 140
Gourde japonaise. 141
Le Fushi-Yama, par Hokousaï. 142
Brûle-parfum chinois. 143

L'ARCHITECTURE GRECQUE

Porte des Lions (Mycènes) 149
Ordre dorique. 151
Parthénon 153
Le temple *in antis* 154
Temple de Neptune (Pæstum). 157
Ordre ionique 158
Temple de la Victoire Aptère. 159
L'Erechthéion 161
Ordre corinthien 163
Monument de Lysicrate 165

LA SCULPTURE GRECQUE

L'art à Egine : guerrier 171
Le style de Phidias : frise du Parthénon. 173
Style de Phidias : tête de cheval 175
Le Discobole. 177
Le Satyre dit de Praxitèle. 179
Vénus de Milo. 181
Diane de Gabies 183
Le gladiateur Borghèse 185
Laocoon. 189
Statuette de Tanagra. 191

L'ART ÉTRUSQUE ET ROMAIN

Tombes étrusques d'Orvieto. 195
Sarcophage étrusque 196
La voûte étrusque dans la Cloaca Maxima 197
Colonne de l'ordre toscan. 198
Chapiteau composite 199
Théâtre de Marcellus. 201
Rimini : Pont romain 203
Panthéon d'Agrippa 205
Arc de Septime-Sévère 206
Arc de triomphe d'Orange. 207
Bas-relief de la colonne Trajane. 208
Le Colisée 209
Les arènes de Nîmes 211
Statue d'Auguste. 212
Lucius Vérus. 213
Buste de Marcellus 215

LA PEINTURE CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

Décoration intérieure d'une maison de Pompéi 219
Décoration intérieure d'une maison de Pompéi. 221
Le triomphe (peinture de Pompéi) . . . 222
Thésée, vainqueur du Minotaure. 223
Scylla et Glaucus (Villa d'Adrien) 225
Les Noces Aldobrandines. 227
Bataille d'Arbelles 229
Les Acteurs (mosaïque à Naples) 231
Acteurs (mosaïque antique). 233
Décoration de vase grec 235
Décoration de vase grec. 237
Décoration de vase grec 238
Ephèbes luttant (décoration de vase) . . 239
Ephèbes s'exerçant au pugilat (décoration de vase). 239

LES ARTS DÉCORATIFS GRÉCO-ROMAINS

Frise des masques 242
Vase de Naples 243
Camée dit de la Sainte-Chapelle. 244
Vase archaïque 245
Vase grec. 247
Type de vase grec. 248
Type de vase grec. 249
Type de vase grec 249
Amphore panathénaïque 250
Vase grec 251
Lécythus. 252
Canthare. 252
Cyathus. 253
Rhytons 253
Orfèvrerie et bijouterie étrusques 255
Bracelet étrusque. — Boucle de ceinture. 256
Trépied de bronze 257
Vase de Bernay 258
Lampadaire de bronze 258
La grecque. 259
Oves, dards et astragales. 259
Palmettes et tresse. 260
Postes ou flots. 260
Palmette dans l'antéfixe 261
Bijouterie grecque 262
Flore ornementale grecque 263

L'ART CHRÉTIEN AVANT LA PÉRIODE GOTHIQUE

(BYZANTIN ET ROMAN)

Le Bon Pasteur (catacombes de Rome) . 266
Mosaïque byzantine de Saint-Vital de Ravenne 267
Le plan de l'église romane 268
Sainte-Sophie dans son état actuel . . . 269
Intérieur de Sainte-Sophie. 271
Vue perspective des coupoles latérales . 273
Effet intérieur des coupoles accotées. . . 275
Le chapiteau byzantin 276
Eglise de Saint-Gilles. 277
Le clocher de l'église d'Oo. 279
Importance de la tour (Église de la Charité-sur-Loire) 281
Saint-Sernin 283
Eléments de la décoration romane (au Puy) 285
L'église de Vézelay 286
La tour de l'église Sainte-Radegonde . . 287

L'ART MUSULMAN

L'écriture arabe 290
Lampe de mosquée. 291
La feuille ornementale arabe (céramique). 292
La feuille ornementale arabe (damasquinure). 293
La voûte arabe. 295
Fenêtre de l'Alhambra de Cordoue . . . 296
Mosquée de Cordoue 297
Séville : la Giralda. 299
Minaret de la mosquée de Khalil-Bey . . 301
Alcazar de Séville 303
Alhambra de Grenade (cour des Myrtes) . 304
Alhambra de Grenade (cour des Lions). . 305
Porte à Fez. 307
Plat hispano-mauresque 309
Vase de l'Alhambra. 311

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

Cloître de Cahors. 315
Notre-Dame de Paris 316
Cathédrale d'Amiens 317
Cathédrale de Reims 319
Cathédrale de Chartres. 321
Eglise Saint-Maclou de Rouen. 323
Cathédrale de Beauvais. 324
Eglise fortifiée (Sainte-Cécile d'Albi) . . . 325
Baies gothiques. 327
Palais de Justice de Rouen 329
Porte du Palais, Bordeaux. 331
Maison de Jacques Cœur, Bourges. . . . 332
Château de Pierrefonds 333
Beffroi de Moulins 335

LA SCULPTURE, LA PEINTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS AU MOYEN AGE

Armoire de la cathédrale de Noyon . . . 338
Reliquaire 339
Bas-relief du portail de Saint-Etienne : N.-D. de Paris 341
La Santé (statue de Chartres) 342
La Vierge d'Amiens. 343
Tombeau de Philippe Pot. 344
Puits de Moïse à Dijon 345
Peinture murale : la Paresse (Kermaria). 346
Peinture murale au Puy 347
Plafond de la chapelle de Jacques Cœur. 349
Bassin émaillé. 351
Châsse en émail 353
Portrait de Suger (vitrail de Saint-Denis) 354
Vitrail du XIIIe siècle (Troyes) 355
Calice de Saint-Rémi 357
Ciboire par Alpais 357
Châsse de Saint-Taurin, Evreux. 359

TOME II

RENAISSANCE — ART MODERNE — ART CONTEMPORAIN

LES PRIMITIFS ITALIENS

Florence : la cathédrale et le campanile. 3
Le Campo Santo de Pise 5
Florence : le Palazzo vecchio 7
Florence : Loggia de' Lanzi. 9
Bas-relief par Ghiberti 10
Retable par Lucca della Robbia. 11
Sainte Cécile par Donatello 13
Gattamelata par Donatello 15
Les Trois Morts et les Trois Vifs (Orcagna) 17
Résurrection du fils de l'Empereur (Masaccio) 18
Le couronnement de la Vierge (Angelico). 21
Saint Joachim (Ghirlandajo). 23

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Saint-Pierre in Montorio 26
Bibliothèque Saint-Marc 27
Basilique de Vicence 28
Coupole de Saint-Pierre 29
Moïse de Michel-Ange. 31
Laurent de Médicis de Michel-Ange . . . 32
David du Sansovino 33
Persée de Cellini. 35
La Vierge assise sur un trône, de Botticelli. 38
Léonard de Vinci : dessin. 39
La Joconde par L. de Vinci. 40
Création de l'homme (Michel-Ange) . . . 41
Judith (Mantegna) 42
Laura de' Dianti (Titien) 43
Mariage de sainte Catherine (Corrège). . 44
Pieta (le Pérugin). 45
Déposition (Ann. Carrache) 46
La Belle Jardinière (Raphaël). 47

LA RENAISSANCE EN FRANCE

Elisabeth d'Autriche (Clouet) 51
Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne par les Juste. 53
Groupe dit « les Trois Grâces » (Pilon) . 55
Naïade (Goujon) 56
Sépulcre de Saint-Mihiel (Richier). . . . 57
Mercure volant (J. de Bologne) 59
Château de Chambord 61
Fontaine des Innocents 64
Aile du Vieux Louvre. 65
Les Tuileries. 69
Chenonceaux. 71

LES ARTS DÉCORATIFS DE LA RENAISSANCE

Cheminée du château de Blois. 74
L'F de François Ier. 75
Galerie François Ier à Fontainebleau. . . 76
Galerie Henri II à Fontainebleau 77
Le chiffre de Henri II. 79
Crédence de style François Ier. 80
Cabinet Henri II 81
Hanap allemand 82
Aiguière d'Etienne Delaulne. 83
Pendant (Cellini ?) 84
Aiguière en étain (Briot) 85
Portrait de Catherine de Médicis (L. Limosin) 87
Aiguière de Pierre Reymond 89
Vase en verre de Venise 90
Plat d'Urbino. 91
Aiguière de Pésaro. 92
Plat à reptiles par Palissy. 93
Coupe en faïence d'Oiron. 95

L'ART EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE

L'Autel de Bâle (Musée de Cluny). . . . 100
Cathédrale de Cologne 101
L'Adoration des Mages (Lochner) 103
La Mélancolie (Durer). 104
Vierge de Dresde (Holbein). 105
Châsse de Saint-Sébald (Nuremberg). . . 108
Frédéric le Grand par Rauch. 109
Une Victoire (Rauch). 112
L'Amazone (Kiss). 113
L'indulgence de saint François (Overbeck) 116
Les cavaliers de l'Apocalypse (Cornélius). 117
Le Berger (Kaulbach). 119

L'ART FLAMAND

Le baptême du Christ (tapisserie). . . . 123
Sainte-Gudule à Bruxelles 125
Hôtel de Ville de Louvain. 129
Les frontons flamands (maisons de corporations à Bruxelles. 131
Chaire en bois (cathédrale d'Anvers). . . 132
Saint-André par Duquesnoy 133
Triomphe de l'Agneau par Van Eyck . . 135
La Visitation par Rubens. 137
Le Rémouleur par Téniers 139
Christ en croix par Van Dyck. 141
Portrait de Descartes par Hals 143

LES ARTS EN HOLLANDE

L'Arbre renversé (Hobbéma) 147
Le Champ de blé (Ruysdaël) 149
Pâturage (Potter) 151
L'Écurie (Wouwerman) 153
Fleurs (Huysum) 154
Tabagie (Brauwer) 157
La Femme hydropique (Dov) 159
Le Trompette (Terburg). 160
Portraits (V. der Helst). 161
La Ronde de nuit (Rembrandt) 163
La Résurrection de Lazare (Rembrandt). 165
Hôtel de Ville d'Amsterdam. 167

LES ARTS EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

Saint-Juan-de-Los-Reyes 171
Porte du collège Santa-Cruz à Tolède. . 173
La Lonja de Palma. 175
Bas-relief (Berruguete) 176
Tombeau à Burgos. 177
Les Ivrognes (Vélasquez) 179
Les Filandières (Vélasquez). 181
Sainte Elisabeth de Hongrie (Murillo). . 185
Martyre de saint Barthélemy (Ribera) . . 189
Le Moine en prière (Zurbaran) 190
La trahison de Judas (Goya). 191

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE PENDANT LE XVIIe SIÈCLE

Communion de saint Jérome (Dominiquin) 195
Jugement de Salomon (Valentin) 197
Les bergers d'Arcadie (Poussin). 198
Le ravissement de saint Bruno (Lesueur) 199
La mère Agnès et la sœur Catherine de Champagne (Ph. de Champagne) . . . 200
Ancien port de Messine (Cl. Lorrain) . . 201
Entrée d'Alexandre dans Babylone (Lebrun) 203
Milon de Crotone (Puget) 204
Pavillon central du Palais du Louvre . . 206
Palais du Luxembourg 207
Le Val-de-Grâce 209
Hôtel des Invalides 213
La porte Saint-Denis. 215

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE PENDANT LE XVIIIe SIÈCLE

Saint-Sulpice 219
Un des palais de la place de la Concorde 220
Panthéon 221
La Partie carrée (Watteau) 223
Fête champêtre (Lancret) 224
Antoine et Cléopâtre (Tiépolo) 225
Les Charmes de la vie champêtre (Boucher) 227
La Jeunesse et la Vieillesse (Rigaud) . . . 228
Marquise de Pompadour (Quentin-Latour) 229
La Tempête (J. Vernet) 231
Ruines (Hubert-Robert) 232
Le Modèle endormi (Vien) 233
L'Accordée de village (Greuze) 235
Le Bénédicité (Chardin) 237
Voltaire (Houdon) 238
Diderot (Houdon) 239

L'ART ANGLAIS

Candélabre de Glocester 242
L'abbaye de Westminster 243
Façade de White-Hall à Londres (Jones) . 245
Eglise Saint-Paul à Londres (Wren) . . . 247
Scène du mariage à la mode (Hogarth) . . 249
Mistress Siddons (Reynolds) 251
La Porte de la chaumière (Gainsborough) . 253
Paysage (Wilson) 255
Vase de Wedgwood 256
Master Lambton (Lawrence) 257
Mort du général Wolfe (West) 259
Le Rameau d'or (Turner) 260
Paysage (Constable) 261
François Ier et sa sœur (Bonington) . . . 262
Le prophète Elie (Leighton) 263

LES ARTS DÉCORATIFS

(XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

Cartouche Louis XIII 266
Lit d'Effiat à Cluny 267
Le triomphe de Neptune aux Gobelins . . 269
Panneau (Bérain) 270
Frise (Lepautre) 271
Galerie d'Apollon 272
Meuble de Boulle 273
Sucrier (Germain) 274
Tabatière (Meissonnier) 275
Assiette (Rouen) 276
Faïence de Marseille 277
Gourde (Nevers) 278
Plat de Moustiers 278
Figurine de Saxe 279
Figurine de Saxe 279
Candélabre en Saxe 280
Vase de Sèvres 281
Camée de Wedgwood 282
Commode Louis XVI 283
Boudoir de Marie-Antoinette 284
Console de Marie-Antoinette 285
Bureau du roi Louis XV (Riesener) 286
Pendule Louis XVI 287

LES ARTS SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

L'Arc de Triomphe de l'Étoile 290
La Bourse 291
Education d'Achille (J.-B. Regnault) . . . 292
Les Sabines (David) 293
Bélisaire (Gérard) 295
Les pestiférés de Jaffa (Gros) 297
Funérailles d'Atala (Girodet) 299
Clytemnestre (Guérin) 300
La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime (Prud'hon) 301
La Course (C. Vernet) 303
Naufrage de la Méduse (Géricault) 305
Danseuse (Canova) 306
Henri IV enfant (Bosio) 307
La Nuit (Thorwaldsen) 308
Buffet armoire à Compiègne 309
Berceau du roi de Rome 311

L'ÉCOLE DE 1830

Le Départ (Rude). 314
Le Danseur napolitain (Duret) 315
Bertin l'aîné (Ingres). 316
La Noce juive (Delacroix). 317
Prise de Constantinople (Delacroix) . . . 319
La Nativité (Flandrin) 320
Horace Vernet : Son atelier 321
Judith (H. Vernet) 325
Les Enfants d'Edouard (Delaroche) . . . 327
Assassinat du duc de Guise (Delaroche) . 329
L'École turque (Decamps). 331
Les Femmes souliotes (Scheffer). 333
Les Moissonneurs (Léop. Robert) 335

L'ART CONTEMPORAIN

Les Demoiselles des bords de la Seine (Courbet). 339
Le bon Bock (Manet) 340
L'enfance de Sainte-Geneviève (Puvis de Chavannes) 341
Le maréchal Prim (Regnault) 343
1814 (Meissonier). 344
Le Soir (Rousseau). 345
Paysage d'Artois (Corot) 347
Glaneuses (Millet). 349
Tigre (Barye). 351
Sujet du tympan du pavillon de Flore (Carpeaux). 353
Vainqueur au combat de coqs (Falguière). 355
Gare du chemin de fer de l'Est 356
Palais du Trocadéro 357
Grand-Opéra. 358

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

HISTOIRE

DES

BEAUX-ARTS

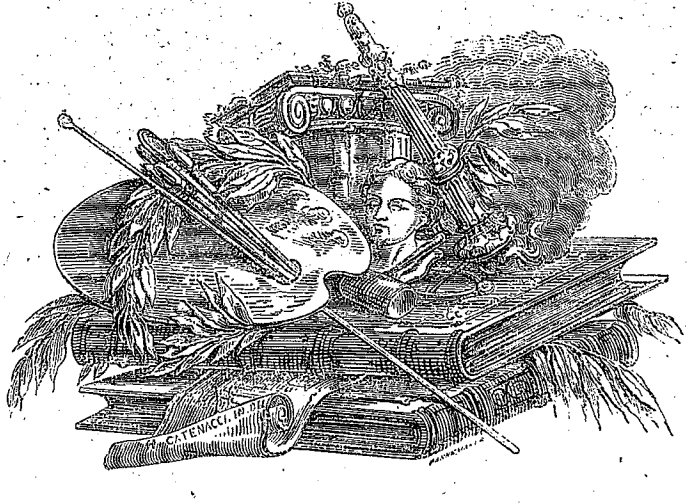
ILLUSTRÉE DE 414 GRAVURES

REPRÉSENTANT LES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART A TOUTES LES ÉPOQUES

PAR

RENÉ MÉNARD

RÉDACTEUR EN CHEF DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS



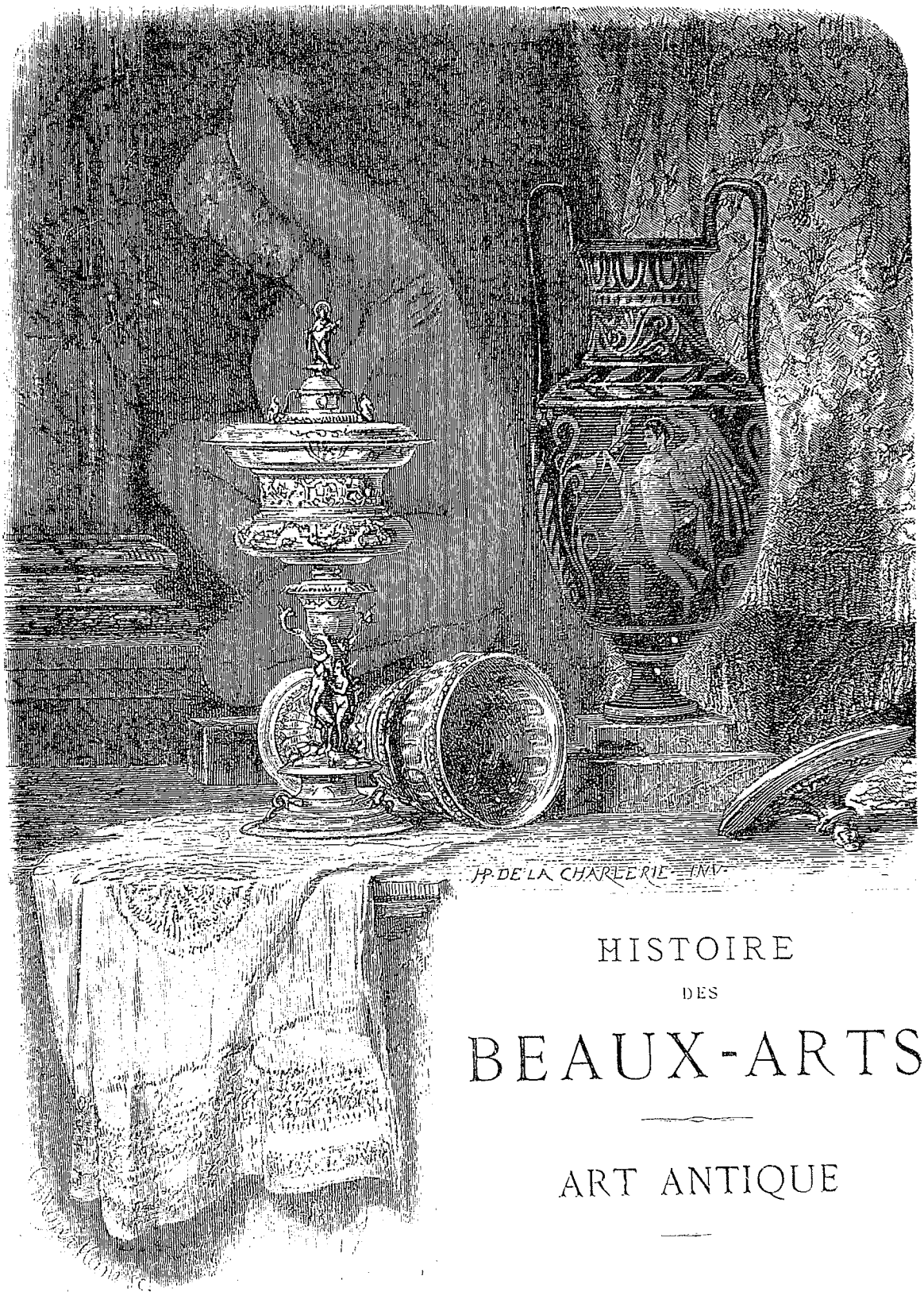
PARIS

LIBRAIRIE
DE L'IMPRIMERIE GÉNÉRALE
9, RUE DE FLEURUS, 9

LIBRAIRIE
DE L'ÉCHO DE LA SORBONNE
7, RUE GUÉNÉGAUD, 7

1875

14942. — TYPOGRAPHIE LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris



HISTOIRE
DES
BEAUX-ARTS

ART ANTIQUE

LES ORIGINES DE L'ART

L'art est l'expression d'un besoin et non d'un caprice. Il est donc inutile de rechercher ses origines dans l'histoire, car il commence avec l'histoire. Le sauvage élève une cahute avec des branches d'arbres : en cela il obéit à un besoin matériel, celui de s'abriter. Mais en même temps, il cherche à la construire *à son goût*, c'est-à-dire aussi *belle* qu'il le peut : le chef de la tribu aura la plus *belle* hutte. Ceci est un besoin moral qui est l'aspiration vers le beau. L'homme primitif façonne avec

de l'argile un pot destiné à contenir du liquide, mais en même temps, il cherche à lui donner une forme plus évasée dans une partie, plus rétrécie dans une autre; et il ne sépare pas l'idée de le rendre plus commode pour son service, et l'idée de le rendre plus agréable à l'œil; ces deux idées-là n'en font qu'une à ses yeux, et voilà pourquoi chez les peuples primitifs l'art et l'industrie s'expriment par le même mot.

Mais quand l'homme primitif façonne ce pot, quand il cherche quelle forme il va lui donner, son instinct éveille dans sa mémoire mille souvenirs des formes qu'il a vues, telles que les fruits, le calice des fleurs, et même lorsqu'il ne les a pas sous les yeux, même lorsqu'il n'en a pas conscience, il imite par instinct; les formes qu'il crée sont des formes dont il se souvient et qu'il traduit en les modifiant pour atteindre le but qu'il s'est proposé. Ainsi, le rêve qu'il poursuit est idéal, mais le moyen qu'il emploie pour y arriver est l'imitation d'une chose réelle. L'art est donc une aspiration vers une beauté inconnue, qui s'exprime par l'imitation de formes connues.

L'art dans son origine est un ornement, mais il devient bientôt l'expression d'une idée. Un sauvage, plus fort ou plus intelligent que les autres, a tué une bête féroce qui désolait la contrée; il en suspend la dépouille à l'entrée de sa demeure. Mais la dépouille se détruit. Il taille comme il peut, dans le bois ou dans la pierre, selon qu'une hutte ou une caverne lui sert d'habitation, une image grossière du combat où il s'est illustré; car il veut que ses enfants et ses petits-enfants disent en voyant cela : « C'est ici qu'était l'homme qui savait nous défendre. » Voilà donc l'art chargé de perpétuer le souvenir d'un événement. La sculpture et la peinture ont été pendant des siècles la seule manière d'écrire l'histoire.

Mais l'art va bientôt traduire autre chose que des faits matériels. En présence des maux dont il est affligé, des injustices dont il est témoin, l'homme éprouve le besoin de se figurer un monde différent, qui réponde à la notion qu'il a du bien et de la justice; il conçoit l'idée d'un Dieu fort et juste qui châtie les méchants et récompense les bons. Il la réalise par l'art et fabrique une idole, image visible de sa conception religieuse. Pour exprimer ce Dieu fort, il lui donnera les formes connues qui annoncent la force; et pour rendre vraisemblable ce qui est impalpable et invisible, il aura recours à l'imitation de la réalité. L'art va donc toujours du réel à l'idéal, soit qu'il s'associe à notre industrie, soit qu'il retrace les événements de notre histoire, soit qu'il traduise les conceptions morales de notre esprit.

Dans tous les temps et chez tous les peuples nous retrouvons le germe de l'art, mais il se développe ou demeure condamné à la stérilité, selon le génie des races diverses et les conditions morales où s'exerce leur activité.

« La plupart des écrivains, dit Vasari, prétendent que la peinture et la sculpture furent trouvées par les Égyptiens; d'autres attribuent aux Chaldéens les premières figures en relief et accordent aux Grecs l'invention du pinceau et de la couleur; mais moi, je soutiens que le dessin, ce principe créateur et vivifiant de la peinture et de la sculpture, a existé dès l'origine des choses. » Vasari a raison; mais s'il est impossible de rechercher l'origine de l'art, on peut en étudier la marche historique et non interrompue, depuis les pyramides d'Égypte jusqu'aux productions de l'art contemporain. Cette histoire, c'est celle qui retrace la forme visible que l'humanité a donnée à ses idées pendant une période de quarante ou cinquante siècles.

ÉGYPTE.

DOCUMENTS. — C'est seulement depuis le commencement de ce siècle que la science a pu soulever un coin de ce voile mystérieux qui depuis si longtemps rendait impénétrables l'art et la civilisation de l'Égypte. Le plus grand honneur en revient à la France. Les savants qui accompagnèrent l'expédition du général Bonaparte pour explorer les monuments de l'Égypte, se mirent à l'œuvre avec un zèle incomparable; leur travail présente une réunion

immense de documents décrits ou dessinés avec le plus grand soin, mais dans un ordre purement géographique.

Une étude plus approfondie du caractère des formes a montré qu'ils avaient souvent attribué à une époque très-ancienne des ouvrages exécutés sous les Ptolémées. L'impossibilité où on était de déchiffrer les inscriptions empêchait d'ailleurs toute explication raisonnée sur la symbolique de l'art. La découverte de Champollion a permis d'envisager les monuments sous un jour complétement nouveau et on a pu trouver le sens de bien des statues jusque-là inintelligibles. L'Allemagne alors s'est mise à l'œuvre avec son érudition ordinaire, et le magnifique ouvrage de Lepsius, publié à Berlin, a offert à la science une quantité énorme de monuments nouveaux. De nos jours enfin, les travaux de M. de Rougé, le savant conservateur du Musée égyptien, au Louvre, et les fouilles récentes de M. Mariette, qui explore chaque jour quelque nouveau coin de la vieille Égypte avec une infatigable activité, permettent de donner aux monuments de l'art, sinon une date absolument précise, au moins un classement qui peut en expliquer la marche.

LE CULTE; LES DIEUX. — La religion égyptienne est un composé de cultes locaux, qui pendant une longue suite de siècles ont subi de nombreuses altérations. Des peuples de races diverses se mêlaient dans la vallée du Nil, et chacun apportait à la croyance commune le cachet de son génie propre, philosophique ou superstitieux.

L'Orient est le pays des rêveurs, des grands constructeurs de systèmes religieux, l'Afrique est la terre du fétichisme et de l'idolâtrie pure. Les tribus noires de l'Afrique centrale ont toujours adoré les animaux de leurs déserts : l'homme se sent inférieur à eux, parce qu'ils possèdent à un plus haut degré la force, l'agilité. De la différence intellectuelle de ces hommes réunis sur un même sol, résulte, dans l'ordre religieux, une croyance très-élevée, s'appliquant à des divinités qui toutes empruntent quelque chose à la forme animale. Chacun peut donc, dans les représentations de l'art religieux, prendre ce qui lui convient, rire des singuliers hommages rendus à un chat ou à un épervier, ou bien chercher le sens caché sous ces emblèmes.

Au-dessus de cette multitude de divinités de formes diverses, un Dieu suprême est adoré sous des noms différents, suivant les localités. C'est celui que les légendes sacrées appellent « le seul être vivant en vérité », celui qui a donné naissance aux dieux inférieurs, qui a tout fait. Ce Dieu unique, incréé, invisible, auteur du ciel et de la terre, n'a pas eu de commencement et n'aura pas de fin. Il est en trois personnes : le père, le fils et un personnage féminin qui joue le rôle de mère, mais demeure toujours vierge. Car le fils a été enfanté, mais non engendré, ou plutôt il s'engendre lui-même par le souffle divin. C'est à cette mystérieuse triade que sont dédiés tous les temples égyptiens. Mais ce qui domine tout dans la religion égyptienne, c'est la croyance à l'immortalité de l'âme, au jugement et à la résurrection des corps. C'est à ces dogmes que se rapportent toutes les scènes figurées symboliquement sur les tombeaux, sur les momies, sur les papyrus.

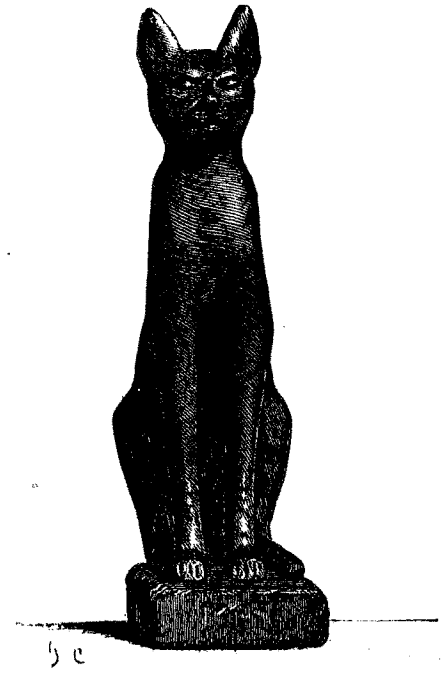
Osiris (fig. 3), le principe du bien, Isis, sa sœur et son épouse, et Horus son fils, composent une triade. Osiris avait été tué par son frère Set ou Typhon, le principe du mal; mais les soins d'Isis l'ont rendu à la vie, et son fils Horus l'a vengé. Il n'a pu tuer Typhon, car le mal existe encore sur la terre, mais il l'a affaibli en assurant le triomphe des lois divines sur les forces désordonnées de la nature et sur les mauvais esprits.

La triade égyptienne varie dans le nom de ses personnages, comme dans leur histoire, mais on la retrouve partout. « Au sommet du panthéon égyptien, dit M. Mariette, plane un Dieu unique, immortel, incréé, invisible, et caché dans les profondeurs inaccessibles de son essence; il est le créateur du ciel et de la terre; il a fait tout ce qui existe et rien n'a été fait sans lui; c'est le Dieu réservé à l'initié du sanctuaire. » Les découvertes récentes de la science des déchiffrements des hiéroglyphes, ajoute le savant égyptologue, ont confirmé ces vues.

Mais, en dehors du sanctuaire, le Dieu revêt mille formes différentes, car ses agents, qui ne sont que ses propres attributs personnifiés, deviennent, pour le vulgaire, des dieux visibles dont l'art multiplie les images variées à l'infini. Si l'on considère Dieu comme le ressort caché qui pousse la nature à se renouveler sans cesse, ce sera *Ammon*. La raison divine sera personnifiée en *Thoth*. Le dieu à tête de scarabée, *Kheper*, exprime l'éternité; il se donne la vie à lui-même et n'a pas eu de commencement. Tous ces dieux ne sont que les manifestations du Dieu unique. « Mais, dit M. Mariette, dans aucun temple, ce Dieu ne figure seul sur les autels où son image est adorée, et les Égyptiens ont toujours voulu



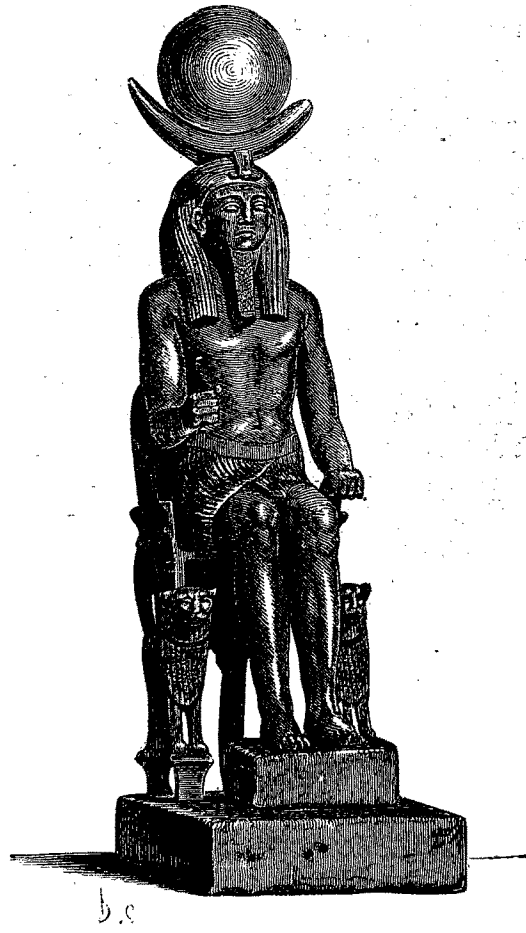
1. — LE BŒUF APIS.



2. — ANIMAL SACRÉ.

qu'il se décomposât en une sorte de triade formée de lui-même, d'une déesse qui revêt le plus souvent le symbole de la maternité, et d'un troisième Dieu, que sa coiffure et son costume font reconnaître pour un Dieu enfant. »

Un sacerdoce puissant, se transmettant par initiation les traditions de sa théologie, dirigea l'art et lui imprima une sorte de grandeur étrange; mais l'art ainsi dirigé se conserva tel qu'il était, répéta ses formules imperturbablement et ne progressa plus. « Le symbole, dit M. Charles Blanc, fut pour ce grand art ce qu'étaient pour les morts embaumés les aromates qui les conservaient; il le momifia, mais en le momifiant, il le conserva. »



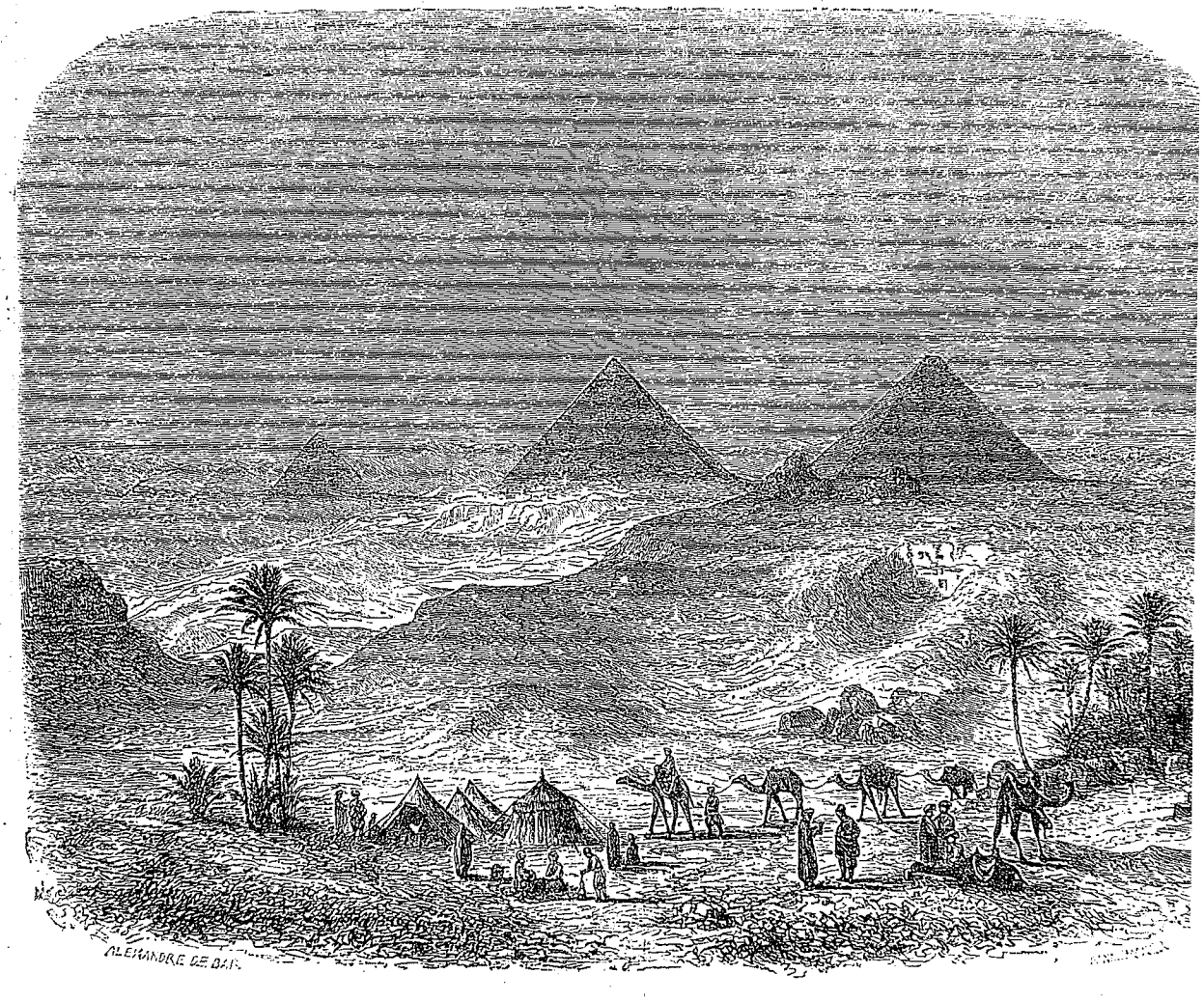
3. — OSIRIS.

Visite au Louvre. — On peut étudier, au musée du Louvre, toutes les formes que les Égyptiens donnaient à la divinité; mais celle qu'on trouve le plus parmi les grands monuments est *Pacht*, la déesse à tête de lionne, qui est chargée de venger les crimes et de punir les coupables. Mais il ne faut pas vous effrayer de son air terrible, car si, à l'heure du jugement, les quarante-deux assesseurs d'Osiris, qui interrogeront votre conscience, l'ont trouvée pure, si vous avez eu soin de la momie de vos parents, si vous avez observé convenablement les rites, Pacht, la déesse à tête de lionne, sera pour vous une chatte caressante, qui vous réjouira par d'agréables ronrons. Nous devons à cette croyance d'avoir de belles chattes en bronze et en faïence bleue; mais pour voir Pacht en chatte, il faudra monter dans les salles du haut. On remarquera que plusieurs de ces chattes ont les oreilles percées, à cause des boucles d'oreilles que les Égyptiens leur mettaient.

Pacht était en même temps une divinité solaire à laquelle on attribuait la formation des races asiatiques.

La salle d'Apis contient les monuments découverts par M. Mariette dans les tombeaux du bœuf *Apis*. Outre une foule d'inscriptions d'une valeur inappréciable pour l'archéologie, on peut voir l'image du dieu lui-même. « La statue d'*Apis*, S 98, dit M. de Rougé, placée au milieu de la salle, fut trouvée en place dans sa chapelle.... On distingue parfaitement encore les marques sacrées quant à la couleur d'*Apis*; elles consistaient dans des taches noires régulières terminées en forme de croissant; la tête était noire, avec un triangle blanc sur le front. » Le bœuf Apis est une incarnation d'Osiris, dieu souverainement bon, dit M. Mariette, qui descend au milieu des hommes et s'expose aux douleurs de la vie terrestre sous la forme d'un quadrupède (fig. 1).

C'est en montant dans les salles du haut que nous verrons la forme que l'art a donnée aux différents aspects de la divinité dans le



1. — LES PYRAMIDES.

culte égyptien. Dans la salle des monuments religieux, l'armoire A réunit les principaux dieux de la Thébaïde. *Ammon, le grand dieu vivant en vérité*, porte une coiffure avec une couronne rouge, surmontée de deux longues plumes droites; sa divine épouse, *Maut* ou la mère, est coiffée du double diadème; *Chons*, leur fils, a une tête d'épervier. Dans l'armoire B, on voit des petites figures de la déesse *Neith*, présentant le sein à de jeunes crocodiles. *Ptah*, le dieu suprême de Memphis, a la tête rasée et est enveloppé comme une momie on en voit au Louvre de belles figurines en bronze. *Ra* ou le soleil est représenté par un homme à tête d'épervier, coiffé d'un disque *Hathor*, la fille du soleil, a la tête ornée d'oreilles de vache : dans les temples qui lui sont dédiés, les colonnes portent la tête de la déesse pour chapiteaux. C'est la déesse *Hathor* qui sous la forme d'une vache, reçoit le défunt arrivant au tombeau. Nous en avons de belles figures de bronze, où elle est représentée dans

son rôle de mère, tenant l'enfant sur ses genoux.

L'armoire C est consacrée au culte d'*Osiris*. Ce Dieu a le corps enveloppé comme celui d'une momie, il tient en main le crochet et le fouet, symboles du gouvernement. *Set* ou *Typhon*, le frère et le meurtrier d'*Osiris*, est symbolisé par une tête d'animal carnassier au museau long et busqué. Les figures de ce dieu sont extrêmement rares, parce qu'elles ont été détruites avec une rage inouïe dans une réaction qui eut lieu contre son culte. *Isis*, la sœur et l'épouse d'*Osiris*, a pour coiffure symbolique un disque avec deux cornes de vache : on la confond souvent avec *Hathor*. *Anubis* est toujours caractérisé par une tête de chacal; c'est le dieu qui veille sur les momies; il assiste au jugement, ainsi que *Thot*, qui rend compte à *Osiris* du pèsement de l'âme, et qui ouvre au défunt les portes célestes. Il a une tête d'ibis.

L'armoire D est consacrée à *Horus*, le fils d'*Isis* et d'*Osiris*, qui avait vaincu Set et vengé la mémoire de son père. Comme symbole du soleil levant, *Horus* est placé sur un lotus dont le bouton s'élance du fond des eaux. Nous avons beaucoup de statuettes de ce dieu. On retrouve encore dans les armoires du musée une foule de divinités dont les emblèmes sont variés à l'infini, mais dont la description nous entraînerait trop loin; seulement observons que presque toutes les formes animales sont mêlées à la forme humaine dans les représentations symboliques du culte égyptien.

ART FUNÉRAIRE. — Les Égyptiens étaient religieusement attachés au culte des ancêtres. Ils croyaient à la bienfaisante influence des morts qui veillent sur nous et gardaient avec vénération les usages de leurs parents. La mort a eu dans leur civilisation un rôle plus grand que la vie. Ils faisaient peu de cas des demeures qu'ils habitaient. Mais les maisons éternelles où ils devaient reposer après leur mort étaient l'objet de tous leurs soins. Le mobilier funéraire était prodigieux : meubles, statues, stèles, amulettes, bijoux, on trouve tout dans leurs tombeaux. Dans la pensée des Égyptiens, la vie de ce monde n'était, comme la mort, qu'une transition, un temps d'épreuves après lequel on devait reprendre le corps : de là la nécessité de l'embaumer pour que l'âme puisse le retrouver intact (fig. 5, 6, 7). Il est aussi probable que l'hygiène entrait pour beaucoup dans ces prescriptions. M. Champollion Figeac attribue l'introduction de la peste en Égypte au culte chrétien, qui a substitué l'usage des enterrements à celui des embaumements. La peste n'était pas connue des anciens Égyptiens.

En étudiant l'architecture funéraire de l'Égypte, nous trouvons plusieurs espèces de monuments servant de tombeaux, les *pyramides* les *hypogées* et les *nécropoles*.

LES PYRAMIDES (fig. 4). — On ne saurait déterminer d'une manière bien positive la date des pyramides. Mais la plus grande se rapporte à un roi de la quatrième dynastie, qu'Hérodote appelle Cheops. Ce fut un roi guerrier; les bas-reliefs nous le montrent châtiant les brigands qui infestaient les frontières orientales de l'Égypte. Mais ce fut surtout un roi constructeur : la plus grande pyramide est le tombeau de Cheops. Cent mille hommes, qui se relayaient tous les trois mois, y travaillèrent, dit-on, pendant trente ans. Nos machines modernes pourraient aisément suppléer à cet immense effort des anciens Égyptiens. « Mais, dit M. Mariette, le problème difficile à résoudre même de nos jours, serait de construire des chambres et des couloirs intérieurs qui, malgré les millions de kilogrammes qui pèsent sur eux, conserveraient à travers soixante siècles la plus parfaite et la plus étonnante régularité. »

Les grandes pyramides sont situées aux environs du Caire, à 6 kilomètres du village de Ghisé. Celle de Cheops est la plus célèbre. Celles de Chephren, de Mycerinus sont tout à côté, ainsi qu'une multitude de petits monuments de forme pyramidale qui entourent la grande pyramide. La grande pyramide de Cheops forme un carré de 248 mètres environ : sa hauteur perpendiculaire est de 133 mètres, c'est-à-dire 8 mètres de plus que la coupole de Saint-Pierre de Rome. Il y a 206 rangées de marches en pierre dont la hauteur moyenne est de deux à trois pieds. Les angles correspondent aux quatre points cardinaux. L'entrée est du côté du nord. Des passages étroits conduisent aux chambres intérieures, dont les principales sont celles du roi et de la reine. Ces édifices sont des tombeaux. Mais on doit supposer, qu'outre leur destination sépulcrale, ils en avaient une autre, soit comme observatoires astronomiques, soit comme autels religieux.

Les pyramides sont les monuments les plus gigantesques qui aient été bâtis par les peuples de l'antiquité. Elles avaient leurs faces revêtues extérieurement de dalles polies et parfaitement appareillées. Le nombre des pyramides de Ghisch est de neuf, deux très-grandes et les autres de moindre dimension.

On connaît encore trente-neuf pyramides, restes d'un nombre beaucoup plus grand. Elles sont toutes situées sur la rive gauche du Nil. Les pyramides de Sakkarah sont précédées par une chaussée ou chemin incliné, taillé dans le roc. La plus grande présentait six étages superposés en retrait, et ayant chacun la forme d'une pyramide tronquée. On trouve quelquefois à côté des pyramides un puits à momies. Les particuliers avaient pour eux de petites pyramides de un ou deux pieds de haut, qu'on décorait souvent de peintures funéraires ou d'inscriptions; on peut en voir au musée du Louvre.

Tout à côté des grandes pyramides de Ghiseh, on voit un monument qui n'est pas moins extraordinaire. C'est le grand Sphinx, statue gigantesque taillée dans le roc solide, vis-à-vis la pyramide de Chephren, avec laquelle un passage souterrain établit une communication. Sa figure présente le type d'un Nubien.

HYPOGÉES. — On a donné le nom d'hypogées, c'est-à-dire souterrains, à des tombeaux creusés dans le flanc des montagnes (fig. 12). En général, les hypogées s'annoncent par une façade taillée verticalement dans le rocher et par une porte ouvrant sur un couloir qui s'enfonce dans la montagne. Ces couloirs sont entrecoupés par des pièces carrées ou rectangulaires, dans lesquelles se trouvent les sarcophages. Les parois de ces chambres funéraires sont couvertes de peintures. Les hypogées sont plus nombreux à mesure qu'on approche de la Nubie.

NÉCROPOLES. — Il n'y avait que les rois ou les grands personnages qui eussent une sépulture particulière. Les nécropoles étaient des tombeaux communs, dont on trouve aujourd'hui les ruines, consistant en masses énormes de débris de poteries et de figurines funéraires entassées. Les nécropoles étaient destinées chacune à une caste différente. Les animaux avaient aussi droit à être inhumés dans les nécropoles.

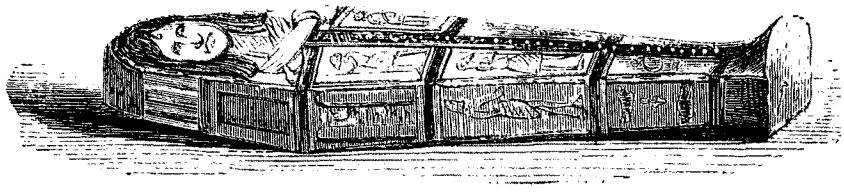
Visite au Louvre. — On peut voir au musée du Louvre plusieurs sarcophages en granit ou en basalte. Les scènes gravées se rapportent toujours à l'immortalité de l'âme. Ordinairement, la déesse de l'enfer, qui s'appelait *Amenti*, est gravée au fond du sarcophage; la momie reposait sur elle. Au-dessus s'étendait la déesse du ciel. Des inscriptions placées sur les momies montrent quelles étaient les prières : « O ma mère le Ciel, qui t'étends au-dessus de moi, fais que je devienne semblable aux constellations » (trad., M. de Rougé).

Les sujets figurés sur les cercueils en bois se rapportent au même ordre d'idées. Dans la salle historique (au premier étage), on peut voir deux fort belles boîtes de momie ayant appartenu à des rois de la onzième dynastie.

La doctrine de l'immortalité de l'âme, qui domine tout le système funéraire des anciens Égyptiens, est exposée dans le rituel, sur les papyrus qu'on peut voir dans la salle funéraire. On y voit voguant, derrière Anubis, dans la barque du Soleil, les 42 juges devant lesquels le défunt se justifie de ses péchés, le pèsement de l'âme dans la balance, et son jugement que lit le dieu Thot à forme de singe cynocéphale (à tête de chien), puis enfin le soleil représenté par un disque rouge à tête d'épervier, et l'âme justifiée, dégagée de ses souillures, qui vient se joindre à la course de l'astre lumineux. Il y a plusieurs manuscrits qui tous se rapportent aux mêmes idées, mais avec des formes différentes.

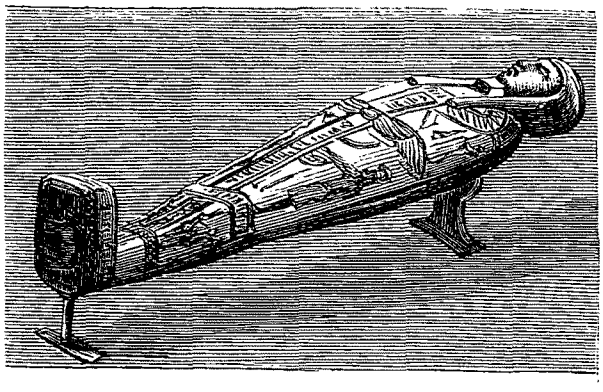
TEMPLES. — On a cru longtemps que les premiers temples égyptiens étaient creusés dans les rochers, et que les édifices élevés sur le sol avaient eu pour modèles ces excavations religieuses. Les savants admettent aujourd'hui que le petit nombre de temples souterrains qui se rencontrent en Égypte et en Nubie sont de date beaucoup plus récente que les temples extérieurs. Les premières constructions religieuses n'étaient guère que de simples chapelles et n'avaient pas de colonnes intérieures. La petite dimension de l'édifice les aurait rendues inutiles. Les colonnes ne parurent que lorsqu'il fallut soutenir le plafond dans un monument plus vaste. Les premières colonnes ne sont que des piliers de forme carrée, sans soubassement ni chapiteaux; puis on abat les angles, ce qui produit la colonne polygonale; on en creuse plus ou moins les faces, ce qui donne la colonne cannelée. Enfin le chapiteau se forma en ajoutant à la partie supérieure divers ornements. Les chapiteaux égyptiens se divisent en deux espèces principales : les uns ont la forme d'une fleur de lotus, et sont couronnés par un dé plus étroit, et rehaussés d'ornements divers, imitant le plus ordinairement des feuilles de palmier ou de plantes aquatiques (fig. 9). Les autres ressemblent à un bouton de fleur tronqué par le haut, renflé par le bas, et surmonté d'un dé. Enfin, il y a des temples dont les colonnes ont pour chapiteaux la tête de la déesse Hathor, par exemple les colonnes du temple de Denderah.

Le plan des temples varie peu, quelle que soit leur grandeur. Les différences qu'on y remarque ne sont que dans la proportion et les détails. La première entrée est un large portail flanqué de deux tours quadrangulaires à pans inclinés, plus hautes que le portail. C'est ce que l'on nomme *pylone*, porte (fig. 10). Dans les grands temples, le pylone donne accès à une avenue bordée d'une double ligne de sphinx ou de béliers en granit. Au bout de l'avenue, qui comprend quelquefois un second pylone, se trouve un portique couvert, par lequel on entre dans le temple proprement dit, dont la partie la plus reculée est le sanctuaire. Le tout était environné d'une muraille.

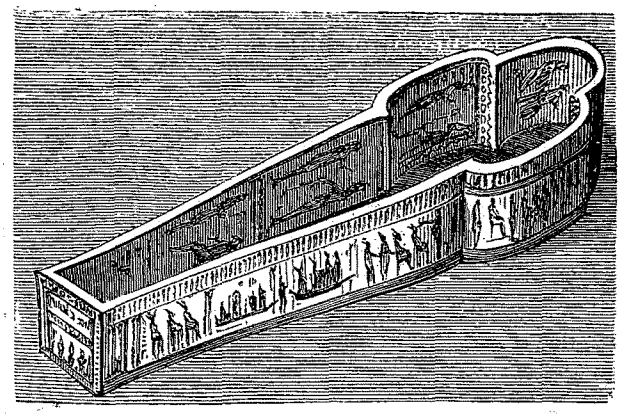


5. — MOMIE.

Les murs sont presque toujours bâtis en talus à l'extérieur, tandis qu'à l'intérieur ils s'élèvent sur une ligne perpendiculaire, de sorte qu'ils sont beaucoup plus épais à leur base qu'à leur sommet. Mais on ne voit jamais, comme dans les temples grecs, des séries de colonnes formant des péristyles autour des monuments. Les colonnes égyptiennes ne se montrent que dans l'intérieur des cours où elles forment des portiques, ou dans des salles dont elles supportent le plafond (fig. 11). Ce n'est qu'à partir des Ptolémées qu'on voit des colonnes extérieures, et alors elles se rattachent les unes aux autres par un mur à hauteur d'appui. L'architrave, supportée par les colonnes, ne repose pas directement sur le chapiteau, mais sur une pierre cubique destinée à exhausser la colonne.

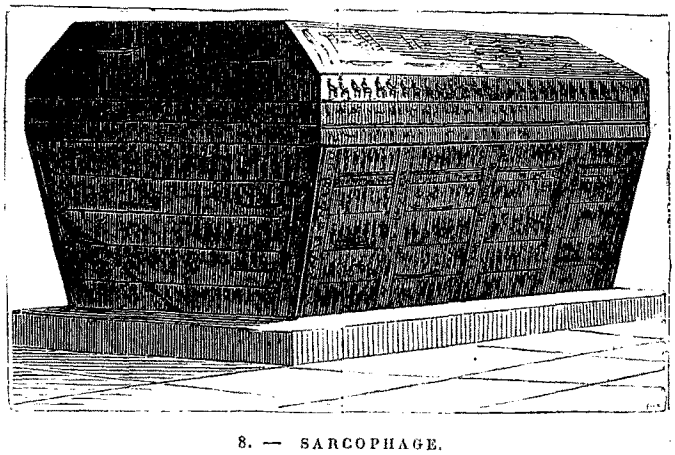


6. — MOMIE DANS SON ÉTUI.



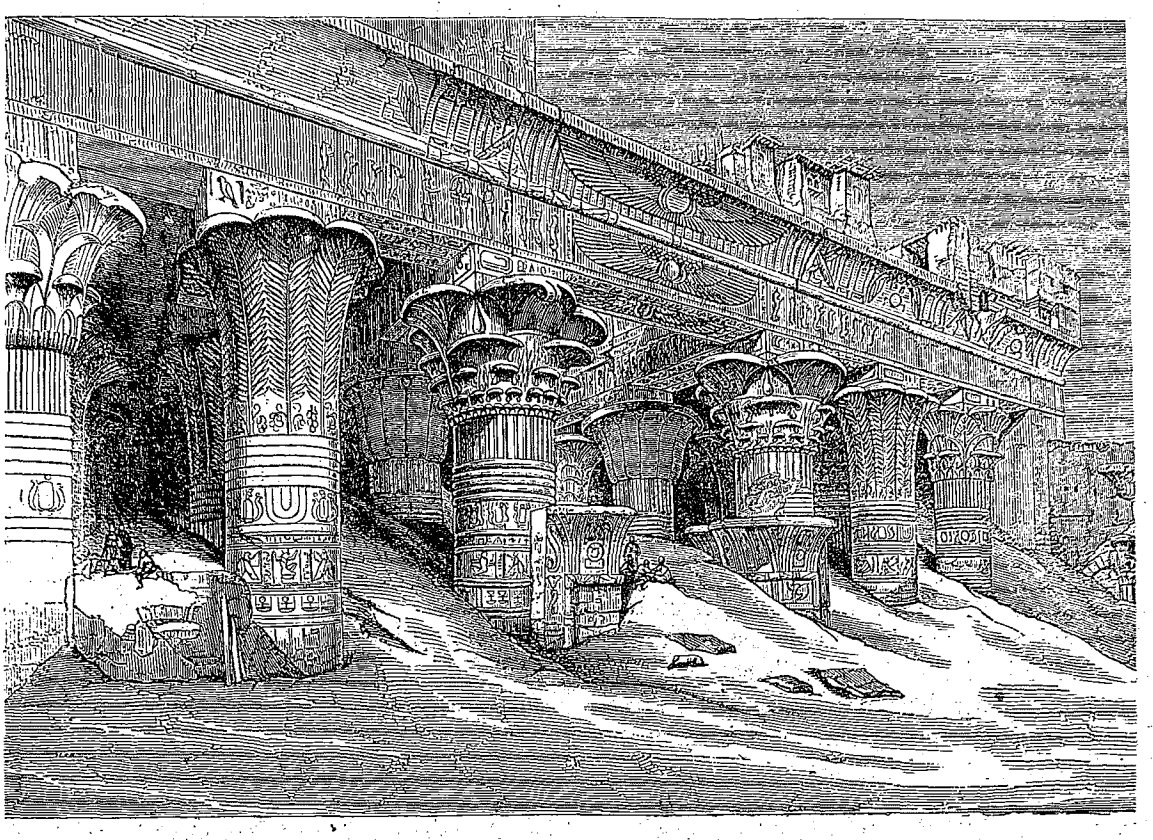
7. — BOÎTE CONTENANT LA MOMIE.

Les temples et palais de l'Égypte ont généralement l'apparence d'une pyramide tronquée : leur aspect est trapu, carré, et présente l'image de la force et de la solidité plutôt que de l'élégance. Les propylées qui précèdent le temple se composent de grandes portes isolées, ou de pylones devant lesquels se dressent deux obélisques d'inégale grandeur et des statues colossales. L'intérieur du temple offre cette particularité que les pièces diminuent d'étendue à mesure qu'elles approchent du fond de l'édifice. Les nombreux supports, quadrangulaires ou octogones, les vestibules peuplés



8. — SARCOPHAGE.

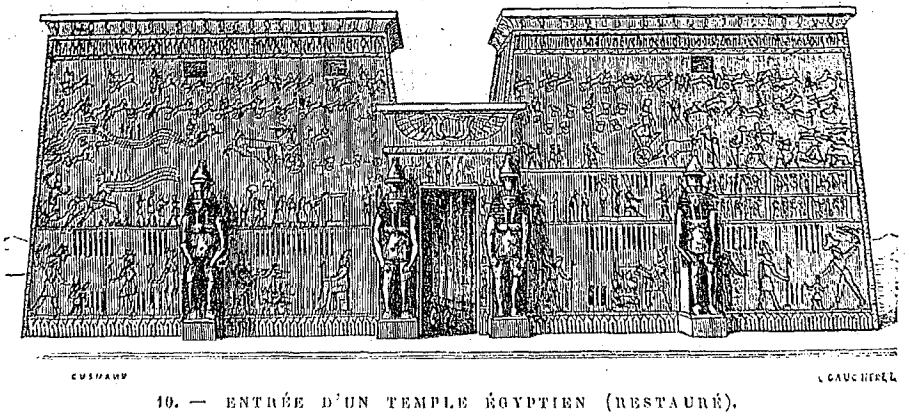
de statues, les dessins hiéroglyphiques creusés sur les murailles, l'immense proportion de l'édifice, tout contribue à produire une impression grandiose et mystérieuse, que rend encore plus étrange l'emploi des couleurs les plus vives. Car dans l'architecture égyptienne, tout est peint, les statues comme les bas-reliefs, les colonnes comme les murailles, l'intérieur



9. — RUINES D'UN TEMPLE D'EDFOU.

comme l'extérieur : l'art s'est efforcé surtout d'agir sur l'imagination et de frapper l'esprit d'une profonde impression religieuse.

Les pierres de grande dimension étaient transportées toutes taillées de la carrière. Pour en détacher les blocs, on usait de divers procédés. Quelquefois, on creusait des trous dans le massif de la carrière et on y enfonçait des coins de bois très-secs. Ceux-ci une fois mouillés se gonflaient et séparaient la pierre de la



10. — ENTRÉE D'UN TEMPLE ÉGYPTIEN (RESTAURÉ).

montagne. Le transport de ces pierres, d'une dimension souvent énorme, est représenté sur des bas-reliefs : c'est ainsi qu'on voit sur un bas-relief un colosse, qu'une quantité d'hommes tirent au moyen de cordes. Le colosse est sur un traîneau; sur ses genoux, on voit l'homme qui dirige l'opération, tandis qu'un autre verse un liquide, probablement de la graisse, sur le passage du traîneau.

Les statues égyptiennes sont rarement isolées, bien qu'on en rencontre quelques-unes; mais, à l'exception des sphinx, quand les sta-

tues n'adhèrent pas complétement à la muraille, elles sont adossées à l'édifice (fig. 10). La statuaire égyptienne n'est pour ainsi dire pas un art propre, elle trahit toujours son origine qui est l'architecture et sa raison d'être qui est le symbole. Son principe n'est pas l'imitation de la vie réelle : elle arrive à la grandeur par une raideur préméditée et par la suppression de tous les détails secondaires. Une symétrie en quelque sorte sacerdotale et pleine de majesté supplée à la variété qui distingue les êtres vivants. « Le style égyptien, dit M. Charles Blanc, est monumental par le laconisme du modelé, par l'austérité des lignes et par leur ressemblance avec les verticales et les horizontales de l'architecture. Il est imposant parce qu'il est une pure émanation de l'esprit; il est colossal, même dans les petites figures, parce qu'il est naturel et surhumain. »

THÈBES. — La ville de Thèbes occupait toute la vallée du Nil et débordait jusque sur les assises des montagnes et dans les gorges où sont les sépultures des rois. Les palais de Karnac, situés sur la rive droite du Nil, couvraient un espace immense dont il reste encore d'imposants débris. Le grand temple était au centre d'une série de temples et de propylées, avec des avenues de sphinx qui rayonnaient autour. Sur le rivage du Nil, on voit encore les traces d'un vaste perron et de nombreux fragments des sphinx à tête de bélier, qui formaient une avenue menant aux deux pylones. La *salle hypostyle* (fig. 11) ou salle des colonnes forme le centre de l'édifice. Le plafond de cette immense salle est soutenu au milieu par douze grosses colonnes de vingt-trois mètres de hauteur, et cent vingt-deux colonnes moins gigantesques, distribuées en quatre massifs formant sept rangs dans l'intérieur de l'édifice.

La salle hypostyle de Karnac est peut-être la ruine la plus célèbre et la plus imposante de l'Égypte.

L'ARCHITECTURE CIVILE. — Memphis cède le pas à Thèbes pendant la seconde période de l'art égyptien. Après les siècles de barbarie qu'entraîna l'invasion des pasteurs, il se forma à Thèbes comme une renaissance. Ce second âge de l'Égypte vit encore s'élever de prodigieux monuments. Il en est deux dont il ne reste guère de traces aujourd'hui, mais qu'il est impossible de passer sous silence à cause de l'immense célébrité qu'ils ont eue dans l'antiquité : le lac *Mœris* et le *labyrinth*

Le lac Mœris fut pour l'Égypte un véritable bienfait. Le Nil oscille continuellement entre deux fléaux : quand son débordement est insuffisant, il y a sécheresse et le sol demeure inculte ; quand, au contraire, il déborde trop, il renverse et détruit tout sur son passage. Le lac Mœris fut créé pour servir de réservoir destiné à fournir de l'eau quand l'inondation du Nil était insuffisante et à en recevoir le trop-plein quand ses eaux devenaient trop abondantes.

Non loin du lac Mœris était autrefois le *labyrinthe* qui excita à un haut degré l'admiration des Grecs. Les recherches qui ont été faites pour retrouver ses traces n'ayant donné jusqu'ici aucun résultat, nous devons nous en tenir au récit d'Hérodote : « Les rois, voulant laisser un monument public de leur règne, bâtirent un labyrinthe dans la cité des crocodiles, un peu au-dessus du lac Mœris. J'ai vu ce monument et je l'ai trouvé bien supérieur à sa réputation ; il renferme douze cours entourées de murs, et autant de portes : six ouvrant au nord et six au midi. La partie supérieure de l'édifice contient mille cinq cents chambres et un nombre égal sous terre. J'ai visité toutes les chambres de l'étage supérieur, et je ne parle que de ce que j'ai vu ; mais, quant aux appartements inférieurs, je ne les connais que par information, car les Égyptiens chargés de leur garde ne voulurent point me permettre d'y descendre, parce qu'ils renfermaient les tombeaux des crocodiles sacrés et ceux des rois qui bâtirent le labyrinthe. Toute la partie que j'ai visitée avec le plus grand soin m'a paru surpasser tout ce que l'art humain peut enfanter, tant par le nombre des passages, la variété des détours, la disposition des chambres et des salles, que par la manière dont elles sont ornées. A l'angle où le labyrinthe finit se trouve une pyramide ornée de sculptures représentant des figures colossales. »

CLASSEMENT HISTORIQUE. — L'histoire de l'art en Égypte se rattache à quatre grandes périodes. La première comprend l'ancien Empire, qui commence à Menès et se termine à la douzième dynastie, qui est antérieure de quelques années à Abraham. C'est à cette époque reculée qu'appartiennent les pyramides. La seconde partie, qui est celle de l'art sacerdotal, s'étend jusqu'aux Ptolémées; la troisième va jusqu'à la domination romaine, qui forme la dernière période de l'art égyptien antique.

LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE SOUS LE PREMIER EMPIRE. — La Bible nous enseigne que les Égyptiens appartiennent à la race de Cham,

comme les Phéniciens, et qu'ils sont venus d'Asie s'établir dans la vallée du Nil. On admettait autrefois que la civilisation égyptienne avait eu son premier foyer en Éthiopie et que de là elle s'était étendue sur l'Égypte moyenne et le Delta. Mais les savants sont aujourd'hui d'accord pour penser que c'est près de Memphis qu'il faut chercher les premiers monuments de l'Égypte. D'après la tradition, la ville de Memphis aurait eu pour fondateur Menès, qui passe pour le premier roi d'Égypte, et dont les descendants forment la première dynastie, qui a régné 253 années.

Les monuments de la statuaire qui se rattachent à la première époque présentent un caractère tout particulier, qui consiste dans l'imitation d'un type plus fort et plus trapu (fig. 13). Les personnes qui ont visité l'Exposition universelle se rappelleront les curieux spécimens que M. Mariette avait rapportés du musée du Caire. La statue de Chephrên (fig. 14), découverte par lui, dans le temple du grand Sphinx de Ghiseh, montre l'état de la sculpture il y a quarante siècles. Parmi les statues qui se rattachent à l'ancien Empire, quelques-unes sont d'une vérité saisissante, et les détails anatomiques sont rendus avec une exactitude qui dénote une profonde observation du corps humain. On se rappelle peut-être le groupe de trois femmes occupées à pétrir du pain. M. Mariette fait cette curieuse observation qu'on rencontre aujourd'hui en Nubie des femmes qui, la tête ornée de la même coiffure, prennent la même pose et se servent des mêmes ustensiles pour accomplir la même opération. Étrange pays, où depuis quatre mille ans les femmes paraissent ignorer qu'il y a quelque chose qui s'appelle la mode!

Un fait remarquable qui a été observé sur les tombeaux du premier Empire, c'est que les peintures qui en ornent les parois représentent toujours des sujets empruntés aux souvenirs de la vie terrestre. Aucun symbole religieux, aucune divinité n'y est présente : quelquefois une courte invocation à Anubis, le gardien des nécropoles, et c'est tout.

L'art à ce moment s'occupe uniquement de bien rendre la nature et nullement de l'idéaliser. Les muscles et les diverses saillies du corps humain sont rendues d'une façon exacte, mais les figures sont trapues et les proportions manquent d'élégance. On trouve dans la vérité et l'accentuation du mouvement, une naïveté et un charme qui se perdirent dans l'époque suivante, lorsque la caste sacerdotale eut imposé des canons plus réguliers, mais aussi bien plus froids et plus monotones.

Ici se termine ce que nous savons sur l'ancien Empire, qui ne comprend pas moins de dix-neuf siècles. Les peuples qui plus tard devaient jouer un si grand rôle dans l'histoire étaient encore absolument sauvages, à l'époque où sur les bords du Nil une civilisation puissante élevait ces prodigieux monuments qui causent encore aujourd'hui notre étonnement.

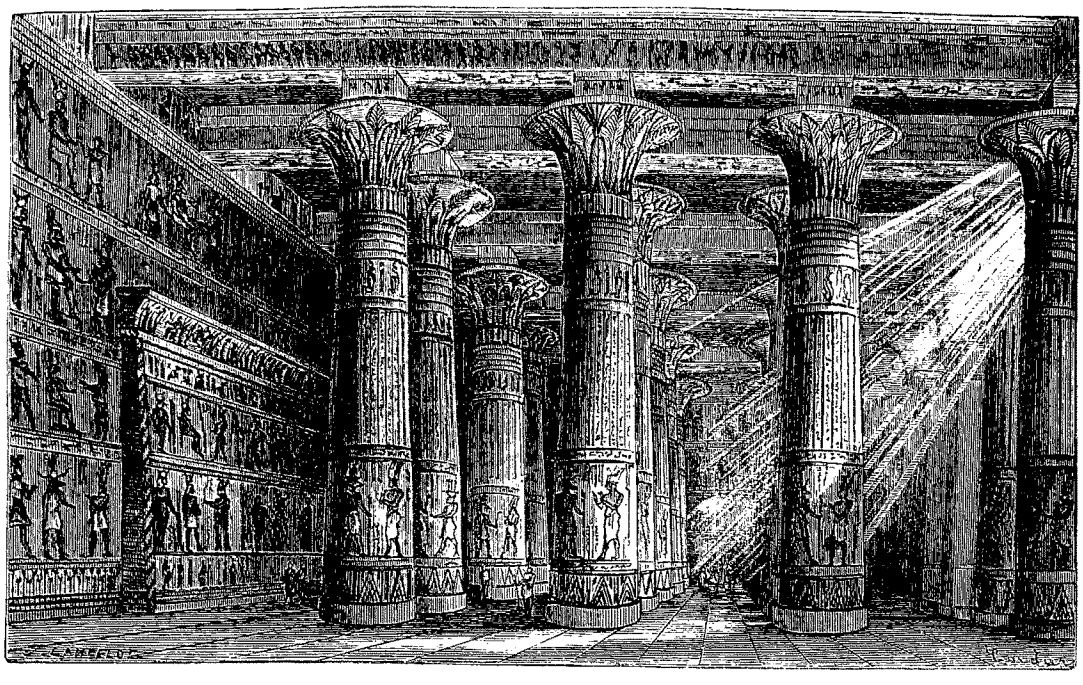
Visite au Louvre. — On peut voir au musée du Louvre des monuments appartenant au premier Empire. « Les statues A. 36, 37 et 38, dit le catalogue de M. de Rougé, paraissent les plus anciens morceaux de la sculpture de nos musées; ils remontent à la quatrième et peut-être à la troisième dynastie. Au milieu de leur rudesse, on remarquera déjà la justesse de certaines parties et surtout des genoux. La bande verte peinte sous les yeux est aussi un caractère d'extrême antiquité. Les deux figures d'hommes appartiennent au même personnage; il se nommait *Sepa* et se qualifiait *parent royal*. La femme se nommait *Nesa*, elle prend également le titre de parente royale. »

DEUXIÈME PÉRIODE : L'ART SACERDOTAL. — Cette période marque l'art égyptien hiératique tel qu'il est généralement connu. Les monuments les plus importants de l'architecture sont de la dix-huitième dynastie. Les dynasties précédentes en avaient élevé aussi un très-grand nombre, mais qui presque tous ont été détruits pendant l'invasion des pasteurs qui a été le signal d'une épouvantable destruction. On a de leur temps quelques œuvres de sculpture, mais aucune d'architecture. Ces sculptures présentent l'image d'une race complétement différente des anciens Égyptiens, et qui paraît avoir une origine sémitique.

« De fortes présomptions, dit M. Mariette, tendraient à faire croire que le patriarche Joseph vint en Égypte sous les pasteurs et que la touchante histoire racontée dans la Genèse eut pour théâtre la cour d'un de ses rois étrangers. Joseph n'aurait donc pas été ministre d'un pharaon de sang national. C'est un roi pasteur, c'est-à-dire un roi Sémite comme lui, que Joseph aurait servi, et l'élévation du ministre hébreu s'explique d'autant plus facilement qu'il aurait été accueilli par un souverain de la même race que lui. »

Si dévastatrice qu'eût été l'invasion des pasteurs, elle n'a pas suffi pour détruire l'ancienne civilisation, car, après leur expulsion, nous retrouvons dans les monuments de l'art un caractère analogue à celui des édifices an-

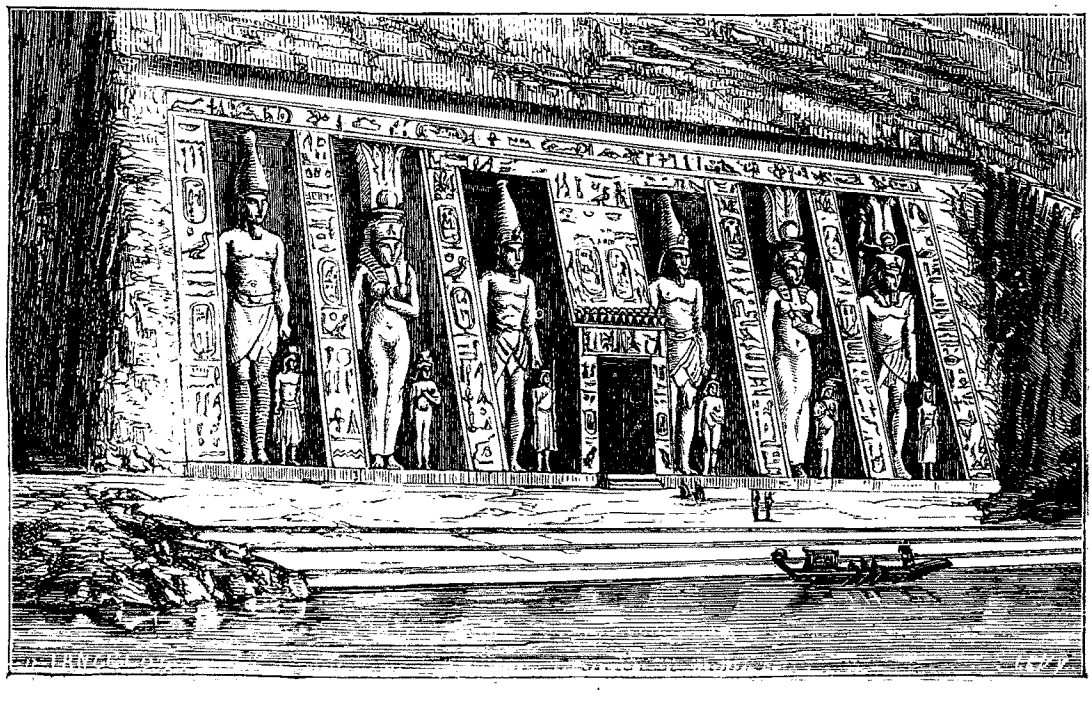
térieurs à leur arrivée. Pendant quatre siècles l'Égypte se trouva divisée entre les anciens habitants et les envahisseurs étrangers. Une révolution terrible chassa les pasteurs et les rejeta au delà de l'isthme : quelques-uns pourtant obtinrent la permission de rester et reçurent, pour les cultiver, les terres qui bordent le lac Menzaleh. On croit reconnaître



11. — SALLE HYPOSTYLE D'UN GRAND TEMPLE ÉGYPTIEN (RESTAURÉ).

leurs descendants dans les hommes au visage allongé et à la face robuste qui peuplent aujourd'hui cette contrée.

Le roi Amosis, à qui l'Égypte doit l'expulsion des pasteurs, releva les temples abattus et construisit de nouveaux sanctuaires. « Mais, dit M. Mariette, la rapidité avec laquelle l'Égypte a cicatrisé ses plaies est surtout ap-



12. — LE SPÉOS D'ATHOR A IBSAMBOUL FAÇADE RESTAURÉE).

parente dans les admirables bijoux qu'Amosis fit exécuter pour orner la momie de sa mère, la reine Aah-hotep. Au nombre de ses richesses, le musée de Boulack (au Caire) ne possède pas de monuments qui témoignent d'une industrie plus avancée, et, à voir la longue chaîne d'or,

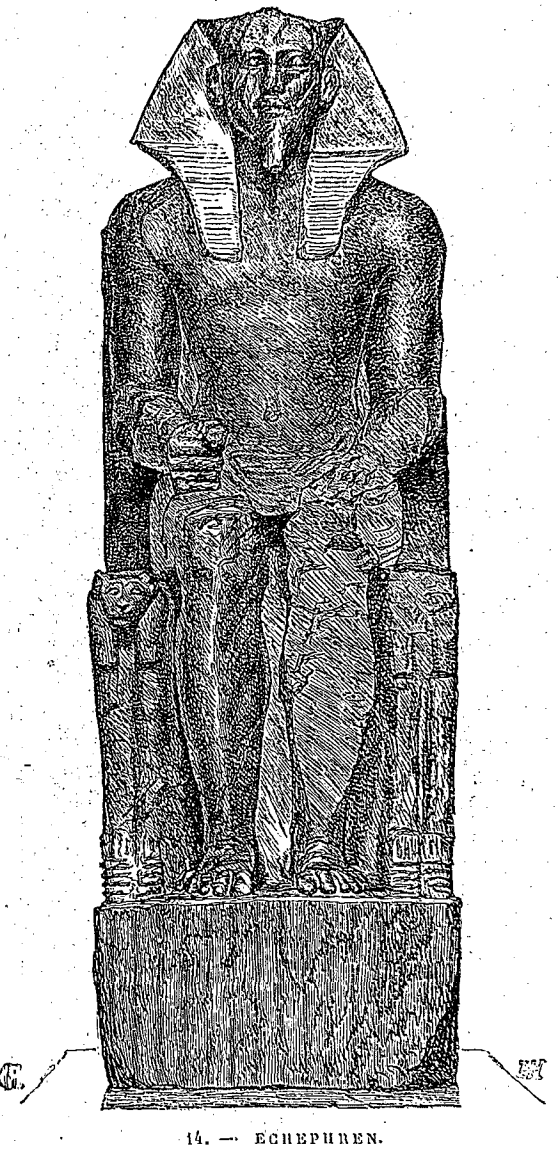
le pectoral découpé à jour, le diadème et ses deux sphinx d'or, le poignard rehaussé en or et damasquiné, on a peine à croire qu'au moment où ces précieux objets sortaient de l'atelier des bijoutiers de Thèbes, l'Égypte était à peine débarrassée d'une longue et douloureuse invasion. » Les bijoux qu'Amosis avait fait faire pour orner la momie de sa mère, et dont parle ici M. Mariette, ont figuré à l'Exposition universelle de 1867 à Paris.

Cette guerre d'indépendance, qui chassa les pasteurs et rendit à l'Égypte sa nationalité, fut suivie de l'époque la plus brillante de l'histoire d'Égypte. Ses rois étendirent leurs conquêtes jusqu'en Arménie, et l'Égypte, suivant l'expression du temps : « posa ses frontière où il lui plut. » La dix-huitième dynastie, qui suit l'expulsion des pasteurs, marque aussi la grande époque de l'art sacerdotal.

On doit à une femme les deux grands obélis-



13. — RA-EM-KE.
Statue en bois (musée de Boulack, au Caire).



14. — ECHEPHREN.
Statue en basalte (musée de Boulack, au Caire).

ques dont l'un est encore debout dans les ruines de Karnak. La reine Natasou les avait élevés en l'honneur de son père Thoutmès Ier. Mais les monuments les plus intéressants de cette époque sont les bas-reliefs du temple de Deir-el-Bahari, à Thèbes, qui représentent les exploits de la reine et la défaite de ses ennemis. Nous empruntons à M. Mariette la description de ces curieux monuments qu'il a découverts dans ses fouilles : « Ces représentations nous montrent le général égyptien recevant le chef ennemi, qui se présente en suppliant. Celui-ci a la peau d'un brun foncé ; ses cheveux sont longs, et tombent en mèches tressées sur ses épaules. Il est sans armes. Derrière lui s'avancent sa femme et sa fille. Toutes deux, chose singulière, présentent des traits repoussants que l'artiste égyptien a ren-

dus avec une incroyable habileté. Leurs chairs pendantes, leurs jambes gonflées, les excroissances difformes qui se remarquent en certaines parties du corps, semblent accuser quelque horrible maladie. Ailleurs, les bas-reliefs nous font voir les vaincus, embarquant sur les vaisseaux de la flotte égyptienne le butin pris après la bataille. Ici ce sont des girafes, des singes, des léopards, des armes, des lingots de cuivre, des anneaux d'or ; là ce sont des arbres entiers, probablement d'une espèce rare, dont les racines sont enfermées dans de grandes caisses pleines de terre. Les vaisseaux eux-mêmes méritent notre attention. Ils sont grands, solidement bâtis, et manœuvrent indifféremment à la rame ou à la voile. Un équipage nombreux couvre le pont. Grâce aux soins que l'artiste égyptien a pris d'indiquer la disposition des mâts, des voiles et jusqu'aux nœuds des cordes compliquées qui relient ensemble les diverses parties du bâtiment, on a une idée complète de ce qu'était, il y a quatre mille ans, un navire de la marine égyptienne. Dans une autre chambre du même temple, nous assistons à des scènes d'un intérêt aussi grand. Les régiments égyptiens s'avancent au pas gymnastique et rentrent en triomphe à Thèbes. Chaque soldat a une palme dans la main gauche ; de la droite, il tient la pique ou la hache. Des trompettes sont en avant et sonnent des fanfares. Des officiers portent sur l'épaule l'étendard surmonté du nom de la régente victorieuse. »

Les représentations figurées sont très-nombreuses, et nous donnent des renseignements très-intéressants sur les mœurs des Égyptiens contemporains d'Abraham ou même antérieurs. Ce sont continuellement des scènes de vie domestique ou agricole : tous les tombeaux en étaient garnis (fig. 16). On y voit des bergères avec du bétail par milliers, des parcs où sont gardées des oies, des cigognes et des antilopes. On peut croire, d'après les renseignements que nous fournissent les monuments de l'art, que les anciens Égyptiens étaient passionnés pour la chasse et la pêche. C'est aussi par les décorations que nous connaissons la forme et la tournure de leurs habitations.

M. Lepsius a fait transporter au musée de Berlin un tombeau inachevé, qui nous montre la manière de procéder des artistes égyptiens. On mettait au carreau la paroi qu'on voulait décorer, et l'artiste qui dirigeait le travail marquait les points où devaient passer les traits des principales figures ; un autre venait ensuite dessiner les formes au crayon rouge en passant par les points indiqués, et un troisième rectifiait le trait ainsi tracé et l'arrêtait définitivement avec un pinceau. C'est alors seulement que les sculpteurs entaillaient la pierre dans le contour indiqué et modelaient en relief dans les creux des figures qui n'avaient été primitivement qu'un trait.

Les rives du Nil sont peuplées des monuments dus à Aménophis III, de la dix-huitième dynastie. A Assouan, à Éléphantine, à Memphis, il a élevé de nombreux édifices ; il a ajouté des constructions considérables aux temples de Karnak et de Louksor. Les colosses connus sous le nom de statues de Memnon sont des images du roi Aménophis (fig. 15) : ce sont les uniques débris d'un temple immense qui fut détruit de fond en comble par des causes inconnues. Le goût du colossal est caractéristique dans l'art égyptien. Les colosses de Memnon ont eu dans l'antiquité une réputation immense. De nombreuses inscriptions grecques et latines attestent que l'un de ces colosses rendait des sons harmonieux dès qu'il était frappé par les premiers rayons du soleil. Un tremblement de terre l'avait fendu par le milieu : on attribuait à cette fente le bruit que rendait la statue quand la chaleur venait sécher subitement l'humidité dont elle s'était imprégnée pendant la nuit. Mais dès que Septime-Sévère eut fait restaurer, au moyen de cinq assises de pierres sculptées, cette statue merveilleuse, elle devint muette, et depuis ce temps, elle n'a plus fait entendre les sons qui la rendaient si célèbre.

« Ramsès II, dit M. Mariette, régna soixante-sept ans ; il eut cent soixante-dix enfants, dont cinquante-neuf princes. Ici nous avons affaire au roi constructeur par excellence ; il est pour ainsi dire impossible de rencontrer une ruine, une butte antique sans y lire son nom. Les deux magnifiques temples d'Ilsamboul, le Ramesséum de Thèbes, le petit temple d'Abydos, sont de lui ; il éleva aussi des temples considérables à Memphis et au Fayoum. Ramsès II dut à son long règne de pouvoir réaliser tant de travaux importants ; il le dut aussi à ses guerres qui lui livrèrent un nombre considérable de prisonniers qu'il employa, selon l'usage égyptien, aux constructions publiques. A ces causes, ajoutons encore la présence sur les bords du Nil de tribus nombreuses, de race étrangère, que la fertilité du sol, et sans doute la politique du gouvernement, attiraient des plaines de l'Asie. Par les ouvriers qu'ils fournissaient aux travaux des temples, à l'édification des villes, au curage des canaux, ces étrangers payaient à l'Égypte l'hospitalité qu'elle leur prêtait, et c'est ainsi

que, sous ce même Ramsès II, la Bible nous montre les Israélites occupés, dans l'est du Delta, à la construction d'une ville qui s'appelait Ramsès comme le roi. »

La vingtième dynastie commence avec Ramsès III, dont les exploits sont gravés dans le temple de Médinet-Ahou, à Thèbes. Dans ces bas-reliefs, on voit le roi combattant sur un char : il est accompagné d'un lion privé qui dévore les ennemis que son maître a renversés. Partout on combat corps à corps, et la lutte continue sur mer entre les vaisseaux. Cette dynastie, qui avait commencé d'une façon brillante, marque pourtant le commencement de la décadence dans la puissance égyptienne. Les prêtres d'Ammon, qui minaient sourdement la puissance royale, parviennent à s'emparer de l'autorité. L'Égypte, affaiblie par ses divisions intestines, perd peu à peu sa prépondérance jusqu'au moment où, après avoir appartenu aux Éthiopiens et aux Perses, elle finit par recevoir Alexandre comme un libérateur. Avec lui commence l'influence grecque et l'ère des Ptolémées.

Visite au Louvre. — Quand on entre dans le musée égyptien, au rez-de-chaussée, on voit au centre de la salle un colosse, et aux deux extrémités deux sphinx de granit rose. Le sphinx est un animal composé d'un corps de lion et d'une tête d'homme, symbole de la force unie à l'intelligence; on ne l'employait que pour la représentation d'un dieu ou d'un roi. Le sphinx n° 21, qui est au fond de la salle, représente Ramsès II ou le grand Sésostris. Le sphinx n° 23 nous représente son fils Ménephtah, celui que M. de Rougé regarde comme contemporain de Moïse, et qui serait par conséquent le Pharaon dont l'armée fut engloutie dans la mer Rouge. Le colosse du milieu appartient à Séti II, fils de Ménephtah.

Quand on monte, on trouve, sur la cheminée de la première salle, une statuette d'un travail très-fin qui représente le roi Aménophis IV, celui qui voulut détruire le culte d'*Ammon*, et fit effacer le nom de ce dieu sur les monuments de Thèbes. Cette salle, qui porte le nom de salle historique, renferme une foule de statuettes représentant des anciens rois d'Égypte, ou des objets leur ayant appartenu.

L'ART SOUS LES PTOLÉMÉES. — L'influence grecque s'est surtout fait sentir à Alexandrie. C'est là que s'est développé, sous les Ptolémées, ce grand mouvement intellectuel qui ne s'arrêta qu'après le triomphe du christianisme. C'est sous les Ptolémées que fut faite la traduction grecque des livres sacrés des Hébreux, connue sous le nom de version des Septante. Leur nom se rattache encore à la formation du Musée, qu'on peut regarder comme la première académie du monde, et de cette fameuse bibliothèque qui renfermait toute la littérature connue. Mais si Alexandrie était une ville absolument grecque, le reste de l'Égypte resta à peu près ce qu'il était auparavant. En encourageant les études philosophiques dans leur capitale, les Ptolémées respectèrent absolument les croyances et les usages des anciens habitants, et ils adoptèrent même leur culte, au moins pour la forme : ils se firent égyptiens sans cesser d'être grecs, et c'est ce qui explique la très-grande popularité dont ils ont toujours joui. Aussi les édifices bâtis de leur temps, le fameux temple d'Edfou, par exemple, conservent-ils le vieux style pharaonique.

Parmi les monuments construits sous les Ptolémées, les plus célèbres sont les temples de Philæ et celui de Dendérah. Le temple de Dendérah était dédié à la déesse Hathor, dont la tête est figurée sur le chapiteau des colonnes.

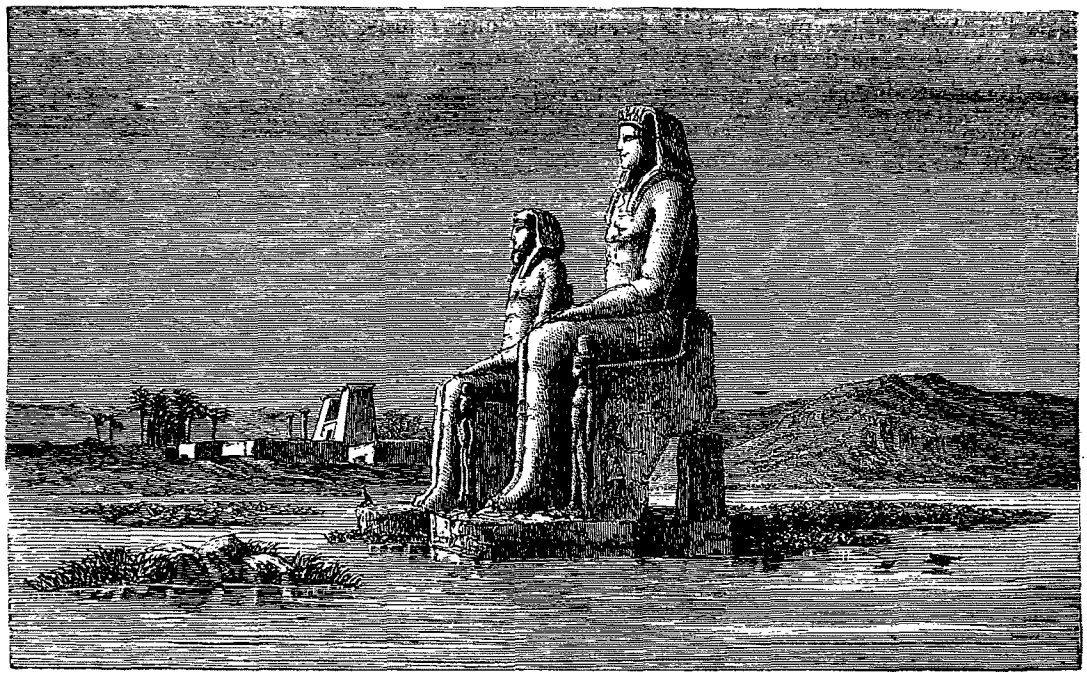
L'art égyptien ne subit pas de modifications bien sensibles sous les Ptolémées, seulement il suit une tradition et ne crée plus : la force d'impulsion imprimée par la vieille civilisation avait été trop forte pour s'arrêter ou changer de direction tout d'un coup. En allant dans les musées étudier l'art industriel chez les Égyptiens nous ne ferons pas de distinction entre l'époque pharaonique et celle des Ptolémées : c'est le même art et la même civilisation.

Visite au Louvre. — La bijouterie exposée dans la vitrine H de la Salle Historique est très-intéressante. Divers bijoux ont été trouvés dans la tombe d'Apis. On peut voir, par l'épervier aux ailes étendues qui porte une tête de bélier, à quel degré de perfection la ciselure était arrivée au moment qui précède la sortie des Juifs, car cet objet est contemporain de Sésostris. On voit aussi là plusieurs bagues d'un beau travail.

L'armoire A, de la Salle Civile, renferme des fragments de meubles. On peut voir là des tabourets et des pliants. Les motifs généralement adoptés pour les pieds de lits, tables et fauteuils, étaient les pieds de lion, de taureau ou de gazelle. Le meuble le plus curieux du musée est un fauteuil orné d'incrustations en ivoire. L'armoire B renferme divers vases et ustensiles, ainsi que des étoffes. On verra là

des échantillons très-rares des belles teintures antiques, ainsi que de curieux spécimens des galons et de la broderie égyptienne. Le lin est sans exception la matière de ces étoffes, car on n'a retrouvé en Égypte aucun tissu de coton. Parmi les objets en bronze, on remarquera une lampe qui a la forme d'une gazelle renversée. On verra aussi les nuances variées des faïences, le goulot des bouteilles qui est formé d'une fleur de lotus, tandis que les anses sont des singes cynocéphales. Des inscriptions portant des souhaits de bonne année, font présumer que ces objets étaient des cadeaux de jour de l'an.

Nous citerons encore, dans l'armoire C (Salle Civile) les vases de terre cuite, vases en pierre dure, étoffes brodées, etc. L'armoire D est très-intéressante, parce qu'elle nous montre la vannerie et l'ébénisterie des Égyptiens. On trouvera là des peignes, des chaussures, brodequins d'enfants, etc., des fragments de tresse et de perruque, et sur des petits pots qui servaient probablement aux pommades, l'image d'un dieu monstrueux nommé *Bès*, dont la laideur était horrible, mais qui avait pour mission de présider à la toilette des dames. On voit encore dans l'armoire H divers instruments de musique, dans la vitrine J des aiguilles en bronze et des fuseaux en faïence verte, dans la vitrine L les échantillons des diverses variétés de faïences, émaux et verres égyptiens, dans les vitrines M et N, de petits objets en



15. — COLOSSES D'AMÉNOPHIS III, DITS DE MEMNON (RESTAURÉS).

bois sculpté, dont plusieurs sont très-remarquables, par exemple une boîte de toilette représentant une jeune fille qui nage en tenant une oie du Nil : le corps de l'oiseau forme la boîte, qui se ferme par ses deux ailes. Une autre boîte se forme d'une gazelle qui a les pieds liés. La collection du Louvre est prodigieusement riche en ustensiles de toilette, parmi lesquels il y en a d'une forme exquise. Mais nous sommes le peuple qui se défait le plus difficilement de ses préjugés. Parce que nous avons un obélisque, nous en concluons que les Égyptiens ne s'entendaient qu'à tailler des pierres grosses comme des monuments. Je voudrais bien que le public français perdît l'habitude d'aller se promener au Louvre sans regarder les objets qui y sont exposés. Il verrait quelle délicatesse de travail, quelle variété d'invention distinguait les artistes égyptiens du temps de Moïse.

Puisque nous en sommes sur la toilette, voyez cette série de petites cuillers destinées à délayer un ingrédient dans un peu d'eau. Quel goût dans ces manches, dont pas un ne ressemble à son voisin! Voyez plutôt ce chien allongé qui tient une coquille dans sa gueule, et ici cette jeune Égyptienne qui cueille des lotus, et cette autre qui joue du luth au milieu des fleurs où les oiseaux se reposent.

La vitrine O renferme les objets en os et en ivoire et la vitrine P les objets en or. Un adroit voleur en a soustrait un très-grand nombre et des plus précieux en juillet 1830. Ce malheureux, dédaignant l'archéologie, a sans doute

détruit ces bijoux sans s'inquiéter s'ils remontaient à la dix-huitième dynastie! Ceux qui restent nous font bien regretter ceux qui n'y sont plus. Ce sont des chaînes d'or, des colliers à plusieurs rangs, composés d'objets symboliques, tels que poissons sacrés, lézards, œil d'Osiris, fleurs de lotus. Ces colliers sont souvent décorés d'une tête d'épervier à leur extrémité. Je supplie les dames d'oublier un moment les momies qui les entourent, pour regarder cette charmante chaîne, composée de petites vipères sacrées qui relèvent la tête ; la pendeloque se termine par une tête de la déesse Hathor. On a remarqué que dans la bijouterie égyptienne les objets en argent sont extrêmement rares. La vitrine Q renferme les bracelets en or incrustés d'émaux: le dessin consiste ordinairement en un lion et un griffon entre des bouquets de lotus. Les grands colliers de terre émaillée et de verroterie sont contenus dans la vitrine S, les instruments de bronze dans la vitrine V, etc.

L'ART SOUS LA DOMINATION ROMAINE. — A la période romaine répond la grande école philosophique d'Alexandrie. Mais l'art, qui depuis les Ptolémées avait cessé de progresser, commence son mouvement rétrograde. Les empereurs pourtant continuaient à Esneh, à Edfou, à Dendérah, l'œuvre commencée par leurs prédécesseurs; Adrien bâtit même toute une ville: Antinoë. Il éleva pour son favori Antinoüs, un tombeau digne des anciens rois, et orné de sphinx et d'obélisques. C'est de là que vient l'obélisque Barberini, maintenant à Rome. Mais cette prospérité apparente n'était que le dernier souffle d'une civilisation qui s'était maintenue depuis tant de siècles. On peut voir dans nos musées les statues égyptiennes de l'époque romaine, elles sont faciles à reconnaître. La figure a toute la raideur voulue, le costume et la pose, mais l'artiste grec ou romain se trahit dans le modelé. C'est comme si nos artistes voulaient imiter les paravents chinois en y mettant de la perspective.



17. — STATUE DU ROI ASSOURBANIPAL. (Musée Britannique.)

La religion même s'est transformée sous l'influence gréco-latine. Sérapis paraît être à cette époque la grande divinité égyptienne; les uns le confondaient avec Jupiter ou Pluton, les autres avec Osiris ou le Soleil. Ses bustes appartiennent absolument à l'art grec et n'ont plus rien de commun avec les anciennes divinités égyptiennes. Ils sont généralement en marbre noir ou tout au moins d'une couleur foncée. On le représente la tête coiffée du boisseau, symbole d'abondance.

Les principaux temples de Sérapis étaient à Alexandrie, à Memphis et à Canope : ils étaient accompagnés d'une bibliothèque fameuse et avaient un enseignement philosophique très-célèbre dans l'antiquité.

Le temple de Sérapis à Alexandrie a été trop fameux pour que nous ne nous y arrêtions pas un moment. Voici la description qu'en donne Chateaubriand dans ses *Études historiques:* « Ce temple, où l'on déposait le nilomètre, était bâti sur un tertre artificiel : on y montait par cent degrés; une multitude de voûtes éclairées de lampes le soutenaient : il y avait plusieurs cours carrées, environnées de bâtiments destinés à la bibliothèque, au collége des élèves, au logement des desservants et des gardiens. Quatre rangs de galeries, avec des portiques et des statues, offraient de longs promenoirs. De riches colonnes ornaient le temple proprement dit : il était tout de marbre; trois lames de cuivre, d'argent et d'or en revêtaient les murs. La statue colossale de Sé-

rapis, la tête couverte du mystérieux boisseau, touchait de ses deux bras aux parois de la cella, et à un certain jour le rayon du soleil venait reposer sur les lèvres du dieu. »

L'illustre écrivain raconte ensuite la destruction du temple et de la bibliothèque par les chrétiens; les derniers païens s'y étaient réfugiés et y avaient soutenu un siége en règle. « L'édifice fut pillé et démoli. Nous vîmes, dit Orose malgré son zèle apostolique, les armoires vides de livres, dévastations qui portent mémoire des hommes et du temps. » La statue de Sérapis, frappée d'abord à la joue par la hache d'un soldat, ensuite jetée à bas et rompue, fut brûlée pièce à pièce, dans les rues et dans l'amphithéâtre. Une nichée de souris s'était échappée de la tête du dieu, à la grande moquerie des spectateurs. Les autres monuments païens d'Alexandrie furent également renversés, les statues de bronze fondues. Théodose avait ordonné d'en distribuer la valeur en aumônes; Théophile s'en enrichit lui et les siens. On mit rez-pied, rez-terre, le temple de Canope, fameuse école des lettres sacerdotales, où se voyait une idole dont la tête reposait sur les jambes; peu auparavant, Antonin, le philosophe, y avait enseigné avec éclat la théurgie et prédit la chute du paganisme. » Ces destructions dont parle ici Chateaubriand se reproduisirent de la même manière dans toutes les provinces de l'empire.

M. Mariette, dans sa savante histoire d'Égypte, résume ainsi la fin de la civilisation antique en Égypte. L'an 381 après J.-C., dit-il, régnait à Constantinople l'empereur Théodose. C'est lui qui promulgua le fameux édit par lequel la religion chrétienne était déclarée désormais la religion de l'Égypte; c'est lui qui ordonna la fermeture de tous les temples et la destruction de tous les dieux que la piété des Égyptiens y vénérait encore. L'anéantissement de l'Égypte païenne fut ainsi consommée. Quarante mille statues, dit-on, périrent dans ce désastre; les temples furent profanés, mutilés, détruits, et de toute cette brillante civilisation, il ne resta rien que des ruines plus ou moins bouleversées, et les monuments dont les musées recueillent aujourd'hui les restes. »

L'Égypte était renommée dans toute l'antiquité pour sa piété envers les dieux; il est donc curieux de voir comment les derniers Égyptiens du monde antique prévoyaient l'avenir réservé à leur pays, quand il aurait renoncé au culte qu'il pratiquait depuis tant de siècles. Les livres Hermétiques, écrits cent ans environ avant la destruction des temples, mais au moment où l'ancienne religion se désorganisait, renferment sur ce sujet un passage intéressant, dans lequel l'auteur prend un ton prophétique et s'élève à une véritable éloquence : « Cependant comme les sages doivent tout prévoir, il est une chose qu'il faut que vous sachiez : un temps viendra où il semblera que les Égyptiens ont en vain observé le culte des dieux avec tant de piété, et que toutes leurs saintes invocations ont été stériles et inexaucées. La divinité quittera la terre et remontera au ciel, abandonnant l'Égypte, son antique séjour, et la laissant veuve de religion, privée de la présence des dieux. Des étrangers remplissant le pays et la terre, non-seulement on négligera les choses saintes, mais, ce qui est plus dur encore, la religion, la piété, le culte des dieux seront proscrits et punis par les lois. Alors cette terre sanctifiée par tant de chapelles et de temples sera couverte de tombeaux et de morts. O Égypte, Égypte, il ne restera de tes religions que de vagues récits que la postérité ne croira plus, des mots gravés sur la pierre et racontant ta piété. Le Scythe ou l'Indien ou quelque autre voisin barbare habitera l'Égypte. Le divin remontera au ciel, et l'Égypte sera déserte et veuve d'hommes et de dieux... Je m'adresse à toi, fleuve très-saint, et je t'annonce l'avenir. Des flots de sang souillant tes ondes divines déborderont tes rives; le nombre des morts surpassera celui des vivants, et s'il reste quelques habitants, Égyptiens seulement par la langue, ils seront étrangers par les mœurs. Tu pleures, Asclépios? Il y aura des choses plus tristes encore : l'Égypte elle-même tombera dans l'apostasie, le pire des maux. Elle, autrefois la terre sainte, aimée des dieux pour sa dévotion à leur culte, elle sera la perversion des saints; cette école de piété deviendra le modèle de toutes les violences. »

HÉBREUX.

L'ART CHEZ LES HÉBREUX.— Les Hébreux qui avaient habité l'Égypte à l'époque de la grande civilisation de ce pays auraient dû être de très-habiles constructeurs. Cependant Salomon, pour bâtir le temple de Jérusalem, appela des ouvriers de Tyr. « Or le roi Salomon, dit la Bible, avait fait venir de Tyr, Hiram, qui était fils d'une femme de la tribu de Nephtali, dont le père était Tyrien, qui travaillait en cuivre. Cet homme était fort expert, intelligent et savant pour faire toutes sortes d'ouvrages d'airain; et il vint vers le roi Salomon et il fit tout son ouvrage. »

Les Juifs étaient, par leur culte, opposés à toute représentation des formes vivantes; néanmoins nous en voyons dans la description du temple de Salomon que donne la Bible : « et sur ces châssis qui étaient entre les jointures, il y avait des figures de lions, de bœufs et de chérubins. Et au-dessus des jointures, il y avait un bassin sur le haut, et au-dessous des figures de lions et de bœufs, il y avait des corniches faites en penchant. »

La description assez confuse que l'ancien Testament nous a laissée du Temple ne nous permet pas de donner des idées bien précises sur sa configuration primitive. Le temple bâti par Salomon a duré 423 ans et a été détruit par Nabuchodonosor. Reconstruit après la captivité, il eut beaucoup à souffrir, et fut rebâti presque entièrement par Hérode, et détruit de fond en comble par Titus. Cinquante ans plus tard, l'empereur Adrien y éleva un temple païen; Justinien en fit une église, et les Musulmans ont rebâti une mosquée par-dessus.

Néanmoins, M. de Saulcy a retrouvé de nos jours des vestiges de l'ancien Temple, celui qui fut bâti par Salomon. Cette attribution a soulevé de vives contestations, mais elle est admise aujourd'hui par un grand nombre d'architectes. D'après les descriptions que nous avons du temple de Jérusalem, on voit qu'il était précédé d'un porche et divisé en deux parties séparées par une cloison en bois de cèdre : l'une s'appelait *le saint*, l'autre *le saint des saints*. Les chambres renfermant les archives, le trésor et les objets nécessaires au culte formaient trois étages et étaient adossées aux parois extérieures de l'édifice. Il y avait plusieurs cours ou parvis dont il est difficile de spécifier la grandeur et le mode de construction; nous savons seulement qu'à l'extérieur on n'avait employé que la pierre, et à l'intérieur que le bois, mais ce bois était partout doré ou recouvert de feuilles d'or.

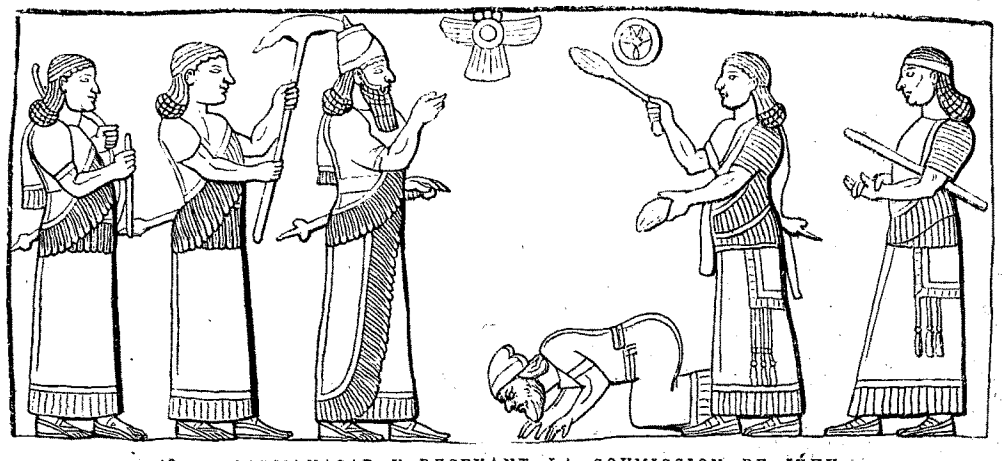
« Nous sommes portés à penser, dit M. Batissier, dans son *Histoire de l'art monumental*, que le temple de Salomon a été plus célèbre dans l'antiquité par sa magnificence que par sa grandeur. Il faut remarquer, en effet, que les prêtres seuls pouvaient entrer dans l'intérieur de ce sanctuaire et que le peuple était obligé de se tenir dans le second parvis. Il est clair que, sous le rapport de l'étendue, on ne doit le comparer ni au temple d'Éphèse, ni à l'église de Saint-Pierre de Rome. Du reste, aucun monument de l'antiquité ne fut peut-être plus richement doté que cet édifice : outre l'arche sainte, le chandelier, les candélabres, les autels, il renfermait, si nous en croyons Josèphe, dix mille tables d'or chargées de plus de cent mille vases divers également en or. »

Le chandelier à sept branches est figuré sur un bas-relief de l'arc de Titus; quant aux chérubins qui abritaient l'arche d'alliance sous leurs ailes déployées, on croit généralement que c'étaient des taureaux ailés, à face humaine, dans le genre de ceux qu'on a retrouvés aux portes des palais de Ninive et de Persépolis.

On doit à M. de Saulcy la découverte du tombeau des rois de Juda, qui serait le lieu de sépulture de David et de Salomon. Une porte, en partie enterrée aujourd'hui, donne accès à une cour carrée taillée dans le rocher. On y a retrouvé les niches destinées à recevoir les lampes sépulcrales et des cuves de porphyre brisées. M. de Saulcy en a rapporté des couvercles qui figurent au musée du Louvre. « Le plus remarquable, dit M. de Longpérier dans sa notice du musée Assyrien, est tout couvert de guirlandes et de rinceaux composés de vignes, de grappes, de citrons, qui sont des types de la monnaie juive; de grenades, comme au temple de Jérusalem; de rameaux d'amandiers, qui rappellent la verge d'Aaron; de coloquintes, ornements de la mer d'Airain. » Ce que nous avons à signaler de plus particulier dans ce tombeau, c'est qu'au milieu d'une ornementation tout empruntée au règne végétal, on voit des triglyphes alternant avec des boucliers. Le triglyphe est un ornement que nous retrouverons dans les ordres grecs.

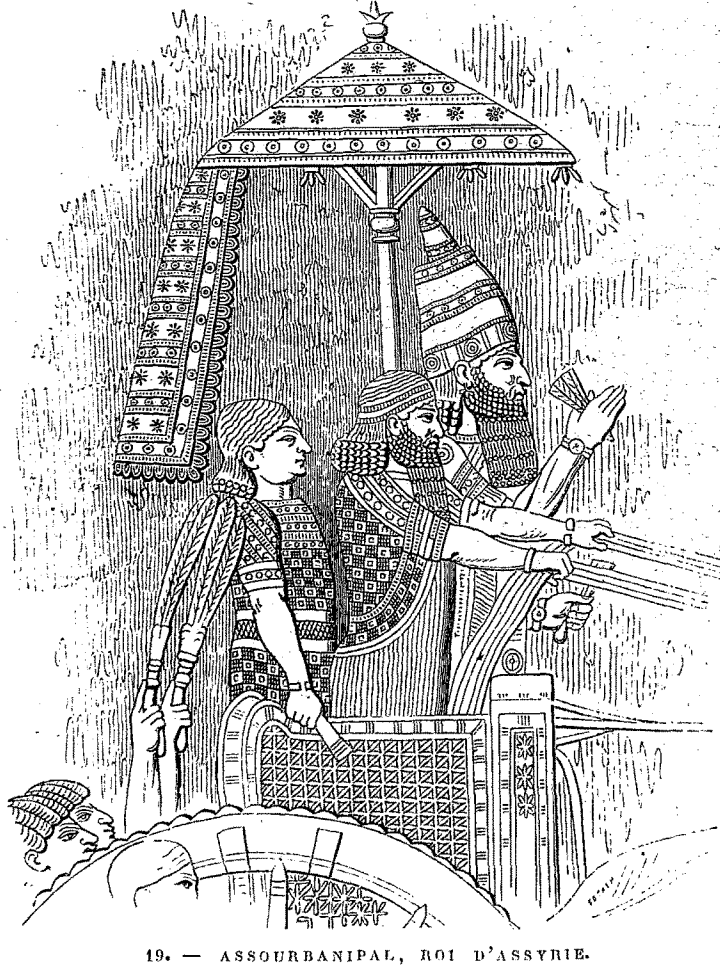
PHÉNICIENS.

L'ART CHEZ LES PHÉNICIENS. — Les Phéniciens, peuple essentiellement maritime et commerçant, ont été les agents les plus importants de la civilisation dans l'antiquité; on leur attribue l'invention de l'écriture, que d'autres savants, il est vrai, revendiquent pour l'Égypte, et dans les arts, on ne peut nier que leur influence n'ait été considérable. Les ouvriers de Tyr et de Sidon étaient renommés pour leur habileté.



18. — SALMANASAR V RECEVANT LA SOUMISSION DE JÉHU.
(Musée Britannique.)

Quand Homère parle des jeux funèbres qu'on célébra en l'honneur de Patrocle, et du vase d'argent qui devait être la récompense du vainqueur, il dit : « C'était un ouvrage des Sidoniens, les plus habiles ouvriers du monde dans l'art de graver et de ciseler. » Les Phéniciens ont toujours passé pour avoir inventé l'art de teindre les étoffes avec la pourpre.

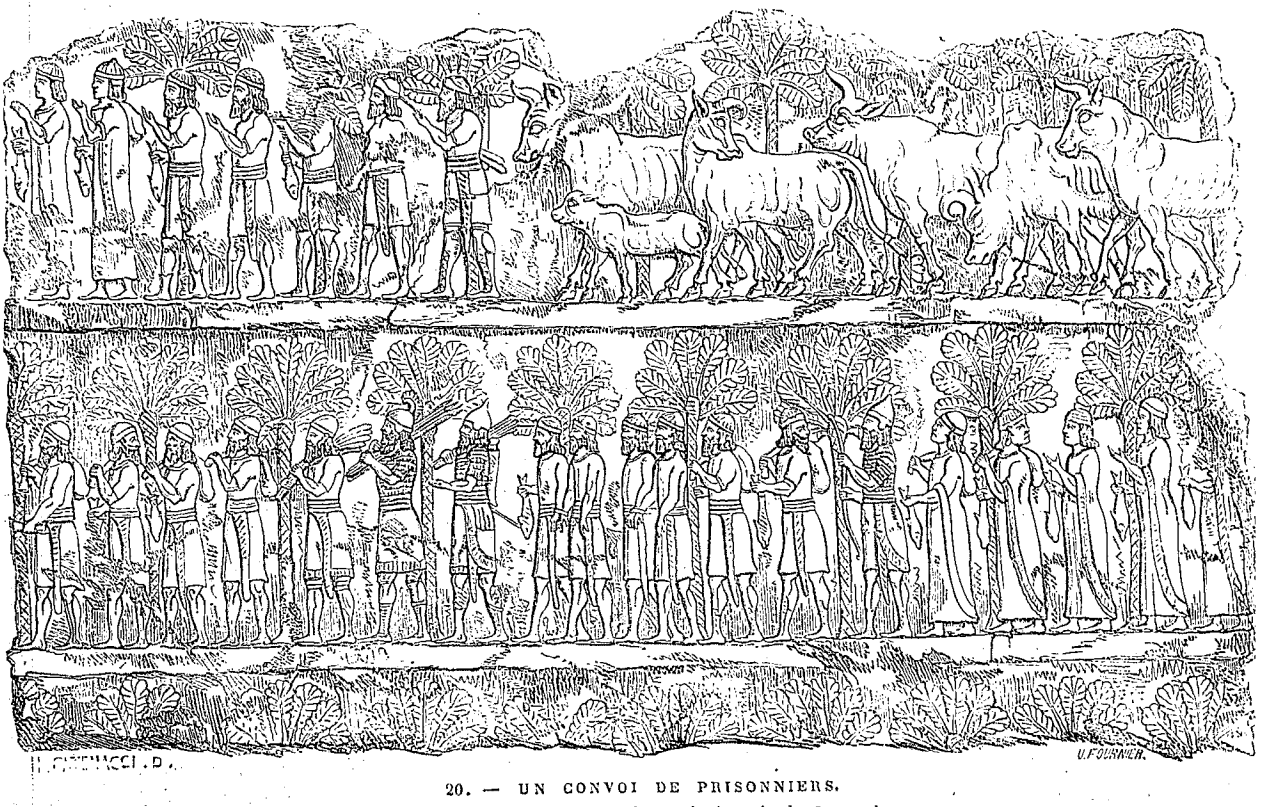


19. — ASSOURBANIPAL, ROI D'ASSYRIE.
Musée du Louvre.)

Dans l'architecture, ils visaient surtout au luxe de l'ornementation : dans la décoration des édifices, ils employaient à profusion les bois précieux, le verre et l'or. L'emploi de l'ivoire dans les meubles était très-répandu chez toutes les races syriennes.

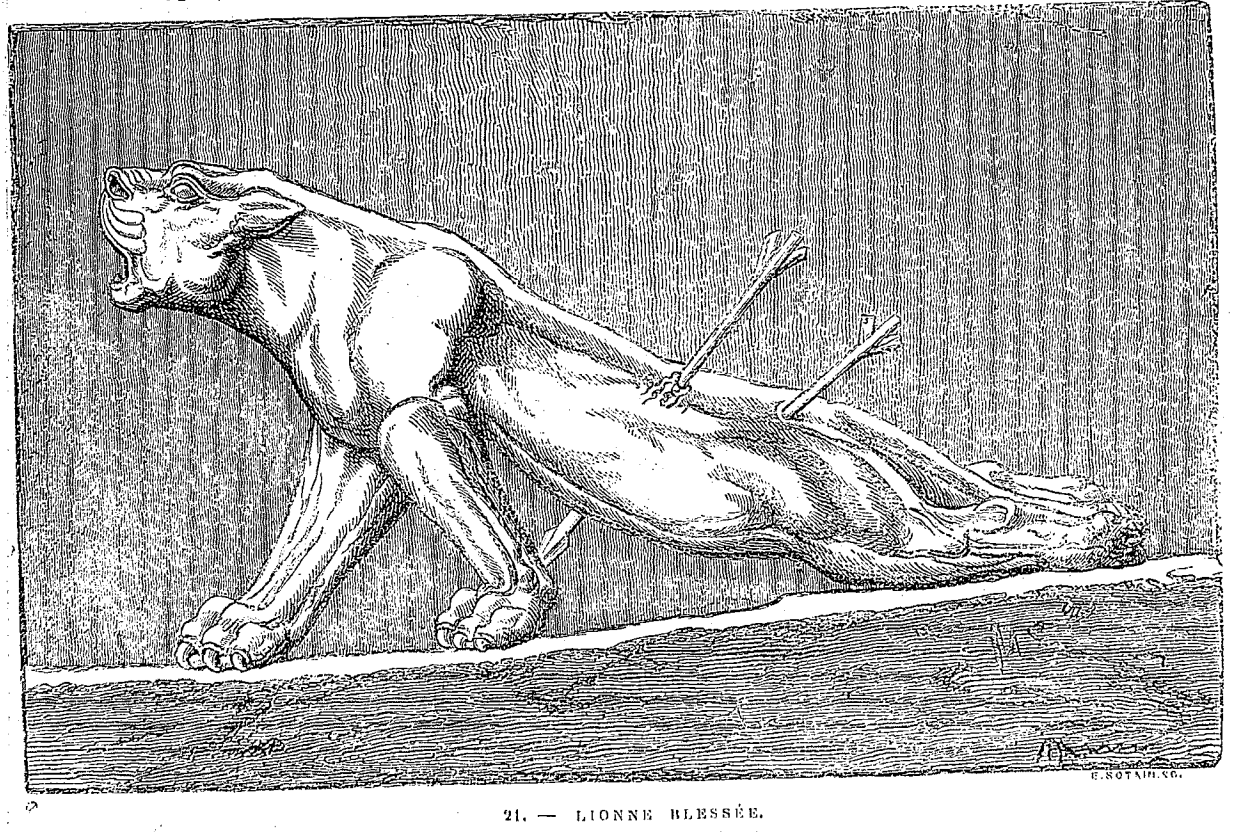
Il ne paraît pas que l'esprit industrieux des Phéniciens ait recherché dans l'architecture l'aspect grandiose et monumental, et c'est là un fait assez remarquable chez un peuple que sa situation géographique mettait en rapport fréquent avec les Assyriens et les Égyptiens, chez qui le goût du colossal est très-prononcé. Les tem-

ples phéniciens paraissent avoir été de petite dimension; celui d'Astarté, à Paphos, dans



20. — UN CONVOI DE PRISONNIERS.
Bas-relief du palais de Sardanapale (Musée du Louvre).

l'île de Chypre, était extrêmement célèbre. Les statues phéniciennes étaient généralement en bois et recouvertes de feuilles métal-



21. — LIONNE BLESSÉE.
Bas-relief (Musée Britannique).

liques battues au marteau : les images en pierre

étaient d'une extrême rareté. Le verre était fréquemment employé dans l'ornementation, qui recherchait par dessus tout la richesse et la profusion. Les deux grandes villes phéniciennes, Tyr et Sidon, n'ont pas laissé de trace de leur puissance passée, et c'est avec peine que le voyageur recherche aujourd'hui l'emplacement qu'elles ont occupé autrefois.

ASSYRIE ET PERSE.

L'ART ASSYRIEN. — L'Assyrie a été le berceau d'un style particulier qui a présidé à un art très-vivace, et auquel se rapporte une série de monuments qui comptent parmi les plus considérables de l'antiquité asiatique.

L'art assyrien peut se diviser en trois périodes, la première à Ninive, la seconde à Babylone, et la troisième à Persépolis.

Nous avons vu quelle importance a la religion dans l'art de l'Égypte, c'est le contraire qui a lieu en Assyrie. Les ruines qu'on a retrouvées se rapportent presque toujours à des palais, et il en est bien peu à qui on puisse attribuer un caractère religieux. Il en est de même pour les sujets sculptés qui représentent presque tous des scènes de la vie civile et ayant rapport au roi. On peut dire que l'art égyptien est sacerdotal et que l'art assyrien est monarchique; nous verrons en Grèce un art républicain.

Les palais assyriens étaient bâtis sur des terrasses artificielles dont les côtés étaient généralement consolidés par des murs épais; on y voyait des cours où étaient les appartements des princes et grands officiers de la couronne, et de vastes salles où les rois donnaient leurs audiences. On trouve aussi quelquefois des restes de pyramides à étages superposés s'élevant sur des terrasses. Les innombrables sculptures qui décoraient les palais étaient toujours peintes en couleurs très-vives, ce qui devait parfaitement s'harmoniser avec la magnificence par laquelle les monarques orientaux ont toujours aimé à manifester leur puissance. Mais cet art, qui vise seulement à l'éblouissement des yeux, étonne plus qu'il n'attache, parce qu'il n'a su arriver ni à la beauté ni à l'expression.

Il reste peu de chose de Ninive et de Babylone, mais les fouilles exécutées près de Ninive peuvent nous donner l'idée du style des monuments assyriens.

LES FOUILLES DE NINIVE. — Au commencement de ce siècle, on ne connaissait aucun des grands monuments de l'art assyrien. Les voyageurs qui avaient visité les bords de l'Euphrate et du Tigre en avaient rapporté des cachets, des cylindres et autres petits objets, mais rien ne pouvait faire présager qu'on pourrait, au moyen des monuments de l'art, reconstruire par l'imagination, cette civilisation qui occupe une place si grande dans l'histoire.

Ce n'est qu'en 1842 que M. Botta, consul de France à Mossoul, entreprit de faire des fouilles sur la rive orientale du Tigre, à l'endroit même que les auteurs anciens désignaient comme étant l'emplacement de l'ancienne Ninive.

Ces fouilles, entreprises sur un monticule recouvert par un village dont les habitants se montraient fortement hostiles, ne donnèrent aucun résultat.

M. Botta s'avança du côté de Khorsabad, village situé à seize kilomètres de Mossoul, et entreprit de nouvelles fouilles qui, cette fois, furent couronnées de succès. On découvrit d'abord une salle dont les parois étaient couvertes de bas-reliefs représentant des combats. On commença alors un puits où on trouva de nouveaux bas-reliefs. Cependant l'insalubrité du climat nuisait aux travaux et le consul lui-même était atteint des fièvres, quand un obstacle d'un autre genre vint tout arrêter subitement. M. Botta s'était fait faire une petite maison au milieu de ces fouilles, et il y logeait quand il allait visiter les ruines. Le pacha prit les fossés archéologiques pour des travaux de défense d'une citadelle que les chrétiens voulaient élever là, et la cabane consulaire pour le lieu de ralliement des insurgés. Il faut dire que M. Botta employait pour ses fouilles, des chrétiens nestoriens dont il voulait soulager la misère.

Il fallut écrire à l'ambassade de France à Constantinople et ce ne fut qu'après de longues démarches que les fouilles recommencèrent.

La découverte consistait en un palais entier décoré de sculptures colossales et de bas-reliefs représentant les scènes de la vie publique ou privée des anciens Assyriens. Les fouilles entreprises par M. Botta ont été continuées depuis par M. Place, qui découvrit la première statue assyrienne qui ait été exhumée; car jusque-là on n'avait encore trouvé que des figures en demi-relief.

Un Anglais, M. Layard, entreprit bientôt des fouilles près du village de Nemroud, à quelques kilomètres de Khorsabad, dans un monticule situé sur la rive orientale du Tigre, et peu éloigné du rivage. Il a découvert également un palais prodigieux, dont les sculptures sont venues enrichir le Musée de Londres, comme celles de Khorsabad avaient enrichi celui de Paris.

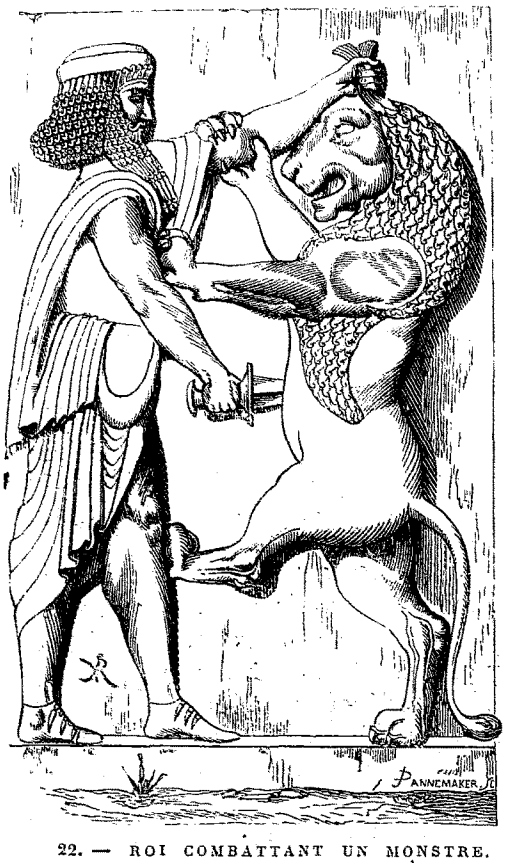
Le palais de Khorsabad passe pour être postérieur à celui de Nemroud, dont l'existence paraît remonter à environ trois mille ans. C'est depuis les fouilles exécutées dans ces deux édifices qu'on a commencé à connaître l'art assyrien.

KHORSABAD. — Cette ville a été fondée vers l'an 704 avant notre ère, par le roi Sargon. L'entrée principale de la résidence royale consistait en une cour carrée que l'on traversait pour pénétrer par trois magnifiques portes dans l'intérieur du palais proprement dit. Les grandes salles étaient décorées de bas-reliefs représentant les exploits du roi Sargon. On a cru reconnaître parmi les ruines du palais les restes d'un temple que l'on suppose avoir été une pyramide à sept étages. La grande porte de la ville était double et offrait un passage pour les piétons et un pour les voitures, ainsi que l'indiquent les sillons creusés par les roues des chars. Ces portes étaient ornées de taureaux ailés dont on voit des spécimens au Musée du Louvre. A côté des taureaux, et se présentant non en retour comme au Musée, mais de front, étaient d'autres colosses monolithes qui représentaient des hommes étouffant des lions. Les bas-reliefs qu'on a découverts représentent des scènes de toute espèce, ayant trait à la vie civile; ce sont des festins, des chasses, des triomphes, des combats, des débarquements, des attaques de villes fortifiées, etc.

NEMROUD. — Les fouilles exécutées sur ce point ont mis à découvert des constructions qui prouvent que cette ville était une des plus importantes de l'empire assyrien. Le palais construit vers l'an 700 avant notre ère par Sardanapale III, était assis sur une terrasse qui dominait le fleuve, et à laquelle on arrivait par un magnifique escalier. Les portes étaient ornées, suivant l'usage, de grands taureaux ailés. Ce palais se recommande moins pour sa grandeur que pour l'excellence des bas-reliefs et des ornements qu'on y a retrouvés. Les ruines les plus considérables sont au sud de la terrasse de Nemroud et appartiennent à un palais bâti par Assarhaddon, qui régnait dans la seconde moitié du septième siècle avant notre ère. Ce palais renferme une grande salle d'environ cinquante mètres de long sur dix-huit de large, et cette salle est divisée dans le sens de sa longueur par un mur surmonté d'une galerie à colonnes. On a retrouvé également des vestiges d'un édifice pyramidal qu'on suppose avoir été consacré au culte, comme la tour de Bélus à Babylone.

Visite au Louvre. — Nous ne quitterons pas Ninive sans avoir, selon notre habitude, fait une promenade au Musée. Les objets d'art qui y sont conservés proviennent presque tous du palais de Khorsabad. Ils se composent de monuments qu'on peut diviser en sujets religieux, sujets civils ou historiques, inscriptions, émaux et petits objets de bronze, terre, sardoine et pierres de différentes espèces. Outre les pièces originales, il y a des empreintes en plâtre. Parmi les bas-reliefs, ceux qui représentent des scènes maritimes portent encore les traces du feu qui dévora le palais de Khorsabad. Les bas-reliefs, où l'on voit des prisonniers conduisant des chevaux, sont très-remarquables. Les chevaux sont vraiment extraordinaires comme dessin, il y a des têtes d'une élégance parfaite. Les grands taureaux ailés qui sont au fond de la salle, sont accompagnés d'une inscription qui a été traduite par M. Oppert et qui donne de curieux détails sur la construction du palais. Le roi Sargon, après avoir énuméré ses conquêtes et constaté qu'il est le fondateur du palais, dit : « ..... Je choisis les emplacements pour les fondations; je posai les briques non-cuites; la totalité des femmes jeta au milieu des amulettes préservatrices contre les démons, comme ablution des injures occasionnées par le creusement, en l'honneur des divinités Nisroch, Siri, Militta;... Avec leur permission suprême, je bâtis pour demeure de ma royauté des salles en ivoire, en bois d'ébène, de tamarisque, de lentisque, de cèdre, de pin, de cyprès et de pistachier; au-dessus j'entassai de grandes poutres courbées en cèdre que j'ai reliées par des poutres droites en pin et en lentisque contenues par des cram-

pons de fer.... J'ai ouvert vers les quatre régions huit portes.... »



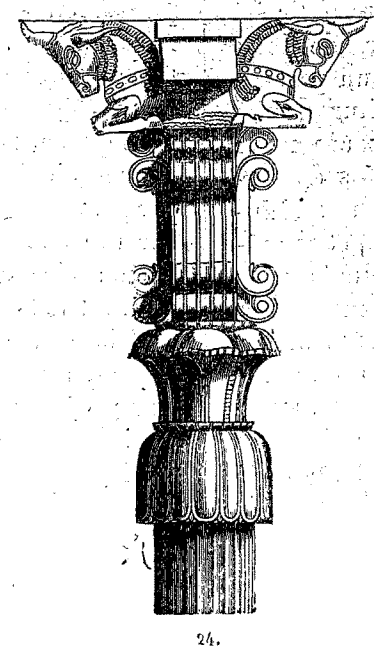
22. — ROI COMBATTANT UN MONSTRE.



23. — XERCÈS SUR SON TRONE.

Bas-reliefs persans.

BABYLONE. — La nécessité où se trouvèrent les Babyloniens de se protéger contre les inondations, les poussèrent à exécuter depuis les temps les plus reculés, des ouvrages architectoniques considérables. Le sol d'alluvion sur lequel Babylone était bâtie, ne fournissant pas les pierres qu'on était obligé d'aller chercher jusqu'en Arménie, on employa des briques faites avec une argile très-fine, séchées au soleil ou cuites au four. Babylone a été si complétement détruite qu'il est difficile aujourd'hui de retrouver la place de ses antiques palais. C'est uniquement par les récits des écrivains que nous pouvons nous en faire une idée.



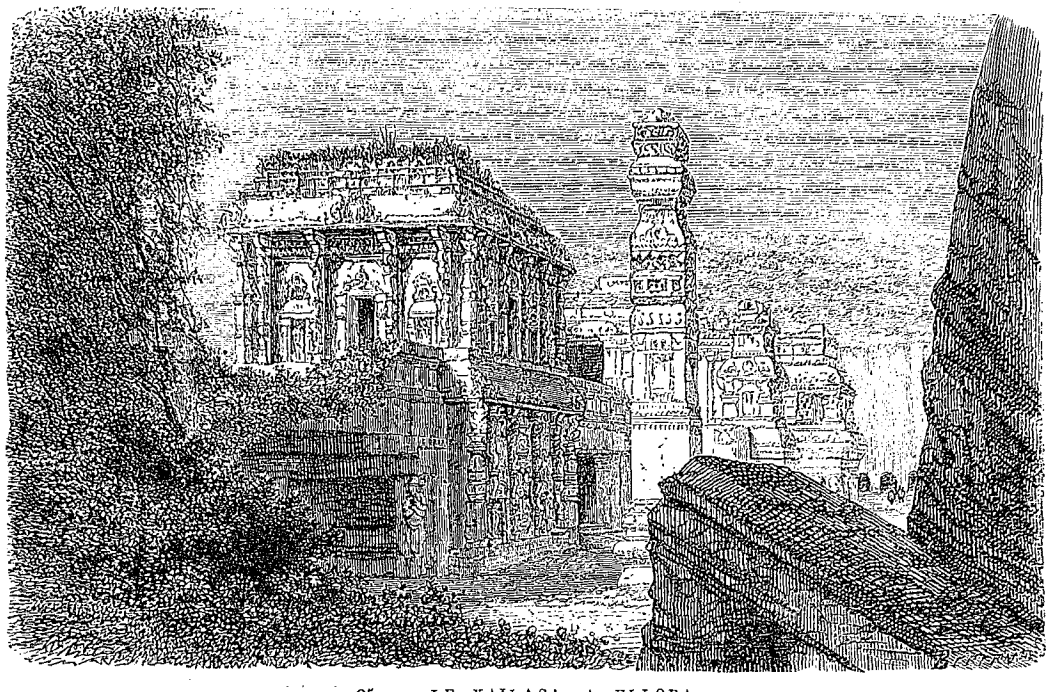
24.
CHAPITEAU PERSÉPOLITAIN.

L'étendue de Babylone, d'après le récit d'Hérodote, aurait été vraiment prodigieuse. Mais Quinte-Curce dit qu'elle n'était pas tout entière couverte de maisons, et qu'elle contenait des terres cultivées en très-grand nombre. D'après Diodore, deux cent cinquante tours, placées deux à deux, en face l'une de l'autre, s'élevaient sur la muraille. Deux chars pouvaient passer de front entre les tours. Ces murailles, dont la hauteur était immense, ont excité l'admiration des anciens, qui les ont placées au nombre des sept merveilles du monde.

On croit avoir retrouvé la trace des fameux jardins suspendus que l'antiquité comptait aussi parmi les merveilles. C'est une butte qui, à une époque moins ancienne, a servi de nécropole. Autrefois c'était un édifice présentant la forme d'une pyramide tronquée et composé de douze terrasses sur lesquelles étaient disposés des escaliers. Ces terrasses étaient couvertes de riches ombrages; les jardins de Babylone étaient encore dans tout leur éclat quand Alexandre entra dans la ville.

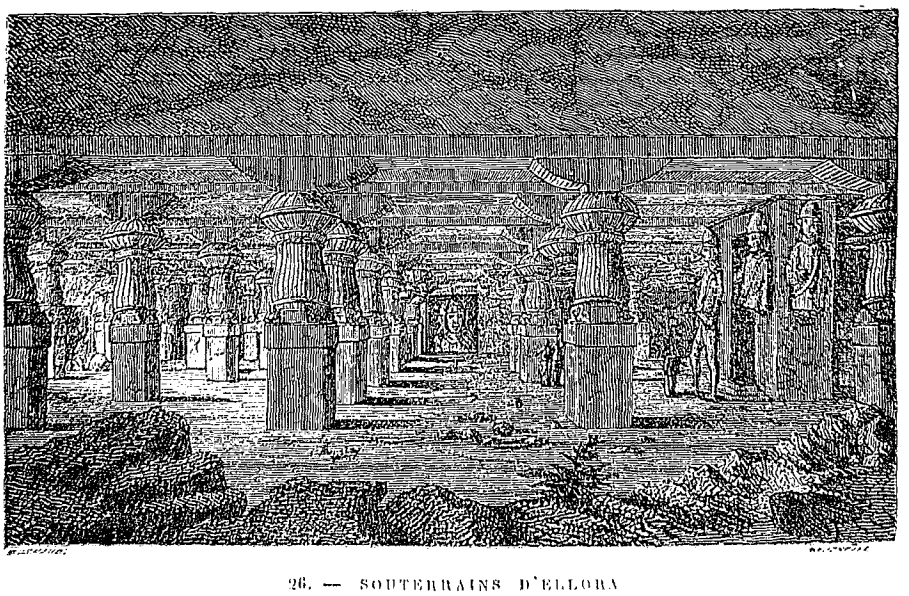
M. Oppert, qui a fait des recherches sur les ruines de Babylone, a reconnu les vestiges du

temple de Bélus. C'était une pyramide de huit étages, terminée par une plate-forme, où l'on conservait les archives de la nation : sur la plate-forme étaient les statues divines. Ce temple servait aussi d'observatoire; c'est là que les prêtres chaldéens étudiaient les révolutions célestes. L'intérieur était orné de sculptures symboliques. Xerxès, à son retour de Grèce, s'empara des immenses richesses que renfermait le temple.



25. — LE KAILACA, A ELLORA.

Les ruines qu'on a retrouvées sur son emplacement consistent en un immense amas de briques cuites au four et revêtues de caractères cunéiformes. Les Juifs prétendent que c'est le tombeau de Nabuchodonosor, et quelques auteurs ont voulu y voir les traces de la fameuse tour de Babel. On y a découvert un très-grand nombre de pierres taillées, de cylindres et



26. — SOUTERRAINS D'ELLORA

d'amulettes : le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale en possède une riche collection.

Ce n'est que par les cylindres que nous pouvons nous faire une idée de la sculpture babylonienne. Mais tant que nous n'aurons pas une idée plus positive de la religion des Babyloniens, il sera bien difficile de comprendre les sujets représentés sur ces cylindres. On admet généralement que les figures de griffons ou

d'animaux farouches sont les mauvais esprits, tandis que les bons qui luttent contre eux ont la forme d'hommes couronnés et souvent ailés.

PERSÉPOLIS. — Les ruines de Persépolis se trouvent à une douzaine de lieues de Schiraz, dans une des plus belles plaines de la Perse. Quelques familles de Turcomans et de Kurdes errant parmi ces débris avec leurs troupeaux sont aujourd'hui les seuls habitants qu'on rencontre dans le palais de Xerxès. Parmi les parties qui subsistent encore, la plus importante est celle qui est appelée *Tschil-Minar* ou les Quarante colonnes. Un immense escalier, des colosses analogues à nos taureaux assyriens du Louvre, de nombreux bas-reliefs parmi lesquels on remarque des *doryphores* ou gardes du roi du temps de Darius et de Xerxès, et des processions de personnages dont on ignore les fonctions, des chapiteaux brisés, des colonnes debout ou renversées, tout atteste la grandeur et la magnificence de ce palais. Dans la grande salle hypostyle qui servait aux réceptions officielles, on a retrouvé les traces de cent colonnes qui soutenaient le plafond : il y en avait seize pour le vestibule. Les montants des portes sont rehaussés de bas-reliefs dont la partie supérieure représente un roi sur son trône (fig. 23), entouré de ses serviteurs, et la partie inférieure comprend des figures plus petites qui forment plusieurs rangées. Il y a aussi des sculptures symboliques, telles qu'un grand personnage vêtu d'une longue robe, qui plonge son épée dans les flancs d'un monstre qui se dresse devant lui (fig. 22). Sous les terrasses qui portent le palais de Persépolis, on trouve de vastes souterrains qui se croisent en tous sens et dont on n'a encore pu vérifier ni l'étendue ni la destination. On a fait à propos des bas-reliefs de Persépolis la remarque assez singulière qu'il ne s'y trouve aucune figure de femme.

A deux lieues environ du palais dont nous venons de parler se trouvent des tombeaux taillés dans le rocher, et qui portent le nom de Nakchi-Roustain. La façade de ces monuments, qui a près de 30 mètres de hauteur, présente une excavation profonde en forme de croix grecque, et est divisée en trois étages. Le premier est lisse et semble avoir été destiné à recevoir une inscription. La porte du tombeau s'ouvre sur le second, qui est orné de quatre colonnes dont le chapiteau est un double taureau unicorne. Dans l'étage supérieur, un double rang de figures en forme de cariatides supporte une corniche ornée de moulures, sur laquelle est debout un personnage tenant un arc bandé, symbole de la force, et vis-à-vis de lui un autel au-dessus duquel est figuré un globe que l'on regarde comme l'emblème du soleil. Un génie, dont la figure est semblable à celle du personnage et dont le corps est enveloppé dans de grandes ailes ouvertes, vole entre l'homme et l'autel. On croit que cette figure est le symbole de l'âme qui est chargée de combattre les mauvais esprits envoyés par Ahriman. A droite et à gauche du bas-relief est un pilier dont la base est la patte d'un lion, et qui est surmonté d'une tête de taureau unicorne. On a cru pouvoir reconnaître dans ces monuments les tombeaux de Darius, d'Artaxerxès, etc.

ECBATANE. — Ecbatane était la capitale de la Médie. Selon Hérodote, elle fut fondée par Dejocès au huitième siècle avant notre ère. La citadelle et le palais, qui renfermaient les archives du royaume, étaient compris dans sept enceintes circulaires. Chacune de ces murailles se distinguait par des créneaux d'une couleur particulière : ils étaient successivement et en partant du dehors, blancs, noirs, rouges, bleus, ceux de l'avant-dernière muraille étaient argentés, et ceux de la dernière dorée. Le nombre des enceintes et la couleur des créneaux avaient une signification symbolique. « Ecbatane, dit Kreuser, avec son palais au centre, représente, par ses sept enceintes et ses créneaux de couleurs différentes, les espaces des cieux qui, dans les idées des Mèdes, entourent le palais du soleil. »

Le palais qui servait de résidence d'été aux rois de Perse était d'une prodigieuse richesse. « Quoique tout ce qu'il y avait en bois, dit Polybe, fût de cèdre et de cyprès, on n'y avait rien laissé à nu : les poutres, les lambris et les colonnes qui soutenaient les portiques et les péristyles étaient revêtus, soit de lames d'argent, soit de lames d'or ; toutes les tuiles étaient en argent. » Ces richesses furent pillées par les soldats d'Alexandre.

Néanmoins le palais subsistait encore du temps de Strabon, et servait de résidence d'été aux rois Parthes. Aujourd'hui, on trouve sur l'emplacement de l'ancienne Ecbatane un amas immense de décombres, parmi lesquels de rares fragments de colonnes dont le style rappelle celui des monuments de Persépolis.

INDE.

L'ART INDIEN. — L'esprit contemplatif et rêveur du peuple indien est plus propre aux conceptions métaphysiques qu'aux arts plastiques. Si la constitution hiératique et la persévérance des ouvriers hindous ont pu réaliser ces temples souterrains qui creusent des montagnes entières, on chercherait en vain dans l'Inde un esprit organisateur qui puisse diriger ces immenses efforts vers un but architectonique plus élevé. Au milieu d'une abondance et d'une richesse inouïe de formes de toute espèce, l'architecture ne trouve pas un rhythme déterminé, une cadence d'où résulte l'harmonie, et l'immensité de ses efforts produit sur l'esprit une impression étrange plutôt que grandiose. Les vastes constructions de l'Inde étonnent plutôt qu'elles n'attachent; l'impression en est confuse. Dans ce pays où tout est prodigieux, l'homme s'est senti écrasé par la toute-puissance divine. Au milieu de l'exubérante végétation de son sol, l'Hindou a compris que la nature était immense et ne s'est pas aperçu qu'elle était belle.

« Les religions de l'Inde, dit Lamennais, renferment toutes une idée panthéistique, unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or, le panthéisme est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment, qu'au lieu d'offrir un tout régulier, saisissable à l'œil, il force par ce qu'il a d'inachevé l'imagination à l'étendre encore, à l'étendre toujours, sans qu'elle arrive jamais à se le représenter tout ensemble comme un et comme circonscrit en des limites déterminées, l'idée panthéistique aura son expression. Mais, pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque sorte dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère, pour ainsi parler. C'est là, dans ses ténébreuses entrailles, que l'artiste descendra, qu'il accomplira son œuvre, qu'il fera circuler la vie, une vie qui commence à peine à s'individualiser en des productions à l'état de simple ébauche, symbole d'un monde en germe, d'un monde qu'anime et qu'organise, dans la masse homogène de la substance primordiale, le souffle puissant de l'Être universel. »

Parmi les temples creusés dans le rocher que l'on rencontre dans l'Indoustan, aucun n'est plus célèbre que les souterrains d'Ellora. Vue de loin, la montagne sur laquelle sont accumulées ces masses énormes semble une réunion de palais, une ville fantastique habitée par les géants : c'est l'endroit vénéré où on adore le dieu Siva, la troisième personne de la trinité hindoue, le dieu destructeur qui tue pour créer, et entretient par la mort la vie universelle. Changé tour à tour en éléphant et en coq, Siva est monté sur un taureau ou sur un tigre, les gencives armées de dents aiguës, les bras et la taille entourés de serpents, avec un collier de crânes humains autour du cou. Siva s'appelle aussi Gangadhara, parce qu'il porte le Gange sur sa tête.

Il y avait autrefois dans la montagne d'Ellora une piscine célèbre, dont l'eau rendait la santé au malade qui venait s'y baigner; mais les agents du Dieu de la mort la desséchèrent tellement qu'elle fut réduite à presque rien. Le rajah Ilou, tourmenté par une horrible maladie, cherchait inutilement l'eau qui devait le guérir. Pourtant, comme il était occupé à prier, il en aperçut un peu, mais si peu qu'elle aurait tenu dans le creux que fait le sabot d'une vache qui piétine le sol. Cela suffit pourtant pour guérir Ilou, qui, dans sa reconnaissance fit creuser ces gigantesques souterrains d'Ellora, réunion de constructions étranges, dont la principale est appelée Kailâca, parce que Kailâca est le nom de la résidence habituelle de Siva. Si nous en croyons les dévôts hindous, cette histoire se serait passée il y a environ huit mille ans; toutefois les archéologues français pensent que ces constructions datent du deuxième siècle environ avant notre ère.

Toutes les parties du Kailâca (fig. 25), travaillées de main d'homme, ne forment qu'un seul et même bloc, bien qu'elles semblent avoir été construites pierre par pierre : c'est un rocher taillé en forme de temple. L'ornementation fine et délicate des détails ressemble à un travail d'orfévrerie plutôt qu'à de la sculpture monumentale. Les parois des murailles sont couvertes de milliers de statues et de sujets relatifs à la mythologie hindoue. Tous les souterrains d'Ellora (fig. 26) sont creusés dans la montagne et présentent une grande quantité de salles et de galeries taillées dans le roc vif; on y trouve des colonnes massives et de dimensions gigantesques qui sont d'un seul

morceau avec leur entablement. Des éléphants de grandeur colossale servent de base à des quartiers de roches énormes, et tout dans l'aspect produit une impression étrange, qui frappe l'esprit de stupeur sans éveiller jamais l'idée de beauté telle que les Grecs l'ont conçue.

Nous n'entreprendrons pas de décrire en détail ces immenses constructions d'Ellora; toute une montagne est métamorphosée en demeures mystérieuses pendant un espace de près de deux lieues.

C'est un dédale de temples, de corridors, de chapelles, dont toutes les surfaces sont couvertes de bas-reliefs et de rondes-bosses.

Les salles les plus célèbres sont celles de Djagannatha, le temple de Paraçoura-Brahma et celui d'Indra.

Ces édifices ne reçoivent la lumière que par les portes.

Le temple d'Indra, Dieu de l'éther et des cieux visibles, présente une vaste entrée taillée dans le roc et gardée par deux lions accroupis.

Au milieu du temple est un autel avec de grandes figures sculptées aux angles: on voit à droite un éléphant, à gauche une colonne dont le chapiteau est surmonté de deux figures assises.

Tout autour on a pratiqué une suite de grottes qui s'enfoncent dans la montagne.

Dans leur ensemble les monuments de l'Inde peuvent se ranger en trois catégories qui répondent à l'ordre chronologique :

1° ceux qui sont taillés dans le roc ou temples souterrains;

2° ceux qui sont élevés au-dessus de terre, mais avec des pièces souterraines;

3° ceux qui s'élèvent librement au-dessus du sol.

Ces derniers étant d'une date beaucoup moins ancienne, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

GRÈCE.

ART RELIGIEUX.

LES DIEUX. — L'histoire de l'art dans l'antiquité est si intimement liée aux idées philosophiques et religieuses des Grecs qu'il est impossible d'en comprendre la marche sans avoir une notion des croyances qui avaient cours parmi les artistes et de l'importance qu'on attachait à leurs œuvres.

La Genèse enseigne que Dieu a créé l'homme à son image: c'était aussi l'opinion des païens. Prométhée, dit Ovide, ayant mêlé de l'argile avec l'eau des fleuves, modela les hommes à l'image des dieux modérateurs de toutes choses. On peut voir au Louvre un bas-relief représentant Prométhée occupé à modeler des corps humains, et à mesure qu'il les achève, Minerve les anime en leur posant sur la tête un papillon, emblème de l'âme. Le papillon en grec s'appelle Psyché (fig. 29), et le même mot veut dire âme. Il est probable que toute la légende de Psyché a pour origine cette image si claire de l'immortalité de l'âme, le papillon sortant de la chrysalide.

Les Grecs admettaient que les âmes étaient des parcelles de feu céleste. De la sphère supérieure où elles vivaient avant leur existence terrestre, elles ont été attirées vers la terre par une sorte d'ivresse, par un désir qu'elles n'ont pas su dompter, et, en prenant un corps, elles ont perdu la notion du parfait, dont elles ne gardent plus qu'un vague souvenir. Dans la légende de Psyché, on voit l'invincible curiosité qui pousse Psyché, c'est-à-dire l'âme humaine, à connaître la réalité des choses. Elle en est aussitôt punie et commence une vie d'épreuves et de travaux jusqu'au jour où, purifiée par la douleur, elle retrouve dans le ciel la place qu'elle y a conquise. En étudiant les sarcophages, on y voit l'histoire de Psyché reproduite sous toutes les formes, mais toujours avec la même pensée.

L'âme emprisonnée dans le corps terrestre garde toujours le souvenir de l'idéal qu'elle a perdu. La forme de toutes les choses que nous

voyons ici-bas n'apparaît à nos yeux que comme l'image altérée et confuse du type existant de toute éternité. De là vient la nécessité pour la statuaire de ne pas s'en tenir à la re-



27. — HERCULE FARNÈSE.
(Musée de Naples.)

présentation d'une simple réalité, mais d'évoquer dans son âme cette beauté absolue qui est le type divin : c'est ce que nous nommons l'idéal.

La statuaire est un art religieux et immatériel par essence; c'est elle qui a exprimé le plus excellemment l'idée du divin, c'est par elle que les artistes grecs ont fixé les lois qui constituent le beau idéal. Il ne suffit pas que l'image divine ait les formes d'un bel homme ou d'une belle femme, il faut qu'elle soit l'expression de la beauté typique et immatérielle.

L'artiste qui sculpte un Dieu pour le temple fait une œuvre pieuse en même temps qu'une statue; certains philosophes regardent le beau idéal comme une chimère, parce que d'après eux la beauté ne peut se démontrer comme une proposition de géométrie, et que l'idée que nous en avons varie suivant chaque peuple et même suivant chaque individu. Suivant eux, la physionomie étant différente dans divers pays, ce qui est la beauté en Grèce ne saurait être la beauté en Chine; un Hottentot peut fort bien ne pas trouver une Française à son goût, et assurément une Hottentote ne saurait plaire à un Français. Ce raisonnement, qui semble spécieux au premier abord, est pourtant faux dans son principe. L'erreur vient de ce que le matérialisme, qui rejette l'idée du divin, est



30. — JUPITER.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)



29. — PSYCHÉ.
(Musée du Capitole, à Rome.)



28. — ARIADNE.
(Musée du Capitole, à Rome.)

amené par une déduction logique de ses principes, à confondre l'impression toute personnelle que reçoivent nos sens, avec l'idée abstraite de la beauté telle que notre esprit seul peut la concevoir. Il n'est aucunement démontré que les femmes fussent plus belles à Athènes qu'à Paris ou à New-York. Les portraits que nous a laissés l'antiquité ne ressemblent pas aux Dieux qu'elle a créés. Ainsi la beauté qu'a poursuivie l'art grec n'est pas celle qui est particulière à une race, mais celle qui reproduit le type humain dans son expression la plus parfaite.

Phidias disait : « Si nous donnons aux dieux la forme humaine, c'est parce que nous n'en connaissons pas de plus parfaite. » La Grèce, par le génie de ses artistes, a exprimé sur la forme divine une conception qui se trouve justifiée par la révélation. Voyez tout d'abord combien cette manière de rendre la divinité est supérieure à celle des peuples panthéistes de l'Asie. Ici, pour exprimer l'idée de force, on fait une idole à dix bras; pour rendre la fécondité, on lui mettra plusieurs mamelles, et partout une association monstrueuse de l'homme et de l'animal vous ôte l'idée d'un

être intelligent et la remplace par celle d'une force instinctive.

Mais il ne suffisait pas à l'art grec d'avoir conçu le divin sous la forme humaine; la créature, bien que faite à l'image du créateur, ne saurait lui être égale ; Dieu seul est la perfection suprême. Platon enseignait que les idées seules ont une existence réelle et absolue, tandis que les choses perceptibles à nos sens n'en sont que de pâles copies, toujours plus ou moins éloignées du type originel. Pour traduire par le marbre ou le bronze l'image d'un Dieu, le sculpteur grec devait donc dégager le type humain de tout ce qui le rapproche de l'animalité. Ainsi les nègres ont la bouche gonflée comme les singes de leur pays, les Chinois et les Japonais ont les yeux inclinés obliquement comme les chats et une foule d'autres animaux. Le statuaire a dû chercher son type en associant la beauté particulière qu'il trouvait chez différents modèles, pour les relier dans un ensemble qui pût se rapprocher le plus possible de la perfection.

Il y a plus qu'un choix dans l'idée du divin telle que l'a conçu l'art grec : il y a une conception de l'absolu que la science moderne a été obligée de ratifier. Camper établit la perfection de l'espèce humaine d'après l'ouverture de l'angle facial. Cet angle provenant de la rencontre de deux lignes, dont l'une, horizontale, part de la base du crâne pour se rendre aux dents incisives, et l'autre, verticale, va depuis le front jusqu'aux dents, lui a fait conjecturer pourquoi les anciens avaient donné autant de proéminence aux fronts de leurs dieux. Il a trouvé que la tête de Jupiter (fig. 30) ainsi mesurée présentait un angle facial de 100°, celle d'Apollon de 90°, tandis que la tête d'un Européen ne présente en moyenne qu'un angle facial de 80°, un nègre un angle facial de 70°, un singe un angle facial de 30°. La conformation de la tête d'un Jupiter ou d'un Apollon ne vient donc pas seulement d'un choix, puisque l'homme n'arrive jamais au même angle facial, mais elle se transforme par une théorie tendant à établir la supériorité cérébrale des dieux sur les hommes.

La conception que les Grecs avaient du divin les a empêchés de représenter leurs dieux dans une attitude violente, ou d'exprimer sur leur visage la marque des passions. Hercule, comme héros (fig. 36), peut être représenté dans l'exécution de ses durs travaux, mais comme Dieu (fig. 27) il est toujours représenté au repos. Si la beauté est la forme visible du Dieu, le calme et la placidité peuvent seuls traduire son expression morale ; mais à chaque Dieu répond en outre un type particulier en rapport avec son caractère.

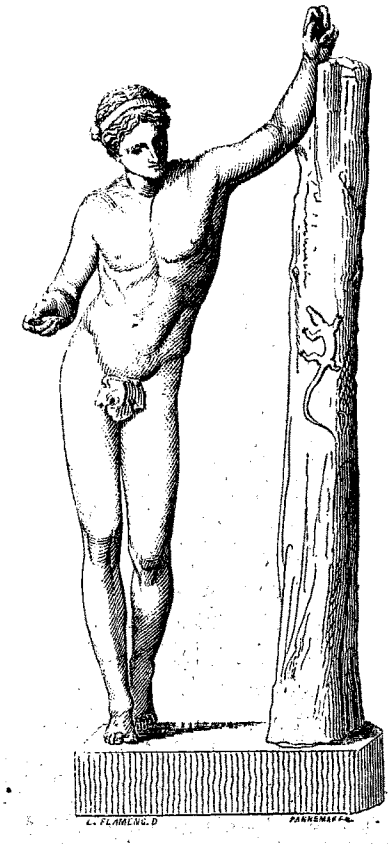
Il est certain que, pour les philosophes de tous les temps, la statue et le Dieu sont absolument distincts l'un de l'autre. « Ceux qui ne connaissent pas le vrai sens des mots, dit Plutarque, arrivent à se tromper sur les choses; ainsi les Grecs, au lieu d'appeler les statues d'airain ou de pierre, ou les peintures, des simulacres en l'honneur des dieux, ont l'habitude de les nommer des dieux. » Mais en même temps ils croyaient les images indispensables pour entretenir le sentiment religieux dans le peuple. « Ceux dont la mémoire est robuste, dit Maxime de Tyr, et qui n'ont qu'à lever les yeux au ciel pour se sentir en présence des dieux, n'ont peut-être pas besoin des statues; mais ceux-là sont très-rares, et à peine trouverait-on un homme dans une foule nombreuse qui pût se rappeler l'idée divine, sans avoir besoin d'un pareil secours. »

Non-seulement la philosophie antique et la doctrine des initiations séparaient le Dieu de son image, mais elles le dégageaient même complétement de toutes les légendes par lesquelles les poëtes fabriquaient son histoire. Chateaubriand fait remarquer que la sagesse antique arriva à se rapprocher tellement du christianisme, que les païens et les chrétiens non-seulement ont les mêmes principes de morale, mais encore emploient les mêmes termes de *salut*, de *grâce divine*, de *Dieu sauveur*. Il cite une invocation du philosophe païen Simplicius, qui pourrait parfaitement passer pour une prière chrétienne, si on en retranchait le nom d'Homère. « O seigneur père, auteur et guide de notre raison, permets que nous n'oubliions jamais la dignité dont tu décores notre nature! Fais que nous agissions comme des êtres libres; que purifiés de toutes passions déréglées, nous sachions, si elles s'élèvent, les combattre et les gouverner! Guidé par la lumière de la vérité, que notre jugement nous attache aux choses véritablement bonnes! Je te supplie, *ô mon Sauveur*, de dissiper les ténèbres qui couvrent les yeux de nos âmes, afin que nous puissions, *comme le dit Homère*, distinguer l'homme et Dieu. »

Mais ce qu'il est important de remarquer, c'est qu'à aucune époque le peuple grec n'a été fétichiste ou idolâtre, dans le sens que nous attachons à ces mots quand nous parlons des nègres du Soudan ou des sauvages de la Polynésie. Ils respectaient les images des dieux et les portraits des héros, comme aujourd'hui on respecte les représentations du Christ, de la Vierge et des Saints. Si quelque



31. — APOLLON DU BELVÉDÈRE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)



32. — APOLLON SAUROCTONE.
(Musée du Louvre.)

maniaque, sous prétexte d'épurer le culte, s'avisait de briser la tête d'un Crucifix ou d'une Madone, on l'accuserait de sacrilége, sans croire pour cela que le Christ ou la Vierge a pu souffrir une douleur quelconque, et sans les confondre avec leurs représentations visibles. Personne n'aimerait à voir déchirer un portrait de son père, et pourtant personne ne croit que l'âme des morts habite dans leurs portraits.

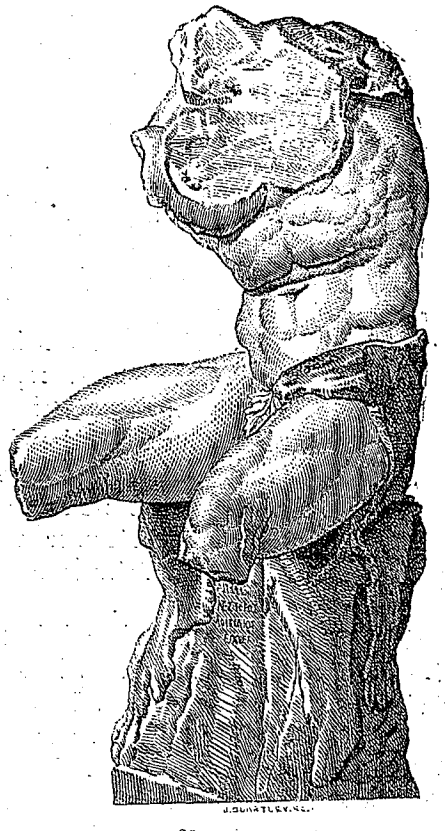
Une théorie connue sous le nom d'Évhémérisme ayant soutenu que les dieux n'étaient que des hommes divinisés, il se produisit, par une réaction naturelle, une croyance toute différente, la croyance aux démons ; ce mot n'avait pas à l'origine le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Les démons étaient, pour les Grecs, ce que sont les anges pour les chrétiens, des êtres intermédiaires entre l'homme et la divinité. Pour maintenir le respect des images, ébranlé par les philosophes d'un côté, par les chrétiens de l'autre, on finit par admettre que les démons, émissaires des Dieux supérieurs, consentaient à habiter les statues de ces Dieux, afin que la protection divine fût toujours présente et visible au milieu des hommes. Cette opinion, due surtout à l'influence des religions orientales, était admise vers le quatrième siècle aussi bien par les chrétiens que par les païens ; seulement les chrétiens leur attribuaient une influence malfaisante, et c'est depuis ce temps que le mot de *démon* a pris le sens qu'il a aujourd'hui. On comprend dès lors les colères avec lesquelles les chrétiens du temps de Théo-



33. — APOLLON MUSAGÈTE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

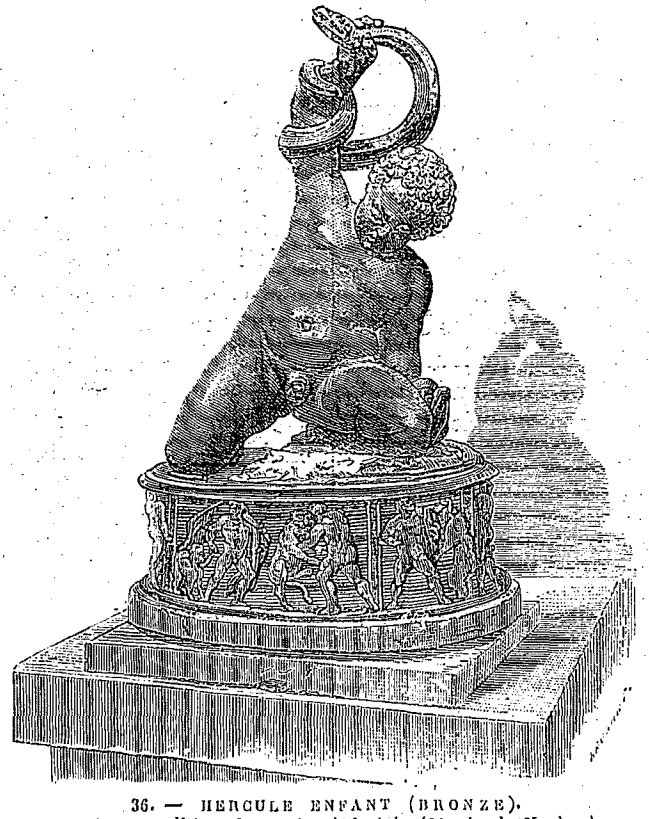


34. — ANTINOÜS EN MERCURE.
Dit le Lautin (musée Pie Clémentin, à Rome.)



35. — HERCULE.
Dit Torse du Belvédère (musée Pie Clémentin, à Rome.)

do se brisèrent les chefs-d'œuvre de l'art, qui n'étaient à leurs yeux que d'impures idoles revêtues d'un caractère malfaisant. On compare souvent la destruction des temples du paganisme, par les premiers chrétiens, à la dévastation des églises catholiques par les protestants dans nos guerres religieuses. Il y a pourtant une différence ; pour les protestants, les images des saints, placées dans les églises, étaient une idolâtrie, et constituaient une profanation qui souillait la maison du seigneur. Pour les premiers chrétiens, les statues des Dieux païens étaient plus que cela : on les croyait habitées par des démons nuisibles. Ainsi on a dit longtemps : la diablesse Vénus, la diablesse Minerve, et on attribuait à ces esprits malfaisants et corrupteurs tous les maux qui affligeaient alors l'empire. Dans les premiers temps, la destruction des statues des Dieux était regardée par les chrétiens comme un acte courageux et plein de périls. « Quand on transportait des statues à Constantinople, dit Émeric David, qui cite Eusèbe et Sozomène, on avait soin de publier qu'on les garrottait comme des criminels et qu'on allait les exposer dans la capitale à la risée des fidèles. » Il



36. — HERCULE ENFANT (BRONZE).
Les travaux d'Hercule sur le piédestal. (Musée de Naples.)

paraît probable que cet étrange procédé fut imaginé par des hommes plus intelligents qui espéraient par là sauver quelques chefs-d'œuvre. Mais ces efforts isolés ne servirent pas à grand'chose, et, pendant cent ans, l'univers retentit du bruit des coups de marteau qui mutilaient les chefs-d'œuvre du passé. L'époque des grandes destructions date de Théodose : ce fut alors que les Dieux antiques furent, sur toute l'étendue de l'empire, réduits en poussière ; on les jetait dans la fournaise, ou on les écrasait sous les roues des chars, et quand Honorius renouvela pour la quatrième fois l'ancienne loi qui ordonnait de briser les images des dieux, il crut devoir ajouter : s'il en existe encore. Aussi, quand les Barbares vinrent à leur tour, on peut présumer que leurs ravages ne trouvèrent pas à s'exercer sur un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Depuis Constantin jusqu'à Théodose, la lutte des chrétiens contre les païens a tous les caractères d'une guerre d'iconoclastes. La destruction des statues correspond juste au moment où on commence à honorer les reliques. Les païens de la décadence croyaient que le Dieu venait habiter sa statue, et qu'elle prenait par là une puissance. Les chrétiens crurent qu'un saint ou un martyr pouvait, par sa seule vertu, communiquer un pouvoir surnaturel aux ossements qu'il avait laissés sur la terre et aux objets qui lui auraient appartenu pendant sa vie ; le culte des reliques se dresse en face du culte des idoles. Les païens, qui voyaient dans les chrétiens des sacriléges, regrettaient leurs dieux de marbre, et exprimaient le dégoût que leur causaient les reliques chrétiennes. « Au lieu des Dieux de la pensée, dit le païen Eunape, les moines obligent les hommes à adorer des esclaves de la pire espèce ; ils ramassent et salent les os des malfaiteurs condamnés à mort pour leurs crimes ; ils les translatent çà et là, les montrent comme des divinités, s'agenouillent devant ces reliques, se prosternent devant des tombeaux couverts d'ordures et de poussière. Sont appelés martyrs, ministres, intercesseurs auprès du ciel, ceux-là qui jadis, esclaves infidèles, ont été battus de verges et portent sur leur corps la juste marque de leur infamie ; voilà les nouveaux dieux de la terre. »

Considéré dans son développement historique, l'art grec présente trois phases successives : à l'époque où sont nées les légendes multiples qui composent la mythologie, il fabriquait des idoles grossières, suffisantes pour ces temps primitifs. Dans la grande époque, l'art s'éleva en même temps que la philosophie, et chercha à exprimer la pensée divine par la manifestation du beau visible. Sous la décadence, la philosophie se sépara complétement de l'art pour se rapprocher du christianisme, et les statues des dieux furent abandonnées pour les reliques des saints, quand la religion chrétienne eut pris le dessus.

LES GRANDS DIEUX ; TYPES MASCULINS. — JUPITER (*Zeus*) (fig. 30), le père des Dieux et des hommes, représente dans l'ordre physique l'air vital qui pénètre toutes choses, et, dans l'ordre moral, il est le lien des sociétés humaines, le gardien des traités, le protecteur des pauvres, des suppliants, de tous ceux qui n'ont que le ciel pour abri : « Vois-tu, dit un fragment d'Euripide, cette immensité sublime qui enveloppe la terre de toutes parts? C'est là Zeus, c'est le Dieu suprême. » Ennius dit de même : « Regarde ces hauteurs lumineuses qu'on invoque partout sous le nom de Jupiter. » Varron, qui cite ce passage, ajoute : « Voilà pourquoi les toits de ses temples sont ouverts pour laisser voir le divin, c'est-à-dire le ciel ; on dit même qu'il ne faut le prendre à témoin qu'à ciel découvert. » Les temples de Jupiter, en effet, étaient toujours découverts : ce sont les Dieux de la terre qui ont des temples fermés.

L'art a donné à Jupiter la forme d'un homme barbu, dans la force de l'âge : ses attributs ordinaires sont l'aigle, le sceptre et la foudre. Considéré comme Dieu actif, Jupiter est debout, mais les sculpteurs l'ont plus souvent représenté assis, et se reposant dans le calme et la victoire.

Il est généralement nu depuis la tête jusqu'à la ceinture : sa chevelure retombe comme une crinière des deux côtés du front, qui est clair et radieux dans la partie supérieure, mais bombé dans sa partie inférieure. Il a les yeux enfoncés, quoique très-ouverts, une barbe épaisse et touffue : sa poitrine est ample, mais il n'a pas les formes d'un athlète. Son attitude est toujours majestueuse et l'art ne l'a jamais représenté dans un mouvement violent. Le type de Jupiter paraît avoir été fixé par Phidias dans son Jupiter Olympien, qui passait dans l'antiquité pour la plus belle représentation du Dieu. La plus célèbre des statues de ce dieu qui soit parvenue jusqu'à nous, est le Jupiter du Vatican. Il est assis sur un aigle, le haut du corps nu, tenant d'une main un sceptre et de l'autre la foudre.

Visite au Louvre. — La statue connue sous le nom de Jupiter de Versailles est la

plus belle statue que nous ayons de Jupiter. Elle n'est pas entière, et on l'a restaurée sous Louis XIV d'une façon déplorable. Pour rendre au marbre la blancheur et le poli de sa surface, on l'a gratté ; la tête heureusement a été plus épargnée que le corps. La draperie est moderne, ainsi que la gaîne, sur laquelle on voyait autrefois un aigle assis sur la foudre. Cette statue fut offerte en 1541 par Marguerite d'Autriche à l'ambassadeur de Charles-Quint près du saint-siége, et celui-ci, qui était prélat, la fit placer dans son palais à Besançon. Les magistrats de cette ville en firent hommage à Louis XIV lorsqu'il fit la conquête de la Franche-Comté.

Le Louvre possède encore plusieurs statues de Jupiter, assises et debout, mais elles ne comptent pas parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire. Il y a pourtant un charmant bas-relief qui représente Jupiter assis entre Junon et Thétis. Nous recommandons aussi un très-joli buste d'un caractère archaïque, connu sous le nom de Jupiter Trophonius.

NEPTUNE (*Poseidon*). — Le frère de Jupiter, Neptune, le Dieu des mers, se distingue du roi de l'Olympe par une expression moins calme, des cheveux plus en désordre, un caractère plus sauvage, en rapport avec la violence de la mer. Le trident, qui n'était dans l'origine qu'un engin destiné à la pêche du thon, est devenu l'attribut ordinaire de Neptune ; souvent aussi on voit un dauphin près de lui. Le cheval lui était consacré comme emblème de l'impétuosité des eaux. Neptune n'a pas, par lui-même, une grande importance dans l'art, mais sur plusieurs bas-reliefs on le voit représenté avec Amphitrite son épouse, et escorté des divinités marines.

Le musée du Louvre ne possède pas de statue célèbre de Neptune ; mais on peut voir au musée d'Algérie une très-curieuse mosaïque représentant Neptune et Amphitrite. Elle a été trouvée près de Constantine par le 3e régiment de chasseurs d'Afrique, sous le commandement du colonel Noël ; elle est entrée au Louvre en 1845.

APOLLON. — Apollon, le soleil, la plus belle des puissances célestes, le Dieu toujours jeune, vainqueur des ténèbres et des forces malfaisantes, a été traduit par l'art sous plusieurs aspects. Dans les temps primitifs, un pilier conique, placé sur les grandes routes suffisait pour rappeler la puissance tutélaire et guérissante du dieu. Quand on y accrochait des armes, c'était le Dieu vengeur qui récompense et qui châtie ; quand on y suspendait une cithare, il devenait le Dieu dont les accords harmonieux rendent le calme à l'âme agitée. Vainqueur des forces malfaisantes de la nature, Apollon tient l'arc à la main, et rejette sa chlamyde dans l'orgueil de la victoire ; le serpent Python, qu'il vient de terrasser, est l'allégorie des marais méphitiques desséchés par les rayons bienfaisants du soleil.

Apollon du Belvédère (fig. 31). — Toutes les formules de l'admiration ont été épuisées en face de cette statue, qui, depuis qu'elle est connue, n'a cessé d'exciter l'enthousiasme des artistes. Voici la description qu'en donne Winckelmann dans son *Histoire de l'Art* : « La stature du Dieu est au-dessus de celle de l'homme et son attitude respire la majesté. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt d'une aimable jeunesse les charmes de son corps, et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres... Il a poursuivi Python, contre lequel il a tendu pour la première fois son arc redoutable ; dans sa course rapide, il l'a atteint et lui a porté le coup mortel. De la hauteur de sa joie, son auguste regard, pénétrant dans l'infini, s'étend bien au delà de sa victoire. Le dédain siége sur ses lèvres ; mais une paix inaltérable est empreinte sur son front, et son œil est plein de douceur comme s'il était au milieu des Muses.... »

L'Apollon du Belvédère a été de tout temps considéré comme un des grands chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Ainsi que l'a dit M. Émeric David : « L'ignorant qui le regarde s'émeut, se passionne, trouve en soi pour l'admirer un sens qu'il ne se connaissait pas ; l'homme savant dans les arts, chaque fois qu'il le considère, reconnaît avec étonnement qu'il n'en avait pas senti la perfection ; plus il a de connaissances, plus il y découvre de finesse, de vérité, de grandeur, de beautés toujours nouvelles. » Cette statue, en marbre de Luni, fut découverte à la fin du quinzième siècle près de Capo d'Anzo, autrefois Antium ; elle fut acquise par le pape Jules II, alors cardinal ; et, lors de son avénement au pontificat, il la fit placer dans les jardins du Belvédère ; les deux mains qui manquaient ont été faites alors par un élève de Michel-Ange.

Apollon Musagète (fig. 33). — Considéré comme principe de l'inspiration poétique, Apollon est couronné de lauriers et vêtu d'une longue robe : c'est ainsi qu'il est représenté dans une célèbre statue du Vatican, intitulée Apollon Musagète ou conducteur des Muses. Cette

belle statue a servi de modèle aux médailles de Néron, qui représentent cet empereur dispu-



37. — DIANE CHASSERESSE.
(Musée du Louvre.)



38. — MINERVE.
(Musée du Vatican, à Rome.)

tant sur le théâtre le prix de la cithare. Elle a été trouvée à Tivoli en 1774, ainsi que sept statues de Muses. Le tout a été acquis par le pape Pie VI, et on construisit exprès au Vatican une salle où elles sont maintenant.

Temple d'Apollon à Delphes. — Le plus célèbre temple d'Apollon était situé à Delphes, sur le penchant du mont Parnasse. C'est là que le Dieu avait tué le serpent Python, et ce lieu passait pour être le centre de la terre : car on savait que deux aigles, lâchés en même temps par Jupiter aux deux extrémités du monde, avaient pris leur vol et s'étaient rencontrés à Delphes. L'oracle d'Apollon, le plus fameux de toute la Grèce, avait surtout contribué à accroître les prodigieuses richesses du temple. Non-seulement on faisait des présents au Dieu qu'on venait consulter, mais on lui en envoyait de tous les pays du monde pour se le rendre favorable. C'est le hasard qui fit découvrir l'endroit où devait être placé le sanctuaire. Des chèvres, errantes sur les rochers du Parnasse, s'étant approchées d'un soupirail d'où sortaient des exhalaisons malignes, furent tout à coup agitées de mouvements convulsifs. Accourus au récit de ce prodige, les habitants du voisinage voulurent respirer les mêmes exhalaisons et éprouvèrent les mêmes effets, qui étaient une espèce de folie mêlée de contorsions et de grands cris, et accompagnée du don de prophétie. Quelques frénétiques, s'étant préci-



39. — TÊTE DE GORGONE.
(Musée du Vatican, à Rome.)



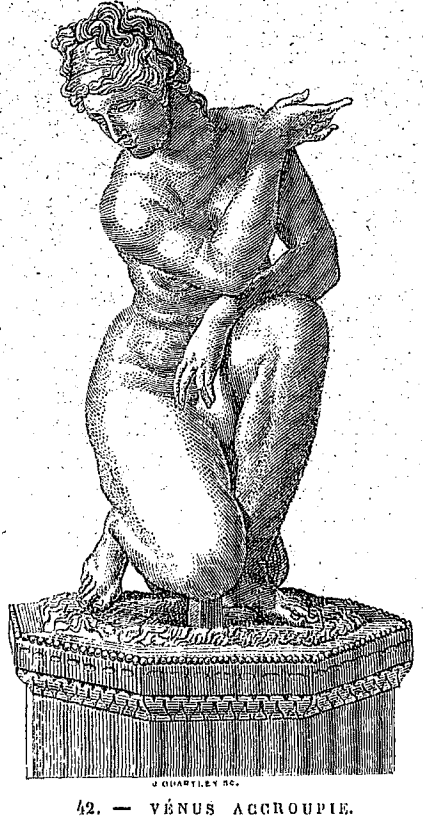
40. — VÉNUS DU CAPITOLE
(Musée du Capitole.)



41. — VÉNUS DU VATICAN.
(Musée Chiaramonti, à Rome.)

pités dans l'abîme d'où sortaient les vapeurs prophétiques, on plaça sur le trou une machine appelée trépied, parce qu'elle avait trois pieds sur lesquels elle était posée, et on commit une femme pour monter sur le trépied, d'où elle pouvait sans aucun risque recevoir l'exhalaison enivrante. Cette prêtresse chargée de rendre les oracles d'Apollon s'appela Pythie ou Pythonisse.

On choisissait pour cette fonction une très-jeune fille, pauvre, appartenant à une famille obscure, ayant été élevée loin des villes et dans une ignorance absolue de toutes choses : « Elle ne connaissait, dit Plutarque, ni essence, ni tout ce qu'un luxe raffiné a fait imaginer aux femmes. Le laurier et les libations de farine d'orge étaient tout son fard. » Un jour pourtant une pythie extrêmement belle fut enlevée par un jeune Thessalien, et cet événement, inouï dans les annales religieuses de la Grèce, causa un si épouvantable scandale qu'on fit une loi pour qu'à l'avenir une femme ne pût exercer les fonctions de pythie qu'après cinquante ans révolus. On choisit alors pour cela des femmes dont la vie avait toujours été très-pure, qui n'avaient pas fréquenté les villes, et dont l'esprit était peu cultivé. Ce point était très-important, parce qu'il ne fallait pas que la pythie, au moment de l'ivresse prophétique, pût mêler ses propres connaissances aux inspirations qu'elle recevait directement du Dieu. Les suppliants qui se présentaient dans le temple pour invoquer l'oracle devaient se purifier dans l'eau sainte, avoir la tête couronnée de lauriers, et tenir à la main un rameau en-



42. — VÉNUS ACCROUPIE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

touré de laine blanche. La pythie devait avoir jeûné trois jours et s'être baignée dans la fontaine Castalie avant de monter sur le trépied sacré; après cela, on lui faisait boire quelques gorgées de l'eau de la fontaine et mâcher des feuilles de laurier. Dès qu'elle commençait à respirer la vapeur divine, on la voyait s'agiter, pâlir et rougir tour à tour et donner tous les signes des spasmes les plus violents. Bientôt ses yeux devenaient fixes; sa bouche écumait, tout son corps tremblait convulsivement, et elle se mettait à pousser des cris et des hurlements accompagnés de mots incohérents. Ces mots étaient recueillis par les prêtres qui leur donnaient, avec une forme métrique, une liaison qu'ils n'avaient pas dans la bouche de la pythie. Quand l'oracle était prononcé, on retirait la malheureuse prêtresse et on la reconduisait dans sa cellule, où il fallait lui donner des soins pendant plusieurs jours, car elle était toujours malade en sortant de là. Dans l'origine, la réponse du Dieu, telle que les prêtres la donnaient, était toujours formulée en vers; mais un philosophe s'étant avisé de demander pourquoi le Dieu de la poésie s'exprimait en mauvais vers, cette saillie se répéta et le Dieu ne parla plus qu'en prose, ce qui porta atteinte à son crédit.

Outre les oracles qu'il rendait à Delphes, Apollon avait institué, dans sa ville chérie, des prix auquels les Dieux eux-mêmes ne dédaignaient pas de prendre part. C'est ainsi que Pollux y remporta le prix du pugilat; Castor, celui de la course de chevaux; Hercule, celui du pancrace, etc. Mais, dans la période historique, ce que les jeux pythiens présentèrent de particulier, ce fut des concours établis pour la musique.

Visite au Louvre. — Le musée du Louvre possède plusieurs belles figures d'Apollon, mais il y en a une qui mérite d'être classée parmi les chefs-d'œuvre, c'est l'Apollon Sauroctone (fig. 32). Ce mot veut dire *tueur du lézard*, mais Émeric David a reconnu que cette statue représente Apollon considéré comme soleil levant ou comme soleil du printemps. C'est une belle figure d'adolescent qui semble vouloir agacer un lézard placé près de lui sur un arbre. On croit y reconnaître le style de la sculpture au temps d'Alexandre le Grand.

MARS (*Arès*). — Mars, le Dieu de la guerre, a surtout été honoré à Rome. Aucune ville grecque ne s'était placée sous sa protection, et il ne semble pas que son culte ait été très-répandu en Grèce. Pausanias ne parle d'aucun temple de Mars, et ne nomme que deux ou trois de ses statues, en particulier celle qu'il y avait à Sparte, qui était liée et garrottée afin que le Dieu n'abandonnât pas les Spartiates dans les guerres qu'ils auraient à soutenir. Mars ne présente pas d'attributs particuliers qui puissent le faire reconnaître de simples héros comme Achille. On ne cite pas d'ouvrage de premier ordre parmi les statues qui le représentent. Cependant il y a au Louvre une magnifique statue, intitulée Achille, que Winckelmann regardait comme une reproduction idéale d'Arès (Mars). L'anneau qui entoure la jambe gauche au-dessus de la cheville et la trace encore visible d'un trou où s'attachait une chaîne de métal, rappellent peut-être l'usage où étaient les Grecs d'enchaîner le Dieu de la guerre pour maintenir la paix. La même idée est représentée aussi par l'association assez fréquente de Mars et Vénus; c'est une allégorie de la guerre enchaînée dans les bras de la paix. Les empereurs romains se faisaient souvent représenter avec les impératrices sous les traits de Mars et Vénus, qu'ils affectaient de regarder comme ancêtres de la famille des Césars.

VULCAIN (*Hèphaistos*). — Le Dieu qui personnifie les énergies du feu n'a jamais eu dans l'art une importance bien grande. La légende qui lui donne des jambes torses, par allusion aux lignes sinueuses de la foudre précipitée du ciel, opposait un obstacle presque insurmontable à ce sentiment des belles formes qui, chez les Grecs, était inséparable de l'idée du divin. Cependant Alcamène, contemporain de Phidias, avait représenté ce Dieu légèrement boiteux, et ce petit défaut, dit Cicéron, ne lui ôtait rien de sa beauté. Le plus souvent on renonça même à le représenter boiteux. Dans un groupe archaïque du Louvre, on le voit associé avec Hermès (Mercure); tous deux sont nus et imberbes, et caractérisés l'un par le caducée, l'autre par la hache à deux tranchants. Faute d'avoir compris ces attributs, on a voulu voir Oreste et Pylade dans ce groupe qui représente sous une forme symbolique l'alliance si naturelle de l'industrie et du commerce. Dans un assez grand nombre de bas-reliefs, Hèphaistos, considéré comme patron des forgerons, est représenté comme un homme barbu, vêtu d'une tunique, coiffé d'un bonnet conique et tenant à la main des tenailles.

MERCURE (*Hermès*) (fig. 34). — Mercure est l'intermédiaire entre les Dieux et les hommes, entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort :

il est le Dieu de l'échange, le protecteur du commerce, le gardien des routes, des places publiques et du gymnase. On le représenta d'abord sous les traits d'un homme barbu, avec un chapeau de voyage, des talonières, et dans la main le caducée. L'importance des gymnases chez les Grecs avait fait multiplier à l'infini les statues d'athlètes. Mercure, qui présidait aux gymnases, devint dans l'art le type accompli du lutteur svelte, agile et nerveux, également bien constitué pour tous les exercices : la course, le saut, le disque, la lutte, etc. Il est le dispensateur de la force corporelle. Les petites ailes qu'il a aux pieds et quelquefois à la tête indiquent la rapidité de la course.

Visite au Louvre. — Il y a au musée deux statues de premier ordre qui représentent des personnages pourvus des attributs de Mercure. La statue dite *Jason* ou *Cincinnatus* représente un éphèbe grec remettant ses sandales. La pose de ce personnage est celle qu'on voit à Mercure dans plusieurs statues et sur des monnaies. Il y a aussi une autre statue très-célèbre qui porte le nom du sculpteur Cléomène et qui est intitulée le *Germanicus*. Cette figure, qui est le portrait d'un personnage inconnu, est représentée avec les attributs de Mercure : une tortue est à ses pieds.

HERCULE (*Héraclès*). — La force bienfaisante du héros qui détruit les monstres et qui triomphe des mille obstacles que la terre fait naître sous les pas de l'humanité, est exprimée dans l'art par le développement des muscles, la petitesse de la tête, l'ampleur de la poitrine et la vigueur des membres. La massue et la peau de lion sont les attributs ordinaires d'Hercule. Les exploits du héros sont fréquemment figurés sur les bas-reliefs; mais lorsqu'il est représenté comme dieu, il a l'attitude calme qui convient à la puissance incontestée, et il se repose de ses prodigieux travaux. L'Hercule Farnèse (fig. 27) au musée de Naples, l'Hercule enfant du même musée (fig. 36), et le fragment antique si connu sous le nom de torse du Belvédère (fig. 35) sont les plus fameuses représentations d'Hercule.

Visite au Louvre. — Parmi les représentations d'Hercule qui sont au Louvre, la plus importante est celle qu'on intitule Hercule et Télèphe. Le Dieu est au repos : sa massue est dans sa main droite, tandis qu'avec la gauche il porte le petit Télèphe.

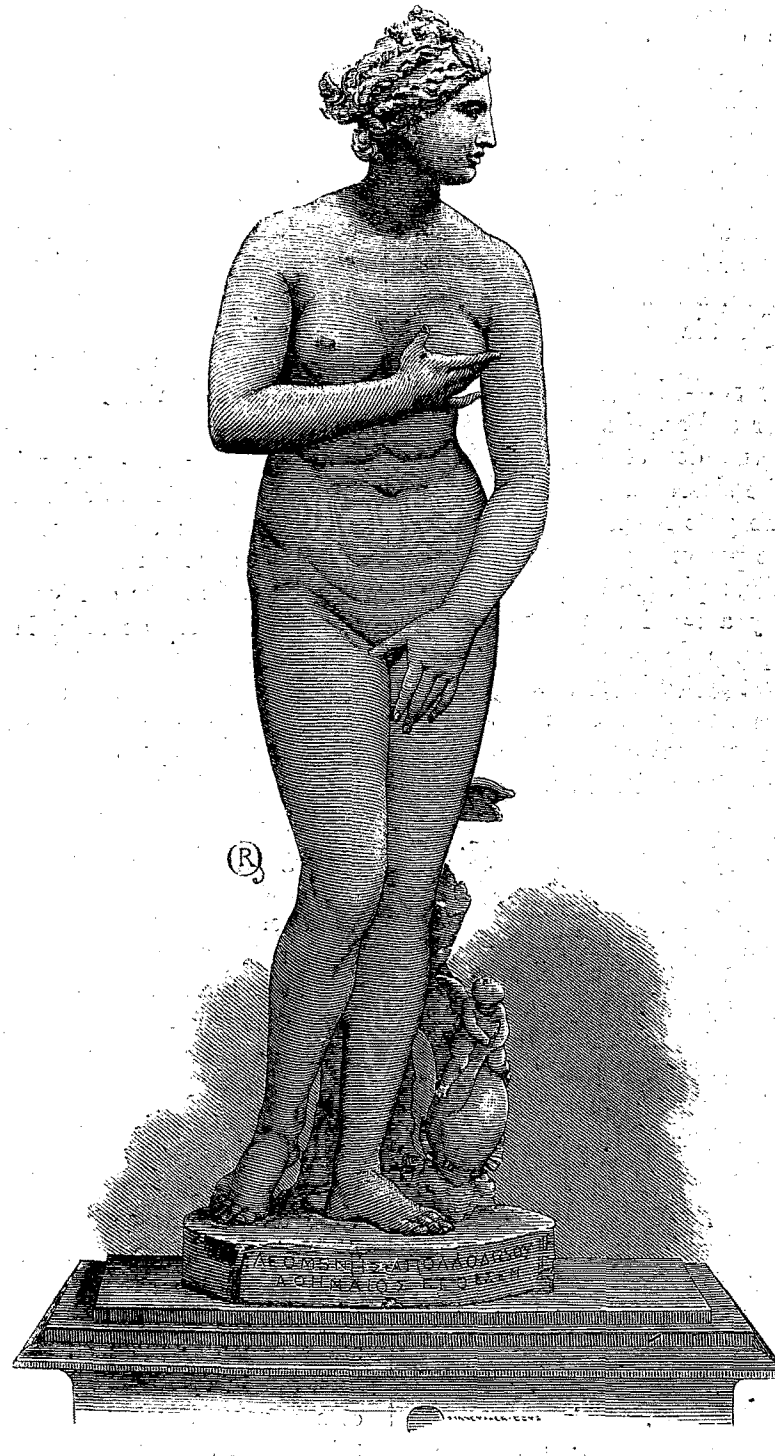
TYPES FÉMININS. — VESTA (*Hestia*). — Vesta était la personnification du foyer ou de l'autel domestique sur lequel chaque famille dans l'antiquité se faisait une obligation d'entretenir une flamme perpétuelle. Si le père de famille avait laissé éteindre le foyer de sa maison, on voyait là un présage de mort pour la famille entière. Avant de toucher aux mets, les convives devaient en déposer les prémices sur l'autel domestique. D'après Ovide, Vesta n'avait pas chez les Romains d'autre représentation que l'autel où brûlait le feu éternel. Les monuments grecs nous la montrent quelquefois sous la figure d'une matrone enveloppée d'un voile, par exemple dans l'autel des douze Dieux au musée du Louvre; mais les statues de cette Déesse sont rares, et il est quelquefois difficile de savoir si elles représentent une vestale ou la Déesse elle-même.

JUNON (*Hèrè*). — Les antiques souvenirs de la vie patriarcale et de la polygamie asiatique ont donné lieu aux aventures que les poëtes racontent sur les nombreux hymens du roi de l'Olympe. La sœur et l'épouse de Jupiter, Junon, l'humidité de l'air, la source des productions terrestres, est, comme divinité morale, la protectrice des unions chastes, le lien de la famille, de même que Jupiter est le lien de la cité. Pour bien comprendre le rôle de Junon et sa physionomie dans l'art, il faut se rappeler que le mariage grec, c'est-à-dire la monogamie, était opposé à toutes les habitudes des âges primitifs où la polygamie était universelle. Junon prit donc dans l'esprit public le caractère d'une protestation : la poésie lui prêta une humeur fière et difficile que l'art a remplacée par une majesté grave, convenable pour une Déesse qui veut inspirer avant tout le respect dû à l'épouse. Dans les plus anciens temps, Junon a eu pour attribut le voile que prenait la jeune fiancée, en signe de sa séparation d'avec le reste du monde. Primitivement le voile enveloppait entièrement la Déesse; Phidias lui-même a caractérisé la Junon de la frise du Parthénon par le voile en arrière. Junon est toujours enveloppée de la tête aux pieds dans ses vêtements; mais elle a le cou et les bras nus. Junon a été honorée dans toute l'antiquité comme protectrice du mariage. A Rome, l'entrée de son temple était interdite aux femmes de mauvaise conduite. C'est le sculpteur Polyclète qui passe pour avoir fixé le type de Junon tel que nous le voyons dans ses statues. La Junon du Capitole (à Rome) est la plus célèbre parmi les représentations que nous connaissons de cette Déesse.

Visite au Louvre. — Nous n'avons pas de

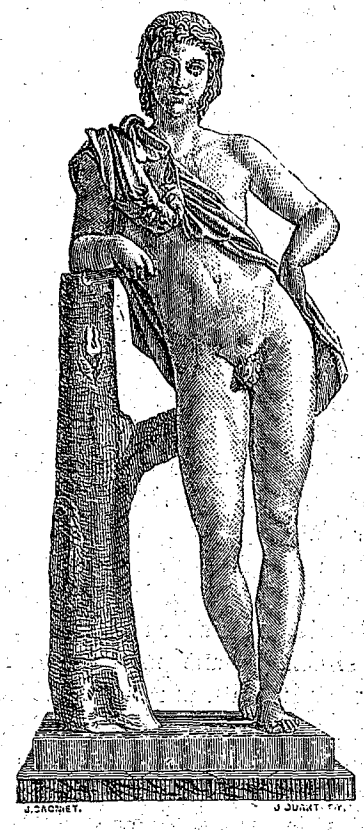
statue de Junon qui puisse être considérée comme un chef-d'œuvre de l'art antique. Nous en possédons néanmoins des bustes qui sont fort beaux, et elle est figurée entière sur plusieurs bas-reliefs intéressants.

CÉRÈS ET PROSERPINE (fig. 85). — Le culte

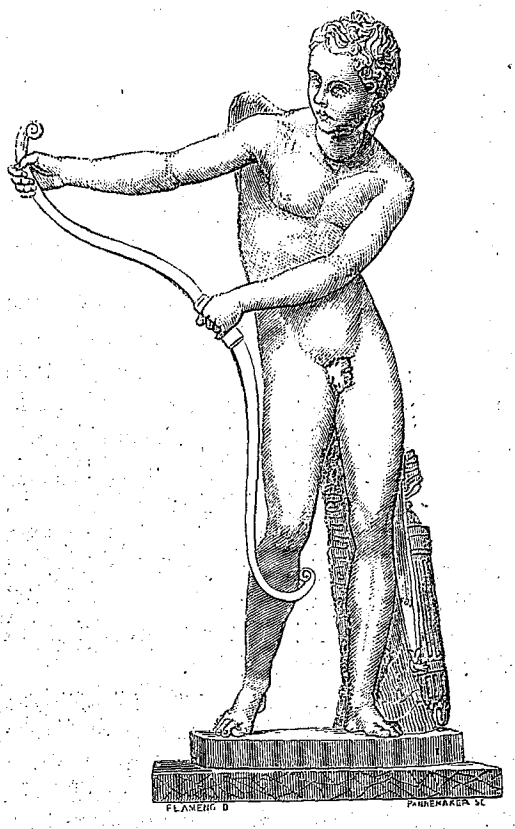


43. — VÉNUS DE MÉDICIS.
(Galerie des Offices; *tribune*, à Florence.)

de Cérès (*Dèmèter*) était associé, dans l'antiquité, à celui de sa fille Proserpine (*Korè* ou *Perséphoné*). Cérès est la terre productrice, la mère de l'agriculture et de la civilisation. Proserpine, la femme de Pluton, la reine des ténèbres, représente la végétation qui revient tous les ans du royaume souterrain à la lumière du jour. « Proserpine, dit Cicéron, est la graine des plantes. » Elle est enlevée par un Dieu souterrain parce que les graines disparais-



44. — FAUNE AU REPOS.
(Musée du Vatican, à Rome.)



45. — L'AMOUR TENDANT SON ARC.
(Musée Chiaramonti, à Rome.)

sent sous la terre pendant l'hiver. Son retour à la lumière était regardé comme un symbole de l'immortalité de l'âme, et on la rangeait à cause de cela parmi les divinités qui président à la mort. Un homme ne pouvait cesser de vivre que lorsque cette Déesse, par l'entremise d'Atropos, avait coupé le cheveu fatal qui le retenait à la vie. De là venait la coutume de couper quelques cheveux de la tête d'un mourant et de les jeter à la porte de la maison comme une offrande à Proserpine.

Les Grecs adoraient avec reconnaissance la Déesse qui les avait arrachés à la vie sauvage des forêts en leur apprenant l'art de semer le blé. Le sanctuaire principal de Cérès était à Éleusis; tout le pays environnant était couvert de monuments en l'honneur de la Déesse, et qui rappelaient ses principales aventures.



46. — BACCHANTE.
Musée du Capitole, à Rome.)

Les fêtes d'Éleusis, célébrées en l'honneur de Cérès et de Proserpine, étaient les plus grandes fêtes religieuses de l'antiquité. La grande procession se rendait d'Athènes à Éleusis par la voie sacrée. L'ancien temple de Cérès, brûlé par les Perses, fut reconstruit au temps de Périclès, et sous la direction d'Ictinus, l'architecte du Parthénon. Suivant Strabon, c'était le plus grand temple de la Grèce; il avait été voûté par Xénoclès, car ce n'était pas un temple ouvert comme ceux des divinités célestes. Les cérémonies se faisaient à la lueur des flambeaux.

L'enlèvement de Proserpine, le grand deuil de la *mère des douleurs* (c'est le nom qu'on donnait à Cérès au moment des fêtes d'Éleusis), la joie qui accueillait le retour du printemps, symbole de la résurrection, formaient tout un drame rempli de tristesse et de joie, de terreur et d'espérance. De toutes les

fêtes instituées en l'honneur des Dieux, les mystères d'Éleusis étaient peut-être les plus célèbres. Les récompenses promises aux initiés après leur mort attiraient le peuple en foule à ces cérémonies où tout était mystérieux. C'était un devoir de se faire initier au moins avant la mort. Les homicides, même involontaires, les débauchés et tous ceux qui avaient eu une tache dans leur vie ne pouvaient obtenir l'initiation; on examinait scrupuleusement la vie et les mœurs de ceux qui venaient la demander. La grande initiation n'avait lieu qu'à Éleusis, dans une cérémonie qui se représentait tous les cinq ans. L'hiérophante ou grand-prêtre devait être citoyen d'Athènes, d'une existence irréprochable, et pratiquer le plus austère célibat. Les aspirants à l'initiation avaient droit, après plusieurs jours de purification, au titre de novice. Quand Néron alla en Grèce, il n'osa pas visiter Athènes, parce qu'il aurait été obligé de se faire initier, et que l'initiation lui était interdite comme parricide.

Cérès ne se montre que dans des vêtements amples et presque traînants, les seuls qui conviennent à la mère universelle. La couronne d'épis, le pavot et les épis dans les mains sont les attributs ordinaires de cette Déesse.

Visite au Louvre. — C'est surtout par des peintures d'Herculanum et de Pompéï qu'on connaît le type artistique de Cérès. Cependant, on peut voir au Louvre plusieurs belles statues qui portent le nom de cette déesse : la *Cérès Borghèse* est la plus fameuse. Une autre statue, dont le costume est le même, quoique disposé différemment, a été intitulée *Julie en Cérès*, parce que la tête couronnée d'épis a paru ressembler aux représentations de la fille d'Auguste. Dans ces deux statues, la jeunesse des traits pourrait faire croire qu'on a voulu représenter Proserpine plutôt que Cérès, qui revêt ordinairement le caractère d'une matrone. Les statues authentiques de Cérès sont très-rares; mais les sculpteurs modernes chargés de restaurer des statues antiques mutilées leur ont très-souvent donné les attributs de cette Déesse, les épis et les pavots.

DIANE (*Artémis*) (fig. 37), répond à la lune comme Apollon au soleil. La ressemblance du croissant de la lune avec un arc d'or a fait donner à Diane les attributs d'une chasseresse. Déesse toujours vierge, elle n'a pourtant pas dans ses allures la gravité de Minerve. Vêtue de la courte chemise dorienne, les bras et les jambes nues, elle court dans les bois accompagnée de ses nymphes. Ses attributs ordinaires sont l'arc, le carquois et le flambeau. Le rôle moral de cette Déesse est de présider à l'éducation. Diane est la vierge dorienne, comme Minerve est la vierge attique. Ce sont les deux types divins de la jeune fille dans l'antiquité. La forme de Diane a varié. Le temple d'Éphèse contenait une image de la Déesse appartenant aux plus anciennes époques de l'art, et que nous ne connaissons que par les descriptions. Son corps avait la forme d'une gaîne et était couvert d'attributs divers. C'était une idole, dans l'antique acception du mot, et son style asiatique n'avait rien de l'art grec, mais elle était extrêmement vénérée par les populations. Ce type grossier demeura longtemps en Asie comme la forme consacrée de la Déesse; mais la Grèce demandait autre chose à l'art. On attribue aux sculpteurs Scopas et Praxitèle l'honneur d'avoir fixé le type de Diane. Elle se reconnaît au croissant qu'elle porte au-dessus du front, à son arc et quelquefois à son flambeau. « Douée de tous les attraits de son sexe, dit Winkelmann, Diane paraît ignorer qu'elle est belle; cependant ses regards ne sont pas baissés comme ceux de Pallas; ses yeux brillants et pleins d'allégresse sont dirigés vers l'objet de ses plaisirs, la chasse. Ses cheveux sont relevés de tous côtés sur sa tête et forment par derrière, sur le cou, un nœud à la manière des vierges; sa taille est plus legère et plus svelte que celle d'une Pallas ou d'une Junon. Le plus souvent, Diane n'a qu'un léger vêtement qui ne lui descend que jusqu'aux genoux. »

Visite au Louvre. — La plus belle statue qu'on connaisse de cette Déesse est au musée du Louvre : c'est la *Diane à la biche* (fig. 37). La Déesse, en habit de chasseresse, tient l'arc dans sa main gauche abaissée, tandis que de la droite elle cherche une flèche dans le carquois suspendu sur son épaule par une courroie; ses jambes sont nues et elle est chaussée de riches sandales; près d'elle est une biche qui court, et qu'elle protége. C'est la biche Cérynée qui avait des cornes d'or et des pieds d'airain. Hercule, forcé par les destinées d'obéir à Eurysthée, avait reçu de son tyran l'ordre de lui apporter à Mycènes cet animal vivant. Après l'avoir poursuivi dans vingt contrées différentes, il avait fini par s'en emparer en Arcadie; mais à peine l'avait-il en sa possession, que Diane vint lui enlever sa proie en le menaçant de ses traits; car la biche aux cornes d'or était consacrée à la Déesse. Ainsi se trouv justifiée dans la statue la pose de Diane qui, sans arrêter sa course rapide, tourne un regard animé vers le héros qu'elle menace.

Le musée possède une autre statue très-célèbre, intitulée *Diane de Gabie* : elle est également vêtue d'une chemise courte et tient d'une main l'agrafe de son manteau. L'attitude de cette figure est charmante et l'agencement des draperies est des plus gracieux. Elle n'a pas les attributs ordinaires de Diane, ce qui fait qu'Ottfried Muller pense qu'elle représente, non pas la Déesse elle-même, mais une de ses nymphes.

MINERVE (*Pallàs-Athènè*) (fig. 38) est, dans l'ordre physique, l'éclair qui déchire le ciel dont elle représente l'énergie lumineuse : la mythologie la fait sortir tout armée du front de Jupiter qui est le ciel. Le double caractère de l'éclair, force et clarté, se retrouve dans le rôle moral de Minerve ; elle est à la fois la déesse guerrière qui protége la cité, et la déesse réfléchie qui instruit les hommes et les civilise. Aucune divinité ne peint mieux l'esprit grec, héroïque et industrieux tout à la fois, estimant au-dessus de tout le courage et l'intelligence. Pallas porte la lance et l'égide aux franges de serpent, avec la tête de Gorgone (fig. 39) : ses cheveux sont rejetés derrière son casque, les longs plis de sa tunique recouvrent entièrement ses formes, et son maintien austère indique la Déesse vierge qui dédaigne la parure et même le sourire.

Ordinairement Minerve donne peu de soins à son visage : les artistes la montrent tantôt prête à combattre, tantôt terrible, frappant ses ennemis de sa lance. Pourtant un vase grec, à figures jaunes sur fond noir, conservé à la bibliothèque impériale de Vienne, nous montre la fière déesse, assise sur un siége qui a la forme d'un autel, et occupée à se regarder dans un miroir qu'elle tient de la main droite, tandis que ses suivantes portent des boîtes à parfums. Évidemment l'artiste qui a exécuté ce vase était peu au courant des habitudes de la Déesse.

La fête des Panathénées, dédiée à Minerve, avait une très-grande importance dans l'antiquité. On y recevait tous les peuples de l'Attique, afin de les habituer à considérer Athènes comme la patrie commune. On conduisait en grande pompe le voile de la Déesse, brodé par les jeunes filles d'Athènes, et chaque colonie amenait un bœuf sous forme de tribut à Pallas-Athènè. Les bœufs servaient ensuite au repas qui suivait la procession. Il y avait des jeux en l'honneur de la Déesse. Ils étaient de trois espèces : course équestre et aux flambeaux, combats gymniques entre les athlètes et lutte pour la poésie et la musique. Les poëtes faisaient représenter leurs pièces, et les meilleurs musiciens de toute la Grèce accouraient pour ces luttes. Le prix était une couronne d'olivier et un vase d'huile. Pendant la procession, tous les assistants, hommes et femmes, tenaient en main un rameau d'olivier.

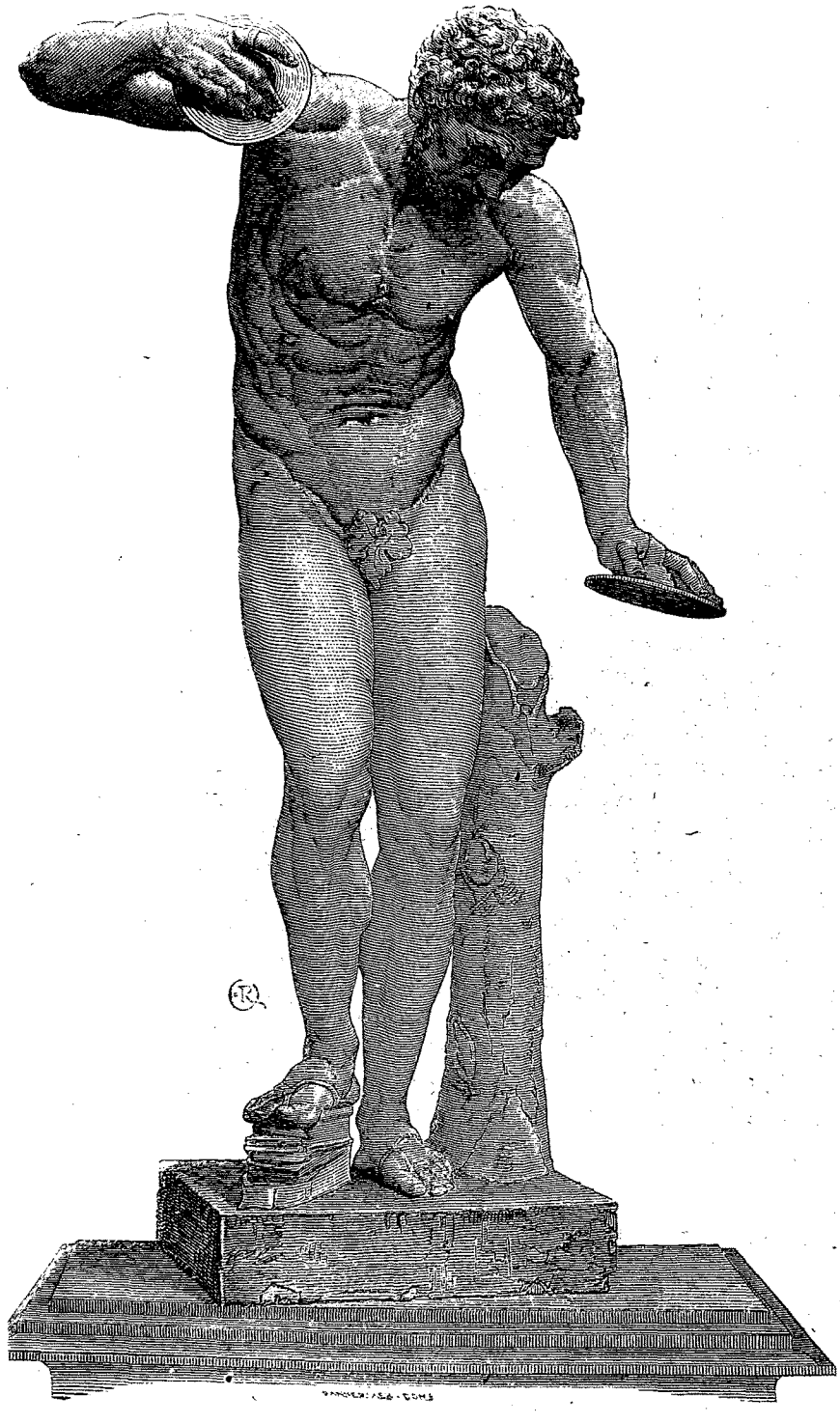
Visite au Louvre. — Le musée du Louvre possède plusieurs statues de Minerve, parmi lesquelles la *Pallas de Velletri* est considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'art antique. Elle est représentée avec la beauté majestueuse qui convient au caractère de la Déesse. Elle est coiffée de son casque et armée de son égide ; son ample *peplum* forme une riche draperie qui retombe jusqu'aux pieds et dont les plis rappellent le style de la plus belle époque de l'art. Cette statue colossale, en marbre de Paros, a été découverte en 1797 à Velletri : on croit qu'elle avait été placée dans la maison de campagne où Auguste a été élevé.

Dans les salles du premier étage du Louvre, parmi les vases peints, on en voit un de très-grande dimension sur lequel est représentée Athènè sous une forme très-archaïque. Auprès d'elle se lit en lettres grecques : Prix des Panathénées. C'était un vase donné au vainqueur dans un des concours.

VÉNUS (*Aphroditè*). Elle personnifie le principe féminin et se traduit dans l'art sous trois aspects différents. Considérée comme symbole de l'attraction universelle et de la fécondité de la nature, elle soumet tous les êtres par la puissance irrésistible de sa beauté. On la nomme Aphroditè invincible, Vénus victorieuse : elle est à demi-vêtue, pose les pieds sur un casque pour montrer qu'elle est plus puissante que le Dieu de la guerre, ou sur un rocher pour exprimer sa domination sur le monde. Dans ce rôle, Vénus prend les allures fières d'une héroïne, et semble trop sûre d'elle-même pour daigner sourire. La *Vénus de Milo*, la *Vénus d'Arles*, la *Vénus du Musée Britannique*, et plusieurs autres statues célèbres présentent ce premier caractère.

Quand les sculpteurs la représentent comme fille de l'écume et sortant du sein de la mer, ils la montrent entièrement nue et ordinairement accompagnée d'un dauphin (fig. 43). Elle est gracieuse, souriante comme la jeunesse. La nudité n'était admise par les artistes grecs que pour les Déesses marines : plusieurs bas-reliefs du Louvre nous montrent Vénus au moment de sa naissance, entourée de tritons et de néréïdes. L'art antique se plaisait à

reproduire ce sujet gracieux, comme l'art de la renaissance répéta souvent celui de la création d'Ève. Parmi les Vénus marines, qu'on désigne aussi sous le nom de Vénus pudiques, les plus célèbres sont la *Vénus de Médicis* (fig. 43), la *Vénus du Capitole* (fig. 40), la *Vénus du Vatican* (fig. 41). Ces statues sont des imitations plus ou moins exactes d'un origi-



47. — FAUNE DANSANT.
(Galerie des Offices; *tribune*, à Florence.)

nal très-fameux dans l'antiquité, la *Vénus de Cnide*. Pline raconte que Praxitèle, à qui les habitants de Cos avaient commandé une Vénus, leur donna le choix entre deux statues dont l'une était vêtue tandis que l'autre était nue. Ils préférèrent la première, et Praxitèle vendit la seconde aux habitants de Cnide qui se félicitèrent de l'avoir achetée, car elle fit la répu-

tation et la fortune du pays ; tous les amateurs de la belle sculpture venaient à Cnide pour voir ce chef-d'œuvre. Il y a au Louvre un buste intitulé : *Vénus de Cnide*. La tête est fort belle, et peut bien être une copie du chef-d'œuvre de Praxitèle ; mais la poitrine est une restauration moderne et la draperie qui la couvre est du plus mauvais goût.

Vénus n'est pas toujours debout en sortant de l'eau ; les sculpteurs aimaient aussi à la montrer accroupie (fig. 42), au moment où elle va se lever. Enfin lorsque Vénus est considérée comme la mère féconde des êtres, elle est vêtue d'une légère chemise qui retombe jusqu'aux pieds en laissant un sein découvert, pour expliquer qu'elle est la nourrice universelle. Telle est la *Vénus genitrix* du Louvre.

Visite au Louvre. — Le Louvre renferme plusieurs statues antiques de Vénus, extrêmement célèbres. La *Vénus de Milo* est considérée par beaucoup d'artistes comme le chef-d'œuvre le plus complet que nous ait laissé l'art antique. Il y a loin pourtant de la Vénus de Milo à ce type de beauté que se font la plupart des hommes de nos jours. Cette recherche de coquetterie, que bien des gens regardent comme l'attribut de la femme, manque absolument dans cette Vénus victorieuse, dont la beauté est grave et pure, mais sans aucune afféterie. C'est au mois de février 1820, qu'un pauvre paysan grec en fit la découverte en fouillant dans son jardin. Cette statue, en marbre de Paros, est formée de deux blocs dont la réunion est cachée par les plis de la draperie.

La *Vénus d'Arles* a été trouvée à Arles en Provence ; la Déesse semble attachée à considérer ce qu'elle tient de la main gauche. Le sculpteur chargé de refaire les bras y a placé un miroir ; mais il est plus probable qu'elle regardait un casque de Mars et tenait une lance. Elle figure ainsi sur les médailles et tout fait présumer que c'est encore une Vénus victorieuse.

La *Vénus genitrix*, dont la tête, qui a été rapportée, paraît d'un travail beaucoup plus ancien que le reste, est encore une statue extrêmement célèbre.



48. — CENTAURE.

(Musée du Capitole, à Rome.)

DIVINITÉS SECONDAIRES. — CUPIDON (*Éros*). L'AMOUR (fig. 45). — Dans la Théogonie d'Hésiode, Éros, ou le Désir, est un des grands principes de l'univers. Plus tard on en a fait le fils de Vénus, parce que la beauté fait naître l'amour. Son plus ancien simulacre était une pierre brute. Dans la grande époque de l'art, Cupidon prit les traits d'un adolescent et ensuite ceux d'un enfant. C'est ce type qui a décidément prévalu.

On le représente comme un enfant aux formes arrondies, armé d'un arc et d'un carquois, quelquefois d'un flambeau. Il conduit les chars, touche de la lyre, ou monte des lions ou des panthères dont la crinière lui sert de rênes, car il n'y a point de créature si sauvage qui ne soit apprivoisée par lui, et qui ne lui obéisse. Mais si l'Amour est souverain dans le monde des êtres vivants, il est vaincu et dompté à son tour dès qu'il aperçoit l'âme immatérielle, l'âme dont la beauté efface celle de tous les corps. Psyché, dont le nom veut dire *âme*, en est aussi le symbole et a pour attribut des ailes de papillon (fig. 29). Le papillon sortant de sa

chrysalide est une allégorie de l'âme sortant du tombeau. La fable de l'Amour et Psyché répond à une croyance très-répandue en Grèce sur la destinée de l'âme. L'âme humaine passe sa vie sur la terre dans le souvenir d'un bonheur ineffable, qu'elle a perdu, et elle aspire à revenir auprès de l'Amour. Mais elle ne pourra retrouver son divin époux que lorsqu'après une vie d'épreuves et de souffrances, la mort viendra les réunir de nouveau. Épurée par la douleur, Psyché sera digne de prendre place parmi les Dieux et sera délivrée de ce corps qui était sa prison. C'est l'Amour lui-même qui la soumet à ces épreuves dont le ciel est le prix. On le voit, sur une infinité de gemmes et de bas-reliefs qui brûle, à la flamme de son flambeau, les ailes d'un papillon en se détournant pour pleurer du mal qu'il fait souffrir. D'autres fois on voit l'âme sous la forme d'une jeune fille ailée, fouettée ou enchaînée, endormie par les eaux du Styx ou réveillée par la musique de l'Amour, qui se montre tour à tour persécuteur ou consolateur, infligeant les épreuves ou consolant sa bien-aimée. La sculpture a trouvé dans cette fable une suite d'allégories tantôt gracieuses et tantôt funèbres, car l'Amour est associé aux Dieux de la mort, comme Psyché représente l'idée de la résurrection.

Visite au Louvre. — Bien que le musée renferme plusieurs charmantes statues de l'Amour, aucune ne peut compter parmi les grands chefs-d'œuvre de l'art antique. Plusieurs bas-reliefs nous montrent le Dieu dans son caractère funéraire, avec ou sans Psyché. D'autres nous présentent des Amours à la chasse, montés sur des griffons, traînés par des sangliers, par des gazelles, dirigeant leurs chars dans le crique, etc; car Éros représente tous les désirs qui peuvent naître dans l'âme humaine, l'amour du jeu, l'amour de la chasse; etc.

BACCHUS (*Dionysos*). — Bacchus associait dans un même symbole la boisson ardente d'où naît l'ivresse et l'idée mystique de la mort et de la résurrection. Dans l'origine, les artistes le représentaient avec une grande barbe, une coiffure de femme, et une longue robe orientale. Le *Bacchus indien* en est un exemple. On y substitua ensuite le type d'un adolescent aux formes féminines, dont l'expression nonchalante indique un demi-sommeil, une rêverie langoureuse. Sa chevelure est ornée de pampres et de lierre, et le raisin est dans ses attributs. Bacchus est fréquemment représenté sur une panthère, ou sur un char traîné par des tigres. A Athènes le culte de Bacchus fut de bonne heure confondu avec celui des deux déesses de l'agriculture, Cérès et Proserpine. Il ne faut pas confondre ces fêtes religieuses avec les bacchanales de la légende, où des femmes avec des serpents couraient à demi nues en poussant des cris horribles et en donnant les signes de la démence bachique.

Les fêtes de Bacchus étaient, comme celles de Cérès, destinées à remercier les dieux des bienfaits de la terre. Les rites observés pendant la procession se rapportaient à la légende du Dieu. Une nombreuse troupe d'enfants, couronnés de lierre et tenant en main des pampres, couraient et dansaient devant l'image du Dieu, placée sous un berceau de pampres et entourée de masques tragiques ou comiques. Tout autour, on portait des vases, des thyrses, des guirlandes, des tambours, des bandelettes; et, derrière le char, venaient les auteurs, les poëtes, les chanteurs, les musiciens de tout genre, les danseurs, tous ceux qui, dans l'exercice de leur art, ont besoin de l'inspiration, dont le vin était considéré comme la source féconde. Quand la procession était finie, on commençait les représentations théâtrales et les combats littéraires en l'honneur de Bacchus, dont la fête avait toujours lieu en automne.

SATYRES. — Le culte de Bacchus a fourni à l'art des types associant dans une certaine mesure la forme animale avec la forme humaine; c'est la troupe dansante des Ægipans et des Satyres. Le dieu Pan était dans les temps primitifs la principale divinité des pasteurs de l'Arcadie. Plus tard il fut enrôlé dans le cortége de Bacchus : ce gardien des troupeaux a lui-même des pieds de chèvre. La flûte aux sept tuyaux, qui figurent les sept notes de l'harmonie universelle est le principal attribut de Pan. Dès que Pan fut considéré comme suivant de Bacchus, on en admit plusieurs, et les Pans ou les Ægipans se mêlèrent dans les bas-reliefs avec les Satyres et les Ménades). Il y a toutefois des différences notables entre un Pan et un Satyre. Le Satyre est d'un ordre plus élevé, parce qu'il participe plus de la nature de l'homme et moins de la nature de l'animal. L'animalité est marquée dans les Satyres par les oreilles pointues, mais ils ont souvent des formes charmantes, quoique toujours dépourvues de noblesse (fig. 44). Les jeunes Satyres avec leur petit nez camard, leurs rudiments de cornes, et les loupes qu'ils ont souvent sous le menton comme des che-

veaux, ont toujours une expression de gaieté très-caractérisée. Ils se moquent continuellement des Ægipans, à qui ils se sentent supérieurs, et leur font mille malices. Dans le langage usuel ont confond souvent les Ægipans, les Satyres et les Faunes : ces derniers sont des divinités latines.

Toute cette troupe bondissante qui accompagne partout Bacchus, est adonnée à l'ivrognerie et passionnée pour la musique. Les Satyres dansent en jouant des cymbales (fig. 47), courent après les nymphes, se reposent en faisant entendre avec leur flûte des accords joyeux. La création de ces types appartient à la sculpture : ce sont de purs caprices : rien de philosophique n'a donné naissance à leur légende, et ils n'ont d'autre mission que d'égayer le jeune Dieu, toujours à demi endormi dans les vapeurs du vin. En général, le cortége bachique représente dans l'art l'élément comique. L'art est même descendu jusqu'à la caricature dans le type du vieux Silène, qu'on représente ivre et chancelant. Silène s'appuie sur son âne, mais cela ne suffirait pas : il est en outre guidé, soutenu et maintenu droit par des Satyres enfants qui se donnent pour le servir un mal incroyable. Silène est l'outre personnifiée. Tout le cortége de Bacchus se prête merveilleusement au développement d'une composition pleine de grâce et d'entrain.

Le plus fameux Satyre dans la statuaire antique était celui de Praxitèle. Pausanias raconte que : « Phryné, l'ayant prié de lui donner le plus bel ouvrage qui fût sorti de ses mains, à la vérité il ne le refusa pas, mais comme il ne voulait pas lui dire quel était celui de ses ouvrages qu'il estimait le plus, elle vint à bout de le connaître par une ruse dont elle s'avisa. Un jour que Praxitèle était chez elle, un domestique à qui elle avait donné le mot, accourant de toute sa force, vint dire à Praxitèle que le feu était à sa maison, qu'une bonne partie de ses ouvrages était déjà brûlée, et qu'il n'en restait que fort peu qui ne fussent pas endommagés. Praxitèle, sortant aussitôt, s'écria : je suis perdu si mon Satyre et mon Cupidon sont brûlés. Alors Phryné le rassure, lui dit qu'aucun malheur n'était arrivé; qu'elle avait seulement voulu savoir quel était celui de ses ouvrages dont il faisait le plus de cas. »

Parmi les femmes qui accompagnent Bacchus on trouve Ariadne (fig. 28) et les Ménades (fig. 46). La tête rejetée en arrière, les vêtements dénoués et flottants, les Ménades avec leurs thyrses, leurs épées, leurs serpents, sont chargées d'exprimer l'ivresse bachique, le délire enthousiaste et frénétique.

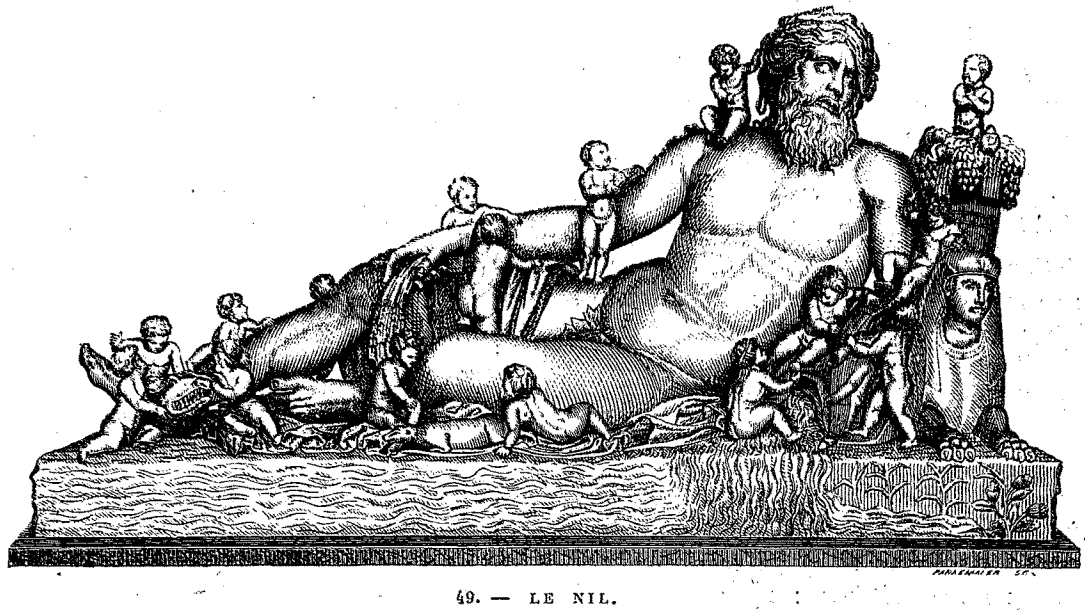
CENTAURES (fig. 48). — Les montagnards Thessaliens de l'époque pélasgique étaient déjà d'excellents cavaliers dans un temps où l'usage de monter à cheval était encore inconnu au reste de la Grèce. Ils furent regardés par leurs voisins épouvantés comme des monstres bizarres, et comme ils étaient adonnés au vin, les légendes mythologiques les rangèrent assez vite dans le cycle de Bacchus. Dans les temps primitifs, on les représentait comme des hommes, au dos desquels s'adapte la croupe d'un cheval. Mais la grande époque a substitué à ce type grossier, celui d'un cheval dont le corps et la tête sont remplacés par le haut du corps d'un homme. Les Centaures ont les oreilles pointues comme les Satyres, mais ce caractère n'est pas partagé par les Centauresses, dont le haut du corps est souvent d'une beauté ravissante.

Visite au Louvre. — Bacchus et son cortége sont représentés admirablement au musée du Louvre. Nous le voyons d'abord figurer sous son aspect primitif avec la grande barbe de Bacchus indien, sur des bustes remarquables et sur plusieurs bas-reliefs. Ensuite nous le retrouvons adolescent et couronné de lierre suivant le type de la grande époque. Le *Bacchus de Richelieu*, ainsi nommé parce qu'il a orné longtemps le jardin de l'hôtel de Richelieu, est une des représentations les plus célèbres du Dieu, mais le musée du Louvre renferme encore plusieurs autres statues de Bacchus adolescent, que leur beauté fait considérer comme des ouvrages de la grande époque. Sur plusieurs bas-reliefs, on le voit qui joue avec sa panthère, qui combat des Indiens, ou qui revient triomphant des Indes, escorté des Satyres et des Ménades.

Le *Vase Borghèse*, qu'on a si souvent reproduit pour orner les grands parcs, nous montre le dieu appuyé sur une bacchante qui joue de la lyre, pendant que de jeunes Satyres exécutent des danses et jouent de la flûte : le vieux Silène chancelant est retenu par un jeune Satyre qui le prend au milieu du corps, tandis qu'une Ménade joue du tambourin; le bord du vase est garni d'un cep de vigne. Ce magnifique vase, une des perles du musée et une des plus gracieuses créations de l'art antique, peut être considéré comme un type des compositions bachiques.

Nous avons aussi plusieurs représentations d'Ariadne, tantôt avec Bacchus, tantôt seule et endormie. Les figures d'Ariadne se mettaient fréquemment sur les tombeaux, comme tout ce qui se rapporte au cycle bachique. Nous

avons de la peine à comprendre, avec nos idées modernes, comment les anciens pouvaient appliquer les scènes joyeuses des bacchanales sur des monuments funéraires. Mais pour les Grecs, c'était un symbole d'immortalité; on revient au bon sens après le délire de l'ivresse: il était donc naturel qu'on assimilât l'idée de la mort à celles du sommeil et de l'ivresse.



49. — LE NIL.
(Musée du Vatican, à Rome.)

Aucun musée n'est plus riche que le Louvre en représentations de Satyres. Le Satyre adolescent qui joue de la flûte est une statue grecque de la bonne époque, et passe pour une imitation du Satyre de Praxitèle. Nous avons aussi plusieurs Satyres dansant ou jouant des cymbales, et un charmant bas-relief où on voit un Satyre accompagné d'une panthère.

Mais de toutes nos représentations de Satyres, aucune n'est aussi fameuse que la statue connue sous le nom de *Faune à l'Enfant*. Elle représente un Silène, non pas dans l'ivresse cette fois, mais considéré comme père nourricier de Bacchus, qu'il tient dans ses bras.

Enfin la statue de Pan, qui est au Louvre, est très-remarquable par le caractère d'animalité fortement prononcé dans des traits qui sont pourtant humains. Il y a dans cette création fantastique, moitié homme moitié chèvre, une telle harmonie, qu'on a l'idée d'un type mixte bien plutôt que d'un monstre.



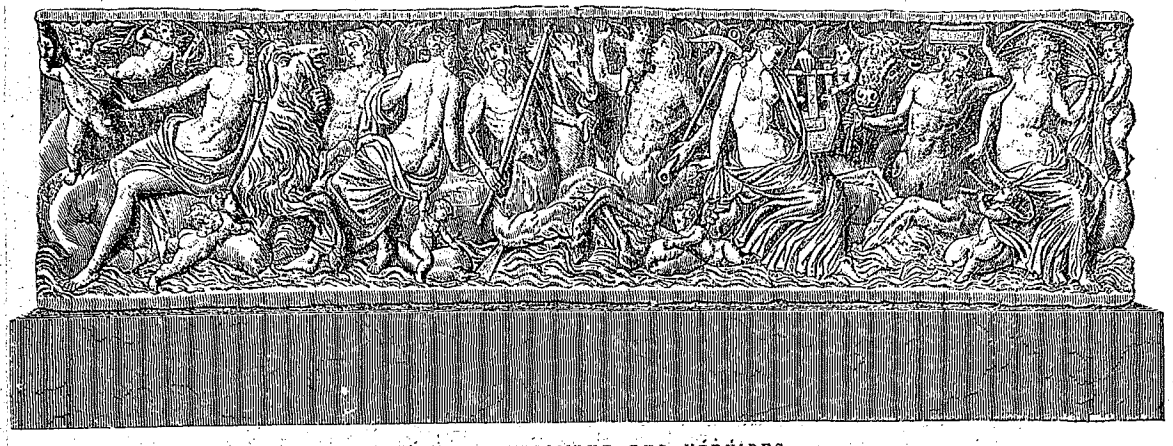
50. — LE FLEUVE OCÉAN.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

Le *Centaure Borghèse*, les mains liées derrière le dos, porte sur sa croupe un petit amour bachique, dont il semble implorer la pitié. L'amour a les bras étendus comme s'il maniait un fléau. La tête du Centaure rappelle celle de Laocoon.

Un sarcophage du Louvre représente une famille de Centaures. La Centauresse embrasse le petit Centaure qui demande le sein, tandis que le père Centaure fait jouer des petits enfants. Un tableau de Zeuxis représentant une scène analogue, a été célèbre dans l'antiquité.

FLEUVES ET NYMPHES. — On a remarqué avec raison que les Égyptiens, pour qui l'art n'était qu'une sorte d'écriture symbolique, mettaient sur des corps humains des têtes d'animaux, tandis qu'en Grèce, la tête, qui est le siége de l'intelligence, était toujours celle d'un homme. Les vieilles légendes grecques fournissent à l'art des types analogues à ceux des Égyptiens, le Minotaure, par exemple, mais on ne les voit représentés que dans la période la plus ancienne. L'art de la grande époque, avec un sentiment exquis de la beauté,

abandonna ces types barbares. La hideuse Gorgone des premiers temps, avec sa figure grimaçante, telle qu'on la voit sur des monnaies et dans des bas-reliefs archaïques, fut remplacée par une tête idéale, d'une beauté douloureuse et sinistre, avec des ailes au front et des



51. — LE TRIOMPHE DES NÉRÉIDES.
Bas-relief (musée du Capitole, à Rome).

serpents dans les cheveux (fig. 39). Les Sirènes (fig. 57), représentées à l'origine par des oiseaux à tête de femme, finirent par n'avoir plus que des formes de femme; c'est ainsi qu'elles sont figurées dans un petit bas-relief du Louvre.

C'est à tort que les modernes ont l'habitude d'appeler Sirènes les figures de femmes termi-



52. — TERPSICHORE.



53. — LA MUSE URANIE.

(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

nées en queue de poisson. Ce type est celui des Tritonides ou filles de Triton, qui figurent souvent sur les sarcophages avec d'autres divinités marines, à cause de la comparaison de la mort avec un grand voyage qui a pour terme l'Ile des Heureux, au delà du fleuve Océan. Dans un bas-relief du Louvre on voit les Néréides, protectrices des longues naviga-

tions, conduisant dans la région inconnue les âmes figurées par des enfants ailés. Elles sont accompagnées de Tritons et de Tritonides, et portées sur des dauphins, sur des Centaures marins, ou sur des chevaux marins (fig. 51).

A côté des Néréides ou filles de la mer, qui personnifient les vagues, on peut placer les Nymphes, personnifications des sources vives et des fontaines, représentées sous forme de jeunes filles gracieuses, légères et à demi nues. Quant aux fleuves, selon l'importance ou la dignité de leurs eaux, ils reçoivent les traits de la jeunesse ou ceux de l'âge mûr. Une des plus belles statues du Parthénon, celle du jeune homme couché qui occupait l'angle du fronton oriental, est regardée comme la représentation de l'Ilissus, petit fleuve qui arrose Athènes. Il y a deux autres statues de fleuve très-célèbres, celle du Tibre, au musée du Louvre, et celle du Nil (fig. 49), dont l'original est au Vatican, mais dont on voit une très-belle copie au jardin des Tuileries, près du grand bassin. Le Nil et le Tibre sont représentés tous les deux comme des vieillards à longue barbe, accoudés sur une urne d'où s'échappent leurs eaux.

MUSES (fig. 52, 53, 55). — Les Muses se rattachaient originairement aux Nymphes : c'étaient les sources chantantes, les fontaines inspiratrices qui, dans les grottes secrètes de l'Hélicon et du Pinde, enseignent aux hommes les divines cadences. Mais elles perdirent de bonne heure tout caractère physique pour personnifier les formes primitives de l'art, la poésie, la musique et la danse. Leur nombre, qui était d'abord de trois ou de sept, fut fixé à neuf, d'après la tradition épique. Ce sont des jeunes filles, vêtues de robes longues, portant quelquefois des plumes sur la tête (fig. 53) en souvenir de leurs victoires sur les Sirènes, qui sont, comme nous l'avons dit, des femmes-oiseaux. Cette lutte des Muses et des Sirènes est une allégorie morale opposant à un art énervant qui amollit l'âme, un art pur, grave, religieux, qui l'élève vers le monde supérieur. La représentation assez fréquente des Muses sur les sarcophages annonce une conception très-élevée de la vie future. Il y a au Louvre un sarcophage où les Muses sont représentées en groupe, et se distinguent par des attributs caractéristiques. Le même musée possède aussi les statues isolées de plusieurs Muses.

LES GRACES (*ou* CHARITÉS). — Le nom de *Grâces* doit s'entendre ici dans le sens d'une grâce accordée : c'est ainsi que l'antiquité avait compris ce type ; mais le mot grâce signifie à la fois bienfait et élégance, et les modernes ont négligé le premier sens pour ne s'attacher qu'au second. Les Spartiates sacrifiaient aux *Grâces* avant d'en venir aux mains, pour montrer qu'on doit tenter tous les moyens de douceur avant de combattre. Le symbole de ces trois sœurs inséparables exprimait l'idée de bienfait, et leur rôle était de présider à la reconnaissance. Dans l'origine elles étaient toujours vêtues : c'est ainsi que Socrate, qui avait été sculpteur avant d'être philosophe, les avait représentées. Plus tard l'usage prévalut de les représenter nues et se tenant embrassées. C'est d'après le groupe antique conservé à la cathédrale de Sienne que Raphaël a fait ce petit tableau que la gravure a rendu si populaire.

Les auteurs anciens, notamment Cornutus, expliquent cette nudité par des raisons symboliques qui ne sont pas très-claires. On ne peut considérer les Grâces comme des divinités marines, quoiqu'elles soient quelquefois associées à Vénus, à cause des bienfaits que la nature répand sur les hommes. On les a aussi associées à Esculape, dieu de la médecine, comme personnification des actions de grâces d'un malade rendu à la santé (fig. 54).

Visite au Louvre. — Les trois Grâces sont représentées vêtues sur l'autel Borghèse, au-dessous des douze dieux. Il y en a aussi un petit groupe en marbre, mais qui ne saurait compter comme un ouvrage de premier ordre.

PÉRIODE HÉROÏQUE.

ARCHITECTURE. — Les plus anciennes constructions de la Grèce ont été nommées cyclopéennes, parce que les Grecs des temps civilisés les attribuaient aux Cyclopes. On pense qu'elles sont l'ouvrage des peuplades pélasgiques qui ont précédé les Hellènes sur le sol de la Grèce. Ces constructions se composent d'énormes blocs de pierre, de forme polygonale irrégulière, posés les uns sur les autres. On en trouve en Grèce, en Italie et dans quelques parties de l'Asie Mineure.

APPAREIL. — L'appareil est l'art de donner aux pierres la taille et l'arrangement qui conviennent à chaque partie d'un édifice.

Il est donc naturel que cette partie importante de l'architecture présente des différences notables aux différentes époques de l'art. Les murs les plus anciens, par exemple ceux de Tirynthe, se composaient de quartiers de rochers posés les uns sur les autres ; des pierres

plus petites remplissaient les interstices que les grands blocs avaient laissés entre eux. On vit ensuite des pierres polygonales assemblées avec un grand soin, et parfaitement reliées entre elles quoique sans ciment; mais elles étaient toujours de forme et de grandeur irrégulières, quoique taillées avec une certaine précision. Les Pélasges ne connaissaient pas l'équerre; Aristote nous apprend qu'ils se servaient d'une règle de plomb, qui se pliait à la configuration générale de chaque grand bloc, pour en tracer l'épure et le tailler. Les murs de Mantinée fournissent un exemple de cette seconde période, où les pierres sont taillées au lieu d'être brutes.

Les murailles de Mycènes, de Platée et de Chéronée nous montrent la forme la plus perfectionnée de l'appareil cyclopéen. Les pierres commencent à prendre la forme quadrangulaire et à se ranger par assises horizontales.

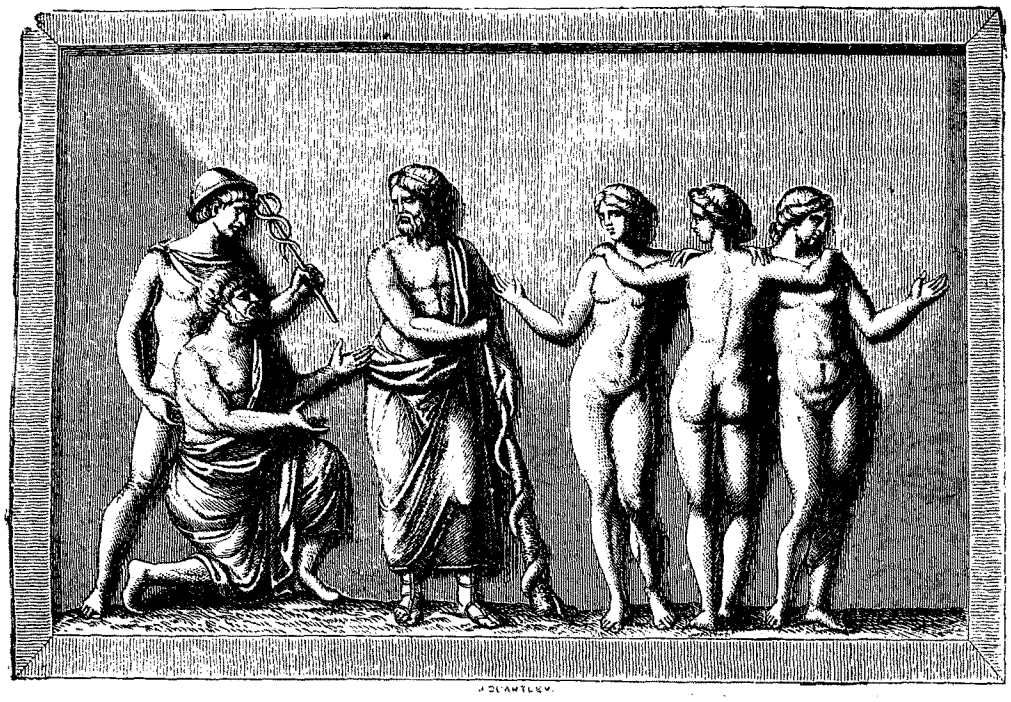
ACROPOLES. — Les anciens Pélasges, réunis en société, cherchèrent à bâtir des villes, et, dans le choix d'un emplacement, ils furent surtout guidés par le besoin de se défendre contre les attaques des peuplades non civilisées qui vivaient de rapines et de brigandages. Ils s'établirent généralement sur le sommet des montagnes ou sur des rochers d'un accès difficile. Ils se défendaient par une enceinte construite dans le système cyclopéen, et qui suivait presque toujours la configuration du terrain. Les plus anciens murs, comme ceux de Tirynthe, de Mycènes et d'Argos, ne présentent pas de tours, mais on en retrouve des traces dans ceux d'une époque postérieure. Sur le point culminant de la forteresse il devait y avoir un temple à la divinité protectrice de la cité. Dans l'intérieur de la cité, il y avait des puits et des citernes. Une place pour les assemblées de citoyens était toujours réservée au milieu de la ville, et les habitations privées étaient groupées alentour sans ordre.

PORTES. — Les portes qui donnaient accès à ces antiques cités présentent des caractères assez variés. Il y en a qui ont la forme pyramidale, d'autres se terminent en ogive. La porte de Mycènes est surmontée d'une niche au milieu de laquelle se trouve une colonne accompagnée de chaque côté d'une figure de lion : ce bas-relief est considéré comme l'une des plus anciennes sculptures grecques (fig. 59).

PALAIS. — Nous ne connaissons que par les descriptions d'Homère les habitations des anciens héros. Elles devaient avoir l'apparence de forteresses. Les côtés de la porte étaient toujours accompagnés de bancs de pierre : c'est là que les prétendants de Pénélope tenaient leurs conseils. Dans le palais d'Ulysse nous voyons qu'un autel domestique occupait le centre de la cour. La maison, dont la pièce principale était une grande salle dans laquelle étaient des siéges recouverts de tapis, comprenait aussi un vestibule où dormaient les étrangers, et des pièces destinées aux hommes. L'appartement des femmes était toujours à un étage supérieur, car nous voyons Hélène ou Pénélope qui descendent de leurs appartements ou y montent avec leurs suivantes. Les portes étaient à deux battants. Dans le jardin d'Alcinoüs on voyait deux fontaines jaillissantes et des canaux qui conduisaient l'eau devant le palais et la déversaient dans un large bassin. Il ne paraît pas que du temps d'Homère l'architecture ait été soumise à des principes bien déterminés, et ses descriptions n'annoncent point l'usage des ordres.

TRÉSORS. — Les trésors sont ce que nous connaissons de plus caractéristique sur les demeures princières des temps héroïques. On appelle ainsi des constructions circulaires dans lesquelles on enfermait pour les conserver les armes, les meubles et tous les objets qui constituaient la richesse de ces époques barbares. Ces édifices sont probablement des tombeaux, et c'est peut-être à cause de la vénération que les anciens Grecs avaient pour les sépultures qu'on y renfermait les objets qu'on voulait soustraire à la cupidité des voleurs. Le trésor de Mycènes est l'exemple le mieux conservé de ce genre d'édifices qui offraient tous entre eux une grande analogie. Il paraît avoir été revêtu à l'intérieur de plaques de bronze dont les clous sont, dit-on, encore visibles. Il était décoré avec des tablettes de marbre rouge, vert, blanc, dont les ornements avaient la forme de spirales ou de zigzags. La porte était de forme pyramidale.

TEMPLES. — Les plus anciens temples consistaient souvent en une pierre brute servant d'autel. D'autres fois c'étaient des arbres creux dans lesquels on plaçait des simulacres. On fit ensuite des niches en bois ou en pierre destinées à abriter le Dieu. Le temple de Delphes n'était dans le principe qu'une cabane faite avec des branches de lauriers. Des améliorations furent apportées successivement dans la construction des édifices religieux, mais l'apparence ne cessa jamais d'être conforme à la destination, et la décoration fut toujours ap-



54. — ACTIONS DE GRACES A ESCULAPE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

propriée à la construction et ne servit pas à la masquer, comme cela a eu lieu à d'autres époques.

SCULPTURE. — On a longtemps soutenu que la Grèce avait tout emprunté à l'Égypte, la statuaire comme le reste. Aujourd'hui les archéologues paraissent croire plutôt à une influence phénicienne. Que la Grèce ait eu très-anciennement des rapports avec l'Égypte ou avec la Phénicie, beaucoup plus civilisées qu'elle, cela n'est pas douteux. Le commerce a pu amener en Grèce des produits d'une industrie plus avancée et l'art ornemental a pu faire des emprunts à l'Orient. Si l'on trouve un certain rapport entre une statuette assez grossière fabriquée en Phénicie, et une autre encore plus grossière fabriquée en Grèce, on peut en tirer des conclusions intéressantes pour l'archéologie, mais qui ont peu d'importance pour l'histoire de l'art, puisque l'art grec ne commence en réalité que le jour où les ouvrages faits en Grèce ont montré une tendance vers le style que nous appelons grec, style qui n'a aucun rapport avec celui des autres nations.



55. — LA MUSE MELPOMÈNE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

Dans les sciences, une invention ou une découverte peuvent avoir une importance capitale, mais les arts ne procèdent que par perfectionnements successifs. Les premières peuplades qui se fixèrent en Grèce, voulant placer le territoire qu'elles cultivaient sous la protection d'une divinité, lui consacrèrent un point de ce territoire, un bois, une grotte, un rocher, et y placèrent une pierre ou un simulacre quelconque, comme signe permanent de sa présence. Un poteau placé sur une route ou sur la limite d'un champ était le signe le plus simple, et tout naturellement il était consacré à Hermès (Mercure), le dieu des échanges, des transitions et des limites. Mais les autres dieux se reconnaissaient à leurs attributs; ainsi une lance ou un bouclier indiquait une divinité guer-

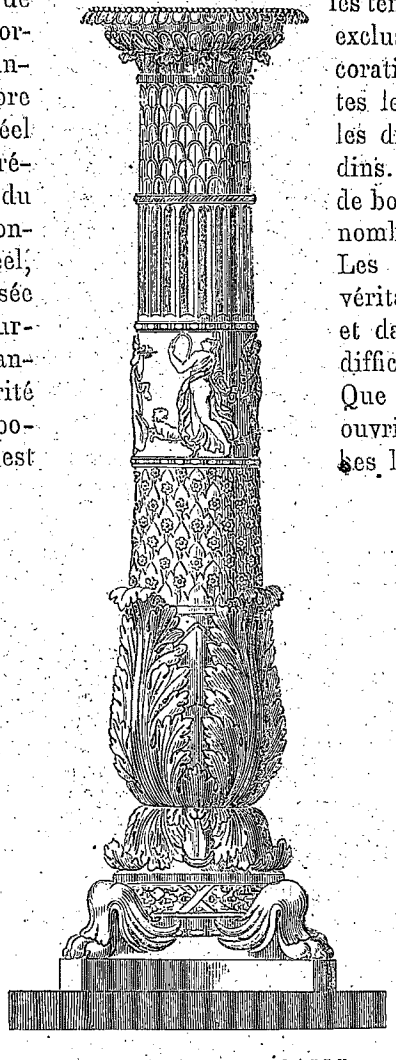
rière, une étoffe en manière de robe indiquait une déesse. Ces simulacres grossiers se retrouvent chez tous les peuples sauvages, mais ce qui est particulier aux Grecs, c'est d'être arrivés par une série de transformations à en faire de véritables statues.

Dans la poésie épique, l'imagination des Grecs de l'époque primitive est tellement préoccupée du merveilleux et du surnaturel, que la forme revêt difficilement un caractère assez positif pour se prêter à la sculpture. Les représentations dures et crues de figures d'épouvante, comme la Gorgone (fig. 39), pouvaient seules intéresser un peuple trop jeune encore pour prendre l'imitation du réel comme point de départ des représentations plastiques. L'image du Dieu, au surplus, n'était jamais considérée comme son portrait réel, elle était symbolique et caractérisée par des attributs dont elle était surchargée. La figure humaine franchement représentée dans sa vérité naïve est une chose rare aux époques primitives de la Grèce. Il est difficile de voir de véritables statues dans les servantes en or qui soutiennent Vulcain, d'après Homère, puisque « elles sont semblables à des adolescents animés; la force, la pensée, la voix leur ont été données; les dieux immortels leur ont enseigné leur devoir. » Mais le goût des figures d'animaux, réels ou imaginaires, employés comme ornementation, se montre de très-bonne heure dans les différents genres d'ouvrages d'art.

La sculpture en bois, qui dans les temps primitifs avait été presque exclusivement employée pour la décoration des temples, le fut à toutes les époques, pour représenter les divinités des champs et des jardins. On se servait pour cet usage de bois indigène; il y a eu aussi bon nombre de statues en bois de cèdre. Les premières statues étaient de véritables poupées qu'on habillait, et dans cet art grossier il est bien difficile de trouver un inventeur. Que le premier sculpteur qui a su ouvrir les yeux, séparer les jambes l'une de l'autre, se soit nommé



56. — SIÉGE A PANTHÈRE.



58. — GRAND CANDÉLABRE. (Musée Pie Clémentin, à Rome.)



57. — SIÉGE A SIRÈNE.

Dédale, c'est possible; mais comme le nom de *Dédale* veut dire *industrieux*, ce nom peut très-bien n'avoir été qu'une épithète. Au moyen âge on attribuait à saint Luc toutes les peintures dont on ne connaissait pas l'origine; dans l'antiquité, c'était à Dédale : il n'y a rien là que de très-naturel.

« Les Platéens, dit Pausanias, célèbrent une certaine fête qu'ils appellent les Dédalies, parce qu'anciennement toutes les statues de bois étaient appelées des Dédales. Je crois même ce nom plus ancien que Dédale l'Athénien, fils de Palamon, et je suis persuadé que Dédale fut surnommé ainsi à cause des statues qu'il faisait, mais que ce n'était pas son vrai nom. » Dans cette fête, dont parle Pausanias, on portait en procession quarante statues appelées dédales, depuis l'Asope jusqu'au haut du Cithéron, du côté de Thèbes.

Il y avait là un autel couvert de sarments,

sur lequel chaque ville de Béotie offrait un sacrifice.

Les statues primitives étaient peintes avec des couleurs crues dont la teinte avait une signification particulière. Ainsi Bacchus et sa suite étaient peints en rouge ainsi que Pan et Mercure, tandis que Minerve était blanche, et qu'Apollon avait souvent le visage doré. Ces statues étaient toujours habillées : il y avait à Athènes une fête pour le blanchissage des vêtements de Minerve. Les sculpteurs en bois exerçaient leur art en famille, et se transmettaient de père en fils les pratiques du métier. Les sculpteurs crétois ou athéniens de l'époque primitive sont très-souvent appelés dédalides et ils prétendaient tous appartenir à la même famille. Cette prétention dura même fort longtemps, et Socrate, qui avait été sculpteur avant d'être philosophe, passait pour un dédalide.

Les potiers fabriquaient aussi des images divines, mais elles servaient surtout pour l'usage domestique, tandis que les figures de bois et d'airain étaient dans les temples. Peu à peu les statues en bois eurent des têtes en métal ou en marbre, mais elles continuèrent à être habillées.

PLASTIQUE. Selon la tradition grecque, Coré, fille de Dibutade, potier de Sicyone, ayant vu sur le mur l'ombre de son fiancé qui allait partir pour un long voyage, en aurait suivi les contours avec un morceau de charbon; le potier aurait ensuite modelé le portrait avec de la terre en suivant le contour tracé par sa fille, et telle serait l'origine de la plastique, qui est l'art de modeler en argile.

FONTE DU BRONZE. — Les sculpteurs Rhœchus et Théodore de Samos passent pour être les premiers qui aient su travailler le bronze et en tirer parti pour l'art. On attribuait à Théodore de Samos le fameux anneau que Polycrate jeta à la mer, et qui lui fut rapporté; il est aussi l'auteur du cratère en or qui se voyait dans le palais des rois de Perse. Glaucus de Chios, qui fut vraisemblablement élève du précédent, passait pour très-habile dans la soudure, c'est-à-dire, l'union chimique des métaux.

PEINTURE. — Longtemps la peinture ne fut qu'un coloriage de statues et de bas-reliefs en argile et en bois. Il est probable également que les premiers tableaux qui méritent tant soit peu ce nom, n'étaient pas des ouvrages du pinceau, mais de l'aiguille. On sait que dans les temps les plus reculés les Babyloniens avaient des tapisseries brodées; il en était de même parmi les Grecs. Homère parle de la tapisserie de Pénélope et de celle où Hélène avait représenté ses propres aventures. La tapisserie doit avoir une origine fort ancienne; mais ce n'est qu'assez tard que la peinture est devenue un art indépendant, et rien ne prouve que, dans les âges héroïques, elle fût autre chose qu'un accompagnement obligé de la sculpture ou de la fabrication des tissus.

VASES. — La fabrication des vases en Grèce existait déjà au temps d'Homère, puisqu'il compare la vélocité des jeunes filles formant une ronde, à la rapidité des mouvements que le potier imprime à la roue de son tour. La peinture sur vase paraît avoir été pratiquée très-anciennement à Corinthe, la ville des potiers, et c'est de là que cette industrie si importante dans l'antiquité s'est répandue en Italie. Mais il est reconnu aujourd'hui que la plupart des vases réputés étrusques sont de fabrication grecque. Les plus anciens vases qu'on connaisse paraissent remonter à dix ou douze siècles avant l'ère chrétienne. Ils sont d'une terre blanchâtre ou jaunâtre et portent en brun des zones, des damiers et quelquefois des serpents ou des oiseaux tracés au trait. Dans ceux qu'on nomme de *style asiatique*, on voit des animaux naturels ou fantastiques, des oiseaux à tête humaine, des déesses ailées portant des animaux et des plantes ou des fleurs semées sur le fond. Quelquefois des scènes mythologiques sont figurées dans les zones. La plupart des vases primitifs donnent par la grossièreté de leurs figures l'idée des degrés que l'art dut franchir avant d'arriver à la grande période.

MEUBLES. — Dans Homère, quand Ulysse veut se faire reconnaître de Pénélope, il lui fait la description de son lit : « Je l'ai construit moi-même, dit-il, seul, sans aucun secours, et ce travail est un signe que tu ne peux méconnaître. Dans l'intérieur des cours s'élevait un florissant olivier, verdoyant et plein de sève. Son énorme tronc n'était pas moins gros qu'une colonne. J'amassai d'énormes pierres, je bâtis tout autour, jusqu'à ce qu'il y fût enfermé, les murs de la chambre nuptiale : je la couvris d'un toit et je la fermai de portes épaisses solidement adaptées. Alors je fis tomber les rameaux touffus de l'arbre : je tranchai, à partir des racines, la surface du tronc, puis, m'aidant habilement de la hache d'airain et du cordeau, je le polis, j'en fis les pieds du lit et le trouai à l'aide d'une tarière. Sur ce pied je construisis entièrement ma couche,

que j'incrustai d'or, d'argent et d'ivoire et dont je formai le fond avec des courroies prises dans des dépouilles de taureaux, teintes d'une pourpre éclatante. »

Ce récit d'Ulysse nous montre deux choses : d'abord que les meubles à cette époque présentaient un mélange de rusticité grossière et de luxe inouï ; ensuite qu'il n'y avait pas d'ouvriers spéciaux pour les travaux de l'industrie, puisque le roi fabriquait lui-même ses meubles au lieu de les acheter tout faits. C'est d'ailleurs parfaitement d'accord avec tout ce que nous savons des mœurs de l'âge héroïque.

Le travail d'incrustation fut toujours très-goûté des Grecs : seulement à une époque plus avancée les ornements furent remplacés par des compositions très-riches en figures. Le fameux coffre que les Cypsélides avaient consacré à Olympie était en bois de cèdre, d'une dimension considérable et vraisemblablement de forme elliptique. Les figures représentaient des scènes qui avaient trait aux exploits des ancêtres de Cypsélus. Elles étaient disposées par bandes placées les unes au-dessus des autres : une partie était sculptée en relief sur le bois, et une autre consistait en incrustations d'or et d'ivoire.

On employait beaucoup les métaux dans la fabrication des meubles. Les meubles les plus importants étaient à la vérité presque toujours des armes. La description du bouclier d'Achille par Homère ne prouve pas que de son temps on sût faire des compositions à plusieurs figures ; mais on peut soupçonner que l'on connaissait déjà l'art de fixer des ornements métalliques sur un fond, et ces ornements représentaient peut-être de petites figures.

VAISSEAUX. — Tous les peuples qui habitent au bord de la mer ou le long des grands fleuves ont connu la navigation. Des sauvages voient flotter des arbres, ils ont naturellement l'idée d'en creuser un pour en faire une nacelle, ou d'en rassembler plusieurs pour en faire un radeau. Quand Ulysse veut sortir de l'île où Calypso le retenait, il lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajoute un bordage d'osier, et y adapte un mât. D'après les descriptions contenues dans le poëme sur l'expédition des Argonautes, on peut conclure que la navigation dans les temps héroïques était dans un état d'enfance complet. Les vaisseaux qui vinrent assiéger Troie ne valaient pas beaucoup mieux : ils n'avaient pas de pont, et c'est dans le fond du navire que se mettaient les rameurs.

PÉRIODE RÉPUBLICAINE.

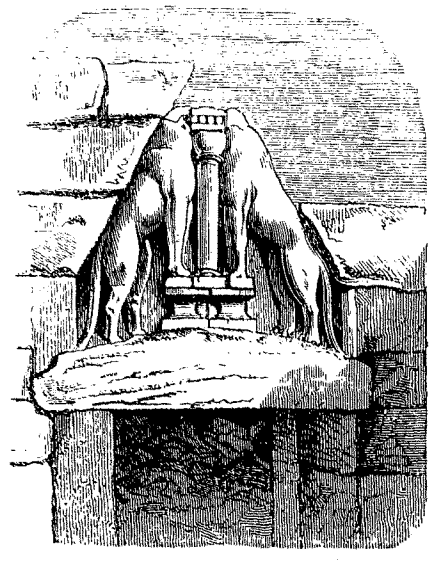
ARCHITECTURE. — L'époque des guerres médiques est celle du grand développement de l'art grec. Les œuvres antérieures au siècle de Périclès ne peuvent, quand on les considère isolément, se comparer à celles de la période suivante ; mais si on les considère dans leur ensemble, on verra que toutes les formes de l'art étaient trouvées, et que si le siècle de Périclès a été supérieur comme résultat, l'invention et l'effort appartiennent surtout au siècle précédent. C'est en effet la vie du gymnase qui a donné surtout aux Grecs le goût et le sentiment de la beauté dans les formes ; c'est la piété des peuples qui a élevé partout des monuments en l'honneur des dieux protecteurs des cités, c'est l'amour de la liberté qui, en faisant naître le régime démocratique, a donné à l'art une mission sérieuse, en a fait l'expression d'une pensée générale, qui, n'étant pas subordonnée aux caprices d'un prince et aux variations de la mode, a résolu le problème d'une liberté illimitée dans la conception individuelle, avec une obéissance religieuse à des principes logiques et invariables.

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES. — Un édifice doit être envisagé dans sa convenance, dans sa construction et dans son aspect. La convenance consiste à approprier un monument à sa destination, dans son ensemble et dans ses parties. Elle s'exprime en architecture par le *plan*, c'est-à-dire par le tracé des lignes que présenterait l'édifice s'il était coupé horizontalement au ras du sol. En effet, si on vous montre un dessin ou un tableau représentant une maison de campagne, il se peut très-bien qu'elle vous plaise, et que pourtant elle soit inhabitable ; mais si on vous en montre le *plan*, son inspection vous suffira pour juger ce qu'il peut y avoir de commode ou d'incommode pour l'usage que vous en voulez faire. La construction comprend tout ce qui a rapport à la solidité, et s'exprime dans le dessin par la *coupe*, dont le rôle est de représenter le bâtiment comme si une des façades avait été sciée verticalement et que l'œil plongeât dedans. La coupe nous montre tout ce qu'il y a de secrets dans la construction, l'ajustement des charpentes, la force des voûtes, l'épaisseur des murailles, etc. Elle est transversale ou longitudinale, selon qu'on suppose l'édifice coupé en large ou en long.

L'aspect extérieur d'un édifice s'exprime dans le dessin par l'*élévation*, qui est géométrale ou

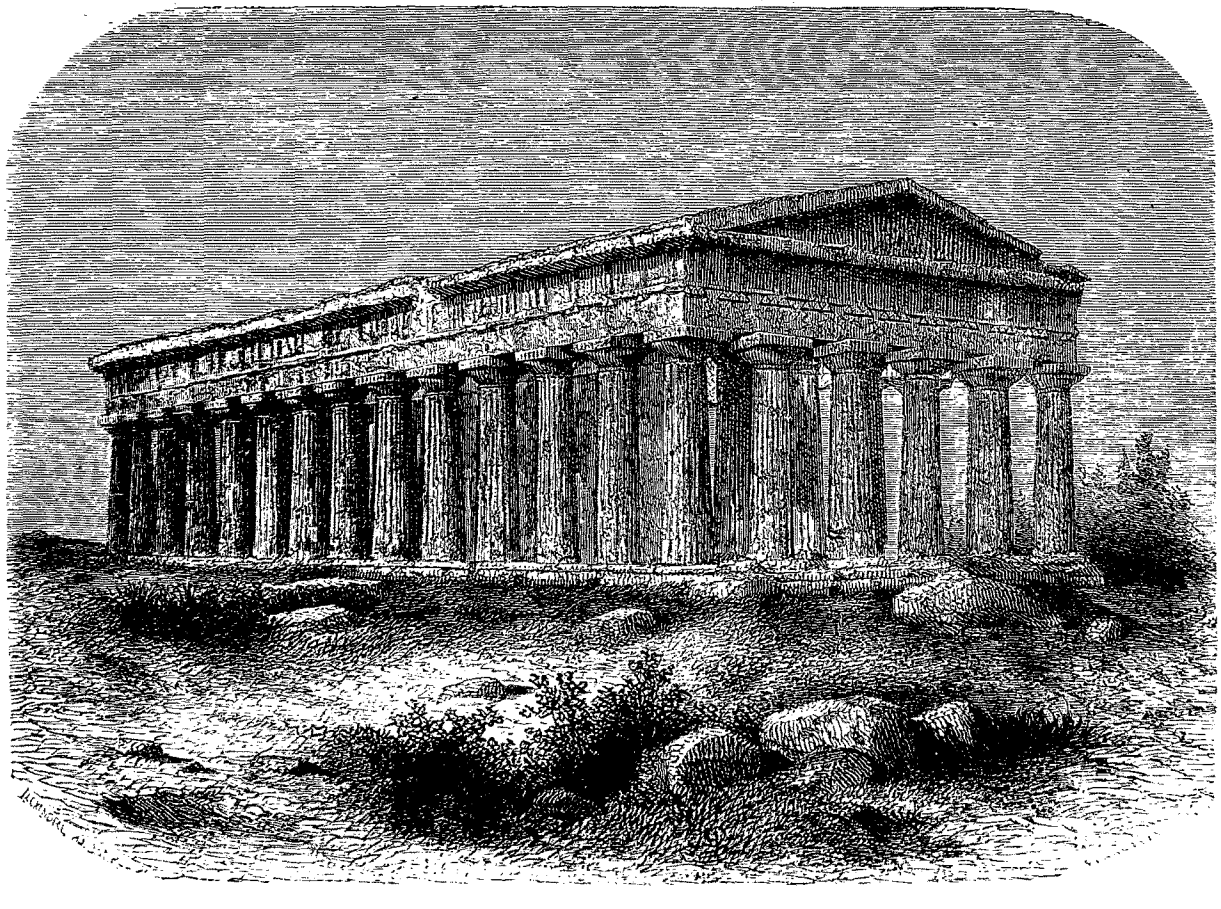
perspective, selon que l'édifice est représenté tel qu'il est, ou tel que notre œil le perçoit.

Dans les arts, c'est l'intelligence et non pas seulement l'œil qui conçoit l'idée de beauté. En effet, vous entrez dans une salle dont la décoration vive et gaie séduit votre œil, et vous fait supposer qu'il s'agit d'une salle de bal; mais vous apprenez que c'est un tribunal : aussitôt l'idée de contre-sens vient gâter dans votre esprit le plaisir que votre œil voulait goûter. Il en serait de même d'une salle à manger dont l'ornementation aurait la gravité qui convient à une église. De même un bâtiment qui ne serait pas solide, ou qui le serait sans le paraître, jetterait du trouble dans notre esprit, en lui présentant l'idée de danger, et nous empêcherait d'en apprécier le charme décoratif. Pour qu'un monument éveille et maintienne dans notre esprit l'idée de beauté, il faut donc qu'il réunisse les trois conditions de convenance, de solidité et de charme optique.

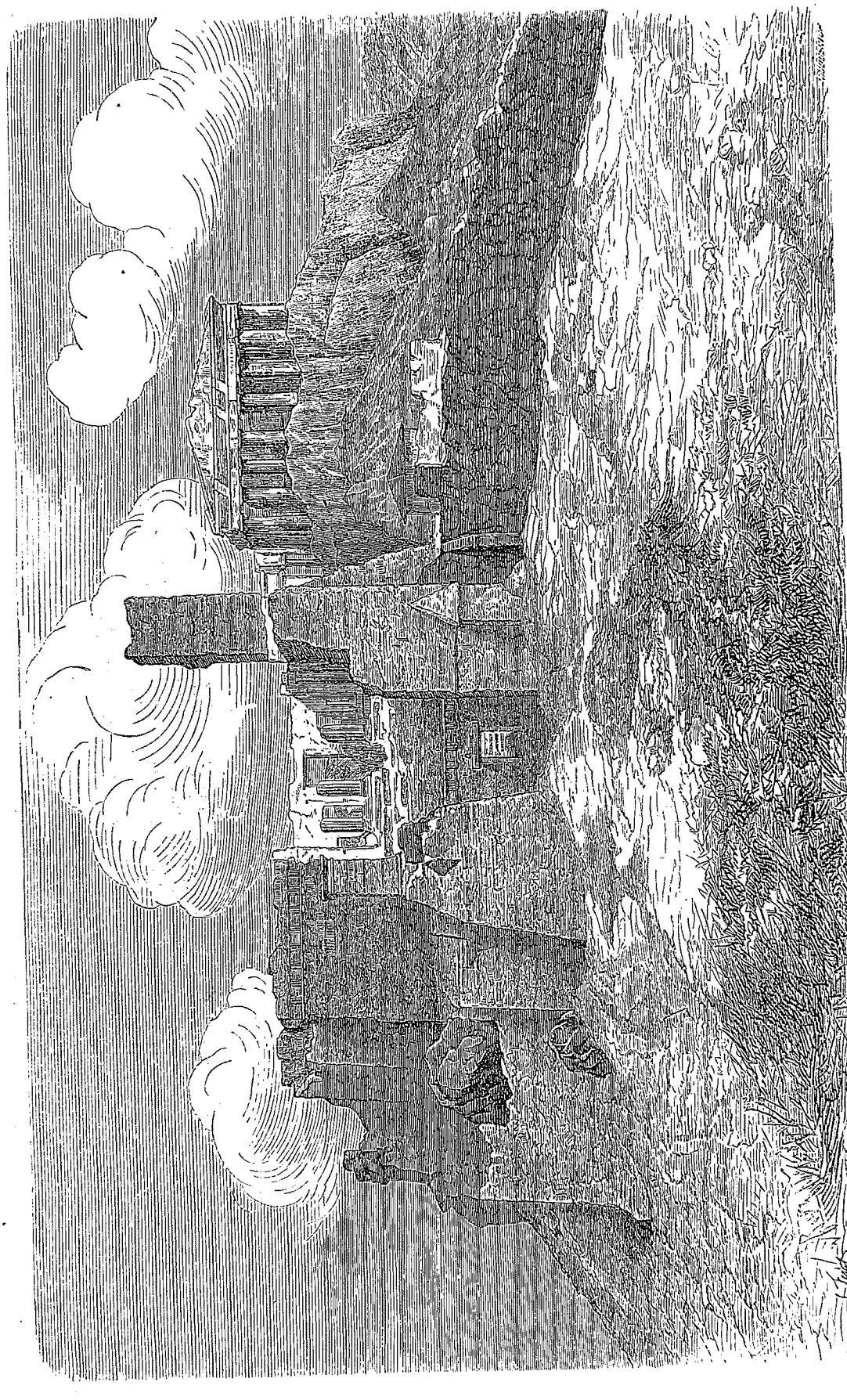


59. — PORTE DE MYCÈNES.

L'expression s'accuse en architecture par la prédominance d'une des trois dimensions de hauteur, largeur et profondeur, sur les deux autres. Un édifice dont les trois dimensions seraient égales, comme celles d'un cube, serait absolument dépourvu d'expression; mais suivant que l'une ou l'autre des dimensions est prépondérante, notre esprit est frappé différemment : en Inde, les temples sont des excavations qui saisissent par leur profondeur; en Égypte, l'immensité des temples se déploie sur la largeur; dans nos églises du moyen âge, l'impression de hauteur domine toutes les autres. Entrez dans une de nos cathédrales, et voyez



60. — TEMPLE DE PÆSTUM.



61. — ACROPOLE D'ATHÈNES.

si tout, dans l'ensemble comme dans les détails, n'est pas combiné pour élever votre esprit vers le ciel.

Mais si le ciel chrétien est infiniment haut, il n'en est pas de même du ciel grec. En Grèce, les dieux habitent sur le mont Olympe, qui est parfaitement mesurable pour un géographe. Comme ils sont nombreux, ils ne sauraient présenter à l'esprit l'idée de l'unité, de l'infini, de l'incommensurable. Aussi l'architecture grecque est en quelque sorte républicaine, elle s'adresse à l'esprit par l'idée d'équilibre et de pondération, d'où résulte la beauté. Ne demandez pas à l'art grec ce qu'il n'a pas; jamais dans un temple vous n'éprouverez ces tressaillements de cœur qui, sous les voûtes de nos églises, saisissent l'incrédule comme le croyant, et sont le triomphe de l'art chrétien. Les temples grecs présentent en général une largeur qui dépasse la hauteur et une profondeur qui dépasse la largeur, mais les proportions sont toujours combinées de façon qu'une dimension, tout en l'emportant sur les autres, ne les annihile pas à son profit. De même que dans la statuaire nous ne verrons jamais la passion altérer la calme sérénité du visage, de même dans l'architecture la pondération est parfaite, et en exprimant la beauté dans le sens absolu du mot, elle éloigne de notre esprit les aspirations sublimes ou étranges, fantasques ou terribles, que nous trouvons parfois dans les monuments des autres pays. Voilà pourquoi l'architecture grecque sera toujours réputée classique.

Les grands temples s'élevaient généralement sur un terrain sacré qui renfermait, outre le principal temple, une fontaine, des grottes, des chapelles, des statues, des autels, des colonnes portant des traités de paix ou de guerre. Les arbres qui poussaient sur le terrain sacré n'étaient jamais taillés ni abattus, et contrastaient par leur désordre naturel avec la régularité de l'architecture. Le temple était un véritable musée, et c'est là qu'on trouvait les grands chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, parmi lesquels se rencontraient de vieilles images hiératiques consacrées par la vénération attachée à leur ancienneté, et des offrandes de toutes sortes, provenant de la piété des populations.

APPAREIL. — Les matériaux employés pour les édifices sont des calcaires durs et des marbres magnifiques, dont la Grèce et les îles qui en dépendent fournissent de riches carrières. Les pierres dans chaque assise présentent la même élévation, et sont d'une forme quadrangulaire à arêtes vives. On trouve dans la disposition des pierres des combinaisons différentes; mais, en général, dans les belles constructions grecques, les joints verticaux retombent sur le milieu de la pierre correspondante dans l'assise inférieure et l'assise supérieure.

COLONNE, PLATE-BANDE. — On distingue dans une construction les supports et les parties supportées : un mur est un support continu, un pilier est un support isolé. Le *pilier* est un massif vertical, à plans carrés. Quand, au lieu d'être isolé, il est engagé dans la muraille, on le nomme *pilastre;* s'il est isolé et arrondi, c'est une *colonne* (fig. 63, 64). Le tronc d'arbre est l'image et le type de la colonne : il est plus large au niveau du sol, et va en diminuant à mesure qu'il s'élève; la colonne fait de même, et sa forme conique est d'autant plus accentuée qu'elle se rapporte à une époque plus ancienne. Mais si la colonne est plus large à sa base pour porter son propre poids, elle s'élargit à son sommet pour porter la charge qu'on lui impose; de là le *chapiteau*, qui est l'évasement de la colonne dans sa partie supérieure. Ainsi une colonne se compose de deux parties qui sont : le *fût* ou le *tronc*, et le *chapiteau*. A ces deux parties essentielles, les architectes grecs en ont souvent ajouté une troisième, qui est la *base*, sorte de plateau plus large sur lequel porte le fût; mais celle ci, ne dérivant pas des nécessités de la construction, manque sur une foule de monuments. Dans les temples de l'ordre dorique, par exemple, la colonne sans base paraît plantée sur le sol (fig. 60), et c'est ce qui lui donne un air de force et de solidité; tandis que les architectes qui ont voulu exprimer l'idée de richesse et d'élégance, ont posé la colonne sur une base. Des colonnes de la même hauteur peuvent paraître très-massives ou très-élancées suivant qu'elles ont une largeur différente.

Pour couvrir l'espace qui sépare une colonne d'une autre, il fallait, ou des pierres horizontales assez grandes pour aller d'un point d'appui à un autre, ou des poutres. On appelle architecture *en plate-bande*, celle qui procède de cette façon. C'est celle dont se sont servis les Grecs, car ils n'ont pas employé l'arcade comme les Romains, et quand on trouve en Grèce un monument à arcades, on peut en conclure qu'il a été bâti du temps des Romains. Le système de la plate-bande est également celui qui est usité dans les monuments égyptiens et asiatiques; mais ces derniers se terminaient par une terrasse : la nécessité de

faire écouler les eaux pluviales a porté les Grecs à faire des toits inclinés, d'où résulte le *fronton* triangulaire (fig. 60). A mesure qu'on avance vers le nord, il est nécessaire d'avoir des toits très-inclinés; en Grèce, ils le sont à peine, et le fronton dessine par en haut un angle très-ouvert et qui se développe en largeur. L'*antéfixe* était un ornement placé le long d'un *entablement*, au-dessus de la *corniche*, pour marquer l'extrémité des tuiles (fig. 62). Les antéfixes étaient quelquefois en marbre, mais plus souvent en terre cuite. Elles pouvaient remplir le même office que les gargouilles au moyen âge, et servaient pour l'écoulement des eaux pluviales du toit. Dans ce cas-là elles étaient percées d'un trou. On en voit un grand nombre dans les collections publiques et particulièrement au musée Campana, qui est extrêmement riche en fragments antiques de toute sorte.

TEMPLES. — Les temples rectangulaires reçoivent différentes dénominations suivant la disposition de leurs colonnes. L'usage des colonnes au frontispice des temples ne fut pas, dans les premiers temps, d'une nécessité absolue. Dans les constructions en bois, il y avait un vestibule couvert en avant de la porte; mais lorsque l'*architrave* composée de plusieurs pierres remplaça la plate-bande en bois, il devint indispensable de la soutenir par l'emploi des colonnes d'une *ante* à l'autre, c'est-à-dire de la tête d'un des murs latéraux du temple à la tête de l'autre mur.

1° On appelle temple à *antes* celui qui a des pilastres aux encoignures et une colonne seulement de chaque côté de la porte. Le temple que Stuart appelle *temple sur l'Ilyssus*, à Athènes, et le temple de la Fortune à Rome, mentionné par Vitruve, sont des temples à *antes*.

2° On appelle temple *prostyle* celui qui, outre les deux colonnes de la porte, en a deux autres aux encoignures, en remplacement des deux pilastres du temple à *antes*.

3° Le temple *amphiprostyle* (ou double prostyle) a quatre colonnes à la façade comme le précédent, et de plus il a également quatre colonnes à la face opposée.

4° Un temple est appelé *périptère* quand les colonnes entourent entièrement l'édifice. Le Parthénon et les plus fameux temples de l'antiquité grecque appartiennent à cette catégorie.

5° Un temple est *pseudo-périptère* quand les colonnes des ailes et de la façade postérieure sont engagées dans le mur : la Maison-Carrée de Nîmes est pseudo-périptère (fig. 106).

6° Le temple de Diane à Éphèse, et celui d'Apollon Didyme à Milet, qui passait pour le plus beau de l'Asie Mineure, étaient appelés *diptères*, parce qu'ils représentaient une double rangée de colonnes.

7° Un temple est *pseudo-diptère* quand la façade présente deux rangées de colonnes isolées, et que sur les trois autres côtés une seule rangée est isolée.

Les temples rectangulaires sont ordinairement dans leur longueur le double de leur largeur. Les plafonds des temples étaient en bois, et le toit était formé avec des tuiles et quelquefois des dalles de marbre ou des plaques de métal. On appelle *hypèthres* les temples qui n'ont pas de toiture ; l'intérieur alors ressemble à une cour. Il y a des temples où on voit à l'intérieur deux étages de colonnes superposées. Le Parthénon en offre un exemple.

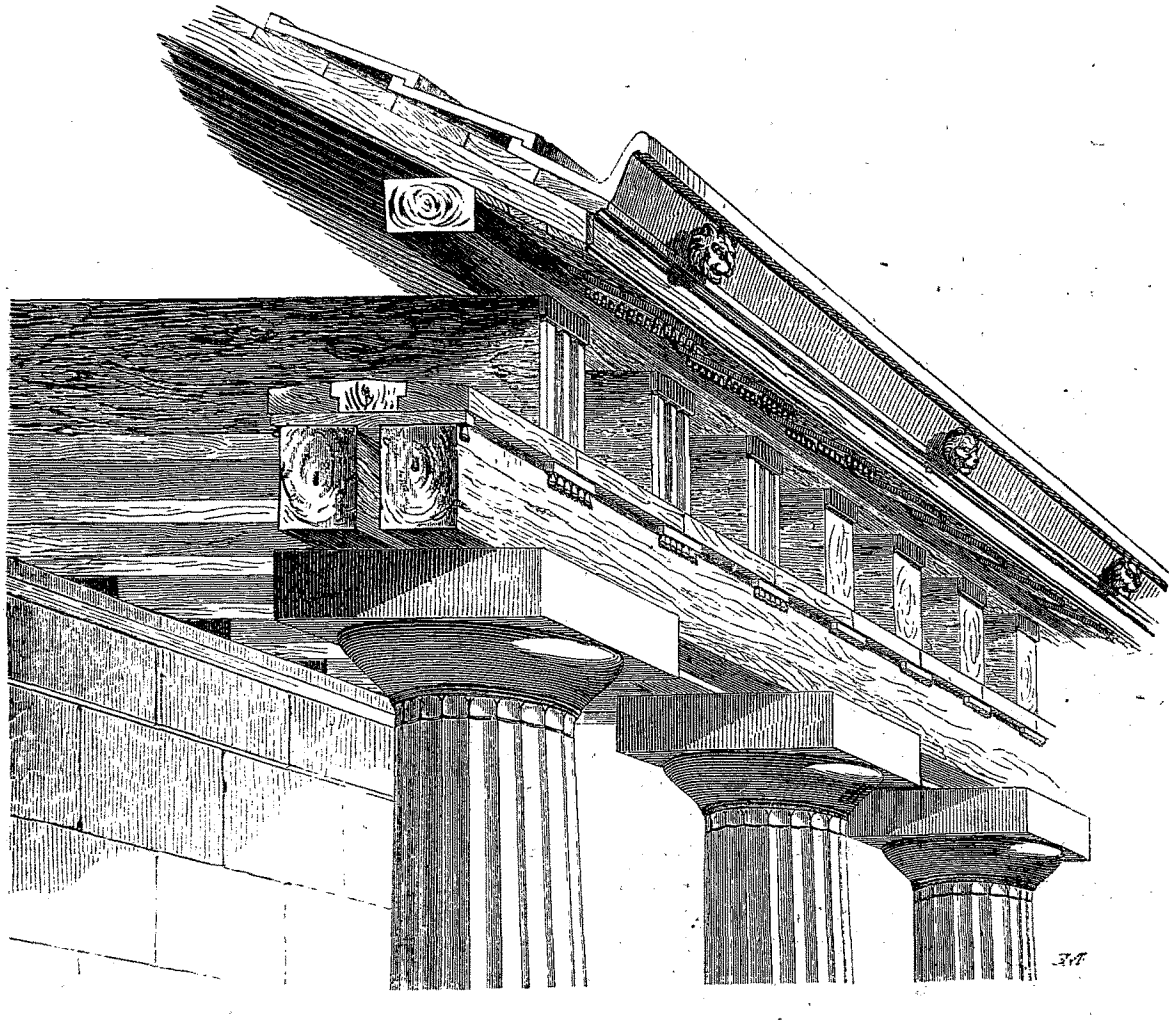
L'architecture des anciens était polychrome. « Il n'y a que peu d'années, dit M. Beulé, personne ne se doutait que les temples grecs eussent été peints, et les premières découvertes des architectes n'ont rencontré d'abord que des incrédules. » L'examen plus attentif des monuments, et les fragments trouvés au milieu des décombres, ont mis hors de doute la polychromie des temples grecs. Aujourd'hui il y a une réaction contre l'ancien système, on veut voir de la couleur partout, et plusieurs savants n'admettent pas qu'une seule surface soit restée blanche. M. Beulé paraît croire à un système mixte de polychromie. On admet généralement que les *triglyphes* étaient bleus, et le fond des *métopes* rouge. Les *gouttes* étaient dorées et la frise de la cella était surmontée de canaux alternativement rouges et bleus. Ces tons violents perdent toute leur crudité sous le soleil qui les dore, et dans l'atmosphère qui les enveloppe et les harmonise.

ORDRES. — Les Grecs ont soumis l'architecture à des règles fixes et rationnelles. On entend par ordre ou ordonnance l'arrangement régulier des parties saillantes, parmi lesquelles la colonne joue le principal rôle. Tout ordre grec comprend trois parties distinctes : 1° un *stylobate* ou soubassement, qui forme une sorte de piédestal continu, à un rang de colonnes par exemple; 2° une *colonne;* 3° un *entablement*, qui est la partie placée au-dessus de la colonne (fig. 61). Enfin, on appelle *fronton* la partie triangulaire qui marque l'inclinaison des deux faces de la toiture. Ces diverses parties sont décorées de moulures ou ornements en saillie dont la forme varie sui-

vant l'ordre. Les ordres grecs sont le dorique, l'ionique et le corinthien.

ORDRE DORIQUE (fig. 62). — L'ordre dorique a pour caractère la force et la gravité. La colonne, dont le fût est orné de larges cannelures peu profondes, est dépourvue de base : son chapiteau se compose d'une *échine* généralement lisse, surmontée du tailloir ou *abaque*, de forme triangulaire. La partie placée entre les colonnes et le fronton prend le nom d'entablement, et comprend : 1° l'*architrave*, plate-bande qui repose immédiatement au-dessus des chapiteaux; 2° la *frise*, qui est décorée de *triglyphes*, ornement rectangulaire qui présente des canaux taillés verticalement : l'espace compris entre les triglyphes prend le nom de *métope*, et est souvent orné de bas-reliefs; 3° la *corniche*, qui termine l'entablement et porte le fronton.

Les ruines de Pæstum (fig. 60), situées à quelques lieues de Naples, comprennent deux



62. — CHAPITEAUX DORIQUES.

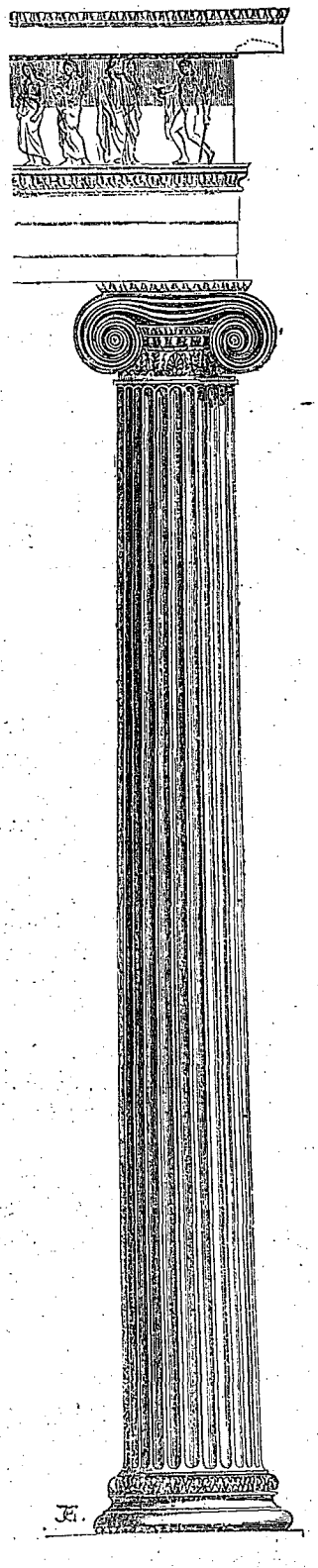
temples et une basilique. Des deux temples, l'un était, à ce qu'on croit, dédié à Neptune, l'autre à Cérès. Le temple de Neptune, placé à côté de la basilique et des restes informes d'un ancien théâtre, est un des temples les mieux conservés et les plus magnifiques de l'antiquité. C'est un temple *hexastyle*, c'est-à-dire à six colonnes de face; il appartient à l'ordre dorique. La foudre est tombée sur lui et l'a beaucoup dégradé. C'est dans ce temple qu'on peut étudier toute la simplicité du vieux style dorique. Le temple de Cérès est un peu moins grand que celui de Neptune.

Les temples d'Agrigente ont été bâtis par les prisonniers carthaginois. Il en reste des ruines imposantes, surtout celles du temple de la Concorde, et celles du temple de Junon. Le temple de la Concorde, qui est le mieux conservé, a servi quelque temps d'église.

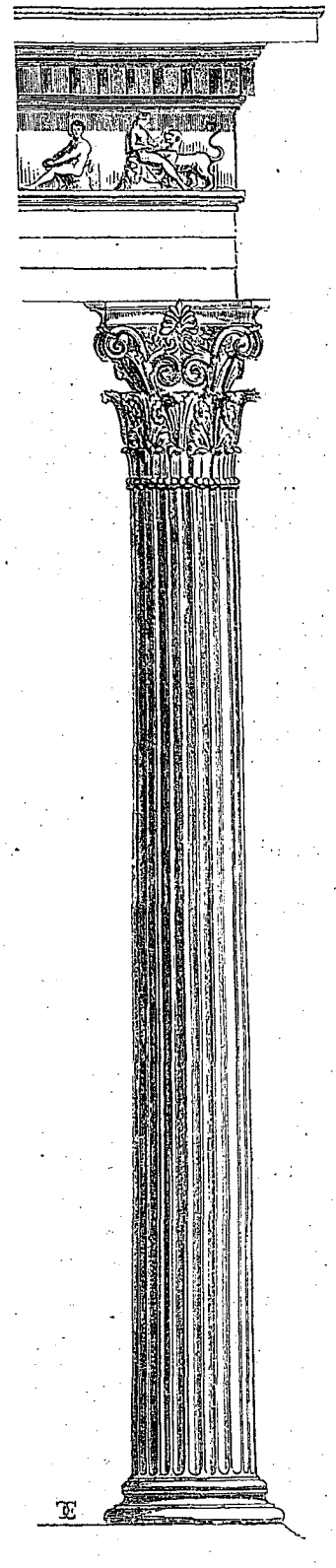
Parmi les temples doriques, le mieux conservé est le temple de Thésée, qui fut construit par Cimon et sert de musée à la ville d'Athè-

nes; mais le plus fameux est le Parthénon (fig. 61), que nous décrirons en parlant du siècle de Périclès où il fut élevé.

ORDRE IONIQUE (fig. 63). — L'ordre ionique, d'un caractère plus austère et plus élégant, se distingue par sa base et par son chapiteau orné à ses angles de grandes volutes; le fût des colonnes présente ordinairement vingt-quatre cannelures, mais les cannelures, au lieu d'être, comme dans le dorique, séparées par une vive arête, le sont par une côte formée d'un *listel*. La forme conoïde des colonnes est aussi beaucoup moins prononcée que dans le dorique. L'ordre ionique a été pratiqué surtout dans la Grèce d'Asie. Le temple de Diane à Éphèse était d'ordre ionique : il fut fondé vers l'an 547 avant Jésus-Christ; Crésus donna la plus grande partie des colonnes, et beaucoup de villes d'Ionie contribuèrent à sa construction. Ce temple, très-fameux dans l'antiquité, fut incendié par Érostrate dans la nuit qui donna naissance à Alexandre le Grand. Il fut relevé, subsista près de six cents ans, et fut de nouveau brûlé par les Goths. C'est à peine s'il en reste des traces aujourd'hui. On retrouve encore des restes du temple de Samos, également d'ordre ionique. Il avait été primitivement dorique, et on suppose que sa reconstruction en ordre ionique date du règne de Polycrate. L'ordre ionique n'a jamais prévalu en Europe; parmi les édifices les plus fameux qui subsistent de cet ordre, nous citerons le temple de la Victoire sans ailes (fig. 65) à Athènes. La construction remonte au siècle de Périclès.



63. — COLONNE IONIQUE.



64. — COLONNE CORINTHIENNE.

ORDRE CORINTHIEN (fig. 64). — L'ordre corinthien exprime surtout l'idée de richesse et de magnificence. La base de la colonne a beaucoup de rapport avec la précédente, mais la colonne paraît plus élancée parce que le chapiteau est beaucoup plus élevé. La partie inférieure du chapiteau est ornée de feuilles d'acanthe et la surface supérieure rehaussée de palmettes: il est couronné de volutes et surmonté d'un abaque dont les côtés sont concaves. Le chapiteau corinthien a commencé par être employé isolément; le monument choragique de

Lysicrate, à Athènes, est le plus ancien exemple d'un édifice auquel le chapiteau corinthien ait été appliqué partout. La rue des Trépieds, à Athènes, était une voie sur les côtés de laquelle les vainqueurs dans les jeux scéniques avaient élevé de petits monuments destinés à porter le trépied qu'ils avaient gagné par leur victoire dans ces luttes, et où on inscrivait le nom du triomphateur. Parmi ces monuments, autrefois nombreux et variés, il n'en reste plus qu'un, le monument choragique de Lysicrate. Il se compose de trois parties : un soubassement quadrangulaire, une colonnade circulaire, et une coupole avec un ornement en forme de grand fleuron qui est placé dessus. Ces entre-colonnements étaient entièrement fermés avec des panneaux en marbre blanc, dont trois sont maintenant brisés. Sur l'architrave, on lit cette inscription : « Lysicrate de Cicyne, fils de Lysithidès, avait fait la dépense du chœur. La tribu Acamantide avait remporté le prix par les chœurs des jeunes gens. Théon était le joueur de flûte, Lysiades, Athénien, était le poëte; Évaenetès l'archonte. » Le bas-relief de la frise représente les aventures de Bacchus avec les pirates tyrrhéniens. Le grand fleuron qui surmonte la coupole offre une gracieuse composition de feuillages. Il était destiné à porter le trépied, et on distingue encore les traces du scellement.

Les Grecs ne connaissaient que trois ordres : l'ordre qu'on appelle *toscan* est une variété du dorique et celui qu'on appelle *composite* est une variété du corinthien : comme ces deux derniers ordres n'appartiennent pas à l'art grec, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

CARYATIDES; ORIGINE DES ORDRES. — Outre les trois ordonnances dont nous venons de parler, les Grecs ont quelquefois remplacé le fût de la colonne par une figure d'homme, comme dans le temple des Géants, à Agrigente, ou par une figure de femme, comme dans le *Pandrosion* (fig. 66) d'Athènes.

On a cherché à donner, sur l'origine des ordres, une foule d'explications qui sont généralement peu satisfaisantes. Vitruve attribue l'invention du dorique à Dorus, fille d'Hellen, roi d'Achaïe et du Péloponèse. Un temple que ce prince fit bâtir à Argos aurait eu par hasard les dispositions de l'ordre dorique, et aurait servi depuis de modèle aux autres. Dans le dictionnaire des beaux-arts, le mot *hasard* doit être absolument rayé. Le même auteur donne de l'ordre ionique une origine qui n'est guère plus satisfaisante. Les Ioniens, voulant élever un temple, cherchèrent à imiter la proportion gracieuse de la femme. La colonne eut huit diamètres d'élévation, la base fut chargée de représenter la chaussure, les cannelures, les plis du vêtement, et les chapiteaux décorés de volutes rappelèrent les cheveux relevés et nattés. Quant à l'origine qu'on donne au chapiteau corinthien, elle a, à défaut de vraisemblance, le mérite de rappeler une légende aimable et tout à fait conforme à l'esprit grec.

Voici comment Vitruve raconte cette invention : « Une jeune fille de Corinthe, près de se marier, mourut subitement : lorsqu'elle fut inhumée, sa nourrice alla porter sur son tombeau, dans un panier, quelques petits vases que cette jeune fille avait aimés pendant sa vie, et afin que le temps ne les gâtât pas aussi promptement en les laissant à découvert, elle mit une tuile sur le panier, qu'elle posa par hasard sur la racine d'une plante d'acanthe. Il arriva, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencèrent à sortir, que le panier qui était sur le milieu de la racine fit élever le long de ses côtés la tige de la plante qui, rencontrant les coins de la tuile, furent contraintes de se recourber en leurs extrémités, et produisirent le contournement des volutes. Le sculpteur Callimaque, que les Athéniens appelèrent Catatechnos à cause de la délicatesse et de l'habileté avec laquelle il taillait le marbre, passant auprès de ce tombeau, vit le panier et la manière dont ces feuilles naissantes l'avaient environné. Cette forme nouvelle lui plut infiniment, et il en imita la manière dans les colonnes qu'il fit depuis à Corinthe, établissant et réglant sur ce modèle les proportions et la manière de l'ordre corinthien.

L'ACROPOLE D'ATHÈNES (fig. 61). — Maintenant que nous connaissons la forme des temples, nous pouvons monter sur l'Acropole d'Athènes où sont les plus beaux édifices que nous ait laissés l'antiquité grecque. Pour les Athéniens, ce rocher était la montagne sainte. Tout en ce lieu rappelait la déesse qui protégeait la ville et qui lui avait donné son nom : Athènè. Pour comprendre l'importance qu'avait là le culte d'Athènè ou Minerve, il faut se rappeler l'histoire que les Athéniens racontaient sur la fondation de leur ville. Cécrops fut le premier qui choisit l'Acropole pour demeure et il attira autour de lui les habitants de l'Attique, jusque-là errants et misérables. Il fallait mettre la ville sous la protection d'un dieu, mais il y en avait tant qu'on ne savait lequel choisir. Dans ce temps-là les dieux parcou-

raïent la terre et aimaient à prendre possession des lieux qu'on leur consacrait. On décida qu'on choisirait pour protecteur le dieu qui produirait la chose la plus utile. Neptune, frappant la terre de son trident, créa le cheval et fit jaillir une source d'eau de mer, voulant dire par là que son peuple serait navigateur et guerrier. Mais Minerve dompta le cheval pour en faire un animal domestique, et ayant frappé la terre de sa lance, fit paraître un olivier chargé de ses fruits, voulant montrer par là que son peuple serait grand par l'agriculture et l'industrie.

Cécrops fut bien embarrassé ; mais quoique roi, il avait des sentiments démocratiques ; il décida qu'on irait aux voix pour savoir à quel dieu on voulait se donner. Seulement, comme dans ces temps reculés on n'avait pas encore imaginé que les femmes ne pouvaient pas tout aussi bien que les hommes exercer des droits politiques, on fit voter tout le monde. Or il arriva que tous les hommes votèrent pour Neptune et toutes les femmes pour Minerve ; mais comme parmi les colons qui accompagnaient Cécrops il y avait une femme de plus, Minerve l'emporta. Neptune protesta contre cette façon de juger et en appela au tribunal des douze dieux. Mais ceux-ci firent venir Cécrops en témoignage, et le vote ayant été reconnu régulier, la ville fut consacrée à Minerve. Les Athéniens pourtant, craignant le courroux de Neptune qui avait voulu les engloutir, élevèrent dans l'Acropole un temple à l'*Oubli*, monument de la réconciliation de Neptune et de Minerve ; puis Neptune fut admis à partager les honneurs de la déesse. Voilà comment les Athéniens devinrent un peuple navigateur en même temps qu'industrieux et agricole.

L'Acropole était pour eux la montagne sacrée et le point auquel se rattachaient tous les souvenirs de la patrie. Quand l'armée de Xerxès arriva, la ville était déserte, les guerriers étaient sur leur flotte, les femmes et les enfants avaient été déposés dans l'île de Salamine. Immobiles sur leurs vaisseaux, les Grecs aperçurent les flammes qui environnaient la montagne sainte, car les Perses ne laissèrent dans la ville ni un temple ni une cabane. Lorsqu'après la victoire de Salamine les Athéniens revinrent dans l'endroit qui avait été leur ville, ils ne trouvèrent qu'un monceau de cendres ; mais l'olivier sacré, celui que Minerve avait planté devant Cécrops, brûlé jusqu'au pied, avait repoussé d'une coudée pendant la nuit : la Déesse ne les abandonnait pas.

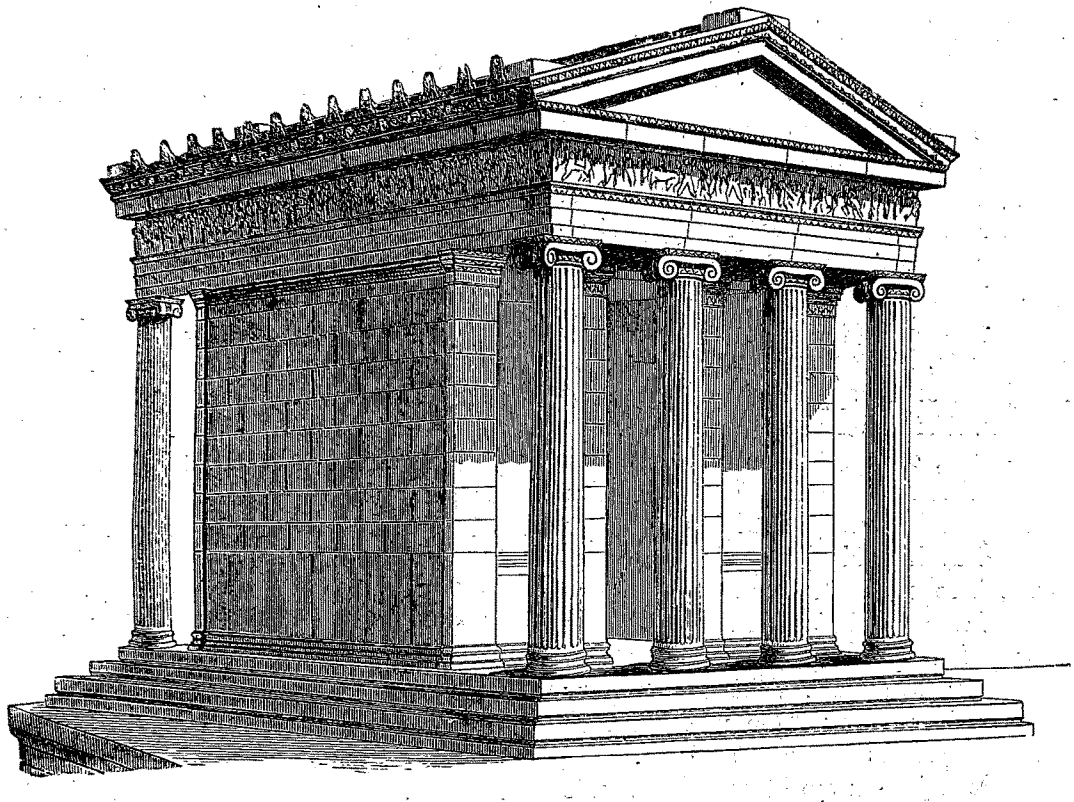
Lorsqu'on monte à l'Acropole, on se trouve en face du grand escalier des *Propylées* (fig. 61). On appelait ainsi une construction avancée en forme de portique qui décorait l'entrée d'une enceinte sacrée. Les Propylées d'Athènes s'annonçaient par six colonnes d'ordre dorique élevées sur une plate-forme découverte : les entre-colonnements répondaient à cinq portes pratiquées dans un mur transversal. L'escalier qui monte à cette plate-forme comprenait toute la largeur de l'édifice. Un double rang de colonnes ioniques soutenait le plafond du vestibule antérieur regardant vers la ville. A droite et à gauche il y avait deux ailes dont les portiques encadraient la face principale. Les propylées, bâties en marbre pantélique l'an 437 avant J. C. par l'architecte Mnésiclès, ont excité l'admiration universelle dans l'antiquité. Cet édifice s'est conservé intact jusqu'au dix-septième siècle : les ducs d'Athènes en firent un château fort, et plus tard les Turcs y mirent un magasin à poudre et y construisirent un dôme. La foudre, qui frappa ce monument en 1656, y produisit une explosion qui en détruisit la plus grande partie : des grandes colonnes doriques de la façade, deux seulement ont conservé leurs chapiteaux, et les colonnes ioniques de l'intérieur sont encore plus dégradées. Mais leurs fragments peuvent faire juger de ce qu'était l'ensemble. Touchant à l'aile gauche des Propylées, était la *Pinacothèque* ou galerie de tableaux.

En avant des Propylées, sur une terrasse haute de huit mètres, se trouve le *temple de la Victoire sans ailes* (fig. 65). « Les Athéniens, dit Pausanias, pensent que la Victoire restera toujours parmi eux, puisqu'elle n'a plus d'ailes. » Ce petit temple, qui est d'ordre ionique et d'une rare élégance, a été en partie détruit par les Turcs, qui y avaient établi une batterie. Tout autour régnait une frise ornée de sculptures, mais le fronton et le toit n'existent plus. La statue de la Victoire sans ailes, qui était placée dans le temple, était une ancienne image en bois, très-vénérée, comme toutes celles qui remontaient aux premiers temps de l'art. Les sculptures des frises représentaient les victoires des Athéniens. On y a retrouvé aussi divers bas-reliefs, dont un, représentant une Victoire qui délie ses sandales, est extrêmement célèbre (fig. 67). Cette Victoire était ailée ainsi que plusieurs autres ; mais la Victoire principale était dans le sanctuaire et n'avait pas d'ailes.

L'*Erechthéion* était le monument le plus vénéré de l'Acropole, mais pour comprendre sa disposition il faut rappeler son origine. Vulcain avait voulu devenir l'époux de Minerve, mais la fière Déesse l'avait repoussé. Dépité,

le dieu du feu s'adressa à la Terre, qui consentit à devenir sa femme, et de cette union naquit Érechthée. Quand Minerve aperçut le petit nouveau-né qui gisait sur la terre, elle fut touchée de compassion, et l'ayant pris, elle le mit dans une corbeille et l'emporta dans son sanctuaire. Mais Minerve, qui malgré son bon cœur ne pouvait se défendre de ses préoccupations ordinaires, s'aperçut, en montant l'Acropole, que sa ville n'était pas assez fortifiée du côté du couchant. Elle entra dans la maison de Cécrops qui avait trois filles, Pandrose, Aglaure et Hersé, et leur ayant confié le panier, qui était très-bien fermé, elle leur défendit de l'ouvrir pour voir ce qu'il contenait, et partit aussitôt pour chercher une montagne qu'elle jugeait nécessaire pour fortifier sa ville. Quand elle fut partie, Aglaure et Hersé, piquées par la curiosité, voulurent ouvrir le panier, malgré les remontrances de Pandrose. Mais une corneille qui avait vu la chose, vint la raconter à Minerve, qui tenait déjà la montagne dans ses bras, et dans sa surprise la laissa tomber : c'est là l'origine du mont Lycabette.

La Déesse punit cruellement Aglaure et Hersé, qui, prises d'une folie furieuse, se précipitèrent du haut de l'Acropole ; mais elle conçut une telle affection pour Pandrose qu'elle vou-



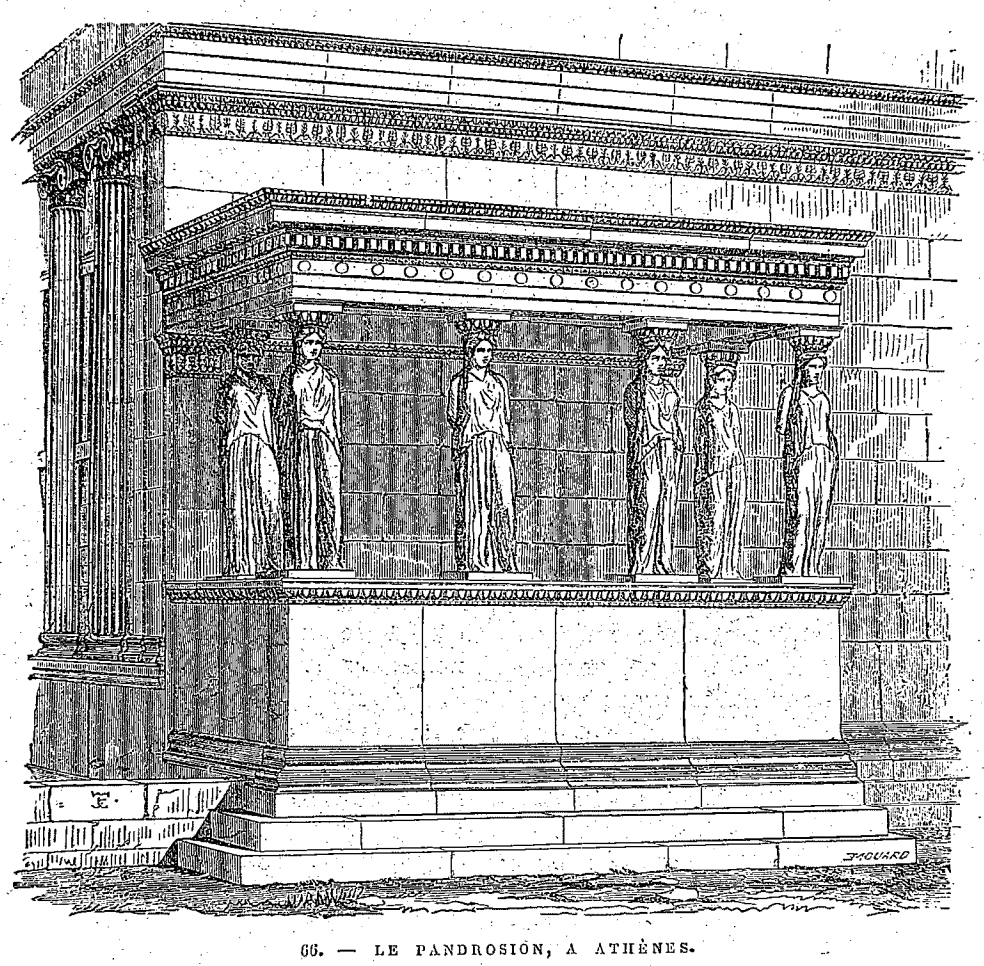
65. — TEMPLE DE LA VICTOIRE SANS AILES, A ATHÈNES.

lut qu'après sa mort on lui rendît les honneurs divins. Érechthée, devenu roi d'Athènes, s'empressa d'obtempérer à ce vœu ; mais associant à sa reconnaissance la fille de Cécrops et la Déesse qui l'avait recueilli, il éleva un temple en deux parties, dont l'une fut dédiée à Minerve et l'autre à Pandrose.

Tous les édifices ayant été brûlés pendant la guerre médique, le temple de Minerve et de Pandrose fut reconstruit après la retraite des Perses, et c'est celui qu'on appelle Érechthéion, du nom de son premier fondateur. Si le Parthénon était par son étendue le monument le plus important de l'Acropole, l'Érechthéion en était le plus vénéré. C'est là qu'était la plus ancienne statue de Minerve, celle qui était tombée du ciel. C'est là que Neptune et Minerve s'étaient disputés pour la possession d'Athènes ; on y montrait la source sacrée produite par le trident de Neptune, dont la marque se voyait sur le rocher, et le fameux olivier, source féconde de la richesse publique, puisqu'il était la souche de tous les oliviers de l'Attique, l'olivier saint, que Minerve avait fait surgir en frappant la terre de sa lance et que les flammes de Xerxès n'avaient pas pu détruire. Là aussi était l'autel de l'Oubli que les Athéniens élevèrent pour réconcilier les deux divinités, et le tombeau d'Érechthée. Enfin ce temple racontait l'origine même d'Athènes, puisqu'il était bâti sur l'emplacement de la maison de Cécrops. Aussi l'Érechthéion

était le centre de la grande fête des Panathénées, qui est représentée sur la frise du Parthénon.

Les reliques précieuses dont la conservation était indispensable, expliquent autant que l'inégalité du terrain, les irrégularités du plan de cet édifice, qui en réalité en forme plusieurs. L'Érechthéion est un rectangle précédé par un portique ionique de six colonnes; et accompagné sur ses longs côtés de deux autres portiques, dont l'un, qui est le *Pandrosion* (fig. 66), présente un entablement supporté par des jeunes filles en place de colonnes. Ces jeune filles ne représentent pas les captives, mais les vierges athéniennes connues sous le nom de *Canéphores*. On les choisissait parmi les premières familles, et elles devaient joindre une beauté parfaite à une conduite irréprochable. Quand le tyran Hipparque voulut insulter Harmodius, il déclara sa sœur incapable de servir de Canéphore, et ce fut l'occasion de la conspiration d'Harmodius et d'Aristogiton. La fonction des Canéphores était de porter les corbeilles sacrées dans les cérémonies et de tisser



66. — LE PANDROSION, A ATHÈNES.

le voile qu'on offrait à la Déesse à la fête des Panathénées. Ces statues sont de l'effet le plus gracieux, et le contraste de leurs mouvements légèrement hanchés en sens inverse donne à l'ensemble une harmonie charmante. Leur chevelure est disposée d'une façon particulière, pour recevoir le chapiteau dont la forme rappelle la corbeille sacrée qu'elles avaient mission de porter.

Le *Parthénon* (fig. 61), dont le nom veut dire temple de la Vierge, est situé sur le point le plus haut de la cité : c'est le centre de l'Acropole, comme l'Acropole est le centre d'Athènes. En portant la vue du côté du nord, la ville et la plaine paraissent comme une grande péninsule entourée de montagnes. Le Parthénon forme un parallélogramme par le plan.

D'Orient en Occident sa longueur est de soixante-quatorze mètres, sa largeur est de trente-cinq. Il est d'ordre dorique et environné de colonnes dont huit sur les deux façades. Les colonnes du pourtour, au nombre de quarante-six soutiennent un entablement dorique.

Les deux frontons représentaient, l'un la naissance de Minerve, quand elle s'élance tout armée de la tête de Jupiter, l'autre la victoire qu'elle remporta sur Neptune dans la querelle qu'elle eut au sujet de la ville d'Athènes. Dans

le fronton oriental, destiné à rappeler aux Athéniens la naissance de leur Déesse, Phidias avait représenté Jupiter assis sur son trône au moment où Minerve vint au monde. Aux extrémités du fronton on voyait la Nuit et le Jour, tous deux sur un char. Leurs chevaux semblaient, d'un côté, sortir de l'Océan et de l'autre y rentrer.

Dans le fronton occidental, Minerve choisissait son peuple, et l'olivier poussait entre elle et Neptune vaincu. Leurs chars étaient près d'eux, et les personnages divins, juges du différend, étaient rangés de chaque côté du fronton. Toutes ces figures avaient de onze à douze pieds de haut, mais vues du sol elles semblaient de grandeur naturelle. Les sculpteurs Alcamène, Agoracrite, Ctésilas, Critias, Nésiotès, Hégias, Colotès et Paeonius, rivaux de Phidias, partagèrent l'exécution des frontons, de la frise et des métopes. Alcamène, dans l'opinion de M. Beulé, serait l'auteur du fronton occidental.

Le fronton oriental lui paraît avoir été exécuté directement par Phidias, qui s'était en outre réservé la statue de la Déesse placée à l'intérieur. De toutes les Minerves créées par Phidias et par la statuaire antique, la plus célèbre comme art est cette grande Minerve du Parthénon; sa hauteur était d'environ trente-sept pieds. Elle était en or et en ivoire, debout, la poitrine couverte par l'égide ornée de la tête de Méduse, et tenant d'une main sa lance, de l'autre une Victoire. Le casque était surmonté d'un sphinx au milieu, avec un griffon de chaque côté.

Les métopes du Parthénon représentaient les exploits des anciens héros athéniens, et entre autres la victoire de Thésée sur les Centaures. Cette histoire se rattachait aux légendes primitives d'Athènes. Le roi Pirithoüs, ayant résolu d'envahir l'Attique, Thésée vint au devant de lui avec son armée. Mais quand les deux héros furent en face l'un de l'autre, ils furent pris mutuellement d'une telle sympathie, qu'au lieu de se combattre ils se tendirent la main. Pour cimenter cette alliance, Pirithoüs invita Thésée et les Athéniens à ses noces, qui devaient avoir lieu prochainement, et, voulant rendre la fête piquante, il y invita également les Centaures. Ces monstres, demi-hommes, demi-chevaux, étaient adonnés au vin et extrêmement grossiers. Aussi, dès que les fumées du vin eurent échauffé leurs cerveaux, ils oublièrent toute convenance, et commencèrent à tenir des propos dont les Grecs s'indignèrent. Thésée ne put contenir sa colère et frappa le Centaure Euryte. Aussitôt un combat épouvantable s'engagea entre les convives, et, grâce à la valeur de Thésée et à la protection de Minerve, qui n'était, pas plus que son peuple, d'humeur à laisser insulter des jeunes filles, les Centaures furent exterminés. Ce combat célèbre a été représenté sur un grand nombre de bas-reliefs. Les métopes du Parthénon sont d'un style particulier, qui n'est ni celui de la frise ni celui des frontons. Elles ont été exécutées sous une direction unique, mais par des artistes différents : on le voit à l'inégalité du talent. Nous en avons une au Louvre, mais qui n'est pas parmi les meilleures. Chaque métope représente un épisode du grand combat. Ici un Grec saisit par les cheveux le Centaure qu'il vient de frapper et qui porte la main à sa blessure. Ailleurs, un jeune Grec à demi terrassé implore la pitié de son vainqueur. Plus loin un Centaure bondit en foulant aux pieds un Grec étendu par terre, ou bien c'est un Grec qui pose son pied sur le poitrail du Centaure vaincu. Le relief de ces sculptures est très-saillant et se détache presque complétement sur le fond de la métope.

C'est le contraire qui a lieu pour les bas-reliefs de la Cella, qui sont presque plats. La raison en est facile à comprendre. Les métopes qui sont à l'extérieur avaient besoin, pour être vues de loin, d'être fortement accentuées, tandis que la frise de la Cella étant sous le portique et destinée à être vue de plus près, la délicatesse du travail devait y remplacer l'énergie des parties extérieures. Les sujets, au lieu d'être mouvementés comme ceux des métopes, présentent au contraire des attitudes rhythmées, convenables pour la marche d'une procession.

Les rites sacrés sont représentés sur la façade principale : on y voit la scène qui se passait dans le sanctuaire de l'Érechthéion, où le peuple n'entrait pas. Le but religieux de la fête était de couvrir la Déesse d'un voile nouveau en remplacement de celui qui avait fait son temps. Mais le but politique était tout autre : il s'agissait de montrer que Minerve était Athénienne par le cœur, et qu'on ne pouvait invoquer sa protection si l'on n'était l'ami d'Athènes. On voit la prêtresse qui reçoit de deux jeunes vierges les objets mystérieux qu'elles lui apportent. Ces jeunes filles sont des enfants, car, d'après les rites, elles ne pouvaient avoir moins de sept ans ni plus de onze. « Pendant la nuit qui précède la fête, dit Pausanias, elles prennent sur leur tête ce que la prêtresse leur donne à porter. Elles ignorent ce qu'on leur remet : celle qui le leur donne l'ignore aussi. Il y a dans la ville, près de la Vénus des jar-

dins, une enceinte où se trouve un chemin souterrain creusé par la nature. Les jeunes filles descendent par là, déposent leur fardeau, et en reçoivent un nouveau soigneusement couvert. » Ce fardeau précieux contenait le vieux vêtement, et celui qu'elles rapportaient renfermait le nouveau. Comme la scène se passait la nuit, l'une d'elles tient un flambeau allumé.

Pendant que la prêtresse reçoit la nouvelle parure de la Déesse, le grand-prêtre, assisté d'un jeune garçon, est occupé à plier l'ancien péplum. Le public n'assiste pas à la scène mystérieuse du sanctuaire, mais les Dieux, spectateurs invisibles, sont figurés assis et disposés en groupes symétriques. Parmi eux, on voit Pandrose, recouverte du voile symbolique qui caractérise le sacerdoce ; elle montre au jeune Érechthée, accoudé sur ses genoux, la tête de la procession qui s'avance vers le sanctuaire.

C'est d'abord un groupe de vieillards à l'allure grave qui sont enveloppés dans leurs manteaux et s'appuient presque tous sur leurs bâtons. Ils sont les gardiens des lois et des rites sacrés, car on en voit qui semblent donner des instructions aux jeunes vierges athéniennes qui défilent après eux. Celles-ci portent avec gravité le chandelier, la corbeille, les vases, les patères et tous les objets destinés au culte. Après les Athéniennes, viennent les filles des étrangers domiciliés à Athènes. Elles n'ont pas le droit de porter des objets aussi saints, mais elles tiennent en main les pliants qui serviront aux Canéphores. Viennent ensuite les hérauts et les ordonnateurs de la fête, qui précèdent les bœufs destinés au sacrifice, puis des enfants qui conduisent un bélier. Des hommes les suivent, tenant des bassins et des outres pleines d'huile. Derrière ceux-ci, les musiciens jouent de la flûte ou de la lyre, et une suite de vieillards qui tiennent tous en main un rameau d'olivier, termine le cortége sacré.

C'est alors que commencent à défiler les chars à quatre chevaux et la longue suite des cavaliers. On se rappelait que Minerve avait appris aux hommes l'art de dompter les chevaux et de les atteler au joug, et des jeux équestres accompagnaient toujours sa fête. Tout le monde connaît par les moulages la célèbre cavalcade du Parthénon. Une suite de jeunes hommes, dont la chlamyde flotte au vent derrière leurs épaules, domptent leurs chevaux thessaliens qui se cabrent en leur résistant. Plusieurs sont vêtus de la tunique courte, d'autres sont nus, mais c'est là une liberté du sculpteur. « Je n'ai pas besoin, dit M. Beulé, de faire ressortir tout ce qu'il y a de conventionnel dans des bas-reliefs où l'on voit des jeunes gens tout nus assister à une cérémonie sacrée, aux fêtes de la chaste Minerve, et des vierges de noble famille monter pieds nus le rocher de l'Acropole. »

Maintenant que nous savons ce qu'était le Parthénon, voyons ce qu'il est devenu. Les Romains et même les Barbares respectèrent la sainteté du temple. Mais, lorsqu'en 630, les chrétiens voulurent le convertir en église, ils commencèrent à le détériorer pour l'approprier au nouveau culte. L'entrée fut transportée de l'orient à l'occident, et une fenêtre fut percée au milieu du fronton oriental. Sous les Turcs, l'église devint une mosquée, et le Parthénon fut pourvu d'un minaret que les Grecs ont fait récemment disparaître. En 1687, pendant le siége des Vénitiens, une bombe mit le feu à un magasin à poudre établi par les Turcs, et le temple sauta : huit colonnes du portique nord et six du portique sud furent renversées, ainsi qu'une grande partie de la Cella avec sa frise. Le temple se trouva coupé par le milieu et fit comme deux morceaux. Morosini, le général vénitien, ordonna d'enlever le char et les chevaux de Minerve, qui étaient admirablement conservés, mais ses ouvriers s'y prirent si maladroitement que tout le groupe tomba et se brisa sur le rocher. Enfin lord Elgin, pendant la guerre de l'indépendance, enleva ce qui restait des frontons, des métopes et de la frise, et emporta ces précieux fragments en Angleterre. Ils sont aujourd'hui au *British museum*. Le musée du Louvre possède un des bas-reliefs de la Cella, représentant une scène de la procession des Panathénées.

Outre les édifices principaux que nous venons de décrire, l'enceinte sacrée était couverte d'autels, de statues, et de plusieurs temples, dont les débris couvrent aujourd'hui le sol. C'est là qu'était la grande Minerve de bronze dont les navigateurs apercevaient de loin le casque et la lance. Elle subsistait encore à la fin de l'empire romain, puisqu'un auteur païen nous apprend que c'est à sa protection spéciale qu'Athènes a dû de n'être pas pillée par les Goths qui envahissaient l'empire. L'époque de sa destruction est inconnue, comme celle de la plupart des statues fameuses qui avaient leur place sur la montagne sainte.

THÉATRES ET ODÉONS. — Le théâtre a son origine dans les fêtes de Bacchus et de Cérès. Pendant la vendange ou la moisson on chantait des dithyrambes en l'honneur des divini-

tés qui avaient enseigné l'usage de la vigne et du blé. Le chœur était placé sur des chariots ou sur des tréteaux. Aux fêtes de Bacchus, les chants étaient accompagnés de danses et on imagina de faire paraître des personnages déguisés en Satyres; c'est à cela qu'on a attribué l'usage des masques. Dans l'origine on se contentait de se barbouiller le visage. Le poëte Thespis eut l'idée de raconter l'histoire et les aventures des divinités dans les intervalles de la danse, et c'est de là que naquit la poésie dramatique.

Eschyle mit en scène l'action qu'on se contentait de raconter.

Les premiers théâtres furent bâtis avec des planches. Un théâtre de ce genre s'écroula pendant la représentation et il y eut un grand nombre de personnes tuées. Alors Eschyle engagea ses concitoyens à bâtir un théâtre en pierre, et les Athéniens en chargèrent les architectes Démocrate et Anaxagore. On choisit l'emplacement au pied de l'Acropole, et les gradins destinés aux spectateurs furent disposés sur les flancs de la colline, qui formait un hémicycle. La partie de l'édifice où se tenaient les acteurs et les chœurs, reçut le nom de scène et fut décorée avec une grande magnificence.



67. — FRAGMENT D'UNE VICTOIRE DU TEMPLE DE LA VICTOIRE SANS AILES. (Musée d'Athènes.)

Le théâtre antique se composait de deux parties principales, dont l'ensemble présente la forme d'un fer à cheval. La partie semi-circulaire était réservée aux spectateurs et la partie rectangulaire aux acteurs. Au delà du gradin le plus élevé était un portique où se réfugiait le public lorsqu'il survenait une pluie. Entre la scène et les gradins des spectateurs se trouvait l'orchestre, dans lequel le chœur exécutait des danses. Au milieu de l'orchestre était un petit autel dédié à Bacchus, auquel on offrait un sacrifice avant de commencer le spectacle. Les musiciens se tenaient, soit dans l'orchestre pour accompagner les chants et les danses du chœur, soit dans les niches réservées sur la scène pour accompagner la pantomime et la déclamation des acteurs.

Les théâtres étaient sans toit, de sorte qu'on ne pouvait pas, comme chez nous, faire descendre les divinités par des cordes attachées en haut. Néanmoins l'art du machiniste était assez avancé : une trappe servait à faire apparaître les divinités marines. Les ombres infernales sortaient par un trou pratiqué dans l'escalier montant de l'orchestre à la scène. Il y avait des machines qui servaient à imiter la foudre que Jupiter lance du haut de l'Olympe, et d'autres remplies de cailloux qu'on faisait rouler sur des bassins de bronze pour annoncer l'apparition des dieux. Les apparitions qui devaient venir d'en haut se faisaient au moyen d'une machine qui déplaçait subitement un décor et laissait voir la divinité qu'on voulait faire intervenir.

La décoration ordinaire de la scène était une ordonnance régulière, composée de colonnes de marbre et ornée de statues. Le mur du fond était percé de trois portes : celle du milieu, dédiée à Jupiter, s'appelait Porte-Royale et servait d'entrée à l'acteur principal. Les deux portes latérales figuraient, l'une l'entrée d'une maison, l'autre une caverne. Il y avait en outre sur les côtés deux sorties, dont l'une était censée donner sur l'Agora ou place publique, et l'autre sur la campagne. Ces données étaient modifiées suivant le besoin par des décorations mobiles qu'on appliquait sur le mur du fond. Mais il y avait un genre de décorations qui est par-

ticulier à l'antiquité : c'étaient les décorations triangulaires tournant sur pivot et dont chaque face présentait un sujet différent. Pour les pièces tragiques on tournait du côté du public les faces représentant des palais ou des temples, pour les pièces comiques les faces re-



68. — SATYRE ET OLYMPE.

présentant les maisons et les places publiques, et pour les pièces satyriques, c'est-à-dire celles dont les acteurs représentaient des Satyres, les paysages, les rochers, les forêts ou la mer.

Les femmes en Grèce ne jouaient pas la comédie. La nécessité où se trouvaient les acteurs de représenter tour à tour des personnages de tout âge et de tout sexe, les obligea à porter

des masques de formes différentes. Eschyle mit en usage des masques hideux et effrayants à propos de sa pièce des *Euménides*. Il y avait des masques de toutes les espèces : il y en avait pour les êtres fabuleux comme les Satyres ou les Cyclopes, et pour des scènes de mœurs, comme les masques de valet, de cuisinier. Dans les masques types, qu'on divisait en masques tragiques, masques comiques et masques satyriques, il y avait une infinité de subdivisions; ainsi, les Euménides avaient leurs serpents pour chevelure, Actéon avait ses cornes de cerf, Argus ses cent yeux. Mais outre cela il y avait des masques individuels représentant le portrait d'un personnage voulu. Ainsi quand Aristophane joua les *Nuées*, pièce qui était dirigée contre Socrate, il portait sur son visage le masque du philosophe, qui ne se fâcha pas et se leva de sa place pour que le public pût juger s'il était ressemblant.

Les plus célèbres théâtres de la Grèce étaient le théâtre de Bacchus, à Athènes, celui d'Égine, celui de Mégalopolis, le plus grand de la Grèce selon Pausanias, celui d'Épidaure, bâti par Polyclète dans le bois sacré d'Esculape. En Asie, celui d'Éphèse était extrêmement fameux. La Sicile était aussi richement dotée. On y peut voir encore les ruines du théâtre de Syracuse.

On appelait odéon une espèce de théâtre spécialement consacré à la musique, mais plus petit et recouvert par un toit. L'odéon bâti par Périclès était fait sur le modèle de la tente de Xerxès, et on s'était servi pour le bâtir des mâts pris sur les Perses. Il y avait des odéons dans plusieurs villes, mais ils étaient beaucoup moins nombreux que les théâtres. Le temple et le théâtre étaient deux monuments regardés comme indispensables dans une ville.

GYMNASE, PALESTRE. — Le gymnase était un édifice consacré à l'éducation de la jeunesse et aux exercices du corps. Les gymnases ont eu en Grèce une grande importance; ils comprenaient dans leur emplacement un stade pour la course, des espaces où la jeunesse s'exerçait à la lutte et à divers jeux, des bains chauds et froids, une école pour les premières études, et des salles où les philosophes donnaient des leçons publiques. On y voyait aussi des autels pour honorer les dieux, divers monuments en souvenir des héros, des peintures et des statues pour décorer l'édifice. Vitruve nous a laissé la description très-complète d'une palestre grecque; elle avait la forme d'un carré long et était circonscrite par des portiques dont trois étaient simples, et le quatrième (celui qui regardait le midi) était double afin que les grandes pluies accompagnées de vent ne pussent pénétrer à l'intérieur. Ces portiques étaient munis de siéges, à l'usage des philosophes et des rhéteurs qui discutaient sur toutes choses pendant que la jeunesse les écoutait. La grande pièce du milieu, qu'on nommait *éphébée*, était l'école. L'enseignement se faisait par une série de petits bas-reliefs qui sont connus sous le nom de tables iliaques. Ces bas-reliefs représentaient dans un ordre méthodique les principaux événements de la période héroïque; de telle façon que l'élève, en même temps qu'il récitait les vers du poëte, avait sous les yeux la traduction par l'art des événements qu'on voulait graver dans sa mémoire. On peut voir à la Bibliothèque nationale (cabinet des médailles) des fragments de tables iliaques dont le sujet, comme le nom l'indique, est relatif à la guerre de Troie. C'est au savant abbé Barthélemy qu'on doit d'avoir expliqué l'usage de ces précieuses antiquités. La table iliaque la plus célèbre est à Rome, dans le musée du Capitole.

Nous décrirons avec détail les salles de bains dans l'antiquité quand nous parlerons des Romains, qui ont donné à une partie de ces exercices une importance beaucoup plus grande que les Grecs. Il nous reste à décrire les *xystes* et le *stade*. Le xyste était un lieu couvert qui servait aux exercices des athlètes pendant l'hiver : l'été ils avaient lieu dans un espace planté d'arbres le long des portiques près desquels étaient les salles pour se frotter d'huile et se préparer aux luttes. Le stade était une partie importante du gymnase : il servait à la course. C'était un espace de terrain oblong et arrondi à l'une de ses extrémités. Il était circonscrit par des gradins en pierre, posés en retrait les uns au-dessus des autres et quelquefois entourés d'une colonnade. Les gradins situés sur la partie semi-circulaire du stade étaient réservés aux magistrats et aux juges des jeux : les barrières étaient disposées de façon que les concurrents eussent tous le même espace à parcourir. Ordinairement les prix destinés aux vainqueurs étaient placés au milieu du stade. Trois bornes servaient à indiquer la distance parcourue et portaient des inscriptions destinées aux lutteurs. Sur la première on lisait : *courage;* sur une autre il y avait : *hâte-toi;* et celle placée au tournant portait : *tourne vite.*

Nous devons maintenant rechercher quel genre d'influence l'éducation que les Grecs y recevaient a pu avoir sur les beaux-arts. L'instruction dans l'ancienne Grèce comprenait la musique, qui avait pour but de former l'es-

prit, et la gymnastique qui formait le corps. Ces deux études, qui marchaient toujours ensemble, étaient associées dans le but commun qu'elles poursuivaient, la connaissance de la mesure et de l'harmonie. La beauté de la forme humaine, l'équité dans les jugements, la tempérance dans les mœurs, la clarté du langage, le mouvement des astres, résultaient aux yeux des Grecs d'un rapport harmonieux des mesures, et ils considéraient tout l'ordre moral des sociétés et l'ordre physique du monde, comme un immense concert de forces différentes, agissant dans une harmonie commune. Dans la musique, on comprenait toutes les études ayant trait à la politique, à l'astronomie, au calcul, aux beaux-arts, aux sciences naturelles, à la grammaire, à la philosophie. « L'enseignement de la musique a fourni le sujet de plusieurs statues fameuses, notamment le beau groupe du musée de Naples intitulé Satyre et Olympe (fig. 68).

« Jeunes hommes, dit Platon, apprenez à vous présenter avec décence dans le chœur des hommes vertueux. Établissez une parfaite harmonie entre les parties de votre corps pour annoncer et pour maintenir celle qui doit régner dans votre âme. Telles sont les règles de la belle danse. » Cette phrase, prise parmi bien d'autres, nous montrera ce que les anciens entendaient par la gymnastique. Cette science comprenait les exercices athlétiques qui avaient pour but de développer chez le jeune homme la santé, la force et les belles proportions, et la danse qui était l'art de régler les mouvements du corps. La danse avait une importance capitale dans l'éducation et comprenait tout ce qui a rapport à la mimique. Rien ne ressemble moins aux danses de l'antiquité que nos ballets d'opéra. La petite jupe courte de nos danseuses, leurs pirouettes qui ressemblent à des tours de force, n'ont absolument rien de sculptural. Un Athénien trouverait sans doute que c'est acheter bien cher le plaisir d'entendre la musique, que d'être condamné à voir pendant des heures ces mollets disproportionnés et ces mouvements contre nature que l'art réprouve encore plus que la décence.

Il y avait dans l'antiquité deux sortes de danses, la danse sacrée et la danse imitative. Les danses sacrées s'exécutaient dans les temples ou dans les processions en l'honneur des divinités. Dans les fêtes du printemps, dans les cérémonies pour les funérailles, dans les grandes processions qui accompagnaient les fêtes d'Éleusis et des Panathénées, tous les citoyens prenaient part à ces pieuses cérémonies, les vieillards tenant en main des branches d'olivier, les jeunes filles portant des corbeilles de fleurs, chacun ayant une démarche grave ou gaie, dont la cadence était réglée selon l'âge ou le sexe et toujours en vue de produire l'effet le plus beau et le plus sculptural. Ces cérémonies avaient la plus haute importance dans toutes les villes grecques; les citoyens les plus graves cherchaient à y prendre part, car les chœurs religieux étaient toujours choisis parmi ceux qui passaient pour les plus sages et les plus beaux. « Les mouvements de l'homme sage sont tranquilles, dit Platon, ceux du lâche sont emportés et irréguliers. »

Ces fêtes, étant destinées à honorer les Dieux ou à glorifier la mémoire des héros, avaient à la fois un caractère moral et historique et chacun tenait à honneur d'y figurer avec grâce. Aussi, dans les écoles, on exerçait les enfants à avoir de la dignité dans la tenue, de l'aisance dans la démarche, et à plier leurs corps aux mouvements harmonieux commandés par la musique. C'est ainsi que dans ce peuple, ami de la beauté, l'enfance s'habituait à rechercher pour soi et à admirer chez les autres ce balancement des formes qui donne la souplesse réglée par la mesure.

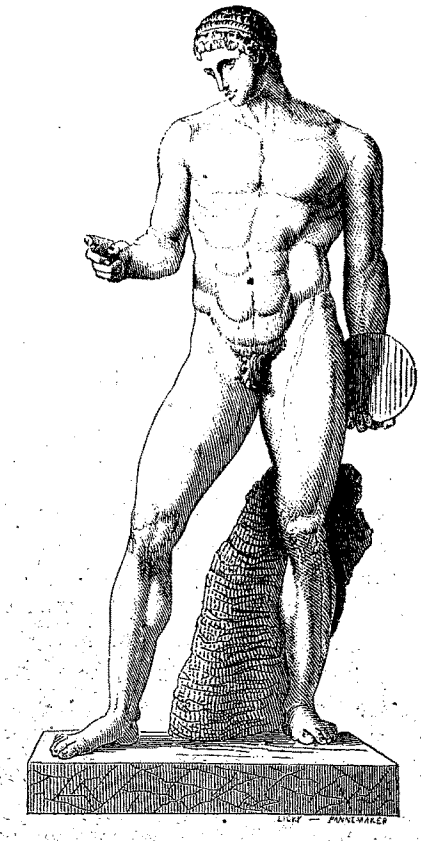
Les jeux athlétiques contribuèrent autant et plus peut-être encore que la danse à former le goût des Grecs, qu'on a si bien nommés un peuple de sculpteurs. Si la danse enseignait aux jeunes gens ce que c'est que la grâce et l'expression, c'est au gymnase qu'ils apprenaient ce qu'est la forme humaine. Les études constantes, les observations réitérées que faisaient non-seulement les artistes, mais encore les instituteurs, les directeurs de palestres, les philosophes, et on peut dire toute la nation, étaient suffisantes pour fixer dans l'idée de tout le monde ce qu'est la beauté humaine, et quelles sont les lois immuables qui la constituent. Aussi les Grecs avaient-ils à ce sujet des principes arrêtés et des classifications rigoureuses, qui ne sont connues aujourd'hui que par les artistes et les érudits, mais qui, étant universellement répandues, donnaient à l'opinion publique un jugement sûr et toujours sain sur les œuvres des statuaires. « Montre-moi ta poitrine, tes épaules, tes reins, disaient les maîtres de palestre à ceux qui voulaient concourir, pour que je voie avec certitude à quoi tu es propre. »

Les Grecs rapportaient à cinq exercices principaux les aptitudes particulières du corps de l'homme : la course, le saut, le disque, le javelot et la lutte; on y adjoignit plus tard le pugilat, mais comme la course et le saut dérivent du même principe, les facultés caracté-

ristiques de l'athlète restaient toujours classées dans cinq grandes divisions. Si l'on réfléchit à ce qu'étaient ces cinq exercices, on verra qu'ils résument toutes les combinaisons mécaniques

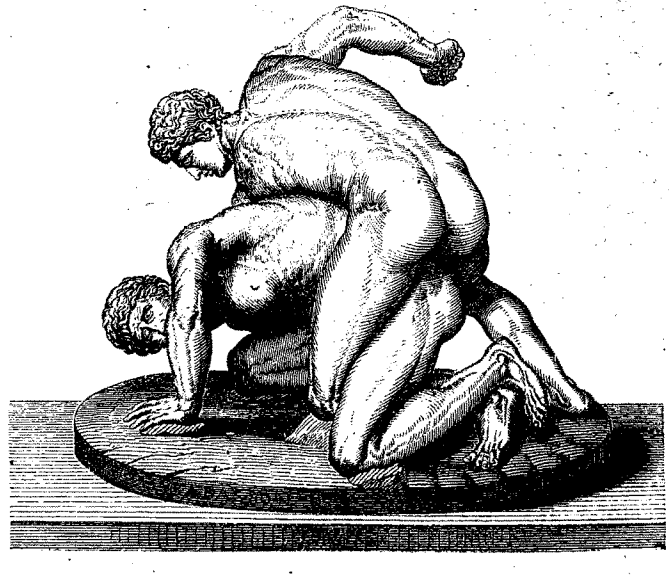


69. — DISCOBOLE DE MYRON.



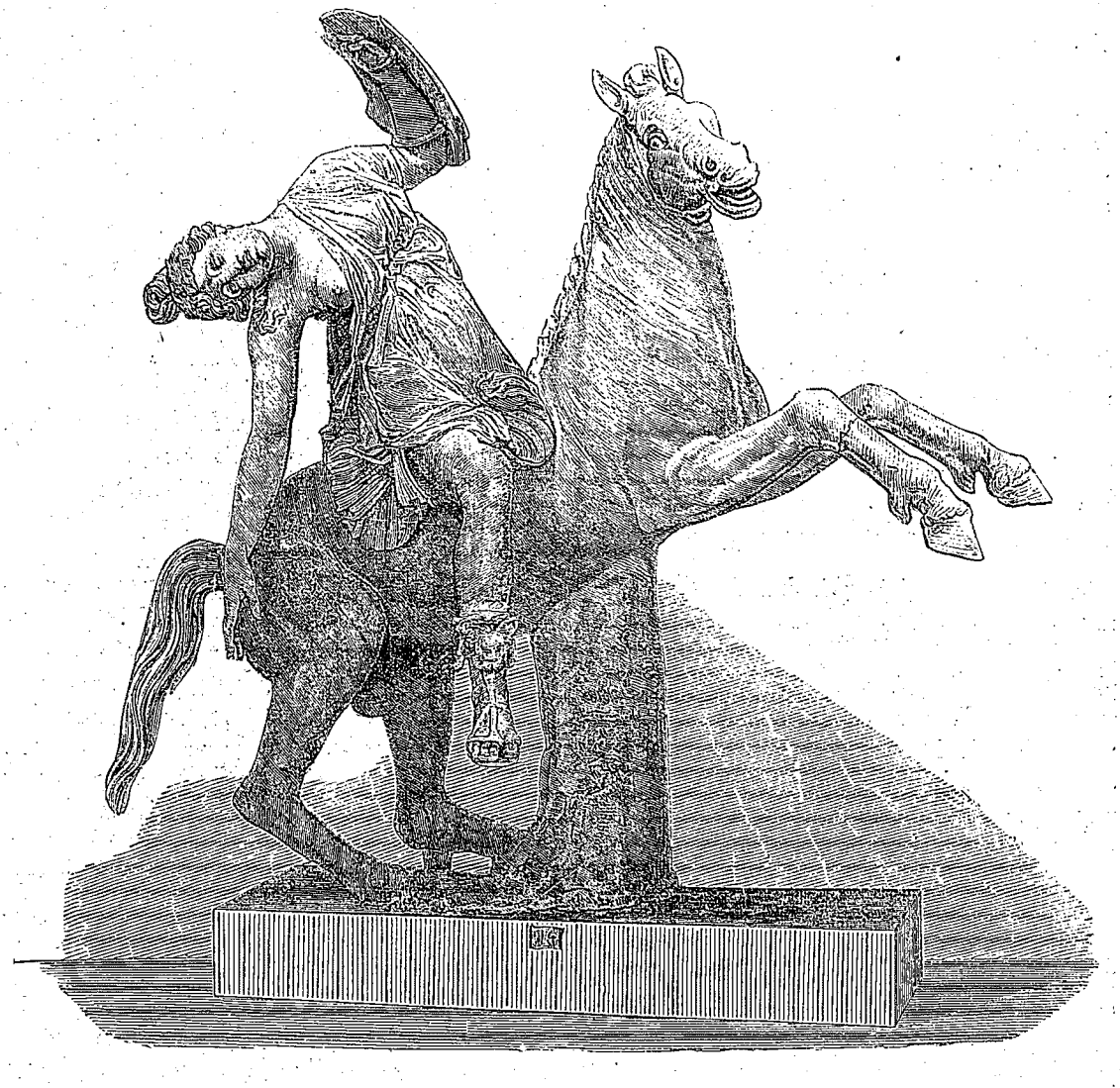
70. — DISCOBOLE DE NAUCYDÈS.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

dont le corps humain est susceptible. La course et le saut exigent l'élasticité et la parfaite structure des jambes, des cuisses, des pieds, et une conformation de la poitrine propre à ne pas s'essouffler. Le disque étant l'art de lancer vers un but déterminé un corps pesant (fig. 69), et le javelot l'art de lancer à une très-grande distance un corps léger, demandent toute l'adresse à laquelle on arrive par des exercices réitérés, des qualités différentes dans la souplesse et l'élasticité des membres. La lutte veut une grande solidité dans les extrémités inférieures et un développement de vigueur dans tous les muscles de la poitrine et des bras.



71. — LES LUTTEURS.
(Galerie des Offices; *tribune*, à Florence.)

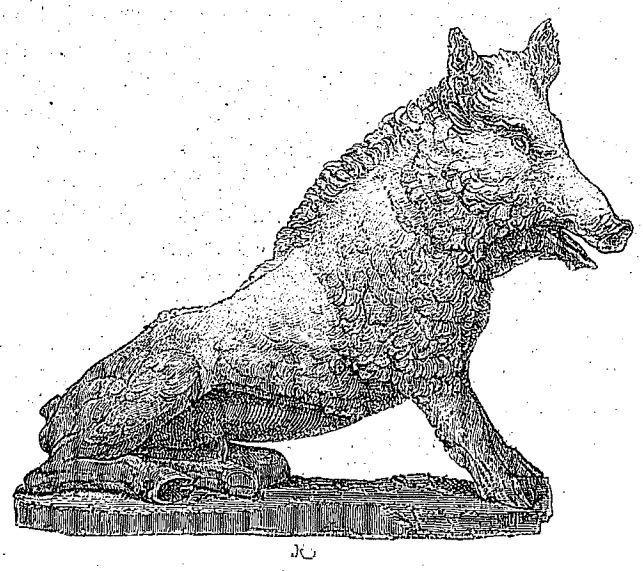
Dans le pugilat, il faut la force d'impulsion pour produire les chocs la force de résistance pour les supporter, la souplesse pour les diriger ou les éluder. Les combats où entraient le pugilat et la lutte (fig. 71) étaient appelés *pancraces*, et les antagonistes *pancratiastes*; enfin l'athlète qui était propre aux cinq exercices était appelé *pentathle*, et c'était à lui que s'adressaient les applaudissements de toute la Grèce. Il y avait aussi pour l'en-



72. — AMAZONE BLESSÉE.
(Musee de Naples.)

fance des jeux proportionnés à l'âge, et un grand nombre de statues célèbres dans l'antiquité représentaient l'image des jeunes vainqueurs dans le pugilat des enfants.

Quand un athlète était proclamé vainqueur, on lui élevait un monument, et quand il avait remporté trois victoires, sa statue devait transmettre à la postérité non-seulement ses traits, mais encore son ensemble, de façon que les maîtres de palestres, les jeunes athlètes pussent étudier, d'après sa conformation, dans quel sens ils devaient diriger leurs exercices pour arriver à lui ressembler. Les statuaires, chargés de ces ouvrages, devaient donc forcément étudier et rechercher, non-seulement les belles proportions et les images exactes, mais encore



73. — SANGLIER.
(Musée de Florence.)

déterminer dans les formes la convenance particulière qui avait valu à l'athlète la victoire dans chacun des cinq exercices. Aussi on choisissait toujours les plus habiles sculpteurs, et ils avaient affaire à un public parfaitement compétent, puisqu'il était composé d'athlètes aspirant tous à posséder les formes que l'artiste devait représenter. Cette étude iconique empêchait les artistes de reproduire toujours une figure conventionnelle en les obligeant à représenter la forme particulière d'un individu déterminé, et en même temps elle les entraînait à cette recherche de la perfection du type humain, qui leur permettait la représentation des Dieux, réunion de toutes les beautés particulières qui constituent la beauté parfaite. La comparaison se présentait tout naturellement.

VILLES. — Les cités qui, dans les temps primitifs, s'étaient établies sur les rochers, commencèrent, lorsque la société fut organisée avec plus de sécurité, à s'étendre aux pieds des montagnes, dans les plaines et le long de la mer. C'est ainsi que la ville d'Athènes s'étendit aux pieds de l'Acropole (fig. 61), où était renfermée l'antique cité. Ce n'est guère qu'à partir d'Alexandre qu'on a des données positives sur l'aspect d'une ville grecque. Alexandrie, par exemple, fut bâtie sur un plan régulier par l'architecte Dinocrate, le même qui voulait tailler le mont Athos sous la forme d'une figure colossale. C'était une ville oblongue, coupée à angles droits par deux rues principales, où cavaliers et chars se croisaient en tous sens, et qui étaient bordées d'édifices magnifiques. Rhodes et Antioche étaient célèbres pour la régularité de leurs rues et l'heureuse distribution de leurs édifices.

C'est à partir d'Alexandre que les palais des particuliers rivalisent partout avec les édifices publics et que l'architecture prend ces allures de richesse grandiose qui seront le caractère de l'art sous la domination romaine. L'ordre corinthien commence à dominer les autres, et les chapiteaux se recouvrent partout de feuillages en bronze doré.

AGORA. — L'agora était pour les Grecs, comme le forum pour les Romains, la grande place publique ménagée au centre de la ville. L'agora était généralement carrée et entourée de portiques simples ou doubles. Quand ces portiques étaient décorés de peintures, ils prenaient le nom de Pœciles. C'étaient de véritables galeries de tableaux où on voyait représentés les événements glorieux pour la cité.

Comme l'agora était le lieu où le peuple se réunissait pour s'occuper des affaires publiques, on y voyait toujours des temples, des autels, et des statues consacrées aux divinités protectrices de la cité. Il ne reste aujourd'hui des anciennes agoras que des débris très-incomplets.

ARCHITECTURE DOMESTIQUE. — Les maisons des Lacédémoniens étaient simples jusqu'à la rusticité et sans aucun faste : Lycurgue avait défendu d'employer pour bâtir d'autres instruments que la hache et la scie, d'où on peut conclure qu'elles consistaient primitivement en cabanes de bois. Il en fut de même à Athènes pendant plusieurs siècles ; ce ne fut que sous Solon qu'on commença à bâtir des murailles de briques et de pierres, et à les couvrir de tuiles. Mais jusqu'aux guerres médiques, les maisons privées conservèrent un caractère de pauvreté un peu barbare ; la grandeur et la noblesse étaient réservées pour les édifices publics et pour les temples.

C'est surtout pendant le siècle de Périclès qu'il serait intéressant de connaître à fond la vie intime des Grecs ; malheureusement nous avons beaucoup moins de renseignements que sur les habitations romaines. Vitruve donne, il est vrai, le plan d'une maison grecque, mais il parle d'une maison de son temps ; or, au siècle d'Auguste, les mœurs n'étaient plus les mêmes, et les Grecs avaient pris des goûts de faste dans la vie privée, qui les rapprochaient beaucoup des Romains. Le changement au surplus s'est opéré rapidement. La maison de Miltiade ou d'Aristide ne différait en rien de celle de leurs voisins, et déjà du temps de Philippe, Démosthènes assure qu'on bâtissait des maisons particulières que leur magnificence élevait au-dessus des édifices publics. A la vérité, la description de Vitruve ne peut s'appliquer qu'à un Grec puissamment riche, comme on peut le voir par les nombreux appartements dont il dispose pour recevoir ses amis.

« Les Grecs, dit Vitruve, bâtissent autrement que nous ; car ils n'ont point de *vestibules ;* mais de la première porte, on entre dans un passage qui n'est pas fort large ; d'un côté sont les écuries, de l'autre est la loge du portier, et à l'extrémité est la porte de l'intérieur. » De là on entrait dans la cour, qui était entourée de portiques de trois côtés, car celui du midi n'en avait pas, mais il avait deux antes ou pilastres, sur lesquels reposaient les poutres destinées à soutenir le plancher. Cet endroit était appelé Prostase ou Parastase, et servait d'entrée à l'appartement des femmes ou Gynécée. Car dans les maisons grecques, l'apparte-

ment des femmes était toujours séparé de celui des hommes, et c'est ce qui les distingue des maisons romaines où l'appartement était commun.

« Au dedans de ce lieu, dit Vitruve, sont situées de grandes salles où les mères de famille filent avec leurs servantes. Dans le passage qui s'appelle *Prostase*, il y a à droite et à gauche des chambres, dont l'une est appelée *Thalamus* et l'autre *Amphithalamus*. » Le Thalamus était la chambre à coucher, et l'Amphithalamus était la pièce où la maîtresse de maison recevait des visites, et autour de laquelle étaient rangés des lits. L'appartement des femmes comprenait, en outre, les salles à manger et les dépendances, ainsi que des chambres pour les domestiques et les enfants. C'est dans la salle à manger du *gynécée* que le maître dînait avec sa femme et ses enfants, lorsqu'il n'avait pas de compagnie. Il y avait aussi une salle à manger dans l'appartement des hommes, mais où les femmes n'étaient pas admises.

Voici maintenant comment Vitruve décrit l'appartement des hommes; n'oublions pas qu'il ne s'agit pas ici d'une simple habitation bourgeoise, mais de la maison d'un riche particulier, répondant à ce que nous appelons aujourd'hui un hôtel : « A cette première partie en est jointe une autre beaucoup plus grande et plus étendue, qui a des péristyles plus larges, dont les quatre portiques sont de pareille hauteur, si ce n'est que quelquefois les colonnes sont plus hautes à celui qui regarde le midi, et que pour cela on l'appelle péristyle rhodien. Cette partie de la maison a de plus beaux vestibules, et des portes plus magnifiques que l'autre. Les portiques des péristyles sont ornés de stuc et lambrissés de menuiseries. Le long du portique qui regarde le septentrion, on trouve les salles à manger que l'on appelle *Cyzicènes*, et des cabinets de tableaux; du côté de l'orient sont les bibliothèques; à l'occident sont des cabinets de conversation, et au midi de grandes salles carrées, si vastes et si spacieuses, qu'elles peuvent contenir aisément quatre tables à trois lits, avec la place qu'il faut pour le service de la table et pour les jeux. C'est dans ces salles que se font les festins des hommes; parce que chez eux ce n'est point la coutume d'admettre les femmes à leur table. C'est pour cela que ces péristyles sont appelés *Andronitides*, parce que les hommes seuls y habitent sans être importunés par les femmes. »

A propos de ce mot *importunés*, il faut se rappeler que Vitruve était un Romain, et que les Romains n'ont jamais passé pour bien galants. Nous croyons qu'il est plus conforme à l'esprit grec de supposer que c'est pour ne pas importuner leurs femmes que les hommes dînaient à part quand ils invitaient leurs amis, car dans l'ancienne Grèce, comme dans la France moderne, les femmes préféraient le calme et le repos de leur intérieur à la joie souvent un peu bruyante des festins.

« Le caractère le plus saillant des maisons antiques, dit le savant archéologue Ot. Muller, est d'être entièrement fermées et closes à l'extérieur (aussi n'avaient-elles qu'un très-petit nombre de fenêtres très-haut placées), et de communiquer librement dans toutes leurs parties qui, construites autour d'une cour intérieure et immédiatement accessibles par la cour même, ne recevaient le plus ordinairement de jour que par les portes, quand elles étaient ouvertes, et n'étaient en partie séparées et divisées qu'au moyen de cloisons mobiles en planches, ou de rideaux. »

Une autre particularité à remarquer dans ce que nous connaissons des maisons grecques, c'est le faible besoin que les anciens paraissent avoir eu d'expulser la fumée. Tout ce qui touche au mode de chauffage chez les Grecs est assez obscur. Mais dans toute l'antiquité, on paraît avoir eu l'habitude de chauffer les appartements avec des tuyaux placés dans les murs et sous le plancher.

SCULPTURE. — L'art en Grèce avait commencé par être impersonnel comme il est toujours à ses débuts. Si le nom d'un artiste venait alors de sortir de l'obscurité, c'était bien moins pour son talent qu'à titre d'inventeur, comme Œudeos, par exemple, qui le premier avait représenté Minerve assise, ou, plus souvent encore, c'était à cause de la popularité du sujet qu'il avait traité, comme pour Anténor qui avait fait les statues d'Harmodius et d'Aristogiton.

On peut citer, comme exemple du style archaïque barbare, une métope de Sélinonte, conservée au musée de Palerme. Le sujet est la fable de Persée et Méduse; les têtes des personnages sont de face et les pieds sont complétement de profil, incohérence fréquente dans ces temps reculés. Persée détourne la tête pour n'être pas changé en pierre : du sang qui s'échappe de la tête de Méduse se forme le cheval ailé Pégase, que la Gorgone semble vouloir presser contre son sein.

Une chose manquait à l'art hiératique, la vie. A côté de l'art traditionnel, qui se plaisait aux lignes parallèles, cherchait dans les draperies un système de plis régulièrement ajus-

tés, et puisait dans l'élément religieux des types calmes, des allures régulières, et une majesté symbolique, survint un autre élément, celui des gymnases, représenté par le génie dorien.

Les deux grandes branches de la race grecque ont eu une part égale, mais différente, dans la marche progressive de l'art. La poésie épique est l'œuvre des Ioniens. C'est dans les poëmes d'Homère que la Grèce a trouvé les



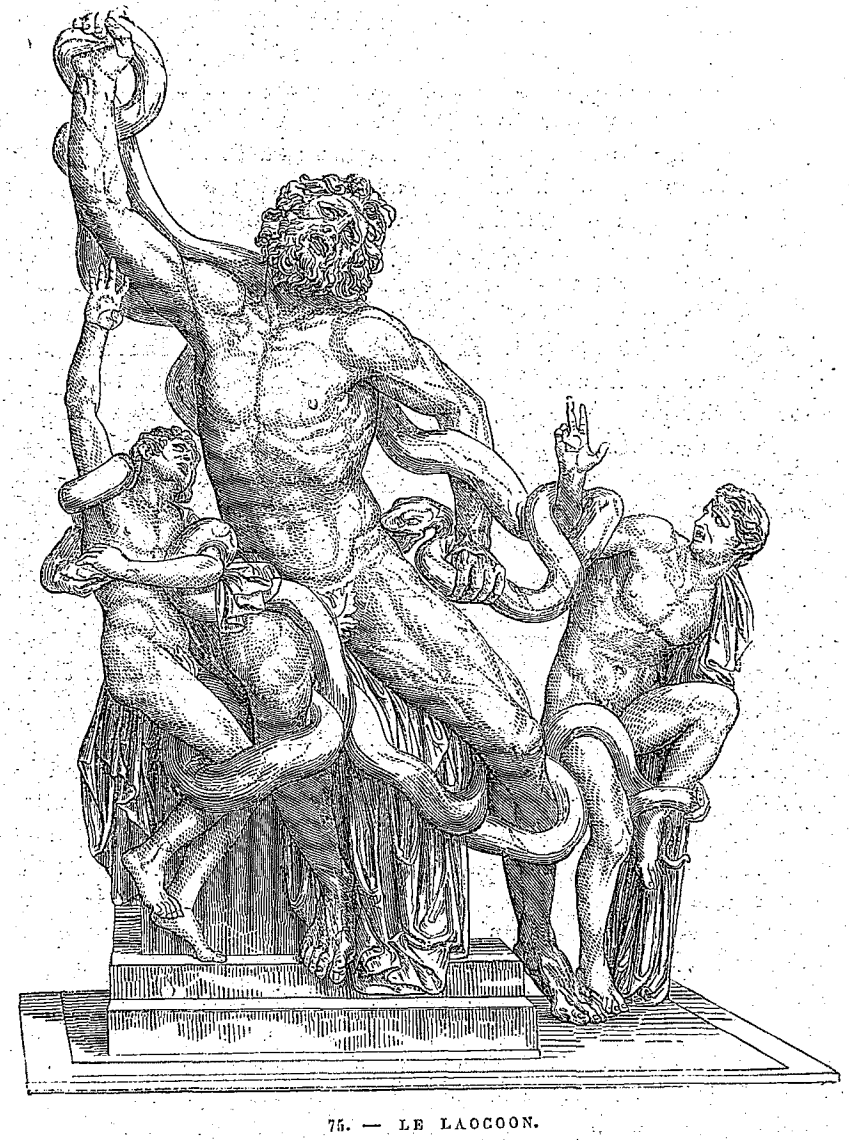
74. — NIOBÉ.
(Galerie des Offices, à Florence.)

types de beauté radieuse que l'art a enfantés. L'Attique était le foyer de la race ionique, et le nom d'Athènes rappellera toujours des idées de grâce, de bon goût et de perfection. Mais la dure Lacédémone peut aussi revendiquer sa part dans la civilisation hellénique. En faisant de la Grèce un peuple d'athlètes, les Doriens donnèrent à l'art cet élément robuste, amoureux de la force et de la rectitude, poursuivant son idéal dans une forme solide et

bien équilibrée. Ce sont les Doriens qui les premiers ont donné la vie au bronze et fait palpiter la pierre.

Corinthe, Sycione, Argos et Sparte ont eu des écoles florissantes; mais parmi les pays habités par les Doriens, c'est l'île d'Égine qui a mérité de donner son nom à l'art de cette époque.

Égine est une île située entre l'Attique et l'Argolide. Dès la plus haute antiquité, les habitants de l'île d'Égine paraissent avoir été doués de ce goût pour les arts qui fut partagé plus tard par toute la Grèce. Ils embellirent leur île d'édifices et de temples magnifiques. Il y en avait trois peu éloignés l'un de l'autre : c'étaient ceux d'Apollon, de Diane et de Bacchus; un peu plus loin il y avait un temple d'Esculape, et un autre dédié à Vénus; mais le plus célèbre de beau-



75. — LE LAOCOON.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

coup était le temple de Jupiter Panhellénius, dont on retrouve les ruines dans la partie nord-est de l'île, sur l'une des collines qui dominent la mer. C'était un édifice d'ordre dorique, *hexastyle*, c'est-à-dire à six colonnes de face, *périptère*, c'est-à-dire entouré de colonnes qui formaient une galerie tout autour, et *hypœtre*, c'est-à-dire sans toit, ou plutôt à toit ouvert au milieu. Cette disposition était commune dans les temples de Jupiter, qui était un dieu du ciel. Les dieux de la terre, comme Cérès, avaient généralement des temples recouverts par un toit.

C'est dans les deux frontons du temple d'Égine, que la sculpture dorienne arrive à son apogée. Les statues qui décoraient ces frontons sont aujourd'hui à la glyptothèque de Munich. Elles représentent les exploits des héros Æacides, ancêtres et protecteurs des Éginètes. Aucun ouvrage de l'art grec ne montre d'une

manière aussi fortement prononcée les caractères d'une époque de transition. La convention religieuse s'y combine de la façon la plus étrange avec la recherche d'une réalité absolue. Les têtes sont archaïques, et les corps sont exprimés avec une vérité saisissante. Les cheveux sont régulièrement bouclés, les barbes pointues. Il reste des traces de couleurs sur les lèvres, les pommettes des joues, et des trous en assez grand nombre indiquent qu'il y avait des ornements métalliques. La face présente un front fuyant, un menton carré et une expression de béatitude naïve et souriante, presque hébétée, qui se reproduit partout la même, dans tous les personnages, soit qu'ils combattent, soit qu'ils meurent. Dans les corps, au contraire, la forme, à part une certaine dureté dans l'accentuation des plans, est bien près de la perfection. On voit que l'artiste est avant tout préoccupé des qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui distinguent les athlètes. On peut donc apercevoir dès le début la différence énorme qui sépare la marche progressive de l'art dans l'antiquité et dans les temps modernes. L'art antique commence par la forme positive, matérielle, géométrique, et n'arrive que plus tard à la beauté et à l'expression. L'art chrétien, au contraire, cherche tout d'abord l'expression, et produit la laideur physique, tant qu'il méconnaît la forme, à laquelle il n'est initié qu'après de longs tâtonnements.

La statue de Pallas, qui occupait le milieu des frontons, est vêtue d'une robe à plis nombreux et symétriques. C'est du reste le caractère de toutes les statues drapées de cette époque. On peut s'en faire une idée en allant au Louvre voir l'autel des douze dieux, qui, par le style, se rattache à cette période.

On ne connaît pas le nom du sculpteur qui a fait les marbres d'Égine. L'histoire néanmoins nous a transmis les noms de quelques artistes célèbres, dont les ouvrages datent à peu près de la même époque, et sont même antérieurs aux guerres médiques. Dans tout le cours de la première période, les leçons de Dipœnus et de Scyllis, illustres chefs d'école, les travaux importants et nombreux d'Anthermus et de Bupalus, sculpteurs dont s'enorgueillissait la ville de Chio, et surtout les ouvrages de Canachus de Sicyone, avaient fait faire de grands pas à l'art. Canachus avait encore de la sécheresse; mais si nous en jugeons par le parallèle que Cicéron établit entre Caton l'Ancien et lui, nous pouvons supposer qu'on admirait dans ses ouvrages un caractère mâle et fier qui distinguait déjà ses œuvres. Quand on entend Cicéron dire que la raideur des figures de Canachus empêche qu'elles ne s'approchent complétement de la vérité, ne semble-t-il pas entendre un moderne blâmer la raideur d'un Mantegna ou d'un Albert Durer?

Il est généralement reconnu aujourd'hui que les statues de l'époque primitive étaient peintes. L'alliance de la forme et de la couleur flatte les instincts naïfs, et dans les époques les plus reculées de l'histoire nous trouvons des fétiches de bois coloriés. Les premières idoles de la Grèce, « étaient, dit Ottfried Muller, lavées, cirées, frottées, vêtues et frisées, ornées de couronnes et de diadèmes, de colliers et de boucles d'oreilles. »

Quand on se souvient que les monuments, au dehors comme au dedans, étaient peints de couleurs brillantes, on comprend la nécessité qu'il y avait, pour les sculpteurs qui travaillaient à la décoration d'un édifice, de se mettre à l'unisson du reste. Néanmoins l'examen des bas-reliefs du Parthénon, d'Égine et de Sélinonte n'offre en somme que peu de peinture, et en dehors des nécessités décoratives, il n'est nullement prouvé que, dans la grande époque, les statues fussent systématiquement peintes. Car il ne faut pas confondre la statuaire chryséléphantine, faite avec des matériaux de différentes couleurs, avec la sculpture polychrôme, c'est-à-dire coloriée avec des nuances artificielles. Il est tout naturel que les statues primitives aient été coloriées, mais cette méthode est difficile à admettre quand l'art atteint sa perfection.

Les guerres médiques sont l'époque décisive de l'histoire de l'art. Cette lutte fameuse, indépendamment de l'intérêt politique qui s'y rattache, a eu un résultat immense dans tous les travaux de l'esprit. Mais pour les arts plastiques, c'était une question de vie ou de mort. L'Asie renfermait un grand nombre de cités grecques; mais situées toutes sur la côte et en relation continuelle avec les Grecs d'Europe, elles avaient toujours conservé une indépendance et une physionomie à part qui eussent été perdues sans ressource si la métropole elle-même fût devenue une province asiatique. La double invasion de l'Attique par les armées de Darius et de Xerxès, avait causé matériellement un mal immense. Tous les temples avaient été renversés, toutes les statues mises en pièces, les habitations particulières incendiées. Comme il arrive toujours dans les grandes guerres d'invasion, la défense avait occasionné presque autant de ravages que l'envahissement, et quand Thémistocle avait élevé de longues murailles, on avait jeté pêle-mêle dans les fondations des chapiteaux brisés, des fragments de sculpture,

des tronçons de colonnes. Quand après l'enivrement de la victoire on se mit à vouloir tout reconstruire, le peuple avait grandi de cent coudées à ses propres yeux, et ce qui l'avait satisfait la veille n'était plus à la hauteur de ses désirs.

Les beaux arts répondirent à ce besoin nouveau, et il se forma une école de sculpteurs dont le chef est Phidias. Il serait pourtant injuste d'attribuer uniquement à Phidias la grande révolution qui s'opéra alors dans les arts. Polyclète et bien d'autres artistes fameux sont ses contemporains. Myron devait être de quelques années à peine plus âgé que lui. L'enseignement du dessin à cette époque avait déjà pour base des procédés géométriques rigoureusement appliqués, et l'étude des proportions était poussée aussi loin que possible.

Calamis et Myron, qui viennent immédiatement avant Phidias, et Polyclète qui est son contemporain, marquent le plus haut point de l'influence dorienne. Calamis acquit une très-grande célébrité par la manière dont il rendit les chevaux. Il fut très-remarqué, parce qu'il fut l'un des premiers, et le premier peut-être qui s'attacha à traduire la vie par les formes. Myron ajouta encore aux qualités de son prédécesseur, et parvint tellement à exprimer la vie, que toute la Grèce poussa des cris d'admiration. Dans l'Anthologie on a recueilli plusieurs épigrammes sur sa fameuse vache : « Berger, conduis plus loin ton troupeau, car la vache de Miron pourrait se mêler avec tes génisses. » — « Myron ne l'a pas moulée : le temps l'avait changée en métal et Myron a fait croire qu'elle était son ouvrage. » — « Si ses mamelles ne contiennent point de lait, c'est la faute de l'airain; ô Myron! ce n'est point ta faute. » On peut voir dans la nature même des éloges que les Grecs donnaient aux ouvrages de Myron, que l'art à cette époque était dans une voie complétement réaliste. Il n'est malheureusement rien resté des animaux de Myron, mais on possède plusieurs copies de son fameux discobole (fig. 69). Myron l'a représenté dans un mouvement vrai, mais sans s'inquiéter du bon ou du mauvais effet optique que cette attitude rendrait permanent. Aussi voilà ce qu'en dit Quintilien : « Qu'y a-t-il de plus contrefait et de plus peiné que ce joueur de palet de Myron? Cependant si on s'avisait de blâmer cette posture comme peu naturelle, ne montrerait-on pas de l'ignorance en reprenant justement ce qui fait la singularité de l'ouvrage et tout son prix? »

Quintilien résume ainsi la marche des écoles doriennes : « Callon et Egésias travaillaient durement et dans le goût toscan; Calamis vint et corrigea cette raideur originaire; Myron donna ensuite plus de naturel et de souplesse à ses productions, mais ce fut surtout dans les ouvrages de Polyclète que l'on put reconnaître la régularité et l'agrément. » Par le mot régularité, il est probable que Quintilien entendait la juste proportion et la précision extrême dans l'imitation des mouvements.

Polyclète fit une statue qu'on appela le Canon ou la Règle, tant elle était correcte et sévère et tant les lois de la mécanique osseuse et musculaire et des proportions y étaient observées. C'était le portrait d'un homme debout et armé d'une lance : les jeunes artistes s'en servaient pour connaître les proportions qui expriment le mieux l'homme pourvu de la jeunesse, de la force et de la santé. Polyclète avait fait aussi un jeune homme ceignant sa tête, statue que l'on acheta un très-grand prix; un athlète se frottant avec un strigile; un joueur d'osselets, deux jeunes filles portant des corbeilles. Polyclète est contemporain de Phidias, et si nous en avons parlé d'abord, c'est qu'il se rattache à l'école dorienne par ses principes, tandis que Phidias, qui est le chef de l'école attique, était un novateur. On disait que Polyclète imitait mieux les hommes, mais que Phidias était plus fort pour représenter les dieux.

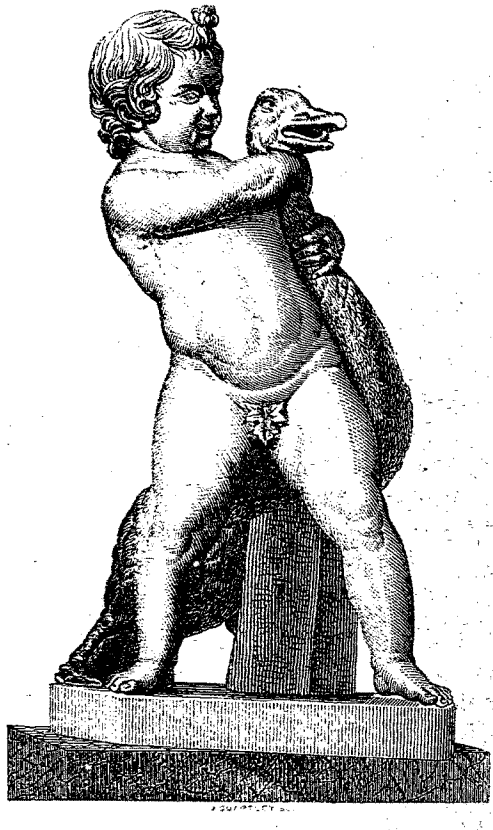
Phidias (498-431 av. J. C.), sculpteur athénien, est un des personnages de l'antiquité dont la réputation s'est maintenue avec le plus d'éclat. Son premier ouvrage important paraît avoir été une statue de Minerve qu'il fit pour les Platéens. Elle fut élevée, dit-on, avec le produit des dépouilles enlevées aux Perses à Marathon, mais il est probable que ce ne fut qu'après les victoires de Salamine et de Platée, car si Xerxès l'eût trouvée debout, il n'eût pas manqué de la détruire.

La Minerve Poliade (ou protectrice de la ville) élevée dans l'Acropole d'Athènes, dut suivre de près celle de Platée. Placée sur le rocher de l'Acropole, élevé lui-même de quatre cents pieds, vêtue de la tunique et du péplum, elle avait le bras droit appuyé sur sa lance, la gauche tendait en avant son bouclier. Quand le navigateur approchait du cap Sunium, à cinq lieues d'Athènes, il apercevait de loin la pointe de sa lance et l'aigrette de son casque.

Les hordes d'Alaric furent dit-on, épouvantées par le colosse, et un des derniers païens, Zozime, raconte que la déesse terrifia les barbares du plus loin qu'ils l'aperçurent, et préserva ainsi la ville. D'après les calculs de M. Beulé, la statue devait s'élever à soixante-quinze pieds au-dessus du sol, en y compre-

nant le piédestal. Sur les médailles qui la représentent, elle paraît d'un tiers plus haute que le Parthénon. Phidias était architecte en même temps que sculpteur. On ne peut douter de ses connaissances sous ce rapport quand on voit que Périclès lui confia la direction de tous les travaux entrepris par le peuple. Le nom de Phidias est inséparable de l'Acropole d'Athènes. C'est l'Acropole qui portait la grande Minerve de bronze, et c'est au centre de l'Acropole que s'élevait le Parthénon, temple dédié à Minerve, et qui renfermait une autre statue de la déesse, également par Phidias : mais celle-ci n'était plus en bronze, elle était en ivoire et en or. Phidias avait en outre décoré tout l'édifice avec des statues et des bas-reliefs exécutés sous sa direction. Mais nous avons décrit tous ces monuments à propos de l'Acropole, et nous n'avons pas à y revenir.

Tout le monde connaît de réputation le Jupiter olympien de Phidias ; il était placé dans le temple d'Olympie, dont il occupait la hauteur entière, en sorte que suivant l'expression de Strabon, il n'aurait pas pu se lever sans emporter la toiture. Le Jupiter olympien était regardé comme un chef-d'œuvre de l'art an-



76. — ENFANT A L'OIE.



77. — LE TIREUR D'ÉPINE.

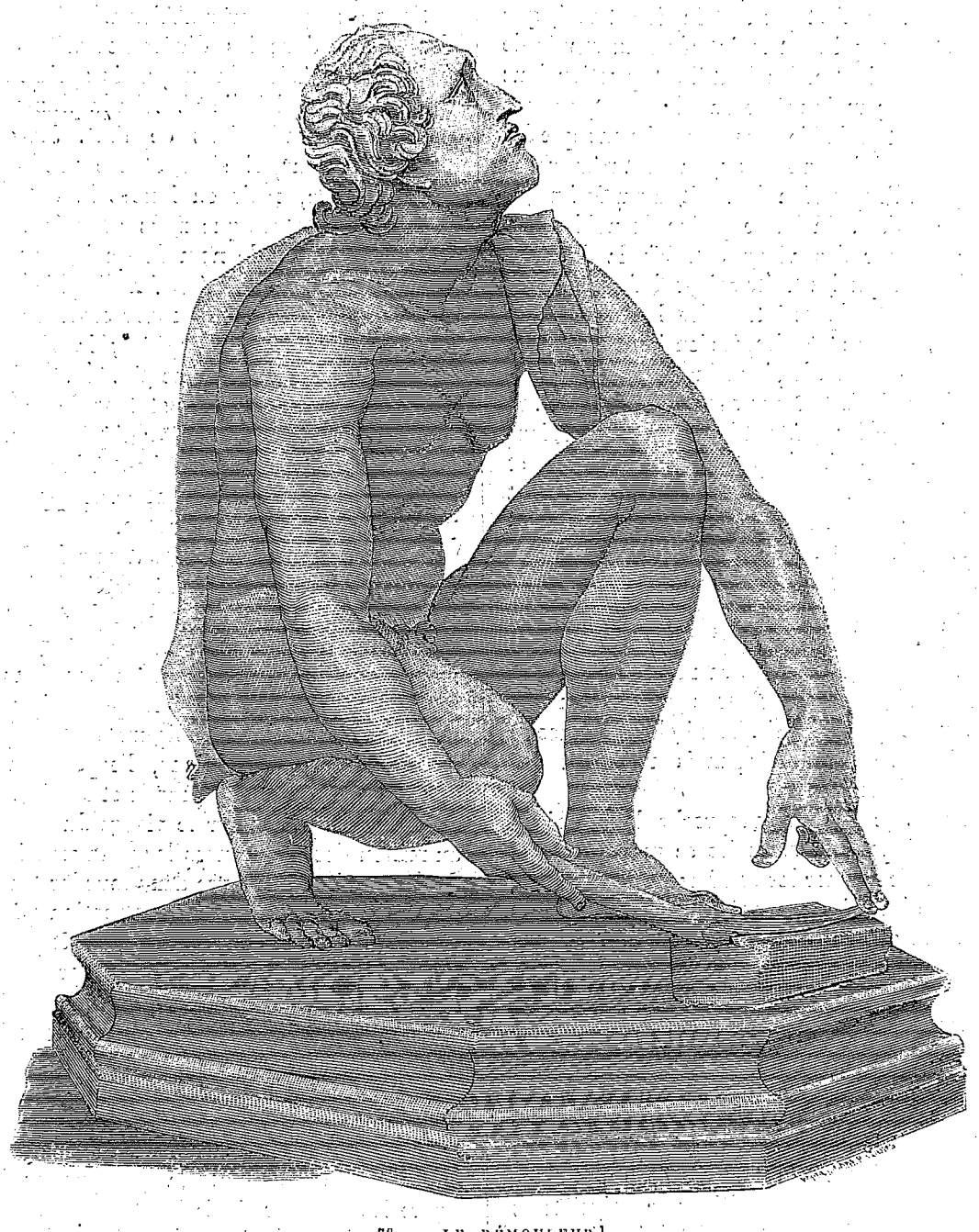
(Musée du Capitole, à Rome.)

tique. Le dieu, fait d'or et d'ivoire, était assis sur son trône; il tenait un sceptre de la main gauche et dans la main droite une Victoire. Le trône sur lequel il reposait était orné de bas-reliefs. Quand Phidias eut fini son chef-d'œuvre, il invoqua le dieu pour savoir s'il était content, et Jupiter lança sa foudre qui vint frapper le pavé du temple. On disait que la beauté de cette figure avait ranimé la piété des peuples.

La sculpture grecque, qui, dans l'expression des types divins, a cherché à exprimer la placidité et la permanence du caractère, se préoccupa dans les statues purement humaines d'exprimer le changement qu'impriment aux formes les mouvements du corps et les passions de l'âme. L'importance des gymnases avait fait multiplier les statues d'athlètes : parmi celles qui nous sont restées, le discobole de Naucydès d'Argos (fig. 70) et celui de Myron (69) pouvaient plus que toute autre servir aux démonstrations du professeur dans le gymnase. Le premier est en arrêt et se prépare à lancer le disque, celui de Myron est en action et en train de le lancer vers le but. Le fameux groupe des *lutteurs de Florence* (71), dont on voit fréquemment des copies dans nos jardins publics, représente deux jeunes pancra-

tiastes renversés l'un sur l'autre. En général les mouvements violents sont rares dans les statues grecques. Cependant l'Amazone blessée du Musée de Naples (fig. 72) est un exemple célèbre de mouvement violent. On peut voir aussi dans le sanglier du Musée de Florence (fig. 73) à quel point les Grecs ont excellé dans la sculpture d'animaux.

Quand la guerre du Péloponèse fut terminée, on vit apparaître un nouveau style, qui, dans la sculpture fut surtout représenté par Scopas et Praxitèle. Scopas emprunta presque



78. — LE RÉMOULEUR.]
(Galerie des Offices; *tribune*, à Florence.)

tous ses sujets au cycle de Bacchus et de Vénus : ce fut lui aussi qui fixa le type de ces divinités marines qui forment le cortége habituel de Neptune et d'Amphitrite. Scopas travaillait plus volontiers le marbre que l'airain, dont l'aspect sévère eût été moins convenable pour le genre de composition qu'il aimait. Il avait fait aussi une très-célèbre statue d'Apollon Citharède, dont on admirait l'expression profondément empreinte d'enthousiasme et d'élan. Cette statue d'Apollon fut consacrée par Auguste à son dieu protecteur, ce qui fait

que nous la voyons figurer sur des monnaies romaines. Un groupe de divinités marines conduisant Achille vers l'île de Lemnos passait dans l'antiquité pour le chef-d'œuvre de Scopas.

Les antiquaires attribuent à Scopas ou à Praxitèle le célèbre groupe des Niobides (fig. 74). On n'est pas certain, il est vrai, que les statues qui sont maintenant au musée de Florence soient celles dont il est question dans l'antiquité; mais même en admettant, comme cela paraît probable, que nous n'avons que les copies d'originaux fameux, on peut néanmoins voir que l'expression devenait la partie importante de l'art. La forme pleine de noblesse et de grandeur des visages trahit la douleur, mais sans que les traits soient défigurés.

A cette tendance à traduire les passions de l'âme dans la statuaire, il s'en joint une autre dont Praxitèle est le plus illustre représentant. Praxitèle vivait 336 ans avant Jésus-Christ. A cette époque, les goûts et les mœurs de l'Orient commençaient à s'impatroniser en Grèce, et l'art cherchait plutôt à traduire la grâce et l'élégance que l'énergie athlétique de la période précédente. Ce fut Praxitèle qui commença à représenter Cupidon (fig. 45) sous la forme d'un enfant plein de gentillesse, et qui, dans le type de Vénus, substitua à la majesté de la puissance divine une recherche et une coquetterie dans les formes qui en transformèrent le type primitif. Praxitèle fit beaucoup de figures de divinités, mais rarement des héros et des athlètes.

A mesure qu'on se rapproche de la période macédonienne, la statuaire se préoccupe davantage d'exprimer les sentiments de l'âme sur la figure humaine : en même temps la recherche de la grâce dans les formes tend à se substituer à la recherche de la force. Quand on arrive à Alexandrie, les statues d'athlètes deviennent rares : la nouvelle organisation politique demandait autre chose à l'art, et les portraits idéalisés de grands personnages deviennent de plus en plus nombreux. Cependant l'artiste qui fit le mieux les portraits d'Alexandre, Lysippe, était un sculpteur d'athlètes. Il cherchait à continuer les traditions de Polyclète et de l'école dorienne, et ce fut lui qui fixa le type d'Hercule. Mais il faut bien qu'Hercule représente une force idéale, divine, et cette manière de concevoir la force et de l'exprimer par l'art n'emprunte presque rien à la réalité. C'est Mercure, le patron des gymnases, qui représente le mieux dans la statuaire le type de l'athlète : de tous les dieux, c'est peut-être le plus humain. Des lutteurs pouvaient admirer sa structure en se comparant à lui; mais en admirant Hercule toute comparaison devenait impossible : sa force est trop au-dessus de l'humanité. Ainsi Lysippe, malgré son goût pour la force musculaire et les traditions de l'école dorienne, arrivait à subordonner de plus de plus la réalité à l'idéal.

Sous les successeurs d'Alexandre il se forma des écoles dans les différentes villes de la Grèce et de l'Asie Mineure, mais après la conquête romaine, l'Italie absorba la plus grande partie des productions de l'art. Jusqu'aux princes syriens, il s'est encore produit des chefs-d'œuvre, mais on ignore la date de la plupart des statues que nous connaissons. On connaît du moins le nom de quelques-uns de leurs auteurs. C'est à Agasias d'Éphèse qu'on doit la belle statue du Louvre connue sous le nom de *gladiateur Borghèse;* la *Vénus de Médicis* est due à Cléomène (fig. 43). On ignore quels sont les auteurs des statues de l'*Enfant à l'Oie* (fig. 76) et du *Tireur d'épine* (fig. 77). Ces deux ouvrages se attachent à la sculpture intime, et répondent à ce que nous appelons en peinture des tableaux de genre.

Arrêtons-nous un moment sur le fameux groupe du *Laocoon* (fig. 75), dû à Agésander et à ses fils Athénodore et Polydore, sculpteurs de Rhodes. « De même, dit Winckelmann, que la mer demeure calme dans ses profondeurs, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi dans les figures grecques, au milieu même des passions, l'expression annonce encore une âme grande et rassise. Une telle âme est peinte sur le visage du Laocoon, au milieu des souffrances les plus cruelles; la douleur qui se découvre dans tous les tendons et les muscles, et que la contraction pénible d'une partie de son corps nous fait presque partager, n'est mêlée d'aucune expression de rage sur les traits ou dans l'attitude entière. On n'entend point ici cet effroyable cri du Laocoon de Virgile; l'ouverture de la bouche ne permet pas de le supposer, elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffée. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties en forces égales dans toute la construction de la figure et sont pour ainsi dire balancées. Exprimer une si grande âme, c'est faire bien plus que de peindre seulement la belle nature. L'artiste a dû sentir en lui-même cette force d'esprit dont son marbre porte l'empreinte; la Grèce vit plus d'une fois le philosophe et l'artiste réunis dans la même personne; elle eut plus d'un Métrodore. La philosophie, chez elle, tendait la main à l'art, et donnait aux corps de sa création des âmes supérieures. »

On a bien souvent comparé le Laocoon des sculpteurs rhodiens à celui du poëte latin :

« Tout fuit épouvanté. Le couple monstrueux
Marche droit au grand-prêtre, et leur corps tortueux
D'abord vers ses deux fils en orbe se déploie,
Dans un cercle écaillé saisit sa faible proie,
La ronge de ses dents, l'étouffe de ses plis.
Les armes à la main au secours de ses fils,
Le père accourt : tous deux à son tour le saisissent,
D'épouvantables nœuds tout entier l'investissent.
Deux fois par le milieu leurs plis l'ont embrassé,
Par deux fois sur son cou leur corps s'est enlacé,
Ils redoublent leurs nœuds, et leur superbe crête
Dépasse encor son front et domine sa tête.
Lui, dégouttant de sang, souillé de noirs poisons,
Qui du bandeau sacré profanent les festons,
Roidissant ses deux bras contre ces nœuds terribles,
Exhale sa douleur en hurlements horribles. »

(*Énéide*, trad. de DELILLE.)

Nous avons exposé la marche de la sculpture antique dans les types divins, dans la réalité des formes athlétiques et dans l'expression des sentiments de l'âme : les derniers chefs-d'œuvre qu'elle a produits ont été des portraits.

PORTRAITS. — On raconte que la fille du potier, Dibutade, au moment de quitter son fiancé, traça son portrait sur la muraille, en suivant avec du charbon les contours que formait l'ombre projetée par une lampe. Le père de la jeune fille, qui était potier, remplit le contour d'argile qu'il fit cuire pour conserver l'image. Telle fut suivant les Grecs l'origine du portrait. Ce qui est certain, c'est que l'usage de reproduire l'image des personnes connues ne s'introduisit en Grèce qu'assez tard. Un demi-siècle environ avant les guerres médiques, on commença à élever des statues aux athlètes vainqueurs dans les jeux olympiques. Mais pendant bien longtemps, ces statues rappelaient le nom du vainqueur sans reproduire pour cela son image. On le reconnaissait seulement par l'attitude ou par quelqu'attribut, comme les statues des dieux et des héros. Cependant, ceux qui avaient vaincu trois fois avaient droit à des statues *iconiques*, c'est-à-dire faites à leur ressemblance.

Les plus anciennes statues honorifiques qui soient mentionnées dans l'histoire, en dehors des athlètes victorieux, sont celles de Cléobis et Biton, modèles de piété filiale, et celles d'Harmodius et Aristogiton, vengeurs de la liberté. Ces statues étaient élevées aux frais de la nation; mais comme il était permis aux particuliers de mettre dans un temple ou sur la voie publique les statues de leurs parents ou des citoyens dont la mémoire leur était chère, elles se multiplièrent prodigieusement. Au reste, elles étaient toujours placées sous la protection de quelque divinité, et dès lors, on n'eût pu les dégrader sans encourir le reproche d'impiété, car c'était toujours avec une pensée religieuse qu'on rendait cet hommage à la mémoire des personnes. On sait que les Grecs honoraient la beauté à l'égal du mérite; c'est pour cela que le roi de Sparte Agésilas ne permit pas qu'on fît son portrait; il était boiteux, et ne trouvait pas digne de son pays qu'une infirmité soit représentée sur la place publique.

A partir d'Alexandre, il y eut un changement dans les mœurs. Les idées orientales commencèrent à prendre le dessus, et les sentiments républicains s'effacèrent devant les habitudes monarchiques importées d'Asie. Alexandre ne se contentait pas d'être placé sous l'invocation d'un dieu, il voulait être dieu lui-même, et les artistes le représentèrent avec les cornes de Jupiter Ammon, dont il lui plaisait qu'on le crut descendu. Il y a au musée du Louvre un très-beau buste d'Alexandre, qui n'a pas ces insignes. Il y eut, en effet, à partir de ce moment, deux sortes de portraits; l'un intime, cherchant à reproduire les traits du personnage dans ce qu'il avait d'individuel, et l'autre typique, cherchant à caractériser, par la tournure et les attributs, ce qui le plaçait au-dessus des autres hommes. Tous les rois grecs de l'Orient se firent faire avec les attributs divins, Démétrius Poliorcètes en Neptune, Séleucus Ier, avec les cornes de taureau, Lysimaque avec les attributs d'Hercule.

Les rois macédoniens qui vinrent après Alexandre ont multiplié leurs portraits dans des proportions incroyables. Pourtant on peut remarquer, en parcourant les galeries des statues antiques, qu'on n'y voit jamais les images des Ptolémées, des Séleucides, des princes de Pergame ou de Cappadoce : le portrait de ces rois nous a été transmis par les monnaies, mais non par les statues, tandis que les images des grands hommes de la période républicaine, qu'on a représentés beaucoup moins de leur vivant, ne sont pas très-rares dans nos musées. La raison en est que ces rois, qui vivaient toujours en guerre les uns contre les autres, détruisaient avec frénésie les images de ceux qu'ils avaient vaincus. Ensuite les Romains conservèrent et firent reproduire en grand nombre les images des philosophes, des orateurs et des grands citoyens de la Grèce républicaine, pour les placer dans leurs villas, tandis qu'ils se souciaient fort peu des rois de Syrie ou d'Asie Mineure.

La plupart des portraits étaient exécutés en bronze, et le bronze est trop facile à fondre pour résister aux guerres et aux révolutions. Il existe bien peu de portraits grecs, exécutés en marbre, et ceux que nous avons sont des imitations de l'époque romaine. L'usage exis-



79. — ANNIBAL.

(Musée de Naples.)

tait en Grèce de placer dans les bibliothèques les bustes des écrivains, des philosophes, des sages : c'est encore une cause qui obligeait à en multiplier les copies, car les bibliothèques étaient fort nombreuses. C'est à cela que nous devons d'avoir les portraits de Socrate (fig. 82),

Platon, Aristote, Zénon, Épicure, Sophocle, Euripide, Ménandre (fig. 114), Démosthène, Hérodote, Thucydide, etc. Toutefois la ressemblance n'est pas toujours absolument certaine, au moins pour les plus anciens : car les artistes grecs avaient l'habitude, quand ils ne connaissaient pas les traits de quelqu'un qu'ils voulaient représenter, de reconstituer un



80. — HOMÈRE.
(Musée du Capitole, à Rome.)



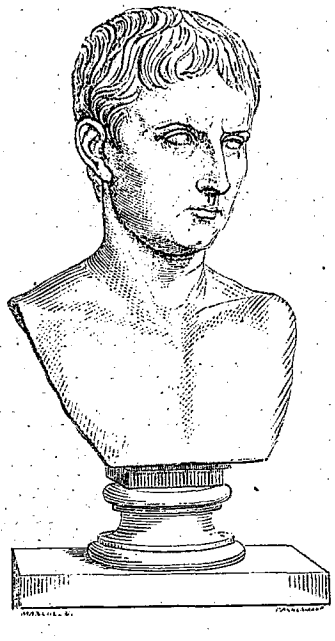
81. — MÉNÉLAS.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

type d'après le caractère connu du personnage. C'est ainsi que le buste d'Homère (fig. 80), et celui de Ménélas (fig. 81), qui sont des chefs-d'œuvre comme sculpture, sont absolument imaginaires comme portraits.

L'idée de représenter un buste, c'est-à-dire



82. — SOCRATE.
(Musée du Capitole, à Rome.)



83. — AUGUSTE.
(Musée Chiaramonti, à Rome.)

l'image d'un personnage jusqu'à la poitrine seulement est extrêmement ancienne en Grèce. Il semble même probable qu'on a fait des demi-figures avant de faire des figures entières. Cet usage vient des *Hermès*, sortes de poteaux à quatre faces sur lesquels on plaçait la tête des divinités, à une époque où la sculpture était encore dans un état complet de barbarie. Dans l'orfévrerie, la céramique, et les industries artistiques qui ne travaillent qu'en petites

dimensions, on a mis souvent le masque d'une divinité. L'architecture elle-même adopta l'usage des médaillons pour orner les murailles. Mais l'usage de faire des bustes comme portraits ne remonte guère au delà d'Alexandre, et ceux qui représentent des personnages existant antérieurement ont été faits depuis.

Il était d'usage chez les Étrusques, de représenter les ancêtres par des masques de cire que l'on conservait dans des armoires placées autour de la pièce principale de la maison. Cet usage se transmit aux Romains, dont toute la civilisation est empruntée des Étrusques. Dans les grandes familles romaines, on avait de la sorte une galerie de portraits de famille, et chacun ne manquait pas, selon sa prétention aristocratique, de faire figurer parmi ses ancêtres Romulus, Énée ou Numa Pompilius.

Appius Claudius consacra, dans le temple de Bellone, les images de ses ancêtres figurées sur des boucliers. Cet exemple fut fréquemment imité depuis. Les images en cire des ancêtres, les figures funéraires en terre cuite, et les Canopes, ou vases à tête humaine, constituent véritablement les origines du portrait en Italie. Les Romains paraissent avoir élevé très-anciennement des statues de bronze, qui devinrent extrêmement nombreuses vers la fin de la République. Elles encombraient tellement le Forum, que les censeurs Cornélius Scipion et Popilius firent enlever toutes celles qui n'avaient pas été élevées par ordre du peuple ou du Sénat. Néanmoins les portraits des personnages du temps de la République ne sont pas très-communs dans nos musées. La raison en est qu'elles étaient presque toujours faites en bronze et que la plupart ont été fondues.

Sous l'Empire, la quantité de statues devint vraiment innombrable. Les images impériales (fig. 83) se trouvaient partout, et il n'y avait pas un municipe où l'on ne vît sur la place publique des statues élevées à des particuliers. C'est par suite de la multiplicité prodigieuse des statues impériales, que, malgré les destructions, nos galeries d'Europe possèdent la série complète des empereurs romains. Il faut toujours distinguer les portraits intimes et les portraits divinisés où le personnage est représenté avec les attributs de la divinité avec laquelle on l'identifie.

Sous la décadence, on imagina de faire des portraits divinisés dont le corps était terminé, mais dont la tête était à peine dégrossie. De cette façon, on n'avait plus à travailler qu'à la tête quand la statue était vendue. C'est après les Antonins que la décadence se fait sentir dans le portrait. « La chevelure, dit O. Muller, est péniblement travaillée et évidée avec le trépan; les paupières s'ajustent comme des lanières; la bouche est serrée; les plis principaux autour des yeux et de la bouche sont très-marqués. » On imagina aussi de placer sur les têtes de femmes des perruques mobiles en marbre, qu'on enlevait et changeait à volonté, de telle sorte qu'on pût faire suivre à la statue les variations de la mode. Après Constantin, les portraits deviennent absolument mauvais, et comme il est de plus en plus difficile de reconnaître la personne représentée, l'usage cesse à peu près d'en faire.

GLYPTIQUE (fig. 84, 85). — La glyptique est l'art de graver des images sur des pierres dures : on appelle *intailles* les pierres gravées en creux, et *camées* les pierres gravées en relief. Les plus anciens peuples ont connu la glyptique; nous avons parlé plus haut des cachets babyloniens. Pline prétend que les anneaux n'étaient pas connus du temps de la guerre de Troie, mais Plutarque avance le contraire, et il paraît que les Athéniens étaient de son avis, puisque Polygnote avait représenté Ulysse avec son anneau. Théodore de Samos est le premier graveur dont le nom soit connu : il avait gravé en 740 avant J. C. cette fameuse émeraude que Polycrate jeta dans la mer, et qui est si célèbre sous le nom d'anneau de Polycrate.

Les graveurs anciens se préoccupaient beaucoup de choisir des pierres différentes suivant les sujets qu'ils voulaient traiter. Ainsi, Marsyas écorché par Apollon était en jaspe rouge, Proserpine se gravait sur une pierre noire, Neptune sur l'aigue marine, etc. La gravure en pierres fines a suivi naturellement la même marche que la sculpture, à laquelle elle se rattache. Polyclète de Sycione passe pour avoir gravé des pierres fines. Mais Pyrgotèles, le graveur d'Alexandre le Grand, est considéré comme celui qui a porté le plus haut cet art, qui arriva à son apogée vers cette époque.

Chez les Étrusques, les cornalines et autres pierres dures sont souvent taillées en scarabées, à l'imitation des scarabées égyptiens. Dans les bagues, on conservait quelquefois aux pierres précieuses, et même aux opales et aux agates leur forme brute, ou bien on se contentait de les polir. Les camées ne paraissent pas avoir été en usage chez les Étrusques comme ils l'ont été depuis chez les Romains. Il y avait des bagues qui servaient de bijoux, d'autres de cachets. Quand on trouve une bague antique ornée de deux mains jointes, ou des

figures de l'Amour et Psyché, on suppose que c'était une bague nuptiale. Si au contraire on y trouve des chars, ou des animaux féroces, on pense qu'elle a appartenu à un athlète.

On a fait d'admirables camées du temps d'Auguste. Le graveur Dioscorides fut pour cet empereur ce que Pyrgotèles avait été pour Alexandre. On connaît plusieurs pierres gravées qui lui sont attribuées : un Mercure voyageur, avec le pétase et le caducée, un Diomède enlevant le palladium, un Persée regardant la tête de Méduse. Outre les intailles et les camées, on conserve dans les collections des coupes de pierres précieuses dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre comme gravure.

Comme travail du verre, nous citerons le vase Barberini ou vase de Portland. Le vase Barberini a été trouvé sous le pontificat d'Urbain VIII (Maffei Barberini), c'est-à-dire au commencement du dix-septième siècle, dans un sarcophage qui a passé longtemps pour être le tombeau d'Alexandre Sévère. Acquis à la fin du dernier siècle par la duchesse de Portland, il a été donné par son propriétaire au musée Britannique, où il est aujourd'hui. Les figures représentent Thétis et Pélée : le dessin est d'une pureté admirable et probablement d'un travail grec. Mais la forme du vase est romaine. On en a conclu qu'il devait être l'ouvrage d'un Grec travaillant pour des Romains. C'est une vitrification dont le fond est bleu avec des bas-reliefs en pâte de verre d'un blanc mat.

Visite au Cabinet des Médailles. — Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale renferme une magnifique collection de pierres gravées antiques. Parmi les intailles les plus célèbres, nous citerons *un Apollon tenant son arc à la main*, une *Nymphe surprise au bain par Pan*, un *Bacchus* couronné de pampres, avec des ailes de mouche qui figurent une barbe, un *Taureau Dyonisiaque*, qui marche sur un thyrse, et qui a le corps ceint d'une guirlande de lierre, un *Faune dansant* et un *Faune assis*, un *Bellérophon monté sur Pégase*, et un *Achille Citharède*, qui chante en s'accompagnant sur la lyre. On regarde cette dernière intaille comme une imitation sur pierre d'une peinture de Pamphile, le maître d'Apelles.

Aucune collection d'Europe n'est plus riche que la nôtre en camées antiques. Parmi les grands chefs-d'œuvre qu'elle renferme, il y a un *Jupiter debout* avec l'aigle à ses pieds. Comme l'aigle est l'attribut de saint Jean l'Évangéliste, on a cru au moyen âge que ce camée représentait saint Jean, et le roi Charles V, après lui avoir fait faire une magnifique monture, en avait fait don à la cathédrale de Chartres, où il est resté jusqu'à la Révolution. Il en est de même d'un camée qui représente la querelle de *Minerve et Neptune* au sujet d'Athènes. Un arbre sépare les deux divinités et un serpent est aux pieds de Minerve. Cette scène avait été prise pour un Adam et Ève, et le camée a été conservé pendant des siècles dans une église, avant d'entrer au Cabinet des médailles. Mais le plus fameux de nos camées est celui qui est connu sous le nom de *Camée de la Sainte-Chapelle*, et qui représente l'*Apothéose d'Auguste*. C'est le plus grand camée connu, et certainement un des plus beaux : on y voit toute la famille des Césars. Les morts sont dans le ciel et les vivants sont groupés autour de Tibère. Saint Louis avait acquis de l'empereur d'Orient ce précieux camée, qui passait pour une relique représentant le *Triomphe de Joseph en Égypte*. Le pieux roi déposa son joyau dans le trésor de la Sainte-Chapelle, et la vénération qu'on y attachait fut telle, que le Saint-Père désira le voir, et on envoya le camée à Rome, d'où il revint pour être réintégré à la Sainte-Chapelle. Ce n'est qu'au dix-septième siècle qu'on reconnut par les médailles les portraits de tous les personnages représentés, et qu'on restitua au camée d'Auguste son véritable titre. C'est à des méprises de ce genre qu'on doit la conservation de monuments antiques très-précieux qui, au moyen âge, ont été respectés à cause de l'idée de sainteté qu'on y attachait.

Nous citerons encore, au Cabinet des médailles, un autre portrait d'Auguste, qui vient du trésor de Saint-Denis, où il faisait partie de la décoration d'un reliquaire contenant le chef de saint Hilaire. L'*Apothéose de Germanicus*, un des camées les plus importants de la collection de France, vient du trésor de l'abbaye de Saint-Évre de Toul : Germanicus monte au ciel porté par un aigle qui tient une palme, et une Victoire ailée lui pose une couronne de lauriers sur le front.

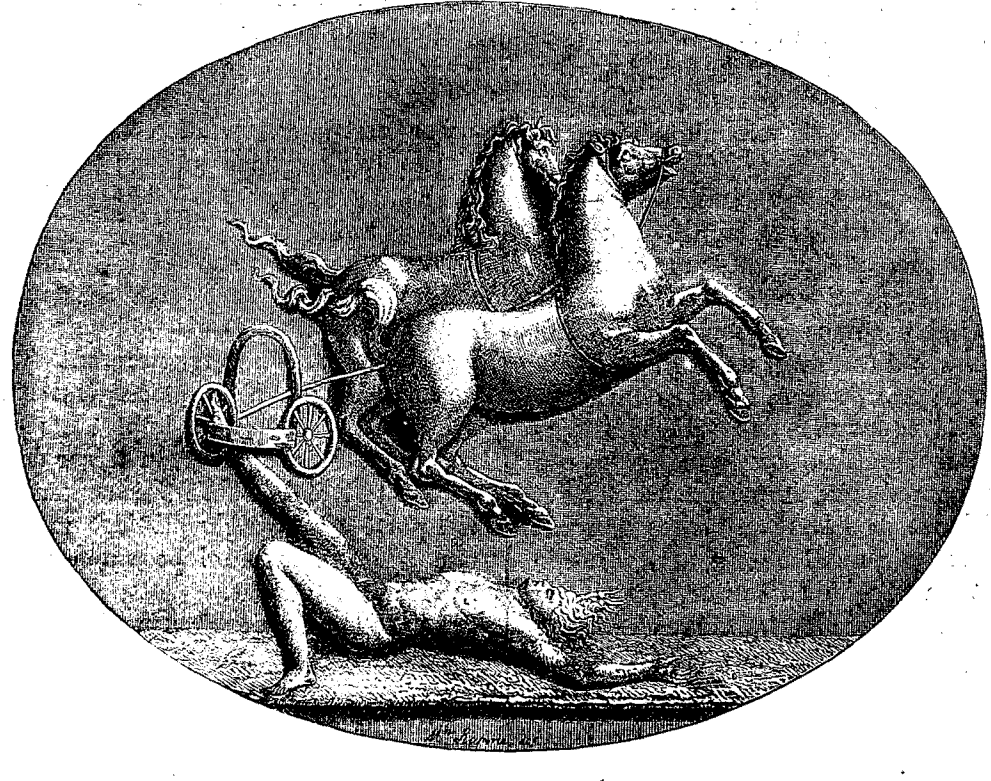
La collection de France n'est pas moins riche par ses coupes que par ses camées.

Le vase nommé *Coupe de Ptolémée* ou bien *Vase de Mithridate*, ou encore *Vase de Saint-Denis*, est le plus célèbre des vases antiques de matière précieuse. Les attributs bachiques prodigués sur ce vase ont fait présumer qu'il avait appartenu à Ptolémée XI, frère du mari de Cléopâtre, dont le surnom était Dionysos ou Bacchus ; de là vient son nom de *Coupe de Ptolémée*. On l'appelle aussi *Vase de Mithri-*

date parce que sa beauté a fait penser qu'il avait appartenu à Mithridate, qui possédait la plus belle collection de vases de matières précieuses dont il soit fait mention dans l'antiquité. Quant à son nom de vase de Saint-Denis, il vient, soit de ce que le nom grec de Bacchus, Dionysos, est aussi celui de saint Denis, soit de ce qu'il faisait partie du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, qui l'avait reçu en don d'un roi de France de la race Carlovingienne. Comme



84. — TRIOMPHE D'ARIANE.
(Pierre gravée du musée de Florence.)



85. — MORT DE PHAÉTON.
(Pierre gravée du musée de Florence.)

le sens des mythes païens était absolument oublié au moyen âge, cette coupe bachique fut considérée comme un objet sacré, et on lui donna une destination solennelle: c'est là que les reines de France buvaient l'ablution, après la communion, le jour de leur couronnement dans l'abbaye de Saint-Denis. La coupe resta dans l'abbaye jusqu'à la Révolution, où elle fut transportée au cabinet des médailles par un décret de l'Assemblée nationale (1790). Le 16 février 1804, elle fut volée, en même temps que le *grand camée* et d'autres pièces des plus précieuses : les voleurs furent arrêtés en Hollande et la coupe retrouvée. Mais le pied d'or qui soutenait le vase avait été fondu, et nous ne connaissons sa forme que par les gravures antérieures à cet événement. C'est moins la dimension et la beauté de ce morceau d'agate qui en font la valeur, que le travail exquis des sculptures qui le décorent, l'élégance de sa forme et la merveilleuse conservation de ses anses délicates à travers tant de siècles. L'inscription gravée sur le piédestal portait : « O Christ, Karl III de ce nom sur le trône des Francs, t'a consacré ce vase! » Un trapèzophore (sorte de buffet antique chargé de vases), porté par deux sphinx et abrité sous un grand voile attaché à deux arbres autour desquels s'enlace une vigne, des masques scéniques de Pan, de Bacchus, une statuette de Cérès tenant deux flambeaux, un masque de Silène, une ciste mystique d'où sort le serpent bachique, une panthère, animal consacré à Bacchus, qui boit le vin resté au fond d'une coupe, et divers attributs se rattachant tous aux mystères de Bacchus et de Cérès sont représentés sur la coupe.



86, 87. — MÉDAILLON DE SYRACUSE.
Proserpine. *Quadrige.*



88. — PIERRE GRAVÉE ANTIQUE.

Le Cabinet des médailles de Paris ne possède pas de pièces en verre aussi complètes que le vase Barberini dont nous avons parlé. Néanmoins on peut y voir à quel degré de perfection le travail du verre était poussé dans l'antiquité. Parmi les fragments de vases en pâte de verre que renferme notre collection, il y en a un dont le sujet représente Persée délivrant Andromède, qui serait le digne pendant du vase de Portland, s'il était entier. Les figures, d'un travail exquis, se détachent également en blanc sur un fond bleu.

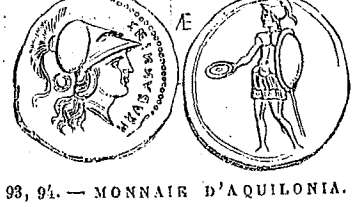


89, 90. — TÉTRADRACHME D'ALEXANDRE LE GRAND.

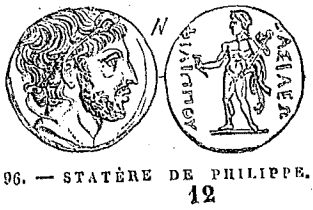
MONNAIES. — Le premier usage qu'on fit du métal pour servir dans le commerce, comme moyen d'é-



91, 92. — MONNAIE DES LOCRIENS.



93, 94. — MONNAIE D'AQUILONIA.



95, 96. — STATÈRE DE PHILIPPE.

change, fut de le donner au poids. Ces premières pièces étaient informes; on y imprima ensuite une marque qui en indiquait la valeur. Selon les auteurs anciens, l'invention du monnayage est dû à Phidon, roi d'Argos. Les plus anciennes monnaies étaient fondues, ce n'est que plus tard que l'usage est venu de les frapper au marteau. Pour les types on se contenta longtemps des emblèmes les plus simples, tels qu'une tortue grossièrement tracée, comme sur les monnaies d'Égine, des abeilles sur celles d'Éphèse, etc.; mais l'usage prévalut bientôt de graver sur les monnaies l'image des divinités, et la gravure des monnaies créa des chefs-d'œuvre comme la sculpture. Les monnaies se portaient souvent comme joyaux; de là vient qu'on en trouve tant qui sont percées par les bords. Quelquefois aussi elles étaient considérées comme talismans, à cause des divinités dont elles présentaient l'image. Les très-anciennes monnaies n'ont d'emblèmes que d'un côté, et sur le revers on remarque un creux qui servait à fixer la médaille.

Le type des monnaies ou médailles, car les médailles antiques étaient toutes des monnaies, a commencé par présenter des figures entières ou des objets inanimés : ce n'est que plus tard qu'on y a placé des têtes, qui figuraient la divinité protectrice de la ville, ou l'image d'un héros. Au reste, les types des monnaies grecques sont extrêmement variés. Pallas avec la chouette figure sur les monnaies d'Athènes, un bouclier sur celles de Cyrène, une rose sur celles de Rhodes. Les médailles des villes grecques de la Sicile sont considérées comme les plus belles monnaies qu'on ait faites (fig. 81).

Le goût qui s'introduisit de reproduire sur les monnaies le souvenir des victoires remportées, la célébration des jeux en l'honneur des dieux, des sujets mythologiques et une multitude d'allusions ingénieuses à toutes sortes d'idées, donne aux monnaies antiques une singulière variété. C'est à partir d'Alexandre que commença l'usage de placer le portrait du roi sur les monnaies. Celles d'Alexandre et de ses successeurs se font admirer par la perfection du dessin et de l'exécution (fig. 84).

Les premières monnaies romaines furent aussi extrêmement grossières. Mais à partir de la conquête de la Grèce, les types s'améliorèrent comme tout le reste, et plusieurs monnaies de l'époque impériale sont remarquablement belles. On fit sous l'empire de très-grandes médailles, qu'on appelle médaillons : les empereurs les donnaient comme présent à leurs amis. Il y en avait aussi qui servaient d'ornements aux enseignes militaires auxquelles on les suspendait. Le travail en est quelquefois très-remarquable et la scène représentée se rattache très-souvent à l'histoire primitive de Rome : le combat des Romains et des Sabins après l'enlèvement des Sabines et Hersilie se jetant entre Tatius et Romulus, la défense du pont par Horatius Coclès, l'arrivée d'Esculape à Rome, etc.

La décadence de la gravure en médailles commence aussitôt après les Antonins, et marche vers la barbarie avec une surprenante rapidité. Les bustes perdent subitement tout relief, le dessin devient incorrect. A partir de Constantin, les personnages ne peuvent plus être distingués qu'au moyen d'inscriptions et quand on arrive à Théodose, la grossièreté du travail montre une barbarie complète et absolument irrémédiable.

PEINTURE. — Nous ne connaissons malheureusement rien de la peinture décorative des Grecs; mais si nous en croyons les auteurs anciens, elle atteignit une perfection égale à celle de la sculpture, dont elle se rapprochait d'ailleurs beaucoup par la manière de concevoir les sujets. Polygnote de Thasos, qui acquit les droits de citoyen d'Athènes et fut l'ami de Cimon, comme Phidias devait l'être de Périclès, est le premier peintre dont les anciens aient admiré les productions. Les grandes compositions de cet artiste étaient peintes sur des tablettes en bois et la disposition était réglée d'après les convenances architectoniques, car ces peintures ont toujours un caractère monumental. Il avait décoré le Pœcile d'Athènes, le temple de Delphes, le temple de Minerve à Platée, etc. Il avait une connaissance profonde des mythes religieux, et son dessin sévère se faisait remarquer par la noblesse qu'il donnait à ses figures mythologiques. Ce grand artiste refusa d'être payé pour ses peintures du Pœcile. Les Amphyctyons, qui étaient les États généraux de la Grèce, ordonnèrent, pour répondre à sa générosité, qu'il aurait partout son logement gratis.

Polygnote vivait 436 ans avant Jésus-Christ. Parmi ses contemporains, les peintres les plus célèbres furent Micon, et Panœnus, le frère de Phidias. La décoration du Pœcile est due à ces artistes : on y voyait représentés, la guerre contre les Perses, la prise de Troie, peinte par Polygnote, et le combat des Athéniens et des Amazones peint par Micon. Ces peintures, remarquables par le dessin, montraient encore l'enfance de l'art sous le rapport du coloris;

ce fut Apollodore qui le premier s'occupa de cette partie de l'art. « Apollodore, dit Pline, ouvrit les portes de l'art et Zeuxis y entra. » Le perfectionnement qu'Apollodore avait apporté dans la peinture et où Zeuxis le surpassa, était relatif au coloris. Au reste, leur rivalité les honora, et Apollodore, reconnaissant publiquement la supériorité de son jeune rival, composa un vers où il disait : « Zeuxis m'a dérobé l'art : il l'emporte avec lui. » Apollodore est le premier qui ait imité ses ombres aussi bien que ses lumières d'après les teintes mêmes du modèle : c'est ce que les Grecs appelaient *colorer l'ombre*. Jusque-là on mettait sur tout le personnage une couleur uniforme et on indiquait les ombres par le moyen de hachures brunes ou noires, mais dépourvues de la couleur réelle.

Zeuxis naquit vers l'an 475 avant Jésus-Christ. Ce maître a exercé trop d'influence sur l'art et le goût pour que tout ce qu'on sait de sa vie ne soit pas de nature à nous intéresser. On doit croire que l'expression de la réalité était à cette époque la grande préoccupation des artistes grecs : du moins c'est ce que semblerait prouver le concours qui s'établit entre Zeuxis et Parrhasius. Zeuxis avait peint des raisins avec une telle vérité, que des oiseaux s'en approchèrent pour les becqueter. Il se croyait pleinement vainqueur, mais quand il voulut voir le tableau de son rival, que celui-ci lui avait dit être derrière un rideau, il s'approcha et voulant tirer le rideau, s'aperçut qu'il était peint. Alors Parrhasius s'écria : « Je t'ai vaincu, car tu n'as trompé que des oiseaux et je t'ai fait illusion à toi-même. »

Nous n'avons rapporté cette anecdote si connue et d'ailleurs parfaitement apocryphe que pour en chercher la signification. Il est certain que si les oiseaux des Grecs prenaient des fruits imités pour de véritables fruits, c'est que les oiseaux des Grecs n'étaient pas conformés comme les oiseaux de notre pays, et il est certain aussi que si les peintres de l'antiquité ne reconnaissaient pas un rideau peint d'un rideau véritable, c'est qu'ils n'avaient pas une aussi grande expérience de la peinture que les peintres d'aujourd'hui. Mais on pourrait tirer de cette histoire, en écartant ce qu'elle a de légendaire, une conclusion bien fausse, si on pensait que les peintres grecs attachaient une si grande importance à faire des *trompe-l'œil*. Il est évident que ces deux maîtres n'avaient en vue que d'essayer leurs forces, et qu'il ne s'agissait là que d'une étude.

Au surplus, l'histoire de la figure d'Hélène, peinte par Zeuxis, montre clairement la théorie des Grecs sur la nature de ce beau de choix, que nous nommons beau idéal. L'artiste avait réuni cinq belles jeunes filles à l'effet de composer sa figure d'après les contours les plus achevés de chacune d'elles. Zeuxis avait peint aussi un *Hercule enfant*, en train d'étouffer les deux serpents, et une centauresse allaitant ses petits, deux tableaux qui mirent le comble à sa réputation. Mais de toute son œuvre aucune peinture n'est aussi célèbre que son Jupiter entouré des autres divinités. C'est des peintures de Zeuxis que Pétrone pouvait dire, plusieurs siècles après qu'elles avaient été exécutées : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. »

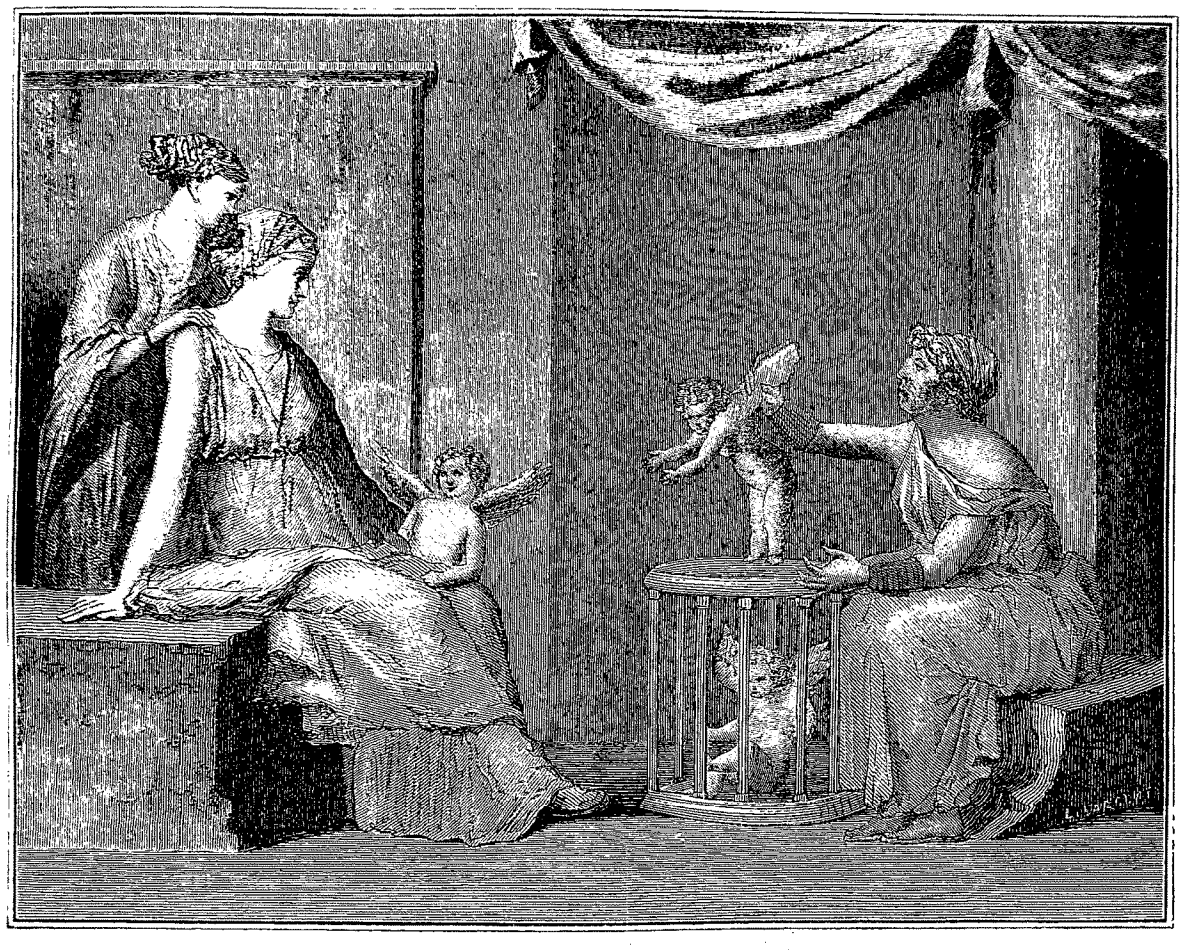
Parrhasius est le rival de Zeuxis dans le siècle de Périclès. Parrhasius avait fait faire de nouveaux progrès à la peinture en donnant plus de vie aux figures, plus de finesse aux extrémités, plus de grâce dans la chevelure, une pondération plus savante dans la disposition générale. On citait de lui un Thésée qui, du temps de Caligula, était encore au Capitole, une Atalante qui fut achetée par Tibère, un Bacchus qu'on trouva si beau qu'il donna naissance au proverbe corinthien : « Qu'est-ce que cela auprès du Bacchus ? », un Coureur tout armé, sur le corps duquel on croyait voir couler la sueur, et un autre qui, arrivé au but, dépose tout haletant ses armes.

Presque en même temps que Zeuxis et Parrhasius nous voyons apparaître Timanthe et Eupompe.

Timanthe se fit aussi connaître par des peintures de très-petite dimension. Il avait fait entre autres un Cyclope endormi et des Satyres occupés à mesurer son pouce avec leurs thyrses. Mais il fit aussi des tableaux d'histoire, car il avait représenté le meurtre de Palamède, tableau qu'on avait placé à Éphèse et qui fit une grande impression sur Alexandre le Grand. Timanthe vainquit Parrhasius dans un concours dont le sujet était Ajax disputant à Ulysse les armes d'Achille. Mais son œuvre la plus fameuse est le *Sacrifice d'Iphigénie ;* dans ce tableau il avait voilé la tête d'Agamemnon. Beaucoup d'écrivains ont présenté cette idée comme un expédient du peintre pour éviter de rendre une expression très-difficile. D'autres, au contraire, voient dans ce fait la preuve évidente que les Grecs étaient peu soucieux de l'expression, parce qu'ils n'estimaient que la beauté et la régularité des traits. La raison qui a guidé Timanthe nous paraît beaucoup plus simple. L'idée du manteau cachant la tête d'Agamemnon n'était rien moins que nou-

velle du temps de Timanthe, soit dans le costume, soit dans les mœurs, soit même dans l'art. Dans un moment d'extrême affliction, les Grecs se voilaient toujours la face, et un artiste qui n'aurait pas fait cela aurait manqué à la vérité.

Eupompe n'est connu que par un seul tableau, mais qui était extrêmement célèbre : il représentait *Un vainqueur aux jeux gymniques*. Il fut le fondateur de l'école de Sicyone, d'où sortirent une foule d'artistes illustres, entre autres Pamphile, qui fut le professeur d'Apelles, et passait pour un homme très-savant : son enseignement, très-célèbre dans l'antiquité, était basé sur les applications de la géométrie à la peinture. On ne connaissait de lui, même du temps de Pline, que quatre tableaux : le premier qui représentait l'*Intérieur d'une famille ;* le second un *Combat donné devant la ville de Phlius*, place forte de l'Achaïe, le troisième une *Victoire des Athéniens*, et le quatrième un *Ulysse dans son vaisseau*. Il ne prenait pas d'élève à moins qu'il ne s'engageât à rester dix ans chez lui,



97. — LA MARCHANDE D'AMOURS.
(Peinture antique du musée de Naples.)

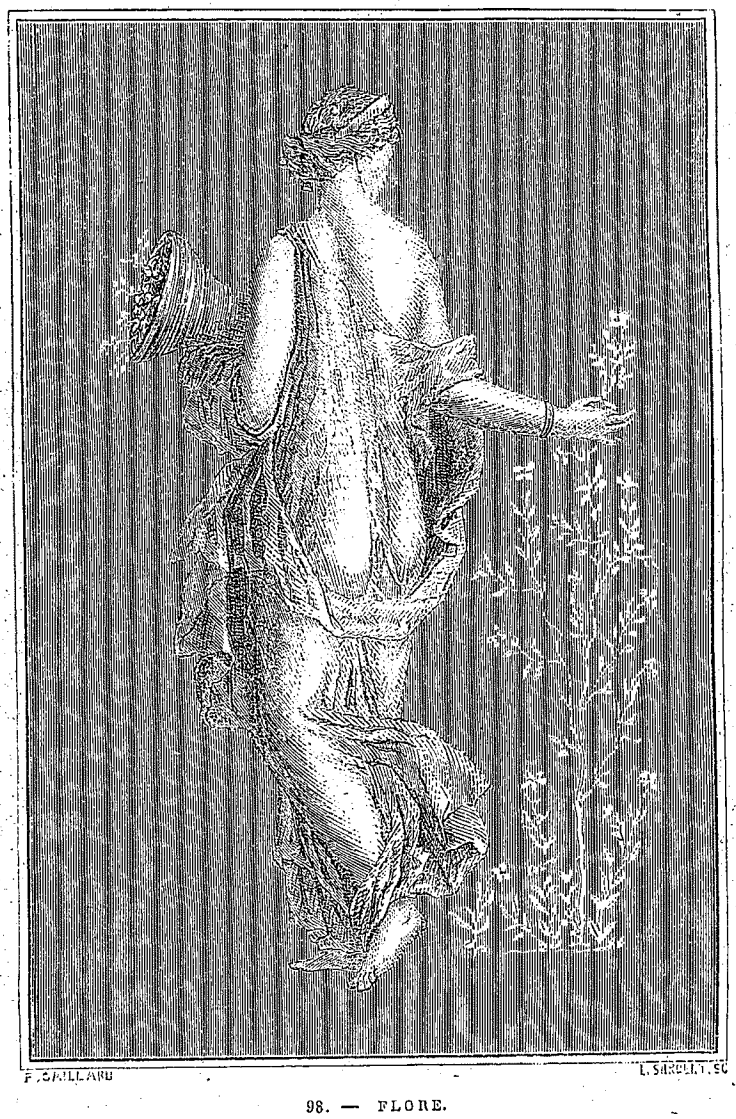
et il fut fameux dans l'antiquité par son école encore plus que par ses ouvrages.

Les peintres qui viennent immédiatement avant Apelles semblent s'être appliqués surtout à rendre la réalité des scènes de la vie intime. C'est du moins ce qu'on peut supposer d'après ce qu'en disent les anciens écrivains. Ainsi Échion avait représenté une vieille femme portant deux lampes devant une nouvelle mariée, Pausias de Sicyone aimait surtout à représenter les enfants : il avait également peint Glycère, bouquetière athénienne fameuse par sa beauté. Elle était assise et avait la tête ceinte d'une couronne de fleurs. Pausias fut chargé de réparer les grandes décorations de Polygnote qui s'abîmaient : mais il paraît que ses retouches ne furent pas heureuses et qu'il resta très-loin du modèle primitif.

A côté de l'école de Sicyone, on voit fleurir l'école d'Athènes, où Nicias s'acquit une réputation prodigieuse. Le roi Attale lui fit offrir une somme énorme (deux cent soixante-dix mille francs de notre monnaie) pour un tableau

représentant Ulysse qui évoque l'ombre des morts ; mais Nicias répondit que puisqu'il avait fait un chef-d'œuvre il préférait en faire don à sa patrie. Nicias s'attachait surtout à rendre le relief par le jeu de l'ombre et de la lumière. Euphranor de Corinthe avait peint les douze grands dieux, un Thésée très-fameux, une bataille de Mantinée, une figure d'Athènes et une figure de la Démocratie personnifiée ; ces deux dernières peintures se voyaient au Céramique d'Athènes. Il était également sculpteur et avait écrit sur les arts. Nicomaque peignit un Enlèvement de Proserpine, une Victoire s'élevant sur un quadrige, des bacchantes et des satyres, etc.

Apelles, le plus célèbre peintre des temps anciens, avait eu d'abord pour maître un artiste d'Éphèse, mais l'avait bientôt quitté pour étudier avec Pamphile qui jouissait alors d'une grande réputation à Sicyone. Apelles a fait un



98. — FLORE.
(Peinture antique du musée de Naples.)

grand nombre de tableaux : les plus fameux étaient une Vénus sortant de l'eau, connue sous le nom de Vénus Anadyomène, une Diane au milieu d'un chœur de vierges qui lui offraient un sacrifice, et un portrait d'Alexandre, placé dans le temple de Diane à Éphèse. C'est ce dernier tableau qui lui faisait dire avec orgueil qu'il y avait au monde deux Alexandre, l'un invincible qui était fils de Philippe, l'autre inimitable qui était fils d'Apelles. Il avait fait aussi un très-fameux tableau intitulé *la Calomnie*.

L'histoire de ce tableau est curieuse. Lorsque Ptolémée était général au service d'Alexandre, il avait eu une querelle avec Apelles. Plus tard le peintre fut jeté par une tempête sur les côtes d'Alexandrie, et le bouffon de Ptolémée, voulant faire une plaisanterie, lui dit que le roi Ptolémée désirait l'avoir à dîner. Apelles étonné se rendit pourtant à cette invi-

tation ; mais quand il arriva, le roi, fronçant le sourcil, lui demanda de la part de qui il venait. Apelles qui ne savait pas le nom de celui qui l'avait invité, prit un morceau de charbon et dessina le portrait du bouffon. Le roi éclata de rire et se réconcilia avec l'artiste. Mais une conspiration ayant éclaté, un peintre d'Alexandrie, jaloux d'Apelles et désirant le perdre, le dénonça comme y ayant pris une part active. Apelles fut arrêté et aurait été conduit au supplice, si son innocence n'eût été reconnue à temps. Le roi confus voulut lui donner comme esclave le misérable artiste qui l'avait dénoncé, mais Apelles préféra faire un chef-d'œuvre pour apprendre au roi à être plus circonspect et composa son tableau de la *Calomnie*, qui fut imité sous la Renaissance, d'après la description des auteurs anciens.

Le rival qu'on oppose ordinairement à Apelles est Protogène, qui fut un peintre de l'école de Rhodes, alors extrêmement florissante. On ignore quel fut son maître, mais on sait que sa jeunesse avait été très-rude et qu'il vécut longtemps dans une grande pauvreté. Le plus fameux tableau de Protogène représentait Jalyssus, fils du Soleil et de la nymphe Rhodos. On prétendait que le peintre avait mis sept années à peindre la figure principale. Mais ce tableau a donné lieu à un conte encore plus puéril, quoique très-célèbre. Jalyssus avait avec lui un chien, et on a raconté que Protogène, impatienté de tenter vainement l'imitation de la bave du chien, lança son éponge sur le tableau et fut servi à souhait par le hasard qui fit d'une tache d'éponge une excellente représentation de cette bave. On voit que les modernes n'ont rien à envier aux anciens pour la fabrication des petites anecdotes qui doivent toujours parer la vie des grands artistes. Au reste, le même trait a été raconté sur le peintre Néalcès, au sujet de l'écume d'un cheval retenu par son écuyer.

Protogène finissait extrêmement ses tableaux, et Apelles lui reprochait de ne pas savoir s'arrêter. Il avait peint, dans le temple de Minerve, des sujets tirés de l'Odyssée, entre autres Nausicaa conduisant une voiture traînée par des mulets. On citait encore de lui un Satyre au repos, un Athlète, plusieurs sujets tirés de la vie d'Alexandre, et des portraits extrêmement célèbres, entre autres celui du poëte tragique Philiscus, occupé à composer une tragédie.

Après Apelles et Protogène, les auteurs anciens signalent encore Aristidès de Thèbes, Antiphile d'Égypte et plusieurs autres qui s'illustrèrent durant la période macédonienne, mais il paraît certain que la peinture cessa de progresser. La conquête romaine fit passer en Italie la plupart des chefs-d'œuvre dont les Grecs étaient si fiers, et la peinture, quoique toujours exercée par des artistes grecs, déclina rapidement quand elle fut obligée de se plier aux goûts emphatiques des Romains.

Les plus anciennes peintures que l'on connaisse à Rome, du moins par tradition, étaient exécutées par des artistes étrusques. Le premier peintre romain que l'on cite est Fabius Pictor. Le goût des arts ne s'introduisit à Rome qu'après la conquête de la Grèce. Un grand nombre d'artistes grecs vinrent alors s'établir en Italie, et il se forma quelques artistes romains, mais qui furent toujours en très-petit nombre. Sous Auguste, le peintre Ludius imagina un genre de décorations qui eut un prodigieux succès ; il peignait sur les murs des vues représentant des paysages, des portiques, des marines, avec de petites figures. Ces paysages n'étaient pas l'image de la réalité, mais plutôt des fantaisies décoratives. Aussitôt après Auguste, la peinture commença à décliner, et la décadence complète de cet art précéda celle de la sculpture.

C'est surtout à Pompéï qu'on peut juger de la peinture antique (fig. 97, 98, 99, 100). A Rome, le tableau des Noces Aldobrandines et les peintures des bains de Titus en offrent aussi de précieux échantillons. Néanmoins, nous ne connaissons aucun des chefs-d'œuvre qui ont fait l'admiration des anciens.

La peinture paraît avoir été un peu subordonnée à la sculpture : les tableaux se composaient comme les bas-reliefs, c'est-à-dire que la scène se déroulait d'un côté à l'autre, sans se développer beaucoup dans la profondeur perspective. Comme le paysage n'a jamais été une partie importante de la peinture dans l'antiquité, on peut présumer que les anciens étaient inférieurs aux modernes, pour tout ce qui touche au coloris et aux grands aspects du clair-obscur. Mais sous le rapport de la forme, nous devons admettre que les peintres se sont élevés très-haut, puisque les anciens plaçaient leurs ouvrages au même niveau que les grands chefs-d'œuvre de la statuaire.

MOSAÏQUE. — On appelle mosaïque une espèce de peinture faite avec de petits cubes de verre, de pierre, de bois, d'émail ou d'autres matières de différentes couleurs, fixés sur une surface par un mastic (fig. 101). Cette sorte de peinture était fort commune chez les anciens. Un des grands avantages de la mosaï-

que est sa résistance à tout ce qui altère communément la beauté des peintures, et la facilité avec laquelle on peut la nettoyer en lui donnant un nouveau poli, sans risquer d'en détruire le coloris. « Lorsqu'on veut faire un ouvrage en mosaïque, dit Millin, on construit en pierres plates un fond cerclé avec des bandes de fer, et entouré d'un bord solide en pierres. Ce fond est couvert d'un mastic épais dans lequel on implante, conformément au dessin tracé sur le fond, des cubes colorés. Ce mastic prend la dureté d'une pierre ; lorsque l'ensemble a assez de consistance on le polit comme une glace. »

La mosaïque paraît avoir pris naissance en Orient : on imita les tapis dans des compositions de pierres dures diversement colorées et artistement réunies que l'on exécutait sur les pavés ou sur les murailles. On suppose donc que les Grecs ont pu emprunter aux Phéniciens la manière d'assembler les petits cubes, mais ce sont eux qui en ont fait un art qu'ils ont porté à la perfection et qu'ils ont ensuite enseigné aux Romains. Ceux-ci, après la conquête de la Grèce, transportèrent à Rome les beaux pavés de mosaïque trouvés dans les villes grecques dont ils s'étaient rendus maîtres. Sylla fut le premier parmi eux qui fit exécuter dans le temple de la Fortune, à Prœneste, aujourd'hui Palestrine, une mosaïque qui subsiste encore.

Après avoir orné les pavés des édifices avec des mosaïques, on en mit aussi pour décorer les murs et les plafonds voûtés. Il y en avait de plusieurs espèces ; les unes étaient faites avec des morceaux de marbre assez grands, d'autres avec de tout petits cubes de pierre qui ne suivaient pas des lignes droites et régulières, mais des lignes courbes ou serpentines. Parmi les mosaïques antiques les plus célèbres, nous citerons la mosaïque dite *du Capitole* ou *des quatre colombes* (fig. 102), trouvée près de Tivoli ; elle représente quatre colombes dont l'une est dans l'attitude de boire ; elle a été imitée un grand nombre de fois en petit pour des dessus de boîtes et des médaillons.

La *grande mosaïque de Pompéi*, qui représente une bataille entre les Grecs et les Perses, est un des plus curieux morceaux de l'art antique. Le héros grec vient de percer de sa lance un guerrier barbare dont le cheval s'est abattu. Le chef barbare, monté sur un char, tient son arc à la main, et semble pressentir sa défaite ; son cocher fait tourner les chevaux pour prendre la fuite. Ce tableau, qu'on croit représenter la bataille d'Arbelles, passe pour la copie d'un ouvrage célèbre dans l'antiquité.

VASES. — Les vases forment une partie importante et très-ancienne de la peinture. Après les vases du style primitif qui ne comportent pas encore de figures, mais des ornements ou des animaux grossièrement dessinés, vinrent les vases du style qu'on a appelé asiatique ou égyptien et qui semblent copiés d'après des tissus ou des tapisseries. Les vases de Corinthe, parmi lesquels un grand nombre ont été exécutés en Étrurie, par des artistes grecs, présentent souvent des sujets mythologiques (fig. 103). Le Louvre en possède un très-beau qui représente la famille de Priam. En général on appelle vases d'ancien style ceux qui ont un fond jaune ou rouge, sur lequel se détachent des dessins noirs. Ceux à peinture rouge sur fond noir appartiennent à l'époque du plus grand développement de l'art grec. Mais il est difficile de déterminer l'époque à laquelle ce changement a eu lieu. Il y a quelques vases du style de transition, mais ils sont rares. On peut voir au Louvre une amphore où il y a d'un côté Bacchus et Ariadne accompagnés de satyres et de l'autre Hercule enchaînant Cerbère.

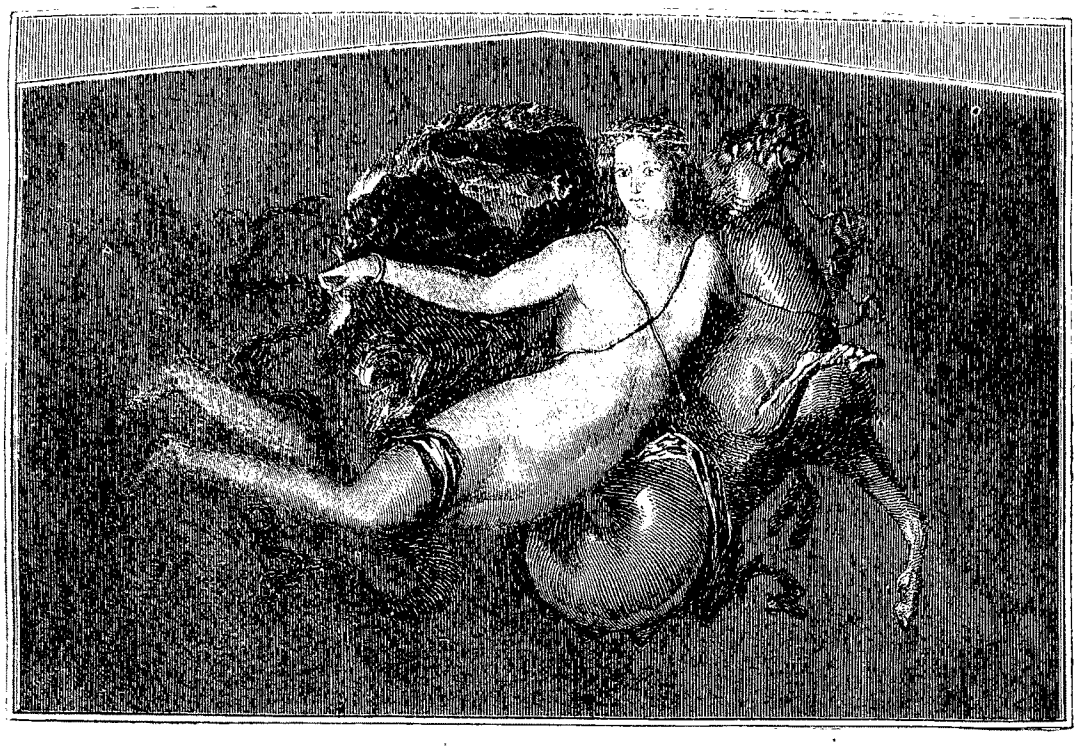
Plus tard, le goût du luxe multiplia dans les vases les ornements blancs : le simple contraste du noir et du rouge ne suffit plus et on vit dans les vases du jaune, du violet et même de l'or se mêler aux teintes primitives. Les reliefs de la sculpture s'associèrent aux teintes de la peinture. Il y eut des vases de forme singulière, par exemple les *rhytons*. Le rhyton est une imitation embellie de la corne, dont les anciens peuples se servaient pour boire. Les rhytons sont quelquefois percés à leur extrémité par un petit trou qui fait écouler le liquide en un jet très-mince. Le col du rhyton était ordinairement pourvu d'une anse et couvert de figures peintes ou en relief. Il se terminait le plus souvent par une tête d'animal, griffon, cheval, taureau, bélier, panthère, etc.

Il y eut aussi des vases à double tête : on peut voir au Louvre ceux qui représentent Alphée et Aréthuse, Hercule et Omphale, etc. On fit aussi des vases de forme imitative, des vases affectant la forme d'un fruit, d'un animal, une grappe de raisin, un coq, une panthère accroupie, un crocodile qui dévore un homme, puis on en fit dont les anses avaient des volutes, des nœuds, des enroulements de toute espèce, des tiges de plantes terminées en têtes de femmes.

On donne aux vases des noms différents suivant leur forme et l'usage auquel on les destinait. Ainsi le *cratère* est un vase large-

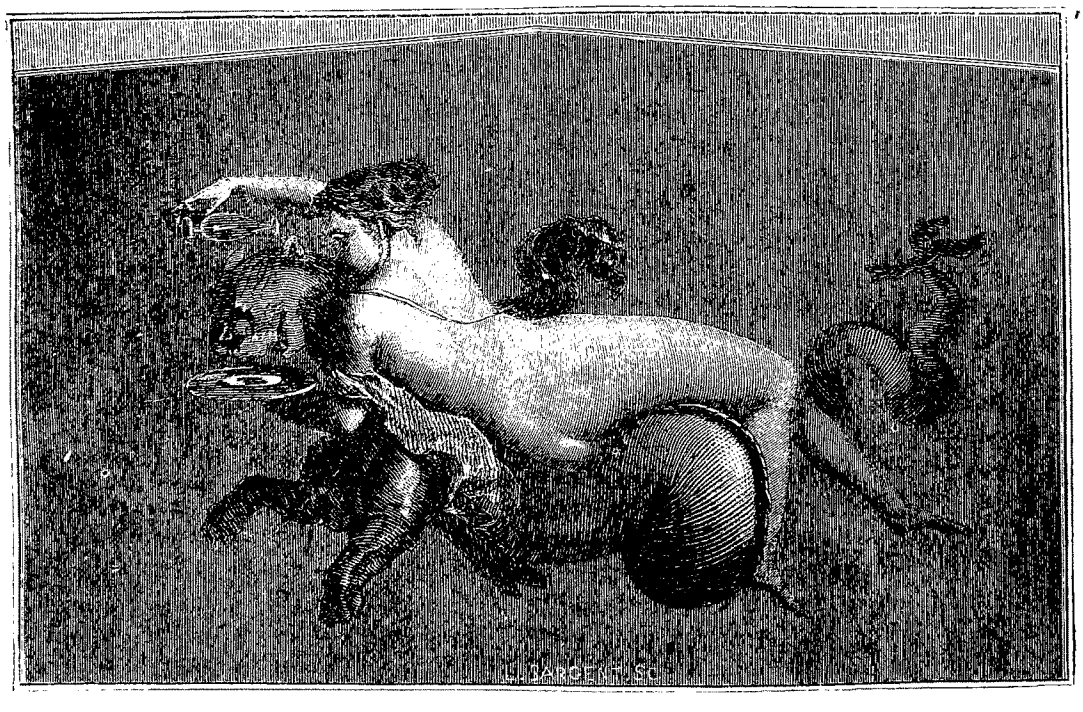
ment ouvert destiné à faire le mélange du vin et de l'eau dans les repas ou les sacrifices.

L'*amphore* est un vase de terre cuite dont les anciens se servaient comme mesure de capa-



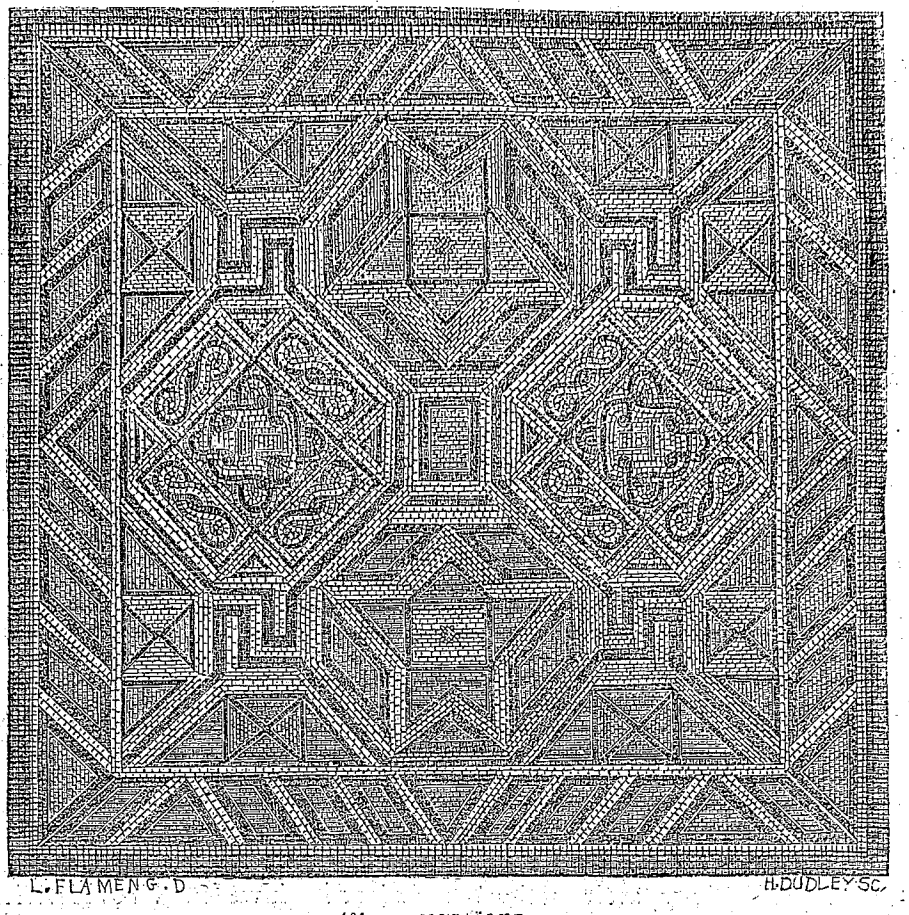
99. — TRIOMPHE DE GALATHÉE.
(Peinture antique du musée de Naples.)

cité pour les liquides. Les fouilles d'Herculanum ont montré des amphores portant des inscriptions pour indiquer l'âge du vin qu'elles avaient contenu. Il y avait deux espèces

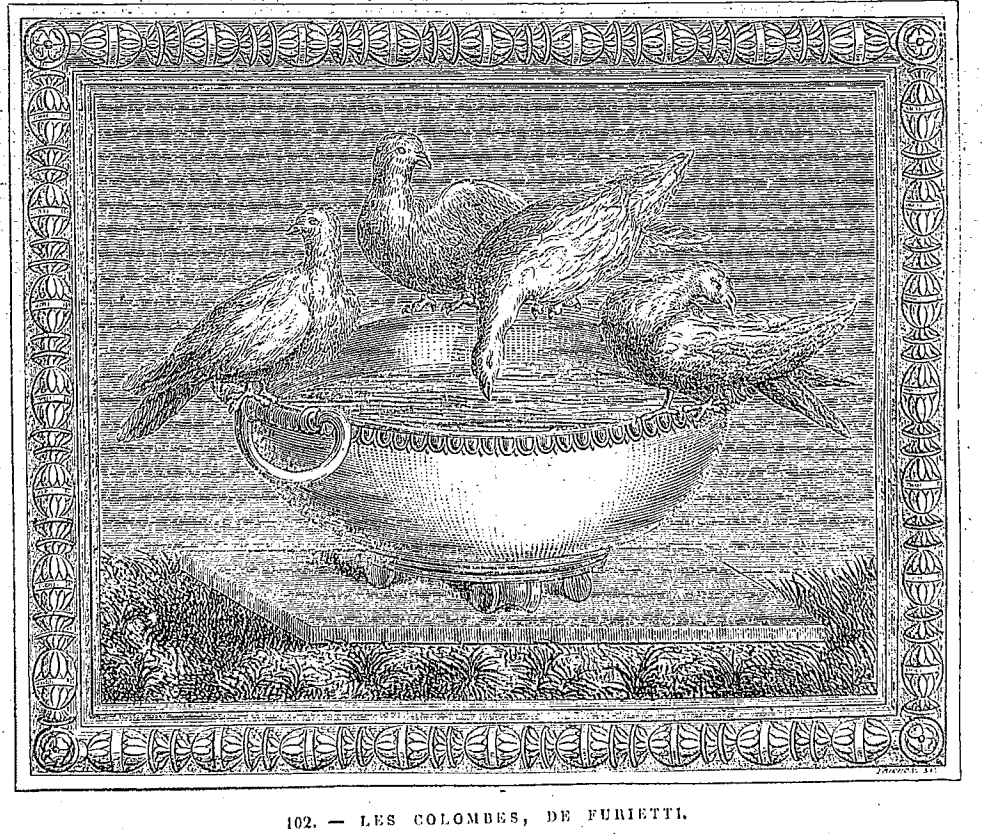


100 — BACCHANTE PORTÉE PAR UNE PANTHÈRE MARINE.
(Peinture antique du musée de Naples.)

d'amphores, celles qui étaient disposées pour se tenir debout sur leurs bases, et celles qui étant arrondies du bas, se plaçaient dans des trous pratiqués sur des tablettes percées et



101. — MOSAÏQUE.



102. — LES COLOMBES, DE FURIETTI.
(Musée du Capitole, à Rome.)

qu'on mettait le long des murailles. Comme volume on distinguait l'amphore italique de l'amphore attique, qui contenait un tiers de plus. Suétone parle d'un homme qui, pour obtenir la charge de questeur, avala le contenu d'une amphore (25 litres environ) devant l'empereur Tibère.

Les Grecs variaient avec une inépuisable abondance la forme et l'ornement des objets dont ils se servaient. Les choses les plus usuelles étaient en même temps des œuvres d'art, non par le travail, qui pouvait être comme partout, plus ou moins grossier, mais par le style. La structure de leurs vases comme celle de tous leurs meubles et ustensiles était toujours adaptée à un emploi commode, et les figures qui les décoraient avaient toujours un sens qui s'accordait avec leur destination. Il n'y avait pas chez les Grecs des artistes et des industriels, mais il y avait des artistes à différents degrés de talent. La limite que nous prétendons aujourd'hui tracer entre l'art et l'industrie, n'existait pas, et chacun apportait dans la décoration d'un lit, d'une lampe, d'un bouclier, d'un coffret ou d'un vase, ces traditions de goût, qui se maintenaient avec d'autant plus de respect qu'elles étaient exigées par une clientèle difficile à satisfaire.

ITALIE.

ARCHITECTURE.

Les peuples de l'Italie centrale, qu'on regarde généralement comme de race pélasgique, paraissent, ainsi que les Grecs, avoir pratiqué les arts dès une antiquité très-reculée. Les Étrusques n'occupaient pas seulement le territoire actuel de la Toscane, ils s'étendaient dans toute la basse et la moyenne Italie jusqu'au delà du Tibre, et les traces de leur séjour se retrouvent dans la Campanie, où ils avaient bâti Capoue. S'il existe de grands rapports entre les Grecs et les Étrusques, on trouve aussi de notables différences dans leurs mœurs aussi bien que dans leur art. Mais le culte surtout avait un tout autre caractère, et les prêtres étrusques, qui avaient une haute réputation de science et de divination, exerçaient sur le pays une bien plus grande influence qu'en Grèce, où ils étaient simplement les dépositaires du temple et les ordonnateurs des cérémonies. Bien que les dieux fussent à peu près les mêmes qu'en Grèce, la religion, qu'on accuse d'avoir immolé des victimes humaines, offre partout des allures lugubres que le culte hellénique n'a jamais connues. La très-grande importance de la magie a fait appeler l'Étrurie mère de la superstition, et les nombreux écrits sur la divination, toujours conçus dans des termes effrayants, remplissaient de terreur ceux qui les lisaient. Les scènes ensanglantées, dont on donna au peuple le spectacle à l'occasion des enterrements, eussent fait horreur aux Grecs, ainsi que les combats d'amphithéâtre dont les Romains adoptèrent depuis l'usage, mais dont les Étrusques étaient les inventeurs. Des historiens ont fait ce rapprochement que les flagellations volontaires qui ont eu dans les temps modernes un caractère religieux, existaient en Toscane avant d'avoir été pratiquées chez tous les autres peuples d'Occident.

Les Étrusques ont laissé une prodigieuse quantité de tombeaux extrêmement soignés, et quand on étudie les mœurs de ce peuple, on voit que, de même que les Égyptiens, leur vie entière était consacrée à penser à la mort. Les urnes sépulcrales des Romains, exécutées par des artistes grecs, présentent presque toujours des allégories gracieuses, des danses de bacchantes, des noces même; celles des Étrusques montrent le plus souvent des scènes sanglantes, figurées en l'honneur du mort. Les artistes qui faisaient ces tombeaux et ces urnes étaient les aïeux de ces maîtres Florentins et Pisans qui, au quatorzième siècle, peignaient sur les murs du Campo Santo et des églises de la Toscane, ces terribles représentations de l'enfer, du jugement dernier et de la danse des morts. Les anciennes villes étrusques, toujours dominées par une citadelle formidable, et entourées d'épaisses murailles qu'on regardait comme sacrées, sont devenues au moyen âge ces sombres cités, dont le nom rappelle les plus furieuses guerres civiles de l'histoire.

Mais il est une autre analogie que Winckel-

mann a remarquée le premier. Dans le jeu forcé des mouvements, dans les attitudes plus violentes que naturelles, dans l'exagération des saillies, qu'il signale sur les figures des vases et sur la plupart des ouvrages de la statuaire étrusque, le savant antiquaire trouve le même idéal que poursuivaient les Michel-Ange, les Daniel de Volterre, et tous les maîtres de l'école florentine.

Les plus vieux monuments de l'architecture étrusque sont, comme ceux de la Grèce, des imitations d'édifices primitivement bâtis en bois. L'ordre toscan semble n'être qu'une reproduction dégénérée du dorique grec. Les Étrusques passent pour avoir été fort habiles dans l'art de bâtir, et ce sont eux qui ont construit tous les anciens édifices de Rome. On les regarde comme les inventeurs de la voûte et des arcades, telles qu'elles sont si souvent employées dans les constructions romaines. C'est donc en Italie même qu'il faut rechercher l'origine de l'art romain, qui fut, il est vrai, considérablement modifié par les Grecs, mais qui avait déjà sa voie tracée quand la Grèce devint province romaine.

Des aventuriers, venus de divers États de l'Italie centrale, formèrent le premier noyau du peuple romain. L'art tient naturellement peu de place dans une nation toujours en guerre et ne vivant que par la force. Il fallut près de cinq cents ans pour que la domination romaine fût établie seulement dans le Latium. Pendant tout ce temps les Romains occupèrent exclusivement des artistes étrusques, qui eurent alors le rôle que remplirent depuis les artistes grecs. L'édifice le plus important dont il soit fait mention pendant cette période, est le grand cloaque, dont la construction, faite par un architecte étrusque, est attribuée au règne de Tarquin l'Ancien. Ce canal excitait au plus haut point l'admiration des Romains. La voûte est formée de voussoirs ou pierres taillées en coins et dirigées vers le centre de la courbe, et c'est un des plus anciens, sinon le plus ancien exemple de constructions de ce genre. Il est remarquable que le monument qui marque le plus dans les débuts de l'histoire romaine soit un égout; mais c'est conforme au génie administratif et pratique qui a toujours caractérisé les Romains. La voie Appienne, le grand aqueduc que fit élever le consul Appius, sont des monuments du même ordre. Les Carthaginois passent pour être les premiers qui firent paver les routes; on peut supposer que les Romains les imitèrent, et pour les grandes voies de communication ils n'ont jamais été dépassés.

Il est difficile d'assigner une date bien précise aux transformations du goût public chez les Romains. Les historiens nous parlent, il est vrai, de plusieurs statues érigées sous les rois et dans les premiers temps de la république. Horatius Coclès, Clélie et plusieurs autres héros, avaient eu l'honneur d'une image destinée à perpétuer leur mémoire. Mais l'histoire de ces premiers temps ne présente pas de bien grandes garanties d'authenticité. Il faut, pour trouver un Romain artiste, redescendre jusqu'à Fabius Pictor, qui fut en même temps le premier historien de Rome, et probablement le premier Romain qui cultiva la peinture. Ce fut Marcellus qui apprit à ses compatriotes à apprécier les chefs-d'œuvre des arts, en rapportant de Syracuse une foule de tableaux et de statues grecques volés dans cette ville. Bientôt on fit peindre au Capitole les victoires de Lucius Scipion. Il y eut aussi un tableau célèbre, par Métrodore, représentant le triomphe de Paul-Émile, qui rentra dans Rome suivi de deux cent cinquante chars remplis de tableaux et de statues. Après la prise de Corinthe par Mummius, Rome fut inondée d'œuvres d'art que ce général rapportait de Grèce. Ce fut lui qui consacra dans le temple de Cérès le fameux tableau de Bacchus, dont le roi Attale avait offert une somme si prodigieuse, que Mummius, pensant qu'il devait posséder quelque vertu secrète, refusa de le vendre et l'envoya à Rome. Les Romains connaissaient encore si peu le prix de la peinture qu'ils se servaient des tableaux comme de tables pour jouer aux dés, et on raconte que quand on les emballa, Mummius, trouvant qu'on n'y mettait pas assez de soin, dit à ses soldats que s'il y en avait un seul d'abîmé, il les condamnerait à en rendre un tout pareil. Tous les généraux romains prirent l'habitude de rapporter des villes conquises de riches trophées pour en orner la métropole, et Rome, à la fin de la république, était déjà devenue comme un immense musée. La profusion de statues fut telle, que Scaurus en fit placer trois mille pour orner un théâtre qui ne devait durer qu'un mois.

L'admiration prodigieuse qu'excitaient ces productions étrangères fit qu'on n'eut plus aucune estime pour les ouvrages indigènes, et les Romains trouvèrent plus commode d'orner leur ville avec des chefs-d'œuvre tout faits, que d'essayer d'en faire eux-mêmes. L'orgueil national n'en souffrit nullement, bien au contraire; on se persuada que la seule occupation qui fût digne d'un Romain était de gouverner les hommes. On laissa aux Grecs le soin de cultiver les beaux-arts; on paya très-largement

leurs ouvrages; mais ils ne jouirent jamais à Rome de la considération qu'ils avaient dans leur pays et qui avait fait leur grandeur. Sénèque trouvait que la peinture et la sculpture ne doivent pas compter parmi les arts libéraux. Les productions des artistes grecs continuèrent néanmoins à se vendre à un prix excessif, et les Romains tenaient beaucoup à leurs ouvrages, dont ils s'amusaient, comme ils s'amusaient des spectacles et des gladiateurs. L'art n'eut jamais à Rome de ces couronnes glorieuses que la Grèce distribuait aux jeux olympiques, et qui élevaient les artistes au niveau des plus grands citoyens.

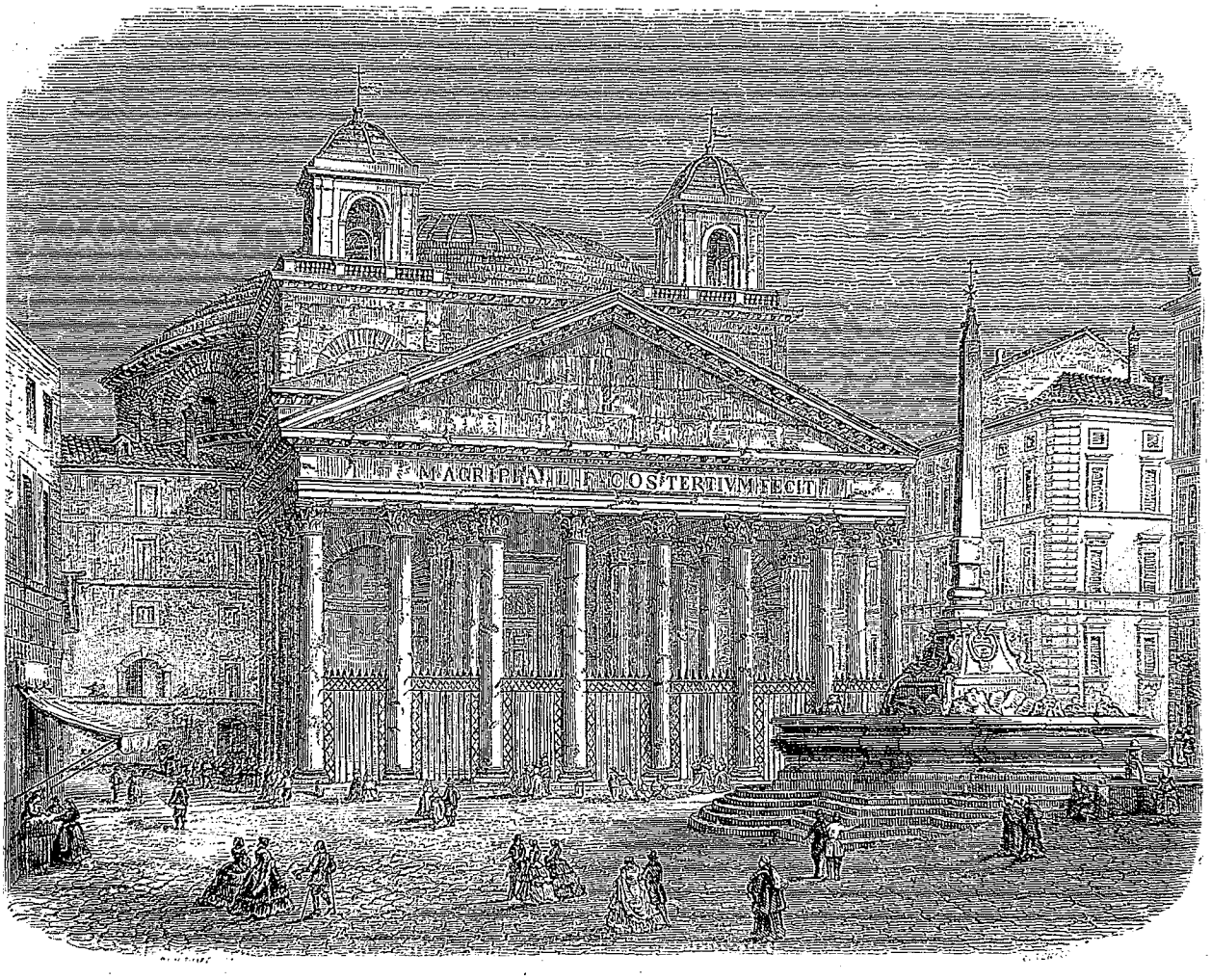
La réduction de la Grèce en province romaine eut lieu à peu près à la même époque que la prise de Carthage, qui assurait à Rome la domination exclusive des mers, et que la conquête de l'Asie, où les Romains trouvèrent ces richesses étranges, inouïes, qui vinrent affluer dans la capitale et en changèrent complétement les mœurs et les habitudes. La politique intelligente du sénat, autant et plus peut-être que la valeur et la discipline des légions, avait amené ce résultat. Rome, qui avait tant lutté pour avoir la prépondérance de l'Italie, qui avait été à plusieurs reprises bien près d'être perdue, se trouva, après les guerres Puniques, dans une situation à peu près analogue à celle de la Grèce après les guerres Médiques. Mais comme le génie des deux nations était entièrement différent, l'enivrement du triomphe produisit chez elles des effets tout autres. Chez les Grecs, il y eut un développement prodigieux dans les arts, les lettres et la philosophie; mais l'unité politique leur manquant, ils usèrent toute leur énergie dans des luttes de cité à cité, jusqu'à ce que les phalanges macédoniennes, en leur imposant une forme monarchique contraire au génie de leur race, vinrent refroidir ce feu sacré qui leur avait fait enfanter des merveilles. Rome, au contraire, avait toujours eu de l'unité, mais n'avait jamais connu la liberté, du moins comme les Grecs l'entendaient. Un corps de patriciens oppressif, mais qui représentait véritablement l'intelligence politique de la nation, et une armée de plébéiens continuellement appelée sous les armes, mais ne profitant en rien des luttes où elle donnait son sang,



103. — VASE GREC.

voilà la république romaine. La démocratie finit pourtant par avoir le dessus; mais ce ne fut pas au profit de la liberté, car son triomphe fut marqué par l'empire.

Pour s'assurer des partisans dans cette multitude, les empereurs (ce fut Auguste qui commença), faisaient d'immenses distributions de pain, d'huile, de vin, de viande, et de toutes les denrées nécessaires à la vie. La Sicile et l'Afrique furent chargées de nourrir cette population immense qui s'élevait, selon Eusèbe, à trois millions d'habitants, sans compter les femmes, les enfants et les étrangers. Mais ce n'était pas tout de la nourrir, il fallait encore l'amuser, et comme les beaux-arts ne pouvaient suffire, on inventa les spectacles, et comme la curiosité publique pouvait s'émousser, les fêtes que les empereurs donnèrent au peuple prirent des proportions toujours croissantes. César fit combattre quatre cents lions et quarante éléphants; trois mille cinq cents bêtes sauvages s'entretuèrent sous le règne



104. — LE PANTHÉON D'AGRIPPA, A ROME.

d'Auguste dans les amphithéâtres, cinq mille sous Titus et onze mille sous Trajan. D'autres fois c'étaient des animaux apprivoisés qui venaient faire des tours divers; on voyait des tigres qui se laissaient châtier, des léopards attelés au joug, des éléphants qui dansaient, et toujours dans des proportions telles qu'on ne pourrait le croire, s'il n'y avait tant de témoignages divers et toujours d'accord. Les amphithéâtres se transformaient en naumachies, des conduits venant des aqueducs amenaient l'eau subitement, et on donnait un combat naval avec des galères montées par des gladiateurs. Un jour l'empereur Probus fit transporter dans le cirque de grands arbres qu'on assujettit entre de fortes poutres, puis, dans cette forêt improvisée, on lâcha cent autruches, mille cerfs, mille sangliers, mille daims, des ibis, des brebis sauvages et une foule de bêtes plus petites, et le peuple romain fut convié à une chasse où chacun pouvait emporter son gibier.

Mais les jeux les plus communs étaient les courses de chars et les combats de gladiateurs. Ces derniers se battaient tantôt isolément, tantôt par troupes. En l'an 1000 de la fondation de Rome, deux mille couples de gladiateurs combattirent dans le Colysée, pour fêter cet anniversaire. En passant devant la loge de l'empereur, les gladiateurs avaient coutume de saluer en disant : « César, ceux qui vont mourir te saluent! » Le sol était recouvert d'une terre d'un rouge foncé, afin que le sang qui coulait n'eût rien de dégoûtant pour l'œil des spectateurs. Ce genre de spectacle était particulier aux Romains, et ne fut jamais admis par les Grecs; on proposa bien, à l'époque impériale, d'introduire à Athènes des combats de gladiateurs, mais le philosophe Démonax s'écria : « Il faudrait donc renverser d'abord l'autel que nos pères ont élevé à la Miséricorde! » mais les Romains étaient passionnés pour ces spectacles, aussi les empereurs en furent prodigues. C'était par des fêtes continuelles qu'ils se faisaient aimer de cette foule oisive, qui pouvait ainsi satisfaire à loisir ses instincts de férocité. Au point de vue de l'art, on doit aux empereurs de magnifiques édifices; le Colysée, les amphithéâtres de Capoue, Vérone, Pola, Fréjus, Arles, Nîmes, attestent à la fois l'importance que les grands mettaient à satisfaire le peuple, et l'habileté des artistes qu'on y employait.

Tout ce qui, chez les Romains, n'est pas une importation grecque, a son origine chez les Étrusques. On a retrouvé, en effet, dans un tombeau étrusque, une peinture qui représente un combat de gladiateurs dans un amphithéâtre dont les gradins sont soutenus par des échafaudages. Ce fut à partir de César que les Romains commencèrent à donner de l'importance aux monuments de ce genre. Un affranchi, nommé Attilius, avait fait bâtir un amphithéâtre en bois qui s'écroula pendant la représentation. Cinquante mille personnes furent tuées ou blessées. Scaurus, l'ami d'Auguste, en fit élever un en pierre, qui fut incendié sous Néron. Le Colysée (fig. 106), commencé par Vespasien et continué par Titus, est le plus célèbre monument de ce genre; il pouvait contenir jusqu'à cent mille spectateurs. L'amphithéâtre de Nîmes en contenait vingt-quatre mille. Les villes de Vérone, de Capoue, élevèrent à leurs frais des monuments splendides.

La plupart des grands monuments élevés par les Romains sont dus à la munificence des particuliers; les empereurs y eurent naturellement la plus grande part : « J'ai trouvé Rome en briques, disait Auguste, et je la laisse en marbre. » Il y avait, parmi les citoyens opulents, un désir immense de contribuer à la splendeur et à la gloire de leur patrie. Pline cite entre autres un aqueduc et un canal à Nicomédie, un gymnase et un théâtre à Nice, un aqueduc de cinq lieues à Sinope : tous ces monuments ont été élevés par des particuliers, et le peuple en jouissait sans y avoir contribué. Il y avait des fortunes privées immenses, et on gagnait l'estime et la popularité en élevant à ses frais un édifice qui faisait l'orgueil de la ville.

Le nom d'Hérode Atticus est le plus célèbre en ce genre. Son père avait trouvé un trésor immense dans une vieille maison, et il voulut, suivant la loi romaine, en donner une partie à l'empereur; mais celui-ci, qui était l'honnête Antonin le Pieux, refusa, et comme le trésor était si prodigieux qu'Atticus déclarait qu'il ne savait comment en user, l'empereur répondit : « Eh bien! abuses-en! » Des constructions gigantesques s'élevèrent alors en Attique, en Épire, en Eubée, dans le Péloponèse, et dans bien d'autres endroits. Plusieurs villes de Grèce et d'Asie honorèrent par des inscriptions celui qu'elles appelaient leur patron et leur bienfaiteur.

Les municipalités rivalisaient de zèle pour rendre célèbre leur cité par la beauté de ses monuments, et ne voulaient pas rester en arrière des particuliers. On peut juger de l'opulence des villes romaines par les débris qui en restent. Onze villes d'Asie se disputèrent l'honneur d'élever un temple à l'empereur, et le sénat fut chargé de choisir entre elles. Laodicée, qui fut rejetée une des premières comme étant trop pauvre, étale aujourd'hui l'immensité de ses ruines, et on se demande avec stupeur ce que devaient être Pergame, Smyrne, Éphèse, Antioche, Alexandrie. D'immenses et magnifiques routes, partant du milieu de la place de Rome, allaient dans toutes les directions, et tous les pays que baigne la Méditerranée étaient sillonnés de chemins tellement solides, que dix-huit siècles n'ont pas suffi pour en effacer la trace. Aussi, longtemps encore après l'invasion des barbares, les peuples se souvenaient de la domination romaine, comme d'une époque de prospérité inouïe, que les malheurs du moyen âge n'étaient pas propres à faire oublier.

APPAREILS. — Le système adopté par les Romains pour leurs constructions est assez varié. Quelquefois l'intérieur des murs est composé de cailloux irréguliers et noyés dans

du mortier, et l'extérieur, de briques triangulaires dont l'angle aigu est tourné en dedans. D'autres fois, les pierres étaient taillées carrément et disposées de manière à ce que la ligne des joints formât une diagonale, ce qui donnait au mur l'apparence d'un damier. C'était le système le plus usité du temps de Vitruve. On appelle appareil allongé celui dont les pierres ont une surface plus étendue dans le sens horizontal que dans le sens vertical; grand appareil, celui qui se compose de pierres de taille posées par assises égales; petit appareil celui où les parements de mur sont formés de petites pierres symétriques à peu près carrées; appareil moyen, celui dont les pierres sont d'une dimension variable. En général, les briques jouent un grand rôle dans la maçonnerie romaine.

ORDRES, ARCADES. — Les trois ordres grecs sont le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*. Mais dans les monuments romains il y en a deux autres qui sont le *toscan* et le *composite*. L'ordre *toscan*, qui paraît être d'origine étrusque, n'est qu'une reproduction abâtardie du dorique grec : il a été fréquemment employé dans les monuments de la république romaine. Mais ensuite on l'a trouvé trop simple, et passant d'un excès à un autre, on a adopté l'ordre composite, qui est une variante du chapiteau corinthien dans lequel entrent les grandes volutes ioniques. Le toscan et le composite ne forment donc pas des ordres particuliers, ils ne sont en réalité que la transformation des ordres grecs.

Mais ce qui appartient bien aux Romains, c'est l'*arcade* (fig. 111) : on appelle ainsi une construction qui se termine en dessous par une surface courbe, et qui décrit, dans l'antiquité romaine, un demi-cercle exact. Les pierres dont l'arc se compose ont reçu le nom de *voussoirs*, et le voussoir qui est au milieu de l'arcade s'appelle *clef*. L'arcade est elle-même supportée par des piliers carrés qu'on nomme *pieds droits* ou *jambages*. Au milieu, et au devant du *pied droit*, on met souvent une colonne ou un pilastre. Mais la plate-bande grecque fut presque toujours employée dans les monuments religieux.

TEMPLES. — Les temples romains présentent à peu près les mêmes dispositions que ceux des Grecs. Nous nous contenterons donc de citer ceux qui diffèrent des monuments dont nous avons parlé à propos des Grecs. Le Panthéon d'Agrippa à Rome (fig. 104) est encore debout, grâce à sa disposition qui a permis de le convertir en église. Il s'annonce par un portique de huit colonnes de face, qui soutiennent un entablement et un fronton. L'intérieur du temple est un cercle parfait, et c'est de sa forme ronde qu'on l'appelle vulgairement la *rotonde*. Cet édifice est un des plus beaux que nous ait laissés l'antiquité.

Le sanctuaire de la Sibylle à Tivoli est un temple absolument rond; ses vingt colonnes reposent sur un soubassement continu, et on y entre par une porte qui s'élève de quelques marches. Le petit temple de Vesta à Rome (fig. 105) est un autre exemple très-célèbre de temple rond.

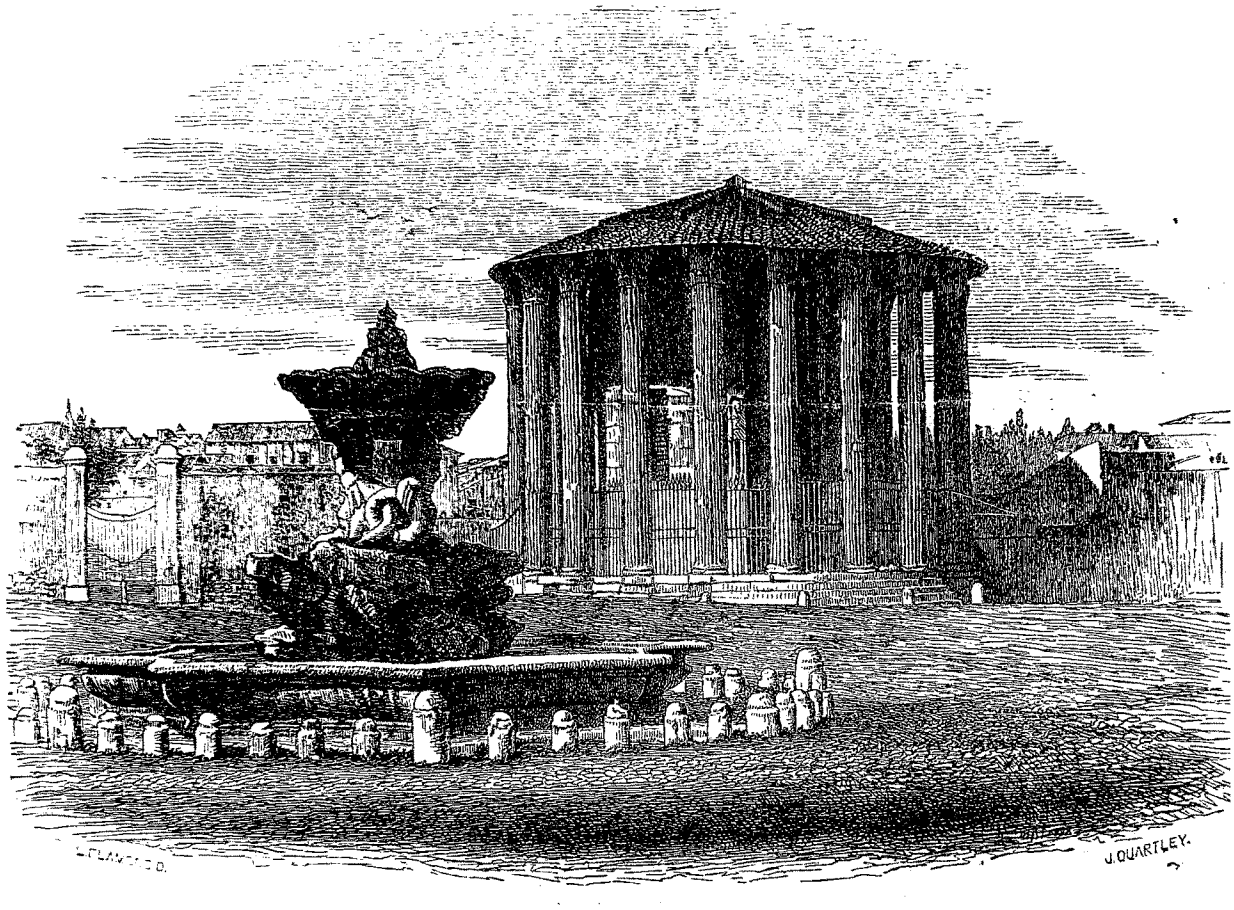
Nous avons en France plusieurs temples romains, mais le plus connu et le plus beau est la *Maison carrée* (fig. 106) de Nîmes. On dit que Colbert avait l'intention de faire emporter pierre à pierre cet édifice pour embellir les jardins de Versailles. C'est qu'en effet tout est admirable dans ce petit monument, qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture romaine sous l'empire. Le temple de Nîmes, consacré aux petits-fils d'Auguste, est aussi ancien que l'ère chrétienne. Il est d'ordre corinthien, et enrichi d'une profusion d'ornements qui sont d'un goût exquis : sa forme est rectangulaire. Il en est de même du temple qu'on voit à Vienne, en Dauphiné, et qui était dédié à Auguste et à Livie. C'est aussi un édifice corinthien très-remarquable, mais moins bien conservé que la *Maison carrée* de Nîmes.

FORUM (fig. 107, 108). — Le Forum chez les Romains était le lieu consacré aux marchés, aux transactions de commerce, à la justice, aux affaires publiques, au culte religieux, etc. C'était une grande place toujours entourée par les principaux édifices de la ville, cours de justice, basiliques, temples, et par de spacieuses colonnades d'un ou de plusieurs étages dans lesquels les marchands, les banquiers, les usuriers, avaient leurs comptoirs et faisaient leur trafic. Toutes les villes avaient un forum, mais celui de Rome était le plus important. Il n'en reste maintenant que les débris des édifices environnants et l'ancien niveau est enseveli sous une couche épaisse de terre et de décombres.

BASILIQUES. — La basilique est un vaste bâtiment qui servait pour les réunions des marchands, et pour le tribunal. C'était à la fois une bourse et un palais de justice. L'intérieur se composait d'une nef centrale et de deux ailes latérales séparées par une rangée

de colonnes. Cette disposition est celle qui a été adoptée par les églises chrétiennes des temps primitifs. L'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris peut donner l'idée de la forme générale d'une basilique.

VOIES ROMAINES. — L'importance donnée aux grandes voies de communication est un des caractères de l'administration romaine. D'une borne placée au centre de Rome partaient en sens divers les routes qui couraient aux trois mers et aux Alpes, et tous les pays soumis aux Romains étaient sillonnés de grandes routes qui semblaient des artères partant d'un centre unique. On nomme les Carthaginois comme ayant les premiers pavé leurs grands chemins. La voie Appienne, qui va de Rome à Capoue, fut la première grande route romaine. L'Empire les multiplia prodigieusement. En Gaule, Lyon était le centre où venaient converger toutes les routes. L'administration supérieure des routes n'était confiée qu'aux personnages de la première distinction.



105. — TEMPLE DE VESTA, A ROME.

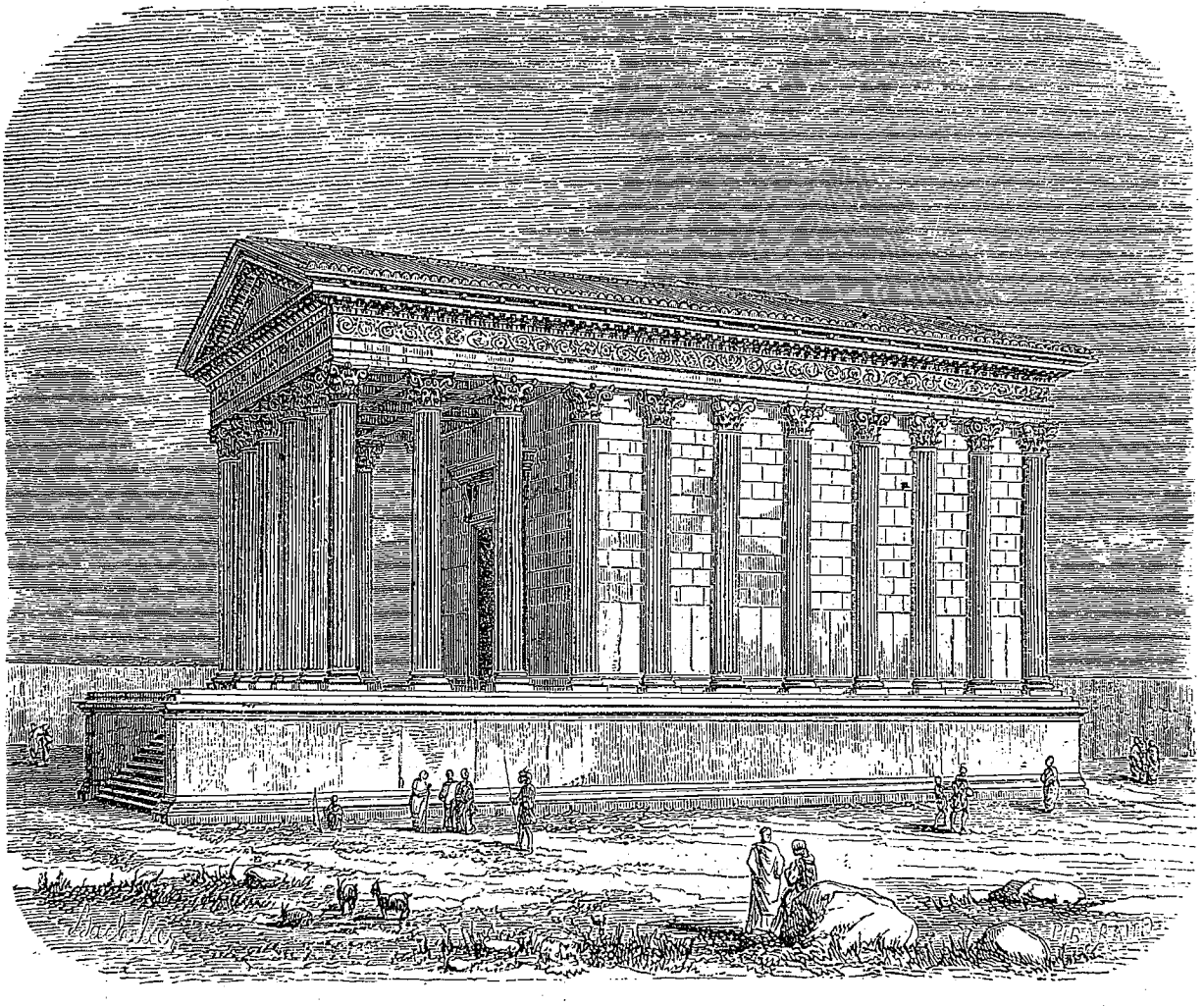
En général les voies romaines se divisaient en trois zones : celle du milieu était bombée et pavée avec de grandes dalles parfaitement unies et reposant sur une solide maçonnerie. Les zones latérales étaient comme des trottoirs couverts de graviers. Aux voies principales aboutissaient des chemins de traverse, dits *agraires*, *privés*, *vicinaux*. De dix pieds en dix pieds étaient des pierres pour aider à monter à cheval : des bornes milliaires indiquaient la distance où on était de Rome, et des auberges placées à une demi-journée l'une de l'autre, recevaient les voyageurs. Le gouvernement avait en outre des relais de poste pour le service de l'État.

ARCS DE TRIOMPHE. — Ce sont les Romains qui ont inventé l'usage des arcs de triomphe. Ces édifices présentent la forme d'une grande porte sous laquelle le triomphateur devait passer. Les plus fameux à Rome sont les arcs de Titus, de Septime Sévère, de Constantin (fig. 109). L'arc de triomphe d'Orange, en France, est percé de trois arcades au-dessus desquelles règne un entablement supporté par quatre colonnes corinthiennes dont les deux

du milieu sont couronnées par un fronton. C'est un des édifices romains les plus importants que nous ayons en France. Les arcs de Saint-Remi, de Carpentras, de Cavaillon, de Reims, méritent aussi d'être remarqués.

Les arcs de triomphe étaient généralement ornés de trophées d'armes, de Victoires portant des palmes, et de bas-reliefs relatifs à la guerre dont on voulait rappeler le souvenir. L'arc de Titus, qui fut bâti après la destruction de Jérusalem, renferme de curieux bas-reliefs dans l'un desquels on voit figurer, parmi les dépouilles enlevées aux vaincus, le fameux chandelier à sept branches, qui était renfermé dans le temple. Dans l'arc de Constantin, on voit des bas-reliefs enlevés à celui de Trajan, car sous Constantin la sculpture était déjà tombée dans une barbarie complète.

L'institution du triomphe est une des plus caractéristiques de l'esprit romain et n'a jamais eu son équivalent en Grèce. Quand le sénat avait déclaré la guerre à une contrée ennemie,



106. — MAISON CARRÉE, A NIMES.

le grand pontife s'avançait en cérémonie vers une colonne située près du temple de Bellone, et regardant vers les quatre points cardinaux, il lançait son javelot dans la direction de la nation qu'on allait combattre. Après la bataille, le général vainqueur envoyait une lettre couverte de lauriers au sénat, qui s'assemblait dans le temple de Bellone, pour décerner les honneurs du triomphe. Le triomphateur, le front couronné de lauriers, monté sur un char magnifique attelé de quatre chevaux blancs, était conduit en pompe au Capitole. Le sénat en corps, et une multitude de citoyens vêtus de blanc le précédaient. Devant son char marchaient enchaînés les rois et les chefs ennemis qu'il avait vaincus. Deux grands bœufs blancs destinés au sacrifice le suivaient. Les rues étaient couvertes de fleurs odorantes, sur le passage du triomphateur, qui était suivi de ses soldats portant des lauriers. Quand le triomphateur arrivait au Capitole, il prenait sa couronne et la posait sur la tête de Jupiter.

Outre les arcs de triomphe, les Romains avaient un autre genre de monuments commémoratifs : les colonnes. Les plus fameuses sont la colonne Trajane et la colonne Antonine. La colonne Vendôme à Paris en est une imitation.

La colonne Trajane (fig. 105) se compose de trente-quatre blocs de marbre parfaitement cimentés. Un escalier était pratiqué à l'intérieur, et elle était surmontée d'une statue colossale de Trajan, portant un globe d'or, dans lequel, dit-on, étaient renfermées ses cendres. Elle était décorée d'une série de bas-reliefs représentant les exploits de Trajan et surtout sa guerre contre les Daces. Ces bas-reliefs, qui suivent une spirale, comprennent deux mille cinq cents figures, et forment une suite très-intéressante de marches, de combats, de campements, de machines militaires, etc. Ils sont rangés parmi les plus beaux ouvrages que la sculpture ait exécutés sous l'empire romain. La colonne Trajane a été élevée par l'architecte Apollodore de Damas. La colonne Antonine était un peu plus petite, et les sculptures sont moins bonnes que celles de la colonne Trajane. Aujourd'hui ces deux colonnes sont surmontées des statues de saint Pierre et saint Paul.

AQUEDUCS. — Les aqueducs étaient des canaux destinés à conduire une certaine quantité d'eau à travers des terrains inégaux. Ils étaient apparents ou souterrains, perçaient les montagnes et s'élevaient au-dessus des vallées, soit sur des murs bâtis en maçonnerie, soit sur des séries d'arcades. Les aqueducs présentaient des sinuosités multipliées et aboutissaient à un immense réservoir, où l'eau se divisait en trois parties, l'une pour les fontaines publiques, la seconde pour les thermes, la troisième pour le service des particuliers. Elle était répandue dans la ville au moyen de tuyaux en plomb ou en terre cuite. La charge de directeur des eaux était considérée comme une des premières de l'État : toute une légion de travailleurs était chargée de l'entretien de ces importantes constructions, qu'on range avec raison parmi les plus admirables des Romains. A la fin de l'Empire, Rome recevait les eaux par quatorze aqueducs ; l'Italie, les Gaules et l'Espagne en étaient richement dotées. Celui de Ségovie passe pour un des plus beaux : il en reste cent dix-neuf arcades et sa hauteur est de cent deux pieds. Il traverse la ville et passe par dessus les maisons qui sont dans la vallée.

La France possède de nombreux restes des anciens aqueducs romains. Ceux de Coutances, de Saintes, de Luynes, de Vienne, de Néris, de Fréjus, offrent des ruines intéressantes. Celui de Saint-Just amenait les eaux du mont Pilate jusqu'au sommet des montagnes dominant Lyon. Celui de Jouy près Metz avait six lieues de longueur et passait sur la Moselle : il en existe encore des débris imposants. Mais le premier sans contredit est celui qui est connu sous le nom de *pont du Gard*. Ce célèbre monument n'est qu'une partie d'un immense aqueduc de quarante et un kilomètres de long, qui amenait à Nîmes les eaux de l'Aure et de l'Airan. Le pont du Gard se compose de deux rangs de grands arcs et d'un rang de petits arcs, tous à plein cintre. C'est le troisième rang qui porte le canal que recouvrent de larges dalles. La hauteur totale du pont du Gard est de quarante-huit mètres au-dessus de la vallée au fond de laquelle coule la rivière du Gardon. Ce monument a été en partie détruit au cinquième siècle par les Barbares et a encore souffert de graves dégradations pendant les guerres de religion, mais il a été réparé au dix-septième et au dix-huitième siècle.

BAINS. — Les bains ou thermes sont peut-être les édifices où les Romains ont déployé le plus de magnificence. Dans les thermes de Caracalla, trois mille personnes pouvaient se baigner à la fois, et il y avait seize cents siéges en porphyre ou en marbre. Les plus célèbres édifices de ce genre avaient conservé les noms de ceux qui les avaient fait bâtir, Agrippa, Vespasien, Antonin, Caracalla, Titus, Dioclétien, Constantin. La décoration de ces établissements était splendide. C'est dans les thermes de Titus qu'on a retrouvé le groupe du Laocoon, et dans ceux de Caracalla qu'on a découvert l'Hercule et le Taureau Farnèse, le Torse antique, la Flore et les deux Gladiateurs. Des statues, des bas-reliefs, des tableaux, ornaient les salles et les portiques dont le pavé était une admirable mosaïque. Les bains étaient d'un usage général à Rome, et comme l'entrée, pour laquelle on payait d'abord une faible rétribution, devint gratuite sous l'Empire, les pauvres y participaient aussi bien que les riches. Les thermes les plus complets se composaient de deux enceintes comprises l'une dans l'autre, et séparées par de belles promenades plantées de platanes et de sycomores. Les bains proprement dits occupaient le bâtiment du centre, tandis que les constructions extérieures renfermaient des portiques pour se promener, des

salles pour la gymnastique, et une bibliothèque pour les philosophes et les savants.

Il y avait des thermes plus ou moins somptueux dans toutes les villes de l'empire et on peut se faire une idée de leur grandeur par la salle qui subsiste encore dans les ruines des Thermes de Julien à Paris. La construction paraît remonter à Constance Chlore ; c'est le plus ancien monument de Paris. Quoique nue et dépouillée, la grande salle des thermes, sur laquelle ont déjà passé quinze siècles, commande le respect et l'admiration par ses hautes voûtes et ses voussures hardiment projetées dont les retombées ont pour consoles des proues de navire, point de départ des emblèmes de la ville de Paris. Cette salle était le *frigidarium*, ou bain froid, vaste parallélogramme dont la hauteur est de dix-huit mètres, la longueur de vingt, la largeur de onze mètres cinquante. Elle est accompagnée du côté du nord, d'une pièce en saillie qui formait la piscine. Des arcades, bouchées de temps immémorial avec des matériaux antiques, et percées d'ouvertures pratiquées au quinzième siècle, servaient de communication avec les salles voisines. Le *tepidarium*, dont il ne reste plus que des murailles en ruines, était bordé de grandes niches disposées en hémicycle. Il se trouve du côté du boulevard Saint-Michel, où l'on voit aussi, en descendant quelques marches, une construction massive en briques plates dans un état de calcination remarquable : ce sont les fondations de l'*hypocauste*, où le feu entretenait le bain chaud. Des caveaux et des salles souterraines, dépendant du même édifice, forment un vaste réseau de constructions romaines qui embrassaient toute une partie du littoral de la rive gauche de la Seine. Les eaux qui alimentaient les thermes venaient de Rungis, à trois lieues de Paris, et traversaient le vallon d'Arcueil, sur un aqueduc dont le temps a respecté quelques piles et qui est coloyé par l'aqueduc moderne.

VILLAS. — La villa était la maison de campagne des Romains. Les Grecs et les Romains aimaient le séjour de la campagne ; mais pendant longtemps c'était une ferme ou une métairie, qui servait de résidence aux habitants des villes qui voulaient jouir de la tranquillité des champs. Plus tard ces habitations rustiques devinrent des résidences pourvues de tout le luxe imaginable et accompagnées de jardins immenses. Sous l'Empire romain, l'étendue des terrains occupés par ces parcs était telle que l'agriculture en souffrait.

AMPHITHÉATRES. — Si les théâtres sont, comme on a vu, d'origine grecque, les *amphithéâtres*, destinés aux combats d'animaux et de gladiateurs, sont d'origine étrusque. Mais ces combats qui, chez les Étrusques, étaient une coutume religieuse, ne furent pour les Romains que des fêtes sanglantes. Au reste ces jeux ne prirent de l'extension qu'avec l'empire.

Il n'y avait pas d'amphithéâtre à Rome avant Jules César : ce monument est celui qui caractérise le mieux l'époque impériale. Au temps de César même, l'amphithéâtre était en bois et ne pouvait durer que le temps prescrit pour les jeux. Ce fut sous Auguste que fut bâti le premier amphithéâtre en pierre : ce n'est donc pas à la période républicaine qu'il faut rapporter ces jeux féroces, qui ont déshonoré l'antiquité. En Grèce, ils n'avaient jamais eu lieu : la république romaine les supporta et l'empire les établit.

Les amphithéâtres ne furent dans l'origine qu'un vaste fossé creusé en terre et les spectateurs étaient placés en cercle sur des pentes gazonnées. Lorsqu'on voulut faire des édifices, leur plan présenta la forme de deux théâtres, rapprochés par la base des demi-cercles : de là le nom d'amphithéâtres donné à ces constructions, et qui signifie théâtre d'un côté, théâtre de l'autre, double théâtre.

La façade extérieure des amphithéâtres était partagée en étages ornés d'arcades, de colonnes, de pilastres et de statues. Autour de l'arène étaient pratiquées des loges ou voûtes qui renfermaient les animaux destinés au combat. Elles étaient prises dans un mur qui entourait l'arène et sur lequel était pratiquée une avance en forme de quai, qui servait de promenoir et qu'on appelait *podium*. Entre le podium et l'arène, il y avait des fossés destinés à séparer les bêtes des spectateurs. C'est sur le podium qu'on réservait la place de l'empereur et des consuls. Au-dessus du podium, s'élevaient les gradins, en retrait les uns sur les autres. Les spectateurs y venaient du dehors, au moyen d'ouvertures appelées *vomitoria*.

Auguste assigna des places différentes aux hommes mariés, aux célibataires, aux jeunes gens et à leurs pédagogues. L'espace du milieu ou arène était couvert de sable pour affermir les pieds des gladiateurs et pour ôter plus promptement les traces de sang. Des canaux, pratiqués dans l'intérieur de l'édifice, distribuaient de tous côtés les émanations des liqueurs odorantes dont on les remplissait.

De grands mâts s'élevaient dans l'orchestre, et retenus par des anneaux aux murs d'en-

ceinte, servaient à fixer le *velarium*, immense voile tendu au-dessus des spectateurs pour les défendre contre le soleil ou la pluie. Cet usage fut introduit à Rome par Q. Catulus, et devint bientôt général. Le voile, qui dans l'origine était très-simple, devint très-riche par la suite et teint de diverses couleurs.

Il y avait deux sortes de combats : les combats d'animaux entre eux, ou d'hommes avec les animaux, et les combats de gladiateurs.

Les gladiateurs étaient le plus souvent des prisonniers de guerre (fig. 112). Ils étaient richement payés, mais plus souvent encore exploités, car des entrepreneurs les louaient pour les jours de fête. Pétrone cite un serment de gladiateurs, ainsi conçu : « Nous jurons de souffrir la mort dans le feu, dans les chaînes, sous le fouet ou par l'épée; nous jurons, quelle que soit la volonté d'Eumolpus, de nous y soumettre en vrais gladiateurs, corps et âmes. »



107. — VUE DU FORUM.

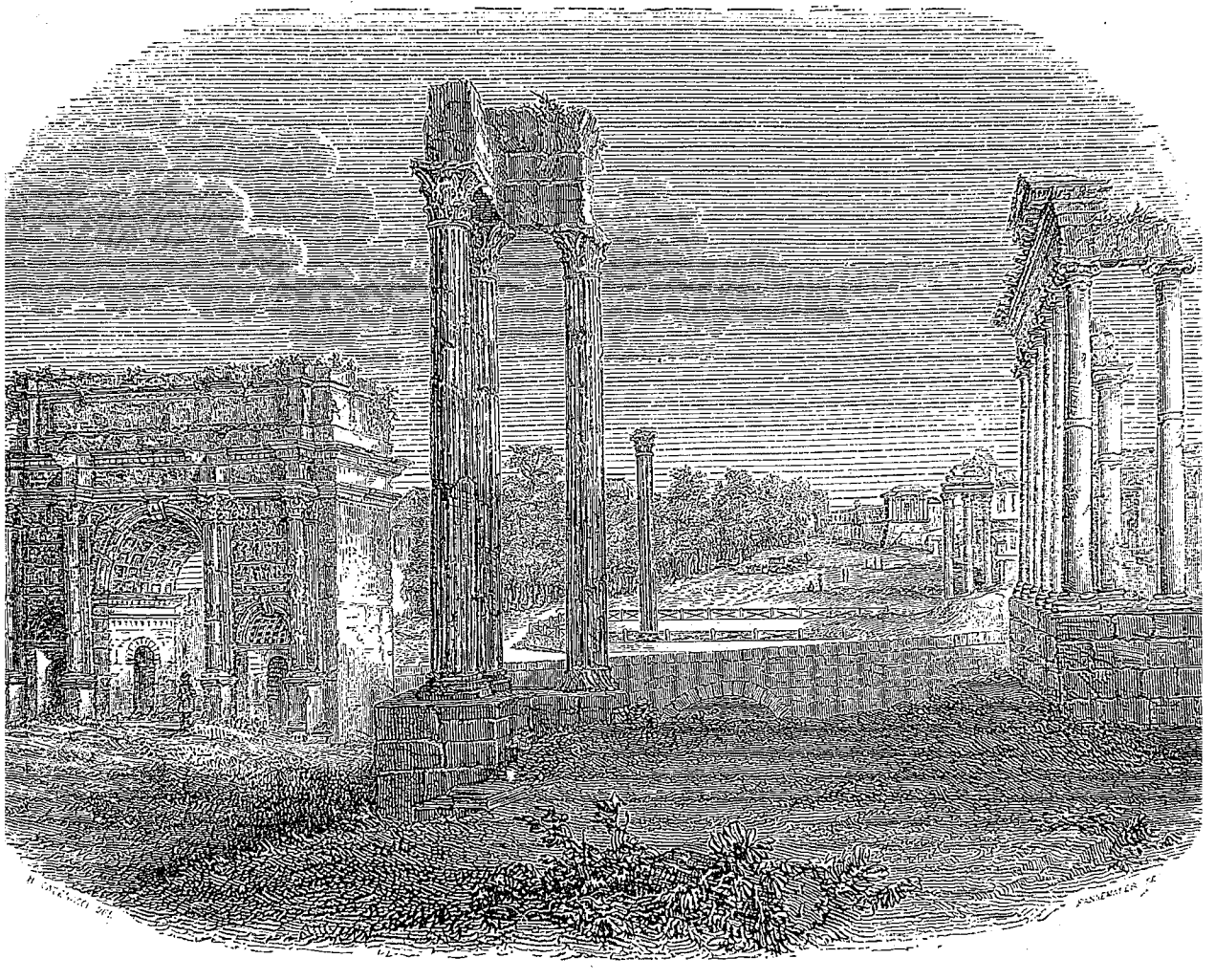
Temple de la Concorde. *Arc de Titus.* *Temple de Jupiter.*

Le Colysée de Rome (fig. 110) est le plus grand et le plus célèbre de tous les amphithéâtres. Il fut inauguré par des jeux qui durèrent cent jours. En 405, Honorius abolit les combats de gladiateurs, comme incompatibles avec le christianisme, mais les combats d'animaux ne cessèrent qu'après le règne de Théodoric. Pendant les guerres civiles du moyen âge, le Colysée a servi de citadelle; ce n'est qu'à partir du quatorzième siècle que sa destruction commença, car on venait y prendre des pierres comme dans une carrière. La dévastation ne cessa qu'au dix-huitième siècle, quand Benoît XIV y éleva des chapelles, en souvenir des saints martyrs, qui dans ce lieu même, avaient versé leur sang pour la foi. Sans cette sage mesure, il ne resterait plus rien aujourd'hui de l'édifice le plus imposant que nous ait laissé l'architecture romaine.

Nous avons en France deux amphithéâtres

très-remarquables, celui de Nîmes et celui d'Arles.

La façade des arènes de Nîmes était divisée en deux étages d'arcades et de pilastres. Il y a un pilier peu saillant formant contrefort entre chaque arcade du rez-de-chaussée, et au premier étage autant de colonnes engagées qui les surmontent. Ces deux ordonnances sont très-simples et donnent une grande sévérité à l'aspect architectural du monument. Quatre entrées, accusées extérieurement par des arcades, sont placées à l'extrémité de chacun des axes. Construit sous Antonin le Pieux, au deuxième siècle, l'amphithéâtre de Nîmes fut ruiné par Charles Martel, qui voulait ôter aux Sarrasins la possibilité de s'y défendre. On y a fait dans les temps modernes des réparations importantes. Trente-deux gradins, s'élevant jusqu'au mur de face, donnaient place à environ vingt mille spectateurs. Après avoir



103. — VUE DU FORUM.

Arc de Septime Sévère. *Colonnes du temple de Jupiter.* *Colonne de Phocas.* *Colonnes de Jupiter Stator.* *Temple de la Concorde.*

servi à sa destination première pendant toute la durée de la domination romaine, c'est-à-dire jusqu'au milieu du cinquième siècle, cet édifice devint une forteresse et fut ensuite envahi par une foule d'habitations particulières qui en avaient formé en quelque sorte un quartier de la ville : on y avait même fait une chapelle.

Les arènes d'Arles sont plus grandes que celles de Nîmes, mais moins bien conservées. Cet amphithéâtre avait soixante arcades dans son ovale et pouvait contenir vingt-cinq mille spectateurs. L'amphithéâtre d'Arles ne fut pas seulement le théâtre de ces scènes de meurtre qui faisaient les délices du peuple romain : il servit de citadelle aux habitants de la ville, au moment de l'invasion des Sarrasins. Pendant que la ville était livrée au pillage, les Arlésiens mirent leurs familles en sûreté dans les souterrains creusés sous l'arène. Quatre

tours, d'une construction relativement moderne, placées aux entrées, attestent encore le caractère militaire donné au monument pendant le moyen âge.

CIRQUE, HIPPODROMES. — Les cirques étaient destinés aux courses de chevaux et de chars. Ils étaient très-longs pour leur largeur, et formaient un demi-cercle à l'extrémité du fond : sur la partie de devant se trouvaient les barrières d'où partaient les rivaux de course ; un mur étroit et bas, terminé aux extrémités par des colonnes et des autels derrière lesquels il fallait passer, partageait le cirque dans sa longueur. Les cirques étaient en outre ornés d'obélisques, de statues, de divinités, etc. Les spectateurs étaient placés sur des gradins. Il y avait plusieurs cirques à Rome : le plus fameux était le *Grand Cirque* et le *cirque de Caracalla*, dont le circuit reste encore dans son entier. C'est un gros mur de briques dans lequel on remarque de distance en distance des arcades avec des portes bouchées. On a retrouvé aussi les bornes autour desquelles tournaient les chars.

Les chars s'appelaient *biges* (fig. 114) quand ils avaient deux chevaux et *quadriges* quand ils en avaient quatre. Pour la course, il fallait faire sept fois le tour du cirque. On raconte qu'un empereur, voulant causer aux assistants une petite émotion, fit placer de tout petits enfants sur le passage des chars. Mais l'habileté des cochers fut plus grande que la cruauté de l'empereur, et bien que lancés à toute vitesse, ils se dirigèrent de manière à épargner la vie de ces malheureux, au milieu des applaudissements frénétiques de la foule. On voit ce fait représenté sur quelques bas-reliefs.

THÉATRES (fig. 113). — Nous avons déjà parlé de l'origine du théâtre. Le premier théâtre en pierre qui fut bâti à Rome a été élevé par Pompée : il reste à peine aujourd'hui quelques vestiges de cet édifice, qui avait été en partie refait par Théodoric, roi des Goths. La disposition du théâtre chez les Romains était à peu près la même que chez les Grecs. L'usage de mettre une voile immense, pour préserver les spectateurs des ardeurs du soleil, était général chez les Romains. On voit encore au théâtre d'Orange les trous qui servaient à faire passer les mâts à travers la corniche pour soutenir le voile. Ce théâtre est un des mieux conservés qu'il y ait en Europe. « Le mur de la scène, dit M. Mérimée, comme une haute tour s'élève au-dessus de tous les bâtiments modernes. Les gradins, adossés à la pente d'une colline, suivant l'usage constant des Romains, sont en grande partie détruits, mais partout encore très-reconnaissables. Le mur de la scène est mieux conservé : construit de blocs énormes, il a résisté à toutes les attaques des hommes et des éléments. Autrefois, il était décoré à l'intérieur de trois rangs de colonnes. Des deux côtés de la scène, deux corps de bâtiments avancés contiennent des salles spacieuses, des corridors, des escaliers, en un mot toutes les conditions accessoires d'un théâtre et nécessaires aux acteurs et aux machinistes. Toutes les parties de l'édifice, mais surtout le haut des murs de la scène, portent les traces d'un violent incendie. »

TOMBEAUX. — L'inhumation à Rome se faisait avec une grande solennité. Quand les parents avaient fermé les yeux du mort, on le lavait et on le parfumait : ensuite on le couvrait de ses plus beaux vêtements et on l'étendait sur le lit funèbre, dans le vestibule de sa maison, les pieds hors de sa couche, et on lui mettait dans la bouche une obole pour payer le passage de l'Achéron. Dans les premiers siècles on enterrait les morts : plus tard l'usage prévalut de les brûler, mais on ne cessa jamais complétement d'enterrer. Les parents portaient le lit funèbre jusqu'au bûcher. Les musiciens, suivis des pleureuses, ouvraient la marche du convoi, qu'accompagnaient le maître des cérémonies et ses serviteurs, vêtus de noir. Les histrions et les bouffons venaient ensuite : ils avaient pour mission de jouer le personnage du défunt, d'imiter ses gestes et sa voix, de reproduire sa physionomie. Les parents et les amis accompagnaient le corps, autour duquel on portait dans des cadres l'image du mort et celles de ses aïeux, ainsi que ses vêtements attachés à de longues perches.

Arrivé au lieu de la sépulture, qui était toujours hors de la ville, on plaçait le mort sur le bûcher, et ses parents, après l'avoir embrassé une dernière fois, y mettaient le feu en détournant le visage. Alors on livrait aux flammes ses vêtements, les objets usuels qu'il avait aimés pendant sa vie, ainsi que des parfums. Les plus proches parents recueillaient ensuite les cendres, qu'on plaçait dans une urne. Le *colombarium* était un caveau de famille qui renfermait des urnes funéraires.

A l'extérieur, la forme des monuments funèbres était très-variée. Les *cippes* sont de petites colonnes rondes ou quadrangulaires, qui portent le nom et la qualité du défunt, et qui sont ordinairement surmontées de petits

frontons, ou rehaussées de moulures. Les scènes sculptées sur les sarcophages sont empruntées aux croyances des anciens. On n'y voit jamais de squelettes ou de têtes de mort, mais des génies funèbres dans l'attitude du sommeil, ou tenant un flambeau renversé, beaucoup d'allusions au mythe de l'Amour et Psyché (fig. 28), et plus souvent encore des scènes du cortége de Bacchus, dont la légende paraissait propre à exprimer l'idée que la mort est un sommeil. Bacchus qui était le dieu des libations et des sacrifices, représentait par cela même, chez les anciens, l'idée de la résurrection : ses mystères, qu'on nommait orgies, se rapportaient au dogme de l'immortalité : « Nous qui sommes initiés aux mystères de Bacchus, dit Plutarque, nous savons qu'il y a pour l'âme une vie nouvelle au delà du tombeau. »

Dans le sarcophage de Bordeaux, au musée du Louvre, vous voyez dans le coin Ariadne endormie. Mais Bacchus arrive, suivi de son cortége de Ménades, de Satyres et de Centaures. La mythologie racontait qu'Ariadne, fille de Minos, abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, y fut rencontrée par Bacchus qui l'épousa et l'associa à sa divinité. Cette femme, qui s'endort dans la douleur et se réveille pour devenir l'épouse d'un dieu, semblait une image de la résurrection et de la vie future (fig. 80). Quant à la fable de Psyché, nous l'avons exposée dans un autre chapitre, et nous n'avons pas à y revenir. Nous rappelons seulement, pour expliquer la répétition très-fréquente de ce sujet sur les sarcophages, que les malheurs de Psyché, ses courses à la recherche de son époux, sa descente aux enfers et son mariage, célébré au milieu des dieux de l'Olympe, sont une allégorie de l'épuration de l'âme par la douleur et la mort, de son union mystique avec l'amour divin. Cette allégorie paraissait tellement claire qu'elle a survécu à la chute du paganisme : on la voit représentée sur plusieurs tombeaux dans les catacombes de Rome.

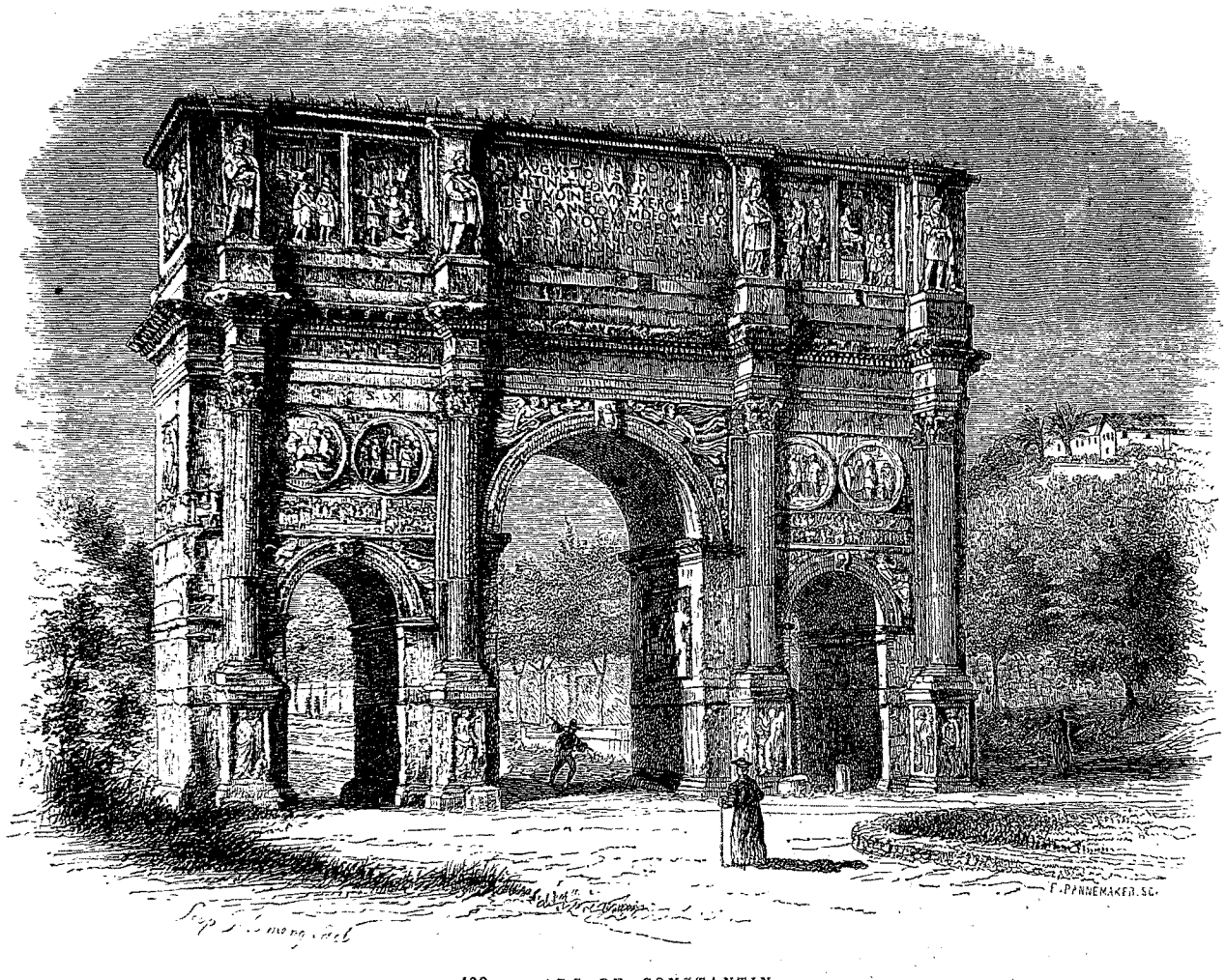
Mais une des scènes le plus souvent représentées sur les sarcophages est empruntée aux mystères d'Éleusis. Nous avons parlé plus haut de ces mystères, et nous avons expliqué comment, par une association d'idées très-familière aux anciens, cette jeune déesse enlevée par le roi des morts et rendue plus tard à sa mère représentait non-seulement la graine ensevelie sous la terre à l'automne pour renaître et fleurir au printemps, mais aussi l'âme humaine passant par le tombeau pour arriver à la vie bienheureuse. Ce rapprochement se présentait d'autant plus facilement à l'esprit des Grecs, que deux mots presque semblables exprimaient dans leur langue l'idée de la mort et celle de l'initiation. « Mourir, dit Plutarque, c'est être initié aux grands mystères, et le rapport existe entre les mots comme entre les choses. D'abord des circuits, des courses, des fatigues, et dans les ténèbres, des marches incertaines et sans issue; puis en approchant du terme, le frisson et l'horreur, et la sueur et l'épouvante. Mais après tout cela, une merveilleuse lumière, et dans de fraîches prairies, la musique et les chœurs de danse, et les discours sacrés et les visions saintes; parfait maintenant et délivré, maître de lui-même et couronné de myrte, l'initié célèbre les orgies en compagnie des saints et des purs, et regarde d'en haut la foule non purifiée, non initiée des vivants, qui s'agite et se presse dans la fange et le brouillard, attachée à ses maux par la crainte de la mort et l'ignorance du bonheur qui est au delà. » Nous avons cru nécessaire de nous étendre un peu sur la manière dont les anciens exprimaient dans l'art l'idée de l'immortalité de l'âme, parce qu'il serait impossible sans cela de comprendre les scènes représentées sur les sarcophages et sur les vases funèbres.

On trouve souvent dans les tombeaux les objets qu'avaient aimés le défunt. Les hommes y reposaient avec leurs armes, les femmes avec leurs bijoux, les enfants avec leurs joujoux; à côté des instruments qui indiquent les goûts ou la profession de chacun, on trouve des vases qui contenaient des comestibles; c'est ainsi que dans un grand nombre de vases funéraires on a trouvé des os de volaille, des arêtes de poissons et des coquilles d'œufs.

Les tombeaux étaient quelquefois de véritables édifices. Le tombeau des Scipions est une hypogée taillée dans les flancs d'une colline, celui de Caius Sextius nous montre une pyramide; mais de tous les tombeaux romains, les plus fameux sont ceux d'Adrien et de Cécilia Métella.

Le *château Saint-Ange* ou *mausolée d'Adrien* était un des monuments les plus remarquables de l'ancienne Rome. L'empereur Adrien le fit construire pour servir de sépulture à lui et à ses successeurs; il voulait surpasser tout ce qu'avaient fait l'Égypte, la Grèce et l'Italie. Il le plaça près du Tibre, sur lequel il fit jeter un magnifique pont qui le joignait à la ville. Ce monument était hors de l'enceinte de Rome, mais à une très-petite distance. Sur une base carrée d'une vaste surface, s'élevaient en pyramide arrondie, trois ordres d'architecture, le tout en marbre de Paros. Cha-

que ordre se composait de colonnes de granit et de porphyre, qui formaient de superbes galeries, décorées de statues et de bas-reliefs. L'édifice se terminait par une riche coupole au-dessus de laquelle on voyait une pomme de pin en bronze doré, qui, suivant la tradition, aurait contenu les cendres de l'empereur. L'entrée du monument était en face du pont du Tibre; de là, on passait dans une galerie haute et couverte, puis on arrivait par un escalier en limaçon, à la chambre du tombeau, qui se trouvait au milieu du bâtiment. Cette chambre est construite en pierres de taille, voûtée, et pourvue de grandes niches et de bancs pour recevoir les urnes cinéraires et les sarcophages. Les grands tombeaux élevés par les Romains ont eu une destinée assez triste. Constantin a porté le premier coup au mausolée d'Adrien, en le dépouillant de ses trois rangées de colonnes pour en orner l'intérieur de l'église Saint-Paul-hors-des-Murs. Plus tard, il fut employé comme forteresse contre les Goths, qui l'assiégeaient, et Bélisaire fit briser les statues dont l'édifice était décoré pour en jeter les morceaux sur les

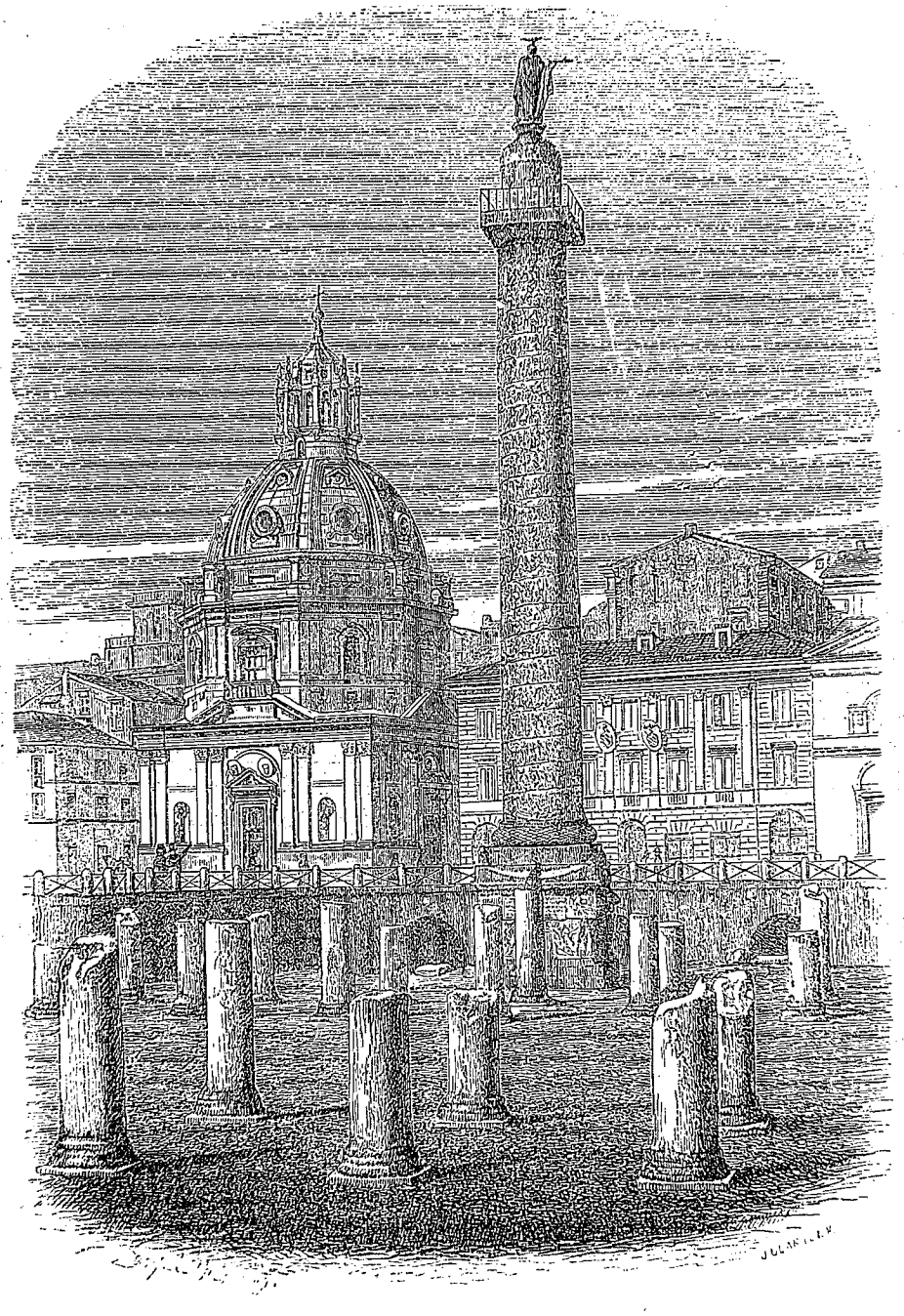


109. — ARC DE CONSTANTIN.

assaillants. Au septième siècle, saint Grégoire le Grand érigea à son sommet une chapelle dédiée à l'archange saint Michel, en action de grâce pour la délivrance de la peste. Car au plus fort de l'épidémie, un ange était descendu du ciel, s'était posé un moment sur le monument, et là, on l'avait vu remettre son épée dans le fourreau. La peste avait cessé aussitôt et c'est en souvenir de ce miracle que le mausolée d'Adrien s'est appelé château Saint-Ange. Au moyen âge, il devint la retraite de ces petits tyrans qui désolaient Rome. Boniface IX s'en empara, et aujourd'hui il sert de prison d'État.

Le tombeau de Cécilia Métella est le mieux conservé de toute la campagne de Rome. Les murailles, épaisses de trente pieds, sont composées d'énormes pierres. Dans l'intérieur, il n'y a d'autre vide qu'une salle ronde, absolument de la forme d'un pain de sucre, dont le sommet est maintenant à découvert. Le tombeau de Cécilia Métella, antérieur d'un demi-siècle à l'ère chrétienne, fut, comme la plupart des édifices romains, converti en citadelle au

moyen âge, et on le mutila pour l'approprier à sa destination nouvelle. Au-dessus de sa frise élégante, on éleva une muraille crénelée et percée de meurtrières. Primitivement, l'édifice était terminé par une voûte surmontée d'une statue et entourée de plusieurs rangs de statues et de colonnes. Aujourd'hui le vieux mausolée n'est plus qu'une ruine que les voyageurs ne manquent pas d'aller visiter.



110. — COLONNE TRAJANE.

ART DOMESTIQUE.

VISITE A POMPÉI. — Depuis le jour où on a découvert Pompéi, les fouilles avaient été conduites avec une lenteur désespérante, et Winckelman affirmait ironiquement que si on continuait de la sorte, tout ne serait pas encore déblayé à la quatrième génération. Il n'y eut vraiment d'activité que sous la domination française, et Murat fit même acheter tous les terrains qui couvraient Pompéi. Les Bourbons s'empressèrent de les revendre dès qu'ils fu-

rent réintégrés, et les fouilles s'arrêtèrent, ou du moins furent continuées d'une façon dérisoire : deux ou trois ouvriers piochaient et avaient ordre, quand ils trouveraient quelque chose, de le déposer à un endroit désigné, en le recouvrant d'une légère couche de cendres. Quand une Altesse ou une Majesté venait visiter Naples, on la menait à Pompéi et on lui procurait le plaisir d'une découverte faite en sa présence. Toute cette comédie a cessé depuis que l'Italie est redevenue un peuple : les terrains ont été rachetés; un droit fixe, prélevé à l'entrée, forme un revenu qui aide à continuer le travail, et débarrasse le visiteur des mendiants qui l'assiégeaient autrefois. Tandis que les ouvriers bêchent, des nuées de jeunes filles, racolées dans les villages voisins, remplissent de terre et de cendres des paniers qu'elles emportent sur leurs têtes, jusqu'à l'endroit où le chemin de fer se charge de ces déblais.

Maintenant que nous avons payé nos deux francs et passé le tourniquet, nous voici en pleine cité antique, et si vous voulez bien, je vous conduirai d'abord au Forum. Il faut avoir vu la place publique, avant d'entrer chez les particuliers. Mais d'abord vous voyez que la rue qui mène à la ville est bordée de tombeaux. Il en était de même sur la voie Appienne à Rome, et aux approches de toutes les villes antiques. La terreur de la mort est une idée particulière au moyen âge et que n'a jamais connue l'antiquité. Loin de chasser l'idée de la mort comme importune et effrayante, les anciens regardaient les tombeaux comme des lieux de promenades, et vous pouvez voir dans cette nécropole de Pompéi des bancs en forme d'hémicycle, où chacun venait s'asseoir en rêvant aux parents et aux amis qui ne sont plus.

Le Forum est une grande place (fig. 115), entourée des édifices les plus importants de la ville : les temples, la basilique, les prisons; c'est un centre d'affaires et de plaisirs, un lieu de réunion décoré de statues, et entouré de colonnades où se pressent les marchands affairés, où causent les oisifs, où chacun écoute et raconte les bruits de la cité, les nouvelles du jour. Voici d'abord le temple de Jupiter, où l'on a retrouvé des offrandes votives : vous voyez les bases de statues maintenant absentes, les colonnes cannelées en pierre de Caserte, et élevées de deux marches au-dessus de la place, les escaliers qui conduisaient à une galerie couverte où les femmes se promenaient. Voici maintenant le temple de Mercure et celui de Vénus, la patronne de Pompéi. Celui-ci avait un portique de quarante-huit colonnes, dont plusieurs sont encore debout, et au pied du perron qui monte au temple proprement dit, l'autel où l'on apportait les offrandes de fruits, de gâteaux ou d'encens. La basilique répond à notre palais de Justice; cet édifice a une grande importance dans l'histoire de l'architecture, et sa structure a servi de modèle aux premières églises chrétiennes. Le Forum comprenait donc tous les édifices publics de la ville, et des rues partaient de là dans toutes les directions.

Ces rues vont vous étonner par leur petitesse. Nous sommes habitués, depuis le dernier règne, à voir nos cités percées de rues très-larges. Les anciens avaient un système diamétralement opposé, et ce qu'il y a de curieux, c'est qu'ils invoquaient, pour faire leurs rues étroites, les raisons d'hygiène, comme nous les invoquons maintenant pour les faire larges. Aujourd'hui encore, nous voyons qu'en Orient on fait les rues très-étroites : le point important, dans un climat chaud, c'est de se préserver de l'ardeur du soleil. Les rues de Pompéi étaient bordées de trottoirs élevés et très-étroits, pavés de dalles. Ces trottoirs sont coupés de bornes percées de trous pour attacher les ânes ou les bœufs qui, le matin, apportaient les provisions à la ville. La rue, pavée en gros blocs de lave, se creusait entre les deux trottoirs, et devait ressembler à un torrent après les orages un peu violents. Pour obvier à cet inconvénient, on voit, de loin en loin, un trottoir réuni à l'autre par deux ou trois grosses pierres qui permettaient aux piétons de passer à pieds secs, et laissaient des intervalles pour un cheval. Les ornières, fortement marquées sur les blocs de lave, indiquent la trace de lourds chariots venus dans la ville pour apporter des provisions, plutôt que de chars élégants destinés à conduire des promeneurs. Une autre preuve que peu d'habitants avaient leur voiture, c'est l'absence d'écuries et de remises. Il ne faut donc pas se figurer Pompéi comme une ville sillonnée de chars. Rome, dans le quartier du Champ de Mars, présentait une animation analogue à celle des Champs-Élysées de Paris; mais Pompéi était une ville de province, où les Romains venaient chercher le silence et le repos. Pour en finir avec les rues, je vous dirai que les eaux filaient le long des trottoirs par des rigoles qui les conduisaient dans un canal souterrain, et de là hors de la ville.

Les boutiques s'ouvraient sur la rue comme les nôtres : c'est généralement par l'enseigne qu'on reconnaît les marchandises qui s'y vendaient; quelquefois aussi c'est par des meubles particuliers à différents états. Le serpent (attribut d'Esculape) mangeant une pomme de pin, indique un pharmacien; l'âne tournant un mou-

lin, indique un meunier; le marchand de vin se reconnaît par des hommes portant une amphore; la laiterie par une chèvre en terre cuite. Dans la boutique du charron, on a retrouvé des marteaux, des tenailles, des essieux de voitures; dans celle du barbier, on montre un siége très-curieux où s'asseyaient les pratiques C'est dans la maison du médecin qu'on a retrouvé les instruments de chirurgie conservés au musée de Naples. L'atelier du sculpteur montre, outre les outils de sa profession, un grand nombre de statues inachevées. Les squelettes qu'on a retrouvés indiquent assez la fin tragique qui est venue surprendre ces malheureux au milieu de leur travail. Le marchand de couleurs a été un des plus éprouvés; les quatorze squelettes retrouvés chez lui sont sans doute ceux de sa famille et de ses ouvriers.

Il y avait aussi un grand nombre de marchands d'onguents et d'essences; mais les plus nombreux étaient les marchands de comestibles. Chez un marchand d'huile on a retrouvé huit vases d'argile contenant des olives. Il y avait aussi un grand nombre d'établissements analogues à nos crèmeries ou à nos gargottes : c'est là que les prêtres vendaient les restes des sacrifices que les affranchis ou les ouvriers venaient ensuite consommer à bon compte. On a retrouvé des boulangeries très-intéressantes, à cause des fours : l'un d'eux, hermétiquement fermé, n'avait reçu aucune cendre, mais renfermait quatre-vingt-un pains parfaitement rangés dans l'ordre que leur avait donné le boulanger, le 23 novembre 79. Ces pains sont ronds et leur poids ne dépassait guère une livre.

Les boutiques occupaient le rez-de-chaussée des maisons dont elles formaient la partie extérieure. Quelques-unes communiquaient avec l'appartement du maître qui y faisait vendre ses denrées, d'autres étaient simplement louées et n'avaient aucune communication avec l'intérieur.

Les maisons n'avaient pas toutes des boutiques, et les murs sur la rue étaient couverts d'annonces de toute espèce : on en a retrouvé un grand nombre qui ont trait principalement à des locations d'appartements. Il y en a aussi concernant des récompenses pour des objets perdus, et des mots écrits à la pointe par des gamins du temps : *Un tel : voleur.*

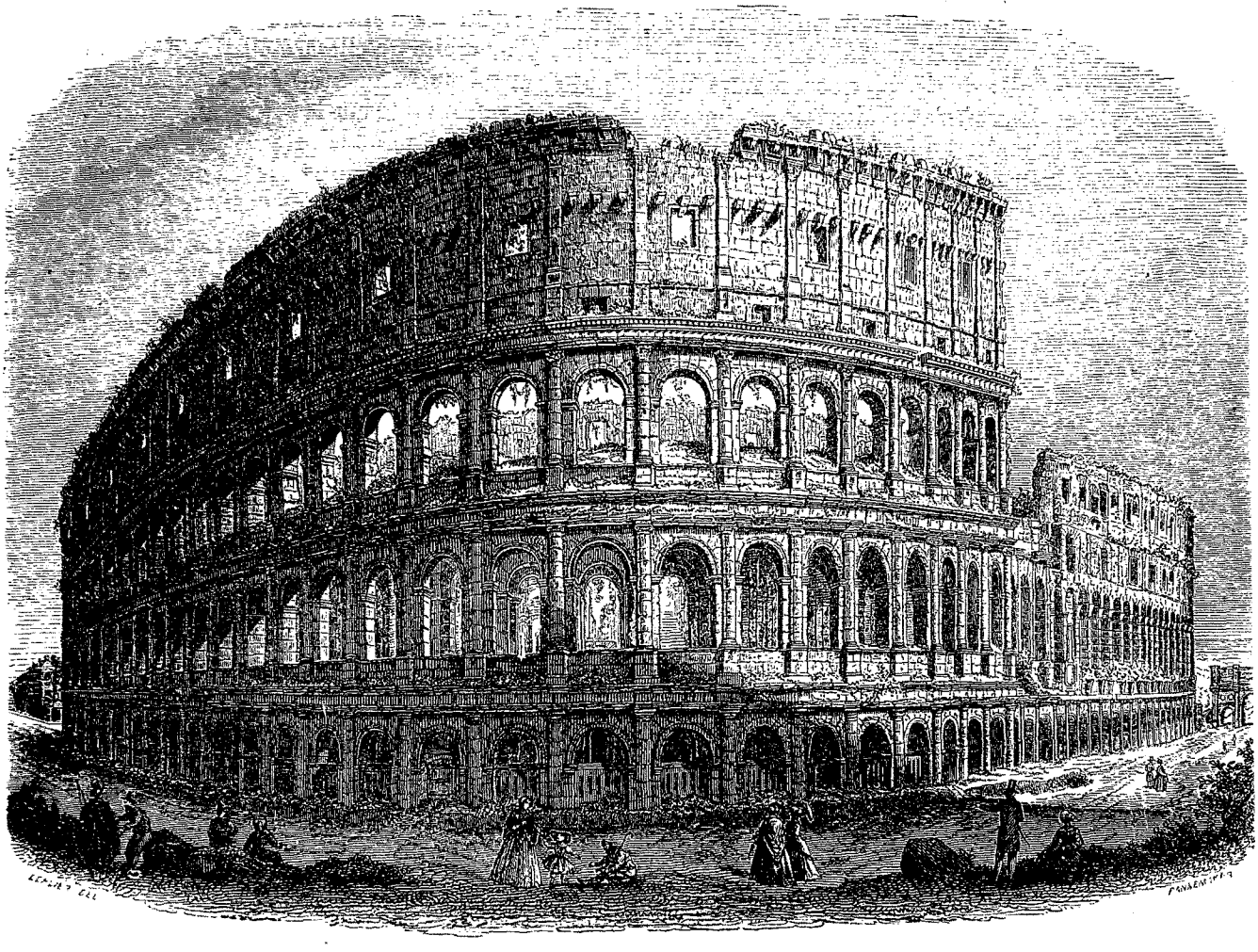
On a donné différents noms aux maisons de Pompéi pour les distinguer les unes des autres : ainsi on dit la *maison de Pansa* (fig. 116), la *maison de Diomède*, la *maison de Salluste*, la *maison du poëte tragique*. Ces noms sont d'ailleurs tout à fait arbitraires; ainsi la maison du poëte tragique est ainsi nommée parce qu'on y a retrouvé une peinture qui représente un poëte lisant, et une mosaïque figurant une répétition scénique. On n'a d'ailleurs aucune raison positive pour croire qu'elle a été habitée par un poëte, et même la quantité énorme de bijoux qu'on a retrouvés dans les fouilles, pourrait plutôt faire croire que le propriétaire était bijoutier ou orfévre. On a retrouvé là des colliers d'or, plusieurs bracelets imitant les replis d'un serpent, des boucles d'oreilles auxquelles sont suspendues des perles, une bague d'onyx gravée, représentant une tête de jeune fille, et ce qui est plus décisif, un grand nombre de coins et d'instruments en bronze et en fer. Néanmoins la première dénomination est toujours restée.

La *maison du poëte tragique* est une des plus précieuses pour les peintures qui la décoraient. Les chambres étaient fermées par des portes à double battant qui tournaient sur pivots. En entrant, on trouve une mosaïque représentant un chien avec l'inscription ordinaire : *cave canem* (prenez garde au chien). C'était une formule habituelle dans un très-grand nombre de maisons romaines. Cette maison était décorée de peintures représentant le mariage de Pélée et de Thétis, la séparation d'Achille et de Briséis, le sacrifice d'Iphigénie, etc. Les peintures sont très-nombreuses, et on les compte parmi les plus remarquables qu'on ait trouvées encore à Pompéi. Ce poëte ou ce bijoutier était assurément un homme de goût. Il paraît qu'entre autres animaux domestiques, il avait une tortue, car en découvrant son petit jardin, qui était entouré comme presque tous les jardins de Pompéi d'un péristyle composé de colonnes doriques, on a retrouvé sa carapace.

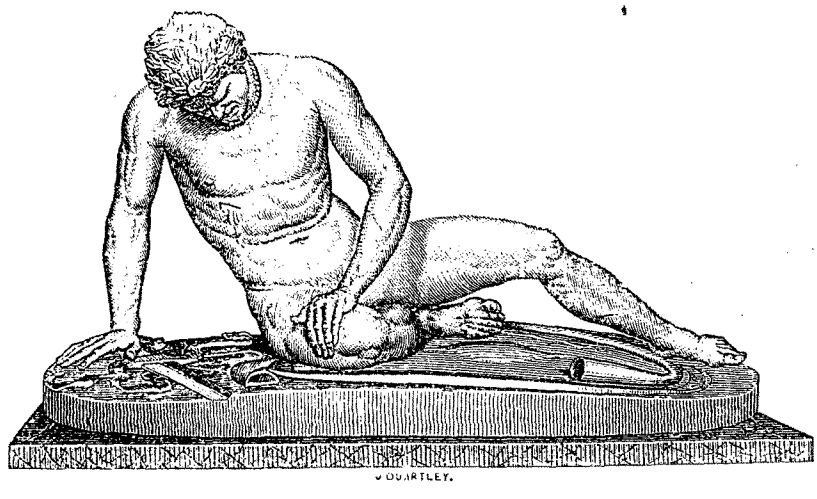
La distribution des maisons, quoique subordonnée à la fortune des habitants, se ressemble toujours beaucoup. Nous avons vu, en parlant des maisons grecques, que le gynécée ou appartement des femmes était séparé de l'appartement des hommes. Chez les Romains, l'appartement était commun. C'est là, à notre avis, la seule supériorité des Romains sur les Grecs. En rejetant la polygamie orientale, les Grecs ont créé l'esprit de famille : mais ils étaient encore trop près de l'Asie, le gynécée en est la preuve. En associant pleinement l'homme et la femme, les Romains ont créé la vie conjugale, qui n'existait pas avant eux. Il n'y a plus d'appartements séparés parce que partout la femme est chez elle et peut dire à son mari : « Là où tu es Caïus, je suis Caïa. »

Quand on entre dans une maison romaine,

la première pièce qu'on trouve est l'*atrium*, qui était le lieu consacré aux images de la famille et des ancêtres, et aux dieux domestiques. C'était une pièce rectangulaire qui le plus souvent avait une ouverture au centre avec un bassin dessous, pour recevoir les eaux de la pluie qui tombaient par l'ouverture. C'était donc une cour en même temps qu'une chambre.



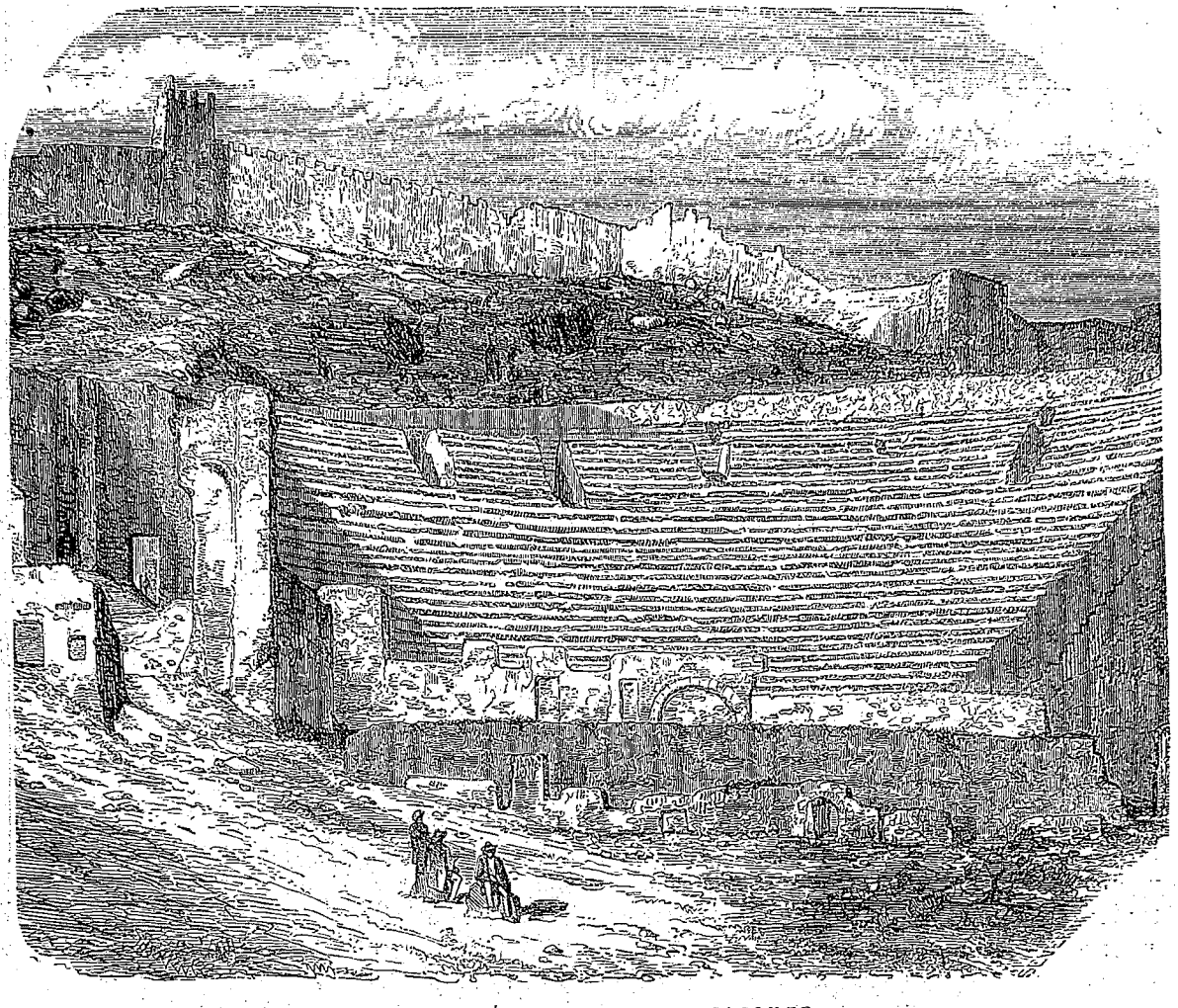
111. — LE COLYSÉE A ROME.



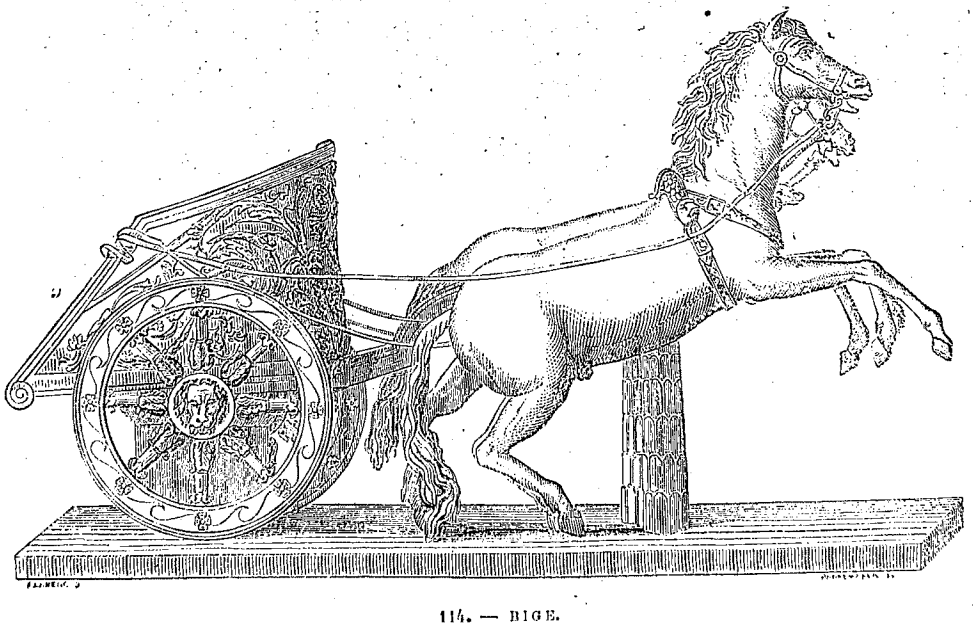
112. — GAULOIS MOURANT.

On appelait la salle à manger *triclinium* parce qu'on avait l'habitude de ne placer que trois lits autour d'une table. Les Romains mangeaient à demi-couchés sur des lits. Ces lits

étaient des sortes de sophas faits généralement pour trois personnes et il y avait trois lits au-



113. — THÉATRE ANTIQUE, A SAGONTE.



114. — BIGE.
(Musée du Vatican.)

tour de la table, dont le quatrième côté restait vide pour les besoins du service. Le nombre

des convives, dans la bonne société, ne devait pas être moindre que celui des Grâces, ni excéder celui des Muses.

Avant de se mettre à table, chaque invité revêtait une toge blanche fournie par le maître de la maison, quittait ses chaussures et tendait ses mains à de jeunes esclaves qui les arrosaient avec une eau parfumée. Ensuite on lui apportait une couronne de fleurs qu'il devait garder tout le temps du repas et avant de toucher aux mets, le *Père du festin*, c'est-à-dire celui qui reçoit, faisait une invocation aux dieux pour le bonheur de tous. Le repas fini, deux petits esclaves en tunique blanche apportaient sur la table les divinités protectrices de la famille, et chaque convive en partant leur faisait une libation en appelant sur la maison toutes sortes de félicités.

Dans les maisons élégantes, les esclaves chargés de servir à table devaient être jeunes et beaux, et en général tous du même âge. Ils portaient une tunique descendant un peu au-dessous du genou et tenaient un linge pour la propreté du service. La musique accompagnait ordinairement le repas. D'autres fois des baladins venaient faire des tours de force, ou bien des acteurs appelés *Homéristes*, se présentaient tout armés et jouaient un épisode tiré de l'Iliade. Sous la République, de jeunes garçons venaient, en s'accompagnant d'une flûte, chanter les exploits et les vertus des grands hommes : ce ne fut que sous l'Empire qu'on vit ces danses inconvenantes contre lesquelles les Pères de l'Église se sont tant élevés.

Mais de tous les usages relatifs aux repas, le plus curieux est celui des parasites, sorte de gens qui faisaient leur état de dîner en ville, et qu'on invitait pour divertir la société. Ils n'avaient pas les honneurs des lits, et se tenaient ordinairement sur des bancs. Il y avait trois espèces de parasites : les railleurs, dont la profession était de railler sur tout, de raconter les nouvelles et de faire des bons mots; les flatteurs, qui devaient à tout propos faire des compliments ou trouver des mots aimables; et les souffre-douleurs, qui étaient spécialement chargés de supporter non-seulement les quolibets, mais encore les farces de toutes sortes et même les coups pour amuser les convives. Les parasites allaient frapper de porte en porte pour offrir leurs services, ou bien quand ils apercevaient un citoyen opulent, ils l'abordaient en disant : « Je te salue, où allons-nous dîner? » Quand venait la saison où les riches Romains partaient pour la campagne, les parasites tombaient souvent dans un dénûment absolu.

MEUBLES. — L'usage des lits est très-ancien : il était commun aux deux sexes, et on le trouve chez les Grecs aussi bien que chez les Romains. Les hommes prirent avec les femmes l'habitude de se coucher au lieu de s'asseoir, et ceux de la côte de l'Asie Mineure avant ceux de la Grèce d'Europe. Hérodote dit en parlant de Polycrate, tyran de Samos, qui reçoit l'envoyé du roi de Perse : « Il était sur un lit de repos, dans l'appartement des hommes, le visage du côté du mur, et ne daigna point se tourner. » Les lits ne tardèrent pas à remplacer les anciens siéges, même à Sparte. Ces lits étaient des divans élevés, garnis de coussins moelleux et couverts de riches tissus. Ils étaient presque toujours très-simples dans leur forme générale, mais souvent très-ornés dans les détails. Le support, ce que nous appelons le bois de lit, était quelquefois en bronze, et garni d'ornements en ivoire, en argent ou en or. Des lanières croisées portaient les matelas, qui étaient recouverts de couvertures : les plus estimées pour leur légèreté et leur finesse se fabriquaient à Sardes. Il y en avait qui étaient brodées, et d'autres dont le tissu était teint de diverses couleurs disposées de manière à former des dessins variés. Les villes les plus renommées pour la fabrication des couvertures étaient Sardes, Tyr, Sidon, Milet, et en Grèce, Corinthe, que sa position maritime avait de bonne heure initiée à toutes les industries de l'Orient.

Pour l'exhaussement de la tête on mettait des coussins, que les peintures de vases nous montrent tantôt arrondis, tantôt carrés comme nos oreillers, tantôt longs comme nos traversins, mais généralement recouverts du même tissu que les couvertures.

Les lits des anciens étaient souvent assez élevés : ils étaient alors accompagnés d'un marchepied ou tabouret qui était orné et travaillé avec une grande élégance.

Outre les lits de repos, les anciens avaient différentes espèces de siéges, qui répondaient à peu près pour l'usage à ceux dont nous nous servons aujourd'hui. Les dames se servaient fréquemment de chaises dont le dos était très-incliné en arrière, comme nos bergères (fig. 120). Il y avait également des chaises sans dossiers ni bras, sorte de tabourets dont se servaient les artisans, et sur lesquels on mettait un coussin. On en faisait beaucoup qui s'ouvraient et se fermaient comme nos pliants. Il y avait des siéges extrêmement riches, incrustés de ciselures d'ivoire en creux ou en saillie et enrichis d'ornements d'or. Presque tous les siéges qu'on a faits en Europe depuis le commencement de

ce siècle sont imités des chaises ou des tabourets antiques.

Les lampes forment une autre catégorie importante du mobilier antique.

Les lampes et les candélabres de l'antiquité offrent les formes les plus variées. Les lampes étaient faites généralement en terre cuite ou en bronze. Il y avait une infinité de modèles différents suivant le goût de l'artiste qui les avait fabriquées; la plupart des lampes étaient enrichies d'ornements délicats ou de modèles capricieux. La forme la plus générale était celle d'un bateau avec un manche à une extrémité, à l'autre un bec pour la mèche, et au centre un orifice pour verser l'huile. Quelquefois la lampe était pourvue de deux ou plusieurs mèches. Il y avait des pieds de lampes le plus souvent en métal, qu'on faisait très-courts lorsqu'on les destinait à être posés sur une table ou sur un meuble quelconque, mais qui d'autres fois reposaient sur le sol, et alors ils avaient une tige haute imitant la tige d'une plante, ou une colonne effilée, surmontée d'un plateau. Il y avait aussi des lampes qu'on suspendait au plafond au moyen d'une chaîne.

L'antiquité nous a laissé encore de magnifiques modèles de candélabres, tant en bronze qu'en marbre. Ces grands candélabres, toujours ornés de sculptures, étaient assujettis au sol, et placés soit dans les temples, soit en plein air, où ils servaient pour les illuminations (fig. 58).

On peut voir parmi les bronzes du Louvre, divers ustensiles de ménage tirés de Pompéi : il y a aussi des peintures, mais elles ne sont pas de premier ordre.

COSTUME (fig. 119, 120). — Le vêtement de dessous dont se servaient les anciens était appelé *chiton* chez les Grecs et *tunique* chez les Latins. Ce vêtement n'était pas fendu pardevant comme le sont nos chemises d'homme, mais il était assez ouvert pour se passer comme les chemises des femmes modernes, et on le serrait au-dessus des hanches avec une ceinture. Quelquefois la tunique était sans manches; à Rome, elle avait des manches très-courtes qui n'allaient pas jusqu'au coude. En Grèce, le chiton se portait sous la chlamyde.

La *chlamyde* était originaire de Thessalie. Elle consistait en un carré oblong d'étoffe, auquel on ajoutait, de chaque côté, un morceau triangulaire qui donnait à l'ensemble la forme d'un trapèze. On la portait de plusieurs manières différentes. Comme c'était un manteau court, on s'en servait beaucoup pour monter à cheval. La chlamyde est un vêtement tout à fait national pour les Grecs : les Romains ne l'ont jamais portée, si ce n'est dans des cas tout à fait accidentels.

Le *pallium* est la pièce principale du vêtement de dessus des Grecs, comme la toge l'était pour les Romains. C'était une grande draperie de laine, ayant la forme d'un carré ou d'un carré long. On le portait ordinairement par-dessus la tunique; quelquefois on le fixait par une broche au-dessus de l'épaule. Souvent aussi on s'en enveloppait comme d'un grand manteau, et alors le pallium ressemble beaucoup, pour l'aspect, à la toge romaine. On a un exemple de la manière dont se portait le pallium dans la belle figure d'Aristide au musée de Naples. Le pallium est un vêtement porté par les femmes aussi bien que par les hommes.

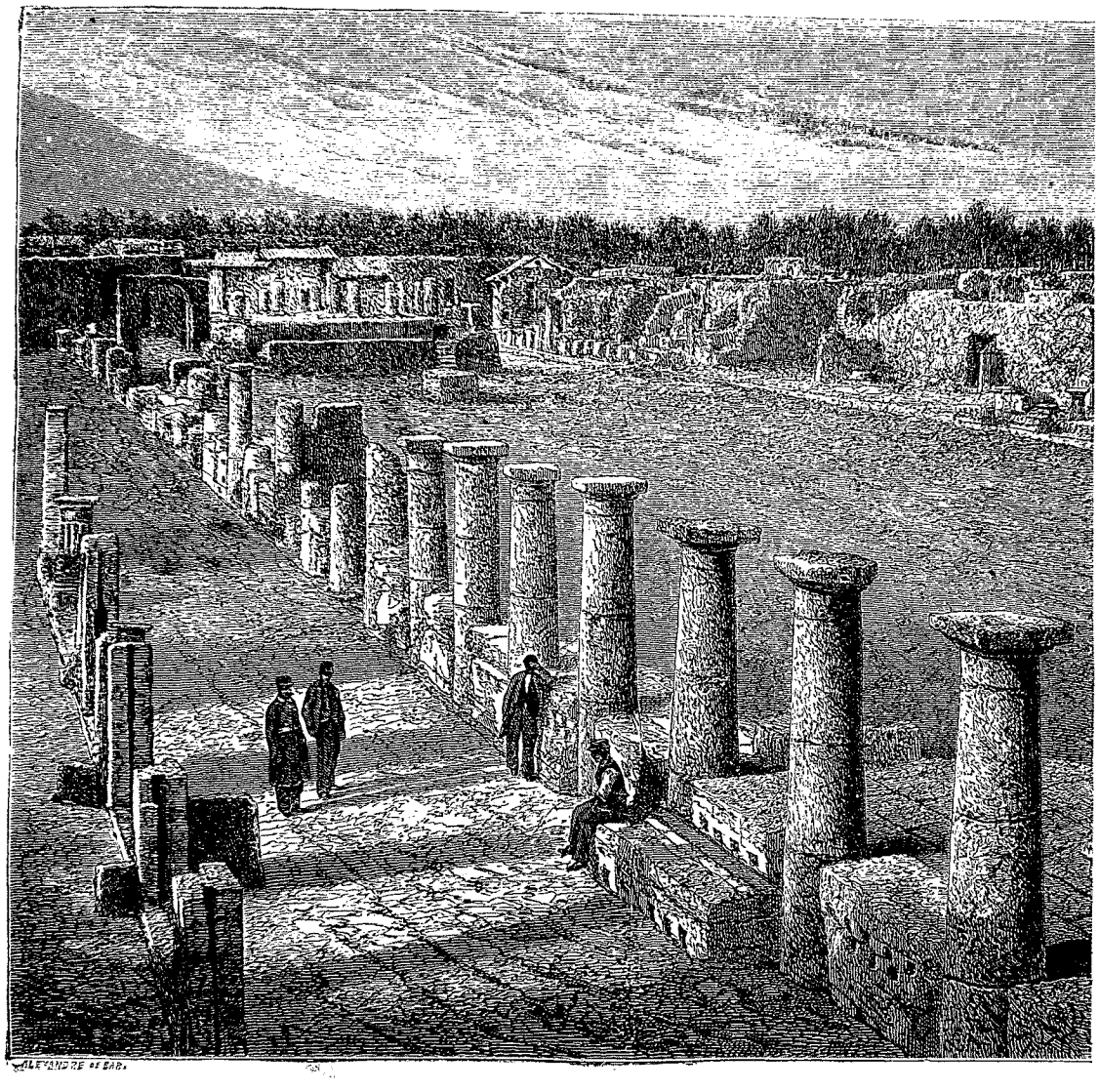
Le *peplum* est un vêtement de femme qui a quelquefois la forme d'un manteau long et ample, et qui d'autres fois se rapproche de la tunique. Le peplum de Minerve était un morceau d'étoffe blanche, toute brodée d'or, sur lequel étaient représentées les grandes actions de la déesse. En général, les robes de femmes se composaient de deux pièces d'étoffe cousues ensemble et qu'on attachait sur les épaules par un ou plusieurs boutons, ou bien par des agrafes. La robe se passait par-dessus la tête. La ceinture se mettait au-dessous du sein, mais comme l'étoffe était ample, elle formait des plis extrêmement gracieux. La ceinture est quelquefois apparente et quelquefois cachée sous les plis de la partie supérieure de la robe, qui retombent par-dessus.

La *toge*, un des plus beaux vêtements qui aient existé, était propre aux citoyens romains. C'était un costume entièrement civil, qui ne se portait pas aux armées. Sa forme, étendue à plat, était celle d'un croissant dont la courbe n'était pas tout à fait circulaire mais un peu elliptique. La longueur était trois fois la hauteur d'un homme, prise des épaules jusqu'à terre. La largeur, à l'endroit le plus saillant de la courbe, n'avait qu'une hauteur. Pour se vêtir de la toge, on plaçait la partie droite sur l'épaule gauche, de manière qu'il tombât un tiers de la longueur en avant entre les jambes. Elle passait ensuite sur le dos, par-dessous le bras droit, et le dernier tiers de la longueur se rejetait par-dessus l'épaule gauche et retombait en arrière. La partie qui tombait par-devant aurait gêné par sa longueur; aussi on la relevait de manière à former des plis sur le devant de la poitrine. On peut voir cette disposition au Louvre, dans les belles statues d'Auguste et de Tibère. La toge était plus ou moins légère suivant la saison.

La *prétexte* était une toge blanche bordée de pourpre, que portaient les pontifes et les magistrats. Le préteur qui allait prononcer une condamnation à mort quittait sa prétexte. Les jeunes gens qui entraient dans l'adolescence prenaient la prétexte, et c'était une grande fête dans la famille : mais ils la quittaient à dix-sept ans pour prendre la robe virile ou toge ordinaire.

La *stola* était l'habillement des dames romaines d'une condition élevée. C'était une sorte de tunique avec une bordure traînante, qui formait un grand nombre de petits plis et se terminait par une broderie. C'était la grande toilette des dames à Rome. Par-dessus la *stola* on mettait la *palla* qui était une espèce de manteau.

Les Grecs et les Romains marchaient ordi-

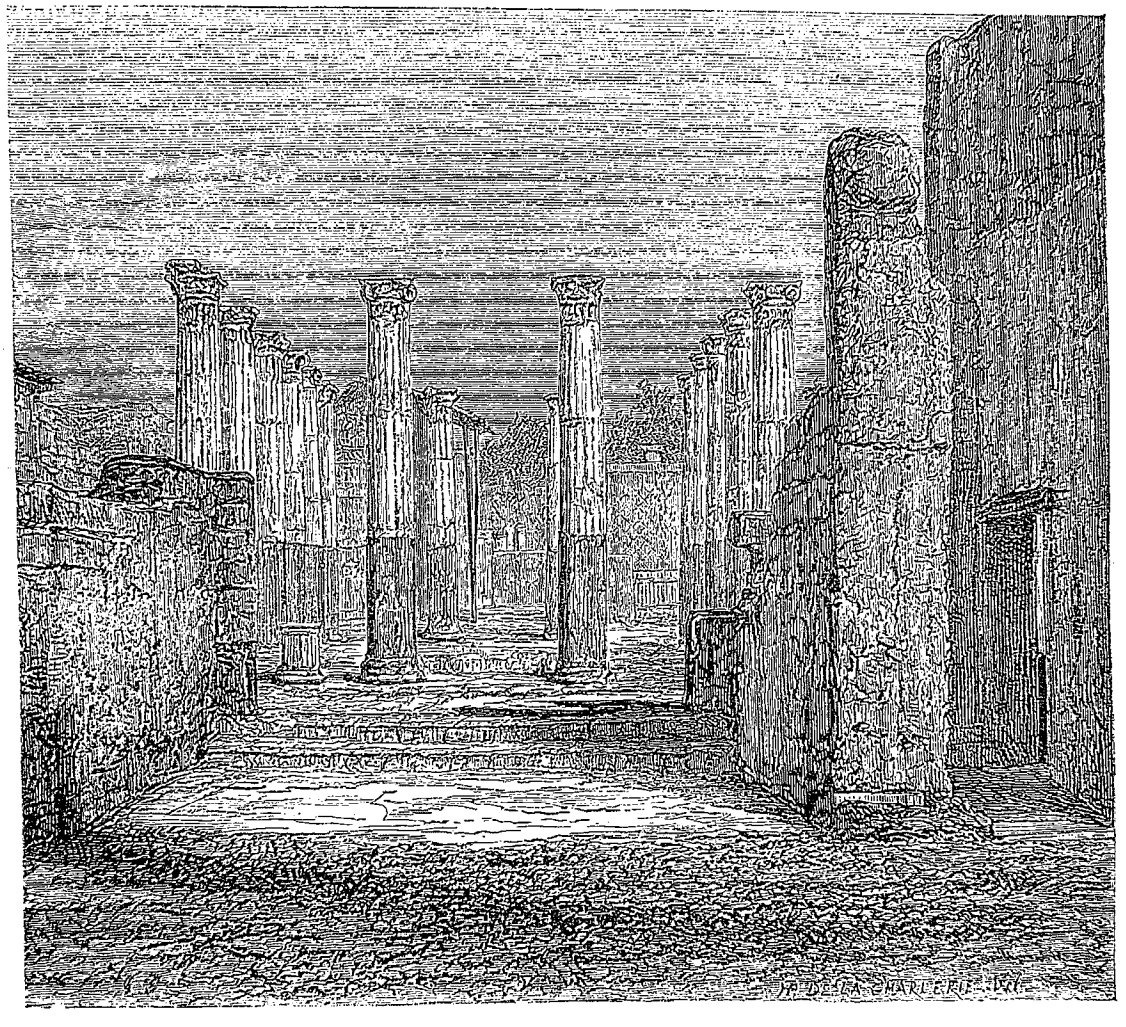


115. — FORUM DE POMPÉI.

nairement tête nue. Il y avait pourtant des chapeaux, mais qui sont rarement représentés dans la statuaire. C'était avec les plis du pallium ou de la toge qu'on se couvrait la tête quand il pleuvait. On voit quelquefois, sur les bas-reliefs, le chapeau des bergers. En général, le chapeau des anciens avait des rubans, de manière à s'attacher sous le menton quand on le portait sur la tête, et à le rejeter sur le dos quand on voulait s'en défaire. Le chapeau qu'on voit à Mercure est un chapeau de berger.

Presque toutes les dames, à Rome, portaient des voiles qui leur cachaient à moitié le visage. Pendant les grandes chaleurs, elles tenaient dans les mains, pour se les entretenir fraîches, des boules de cristal ou d'ambre jaune, et portaient autour du cou des petits serpents privés, en manière de collier, afin que le contact de ces animaux toujours frais entretînt sur la poitrine une fraîcheur agréable.

Sous l'Empire, les hommes rivalisaient de coquetterie avec les dames. On appelait *beaux* les jeunes gens qu'on qualifie aujourd'hui de gandins. Mais nos gandins pourraient bien paraître un peu rustres à côté des *beaux* de la Rome impériale. Un beau devait grasseyer en parlant, connaître le nom et l'histoire de tous les gladiateurs et de tous les coursiers du cirque et en parler à tous propos, avoir dans la démarche une allure rhythmée qui semblât réglée par la musique, ne jamais sortir sans avoir arrangé devant un miroir les plis de sa toge, et ne faire en parlant que des gestes préméditès, afin que le changement qui pourrait survenir dans les plis pût toujours être prévu et avoir été essayé. Mais ce qui assure aux beaux de l'Empire romain une désolante supériorité sur les beaux d'aujourd'hui, ce sont les mains, les bras, les jambes, qui étaient polis à la pierre ponce, de façon que la peau ressemblât complétement à de l'ivoire et qu'on n'y vît pas trace du plus petit poil. Ce polissage de la peau constituait à Rome un état spécial et extrêmement lucratif.



116. — LA MAISON DE PANSA.

« La chevelure d'une dame, dit Apulée, donne par elle-même tant de grâce, que malgré l'éclat des perles et de la pourpre, malgré la richesse de ses vêtements et la recherche de sa toilette, elle ne peut espérer de charmer ni de plaire, si sa coiffure n'est pas soignée. Il n'est rien de plus agréable que de voir les rayons du soleil se jouer dans les boucles d'une belle chevelure, ou jaillir en brillants reflets lorsqu'elle est opposée à la lumière. Quoi de plus beau que de voir ces ondes, mollement agitées par l'haleine des zéphirs, tantôt revêtues des teintes de l'or, ou de celles du miel de l'Attique et de la Sicile, et tantôt semblables au cou mobile et nuancé de la colombe, réfléchir le noir et l'ébène ou bien l'azur du ciel et de la mer? »

Les Pères de l'Église s'élevèrent beaucoup contre les soins que les femmes donnaient à leur chevelure : « Quel avantage tirez-vous pour

votre salut, dit Tertullien, de toutes les peines que vous vous donnez pour parer vos têtes? Pourquoi ne laissez-vous pas vos cheveux en repos? Tantôt vous les pressez, tantôt vous les lâchez, tantôt vous les faites bouffer, tantôt vous les tenez abattus; les unes prennent plaisir à les friser, les autres à les laisser flotter sur leurs épaules par une fausse simplicité. Vous faites encore quelque chose de pis que cela : vous attachez à vos cheveux naturels je ne sais quelle énormité de cheveux étrangers, tantôt en forme de fourreau de tête, tantôt en forme de bourrelet. Je me trompe fort si ces manières ne combattent pas directement le précepte du Seigneur. Il a prononcé que personne ne pourrait ajouter à sa taille; cependant vous appliquez des perruques élevées en rond sur vos têtes, comme si vous vouliez les armer de boucliers. Si ces énormités ne vous font pas honte, rougissez au moins de la faute que vous commettez en les portant. Ne parez pas vos têtes saintes et chrétiennes de la dépouille de quelques têtes étrangères, qui sont peut-être impures, malsaines, et peut-être condamnées aux peines de l'enfer, et ne souffrez pas que les vôtres, qui sont libres, soient asservies par tout ce vain attrait d'ornements profanes. »

Il y a eu plusieurs espèces de chaussures dans l'antiquité. On ne trouve pas de différence bien sensible entre les souliers des femmes grecques et ceux des femmes romaines, parce que les Romains avaient l'habitude dans les questions de goût, de suivre toujours les modes des Grecs. En général, le soulier, ou brodequin, montait à droite et à gauche de manière à couvrir entièrement le pied, par opposition aux sandales ou aux pantoufles, qui ne le couvraient qu'en partie. Les chaussures des femmes allaient jusqu'à la cheville, et avaient des semelles et des talons bas. Il y avait sur le cou-de-pied, une fente dans les côtés de laquelle passait le lacet; l'empeigne n'était pas divisée en deux pièces, comme cela arrivait dans les chaussures d'hommes. L'usage des sandales attachées par des courroies était aussi très-fréquent. Mais il est aisé de comprendre que la chaussure devait changer selon le temps qu'il faisait dehors. A Athènes, les personnes de distinction ornaient leurs souliers d'un croissant en or ou en ivoire, qui faisait l'office de nos boucles; l'usage des demi-bottes en cuir, avec divers ornements, était aussi très-usité. Les dames se servaient de pantoufles dans leurs appartements et mettaient des bottines pour marcher dans les rues. Les chaussures que Phidias adopta pour la Minerve du Parthénon s'attachaient aux doigts du pied et au bas de la jambe. Elles furent très à la mode au siècle de Périclès.

DÉCADENCE.

Après avoir étudié l'art antique dans son principe et dans ses manifestations, nous devons chercher quelle transformation d'idées a amené son déclin. Si nous avons commencé par parler des dieux, c'est que la pensée religieuse préside partout à la formation des types. Il ne faut pas regarder la décadence des arts comme un fait isolé; elle se rattache à la décadence générale, et ce serait méconnaître l'esprit même de l'art que d'y voir autre chose que l'expression d'une civilisation. La civilisation tombe, l'art s'écroule avec elle.

La société grecque était essentiellement républicaine. Les cultes locaux disparurent à mesure que les cités libres furent absorbées dans l'unité romaine. Le culte était mêlé à toutes les actions de la vie, et l'art était toujours associé au culte. Les villes étaient couvertes de statues consacrées aux dieux protecteurs des cités, et les habitations des particuliers possédaient les images des ancêtres honorés comme protecteurs de la famille. On rendait aux dieux des villes des hommages publics, et on leur adressait des vœux pour la prospérité de l'État; on faisait de même chez les citoyens en versant des libations pour le bonheur de la famille. C'eût été commettre une impiété, d'arriver dans un pays sans adresser des vœux aux divinités protectrices de la ville, et c'eût été violer l'hospitalité que de ne pas faire des libations en l'honneur de celui qui vous recevait. On offrait aux dieux les prémices du repas, et l'image des dieux était là pour les recevoir.

Toute société, toute civilisation repose sur la famille et la cité, et toute décadence a sa source dans la diminution de l'esprit de famille, dans l'affaiblissement de l'esprit public : aussi, quand la décadence se manifeste sur un point, elle se manifeste sur tous à la fois. A la fin de l'Empire romain, on constate

une diminution notable dans le nombre des mariages, et l'esprit public disparaît complétement sous le despotisme. Y a-t-il une opinion publique dans un temps où les soldats mettent officiellement l'empire à l'enchère, et où un sénateur, Didius Julianus, peut acheter la couronne deniers comptants? Le dédain du maître pour les sujets est le caractère de toute société où son pouvoir s'exerce sans contrôle, c'est-à-dire où il n'y a pas de liberté. A Rome, la dégradation des mœurs, qui est toujours la compagne du despotisme, se trouva encore augmentée par les changements survenus dans les croyances religieuses des païens. Nul ne songe, au troisième siècle, à invoquer l'austère Minerve, qui, du haut des acropoles, protégeait autrefois les cités grecques. Les dieux sensuels de l'Orient ont remplacé les anciens dieux de la Grèce.

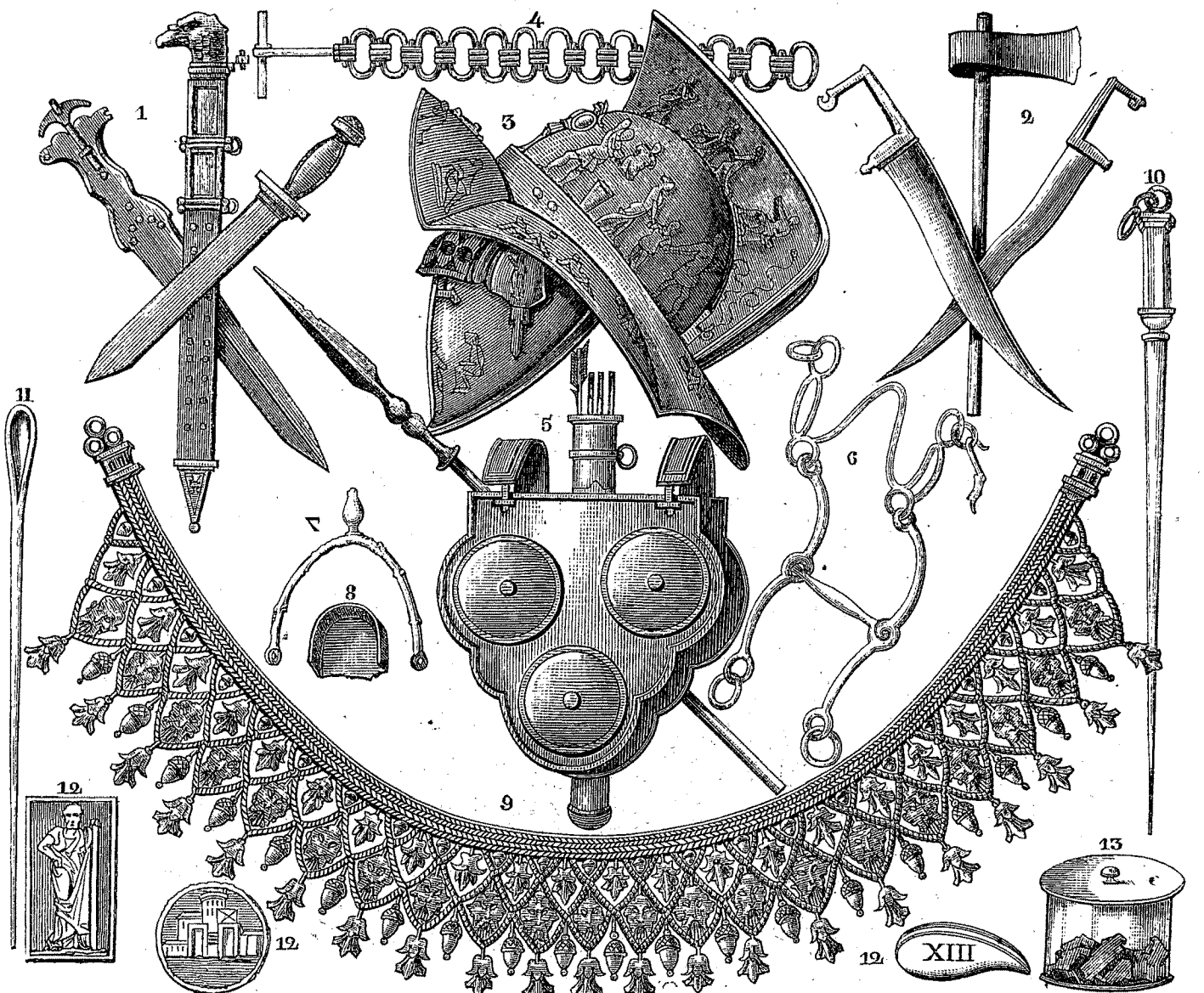
Toutes ces divinités orientales qui font irruption dans le monde romain et se mêlent aux dieux de la Grèce, ont rarement un caractère plastique. Nous devons signaler celles qu'on rencontrera le plus souvent dans nos musées et dont nous n'avons pas parlé plus haut, parce que leur type n'appartient pas à la grande époque. Nous avons déjà parlé d'Isis, la divinité égyptienne qui se confond souvent avec Hathor, et prend des cornes ou des oreilles de vache. Isis, qui est la lune, est naturellement la femme d'Osiris qui est le soleil. Aussi, quand Osiris meurt, c'est-à-dire quand le soleil se couche, Isis pleure, et ce sont ses larmes qui produisent le Nil. Orus, qui est le soleil levant, combat Typhon, ou l'obscurité, et Osiris revient à la vie. Mais ni Osiris ni Orus n'ont eu de type dans l'art gréco-romain, tandis qu'Isis a donné lieu à quelques belles statues toujours drapées, et elle a pris à la fin de l'Empire une très-grande importance. Au bas de ses statues on écrivait : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera; nul mortel ne soulèvera le voile qui me couvre. » Isis, comme toutes les divinités à cette époque, prend un caractère universel qui semble exclure les autres dieux. Dans les représentations, elle a moins d'importance qu'Adonis, le jeune dieu asiatique qui fut tué par un sanglier; mais il renaît à la vie avec les fleurs du printemps dont il est l'emblème. La grande fête d'Adonis durait deux jours : l'un pour pleurer sa mort, l'autre pour célébrer sa résurrection. Son culte avait lieu primitivement en Syrie, et fut très-suivi à la fin de l'Empire romain. L'art représente Adonis sous la forme d'un bel adolescent; ses figures ne sont pas très-rares. Atys, le jeune berger phrygien, apparaît aussi quelquefois sous la même forme.

On verra fréquemment, dans nos musées l'image mystique de Mithras. Le Louvre en possède un bas-relief tellement célèbre, qu'il est impossible de le passer sous silence, quoique ce monument, comme tous ceux de Mithras, appartienne à la décadence. Tout est symbolique et mystérieux dans les monuments de Mithras, et ses représentations sont de véritables énigmes, bien éloignées du sentiment plastique des Grecs. Au milieu d'une grotte, Mithras, vêtu du manteau flottant et du bonnet asiatique, pose le genou sur un taureau affaissé qu'il frappe de son poignard. Un chien lèche le sang qui sort de la blessure, en même temps qu'un serpent et un scorpion mordent le taureau. De chaque côté, un jeune homme, en costume asiatique, tient un flambeau; mais, d'un côté, la torche est droite, de l'autre, elle est renversée. Trois arbres fruitiers sont au-dessus de la grotte, où l'on voit le char du soleil précédé d'un adolescent qui tient une torche droite, et celui de la lune précédé d'un adolescent qui tient une torche renversée. La grotte hémisphérique est le symbole du monde terrestre; le taureau, dont la queue se termine en un bouquet d'épis, représente la fécondité de la terre, et sa mort est une allusion à la fin de la belle saison. Le scorpion représente la constellation de l'automne, le chien les chaleurs de la canicule, le serpent la fin de l'été. Mithras est le dieu du jour, et les jeunes gens au flambeau sont les équinoxes du printemps et de l'automne.

Les bas-reliefs mithriaques sont très-nombreux et tous pareils. Ils sont curieux à étudier, parce qu'on y voit ce que faisaient les artistes grecs sous l'influence d'idées qui venaient d'une autre race. L'influence orientale commence avec l'Empire, mais quand vient le règne des princes syriens, c'est un débordement de magie et de mystères qui absorbe tout. Les camées deviennent des amulettes, les médailles des talismans; la grave histoire, si claire avec Thucydide et Tacite, apporte son contingent à l'esprit du jour, et le merveilleux se glisse dans tous les récits. Dans cette invasion du génie asiatique, l'esprit de famille semble disparaître de la société, et on ne trouve partout que sensualisme effréné ou mysticisme exalté. La science et l'observation disparaissent derrière le surnaturel; là où Aristote avait posé les principes de la science, les thaumaturges font descendre la lune et opèrent mille merveilles.

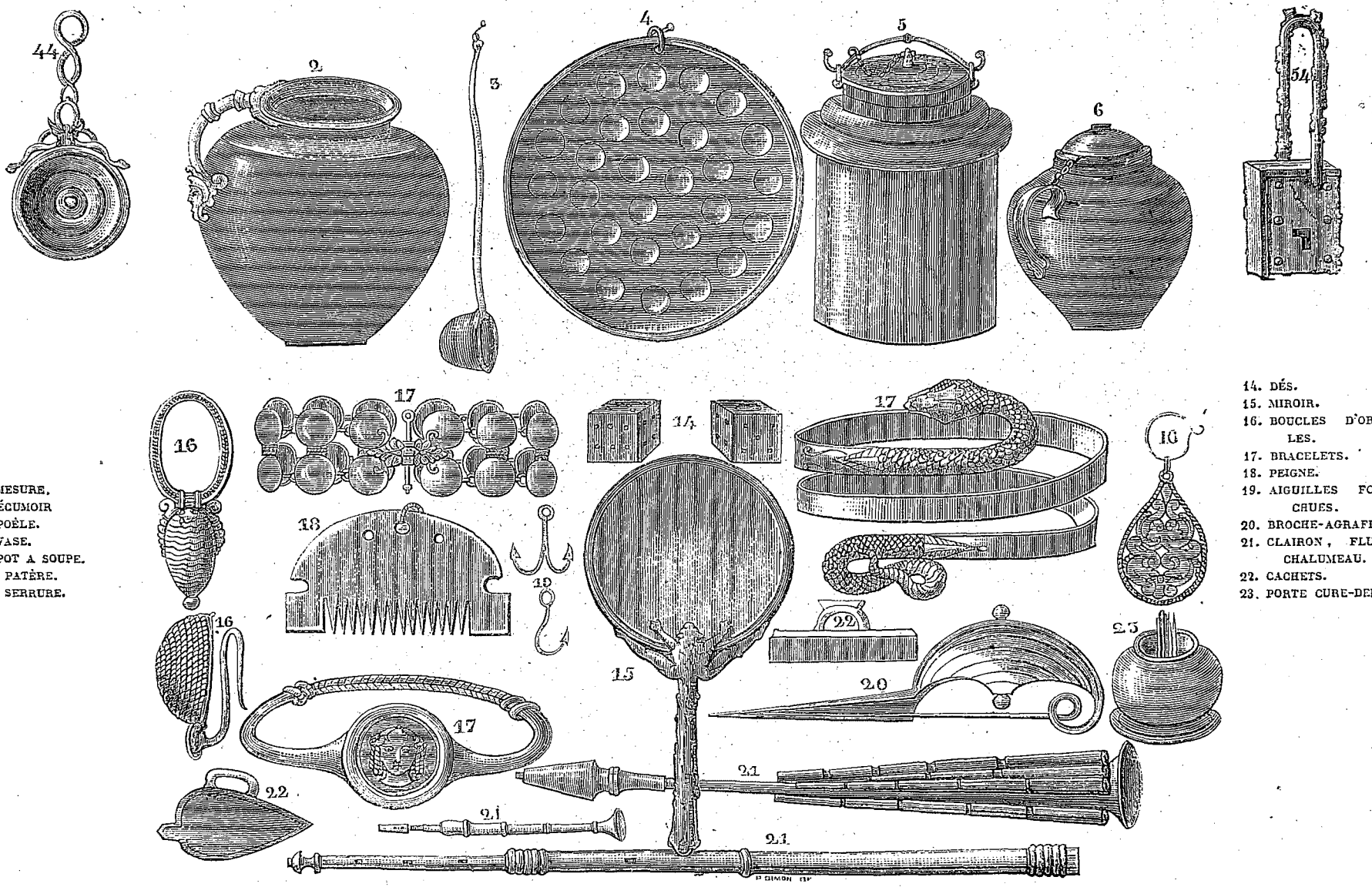
Cette invasion des religions orientales dans

1. POIGNARDS.
2. POIGNARD ET HACHE D'ARMES.
3. CASQUE ROMAIN.
4. GOURMETTE.
5. ARMURE, CARQUOIS, LANCE.
6. MORS.



7. ÉPERON.
8. FER A CHEVAL.
9. COLLIER.
10. AIGUILLE DE TÊTE.
11. CURE-OREILLE.
12. BILLETS DE THÉATRE.
13. POT A FARD.

117. — ARMES ET BIJOUX ROMAINS.



2. MESURE.
3. ÉCUMOIR
4. POÊLE.
5. VASE.
6. POT A SOUPE.
44. PATÈRE.
54. SERRURE.

14. DÉS.
15. MIROIR.
16. BOUCLES D'OREILLES.
17. BRACELETS.
18. PEIGNE.
19. AIGUILLES FOURCHUES.
20. BROCHE-AGRAFE.
21. CLAIRON, FLUTE, CHALUMEAU.
22. CACHETS.
23. PORTE CURE-DENTS.

118. — BIJOU ET USTENSILES ROMAINS.

l'Empire romain avait arrêté l'essor de l'art, mais n'en avait pas fait disparaître les monuments. Isis, Adonis, Mithras pouvaient prendre place dans le Panthéon de Rome. Lorsque Élagabale entreprit de fondre tous les cultes de l'Empire dans une religion unique, en subordonnant les dieux de la Grèce et de Rome au dieu syrien dont il était le prêtre, il ne proscrivait pas l'ancienne religion. Mais l'avénement de Constantin fut le signal d'une révolution religieuse bien plus complète. Le christianisme devint la religion de l'État, et à partir de ce moment l'ancien culte fut condamné et tous ses monuments durent disparaître. Ce fut l'arrêt de mort de l'art antique.

Nous avons raconté ailleurs la destruction des statues, nous n'avons pas à y revenir ici. La destruction des monuments se fit de deux manières. Sous Constantin, on commença à enlever des temples leurs colonnes et leurs ornements, pour bâtir les églises du nouveau culte. Mais les fameux édits de Théodose ordonnèrent une destruction systématique des temples sur toute l'étendue de l'Empire. Le



119. — MÉNANDRE.
(Musée Pie Clémentin, à Rome.)

vieux philosophe païen Libanius adressa une supplique à l'empereur pour lui demander d'arrêter les destructions que le zèle des chrétiens multipliait partout. « ... Vous avez permis que le feu sacré demeurât sur les autels, qu'on y brûlât de l'encens et d'autres aromates. Et voilà pourtant qu'on renverse nos temples ! Les uns travaillent à cette œuvre avec le bois, la pierre, le fer ; les autres emploient leurs mains et leurs pieds : Proie de Misène ! (proverbe grec qui signifie *conquête facile*). On enfonce les toits, on sabre les murailles, on enlève les statues, on renverse les autels. Pour les prêtres, il n'y a que deux partis à prendre : se taire ou mourir. D'une première expédition, on court à une seconde, à une troisième ; on ne se lasse pas d'ériger des trophées injurieux à vos lois. Voilà pour les villes ; dans les campagnes c'est bien pis encore ! Là se rendent les ennemis des temples ; ils se dispersent, se réunissent ensuite et se racontent leurs exploits ; celui-là rougit qui n'est pas le plus criminel. Ils vont comme des torrents sillonnant la contrée et bondissent contre la maison des dieux. La campagne, privée de temples, est sans dieux ; elle est ruinée, détruite, morte ; les

temples, ô empereur! sont la vie des champs; ce sont les premiers édifices qu'on y ait vus, les premiers monuments qui soient parvenus jusqu'à nous à travers les âges; c'est aux temples que le laboureur confie sa femme, ses enfants, ses bœufs, ses moissons.... »

Pendant ce temps, du fond des contrées lointaines, sortent des hordes innombrables d'hommes à demi nus, chassant devant eux les populations. Ils traversent les fleuves sur leurs boucliers; ils arrivent montés sur des chevaux ou traînés dans des chars attelés de bœufs. D'abord on les achète à prix d'or; chaque parti les utilise à son profit et les emploie tour à tour. Stupéfiés à l'aspect de ces villes magnifiques, ils se font volontiers serviteurs, croyant à quelque chose de surnaturel. Puis, quand ils ont vu quel était cet empire vermoulu, ils se lassent de le défendre et préfèrent se le partager. Attila sème partout la ruine sur son passage et désole les villes et les campagnes. Puis c'est Alaric, et ses Goths, qui le premier souille la capitale du monde. Mais les Goths sont déjà en partie chrétiens,



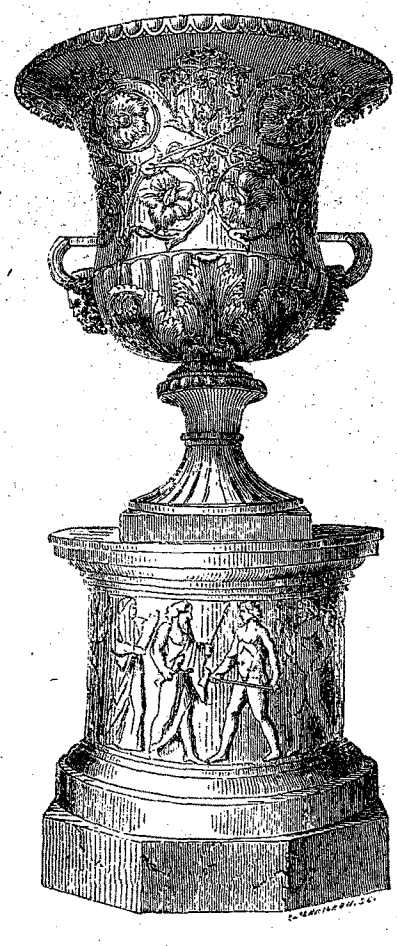
120. — AGRIPPINE.
(Musée du Capitole, à Rome.)

et, dans le pillage, les églises du moins semblent avoir été respectées.

Mais voici venir Genséric et ses Vandales, qui de leurs cornes tirent des sons rauques, pour annoncer au monde l'heure la plus désastreuse de l'histoire. Cette fois, rien n'est respecté : pendant quinze jours et quinze nuits, la Ville éternelle est à feu et à sang. Riches ou pauvres, païens ou chrétiens, hérétiques ou orthodoxes, il n'y a plus de différence, et tous, pêle-mêle, partagés ou vendus, sont réduits en esclavage. Ces barbares à cheveux roux, dont la puanteur épouvantait les Romaines, s'endorment sur les frais gazons, à l'ombre des platanes, dans ces magnifiques jardins qui ne produiront plus que des ronces, et les filles des sénateurs leur versent le vin de Falerne dans des coupes d'or ciselées. Les païens, peu nombreux à cette époque, se lamentaient, disant que l'impiété des chrétiens était la cause de tous les malheurs, et que les anciens dieux de l'Empire, qu'on avait abandonnés, savaient bien, eux, protéger les Romains dans les jours difficiles. La plupart s'enfuirent dans les montagnes, emportant quelque idole qu'ils cachaient dans les cavernes, et se livrèrent à un féti-

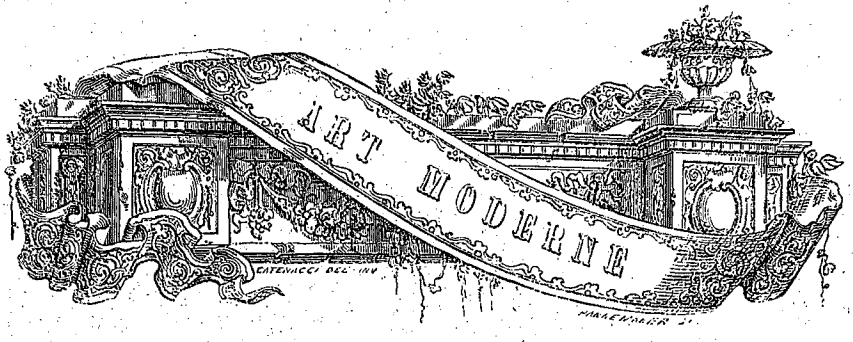
chisme de plus en plus grossier. Les chrétiens dépouillés de tout, tournaient misérablement autour des églises dans les villes dévastées, pleurant et criant : « Nous avons Pierre, Paul et Laurent, qui sont ensevelis dans Rome, et pourtant Rome est saccagée. » Ce fut pour répondre à ces clameurs désespérées, qui devenaient inquiétantes pour la foi, que saint Augustin composa son livre de la *Cité de Dieu*.

Jamais désastre n'avait été plus grand; toutes les provinces de l'Empire étaient parcourues par des hordes sauvages qui dévastaient tout sur leur passage, et quand elles étaient passées, il en arrivait d'autres. Les aqueducs, n'étant plus entretenus, cessèrent d'apporter l'eau dans les villes; les rivières, qui n'étaient plus endiguées par la vigilante administration des Romains, se répandant dans la campagne, y formaient des marais pestilentiels. Ces magnifiques thermes, dont les Romains étaient si fiers, devinrent, par leur solidité même, des repaires pour le brigandage pendant les guerres civiles. La vermine et la lèpre devaient être le partage de ceux dont les ancêtres aimaient à se parfumer dans des salles de marbre ornées des chefs-d'œuvre de l'art. Les ruines des anciens temples prennent aux yeux des populations un caractère sinistre, et la sorcière ose seule habiter ces débris qu'on dit hantés par les démons. Pendant mille ans, l'humanité devait ignorer qu'elle avait eu un passé dans l'histoire. La période historique qui commence après la chute de l'empire d'Occident s'appelle le moyen âge.



121. — VASE ANTIQUE, EN MARBRE BLANC.

(Musée du Capitole, à Rome.)



ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN.

L'art antique s'attachant à la recherche du beau visible, personnifié dans les dieux du paganisme, repose tout entier sur la pondération et l'harmonie des formes. L'art chrétien, au contraire, est expressif avant tout, et se préoccupe du caractère et de la signification bien plus que de la beauté. Les types religieux du christianisme sont le produit d'une élaboration lente, et les transformations qu'ils ont subies résultent d'une manière différente de traduire un symbole ou d'interpréter une tradition. L'histoire de ces transformations constitue une étude considérable, sans laquelle beaucoup de monuments figurés du moyen âge, qui sont plus intéressants par l'idée que par la forme, seraient tout à fait inintelligibles.

Les premiers chrétiens étaient peu portés vers les représentations plastiques. Sortis de la Judée où l'art n'avait aucun rôle, ils se heurtaient à la société païenne où il était lié à un culte qu'ils abhorraient. Il était donc naturel que la plupart d'entre eux fussent très-hostiles aux images, qu'ils regardaient comme un acheminement fatal vers l'idolâtrie. Les défenses de Moïse à cet égard étaient formelles, et rien dans le Nouveau Testament n'était venu détruire ou modifier ces anciens préceptes. Le vieil ennemi de la religion nouvelle, le polythéisme, avait utilisé l'art et l'avait glorifié, et le culte rendu aux images avait été l'expression populaire du paganisme. Le talent que l'art grec avait déployé dans la confection des statues était signalé par les chrétiens comme un danger véritable. « Nous apprenons de Varron, dit saint Clément d'Alexandrie, qu'à Rome la première statue de Mars fut une lance; c'était bien avant que la sculpture eût atteint la perfection merveilleuse, mais funeste, qu'elle eut depuis. Il est à remarquer qu'à mesure que cet art s'est développé, l'erreur a fait des progrès : avec le bois, la pierre et toute autre matière, on a fait des statues à figure humaine, on s'est prosterné devant elles; le mensonge a voilé la vérité. » Le même Père ajoute un peu plus loin : « Les ouvriers qui fabriquent ces jouets si dangereux, je veux dire les sculpteurs, les peintres, les orfévres, les poëtes, en produisent des quantités incroyables; ils remplissent les champs de statues, les forêts de nymphes, etc.... Pour nous, il nous est clairement défendu d'exercer un art qui pourrait tromper les hommes. Vous ne ferez, dit un prophète, aucune image, soit des choses qui sont au ciel, soit des choses qui sont sur la terre. »

Une autre cause venait encore augmenter l'horreur que les chrétiens avaient pour les représentations figurées; ils croyaient que les idoles étaient habitées par des esprits malfaisants. Un des plus fameux Pères de l'Église, Minutius Félix, s'exprime ainsi à cet égard : « Or ces esprits impurs, c'est-à-dire les démons, ainsi que l'ont montré les magiciens,

les philosophes et Platon lui-même, se tiennent cachés sous les statues et les idoles que vous consacrez. Par leur inspiration, ils acquièrent pour ainsi dire l'autorité d'une divinité présente.... »

Les premiers chrétiens sont d'accord dans leurs anathèmes contre l'art; c'est en invoquant leur exemple et leurs préceptes, que les iconoclastes, les hussites, les protestants, et une foule de sectes chrétiennes de tous les temps, ont proscrit l'art religieux. Toutefois l'Église catholique romaine a toujours protesté par l'organe de ses papes, et, malgré l'autorité d'une multitude de saints et de Pères, elle a maintenu en tout temps le culte des images. Les catholiques regardent comme erronée l'opinion qui veut que l'art chrétien de la peinture ne remonte pas aux siècles apostoliques, et ils pensent que, tout en condamnant le culte idolâtrique des images païennes, les premiers chrétiens ont toujours admis les représentations relatives à leur culte.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir à quelle époque les chrétiens ont commencé à faire des images religieuses. Beaucoup d'écrivains pensent que ces antiques images ne sont pas l'œuvre des chrétiens orthodoxes et se rattachent plutôt aux premières hérésies.

Parmi les peintures des catacombes de Rome, un grand nombre est considéré comme antérieur à Constantin, et c'est dans le temps des martyrs qu'il faut chercher les premiers essais de l'art religieux des chrétiens. Mais ces essais sont isolés de l'Église, ils représentent un art indépendant qui tâtonne et n'a pas d'unité de direction; un grand nombre d'entre eux peuvent appartenir à des sectes hérétiques. Il est donc impossible de trouver un lien qui rattache ces tentatives à un corps de doctrine comme art. Les traditions de l'art païen étaient dégénérées, mais non remplacées, et les artistes chrétiens ne faisaient qu'appliquer au culte nouveau un mode de représentation le plus souvent emprunté à l'ancien culte. Au surplus, on ignore absolument quels étaient les artistes qui faisaient ces sortes de représentations, et on peut se livrer à cet égard aux conjectures les plus diverses. Quand on voit, par exemple, Mercure amenant devant le Christ les âmes qui vont être jugées, on peut supposer que l'artiste était peu instruit dans les choses de la religion, et qu'il mêlait d'une façon inconsciente des idées qui s'excluent; mais on peut croire aussi que, voulant peindre un messager entre les hommes et la Divinité, il ait trouvé tout naturel de lui donner les attributs de Mercure, qui remplissait cet office dans l'ancien culte.

La première période de l'art chrétien nous montre donc les artistes sans guide et livrés à eux-mêmes. Il en fut tout autrement quand le culte fut officiel, et que l'Église voulut multiplier les images qu'elle considérait comme un moyen de propagande et comme le livre des illettrés. Les images devinrent le mode d'enseignement religieux, et dès lors elles ne pouvaient plus être laissées à l'arbitraire de l'artiste, parce qu'elles devaient représenter d'une manière exacte l'opinion de l'Église et ne pas égarer les fidèles.

Entre deux sectes chrétiennes, l'une affirmait que Jésus-Christ était, comme homme, fils de la vierge Marie, mais que, comme Dieu, il n'était fils que du Père éternel; l'autre soutenait que, comme homme et comme Dieu, il était l'enfant de Marie, et cela se traduisait dans la représentation. L'image de la Vierge avec ou sans l'enfant Jésus, l'attitude des personnages représentés, le geste d'une figure, ne pouvaient être laissés au goût de l'artiste, parce que tout cela avait une signification orthodoxe ou hérétique, et le peintre n'était, comme le disent formellement les Pères, que la main qui travaille, non la pensée qui conçoit.

L'art exercé dans ces conditions ne pouvait être qu'une formule hiératique, une sorte d'hiéroglyphe, dont la valeur était non le signe, mais la chose signifiée. C'est là le caractère de la seconde période de l'art chrétien, qui a duré en Orient tout le temps de l'empire de Byzance, et en Occident jusqu'à la formation des communes. Les artistes de cette période sont tous des moines, et la déplorable inexpérience de forme qui caractérise leurs ouvrages est le résultat naturel d'une éducation artistique qui ne s'appuie ni sur la nature ni sur la tradition des chefs-d'œuvre. Ils étaient arrêtés à la fois par la discipline imposée à l'inspiration et par la spiritualité d'un culte qui défendait l'étude du nu comme une impureté et l'étude des chefs-d'œuvre du passé comme une impiété.

La formation des communes, en donnant aux populations urbaines une indépendance qui permît le développement de l'industrie sous toutes ses formes, eut pour effet de créer des artistes laïques faisant concurrence aux moines artistes. Dès lors l'art cessa d'être dogmatique, et ceux qui le pratiquaient, n'ayant d'autres règles que leur propre goût, lui donnèrent un caractère plus humain, plus vrai et plus beau. Mais en même temps le

sentiment religieux diminua, et quand la Renaissance tenta d'appliquer aux sujets chrétiens des formes empruntées au paganisme, l'art s'éleva à une hauteur prodigieuse, mais ne retrouva plus les élans de piété naïve qu'il avait eus autrefois.

L'art chrétien dans son ensemble comprend donc trois périodes distinctes : la première, qui répond à l'âge primitif du christianisme, montre les tâtonnements d'une inspiration qui veut se détacher du paganisme, et qui est encore tout imprégnée des habitudes de la société antique. Les catacombes de Rome et les plus anciennes mosaïques en fournissent des exemples pour la peinture et la sculpture; dans l'architecture, la basilique, calquée sur les édifices romains, fournit le premier modèle à nos églises. La seconde période est dogmatique : elle répond au triomphe absolu et incontesté de l'idée chrétienne, et produit l'art byzantin et l'architecture latine et romane. Enfin la troisième part de l'émancipation des communes et produit l'architecture ogivale et la Renaissance.

ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE.

L'iconographie chrétienne est l'étude des représentations peintes ou sculptées qui ont trait à la religion; c'est la connaissance des images et des attributs qui les caractérisent. La représentation des types religieux a subi des transformations qui répondent à l'époque où ils ont été produits. Avant d'examiner chacun de ces types en particulier, il faut indiquer quelques caractères généraux : le plus important est le nimbe, auréole en forme de disque qui accompagne la tête des personnages divins ou des saints.

Dans les religions antiques, et surtout en Asie, le nimbe était le caractère de la puissance. Les rois le portent aussi bien que les dieux. Dans l'art chrétien, il est l'attribut ordinaire de la sainteté : pourtant ce n'est pas une règle absolue, car le diable est quelquefois nimbé, mais c'est une exception très-rare. Le nimbe est donc un attribut que l'art chrétien a emprunté aux usages païens. Dans l'art chrétien il y a différents caractères qui servent à reconnaître les personnages sacrés. Le nimbe crucifère est l'attribut exclusif de la Divinité : il est rond et divisé par deux barres qui se croisent comme une croix grecque (fig. 129-131). Quand cette sorte de nimbe est donnée à un saint, il faut l'attribuer à l'ignorance de l'artiste. Le nimbe triangulaire s'applique aussi à Dieu, parce qu'il exprime la Trinité : cette forme, commune en Grèce et en Italie, est rare en France. Les anges, les apôtres, les saints, sont ornés du nimbe circulaire, mais à champ uni, ainsi que les vertus personnifiées. L'usage du nimbe n'est devenu définitif que vers les cinquième ou sixième siècles.

LE PÈRE ÉTERNEL (fig. 122, 123). — Il est fort difficile à l'art de concevoir le type d'un Dieu unique. Les Juifs ne l'ont jamais tenté, et ce n'est qu'à une époque relativement très-récente que les chrétiens ont essayé de représenter Dieu comme l'Ancien des jours, sous la forme d'un vieillard à barbe blanche, conception très-fausse au point de vue religieux, puisque Dieu ne vieillit pas. Dans le paganisme, toutes les forces de la nature, tous les caractères moraux étaient représentés par une divinité particulière, dont l'art avait su toujours approprier la forme à la signification. Mais l'image d'un Dieu unique ne saurait exprimer des qualités contradictoires. S'il en exprime une, il n'exprimera pas l'autre, car l'art ne peut en établir la distinction que par la forme, qui se limite forcément dans une situation ou un caractère déterminé.

Le Dieu unique, éternel, absolu, immuable, est une conception purement philosophique, que l'art ne peut matérialiser qu'en abandonnant l'idée de beauté pour chercher une formule hiéroglyphique, comme dans les cultes de l'Orient, où pour exprimer l'idée de force on met dix bras à une idole, plusieurs mamelles pour exprimer la fécondité, etc., etc. Il résulte de là un type suffisant pour le sacerdoce, qui en donne l'explication aux fidèles, mais qui, pour l'art, ne saurait être qu'un monstre.

Phidias disait que les artistes donnaient aux dieux la forme humaine, parce qu'ils n'en connaissaient pas de plus belle. Mais les premiers chrétiens ne pouvaient suivre cet exemple, qui aurait fait ressembler leur Dieu à ceux des païens. Il fallait pourtant trouver un

emblème : dans l'origine, on symbolisa Dieu le Père par une main sortant des nuages; ensuite on a risqué une tête et un buste, mais ce n'est que très-tard qu'on l'a représenté sous la forme d'une figure entière. La main divine est ordinairement caractérisée par le nimbe

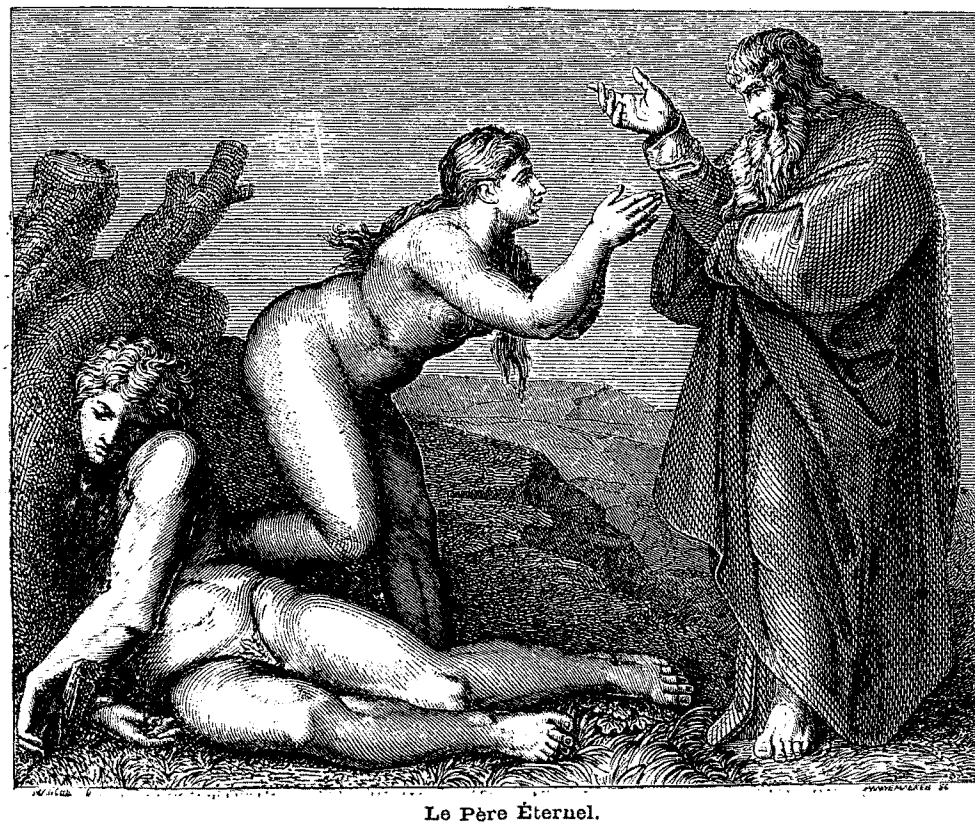


Le Père Éternel.

122. — DIEU DÉBROUILLANT LE CHAOS (RAPHAËL).
(Musée du Vatican.)

crucifère, mais dans les peintures des catacombes et dans les anciens sarcophages il n'y a pas de nimbe.

Quelquefois Dieu le Père prend la forme de Jésus-Christ. C'était une tradition parmi les Grecs de figurer le Christ pour exprimer même les faits de l'Ancien Testament, et on lui adjoignait souvent la Vierge. Voici comment le



Le Père Éternel.

123. — LA CRÉATION DE LA FEMME (MICHEL-ANGE).
(Chapelle Sixtine.)

manuscrit de Panselinos, cité par M. Didron, enseigne aux moines du mont Athos la manière dont ils doivent peindre Moïse devant le buisson ardent. « Moïse déliant sa chaussure; autour de lui ses brebis. Devant Moïse est le buisson ardent : au milieu et sur le sommet brillent la Vierge et son Enfant. Près de Marie, un ange regarde du côté de Moïse. D'un autre



Catacombes de Rome.

124. — LE FOSSOYEUR DIOGÈNE.



Catacombes de Rome.

125. — LA MORT.

côté du buisson, on voit encore Moïse debout, ayant une main étendue et tenant de l'autre une baguette. » Dans les sculptures de nos églises, Dieu le Père paraît aussi très-souvent sous la forme du Fils.

Dans le quinzième siècle, Dieu le Père apparaît sous une forme qui n'est plus celle du Fils, mais qui revêt un caractère politique. L'Italie le représente en pape, l'Allemagne en empereur, la France en roi. Il porte alors un globe ou un sceptre. Quelquefois aussi il est représenté en Dieu des combats : il tient une grande épée, ou même un carquois et des flèches. Dans des miniatures italiennes, on le voit chassant Adam et Ève du paradis et les poursuivant avec ses flèches, absolument comme un Apollon. La grossièreté des mœurs, au moyen âge, a fait naître des représentations d'une étonnante trivialité. A Clermont, par exemple, dans un chapiteau de Notre-Dame du Port, « il est représenté, dit M. Didron, donnant des coups de poing au coupable Adam, tandis qu'un ange saisit notre pauvre premier père par la barbe qu'il lui arrache. »

Une miniature italienne du treizième siècle nous montre un ange confectionnant un homme, d'après les indications de Dieu, qui se contente de diriger le travail. Une sculpture de la cathédrale de Chartres présente également le Créateur assisté par des anges. Philon, écrivain juif contemporain de Jésus-Christ, admet que les anges ont participé à la création et explique ainsi le pluriel dans la Genèse : Faisons l'homme, etc. Le moyen âge assimilait tout à ses mœurs, et voyait partout le *maître de l'œuvre* dirigeant ses praticiens. Mais il y a bien loin de cette conception à celle de la Renaissance. Le Créateur devient alors l'Ancien des jours, et se distingue par une figure vénérable et une grande barbe blanche. Il crée le monde à lui tout seul et sans se faire aider. Dans les loges de Raphaël, il y a une figure superbe de *Dieu débrouillant le chaos* (fig. 122). Mais dans cette magnifique inspiration, Dieu semble lutter contre les éléments dont il triomphe : il exprime donc la force, mais non la toute-puissance, qui n'a pas besoin de lutter, parce qu'elle n'a qu'à vouloir.

C'est cette toute-puissance calme que Raphaël s'est efforcé de rendre dans une autre loge, représentant Dieu qui crée le soleil et la lune. Le Créateur est porté dans l'espace et, étendant les bras, il semble faire surgir sans effort les astres dans le ciel. Michel-Ange, dans la Création de l'homme, représente Dieu porté par des anges et tendant le bras vers Adam qui naît à la lumière. Cette figure de Michel-Ange est d'une tournure vraiment sublime. Le Créateur de Michel-Ange, comme celui de Raphaël, est d'une beauté incomparable par le geste et la puissance du mouvement ; mais est-ce Dieu? Est-ce un type dont on puisse dire : Ce n'est pas un homme, c'est plus qu'un homme? Évidemment non, car quand il n'est plus porté en l'air, quand il est debout dans les tableaux des mêmes artistes, par exemple dans la *Création de la femme* de Michel-Ange (fig. 123), rien ne le distingue de Noé ou de tout autre patriarche à barbe blanche. C'est le sujet qui fait comprendre que c'est Dieu, ce n'est pas le type. Les traits sont ceux d'un beau vieillard, mais rien de plus.

Tous les artistes qui sont venus après Raphaël et Michel-Ange ont représenté Dieu de la même façon. On peut donc dire que, dans l'art chrétien, la première personne de la Trinité a pu inspirer des chefs-d'œuvre, mais non une forme particulière et déterminée qui la distingue. Elle paraît d'ailleurs très-rarement seule, et dans l'art elle a un rôle tout à fait subalterne.

Ce Dieu immuable échappe absolument à toutes les combinaisons de l'art, parce qu'il n'est pas un caractère, une loi ou une force, mais l'absolu et l'infini. La majesté de Jupiter ne lui suffirait pas, il lui faut encore la force d'Hercule, la beauté d'Apollon, l'élégance de Bacchus ; et comme il est impossible de représenter en un même type les grâces de la jeunesse et de l'enfance et la gravité de la vieillesse, il n'est pas étonnant que l'image du Père éternel n'ait pas encore trouvé sa formule.

Les catacombes de Rome. — Le Christ a beaucoup plus d'importance que la première personne de la Trinité dans les représentations figurées. Comme en venant sur la terre le Fils de Dieu avait pris une forme visible, il était naturel que l'art s'attachât de préférence à reproduire ses traits. Pourtant c'est sous la forme symbolique qu'il apparaît dans les plus anciens monuments, et principalement dans les catacombes de Rome, qui doivent être considérées comme le berceau de l'art chrétien. Mais comme les emblèmes chrétiens figurent ici comme décoration sépulcrale, nous devons d'abord dire un mot de ces cimetières, connus aujourd'hui grâce aux fouilles récentes exécutées sous la direction de M. de Rossi, qui a rassemblé le résultat de ses recherches dans un livre publié par ordre du pape et qui a pour titre : *Rome chrétienne souterraine.*

L'opinion généralement admise jusqu'à ces

derniers temps est que les chrétiens, pour fuir la persécution, se réunissaient dans d'anciennes carrières abandonnées qu'ils appropriaient à leur culte et où ils enterraient leurs morts. Des études plus approfondies ont fait changer cette manière de voir. On admet à présent que les catacombes ont toujours été des cimetières, et qu'elles ont été creusées par les chrétiens, non comme lieu de refuge, mais simplement et régulièrement comme lieu de sépulture. Le respect que les païens portaient aux morts pouvait transformer ces cimetières en asile dans les jours de persécution, mais ils n'étaient point construits en vue de la célébration habituelle du service divin.

« Les cimetières des anciens chrétiens de Rome, que l'on appelle catacombes, dit M. de Rossi, occupent une zone d'environ deux ou trois kilomètres tout autour de Rome. Leur étendue est prodigieuse, non pas dans la superficie du sol entamé, mais bien dans la quantité des galeries creusées à différents niveaux, quelquefois à quatre ou cinq étages les unes sous les autres. Il a été calculé exactement que, dans un espace carré ayant cent vingt-cinq pieds romains de côté, il n'y a pas moins de sept à huit cents mètres de galeries; la somme totale de toutes les lignes d'excavation semble monter au chiffre énorme de cinq cent quatre-vingts kilomètres, la longueur de l'Italie. D'après les légendes populaires, et même d'après l'opinion des savants, on a longtemps considéré ces catacombes comme toutes liées entre elles et formant un réseau non interrompu autour de Rome. Mais les conditions géologiques et hydrauliques du sol donnent un démenti formel à cette hypothèse, et ont imposé des limites infranchissables aux nécropoles souterraines, qui sont restées séparées les unes des autres. »

M. de Rossi, tout en démontrant que ce sont des cimetières et non des carrières qu'on a voulu faire en creusant ces galeries étroites, longues, croisées les unes avec les autres à angle droit et en rapport systématique et évident avec les tombeaux, admet pourtant que le point de départ a été quelquefois des souterrains préexistants, dont l'histoire des martyrs fait mention sous le nom d'*arenaria*. Mais « cela est aisé à reconnaître et l'on distingue aujourd'hui, sans la moindre hésitation possible, ce qui a été un arénaire de ce qui a été creusé par les fossoyeurs. »

« Chaque cimetière est composé d'un grand nombre de galeries, dont la largeur moyenne est de quatre-vingts centimètres; la hauteur varie à l'infini, selon la consistance et la puissance de la couche de tuf granulaire. Ces galeries, superposées les unes aux autres jusqu'à cinq étages, ne descendent jamais à plus de vingt ou vingt-cinq mètres sous le sol. A cette profondeur commencent généralement des couches non volcaniques, lesquelles, n'absorbant pas les eaux, sont toujours humides et n'auraient pu servir à l'ensevelissement des morts. Les niches sépulcrales, creusées dans les parois des galeries, ont la longueur du corps humain étendu; leurs séries horizontales ressemblent aux rayons d'une bibliothèque. »

Outre ces galeries, on trouve d'espace en espace des chambres sépulcrales, dans lesquelles on reconnaît tantôt des tombeaux de famille, tantôt de vraies chapelles où on célébrait les saints mystères. Le sacrifice eucharistique était offert sur le tombeau de ceux qui avaient versé leur sang pour la foi. Dans ces salles, on voit quelquefois la chaire du pontife taillée dans le tuf même et inhérente à la paroi à laquelle elle se trouve adossée. Enfin des bancs massifs en maçonnerie donnent la preuve matérielle des pieuses assemblées qui se tenaient dans ces cryptes.

C'est des catacombes que nous est venu l'usage de creuser des niches dans le mur des églises ou de leurs cryptes pour y placer des tombeaux. Le souvenir des glorieux martyrs de la foi avait élevé peu à peu la dévotion des reliques et des saints au même rang que la commémoration des récits sacrés. « La liturgie des catacombes, dit M. de Rémusat, s'était chargée ainsi de souvenirs et de rites inconnus aux apôtres. Elle se reproduisit à ciel ouvert, lorsqu'on put célébrer le sacrifice symbolique dans ces oratoires élevés en mémoire des confesseurs de la foi sur le lieu même de leur mort et à l'entrée de leurs tombeaux. Ces oratoires devinrent des églises et s'agrandirent avec les nécessités du culte enfin public; mais les cérémonies gardèrent l'empreinte funèbre : les lampes et les cierges attestent encore qu'elles avaient pris naissance dans une nuit souterraine. Les cryptes des églises furent des catacombes bâties, et lorsque la mort les eut peuplées, elle s'empara du chœur, de la nef, des porches, des vestibules, des cloîtres, de l'atrium, et de la terre même qui entourait l'église. Les sépultures furent partout, et nos temples sont ainsi devenus la demeure des morts en même temps que la maison de Dieu. »

LE CHRIST SYMBOLIQUE. — Parmi les monuments qui décorent les catacombes, les uns remontent au temps des persécutions, les autres ont été exécutés par ordre des papes à l'époque

où l'on commença à prier devant les tombeaux des martyrs. La plus grande partie de ces peintures sont des emblèmes relatifs à la foi nouvelle. Ainsi le *poisson*, considéré comme symbole de Jésus-Christ, figure sur une foule de monuments chrétiens de l'âge primitif. On



Catacombes de Rome.

126. — ORANTE.

le voit dans les inscriptions, sur les sarcophages, sur les pierres gravées, dans la décoration des fonts baptismaux. En prenant chaque lettre du mot *poisson* en grec, *Ichthus*, on en fait l'initiale des mots: Jésus-Christ, fils de Dieu Sauveur. « Ichthus, dit saint Augustin, est le nom mystique du Christ, puisqu'il est descendu vivant dans l'abîme de cette vie, comme dans la profondeur des eaux. »

L'ancre était un symbole de l'espérance, la colombe une image de l'âme, la branche d'olivier un message de paix.

« En groupant ces signes, l'on arrivait à une véritable écriture mystérieuse, connue seulement des initiés. Ainsi, l'ancre, jointe au poisson, signifiait l'espérance dans le Fils de Dieu, sauveur des hommes; le poisson portant le pain, cachait le grand secret du Christ se donnant lui-même dans l'Eucharistie; la colombe qui s'envole avec un rameau d'olivier, désignait l'âme du chrétien, mort en paix, qui s'envole au ciel. Le sens de ce genre de composition, assez transparent par lui-même, est déterminé de la manière la plus rigoureuse par l'ensemble des monuments, par les inscriptions et par les écrits des Pères des premiers siècles. » (De Rossi.)



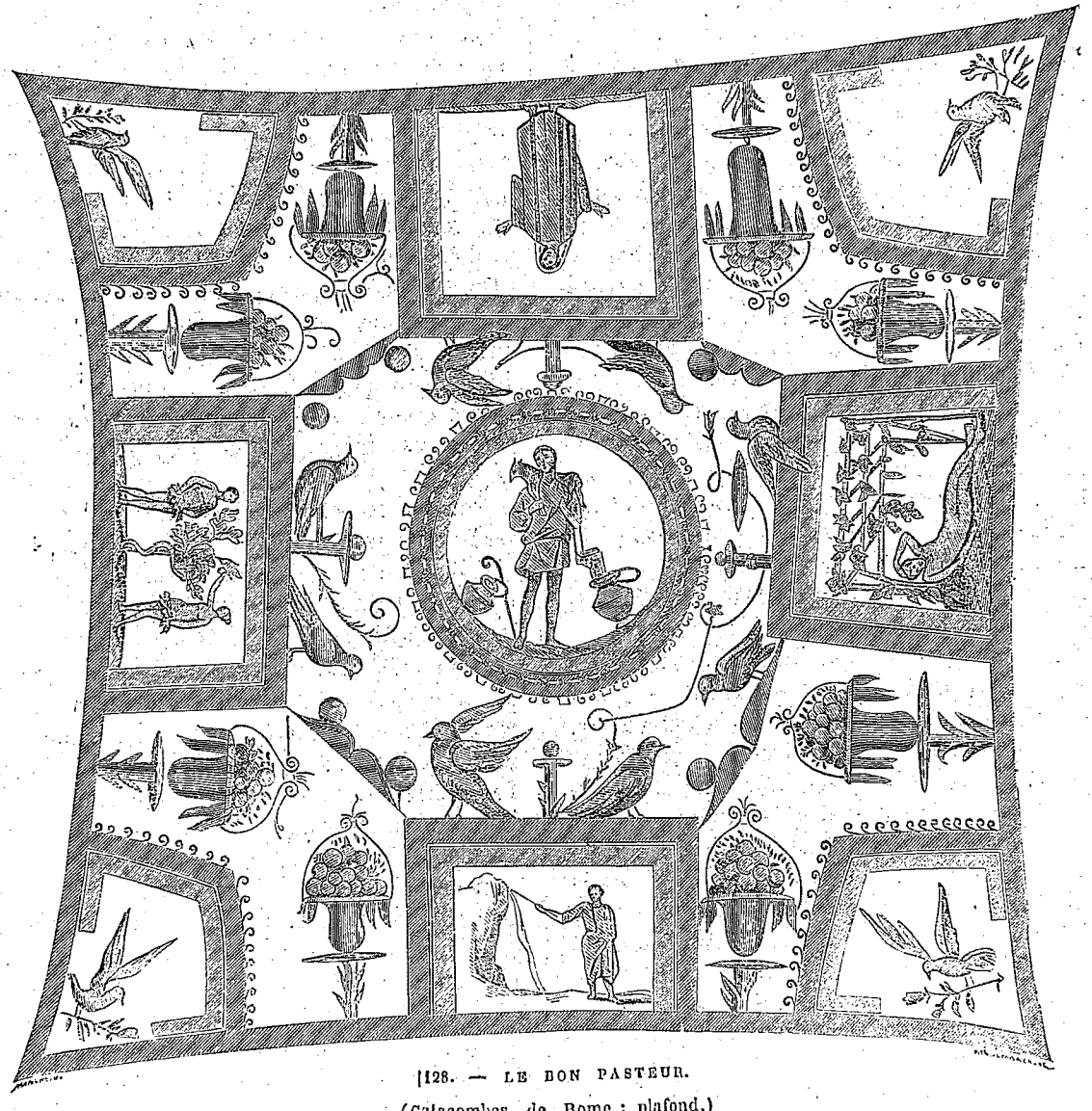
Catacombes de Rome.

127. — MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER.

Ces emblèmes sont accompagnés d'inscriptions qui marquent l'esprit du temps. Sur le tombeau d'un enfant on lit: « Florentius à son fils Apronien, qui a bien mérité cette inscription. Il a vécu un an neuf mois et cinq jours. Ayant été solidement aimé par son aïeule, et celle-ci l'ayant vu en danger de mort, elle pria l'Église de le faire sortir du siècle avec la marque du fidèle. » Sur un autre : « Anatolius à son fils, qui a bien mérité; il a vécu sept ans sept mois et vingt jours. Que ton âme repose en Dieu, prie pour ta sœur. »

Les emblèmes sont souvent groupés avec des scènes allégoriques. Ainsi le *pêcheur* qui prend des poissons (symbole de l'apôtre qui pêche les hommes pour les convertir), la *vendange*, la *moisson*, le *banquet*, le *pasteur*, sont des signes que tous les chrétiens comprenaient, et qui pour la plupart sont tirés des paraboles de l'Évangile.

Les sujets tirés de l'Ancien Testament, très-nombreux dans les catacombes, ne doivent pas être pris dans le sens purement historique. « Ils n'étaient pas abandonnés au libre choix des artistes, et leur signification dépassait le fait historique pour l'idéaliser et l'élever à la hauteur du symbole. Sur ces deux points, l'on a acquis une telle certitude qu'il est impossible de le contester. Les historiens bibliques qui ont fourni des sujets de compositions cent fois répétées, toujours d'après un même type, par les peintres et les sculpteurs, forment un cycle



128. — LE BON PASTEUR.
(Catacombes de Rome : plafond.)

presque invariable, tiré tour à tour de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le système symbolique de ce cycle hiératique nous est révélé, non-seulement par le choix et l'arrangement des sujets, mais par la manière même de les représenter, et par quelques rares monuments, où les images sont accompagnées d'inscriptions. Noé dans l'arche, recevant la colombe qui porte la branche d'olivier, est souvent remplacé par un enfant, quelquefois par une femme; une de ces femmes est nommée, elle s'appelle Juliana. Ce n'est donc pas le Noé historique que l'on a voulu représenter, mais plutôt le chrétien sauvé dans l'arche, c'est-à-dire dans l'Église, mort en paix, et reçu dans la paix du ciel. Moïse frappe le rocher (fig. 127) et en fait jaillir l'eau; mais dans le ruisseau même que forme cette source miraculeuse, nous voyons quelquefois un poisson pris par le pêcheur.

« La multiplication des pains et des poissons est un des sujets favoris des anciens peintres et sculpteurs. Mais, au lieu de représenter le prodige avec la simplicité du récit évangélique, ils ont souvent mêlé à cette scène des souvenirs d'autres repas, et même des accessoires qui n'ont de rapport avec aucune histoire. Les sept disciples auxquels le Sauveur, après sa résurrection, a donné à manger le pain et le poisson, sont groupés avec les corbeilles des pains multipliés. Ces mêmes corbeilles entourent un trépied isolé, que domine un grand poisson posé sur des pains. Une fois enfin, le Sauveur multiplie les pains et les poissons devant un autel. Il est donc impossible de méconnaître que le groupe hiéroglyphique du pain et du poisson désigne l'Eucharistie; c'est ce qui fait qu'en représentant les faits évangéliques où figurent les pains et les poissons, on les a mêlés ensemble; on y a ajouté des accessoires qui répugnent à l'histoire, mais qui s'accordent à merveille avec le sens symbolique. Les fresques récemment découvertes dans une catacombe d'Alexandrie, en Égypte, mettent le dernier sceau à cette interprétation, par le témoignage positif des lettres grecques inscrites sur une peinture représentant la multiplication miraculeuse. Ces lettres disent que les pains multipliés sont les *Eulogies du Christ;* c'est le nom que l'Église d'Alexandrie donnait à l'Eucharistie. » (De Rossi.)

D'après M. de Rossi, les tombeaux creusés dans les catacombes appartiennent tous aux chrétiens, sans mélange de tombeaux païens. Ce qui peut faire naître ici des dissentiments avec d'autres savants, c'est la fréquence des sujets mythologiques et des peintures qui, par la forme, la tournure et les attributs, rappellent les types connus de l'art antique. Tout réside donc ici dans une question d'interprétation. Ainsi l'âme humaine figure souvent sous la forme d'une jeune fille pourvue d'ailes de papillon comme Psyché. Des médailles antiques sur le déluge de Deucalion présentent les mêmes détails que le Noé recevant le rameau d'olivier apporté par la colombe. La vendange, souvent représentée sur les tombeaux païens, se retrouve aussi dans les monuments chrétiens, avec tout le cortége ordinaire de Bacchus, génies ailés, chèvres, tigres et panthères. Les fleuves, les villes, les saisons sont souvent personnifiés comme chez les païens, et comme eux encore les premiers chrétiens mettent dans les tombeaux des bijoux, armes, instruments ou meubles qui avaient été chers au défunt.

Orphée attirant les animaux sauvages par les accents de sa lyre, veut dire Jésus-Christ attirant les hommes par sa parole de charité. *Le bon pasteur* (fig. 128) portant la brebis égarée sur ses épaules est une personnification de Jésus d'après une de ses paraboles; mais la forme que l'art lui a donnée est empruntée à une figure antique. Ordinairement le pasteur tient dans une de ses mains un instrument de musique, la flûte de Pan, par exemple. Cette figure du berger rappelle la figure antique du faune à la chèvre, et se rapporte au type anciennement fixé par Calamis, dont la statue se voyait au temps de Pausanias, qui dit que, le jour de la fête de Mercure Kriophore, le plus beau des jeunes gens parcourait la ville une brebis sur ses épaules. *Le bon pasteur* apparaît entouré des saints et des fidèles, qui figurent habituellement sous la forme que les archéologues désignent sous le nom d'*Orante* (fig. 126). C'est l'image d'une personne debout, qui étend les bras et lève les mains pour la prière. Parmi ces figures il y en a une qui est l'Orante par excellence et qui accompagne le bon pasteur sur les plus anciens monuments : on la considère comme une image de la Vierge.

Souvent le berger est entouré de son troupeau, et le nombre de ses brebis a toujours une signification : s'il y en a douze, ce sont les douze apôtres. Jésus-Christ lui-même fut représenté sous la forme d'un agneau symbolique. Mais bientôt la figure de l'agneau fut appliquée non-seulement à Jésus-Christ, mais encore aux personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament : l'agneau divin se distingue des apôtres parce qu'il porte une croix sur la tête, car l'usage du nimbe est postérieur. Les sarcophages du quatrième siècle nous montrent les personnages de la Bible transformés en agneaux, et formant une décoration qu'on croirait empruntée aux fables de la Fontaine. Une suite de sculptures latines du quatrième siècle, gravées dans l'*Histoire de Dieu* de Didron, montre un curieux exemple de cet usage. Un agneau, tenant dans sa patte une baguette, frappe un rocher d'où sort un torrent : c'est Moïse frappant l'eau du rocher. Un agneau tend sa patte et lève la tête en regardant une main qui sort des nuages, tenant une tablette : c'est Moïse recevant les tables de la loi. Un petit agneau est plongé dans l'eau, et un agneau beaucoup plus gros lui verse de l'eau sur la tête, où tombent en même temps des rayons qui partent d'une colombe placée dans le ciel : c'est le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste. On voit un agneau qui multiplie les pains, un agneau ressuscitant Lazare,

qui cette fois est un homme enveloppé de ses bandelettes.

La représentation de l'agneau prit une telle faveur qu'elle fut sur le point de se substituer à la figure humaine. L'Église s'en inquiéta, craignant que le Christ ne parût aux populations un emblème symbolique et non une réalité historique, et le concile Quinisexte, tenu en 692, ordonna de le représenter désormais sous sa figure réelle, et non sous celle de l'agneau : « .... Nous avons adopté cette représentation, dit le texte du concile, comme une image de la grâce; pour nous c'était l'ombre de cet agneau, le Christ, notre Dieu, que la loi nous montrait. Donc accueillant d'abord ces figures et ces ombres comme des signes et des emblèmes, nous leur préférons aujourd'hui la grâce et la vérité, c'est-à-dire la plénitude de la loi. En conséquence, pour exposer à tous les regards ce qui est parfait, même dans les peintures, nous décidons qu'à l'avenir il faudra représenter, dans les images, le Christ, notre Dieu, sous la forme humaine, à la place du vieil agneau. »

Malgré le désir qu'avaient les évêques de substituer l'histoire au symbole, l'agneau a persisté jusqu'à nos jours à représenter le Christ. Au surplus, un concile d'évêques grecs peut n'avoir pas eu une grande influence sur l'Église latine, mais ce qui est remarquable c'est que l'agneau ait continué à figurer dans les représentations byzantines.

L'agneau apocalyptique se reconnaît à ce qu'il a sept yeux et sept cornes. Les sept yeux expriment les dons du Saint-Esprit, et sont ordinairement placés sur le cou. Les sept cornes, qui se placent tantôt sur la tête, tantôt sur le cou, comme une crinière, sont l'emblème de la puissance qui fortifie l'agneau divin.

Au moyen âge le Christ en agneau porte habituellement le nimbe croisé, et près de lui est souvent une croix avec l'étendard. Une statue de la cathédrale de Chartres nous montre S. Jean-Baptiste tenant dans ses bras l'agneau symbolique dans son auréole. Les représentations de ce genre sont très-fréquentes, mais, aux approches de la Renaissance, elles perdent leur tournure hiératique, et tombent dans un naturalisme quelquefois trivial. Les artistes, de plus en plus préoccupés de la vérité, oublient la signification symbolique de leur œuvre, au point de représenter souvent l'agneau sans nimbe. On le voit alors brouter l'herbe du désert à côté du précurseur, ou bien se dresser sur ses pattes de derrière pour le caresser. Dans une peinture de Notre-Dame de Brou, saint Jean est assis et donne à boire au petit agneau.

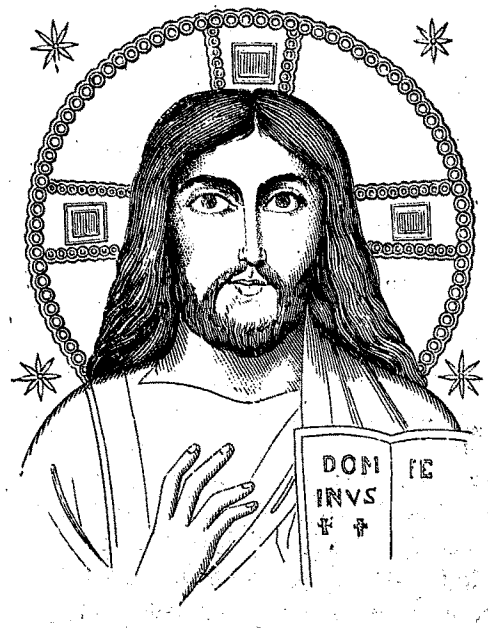
Les grands maîtres de la Renaissance ont considéré l'agneau comme un emblème qu'ils aimaient à placer près de l'Enfant Jésus dans leurs saintes familles, mais ne l'ont jamais conçu comme un symbole qui pût figurer directement le Christ. Cette figure symbolique néanmoins a toujours été admise dans le Christianisme et se retrouve encore aujourd'hui dans nos églises.

LE CHRIST GLORIEUX (fig. 133). — Nous avons étudié le Christ sous la forme symbolique que l'art primitif lui a donnée. Nous allons voir maintenant comment on le représente quand il règne glorieux dans le ciel, ou qu'il préside au jugement dernier. Le triomphe du Christ est un des sujets qui plaisaient le plus aux artistes, et naturellement ils le représentaient avec les idées et la mise en scène de leur temps. Dans les peintures byzantines, on le voit sur son trône, escorté des saints et adoré par les anges; souvent il porte les habits d'un archevêque, et ce costume se retrouve encore dans des peintures italiennes du quatorzième siècle. La crypte de la cathédrale d'Auxerre possède une très-curieuse peinture qu'on fait remonter au onzième siècle, où le Christ triomphateur est représenté à cheval, conformément à la vision de S. Jean. Cette image est figurée sur une grande croix ornée; entre les bras de la croix sont quatre anges également à cheval.

Dans les sculptures de nos églises, on voit souvent le Christ glorieux, entouré des quatre signes des évangélistes, des apôtres ou des vingt-quatre vieillards. D'autres fois, il est demi-nu, il montre ses plaies, et les anges se tiennent autour de lui en portant les instruments de la passion. Quelquefois il est représenté vainqueur des bêtes sataniques. A Reims, il foule aux pieds le dragon; à Chartres, c'est un lion et un dragon réunis. Une peinture sur verre à Notre-Dame de Brou nous montre le Christ triomphant, sur un char traîné par les figures symboliques des évangélistes : l'ange de S. Matthieu, l'aigle de S. Jean, le lion de S. Marc, et le bœuf de S. Luc. Les anges célèbrent sa gloire par un concert céleste; les prophètes et les sibylles ouvrent la marche du cortége, composé des martyrs et des saints confesseurs, parmi lesquels on voit, comme toujours, un gigantesque S. Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules.

Dans les représentations du *Jugement dernier*, si communes au moyen âge, l'artiste est

préoccupé avant tout de l'idée de puissance, et le Christ, sous cet aspect, présente une expression que l'âge primitif ne lui avait jamais donnée. Quand on le peignait sous la forme du *bon pasteur* sa physionomie était pleine de douceur. Cette manière de le concevoir était parfaitement conforme avec l'idée que devaient s'en faire les premiers chrétiens. Si dans l'âge héroïque du christianisme nous ne trouvons pas une tentative de révolte, pas une plainte des martyrs contre leurs bourreaux, nous voyons aussi que l'art ne représente jamais aucune scène de la passion du Christ, ni aucun trait ayant rapport aux persécutions, et fait partout dominer l'idée de clémence et de miséricorde.



129. — CHRIST.

Mais aussitôt que le christianisme fut devenu le culte officiel, les bourreaux de la veille s'enrôlèrent volontiers sous la bannière du Christ, parce que non-seulement on ne courait plus aucun danger, mais on avait tout intérêt à se ranger de ce côté. Le champ fut ouvert à toutes les ambitions ; la pauvreté et la pureté primitive continuèrent à être honorées de nom, mais le titre d'évêque, qui autrefois impliquait une vie de privations avec le martyre pour issue, attira sur celui qui le portait la richesse et la considération, et devint l'objet de toutes les convoitises.

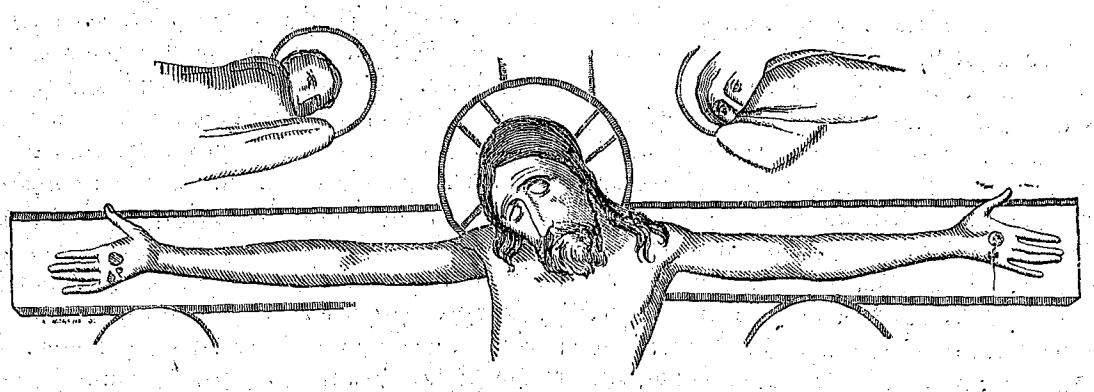


130. — TÊTE DE CHRIST.

On avait rêvé une société fraternelle, où tous les hommes, renonçant aux vices en souvenir de Celui qui est la pureté, oubliant leurs querelles en présence de Celui qui est l'amour, dédaignant les grandeurs humaines en souvenir de Celui qui a voulu naître dans une étable, allaient réaliser sur la terre le règne du Christ et la morale évangélique.

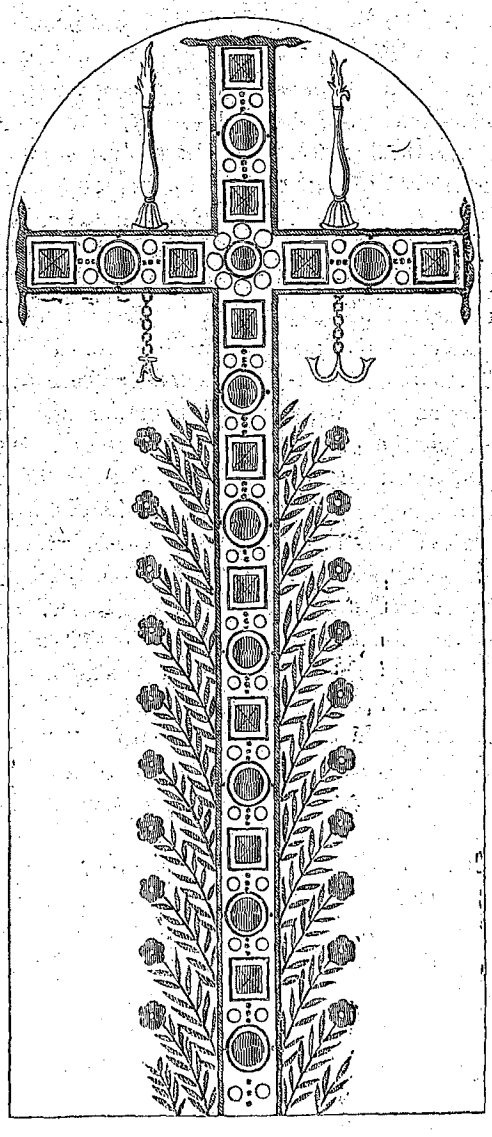
Au lieu de cela, l'empire de Byzance donna l'exemple d'une corruption qui n'avait rien à envier au règne des Césars, de luttes incessantes qui avaient presque toujours l'intérêt pour mobile principal, et appliqua à toutes les fonctions et à toutes les positions une hiérarchie et une étiquette que l'antiquité n'avait jamais connues. Au lieu de l'unité de croyance, on eut des hérésies sans nombre et on s'égorgea pour des subtilités théologiques.

Dès lors, les saints et les purs, qui avaient su vivre parmi les païens, parce qu'ils nourrissaient l'espoir de les rendre meilleurs en leur enseignant la foi, n'eurent plus d'autre ressource que de se retirer au désert et de protester contre la société. L'ascétisme commença, dur pour lui-même, mais dur aussi pour les autres, condamnant ce monde, dont on croyait d'ailleurs la fin très-prochaine, et protestant, par le renoncement à toutes choses, contre les vices qu'il condamnait. L'ascétisme caractérise la seconde époque du christianisme comme le martyre caractérise la première, et il en représente alors l'élément le plus pur et le plus convaincu. Les saints se retirent au désert pour fuir la société qui est mauvaise, et ceux qui restent dans le monde y sont tous engagés dans des luttes pour la foi, compromise de toutes parts par les hérésies.



131. — CHRIST EN CROIX.

L'art ne pouvait manquer de traduire ces sentiments. Toute la vie des martyrs peut se résumer en deux mots : résignation, espérance, et le Bon Pasteur de l'âge primitif montre un Christ qui convient à de pareils hommes. Mais, dans la seconde époque du christianisme, on n'entend plus que des anathèmes : le Christ, sous le pinceau des moines artistes, devient dur, terrible. Il est immense, beaucoup plus grand que toutes les autres figures au milieu desquelles il apparaît et qui se prosternent tremblantes à ses pieds. Sa tournure n'exprime plus l'humilité, mais la puissance; son geste condamne plutôt qu'il ne bénit. Les siècles de fer qui composent le moyen âge ne pouvaient concevoir Dieu autrement, et la brutalité des mœurs, que les barbares ajoutèrent aux vices de l'ancienne société, aurait empêché de comprendre un type qui n'aurait pas exprimé la force et la violence.



132. — CROIX DES CATACOMBES.

Bientôt, dans l'Orient comme dans l'Occident, le Christ fut représenté de la même manière; le but de l'artiste est partout le même, le Dieu qu'il représente inspire la crainte et ne cherche rien au delà : s'il avait été doux et bienveillant, le moyen âge ne l'aurait pas compris. « Dans les jugements derniers sculptés aux voussures et peints aux rosaces de nos cathédrales, le Christ semble insensible aux prières de sa mère qui est placée à sa droite, de S. Jean l'Évangéliste, son ami, ou de S. Jean-Baptiste, son précurseur, qui sont placés à sa gauche. Il écrase les méchants en leur montrant les trous de ses mains, de ses pieds et de son côté; il les noie dans le sang qui coule de ses plaies. Les Grecs, plus hébraïsants que les Latins, ont un Christ plus terrible encore. Les fresques byzantines représentent ordinairement le jugement dernier. Là on voit le Christ assis sur un trône; il est entouré d'anges qui tremblent de frayeur en entendant les redoutables malédictions qu'il lance sur les pécheurs. Non-seulement ce Dieu est juge, comme chez nous, mais il exécute lui-même son jugement. A peine a-t-il porté la sentence de réprobation, qu'à sa voix un fleuve de feu sort de son trône, de dessous

ses pieds, et dévore les coupables. » (Didron, *Histoire de Dieu.*)

C'est sous cette forme terrible que le moyen âge dogmatique a le plus souvent représenté le Christ, tout en conservant le visage ovale, la barbe et les longs cheveux que lui donnait la tradition. Un artiste de la Renaissance, qui avait le caractère et les passions des hommes du moyen âge, Michel-Ange, s'est avisé, au milieu d'une civilisation délicate et raffinée, de concevoir le Christ sous la forme d'un juge impitoyable. Mais ce fut la dernière fois que le Sauveur a pris cette expression dans l'art. Mme de Staël disait que Michel-Ange n'avait jamais soupçonné que Dieu fût bon : on serait assurément tenté de le croire, en voyant le Christ du *Jugement dernier* que cet artiste a peint à la chapelle Sixtine, et dont les traits d'ailleurs ne sont en rien conformes à ceux de la tradition. Michel-Ange a fait cette peinture en maudissant les ennemis de son pays et sous l'impression des maux sans nombre qui affligeaient l'Italie : mais l'expression de dureté qu'il a donnée à son Christ a été traditionnelle pendant plusieurs siècles.

Visite au Louvre et à Notre-Dame de Paris. — On peut voir au Louvre un très-curieux tableau du jugement dernier par Jean Cousin, un des premiers maîtres de la Renaissance française. Le Christ dans sa gloire a les pieds posés sur le globe du monde et tient une faucille. Les démons entraînent les pécheurs, et les anges accueillent les élus. Sur un édifice ruiné, on voit un gibet, et au fond une vallée détruite. Au premier plan, les morts ressuscitent et les anges tiennent des faucilles. On peut voir aussi à l'École des Beaux-Arts l'excellente copie que Sigalon a exécutée d'après le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Mais pour se faire une idée complète de la manière dont le moyen âge a compris le jugement dernier, il faut aller devant la grande porte de Notre-Dame de Paris. Cette porte a été restaurée avec une telle habileté qu'il est presque impossible de distinguer les figures nouvelles des anciennes, et la composition est une des plus complètes parmi celles qui décorent nos cathédrales.

Le Juge suprême, assis sur son tribunal, a les pieds posés sur la Terre qui lui sert d'escabeau. Deux grands anges, debout près du Christ, montrent les instruments de la passion. La Vierge à droite et S. Jean à gauche intercèdent à genoux pour les humains. Au son de la trompette des anges, les sépultures s'entr'ouvrent et les morts de toute condition en sortent Déjà l'archange saint Michel est à son poste, et tient la balance pour peser les âmes. Dans un des plateaux une petite âme nue supplie les mains jointes, mais dans l'autre on voit une âme qui a déjà quitté la forme humaine et dont un démon s'empare, tandis qu'un tout petit diable fait traîtreusement pencher le plateau de la balance avec un crochet. A droite les élus, la tête couronnée et vêtus de longues robes, se dirigent vers la demeure céleste en joignant les mains. A gauche les damnés sont liés par une chaîne que tire un démon : un autre diable les pousse par les épaules pour hâter leur marche.

Les figures sculptées sur la voussure accompagnent le sujet principal. La droite est, comme toujours, réservée aux élus. Abraham, assis entre deux arbres, tient sur une nappe trois âmes humaines qui sont sauvées. Des anges et des patriarches accompagnent les élus : parmi ceux-ci quelques-uns, vus à mi-corps, sortent de petits édifices qui représentent la Jérusalem céleste.

La démonologie de Notre-Dame, qui figure au côté gauche, montre une singulière imagination dans la forme variée des diables et dans l'invention des supplices. Un diable enfonce avec un croc un damné dans une chaudière sur les parois de laquelle rampent des crapauds. Un malheureux damné est broyé sous les dents d'un diable qui a une gueule comme celle de l'hippopotame. Puis voici le cheval pâle de l'Apocalypse ; il est monté par la Mort, figurée par une femme d'une effrayante maigreur, qui a les yeux bandés, les cheveux en désordre, un fer de lance à la main droite et qui porte en croupe l'Enfer. Ensuite ce sont des entassements de démons et de damnés, des malheureux qui s'arrachent et se déchirent avec leurs ongles, tandis que des crapauds leur rongent les chairs, des diables qui enfoncent des barres de fer dans le corps des réprouvés, un autre qui s'assied sur des monceaux d'hommes qu'il accable, et le prince des enfers qui rit tandis que deux épées sortent de sa bouche.

Au-dessus de ces scènes on ne voit plus que des élus disposés hiérarchiquement : d'abord les anges, et ensuite les prophètes. Après eux viennent les docteurs, qui tiennent des livres. La place qu'ils occupent ici est particulière à Notre-Dame de Paris, et contraire aux règles habituelles. M. Didron fait remarquer que dans Paris, ville d'étude dont l'Université célèbre attirait des étudiants de tous les points de l'Europe, les docteurs sont placés avant les martyrs, de sorte que la science passe avant le dévouement. L'armée des martyrs et celle des

vierges terminent la série. Le *Jugement dernier* de Notre-Dame peut très-bien donner l'idée de ce genre de représentation dans le moyen âge. Il faut toutefois tenir compte des différences qu'apportent les mœurs selon les localités. Ainsi dans les jugements derniers des Grecs qui habitaient un pays de côtes, où la vie maritime tient une grande place, on voit des poissons qui nagent et rapportent pour la résurrection, l'un un bras, l'autre une jambe, l'autre une tête appartenant à des gens qui ont péri dans la mer. C'est un moyen à la fois naïf et brutal d'exprimer l'idée de la résurrection, mais qui n'est pas plus extraordinaire que de faire sortir de terre des cadavres réduits en poussière.

LE CHRIST SOUS LA FORME HISTORIQUE. — Il n'existe pas de portraits authentiques du Christ, à moins qu'on ne considère comme tels les portraits *archéiropoiètes*, ou non faits par la main des hommes, que l'on conserve dans les églises à titre de reliques : ces portraits sont extrêmement vénérés des fidèles, mais la critique d'art leur assigne généralement une date très-postérieure à celle qui est admise par la croyance populaire.

Le plus célèbre est la sainte Face, ou la Véronique, qui a été gravée plusieurs fois. Tout le monde en connaît l'origine. Lorsque Jésus-Christ montait le Calvaire, une femme essuya son visage couvert de sueur et de sang; les traits du Sauveur marquèrent leur empreinte sur le linge, qui fut exposé plus tard à la vénération des fidèles, sous le nom de *Vera Icon*, le vrai portrait. Le peuple, par une transposition de lettres, appela ce voile *Veronica*, et on donna le nom de Véronique à la femme qui avait recueilli cette précieuse relique[1].

Un autre portrait miraculeux très-célèbre est celui que Jésus-Christ forma lui-même en appliquant son visage sur un linge, et qu'il envoya à Abgare, prince d'Édesse. Abgare fit coller ce portrait sur bois, et on le transporta d'Édesse à Constantinople, sous le règne de Constantin Porphyrogénète.

Ces portraits n'ont été connus que du temps de Constantin. C'est à cette époque seulement que les chrétiens se sont préoccupés de la figure exacte que pouvait avoir eue le Sauveur. Dans l'âge primitif, quand il est représenté, c'est tantôt sous la forme d'un adolescent imberbe, tantôt sous celle d'un homme barbu, ou même d'un vieillard. Mais les traits sont différents et n'impliquent aucunement la ressemblance qu'on demande à un portrait. L'âge qu'on lui voit n'est point en rapport avec le moment historique reproduit par l'artiste. L'extrême vieillesse qu'on lui donne quelquefois n'est pas non plus justifiée par les évangiles canoniques, mais les évangiles apocryphes qui sont très-nombreux, et qui varient énormément quant à l'âge du Christ, n'étaient pas répudiés comme ils l'ont été depuis, et les artistes y puisaient fréquemment des sujets.

Il était d'autant plus difficile aux artistes de s'entendre sur le visage que devait avoir le Sauveur, que les Pères eux-mêmes, qui auraient dû les guider, ne s'entendaient aucunement, et la question de savoir s'il était beau ou laid a suscité parmi eux des discussions extrêmement curieuses.

Les Dieux de l'antiquité, qui étaient les forces de la nature personnifiées, devaient s'exprimer dans leurs formes matérielles par des types revêtant le plus possible la perfection physique. Mais, venu au monde pour souffrir, né dans une étable, modèle du sacrifice et de l'humilité, le Christ, type purement moral, devait entraîner l'humanité par l'exemple de la vertu, et n'avait pas besoin de la séduire par les charmes de sa personne. « Il avait, dit saint Clément d'Alexandrie, non la beauté de la chair, qui paraît aux yeux, mais la vraie beauté de l'âme et du corps. La beauté de son âme consistait dans son inclination à faire du bien à tout le monde, et celle du corps dans l'immortalité. » Saint Cyrille pensait de même.... « Et afin, dit-il, que nous comprissions que la chair comparée à la divinité n'est rien, le Fils de Dieu a voulu paraître dans une forme qui n'était nullement belle. » Le fougueux Tertullien est plus explicite encore : « Si Jésus est laid aux yeux des hommes, si ses traits sont grossiers et vils, je reconnais en lui mon Dieu. »

Suivant l'opinion des Pères africains, Jésus, en prenant toutes les infirmités humaines, s'était inoculé la laideur, et ses formes repoussantes étaient le témoignage de son dévouement. Ils s'appuyaient sur une phrase de saint Paul dans l'Épître aux Philippiens : « Jésus s'est anéanti lui-même en recevant la forme d'un esclave; » et plus encore sur un texte d'Isaïe qui dit en parlant du Messie : « Il est sans beauté et sans éclat; nous l'avons vu, et il n'avait rien de beau, et nous l'avons méconnu. C'était un objet de mépris, le dernier des hommes, un homme de douleur et connaissant l'infirmité. Son visage était comme caché et méprisé; aussi ne l'avons-nous pas estimé. Lui-même, il a pris nos langueurs;

1. Alfred Maury, *Croyances et légendes*.

lui-même il a porté nos douleurs. Nous l'avons considéré comme un lépreux frappé de Dieu et humilié. »

Quelques Pères, cédant peut-être à leur insu à une éducation demi-païenne, reconnaissaient le caractère divin de la beauté, et ne pouvaient se résigner à croire que le Christ fût inférieur sous ce rapport aux Dieux de l'antiquité. « Il était, dit saint Augustin, beau dans le sein de sa mère, beau dans les bras de ses parents, beau sur la croix, beau dans le sépulcre. » — « Son père céleste, dit saint Chrysostome,

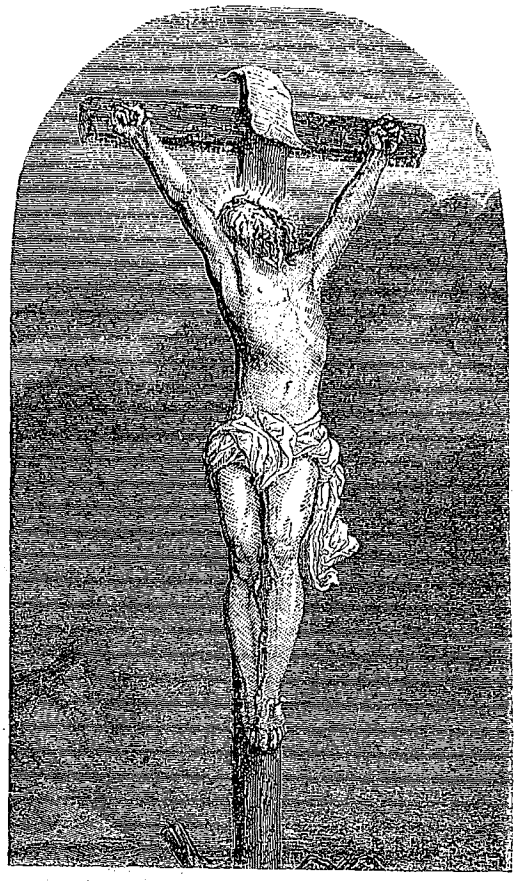


133. — LE CHRIST ADORÉ DES ANGES (GIOTTO).
(Église Saint-Pierre de Rome.)

versa sur lui à grands flots la grâce corporelle, qu'il dispense aux mortels goutte à goutte. »

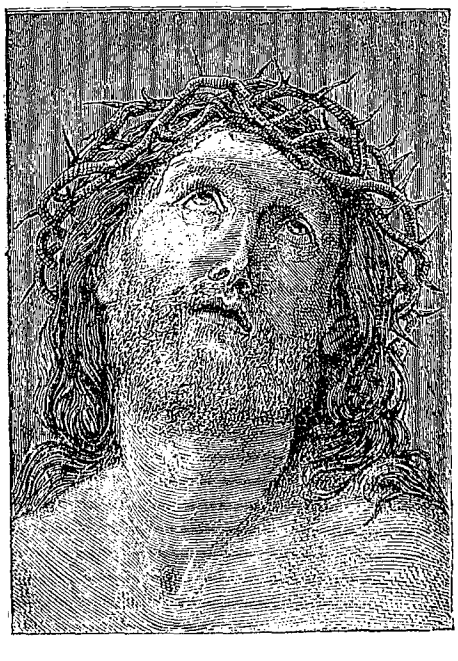
Mais la plupart pensaient qu'il avait pris par humilité une forme laide, et on alla jusqu'à l'appeler le plus laid des enfants des hommes. Cette opinion était d'autant plus accréditée, qu'elle se trouvait plus opposée à l'idée que les païens s'étaient toujours formée du divin. « Jésus n'était pas beau, donc il n'était pas Dieu, » s'écrie le païen Celse dans sa polémique contre Origène. Il devenait donc impossible aux artistes chrétiens d'imiter les païens dans la représentation du type divin, et il leur fallut chercher du nouveau. Toutefois il

s'établit un compromis entre la vieille tradition qui voulait qu'un Dieu fût toujours représenté jeune et beau, et la croyance du temps qui dépeignait Jésus comme absolument dépourvu de grâces. Quand on le représentait agissant comme Dieu, c'est-à-dire dans sa gloire, c'était sous la forme d'un adolescent imberbe, comme Bacchus ou Adonis; mais quand on le représentait comme homme, c'était souvent sous les traits d'un vieillard centenaire, exténué par la fatigue et le jeûne.



134. — CHRIST EN CROIX (VAN DYCK).
(Musée d'Anvers.)

Quand l'Église fut décidément triomphante, les images du Sauveur devinrent très-fréquentes, et l'idée de beauté commença à prévaloir. Mais cette beauté n'avait rien de commun avec la tradition antique. Il était sévèrement défendu d'imiter et même de regarder les idoles, et un artiste eut la main desséchée pour avoir osé représenter le Christ sous des traits qui rappelaient ceux du Jupiter antique. Alors fut créé le type qui a prévalu pendant tout le moyen âge, et que l'art moderne a amélioré sans le modifier dans son principe. C'est un visage d'un ovale un peu allongé avec une physionomie grave et mélancolique, la barbe courte et les cheveux séparés au milieu du front (fig. 129). La fameuse lettre de Lentulus, qui obtint alors beaucoup de crédit, paraît avoir exercé une grande influence sur le type qui a prévalu à partir de ce moment. Voici cette lettre qui fut admise comme écrite par un contemporain de Jésus-Christ: « Dans ce temps apparut un homme qui vit encore et qui est doué d'une grande puissance: son nom est Jésus-Christ. Ses disciples l'appellent le Fils de Dieu; les autres le regardent comme un prophète puissant. Il rappelle les morts à la vie; il guérit les malades de toute espèce d'infirmités et de langueurs. Cet homme est d'une taille haute et bien proportionnée; sa physionomie est sévère et pleine de vertu, de façon qu'à le voir on puisse l'aimer et le craindre aussi. Les cheveux de sa tête ont la couleur du vin, et, jusqu'à la naissance des oreilles, sont droits et sans éclat; mais des oreilles aux épaules ils brillent et se bouclent. A partir des épaules ils descendent dans le dos, distribués en deux parties à la façon des Nazaréens. Front pur et uni, figure sans tache et tempérée d'une certaine rougeur, physionomie noble et gracieuse. Le nez et la bouche sont irréprochables. La barbe est abondante, de la couleur des cheveux et fourchue. Les yeux sont bleus et très-brillants. A reprendre et à blâmer, il est redoutable; à instruire et à exhorter, il a la parole aimable et caressante. La figure est d'une gravité et d'une grâce merveilleuses. Personne ne l'a vu rire une seule fois; mais on l'a vu plutôt pleurer. Élancé de corps, il a les mains droites et longues, les bras charmants. Grave



135. — CHRIST (LE GUIDE).
(Musée du Louvre.)

et mesuré dans ses discours, il est sobre de parole. De figure, il est le plus beau des enfants des hommes. »

Ce signalement, envoyé par Lentulus au Sénat, aujourd'hui considéré comme apocryphe par la plupart des critiques, a servi de type aux images adoptées dans l'Église, et les artistes du moyen âge se sont efforcés de s'y conformer. Mais si pendant des siècles on voit le Christ revêtir des traits qui se rapportent à la même tradition, l'expression de sa physionomie se modifie selon les mœurs et selon l'idée qu'on se fait du divin.

Le supplice de la Passion n'a été représenté que très-tard. Dans les temps primitifs on voit la croix, mais sans le Christ (fig. 132). Il se montre vers le dixième siècle, mais complétement vêtu d'une longue robe à manches, qui, à mesure qu'on avance, va en s'écourtant. Au douzième siècle, les manches disparaissent et la poitrine se montre à découvert, et au quatorzième, le divin crucifié a un morceau d'étoffe autour des reins, tel que nous le voyons aujourd'hui. Le Christ, d'une effrayante maigreur (fig. 131), déformé par le jeûne et la souffrance, est le type qui a prévalu parmi les peintres et les sculpteurs du quinzième siècle et une partie de ceux du seizième. Les peintures de ce genre sont très-communes dans les églises et les galeries. Tous les maîtres des écoles primitives ont représenté le Christ avec des larmes dans les yeux, des plaies bleuâtres, et des marques sanglantes du fouet et de la couronne d'épines. Le peintre espagnol Moralès, surnommé le divin, est célèbre par ses Christs sanglants et décharnés, que la Mère de douleur arrose de ses larmes.

L'habitude des pèlerinages en Terre Sainte a fourni aux artistes du moyen âge une forme différente du Christ. Ils comparent la vie humaine de Jésus-Christ à un voyage pénible et douloureux, et ils lui donnent l'habit d'un pèlerin.

La Renaissance italienne, qui est signalée par un retour aux idées de l'antiquité, a cherché à donner au Christ la beauté de formes, que la Grèce donnait à ses Dieux, mais en se conformant au type admis dans l'Église. La tête de Léonard de Vinci, dans la *Cène de Milan*, plaira toujours aux artistes, qui y voient la beauté physique unie à la beauté morale, aux archéologues, qui trouvent dans l'arrangement de la barbe et des cheveux un souvenir ingénieux des plus anciennes traditions, aux chrétiens des temps modernes, qui dans le mélange d'intelligence calme et de douceur infinie du visage reconnaissent le Dieu de mansuétude et de pardon que les mères enseignent à leurs enfants. Pourtant ce tableau célèbre est l'œuvre du génie plutôt que de la foi, et on lui a reproché de ressembler à un banquet de philosophes plutôt qu'à une assemblée d'hommes simples.

Au type de Léonard, les protestants opposent celui de Rembrandt, qu'ils trouvent plus conforme aux récits de l'Évangile. Le Christ de Rembrandt n'est pas beau physiquement, et les apôtres qui l'accompagnent sont des hommes du peuple qui n'ont pas le rayonnement d'intelligence que leur prête Léonard de Vinci. Mais sous les traits du Rédempteur, on voit une douceur admirable comme dans le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, et parfois une étonnante puissance de geste comme dans la *Résurrection de Lazare*. Les apôtres, malgré la grossièreté de leurs visages et la bizarrerie de leurs accoutrements, présentent l'expression d'une foi candide et profonde.

A l'exception de Lesueur, qui est inimitable dans le sentiment religieux, l'école française a produit peu de figures de Christ qui méritent d'être signalées. L'art moderne a souvent donné au Rédempteur un type fade et langoureux, qui a un grand succès parmi nous.

Visite au musée du Louvre. — Plusieurs tableaux sans nom d'auteur et appartenant aux écoles primitives, montrent le Christ sous l'aspect maigre et décharné que nous avons signalé. Les tableaux dont le sujet est emprunté à la vie historique du Christ sont tellement nombreux, que le catalogue en formerait un volume. Nous indiquerons seulement, dans l'école italienne, l'admirable *Crucifiement* de Mantegna, la copie de la *Cène* de Léonard de Vinci, attribuée à Marco d'Oggione, le *Christ flagellé* du Titien, et la belle tête du Guide (fig. 135) que la gravure a si souvent reproduite. Dans l'école flamande, Rubens et surtout Van Dyck ont fait des Christs admirables, mais ils ne sont pas représentés au Louvre par leurs chefs-d'œuvre dans ce genre. Dans l'école hollandaise, nous signalerons particulièrement le Christ des *Pèlerins d'Emmaüs*, par Rembrandt; et dans l'école française, le petit tableau de *Jésus portant sa croix*, et la *Descente de croix* de Lesueur. Ces deux tableaux peuvent être considérés comme les chefs-d'œuvre de la peinture religieuse en France.

LE SAINT-ESPRIT (fig. 136). — Le Saint-Esprit occupe une très-petite place dans l'histoire de l'art. Depuis les premiers siècles du christia-

nisme jusqu'à nos jours, il est représenté constamment sous la forme d'une colombe. Du dixième au seizième siècle, il est tantôt colombe, tantôt homme, dans les monuments figurés; après François Ier il cesse complétement d'être homme, pour reprendre sa forme première. Mais lorsqu'il prend la figure humaine, ce qui n'arrive que dans les représentations de la Trinité, le Saint-Esprit n'a pas de type déterminé et ressemble tantôt au Fils, tantôt au Père. C'est une forme du divin, qui appartient en propre à la théologie, mais non à l'art. Ajoutons seulement, pour l'intelligence des monuments, que les sept dons du Saint-Esprit sont quelquefois figurés par sept colombes.



Le Saint-Esprit.

136. — ANNONCIATION (LE GUIDE).
(Rome, au Quirinal.)

LA TRINITÉ. — La Trinité ne paraît pas dans les monuments figurés de la primitive Église; on ne la trouve ni dans les catacombes ni dans les sarcophages les plus anciens. La figure de Jésus est quelquefois accompagnée de la colombe, qui représente le Saint-Esprit, ou de la main symbolique, qui représente le Père éternel; mais ces deux emblèmes ne sont

pas réunis. Vers le onzième siècle on voit dans les basiliques romaines des mosaïques représentant la Trinité figurée par l'association d'un agneau, d'une colombe et d'une main symbolique.

Des miniatures nous montrent les trois per-



La Trinité en une seule figure.

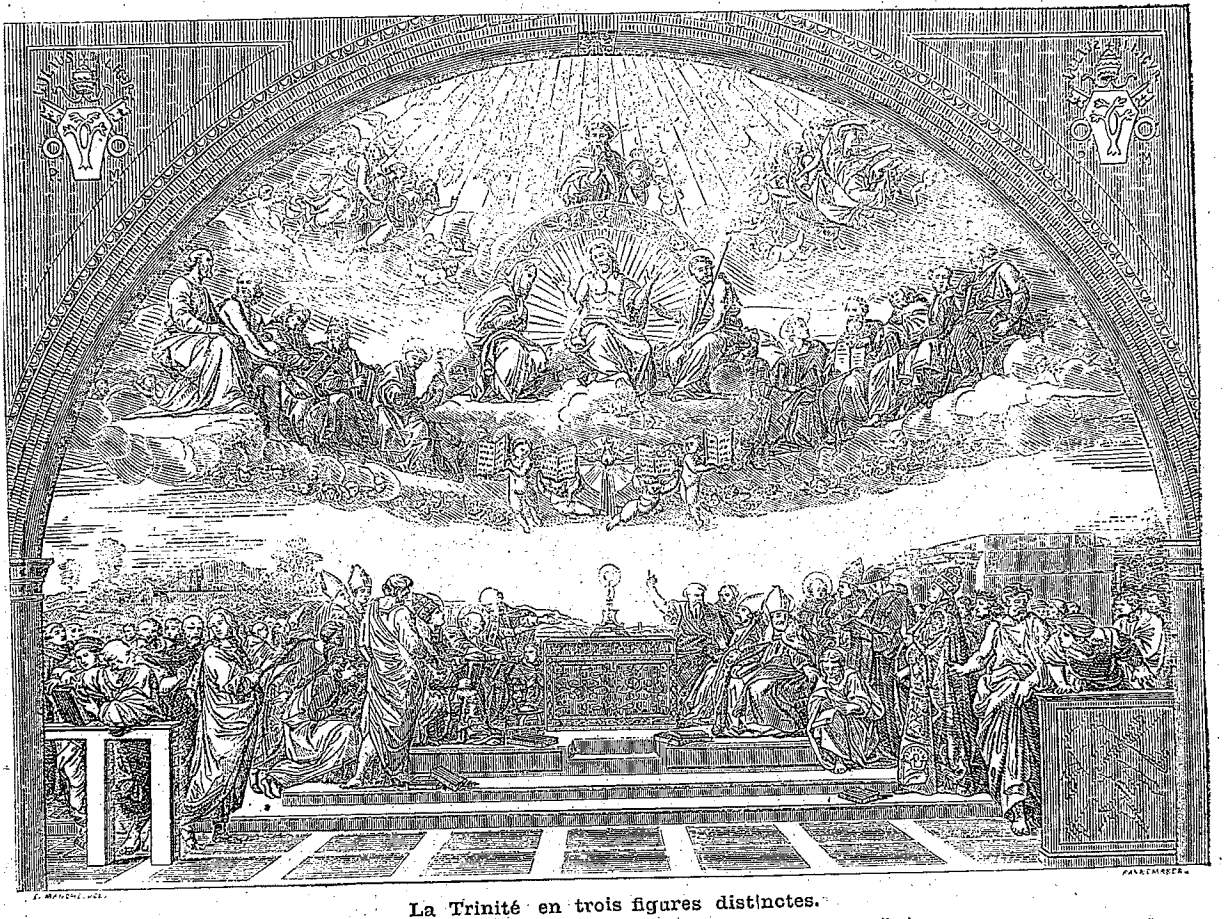
137. — VIERGE AU TRÔNE (FRA BARTOLOMMEO).
(Florence, galerie des Offices.)

sonnes de la Trinité portant la couronne royale et vêtues de la même manière; seulement le Saint-Esprit est beaucoup plus jeune. Le Père et le Fils ont le même visage et semblent du même âge. Mais dans d'autres nous trouvons une identité absolue entre les trois personnes. Le Fils se reconnaît seulement à ses stigmates. Pour exprimer l'idée de l'unité, l'artiste plaçait une bandelette portant une inscription, que les trois personnes tiennent ensemble,

ou bien il les enveloppait dans un manteau unique.

Quelquefois le Père et le Fils portant la tiare et absolument semblables, sont reliés ensemble par la colombe; ailleurs le Père assis tient son Fils crucifié, et la colombe sort de la bouche du Père pour descendre sur le Fils.

Au treizième siècle la Trinité se montre fréquemment dans les monuments figurés et prend des formes très-variées. Les trois personnes apparaissent tantôt sous la forme symbolique de la main, de l'agneau et de la colombe, tantôt sous la forme humaine. D'autres fois la Trinité est manifestée par des figures géométriques : trois cercles enlacés, un triangle équilatéral. Quelquefois aussi il n'y a qu'un seul corps avec trois têtes soudées l'une à l'autre. Mais la représentation de la Trinité sous la forme d'un monstre, comme on la voit encore figurée dans un célèbre tableau de Fra Bartolommeo (fig. 137), ne pouvait être admise dans la société moderne. Aussi en 1628 le pape Urbain VIII défendit les représentations de ce genre, les frappa d'anathème, et ordonna de brûler celles qui existaient, ce qui explique leur rareté actuelle.



La Trinité en trois figures distinctes.

138. — LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT (RAPHAËL).
(Musée du Vatican.)

Une mosaïque du treizième siècle, dans l'abside de Saint-Jean de Latran, montre la colombe planant sur la croix qu'elle inonde de ses rayons, au-dessous du Père éternel dont on voit le buste et la tête sortant des nuages. Dans ce cas, les trois signes représentant les trois personnes de la Trinité sont placés verticalement l'un au-dessus de l'autre : elles sont figurées de la sorte dans la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël (fig. 138). Il paraît qu'en Orient on représentait les trois personnes à côté l'une de l'autre. C'est probablement une image de ce genre qui a inspiré à un roi idolâtre l'idée de la figurer au naturel, comme nous le voyons dans la légende d'Héraclius.

Chosroès, roi de Perse, avait horreur des chrétiens, et il croyait que leur puissance tenait à la Trinité dont ils étaient détenteurs : il prit donc la résolution impie de se mettre au lieu et place de Dieu le Père. Comme le Seigneur avait permis qu'il soumît à son empire une infinité de royaumes, et qu'il s'emparât de Jérusalem, il emporta avec lui la vraie croix. Puis il déclara à son fils qu'il voulait désormais habiter dans le ciel, et il lui laissa le soin des affaires de son royaume. Pour lui, il fit bâtir au milieu

de sa capitale une tour d'or et d'argent, et, étant monté, il s'assit sur un trône d'ivoire et de pierres précieuses, et fit placer à sa droite la croix qu'il avait prise à Jérusalem, et à sa gauche un coq, car il savait que le Saint-Esprit prenait la forme d'un oiseau, mais ne savait pas au juste lequel. Il ordonna qu'on lui donnât le nom de Dieu, et que tous les peuples de la terre vinssent l'adorer.

Mais l'empereur Héraclius, ayant appris ces choses, partit de Constantinople à la tête des chrétiens, pour reprendre la vraie croix. Le fils de Chosroès vint au-devant de lui avec une puissante armée, qui fut taillée en pièces. Les chrétiens victorieux entrèrent dans la capitale; mais quand ils arrivèrent près de la tour d'or, les prêtres de Chosroès faisaient, en roulant des pierres sur le métal, un bruit qui simulait celui du tonnerre. Voyant ses soldats pâlir, l'empereur Héraclius prit son épée et monta seul dans la tour. Il trancha la tête au faux père éternel, dédaigna le coq et s'empara de la vraie croix.

Nous avons parlé de la figure du Christ sous la forme d'un pèlerin : nous le retrouvons ainsi dans de très-curieuses représentations de la Trinité. Au quatorzième siècle où l'art tend à se matérialiser, ce pèlerinage présente toute une suite de sujets qu'on retrouve sur les miniatures du temps. Le Père éternel, portant la couronne royale, remet à son Fils, personnifié dans un enfant nu qui porte le nimbe crucifère, la pannetière et le bourdon du pèlerin. Puis Jésus, devenu homme et barbu, revient de son pèlerinage et est reçu par son Père et par le Saint-Esprit (en homme et non en colombe). Ceux-ci ont l'air de l'interroger sur son voyage. Les trois personnes de la Trinité sont caractérisées par le nimbe crucifère, qui est le trait distinctif de Dieu. Puis Jésus accroche à un clou contre la muraille, son bourdon et sa pannetière, dont il n'a plus besoin maintenant qu'il est remonté au ciel. Ailleurs il montre à son Père ses plaies saignantes, comme pour justifier de sa conduite.

De toutes ces représentations de la Trinité, aucune ne présente comme conception une grande valeur artistique. Celle qui exprimerait le mieux l'idée des trois personnes en une, serait la figure à trois têtes (fig. 136), mais comme forme plastique ce n'est qu'un monstre. Les autres modes de représentations montrent, il est vrai, les trois personnes, mais en les isolant (fig. 138), et par conséquent n'expriment plus l'idée de l'unité divine.



La Vierge.

139. — LA MADONE DE SAINT LUC.

LA SAINTE VIERGE (fig. 139 à 143). — C'est dans les catacombes de Rome que s'est formé le type de la Vierge hiératique que les images byzantines devaient reproduire à l'infini, en le déformant jusqu'à une laideur repoussante. Ces Vierges de l'époque primitive ont une valeur très-différente; mais quand on veut fixer une date, on se heurte à des difficultés insurmontables, et les érudits, sur ce point comme sur bien d'autres, ne parviennent pas à se mettre d'accord. Les uns veulent qu'il y ait eu sous Constantin un commencement de renaissance, étouffé de suite par les désastres qui accablèrent le monde romain, et attribuent à cette époque ce qui s'est fait de mieux dans l'art chrétien primitif; d'autres au contraire croient que les meilleures images sont les plus anciennes, parce qu'elles sont plus rapprochées de la bonne époque, et que la décadence a dû produire partout les mêmes résultats. Les portraits miraculeux de la Vierge sont au nombre de sept, dont quatre sont à Rome. Une opinion populaire très-enracinée les attribue à saint Luc (fig. 139); selon Lanzi, ces portraits seraient l'œuvre d'un peintre florentin nommé Luca, qui vivait au onzième siècle.

Dans l'âge de fer qui suivit les invasions, l'art donne à la Vierge un type de dureté sauvage, qui reflète les mœurs du temps. Ce visage triste et morne, ce long corps sans mouvement, et sans vie, cette attitude raide, s'associent à l'éclat des parures et à la pompe du costume oriental. La tête nimbée se coiffe d'une lourde tiare : l'or, les perles, les pierres précieuses couvrent le vêtement, qui ne traduit aucune forme vivante (fig. 140). Dans les couvents grecs du mont Athos, les moines artistes suivent la tradition à la lettre et sans



La Vierge.

140. — IMAGE DE NOTRE-DAME, DITE DU PATRIARCHE JOSAPHAT. (MOSCOU.)

oser s'en écarter. L'inspiration n'est pour rien dans leur œuvre, toujours imitée d'une œuvre précédente : il n'y a ni progrès ni défaillance, mais une perpétuelle répétition d'un type déterminé d'avance et reproduit à la lettre par un ouvrier docile.

La manière dure, grossière et plate des peintures byzantines se retrouve encore dans leur élève Cimabué, qui pourtant fut considéré comme un novateur, et dont les Vierges, qui nous paraissent si barbares, ont excité un tel enthousiasme, que l'une d'elles fut portée triomphalement à l'église au milieu des cris d'allégresse de la population. Giotto, qui vint

ensuite, donne au type de la Madone quelque chose de moins archaïque et de plus naturel; mais frà Angelico de Fiesole est peut-être le premier qui, à travers son spiritualisme mystique, a compris la beauté, ou tout au moins la grâce féminine. La Vierge, enveloppée dans son manteau bleu, prend l'expression d'une douceur infinie, et son visage tranquille, entouré de bandeaux de cheveux blonds, est une des plus charmantes conceptions de ce maître admirable.

En France, la manière de représenter la Vierge a changé complétement à partir du treizième siècle. Jusque-là elle avait eu un



La Vierge.

141. — VIERGE DE FOLIGNO (RAPHAEL).
(Musée du Vatican.)

rôle assez effacé, et n'était en quelque sorte que le support de l'enfant Dieu qui bénit ou tient un livre. Ce caractère dogmatique, imité des Byzantins, cesse avec l'émancipation des communes. La Vierge devient alors l'objet d'une dévotion immense; elle est la grande médiatrice qui intercède pour les hommes au jugement dernier, et c'est à elle que sont dédiées la plupart des grandes églises de cette époque. L'art, échappant aux traditions monastiques, cherche à exprimer dans le type de la Vierge des sentiments plus humains, et veut surtout traduire l'idée de maternité inconnue aux époques hiérarchiques. L'enfant, au lieu de lever le bras dans le geste consacré, le passe autour du cou de sa mère qui sourit

en le regardant. « Pour le peuple, dit M. Viollet le Duc, la Vierge redevenue femme, avec ses élans, son insistance, sa passion active, sa tendresse de cœur, trouvait toujours moyen de vous tirer des plus mauvais cas, pour peu qu'on l'implorât avec ferveur.... Telle est la Vierge que nous montrent les légendes, les poésies, et dont les sculpteurs et les peintres ont essayé de retracer l'image. C'est là, on en conviendra, une des plus touchantes créations du moyen âge et qui en éclaire les plus sombres pages. »



La Vierge.

112. — VIERGE A LA CHAISE (RAPHAËL).
(Florence, palais Pitti.)

Cette manière de concevoir le rôle de la Vierge est figurée à Notre-Dame de Paris, près la porte dite du Cloître, sur les parois des chapelles de chevet, côté nord. L'histoire du diacre Théophile, si populaire au moyen âge, occupe ici quatre bas reliefs. On le voit d'abord qui, assisté d'un juif, renie la foi chrétienne et se donne au démon. Ensuite il est placé

comme vicaire à côté de son évêque; mais derrière lui est un diable qui lui rappelle le pacte fatal. Le malheureux diacre, en proie au repentir, implore la Vierge qui l'exauce. Armée d'une lance, elle retire des griffes du démon le terrible contrat que Théophile avait écrit de son sang, et le démon frémit de rage. Enfin l'évêque montre au peuple le contrat repris miraculeusement au diable, et Théophile pardonné est auprès de lui.

La cathédrale d'Amiens possède deux statues de la Vierge, exécutées l'une au commencement, l'autre à la fin du treizième siècle. « La première figure, dit M. Viollet le Duc, est grave; elle étend la main en signe d'octroi d'une grâce. L'enfant bénit; sa pose est, de



143. — VIERGE (CORRÉGE).
(Musée de Parme.)

même que celle de sa mère, calme et digne. La seconde est tout occupée de l'Enfant, auquel s'adresse son sourire. La première a l'aspect d'une divinité; elle reçoit les hommages et semble y répondre. De son pied droit elle écrase le dragon à tête de femme, et sur le piédestal qui la porte sont représentées la naissance d'Ève et la chute d'Adam. La seconde statue est une mère charmante, qui semble n'avoir d'autre soin que de faire des caresses à l'Enfant qu'elle porte sur son bras. En examinant ces deux œuvres de sculpture, on mesure l'espace parcouru par les artistes français pendant un siècle. Ce qu'ils perdent du côté du style et de la pensée religieuse, ils le gagnent du côté de la grâce déjà un peu maniérée et du naturalisme. »

Bientôt on vit apparaître la plus gracieuse conception de la Renaissance, la *Sainte Famille*.

La Famille, absente dans l'art du moyen âge, est glorifiée sous la Renaissance dans ce beau groupe de l'enfant souriant à sa mère ou jouant à ses pieds avec l'agneau symbolique. Le charpentier à la barbe grise, qui figure toujours au second plan dans les saintes Familles, se repose de son travail pour contempler ce tableau de la paix et du bonheur. L'idéal humain est changé; les macérations du cloître feront place désormais aux vertus simples, aux sérieux devoirs qui portent en eux-mêmes leur récompense.

L'*arbre de Jessé* est une représentation qu'on voit fréquemment sculptée dans nos cathédrales du treizième et du quatorzième siècles, ou peinte sur les vitraux. Elle présente l'arbre généalogique des personnages de la race de David, depuis Jessé jusqu'à la sainte Vierge. Jessé est ordinairement endormi; la tige de l'arbre part de sa poitrine ou de sa tête, et porte une figure sur chacune de ses branches, rangée d'après l'ordre chronologique, jusqu'à la sainte Vierge qui occupe le sommet.

Visite au musée du Louvre. — Le musée renferme une telle quantité de madones devant lesquelles il faudrait s'arrêter, que nous devons renoncer à faire une énumération qui serait trop longue. Comme ouvrages qui caractérisent une époque, nous signalerons seulement : la *Vierge aux Anges* de Cimabué, qui donnera l'idée de la peinture raide et sèche des traditions byzantines, le *Couronnement de la Vierge*, d'Angelico de Fiesole, peinture exquise par la délicatesse et le sentiment religieux, et qui passe pour un des meilleurs ouvrages du maître. Le Louvre possède aussi des Vierges très-célèbres de Léonard de Vinci et d'André del Sarte; mais aucun tableau ne jouit d'une popularité plus méritée que la madone de Raphaël, connue sous le nom de la *Belle Jardinière*. C'est une peinture de la seconde manière du maître. La grande *Sainte Famille*, dite de François Ier, représente l'apogée de son talent : elle a été exécutée en 1518, deux ans avant la mort de Raphaël.

ANGES. — « On dépeint les anges de deux manières, dit l'abbé Pascal, dans ses *Institutions de l'art chrétien :* ou avec un corps entier, ou seulement avec la tête, mais toujours avec des ailes (fig. 145). Tantôt c'est un costume guerrier propre au combat, tantôt un costume pacifique, c'est-à-dire une robe blanche avec des ceintures flottantes. Leur vêtement est enrichi de pierreries, mais ils ont toujours les pieds nus. On leur fait porter un glaive flamboyant, ou une croix et des instruments de la Passion, ou une harpe et d'autres instruments de musique, ou bien des sceptres ou verges, ou bien encore des encensoirs. C'est l'Écriture sainte ou la tradition qui ont inspiré ces divers modes graphiques. Les livres sacrés nous les montrent en effet constamment sous la forme humaine dans toutes leurs apparitions. La figure des anges, qui se borne à une tête ailée, nous est dictée par la raison, qui nous montre dans ces esprits une haute intelligence dont la tête est le foyer. Les ailes désignent la rapidité de ces messagers que la matière ne peut appesantir, puisqu'ils sont de purs esprits. »

Les anges figurent fréquemment sur les édifices civils ou religieux du moyen âge. On en voyait aussi aux sommets des pignons ou aux angles des clochers : un archange saint Michel de dimension colossale couronnait la flèche centrale de l'abbaye du mont Saint-Michel, et les navigateurs l'apercevaient de très-loin. Dans les constructions civiles, les anges étaient représentés portant des devises ou des armoiries, et dans les meubles ils servaient souvent de supports.

Selon les idées des Byzantins, la triple puissance militaire, civile et religieuse est représentée dans le ciel par les archanges Michel, Gabriel et Raphaël. En Occident, le plus populaire était S. Michel. Il avait souvent un autel dans une tour de l'église, et celle qui lui était consacrée était généralement la plus grande. Les premières tours étaient destinées à servir de fortifications, et il n'est pas étonnant qu'elles aient été mises sous la garde du chef de la milice céleste.

Saint Michel joue un rôle très-important dans les scènes du jugement dernier, sculptées au portail de nos églises; son attribut est la balance, dans laquelle il pèse les âmes. Dans les bas-reliefs du moyen âge, on voit presque toujours le diable, qui s'efforce de faire pencher le bassin dans lequel se trouve l'âme pesée. Saint Michel est aussi fréquemment représenté dans sa lutte avec les anges rebelles, que les miniatures nous montrent perdant leur forme d'anges en tombant du ciel pour prendre celle d'animaux horribles. La victoire de S. Michel sur Satan est figurée sur un admirable tableau de Raphaël, qu'on peut voir au Louvre.

Dans les monuments figurés du douzième au quatorzième siècle, on voit quelquefois la Religion chrétienne, sous les traits d'une reine, recevant dans un calice le sang qui coule de la plaie du Christ; les archanges Michel et Ga-

briel tendent aussi un calice où tombe le sang qui coule des mains. Souvent aussi on voit près du Sauveur deux anges qui portent le Soleil et la Lune.

LE DIABLE. — Le diable ne figure jamais dans les plus anciens monuments chrétiens. Dans les manuscrits grecs de la première époque, les scènes représentant la résurrection ne



Les Anges.

144. — LE CHANT DES ANGES (BENOZZO GOZZOLI).
(Florence, palais Riccardi.)

nous montrent que les esprits célestes. Mais, après le huitième siècle, il devient très-fréquent. Une Bible latine du neuvième siècle nous montre parmi ses miniatures l'ange du mal parlant à Job, qui est assis sur les ruines de sa maison. Il est nimbé et porte des ailes comme les anges, mais déjà on y voit des ongles crochus : la tête n'a pas trace de cornes.

Dès le onzième siècle, le diable apparaît sur les chapiteaux des colonnes de nos églises, et à mesure qu'il devient plus fréquent, l'art lui donne des formes plus étranges et plus hi-

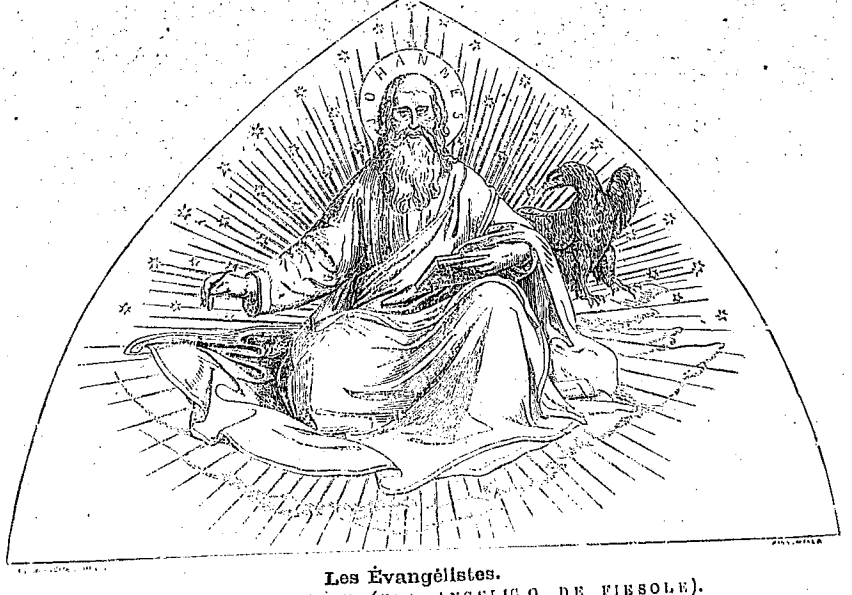
deuses. Il paraît tantôt sous la forme d'un animal monstrueux, tantôt sous celle d'un homme horrible et pourvu d'une queue souvent terminée par une tête de serpent.



Les Anges.

145, 146. — ANGES EN ADORATION (FRA ANGELICO DE FIESOLE.)
(Turin, palais Madame.)

L'art du moyen âge a quelquefois appliqué au diable l'idée de la Trinité et l'a figurée à



Les Évangélistes.

147. — SAINT JEAN (FRA ANGELICO DE FIESOLE).

trois personnes. L'âme humaine pouvant connaître, désirer et accomplir le mal, et le diable étant l'absolu du mal, comme Dieu est l'absolu du bien, on lui donna trois faces. Des minia-

tures nous montrent le diable assis et couronné, tenant un sceptre ou une épée : l'ovale de sa tête présente sur ses deux contours une figure de profil, comme Janus, mais avec une autre figure de face au milieu.

Les représentations du diable, si nombreuses dans les édifices construits par nos pères, nous semblent aujourd'hui plutôt ridicules que terribles; mais, dans le moyen âge, les artistes aussi bien que ceux qui regardaient leurs œuvres, prenaient ces représentations tout à fait au sérieux. Un peintre mourut de frayeur parce qu'il avait vu en songe le diable, qui lui reprochait de l'avoir fait trop laid dans ses peintures.

L'ÉGLISE PERSONNIFIÉE. — Cette figure symbolique appartient exclusivement à l'art laïque, et figure dans nos cathédrales du treizième siècle, où elle joue un rôle très-important. Elle n'est jamais seule, et fait pendant à la *Synagogue*, en vertu de cette loi des contrastes qui poussait les artistes laïques du moyen



Les Prophètes.
148. — DANIEL (MICHEL-ANGE).
(Rome, chapelle Sixtine.)

âge à opposer toujours un vice à une vertu. Ces deux figures représentent avec une singulière énergie les idées de nos pères sur l'ancienne loi et la nouvelle. L'ancienne loi ou la *Synagogue*, aveuglée par l'esprit du mal, a les yeux bandés ou tout au moins fermés, et tient d'une main un étendard brisé, tandis que l'autre laisse tomber les tablettes de la loi : une couronne tombée à ses pieds indique la reine déchue. La nouvelle loi ou l'*Église* est représentée triomphante : elle porte le front haut et ceint d'une couronne, tient d'une main l'étendard de la foi, et de l'autre un calice.

Il est à remarquer que ces deux figures ne se trouvent que dans les villes où il y avait beaucoup de juifs, comme Paris, Reims, Bordeaux, Strasbourg, Worms, Bamberg, tandis que Chartres, Amiens ou Bourges, villes où les juifs étaient relativement peu nombreux, sont dépourvues de ces représentations. L'émanci-

pation des communes, qui pour les chrétiens marque le commencement de la liberté, n'a amené aucune amélioration dans le sort des juifs, et le treizième siècle, qui répond à la gaande période communale, et qui est le plus beau moment de l'art au moyen âge, a été pour les juifs une époque de violente persécution.

L'*Église* et la *Synagogue* de Notre-Dame de Paris, qui avaient été renversées en 1792, ont été replacées récemment. La figure représentant la *Synagogue*, à l'église Saint-Seurin de Bordeaux, a la tête entourée par un dragon, et porte une bourse attachée à la ceinture. A Bamberg, la *Synagogue* est placée sur une colonne à laquelle est adossé un juif qui porte un diable sur la tête, et l'*Église*, qui lui fait pendant, est caractérisée par les animaux évangéliques. A Worms, l'*Église* est représentée



Les Prophètes.

149. — ISAÏE (RAPHAËL).

(Rome, église Saint-Augustin.)

d'une façon particulière : c'est une femme couronnée, à cheval sur un animal pourvu de quatre têtes, aigle, lion, bœuf, homme, portant la croix et le calice.

Le soleil et la lune accompagnent quelquefois l'Église et la Synagogue, le soleil du côté de l'Église, la lune du côté de la Synagogue. Saint Augustin dit que la lune est l'image de la Synagogue, parce qu'elle reçoit sa lumière du soleil, de même que l'ancienne loi s'explique par la nouvelle.

ÉVANGÉLISTES. — Dans la vision de S. Jean, Dieu apparaît sur un trône aux angles duquel sont quatre animaux. C'est d'après cette vision que, dès les premiers siècles de l'Église, les

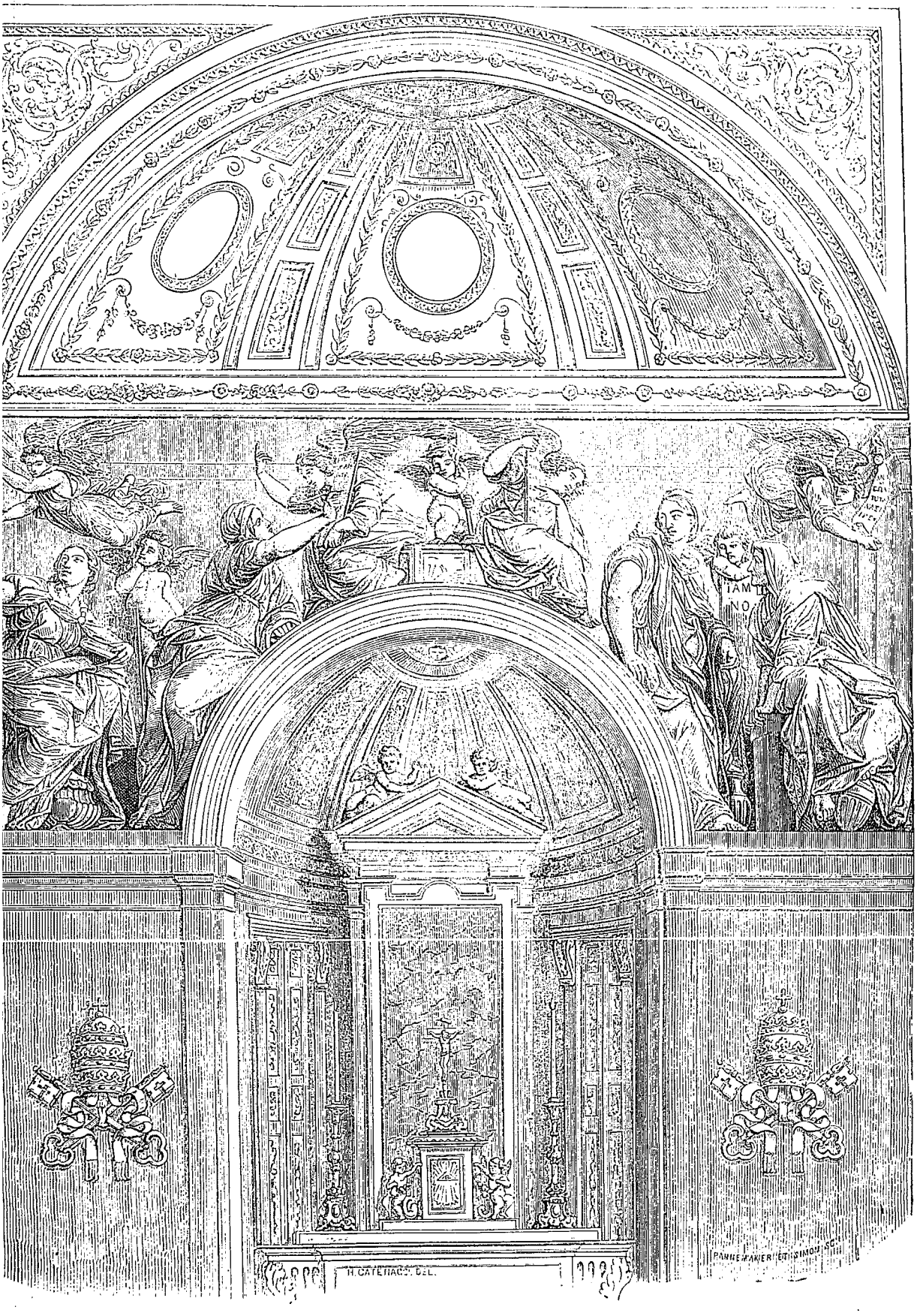
évangélistes ont été personnifiés d'une manière symbolique : le lion était l'attribut de S. Marc, le veau était donné à S. Luc, l'ange (l'homme ailé) à S. Matthieu, l'aigle à S. Jean (fig. 147).



Les Prophètes.

150. — JÉRÉMIE (MICHEL-ANGE).
(Rome, chapelle Sixtine.)

Ces attributs sont souvent employés seuls; souvent aussi ils accompagnent les évangélistes. Sur la porte des églises romanes on voit fréquemment la figure du Christ entourée des quatre animaux qui figurent les évangélistes. On les trouve aussi dans les clefs de voûte de



151. — LES SIBYLLES (RAPHAEL).

(Sainte-Marie de la Paix, à Rome.)

nos églises, dans les chapiteaux des colonnes, et aux angles des tours, comme à la tour Saint-Jacques-la-Boucherie, à Paris.

APÔTRES. — Les douze apôtres, si fréquemment représentés dans nos églises du moyen âge, tantôt autour du Christ triomphant, tantôt aux côtés du Christ *homme*, étaient toujours figurés nu-pieds, avec une tunique à manches, non fendue et très-longue. Au quinzième siècle, quand les traditions hiératiques furent effacées et remplacées par l'imitation exacte de la nature, les artistes leur donnèrent les costumes de leur temps.

L'art a donné à chacun d'eux un attribut caractéristique destiné à le distinguer des autres.

1. S. Pierre tient de la main droite les clefs symboliques (fig. 154).

2. S. Paul, qui figure habituellement parmi les douze apôtres, porte, la pointe en bas, le glaive, instrument de son martyre.

Constantin avait vu en songe deux vieillards inconnus; se trouvant un jour devant deux images représentant S. Pierre et S. Paul, il reconnut son apparition, et la ressemblance fut ainsi démontrée. Ces deux portraits types sont conservés à Rome dans la basilique de Saint-Pierre.

3. S. André est figuré avec la croix en sautoir sur laquelle il fut attaché (fig. 155).

4. S. Jacques le Majeur. — On le peint toujours avec son bourdon et ses coquilles; ces emblèmes ne se rapportent pas au saint, mais uniquement au pèlerinage si fameux de Saint-Jacques de Compostelle en Espagne, où cet apôtre est l'objet d'une dévotion particulière.

5. S. Jean est peint avec un calice, duquel s'échappe souvent un dragon. Un idolâtre avait dit à cet apôtre qu'il croirait à son Dieu s'il le voyait avaler du poison sans en mourir: le saint accepta, mais au moment où il portait la coupe à ses lèvres, la Mort en sortit sous forme d'un reptile.

6. S. Thomas porte la lance dont il fut frappé. On lui donne aussi une équerre, parce que dans sa vie écrite par Abdias, on lit que cet apôtre s'engagea à bâtir un palais pour un roi indien.

7. S. Jacques le Mineur est figuré avec le bâton aplati du foulon, dont il fut assommé.

8. S. Philippe tient la haute croix sur laquelle il fut attaché.

9. S. Barthélemi porte le couteau dont on l'écorcha.

10. S. Matthieu est peint avec la hallebarde dont il fut percé.

11. S. Simon tient la scie, instrument de son cruel martyre.

12. S. Jude surnommé Thadée, porte la hache avec laquelle il fut décapité.

On remarquera que S. Matthieu et S. Jean, qui figurent parmi les apôtres, peuvent aussi figurer parmi les évangélistes, et dès lors leurs attributs sont différents. Les apôtres sont quelquefois représentés tenant des livres ou des rouleaux ouverts.

PROPHÈTES (fig. 148 à 150). — Les prophètes sont habituellement représentés avec des rouleaux et non pas avec des livres comme nous en voyons quelquefois aux apôtres. La raison de ce fait nous est donnée par Guillaume Durand, évêque de Mende, qui vivait au treizième siècle, et aux écrits duquel on a habituellement recours pour l'explication des emblèmes usités au moyen âge. « Les patriarches et les prophètes, dit-il, sont peints avec des rouleaux dans leurs mains, certains apôtres avec des livres et certains autres avec des rouleaux. Sans doute parce qu'avant la venue du Christ la foi se montrait d'une manière figurative, et qu'elle était enveloppée de beaucoup d'obscurités au dedans d'elle-même. C'est pour exprimer cela que les patriarches et les prophètes sont peints avec des rouleaux, par lesquels est désignée en quelque sorte une connaissance imparfaite; mais comme les apôtres ont été parfaitement instruits par le Christ, voilà pourquoi ils peuvent se servir des livres par lesquels est désignée convenablement la connaissance parfaite. Or, comme certains d'entre eux ont rédigé ce qu'ils ont appris pour le faire servir à l'enseignement des autres, voilà pourquoi ils sont dépeints convenablement, ainsi que des docteurs, avec des livres dans leurs mains, comme Paul, Pierre, Jacques et Jude. Mais les autres, n'ayant rien écrit de stable ou d'approuvé par l'Église, sont représentés non avec de livres, mais avec des rouleaux, en signe de leur prédication. »

Les statues des prophètes sont souvent accompagnées de bas-reliefs relatifs à leurs prophéties. Ainsi à la cathédrale d'Amiens on voit, au-dessus de la figure colossale d'Isaïe, le prophète apercevant Dieu sur son trône entouré de séraphins, et à côté un séraphin qui purifie les lèvres d'Isaïe avec un charbon ardent. On voit de même Daniel devant Balthazar et Daniel dans la fosse aux lions, Ezéchiel ayant la vision d'une roue dans une roue et Ézéchiel annonçant les malheurs de Jérusalem, etc.

Les sibylles figurent quelquefois à côté des prophètes: on en voit un exemple très-célèbre

dans les peintures de Michel-Ange à la chapelle Sixtine et dans celles de Raphaël à l'église (fig. 151).

SAINTS ET MARTYRS. — Les saints sont habituellement caractérisés par une auréole autour de la tête, et les martyrs tiennent une palme à la main. Mais il y a quelques grands saints dont il est bon de connaître les attributs particuliers. Dans les tableaux de la Renaissance. S. Jean-Baptiste est reconnaissable à la peau de la bête qui le couvre (fig. 153) et à la croix de jonc qu'il montre ou qu'il tient à la main. Dans les temps primitifs on lui mettait des ailes comme aux anges. Cet usage, qui s'est conservé parmi les Grecs, est fondé sur cette parole : « Voilà que j'envoie mon ange devant vous. » Dans un couvent du mont Hymette, on voit une fresque où S. Jean est ailé, vêtu d'une peau de chameau, et tient sa tête dans un vase.

S. Joseph est habituellement représenté avec les instruments de sa profession, ou bien avec une tige de lis, symbole de pureté. Quelquefois il tient en main une baguette fleurie. D'après les évangiles apocryphes, les jeunes gens et les veufs qui aspiraient à la main de Marie, se présentèrent au temple avec une verge de bois sec, et celle de S. Joseph ayant fleuri instantanément, on reconnut ainsi celui que le Seigneur désignait pour être son époux. Cette scène a fourni le sujet d'un tableau très-célèbre de la jeunesse de Raphaël.

Sainte Marie-Madeleine est une des saintes qui figurent le plus fréquemment dans l'art chrétien. On l'a quelquefois représentée entièrement nue et sans autre vêtement que sa longue chevelure qui lui cache entièrement le corps. On la voit aussi parée d'habits somptueux, quand elle parfume de myrrhe les pieds du Sauveur, ou les arrose de ses larmes, en les essuyant avec ses longs cheveux : ou bien elle est dans une grotte avec un livre et une tête de mort.

Les saints martyrs sont représentés tenant en main l'instrument de leur supplice. C'est ainsi qu'on voit S. Barthélemi avec le couteau qui servit à l'écorcher ; quelquefois même on le représente tenant sa peau dans sa main. Il est figuré de la sorte sur le *Jugement dernier* de Michel-Ange. On représente de même S. Laurent accompagné du gril sur lequel il fut martyrisé, pour avoir refusé de livrer aux païens les trésors sacrés destinés au soulagement des pauvres, et sainte Apolline tenant une tenaille qui enserre une dent, par allusion à son supplice durant lequel elle a eu toutes les dents arrachées. Mais aucun martyr n'a été aussi souvent représenté, depuis la Renaissance que S. Sébastien. Ce saint, martyrisé sous Dioclétien, est représenté sur une ancienne mosaïque de Rome, sous la forme d'un vieillard pourvu d'une longue barbe. Mais ce type s'est transformé, et les artistes de la Renaissance en ont fait un beau jeune homme nu, transpercé par les flèches du bourreau (fig. 156). Fra Bartolommeo, avant d'entrer dans les ordres, avait fait à Florence un *Saint Sébastien* d'une beauté tellement païenne, qu'on fut obligé de l'ôter de l'église de Saint-Marc, où il était placé. Le type de S. Sébastien n'a plus aujourd'hui aucun caractère religieux, et n'est, pour la plupart des peintres qui traitent ce sujet, qu'un prétexte pour montrer une académie.

Les saints dompteurs de monstres forment une catégorie assez importante dans les monuments figurés. On représente S. Georges en costume guerrier, monté sur un cheval de bataille terrassant un dragon, symbole de l'idolâtrie. Quelquefois S. Georges, vêtu en chevalier chrétien, protége une princesse ; c'est l'impératrice Alexandra qui se convertit en voyant le saint chasser le diable d'une statue d'Apollon. On met aussi près de sainte Marguerite le dragon monstrueux qu'elle fit périr par le signe de la croix. Une autre tradition veut que cette vierge ait été réellement engloutie par un dragon et en soit sortie vivante : c'est ainsi qu'elle est représentée sur de très-anciennes images. Il y a au musée du Louvre une *Sainte Marguerite* et un *Saint Georges* par Raphaël. On représente également S. Patrice foulant aux pieds des serpents et autres animaux venimeux. Ce saint est très-vénéré dans l'Irlande qu'il a évangélisée et en même temps purgée des reptiles qui l'infestaient.

Sainte Marthe figure souvent dans les monuments du midi de la France. Quand elle est auprès du Christ en compagnie de Marie, elle n'a pas d'attributs particuliers. Mais quand c'est une figure isolée, elle tient en main un aspersoir, par allusion au miracle de Tarascon. « Lorsque sainte Marthe vivait en Provence, dit un chroniqueur, il y avait sur les bords du Rhône, entre Avignon et Arles, un dragon d'une grandeur énorme qui se cachait de temps en temps sous les eaux du fleuve et rampait aussi sur ses rives. Quelquefois il occasionnait des naufrages et faisait périr des voyageurs. On implora le secours de Marthe, qui, ayant montré au reptile la croix et l'ayant aspergé d'eau bénite, parvint à l'apprivoiser et à le rendre très-doux. » La fête de la Tarasque est desti-



Les Saints

172. — MARIAGE DE LA VIERGE (RAPHAEL).

(Villa, musée Borgh.)



Les Saints.

153. — SAINT JEAN PRÊCHANT DANS LE DÉSERT (SALVATOR ROSA).
(Florence, galerie des Offices.)

née à rappeler ce miracle, et la scène de la sainte et du monstre apparaît fréquemment dans les anciennes églises. Le monstre tient habituellement dans sa gueule un homme à demi avalé.

A côté des saints qui combattent les monstres, ou les apaisent avec le signe de la croix, il y a les anachorètes qui vivent au désert, parmi les sinistres apparitions et les cauchemars diaboliques. Aucun n'est plus populaire que S. Antoine, et un des saints dont l'image a été le plus multipliée. Au moyen âge on le représente souvent à côté d'un grand feu : une épidémie, connue sous le nom de *feu sacré*, causa de grands ravages dans le onzième et le douzième siècles, et cessa par l'intercession du saint anachorète. Telle est la raison qu'on donne du feu placé près de lui. Mais l'attribut le plus habituel de saint Antoine est le cochon, que l'on regarde ordinairement comme l'emblème du démon qui a voulu tenter le saint. Les moines de S. Antoine nourrissaient des porcs dont la chair était distribuée aux pauvres, et, dans un grand nombre de villages, les animaux domestiques représentés par le porc étaient placés sous la protection de cet anachorète.

Suivant S. Athanase, le vêtement de S. Antoine était une peau de brebis, mais les artistes le représentent habituellement avec le costume des religieux de son ordre. C'est S. Athanase qui a raconté le terrible cauchemar de S. Antoine. « L'intrépide anachorète, dit-il, avait triomphé de plusieurs moyens de séduction employés contre lui par l'esprit infernal, lorsqu'une nuit, pendant le sommeil de S. Antoine, le lieu de son repos fut violemment ébranlé. Les quatre parois de sa cellule s'écroulèrent, et à travers les ruines pénétrèrent des démons sous la forme de bêtes. Le lieu parut subitement rempli de spectres, de lions, d'ours, de léopards, de taureaux, de scorpions, de serpents, d'aspics, de loups. Chacun de ces animaux se mouvait à sa manière. Le lion rugissait prêt à fondre sur sa proie, le taureau agitait ses cornes menaçantes, le serpent se repliait en sifflant, le loup prenait son essor; tous ces monstres poussaient des mugissements formidables et semblaient animés d'une horrible fureur. »

Tel est le récit qui a fourni le sujet d'un très-grand nombre de tableaux qu'on voit dans toutes les galeries d'Europe. Mais Breughel, David Teniers, Callot, et presque tous les artistes du dix-septième siècle ont donné à leurs démons une physionomie burlesque bien plutôt que terrible. L'idée comique attachée aujourd'hui aux tentations de S. Antoine est peut-être une des causes pour lesquelles ce sujet n'est plus guère représenté dans la décoration de nos églises contemporaines.

Les saints qui vivaient au désert avaient souvent pour compagnon un animal que l'art leur donne pour attribut. C'est ainsi que S. Gilles est caractérisé par une biche, qui le nourrit de son lait. Pour fuir les honneurs que ses vertus lui attiraient, S. Gilles vint en Provence chercher une retraite dans un lieu désert où une biche pourvut à sa nourriture. Le lion est l'attribut ordinaire de S. Jérôme. On croit que c'est un emblème de l'énergie de son style. Mais l'histoire du lion se rattache aussi à une tradition qui ferait de S. Jérôme, non pas un anachorète, mais un moine. L'abbé Pascal, qui rapporte cette tradition d'après un moine du huitième siècle, raconte que, pendant la prière, un lion entra en boitant dans le monastère. Les frères prirent la fuite, à l'exception de S. Jérôme, qui, voyant que le lion avait une épine dans le pied, le pansa. Plein de gratitude, le lion s'apprivoisa au point qu'on lui confia la garde de l'âne du monastère. Il fut d'abord très-vigilant, mais un jour pendant son sommeil l'âne fut volé, et quand il revint, les moines mécontents de ce pasteur infidèle, voulurent le congédier. Cependant le lion obtint de rentrer et s'assujettit à porter les fardeaux pour remplacer l'âne. Un jour qu'il faisait sa besogne, il aperçut une caravane précédée d'un âne qu'il reconnut pour son protégé, mit la caravane en fuite et ramena l'âne au monastère.

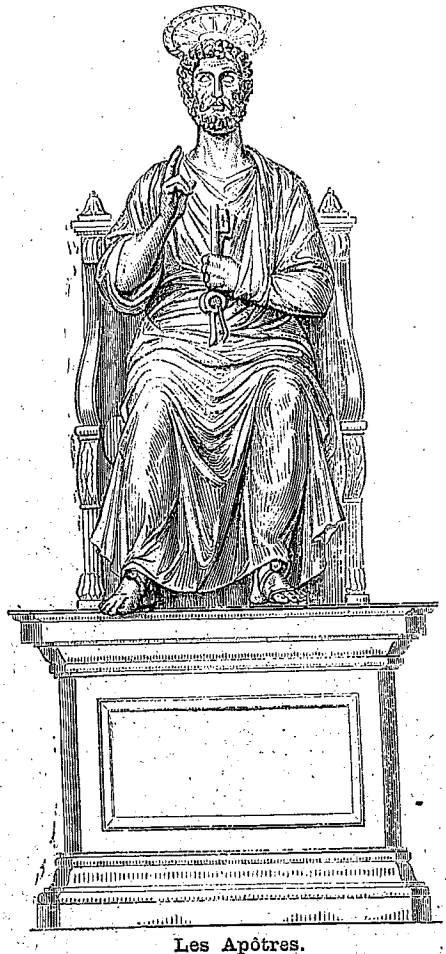
L'art chrétien a conservé à S. Jérôme son caractère d'anachorète, mais en lui donnant le lion pour compagnon. La *Communion de S. Jérôme* a fourni au Dominiquin le sujet d'un tableau très-célèbre qui est au Vatican.

On donne quelquefois à S. Jérôme l'habit de cardinal, parce qu'il a été chargé par le pape S. Damase de veiller à l'observance des règles cléricales.

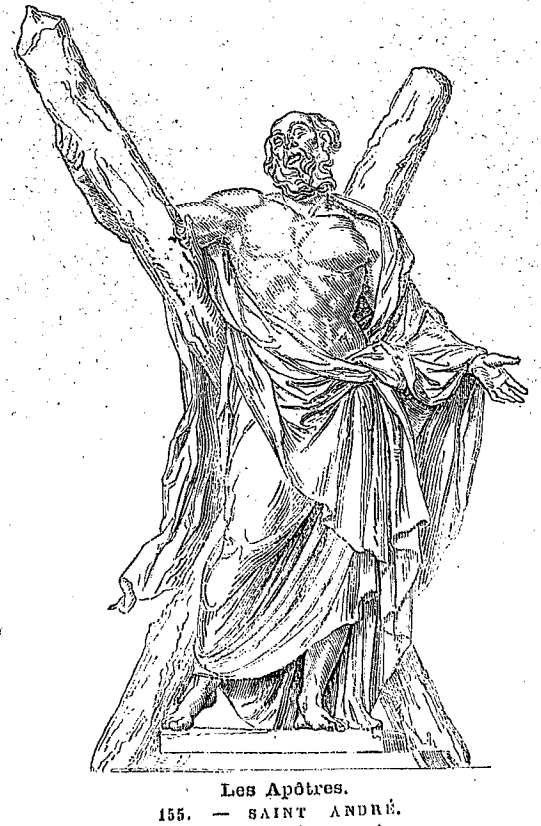
En général, les saints qui ont délivré l'humanité d'un grand fléau reçoivent pour emblème l'image de ce fléau. Ainsi on représente Saint Roch atteint de la peste ; près de lui est un chien qui lèche les plaies de son maître. S. Roch est invoqué dans les temps d'épidémie parce qu'il a consacré sa vie à secourir les pestiférés. Plusieurs chefs-d'œuvre importants ont trait à son intercession, entre autres le fameux tableau de Rubens où le Christ montre à S. Roch un ange qui tient une tablette avec ces mots : « Tu seras un intercesseur contre le fléau de la peste. » De même sainte Gertrude est habituellement environnée de souris, parce

qu'on doit à ses prières d'avoir été délivré de ce fléau dans des circonstances où il devenait inquiétant.

L'art a aussi donné aux grands docteurs de l'Église un attribut qui rappelle leur caractère ou un trait de leur existence: Ainsi S. Thomas d'Aquin est représenté tenant en main un calice surmonté d'une hostie, par allusion à l'office du Saint-Sacrement, dont la composition lui fut confiée par le pape Urbain IV. On place auprès de lui une colombe, emblème du Saint-Esprit qui l'inspire. Quelquefois il est aux pieds d'un crucifix, et la tête du Sauveur semble s'incliner vers lui ; la tradition rapporte en effet que le Sauveur lui dit, un jour que le saint était en prière : « Thomas, tu as bien écrit de moi, quelle sera ta récompense ? » Thomas répond : « Pas d'autre, Seigneur, que vous-même. » Le crucifix miraculeux avec lequel le saint a eu cet entretien est conservé à Naples dans l'église du couvent des Dominicains, et se montre en grande cérémonie. Saint Augustin tient souvent à la main un cœur enflammé ou percé d'une flèche ; allusion au grand docteur de l'amour divin. Quelquefois aussi on voit près de lui un enfant qui essaye de verser l'eau de la mer dans un petit trou. C'est l'Enfant-Jésus, qui apparaît devant le docteur méditant sur le mystère de la Trinité.



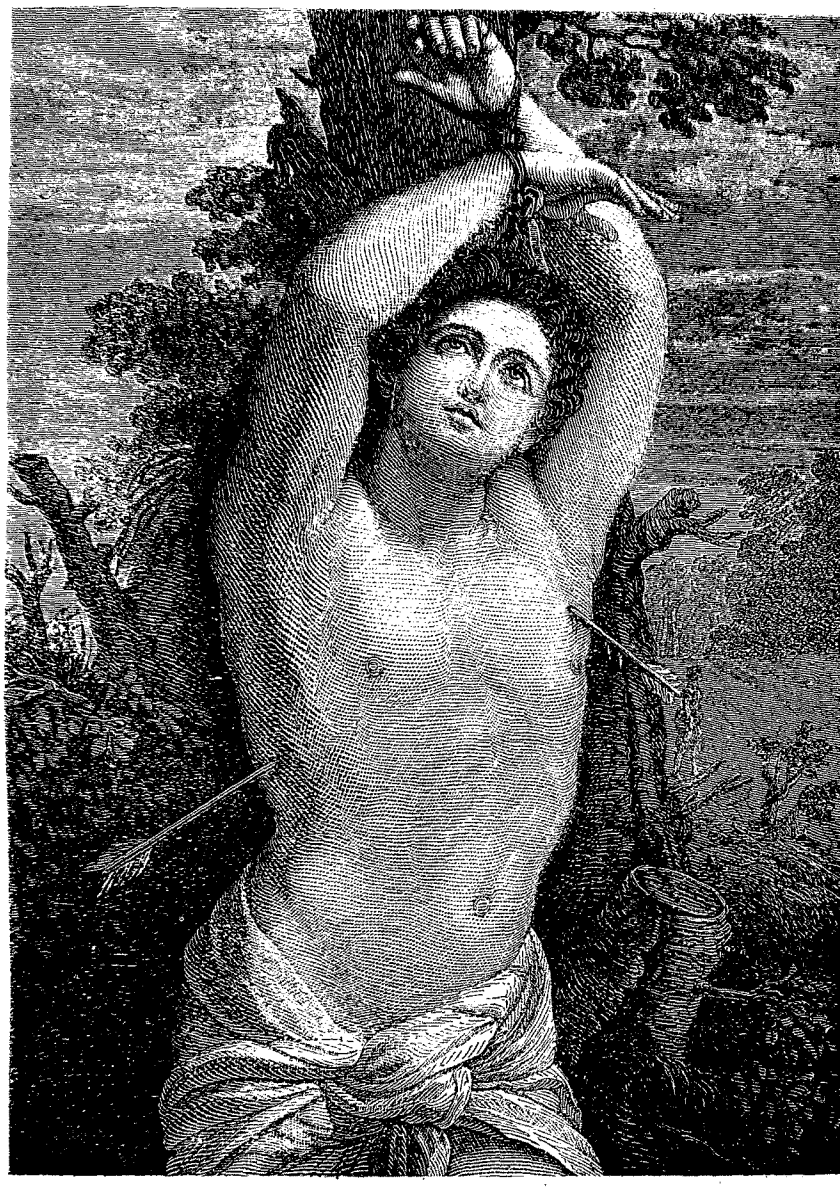
Les Apôtres.
154. — SAINT PIERRE.
(Saint-Pierre de Rome.)



Les Apôtres.
155. — SAINT ANDRÉ.
(Saint-Pierre de Rome.)

Mais aucun saint n'a été plus populaire dans le moyen âge que saint Christophe : son image était partout. Avant d'être chrétien, saint Christophe s'appelait Offerus. Il était très-grand et d'une force prodigieuse. Mais il en tirait vanité et ne voulait servir que le plus grand roi du monde. Il trouva en effet un roi très-puissant qui l'accueillit à sa cour à cause de sa force. Mais un jour il vit que son maître tremblait en entendant parler du diable, et aussitôt il le quitta pour chercher du service auprès du diable, qui devait être bien puissant puisqu'il faisait trembler un si grand roi. Il se mit en effet au service du diable qui l'emmena avec les siens mais comme on arrivait au détour d'un chemin on vit un crucifix et le diable épouvanté voulut rebrousser chemin Comprenant alors que le Christ est encore plus puissant que le diable il se mit à sa recherche et trouva sur sa route un ermite qui lui enseigna la manière de servir le Christ. Il fallait pour cela faire du bien aux hommes, et l'ermite le reconduisant près d'un torrent furieux lui dit: « Les pauvres gens qui ont voulu traverser cette eau se sont tous noyés. Reste ici et porte ceux qui se présenteront à l'autre bord sur tes fortes épaules; si tu fais cela pour l'amour du Christ, il te reconnaîtra pour son serviteur. » Offerus se mit en effet à transpor

ter les voyageurs, un enfant se présenta pour passer; il le prit sur ses épaules ; mais à peine était-il entré dans l'eau, que le torrent s'enfla démesurément, et l'enfant pesa sur lui comme un fardeau d'une lourdeur inouïe. Il saisit un arbre pour se retenir, mais l'arbre fut aussitôt déraciné. Alors il dit à l'enfant : « Pourquoi te fais-tu si lourd! Il me semble que je porte le monde. » L'enfant répondit : « Non-seulement tu portes le monde, mais celui qui a fait le monde. Je suis le Christ ton Dieu et ton maître, celui que tu dois servir. Désormais tu t'appelleras *Christophe* » (c'est-à-dire porte-Christ). Saint Christophe se mit alors à enseigner la parole de Dieu jusqu'au jour où il fut martyrisé. Telle est la rai-



Les Martyrs.

156. — SAINT SÉBASTIEN (GUIDE).

son pour laquelle ce saint est toujours représenté avec le Christ sur ses épaules. On le faisait d'une grandeur colossale ; et son image était placée à l'entrée de l'église ou à l'endroit le plus apparent de la ville. Il fallait que cette effigie frappât aisément les regards, parce que « quiconque voit l'image de saint Christophe ne meurt point en ce jour d'une mauvaise mort. » Des inscriptions de ce genre étaient généralement placées au bas de son image. L'énorme statue de saint Christophe, dont le gros doigt servait de bénitier dans l'église Notre-Dame de Paris, a été abattue en 1786. Rien ne peut expliquer l'acharnement avec lequel on a abattu les gigantesques images de ce saint, qu'on voyait autrefois partout, en compagnie d'un chevalier à genoux invoquant sa protection contre une mort funeste.



Les Vertus.

157. — LA CHARITÉ (ANDRÉ DEL SARTE).

LES VERTUS ET LES VICES PERSONNIFIÉS (fig. 157). — Le parallèle entre les vertus et les vices est un des caractères de l'iconographie du moyen âge. D'après les écrivains du temps, on personnifiait les vertus sous forme de femmes, « parce qu'elles sont pour l'homme des nourrices caressantes ». Mais les artistes du moyen âge les représentaient toujours avec un caractère militant et leur mettaient un écusson. Souvent on les voit combattant les vices à coups de lance. Quelquefois aussi les vertus et les vices sont figurés sous la forme de personnages historiques. Ainsi pour les vices, la Dissolution était représentée par Tarquin, la Folie par Sardanapale, l'iniquité par Néron, le Désespoir par Judas Iscariote, l'Impiété par Mahomet. Au château de Pierrefonds, les vertus sont représentées par huit preux : César, Charlemagne, David, Hector, Josué, Godefroy de Bouillon, Alexandre et le roi Artus. Mais ce mode de représentation est particulier au château et se trouve rarement dans les édifices religieux.

Les Vertus figurées sur les églises sont des femmes symboliques, et à chacune d'elles on oppose toujours le vice contraire. Mais le Vice n'a pas les honneurs du symbole : il est figuré par une scène. Dans l'origine, les scènes représentant un Vice étaient tirées des Écritures, et on voyait toujours le diable présidant à l'exécution de l'acte mauvais. Mais quand l'art s'affranchit des influences monacales, le diable disparut dans la représentation des Vices ; les artistes laïques auxquels on doit l'érection de nos grandes cathédrales, avaient un sentiment plus net de la liberté humaine, et le criminel accomplit son acte, sans y être poussé par une force extérieure.

Les Vertus personnifiées sont quelquefois divisées en Vertus publiques et Vertus privées, et dans le choix qui préside aux Vertus publiques on voit les sentiments qui animaient nos pères dans le temps de nos luttes communales. Ainsi à Chartres on voit, parmi les Vertus publiques, la Liberté qui est la seconde (la première a perdu son titre) ; on trouve aussi l'Honneur, la Promptitude, avec des flèches sur son écu, la Sécurité avec un donjon, le Courage avec un lion, l'Amitié, la Concorde, la Puissance, la Prière, etc.

L'usage de placer dans les églises les Vertus et les Vices n'est pas antérieur au onzième siècle. Cet antagonisme du bien et du mal se retrouve ensuite partout. L'habitude de personnifier les Vertus était tellement générale qu'on les représentait même en nature. Dans une grande fête donnée à Lille, en 1454, par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, le bal ouvrit par douze Vertus, figurées par douze dames du plus haut parage, vêtues de robes de satin cramoisi, qui dansèrent avec douze chevaliers.

Visite à Notre-Dame de Paris. — Parmi les statues qui décorent Notre-Dame de Paris, un grand nombre sont fort abîmées, d'autres ont été restaurées d'une façon malheureuse. Néanmoins l'ensemble montrera la manière dont l'art du moyen âge comprenait la représentation des Vertus et des Vices, qu'on voit figurer dans la plupart de nos grandes cathédrales. Les Vertus sont des femmes drapées, portant leurs attributs, et placées dans des médaillons, sur les ébrasements de la porte centralé. Au-dessous de chaque Vertu est sculptée une scène représentant le Vice contraire. Les Vertus sont au nombre de douze ; six sont à la droite du Christ, et six à sa gauche. A droite on voit :

1° La *Foi*, avec une croix pour écusson. Le Vice contraire est l'*Idolâtrie*, représentée par un homme qui adore une idole : l'ancienne idole a été mutilée et ensuite transformée.

2° L'*Espérance*, qui lève les yeux au ciel : son écusson porte l'étendard de l'Église. Aujourd'hui nous mettrions une ancre de navire. Le Vice contraire est le *Désespoir :* un homme se transperce avec son épée.

3° La *Charité :* une brebis est son emblème, parce que la brebis donne tout ce qu'elle a, son lait, sa chair, sa toison. L'*Avarice*, placée dessous, représentait autrefois une femme tenant une bourse, et enfermant des sacs dans un coffre-fort. Elle a été refaite autrement.

4° La *Justice :* sur son écu est une salamandre, bête qui passait pour vivre dans les flammes, symbole du juste éprouvé par l'adversité L'*Injustice* a été détruite et remplacée par une figure peu intelligible. Habituellement elle est figurée par un homme qui cherche à corrompre un juge.

5° La *Prudence :* son écu porte un serpent enroulé autour d'un bâton. Un homme, les cheveux en désordre, erre dans la campagne en tenant une torche, c'est la *Folie*.

6° L'*Humilité :* sur son écu, un aigle au vol abaissé. La témérité où conduit l'*Orgueil* est caractérisée d'une façon assez obscure par un homme emporté sur un cheval fougueux qui le jette à la renverse.

A gauche du Christ, on voit :

1° Le *Courage*, tenant une épée. Un lion est sur son écu. La *Lâcheté* est caractérisée par un homme qui s'enfuit à toutes jambes, après avoir laissé tomber son arme : un lièvre

poursuit. Cette figure est du dix-huitième siècle.

2° La *Patience*, avec un bœuf sur son écu. La *Colère* est une femme les cheveux épars, qui chasse un religieux avec son bâton.

3° La *Douceur* avec un agneau sur son écu. La *Dureté* est une femme couronnée qui repousse un suppliant.

4° La *Concorde* avec une branche d'olivier. Deux hommes qui se battent à coups de poing représentent la *Discorde* : cette sculpture est du dix-huitième siècle.

5° L'*Obéissance* avec un chameau agenouillé sur son écu. Un homme qui refuse d'écouter un évêque représente la *Désobéissance*.

6° La *Persévérance* avec une couronne sur son écu. L'*Inconstance* est personnifiée par un moine qui quitte son monastère.

Quatre bas-reliefs représentant des faits historiques semblent avoir été placés là pour mettre l'exemple à côté du précepte. — La résignation est figurée par Job assis sur son fumier au milieu de ses amis. Ses bras et ses jambes sont mangés par les vers. Abraham, prêt à sacrifier son fils Isaac, représente la soumission. Nemrod figure l'orgueil. Il a la figure d'un guerrier qui, monté sur une tour crénelée, lance un javelot contre le soleil. Le quatrième bas-relief est abîmé et méconnaissable. (*Itinéraire archéologique de Paris*, par M. de Guilhermy.)

LES VIERGES SAGES ET LES VIERGES FOLLES. — Cette parabole est sculptée sur un grand nombre de monuments religieux. Les vierges sont au nombre de dix : les cinq vierges sages sont placées à la droite du Christ ; près d'elles est souvent un arbre vigoureux et couvert de feuilles et de fruits. Le mauvais arbre de l'Évangile, dont les branches sont stériles, porte une hache qui attaque le tronc destiné à être jeté au feu ; il est placé près des vierges folles. Ces vierges figurent sur nos grandes cathédrales : celles de Strasbourg sont comptées parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture au moyen âge ; à Notre-Dame de Paris, les vierges sages tenaient des lampes allumées, les vierges folles des lampes éteintes et renversées. La porte du ciel s'ouvre pour les sages et se ferme pour les folles. On peut les voir figurées de la même manière à l'église Saint-Germain l'Auxerrois.

LES ARTS LIBÉRAUX. — Comme toutes les sciences viennent de Dieu, l'art du moyen âge leur a donné une forme caractéristique à laquelle on les reconnaît : ce genre de décoration rentrait d'ailleurs dans le grand système encyclopédique, dont se compose l'ornementation d'une cathédrale.

La *Théologie* porte le costume d'un clerc.

La *Philosophie* a la tête couverte d'une toque.

La *Musique* tient une lyre ou un autre instrument.

L'*Architecture* a une règle.

La *Peinture* a une palette.

L'*Astronomie* a la sphère céleste.

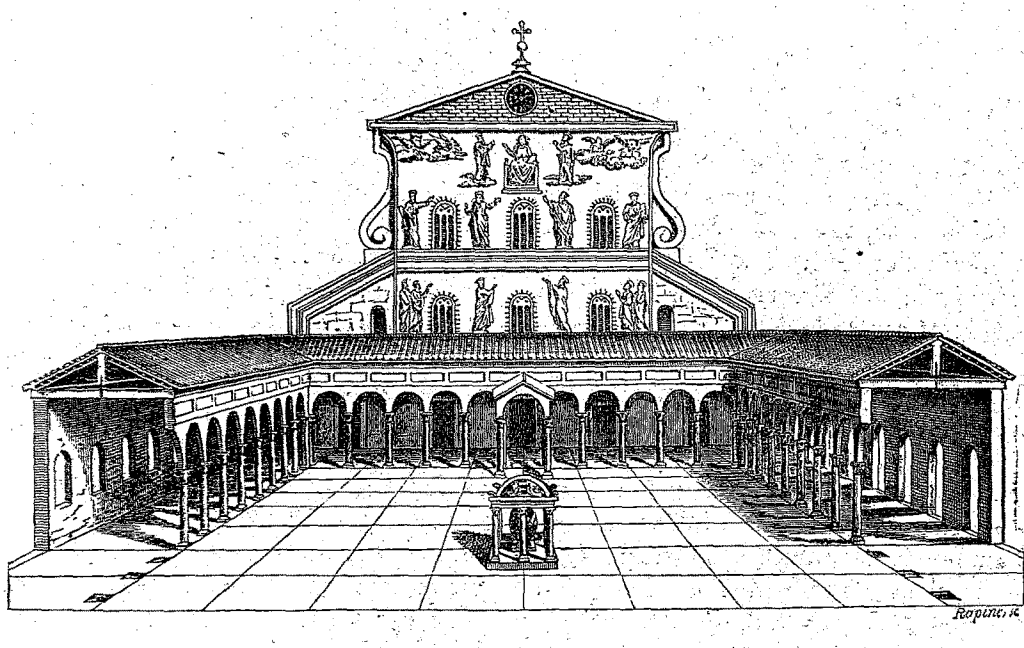
La *Grammaire* est entourée d'écoliers.

La *Médecine* tient des plantes, ou regarde à travers un vase.

Les arts libéraux ne sont pas toujours les mêmes, et la figure qui les caractérise est tantôt un homme, tantôt une femme. Dans la cathédrale de Chartres, la Grammaire tient d'une main une verge, et de l'autre un livre ouvert ; à ses pieds sont deux écoliers : l'un, studieux, est occupé à lire ; l'autre, paresseux, tend sa main pour recevoir une correction. Dans cette église, où les arts libéraux ont une grande importance, on voit sous chacun d'eux une figure historique correspondante. Sous la *Géométrie*, Archimède écrit ; sous la *Rhétorique*, Quintilien taille sa plume ; sous l'*Astronomie*, Ptolémée tient un objet cylindrique ; Pythagore est placé sous la *Musique*, Platon sous la *Philosophie*, etc. Dans la cathédrale de Sens, les arts libéraux sont au nombre de douze, et on a sculpté en dessous les animaux prodigieux ou les phénomènes extraordinaires. Un éléphant était pour nos pères un être aussi étonnant que le Cidipe, homme nu couché sur le dos, et levant en l'air un pied plus grand que son corps, figure qu'on retrouve fréquemment dans l'imagerie du moyen âge et qui paraît entre autres à la cathédrale de Sens. Pour avoir l'explication de ces bizarreries, il faudrait consulter les *bestiaires* du moyen âge, ou la *Chronique de Nuremberg*. Ces figures faisaient partie du système d'enseignement sculpté sur les églises. On ne connaissait pas alors l'histoire naturelle avec ses classifications fondées sur les organes, mais on voulait montrer au peuple les phénomènes qui semblaient les plus curieux. Ceux que M. de Caumont signale comme se trouvant plus souvent dans les édifices sont : le *Cidipe*, ou homme à grand pied ; il s'en sert comme d'un parasol pour se garantir des ardeurs du soleil, et c'est pour cela qu'il se couche sur le dos ; l'*Iopode*, ou homme à pieds de cheval ; les animaux à jambes d'homme, qui se tiennent à volonté sur deux pieds ou sur quatre ; l'*Éléphant* qu'on retrouve partout et qui paraît avoir beaucoup frappé nos

pères; la *Manicora*, quadrupède à tête de femme et coiffée d'un bonnet phrygien, assez commune dans les églises romanes; le *Caméléon*, qui n'a que deux pieds, une queue de reptile et une tête de quadrupède; le *Griffon*, quadrupède ailé à la tête d'aigle, qui a cela de particulier que sa queue se termine par un cœur; la *Licorne*, animal à corps de cheval et à tête de cerf, qui n'a qu'une corne et ne se laisse dompter que par les vierges; le *Satyre*, qu'on ne peut prendre que lorsqu'il est malade ou très-vieux; la *Sirène*, etc. On voit que l'histoire naturelle du temps n'était pas très-avancée. Ces figures, auxquelles on attribue un sens mystique, se trouvent fréquemment sur les chapiteaux des colonnes.

LE ZODIAQUE ET LES MOIS. — La coutume de sculpter des zodiaques aux façades des églises est très-ancienne. On en trouve dans la cathédrale d'Athènes et dans grand nombre de très-vieilles églises d'Italie. En France, tous nos édifices religieux d'une certaine importance possèdent un ou plusieurs zodiaques sculptés sur la façade, peints sur les vitraux, ou représentés sur le pavage. A l'époque de l'émancipation des communes, ces zodiaques prennent une très-grande importance, parce qu'ils ser-



158. — FAÇADE INTÉRIEURE DE L'ANCIENNE BASILIQUE DE CONSTANTIN.

vent à l'instruction publique, en montrant l'occupation de chaque mois.

Visite à Notre-Dame de Paris. — Le zodiaque de Notre-Dame est compris dans la décoration de la porte de la Vierge située au pied de la tour du nord. Il semble que l'artiste ait voulu convoquer la nature entière au triomphe de la Vierge: peu de zodiaques sont aussi complets que celui-ci. Trente-sept bas-reliefs sculptés sur les deux faces de chacun des pieds-droits de la porte composent une sorte d'almanach en pierre. La Mer et la Terre, personnifiées, semblent présider à l'almanach.

La Mer est figurée par un personnage porté sur une espèce de baleine; dans sa main droite est une barque avec une voile carrée. La Terre est personnifiée par une femme assise, ayant à sa droite une plante herbacée, et à sa gauche un chêne chargé de glands. La race humaine, sous la forme d'une jeune fille, est agenouillée devant la Terre, dont elle saisit la mamelle droite pour y puiser la vie. Les scènes représentant les mois suivent d'un côté une marche ascensionnelle et s'élèvent avec les piliers de bas en haut; de l'autre côté, elles vont en redescendant, de façon que les semestres se succèdent en sens inverse et figurent la marche du soleil. A chacun des signes du zodiaque répondent deux bas-reliefs, représentant les occupations relatives à chaque signe. La plupart de ces sculptures sont très-endommagées. Voici l'ordre des sujets :

1° Le *Verseau* (janvier). Personnage assi

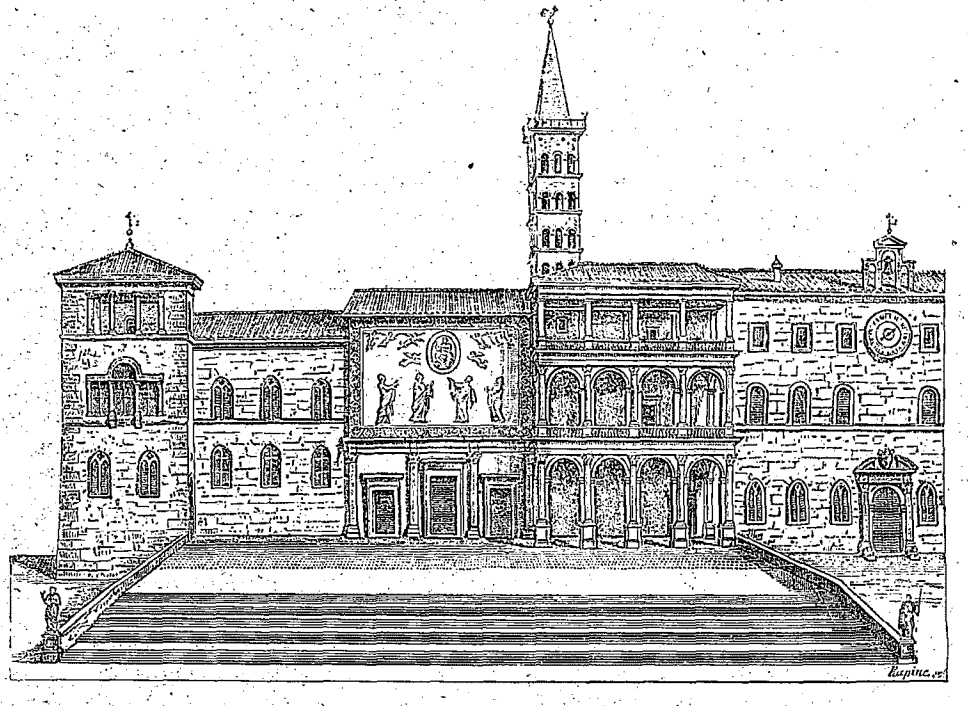
sur la queue d'un monstre et tenant une urne d'où s'échappent les eaux. Bas-reliefs : 1° un homme à table, un serviteur près de lui ; 2° un homme se chauffe les pieds et les mains devant un grand feu.

2° Les *Poissons* (février). 1° Personnage assis qui se déchausse devant un brasier ; près de lui un jambon et des saucisses ; 2° un homme du peuple appuyé sur un bâton ; son dos plie sous le poids d'une charge de bûches.

3° Le *Bélier* (mars). 1° Un paysan émonde la vigne ; 2° un jeune homme, les mains croisées sur son manteau, part pour la promenade.

4° Le *Taureau* (avril). 1° Un personnage debout, avec une gerbe de chaque côté ; 2° le printemps est ici figuré d'une façon allégorique par un personnage à deux têtes : l'une dort, c'est l'hiver ; l'autre est éveillée, c'est l'été. Une moitié du corps est chaudement vêtue, l'autre est nue.

5° Les *Gémeaux* (mai). Jeunes gens dont l'un passe son bras autour du cou de l'autre qui tient une fleur. 1° Un jeune homme tient une fleur dans une main, un oiseau dans l'autre ; 2° un homme, voyant la chaleur venir, s'est dépouillé des habits d'hiver, pour se vêtir légèrement.



159. — FAÇADE EXTÉRIEURE DE L'ANCIENNE BASILIQUE DE CONSTANTIN.

6° L'*Écrevisse* (juin). 1° Un faucheur aiguise sa faux ; 2° un homme déshabillé paraît s'apprêter à prendre un bain.

7° Le *Lion* (juillet). 1° Un paysan porte sur son dos un paquet de foin ; 2° figure brisée et méconnaissable.

8° La *Vierge* (août). Cette figure, supprimée on ne sait quand, a été remplacée au dix-septième siècle par un tailleur de pierres ; 1° un moissonneur ; 2° figure méconnaissable.

9° La *Balance* (septembre). 1° Un vendangeur dans une cuve ; 2° figure méconnaissable.

10° Le *Scorpion* (octobre). 1° Un semeur ; 2° un chasseur suivi de son chien et tenant un faucon.

11° Le *Sagittaire* (novembre). 1° Un porcher fait tomber des glands pour nourrir ses animaux ; 2° figure méconnaissable.

12° Le *Capricorne* (décembre). 1° Un homme assomme un porc pour sa nourriture de l'hiver ; 2° figure méconnaissable.

LES PREMIERS TEMPLES CHRÉTIENS.

Nous ferons observer que ce zodiaque commence en janvier, selon les usages de l'année ecclésiastique; mais jusqu'à Charles IX l'année civile commençait à Pâques.

La première église a été le cénacle où Jésus-Christ a célébré la Pâque au milieu de ses apôtres et institué le sacrement de l'eucharistie. C'était une salle destinée au repas, et rien ne peut faire supposer qu'elle eut quelque chose de particulier dans sa construction. La salle où les apôtres reçurent le Saint-Esprit, celle où se tint le premier concile général, sont également en dehors des investigations des historiens de l'art. Il est à peu près certain que les premiers chrétiens n'avaient pas de monuments spécialement consacrés au culte, et que les réunions des fidèles se faisaient sans que ceux-ci éprouvassent le besoin d'avoir des édifices pour cet usage. « Quels temples bâtirons-nous, dit Minutius Félix, en l'honneur de celui que l'univers ne peut contenir? Ne vaut-il pas mieux lui construire un temple dans notre âme et lui dresser un autel dans notre cœur? » On admet néanmoins que sous Septime Sevère il y avait déjà des édifices spéciaux, et les édits de Dioclétien prouvent assez que de son temps, où les chrétiens ne formaient pas, même en Orient, plus d'un dixième de la population, les églises étaient pourtant nombreuses.

Les chrétiens étaient arrivés à cette époque à un état de prospérité qu'ils n'avaient pas encore connu. L'empereur Dioclétien était tolérant par goût, par caractère et par système, et la conciliation entre les diverses sectes religieuses sous une protection commune allait d'autant mieux à ses idées que plusieurs femmes dans sa famille étaient ouvertement chrétiennes; mais les deux césars Maximien et Galère, soldats parvenus qui ne devaient leur grandeur qu'à leur épée, avaient pour le nom chrétien une haine implacable, et se faisaient auprès de l'empereur les interprètes du sentiment populaire, très-hostile au culte nouveau. Une église bâtie à Nicomédie par les chrétiens s'élevait plus haut que les temples et que le palais de l'empereur, et la populace voyait là un acte d'orgueil inouï de la part d'une secte universellement méprisée.

Les chrétiens formaient comme une sorte de république dans l'État, obéissant à leurs évêques et dédaignant les magistrats devant lesquels ils refusaient le serment aux Dieux de l'empire. Leur croyance à la fin du monde et à la ruine de Rome, à une époque où les barbares étaient si menaçants, n'était pas de nature à leur attirer la bienveillance. Galère ne voyait le succès de l'empire que dans une persécution à laquelle Dioclétien se refusait toujours; mais les églises étant considérées comme des lieux de réunions dangereuses, il en ordonna la destruction: les portes de l'église de Nicomédie furent enfoncées, et l'édifice démoli séance tenante. Des affiches furent placardées partout, ordonnant aux chrétiens de remettre leurs livres sacrés, leur interdisant le droit de réunion, et confisquant au profit des municipalités les biens de l'Église, dont la richesse croissante commençait à porter ombrage. — Les affiches furent mises en pièces par des chrétiens qu'on livra aussitôt aux tribunaux, et les louanges excessives que tous les fidèles prodiguèrent à leur mémoire, laissèrent dans l'esprit de Dioclétien une impression profonde; mais la terreur fut à son comble quand on vit l'incendie se déclarer à quinze jours de distance dans le palais même de l'empereur. Les écrivains chrétiens qui rapportent ce fait l'attribuent, les uns à la colère divine, les autres à la méchanceté de Galère, qui espérait ainsi décider l'empereur à user de la dernière rigueur.

Quoi qu'il en soit, Galère quitta la ville précipitamment et avec grand fracas, disant qu'il y avait danger pour sa vie, et Dioclétien terrifié fit un édit applicable à toutes les provinces de l'empire, pour défendre absolument l'exercice du culte chrétien. Les églises furent fermées ou détruites partout, et c'est par l'inventaire très-détaillé qu'en firent les magistrats que nous savons ce qu'elles renfermaient: dans celle de Cyrta, par exemple, on prit deux calices d'or, six d'argent, six urnes, un vase, sept lampes d'argent, une quantité d'objets en cuivre. Les églises qui furent rebâties après la persécution durent être conçues d'après un style analogue à celles qui existaient auparavant. D'une part, elles devaient avoir la forme d'un vaisseau, par allusion à la barque de S. Pierre dont Jésus-Christ est le pilote; de l'autre on cherchait en général à leur donner la forme d'une croix. Tout semble avoir eu une signification mystique. Eusèbe nous apprend que l'abside du Saint-Sépulcre était couronnée par

douze colonnes en l'honneur des douze apôtres; les trois portes répondaient à la Trinité, le toit de la cuve baptismale reposait sur quatre piliers qui sont les évangélistes, les sept fenêtres sont les sept sacrements, etc.

Le sacerdoce dans l'antiquité païenne n'avait aucune autorité sur l'enseignement moral, et son ministère se bornait au rituel des cérémonies. Le temple était un abri pour le Dieu, et nullement disposé pour une réunion nombreuse. Le culte chrétien n'aurait donc pu s'accorder d'un tel édifice, quand même la haine pour tout ce qui rappelait l'idolâtrie n'en eût pas rendu la forme odieuse. Mais la basilique était le tribunal où se rendait la justice. Édifice purement civil, les chrétiens n'avaient contre lui aucune répugnance, et sa disposition répondait absolument à leurs besoins. De même que la peinture et la sculpture, ne pouvant plus étudier les chefs-d'œuvre de l'art païen, conservent, malgré tout, des réminiscences d'école, nous voyons l'architecture conserver quelque temps les habitudes antiques, mais sans se soucier aucunement de ces proportions, dont le passé avait été si jaloux. Le désordre est le caractère dominant du premier style chrétien. On arrache des colonnes finement travaillées à des temples détruits, et on les pose sur des piédestaux grossiers; on prodigue les ornements sans en calculer les profils, on associe indistinctement des chapiteaux d'ordres différents, on interrompt les entablements, on prive les frontons de leur base. Image fidèle d'une société en désarroi, l'architecture s'essaye sur tous les tons, sans pouvoir trouver un style à elle. En conservant, faute de concevoir autre chose, la forme des anciennes basiliques romaines, elle en altère absolument la grandeur et la pureté. C'est un orchestre dont on entend les instruments chercher divers accords et ne produire que du bruit, en attendant que l'harmonie d'ensemble ait changé ce bruit en musique.

BASILIQUES. — Les basiliques romaines ont été les modèles des premières églises chrétiennes. La basilique antique servait de bourse et de tribunal : à l'intérieur, l'édifice était séparé dans sa longueur par deux et quelquefois quatre rangées de colonnes formant ainsi trois ou cinq nefs. Celle du milieu était beaucoup plus grande et se terminait à son extrémité par un hémicycle où se tenait le président ayant à ses côtés les juges assesseurs. Cette disposition pouvait, beaucoup mieux que celle des temples païens, s'adapter aux besoins du nouveau culte. L'évêque prit dans l'hémicycle la place du président; il avait un siége, ordinairement en marbre, *cathedra*, plus élevé que les bancs de pierre destinés aux prêtres, qui tenaient ainsi la place des juges assesseurs.

Dans les basiliques romaines, les avocats se tenaient entre l'hémicycle où siégeait le tribunal, et la nef où était le public. Cet emplacement prit le nom de *chœur* et devint une place privilégiée pour les chantres et les ecclésiastiques. L'*autel* fut placé entre le *chœur* et l'*hémicycle*, qui reçut le nom de *tribune* et devint plus tard l'abside. L'*ambon* fut établi en avant de l'autel : c'est là qu'on lisait l'épître ou l'évangile, et on y montait par un escalier de chaque côté. Les nefs furent occupées par les fidèles; les hommes se mettaient à droite, et les femmes à gauche. Mais, les nefs latérales portaient une galerie soutenue par les colonnes : ce fut la place qu'on assigna aux vierges, aux veuves et aux personnes consacrées au Seigneur. Enfin, dans les nefs latérales, on établissait des salles séparées par des cloisons et servant de sacristies, ou de lieux de purification.

Les basiliques chrétiennes étaient précédées d'un portique appelé *narthex*, ou porche, dont les arcades étaient fermées par des rideaux suspendus à des tringles. Quelquefois le narthex se développait autour d'une cour quadrilatère, au milieu de laquelle les chrétiens mettaient une fontaine jaillissante destinée à se laver les mains et la bouche avant d'entrer; de là l'usage de l'eau bénite. Autour du bassin se tenaient les pénitents, à qui l'entrée de l'église était interdite; vêtus de deuil, la tête couverte de cendre, exposés à la pluie et au froid, ils imploraient les prières des fidèles admis à la communion. Tout était absolument réglé dans le cérémonial du culte comme dans l'édification de l'église, et nous voyons, à la fondation de la basilique de Saint-Pierre, le pape saint Silvestre se dépouiller de sa chemise, prendre une pioche et ouvrir le sol, puis porter sur ses épaules douze paniers de terre en l'honneur des douze apôtres, et les jeter à l'endroit où devait être posée la première pierre.

Le lieu consacré était quelquefois enfermé dans une enceinte de murailles : c'est ainsi qu'était disposée la basilique de Tyr, bâtie vers l'an 313, et qui est une des premières dont les Pères aient parlé avec détail. En entrant, on trouvait une cour carrée, l'*atrium*, au milieu de laquelle était la fontaine de purification. Cette cour était environnée de portiques, et servait à l'enseignement des catéchumènes; elle précédait l'église qui s'ouvrait par trois portes, celle du milieu plus haute et plus large que les

autres. Ces portes étaient tournées vers l'Orient, selon l'usage primitif. « Que l'église, disent les constitutions apostoliques, soit tournée vers l'Orient, ainsi que les deux sacristies qu'elle doit avoir, l'une à droite, l'autre à gauche. Que le trône épiscopal soit au milieu; que les prêtres soient assis des deux côtés de l'évêque, et que les diacres demeurent debout, afin d'être toujours prêts à marcher. Leur soin doit être de faire placer les laïques dans leurs rangs et honnêtement, en sorte que les hommes soient séparés des femmes. Le lecteur étant dans un lieu élevé doit lire les livres de Moïse; le diacre et le prêtre, les évangiles.... Que le portier garde l'avenue de l'endroit où les hommes sont placés, et que les diaconesses en fassent autant à l'égard des femmes.... Les jeunes filles doivent être à part, si le lieu le permet; s'il ne le permet pas, elles doivent être derrière les femmes mariées. Les vierges, les veuves et les femmes âgées doivent être les premières de toutes. »



160. — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-JEAN DE LATRAN.

Les basiliques romaines ont leur portail tourné vers l'Orient, tandis que la plupart de nos églises de France, Notre-Dame de Paris, par exemple, ont leurs portes du côté de l'Occident. Mais on remarquera que, dans nos églises, la partie antérieure de l'autel est en sens inverse de ce qu'elle était dans les basiliques primitives, en sorte que chez nous le célébrant qui tourne le dos aux fidèles, regarde du côté de l'Orient, et que dans les basiliques où le pontife a la figure tournée du côté des assistants, il regarde également l'Orient. L'orientation des églises est d'ailleurs très-variée, et quelques écrivains prétendent que des hérétiques ayant voulu assimiler Jésus-Christ au soleil, des églises furent orientées en sens différents, afin de ne pas paraître autoriser leurs superstitions.

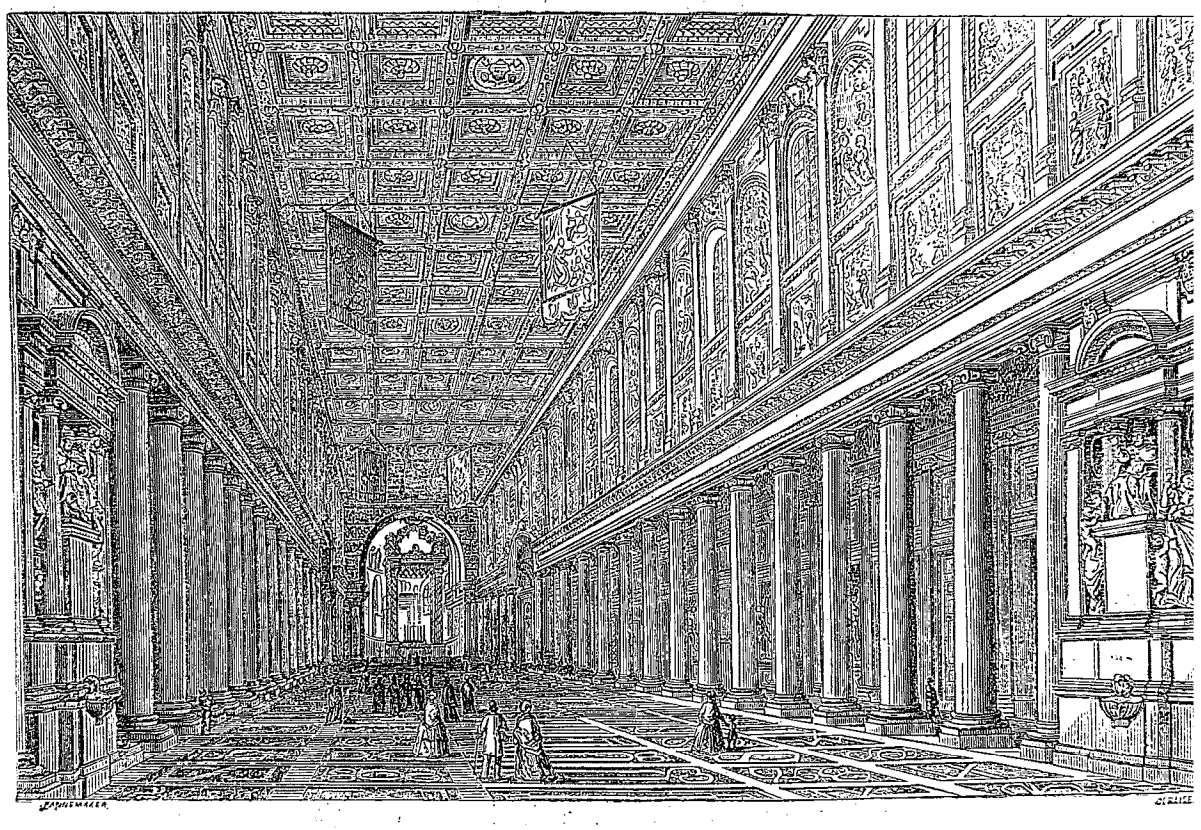
La façade des anciennes basiliques (fig. 158 et 159) est généralement composée d'un fronton peu incliné indiquant le comble, sous lequel est une surface lisse et rectangulaire percée de fenêtres qui éclairent la nef. La partie inférieure est percée de trois ou cinq portes, et le porche est formé par un grand toit saillant supporté par des colonnes. Au centre du triangle formé par le fronton, était une fenêtre ronde, appelée œil, où l'on voit

l'origine de ces magnifiques roses qui décorent nos églises du moyen âge : quelquefois cet œil était clos, et alors on y mettait une mosaïque représentant habituellement le Christ en buste ou assis sur un trône, décoration imitée de celle des temples romains.

La partie plane située au-dessous du fronton avait des fenêtres cintrées autour desquelles se déployait tout le luxe des décorations en mosaïque.

Autels. — Un tombeau en marbre, en granit ou en porphyre, servait ordinairement d'autel dans les premières basiliques. C'était le plus souvent un sarcophage enlevé aux édifices païens, dans lequel on renfermait les reliques des saints martyrs; quelquefois on le décorait après coup de sculptures chrétiennes exécutées dans le style antique. On se servait aussi d'autels en bois qui ressemblaient à un coffre ou à une table carrée. Mais le concile d'Épone, tenu en 517, ordonna de ne consacrer à l'avenir que des autels en pierre.

Le *ciborium* était un dais placé au-dessus de la sainte table, et se composait de colonnes s'élevant aux quatre angles de l'autel et portant un entablement en marbre surmonté d'un



161. — VUE INTÉRIEURE DE SAINTE-MARIE MAJEURE.

fronton. C'est là que dans les premiers siècles du christianisme on déployait le plus grand luxe de métaux et de pierres précieuses.

Pour rappeler le souvenir des catacombes, où l'on priait sur le tombeau des martyrs, on creusa sous l'autel un caveau qui reçut le nom de *confession*, et on y plaça les restes des chrétiens morts en odeur de sainteté.

« Dans le principe, la confession de Saint-Pierre, dit M. Batissier, offrait une disposition que nous devons noter, parce qu'elle nous rappelle une circonstance curieuse de la dévotion des premiers fidèles : l'autel, placé comme toujours au-dessus du tombeau des martyrs, était environné d'une grille qui s'ouvrait pour quiconque voulait faire sa prière ; le fidèle alors se mettait à genoux, et passait la tête à travers une petite fenêtre, appelée *jugulum*, qui donnait dans la crypte au-dessus du sépulcre; c'est dans cette position qu'il demandait l'intercession du saint apôtre. Il avait soin de faire descendre sur le tombeau un linge, *palliolum*, ou *sanctuaria;* ce linge avait été préalablement posé avec soin dans une balance; on le laissait sur le monument pendant que l'on priait, et il servait à reconnaître si Dieu avait exaucé les vœux du fidèle qui lui adressait ses supplications. Les chrétiens ne doutaient pas que Dieu ne les eût écoutés favorablement du moment où ce linge, retiré de la

confession, pesait plus que quand on l'y avait mis. Plus tard, ces sortes de linge furent considérées comme des reliques, et les papes en envoyèrent dans toute la chrétienté. Au dix-huitième siècle, on conservait encore dans l'église Saint-Germain des Prés, à Paris, un de ces linges sanctifiés. » (*Histoire de l'art monumental.*)

Tombeaux. — Les sarcophages chrétiens de l'âge primitif se rencontrent en très-grand nombre dans l'Italie et dans le midi de la France, et la parfaite similitude qu'on trouve entre ceux des deux pays semblerait indiquer qu'il y avait des fabriques et des dépôts de cercueils, d'où on les envoyait d'un endroit dans un autre, et qu'ils n'étaient pas toujours faits dans la localité du défunt. Les bas-reliefs qui les décorent sont d'un travail habituellement grossier, et représentent des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, telles que *le Passage de la mer Rouge*, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, *Jonas englouti par la baleine*, *Daniel dans la fosse aux lions*, ou bien la *Résurrection de Lazare*, *Jésus-Christ devant Pilate*, etc. Plus souvent encore on y trouve les animaux ou les plantes usités dans la symbolique chrétienne du cinquième siècle, tels que le *phénix* et le *paon*, signes de résurrection, le palmier, l'agneau, les colombes, le monogramme du Christ, etc. Du côté de Bordeaux on a trouvé beaucoup de ces tombeaux qui sont très-intéressants pour l'archéologie. Sur le tombeau de l'empereur Honorius à Ravenne, on voit l'Agneau portant une croix dont les bras soutiennent deux colombes. Beaucoup de tombeaux présentent simplement des feuillages ou des cannelures en spirale, avec le monogramme du Christ.

Baptistères. — L'église est l'édifice destiné à l'assemblée des fidèles : si cette assemblée est présidée par un évêque, l'église est cathédrale ; si elle est présidée par un prêtre, elle est paroissiale. Primitivement l'église cathédrale possédait seule des fonts baptismaux; on l'appelait église mère, parce qu'elle enfantait spirituellement des enfants au christianisme. Ce ne fut qu'au cinquième siècle qu'on créa des églises secondaires dirigées par un curé. Comme la formation des ordres monastiques remonte à la même époque, on vit des églises abbatiales en même temps que des églises paroissiales.

« La forme des basiliques, dit M. de Caumont, ne fut pas exclusivement adoptée pour les églises. Il y eut dès l'origine quelques églises circulaires; telle fut, entre autres, celle de Saint-Étienne le Rond, à Rome, qui remonte au cinquième siècle. Cette forme fut adoptée pour l'église bâtie à Jérusalem, sur le Saint-Sépulcre, par l'impératrice Hélène, et elle paraît avoir été préférée, dès les premiers temps, pour les églises dont on faisait des chapelles funéraires. La forme circulaire et, plus fréquemment encore, la forme octogone furent aussi adoptées pour les baptistères, qui étaient des édifices distincts près des églises. »

La cour environnée de portiques qui précédait souvent les églises primitives, renfermait quelquefois une piscine, mais plus souvent encore le baptistère. C'était un édifice spécial placé près de la basilique et consistant en deux pièces principales, l'une pour les cérémonies préparatoires, l'autre pour le baptême proprement dit. Cet édifice était placé sous l'invocation de saint Jean-Baptiste. La piscine était ronde, carrée ou octogone : quelquefois aussi, mais plus rarement, elle avait la forme d'une croix; on y descendait par des degrés. On ne sait pas au juste à quelle époque les cuves baptismales ont été annexées aux églises; quand l'usage prévalut de baptiser les enfants en bas âge, et que le baptême put être administré par les prêtres au lieu de l'être seulement par les évêques, les églises paroissiales eurent des cuves baptismales aussi bien que les églises cathédrales.

Basiliques de Rome. — On voit à Rome plusieurs basiliques ; mais celle de *Saint-Pierre*, œuvre de la Renaissance, n'a aucun rapport, par sa disposition architecturale, avec les anciennes basiliques chrétiennes. A Saint-Pierre de Rome, le pape est souverain pontife, mais c'est à la basilique de *Saint-Jean de Latran* (fig. 160) qu'il vient, après son élection, prendre possession de son siége comme évêque de Rome. L'édifice primitif de Saint-Jean de Latran, construit par Constantin, a subsisté près de mille ans, tout en subissant divers changements; mais après l'incendie du quatorzième siècle il fut rebâti entièrement, et le style de son architecture nous reporte encore à la Renaissance.

La basilique de *Sainte-Marie Majeure* (fig. 161) fut fondée en 352 par le pape Liberius Ier. La Vierge lui était apparue en songe et lui avait ordonné d'élever une église à l'endroit où il trouverait de la neige fraîchement tombée, bien qu'on fût au mois d'août. Une mosaïque de la façade reproduit cette tradition. L'abside a été refaite au treizième siècle; l'intérieur et la façade sont encore postérieurs. On voit sur la place une colonne

corinthienne en marbre blanc, la seule restée entière de celles qui soutenaient la voûte de l'ancienne basilique.

La basilique de *Sainte-Croix de Jérusalem*, élevée par sainte Hélène, mère de Constantin, sur l'emplacement des jardins d'Héliogabale, a été entièrement rebâtie au dix-huitième siècle. La basilique de *Saint-Paul-hors-les-murs*, un des monuments les plus intéressants de l'art chrétien, avait été terminée sous le règne d'Honorius. Elle était précédée d'un atrium entouré de portiques à colonnes, qui existait encore au dix-septième siècle. « Dans la quantité de colonnes qui décorent l'église Saint-Paul, dit Seroux d'Agincourt, les vingt-quatre premières de la nef principale ont été prises, soit par Constantin, soit par ses successeurs, dans un monument antique. Rien ne peut être comparé à la beauté des marbres dont elles sont formées et à la manière dont ils sont travaillés. Mais soit dans la première construction, soit dans l'agrandissement de l'édifice, treize de ces vingt-quatre colonnes, par une inadvertance singulière, ont été placées d'un côté et onze de l'autre. Toutes les autres colonnes varient entre elles par la forme, par la matière, par les ordres, par leur espacement. Les bases des chapiteaux sont d'ordre différent, et souvent même les parties qui les remplacent n'ont aucun des caractères de l'ordre auquel la colonne appartient. » Ce précieux édifice, qui avait conservé tout son caractère primitif, a été détruit par un incendie en 1823, et réédifié par les contributions du monde catholique : l'inauguration de l'église nouvelle a eu lieu en 1847.

L'église de *Saint-Clément* offre peut-être l'image la plus fidèle des basiliques chrétiennes de la première époque. L'atrium ou avant-cour, qui précède l'église, est entouré de portiques et décoré d'une fontaine. Dans la nef du milieu, on voit les barrières du chœur et les ambons de marbre grecs, où on lisait les évangiles. Ils proviennent de l'ancienne église qui fut presque entièrement détruite par Robert Guiscard et rebâtie, en 1108, par le pape Pascal II avec les matériaux de l'ancien édifice. « Les trois nefs ont été bâties, dit M. Bleser (*Guide du voyageur catholique à Rome*), sur d'anciennes substructions, formées de grands blocs de tuf volcanique et surmontées d'une énorme corniche en travertin sans ornement quelconque. Suivant M. de Rossi, ces énormes blocs de travertin remontent au temps des rois de Rome, et pourraient bien avoir été la maison de Tarquin le Superbe. D'autres ont voulu y voir les restes de la maison de Mécène, ou de l'édifice de la Monnaie. Un jour cette église aura été détruite, et alors on l'aura remblayée au moyen de décombres. Sur ces fondements d'un nouveau genre on aura élevé l'église moderne, probablement sous Pascal II qui, avant son élévation au pontificat, était cardinal titulaire de Saint-Clément. La basilique supérieure ressemble pour la forme à l'église inférieure, quoique avec des dimensions moindres, particulièrement en largeur. »

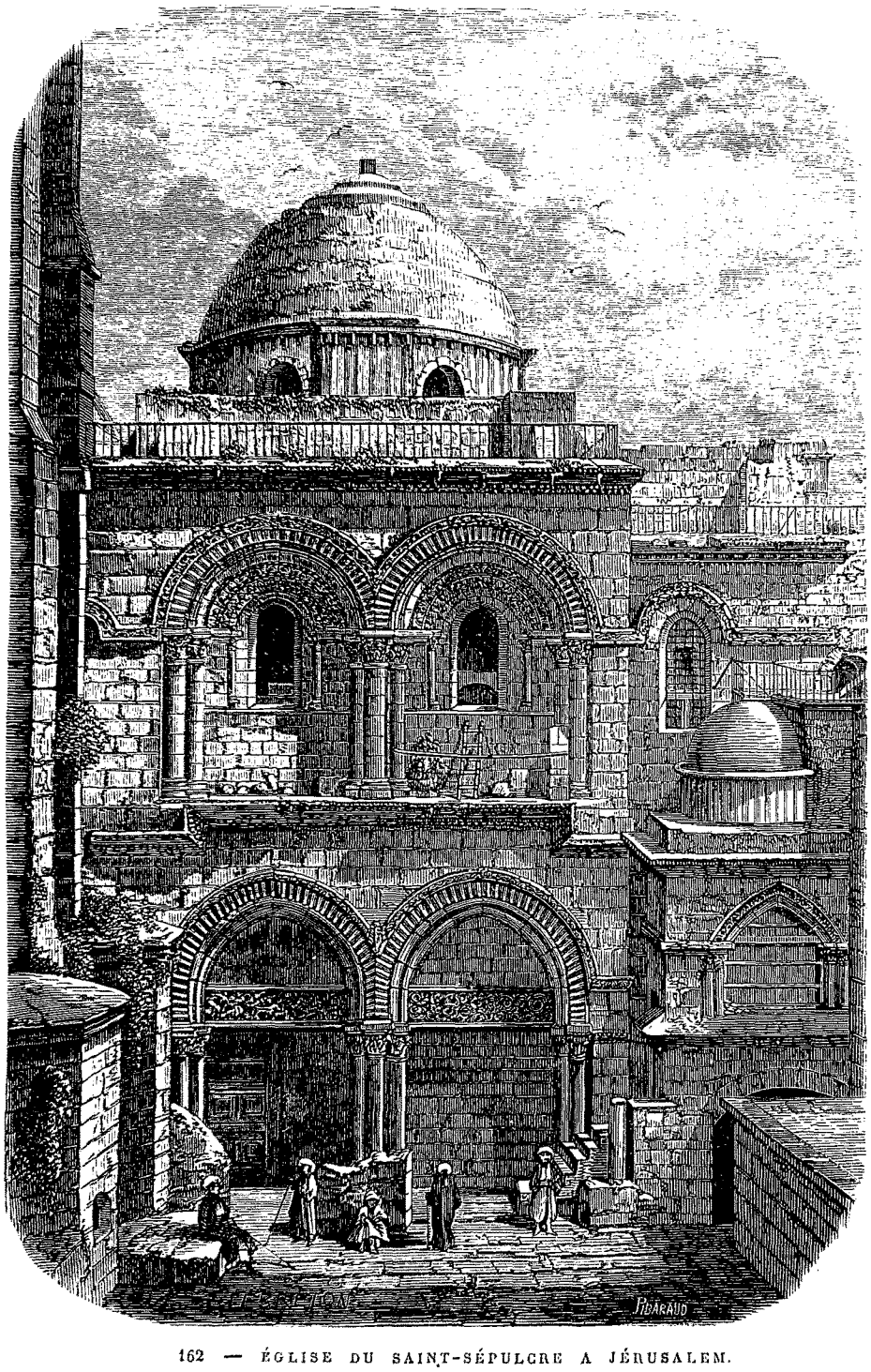
La basilique de *Sainte-Agnès-hors-les-murs*, quoique très-nue à l'extérieur, est une des plus intéressantes à cause de sa disposition antique. Ce fut à l'endroit où on avait retrouvé le corps de la jeune martyre que Constantin éleva ce monument. Comme il est sur l'ancien sol, il faut, pour y arriver, descendre un large escalier de marbre. A l'intérieur, les doubles arcades reposent sur deux colonnes anciennes qui sont formées de marbres différents et très-précieux. A l'entrée de l'église est un narthex : cet édifice a été restauré sous Pie IX, mais on lui a conservé autant que possible son caractère primitif.

L'église de *Sainte-Constance* offre un exemple des anciens baptistères ; Constantin l'avait élevée pour y baptiser les deux Constance, sa sœur et sa fille, et plus tard l'édifice devint le tombeau de sa famille. On y a retrouvé le grand sarcophage en porphyre rouge de sainte Constance, qui depuis a été transporté au musée du Vatican. Ce fut au treizième siècle que ce lieu fut transformé en église. Elle est de forme circulaire, et l'intérieur est décoré d'un portique de vingt-quatre colonnes de granit accouplées.

Elle renferme de très-curieuses mosaïques du quatrième siècle, dont quelques-unes représentent des génies qui cueillent des raisins, ce qui avait fait supposer à tort que le monument était un ancien temple de Bacchus; d'autres présentent des sujets religieux. « Les premières mosaïques chrétiennes, dit M. Barbet de Jouy, datent du quatrième siècle, celles qui, exécutées publiquement sous la protection de l'empereur Constantin, ont toujours vu le jour, car assurément les cimetières souterrains en possèdent d'antérieures; les plus rapprochées des temps primitifs sont les mosaïques du baptistère de Sainte-Constance, que Constantin créa à la demande de sa sœur, et où celle-ci reçut le baptême avec la fille de l'empereur. Jésus-Christ y est représenté deux fois, et l'une des deux compositions, où, assis sur le globe du monde, il remet les clefs à l'apôtre saint Pierre, existe peinte dans la ca-

tacombe dite Platonia. Dans la mosaïque et la fresque, la disposition, l'action et le mouvement sont semblables, la pose de saint Pierre est identique, mais l'expression des têtes diffère complétement. »

Le Saint-Sépulcre. — Avant de commencer la description de l'église du Saint-Sépulcre, qui a dans l'histoire de l'art une importance très-grande, parce que sa forme a souvent été imitée dans les édifices chrétiens, nous



162 — ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE A JÉRUSALEM.

devons dire un mot de son histoire et de l'emplacement qu'elle occupe. D'après les livres saints, le Sauveur a été crucifié sur le Golgotha, dans le voisinage de la ville, mais aucun détail topographique ne permet de déterminer exactement l'endroit où cet événement a eu lieu, et aucune tradition jusqu'au quatrième siècle n'indique l'existence d'un monument consacré à en rappeler le souvenir. Saint Jérôme raconte que l'empereur Adrien fit élever une statue de Vénus sur le Calvaire, et une statue de Jupiter sur le Saint-Sépulcre.

Des opinions très-diverses ont été émises au sujet de l'endroit exact où s'est accomplie la Passion, et il serait impossible de le constater positivement, si la révélation n'était venue en aide à l'histoire.

Ce fut un miracle qui révéla en 326 à Hélène, mère de Constantin, l'existence des saints lieux, et Constantin fit abattre les insignes païens pour élever un édifice religieux sur l'emplacement du tombeau de Jésus et du Golgotha. Ces constructions, terminées en 335, ont été décrites par Eusèbe, et comprenaient d'abord une cour environnée de portiques. La chambre sépulcrale était renfermée dans un rocher qu'on détacha du flanc de la colline, de manière à en faire une masse isolée; on l'entoura d'une chapelle circulaire, et une seconde chapelle fut élevée sur l'emplacement de la Passion. Ces édifices furent détruits en 614 par le roi de Perse Chosroès; mais, quinze ans après, un sanctuaire s'élevait de nouveau sur les quatre endroits les plus révérés. L'évêque Arculphe, témoin oculaire, en a donné une description et les intitule : église de la Résurrection, église de Golgotha, église de l'Invention de la Croix, église de la Vierge. Ces monuments furent respectés par le kalife Omar, qui s'empara de Jérusalem en 637, mais ils furent détruits en 1010 par le kalife Hakem, et rebâtis par les Grecs en 1048, en suivant autant que possible l'ancien plan. Les constructions comprenaient alors une rotonde et trois chapelles. En 1130 les croisés entreprirent de les réunir en un seul monument, auquel ils donnèrent un style mêlé du goût roman et du goût arabe. En 1808 un incendie détruisit une partie de la rotonde et différents sanctuaires, et l'édifice fut réparé par les Grecs d'une façon peu archéologique.

L'édifice actuel porte donc l'empreinte de différentes époques et de différents styles, mais à travers ses destructions successives il a toujours conservé quelque chose du plan primitif, qui était regardé en quelque sorte comme sacré. Une grande quantité d'églises, dites du *Saint-Sépulcre*, ont été élevées dans les pays chrétiens en se conformant à ce plan. Il nous semble donc intéressant, avant d'entrer dans le monument actuel, de voir ce qu'il était avant ses transformations. Nous prendrons ici pour guide l'évêque Arculphe, voyageur du septième siècle, qui a dicté la relation de son voyage en Palestine à saint Adaman, abbé de Saint-Columban. Ce récit, tout empreint des croyances merveilleuses du temps, est extrêmement intéressant par sa naïveté, et donne de précieux renseignements sur la disposition du Saint-Sépulcre avant les croisades. Il se termine par ces paroles touchantes : « Je prie tous ceux qui liront ce récit d'implorer la clémence divine pour ce saint prélat Arculphe, qui, après avoir visité les lieux saints, a eu la bonté de me raconter ces détails, que j'ai consignés sans talent dans cette relation, malgré tant de travaux ecclésiastiques de toutes sortes qui m'occupent et pour ainsi dire m'accablent tout le jour. Je prie donc aussi le lecteur de ces essais de ne pas oublier d'implorer pour moi, misérable pécheur et écrivain, le Christ juge de tous les siècles. »

D'après notre voyageur, l'église construite sur le sépulcre du Seigneur était très-grande, toute en pierre, et formait un cercle parfait. Douze colonnes la soutenaient, et elle comprenait trois murs, entre chacun desquels était l'espace d'une route. Trois autels regardant le midi, le nord et le couchant étaient creusés dans le mur du milieu. Au milieu de la rotonde, dans laquelle on entrait par huit portes, était un oratoire dont la porte regardait l'orient. A l'extérieur, l'oratoire était couvert de marbre, et surmonté d'une grande croix d'or, et à l'intérieur était le tombeau taillé dans le roc. Là brûlent continuellement douze lampes en l'honneur des douze apôtres.

Dans la même église était aussi la pierre qui avait été roulée à l'entrée du tombeau; Arculphe dit qu'elle a été coupée en deux parties, qui servent toutes deux d'autel. Nous avons aussi demandé à Arculphe, dit le narrateur, quelles étaient les couleurs du roc à l'intérieur duquel on a creusé cet oratoire avec le sépulcre du Seigneur à sa partie nord, taillé dans la même pierre, et il nous a répondu : Cet oratoire du tombeau du Seigneur n'est couvert à l'intérieur d'aucun ornement, et montre encore aujourd'hui dans toute sa voûte les traces des instruments qui l'ont creusé; la couleur du tombeau et du sépulcre n'est cependant pas partout uniforme, mais la pierre offre une réunion de rouge et de blanc. — Du reste, en voilà, je crois, assez sur ce sujet. »

Arculphe nomme cet édifice en rotonde l'église de la Résurrection, et signale à côté une petite église carrée dédiée à la Mère de Dieu. Une église très-vaste et également carrée était élevée à l'emplacement où le Sauveur a été crucifié : à la voûte était suspendue une roue d'airain entourée de lampes avec une croix d'argent, pour désigner la place du divin Crucifié. Cette église est appelée église du Golgotha, et près d'elle se trouvait la basilique de Constantin. C'est entre ces deux édifices qu'a

eu lïeu, selon Arculphe, le sacrifice d'Abraham.

Le narrateur parle ensuite des reliques précieuses qu'il a vues : la lance qui a percé le Sauveur, et le calice du Seigneur qui a servi à la Cène, et dans lequel était conservée l'éponge imbibée de vinaigre qui lui fut présentée sur la croix. C'est ce calice, appelé saint Graal, dont il est si souvent question dans les épopées du moyen âge, et que recherchaient avec tant d'ardeur les chevaliers de la Table-Ronde. Cette coupe célèbre avait été donnée à Salomon par la reine de Saba, et s'était conservée dans la famille de David, à laquelle appartenait Jésus. Au douzième siècle elle fut retrouvée en Palestine et placée en grande pompe dans la cathédrale de Gênes. Outre sa valeur comme relique, elle était importante pour la science, parce qu'elle était en émeraude d'un seul morceau, et que sa dimension dépassait de beaucoup les habitudes minéralogiques de cette pierre précieuse. Les Français s'en emparèrent en 1809, et l'envoyèrent à Paris, au cabinet de minéralogie; mais les savants constatèrent qu'elle était en verre et non en émeraude. En 1815 elle fut restituée à la cathédrale de Gênes, où elle occupe aujourd'hui son ancienne place.

Arculphe signale aussi une autre relique très-précieuse, qui n'était là que depuis trois ans, quand il est venu à Jérusalem : c'est le saint Suaire, qui avait été placé sous la tête du Sauveur dans le sépulcre. Ce linceul avait été pris aussitôt après la résurrection par un juif converti, qui l'avait gardé avec un grand soin. Quand il se sentit près de mourir, il en révéla l'existence à ses deux fils et leur dit : « Choisissez, mes enfants ; dites ce que vous désirez, afin que, suivant vos souhaits, je puisse donner à l'un toute ma fortune et à l'autre seulement le Suaire sacré du Seigneur. » Or il arriva que celui qui avait préféré la fortune vint à la perdre au bout de peu de temps, tandis que celui qui avait choisi le Suaire s'enrichit prodigieusement. La relique fut transmise en héritage pendant cinq générations, qui devenaient de plus en plus riches; mais la famille étant venue à s'éteindre, le Suaire fut dérobé par des juifs, qui le regardèrent, non comme une relique, mais comme un talisman qui donnait la fortune, et ils s'enrichirent en effet. Leur richesse devint telle qu'elle inspira des soupçons, et les chrétiens de Jérusalem, ayant eu connaissance du saint Suaire, voulurent le disputer aux juifs; il s'ensuivit des rixes, car la population de Jérusalem était divisée en deux camps. Le roi des Sarrasins, voulant rétablir l'ordre dans sa ville, ordonna que, pour faire cesser le débat, le linceul serait brûlé publiquement. On éleva, en effet, un bûcher, mais le saint Suaire ne put être consumé par les flammes, et, s'élevant en l'air devant tout le peuple, il y séjourna quelque temps, puis redescendit doucement au milieu des chrétiens, qui l'emportèrent avec des cris d'allégresse. « Notre frère Arculphe, ajoute le narrateur, le vit un jour s'élever de même du lieu où il était renfermé, et lui-même l'a baisé avec la foule accourue pour le vénérer. Ce linceul a environ huit pieds de longueur. » Mais en voilà assez sur ce sujet.

Arculphe signale également une colonne placée au milieu des lieux saints. « Cette colonne, dit le narrateur, placée dans le lieu où un jeune mort ressuscita au contact de la croix du Seigneur, lors du solstice d'été, à midi, quand le soleil est au milieu du ciel, ne projette aucune ombre. Après le solstice, qui est le 8 des calendes de juillet (24 juin), pendant trois jours, elle ne forme qu'une très-petite ombre, puis peu à peu cette ombre s'agrandit. Cette colonne, que le soleil, au solstice d'été, à midi, alors qu'il est au centre, embrasse de toutes parts, prouve que Jérusalem est au centre même de la terre. Aussi le Psalmiste, annonçant en quels lieux devaient s'accomplir les saints mystères de la Passion et de la Résurrection, dit en faisant allusion à la position de Jérusalem : « Dieu, notre roi « de toute éternité, a accompli le salut au « milieu de la terre, c'est-à-dire à Jérusalem, « qui est le centre et comme le nombril de la « terre. »

Nous avons vu ce qu'était le Saint-Sépulcre avant les croisades et quelles merveilleuses reliques étaient offertes à la vénération des pèlerins. Aujourd'hui la physionomie des lieux saints est très-différente. Un seul édifice réunit tous les sanctuaires décrits par Arculphe.

La façade du Saint-Sépulcre offre une disposition irrégulière et porte les caractères de l'architecture du douzième siècle (fig. 162). Elle devait présenter trois portes encadrées dans deux clochers, mais cette idée n'a pas été réalisée ; on voit, au rez-de-chaussée, deux baies ogivales surmontées de deux fenêtres également ogivales, qui forment le premier étage. A gauche est un clocher inachevé dont la base est rectangulaire. En entrant on voit tout d'abord un rectangle de marbre rouge de deux mètres sur cinquante centimètres ; cette tablette recouvre la *pierre de l'Onction* où le corps de Jésus-Christ a été parfumé par les saintes femmes. Une pierre circulaire placée

près de là indique l'endroit où se tenait la Vierge pendant l'embaumement du corps.

On entre ensuite dans la rotonde, qui est entourée de piliers massifs formant une galerie de dix-huit arcades, et surmonté d'un dôme très-délabré. C'est là qu'est le tombeau du Christ, qui forme un petit édifice isolé du reste de l'église ; il est de forme pentagonale et revêtu de marbre blanc et jaune. Une petite porte mène à un vestibule appelé la *chapelle de l'Ange*, parce qu'il est à l'endroit où l'ange annonça la résurrection aux saintes femmes ; on voit là une pierre carrée qui passe pour avoir recouvert le tombeau primitif. Une autre porte très-basse montre une petite chapelle, de deux mètres carrés, également revêtue de marbre. Quarante-deux lampes d'or et d'argent ornent ce sanctuaire.

De petites chapelles sont en outre disposées tout autour de la rotonde ; on visite aussi la *chapelle de l'Apparition*, qui est le lieu où le Seigneur apparut à sa mère après sa résurrection ; près de là est un fragment de la colonne de la Flagellation. Des chapelles marquent l'endroit où Jésus-Christ a été en prison avant le crucifiement, l'endroit où saint Longin s'est retiré, après avoir percé Jésus de sa lance, l'endroit où furent partagés les vêtements, etc. Un escalier de vingt-huit marches descend ensuite à la chapelle de Sainte-Hélène, qui est taillée dans le roc et surmontée d'une coupole soutenue par quatre colonnes corinthiennes, qui proviennent, dit-on, de l'édifice primitif. Cette chapelle, de style byzantin, est décorée de lampes et d'œufs d'autruche suspendus à la voûte. On descend encore treize marches pour arriver à la *chapelle de l'Invention de la Croix* qui est l'endroit où a été retrouvée la vraie croix. C'est une voûte souterraine, et le rocher où elle est taillée suinte continuellement des gouttes d'eau, qu'on signale aux pèlerins comme les larmes de la Terre au souvenir de la Passion et que les architectes attribuent à l'humidité produite par le voisinage d'une citerne.

On remonte ensuite les deux escaliers et, après avoir passé devant une petite chapelle dite *des Injures*, qui est à l'endroit où Jésus-Christ fut couronné d'épines, on s'engage dans une galerie obscure, aboutissant à un escalier qui monte au Calvaire. C'est une plateforme où sont deux chapelles, entre lesquelles on voit un treillage d'argent destiné à recouvrir la fente du rocher qui s'ouvrit jusqu'au centre de la terre quand Jésus-Christ a rendu le dernier soupir.

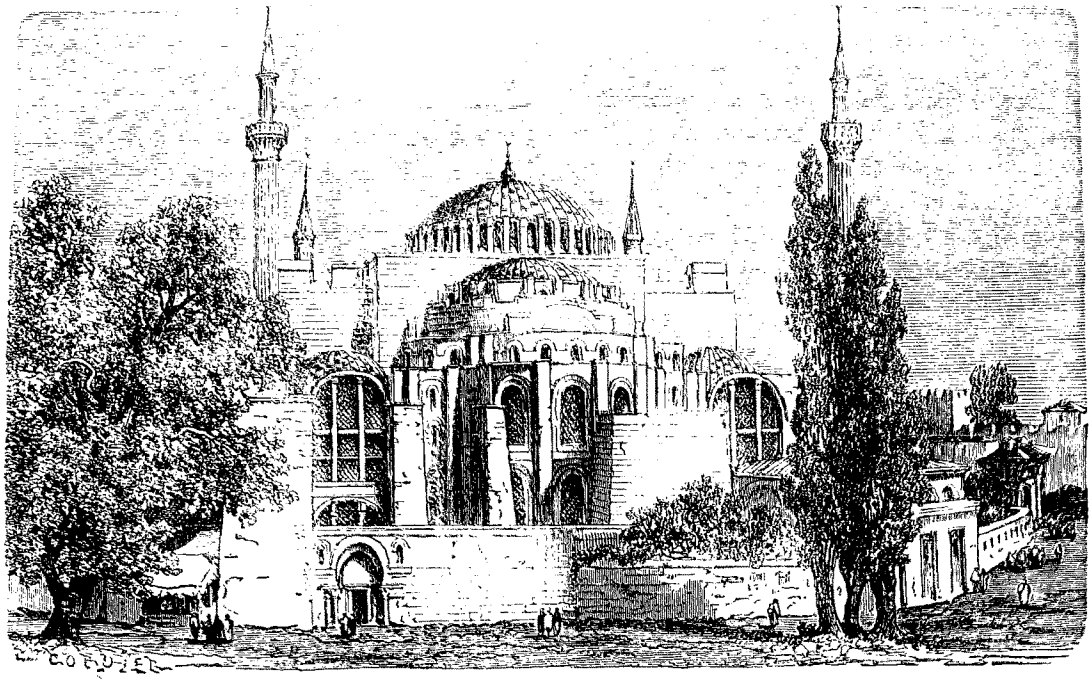
En redescendant le Calvaire, on laisse de côté la *chapelle d'Adam*, où était le tombeau de Godefroi de Bouillon, détruit après l'incendie de 1808, et on arrive à l'église grecque, qui forme la grande nef de tout l'édifice, et est ornée d'une profusion de candélabres massifs et de tableaux byzantins. En cet endroit, un cercle de marbre blanc, au milieu duquel s'élève une petite colonne, est montrée aux fidèles comme étant le centre du monde. Enfin deux très-anciens tombeaux sont désignés comme étant ceux de Joseph d'Arimathie et de Nicodème.

Malgré l'irrégularité de l'édifice, et les altérations qu'il a subies, on reconnaît encore la place des sanctuaires décrits par Arculphe. En somme, une rotonde où est le tombeau de Notre-Seigneur, une grande nef, et des chapelles indiquant les principaux actes du drame de la Passion, voilà le Saint-Sépulcre.

ART BYZANTIN.

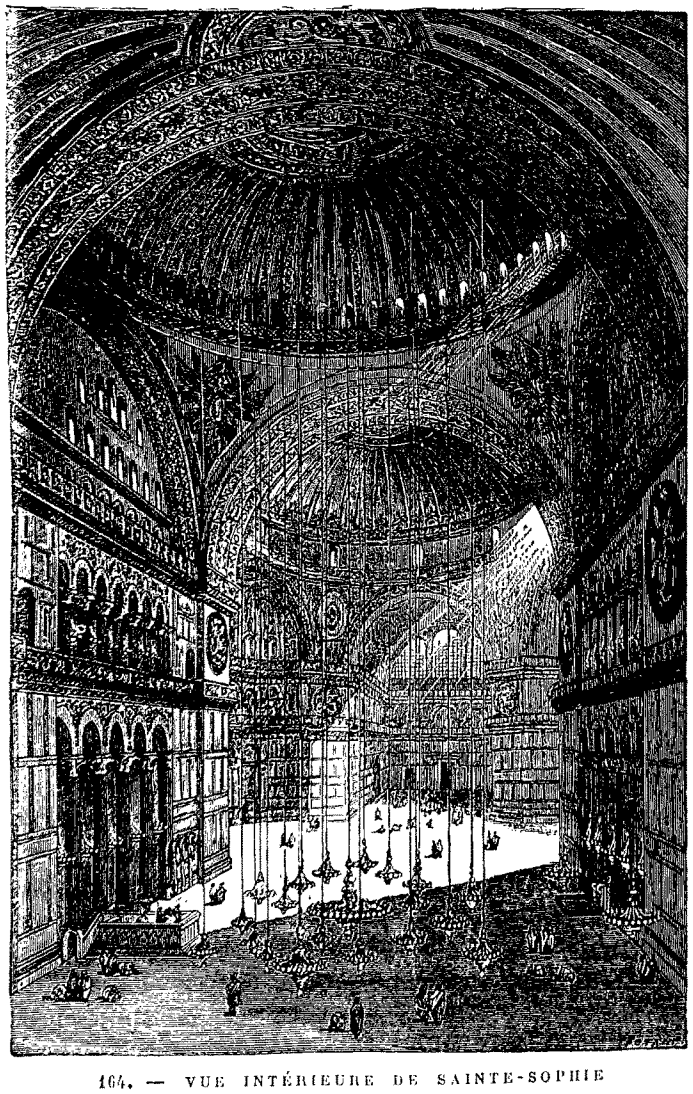
ARCHITECTURE BYZANTINE. — La forme de la basilique, qui servit de type à l'édifice religieux en Occident, n'a pas eu la même influence sur les églises de l'Orient. Les écrits d'Eusèbe et d'autres écrivains contemporains nous prouvent qu'à Jérusalem, à Antioche, à Constantinople, il y eut très-anciennement des églises dont le plan affecte une forme carrée, ronde ou polygonale. Mais ce qui caractérise avant tout l'architecture religieuse des Byzantins, c'est la coupole.

Les nefs byzantines sont ordinairement surmontées de plusieurs coupoles : la principale est au centre de la croix, et elle est plus vaste et plus élevée que les autres, qui se trouvent placées sur les deux transepts, sur la partie antérieure de la nef principale et sur



163. — VUE EXTÉRIEURE DE SAINTE-SOPHIE A CONSTANTINOPLE.

le sanctuaire. Ces coupoles, décorées de peintures ou de mosaïques souvent à fond d'or, sont éclairées par un grand nombre de petites fenêtres qui forment, à la base des voûtes, comme un cordon lumineux. Elles reposent sur des piliers appelés pendentifs, d'après un système particulier aux architectes byzantins et que les anciens n'ont pas connu. « Cherchant les effets surprenants, dit M. Viollet le Duc, les tours de force en architecture, ils voulurent poser la voûte hémisphérique romaine sur quatre points d'appui au moyen de pendentifs, et tentèrent, comme dans la construction de Sainte-Sophie, de donner



164. — VUE INTÉRIEURE DE SAINTE-SOPHIE A CONSTANTINOPLE.

à ces coupoles ainsi suspendues sur quatre piles seulement, des dimensions jusqu'alors inconnues. »

Les chrétiens d'Orient, comme ceux de l'Occident, arrachèrent dans les anciens temples païens une multitude de colonnes et de fragments d'architecture, qu'ils placèrent dans les édifices de leur culte. Puis lorsqu'ils cessèrent d'en trouver, et qu'il fallut créer, ils transformèrent à leur guise et selon leurs besoins l'architecture traditionnelle de l'antiquité. « D'abord, dit M. Viollet le Duc, ils abandonnèrent les ordres romains composés de colonnes avec leur entablement complet, et n'em-

ployèrent plus la colonne que comme un point d'appui rigide, pour porter, non plus des plates-bandes, mais des arcs; bientôt ils n'admirent plus les chapiteaux corinthiens ou composites, qui ne présentaient pas une assiette supérieure assez large pour recevoir les sommiers de ces arcs, et qui semblaient grêles et trop refoulés sous les masses de construction dont on les chargeait; ils évasèrent donc le chapiteau, élargirent son tailloir et ne couvrirent ses faces nues que de fines sculptures peu saillantes qui ne pouvaient en altérer la solidité. » Le beau chapiteau corinthien fut ébranché et son élégante corbeille prit une forme cubique, mince par le bas, élargie du haut, légèrement renflée, et ornée de feuillages aigus par le contour, mais presque sans saillie. Ces formes nouvelles furent introduites en Occident, et nous les retrouverons dans l'architecture romane. Il en fut de même des moulures, qui devinrent presque lisses, mais chargées de peintures ou de mosaïques. Partout la sculpture s'efface au point de ressembler à de la gravure, et la couleur devient l'élément prépondérant de l'art décoratif.



Peinture byzantine.
165. — SAINTE PUDENTIENNE.

Ravenne, devenue le séjour des gouverneurs de l'Italie pour les empereurs d'Orient, possède un édifice très-important élevé sous Justinien, c'est l'église de Saint-Vital. « Le plan de Saint-Vital, dit M. Batissier (*Histoire de l'art monumental*), est un octogone sur l'un des côtés duquel se trouve un portique rectangulaire, décoré de colonnes. La forme extérieure de cette église se reproduit au dedans. Sa capacité est divisée circulairement par huit forts piliers, dans les intervalles desquels sont placées deux colonnes qui se répètent à l'étage supérieur, où elles forment une série de tribunes, comme on en voit dans toutes les basiliques grecques. La voûte hémisphérique qui couronne le monument est portée sur un mur construit avec plusieurs rangs de vases en terre cuite ayant la forme d'amphores et enchâssés les uns dans les autres. La voûte, ou coupole, est elle-même bâtie de la même manière. Elle est formée d'un double rang, décrivant une spirale, de vases plus petits que les précédents, également adaptés les uns au bout des autres. Un ciment très-dur, avec des mosaïques sur fond d'or, recouvrait toute la face concave de la coupole. »



166. — PANAGIA, BIJOU BYZANTIN.

Mais parmi les églises byzantines, celle qui prime toutes les autres par son importance, et qui donne le modèle le plus parfait du style grec chrétien, est la grande église de Sainte-Sophie de Constantinople.

Église de Sainte-Sophie (fig. 163, 164). — Ce fut la vingtième année du règne de Constantin, en même temps que commençait le concile de Nicée, qu'on éleva dans Constantinople à peine fondée

un temple à la Sagesse divine ou sainte Sophie (*Sophie* veut dire *Sagesse*). « La Sagesse, dit M. Didron dans son *Histoire de Dieu*, est l'unité morale d'où procèdent, comme les filles d'une mère commune, la Foi, l'Espérance et la Charité. La vive imagination byzantine a donné la vie à ces trois filles de la Sagesse et à la Sagesse leur mère. On lit dans les légendes de la vie de sainte Sagesse, mère de trois filles d'une rare beauté, Ste Foi, Ste Espérance et Ste Charité. La mère et les filles, converties au christianisme, baptisées, prêchant la vérité et convertissant à leur tour une immense quantité de païens, sont persécutées. Amenées devant un proconsul, elles refusent de sacrifier aux faux Dieux; on les torture et on finit par les décapiter. Un couvent du mont Athos contient, peinte sur le mur, la légende entière de cette intéressante famille, depuis sa naissance jusqu'à sa mort; dans la cathédrale de Cantorbéry, parmi les reliques des vierges, on possédait celles de Ste Sagesse et de ses filles Foi, Espérance et Charité. »

En 404, sous le règne d'Arcadius, la première église Sainte-Sophie fut brûlée par les ariens dans une émeute religieuse survenue à propos de saint Jean Chrysostome. On a dit que les Grecs du bas empire ne s'intéressaient qu'à la théologie et aux cochers du cirque. L'histoire de Sainte-Sophie semblerait le prouver. Réparée par Théodose, cette église fut brûlée de nouveau sous Justinien, pendant la célèbre dispute qui s'éleva à propos des cochers du cirque et qui coûta la vie à trente-cinq mille personnes. Justinien la releva et voulut qu'elle fût le plus magnifique monument qu'on eût fait depuis la création. On enjoignit aux gouverneurs de provinces, en Europe et en Asie, de rechercher partout les marbres et les colonnes qu'on pourrait retrouver dans les anciens édifices païens, et il en arriva de toutes parts à Constantinople. Le préteur d'Éphèse envoya des colonnes de marbre vert tacheté de noir, enlevées sans doute au fameux temple de Diane; et de Syrie on envoya, sur des radeaux, des colonnes provenant du grand temple du Soleil à Baalbeck, élevé sous Aurélien.

Deux architectes grecs, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, furent chargés de diriger les travaux; mais le plan avait été donné à l'empereur par un ange. Les architectes avaient sous leurs ordres cent maîtres maçons, dirigeant chacun cent ouvriers. La difficulté résidait surtout dans l'immense dôme, véritable tour de force d'architecture, qui devait reposer, non sur un mur plein, mais sur quatre piliers. Comme on redoutait beaucoup la pesanteur des briques, on en fit venir de l'île de Rhodes, qui étaient d'une argile tellement légère que douze d'entre elles ne pesaient pas plus qu'une brique ordinaire. Chaque brique portait une inscription : C'est Dieu qui l'a fondée, et elle ne sera pas ébranlée; Dieu lui prêtera secours. Elles furent disposées par assises régulières; de douze en douze assises on plaçait une relique, et le clergé récitait des prières. Malgré ces précautions, un tremblement de terre fit, au bout de quelques années, écrouler une partie de la coupole, qui écrasa l'autel en tombant. Cet accident fut attribué à l'enlèvement trop précipité des échafaudages. On rebâtit la coupole, et cette fois les échafaudages furent laissés debout pendant un an. Les historiens rapportent que, quand on voulut les enlever, on remplit l'église d'eau à la hauteur de huit coudées, et on y jeta toutes les pièces de charpente ayant servi à échafauder, afin de ne pas ébranler le monument comme la première fois par le choc de ces pièces tombant sur le sol.

« L'église, dit M. Texier, est bâtie sur un plan carré de 81 mètres de long sur 60 de large; au centre de ce carré s'élève la coupole, dont le diamètre, de 35 mètres, détermine la largeur de la nef; la coupole est supportée par quatre grands arcs qui forment quatre pendentifs; sur les deux arcs perpendiculaires à l'axe de la nef s'appuient deux voûtes hémisphériques, qui donnent au plan de la nef une forme ovoïde; chacun de ces deux hémisphères est lui-même pénétré par deux hémisphères plus petits, qui sont soutenus par des colonnes. Cette superposition de coupoles, dont les points d'appui ne sont pas apparents, donne à toute la fabrique un aspect de légèreté inimaginable. »

Justinien avait d'abord voulu que l'abside fût éclairée par une seule fenêtre, mais ensuite il demanda qu'il y en eût deux. Alors un ange, vêtu de la pourpre impériale, apparut aux architectes et leur dit : « Je vous ordonne d'éclairer l'autel par trois fenêtres, en l'honneur du Père, du Fils et du Saint-Esprit. » Non-seulement les anges aidèrent l'empereur de leurs conseils, pour le plan de cette immense église, mais ils l'aidèrent même de leur bourse. Malgré les sommes prodigieuses qu'on avait prélevées de toute part et par tous les moyens possibles, l'argent vint à manquer lorsque le temple fut élevé jusqu'à la coupole. Mais un ange, enveloppé d'un vêtement resplendissant de blancheur, conduisit les mulets du trésor

dans un souterrain et les ramena chargés de quatre-vingts fois cent pièces d'or. Les légendes innombrables qui se rattachent à Sainte-Sophie montrent l'importance qu'on attribuait à ce monument.

Au surplus la hardiesse de l'édifice était encore dépassée par la richesse des matériaux qui servirent à le décorer. Le pavé était en marbre vert de Proconèse, les panneaux des murs étaient rehaussés de mosaïques; l'or, l'argent, les pierres précieuses étincelaient de toute part, et des lampes innombrables illuminaient de leur flamme les métaux éblouissants. Pour la dédicace de l'édifice, l'empereur se rendit à l'hippodrome sur un char attelé de quatre chevaux; mille bœufs, dix mille moutons, six cents cerfs, mille porcs, dix mille poulets attendaient là pour être distribués au peuple, à qui on donna aussi trente mille mesures de grain. Puis l'empereur, accompagné du patriarche Eutychius, s'avança vers le temple et s'écria en entrant : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne de terminer un tel ouvrage. Je t'ai vaincu, ô Salomon! »

L'église Sainte-Sophie est aujourd'hui une mosquée; mais une tradition, répandue parmi les Turcs, montre qu'elle est destinée à revenir un jour aux chrétiens qui l'ont élevée. Quand les musulmans s'emparèrent de Constantinople, Mahomet II entra à cheval dans la sainte église où les fidèles s'étaient réfugiés autour du prêtre qui disait la messe. Le prêtre quitta l'autel et s'enfuit par une porte pratiquée dans une galerie; mais à peine le ministre de Dieu était-il parti, que la porte se trouva murée derrière lui. Quand les chrétiens reprendront Constantinople, le mur tombera de lui-même, et le prêtre reviendra continuer la messe qu'il a interrompue.

LES ICONOCLASTES. — La secte des iconoclastes, ou briseurs d'images, paraît avoir pris naissance vers la fin du cinquième siècle, sous l'empereur Zénon; elle ne tarda pas à prendre une grande extension, et au huitième siècle l'empereur Léon l'Isaurien la fit approuver par un concile, tenu à Constantinople, mais elle fut ensuite condamnée par plusieurs autres. Les iconoclastes brisaient, partout où ils les rencontraient, les images religieuses, et ils prétendaient qu'on ne doit pas représenter l'image de Dieu. Ils ne manquaient pas de textes à l'appui de leurs doctrines, mais ils trouvèrent dans les catholiques d'ardents adversaires. Saint Jean Damascène, qui fut un grand ennemi des iconoclastes, disait : « Puisque celui qui ne peut être vu a pris un corps et s'est montré, fais donc son image. Puisque l'être qui, comme Dieu, n'a ni quantité ni dimension, ni qualité, a pris la forme d'un esclave, s'est rapetissé à la quantité et à la qualité, s'est revêtu de la forme d'un corps, peins-le sur des tableaux. Montre publiquement celui qui a voulu se montrer. »

L'opinion que les iconoclastes avaient sur les images s'est reproduite depuis dans plusieurs sectes, chez les vaudois, les albigeois, les hussites, les protestants, qui ont tous regardé l'usage des images religieuses comme un renouvellement de l'idolâtrie. « Ne nous faisons pas de fausses idées, dit Émeric David (*Histoire de la peinture au moyen âge*), sur l'hérésie des iconoclastes. Jamais, en détruisant les images religieuses, ni Léon l'Isaurien ni ses successeurs n'eurent le projet d'anéantir l'art. Leurs portraits, ceux de leurs épouses et de leurs fils ne cessèrent point d'être offerts dans toutes les villes de l'empire aux hommages de leurs sujets. Les habitations de ces monarques fastueux offraient une magnificence excessive. Les murs, les plafonds, les pavés de leurs vastes palais, étaient couverts de peintures et de mosaïques où l'on voyait représentés des marines, des paysages ornés de figures, des chasseurs combattant contre des bêtes féroces, et même des sujets historiques. Souvent ils faisaient tracer des peintures allégoriques dans les temples, à la place des images qu'ils avaient brisées. Plus les bourreaux d'ailleurs appelaient de peintres au martyre, plus il s'en formait de nouveaux. Les bois, les antres en étaient peuplés. Si on leur brûlait ou on leur coupait les mains, la Vierge, disait-on, leur en rendait l'usage. Chaque jour des miracles de ce genre, recueillis par la piété ou par le fanatisme, réchauffaient leur enthousiasme et excitaient de nouveau leur dévouement. Non-seulement enfin le fer des iconoclastes n'interrompit point la filiation des peintres grecs, mais il y a lieu de croire que la persécution en augmenta le nombre.... L'hérésie des empereurs d'Orient contribuait à la corruption du goût par l'exaltation même qu'elle produisait dans les esprits. Brûlant d'un amour fanatique pour les images qu'on lui voulait arracher, le grec persécuté abjura les lumières et la critique qui avaient honoré ses ancêtres; il se prosterna devant les tableaux les plus grossiers, les adora, les couvrit de baisers, et ne se permit plus d'en considérer l'exécution; à peine osa-t-il même les regarder. Dans toute la chrétienté, les peuples encensèrent des peintures barbares qu'on disait descendues du ciel. C'est de cette époque que

datent tant d'images *archeïro poïètes*, qui attestent encore aujourd'hui l'ignorance des peintres qui les exécutèrent. »

PEINTURE BYZANTINE (fig. 165, 167). — Une certaine grandeur dans l'allure et une absence complète de vie sont les traits distinctifs de la peinture byzantine. Le christianisme des premiers âges s'opposait formellement à l'étude des statues anciennes, considérées comme des idoles, et à l'étude de la nature vivante qui aurait placé sous les yeux de l'artiste et du public cette chair qui était par-dessus tout condamnée et maudite. D'ailleurs, on n'avait pas besoin d'une grande vérité pour le but qu'on se proposait en décorant les églises de peintures: c'était la chose signifiée et non le signe qui préoccupait, et la peinture était un enseignement religieux mis à la portée des fidèles, non un art offert à leur admiration.

Une tradition rapporte qu'au neuvième siècle, Bogoris, roi des Bulgares, appela à Nicopolis le moine Méthodius, peintre grec né à Thessalonique, pour lui faire décorer la grande salle des festins dans son palais. Méthodius peignit un *Jugement dernier;* on voyait à droite les élus et les anges en prière autour du Sauveur, à gauche les damnés que les diables entraînaient dans les flammes et tourmentaient par d'affreux supplices. Bogoris se fit expliquer le tableau et en fut si épouvanté qu'il se fit chrétien. L'art de cette époque parlait à des populations à demi sauvages la seule langue qu'elles pussent comprendre, celle de la terreur.

L'église Saint-Vital de Ravenne nous offre un bien curieux exemple de la peinture byzantine dans deux tableaux exécutés en mosaïque. L'un représente l'empereur, la tête nimbée et couronnée du diadème et revêtu du manteau impérial violet, brodé d'or, et tenant dans ses mains un vase d'or pour indiquer les présents qu'il fait à la nouvelle église. A sa gauche est l'évêque S. Maximien, vêtu de blanc, tenant en main une croix enrichie de pierres précieuses; sa tête est dépourvue de nimbe. Il est assisté de deux diacres portant l'un un livre, l'autre un encensoir. L'empereur est suivi de ses officiers, dont l'un tient un magnifique bouclier, et les autres des lances. Sur l'autre tableau on voit l'impératrice Théodora, nimbée et coiffée d'un riche diadème : elle porte sur une robe blanche un riche manteau violet chargé de broderies d'or. Huit dames richement costumées la suivent, et elle est précédée de deux courtisans, dont l'un soulève la courtine de la porte. L'impératrice porte un vase comme l'empereur : devant la porte du temple on voit une fontaine jaillissante servant aux purifications.

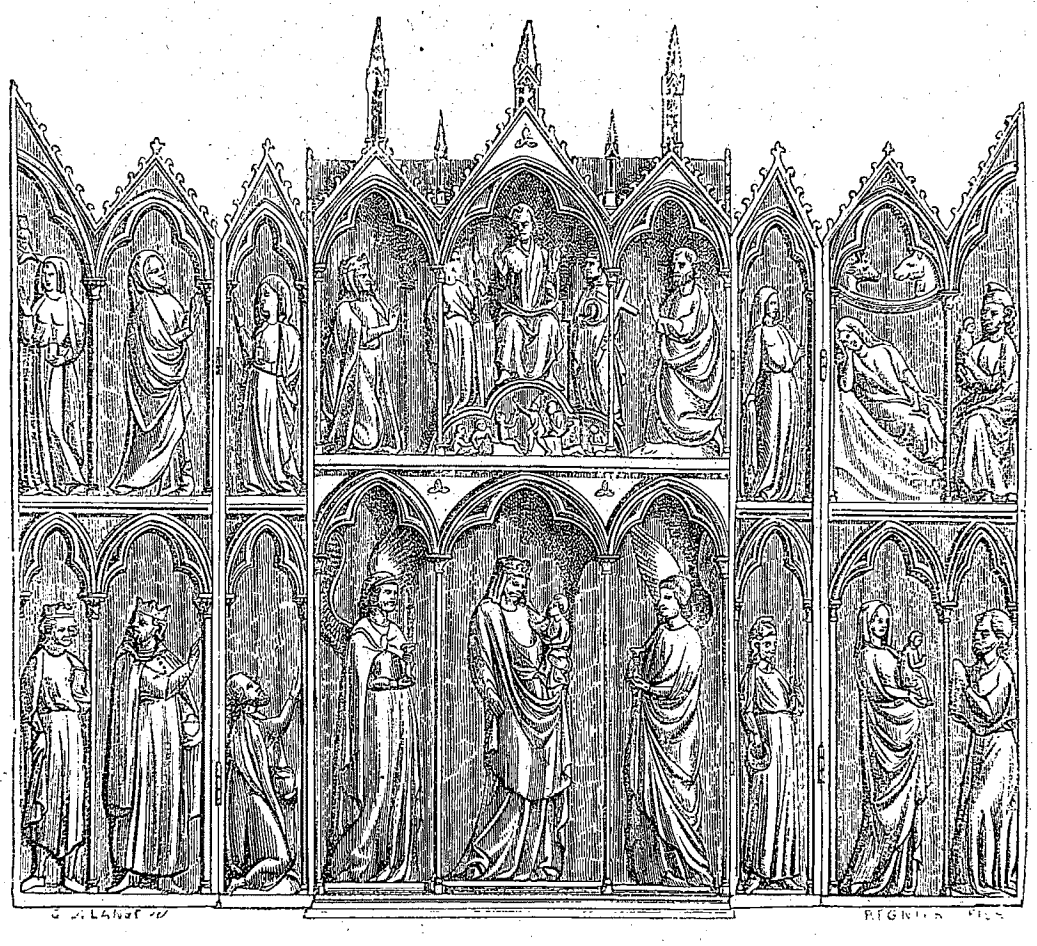


Peinture byzantine.
167. — SAINTE AGNÈS.

LES MOINES DU MONT-ATHOS. — Le Mont-Athos est un promontoire rocheux et coupé de ravins, présentant une surface d'environ quarante kilomètres de long sur six de large, situé dans une presqu'île de la Roumélie qui anciennement formait la Chalcidique. Son cône le plus élevé, qui atteint deux mille mètres, s'aperçoit en mer à cent kilomètres. Il est dédié à la Vierge et n'est habité que par des hommes : les femmes n'ont pas accès dans ces monastères. Les premiers couvents du Mont-Athos remontent à l'impératrice Hélène, mère de Constantin, et depuis ce temps le Mont-Athos a toujours été considéré comme un but de pèlerinage en terre sainte. Là vivent et ont vécu pendant tout le moyen âge des moines artistes, gardiens d'une tradition qui n'est pas encore oubliée. L'école byzantine du Mont-Athos a fourni des maîtres à Athènes, à Constantinople, à Venise, à tout l'Occident, et aujourd'hui elle en fournit encore à la Russie, à la

Turquie chrétienne, à la Grèce. Les grandes vierges byzantines qu'on voit aux galeries de tableaux, les grands Christs qu'on trouve sur les plus vieilles mosaïques d'Italie, sont conformes au type élaboré dans la montagne sainte. Cette école de peinture qui compte aujourd'hui près de quatorze siècles d'existence, n'a pas d'histoire connue. Pourtant elle a eu, comme les autres, son début, son moment d'éclat et sa décadence. Le peintre français Papety a exécuté, d'après les fresques de Penselinos au Mont-Athos, une série de dessins qu'on peut voir au Louvre. Ce sont des figures de saints, d'un caractère grave et monumental, dont l'imposante grandeur étonne au milieu de nos fantaisies modernes. Ces guerriers martyrs, d'une tournure si noble, qui tiennent à la main une croix ou une épée, fournissent sur le costume byzantin, aussi bien que sur l'art du temps, de précieux renseignements, qui le seraient encore bien davantage si on pouvait assigner à ces fresques une date positive.

DIPTYQUES (fig. 168). — Les diptyques sont des objets repliés qui, en s'ouvrant, se dédoublent comme un livre et présentent sur chacun



168. — DIPTYQUE EN IVOIRE.

de leurs côtés une inscription ou une image peinte ou sculptée. Les tablettes d'ivoire ou de métal, sculptées sur leurs faces extérieures et contenant sur leurs faces intérieures des noms ou des inscriptions, étaient usitées dans l'antiquité. On en donnait en cadeau à la nouvelle année, et les magistrats en envoyaient à l'empereur lorsqu'ils entraient en fonctions. Plus tard on en envoya aux églises comme cadeaux, et les personnes dont le nom était gravé se recommandaient ainsi aux prières de l'évêque : on plaçait alors le diptyque sur l'autel, et on lisait ces noms pendant l'office. Les sculptures qui ornèrent ces diptyques représentaient naturellement des sujets pris dans l'Ancien ou dans le Nouveau Testament. Le nombre des personnes qui demandaient ces prières devenant de plus en plus grand, on écrivit leurs noms sur des feuilles de parchemin contenues entre les deux tablettes des diptyques, qui devinrent ainsi de véritables livres.

Ces tablettes, très-richement ornées, étaient généralement en orfévrerie ou en ivoire, comme celles qui servaient de reliure aux évangéliaires, et étaient exécutées dans les couvents par les moines artistes. L'empire d'Orient fa-

briquait une immense quantité de diptyques, qui s'exportaient en Occident. Les ivoires sculptés par les Byzantins sont innombrables, et la quantité s'en accrut surtout pendant la guerre des iconoclastes, parce que ces images, facilement portatives à cause de leur petite dimension, pouvaient aisément se cacher et échapper à la fureur des briseurs d'images.

TISSUS. — Astérius, évêque d'Amasée, nous donne, en s'élevant contre le luxe des vêtements, de bien curieux renseignements sur les dessins qui enrichissaient les tissus au cinquième siècle de notre ère. « On est avide d'avoir pour soi, pour sa femme, pour ses enfants, des vêtements ornés de fleurs et de figures, sans nombre.... de sorte que, quand les riches viennent à se produire en public avec ces peintures, les petits enfants se rassemblent, les montrent au doigt en riant et leur laissent à peine un moment de répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les peintres savent copier dans la nature. Ce n'était donc pas assez d'orner ainsi les murailles, il fallait animer les tuniques mêmes, ainsi que les manteaux qui les couvrent. Ceux qui ont plus de religion parmi les riches suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique et font représenter Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles : les *noces de Cana* avec les amphores, le *paralytique* portant son lit sur ses épaules, l'*aveugle* guéri par un peu de boue, *Lazare sortant du sépulcre ;* et ils se figurent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu. »

ARCHITECTURE RUSSE.

LE STYLE RUSSE. — Constantinople, dont les vaisseaux couvraient la mer Noire en même temps que la mer Méditerranée, devait exercer sur le goût des peuples du Nord la même influence que sur celui des peuples du Midi. De bonne heure on voit la coupole byzantine apparaître sur les côtes de la mer Noire, et on peut dire que, dans ces contrées, les Grecs implantèrent leur goût en même temps que leur foi. « De la péninsule Taurique à la Russie slave, dit M. Batissier (*Histoire de l'art monumental*), il n'y avait qu'un pas ; le style byzantin s'introduisit donc naturellement dans ce dernier pays, avec le christianisme lui-même, et il s'y maintint avec ses formes natales, aussi longtemps qu'en une autre contrée. Dès le dixième siècle, Olga, devenue chrétienne sous le nom d'Hélène, fit bâtir ou du moins jeter les fondements d'une église à Kief. Wladimir le Grand ordonna l'érection d'un grand nombre d'édifices sacrés. La première église dont il prescrivit la construction fut celle de Kherson, achevée en 988. Ce temple fut une reproduction des monuments byzantins. L'abside demi-circulaire en marquait le sanctuaire, et des colonnes de beau marbre blanc cristallisé, nuancé de bandes bleues, exprimaient dans le vaisseau de l'édifice les transepts ; un dôme les surmontait. De grandes croix byzantines décoraient les fûts des colonnes et des chapiteaux, imités de l'ordre corinthien.... A Kief, l'église dite de la *Dixme* s'éleva bientôt par les soins de Wladimir (996-1007). A la mort de ce monarque, plus de quatre cents églises embellissaient déjà cette antique cité des Slaves. La basilique de la Dixme fut promptement effacée en magnificence par celle que Jaroslaw fit dédier dans cette même ville de Kief à sainte Sophie, à la Sagesse divine, en même temps que, sur les ordres de ce grand prince, une autre église était bâtie à Nowogorod sous la même invocation. Ces deux édifices furent exécutés par des artistes grecs. »

Partie du style byzantin, l'architecture russe s'est développée dans le même sens que les architectures orientales. Un des traits qui la caractérisent est le dôme à bulbe qu'on retrouve en Perse et dans l'Inde musulmane (fig. 169). Les édifices de Moscou nous en offrent un exemple. L'aspect de Moscou était complétement asiatique avant l'incendie de 1812 : la plupart des maisons étaient en bois. Malgré ses rues larges et droites, et ses constructions modernes, cette ville offre encore une physionomie unique avec les douze cents coupoles qui surmontent ses églises. Les unes sont peintes en rouge, d'autres en vert, d'autres sont couvertes de fer-blanc ou de cuivre doré.

Le *Kremlin*, polygone régulier, entouré de murailles crénelées et flanquées de grosses

tours, renferme dans son enceinte plusieurs églises. L'église de l'*Assomption*, où on sacre les empereurs, conserve dans une belle châsse en argent, ornée de pierres précieuses, la tunique de Jésus-Christ. C'est là aussi qu'on trouve la célèbre Vierge de Wladimir, peinte par S. Luc. L'église de la *Vierge*, ou de l'*Annonciation*, dont les neuf coupoles sont dorées et dont le plancher est carrelé en agate, a des murs couverts de peintures à fresque, et conserve une croix fameuse qui a appartenu à Constantin. L'église de l'*archange Saint-Michel* qui servait de sépulture aux czars, l'église du *Sauveur dans les bois*, la plus ancienne de Moscou, le clocher d'Ivan Vélikoi, dont la coupole dorée portait une croix vénérée qui fut enlevée par les Français, et trente-deux cloches dans sa tour, font partie de ce Kremlin qui est pour les Russes un lieu sacré en même temps qu'une forteresse et qui fut préservé des flammes par un bataillon de la garde impériale.

C'est près de la porte Sainte que se trouve la fameuse église *Vasili-Blagennoi* (fig. 170), d'où le patriarche commençait son entrée triomphante monté sur un cheval conduit par le czar. Le toit de Vasili Blagennoi est surmonté de dix-sept coupoles toutes de forme, de couleur et dimensions différentes. Ces dômes bulbeux sont verts, rouges, jaunes, violets; leur forme est celle d'un oignon, d'un melon, d'un ananas, d'une pomme de pin. Au milieu s'élève une grande flèche bizarre, et l'édifice tout surchargé d'ornements étranges, tout bigarré de couleurs voyantes, est certainement le plus singulier qu'ait jamais créé la fougueuse indépendance d'une imagination sans frein. C'est le contraire de notre architecture occidentale, officielle et classique; c'est un mélange bâtard du byzantin et du persan, du tartare et de l'hindou, et c'est l'édifice qu'on cite comme le modèle le plus étrange et le plus imprévu d'un art livré au pur caprice. Eh bien, ce monument n'est pas l'œuvre d'un Russe, mais d'un Italien de la Renaissance. Au seizième siècle, à l'époque de la plus grande ferveur du style *gréco-romain* les artistes italiens se répandirent dans toute l'Europe pour y propager leurs doctrines classiques. L'un d'eux vint à Moscou trouver Ivan le Terrible, qui lui ordonna, en 1564, de bâtir le plus bel édifice que son art fût susceptible de créer. L'Italien se mit à l'œuvre, et sentant qu'il n'avait autour de lui aucune critique savante, il mit de côté Vitruve et ses préceptes, oublia Vignole et Palladio dont il avait peut-être été l'ami, et se livra à sa fantaisie. Quand l'ouvrage fut terminé, il excita l'admiration la plus enthousiaste, et l'empereur payant largement l'artiste, comme il en était convenu, lui demanda si, en doublant la somme, il pourrait faire un monument qui serait deux fois plus beau. L'architecte, prévoyant une nouvelle commande, sourit et répondit affirmativement. Alors Ivan le Terrible déclara qu'il l'avait trompé, puisqu'il avait promis de construire un édifice que son art ne saurait dépasser, et lui fit trancher la tête, ou, selon d'autres, crever les yeux.

L'ART MUSULMAN.

LES ARABES. — Il ne me semble pas que les Arabes aient eu une architecture avant Mahomet. La fameuse *Kâaba* de la Mecke ne saurait être considérée comme un type, et encore la construction n'en revient pas aux Arabes.

Si vous consultez les théologiens musulmans sur l'origine de la Kâaba, ils vous répondront que le type de cet édifice existait dans le ciel avant la création de l'homme, et que les anges venaient y faire de saints pèlerinages. Adam, le premier vrai croyant, érigea sur la terre une Kâaba à l'endroit où se trouve aujourd'hui la Mecke, qui est située juste au-dessus de la place où est la Kâaba céleste. Les pierres dont il se servit proviennent des cinq montagnes saintes, le Liban, le Sinaï, l'Ararat, le Djebel Nour et le Tor-Zeyt, et le plan fut conforme à l'édifice vénéré par les anges. Adam, qui demeurait dans l'île de Ceylan, venait chaque année faire le tour de ce temple.

Après le déluge qui couvrit la terre, il ne restait de la Kâaba que les fondements; mais Abraham la rebâtit par un ordre spécial de Dieu, en se faisant aider par son fils chéri Ismaël. L'empreinte du pied du patriarche est encore marquée sur une des pierres. Quand l'édifice fut terminé, Abraham retourna en Syrie auprès de sa femme Sarah, et Ismaël, qui fut institué gardien de la Kâaba, reçut de l'ange Gabriel les indications relatives aux

pratiques du pèlerinage. La Kàaba ayant été brûlée à la fin du sixième siècle, Mahomet résolut de la rebâtir, mais il ne trouvait point d'architecte dans le pays. Sur ces entrefaites, ses lieutenants s'emparèrent d'un navire chargé de matériaux destinés à une église chrétienne,



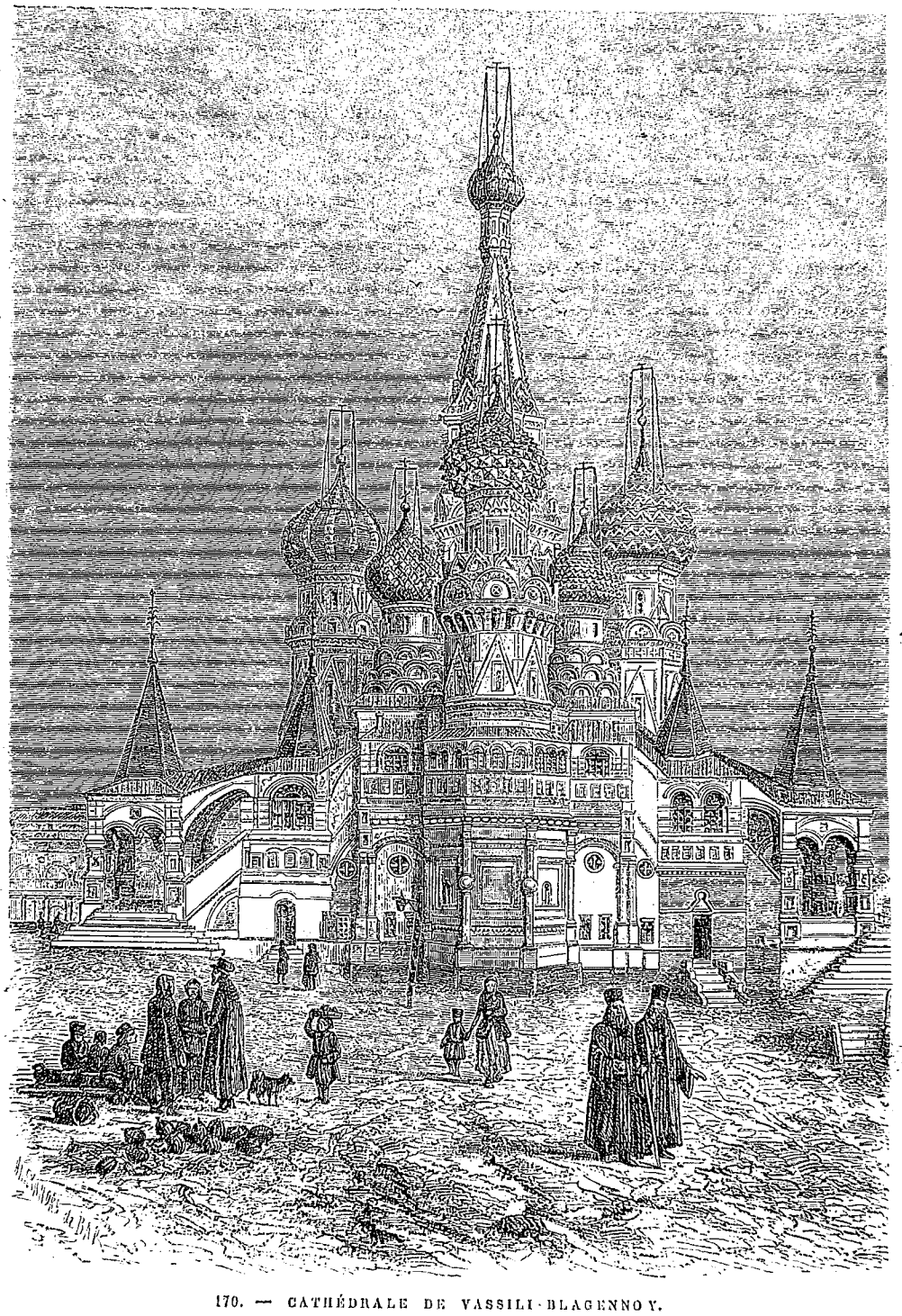
169. — ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE GÉORGIE.

et sur lequel étaient deux architectes, l'un copte et l'autre grec. On leur enjoignit de rétablir le saint édifice, d'après la forme hiératique primitive. Les galeries extérieures ont été rebâties et agrandies à différentes époques.

Il est probable, d'après les récits des écri-

vains arabes, que les artistes byzantins ont été les véritables fondateurs de l'architecture arabe. Toutefois le service religieux, étant très-différent dans l'islamisme et dans le christianisme, a apporté forcément diverses modifications dans le plan des édifices religieux.

« Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur les mosquées arabes, dit M. Batissier,



170. — CATHÉDRALE DE VASSILI-BLAGENNOY.

nous voyons que les plus anciennes sont bâties avec des matériaux enlevés à des édifices antiques. Presque toutes les colonnes qui en soutiennent les plafonds ou les dômes appartenaient à des monuments grecs et romains. Les chapiteaux nous offrent aussi une imitation plus ou moins dégénérée de la corbeille corinthienne. Les arcades sont construites en pierres appareillées, ou en pierres blanches et en briques rouges de deux couleurs. Les plafonds sont presque partout en bois peint et doré, ou quelquefois au lieu de plafonds ce sont des

séries de petites coupoles. Quant aux ornements, ils se couvrent d'inscriptions en caractères arabes d'une forme plus ou moins ancienne. Aucune nation ne multiplia d'une manière plus variée et plus ingénieuse les combinaisons de figures géométriques associées à des fleurs et à des fleurons, pour engendrer des formes applicables à la décoration des édifices. Les Arabes suppléèrent par ces divers enlacements de lignes et de feuillages qui sont si bien en harmonie avec le caractère de leur écriture, à la représentation des êtres animés, qui leur était souverainement interdite par la loi mahométane. Tous ces ornements, qui semblent avoir été imités de ceux qu'offraient les tapis de l'Inde et de la Perse, sont rehaussés de couleurs éclatantes. Les marqueteries en pierres de diverses sortes ont occupé aussi une place importante dans le système décoratif de l'ancienne architecture arabe. Plus tard les revêtements de briques émaillées, dont il existait des fabriques considérables en Perse, ont été très-recherchés. On taillait ces pièces en polygones variés, de manière à en former toutes sortes de dessins. Un autre élément architectonique, que l'on retrouve dans presque tous les monuments arabes, consiste en une série de petites coupoles en pendentifs, de petites niches superposées les unes au-dessus des autres, et remplissant non-seulement le vide des angles rentrants que présentent les constructions, mais encore formant quelquefois l'entablement supérieur des édifices. Les combinaisons de ces petites niches, comparées avec raison à des stalactites, furent, à partir de la fin du douzième siècle, employées avec une profusion inimaginable et donnèrent à l'architecture arabe un caractère très-original. » (Batissier, *Histoire de l'art monumental.*)

Malgré le rapport que nous trouvons, par l'emploi de la coupole et l'usage fréquent de certains ornements, entre les mosquées musulmanes et les églises byzantines, le système décoratif leur donne un aspect complétement différent. Dans les monuments byzantins les voûtes à fond d'or sont historiées de grandes figures archaïques, et leurs murs prennent, par leurs mosaïques religieuses, un aspect austère qui n'en atténue pas la richesse, mais qui élève l'esprit vers des idées différentes. Rien de pareil ne se retrouve dans les mosquées : tout est merveilleux, éblouissant, mais le système décoratif ne vise pas au delà de la sensation. Les pavés de mosaïque, les fontaines, les lampes, les revêtements de marbre, la brillante couleur des ornements, les nattes et les tapis précieux, tout concourt à frapper l'œil, à enivrer l'imagination, mais rien ne s'adresse au cœur et au sentiment.

Dans toutes les mosquées on trouve au fond, et orienté du côté de la Mecke, le Mihrab, qui est à la mosquée ce que l'autel est à l'église : c'est la partie essentielle, généralement très-ornée de colonnettes et de marbres précieux, mais ne contenant aucune image figurée. Au surplus, le Mihrab est très-différent de l'autel par la forme; c'est une niche établie dans le mur qui marque la direction de la cité sainte, la Mecke, vers laquelle les croyants doivent se tourner lorsqu'ils prient. A côté du Mihrab est le Menber, sorte de chaire à prêcher surmontée d'un clocheton pyramidal qui sert d'abat-voix. Il y a aussi une petite plate-forme élevée, sur laquelle les crieurs répètent l'appel à la prière.

Mais au dehors l'appel à la prière se fait du haut des minarets qui ont près des mosquées le même usage que les clochers dans nos églises : seulement la voix humaine remplace la cloche, et le muezzin y monte autant de fois qu'il faut appeler les fidèles. Le nombre des minarets est limité, et il n'y a que les mosquées de fondation impériale qui aient droit à en avoir quatre; les autres n'en ont qu'un ou deux.

A côté des mosquées, on trouve quelquefois des turbés, sorte de chapelles sépulcrales qui renferment le tombeau d'un grand personnage ou fondateur d'une mosquée. Ces chapelles, qui sont généralement surmontées d'un dôme, sont souvent fermées du côté de la rue par une grille qui laisse voir le tombeau.

Mosquées du Caire (fig. 171). — C'est en Égypte que l'architecture arabe s'est développée d'abord. La plus ancienne mosquée du Caire est celle d'Amrou, qui fut élevée l'an vingt et un de l'hégire (643 de J. C.) Mais elle a été tellement agrandie, restaurée après un incendie, et réparée à différentes époques, qu'elle n'est plus ce qu'elle était à l'origine.

La mosquée de Touloun, élevée l'an 877, est considérée comme l'œuvre d'un architecte chrétien, qui la bâtit par ordre d'Ahmed-Bey-Touloun. Elle se compose d'une grande cour environnée de portiques sur trois côtés; le quatrième, qui constitue la mosquée proprement dite, est composé de plusieurs nefs. Les arcades sont en ogives et supportées par des piliers ornés à leurs quatre angles de demi-colonnes engagées avec des chapiteaux arabes. Entre chaque arcade est une petite fenêtre. Les plafonds des portiques sont en charpente et d'une date postérieure à l'édifice. Des entrelacs et des combinaisons de feuilles et de fleurs d'une

grande élégance sont tracés sur l'enduit de stuc dont la muraille est revêtue. Le minaret placé à l'angle nord-ouest du parvis est pourvu d'escaliers extérieurs, dont la rampe forme une spirale jusqu'à la dernière galerie, et surmonté d'une coupole.

Mais parmi les 400 mosquées du Caire, celle qu'on s'accorde à regarder comme la plus belle est la mosquée d'Hassan, qui fut élevée au quatorzième siècle. Elle offre à l'intérieur une cour carrée, sur laquelle s'ouvre à chacune des faces une gigantesque arcade ogivale. La fontaine des ablutions, au milieu de la cour, est surmontée d'une large coupole sphérique. On dit que les pierres qui ont servi à élever cette mosquée viennent des pyramides. Mais à l'intérieur le marbre a été prodigué, et la décoration, composée d'inscriptions arabes dessinées en bleu d'outremer, en or, en vert et en rouge, et de sculptures imitant des fleurs et des enroulements de toute sorte empruntés au règne végétal, produit un effet magnifique.

Maisons. — Les maisons de l'Orient rappellent souvent par le plan les habitations privées des anciens. Elles sont divisées en deux parties, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes et la famille. Les chambres donnent en général sur une cour intérieure, tandis que l'extérieur de l'habitation ne présente bien souvent que des murailles nues, dépourvues de fenêtres. En Égypte la disposition est différente : au Caire on voit beaucoup de maisons à deux ou trois étages. Les appartements des femmes sont à l'étage supérieur, et quand ils donnent sur la rue, ils sont munis de fenêtres grillées et garnies de vitraux coloriés, avec des balcons en saillie et en bois taillé à jour, qu'on appelle *moucharabieh*.

LES ARABES D'ESPAGNE. — L'architecture musulmane en Espagne peut se diviser en deux périodes distinctes. La première répond au kalifat de Cordoue, la seconde au kalifat de Grenade. Quand les Arabes arrivèrent en Espagne, ils y trouvèrent une quantité d'édifices romains encore debout, dont ils prirent les matériaux, comme on fit dans toutes les anciennes provinces de l'empire romain. D'un autre côté, les artistes venus de l'empire grec se trouvaient alors partout, et ils durent être employés par les nouveaux venus, car le style byzantin apparaît dans les ornements dont les portes, les fenêtres et les corniches furent rehaussées. Mais la forme de l'arc, qu'on a appelé arc outre-passé ou arc en fer à cheval, est bien particulière aux mahométans, à qui elle rappelle le croissant, symbole de la fuite à Médine pendant la nouvelle lune. Le cintre outre-passé, qui présente un segment de cercle plus grand que le demi-cercle, est particulier aux Arabes d'Espagne, car ceux d'Égypte affectionnaient la forme ogivale. La mosquée de Cordoue est l'exemple le plus célèbre de la première période de la domination musulmane en Espagne. Les monuments de la deuxième période appartiennent à l'architecture dite *mauresque*, parce qu'elle correspond à la domination des Maures. Elle se dégage alors complétement des traditions latines ou byzantines, et son chef-d'œuvre est l'Alhambra de Grénade.

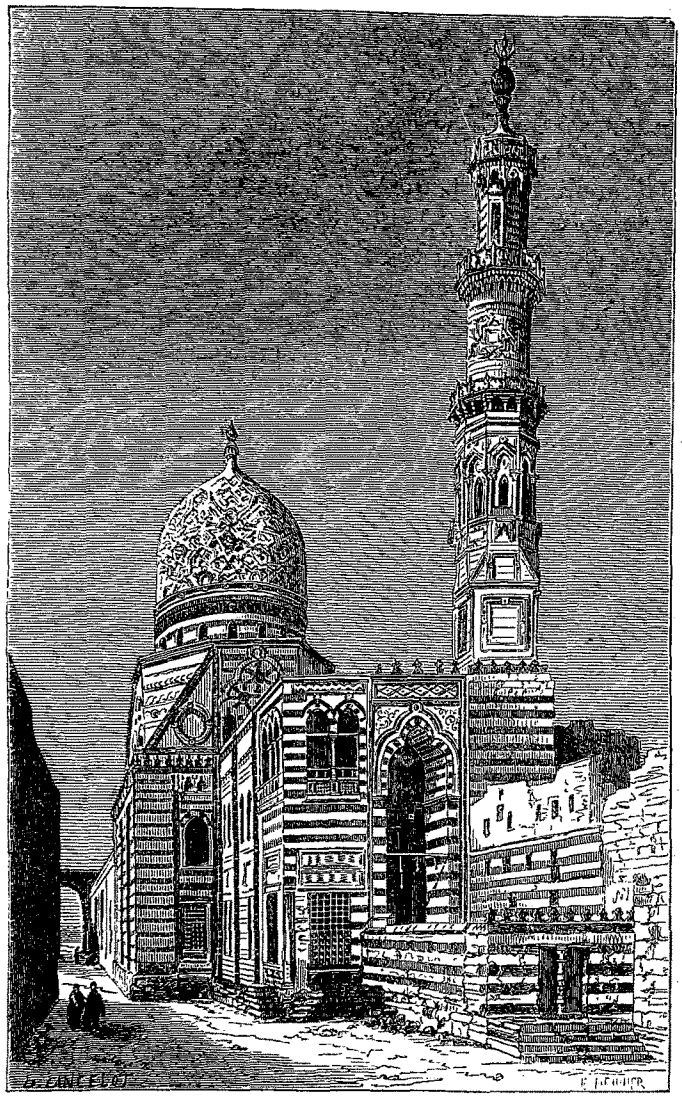
La mosquée de Cordoue (fig. 172). — Lorsque les Arabes s'établirent en Espagne, ils choisirent Cordoue pour leur capitale, et Abder-Rahmman commença, en 770, cette riche mosquée, qui, dans son intention, devait être le plus bel édifice du monde, et qui fut terminée par son fils Hixem en 795. On choisit l'emplacement d'un ancien temple de Janus, converti par les chrétiens en une église dédiée à saint Georges, et on rasa l'ancien édifice pour construire le nouveau. Ce monument, un des plus vastes et des plus étonnants qui soient sortis de la main des hommes, a des murailles soutenues par des contre-forts formant des tours carrées et couronnées de créneaux triangulaires et dentelés. Dix-neuf portes couvertes de lames de bronze sont placées dans les espaces que séparent les piliers. Les arcs qui les encadrent sont cintrés à la manière arabe et ornés de mosaïques formées de petites faïences blanches et rouges alternant avec des bandes de stuc. Ces arcs sont à l'intérieur garnis de bandes de marbre qui vont de la circonférence au centre et sont couvertes de dessins variés en forme de dentelles.

L'immense étendue de la mosquée est remplie à l'intérieur par dix-neuf grandes nefs qui vont du nord au sud, et trente-six beaucoup plus étroites qui les croisent. C'est une véritable forêt de colonnes, qui toutes sont des marbres les plus rares, de porphyre, de jaspe, de brèche verte et violette. Parmi ces huit cent cinquante-quatre colonnes, beaucoup sont prises à divers monuments antiques. Elles sont pourvues de chapiteaux corinthiens : cent quinze viennent de Nîmes et de Narbonne en France, une centaine a été offerte par l'empereur de Constantinople, et d'autres proviennent de différents temples de l'Espagne et de l'Afrique.

Des arcs que leur forme aussi bien que leurs dessins et leurs inscriptions rattachent à l'art arabe reposent sur des chapiteaux corinthiens. La colonne qui porte ces arcs se pro-

longe ensuite en pilastre pour recevoir un arc nouveau qui soutient la voûte du temple. Ces fûts isolés, qui semblent entremêlés comme les arbres d'un bois, ces arcades à jours s'entrecoupant en tous sens, ces innombrables colonnes de couleurs différentes, font un effet prodigieux, et devaient produire une impression vraiment féerique, quand les musulmans allumaient les sept mille lampes qui répandaient leurs lumières sous un plafond ouvragé et formé de poutres de bois odorant.

Cet aspect primitif a été beaucoup modifié par les chrétiens : les arrangements intérieurs de la mosquée se prêtaient difficilement au culte catholique. Aussi le chapitre résolut en 1523 d'approprier le milieu de l'édifice pour le transformer selon ses besoins. La municipalité s'émut au point de faire interdire le travail ordonné par l'évêque ; et comme celui-ci persistait, on alla jusqu'à décréter la peine de mort contre tout maçon, charpentier ou tailleur de pierre, qui prendrait part à la démolition de la mosquée; alléguant « que ce qu'on voulait défaire ne serait jamais remplacé par quelque chose qui arrivât à une semblable perfection.» L'évêque en appela à Charles-Quint, qui lui donna raison ; et on fit alors dans le milieu une construction nouvelle que M. Théophile Gautier appelle une *verrue architecturale*. Charles-Quint, visitant plus tard les travaux exécutés, ne put retenir son mécontentement et dit au chapitre : « Ce que vous avez fait là se trouve partout, et vous eussiez pu le faire ailleurs; mais ce que vous aviez auparavant ne se trouve nulle part au monde. » Dans son état actuel et malgré les changements apportés par le christianisme, cet édifice est un des plus importants qu'ait élevés le moyen âge, et le plus bel échantillon de l'architecture arabe dans sa première période.

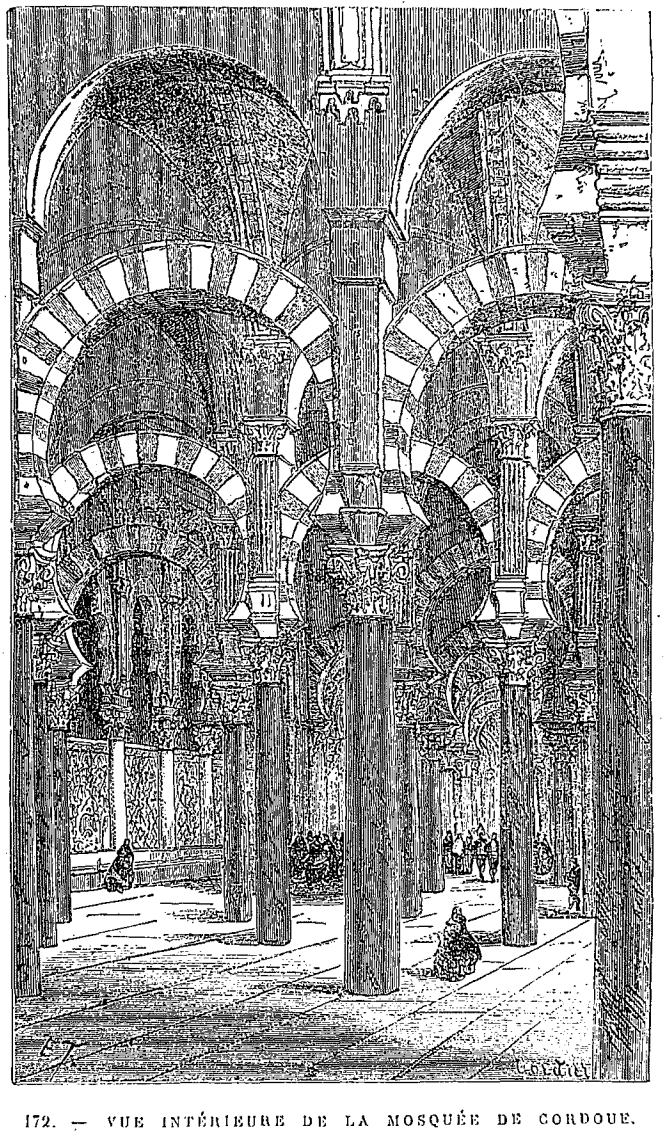


171. — MOSQUÉE DE KAÏF-BEY, AU CAIRE.

L'Alhambra (fig. 173). — L'Alhambra, le merveilleux palais arabe, est situé sur l'une des collines qui dominent Grenade. Il comprenait autrefois quatre cours intérieures, la cour des Lions et une autre toute semblable, et des bâtiments pour l'habitation d'hiver. Mais sa façade a été démolie pour bâtir le palais de Charles-Quint, édifice de style Renaissance, qu'on admirerait partout ailleurs, mais dont la lourde masse jure avec l'élégance des constructions arabes, et dans ce lieu féerique semble froide et compassée. Destiné à servir à la fois de citadelle et de maison de plaisance, l'Alhambra, dont la construction remonte au treizième siècle, présente ce double caractère. A l'extérieur, des murailles épaisses colorées d'un roûge sombre, sont armées de tours menaçantes et de créneaux formidables. La *porte du Jugement*, qui forme l'entrée, est une grosse tour carrée percée d'un arc en fer à cheval. Une main est sculptée sur une partie de la porte et une clef sur une autre. Les Maures disaient aux chrétiens : « Vous entrerez à Grenade lorsque la main aura rejoint la clef. » « Cette tour crénelée, massive, dit M. Théophile Gautier, glacée d'orange et de rouge sur un fond de ciel cru, ayant derrière elle un abîme de végétation, la ville en précipice, et plus loin de

longues bandes de montagnes de mille nuances comme des porphyres africains, forme au palais arabe une entrée vraiment majestueuse et splendide. »

Quand on a franchi la *porte du Jugement*, on arrive à une cour intérieure appelée la place des Citernes, et on laisse derrière soi la *tour Brisée*, la *tour de l'Hommage*, la *tour de l'Arsenal*, pour arriver à la fameuse *tour de la Veillée* qui domine toutes les autres. Dans cette tour, qui occupe le mamelon le plus élevé, est placée la cloche à battant d'argent qui sonne pour annoncer les irrigations. Du haut de cette tour se déroule un panorama immense : Grenade entourée de ses beaux jardins, la plaine de la Vega, qui montre vingt lieues de campagnes, où chaque champ a vu une bataille, où chaque ruisseau a inspiré une ballade, puis une succession de villes et de villages, de métairies et de bouquets d'orangers, encadrés par des rochers abrupts et les cimes neigeuses de la Sierra Nevada. Le 2 janvier, jour anniversaire de la prise de Grenade par les chrétiens, les jeunes filles de la campagne arrivent en foule pour sonner la cloche de la grosse tour, et celle qui a sonné le plus est destinée à avoir le plus beau mari.



172. — VUE INTÉRIEURE DE LA MOSQUÉE DE CORDOUE.

Les constructions intérieures de l'Alhambra sont d'un aspect aussi riant et aussi riche que l'entrée en est massive et sinistre. On arrive par des couloirs obscurs et délabrés à la *salle des Ambassadeurs*. « L'antichambre de cette salle, dit M. Théophile Gautier, est digne de sa destination : la hardiesse de ses arcades, la variété, l'enlacement de ses arabesques, les mosaïques de ses murailles, le travail de sa voûte de stuc, fouillée comme un plafond de grotte à stalactites, peinte d'azur, de vert et de rouge, dont les traces sont encore visibles, forment un ensemble d'une originalité et d'une bizarrerie charmantes. De chaque côté de la porte qui mène à la salle des Ambassadeurs, dans le jambage même de l'arcade, au-dessus du revêtement de carreaux vernissés dont les triangles de couleurs tranchantes garnissent le bas des murs, sont creusées en forme de petites chapelles deux niches de marbre blanc sculptées avec une extrême délicatesse. C'est là que les anciens Maures déposaient leurs babouches avant d'entrer, en signe de déférence.

« La salle des Ambassadeurs, la plus grande de l'Alhambra, remplit tout l'intérieur de la tour de Gomarès. Elle forme un carré parfait de cent pieds carrés ; ses murs s'élèvent à 68 pieds ; trois fenêtres, dont les embrasures sont profondes comme de petites chambres, l'éclairent sur chaque côté, celui de la porte excepté. Le plafond de bois de cèdre offre les combinaisons mathématiques si familières aux architectes arabes : tous les morceaux sont ajustés de façon que leurs angles sortants ou rentrants forment une variété infinie de dessins ; le plafond primitif, que celui-ci a remplacé, était, dit-on, une précieuse merveille tout étincelante de nacre, de jaspe et de porphyre. Les murailles disparaissaient sous un réseau d'ornements si serrés, si inextricablement enlacés, qu'on ne saurait mieux les comparer qu'à plusieurs guipures posées les unes

sur les autres. L'architecture gothique, avec ses dentelles de pierre et ses rosaces découpées à jour n'est rien à côté de cela. Les truelles à poissons, les broderies de papier frappées à l'emporte-pièce, peuvent seules en donner une idée. Un des caractères du style mauresque est d'offrir très-peu de saillies et très-peu de profils. Toute cette ornementation se développe sur des plans unis et ne dépasse guère quatre ou cinq pouces de relief ; c'est comme une espèce de tapisserie exécutée dans la muraille même. Un élément particulier la distingue : c'est l'emploi de l'écriture comme motif de décoration ; il est vrai que l'écriture arabe avec ses formes contournées et mystérieuses se prête merveilleusement à cet usage. Les inscriptions, qui sont presque toujours des *Suras* du Coran, ou des éloges aux différents princes qui ont bâti et décoré les salles, se déroulent le long des frises sur les jambages des portes, autour de l'arc des fenêtres, entremêlées de fleurs, de rinceaux, de lacs et de toutes les richesses de la calligraphie. »

Entrons maintenant dans la *cour des Lions* (fig. 173) ; cent vingt-huit colonnes de marbre blanc enrichies de chapiteaux très-ouvragés qui conservent des traces d'or et de couleur, supportent des arcs d'une élégance extrême et forment une galerie unique au monde. Deux riches portiques avancés sur la cour forment avec les galeries un délicieux ensemble d'arcs pendants, de petites voûtes, de niches et de colonnettes. Une fontaine, composée d'une vasque soutenue par douze lions, s'élève au milieu de la cour dallée en marbre blanc. Ces lions, qui ont donné leur nom à la cour, sont d'un travail grossier comme sculpture, mais contribuent grandement à l'aspect décoratif.

Trois salons décorés avec la plus grande richesse donnent sur la cour. La *salle des Abencerrages*, ainsi nommée parce que la tradition y place le massacre des Abencerrages, forme un carré parfait surmonté d'une coupole au bas de laquelle sont des petites fenêtres garnies d'un treillage en bois, par où les femmes, retirées dans les appartements supérieurs, pouvaient voir les hommes et entendre leurs conversations sans être vues. La *salle des Deux-Sœurs*, qui lui fait pendant, est aussi couverte de broderies de stuc d'une délicatesse incroyable. Des myriades de petites voûtes, des dômes qui naissent les uns dans les autres, et s'entrecroisent en brisant leurs arêtes, des colorations rouges, bleues ou vertes qui brillent dans le creux des moulures, forment une décoration étrange et fantastique.

La *salle du Tribunal* renferme des peintures à personnages sur lesquelles on a beaucoup discuté. L'une représente une espèce de divan où l'on voit rassemblés les rois Maures de Grenade ; dans une autre on voit une dame qu'un chevalier vient délivrer d'un lion qui la gardait à vue. Ces peintures, qui sont sur du cuir préparé et collé sur des panneaux de cèdre, prouveraient que les Arabes d'Espagne étaient moins scrupuleux que ceux d'Asie, sur la défense du Coran de faire des figures humaines. Mais il n'est pas bien certain qu'elles soient arabes. M. Viardot les croit postérieures à la prise de Grenade, et exécutées par des artistes chrétiens.

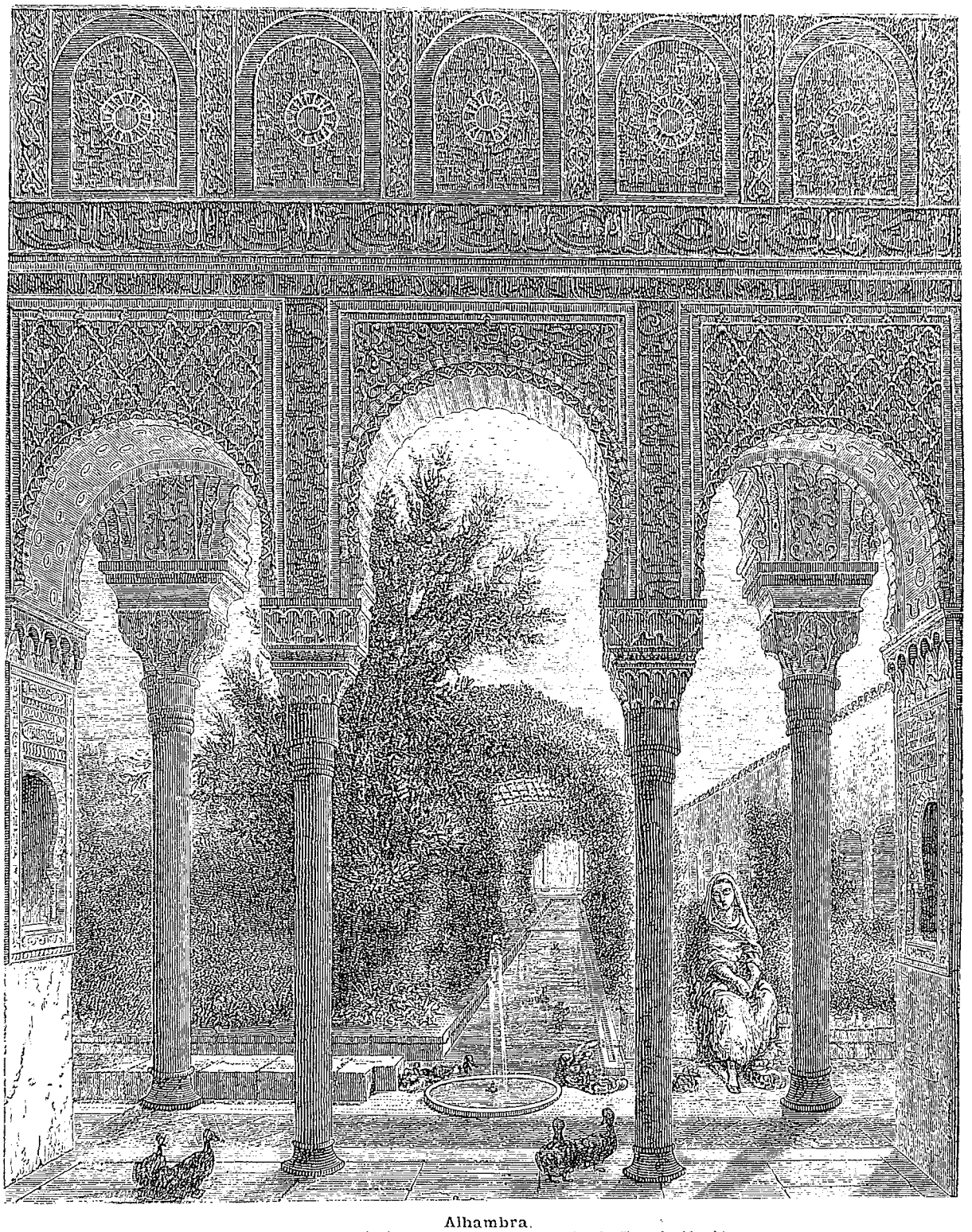
Il y a encore à l'Alhambra bien d'autres salles célèbres : la *salle des Bains*, creusée presque dans le roc, revêtue de marbre, d'albâtre et de porphyre, et éclairée par une lumière douce que répandent des ouvertures pratiquées en forme d'étoile ; le *cabinet de toilette de la reine*, délicieux boudoir d'où la vue embrasse toute la campagne de Grenade, etc. Malgré les dévastations que le temps et les hommes ont fait subir à l'Alhambra, cet édifice est encore aujourd'hui la merveille de l'Espagne et le chef-d'œuvre de l'architecture mauresque.

Lorsque le dernier roi de Grenade, Boabdil, dut abandonner la ville chérie que lui prenait Gonzalve de Cordoue, il s'arrêta un moment dans sa fuite pour jeter un dernier coup d'œil sur l'Alhambra, et versa un torrent de larmes. Sa mère Aixa qui l'accompagnait lui dit : « Mon fils, mon fils, vous avez raison de pleurer comme une femme le royaume que vous n'avez pas su défendre comme un homme. » Le rocher où était en ce moment Boabdil a conservé le souvenir de ses regrets et s'appelle encore aujourd'hui *le soupir du Maure*.

LES OTTOMANS. — Venus après les autres peuples musulmans, les Turcs n'ont pas apporté dans l'art un goût bien particulier. Le style byzantin dégénéré qui régnait de leur temps, modifié par le goût arabe et persan, caractérise les monuments élevés sous leur domination. Les mosquées de Constantinople, bâties bien après celles de l'Égypte sont généralement imitées de Sainte-Sophie. Les coupoles y sont beaucoup plus abondantes que chez les Arabes, et les minarets turcs, très-différents de ceux de l'Égypte, sont de hautes tours, avec deux ou trois étages de galeries circulaires, et surmontées d'un cône de couleur noire qui les a fait comparer par les touristes à des chandeliers coiffés d'un éteignoir.

Mosquée d'Achmet. — Le sultan Achmet Ier

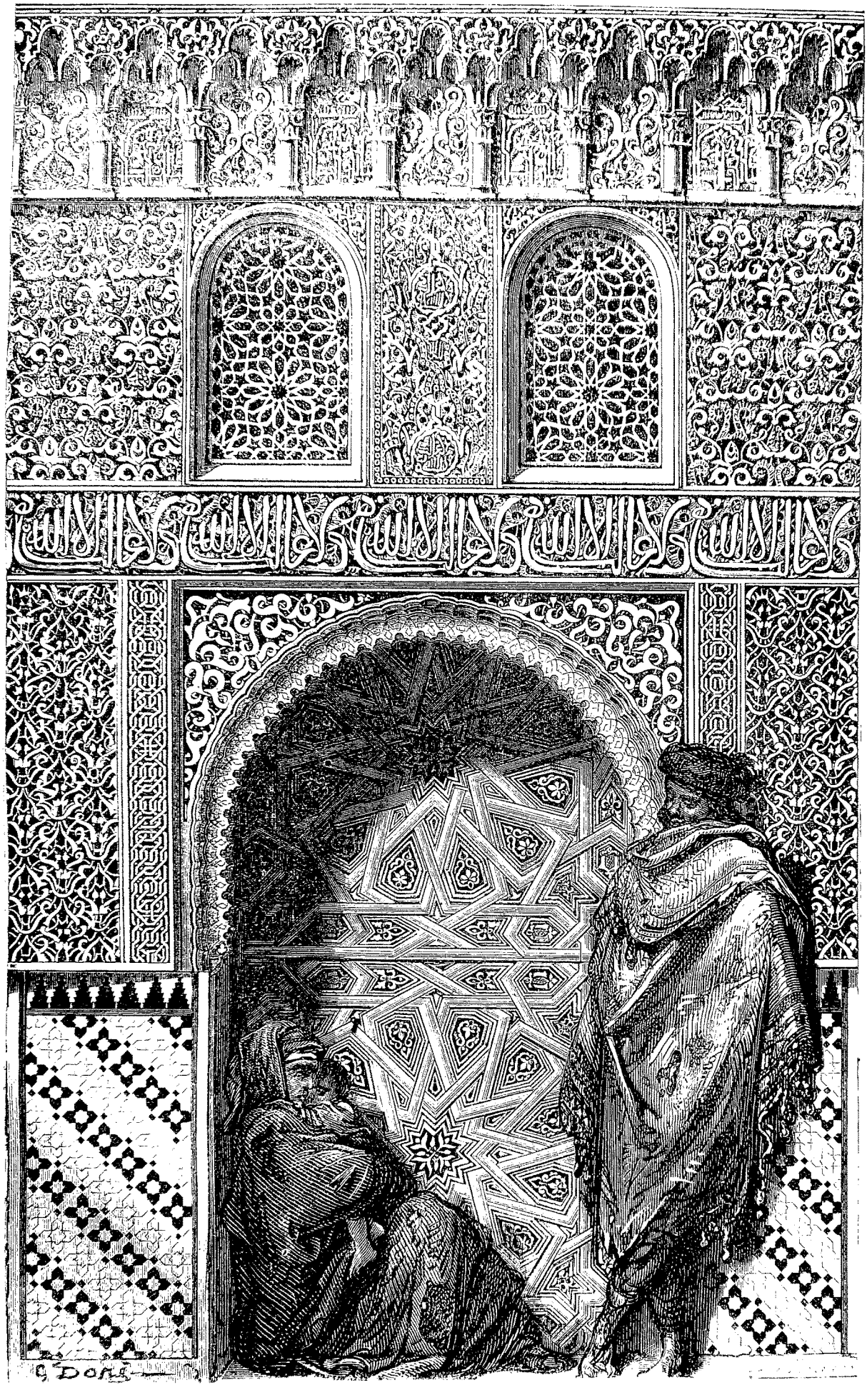
voulant, dit-on, prouver que sa religion pouvait, aussi bien et même mieux que celle des chrétiens, inspirer de beaux édifices, fit élever en 1610 la grande mosquée qui porte son nom. Elle est entourée d'une vaste enceinte plantée d'arbres, et tandis que les plus grandes mosquées n'ont droit qu'à quatre minarets, celle-ci en a six, comme la Kâaba de la Mecke. Aussi



Alhambra.

173. — LE GÉNÉRALIFE (Gravure extraite du *Tour du Monde*).

les dévots crièrent au scandale, et pour les faire taire, le sultan fut obligé de promettre qu'il élèverait un septième minaret à la Kâaba. On entre dans la mosquée d'Achmet par une cour qu'entoure un portique surmonté de quarante petits dômes ; ils sont soutenus par des colonnes de granit égyptien, qui forment vingt-six arcades. Au milieu de cette cour, pavée en



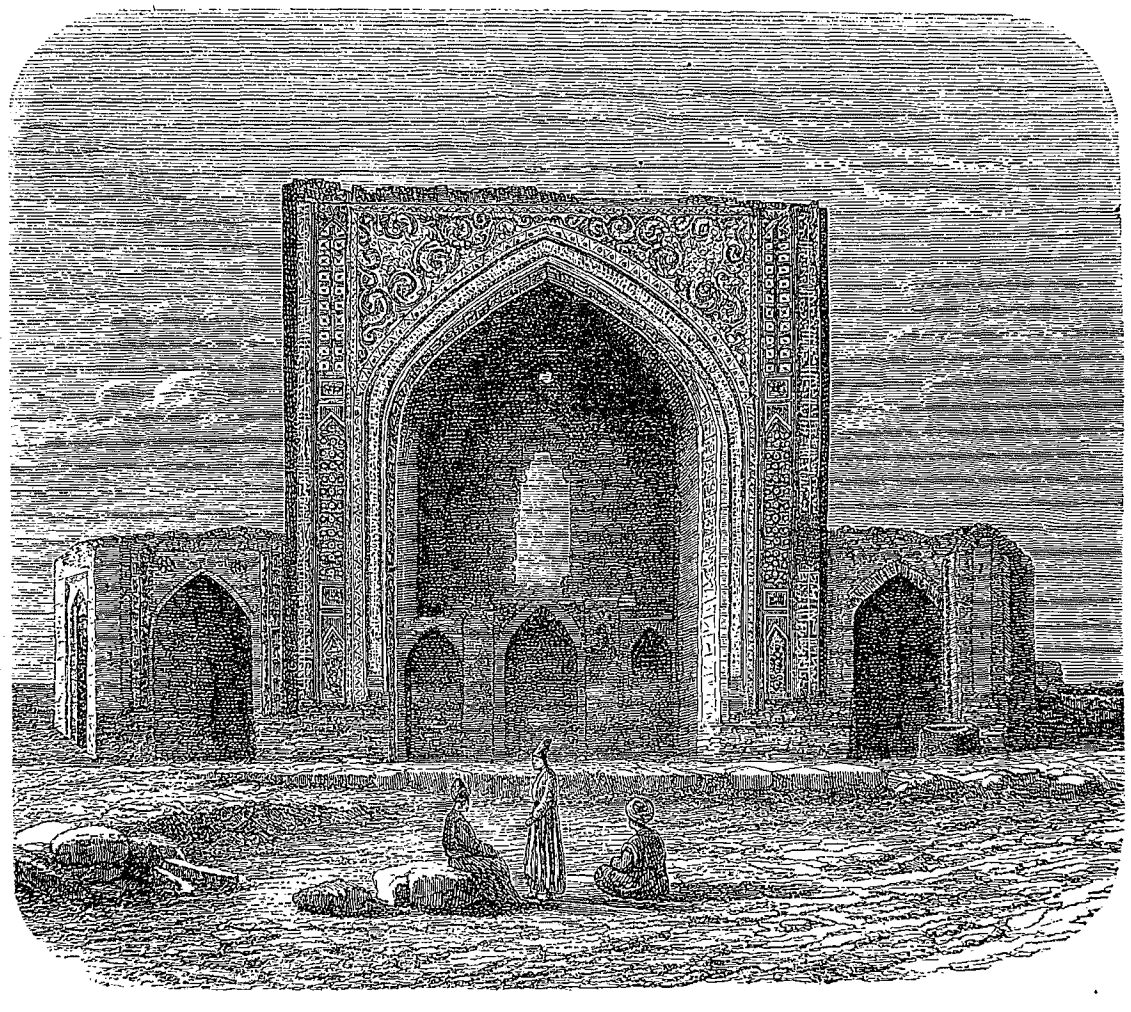
Alhambra.

175. — PORTE DE LA TORRE, A GRENADE.

(Gravure extraite du *Tour du Monde.*)

marbre, est une belle fontaine entourée de colonnes, formant six arcades en ogive. La grande coupole de la mosquée, plus élevée et d'une forme moins écrasée que celle de Sainte-Sophie, repose sur quatre énormes colonnes cannelées, qu'entoure, à la moitié de leur hauteur, une bande couverte d'inscriptions pieuses. Quatre demi-coupoles latérales donnent à l'édifice la forme d'une croix grecque. Les minarets, pourvus chacun de trois galeries circulaires, sont coiffés d'un cône pointu selon l'usage turc.

LES PERSANS. — « Plusieurs rois de la dynastie des Sassanides avaient attiré en Perse des artistes grecs, qui y avaient élevé des édifices avec coupoles, à une époque antérieure à l'islamisme. Nous citerons à l'appui de cette opinion les ruines des palais de Sarbistan et de Firouzabad, dont toutes les salles étaient



175. — ORATOIRE PERSAN DE MECHED.

recouvertes par des dômes surbaissés ou par des demi-dômes. MM. Coste et Flandin ont dessiné à Ispahan et à Bi-Soutoun des chapiteaux qui sont certainement d'une époque antérieure à l'invasion arabe, et qui présentent des ornements divers, tels que des imbrications, des treillis, des bâtons rompus, des palmettes, des entrelacs à feuilles de lotus, des fleurons, des méandres dont l'exécution accuse certainement un ciseau grec, ou du moins la pratique de l'art byzantin ; car il est probable qu'il avait pu se former d'habiles artistes persans dans l'empire des Sassanides. Les Persans avaient une architecture dont il reste à peine quelques débris; elle offre dans son ornementation ce système de faces et d'angles imitant des cristallisations, système qui a été importé dans l'empire d'Orient. Nous savons en effet que Justinien II employa un architecte persan pour décorer plusieurs édifices de Constantinople. Le goût persan a donc pu exercer une influence sur l'art byzantin; mais il est difficile, dans l'état actuel de nos connaissances, de dire nettement en quoi consis-

tait cette influence. » (Batissier, *Histoire de l'art monumental.*)

Le célèbre voyageur Chardin a fait un récit très-détaillé des merveilles du palais royal d'Ispahan. La description d'un des pavillons qui le compose nous donnera une idée de ces magnificences : « Ce pavillon, appelé Imariti Bihischt, présente un salon qui a près de soixante pieds de diamètre, et a été construit de figure irrégulière à sept angles ou faces, dont celle du fond est beaucoup plus large que les autres. Le milieu est un dôme écrasé, élevé de seize à dix-huit toises, soutenu par des pilastres qui portent des arcades, en pareil nombre qu'il y a d'angles. Le tout est couvert par un plafond en mosaïque d'un fort bel ouvrage. Les pilastres sont percés tout à l'entour, à deux étages, en sorte que les galeries vont tout autour ; et là on a ménagé et pratiqué cent petits endroits les plus délicieux du monde, qui n'ont tous qu'un faux jour, mais clair autant qu'il est nécessaire. Il n'y a pas une de ces petites salles qui ressemble à l'autre, soit pour la figure, soit pour l'architecture ou pour les ornements et les dimensions. Partout c'est quelque chose de divers et de nouveau ; aux unes il y a des cheminées, à d'autres des bassins avec des eaux jaillissantes qu'on fait monter là par des tuyaux enfermés dans des pilastres. C'est un vrai labyrinthe que ce merveilleux salon, car on se perd en haut presque partout, et les escaliers sont si cachés qu'on ne les reconnait pas aisément. Le bassin qui a dix pieds de hauteur, est revêtu de jaspe entièrement ; les balustres sont de bois doré ; les châssis sont d'argent, et les carreaux de cristal ou de verre fin de toute couleurs. Pour ce qui est des ornements, on ne peut rien faire où il y ait plus de magnificence et de galanterie mêlés ensemble. Ce n'est partout qu'or et azur. Les peintures de cet édifice sont toutes d'une beauté et d'une gaieté surprenantes, avec des miroirs en cristal deçà et delà. Il y a de petits cabinets qui sont tout miroirs, aux murs et à la voûte. Les meubles de chaque endroit sont les plus splendides du monde ; il y a des réduits qui ne sont qu'un lit entier. On sait que les lits des Orientaux se mettent à terre et sont sans rideaux. Je ferais un livre des ornements de ce grand salon, des petits portraits qui y sont, des miniatures, des vases, des inscriptions, les unes exprimant de tendres pensées, les autres des sentences morales. »

La mosquée d'Ispahan. — La mosquée royale ou mosquée du Shah est la plus importante des mosquées d'Ispahan. Elle est précédée d'une place de forme régulière sur laquelle s'élève la grande porte, entre deux minarets élancés dont l'émail bleu se confond presque avec le ciel. Cette porte est une haute arcade ogivale, dont le contour est enrichi d'un faisceau de torsades revêtues d'émail qui s'élancent d'un bloc d'albâtre formant un grand vase. De longues tablettes bleues, où sont écrits en caractères blancs les versets du Coran, des fleurs et des arabesques en émail de toutes couleurs, enrichissaient cette entrée monumentale, dont le haut est formé par une demi-coupole qui redescend du sommet sur les trois côtés en formant des stalactites, des cannelures et des dentelures de toute espèces, où l'or et l'albâtre se marient avec les émaux colorés.

Les portes des mosquées persanes présentent généralement une forme ogivale d'un style particulier, dont l'oratoire de Meched (fig. 175) peut donner une idée. Cette architecture est essentiellement polychrome et présente une ornementation aussi riche que variée. Les inscriptions mêlées à des fleurs entrelacées, les plaques de jaspe et d'albâtre, forment une splendide décoration, dont les rêves somptueux du paradis oriental semblent avoir déterminé le type.

Orfévrerie, armes (fig. 177, 178). — Le travail des métaux forme une partie très-importante des industries artistiques de l'Orient. Damas était célèbre pour ses armes; c'est là aussi qu'on fabriquait ces belles lampes de mosquées (fig. 176), si recherchées aujourd'hui par nos collectionneurs. Des inscriptions circulaires en grands caractères émaillés de bleu ou réservés sur fond d'émail portent les titres des sultans qui ont consacré la mosquée, et s'encadrent dans de gracieuses arabesques rehaussées d'or.

Dans la fabrication persane, les objets de la vie courante, narguilhés, gourdes à vin, sceaux à glace, tasses à sorbets, soucoupes à confitures, plats à viande, à fruits ou à légumes, sont généralement décorés, soit avec des scènes de chasse, soit avec des fleurs. La tulipe, fleur mystique, la rose pourpre, la jacinthe, le chèvrefeuille, l'œillet d'Inde, l'œillet à longue tige, sont représentés quelquefois au naturel, mais plus souvent encore sous une forme ornementale.

La fabrication des armes en Espagne sous la domination musulmane a été poussée à une rare perfection. Mais ce n'est pas seulement l'excellence de la lame qui les rend célèbres, c'est aussi la beauté des ciselures. On conserve à l'Armeria de Madrid les armes de

Boabdil, qui sont des chefs-d'œuvre pour la pureté et la délicatesse des ornements. Selon la tradition, ces armes auraient été exécutées par un armurier très-célèbre, qui, après avoir été le favori du roi arabe, a embrassé la religion catholique après la conquête : le roi Ferdinand V voulut être son parrain. Il est connu sous le nom de Julian del Rey, dit le Maure. L'Espagne, après la conquête des provinces musulmanes, conserva quelque temps encore la supériorité qu'elles avaient acquise dans cette industrie.

Visite au musée du Louvre. — Une des pièces les plus connues et les plus précieuses du musée des souverains, au Louvre, est celle qui porte le nom de baptistère de saint Louis, Cet admirable bassin, en cuivre rouge damasquiné d'argent, est de fabrication arabe, ainsi que l'atteste l'inscription déchiffrée par M. de Longperrier, qui avait été méconnue jusqu'ici à cause des écussons d'argent aux armes de France scellés postérieurement par-dessus. « Le doute, dit M. Barbey de Jouy, conservateur du musée des souverains, n'est en aucune façon fondé sur le plus ou moins d'antiquité du bassin oriental; sous ce rapport, rien ne lui manque : les sujets qui y sont représentés et qui le recouvrent presque en entier, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, sont ceux que l'on retrouve sur les monuments orientaux de la plus haute antiquité, et que les familles d'artistes ont répétés traditionnellement : c'est la vie du prince sarrazin, partagée entre les combats, la chasse et le festin; ce sont les différents animaux attaqués et ceux qui sont dressés pour les poursuivre. Lorsque le bassin est destiné à contenir un liquide, des poissons sont le plus souvent figurés sur le fond, et nous les trouvons à profusion à l'intérieur de ce cratère. »

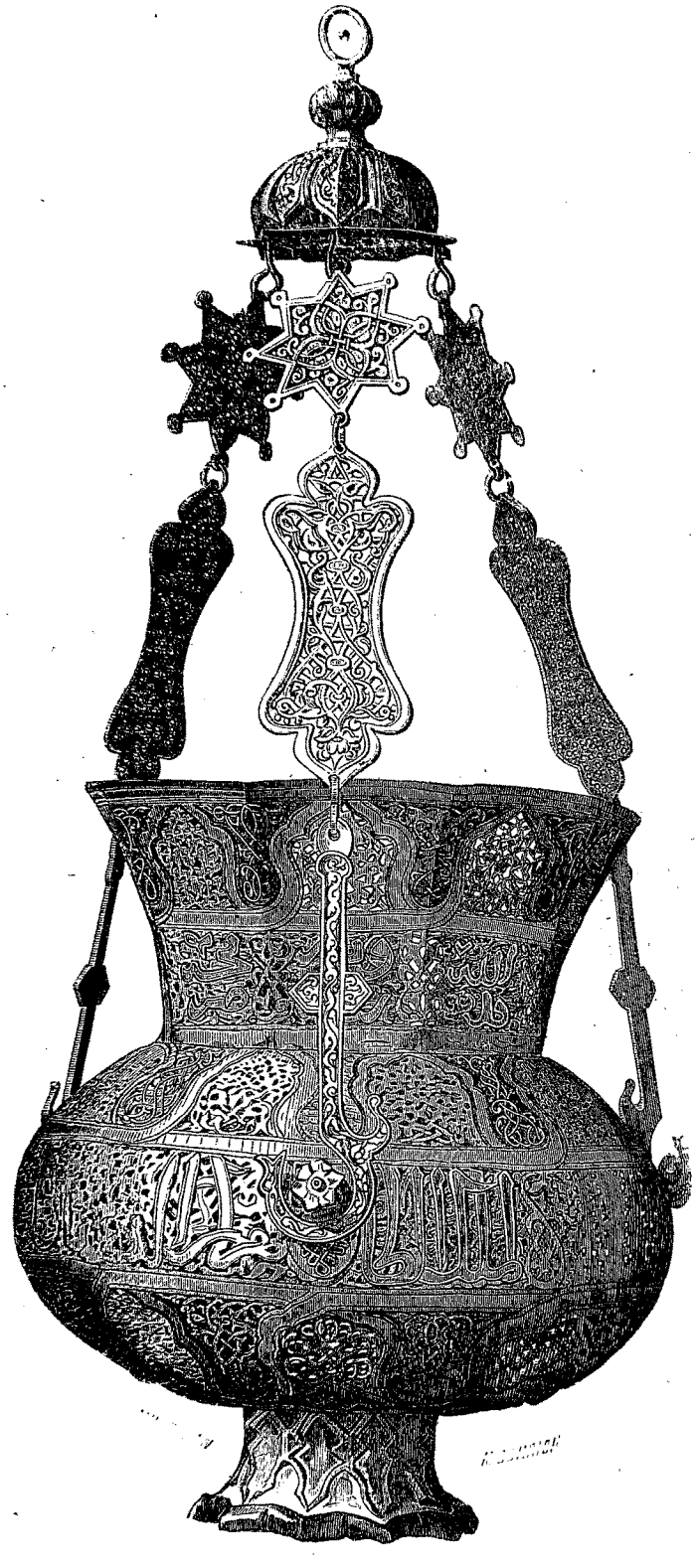
Le savant conservateur fixe aux approches de 1150 l'introduction en France de ce bassin fait en Orient, mais il met en doute la question de savoir s'il a servi au baptême de saint Louis. Ce ne serait que postérieurement que l'usage se serait introduit de baptiser dans ce bassin les enfants de France, usage qui aurait commencé historiquement à Charles V, fils du roi Jean.

CÉRAMIQUE ARABE. — Les monuments de Cordoue et de Grenade sont couverts de revêtements céramiques qui leur donnent la plus grande richesse de ton. Mais les Maures ne se bornèrent pas à la fabrication des plaques émaillées; les poteries hispano-moresques, si célèbres par l'élégance de leurs formes et par l'éclat de leurs tons métalliques, ont été transportées dans toutes les contrées du monde et ont donné naissance à la *majolique* italienne, dont le nom vient, dit-on, de l'île de Majorque, où il y avait une fabrique fameuse. La ville de Malaga, voisine de Grenade, paraît avoir été le plus ancien et le plus grand centre de la poterie dorée. C'est à la fabrique de Malaga qu'on attribue les deux célèbres vases de l'Alhambra, dont il ne reste malheureusement plus qu'un seul, l'autre ayant disparu en 1820. Celui qui reste, dont notre habile céramiste, M. Deck, a fait en faïence une imitation de la même grandeur, est une merveille de forme et de couleur. Son col évasé, ses anses plates, qui l'entourent comme deux ailes ouvertes, sont des formes en quelque sorte traditionnelles dans les poteries moresques. « Quant aux motifs d'ornementation, dit M. Jacquemart (*Merveilles de la céramique*), ils sont puisés dans le génie inventif des peuples musulmans, si ingénieux à trouver des combinaisons géométriques, et à mêler des méandres de feuillages et d'arabesques aux caractères décoratifs de leur calligraphie capricieuse. Un médaillon principal du vase de l'Alhambra renferme pourtant deux animaux que les voyageurs signalent comme des antilopes. Les couleurs décorantes sont peu nombreuses : c'est un bleu pur, cerclé ou rehaussé d'un ton d'or un peu pâle, qui s'harmonise aussi bien avec l'azur des dessins qu'avec le blanc jaunâtre et presque carné du fond. »

Les îles Baléares ont été aussi un grand centre de fabrication. Il en était de même pour Valence, dont les poteries ont eu une célébrité immense. L'industrie céramique a été pendant plusieurs siècles une des plus florissantes de l'Espagne, et sa décadence, comme celle de toutes les industries d'Espagne, se rattache à la décadence générale du pays. M. Jacquemart, auquel il faut avoir recours quand il s'agit des arts de l'Orient, la caractérise ainsi : « Peu à peu le décor s'altère; aux inscriptions lisibles succèdent des caractères déformés, dont le potier ne comprend plus la signification et qu'il emploie comme simple motif ornemental; l'arabesque s'affaiblit sous des mains incapables d'en saisir les finesses et le goût; enfin les armoiries des princes chrétiens viennent occuper les places principales, et montrer une transformation aussi complète dans l'état politique du pays que dans l'industrie céramique. »

Les arts musulmans ne succombèrent pas immédiatement après la conquête chrétienne.

L'immense profit qu'on en tirait fit d'abord tolérer les ouvriers, et d'ailleurs les princes chrétiens se flattaient toujours de l'espoir de les convertir. Le cardinal Ximénès baptisa trois mille infidèles en un jour, et l'Inquisition vint prêter son aide à ces conversions toujours douteuses. Mais si les persécutions contre les personnes déshonorent ceux qui les font, les persécutions contre le travail les ruinent. Tout l'odieux de l'Inquisition est resté sur la mémoire de Philippe II, mais la mort des industries orientales en Espagne vient des ordonnances postérieures qui défendent de lire, d'écrire ou de parler la langue des Arabes, d'en porter le vêtement, d'en chanter la musique, de conserver les livres arabes, et enfin de *travailler à la moresque*. Ce dernier édit, qui fut accompagné de l'expulsion de six cent mille habitants industrieux, a été une ruine pour l'Espagne comme la révocation de l'édit de Nantes pour la France, mais l'Espagne ne s'en est pas relevée.

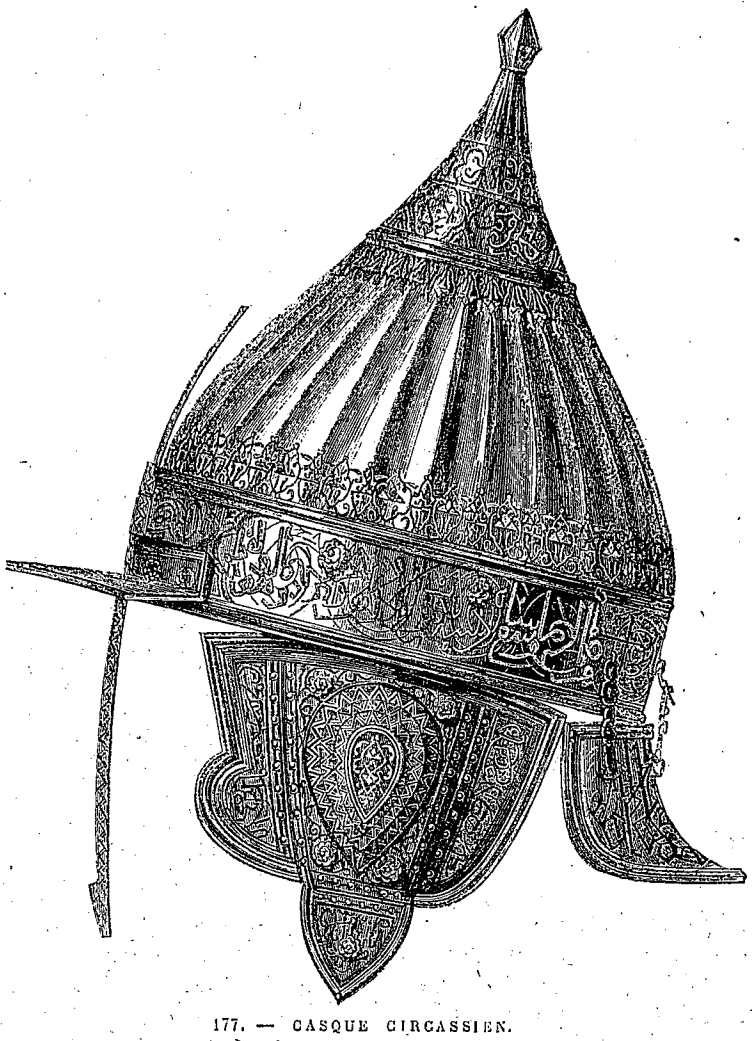


176. — LAMPE ARABE DE MOSQUÉE.

Visite au musée de Cluny. — On peut voir au musée de Cluny plusieurs faïences hispano-arabes à reflets métalliques de la plus grande beauté. Nous citerons, entre autres, les trois grands bassins creux qui paraissent venir de la fabrique de Malaga, le beau vase de forme élancée et les tasses ornées de dessins à reflets métalliques disposés à plat sur fond blanc.

EXTRÊME ORIENT.

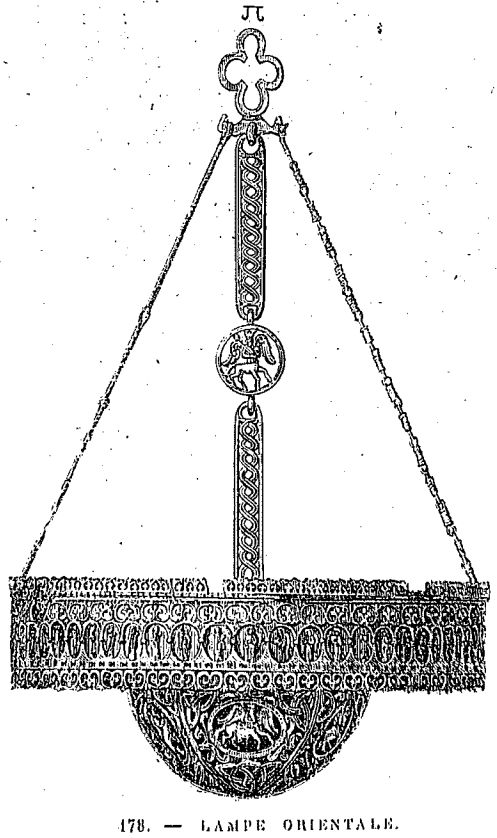
INDOUSTAN. — Au moyen âge l'Indoustan a été conquis plusieurs fois, et les princes musulmans qui s'y sont établis successivement ont détruit beaucoup de monuments consacrés aux anciens cultes, et ont élevé des mosquées en même temps qu'ils bâtissaient pour eux des palais d'une splendeur sans égale. L'architecture musulmane n'a pas dans l'Indoustan un style bien particulier. On y trouve les dômes bulbeux, comme dans la Perse ou la Russie, et les mosquées, pourvues de minarets, ont souvent des arcades en ogive et des ornements arabes. D'autres cependant sont des imitations des anciennes pagodes et présentent l'ornementation surchargée et confuse particulière à la race hindoue. Parmi les édifices musulmans qui ont de la célébrité, nous devons citer le tombeau d'Akbar, aux environs d'Agra. Il le fit bâtir lui-même : c'est une pyramide quadrangulaire tronquée et composée de cinq étages, dont le dernier est en mar-



177. — CASQUE CIRCASSIEN.

bre blanc et découpé à jour. La tombe est au milieu.

CHINE ET JAPON. — Le nom seul de la Chine éveille dans notre imagination l'idée d'un pays fantastique où les hommes sont obèses et les femmes fluettes, où l'on voit de la lumière partout et de l'ombre nulle part, où la nature méconnaît les lois de la perspective, où les rochers et les arbres prennent des formes conventionnelles, où il n'y a d'autres animaux que des chimères, des dragons, des lions invraisemblables, des chats au poil hérissé et à la peau couverte de verrues.



178. — LAMPE ORIENTALE.

L'antiquité fabuleuse que se donnent les Chinois ajoute encore au mystère qui plane sur leur histoire primitive : sans admettre absolument que Pan-Kou, l'Adam chinois, soit réellement venu quatre-vingt-seize millions d'années avant notre ère, un grand nombre d'écrivains font remonter la civilisation chinoise à une antiquité fabuleuse. Il y a quelques années, des Arabes découvrirent des chinoiseries en Égypte, dans un tombeau de la dix-huitième dynastie, et naturellement le monde savant fut quelque peu ému de cette découverte.

Mais, en examinant ces objets, on reconnut bientôt qu'ils étaient d'une date très-postérieure, et quand on voulut faire une enquête, on s'aperçut qu'un marchand du Caire, voué au trafic des curiosités, avait acheté des porcelaines dans un port de la mer Rouge et les avait enterrées pour les vendre aux Européens comme antiquités.

En Chine, dit M. Jacquemart, surtout sous les anciennes dynasties, les rites, scrupuleusement observés, enchaînaient toute liberté individuelle; le nombre et la nature des objets destinés au culte étaient réglés pour chaque classe de citoyens, et les empereurs respectaient cette gradation lorsqu'ils accordaient aux fonctionnaires des récompenses honorifiques. Au poëte, à l'historien, le trépied en fer enrichi de ciselures; au magistrat, à l'administrateur de provinces, au ministre, le vase de bronze avec ses inimitables patines brunes, rouges, vertes ou noires; au prince feudataire, au noble, chef d'armée ou membre du conseil de l'empire, les pièces d'électrum ou d'or pur, semblables à celles que le souverain se réservait pour le culte de la divinité, ou pour la salle des ancêtres. Dans les sacrifices, l'empereur employait neuf vases, les nobles sept, les ministres d'État cinq, et les lettrés trois. La forme et le décor avaient eux-mêmes leur signification. Deux principes concourent, dans l'opinion des philosophes du Céleste Empire, à la création et à l'ordre de toutes choses; c'est le *Yanz*, principe actif ou mâle, et le *Yu*, principe plastique ou femelle. Le premier domine le firmament, le soleil, et ce que l'on peut appeler les forces morales : on lui consacre ce qui est circulaire ou ovale. Le second préside aux choses matérielles et domine la lune, la terre, etc. : et on lui consacre ce qui est carré ou rectangulaire.

Les annales du Céleste Empire disent que Yu, 2200 ans avant notre ère, fit graver la carte des neuf provinces de la Chine sur neuf grands vases d'airain. Mais si la civilisation chinoise remonte à une très-haute antiquité, l'architecture de ce pays offre peu de monuments anciens, par la raison qu'ils étaient le plus généralement construits en bois. La *grande muraille*, qui s'étend sur une longueur de cinq à six cents pieds, est un gigantesque mur crénelé et flanqué de tours, dont l'élévation est de six à sept mètres et dont la largeur est telle que six cavaliers peuvent marcher de front sur le terrassement. Elle a été bâtie par Tsin-Hoang-Té, pour préserver la Chine des invasions des Mongols, deux siècles et demi avant notre ère.

Un genre de monument particulier à la Chine est une tour polygonale très-élancée dédiée aux *esprits* et généralement placée dans le voisinage des temples. La plus célèbre de ces tours était la fameuse *tour de porcelaine*, située près de Nankin et qui n'existe plus aujourd'hui. Elle était octogone et pourvue de neuf étages, muni chacun d'un toit qui semblait sortir du corps de la tour et supportait une galerie. Cent quarante-quatre clochettes placées à l'extérieur de l'édifice faisaient entendre une espèce de carillon quand le vent les agitait. Ce monument, qui datait du quinzième siècle, était décoré par un revêtement uniquement composé de pièces de porcelaine.

ARTS INDUSTRIELS.

TISSUS. — Les tissus fabriqués dans l'Inde ont eu de tout temps de la célébrité. Les anciens les recherchaient avec autant d'avidité que les modernes. Dans ses tapis, dans ses tissus, dans ses châles, l'Hindou est vraiment fort et sa trame savante ne donne pas l'éclat rutilant des étoffes chinoises, mais une coloration chaude et mystérieuse, où nulle forme, nul ton ne s'affirme aux dépens des autres, et où tous concourent à produire une harmonie pleine de charme. Cette profusion de motifs enlacés les uns dans les autres, qui dans l'architecture fatigue l'œil en détruisant toute ligne dominante, peut être d'un heureux effet dans un tissu, parce qu'alors les plis se chargent d'établir par l'ombre et la lumière des directions qui accusent la forme générale, non de l'étoffe, mais de la personne qui en est parée.

Nous emprunterons à la Géographie de Malte-brun quelques détails sur les habitants de la vallée de Cachemire. Ils sont très-industrieux et soutiennent encore la réputation qu'ils ont acquise dans la fabrication des châles; c'est avec ce tissu qu'ils payent une partie de leur

tribut. C'est avec le duvet de chèvre seul que se fabriquent les plus beaux châles. La fabrication des châles emploie dans la vallée de Cachemire cinquante mille individus; on porte le nombre des métiers à quinze ou seize mille. Un seul châle peut occuper tout un atelier pendant une année, si le tissu est d'une grande finesse : tandis que dans beaucoup d'autres on en fabrique six ou huit dans le même espace de temps. Chaque atelier se compose ordinairement de trente ouvriers ; et lorsque le châle est d'une qualité supérieure, on n'en tisse pas plus d'un centimètre par jour. Toute la famille est employée à cette fabrication; les femmes et les enfants séparent le duvet de chèvre par qualité et en retirent toutes les matières hétérogènes; les jeunes filles le cardent avec leurs doigts sur de la mousseline, et le remettent ensuite au teinturier. Le métier à tisser est horizontal et très-simple; le tisserand est sur un banc, tandis qu'un enfant, placé plus bas, a les yeux fixés sur les dessins et l'avertit des couleurs qui manquent et des bobines qu'il faut employer. Les meilleurs ouvriers gagnent quatre ou cinq sous par jour, et les ouvriers ordinaires deux ou trois sous. En calculant que chaque métier fournisse quatre à cinq châles par an, le nombre des châles fabriqués sera de soixante à quatre-vingt mille. »

CÉRAMIQUE.— La céramique chinoise et japonaise présente dans la forme et dans la couleur une incroyable variété. Il y a des vases de toutes dimensions (fig. 179, 180), des très-grands et des très-petits, des allongés, des pansus, des cylindriques ; il y en a qui sont gracieux, d'autres qui sont bizarres; il y en a qu'au premier abord on prend pour métal; il y en a qu'on nomme la famille verte, d'autres qu'on nomme la famille rose, selon la couleur dominante; il y a aussi le céladon fleuri, le bleu turquoise, le vernis feuille-morte, le truité vert; on distingue les pots qui sont unis, ceux qui sont à relief ; les accidents de la fabrication forment aussi des classements par familles et par genres; parfois la surface d'un vase est relevée par un réseau de petites cassures qui constituent le craquelé. C'est un défaut régularisé et transformé en qualité ; le potier sait en obtenir de différentes espèces. D'autres vases présentent des colorations veinées capricieuses, changeantes et rivalisent avec l'agate ou sont nuancés comme l'écaille.

Dans ce pays pourtant, où l'art semble n'obéir qu'à une fantaisie illimitée, tout est au contraire soumis à une réglementation qui porte jusque sur les plus petits détails. Les couleurs même sont réglées par la symbolique et présentent une signification religieuse et politique. Selon le mémorial des rites, les couleurs primordiales répondent en même temps aux éléments et aux points cardinaux : le rouge signifie à la fois le feu et le sud; le noir, l'eau et le nord; le vert représente le bois et l'est, le blanc, le métal et l'ouest. L'étude des couleurs peut en même temps fixer une date ou déterminer un grade. La dynastie régnante a pour livrée la couleur jaune, et celle des Mings avait la couleur verte. Les fleurs mêmes du décor, les plantes, les papillons qui voltigent, ne sont pas livrés à l'arbitraire, et l'artiste les emploie comme un signe conventionnel qui sera compris de tout le monde.

Les théologiens peuvent aussi bien que les amateurs de céramique trouver leur compte à une collection de chinoiseries. Voyez ce vieillard vénérable dont la tête est monstrueusement élevée à la partie supérieure; c'est Cheou-Lao, le dieu de la longévité, dont le grand philosophe Lao-Tse a pris la forme dans l'art. Car Lao-Tse, dont le nom signifie vieillard d'enfant, est venu au monde avec des cheveux et des sourcils blancs, ce qui n'a rien de bien surprenant, quand on se rappelle que sa mère l'a porté quatre-vingt-un ans avant de le mettre au monde. Voici maintenant Pou-tai, le dieu du contentement. C'est un personnage obèse, à la figure joviale, aux yeux demi-clos, à la bouche ouverte, au ventre proéminent; il est engraissé par la bonne chère et l'insouciance et semble n'avoir d'autre préoccupation que de faire sa digestion. Les Chinois en ont fait souvent de fort jolies statues en porcelaine. Le dieu de la guerre est également pourvu d'un ventre qui montre que le jeûne n'est pas très-honoré dans l'armée chinoise, mais sa face rouge et menaçante et l'arme qu'il tient à la main le font aisément reconnaître.

Parmi les animaux que les Chinois aiment à représenter, le dragon fantastique tient la première place. Le dragon, reptile aux membres puissants et pourvu d'une tête fortement dentée, peut se rendre à volonté petit ou grand, obscur ou lumineux, et quand il naît un grand empereur, on voit le dragon traverser les airs, s'arrêter au seuil des temples ou se montrer aux philosophes. Quand vous voyez la représentation d'un dragon, ayez bien soin de compter combien ses pattes ont de griffes. Si elles en ont cinq, vous avez devant vous le dragon impérial; mais si vous en voyez moins, c'est qu'il est au service d'un mandarin, ou tout au plus d'un prince de troisième ordre.

Voici maintenant le chien fabuleux à la cri-

nière frisée, l'oiseau immortel qui est l'insigne des impératrices, et mille autres bêtes étranges, que les naturalistes s'obstinent à ne pas vouloir classer, mais qui exercent la plus haute influence sur les destinées du Céleste empire.

Mais si les vases chinois ont une hiérarchie selon le rang de celui qui doit les possé-



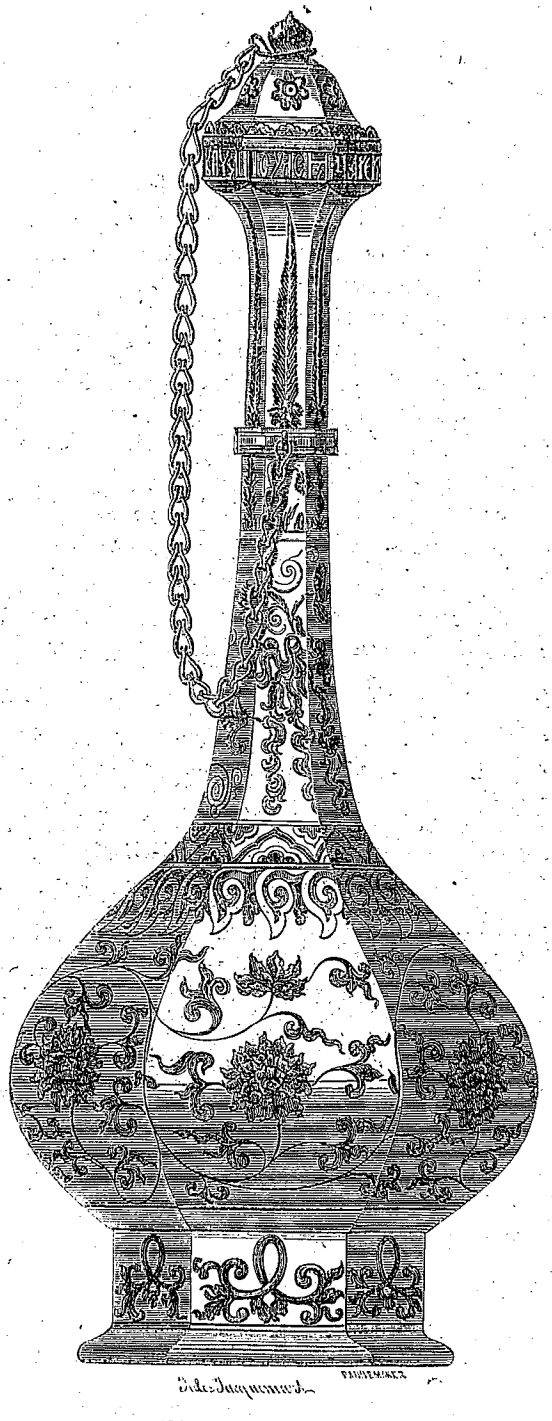
179. — VASE CHINOIS.

der, si les formes et les couleurs employées dans la décoration sont déterminées d'avance, l'artiste chinois sait tirer un admirable parti des ressources dont il dispose. Les tons sont associés de manière à former le plus vif éclat en même temps qu'une incomparable harmonie : il suffit de voir tous ces grands vases chargés de figures, de fleurs, d'animaux, enrichis de rochers fantastiques, de représentations de toutes les scènes de la vie. Quel magnifique

contraste entre ces bleus ou ces verts intenses, et les gammes dorées et brillantes qui les accompagnent ! Comme la blancheur laiteuse et translucide de la porcelaine fait bien valoir les tons rutilants qui la décorent !

MINIATURES ET CROQUIS. — L'exposition orientale, organisée en 1869 par les soins de l'*Union centrale des Beaux-Arts*, a été une révélation sur l'art des Chinois et des Japonais qui n'étaient guère connus jusqu'alors que par les dessins des vieux paravents. Leurs croquis nous ont montré un mélange surprenant de fantaisie et de réalité. Tantôt ce sont des fantômes qui voltigent, des guerriers fabuleux, des paysages qui nous déroutent, tantôt nous trouvons des figures et des animaux dessinés avec une précision et une vérité qui nous enchantent. Ces cavaliers égarés dans les marais, ces laboureurs, ces enfants, ces jeunes filles, tout ce peuple qui vous raconte sa vie intime, ces cigognes au bord de l'eau, tous ces animaux sont rendus sur leur croquis avec une vérité absolue.

L'irrégularité est le trait distinctif de l'art japonais. Il met autant de soin à éviter la symétrie des parallèles que nous en mettons à la rechercher. La silhouette du dessin est toujours parfaitement accentuée et le caractère typique nettement déterminé, mais le modèle est absent. C'est un art décoratif, destiné à charmer, non à émouvoir. La beauté telle que nous la comprenons a toujours été inconnue aux artistes de l'extrême Orient. Mais on ne peut pas en dire autant de l'expression, car si on n'y trouve pas, comme dans notre grand art, les chaleureuses émotions de la pensée, on y trouve une recherche piquante de la tournure, un jeu de physionomie souvent spirituel, et, à défaut d'individualité puissante, une aimable facilité dans le croquis et une délicieuse harmonie dans le décor.



180. — VASE JAPONAIS.

Les miniatures des Hindous diffèrent complétement de celles des Chinois et des Japonais. Les sujets qu'elles représentent sont beaucoup moins vivants et affectent plus de solennité. Ici c'est un rajah assis sur son trône ou porté sur un palanquin; là, c'est un saint en communication avec les esprits célestes, une princesse qui assiste à une fête. Le travail de ces miniatures est des plus délicats et on en peut suivre tous les plus petits détails avec une loupe. Mais il n'y a qu'un air de tête pour chaque figure et la physionomie est uniformément la même. Jamais vous ne verrez dans les peintures hindoues ces profils grimaçants, ces allures grotesques, frisant la caricature, qu'on trouve si souvent dans l'art chinois ou japonais, mais jamais non plus vous n'y verrez le sentiment de la vie et du mouvement. Le type a de la régularité et même de la noblesse; le front est droit, les yeux longuement fendus, les sourcils bien arqués, mais l'ensemble est incorrect et le détail manque d'animation.

ARMES. — La fabrication des armes est aussi une branche importante de l'industrie artistique des peuples qui habitent l'Hindoustan et les contrées qui en dépendent. Quand on visite

une collection d'armes de l'extrême Orient, comme celle que tout Paris a vue à la vente San-Donato, on éprouve un véritable éblouissement : l'or, l'argent, les pierres précieuses étincellent de toutes parts sur ces armes ciselées et enrichies des ornements les plus capricieux. Ce sont des *sabres de rajah* dont la lame à deux tranchants est damasquinée d'or, des *poignards indiens* couverts d'émeraudes et de rubis, des *kathars*, avec poignée formée de deux branches étroites reliées entre elles par des traverses ornées, les *poignards birmans* à poignées en corne sculptée où brillent les diamants, les *kookrées* de Népaul à larges lames courbes, les *poignards* de Delhi avec poignée en jade blanc terminée par une tête de cheval, les *poignards* de Caboul avec poignée en jaspe vert, les *poignards* de Madras formés d'une lame plaquée d'argent gravé, et d'un manche en tête d'éléphant, les *kriss* malais à lames flamboyantes avec poignée représentant une divinité boudhique, ou des oiseaux fantastiques, etc. Toutes ces armes n'ont aucun rapport avec celles de l'Occident; elles appartiennent à une autre race, à des hommes aussi éloignés de nous par le sens moral que par le sentiment artistique. Ce ne sont pas des armes de combat, mais des armes de vengeance; elles ne rappellent pas l'idée de la lutte, mais l'idée du meurtre. Elles semblent toujours raconter un drame, dénoûment tragique d'une intrigue mystérieuse : ce qui domine dans les armes orientales, ce n'est pas la vaillante épée qui attaque son ennemi en face, c'est le lâche poignard qui le frappe par derrière. La coquetterie de leur parure a même quelque chose de sinistre. Si la lame se courbe comme une dent de vipère, la poignée est si petite qu'elle semble faite pour s'adapter à la main d'une jeune fille. On dit que la civilisation d'un peuple peut se mesurer par ses armes : celles-ci se rapportent à des races énervées, dont le cœur n'a jamais battu pour la liberté, et qui, depuis les siècles les plus lointains de l'histoire, ont toujours vécu dans le luxe et la servilité.

FRANCE.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

CLASSIFICATION DES STYLES. — Nous avons donné pour classification des styles les dénominations en usage parmi les archéologues et les architectes. Cette classification peut se résumer ainsi :

1° *Style latin.* — C'est celui qui s'étend depuis la période mérovingienne jusqu'au onzième siècle. Il représente la décadence de plus en plus prononcée de l'architecture usitée chez les Gallo-Romains.

2° *Style roman.* — Il embrasse le onzième et le douzième siècle ; on l'appelle quelquefois style monacal, ou à plein cintre, par opposition avec le style laïque ou ogival, qui a prévalu ensuite.

3° *Style ogival.* — La seconde moitié du douzième siècle présente un style qu'on appelle quelquefois de transition, parce qu'il offre le mélange du plein cintre et de l'ogive. Le style ogival, qui est celui qu'on appelle improprement gothique, se subdivise en style ogival primaire ou en lancette (treizième siècle), style ogival secondaire ou rayonnant (quatorzième siècle) et style ogival tertiaire, ou flamboyant, appelé aussi style fleuri (quinzième siècle et première moitié du seizième) (fig. 186, 187, 188).

Mais il ne faut pas oublier, quand on veut apprécier l'âge d'un édifice, qu'il y en a très-peu qui ne présentent pas plusieurs époques dans leur construction, et par suite des styles différents dans leurs différentes parties.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Le style latin.

MILIEU SOCIAL. — Après les destructions qu'entraîna partout le flot envahissant des barbares, les arts comme les sciences trouvèrent un refuge dans les monastères. Le rôle de ceux-ci ne fut pas d'innover, mais de conserver. Ce n'était pas une chose facile que de conserver quelques débris de la civilisation au milieu d'une population abrutie par la mi-

sère, et mêlée partout à des hordes à demi sauvages et parlant des langues différentes. « Ne jetons pas nos perles aux pourceaux, dit un chroniqueur du temps; si ces sortes de gens éventaient notre science, ils traiteraient sans pitié le peuple des campagnes, et de plus ils n'auraient pour nous ni déférence ni respect; mais, à la manière des pourceaux, ils se jetteraient sur ceux qui auraient voulu les parer. »

Dans l'effroyable abaissement intellectuel qui caractérise le moyen âge dès ses débuts, on trouve parfois des moines qui semblent avoir conscience de l'état de la société. « J'ai cherché, dit Frédégaire, à mettre en ordre les événements de mon temps, comme avaient fait ces hommes si sages qui ont écrit avec pureté, s'exprimant comme la plus pure des fontaines qui coulerait en abondance. Je voulais, moi aussi, imiter leur éloquence, tâcher du moins de m'en approcher un peu. Mais il est cher de puiser là où l'eau manque. Le monde vieillit, l'aiguillon de l'intelligence s'énerve en nous, et il n'y a personne de nos jours qui ait la prétention de se comparer aux orateurs du temps passé. »

Dans le fond de leurs monastères, les religieux transcrivaient des manuscrits et pratiquaient les arts du temps, la dorure, quelques ornements en mosaïque, et un peu d'orfévrerie. Leurs procédés étaient tenus secrets et ne se communiquaient qu'à de rares adeptes. Seuls dépositaires des traditions, ils ne gardaient leur influence que parce qu'ils étaient plus intelligents que les barons et le peuple. Les barbares les respectaient, parce qu'ils croyaient voir en eux quelque chose de surnaturel. Mais l'art n'est vivant qu'à la condition de se renouveler sans cesse au contact de l'opinion publique. Il ne saurait y avoir d'art là où il n'y a pas un peuple pour le sentir et le juger. Le zèle religieux du temps élevait, il est vrai, un grand nombre d'édifices dans lesquels on employait le plus souvent les matériaux de monuments plus anciens. Pourtant il reste à peine quelques échantillons de notre architecture nationale du cinquième au dixième siècle, à cause du peu de solidité des constructions qu'on faisait alors.

CARACTÈRES DU STYLE LATIN. — La plupart des églises que le zèle des évêques a élevées en France jusqu'à la formation de l'architecture nationale étaient des constructions rustiques faites en bois. On était souvent impuissant à réparer les édifices romains qui servaient au culte, et on admirait prodigieusement les architectes dont les constructions offraient quelque garantie de durée et de solidité. Tel fut Didier, évêque de Cahors, au septième siècle. Il avait fait un oratoire, « non pas, dit le chroniqueur, avec des moellons concassés, à la mode gauloise, mais en imitant ces belles assises de pierres carrées semblables à celles des cités antiques. »

La période mérovingienne fut, sous le rapport du style, la continuation de la période gallo-romaine; seulement les malheurs publics sont tels que l'art, qui ne sait plus innover, s'abaisse à chaque génération, dans son imitation des créations plus anciennes. Les édifices romains étaient dépouillés de leurs ornements, et dans ce qui restait, le peuple se ménageait des logements. C'est ainsi que partout les ruines des temples, des arènes, des théâtres étaient habitées par une population qui trouvait là un abri, et les murailles antiques servaient de support aux toitures et aux cloisons de la nouvelle génération. Si l'on voulait élever quelque chose de durable, on imitait les anciennes constructions; mais la plupart du temps on se contentait d'ajouter des annexes en bois à une construction déjà existante. Les incrustations en pierres de couleur, en marbre ou en terre cuite, sont un des caractères de la décoration des monuments. On prenait ces pierres ou ces morceaux de marbre dans les édifices romains, encore très-nombreux, et on les utilisait dans les constructions nouvelles.

Ce qui caractérise l'ornementation des chapiteaux dans la période mérovingienne, ce n'est pas l'introduction d'éléments nouveaux, mais l'altération de plus en plus prononcée des anciens types. Tantôt la volute et le feuillage prennent une importance énorme au détriment de la corbeille, tantôt ce sont les formes qui se déprimen t et s'amaigrissent, mais toujours on retrouve l'art gallo-romain déformé. Cette déformation apparaît d'abord dans les ornements les plus compliqués, comme les enroulements végétaux, la palmette, la feuille d'acanthe ou la rosace; et la main de l'ouvrier s'alourdit en même temps que le souffle créateur va en s'appauvrissant. Des branches de vignes grossièrement dessinées, des cornes d'abondance, des palmettes et des rinceaux de feuillage, sont les motifs qu'on retrouve le plus souvent.

La sculpture tient assez peu de place dans les édifices de la période latine : à l'extérieur, la décoration vient de l'alternance des tons que produisent les assises de briques et les incrustations de pierres de couleur; à l'intérieur elle se compose de peintures. Ainsi aux causes politiques ou sociales qui faisaient dépérir les

arts, s'en joignait une autre particulière à la sculpture, c'est qu'elle n'entrait plus pour presque rien dans la décoration des monuments.

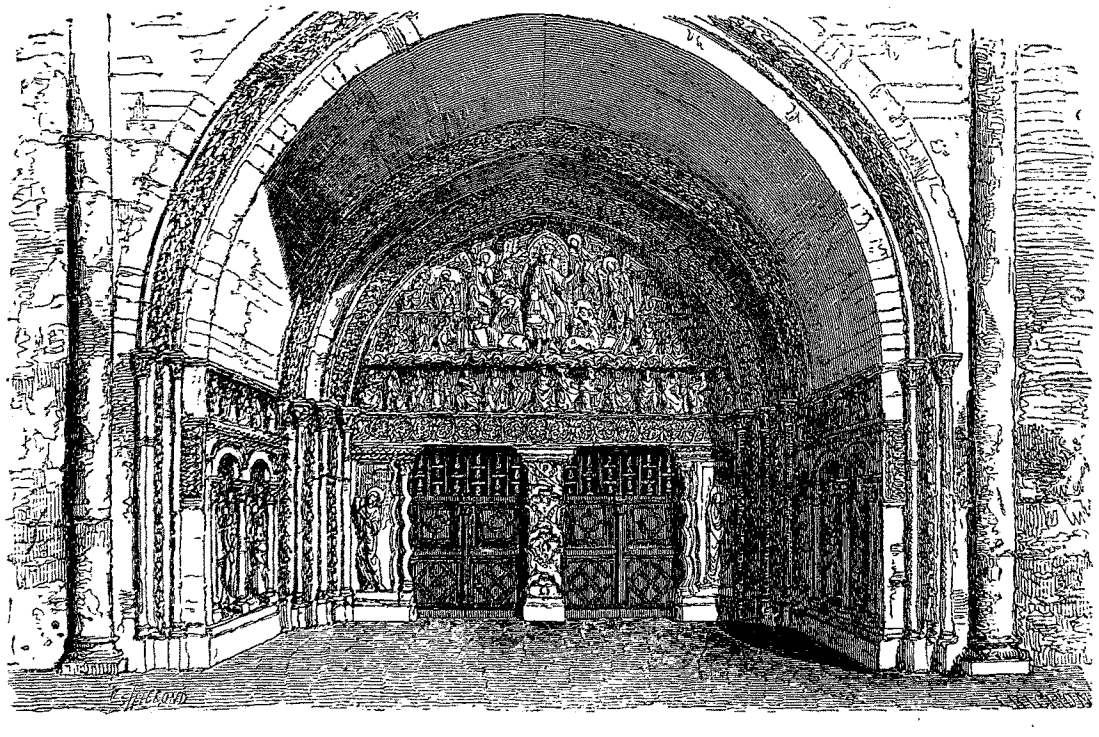
Le règne de Charlemagne représente la tentative isolée d'un grand homme pour arrêter la marche toujours croissante de la barbarie. Le grand nombre d'édifices qui furent élevés sous son règne témoigne de l'activité qu'il sa-



Style roman.

181. — NOTRE-DAME DE POITIERS.

vait donner à toutes les branches de son administration. Mais il ne semble pas qu'il y ait eu dans le style architectonique de ce temps des changements bien considérables; seulement les rapports que Charlemagne entretint avec l'Orient eurent pour effet d'amener en



Style roman.

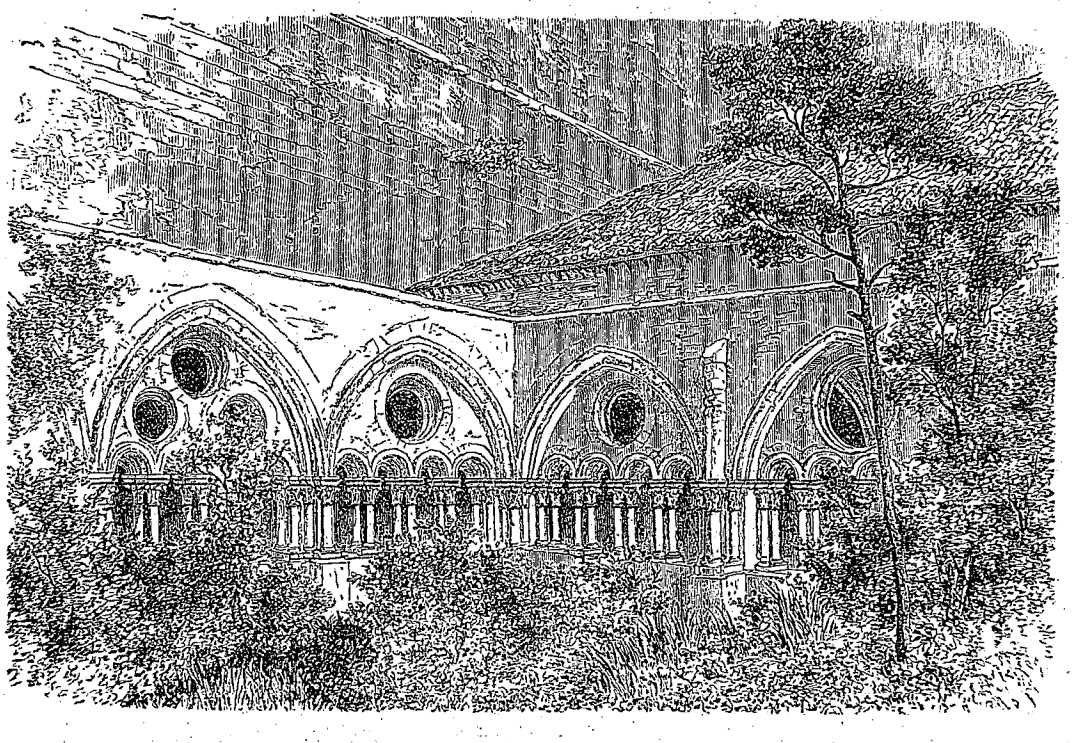
182. — PORTAIL DE L'ÉGLISE DE MOISSAC.

Occident un très-grand nombre d'objets fabriqués dans l'empire byzantin, et d'attirer dans nos monastères beaucoup de moines grecs plus habiles que les nôtres. Il ne nous reste presque pas d'édifices de l'époque carlovingienne, et nous sommes presque toujours obligés de nous en rapporter aux descriptions du temps.

On sait que Charlemagne avait fait bâtir un

palais à Nimègue, un autre à Waltorf, et qu'il embellit beaucoup celui d'Engeilhem. Mais ce fut surtout à Aix-la-Chapelle qu'il éleva des constructions dont la magnificence excita alors l'admiration de toute la chrétienté. Il fit venir pour cela d'Italie les architectes et les sculpteurs les plus en renom. Ravenne et Rome furent mises à contribution pour lui envoyer des colonnes de marbre précieux. Car c'était l'usage en ce temps encore de prendre les matériaux tout travaillés dans d'anciennes constructions pour les faire servir aux nouvelles. Mais ces matériaux étaient incohérents entre eux et les plans des édifices nouveaux avaient rarement de l'unité. De superbes colonnes soutenaient des arcades grossières, sans entablement, et de toutes petites fenêtres ne laissaient pénétrer qu'une lumière mesquine. Le fragment de l'abbaye de Lorsch, qu'on voit sur le chemin de Manheim à Darmstadt, est peut-être ce qui reste de plus complet de l'époque carlovingienne. On y voit des chapiteaux composites et des pilastres ioniques qui prouvent que dans ce temps les hommes les plus habiles s'attachaient encore exclusivement à l'imitation des modèles laissés par les Romains.

Si puissant qu'ait été le génie de Charlemagne, le résultat de ses tentatives pour ramener une civilisation en Occident ne répondit pas à ses efforts, et après sa mort la civilisation continua sa marche rétrograde, en même temps que son formidable empire devenait la proie des Normands. Tant il est vrai que ce sont les peuples et non les grands hommes qui créent quelque chose de durable.



Style roman.

183. — CLOÎTRE DE FONFROIDE.

MONUMENTS DU STYLE LATIN. — Nous ne croyons pas utile d'entrer dans de grands détails pour la description des monuments du style latin. Nous ferons seulement observer que la plupart d'entre eux offrent des rapports tels avec ceux de la dernière période gallo-romaine, que les antiquaires sont exposés à de fréquentes confusions sur la date de ces édifices.

Le midi de la France contient plusieurs monuments dont le style annonce une époque de décadence, mais on y retrouve toutes les anciennes habitudes des architectes romains; tels sont la vieille cathédrale de Vaison, le portique de la cathédrale d'Aix, l'église de Saint-Jean à Poitiers.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

Le style roman.

MILIEU SOCIAL. — Nous avons vu que, dès l'époque mérovingienne, la France était couverte d'établissements religieux. On sait com-

bien les institutions monastiques ont été jugées diversement par les historiens. Les services qu'elles ont rendus à la civilisation sont incontestables, et le dévouement des moines a été signalé par un grand nombre d'écrivains. Dans la construction de nos édifices religieux, on a fait valoir l'importance de leur rôle en même temps que la modestie de leur caractère.

Les monastères, devenus un refuge pour les hommes de travail, étaient élevés autant que possible dans des endroits retirés, au fond d'une vallée, au centre d'une forêt, au confluent des rivières. Les moines cultivaient la terre, défrichaient les sols incultes, et conservaient par tradition les industries qui se rapportaient aux pratiques religieuses. Ainsi ils étaient constructeurs, parce qu'il fallait bâtir les églises, orfévres, parce qu'il fallait faire des calices : ils transcrivaient les livres saints et enrichissaient leurs manuscrits de miniatures. Ils parlaient la langue latine, et le peu qui s'est conservé de la civilisation antique nous a été transmis par les monastères, qui devinrent bientôt comme de véritables oasis au milieu d'une barbarie universelle.

« Vers la fin du dixième siècle, dit M. Viollet le Duc, au moment où il semblait que la société allait s'éteindre dans la barbarie, une abbaye se fondait à Cluny, et du sein de cet ordre religieux, pendant plus d'un siècle, sortaient presque tous les hommes qui allaient, avec une énergie et une patience incomparables, arrêter les progrès de la barbarie, mettre quelque ordre dans ce chaos, fonder des établissements sur une grande partie de l'Europe occidentale, depuis l'Espagne jusqu'en Pologne. Il n'est pas douteux que ce centre de civilisation, qui jeta un vif éclat pendant les onzième et douzième siècles, n'ait eu sur les arts, comme sur les lettres et la politique, une immense influence. Il n'est pas douteux que Cluny n'ait fourni à l'Europe occidentale des architectes, comme elle fournissait des clercs réformateurs, des professeurs pour les écoles, des peintres, des savants, des médecins, des ambassadeurs, des évêques, des souverains et des papes; car rayez Cluny du onzième siècle, et l'on ne trouve plus que ténèbres, ignorance grossière, abus monstrueux. »

L'abbaye de Cluny devint une pépinière d'hommes remarquables en tout genre. Mais ce furent là des exceptions, car l'Église s'éleva avec la plus grande énergie contre ce mouvement artistique qu'on veut aujourd'hui revendiquer en son nom. Les moines artistes étaient mal vus par leurs confrères, qui leur reprochaient de consacrer à l'exercice de talents mondains un temps qui eût été mieux employé à la prière. Il y eut une véritable croisade de prédicateurs contre l'art qui débordait de toutes parts. « Dans des cloîtres, dit saint Bernard (1125), devant des frères occupés à lire, à quoi servent ces monstruosités ridicules, ces admirables difformités? Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces centaures, ces moitiés d'hommes, ces tigres tachetés, ces soldats combattant, ces chasseurs sonnant du cor? Vous pouvez voir plusieurs corps réunis sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps : un quadrupède à queue de serpent à côté d'un serpent à tête de quadrupède; un monstre, cheval par devant et chèvre par derrière; un animal à cornes traînant la croupe d'un cheval; enfin, de toutes parts, une variété de formes si étonnante qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres.... Grand Dieu! si l'on n'est pas honteux de tant de futilités, comment du moins ne pas regretter tant de dépenses! »

Abélard parle dans le même sens que saint Bernard; saint Bruno avait défendu à ses religieux l'usage des peintures et des sculptures, mais le goût public, qui s'était formé dans les villes, envahissait déjà les monastères, si bien qu'il fallut deux fois renouveler les mêmes défenses dans les couvents de l'ordre. « Conformément à notre première règle, disent les nouveaux statuts, nous blâmons et nous défendons pour l'avenir, comme contraires à l'humilité, à la rusticité, où doit persister notre ordre, toutes peintures, toutes images artistement exécutées, soit sur le bois, soit sur la pierre, soit sur les murailles ou ailleurs, que l'on place dans nos églises et dans l'intérieur de nos couvents. Quant à celles qui existent en ce moment, si on le peut facilement et sans scandale, nous ordonnons qu'elles soient abattues et enlevées. » On ne pouvait pas proscrire les images comme une impiété, puisque les conciles s'étaient prononcés en leur faveur, mais on cherchait du moins à les défendre comme une superfluité frivole et une distraction dangereuse. Et il est bon d'observer que les hommes qui s'opposaient si énergiquement au mouvement des idées étaient les hommes les plus purs de l'Église, ceux qui voulaient se rapprocher du temps des martyrs, et qui en rappelaient les mœurs et la simplicité.

Les grands abbés de cette époque étaient à peu près indépendants des évêques, et il y avait une sorte d'antagonisme entre le clergé régulier et le clergé séculier. Le douzième siècle marque la fin de la puissance des grands mo-

nastères, dont l'influence politique va passer aux évêques, en même temps que les villes érigées en communes s'élèvent par le travail et l'industrie. Les écoles, qui n'existaient que dans les monastères, vont maintenant se trouver partout, et l'élément laïque va devenir prédominant. La période d'éclat des monastères est le onzième et le douzième siècle : ils ont commencé le mouvement de la civilisation moderne, et nous devons leur en savoir gré. Mais ils ne pouvaient aller plus loin sans être arrêtés par leur principe, qui est l'abnégation et qui les retient forcément en dehors du monde et de ses besoins. L'humilité même des pauvres moines était un obstacle au progrès. L'esprit de leurs institutions s'y opposait. « Que les médecins, est-il dit dans un statut des couvents de l'ordre de Saint-Benoît, que les écrivains et autres artistes, appartenant à nos monastères, exercent leur art en toute révérence et soumission, si leur abbé le leur permet. Mais si quelqu'un d'entre eux s'enorgueillit à cause de son habileté, ou bien à cause des profits qu'il aura procurés à la maison, que l'exercice de son art lui soit interdit, jusqu'à ce qu'on le voie suffisamment humilié. » Quel stimulant peut-il y avoir pour l'artiste dans un lieu où celui qui fait mieux que les autres, ou qui croit y être arrivé, est condamné par humilité à cesser d'exercer le métier qui faisait son orgueil?

Quoi qu'il en soit, c'est dans le sein des monastères que s'est formé le style roman, qu'on a appelé aussi style monacal, par opposition au style ogival qu'on a appelé style laïque. Les communes émancipées ont porté l'art à un degré où les monastères n'ont pu les suivre, mais ce sont les moines qui ont ouvert les voies et montré le chemin aux laïques; il ne faut pas l'oublier.

CARACTÈRES DU STYLE ROMAN. — Quand, après les terreurs de l'an mil, on voulut reconstruire des églises, on ne trouva plus, comme au cinquième siècle, des chapiteaux et des fûts de colonnes tout faits dans les monuments gallo-romains. Il n'y en avait plus et il fallut en faire de nouveaux. Les constructions de l'âge précédent, mal faites, manquaient de solidité; le plus grand nombre d'ailleurs étaient construites en bois et exposées à de fréquents incendies. Il y eut donc un renouvellement presque général de tous les édifices religieux. Le style roman, qui est celui de cette époque, montre un mélange des traditions latines conservées dans les couvents, avec des importations byzantines ou même arabes. Car dans l'essai de renaissance tenté par Charlemagne, un grand nombre de moines étaient venus de l'Orient chez nous pour y pratiquer des arts divers.

Le style latin, qui n'était que l'art antique dégénéré, se modifia donc par des influences byzantines, qui sont beaucoup plus accentuées dans certaines provinces que dans d'autres. L'architecture à coupoles se retrouve dans les endroits qui étaient en rapport avec Venise.

Mais les édifices complétement exécutés sous l'influence du goût oriental, comme Saint-Front de Périgueux, sont en somme peu communs et ne forment qu'une branche accessoire de l'architecture romane, qui conserve partout ailleurs les traditions latines, modifiées seulement dans certaines parties par l'élément byzantin.

Résumons les caractères du style roman, dont l'église de Moissac et le cloître de Fonfroide peuvent servir de spécimen (fig. 182, 183), pour le distinguer du style usité jusqu'au onzième siècle :

1° Les églises romanes sont voûtées et les églises précédentes étaient à charpente.

2° Les piliers romans sont lourds, massifs de peu d'élévation par rapport à leur diamètre. Ils sont souvent carrés avec des demi-colonnes engagées aux quatre angles, quelquefois cylindriques ou octogones.

3° Les chapiteaux très-variés pour l'ornementation, présentent le plus ordinairement la forme d'une corbeille surmontée d'un tailloir carré.

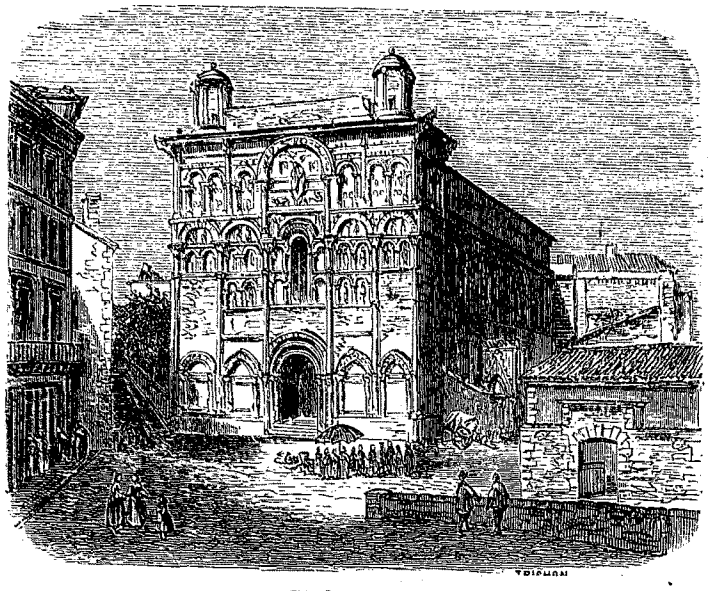
4° Les arcades, semi-circulaires ou à plein cintre, sont ornées de moulures, zigzags, etc.

5° Les murs, ayant une épaisseur prodigieuse, ont des contre-forts dont la saillie est généralement peu accentuée.

6° Les tours ont peu d'élévation, sont d'un aspect massif, et généralement percées d'arcades à plein cintre. Une disposition très-commune, appelée *arcade géminée*, qui avait été employée primitivement à Constantinople, montre deux petites arcades appuyées sur une colonne centrale commune, et comprises toutes deux sous une arcade plus grande. Les arcades qu'on appelle *simulées* ou *aveugles*, très-communes dans les édifices romans, sont des arcades bouchées qui servent simplement à la décoration des murailles. Au lieu d'être formées d'arcs posés les uns à la suite des autres, elles sont souvent formées d'arcs enlacés l'un dans l'autre.

FAÇADE. — Les portes tiennent une place importante, comme dimension et comme décoration, dans les édifices de style roman; elles

sont généralement garnies de plusieurs archivoltes portées sur des colonnes et très-ornées de moulures. Dans les églises peu importantes, on voit au-dessus de cette porte une fenêtre cintrée, également munie d'archivoltes et de colonnettes; une corniche à modillons la sépare du fronton triangulaire qui termine l'édifice en hauteur. Dans les églises plus hautes,



Style roman.

184. — CATHÉDRALE D'ANGOULÊME.

il y a deux ou trois étages de fenêtres ou d'arcatures cintrées, mais toujours le fronton triangulaire. La façade est généralement peu élevée dans nos provinces méridionales, et leur décoration est plus intéressante par le détail que par l'ensemble. Un grand Christ dans une



Style roman.

185. — SAINT-SERNIN, A TOULOUSE.

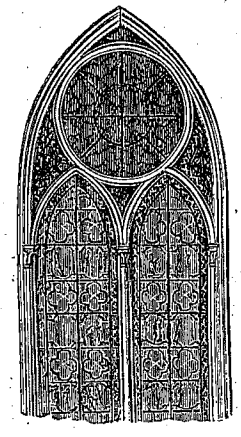
gloire, entouré des figures symboliques des évangélistes, décore assez souvent le dessus de la porte.

Quelquefois la façade est munie de fortifications. Tantôt le porche est couronné par une galerie crénelée, tantôt la porte principale est surmontée d'un *moucharabieh*, construction en saillie sur le mur, portant sur des espèces

de consoles appelées *mâchicoulis* dont nous reparlerons à propos des châteaux et des remparts.

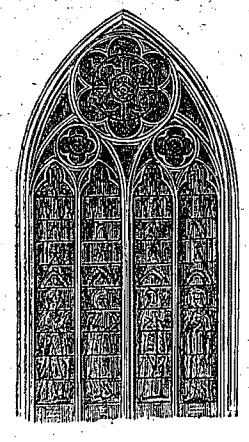
La fenêtre appelée œil-de-bœuf, qui est devenue la rose des églises de style ogival, existait déjà dans les plus anciennes basiliques latines.

ABSIDE. — L'abside est une des parties les plus intéressantes de l'église romane; son extrémité se compose habituellement d'une ou trois chapelles voûtées en cul-de-four, mais quelquefois c'est un simple hémicycle. Le chevet des églises romanes bien complètes, comme Saint-Paul d'Issoire, présente un aspect très-pittoresque par le mélange des chapelles absidiales, du transept et du clocher central. Les toits des chapelles absidiales sont généralement peu élevés. Ces chapelles sont presque toujours circulaires dans le nord, dans l'ouest et dans le centre de la France, mais dans le sud, et principalement en Provence, elles ont souvent la forme polygonale. La chapelle absidiale centrale, plus vaste que les autres, est consacrée à la Vierge.

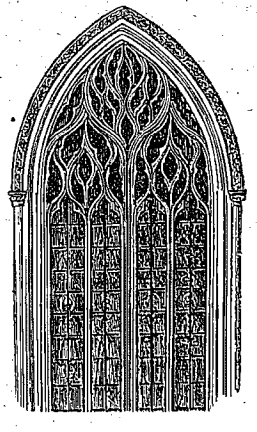


186. — STYLE OGIVAL PRIMAIRE.

CLOCHERS. — Les clochers du style roman se composent généralement d'une tour carrée, percée de fenêtres cintrées, ouvertes ou simulées, et surmontée d'une flèche pyramidale. La flèche est ordinairement à quatre pans, et quelquefois octogone. Quand il y a deux clochers, ils se placent à droite et à gauche de la principale porte, mais il y en a souvent un troisième qui s'élève au centre du transept. L'abbaye de Cluny avait six clochers.



187. — STYLE OGIVAL SECONDAIRE OU RAYONNANT.



188. — STYLE OGIVAL TERTIAIRE OU FLAMBOYANT.

INTÉRIEUR. — Les églises romanes offrent à l'intérieur une grande nef et deux nefs latérales, qui quelquefois font le tour de l'église et quelquefois s'arrêtent au transept. Dans les églises importantes les bas côtés sont recouverts d'une galerie appelée *triforium*, qui ouvre sur la nef principale par deux ou trois arcades pour chaque travée. Les travées placées sur chacun des côtés de la nef sont ordinairement en nombre impair. Au delà du transept on trouve quelquefois des travées semblables à celles de la nef : elles constituent le chœur. Habituellement le sanctuaire s'arrondit en hémycicle.

Les voûtes de l'édifice affectent deux formes principales. Les unes décrivent une concavité à plein cintre et sont renforcées par des arcs doubleaux : c'est la *voûte cylindrique* ou *en berceau*. Les autres, formées par la pénétration, sous un angle variable, de deux voûtes cylindriques, prennent le nom de *voûtes d'arête*.

CRYPTES. — Les cryptes sur lesquelles se sont élevées la plupart des premières églises chrétiennes, se retrouvent encore dans beaucoup d'édifices du style roman. Les supports de ces cryptes sont généralement très-multipliés. Les cryptes n'ont pas toujours la même forme que le sanctuaire sous lequel elles se développent. Il y en a beaucoup de carrées.

DÉCORATION. — Les bas-reliefs qui décorent les portes romanes étaient généralement peints et se détachaient sur un fond d'or. Les chapiteaux étaient également peints. Les parois de murailles, les fûts des colonnes, les archivoltes des arcades, étaient couverts d'ornements colorés, consistant en arabesques, rinceaux de feuillages et combinaisons de figures géométriques.

GÉOGRAPHIE DU STYLE ROMAN. — Il y a en France une très-grande quantité d'églises romanes. Il est aisé de comprendre que, dans chaque province, la qualité différente des matériaux a dû influer, autant que le style local ou le goût individuel, sur la nature des ornements employés à la décoration sculptée des édifices.

Les limites que je me suis imposées dans ce travail ne me permettent pas de déterminer les

caractères qui distinguent les édifices romans de nos différentes provinces. Il est certain que la Normandie, la Bourgogne, l'Ile-de-France, l'Auvergne ou la Provence ont eu des écoles différentes. Nous nous contenterons donc d'indiquer certains traits généraux. Ainsi le Périgord, l'Angoumois et la Saintonge offrent des édifices qui se rattachent plus directement au style byzantin, caractérisé comme nous l'avons dit par la coupole sur pendentifs. Le style roman du midi de la France présente une certaine analogie avec le roman lombard qu'on voit en Italie, et les mêmes caractères se retrouvent sur les bords du Rhin. Et il faut bien remarquer que ces provinces sont aussi celles qui présentent le plus d'édifices romains, et où par conséquent la tradition a dû se conserver le mieux. Par contre, l'Ile-de-France, la Normandie, l'Orléanais, qui avaient fort peu de débris antiques, présentent un acheminement plus manifeste vers le style ogival, en ce sens que les piliers romans se couvrent plus volontiers de colonnettes effilées et que l'ensemble est en général moins trapu et plus élancé.

Église de Saint-Front à Périgueux. — La célèbre cathédrale de Périgueux présente la forme d'une croix grecque et l'ensemble est une imitation directe des églises byzantines, dont l'élément essentiel est la coupole sur pendentifs. « Chaque travée de la nef, dit M. Batissier, est couverte par une coupole adaptée sur des pendentifs, qui sont eux-mêmes des portions de sphère. Les modillons placés sous la corniche, délimitant les rampants de la façade, ainsi que les ornements sculptés, feuillages, entrelacs, sont un produit de l'art oriental. M. de Verneilh établit sur des considérations très-judicieuses que la cathédrale de Saint-Front est, pour ainsi dire, une reproduction de Saint-Marc de Venise, et qu'elle a dû être construite par des artistes formés à l'école de ceux qui ont dirigé les travaux de la métropole vénitienne. Les églises à coupoles, procédant de Saint-Front, sont assez communes, non-seulement dans le Périgord, mais encore dans l'Angoumois et la Saintonge ; enfin, les voûtes de la grande nef de la cathédrale du Puy-en-Velay sont une imitation évidente, quoiqu'approximative, des coupoles byzantines.

Église de Saint-Sernin, à Toulouse (fig. 185). — L'église de Saint-Sernin à Toulouse, élevée vers le douzième siècle, est sans contredit un des monuments les plus intéressants de l'architecture romane. Saint Saturnin ou Sernin est un des sept évêques qui, vers le milieu du troisième siècle, vinrent prêcher le christianisme dans le midi de la France. Il fut martyrisé à Toulouse et attaché par les pieds à un taureau sauvage ; de jeunes chrétiennes trouvèrent son cadavre mutilé, et c'est à l'endroit où elles l'ensevelirent que se trouve aujourd'hui l'église qui lui est dédiée. Elle a la forme d'une croix latine allongée ; son extérieur est très-simple et présente un peu l'air d'une forteresse ; son clocher, en étages successivement rétrécis, produit l'effet d'une pyramide surmontée d'une flèche. La cathédrale d'Angoulême (fig. 184), les églises de Notre-Dame la Grande à Poitiers (fig. 181), de Saint-Étienne à Caen, de la Madeleine à Vezelay, de Notre-Dame du Port à Clermont, etc., sont les édifices les plus importants que nous possédions dans le style roman.

Église de Saint-Germain-des-Prés. — Cette église est un des plus anciens monuments de Paris. Au sixième siècle, le roi Childebert Ier, après une expédition contre les Wisigoths, rapporta des reliques très-précieuses, et saint Germain, évêque de Paris, lui conseilla d'élever un monastère pour les y déposer. L'église du monastère fut d'abord dédiée sous le titre de la Sainte-Croix et de Saint-Vincent. Mais saint Germain ayant été inhumé dans cette église, les guérisons et les miracles opérés sur son tombeau acquirent une telle renommée, que cette église abbatiale prit son nom, qu'elle a toujours gardé depuis. Les rois mérovingiens furent enterrés là jusqu'à la fondation de l'abbaye de Saint-Denis par Dagobert. Les abbés étaient de puissants personnages, qui pendant la célébration des saints mystères avaient le droit de se servir des ornements épiscopaux : parmi eux on compte un roi de France, Hugues Capet, et plusieurs princes.

Cette riche abbaye, plusieurs fois dévastée et brûlée par les Normands, avait fini par être détruite de fond en comble. Morard, le vingt-neuvième abbé, en entreprit la reconstruction au commencement du onzième siècle, et c'est à lui qu'appartiennent les parties les plus anciennes de l'édifice actuel. Située au milieu des vastes prairies qu'on nommait le *Pré aux Clercs*, l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés était environnée de fossés profonds qui communiquaient avec la Seine, et pourvue de murs crénelés, de tours et de portes fortifiées. Elle eut cet aspect jusqu'à la fin des guerres religieuses. Mais lorsque les huguenots ne furent plus à craindre, les fossés furent comblés, les fortifications tombèrent, et on éleva des habitations particulières tout autour de l'abbaye. Les anciens bâtiments des cloîtres se trouvaient à l'endroit où sont maintenant les rues Bonaparte, Furstenberg, de l'Abbaye, etc. Le célèbre architecte de saint Louis, Pierre de Mon-

tereau, avait élevé le réfectoire, qui passait pour une salle merveilleuse, et une grande chapelle de la Vierge, qui n'avait de rivale à Paris que la Sainte-Chapelle du Palais. C'est dans cette chapelle qu'il avait sa sépulture.

L'église abbatiale est tout ce qui reste aujourd'hui de l'immense abbaye de Saint-Germain-des-Prés : elle avait autrefois trois tours, et le peuple l'appelait pour cette raison l'église aux trois clochers. Ce vénérable édifice a subi de nombreux changements par les restaurations successives. « De l'église de Childebert, dit M. de Guilhermy (*Itinéraire archéologique de Paris*), il ne reste plus que des chapiteaux de marbre blanc qui ont été dispersés, et des colonnes de marbre de diverses couleurs employées dans la galerie absidiale. Nous ne trouvons aujourd'hui dans la construction de la basilique rien qui soit antérieur au onzième siècle ; le chœur et l'abside datent de la seconde moitié du douzième... Une grosse tour quadrangulaire s'élève au-dessus de l'entrée; elle a été réparée tant de fois qu'elle ne conserve à peu près rien de son caractère primitif. A son plus haut étage, deux baies cintrées (douzième siècle), accompagnées de colonnes, s'ouvrent sur chacune de ses quatre faces. Une haute flèche couverte en ardoise la surmonte. Le corps de l'église est en forme de croix.. De grands murs, percés de baies en plein cintre, appuyés de contre-forts d'une faible saillie, ornés seulement d'un cordon de billettes et d'une corniche à modillons, forment les parois de la nef. »

TROISIÈME ÉPOQUE.

Le style ogival.

MILIEU SOCIAL. — Il faut distinguer dans le moyen âge deux époques bien différentes : la période monacale, qui va jusqu'à la formation des communes, et la période laïque, qui paraît dès les premières luttes de la liberté. A la première répondent la soumission et l'humilité, à la seconde la lutte et l'effort. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu au treizième siècle moins d'abbayes qu'au huitième, mais il y avait en dehors une vie publique qui n'avait pas existé auparavant. La brutalité des mœurs était la même aux différentes époques du moyen âge, mais elle se joint dans la première partie à une effroyable atonie intellectuelle, et dans la seconde à des efforts souvent inexpérimentés, mais toujours puissants. Ce point de vue a souvent échappé aux historiens de l'art, qui, en attribuant exclusivement à l'idée religieuse la formation de l'art chrétien du moyen âge, paraissent oublier que, du cinquième au onzième siècle, la ferveur n'était pas moins grande que du onzième au quinzième siècle, et cependant cette ferveur n'a pu se traduire dans l'art qu'à partir du onzième. Les images qui sortent des monastères avaient aux yeux des populations un caractère mystérieux qui excluait toute idée de critique. Mais quand, pour défendre les droits si péniblement acquis de la commune, les corporations de métier se formèrent, chacun se fit juge de l'œuvre de son voisin, et on commença à distinguer ceux qui travaillaient bien et ceux qui travaillaient mal. Dès lors le salaire put se proportionner au talent, et l'intérêt se joindre à l'émulation.

Qu'on examine maintenant la date où furent élevées ces magnifiques basiliques, œuvres de tout un peuple en fermentation, et on se convaincra qu'il y avait une vie publique à l'époque où elles furent élevées. Parmi les monuments dont notre sol de France est couvert et qui sont la gloire de notre pays, il n'en est pas qui soit antérieur à la formation des communes.

L'art monacal était, par son essence même, incompatible avec le besoin de changements et de nouveauté qui caractérise toujours une société vivante. Mais il avait pour lui l'habitude, la foi et des légions de travailleurs parfaitement organisées. Les laïques en se constituant ne pouvaient faire mieux que de calquer leur organisation sur celle des monastères. Pour entrer dans la vie religieuse, il suffisait de le désirer, mais pour être moine il fallait avoir fait un noviciat. Il en fut de même des corporations. L'apprentissage répondait au noviciat, le chef-d'œuvre exigé pour jouir des priviléges de la maîtrise prouvait la capacité. Les règlements étaient à peu près les mêmes dans toutes les villes, de sorte que ces associations répandues partout furent bientôt en état de tenir tête aux communautés religieuses, et ensuite de les remplacer.

C'est par la franc-maçonnerie qu'on explique l'unité de style dans la période ogivale, comme on explique par les monastères l'unité de style dans la période précédente. Les francs-maçons constituaient des associations laïques très-importantes, et on leur doit une immense quantité d'édifices. Ils voyageaient par troupe, s'arrêtaient partout où il y avait quelque chose à bâtir, et se communiquaient entre eux les secrets de l'art de bâtir. L'importance de la franc-maçonnerie est capitale dans l'histoire de l'architecture au moyen âge. « On dit qu'au treizième siècle, dit M. Batissier, Erwin de Steinbach organisa la franc-maçonnerie en Allemagne

avec beaucoup d'éclat. La construction de la cathédrale de Strasbourg porta au loin la réputation des ouvriers qui avaient travaillé à cette basilique. Vienne, Zurich, Landshut, Cologne firent édifier des clochers qui rappelaient la merveilleuse tour de la métropole alsacienne. Les maçons de ces monuments, quand ils les eurent achevés, se répandirent en Allemagne, où leur nom devint fameux. Pour se distinguer du commun des ouvriers, ils formèrent des associations qu'ils appelèrent *loges*, et toutes ces loges s'accordèrent pour reconnaître la suprématie de celle de Strasbourg, appelée *la Grande Loge*. Ce ne fut que treize ans après la construction de la tour que ces associations prirent une consistance solide. En vertu d'un acte passé à Ratisbonne, il fut convenu que l'architecte de la cathédrale de Strasbourg serait le grand maître unique et perpétuel de la confrérie générale des maçons d'Allemagne. La loge de Strasbourg avait la connaissance de tous les cas litigieux relatifs aux bâtiments. »



189. — PAVAGE D'ÉGLISE.

ORIGINE DU STYLE OGIVAL. — On a beaucoup discuté sur l'origine du style ogival. Quelques-uns la voient dans l'imitation des forêts du Nord.



190. — VITRAIL DE NOTRE-DAME DE POITIERS (NÉRON ORDONNANT LA MORT DE SAINT PAUL).

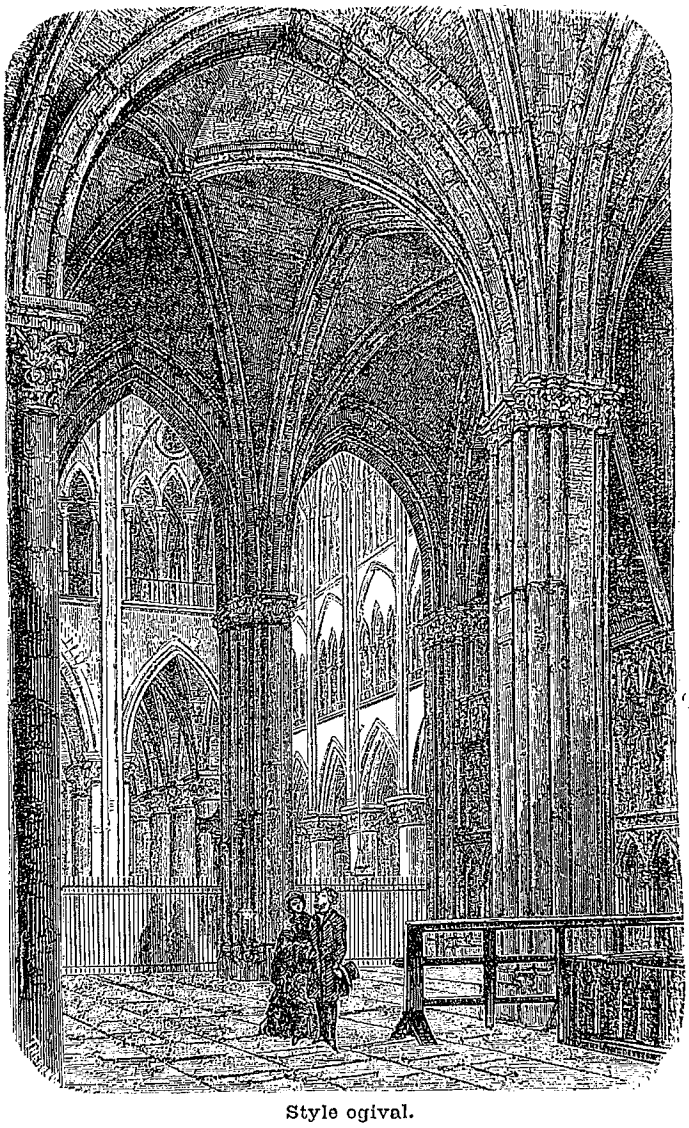
Une autre opinion, longtemps accréditée, attribuait l'origine du style ogival aux croisés,

qui l'auraient importée de l'Orient. L'idée la plus répandue aujourd'hui est que ce style s'est formé en Occident, par suite des progrès dans l'art de bâtir et des nécessités de la construction.

Les archéologues allemands ont longtemps revendiqué pour leur pays l'origine et le développement du style ogival, mais la plupart des archéologues français, appuyant leur opinion sur des raisonnements qui semblent irréfutables, admettent aujourd'hui que c'est dans notre pays qu'il a pris naissance.

« Il est parfaitement certain aujourd'hui, dit M. Dussieux, dans son *Histoire des artistes français à l'étranger*, que l'architecture gothique a pris naissance en France, et que de la France elle s'est répandue dans les pays voisins. En effet, l'art gothique précède l'art roman ; or certains monuments de l'Ile-de-France, de la Picardie et de la Champagne présentent la transition entre les deux styles : on y remarque un mélange, une fusion entre les deux systèmes, tandis que partout ailleurs, au contraire, il y a une brusque substitution d'un style à l'autre. A coup sûr, il ne faudrait pas d'autres preuves de l'origine française, de la naissance en France de l'architecture gothique ou ogivale ; eh bien, ces monuments de transition de la France du Nord sont les plus anciens monuments de ce genre, ce sont les plus incontestablement déterminés, et leurs dates indiquent qu'ils sont tous antérieurs à tous les autres monuments de style ogival construits dans les autres pays de l'Europe. »

Il est bien remarquable qu'à l'époque où les étrangers venaient par milliers à l'Université de Paris étudier sous nos professeurs, nos artistes allaient partout porter notre architecture. Ce fut aux frais des étudiants suédois que Étienne Bonneuil, tailleur de pierre de Paris, alla, en 1287, élever la cathédrale d'Upsal. Celle de Prague, commencée en 1343 par Mathieu d'Arras, fut terminée en 1386 par Pierre de Boulogne. C'était un architecte français, Guillaume de Sens, déjà connu par ses travaux antérieurs, qui, en 1174, avait élevé le plus ancien monument de style ogival en Angleterre, la cathédrale de Cantorbéry.



Style ogival.

191. — INTÉRIEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU STYLE OGIVAL. Le passage d'un style à un autre ne saurait se faire brusquement. On a appelé style de transition celui qui participe à la fois du roman et du gothique. Ce nom de *gothique*, sous lequel on désigne habituellement les édifices de style ogival, étant absolument arbitraire et ne répondant aucunement à l'architecture des Goths nous éviterons autant que possible de l'employer.

Les écrivains modernes ont signalé dans les édifices religieux de la période ogivale un caractère mystérieux et maladif, qu'ils trouvent en rapport intime avec l'état de la société au moyen âge.

Le style ogival s'est développé surtout dans les parties de la France où il n'y avait pas de monuments romains. Ce qui le caractérise est par-dessus tout l'élégance et la légèreté. « Dans le style ogival, dit M. Batissier, toutes les formes essentielles fondamentales étaient sveltes,

ténues, effilées : c'est le règne des piliers longs et élancés, des ouvertures hautes et rapprochées les unes des autres, des arcs pointus, multipliés latéralement, ou superposés en chaînes infinies, et se coupant l'un l'autre dans toutes les directions; tout cela fut imité et répété dans les plus petites subdivisions des moindres ornements, jusqu'à ce qu'enfin les édifices religieux, avec leurs pinacles, leurs flèches, leurs aiguilles, leurs arcatures, présentassent l'apparence d'un réseau ou d'une dentelle, et étalassent cette richesse de décoration qui est le dernier effort de l'art gothique expirant au seizième siècle. » (Fig. 191.)

OGIVE (fig. 186, 187, 188). — On appelle *ogive* une arcade formée par deux arcs de cercle d'un rayon égal. Il y a différentes espèces d'ogives. La plus anciennement usitée en France est une arcade presque circulaire présentant à son sommet un angle à peine sensible. Pendant le treizième siècle on s'est servi principalement de l'*ogive en lancette;* on nomme ainsi une arcade formée par deux arcs qui ont leur centre chacun en dehors du contour de l'arc qui lui est opposé. L'*ogive équilatérale* ou *en tiers point* a été employée surtout pendant le quatorzième siècle; elle est formée par deux arcs ayant chacun leur centre à la naissance de l'arc de cercle qui lui est opposé. Enfin l'*ogive surbaissée* du quinzième siècle est caractérisée par des arcs décrits avec un rayon plus court que l'ouverture de l'arcade.

FAÇADE (fig. 192, 193). — La façade de nos grandes cathédrales du treizième siècle présente habituellement trois divisions perpendiculaires : au centre, la grande porte surmontée de la grande rose avec une galerie au-dessus ; de chaque côté, une porte latérale plus petite, placée au-dessous de la tour des clochers. Dans le sens horizontal, on voit également trois grandes divisions : la première comprend les trois portes de l'église, la seconde comprend la rose et la naissance des tours, et la troisième la galerie qui relie ensemble les deux tours. La grande porte servait à l'entrée des princes et aux processions du clergé ; les deux portes latérales étaient pour les fidèles. Les hommes entraient par un côté, les femmes par un autre.

FAÇADES LATÉRALES. — Les murs de la nef sont soutenus par un système de contre-forts et d'arcs-boutants qui présente souvent un effet pittoresque, mais qui a l'inconvénient d'avoir l'air d'un édifice étayé. Les chapelles sont placées dans l'espace laissé libre entre ces contre-forts, et les grandes fenêtres de la nef ajoutent à la légèreté de l'aspect. Les façades des transepts à l'extérieur n'ont généralement qu'une seule porte, avec une rose et une galerie, et un pignon souvent orné de trèfles.

PARVIS. — L'espace libre appelé *parvis* qui précédait les anciennes églises était une image du paradis terrestre par lequel il faut passer pour arriver au paradis céleste, qui est l'église. Comme devant les premières basiliques on y voyait souvent une fontaine où les fidèles se lavaient avant d'entrer dans le lieu saint. Le parvis était souvent fermé par un petit mur à hauteur d'appui. Dans beaucoup d'endroits, on avait planté dans le parvis un orme à l'ombre duquel les seigneurs ecclésiastiques rendaient la justice. Les fêtes publiques avaient ordinairement lieu sur le parvis.

PORCHE. — Beaucoup d'édifices religieux présentent un *porche*, comme on le voit à Paris dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois. Le droit d'asile était souvent attaché au porche : les marchands s'y réunissaient et y établissaient leurs boutiques, ce qui a occasionné beaucoup de plaintes du clergé, qui avait la plus grande peine à repousser ces envahisseurs. Dans la plupart de nos grandes cathédrales, le porche, au lieu de s'avancer en dehors de l'édifice, était figuré par la retraite du mur de la façade. Cette retraite fait quelquefois un véritable vestibule, comme on le voit à la cathédrale de Reims.

CLOCHERS. — Les façades complètes sont toujours encadrées de deux hautes tours carrées qui se terminent habituellement par une flèche pyramidale. Quelquefois pourtant les tours n'ont pas de flèches. Quand elles en ont, elles portent généralement des clochetons aux quatre angles. Les églises cathédrales, qui étaient soumises à une juridiction supérieure, avaient leurs deux tours semblables, comme Paris, Coutances, etc. L'inégalité des tours indiquait au contraire une sorte de vasselage. Toutefois cet usage n'a jamais été pratiqué d'une manière absolue.

INTÉRIEUR. — Les édifices religieux du style ogival ne présentent pas de différences sensibles par le plan avec ceux du style roman. On y voit toujours une grande nef divisée en travées plus ou moins nombreuses suivant sa longueur : le chœur se développe en demi-cercle au delà des transepts et présente la même ordonnance que la nef. Le faisceau des colonnettes qui composent les piliers s'élance parfois d'un seul jet depuis le pavé jusqu'à la voûte. Quelquefois le bas des piliers est formé par des colonnes épaisses et courtes, coiffées d'un tailloir sur lequel reposent les colonnet-

tes réunies en faisceau. Les piliers cylindriques, comme les piles en faisceau, sont reliés au sol par des bases d'un forme octogonale : le tailloir des chapiteaux prend souvent la même forme, et le chapiteau déploie une décoration végétale des plus brillantes où l'on reconnaît les feuilles de nos arbres et arbustes, tels que l'érable, le figuier, le hêtre, le chêne, le houx, le lierre, la vigne, etc.

Les arcades des bas-côtés, de forme ogivale, supportent un premier étage plus ou moins élevé, qui s'indique sur la nef par une galerie à jour. Ces galeries ne règnent ordinairement que dans la nef, mais les arcades se continuent dans tout le pourtour de l'église pour compléter l'ordonnance générale.

CHŒUR. — Dans les églises abbatiales, les moines réservaient aux fidèles une place à l'entrée de la nef. Mais quand les villes bâtirent leurs cathédrales, les évêques faisaient cause commune avec elles, et, opposant leur influence à celle des monastères, voulurent que les fêtes religieuses fussent pour tout le monde et que les fidèles pussent circuler librement dans toute l'église. Les nefs entières, les bas côtés, les transepts et les chapelles absidiales furent libres ; le chœur et le sanctuaire furent seuls réservés pour le clergé. Le chœur alors s'entoura d'une clôture qui fut établie entre les piliers du sanctuaire, et décorée de sculptures représentant habituellement une suite de scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme on le voit à Notre-Dame de Paris et dans beaucoup d'autres grandes églises ; dans d'autres on y voyait des tombeaux d'évêques.

Sur le devant, on sépara le chœur de la nef par une autre clôture offrant le plus grand luxe d'ornementation qui prit le nom de *jubé*. On y montait pour lire l'épître et l'évangile : le jubé remplaçait donc l'ambon des anciennes basiliques. Le jubé se composait ordinairement de trois ou cinq arcades ouvertes en guise de portes et surmontées d'une plate-forme où se mettait le lecteur. Ces arcades étaient garnies de rideaux et fermées par des grilles de bronze et de fer. Il y eut des jubés magnifiques, mais la plupart de ces gracieux monuments ont disparu pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, où l'intérieur de nos églises fut complétement transformé par le goût régnant. Les jubés de l'église de la Madeleine de Troyes, de la cathédrale d'Albi et de Saint-Étienne-du-Mont sont les plus célèbres qui soient restés en France, mais ils sont très-postérieurs au treizième siècle.

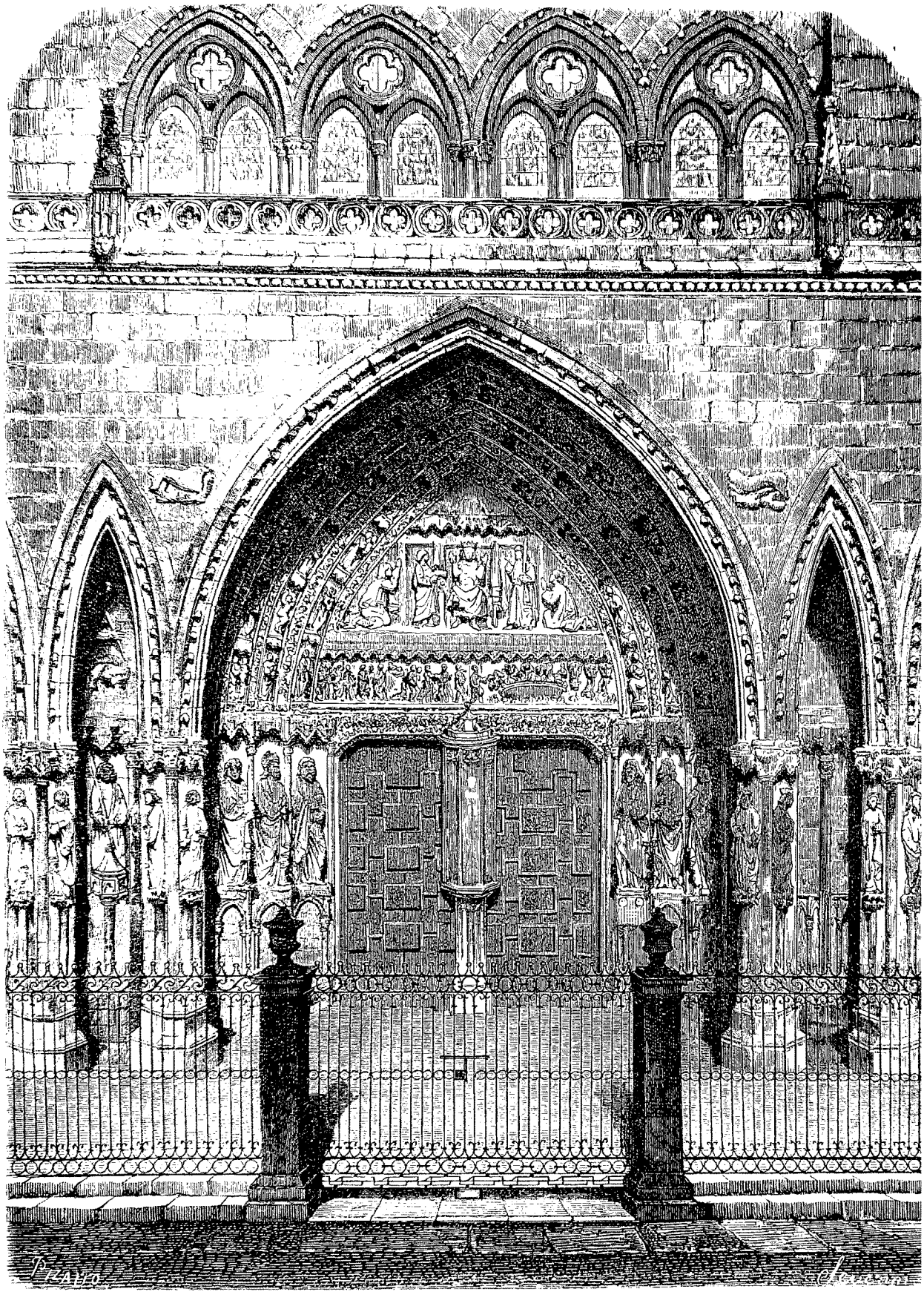
Il ne reste plus à Paris qu'un seul jubé, c'est celui de Saint-Étienne-du-Mont. Les escaliers qui montent en spirale et les rampes à jour qui le décorent lui donnent un aspect d'une grande légèreté.

STALLES. — Dans la primitive Église, le clergé siégeait sur des bancs rangés derrière l'autel. Mais au treizième siècle la place des prêtres et des moines est autour du chœur. Leurs siéges, généralement placés sur deux rangs, et souvent décorés avec une grande magnificence, prennent le nom de stalles : la première du côté de l'autel, souvent plus élevée que les autres, était réservée aux grands dignitaires de l'Église. C'est surtout à partir du quatorzième siècle que les stalles ont été ciselées avec un soin et une élégance vraiment prodigieux. Les stalles de la cathédrale d'Amiens sont particulièrement célèbres.

PAVAGE DES ÉGLISES (fig. 189). — La mosaïque employée au pavage des églises pendant les premiers siècles de la monarchie française a été remplacée, dans la période ogivale, par un système de dallage en pierres ou en carreaux de terre cuite. Ces carreaux émaillés étaient disposés de manière à former des dessins et de belles rosaces, dont l'effet se mariait au reflet des vitraux. Quelquefois aussi on y voyait des effigies de personnages, et même des sujets figurés par des bas-reliefs très-peu saillants qui se détachent sur un fond rempli par un mortier de couleur, mais il en reste fort peu aujourd'hui. Un système de pavage caractéristique, qui se plaçait généralement dans la grande nef, consistait à disposer les carreaux de manière à former un labyrinthe, que l'on considérait comme l'emblème du temple de Jérusalem. Les fidèles le parcouraient à genoux, et pour en suivre tous les circuits, il fallait souvent plus d'une heure. Il reste encore quelques-uns de ces labyrinthes, mais la plupart des grandes églises en étaient autrefois pourvues.

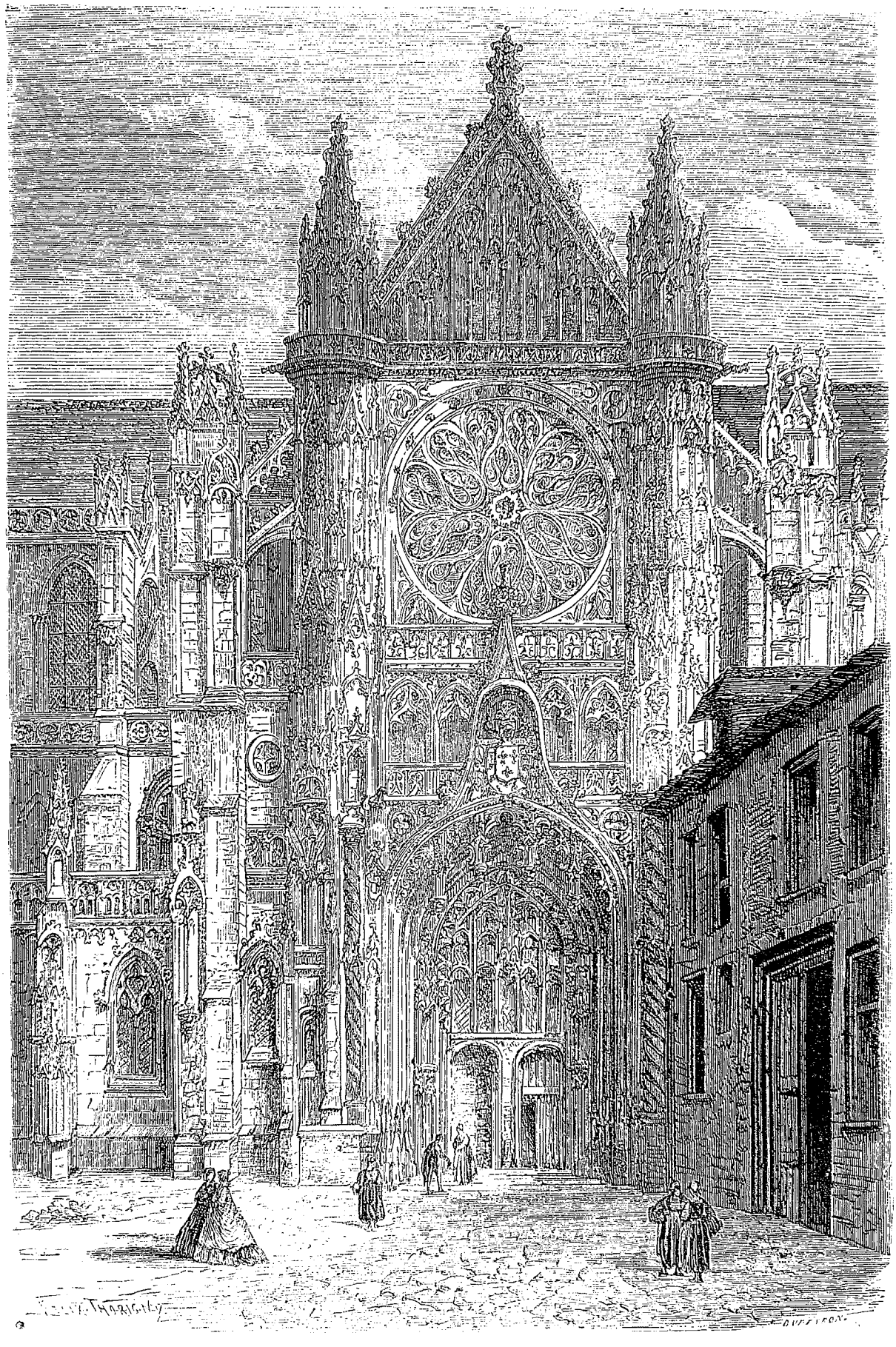
DÉCORATION. — Au moyen âge la peinture joue un très-grand rôle dans la décoration des églises. A l'extérieur les sculptures étaient peintes et dorées, mais à l'intérieur la peinture, qui couvrait les colonnes et les murs, mêlait ses teintes opaques aux teintes éclatantes des vitraux.

VITRAUX (fig. 190). — Les savants ne sont pas d'accord pour préciser l'époque où on a commencé à disposer des sujets sur des verres teints de diverses couleurs. L'opinion la plus accréditée ferait remonter cet usage à la période carlovingienne. D'un autre côté, le moine



Style ogival.

192. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE LÉON.



Style ogival flamboyant.

193. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE SENLIS.

Théophile, qui écrivait au plus tard vers le douzième siècle, dit que la peinture sur verre était cultivée spécialement dans notre pays.

On ne connaît aucun vitrail antérieur au douzième siècle. « Ceux de cette époque sont assez faciles à reconnaître, dit M. Batissier. La partie supérieure du panneau se termine en ogive, quelquefois en plein cintre. Les compositions empruntées à l'Ancien ou au Nouveau Testament et aux légendes chrétiennes sont comprises dans des cartouches circulaires, elliptiques, ou de trois à quatre lobes, et disposées en sautoir. Elles se détachent sur un fond mosaïque réticulé où domine toujours le bleu avec des baguettes rouges, et plus rarement sur un fond rouge réticulé avec des baguettes bleues. Les angles du réseau présentent des fleurons ou petites rosaces. Le panneau est encadré dans une bordure qui est souvent perlée, ou qui offre des entrelacs ou des combinaisons de rinceaux dans le goût byzantin. Ces arabesques sont en général très-élégantes. Pour chaque couleur il y a une tablette de verre; ce qui fait que chaque panneau se compose d'une grande quantité de pièces de rapport. Les figures des sujets sont presque toutes de très-petites dimensions. Par leur style, elles appartiennent à l'art byzantin. En général, elles sont trapues, d'un dessin raide et incorrect. La légende commence toujours par le bas et se développe de droite à gauche en montant. »

Pour faire un vitrail on commençait par disposer un dessin ou carton de la même dimension que la fenêtre. Quand l'artiste avait dessiné par un trait le contour des figures et des ornements, il indiquait la configuration des pièces dont devait se composer le vitrail, et un second carton, découpé en autant de parties qu'il devait y avoir de fragments de verre, fournissait à l'ouvrier le modèle d'après lequel il devait tailler ses vitres. C'était une espèce de jeu de patience, dont les pièces étaient réunies par des liens de plomb à double rainure.

Un point très-important à noter dans les anciens vitraux, c'est que la couleur n'est point choisie au point de vue d'une représentation réelle, mais seulement au point de vue de l'harmonie décorative. Les couleurs des objets sont très-souvent de fantaisie : on voit des chevaux pourprés ou verts, et une foule de choses d'une teinte qui n'est nullement imitée de la nature. Ainsi les vitraux de Saint-Denis, qui sont du douzième siècle, présentent ces tons de fantaisie, qui attestent les préoccupations du décorateur.

Au treizième siècle on voit de grandes figures de saints, de prophètes, de patriarches, raides, graves, drapées avec des plis serrés à la manière byzantine et disposées quelquefois dans une gloire elliptique. Mais la disposition des verrières légendaires à cartouches reste à peu près la même que dans le siècle précédent. Le treizième siècle est la plus belle époque de la peinture des vitraux, comme il est la plus belle époque de l'architecture ogivale. Rien n'égale l'impression saisissante que produisent ces magnifiques verrières.

Les vitraux ont toujours été une chose extrêmement coûteuse, et on a droit de s'étonner de la profusion avec laquelle nos pères les multipliaient dans nos églises. « Si la fabrication de ces verrières, dit M. de Caumont, occasionnait des frais considérables, on avait alors de grandes ressources dans les villes pour subvenir à la dépense : non-seulement les riches seigneurs, les abbés et les autres dignitaires du clergé, mais encore toutes les corporations d'ouvriers, concouraient au vitrage des églises : chaque corporation fournissait une vitre entière, ou un panneau de vitre, et c'était l'usage de figurer au bas du vitrail, au-dessous des autres tableaux, les membres des corporations avec leurs attributs. Ainsi au bas des vitres données par les *poissonniers*, on voit, comme à la cathédrale de Rouen, des poissons exposés sur des tables, et des personnages présidant à la vente; la corporation des *changeurs* est figurée par des hommes comptant de l'argent sur une table (Chartres); celle des *bouchers*, par un boucher tuant un bœuf (id.); celle des *boulangers*, par un homme portant du pain ou en vendant (id.); celle des *maréchaux*, par des ouvriers ferrant un cheval et battant une enclume (id.); celle des *cordonniers*, par des personnages dont l'un taille le cuir et l'autre coud des souliers (id.). On voit beaucoup d'autres industries ainsi représentées au bas des vitres de Chartres, ce qui prouve que toutes les corporations d'arts et métiers y avaient contribué. Les évêques et les abbés, les barons et les chevaliers, sont représentés de même au bas des verrières qu'ils ont données. Cette espèce de signature, qu'on trouve au bas de toutes les vitres, est très-importante à examiner, puisqu'elle indique infailliblement quels en furent les donateurs. Dans les fenêtres composées de lancettes surmontées d'une rose, l'image du donateur a quelquefois été encadrée dans la rose qui forme le couronnement de la fenêtre; c'est ainsi qu'à Chartres on voit représentés dans ces vitres circulaires des rois, des ducs, des comtes, des barons, bienfaiteurs de cette cathédrale, revêtus de leurs armures, montés sur des chevaux richement harnachés

et caparaçonnés, ayant leur écu chargé d'armoiries; mais cette place me paraît avoir été réservée aux grandes notabilités de l'époque.»

Dès le quatorzième siècle on commence à se préoccuper davantage de la correction du dessin, et ce progrès augmente encore beaucoup au quinzième. On cherche aussi à imiter la réalité d'une manière plus directe. Mais en même temps la peinture sur verre sort des limites qui lui sont assignées par son rôle décoratif; elle perd dans l'éclat et l'harmonie de l'ensemble tout ce qu'elle gagne dans le détail, dont la perfection toujours croissante la rapproche de l'art du tableau, mais l'éloigne de l'art architectural. Les études artistiques se dirigent de plus en plus vers l'antiquité, et on oublie peu à peu les vieilles traditions qui se transmettaient dans les corps de métier. On abandonne les médaillons légendaires semés dans les panneaux des fenêtres, qui se couvrent de sujets religieux semblables à des tableaux. Quand l'imprimerie introduisit l'usage des livres de prières inconnus jusque-là, les fidèles se plaignirent de l'obscurité mystérieuse des églises. On s'attacha de plus en plus à faire des vitraux clairs, on rehaussés de dessins en grisaille; on fut plus sobre de couleurs. La Renaissance nous offre encore d'admirables vitraux, où les figures sont exécutées comme celles des tableaux, mais qui perdent le caractère magique que leur donnaient les artistes de l'époque précédente.

PEINTURE MONUMENTALE.—L'art du tableau tel que nous le comprenons aujourd'hui date de la Renaissance. Pendant tout le moyen âge la peinture était un art purement décoratif, où l'ornementation était intimement mêlée aux sujets, et qui se rattachait à l'architecture. La peinture, comme tous les arts, a été, avant l'émancipation des communes, pratiquée exclusivement dans les cloîtres. Les trésors des couvents renfermaient une infinité d'étoffes, de meubles, d'ustensiles coloriés, de manuscrits venus de Byzance, et tous ces objets servaient de modèles aux moines artistes.

L'influence byzantine se reconnaît au caractère des têtes, à l'emploi du bleu pur, du cinabre, et des hachures dorées sur les étoffes dont les plis sont parallèles et uniformes. Les artistes se copiant les uns les autres, sans avoir jamais recours à la nature, il en résulta bientôt un style monotone, dont les caractères sont une disproportion choquante entre les diverses parties du corps, les têtes grosses, les profils secs, l'expression poussée jusqu'à la grimace, l'exécution de la dernière rudesse.

La peinture, jusqu'au douzième siècle, vit presque exclusivement sur les traditions de l'école byzantine, dont elle observe les procédés comme le style hiératique. Les peintures de l'église de Saint-Savin, près de Poitiers, qui date de la fin du onzième siècle, sont très-précieuses, parce qu'elles nous donnent l'idée du système décoratif de cette époque, dont les ouvrages peints sont extrêmement rares.

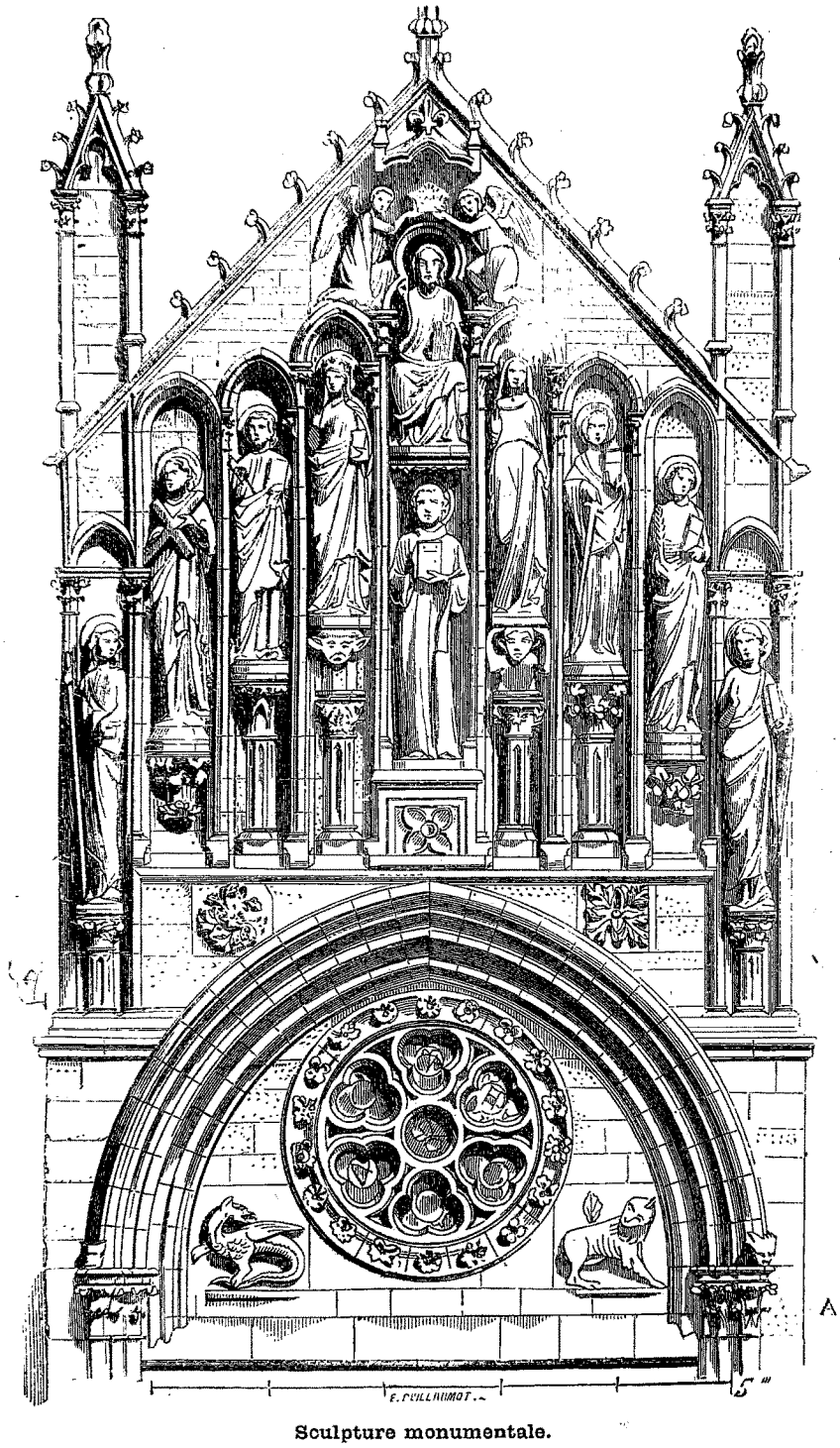
La composition de ces peintures, les plus anciennes qu'on connaisse de l'art décoratif du moyen âge, offrent des sujets empruntés à l'histoire sacrée, l'*Offrande de Caïn et d'Abel*, l'*Ivresse de Noé*, la *Tour de Babel*, la *Mort d'Abraham*, la *Fuite en Égypte*. Un grand nombre d'églises romanes ont été décorées de sujets analogues.

L'architecture ogivale ne pouvait être bien favorable au développement de la peinture murale, parce qu'elle n'offrait pas de grandes surfaces à décorer, les murailles étant toujours percées de grandes fenêtres garnies de vitraux. Il n'en était pas de même en Italie, où le style ogival n'a jamais été prédominant, et c'est ce qui explique pourquoi la peinture à fresque a pris dans ce pays une importance qu'elle ne pouvait avoir en France. Les vitraux remplissaient nos églises, et les tapisseries remplissaient nos châteaux. La peinture à sujets tient dans nos édifices une place assez minime. Néanmoins elle n'a jamais cessé de contribuer à leur décoration. Les figures des saints ont conservé longtemps les plis parallèles de l'école byzantine. Les sujets sont toujours tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. La plus grande partie des peintures qui décoraient nos églises du moyen âge ont été recouvertes d'un badigeon blanc aux dix-septième et dix-huitième siècles.

SCULPTURE MONUMENTALE (fig. 194, 195).—La sculpture, qui, dans le style latin, avait tenu si peu de place dans la décoration des monuments, prend une certaine importance dès qu'on arrive à la période romane. Les chapiteaux se couvrent alors de figures bizarres, et le Christ, entouré des symboles des évangélistes, apparaît sur les tympans. Les figures sont tantôt lourdes et trapues, tantôt très-allongées et démesurément maigres, mais toujours raides et incorrectes. Elles empruntent à l'art byzantin un système de draperies plissées à très-petits plis. Les étoffes en usage dans l'Orient offrent souvent cet aspect. « Cela tient, je crois, dit M. Mérimée, aux procédés de blanchissage. Au lieu de les repasser et de les aplatir, comme nous faisons, les Orientaux les tordent sur

elles-mêmes : de là les plis en spirale si souvent reproduits dans la sculpture byzantine. »

Les statues de saints et de saintes qui ornaient les parois des portes étaient souvent grandes comme nature. Généralement les personnages étaient taillés dans la pierre; mais quelquefois les bras et la tête étaient rapportés et fixés au moyen de crampons en fer. Les sujets des sculptures sont presque toujours tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. On en



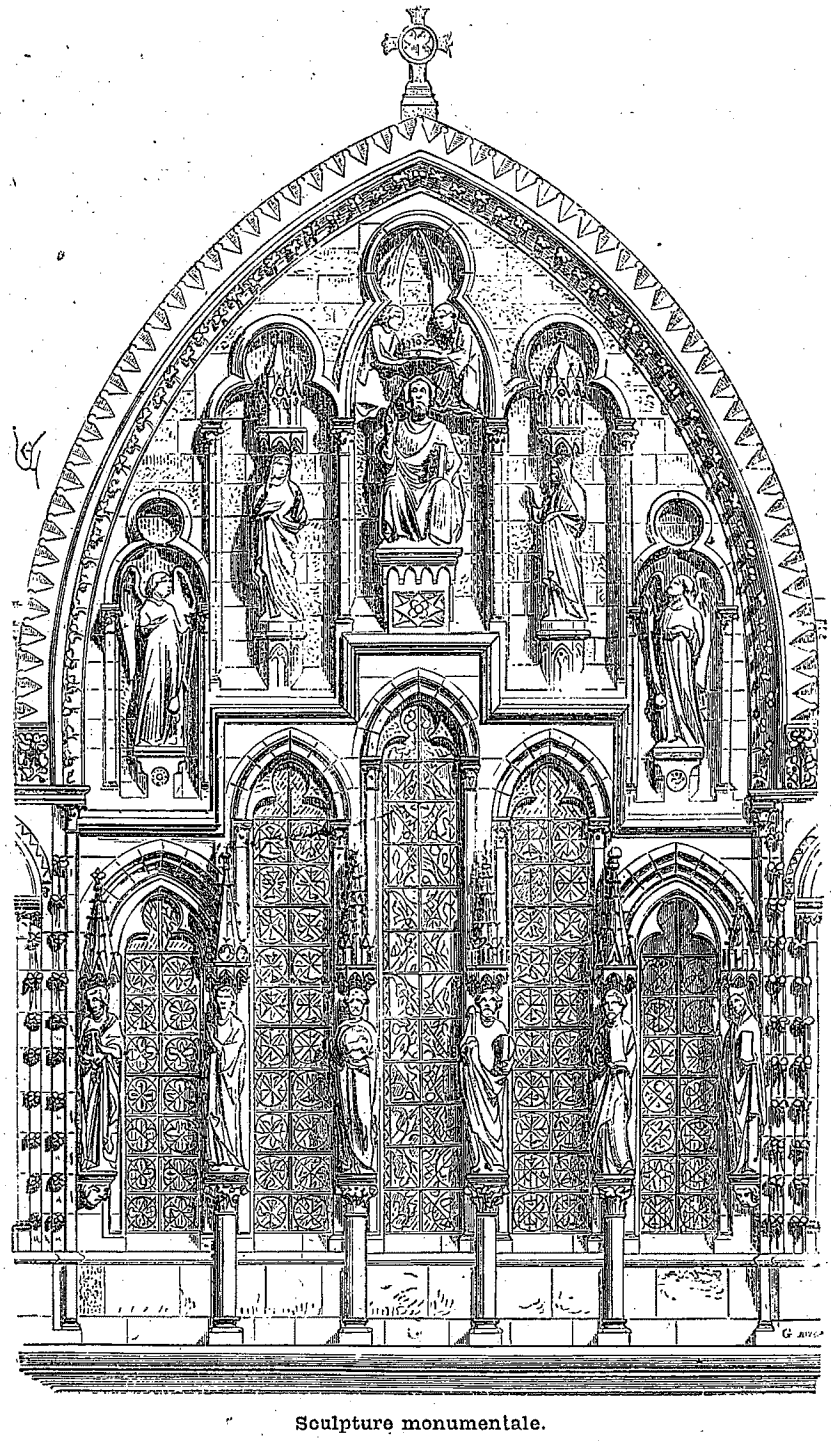
Sculpture monumentale.

194. — PIGNONS DE L'ÉGLISE DE VÉZELAY.

voit aussi, mais beaucoup plus rarement, qui se rattachent à quelque histoire pieuse ou à la fondation de l'église qu'elles décorent.

Ainsi les bas-reliefs qu'on voit à Notre-Dame de Semur montrent un curieux spécimen de la sculpture historique dans la période romane. Ils représentent la mort de Dalmace Ier, seigneur de Semur et beau-père de Robert le Vieux, par qui il fut empoisonné dans un festin. On voit d'abord cinq personnes à table :

une d'elles tombe à la renverse après avoir bu, tandis qu'un chien s'enfuit avec une main, symbole de la bonne foi et de la fidélité chassées du festin. La scène suivante exprime le remords de Robert, qui se frappe la poitrine. Ensuite on voit l'aumônier de Robert avec un panier rempli d'argent, qu'il donne à un lépreux et à un cul-de-jatte, pour montrer que Robert cherche à réparer son crime par l'aumône. Le bas-relief qui vient après montre la



Sculpture monumentale.

195. — PIGNONS DE L'ÉGLISE DE VÉZELAY.

femme de Robert, qui pleure en songeant à son père assassiné; le meurtrier à genoux implore son pardon. Maintenant voici une barque sur les flots : les uns y voient Caron, qui conduit Robert au jugement; d'autres veulent que ce soit un pèlerinage pieux, où se rendrait Robert pour obtenir son pardon. Le dernier bas-relief montre l'église Notre-Dame fondée par Robert comme expiation. Au-dessus de ces bas-reliefs, dont nous n'avons indiqué

que les principaux sujets, on a représenté le Père éternel avec des anges qui lui offrent de l'encens.

Un grand nombre d'artistes qui eurent de la célébrité dans la première partie du moyen âge étaient des évêques ou des saints. On aurait craint de laisser peindre ou sculpter les images offertes à la vénération des fidèles par des mains indignes d'un si pieux ministère. La légende de Hugues de Moutier en est la preuve : placé dès son enfance dans une abbaye de bénédictins pour y apprendre les principes de l'art, Hugues s'en échappa et mena une vie peu régulière; réintégré plus tard dans son couvent, il fut chargé de sculpter un crucifix, mais le Christ ne voulut pas être représenté par des mains si profanes, et Hugues fut frappé d'une grave maladie.

La réputation de sainteté était à cette époque inséparable de la célébrité dans les arts. Une tradition du neuvième siècle rapporte que Tutilon, bénédictin de Saint-Gall, qui jouissait d'une grande renommée de talent et de piété, était en train de sculpter dans la ville de Metz une image de la Vierge, quand tout à coup on vit des traits de feu sortir des mains de la statue; deux anges, sous forme de pèlerins, parurent devant l'artiste et lui demandèrent si la Vierge était sa sœur ou sa parente pour qu'il pût la représenter si bien. La Madone se trouva le lendemain entourée de beaux abbés en relief et dorés, et on pensa que c'était la Vierge elle-même qui avait ajouté cet ornement à son portrait en signe de satisfaction.

Le changement apporté dans la sculpture par les laïques est considérable, soit qu'on le considère sous le rapport de la conception ou sous celui de l'exécution. On voit apparaître une sorte de décoration encyclopédique inconnue aux moines artistes; l'ordre qui y préside fut vraisemblablement établi par les évêques, et tout autre que celui qu'on suivait dans les églises conventuelles.

L'instruction qui, pendant la première partie du moyen âge, était réservée aux abbayes, allait passer aux mains des laïques dont les évêques se faisaient les instituteurs. Si dans des églises comme celles de Chartres, Reims, Paris et Amiens, nous voyons deux, trois et quatre mille statues, si Chartres, Bourges ou le Mans nous montrent quatre à cinq mille figures peintes sur les vitraux, ce n'est pas seulement à titre d'ornements pour ces édifices. Si les églises des petites villes avaient parfois des centaines de figures peintes et sculptées, c'est que la population qui ne savait pas lire était pourtant avide d'instruction, et que le clergé seul était en état de la lui donner.

Il est aisé de comprendre que les statues qui décorent une cathédrale, ayant pour but un enseignement, ne sont pas placées arbitrairement sur l'édifice, et on n'aurait qu'une idée très-imparfaite de notre architecture du moyen âge, si on ne cherchait pas le mobile qui a guidé les architectes en prodiguant ainsi les figures sur leurs églises. M. Didron remarque que l'encyclopédie de Vincent de Beauvais indique l'ordre qui a été le plus généralement adopté, et il prend pour type la cathédrale de Chartres comme étant la plus complète et la plus méthodique. Le système adopté n'est pas le même pour tous les édifices, mais en étudiant celui qui a été suivi dans cette magnifique église, on se rend très-bien compte de la préoccupation qui guidait alors les architectes et du but qu'ils se proposaient.

L'arcade centrale du porche septentrional nous montre trente-six compositions et soixante-quinze statues, formant un cycle historique, dont le point de départ est la création du monde, et qui s'étend jusqu'au moment où Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre. C'est là en effet le commencement des études historiques.

Chassé du paradis terrestre, Adam est désormais voué au travail, et le sculpteur chrétien prend ce prétexte pour développer au porche du nord la représentation historique et allégorique de l'industrie humaine qui ne comprend pas moins de cent trois figures. Cette représentation est divisée en trois parties : la première est consacrée aux travaux de la campagne, la seconde est un catéchisme industriel pour les travaux de la ville, la troisième a trait aux arts libéraux personifiés, un philosophe, un géomètre, etc.

Il ne suffit pas que l'homme sache travailler, il faut encore qu'il sache se conduire. L'artiste a développé dans l'arcade de gauche ce qu'on appelait alors le miroir moral, les vertus et les vices, qu'il oppose l'un à l'autre, comme la lumière à la nuit, en cherchant toujours le contraste. Cette série est divisée en quatre parties : les vertus théologales, qui s'adressent à Dieu, et les vertus politiques, qui s'adressent à la société, sont placées en dehors, tandis que les vertus domestiques, qui s'adressent à l'individu, s'abritent discrètement sous le porche. Les vertus et les vices forment ensemble cent quarante-huit statues.

Toute cette décoration constitue donc un poëme en plusieurs chants, Nous avons vu d'abord l'image de la nature organisée, la cré-

ation, ensuite l'image de la science, ensuite celle de la morale; nous allons voir maintenant l'histoire se dérouler tout entière en quatorze cent quatre-vingt-huit statues. Cette dernière section occupe les trois baies du portail du nord, le porche entier et les trois baies du portail méridional. Elle commence avec Adam et Ève filant et bêchant hors du paradis et s'étend au nord et à gauche jusqu'à la mort de la Vierge; puis elle se continue à droite et au sud en commençant au moment où Jésus-Christ dit à ses apôtres : Allez, enseignez et baptisez les nations; elle finit au jugement dernier. Car, pour le pieux artiste, l'histoire ne finit pas à l'époque où il vit : il connaît aussi bien l'avenir de l'humanité que son passé et ne doute pas plus des prophéties que des traditions. Il vous dit comment le monde finira et retrace tous les incidents qui précéderont le jugement dernier.

Si l'on considère maintenant que parmi ces innombrables statues, exécutées naturellement avec un talent très-inégal, il y en a quelques-unes qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire, que toutes sont conçues avec un sentiment décoratif, qui est dans une harmonie parfaite avec le monument, qu'elles concourent au même titre que les vitraux, les boiseries, les retables, les objets sacrés, les pièces d'orfévrerie, les rosaces, les rinceaux, à orner la magnifique cathédrale, qu'elles ne sont comme tout le reste qu'un fragment de la magnifique architecture dont rien ne vient troubler l'unité, on comprendra à quel prodigieux degré de puissance s'est élevé l'art du moyen âge.

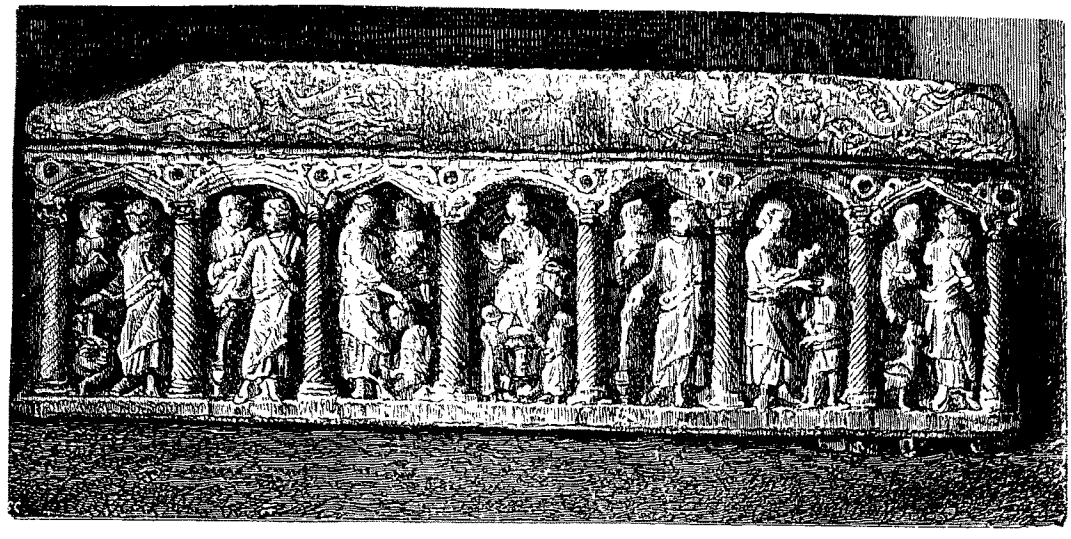
SCULPTURE ORNEMENTALE. — La sculpture d'ornements s'affranchit des traditions byzantines dès qu'apparut la période ogivale. Les feuillages reproduisant les caractères saillants des végétaux sont substitués aux larges enroulements de l'époque précédente, aux étoiles, aux perles, aux édifices à facettes usités dans les édifices romains. Les plantes qui couvrent notre sol sont imitées et interprétées avec un rare bonheur; on les trouve dans les chapiteaux, dans les frises, dans les corniches d'entablement, sur les rampants des pignons, sur les arêtes des pyramides. Ces feuilles se recourbent en crochets ou en crosses, courent le long des rinceaux, se mêlent aux rosaces et aux trèfles. Au quinzième siècle on trouve des guirlandes de fleurs et de feuilles entrelacées avec des rubans, mêlées avec des animaux réels ou fantastiques. A cette époque les crochets prennent le nom de *choux*, et représentent presque toujours des choux frisés ou des chardons, le sommet des ogives se recouvre d'un bouquet de feuillage qui s'épanouit, les panneaux et les arcatures simulées se remplissent de nombreuses nervures flamboyantes.

On voit aussi dans les balustrades, dans les nerfs des croisées, dans le tympan des ogives, dans les roses, des rinceaux de feuillages frisés, des trèfles, des quatre-feuilles brisées, des figures géométriques décrivant des courbes alternativement concaves et convexes, se réunissant en pointe, formant des étoiles, des fleurs de lis. Ce sont ces courbes ondulées, auxquelles on a trouvé de l'analogie avec des flammes agitées par le vent, qui ont fait donner le nom de style flamboyant à la dernière période de l'architecture ogivale.

Un autre ornement qu'il ne faut pas omettre, c'est le *dais*, sorte de couronnement appliqué au-dessus des niches où sont les statues des saints. Ces dais, qui représentent la Jérusalem céleste, figurent habituellement de petits édifices avec des clochers, des galeries, des tours crénelées, et tout ce qui constitue l'architecture du temps.

TOMBEAUX (fig. 196). — Les sarcophages antiques, affectant la forme d'un coffre de marbre dont le couvercle est plat, convexe ou prismatique, et dont les faces sont décorées de bas-reliefs ou d'ornements, ont été imités dans la période latine. Les musées de nos villes du midi de la France, Aix, Arles, Narbonne, Toulouse, etc., offrent de nombreux exemples de sarcophages chrétiens. Les sujets des bas-reliefs sont tirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et les figures sont tantôt rangées des deux côtés de la croix ou du monogramme du Christ, tantôt placées sous de petites arcades supportées par des colonnes. Mais on y voit aussi des sujets empruntés à la mythologie. Car les chrétiens qui, pour bâtir les églises, arrachaient les colonnes des temples, prenaient de même des sarcophages tout faits pour y mettre leurs morts, en y ajoutant une croix ou des symboles chrétiens. Ces tombeaux antiques, beaucoup mieux travaillés que les nouveaux, étaient fort appréciés et servaient généralement aux grands personnages. C'est ainsi que pour le corps de Charlemagne on prit un sarcophage qui se voit encore dans l'église d'Aix-la-Chapelle, dont le sujet représente l'*Enlèvement de Proserpine*. Au surplus, les sujets mythologiques n'étant plus alors compris par personne, il n'est pas étonnant qu'on les ait laissé figurer dans des monuments chrétiens.

Ce n'est guère que vers le onzième siècle que les tombeaux prennent un caractère nou-



196. — SARCOPHAGE CHRÉTIEN.

veau qui s'harmonise avec les transformations que subit alors l'architecture.

« Les tombeaux apparents, dit M. de Caumont, n'appartiennent qu'à des notabilités de l'époque à laquelle ils furent érigés. Comme il fallait éviter d'encombrer les églises, on les plaça souvent sous des arcades pratiquées dans l'épaisseur des murs, à l'intérieur et quelquefois à l'extérieur, dans les cloîtres, les salles capitulaires, etc.; un petit nombre de tombeaux furent isolés dans les cryptes, les églises ou les chapelles. Les tombeaux placés dans l'épaisseur des murs, sous des arcades, reposent tantôt sur un soubassement en pierres de taille, tantôt sur des colonnes cylindriques ou sur des espèces de chantiers. Le couvercle, quelquefois plat, est aussi parfois de forme prismatique ou triangulaire, imitant la disposition d'un toit à double égout. »



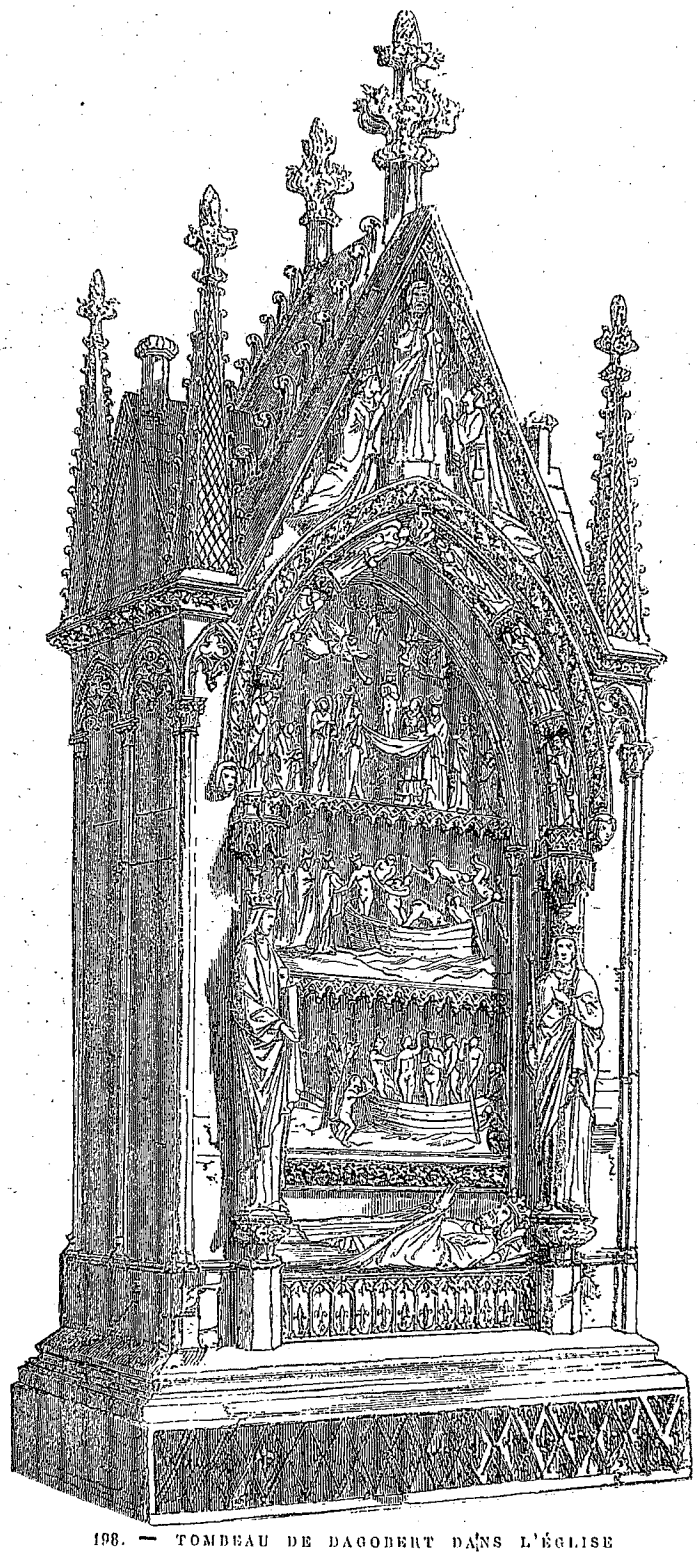
Pierre tombale.

197. — TOMBEAU DE FRÉDÉGONDE.

Ce fut vers le douzième siècle qu'on commença à sculpter l'image du défunt sur quelques tombeaux. L'abbaye de Fontevrault possède les statues de Richard Cœur de Lion, de Henri II et de sa femme qui sont peintes. C'était alors l'usage pour toutes les sculptures : on peut en voir un exemple au musée du Louvre, dans la statue qui est désignée sous le nom de Childebert et qui provient de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Cette abbaye renfermait des sépultures fort curieuses : celles qu'on croit avoir appartenues à Morard et à Jugon, qui en furent abbés, présentent des squelettes enveloppés dans leurs habits sacerdotaux. Quelquefois les tombeaux étaient revêtus de plaques d'argent ou de cuivre émaillé.

A partir de la période ogivale, l'usage de représenter le défunt, soit sculpté en relief, soit gravé au trait, est très-fréquent sur les tombeaux.

Quelquefois on entourait le sarcophage du défunt avec les images des personnes qu'il avait le plus aimées pendant sa vie. Quelquefois aussi le tombeau représentait les funérailles du mort, ou bien il était entouré de bas-reliefs tirés de la vie des saints. Le roi saint Louis qui restaura Saint-Denis, y consacra des monuments à plusieurs rois et grands personnages ses prédécesseurs, entre autres celui de Dagobert. Le sujet du bas-relief qui le décore est tiré d'une vision qu'eut un ermite appelé Jean (fig. 198). L'âme de Dagobert lui était apparue, tourmentée par les démons qui l'entraînaient, mais ensuite délivrée par l'intercession des saints qu'il avait invoqués. On voit en effet le roi Dagobert entièrement nu et aux prises avec des démons hideux qui l'emmènent dans leur barque. Mais saint Denis, saint Martin et saint Maurice mettent les diables en fuite et enlèvent leur protégé vers le ciel.



198. — TOMBEAU DE DAGOBERT DANS L'ÉGLISE DE SAINT-DENIS.

Les pierres tombales (fig. 197) avaient été de tout temps beaucoup plus nombreuses que les tombeaux en relief. Mais c'est surtout vers la fin de la période ogivale qu'on en a fait de très-ornées.

« Les pierres tombales ont été au quatorzième siècle magnifiques d'exécution : tous les détails du costume y sont rendus avec une grande exactitude. Les compositions architecturales destinées à former l'entourage des personnages représentent des chapelles ou des travées d'une église. Elles ont leurs types correspondants dans les décorations du même genre dont on encadrait, au quatorzième siècle, sur les vitraux, les personnages que l'Église offrait à la vénération des fidèles. Dans le Nord, les Pays-Bas et dans quelques localités, ce sont des dalles de marbre gris ou noir qui ont été employées; dans l'Ile-de-France, la Normandie et une très-grande partie de la France, ce sont surtout des tables de pierre calcaire blanche, jaune ou appartenant aux formations secondaires ou tertiaires; enfin dans les régions granitiques et schisteuses, on s'est servi des tables fournies par ces roches, mais elles étaient moins faciles à tailler. »

Visite au musée de Dijon. — Les *tombeaux des ducs de Bourgogne*, qu'on peut voir au musée de Dijon, comptent parmi les plus beaux monuments de la statuaire au moyen

âge. Le *tombeau de Philippe le Hardi* est posé sur un socle et une base en marbre noir. Des arcades ogivales en marbre blanc, couronnées par une galerie découpée à jour, se détachent sur un fond en marbre noir, et entourent le monument qui est en outre orné de pilastres, de colonnettes, de clochetons et de cinquante-deux figurines d'anges. L'ensemble figure un cloître autour duquel sont placées quarante statuettes qui représentent des personnages appartenant à différents ordres monastiques. La statue couchée de Philippe le Hardi est placée sur la table qui couvre le monument. Sa tête est soutenue par un coussin, et ses pieds, chaussés de souliers de fer, reposent sur le dos d'un lion. Un casque avec une fleur de lis au cimier est soutenu par deux anges, aux ailes déployées et dorées, qui sont placés derrière la tête. Cet ouvrage a été exécuté par Claux Sluter, *ymaygier* du duc de Bourgogne, qui s'est fait aider dans son travail par Claux de Vousonne son neveu, et par Jacques de Baërze pour l'architecture et les ornements.

Le *tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bourgogne* est du même style que le précédent, mais encore plus riche. Le duc et la duchesse portent la couronne ducale; deux lions sont couchés à leurs pieds et quatre anges placés derrière leurs têtes soutiennent le casque du duc et les armoiries de la duchesse. Jehan de la Verta, dit d'Aroca, tailleur d'*ymaiges* demeurant à Dijon, a exécuté ce tombeau en 1444, en se faisant aider par Jean de Droguès et Antoine le Monturier.

Ces deux tombeaux avaient été détruits pendant la révolution, et les morceaux, disséminés chez divers particuliers, ont été réunis, remis à leur place et restaurés en 1827.

GÉOGRAPHIE DU STYLE OGIVAL. — L'architecture ogivale paraît s'être développée d'abord dans les contrées situées au nord de la Loire en allant vers le nord et l'est. C'est dans la Champagne, l'Ile-de-France, la Picardie, la Normandie, le pays chartrain, l'Orléanais, le Maine, qu'on trouve les plus anciens monuments appartenant à ce style. M. de Caumont fait remarquer qu'à l'époque où dans les provinces le style ogival était déjà florissant, le style roman continuait encore dans les contrées qui avoisinent le Rhin.

Le style ogival a pénétré dans le midi de la France, mais il se marie difficilement avec les autres parties de la construction et semble toujours l'importation d'un goût étranger. L'arc plein cintre devient aigu, mais ses proportions ne se modifient pas, les colonnes restent courtes et trapues, et l'architecture ne parvient pas à prendre ce caractère élancé qui est le propre du style ogival. Au reste, la plupart des édifices en ogive élevés dans le midi de la France datent du quatorzième ou du quinzième siècle, et présentent le style de cette époque plutôt que celui du treizième. Il en fut de même en Allemagne et sur les bords du Rhin.

STYLE DE TRANSITION. — On entend par *style de transition* celui où le plein cintre se trouve mêlé avec l'ogive; les monuments qui se rattachent par certaines parties au style roman, et par d'autres au style ogival, n'appartiennent pourtant pas tous à la transition, parce que ces parties peuvent avoir été construites à des époques différentes. Les monuments de transition sont ceux qui présentent le mélange des styles dans une construction datant de la même époque. « Le style ogival, dit M. de Caumont, ne s'est pas substitué tout d'un coup au style roman; l'emploi de l'ogive devint fréquent dans le cours du douzième siècle, et après avoir été employé concurremment avec le plein cintre, elle finit par lui être préférée. Le progrès, ou, si l'on veut, la formation de l'architecture ogivale, est facile à observer, quand on visite quelques monuments de la seconde moitié du douzième siècle. Cette époque de transformation s'appelle *Transition;* elle a pour limite le treizième siècle; alors l'arc en tiers-point fut généralement employé dans une grande partie de la France, et le style ogival fut complétement formé.

Notre-Dame de Noyon (Oise). — C'est l'église où l'ogive se trouve mêlée au plein cintre de la manière la plus prononcée. Elle a été bâtie de 1150 à 1170, à une époque où la commune de Noyon jouissait déjà depuis quelque temps de ses franchises. Contrairement à ce qui arrive généralement, la cathédrale de Noyon présente cette particularité, que c'est le rez-de-chaussée et le premier étage qui affectent la forme ogivale, tandis que les deux étages supérieurs sont à plein cintre.

Parmi les édifices du style de transition, nous citerons encore l'église de Saint-Maurice d'Angers (Maine-et-Loire), les églises de Notre-Dame de la Couture et de Notre-Dame du Pré au Mans (Sarthe), l'église de Saint-Germer (Oise), etc., etc.

STYLE OGIVAL. — Il existe fort peu d'édifices religieux qui aient été construits d'un coup et sans interruption. La construction de la plu-

part de nos églises se rapporte à plusieurs époques et représente par conséquent plusieurs styles.

Cathédrale de Coutances (Manche). — C'est un des monuments les plus purs et les plus complets du style ogival primaire. Le plan est une croix latine; l'église comprend une nef principale, garnie de bas côtés qui deviennent doubles autour de l'hémicycle du chœur. L'entrée a trois portes principales, et la façade présente deux belles tours quadrangulaires à la base et terminées par une pyramide octogone. Une énorme tour octogone, surnommée le Plomb, se dresse au-dessus de la croisée; elle est composée de deux étages et flanquée de tourelles sur les quatre faces diagonales. C'est devant cette tour que Vauban, frappé d'admiration, s'est écrié : « Quel est le sublime fou qui a osé lancer dans les airs un pareil monument? » L'extérieur de Notre-Dame de Coutances est d'une simplicité sévère qui frappe tout d'abord. Les belles colonnes du chœur s'élancent d'un seul jet jusqu'au haut des murs, où elles reçoivent les arceaux des voûtes. Le chœur, comparativement plus long que la nef, occupe la partie centrale du transept, disposition particulière à la plus ancienne époque de la période ogivale.

Cathédrale d'Amiens (Somme). — Cet édifice est considéré par un grand nombre d'artistes comme le chef-d'œuvre de l'art chrétien au moyen âge. Il en est peu en effet qui produisent une impression aussi saisissante. L'ancienne église fut brûlée en 1218, et Robert de Luzarches, le plus célèbre architecte de ce temps, fut chargé de le réédifier en 1280. L'édifice a été terminé en 1288, moins les deux tours qui sont du siècle suivant. Nous n'entreprendrons pas ici une description qui demanderait un volume. Les innombrables colonnes, les ornements et les statues de tout genre qui enrichissent cette église, la magnifique rose centrale, les bas-reliefs qui décorent le portail, la clôture du chœur présentant une suite de statuettes sur la vie de saint Firmin, premier apôtre de la contrée, en font un monument hors ligne. Le clocher, qui fut détruit par la foudre en 1527, a été rétabli en 1533 et est enrichi de statues colossales qui produisent le plus bel effet.

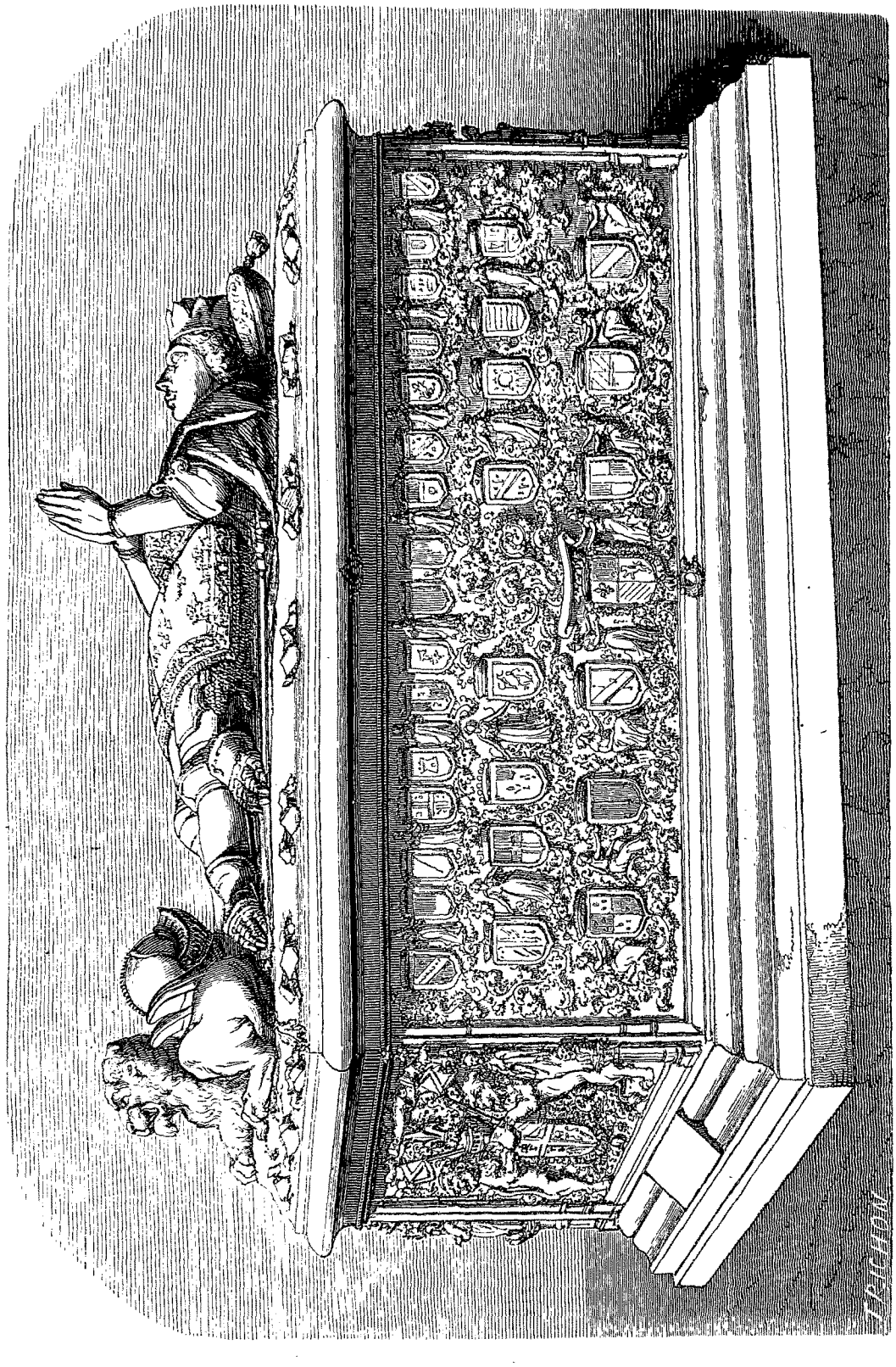
Cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir) (fig. 202). — Cette célèbre basilique est le premier monument religieux auquel la population tout entière ait voulu travailler, chacun dans la mesure de ses forces et de son savoir : c'est un exemple qui fut bientôt suivi par beaucoup d'autres, mais c'est à Chartres que revient l'honneur d'avoir donné l'exemple. Une lettre écrite en 1145 aux religieux de l'abbaye de Tutteberg, en Angleterre, donne les détails suivants sur la manière dont la construction s'est effectuée : « C'est un prodige inouï que de voir des hommes puissants, fiers de leur naissance et de leurs richesses, accoutumés à une vie mortelle et voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et voiturer les pierres, la chaux, le bois, tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable, et cependant il règne un si grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés dont on fait confession avec des larmes et des prières; alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes.... S'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se soumettre à ces exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

Cette piété, qui portait nos pères à vouloir participer à l'érection de leurs églises, est un trait caractéristique du treizième siècle; mais elle s'appliquait exclusivement aux églises dédiées à la Vierge, que toutes les cités affranchies invoquaient comme leur protectrice. La construction de la cathédrale de Chartres, commencée au milieu du douzième siècle, a duré cent cinquante ans. L'enthousiasme pieux de tout un peuple avait facilité les premiers travaux, d'admirables artistes y ont mis ensuite le cachet de leur génie.

La façade principale présente deux tours carrées servant de base à deux flèches octogones. La charpente de cette église était extrêmement célèbre : on l'avait surnommée la *forêt*, à cause de l'immense quantité de bois qu'on y avait employé. Elle a été brûlée en 1836 et remplacée par une charpente en fer. Nous avons déjà parlé plus haut de la disposition des sculptures qui la décorent, et dont quelques-unes sont très-remarquables. Les bas-reliefs de la clôture du chœur, exécutés en 1514 par Jean Tixier, comptent parmi les ouvrages les plus célèbres de la sculpture française.

Notre-Dame de Reims (fig. 203). — La cathédrale de Reims, un des plus beaux monuments du dix-septième siècle, a été élevée par l'architecte Robert de Coucy, qui a consacré trente ans de sa vie à cet immense travail. L'édifice a été commencé en 1212, le chapitre a pris pos-

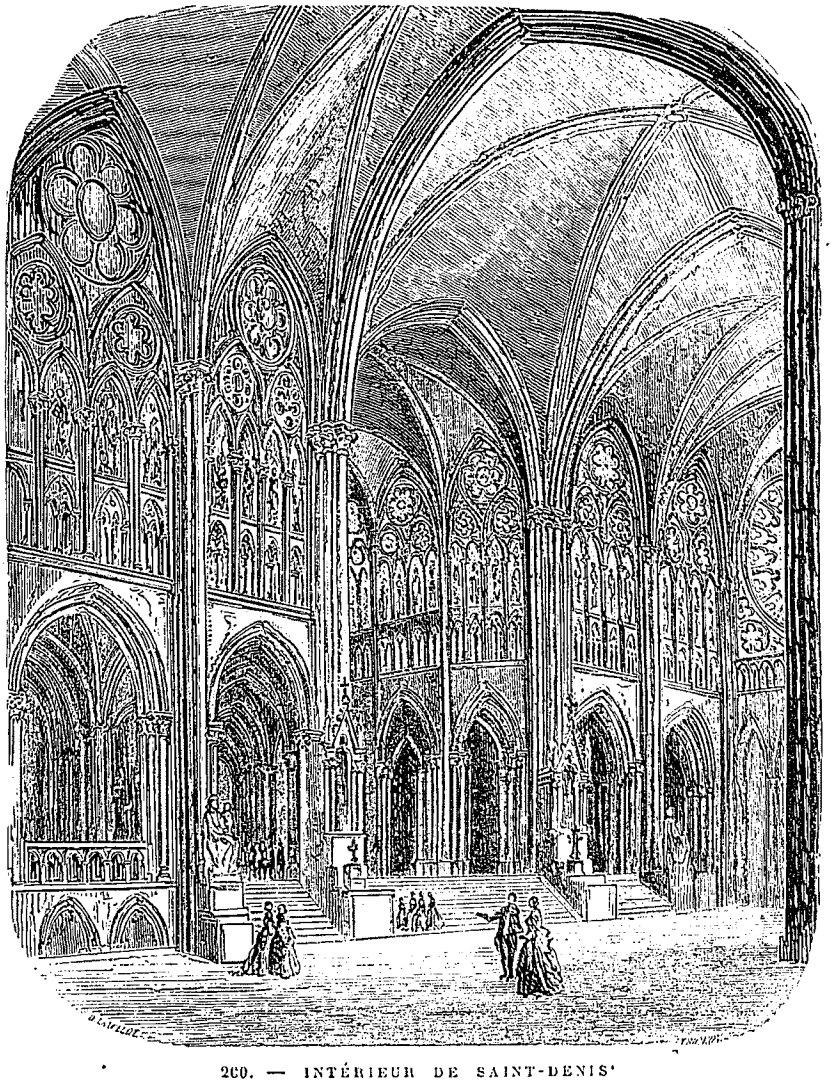
session du chœur en 1241. Cinq architectes ont continué le travail d'après le plan primitif. Les tours de la façade principale n'ont été achevées qu'en 1430, mais un incendie, survenu en 1481, a détruit cinq clochers qui n'ont pas été rétablis. Le portail est composé de trois arcades



199. — TOMBEAU DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE.

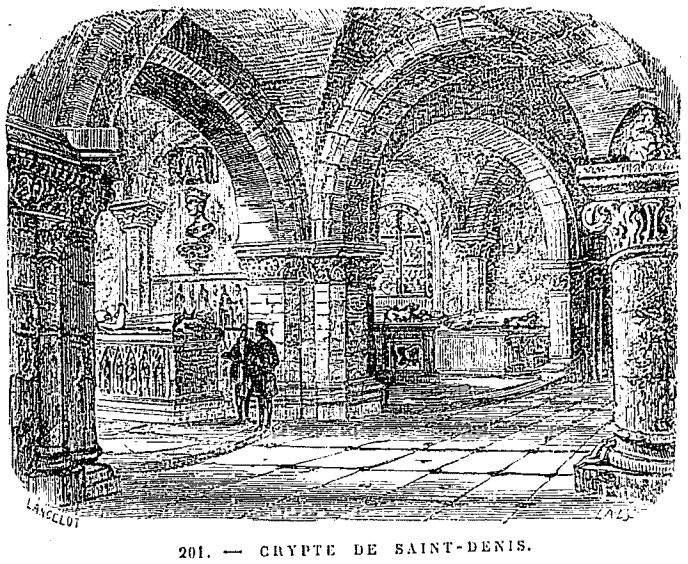
en ogives, ornées de plus de cinq cent cinquante figures. L'arcade du milieu représente le couronnement de la Vierge; celle de droite, le jugement dernier; celle de gauche, la passion. Autour de la grande rose on voit le baptême de Clovis et le combat de David et Goliath. Une charmante colonnade ornée des statues de quarante-deux rois de France depuis Clovis

jusqu'à Charles VI, occupe le sommet de la façade. Les deux tours, terminées par de petites pyramides à plusieurs pans, sont richement découpées et sculptées à jour. L'église est partagée en trois nefs : elle est éclairée par de nombreuses fenêtres et de grandes rosaces. Ces verrières sont extrêmement célèbres. A l'extrémité de l'abside s'élève une flèche élancée que surmonte un ange doré.



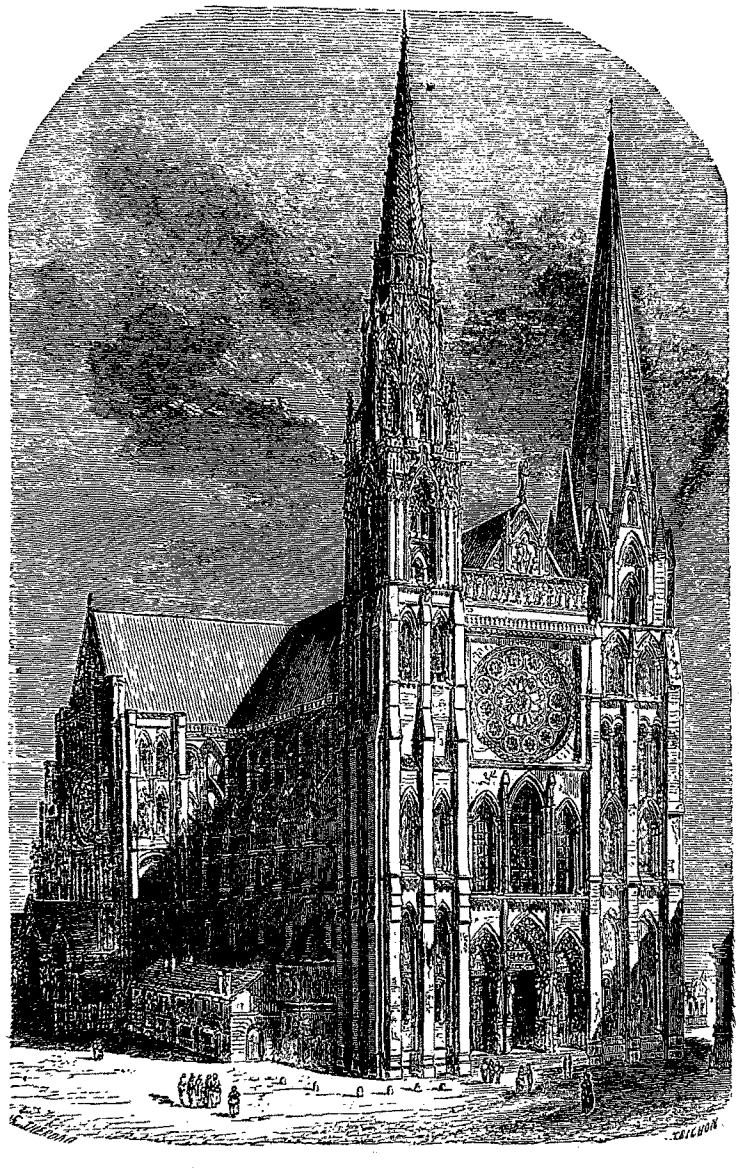
200. — INTÉRIEUR DE SAINT-DENIS.

C'est dans la cathédrale de Reims que les rois de France se faisaient sacrer et couronner. L'abbé de Saint-Denis, dépositaire des ornements royaux, les plaçait lui-même sur l'autel et restait près d'eux pendant la cérémonie. Pendant qu'on chantait le *Te Deum*, le roi demeurait prosterné devant l'autel : il n'avait conservé de ses vêtements qu'une camisole de soie, et sa chemise qui devait être ouverte à la poitrine et entre les épaules. Quand il avait fini sa prière, le grand chambellan de France



201. — CRYPTE DE SAINT-DENIS.

lui chaussait ses bottines, qui étaient présentées par l'abbé de Saint-Denis ; ensuite le duc de Bourgogne lui attachait ses éperons. Alors l'archevêque de Reims prenait l'épée nue qui était sur l'autel, la donnait au roi, qui, après une prière, la remettait entre les mains du connétable de France chargé de la porter devant lui. Ensuite avait lieu l'onction faite avec l'huile de la sainte ampoule, et le grand chambellan habillait le roi avec la *dalmatique* et le *manteau royal*. Puis l'archevêque prenait un *anneau* qu'il mettait au doigt du roi, et lui plaçait dans la main droite le *sceptre* et dans la main gauche la *main* de justice. Alors le chancelier appelait nominativement les pairs de France, qui devaient tous porter la main à



202. — CATHÉDRALE DE CHARTRES.

la couronne au moment où l'archevêque la plaçait sur la tête du roi. La cérémonie se terminait par la messe, où le roi communiait.

Église de Saint-Denis (Seine) (fig. 200, 201). — L'église de Saint-Denis, commencée par Suger, ministre de Louis VII, a été considérablement agrandie par saint Louis. Elle renferme la précieuse collection des tombeaux des rois de France, qui forme un véritable musée de la sépulture nationale. La grande flèche de Saint-Denis a été atteinte par la foudre en 1837, et la tour qu'on voulait rebâtir menaçant de ruiner l'édifice, il fallut la démolir. De nombreux travaux de restauration ont été récemment entrepris dans cette église sous la direction de M. Viollet-Leduc. C'est à l'abbaye de Saint-Denis qu'étaient conservés les insignes des rois de France.

Notre-Dame de Dijon (Côte-d'Or). — Cette église, commencée dans les premières années

du treizième siècle et consacrée en 1331, présente une façade unique en son genre. L'entrée est précédée d'un large porche que surmonte une surface presque carrée, divisée en deux parties égales, formées chacune d'une galerie de seize arcades ogivales portant sur des colonnettes très-minces. Les tours qui devaient accompagner cette façade n'ont pas été exécutées.

Cathédrale de Laon (Aisne). — L'ancienne cathédrale de Laon fut brûlée en 1112; des reliques sauvées de l'incendie furent promenées processionnellement dans le royaume, et les aumônes qui furent recueillies partout servirent à commencer le nouvel édifice, qui ne fut terminé qu'au commencement du quatorzième siècle. Les quatre tours de la cathédrale de Laon sont particulièrement remarquables par leur légèreté aérienne. L'une des tours du grand portail était autrefois surmontée d'une flèche qui n'existe plus.

Cathédrale de Tours (Indre-et-Loire). — L'ancienne cathédrale de Tours fut détruite dans un incendie en 1166, et la première pierre de la nouvelle fut posée en 1170. Mais les travaux durèrent très-longtemps, comme cela arrivait souvent à cette époque, et, bien que la grande façade ait été achevée en 1440, les deux tours ne furent terminées qu'au seizième siècle. En voyant la merveilleuse dentelle de pierre qui orne cette façade, Henri IV s'est écrié : « Ventre-saint-gris! voilà de beaux bijoux, il n'y manque plus que des étuis. » Malgré la richesse de sa décoration, la cathédrale de Tours, un peu étroite dans son développement latéral, ne peut être mise en parallèle avec les grands chefs-d'œuvre d'Amiens ou de Chartres.

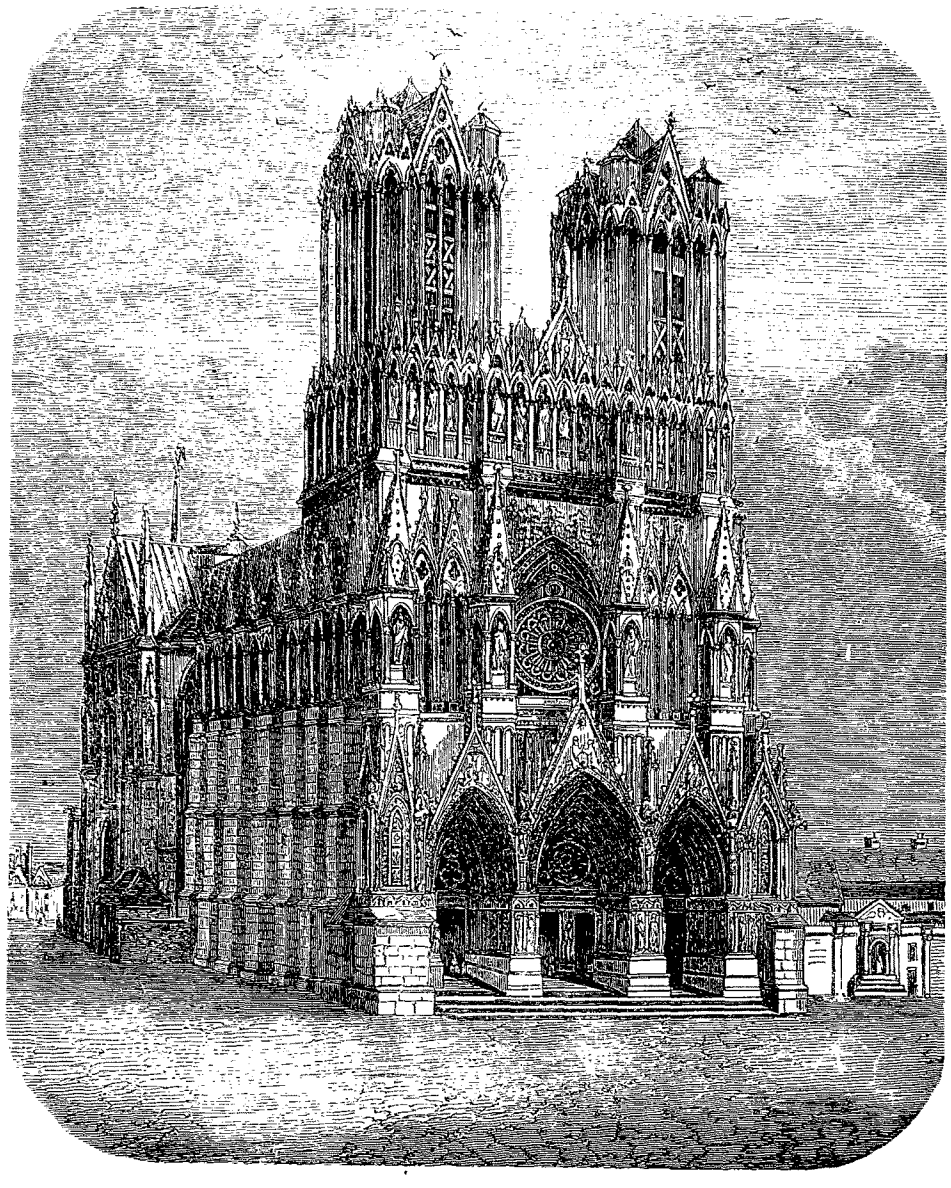
Cathédrale de Beauvais (Oise). — La cathédrale de Beauvais ayant été détruite par un incendie en 1125, l'évêque et le peuple résolurent de la rebâtir beaucoup plus vaste, et adoptèrent un plan tellement grandiose qu'elle devait éclipser toutes les autres cathédrales de France. Mais les voûtes, trop élevées et trop hardies pour la force des contre-forts qui devaient les arc-bouter, s'écroulèrent. L'architecte Enguerrand fut chargé, en 1338, de terminer le chœur de la basilique; mais les guerres intestines vinrent arrêter les travaux, qui ne furent terminés qu'au seizième siècle. A cette époque on était en pleine Renaissance : le style ogival était partout abandonné et remplacé par des imitations de l'architecture gréco-romaine. Pourtant il avait encore quelques rares adeptes, et parmi eux Jean Wast et François Maréchal, qui furent chargés, en 1555, de terminer la cathédrale. Ces deux architectes élevèrent une flèche ornée de dentelles de pierres, qui montait à une hauteur prodigieuse et semblait se perdre dans les nues; mais au bout de cinq ans la tour s'écroula. Ce fut le dernier effort de l'architecture gothique. Le chœur de la cathédrale de Beauvais est un des grands chefs-d'œuvre de l'art ogival.

Cathédrale de Rouen (Seine-Inférieure). — Construite à différentes époques, la cathédrale de Rouen, composée de parties disparates, impose malgré tout l'admiration. Le corps de l'édifice appartient au style ogival primitif, les chapelles au style ogival secondaire, le portail au style ogival tertiaire, et les admirables tombeaux de la chapelle de la Vierge sont de la Renaissance. La façade, commencée en 1509 et terminée en 1530, est ornée d'un nombre prodigieux de statues et de sculptures de toutes sortes. Elle est comprise entre deux tours, la *tour de Saint-Roman* et la *tour de Beurre*; cette dernière est ainsi nommée parce qu'elle a été construite avec les aumônes des fidèles, qui reçurent en récompense la permission de consommer du beurre pendant le carême. La cathédrale de Rouen était autrefois ornée d'une pyramide en charpente de cent trente-deux mètres de hauteur, qui a été détruite par la foudre en 1822. On l'a remplacée par une construction en fonte qui n'a pas été terminée.

Comment parler de Rouen sans nommer son admirable église de Saint-Ouen, commencée en 1310, et de l'église Saint-Maclou, un des plus beaux édifices du style flamboyant! La France est couverte d'édifices religieux qui demanderaient tous une description. Les bornes imposées à ce travail nous obligent à les passer sous silence. Nous citerons seulement les cathédrales de Bayeux, de Lyon, de Bordeaux, d'Auxerre, etc.

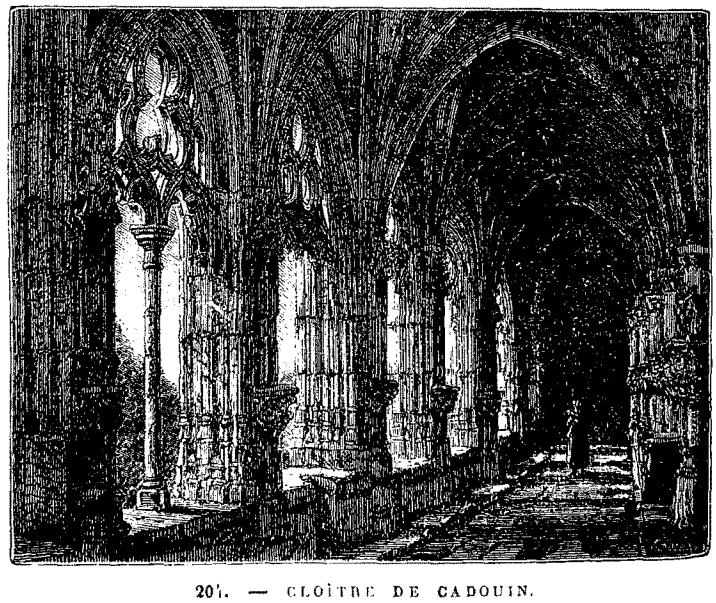
Je ne parlerai pas de la cathédrale de Strasbourg, la merveille des merveilles, récemment mutilée par les bombes allemandes. Je n'ai pas le courage de remuer ces souvenirs de deuil et de décrire froidement tant de trésors perdus pour nous.

Notre-Dame de Paris. — « Nous savons par la vie de saint Marcel, dit M. de Guilhermy (*Itinéraire archéologique de Paris*), qu'une église existait déjà dans la cité de Paris, sur le bord de la Seine et vers la pointe de l'île, du côté de l'orient, à la fin du quatrième siè-



203. — CATHÉDRALE DE REIMS.

cle. Cette antique cathédrale fut sans doute reconstruite par la pieuse munificence du roi Childebert Ier, car il serait difficile d'admettre que les premiers chrétiens de Paris eussent élevé un monument aussi considérable que l'église épiscopale qui existait du temps de ce prince, et dont Fortunat nous a laissé

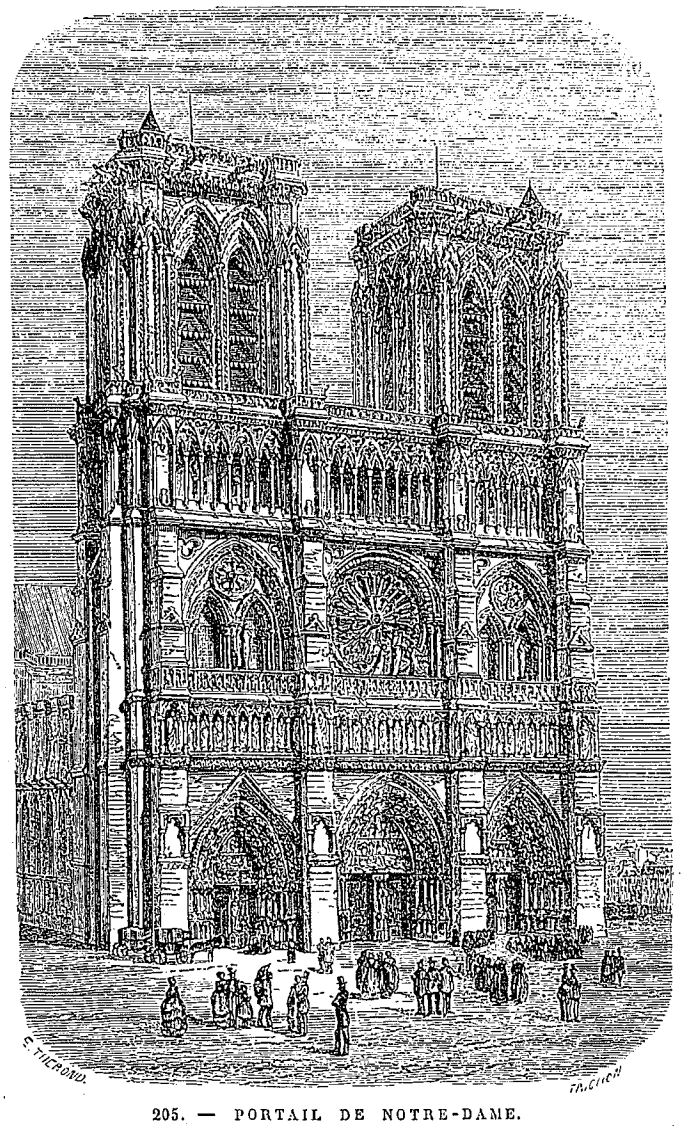


204. — CLOÎTRE DE CADOUIN.

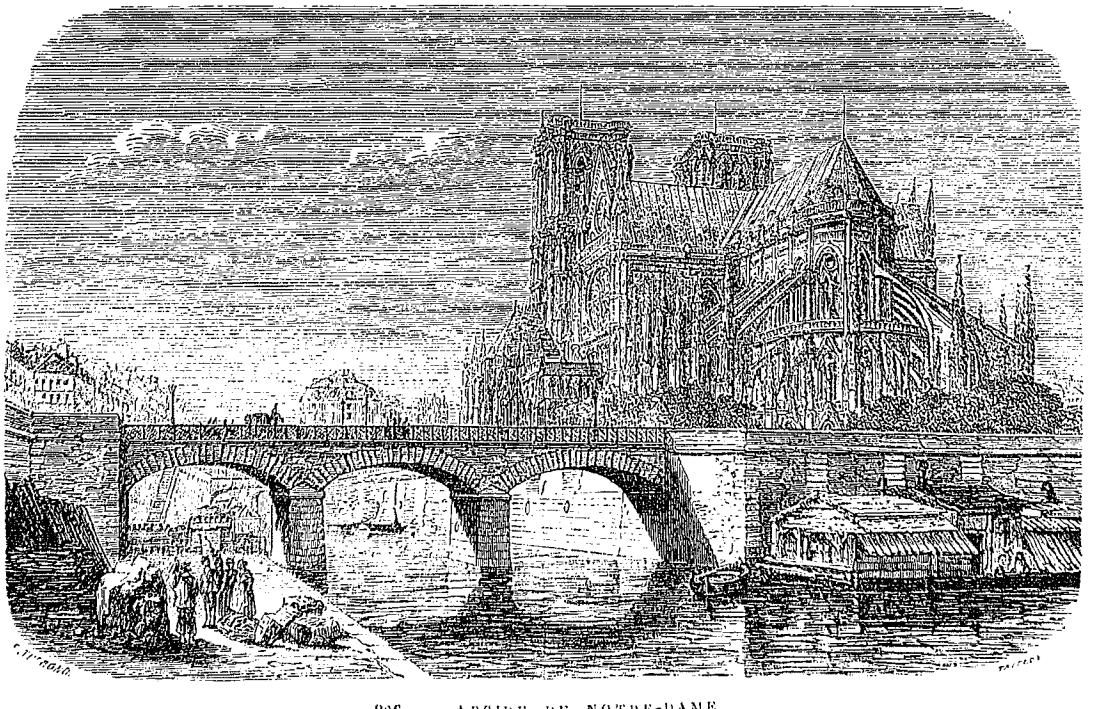
une poétique description.» La basilique était splendide et soutenue par des colonnes de marbre ; ses fenêtres, garnies d'une clôture de verre, recevaient les premiers rayons du jour; ses lambris et ses murs brillaient du plus vif éclat. Prêtre et roi, comme un autre Melchisédec, Childebert avait voulu enri-

chir de ses dons ce temple magnifique, pour le bien de ses sujets et pour la gloire de l'Église. »

Les fouilles entreprises sur la place du Parvis en 1847 ont amené la découverte de plusieurs fragments de colonnes d'ordre corinthien, provenant de l'église de Childebert; ils ont été placés dans le palais des Thermes, et dénotent un édifice de style latin de grande importance. On a retrouvé aussi des inscriptions funéraires avec le monogramme du Christ, et deux colombes tenant un rameau dans le bec. On ne sait pas au juste ce qu'est devenue la basilique de Childebert, mais on voit qu'au neuvième siècle la cathédrale de Paris comprenait deux édifices distincts, quoique se touchant : l'un était dédié à saint Étienne, l'autre à sainte Marie. Ce fut dans la nef de Saint-Étienne que se tint le concile de Paris en 829. En 857 les Normands s'étant présentés, l'évêque Énée racheta du pillage l'église de Saint-Étienne, mais ne put racheter celle de Sainte-Marie, qui fut livrée aux flammes. Elle fut rebâtie peu après, et l'on appela alors la nouvelle église, par opposition à l'ancienne, église de Saint-Étienne.



205. — PORTAIL DE NOTRE-DAME.



206. — ABSIDE DE NOTRE-DAME

Ce fut l'évêque Maurice de Sully (1160-1196) qui résolut de réunir les deux églises jusqu'alors séparées. La première pierre du nouvel édifice fut posée par le pape Alexandre III en 1163, et le maître-autel fut consacré en 1182. Mais la grande façade occidentale ne fut commencée qu'au treizième siècle et, à la mort de Philippe-Auguste, en 1223, le grand portail était à peu près terminé. Il avait fallu détruire la vieille église de Saint-Étienne, et on avait transporté dans la nouvelle cathédrale les reliques du saint martyr, entre autres les pierres de sa lapidation. Plusieurs architectes ont travaillé à l'érection de Notre-Dame de Paris; mais le seul qui soit connu est Jean de Chelles, dont le nom se trouve sur une inscription, comme ayant fait cette œuvre en l'honneur de la Mère du Christ. Les tours appartiennent à la fin du treizième siècle, et les chapelles latérales sont postérieures à cette époque.

Jusqu'au seizième siècle, la cathédrale de Paris n'a pas subi de transformations importantes. « Mais, dit M. de Guilhermy, l'exécution du vœu de Louis XIII ouvrit pour la vieille église, en 1699, une série de changements et de mutilations qui se sont succédé sans interruption jusqu'à nos jours. La piété qui prétendait rajeunir le sanctuaire par des embellissements modernes obtenus à grands frais ne lui fut guère moins fatale que la barbarie qui, un peu plus tard, s'acharnait à le dévaster. Ainsi de 1699 à 1753 la cathédrale perdit ses anciennes stalles du quatorzième siècle, son jubé, toute la clôture à jour du rond-point, l'antique maître-autel avec ses colonnes de cuivre et ses châsses, tous les tombeaux du chœur, les vitraux de la nef, du chœur et des chapelles. Les travaux entrepris dans le but de réparer ou de consolider l'édifice le dépouillaient ainsi tour à tour de ses moulures, de sa végétation de pierre, de ses gargouilles, de ses clochetons. Mais la mutilation la plus grave fut accomplie en 1771, sous la direction du célèbre architecte Soufflot, avec l'assentiment et le concours du chapitre. Pour laisser le passage plus libre aux processions et aux cérémonies, Soufflot fit disparaître le trumeau qui divisait la grande porte occidentale en deux parties. Ce pilier fut entièrement supprimé avec la statue du Christ qui s'y trouvait posée et les curieux bas-reliefs qui en couvraient la base. Puis on entailla toute la partie inférieure du tympan, sans respect pour la belle sculpture du Jugement dernier, afin d'y introduire l'arc de la porte nouvelle, élargie et exhaussée aux dépens de l'ancienne ornementation. Sur la fin du règne de Louis XV, un dallage uniforme en grands carreaux de marbre vint prendre la place des dalles funéraires qui couvraient en quantité innombrable tout le sol de l'église, et qui présentaient les effigies d'une foule de personnages illustres. Les années 1773 et 1787 virent dégrader de la manière la plus déplorable, sous prétexte de restauration et par des architectes, le mur méridional des chapelles de la nef, les arcs-boutants du chœur, les parties supérieures de la façade occidentale.

Ce fut donc régulièrement, et avec l'assentiment des autorités civiles et ecclésiastiques, que la cathédrale de Paris, comme la plupart des églises du moyen âge, fut transformée au point d'être rendue méconnaissable. La période révolutionnaire amena des dévastations d'un autre genre. Les statues qui rappelaient des souvenirs monarchiques furent arrachées des portails et des niches, et on voulait également supprimer les effigies des saints, ce qui eût détruit complétement la décoration de l'église. Ce fut le citoyen Chaumette qui s'opposa à ces dévastations, en déclarant que c'était en étudiant les sculptures des portes de Notre-Dame que l'astronome Dupuis avait trouvé son système sur l'origine des cultes. L'iconographie chrétienne était alors absolument oubliée, et Dupuis, en voyant les zodiaques, les travaux de chaque mois réglés par le cours du soleil, et toutes les innombrables sculptures qui décorent le portail, avait montré, par des raisons qui pouvaient paraître spécieuses, que le Christ entouré des apôtres était le soleil montant à l'horizon escorté par les signes du zodiaque, que la Vierge était la vierge astronomique, et qu'ainsi par les sculptures des églises on pouvait trouver la raison première des superstitions chrétiennes. Cette interprétation philosophique sauva les statues de Notre-Dame, dont la destruction aurait peut-être entraîné la dévastation de toutes les cathédrales de France, et Dupuis fut appelé à faire partie d'une commission chargée de veiller à la conservation des monuments dignes d'être connus de la postérité.

Le romantisme de 1830 et surtout le livre de Victor Hugo attirèrent vivement l'attention publique sur notre église métropolitaine, et un grand nombre d'architectes et d'archéologues se mirent à étudier les monuments du moyen âge. Dès lors des restaurations sérieuses purent être entreprises, et M. Viollet-Leduc, qui les dirige aujourd'hui, s'efforce de rendre à la cathédrale de Paris son antique physionomie.

L'église de Notre-Dame a la forme d'une

croix latine, et possède cinq nefs et trente-sept chapelles. Les deux tours sont égales en hauteur, mais celle du nord est plus volumineuse que celle du midi. La grosse cloche, qui avait été donnée en 1400 par Jean de Montaigu, grand maître d'hôtel de France, décapité en 1409 aux halles de Paris, s'appelait autrefois Jacqueline, du nom de la femme du donataire, mais elle fut refondue au dix-septième siècle et reçut le nom d'Emmanuel-Louise-Thérèse en l'honneur de Louis XIV et de Marie-Thérèse.

Plusieurs portes donnent accès dans l'église; les trois qui sont sur la grande façade sont la grande porte ou porte du Jugement, la porte de la Vierge et la porte Sainte-Anne. Nous n'avons pas à revenir sur les sculptures qui décorent ces portes : nous les avons décrites en parlant de l'Iconographie chrétienne. Mais nous devons signaler les ouvrages de fer forgé qui recouvrent les vantaux de bois des portes de la Vierge et de Sainte-Anne; ces portes sont classées parmi les chefs-d'œuvre de la serrurerie au treizième siècle. Ces ferrures ont été exécutées par un serrurier appelé Biscornette, qui avait vendu son âme au diable pour être aidé dans ce travail et surpasser ainsi tous ses confrères. Mais le diable fut volé dans cette affaire comme dans toutes celles du même genre qu'il a voulu entreprendre : le pacte fut forcément rompu, parce que le diable ne parvint pas à faire la porte du milieu, attendu que c'est par cette porte que passe le Saint-Sacrement, qui a toujours pour effet d'empêcher l'œuvre du diable de subsister, de sorte qu'elle ne put être terminée. L'art y a perdu, car la porte centrale actuelle est une œuvre du dix-huitième siècle exécutée sous la direction de Soufflot et qui ne peut se comparer aux deux autres.

Les statues qui remplissaient les vingt-huit niches de la galerie des rois ont donné lieu à une polémique entre les savants. Les uns, s'autorisant d'une tradition populaire très-ancienne, veulent y voir l'effigie des rois de France; les autres prétendent que ce sont les rois de Juda, qui dans nos églises forment le cortége généalogique du Sauveur, et figurent dans la décoration au même titre que les patriarches et les prophètes.

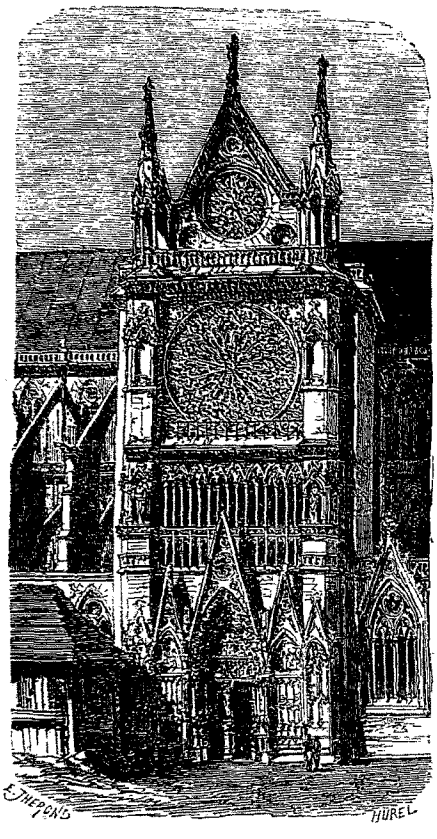
Nos architectes admettent généralement que les tours de Notre-Dame n'ont pas été terminées et qu'elles étaient destinées à être surmontées de clochers comme les tours de la cathédrale de Chartres. Ils pensent aussi que la coloration a dû jouer un rôle dans la décoration extérieure, aussi bien que dans la décoration intérieure. A cet égard nous ne pouvons mieux faire que de nous en rapporter à l'opinion exprimée par M. Viollet-Leduc : « Les artistes du moyen âge, dit-il, n'eurent jamais l'idée de couvrir entièrement de couleur une façade de soixante-dix mètres de hauteur sur cinquante de large, comme celle de Notre-Dame de Paris. Mais sur ces immenses surfaces ils adoptaient un parti de coloration. Ainsi à Notre-Dame de Paris les trois portes avec leurs voussures et leurs tympans étaient entièrement peintes et dorées; les quatre niches reliant ces portes et contenant quatre statues colossales étaient également peintes. Au-dessus, la galerie des rois formait une large litre toute colorée et dorée. La peinture au-dessus de cette litre ne s'attachait plus qu'aux deux grandes arcades avec fenêtres, sous les tours, et à la rose centrale, qui étincelait de dorures. La partie supérieure, perdue dans l'atmosphère, était laissée en ton de pierre. En examinant cette façade, il est aisé de se rendre compte de l'effet splendide que devait produire ce parti si bien d'accord avec la composition architectonique. Dans cette coloration le noir jouait un rôle important, il bordait les moulures, remplissait les fonds, cernait les ornements, redessinait les figures en traits larges et posés avec un vrai sentiment de la forme. » (Viollet-Leduc, *Dictionnaire d'architecture.*)

L'intérieur de Notre-Dame est d'un aspect noble et majestueux, mais sa décoration a été complétement altérée et dénaturée par les travaux exécutés au dix-septième et au dix-huitième siècle. La clôture du chœur offrait autrefois des sculptures intérieures et extérieures. Les sculptures intérieures, qui représentaient l'histoire de la Genèse, avaient été exécutées en 1303 et ont disparu, ainsi que le jubé. Les sculptures de l'extérieur sont l'œuvre de Jehan Ravi et de son neveu, Jehan Bouteille. Elles offrent une suite de scènes tirées du Nouveau Testament.

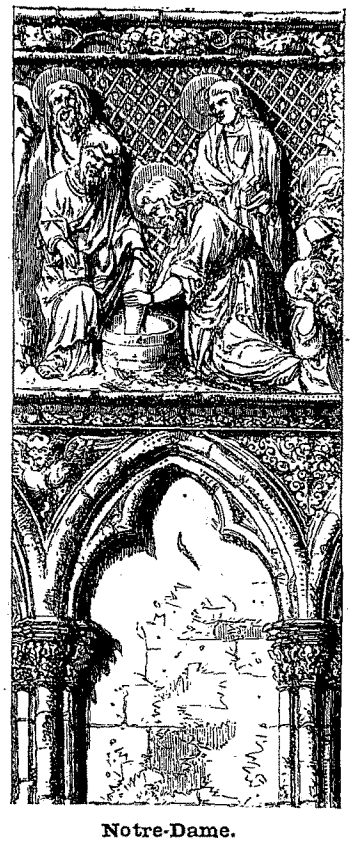
Une foule de monuments sculptés, qui décoraient autrefois l'intérieur de Notre-Dame, ont disparu pendant les remaniements des deux derniers siècles. Telle était, à l'entrée de la nef, la statue colossale de saint Christophe, sculptée en 1413, près du jubé une Vierge qui opérait des miracles, près du maître-autel une Notre-Dame de Consolation, et une multitude de statues historiques, entre autres l'image de Philippe-Auguste sur une colonne de pierre, celles de deux évêques de Paris également sur des colonnes, de grandes figures de cire représentant le pape Grégoire XI, son neveu et sa nièce, trois statues d'archevêques et celle d'un roi qui passait pour Louis VI, une grande

statue équestre représentant un roi armé de toutes pièces avec son armure et la tunique blasonnée de France. Les avis sont partagés pour savoir si elle représentait Philippe le Bel ou Philippe de Valois. Enfin une multitude d'ouvrages en menuiserie, en cuivre, en métaux précieux, en albâtre, concouraient à la décoration intérieure de l'édifice.

La suppression des vitraux en 1741 a complétement modifié la physionomie intérieure de Notre-Dame; la description de ces anciens vitraux a été écrite par celui-là même qui a été chargé de les remplacer par du verre blanc avec bordures fleurdelisées. Mais ce qui est resté de l'ancienne décoration, les grandes roses des trois portails qui sont heureusement demeurées intactes, peut donner une idée de l'éclat et de la splendeur de ces verreries. Ces magnifiques roses sont contemporaines des façades qu'elles décorent. A l'éclat des vitraux venait autrefois se joindre celui des pavages. Les pierres tombales, avec leurs effigies gravées en creux, ont été enlevées en 1775 et remplacées par le carrelage actuel. Un grand nombre de tombeaux portant en relief des statues de marbre, de pierre et de bronze, ont été supprimés. Aujourd'hui, les restaurations de Notre-Dame tendent à lui rendre une partie de son ancienne splendeur, mais on ne saurait espérer revoir cette église dans l'état où elle était avant le dix-septième siècle.



Notre-Dame.
207. — PORTAIL LATÉRAL.



Notre-Dame.
208. — LE LAVEMENT DES PIEDS
(Détail de sculpture.)

LES MONASTÈRES. — Si nous regardons quelle était la forme des constructions monastiques, nous trouvons qu'elle présentait à peu près la même disposition que celles des villas romaines. Il est probable qu'au début les logements durent être rangés un peu confusément autour d'un oratoire. Saint Martin de Tours, saint Hilaire de Poitiers, saint Honorat fondèrent de bonne heure des monastères dans diverses parties de la France. Mais lorsque, après le sixième siècle, la règle de saint Benoît fut adoptée dans tous les établissements religieux de l'Occident, l'unité de règle favorisa l'unité de plan; et tous les monastères offrirent une disposition qui se rattachait à un type commun.

Les bâtiments étaient ordinairement disposés autour d'une cour. « L'église, élément nouveau que nous n'avions pas vu dans les maisons romaines, dit M. de Caumont, forme à elle seule tout un côté du carré; les trois autres sont consacrés aux usages de la vie. En regard de la basilique se trouvent le réfectoire, la bibliothèque, etc.; à l'ouest, les magasins, les parloirs et quelquefois la cuisine; à l'est, la salle capitulaire, les dortoirs et quelques pièces moins importantes. Cette distribution a

été fidèlement observée dans tous les siècles suivants.

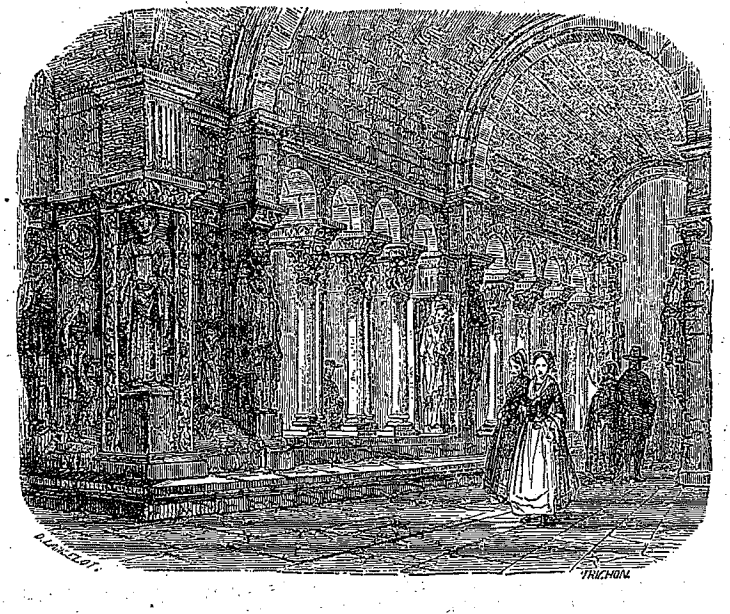
La salle capitulaire bordait toujours le cloître du côté de l'est; la porte qui y donnait accès était ornée de colonnes et de moulures. Cette salle était voûtée et la retombée de ses voûtes reposait sur un ou deux rangs de colonnes.

Près de la salle capitulaire était le dortoir, qui occupait une grande partie de l'aile des bâtiments claustraux. Le dortoir était une très-vaste salle percée de fenêtres à plein cintre. Il occupait quelquefois le premier étage.

Les cuisines des abbayes étaient souvent rondes ou octogones, et offraient dans leur pourtour plusieurs fourneaux pour la cuisson des aliments. Ces fourneaux étaient pourvus de cheminées dont le tuyau en pierre sortait de la toiture conique de l'édifice. Quelquefois les fourneaux se trouvaient au centre et étaient entourés d'une galerie qui permettait de circuler autour.

Les établissements monastiques étaient presque toujours disposés pour former de grandes exploitations agricoles, et on aurait grand tort de croire que les moines du moyen âge passaient leur vie à chanter des psaumes. Jusqu'au jour où l'industrie plus vivante des communes vint leur faire une concurrence qu'ils ne pouvaient soutenir, les moines ont représenté la partie la plus intelligente et la plus laborieuse de la population.

SAINT-TROPHIME D'ARLES. — Le midi de la France, si riche en monuments romains, pos-



209. — CLOÎTRE DE SAINT-TROPHIME, A ARLES.

sède aussi de très-beaux édifices du moyen âge. Le cloître de Saint-Trophime d'Arles est un des plus remarquables : il est formé par une galerie quadrangulaire enfermant un préau dans son centre. Les diverses parties de cette enceinte se rapportent à des époques différentes. Une partie est romane, une autre est ogivale. Les arcades sont soutenues par des colonnes doubles alternant dans la partie ogivale avec des piliers larges et trapus. Dans la partie romane les piliers se trouvent de trois en trois colonnes. Parmi les colonnes, plusieurs paraissent avoir été taillées dans des fûts antiques. Il y en a en marbre blanc, d'autres en marbre rouge : les unes sont rondes, les autres à pans. Un grand nombre de chapiteaux sont corinthiens, d'autres sont enrichis de figures empruntées aux Livres saints. Dans les entre-colonnements sont des figures de saints et d'apôtres. Dans plusieurs statues, les plis nombreux et prolongés des draperies semblent indiquer l'art du douzième siècle, mais la partie ogivale du cloître ne semble pas remonter au delà du quatorzième.

ABBAYE DU MONT SAINT-MICHEL. — Le mont Saint-Michel était dans l'origine un rocher escarpé consacré par la vénération populaire. D'antiques traditions se rattachent à la fondation de l'abbaye. Le rocher était situé au milieu d'une forêt marécageuse qui, en 709, fut submergée par une horrible tempête et devint alors un îlot isolé. L'évêque d'Avranches, saint Aubert, vit l'archange saint Michel qui lui ordonna d'y fonder un couvent dont les signes célestes déterminèrent exactement la place. Les moines

qui vinrent les premiers craignaient de manquer d'eau sur ce rocher aride, mais une source jaillit à l'instant devant eux. Plus tard le mont Saint-Michel fut érigé en forteresse, mais l'abbé continua toujours à garder tous les pouvoirs administratifs. En 1810 il fut converti en maison de détention.

L'abbaye, qui occupe le sommet du mont, forme un vaste rectangle au milieu duquel s'élance l'église abbatiale. La porte de l'ancien donjon de 1393 est flanquée de deux tours qui ont conservé leurs créneaux et leurs mâchicoulis. Un escalier est pratiqué entre ces tours.

Les bâtiments qu'on appelle la *Merveille* se divisent en trois zones de constructions superposées. Ce sont d'abord de vastes cryptes formant deux salles divisées en plusieurs nefs par des piliers trapus, ronds ou carrés. Ces salles, où les moines distribuaient autrefois leurs aumônes, ont été appelées *montgomeries*, depuis une attaque infructueuse des calvinistes commandés par Montgomery.

La *salle des Chevaliers*, qui vient ensuite, passe pour le plus vaste vaisseau gothique qui soit au monde. Cette salle est du douzième siècle, mais les cheminées sont postérieures. Elle est divisée en quatre grandes nefs par trois rangs de colonnes dont les chapiteaux sont enrichis de feuillages de toutes sortes et d'ornements fantastiques, et qui supportent des arceaux présentant des roses sculptées à leurs intersections. Au temps de la chevalerie, cette salle était superbement décorée. « On dirait (*Mémoires de la marquise de Créqui*) que toute la pompe féodale de la vieille France s'est réfugiée dans cette belle galerie du mont Saint-Michel. On y voit les trophées héraldiques de tous les chevaliers de l'ordre du roi, depuis sa création jusqu'à l'institution de celui du Saint-Esprit par Henri III. Les casques, les cimiers des chevaliers sont placés sur la sommité de leurs stalles, dont ils forment le couronnement, et tout cela produit de chaque côté de la galerie une longue file de bannières, d'écus blasonnés, de casques, voiles de casques flottants, cimiers et lambrequins découpés de dorures et de toutes couleurs d'un effet très-pittoresque.»

Après la salle des Chevaliers vient le réfectoire des moines, divisé en deux nefs par de hautes colonnes supportant des nervures qui épanouissent des rosettes de feuillage à leur intersection.

La troisième zone, superposée sur les deux premières, comprend d'abord le cloître qui se trouve au-dessus de la salle des Chevaliers, et forme une galerie de soixante-dix arcades surmontée d'une frise de cent quarante roses. Le cloître est de plein pied avec le dortoir des moines, situé au-dessus de leur réfectoire, et avec l'église, surmontée de clochetons et dominée par une tour carrée. Autrefois il y avait un clocher élancé surmonté de la statue dorée de saint Michel. On monte à la tour par un escalier appelé l'*escalier de dentelet*. Le chœur de l'église, qui est la partie la plus moderne de l'édifice, appartient au style ogival flamboyant.

Une porte, qui date de la Renaissance, met l'église en communication avec le souterrain des *Gros-Piliers*, qui est creusé dans le rocher. On y remarque dix-neuf grosses colonnes sans chapiteau qui soutiennent l'abside de l'église supérieure, et cinq chapelles enfoncées dans les profondeurs des pourtours, où jadis des lampes brûlaient perpétuellement.

ARCHITECTURE MILITAIRE.

LA FÉODALITÉ. — A l'époque des grandes invasions, les villes gallo-romaines ont été entourées de remparts, et il existe encore aujourd'hui de nombreux débris de ces enceintes. A mesure que les irruptions devinrent plus menaçantes, on bâtissait de nouvelles forteresses; mais ces constructions, élevées à la hâte, n'étaient pas toutes garnies de murs en pierre, un grand nombre n'avaient que des remparts en terre ou étaient simplement environnées de palissades. Dioclétien et Valentinien élevèrent un grand nombre de fortifications. On ne voit pas au juste quelle part prenait la population dans la défense du territoire, mais il ne semble pas qu'elle ait été très-active. Quand la conquête fut définitive, les barbares prirent possession des fortifications élevées par les Romains, et lorsqu'ils voulurent en bâtir, ils ne firent qu'imiter les modèles qu'ils avaient trouvés dans le pays envahi. Mais, en général,

ces forteresses furent mal entretenues, et ce n'est que de la féodalité que date l'architecture militaire du moyen âge.

DONJONS PRIMITIFS. — La féodalité, que nous condamnons si justement aujourd'hui, a rendu dans le principe d'éminents services. Les incursions des Normands, qui avaient suivi celles des barbares, arrêtaient toute espèce de travail, empêchaient toute sécurité; elles devinrent impossibles quand la terre fut hérissée de châteaux. Les petits seigneurs, qui s'installèrent à la campagne ou dans les bois pour s'établir d'une façon à peu près indépendante, se créèrent un genre de défense qui marque le début de la féodalité : c'est un parapet en terre bordé d'un fossé, entourant une enceinte au milieu de laquelle s'élevait une grosse tour en maçonnerie solidement bâtie, et également entourée d'un fossé. En cas d'attaque, les hommes et les bestiaux iront se mettre en sûreté dans l'enceinte, et si elle est forcée, ils se retireront dans la tour.

Cette tour portait à l'un de ses angles une tourelle renfermant un escalier tournant, où on ne pouvait guère passer qu'une seule personne à la fois. Presque toujours placés au sommet de rochers abrupts, ces donjons présentaient de loin leur masse énorme, et la nudité de l'extérieur leur donnait un aspect sauvage et sinistre.

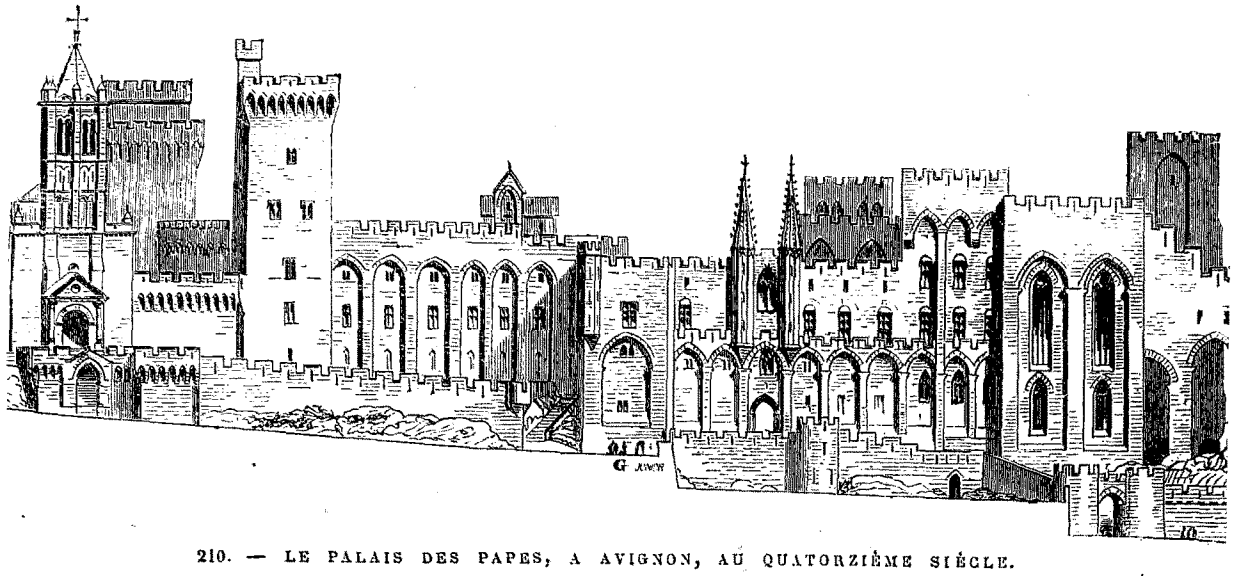
« Les donjons en pierre, dit M. de Caumont, se rapportent presque tous à deux types principaux. Le type le plus habituel présente une tour carrée, distincte des deux autres bâtiments de la place, dans laquelle on ne pouvait entrer que par une porte *placée assez haut* dans le mur et qui répondait au niveau du premier étage. On ne pouvait parvenir à cette porte que par un pont ou un escalier mobile. Dans le second type, le donjon se liait aux fortifications du pourtour de l'enceinte et faisait en quelque sorte un corps avec elle; alors il n'offrait pas un diamètre aussi considérable. C'était une tour d'observation plus élevée que le reste de l'édifice, mais qui n'en pouvait demeurer indépendante. »

Dans les plus anciens donjons, le corps du bâtiment de la tour ne formait souvent qu'une seule pièce reproduite à chaque étage. Mais ensuite l'usage prévalut de la diviser en plusieurs salles. La noblesse batailleuse qui habitait ces antiques manoirs n'avait pas seulement à lutter contre l'agression du dehors. Les trahisons étaient fréquentes ; on n'était jamais sûr des hommes qu'on employait. De là, la nécessité d'isoler la défense de chacune des parties de la place, afin que, si l'une était livrée à l'ennemi et succombait sous ses coups, l'autre ne fût pas nécessairement prise. Des murailles garnies de tours et environnées de fossés vinrent accompagner le donjon, qui fut réservé au baron et aux hommes qui le touchaient directement, tandis que les auxiliaires logeaient dans les tours servant de postes avancés. Si l'enceinte était forcée, le donjon restait comme dernier refuge, et dans le donjon lui-même, l'étage supérieur pouvait résister encore quand la partie inférieure était prise. On ne connaissait pas alors les engins terribles dont on se sert aujourd'hui; on se battait homme à homme, ce qui explique pourquoi un système de défense qui semblerait puéril de nos jours, paraissait alors formidable. Les Normands, très-habiles constructeurs, furent les premiers qui environnèrent leurs donjons de ces ouvrages avancés qui les transformèrent en châteaux.

Tour de Beaugency. — La tour de Beaugency peut servir de type pour les plus anciens donjons : elle était divisée en quatre étages offrant une disposition à peu près pareille. Les murs avaient dix pieds d'épaisseur dans le bas et diminuaient progressivement d'étage en étage. Les escaliers très-étroits étaient pratiqués dans l'épaisseur de la muraille, et l'autel où on célébrait l'office était dans l'embrasure d'une fenêtre. « Au rez-de-chaussée, dit M. de Caumont, existait une salle, séparée du premier étage par une voûte d'une extrême solidité, portée sur de gros piliers carrés, dont six étaient engagés dans les murs du pourtour et deux se trouvaient au centre de la salle. Cette voûte, que j'ai observée plusieurs fois, a été récemment détruite. On voit une porte communiquant à un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur, et par lequel on descendait dans les caves voûtées dont je viens de parler. Effectivement, il ne faut pas regarder les ouvertures qui donnent entrée aujourd'hui dans ce rez-de-chaussée comme anciennes. On évitait toujours d'accéder par le rez-de-chaussée dans les donjons. C'était par le premier étage et par des ouvertures que bien des observateurs ont prises pour des fenêtres, qu'on entrait dans ces forteresses, soit au moyen de pont-levis, soit au moyen d'échelles ou d'escaliers mobiles. Ainsi l'entrée de la tour de Beaugency était une ouverture fort élevée au-dessus du sol, et qui se trouve au niveau du pavé dans la salle du premier. »

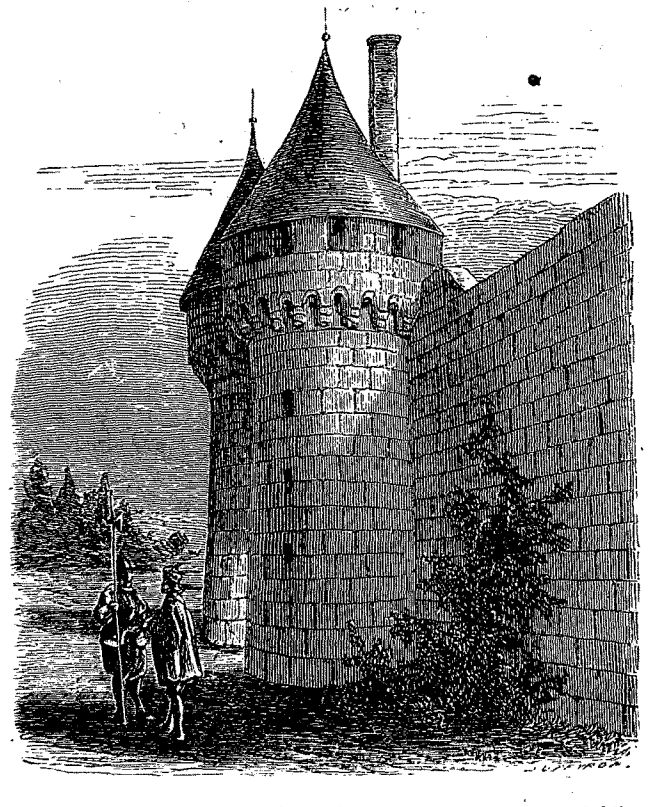
Les châteaux de Loches, Domfront, Nogent-le-Rotrou présentent encore des dispositions du même genre. Les anciens donjons ne sont pas très-rares en France, mais la plupart de ceux

qui existent sont dans un état de dégradation extrême.



210. — LE PALAIS DES PAPES, A AVIGNON, AU QUATORZIÈME SIÈCLE.

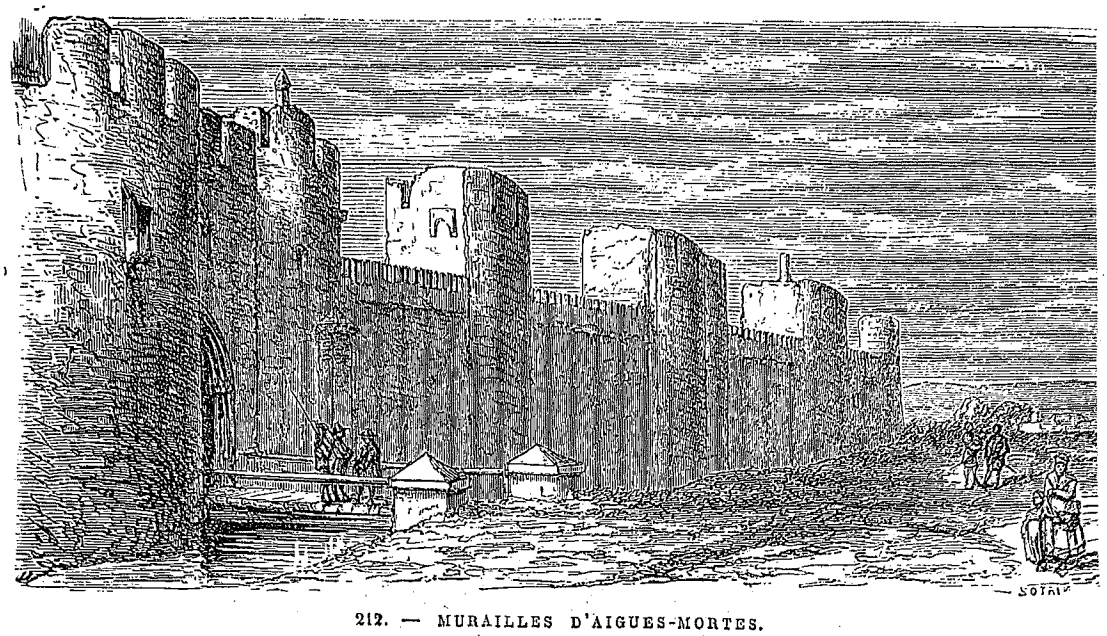
Châteaux du treizième siècle. — Dès la fin du douzième siècle il s'opéra dans l'architecture militaire des changements importants qui répondent à ceux qui eurent lieu à la même époque dans l'architecture religieuse. Le vieux donjon carré devint cylindrique, et il est accompagné de constructions accessoires beaucoup plus nombreuses, mais il demeure toujours la partie la plus importante du château; c'est une maîtresse tour, qui continue à être isolée des autres, entourée d'un fossé particulier et accessible seulement par un pont-levis.



211. — TOURS DU CHATEAU DE NOGENT-LE-ROTROU.

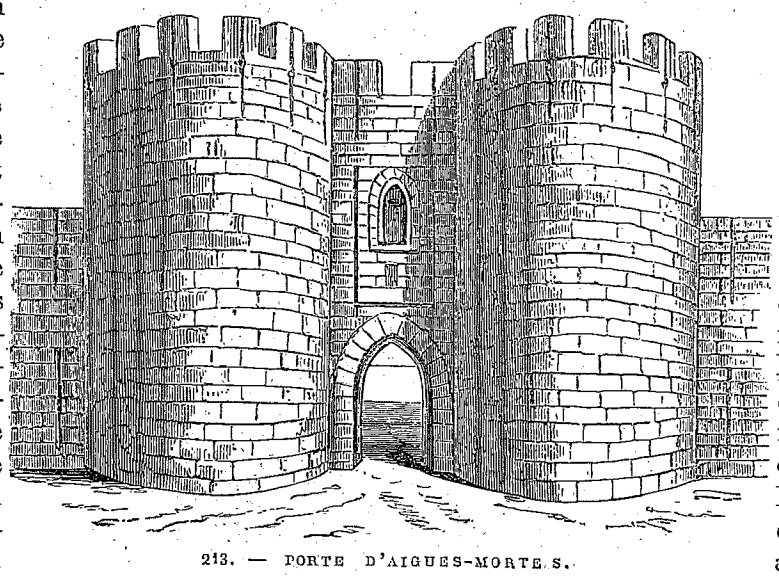
Tout le système de défense au moyen âge consiste à construire des ouvrages qui puissent se protéger les uns les autres, sans que la prise d'un de ces ouvrages entraîne la prise du suivant. Il importe que la garnison ait toujours un refuge, si l'ensemble de la place venait à être pris : ce refuge, c'est le donjon. Les tours secondaires deviennent cylindriques comme celle du donjon; elles sont généralement divisées en deux ou trois étages et couronnées de créneaux. Au treizième siècle, le luxe avait considérablement augmenté; les fenêtres étaient garnies de vitraux peints et les pavés étaient composés de briques émaillées. Il fallait des appartements spacieux, des salles de réception décorées avec luxe.

On nomme *courtines* les murailles comprises entre les tours dans les châteaux du moyen âge. La première enceinte extérieure renfermait un large espace découvert dans lequel était ordinairement la chapelle, et qu'il fallait traverser pour arriver à la seconde enceinte qui comprenait le donjon. La grande porte d'entrée du château, fermée par d'épaisses portes battantes en chêne bardées de fer, était habituellement défendue de chaque côté par

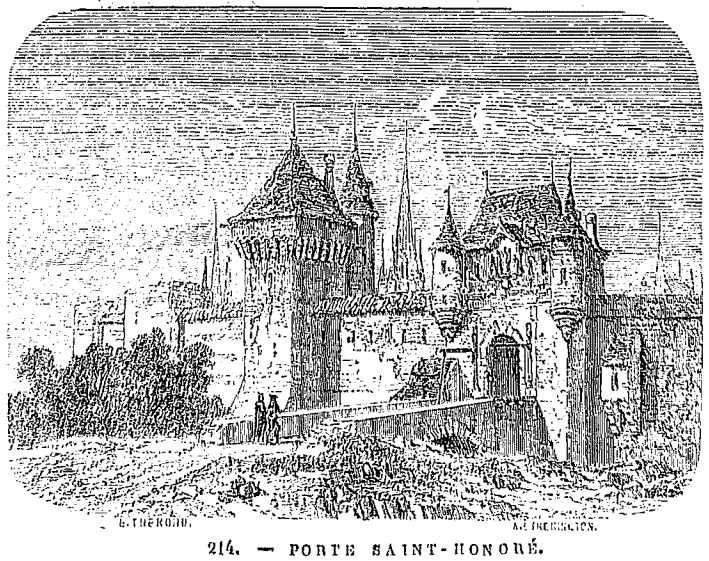


212. — MURAILLES D'AIGUES-MORTES.

une tour. En avant de cette porte était souvent un ouvrage extérieur appelé *barbacane* et destiné à défendre l'entrée du pont. La partie supérieure des tours était garnie d'une charpente en saillie garnie de *hourds*, espèce de murs en planches qui garantissaient la garnison lorsqu'elle jetait des projectiles sur les assaillants par les intervalles ménagés entre les poutres du support. Plus tard ces hourds ont été remplacés par des parapets en pierre, portés sur des consoles où on ménageait des intervalles pour assommer les assaillants : ce sont les *machicoulis*.



213. — PORTE D'AIGUES-MORTES.



214. — PORTE SAINT-HONORÉ.

Sur les murailles (fig. 212, 213) on plaçait des *catapultes* qui faisaient à peu près l'office de nos canons et lançaient des amas de pierre qui retombaient sur l'ennemi. La *baliste* servait de même à envoyer des traits. Pour approcher des murs, les assiégeants bâtissaient des tours en bois dans lesquelles ils étaient à couvert, et du haut desquelles ils cherchaient à voir l'intérieur de la place. Pour passer les fossés on se servait du *chat*, espèce de machine sous laquelle un certain nombre d'hommes pouvaient se tenir à couvert.

Les seigneurs de ce temps se faisaient vo-

lontiers eux-mêmes architectes et ingénieurs. C'est ainsi que Richard Cœur de Lion voulut diriger en personne la construction du château Gaillard, près les Andelys, et quand il le vit terminé avec toutes les défenses qui s'y rattachaient, il s'écria : « Qu'elle est belle, ma fille d'un an ! » Ce formidable château, élevé en haine de la France, passait pour imprenable, et on le cite comme modèle des constructions militaires à cette époque. Il fut pourtant pris par Philippe-Auguste, et un témoin oculaire a fait de ce siége célèbre un récit où il donne de curieux détails sur la manière dont on attaquait alors une place forte. « Le roi, dit-il, ordonna d'amener de larges navires, tels que nous en voyons voguer sur le cours de la Seine, et qui transportent ordinairement les quadrupèdes et les chariots le long du fleuve. Le roi les fit enfoncer dans le milieu du fleuve, en les couchant sur le flanc et les posant immédiatement l'un à la suite de l'autre, un peu au-dessous des remparts du château, et, afin que le courant rapide des eaux ne pût les entraîner, on les arrêta à l'aide de pieux enfoncés en terre et unis par des cordes et des crochets. Les pieux ainsi dressés, le roi fit établir un pont sur les poutres soigneusement travaillées.... puis il fit élever sur quatre navires deux tours construites avec des troncs d'arbres et de fortes pièces de chêne liées ensemble par du fer et des chaînes bien tendues, pour en faire en même temps un point de défense pour le pont et un moyen d'attaque contre le châtelet. Puis les travaux dirigés avec habileté sur ces navires élevèrent les deux tours à une si grande hauteur que de leur sommet les chevaliers pouvaient faire plonger leurs traits sur les murailles ennemies. »

CHATEAU DE COUCY. — « Le château de Coucy, dit M. Batissier, édifié au commencement du treizième siècle par Enguerrand le Grand, pouvait passer pour un des plus beaux monuments d'architecture militaire. Il était précédé d'une *basse-cour* ou esplanade fortifiée, dans laquelle on pénétrait en passant sur un pont porté sur cinq piliers qui soutenaient autant de portes fortifiées. Il avait la forme d'un trapèze, aux quatre angles duquel s'élevait une tour ronde ayant environ cent pieds de hauteur, et portant des corbeaux saillants destinés à recevoir des hourds et percés d'embrasures. La principale porte, munie d'une double herse, offrait à droite et à gauche les salles des gardes ; dans la cour du château étaient disposés des magasins voûtés, appuyés contre les courtines, un bâtiment d'habitation à trois étages et une chapelle. Le donjon, placé sur le côté du trapèze, existe encore : c'est une tour cylindrique divisée en trois étages, munie d'un puits et se terminant supérieurement par une plate-forme, qui est entourée d'un parapet très-élevé. Ce parapet est percé de vingt-quatre fenêtres ogivales et d'autant de meurtrières. On monte aux divers étages par un escalier à vis menagé dans l'épaisseur du mur. »

Les châteaux de Gisors, Étampes, Chinon, Bourbon-l'Archambauld, Montargis, etc., montrent d'intéressants modèles de l'architecture militaire au treizième siècle. Malheureusement ces édifices sont en général très-dégradés, et des additions d'une époque postérieure en ont souvent dénaturé le caractère.

CHATEAUX DU XIVe ET DU XVe SIÈCLE. — Le plan des châteaux devient plus régulier à mesure qu'on avance. Des grands corps de logis se lient intimement aux murs d'enceinte, et les ouvrages de défense sont entremêlés d'appartements : l'élément civil s'accroît aux dépens de l'élément militaire. Les escaliers sont disposés dans les tours des angles, et les murs sont constamment crenelés et munis de machicoulis. Les tours d'enceinte sont tantôt rondes, tantôt carrées et se terminent quelquefois par une plate-forme crénelée, mais plus souvent encore par un toit conique ; leur base a la forme d'un talus. Les portes sont constamment défendues par deux tours, et s'ouvrent sous une arcade ogivale. Les fenêtres sont en dedans des cours ; celles qui s'ouvrent au dehors sont évasées en dedans, mais très-minces à l'extérieur ; on leur a donné le nom de *meurtrières* ou d'*arbalétrières*. On lançait des flèches par ces ouvertures sans avoir rien à craindre de l'ennemi (fig. 215 à 221).

« Vers le milieu du quinzième siècle, les forteresses perdirent leur caractère imposant de force et de solidité ; l'orgueil féodal abaissé par Louis XI et l'usage de l'artillerie causèrent la ruine des châteaux forts ; on pressent déjà que, pour éviter les coups formidables du canon, il fallait un nouveau genre de défense. Les maisons seigneuriales n'ont plus que les apparences des anciennes forteresses ; on ne les construisit plus sur des hauteurs ; on les établit au contraire dans de riches vallées et dans des pays fertiles ; leur forme reste carrée, et on les entoure de fossés peu profonds. On emploie la brique dans la maçonnerie, surtout aux angles des édifices. La façade du principal corps de bâtiment est partagée par une tour à pans coupés qui renferme l'escalier ; d'autres fois le manoir carré est flanqué à ses quatre

angles de tours ou de tourelles en nids d'aronde. Les portes présentent des arcades en talon ou en accolade, les fenêtres aussi, mais souvent elles sont carrées et divisées en deux baies par un meneau vertical, ou en quatre compartiments, par deux meneaux se croisant à angles droits; l'étage supérieur reçoit le jour au moyen de lucarnes à pilastres et à festons.... On retrouve encore dans les manoirs le fossé autour d'un mur d'enceinte flanqué de tours, la porte avec son pont-levis et un donjon, mais qui n'a pas l'importance militaire qu'on lui donnait dans les siècles précédents. S'il existe, c'est comme l'expression d'un usage ou d'un droit; dans beaucoup de châteaux, il renferme même les principaux appartements.

LE VIEUX LOUVRE (fig. 222). — Voici, d'après les précieux renseignements fournis par Sauval, ce qu'était le vieux Louvre sous Charles V: « L'ensemble des bâtiments du Louvre offrait dans son plan un parallélogramme qui, dans sa plus grande dimension, avait 61 toises (118 mètres), et dans la moindre, 58 toises 3 pieds (109 mètres). Ce parallélogramme était entouré de fossés alimentés par les eaux de la Seine. Des bâtiments de basses-cours, quelques jardins et la cour principale du Louvre en remplissaient la superficie. Au centre de cette cour s'élevait la grosse tour du Louvre.

« La grosse tour, nommée *Tour Neuve, Philippine, Forteresse du Louvre*, etc., fameuse dans l'histoire féodale, l'effroi des vassaux indociles, était ronde et entourée d'un large et profond fossé. Elle communiquait à la cour par un pont, dont une partie bâtie de pierre était soutenue par une arche; l'autre partie se composait d'un pont-levis. A l'entrée de ce pont était une construction couronnée par une forme angulaire et surmontée par une statue de Charles V tenant en main son sceptre, ouvrage d'un artiste appelé Jean de Saint-Romain, qui lui fut payé six livres huit sous. Cette grosse tour communiquait aussi aux bâtiments qui entouraient la cour par une galerie de pierre.

« Les bâtiments qui entouraient la cour principale et fortifiaient la grosse tour étaient, ainsi que les clôtures des basses-cours et jardins, surmontés d'une infinité de tours, de tourelles de diverses hauteurs et dimensions, les unes rondes, les autres quadrangulaires, dont la toiture en terrasse, en forme conique ou pyramidale, se terminait par des girouettes ou des fleurons.

« On a conservé les noms de quelques-unes de ces tours; celles du *Fer-à-cheval*, des *Porteaux*, de *Windal*, situées sur le bord de la Seine; la *tour de l'Étang*, celle de l'*Horloge*, de l'*Armoirie*, de la *Fauconnerie*, de la *Grande-Chapelle*, de la *Petite-Chapelle*, de la *Tournelle*, la tour de l'*Écluse*, sur le bord du fossé, la tour de l'*Orgueil*, la tour de la *Librairie*, où Charles V avait réuni jusqu'à neuf cents volumes, collection immense pour le temps. La bibliothèque du roi Jean, son père, n'était composée que de huit ou dix volumes.

« Les faces des bâtiments qui entouraient la principale cour présentaient des pans de murs percés comme au hasard, et de petites fenêtres grillées sans ordre et sans symétrie. Avant Charles V, ces bâtiments n'avaient que deux étages; ils en eurent quatre sous ce roi, ce qui diminua la clarté et la salubrité de la cour. L'intérieur de ces bâtiments, où le jour ne pénétrait qu'à travers des fenêtres étroites et grillées, était sombre et triste comme celui d'une prison.

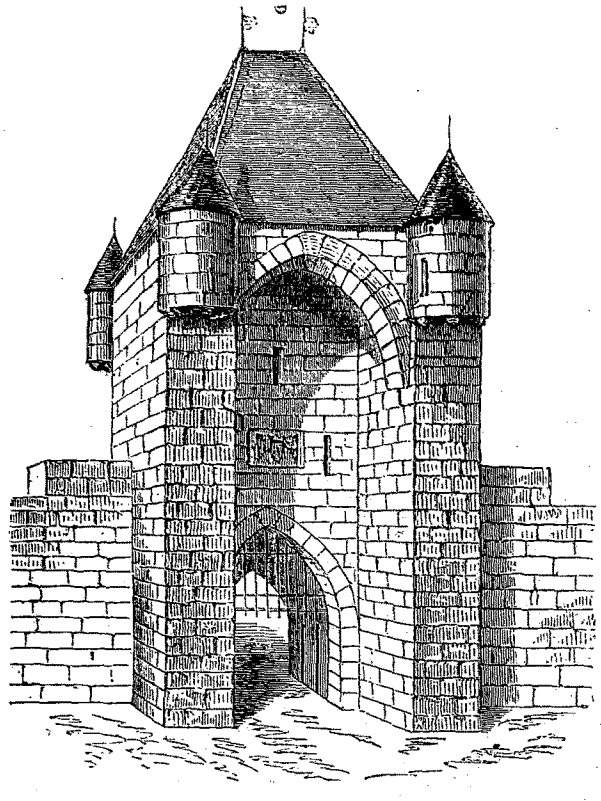
« Par quatre portes fortifiées, appelées *porteaux*, on pénétrait dans le Louvre. La principale entrée se trouvait à l'aspect du midi et sur le bord de la Seine. Entre les bâtiments du Louvre et cette rivière était une porte flanquée de tours et de tourelles, qui s'ouvrait sur une avant-cour assez vaste; on la parcourait en longeant une partie du fossé du château. Arrivé au milieu de la façade, on trouvait une autre porte, fortifiée par deux grosses tours peu élevées et couverte d'une terrasse longue de 9 toises (19 mètres 50 c.) sur huit de large (15 mètres 60 c.). Sous Charles VI, cette porte fut décorée de la figure de ce roi et de celle de son père Charles V, figures placées dans des niches et sculptées par Philippe de Fontières et Guillaume Josse, habiles statuaires pour le temps.

« Une autre entrée se voyait en face de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois; elle existait après la construction de la colonnade du Louvre. Elle est encore sur pied, et, comme on voit, fort étroite, bordée de deux tours rondes, avec une figure de chaque côté, savoir: celle de Charles V, et l'autre de Jeanne de Bourbon, son épouse. Les autres portes, moins considérables, se trouvaient aux autres faces de l'édifice.

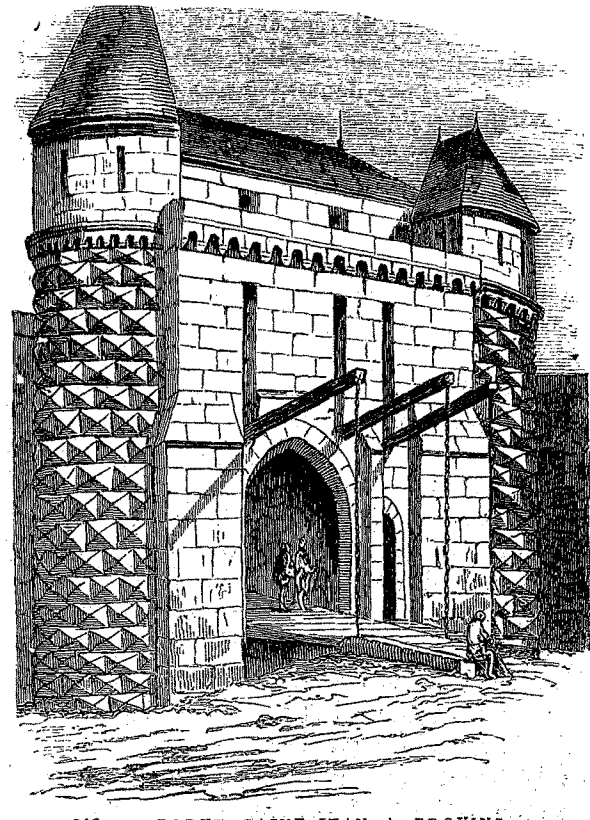
« Les pièces principales des bâtiments qui environnaient la cour intérieure consistaient en une grande salle, ou *salle Saint-Louis*; sa hauteur allait jusqu'au comble; sa longueur était de douze toises (28 mètres 36) et sa largeur de sept toises (13 mètres 60). On y trouvait la *Salle Neuve du roi*, la *Salle Neuve de la reine*; la *Chambre du Conseil*, qui consistait en une chambre et une garde-robe nommée *garde-robe*

du Conseil de la Trappe; une chambre de la *Trappe* et une salle basse, dont Charles V, en 1366, fit orner les murailles de peintures représentant des oiseaux, des cerfs et autres animaux au milieu de paysages. C'était dans cette superbe salle que les rois régalaient les princes étrangers et que se donnaient les festins.

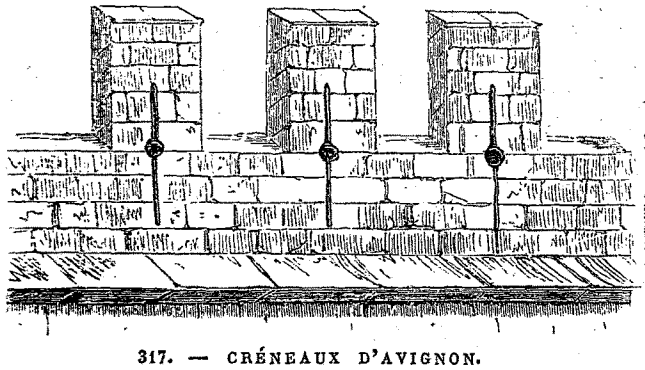
« La chapelle basse, dédiée à la Vierge, était



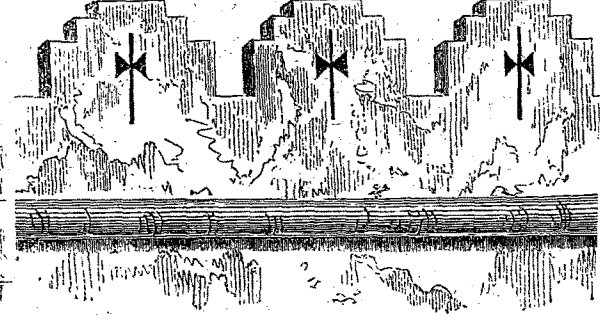
215. — PORTE DE MORET



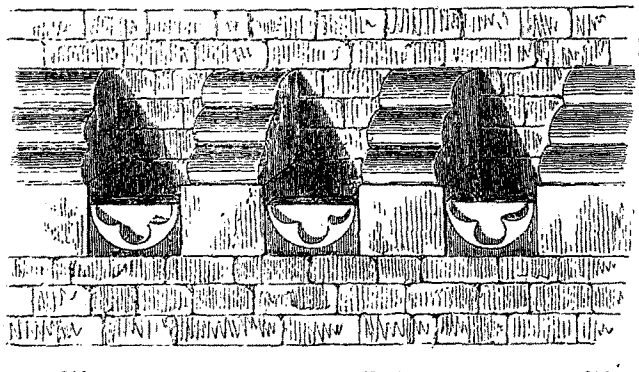
216. — PORTE SAINT-JEAN, A PROVINS.



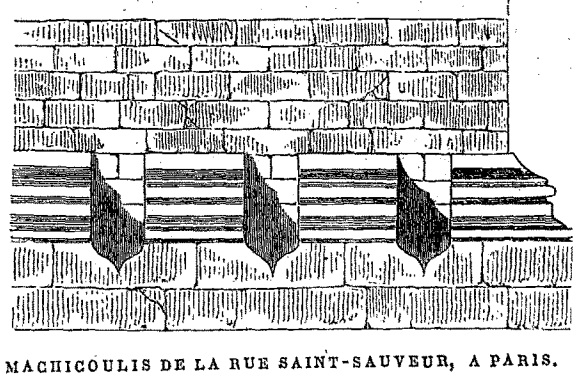
317. — CRÉNEAUX D'AVIGNON.



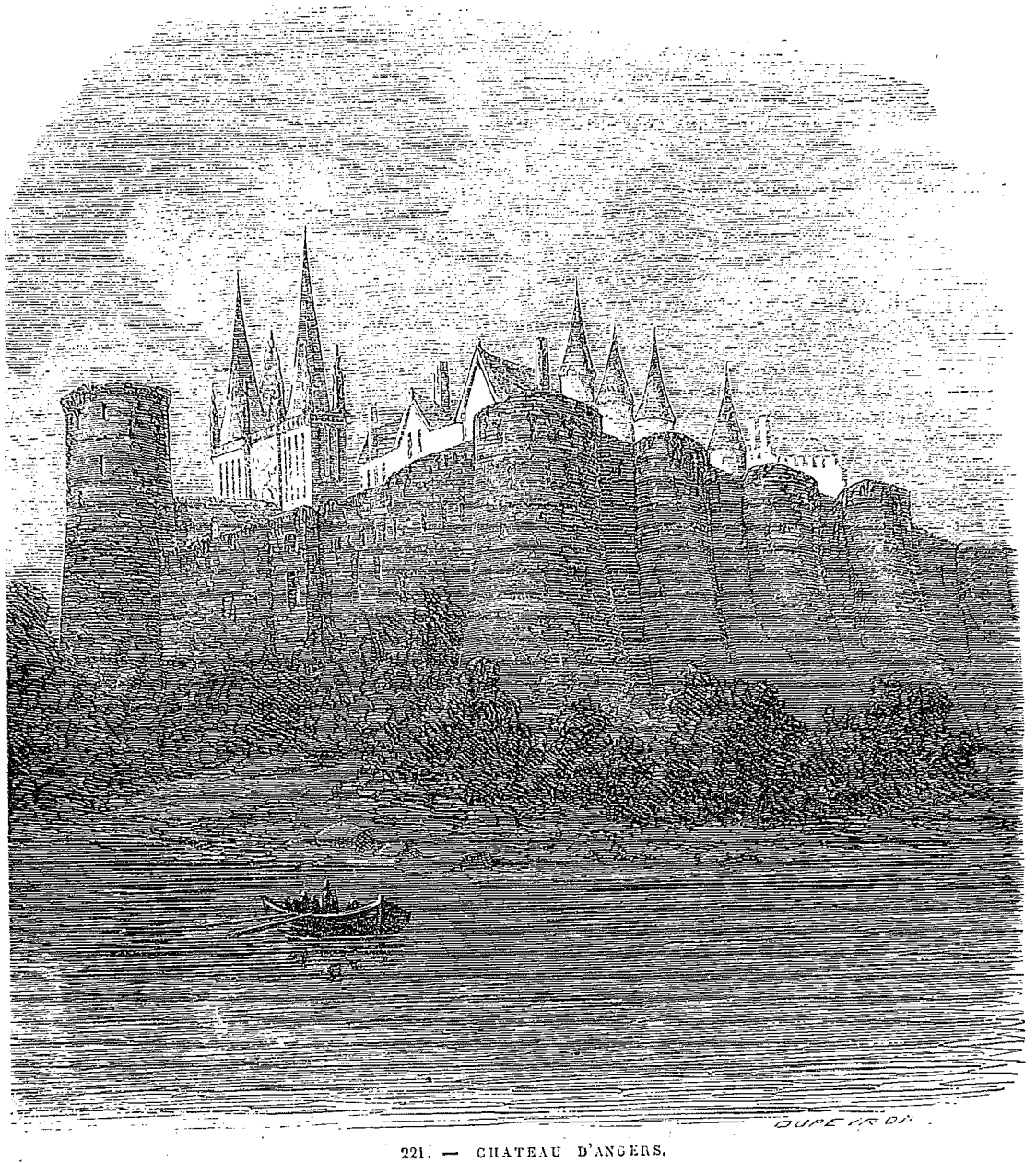
218. — CRÉNEAUX DU CHATEAU DE BEAUCAIRE.



219. — MACHICOULIS PLEIN CINTRE.

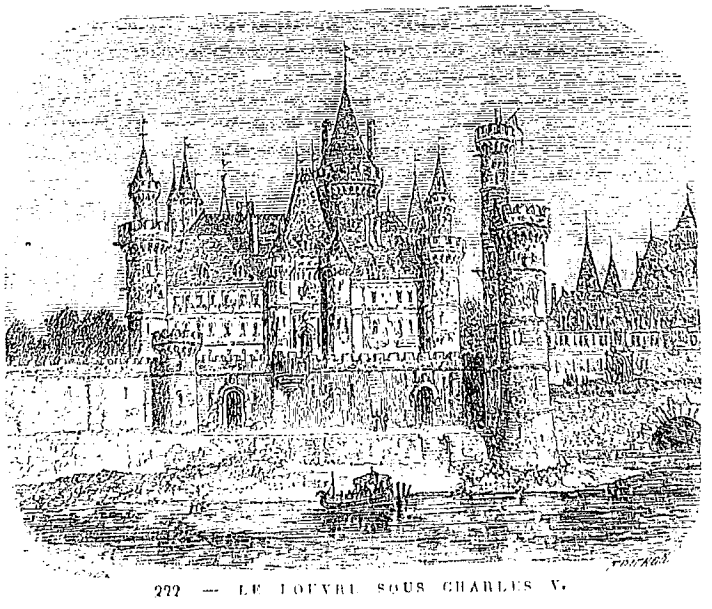


220. — MACHICOULIS DE LA RUE SAINT-SAUVEUR, A PARIS.



221. — CHATEAU D'ANGERS.

la plus considérable de toutes celles que contenait le Louvre. On voyait sur sa porte des figures de Notre-Dame, de sainte Anne et d'anges qui les encensaient, tandis que d'autres anges semblaient exécuter un concert avec divers instruments de musique. Charles VI



222. — LE LOUVRE SOUS CHARLES V.

avait fait placer dans l'intérieur de cette chapelle treize statues de prophètes.

« Il existait dans l'enceinte du Louvre un arsenal, un grand nombre de basses-cours entourées de bâtiments dont voici les noms : la *Maison du four*, la *Panneterie*, la *Saucerie*, l'*Épice-*

rie, la *Pâtisserie*, la *Fruiterie*, le *Garde-manger*, l'*Échansonnerie*, la *Bouteillerie*, le *lieu où l'on fait l'hypocras*. »

Les bâtiments actuels du Louvre n'offrent plus rien dans leur aspect extérieur qui se rattache aux anciennes constructions du moyen âge.

VINCENNES. — On voyait encore au siècle dernier l'inscription suivante à l'entrée du donjon de Vincennes :

La tour du bois de Vincennes
Sur tours neuves et anciennes
A le prix. Or, saurez en ça
Qui la parfit et commença.
Premièrement, Philippe, roi,
Fils de Charles, comte de Valois,
Qui de grand'prouesse abonda,
Jusque sur la terre la fonda
Pour s'en soulacier et ébattre....
Le roi Jean, son fils, cet ouvrage
Fit lever jusqu'au tiers étage,
Dedans trois ans pour mort cessa.
Mais Charles, roi, son fils laissa,
Qui parfit en breve saison
Tours, ponts, braies, fossés, maison.
Né fut en ce lieu délitable;
Pour ce l'avait pour agréable.

Au temps de Charles V, le château de Vincennes formait un parallélogramme régulier; il était entouré de murs crénelés, de grosses tours et de fossés. Le donjon, qui subsiste encore, était lui-même entouré d'un fossé profond; on sait qu'il a servi de résidence ou de prison à une foule d'hommes illustres. C'est, avec la chapelle, tout ce qui reste de l'ancienne forteresse.

Il existe en France un très-grand nombre de châteaux du quatorzième et du quinzième siècles. Le palais des papes à Avignon, les châteaux de Clisson, de Luynes, de Chaumont, de Nantes, et bien d'autres, montrent les transformations qu'a subies l'architecture des anciens châteaux forts avant d'arriver aux élégances raffinées de la Renaissance. Mais le modèle le plus complet qu'on puisse trouver du style qui caractérise la fin du moyen âge est le célèbre château de Pierrefonds, dont la restauration est due à M. Viollet-Leduc.

ARCHITECTURE CIVILE.

MONUMENTS CIVILS. — Les monuments civils sont l'expression vivante de la cité : pour qu'ils existent, il faut des institutions municipales. La société chrétienne avait eu à lutter dès son début contre les croyances païennes mal éteintes, contre la barbarie envahissante et l'infiltration de populations nouvelles, contre les incursions des Normands et le brigandage des barons. La véritable cité chrétienne, c'était le monastère. Là seulement était l'intelligence, le travail, l'esprit d'ordre et de civilisation. Exposées à de continuels pillages, mais s'enrichissant sans cesse par des donations pieuses et par le travail agricole industriel, les abbayes, que reliaient une règle commune, une langue commune et un intérêt commun, constituaient la véritable nation vivante et agissante.

Autour de chaque monastère se groupaient peu à peu des habitations, et tout un peuple d'ouvriers laïques occupés par les moines ; un monastère était une cité et suffisait à tous ses besoins. La salle capitulaire, où on délibérait sur les intérêts de la communauté, remplissait le rôle de nos hôtels de ville; les infirmeries, où l'on soignait les laïques attachés à l'abbaye aussi bien que les moines eux-mêmes, remplaçaient nos hôpitaux: les granges, où l'on resserrait les produits du sol pour en tirer parti, répondaient à nos halles et marchés. Chaque monastère avait une bibliothèque, nécessaire pour ceux qui se livraient à l'étude, une école pour l'enseignement des enfants, des ateliers organisés pour divers travaux industriels; tous avaient une église et la plupart étaient fortifiés. Jusqu'à l'établissement des communes, il n'y a donc en France que deux espèces d'édifices, les monuments religieux et les châteaux forts.

Mais quand le travail et l'industrie passèrent aux habitants des villes, il fallut créer des édifices d'un ordre absolument nouveau pour satisfaire aux besoins de la société laïque devenue prédominante. Alors se forma l'architecture civile, à laquelle nous devons nos hôtels de ville, nos hôpitaux, nos halles et une foule d'édifices municipaux, dont il serait ab-

solument impossible de retrouver la trace avant le douzième siècle. Ces monuments s'élevèrent petit à petit, non par le fait d'un caprice, mais pour obéir à une nécessité absolue, et ils prirent un développement proportionné à l'importance de la cité, appelée à se gouverner elle-même.

HOTELS DE VILLE ET BEFFROIS. — Au treizième siècle, quand la France se couvrit de cathédrales, à l'érection desquelles contribuait toute une population enthousiaste, stimulée par le zèle des évêques, ces vastes édifices devaient servir non-seulement à des usages religieux, mais aussi à des usages civils. Les bourgeois avaient été appelés à contribuer à ces immenses constructions, par leur travail aussi bien que par leur argent, et la cathédrale était un édifice qui devait servir à la fois aux besoins du culte et aux besoins civils. Il devait nécessairement résulter de là un antagonisme entre le pouvoir religieux et le pouvoir municipal. La commune voulait avoir la cloche pour convoquer les citoyens, et l'église était le seul local assez vaste pour tenir à couvert une assemblée nombreuse. Les évêques, de leur côté, voulaient que les réunions dans la cathédrale n'eussent point d'autre objet que la prière, et soutenaient que leurs cloches devaient sonner seulement pour indiquer les offices.

Le droit de commune était très-contesté, difficilement conquis et facilement perdu, et les bourgeois voyaient dans les prétentions de l'évêque une atteinte à des droits qu'ils avaient péniblement acquis. De là vint la nécessité pour eux d'avoir une maison commune où ils pussent se réunir sans être gênés dans leurs délibérations par le service religieux : ce fut l'hôtel de ville. Comme pour les convocations il fallait une cloche et que les citoyens pouvaient faire des confusions, on y joignit une tour appelée beffroi, pour contenir la cloche municipale. L'hôtel de ville et le beffroi furent donc le signe visible de la commune, et quand une ville gagnait son affranchissement, le droit d'avoir un hôtel de ville et un beffroi en était la consécration naturelle. Si, dans ces temps de luttes continuelles, il arrivait que les bourgeois vaincus perdissent le droit de commune, il leur était enjoint de raser leur beffroi.

On comprend dès lors que les municipalités mettaient une sorte d'orgueil à déployer un certain luxe dans la construction du beffroi, qui témoignait de la puissance et de la richesse de la cité. La tour du beffroi fut d'abord placée au-dessus des portes de la ville et annonçait ainsi de loin les franchises dont jouissait la commune.

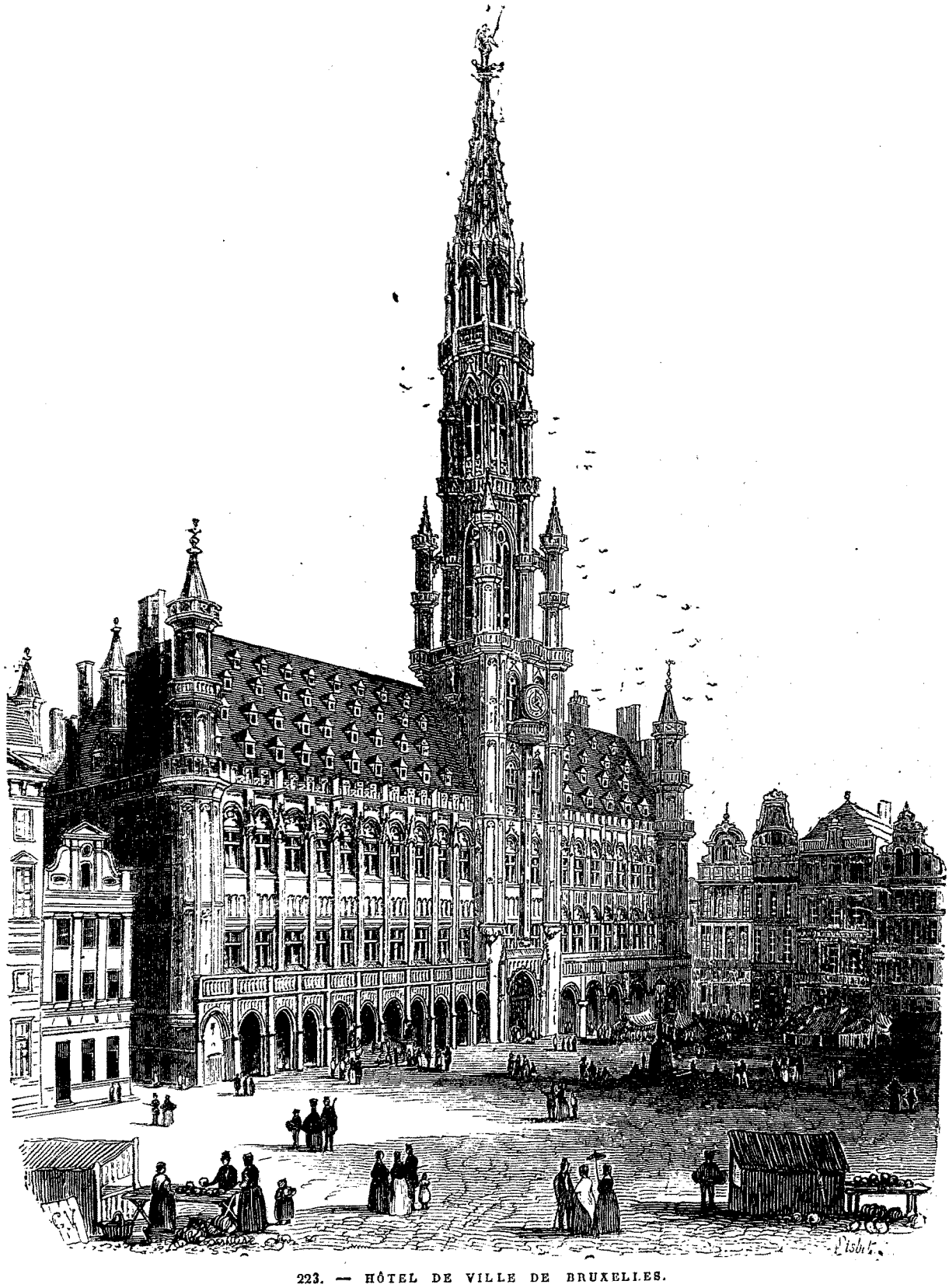
« Les premiers beffrois isolés, dit M. Viollet Leduc, se composaient d'une grosse tour carrée, le plus souvent surmontée d'un comble en charpente recouvert d'ardoises ou de plomb, dans lequel étaient suspendues plusieurs cloches. Une galerie ou étage percé de fenêtres sur les quatre faces servait de poste pour les guetteurs qui, le jour et la nuit, avertissaient les citadins de l'approche des ennemis, découvraient les incendies, réveillaient les habitants au son des cloches ou des trompes. C'était du haut du beffroi qu'on sonnait les heures du travail ou du repos pour les ouvriers, le lever du soleil, le couvre-feu, et que l'on annonçait au bruit des fanfares les principales fêtes de l'année. La tour contenait ordinairement des prisons, une salle de réunion pour les échevins et quelques dépendances, telles que dépôt d'archives, magasin des armes que l'on distribuait aux bourgeois dans les temps de trouble ou lorsqu'il fallait défendre la cité. »

Au quatorzième siècle, le beffroi, au lieu d'être isolé, s'éleva au centre de l'hôtel de ville, tout en conservant son premier aspect ; seulement on y plaça une grande horloge, qui donnait l'heure à tous les habitants. L'hôtel de ville n'était lui-même à l'origine qu'une maison contenant une salle un peu plus grande qu'on ne les faisait d'habitude. A Paris le local destiné à l'administration communale s'appelait *parloüer aux bourgeois*. Il était d'abord situé près du grand Châtelet ; Étienne Marcel fit acheter sur le quai de la Grève une maison qui devint l'hôtel de ville. On l'appelait la maison aux Piliers, et c'était une maison fort simple. L'hôtel de ville actuel n'a aucun rapport avec l'art du moyen âge.

Il est à remarquer au surplus que, dans les villes qui faisaient partie du domaine royal, on ne trouve que très-peu d'anciens édifices municipaux, tandis que dans les villes du Nord ces monuments ont une grande importance. C'est que la vie municipale était bien plus active dans certaines villes que dans d'autres, et la couronne a commencé de très-bonne heure le travail d'absorption qui a amené la centralisation actuelle.

☞ *Hôtel de ville de Bruxelles* (fig. 223). — Cet édifice peut être cité comme un des modèles de l'architecture civile sous la période communale. « Situé au centre de la ville, dit M. du Pays, c'est de tous les monuments de Bruxelles celui qui impressionne le plus ; c'est celui qui contribue le plus, par la grande élévation de sa tour, à donner à la ville, vue de

loin, un aspect caractéristique. Il présente un quadrilatère irrégulier ; la façade longue d'environ quatre-vingts mètres et dominant la grande place, se compose, au rez-de-chaussée,

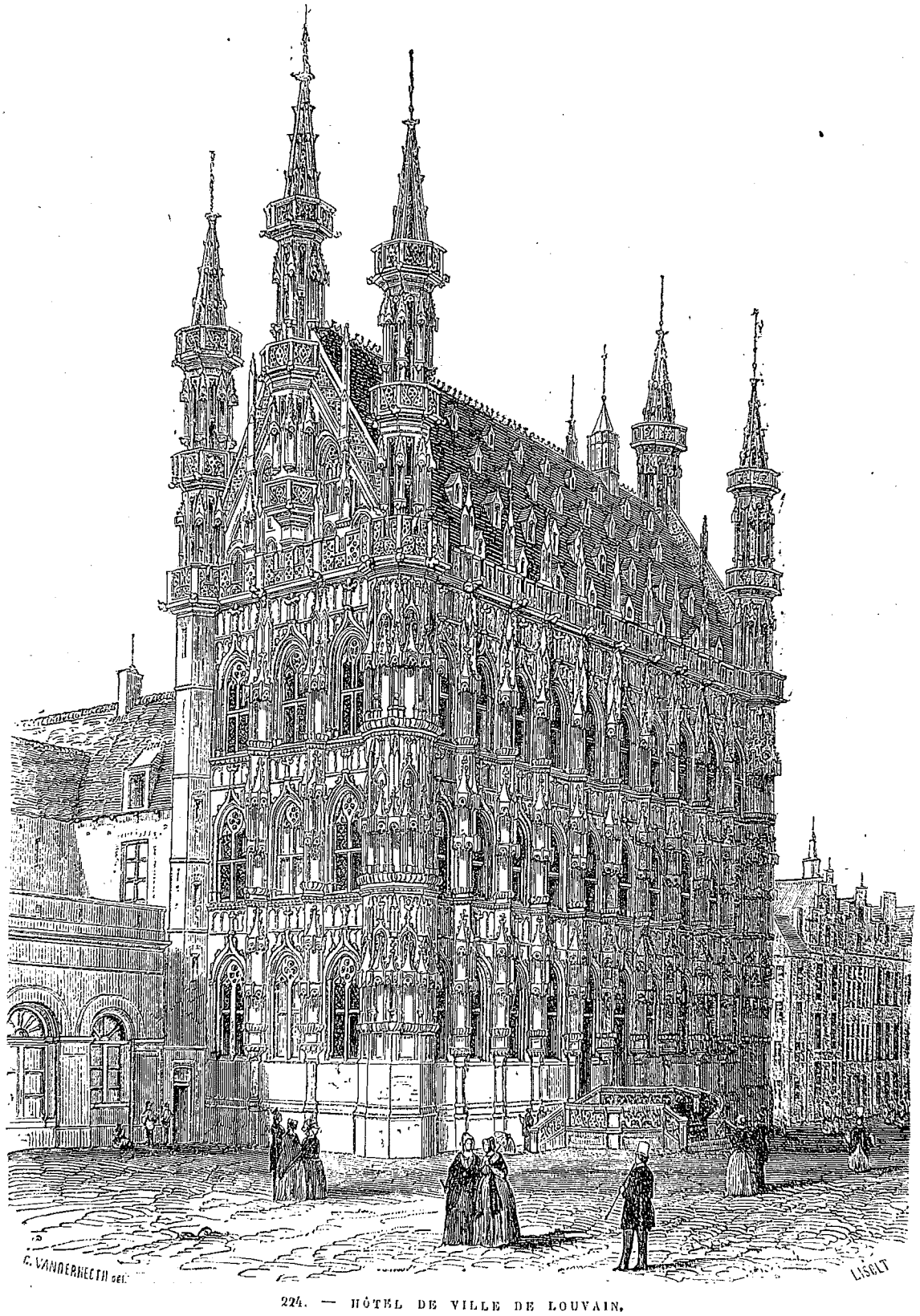


223. — HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES.

d'un portique, de dix-sept arcades ogivales supportant une plate-forme, au-dessus de laquelle s'élèvent deux étages de fenêtres rectangulaires surmontés eux-mêmes d'un toit très-

élevé, percé de quatre rangs de lucarnes. A la naissance du toit règne une balustrade crénelée.

Les angles de la façade sont flanqués d'une tourelle octogone, terminée par une aiguille en



224. — HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

pointe. La grande porte d'entrée est entre la onzième et la douzième arcade du portique.

C'est au-dessus de cette porte que s'élance la tour à une hauteur de quatre-vingt-onze mètres

soixante-trois centimètres. Rien de plus hardi, de plus svelte et de plus gracieux que cette tour. Carrée jusqu'au sommet des toits, elle devient polygonale à partir de la plate-forme. Un système de contre-forts habilement dissimulés sous l'apparence de tourelles et de clochetons, se succède d'étage en étage en se rapprochant du corps de la tour à mesure qu'il s'élève. Elle offre trois étages percés à jour de fenêtres ogivales. A chaque étage règne une plate-forme décorée d'une balustrade en pierre. C'est du troizième étage que part la flèche, découpée comme une dentelle pyramidale. On considère cette tour comme la plus belle de la Belgique, sans en excepter celle même d'Anvers. »

Beaucoup de villes de Belgique et du nord de la France ont des hôtels de ville très-remarquables; il faut citer celui de Louvain (fig. 224), qui est la merveille du style ogival fleuri, ceux d'Ypres, Gand, Douai, Saint-Quentin, etc., etc.

HALLES ET MARCHÉS. — Les plus anciennes halles que l'on connaisse ressemblaient assez aux granges des abbayes. Ce sont de vastes bâtiments rectangulaires, recouverts par un toit très-élevé et divisés à l'intérieur en trois nefs que séparent des colonnes en pierre et plus souvent des poteaux en bois. Les marchandises étaient exposées en vente dans l'intérieur du bâtiment, qui était habituellement isolé au milieu d'une place, et quelquefois adossé à une muraille. A mesure que les villes s'enrichissaient par le commerce, la halle devenait un monument plus important et qui arrivait quelquefois à une grande élégance. Nous citerons comme exemple la célèbre halle de Bruges, à laquelle est adossé le beffroi de la ville.

PONTS. — Les ingénieurs ont fait une guerre implacable à nos vieux ponts du moyen âge, dont il reste fort peu aujourd'hui. Ces ponts, imités primitivement de ceux des Romains, étaient généralement assez étroits et organisés pour la défense, comme on le voit au pont de Cahors, qui est accompagné de trois grosses tours portant sur le pilier des arches. Le grand pont, qui met Pont-de-l'Arche en communication avec l'autre rive de la Seine, est extrêmement célèbre; mais aucun pont de France n'est aussi populaire que le pont d'Avignon.

Pont d'Avignon (fig. 228). — L'origine du pont d'Avignon se rattache à une tradition très-ancienne. Un jeune pâtre de douze ans appelé Benezet conduisait son troupeau dans une vallée rocheuse, quand Jésus lui apparaît resplendissant de gloire et lui ordonne d'aller bâtir un pont sur le Rhône. Mais comme le berger ne savait pas l'endroit, un ange le conduit et lui indique la place où doit être le pont. Voyant l'immensité du fleuve, l'enfant suppliant lui demande comment il pourra faire ce pont; mais l'ange, montrant le fleuve du doigt, disparaît aussitôt. Benezet avait sur lui trois oboles qui composaient toute sa fortune : il les donne au batelier qui lui fait traverser le Rhône et se dirige vers la cathédrale, où l'évêque officiait au milieu d'une foule recueillie. L'enfant s'écrie qu'il va faire un pont sur le Rhône; mais comme il troublait les fidèles, on le fait jeter dehors. On le prend pour un malfaiteur et on commence à le maltraiter. Près de l'église était un énorme fragment de rocher que trente hommes n'eussent pas réussi à remuer. L'enfant s'en approche, le soulève comme un caillou, et, s'avançant vers le fleuve, suivi de la foule stupéfaite, il le jette au milieu des eaux frémissantes pour commencer la première arche.

Benezet travailla sept années à son pont, qu'il n'acheva pas entièrement avant de mourir. Historiquement, on le considère comme le fondateur de la célèbre confrérie des *frères pontifes*, qui portaient une longue robe blanche avec un pont brodé en laine de couleur sur la poitrine. Il fut considéré comme un saint et inhumé dans la chapelle qui lui est dédiée. Elle subsiste encore sur la deuxième arche du pont, qui en avait en tout dix-neuf. Les eaux du fleuve minèrent peu à peu les piles de plusieurs arches, qui finirent par s'écrouler. Il en reste encore quatre; le vieux pont d'Avignon, un des plus célèbres ouvrages du moyen âge, était tellement étroit, qu'il ne pouvait servir que pour les piétons ou les hommes à cheval, mais non pour les chariots. La chapelle était contemporaine du pont, mais elle paraît avoir été remaniée au quinzième siècle, ainsi que les arches.

VILLES. — La plupart des villes étaient fortifiées, et leurs remparts couronnés de tours présentaient l'aspect le plus pittoresque, comme on peut encore en juger par les murailles d'Aigues-Mortes, Angers, Provins, etc. Vu de loin, l'aspect d'une ville offrait un amas confus d'édifices de toutes sortes, découpant sur le ciel la silhouette aiguë de ses clochers, ou les formes massives de ses fortifications.

« En pénétrant dans l'intérieur de la ville, on devait être particulièrement frappé, dit M. Albert Lenoir, du grand nombre d'églises qui s'élevaient sur tous les points; et, entre toutes ces églises, on distinguait la cathédrale, le temple par excellence, le foyer spirituel et pour ainsi dire l'âme de la cité, du sein de

laquelle elle s'élève triomphalement vers le ciel. La cathédrale, ou l'église patronale, était ordinairement située sur un point central, quelquefois sur la partie la plus élevée de la ville ; mais le choix de son emplacement n'avait presque jamais été déterminé par des considérations physiques, il résultait le plus souvent de quelque idée mystique, ou de quelque croyance traditionnelle, ou enfin de certaine révélation miraculeuse faite à son premier fondateur; l'accès d'ailleurs n'en était ordinairement ni très-direct ni très-facile. Une très-petite place précédait le portail principal, et quelquefois une enceinte formée par une clôture peu élevée composait ce qu'on appelle le parvis ; sur les côtés, la circulation s'établissait à l'aide de rues fort étroites. Et c'est ici le le cas de faire remarquer que ces grandes et belles églises, construites aux différentes époques du christianisme, n'avaient pas été conçues pour être isolées au milieu de grands espaces, mais bien au contraire pour être resserrées au milieu des habitations des fidèles qui venaient se placer sous leur protection. Envisagés ainsi d'un point de vue plus rapproché, ces monuments empruntaient encore plus de grandeur et d'élévation, et l'on peut aussi s'expliquer par cette disposition le parti qu'on avait pris de sacrifier jusqu'à un certain point l'ordonnance extérieure de ces églises à l'effet de l'intérieur, qui était bien évidemment considéré comme le point le plus essentiel dans les temples chrétiens. »

Il ne faudrait pas croire pourtant que toutes les villes du moyen âge fussent nécessairement irrégulières et sillonnées de rues étroites et tortueuses. Cela est vrai pour des villes anciennes, qui s'élevaient successivement sur les vieilles cités romaines, ou qui n'étaient que le développement d'un village primitif, parce qu'il n'y avait pas de loi d'expropriation, et qu'on n'aurait eu aucun moyen d'y percer des rues droites et larges. Mais les villes fondées d'un seul jet du douzième au quinzième siècle sont aussi régulières et aussi bien alignées que celles de l'Amérique du Nord. Il existe encore en France de ces villes connues sous le nom de *bastides*, qui ont été bâties d'un coup, avec leurs rues, leurs places, leurs marchés, leurs églises, leurs fontaines, leurs remparts.

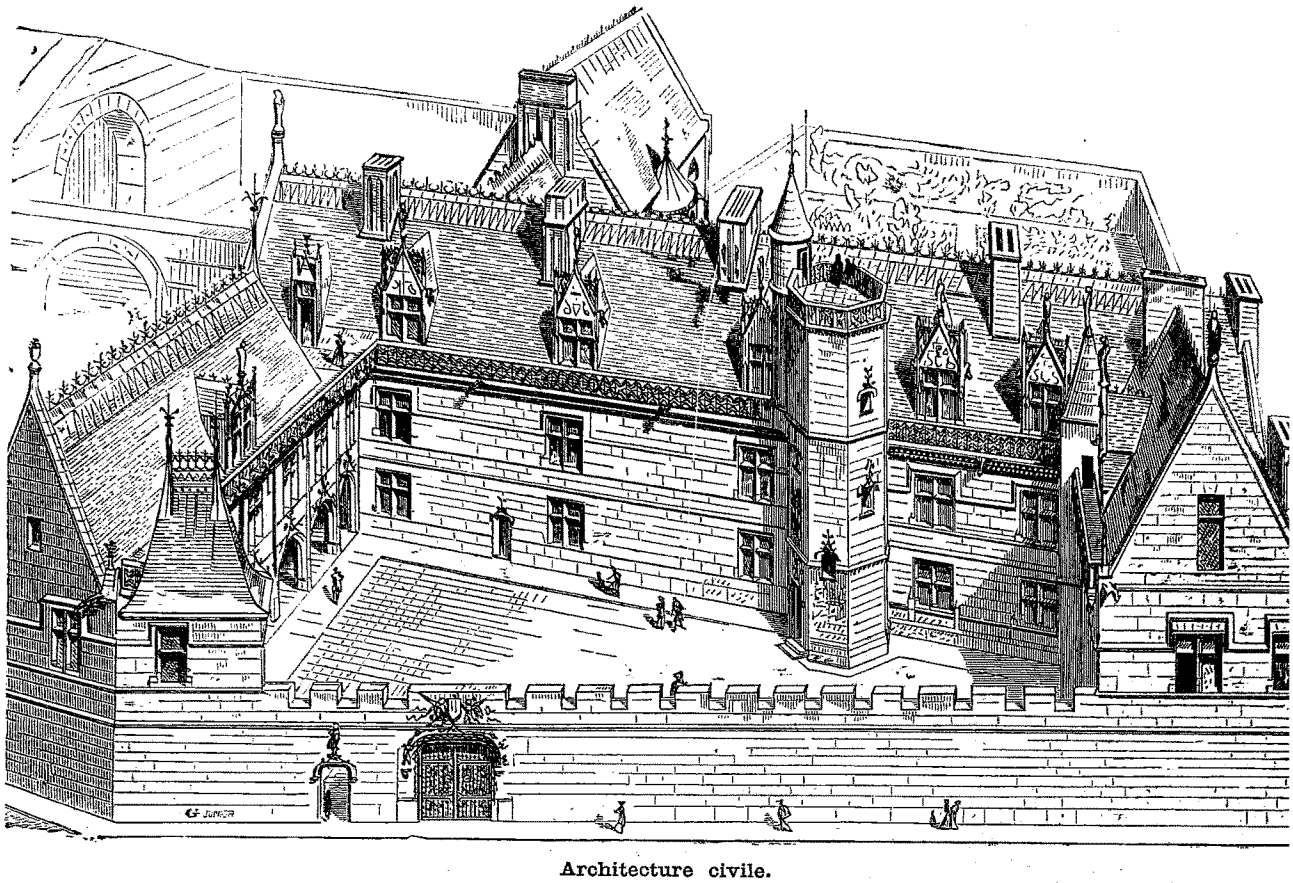
« Dans la seconde moitié du treizième siècle et dans une région très-limitée de la France, dit M. de Verneilh, cinquante villes peut-être se sont fondées, sans que nos historiens aient donné la moindre attention à cette grande œuvre de civilisation et de progrès. Au moins vingt de ces bastides, les plus récentes et les plus parfaites sont dues à la domination anglaise, et l'histoire des Sismondi et des Guizot ne parle pas de ce bienfait toujours actuel, quoiqu'il date de siècles. Si, au lieu de fonder tant de villes, Édouard Ier en avait violemment détruit une seule, tous nos livres retentiraient encore de ce fait d'armes. »

Parmi ces bastides, toutes ne sont pas également bien conservées, et ce sont toujours les villes les plus riches qui, en raison de leur prospérité, se sont le plus transformées. Mais il y a de petites villes comme Montpazier (Dordogne), fondée en 1226 par le roi d'Angleterre Édouard Ier, qui ont conservé leur antique physionomie. Ici quatre grandes rues se coupent à angles droits, et le centre de la ville est une grande place entourée d'arcades très-larges. Les voitures peuvent, aussi bien que les piétons, passer sous ces arcades, et ce système de rues couvertes est signalé par M. de Caumont comme un des caractères des bastides « qui non-seulement s'imitaient l'une l'autre, mais étaient conçues, on peut le dire, sur un seul et même type, essayé d'abord timidement, puis successivement perfectionné. » Ce qui a multiplié les bastides c'est le besoin d'attirer des habitants et de fonder une industrie dans une localité déterminée : les habitants qui venaient les peupler étaient de véritables colons et recevaient de grands priviléges.

MAISONS. — Les anciennes cabanes des Gaulois étaient en bois et couvertes avec du chaume. Sous la domination romaine, de riches villas couvrirent la Gaule comme l'Italie; mais, pendant toute la première partie du moyen âge, les châteaux habités par les seigneurs et les couvents habités par les moines furent les seules constructions civiles présentant une certaine importance pour l'architecture, et jusqu'au douzième siècle il est difficile d'avoir des renseignements sur ce que pouvaient être les habitations privées.

Après l'affranchissement des communes, quand l'industrie commença à devenir une source de richesses pour les particuliers, on vit s'élever quelques maisons en pierre dont le style montre les mœurs du temps. Ces maisons semblent avoir été construites surtout en vue de la défense et en prévision du danger permanent auquel étaient exposés les habitants. Leur façade, peu élevée et d'un aspect sévère, est percée de petites fenêtres cintrées et quelquefois surmontée de créneaux. Il est assez rare aujourd'hui de retrouver cette allure féodale dans les maisons du moyen âge

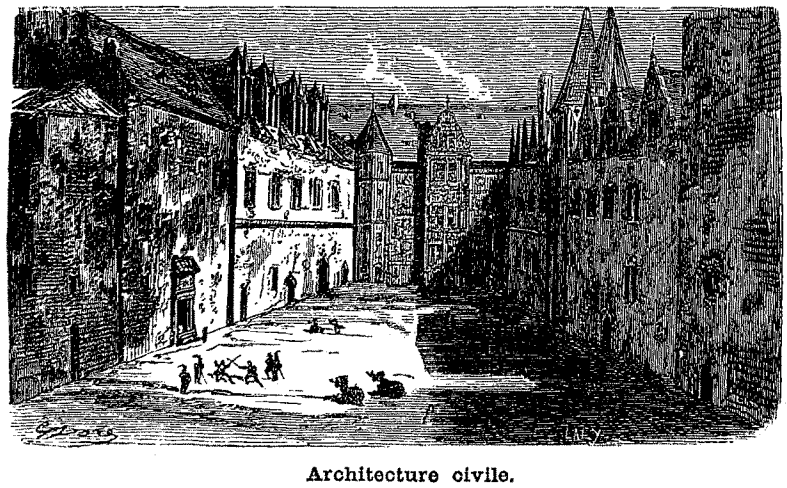
qui subsistent encore, mais cela tient à ce qu'il subsiste fort peu de constructions privées qui remontent au delà du quatorzième siècle. A cette époque la plupart des maisons sont construites en bois, et leur charpente apparente en fait toute la décoration. Elles se



Architecture civile.

225. — VUE GÉNÉRALE DE L'HÔTEL DE CLUNY, AU QUINZIÈME SIÈCLE.

terminent par un pignon de forme aiguë dont la saillie est supportée par deux pièces de bois formant ogive. Les étages, surtout au quinzième siècle, sont placés en encorbellement les uns sur les autres, de manière que les pièces du haut se trouvent plus grandes que celles du bas sur lesquelles elles font saillie. Cette disposition avait pour but d'abriter les piétons qui circulaient le long des boutiques, et les eaux pluviales qui découlaient du toit tombaient directement dans le milieu de la rue, où se trouvait toujours le ruisseau. Les rues se trouvaient ainsi être plus larges par le bas que par le haut, et les maisons placées face à face de chaque côté de la rue étaient souvent très-rapprochées dans leurs étages supérieurs.

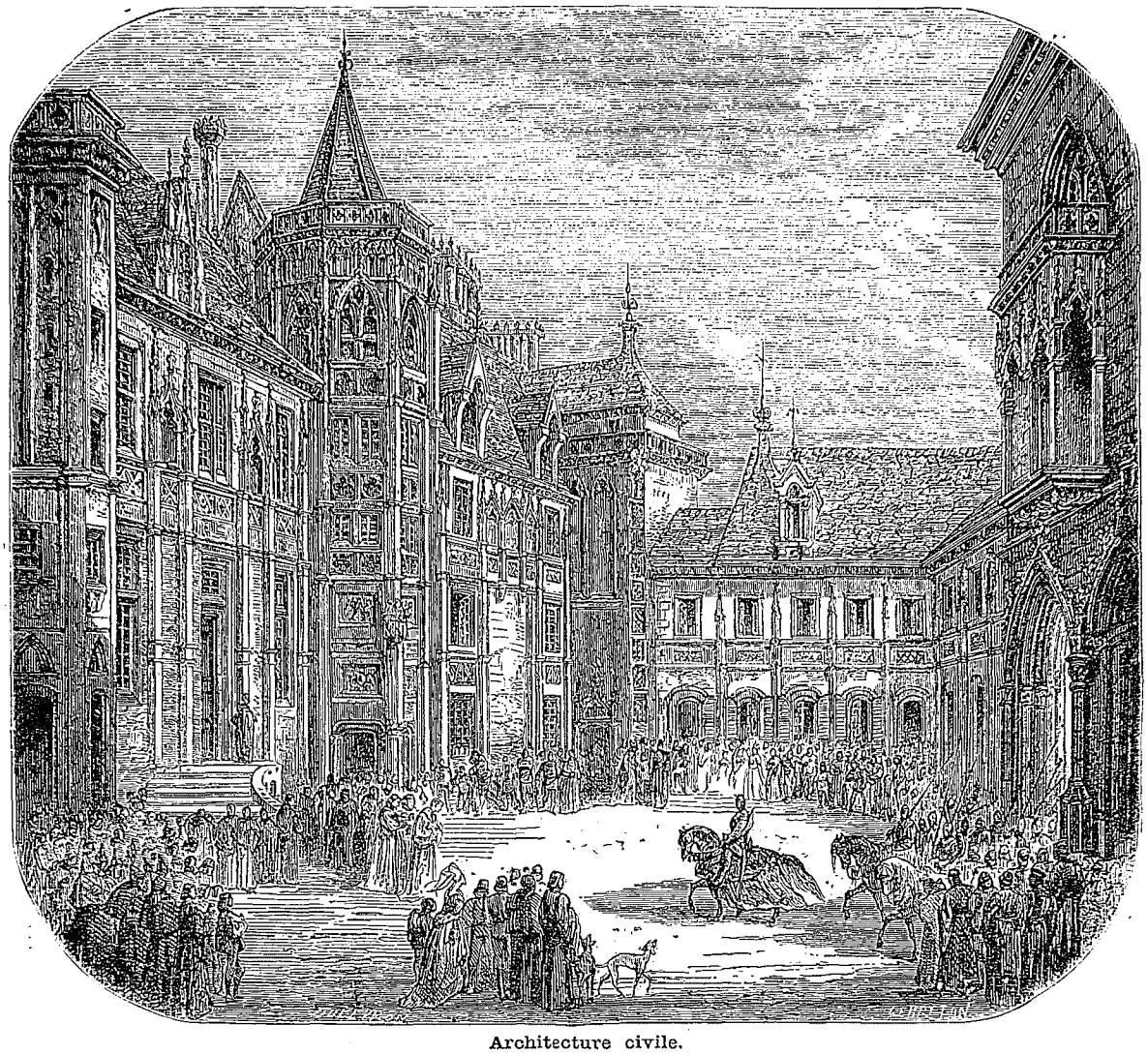


Architecture civile.

226. — CHATEAU DE PAU.

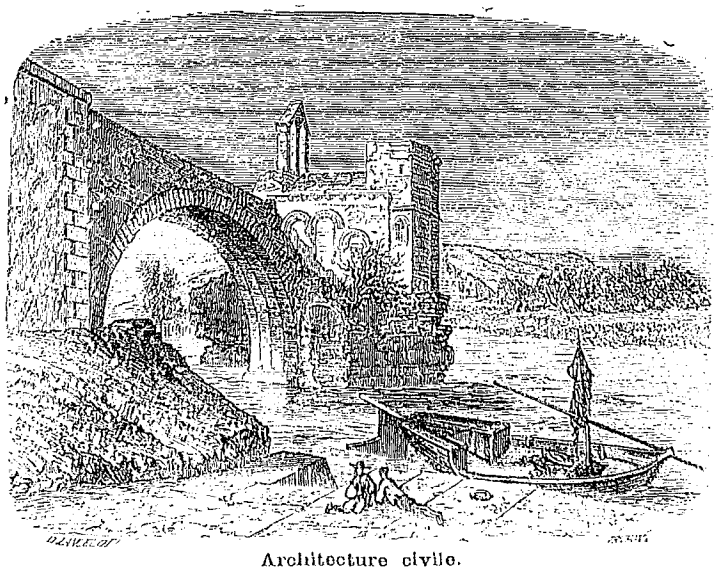
— La brique était souvent mêlée aux pièces de bois apparentes, dans l'extérieur des maisons, ce qui produisait un ensemble décoratif agréable à l'œil. La forme et la dimension des fenêtres variait suivant les localités, mais en général dans le Midi les fenêtres sont petites et assez rares, afin que le soleil et la chaleur pénètrent plus difficilement à l'intérieur. Dans le Nord, au contraire, on faisait souvent de

larges ouvertures; mais, pour éviter le froid, | la plus grande partie des vitrages était à de-



Architecture civile.
227. — MAISON DE JACQUES CŒUR, A BOURGES.

meure et ne s'ouvrait pas. Dans l'intérieur de | de la cour. Mais il y avait aussi des tourelles l'appartement, comme sur la façade de la maison, la décoration résultait de la nature même de la construction: les solives du plancher étaient apparentes et quelquefois enrichies d'ornements sculptés ou peints. L'escalier était étroit et souvent d'un accès peu facile: il était habituellement dans une tourelle placée à l'intérieur | du moyen âge étaient placées, comme les contre la façade extérieure des maisons, surtout à l'angle des rues. Ces tourelles sur la rue, le plus souvent bâties en encorbellement pour ne pas gêner la circulation, servaient d'oratoire aux habitants et produisaient du dehors un aspect très-pittoresque.



Architecture civile.
228. — PONT DE SAINT-BENEZET, A AVIGNON.

Les boutiques

nôtres, au rez-de-chaussée des maisons; mais elles n'avaient pas, à beaucoup près, l'étendue que nous voyons aujourd'hui à quelques-uns de nos grands magasins. D'après les règlements des corps de métier, un patron ne pouvait avoir qu'un nombre limité d'apprentis, et le temps d'apprentissage était fixé régulièrement. Un agrandissement indéfini était donc impossible, car les marchands fabriquaient eux-mêmes la plupart du temps la marchandise qu'ils vendaient et n'avaient d'autres produits que par surcroît. La boutique comprenait deux parties : une salle sur la rue, où étaient les marchandises, et un arrière-magasin, où travaillaient les ouvriers. Les acheteurs n'entraient pas dans la boutique, mais se tenaient en dehors devant l'étalage qui s'avançait sur la rue. Il n'y avait pas de vitres, et les volets se fermant de bas en haut comprenaient deux parties : la partie inférieure se dressait pour faire l'étalage, et la partie supérieure se relevait pour le garantir de la pluie. Les artisans du même état étaient groupés dans la même rue, et comme il n'y avait pas d'annonces, on envoyait des crieurs par la ville pour annoncer les denrées.

ARTS INDUSTRIELS.

MOBILIER. — L'ameublement des époques mérovingiennes se distingue par un luxe inouï et une profusion de matières précieuses; mais les formes sont lourdes, et surtout manquent de cette originalité et de cette élégance qui sont le cachet des époques créatrices. C'est le mobilier antique moins le goût exquis des artistes grecs, que Rome employait à son service. Rien n'indique le génie particulier de la race conquérante : l'industrie continue les traditions passées en les alourdissant; mais les conquérants sont riches, et si on n'innove pas pour leur service, on satisfait du moins à leur goût pour le luxe.

L'établissement de la féodalité devait nécessairement modifier la forme des meubles en même temps que les usages de la vie privée. Dans les premiers donjons, nous trouvons toujours une grande salle, qui est à la fois la salle de réception, la salle de banquet et la chambre à coucher. C'est là que le baron donne ses audiences, héberge ses amis et passe tout le temps qui n'est pas consacré à la guerre ou à la chasse. Cette immense pièce sert à toute chose et à tout le monde. Une immense cheminée est destinée à la chauffer l'hiver. Deux ou trois fenêtres très-étroites lui donnent l'air et la lumière, mais non pas le soleil, car ces fenêtres, disposées pour la défense, sont percées à travers des murs très-épais. Tout le mobilier est renfermé dans cette salle : il se compose de lits, d'escabeaux, de fauteuils, de coffrets et d'armures. Les lits sont en métal, comme on les faisait dans l'antiquité, car l'usage des lits en bois est postérieur. Jusqu'au onzième siècle, l'industrie va toujours s'abaissant; elle imite de plus en plus gauchement ce qui reste de l'antique civilisation, mais elle n'innove pas. Ces lits, qu'on voit représentés sur divers manuscrits, sont beaucoup plus élevés du côté du chevet que vers les pieds : on était presque sur son séant. C'est un usage qui a duré jusqu'au treizième siècle. Il n'y avait pas de matelas; mais, sur le réseau de cordes lacées qui remplaçaient nos sangles, on mettait un amas de coussins plus nombreux du côté de la tête que du côté des pieds.

Ces lits n'avaient ni draps ni couvertures, et celui qui se couchait s'enveloppait dans une espèce de suaire et s'étalait ainsi sur les coussins. Mais il y avait quelquefois des rideaux.

La table sur laquelle on dînait était généralement ronde, rarement rectangulaire. Elle n'était pas portée sur des pieds, mais posée sur des tréteaux pliants, afin de pouvoir s'enlever. La table était dans tout son pourtour entourée d'un rebord haut de quelques centimètres, auquel on accrochait extérieurement une espèce de nappe qui retombait au dehors pour l'ornement, mais ne couvrait aucunement la table. Une bible, de la bibliothèque impériale, qui remonte au dixième siècle, contient une miniature représentant le festin de *Balthazar*, où on trouve de curieux détails sur les repas : ils doivent peindre exactement les mœurs du temps, car les artistes du dixième

siècle ne se piquaient pas d'archéologie et représentaient les choses comme ils les voyaient.

Sur cette table, nous voyons un plat, un petit pot, des couteaux et des os rongés posés sur la table, car il n'y a pas d'assiettes. Il n'y a pas davantage de fourchettes ni de cuillers; mais comment faisait-on? allez-vous dire. Pour la viande, c'est aisé : la preuve que les doigts et les dents suffisent bien, ce sont les os rongés qu'on voit sur la table. Pour le liquide, c'est plus difficile, car il n'y a pas de verres; mais plusieurs des compagnons de Balthazar boivent à même la bouteille, ce qui semblerait prouver que c'était l'usage. Mais en voici d'autres qui ont en main d'immenses bols dans lesquels ils plongent leur nez. Je présume que c'est la manière de manger la soupe. Je ne puis vous décrire le menu, car ce serait sortir de mon sujet, mais je puis vous certifier que, dans les ripailles de cette époque, les pièces de gibier étaient plus abondantes que les pralines et les fondants.

La grossièreté des mœurs féodales s'efface peu à peu à mesure qu'on avance dans l'histoire. La grande salle où le barde venait amuser les convives, en chantant les exploits des héros, ne suffit plus à des mœurs plus raffinées. Au treizième et au quatorzième siècle, nous trouvons dans les châteaux des appartements somptueusements meublés. Il y a même un luxe qu'on retrouverait difficilement de nos jours : les meubles sont sculptés partout avec un goût charmant qui emprunte à l'architecture le style de sa décoration ornementale. On voit dans les banquets de la vaisselle richement ciselée, et la manière dont le service est fait indique le changement qui s'est opéré dans les habitudes. Toutefois au milieu des délicatesses de l'art qui se montrent dans l'ameublement et du vernis d'élégance que l'on retrouve partout, bien des usages qui ne choquaient nullement l'étiquette rigoureuse de la vie de château, répugneraient singulièrement à nos habitudes bourgeoises de confortable et de propreté.

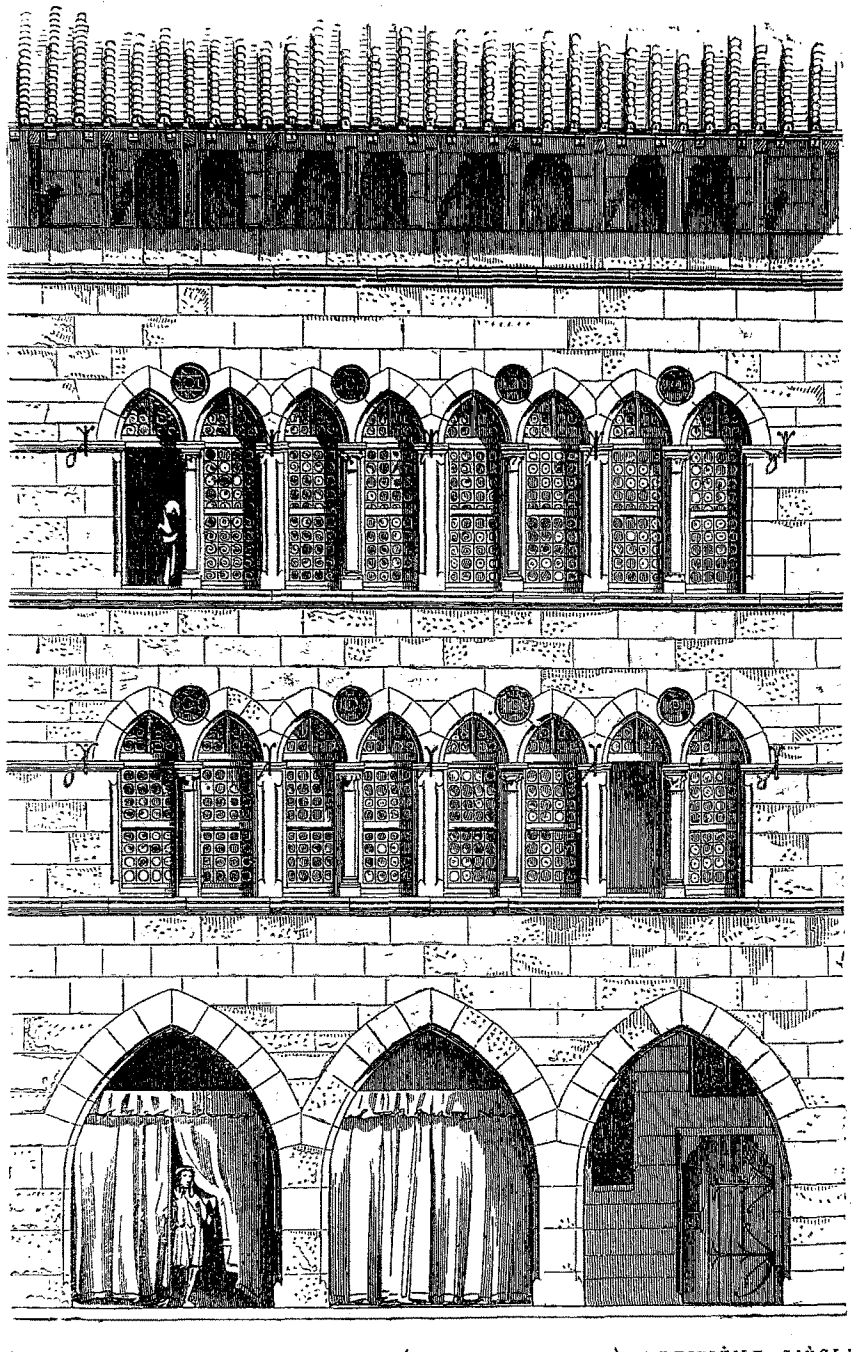
« La viande, dit M. Viollet-Leduc, était servie à chaque convive sur des *tranchoirs*, c'est-à-dire sur des morceaux de pain rassis, cuits exprès pour cet usage. Les écuyers tranchants, découpant les viandes, plaçaient chaque morceau sur ces tranchoirs rangés sur un plat; on les présentait aux convives, qui désignaient le morceau à leur convenance, afin qu'on le plaçât devant eux avec son tranchoir sur la nappe, ou, chez les grands, sur une assiette d'argent. Chacun découpait ainsi sa viande sur ce lit de pain, sans endommager la nappe ou sans faire grincer le couteau sur la vaisselle plate. Chez les petites gens on mangeait avec ses doigts. Quant aux potages, aux brouets, ils étaient servis dans des écuelles ou assiettes creuses, communes à deux convives; d'où la locution « à pot et à cuiller », c'est-à-dire dans la plus grande intimité avec quelqu'un. »

Chez les grands personnages l'étiquette prend dans les mœurs, au quatorzième siècle, une place tellement importante que le mobilier doit se modifier pour indiquer la position respective et le rang de chaque personnage.

Sous Charles V, un dais s'élevant au-dessus du fauteuil marquait dans les grands festins la place des convives de distinction. M. Fréguier, dans l'*Histoire de l'administration de la police de Paris*, fait, d'après des documents contemporains, une curieuse description du festin offert dans la grande salle du Palais, par le roi Charles V, à l'empereur Charles de Luxembourg. « Le service se fit à la table de marbre. L'archevêque de Reims, qui avait officié ce jour-là, prit place le premier au banquet. L'empereur s'assit ensuite, puis le roi de France, et le roi de Bohême, fils de l'empereur. Chacun des trois princes avait au-dessus de sa place un dais distinct, en drap d'or semé de fleurs de lis; ces trois dais étaient surmontés d'un plus grand, aussi en drap d'or, lequel couvrait la table dans toute son étendue et pendait derrière les convives. Après le roi de Bohême s'assirent trois évêques, mais loin de lui et presque au bout de la table. Sous le dais le plus proche était assis le dauphin, à une table séparée, avec plusieurs princes ou seigneurs de la cour de France ou de l'empereur. La salle était décorée de trois buffets ou dressoirs couverts de vaisselle d'or ou d'argent. Ces trois buffets, ainsi que les deux grands dais, étaient entourés de barrières destinées à en défendre l'approche aux nombreuses personnes qui avaient été autorisées à jouir de la beauté du spectacle. »

La cour de Bourgogne était sans rivale pour ses banquets somptueux. « Olivier de la Marche et les comptes de la maison des ducs nous présentent d'étranges détails sur le luxe et les divertissements introduits dans ces festins, dit M. Maillard de Chambure (*Dijon ancien et moderne*). C'était, au milieu des buffets chargés d'or et d'argent, tantôt un dromadaire fait au vif, portant panier plein d'oiseaux peints que son conducteur lâchait au milieu de l'assemblée; tantôt un lion plus gros qu'un

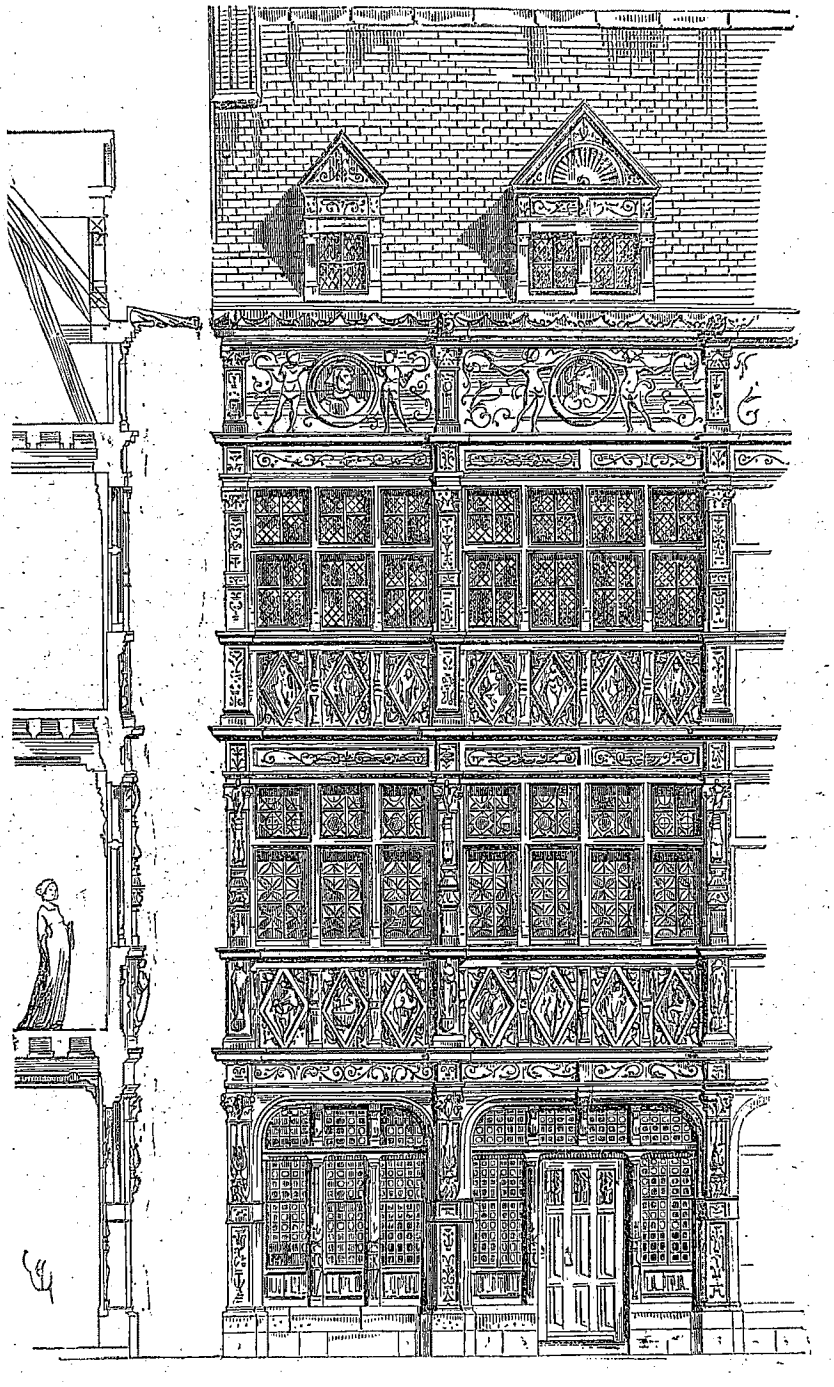
cheval, qui chantait agréablement une ballade et faisait une révérence; d'autrefois c'était un loup jouant de la flûte, des sangliers sonnant de la trompette, et un quatuor d'ânes chantant un motet; à quoi il faut joindre les montagnes de glaces ornées d'ours, les châteaux forts, les moulins à vent, les lacs, les baleines de soixante pieds de longueur, de la gueule desquelles sortaient nombre de sirènes et de chevaliers, qui, leur rôle joué, rentraient dans le ventre des monstres; les pâtés creux, renfermant une église avec ses moines et ses or-



229. — MAISON DE SAINT-ANTONIN (TARN-ET-GARONNE), TREIZIÈME SIÈCLE.

gues, et beaucoup d'autres inventions aussi miraculeuses qui, sous le nom d'entremets, descendaient du plafond sur des chariots pleins d'or et d'azur, aux armes du duc, et étaient présentées à l'admiration de l'assemblée. Cependant ces magnifiques automates n'étaient pas les seules délices que les ducs offrissent à l'ébattement de leurs convives. Le gibier de leurs forêts et le bon vin de leurs vignes de Pomard et de Montrachet en faisaient la principale richesse. Quant aux menus mets d'usage à leur table et spécialement destinés à affrian-

der les dames, on trouverait dans les comptes de ces repas de curieuses nomenclatures : faisans à la poudre d'or, poules de l'Inde braisées dont la première fut offerte à la duchesse Marguerite le 12 novembre 1385, gélines au safran, pâtés de groseilles, tartelettes et confitures de poivre, anis et aulx confits servis dans de riches drageoires, orge pilé, épinaches (épinards) au sucre, rousset, blé vert, oblies, pots de gingembre vert, verjus de pommes au



230. — ANCIENNE MAISON DE ROUEN.

girofle, noix musquettes, hypocras, vins d'épices et claret de Bourgogne, servi par les pages dans les hanaps d'or, et que le duc buvait à longs traits dans le grand hanap de Jules-César, qui fut remis à neuf pour la venue du roi d'Arménie à Dijon. Après le service, des cure-dents d'argent étaient offerts aux convives, avec une brosse de bruyère et une queue de renard pour s'épousseter. C'était l'heure attendue où quelque ménestrel ou poëte parasite, Thomas de Hédincourt en 1368, Jehan des Fossés en 1376, introduit dans la

haute galerie de pierre qui dominait la salle, chantait, pour réjouir les dames, quelque complainte nouvelle; ou bien l'assemblée se tirant, près du foyer brûlant, les allumettes de jonc qu'il fallait, « sous peine de bailler gage, éteindre d'un coup sans tousser, » les « almanacques et pronostications » copiées plus tard par *Nostradamus*, et déjà célèbres et infaillibles comme depuis, servaient de passe-temps aux femmes et aux jeunes gens, tandis que le duc et ses barons devisaient des guerres de Flandres, de l'occision des Armagnacs, ou de leurs faits de chasse, un des passe-temps favoris du prince, qui n'avait pas moins de quatre cent trente veneurs de tout grade dans son équipage. »

Le changement qui, du onzième au quinzième siècle, s'est opéré dans les mœurs se rattache à deux causes principales, la formation des communes et les croisades. Ce sont les communes qui ont créé une bourgeoisie, et en même temps que l'accroissement des fortunes privées faisait naître des besoins nouveaux que l'industrie devait satisfaire, le progrès accompli dans tous les arts permettait aux seigneurs et aux hommes puissants de s'entourer d'un mobilier luxueux qui transformait absolument la physionomie intérieure des manoirs féodaux. Les relations qui s'établirent avec l'Orient ont eu une large part dans cette transformation. Les croisades ne pouvaient manquer d'exercer une grande influence sur les moines et par conséquent sur les arts de l'Occident. Nos chevaliers prirent aux Orientaux l'usage de se coucher sur des tapis, et des miniatures du temps de saint Louis nous montrent des festins où l'on mange assis par terre et les jambes croisées à la mode orientale. Cet usage toutefois ne dura pas longtemps, mais le goût des riches étoffes et tapis moelleux s'était répandu et on commença à en recouvrir les meubles.

M. Viollet-Leduc nous donne d'intéressants détails sur le mobilier des châteaux du moyen âge avant le quinzième siècle. « Le mobilier de la salle se composait de bancs à barres avec coussins, de siéges mobiles, de tapis, ou tout au moins de nattes de jonc, de courtines devant les fenêtres et les portes; d'une grande table fixée au plancher, d'un dressoir, d'une crédence, de pliants et de la chaire du Seigneur. Le soir, des bougies de cire étaient posées sur des bras de fer scellés aux côtés de la cheminée, dans des flambeaux placés sur la table, ou sur des lustres façonnés au moyen de deux barres de fer ou de bois en croix suspendues au plafond. Le feu de la cheminée ajoutait son éclat à cet éclairage. Le mobilier de la chambre consistait en un lit avec ciel ou dais, en une chaire; des coussins en grand nombre, quelquefois des bancs servant de coffres complétaient ce mobilier. Des tapisseries de Flandre ou des toiles peintes tendaient les parois, et sur le pavé on jetait des tapis sarrazinois qu'alors on fabriquait à Paris et dans quelques grandes villes. Dans la garde-robe étaient rangés des bahuts renfermant le linge et les habillements d'hiver et d'été, les armes du seigneur; cette pièce devait avoir une certaine étendue, car c'était là que travaillaient les ouvriers et ouvrières chargés de la confection des habits. On ne pouvait alors se procurer certaines étoffes qu'aux foires périodiques qui se tenaient dans les villes ou gros bourgs. Il fallait donc acheter à l'avance les fourrures, les draps, les soieries nécessaires pendant toute une saison. Or la plupart des seigneurs se chargeaient de fournir des vêtements aux personnes attachées à leur maison, et tout cela se façonnait dans le château. »

Le *bahut*, qui n'existe plus guère dans le mobilier moderne, était un des meubles les plus importants du moyen âge. Primitivement un bahut était un coffret de bois servant, comme nos malles, à transporter les effets en voyage. Mais dans les grandes époques du moyen âge, il devint un meuble fixe, très-richement décoré et servant à la fois d'armoire pour serrer le linge et de banquette pour s'asseoir. Au quatorzième siècle on en mettait dans toutes les pièces des appartements, mais il y en avait toujours un plus orné que les autres et mieux fermé, dans lequel on mettait l'argent et les objets précieux. On sait que du Guesclin, ayant besoin d'argent pour payer ses compagnons d'armes, enfonça le bahut de sa mère. Les ouvriers qui confectionnaient ces bahuts ou huches s'appelaient huchiers, et étaient souvent fort habiles. Jusqu'au dernier siècle, les présents de noces qu'on faisait à la mariée s'envoyaient dans un bahut; aujourd'hui nos paysans ont encore des huches pour mettre le pain. Mais, comme objet d'art, ce meuble ne se trouve plus que dans les cabinets d'antiquités.

Les berceaux d'enfants étaient primitivement de simples paniers dans lesquels on mettait l'enfant entouré de bandelettes de façon que la tête seule restât libre. Ce n'est qu'au quinzième siècle qu'on a fait des berceaux suspendus sur deux montants au-dessus du sol.

« Les lits, dit M. Paul Lacroix, varient de forme et de dimension : étroits et grossiers chez les pauvres et les moines, ils finissent par

devenir, chez les rois et les nobles, d'une telle grandeur et d'un luxe tel, que ce sont de véritables monuments de menuiserie, où l'on ne monte qu'à l'aide d'escabeaux ou même d'échelles. L'hôte d'un château ne pouvait recevoir de plus grand honneur que de passer la nuit dans le même lit que le seigneur châtelain; les chiens dont les seigneurs, tous grands chasseurs, étaient constamment entourés, avaient le droit de coucher là où couchaient leurs maîtres; c'est ainsi qu'on explique ces lits gigantesques mesurant jusqu'à douze pieds de large. Les oreillers étaient, si on en croit les chroniques, parfumés avec des essences, des eaux odoriférantes; ce qui pouvait bien, on le comprend, n'être pas une précaution inutile. »

Les chaises garnies de paille et de jonc, et les siéges à bras rembourrés ne paraissent pas avant le quinzième siècle.

Les moyens de locomotion étaient loin de présenter au moyen âge tout le confortable qu'on y trouve aujourd'hui. C'étaient la plupart du temps de simples charrettes à quatre roues, non suspendues, mais parfois très-richement ornées. On y entrait par derrière comme dans nos charrettes, et comme les essieux étaient fixés, il fallait s'y prendre de loin pour tourner. Pour éviter les cahots du char, on le bourrait de coussins. Les familles riches avaient toutes un char à leur service, mais les lois somptuaires du treizième siècle les interdisaient aux classes moyennes. Il paraît néanmoins que ces ordonnances eurent peu d'effet; c'est du moins ce qui résulte du *Mirouer de mariage*, poëme du quatorzième siècle, où l'auteur énumère toutes les charges qui reviennent au pauvre mari lorsqu'il veut soutenir son ménage avec les pompes et « grans bobans » des femmes. Voici ce que dit une dame :

Il me faudroit avoir un curre (char)
A cheaunes, bien ordonné,
Dedenz et dehors painturé,
Couvert de drap de camocas (camelot).
Je voy bien femmes d'avocas,
De poure bourgeois de villaige
Qui l'ont bien; pour quoy ne l'arai-ge,
A quatre roncins attelé?

Ce ne fut qu'au quatorzième siècle qu'on fit des entrées latérales entre les roues.

Orfévrerie. — A une époque où la fortune mobilière consistait exclusivement en or et en argent, il était tout naturel que l'orfévrerie fût l'art le plus important. Une pièce d'orfévrerie était un trésor facilement transportable, qu'on pouvait cacher aisément et fondre au creuset en cas de pénurie.

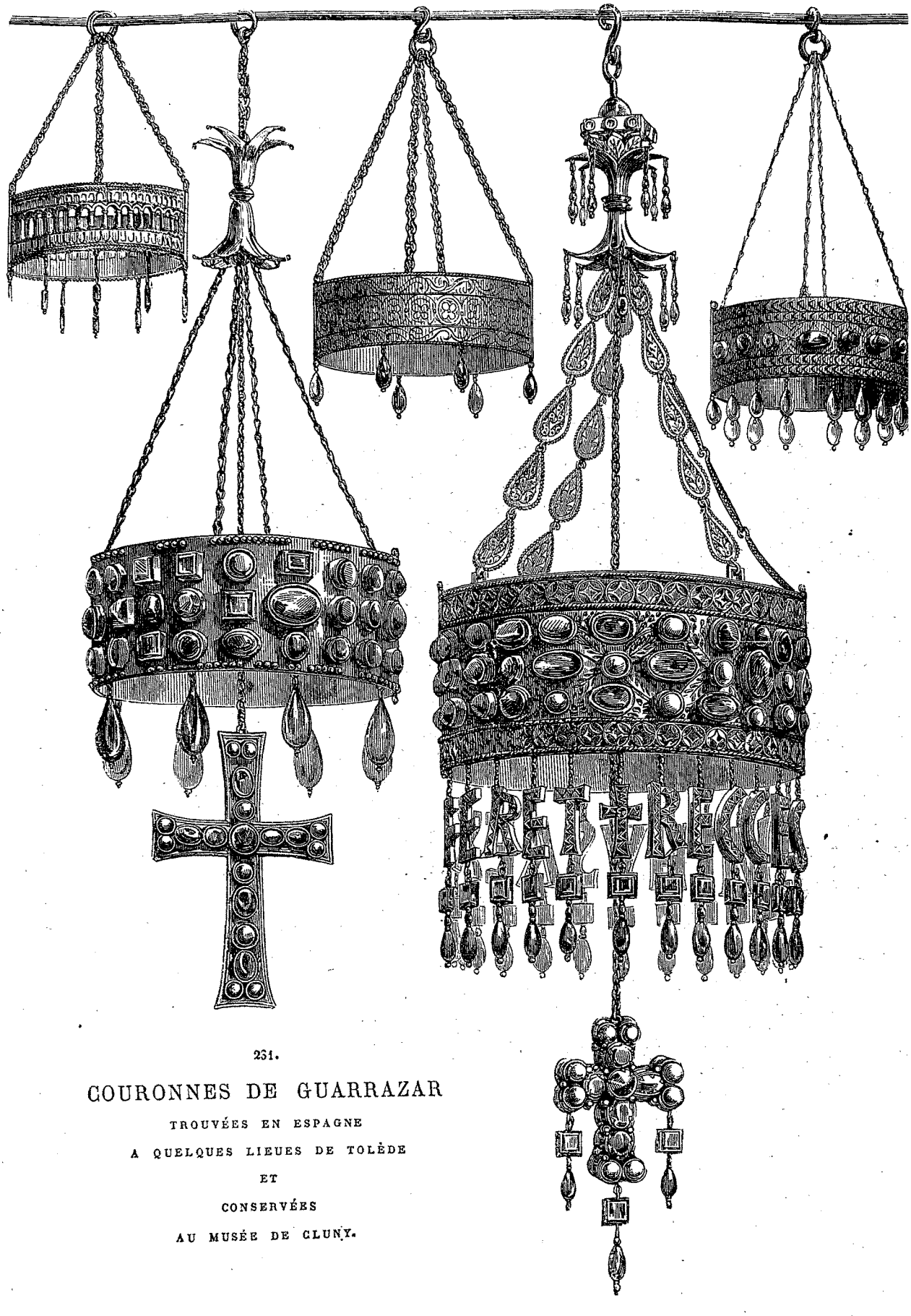
L'orfévrerie du moyen âge se distingue de celle de l'antiquité par un caractère spécial, qui est l'alliance des pierres fines avec les métaux précieux. Les bijoux antiques présentent il est vrai cette association, mais on ne la retrouve pas dans les pièces d'orfévrerie de la même époque. Dans la période mérovingienne l'ornementation consiste presque exclusivement dans l'emploi des pierres fines, dont l'usage paraît avoir été importé de Byzance. Les descriptions que nous avons des pièces d'orfévrerie que contenait l'église Sainte-Sophie à Constantinople, ou l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, indiquent toutes ce caractère que nous trouvons dans celles que renferment aujourd'hui nos collections publiques.

Si, à l'époque mérovingienne, les Byzantins nous envoyèrent un grand nombre d'objets d'or et d'argent fabriqués en Orient, il est certain aussi que la fabrication de ces objets n'a jamais cessé en France. On sait, par exemple, qu'il existait à Reims des ateliers importants, et saint Remy ordonne par son testament de fabriquer un ciboire et un calice orné de figures sur lequel on devait graver une inscription qu'il avait composée. La reine Brunehaut fit faire un grand bouclier en or et en pierres précieuses qu'elle destinait au roi d'Espagne.

Les Francs paraissent avoir eu un certain goût pour l'orfévrerie, et ils y mettaient même une sorte d'amour-propre national. Un jour Chilpéric ayant reçu en présent divers objets en métal travaillé qui excitaient une admiration universelle, fit mettre à côté un large bassin d'or orné de pierreries qu'il avait lui-même fait fabriquer, et le montrant à Grégoire de Tours s'écria : « C'est moi qui l'ai fait faire pour orner et rehausser la nation des Francs. Ah! je ferai encore, si je vis, bien des choses. » Mais il ne faut pas s'y tromper, ce n'était pas le travail qu'admirait le barbare, mais la richesse de l'ouvrage et la valeur de la matière.

Au reste c'était la seule chose qui fût alors appréciée. Anastase le bibliothécaire a fait une histoire des papes où il décrit les libéralités de Constantin à l'égard des églises. Il cite entre autres dix-huit statues en argent massif, savoir : « Le Sauveur assis pesant cent vingt livres, les douze apôtres pesant chacun quatre-vingt-dix livres, quatre anges pesant chacun cent vingt livres, avec des pierres précieuses en guise d'yeux, une lampe d'or avec cinquante dauphins pesant avec sa chaîne vingt-cinq livres, » etc.

L'immense popularité de saint Éloi vient



231.

COURONNES DE GUARRAZAR

TROUVÉES EN ESPAGNE

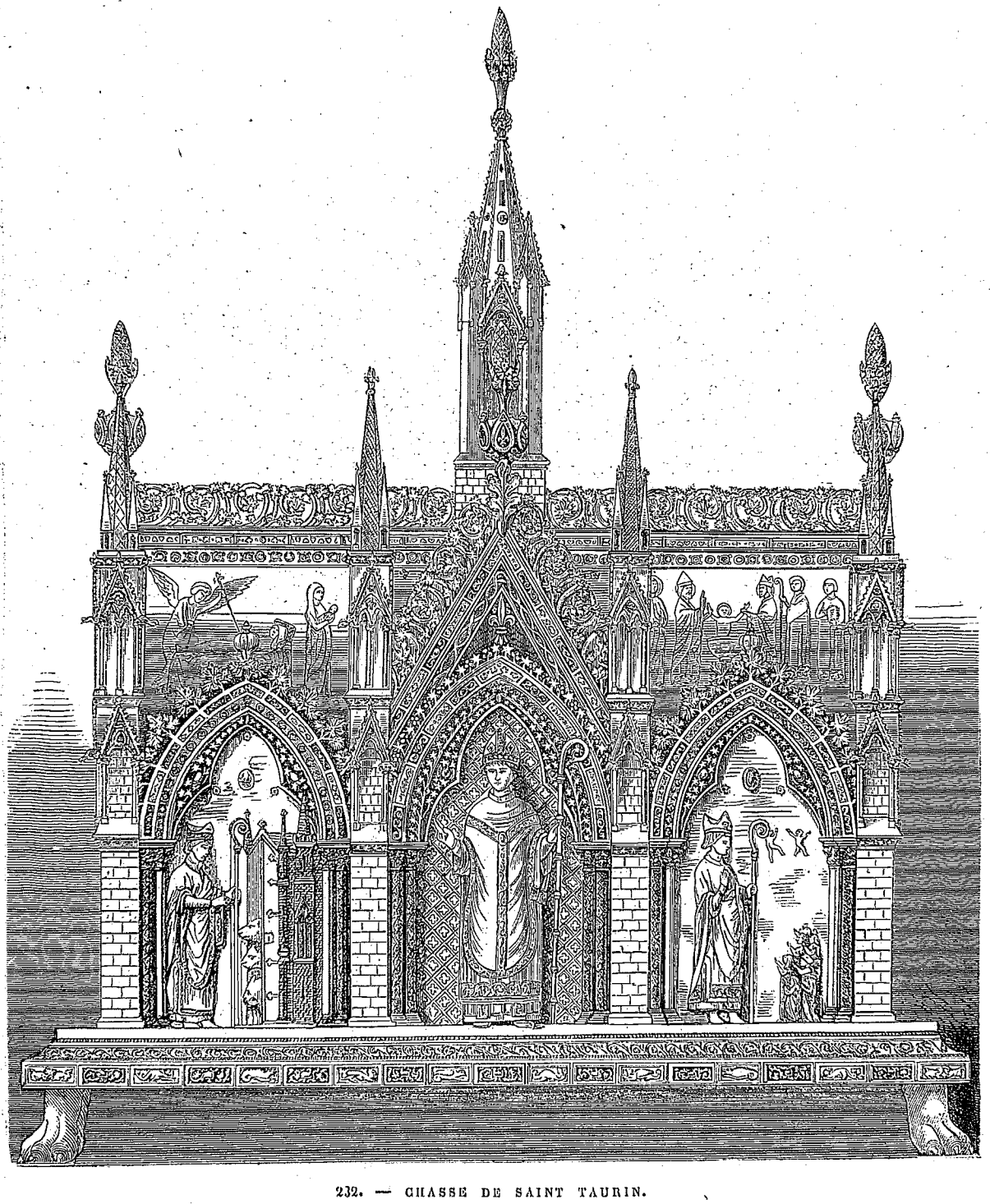
A QUELQUES LIEUES DE TOLÈDE

ET

CONSERVÉES

AU MUSÉE DE CLUNY.

peut-être encore plus de son honnêteté que de son habileté. Le roi Clotaire, ayant entendu parler de cet orfévre, lui confia une grande quantité d'or et de pierres précieuses, pour qu'il lui fabriquât un fauteuil magnifique. Mais avec les matériaux qu'on lui avait donnés, saint Éloi en fit deux au lieu d'un, et, le roi enchanté de la probité de l'artiste autant



232. — CHASSE DE SAINT TAURIN.

que de son talent, le fit rester auprès de lui et le nomma son trésorier. Saint Éloi fut évêque de Noyon, et, devenu l'ami et le conseiller habituel du roi Dagobert, il consacra son talent à faire les châsses d'une foule de saints personnages. Il était aussi architecte et on vantait beaucoup les constructions qu'il avait élevées à Paris et à Limoges. Sa réputation de piété était grande et sa vie avait été remplie par les bonnes œuvres. Après sa mort son ombre con-

tinua à hanter le palais des rois mérovingiens pour y conseiller les bonnes actions, et ce fut après l'avoir vu apparaître que la reine Bathilde distribua aux pauvres ses joyaux et ses riches vêtements.

« La meilleure partie du butin ramassé par les Francs, les Hérules, les Bourguignons et les autres envahisseurs, dit M. Paul Lacroix, se transformait en orfévrerie religieuse et devenait le partage des églises et des couvents, des évêques et du clergé. Dès le règne de Clovis, l'évêque et l'abbé portaient une crosse en or, une mitre d'or et un anneau épiscopal d'or à cabochon ou pierre de couleur; les ossements des saints reposaient dans des capses ou reliquaires d'or et d'argent garnis de pierres précieuses; les vases de l'autel étaient en or et en argent massif. Il suffit de rappeler l'histoire du vase de Reims. Ce vase, « d'une grandeur « et d'une beauté extraordinaires, » dit Grégoire de Tours, avait été enlevé dans le pillage d'une église de Reims, en 486; il faisait ainsi partie du butin qui devait être distribué, à Soissons, par la voie du sort, entre les Francks de Clovis. Celui-ci, auprès duquel l'évêque de Reims, saint Remy, fit réclamer ce vase d'orfévrerie, voulut le faire mettre à part pour le rendre au prélat; mais un soldat, mécontent du privilége que s'arrogeait son chef, brisa le vase d'un coup de francisque. Plus tard, Clovis vengea ce pauvre vase en fendant la tête du soldat, qui n'y songeait plus, en lui disant : « Souviens-toi du vase de Soissons. »

Vers le neuvième siècle l'ornementation prend un caractère spécial : l'imitation des monuments de l'architecture devient dominante. Les châsses affectent la forme d'une église, comme on peut le voir dans la fig. 232, tantôt à une seule nef, tantôt à bas-côtés; la châsse des rois mages dans la cathédrale de Cologne est la pièce la plus célèbre de ce genre, qui fut presque universellement adopté à partir du douzième siècle. Quelquefois pourtant les reliquaires prennent la forme de l'objet vénéré qu'ils renferment : il en est qui imitent un os, d'autres prennent une forme spéciale et consacrée. Ainsi les fragments de la vraie croix sont contenus dans une croix à double branche, la sainte larme dans une perle en cristal de roche, etc.

Le cloître de Saint-Denis renfermait un atelier d'orfévrerie très-célèbre où les moines des autres monastères venaient étudier les principes de leur art; mais, après les communes, la fabrication est passée peu à peu aux mains des laïques. L'orfévrerie de Limoges et celle de Paris étaient particulièrement renommées. A Paris les orfévres étaient établis sur le parvis Notre-Dame, dans la rue de la Barillerie, en face le palais, et sur le pont qui s'est appelé depuis pont au Change. D'après les statuts de la corporation, toutes les boutiques étaient fermées le dimanche, à l'exception d'une seule que chacun ouvrait à son tour ; mais le bénéfice qu'il faisait devait être déposé dans un tronc, et destiné à un repas que la corporation offrait chaque année aux pauvres de l'Hôtel-Dieu.

Du moment où l'orfévrerie était pratiquée exclusivement par les laïques, elle devait changer de caractère. Vers la fin du quatorzième siècle et surtout au quinzième siècle la statuaire commença à se substituer à l'architecture dans les pièces d'orfévrerie (fig. 233, 234). Il est vrai que dans les châsses on avait toujours introduit de petites figures plus ou moins barbares, mais à cette époque l'orfévrerie rentre dans les arts plastiques et devient une branche de la sculpture.

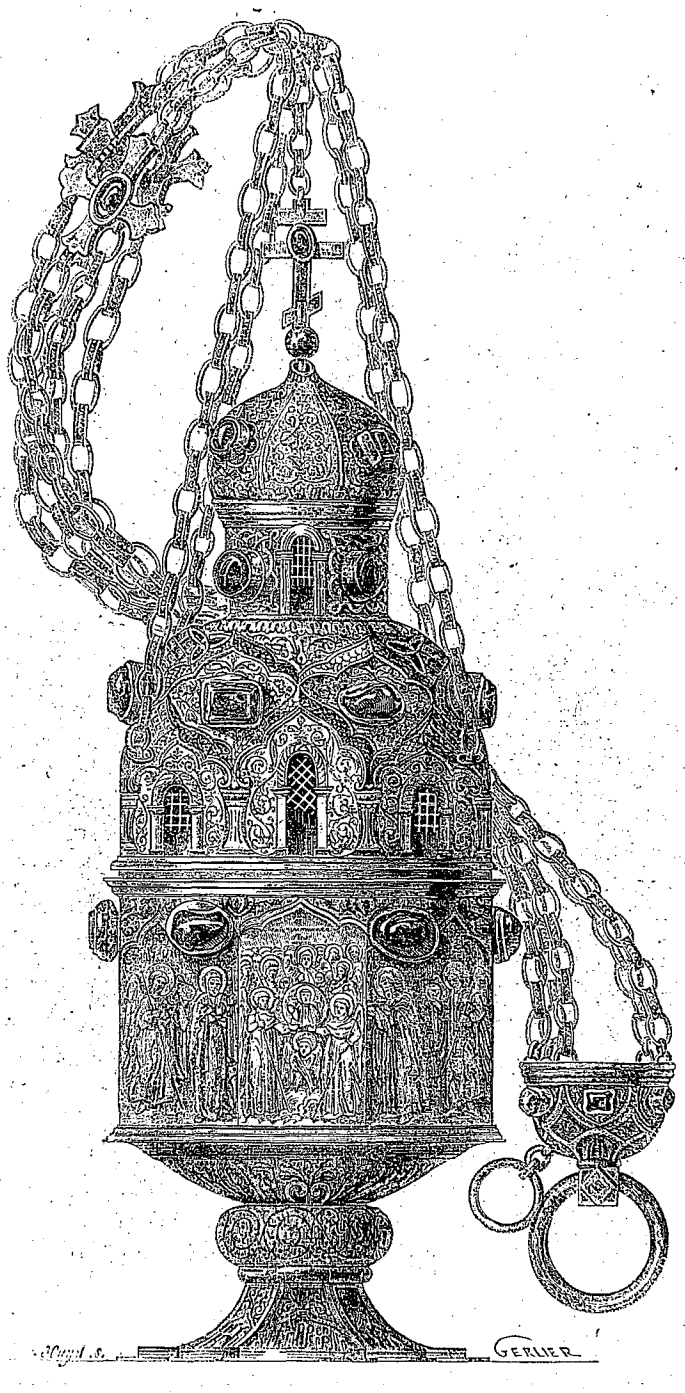
Visite au Musée du Louvre et de l'hôtel de Cluny. — Le musée du Louvre renferme plusieurs objets d'une grande valeur archéologique trouvés dans le tombeau de Childéric Ier. Ce sont les plus anciens monuments de la monarchie française; ils ont été découverts en 1653. Il y a une lance, un fer de hache, des pommeaux d'épées, des boutons, agrafes et divers objets d'habillement, des sous d'or de Léon, empereur d'Orient, etc. Le *sceau de Childéric Ier* représentant le roi mérovingien tenant la lance de la main droite fut trouvé aussi dans le tombeau, et ne laisse aucun doute sur l'origine de ces objets.

L'*épée de Charlemagne* rappelle par son ornementation certains monuments asiatiques : deux lions ailés terminent les gardes de la poignée et les deux oiseaux fabuleux qui s'enlacent sur le pommeau paraissent être d'invention orientale. Les yeux des lions sont des boules de lapis, la poignée est d'or, et le fourreau est enrichi de saphirs, de topazes et d'améthystes.

La magnifique couverture du *Psautier de Charles le Chauve* paraît contemporaine du manuscrit. Les bas-reliefs d'ivoire, encadrés d'orfévrerie, présentent tous les caractères de l'époque carlovingienne. « Les encadrements d'orfévrerie qui entourent les ivoires, dit M. Barbet de Jouy, offrent deux dispositions absolument différentes. L'effet de l'une est produit par l'entassement de grosses pierres transparentes et variées de couleur qui sont presque juxtaposées ; dans l'autre les pierres, qui toutes ont la nuance du grenat, sont groupées

pour former de place en place une fleur à quatre lobes dont une perle est le cœur, et les grands espaces qui existent entre les fleurs sont rehaussés par une broderie de cordelettes et de grainés d'un travail solide et élégant. Dans l'une comme dans l'autre, l'œuvre d'orfévrerie n'est qu'un épais placage d'argent, d'or, appliqué sur des panneaux de bois. Sur le dos du livre est une antique étoffe, contemporaine de la couverture, dont les nuances sombres sont presque confondues; le dessin n'en est plus apparent. »

Les couronnes de Guarrazar (fig. 231), acquises par le musée de Cluny en 1859 et 1861, sont considérées comme les pièces les plus importantes et les plus rares de l'orfévrerie primitive du moyen âge. L'année 1858 on trouva près de Tolède, en Espagne, dans un endroit appelé la Fuente de Guarrazar, de petites couronnes en treillis d'or qui furent portées à Madrid et converties en lingots par la monnaie de cette ville. Mais de nouvelles recherches faites dans le même endroit amenèrent la découverte de couronnes d'or massif, rehaussées de saphirs orientaux, de perles fines et de pierreries de toutes sortes, qui furent reconnues pour avoir une grande importance historique, et qui, amenées à Paris, furent immédiatement acquises par le gouvernement français. « Enfoui probablement dans les premières années du huitième siècle, dit M. du Sommerard, lors de l'invasion de l'empire des Goths par les troupes arabes conduites par Tharick, resté pendant près de douze siècles sous la terre qui le recouvrait encore en 1858, le trésor de Guarrazar présente pour l'étude des siècles passés un intérêt sans égal, et laisse bien loin derrière lui tous les monuments analogues qui ont pu être conservés jusqu'à nos jours. Consacrées dans la seconde moitié du septième siècle, ainsi que l'indique d'une manière irrécusable une des inscriptions que nous trouvons sur ces trésors de l'art visigoth, ces couronnes nous donnent une idée complète de l'importance des ouvrages d'orfévrerie exécutés par les artistes de cette époque. »



233. — ENCENSOIR.

La plus grande de ces couronnes, qui a dû appartenir à un roi goth, monté sur le trône en 649, et mort en 672, se compose d'un large bandeau en or et porte en relief trente saphirs orientaux avec autant de perles fines. L'ornementation est formée d'une suite de palmettes découpées à jour et dont les feuilles sont remplies d'une matière rouge qui ressemble à de la cornaline. La couronne porte en outre une croix et une quadruple chaîne

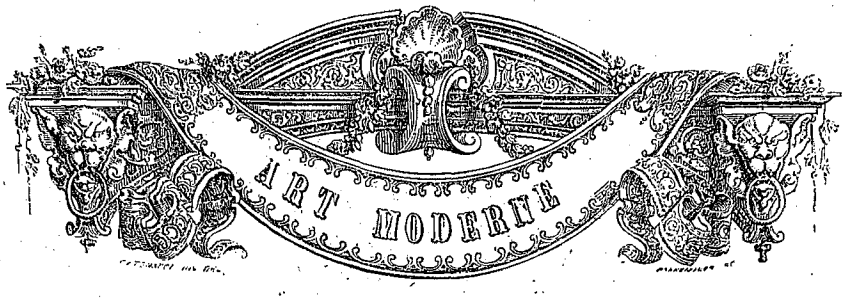
d'un beau travail. Parmi les couronnes de Guarrazar il y en a qui paraissent avoir été portées et d'autres qui semblent n'avoir été faites que dans un but de consécration religieuse.

Les musées du Louvre et de l'Hôtel de Cluny



214. — CIBOIRE DU TEMPS DU GRAND-DUC VASSILIEVITCH.

renferment un très-grand nombre de pièces intéressantes dont la fabrication remonte du douzième au quinzième siècle. Il sera facile, en parcourant les riches collections de ces musées, de suivre les transformations de l'orfévrerie jusqu'au moment où elle se trouve associée au grand mouvement de la Renaissance



L'ART EN ITALIE.

MILIEU SOCIAL. — L'histoire de l'art italien se rattache aux luttes des Guelfes et des Gibelins, comme celle de l'art grec se rattache aux guerres médiques. Mais en Grèce la lutte était surtout nationale et politique, et même dans les guerres civiles qui suivirent l'invasion des Mèdes, nous voyons toujours un peuple luttant contre un autre pour des intérêts nationaux, tandis qu'en Italie, où la lutte était sociale autant que politique, chaque ville, chaque hameau, présentaient toujours deux partis acharnés. Aussi, comme nous en ferons souvent la remarque, l'art de la Renaissance, vivant, passionné, et se présentant à la fois sous les formes les plus contradictoires, n'est jamais arrivé à l'imposante unité de l'art grec. En Grèce, on voit le but commun poursuivi par tous les artistes, inscrit comme un frontispice unique pour toutes les écoles : on ne pouvait pas être à volonté Grec ou Perse, on était Grec ou on n'était rien. En Italie au contraire, l'art est toujours le résultat d'un croisement d'idées différentes : traditions du moyen âge opposées aux traditions de l'antiquité, observations de la réalité opposée aux rêves qu'enfante l'imagination, alliance ou désaccord des principes divers, mais jamais unité. C'est que l'art italien n'est pas le produit d'une idée, mais d'un choc; les traces de la lutte sont écrites partout, non peut-être dans une lutte en particulier, mais dans l'ensemble des productions des artistes.

Les prétentions diverses qui ont amené la grande lutte de l'empire et de la papauté ne se rattachaient pas seulement à des ambitions ou à des intérêts personnels. L'ardeur passionnée avec laquelle toute l'Italie se jeta dans ces querelles sanglantes, a son point de départ dans la donation que fit la comtesse Mathilde au Saint-Siége, donation qui comprenait non-seulement les terres patrimoniales que possédait la comtesse en franc-alleu, mais encore les fiefs qui lui appartenaient comme relevant de la couronne d'Italie. Son attachement à Grégoire VII, qui trouva chez elle un asile, fut accepté avec enthousiasme par les Florentins, qui furent presque toujours le centre du parti guelfe, c'est-à-dire attaché au pape, par opposition au parti gibelin qui tenait pour l'empereur.

Le Saint-Siége ne disposait pas d'une force assez grande pour lutter contre la puissance formidable de l'empire, mais il s'appuya sur les villes, qui, déliées de leur serment de fidélité à la couronne, s'organisèrent en communes libres, et, prêtant leur appui tantôt à un parti, tantôt à un autre, purent, au moyen de ces

dissensions, se gouverner elles-mêmes et arriver à une prospérité inconnue jusqu'alors. Mais, dans ces villes libres même, il y avait scission, car le parti aristocratique et féodal, étant généralement gibelin et impérial, et le petit peuple guelfe et dévoué au Saint-Siége, chaque fois qu'un des deux partis devenait dominant, la ville se faisait guelfe ou gibeline; de là vient que ces petites républiques n'ont dans leur politique extérieure aucune marche suivie et qu'elles n'hésitent jamais à appeler l'étranger à leur aide.

De même, dans l'art, nous voyons deux tendances contraires grandir parallèlement : un art religieux qui continue la tradition du moyen âge, et un art réaliste et païen, qui cherche à ranimer les vieilles inspirations de l'antiquité. Cette lutte dans la politique et dans l'art dura jusqu'au jour où la Réforme, s'élevant dans le nord de l'Europe comme un appel à la liberté de conscience, qui devait fatalement entraîner toutes les autres, la papauté, qui jusque-là avait été l'ennemie de l'empire, se jeta dans ses bras et fit cause commune avec lui. L'empereur fournit ses soldats pour maintenir la foi, et le pape fit du sacerdoce un auxiliaire de l'absolutisme. Le résultat de cette alliance fut, dans la politique, la destruction des républiques italiennes et l'abolition immédiate de la vie communale, et dans l'art le signal de la décadence [1].

LA PEINTURE.

LA PEINTURE AU MOYEN AGE. — L'Italie avait subi moins que les autres peuples l'influence des barbares. L'empire byzantin conserva très-longtemps des possessions sur le littoral de l'Italie. Pendant toute la première partie du moyen âge, les communications ont été à peine interrompues entre la Grèce et quelques villes de l'Italie et de la Sicile, comme Ravenne, Venise, Palerme, dont les édifices se ressentent si évidemment de l'influence de l'Orient. Ces rapports commerciaux avaient amené en Italie un très-grand nombre des produits des manufactures byzantines, qui étaient en général fort supérieurs à tout ce qui se faisait en Occident. Il est vrai que cet art byzantin, avec ses formes hiératiques, ses plis roides, ses attitudes conventionnelles, était lui-même fort dégénéré, et reposait bien moins sur une série de principes, tirés de l'imitation de la nature, que sur des recettes et des procédés conservés par la tradition. Cet art hiératique, expression immobilisée d'un pensée collective, devait promptement dégénérer en un simple métier, mais les Byzantins conservaient du moins les procédés techniques et les transmettaient à l'Occident.

« Les trois chefs, ou si l'on veut, les trois premiers artistes bien connus dans les plus anciennes écoles, Giunta de Pise, Guido de Sienne et Cimabué de Florence, étaient purement imitateurs des Grecs. Parmi les fresques peintes dans l'église d'Assise par Giunta de Pise, avec la date de 1210, la plus importante est le *Crucifiement*. C'est une vaste composition, de belle et noble ordonnance, mais où les personnages sont symétriquement rangés, graves et immobiles, comme dans les compositions grecques, toujours soumises aux formules hiératiques. Le coloris ne se compose guère que de tons jaunâtres et rougeâtres, qui, se détachant sur un fond obscur, doivent indiquer les chairs et les draperies. D'ailleurs mille circonstances de détail décèlent l'origine grecque de cette peinture; ainsi le Christ est attaché à la croix par quatre clous, et ses pieds sont posés sur une large tablette, suivant l'usage constant des Grecs; ainsi les anges sont vêtus de longues dalmatiques, et leurs corps se terminent par des vêtements vides, sous lesquels rien n'indique les jambes et les pieds. Après Giunta de Pise vient Guido de Sienne. Celui-ci améliore la peinture des Grecs, mais en continuant à l'imiter. Il suffit de citer son grand tableau de l'église Saint-Dominique à Sienne, qui porte la date de 1221. Dans la Vierge, l'Enfant et le chœur d'anges groupés sur un fond d'or, il est impossible de ne pas recon-

1. Pour plus de détails, voir notre *Tableau historique des Beaux-Arts*. 1 volume, Didier.

naître le style, les formes et toutes les habitudes des peintres de Byzance. » (Louis Viardot).

Cimabué (1240—1302?) est regardé par Vasari comme le père de l'école italienne et le plus ancien peintre de ce pays. Il est absolument démontré aujourd'hui que, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on n'a jamais cessé de faire de la peinture en Italie. Les types byzantins, après avoir eu la prépondérance pendant tout le moyen âge, furent peu à peu abandonnés, et Cimabué fut un de ceux qui contribuèrent le plus à faire entrer l'art dans une voie nouvelle. Ses madones sont roides, ses têtes d'anges uniformes, ses draperies ont des plis dénués de souplesse, et ses compositions sont d'une symétrie et d'un parallélisme absolus. La plus grande gloire de Cimabué est d'avoir été le professeur de Giotto, qui est le véritable réformateur de l'art moderne, mais sa réputation a été immense de son vivant. Cimabué avait fait pour l'église Santa-Maria-Novella une madone qui fut le sujet d'une véritable ovation. « Cette figure, dit Vasari, la plus grande que l'on eût tentée jusqu'alors, est entourée d'anges qui témoignent que, si notre artiste n'avait pas complétement délaissé la manière grecque, il s'était du moins approché du bon style moderne. Ce tableau excita l'enthousiasme général. Le peuple s'empara de la madone et la porta en triomphe, au bruit des trompettes et des cris de joie jusqu'à l'église où elle devait être déposée. On raconte et on lit dans les mémoires de quelques vieux peintres, que les magistrats de Florence ne crurent pouvoir faire un plus grand plaisir au roi Charles d'Anjou, qui traversait leur ville, qu'en lui montrant cette madone à laquelle Cimabué travaillait dans une maison de campagne près de la porte San-Pietro. Comme personne ne l'avait encore vue, tous les Florentins, hommes et femmes, accoururent en foule pour la contempler. En souvenir de cette fête, le faubourg prit le nom de Borgo-Allegro, qu'il a conservé même depuis qu'il est renfermé dans les murs de la ville. »

L'élève de Cimabué, Giotto, est né dans un petit village près de Florence; son père, simple laboureur nommé Bondone, l'éleva aussi bien que le permettait sa condition. A l'âge de dix ans, Giotto était déjà connu de tout le village et des environs par son intelligence et par son adresse. Bondone l'employait alors à mener paître çà et là des troupeaux; mais, tout en les gardant, Giotto dessinait sur la terre ou sur le sable, comme par une sorte d'inspiration, les objets qui frappaient sa vue ou les fantaisies qui occupaient son esprit. Un jour Cimabué, en allant de Florence à Vespignano, rencontra notre jeune pâtre qui, sans autre maître que la nature, dessinait une brebis sur une pierre polie avec un caillou pointu. Cimabué, surpris, s'arrêta et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui; Giotto répondit que, si son père y consentait, il le suivrait avec plaisir. Cimabué courut aussitôt trouver Bondone, qui se décida facilement à lui laisser emmener son enfant à Florence. Giotto ne tarda pas à surpasser son maître, et à abandonner la vieille et informe manière grecque pour le bon style moderne. Imitateur de la nature, il ressuscita l'art de peindre le portrait, qui depuis plusieurs siècles n'avait pas été mis en pratique. (Vasari).

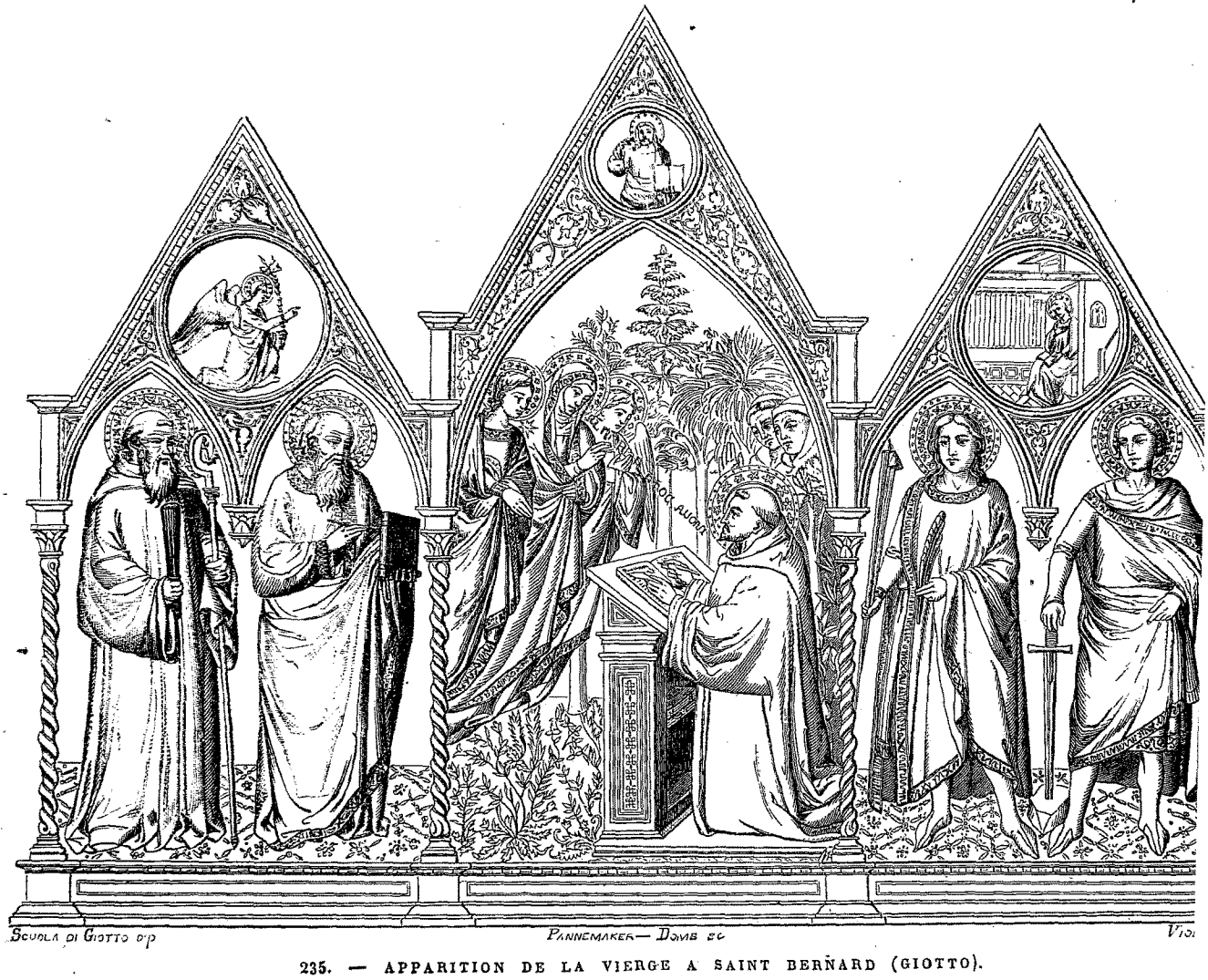
Giotto renonça à l'emploi exclusif de l'or, dans le fond des tableaux, et le remplaça par des ciels et des paysages dont la vérité est parfois surprenante pour l'époque (fig. 235). Giotto voyagea beaucoup, et partout où il est allé, à Florence, Rome, Milan, Padoue, Avignon, il a laissé de ses œuvres. Il a fait en Italie plusieurs mosaïques; le *Saint Pierre marchant sur les eaux*, à Rome, plus généralement connue sous le nom de *la Navicella*, est la plus célèbre. Elle est malheureusement en très-mauvais état, et dans les restaurations qui y ont été faites, il y a été ajouté plusieurs figures. Giotto, comme tous les hommes de ce temps, ne cultivait pas seulement la peinture, il était en même temps sculpteur et architecte. C'est lui qui a élevé le beau clocher de la cathédrale de Florence. Il a été l'ami des plus grands hommes de son siècle : Dante, Boccace, Pétrarque, l'historien Villani, etc.

Giotto a eu de nombreux disciples, qui ont décoré de leurs fresques une foule de monuments dans toutes les villes d'Italie.

Les peintures du Campo Santo sont les plus célèbres. Giotto avait fait des sujets tirés du livre de Job; Buffamalco, Simone Memmi, Orcagna, et après eux Gozzoli, etc., ont couvert les murailles du Campo Santo de fresques dans lesquelles se résume la pensée austère et lugubre du moyen âge : les terreurs de la mort, le jugement dernier, les supplices de l'enfer, les joies du paradis. Les peintures d'Orcagna surtout sont d'un caractère étrange et saisissant. Pendant que les riches et les heureux de la terre se livrent au plaisir, la Mort arrive à grands pas, moissonnant les rois, les reines, les princes de l'Église, et dédaignant les pauvres et les malheureux qui l'invoquent; des anges et des diables se disputent les corps de ceux qui tombent. Plus loin, trois rois chassent

dans une forêt, et devant eux s'ouvrent trois tombes renfermant trois cadavres à différents degrés de décomposition. Ensuite c'est le jugement dernier, puis l'enfer et le paradis. L'exécution de ces peintures, toutes très-dégradées aujourd'hui, est empreinte de la naïveté du temps et fourmille d'incorrections, mais l'inspiration déborde et se montre partout sérieuse et originale. C'est ce qu'on appelle le premier âge de la Renaissance.

Visite au Louvre. — Il est difficile, en voyant au Louvre la grande *Vierge aux anges* de Cimabué, de s'expliquer l'enthousiasme que cette peinture a excité de son temps. Mais ce tableau, par sa roideur même, a l'avantage de déterminer très-nettement une époque, et en le prenant comme point de départ, on jugera aisément de l'immensité des efforts qui ont été faits pour arriver au siècle d'or dont les chefs-d'œuvre sont à quelques pas dans la même



235. — APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD (GIOTTO).
(Florence.)

galerie. Le *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, par Giotto, montre déjà un progrès immense. Le dessin est incorrect, et on voit par le ton de l'ensemble que l'art du coloris est encore dans l'enfance. Mais la roideur hiératique a disparu, le geste a l'intention d'exprimer un sentiment, et dans les trois petits sujets qui accompagnent le grand, on voit percer l'idée du groupe et de la relation qui doit exister entre les personnages et les relier entre eux. Le musée est malheureusement très-pauvre en peintures des disciples de Giotto, qui pour la plupart n'ont fait que des fresques.

LA PEINTURE SÉRAPHIQUE. — Le moyen âge s'était surtout attaché aux représentations de l'enfer, et les disciples de Giotto, surtout Orcagna, avaient traduit dans leurs fresques les terreurs qui agitaient l'humanité. Le paradis avait également sa place dans la peinture primitive, mais avec une roideur austère, qui ex-

cluait le charme et l'idée de bonheur. Fra Giovanni (1387-1455), plus connu sous le nom de Beato Angelico, était entré de bonne heure dans les ordres et avait prononcé ses vœux à Fiesole. Les troubles qui survinrent en Italie le forcèrent à se réfugier dans l'Ombrie, où, retiré dans le couvent de Foligno, il fit d'admirables miniatures. Appelé à Florence par Côme de Médicis, fit il y son chef-d'œuvre, les fresques du couvent de Saint-Marc. Angelico de Fiesole a été ensuite à Rome pour exécuter divers travaux que le pape lui avait demandés, et fut chargé en 1447 de la décoration du dôme d'Orvieto. La grâce pure et naïve de ses

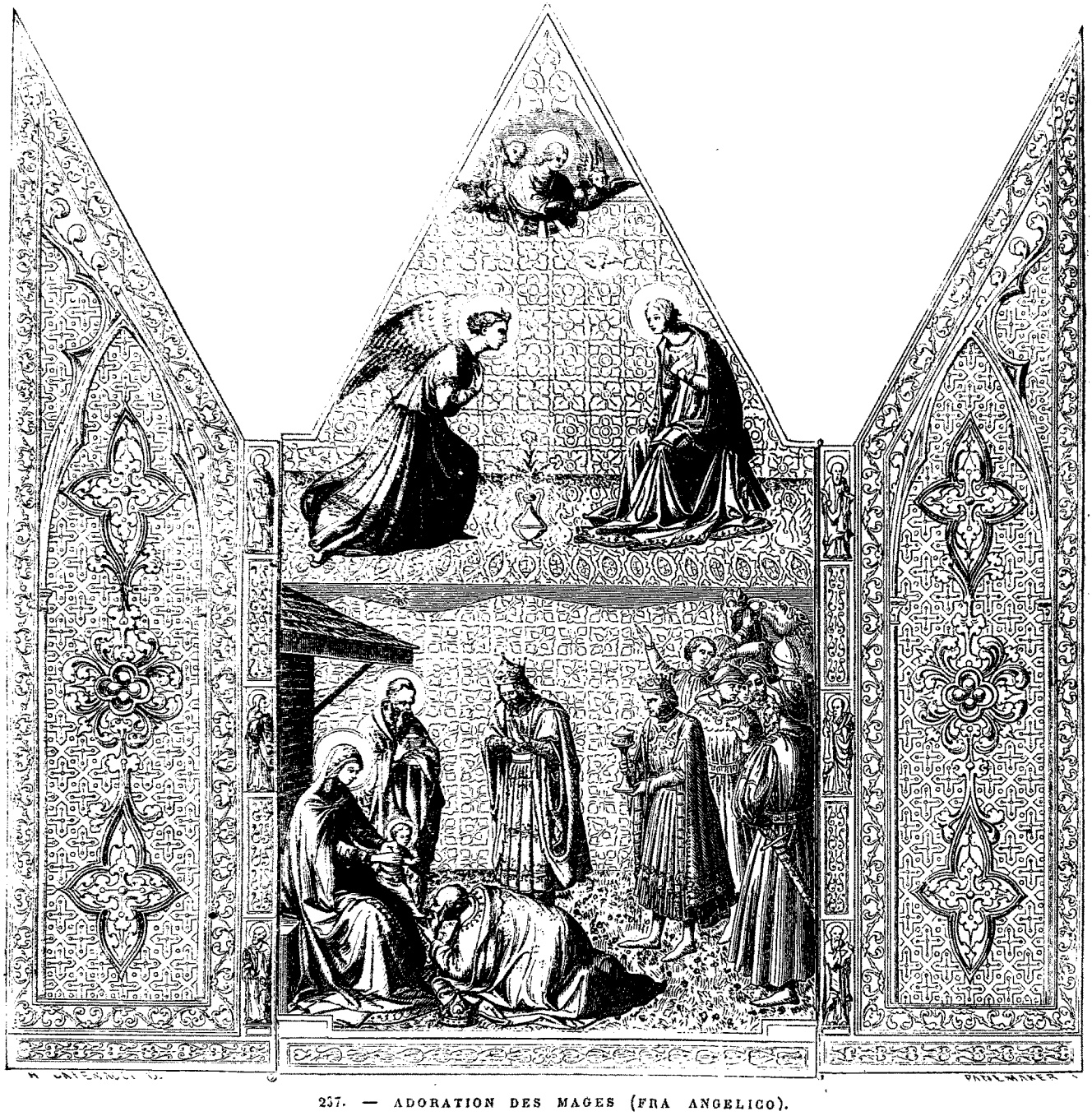


236. — SAINT LAURENT REÇOIT DU PAPE LES TRÉSORS DE L'ÉGLISE ET LES DISTRIBUE AUX PAUVRES (FRA ANGELICO).
(Rome, Vatican.)

têtes d'anges et de saints et l'expression toujours céleste de ses tableaux l'ont fait surnommer le *peintre des anges*. Il a été béatifié, et occupe, comme homme et comme artiste, une place unique dans l'histoire des arts. Le pape, frappé de sa modestie et de sa sainteté, voulut le nommer à l'archevêché de Florence, mais Fra Giovanni le supplia de renoncer à ce projet, parce que, disait-il, il ne se sentait pas propre à gouverner les hommes; et il ajoutait que cette dignité convenait bien mieux à un religieux de son couvent, plein de science et de zèle, et qui fut en effet promu à l'épiscopat.

« Fra Giovanni, dit Vasari, était d'une simplicité de mœurs et d'une naïveté extraordinaires. Un jour le pape Nicolas V l'ayant invité

à manger de la viande, il s'en fit conscience parce qu'il n'avait pas la permission de son prieur, oubliant ainsi l'autorité du souverain pontife. Il évitait avec soin toutes les critiques du monde, et se montra toujours tellement l'ami des pauvres, que, selon moi, son âme doit maintenant habiter le ciel. Sans cesse occupé de peinture, il ne voulut jamais employer son pinceau qu'à représenter des sujets pieux (fig. 236, 237). D'une sobriété et d'une chasteté extrêmes,



237. — ADORATION DES MAGES (FRA ANGELICO).

il sut éviter les piéges du monde, répétant souvent que le repos et la tranquillité sont nécessaires à un artiste, et que celui qui peint l'histoire du Christ ne doit penser qu'au Christ. On ne le vit jamais se mettre en colère, ce qui me paraît presque incroyable. Il se bornait à reprendre ses amis avec douceur et en riant. Il n'accepta aucun travail sans avoir d'abord demandé l'agrément de son prieur. Enfin toutes les actions de ce bon père sont empreintes d'humilité et de modestie. Ses tableaux, pleins de facilité, respirent la dévotion la plus profonde. Les saints qu'il peignit se distinguent par un aspect divin qu'on ne rencontre chez aucun

autre artiste. On assure qu'il n'aurait pas touché ses pinceaux avant d'avoir fait sa prière. Il ne représenta jamais le Sauveur sur la croix sans que ses joues ne fussent baignées de larmes; aussi les visages et les attitudes de ses personnages laissent-ils deviner toute la sincérité de sa foi dans la religion chrétienne. Il mourut en 1455, à l'âge de soixante-huit ans. »

Visite au Louvre. — Nous avons au Louvre un des ouvrages les plus célèbres d'Angelico de Fiesole; il représente *le Couronnement de la Vierge et les miracles de saint Dominique.* Voici au surplus la description qu'en donne Vasari : « Mais le tableau dans lequel Fra Giovanni, se surpassant lui-même, montra une grande habileté et une haute intelligence de l'art, fut surtout celui placé dans la même église (Saint-Dominique de Fiesole), à côté de la porte, en entrant à main gauche. Il a représenté Jésus-Christ couronnant la Vierge au milieu d'un chœur d'anges, d'une multitude infinie de saintes et de saints, si nombreux, si bien faits, avec des têtes et des poses si variées, que l'on éprouve un plaisir d'une douceur incroyable à les contempler. Il semble même que les esprits des bienheureux ne peuvent être autrement dans le ciel, ou, pour mieux dire, ils seraient ainsi s'ils avaient un corps; car non-seulement ces bienheureux sont vivants, leurs traits délicats et doux, mais le coloris entier de ce tableau paraît l'ouvrage d'un saint, ou d'un ange semblable à ceux qui y sont retracés. C'est donc avec une bien grande justice que ce bon religieux a toujours été appelé frère Giovanni Angelico. Dans le gradin, les sujets de l'histoire de la Vierge et de saint Dominique sont également divins dans leur genre. Aussi, quant à moi, je puis affirmer avec vérité que je ne vois jamais cet ouvrage sans qu'il me paraisse nouveau, et lorsque je le quitte, il me semble que je ne l'ai pas encore vu assez. »

LA VÉRITÉ DANS L'ART. — En même temps que les rêveries célestes d'Angelico de Fiesole montraient la tendance idéaliste de l'art chrétien, la peinture se faisait réelle et vivante avec Masaccio (fig. 238). Vasari dit, en parlant de cet artiste, que tout ce qui a été fait avant lui était peint; mais que tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature elle-même. « Celui-ci, dit M. L. Viardot, diffère entièrement du moine de Fiesole. Ses figures ne sont pas des âmes, mais de vrais corps, fermes et précis dans leurs contours et dans leurs mouvements. Masaccio pessine déjà dans la manière de Michel-Ange et de sa force. Par malheur, mort jeune, il n'a laissé que peu d'ouvrages. Parmi tous les musées de l'Europe, celui seul de Munich possède de Masaccio une tête de moine à fresque, un *Saint Antoine de Padoue* en détrempe et sur bois, et le portrait du peintre portant la barrette rouge des Florentins comme Dante et Pétrarque. Même à Florence, le musée ne peut montrer qu'une étonnante tête de vieillard peinte par Masaccio sur une tuile. C'est à l'église *del Carmine* de cette ville qu'il faut l'étudier, l'admirer.

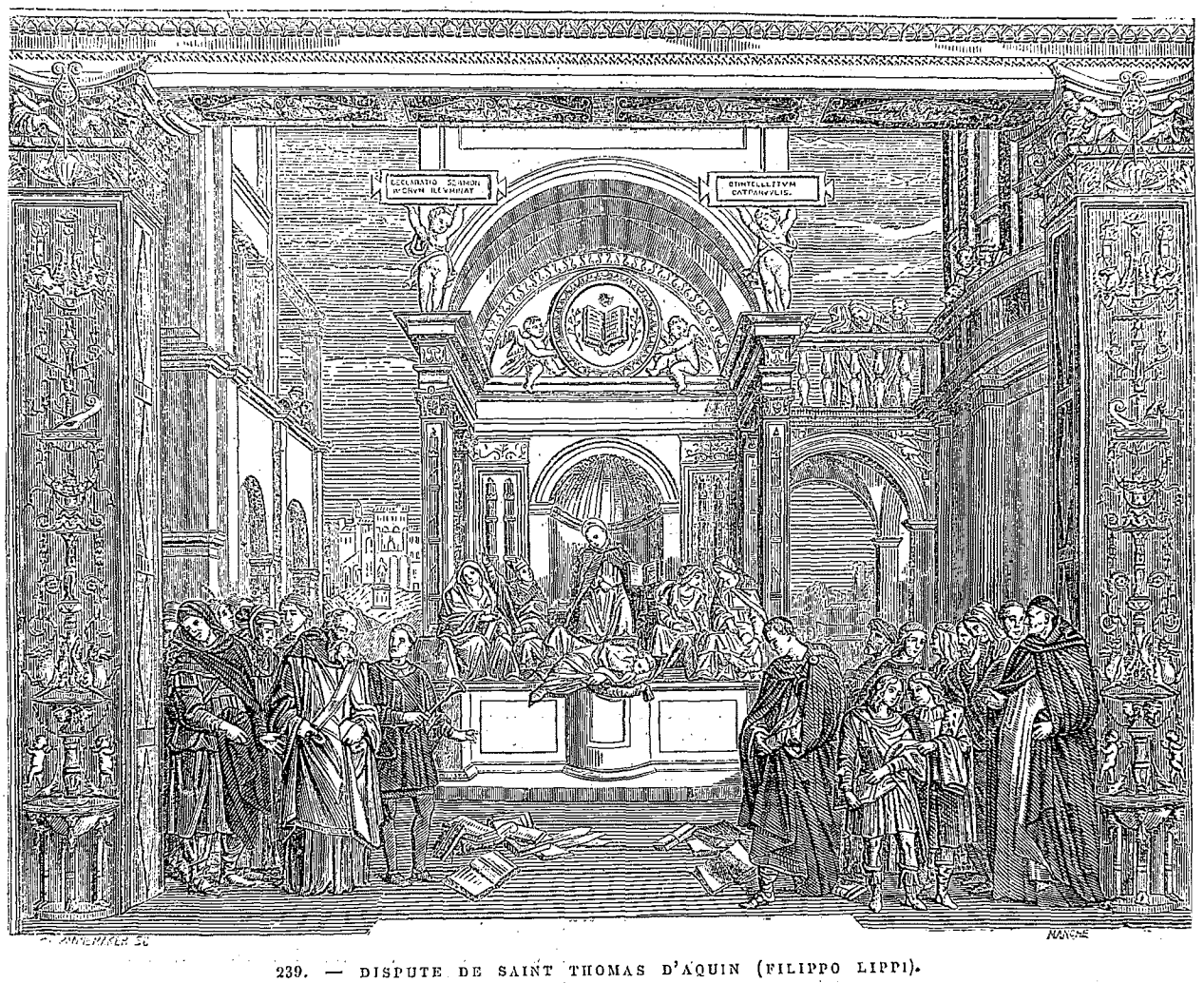
Fra Filippo Lippi, qui était orphelin à deux ans et passa sa jeunesse dans le couvent del Carmine à Florence, où il entra en religion, vient immédiatement après Masaccio, dont il est contemporain (fig. 239). La vie de cet artiste est féconde en événements romanesques. Se trouvant dans la marche d'Ancône et étant allé se promener sur une petite barque le long du rivage de la mer, il fut pris par des corsaires maures, chargé de chaînes et conduit en Barbarie, ainsi que tous les amis qui l'accompagnaient. Depuis dix-huit mois il gémissait dans l'esclavage, lorsqu'il s'avisa de tracer de mémoire avec un charbon, sur un mur blanc, le portrait de son maître revêtu d'habits mauresques. Les autres esclaves frappés d'étonnement, s'empressèrent de prévenir leur patron, qui récompensa Fra Filippo en lui rendant la liberté. Il put ainsi revenir dans sa patrie, où il fut chargé de grands travaux.

« Les religieuses de Sainte-Marguerite lui ayant commandé le tableau du maître-autel, dit Vasari, il aperçut un jour, pendant qu'il y travaillait, une fille de Francesco Butti, citoyen florentin, envoyée là comme pensionnaire ou comme novice. Fra Filippo remarqua Lucrezia (c'était le nom de la belle et gracieuse jeune fille) et s'y prit de telle façon qu'il obtint des religieuses de faire son portrait pour représenter la Vierge dans le tableau qu'il exécutait. Ce rapprochement ayant encore augmenté son amour, il fit tant et si bien qu'il détacha Lucrezia des religieuses, et l'enleva précisément le jour où elle allait voir l'exposition de la ceinture de la Vierge, relique révérée de l'endroit. Un tel événement fut un sujet de honte pour les religieuses et de peu de satisfaction pour Francesco, père de Lucrezia, qui mit tout en œuvre pour ravoir sa fille. Mais celle-ci, soit par peur soit pour tout autre motif, ne voulut jamais revenir. Elle resta donc avec Filippo, dont elle eux un fils, qui fut, comme son père, un peintre habile et célèbre. »



238. — SAINTE ANNE (MASACCIO).
(Florence.

Ce fils, dont parle ici Vasari, est Filippino, qui s'est immortalisé par ses fresques de Florence. « Le plus grand éloge qu'on puisse faire de Filippino, dit le Catalogue du Louvre, c'est qu'il est démontré maintenant que les superbes fresques du *Crucifiement de saint Pierre*, de l'*Ange qui délivre saint Pierre de prison*, et surtout de la *Dispute de saint Pierre et de saint Paul devant le proconsul*, dans la chapelle Brancacci del Carmine de Florence, attribuées si longtemps à Masaccio, ont été exécutées par lui, entre 1484 et 1485, à l'âge de vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Les peintures de cette chapelle font époque dans l'histoire; c'est d'elles que date le commencement de l'art moderne. Commencées par Masolino, continuées par Masaccio, terminées par Filippino, elles furent étudiées successivement par les plus éminents artistes tels que Verocchio, Domenico Ghirlandajo, fig. 240 Léonard de Vinci,



239. — DISPUTE DE SAINT THOMAS D'AQUIN (FILIPPO LIPPI).
(Rome, église Sainte-Marie-sur-Minerve.)

Pérugin, Fra Bartolommeo, Michel-Ange Buonarotti, Raphaël Sanzio, André del Sarte, etc. »

Filippino ne fut pas élève de son père, qui mourut empoisonné lorsqu'il était en bas âge; mais il travailla sous la direction de Boticelli (fig. 241, 242), qui était un ami de Filippo Lippi. Boticelli est également un artiste très-fameux : son tableau le plus célèbre est la *Calomnie* du musée de Florence, composition exécutée d'après une description que nous a laissée Lucien d'un tableau perdu d'Apelles. L'importance de Boticelli dans les arts vient aussi de ce qu'il est un des pères de la gravure.

Visite au Louvre. — Le musée ne possède pas d'œuvres originales de Masaccio et de Filippino, mais nous avons de Filippo Lippi une *Nativité de la Vierge*, et de Boticelli, deux madones qui caractérisent bien la peinture de cette époque, et dont la sécheresse même n'est pas sans charme pour ceux qui veulent étudier la transition entre les roideurs austères du

moyen âge et l'épanouissement de la Renaissance.

LA PERSPECTIVE LINÉAIRE. — Trois découvertes importantes vinrent aider puissamment au progrès des beaux-arts : la perspective linéaire, la peinture à l'huile et la gravure. L'architecte Brunelleschi passe pour être le premier qui ait appliqué au dessin les lois de la perspective, mais ce fut Paolo Ucello qui en fit le premier usage dans ses tableaux et qui trouva dans cette science des règles que les peintres pouvaient facilement mettre en usage. La perspective devint une véritable passion pour Paolo Ucello, au point de lui faire négliger les autres parties de l'art. Il l'appliquait à toutes choses et en était sans cesse préoccupé. Les récits naïfs du temps disent qu'il en avait perdu jusqu'à la possibilité de dormir, et que, quand sa femme, inquiète sur sa santé, le suppliait de prendre un peu de repos, il répondait : « Ah! si tu savais quelle douce chose est la perspective! » A partir de ce moment la direction des lignes fuyantes put être fixée dans les tableaux d'une façon mathématique, et la proportion relative des objets être calculée selon leur éloignement.

LA PEINTURE A L'HUILE. — Un nouveau procédé de peinture commença vers cette époque à être répandu en Italie.

« Antonello de Messine, dit Vasari, homme modeste et habile dans son art, qu'il avait étudié pendant plusieurs années à Rome, après avoir longtemps travaillé à Palerme, s'était arrêté à Messine, sa patrie, où il avait réussi à établir sa réputation comme peintre. Ses affaires l'ayant appelé un jour à Naples, il entendit parler du tableau à l'huile de Jean de Bruges, que possédait le roi Alfonse, et qui, disait-on, résistait à l'eau et au toucher, et ne laissait rien à désirer pour être parfait. Antonello fut tellement frappé de la vivacité des couleurs, de la beauté et de l'harmonie de cette peinture, qu'il abandonna aussitôt ses affaires et partit pour la Flandre. Arrivé à Bruges, il fit présent de dessins dans la manière italienne et de diverses autres choses à Jean de Bruges, et gagna si bien son amitié, qu'il l'amena à lui confier ses procédés. Il ne le quitta pas sans avoir appris tout ce qu'il désirait tant connaître. Après la mort de Jean de Bruges, il quitta la Flandre pour revoir sa patrie et pour doter l'Italie de son précieux secret. Il resta quelques mois à Messine, et alla ensuite à Venise, où il résolut de se fixer. Cette ville lui offrait tous les genres de jouissances qui pouvaient convenir à son caractère enclin au plaisir. Il peignit un grand nombre de tableaux à l'huile, que l'on voit chez les gentilshommes vénitiens, et beaucoup d'autres qu'il expédia au dehors. Il ne tarda pas à acquérir ainsi une immense renommée. » Le musée du Louvre a acquis récemment un admirable portrait peint par Antonello de Messine; les œuvres de ce maître sont aujourd'hui de la plus grande rareté.

LES NIELLES. — « A Florence, comme dans les autres villes italiennes, l'orfévrerie était fort en vogue au commencement du quinzième siècle; d'ailleurs, ainsi que les autres branches de l'art, celle-ci était, en général, exercée par des hommes d'un sérieux mérite. A cette époque, les orfévres décoraient presque toujours leurs ouvrages d'ornements gravés en creux, et ces ornements s'appelaient *nielli*. Pour vérifier leur travail, pour en suivre les progrès et le corriger, voici comment ils procédaient. Quand ils avaient gravé sur le métal le dessin qu'ils voulaient exprimer, ils en prenaient d'abord une empreinte avec une terre très-fine; sur cette empreinte, ils coulaient ensuite du soufre et pouvaient, en remplissant de noir de fumée les tailles répétées sur le soufre, se rendre un juste compte de l'état de leur œuvre. De sorte qu'ils ne songeaient à couler l'émail indestructible (cette matière colorée et particulière nommée *nigellum*, qui, une fois en place, interdisait toute empreinte), que lorsqu'ils étaient parfaitement éclairés sur le résultat définitif. Le jour où ils s'aperçurent que le papier humide, soumis à une forte pression sur la plaque imprégnée d'une certaine encre pouvait donner le même résultat, ils renoncèrent au soufre, et leurs essais sur le papier furent des estampes. Mais ce ne fut pas immédiatement que l'on comprit les avantages d'une telle découverte et le parti qu'on en pouvait tirer; longtemps les orfévres se bornèrent à imprimer le petit nombre d'épreuves utiles à la marche de leurs travaux, et c'est à cette insouciance sans doute qu'il faut attribuer l'extrême rareté de ces estampes primitives et le prix élevé que les amateurs y attachent. L'adjectif neutre *nigellum* a été traduit en français par le substantif *nielle*, qui s'applique indistinctement à la plaque et à l'épreuve qu'elle fournit. » (Les *Merveilles de la gravure*, par Georges Duplessis.)

« Ces procédés en usage, Finiguerra les avait employés lorsqu'il grava pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence, une de ces patènes auxquelles on donnait le nom de *paix*, parce qu'elles étaient destinées à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses.

Après avoir tiré en soufre deux empreintes, Finiguerra eut l'idée d'en tirer une sur la planche d'argent avec du papier humide qu'il pressa au moyen d'un rouleau, et l'épreuve ainsi obtenue fut la première estampe d'une gravure en creux. Cette épreuve, relique inestimable, se conserve au Cabinet des estampes de Paris, où elle avait échappé à tous les regards, lorsqu'elle fut exhumée en 1797 par l'abbé Zani, ainsi que le racontaient un témoin oculaire, M. Duchesne, et l'abbé Zani lui-même. On observa que la fortune, par une attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'en-



240. — ADORATION DES MAGES (GHIRLANDAJO).
(Florence, palais Pitti.)

contre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et, comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre tirées par Finiguerra existent encore, l'une à Gênes dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres.... Coïncidence merveilleuse! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust impri-

maient à Mayence leur première Bible latine, dite à *quarante-deux lignes*, le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent. »

(Ch. Blanc, *Grammaire des arts de dessin.*)

LA SCULPTURE AU MOYEN AGE. — Quand on construisait la cathédrale de Pise, on adopta, parmi les ornements qui devaient la décorer, un grand nombre de marbres antiques amenés par la flotte des Pisans, et quelques-uns provenaient de sarcophages. — L'un d'eux représentait une *Chasse de Méléagre ;* les nus et les draperies étaient d'un dessin parfait et d'une



241. — LA VIERGE A LA GRENADE (BOTTICELLI).
(Florence, galerie des Offices.)

exécution merveilleuse. (VASARI.) Les Pisans, frappés de la beauté de ce chef-d'œuvre, en décorèrent la façade de leur cathédrale près de la porte principale. Il servit de tombeau à Béatrix, mère de la comtesse Mathilde. Nicolas de Pise étudia avec tant d'ardeur ce bas-relief et plusieurs autres bons morceaux antiques, qu'il fut bientôt regardé comme le plus habile sculpteur de son temps. Il est considéré comme le premier sculpteur qui ait fait une étude de la statuaire antique, et si l'on compare son bas-relief de l'*Adoration des Mages* au bas-relief antique de la *Chasse de Méléagre*, on retrouve les mêmes inflexions de membres, les mêmes grandes divisions du corps sous la draperie, le même système de plis, et on ne rencontre pas

dans ses œuvres ces allures baroques et ces mouvements roides et symétriques dont Cimabué et les peintres du même temps ne purent jamais se défaire entièrement. On lui doit la chaire en marbre du baptistère de Pise, monument de forme hexagone porté par sept colonnes qui reposent sur des lions et autres figures symboliques. Nicolas de Pise est aussi célèbre comme architecte que comme sculpteur; l'église de la Trinité, à Florence, que trois cents ans plus tard Michel-Ange admirait encore, est son ouvrage, et c'est d'après ses dessins que fut élevé à Pise le clocher des Augustins, qui servit de modèle à Bramante.



242. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE (BOTTICELLI).
(Florence, galerie des Offices.)

Jean de Pise suivit glorieusement les traces de Nicolas, et mourut très-âgé, après avoir formé de nombreux élèves et rempli l'Italie de ses ouvrages. Agostino et Agnolo de Sienne, et surtout Andrea de Pise, marchèrent dans la route ouverte par Nicolas et Jean de Pise. Andrea, qui continua la vieille école pisane, passa vingt-deux années de sa vie à exécuter une porte de bronze représentant l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Mais son plus beau titre de gloire est d'avoir formé par ses conseils cette grande école florentine qui vit fleurir en même temps Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Verocchio, etc. Ces maîtres représentent le second âge de la sculpture pen-

dant la Renaissance. Si la peinture a pris son essor à Florence, Pise est donc en droit de revendiquer le même honneur pour la sculpture.

LE SECOND AGE DE LA SCULPTURE. — Donato ou Donatello ouvrit pour la sculpture une ère entièrement nouvelle, et c'est à lui que les historiens de l'art rattachent le mouvement qui, dans la statuaire, a préparé la plus brillante époque de l'art moderne. L'église avait, en général, beaucoup plus encouragé la peinture que la sculpture, et, malgré les efforts des vieux maîtres de Pise, les monuments de l'antiquité étaient encore trop peu nombreux pour pouvoir exercer sur les artistes une influence bien décisive. Un naturalisme décidé fut le caractère dominant des premiers ouvrages de Donatello, et le distingue de ses contemporains, Brunelleschi et Ghiberti, plus portés que lui à la recherche du grand style. L'anecdote si naïvement racontée par Vasari sur un Christ en bois que Donatello avait fait dans sa jeunesse, prouve les tendances diverses qui se manifestaient déjà parmi les artistes. « Lorsqu'il l'eut achevé, dit Vasari, croyant avoir enfanté un chef-d'œuvre, il le montra à son ami Filippo Brunelleschi en le priant de dire ce qu'il en pensait. Filippo, qui, sur les paroles de Donato, s'attendait à trouver quelque chose de mieux, ne put s'empêcher de sourire. Donato s'en aperçut et le somma, au nom de l'amitié, de s'expliquer. Brunelleschi lui dit alors avec franchise qu'il avait mis en croix un paysan, et non le Christ, dont le corps fut le plus parfait que l'on vit jamais. Donato, qui espérait recevoir des éloges, fut piqué de la vivacité de cette critique et s'écria : « Si tu savais qu'il est plus difficile d'agir que de parler, tu ne dirais point que mon Christ ressemble à un paysan. Du reste, prends un morceau de bois et tâche d'en faire un qui soit mieux. » Filippo, sans rien répliquer, se retira, et, pour justifier sa critique, entreprit aussitôt un crucifix qu'il termina au bout de plusieurs mois. Alors, un matin, il va inviter Donato à déjeûner. Nos deux amis partent ensemble; arrivés sur la place du Marché-Vieux, Filippo achète quelques vivres et les remet à Donato en lui disant : « Porte cela à la maison, et attends-moi : je te rejoindrai dans un instant. » A peine entré dans l'atelier, Donato aperçoit sous un beau jour le crucifix de Filippo. Frappé d'admiration et comme hors de lui-même, il ouvre les mains : le déjeuner lui échappe, le fromage tombe dans la poussière, les œufs se brisent; mais rien n'est capable de le distraire de son étonnement. Sur ces entrefaites, arrive Filippo qui lui dit en riant : « Que diable as-tu, Donato? Et nos œufs? et notre fromage? Comment déjeûnerons-nous? — J'ai mangé ma part, répondit Donato; si tu veux la tienne, ramasse-la. C'est bien! c'est bien! tu fais des Christ, toi, et moi.... je fais des paysans! » (Vasari).

Brunelleschi avait commencé par être sculpteur, et ce ne fut qu'à son retour de Rome, quand il eut conçu le projet de son étonnante coupole, qu'il s'adonna presque exclusivement à l'architecture. Donato et Brunelleschi demeurèrent toute leur vie extrêmement liés. A cette époque chaque corporation avait sa chapelle, sa bannière, son saint pour patron, et appelait volontiers le concours des artistes pour décorer son église ou des salles de délibération. La boucherie avait commandé à Brunelleschi un *Saint Pierre*, et la menuiserie un *Saint Marc* en marbre. Brunelleschi abandonna ces travaux à son ami Donatello; mais lorsque celui-ci eut fait faire en terre le modèle de son Saint Marc, les consuls de la corporation ne le trouvant pas suffisamment fini à leur gré, voulaient qu'il l'abandonnât. Donatello promit de le finir davantage, et, s'il faut en croire le récit de Vasari, le déroba pendant quelque temps à tous les yeux, n'y changea absolument rien, mais le plaça à l'époque voulue dans la niche qu'il devait occuper, et dès qu'il le découvrit, chacun se mit à crier merveille, parce que l'artiste l'avait exécuté pour être vu à une certaine distance et non de tout près.

Ce fut pour la corporation des armuriers que fut exécuté le fameux *Saint Georges* de Donato. L'ouvrage de lui qu'il estimait le plus était une statue d'homme chauve qui décorait la façade du campanille de Santa Maria del Fiore, et qu'on a surnommé le Zuccone. Il la considérait comme son chef-d'œuvre, et on dit même qu'il avait coutume de jurer par elle, disant: « Par la foi que j'ai en mon Zuccone. » Le premier ouvrage qui avait établi sa réputation avait été une *Annonciation* accompagnée de six petits enfants tenant des guirlandes, mais le premier qu'il signa de son nom fut son grand groupe en bronze de *Judith et Holopherne*. Il fit ensuite son *David* tenant l'épée à la main, avec la tête de Goliath sous ses pieds, et fut appelé à Padoue pour y faire une statue équestre qu'on trouva si belle qu'il fut nommé citoyen de la ville.

Il est impossible d'énumérer ici les statues de Donato, qui furent des triomphes pour lui, et les nombreuses madones et bas-reliefs en marbre ou en bronze dont il a rempli l'Italie.

La vieillesse de ce grand artiste fut heu-

reuse et tranquille. Lorsque ses mains se refusèrent au travail, Côme et ses autres amis vinrent à son secours. Avant de mourir, Côme le recommanda à son fils Pierre. Celui-ci, religieux observateur des volontés de son père, donna à notre artiste un domaine situé à Cafaggiolo, dont le revenu était assez considérable pour lui permettre de vivre dans une grande aisance. Ce présent enchanta d'abord Donato, qui se voyait ainsi certain de ne pas mourir de faim. Mais à peine une année s'était-elle écoulée, qu'il alla prier Pierre de reprendre son domaine. Il préférait son repos, disait-il, aux tourments dont l'accablait son laboureur, en venant se plaindre tous les trois jours, tantôt du vent qui avait enlevé le toit du colombier, tantôt de la tempête qui avait brisé les vignes et les arbres fruitiers, tantôt d'une saisie de bestiaux pour le payement des impôts. « J'aime cent fois mieux mourir de faim, ajoutait Donato, que d'avoir à penser à toutes ces choses qui m'abreuvent de dégoûts et d'ennuis. » (Vasari).

Pierre ne put s'empêcher de rire de la simplicité de son protégé, et, pour lui ôter toute inquiétude, reprit son domaine et lui assigna une pension qu'il lui fit payer par semaine. Cet arrangement causa un extrême plaisir à Donato, qui passa joyeux et tranquille le reste de ses jours. A l'âge de quatre-vingt-trois ans, ses membres se paralysèrent tellement, qu'il lui devint impossible de travailler et qu'il fut même forcé de ne plus quitter son lit. Donato s'éteignit peu à peu et enfin mourut le 13 décembre 1466. Il fut enterré dans l'église de San Lorenzo, à côté du tombeau de Côme de Médicis : il l'avait voulu ainsi, afin de n'être pas séparé de son bienfaiteur. Ses obsèques furent magnifiques; les peintres, les sculpteurs, les architectes, les orfèvres, et presque toute la population de la ville accompagnèrent son corps jusqu'à l'église de San Lorenzo.

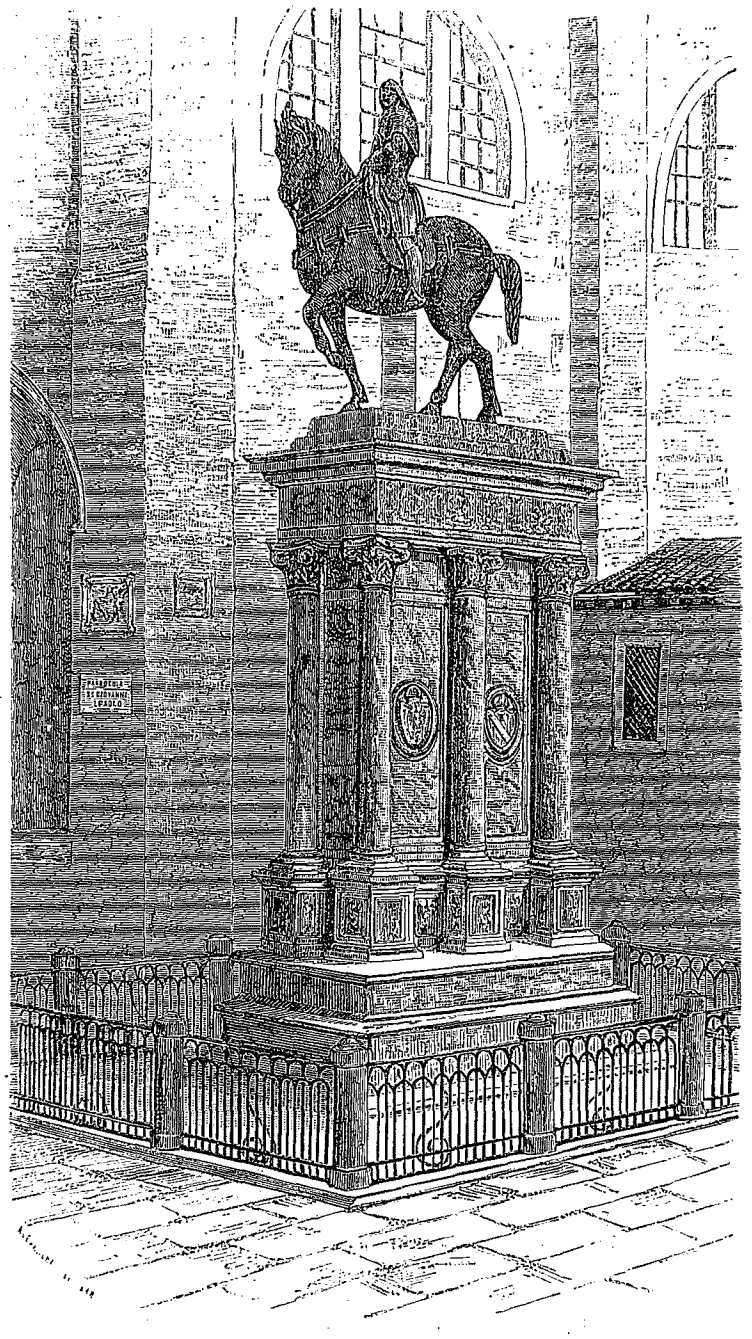
LES PORTES DE GHIBERTI (fig. 243). — Quand André de Pise eut achevé la première porte du baptistère de Florence et qu'on la découvrit aux regards du peuple pour qu'il en fût juge, ce fut un événement dans l'État. La Seigneurie se rendit au baptistère en grande pompe, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages éminents de la république. La porte suivante donna lieu à un concours célèbre dans l'histoire des arts. La Seigneurie exprima le désir que cette porte fût le chef-d'œuvre du siècle. On publia dans toute l'Italie qu'un concours serait ouvert à une époque déterminée, et les artistes accoururent de toutes parts. Un premier choix désigna sept concurrents; un traitement leur fut alloué pour une année, à la fin de laquelle chacun devait présenter un panneau en bronze de la grandeur de ceux qui devaient couvrir les portes. Le sujet demandé était le *Sacrifice d'Abraham*. « L'époque du jugement étant arrivé, dit Vasari, les sept modèles furent livrés à la communauté des commerçants. Les consuls nommèrent trente-quatre experts, tous très-habiles dans leur art, parmi les peintres, les sculpteurs et les orfèvres, soit de Florence soit du dehors, que la curiosité avait rassemblés. Ces juges ne s'accordaient pas en tous points, car l'un préférait naturellement la manière de celui-là, et l'autre celle de celui-ci; mais tous reconnurent unanimement que les modèles de Filippo Brunelleschi et de Lorenzo Ghiberti l'emportaient par l'entente de la composition, par l'abondance et la beauté des figures, et par le fini de l'exécution, sur celui de Donatello, qui cependant se distinguait par un dessin large et vigoureux. Les figures de Jacopo della Quercia étaient correctes, mais manquaient de finesse. Le modèle de Francesco di Valdambrina renfermait de bonnes têtes, mais la composition en était confuse. Celui de Simone da Colle, remarquable par la pureté de la fonte, pêchait par le dessin. Nicolas d'Arezzo avait fait preuve d'une grande connaissance du métier, mais ses figures étaient lourdes. Seul, le modèle de Lorenzo Ghiberti était parfait dans toutes ses parties. Le dessin et la composition étaient irréprochables, les figures sveltes et gracieuses, et l'exécution d'un fini précieux et inimitable. Donatello et Brunelleschi, frappés de la supériorité de cet ouvrage, se retirent à l'écart, s'interrogent réciproquement et se confessent vaincus. Ils reconnaissent que leur rival, âgé seulement de vingt ans, a mieux réussi que tous les autres, et que sa jeunesse fait encore espérer davantage pour la gloire de sa patrie. « Il serait plus honteux, disaient-ils, de lui disputer la palme, qu'il n'y a de générosité à la lui céder. »

Ghiberti se mit à l'œuvre, et fit une porte exactement semblable, pour les proportions et les distributions, à celle d'Andréa de Pise, et renfermant vingt sujets tirés du Nouveau Testament. Il mit vingt ans à faire cette porte, et consacra le même nombre d'années à en construire une autre dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament. Quoiqu'il ait fait d'autres ouvrages, ces deux portes sont surtout cause de sa célébrité. Michel-Ange disait : « Elles sont dignes d'être les portes du paradis. »



27. — [illegible] DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE (GHIBERTI)

L'ORFÉVRERIE FLORENTINE. — C'est dans les ateliers d'orfèvres que se sont formés presque tous les grands artistes de l'école florentine. Malheureusement il est resté bien peu de pièces de l'orfévrerie florentine primitive. Mais comme tous les orfévres étaient en même temps sculpteurs, on peut juger de leur talent par les statues que nous connaissons. Verocchio, le plus illustre parmi les orfévres florentins, a eu l'honneur d'être le professeur de Léonard



244. — STATUE DU GÉNÉRAL COLLEONE (VEROCCHIO).
(Venise.)

de Vinci et du Pérugin. Il y a de lui une admirable statue équestre dont Vasari a raconté l'histoire (fig. 244).

Les Vénitiens, désirant honorer la mémoire de Bartolomméo Colléoni de Bergame, qui avait souvent amené la victoire sous leurs drapeaux, chargèrent Verocchio de jeter en bronze la statue équestre de ce capitaine. Verocchio avait déjà achevé le modèle du cheval et s'apprêtait à le couler, quand, par la protection de certains gentilshommes, Vellano de Padoue obtint de faire la figure de Bartolomméo. A cette nouvelle, Verocchio, furieux, mit en pièces la tête et les jambes de son modèle, et par-

tit pour Florence, sans souffler mot. La Seigneurie, offensée de ce procédé, lui enjoignit de ne jamais revenir à Venise, sous peine d'avoir la tête tranchée. Verocchio répondit qu'il s'en garderait bien, sachant qu'il n'était pas au pouvoir de la Seigneurie de rattacher sur les épaules d'un homme la tête qu'elle en aurait une fois détachée, ni d'en faire une semblable à la sienne, tandis, ajoutait-il, qu'il lui était facile à lui d'en rendre une à son cheval beaucoup plus belle que celle qu'il avait brisée. Cette réponse ne déplut point à la Seigneurie, qui le rappela à Venise en doublant ses appointements. Il raccommoda son premier modèle, mais il ne put l'achever entièrement, car, s'étant échauffé à le fondre et refroidi ensuite, il mourut au bout de peu de jours.

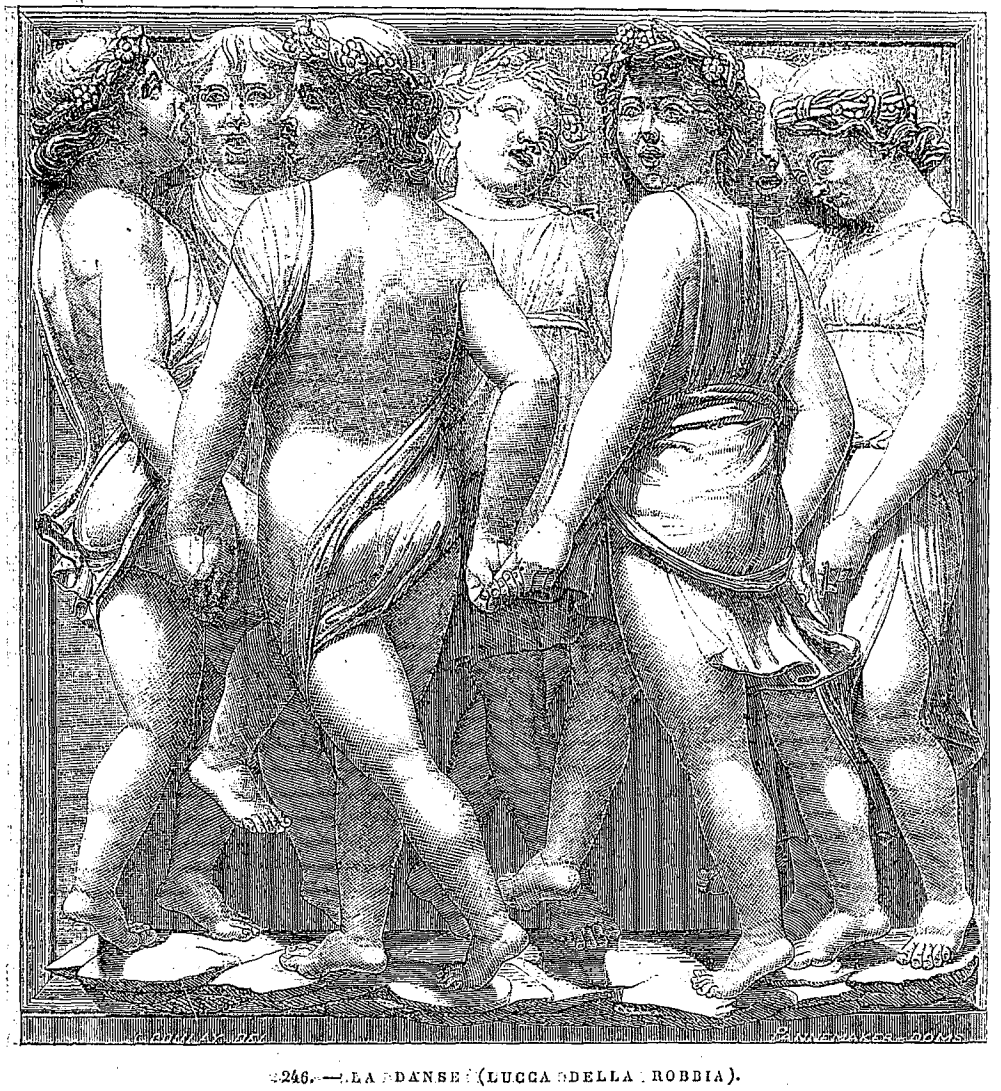
LA CÉRAMIQUE EN ITALIE. — Vers la fin du quinzième siècle, un élève de Ghiberti, Luca



245. — LE CHANT (LUCCA DELLA ROBBIA).
(Florence, galerie des Offices.)

della Robbia, sculpteur florentin, imagina un procédé pour donner de la solidité à ses figures et à ses bas-reliefs d'argile en les cuisant (fig. 245, 246). Vasari nous donne de naïfs détails sur l'ardeur que cet artiste apporta dans ses premières études. Il passait le jour à manier le ciseau, et pour ne pas être obligé de quitter son travail à cause du froid, il se réchauffait les pieds dans un panier rempli de copeaux. Luca della Robbia, bien que connu presque exclusivement par ses terres émaillées, a laissé des bas-reliefs en marbre et en bronze qui ont de l'importance comme art. Son dessin est correct, quoique un peu froid ; son expression est toujours vraie et gracieuse, jamais maniérée. Après avoir trouvé le secret de vernir la sculpture en terre et de la mettre ainsi, comme le marbre et le bronze, à l'abri des injures atmosphériques, il voulut en outre en varier l'aspect en la coloriant comme une peinture. Cette invention paraissait

pouvoir être employée très-utilement comme élément décoratif dans le système architectural, mais, considérée seulement au point de vue de la statuaire, elle eut pour résultat d'alourdir les touches nerveuses de l'ébauchoir par l'épaisse couche de vernis qu'il fallait appliquer à la surface. En outre, la coloration, en donnant aux figures en relief l'aspect d'un trompe-l'œil, causait plus de surprise que d'émotion véritable, et faisait d'un ouvrage de sculpture plutôt un meuble qu'un objet d'art destiné à nous élever l'esprit par la grandeur et la majesté du style. Luca della Robbia forma, sans sortir de sa propre famille, une école dépositaire de son secret et héritière de son talent. C'est aux della Robbia, fougueux partisans du moine Savonarole, qu'on doit le portrait du célèbre prédicateur. Deux d'entre eux entrèrent dans les ordres, et le dernier, Girolamo, vint passer presque toute sa vie en France, où il



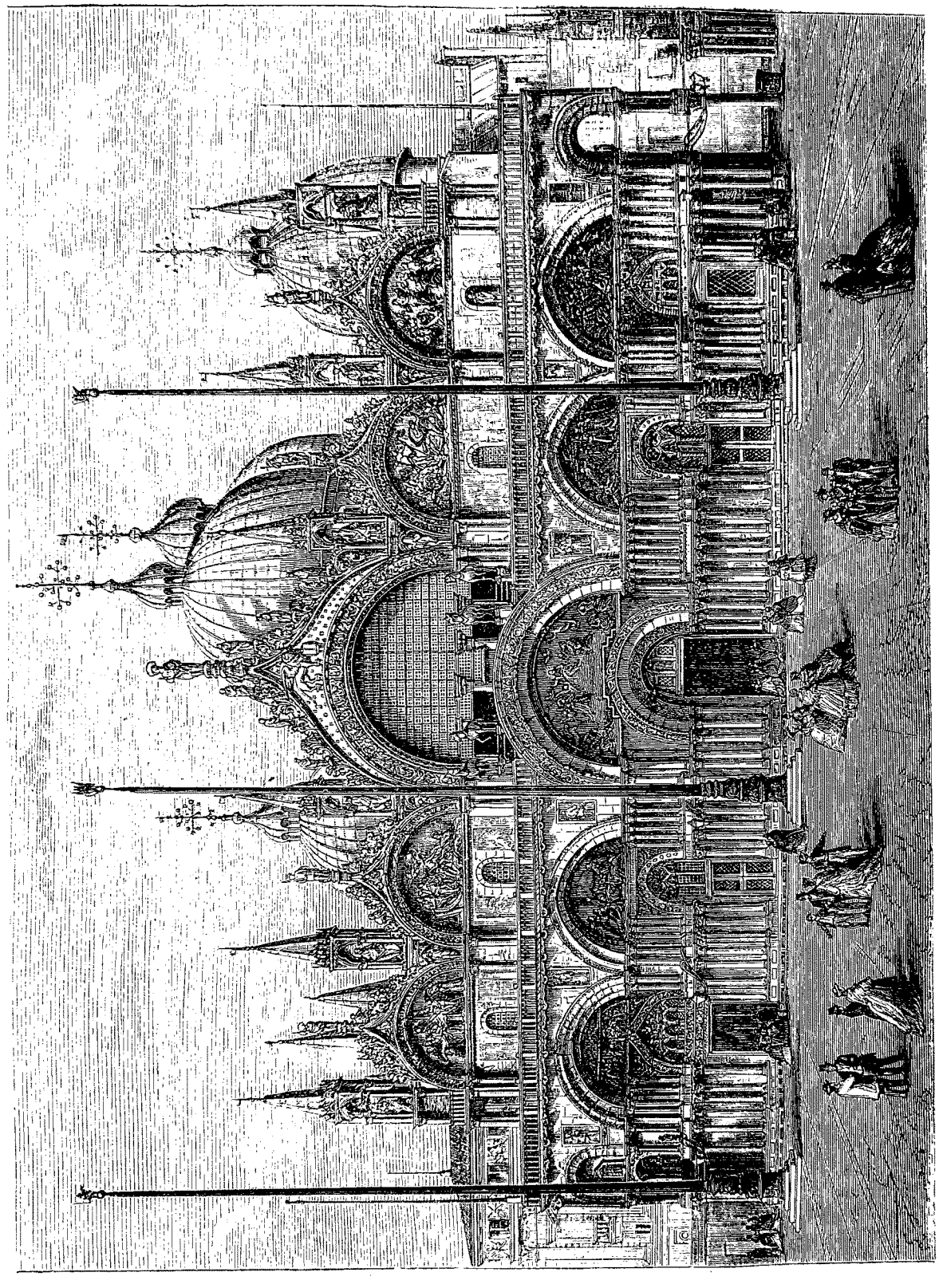
246. — LA DANSE (LUCCA DELLA ROBBIA).
(Florence, galerie des Offices.)

travailla au château de Madrid, que François Ier faisait bâtir au bois de Boulogne. Les poteries des della Robbia, très-recherchées aujourd'hui, sont recouvertes de colorations brillantes et qui comprennent surtout le blanc, le jaune, le vert et le bleu.

Les della Robbia peuvent donc être considérés comme les pères de la céramique italienne, qui devint si célèbre.

« Cet art, dit M. Giuseppe Campiori dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ne se serait peut-être pas élevé si haut sans la puissante impulsion qui lui fut donnée par un homme que l'Italie vénère comme un de ses plus grands artistes, comme le chef d'école et le créateur d'un genre qui fut aussi charmant qu'éphémère. Luca della Robbia, après avoir découvert le moyen d'émailler les œuvres plastiques, d'abord en blanc, puis en d'autres couleurs, trouva encore celui de peindre des figures et des sujets sur

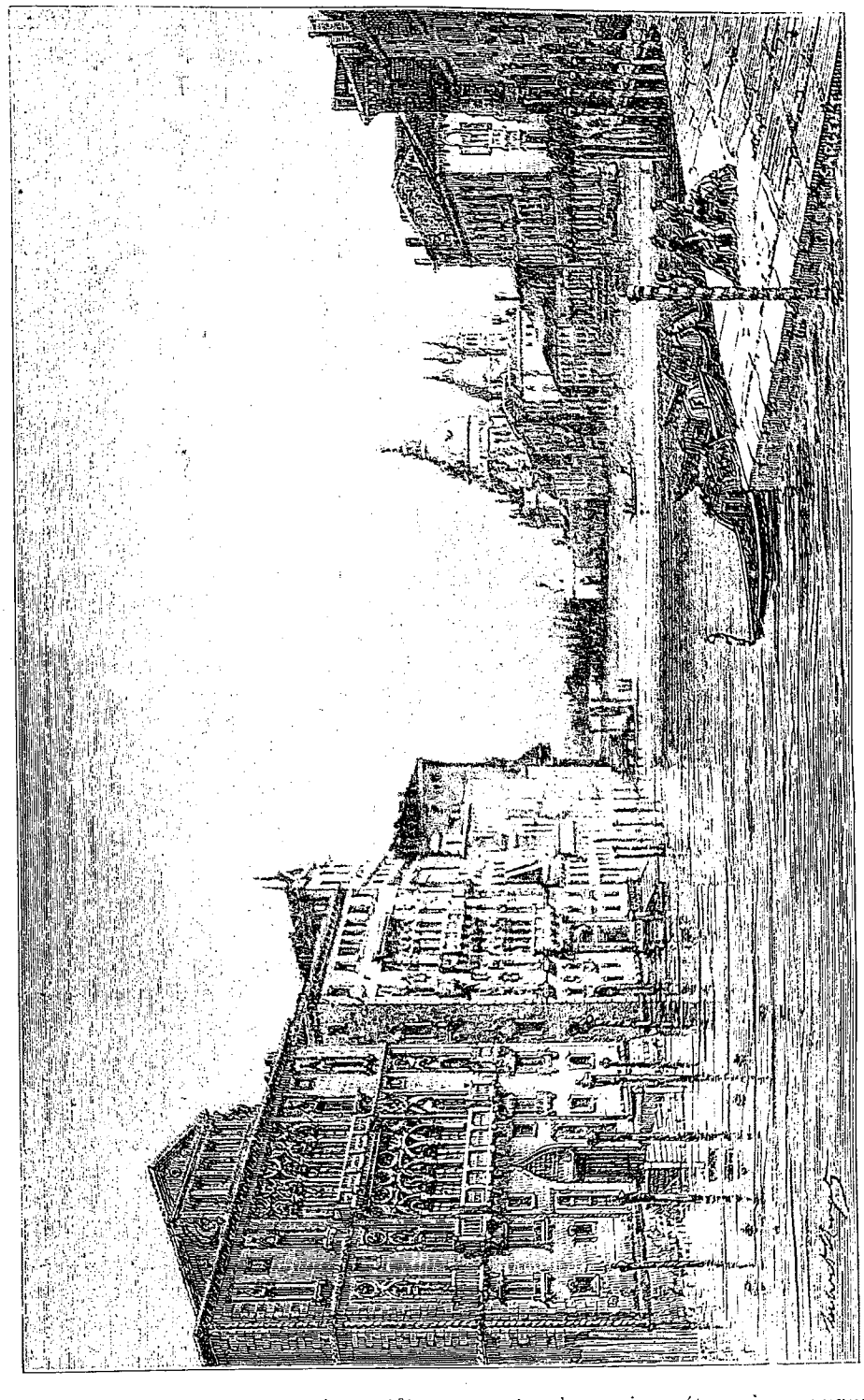
des surfaces planes, appliquant ainsi les procédés de l'émailleur à la vaisselle, et à toute sorte d'ornements des objets domestiques. Par là, l'art du potier, se trouvant associé à la peinture et à la sculpture, se répandit dans plusieurs villes, perfectionnant sans cesse ses



247. — ÉGLISE SAINT-MARC, A VENISE.

procédés de fabrication et la qualité de ses vernis renouvelant les combinaisons de ses couleurs. Ce art, ainsi ranimé, compta une période de splendeur d'un peu plus d'un demi-siècle, et trouva son siége principal et favorisé dans le centre de l'Italie, grâce à des circon-

stances spéciales, parmi lesquelles figurent la présence des éléments matériels qui le constituent, ainsi que la protection et les priviléges accordés par les ducs d'Urbino, désireux d'encourager une industrie aussi avantageuse pour leurs États. Les noms de Georges Andreoli, de Francesco Xanto, de Guido et Orazio Fontana, oubliés pendant trois siècles et aujourd'hui entourés justement des louanges et de la réputation qu'ils méritent, marquent le moment



248. — LES PALAIS DE VENISE.

glorieux de cet art qui trouva son assise préférée dans les fabriques renommées de Faenza, Urbino, Gubbio, Castel Durante et Pesaro. Faenza, d'où vient le mot *faïence*, est la plus ancienne et la seule connue pendant bien des années des nations étrangères, auxquelles elle fournissait en abondance ses produits estimés pour leur blancheur, leur netteté, la correction du dessin dans la forme des vases et dans les figures. Urbino, grâce à Xanto, à Franco et

aux deux Fontana, arriva au comble de l'élégance et de la perfection, par le brillant de son émail, par l'harmonie et l'habile dégradation des tons, par l'excellence des peintures. La majolique de Gubbio, création de Georges Andréolo, grand artiste originaire de Pavie, et de ses fils, emprunte un caractère spécial et presque exclusif aux reflets métalliques surajoutés à la couleur. Les œuvres de Castel Durante sont analogues à celles d'Urbino, et les artistes de ce pays portèrent leur art dans des contrées lointaines. A Pesaro, rivale d'Urbino pour la beauté et la bonté de ses produits, fut découverte, à la veille de la décadence de l'art, la manière de dorer la majolique et de la rehausser d'ornements en relief. »

II. ARCHITECTURE.

CARACTÈRES DU STYLE ITALIEN. — Le vieux style romain dégénéré persista longtemps en Italie, mais il subit, par le contact avec les pays voisins, des modifications importantes. Nous avons déjà parlé des édifices de Ravenne et du style byzantin qui dès le sixième siècle apparaît dans cette ville. Nous retrouverons cette influence byzantine dans beaucoup d'endroits et notamment à Venise. « En dehors du style byzantin et de l'art de la Renaissance, dit M. Ch. de Rémusat, le style antérieur des édifices religieux en Italie n'offre guère d'échantillons du gothique orné et flamboyant, ni généralement de cette combinaison systématique du haut avec l'étroit, du solide avec le mince, de cet assemblage d'arceaux en ogive, de colonnettes longues et engagées en faisceau, de flèches dentelées, de tous les détails d'une ornementation aussi variée dans ses formes que le règne végétal. Le gothique italien est en général plus simple d'aspect..... il proportionne davantage la hauteur et la largeur; il complique moins les moyens d'effets et ne craint pas les vastes surfaces massives et planes. »

Le terme *gothique* d'ailleurs ne saurait s'appliquer à l'architecture ogivale, pas plus en Italie qu'en France, et le nom d'*architecture lombarde*, par lequel on désigne quelquefois les monuments élevés dans le nord de l'Italie pendant le moyen âge, est également impropre. Les Goths et les Lombards étaient trop ignorants et trop grossiers pour avoir un art qui leur fût particulier, et ils durent nécessairement subir la suprématie des vaincus. S'ils ont eu une influence, elle n'a pu consister qu'à activer encore la décadence du vieux style romain des basiliques, modifié déjà dans bien des endroits par le contact des Grecs de Byzance. L'ogive paraît néanmoins en Italie, mais elle semble n'être pas sur son sol natal, et les applications qu'on en trouve sont dues en Sicile, à une importation arabe, dans le nord à la présence d'artistes français ou allemands, agissant en dehors de leurs habitudes et obligés de se subordonner au goût et à la direction de ceux qui les font travailler. Ces influences, venues de différents points, ne se manifestent pas à un égal degré dans toutes les parties de l'Italie, et chaque province présente dans son architecture un caractère différent.

L'ARCHITECTURE A VENISE. — Les rapports continuels de Venise avec l'Orient expliquent aisément pourquoi dans cette ville l'influence byzantine est fortement marquée dans son édifice le plus important, l'église Saint-Marc (fig. 247). Cette église, commencée en 977 sur l'emplacement d'une première église bâtie en 828 et détruite par le feu, a été consacrée en 1111. Ce monument, par les peintures qui le décorent, pourrait presque former une histoire de l'art italien. Les architectes, nourris des principes de l'école byzantine, donnèrent à leur plan la forme d'une croix grecque, en y ajoutant un portique, qui rappelle le narthex des églises d'Orient. Comme dans Sainte-Sophie de Constantinople, il y a une coupole au milieu et quatre autres coupoles plus petites sur les branches. La forme renflée et bulbeuse, qui a été donnée à ces coupoles, dans le quinzième siècle, paraît une réminiscence de l'architecture arabe. Le clocher est séparé de l'église et forme une grande tour carrée surmontée d'un ange d'or qui sert de girouette.

Rien n'est plus pittoresque et plus saisissant pour l'œil que l'intérieur de Saint-Marc, avec

ses voûtes d'or, ses dallages de marbre variés, ses splendides mosaïques, ses cinq cents colonnes de bronze, de marbre, de porphyre, de vert antique, etc., et leurs chapiteaux à feuillages peu saillants, mais de la plus exquise élégance. Pourtant ce merveilleux édifice que les poëtes et les peintres vantent à l'envi, qui transporte les touristes dans un monde enchanté et leur arrache des cris d'admiration, est, au point de vue de l'architecture, sujet à bien des critiques. S'il est vrai que notre architecture classique et régulière est loin d'avoir le même charme et d'exciter les mêmes transports, on est obligé de reconnaître que nos architectes, qui s'occupent peu de la rêverie et voient les monuments à un point de vue positif, n'ont pas absolument tort dans le jugement un peu sévère qu'ils portent quelquefois sur Saint-Marc. Écoutons un moment M. Ad. Lance : « L'architecture extérieure du narthex de Saint-Marc, qui joue un rôle si important dans la physionomie générale de l'édifice, accuse une maladresse dont on trouverait, je crois, peu d'exemples. Les pieds-droits, des portails sont ornés de deux étages de colonnes corinthiennes, courtes, trapues, tout bonnement superposées.... Ici deux colonnes en portent trois; là trois autres n'en portent que deux, et ainsi du reste. C'est, de la part du constructeur, comme un parti pris de violer à plaisir les lois de l'équilibre des corps, de choquer les yeux et la raison. Mais le plus audacieux de ces contre-sens a été commis aux extrémités de la même façade, aux retours d'équerre des galeries latérales : une pile en isolé, dont le chapiteau au large tailloir sert de base à un lourd faisceau de colonnes, surmonte seul toute la charge de l'angle de la galerie. En résumé, un multitude de colonnes à peu près inutiles à la construction, rassemblées là sans goût, sans symétrie même.... Des éléments les plus incohérents, les plus disparates, recueillis de bric et de broc et entassés là à l'aventure, comme dans un musée de province, tel est, pour la façade, l'ensemble de cette singulière construction. »»

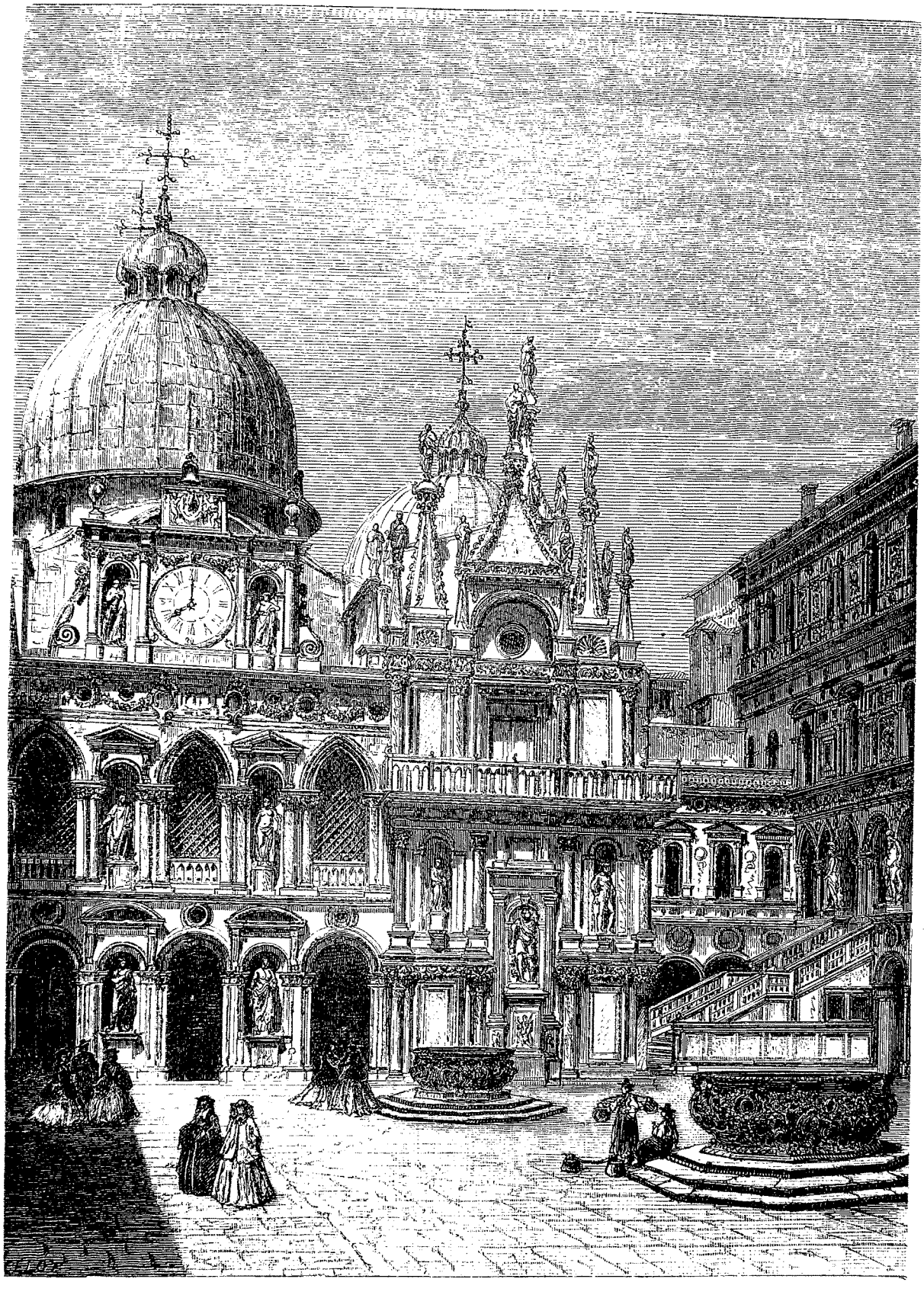
Si la principale église de Venise affecte la forme byzantine, il ne s'ensuit pas que cette forme soit devenue caractéristique de l'architecture nationale. L'ogive apparaît dans un assez grand nombre d'édifices élevés dans le quatorzième et la première moitié du quinzième siècle, mais qui appartiennent généralement à l'architecture civile. Ce sont des maisons ou des palais élevés la plupart du temps sur le bord des canaux, auxquels ils prêtent une physionomie infiniment pittoresque (fig. 248). Nous ne pouvons les énumérer ici, et nous dirons seulement un mot du palais ducal, trop célèbre pour être passé sous silence.

Un palais des doges avait été commencé en 809 et incendié soixante-dix ans après. Le monument actuel, du quatorzième siècle et en style ogival, a été élevé par Calendario. Ce palais est remarquable par la singularité, la hardiesse et la magnificence de son ensemble architectural, autant que par l'excellence de ses détails (fig. 249). Une colonnade à fûts robustes soutient toute la construction et est surmontée d'un second rang de colonnes plus légères, formant une galerie tribotée et à jour. Les chapiteaux sont ornés de chimères, d'enfants, d'animaux fantastiques, ou de sujets tirés de la Bible et de l'histoire. Les murailles sont plaquées de marbre blanc et rouge, dont la disposition figure des dessins dans le goût oriental. C'est dans les caves de ce palais que sont les fameuses prisons connues sous le nom de *Puits*, et, sous la toiture recouverte de plomb, celles qu'on nommait les *Plombs*. Un long corridor double, nommé *Pont des soupirs*, met le palais en communication avec la prison. La littérature romantique a souvent puisé des sujets dans les souvenirs historiques qui s'y rattachent. Le président Desbrosses, plus connu par la vivacité de son esprit que par la sûreté de son goût, a trouvé le palais ducal très-laid. « C'est, dit-il, un vilain monsieur s'il en fut jamais, massif, sombre et gothique. Les appartements, selon l'ordinaire des vieux palais, sont mal distribués, mal tenus et assez sombres. Le doge est logé dans ce palais; c'est de tous les prisonniers de l'État, le plus mal gîté à mon gré.... »

L'ogive disparaît complétement à Venise dès la seconde moitié du quinzième siècle, et les architectes vénitiens, Sansovino, Palladio, Scamozzi et autres, donnent une grande impulsion au mouvement de la Renaissance; mais alors ce style n'est pas particulier à Venise, c'est celui qui rayonne dans toute l'Italie.

L'ARCHITECTURE EN SICILE. — L'art arabe peut être étudié en Sicile dans les palais de la Zira, de la Cuba et Favara, édifices de forme carrée, bâtis en grandes pierres de taille et décorés de panneaux à ogive. Une singulière combinaison de style, particulière à quelques édifices de la Sicile, présente le mélange du byzantin, du sarrasin et du normand. C'est ainsi que la chapelle du palais royal de Palerme, bâtie en 1129 par le roi Roger, et toute resplendissante de mosaïques, d'albâtre, de marbre et de pierres de diverses couleurs, rappelle la décoration de l'Alhambra, et pré-

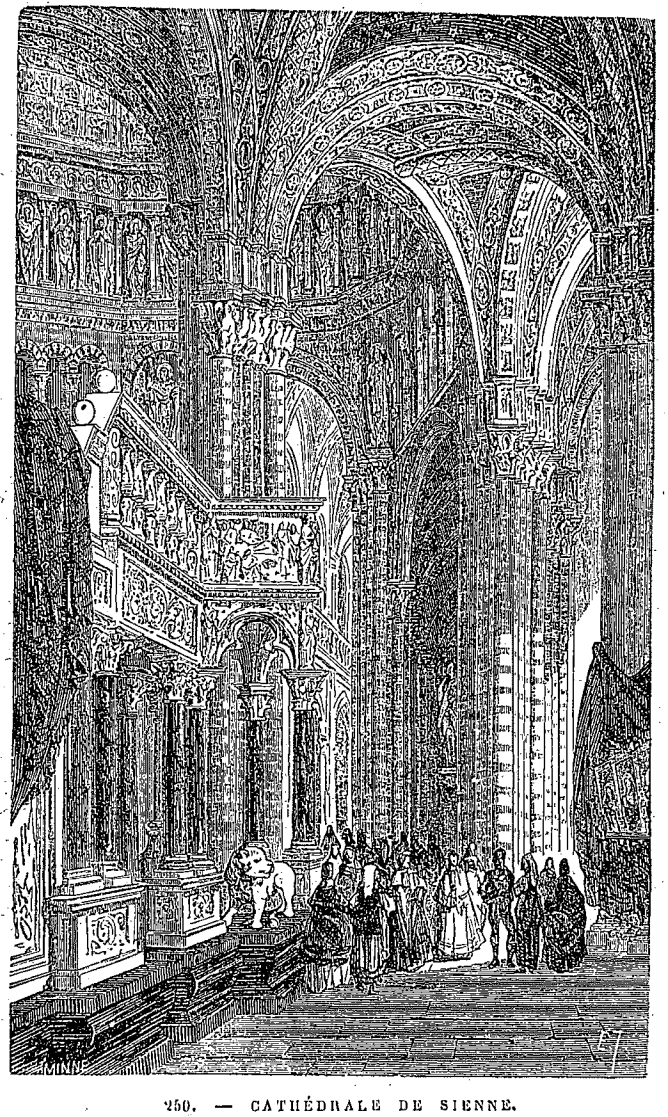
sente des inscriptions arabes à la voûte. Les cathédrales de Palerme et de Mont-Réal présentent des combinaisons mixtes, où l'ornementation arabe se mêle aux figures hiérati-



249. — LE PALAIS DUCAL, A VENISE.

ques des Byzantins. L'intérieur de l'église de Mont-Réal, tout couvert d'or et de mosaïques, frappe par sa magnificence. « Il est divisé, dit le *Guide en Sicile*, en trois nefs séparées par dix-

huit colonnes de granit oriental, qui s'appuient sur une base en marbre blanc et sur un socle carré en marbre noir ; les chapiteaux sont en marbre blanc, et quelques-uns sont de style antique. Des arcs aigus retombent sur ces colonnes, provenant la plupart de temples antiques et dont un grand nombre sont monolithes. Les mosaïques qui revêtent tout l'intérieur de l'édifice et où sont reproduits des faits de l'histoire sainte, communiquent à cette église un caractère de magnificence tout particulier. » Seroux d'Agincourt pense que la décoration de cette église est due à des artistes byzantins.



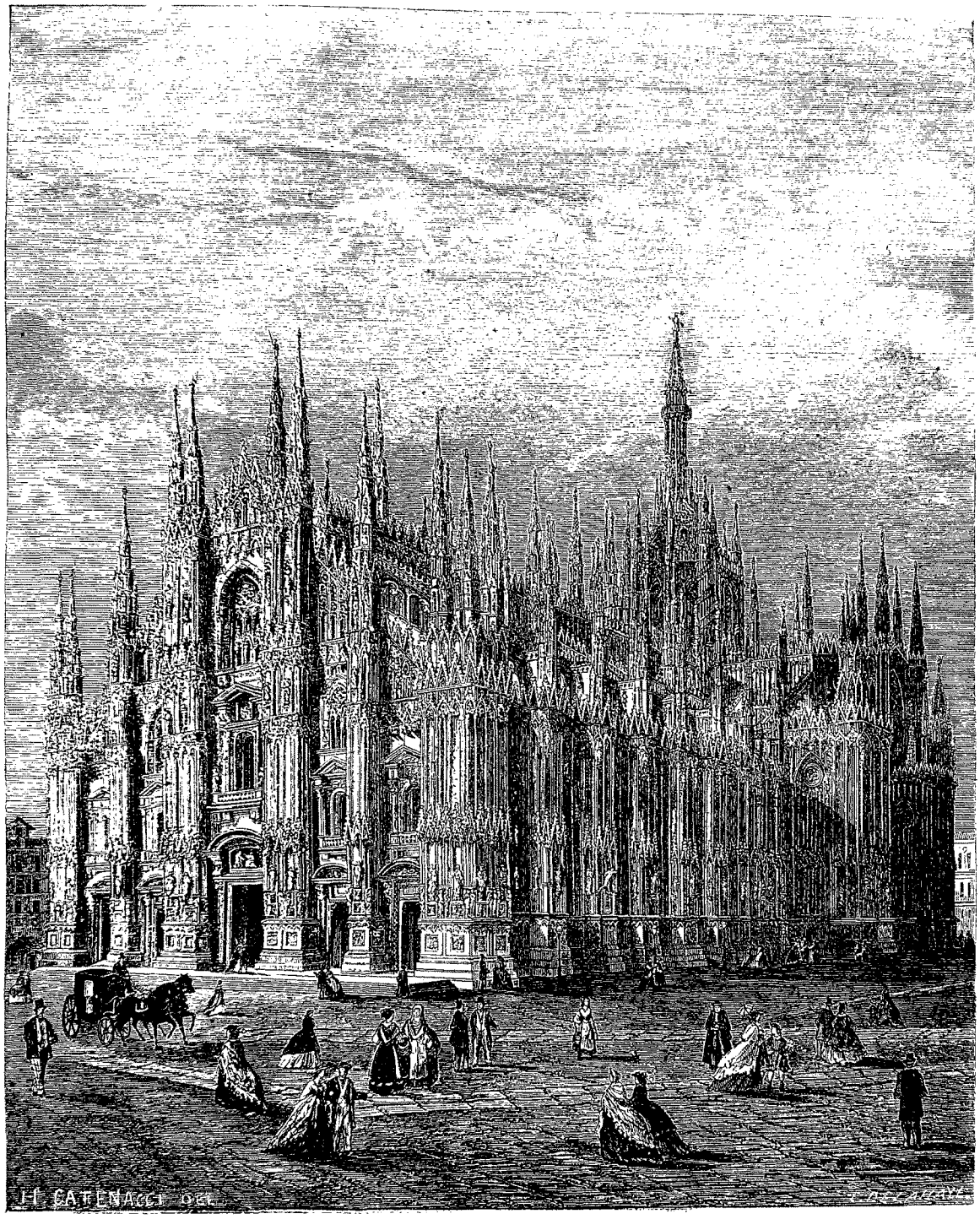
250. — CATHÉDRALE DE SIENNE.

L'ARCHITECTURE A SIENNE. Le *Dôme de Sienne* présente à l'extérieur des assises horizontales alternatives en marbre blanc et noir : ce mélange, qui est un des traits distinctifs de l'architecture italienne du moyen âge (fig. 250), est regardé comme un symbole de l'égal concours que les deux factions des *blancs* et des *noirs* devaient à la république de Sienne, qui était déchirée par des partis, comme toutes les cités italiennes de cette époque. On a quelquefois attribué à Jean de Pise la construction de la façade ; d'autres pensent qu'il est seulement l'auteur d'une partie des sculptures qui la décorent, car quelques-unes ont été ajoutées postérieurement. La décoration extérieure est empreinte de ce caractère politique qui, au temps de la vie communale, était inséparable du culte ; ainsi on y voit des animaux héraldiques pour symboliser la ville de Sienne et les cités qui furent ses alliées. Sienne est représentée par la *louve*, parce que ses habitants se disaient issus des anciens Romains ; la *cigogne* figure Pérouse, l'*oie* Orvieto, l'*éléphant* Rome, le *dragon* Pistoie, le *lièvre* Pise, le *rhinocéros* Viterbe, le *cheval* Arezzo, le *vautour* Volterra, le *lynx* Lucques, le *bouc* Grossetto. Les arcades inférieures de la nef sont à plein cintre ; mais celles du deuxième étage, ainsi que les fenêtres, sont en arc aigu. La chaire octogonale en marbre blanc, décorée de colonnes qui reposent sur des lions, est regardée comme le chef-d'œuvre du fameux sculpteur Nicolas de Pise.

Ce sont des artistes siennois qui ont élevé le *Dôme d'Orvieto*, un des édifices les plus caractéristiques du moyen âge italien. La première pierre en fut posée en 1290 par le pape Nicolas IV, et on a travaillé à cet édifice pendant trois cents ans, en sorte que ses sculptures, ses fresques, ses mosaïques, ses vitraux peints présentent comme un résumé de la renaissance artistique en Italie. Le premier architecte fut Lorenzo Mataïni, qui donna le plan de la cathédrale, mais trente-trois architectes, cent cinquante-deux sculpteurs, soixante-huit peintres et quatre-vingt-dix mosaïstes ont contribué à sa construction et à son embellissement. Le monument présente des assises alternatives de pierres noires et de pierres blanches. Les piliers qui marquent les divisions de la façade sont ornés à leur base par des bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et qui sont attribués à Jean de Pise. Les fenêtres sont à ogives, comme dans la cathédrale de Sienne,

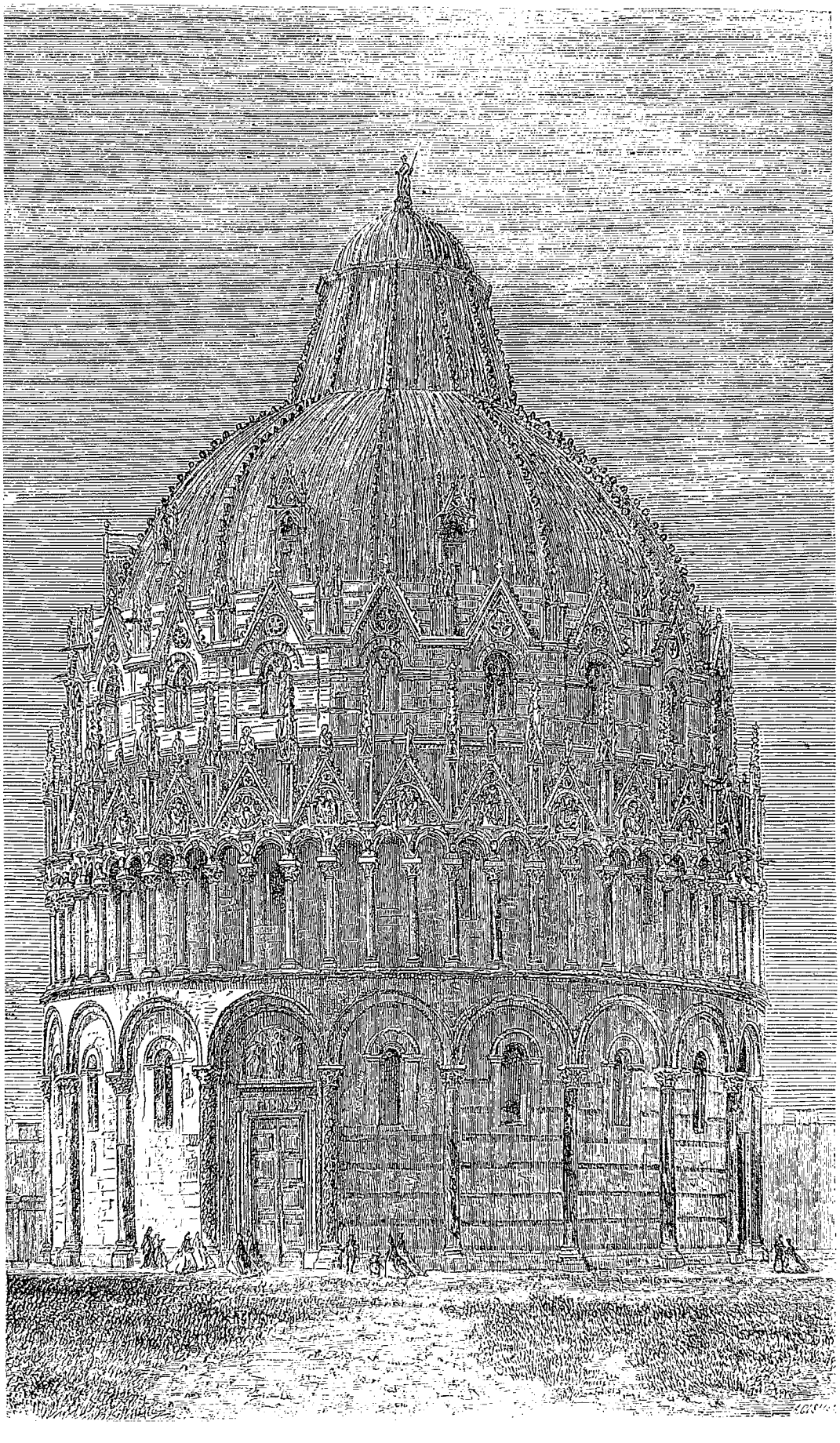
et décorées de verrières. Les fresques d'Angelico de Fiesole et de Signorelli, qui décorent le Dôme d'Orvieto, font de ce monument un lieu de pélerinage pour tous les artistes qui veulent étudier la peinture sous la Renaissance.

L'ARCHITECTURE A MILAN. — Le Dôme de



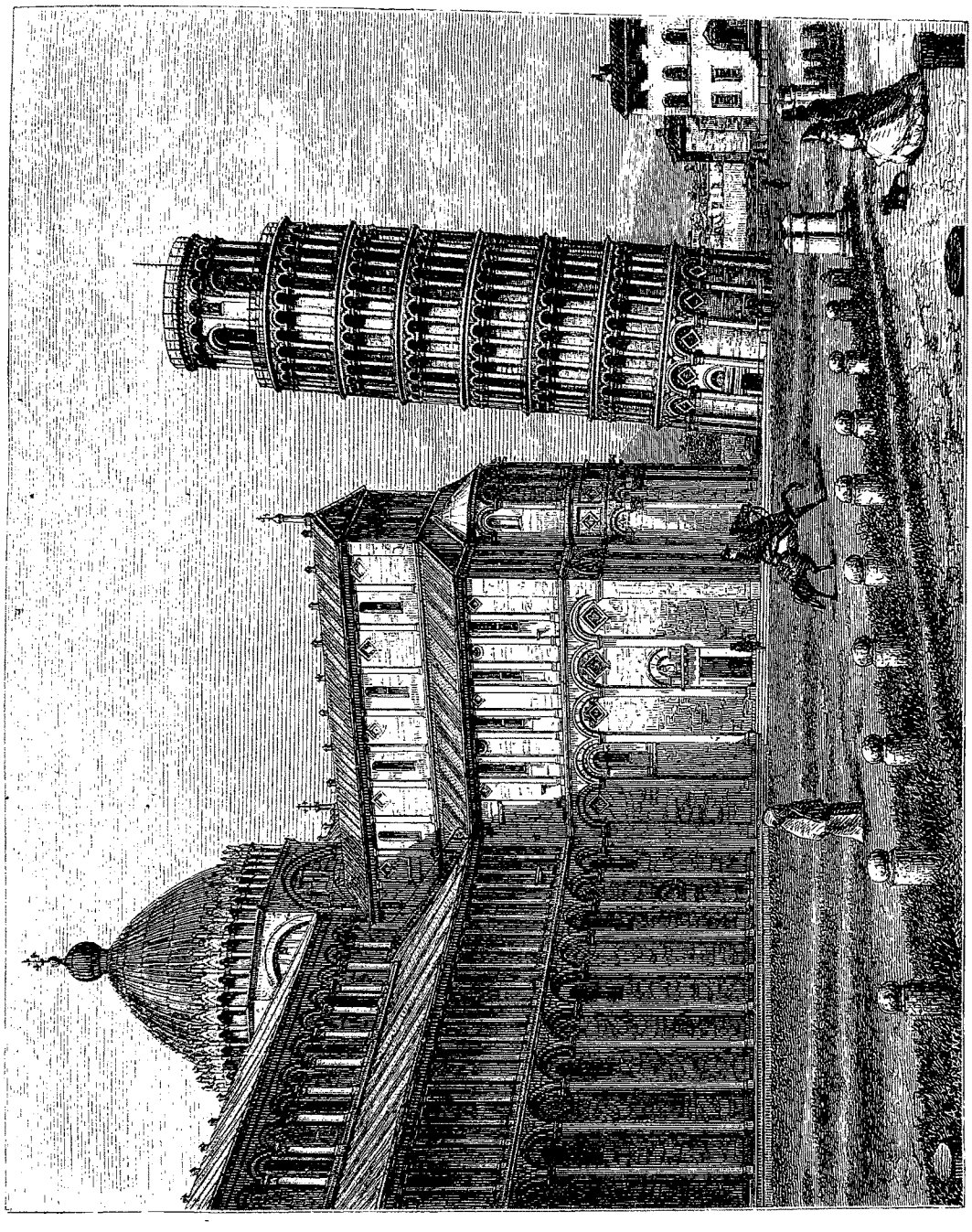
251. — CATHÉDRALE DE MILAN.

Milan (fig. 251), une des plus grandes églises connues, fut commencé en 1386 par Jean Galeas Visconti, qui éleva cette église, ainsi que la Chartreuse de Pavie, pour expier le meurtre de son oncle et beau-père qu'il avait fait empoisonner. C'est l'édifice le plus important que l'Italie possède dans le style ogival, mais c'est aussi celui où l'influence étrangère



252. — BAPTISTÈRE DE PISE.

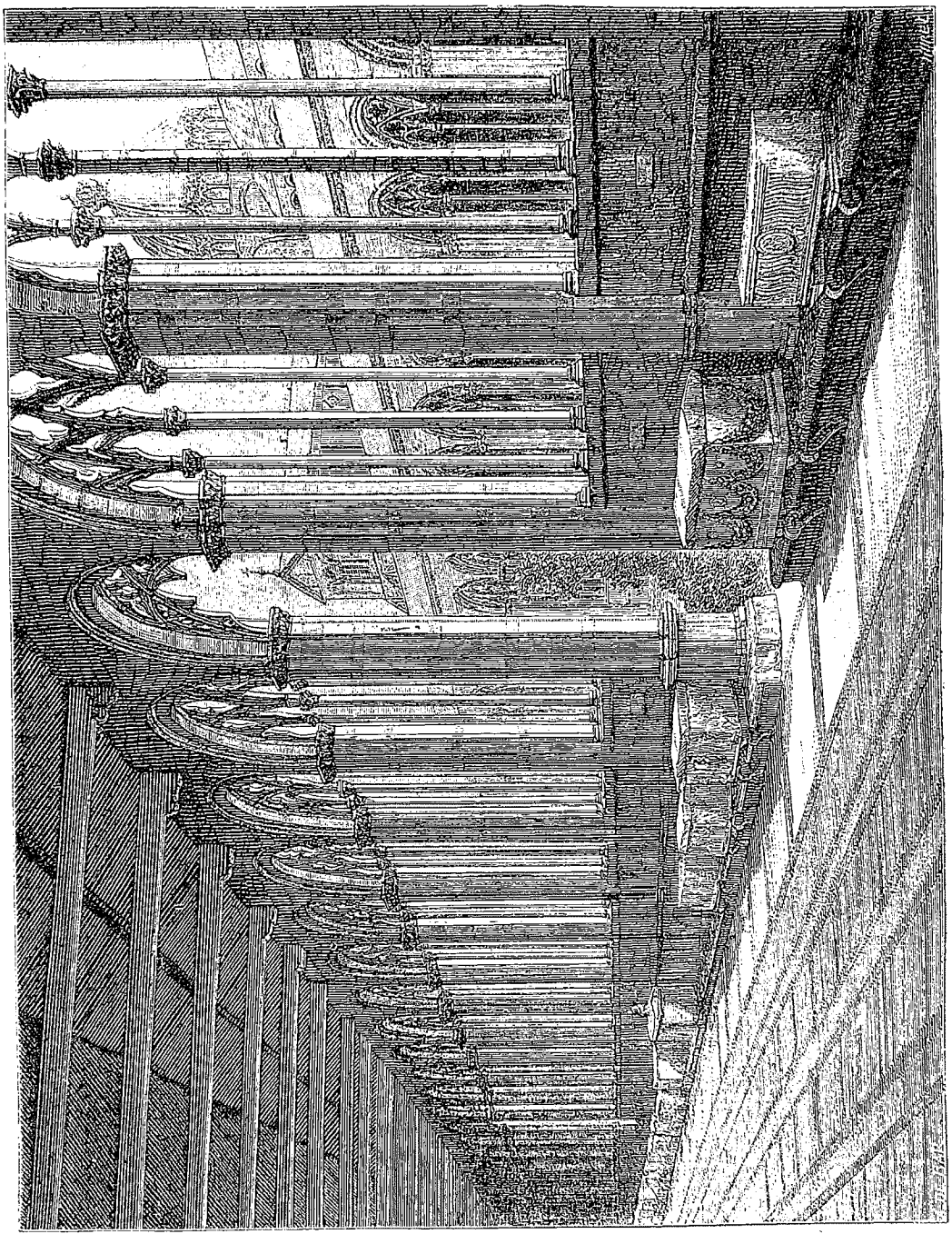
se fait le plus sentir. On ignore quel en fut le premier architecte; mais Nicolas Bonaventure de Paris, qui éleva le chœur du Dôme avec ses élèves, est regardé par quelques-uns comme l'auteur du plan primitif, tandis que d'autres en font honneur à un architecte allemand. On sait que des artistes venus de Paris, de Normandie et de Fribourg en dirigèrent successivement la construction, et qu'en 1486 Jean Galeas Sforza demandait aux magistrats de Strasbourg de lui envoyer l'architecte de leur cathédrale. Cet édifice, qui n'est pas encore terminé et qui manque absolument d'unité, parce que sous la Renaissance on a adopté un style tout différent de celui qui avait marqué le début, est néanmoins regardé comme une des merveilles de la chrétienté et présente un aspect féerique avec cette forêt d'aiguilles élancées et surmontées de statues qui forme la partie saillante de sa décoration extérieure. C'est, dit-on, le plus grand édifice connu qui soit bâti en marbre blanc.



253. — LA TOUR PENCHÉE (PISE).

L'ARCHITECTURE A PISE. — C'est à Pise que se fit sentir le premier mouvement de retour vers les formes antiques. La cathédrale de Pise, commencée en 1064 par l'architecte Buschetto, continuée par Rainaldo, et consacrée en 1118 par le pape Gelase II, est un monument unique pour son époque et qui resta longtemps sans rival. Buschetto, en concevant le dessin

de cet édifice, s'empara franchement du plan des anciennes basiliques et employa pour sa construction une multitude de fragments antiques. La gloire d'avoir remis en usage les ordres grecs ne lui revient donc que pour le sage emploi qu'il en sut faire. Ces marbres étrangers les uns aux autres, réunis sous son inspiration, forment un tout homogène, et les assises, alternativement blanches et noires, produisent à l'extérieur une sorte de marqueterie étrange qui est devenue un des caractères de l'architecture italienne à cette époque.



254. — LE CAMPO SANTO (PISE).

Dioti Salvi, qui a bâti le Baptistère de Pise (fig. 252) à côté de la cathédrale, a suivi la même voie que Buschetto. Presque en même temps que Dioti Salvi élevait le Baptistère, l'architecte Bonanno construisait cette fameuse tour cylindrique destinée à servir de clocher, et qui est si connue sous le nom de *tour penchée de Pise* (fig. 253). Deux cent sept colonnes, formant sept étages, s'enroulent autour de cette tour, dont l'inclinaison est telle, que si l'on descend un fil à plomb du sommet, il s'écarte de quatre mètres de la base. Cette inclinaison effrayante qui ne paraît pas avoir altéré la solidité du bâtiment provient, selon toute probabilité,

d'un tassement inégal dans les fondations. C'est du haut de la tour de Pise que Galilée a fait ses célèbres expériences sur la gravitation.

Parmi les monuments élevés par le moyen âge italien, aucun peut-être n'est aussi célèbre que le grand cimetière de Pise, connu sous le nom de *Campo Santo* (fig. 254). Jean de Pise en fut l'architecte. L'édifice présente un long parallélogramme irrégulier, formant à l'intérieur une cour environnée de portiques avec soixante-deux arcades à jour et décorée de peintures aujourd'hui très-dégradées, mais fort intéressantes, parce qu'elles montrent les débuts de l'école florentine. Le Campo Santo, commencé en l'année 1278, fut, selon Vasari, terminé en 1283; mais les travaux d'ornementation continuèrent jusque dans le quatorzième siècle. Ainsi les ogives inscrites dans les arcades à plein cintre, et qu'on croit avoir été destinées à recevoir des verrières, sont une addition postérieure à la construction primitive. Le cimetière du Campo Santo tire son nom de la terre que les Pisans avaient rapportée de Jérusalem, et qui était, à cause de cela, considérée comme sainte. Aujourd'hui les étrangers le visitent à cause de ses peintures et de ses sculptures, qui en forment un vaste musée de l'art italien du moyen âge.

L'ARCHITECTURE A FLORENCE. — Si Pise a la première entrevu l'antiquité, c'est à Florence que s'est accompli le mouvement de la Renaissance. En Italie comme en France, la vie et l'activité se montrent dans les villes, dès qu'elles ont conquis leur indépendance, et, sous l'influence des institutions républicaines, elles prennent un développement de plus en plus marqué. L'art se trouve dès le début mêlé à la vie publique, et le décret de la république florentine qui, au treizième siècle, ordonne la reconstruction de la cathédrale de Florence, atteste assez, par les termes dans lesquels il est conçu, l'importance que l'opinion publique attachait aux arts. « La haute sagesse d'un peuple d'illustre origine, y est-il dit, exigeant qu'il procède dans les choses concernant son administration, de manière que la prudence et la magnanimité de ses vues éclatent dans les ouvrages qu'il fait exécuter, il est ordonné à Arnolfo, *chef-maître* de notre commune, de tracer un modèle ou dessin pour la restauration de *Santa Reparata*, lequel porte l'empreinte d'une pompe et d'une magnificence telle que l'art et la puissance des hommes ne puissent rien imaginer de plus grand ou de plus beau, et cela d'après la résolution prise en conseil privé et public par les personnages les plus habiles de cette ville, de n'entreprendre pour la commune aucun ouvrage dont l'exécution ne doive répondre à des sentiments d'autant plus grands et plus généreux, qu'ils sont le résultat des délibérations d'une réunion de citoyens dont les intentions ne forment sous ce rapport qu'une seule et même volonté. » Cette dernière ligne peut seule nous expliquer comment l'art et les industries qui s'y rattachent ont pu, à travers des discordes continuelles, arriver à un degré inouï de prospérité. C'est que, si acharnés que fussent les citoyens dans leurs divergences politiques, leurs intentions, dès qu'il s'agissait d'art, *ne formaient plus, sous ce rapport, qu'une seule et même volonté.*

Commencée en 1296 par Arnolfo de Lapo, la cathédrale de Florence offre, dans les différentes parties qui la composent, une image exacte des influences contradictoires qui se disputaient la suprématie dans les arts (fig. 255). Les travaux ont duré sans interruption pendant cent soixante ans. Giotto, qui les dirigeait en 1334, eut pour successeur Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, et enfin Filippo Brunelleschi, l'auteur de la coupole. L'église fut bâtie sur l'emplacement de l'ancienne église de *Santa Reparata*, et le nom de *Sainte-Marie des Fleurs*, qui lui fut donné, vient des armes de la ville de Florence, qui sont un lis rouge sur champ blanc. Par la disposition de sa nef, elle rappelle les anciennes constructions romaines; mais la forme ogivale qui subsiste encore dans les arcades montre la confusion d'idées qui régnait alors en Italie. Quand Arnolfo mourut, il avait déjà terminé une grande partie du revêtement extérieur en marbre, mais la coupole qu'il projetait était de beaucoup inférieure, comme dimension, à celle qui fut élevée plus tard par Brunelleschi.

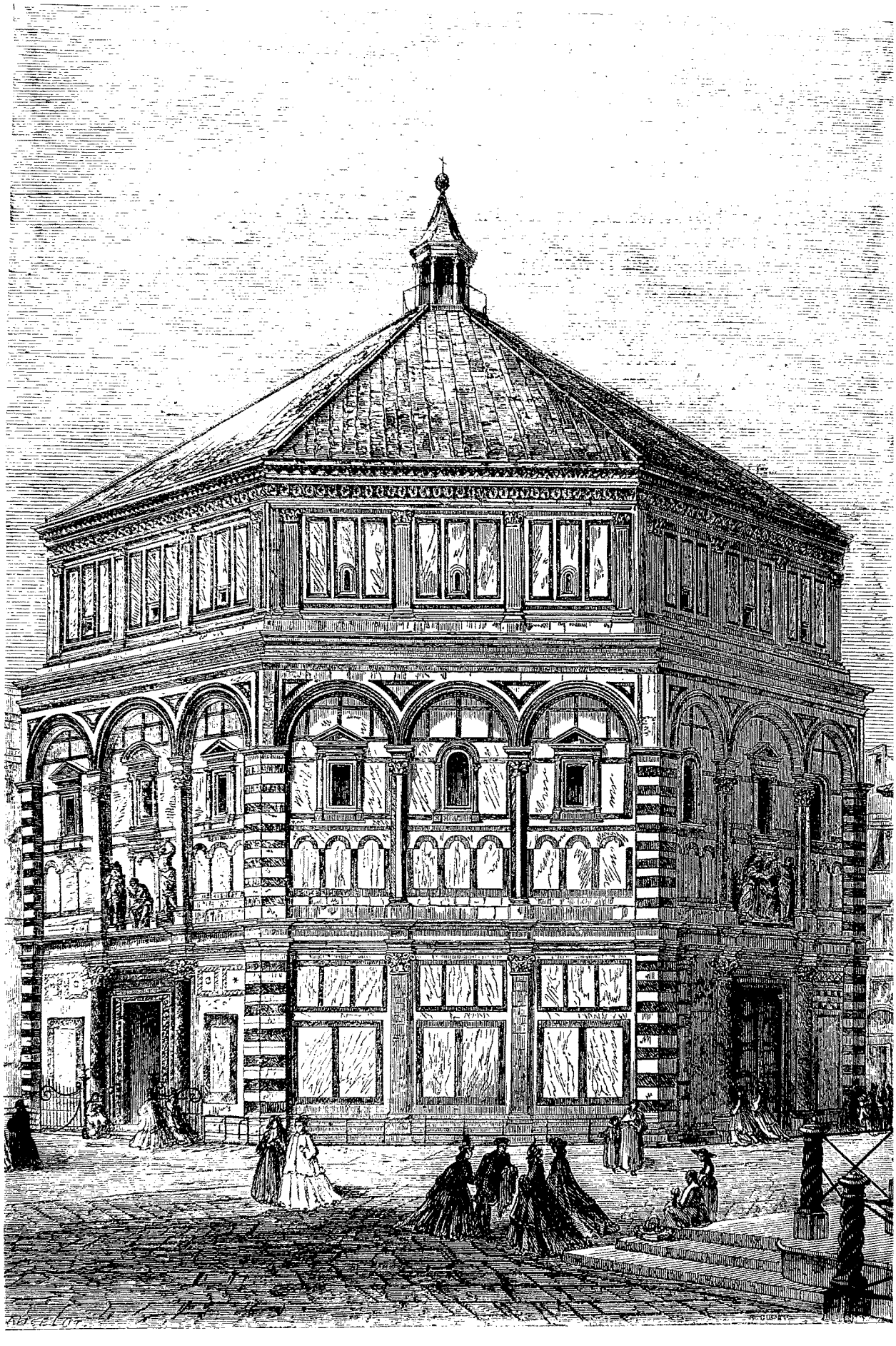
C'est à Giotto qu'on doit le campanile qui est à côté de la cathédrale (fig. 256). Ce beau clocher, entièrement revêtu de marbres blancs, rouges et noirs, qui forment pour sa décoration une élégante marqueterie, devait être primitivement couronné d'une pyramide que Taddeo Gaddi crut devoir supprimer. Orcagna, qui compte aussi parmi les architectes du Dôme, doit surtout sa réputation à la *loggia de Lanzi*, qui, destinée d'abord à servir de tribune aux harangues, devint plus tard un corps de garde des lansquenets. Ce joli édifice orne la place du Grand-Duc; les Allemands en ont fait à Munich une assez plate imitation. On y admire la beauté et la solidité de la construction, la grandeur et la belle forme des arcades, qui sont tout à fait de plein cintre. Lorsque Côme

de Médicis demanda un projet à Michel-Ange pour la décoration de la place, celui-ci répondit qu'il n'y avait rien de mieux à faire qu'à continuer la loggia d'Orcagna.

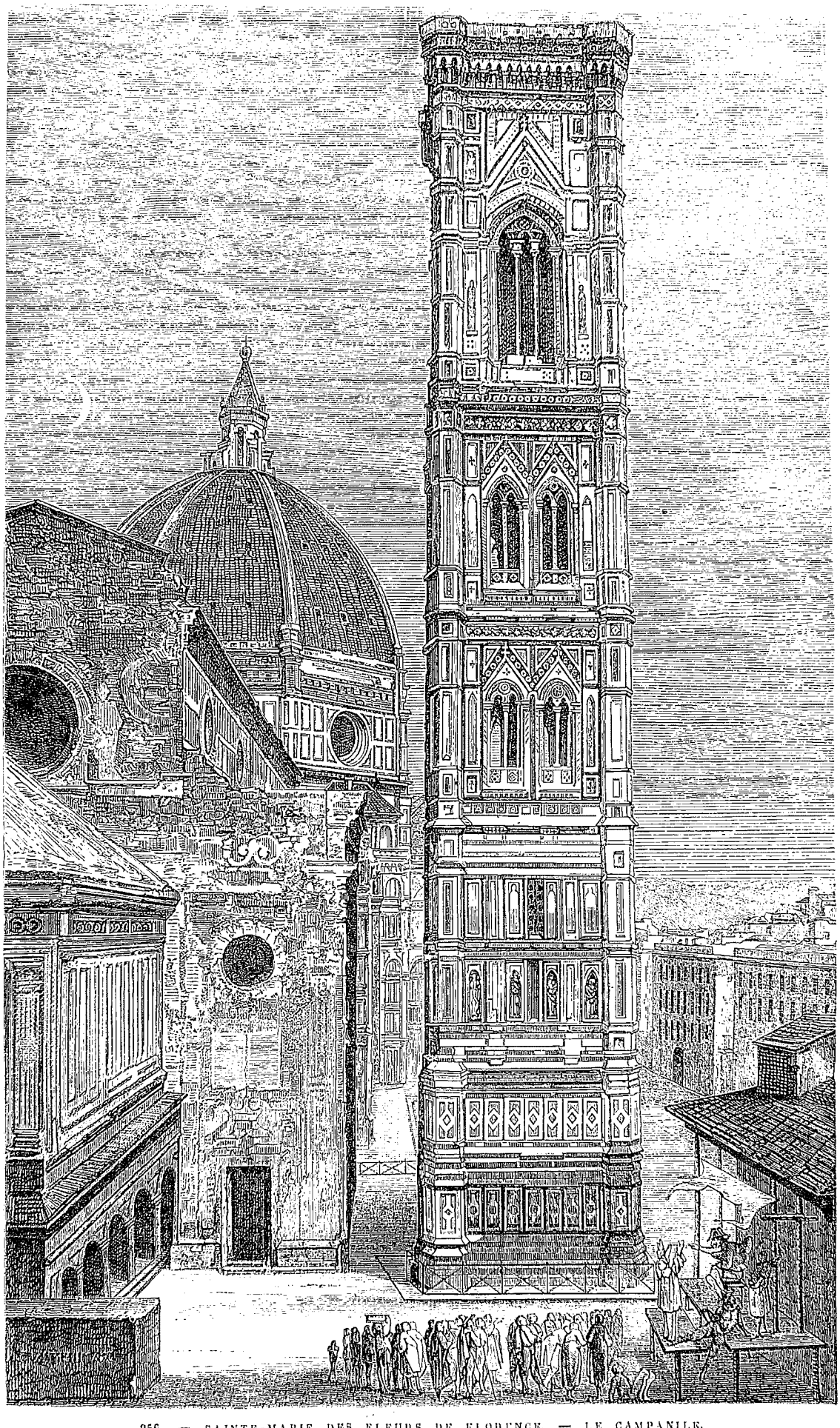
Lorsqu'il s'agit de terminer l'église Sainte-Marie des Fleurs, en lui faisant une coupole, on fut embarrassé pour trouver un architecte capable d'un aussi grand travail, et on résolut de consulter tous les hommes compétents et d'ouvrir un concours où tout le monde pourrait participer, les étrangers aussi bien que les Italiens.

« L'an 1420, dit Vasari, tous les maîtres ultramontains, toscans ou florentins s'étant réunis, Brunelleschi quitta Rome et vint se joindre à eux. L'assemblée fut tenue dans l'œuvre de Santa Maria del Fiore, en présence des consuls, des intendants de la fabrique et des citoyens les plus considérables. Il s'agissait de recueillir tous les avis et d'arrêter définitivement les moyens d'achever la coupole. Ce fut alors à qui enchérirait d'extravagance et de ridicule. L'un prétendait qu'il fallait établir des piliers d'où partiraient des arcs qui soutiendraient la charpente destinée à porter le poids de la coupole; un autre voulait construire la voûte en pierre ponce, afin qu'elle fût plus légère; quelques-uns conseillaient de bâtir un pilier central, et on alla même jusqu'à proposer d'élever une montagne de terre qui servirait d'échafaudage, et dans laquelle on jetterait de petites pièces de monnaie, afin que l'appât du gain engageât le peuple à débarrasser l'intérieur de l'édifice lorsqu'il serait terminé. Seul, Brunelleschi osa dire que l'on pouvait exécuter la coupole sans charpente, sans piliers, sans échafaudage de terre, sans arcs et même sans armature. Les consuls, les intendants et tous les citoyens crurent qu'il extravaguait; ils le tournèrent en dérision et lui ordonnèrent de parler d'autre chose en ajoutant que son projet était absurde et que lui-même était un fou..... On lui ordonna de se retirer; et comme il n'obéissait pas, on le fit emporter de force par les valets hors de l'assemblée, en décrétant qu'il était décidément fou. »

Les discussions recommencèrent, et comme il fut absolument impossible, non-seulement de s'entendre, mais même de trouver un moyen quelconque d'élever le dôme, on se décida à rappeler Brunelleschi, et les architectes le sommèrent de communiquer son projet et son modèle, afin qu'on pût examiner s'il avait quelque chose de praticable. « Mais, dit Vasari, Brunelleschi s'y refusa et se contenta de leur présenter un œuf en disant : « Celui qui « le fera tenir debout sera digne de faire la cou« pole. » Ses rivaux consentirent à tenter l'expérience; aucun ne put réussir. Brunelleschi résolut le problème en cassant la pointe de l'œuf sur une table de marbre. Chacun de s'écrier qu'il en aurait fait autant. Filippo leur répondit en riant qu'ils sauraient également faire la coupole s'il leur montrait son modèle. » Cette histoire de l'œuf, que Vasari attribue à Brunelleschi, a été aussi racontée à propos de Christophe Colomb; mais elle semble mieux appropriée à la construction du dôme qu'à la découverte d'un monde. Quoi qu'il en soit, on se décida à laisser Brunelleschi faire sa coupole, mais en lui adjoignant un collègue. Brunelleschi, à qui cela ne convenait aucunement, feignit d'être malade et se déchargea du soin de la construction sur le collègue qu'on lui avait imposé. Quand l'impuissance de celui-ci fut complétement démontrée, il éleva sa coupole sans s'occuper de lui. Cette coupole a précédé de plus de cent ans celle de Saint-Pierre de Rome, et Michel-Ange disait, en parlant de Brunelleschi : « Il est difficile de faire aussi bien, il est impossible de faire mieux. » Le dôme de Brunelleschi, d'après les annotateurs de Vasari, dépasse de deux mètres trente trois centimètres en hauteur celui de Saint-Pierre de Rome, et de la même quantité en circonférence; de plus il s'est maintenu d'une solidité inébranlable, sans avoir besoin, comme celui de Saint-Pierre, d'être ultérieurement cerclé en fer. Brunelleschi est mort avant d'avoir complétement terminé son œuvre.



255. — LE DÔME DE FLORENCE.



256. — SAINTE-MARIE DES FLEURS DE FLORENCE. — LE CAMPANILE.

LES MAITRES FLORENTINS.

LÉONARD DE VINCI (1452-1519). — Fils de Pietro Antonio, notaire de la seigneurie de Florence, Léonard naquit au château de Vinci, dans le val de l'Arno, et fut mis de bonne heure en apprentissage chez Andréa Verocchio. On raconte que son maître, l'ayant chargé de peindre un ange dans un tableau, trouva ce morceau si supérieur à ce qu'il faisait lui-même, qu'il renonça désormais à peindre pour s'adonner exclusivement à la sculpture.

La jeunesse de Léonard de Vinci est peu connue. A Milan, il débute à la maison de Louis le More, dans un concours de poëtes et de ménestrels, où, muni d'une lyre d'argent qu'il avait fabriquée lui-même, il s'en servait pour accompagner les vers qu'il improvisait en chantant; il vainquit les musiciens et les improvisateurs accourus de toutes parts pour la fête. Puis nous le voyons, architecte du Dôme de Milan, faire diverses constructions et s'efforcer de remplacer le style gothique par les ordres. En 1483, il fonde une académie des beaux-arts, pour laquelle il compose ses traités sur la peinture, sur les mouvements du corps humain, sur l'anatomie et sur la perspective. Ensuite il est ingénieur militaire au service du duc de Milan, et crée de nouveaux systèmes de fortifications, devenues nécessaires par suite de l'artillerie rendue mobile. En même temps il amène à Milan les eaux de l'Adda et construit le canal de Morterana, qui encore aujourd'hui est une source de richesses pour la Lombardie. Il construit pour Galeazo de San Severino un magnifique palais, qui fut détruit pendant les guerres comme appartenant à un partisan de Louis le More. Tous ces travaux furent exécutés concurremment avec sa fameuse statue équestre, et le tableau de *la Cène*. Obligé de s'enfuir après la prise de Milan, il arrive à Florence, qu'il trouve encore sous le coup de la mort de Savonarole.

Il entra alors au service de César Borgia, qui lui donna la direction de ses fortifications et l'employa comme ingénieur. Il fit en 1503, en concurrence avec Michel-Ange, plus jeune que lui de vingt-deux ans, le célèbre carton de la *Bataille d'Anghiori*, et commença au mois d'avril 1504 l'exécution à l'huile, sur le mur, de cette composition; mais ce travail ne fi jamais achevé. On le retrouve ensuite à Mila puis à Rome, où il est assez froidement re par Léon X, qui le regarde comme un ami d roi de France. Sur les instances de François I Léonard vient en France en 1516, s'occupe travaux de canalisation, sans faire aucu peinture, et meurt à Cloux près d'Amboise.

Une sorte de fatalité s'est acharnée à détrui les œuvres de Léonard de Vinci : il ne no reste plus rien de la statue équestre de *Fra çois Sforza*, son chef-d'œuvre comme scul teur; le *Palais du duc de Milan*, son ch d'œuvre comme architecte, est détruit. No ne connaissons qu'un fragment de son fame carton de Florence, et son chef-d'œuvre com peintre, *la Cène* de Milan, est absolument térioré. Mais les rares ouvrages du mait qui nous restent, ont tous été pieusement cueillis dans nos musées, et ils suffisent à placer au premier rang.

Léonard de Vinci est, avant tout, un arti observateur. Il allait dans les cabarets po laires, il contait aux buveurs des histoires les faisaient rire ou pleurer, et étudiait sur l'effet des impressions de son récit; dans l' pression de leur visage, qu'il dessinait ensu il s'appliquait à trouver la formule d'un t ou d'un jeu de physionomie. Le besoin de monter à la source des choses pour en rec cher la cause, se retrouve toujours chez soit qu'il veuille trouver quelle est la rai d'être des mouvements d'un cheval, soit q recherche la dégradation insensible de la mière sur la tête d'une femme, soit que d l'expression divine ou humaine qu'il veut d ner à une figure, il en étudie le caractère inti soit que pour les engrenages d'une machi en démontre le rouage mécanique, soit dans les sciences naturelles il en recherc loi d'ensemble. C'était un savant qui a quait à tout, même à l'inspiration, les proc de la science.

Léonard de Vinci a beaucoup écrit, et livres, qui traitent d'une infinité de sujets, contribué à lui faire la réputation d'un ho universel. Ses ouvrages, qui formaient t volumes, outre les notes, comprenaient

Traité de la nature et du mouvement de l'eau, rempli de dessins de machines; un Traité d'anatomie; un Traité de l'anatomie et de la construction du cheval; un Traité de perspective; un Traité de la lumière et des ombres; un Traité de l'équilibre du corps, et un Traité de la peinture qui est dans les mains de tous les artistes, et où l'on voit à quel point il avait approfondi toutes les parties de son art. Dans ses papiers épars on a retrouvé une foule de notes sur toutes sortes de sujets. Il parle de la rotation annuelle de la Terre comme d'une opinion admise des savants de son temps (trente ans avant Copernic), de l'emploi de la vapeur comme force expansive, des principes qui président à la construction du baromètre, et d'une foule de problèmes d'optique, de mécanique et même de géologie. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de vers, il ne nous est resté de lui qu'un sonnet. Tel fut l'homme qui apparaît le premier historiquement dans l'époque qu'on a appelée le *siècle d'or*.

LA CÈNE DE MILAN (fig. 257).—Le fameux tableau de *la Cène*, que la belle gravure de Raphaël Morghen a rendu populaire, est l'œuvre capitale de Léonard de Vinci. Cette peinture qui décore l'ancien réfectoire du couvent de Sainte-Marie des Grâces, près de Milan, était déjà dans un état de dégradation déplorable, au bout de cinquante ans. L'humidité du réfectoire avait aidé à cette détérioration, ainsi que la fumée qui venait de la cuisine placée à côté. En 1652, les Pères dominicains coupèrent les jambes au Sauveur et aux apôtres voisins pour agrandir la porte de leur réfectoire. En 1726, *la Cène* fut restaurée, et en partie repeinte par un artiste appelé Bellotti, et en 1770 elle fut regrattée et repeinte de nouveau. Enfin en 1796, malgré les ordres précis de Bonaparte, le réfectoire du couvent fut converti en écurie d'abord et ensuite en magasin à fourrage. Ces actes successifs de vandalisme ont en grande partie détruit le chef-d'œuvre de Léonard.

Prudhon, qui avait tant étudié Léonard de Vinci, décrit ainsi *la Cène* de Milan dans une de ses lettres : « Ce tableau est le premier du monde et le chef-d'œuvre de la peinture. Toutes les qualités de l'art s'y trouvent réunies au degré le plus sublime. Lorsque l'on est devant, on ne se lasse pas d'admirer, soit le tout ensemble, soit chaque détail en particulier. C'est une source intarissable d'études et de réflexions. La vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie, au point d'égaler ou de surpasser Raphaël même, puisque tout y est réuni. Cependant, peu de personnes font attention, non-seulement à ce tableau, mais en général à tout ce qu'on voit de Léonard. Ou le mérite de ce grand homme est trop au-dessus de leur intelligence, ou ce qu'il a fait est trop parfait pour qu'il leur vienne à la pensée d'oser jamais approcher de sa manière leur paraissant comme une chose absolument impossible. Cet homme rare joignait au génie le plus sublime un raisonnement juste et une spéculation profonde, choses qui se rencontrent rarement en une même tête. Il a employé neuf années à peindre cette admirable *Cène*, dans laquelle on voit, dans une diversité étonnante de caractères différents, cette parole de Jésus-Christ : « Je vous dis en « vérité qu'un de vous cette nuit même doit « me trahir. » Chaque figure se meut suivant que le porte son caractère particulier : le Christ parle avec une tristesse tranquille; saint Thomas s'étonne et ne veut pas croire; saint Jean s'affecte et s'attendrit; saint Pierre s'indigne et démontre qu'il est prêt à employer la force contre le perfide; Judas contrefait l'étonné; enfin, les uns marquent de la crainte, d'autres se demandent avec étonnement qui est capable d'une telle action; d'autres demandent encore avec anxiété à leur maître de leur nommer l'auteur de cet acte atroce; enfin, tous marquent le trouble et la confusion. Joignez à cela que la scène se passe dans une salle grande et tranquille, et, pour ne rien oublier, que trois fenêtres dans le fond, qui laissent voir l'horizon extrêmement bas, donnent à entendre que l'action se passe vers le soir. Après cela, que peut-on désirer de plus? Pour moi, je n'y vois que perfection; et c'est là mon maître et mon héros. »

Visite au Louvre. — Nous avons au Louvre une copie de *la Cène* extrêmement précieuse, parce qu'elle a été exécutée par un élève de Léonard de Vinci. Mais le portrait de Monna Lisa, si connu sous le nom de *la Joconde*, est un des chefs-d'œuvre les plus célèbres du maître, et que toutes les générations d'artistes viennent étudier tour à tour. « Monna Lisa était très-belle, dit Vasari, et pendant qu'il la peignait, Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. » Nous avons encore

au Louvre un autre portrait de femme, connue à tort sous le nom de *Belle Ferronnière*, un *Saint Jean-Baptiste* vu à mi-corps, un *Bacchus*, une Vierge dite la *Vierge aux Rochers*, et un très-beau et très-curieux tableau placé dans le salon d'entrée, qui représente la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne. Le Louvre possède aussi plusieurs ouvrages importants de Luini, qui fut le meilleur élève de Léonard de Vinci.

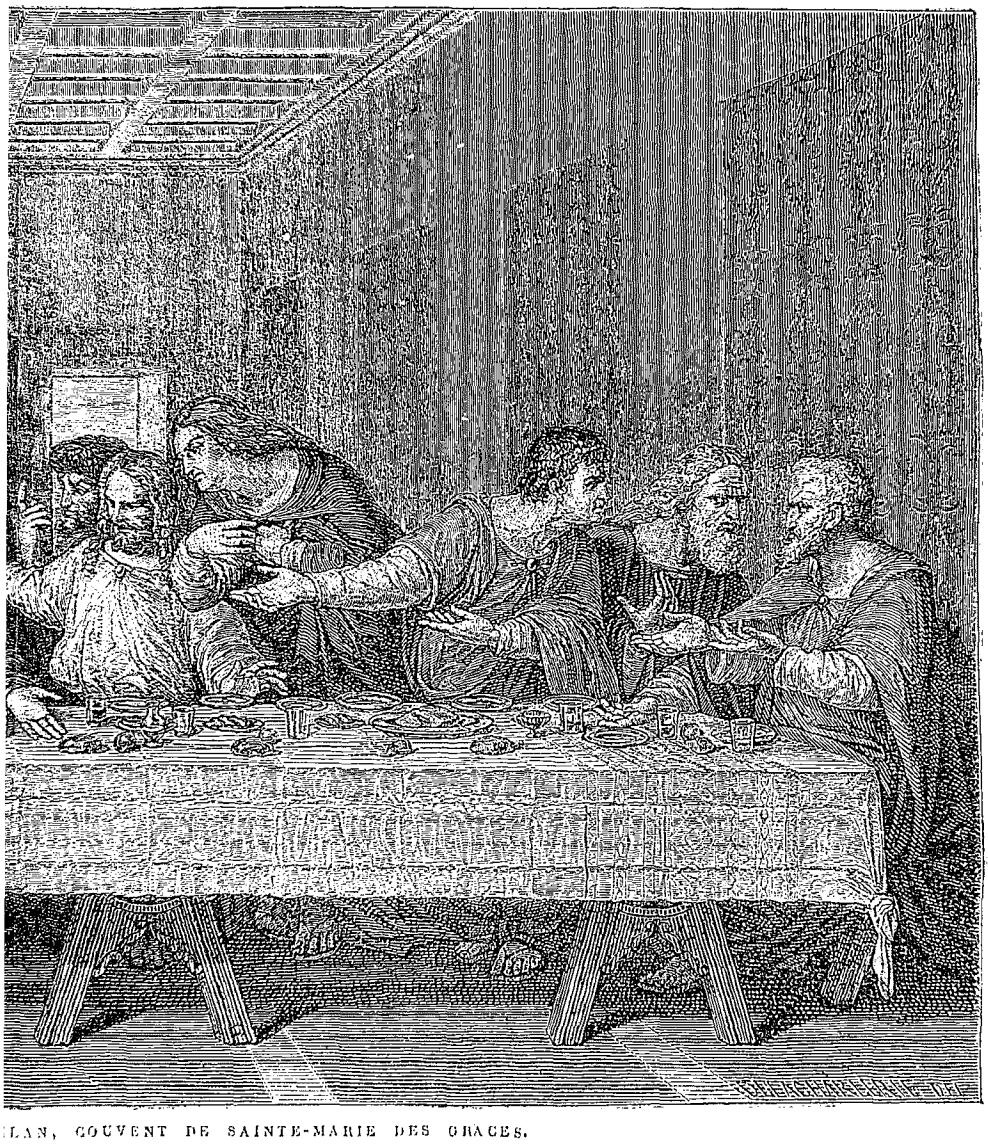
FRA BARTOLOMMEO ET MARIOTTO ALBERTINELLI. — Baccio della Porta, ou Fra Bartolommeo, dit *il Frate* (le Moine), est un des plus grands artistes de la Renaissance. « Ce fut un événement romanesque de sa jeunesse, dit M. L. Viardot, qui le jeta dans la vie monastique. Étant encore élève de Cosimo Rosselli, ou plutôt des œuvres de Léonard, son vrai maître, il suivit avec ardeur les prédications du fougueux novateur Savonarole, et devint l'un de ses plus ardents disciples. Il brûla même ses études dans l'espèce d'auto-da-fé que fit le peuple, le mardi gras de l'année 1489, sur la place du couvent de Saint-Marc. Lorsque le Luther italien, après trois ans d'un véritable règne sur Florence, fut contraint de s'enfermer dans le couvent dont il était prieur et d'y soutenir un siége, Bartolommeo était à ses côtés et fit vœu, dans le plus fort du combat, d'entrer dans les ordres s'il échappait à ce danger. En effet, après le supplice de Savonarole, brûlé par ordre de l'infâme Alexandre VI, il prit la robe dans ce même couvent des dominicains de Saint-Marc. De là le nom de *il Frate*. Il resta quatre années entières sans toucher un pinceau, et s'il céda enfin aux sollicitations de ses amis, de ses confrères, de ses chefs, ce fut à la condition que le couvent recevrait tous les produits de ses travaux. « Le *Saint Marc* colossal que l'artiste exécuta pour son couvent, et qui vint à Paris pendant les conquêtes du premier Empire, est avec la *Mise au tombeau* du palais Pitti (fig. 258) l'œuvre la plus célèbre de ce moine austère, qui, donnant des conseils à Raphaël, plus jeune que lui de quelques années, lui montrait le ciel comme source de toute inspiration.



257. — LA CÈNE (LÉONARD DE VIN

Avant d'embrasser la vie monastique, Fra Bartolommeo avait été intimement lié avec Mariotto Albertinelli, peintre de talent, qui fut souvent son collaborateur. Ce qu'il y a de singulier dans cette liaison, c'est que ces deux

hommes semblent avoir été à l'antipode l'un de l'autre par le caractère aussi bien que par les idées, quoique leurs tableaux aient parfois une telle similitude qu'il y a bien souvent des doutes sur l'attribution (fig. 259). « Séparé de son ami par ses travaux, le pauvre Mariotto, dit Vasari, apprit avec désespoir que Baccio s'était fait moine. Cette nouvelle lui parut si étrange qu'il en devint presque fou et que rien ne pouvait l'arracher à sa mélancolie. S'il n'eût pas été du parti opposé à la faction de Savonarole, et n'eût pas autant détesté la société des moines, contre lesquels il déblatérait sans cesse, il est probable que son affection l'eût porté à s'encapuchonner dans le couvent de Baccio. Celui-ci avait laissé inachevé un tableau du *Jugement dernier*, et comme il avait reçu sur le prix fixé un fort à-compte, sa conscience lui reprochait de n'avoir pas rempli ses engagements. Mariotto, cédant aux prières de son ami, consentit à terminer le tableau, d'autant plus volontiers que Baccio en avait fini le carton et les dessins, et que leur manière de peindre était la même. Il remplit sa tâche avec tant d'habileté et d'amour, que beaucoup de gens qui ignorent le fait attribuent l'ouvrage tout entier à Mariotto.... Mariotto, ajoute plus loin Vasari, était un joyeux compagnon, partisan de la bonne chère. Les médisances, les satires, en grande vigueur parmi les artistes de ce temps, et dont l'usage s'est fidèlement conservé jusqu'à ce jour, tous les tracas enfin de la peinture, lui rendirent cet art si odieux qu'il résolut de le quitter pour s'adonner à un genre de vie plus paisible et plus agréable. En conséquence, il ouvrit une très-belle auberge près de la porte San Gallo et près du vieux pont du Dragon une taverne qu'il tint lui-même pendant plusieurs mois, disant gaiement qu'enfin il cultivait un art où il ne rencontrait ni muscles, ni raccourcis, ni perspectives, et surtout point de critiques. Il ajoutait que l'art qu'il avait adopté créait la chair et le sang, tandis que celui qu'il avait abandonné les imitait seulement. Avec son bon vin il s'entendait louer tous les jours; jadis il ne recueillait que le blâme.



LAN, COUVENT DE SAINTE-MARIE DES GRACES.

Visite au Louvre. — Nous avons au musée deux tableaux de Fra Bartolommeo : *la Salutation angélique et la Vierge*, *Sainte Catherine de Sienne avec plusieurs saints*. Ce dernier est une toile très-importante, qui a été exécutée pour le couvent de Saint-Marc à

Florence et envoyée ensuite à Louis XII. Le *Saint Jérôme et saint Zénobe adorant l'enfant Jésus*, et le *Jésus apparaissant à la Madeleine*, par Mariotto Albertinelli, qui font également partie du musée, présentent de grands rapports, le dernier surtout, avec la peinture de Fra Bartolommeo.

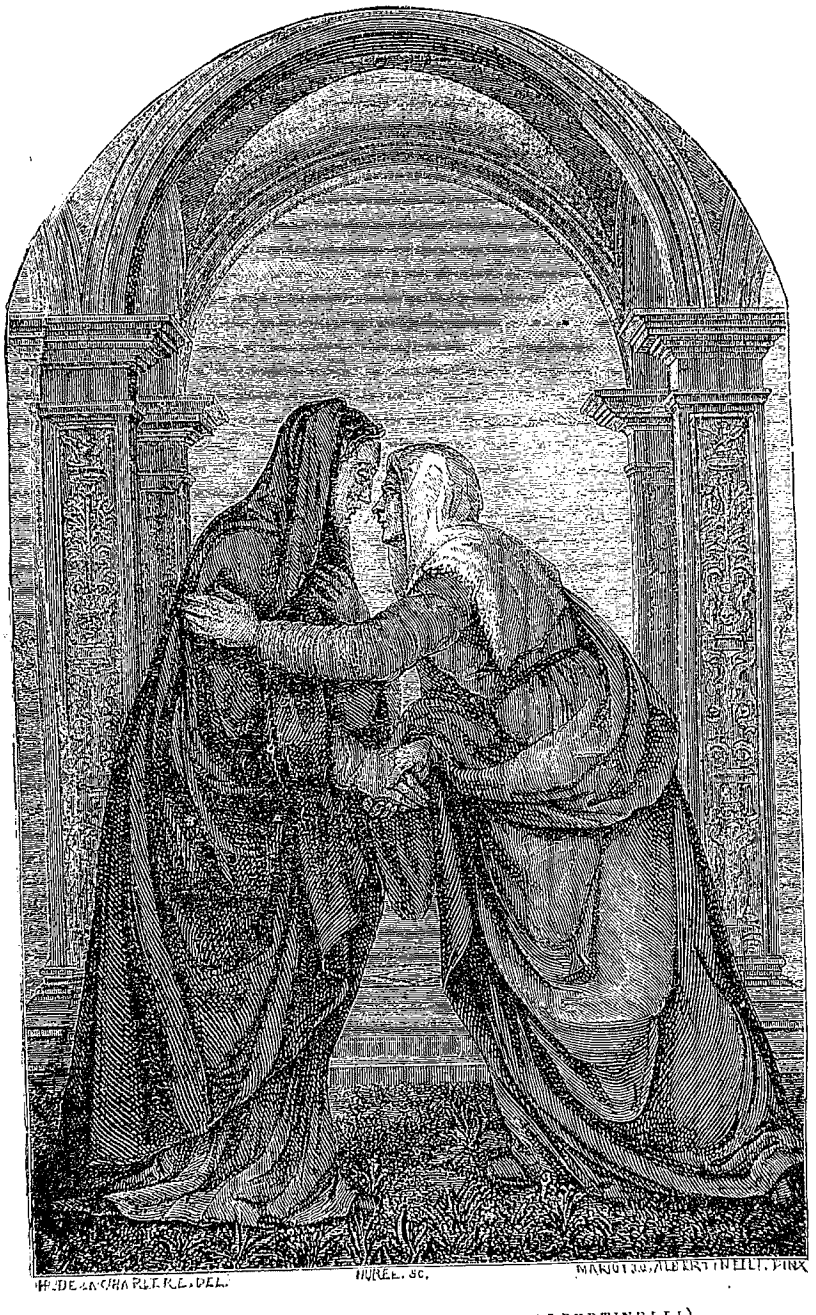
ANDRÉ DEL SARTE. — Andrea Vannecchi, dit André del Sarte (1488-1530), fut placé chez un



258. — DÉPOSITION DU CHRIST (FRA BARTOLOMMEO).
(Florence, palais Pitti.)

orfévre qu'il quitta bientôt pour se mettre sous la direction de Giovanni Barile, très-habile sculpteur en bois, mais peintre médiocre. Il travailla ensuite avec Pietro di Cosimo, étudia avec ardeur les fresques de Masaccio, et les cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, et passa bientôt pour un des plus habiles maîtres de l'Italie. Un tableau d'Andrea del Sarte ayant été présenté à François Ier, ce prince le trouva si beau qu'il fit venir l'artiste à Fontainebleau et rétribua magnifiquement ses ouvrages, qu'on appréciait bien à Florence,

mais qui lui étaient fort mal payés. La fortune commençait à lui sourire, lorsqu'il repartit brusquement pour son pays, rappelé par une lettre de sa femme qui n'avait pu le suivre en France et qu'il aimait passionnément. Le roi lui confia une somme considérable, destinée à faire en Italie des acquisitions d'œuvres d'art, et lui fit jurer de revenir. Mais, cédant aux sollicitations de sa femme, le malheureux artiste la laissa follement dissiper en plaisirs l'argent qu'il avait reçu du roi de France et retomba bientôt dans une gêne extrême. La

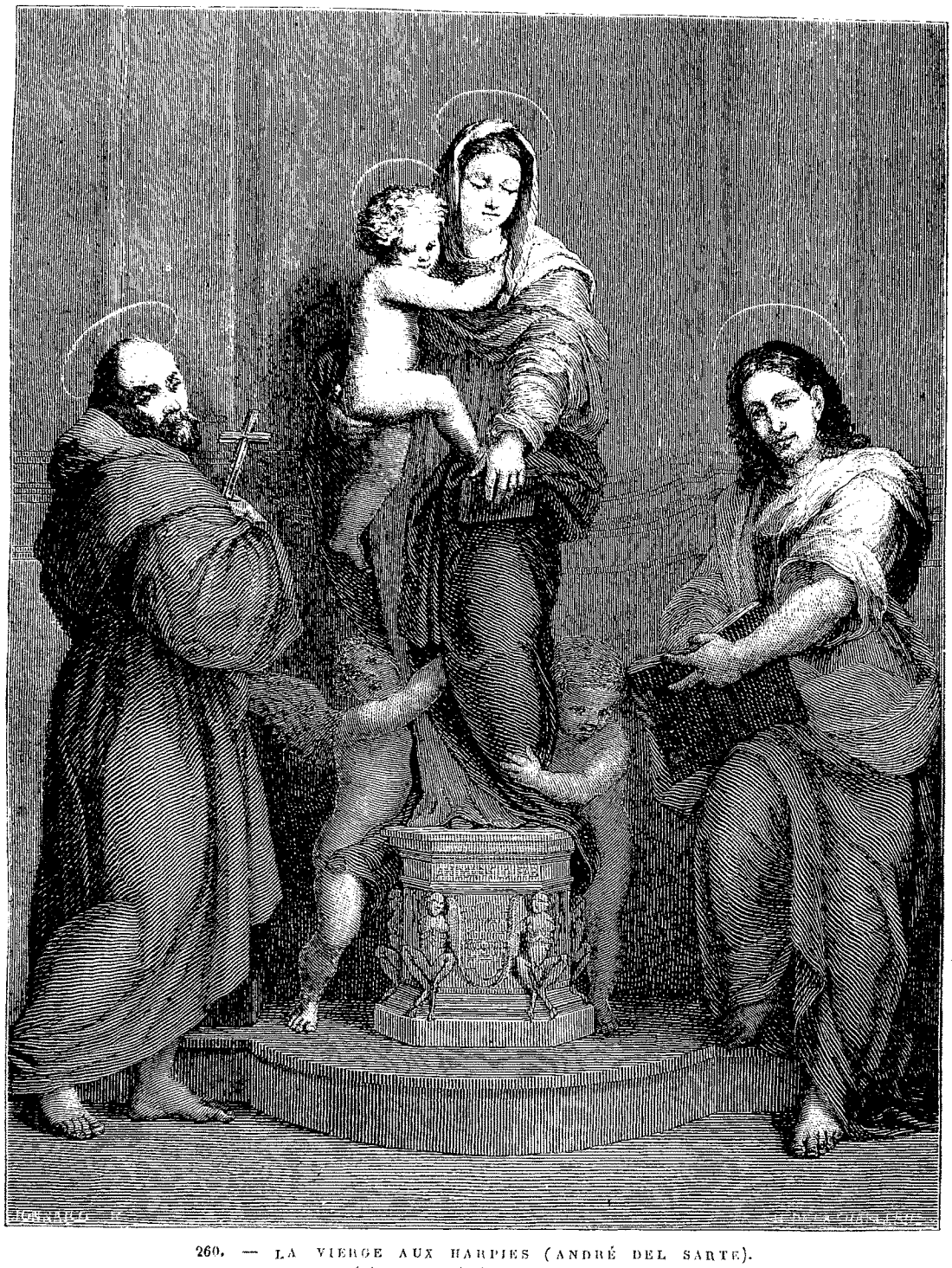


239. — LA VISITATION MARIETTO ALBERTINELLI).
(Florence, galerie des Offices).

peste s'étant déclarée à Florence, il mourut à quarante-deux ans, privé de tout secours et abandonné de sa femme et de ses médecins que la contagion avait fait fuir de sa maison. Le catalogue du musée dit en parlant d'André del Sarte : « Il fut surnommé par ses contemporains *le peintre sans défaut*. Mais sa profonde originalité, l'élégance naturelle et exquise de son style, le charme de son exécution, et non l'absence de tout défaut, qualité négative qui est rarement l'apanage des plus grands génies, lui ont mérité une place glo-

rieuse parmi les plus illustres maîtres de l'art italien (fig. 260). »

Visite au Musée. — Le Louvre possède deux très-belles *Sainte Famille* peintes par André del Sarte. *La Charité*, ouvrage important du même maître, est célèbre dans l'histoire des restaurations de tableaux. « Ce tableau, dit le catalogue du Louvre, un de ceux qu'André del Sarte peignit en France pour François Ier, fut aussi un des premiers qui,



260. — LA VIERGE AUX HARPIES (ANDRÉ DEL SARTE).
(Florence, galerie des Offices.

exécutés primitivement sur bois, aient été transportés sur toile. M. Picault, sous la surveillance de C. Coypel, réussit parfaitement dans cette opération toujours délicate, mais le succès maintenant ne présente presque plus d'incertitude. Les planches qui avaient servi de fond furent exposées, avec le tableau remis sur toile, dans la galerie du Luxembourg, ouverte pour la première fois le 14 octobre 1750. Depuis, sous la République, en l'an XI, le ta-

bleau fut nettoyé, restauré; et enfin, en 1842, cette première toile ayant été pourrie par l'humidité, la peinture fut transportée de nouveau sur une autre toile. » Ajoutons, bien que le Catalogue ne le dise pas, que si les rentoilages ont été heureux, le tableau a beaucoup souffert par les nettoyages.

LES PRÉCURSEURS DE MICHEL-ANGE. — Un grand artiste n'arrive jamais seul : dans la voie



261. — LA PIETA (MICHEL-ANGE).
(Rome, Saint-Pierre.)

qu'il suit, il a été précédé par d'autres qui lui ont ouvert la voie et dont il résume la pensée, en lui donnant tout le développement dont elle est susceptible. Du moment où on voulut traduire tous les mouvements du corps humain, il fallait en étudier le mécanisme. Les artistes de la Renaissance, qui n'avaient pas, comme ceux de l'antiquité, des gymnases pour étudier et observer la forme humaine dans tous les développements de son activité, se prirent d'une ardente passion pour l'anatomie; et si le génie de Michel-Ange lui appartient en propre, ses

goûts et ses tendances apparaissent très-nettement dans quelques-uns de ses prédécesseurs. Les trois estampes qu'on attribue à Pollajuolo, un *Combat de dix hommes nus*, *Hercule et Antée* et *la Lutte des deux centaures*, montrent une exagération systématique dans les formes, unie à une grande science de la construction humaine, et à une énergie sauvage dans l'expression qui peut faire présager le grand maître florentin.

Luca Signorelli s'en rapproche encore davantage par la nature de l'inspiration. Parmi les grandes fresques du Dôme d'Orvieto qu'il a peintes en 1499, quand il avait soixante ans, le *Jugement dernier* est particulièrement célèbre, et présente de singuliers rapports avec celui de la chapelle Sixtine, exécuté quarante ans plus tard. « Cette chapelle, dit M. du Pays, dans l'Itinéraire en Italie, offre un singulier mélange d'idées chrétiennes et de souvenirs païens : au-dessous de ses grandes compositions, Signorelli a peint, en clair-obscur, les portraits de Virgile, Ovide, Claudien, Dante, et des sujets mythologiques : *Descente d'Énée aux Enfers ; Persée et Andromède ; Enlèvement de Proserpine ; Ino et Mélicerte*. » Les portraits de Signorelli et d'Angelico de Fiesole figurent dans la composition principale. Ce mélange du christianisme, de la mythologie et de la réalité vivante est le trait le plus caractéristique de la Renaissance au quinzième siècle.

Ces artistes avaient ouvert la voie où devait entrer Michel-Ange ; mais ce fut l'orfévre Domenico Ghirlandajo qui eut l'honneur d'être son professeur (fig. 240). Ghirlandajo, qui quitta l'orfévrerie pour se livrer presque exclusivement à la peinture, fut le premier qui tenta de rendre avec la couleur les ornements qu'on faisait ordinairement dorer. Il a travaillé à Florence, à Pise, à Rimini et à Rome, où il a exécuté deux peintures pour la chapelle Sixtine.

Le musée du Louvre ne possède rien de Pollajuolo. Nous avons un petit tableau de Signorelli, *la Naissance de la Vierge*, dans lequel il est difficile de retrouver les qualités du maître, mais la *Visitation* du Ghirlandajo est un ouvrage remarquable, qui donne bien l'idée de la peinture florentine antérieurement à Michel-Ange.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI. — Naquit près d'Arezzo en 1475. Condivi et Vasari le font descendre de l'antique famille des Canossa, et lui donnent ainsi une origine presque royale. Ce fait, qui n'a d'ailleurs aucune importance pour l'art, a été contesté de nos jours ; mais les contemporains n'en doutaient pas, et l'am tié que témoigna à Michel-Ange Laurent c Médicis pouvait bien s'adresser autant au rej ton d'une illustre famille qu'à l'apprenti d Ghirlandajo. Sa jeunesse studieuse n'a jama connu le plaisir ; ses études profondes sur l' natomie et la perspective, ses vastes connai sances dans toutes les sciences, son caractè sombre et réfléchi, les événements auxquels a été mêlé et qu'il a ressentis plus que pe sonne, ont contribué à donner à son œuvre cachet de grandeur et d'originalité qu'on retrouve nulle part ailleurs.

Michel-Ange était de taille moyenne, lai des épaules et un peu taillé à coups de hac Il avait le front spacieux, les yeux bruns chetés de jaune et le nez écrasé, par suite d' coup de poing que lui avait donné, lorsq était apprenti, le sculpteur Torregiano.

Benvenuto Cellini, qui avait connu Tor giano, en parle ainsi dans ses Mémoire « Vers ce temps, dit-il, il vint à Florence sculpteur nommé Pierre Torregiano. Il a vait d'Angleterre, où il avait passé de long années. C'était un ami de mon maître (M cone, orfévre). Il venait tous les jours c lui ; ayant vu mes dessins et mon ouvrage me dit : « Je suis venu à Florence emme « le plus de jeunes gens que je pourrai, car « un travail important à faire pour mon ro « je veux avoir des Florentins pour m'ai « Comme les dessins sont plutôt d'un sc « teur que d'un orfévre, et que je dois ex « ter un grand ouvrage en bronze, si tu v « avec moi, je t'instruirai et je t'enrichira « même temps. » C'était un fort bel hon très-grave, qui avait plutôt l'air d'un soldat que d'un sculpteur, surtout par gestes étonnants, sa voix sonore, et un cement de sourcils capable d'épouvanter n un homme courageux ; il contait sans cess hauts faits avec ces bêtes d'Anglais. Un il vint à parler de Michel-Ange, à propos dessin que j'avais fait d'après un carton d homme divin. « Michel-Ange et moi, « dit-il, nous allions ensemble, étant enf « étudier à la chapelle de Masaccio, dan « glise du Mont-Carmel. Il avait l'habitu « se moquer de tous ceux qui dessinaien « jour, entre autres, qu'il me taquinait, « poussa à bout et je lui donnai un si vi « soufflet à poing fermé, que je sentis le « tilages se briser sous le coup ; je sui « qu'il portera toute sa vie la marque q « lui ai faite. » Ces paroles excitèrent ta haine en moi qui voyais tous les jou œuvres du divin Michel-Ange, que non-

ment je n'eus pas envie d'aller avec Torregiani en Angleterre, mais que je ne voulais plus le voir. »

MICHEL-ANGE ET LAURENT LE MAGNIFIQUE. — Les Médicis avaient réuni dans un vaste jardin un grand nombre de statues et de fragments antiques; ce lieu était naturellement le rendez-vous de tous les jeunes artistes, et Laurent le Magnifique aimait à s'y promener et les regardait travailler. « Michel-Ange, dit Vasari, se mit à copier en marbre une tête de faune, dont le nez et la bouche étaient rongés par le temps. Il n'avait encore jamais touché un ciseau, mais il fut assez hardi pour suppléer par son imagination à ce qui manquait à l'original : il ouvrit la bouche du faune, de façon que l'on apercevait la langue et toutes les dents. A la vue de cet ouvrage, Laurent de Médicis, après un moment de surprise, lui dit en plaisantant : « Tu de-« vrais savoir qu'il « manque tou-« jours quelques « dents aux vieil-« lards. » Michel-Ange sentit cette vérité, et Laurent ne fut pas plutôt parti qu'il cassa une dent à son faune et imita dans la gencive jusqu'au vide qu'elle devait laisser. Laurent, à son retour, rit beaucoup de la docilité et de l'ingénuité de Michel-Ange. Ayant résolu de protéger un génie si brillant et si précoce, il fit dire à son père que, s'il voulait le lui confier, il le traiterait comme son propre fils; Ludovico y consentit volontiers. Laurent donna un appartement dans son palais à Michel-Ange, et l'admit même à sa table, où se rassemblaient les plus nobles et les plus importants personnages. Notre jeune artiste avait quinze ou seize ans lorsqu'il entra chez Laurent; il y était déjà depuis quatorze ans, lorsqu'en 1492 arriva la mort de son protecteur. »



262. — MOÏSE (MICHEL-ANGE).
(Rome, Saint-Pierre aux Liens.)

LA STATUE DE DAVID. — Il y avait alors à Florence un énorme et magnifique bloc de marbre, dont un sculpteur des temps primitifs avait fait une statue informe. On demanda à Léonard de Vinci s'il ne pourrait pas tirer parti de ce marbre, en en faisant autre chose; sur son refus, le bloc fut donné à Michel-Ange qui en fit une statue de David. Michel-Ange était en train de terminer cette statue quand survint le gonfalonier Soderini, qui se mit à critiquer la grosseur du nez. « Michel-Ange, dit Vasari, voyant que Soderini regardait son ouvrage de bas en haut, et que ce point de vue défavorable ne lui permettait pas de bien juger la chose, monta sur son échafaud, et ramassa adroitement de la poussière de marbre, qu'il laissa tomber sur son critique, pendant

qu'il faisait semblant de corriger le nez avec son ciseau; puis, se retournant vers le gonfalonier, il lui dit : « Eh bien! qu'en pensez-« vous maintenant? — Admirable! répondit « Soderini, vous lui avez donné la vie. » Michel-Ange descendit de son échafaud, en riant de ce docte magistrat, semblable à tant d'autres parfaits connaisseurs qui parlent sans savoir ce qu'ils disent. »

LE CARTON DE MICHEL-ANGE. — « Tandis que Léonard de Vinci s'occupait du carton d'après lequel il devait peindre sur un des grands côtés de la salle du conseil un *Combat de cavalerie*, le gonfalonier Soderini prenait une haute idée du talent de Michel-Ange. L'artiste avait déjà produit pour le cardinal Villiers, abbé de Saint-Denis et ambassadeur de Charles VIII auprès du pape Alexandre VI, le remarquable bas-relief connu sous le nom de *la Pieta* (fig. 261). Le gonfalonier le mit en concurrence avec Léonard, et lui confia pour être peinte à fresque la partie de la salle du conseil qui faisait pendant à celle dont il avait chargé son rival. Michel-Ange choisit pour sujet un épisode de la guerre de Pise, et commença son carton qu'il ne voulut laisser voir à personne avant qu'il fût terminé. Il représenta les soldats florentins se baignant dans l'Arno, pendant la chaleur du jour. L'ennemi se montre à l'improviste, les tambours battent le rappel et les trompettes sonnent l'alarme. A l'instant les baigneurs escaladent la rive escarpée du fleuve; les uns s'arment à la hâte pour voler au secours de leurs compagnons, d'autres courent déjà au combat engagé par quelques pelotons de cavalerie. Un vieillard, la tête ceinte d'une couronne de lierre, entendant le tumulte, les cris des soldats et le bruit des tambours, se chausse avec précipitation; mais ses membres mouillés arrêtent ses vêtements; ses muscles et ses nerfs contractés indiquent ses efforts; d'autres soldats, dans les attitudes les plus variées, offrent des raccourcis d'une beauté inimitable. On trouvait encore quantité de personnages groupés et ébauchés de différentes manières : ici les contours et les traits étaient seulement indiqués au charbon; là les figures étaient rehaussées de masses d'ombres et de clairs. Tous les artistes qui virent cette œuvre sublime furent remplis d'admiration pour le génie de Michel-Ange, et pensèrent que jamais aucun mortel ne pourrait l'égaler. » (VASARI.) Ce célèbre dessin, qui excita une si grande admiration, aurait été détruit, selon Vasari, par la basse jalousie de



263. — LE JUGEMENT DER



ME, CHAPELLE SIXTINE.)

Baccio Bandinelli; mais ce fait a été révoqué en doute, parce que Cellini, qui haïssait Bandinelli, ne dit pas un mot de cela dans ses Mémoires, et qu'il n'aurait pas manqué de rapporter un acte qui aurait pu jeter de l'odieux sur son ennemi. La seule chose certaine, c'est que le dessin a été détruit peu d'années après qu'il eut été fait. Voici toujours le récit de Vasari : « L'an 1312, dit-il, pendant la révolution qui chassa le gonfalonier Pierre Soderini et rappela les Médicis, Bandinelli s'introduisit secrètement, à l'aide d'une fausse clef, dans la salle qui renfermait le carton et le mit en pièces. Les uns prétendirent qu'il déchira ce chef-d'œuvre pour en posséder quelques parties; d'autres pensèrent qu'il voulait ôter à ses jeunes rivaux les moyens de faire des progrès, en étudiant cette admirable page; ceux-là dirent qu'il n'agit ainsi que par affection pour Léonard de Vinci, qui venait de voir sa réputation éclipsée; enfin ceux qui savaient mieux apprécier les choses, attribuèrent son action à la haine dont il poursuivit pendant toute sa vie le grand Michel-Ange. Ce fut une perte immense pour les arts; aussi l'accusa-t-on justement d'envie et de méchanceté. »

LE MAUSOLÉE DE JULES II. — Michel-Ange proposa au pape Jules II de lui élever de son vivant un tombeau magnifique, et le pape fut si enchanté du projet qui lui était soumis qu'il ordonna à Michel-Ange de s'en occuper sur-le-champ. Le mausolée devait être tellement vaste, qu'aucune église de Rome ne pouvant le contenir, le pape résolut d'en bâtir une plus grande que toutes les autres, et ce fut ainsi que fut édifié Saint-Pierre de Rome. Ce fut pourtant dans une autre église que Jules II fut enterré, et le magnifique tombeau qu'il avait rêvé ne devait pas être achevé; du moins il le fut dans des proportions bien moindres, et avec une décoration beaucoup plus modeste. L'ouvrage fut d'ailleurs bien des fois interrompu. Pendant que Michel-Ange était occupé à travailler pour ce gigantesque tombeau, une brouille survint entre le pape et l'artiste. Il venait d'arriver des marbres de Carrare que Michel-Ange avait fait conduire à destination. « Comme il fallait payer les mariniers, dit Vasari, Michel-Ange, selon sa coutume, se rendit chez le pape pour lui demander de l'argent. Ce jour-là, Sa Sainteté était gravement occupée des affaires de Bologne; notre artiste acquitta les frais de ses propres deniers, croyant en être bientôt remboursé.

« Quelque temps après il retourna au palais, afin d'en parler au pape; mais il éprouva les mêmes difficultés pour être introduit, et un valet lui dit de prendre patience, qu'il avait reçu l'ordre de ne pas le laisser entrer. « Mais, « reprit un évêque qui était là présent, est-ce « que tu ne connais pas la personne que tu re- « fuses? — Je la connais très-bien; mais je « suis ici pour exécuter les ordres de mes « supérieurs et de Sa Sainteté, » répondit le valet. Michel-Ange, pour qui jusqu'alors toutes les portes avaient été ouvertes, indigné d'une telle réception, dit au valet : « Quand le pape « aura besoin de moi, vous lui direz que je « suis allé ailleurs. » De retour chez lui à deux heures de la nuit, il donne à deux de ses domestiques l'ordre de vendre tous ses effets aux juifs et de venir le retrouver à Florence. Il prend la poste et ne s'arrête qu'à Poggibonzi, sur le domaine des États de Florence.

« A peine y était-il arrivé, qu'il est joint coup sur coup par cinq courriers du pape chargés des lettres les plus pressantes de Sa Sainteté, qui lui enjoignaient de retourner à Rome, sous peine d'encourir sa disgrâce. Invitations ou menaces, tout fut inutile. Les courriers, par leurs supplications, purent seulement obtenir de lui qu'il écrirait au pape qu'il le priait de lui pardonner s'il ne paraissait plus en sa présence; mais qu'ayant été traité comme un misérable, pour prix de ses services et de son attachement, Sa Sainteté pouvait faire choix d'un autre sculpteur. Michel-Ange séjourna trois mois à Florence et employa ce temps à terminer le carton de la salle du grand conseil. Pierre Soderini désirait vivement le retenir, pour voir l'achèvement de cette belle entreprise; mais la Seigneurie reçut de Jules trois brefs remplis de menaces, pour obtenir qu'on lui remît le fugitif. Michel-Ange, effrayé de la fureur du pape, était disposé, dit-on, à partir pour Constantinople, où le grand seigneur l'avait fait inviter, par quelques moines de Saint-François, pour construire un pont qui aurait mis cette ville en communication avec le faubourg de Péra.

« Pierre Soderini réussit cependant à lui persuader, malgré toute sa répugnance, d'aller trouver le pape, et, pour le rassurer, l'envoya en qualité d'ambassadeur de Florence, et chargea son frère, le cardinal Soderini, de le présenter lui-même au pape, qui s'était déjà rendu à Bologne. Mais, arrivé à Bologne, Michel-Ange ne put être présenté par le cardinal Soderini, qui était malade et avait chargé un évêque de le remplacer. A peine fut-il débotté, que les courtisans le conduisirent chez Sa Sainteté, qui se trouvait alors dans le palais des Seize. « Enfin, lui dit Jules II, en le re- « gardant d'un œil irrité, au lieu de venir nous « trouver, tu as attendu que nous venions « nous-mêmes te chercher; » voulant dire par là que Bologne est plus près de Florence que Rome. Michel-Ange répondit que, s'il avait fait cette faute, c'était par dépit d'avoir été honteusement chassé de son palais. L'évêque qui avait présenté Michel-Ange au pape dit alors pour l'excuser : « Que Votre Sainteté lui « pardonne : ces sortes de gens sont des igno- « rants qui ne connaissent que leur métier. » Jules, indigné de la sottise de cet évêque, le frappa de sa canne en lui disant: « Ignorant « toi-même! tu l'outrages, quand nous ne lui « disons pas d'injure; retire-toi ! » Et le pauvre évêque fut mis à la porte par les valets, à grand renfort de coups de poing. Le pape, ayant ainsi assouvi sa colère, donna sa bénédiction à Michel-Ange et le retint à Bologne, où, après l'avoir comblé de présents, il lui commanda en bronze sa statue, haute de cinq brasses. » (VASARI.)

Jules II mourut en 1513; quatre papes lui succédèrent en l'espace de trente ans, et Michel-Ange, occupé par eux à d'autres travaux, abandonna et reprit tour à tour les sculptures du fameux mausolée qui avait causé la dispute entre le pape et lui. Du vivant de Jules II et depuis sa mort, il avait terminé de sa main à Rome deux *Prisonniers;* il en avait ébauché d'autres; il avait achevé une *Victoire* foulant aux pieds un captif; il avait fait la statue de *Moïse* (fig. 262), une des plus célèbres que son génie ait enfantées. Mais l'ensemble du mausolée ne fut pas achevé conformément au plan de Michel-Ange, qui nous est connu par un dessin de la galerie de Florence et par les descriptions de Vasari et de Condivi. Le pape Paul III, se souciant médiocrement de Jules II et de son tombeau, contraignit Michel-Ange à le restreindre comme on le voit aujourd'hui dans l'église de Saint-Pierre aux Liens, et à consacrer son temps à la décoration de la chapelle Sixtine.

Visite au musée. — Les deux belles figures de prisonniers qui sont au Louvre dans le musée des sculptures de la Renaissance avaient été faites pour le tombeau de Jules II. Le Catalogue explique de la manière suivante comment ces deux superbes statues de marbre sont maintenant à Paris au lieu d'être à Rome : « Comme ces statues n'avaient plus leur place dans le monument de Saint-Pierre aux Liens, Michel-Ange les donna au seigneur Robert Strozzi, qui l'avait recueilli malade en sa mai-

son, et celui-ci en fit don au roi François Ier. Il est probable que le roi donna ces deux statues au connétable de Montmorency, car du vivant de Vasari elles étaient à Écouen, et elles y étaient encore lorsque Androuet du Cerceau a publié les *Vues du château*. Elles en furent enlevées en 1632 pour être transportées dans la superbe demeure que le cardinal de Richelieu avait construite en Poitou. Ce fut le dernier maréchal de ce nom qui les fit transférer à Paris, dans le jardin de son hôtel, et sa veuve les avait placées dans une maison qu'elle habitait au faubourg du Roule. C'est là qu'en 1793 M. Alexandre Lenoir les trouva abandonnées dans une écurie, en empêcha la vente et les acquit à l'État. »

LA CHAPELLE SIXTINE (fig. 263). — La chapelle Sixtine est une grande salle longue éclairée de chaque côté par six fenêtres, qui fut bâtie sous le pontificat de Sixte IV. Ce fut par suite d'une intrigue que Michel-Ange fut chargé de l'immense travail qui l'a immortalisé et qui est peut-être le plus prodigieux monument qu'ait jamais enfanté l'esprit humain. Bramante, l'architecte de Saint-Pierre, craignait qu'on ne découvrît certaines erreurs commises dans ses constructions récentes; on parlait de malversations et on désignait déjà Michel-Ange pour le remplacer. Michel-Ange était sculpteur et ne connaisait aucunement les procédés de la peinture à fresque : s'il échouait, il était déconsidéré aux yeux du pape, et c'était là le but que se proposait Bramante. L'artiste florentin sentit le coup et s'excusa, disant qu'il n'était pas peintre, et que c'était Raphaël qu'on devait charger de cette besogne. Mais le pape fut inflexible, et Michel-Ange, ainsi qu'il l'avait prévu, fut arrêté dès le début par des difficultés imprévues : ses peintures, en séchant, se couvraient d'une moisissure dont il ne pouvait découvrir la cause. Désespéré, il alla dire au pape que tout le travail qu'il avait fait était perdu, et que, ainsi qu'il l'avait prévu, la peinture n'était pas son affaire. Jules II envoya Julien de San Gallo, qui expliqua à Michel-Ange la cause de son accident, et celui-ci se remit à l'œuvre avec une ardeur extrême. Il s'isola absolument, et personne n'eut l'autorisation de voir le travail en train. L'impatience pourtant s'empara du pape, qui voulut le voir travailler avant que Michel-Ange y eût mis la dernière main. Il fut transporté d'admiration, et, en dépit de Michel-Ange qui prétendait n'avoir pas terminé, il fit abattre l'échafaudage. « Rome entière, dit Vasari, se précipita dans la Sixtine : Jules s'y porta le premier, avant que la poussière produite par la chute des échafauds fût tombée, et y célébra la messe le même jour. »

Le caractère grandiose de ces peintures dépasse tout ce que l'art a jamais produit de plus sévère et de plus grave (fig. 264.) « Michel-Ange, dit Mme de Staël, est le peintre de la Bible, comme Raphaël est le peintre de l'Évangile. » Cet homme rude et austère, nourri de la lecture du Dante, était fait pour comprendre les prophètes. Les déchirements de l'Italie, les dernières convulsions des républiques ne lui rappelaient que trop les désastres de la nation juive. Savonarole aurait pu lui fournir le type modèle de ces tribuns inspirés de Judas et d'Israël qui annoncent sans cesse, au nom de leur Dieu, l'invasion étrangère, la ruine et la désolation. Les livres Sibyllins, si souvent cités par les Pères, sont des imitations des prophéties juives; ce sont les mêmes colères et les mêmes menaces, seulement Rome a remplacé Babylone, et la destruction prochaine de l'empire et du monde est présentée comme une expiation des crimes de la terre et des souffrances du peuple de Dieu. Ces sombres figures étaient dignes d'inspirer Michel-Ange et tout à fait en harmonie avec la nature de son génie. Le pape, malgré son enthousiasme, aurait voulu un peu plus de richesse : « Il faudrait leur mettre un peu d'or, dit-il à Michel-Ange : ma chapelle paraîtra bien pauvre. — Ceux que j'ai peints là, répondit l'artiste, étaient de pauvres gens. »

Ce fut trente ans après avoir peint la voûte que Michel-Ange termina le *Jugement dernier*, qui lui avait été commandé par Paul III. Cette immense peinture devait faire pendant à la *Chute des Anges rebelles*, qui ne fut pas exécutée, mais pour laquelle Michel-Ange a fait plusieurs études. L'immense fresque du *Jugement dernier* est placée au fond de la chapelle; dans la naissance des voûtes, entre les fenêtres, sont les figures des prophètes : *Zacharie*, *Jérémie*, *Joël*, *Daniel*, *Isaïe*, *Ézéchiel* et *Jonas*, et celles des cinq Sibylles, la *Persique*, la *Libyque*, la *Delphique*, celle d'*Érythrée* et celle de *Cumes*. Aux angles on voit quatre compositions : *David vainqueur de Goliath*, le *Serpent d'airain*, la *Punition d'Aman* et *Judith coupant la tête d'Holopherne*. La partie supérieure de la voûte est décorée de neuf sujets en huit tableaux : *Dieu le Père porté par les Anges*, la *Création de la lumière*, la *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, la *Tentation d'Adam et d'Ève* et leur *Expulsion du Paradis*, le *Sacrifice de Noé*, le *Déluge* et l'*Ivresse de Noé*.

Le reste de la chapelle est décoré par les plus grands artistes de l'époque précédente : Lucas Signorelli, le Ghirlandajo, le Pérugin, Botticelli Roselli, etc.

Le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine est l'œuvre capitale de Michel-Ange, et peut-être la plus prodigieuse conception de l'art moderne. La disposition de l'ensemble est un peu confuse. En haut du tableau, le Christ irrité et tout-puissant juge les hommes. Près de lui, la Vierge intercède pour fléchir la colère céleste. Les élus et les saints occupent le haut du tableau. Les damnés sont au bas, où les morts ressuscitent au son de la trompette des anges. Caron, dans sa barque, frappe les réprouvés avec sa rame. Ce personnage mythologique, introduit dans une scène chrétienne, figure aussi dans un tableau de Signorelli, antérieur à celui de Michel-Ange, et on en a conclu que Michel-Ange avait pris cette idée à Signorelli; mais c'est une erreur. Caron était très-souvent représenté dans les scènes de

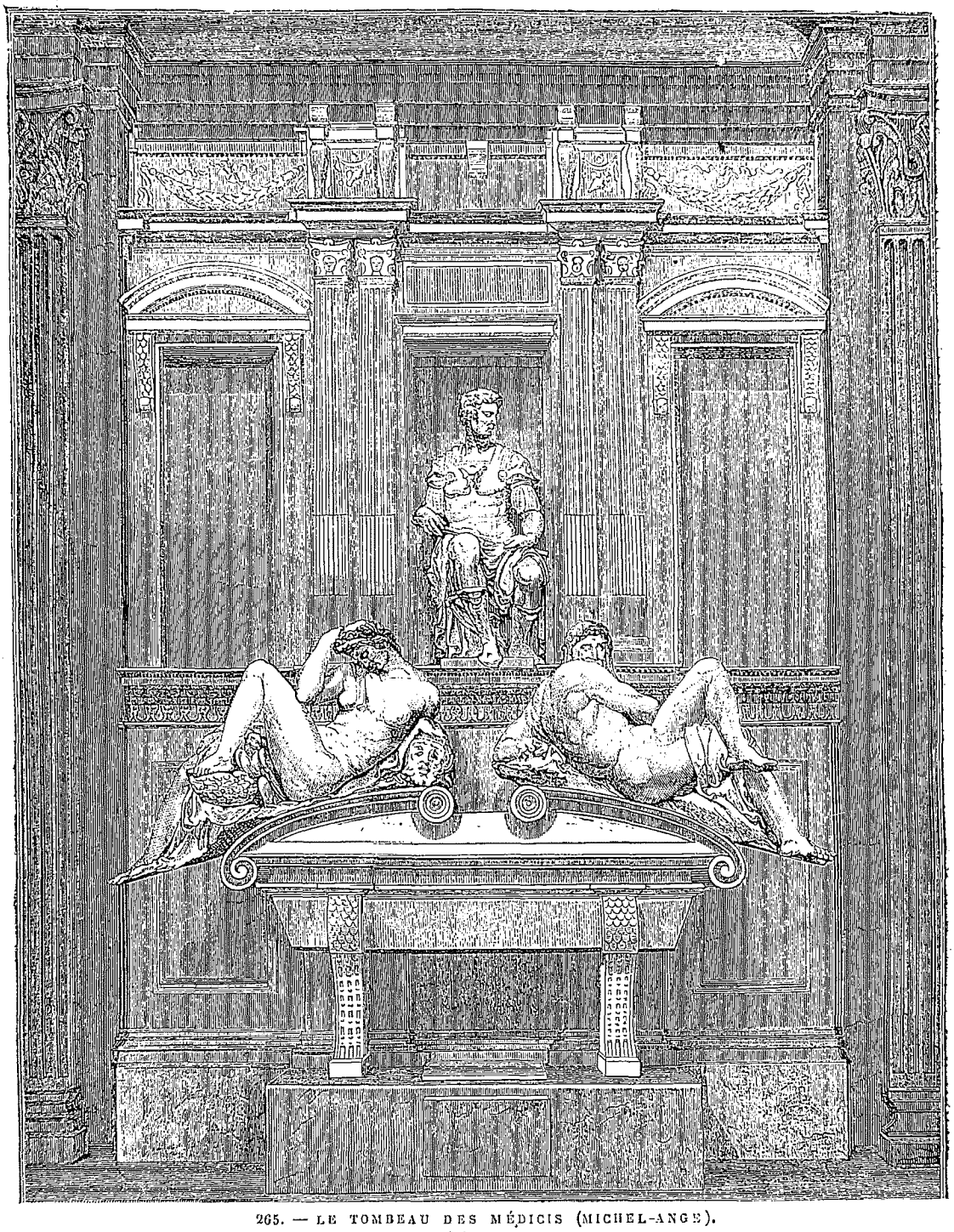


264. — AZA (MICHEL-ANGE).
(Rome, chapelle Sixtine.)

l'enfer; on le voit sculpté sur le tombeau de Dagobert et sur une foule de bas-reliefs et de peintures au moyen âge. Michel-Ange et Signorelli n'ont fait que se conformer à une tradition qui durait encore de leur temps.

Cette immense fresque avec ses nudités, ses violences d'attitude, ses développements de muscles et de formes, fut très-admirée des artistes, mais souleva dans le public des critiques assez vives. Le maître des cérémonies, Biagio de Cesena, s'était plaint au pape que l'artiste eût osé introduire, dans un endroit si respectable, tant de figures qui montraient sans honte leur nudité, et disait que cela conviendrait mieux dans une salle de bains ou dans un cabaret que dans la chapelle pontificale. Michel-Ange, pour se venger, représenta ce personnage en enfer, enlacé par un serpent. Comme la ressemblance était parfaite et que Biagio ne jouissait pas d'une réputation excellente comme moralité, l'histoire courut bientôt la ville qui s'amusa aux dépens du malheureux maître des cérémonies. Celui-ci alla se plaindre au pape, qui lui demanda en riant où Mi-

chel-Ange l'avait placé. « Dans l'enfer, répondit-il. — Hélas! reprit le pape, s'il ne t'avait mis qu'en purgatoire, je t'en tirerais; mais puisque tu es en enfer, mon pouvoir ne va pas jusque-là. » Néanmoins, l'avis du maître des cérémonies prévalut par la suite, et il fut même question d'effacer le *Jugement dernier*. On prit un moyen terme, et Daniel de Volterre,



265. — LE TOMBEAU DES MÉDICIS (MICHEL-ANGE).
(Florence.)

chargé de mettre des draperies en certains endroits, reçut à cause de cela le surnom de *Culottier*.

LE TOMBEAU DES MÉDICIS (fig. 265). — Le pape et l'empereur, qui n'avaient cessé de se faire la guerre pendant tout le moyen âge, s'étant réunis pour en finir d'un coup avec la république florentine, une armée investit Florence, et les citoyens de cette ville firent sommation à Michel-Ange de consacrer à sa patrie ses talents comme ingénieur militaire. Il s'y

rendit, et éleva autour de la ville ces fortifications célèbres qui firent plus tard l'admiration de Vauban. Mais ce temps, employé à un devoir patriotique, ne fut pas perdu pour les arts, car ce fut pendant le siége que Michel-Ange conçut les statues du *Tombeau des Médicis*, qui sont considérées comme le chef-d'œuvre de la statuaire sous la Renaissance. Un des maîtres de l'art moderne, Eugène Delacroix, a écrit sur ce tombeau quelques lignes d'appréciation qu'on nous saura gré de reproduire ici. « Ces statues, dit-il, placées dans une chapelle toute de l'architecture de Michel-Ange, représentent la Vierge et l'Enfant Jésus, Laurent et Julien de Médicis, avec leurs tombeaux, puis des figures allégoriques : l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit, avec leurs attributs. Si on me demande ce que sont ces attributs, et comment on peut, en sculpture, représenter le crépuscule, par exemple, je dirai que sans le cicérone et les livres sur les arts, qui ont parlé à satiété de ces figures, il serait fort difficile de deviner leur nom à chacune par la simple inspection. Je ne puis croire même que Michel-Ange ait attaché une grande importance à leur signifiance, et peut-être ne leur en a-t-il trouvé une qu'après les avoir achevées et placées sur les tombeaux, les ayant conçues plutôt comme des accompagnements nécessaires de son architecture. Ce qu'il faut à le sculpture, ce sont des formes. Elle ne peut sans se dégrader plier son langage sévère à toutes les recherches prétentieuses qui ont gâté cet art chez les modernes. Au reste, j'aurais mauvaise opinion de celui qui, en présence de ces magnifiques statues de Saint-Laurent, penserait seulement à demander ce qu'elles veulent dire là. Le caractère en est si imposant, et satisfait à tel point l'imagination par l'ensemble qu'elles forment entre elles, que l'idée ne lui vient pas de leur chercher une intention raffinée. La statue de Laurent de Médicis est la plus belle. Je parle toujours de cette beauté qui n'est pas suivant les idées de tout le monde, c'est-à-dire que la tête est démesurément petite, et les bras en revanche très-forts, avec la partie inférieure également un peu ramassée. Mais pour rien au monde de ce que le compas et la règle peuvent donner de perfection à un ouvrage, on ne voudrait à cette tête une autre tournure, tant elle tire de son incorrection même un caractère de légèreté et de grâce que Michel-Ange seul pouvait inventer; mais ces mains sont dessinées si fièrement, l'une appuyée sur la cuisse, l'autre supportant le menton, dans l'attitude d'une méditation si profonde, que l'on ne va pas s'enquérir, avant de les admirer, si le modèle s'en trouve exactement dans la nature.

« Cette statue est connue sous le nom de *il Pensieroso*, le Penseur. Si jamais homme pensa peu ou pensa mal, ce fut sans doute ce Laurent (qu'il ne faut pas confondre avec Laurent le Magnifique), représenté dans ces tombeaux avec tout l'air de la sagesse, et dans l'accoutrement d'un guerrier. Ce fut au contraire le plus exécrable rejeton de sa race, et le plus lâche des hommes. Mais Michel-Ange pensa qu'il convenait mieux à l'art de charmer le spectateur par la beauté et la noblesse de l'image, que de donner une leçon de morale en s'efforçant d'exprimer sur les traits d'un tyran vulgaire toute la bassesse de son âme. On fit beaucoup de vers sur ces statues. Ces poésies à propos de tout, qui sont encore une fureur en Italie, étaient déjà fort en vogue. Michel-Ange trouva un jour ce quatrain sur la statue qui représente la Nuit : « Cette Nuit « que tu vois dormant d'un si doux abandon, « fut tirée du marbre par la main d'un ange. « Elle est vivante; puisqu'elle dort, éveille-la « si tu en doutes : elle te parlera. » Michel-Ange fit cette généreuse réponse : « Il m'est « doux de dormir et plus encore d'être de mar« bre. Ne pas voir, ne pas sentir, est un bon« heur dans ces temps de bassesse et de honte. « Ne m'éveille donc pas, je t'en conjure, parle « bas. » On voit, dans cette espèce de protestation toute romaine, qu'il avait sur le cœur la violence qu'il s'était faite en prêtant son génie à honorer les cendres d'une famille de tyrans. » (E. DELACROIX.)

MICHEL-ANGE ET SON DOMESTIQUE. — De tous les traits qu'on rapporte sur la vie du grand maître, aucun n'est plus touchant et ne dénote mieux son caractère que les soins qu'il prodigua à son domestique malade. Michel-Ange, qui passa sa longue et laborieuse existence dans un célibat austère, n'entendait rien aux détails de la vie réelle, et son fidèle domestique, Urbino, qui veillait à ses besoins, était devenu pour lui un ami autant qu'un serviteur. Il était fort vieux, lorsqu'il en fut privé, et ce coup fut pour lui aussi funeste qu'imprévu. Il écrivit à ce sujet une lettre infiniment touchante, adressée à Vasari, et le passage suivant que nous en extrayons servira à faire connaître le caractère de l'homme. « Vous savez comment Urbino est mort; ç'a été pour moi une très-grande faveur de Dieu et un chagrin bien cruel. Je dis que ce fut une faveur de Dieu, parce qu'Urbino, après avoir été le soutien de ma vie, m'a appris non-seu-

lement à mourir sans regret, mais même à désirer la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillesse, et il m'échappe en ne me laissant que l'espérance de le revoir dans le paradis. J'ai un gage de son bonheur dans la manière dont il est mort. Il ne regrettait pas la vie, il s'affligeait seulement en pensant qu'il me laissait accablé de maux, au milieu de ce monde trompeur et méchant. Il est vrai que la majeure partie de moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste n'est plus que misères et que peines. »

MICHEL-ANGE ET VITTORIA COLONNA. — On a beaucoup parlé de la passion qu'au déclin de sa vie Michel-Ange conçut pour Vittoria Colonna. Cette dame, qui appartenait à une très-grande famille, avait reçu cette éducation brillante qu'on donnait aux femmes de haut parage. Fiancée dès son bas âge au marquis de Pescara né la même année qu'elle, leur union, qui se fit lorsqu'ils eurent atteint leurs dix-sept ans, offrit toujours l'image de cet amour conjugal sérieux et profond, comme le rêvent les romanciers, et comme la réalité en montre quelquefois. Blessé et fait prisonnier à Milan, Pescara composa durant sa captivité ses dialogues sur l'amour, toujours adressés à sa femme. Ce fut lui qui recueillit Bayard mourant; mais il succomba lui-même à ses blessures après la bataille de Pavie. Vittoria Colonna consacra son veuvage à faire ses fameux sonnets en l'honneur de son mari. Demandée en mariage par tout ce que l'Italie avait d'illustre, elle refusa tous les partis, disant « que, si le choix lui en avait été laissé, elle serait morte avec son mari, qui vivait et vivrait toujours dans son souvenir. » Devenue d'une dévotion très-exaltée, elle ne connut Michel-Ange qu'à la fin de sa vie, et leurs relations consistèrent en discours sur l'art et en sonnets extatiques. Lorsqu'elle mourut, Michel-Ange fut appelé et faillit devenir fou de douleur. Il lui baisa la main quand elle fut morte, et, pendant les seize ans qu'il lui survécut, il ne cessa de regretter de n'avoir pas osé l'embrasser sur le front. Telle fut l'unique passion qu'on a connue à Michel-Ange.

MORT DE MICHEL-ANGE. — En 1563, la santé de Michel-Ange commença visiblement à décliner. Il dicta à ses amis ce bref testament : « Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, et mes biens à mes plus proches parents. » Il mourut le 17 février 1563, âgé de quatre-vingt-neuf ans. Le pape voulait lui élever un tombeau dans l'église de Saint-Pierre, dont il avait bâti la coupole. Ses amis voulaient au contraire emporter le corps à Florence; et comme la population de Rome, aussi bien que le pape, s'y serait opposée, ils l'enlevèrent secrètement, et le cachèrent dans une balle de laine qu'ils firent sortir de la ville. A Florence, dès qu'on sut que le corps était arrivé, « tous les peintres, les sculpteurs, les architectes, dit Vasari, se rassemblèrent sans bruit autour de l'église de San-Pietro-Maggiore. Ils avaient apporté un drap de velours brodé d'or pour couvrir le cercueil et le brancard. A une heure de la nuit environ, les plus âgés et les plus distingués d'entre eux prirent des torches en main, tandis que les jeunes gens s'emparaient du brancard et s'estimaient fiers de porter le corps du plus grand artiste qui eût jamais existé. Beaucoup de personnes ayant remarqué ce rassemblement, toute la ville sut bientôt que le corps de Michel-Ange était arrivé et devait être porté à l'église de Santa-Croce. On avait agi cependant avec tout le secret possible, pour éviter le tumulte et la confusion. Mais la nouvelle passa de bouche en bouche, l'église fut envahie en un instant et les académiciens eurent beaucoup de peine à parvenir jusqu'à la chapelle. »

On recula pourtant les obsèques définitives pour donner plus de pompe à ce grand deuil national. Le monument funéraire de Michel-Ange, dans l'église de Santa-Croce, a été dessiné par Vasari, son élève et son ami.

LES ÉLÈVES DE MICHEL-ANGE. — Michel-Ange a eu une grande influence sur les artistes de son temps; néanmoins le nombre de ses élèves immédiats n'est pas très-nombreux, parce qu'il travaillait ordinairement seul et ne se faisait pas aider par toute une légion de disciples. Parmi ceux qui se sont le mieux assimilé sa manière comme peintre, il faut citer Daniel de Volterre, que non-seulement Michel-Ange a aidé de ses conseils, mais auquel il a même, dit-on, fourni la composition de son meilleur tableau, la *Descente de croix*, qui est dans l'église de la Trinité du Mont à Rome (fig. 267).

Vasari, qui fut le biographe de Michel-Ange après avoir été son élève, est un artiste extrêmement fécond; mais, malgré ses qualités décoratives, il est regardé comme un des promoteurs de la décadence. Son plus beau titre de gloire est le livre qu'il a publié sur la vie des peintres, qui, bien que contenant quelques erreurs, est assurément le recueil le plus intéressant qu'on ait sur les artistes de la Re-



266. — LES PARQUES (MICHEL-ANGE).
(Florence, palais Pitti.)

naissance. La première édition parut en 1550; la seconde, avec beaucoup de changements, est de 1556.

Le Flamand Jean de Bologne (1521-1608) passa de bonne heure en Italie et séjourna longtemps à Rome, où il reçut des conseils de Michel-Ange. Comme toute la vie artistique de Jean de Bologne s'est passée en Italie, on classe habituellement ce sculpteur dans l'école italienne, bien qu'il soit natif de Douai. Il ap-



267. — DESCENTE DE CROIX (DANIEL DE VOLTERRE).
(Rome, Sainte-Trinité du Mont.

porta un jour à Michel-Ange un modèle terminé avec le plus grand soin; l'artiste florentin l'examina et en changea toute la disposition. « Il faut, dit-il au jeune homme, concevoir et raisonner son ouvrage avant de songer à le finir. » L'ouvrage le plus célèbre de Jean de Bologne est le *Mercure volant* (fig. 269), dont on voit partout la reproduction. L'*Enlèvement d'une Sabine*, le *Neptune colossal* et le *Jupiter pluvieux* mirent le comble à sa réputation. Cette dernière statue est peut-être le plus grand colosse de la statuaire moderne : il y a

une chambre dans sa tête, et dans son corps une grotte ornée de coquillages et de jets d'eau. Jean de Bologne est un des imitateurs de Michel-Ange, et, quoique son style soit un peu maniéré, il tient un des premiers rangs parmi les statuaires modernes.

Visite au musée du Louvre. — Le *David tuant Goliath* de Daniel de Volterre, qu'on voit au milieu de la galerie du Louvre, a été longtemps attribué à Michel-Ange; mais le témoignage de Vasari est positif, et l'historien des peintres donne la description de ce curieux tableau, qui est peint des deux côtés d'une ardoise, d'après une composition à peu près analogue et offrant seulement de très-légères différences. On pense que l'artiste a copié les deux côtés d'un groupe en terre de sa composition. Vasari a plusieurs tableaux dans notre musée, entre autres une *Salutation angélique*, tableau dont il fit présent à des religieuses d'Arezzo, lorsqu'elles reçurent dans leur communauté l'une de ses sœurs qui prit le voile, et dont il paya la dot. Notre musée de sculpture ne renferme pas d'ouvrage original de Jean de Bologne. Il était fort âgé lorsqu'il commença, pour la France, un cheval de bronze destiné à la statue équestre de Henri IV. Il mourut avant de l'avoir fini, et ce fut son élève Pierre Tacca qui l'acheva. Terminée en 1611, cette statue échoua sur les côtes de Sardaigne, et n'arriva à Paris qu'en 1614. Elle fut placée sur le Pont-Neuf; mais en 1792 elle fut détruite, et il n'en reste que des fragments qu'on peut voir au musée.

BANDINELLI ET CELLINI. — Baccio Bandinelli et Benvenuto Cellini sont des orfévres qui, selon l'usage pratiqué à Florence, ont fait aussi de grandes statues. Indépendamment de leur talent, qui leur donne une place importante dans l'art moderne, ces deux hommes se sont rendus célèbres dans l'histoire par leur caractère, leurs aventures, et la haine qu'ils avaient l'un pour l'autre. « Un jour, dit Vasari, dans une de leurs querelles accoutumées, Benvenuto Cellini s'emporta au point de menacer Bandinelli, en lui disant : « Pour« vois-toi pour l'autre monde, parce que je ne « te laisserai pas longtemps dans celui-ci. » Bandinelli répondit : « Eh bien! avertis-moi un jour d'avance, afin que je puisse me confesser, faire mon testament et ne pas mourir comme une bête que tu es. » Le duc était souvent obligé d'intervenir dans ces querelles furieuses, mais le plus souvent il s'en amusait. Bandinelli se posait en rival de Michel-Ange, dont au contraire Cellini était le disciple et l'admirateur.

Benvenuto Cellini raconte dans ses Mémoires l'entrevue qu'il a eue, en présence du grand-duc, avec Baccio Bandinelli, qui venait de terminer son groupe d'*Hercule et Cacus*, que l'on voit à Florence, sur la grande place. « Le duc se leva et se dirigea vers certaine salle basse où nous l'accompagnâmes. Il s'assit; Bandinelli et moi, nous nous plaçâmes, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. Bandinelli commença et dit : « Seigneur, quand je décou« vris mon *Hercule et Cacus*, je crois qu'on fit « sur ce sujet plus de cent sonnets; la canaille « en disait le plus de mal possible. — Mon« seigneur, répondis-je, quand notre Michel« Ange découvrit sa sacristie, où l'on voit tant « de belles statues, cette admirable et savante « école, amie de la vérité et du beau, lui fit plus « de cent sonnets, rivalisant les uns les autres « à qui en dirait le plus de bien; aussi était-il « juste de donner autant de louanges à cet ou« vrage qu'il l'est de critiquer celui de Bandi« nelli. » Celui-ci, à ces mots, entra dans une telle fureur qu'il ne se posséda plus; il se tourna vers moi et me dit : « Et toi, que trou« verais-tu à y reprendre? — Je te le dirai, lui « répondis-je, si tu as la patience de m'en« tendre. — Eh bien, parle, » reprit-il. Le duc et les personnes présentes étaient très-attentives. Je commençai ainsi : « Tu sauras d'abord « que je serais fâché de te dire les défauts de « ton ouvrage; mais je ne le ferai pas, je me « contenterai de répéter ce qu'a dit cette cé« lèbre école. » Et comme cet homme méchant, tantôt disait une chose déplaisante, tantôt agitait ses pieds ou ses bras, il me fit mettre tant en colère que je commençai d'une façon bien plus déplaisante que je n'eusse fait s'il se fût conduit autrement. « Cette savante école, lui « dis-je, dit que, si on coupait les cheveux à « ton Hercule, il ne lui resterait pas assez de « tête pour contenir sa cervelle, et qu'on ne « sait pas si son visage est celui d'un homme « ou d'un lion ou d'un bœuf, qu'elle n'est pas « à l'action, qu'elle est mal attachée au cou, et « avec si peu de savoir et de bonne grâce qu'on « ne vit jamais rien de pareil; que ses deux « épaules ressemblent aux deux paniers d'un « âne, et que les mollets et les autres muscles « ne sont pas copiés sur la nature humaine, « mais sur un mauvais sac de melons que l'on « aurait appuyé tout droit le long d'un mur; « que le dos ressemble à un sac de courges lon« gues; on ne sait vraiment de quelle manière « les deux jambes sont attachées à ce torse hi« deux, ni s'il s'appuie sur l'une, sur l'autre,

« ou bien sur toutes deux, comme les artistes « qui savent faire quelque chose en ont donné « quelques exemples. On dit aussi que cette « statue tombe en avant de plus d'une brasse, « ce qui est la plus grande et la plus insup- « portable des erreurs que commettent ces ar- « tistes à la douzaine, gens du commun. On dit « des bras qu'ils pendent tous deux sans grâce, « comme si tu n'avais jamais vu des gens nus « et vivants; que la jambe droite d'Hercule et « celle de Cacus n'ont pas même un mollet à « elles deux, car si l'une s'éloignait de l'autre, « non-seulement il ne resterait pas assez de « mollet pour toutes deux à l'endroit où elles « se touchent, mais il n'y en aurait pas même « pour une seule. On dit encore qu'un des « pieds d'Hercule est en terre et que l'autre « semble marcher sur du feu.... »

On voit que l'indulgence n'était pas le défaut des artistes de ce temps; Bandinelli d'ailleurs répondit par une explosion de colère et d'injures, dont il ne nous est pas possible de rapporter les termes. Le duc, que ces querelles d'artistes amusaient infiniment, se tordait de rire entre les deux adversaires.

Malgré l'opinion de Cellini, Bandinelli est un homme d'un grand talent, mais dont le caractère est présenté sous les couleurs les plus noires. Il est vrai que les écrivains qui ont raconté sa vie, Cellini et Vasari, le détestaient également et leur jugement a droit de paraître suspect. Cellini, de son côté, est un aventurier et un spadassin, et bien des actions dont il se vante dans ses Mémoires le mèneraient aujourd'hui en cour d'assises. Cellini est un grand sculpteur et un orfévre admirable. La *Nymphe de Fontainebleau*, qui est maintenant au musée du Louvre, peut donner une idée de son talent comme artiste. Ses Mémoires sont un livre curieux et spirituel, où l'auteur montre une vanité peu commune et bien d'autres mauvaises qualités, mais en même temps un grand amour de son art. Son chef-d'œuvre est sa statue de *Persée*, maintenant à Florence, et sur laquelle il faut nous arrêter un moment.

LA FONTE DU PERSÉE. — Cellini fait dans ses Mémoires un récit animé des anxiétés de tout genre qu'il a éprouvées pour la fonte de sa statue de *Persée* (fig. 268). Après avoir raconté comment il a dirigé la construction de son fourneau et établi des rigoles de coulée pour recevoir le métal en fusion : « J'ordonnai à mes ouvriers, dit-il, d'allumer le feu; parfaitement construit, bourré de bûches de pin, bois dont la résine favorise la combustion, mon fourneau fonctionna si vigoureusement que je fus forcé de porter secours tantôt d'un côté et tantôt de l'autre, à ma grande et extrême fatigue. Pour combler la mesure, le feu prit à mon atelier et nous donna lieu de craindre que le toit ne s'abimât sur nous. En outre, il me venait du côté du jardin un si grand vent et une pluie si furieuse, que mon fourneau se refroidissait. Après avoir lutté pendant plusieurs heures contre ces déplorables accidents, je me lassai tellement que je ne pus y résister, et la fièvre la plus violente qu'on puisse imaginer s'empara de moi. Je fus donc forcé d'aller me jeter sur mon lit. Au moment de prendre ce parti, je me tournai vers mes auxiliaires; il y en avait plus de dix, en comptant les manœuvres et les ouvriers, qui étaient spécialement à mon service; et après avoir fait mes recommandations à tous, je m'adressai à Bernardino Mannellini di Mugello, depuis plusieurs années à mon service, et je lui dis : « Mon cher Ber- « nardino, suis ponctuellement le plan que je « t'ai expliqué, et va aussi vite que possible, « car le métal sera bientôt à point. Tu ne peux « te tromper; ces braves gens nettoieront « promptement les rigoles. Avec ces deux « pierriers, vous frapperez les tampons du « fourneau, et je suis certain que le moule « s'emplira très-bien. Quant à moi, je me « trouve plus malade que je ne l'ai jamais été « depuis le jour où je suis né, et, en vérité, je « crois qu'avant peu d'heures je ne serai plus « de ce monde. » Là-dessus, je les quittai, le cœur bien triste, et j'allai me mettre au lit.

« Aussitôt que j'y fus, j'ordonnai à mes servantes de porter à boire et à manger à tous ceux qui étaient dans mon atelier, et je leur dis que le lendemain matin j'aurais perdu la vie. Elles m'encouragèrent, m'assurant que mon grand mal se passerait, et que c'était la trop grande fatigue qui en était cause. Je restai deux heures avec ce violent accès de fièvre que je sentais toujours augmenter, et je dis à chaque instant que j'allais mourir. Tandis que j'étais en proie à ces douleurs affreuses, je vis entrer dans ma chambre un homme tortu comme une S majuscule; il s'exprimait d'une voix piteuse et triste, comme celle des gens qui viennent prévenir ceux qu'on doit justicier de se recommander à Dieu : « Benvenuto, « me dit-il, votre ouvrage est perdu, il n'y a « plus de remède au monde. »

« Dès que j'entendis ce que ce malheureux m'annonçait, je jetai un tel cri qu'on l'aurait entendu du troisième ciel; et m'étant précipité de mon lit, je pris mes habits, je me vêtis, en distribuant une grêle de coups de pied et de coups de poing à mes servantes, à mes gar-

çons et à tous ceux qui venaient pour m'aider. « Ah! traîtres! ah! envieux! C'est une trahi- « son préméditée! Mais je jure Dieu que je « le saurai bien, et avant que je meure, je « laisserai au monde la preuve que je suis ca- « pable d'en épouvanter plus d'un. » Ayant fini de m'habiller, j'allai l'esprit égaré à mon atelier; je vis ces gens tout épouvantés et stu-



268. — PERSÉE (BENVENUTO CELLINI).

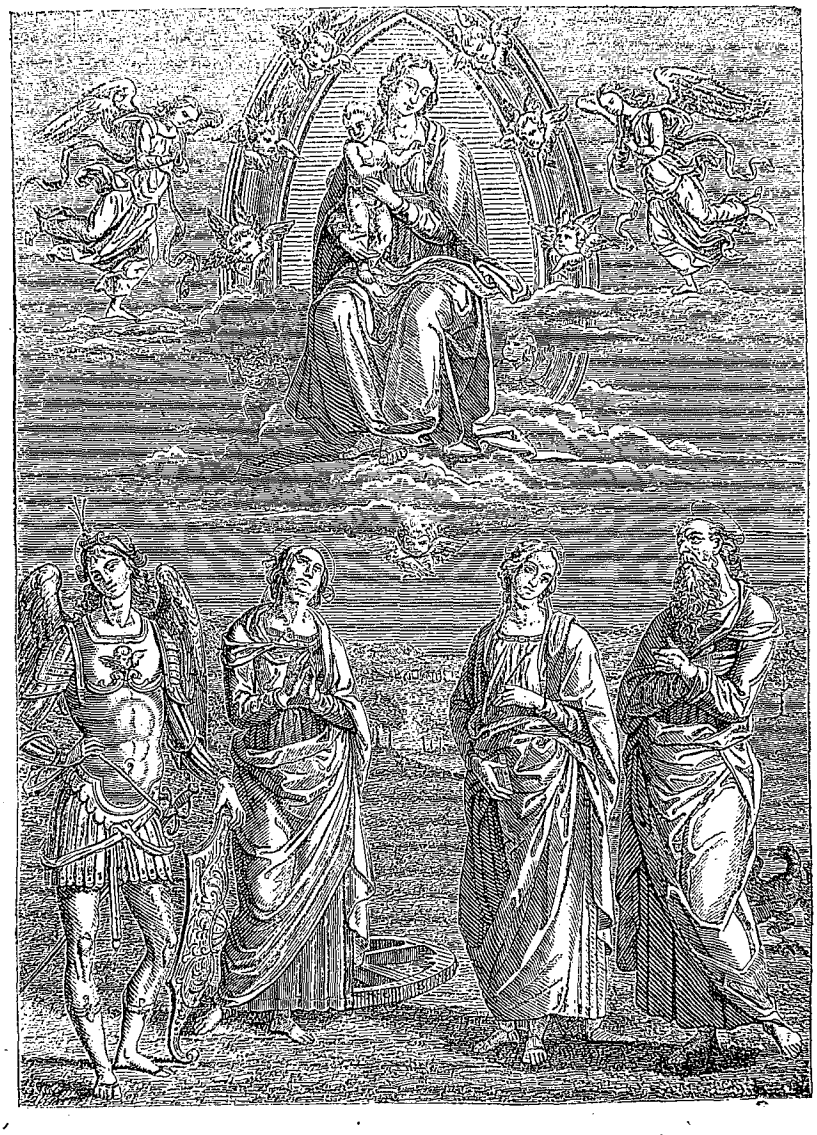


269. — MERCURE (JEAN DE BOLOGNE).

(Florence, galerie des Offices.)

péfaits, eux que j'avais laissés si bien disposés; je commençai ainsi : « Or çà, écoutez- « moi, et puisque vous n'avez pas voulu ou que « vous n'avez pas su suivre les instructions « que je vous ai données, obéissez, maintenant « que je suis présent à mon ouvrage, et que « personne ne s'oppose à ce que je dis, parce « que dans de telles circonstances ce sont des « secours qu'il faut et non pas des conseils. » J'allai tout de suite regarder le fourneau; je

vis que le métal s'était tout à fait coagulé, ce qu'on appelle *devenir gâteau;* j'ordonnai à deux manœuvres d'aller en face, à la maison de Capretta le boucher, chercher une pile de bois de jeunes chênes qui étaient secs depuis plus d'un an, et que dame Ginevra, femme de Capretta, m'avait offerte. Aussitôt que les premières brassées furent arrivées, j'en remplis le foyer, parce que cette espèce de chêne fait un feu plus vif que tous les autres bois. Dès que le gâteau sentit ce feu violent, il commença à devenir moins épais et à étinceler; je fis hâter l'ouverture des canaux; j'envoyai quelqu'un sur le toit pour éteindre le feu que la flamme du fourneau, devenue plus violente, avait allumé de plus belle; je fis placer du côté du jardin des planches, des tapis et de mauvais linges qui me garantissaient de la pluie. J'eus



270. — ADORATION DE LA VIERGE (PÉRUGIN).
(Bologne, Pinacothèque.)

bientôt remédié à tous ces accidents; je disais à un manœuvre : « Apporte ceci; » à un autre : « Ote cela; » et tous ces gens, voyant que le métal commençait à se liquéfier, m'obéirent de si bon cœur que chaque personne en valait trois. Je fis prendre environ soixante livres d'étain que je jetai dans le fourneau, sur le gâteau, ce qui, joint à une nouvelle quantité de bois et à ce que je remuais tantôt avec du fer, tantôt avec de l'étain, le fit devenir liquide peu à peu. Voyant que, malgré l'opinion de ces ignorants, j'avais pour ainsi dire ressuscité un mort, je repris tellement ma vigueur, que je ne m'apercevais plus si j'avais encore la fièvre ou la crainte de mourir. Tout d'un coup on entendit une détonation, et l'on vit une grande flamme semblable à un éclair qui brillait à nos yeux; tous, et moi plus que les autres, nous

fûmes frappés d'une terreur extraordinaire. Dès que ce grand bruit et cette clarté eurent cessé, nous commençâmes à nous regarder les uns les autres, et nous vîmes que le couvercle de la fournaise s'était brisé et s'était soulevé, de sorte que le bronze en sortait. J'ordonnai aussitôt d'ouvrir l'orifice de mon moule, je fis en même temps frapper sur les tampons du fourneau, et, voyant que le métal ne coulait pas avec la promptitude ordinaire et que la violence du feu avait consumé tout le bois, je fis prendre tous mes plats, mes écuelles, mes assiettes d'étain, il pouvait y en avoir deux cents; je les mis l'un après l'autre devant mes canaux, et j'en fis jeter une partie dans le fourneau. Alors je m'écriai : « Ô Dieu! qui par ta puis- « sance ressuscitas d'entre les morts, et montas « glorieux au ciel!... » Tout d'un coup mon moule s'emplit. Je me jetai à genoux, et je remerciai le Seigneur de toute mon âme. Je pris ensuite une assiettée de salade qui était là sur une mauvaise table; je mangeai de grand appétit, et je bus avec tous ceux qui étaient présents; puis j'allai au lit sain et sauf, car il était deux heures avant le jour, et je me reposai aussi tranquillement que si jamais je n'eusse été malade. Ma bonne servante, sans que je lui eusse rien dit, m'avait préparé un bon chapon jeune et gras. Quand je me levai, c'était l'heure du dîner, elle m'aborda gaiement en disant : « Eh bien! où est cet homme qui « se sentait mourir? Je crois que ces coups de « poing et ces coups de pied, que vous m'avez « donnés cette nuit dans votre colère et vo- « tre fureur infernale, ont épouvanté la fièvre, « si violente qu'elle fût, et qu'elle s'est en- « fuie. »

« Tous ces braves gens qui me servaient, revenus de leur frayeur et remis de leurs extrêmes fatigues, allèrent acheter de la vaisselle de terre pour remplacer les plats et les écuelles d'étain, et nous dînâmes tous joyeusement. Je ne me rappelle pas avoir fait dans ma vie un repas de meilleur appétit et plus gai. »

ÉCOLE ROMAINE.

LES PRÉCURSEURS DE RAPHAËL. — Tandis que le grand mouvement de la Renaissance s'accomplissait à Florence, les traditions du vieil art chrétien se conservaient encore dans les monastères de l'Ombrie. L'école byzantine avait depuis longtemps cessé d'exister dans l'Italie centrale, mais des moines artistes continuaient à orner de miniatures les missels et à décorer de fresques les corridors et les chapelles des monastères. La chaîne des Apennins conservait dans ses profondes vallées un grand nombre d'églises ornées de tableaux conçus dans le style traditionnel et purement religieux. Parmi ces artistes retardataires, il y en a peu d'illustres; quand on a nommé Alluno de Foligno, Gentile de Fabriano, le Pérugin, Pinturicchio et quelques autres, on est au bout. Mais c'est dans cette tradition que Raphaël a été élevé.

Pietro Vanucci, dit le Pérugin (1446-1524), eut pour premier maître Alluno, et vint ensuite se perfectionner à Florence, dans l'école de Verocchio, où il fut condisciple de Léonard de Vinci. Il fut appelé à Rome par le pape Sixte IV, exécuta plusieurs compositions dans la chapelle Sixtine, au Vatican, et fit surtout à Pérouse un très-grand nombre de tableaux. Il est assez remarquable qu'on ait accusé d'athéisme un artiste qui a passé sa vie à peindre des sujets de piété (fig. 270, 271). Pour le Pérugin, le style religieux était peut-être plutôt une rhétorique qu'une conviction; néanmoins il ne faut pas ajouter une foi trop absolue aux accusations de Vasari, qui a été très-malveillant à son égard. Ce qui est certain, c'est qu'il était alors le représentant le plus décidé de la peinture chrétienne. A l'époque où Raphaël entra chez lui, Pérugin n'avait pas encore adopté cette méthode expéditive qui lui fit répéter tant de fois le même type et le même tableau. Il était alors dans la plénitude de son talent, et son élève accepta avec docilité une discipline sévère qui réglait jusqu'à l'inspiration. Les premiers tableaux de Raphaël ressemblent complétement à ceux de son maître, et le charme naïf et pieux qui les embellit vient autant

d'une tradition d'école que d'une influence religieuse.

Parmi les artistes qui ont précédé Raphaël, il faut citer Pinturicchio, qui a eu une grande réputation, mais dont la renommée s'est éclipsée derrière celle du peintre d'Urbin. Le chef-d'œuvre de Pinturicchio est la décoration de la bibliothèque de Sienne. Il y a là dix fresques dont le sujet est emprunté à la vie d'Æneas Silvius Piccolomini, qui fut pape sous le nom de Pie II. D'après le récit de Vasari, la composition de ces fresques devrait être attribuée à Raphaël. Cette opinion n'est plus admise aujourd'hui : Pinturicchio avait alors quarante-neuf ans et était dans toute la force de son talent et de sa réputation. Selon l'habitude de presque tous les artistes de la Renaissance, il a employé des jeunes gens pour l'aider dans cet immense travail, et Raphaël, qui à cette époque avait vingt ans, a été son collaborateur. Plusieurs dessins composés par Raphaël pour cette décoration sont conservés dans les musées d'Italie, et la disposition adoptée dans les fresques pour le même sujet est très-différente, et, tout en utilisant le talent de son collaborateur, Pinturicchio a gardé son sentiment personnel. La célébrité de ce maître a été promptement effacée par la gloire de son jeune condisciple, auquel on a attribué trop facilement des œuvres qui ne lui appartenaient pas en propre.

La ville de Bologne, qui devait plus tard posséder une école d'art très-importante, nous montre aussi, antérieurement à Raphaël, un artiste de premier ordre. Francesco Raibolini, dit Francia (1450-1517), fut mis de bonne heure en apprentissage chez un orfévre de Bologne. Il acquit une grande réputation pour ses nielles, et occupa les fonctions de maître des coins de la monnaie de Bologne. On raconte que, quand Michel-Ange était à Bologne, Francia, qui ne connaissait pas encore ses ouvrages, vint visiter la statue de Jules II, qui était en train. Michel-Ange lui ayant demandé ce qu'il en pensait, il répondit que c'était un très-beau jet et qu'il avait employé une belle matière. Cette réponse paraissait faire l'éloge du bronze plutôt que celui de l'artiste, qui lui répliqua : « J'ai au pape Jules qui me l'a donnée, la même obligation que vous avez aux marchands qui vous vendent vos couleurs ; » et il ajouta en se tournant vers les gentilshommes qui se trouvaient présents que le Francia était un sot.

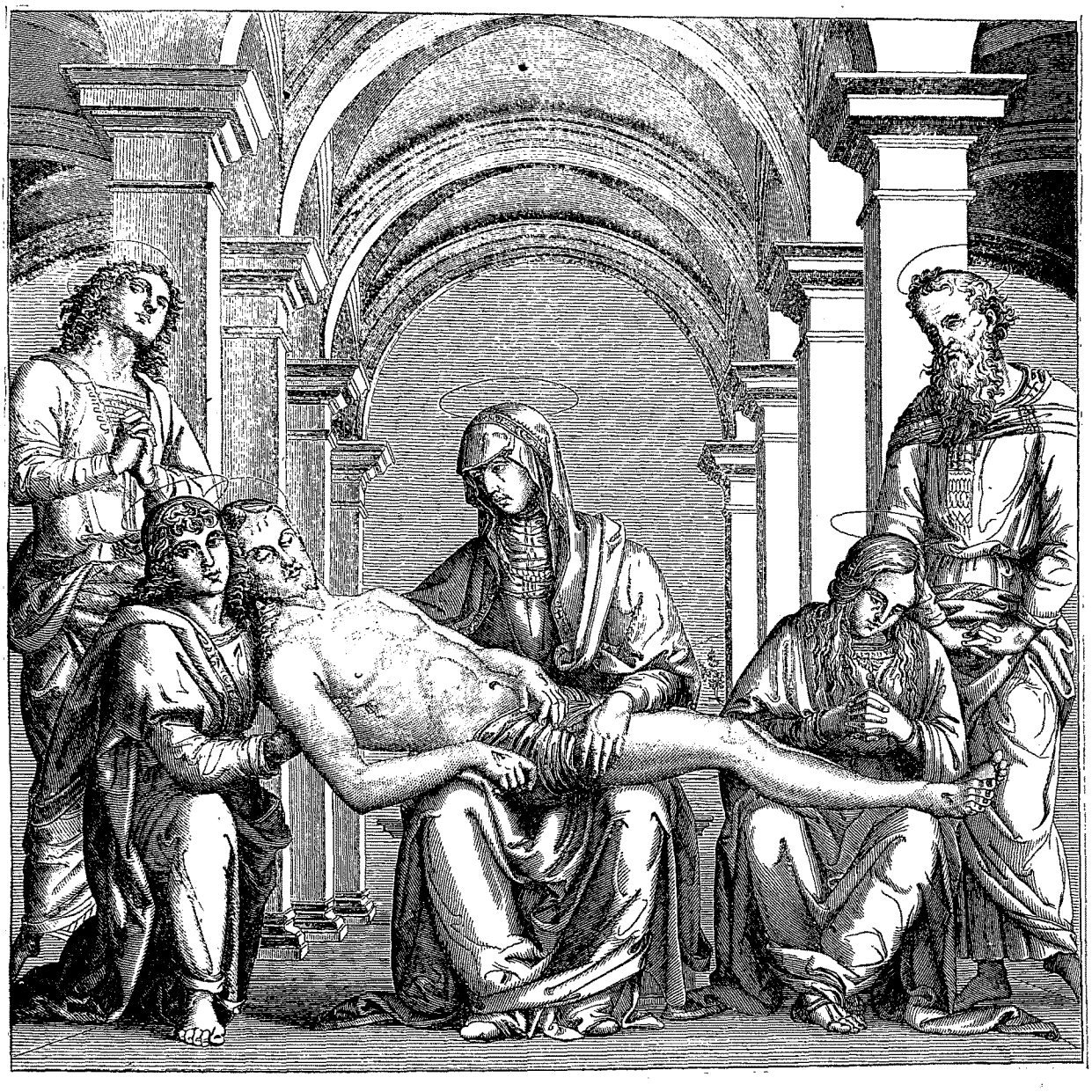
Ce n'était pas l'opinion de Raphaël qui, au contraire, tenait Francia en singulière estime et disait en parlant de ses *Vierges* (fig. 272), dans une lettre qui nous a été conservée : « Il n'en existe pas de plus belles, de plus dévotes et de mieux faites. » Vasari raconte que Raphaël ayant envoyé à Bologne son tableau de *Sainte Cécile* (fig. 273), Francia mourut de douleur de se voir surpassé. Comme Francia avait alors près de soixante-dix ans, il est permis de croire que l'âge fut aussi pour quelque chose dans sa mort.

Visite au musée. — La *Nativité de Jésus-Christ* acquise en 1843 et la *Vierge avec l'Enfant Jésus adoré par deux saintes et deux anges* acquise en 1850 sont deux tableaux très-remarquables du Pérugin. Le premier vient directement de Pérouse ; le second faisait partie de la collection du roi de Hollande. Le musée de Lyon renferme un admirable tableau du Pérugin, peint en 1495 pour la cathédrale de Saint-Pierre à Pérouse. Ce chef-d'œuvre, pris en Italie par les armées françaises, fut réclamé par les alliés en 1815, mais le pape en fit don aux Lyonnais. Il représente l'*Ascension de Jésus en présence de la Vierge et des apôtres*. Il y a également à Caen un tableau capital du maître provenant également de la cathédrale de Pérouse, le *Mariage de la Vierge*. De Pinturicchio, le musée du Louvre possède un unique et très-petit tableau, mais un bijou, *la Vierge et l'Enfant Jésus*. Francia est représenté par un admirable portrait de jeune homme brun, placé dans le salon carré, et autrefois attribué à Raphaël.

LES PRINCES ET LES LETTRÉS. — Tous les princes de ce temps étaient lettrés, et c'était parmi eux que se manifestait ce curieux mouvement de retour au paganisme antique que les historiens sont unanimes à constater. Singulier temps que celui où deux princes mettaient pour condition à un traité de paix la cession d'un manuscrit de Tite-Live, où un cardinal jetait publiquement son bréviaire parce qu'il était trop mal écrit, et où à la cour d'un pape (Léon X) on disait pour parler de Dieu : les Dieux immortels ! Les plus croyants étaient ceux qui, trouvant que les livres sacrés étaient décidément trop inférieurs à la vraie littérature, entreprenaient, avec une naïveté bien digne du temps, à les recopier en les remettant dans un style cicéronien. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est que ces lettrés, qui savouraient si délicieusement Plutarque et les écrivains grecs, étaient tous des hommes de cour. Ils admiraient les belles idées bien énoncées, mais ils les admiraient en *dilettante*, sans y apercevoir le côté moral, l'héroïsme et la li-

berté. A vrai dire, les savants et les artistes qui vivaient à la cour des princes et se faisaient leurs clients, étaient bien loin d'y mener ces mœurs d'antichambre et ces allures de laquais qui furent en vogue au siècle suivant. Les princes qui les recueillaient étaient aussi lettrés qu'eux, et ils n'en différaient qu'en ce qu'ils étaient plus riches; leurs palais étaient plutôt des sociétés d'amis qui se réunissaient pour causer des choses les plus élevées de l'esprit humain, que des cours où chacun intrigue pour obtenir la faveur d'un regard.

Parmi ces cours italiennes de la Renaissance, si polies, si lettrées, si savantes, celle du duc



271. — LA PIÉTÉ (PÉRUGIN).
(Florence, Académie des Beaux-Arts.)

d'Urbin était au premier rang. Le comte Castiglione, dans son *Livre du Courtisan*, nous a laissé un vif tableau des mœurs et de l'entourage d'un prince italien du seizième siècle. Chacun se piquait alors d'art et de philosophie; si la hiérarchie se maintenait dans les rangs, il n'y avait aucune étiquette dans les mœurs, et les lettrés et les artistes traitaient le prince, non comme un auguste maître, mais comme un ami bienveillant, en état de les comprendre et de les protéger. L'éclat de cette cour d'Urbin ne put manquer d'influer sur le talent de Raphaël; ce fut là qu'il entra en relation avec les plus nobles personnages, comme avec les savants les plus illustres, et qu'il contracta avec le comte Castiglione et Pietro Bembo

cette amitié étroite qui devait durer toute sa vie. Les idées platoniciennes étaient alors en vogue par toute l'Italie, et les discours enthousiastes sur le beau, loin d'effaroucher les grandes dames, étaient fort prisés de ces princesses lettrées, qui mettaient au-dessus de tout le beau langage et les idées élevées.

ENFANCE DE RAPHAËL. — La famille de Raphaël appartenait à la classe aisée, et son père



272. — L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS (RAIBOLINI, DIT FRANCIA.)
(Venise.)

Giovanni Santi, sans prendre place parmi les artistes les plus éminents de cette époque, était pourtant un peintre distingué et un poëte de quelque mérite. « Homme de sens et de jugement, dit Vasari, il savait combien il importe de ne pas confier à des mains étrangères un enfant qui pourrait contracter des habitudes basses et grossières parmi des gens sans éducation. Aussi voulut-il que ce fils unique et désiré fût nourri du lait de sa mère,

et pût dès les premiers instants de sa vie s'accoutumer aux mœurs paternelles. »

Cette phrase du biographe, qui nous révèle l'enfance radieuse et tranquille de Raphaël, explique peut-être, par ces premières impressions qui ne s'effacent jamais, la tournure heureuse et chaste de son talent. Mais cette vie de famille, si propre à développer les sen-



273. — SAINTE CÉCILE (RAPHAEL).
(Bologne, Pinacothèque.)

timents moraux, était en même temps une excellente école pour développer dans Raphaël les sentiments artistiques. Son père Giovanni Santi, très-attaché à la symétrie traditionnelle du vieil art, était pourtant fort au courant du mouvement artistique de son temps, comme le prouvent ses écrits, et c'était par goût qu'il préférait dans ses tableaux la naïveté pieuse aux audaces païennes des novateurs. Ce fut dans ce sens que Raphaël reçut ses premières

impressions en travaillant à côté de son père, qu'il perdit à l'âge de douze ans.

Un oncle maternel de Raphaël, Simone Carlia, pour qui le grand peintre conserva toute sa vie la plus filiale affection, fit comprendre à la famille la nécessité d'attacher l'orphelin à quelque grand peintre qui pût faire son éducation; la haute opinion que Giovanni Santi avait souvent exprimée sur Léonard de Vinci, Jean Bellin, Andrea Mantegna et le Pérugin, désignait naturellement l'un d'eux. On donna la préférence à ce dernier, sans doute parce qu'il demeurait à Pérouse, plus rapprochée d'Urbin que Milan ou Venise.

Le premier ouvrage où Raphaël cherche à s'émanciper est le petit *Saint Georges* que possède le Louvre. Il pouvait alors avoir vingt ans. Ce fut à Sienne, en dessinant le groupe antique des *Trois Grâces* (ce dessin existe à l'Académie des Beaux-Arts de Venise), que l'antiquité lui apparut et vint le distraire de ses pensées ordinaires. Le tableau qu'il fit, en imitation de ce groupe célèbre, est sa première œuvre païenne. Il se rendit à Florence, avec une lettre de la duchesse d'Urbin pour le gonfalonier de la république, où on remarque ces mots : « .... Il est aussi intéressant qu'aimable de sa personne, et je désire qu'il se perfectionne dans son art..... Tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même.... » Raphaël étudia les fresques du Calmine et se lia avec Fra Bartolommeo, dont l'enthousiasme religieux le reportait à ses premières impressions d'enfance. Mais en même temps le savant Taddeo Taddei, qui lui avait offert sa maison et l'aimait comme un fils, lui faisait entrevoir d'autres horizons; ce fut par lui qu'il connut plusieurs savants passionnés pour l'antiquité, et surtout pour les doctrines de Platon, comme Bembo, Bibbiena, et Castiglione, dont il devint aussi l'ami. Ce milieu philosophique développa dès lors chez lui une tendance à unir la pensée chrétienne, moins l'ascétisme, à la forme païenne de plus en plus épurée.

On distingue généralement trois manières dans l'œuvre de Raphaël : la période péruginesque, la période florentine et la période romaine, qui répondent à l'adolescence du peintre, à sa jeunesse et à sa virilité.

LES VIERGES DE RAPHAËL. — Raphaël est le peintre des Madones; c'est à elles qu'il doit sa plus grande popularité. Ses vierges peuvent se classer en trois catégories distinctes. Les unes, comme la *Belle Jardinière*, sont surtout ingénues, et présentent l'idée de l'innocence bien plus que celle de la maternité; calmes et heureuses, elles n'ont ni passions ni soucis; rien n'a troublé leurs regards limpides, rien ne laisse deviner le pressentiment de l'avenir réservé à l'Enfant-Dieu. Beaucoup de critiques mettent au-dessus de tout dans l'œuvre de Raphaël ces riantes et heureuses madones qui ignorent encore la sublimité de la lutte, et semblent enveloppées d'une auréole d'innocence et de naïveté (fig. 274, 275). Plus tard, Raphaël a donné à la Vierge un autre caractère; dans la grande *Sainte Famille* du Louvre ou dans la *Vierge à la Chaise* de Florence, ce n'est plus la jeunesse candide et naïve, mais l'effusion de l'amour maternel qui constitue l'expression du tableau (fig. 276, 277).

La troisième manière dont Raphaël a conçu la Vierge se trouve résumée dans la madone de Saint-Sixte. Celle-ci est la Vierge triomphante, c'est la Reine du ciel. Tous les âges et tous les peuples ont adoré un idéal féminin. L'art grec avait représenté l'épouse dans Junon, la mère dans Cérès, la vierge dans Diane et Minerve. Le christianisme a réuni dans un même type le double aspect de l'éternel féminin, la vierge et la mère. Mais l'esprit ascétique du moyen âge la condamnait à ne voir dans son fils que son Dieu et à n'avoir pour lui que les regards de la prière. Le réveil de l'esprit moderne a replacé la maternité au premier plan. La *Vierge triomphante* de Raphaël, entourée du chœur des anges, les pieds sur les nuages, présente son Fils au monde. Ce n'est ni la vierge naïve qui ignore toutes choses, ni la mère attentive qui reçoit les caresses de son enfant, c'est la Reine du ciel qui tient dans ses bras l'Enfant divin.

Les vierges de Raphaël ont été popularisées par la gravure, et l'espace nous manque pour en donner ici une analyse même succincte. Toutes les nuances de l'amour, de l'innocence, de la grâce et de la sainteté sont exprimées tour à tour dans ces madones, dont le recueil justifie si bien l'opinion populaire, qui admire avant tout Raphaël comme le peintre de la Vierge.

LES CHAMBRES DU VATICAN. — Quand Jules II monta sur le trône, il refusa de prendre possession des appartements qu'avait occupés l'infâme Alexandre VI. On lui proposa d'effacer des peintures murales le portrait du pape. « Quand même les portraits seraient détruits, s'écria Jules, les murs ne suffiraient-ils pas à me rappeler la mémoire de ce simoniaque, de ce juif? » Il voulut donc occuper l'appartement de l'étage supérieur, dont la décoration avait

été commencée par Pietro della Francesca, Luca Signorelli, le Sodoma, le Pérugin, etc., et Raphaël fut appelé à Rome, par l'influence de Bramante, pour compléter les travaux commencés. Il commença par la chambre de la Signature, dont le Sodoma avait fait le plafond. Quand la première fresque fut peinte, Jules II fut si transporté d'enthousiasme, qu'il ordonna d'abattre toutes les peintures qui étaient déjà faites, afin que Raphaël fût chargé de la décoration entière. Celui-ci pourtant maintint celles qui avaient du rapport avec les sujets qu'il voulait traiter, et il s'opposa même à la destruction d'un plafond du Pérugin, son maître, bien qu'il fût très-différent de sa conception décorative.

Tout en répondant à un ordre d'idées qui, à cette époque, était assez général en Italie, cette



274. — LA VIERGE AU PUITS (RAPHAEL).
(Florence, Tribune.)

décoration présente une unité de vues et une élévation de pensée qui en fait une œuvre hors ligne et profondément individuelle. Dans la première chambre (dite de la Signature), Raphaël montre les différentes directions de l'esprit humain; dans la seconde et la troisième, la protection que Dieu a accordée à son Église; dans la quatrième, l'établissement du pouvoir ecclésiastique et l'histoire de Constantin. Au milieu de ces vastes compositions, Raphaël a placé ces belles figures allégoriques qui, par l'élévation du style et la beauté idéale des formes, ont élevé l'art moderne à la hauteur de l'art antique. Il avait à vaincre pour ses décorations des difficultés sans nombre; jamais peut-être aucun artiste n'a eu à faire des tableaux d'une forme aussi ingrate, puisque plusieurs sont coupés par une porte qui entre dans le tableau. Raphaël a montré dans l'ordonnance une telle souplesse, qu'il semble que

cette forme bizarre soit inhérente à la pensée de l'artiste. Enfin un système ornemental, enrichi de petits tableaux en grisaille, vient compléter ce vaste ensemble, qui est peut-être ce que l'art a enfanté de plus merveilleux. Malheureusement la conservation de ces peintures laisse beaucoup à désirer. Il y a même un grand nombre de figures, surtout parmi celles qui n'appartiennent pas aux grandes fresques, dont l'état était tel au dix-septième siècle que Carle Maratte a dû les reproduire entièrement.

La composition de *la Théologie*, plus connue sous le nom de *Dispute du Saint-Sacrement*, offre une conception aussi hardie

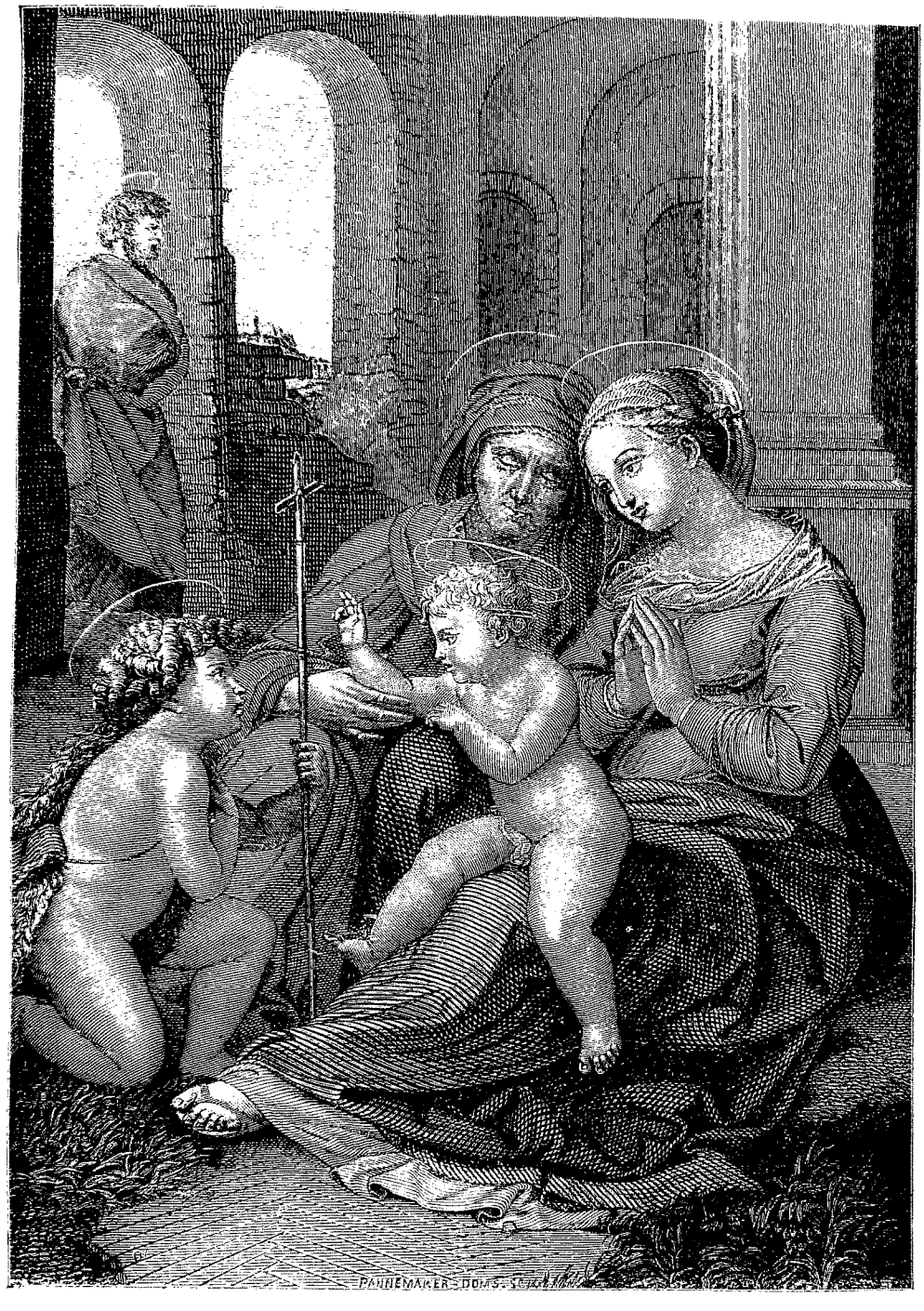


275. — LA VIERGE A LA TENTE (RAPHAEL).

(Turin, palais Madame.)

que le sujet est complexe. La scène se passe à la fois sur la terre et dans le ciel. Le Père éternel, entouré de Séraphins et de Chérubins, tient d'une main le globe terrestre, qu'il bénit de l'autre. Au-dessous, Jésus-Christ, ayant à ses côtés immédiats la Vierge et saint Jean-Baptiste. Puis, assis sur des nuages, on voit, à la droite du Christ, saint Pierre tenant la sainte Écriture et les deux clefs, Adam, le père des hommes, saint Jean, l'apôtre aimé du Christ, David, le chef de sa famille terrestre, et saint Étienne, premier martyr; à gauche, saint Paul tenant une épée, Abraham avec le couteau du sacrifice d'Isaac, saint Jacques, Moïse tenant

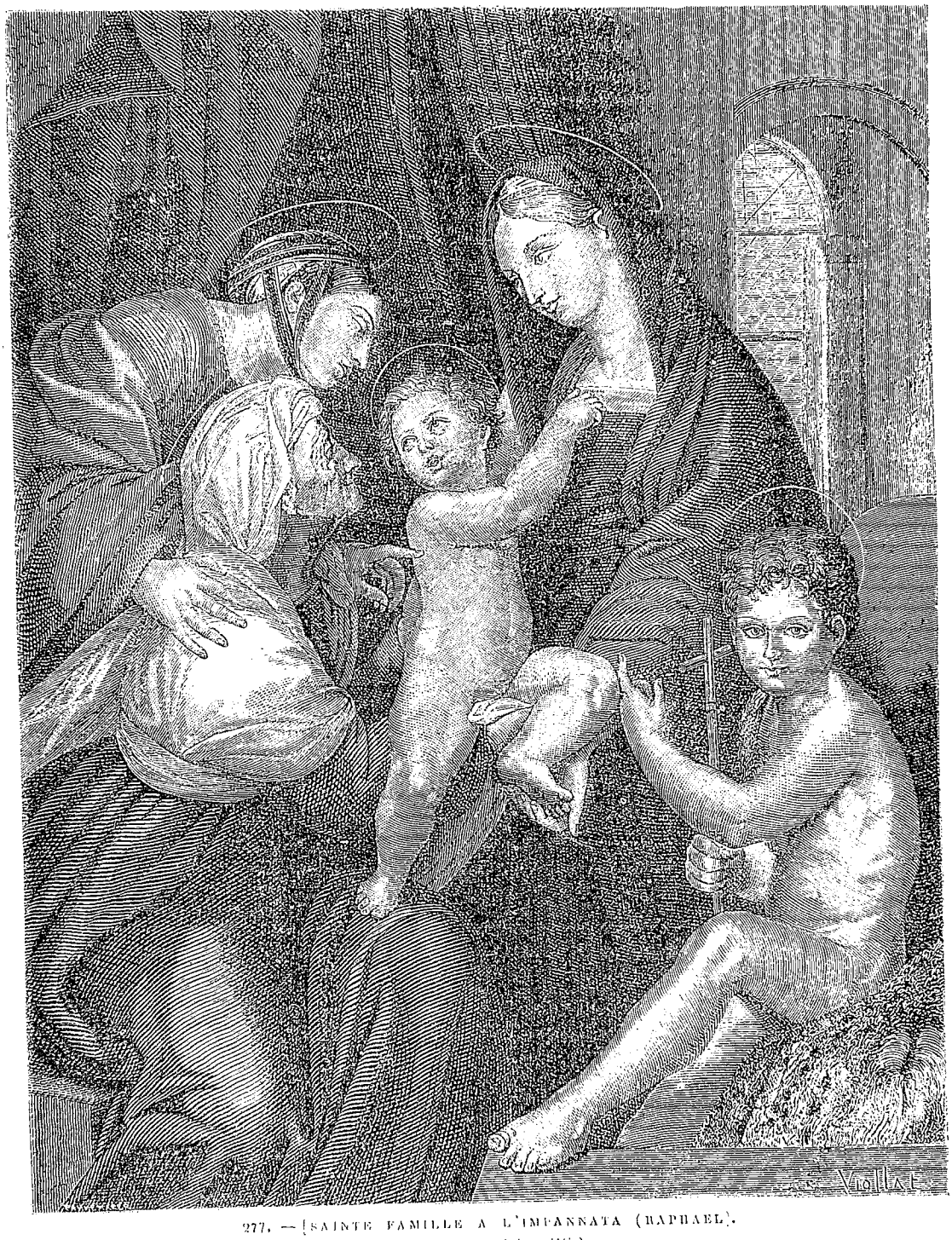
les tables de la loi, et saint Laurent. Le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend sur la terre, escorté de quatre Chérubins qui tiennent les quatre Evangiles. Le milieu de la partie inférieure du tableau qui représente la terre, par opposition au ciel, est occupé par un autel, sur lequel repose le Saint-Sacrement. Le concile, exprimant la vie théologique, est réuni en demi-cercle autour de l'autel. Saint Jérôme, le type de la vie contemplative, saint Ambroise,



276. — SAINTE FAMILLE (RAPHAEL).
(Naples, Musée national.

actif surtout dans l'Église militante, saint Augustin qui dicte ses pensées à un jeune homme, et en face de lui saint Grégoire le Grand, couvert de la tiare et du manteau pontifical, sont les figures les plus rapprochées du Saint-Sacrement. Viennent ensuite les autres grands docteurs de l'Église, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, le pape Anaclet, saint Bernard, Innocent III, etc.; parmi eux on remarque les figures du Dante et de Savonarole. A droite, au premier plan, un philosophe chrétien vêtu à l'antique parle à un jeune païen

appuyé contre une balustrade, et, dans le groupe qui fait pendant à gauche, l'hérésie est caractérisée par la figure d'un sectaire entouré d'auditeurs, et interprétant l'Écriture, en tournant le dos aux Pères de l'Église catholique. Au second plan, les schismatiques, prêtres et autres personnages, discourent loin de l'autel. Tous sont placés sous les regards bienveillants du Sauveur, qui donne sa bénédiction au genre humain.



277. — SAINTE FAMILLE A L'IMPANNATA (RAPHAEL).
(Florence, palais Pitti.)

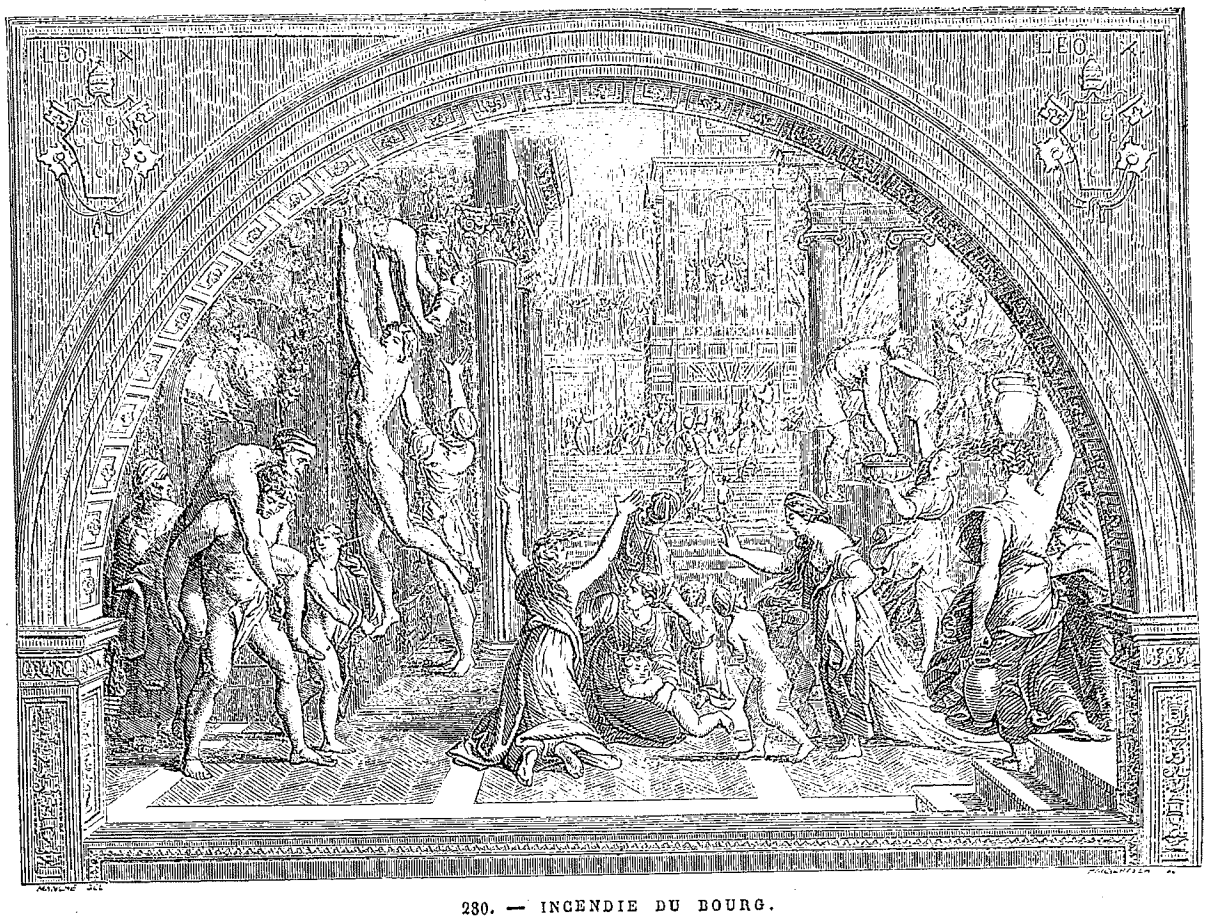
Si la *Dispute du Saint-Sacrement* symbolise la théologie chrétienne, l'*École d'Athènes* (fig. 278), placée dans la même salle, représente la sagesse antique. Sous l'arcade d'un édifice tracé par Bramante, et qu'on croit être le plan primitivement adopté pour Saint Pierre de Rome, tous les grands philosophes sont groupés sur un escalier de marbre. Platon et Aristote occupent le centre de la composition, indiquant par leurs gestes, l'un le ciel, source de l'inspiration, l'autre la terre, source de l'observation. Le cynique Diogène est à demi couché sur les



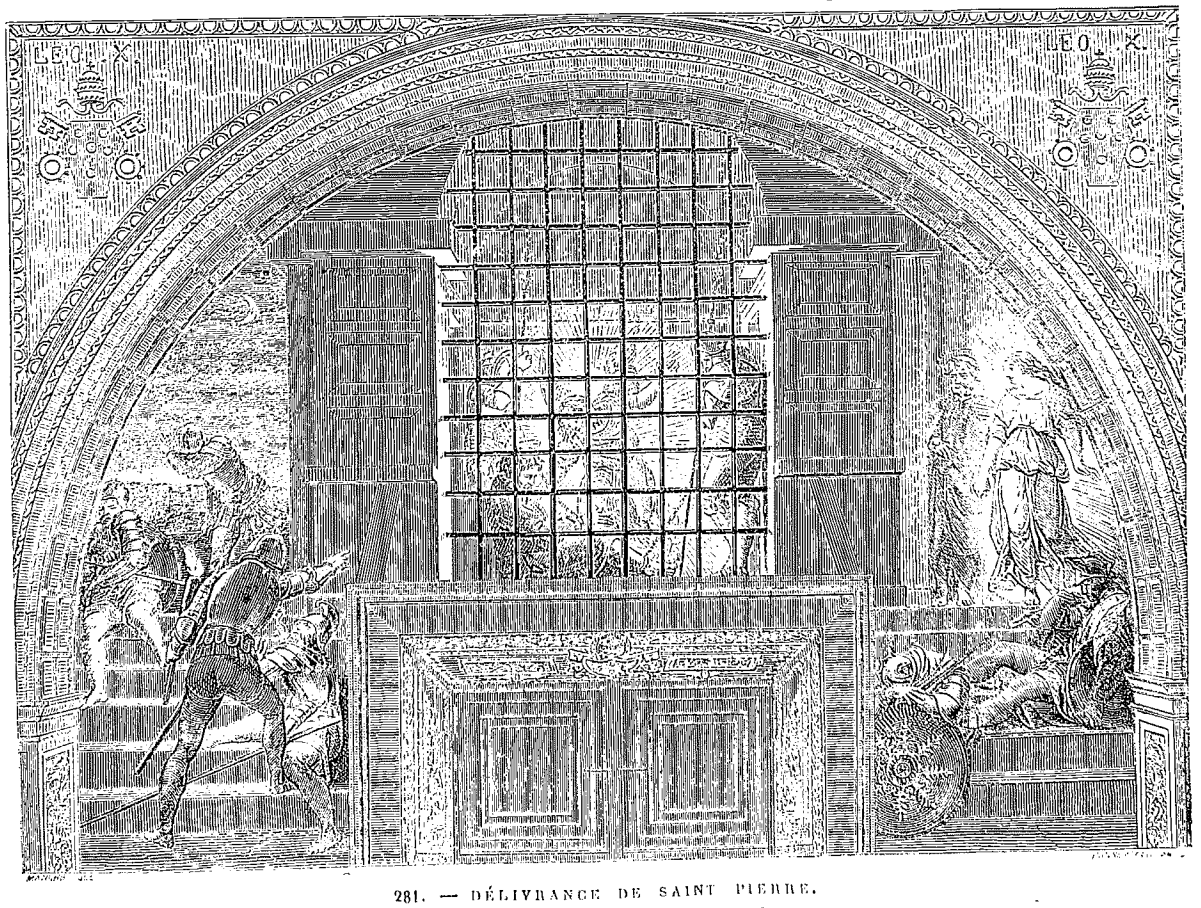
278. — ÉCOLE D'ATHÈNES (RAPHAEL).



279. — DÉFAITE D'ATTILA (RAPHAEL).
(Rome, les chambres du Vatican.)



280. — INCENDIE DU BOURG.



281. — DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.
(Rome, les chambres du Vatican.)

marches; Archimède, sous les traits de Bramante, trace une figure de géométrie; Socrate fait à Alcibiade une démonstration; Pythagore est représenté écrivant; Zénon, Épicure, Aristippe, Zoroastre, etc., sont caractérisés par des signes qui les font reconnaître. Enfin Raphaël s'est placé lui-même, à côté de son maître Pérugin, parmi les personnages secondaires. Ce chef-d'œuvre unique, considéré comme une des plus belles pages de Raphaël et une des plus belles conceptions de l'esprit humain, a donné lieu à des commentaires sans nombre.

La *Poésie*, qui vient ensuite, devait être conçue différemment. Apollon, assis sur une éminence ombragée de lauriers, est au centre de la composition, dont les côtés sont occupés par les muses et les poëtes de la Grèce, de Rome et de l'Italie moderne. Cette grande scène présente, sous une forme mythologique, la pensée intime du peintre. Il faut avoir toute la dévotion anglicane de M. John Ruskin pour trouver mauvais qu'Apollon préside à la poésie. « Raphaël, dit le célèbre critique anglais, en peignant son Parnasse présidé par Apollon, écrivait sur les murs mêmes du Vatican l'apostasie religieuse de la peinture. » Et qui donc aurait-il voulu qu'on mît? Si nous condamnons Raphaël au nom de la foi pour s'être inspiré de l'antiquité, il nous faudra aussi condamner saint Jean, saint Paul, saint Augustin et tous les Pères, qui ont puisé dans Platon et dans la philosophie grecque.

La *Jurisprudence*, divisée en compartiments, comprend, outre les trois belles figures de femmes qui symbolisent la *Justice*, la *Force* et la *Modération*, deux scènes historiques : Justinien remettant le *Digeste* à Tribonien représente le droit civil; Grégoire IX publiant les *Décrétales* représente le droit canon.

C'est dans les salles suivantes que nous trouvons la *Messe* de Bolzène, où l'artiste semble avoir voulu rendre le miracle croyable, tant il a mis de réalité dans la représentation, et l'*Héliodore*, où il s'est dépassé lui-même par la puissance et le mouvement. Le cavalier et les deux anges qui l'accompagnent n'ont certainement pas leur équivalent dans aucun ouvrage des peintres les plus fougueux. Les mêmes qualités se retrouvent encore dans *Attila* (fig. 279); dans l'*Incendie du bourg* (fig. 280, 282), Raphaël montre une science anatomique comparable à celle de Michel-Ange; dans la *Délivrance de saint Pierre*, il ouvre à l'art un horizon nouveau, en cherchant l'impression poétique dans la conception de la lumière (fig. 281). Enfin, la *Bataille de Constantin*, exécutée par ses élèves d'après ses dessins, nous présente une mêlée furieuse qui est demeurée le modèle du genre.

LES LOGES DU VATICAN (fig. 283, 284). — Un ensemble de compositions, connu sous le nom de *Bible de Raphaël*, décore une galerie du Vatican servant de corridor et ouverte d'un côté. Cette galerie comprend treize compartiments ou loges à petites coupoles, et chaque loge comprend quatre tableaux. Quarante-huit sujets sont tirés de l'Ancien Testament et quatre du Nouveau. Raphaël avait l'intention de décorer les autres loges avec un cycle de sujets partant de la dernière scène du Nouveau Testament et comprenant l'histoire des apôtres et des principaux saints de l'Église; la mort l'a empêché de réaliser ce projet. Il a peu travaillé de sa main à l'exécution de ces fresques, dont il a donné la composition dans de petits dessins lavés à la sépia. Jules Romain a dessiné les cartons et a été aidé dans la peinture par Francesco Penni, Pellegrino de Modène, Bartolommeo de Baguacavallo, Vincenzo de San Geminiano, Polidore de Caravage et Perino del Vaga. Mais il est fort difficile de savoir au juste la part qui revient à chacun dans cette œuvre collective exécutée d'après la pensée et sous la direction du maître. La majestueuse solennité des scènes bibliques est encadrée dans un système ornemental de la plus charmante fantaisie, où les gracieuses fictions de la mythologie sont mises à contribution et enlacées dans des guirlandes ou mêlées à des architectures fantastiques (fig. 285). Toute cette ornementation est l'ouvrage de Jean d'Udine (fig. 286, 287), l'élève et l'ami de Raphaël. Cet artiste excellait dans la peinture des grotesques et dans la représentation des plantes et des animaux; comme tant d'autres, il s'est entièrement dévoué à la gloire de son maître. C'est dans une promenade que fit Jean d'Udine avec Raphaël, aux bains de Titus, qu'ils eurent l'idée de faire des ouvrages en stuc et des ornements en couleur, à la manière des anciens; et comme cela arrivait souvent sous la Renaissance, on s'est inspiré de l'antique, mais l'œuvre qui en est résultée est profondément originale. Quant à l'accusation qu'on fait à Raphaël d'avoir détruit les peintures antiques, pour qu'on ne sût pas qu'il les avait copiées, on en a depuis longtemps démontré l'absurdité. Pour compléter sa galerie, Raphaël a chargé Gian Barile de sculpter les portes, et il a composé le parquet avec des dalles coloriées et glacées de la fabrique florentine des della Robbia.

On peut voir à l'école des Beaux-Arts une reproduction de la galerie des loges, et au Pan-

théon, des copies exécutées par les frères Balze, d'après les principaux sujets qui décorent les chambres du Vatican.

LES CARTONS DE KENSINGTON. — Raphaël fut chargé de dessiner en grand des modèles destinés à être reproduits en tapisserie, pour la décoration de la chapelle du Vatican. Ces dessins ou cartons représentent des sujets qui ont trait à la fondation de l'Église et à l'his-

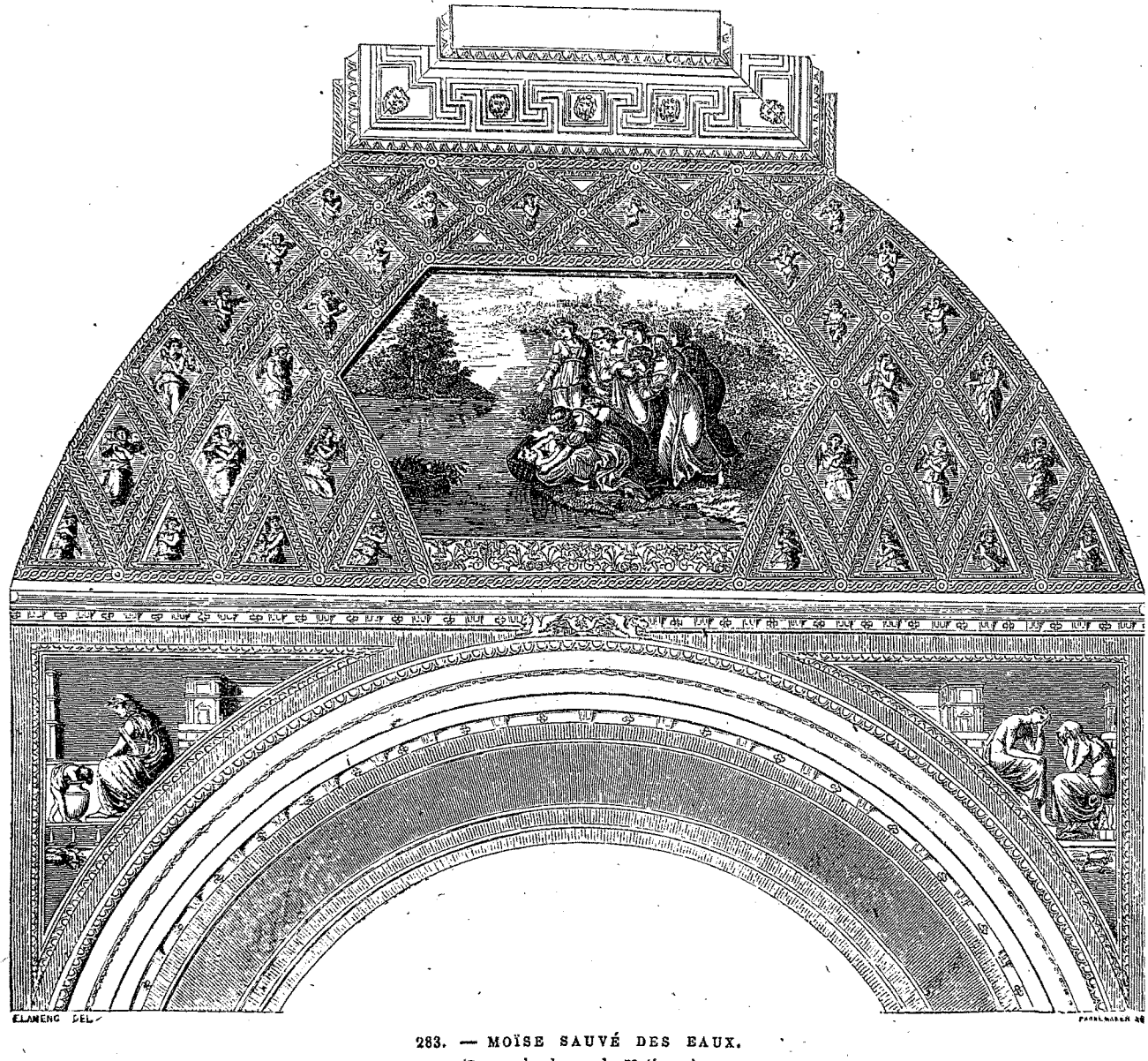


282. — GROUPE TIRÉ DE L'INCENDIE DU BOURG (RAPHAEL).
(Florence, galerie des Offices.)

toire des premiers apôtres. Ils étaient restés dans la fabrique d'Arras, où les tapisseries ont été exécutées, mais Rubens n'en trouva plus que sept au lieu de dix un siècle après. Il en parla à Charles Ier pendant sa mission diplomatique en Angleterre, et décida ce prince à en faire l'acquisition. Après la mort du roi, quand on vendit ses collections, Cromwell fit faire une exception pour les cartons de Raphaël. Ils étaient d'ailleurs en très-mauvais état, car les fabricants de tapisserie, pour faire leur besogne, les avaient coupés par bandes

étroites et criblés de piqûres d'aiguille qui suivaient tous les traits du dessin. Louis XIV, ayant désiré les posséder, les fit demander à Charles II, qui consentit à les vendre; mais le comte Damby, lord trésorier, s'y opposa avec tant d'énergie, que la négociation fut rompue, et ils restèrent en Angleterre. Ce fut seulement sous Guillaume III que les morceaux furent réunis et fixés sur toile, et on construisit dans le château de Hampton-Court une salle destinée spécialement à les recevoir. Néanmoins, depuis quelques années, ils ont été transportés au musée de Kensington, où ils sont encore aujourd'hui.

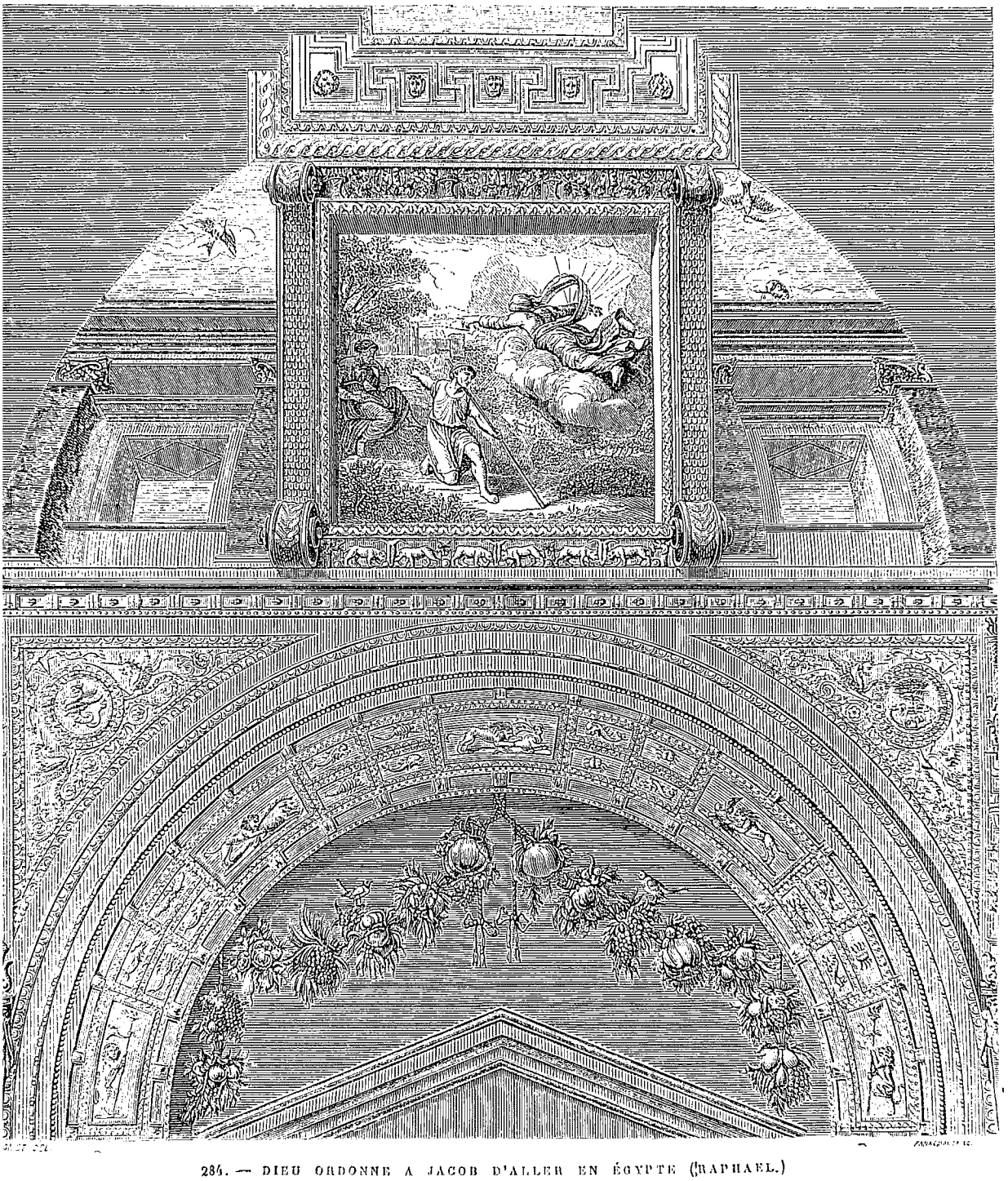
Quant aux tapisseries, dont l'exécution avait été dirigée par un élève de Raphaël, Bernard



283. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.
(Rome, les loges du Vatican.)

Van Orley, elles ont subi d'étranges péripéties. Elles disparurent en 1527, pendant le pillage de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, et se retrouvèrent on ne sait comment à Lyon en 1530. Le connétable Anne de Montmorency les acheta et les rendit en 1555 au pape Jules III, comme appartenant au Saint-Siége. Mais pendant les événements qui suivirent la révolution de 1789, elles furent volées une seconde fois et passèrent dans la main des juifs, qui, pour en extraire l'or qu'elles contenaient, en soumirent une à l'action du feu; l'opération n'ayant pas été lucrative, ils vendirent les autres à des marchands de Gênes, et elles furent rachetées par Pie VII en 1808. Depuis ce temps elles n'ont plus quitté le Vatican.

FRESQUES DE LA FARNÉSINE. — Le banquier Augustin Chigi chargea Raphaël de décorer son élégante demeure, qui avait été élevée sur les plans de Balthazar Peruzi, et qui est connue à Rome sous le nom de la *Farnésine*. La plus célèbre des fresques exécutées par Raphaël est le *Triomphe de Galatée* (fig. 288), qui, portée sur une conque marine, vogue doucement sur les ondes, traînée par des dauphins et accompagnée de nymphes, de tritons et de centaures



284. — DIEU ORDONNE A JACOB D'ALLER EN ÉGYPTE (RAPHAEL.)
(Rome, les loges du Vatican.)

marins. Cette fresque, dont on peut voir une excellente copie dans la cour de l'école des Beaux-Arts, paraît être entièrement de la main de Raphaël, qui, dans une lettre adressée au comte Castiglione, en parle dans les termes suivants : « Quant à la Galatée, je me croirais un grand maître, si les qualités que Votre Seigneurie y reconnaît s'y trouvaient seulement à moitié. Je lis dans vos paroles l'amour que vous me portez, et je dirai que pour peindre *une*

beauté, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à la condition que Votre Seigneurie fût présente pour choisir la plus belle. Mais les bons juges et les belles femmes étant rares, je me sers d'une *certaine idée* qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque excellence d'art, c'est ce que je ne sais, bien que je me donne de la peine pour l'acquérir.... »

Outre le *Triomphe de Galatée*, Raphaël a peint à la Farnésine deux plafonds célèbres représentant l'*Assemblée des dieux* et le *Repas des noces de l'Amour et de Psyché* (fig. 289), ainsi que des pendentifs tirés de l'histoire de Psyché (fig. 290, 292) et de petits sujets représentant des Amours. Dans le champ des lunettes, formant quatorze tableaux triangulaires, le maître a représenté des Cupidons ailés qui portent les attributs des douze grands dieux, car personne n'a excellé comme lui à rendre sensibles les idées et même les nuances morales.

L'Amour, en plaidant sa cause devant les divinités de l'Olympe, les a toutes désarmées; les plus terribles ont été vaincues aussi bien que les plus gracieuses, et maintenant les ministres de l'Amour insultent à leurs ennemis dépouillés. Nous en détachons la figure d'un petit Génie portant les attributs de Mercure et son Pétase ailé qu'il semble montrer glo-



285. — MONSTRES MARINS (RAPHAEL).
(Rome, les loges du Vatican.)

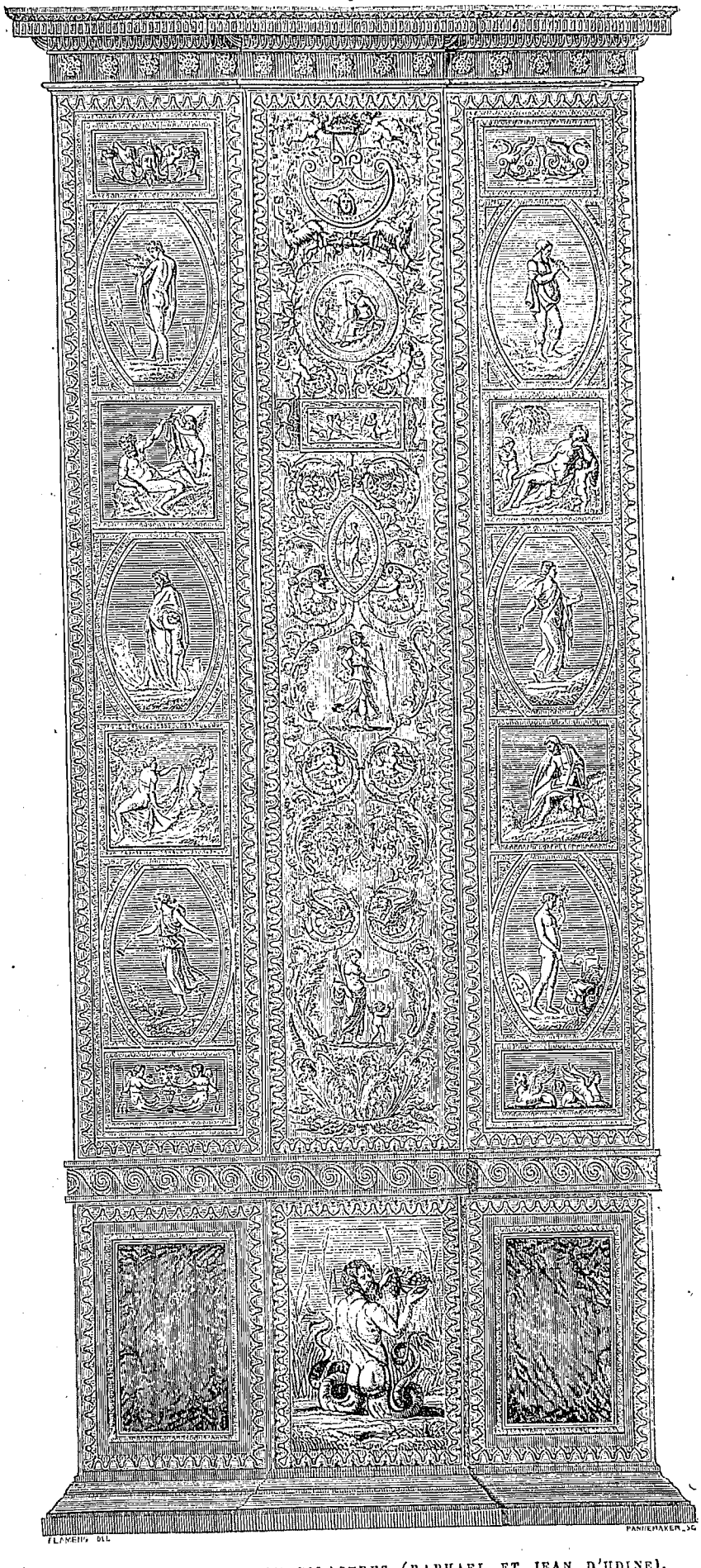
rieusement, comme si le triomphe de l'Amour était d'avoir volé le dieu des voleurs (fig 291).

Ces fresques ont beaucoup souffert et ont été retouchées par Carle Maratte.

LA TRANSFIGURATION (fig. 293). — Outre ses grandes fresques qu'on ne peut admirer qu'en Italie, ses madones qui peuplent les grands musées de l'Europe, Raphaël a peint plusieurs tableaux qui sont d'inimitables chefs-d'œuvre, tels que le *Portement de croix* du musée de Madrid, ou la *Vision d'Ézéchiel* du musée de Florence. Mais il en est un sur lequel nous sommes obligés de nous arrêter, parce que c'est le dernier ouvrage du maître : la *Transfiguration*. Dans la partie inférieure du tableau, un père amène son fils possédé du démon et implore l'assistance des apôtres, qui indiquent leur divin Maître comme pouvant seul opérer ce miracle. Jésus, entouré d'un éclat céleste et s'élevant dans les airs entre Moïse et Élie, occupe le haut du tableau, tandis que les trois apôtres saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, éblouis par l'éclat de la transfiguration, se sont prosternés sur la montagne, où ils avaient suivi Jésus. C'est le dernier tableau d'histoire que Raphaël ait peint, comme la *Vierge de Saint-*



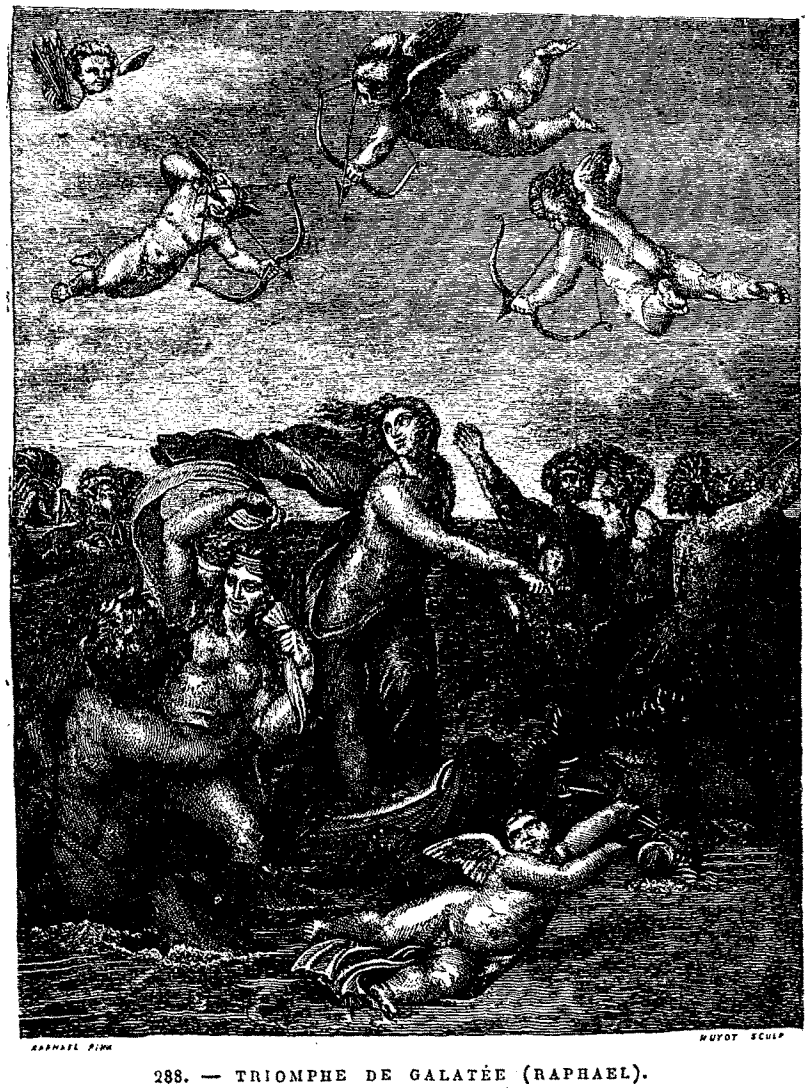
286. — ARABESQUE.



287. — ARABESQUES ET PILASTRES (RAPHAEL ET JEAN D'UDINE).
(Rome, les loges du Vatican.)

Sixte est sa dernière madone, et ces deux ouvrages sont ceux qui ont excité depuis trois siècles la plus constante admiration. La principale critique qu'on ait faite de ce tableau, c'est qu'il renferme deux sujets très-distincts : un dans le bas de la composition, un autre dans le haut. On ne peut nier néanmoins que le geste très-significatif des apôtres ne relie parfaitement la scène terrestre avec l'apparition céleste. Ce tableau, étant inachevé quand Raphaël mourut, fut terminé par Jules Romain, l'élève chéri du maître, et il est un peu poussé au noir comme toutes les peintures de cet artiste. La *Transfiguration* était destinée à la cathédrale de Narbonne; mais on ne voulut pas que ce chef-d'œuvre quittât Rome. Il fut pris par les Français, au commencement de ce siècle, et retourna en Italie après 1815.

MORT DE RAPHAËL. — Tous les artistes de la Renaissance ont été architectes en même temps que peintres, et Léon X avait chargé



288. — TRIOMPHE DE GALATÉE (RAPHAEL).
(Rome, Farnésine.)

Raphaël de rétablir le plan des édifices de l'ancienne Rome. C'est en vue de ce travail que Raphaël fit exécuter des fouilles, et un froid qu'il gagna au milieu des ruines enfanta une fièvre maligne dont il succomba à l'âge de trente-sept ans, au jour anniversaire de sa naissance, qui était un vendredi saint. La douleur que causa sa mort est inexprimable : on lui fit des obsèques magnifiques. Derrière le catafalque était dressé le tableau inachevé de la *Transfiguration*. Une foule immense accompagna ses restes de la place Saint-Pierre au Panthéon, où il est enterré. Par son testament, Raphaël laissait tout ce qu'il possédait en objets d'art à ses élèves, et ses amis reçurent une grande partie de son bien. Une somme considérable fut aussi laissée pour doter une jeune fille, nommée Margharita, qu'il avait vivement aimée et qui depuis est devenue très-célèbre sous le nom de la Fornarina. Les récits romanesques n'ont pas manqué depuis à la mémoire de cette jeune fille, dont l'histoire est absolu-

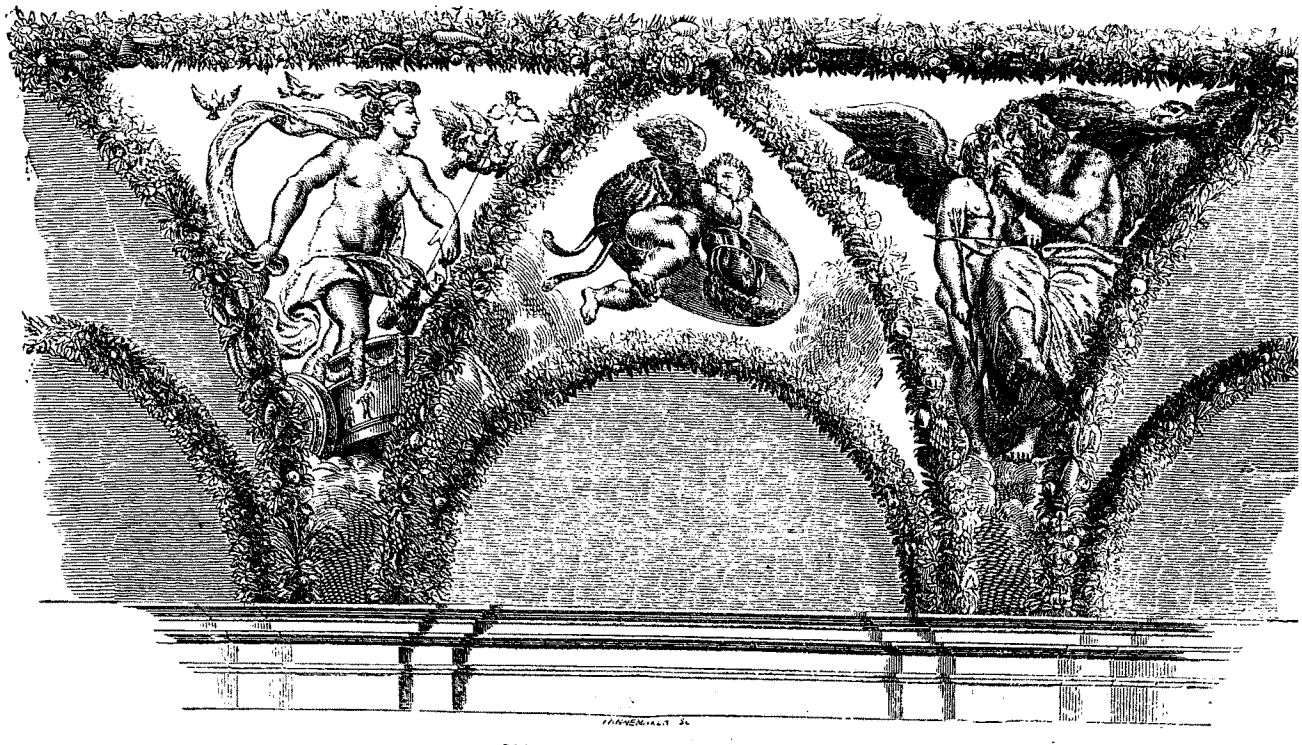
ment inconnue, car les contemporains qui en parlent n'en disent absolument rien, sinon qu'elle fut aimée de Raphaël.

Visite au Louvre. — On pourrait presque reconstituer l'histoire artistique de Raphaël avec les tableaux que possède le Louvre. Dans la période péruginesque nous avons deux tout petits tableaux qui se rapportent évidemment à la première jeunesse de l'artiste. C'est un



289. — LES NOCES DE PSYCHÉ (RAPHAEL).
Rome, Farnésie.)

Saint Georges et un *Saint Michel* qui se font pendant et ont été peints en 1504 pour le duc d'Urbin. De la période florentine nous avons un chef-d'œuvre, la *Belle Jardinière*. Ce tableau, peint en 1508, est le dernier que Raphaël ait exécuté à Florence, au moment où il allait partir pour Rome; il est impossible de pousser plus loin la candeur et l'ingénuité que dans cette scène calme et pure, où la Vierge, dans une prairie émaillée de fleurs, contemple



290. — PENDENTIFS (RAPHAEL).

l'Enfant-Dieu qui lève la tête vers elle. Ce n'est pas encore le style grandiose des peintures de la dernière manière du peintre; mais la grâce des mouvements, la pureté du dessin et la souplesse des figures annoncent une observation attentive de la nature, et un goût exquis dans le choix des formes. La symétrie hiératique est tout à fait abandonnée et l'impression religieuse résulte de la suavité chaste d'un type que depuis quinze cents ans l'humanité rêvait sans pouvoir le réaliser. La figure de cette madone se retrouve dans plusieurs ouvrages de Raphaël, peints vers la même époque, et passe pour avoir été faite d'après une marchande de fleurs de Florence, que l'artiste aurait aimée dans sa jeunesse. De-là le nom de *Belle Jardinière* donné au tableau du Louvre. Le départ précipité de Raphaël pour Rome l'a empêché de terminer complétement ce chef-d'œuvre, dont plusieurs parties, notamment les draperies, sont restées inachevées.



291. — GÉNIE PORTANT LES ATTRIBUTS DE MERCURE. (RAPHAEL). (Rome, Farnésine.)

La *Vierge au Linge*, connue aussi sous le nom du *Silence de la Vierge*, est encore un ravissant tableau, qui paraît appartenir à une époque un peu postérieure. La Madone, vue de profil, avec le front ceint d'un diadème, se penche vers son divin Enfant en soulevant légèrement le voile qui le couvre, pour contempler son sommeil tranquille. Mais la plus célèbre des *Vierges* que nous possédions est celle qui est connue sous le nom de grande *Sainte*

Famille de François Ier et qui appartient à la troisième manière du maître. Le premier aspect de ce tableau ne séduit pas toujours, mais l'impression grandit de plus en plus à mesure qu'on l'analyse. Ce n'est plus ici le type tranquille d'autrefois : l'Enfant-Dieu s'élance de son berceau dans les bras de sa mère, qui n'a plus la calme sérénité du premier type. Ici tout aime, tout sent, tout vibre; c'est une hymne à la famille, comme l'autre était une hymne à la pureté. Si la *Belle Jardinière* traduit merveilleusement tout ce que le passé avait rêvé et n'avait pu accomplir, la *Sainte Famille* est une conception toute moderne, que les mères de famille pourront invoquer, mais qui serait mal placée dans la chapelle d'un cloître. Dans le moment même où, au nord de l'Europe, l'esprit philosophique entraînait la Réforme à associer l'esprit de famille au sacerdoce, l'art chrétien et catholique de l'Italie évoquait cet ange qui vient répandre ses fleurs sur le chaste embrassement de



292. — MERCURE (RAPHAEL).
(Rome, Farnésine.)

la mère et de l'enfant, et couronner, au nom de la foi, le sentiment le plus beau et le plus élevé qui ait place dans le cœur humain.

Le grand *Saint Michel*, qui vient aussi de la collection de François Ier, a été peint à la même époque; malheureusement ce magnifique tableau a subi de nombreuses restaurations. Nous avons aussi au Louvre une jolie petite *Sainte Famille* cintrée par le haut, une belle figure de *Sainte Marguerite* foulant aux pieds un monstre renversé, tableau très-abîmé par les nettoyages, enfin de magnifiques portraits, un adolescent blond, un portrait de *Jeanne d'Aragon*, et celui d'un ami de Raphaël, *Balthasar Castiglione*, qui est un chef-d'œuvre.

On a replacé aussi, il y a peu d'années, un *Saint Jean-Baptiste* en très-mauvais état; il provenait de nos anciennes collections, mais il avait disparu depuis la Restauration et son histoire mérite d'être racontée. En 1820, Louis XVIII *donna* ce tableau, sur la demande du duc de Maillé, à l'église de Longpont, petit village situé près de Montlhéry (Seine-et-Oise).

Là, le tableau se détériora tellement par l'humidité, que la fabrique, ne voulant plus le conserver, parce qu'on n'y voyait absolument rien, le rendit au duc de Maillé. Celui-ci étant mort, les héritiers le trouvèrent dans un grenier, et, ne sachant pas ce que c'était, le firent vendre avec les vieux meubles de rebut. Il se présenta un acquéreur pour la somme de *cinquante-neuf francs*, et celui-ci ayant reconnu sous la crasse et les champignons que



293. — LA TRANSFIGURATION (RAPHAEL).
(Rome, Vatican.)

c'était un tableau de maître, mais n'en connaissant pas la provenance, alla le proposer au Louvre pour *soixante mille francs*. Les conservateurs reconnurent le tableau du Musée et refusèrent de le rendre. Un procès s'ensuivit, et un arrêt de la Cour royale, datée de 1838, fit restituer le tableau à la liste civile, sans autre indemnité que la somme de cinquante-neuf francs. Ce tableau, malgré le soin avec lequel il a été restauré par M. Wilhems, notre habile peintre de genre, porte les marques d'une dégradation déplorable.

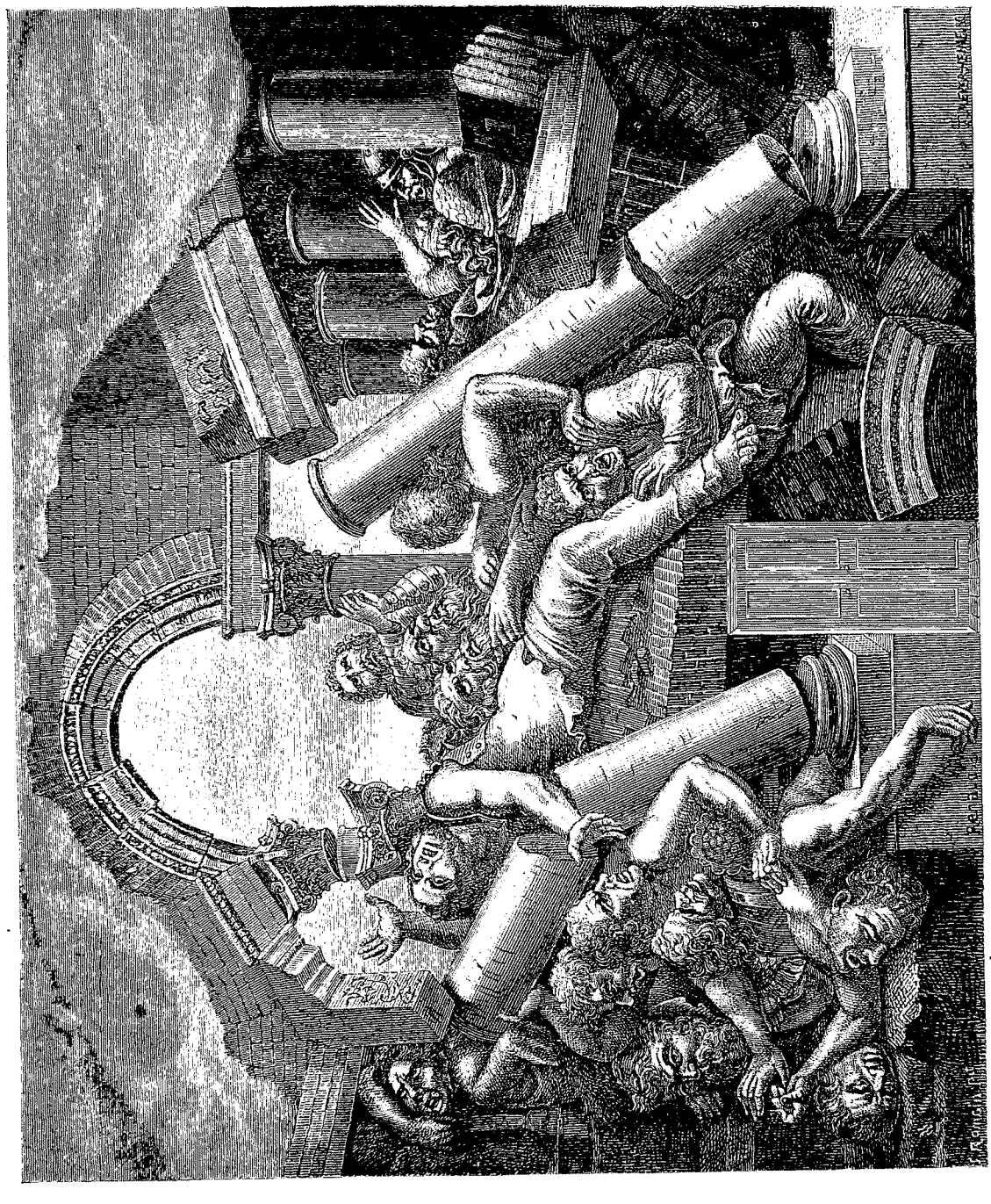
MARC-ANTOINE RAIMONDI. — Le plus illustre graveur de l'Italie, Marc-Antoine Raimondi était élève de Francia et fut l'ami de Raphaël. « Marc-Antoine, dit M. Ch. Blanc, est en son genre le plus grand des artistes, non-seulement à cause des chefs-d'œuvre qu'il a gravés, mais à raison de sa manière personnelle de comprendre l'art du graveur, et d'y faire



294. — LA VIERGE AU CHAT (JULES ROMAIN).
(Musée de Naples.)

entrer la plus haute qualité de la peinture, qui est le style. Sans doute les morceaux sublimes qu'il a eu à traduire avec son burin ont puissamment contribué à sa gloire, car ce n'est pas pour rien qu'on brode sur un canevas tracé par Michel-Ange, ou par Raphaël, ou par l'antiquité. Mais si la dignité de l'original aide et porte le graveur, c'est à la condition qu'il saura se conformer aux pensées du maître et se pénétrer de son génie. Si les hautes eaux por-

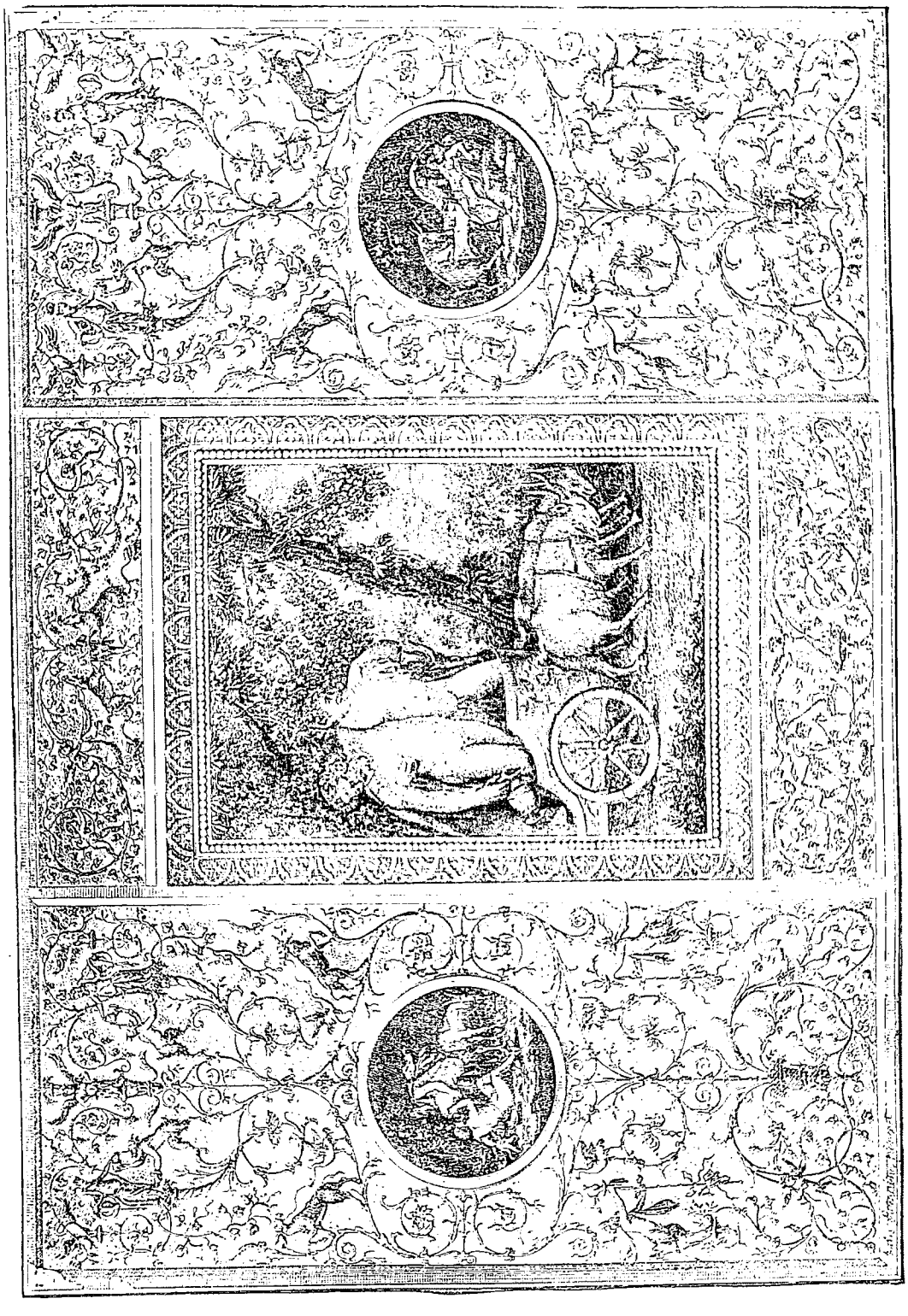
tent le nageur beaucoup plus haut que les eaux basses, encore faut-il savoir bien nager. Depuis trois siècles environ que Raphaël et Michel-Ange sont morts, nous voyons combien peu de graveurs ont su s'élever à leur niveau, ou même en approcher. Marc-Antoine, sorti de chez Francia pour venir travailler à Rome dans l'atelier de Raphaël et sous ses yeux, est le seul graveur qui ait été vraiment animé de son esprit. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant convient parfaitement à l'ampleur facile et noble des compo-



295. — DÉFAITE DES TITANS (JULES ROMAIN).

sitions du peintre, à ses figures dont le modèle est simple parce qu'il est vu en grand, dont la grâce paraît d'autant plus fière qu'elle se compose de grandes lignes, et dont les draperies sont d'autant plus belles qu'elles enveloppent largement la forme sans se compliquer de plis insignifiants, sans se rapetisser par de vai détails. Sous la surveillance du maître, so l'empire de ses conseils, Marc-Antoine a con la gravure comme une tradition concise q met en lumière l'essentiel, qui sait tout ind quer sans tout dire, qui, privée du langa

des couleurs, insiste sur la divine beauté du contour, sur le choix des formes, sur l'élégance des mouvements, sur la perfection des extrémités, sur le caractère des têtes. En abrégeant ainsi, en réservant sur sa planche des blancs purs, le graveur fait sentir la largeur des plans principaux et il obtient sur estampe petite une image grande. »



297. — BACCHUS ET SILÈNE (JULES ROMAIN).
Mantoue, palais du T.

RAPHAËL ET SES ÉLÈVES. — Raphaël n'aurait pu exécuter à lui seul les immenses travaux dont il était chargé et il se faisait aider par ses nombreux élèves, dont quelques-uns étaient plus âgés que lui et avaient été ses anciens camarades. On ne trouve plus trace aujourd'hui de ces associations d'artistes, si connues sous la Renaissance. L'école était une véritable fa-

mille, où chacun vivait en commun. Si la bourse de l'un était à sec, celle de l'autre y suppléait, et celle du maître était comme le trésor commun de la communauté. L'un des membres était ordinairement chargé de mettre les comptes en ordre, de tenir le ménage, de faire les approvisionnements. Dans l'école de Raphaël, ce fut le Penni à qui échut ce rôle : de là le surnom de Fattore (facteur). La même pensée coordonnait tous les travaux, et l'affection et l'admiration que chacun portait au chef de l'école en faisait vraiment un maître dans le sens absolu du mot. Quand Raphaël se rendait au Vatican entouré de ses cinquante élèves, on eût dit un patricien de l'ancienne Rome au milieu de ses clients. Parmi ces élèves, il y en avait, comme Jules Romain, Périno del Vaga, Penni, Polydore de Caravage, qui étaient eux-



297. — BATAILLE DE CONSTANTIN (EXÉCUTÉ

mêmes des maîtres, chargés par le chef de l'association de diriger les travaux des subalternes. Et tel était l'ascendant de Raphaël, que tous ces hommes, qui auraient pu si facilement travailler pour leur compte, préféraient vivre avec lui et contribuer à sa gloire. L'immensité et la variété de l'œuvre de Raphaël s'expliquent par le tact avec lequel il savait reconnaître l'aptitude de chacun, et utiliser tous les talents au profit du travail qu'il dirigeait. Ainsi Polydore faisait d'admirables grisailles et était un délicieux ornemaniste; Jean d'Udine excellait à peindre les fruits, les fleurs, les animaux; il savait par cœur toutes les bêtes de la ménagerie du pape, les caméléons, les perroquets, les singes, les éléphants, les lions, tous les oiseaux et les reptiles de la zone torride. Ce fut à l'aide de ces deux artistes que Raphaël couvrit les murs du Vatican de ces délicieuses arabesques, qui sont la merveille

de la fantaisie et du goût dans l'ornementation.

Parmi les élèves de Raphaël, le plus illustre est Giulio Pippi, dit Jules Romain (1499-1546). Il était entré fort jeune à l'atelier de Raphaël, qui le prit en grande affection et l'employa dans ses immenses tableaux du Vatican et de la Farnésine. Ce fut lui qui fut chargé d'exécuter dans la salle de Constantin les grandes fresques dont Raphaël avait donné les dessins (fig. 297). Après la mort de son maître, Jules Romain voulut ouvrir à son tour une école, mais il fut bientôt appelé à Mantoue par le duc Frédérick Gonzague, et il déploya dans cette ville ses talents comme architecte, comme ingénieur et comme peintre. C'est lui qui bâtit près de Mantoue ce fameux château du T, qu'il a décoré de peintures étranges, où son talent



IN D'APRÈS LES CARTONS DE RAPHAEL).

fougueux et violent, n'étant plus contenu par Raphaël, semble se rapprocher davantage de Michel-Ange, dont pourtant il n'a pas l'ampleur (fig. 295, 296).

Après le sac de Rome par le connétable de Bourbon, les disciples de Raphaël furent disséminés par la force des choses. Perino del Vaga, dépouillé et mis à nu par les bandes allemandes, parvint à s'enfuir à Gênes où il travailla quelque temps (fig. 298); Polydore Caldara se sauva à Naples, et de là à Messine, où il fut assassiné. Les doctrines de Raphaël furent bientôt oubliées partout, et si son nom demeura respecté, son influence artistique s'effaça derrière celle de Michel-Ange, qui vécut encore longtemps après lui.

Visite au Louvre. — Le musée possède plusieurs tableaux de Jules Romain : une *Nativité*,

une *Vierge*, un sujet mythologique *Vénus et Vulcain*, un tableau d'histoire le *Triomphe de Titus et de Vespasien*, et un excellent portrait de l'artiste peint par lui-même. Il y a en outre au musée des dessins de grands cartons en détrempe, sur des sujets historiques d'un style monumental. De Polydore Caldara, nous avons une esquisse peinte en détrempe qui représente Jupiter entouré des divinités de l'Olympe.



298. — TRIOMPHE DE SCIPION (PERINO DEL VAGA). (Gênes, palais Doria.)

LES COLORISTES.

L'ÉCOLE VÉNITIENNE. — L'histoire de l'école vénitienne est l'opposée de Florence. Dans celle-ci, en effet, nous voyons l'art s'élaborer petit à petit, et arriver par une série d'efforts successifs de Cimabuë à Giotto, à Masaccio, et enfin à Michel-Ange. Venise est restée complétement étrangère aux premiers mouvements de la renaissance des arts. On y faisait pourtant beaucoup de peinture, mais c'était toujours de la mosaïque et ces mosaïques sont presque toujours byzantines. L'église Saint-Marc était, outre son caractère religieux, le dépôt sacré des trophées de la république. Aussi les doges y firent-ils exécuter de grands travaux, presque sans interruption, depuis le onzième siècle jusques et y compris le siècle d'or. Mais, étant toujours en relation avec l'Orient, il était naturel qu'on fît venir de Grèce même les artistes qui, dans le reste de l'Italie, furent les instituteurs en toutes choses, mais qui purent à Venise, à cause de l'isolement de cette ville, rester maîtres de la place. Les peintures mêmes que Giotto exécuta à Padoue n'eurent pas d'influence sur eux, et comme les lagunes de Venise ne pouvaient pas renfermer d'antiques, le goût de l'érudition et de l'imitation des anciens s'y développa beaucoup plus tard qu'ailleurs. En revanche, quand la peinture s'y est produite, elle est arrivée subitement à sa perfection. L'abîme qui sépare l'école florentine de l'école vénitienne vient de ce que, dans la première, l'expression accompagne et suit l'idée, tandis que dans la seconde tout le génie de l'artiste est employé à la contexture du tableau et ne voit rien au dehors de sa toile. Quand Raphaël s'entretient avec Fra Bartolommeo sur les types divins, celui-ci lui montre le ciel, source de l'inspiration; Angelico de Fiesole jeûne et se prosterne avant d'oser peindre le Christ; Michel-Ange, sans cesse assiégé par l'idée de Florence qui tombe, entraînant l'Italie dans sa chute, sculpte et peint avec des rages concentrées; son émotion, qui déborde, prépare la voie au maniérisme, qui voudra imiter les résultats sans avoir puisé aux mêmes sources.

Suivons maintenant Giorgione et Titien, Paul Véronèse et le Tintoret, ces merveilleux artistes dont toute la vie n'a obéi qu'à une seule et unique conviction, le désir de bien peindre. Aussi l'art vénitien ne présente ni les lugubres inspirations d'Orcagna, ni les colères et les désespoirs de Michel-Ange, parce que personne ne ressentait rien d'analogue; il se fit décoratif et sensuel, parce que le luxe et le plaisir absorbaient seuls le sentiment public. Les reproches qu'on a faits aux artistes vénitiens d'avoir manqué par le cœur, d'avoir suppléé à l'expression par l'aspect, à la pensée par la sensation, s'appliquent à la société vénitienne, dont ces artistes faisaient partie. Mais l'histoire a offert plus d'une fois le spectacle d'un peuple dont toutes les aspirations sont tournées vers le luxe et le plaisir; Venise seule a eu la gloire de leur donner une signification artistique de premier ordre.

LES MOSAÏSTES. — C'est à ses perpétuels rapports avec l'Orient que Venise a dû son goût pour la couleur et l'art décoratif. Si on veut chercher l'origine de la peinture vénitienne, c'est en étudiant les vieux mosaïstes byzantins qu'on pourra la trouver. « Après le dixième siècle, dit M. Viardot, après cette sombre époque, la plus ténébreuse du moyen âge, l'intervention des Grecs dans l'art italien n'est plus seulement conjecturale, elle devient historique. Ce fut dans le onzième siècle, sous le doge Selvo, que les Vénitiens amenèrent les mosaïstes grecs chargés de décorer leur Saint-Marc, dont la construction avait été commencée par le doge Orseolo, vers la fin du siècle précédent. Leurs principaux ouvrages furent le *Baptême du Christ* et la célèbre *Pala d'oro*. Cette *Pelle d'or*, qui forme une espèce d'abside au-dessus du maître-autel, offre un bel exemple de l'art riche des Byzantins. Faite à Constantinople, augmentée à Venise, elle est composée de plaques d'or et d'argent sous émail lucide, et renferme, encadrés dans une foule d'ornements symétriques, divers traits des Écritures et de la légende de saint Marc, mêlés d'inscriptions grecques et latines à demi barbares. Il y a dans la même basilique, au dedans et au dehors, une foule d'autres mosaïques de la même

époque et des mêmes auteurs. Telle est sur la grande paroi de droite l'histoire du *Christ aux Oliviers*, dans laquelle on voit Jésus, plus grand que les arbres et que la montagne, représenté dans trois attitudes successives, pour mieux expliquer son mouvement, d'abord droit, puis à demi courbé, puis prosterné la face contre terre. Après la prise de Constantinople par les croisés (1204), les mosaïstes grecs de Venise fondèrent dans cette ville une grande corporation et une grande école, qui s'étendit promptement à Florence, où elle subsista jusqu'à Giotto et qui fournit des artistes à toute l'Italie. » (Louis VIARDOT.)

LES PEINTRES VÉNITIENS. — Les frères Gentile et Jean Bellini peuvent être regardés comme les pères de l'école vénitienne. Ils étaient fils et élèves de Jacques Bellini, qui fut renommé principalement dans le portrait, et furent chargés de décorer la salle du grand conseil à Venise. Gentile Bellini fut envoyé par le sénat, en 1479, auprès du sultan à Constantinople, et y fut reçu avec les plus grands hon-



299. — LES DIEUX SUR LA TERRE (J. BELLINI).
(Rome, collection Comuccini.)

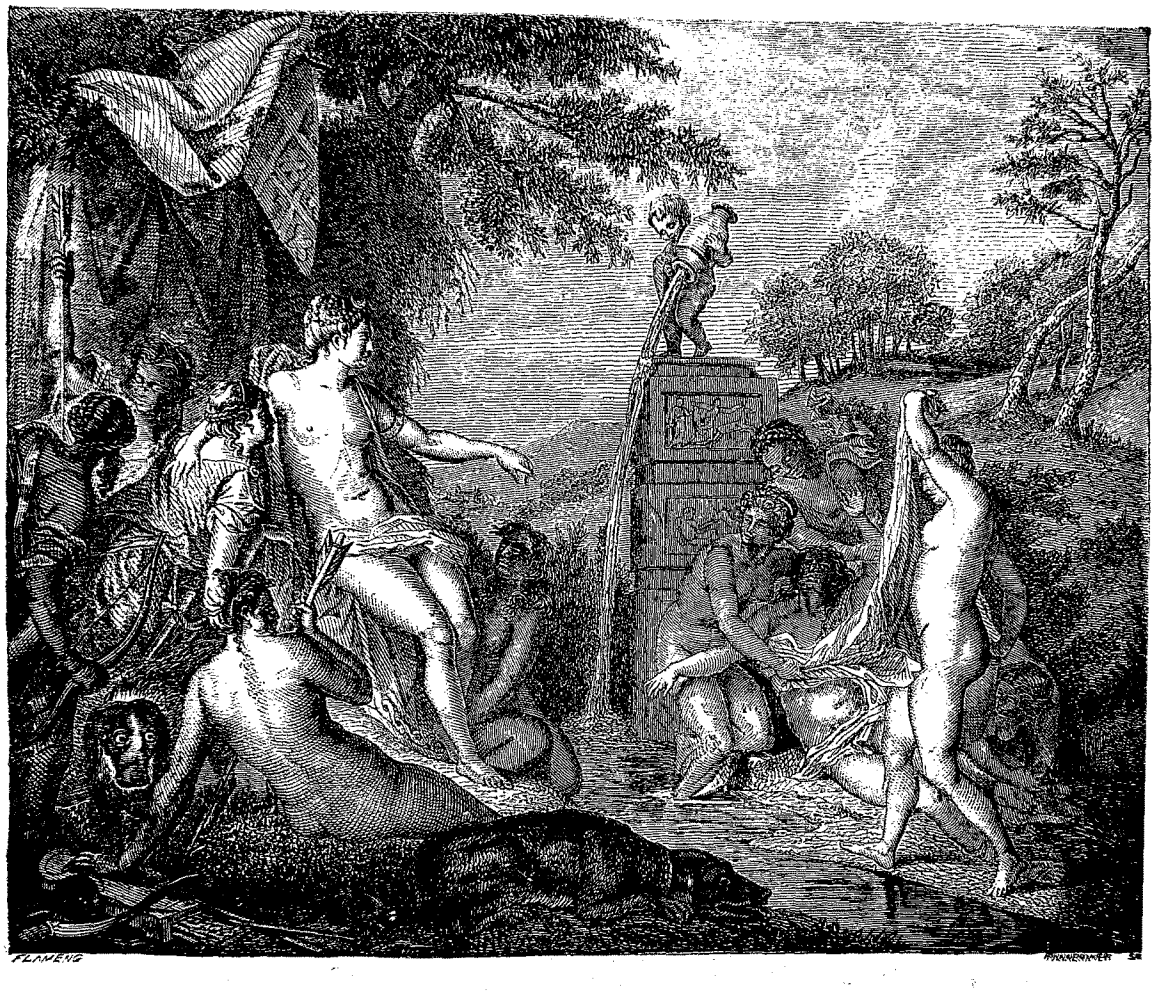
neurs. Les Turcs inspiraient alors une terreur universelle, et les récits du voyage de Gentile Bellini passèrent en Italie à l'état de légendes. On racontait qu'à propos d'un tableau de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, une discussion s'était élevée entre le peintre et le sultan sur la manière de représenter une tête coupée; Mahomet, pour appuyer son opinion, aurait abattu devant l'artiste la tête d'un esclave. Gentile Bellini, qui parcourut aussi l'Égypte et l'Orient, y contracta le goût du pittoresque, qui est la forme habituelle de son talent. Dans le tableau de la *Prédication de saint Marc*, les personnages sont vêtus à la vénitienne ou à la turque, et l'église Saint-Marc de Venise se voit dans le fond, quoique la scène se passe à Alexandrie. Le dédain absolu de la vérité historique, qu'on a souvent reproché à l'école vénitienne, se montre ainsi dès le début.

Jean Bellini (1426-1516) eut du talent fort jeune et fut un des grands partisans de la peinture à l'huile (fig. 299). C'est un des maîtres les plus importants dans l'histoire de l'art. Des-



300. — LA FAMILLE PESARO (TITIEN).
(Venise, église des Frari.)

sinateur correct et quelquefois un peu sec, comme tous les fondateurs des grandes écoles de peinture, il eut Giorgion et Titien pour élèves à soixante-deux ans, et leur talent fut pour lui un stimulant qui lui fit agrandir sa manière, de sorte que ses plus grands chefs-d'œuvre datent de sa vieillesse. A quatre-vingts ans, il s'engoua d'Albert Durer, qui se trouvait alors à Venise, et se modifia une troisième fois au contact du peintre de Nuremberg. On sait l'admiration que toute l'Italie manifesta pour le grand maître allemand. Raphaël avait son portrait dans sa chambre, peint par lui-même; e quand Jules Romain, qui en avait hérité, eu réuni à Mantoue une riche collection d'œuvre d'art de toute espèce, il ne cessait de dire qu ce portrait était ce qu'il possédait de plus beau Les œuvres les plus importantes de Jean Bellin ont péri, entre autres les grandes peinture dont il avait décoré le palais Ducal et auxquelle il avait consacré douze ans. Elles devinrent proie des flammes en 1577. A quatre-vingt-d



301. — DIANE ET CALISTO (TITIEN).
(Rome, Académie de Saint-Luc.)

ans, quand la mort vint le frapper, il avait entrepris d'importants travaux dans le palais de Cornaro.

Giorgio Barbarelli, dit le Giorgion (1477-1511), naquit à Castel Franco, dans la province de Trévise. Vasari prétend que ce fut la vue des ouvrages de Léonard de Vinci qui forma son talent. Giorgion fut très-jeune considéré comme un grand maître et exerça une grande influence sur le Titien, son condisciple et son admirateur. Il a surtout travaillé à Venise, où il concourut à la décoration du palais Ducal, et où il exécuta un grand nombre de fresq dont beaucoup n'existent plus. Cet admir artiste est mort à trente-trois ans.

D'abord élève du fameux mosaïste Zuc ensuite de Jean Bellini, le Titien (Ti Vecellio, 1477-1576) avait commencé par des tableaux dans la manière de son ma ce fut en prenant pour modèle les œu de Giorgione, son ancien condisciple, agrandit sa manière. Mais dans un t qu'ils furent chargés de faire ensemble, l tien, qui en avait eu la moindre part, se

supérieur à son rival, et, celui-ci étant mort très-jeune, le Titien devint le chef incontesté de l'école. Le Titien, homme de plaisir dont la vie heureuse et facile n'a été qu'une longue suite de triomphes, ne pouvait apporter dans ses conceptions cette austérité qui vient des combats intérieurs et des longues méditations. Mais ce qu'il n'a pas ressenti, il l'a compris, car l'art supplée à tout, et devant plusieurs de ses tableaux religieux l'émotion gagne le spectateur et la pensée fait presque oublier la peinture. Néanmoins son véritable élément est bien plutôt la mythologie : c'est dans ses nymphes, ses bacchantes, ses Vénus, c'est dans ses paysages où courent les satyres, dont ces groupes d'enfants qui font le cortége obligé de Bacchus, qu'il peut déployer son vrai tempérament et montrer des chairs palpitantes, des épaules nues qu'ombragent des cheveux dorés, de belles femmes voluptueusement cambrées (fig. 301). Il était peu scrupuleux pour la chasteté du pinceau, et le matérialisme décidé de sa peinture répond à une des tendances que nous avons signalées dès le début de la Renaissance. Peu soucieux de l'exactitude quand il traite des sujets historiques, il est pourtant un des premiers artistes à étudier pour connaître la physionomie de son temps. Ses admirables portraits ne sont pas seulement des représentations, mais des types de caractères, ceux des hommes les plus éminents de son siècle, qui tour à tour sont venus poser devant lui. Durant sa longue carrière, toute vouée au travail, le Titien a abordé tous les sujets et les a tous traités avec supériorité. Mais il est plus poëte que philosophe et plus peintre que poëte. Si le but suprême de la peinture était seulement d'exprimer la vie et de charmer les sens, il serait incontestablement au-dessus de tous les autres. Mais dans le vaste domaine de l'art, le but est multiple, comme les chemins qui y conduisent, et quand un artiste se place au premier rang, il y a encore place à côté de lui pour un autre.

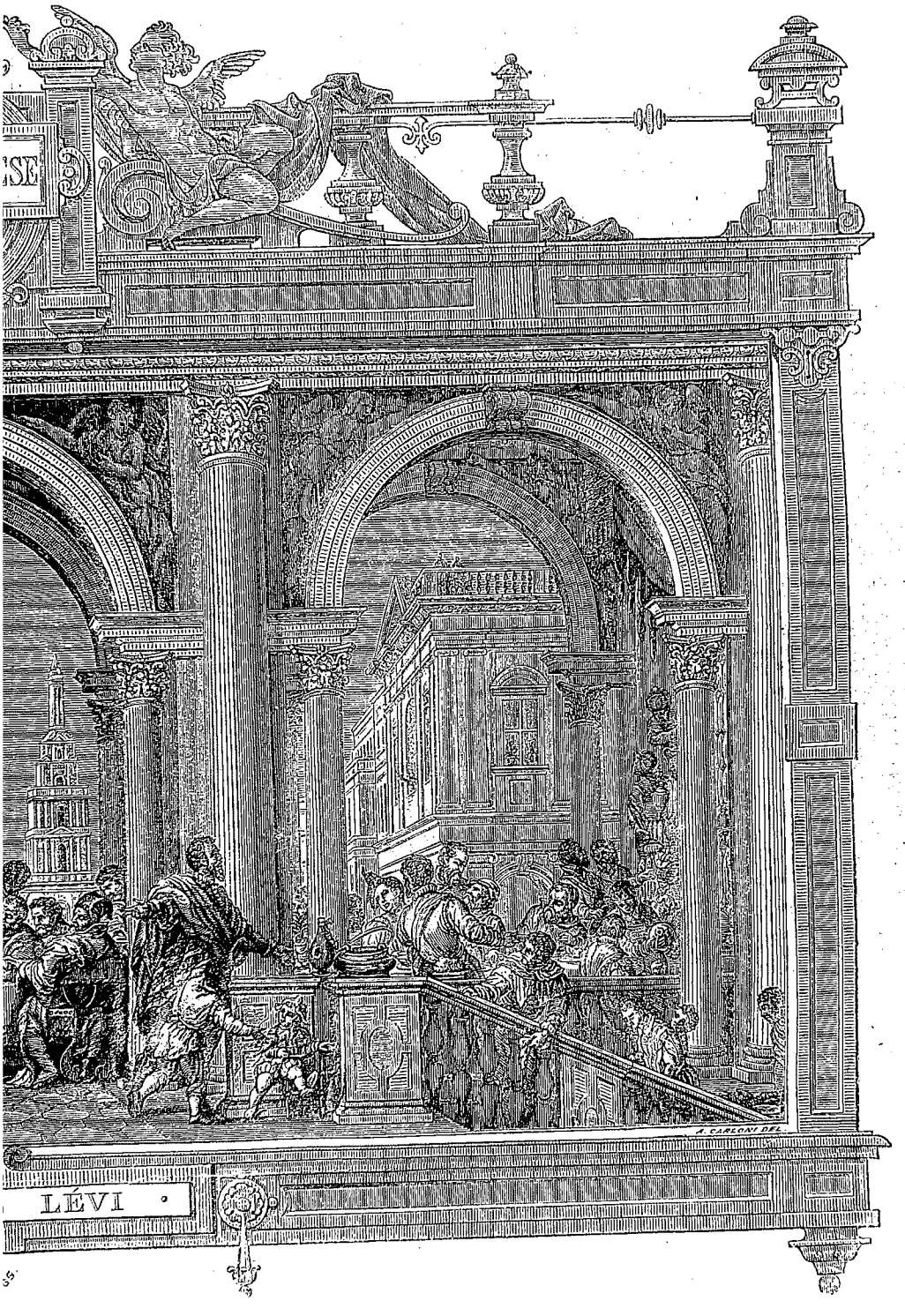
Le Titien n'a pas d'égal pour le portrait (fig. 300), et il a représenté tous les plus grands personnages de son temps, entre autres les papes Jules II, Clément VII et Paul III, les rois François Ier (de France), Charles-Quint, Philippe II, etc. A l'âge de soixante-dix ans, il accompagna l'empereur en Allemagne; quelques biographes assurèrent même qu'il vint en Espagne, mais ce fait a été contesté. Ce fut seulement dans sa vieillesse qu'il visita Rome, où il fut reçu par Michel-Ange; Raphaël n'existait plus!

La peste de 1576 enleva le grand homme à quatre-vingt-dix-neuf ans, et, tandis qu'il gisait mourant dans son appartement désert, des voleurs dévalisèrent sa maison sous ses yeux. Le sénat, dérogeant à la loi qui ordonnait de détruire les cadavres pestiférés, lui fit faire de magnifiques obsèques. Aucun artiste n'a reçu de plus grands honneurs que le Titien. Ami de Charles-Quint, qui l'avait créé chevalier et comte palatin de l'empire, exempté par un décret spécial d'impôts que la république avait établis, recherché par Léon X et François Ier dont il repoussa les offres, sa vie entière est une suite de triomphes; il eut pour protecteurs tous les princes de son siècle, pour amis tous les hommes illustres de son temps.

Paolo Caliari (1530-1588), dit Véronèse, du nom de Vérone sa ville natale, était fils d'un sculpteur avec lequel il fit ses premières études. Son oncle, Antonio Badile, qui était peintre, l'aida aussi de ses conseils, et lui fit copier, pendant plusieurs années, des gravures d'Albert Durer, alors fort en honneur à Venise. Le cardinal Hercule de Gonzague, appréciant la valeur du jeune peintre, l'emmena à Mantoue et le chargea de différents travaux. A la suite d'un concours établi par les procurateurs de Saint-Marc pour la peinture des plafonds de la bibliothèque, les rivaux de Paul Véronèse lui décernèrent eux-mêmes la chaîne d'or destinée aux vainqueurs. Paul Véronèse fit un voyage à Rome, où l'étude de Raphaël, de Michel-Ange, et surtout des chefs-d'œuvre de l'antiquité, agrandit encore sa manière, et, à son retour à Venise, il se trouva tellement recherché que, malgré sa prodigieuse facilité, il pouvait à peine suffire aux travaux publics ou particuliers qu'on lui demandait de toutes parts. Le sénat le créa bientôt chevalier de Saint-Marc, et il était au comble de sa gloire, lorsque, ayant suivi une procession dans un jour très-chaud, il contracta une maladie dont il mourut à l'âge de cinquante-six ans.

Dans sa manière de comprendre la peinture, Paul Véronèse obéissait à une théorie décidée autant qu'à son propre sentiment. Il avait horreur du banal, et prétendait que tous les tableaux religieux qu'on faisait étaient copiés les uns sur les autres. Ridolfi décrit des dessins, derrière lesquels sont des notes manuscrites, entre autres celle-ci : « Si jamais j'en ai le temps, je veux représenter un repas somptueux dans une superbe galerie, où l'on verra la Vierge, le Sauveur et saint Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cortége d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur offrir, dans des plats d'argent et d'or, des viandes exquises et une abondance de fruits superbes. D'autres s'emploieront à leur pré-


LAMBERT OMAT.
JÉ



des Beaux-Arts.

senter, dans des cristaux transparents et des coupes dorées, des liqueurs précieuses, pour montrer le zèle des esprits bienheureux à servir leur Dieu. » Dans une autre note, il parle d'un tableau où l'on verrait autour de Jésus et de sa mère les anges tenant le soleil, la lune, les étoiles, un pélican, un phénix, etc., tandis qu'au-dessous d'eux la terre se couvrirait de fleurs et de fruits.

Paul Véronèse est le seul maître qui ait possédé l'art de représenter, sans confusion ni sacrifice apparent, de nombreuses figures, enveloppées d'une atmosphère également lumineuse. Son dessin, toujours correct, est plein de noblesse et de grandeur, et sa couleur a un éclat sans égal. C'est un vrai Vénitien, l'incarnation la plus complète de l'école. Ces magnifiques ordonnances architecturales, où se meut tout un peuple richement vêtu, ces vases précieux, ces brillantes étoffes, ces jardins enchantés qu'on entrevoit au travers des colonnades de marbre, n'est-ce pas là ce que rêvait

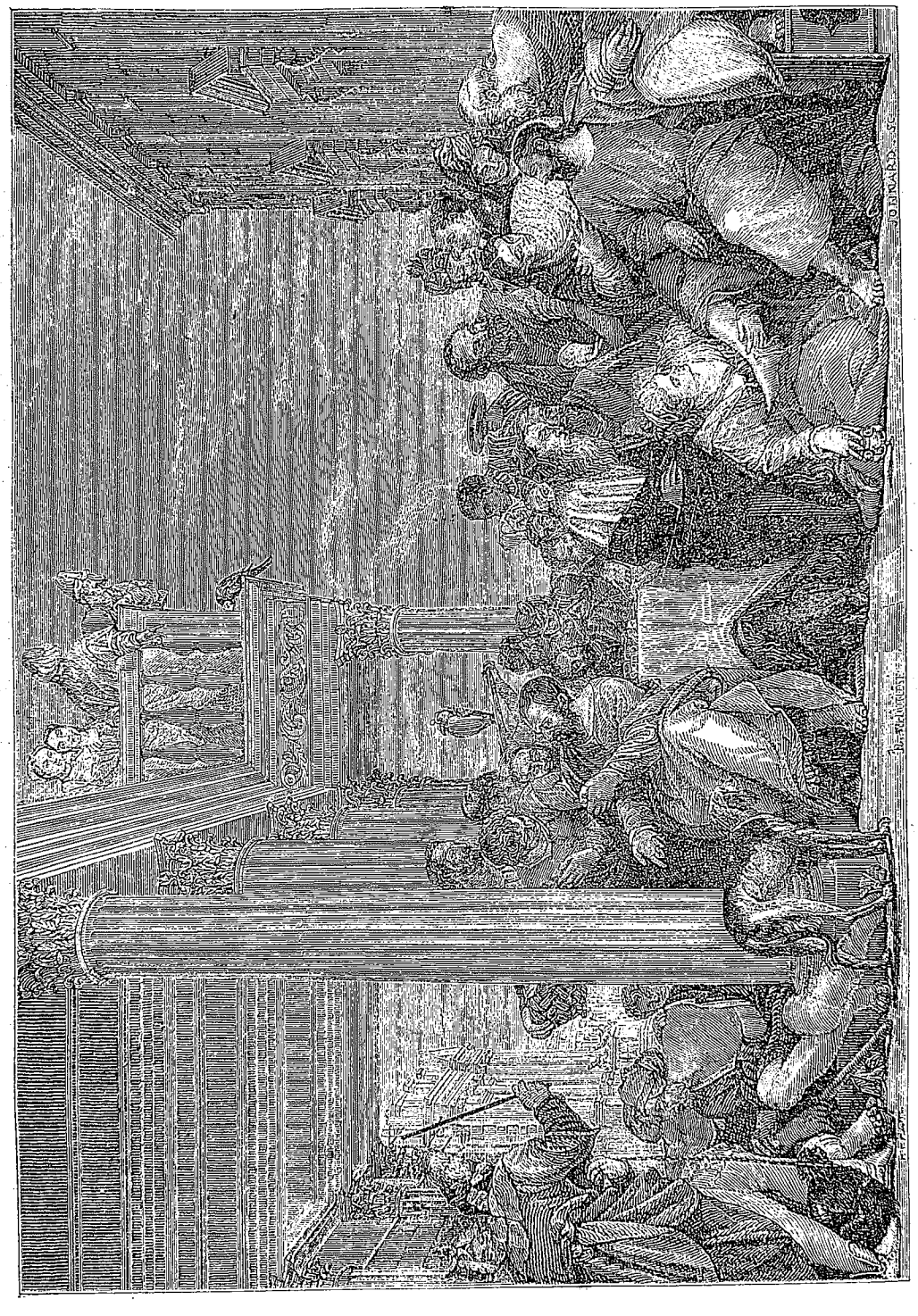


303. — ENLÈVEMENT D'EUROPE (PAUL VÉRONÈSE).
(Rome, musée du Capitole.)

Venise, la ville des fêtes, des repas somptueux, où la musique, les fleurs, l'amour et les festins étaient l'occupation quotidienne d'une société qui ne connut jamais l'ennui ni la passion (fig. 302)? Ce rêve suivait Paul Véronèse jusque dans ses scènes religieuses. Comme les anciens Grecs, qui pensaient honorer les dieux par la joie et le rire, l'artiste vénitien se plaint dans ses lettres, de l'aspect lugubre sous lequel les peintres ont coutume de représenter une croyance qui promet tant de bonheur aux élus. Ce bonheur, il le plaçait, comme tous les Vénitiens, dans la magnificence et l'éclat radieux de la mise en scène; si le Christ est apparu aux hommes dans une étable, s'il a vécu pour la souffrance, le but de l'art n'est-il pas de montrer aux hommes ce paradis de délices où il convie tous ceux qui savent l'aimer? Nulle philosophie, nul mysticisme dans cette façon un peu orientale de concevoir le bonheur; Paul Véronèse n'est ni un mystique ni un philosophe; il se contente d'être un admirable peintre; et quel est celui qui, sans méconnaître l'absence d'expression et de pensée, ne se

trouvera désarmé en face de son œuvre, comme l'Aréopage devant Phryné (fig. 303, 304)?

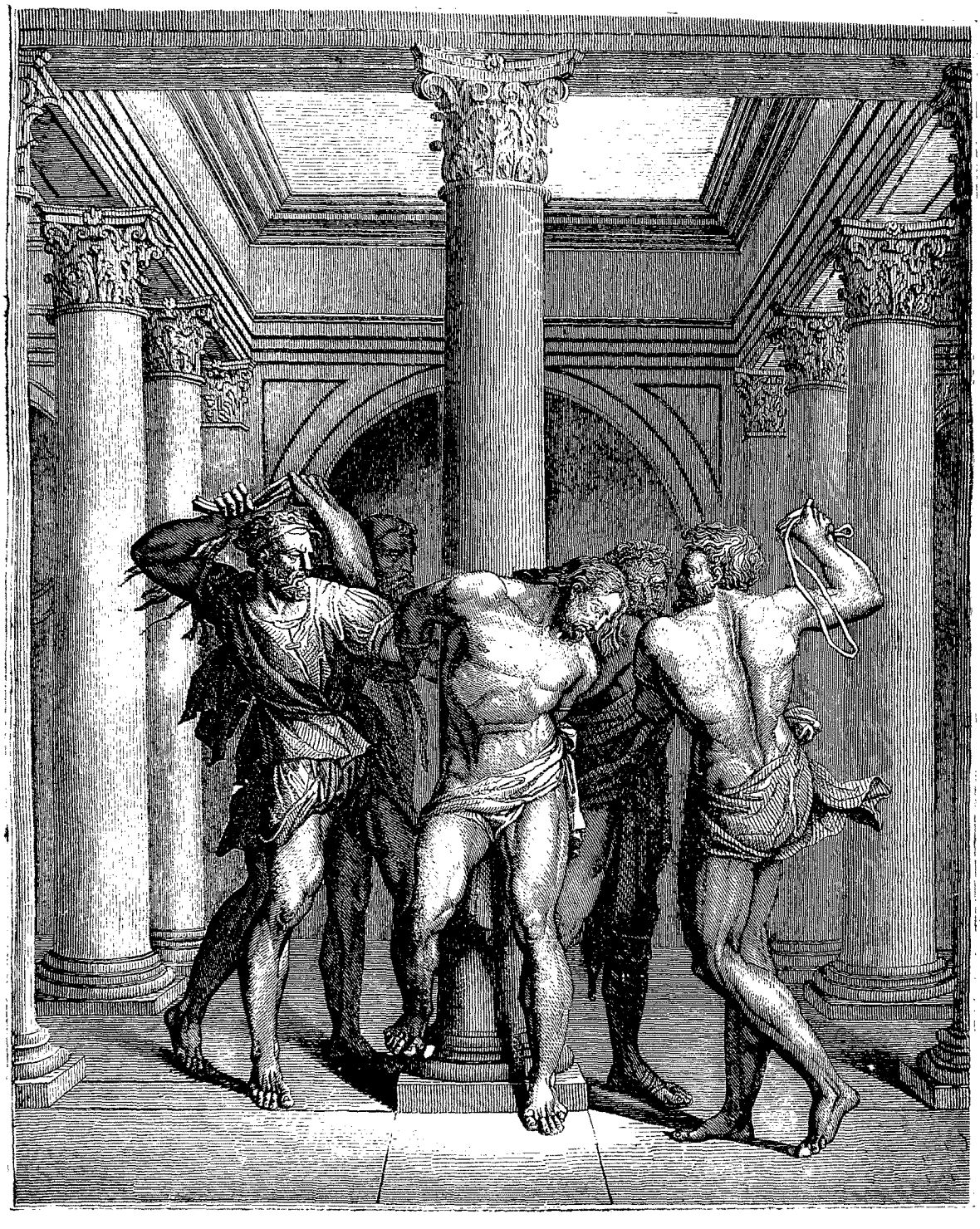
Sébastien del Piombo, fig. 305 (1485-1547), fut élève de Jean Bellini et acquit à Venise une grande réputation. Il fut appelé à Rome par Augustin Chigi, qui le chargea de décorer son palais en concurrence avec Raphaël. A cette époque, les partisans de Raphaël et ceux de Michel-Ange se faisaient une guerre implacable et tâchaient d'attirer dans leur camp les artistes



304. — LA MADELEINE (PAUL VÉRONÈSE).
(Turin, palais Madame.)

célèbres : Sébastien se déclara pour Michel-Ange, et celui-ci, flatté de cette préférence, l'aida de ses conseils et de ses dessins. Quand le Titien visita à Rome les chambres de Raphaël, il était accompagné de Sébastien del Piombo, qui avait été chargé d'y restaurer certaines parties dégradées. Il trouva les retouches malheureuses; et comme il en ignorait l'auteur, il s'écria : « Quel est donc l'ignorant assez présomptueux pour avoir touché à cela? » Ce fut alors, dit Dolce, avec un jeu de mots, que Sébastiano devint vraiment *del piombo*

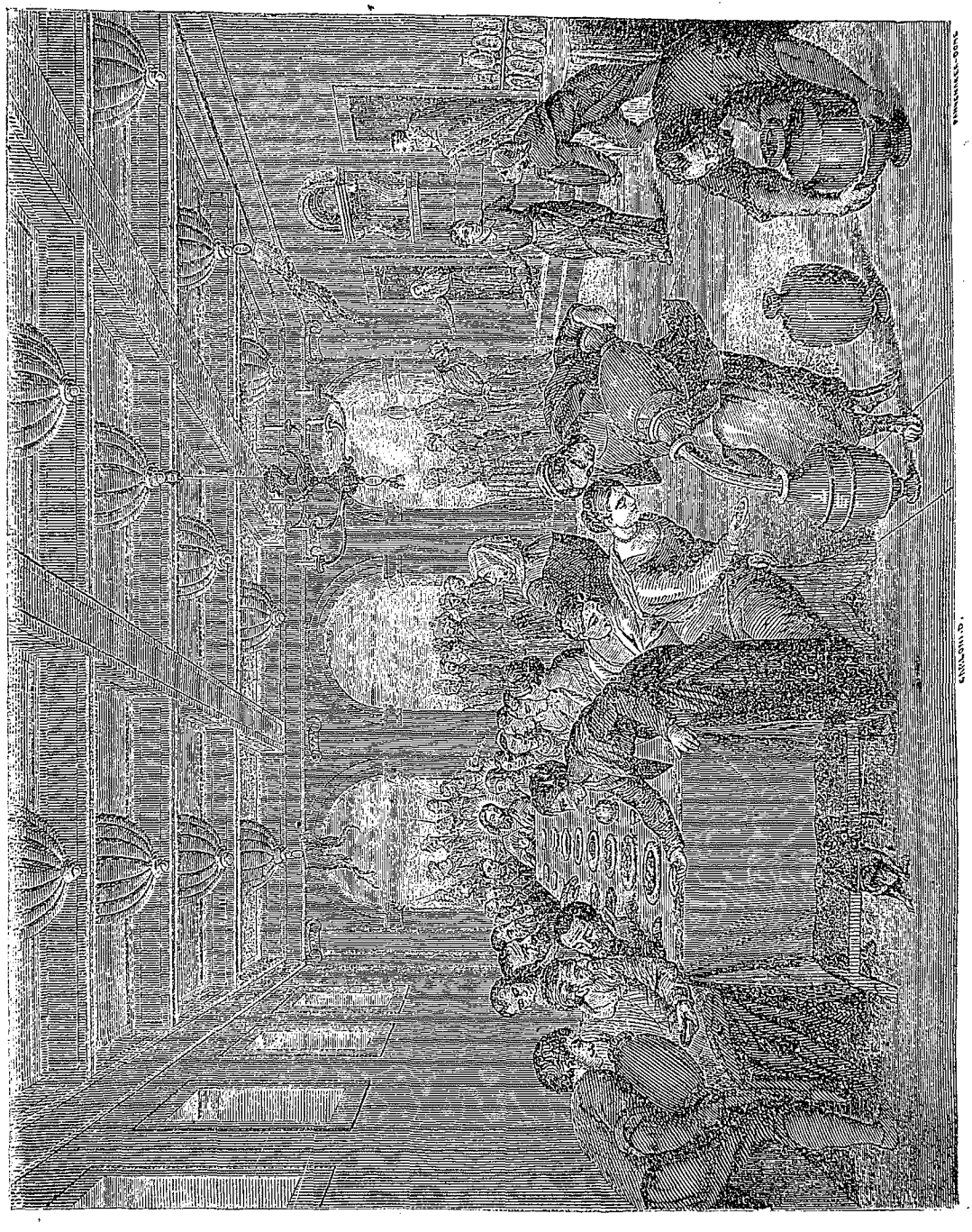
(de plomb). Sébastien del Piombo n'avait pas une grande imagination, et s'est presque toujours fait aider pour la composition de ses tableaux; mais son talent de coloriste le place parmi les grands maîtres de l'école vénitienne. Son plus célèbre tableau est la *Résurrection de Lazare*, qui fut, dit-on, exécuté sous la direction de Michel-Ange. Ce superbe tableau



305. — LE CHRIST A LA COLONNE (SÉBASTIEN DEL PIOMBO).
(Rome, Saint-Pierre in montorio.)

fut donné à la cathédrale de Narbonne, en dédommagement de la *Transfiguration* de Raphaël qui lui était destinée et qui resta à Rome. Les chanoines, manquant de fonds pour réparer leur église, le vendirent au duc d'Orléans, et il fit partie de la galerie du Palais-Royal jusqu'en 1791; il est maintenant au musée de Londres.

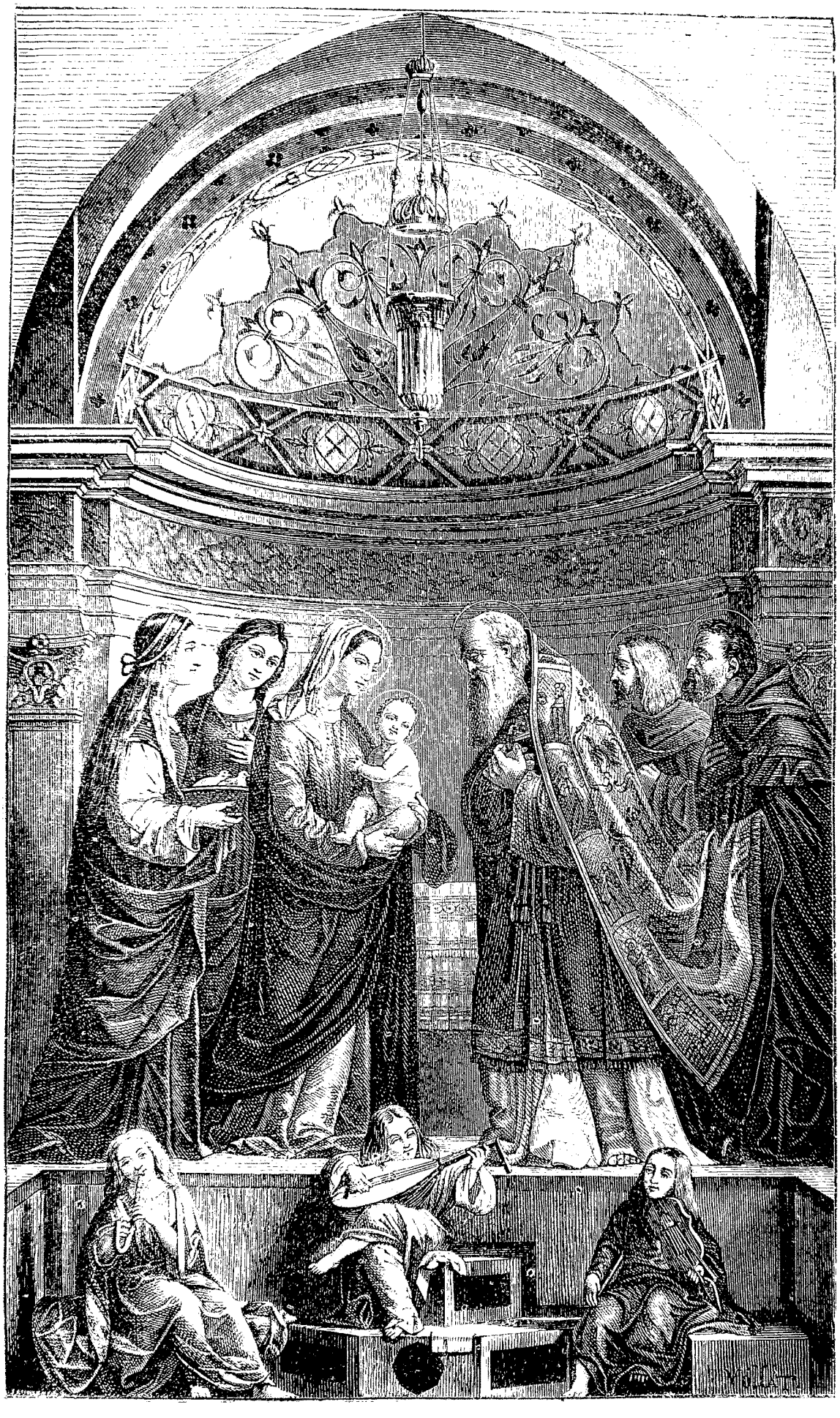
Plus jeune de trente-cinq ans que le Titien, Jacopo Robusti (1512-1594), dit le Tintoret, parce que son père était teinturier, eut une jeunesse laborieuse et difficile. Il fit une étude approfondie des œuvres de Michel-Ange et chercha à en composer un style mixte avec celui du Titien, dont il avait été l'élève (fig. 306). Il avait écrit sur les murs de son atelier un axiome qui résumait ses études : « Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien. » Doué d'une incroyable facilité, dont il abusa souvent, Tintoret cherche l'énergie plutôt que la noblesse, et ses compositions sont pleines de feu et de mouvement. Sa fougueuse intempérance fut



306. — NOCES DE CANA (LE TINTORET).
(Venise, église de la Salute.

blâmée par l'Arétin, dans des termes qui l'offensèrent; et quand il fit le portrait de son critique, Tintoret prit sa mesure avec un pistolet. L'Arétin se le tint pour dit. Tintoret avait une fille, nommée Marietta Robusti, qui peignit avec une grande habileté et mourut à la fleur de l'âge. Un célèbre tableau de Léon Cogniet, maintenant au musée de Bordeaux, représente le Tintoret peignant sa fille morte.

En même temps que les grands maîtres dont nous venons de parler, l'école vénitienne comptait des artistes qui, quoique moins célèbres aujourd'hui, étaient alors regardés comme leurs rivaux. Tels sont Carpaccio (fig. 307), dont



307. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (CARPACCIO).
(Venise, Académie des Beaux-Arts.)

les tableaux sont assez rares, mais qui a fait à Venise de splendides décorations; Palme le vieux, dont la fille, Violante, fut, dit-on, aimée du Titien; Paris Bordone (fig. 308), Pordenone, Bonifazio, Palme le jeune, que Lanzi appelle « le dernier peintre de la bonne époque et le premier de la mauvaise ».

Jacopo da Ponte, dit le Bassan (1510-1592), se créa un genre qu'on appellerait aujourd'hui réaliste. Son caractère distinctif n'est pas l'invention, mais une savante interprétation de la nature et une étonnante magie dans les effets de la lumière. Avec le Bassan cesse le goût de ces belles architectures qui étaient comme le signe distinctif de l'école vénitienne. Ce sont en général des cabanes, des paysages, des bestiaux, des natures mortes, des marchés ou des travaux rustiques qu'il se plaît à représenter. Enfin c'est de Bassan que date ce naturalisme absolu, dont le Caravage s'est fait le représentant dans l'Italie centrale. A partir de ce moment il n'y a plus, à proprement parler, d'école vénitienne, car les artistes qui peignent à Venise ne se distinguent en rien de ceux qui habitent les autres parties de l'Italie.

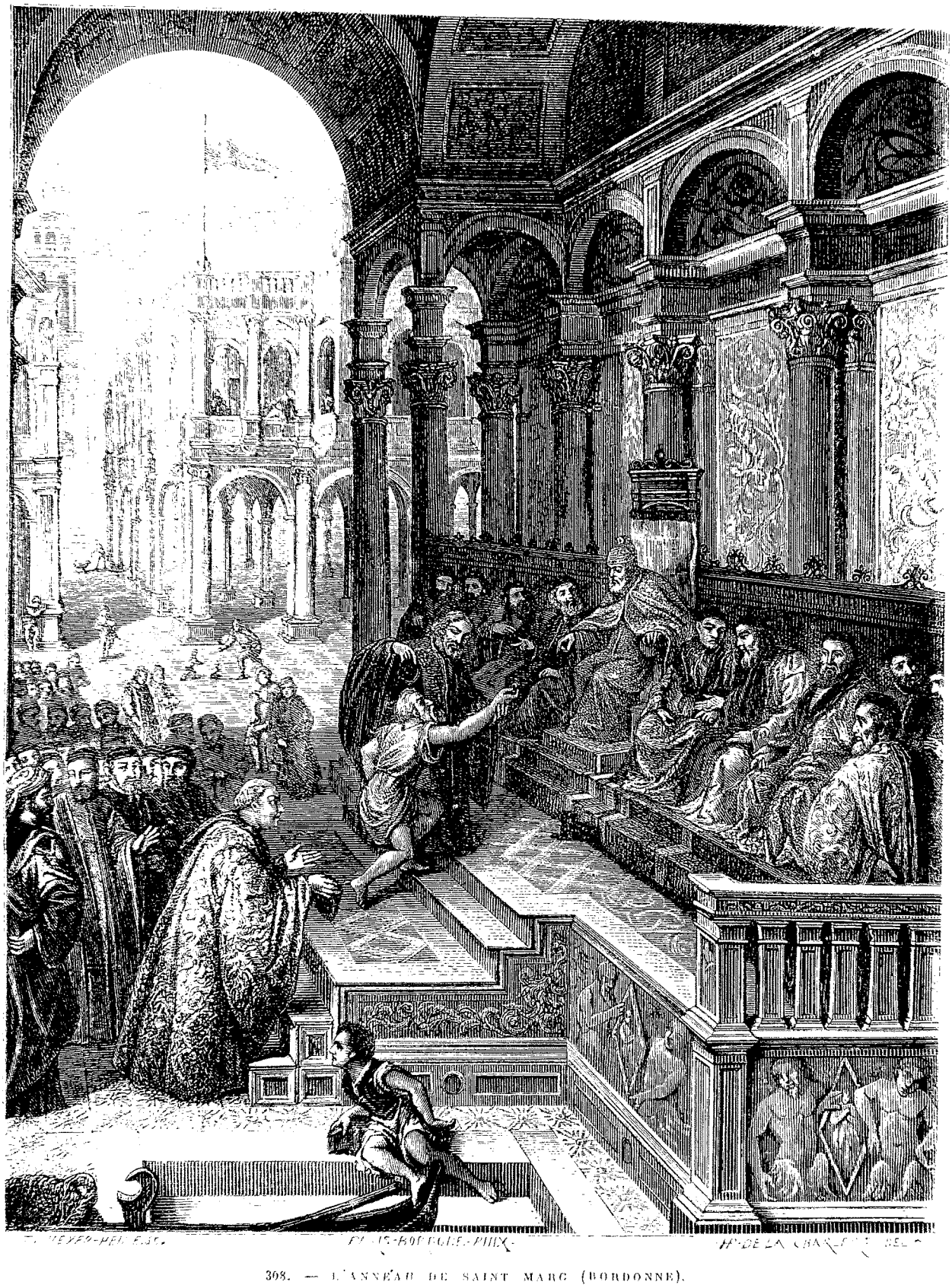
Visite au Louvre. — L'école vénitienne est admirablement représentée au musée. On peut dire que tous les grands maîtres y ont des chefs-d'œuvre. Le portrait de Jean et Gentile Bellini, qui montre la tête fine et intelligente des deux frères, a été attribué tour à tour à chacun d'eux; mais le voyage de Gentile Bellini en Orient est figuré dans un très-curieux tableau de lui, où on le voit présenté par l'ambassadeur vénitien à un vizir assis sur un sofa et entouré de janissaires. Giorgione a au Louvre deux très-beaux tableaux, une *Sainte Famille avec plusieurs Saints* et un *Concert champêtre*. Ce dernier exprime dans toute sa netteté la tendance de l'école vénitienne, c'est-à-dire ce qu'on appellerait aujourd'hui *l'art pour l'art*. En effet, l'idée est complétement absente, et la composition n'existe que pour le charme de l'œil : deux jeunes hommes dans un costume de fantaisie, une femme nue qui joue de la flûte, et une autre à demi vêtue qui verse de l'eau dans un réservoir en pierre, le tout d'une admirable couleur et dans un ravissant paysage, voilà le *Concert champêtre* de Giorgione. Titien se présente aussi dans notre musée comme un merveilleux coloriste, mais avec une inspiration bien autrement puissante. Sans nous arrêter à plusieurs *Sainte Famille* ravissantes d'exécution, nous voyons l'artiste préoccupé du drame et de l'expression religieuse dans le *Christ au tombeau* et le *Couronnement d'épines* : il s'élève là à une puissance poétique extraordinaire. Le scepticisme et l'indifférence en matière de pensée reparaissent dans un autre tableau, très-beau de couleur également, les *Pèlerins d'Emmaüs;* il est certain que le chien et le chat qui se disputent un os sous la table sont un hors-d'œuvre tout à fait indigne d'un sujet aussi grave, et qui n'a d'autre raison d'être que le caprice irréfléchi de l'auteur. Comme sujets mythologiques, nous avons un grand tableau représentant Jupiter et Antiope, chef-d'œuvre malheureusement très-abîmé. Le roi d'Espagne Philippe IV, auquel il appartenait, en fit présent à Charles Ier, roi d'Angleterre ; il fut ensuite vendu par Cromwell, et finalement acquis pour Louis XIV. Il fut singulièrement détérioré dans un incendie, et, depuis ce temps, restauré plusieurs fois et rentoilé. Enfin nous avons du Titien d'admirables portraits.

Paul Véronèse n'est nulle part aussi bien représenté qu'au Louvre : les *Noces de Cana* sont peut-être son ouvrage le plus important. Le Christ et la Vierge sont assis au centre d'une immense table autour de laquelle se pressent les convives, dont un grand nombre sont des portraits. Le premier personnage à gauche, auquel un nègre présente une coupe, est Alphonse d'Avalos, marquis de Guast, à côté duquel sont Éléonore d'Autriche, reine de France, et François Ier coiffé d'une façon bizarre. Viennent ensuite Marie, reine d'Angleterre, Soliman Ier, empereur des Turcs, Victoire Colonna, marquise de Pescaire, qui tient un cure-dent, et à l'angle de la table Charles V, portant la décoration de la Toison d'or. Les personnages qui font de la musique, au milieu, sont les artistes les plus célèbres de Venise : Paul Véronèse joue de la viole, ainsi que le Tintoret placé derrière lui ; Titien tient une basse, et Bassan une flûte. Le personnage qui tient une coupe est Benedetto Caliari, frère de Paul Véronèse. Ce célèbre tableau, fait pour le réfectoire du couvent de Saint-Georges-Majeur, à Venise, vint en France à la suite des campagnes d'Italie ; en 1815, le gouvernement autrichien consentit, vu la difficulté du transport, à l'échanger contre une peinture de Lebrun, et c'est ainsi qu'il est resté en France.

Le grand tableau du *Repas chez Simon le pharisien*, placé dans le salon carré vis-à-vis les *Noces de Cana*, la *Fuite de Loth et ses filles*, la *Suzanne au bain*, l'*Évanouissement d'Esther*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, montrent toutes les faces du talent de Paul Véronèse.

Nous n'avons pas d'ouvrages très-importants

du Tintoret, qui est pourtant représenté par quelques bonnes toiles. Enfin le Louvre pos-



398. — L'ANNÉAU DE SAINT MARC (BORDONNE).
(Venise, Académie des Beaux-Arts.)

sède des ouvrages de Carpaccio, Palma le vieux, Bonifazio, Paris Bordone, le Bassan, etc.; mais une simple énumération de ces tableaux nous entraînerait beaucoup trop loin.

ÉCOLE LOMBARDE. — On distingue sous le nom d'*école lombarde* les artistes qui se sont



309. — SAINT JÉRÔME (CORRÉGE).
(Musée de Parme.)

illustrés dans différentes villes du nord de l'Italie, Mantoue, Ferrare, Modène, Crémone, Parme, Milan, Bergame, etc. Les fresques de Giotto à Padoue avaient excité dès le commen-

acquis, grâce à l'étude constante de l'antique, une grande pureté de style, quoiqu'on puisse lui reprocher quelquefois un peu de raideur dans les formes. Il avait trente-sept ans quand le marquis de Gonzague l'appela près de lui à Mantoue, où il exécuta de nombreux travaux. C'est là qu'il a fait son œuvre la plus importante, le *Triomphe de César*, longue frise en neuf tableaux peints à la détrempe, sur toile, qui furent achetés plus tard par Charles Ier et sont aujourd'hui au château de Hampton-Court en Angleterre. Mantegna avait été appelé à Rome, sur l'invitation du pape Innocent VIII, pour y peindre la chapelle du Belvédère au Vatican. C'est à propos de ce travail que Vasari raconte l'anecdote suivante : « Le pape, accablé d'affaires, ne donnait pas d'argent à Mantegna aussi souvent que celui-ci en avait besoin. Andrea, pour faire sentir au pape ses oublis, imagina de peindre au milieu de quelques vertus la *Discrétion*. Sa Sainteté, étant allée un jour le visiter, ne manqua pas de lui demander quelle était cette figure. « La *Dis-* « *crétion*, répondit Andrea. — Eh bien, répli- « qua le pontife, aie soin de mettre à côté la « *Prudence*. » Mantegna comprit ce que voulait dire le saint-père et ne souffla plus mot. Lorsqu'il eut achevé son travail, le pape le renvoya en le comblant d'honneurs et de présents. »

« Ce qui frappe surtout dans les œuvres de Mantegna, dit Henri Delaborde, qu'elles soient peintes, dessinées ou gravées, qu'elles aient pour thème les dogmes chrétiens ou les fictions mythologiques, l'histoire profane ou cette histoire de Judith que le maître a si souvent et si heureusement traitée, c'est un mélange singulier d'âpreté et de recherche ; c'est l'empreinte d'une émotion profonde, énergique, rude même, accentuant et violentant pour ainsi dire jusqu'aux délicatesses d'un style patiemment, curieusement travaillé. Rien de plus impétueux, de plus spontanément trouvé, de plus franchement pathétique que le geste de certaines figures ou l'expression de certains visages dans les compositions suggérées par les scènes suprêmes de la Passion, ou par cet *idéalisme* philosophique dont le tableau conservé au Louvre, la *Sagesse victorieuse des Vices*, est un si précieux spécimen ; mais aussi rien de moins simple ni de moins facile en apparence que le choix et la combinaison des lignes accessoires, des détails et des accidents pittoresques au milieu desquels ces figures se dessinent. A côté des saintes femmes entourant le corps inanimé du Sauveur, comme auprès des êtres allégoriques personnifiant la majesté de la vertu ou les ignominies du vice, des rochers aux formes tourmentées et analysées sans merci, des coquilles minutieusement étudiées jusque dans leurs moindres stries, des plantes avec les plus fines nervures de leurs feuilles, des insectes même avec leurs anneaux ou leurs élytres ; d'autres sujets épisodiques, d'autres menus phénomènes encore viennent compliquer l'aspect de la scène et en rapetisser, à ce qu'il semble, en morceler tout au moins le sens. »

A Milan, Bernardino Luini, imitateur de Léonard de Vinci, Solari, Salaino, Gaudenzio Ferrari, continuèrent quelque temps les traditions de l'auteur de la *Cène*. Mais le véritable chef de l'école lombarde c'est le Corrége (1493-1534), un des plus grands maîtres de l'école italienne (fig. 309). Sa vie est fort peu connue. On ne sait pas même au juste de qui il est l'élève. Les uns veulent qu'il ait étudié à Rome, à Florence et à Venise, les autres qu'il ne soit jamais sorti de son pays natal. Les uns le font très-pauvre et de basse extraction. Vasari prétend que, misérable, désireux d'épargner et chargé d'une nombreuse famille, ce fut en portant à pied de Parme à Corregio une somme qu'on lui avait payée en monnaie de cuivre, qu'il fut atteint d'une fluxion de poitrine dont il mourut. D'autres biographes le disent au contraire issu d'une famille noble et riche. La critique moderne, rejetant également ces deux versions, prétend qu'il résulte de documents sérieux que, sans être riche, sa famille était pourtant aisée ; mais il est certain que, de son vivant, ses tableaux sont loin d'avoir été payés ce qu'ils valaient, et ce qu'on payait des artistes bien inférieurs. Tous les artistes qui se sont fait remarquer par une puissante originalité ont commencé par une période d'imitation. Mais chez le Corrége elle est très-courte. L'extrême importance qu'il a donnée au jeu de la lumière lui assigne un rang à part, et il est aussi loin de Titien et de Paul Véronèse que de Raphaël et de Michel-Ange.

Comme tableau, la composition intitulée *la Nuit*, dont le sujet est une Nativité où l'Enfant Jésus forme le foyer lumineux, est le plus célèbre qu'il ait fait. Mais la coupole de la cathédrale de Parme est l'œuvre la plus complète comme la plus grandiose du Corregio. Développée sur une surface plane, cette fresque immense serait plus grande que le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Elle représente l'*Assomption de la Vierge*. Les cieux s'ouvrent devant le Rédempteur des hommes pour recevoir la Vierge Mère, que soutiennent des anges. Les bienheureux chantent des cantiques, que de

gracieux petits enfants accompagnent en jouant de la trompette, ou en frappant de leurs petites mains des cymbales ou des tambours de basque, chantant, dansant, applaudissant, tenant des flambeaux ou brûlant des parfums.

Ce n'est pas là à coup sûr la béatitude que rêvait Angelico de Fiesole, mais c'est bien la joyeuse allégresse que pouvait exprimer un peintre amoureux de la mythologie. C'est dans les sujets tels que l'Amour désarmé par Vénus, Io se livrant à Jupiter, le sommeil d'Antiope, Danaé, l'enlèvement de Ganymède, la Léda, que Corrége, le peintre par excellence des femmes et des enfants, se trouvait dans la plénitude de ses qualités charmantes (fig. 310). On a reproché à sa fameuse Madeleine, si voluptueusement couchée sur le gazon, d'avoir plus d'élégance que de tristesse, et on l'a appelée la moins convertie des pécheresses, la plus adorable des pénitentes. Si d'autres maîtres ont trouvé parfois des inspirations plus austères, des conceptions plus majestueuses, Corrége est inimitable quand il faut rendre la volupté décente, la beauté dans son sourire.



311. — LE CAVALIER (MANTEGNA).

A peine mort, Corrége, qui n'avait pu faire école de son vivant, trouva partout des imitateurs. Le Parmesan (1503-1540) est, après lui, le plus grand peintre de l'école lombarde (fig. 312). On lui a reproché d'être tombé quelquefois dans l'affectation en cherchant trop la grâce et l'élégance. Interprète charmant de la mythologie païenne, tout le monde connaît sa gracieuse composition de l'Amour préparant son arc, avec deux petits enfants à ses pieds, dont l'un rit et l'autre pleure. Son œuvre principale est dans l'église de Santa Maria della Steccata à Parme. Il fut le premier en Italie qui grava à l'eau-forte, et les Italiens lui en attribuent même la découverte. On dit qu'il s'occupait d'alchimie, et on attribue à cela son arrestation; d'autres disent qu'il n'achevait pas assez vite des peintures payées d'avance, et que c'est pour cela que les frères de l'Annonciation se plaignirent. Accusé de pratiques défendues par l'Église et enfermé pour ce fait, il parvint pourtant à s'échapper de prison et mourut dans la misère peu de temps après.

Visite au Musée. — Dans aucun musée d'Europe Mantegna n'est mieux représenté



312. — SAINTE LUCIE (LE PARMESAN).
(Parme, église San Giovani.)

qu'au Louvre. La *Vierge à la victoire* et le *Christ entre les larrons* montrent l'artiste au point de vue religieux. Dans ce dernier tableau, le soldat vu à mi-corps sur le premier plan, le casque en tête et la lance en main, passe pour être le portrait de Mantegna. Ce tableau faisait autrefois partie d'un maître-autel à trois compartiments : les deux qui sont absents font partie du musée de Tours. *Le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des vices* sont deux curieux tableaux allégoriques, où des souvenirs de l'antiquité percent à travers une composition des plus originales. Les deux tableaux du Corrége, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* et le *Sommeil d'Antiope*, sont deux chefs-d'œuvre dont aucune description ne peut donner l'idée. Ils sont placés tous deux dans le salon carré, et comptent parmi les morceaux les plus précieux du Louvre. Le Parmesan est représenté par deux petits tableaux, dont l'un est une réduction d'un grand ouvrage qui décore l'église des religieuses de Sainte-Marguerite à Bologne.

ARCHITECTURE.

ARCHITECTURE ITALIENNE. — C'est avec Brunelleschi que s'ouvre la renaissance de l'architecture en Italie. « L'élan donné à l'étude des monuments antiques par Brunelleschi fut immense; Rome devint un centre d'attraction pour tous ceux qui se sentaient la vocation artistique; les architectes particulièrement allèrent y étudier, y chercher les principes qui, au beau temps de Rome, avaient servi de guide aux artistes de l'antiquité. On vit alors en Italie un spectacle que la France avait vu au moment de sa rénovation communale : toutes les villes italiennes élevèrent des monuments nombreux qui font encore aujourd'hui leur ornement, et dans lesquels l'antiquité romaine fut imitée et reproduite souvent servilement, quoique les architectes aient cherché à donner à leurs édifices un caractère conforme à leur destination, en y appropriant les principales formes et les détails de l'art antique. On peut dire qu'avant la fin du quinzième siècle l'architecture néo-classique avait atteint son apogée en Italie : Orcagna, Léon-Baptiste Alberti, Bramante, Balthazar Peruzzi, les deux San Gallo, et tant d'autres, élevèrent des monuments qui certes peuvent soutenir le parallèle avec ceux que bâtirent plus tard Palladio, Scamozzi et Vignole. Ce siècle, en un mot, prépara ce lumineux seizième siècle qui commença avec Jules II et Léon X; il le prépara par cet enthousiasme pour l'architecture romaine, par des travaux exécutés sous cette influence, par les moyens que donna l'imprimerie de publier le précieux *Traité de Vitruve*, imprimé deux fois au quinzième siècle, le *Traité d'architecture* de Léon Baptiste Alberti, et d'autres ouvrages qui propagèrent le goût de l'art gréco-romain dans toutes les classes de la société. Mais, au milieu de tous les écrits que multiplia l'imprimerie, aucune voix ne s'éleva pour défendre l'art ogival, ou pour parler seulement des admirables productions du treizième et du quatorzième siècle, ou pour protester contre le torrent de la Renaissance, qui entraînait le moyen âge tout entier. » (Léon Château, *l'Architecture en France.*)

On ne connaissait à cette époque aucun monument grec, et on confondait absolument l'art grec avec l'art romain, ou plutôt on ne s'occupait absolument que de ce dernier, la Grèce et ses édifices étant absolument ignorés. Lire assidûment Vitruve et en apprendre par cœur les préceptes, mesurer avec une constance merveilleuse la moindre moulure des ruines qui subsistaient à Rome, voilà l'occupation principale d'un jeune architecte sous la Renaissance. C'est ainsi qu'ils se sont tous formés, et en particulier Bramante, qui poussa plus loin que tous ses prédécesseurs le goût et l'imitation des monuments antiques. Son fameux petit temple circulaire, son vaste palais de la Chancellerie à Rome, et tous les édifices auxquels il a travaillé, portent le même caractère et ressortent du même ensemble d'idées.

Mais le plus illustre architecte de la Renaissance, celui dont la renommée a éclipsé celle de tous ses confrères, c'est Palladio (1518-1580). Sa jeunesse est tellement inconnue

qu'on ignore chez qui il apprit les premières notions de son art. Il semble que l'étude de Vitruve ait été son seul maître, et il est assurément le représentant le plus décidé de l'appropriation du style antique aux besoins des constructions modernes. « Palladio, dit Quatremère de Quincy, semblerait s'être proposé de montrer que tout ce qu'il y a de vraiment fondé en raison dans le système, dans les proportions et les formes de l'architecture des anciens, peut convenir à tous les temps, à tous les pays, avec les modifications relatives que ces anciens eux-mêmes ont admises dans chacun de leurs ouvrages. A bien entendre sa manière d'imiter l'antiquité, il paraîtrait s'être proposé, non de faire ce qu'ont fait, rigoureusement parlant, les anciens, mais bien ce qu'ils auraient fait eux-mêmes ou ce qu'ils feraient si, revenant au monde, ils avaient à travailler pour d'autres convenances. De là cette application libre, facile et spirituelle des masses, des plans, des lignes, des détails et des ornements de l'antique, à tous les genres d'édifices sur lesquels elle s'est exercée.... Ajoutons qu'à toutes ces inventions président un goût sage, une exécution pure, un choix de formes et d'ornements, avec un mélange de matériaux agréablement combinés, sans que jamais la bizarrerie se montre nulle part. Nulle part on ne voit ni frontons rompus ou tronqués, ni ressauts inutiles, ni formes contournées, ni détails découpés, ni ornements parasites. Toujours la ligne droite ou la courbe régulière. Rien de mixtiligne dans les plans, point d'élévations ondulées, point d'entablements brisés ou chantournés. Disons-le enfin, telle fut l'abondance des inventions de Palladio en ce genre, et telle la multitude des entreprises offertes à son génie, ou auxquelles son génie donna lieu, qu'on peut affirmer qu'il s'est fait depuis lui, et dans tous les pays, peu d'ouvrages qui ne lui aient payé quelque tribut d'imitation. »

Nous ne saurions énumérer ici les innombrables constructions de Palladio. Nous citerons seulement le monastère de Saint-Jean de Latran, l'église de Saint-Georges-Majeur, et celle du Rédempteur à Venise, et, dans sa patrie, Vicence, le fameux théâtre Olympique, où la scène est disposée selon les méthodes antiques, et qui était destiné à des représentations de tragédies grecques, ou aux imitations nombreuses qu'on en faisait alors en Italie. Mais Palladio a couvert l'Italie d'une multitude innombrable de maisons de plaisance et d'habitations privées, qui ont servi de type à la plupart de celles qu'on a bâties depuis.

Sansovino et Scamozzi ont, comme Palladio, exercé leur talent à Venise, ou du moins principalement à Venise. Sculpteur et architecte, Sansovino est un des plus grands artistes du siècle d'or. Vaincu par Michel-Ange dans un concours pour la façade de Saint-Laurent à Florence, il vainquit à son tour Raphaël et San-Gallo dans un autre concours pour la construction de l'église Saint-Jean-Baptiste à Rome. C'est pendant qu'il était occupé à l'élever que Rome fut livrée au pillage par les troupes du connétable de Bourbon, et Sansovino fut obligé de s'enfuir à Venise, où il fut chargé, en 1529, de construire la bibliothèque de Saint-Marc. — Mais, à peine était-elle achevée que la voûte s'écroula. — L'artiste fut jeté alors dans un cachot souterrain, et ne dut probablement la vie qu'à l'immense crédit du Titien, qui non-seulement lui fit rendre la liberté et restituer ses biens, mais encore lui fit donner un emploi et des travaux plus considérables que ceux qu'il avait auparavant. La bibliothèque de Saint-Marc, qu'il fut chargé de reconstruire, est généralement regardée comme le chef-d'œuvre de Sansovino en architecture, mais c'est surtout comme sculpteur qu'il est admirable. Les portes de bronze de la sacristie de Saint-Marc, les quatre évangélistes qui ornent la balustrade de la chapelle, les deux statues colossales de Mars et de Neptune, à l'escalier des Géants, la statue de saint Jacques pour l'église Santa Maria del Fiore, un délicieux petit Bacchus, et bien d'autres encore, justifient assez la haute place que Sansovino occupe dans l'histoire de l'art.

Sacamozzi (1552-1616) continua à Venise la tradition de San-Micheli, Sansovino et Palladio; il est l'auteur du palais Cornaro et des nouvelles Procuraties de la place Saint-Marc, qui sont une des plus gracieuses productions de la Renaissance à Venise. Il voyagea beaucoup, et visita entre autres pays l'Allemagne, où il éleva la cathédrale de Saltzbourg. C'est un autre Scamozzi, également architecte, qui a réuni et publié le recueil des œuvres de Palladio, ouvrage qui est devenu classique.

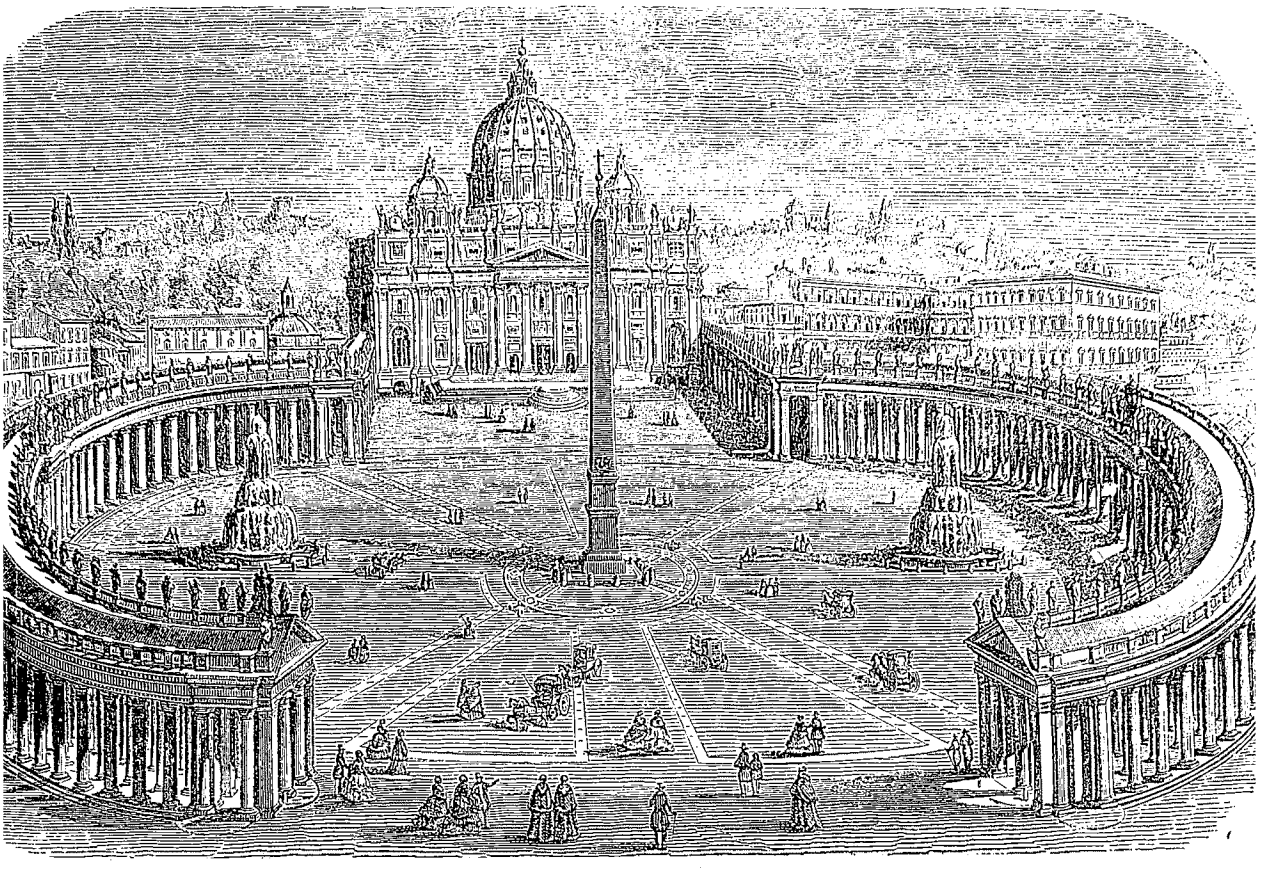
Quatre architectes ont porté le nom de Fontana et en ont soutenu la réputation à Rome pendant le cours de près de deux siècles. Le plus célèbre est Dominique Fontana (1543-1607), qui se fit connaître en faisant le modèle d'une machine pour élever l'obélisque sur sa base. Sixte-Quint le chargea de refaire la façade de l'église Saint-Jean de Latran, et le palais de Latran, le plus considérable de Rome, après le Vatican, est aussi son ouvrage. Fontana eut aussi une grande part dans l'érection

du palais Quirinal, éleva la fontaine de Termini, et, s'étant brouillé avec le successeur de Sixte-Quint, alla à Naples où il construisit la fontaine Medina et le palais du roi, qui a subi

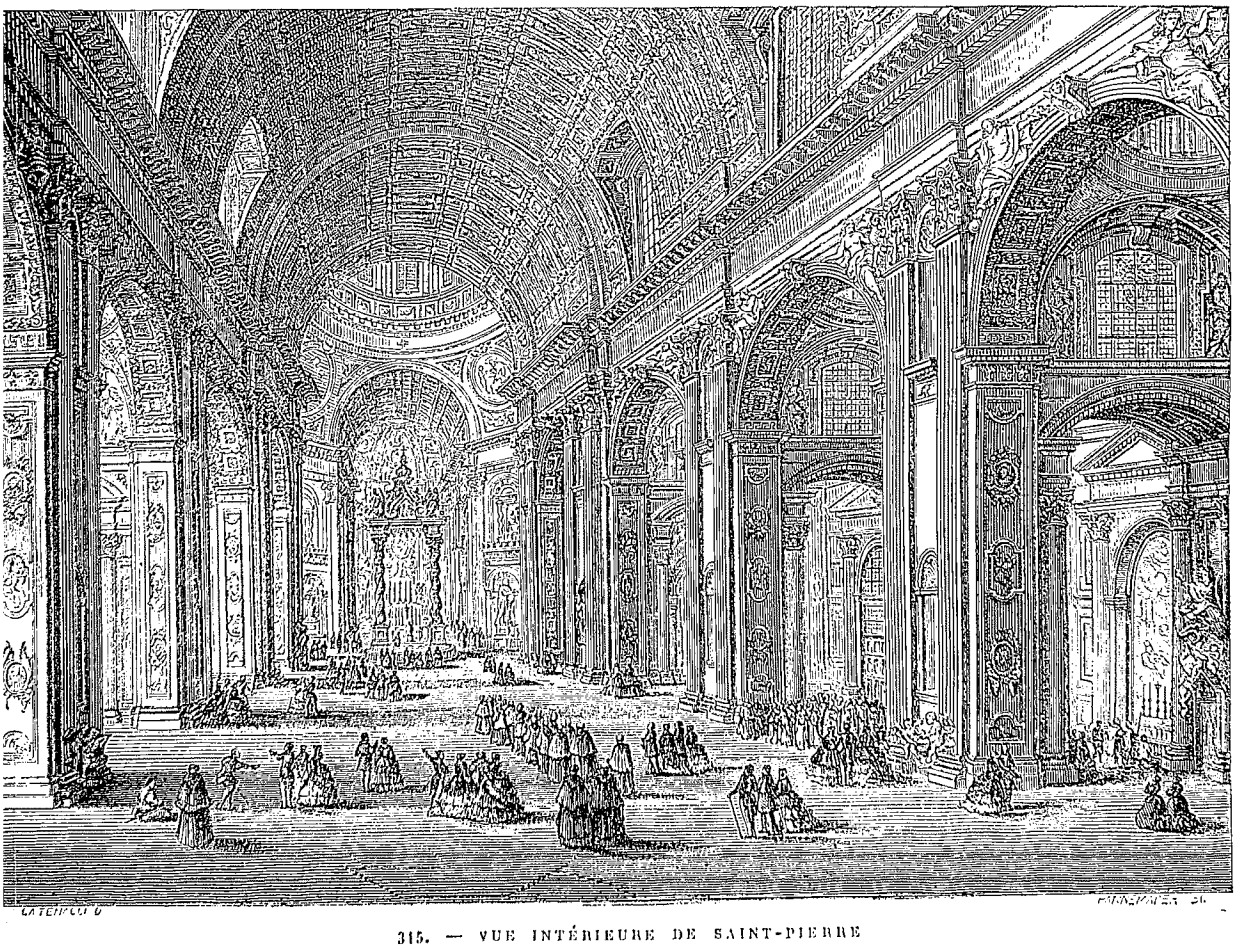


313 — INTÉRIEUR DU VIEUX PALAIS (FLORENCE).

depuis de grandes modifications. Il mourut comblé de richesses et d'honneurs. Ce fut le neveu de Fontana, Carle Maderne, qui bâtit la façade actuelle de Saint-Pierre de Rome; il est regardé, avec le Bernin, comme un des auteurs de la transformation du goût qui s'est



314. — SAINT-PIERRE DE ROME.



315. — VUE INTÉRIEURE DE SAINT-PIERRE

opéré dans l'architecture et qui a amené la période qu'on a appelée la décadence. Il survint en effet un novateur dont on a fait le bouc émissaire de tout ce qui s'est fait de prétentieux et de maniéré pendant le dix-huitième siècle : c'est Borromimi. Quatremère de Quincy juge sévèrement Borromimi et toute l'école qu'il a formée. « Ce qu'il y eut de plus absurde, dit-il, dans ce prétendu système d'innovation en architecture, c'est que, dans la vérité, il n'y avait de nouveau que le désordre; car il n'inventait pas la moindre forme. Ce n'était que le bouleversement de l'ordre établi, et toute l'invention n'était que de l'inconséquence. Borromimi n'en conservait pas moins toutes les parties des ordonnances, tous les détails imitatifs; seulement il décomposait les unes, et, transposant les autres, il employait chaque membre, chaque objet, à l'inverse de ce qu'il signifiait, et au rebours de l'emploi que la nature lui assignait. C'est ainsi, par exemple, qu'il donnait à un faible détail d'ordonnance la propriété de supporter, lorsque, rendant inutile et oiseux les membres destinés à soutenir, il donnait l'apparence de la légèreté à ce qui devait paraître fort et renforçait ce qui aurait dû paraître léger. Tout son esprit consiste à établir un démenti continuel entre ce que sont les choses et ce qu'elles doivent paraître; affectant de faire en tout l'inverse de ce que les anciens avaient fait. Lorsque ceux-ci s'étaient efforcés de donner l'apparence du vrai à la fiction, et de rendre au moins vraisemblable ce qui devait sortir plus ou moins de la vérité réelle, Borromimi s'étudia à paraître faux lorsqu'il ne pouvait pas l'être.... Ayant fait de l'architecture un art sans règle et l'ayant assimilée à ce qu'on appelle de la menuiserie, Borromimi semble dans la décoration n'avoir eu d'autre goût que celui de l'orfévrerie; car et les meubles et la vaisselle ne dépendent, pour leurs formes et leurs ornements, d'aucun type préalable qui en règle le goût et les convenances. C'est dans l'ornement surtout que Borromimi a suivi avec le plus d'évidence le principe (si tant est que c'en soit un) de contredire tout ce qui l'avait précédé. Il change, retourne, renverse, pour changer, retourner, renverser; il met en haut ou en bas ce qu'avant lui on avait mis en bas ou en haut. »

Visite à Saint-Pierre de Rome (fig. 314, 315). — A l'endroit où la tradition veut que saint Pierre ait été enterré, le pape Anaclet bâtit un oratoire sur son tombeau, et Constantin y éleva, en 326, une basilique qui dura plus de onze siècles. Ce lieu avait plus d'une raison pour être vénéré par les chrétiens; il avait reçu le sang des martyrs, car c'est là que s'étendaient les jardins et le cirque de Néron. L'ancienne église était un vaisseau à cinq nefs, dont la façade qui regardait l'orient est à peu près reproduite dans l'*Incendie du bourg* de Raphaël. Elle était précédée d'un cloître entouré de portiques, sous lesquels les pénitents et les relaps s'agenouillaient pour implorer la pitié des passants. Au milieu de la cour s'élevait un petit temple à jour, et à l'extérieur on arrivait aux bâtiments par un vaste perron. L'intérieur de l'église était resplendissant de marbres et d'objets précieux, que la piété des fidèles y avait entassés. Entretenue et restaurée pendant tout le moyen âge, la vieille basilique finit pourtant par menacer ruine vers la fin du quinzième siècle, et le pape Nicolas V résolut de la remplacer par un édifice nouveau, sur un plan beaucoup plus vaste. La construction du nouvel édifice fut confiée à l'architecte Rossellini, mais au bout de cinq ans tout fut abandonné : les travaux ne s'élevaient qu'à quelques pieds au-dessus du sol.

Quand Michel-Ange conçut le projet du mausolée de Jules II, le pape reçut son idée avec enthousiasme. Michel-Ange craignait que le pape ne fût effrayé par la dépense, car il avait fait un devis se montant à cent mille écus romains; mais le pape s'écria au contraire : « Deux cent mille, s'il le faut! » Le projet de Michel-Ange avait pourtant un inconvénient : son mausolée était si vaste qu'il ne pouvait trouver de place dans aucune église. Jules II reprit alors le projet de Nicolas V; mais les plans ne lui convenaient plus, car il lui fallait une église d'une grandeur démesurée. L'édifice actuel fut donc commencé pour contenir ce fameux mausolée de Jules II, qui ne fut jamais achevé, et qui de plus a été placé dans une autre église.

Le plan proposé par Bramante fut adopté : son idée était de faire quatre nefs avec de grandes voûtes, imitées des basiliques de Constantin, et de les réunir au centre par une vaste coupole imitée de celle du Panthéon d'Agrippa, et l'église aurait eu ainsi la forme d'une croix grecque. « Cette pensée, dit Quatremère de Quincy, est donc la propriété de Bramante, bien que depuis on en ait fait honneur à Michel-Ange. » Les quatre piliers destinés à soutenir la coupole s'élevèrent, et les quatre grands arcs étaient déjà avancés quand Bramante mourut. Raphaël fut chargé par Léon X de continuer les travaux; mais on s'aperçut bientôt que des tassements et des lézardes se produisaient dans les constructions de Bramante et

il fallut fortifier les piliers. Raphaël ne s'en tint pas là, et, modifiant le plan de Bramante, il voulut donner à son église la forme d'une croix latine au lieu de celle d'une croix grecque. « Le pape m'a mis un grand fardeau sur les épaules, écrivait Raphaël à Balthazar Castiglione; j'espère ne pas y succomber. Mon modèle a eu les suffrages de beaucoup d'habiles gens. Mais je porte mes vues plus haut : je voudrais retrouver les belles formes des édifices antiques. Mon vol sera-t-il celui d'Icare? Vitruve me donne de grandes lumières, mais pas autant qu'il m'en faudrait. »

La mort de Raphaël survenue en 1520, les agitations amenées par la réforme de Luther, les dévastations commises dans Rome par les bandes du connétable de Bourbon, entravèrent les travaux, et quand on put les reprendre, Balthazar Peruzzi, qui fut nommé architecte de l'église, abandonna le plan de Raphaël, qui nous est connu par un dessin de Serlio, et reprit l'idée primitive d'une croix grecque. La construction de Saint-Pierre languit un peu sous sa direction indécise, et le pape Paul III la confia à Antoine de San-Gallo, qui reprit le projet de croix latine, et adopta pour la forme extérieure un plan tout à fait nouveau et extrêmement surchargé. Michel-Ange, qui était ennemi de San-Gallo, critiqua vivement cet amas de clochers et de pyramides, qu'il accusait d'être entaché d'un goût gothique, et ayant été appelé à la direction des travaux après la mort de son rival, abandonna les projets de ces prédécesseurs et conçut l'idée gigantesque d'élever la coupole à quatre cents pieds dans les airs. Il ne construisit que le tambour du dôme, et en mourant (1564) il laissa des plans pour l'achèvement complet de l'édifice en croix grecque.

Michel-Ange, préoccupé de l'unité artistique de son œuvre, avait négligé certaines dispositions intérieures réclamées par le service religieux. Il fallut faire des changements de détail; mais le pape Pie V, en confiant les travaux à Piero Ligorio et à Vignole, exigea qu'on se conformât pour l'ensemble aux plans de Michel-Ange. Vignole fit les deux coupoles latérales, et Jacques de la Porta, qui lui succéda, obtint du pape Sixte-Quint de modifier la courbure extérieure du dôme, qui prit une forme elliptique en devenant plus élevé.

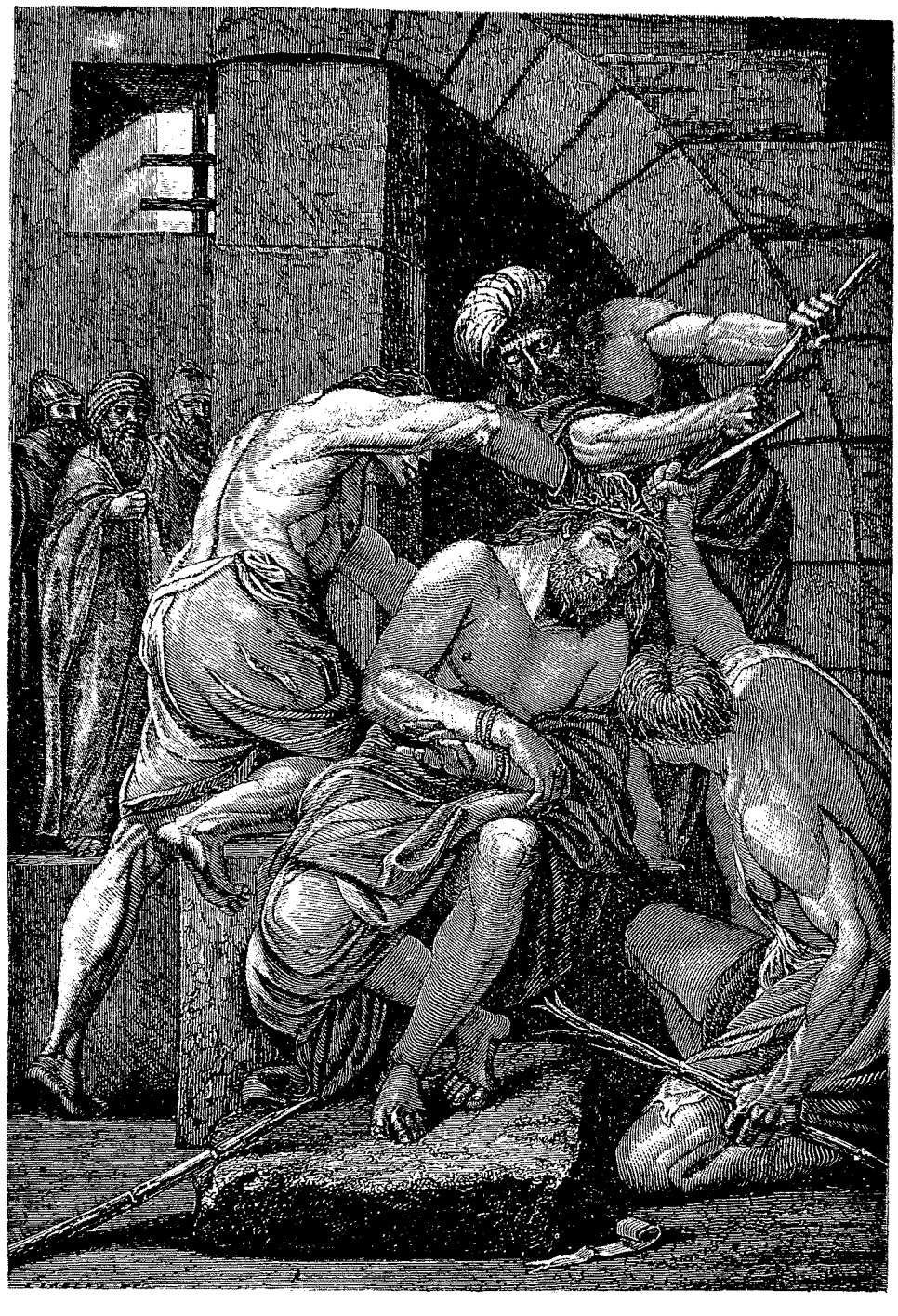
L'édifice était près d'être enfin terminé, mais il n'avait pas encore de façade. Carlo Maderne, qui en fut chargé sous le pontificat de Paul V, crut devoir apporter d'importantes modifications au plan de Michel-Ange, et la nef principale prolongée donna à l'ensemble la forme d'une croix latine, sur laquelle il appliqua la façade actuelle. Enfin le Bernin construisit, au dix-septième siècle, le fameux portique circulaire qui règne autour de la place, et en 1776 Pie VI fit bâtir par Carlo Marchionni la sacristie, dont les architectes précédents ne s'étaient pas occupés, et qui a l'inconvénient très-grave de masquer un des côtés de la basilique. Ajoutons qu'au dix-huitième siècle, l'architecte Vauvitelli dut cercler en fer la coupole pour arrêter les progrès des lézardes qui s'y étaient manifestées.

On voit, par le récit de la construction de Saint-Pierre de Rome, que ce célèbre édifice ne pouvait manquer de présenter dans son ensemble un défaut capital, qui est le manque d'unité; mais comme tous les plus grands artistes de l'Italie ont passé là, on y trouve partout des qualités de premier ordre, bien que les parties ne s'accordent pas entre elles. Une excursion dans cette église est donc un résumé de l'histoire de l'art en Italie depuis le commencement du seizième siècle.

La place de Saint-Pierre se compose d'un carré devant lequel s'étend un espace ovale entouré des colonnades grandioses du Bernin. Au milieu de l'ovale est un grand obélisque, apporté à Rome sous l'empereur Caligula et placé à cet endroit par l'architecte Fontana sous Sixte-Quint. Cette entreprise, qui suscita de grandes difficultés, a amené divers incidents. On raconte que l'extensibilité des cordes n'ayant pas été justement calculée par Fontana, un matelot, voyant l'entreprise sur le point d'échouer, s'écria, malgré qu'on eût défendu à la foule, sous peine de mort, de prononcer une parole : « De l'eau sur les cordes! » et que ce conseil mit l'architecte à même de conduire sa tâche à bonne fin. Des deux côtés de l'obélisque s'élève une belle fontaine bâtie sur le plan de Carle Maderne. La façade de l'église a été vivement critiquée : ses fenêtres multipliées diminuent l'impression de grandeur, et elle a en outre l'inconvénient de masquer le dôme. Dans le plan de Michel-Ange, cette façade était un portique analogue à celui du Panthéon de Rome, et laissant complétement dominer la coupole, tandis que Maderne, en plaquant une façade démesurément grande et surchargée de détails, a rompu l'unité que l'édifice devait présenter.

Ce gigantesque édifice paraît à l'aspect moins grand qu'il n'est en réalité, et le président de Brosse a raison quand il dit : « On ne s'aperçoit de l'énorme étendue de l'édifice que par relation; lorsqu'on considère une chapelle, on la trouve grande comme une cathédrale. »

Les monuments grecs sont petits et paraissent grands; c'est le contraire qui a lieu à Saint-Pierre de Rome. L'édifice, qu'on sait être colossal, ne paraît pas avoir sa grandeur réelle. « Il suffit, dit Quatremère de Quincy, qu'une dimension dans un édifice soit exagérée aux dépens des autres, c'est-à-dire qu'il y ait disproportion, pour que le sens externe la prenne pour de la grandeur. » Il est certain que les nefs de nos églises gothiques ne paraîtraient pas aussi élevées si elles étaient moins étroites, mais cette disproportion produit une impres-



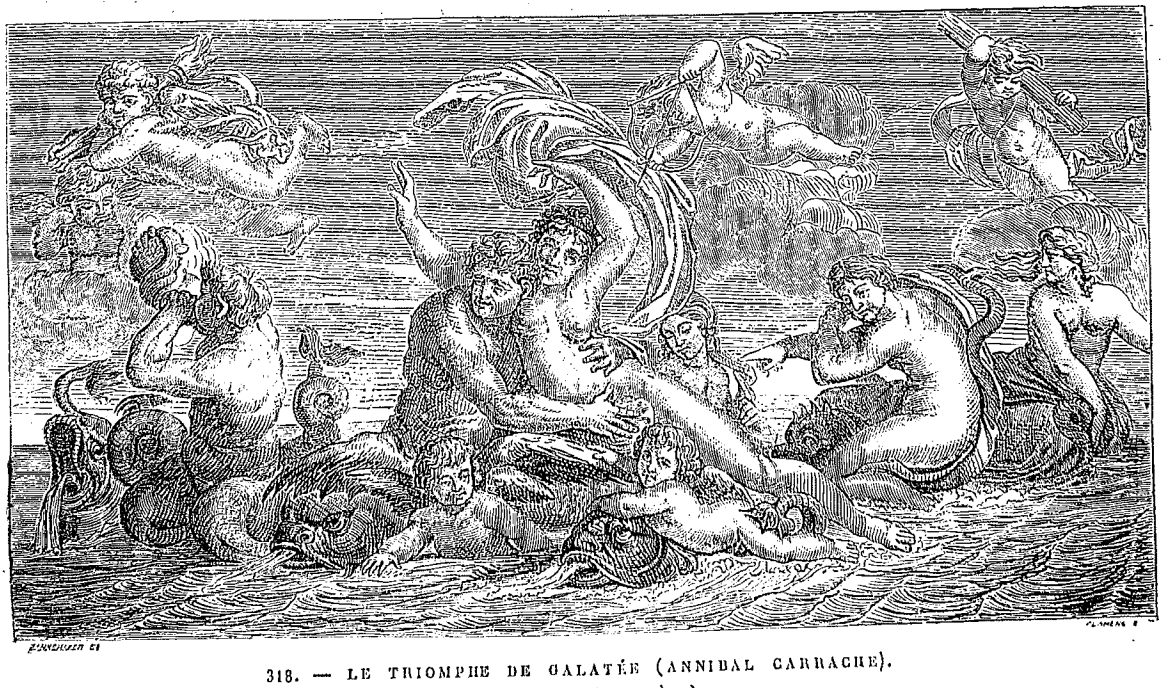
316. — LE COURONNEMENT D'ÉPINES (LOUIS CARRACHE).
(Bologne, Pinacothèque.)

sion étrange et saisissante, qui porte l'esprit aux idées religieuses et qu'on ne trouve jamais dans les églises italiennes de la Renaissance. Une autre cause tend encore à diminuer l'impression de la grandeur réelle de l'édifice, c'est la proportion colossale des statues et des ornements qui ne sont pas assez dominés pour le monument. Ainsi les bénitiers placés à l'entrée de l'édifice sont deux coquilles de marbre jaune antique, ajustées devant une draperie de marbre bleu turquin, et supportées par des anges sous forme d'enfants ailés qui n'ont pas

moins de deux mètres de hauteur. Il faut un peu de temps pour apprécier l'immensité du vaisseau, dont l'effet est d'ailleurs affaibli par une lumière trop vive pour être religieuse. Au-



317. — MERCURE OFFRANT LA POMME A PARIS (ANNIBAL CARRACHE).
(Rome, palais Farnèse).



318. — LE TRIOMPHE DE GALATÉE (ANNIBAL CARRACHE).
(Rome, palais Farnèse.)

dessous de la coupole est le fameux baldaquin de Saint-Pierre, élevé par le Bernin, qui est en lui-même très-remarquable, mais qui a le défaut d'altérer l'unité de la perspective en s'interposant entre la nef et le chœur.

Si, maintenant, on veut examiner chaque partie de l'édifice en particulier, et analyser les chefs-d'œuvre innombrables de sculpture et de peinture qu'il renferme, on reconnaîtra que, malgré l'absence d'unité dans l'inspiration, ce colossal monument mérite l'admiration.

LA FUSION DES PRINCIPES.

L'ÉCLECTISME DANS L'ART. — Dans les temps où les principes fondamentaux de l'art semblent oubliés, où le caprice individuel règne en souverain, il arrive parfois des hommes en qui la



319. — L'AURORE (LE GUIDE).
(Rome, palais Rospigliosi.)

volonté et la méthode tiennent lieu d'inspiration, et qui, par la seule puissance du goût individuel, s'élèvent au-dessus des passions déréglées de leurs contemporains. Tels furent les Carrache, à qui l'Italie doit d'avoir eu une nouvelle série de maîtres habiles, qui retardèrent la décadence. L'art est pour eux la déduction logique d'un enseignement parfait. Il pourra être indifféremment religieux ou intime, passionné ou décoratif, et il atteindra nécessairement la perfection, si l'artiste a su combiner avec habileté les éléments dont se sont servis les maîtres. Les uns ont donné à leurs figures une tournure magistrale : on cherchera à quoi tient cette tournure ; d'autres ont eu une facture large : on étudiera leur touche ; d'autres ont été grands coloristes : on verra de quelle manière ils ont combiné leurs tons. La grâce du Corrége, le grandiose de Michel-Ange, la noblesse de Raphaël, la splendeur du Titien, résultent de certaines combinaisons de lignes et de couleurs ; en étudiant ces combinaisons, on les possédera ; et si on les réunit toutes sur une œuvre, elle ne peut manquer d'arriver à la perfection. Telle est la donnée sur laquelle Louis, Augustin et Annibal Carrache fondèrent leur enseignement à Bologne.

LES CARRACHE. — Louis Carrache (fig. 316) (1555-1619), fils d'un boucher de Bologne, fit ses

premières études chez Prosper Fontana, qui, prenant sa lenteur pour un défaut d'intelligence, l'engagea à renoncer à la peinture. Il s'en alla alors demander des conseils au Tintoret, qui, lorsqu'il l'eut vu à l'œuvre, lui donna le même conseil que Fontana. Loin de se décourager, Louis Carrache redoubla d'efforts, et se mit à parcourir l'Italie pour étudier et analyser les ouvrages des grands maîtres. A Bologne, il avait copié la *Sainte Cécile* de Raphaël; il copia le Titien à Venise, Léonard de Vinci à Florence, le Corrége à Parme, comparant partout les œuvres et discutant les principes de chaque école. Il s'efforça, avec une persévérance inouïe, de lutter contre le maniérisme régnant. Les derniers élèves de Michel-Ange avaient entraîné la peinture dans une décadence rapide, et les élèves qu'ils avaient eux-mêmes formés avaient, en exagérant leurs principes, rendu cette décadence à peu près irrémédiable. Louis Carrache, prévoyant les difficultés qu'il aurait dans la réforme qu'il projetait contre le goût du jour, s'associa ses deux cousins, Augustin et Annibal, dont les aptitudes lui étaient connues. Ils étaient fils d'un tailleur. Augustin, l'aîné, avait reçu une éducation assez complète; mais il n'en était pas de même d'Annibal, nature un peu rude et qui passait même pour une intelligence rebelle. Aussi le père des deux jeunes gens consentait aisément à laisser faire de la peinture à Augustin, mais il montrait de la répugnance à l'égard d'Annibal, qui, suivant lui, n'avait pas d'aptitude pour être artiste et ferait beaucoup mieux de rester tailleur comme son père. Sur ces entrefaites, le père fut volé d'une somme considérable pour sa modique fortune, et Annibal, qui avait vu les voleurs, les dessina de souvenir avec une telle ressemblance que cet indice suffit à la justice pour les retrouver. Dès lors il fut décidé qu'Annibal serait peintre comme les autres, et ces trois hommes réunis formèrent ensemble une école demeurée célèbre par les œuvres qu'elle a produites et plus encore par sa méthode d'enseignement. Le rôle de chacun était nettement défini : Louis, le fondateur de l'école et du système, dirigeait tout par son savoir et ses conseils; Augustin, le lettré de la famille, démontrait la théorie, formulait les préceptes et faisait des cours d'histoire de l'art, de perspective, d'anatomie des formes, etc. Pour Annibal, le plus grand peintre des trois, il se contentait de prêcher d'exemple, et répondait par des chefs-d'œuvre aux attaques dirigées contre l'école.

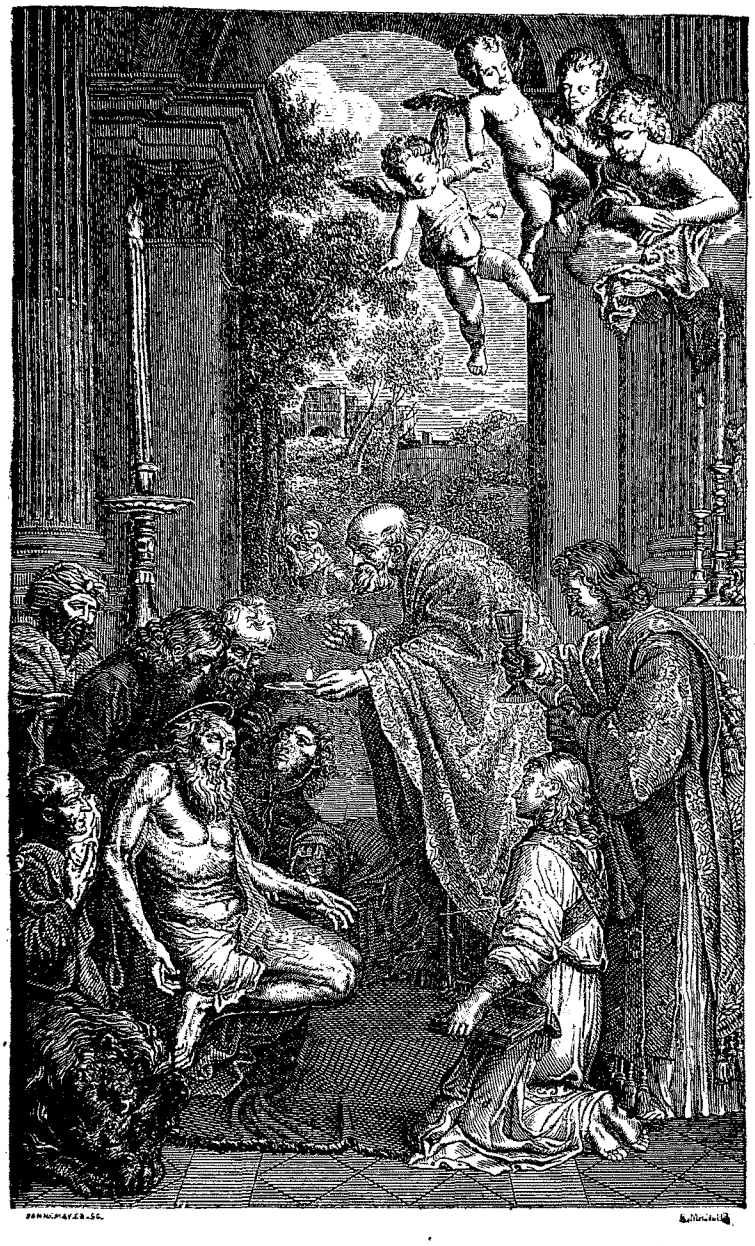
Augustin avait résumé les principes de l'école dans un sonnet où il est dit que le peintre doit réunir la composition de Raphaël, la grâce du Corrége, l'énergie de Michel-Ange, le coloris du Titien, etc. Ce système éclectique trouva dès son début un grand nombre de détracteurs, et aujourd'hui encore beaucoup de critiques regardent cette étude des grands maîtres comme contraire à l'originalité. Les lettres d'Annibal Carrache sont fort curieuses, parce qu'on voit clairement qu'il n'est pas né pour les théories, et il s'en aperçoit lui-même. Ainsi il écrivait à Louis : « Je dois vous dire mon sentiment sur tout ce que je vois, ainsi que nous en convînmes avant mon départ. Mais je vous avoue que cela m'est difficile, tant mes idées sont encore confuses. Corrége, Titien, je vous chérirai toujours! Qu'on dise ce qu'on voudra de leurs tableaux, ce sont là de véritables peintures; je le reconnais, et je déclare que vous avez grandement raison; pourtant je confesse que je ne pénètre pas bien le fond de votre pensée et que je ne souscris pas encore tout à fait à vos principes. La simplicité et la pureté, qui sont vraies sans être vraisemblables, me plaisent; c'est la nature sans art et sans contrainte. Je ne puis pas bien m'exprimer, mais je sais ce que j'ai à faire, et cela suffit. Au reste, Augustin saura bien tirer la quintessence de tout ceci et en parler selon les règles. »

Le système des Carrache était très-attaqué, mais Louis avait si bien inoculé son principe aux deux autres Carrache, que ceux-ci parcouraient l'Italie, copiant les maîtres pour pouvoir les imiter, et lui faisaient part de leurs travaux et de leurs idées : « Mettons toute notre attention à nous approprier la belle manière du Corrége, écrivait de Parme Annibal Carrache; c'est là notre principale affaire, afin de pouvoir un jour mortifier toute cette canaille. » *Cette canaille* ne s'appliquait pas seulement aux maniéristes de l'école michel-angesque; le réalisme brutal du Caravage s'éloignait tout autant de la voie sage dans laquelle les Carrache espéraient retrouver le style et la tradition des maîtres. Caravage pourtant s'était écrié un jour devant un tableau d'Annibal Carrache : « Enfin, grâce à Dieu, j'ai trouvé un peintre! » Mais il déclara bientôt qu'il fallait le reléguer parmi « les impuissants et les cuistres. »

L'œuvre capitale d'Annibal Carrache est la décoration du palais Farnèse à Rome. Il a employé huit ans à ce magnifique travail, pour lequel il ne reçut que 800 écus. La galerie qu'il a décorée a 62 pieds de long sur 19 de large. Elle est éclairée par trois fenêtres : en face se trouve une porte, puis des statues dans des niches entre des pilastres. Dans le milieu de

la voûte sont trois compositions : le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, *Pan offrant une toison d'or à Diane*, et *Mercure offrant à Pâris la pomme d'or* (fig. 317). Sur la retombée de la voûte, au-dessus des fenêtres : l'*Aurore enlevant Céphale*, *Énée et Didon*, *Hercule et Iole*, le *Triomphe de Galatée* (fig. 318), *Jupiter et Junon*, et diverses scènes empruntées à la mythologie. Annibal Carrache conçut un vif chagrin de se voir mal récompensé de cet immense travail, et tomba dans une profonde mélancolie qui amena sa mort. Il demanda à être enterré à côté de Raphaël.

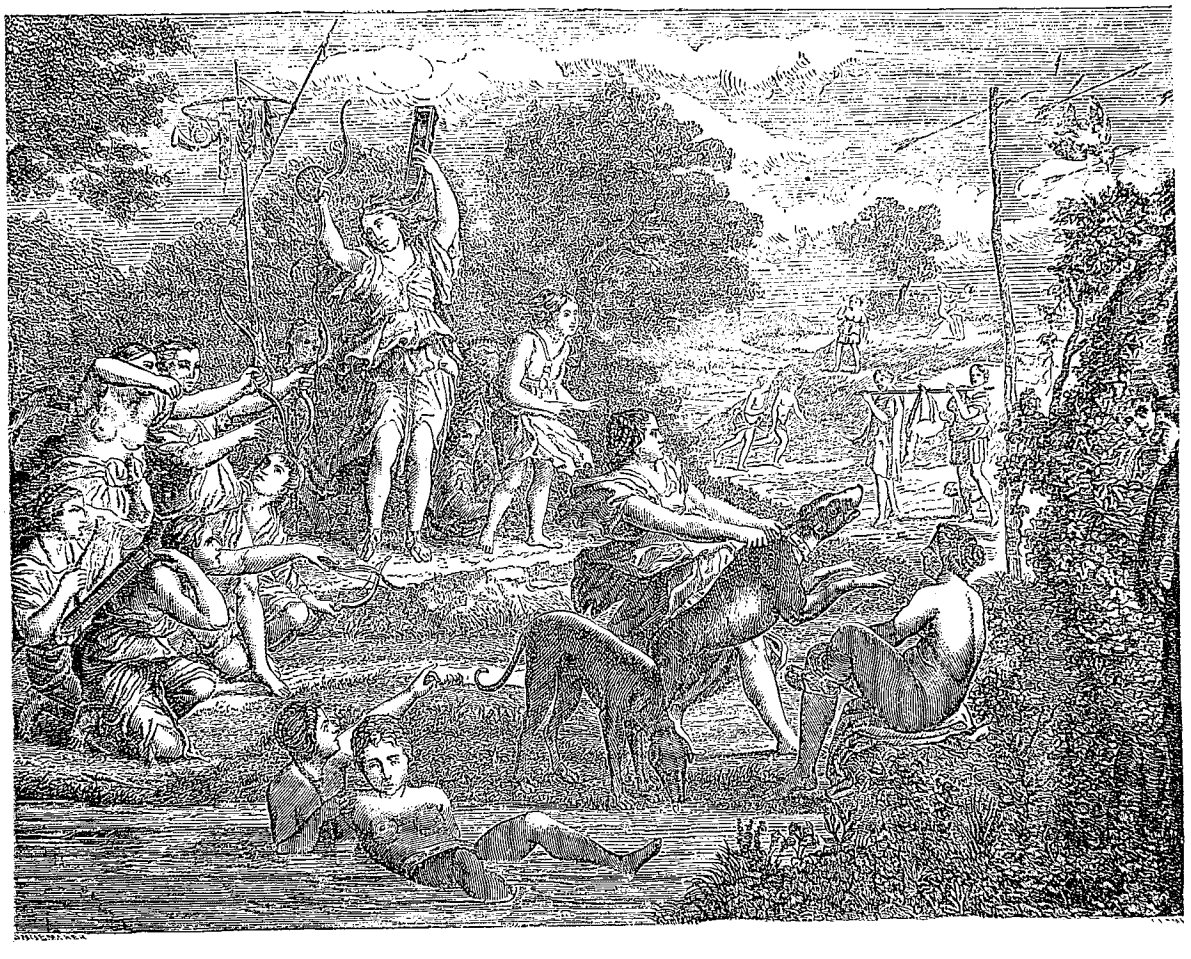
Visite au Louvre. — A défaut d'Augustin Carrache qui est absent, nous avons plusieurs



320. — COMMUNION DE SAINT JÉRÔME (DOMINIQUIN).
(Rome, Vatican.)

ouvrages de Louis, et un nombre considérable de tableaux d'Annibal Carrache, dans tous les genres : le *Sacrifice d'Abraham*, la *Naissance de la Vierge*, la *Salutation angélique*, deux *Nativité*, le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, qui passe pour un des derniers ouvrages du maître, le *Christ au tombeau*, le *Martyre de saint Étienne*, un *Saint Sébastien*, un ravissant petit *Hercule étouffant les serpents*, une *Diane et Calisto*, la *Chasse*, la *Pêche*, des *paysages*, etc. Le musée des dessins renferme aussi une importante collection d'études d'Annibal Carrache.

LES ÉLÈVES DE CARRACHE. — Le Guide était fils d'un musicien qui le plaça à l'école de Denis Calvaert, dit le Fiamingo. Mais, à peine âgé de vingt ans, il quitta ce maître pour entrer dans l'atelier des Carrache, dont il imita très-habilement la manière. S'étant ensuite brouillé avec eux, il les quitta et vint à Rome, où il contre-balança quelque temps l'influence du Caravage. Appelé à Naples pour décorer la chapelle de Saint-Janvier, il fut obligé d'abandonner ces travaux pour échapper aux tracasseries de Ribera et de ses amis, et revint à Bologne, sa patrie. Le genre facile et gracieux qu'avait adopté le Guide lui attira un immense succès; mais vers la fin de sa vie le Guide se laissa dégrader par la passion du jeu, qui lui fit perdre son talent. Longtemps plus riche que ceux qui le faisaient travailler, il se vit un jour réduit à la misère. Dès lors il fut obligé de vendre furtivement à vil prix, pour jouer ou pour subsister, des ouvrages dont il avait publiquement refusé des sommes considérables. Il terminait à la hâte des tableaux que son nom faisait acheter, et qui étaient indignes



321. — LA CHASSE DE DIANE (DOMINIQUIN).
(Rome, palais Borghèse.)

de ce nom. Enfin, accablé de dettes, ne trouvant plus de secours dans la bourse de ses amis, fatigué, poursuivi par ses créanciers, il tomba dans une profonde mélancolie et mourut d'une fièvre maligne, au milieu de l'indigence. Les Italiens disaient que « la grâce et la beauté étaient au bout des doigts du Guide, et qu'elles en sortirent pour aller se reposer sur les figures qu'il animait de son pinceau. » Le chef-d'œuvre du Guide est une peinture du palais Rospigliosi à Rome, qui représente *le Char de l'Aurore*, et a été popularisé par la gravure (fig. 319).

Dominique Zampieri, dit le Dominiquin (1581-1641), est un transfuge de l'école de Denis Calvaert. Comme il était apprenti, son maître le surprit copiant un dessin d'Annibal Carrache, qu'il détestait, et le maltraita si rudement que Dominiquin le quitta pour aller chez les Carrache. Ceux-ci apprécièrent l'intelligence de leur nouvel élève, qui, par sa lenteur et son esprit un peu pesant, était souvent un sujet de risée pour ses camarades, qui l'avaient surnommé *le bœuf*. « Ce bœuf-là, leur dit un jour Annibal Carrache, rendra son champ si fertile, qu'il nourrira la peinture. » Ce fut après la

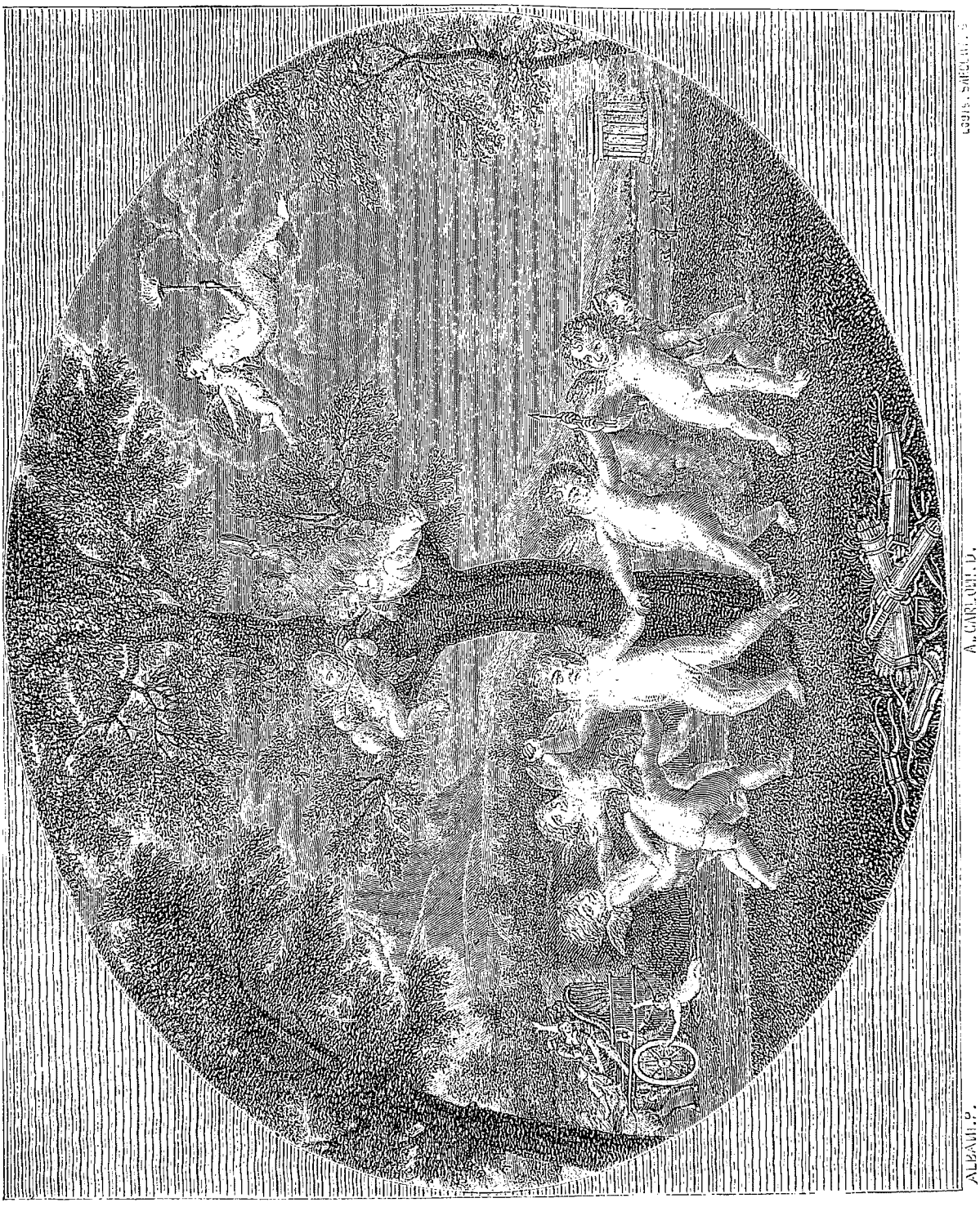
mort d'Annibal Carrache que le Dominiquin fit son fameux tableau de *la Communion de saint Jérôme* (fig. 320), qui est maintenant au Vatican. Augustin Carrache avait déjà traité le même sujet; et comme les deux compositions se ressemblent considérablement, le Dominiquin fut accusé de plagiat. Après avoir fait plusieurs tableaux importants à Bologne et à Rome (fig. 321), il fut appelé à Naples pour décorer la chapelle du Trésor. Mais il y avait alors à Naples une coterie d'artistes batailleurs et jaloux, en tête desquels se trouvait l'Espagnol Ribera, et ces artistes ne pouvaient supporter l'idée de voir un nouveau venu qui avait la prétention de faire des travaux dont ils prétendaient avoir le monopole. C'est alors que commença ce qu'on a appelé la persécution du Dominiquin. On se mit d'abord à dénigrer sa peinture de toutes les manières; puis on mit dans ses couleurs des substances chimiques, destinées à les faire écailler ou noircir; enfin on fit tant que le pauvre Dominiquin finit par quitter Naples en fugitif. Le vice-roi, qui désirait voir terminer sa chapelle, l'obligea à revenir, en lui promettant une protection efficace. Il revint en effet, mais les taquineries et les insultes recommencèrent plus fort qu'auparavant. Le Dominiquin avait une nature extrêmement craintive et fut saisi par l'idée qu'on voulait l'empoisonner, ce qui n'était pas impossible, puisque ses ennemis allèrent jusqu'à détruire les peintures qu'il avait commencées. Il devint languissant, et finit par mourir de chagrin, selon les uns, et selon d'autres par le poison.

L'Albane (1578-1660), fils d'un riche marchand de soie, est né à Bologne et entra à l'âge de treize ans chez Denis Calvaert, où il connut le Guide. Ils passèrent ensemble à l'école des Carrache. L'Albane aida Annibal Carrache dans ses peintures du palais Farnèse, et le Guide dans ses fresques de Monte Cavallo. Il fit lui-même de vastes compositions, mais c'est surtout dans les petits tableaux de chevalet que son talent s'est révélé. On a appelé l'Albane l'Anacréon de la peinture. Ses *Diane*, ses *Vénus* et ses sujets mythologiques sont toujours entourés d'une foule de petits Amours (fig. 322); et quand il traite des sujets religieux, les petits anges emplissent également le tableau. L'Albane est avant tout un peintre gracieux. Il aime à représenter Vénus à sa toilette et entourée par les Grâces, ou bien assise sur un char de coquillages, que les Néréides, montées sur les dauphins, traînent sur les vagues tranquilles, tandis que les Amours tiennent la voile enflée par les vents. C'est ainsi que, dans une série de tableaux où il veut personnifier les éléments, il a fait une charmante composition, dont il donne lui-même l'explication dans une lettre. « Dans ce tableau, dit-il, où je devais représenter l'eau, j'ai voulu exprimer non-seulement le mélange des sources et des rivières avec les fleuves, mais celui des fleuves avec la mer. Sur la mer j'ai peint la déesse emblème de l'écume qui se forme à la surface de l'humide élément; j'ai placé autour d'elle des amours, des nymphes, des tritons : premièrement, parce que les chairs de ces figures offrant des tons différents, cette variété devait rendre l'ensemble du coloris plus agréable; secondement, parce que les nymphes et les amours, en rappelant les divers travaux auxquels la mer nous invite, tels que la récolte des perles et celle du corail, la pêche au filet et à l'hameçon, me donnaient le moyen d'embrasser mon sujet dans toute son étendue. » En effet, le peintre, se conformant au programme qu'il s'était tracé, nous montre au fond du tableau un fleuve versant son urne dans la mer, et au premier plan, des amours qui se livrent à des exercices maritimes.

L'Albane était fort riche et habitait une maison de campagne dans un pays délicieux, où il prenait ses fonds de paysages, tandis que ses douze enfants, tous extrêmement beaux, lui servaient de modèles. Ce peintre a joui d'une vogue extraordinaire au dix-huitième siècle, mais il a été fort déprécié par l'école de David, dont les principes sévères ne pouvaient admettre son dessin peu châtié et l'afféterie habituelle de ses poses. Ses tableaux ont poussé au noir et le coloris en est souvent peu agréable.

Francesco Barbieri, dit le Guerchin (1591-1666), naquit à Cento, près de Bologne, et fit ses premières études chez Crémonini. Mais ce fut en étudiant les peintures de Carrache qu'il forma son talent, ce qui fait qu'on le range ordinairement parmi leurs élèves, quoiqu'il n'ait pas fréquenté leur atelier. Peu d'artistes ont travaillé aussi vite que le Guerchin, et il obtint dans son pays un tel succès qu'il refusa l'honneur d'être le peintre des rois de France et d'Angleterre. La première manière du Guerchin se fait remarquer par des ombres très-fortes, opposées à des lumières très-vives. Il se lia d'une étroite amitié avec le Caravage, et, comme lui, chercha les effets à grand contraste. On l'a appelé le magicien de la peinture; mais, quoique moins brutal que le Caravage, il n'arriva jamais au grand style. La *Sainte Pétronille* du musée du Vatican est l'ouvrage le plus célèbre du Guerchin (fig. 323)

Visite au Louvre. — L'école des Carrache, très-richement représentée dans presque tous les grands musées de l'Europe, est à peu près complète au Louvre. Parmi les nombreux tableaux du Guide, nous citerons un *David vainqueur de Goliath*, dont il existe plusieurs répétitions ou copies excellentes, une grande *Purification de la Vierge*, exécutée dans la



322. — DANSE DES AMOURS (ALBANE).
(Milan, palais Brera.)

dernière manière du maître, une *Sainte Famille*, un *Ecce Homo*, dont la lithographie est très-répandue, un *Saint Sébastien* et quatre tableaux tirés de la vie d'Hercule, qui peuvent compter parmi les meilleurs tableaux de cet artiste, surtout l'*Enlèvement de Déjanire*, que la belle gravure de Bervic a popularisé. Nous sommes moins riches avec le Dominiquin, et

bien qu'il ait plusieurs tableaux, on n'en pourrait citer aucun de premier ordre ; mais l'Albane peut être apprécié au Louvre par un grand nombre de tableaux mythologiques, d'un dessin un peu mou, mais d'une composition pleine de charme, tels que la *Toilette de Vénus*, le *Repos de Vénus et Vulcain*, les *Amours désarmés*, *Salmacis et Hermaphrodite*, etc. Enfin le Guerchin a au Musée un assez grand nombre de tableaux, parmi lesquels figure son portrait peint par lui-même.

LES RÉALISTES. — Michel-Ange de Caravage (1569-1609) était fils d'un maçon et avait été



323. — SAINTE PÉTRONILLE (LE GUERCHIN).
(Rome, Vatican.)

lui-même apprenti maçon dans sa jeunesse. Sa vie n'est qu'une édition fort peu corrigée de celle de Benvenuto Cellini, avec cette différence qu'il ne joue pas du couteau, mais de l'épée. D'un caractère violent et querelleur, il fut obligé de s'enfuir de Rome, pour se soustraire aux conséquences d'un homicide, vint s'établir à Naples et y ouvrit une école où l'on cultivait l'escrime autant que la peinture. Lorsqu'il était à Rome, il avait voulu se battre



324. — LES JOUEURS (CARAVAGE).
(Rome, galerie Sciarra.)



325. — HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE (SOLIMÈNE).
(Naples, église Sainte-Anne.)

avec le Josepin, dont il avait été d'abord le domestique; mais le Josepin, qui était noble, refusa de se commettre avec un roturier. Plus tard, le Caravage étant allé à Malte, où il fit le portrait du grand maître de l'ordre et d'autres très-beaux tableaux, y fut créé chevalier, et se voyant anobli, songea aussitôt à provoquer de nouveau son vieil ennemi le Josepin, qui cette fois ne devait plus avoir de prétexte pour lui refuser satisfaction. Mais, au moment de quitter Malte, il eut une dispute avec un chevalier, qu'il blessa grièvement, et fut jeté en prison pour ce fait. Il parvint à s'échapper, retourna à Naples, mais n'y fit qu'un très-court séjour; il se querella avec des soldats dans un cabaret, fut blessé, obligé de s'enfuir, et se cacha dans une felouque qui mit aussitôt à la voile et le déposa sur les frontières de Toscane où il mourut misérablement dans un bouge.

La peinture du Caravage se ressent de son caractère. Artiste puissant et brutal, la vigueur chez lui ne s'allie jamais à la noblesse et exclut toujours la grâce. Il a, dans la galerie Sciarra à Rome, un tableau où l'on voit un jeune homme volé au jeu par deux escrocs; c'est un chef-d'œuvre d'énergie et de relief (fig. 324). Ses *Joueurs d'échecs* de Venise, sa *Judith* du musée de Naples, sont des peintures d'une vérité saisissante. Ses tableaux religieux, qui sont très-nombreux, n'ont de religieux que le nom; ainsi on a dit que sa *Mise au tombeau* du Vatican devrait être intitulée *les Funérailles d'un chef de brigands*. Il aimait à rendre les scènes de cabaret et les rixes, et il avait pour principe l'imitation rigoureuse d'une nature sans choix. Un jour qu'on lui montrait des antiques dans un musée : « Qu'ai-je besoin de vos statues? dit-il, la nature ne m'a-t-elle pas donné assez de modèles? » et il montra un groupe de gens du peuple. Il eut de son vivant un succès prodigieux, et on le comprend, quand on compare ses œuvres à celles de la plupart de ses contemporains. Le Caravage peut être regardé comme le père du *réalisme;* seulement nos réalistes contemporains sont aussi loin derrière lui que nos peintres d'église derrière les grands maîtres de la Renaissance.

Né dans la dernière classe du peuple, obligé de se livrer dès sa jeunesse à des travaux très-rudes, Lionelle Spada entra comme broyeur de couleurs à l'atelier des Carrache et y prit le goût de la peinture. Ces habiles maîtres devinèrent son talent futur et le firent travailler avec leurs élèves. Un sarcasme du Guide l'éloigna de cette école, et il suivit les conseils du Caravage auquel il servait de modèle, et finit par se former un style qui se ressentait de la double influence de son éducation. Mais sa vie dissipée finit par lui faire négliger son art, et il mourut vieilli avant l'âge, ayant perdu son talent. Solimène, Canaletto (fig. 326) avec Salvator Rosa semblent fermer la marche et éteindre le flambeau de l'école napolitaine.

L'*Héliodore chassé du temple* (fig. 325), par Solimène, la plus importante de ses compositions, est une vaste fresque qu'on voit à Naples dans l'église Sainte-Anne.

Salvator Rosa (1615-1673), un des derniers maîtres de l'école italienne, est né à Naples, d'une famille très-pauvre, et sa jeunesse se passa dans une extrême misère. D'abord élève de Francanzani, il s'enrôla ensuite sous la bannière de Ribera et devint l'ami et le collaborateur d'un autre élève de Ribera, Falcone, qui s'était fait de la réputation comme peintre de batailles. On a raconté que dans sa jeunesse il avait été plusieurs mois prisonnier d'une troupe de brigands, qui l'emmenèrent dans les montagnes et dont il partagea les expéditions aventureuses et la vie errante. Privé de famille et de ressources, vivant au jour le jour, avec un talent qu'on n'appréciait pas, malgré quelques tableaux que lui avait achetés Lanfranc, il attendait tout des hasards de la fortune, et quand éclata l'insurrection de Masaniello, il y prit une part active avec son ami Falcone. Masaniello ayant organisé la compagnie de la Mort pour la défense de la révolution, Falcone en fut nommé capitaine, Salvator Rosa devint son lieutenant, et tous les artistes spadassins, qui pullulaient à Naples, s'engagèrent dans la compagnie.

Une réaction violente suivit la mort de Masaniello; Falcone et Salvator Rosa étaient parmi les plus compromis. Falcone parvint à se sauver en France, où il acquit de la vogue et fit de nombreux tableaux. Salvator Rosa s'enfuit à Rome. Le Panthéon était alors le lieu consacré aux expositions des beaux-arts; il y mit un *Prométhée*. Son talent, si différent du style alors à la mode, fit sensation; les uns trouvaient cela admirable, les autres détestable. C'était le temps du carnaval, et à cette époque tout le monde, vieux ou jeune, pauvre ou riche, se masquait, et on improvisait toutes sortes de farces et de comédies. Au milieu de la fête, un char traîné par des bœufs et rempli d'une troupe masquée attira l'attention. Le personnage principal jouait le rôle d'un charlatan, offrant des talismans et des fioles, interpellant les passants et se moquant d'eux par des improvisations en vers; de temps en temps, il chantait en s'accompagnant d'un luth.

Quand on sut que c'était l'auteur du *Prométhée* dont on parlait tant, son succès fut immense. Il fut invité, recherché, choyé, devint l'homme à la mode, et on le déclara le premier poëte satirique de son siècle; mais son esprit caustique et ses saillies mordantes lui firent ensuite de nombreux ennemis.

Les aventures romanesques de Salvator Rosa ont contribué à sa réputation au moins autant que ses tableaux. Dessinateur incorrect, coloriste bizarre et faux, il est néanmoins un très-grand artiste. Une lumière incertaine et blafarde qui tranche avec des ombres noires, la grandeur sombre de ses paysages, la fureur sauvage de ses batailles, donnent à tous ses tableaux l'impression pénible d'un cauchemar. Salvator Rosa était très-habile graveur, et ses eaux-fortes sont encore aujourd'hui très-répandues.

Visite au Louvre. — Une *Mort de la Vierge*, une *Diseuse de bonne aventure*, un *Concert* et un très-beau portrait en pied d'un grand maître de Malte, placé dans le salon carré, représentent au Louvre la part du Caravage. C'est ce dernier portrait qui a valu à l'artiste la croix de chevalier de Malte, outre un don d'une chaîne d'or et de deux esclaves pris parmi les prisonniers musulmans. Le Josepin n'a au Musée que deux toiles fort médiocres; mais Lionelle Spada a un tableau d'*Énée et Anchise*, qui fut longtemps attribué au Dominiquin, et un *Retour de l'Enfant prodigue*, qui est un de ses bons ouvrages. Salvator Rosa est représenté par une grande et furieuse mêlée, qui est un chef-d'œuvre, par un grand tableau fantastique, l'*Apparition de Samuel à Saül*, une petite toile sur *Tobie et l'ange Raphaël* et un admirable paysage avec un chasseur dans les rochers.

LA SCULPTURE MODERNE. — La réforme que les Carrache ont apportée dans la peinture n'a pas eu de pendant en sculpture, et les allures violentes et tourmentées de Michel-Ange se retrouvent encore dans les statues du dix-septième et du dix-huitième siècles, mais unies la plupart du temps à une grande molesse d'exécution. La statuaire, au lieu de chercher à exprimer des types, s'efforce de traduire des situations accidentelles et passagères, et les bas-reliefs sont conçus comme pourraient l'être des tableaux italiens au dix-septième siècle; le fameux bas-relief d'*Attila*, par l'Algarde, est peut-être celui où on voit le plus la préoccupation de faire de la sculpture avec les moyens ordinaires de la peinture. Les figures du premier plan, qui ont plus de trois mètres de hauteur, sont en plein relief, et la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Cette manière de comprendre la sculpture, qui avait été adoptée par Laurent Ghiberti dans les portes du baptistère de Florence, et qui le fut également par Puget dans son *Diogène*, est absolument contraire aux principes des anciens.

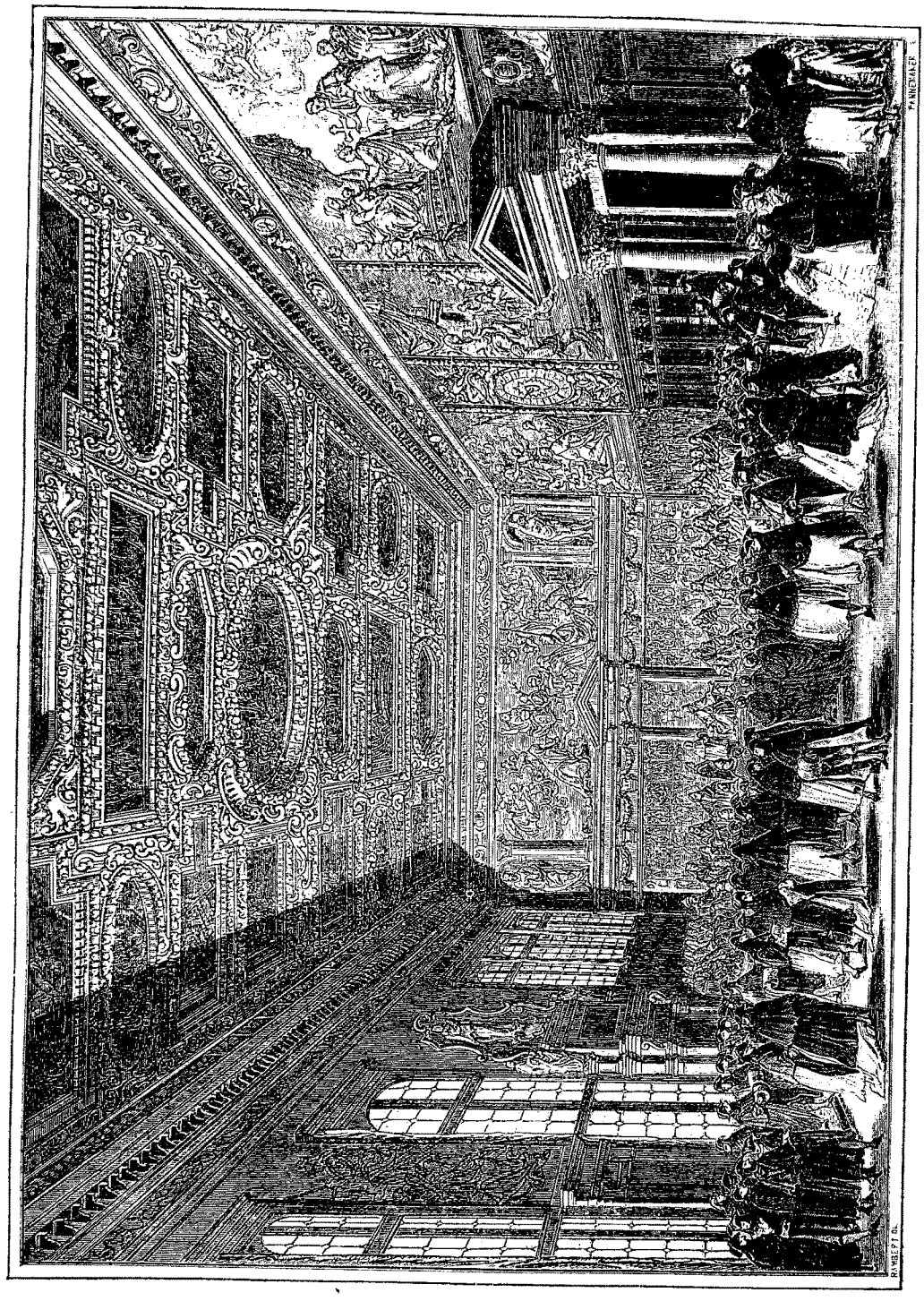
Le sculpteur le plus important de cette époque est le Bernin (fig. 327).

Jean-Laurent Bernin, architecte, sculpteur, peintre et écrivain, né à Naples en 1598, était fils d'un artiste à la fois sculpteur et peintre. La précocité de son talent le fit passer pour un enfant prodige. A l'âge de dix ans, il avait fait une tête en marbre qui se voit encore à Rome dans l'église Sainte-Praxède. Le pape se fit amener l'enfant et lui demanda de composer devant lui une figure de saint Paul; il en fut si enchanté qu'il s'écria: « Ce sera un nouveau Michel-Ange! » et, lui présentant un sac d'argent, lui ordonna d'y prendre tout ce que ses petites mains pourraient contenir. On dit que ces pièces de monnaie sont encore conservées comme une relique dans la famille du Bernin.

Après avoir étudié avec passion tous les chefs-d'œuvre réunis au Vatican, le jeune homme entreprit de vastes compositions. Les premières qui se firent remarquer furent un *Saint Laurent* et un *Énée portant son père*. Il fit bientôt après son *David lançant une pierre contre Goliath*, qui établit définitivement sa réputation. Cette figure accuse très-nettement les théories artistiques du Bernin. Les sourcils fortement froncés expriment l'indignation, la lèvre supérieure recouvre entièrement la lèvre inférieure, pour montrer l'attention à viser. Ce mouvement des lèvres fut très-admiré, on le trouva d'une vérité parfaite; mais un Grec n'eût pas consenti à exprimer une pareille grimace. Dans une statue du Nil, Bernin, voulant exprimer que la source était inconnue, lui couvrit la tête d'un voile. Une autre fois, chargé de faire un monument à une source qui ne fournissait que quelques gouttes d'eau, il en fit une nymphe qui presse sa chevelure au sortir du bain. En général, Bernin est un artiste ingénieux plutôt que grandiose; le groupe d'*Apollon et Daphné*, qu'il fit pour le cardinal Borghèse, fut regardé comme le chef-d'œuvre de la sculpture.

Le Bernin fut appelé en France pour donner un projet sur l'achèvement du Louvre, et il ne fallut pas moins que la volonté de Louis XIV pour décider le pape à laisser partir son artiste favori. A la cour de France on fêta de

toutes les manières cet Italien, dont la célébrité était immense. Les dames l'accablaient de questions, et l'artiste avait réponse à tout. On lui demanda un jour quelles étaient les plus belles des Italiennes ou des Françaises ; il répondit que sous la peau des Italiennes on voyait du sang, et du lait sous celle des Françaises. Quand il fit le buste de Louis XIV, le roi avait, selon la mode du temps, de grandes boucles de cheveux qui retombaient jusqu'aux

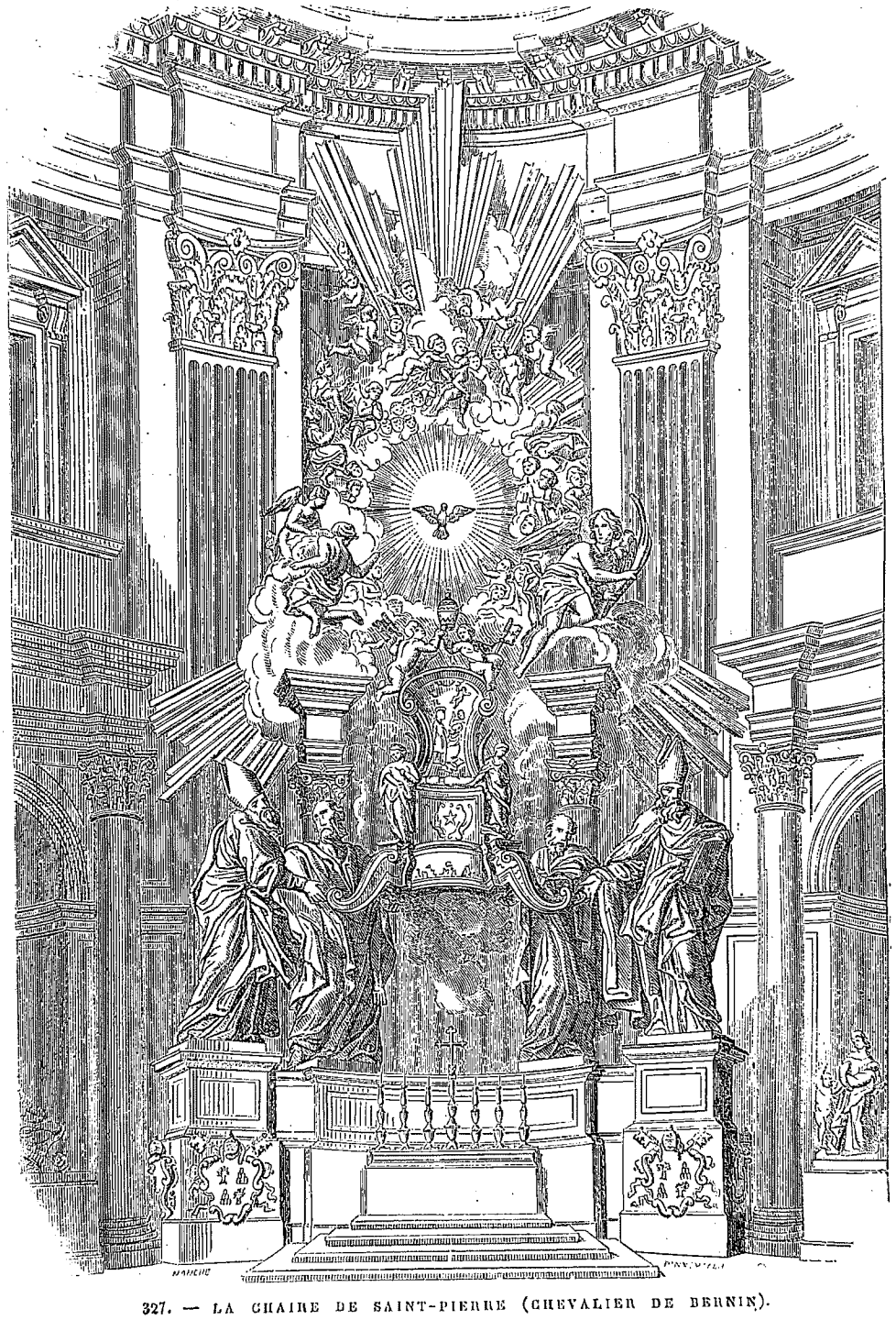


326. — LE CARNAVAL A VENISE (CANALETTO).
(Venise, palais des Doges.)

sourcils : le Bernin, les écartant de la main, déclara qu'un pareil front devait être connu du monde entier. Le mot eut du succès; et comme tout le monde voulait ressembler au roi, la mode changea, et la nouvelle coiffure s'appela *à la bernine*.

Malgré l'accueil qui lui était fait, le plan que Bernin proposait pour le Louvre ne fut pas adopté. Dans une monarchie, ce n'est pas le roi qui a la toute-puissance, ce sont les courtisans. Les Perrault intriguèrent tant et tant que Bernin invoqua un prétexte de santé pour

retourner en Italie, ce qui fut un bonheur pour le Louvre; car le plan de Perrault valait assurément mieux que le sien. En partant, le Bernin avait été chargé de faire une statue colossale du roi, qu'il exécuta à Rome, où elle excita une admiration universelle. Mais il n'en fut pas de même en France. Fidèle à ses théories, le Bernin avait représenté le roi gravissant un rocher escarpé, voulant montrer ainsi la vertu triomphant des obstacles. Cette con-

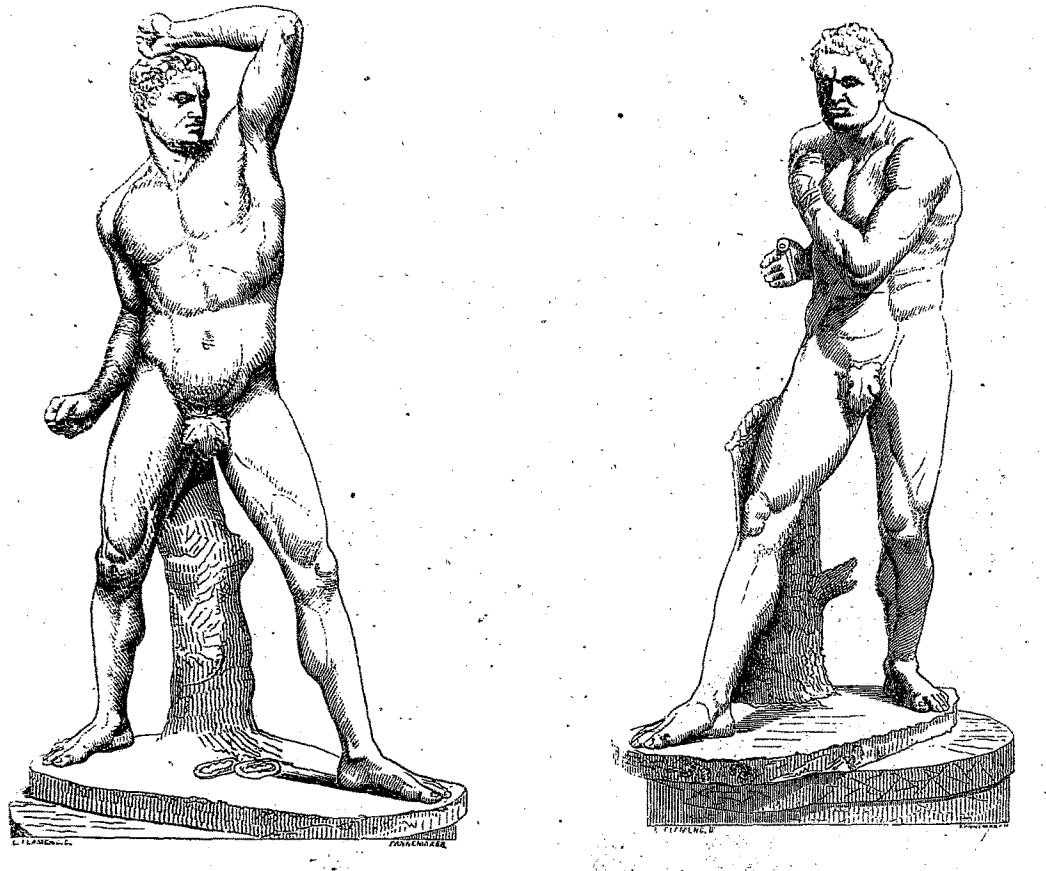


327. — LA CHAIRE DE SAINT-PIERRE (CHEVALIER DE BERNIN).
(Rome, Saint-Pierre.)

ception républicaine de la lutte était tout à fait en désaccord avec les idées monarchiques de la France; dans ce mouvement maniéré où pas une ligne n'est tranquille, on ne pouvait reconnaître la sérénité olympienne du grand roi. Le Bernin admirait Louis XIV et avait voulu le montrer en héros; mais l'idée qu'on en avait en France répondait beaucoup plus à ce que l'antiquité entendait par le divin; on n'eut aucune peine à s'appuyer sur les prin-

cipes de l'art grec pour trouver l'œuvre si mal conçue qu'on voulut en changer la destination. On modifia les traits du visage, le rocher fut métamorphosé en un gouffre d'où s'échappent des flammes, et la statue du grand roi devint un Curtius qui se dévoue aux dieux infernaux: 93 n'aurait pas mieux fait. Ainsi transformée, la statue n'eut pas les honneurs du parc, on la plaça au bout de la pièce des Suisses à l'entrée du bois de Satory. De là, l'image du grand roi travesti en héros républicain a vu crouler la monarchie; et si, dans la tourmente révolutionnaire, une bande cherchant les portraits des rois pour les détruire est venue à passer là, elle s'est inclinée devant ce Romain qui se dévoua pour la patrie.

Après le Bernin, il faut descendre jusqu'à Canova (1757-1822) pour trouver un sculpteur sur qui on doive s'arrêter. Canova est né dans une famille d'artisans; son premier ouvrage est un groupe d'*Orphée et Eurydice*, qui le fit connaître. Les commandes arrivèrent bientôt: le *Thésée vainqueur du Minotaure*, les *Trois Grâces*, la *Terpsichore* et bien d'autres ouvrages mirent le comble à la réputation de Canova. Quand les Français dépouillèrent l'Italie



328, 329. — GRUGENTE ET DAMOSSÈNE (CANOVA).
(Rome, Vatican.)

des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, Canova fut chargé de faire pour Florence une *Vénus* qui devait remplacer la *Vénus de Médicis*, et pour Rome un *Persée* qui devait remplacer l'*Apollon* du Belvédère. La *Madeleine*, le *Tombeau de Clément XIII*, sont aussi des monuments très-célèbres. Le talent de Canova est fin, élégant, délicat, mais souvent mou et efféminé: la chair prend sous son ciseau le poli de l'ivoire, et ne rend pas assez les palpitations de la vie. Mais, malgré ses défauts, qu'on n'a pas assez vus de son temps et pour lesquels on est peut-être trop sévère aujourd'hui, Canova restera comme une des personnifications les plus complètes de son temps, et il est incontestablement le plus grand sculpteur de l'Italie moderne (fig. 328, 329, 330).

Visite au Musée. — Le Louvre ne possède rien de l'Algarde ni du Bernin, qui a seulement à Versailles la statue de Curtius, et dans les galeries historiques un buste de Louis XIV. Mais nous avons deux groupes de Canova, qui représentent tous deux le même sujet : l'*Amour et Psyché*. Ces groupes, pleins d'une grâce un peu affectée, donnent une idée très-juste du talent et de la manière de l'artiste.

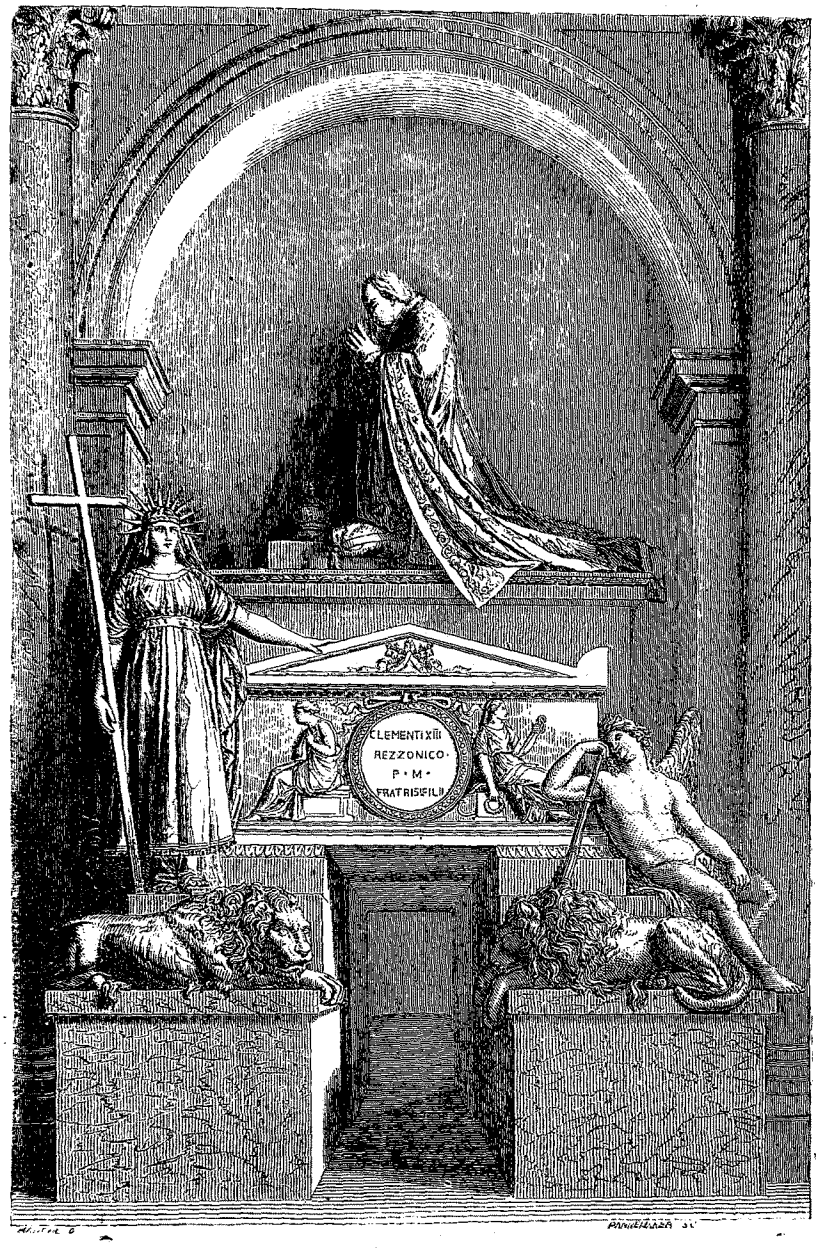
L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC. — Les académies ont été instituées dans le but d'arrêter la décadence, en maintenant l'enseignement par la tradition. Ces corps se constituèrent à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième dans plusieurs villes d'Italie et se composaient généralement des principaux artistes de la localité. La plus célèbre d'entre elles, l'académie de Saint-Luc à Rome, fondée en 1595, a voulu centraliser toutes les institutions du même genre, et elle a eu dès le début la prétention de n'être pas locale, mais universelle. C'est en raison de ce principe qu'elle a souvent élu pour princes des étrangers : Le Brun, de Troy, Raphaël Mengs, Thorwaldsen. C'était une idée très-large et très-louable. Mais quand Le Brun fut prince, Colbert, qui songeait en tout à étendre l'influence française, eut l'idée d'unir l'académie royale de France avec celle de Saint-Luc et de les mettre toutes deux sous la protection du roi de France. Il fut convenu, en effet, qu'on se ferait part mutuellement des conférences et discussions qui auraient eu lieu dans les deux assemblées, et que, dans l'intérêt de l'art, on se ferait franchement les observations qui seraient jugées nécessaires. L'académie de Paris envoya, en effet, la relation rédigée par Félibien de sept conférences tenues sur les tableaux des grands maîtres. Il en résulta à Rome une discussion qui montre très-nettement dans quel ordre d'idées vivaient alors les artistes italiens. Les professeurs romains, après une foule d'éloges prodigués aux artistes français, se plaignaient pourtant un peu du parti pris que semblaient avoir les nôtres de regarder le Poussin comme le plus grand maître qui eût jamais existé. Puis ils se plaignirent qu'on eût négligé de parler de la partie de l'art qui est assurément la plus belle, à savoir : la *grâce*. On se mit alors à disserter sur ce que nous paraissions ignorer, et, dans une curieuse conférence où tous les professeurs parlèrent, on fit la théorie complète des idées qui avaient inspiré l'Albane, Carlo Dolci et autres. Le professeur Morando soutint que, si Minerve est sortie du cerveau de Jupiter, les Grâces sont sorties de son cœur, « d'où il suit que tout ce qui commande à l'esprit est sous l'influence de Pallas, mais que ce qui émeut le cœur dépend des Grâces; et puisque le cœur n'a pas de règles fixes comme l'intelligence, il en résulte que la grâce ne s'apprend pas, mais se sent et vient naturellement..., etc. » Le vieux Bellori, qui parla ensuite, raconta qu'Apelles, qui avait cédé à Amphion la disposition, à Asclépiodore la symétrie, à Protogènes les autres parties de l'art, s'était réservé la grâce inestimable et divine. Tout le monde discourut sur le même ton, et Carle Maratte, voulant joindre l'exemple à la théorie, peignit son tableau des *Trois Grâces* avec cette devise : « Tout n'est rien sans vous. » On peut voir par là quelle était la tournure d'esprit des Romains du dix-huitième siècle. Les académies italiennes, plus occupées de miévreries que de travaux sérieux, ont maintenu l'enseignement des arts dans un niveau froid et médiocre, mais n'ont pas su arrêter la décadence rapide des arts.

LES DERNIERS PEINTRES ITALIENS. — On vit encore au dix-septième siècle quelques artistes éminents, qui ne méritent plus, il est vrai, le titre de grands maîtres, mais qui eurent assez de talent pour acquérir une grande influence sur l'art européen. Ce furent surtout de très-habiles décorateurs, comme Pierre de Cortone, dont la manière facile et agréable prépara les voies au dix-huitième siècle, Carle Marate, Sassoferrato, Romanelli, etc. Luca Giordano, fils d'un artiste médiocre, montra dès son enfance des dispositions extraordinaires pour la peinture. Après avoir étudié sous Ribera, il alla à Rome, travailla avec Pierre de Cortone, visita Parme, Bologne, Venise, faisant partout des copies d'après les grands maîtres, dont il cherchait à s'approprier la manière. Il fit des imitations de Paul Véronèse, de Titien, du Guide, et les connaisseurs les plus habiles y sont souvent trompés. Sa fécondité égalait sa facilité, et sa rapidité d'exécution est devenue tellement proverbiale qu'il est souvent désigné sous le nom de *Fa Presto*. Les anecdotes plus ou moins apocryphes n'ont pas manqué à sa biographie. C'est ainsi qu'on raconte qu'un jour son père l'appela pendant qu'il peignait la *Cène* : « Je suis à vous de suite, répondit Giordano, je n'ai plus à faire que les douze apôtres. » Dans ce siècle de décadence, la prestesse d'exécution était admirée comme une marque de génie. Giordano était un homme d'un incontestable talent, mais son œuvre est pleine de réminiscences, et son imagination capricieuse a tout effleuré sans rien approfondir. On peut en dire autant de Solimène, son contemporain, qui a joui d'une immense réputation, a travaillé pour plusieurs papes, et est oublié aujourd'hui.

A défaut de maîtres illustres, le dix-huitième siècle nous offre encore quelques noms connus : Tiepolo, qui vécut longtemps en Espagne, fut un décorateur habile, d'une touche spirituelle et facile; ses eaux-fortes, d'un dessin très-incorrect, mais d'un aspect toujours

agréable, sont fort appréciées des amateurs. Canaletto, si connu par ses vues de Venise, est incomparable pour la perspective aérienne et pour l'animation qu'il donne à ses tableaux. Il eut de nombreux imitateurs, parmi lesquels Francesco Guardi, son élève, a acquis une certaine célébrité. Le Romain Battoni, qui fut un réformateur timide, mais qui eut le mérite de deviner le futur talent de Louis David, auquel il légua sa palette, est le dernier peintre italien qui ait eu quelque célébrité.

L'Italie paraît aujourd'hui faire un effort



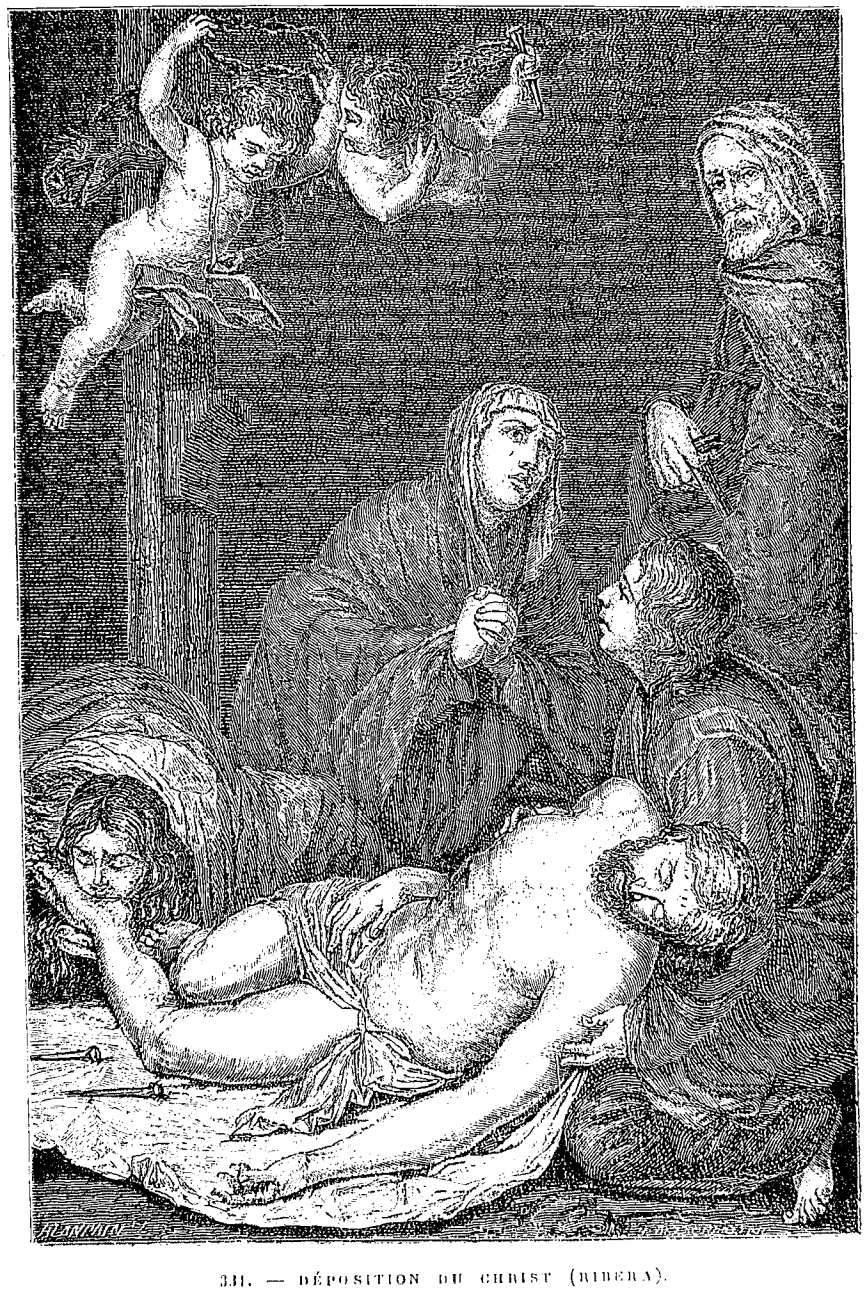
330. — MAUSOLÉE DE CLÉMENT XIII (CANOVA).
(Rome, Saint-Pierre.)

pour se relever, et MM. Ussi, Morelli, Faruffini et quelques autres sont venus disputer les prix à nos dernières expositions.

Visite au Musée. — Tous les peintres dont nous venons de parler ont des ouvrages plus ou moins importants au Musée, mais le seul qui mérite la qualification de chef-d'œuvre est la vue du *Grand Canal* et de l'*Église Sainte-Marie du Salut*, par Canaletti.

ÉCOLE ESPAGNOLE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — C'est à l'Italie que l'Espagne est redevable de son école de peinture. Quand les guerres de Charles-Quint eurent ouvert des communications fréquentes



331. — DÉPOSITION DU CHRIST (RIBERA).
(Naples, Chartreuse Saint-Martin.)

entre les deux pays, les peintres espagnols vinrent demander des conseils aux maîtres italiens, et là, comme à Venise, l'art apparaît subitement, brille un instant, et s'éteint comme il était venu, sans avoir eu ni tâtonnement au début, ni agonie à la fin. Il est tout d'une

pièce, et après la mort de Murillo, on ne peut pas dire que l'école est en décadence, elle n'existe plus. De même que la peinture vénitienne est une brillante image de la vie aristocratique, la peinture hollandaise une représentation exacte de la vie populaire, on peut trouver dans la peinture espagnole toutes les pensées secrètes de la vie claustrale. Le caractère dominant de cette peinture est la recherche de la vérité. Mais cette vérité n'est pas choisie en vue de la beauté, comme dans l'art grec, ni de la magnificence, comme dans l'école vénitienne, ni de l'intimité, comme dans l'école hollandaise. Quand on parcourt une galerie de maîtres espagnols, on est frappé tout d'abord de la parenté sinistre que leurs œuvres présentent. Ici, ce sont des moines en prière; là, un saint dont on déchire les chairs palpitantes ; plus loin, un ascète aux joues amaigries caresse silencieusement une tête de mort. Quand vous voyez un portrait d'infante ou de princesse, ce portrait exprime un ennui profond. Sur le visage d'un noble, vous lisez une sombre préoccupation; si c'est un homme du peuple qui est représenté, il vous montre ses plaies; si c'est un enfant, il cherche sa vermine.



332. — PORTRAIT D'INNOCENT X (VÉLASQUEZ).
(Rome, galerie Doria.)

Scrupuleuse dans son exactitude pour rendre un morceau, l'école espagnole aime le fantastique, et son fantastique ressemble à la réalité. Ce n'est ni le brillant cortége de Bacchus, ni les damnés que les anges veulent ravir aux démons, ni les diableries bizarres de Breughel ou de Teniers; mais ce sont des morts qui reviennent écrire leurs mémoires, et qui semblent vivants en gardant les allures d'un mort, des moines qui ressemblent à des revenants. Voyez ces étranges têtes dans le tableau de Herrera le Vieux : sont-ce des hommes vivants ou des fantômes? Tous les deux ensemble. La douleur est l'expression qui domine dès le début de l'école; les Christs de Moralès le Divin, qui portent sur leur visage les traces sanglantes de la Passion, les pâles figures de Valdès Léal, les moines maigres dont Zurbaran a peuplé ses toiles, les sinistres bourreaux de Ribera, tous sont des variantes d'un thème unique, la souffrance.

LES PEINTRES ESPAGNOLS. — Le plus ancien peintre de l'école espagnole qui soit classé parmi les maîtres est Moralès, surnommé le Divin (1509-1586). On ignore le nom de son maître; les ouvrages authentiques de Moralès sont assez rares et représentent toujours des sujets de sainteté. Celui qui revient le plus souvent est le *Christ mort dans les bras de la Vierge;* ses tableaux, habituellement peints sur cuivre ou sur bois, ne montrent généralement qu'une tête ou une figure à mi-corps, *Christ en larmes*, ou *Mater dolorosa*, et le caractère ascétique de leur visage les fait promptement reconnaître. Néanmoins, comme Moralès a eu beaucoup d'élèves ou d'imitateurs, on ne saurait lui attribuer tous ces *Ecce Homo*, toutes ces Vierges maigres et décharnées, qui figurent sous son nom dans les galeries, et qui bien souvent sont indignes de lui.

Une école de peinture se forma aussi à Valence sous la direction de Juan de Joanès, qui avait étudié à Rome avec les disciples de Raphaël. Juan de Joanès, qui était d'une extrême piété et se préparait à l'exécution de chaque tableau par la pratique des sacrements, n'a fait aussi que des sujets religieux.

Mais la tradition raphaélesque n'était pas précisément ce qui convenait au génie espagnol, que nous trouvons bien mieux caractérisé

dans Herrera le Vieux, peintre de Séville, dont l'humeur sombre et violente s'est montrée dans ses œuvres aussi bien que dans les circonstances de sa vie.

C'est un grand maître, mais un homme terrible que cet Herrera; la farouche énergie de sa touche et l'étonnante audace de ses conceptions lui assignent une place éminente parmi les grands peintres. Ses perpétuelles fureurs le rendaient complétement insupportable dans la vie privée. Ne pouvant vivre avec personne, il fut abandonné successivement par tous ses amis, et même par sa famille. Son fils se sauva, en emportant, il est vrai, la caisse paternelle, et sa fille, ne pouvant vivre avec son père, s'enferma dans un couvent. On prétend qu'une vieille servante, le seul être au monde qui ait pu le supporter, l'aidait à ébaucher ses tableaux. Poursuivi comme ayant fait de la fausse monnaie, Herrera se réfugia dans le collége des jésuites, où il peignit un tableau qui fut tellement admiré par le roi, que celui-ci lui accorda sa grâce, en disant : « Celui qui a un tel talent ne doit pas en faire un mauvais usage. » Le chef-d'œuvre d'Herrera est un *Jugement dernier*, fait pour la paroisse de San-Bernardo à Séville.

De nombreux élèves, attirés par la réputation d'Herrera, venaient lui demander ses leçons, et le quittaient aussitôt, chassés par la brutalité de ses procédés. Parmi eux fut don Diégo Vélasquez de Silva (1599-1660), qui n'y résista pas plus que les autres, et le quitta pour entrer chez Pacheco, homme instruit, littérateur autant qu'artiste, qui, à défaut de la fougueuse inspiration de son rival, possédait un talent méthodique et connaissait à fond la théorie de son art.

Cinq années après être entré chez Pacheco, Vélasquez épousait la fille de son maître, dont la maison était le rendez-vous de tout ce qu'il y avait d'hommes distingués à Séville. Il partit bientôt pour Madrid, où il fut chargé de faire le portrait du roi, qui fut charmé de son talent et l'attacha à son service. Rubens, étant venu à Madrid en 1628, conseilla à Vélasquez de ne pas se borner au portrait et d'aborder les grands sujets. Vélasquez partit pour l'Italie et séjourna quelque temps à Venise et à Rome. De retour en Espagne, il y vécut dans la familiarité du roi, accompagna Marie-Thérèse, fiancée de Louis XIV, dans l'entrevue qui eut lieu entre les deux rois à l'île des Faisans, et exécuta pour la cour un grand nombre d'ouvrages importants, dont la plupart sont restés à Madrid. Vélasquez est mort en 1660, à l'âge de soixante et un ans : sa veuve, dona Juana Pacheco, ne lui survécut que sept jours et fut enterrée près de lui.

Vélasquez a peint tous les genres avec une égale supériorité; mais sa qualité dominante est la vie et la réalité. Quoique Espagnol, il a fait peu de tableaux religieux; on en cite pourtant quelques-uns qui sont importants dans son œuvre : le *Christ en croix*, le *Couronnement de la Vierge*, et la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'Ermite*. Il a même abordé la mythologie dans la *Forge de Vulcain* et l'*Argus et Mercure*, ouvrages où les Grecs n'auraient peut-être pas reconnu leurs dieux, mais où ils auraient certainement admiré une merveilleuse peinture. Le célèbre tableau des *Buveurs*, dans lequel un jeune homme nu et couronné de pampres est assis sur un tonneau et semble présider une réunion d'ivrognes de toutes classes, est un chef-d'œuvre de réalité en même temps que de fantaisie. Sous le titre de *Fileuses*, Vélasquez montre les dames de la cour qui visitent un atelier de tapisserie; la *Reddition de Bréda*, plus connue sous le nom de *Tableau des lances*, est une page historique où une imposante grandeur se mêle à la plus saisissante réalité (fig. 332).

Les portraits de Vélasquez sont de véritables tableaux de mœurs. Il est le peintre de l'étiquette, des gentilshommes à moustaches retroussées; mais s'il peint mieux que personne leurs fières allures et leurs brillants oripeaux, il ne dédaigne pas non plus les haillons des gueux, ni même la difformité des nains. Il menait de front le portrait d'un grand d'Espagne tout empesé et celui d'un mendiant superbement crasseux qu'il décore du nom d'Ésope ou de Ménippe. Les petites infantes de Vélasquez sont facilement reconnaissables. La robe de soie à forme ballonnée et rehaussée de quelques nœuds de rubans, la figure pâle et souffreteuse qu'encadre une chevelure blonde et bouclée, les petites mains délicates et blanches, font de suite reconnaître dans ces infantes cette triste éducation de la cour d'Espagne où les rigueurs de l'étiquette réglementent jusqu'au sourire, où la raideur du costume impose la tournure et détruit toute spontanéité dans le mouvement. Cette cour où les enfants semblaient de petits vieillards, où les personnages n'étaient que des rouages sans individualité, où chaque mot, chaque geste était calculé d'avance et prévu par le cérémonial, a trouvé dans Vélasquez un historien en même temps qu'un peintre. La finesse incomparable du ton, les transitions insensibles des nuances, les délicatesses du modelé, la franchise du dessin, viennent donner la vie à ces

mannequins, et la nature empaquetée, étiquetée, transformée, reprend tous ses droits sous la brosse du peintre. On sent palpiter la chair, circuler le sang sous la peau ; la soie frémit et accroche les accidents de la lumière, malgré les soins de la confectionneuse; sous ce ballon on devine un corps, et l'art donne à cet automate un brevet d'existence et de pensée.

Quoiqu'il soit le plus grand maître de l'école espagnole, Vélasquez n'en a pas le caractère ascétique; mais nous trouvons dans Zurbaran le peintre de la vie claustrale. Des moines en extase, des ermites près de leur tête de mort, des religieux flagellés, voilà le cercle un peu uniforme où tourne son inspiration; sa peinture énergique et puissante l'a fait surnommer le Caravage espagnol.

Joseph Ribera, dit l'Espagnolet (1588-1656), se rattache encore plus directement au Caravage, dont il a été l'élève. Il était né à Valence, où il avait fait ses premières études avec Francisco Ribalta; mais il resta peu de temps en Espagne et passa jeune encore en Italie. Se trouvant sans ressources, il partit pour Naples et exposa, devant la boutique d'un marchand de tableaux qui demeurait en face le palais du vice-roi, un tableau qui attira une foule de curieux. Le vice-roi crut d'abord à un rassemblement politique; mais quand il sut qu'il s'agissait d'un tableau, et que ce tableau était peint par un Espagnol son compatriote, il fut enchanté et fit venir le peintre, qui devint bientôt son favori. Ribera épousa la fille de son marchand de tableaux et devint le peintre le plus couru de Naples. Jaloux de conserver la position brillante qu'il s'y était acquise, il se mit à la tête d'une faction d'artistes connue sous le nom de *la cabale*, qui chassa successivement tous les peintres qui voulaient travailler à Naples. Ses persécutions contre Annibal Carrache, le Guide et surtout le Dominiquin, ont un caractère odieux qui ternit singulièrement sa gloire comme artiste. Ribera a rendu la nature avec la plus étonnante précision, et il a peint les scènes de supplice avec une effrayante vérité. Ses œuvres sont très-nombreuses, et il s'en trouve dans toutes les galeries de l'Europe (fig. 331).



333. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (MURILLO). (Rome, galerie Corsini.)

Alonzo Cano, qui fut peintre, sculpteur et architecte, avait été, comme Vélasquez, disciple de Pacheco. Il a fait à Séville cinq grands autels, dont les tableaux, les statues et l'architecture sont entièrement de lui. A la suite d'un duel, il fut obligé de se retirer à Madrid, où il exécuta des travaux importants. Alonzo Cano n'a pas dans l'exécution la même puissance que Ribera. Il a presque exclusivement traité des sujets religieux; et s'il n'a pas eu comme style une très-grande élévation, il a poussé très-loin l'étude de l'expression : c'est ce qui fait que ses saints et ses martyrs traduisent toutes les formes et tous les degrés de la douleur.

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) étudia d'abord à Séville, chez Juan de Castillo, son parent éloigné. Se trouvant sans ressources, il fut obligé dans sa jeunesse de faire à vil prix des ouvrages de pacotille, qu'on exportait au Nouveau-Monde. S'étant mis, à Madrid, sous la direction de Vélasquez, Murillo étudia les ouvrages des maîtres réunis dans la galerie royale, et retourna ensuite à Séville, où il produisit un nombre immense de tableaux, qui lui valurent la réputation et la for-

tune. Peu de peintres ont été aussi féconds que Murillo, qui a traité à peu près tous les genres. La réalité la plus saisissante se trouve mêlée dans ses œuvres aux compositions mystiques et aux apparitions célestes. Les visions extatiques lui convenaient, et le rayon qui vient du ciel illuminer la scène se retrouve fréquemment dans son œuvre. Murillo a fait des tableaux de pure imagination, comme ses Vierges qui s'élèvent dans le ciel portées par des anges; il a fait aussi des gamins ou des mendiants d'une vérité saisissante (fig. 334, 335; plus souvent encore il a cherché à associer les deux termes extrêmes de l'art, la rêverie idéale avec la réalité positive.

Le genre claustral et ascétique est plus marqué dans l'œuvre de Murillo que dans celle de Vélasquez. Toutefois il est loin d'avoir, sous ce rapport, l'uniformité d'inspirations qu'on remarque dans les Zurbaran et les Alonzo Cano. Les vierges qui s'envolent dans le bleu portées par des anges n'inspirent pas d'idées lugubres. Il semble que, comme sainte Thérèse, la carmélite espagnole, elles ont été mondaines avant de devenir mystiques. Dans le tableau de *Sainte Élisabeth de Hongrie*, c'est bien plutôt l'observation de la nature qui l'a guidé que de longues et austères méditations. La supériorité même avec laquelle il a traité des sujets d'un ordre très-différent, suffit pour montrer que, s'il ne tourne pas le dos, comme Vélasquez, aux inspirations religieuses, il les considère en artiste plutôt qu'en chrétien, puisqu'il cède avec le même talent à une impulsion différente (fig. 333).



334. — LA JARDINIÈRE (MURILLO).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)



335. — LE MENDIANT (MURILLO).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

Murillo a eu trois manières que les Espagnols appellent *froide*, *chaude* et *vaporeuse*. Mais ces manières ne répondent pas à différentes périodes de sa vie : il les employait alternativement et suivant la convenance du sujet. Appelé à Cadix par les capucins de cette ville, qui désiraient lui faire décorer leur église, il exécuta pour eux son célèbre

tableau des *Fiançailles de sainte Catherine*. Mais ayant fait une chute de son échafaud, il se blessa si grièvement qu'il ne put finir ce tableau, et fut obligé de se faire transporter à Séville, où il mourut des suites de cet accident. Le chef-d'œuvre de Murillo est la *Sainte Élisabeth de Hongrie*, au musée de Madrid ; elle était venue à Paris, sous Napoléon Ier, et a été rendue à l'Espagne en 1815.

Après la mort de Murillo, l'école espagnole n'a plus de séve, et la décadence du pays se fait sentir dans les arts comme dans tout le reste. On cite encore les noms de Carreno et de Claude Coello ; puis ce sont des étrangers, l'Italien Giordano, le Français Van Loo, ou l'Allemand Raphaël Mengs, qui représentent la peinture en Espagne, où il ne se produit plus d'artistes. Au commencement de notre siècle pourtant, il est apparu un peintre qui ne se rattache à aucun maître ancien et qui n'a pas formé de disciples : c'est Goya. Avant l'apparition de notre romantisme, Goya en avait résumé toutes les aspirations. Peintre étrange et unique, il a fait un très-grand nombre de tableaux, d'une exécution heurtée, mais pleins de vie et de mouvement. Les dessins, crayonnés à la hâte, semblent une perpétuelle hallucination. « Parmi ces dessins, dit Théophile Gautier, il y en a un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvantements. C'est un mort, à moitié enfoui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et, de sa main osseuse, écrit sans regarder, sur un papier posé à côté de lui, un mot qui vaut bien les plus noirs du Dante : Nada (*Néant*). Autour de sa tête, qui a gardé juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tourbillonnent, à peine visibles dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux cauchemars illuminés çà et là de livides éclairs. Une main fatidique soutient une balance dont les plateaux se renversent. Connaissez-vous quelque chose de plus sinistre et de plus désolant? » (fig. 336).

Visite au Musée. — Il y avait autrefois au musée du Louvre une collection très-nombreuse de tableaux espagnols, acquise sous le gouvernement de Louis-Philippe. Après la révolution de 1848, le gouvernement de la République la restitua à la famille d'Orléans, qui la fit vendre aux enchères, en sorte que les tableaux qui la composaient sont aujourd'hui disséminés, et les plus importants font maintenant partie de la galerie nationale de Londres. Nous avons pourtant au Louvre quelques ouvrages importants de l'école espagnole, mais cette école est représentée d'une manière très-incomplète. Un *Christ portant sa croix*, attribué à Moralès, représente seul les peintres primitifs, car nous n'avons rien de Juan de Joanès. L'administration a acquis, il y a quelques années, un très-curieux tableau de Herrera, qui comble ainsi une lacune regrettable. Le sujet est *Saint Basile dictant à des religieux les inspirations qu'il reçoit du Saint-Esprit*. A ses côtés, on voit Diego, évêque d'Osma, un des premiers inquisiteurs, saint Bernard, abbé de Cîteaux, saint Dominique et saint Pierre le dominicain. Ce tableau provient de la galerie du maréchal Soult.

Presque tous les ouvrages de Vélasquez étant restés en Espagne, c'est une bonne fortune pour le Louvre de posséder parmi ses chefs-d'œuvre le portrait de l'*Infante Marguerite-Thérèse*, que l'artiste a reproduit dans plusieurs de ses tableaux les plus importants. La fille de Philippe IV est vêtue d'une robe blanche garnie de dentelles noires : un nœud rose accompagne ses longs cheveux blonds, qui flottent en désordre sur ses épaules. Cette peinture, du plus beau ton argentin, est classée parmi les meilleures du maître et suffirait pour placer son auteur au premier rang parmi les peintres. Nous avons aussi de Vélasquez un très-intéressant petit tableau qui représente treize personnages en pied, qui passent pour être les artistes les plus célèbres de ce temps. Vélasquez est représenté à gauche et vêtu de noir, à côté de Murillo dont on n'aperçoit guère que la tête.

Il y avait, dans l'ancienne galerie espagnole, un très-beau tableau de Zurbaran, qui est maintenant à Londres, en sorte que ce maître n'est pas représenté au Louvre. Nous n'avons qu'un seul ouvrage de Ribera, l'*Adoration des bergers* : c'est un tableau de premier ordre, qui est placé dans le salon carré ; mais Alonzo Cano, dont le Louvre possédait autrefois plusieurs toiles, n'est plus représenté. Murillo, qui manque rarement dans les grandes galeries, a plusieurs toiles importantes. La fameuse *Vierge enlevée au ciel* au milieu des chérubins, acquise pour 615 307 francs à la vente du maréchal Soult, est un tableau très-abîmé par les retouches. Dans une autre Vierge céleste, également entourée de chérubins, on voit un groupe de cinq figures en adoration et vues à mi-corps, qui sont d'un caractère superbe. La *Cuisine des anges* et la *Nativité* sont de grandes toiles qui comptent parmi les plus importantes acquisitions que le Musée ait faites sous le dernier règne. La *Cuisine des anges* est malheureusement dans un très-mau-

vais état de conservation. On pourrait presque regarder comme une acquisition nouvelle la grande *Sainte Famille* de Murillo, que la famille impériale avait fait placer dans ses appartements, et dont le public était par conséquent privé depuis vingt ans. Le *Jeune Mendiant* est un admirable tableau qui montre le talent du maître sous son aspect réaliste, fort différent de ses conceptions célestes.



336. — LE GARROTTÉ (GOYA).

Le Louvre n'a aucun ouvrage de Carreno, ni de Claude Coello, et ne possède de Goya qu'un portrait acquis récemment, et d'après lequel il est difficile de juger un artiste qui doit sa principale célébrité aux fantaisies d'une imagination qui ne sut jamais se plier à aucune règle

L'ART DANS LES PAYS-BAS.

MILIEU SOCIAL. — Le développement des beaux-arts dans les Pays-Bas marche parallèlement avec celui des libertés publiques. A peine les habitants furent-ils maîtres chez eux, que



337. — LA VIERGE SUR LE TRÔNE (HEMMELING).
(Florence, galerie des Offices.)

le commerce et l'industrie, n'étant plus rançonnés arbitrairement par une noblesse qui n'estimait que les armées et méprisait le travail, arrivèrent à un degré de prospérité qui

marque la fin du moyen âge. Parmi toutes les villes du Nord, Bruges était la première par l'étendue de ses relations, par l'immensité de ses productions. La navigation était alors très-imparfaite, et pour aller de la mer du Nord à la Méditerranée, il avait fallu établir un lieu d'entrepôt où les navires déposaient leurs marchandises, qui repartaient ensuite sur d'autres



338. — HELÈNE FOURMENT (RUBENS).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

bâtiments pour leur destination. Bruges, qui était le centre des manufactures de draps et de toiles des Pays-Bas, devint en même temps le magasin des laines d'Angleterre, des munitions de marine qui arrivaient de la Baltique, des objets manufacturés venus d'Italie et même des produits des Indes. Cette opulente cité dut sa richesse exceptionnelle à ses franchises,

qu'elle sut maintenir contre les agressions du vieil esprit rétrograde. Elle occupe dans l'histoire des arts une place analogue à celle que Florence a eue en Italie, excepté pourtant que Bruges, qui est la souche des écoles du Nord, n'a pas eu, comme Florence, l'avantage de maintenir sa supériorité jusqu'au jour où l'art brilla de son plus grand éclat.

L'école de Bruges a exercé une influence immense sur toutes les écoles de l'Europe et même sur celle d'Italie; mais la ruine de la ligue anséatique a entraîné le déclin rapide de Bruges, dont l'importance commerciale et politique est passée à Anvers et à Bruxelles. C'est Anvers qui a hérité de sa supériorité artistique, et c'est là qu'il faut suivre les destinées de l'école flamande. En même temps l'art se développe en Hollande dans les villes de Leyde, Harlem, Amsterdam.

Les écoles flamande et hollandaise sont marquées par des différences assez sensibles. La Belgique, restée catholique et liée aux grandes maisons princières de l'Europe, a besoin d'un art décoratif, qui affirme la solennité du culte dans les églises et l'éclat des cours dans les palais. En Hollande, au contraire, c'est le protestantisme qui domine, et l'art religieux est forcément arrêté dans sa marche; la forme républicaine prévaut en politique et la peinture se fait municipale et bourgeoise. Le tableau se rapetisse à la mesure des appartements privés et s'efforce de traduire des sensations intimes et personnelles. Mais, malgré ces différences, les écoles flamande et hollandaise ont entre elles un air de famille, et on voit qu'elles émanent d'une même race et font partie d'une souche commune. Le point qui les relie, c'est la recherche constante d'une vérité absolue dans la représentation.

L'école de Bruges, malgré ses aspirations religieuses, est déjà empreinte d'un profond naturalisme; cette tendance, qui se manifeste aussi dans l'école florentine, a ici un caractère très-différent. A Florence on remarque, dans presque toutes les fresques de la période ascendante, des têtes qui sont évidemment des portraits, et parfois des fonds d'architecture ou de paysage, des costumes même qui sont empruntés à la vie présente. A Bruges, c'est jusqu'à l'inspiration morale qui, malgré la délicatesse exquise du sentiment, est toujours plus près de la terre que du ciel. Les madones mêmes, lorsqu'on les représente glorieuses, ont toujours, dans le Nord, un air de propreté apprêtée et de toilette qui rappelle la femme et la ménagère bien plus que la Reine des cieux. Elle ne descend pas de là-haut rayonnante et idéale, elle y monte après avoir bien rempli sa mission terrestre, et au milieu du chœur des anges et des chérubins elle a quelque chose de novice.

Les vierges d'Angelico, de Fiésole semblent ne pas avoir de corps; celles qu'on peint à Bruges ont sur la tête une couronne qui donne l'adresse du joaillier, et la robe qu'elles portent a été tissée dans les manufactures flamandes. Cette perfection dans l'imitation, qui est dès le début le signe distinctif de l'art dans les Pays-Bas, n'atténue en rien le sentiment religieux, mais il lui donne une tournure particulière, qu'on trouve rarement en Italie.

LES MAÎTRES PRIMITIFS. — Les noms de Van Eyck et de Hemmeling surgissent un peu subitement dans l'histoire de l'art, et l'absence de documents empêche de suivre jusqu'à eux une succession de maîtres, comme on le fait dans l'école italienne, où, depuis Cimabué jusqu'à Michel-Ange, on peut descendre le courant et voir la pierre que chacun a apportée à l'édifice.

Jean Van Eyck fut un admirable artiste, et s'il est considéré comme la souche de l'école flamande, c'est parce qu'on ne sait pas le nom des artistes qui l'ont précédé; car sa science profonde du dessin et de la perspective dénote un art très-avancé. Jean Van Eyck était établi à Bruges, où il demeurait avec son frère Hubert et sa sœur Marguerite. Ils peignaient ensemble, et il est souvent fort difficile de distinguer leurs ouvrages. L'œuvre capitale de Van Eyck est en partie dans l'église de Saint-Bavon, à Gand. Nous disons en partie, parce que ce célèbre ouvrage, qui comprend plusieurs sujets destinés à la décoration d'un autel, a subi les plus étranges vicissitudes. Dans les troubles qui eurent lieu en Flandre, vers la fin du seizième siècle, il échappa à la fureur des iconoclastes; deux fois il fut préservé d'un incendie. En 1794, il vint en France à la suite de nos armées, et, après 1815, il retourna à Gand dans un état de conservation parfaite et intact de toute retouche. Mais, pendant l'absence de l'évêque de Gand, un des administrateurs de l'église vendit une partie des volets à un brocanteur, qui les paya 6000 francs et les revendit avec quelques autres tableaux anciens pour la somme de cent mille francs à M. Solly, célèbre amateur anglais. Le roi de Prusse ayant acheté la collection de M. Solly, ces panneaux se trouvent aujourd'hui au musée de Berlin, et ceux du centre sont seuls restés à Gand. Le sujet principal représente

l'Agneau de l'Apocalypse avec un très-grand nombre de personnages.

On a attribué à Jean Van Eyck la découverte de la peinture à l'huile, et c'est par lui qu'Antonello de Messine eut connaissance de ce procédé qu'il enseigna à l'Italie. D'autres revendiquent pour son frère Hubert la gloire de cette découverte. Il est prouvé par les écrits du moine Théophile que le mélange de l'huile avec les couleurs était déjà connu depuis longtemps; mais ce sont les Van Eyck qui ont rendu ce mélange usuel et applicable aux tableaux, en trouvant le moyen de rendre l'huile siccative. La découverte des Van Eyck a été, au point de vue technique, un très-grand progrès; mais il faut bien reconnaître que leur valeur comme artistes subsiste tout entière en dehors du procédé. La perfection étonnante de l'exécution, la manière délicate dont les sentiments sont exprimés, la justesse de la perspective et le charme de la couleur, montrent dans ces maîtres un art voisin de la perfection; et ce n'est que par la naïveté du style et une certaine sécheresse minutieuse qu'ils se rangent parmi les primitifs.

On ne sait presque rien sur la vie de Hemmeling, qui paraît avoir été élève des Van Eyck ou peut-être de Rogier Van der Weiden, leur contemporain. On dit qu'il fit une grande maladie, pendant laquelle il reçut des soins à l'hôpital de Bruges, sa ville natale. Ce serait en récompense de ces soins que Memling aurait fait les admirables tableaux qu'on montre aujourd'hui dans cet hôpital. La *châsse de sainte Ursule*, qu'on y conserve, est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art primitif (fig. 337).

Visite au Louvre. — La *Vierge au donateur*, placée dans le salon carré du Louvre, est un admirable tableau de Jean Van Eyck. On a cru reconnaître Lyon dans la ville représentée dans le fond de ce tableau, et le chevet de l'église de Saint-Étienne placée sur les bords de la Saône. Le merveilleux fini de cette peinture, où la Vierge est enveloppée d'un manteau rouge bordé d'un galon d'or enrichi de perles et de pierreries, en fait une œuvre absolument hors ligne. Memling est représenté par un *Saint Jean-Baptiste* et une *Sainte Marie-Madeleine*, qui sont les deux volets d'un triptyque et faisaient partie de l'ancienne collection du roi des Pays-Bas. Ils ont été acquis en 1851.

LES PRÉCURSEURS DE RUBENS. — Le forgeron Quentin Matsys (1460-1531), fondateur de l'école d'Anvers, exagère encore le naturalisme des maîtres brugeois; pourtant, au milieu de ses longues figures d'avares qui peuplent toutes les galeries de l'Europe, on retrouve parfois de lui des tableaux religieux qui conservent encore l'allure de l'ancienne école. Le vaste triptyque du musée d'Anvers, qu'on peut regarder comme son chef-d'œuvre, réunit une étonnante force d'expression à une puissante réalité. Cet artiste, dont la vie est peu connue, est un de ceux dont les romanciers ont le plus parlé. On sait qu'il avait été un très-habile forgeron ou serrurier avant de faire des tableaux, et une tradition fort ancienne, quoique n'étant appuyée sur aucune preuve authentique, attribue à une aventure romanesque son changement de profession.

Claessens est un maître célèbre, qui peignit dans la manière de Quentin Matsys, mais sur lequel on ne possède aucun détail biographique. La nombreuse famille des Breughel vient ensuite unir le goût du fantastique au naturalisme inné dans le génie flamand. Le vieux Breughel a reçu le nom de *Pierre le Drôle*, parce qu'il aimait à représenter des scènes burlesques. Breughel d'Enfer, son fils, a peint souvent des scènes fantastiques ou des incendies. Léon Breughel, dit *de Velours* à cause de son goût pour la toilette, est surtout un très-habile paysagiste. Ces maîtres personnifient l'esprit local et n'empruntent aucun élément à l'art de l'étranger. Mais le goût italien, qui devient prédominant dans les Pays-Bas, tend bientôt à donner à la peinture une direction totalement différente. Bernard Van Orley, qui fut élève de Raphaël, Franz Floris, imitateur décidé de Michel-Ange, et Martin de Vos, qui avait travaillé avec le Tintoret, dont il était l'ami, entraînèrent les artistes dans une voie très-éloignée du naturalisme indigène.

Ce fut pourtant parmi ces Flamands italianisés que se forma la grande école flamande. Otto Venius, dont les portraits montrent un esprit exact et rigoureusement imitateur, s'était, pendant les sept années qu'il avait séjourné à Rome, fait l'élève de ce Zuccharo, si oublié aujourd'hui, mais dont les figures colossales et tourmentées avaient en Italie un prodigieux succès. Otto Venius avait pris, à la décadence italienne, le goût des formes maniérées, la passion de l'allégorie et cette étonnante facilité qui est presque toujours le caractère d'une école à son déclin. Beaucoup de ses tableaux ressemblent à des énigmes; mais il redevient sincère quand il se trouve en face de la nature, et le peintre de portraits en lui est tout autre que le peintre d'histoire. C'était au surplus un homme fort lettré, assez instruit sur les ma-



339. — COURONNEMENT DE LA REINE MARIE DE MÉDICIS (RUBENS).
(Musée du Louvre.)

thématiques, puisqu'il était ingénieur, possédant à fond les langues mortes, parlant plusieurs langues vivantes et passionné pour la mythologie, comme tous les hommes distingués de son siècle. La vie, l'expression morale, manque à ses œuvres; il avait appris les arts, comme les lettres, comme les sciences. Otto Venius est surtout célèbre pour avoir été le professeur de Rubens.

Visite au Louvre. — Le *Banquier et sa femme*, pesant et comptant des pièces d'or, est



340. — CHARLES Ier (VAN DYCK).
(Musée du Louvre.)

un sujet que Quentin Matsys a répété plusieurs fois. Nous avons aussi au Louvre un *Christ descendu de la croix*, qui est attribué au même maître.

Claessens n'est pas représenté au Musée; mais Breughel de Velours a plusieurs paysages intéressants et une étonnante *Bataille d'Arbelles*, où le nombre des petites figures de combattants est incalculable. Un *Mariage de la Vierge*, par Van Orley, et un *Saint Paul* de Martin de Vos représentent les Flamands italianisés, avec un très-curieux tableau d'Otto Venius, qui est un portrait du peintre entouré de sa famille.

PIERRE-PAUL RUBENS (1577-1640). — Jean Rubens, échevin d'Anvers, avait été obligé de se réfugier en Allemagne pendant les guerres de religion, et ce fut pendant cet exil que naquit Pierre-Paul Rubens, dans la petite ville de Siegen (duché de Nassau), et non à Cologne, comme l'indique l'inscription placée sur une ancienne maison de cette ville. C'est d'ailleurs dans cette maison que le grand peintre a passé son enfance. Après la mort de son père, sa mère le ramena à Anvers, où il reçut une éducation très-soignée. Il fut quelque temps page d'un grand seigneur; mais, ayant obtenu l'autorisation de se livrer à l'étude de la peinture, il entra chez Adam van Noort, et ensuite chez Otto Venius. En 1598, il fut reçu franc maître dans la corporation de Saint-Luc et partit pour l'Italie deux années après. Il s'arrêta quelque temps à Venise, puis fut appelé à la cour de Mantoue, où le duc Vincent de Gonzague, charmé de son instruction et de son élégance innée, le nomma gentilhomme et lui confia une mission diplomatique. Rubens visita successivement Rome, Florence, Bologne, Milan, Gênes, laissant partout des ouvrages originaux, en même temps qu'il étudiait les chefs-d'œuvre de l'école italienne, et, après une absence de huit ans, retourna dans les Pays-Bas, sur la nouvelle d'une maladie grave survenue à sa mère, qu'il trouva morte en arrivant.

En 1609, Rubens s'établit à Anvers et épousa Isabelle Brandt, fille du secrétaire de la ville, qu'il perdit en 1626. Appelé à Paris par Marie de Médicis, qui le chargea de décorer la grande galerie du palais du Luxembourg, il y fit la connaissance du duc de Buckingham, qui lui fit part du désir qu'avait Charles Ier de voir la bonne intelligence rétablie entre l'Angleterre et l'Espagne. Rubens fit part de la conversation qu'il avait eue à l'infante Isabelle. Cette princesse l'envoya au roi d'Espagne en 1628, avec une mission diplomatique dont le but était de rétablir la paix entre les deux gouvernements. Ce fut dans ce voyage d'Espagne qu'il fit connaissance de Vélasquez. De retour à Anvers, il contracta, en 1638, une union avec Hélène Fourment, jeune fille d'une beauté peu commune, qui lui survécut et prit à son tour un second époux (fig. 338).

Rubens était un homme remarquablement instruit et un travailleur infatigable. C'est le peintre du faste, de la vie opulente, des vêtements somptueux. Au sentiment pieux des anciens jours, il fait succéder les athlètes aux formes colossales, les femmes charnues, les batailles sanglantes, et dans ses orgies de couleurs fait mouvoir indistinctement les dieux, les rois, les papes, les soldats, les martyrs et les bourreaux. Chez lui l'homme envahit tout : si la campagne laisse quelque part entrevoir un horizon, il est aussitôt masqué par des comparses montés sur des chevaux ou des chameaux; si le ciel semble promettre un peu de tranquillité, il est envahi par les dieux, les anges ou les démons, qui courent dans les airs; dans le centre même de l'action, les figures sont échelonnées, pressées les unes contre les autres, et avec une énergie de mouvement qui exclut toute rêverie et toute méditation. « Jamais de ma vie, dit lord Byron, je ne fus si dégoûté qu'en Flandre de Rubens, et de ses éternelles femmes, et de son infernal éclat de couleur. » On comprend aisément que le poëte anglais devait peu apprécier l'exubérante vie de l'artiste anversois.

RUBENS A LA CATHÉDRALE D'ANVERS. — Les tableaux de Rubens qui sont à la cathédrale d'Anvers sont considérés comme ses chefs-d'œuvre. Il a peint un grand nombre de fois l'*Assomption de la Vierge*, mais celle qui décore le maître-autel du chœur est de beaucoup la plus belle. La Vierge est charmante de fraîcheur et moins rubiconde que celles qu'il peint habituellement, et les groupes d'anges qui la portent ont une noblesse et un style qu'on ne trouve pas souvent dans la peinture flamande. Il y a dans toute la scène un parfum de poésie et quelque chose d'aérien qui enchante. Si l'*Assomption* est un chef-d'œuvre d'un caractère un peu exceptionnel dans l'œuvre de Rubens, nous trouvons dans l'*Élévation de la Croix* l'exagération en quelque sorte de ses qualités habituelles de puissance et d'énergie. Il y a même un abus de muscles tendus, de chairs nues et remuantes. En Italie Rubens s'était passionné pour les ouvrages de Jules Romain et de Michel-Ange; mais s'il donne à ses tons plus de fraîcheur, il n'a pas toujours la puissance de leur dessin, et la vigueur extrême de ses intentions est souvent accompagnée d'une certaine mollesse dans les formes.

La *Descente de la Croix*, qui fait pendant à l'*Élévation de la Croix*, est un tableau infiniment supérieur et est universellement considéré comme le chef-d'œuvre de Rubens. Voici à quelle occasion ce vaste triptyque a été exécuté. Rubens avait à Anvers une maison et un jardin. Des constructions qu'il fit faire empiétaient sur un terrain qui appartenait à la corporation des arquebusiers, qui voulut lui intenter un procès. Le bourgmestre d'Anvers, qui était un ami de Rubens, l'engagea à

s'arranger à l'amiable, et les arquebusiers demandèrent au peintre de leur faire comme dédommagement un triptyque consacré à saint Christophe, leur patron. Rubens accepta l'arrangement; mais comme le sujet de saint Christophe ne lui plaisait pas, il s'appuya sur l'étymologie grecque du mot *Christophe*, qui signifie *porteur du Christ*, et fit une *Descente de Croix* où le Christ est en effet porté par plusieurs personnages. On prétend que les arquebusiers ne furent pas contents de cette interprétation par trop subtile du sujet qu'ils avaient demandé, et que Rubens peignit alors sur les volets fermés du triptyque un *Saint Christophe* colossal. Ce qui est certain, c'est que, quelques années après, les arquebusiers payèrent une somme d'argent à Rubens, comme appoint, et offrirent à sa femme une paire de gants qui coûta 8 florins 10 deniers.

La *Descente de Croix* présente une grande analogie avec deux tableaux représentant le même sujet, qui se trouvaient en Italie, où Rubens les avait probablement étudiés. L'un est de Daniel de Volterre, et l'autre a été peint par Baroche pour la cathédrale de Pérouse.

Visite au Musée. — Les tableaux de Rubens sont tellement nombreux, qu'il est rare de voir une galerie où il n'y ait pas quelques peintures de lui. Mais il faut distinguer entre les ouvrages qui sont entièrement de la main du maître, et ceux qu'il a simplement retouchés ou qui ont été exécutés sous sa direction par ses élèves. Le musée du Louvre en possède d'importants dans les deux catégories. La *Fuite de Loth*, admirable petit tableau qui est du très-petit nombre de ceux qui portent la signature du maître, est entièrement de lui et compte parmi ses ouvrages les plus parfaits. La *Kermesse ou fête de village* n'est pas une œuvre caressée et terminée comme le tableau précédent, mais c'est une peinture toute de jet, pleine de fougue et de passion, et qui répond peut-être mieux au véritable tempérament de l'artiste. Si à ces deux ouvrages on joint la *Thomyris*, placée dans le salon carré, les portraits et les paysages qui sont dans la galerie, on aura de Rubens une idée très-complète comme peintre. Comme décorateur il apparaît sous un autre jour, dans la série de grands tableaux exécutés par ordre de Marie de Médicis pour la décoration du Luxembourg (fig. 339). Ici le maître a donné des compositions et s'est fait aider par ses plus habiles élèves, dont il a dirigé et retouché le travail. Le génie du peintre apparaît avec sa passion pour les scènes allégoriques, son interprétation parfois bizarre de la mythologie, son goût déterminé pour les figures nues, les formes tourmentées, les attitudes violentes. La couleur est partout magnifique, et il y a dans quelques tableaux des figures qui sont de véritables chefs-d'œuvre comme expression, par exemple celle de la reine dans la *Naissance de Louis XIII*.

LES ÉLÈVES DE RUBENS. — Le plus illustre des élèves de Rubens, Antoine Van Dyck (1599-1641), était entré à l'âge de dix ans chez Van Balen, qui lui donna les premiers principes de l'art. A peine âgé de dix-neuf ans, il fut admis au nombre des peintres anversois. En 1620, Rubens le prit pour l'aider dans ses travaux, et en 1623 il partait pour l'Italie. Il alla d'abord à Venise, où il copia plusieurs tableaux du Titien, passa ensuite quelque temps à Rome et fit un long séjour à Gênes, où l'on voit encore de nombreux ouvrages de sa main. Il revint ensuite à Anvers, où il exécuta plusieurs toiles importantes et entra en 1632 au service de Charles Ier d'Angleterre, avec le titre de premier peintre de la cour. Ce fut alors qu'il commença cette suite d'admirables portraits qui ont immortalisé son nom (fig. 340, 341).

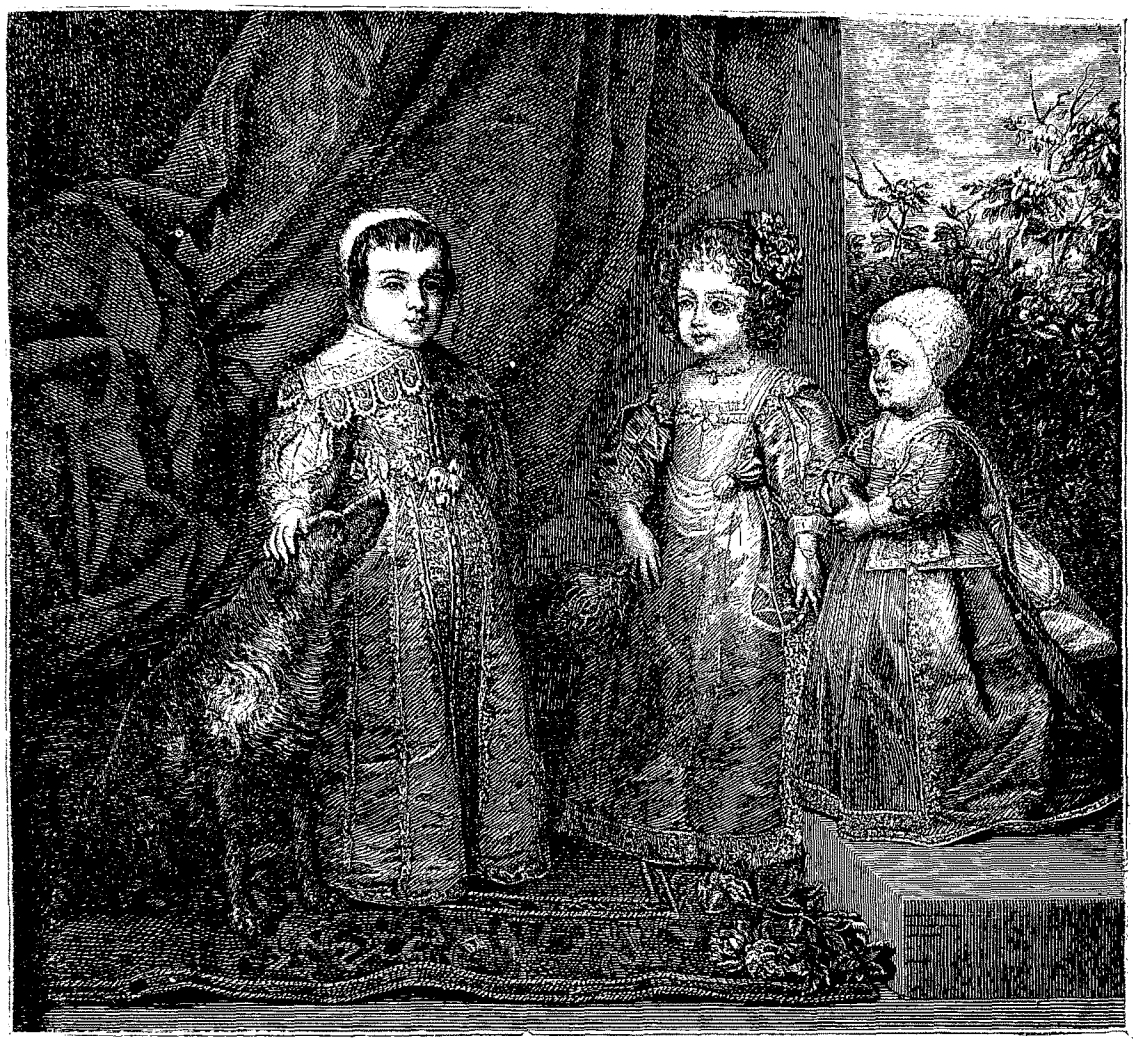
Van Dyck, dont les manières élégantes cadraient si bien avec la société aristocratique qu'il fréquentait, ne pouvait manquer de plaire par sa personne autant que par son talent. Les plus grands personnages de la cour, les dames les plus belles et les plus illustres, tenaient à honneur d'avoir été peints par lui. Mais dans cette série de portraits répandus aujourd'hui dans les galeries publiques de l'Europe et dans les collections privées de l'Angleterre, ceux qui se rattachent à la famille du malheureux Charles Ier offrent surtout un intérêt particulier, parce qu'ils joignent à leur qualité de chefs-d'œuvre de l'art celle d'un souvenir historique et touchant. Le roi Charles Ier avait pour son peintre une affection réelle. Il le nomma chevalier, lui donna une forte pension et lui assigna un appartement pour l'hiver et une résidence champêtre pour l'été. Le roi allait souvent visiter Van Dyck, pour le voir travailler et oublier dans sa conversation les graves soucis de la politique. Malgré la déplorable situation des affaires au moment où Van Dyck mourut, il avait promis à son médecin 300 livres s'il parvenait à guérir son peintre.

Van Dyck avait assisté au déclin du pouvoir royal, et s'il n'a pas vu la catastrophe finale, il a pu la prévoir. Il était encore vivant quand lord Strafford porta sa tête sur l'échafaud, quand la reine Henriette chercha un refuge

en France, quand le roi enfin était en fuite et tous ses partisans dispersés. Tous ces grands personnages, naguère si puissants, étaient venus au temps de leur splendeur poser dans son atelier. On a donc pu dire avec raison que les portraits de Van Dyck sont en même temps des tableaux d'histoire.

Van Dyck n'avait pas cette fougueuse audace qui portait Rubens à se mesurer avec les sujets les plus terribles, avec les mouvements les plus impétueux, mais il a plus de noblesse dans le dessin et une certaine teinte de mélancolie qui, dans ses tableaux religieux surtout, lui assigne une place unique dans l'école flamande. Ses portraits se distinguent par une simplicité parfaite unie à la plus grande distinction, par un dessin d'une suprême finesse, un coloris excellent, une touche facile et spirituelle.

Van Dyck était un admirable graveur, et ses eaux-fortes sont très-recherchées des amateurs. Nous avons vu dans la célèbre collection de



341. — LES ENFANTS DE CHARLES Ier (VAN DYCK).
(Turin, palais Madame.)

M. Dutuit une pièce bien curieuse : c'est un volume composé, par un amateur du dix-septième siècle, avec les *états* des principales eaux-fortes de Van Dyck. Ce volume était, il y a quelques années, entre les mains d'une personne qui n'en connaissait pas la valeur et s'en est défait pour la somme de 5 francs. Le marchand qui l'acheta était un peu plus au courant, car il le revendit presque aussitôt pour 300 francs, croyant faire un marché superbe ; mais il avait affaire à un client mieux avisé que lui, car ce recueil, vendu 10 000 francs très-peu de temps après, n'a pas encore atteint son prix, puisqu'un amateur cherchait dernièrement à s'en rendre acquéreur pour 15 000 francs.

Jacques Jordaens (1583-1678) entra à l'atelier d'Adam van Noort, dont il épousa la fille. Rubens lui voua une amitié qui ne se démentit jamais, et lui donna des conseils, ce qui fait qu'on range habituellement Jordaens parmi ses élèves. La vie de cet artiste, d'un caractère

heureux et possesseur d'une belle fortune, fut toujours parfaitement régulière et n'offre aucun incident. Son ouvrage capital est le *Triomphe* allégorique *de Frédéric-Henri de Nassau*, peint dans le grand salon du palais du Bois, près de la Haye. Jordaens a plusieurs des grandes qualités de Rubens, mais, en voulant exagérer le maître, il les transforme quelquefois en défauts.

Gaspard de Crayer fut aussi un ami et sou-



342. — LA MÈRE DE REMBRANDT (REMBRANDT).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

vent un imitateur de Rubens, mais il est loin d'avoir la même chaleur d'invention et de couleur.

François Snyders a été un des collaborateurs les plus assidus du chef de l'école flamande. Rubens et Jordaens ont peint souvent des figures dans ses tableaux, et Snyders faisait dans les leurs des animaux, des fleurs et des fruits, genre dans lequel il est resté incomparable.

Visite au Louvre. — Toute l'école de Rubens est représentée au Musée par des œuvres importantes. Van Dyck a plusieurs tableaux

religieux, un tableau mythologique et d'admirables portraits, parmi lesquels nous devons signaler le portrait en pied du roi *Charles Ier*, le portrait équestre de *François de Moncade*, et le portrait de l'artiste lui-même vu à mi-corps. On appréciera très-bien Jordaens dans l'*Enfance de Jupiter*, et dans le beau tableau intitulé *le Roi boit;* Gaspard de Crayer dans *la Vierge et l'Enfant Jésus adoré par plusieurs saints;* Snyders dans le *Cerf poursuivi par une meute*, la *Chasse au sanglier*, les *Chiens dans un garde-manger*, les *Fruits* et *Animaux*, etc.

LES MAÎTRES HOLLANDAIS. — L'école de Bruges paraît avoir été la souche de l'école hollandaise, aussi bien que de l'école flamande. Lucas de Leyde (1494-1533), le plus ancien parmi les maîtres hollandais, a suivi dans les sujets religieux la tendance réaliste que les Van Eyck avaient inaugurée. Mais il la fit souvent déroger de son élévation primitive par la reproduction des scènes triviales. Il a néanmoins un grand charme par la délicatesse de ses physionomies, la naïveté de l'attitude et la façon magistrale d'exprimer ses idées. Lucas de Leyde était fils d'un peintre sur verre, et apprit les principes de son art chez des artistes peu connus. Son aptitude était telle qu'on cite des compositions qu'il fit à neuf ans. Ses estampes sont très-recherchées. Lucas de Leyde a parcouru les Pays-Bas avec son ami Jean Mabuze: On a attribué à des excès de plaisir la maladie de langueur dont il mourut à son retour; mais la biographie de cet artiste présente beaucoup d'incertitude. Il est fâcheux que le musée du Louvre ne possède rien de ce patriarche de l'école hollandaise; c'est une lacune qu'il serait important de combler. Nous n'avons rien non plus de Jean Schoorel, le premier artiste hollandais qui ait entrepris le voyage d'Italie.

REMBRANDT VAN RYN (1608-1669). — Le plus grand maître de l'école hollandaise est né près de Leyde, dans un moulin qui appartenait à son père. Ses parents ne le destinaient pas à la carrière artistique, mais ne mirent pas d'opposition à ce qu'il suivît le penchant qui l'entraînait. Les peintres que les biographes lui donnent pour maîtres sont peu connus, mais son talent se développa de bonne heure, et sa réputation précoce lui fit obtenir la main d'une riche héritière dans une famille bourgeoise très-considérée. Il a circulé sur le compte de Rembrandt des traditions complétement erronées; dans tous les recueils d'anecdotes on ne manque pas de raconter qu'il était prodigieusement avare, que ses élèves peignaient sur le parquet de son atelier des pièces de monnaie auxquelles il se laissait toujours prendre, qu'il s'est fait passer pour mort afin que ses tableaux se vendissent plus cher, qu'il a toujours fréquenté la société la plus basse, qu'il ne se plaisait que dans la compagnie des gueux en guenilles qui lui servaient de modèles, qu'il a laissé une grande fortune, après avoir toujours vécu comme un misérable, etc. Si au contraire on consulte les documents, on voit que Rembrandt a été un amateur passionné d'estampes rares et de meubles précieux; que son goût immodéré pour les objets d'art, dont sa maison était remplie, a entraîné sa ruine; qu'il est mort sans rien laisser, et que son enterrement a coûté quinze florins; que ses amis enfin étaient les hommes les plus distingués de la Hollande : le savant professeur Tulp, qui est représenté dans la *Leçon d'anatomie*, le bourgmestre Six, qu'il a peint plusieurs fois, le fameux orfévre Lutma, le célèbre prédicateur anabaptiste Ausloo, et plusieurs autres personnages du même genre. Le catalogue de sa collection, qui existe encore à Amsterdam à la cour des Insolvables, a été publié et jette un grand jour sur son histoire. On y voit que, malgré sa tendance très-exclusive comme peintre, il s'intéressait à tout comme collectionneur. Parmi ses estampes on trouve des ouvrages de Marc-Antoine et de Mantegna, et parmi les objets mobiliers qui furent vendus après sa faillite, on voit plusieurs statues antiques, une figure de Cupidon, des bustes d'Homère et de Socrate, etc. Cette magnifique collection a été vendue à vil prix, à cause de la misère extrême qui affligeait la Hollande; car la ville d'Amsterdam comptait alors deux mille maisons vides, par suite des événements politiques qui avaient ruiné le pays.

Rembrandt a eu deux manières distinctes : à la première se rattache la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, qui fait partie du musée de la Haye. Dans ce tableau, comme dans tous ceux qui se rattachent à la première partie de sa vie, un jour limpide domine, la couleur des chairs est claire et la touche fondue. Dans sa seconde manière, l'artiste s'attache à représenter le contraste des grandes masses d'ombres avec un jet de lumière vive éclairant des objets isolés. Le ton local des chairs est plus doré, mais moins vrai; la touche est hardie, puissante et toujours expressive. Ce sont les œuvres de ce genre qui ont fait de Rembrandt un maître unique et inimitable. Son principal tableau et le plus grand qu'il ait peint est la

fameuse *Ronde de nuit* du musée d'Amsterdam, qui représente une confrérie d'archers partant pour le tir, la *Confrérie des marchands de drap*, dans le même musée, est peut-être comme exécution le chef-d'œuvre de l'artiste. Ce sont des portraits, et Rembrandt est le plus merveilleux des portraitistes (fig. 342).

Rembrandt a traité souvent des sujets religieux; mais il interprète la Bible à sa façon, car il voit dans les pauvres qui peuplent les rues d'Amsterdam la reproduction fidèle de ceux dont parle l'Évangile; et s'il y fait des changements, c'est pour ajouter à leurs guenilles quelques oripeaux étranges qui ne sont d'aucun temps et d'aucun pays, mais qui donnent du piquant au tableau. Il ignore ou plutôt il dédaigne la tradition de ces grandes figures hiératiques léguées par les Byzantins à la Renaissance, qui les a transformées par l'art grec. Mais ce n'est pas seulement par le costume, c'est surtout par la tournure et par l'expression qu'il est très-éloigné de l'art religieux tel que l'a compris l'école florentine. Celle-ci a cherché le style dans l'accentuation des grandes lignes du corps et l'expression dans la noblesse des formes. Rembrandt ne recule pas devant la laideur et semble même parfois la chercher; il se soucie très-peu de l'élégance des formes et de la pureté des traits. Mais il prête à ses personnages l'expression qui aurait animé ses modèles, s'ils avaient été eux-mêmes les personnages de la passion, et la vulgarité de leurs types n'ôte rien à l'émotion profonde qu'ils éprouvent. La vie, et non pas seulement la vie du corps, mais tous les sentiments de l'âme sont admirablement rendus dans ses sujets religieux. Voyez plutôt ce *Christ descendu de la croix*, qui figure au musée de Munich, mais dont l'auteur a fait une si merveilleuse eau-forte. Ce n'est pas seulement un ami que ces hommes et ces femmes pleurent avec une douleur si cuisante; c'est bien un Dieu! Tandis que là-bas Jérusalem disparaît tristement à l'horizon, le ciel noir se déchire, une pluie de rayons illumine le Sauveur et inonde le tableau de sa lumière : voilà Rembrandt tout entier, voilà son idéal, sa religion, sa poésie (fig. 343).

Rembrandt a été un admirable graveur! M. G. Duplessis, l'homme le plus compétent sur cette matière, s'exprime ainsi sur son œuvre gravée : « Tous les sujets, il les aborde, et dans tous les genres il se montre artiste inimitable. Qu'il s'adresse aux compositions de l'ordre le plus élevé et représente *Jésus-Christ guérissant les malades* ou la *Résurrection de Lazare*, sa pointe magnifique obtient de l'eau-forte ce que jamais on ne l'aura cru capable de donner; cette branche de la gravure, qui semble ne convenir qu'aux motifs intimes, aux compositions exécutées du premier jet, atteint, au contact du génie de Rembrandt, les sommets de l'art et lutte triomphalement avec la gravure d'histoire; et lorsque le maître nous fait assister à des scènes d'intérieur, quand il nous conduit dans les synagogues, quand il nous montre le sculpteur modelant au pouce une statuette, ou la cuisinière entourée de ses enfants faisant sauter dans la poêle ses couques, il donne à ces sujets familiers un esprit, une verve, un accent de la nature qui nous intéresse, nous charme. Dans les portraits nul ne donne plus de vie et plus de grandeur. Jean Lutma, le bourgmestre Six, ou Rembrandt lui-même, vivront à jamais dans les eaux-fortes qui nous retracent leur physionomie avec tout ce qu'elles ont de spirituel, d'énergique ou de singulier. Devant les beautés de la campagne, Rembrandt est encore tout à fait maître; personne, et pourtant la Hollande a eu d'assez grands paysagistes, n'a su rendre l'aspect de ce pays factice, créé par la main de l'homme, avec une aussi étonnante vérité. Les horizons infinis de ce pays plat, coupé par quantité de canaux, et çà et là égayé de moulins à vent, sont exprimés sans monotonie et sans exagération. Les paysages de Rembrandt donnent de la Hollande l'idée la plus juste; l'art avec lequel le maître a su choisir les points de vue, disposer les plans, exprimer enfin ce qu'il a eu sous les yeux, fait que dans ces estampes ce pays humide et triste apparaît par son côté vraiment pittoresque, sous un angle tout à fait intéressant et curieux. »

Visite au Louvre. — Le génie fantastique de Rembrandt apparaît tout entier dans *l'Ange Raphaël quittant Tobie*, et sous le rapport de la magie de l'effet, les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Ménage du menuisier* et le *Philosophe en méditation*, sont d'incomparables chefs-d'œuvre. Nous avons en outre d'admirables portraits, dont plusieurs représentent l'artiste à différentes époques de sa vie. On peut regretter néanmoins que le Musée ne possède rien de la première manière du maître, celle dans laquelle a été conçue la *Leçon d'anatomie* du musée de la Haye.

ÉLÈVES ET IMITATEURS DE REMBRANDT. — Rembrandt a formé plusieurs élèves, parmi lesquels Van Eeckhout, Govaert Flinck, Ferdinand Bol et Nicolas Maas sont les plus connus. Mais, indépendamment de ses élèves directs, l'influence de Rembrandt s'est étendue

à un certain nombre d'artistes, dont plusieurs furent des hommes d'un grand talent. Parmi ceux qui ont surtout dirigé leurs efforts vers l'étude des effets de la lumière, nous citerons deux maîtres qui présentent entre eux de grandes affinités, Pierre de Hooch et Van der Meer



343. — LAZARE (REMBRANDT).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

de Delft. On manque absolument de renseignements biographiques sur les personnes et la spéculation a fréquemment substitué le nom d'un de ces maîtres à celui de l'autre, selon le profit qu'elle en espérait tirer. Pour s'y reconnaître, les amateurs pourraient être tentés de

consulter les savants, mais leur embarras ne serait pas moindre. Par exemple, W. Burger, grand admirateur de Van der Meer, nous dit : « De même que la signature de Hobbema était souvent effacée sur ses paysages et qu'on y substituait celle de Ruysdaël, de même la plupart des signatures de Van der Meer ont été remplacées par de fausses signatures de Pierre de Hooch. » D'un autre côté, nous lisons dans la *Vie des peintres* de M. Charles Blanc : « Par un singulier caprice de la fortune, presque aussi aveugle dans la distribu-



344. — INTÉRIEUR (PIERRE DE HOOCH)

tion des renommées que dans celle des richesses, il est arrivé à Pierre de Hooch ce qui, dans le même temps, arrivait à Hobbema. Si parfois quelqu'une de ses peintures figurait dans l'héritage d'un connaisseur, les marchands s'empressaient de substituer à son nom, car il signait ordinairement ses tableaux, celui de quelque maître moins obscur, afin d'en tirer un prix plus élevé. C'est ainsi que plus d'une fois les *Conversations* de Pierre de Hooch furent attribuées à Van der Meer, de sorte que l'obscurité même de Pierre de Hooch servait à l'y maintenir. »

Bien qu'il ait fait surtout des intérieurs,

Pierre de Hooch est le peintre par excellence de la perspective aérienne, et personne n'a su mieux que lui faire circuler l'air autour des figures qu'il met en scène (fig. 344).

Visite au Musée. — *Anne consacrant son fils au Seigneur*, par Van Eeckhout, *un Ange annonçant aux bergers la naissance de Jésus-Christ*, par Govaert Flinck, de beaux portraits par Ferdinand Bol, peuvent donner une idée exacte des élèves de Rembrandt, bien qu'on puisse regretter l'absence de Nicolas Maas. Van der Meer de Delft manque aussi au Louvre, mais on peut y voir deux admirables tableaux de Pierre de Hooch : l'un représente un salon où une dame joue aux cartes avec un homme et montre son jeu à un cavalier placé près d'elle ; l'autre un intérieur de maison avec une femme devant un baquet et une petite fille qui tient un jouet.

LES PORTRAITISTES. — Si Rubens, Van Dyck, Rembrandt ont fait d'admirables portraits, qui tiennent une place importante dans leurs œuvres, il y a des artistes qui se sont livrés à ce genre presque exclusivement et y ont acquis une grande réputation. François Porbus, Janssens, Philippe de Champaigne, F. Hals, ont fait des tableaux, mais c'est surtout à leurs beaux portraits qu'ils doivent d'occuper un rang élevé dans les arts. François Porbus a habité Paris, et les portraits qu'il a faits à la cour de France ont rendu son nom célèbre dans notre pays. Il n'en est pas de même de Janssens, qui est à peu près inconnu en France, parce que la plupart de ses ouvrages sont en Angleterre. C'est là qu'il a passé la plus grande partie de sa vie, et il y a peint le portrait de tous les personnages qui vivaient à la cour, entre autres celui de Van Dyck. Janssens n'a pas la magie de Rembrandt, ni la franchise robuste de Hals, ni l'élégance suprême de Van Dyck, mais il marche à côté d'eux pour la sincérité et le charme de l'exécution.

Des artistes dont nous nous occupons, Philippe de Champaigne est peut-être celui dont le nom est le plus populaire. La perfection un peu froide de sa peinture est facilement accessible, et son talent sans aspérité ne soulève ni la critique ni l'enthousiasme. Il n'en est pas de même du Hollandais Hals, dont la touche franche et heurtée plaît aux amis de la peinture vibrante, mais qui ne satisfait pas toujours ceux qui mettent au-dessus de tout le moelleux de l'exécution et le fondu de la couleur (fig. 345).

Visite au Musée. — Le Louvre possède plusieurs ouvrages de Porbus, entre autres un joli portrait en pied de Henri IV. Parmi les nombreuses peintures de Philippe de Champaigne, nous citerons plus particulièrement le portrait de l'artiste, celui des architectes *François Mansart* et *Claude Perrault*, un très-beau portrait de femme pâle avec une robe brune, et un tableau, le chef-d'œuvre du peintre, représentant deux religieuses. Ce tableau provient du couvent de Port-Royal, et a été fait en mémoire de la guérison miraculeuse de la fille de Philippe de Champaigne qui était religieuse dans le couvent. Le portrait de *René Descartes* par Hals est un ouvrage du plus grand mérite, mais une seule peinture ne suffit pas pour faire apprécier ce maître à sa valeur véritable.

LES PEINTRES DE LA VIE POPULAIRE. — Il y a dans les Pays-Bas une série très-nombreuse d'artistes chez lesquels l'observation remplace l'inspiration, et qui se sont faits les traducteurs fidèles de la vie intime de leurs contemporains. Quelques-uns appartiennent à l'école flamande, d'autres à l'école hollandaise, mais ils présentent entre eux de tels rapports qu'il nous a paru impossible de les séparer.

Adrien Brauwer (1608-1640) peut être regardé comme le chef et le fondateur de ce genre de tableaux qu'on a appelés tableaux de tabagies. Il avait été élève de François Hals ; mais, ne pouvant supporter les mauvais traitements dont son maître l'accablait, il le quitta et vint habiter successivement Amsterdam, Anvers et Paris, gagnant beaucoup d'argent qu'il dissipait immédiatement. Il finit par mourir à l'hôpital, à l'âge de trente-deux ans. Ses scènes de cabaret, ses rixes, ses corps de garde, ses fêtes villageoises eurent un prodigieux succès. Brauwer était assez volontiers acteur dans les scènes qu'il représentait avec une incontestable supériorité. Toujours poursuivi par ses créanciers, il avait fini par trouver un refuge chez le boulanger Craesbeke, qui, l'ayant vu travailler, eut envie de devenir son élève et finit par être aussi un homme d'un grand talent. Brauwer avait un autre ami, qui était cabaretier et devint aussi un peintre éminent, sans cesser de servir la pratique dans son cabaret ; c'était Jean Steen, dont la maison fut bientôt le rendez-vous des ivrognes les plus pittoresques et des peintres qui les dessinaient sur nature. Mais, soit que ses clients ne le payassent pas exactement, soit qu'il dépensât l'argent à mesure qu'il arrivait, il est certain qu'il se ruina et mourut dans la misère.

Adrien van Ostade (1610-1685), qui avait été condisciple de Brauwer chez François Hals et qui resta toujours son ami, est un des plus

grands maîtres de l'école hollandaise. La finesse et la puissance de sa couleur, l'admirable harmonie de son clair-obscur, l'ont fait comparer à Rembrandt. L'air de naïveté et la bonhomie de ses figures font pardonner leur extrême laideur. Isaac van Ostade, le frère et l'élève d'Adrien, fut aussi un homme d'un très-grand talent; mais il a donné plus d'importance au paysage, et les charmantes petites figures qu'il met dans ses tableaux n'y paraissent souvent que comme accompagnement (fig. 346).

Corneille Begà, qui fut élève d'Adrien van Ostade, s'efforça d'imiter les types de son maître, mais il a moins de bonhomie, et la laideur de ses personnages paraît plus fade. Ce n'est pas que ses rustres soient beaux, il s'en faut assurément de beaucoup; mais quand il peint une femme, il y met une certaine recherche, qui auprès d'Ostade pourrait presque passer pour de l'élégance.

David Teniers (1610-1694), le joyeux peintre des tabagies, des moines en tentation et des alchimistes, avait appris de son père les principes de son art. Mais il entra bientôt chez Adrien Brauwer et subit en même temps l'influence de Rubens. Teniers le père, au surplus, était un habile artiste; par malheur pour sa réputation, ses meilleurs tableaux sont souvent attribués à son fils, tandis que les premières et les plus faibles productions du fils sont parfois attribuées au père (fig. 347).

Teniers n'est pas seulement un peintre de tabagies, il a fait aussi des sujets religieux; seulement il les comprend à sa façon, et les diables l'amusent beaucoup plus que les anges et les bienheureux. Que de fois n'a-t-il pas représenté la tentation de saint Antoine! C'était pour lui une occasion d'évoquer des bêtes fantastiques et ridicules : des hiboux en lunettes, des chats déchiffrant de grands livres, des grenouilles qui fument leur pipe, des reptiles à figure de vieille femme, et toutes ces formes grotesques que le diable aimait à prendre lorsqu'il voulait distraire le saint de ses prières. Teniers avait épousé la fille de Breughel de Velours, et c'est dans la société de son beau-père qu'il a pris goût aux scènes fantastiques et aux cauchemars bouffons qui viennent troubler la méditation des ascètes.

La fortune a souri à Teniers, qui a mené la vie de grand seigneur. Ses tableaux ont atteint de son vivant un prix énorme, mais son immense production suffisait à peine aux prodigalités du peintre. A l'exception de Louis XIV, qui ordonna d'ôter « ces magots, » en voyant un tableau de Teniers dans sa chambre, tous les princes du temps voulaient avoir des œuvres du peintre flamand, et le roi d'Espagne, Philippe IV, fit faire à l'Escurial une galerie spécialement consacrée à ses *kermesses* et à ses *tabagies*. Don Juan d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, ne se contenta pas d'admirer ses ouvrages, il vint lui demander des leçons de peinture. David Teniers, au surplus, était logé de manière à recevoir de pareils élèves. Il avait acheté le château des *Trois-Tours*, magnifique résidence seigneuriale, accompagnée d'un parc et de pièces d'eau où nageaient les cygnes, et située sur une éminence d'où l'on avait une vue magnifique. Teniers en était très-fier et l'a souvent représenté dans ses tableaux.

La facilité avec laquelle Teniers peignait tient du prodige. On raconte qu'un jour, étant allé à la campagne avec sa boîte à couleur, il s'aperçut, au moment où la faim le prit, qu'il avait oublié sa bourse et n'avait pas de quoi payer son déjeuner. Il entre bravement dans une auberge, et, non content de se faire servir à dîner, il fait entrer un mendiant qui jouait de la cornemuse à la porte et le fait manger aussi. Le repas fini, Teniers se met à peindre le mendiant qu'il vient de régaler, et déclare aux curieux qui l'entourent que la toile est à vendre. Il trouve de suite un amateur et paye magnifiquement son hôtelier stupéfait.

Cette anecdote est peut-être apocryphe, mais elle est très-ancienne et prouve l'opinion qu'on avait de la facilité du peintre. C'est de là que vient le nom d'*Après-dînée de Teniers*, que les amateurs donnent souvent aux toiles du maître, lorsqu'elles n'ont qu'une ou deux figures.

Teniers peint le moral de ses paysans en même temps que le physique. On les entend discuter, raisonner, et chacun montre ses sensations d'une façon qui lui est personnelle. Ses tableaux sont de véritables romans de mœurs : voyez plutôt dans cette *tabagie* ce buveur assis près d'une femme qu'il montre au doigt en riant, tandis que par une petite lucarne on voit passer du dehors le visage d'un curieux, un rival peut-être, qui examine ce qui se passe avec une gravité comique. Devant la grande cheminée du cabaret, vous trouverez ce gros paysan qui se chauffe le dos au feu, et que Teniers a reproduit si souvent qu'il équivaut presque pour lui à une signature. Les mêmes personnages se retrouveront dans d'autres toiles, mais avec une expression différente. Les voici maintenant qui jouent autour d'une table; l'un d'eux est assis, et son partenaire, debout devant lui, montre sa tête de profil et coiffée d'un grand chapeau noir tout cabossé et orné d'une plume; près d'eux une femme tient son verre en main et, l'œil fixé sur le jeu, cherche

à scruter la destinée pour savoir qui payera la consommation. L'expression des têtes est toujours spirituelle, et l'harmonie exquise de l'ensemble donne un charme singulier à ses ta-



345. — LEÇON DE CHANT (HALLS).



346. — LES FUMEURS (VAN OSTADE).

bleaux. La touche légère et étincelante, dans laquelle les coups distincts de la brosse restent



347. — JOUEUR DE GUITARE (TENIERS).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

entiers et ont toujours une signification, montre la véritable finesse, telle qu'elle a été comprise pendant la grande époque de l'art dans les Pays-Bas, par opposition à la période sui-

vante, où le coup de pinceau des Mieris et des Van der Werff est bien plus fondu, mais totalement dénué d'esprit et d'expression.

Visite au Louvre. — Les tableaux d'Adrien Brauwer sont très-rares partout; mais son petit *Intérieur de tabagie* qui est au Musée caractérise très-bien la manière de ce peintre. Un tableau de Craesbeke, où le boulanger devenu peintre s'est représenté lui-même peignant un portrait, et un tableau capital de Jean Steen, la *Fête flamande dans l'intérieur d'une auberge*, forment la part de ces deux artistes. D'Adrien Van Ostade, nous avons plusieurs ouvrages, dont deux peuvent compter parmi ses chefs-d'œuvre les plus renommés : le *Maître d'école*, placé dans le salon carré à côté de l'*Antiope* du Corrége, et la *Famille du peintre*, où Adrien Van Ostade s'est représenté à côté de sa femme, qui n'est assurément pas belle, et entouré de ses enfants, qui sont tous d'une laideur remarquable; le tout forme un tableau de la plus ravissante couleur. Isaac Van Ostade a deux *haltes* et deux très-beaux effets d'hiver. Bega n'a qu'un tableau, l'*Intérieur rustique*,



348. — L'OUVRIÈRE EN DENTELLE (JEAN STEEN).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

mais pour David Teniers, aucun musée en Europe n'est capable de lutter avec le Louvre pour les tableaux qu'il possède de ce maître; le *Saint Pierre reniant le Christ*, l'*Enfant prodigue*, la *Tentation de saint Antoine*, la *Fête de village*, le *Cabaret*, le *Fumeur*, le *Rémouleur*, la *Chasse au héron*, etc., montrent toutes les formes du talent de l'artiste.

LES PEINTRES DE LA BOURGEOISIE. — Les tableaux de genre de l'école hollandaise sont de véritables romans de mœurs. Il est donc naturel de grouper ensemble les peintres qui se sont attachés à rendre les habitudes de la vie bourgeoise, comme ceux qui se sont efforcés de traduire les scènes de la vie populaire. A la tête des premiers se place Gérard Terburg (1608-1681), qui doit sa place dans l'histoire de l'art à une série de tableaux comprenant rarement plus de trois personnages qui appartiennent toujours à la classe opulente. Il peut être considéré comme le créateur de ce genre de peinture, où la robe de satin blanc d'une dame forme ordinairement le centre et la masse lumineuse du tableau (fig. 349). La finesse de son exécution n'a pourtant rien de léché, et il est sous ce rapport, comme sous celui du coloris, très-supérieur aux nombreux artistes qui ont imité sa manière. Terburg a fait beaucoup de portraits, et son fameux tableau du *Congrès de Munster*, où, contrairement à ses habitudes, il a réuni sur une même toile un grand nombre de personnages, a la valeur d'un document historique, en même temps qu'il est un chef-d'œuvre de l'art.

Jean Steen (fig. 348) et Gabriel Metzu (1615-1667) (fig. 350) ont peint, comme Terburg, des sujets pris dans la vie des classes supérieures, mais ils ont fait aussi quelquefois des marchés, des cuisinières et des sujets d'un genre vulgaire. C'est d'après ces deux artistes que s'est formé Gaspard Netscher, qui n'avait que deux ans lorsque sa mère, demeurée veuve avec quatre enfants, fut forcée de se réfugier dans un château, pendant les guerres qui désolaient le pays. La place où elle se trouvait ayant été assiégée et toutes les communications interceptées, la malheureuse mère, après avoir vu mourir de faim deux de ses enfants, parvint à s'évader la nuit, emportant dans ses bras les deux autres, parmi lesquels était Gaspard. Celui-ci devint élève de Terburg, imita ensuite Metzu, mais n'atteignit jamais la hauteur des deux maîtres qu'il avait pris pour modèles.

Dans le groupe d'artistes dont nous nous occupons, Gérard Dow (1613-1680) est peut-être celui dont le nom a acquis la plus grande célébrité (fig. 351). Il avait travaillé dans l'atelier de Rembrandt, et c'est peut-être là qu'il a pris le goût du clair-obscur et des effets où la lumière se concentre pour éclater en un point déterminé. Mais c'est surtout à la prodigieuse finesse de son exécution qu'il doit son immense réputation. Ses figures ont habituellement peu d'expression, et la série de ses types est assez restreinte; comme coloriste, il est loin d'avoir la suprême distinction de Terburg ou de Metzu. Mais ses qualités de soin et d'adresse de pinceau sont facilement appréciables pour le public, et le succès immense qu'il a obtenu lui a donné parmi ses contemporains une influence qui a eu pour effet de modifier sensiblement les tendances primitives de l'école hollandaise. A partir de ce moment, les efforts des artistes se portent moins vers l'éclat et l'harmonie de l'ensemble que vers le rendu exact de chaque accessoire.

Parmi les élèves de Gérard Dow, nous devons citer Slingeland, qui a quelquefois égalé son maître par le soin laborieux qu'il apportait à chaque détail, et Godefroid Schalken, qui, dans de petits tableaux où l'on ne voit le plus souvent qu'une ou deux figures à mi-corps, a presque toujours représenté des effets de lumière artificielle. Mais François Miéris est celui que Gérard Dow a surnommé le prince de ses élèves, et celui d'entre eux qui a la plus grande réputation. A mesure que l'on avance, l'invention disparaît de plus en plus, la touche cesse d'être expressive pour devenir uniformément fondue, et la couleur devient froide et papillottante, comme on le voit dans les tableaux de Guillaume Van Miéris, fils de François Miéris, et dans ceux d'Églon Van der Neer, son élève. « Cet Églon van der Neer, dit W. Burger, eut bien des malheurs dans sa vie. Il se maria trois fois; sa première femme lui donna seize enfants, et la seconde neuf; on ne dit pas combien il eut d'enfants de la troisième; mais son plus grand malheur est d'avoir été le maître du chevalier van der Werff. »

Le chevalier van der Werff, auquel sa réputation comme peintre fit donner des titres de noblesse, est un artiste qui n'a jamais connu l'adversité. A dix-sept ans, il était déjà célèbre, et ses tableaux, qu'on couvrait d'or de son vivant, ont continué à atteindre, après sa mort, des prix exorbitants. Guillaume Miéris avait fait déjà quelques sujets mythologiques, et van der Werff cultiva beaucoup ce genre, qui eut alors une grande vogue. Il abandonna complétement les traditions de réalisme de l'ancienne école hollandaise, et adopta une manière fondue et uniforme qui marque le dernier caractère de la décadence dans cette école.

Visite au Musée. — Quatre tableaux de Gérard Terburg, le *Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme*, la *Leçon de musique*, le *Concert*, et l'*Assemblée d'ecclésiastiques*, et plusieurs ouvrages de Gabriel Metzu, parmi lesquels le *Militaire recevant une jeune*

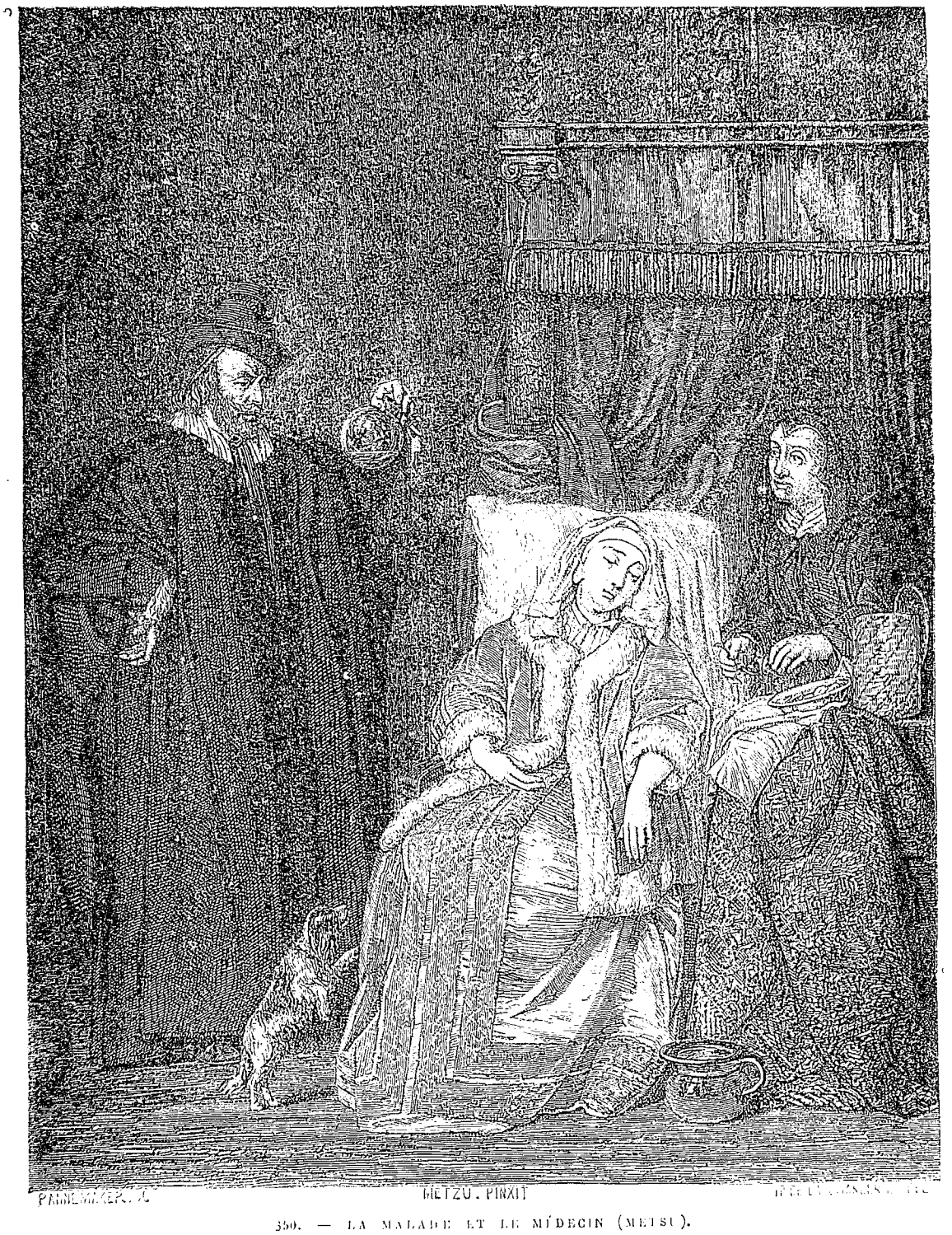
dame, la *Leçon de musique*, et le *Marché aux herbes d'Amsterdam*, forment la part de ces deux maîtres, qui ont entre eux tant d'affinités. Gérard Dow est au complet, mais nous ne citerons de lui que la *Femme hydropique*, qui est le chef-d'œuvre du peintre. Ce tableau a été donné au Musée par le général Clausel, depuis maréchal de France. Netscher, Slingeland, Eglon Van der Neér, François et Guillaume Miéris, et le chevalier van der Werff ont au Musée des tableaux très-soignés, où l'on peut étudier la transformation du goût et la décadence de l'art dans les Pays-Bas.

LES PEINTRES NOMADES. — Il existait à Rome, au temps du Poussin, une compagnie joyeuse d'artistes, presque tous venus des Pays-Bas, et demeurant généralement ensemble, de manière à former comme une petite Flandre au milieu de l'Italie. Ce n'était pas Saint-Pierre ou le Vatican qui les attirait : Rome pourtant avait pour eux un irrésistible attrait. Ces colonnes en ruines contre lesquelles broutaient les chèvres, ces mendiants si bien campés sous leurs fières guenilles, ce beau ciel découpé par de petits nuages qui s'enroulent, ces ruisseaux où viennent s'abreuver des bœufs aux grandes cornes conduits par des pâtres vêtus d'une peau de mouton et chaussés de guêtres, tout cela ne se trouve pas en Hollande, et ils ont tous fait cela. La peinture dite de *bambochades* a pris naissance au milieu des graves souvenirs de la tradition et de l'antiquité, et le fondateur du genre, ce personnage grotesque et difforme aussi connu par sa laideur que par son esprit, qui s'appelait Pierre de Laer et qu'on a surnommé Bamboche, était un ami du Poussin. A vrai dire, si l'on excepte ce dernier, tout ce qui avait un nom dans les arts comme peintre d'histoire, avait en horreur cet étranger, qui s'écartait du style ampoulé à la mode alors, pour inaugurer le genre grotesque. Le succès qu'il obtint fut un succès de scandale, et tous les beaux parleurs du temps se plaignent de « ces tableaux laids et vils, étrangers aux convenances de l'art, au décorum de la peinture, et qui les réduisaient à donner en spectacle les farces des cabarets et des mauvais lieux, à secouer la vermine des pouilleux, des voleurs et de la canaille. » La question est de savoir si des hommes qui se délectent des afféteries de l'Albane, et des figures maniérées du Josepin, ont le droit d'interdire, au nom de la dignité de l'art, les sujets champêtres et familiers que Bamboche peignait avec tant de naturel et d'esprit.

Quand un nouveau venu se présentait dans la compagnie flamande, il offrait aux anciens un festin, à l'occasion de ce qu'ils appelaient le baptême, sorte de cérémonie burlesque dans laquelle on donnait à l'arrivant un sobriquet qu'il gardait toute sa vie. Karel Dujardin reçut le nom de *Barbe de bouc* à son entrée dans cette académie joyeuse. Quand il eut séjourné quelque temps à Rome, où il était venu fort jeune, il voulut retourner dans son pays, en s'arrêtant dans chaque ville, pour faire des dessins ou des petites toiles qu'il vendait comme il pouvait pour payer son gîte (fig. 352). A Lyon, une vieille femme qui tenait l'auberge lui offrit sur sa bonne mine un crédit illimité, dont il usa largement selon son habitude. Mais quand il voulut partir, il se vit poursuivi et arrêté pour sa dette, qui était considérable, et il fut obligé, pour se libérer, d'épouser sa logeuse, qui était fort riche : il mit toutefois pour condition qu'on irait demeurer à Amsterdam, où on vint en effet s'établir dans le quartier qui lui convint et dans une maison qu'il avait choisie sur un canal. Mais à peine était-il installé, pendant que sa femme s'applaudissait déjà de l'existence douce et réglée qu'elle préparait à son jeune époux, un ami de celui-ci qui partait pour l'Italie vint lui faire ses adieux. Karel Dujardin monte avec lui dans le bateau pour l'accompagner un bout de chemin ; il avait aux pieds ses pantoufles et n'avait fait aucun paquet. Mais le soir il ne put se décider à revenir ; il écrivit à sa femme de disposer comme elle l'entendrait de la maison et du contenu, sans s'inquiéter aucunement de lui, parce qu'il allait en Italie. Quand ses amis virent arriver leur joyeux camarade, qui avait renoncé au mariage et au bien-être d'une existence tranquille, pour reprendre avec eux la vie de bohême, ils le fêtèrent tant et tant, que le pauvre Karel Dujardin finit par mourir d'une indigestion.

Tous ces peintres voyageurs, qui séjournèrent assez longtemps en Italie, se complurent à représenter des bestiaux et des bergers, au milieu des ruines et des rochers de la nature méridionale, en donnant toujours au paysage le rôle principal dans leurs tableaux. Quoique doués des qualités habituelles à l'école hollandaise, ces peintres n'arrivèrent jamais à reproduire les sites étrangers avec la sincérité et le cachet de naïveté qu'on retrouve dans les maîtres qui, comme Paul Potter ou Adrien Van de Velde, consacrèrent leur vie entière à observer et à reproduire le caractère intime de leur pays natal. Mais, à défaut de l'impression profonde qu'on ressent devant des œuvres longuement méditées, on trouve dans leurs ta-

dais : *Cachez-le*. De là serait venu le surnom qui lui est resté et sous lequel il est connu. Ses tableaux se distinguent avant tout par leur ordonnance pittoresque et par le sentiment poétique qui anime ses paysages. L'habitude de travailler de pratique donne à ses animaux et à ses bergers un caractère quelquefois monotone, et son coloris présente souvent certaines crudités. Mais ses bons tableaux ont une harmonie blonde et argentine très-agréable.



350. — LA MALADE ET LE MÉDECIN (METSU).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

Les artistes hollandais qui visitèrent l'Italie pour y puiser des inspirations pittoresques sont extrêmement nombreux. Nous nous contenterons de citer, pour clore la liste, les frères Both (fig. 354), qui travaillèrent presque toujours

ensemble. Jean Both, dit Both d'Italie, fut un très-habile paysagiste et un imitateur décidé de Claude Lorrain, et son frère, André Both, qui était un ami et un disciple de Bamboche, peuplait ses tableaux avec des animaux ou de petites figures très-spirituellement peintes.

Visite au Musée. — Nous avons au Louvre deux tableaux de Pierre de Laer, dit le Bamboche : un *Départ de l'hôtellerie* et des *pâtres*. Karel Dujardin a plusieurs jolis paysages avec des groupes d'animaux, mais le tableau où son esprit facétieux est le plus apparent est le *Charlatan*, charmante petite composition, aussi spirituelle par la touche que par l'invention. Berghem a au Louvre un grand nombre de tableaux, tous remarquables par leur invention pittoresque. Bien que les animaux y jouent en général le principal rôle, le paysage y est toujours très-bien traité et les petites figures qui accompagnent les bestiaux sont d'une tournure extrêmement spirituelle (fig. 353).



351. — LA LISEUSE (GÉRARD DOW).
(Musée de Saint-Petersbourg.)

Les deux tableaux de Both sont des paysages dans un site montagneux, éclairé par le soleil couchant.

LES PEINTRES DE LA CAMPAGNE. — Le patriarche du paysage familier en Hollande est Jean Wynants. C'est lui qui le premier s'est aperçu que la nature était belle à la porte de sa ville natale, et il a toujours travaillé aux environs de Harlem. Ses élèves, Wouwerman, Van den Velde, Lingelbach, ont peuplé ses tableaux de petites figures spirituelles qui se marient admirablement à ses paysages en leur laissant toute l'importance. Les tableaux de Wynants montrent habituellement des terrains ravinés, ombragés de grands arbres et traversés par des chemins dont les ornières sont fortement accusées. Personne n'a rendu mieux que lui les terrains déclinés, les monticules de sable, les lisières des bois. Les tableaux de Wynants sont assez rares, et on attribue leur nombre restreint au soin qu'il y mettait.

Philippe Wouwerman apprit de Wynants la manière d'agencer un paysage; mais l'étude

spéciale qu'il fit des figures et des animaux, l'animation qu'il sut donner à ses chasses, à ses combats de cavalerie (fig. 355), à ses haltes, la tournure imprimée à chaque personnage et le sentiment pittoresque de l'ensemble, en font un artiste à part dans l'école hollandaise. Le nombre prodigieux de ses œuvres, produites pendant une vie assez courte, prouve à la fois



352. — PAYSAGE (KAREL DUJARDIN).

son activité et sa facilité de travail. Ses tableaux, d'une valeur assez inégale, sont toujours très-recherchés des amateurs, et, bien que l'ensemble de son œuvre montre une certaine monotonie, par la répétition fréquente de groupes qui présentent entre eux trop d'analogie, chacun de ses tableaux fait toujours très-bon effet dans une galerie, et séduit par

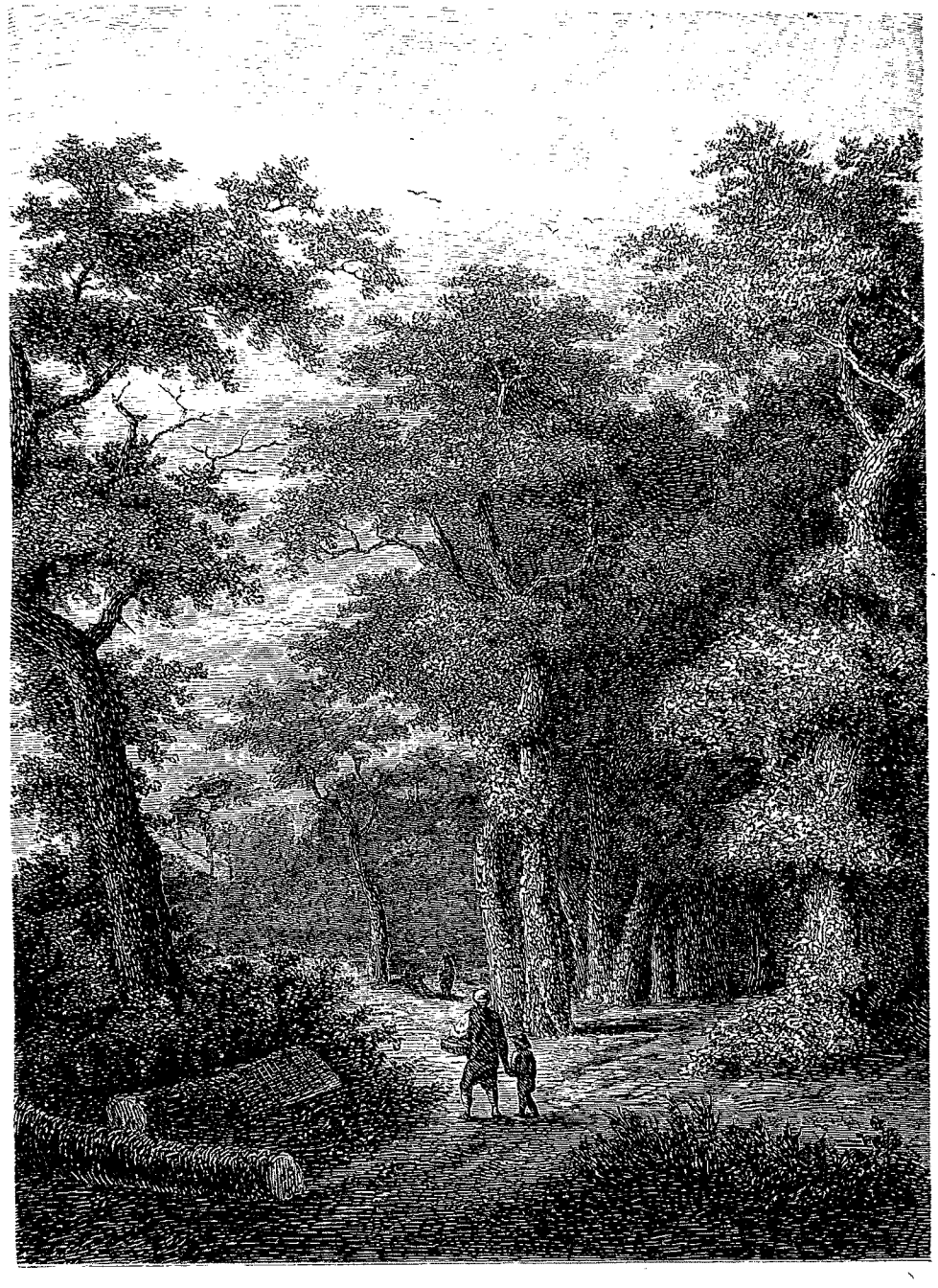


353. — LA CONVERSATION (BERGHEM).

la délicatesse du travail, en même temps qu'il frappe par l'énergie de la composition. Ses chevaux, dont le caractère appartient à une race un peu massive, sont parfaitement construits, pleins de tournure, et on en voit toujours un blanc ou gris pommelé qui se détache sur les autres et forme la lumière dominante du groupe. Wouwerman finit extrême-

ment ses tableaux; mais le soin qu'il apporte dans les détails de son exécution n'altère en rien le tumulte de l'ensemble, et ce que l'œil voit tout d'abord, c'est le mouvement des figures, l'agencement pittoresque des tentes, la tournure vivante des chevaux et la confusion piquante de tous ces éléments divers, en vue de l'impression unique que doit produire un marché ou une halte. C'est là ce qui explique le succès permanent des tableaux de ce maître au milieu des fluctuations de la mode.

Parmi les artistes qui se rattachent à Wy-



354. — ENTRÉE DE BOIS (JEAN BOTH).
(Turin, palais Madame.)

nants, un des plus admirables est assurément Adrien van de Velde, qui, bien que mort à trente-deux ans, a immensément produit, surtout si l'on considère qu'outre les tableaux qu'il faisait pour son compte, il est venu en aide à une foule de ses confrères, et a placé de ravissants petits groupes de personnages ou d'animaux dans des tableaux de Wynants, van der Heyden, Hobbema, Ruysdaël, etc. Cet artiste charmant et toujours varié aime les bocages mystérieux où le berger rêve au milieu de son troupeau; mais il se plaît aussi dans

les pays découverts, où il peut donner au ciel tout son développement et faire dérouler la plaine jusqu'au plus lointain horizon. Les moutons épars sont disséminés sur la dune, où l'œil se perd dans l'immensité de la campagne.

Van de Velde est un admirable paysagiste, et, comme peintre d'animaux, il marche de pair avec Paul Potter et Berghem. Ce qui le caractérise surtout, c'est le sentiment poétique de ses ouvrages, qui contraste avec le talent exact,



355. — CHARGE DE CAVALERIE (PH. WOUWERMAN). (Musée de Saint-Pétersbourg.)

mais positif, d'un grand nombre de peintres hollandais, et notamment de son maître Wynants.

Il y a une singulière analogie entre la destinée de Van de Velde, qui mourut à trente-deux ans, et celle de Paul Potter, qui mourut à vingt-neuf. Tous deux avaient du talent à quinze ans, et la quantité considérable de leurs œuvres ne semble pas en rapport avec leur existence si courte. La donnée des tableaux de Paul Potter est toujours très-simple : une vache qui se frotte contre un arbre, à côté d'une

autre qui rumine paisiblement ; deux vaches qui jouent avec leurs cornes dans un paysage, et une troisième qui les regarde, il ne lui en faut pas davantage. Ce n'est pas seulement l'allure, la pose, la physionomie particulière à chaque animal, la nature de son pelage, la couleur de sa robe qui donnent tant de charme à des scènes aussi simples. Paul Potter sait éveiller en nous mille pensées qui ont leur source dans l'exactitude de l'imitation, mais



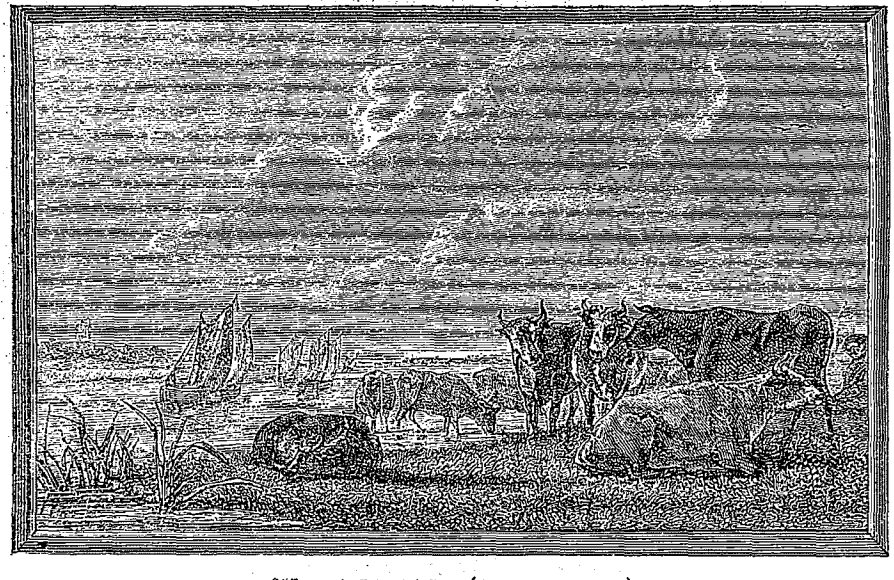
356. — LA FERME (PAUL POTTER)
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

qui, dans les réalités physiques, rappellent l'état de notre esprit, les impressions que nous avons ressenties. Les œuvres de Paul Potter sont très-rares en dehors des grandes collections publiques, et ses ouvrages authentiques n'apparaissent que bien rarement dans les ventes (fig. 356).

Albert Cuyp est un admirable peintre d'animaux, mais le charme de ses tableaux vient surtout du jour qui les éclaire (fig. 357). Dans

ses vaches qui paissent le long des canaux, ou ruminent tranquilles dans la campagne, les riches couleurs du bétail forment un contraste avec la lumière éblouissante du ciel qui les enveloppe de toutes parts. Les tableaux de Cuyp produisent toujours une impression poétique. Nul autre, Claude Lorrain excepté, n'a su rendre comme lui les teintes vaporeuses du crépuscule. Il ne faut pas chercher dans les animaux de Cuyp la précision de dessin qui caractérise Paul Potter; c'est avant tout un coloriste, et peu de peintres ont connu aussi bien que lui la magie des effets de lumière, surtout quand le soleil perce à travers les vapeurs du matin.

Visite au Musée. — Nous signalerons d'abord plusieurs paysages de Wynants, entre autres une *Lisière de forêt* avec des figures et des animaux peints par Adrien Van de Velde. Le Musée est très-riche en ouvrages de Wouwerman, des *départs pour la chasse*, des *chocs de cavalerie*, des *haltes militaires*, une *écurie*, une *hôtellerie*, etc. Il y a aussi plusieurs tableaux d'Adrien Van de Velde, la plupart avec des animaux; la *Plage de Schvelingen*, où le prince d'Orange se promène dans un carrosse attelé de six chevaux blancs, et le *Canal glacé*, où des hommes patinent ou font glisser des traîneaux, sont particulièrement célèbres. Paul Potter est, en général, assez rare; le Louvre a trois tableaux de lui : le plus grand, intitulé *la Prairie*, est regardé comme un de ses chefs-d'œuvre. Albert Cuyp a fait à peu près tous les genres, et les a tous



357. — PAYSAGE (ALBERT CUYP).

traités avec la même supériorité : deux portraits, une marine, un grand tableau de vaches gardées par un pâtre, et deux charmants tableaux de cavaliers partant pour la promenade, forment sa part dans notre grande collection nationale.

LES PEINTRES DES BOIS. — Tous les artistes dont nous venons de parler ont traité le paysage d'une façon très-supérieure, mais ils l'ont considéré comme un accompagnement pour faire valoir les animaux ou les figures de leurs tableaux. Il n'en est pas de même de Ruysdaël (1630-1681), qui est un pur paysagiste (fig. 358). On a fort peu de renseignements sur la vie de cet artiste, et ceux qu'on a ne fournissent pas de traces des voyages qu'il a pu faire; on en a conclu que les sites montueux et les torrents qu'il a si souvent représentés, étaient peints d'après des dessins que son ami Everdingen avait rapportés des pays septentrionaux. Il nous semble difficile d'admettre qu'un peintre, et surtout un paysagiste, ait consacré une aussi grande partie de ses œuvres à représenter une nature qu'il ne connaissait que de seconde main. Il ne suffit pas de savoir qu'Everdingen a été en Norvége, pour en conclure qu'ayant fait un grand nombre de dessins dans ce pays, il en aurait prêté à Ruysdaël; on pourrait admettre avec beaucoup plus de vraisemblance que le grand maître a visité les contrées montueuses qui avoisinent le Rhin ou la Meuse, parcouru les Ardennes ou la forêt Noire, et qu'il a puisé là les éléments qui lui ont servi pour tant de tableaux. Ici c'est un château perché sur un rocher, avec un ruis-

seau qui bondit; là c'est un vieux pont de bois jeté sur un torrent, ou bien une chute d'eau à travers des terrains rocailleux; tout cela n'existe pas en Hollande, mais se trouve aisément dans les contrées voisines. Ruysdaël est un esprit éminemment poétique : quand il peint la plaine, il tient à l'animer par le tumulte des nuages; s'il entre dans la forêt les arbres qui l'arrêtent sont ceux que le tonnerre a brisés, ou dont le tronc noueux et déchiqueté



358. — LA MARE (RUYSDAËL).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

se contourne avant d'être chargé de feuillage; enfin dans les eaux ce n'est pas la limpidité calme qui le frappe d'habitude, c'est le bouillonnement et le tapage venant interrompre la solitude silencieuse des rochers.

Hobbéma (fig. 359), son contemporain, présente avec lui de grandes analogies comme exécution, et on a souvent confondu leurs ouvrages; mais le caractère de son talent est moins idéal et plus positif; on sent moins l'artiste qui s'égare dans le rêve et plus le peintre qui s'efforce de traduire ce qu'il a sous les yeux. La majeure

partie de ses œuvres représente des terrains accidentés garnis de bouquets d'arbres, des moulins à eau, ou bien des villages entourés de vergers, tels qu'on en rencontre beaucoup



359. — LA FORÊT (HOBBÉMA). (Ancienne galerie Delessert.)

dans la province de Gueldre, avec des sentiers qui relient les habitations entre elles. Hobbéma a été très-oublié pendant le dix-huitième siècle, et il n'y a guère plus d'une trentaine d'années que ses tableaux atteignent des prix élevés dans les ventes.

Huysmans, de Malines, est par excellence le peintre des forêts. Ses tableaux, toujours pleins d'une grandeur sauvage, se font remarquer par une vigueur de coloris et une largeur d'exécution qui rappellent les maîtres vénitiens. Plus estimé parmi les artistes que dans le public, Huysmans s'élève moins haut dans les ventes que bien des artistes qui sont loin d'avoir sa valeur.

Visite au Musée. — Un site montueux d'Éverdingen, avec une cascade qui fait tourner un moulin, peut servir à apprécier le talent d'un artiste qui a eu une grande influence sur Ruysdaël. Celui-ci a plusieurs tableaux importants. Ruysdaël ne savait pas peindre la figure et les animaux, et ceux qui meublent ses tableaux sont rarement de lui. Dans la *Forêt*, c'est Berghem qui a fait les personnages, et dans le paysage connu sous le nom de *Coup de Soleil*, ils ont été peints par Wouwerman. Parmi les tableaux de Ruysdaël qui sont au Louvre, le *Buisson* et la *Tempête* sont les deux plus célèbres. Le Musée n'a eu pendant bien longtemps aucun ouvrage d'Hobbéma, et le paysage qu'on y voit maintenant est une acquisition récente. Huysmans, de Malines, est représenté par quatre belles forêts.

LES PEINTRES DE MARINE. — Les petits tableaux presque monochromes de Van Goyen passent pour être les premiers où les bateaux aient une grande importance dans la composition. Le site est toujours très-bien disposé, mais les tableaux de Van Goyen représentent des bords de canaux ou de rivières, sillonnés par les barques plutôt que la mer proprement dite. Il en est de même de Van der Neer, le peintre incomparable des clairs de lune : ses tableaux représentent le plus souvent des paysages marécageux, éclairés par la lune qui vient doucement argenter de ses reflets l'eau tranquille des canaux. Le petit village hollandais paraît toujours à l'horizon, et quand le canal est bordé d'arbres, l'artiste aime à montrer un contraste entre leurs larges masses d'ombre et l'effet piquant de la lumière qui les traverse.

Les véritables spécialistes pour la nature sont Backhuisen et Guillaume Van de Velde, le frère d'Adrien. Backhuisen aime les grands navires qui se balancent majestueusement sur les hautes vagues, et il aborde quelquefois les ciels déchirés et la mer houleuse. Les effets calmes sont au contraire dans les habitudes de Guillaume Van de Velde, qui est un des plus grands maîtres de l'école hollandaise. Cet admirable artiste aimait les nuages légers et vaporeux, et il n'est jamais si fort que quand il peut dérouler une vaste étendue de mer, comme une nappe limpide que peuplent des navires et des barques placées à toutes les distances. Personne d'ailleurs n'a été plus exact dans la construction des navires : il en connaissait à fond l'anatomie. Ses dessins pourraient servir de documents dans un musée de constructions maritimes, mais le savoir technique se dissimule derrière le sentiment de l'art, et parmi tant de mâts et de cordages qui s'entre-croisent à travers le ciel, on ne trouve pas la plus petite sécheresse; les détails, qui sont dessinés d'une manière très-ferme, sont pourtant discrets et paraissent tellement enveloppés dans l'atmosphère qu'ils n'attirent jamais l'œil du spectateur d'une façon importune, mais se trouvent toujours, pour peu qu'on veuille les chercher.

Visite au Musée. — Quatre tableaux de Van Goyen, dont un très-grand, deux admirables *Clairs de lune* de Van der Neer, plusieurs marines de Backhuisen et de Guillaume Van de Velde, représentent ce genre de peinture qui a été très-cultivé dans les Pays-Bas.

LES PEINTRES D'ARCHITECTURE. — Van der Heyden, qui fut l'ami et le collaborateur d'Adrien Van de Velde, a été appelé le Gérard Dow de l'architecture à cause de la finesse de son exécution. Sa touche néanmoins n'a rien de maigre, et il entend la perspective aérienne aussi bien que la perspective linéaire. Il a au Louvre deux ravissants tableaux, dont Adrien Van de Velde a fait les figures. Steenwyck et Peter Neefs le vieux ont peint avec une grande habileté des intérieurs d'églises gothiques, avec de petites figures. Steenwyck a quelquefois une touche un peu métallique, et Peter Neefs, qui fut son élève, lui est supérieur sous ce rapport. Ces deux artistes ont plusieurs tableaux au musée.

LES PEINTRES DE NATURE MORTE. — Nous avons déjà parlé de Snyders. Jean Fyt, qui fut son contemporain, Jean Weenix, Guillaume Kalf, de l'école hollandaise, ont également peint des natures mortes qui sont très-estimées et dont il y a au Louvre de beaux échantillons. Daniel Seghers, dit le jésuite d'Anvers, est le premier qui se soit adonné à la peinture des fleurs, où David de Heen et Abraham Mignon ont ensuite acquis de la réputation. Mais

ils ont tous été dépassés par Van Huysum, qui est regardé comme le plus grand maître dans ce genre et qui est chronologiquement un des derniers peintres de l'école hollandaise.

L'ART EN ALLEMAGNE.

LA CATHÉDRALE DE COLOGNE (fig. 360). — Il est aujourd'hui démontré que l'architecture ogivale, née en France, est passée de là en Allemagne. La date des monuments en fait foi, et la fausseté des prétentions germaniques à ce sujet est depuis longtemps prouvée. « Aux yeux des Allemands, dit avec raison M. F. de Tal dans la *Gazette des Beaux-Arts*, il n'est point de fables inadmissibles quand ces fables ont pour but d'établir leur droit à s'annexer le bien d'autrui, ou d'affirmer l'excellence de la race germanique, à laquelle, suivant eux, l'Europe et peut-être bien l'Orient sont redevables de leur civilisation. Qui ne connaît cette étrange méprise dans laquelle ils ont entraîné, par leurs assertions si étrangement positives, les premiers adeptes de l'archéologie moderne en faisant donner le nom d'*architecture gothique* à l'architecture française du moyen âge? L'imposture fut promptement découverte par les savants et les artistes dont l'attention fut appelée sur cet art. On n'eut pas grand'peine à démontrer que l'Allemagne ne possédait pas de monuments à tiers-point remontant au delà de la fin du seizième siècle, et qu'à cette époque elle n'avait fait que copier nos édifices en les dénaturant par une surcharge de détails extravagants. Mais le tour était joué, et notre indifférence à l'égard d'édifices considérés par nous-mêmes comme des produits de l'ignorance et de la barbarie laissa baptiser du nom de *gothique* une architecture qui témoignait éloquemment du grand mouvement artistique de la France au treizième siècle. Dans un avenir lointain, lorsque le souvenir des origines de notre architecture si française du dix-huitième siècle sera effacé, on verra probablement encore quelques Allemands présenter les palais de Dresde et de Schleissheim comme les prototypes d'un art dont ils ne sont que les pastiches ridicules par l'accumulation des ornements de mauvais goût. »

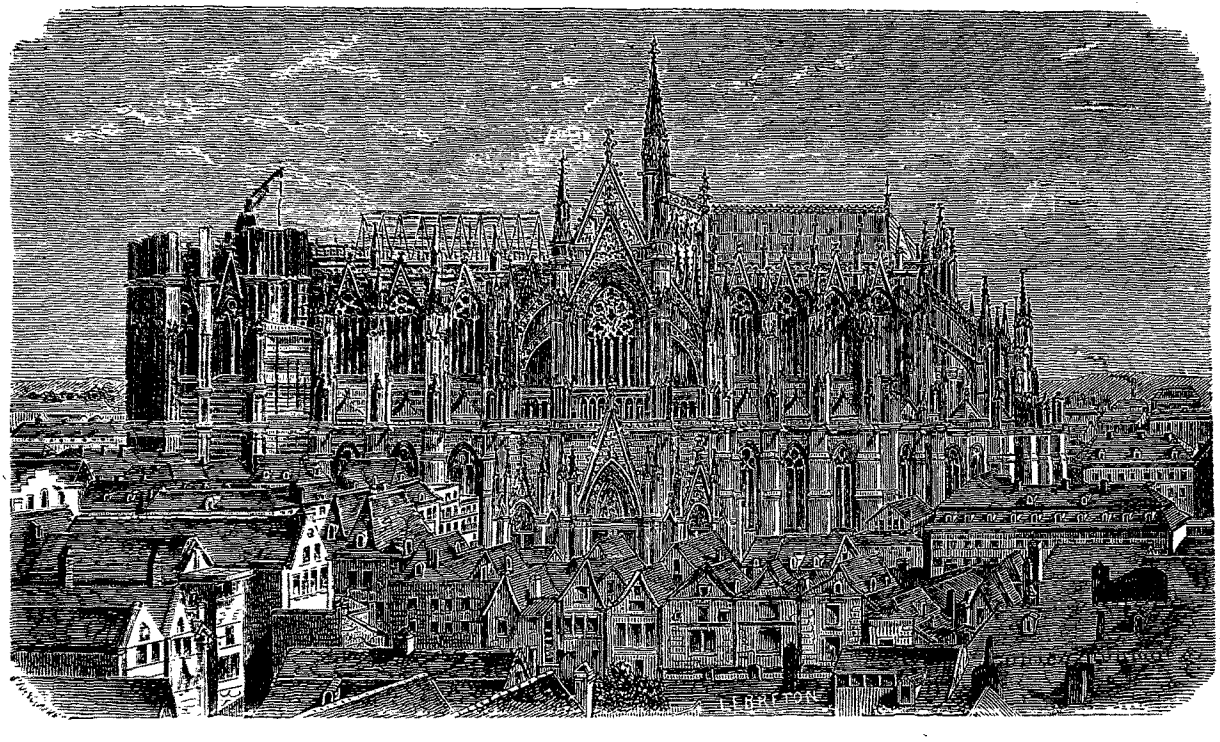
Au reste, l'architecture semble avoir de la peine à passer le Rhin, et tous les monuments célèbres sont de ce côté-ci du fleuve. Worms, Spire et Mayence possèdent de beaux édifices dans le style roman, mais sur lesquels nous n'avons pas à nous arrêter, puisque nous avons déjà décrit les monuments de cette période.

La cathédrale inachevée de Cologne est regardée par les Allemands comme le chef-d'œuvre de l'art au moyen âge. C'est en effet une immense et splendide église, dont l'origine est restée mystérieuse; car tout ce que nous apprend sa légende, c'est qu'elle ne peut pas être achevée et que le nom de son auteur sera toujours inconnu. L'archevêque Conrad voulait bâtir une église qui fût la plus belle du monde et avait appelé tous les architectes; mais aucun plan ne fut jugé suffisant. Un des concurrents, désolé de s'être vu rejeté, perdit la tête et prit la résolution de s'aller noyer dans le Rhin. Mais, comme il approchait du fleuve, le diable, lui apparaissant sous les traits d'un vieillard, lui offrit le plan de la cathédrale actuelle en échange de son âme. Le malheureux artiste, n'osant ni accepter ni refuser, demanda vingt-quatre heures pour réfléchir, et alla consulter l'archevêque. Le lendemain il revint, muni des instructions qu'il avait reçues, et, au moment où le diable tirait son plan pour accomplir le marché, il le lui arracha des mains en même temps qu'il tirait de dessous ses vêtements une relique de sainte Ursule. Le diable, voyant qu'il ne pouvait lutter à cause de la relique, s'écria : « La cathédrale que tu me voles ne sera pas achevée, et ton nom restera inconnu. » Et en même temps il déchira avec sa griffe une partie du dessin. L'architecte ne put jamais rajuster la partie qui manquait, et en mourut de désespoir. On ignore son nom, et son monument est inachevé.

Si de la légende nous passons à l'examen du monument, nous voyons qu'il constate un effort puissant pour réunir dans un même ensemble les qualités diverses des cathédrales d'Amiens, Beauvais, Chartres ou Reims. C'est,

à proprement parler, une œuvre éclectique, plutôt savante qu'inspirée, qui ne présente nulle part les incohérences des églises bâties antérieurement, mais qui n'en a pas non plus la chaleur et la puissante originalité. La cathédrale de Strasbourg, qui n'est pas non plus une des plus anciennes, est, à nos yeux, très-supérieure à celle de Cologne, bien qu'elle n'ait pas été élevée d'après les plans du diable. Le nom de son architecte est connu : c'est Erwin de Steinbach, un admirable artiste, qui ne se doutait guère assurément que son chef-d'œuvre serait un jour dégradé et mutilé par des Allemands. Le clocher de Fribourg-en-Brisgau, qui est du même architecte, est aussi une merveille de l'art, mais inférieur pourtant à la cathédrale de Strasbourg. Bamberg, Nuremberg et quelques autres villes d'Allemagne possèdent encore quelques églises intéressantes, mais qui ne sauraient en aucune façon soutenir la comparaison avec les précédentes, et qui d'ailleurs se rattachent presque toutes à la dernière période du style ogival.

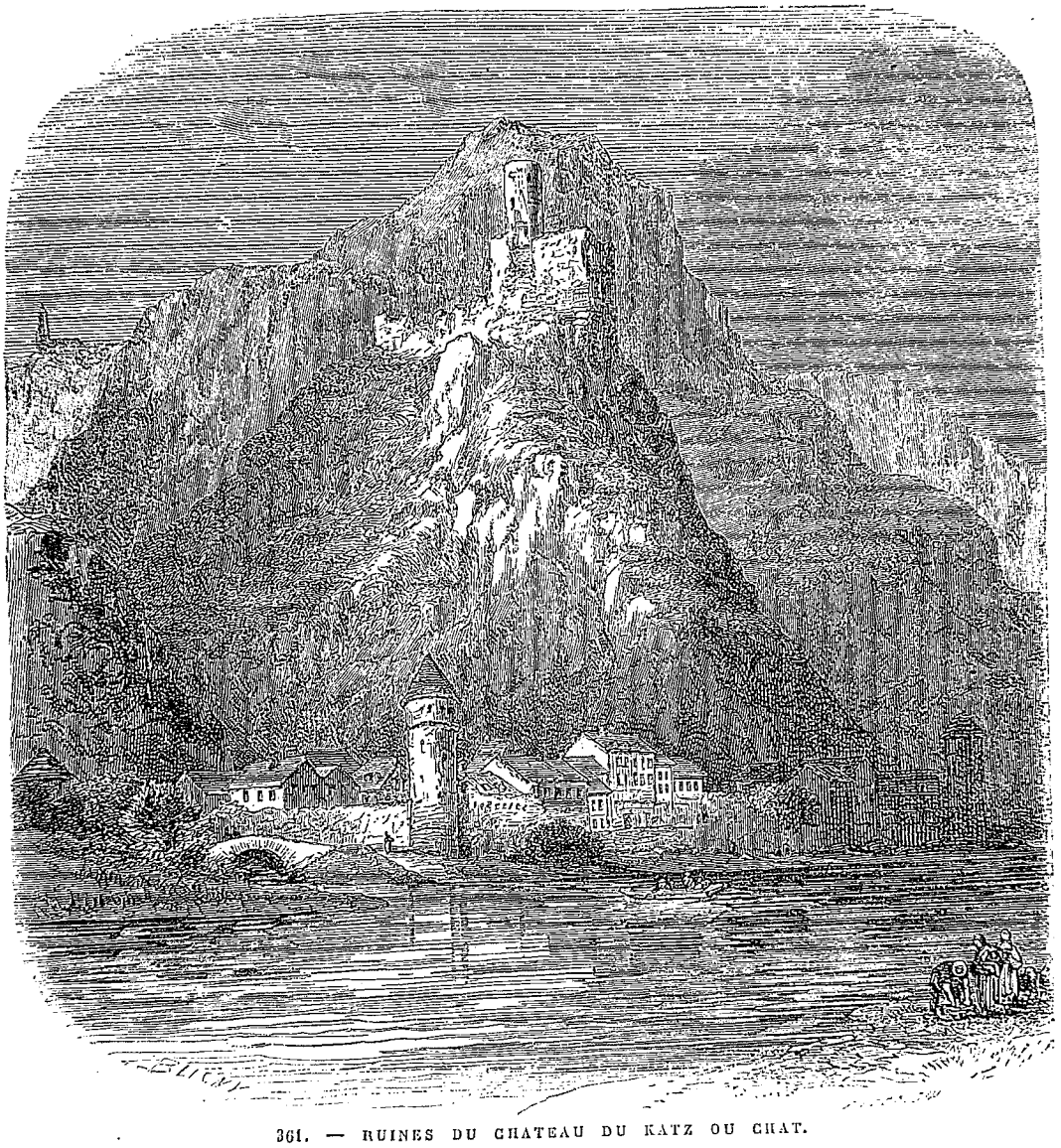
LE CHATEAU DE HEIDELBERG. — Le système féodal ayant toujours prévalu en Allemagne, les traces d'anciens châteaux y sont naturellement fréquentes, mais ils ne diffèrent pas essentiellement de ceux que nous avons décrits ailleurs. Les contrées qui bordent le Rhin



360. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

jouissent auprès des touristes d'une réputation méritée, mais qui tient bien moins à l'architecture particulière des châteaux qu'à l'emplacement qu'ils occupent et au rôle qu'ils jouent dans le paysage. Pris isolément, aucun d'eux ne présenterait le même intérêt que les châteaux de Coucy ou de Pierrefonds. Il y a pourtant quelques châteaux remarquables, qui nous obligent à nous arrêter un moment, tels que le château du Katz ou Chat (fig. 361), dont on voit encore les restes au sommet de la montagne qui abrite le village de Saint-Goarshausen, et surtout celui d'Heidelberg, près du Neckar. Outre sa situation merveilleuse, ce château mérite une mention, parce qu'il est le seul monument qui caractérise la Renaissance en Allemagne. Il y a d'ailleurs à Heidelberg deux châteaux l'un sur l'autre : l'édifice de la Renaissance est bâti sur les ruines de l'ancien château féodal, dont les tours, à demi écroulées, se marient admirablement avec les grands arbres et les plantes parasites qui encombrent les fossés. Mais, pour parler du château d'Heidelberg, nous devons laisser la plume à Victor Hugo : « Lorsqu'on est entré dans la grande cour du château de Heidelberg, par la grande porte, on a devant soi, dit-il, les deux hauts frontons triangulaires de cette façade touffue et sombre du palais de Frédéric IV, à entablements largement projetés, où se dressent entre quatre rangs de fenêtres, taillées au ciseau le plus fin, neuf palatins, deux rois et cinq

empereurs. A sa droite on a l'exquise devanture italienne d'Othon-Henri, avec ses divinités, ses chimères et ses nymphes, qui vivent et qui respirent, veloutées par de molles ombres poudreuses, avec ses Césars romains, ses demi-dieux grecs, ses héros hébreux, et son porche qui est de l'Arioste sculpté. A sa gauche, on entrevoit le frontispice gothique du palais de Louis le Barbu, furieusement troué et crevassé par les coups de corne d'un taureau gigantesque. Derrière soi, sous les ogives d'un porche où s'abrite un puits à demi comblé, on a les quatre colonnes de granit gris données par le pape au grand empereur d'Aix-la-Chapelle, qui vinrent au huitième siècle de Ravenne aux bords du Rhin, et au quinzième siècle des bords du Rhin aux bords du Neckar, et qui, après avoir vu tomber les palais de Charlemagne à Ingelheim, regardent crouler le château des palatins à Heidelberg. Tout le pavé



361. — RUINES DU CHATEAU DU KATZ OU CHAT.

de la cour est obstrué de perrons en ruine, de fontaines taries, de vasques ébréchées. Étrange destinée des chefs-d'œuvre de marbre et de pierre! Un stupide passant les défigure, un absurde boulet les anéantit, et ce ne sont pas les artistes, ce sont les rois qui y attachent leurs noms. »

L'ARCHITECTURE MODERNE. — La réforme, qui fut adoptée dans une grande partie de l'Allemagne, interrompit le mouvement que le moyen âge avait imprimé à l'architecture, sans lui en donner un nouveau qui puisse être regardé comme l'équivalent de la Renaissance italienne ou française. Au dix-septième siècle, nous voyons tous les princes allemands chercher à se bâtir un petit Versailles à l'instar du grand, car le goût pour toute chose se réglait invariablement sur celui de la cour de France. Mais il y a en art des courants d'idées qui ne

peuvent se développer que sur le sol où ils sont nés, et produisent, quand on veut les transplanter, les résultats les plus étranges. C'est ce qui est arrivé quand la coquetterie française a voulu se germaniser, et que les pauvres architectes d'outre-Rhin ont abordé le style pompadour. Le dix-huitième siècle a produit en Allemagne une architecture vraiment grotesque et qui n'a d'équivalent nulle part. Figurez-vous des colonnes dont les chapiteaux présentent toujours leur angle en avant de la façade, des guirlandes qui grimpent en tournant autour de ces colonnes, de petits amours assis sur tous les angles, des superpositions de frontons coupés, contenant des figures entassées, tandis que d'autres, ne se trouvant pas à l'aise, montent sur leurs frontons, s'asseyent ou se remuent dans des postures impossibles ; figurez-vous des églises dont la façade est couverte de haut en bas de lourdes niches, et dans ces niches des saints qui mettent la main sur leur cœur, des évêques qui tendent le jarret et lèvent les bras en tenant leurs crosses, partout de grosses draperies flottantes qui ont la prétention d'être agitées par le vent, des corbeilles chargées de fleurs en pierre, surmontées de petits enfants, des ornements boursoufflés, des consoles qui se contournent en portant des personnages qui gesticulent, et vous n'aurez encore qu'une idée bien imparfaite du rococo allemand.

On alla si loin dans la bizarrerie, qu'un mouvement en sens inverse, devenu inévitable, se produisit en effet au commencement de ce siècle, sous l'influence du roi Louis de Bavière. On se mit alors à étudier l'antiquité dans ce qu'elle a eu de plus rigide, mais ce fut pour en imiter les résultats, bien plus que pour en appliquer les principes. Le mouvement romantique en architecture consistait à revenir aux types des âges primitifs et à les reproduire littéralement. De là, la préférence donnée au dorique dans les monuments inspirés de l'antiquité, et la recherche de la tradition chrétienne dans les édifices religieux. Cette tendance à régler l'inspiration par la science archéologique répondait pour les Allemands à un système parfaitement réfléchi, et les applications qu'ils en ont faites étaient même déduites avec une apparence de logique. Ainsi quatre églises nouvelles ont été élevées à Munich depuis quarante ans, et il semble que dans ces constructions on ait eu pour but d'empêcher la curiosité d'être voyageuse, en donnant des échantillons de tous les styles qu'a produits l'art chrétien : il y a une basilique, une église byzantine, une lombarde et une ogivale.

LA SCULPTURE ALLEMANDE. — Adam Krafft est le premier sculpteur allemand dont le nom soit connu. C'est à Nuremberg qu'il faut aller pour apprécier ses œuvres, car cette ville a été le foyer artistique de l'Allemagne pendant la Renaissance. Les bas-reliefs d'Adam Krafft, conçus comme des tableaux, sont empreints d'un grand sentiment religieux uni à une saisissante réalité. L'expression des figures est exprimée naïvement, sans aucune recherche du style ou de la beauté des formes, mais avec une étonnante puissance. Les personnages courts, trapus, d'un type généralement vulgaire, sont des bourgeois du temps, mais qui, en jouant le rôle de la Passion du Christ, éprouvent et sentent toutes les douleurs de ce drame lugubre. La *Mater dolorosa* de ces sculptures est une vraie mère, qui, tout entière à ses angoisses, songe peu au salut des âmes et verse de vraies larmes devant son fils mort. Par la science du dessin, Adam Krafft appartient à la Renaissance, mais par la tendance lugubre de son inspiration il est encore dans le moyen âge.

Peter Vischer, qui vivait à la même époque, a un style totalement différent. Il avait parcouru l'Allemagne et la France et séjourné longtemps en Italie ; les études qu'il fit dans ce dernier pays donnèrent à son style une pureté qui le sépare absolument du moyen âge pour en faire un des grands maîtres de la Renaissance. Parmi ses nombreux ouvrages, celui qui résume le plus complétement son génie est le fameux *Tombeau de saint Sébald*, à Nuremberg. Les nombreuses figures d'anges, de vertus, de génies, les Pères de l'Église, les douze Apôtres, les miracles de saint Sebald et le portrait de l'artiste lui-même en costume de travail, sont remarquables par l'expression caractéristique de chaque personnage, autant que par le beau style de l'ensemble.

Il semble que ces deux artistes auraient dû être le point de départ d'une école chargée de perpétuer leur tradition. Mais après l'effort qui, sous la Renaissance, fit briller l'art un moment, l'Allemagne semble épuisée et n'offre plus qu'une stérilité absolue. Pendant tout le dix-septième et dix-huitième siècle on ne peut citer aucun nom qui mérite d'être retenu, aucune œuvre qui mérite d'être signalée. Ce fut un étranger, le Danois Thorvaldsen, qui eut au commencement de ce siècle la gloire de tirer l'art de sa torpeur. Ses œuvres étant très-répandues en Allemagne, les Allemands, qui ne sont pas riches, le revendiquent pour un des leurs. Thorvaldsen, né en 1770, d'un père jutlandais et dont la généalogie remonte aux plus antiques souches de la Scandina-

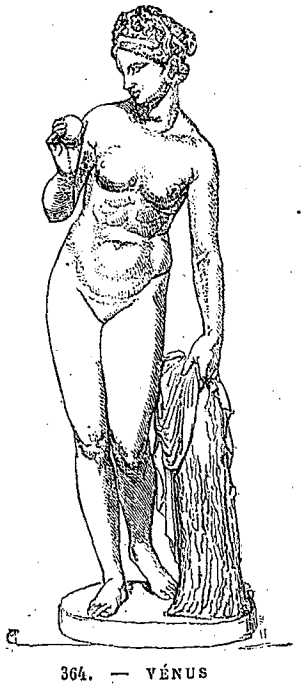
vie, étudia d'abord à Copenhague, et vint terminer ses études à Rome, sous l'influence de Canova qui était déjà au comble de sa réputation. Épris de l'antiquité, comme tous les hommes de ce temps, Thorvaldsen n'est pourtant pas un artiste complet, et dans son œuvre l'imagination tient plus de place que l'exécution, qu'il confiait souvent à des mains étrangères. L'abondance des idées, une simplicité noble et douce dans la disposition des groupes, et une véritable entente du bas-relief, sont les principales qualités de cet artiste, dont le chef-d'œuvre est certainement la grande frise que lui commanda l'empereur Napoléon en 1811,



362. — MERCURE.



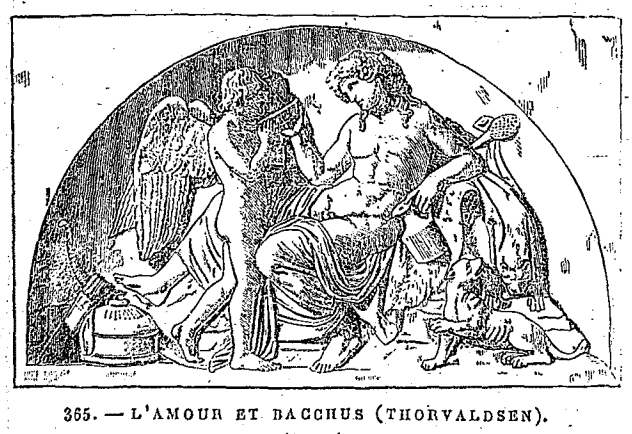
363. — VÉNUS ET ADONIS (PAR THORVALDSEN).



364. — VÉNUS

et dont la chute de l'empire interrompit l'exécution. Elle fut pourtant achevée plus tard et se trouve aujourd'hui au palais Quirinal à Rome. L'auteur en a fait deux reproductions, l'une pour une villa du lac de Côme, et l'autre pour le château de Christianborg, en Danemark.

Le sujet est l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*. Le roi de Macédoine est au centre de la composition, sur un quadrige dont une victoire ailée tient les rênes ; près de lui un Phrygien tient son bouclier et ses lances, un Thrace porte son arc et ses flèches, et deux



365. — L'AMOUR ET BACCHUS (THORVALDSEN).



366. — L'AMOUR RANIMANT PSYCHÉ (THORVALDSEN).

(Les cinq gravures extraites de l'ouvrage d'Eugène Plon sur Thorvaldsen.)

esclaves conduisent son cheval. Tout le cortége guerrier marche à la suite du roi : des fantassins, des cavaliers, un roi emmené en captivité, un éléphant portant les dépouilles de l'Asie. En face du roi, nous ne trouvons plus la Guerre, mais la Paix, qui, l'olivier à la main, s'arrête devant le char du vainqueur. Puis ce sont les peuples soumis, personnifiés par les chefs et les grands prêtres, escortés de la musique sacrée, des jeunes filles répandant des fleurs sur les pas du conquérant, des enfants amenant des lions et des tigres enchaî-

nés, des mages commentant les antiques prédictions. La composition se termine par l'Euphrate, que traverse une barque, et un pêcheur, placé sur l'autre rive, montre la tranquillité à venir et termine les pompes épiques du milieu par une scène familière.

Cette frise pleine d'idées ingénieuses, présente un ensemble vraiment pittoresque. Mais la variété des sujets que lui suggérait son esprit inventif pourrait nous montrer l'artiste sous bien des aspects; soit qu'il fasse le groupe de *Ganymède donnant à boire à l'aigle de Jupiter*, *la Vénus*, *l'Adonis* de la Glypcothèque de Munich, *le Mercure*, le groupe de l'*Amour et Psyché* ou la *Visite nocturne de l'Amour à Anacréon*, soit qu'il entreprenne pour la cathédrale de Copenhague un *Grand Christ* accompagné des Apôtres, Thorvaldsen est surtout un homme d'imagination. Néanmoins son exécution, sans être puissante, possède une



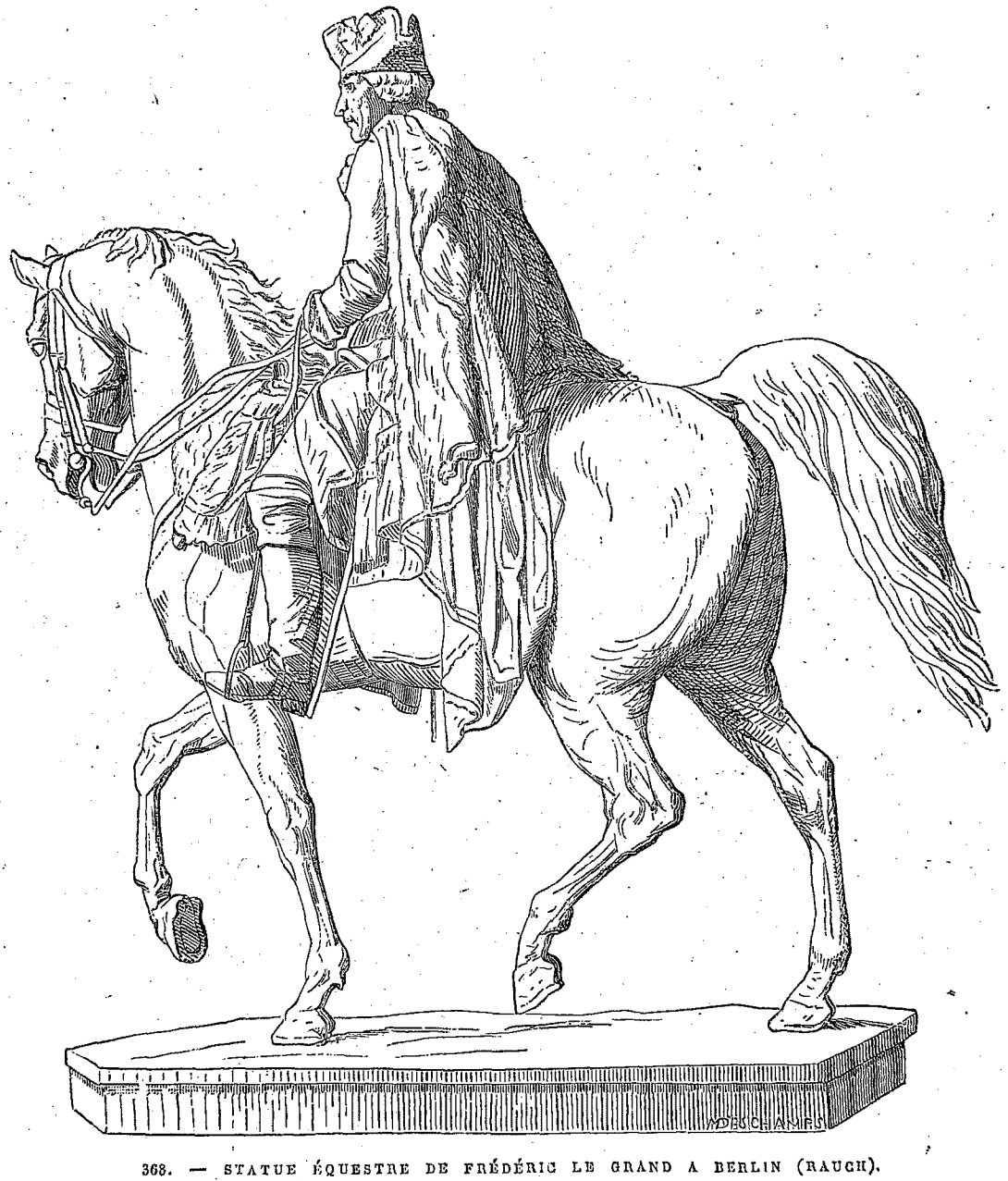
367. — MONUMENT DE FRÉDÉRIC LE GRAND A BERLIN (RAUCH).

fermeté qu'on ne retrouve pas au même degré dans les artistes qui vinrent après lui (fig. 362, 363, 364, 365, 366).

Un contemporain de Thorvaldsen, véritable Allemand cette fois, a conquis à Francfort une célébrité locale qui nous oblige à en dire quelques mots ; c'est Henri Danneker. Il tient par ses études à la France et à l'Italie, car il est venu à Paris se mettre sous la direction de Pajou, qu'on appelait alors le restaurateur de l'art, et ensuite il est allé à Rome travailler avec Canova. Danneker, outre une multitude de portraits, parmi lesquels on remarque celui de Schiller dont il était l'ami d'enfance, a exécuté des statues, dont le sujet est toujours emprunté à la mythologie, et qui ont excité en Allemagne une admiration enthousiaste. La plus célèbre est une *Ariadne*, montée sur une panthère, statue froide, que les habitants de Francfort regardent comme le chef-d'œuvre de la statuaire, et qu'ils ont placée dans un petit temple assez ridicule,

qu'on ne manque pas de faire visiter aux étrangers.

Il faut aussi parler d'un autre sculpteur qui, sous le gouvernement du roi Louis de Bavière, chercha à faire prévaloir dans la statuaire les principes qu'Overbeck et Cornélius introduisaient dans la peinture. Schwanthaler, qui a couvert les monuments de l'Allemagne de ses frontons et de ses figures décoratives, est certainement celui qui représente le mieux la tendance de l'époque. C'est un artiste fécond et habile, mais, dédaignant l'observation de la nature et l'intimité de la forme, il sténographie sa pensée plutôt qu'il ne l'écrit, et exécute un fronton avec le sans-façon d'un dessinateur qui fait des illustrations pour un li-



368. — STATUE ÉQUESTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND A BERLIN (RAUCH).

vre. Aussi, bon nombre de ses statues ne répondent pas à l'immense réputation qu'on a voulu leur faire, et l'auteur, qui travaillait toujours de pratique et en se faisant beaucoup aider, avait adopté un mode de sculpture expéditive, qui lui permit de produire immensément, mais lui interdit la faculté de laisser après lui un véritable chef-d'œuvre.

Le plus grand, on pourrait dire le seul sculpteur de l'Allemagne moderne, est Christian Rauch, qui naquit en 1777. Ayant perdu son père de bonne heure, il se trouva sans ressources et fut obligé d'accepter une place de valet de chambre dans la maison du roi. Il n'en continuait pas moins à modeler dans les moments libres que lui laissait son emploi, et il

avait entrepris en secret un buste de la reine Louise. Celle-ci le découvrit, et garda dans sa maison l'artiste en le dispensant de tout travail étranger à son art. Peu après, le roi l'envoya comme pensionnaire en Italie. Une statue d'*Endymion endormi* lui valut des éloges universels et l'amitié de Thorvaldsen.

La mort de la reine Louise, qui avait été la bienfaitrice de Rauch, lui causa une profonde douleur. Aussi, quand il apprit que le roi Frédéric-Guillaume III voulait lui élever un mausolée à Charlottembourg et que ce monument allait être mis au concours, il s'empressa de faire un modèle qui fut de beaucoup jugé le meilleur. L'artiste se rendit lui-même à Carrare, pour y choisir son marbre, qu'il fit transporter à Rome où il exécuta son travail.

Mais la statue, embarquée pour Hambourg sur un vaisseau anglais, devait éprouver de singulières vicissitudes. Car le vaisseau fut pris par un corsaire américain, qui se dirigea vers le Nouveau-Monde pour y vendre les marchandises capturées, parmi lesquelles figurait l'ouvrage de Rauch. Mais à son tour le corsaire fut pris par un bâtiment anglais, qui amena la statue à Jersey, d'où le gouvernement britannique la dirigea vers Hambourg, sur un vaisseau de la marine royale, de sorte que l'érection du monument eut lieu à Charlottembourg, le 30 mai 1815. Ce mausolée est moins une image de la mort que la représentation d'un sommeil tranquille ; c'est un portrait modelé et ajusté à l'antique, dont les traits respirent une calme sérénité.

Le monument de Frédéric le Grand peut être considéré comme l'œuvre capitale de Rauch. C'est un des plus grands monuments de ce genre qu'il y ait en Europe, et il ne mesure pas moins de 14 mètres de hauteur. Trente et une figures décorent le piédestal, qui est divisé en trois zones. La première, celle du bas, sur laquelle repose tout l'édifice, est purement ornementale et ne contient qu'une inscription. La seconde zone, terminée aux angles par les figures équestres des quatre grands généraux du roi, comprend des scènes en haut relief, où sont figurés les principaux personnages du temps. La troisième, immédiatement au-dessous de la statue, présente aux angles des figures allégoriques de la Force, de la Justice, de la Prudence et de la Tempérance, entre lesquelles des bas-reliefs emblématiques montrent divers épisodes de la vie de Frédéric : sa naissance, son éducation, etc. Ici, la fiction se mêle partout à la réalité : c'est Minerve qui présente une épée au roi, c'est une Muse qui lui enseigne l'histoire, etc. Enfin, pour la statue équestre qui couronne l'édifice, l'artiste a accepté résolûment tout ce que le costume du temps avait de disgracieux, la perruque, le chapeau à trois cornes, les bottes ; seulement il lui a jeté un petit manteau sur les épaules pour cacher ce que le vêtement avait de trop étriqué (fig. 367, 368).

La mort de Rauch a mis un vide dans l'art allemand, et les expositions universelles ont prouvé qu'il y avait de l'autre côté du Rhin bien peu de sculpteurs dignes de ce nom. A l'exposition internationale de Munich en 1869, la sculpture allemande était au grand complet : il y avait un assez grand nombre de marbres taillés, mais pas de véritable statue. L'absence de style est le trait caractéristique de la sculpture actuelle, qui marche dans la même voie que la peinture, et la recherche de naturalisme absolu, que poursuivent les sculpteurs, n'est pas rachetée par ce sentiment de vie qui seul peut faire accepter une pareille tendance.

LES VIEUX PEINTRES ALLEMANDS. — Il n'y a pas, à proprement parler, d'école allemande, il y a seulement quelques individualités fort intéressantes à étudier isolément, mais ne formant pas un ensemble, ne constituant pas un corps de doctrines particulières au pays. Il est vrai que les écrivains allemands donnent à l'art de leur pays la prépondérance sur celui des autres nations ; mais c'est en faisant de Rubens et de Rembrandt des membres de la famille germanique. C'est une prétention difficile à admettre, et il serait beaucoup plus exact de regarder le petit groupe des peintres allemands comme une annexe de la grande école du Nord dont les Pays-Bas sont le foyer.

On n'a aucun renseignement sur la vieille école de Cologne : les rares ouvrages de Wilhem et de Stephan, qui se voient à Cologne, à Munich et à Berlin, présentent les caractères de toutes les écoles primitives. C'est à Nuremberg que la peinture allemande acquiert une importance réelle avec Albert Dürer, qui est incontestablement le plus grand artiste que l'Allemagne ait produit.

Albert Dürer (1471-1528) naquit à Nuremberg et sa jeunesse se passa au milieu des plus dures privations. Son père, qui était orfévre, subvenait avec la plus grande peine à l'entretien de sa famille composée de dix-huit enfants, et Albert Dürer, pour venir à son aide, se livra d'abord à la même profession que lui. Néanmoins, voyant son goût décidé pour la peinture, on le fit entrer dans l'atelier de Michel Wohlgemuth, où il resta trois années, après lesquelles, suivant l'usage du temps, il entreprit un voyage pour se perfectionner

en même temps qu'il gagnerait sa vie. A vingt-trois ans il était de retour dans sa ville natale et épousait Agnès Frey, femme extrêmement belle, mais avare et jalouse, dont le caractère acariâtre fit le tourment de sa vie. En 1506, il fit un voyage à Venise, où il se lia d'une étroite amitié avec Jean Bellin, qui était déjà fort âgé.

Bien qu'Albert Dürer ait été fort apprécié en Italie, il ne semble pas que ce voyage ait été très-profitable à ses intérêts, car il écrivait : « Quoique j'aie travaillé de mes mains et rudement, je n'ai pas eu la chance de gagner beaucoup. » Il était très-habile graveur, et en 1520 il fit un voyage dans les Pays-Bas pour y vendre ses gravures, qui étaient réellement son gagne-pain. Il y fut reçu avec honneur, et les artistes d'Anvers, de Gand, de Bruxelles, le fêtèrent à l'envi ; néanmoins le but de son voyage ne fut pas rempli, puisqu'il fut obligé d'emprunter 100 florins pour revenir dans son pays. Ce fut seulement dans les dernières années de sa vie que ses ouvrages lui rapportèrent, non la position que son talent aurait méritée, mais une aisance relative. Il mourut à cinquante-sept ans, et sa fin fut, dit-on, hâtée par les chagrins de toute sorte qu'il avait eus de son ménage.

Les gravures sur cuivre d'Albert Dürer sont très-nombreuses et très-estimées, et un nombre immense de gravures sur bois qui portent sa marque ont été faites sous sa direction immédiate et d'après ses dessins. On lui doit un *Traité des proportions du corps humain*, un *Traité géométrique des mesures avec le compas et la règle* et des *Instructions sur les fortifications*.

Tour à tour élevé, profond ou fantastique, Albert Dürer est une personnalité à part (fig. 369). C'est un géomètre en même temps qu'un rêveur, un peintre amoureux de la réalité et un artiste épris du fantastique. C'est le mélange de la précision et du songe qui donne à ses ouvrages un cachet si particulier. Sa célèbre figure de la *Mélancolie* est peut-être celle qui résume le mieux son talent, toujours plein de sentiment et de fantaisie, quoique d'une pensée philosophique souvent obscure. Près de cette femme ailée et puissante qui s'affaisse dans la douleur et la contemplation intérieure, l'artiste a placé le livre, le creuset, le rabot, la règle et le marteau, les attributs de la science et les outils de l'industrie humaine. Mais tandis que, rêveuse, elle songe en tenant son compas, le sablier marche sans que l'énigme ait trouvé sa solution. En contemplant cette grande figure, l'esprit peut chercher les intentions de l'artiste, mais il est frappé tout de suite par la morne grandeur de l'ensemble. *Le Chevalier, la Mort et le Diable* sont d'une impression plus saisissante encore. Le héros, calme et sûr de lui-même, passe indifférent au milieu des fantômes qui l'entourent, et poursuit le chemin de la vie, en demeurant inébranlable à travers ces cauchemars ténébreux.

La pensée d'Albert Dürer est une perpétuelle hallucination, tandis que son talent est toujours empreint d'une étroite et sèche réalité. Manoirs écroulés, héros bizarres, monstres sans noms, on dirait un perpétuel cauchemar que vient adoucir la gracieuse image de jeunes filles encadrées de béguins, de paysans qui dansent sur l'herbe. Son imagination présente une perpétuelle énigme, et s'il est un artiste dont le génie soit opposé à la clarté de l'esprit français, c'est bien celui-là. Ses fantômes étranges, ses rêves impossibles ont des formes ciselées ; tout est réel dans ce fantastique, où l'on compte les brins d'herbe et les moindres feuilles des arbres ; les figures sont encadrées dans des contours rigides, dont la scrupuleuse exactitude n'atteint jamais l'idéal et ne connaît pas la beauté.

Albert Dürer a eu de nombreux élèves, qui n'ont pas su se maintenir à la hauteur de leur maître. Le seul qui mérite d'être mentionné est Sebald Béham du Nuremberg. Mais, parmi les artistes allemands qui vécurent de son temps, il en est deux dont le nom est demeuré célèbre, c'est Lucas Cranach et Hans Holbein. Attaché pendant plus de soixante ans à la cour de Saxe, Lucas Cranach fut un ami de Luther et embrassa la réforme avec ardeur. Les Allemands le considèrent comme un maître de premier ordre, mais il est loin d'avoir la valeur d'Albert Dürer ou de Holbein.

Hans Holbein le jeune (1498-1554) naquit à Augsbourg. Son père, qui portait le même prénom que lui, fut aussi un très-grand artiste et lui donna les premières leçons. Ils résidèrent tous deux à Bâle pendant fort longtemps, ce qui a fait croire à beaucoup d'écrivains que Holbein le jeune était natif de cette ville. Érasme, dont il était l'ami, l'engagea à passer en Angleterre et le chargea de lettres pressantes de recommandation pour le grand chancelier Thomas More. Holbein fut bientôt nommé peintre de Henri VIII et s'établit à Londres, où il est mort de la peste. Il a fait un petit nombre de compositions historiques, mais une très-grande quantité de portraits, dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre.

Visite au Musée. — Le Louvre ne possède aucune peinture d'Albert Dürer, et c'est assu-

rément là une des lacunes les plus regrettables dans notre collection nationale. Son école est représentée par une curieuse peinture de Sebald Béham, de Nuremberg, son élève. Ce tableau, destiné à être posé à plat et vu comme une table, est divisé en quatre triangles par



369. — LA NATIVITÉ (ALBERT DÜRER).

des lances dorées et chargées d'écussons, qui partent des quatre angles pour aboutir à un carré central. Des inscriptions accompagnent les compositions peintes, qui représentent des sujets tirés de la vie de David, où les personnages portent le costume allemand du seizième

siècle. Deux bons portraits et une assez mauvaise *Vénus* dans un paysage représentent Lucas Cranach dans notre musée. La *Vénus* est nue, avec la tête coiffée d'une toque rouge, et elle a des pieds d'homme, singularité qui se retrouve quelquefois dans les œuvres de Lucas Cranach. Hans Holbein a d'admirables portraits, parmi lesquels nous signalerons plus particulièrement ceux d'Érasme, de Thomas More et d'Anne de Clèves (fig. 370).

LA PEINTURE AUX DEUX DERNIERS SIÈCLES. — Le petit nombre de maîtres que la Renaissance avait fait surgir en Allemagne n'ont pas eu de successeurs, et la décadence s'est produite immédiatement. Pendant le dix-septième



370. — ANNE DE CLÈVES (HANS HOLBEIN).
(Musée du Louvre.)

siècle nous nous contenterons de signaler Elsheimer, peintre né à Francfort, mais qui partit fort jeune pour Rome, où il passa la plus grande partie de sa vie. C'est un artiste dont le talent aimable n'a rien de la sécheresse germanique. Il fut peu apprécié de son vivant par les amateurs, et mourut presque de misère, mais son talent eut une grande influence sur les peintres des Pays-Bas qui venaient à Rome, et notamment sur David Teniers le Vieux, Pierre de Lear et Corneille Poelembourg, qui reçurent ses conseils. Ses effets de lumière sont toujours très-bien compris, et quoique ses tableaux, très-minutieusement faits, puissent être regardés à la loupe, ils se distinguent généralement par l'harmonie et l'unité de l'ensemble.

Nous ne nous arrêterons pas sur Dietrich, qui fit des pastiches très-habiles, mais qui manque totalement d'originalité; mais ceux

qui ont l'habitude de regarder les tableaux avec une loupe ont fait un tel succès à Balthasar Denner, que nous ne pouvons le passer sous silence. Dessinateur incorrect, coloriste faux, compositeur sans invention, Denner a eu le mérite d'imiter la nature jusque dans les détails les plus microscopiques. Il est certain que lorsqu'il a le modèle sous les yeux, il n'omet rien, n'ajoute rien, et fait tout ce qu'il voit; mais il est certain aussi que, lorsque le modèle parle, lorsqu'il vit de sa vie habituelle, la personne qui le regarde et qui l'écoute, attentive au jeu de la physionomie, perd de vue ces accidents infiniment petits pour ne saisir que l'expression générale. Si l'œil est tenté de s'arrêter à une petite ride du front ou de la joue, la mobilité du modèle qui respire et qui s'anime vient aussitôt le dérouter, et ce n'est que par un effort de la volonté que l'artiste peut le ramener à un détail qui échappe et qui ne se traduit le plus souvent qu'au détriment de l'ensemble. Aussi Denner est considéré par tout le monde comme un peintre d'une merveilleuse habileté; mais personne ne le range parmi les grands peintres, et si, devant les chefs-d'œuvre de Van Eyck, on prend quelquefois une loupe, ce n'est que par surcroît. Denner a cru arriver à la perfection par l'adresse et la patience, et il lui manque précisément ce que l'adresse et la patience ne sauraient donner, l'intelligence et la vie.

Deux bons petits tableaux de Elsheimer, une toile de Dietrich, et une très-curieuse tête de vieille femme, par Balthasar Denner, représentent au Louvre les peintres dont nous venons de parler.

WINKELMANN ET LES THÉORIES CLASSIQUES. — Winkelmann, le plus célèbre des théoriciens de l'art, a consacré sa vie à défendre et à soutenir cette théorie platonicienne, qu'il existe, au-dessus des formes individuelles, une forme idéale qui en exprime l'essence, que cette forme répond à l'idée de beauté qui est absolue et non relative, et il en conclut que les Grecs ayant, dans leurs ouvrages, approché plus que tous les autres peuples de cette forme typique, nous devons, pour nous élever du réel à l'idéal, nous pénétrer de l'art antique et interpréter la nature d'après les modèles qu'il nous a laissés. Cette théorie, qui a trouvé son application en France dans les tableaux de Louis David, avait pour résultat inévitable de donner à la peinture des lois puisées dans la statuaire, et Lessing ne s'y trompa point lorsqu'il écrivit son *Laocoon* pour tracer les limites respectives des deux arts.

Raphaël Mengs, qui fut l'ami de Winkelmann et qui était imbu des mêmes idées, tenta de réaliser dans ses œuvres la rénovation que la doctrine nouvelle ne pouvait manquer d'apporter dans l'art. Mais, comme théoricien, il était loin d'avoir l'unité de vues de Winkelmann, et comme praticien il était plus loin encore de la puissance de volonté qui fit de Louis David un grand maître. Son livre est un cours d'éclectisme, enthousiaste par la forme, mais assez fade par le fond, et ses œuvres peintes sont d'une correction froide et dépourvues du style personnel qui fait les maîtres. Il prépara les voies à David comme Batoni, comme Vien; mais il ne vit pas s'accomplir la révolution qu'il avait rêvée.

LE ROMANTISME ALLEMAND. — L'école allemande contemporaine a été avant tout une réaction contre l'esprit et l'influence française. Pendant les guerres du premier empire, un jeune prince allemand, passionné pour l'art et l'archéologie, avait fait connaissance à Rome avec un petit groupe d'artistes qui, loin du tapage et du bruit de la guerre, cherchaient leur voie dans le travail et l'étude. La communauté de goûts les rapprocha, et celui qui devait être le roi Louis de Bavière devint l'ami des peintres, alors inconnus, qui s'appelaient Cornélius, Overbeck, Schnoor, Hesse, Kaulbach, etc. On parlait de la sainte Allemagne, qui ne pouvait manquer de se relever, et des vieux maîtres, dont il fallait faire revivre les principes. Car, depuis Louis XIV, la peinture allemande n'était guère qu'une pâle copie de la peinture française, et l'esprit germanique semblait ne pas exister dans les arts. Aussi, quand le roi Louis monta sur le trône en 1825, il appela près de lui les artistes qu'il avait connus à Rome, et Munich fut transformée.

La petite colonie allemande de Rome ne s'était formée que peu à peu, et Overbeck en est en quelque sorte le père et le fondateur. Il était arrivé en 1809; mais, en 1811, deux nouveaux venus, qui devaient se faire un nom célèbre dans les arts, vinrent se joindre à lui. C'étaient Schadow et Pierre Cornélius. Le premier était un débutant dont les tendances n'étaient pas encore bien déterminées; mais Cornélius était un transfuge de l'académie de Dusseldorf, comme Overbeck de celle de Vienne. Malgré la diversité de leur nature, ces deux hommes se plurent singulièrement et demeurèrent toujours liés.

Cornélius était arrivé à Rome avec l'intention d'étudier l'antiquité, afin de traduire dans le langage héroïque les vieux poëmes de l'é-

popée germanique. Il était, comme Overbeck, passionné pour les maîtres antérieurs au seizième siècle; mais dans les deux courants qui constituent la Renaissance, Cornélius s'attacha davantage à celui qui va d'Orcagna à Signorelli et Michel-Ange, tandis qu'Overbeck, mystique par tempérament et chrétien par conviction, était épris de Beato Angélico, des peintres de l'Ombrie, et particulièrement du Pérugin, et s'arrêtait à la première manière de Raphaël. Leurs études suivaient naturellement la tournure de leur esprit; l'un rêvait à la mythologie teutonique, l'autre à l'extase chrétienne. Cornélius a décoré de ses peintures plusieurs édifices civils et religieux de Munich. Sa prétention michel-angesque n'est pas toujours justifiée par la science de son dessin, et sa couleur est des plus désagréables; mais on ne peut lui contester une certaine puissance d'invention et une grande énergie dans le geste de ses personnages (fig. 371).

Overbeck est avant tout un peintre religieux et il avait embrassé avec ardeur le catholicisme. Au reste, l'abjuration de plusieurs artistes allemands, qui se firent catholiques après avoir été élevés dans le culte protestant, se rattache à des causes où l'art a une grande part. Overbeck, pour qui le sentiment artistique était subordonné au sentiment religieux, s'aperçut bientôt que ce n'est pas Raphaël qui est une date, mais Luther; il trouva que l'art, qui avait grandi jusqu'à la Réforme, s'arrête à ce moment fatal et qu'il meurt absolument dans les pays qui ont adopté le protestantisme. Ceux qui restent catholiques semblent mieux partagés au premier abord; mais les discussions qu'amène la Réforme, y sèment le fléau du scepticisme, et l'art, qui a perdu la foi, perd en même temps la pensée et ne subsiste que par la valeur de l'exécution. Pour lui l'art et la religion ne faisaient qu'un, ou plutôt l'art n'était, dans ses idées, qu'un moyen que Dieu a donné aux hommes pour enseigner la vérité. C'est là le point de départ de sa doctrine (fig. 372).

En France, Overbeck n'est connu que par les gravures, mais sa peinture ne perd rien à être interprétée par le burin. Son exécution, lisse et monotone, ne présente ni les accents vivants d'une touche capricieuse et heurtée, ni l'émotion intime qui résulte d'un modelé profondément fouillé. La lumière de ses tableaux, distribuée d'une manière toujours égale, ne connaît pas les grands partis pris, et la pâleur uniforme des estampes gravées d'après son œuvre présente un aspect plus satisfaisant que les teintes fades et glaireuses dont il colore habituellement ses figures. S'il n'a pas les notes discordantes de Cornélius, il n'a pas non plus les harmonies douces et recueillies que semblent commander les sujets qu'il traite habituellement. L'aspect de sa peinture manque de charme, et pour apprécier le penseur, il faut presque toujours faire abstraction du peintre.

De tous ces artistes qui inaugurèrent le romantisme allemand avec un véritable enthousiasme, un seul est encore vivant : c'est le dernier venu, mais c'est peut-être le plus fort dans cette petite société de novateurs. Kaulbach a sur ses confrères l'avantage d'avoir un esprit observateur, et il en a donné la preuve dans un ouvrage célèbre intitulé *la Maison des fous*. Il est doué aussi d'une imagination féconde et variée, qui sait inventer de petites scènes gracieuses comme sa *Lili*, ou de grandes compositions mouvementées comme la bataille des Huns. Malheureusement le symbolisme obscur des Allemands le travaille quelquefois, et alors il enfante des idées d'une incroyable bizarrerie.

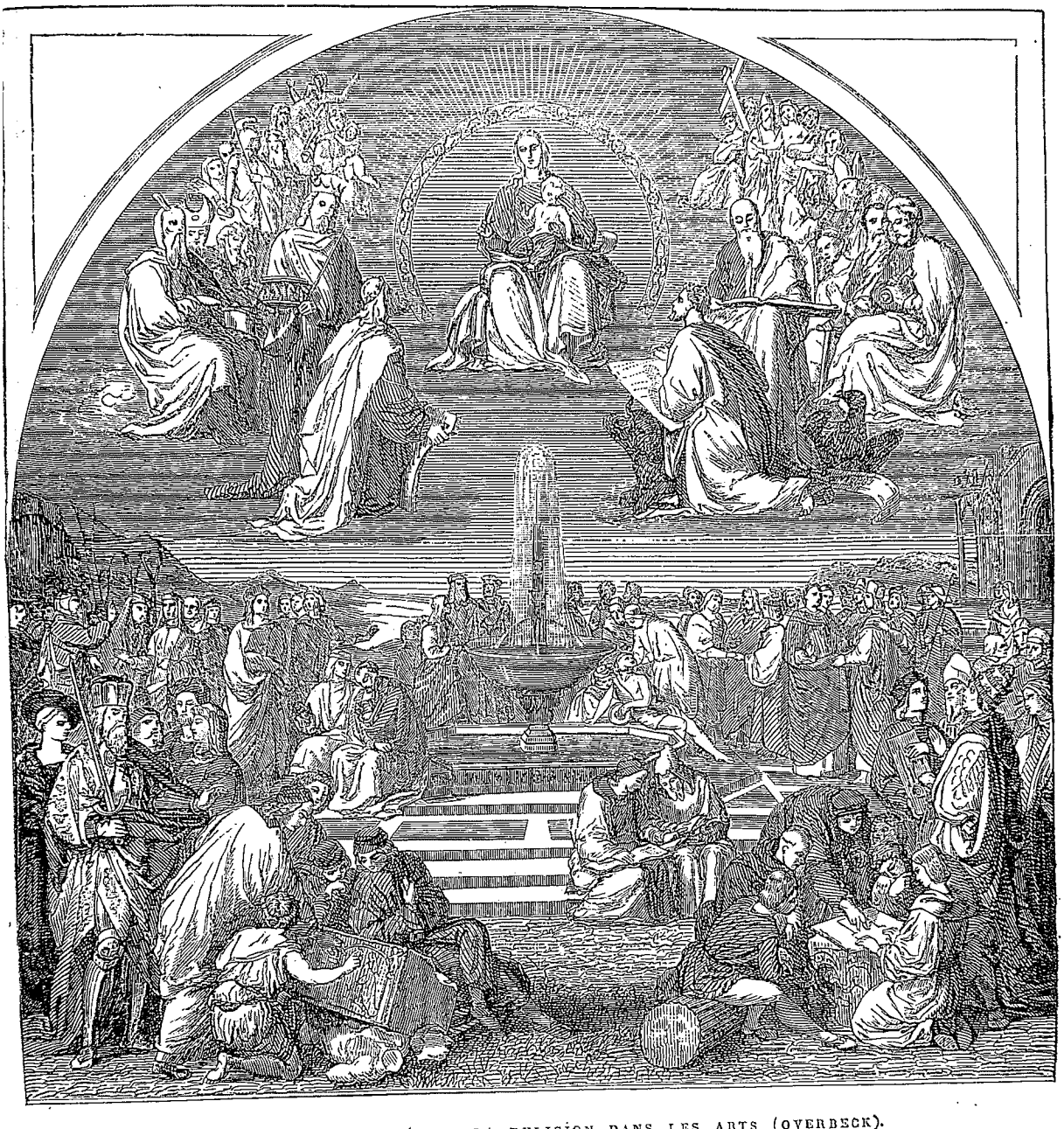
Le musée de la peinture moderne à Munich est décoré à l'extérieur par de grandes fresques exécutées d'après les dessins de Kaulbach. Les sujets de ces fresques sont tirés de l'histoire de l'art, mais il y en a une qui symbolise et résume toutes les autres; elle est intitulée *la Lutte contre le mauvais goût*, ce qui, dans le langage allemand, veut dire contre le goût français. Le mauvais goût est personnifié par un chien à trois têtes portant perruque, et ce cerbère est préposé à la garde d'une prison où les Grâces sont retenues captives. Mais on peut prévoir leur délivrance, car le monstre est attaqué de toutes parts. D'un côté, Winkelmann lance son encrier contre un de ses trois visages; M. de Kleuze, l'architecte du bâtiment, sort de la mer, on ne sait pourquoi, et se prépare à la lutte, dédaignant d'énormes crapauds qui, placés sur le rivage, lancent leur venin à l'artiste novateur. Enfin Pégase fend l'air, portant sur lui Cornélius qui brandit une lance, Overbeck tenant une croix, le sculpteur Schwanthaler tendant la main à un artiste dont on ne voit pas le visage, mais qui pourrait bien être Kaulbach lui-même. En s'élançant sur l'ennemi, Pégase écrase un malheureux académicien, qui porte perruque et est habillé à la Robespierre. Ce qu'il y a de curieux, c'est que cette caricature monumentale, où les personnages sont plus grands que nature, est peinte d'une manière froide et magistrale, tout comme si c'était un Léonidas ou une Descente de croix. Mais les gens qui ont la foi ne s'aperçoivent jamais du ridicule, et les Allemands, au lieu de rire, ont applaudi des deux mains à cette grotesque décoration.

Kaulbach est aujourd'hui très-âgé, et il doit être singulièrement attristé en voyant la voie où la peinture allemande s'engage de plus en plus. Il paraît que les Grâces sont redevenues captives, car l'influence française, contre laquelle le romantisme allemand formulait sa



protestation, est redevenue toute-puissante. A Berlin, c'est M. Couture qu'on imite; à Munich, c'est M. Courbet; mais, depuis une quinzaine d'années, l'art en Allemagne n'a plus d'existence propre, et, au lieu d'inventer, ne cherche qu'à suivre la mode régnante à Paris.

On peut dire que la peinture est morte à Munich; à Berlin on n'en a jamais fait beaucoup, et la petite ville de Dusseldorf est le seul point où l'on trouve une sorte d'activité factice,



372. — LE TRIOMPHE DE LA RELIGION DANS LES ARTS (OVERBECK).

due au contact journalier des artistes belges. MM. Knauss et Meyerheim sont les plus connus parmi les peintres établis à Dusseldorf.

L'ART EN ANGLETERRE.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — L'architecture ogivale a pris en Angleterre un très-grand développement, et a produit plusieurs magnifiques églises, à York, Lancastre, Cantorbéry, Exeter, Winchester, etc. La flore et l'ornementation sont en général moins sèches et moins

variées que dans les édifices élevés en France dans la période correspondante. Un trait caractéristique du style anglais du moyen âge est la répétition de l'ornement, qui montre toujours une tendance à chercher le parallélisme et la symétrie, et offre rarement ces combinaisons imprévues qu'on trouve si fréquemment dans nos églises. Les abbayes et les châteaux forts s'élevèrent aussi en grand nombre sur toute la surface de l'Angleterre et de l'Écosse. L'abbaye de Saint-Alban près de Londres, celle de la Bataille près d'Hastings, et en Écosse l'abbaye de Melrose, dont Walter Scott a donné une si belle description dans un de ses romans, sont particulièrement célèbres. L'architecture des châteaux de la première période diffère peu de l'architecture de ceux qui furent élevés en Normandie et qui appartenaient souvent aux mêmes personnages. Mais le luxe s'introduisit bientôt dans les donjons, et les châteaux d'Holy-Rood, près d'Édimbourg, et de Windsor près de Londres, sont de splendides palais, bien qu'ils aient conservé l'allure des forteresses.

En Angleterre, comme en France, la Renaissance a produit un style particulier au pays; c'est ce qu'on nomme le style anglais. La jolie chapelle annexée à l'abbaye de Westminster, le château royal de Hampton-Court, et une foule d'édifices religieux ou civils, portent l'empreinte de ce style, où on ne retrouve pas, il est vrai, les élégances raffinées de nos manoirs de Touraine, mais qui montrent bien plus de sève et d'originalité que les monuments



373. — TÊTES D'ANGES (REYNOLDS).

élevés en Allemagne dans l'époque correspondante.

Le goût italien est venu aussi se greffer en Angleterre, où Palladio a trouvé de grands admirateurs. Néanmoins le monument qui résume le mieux les tendances classiques, l'église Saint-Paul de Londres, appartient à une époque très-postérieure, puisque Christophe Wreen, qui en est l'architecte, appartient au dix-huitième siècle. Ce fut après le fameux incendie qui détruisit presque en totalité la cité de Londres, que cet édifice a été élevé sur l'emplacement de l'ancienne église qui était de style ogival. L'église Saint-Paul est recouverte d'un revêtement de marbre blanc, qui malheureusement paraît tout noir à cause du charbon de terre et de l'humidité du climat. La façade de Saint-Paul présente un portique surmonté d'un fronton, derrière lequel se détache une vaste coupole. Les façades latérales ne sont pas nues comme celles de notre Panthéon, mais la décoration intérieure de l'église, quoique très-chargée de statues et de tombeaux, paraît d'une froideur glaciale à cause de l'absence de peintures.

Aujourd'hui l'Angleterre est, comme l'Allemagne, travaillée par les études et les réminiscences archéologiques, et les édifices qui s'élèvent présentent des échantillons de tous les styles connus. Le monument le plus important qu'on ait construit de nos jours, le parlement de Westminster, est un vaste édifice où on a surtout cherché à prendre le style de la jolie petite chapelle de l'abbaye de Westminster

placée tout à côté; quand on le voit en arrivant par le pont de la Tamise, il produit l'effet le plus majestueux.

Bien qu'il y ait beaucoup de statues en Angleterre, Flaxman est à peu près le seul sculpteur qui puisse compter parmi les maîtres.

John Flaxman, sculpteur et dessinateur, naquit à York en 1755, et étudia d'abord chez son père, qui était mouleur de figures. A quinze ans, il obtint la médaille de l'Académie royale; à trente ans, il avait déjà une grande réputation et partait pour l'Italie. Ses principaux ouvrages sont : le *Mausolée de Lord Manffeld* à Westminster, une statue de la *Résignation* en marbre blanc, qui forme, avec deux bas-reliefs, la décoration d'un monument funéraire, un bas-relief représentant le *Bouclier d'Achille* d'après la description d'Homère. Les statues de la *Comédie* et de la *Tragédie* et les deux bas-reliefs représentant le *Drame ancien* et le *Drame moderne* décorent le théâtre de Covent-Garden, à Londres. Mais Flaxman est surtout connu par ses beaux dessins sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les poëmes d'Hésiode, les drames d'Eschyle, la *Divine Comédie* du Dante et l'Oraison dominicale. Ces dessins ont été plusieurs fois gravés. Flaxman est mort en 1826.

LES PEINTRES ANGLAIS. — La peinture monumentale n'existe pas en Angleterre. Le culte protestant n'admettant pas la peinture dans les églises, les tendances vers le grand style religieux sont incapables d'y prendre un développement quelconque. Ajoutez à cela que le puritanisme anglican s'accommoderait assez mal de sujets empruntés à la mythologie et que les traditions classiques, en art comme en littérature, n'ont jamais réussi à s'acclimater dans un pays aussi jaloux de sa personnalité. La peinture de genre est le véritable domaine de l'art anglais : au fond de tout tableau, vous trouverez une anecdote, une scène susceptible d'être racontée, et c'est la grande préoccupation du peintre anglais qui sacrifie volontiers les qualités purement pittoresques à l'esprit de la narration, au piquant de l'idée qu'il s'efforce de traduire par son pinceau.

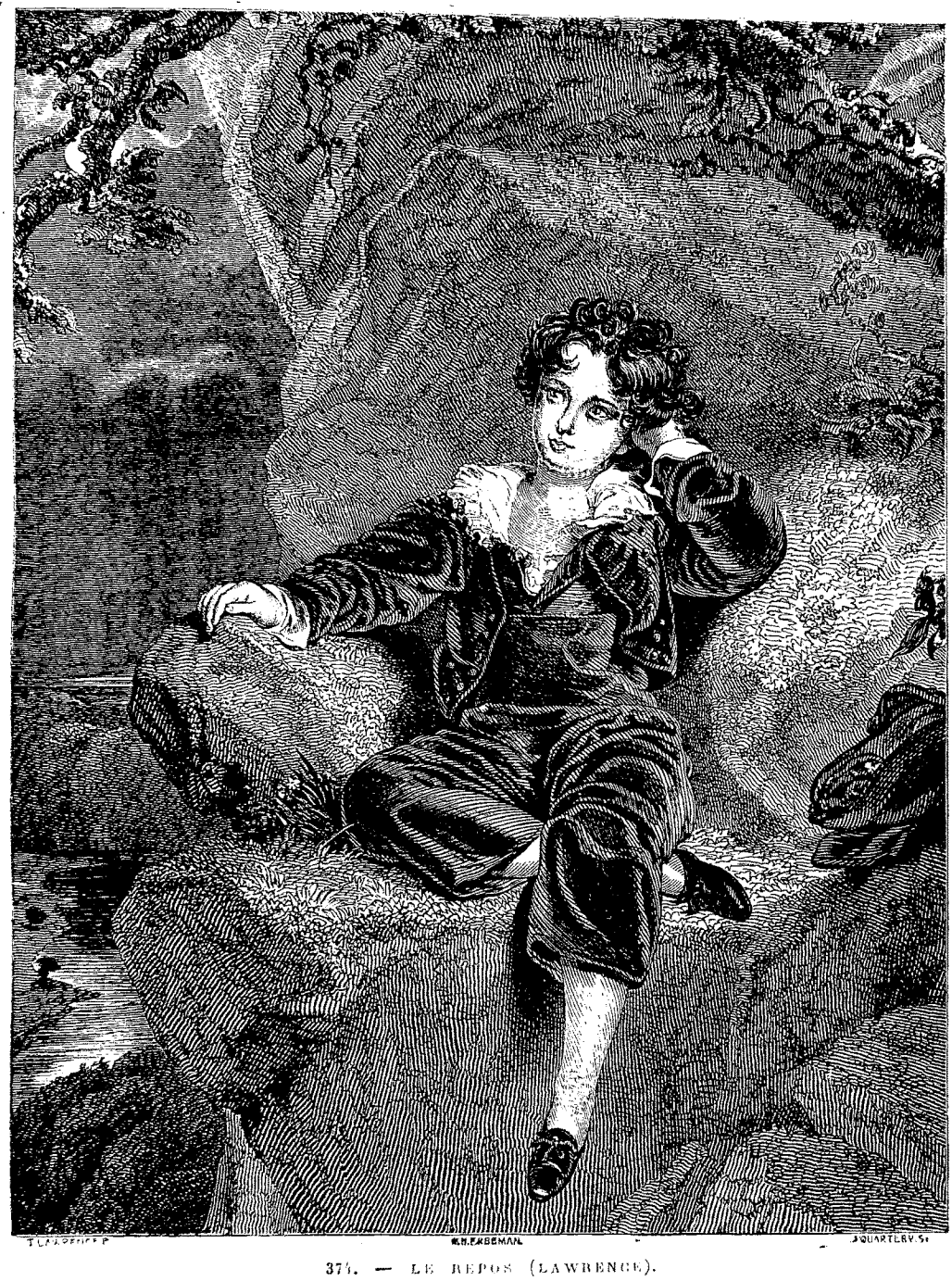
Cette tendance, qui donne à l'art un but spécial et autre que lui-même, existe dans la peinture anglaise depuis Hogarth, le représentant le plus décidé des doctrines que nous signalons, et qu'il a fait prévaloir dans son pays. Avant de faire des tableaux, Hogarth avait été graveur sur métaux, et son goût pour le dessin se manifesta dès son enfance, comme chez tous les artistes doués d'une véritable vocation. Un jour, étant apprenti, il fut témoin dans un cabaret d'une rixe entre deux ivrognes : les combattants ruisselaient de sang, et rien ne pouvait arrêter leur fureur. L'enfant était trop petit pour intervenir, et pleurer n'eût servi à rien. Il prit un crayon, et dessina la scène qu'il avait vue; puis content de ce qu'il avait fait, il alla montrer son ouvrage à ses camarades, disant avec une conviction entraînante que, si on pouvait afficher son dessin dans tous les cabarêts du monde, personne ne voudrait plus se laisser aller à l'ivrognerie. Depuis, on l'entendait sans cesse répéter : *Je serai utile, je serai utile.* Sa vocation était décidée, et quand on étudie son œuvre comme artiste, on voit qu'il n'a jamais dévié un seul instant de la voie qu'il s'était tracée dès son enfance. Mais c'est en entraînant l'esprit dans les sphères supérieures que l'art moralise, et c'est pour n'avoir pas compris cela qu'Hogarth est un caricaturiste plutôt qu'un peintre. Son livre intitulé : *Analyse de la beauté*, qui renferme d'excellentes idées unies aux plus étranges paradoxes, montre que l'auteur, s'il n'a pas compris l'art antique, l'a du moins beaucoup étudié.

Il y a entre les théories de Hogarth et ses œuvres une opposition radicale. Cette opposition est encore plus prononcée dans Reynolds, qui fut également peintre et écrivain (fig. 373). Si l'on ne connaissait de Reynolds que ses discours, on le croirait un admirateur de l'antiquité et un des promoteurs du mouvement classique. Si on le juge par ses tableaux, on y verra un disciple de Shakspeare, qui met au-dessus de tout l'expression dramatique, et un coloriste à la façon de Rembrandt, qui sacrifie volontiers la forme à l'effet. Parmi les tableaux où Reynolds a cherché l'expression dramatique, le plus célèbre représente *Ugolin et ses enfants*. Mais il fait aussi d'admirables portraits et a précédé dans ce genre Gainsborough et Lawrence. Gainsborough a peut-être moins de puissance comme coloriste; mais il a une distinction et une délicatesse inconnues à Reynolds. Le portrait de l'adolescent vêtu de bleu qu'on voit au musée de Londres est sous ce rapport un chef-d'œuvre.

Malheureusement les ouvrages des peintres anglais restent toujours dans leur pays et ne passent jamais sur le continent. Ainsi les magnifiques portraits de Lawrence ne sont connus en France que par les gravures (fig. 374), et il en est de même pour les jolies compositions intimes de David Wilkie : le *Colin-Maillard*, le *Payeur de rente*, la *Politique au village*, le *Joueur de violon*, etc. David Wilkie a eu un successeur dans Mulready, que l'Angleterre a perdu récemment. C'était un colo-

riste très-faux, mais dessinateur fin, et un observateur spirituel des mœurs anglaises. *Le loup et l'Agneau*, le *Passage du Gué* (fig. 375), la *Robe de la Mariée* sont de charmantes compositions, que la gravure a popularisées. Les œuvres de Mulready sont toutes en Angleterre.

L'influence des idées classiques de David s'est fait sentir en Angleterre, quoique d'une manière assez restreinte. Benjamin West a été le représentant de cette doctrine; mais ses compositions les plus célèbres sont empruntées à des sujets modernes : *Bataille de la Hogue*,



375. — LE REPOS (LAWRENCE).
(Gravure extraite de l'*Histoire des Peintres*.)

la *Mort de Nelson*, etc. Nos peintres classiques de 1810 ont été peu goûtés en Angleterre, tandis que la peinture anglaise a eu une grande part dans notre mouvement romantique de 1830.

De tous les peintres anglais, Bonington est le plus connu en France, à cause du séjour qu'il a fait dans notre pays, et c'est d'ailleurs le seul qui ait des tableaux dans notre musée. Parmi les artistes qui ont acquis une grande célébrité, Bonington est peut-être celui qui a eu l'existence la plus courte. Et pourtant ce jeune peintre, mort à vingt-sept ans, a eu sur toute notre génération d'artistes une influence

considérable. E. Delacroix, qui était son ami, a donné, dans une lettre adressée à Bürger, d'intéressants détails sur la manière dont il l'a connu au Louvre : « Quand il m'est arrivé de le rencontrer pour la première fois, dit-il, j'étais moi-même fort jeune et je faisais des études dans la galerie du Louvre : c'était vers 1816. Je voyais un grand adolescent en veste courte,



375. — LE PASSAGE DU GUÉ (MULREADY).

qui faisait, lui aussi et silencieusement, des études à l'aquarelle, en général d'après les paysages flamands. Il avait déjà dans ce genre, qui dans ce temps-là était une nouveauté anglaise, une habileté surprenante.... A mon avis, on peut trouver, dans d'autres artistes modernes, des qualités de force ou d'exactitude dans le rendu supérieures à celles des tableaux

de Bonington, mais personne, dans cette école moderne, et peut-être avant lui, n'a possédé cette légèreté dans l'exécution qui, particulièrement dans l'aquarelle, fait de ses ouvrages des espèces de diamants dont l'œil est flatté et ravi, indépendamment de tout sujet et de toute imitation. » Il est impossible de faire du talent de Bonington une appréciation plus juste (fig. 376).

La spontanéité d'impression est la grande qualité de Bonington. Il peignait sans jamais fatiguer son exécution, et ses tableaux présentent tout le charme d'une improvisation. Mais il a une qualité qui n'est pas moins rare, c'est la variété. Tantôt nous trouvons en lui un peintre de genre fin, délicat, spirituel, et traitant dans un mode imprévu de petites scènes de fantaisie, qui ont fait dire de lui qu'il était l'Alfred de Musset de la peinture; tantôt nous le voyons, au bord de la mer ou dans le milieu des champs, chercher dans la nature les impressions les plus fugitives et les plus charmantes. La moindre chose lui suffit pour faire un tableau : une vague qui se brise sur la grève, une barque échouée, une charrette sur une route, il ne lui en faut pas davantage. D'où vient donc le charme incomparable attaché à la représentation d'un site en apparence insignifiant? C'est que Bonington ne se contente pas de copier ce qu'il a sous les yeux avec l'exactitude d'une photographie. Il fait plus que de voir la nature, il la sent et il exprime ce qu'il sent avec l'accent d'un artiste ému. Quand il rêvait dans la campagne; il trouvait à chaque pas des impressions qu'il croyait être l'image de la nature et qui n'étaient qu'un reflet de son cœur; en copiant ce qu'il avait à sa portée, il l'animait d'un souffle poétique, qui n'ôte rien à la réalité du fait, mais lui prête une saveur particulière.



376. — SCÈNE VÉNITIENNE (BONINGTON).

C'est à un artiste anglais, Constable, qu'il faut attribuer la direction prise par notre école de paysage moderne. Constable était un paysagiste épris de la réalité, et il traduisait la nature avec une brutalité de touche qui tranchait singulièrement avec l'exécution mince qui était en usage à cette époque dans le paysage. Paul Huet, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Troyon, sont venus après Constable et ont été en quelque sorte les continuateurs de sa manière. Les paysagistes anglais, au contraire, se sont attachés de préférence à Turner, coloriste fougueux, mais peintre étrange, qui, après avoir été un imitateur très-habile de Claude Lorrain, s'est laissé entraîner à des excentricités pleines d'inspirations souvent heureuses, mais trop souvent dépourvues de naturel et de naïveté. La recherche de la décomposition de la couleur par la lumière a été la constante préoccupation de Turner, et à la fin de sa vie il a trop souvent sacrifié l'harmonie à un éclat artificiel. Les paysagistes anglais, en suivant ses traces, sont presque tous tombés dans une crudité de ton, qui aujourd'hui encore est le caractère dominant de leurs tableaux.

A ce défaut il s'en est joint un autre, la maigreur, et ce vice de l'école anglaise est très-apparent dans le plus grand peintre qu'ait aujourd'hui l'Angleterre, E. Landseer, le fameux peintre d'animaux. Landseer, dont les œuvres ont été popularisées en France par la gravure, occupe une place à part dans l'école anglaise. Tout le monde connaît ses chiens, dont la physionomie traduit des sentiments humains; ses cerfs, qui bramant au bord des marais; ses chevreuils, qui courent dans les rochers; ses chevaux, si fiers d'être montés par de nobles châtelaines. La facture maigre et épinglée de ses tableaux déroute quelquefois ceux qui ne les connaissent que par la gravure. Il y reste pourtant toujours un incontestable mérite d'invention et de tournure; seulement l'élégance est son domaine à peu près exclusif.

Les peintres de genre sont aujourd'hui très-nombreux en Angleterre, et leurs tableaux, qui ressemblent un peu à des vignettes, sont composés d'après un mode à peu près uniforme.

Il y a en Angleterre un genre de beauté placide, particulière aux femmes de ce pays, et que les peintres sont très-jaloux de n'altérer en aucune façon. L'art, voulant à la fois chercher l'expression qui fait le fond des doctrines esthétiques en Angleterre, et maintenir chez la femme la quiétude des traits, est tombé dans un compromis bizarre : chez les hommes, la contraction du visage est souvent poussée jusqu'à la grimace, tandis que les femmes sont dépourvues de toute expression et semblent même complétement inanimées. Non-seulement les peintres donnent aux femmes un visage insignifiant, mais ils reproduisent le même type uniformément : c'est comme un cliché qu'on retrouve dans tous les tableaux anglais. Ce type n'est ni la beauté sculpturale de l'antiquité, ni la physionomie vive et sémillante que nos peintres français ont traduite avec tant de charme. Il représente, non pas une femme, mais une jeune fille de quatorze à dix-huit ans, une *young lady* au teint frais, au petit nez droit, aux grands yeux veloutés, qui ne traduit aucune passion, qui a à peine l'air d'une personne vivante. Ce contraste entre les hommes, dont le geste est habituellement très-prononcé, et les femmes, qui semblent ne participer en rien à la scène, est certainement un des défauts les plus choquants de l'école anglaise contemporaine.

Il s'est formé dans ces dernières années, sous le nom d'école préraphaélite, une société de jeunes artistes qui recherchent les principes de l'école italienne antérieure au Pérugin, tout en introduisant dans leurs compositions des prétentions archéologiques, justifiées d'ailleurs par de consciencieuses recherches; MM. Millais et Hunt étaient à la tête de ce mouvement, qu'on a pu apprécier aux dernières expositions universelles; mais aujourd'hui M. Millais paraît vouloir se jeter dans une doctrine tout opposée.

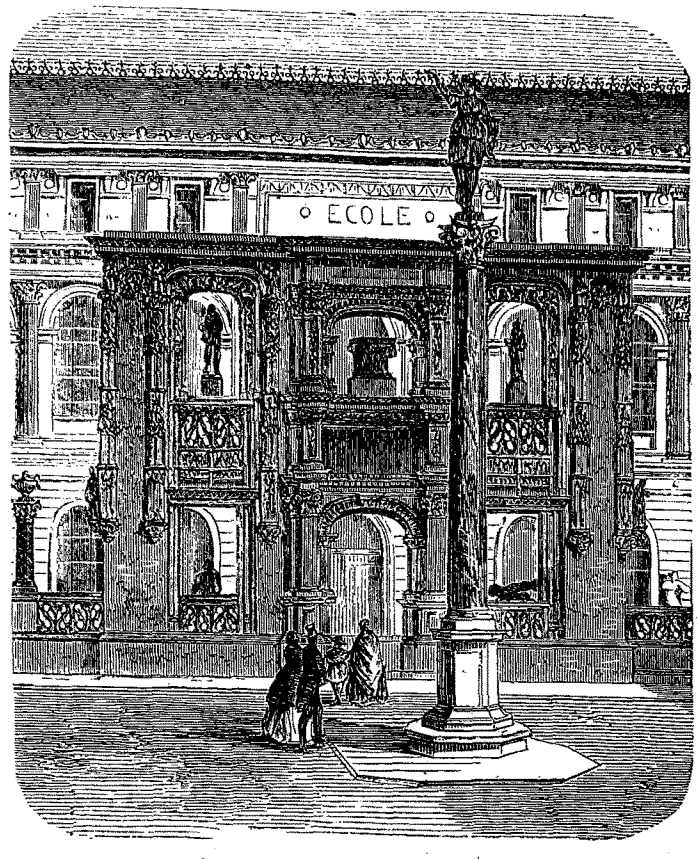
L'ART EN FRANCE.

LA RENAISSANCE.

LA FRANCE ET L'ITALIE. — Il ne faut pas apporter des idées de patriotisme dans une question d'art, car l'art n'a pas de nationalité; mais dans la Renaissance française, un intérêt politique est venu dénaturer l'histoire. On a commencé par dénigrer tout ce qui n'était pas selon la mode italienne; puis, comme la France est couverte de chefs-d'œuvre dus à nos artistes, on les a attribués à des Italiens, comme pour montrer qu'un Français n'est pas capable de les produire. Il en résulte que les artistes italiens venus en France sont devenus très-célèbres parmi nous, à cause d'ouvrages dont ils ne sont pas les auteurs, tandis que ceux qui les ont faits sont totalement inconnus. Qu'est-ce qui connaît en France Pierre Neveu? Pourtant tout le monde connaît le château de Chambord, mais depuis deux siècles on en attribue la construction tantôt à Primatice, tantôt à Vignole, qui n'y sont pour rien ni l'un ni l'autre. C'est ainsi que lorsqu'on a publié les comptes de dépenses pour l'érection du château de Gaillon, on a reconnu que tous les architectes étaient Français et que le nom de Fra Giocondo n'était même pas prononcé. Et pourtant depuis deux siècles Giocondo est désigné comme l'architecte du château. On a même dit que Giocondo, lorsqu'il vint en France, n'avait trouvé personne sachant les éléments du métier, et que c'est lui qui nous a enseigné l'art de bâtir.

« La Renaissance française, dit M. de Laborde, était en bonne voie, lorsque Charles VIII, entraînant en Italie l'élite de la nation, lui montra les restes de l'antiquité éclairés par le soleil de Rome et de Naples. Elle eut alors avec la Renaissance italienne, non plus seulement le même point de départ, la réaction contre les écoles épuisées, elle eut aussi le même aliment : pour son architecture les monuments de l'antiquité, et pour la sculpture ses chefs-d'œuvre qui sortaient de terre. De là une analogie qu'on a prise trop facilement pour une contrefaçon. L'art gothique de la belle époque subit alors de rudes atteintes; et n'étaient ces vaisseaux d'église qui, comme

une flotte majestueuse, résistèrent aux tempêtes, l'art du moyen âge aurait sombré tout entier. Excessifs en tout, les Français, ne s'apercevant pas qu'ils trahissaient l'Antiquité en s'engouant des Italiens, les accueillirent avec enthousiasme. Nos rois eurent le tort de pousser la nation sur cette pente, et les seigneurs de la cour de se faire les plus actifs promoteurs de cette mode, qui avait pour eux le charme d'un souvenir de voyage. »



377. — ARC DE GAILLON
Dans la cour de l'École des Beaux-Arts.

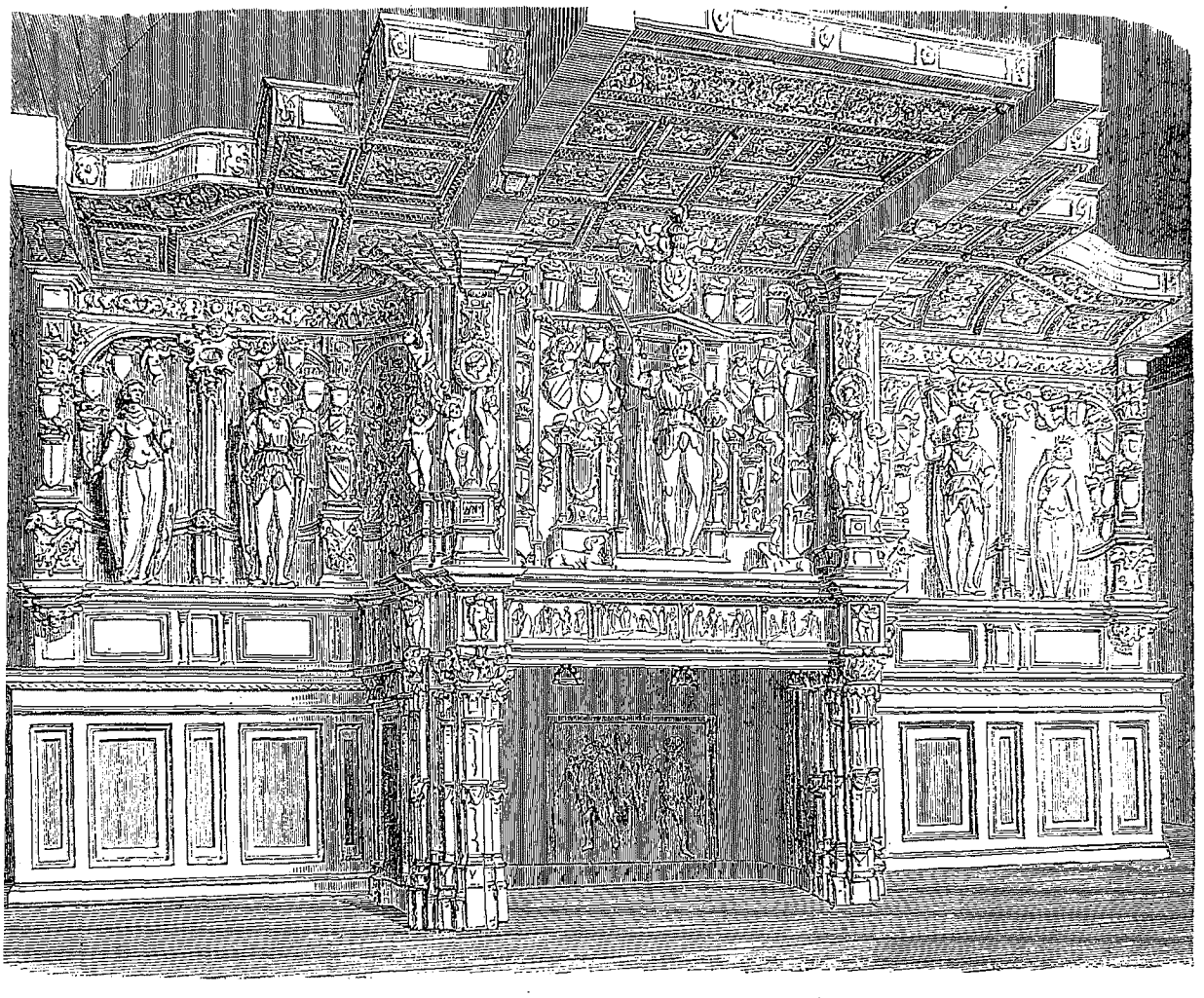
L'ARCHITECTURE. — L'architecture française n'avait pas attendu une influence italienne pour se transformer. On a coutume de dire que le style national se modifia de la sorte. | que l'architecture française, qui avait été si originale du dix-huitième au quinzième siècle, se contenta, à partir de la Renaissance, d'imiter les constructions grecques et romaines. Il faut une forte dose de bonne volonté pour voir dans les édifices de la Renaissance française de simples pastiches du Parthénon ou du Colisée. Il est vrai qu'on mit de côté les arcatures flamboyantes, les longues colonnettes en faisceau, les formes ascensionnelles de l'âge précédent, pour adopter les lignes droites et les baies arrondies du style romain. Mais c'était moins en raison d'un caprice que d'un besoin nouveau, | La sécurité publique étant plus grande, les



378. — L'AMIRAL CHABOT (JEAN COUSIN).
(Musée du Louvre.)

châteaux n'avaient plus besoin de ces tours qui en faisaient des forteresses. De même les escaliers dérobés, les longs couloirs obscurs, tout ce qui tenait à la vie rude et mystérieuse du moyen âge devait tendre à s'effacer peu à peu. Les fenêtres petites et irrégulièrement placées des vieux manoirs firent place à des ouvertures plus larges, et l'ornementation décorative se modifia en même temps que l'ensemble. Le vieux style au reste garda longtemps des défenseurs, comme le prouve la célèbre église de Brou. Mais les œuvres les plus remarquables de ce temps sont plutôt des constructions civiles que des édifices religieux, ce qui tient au changement complet qui s'opéra dans les mœurs et dans les idées. Les châteaux de Gaillon, Chenonceaux, Chambord, Madrid, Blois, Anet, Écouen, Fontainebleau, le Louvre et les Tuileries, caractérisent bien mieux ce style que les églises bâties dans le même temps.

Le style ogival avait fait son temps, et de



379. — CHEMINÉE DU PALAIS DE BRUGES.

toutes parts on sentait le besoin d'une rénovation ; mais elle s'accomplit sous l'influence de deux courants contradictoires. Nos écoles provinciales voulaient accomplir le mouvement pour leur compte, et, tout en étudiant l'antiquité, elles demeuraient éminemment françaises. La cour, après les guerres d'Italie, ne voyait, au contraire, et n'appréciait que ce qui se faisait au delà des Alpes. Charles VIII, Louis XII et surtout François Ier s'entouraient d'artistes italiens et leur confiaient d'importants travaux. A partir de François Ier, l'influence italienne devint réellement prépondérante et établit son centre à Fontainebleau. Charles VIII avait le premier amené une colonie italienne, à laquelle nous devons les travaux exécutés sous son règne dans le château d'Amboise. Le château de Gaillon et le château de Blois, élevés sous le règne de Louis XII, montrent le style de transition, tandis que le palais de justice de Rouen est complétement français. L'ancienne Cour des comptes de Paris, qui fut brûlée sous Louis XV, est due à l'Italien Fra Giocondo ; mais l'ornementation qui la décore porte encore un carac-

tère français. Les châteaux de Chenonceaux et surtout de Chambord peuvent être regardés comme les chefs-d'œuvre de la Renaissance française, et il serait difficile d'y trouver la trace du goût italien. Pierre Neveu est l'architecte de cet admirable château de Chambord, dont l'escalier et la lanterne qui le surmonte sont une merveille qui n'a pas d'équivalent ailleurs. Le mausolée de Georges d'Amboise et celui de Louis de Brézé à Rouen, le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Saint-Denis, sont aussi remarquables comme sculpture que comme architecture. L'arc du château de Gaillon, qui a été transporté dans la cour de l'école des Beaux-Arts, peut donner une idée du style de la Renaissance française sous Louis XII, tandis que la maison de François Ier apportée au Champs-Élysées, montre un très-bon échantillon de ce style sous François Ier (fig. 377).

Parmi les architectes qui furent employés par les rois de France, les principaux sont Fra Giocondo, dont nous avons déjà parlé, et Sébastien Serlio, qui jouit d'une grande faveur auprès du roi François Ier. Sébastien Serlio, élève de Balthazar Peruzzi, est aussi héritier de ses dessins, qu'il mit en œuvre dans les troisième et quatrième livres du *Traité d'architecture* qu'il a publié. Ce traité, fort estimé des architectes, est aujourd'hui son principal titre à la célébrité, car les travaux qu'il a fait exécuter au palais du Louvre et au château de Fontainebleau, ont subi tant et de tels changements, qu'on a peine à reconnaître ce qui lui appartient en propre. Un autre architecte italien, Vignole, qui devint le régulateur d'une noble et froide architecture, vint aussi en France, appelé par François Ier; mais il y est resté peu de temps, et on ne voit pas qu'il ait pris une part bien active dans les travaux exécutés à cette époque.

A côté de ces étrangers, il faut parler de quelques Français dont le nom est demeuré illustre : Jean Bullant, Pierre Lescot et Philibert Delorme. Jean Bullant est l'architecte du château d'Écouen, et l'auteur de plusieurs ouvrages spéciaux qui eurent une grande importance: Pierre Lescot (1510-1578) était abbé de Clagny, conseiller des rois François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III, et chanoine de l'Église de Paris. C'est à cela que se réduisent les détails donnés par les biographies sur ce fameux architecte, qui doit sa célébrité aux constructions qu'il a fait exécuter dans le Louvre. La *Salle des cent Suisses*, qui fait maintenant partie du musée des antiques au Louvre, est son ouvrage : elle est décorée d'un ordre dorique, dont les colonnes sont accouplées et élevées sur un socle. La partie de la cour du Louvre que l'on doit à Pierre Lescot a été bien modifiée depuis, car ce fut sous Louis XIII qu'on éleva le pavillon, surmonté d'un dôme, où sont les cariatides de Sarrazin, et qui est connu sous le nom de pavillon de l'Horloge. Le bâtiment de Pierre Lescot est celui qui s'étend depuis ce pavillon jusqu'à l'angle du côté du pont des Arts.

Philibert Delorme, né à Lyon vers le commencement du seizième siècle, mort à Paris en 1577, partit pour l'Italie dès l'âge de quatorze ans, revint à Lyon élever le portail de Saint-Nizier, et fut bientôt appelé à Paris par le cardinal du Bellay, qui le présenta à la cour de Henri II. L'escalier en fer à cheval de Fontainebleau fut sa première entreprise, et il ne tarda pas à être chargé de travaux importants, tels que les châteaux d'Anet et de Meudon, qui ont été bâtis sur ses plans. Une partie de la façade du château d'Anet se voit actuellement dans la cour de l'école des Beaux-Arts, où elle a été transportée. Ce château fut élevé par une galanterie de Henri II pour la duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers. Le domaine d'Anet appartenait depuis un siècle environ à la famille du comte de Brézé, dont Diane de Poitiers était la veuve, et Philibert Delorme dut conserver une partie de l'ancien manoir, tout en accommodant l'ensemble au goût du jour. Les bâtiments qu'il éleva avaient la forme d'un double quadrilatère. Le plus grand formait un vaste portique autour du jardin, et l'autre comprenait les bâtiments d'habitation, où on arrivait par une porte monumentale qui subsiste encore. Cette porte était décorée par une horloge surmontée d'un cerf en bronze, et sous laquelle était un bas-relief que Benvenuto Cellini avait fait pour le château de Fontainebleau et qui est maintenant au Louvre. Quant au château de Meudon, il ne reste plus des ouvrages de Philibert Delorme qu'une terrasse en briques, le reste appartenant à des constructions plus modernes.

Le palais des Tuileries a contribué plus que tout le reste à sa réputation. Une place au faubourg Saint-Honoré du côté du Louvre, occupée alors par une tuilerie et quelques grands jardins, parut convenable à Catherine de Médicis pour élever une habitation de plaisance, où elle serait séparée du Louvre, habité par Charles IX. Le plan de Philibert Delorme était d'ailleurs fort différent de l'édifice que nous connaissons et qui a subi de grandes modifications sous Henri IV, Louis XIII, Louis XIV et Louis-Philippe.

Philibert Delorme attachait une grande importance à une espèce particulière de colonne, qu'on appelait dans son temps la *colonne française*, et qui a été un des caractères de notre architecture jusqu'au règne de Louis XIII. Pour masquer les joints des pierres dans la colonne, il les entourait d'espèces de colliers et de tambours, qui sont comme passés autour des cannelures et qui donnent à la colonne un aspect bizarre plutôt que réellement beau. Nous ne quitterons pas cet artiste sans avoir mentionné un petit monument qui passe pour un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française : c'est le tombeau de François Ier à Saint-Denis.

Jacques Androuet du Cerceau et Dupérac sont regardés comme les successeurs de Pierre Lescot, de Jean Goujon, qui fut architecte en même temps que sculpteur, et de Philibert Delorme. On doit à Androuet du Cerceau un assez grand nombre d'édifices, parmi lesquels une partie de l'hôtel Carnavalet; il a publié plusieurs ouvrages, qui sont très-estimés, entre autres celui qui est intitulé : *Des plus excellents bâtiments de France*. Il appartenait à la religion réformée, et étant très-attaché à son culte, il mourut en pays étranger. Jean-Baptiste du Cerceau, son fils, fut l'architecte de Henri III, qui lui confia, en 1578, la conduite du *Pont-Neuf* à Paris, pour relier le faubourg Saint-Germain avec les quartiers du Louvre et Saint-Honoré. Ce pont, dont les travaux furent interrompus par les guerres civiles, ne fut achevé qu'en 1604 sous Henri IV. Il a longtemps passé pour le plus beau pont de l'Europe; il est décoré de consoles soutenues par des mascarons ornés de fleurs et de festons qui supportent la corniche des deux côtés, et sur chaque pile, on avait réservé un espace demi-circulaire, où l'on a vu longtemps des boutiques, mais qui était destiné dans l'origine à recevoir les statues des rois de France.

LES SCULPTEURS. — Les auteurs de la plupart des sculptures qui marquent la fin du moyen âge étant pour la plupart demeurés inconnus, Michel Colomb peut être considéré comme le patriarche des sculpteurs français de la Renaissance. La cathédrale de Nantes renferme son chef-d'œuvre, le *Tombeau des ducs de Bretagne*. François II et sa femme Marguerite de Foix, revêtus de leurs insignes ducaux, reposent sur une table de marbre noir, avec des anges qui soutiennent leurs têtes sur des coussins; seize statuettes de saints dans leurs niches, seize têtes de pleureuses dans des médaillons circulaires, ornent le soubassement, tandis qu'aux angles du monument sont figurées, debout et grandes comme nature, la Justice, la Prudence, la Tempérance et la Force. Bien que les ornements des détails rappellent les arabesques usitées en Italie, ce monument est regardé comme un des plus remarquables de la sculpture française.

Jean Goujon, qu'on a surnommé le Phidias français et le Corrége de la sculpture, éleva l'art à une hauteur qui ne fut jamais dépassée depuis. La vie de cet artiste est totalement inconnue; on ignore même le lieu et la date de sa naissance, et la tradition qui le fait mourir dans le massacre de la Saint-Barthélemi est aujourd'hui très-contestée. Jean Goujon a deviné les principes de l'art grec, dont il ne connaissait aucun modèle, et ses beaux bas-reliefs, par la manière dont ils sont traités, rappellent ceux de la cella du Parthénon, bien plus que ceux de l'école italienne, qui sont généralement conçus comme des tableaux. Il est l'auteur des figures qui décorent la fontaine du marché des Innocents; mais on ne connaît de lui que ses œuvres, et on ne sait pas s'il a jamais eu des élèves, ni de qui il a appris les principes de son art. On ne sait rien non plus sur la biographie de Germain Pilon, qui fut son contemporain, ni sur Barthélemi Prieur, qu'on croit, sans grandes preuves, avoir été son élève. Aucune époque, dans l'histoire de l'art, n'est aussi obscure que celle de la Renaissance française, et, à défaut de renseignements fournis par les écrivains, il faut se contenter d'admirer les chefs-d'œuvre qu'elle a laissés (fig. 379).

Visite au musée. — Les salles réservées aux sculptures de la Renaissance renferment une série assez complète pour qu'on puisse aisément suivre les progrès de la statuaire française. Après plusieurs ouvrages dont les auteurs sont inconnus, nous trouvons un bas-relief de Michel Colomb; il représente S. Georges combattant le dragon, et provient du château de Gaillon. Jean Goujon est représenté par plusieurs bas-reliefs sur des sujets religieux ou mythologiques, et surtout par son admirable statue de Diane. Contrairement à tous les usages de l'antiquité la déesse est représentée nue; elle est étendue sur le sol, tient un arc de la main gauche et presse de la droite le cou d'un cerf sur qui elle s'appuie. Sa coiffure, formée de tresses et ornée de bijoux, est celle des femmes du seizième siècle. On a dit que la tête était un portrait de Diane de Poitiers. Cette statue, qui est le chef-d'œuvre de la statuaire française sous la Renaissance, décorait une fontaine du château d'Anet. Elle fut brisée sous la première Révolution; M. Lenoir en



380. — ÉMAIL DU SEIZIÈME SIÈCLE, DE LÉONARD LIMOUSIN.

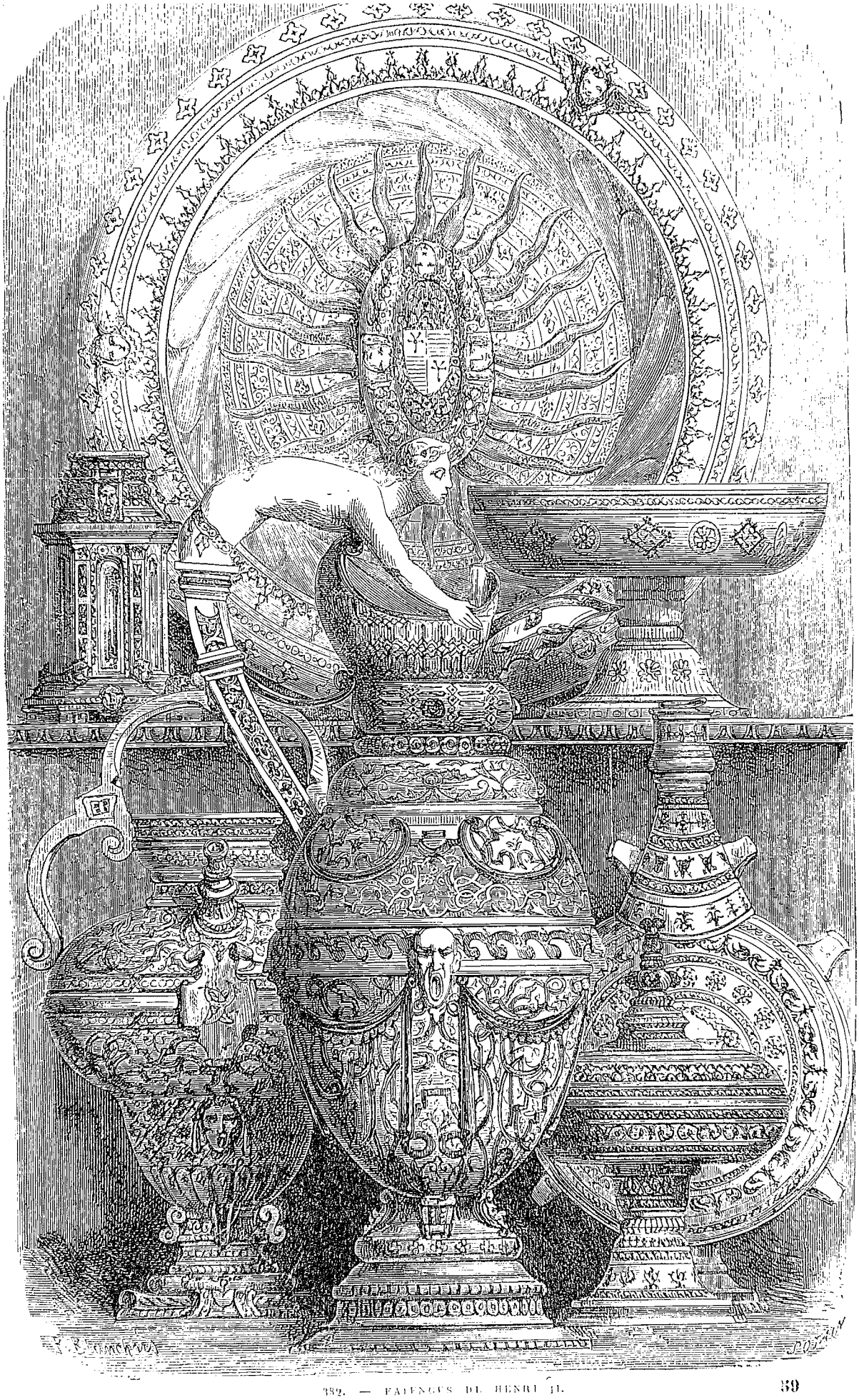
recueillit les morceaux qu'il fit rajuster et placer dans le musée confié à ses soins.

Il nous faut maintenant aller un moment au musée des antiques dans la salle dite des Cariatides. « La principale ornementation de cette salle, dit M. Léon Chateau, est la tribune supportée par quatre admirables cariatides. L'antiquité grecque fit usage de ce genre de supports, et Jean Goujon le reproduisit pour la première fois ; mais ce fut avec d'autant plus de mérite et de gloire que sa création semble une inspiration de son propre génie. Les monuments grecs dans lesquels existent encore des cariatides étaient en effet à peine connus, et il est difficile de supposer qu'ils aient pu lui servir de modèles. Quoi qu'il en soit, il est le premier qui fit renaître l'emploi de ces figures dans l'art moderne, et, en leur coupant les bras, il montra qu'il était digne de comprendre les grands principes de l'art antique ; je veux dire qu'il ôta à ses cariatides toute apparence de statues et surtout de réalité, et prouva l'intention qu'il avait d'en faire seulement des supports en forme de figures. C'est surtout en ajoutant à ses belles statues, couronnées d'un chapiteau et d'un riche entablement, les socles circulaires sur lesquels elles posent, que Jean Goujon caractérisa, d'une manière sans exemple jusqu'alors, la statue-colonne, et donna à ses figures mutilées, qui pourraient offrir quelque chose de choquant, une puissance imposante qui en fait un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne. »



381. — ÉMAIL DE PIERRE PENNICAUD.

Il nous faut maintenant retourner dans les salles de la Renaissance pour admirer la belle statue de l'amiral Philippe de Chabot, qu'on attribue sans beaucoup de preuves à Jean Cousin (fig. 378). Germain Pilon est représenté par plusieurs ouvrages remarquables : le monument funéraire du chancelier de Birague et de sa femme, le groupe en bois des quatre vertus cardinales, et le célèbre groupe en marbre des *trois Grâces*, que l'on pourrait



382. — FAÏENCES DE HENRI II. 39

appeler tout aussi bien les vertus théologales. Ce sont trois gracieuses jeunes filles, debout et drapées, adossées l'une à l'autre et réunies par les mains qui se touchent à peine. Elles étaient destinées à un monument funéraire et disposées pour supporter une urne contenant le cœur d'Henri II. Barthélemi Prieur a une colonne emblématique destinée au monument funéraire d'Anne de Montmorency, connétable de France, ainsi que les deux statues couchées du connétable et de sa femme, Magdeleine de Savoie.

LA PEINTURE. — La peinture monumentale ne pouvait avoir en France l'importance qu'elle a eue de bonne heure en Italie, par la raison que notre architecture ogivale ne présentait pas de grandes surfaces à décorer. Aussi la peinture s'est réfugiée sur les vitraux et surtout dans les missels, où elle a produit des chefs-d'œuvre. Les Italiens pouvaient donc à la rigueur être nos maîtres, dans la grande peinture. François Ier a appelé Léonard de Vinci, qui était très-vieux et qui n'a rien fait; il a appelé André del Sarte, avec qui il s'est fâché, et qui est reparti de suite sans avoir eu la moindre influence. Ce sont Rosso et Primatice qui constituent à eux seuls l'école de Fontainebleau. Ils nous ont enseigné une peinture facile et un art d'à peu près, et sur la foi de nos rois, devenus arbitres du goût, nous avons abandonné nos vieilles traditions bien supérieures à celles qu'on nous apportait. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir dans nos galeries ces petits portraits d'un dessin si nerveux et si fin, d'une élégance si exquise, que, faute de connaître leurs auteurs, on range sous le nom de vieille école française, ou école des Clouet.

Ces artistes se rattachaient à nos vieux peintres miniaturistes qui, dès l'époque de Louis XI, enrichissaient les manuscrits de petites peintures dont beaucoup sont des merveilles. Les peintres-verriers, qui décoraient les vitraux de nos églises, se mirent aussi à faire des tableaux, et Jean Cousin, l'auteur des vitraux de la cathédrale de Sens, a acquis une grande célébrité par ses peintures, qui sont malheureusement très-rares.

A côté de ces artistes, il faut encore faire une place toute particulière pour les émaux de Léonard Limousin (fig. 380), de Pierre Penicaud (fig. 381) et surtout pour les œuvres de Bernard Palissi, le simple potier de terre qui trouva, après seize ans d'efforts et de ruineuses dépenses, le secret de l'émail dont on se servait en Italie, et qui fabriqua ces magnifiques poteries tant recherchées aujourd'hui. La fabrication de céramique devint alors une véritable branche de l'art, et les faïences Soiron, de Nevers, etc., sont là pour le démontrer (fig. 382). On peut donc dire que la peinture n'est pas l'art dominant dans la Renaissance française, et que les œuvres de nos peintres sont bien loin d'avoir une importance équivalente à celle de nos autres artistes.

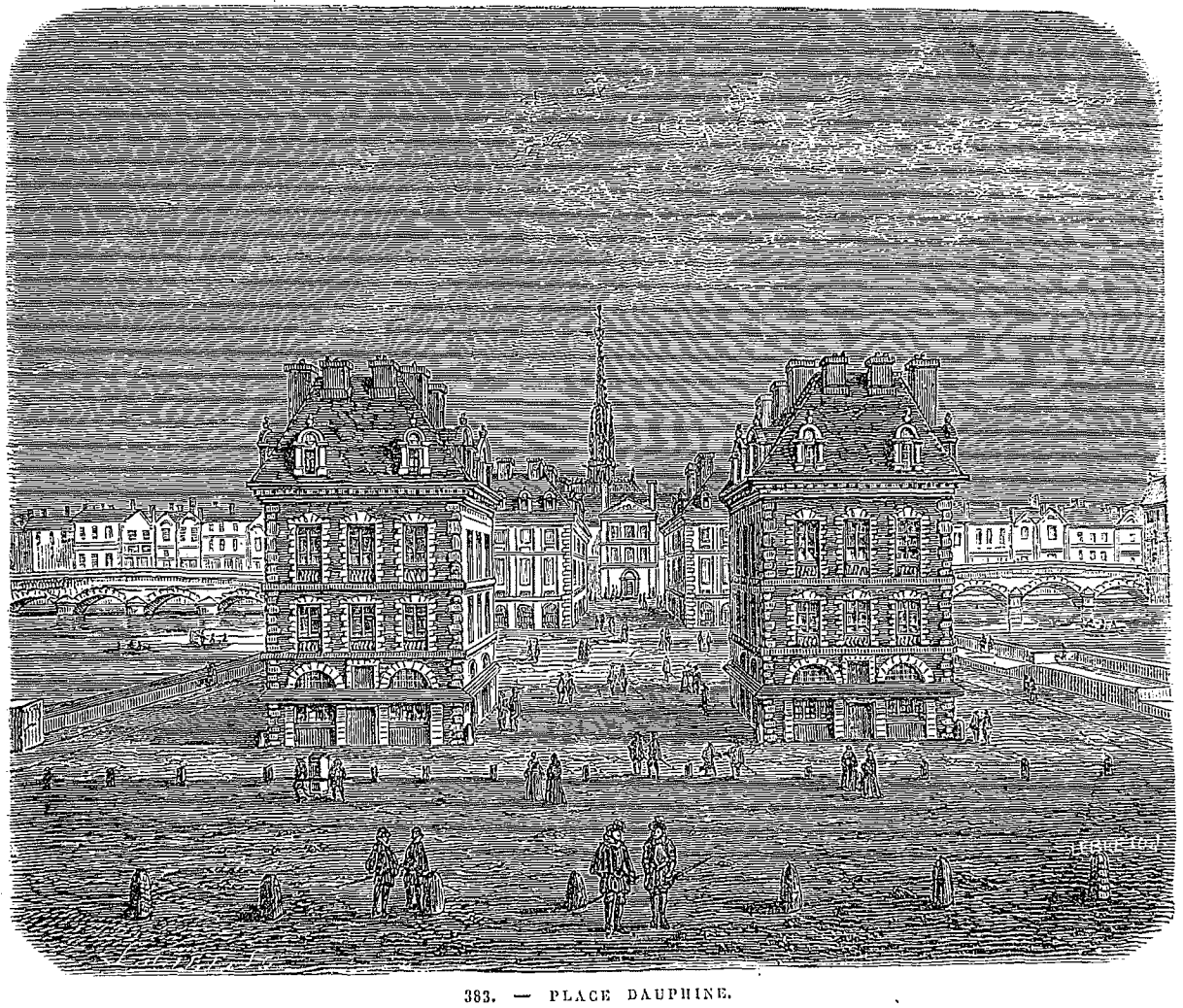
Visite au Musée. — C'est au château de Fontainebleau, plutôt qu'au Musée, qu'on peut étudier les ouvrages de Rosso et de Primatice, bien que tous les deux soient représentés dans notre collection nationale. Malheureusement les travaux décoratifs du palais de Fontainebleau ont subi de graves altérations par l'humidité, et il a fallu y faire une restauration à peu près complète. Mais on peut encore y apprécier la belle tournure des figures, car l'école florentine, même dans sa décadence, conserve une fierté de style qui la fait aisément reconnaître. Nous avons au Louvre deux petits portraits authentiques de Clouet, qui sont des merveilles d'élégance et de finesse, et plusieurs autres petits chefs-d'œuvre, par des peintres dont le nom est inconnu, mais qui se rattachent à la même école. On ne connaît que deux tableaux de Jean Cousin : l'un est à Mayence, et l'autre, qui est au Louvre, représente un *Jugement dernier* conçu d'une manière étrange et fantastique. Jean Cousin est l'auteur d'un ouvrage intitulé le *Livre de la pourtraicture*, où l'on trouve les plus curieux renseignements sur l'enseignement du dessin sous la Renaissance.

L'ART EN FRANCE SOUS HENRI IV ET LOUIS XIII.

ARCHITECTURE. — L'architecture s'est transformée sous Henri IV et Louis XIII. Elle n'a plus les élégances raffinées de la Renaissance, et n'a pas encore la solennité de l'époque suivante. — Elle est caractérisée par des assises de pierres mariées avec de la brique et des proportions qui veulent exprimer la force plutôt que la grâce (fig. 383). « La rougeur de la brique, dit Sauval, la blancheur de la pierre et la noirceur de l'ardoise faisaient une nuance de couleur

si agréable qu'on s'en servait en ce temps-là dans tous les grands palais; et l'on ne s'est avisé que cette variété les rendait semblables à des châteaux de cartes que depuis que les maisons bourgeoises ont été bâties de cette manière. » Il est assez remarquable que cette préoccupation de la couleur dans les édifices soit arrivée au moment où, ne trouvant ni en France ni en Italie de peintre qui satisfît le goût régnant, on appela Rubens.

Cette recherche des effets pittoresques se retrouve dans les châteaux de Fontainebleau, de Saint-Germain et dans une foule d'hôtels et d'habitations particulières. La place Royale, à Paris, élevée sur l'emplacement de l'ancien hôtel des Tournelles où Henri II était mort et que Catherine de Médicis avait fait démolir, donne très-bien l'idée de ce style un peu lourd, bien qu'il n'ait pas la froideur solennelle de la période suivante. Les galeries symétriques ouvertes au rez-de-chaussée pour la circulation publique, les pavillons symétriques et couverts d'immenses toitures aiguës, et, par-dessus tout, l'emploi simultané de la pierre et de la



383. — PLACE DAUPHINE.

brique, donnent à cette place une physionomie particulière, qui caractérise bien l'architecture du temps.

Un autre caractère des monuments élevés dans cette période, est l'emploi des bossages dont nous trouvons un exemple dans le palais du Luxembourg, bâti par de Brosse. « Le plan du palais du Luxembourg, dit M. L. Chateau dans son *Histoire de l'architecture en France*, rappelle les dispositions principales des châteaux français : ce sont des corps de bâtiments qui entourent une cour quadrangulaire. Des pavillons saillants, dernière trace des vieilles tours de défense des forteresses du moyen âge, flanquent les angles et les façades, et l'entrée, analogue à celles des châteaux d'Écouen et de Fontainebleau, se compose d'un mur à hauteur du premier étage, au milieu duquel s'ouvre la porte principale surmontée d'une élégante construction que couronne un dôme. Ce qui frappe dans l'architecture choisie par de Brosse, c'est cette décoration de bossage, que

Philibert Delorme introduisit en France et qu'il employa avec tant d'originalité aux Tui-



384. — MARC-ANTOINE (MÉDAILLE GRAVÉE PAR DUPRE).

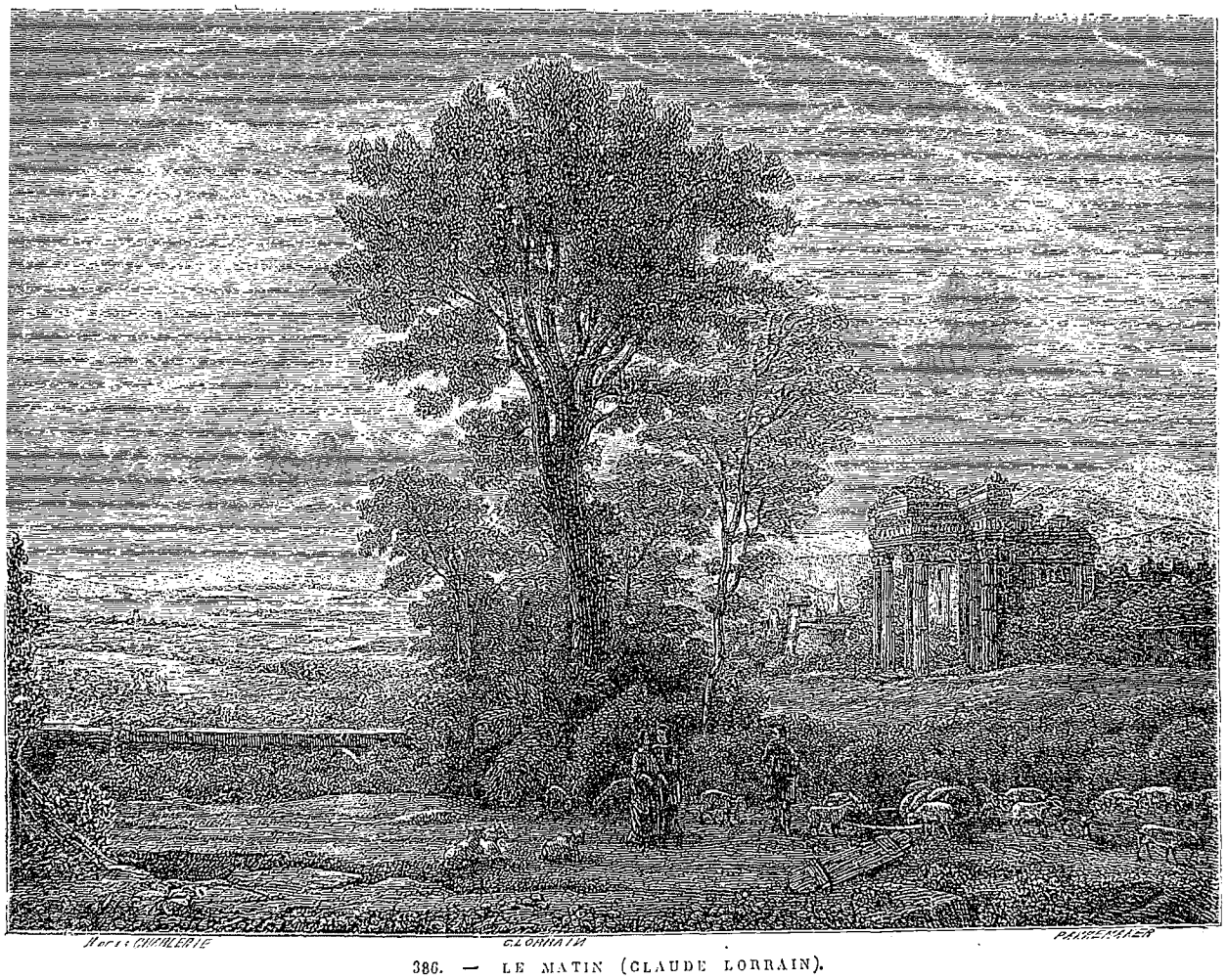
leries. Elle donne à l'ensemble de l'édifice un cachet particulier, qui rappelle, jusqu'à un cer-



385. — LA CONFIRMATION (POUSSIN).
(Musée du Louvre.)

tain point, ces constructions dont les anciens laissaient quelquefois la décoration à l'état d'ébauche. Au reste, tous ces refends, tous ces bossages qui sillonnent les faces de ce palais, lui donnent ce caractère d'austérité et de grandeur qui s'harmonise bien avec les monuments élevés sous Henri IV. Ce qui donne une véritable valeur à l'œuvre de de Brosse, c'est la disposition régulière et ferme de ses masses et l'unité de style qui règne dans toutes ses parties; à ce point de vue on peut dire que l'architecte de Marie de Médicis s'est montré original et qu'il a fait œuvre de maître. »

Nous ne nous sommes occupés jusqu'ici que des monuments civils. Depuis l'abandon du style ogival, l'architecture religieuse tâtonnait pour trouver sa voie, et on peut voir dans l'église Saint-Eustache, à Paris, les caractères, les dispositions et les proportions d'une église ogivale, avec une décoration ornementale tout entière empruntée à la Renaissance. Mais les champions de l'art classique gagnaient tous



386. — LE MATIN (CLAUDE LORRAIN).
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

les jours du terrain, et l'architecture, à partir du dix-septième siècle, n'est plus l'art fait pour tous et que tous doivent comprendre. Elle devient un art fait seulement pour les initiés. Les doctes discuteront savamment devant un édifice pour savoir si le style est conforme aux préceptes de Vitruve. Mais le public, qui ne comprend plus ces monuments, qui ne sait pas lire ce qu'ils veulent représenter, cesse de les regarder et ne s'intéresse plus à l'architecture. C'est l'influence italienne qui a amené ce résultat, et le monument qui la caractérise le mieux c'est le portail de Saint-Gervais, élevé à Paris en 1611, à une époque où tout ce qu'il y avait de national dans notre art avait complétement disparu. Il est probable que Vignole et ses disciples auraient applaudi en voyant les trois ordres superposés savamment, le dorique à la base, comme étant le plus puissant, l'ionique au milieu, et le corinthien en haut, parce qu'il est le plus léger; mais le public, qui juge par le bon sens et non par les théories apprises, ne pouvait voir là qu'un contre-sens; car qu'est-ce qu'un édifice dont la façade annonce trois étages, quand l'intérieur se compose d'une seule nef? C'est un placage, qui n'accuse

pas l'édifice, et ce mensonge est fait au nom de l'art grec, un art qui n'a jamais menti et dont le premier mérite est la sincérité !

SCULPTURE. — La sculpture française ne s'est pas maintenue à la hauteur qu'elle avait atteinte sous François Ier. Nous avons à signaler bien peu de sculpteurs célèbres avant Louis XIV. Simon Guillain, qui avait étudié en Italie, avait été chargé de faire pour la décoration du pont au Change des statues de Louis XIII, d'Anne d'Autriche et de Louis XIV alors âgé de dix ans. Ces statues de bronze sont maintenant au musée du Louvre, ainsi qu'un bas-relief en pierre provenant du même monument et qui représente des captifs et des trophées. Pierre Sarrazin a aussi quelques ouvrages au Louvre, mais il est surtout connu par les grandes cariatides qui décorent le pavillon de l'Horloge dans la cour du Louvre, et qui présentent un caractère vraiment monumental. Enfin François et Michel Anguier sont deux habiles sculpteurs, chez lesquels se sont formés la plupart des artistes qui, sous Louis XIV, furent appelés à décorer les jardins de Versailles. On peut voir au Louvre un beau buste de Colbert par Michel Anguier, et de François Anguier le monument funéraire des ducs de Longueville, ainsi que des statues provenant du tombeau de l'historien de Thou. Enfin Guillaume Dupré (fig. 384) et Varin se faisaient connaître à cette époque par leurs belles médailles, qui sont restées, dans ce genre de gravure, les chefs-d'œuvre de l'école française.

PEINTURE. — Nous avons constaté le déclin de l'architecture et de la sculpture en France, pendant la période qui sépare la Renaissance du règne de Louis XIV. Ce fut le contraire pour la peinture, et le chef incontesté de l'école française, Nicolas Poussin (1594-1665), appartient précisément à cette époque. La biographie du Poussin n'offre aucun incident remarquable, et sa vie, tout entière consacrée au travail, est d'une régularité et d'une monotonie absolue. Il est né aux Andelys, en Normandie, a commencé ses études sous des maîtres obscurs, s'est ensuite lié avec un jeune homme qui l'aida de sa bourse, et est parvenu à aller en Italie, où il a passé sa vie. Quand sa réputation a été faite, Louis XIII l'a fait appeler pour lui confier la décoration du Louvre, et l'a reçu admirablement. Mais l'esprit fier et indépendant du Poussin ne put se plier aux intrigues et aux habitudes des courtisans, et, ennuyé d'un tracas auquel il n'était pas habitué, il retourna dans sa petite maison de Rome, qu'il n'a plus quittée depuis ce temps-là.

Le Poussin a traité tous les genres : mythologie ou religion, batailles ou scènes intimes, histoire ou paysage, et dans toutes ses œuvres nous retrouvons le peintre classique par excellence, celui chez lequel l'inspiration est née de la réflexion, l'exécution née de la méthode. On a dit que le Poussin avait l'intelligence de l'art, mais qu'il n'en avait pas le tempérament; il eût été plus juste de dire que chez lui le tempérament a obéi à l'intelligence et ne lui a jamais commandé. Les fraîches carnations de Rubens se retrouvent au même degré dans les sirènes qui folâtrent, ou dans la Madeleine qui pleure. Le Poussin subordonne tout à l'idée : « Je vous envoie, écrivait-il, mon tableau représentant Armide et Renaud. Je l'ai peint de la manière que vous verrez, d'autant que *le sujet est en soi mol*, à la différence de Furius Camillus faisant fouetter le maître d'école des Falisques, qui est d'une manière plus sévère, *comme il était convenable*, considérant le sujet qui est héroïque. » Chez le Poussin, on ne trouve pas une touche qui ne soit obéissante et appropriée au sujet. Sa brosse est heurtée dans l'*Enlèvement des Sabines*, contenue dans le *Jugement de Salomon*, énergique dans le *Pyrrhus sauvé*, vive et brillante dans les scènes mythologiques, fondue et rêveuse dans les *Bergers d'Arcadie*. Dans les *Funérailles de Phocion*, sa couleur est argentine; dans la *Peste des Philistins* elle est chaude; dans le *Déluge* elle est sombre.

Par la clarté de ses idées et par l'ampleur de ses compositions, le Poussin montre un génie absolument français; et pourtant il n'a dans l'esprit ni l'amabilité, ni l'ironie, ni la vivacité françaises (fig. 385). Il est certain que quand on dit :

Le Français né malin créa le vaudeville,

ce n'est pas à Poussin qu'on pense; mais ce n'est pas non plus à Corneille, à Racine, à Bossuet, à Fénelon, à Montesquieu, à Chateaubriant, à Lesueur, à David, en sorte que le caractère national ne se traduirait que dans les vers de Parny et les trumeaux de Boucher, si on admettait cette manière étroite de nous juger.

Les lettres intimes du Poussin témoignent de sa constante préoccupation. « Les bons poëtes, écrit-il, ont usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice, non-seulement pour accommoder leur style aux sujets à traiter, mais encore pour régler le choix des mots et le rhythme des vers. Je prie mes critiques de croire que je me conduis sur cette idée. » Il avait le droit de parler ainsi : son œuvre entière est un art poétique. Ceux qui, venus

après lui, ont voulu faire de même, sont parfois devenus pédants : lui. était magistral. Il savait s'arrêter à temps, et sa science, que l'analyse retrouve partout, est assez forte pour s'effacer derrière l'impression. J'en citerai pour exemple le *Testament d'Eudamidas*.

Couché sur le lit de mort, le corps à demi recouvert par une draperie, Eudamidas dicte son testament à un homme qui écrit, penché sur ses tablettes. Placé derrière le lit, le médecin attentif tâte sur la poitrine les dernières pulsations du cœur. La mère, assise aux pieds du mourant, cherche à dominer son émotion et n'ose plus tourner les yeux vers lui, tandis que la jeune fille, tombée sans force sur les genoux de son aïeule, s'abandonne à une douleur qu'elle n'a pas encore appris à maîtriser. La chambre n'a pour tout ornement que les armes et le bouclier, image d'une vie dévouée à la patrie. Tout dans la conception est grand, noble et beau; l'art ne s'est jamais élevé plus haut; Corneille n'eût pas été mieux inspiré. Toutes les idées de l'antiquité sur l'amitié sont contenues dans les paroles de ce Corinthien mourant qui dicte ses dernières volontés : « Je lègue ma mère à Arétée, pour la nourrir dans sa vieillesse. Je lègue ma fille à Charixène, pour la marier et la doter. Et si l'un ou l'autre vient cependant à mourir, j'entends que le legs que je lui ai fait revienne au survivant. » Il fallait être Grec pour avoir dans l'amitié cette sublime confiance, et il fallait être Poussin pour trouver dans l'histoire ce trait peu connu et l'immortaliser par un chef-d'œuvre.



387. — FRAGMENT D'UN TABLEAU DE LENAIN.

Ce tableau, comme les autres ouvrages du Poussin, est une conception éminemment française : les écoles étrangères n'offrent rien d'analogue. Un Italien eût donné à la jeune fille le rôle principal, et cherché dans l'ampleur de sa tournure ce que la douleur peut ajouter à la beauté; un Espagnol eût développé les convulsions de la mort et de la souffrance, et montré ce qu'elles peuvent avoir d'horrible; un Hollandais eût, par l'intimité même des accessoires, rendu la scène plus voisine de nous et trouvé le drame dans les contrastes de la lumière; il n'y avait qu'un Français capable de garder cette tenue, cette sobriété, cette mesure, qui cause l'émotion sans déchirement et s'élève au plus haut style, en conservant la réalité la plus profonde.

L'*Enlèvement des Sabines* nous montre une tout autre face du génie du Poussin : ici tout est mouvement et passion. Ce ne sont que draperies volantes, figures courant en tous sens, chevaux qui se cabrent, femmes criant dans les bras de leurs ravisseurs. La panique est universelle, et jamais le désordre communicatif qui s'empare d'une foule saisie de frayeur n'a été mieux rendu. Les types sont vraiment barbares, la touche rude, la couleur crue et tapageuse. Dans cette mêlée, pourtant, tous les groupes s'enlacent, et cet enchaînement donne du repos à l'œil, en laissant à l'esprit toute son émotion. Romulus, qui domine toute la scène, est la seule figure calme : cette tempête, il l'a préméditée, et son geste impérieux la commande.

Nous avons étudié le Poussin dans une scène de deuil et dans un sujet à grand mouvement : voyons-le dans un tableau intime. Quel est le Florentin qui, voulant faire une Rébecca à la fontaine, n'eût aussitôt songé à une belle fille d'une grande allure, décrivant une ligne magistrale par le mouvement de ses hanches? Le Poussin, lui, l'a faite ingénue; puis distribuant sur la scène un groupe nombreux de jeunes filles, il a su donner à chacune un tempérament et une expression spéciale. Tandis que Rébecca semble à la fois embarrassée et charmée d'être choisie parmi ses compagnes, voici, accoudée sur la margelle du puits, l'envieuse, qui regarde ces présents offerts à une autre; voici la curieuse, qui, dans sa distraction, ne s'aperçoit pas que sa cruche déborde; puis c'est la dédaigneuse, qui s'éloigne en affectant l'indifférence; puis une autre, qui, pour dissimuler son embarras, continue à puiser de l'eau, affectant d'ignorer ce qui se passe. Pas une nuance qui ne soit finement observée et délicatement rendue. Si Molière a vu ce tableau, il a dû reconnaître là un compatriote : il aurait fait parler ses personnages, comme Poussin les a peints.

Bien avant le Poussin, Titien, les Carrache et le Dominiquin ont fait des tableaux dans

le genre qu'on a appelé *paysage historique*. Mais Poussin ne leur ressemble pas, et sa manière de comprendre le paysage est une véritable création. Dans le Titien, en effet, c'est toujours le coloriste qui paraît d'abord; si, dans le fond du tableau, il déroule un beau lointain bleu, c'est pour faire un accord avec le ton doré de ses arbres. Dans le Poussin, le paysage, comme la figure, est toujours en vue d'une idée. Ce n'est pas pour avoir encadré dans de beaux sites un sujet tiré de l'histoire qu'il est regardé comme le père du paysage historique; c'est pour avoir merveilleusement approprié à la scène qu'il représente les arbres, les ruisseaux, les rochers, aussi bien que les personnages.

Tout est vrai : les nuages ou les terrains, les arbres ou les eaux, sont étudiés dans leur réalité, mais cette réalité est toujours d'accord avec la pensée. Suivons un moment Ruysdaël, le grand paysagiste hollandais : soit qu'il s'enfonce dans la forêt ou qu'il suive le cours des cascades, soit qu'il entrevoie à l'horizon la silhouette des lointaines chaumières, ou qu'il promène sa rêverie dans les grèves battues par le vent, nous trouverons toujours une âme sensible et profondément émue, et un artiste habile qui saura traduire sur la toile les impressions qu'il a reçues. Mais, bien loin de demander à la nature des inspirations, le Poussin la colore des siennes. Dans ces rochers dénudés, où le peintre du Nord a vu des moutons pelés chercher leur maigre pâture, conduits par un berger drapé dans ses gue-



383. — LES MISÈRES DE LA GUERRE (CALLOT).
(Rome, galerie Corsini.)

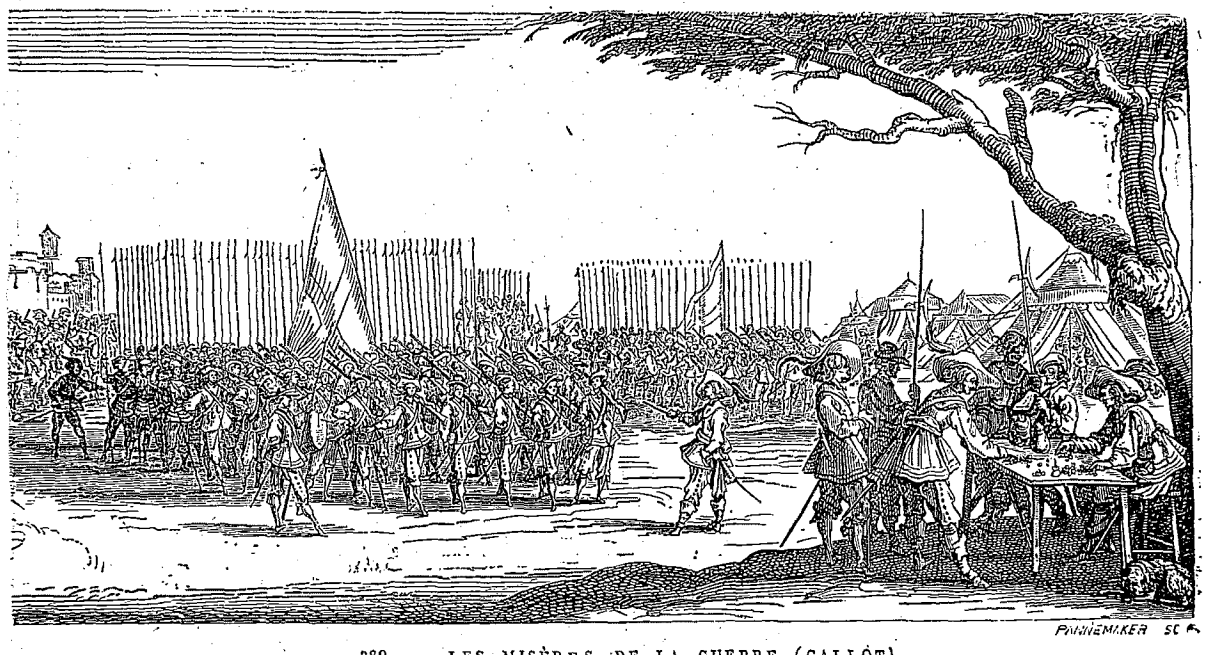
nilles, il voit, lui, l'endroit où s'est assis Polyphème. Les bocages mystérieux prêtent leur ombre aux nymphes, que poursuivent les satyres; le buisson, que le vent agite, mêle le bruit de ses feuilles aux accents de la lyre d'Orphée, et si l'orage amoncelé déchaîne ses tourbillons et multiplie ses rafales, c'est que Dieu, ce jour-là, veut châtier le genre humain, c'est le déluge!

Le Poussin avait à Rome deux amis, Claude Lorrain et Moïse Valentin. Claude Gellée, dit Claude Lorrain (1600-1682), est un des artistes dont on a le plus dénaturé la biographie. On s'est plu à le représenter comme un pauvre garçon dépourvu de toute intelligence, qui, n'ayant rien pu apprendre à l'école où ses parents l'avaient envoyé, fut mis en apprentissage chez un pâtissier. Sa vocation de peintre se serait révélée tout à coup, et il aurait ainsi réuni un admirable talent à une incapacité proverbiale. Il a fallu renoncer à cette fable, quand on a voulu remonter aux sources et savoir au juste quelle était la vie de notre plus grand paysagiste. Claude Lorrain avait un frère graveur, qui l'employa très-jeune à dessiner des ornements. Il accompagna un de ses parents que ses affaires appelaient à Rome, étudia le paysage, et revint à Nancy, où il peignit des décorations d'architecture. Il revint ensuite à Rome, eut un immense succès avec ses paysages et se fixa en Italie.

Claude Lorrain était le peintre de la lumière (fig. 386); mais, de même que le Poussin, sans cesser d'être vrai, appliquait à un ensemble imaginaire des détails exacts, de même Claude Lorrain composa toujours ses tableaux sans

jamais entrer dans le naturalisme qui caractérise l'école hollandaise. Ses troupeaux qui ruminent sous des ombres épaisses, ses palais qui profilent sur le ciel leur silhouette élégante, ses campagnes dignes du paradis terrestre, ses ports où la brise du soir roule doucement les vagues d'une mer tranquille, ses portiques entremêlés de beaux arbres qui balancent leurs feuilles sur un ciel sans nuages, il les a peints comme la nature aurait pu les faire, mais il les a inventés comme son esprit se plaisait à les concevoir. L'idéal par la réalité, voilà Claude Lorrain. S'il rivalise avec la nature pour l'éclat de la lumière, si dans un petit espace de toile il sait montrer des étendues immenses, s'il connaît les brumes fraîches du matin et les tièdes vapeurs du soir, il s'en sert pour donner la vie et la vérité à son rêve intérieur, mais, en somme, ce qu'il peint, c'est toujours lui-même.

Moïse Valentin, dont la biographie est totalement inconnue, fut un très-habile imitateur de Caravage et un peintre épris des réalités positives, mais qui n'avait ni l'esprit philosophique du Poussin, ni le sentiment rêveur de Claude Lorrain. Son exécution, d'une surprenante énergie, montre peut-être le point culminant de l'école française comme rendu de morceau, et si on ne le considère pas comme un artiste de premier ordre, c'est parce qu'en France on cherche avant tout la pensée, et que dans Valentin on ne trouve qu'un tempéra



389. — LES MISÈRES DE LA GUERRE (CALLOT).
(Rome, galerie Corsini.)

ment. Moïse Valentin a toujours vécu à Rome dans l'intimité du Poussin, avec lequel il était extrêmement lié.

De ce que les trois plus grands artistes de l'école française étaient établis à Rome, il ne s'ensuit pas qu'en France on ait cessé de faire de la peinture; il n'y avait pas, il est vrai, de maître qui pût marcher de pair avec ceux que nous venons de nommer, mais à Paris Simon Vouet ouvrait une école où se formaient Lesueur et le Brun, et en province on voyait les frères Le Nain faire des petits tableaux de genre d'une valeur incontestable (fig. 387). Callot, notre inimitable graveur, qui, à treize ans, avait quitté sa famille pour suivre en Italie une troupe de Bohémiens, donnait à la même époque ces ravissantes petites compositions qui en ont fait un des artistes les plus populaires de l'école française (fig. 388, 389).

Visite au Musée. — Il était naturel que l'école française fût représentée dans notre collection nationale d'une façon complète, et en effet tous nos maîtres ont ici leurs chefs-d'œuvre. Bien que l'Angleterre et l'Italie aient des toiles importantes du Poussin, c'est au Louvre seulement qu'on peut étudier toutes les faces variées de son talent. *Éliézer et Rebecca*, *Moïse sauvé des eaux*, *les Israélites recevant la manne*, *les Philistins frappés de la peste*, magnifique composition d'une énergie extraordinaire, le *Jugement de Salomon*, tableau d'un coloris peu séduisant mais d'un style admirable, plusieurs sujets tirés du Nouveau Testament et des *Sainte-Famille*, montrent sa manière si originale de comprendre la Bible. L'*Enlèvement des Sabines*, et le *Pyrrhus sauvé* sont des compositions historiques traitées dans le mode le plus grave, tandis que les

Bacchanales, les *Bergers d'Arcadie*, le *Triomphe de Flore*, l'*Écho et Narcisse*, nous montrent les plus gracieuses interprétations de l'antiquité grecque. Le *Diogène*, l'*Orphée et Euridyce*, les *Quatre Saisons*, où l'Hiver est représenté par *le Déluge*, comptent parmi les plus admirables paysages du maître. Son portrait, de grandeur naturelle, le seul portrait qu'il ait fait, complète son œuvre.

Les *entrées de port*, les *paysages*, les *marines* de Claude Lorrain sont aussi en nombre; le *Débarquement de Cléopâtre*, le *Campo Vaccino*, etc., sont des chefs-d'œuvre de ce maître inimitable, qui n'est représenté qu'à Londres et à Rome, aussi bien qu'à Paris. Valentin a aussi dans notre musée plusieurs toiles importantes, et les frères Le Nain ont de charmants petits tableaux, parmi lesquels il faut remarquer particulièrement *le Maréchal dans sa forge*.

L'ART EN FRANCE SOUS LOUIS XIV.

ARCHITECTURE. — La reine Anne d'Autriche, n'ayant pas eu d'enfants pendant vingt-deux années de mariage, avait fait vœu d'élever un temple magnifique si elle donnait un héritier au trône. Quand Louis XIV fut né, elle se souvint de son vœu et chargea l'architecte François Mansart de bâtir l'église du Val-de-Grâce. Mais quand le rez-de-chaussée fut élevé, des intrigues de cour enlevèrent à François Mansart la continuation de cet important travail, qui fut confié à Lemercier. C'est à Lemercier que l'on doit aussi la petite église de la Sorbonne. « Le portail de l'église de la Sorbonne nous montre encore ce type invariable, type italien qu'on rencontre à toutes les façades d'édifices religieux : deux ordonnances corinthiennes superposées; au rez-de-chaussée des colonnes, au premier étage des pilastres surmontés d'un fronton; ces deux étages réunis par une courbe à guirlande. En arrière sur la croisée, s'élève le dôme, accompagné de quatre campaniles et portant une lanterne surmontée d'une croix. Huit grandes fenêtres cintrées sont percées dans la partie cylindrique qui soutient la coupole; extérieurement ces fenêtres sont séparées par un accouplement de pilastres portant un attique continu et une statue au-dessus de chaque groupe de ces pilastres. L'intérieur forme une croix grecque dont les dimensions sont assez restreintes, ce qui fait que Lemercier ne put donner à sa coupole la grandeur que quelques années plus tard on donna au Val-de-Grâce. »

Lemercier, qui avait remplacé François Mansart dans la direction des travaux du Val-de-Grâce, n'eut pourtant pas la gloire d'élever le dôme de cet édifice, qui est assurément une des belles choses de cette époque. L'architecte Leduc en fit une imitation très-heureuse des grands dômes italiens; l'emploi des dômes est caractéristique à cette époque dans l'architecture française, mais parmi ceux qu'on éleva au dix-septième siècle, celui du Val-de-Grâce est un des plus gracieux. Il fut cependant dépassé dans la belle église de l'hôtel des Invalides, qui est le chef-d'œuvre de Jules-Hardouin Mansart. La courbe de ce dôme est d'une élégance parfaite.

Jules-Hardouin Mansart, qui est le neveu de François Mansart, construisit aussi la façade du château de Versailles, qui regarde le jardin. Car la construction en briques du côté de la place d'Armes avait été bâtie sous Louis XIII comme rendez-vous de chasse, et Louis XIV avait tenu à laisser subsister les constructions élevées par son père. La solennité un peu froide du palais de Versailles convenait admirablement aux goûts somptueux de Louis XIV. Les jardins immenses, dessinés par Le Nôtre, ajoutent singulièrement à l'aspect grandiose de cette résidence. Le roi y ajouta bientôt le palais de Trianon, auquel il tenait particulièrement. Un jour que le roi visitait avec Louvois les constructions nouvelles qu'on élevait à Trianon, il crut s'apercevoir qu'une des fenêtres encore inachevées était plus étroite que les autres et fit part de son observation à son ministre, qui était assez brutal par nature, et, sans autre forme de procès, répondit qu'elles étaient exactement pareilles. Louis XIV se mordit les lèvres et tourna le dos. Mais quelques jours après, se trouvant de nouveau à Trianon avec Louvois, il fit appeler Le Nôtre et lui ordonna de mesurer la fenêtre, commission fort embarrassante pour le pauvre jardinier, qui était bien sûr de déplaire à celui des deux auquel il donnerait tort. « Le Nôtre aurait bien voulu n'être pas là, dit Saint-Simon, et ne bougeait. Enfin le roi le fit aller; et cependant Louvois continuait à gronder et à

maintenir l'égalité de la fenêtre avec audace et peu de mesure. Le Nôtre trouva et dit que le roi avait raison de quelques pouces. Louvois voulut imposer; mais le roi, à la fin trop impatienté, le fit taire, lui commanda de faire défaire la fenêtre à l'heure même, et, contre sa modération ordinaire, le malmena fort rudement. Ce qui outra le plus Louvois, c'est que la scène se passa non-seulement devant les gens de bâtiment, mais en présence de tout ce qui suivait le roi dans ses promenades, seigneurs, courtisans, officiers des gardes, etc. La *vespérie* fut forte et dura assez longtemps, avec les réflexions sur les conséquences de la faute de cette fenêtre, qui, remarquée plus tard, aurait gâté toute cette façade, et aurait engagé à l'abattre. Louvois, qui n'avait pas coutume d'être traité de la sorte, revint chez lui en furie et comme un homme au désespoir. Les familiers en furent effrayés, et, dans leur inquiétude, tournèrent pour tâcher de savoir ce qui était arrivé. A la fin, il le leur conta, dit qu'il était perdu, et que pour quelques pouces le roi oubliait tous les services qui lui avaient valu tant de conquêtes, mais qu'il y mettrait ordre, et qu'il lui susciterait une guerre telle, qu'il lui ferait avoir besoin de lui et laisser là la truelle. Il tint bientôt parole. Il enfourna la guerre par l'affaire de la double élection de Cologne, etc. » Il y a probablement de l'exagération dans le récit de Saint-Simon; mais la révélation n'en est pas moins curieuse.

Le roi s'occupait de tout, avait la prétention de tout diriger; mais Versailles, qui était son œuvre de prédilection, finit pourtant par l'ennuyer. « Le roi, dit Saint-Simon, lassé du beau et de la foule, se persuada qu'il voulait quelquefois du petit et de la solitude. Il chercha autour de Versailles de quoi satisfaire ce nouveau goût; il visita plusieurs endroits, il parcourut les coteaux qui dominent Saint-Germain, et cette vaste plaine qui est au bas. On le pressa de s'arrêter à Luciennes; mais il répondit que cette heureuse situation le ruinerait, qu'il voulait un lieu qui ne lui permît pas de songer à y rien faire.

« Il trouva derrière Luciennes un vallon étroit et profond, à bords escarpés, inaccessible par les marécages, sans aucune vue, enfermé de collines de toutes parts, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines, qui s'appelait Marly. Cette clôture, sans vue ni moyen d'en avoir, fit tout son mérite; l'étroit du vallon où on ne pouvait s'étendre y ajouta beaucoup; il crut choisir un ministre, un favori, un général d'armée.

« L'ermitage fut fait : ce n'était que pour y coucher trois nuits, du mercredi au samedi, deux ou trois fois l'année, avec une douzaine de courtisans en charge, les plus indispensables; peu à peu l'ermitage fut augmenté. D'accroissement en accroissement, les collines furent taillées pour faire place et y bâtir, et celles du bout légèrement emportées pour donner au moins une échappée de vue fort imparfaite. Enfin, en bâtiments, en jardins, en eaux, en aqueducs, en ce qui est si curieux sous le nom de *machine de Marly*, en parcs, en forêts ornées et renfermées, en statues, en meubles précieux, en grands arbres qu'on y a rapportés sans cesse de Compiègne, et de bien plus loin, dont les trois quarts mouraient, et qu'on remplaçait aussitôt, en allées obscures subitement changées en immenses pièces d'eau où l'on se promenait en gondole, en remises, en forêts à n'y pas voir le jour du moment qu'on les plantait, en bassins changés cent fois, en cascades de même, en figures successives et toutes différentes, en séjours ornés de dorures et de peintures les plus exquises, à peine achevés, rechangés et rétablis autrement par les mêmes maîtres une infinité de fois : que si l'on ajoute les dépenses de ces continuels voyages qui devinrent enfin égaux aux séjours de Versailles, souvent presque aussi nombreux, et tout à la fin de la vie du roi le séjour le plus ordinaire, on ne dira pas trop sur Marly en comptant par milliards. »

L'édifice le plus célèbre du règne de Louis XIV est la colonnade du Louvre. On avait eu le projet d'achever le Louvre, et le Bernin fut appelé de Rome pour présenter un plan. Il fut reçu avec les plus grands honneurs en France, et fut d'abord chargé de l'entreprise. « D'après ses plans, dit M. Léon Vaudoyer, il devait réunir au Louvre tout le terrain compris entre le palais et le Pont-Neuf; il créait là une vaste place entourée de bâtiments. Au milieu de cette place, sur un rocher de cent pieds de haut, il eût élevé une statue colossale du roi; des statues de nymphes et de fleuves se seraient groupées sur ce rocher, et de leurs urnes se seraient échappés des torrents d'eau, qui se seraient ensuite répandus dans la ville. Du côté nord, Bernin réunissait par une galerie les bâtiments des Tuileries avec ceux du Louvre, comme ils l'étaient déjà du côté de la rivière, projet qui a toujours été reproduit depuis.... Mais le plus grand défaut de son projet était la transformation qu'il faisait subir à la cour du Louvre en plaçant dans les angles quatre grands escaliers. De cette façon cette belle cour eût été notablement réduite, et elle eût eu la

forme d'une croix grecque. En un mot, Bernin ne montrait aucun respect pour l'ancien palais, et s'il lui eût été donné d'exécuter ses plans, c'en eût été fait de ces admirables façades de Lescot et des sculptures de Jean Goujon et de Paul Ponce. Du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, Bernin avait projeté une façade mesquine, à laquelle deux étages de fenêtres superposées donnaient une apparence d'habitation ordinaire. Tout, en un mot, dans ces plans, se ressentait de la vieillesse de l'auteur; Bernin était alors âgé de plus de soixante-huit ans, et, quelque gigantesque que fût son projet d'achèvement du Louvre, on n'y trouvait plus la vigueur de conception qui caractérise les colonnades de Saint-Pierre et de la place Navone. »

On sait que les projets du Bernin n'ont pu être exécutés par suite du départ de l'artiste, que des intrigues de cour obligèrent à retourner en Italie. Colbert, qui goûtait médio-



390. — MILON DE CROTONE (PUGET). (Musée du Louvre.)



391. — CARIATIDES DE L'HÔTEL DE VILLE DE TOULON (PUGET).

crement son plan, en profita pour confier le travail à Claude Perrault, auquel on doit la façade actuelle, qui fut terminée en 1670. Cette fameuse colonnade excita une admiration immense, car elle était vraiment en harmonie avec les goûts et les idées du temps. Louis XIV et toute la cour furent enthousiasmés, et les architectes ne connurent plus d'autres modèles que cette colonnade, qui inspira en France et en Europe un grand nombre de monuments. De nos jours, l'enthousiasme s'est un peu refroidi, et, sans méconnaître la véritable grandeur d'aspect que Perrault a donnée à son monument, on lui trouva quelque chose de froid et d'une solennité un peu apprêtée. Quelque opinion qu'on ait sur la colonnade du Louvre, cet édifice aura toujours dans l'histoire de l'art une grande importance, parce qu'il est la personnification de l'architecture française au dix-septième siècle.

Nous ne terminerons pas sans nommer l'architecte Blondel, auquel on doit la porte Saint-Denis, et qui est surtout célèbre par ses écrits, devenus classiques dans nos écoles.

SCULPTURE. — Pierre Puget (1622-1694) fut peintre, sculpteur et architecte ; mais c'est surtout à ses statues qu'il doit sa célébrité. Il avait été placé très-jeune chez un constructeur



392. — TOMBEAU DE RICHELIEU (GIRARDON). (Église de la Sorbonne.)

de galères, à Marseille, sa ville natale, qu'il quitta pour aller à Florence, où il fit de la sculpture sur bois, et à Rome, où il apprit la peinture sous la direction de Pierre de Cortone. Il se livra aussi à l'architecture et fit de fortes études d'après les monuments de l'antiquité. De retour à Marseille, il se fit d'abord connaître comme peintre ; puis il fut bientôt chargé,

comme sculpteur, de décorer de statues l'hôtel de ville de Toulon, et fit pour ce monument de belles cariatides, qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre (fig. 391). Il avait été chargé de grands travaux par le surintendant Fouquet : mais les événements qui survinrent les arrêtèrent.

Après la disgrâce du surintendant Fouquet, Puget se retira à Gênes. Il y fit de nombreux ouvrages de sculpture, entre autres la statue de saint Sébastien et celle du bienheureux Alexandre Sauli. Rappelé à Toulon, il fut chargé de diriger les constructions navales. Mais l'importance qu'il donnait à la partie artistique de son travail lui suscita un conflit avec la marine ; les gens du métier écrivaient à Colbert que « le très-grand défaut qu'ont les maîtres sculpteurs à l'égard des poupes et galeries dont ils nous donnent le dessin, est qu'ils s'attachent plus aux règles de leur art et à la démangeaison de faire de belles figures, qu'aux commodités, besoins et services du navire. » Puget reçut l'ordre de s'assujettir pour la sculpture à ce qui serait résolu par les officiers et charpentiers du port. Mais il en tint



393. — APOLLON ET LES NYMPHES (GIRARDON). (Versailles.)

peu de compte, la docilité n'étant pas le trait dominant de son caractère. Les plaintes recommencèrent, et Colbert finit par lui retirer ses fonctions. Ce fut alors que Puget entreprit, pour Louis XIV, ce superbe groupe de *Milon de Crotone*, qui est son chef-d'œuvre (fig. 390). La *Peste de Milan* fut le dernier ouvrage de Puget. Ce grand artiste avait été appelé à Versailles ; mais son esprit indépendant ne put se plier aux habitudes de la cour, et il s'était empressé, comme le Poussin, de retourner à sa vie de retraite et de travail.

Si Puget est le plus grand sculpteur du dix-septième siècle, Girardon est celui qui a été le plus occupé. Il était de Troyes, où il a beaucoup travaillé. Les jardins de Versailles sont remplis de ses ouvrages ; on remarquera, entre autres, son beau groupe de l'*Enlèvement de Proserpine*, dans le bosquet de la colonnade, et le groupe d'*Apollon et les Nymphes* dans le bosquet des bains d'Apollon (fig. 393). Le chef-d'œuvre de Girardon est le *Tombeau du cardinal de Richelieu*, dans l'église de la Sorbonne à Paris (fig. 392).

Le Lyonnais Coysevox fut aussi un des grands sculpteurs qui travaillèrent pour Louis XIV; on peut voir de lui, à l'entrée du jardin des Tuileries, deux chevaux ailés, portant l'un Mercure et l'autre la Renommée: ils avaient été faits pour les jardins de Marly.

Visite au Louvre. — Le *Milon de Crotone* de Puget, qui est son chef-d'œuvre, avait été fait pour le jardin de Versailles, mais il a été placé depuis au musée de la sculpture moderne, au Louvre, ainsi que le fameux groupe de *Persée délivrant Andromède*. Le musée possède encore de lui une *statue d'Hercule* et un grand bas-relief qui représente *Alexandre et Diogène*. Girardon a une réduction en bronze de la grande statue équestre de Louis XIV, qu'il avait exécutée pour la ville de Paris et qui fut fondue en 1792. Il a aussi un beau buste de Boileau, qui a fait à cette occasion les vers suivants ;

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers;
Et ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux, taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

Le tombeau de Mazarin, décoré de figures allégoriques, les statues de Louis XIV, et d'Adélaïde de Savoie, et de très-beaux bustes d'après Richelieu, Bossuet, Lebrun, Mignard et Coysevox lui-même, forment la part considérable de Coysevox dans notre musée.

EUSTACHE LESUEUR. — Le plus grand peintre du siècle de Louis XIV est Eustache Lesueur (1617-1655). Mais c'est une personnalité à part, un génie isolé, qu'il est difficile de rattacher aux artistes qui contribuèrent par leur talent à l'éclat de la cour de Versailles, puisqu'il a vécu en dehors d'eux et suivi une ligne opposée à la leur.

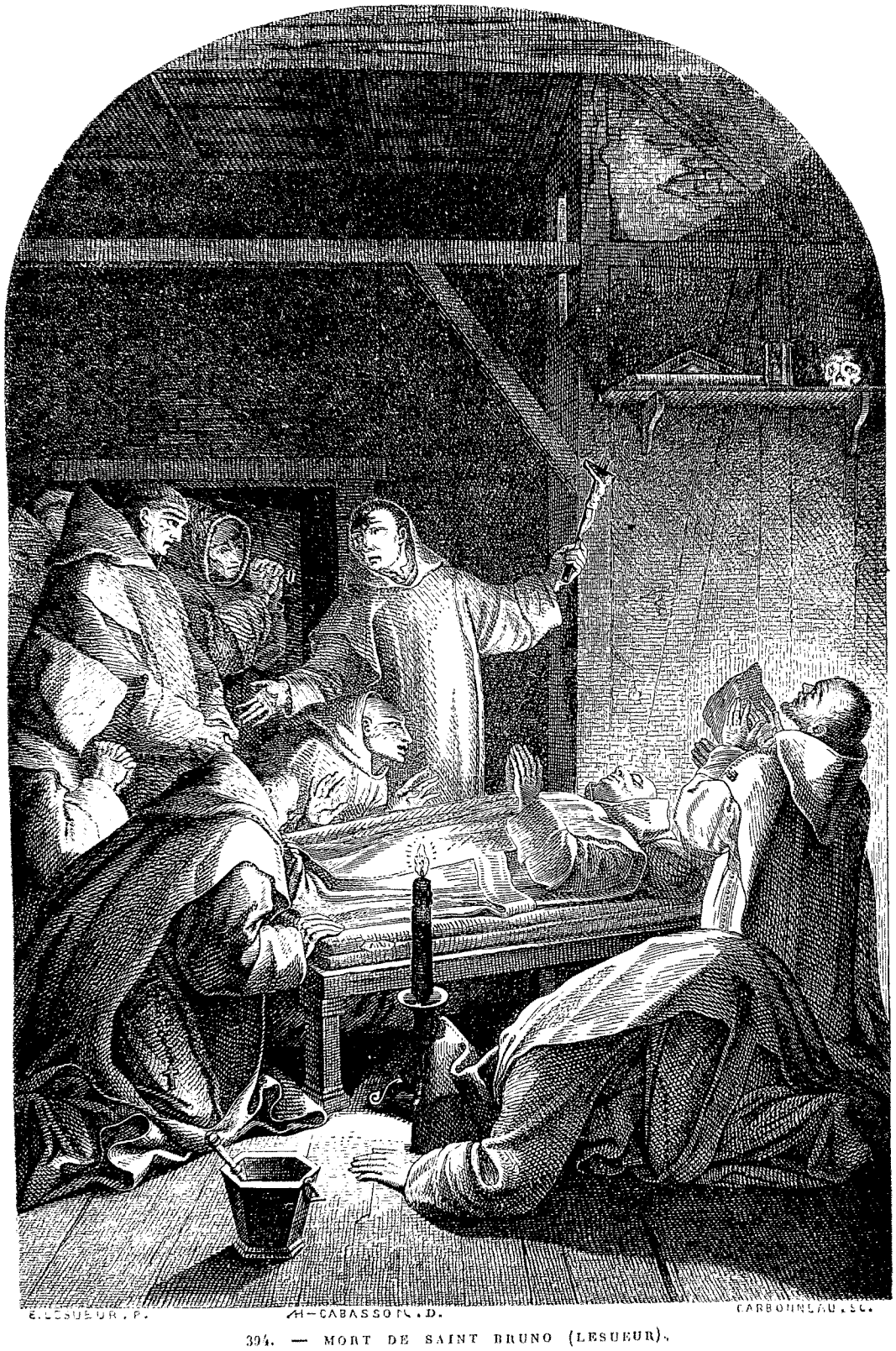
Il y a des hommes dont toute la vie est intérieure : Lesueur est un de ceux-là. Le Poussin a vécu entouré des chefs-d'œuvre qu'il aimait: Lesueur, qui n'a jamais vu l'Italie, n'était guère à même d'étudier l'antique, les moulages étant fort rares à cette époque : mais il l'a deviné. De Raphaël, il n'a guère connu que les gravures : il semble son élève. On a souvent mis Lesueur en parallèle avec Racine; peut-être serait-il plus juste de le placer à côté de Fénelon. L'un et l'autre ont le cœur chrétien et le goût grec. L'un et l'autre ont dans leur foi religieuse cette tendance au quiétisme, qui est aussi loin du scepticisme moderne que des transports exaltés du moyen âge. La mythologie de Lesueur n'est pas la franche mythologie du Poussin : ses nymphes et ses déesses sont empreintes d'une rêverie qui dénote le chrétien, et il prête à ses sujets religieux une élégance et un charme mythologiques. Son esprit est parfois austère, jamais lugubre; il n'est pas de la famille des sombres artistes qui, deux siècles avant lui, peignirent les jugements derniers et les danses macabres.

Le Poussin sut toujours assouplir son génie à son œuvre. Que Lesueur nous montre les Muses assises dans le bocage, ou les anges descendant dans une pieuse vision, son esprit chaste et mélancolique leur imprime malgré lui le cachet de son cœur. L'un comme l'autre ont vécu loin de la cour, dédaigneux de la fortune, et se sont vu préférer des rivaux qui ne les valaient pas. Mais s'il y a plus de puissance dans l'isolement du Poussin, on éprouve pour Lesueur une sympathie plus grande. Tous deux sont bien de leur pays; mais Lesueur est peut-être plus de son temps. Car ce temps n'est pas seulement dans les fêtes de Versailles, il est aussi dans le jansénisme, dans ce besoin de pureté, de méditation et d'étude que l'histoire a trop effacé derrière le faste du grand siècle, et qui pourtant y occupait une place importante. Entre la France officielle et la France rêveuse de cette époque, il y a exactement la distance qui sépare Lebrun de Lesueur.

Lesueur n'imprime pas à ses figures la fierté d'allures qui domine dans l'école italienne; mais il y met une candeur que nul n'a égalée. Les tableaux de la *Vie de saint Bruno* reflètent son âme entière. Quelle foi tranquille et simple dans cette réunion de fidèles qui écoutent le sermon, et comme leur attention, si diversement exprimée, paraît toujours sincère et jamais emphatique ! Et dans ce mort qui ressuscite pour annoncer qu'il est jugé et damné, quel sentiment profond du drame, et comme, sans contorsions ni manières, l'émotion et la terreur sont communicatives? Mais jamais peut-être Lesueur n'est si pathétique que dans la mort du saint : les flambeaux répandent sur la scène une lueur sépulcrale, la douleur si bien rendue des assistants, l'entente merveilleuse du clair-obscur, et l'austérité de toute la scène en font un chef-d'œuvre unique en son genre (fig. 394).

Comment donc le peintre des cénobites pourra-t-il aborder les sujets païens? Il le fera pourtant comme Fénelon a fait son *Télémaque*. Voyez ces chastes Muses dans leur riant paysage : la gravité de leur visage et l'élégance de leur tournure en font des divinités à part,

qui ont le corps fait comme les déesses, et qui pensent comme les saintes. Dans *les Martyrs Gervais et Protais*, traînés devant la statue de Jupiter, Lesueur montre encore des qualités nouvelles; mais dans le *Saint Paul prêchant à Ephèse* il s'élève à la hauteur des grandes



394. — MORT DE SAINT BRUNO (LESUEUR).
(Gravure extraite de l'*Histoire des Peintres.*)

compositions historiques de Raphaël. Lesueur est toujours égal à lui-même. Dans les tableaux mêmes de la moindre importance, la *Véronique* par exemple, on le retrouve tout entier.

Lesueur est mort à trente-huit ans; son œuvre

qui comprend la *Vie de saint Bruno*, les décorations mythologiques de l'hôtel Lambert et plusieurs tableaux d'histoire que possède le Louvre, est peu connue dans les pays étrangers, et il est loin d'y avoir atteint la même réputation que le Poussin. Celui-ci a dans la conception une plus grande variété et dans l'exécution une énergie plus virile ; mais Le-



395. — APPARITION DE SAINTE SCHOLASTIQUE A SAINT BENOIT (LESUEUR)
(Musée du Louvre.)

sueur a plus de tendresse et plus de charme. Chez le premier, c'est la réflexion qui domine; chez l'autre, c'est le sentiment. On a accusé Lesueur d'avoir quelquefois sacrifié la correction à la grâce, en donnant trop de longueur à ses figures ; mais chez lui le style est toujours d'une irréprochable pureté. Son coloris suave et harmonieux (car certaines crudités bleues

qu'on lui a reprochées ne sont que l'effet d'une réaction chimique, est éminemment propre à la nature de ses inspirations.

Lesueur, d'ailleurs, eut toujours à lutter contre les difficultés matérielles de la vie, et son talent lui suscita des envieux. Mais on a certainement calomnié la mémoire de Lebrun en l'accusant d'actes dont on ne donne aucune preuve. Les chartreux ont raconté que Lebrun avait rendu visite à Lesueur à son lit de mort, et qu'il s'écria, après lui avoir vu rendre le dernier soupir : « La mort vient de m'ôter une fameuse épine du pied ! » En admettant que le mot soit vrai, il ne suffirait pas pour justifier le soupçon qu'on a voulu faire peser sur Lebrun.

Il est certain pourtant que Lesueur fut victime, à Paris, de persécutions du genre de celles que le Dominiquin avait eu à subir à Naples. Ses tableaux furent abîmés systématiquement et à plusieurs reprises, tellement que les chartreux furent obligés de les protéger par des volets fermant à clef, et une main ennemie s'avisa un jour d'effacer la modeste épitaphe qu'on avait gravée sur son tombeau.



396. — PORTRAIT DE MOLIÈRE. MIGNARD

Visite au Louvre. — C'est au Louvre et au Louvre seulement qu'on peut étudier Lesueur : tous ses chefs-d'œuvre sont là : *La Descente de croix*, le *Jésus portant sa croix*, le *Saint Paul à Ephèse*, l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît* (fig. 395), la *Messe de saint Martin*, toute la série des tableaux sur *la Vie de saint Bruno*, les tableaux mythologiques qui décoraient le cabinet de l'Amour, à l'hôtel Lambert, les Muses, etc. ; en un mot, l'œuvre presque entière d'un des plus grands maîtres français dont s'honore l'école française. On ne voit d'ouvrages de Lesueur dans aucun autre des grands musées d'Europe.

LA PEINTURE DÉCORATIVE. — Si Lesueur est un peintre isolé, Lebrun (1619-1690 peut être regardé comme la personnification la plus complète du goût qui régnait à la cour de Louis XIV. On peut ne pas aimer le dix-septième siècle ; mais Lebrun en reflète exactement les idées. Il fut, comme Lesueur, élève de Simon Vouët : mais il partit de bonne heure en Italie, et à Rome il connut le Poussin, qui l'aida de ses conseils. Sa réputation était déjà faite lorsqu'il revint en France ; Mazarin le présenta à Louis XIV, et il consacra dès lors tout son temps au service du roi. Lebrun était un travailleur infatigable : c'est à lui que se rattache la fondation de l'Académie de peinture et de la manufacture des Gobelins. Outre son œuvre personnelle, qui est immense, il a dirigé une prodigieuse quantité de travaux en tout genre. « Pendant plus d'un quart de siècle, dit M. Vitet, Lebrun devient l'arbitre et le juge suprême de toutes les idées d'artiste, le dispensateur de tous les types, le régulateur de toutes les formes. C'est d'après ses modèles que les enfants dessinent dans les écoles ; c'est lui qui donne aux sculpteurs le dessin de leurs statues ; les meubles ne peuvent être ronds, carrés, ovales, que sous son bon plaisir, et les étoffes ne se brochent que d'après les cartons qu'il a fait tracer sous ses yeux. Il est vrai qu'il résulta de cette prodigieuse unité d'organisation une espèce de grandeur extraordinaire, un spectacle imposant dont tous les yeux furent éblouis. »

Lebrun a tenté de faire dans les arts ce que Colbert faisait dans la politique. Cette substitution d'une sorte de hiérarchie administrative à l'inspiration personnelle, qui seule doit guider l'artiste, a été par la suite funeste à l'école française ; mais l'homme qui a conçu et dirigé la décoration de la galerie des Glaces, à Versailles, et celle de la galerie d'Apollon au Louvre, est assurément un grand maître. Si son influence a été tyrannique, cela n'ôte rien a sa valeur comme artiste : on l'a peut-être trop exalté de son vivant ; mais aujourd'hui on est certainement injuste à son égard.

Dans ses tableaux de batailles, car il a traité

tous les genres, Lebrun a souvent pris pour collaborateur le Flamand Van der Meulen, que Colbert avait fait venir de Bruxelles pour l'attacher au service du roi. Celui-ci était un esprit exact, méthodique, peignant avec une exactitude topographique surprenante des incidents militaires, qui prennent sous son pinceau la valeur d'un compte rendu officiel. Nommé peintre des chasses du roi, en même temps que de ses campagnes, Van der Meulen fut naturellement appelé à accompagner son maître et à reproduire sur la toile ces brillantes parties de plaisir, où la meute royale traquait le cerf dans les taillis, tandis que la forêt retentissait du bruit des fanfares. Ce peintre, qui, dans ses représentations de batailles, semble n'avoir en vue que la sèche exactitude d'une opération stratégique, a su parfois trouver dans les rochers moussus amoncelés autour des vieux arbres noueux un accent pittoresque et sauvage qu'anime d'une étrange façon la masse tumultueuse des chasseurs et des chiens.

Le Normand Jouvenet (1644-1717), qui fut employé par Lebrun dans les travaux de Versailles, avait une exécution robuste et heurtée, qui était en quelque sorte l'opposé de la facture de Lebrun, qui est toujours très-lisse. Jouvenet est en outre un coloriste d'une très-grande puissance, et, quoiqu'il ait été, comme tous les peintres de ce temps, à l'exception de Lesueur, porté à certaine emphase théâtrale, il a, dans la recherche de l'expression dramatique, une valeur considérable.

La *Résurrection de Lazare*, par Jouvenet, qui était autrefois à l'église Saint-Martin des Champs et qu'on voit maintenant au Louvre, est une de ses meilleures inspirations sous ce rapport. Il faut voir la manière dont Diderot en parle, en l'opposant à un tableau de son contemporain Deshays, qui avait peint le même sujet... « Dites-moi aussi pourquoi tous les ressuscités sont hideux? Il me semble qu'il vaudrait autant ne pas faire les choses à demi et qu'il n'en coûterait pas plus de rendre la santé avec la vie. Voyez-moi un peu ce Lazare de Deshays : je vous assure qu'il lui faudra plus de six mois pour se refaire de sa résurrection... Je ne vous conseillerais pas de l'opposer à celui de Rembrand ou de Jouvenet. Si vous voulez être étonné, allez à Saint-Martin des Champs voir le même sujet traité par Jouvenet. Quelle vie! quels regards! quelle force d'expression! quelle joie! quelle reconnaissance! Un assistant lève le voile qui couvrait cette tête étonnante et vous la montre subitement. Quelle différence entre ces amis qui tendent les mains au ressuscité de Deshays et cet homme prosterné qui éclaire avec un flambeau la scène de Jouvenet! Quand on l'a vue une fois, on ne l'oublie jamais. »

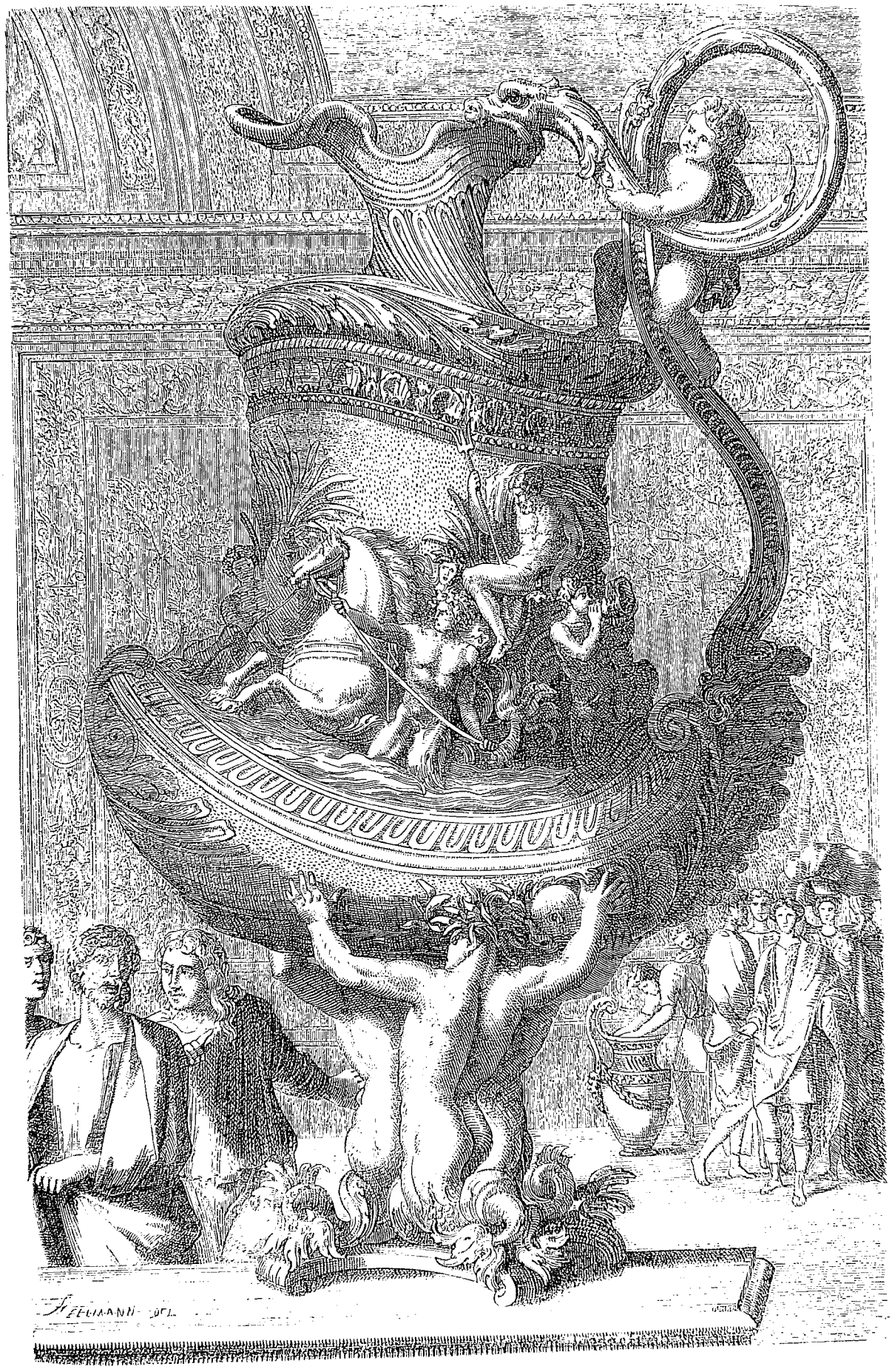
Visite au Musée. — C'est au palais de Versailles qu'on peut surtout apprécier Lebrun comme décorateur; mais les tableaux nombreux que le Louvre possède de cet artiste montrent sous d'autres aspects la puissance et la variété de son talent. Nous n'insisterons pas sur ses compositions religieuses; malgré leur incontestable valeur, elles ne pourraient en aucune façon soutenir la comparaison avec les sujets du même genre traités par Lesueur. Les tableaux sur la vie d'Alexandre, qui avaient été composés pour être reproduits en tapisseries des Gobelins, sont devenus d'un ton rouge fort désagréable; mais il y a dans le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles* et l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone* un tumulte et une fécondité d'invention extraordinaires. La *Tente de Darius*, qui est regardée comme le chef-d'œuvre de Lebrun, fait partie de la même série. Quand il fit ce tableau, le roi, enthousiasmé, vint dans l'atelier de l'artiste passer des heures à le regarder peindre.

Les galeries de Versailles et celles du Louvre possèdent de nombreux tableaux de Van der Meulen, où on pourra juger de son talent exact et fin. La *Descente de croix* passe pour la plus belle toile de Jouvenet; la *Résurrection de Lazare* et les *Vendeurs chassés du temple* sont aussi deux ouvrages très-importants du même artiste.

LES PORTRAITISTES. — C'est au dix-septième siècle que commence cette admirable série de portraits, qui se continuèrent pendant tout le dix-huitième siècle, et qui sont l'honneur de l'école française. Pierre Mignard (1610-1695) aurait pu trouver sa place parmi les décorateurs, puisqu'il a peint à fresque le dôme du Val-de-Grâce, gigantesque composition où il entre plus de deux cents figures grandes au moins trois fois comme nature, et qui a été célébrée par un poëme de Molière. Le musée du Louvre possède plusieurs tableaux religieux de Mignard, entre autres une *Vierge* connue sous le nom de *la Vierge à la Grappe*, qui a été copiée un nombre incalculable de fois. Néanmoins c'est surtout comme peintre de portraits que Mignard est célèbre (fig. 396). Il en a de très-beaux au Musée, entre autres le sien. Mignard a été le peintre à la mode sous Louis XIV, et pourtant Hyacinthe Rigaud lui



397. — PORTRAIT DE BOSSUET (RIGAUD)



398. — VASE DE LEPAUTE (STYLE LEBRUN).

est très-supérieur par la distinction exquise de sa peinture. Le beau portrait en pied de Bossuet (fig. 397), ceux de Louis XIV et du roi d'Espagne Philippe V, au Louvre, et le portrait de Louis XV enfant, qui fait partie des galeries de Versailles, ont été reproduits par d'admirables graveurs. Nicolas Largillière, son contemporain, a un talent moins délicat, moins aristocratique; mais il a peut-être plus de puissance dans la touche et de force dans le coloris. On peut voir au Louvre son propre portrait, en compagnie de sa femme et de sa fille, dans la belle collection que M. Lacaze a récemment léguée au Musée. Au dix-huitième siècle, les portraits au pastel devinrent fort à la mode, et l'immense réputation que s'est acquise Latour dans ce genre, où il est demeuré sans rival, est pleinement justifiée par les pastels qui sont au Musée, et notamment par le beau portrait en pied de Mme de Pompadour.

« C'est un rare corps que ce Latour, écrivait Diderot; il se mêle de poésie, de morale, de théologie, de métaphysique et de politique. C'est un homme franc et vrai. C'est un fait qu'en 1756, faisant le portrait du roi, Sa Majesté cherchait à s'entretenir avec lui sur son art pendant les séances, et que Latour répondit à toutes les observations du monarque : *Vous avez raison, Sire; mais nous n'avons point de marine.* Cette liberté déplacée n'offensa point, et le portrait s'acheva. Il dit un jour à monseigneur le dauphin, qui lui paraissait mal instruit d'une affaire qu'il lui avait recommandée : *Voilà comme vous vous laissez toujours tromper par des fripons, vous autres.* Il prétend qu'il ne va à la cour que pour leur dire leurs vérités, et à Versailles il passe pour un fou dont les propos ne tirent pas à conséquence, ce qui lui conserve son franc parler. J'étais chez M. le baron d'Holbach, lorsqu'on lui montra deux pastels de Mengs, aujourd'hui, je crois, premier peintre du roi d'Espagne. Latour les regarda longtemps. C'était avant dîner. On sert; il se met à table; il mange sans parler; puis tout à coup il se lève, va revoir les deux pastels et ne reparaît plus. »

FORMATION DE L'ACADÉMIE. — « Quand l'art des temps modernes sortit de ses langes, dit le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, une main lui fut tendue, la main un peu lourde de l'industrie. Dès lors l'artiste se trouva sous la tutelle de l'artisan qui le chargeait d'orner et de compléter son œuvre. Même au quinzième siècle, les prédécesseurs de Raphaël peignent pour les églises des diptyques, pour les bourgeois des coffres, des armoires, des siéges; pour les gens de guerre, des boucliers et des harnais. Dans ce temps-là, le doreur ou l'encadreur se croient égaux ou supérieurs au peintre; ce n'est plus son nom, c'est le leur qui se lit sur le tableau. On a appelé cela de la barbarie, et on a eu raison; mais quelle merveilleuse barbarie! C'est elle qui a préparé en Italie cette période d'éternelle mémoire qui embrasse la fin et le commencement des quinzième et seizième siècles, époque d'une universelle inspiration, où le grand art se marie à tous les arts, où l'imagination et la grâce conduisent l'outil; époque qui nous a légué ces meubles, ces armes, ces coupes, ces joyaux, dont l'éclat, la richesse et les ingénieux symboles fascinent tous les yeux. »

En effet, l'art se confondait autrefois avec l'industrie, et on donnait le nom d'artiste non pas à celui qui exerçait tel ou tel art en particulier, mais à celui qui excellait dans son travail. La séparation de l'art et de l'industrie, consommée sous Louis XIV, a été commencée sous François Ier. Le roi, en appelant près de lui des artistes italiens, leur conféra de nombreux priviléges et leur enjoignit de former des élèves. Pour attirer les jeunes gens, on les attacha à la maison du roi, et ils étaient ainsi dispensés du chef-d'œuvre et des années d'apprentissage que la corporation des peintres et tailleurs d'images exigeait pour conférer la *maîtrise*, c'est-à-dire le droit d'exercer son art.

Dès lors on vit commencer entre les peintres de la maison du roi et les peintres des corporations cet antagonisme qui se termina par la formation de l'Académie. Comme les gens de quelque valeur trouvaient toujours avantage à faire partie de la maison du roi, la corporation se trouva à peu près sevrée des talents qui autrefois avaient fait sa force, et voulut y porter remède. Sous Mazarin, elle obtint du parlement un arrêt qui limitait à six le nombre des peintres de la maison du roi. Ceux-ci, ne voulant plus être mêlés à l'industrie et rentrer dans une corporation qui confondait les artistes et les ouvriers, s'organisèrent, à l'instigation de Lebrun, pour former une académie sur le modèle de celles qui existaient déjà en Italie, et trouvèrent un noble qui se chargea d'être leur interprète auprès du roi et de rédiger en leur nom une requête.

Ce fut là l'origine de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui, jusqu'à sa dissolution par la révolution française, compta parmi ses membres tous les hommes éminents qui parurent dans les arts. Il y eut longtemps

encore des luttes avec la confrérie de Saint-Luc, qui comprenait autrefois tous ceux qui s'occupaient de peinture, soit comme artistes, soit comme hommes de métier. Mais la protection du roi étant acquise à l'Académie, celle-ci était certaine d'avoir l'avantage. La situation des artistes fut très-améliorée, mais il s'établit entre l'art et l'industrie une distinction regrettable, parce que l'industrie, se trouvant isolée, était par cela même privée d'un secours puissant; c'est en effet leur union qui dans l'antiquité, au moyen âge et sous la Renaissance, a produit tant de merveilles.

L'usage des expositions de peinture en France remonte à la formation de l'Académie royale. Lorsqu'en 1648, un groupe d'artistes, sous l'impulsion de Lebrun, se sépara de l'ancienne maîtrise pour se constituer en académie, on décida que les travaux des élèves qui concourraient pour les prix seraient exposés publiquement; les académiciens résolurent d'y joindre leurs propres ouvrages, afin d'exciter l'émulation des jeunes gens et de « tenir en même temps table ouverte d'admiration pour le public, » selon l'expression d'un ancien livret. Ces premières expositions n'avaient pas de local déterminé, et ce ne fut qu'en 1699 que Mansart obtint du roi que les ouvrages des peintres et sculpteurs seraient exposés dans son palais du Louvre. Pendant tout le dix-huitième siècle, les artistes académiciens eurent seuls le privilége d'envoyer leurs tableaux à ces solennités; la Révolution ouvrit les portes du Salon à tous ceux qui se présentèrent, sans autre restriction que celle d'un jury chargé d'éliminer les ouvrages immoraux ou trop faibles.

Il paraît que le local affecté à nos premières expositions de peinture n'était pas des plus brillants, car l'insuffisance et la mauvaise disposition des salles excitèrent la verve des critiques, et les vers suivants circulèrent dans Paris au commencement du dix-huitième siècle:

Il est au Louvre un galetas
Où, dans un calme solitaire,
Les chauves-souris et les rats
Viennent tenir leur cour plénière.
C'est là qu'Apollon, sur leurs pas,
Des beaux-arts ouvrant la barrière,
Tous les deux ans tient ses états
Et vient placer son sanctuaire.

FONDATION DES GOBELINS. — L'organisation des beaux-arts sous Louis XIV présente le caractère d'une armée. Le surintendant des bâtiments du roi commande à tout un personnel d'officiers; des intendants, des contrôleurs relèvent du maître, et font obéir des légions d'ouvriers. L'art n'est plus l'expression d'un sentiment national spontané, mais l'expression du goût particulier de la cour. Aussi le pays cesse de s'intéresser aux productions de l'art, qui ne sont plus goûtées que par quelques hommes spéciaux, qu'on désigne par le nom d'amateurs ou de curieux. Le roi fut naturellement le premier des amateurs, et sa maison dut être la mieux fournie. C'était d'ailleurs un résultat naturel des mœurs monarchiques.

Quand le système centralisateur remplaça la vie communale, l'État, personnifié dans le roi ou dans son ministre, devint forcément protecteur de l'art, qui auparavant était lié à l'industrie. Il ouvrit donc des écoles publiques, et l'enseignement dogmatique d'un grand établissement se substitua à l'enseignement pratique de l'apprentissage chez un particulier. Les écoles de dessin furent placées sous la direction de l'Académie royale de peinture et de sculpture; pour les applications de l'art à l'industrie, on fonda la manufacture royale des Gobelins. Dans la pensée de Colbert, cette manufacture devait fournir le mobilier de la couronne, et comprenait ainsi tout ce qu'on appelle aujourd'hui les *arts industriels*. L'ébénisterie, l'orfévrerie, et toutes les industries se rattachant au mobilier devaient avoir là leur enseignement central; mais cette conception trop vaste a été abandonnée depuis, et on s'est contenté d'y faire d'admirables tapisseries. Lebrun, qui dirigeait tout à cette époque, devint naturellement l'âme du nouvel établissement, et l'on retrouve dans les œuvres de cette époque tout le caractère théâtral de son talent (fig. 398).

Perrault, dans son poëme de la peinture, parle de la manufacture des Gobelins. Apollon, accompagné de la nymphe de la Poésie, conduit Lebrun chez la nymphe de la Peinture, qui leur fait visiter le palais qu'elle s'est bâti au pied de l'Hélicon, et dont la décoration comprend les neuf genres de peintures : l'histoire, les grotesques, les bacchanales, les portraits, les paysages, l'architecture, la perspective, les animaux, les fleurs. On parle alors des grandes destinées de l'art, sous le règne heureux de Louis XIV, et on arrive à la grande manufacture fondée par Colbert :

Lebrun, c'est en nos jours que l'on voit éclaircies
Du fidèle Apollon les grandes prophéties,
Puisque enfin dans la France on voit de toutes parts
Fleurir le règne heureux des vertus et des arts....
..... Il suffit de voir ce que ta main nous donne,
Ces chefs-d'œuvre de l'art, dont l'art même s'étonne,
Et ce qu'en mille endroits, dans les grands ateliers,
Travaille sous tes yeux la main des ouvriers.
C'est là que la Peinture, avec l'or et la soie,
Des grands événements tous les charmes déploie,
Et que la docte aiguille avec tant d'agrément
Trace l'heureux succès de chaque événement.

L'ART EN FRANCE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

ARCHITECTURE. — La plupart des architectes du dix-huitième siècle ont cherché à se maintenir dans la ligne tracée par Mansart et Perrault. Gabriel, auquel ont doit l'École militaire, et les édifices qui décorent la place de la Concorde, le garde-meuble et le ministère de la marine, représente, avec Servandoni et Soufflot, les traditions de l'architecture classique. Servandoni est l'auteur du portail de l'église Saint-Sulpice; mais le plan qu'il avait donné pour les tours ne fut pas exécuté. Il est aussi l'auteur de la chapelle de la Vierge dans la même église, et le jour mystérieux qu'il a imaginé pour éclairer la statue est d'un effet décoratif très-agréable. Soufflot est l'architecte du Panthéon. Ce fut un vœu fait par Louis XV pendant sa maladie à Metz, qui fut la cause de l'érection de la nouvelle église de Sainte-Geneviève, qui devint depuis le Panthéon. Plusieurs architectes présentèrent des projets, mais celui de Soufflot obtint la préférence. Cet édifice est trop connu pour qu'il soit utile d'en donner une description. Il a excité un grand enthousiasme, mais en même temps il subit des critiques tellement violentes que Soufflot en conçut une maladie et mourut de



399. — L'HIVER (SLODTZ).



400. — LE RHÔNE ET LA SAÔNE (NICOLAS COUSTOU).



401. — ENÉE ET ANCHISE (LEPAUTE).

(Statues du Jardin des Tuileries.)

chagrin. Il fit lui-même son épitaphe en quatre vers, qu'on a placés au bas de son portrait :

Pour maître dans son art il n'eut que la nature,
Il aima qu'au talent on joignît la droiture;
Plus d'un rival jaloux, qui fut son ennemi,
S'il eût connu son cœur eût été son ami.

Parmi les architectes illustres du dix-huitième siècle nous devons encore citer Louis, auquel on doit le grand théâtre de Bordeaux, et Gondouin, qui bâtit l'École de médecine à Paris. Tous ces édifices ont de l'importance dans l'histoire de l'art; mais une transformation qu'il est nécessaire de signaler à cette époque est celle de la distribution des appartements. L'architecte Robet de Cotte contribua surtout à les rendre plus commodes et plus appropriés à nos mœurs. Mais Oppenord en modifia complétement la décoration, et on peut le considérer comme l'auteur du genre qu'on a appelé *rocaille*. Ce style tourmenté, qui devint si fort à la mode, appelait nécessairement une réaction. On voulut revenir à la simple nature; mais on ne fit que tomber d'un genre maniéré dans un autre qui ne l'était pas moins.

La royauté était lasse des pompes fastueuses de Versailles, et, après avoir vécu dans un boudoir sous Louis XV, elle se réfugia dans l'idylle et la bergerie; on planta les fameux jardins de Trianon, dans un style que nous nommons *anglais* et qu'on appelait *chinois*. Tout y était disposé comme dans un décor d'opéra, et on

essayait de réaliser dans la nature les paysages artificiels que Boucher et Fragonard mettaient dans leurs tableaux. Le *Temple de l'Amour* s'élevait parmi les bosquets, et, sous prétexte de rusticité naïve, on faisait circuler des ruisseaux dans la prairie, et on élevait des chaumières le long du lac : Marie-Antoinette adorait ce séjour. « Une robe de percale blanche, un fichu de gaze, un chapeau de paille, étaient, dit Mme de Campan, la seule parure des princesses. Le plaisir de parcourir les fabriques du hameau, de voir traire les vaches, de pêcher dans le lac, enchantait la reine, et chaque année elle montrait plus d'éloignement pour les fastueux voyages de Marly. »

LA SCULPTURE. — La qualité essentiellement décorative de l'ancienne sculpture française disparut complétement quand les méthodes italiennes s'introduisirent parmi nous. Les statues qui décorent les édifices des dix-septième et dix-huitième siècles sont simplement des placages qui ne participent en rien des monuments. Chassée des palais, la sculpture décorative s'est réfugiée alors dans les jardins, et le dix-huitième siècle nous a laissé sous ce rapport des modèles qui s'encadrent délicieusement avec les bosquets de verdure.



402. — JEUNE FILLE, PASTEL (VANLOO).

De nos jours, on a trouvé pour les jardins un procédé plus simple, c'est de n'y pas mettre de statues. On fait maintenant les jardins avec de petits sapins qu'on penche au moyen de fils de fer pour leur donner l'air d'être battus par la tempête, et des rochers artificiels dont on n'ose pas approcher, de crainte qu'un gardien ne vous crie : « Monsieur, on ne touche pas aux rochers ! » Au dix-huitième siècle tous les jardins étaient peuplés de statues, et les sculpteurs se préoccupaient de mettre leurs groupes de marbre en harmonie avec les fleurs et les arbustes qui devaient les entourer. Les Coustou sont sous ce rapport des maîtres incomparables. Le groupe de Nicolas Coustou représentant la *Jonction du Rhône et de la Saône* (fig. 400) peut donner l'idée de ce genre de décoration. Il avait été fait pour les jardins de Marly et se trouve maintenant au jardin des Tuileries. Guillaume Coustou, frère du précédent, est l'auteur des statues d'*Hippomène* et d'*Apollon et Daphné* qu'on voit aussi au jardin des Tuileries, ainsi que la figure de l'*Hiver* par Slodtz (fig. 399). Mais les deux groupes connus sous le nom de *Chevaux de Marly*, qui sont à l'entrée des Champs-Élysées, sont assurément le chef-d'œuvre de Guillaume Coustou, et même de la sculpture française au dix-huitième siècle. Sigisbert Adam, l'auteur du beau groupe de *Neptune et Amphitrite*, dans le bassin de Neptune à Versailles, a fait aussi plusieurs statues décoratives d'une grande valeur.

Bouchardon, qui fut élève de Coustou, était architecte en même temps que sculpteur. On lui doit la fontaine monumentale de la rue de Grenelle. Il avait fait aussi une importante statue équestre de Louis XV, qui a été détruite à la fin du dernier siècle. Bouchardon passait pour un sectateur de l'antiquité ; son appartement du Louvre était rempli de moulages des antiques les plus célèbres, et Homère ne quittait jamais sa table. Avant de se mettre au travail, il avait coutume de lire une page de l'*Iliade*, disant qu'après cette lecture les hommes lui paraissaient avoir quinze coudées. Il était l'ami de tous les antiquaires, et entre autres de son biographe, le comte de Caylus, ce chercheur infatigable, qui, après avoir passé sa vie à étudier le monde antique, voulut que son tombeau fût surmonté d'une urne contenant son cœur avec cette inscription :

Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque :
Oh ! qu'il est bien placé dans cette cruche étrusque !

Le statuaire Falconnet fut aussi un artiste lettré et on lui doit plusieurs écrits sur les beaux-arts. Il s'était fait connaître en France par des œuvres dans le genre gracieux, dont la plus célèbre est connue sous le nom de *Baigneuse;* mais il fut appelé en Russie, où il a passé une grande partie de sa vie. Il a exécuté à Saint-Pétersbourg une statue équestre et colossale de Pierre le Grand, qui est une des

œuvres capitales de la sculpture française au dix-huitième siècle.

Ce fut une statue de *Mercure* qui fit la réputation de Pigalle. Quelqu'un s'écria en la voyant : « Jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau! » Pigalle s'approcha et dit : « Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? — Et vous, monsieur, reprit l'étranger sans le connaître, avez-vous étudié cette figure-là? »

L'enfant tenant une cage dont un oiseau vient de s'échapper est peut-être celui des ouvrages de Pigalle qui a eu le plus de succès. Quand les écrivains et les philosophes qui avaient travaillé à l'*Encyclopédie*, résolurent d'élever une statue à Voltaire, ce fut Pigalle qu'ils chargèrent de ce travail.

Pigalle se rendit à Ferney pour y faire le portrait de Voltaire, qui le reçut admirablement et écrivit aussitôt à d'Alembert :

> Vous qui chez la belle Hypathie [1],
> Tous les vendredis raisonnez
> De vertu, de philosophie,
> Et tant d'exemples en donnez,
> Vous saurez que dans ma retraite
> Est venu Phidias Pigal
> Pour dessiner l'original
> De mon vieux et mince squelette.

Pigalle était ravi de faire le portrait d'un grand homme; mais quand il vit ce vieillard toujours remuant, sautillant, badinant, incapable de rester une seconde tranquille, et ayant de plus un tic qui lui faisait faire à chaque instant des grimaces mortelles pour un statuaire, il fut sur le point de renoncer à son entreprise. Mais la conversation étant tombée par hasard sur Aaron, qui, suivant la Bible, fondit son veau d'or en une nuit, il déclara que pour lui, il mettrait au moins six mois à faire un pareil ouvrage. Il entra alors dans une foule de détails sur la fonte des statues et obtint tout à coup une tranquillité inespérée : en l'écoutant, son modèle posait! Voltaire qui, dans sa correspondance, invoque l'autorité de Pigalle pour prouver l'impossibilité du récit biblique, ne s'est jamais douté du motif qui avait valu de si longues explications.

Pigalle avait résolu de représenter Voltaire entièrement nu, et toutes les observations qu'on lui fit à ce sujet ne purent en rien modifier sa manière de voir. La statue est d'une exécution admirable; mais ce maigre vieillard, dont toutes les rides sont rendues avec une désolante exactitude, n'a rien de bien séduisant. Un masque tragique, placé aux pieds du personnage, indique seul le caractère littéraire de l'original. Cet ouvrage, qui pèche au moins par la convenance, fut très-admiré alors : faute de pouvoir le placer dans un endroit visible, on l'a mis dans la bibliothèque de l'Institut.

Ce fut un élève de Pigalle, Antoine Houdon, qui fit la belle statue de Voltaire qui est maintenant au Théâtre-Français. Houdon, qui a donné un véritable style à cette figure, était autant que son maître un artiste épris de la réalité; les magnifiques bustes qu'on lui doit en sont la preuve. Il aimait avec passion l'anatomie et est l'auteur d'une statue d'écorché, très-célèbre dans nos écoles. Le statuaire Pajou a fait aussi de remarquables portraits, et on voit dans ses œuvres la préoccupation d'une réforme qui allait s'accomplir dans les arts. Mais c'est le statuaire Julien qui sert de trait d'union entre la grâce toute française qui, avant lui, entraîna souvent nos artistes dans l'afféterie et le grand style qu'on a cherché ensuite.

Julien a eu des commencements difficiles. Une modestie naturelle qui l'empêchait de se faire valoir, une timidité trop grande dans ses espérances, et une manière sobre et calme qui pouvait difficilement le faire remarquer dans ces temps de luttes, expliquent pourquoi, jusqu'à quarante-cinq ans, il fut peu apprécié et obligé pour vivre de travailler pour le compte des autres. Des amis le décidèrent à se présenter comme agréé sur une figure de *Ganymède versant le nectar;* il fut refusé par des juges dont aucun ne le valait. Découragé, il allait partir pour les ports, où il espérait gagner sa vie en sculptant des proues de navires, quand ses amis, parmi lesquels était Quatremère de Quincy, parvinrent à le retenir. Les idées sur l'art changeaient tous les jours, et bientôt la froideur et la timidité qu'on lui avait jusqu'alors reprochées furent qualifiées de sagesse et de sobriété, et le succès de sa vieillesse fut aussi décidé que l'insuccès de sa jeunesse. On le proclama un disciple des Grecs; les portes de l'Académie s'ouvrirent devant lui, et quand l'Institut fut fondé de nouveau, il y entra sans opposition. Une santé délicate et les difficultés du commencement de sa vie expliquent la rareté des ouvrages de cet éminent statuaire.

Ne quittons pas le dix-huitième siècle sans nommer Clodion, le gracieux artiste qui, à une époque où tout le monde cherchait une austérité voisine de la roideur, persista dans les idées qu'il avait eues dans sa jeunesse, et fit d'élégantes terres cuites dont les moulages sont aujourd'hui répandus partout.

1. Mme Necker, dont le salon était le rendez-vous des philosophes.

Visite au Louvre.—Presque tous les sculpteurs dont nous avons parlé ont de leurs ouvrages dans les monuments ou les jardins publics; mais le Musée possède aussi des morceaux importants de la plupart d'entre eux. Nicolas Coustou a un portrait en pied de Louis XV, et Guillaume Coustou un portrait en pied de Marie Leczinska et une belle statue de Louis XIII agenouillé et offrant à Dieu sa couronne et son sceptre. Bouchardon est représenté par sa statue de *l'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule*, Pigalle par un *Mercure attachant ses talonnières* et un buste du maréchal de Saxe, Falconnet par la *Baigneuse* et un *Milon de Crotone*, Pajou par de beaux bustes, entre autres ceux de Buffon, Bossuet et Mme Dubarry, Houdon par une figure de Diane et un buste de Jean-Jacques Rousseau, Julien par son *Ganymède* et la *Jeune fille à la chèvre*, qui est son chef-d'œuvre, Clodion par une *bacchante* en marbre.

LES PEINTRES D'HISTOIRE. — Les traditions décoratives de la grande peinture ne s'altérèrent pas immédiatement. François Lemoine a fait preuve d'un vrai tempérament d'artiste dans l'immense plafond du salon d'Hercule à Versailles, où il n'y a pas moins de cent quarante-deux figures beaucoup plus grandes que nature. C'est une peinture agréable et facile dans le genre de Pierre de Cortone, mais qui accuse une science véritable Nous arrivons ensuite à une famille d'artistes dont les idées, appuyées sur un talent réel, ont exercé sur l'école française une longue et désastreuse influence, les Coypel. Noël Coypel (1628-1707) inaugura en France le genre théâtral. Son fils, Antoine Coypel (1661-1722), moins fort que lui, quoiqu'il ait une plus grande réputation, exagéra ce genre d'une manière déplorable, et poussa nos artistes dans une impasse dont ils ne devaient sortir qu'avec Vien et David. Antoine Coypel est un des artistes dont l'exemple a été le plus funeste à la peinture d'histoire, non qu'il manquât de talent, mais parce qu'il en avait juste assez pour faire accepter comme bon un goût détestable. Nommé à vingt ans peintre de Monsieur, frère du roi, et bientôt peintre du roi, directeur de l'Académie, des travaux et des dessins de la couronne, anobli, surchargé de travaux très-grassement payés, comment n'aurait-il pas trouvé d'imitateurs? Avec un coloris d'éventail qui plaisait aux seigneurs et aux dames de la cour, un dessin maniéré qu'on trouvait puissant, des expressions minaudières qu'on trouvait gracieuses, il n'est pas étonnant qu'il ait eu du succès dans un pays où le peuple recevait avec déférence les idées que les grands lui donnaient toutes faites. Ami du comédien Baron, il le consultait sans cesse sur les attitudes qu'il devait donner à ses figures, et travestissait les héros de l'antiquité en héros de théâtre, habillant les Grecs en culottes de soie, les Romaines en panier, et mettant l'expression des caractères à l'unisson des costumes.

Antoine Coypel faisait des vers, et quand son fils, Charles Coypel, voulut se mettre à faire des tableaux comme lui, il composa pour son instruction un poëme sur la peinture qui commence ainsi :

Enfin, vous le voulez, ma résistance est vaine,
Un ascendant plus fort malgré moy vous entraîne,
Et de l'art du dessin votre cœur trop épris
Veut dans l'Académie en disputer le prix.
Suivez donc les transports de cette ardeur extrême,
Mais écoutez, mon fils, un père qui vous aime.
Sur cet art peu connu les divers sentiments
Peuvent vous entraîner dans des égarements;
Cet embarras confus rendant l'étude vaine
Fait suivre en chancelant une route incertaine.
. . . . . .

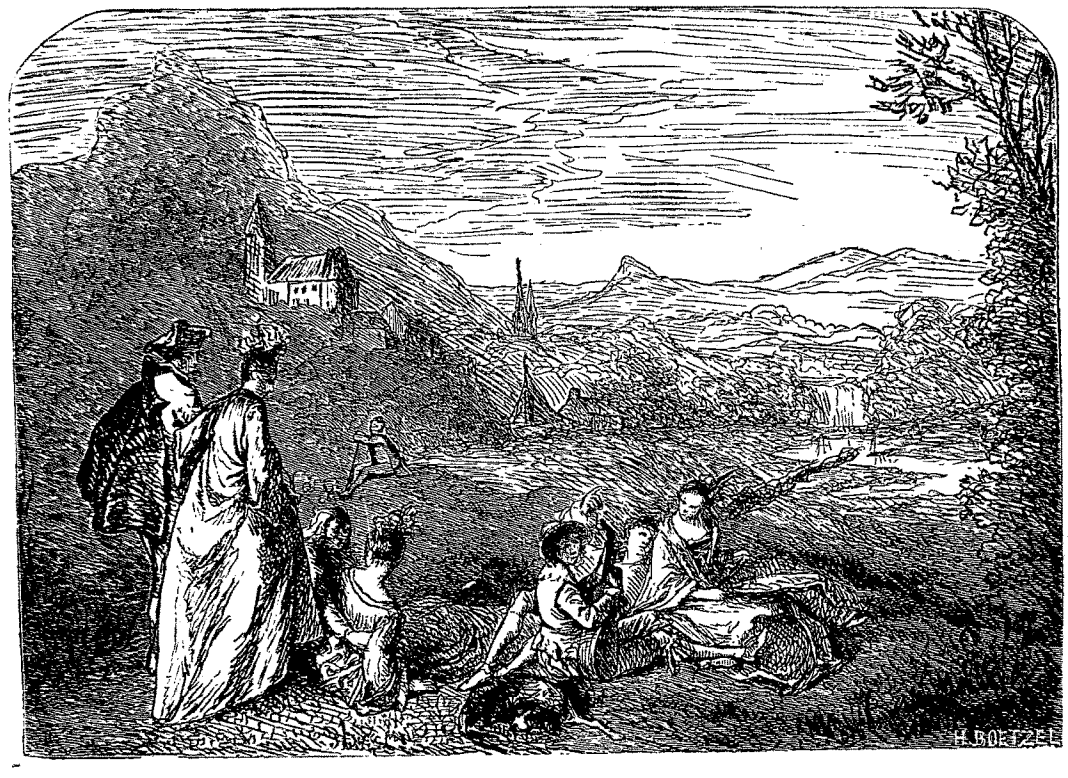
Le poëme sur la peinture contient des préceptes dont la forme est d'une solennité souvent emphatique, mais dont le fond est en général d'une grande banalité.

Charles Coypel, peintre et poëte comme son père, fut aussi auteur dramatique; mais, s'il cultiva plusieurs genres, il ne s'éleva au premier rang dans aucun. Il sentait parfois la nécessité de concentrer davantage son esprit au lieu de le laisser s'égarer dans des directions différentes, et c'est sans doute pour obéir à un sentiment de ce genre qu'il peignit, en 1732, un tableau, que Lépicié a gravé, où l'on voit Thalie chassée par la Peinture. Thalie est accompagnée de plusieurs petits génies, qui fuient épouvantés devant la nouvelle maîtresse du logis, et emportent chacun un rouleau de papier où est le nom d'une des pièces de Charles Coypel, dont le portrait est suspendu dans un coin. Les aptitudes multiples de notre peintre lui ont attiré de la part de Voltaire la critique suivante :

On dit que notre ami Coypel
Imite Horace et Raphaël :
A les surpasser il s'efforce;
Et nous n'avons point aujourd'hui
De rimeur peignant de sa force
Ni peintre rimant comme lui.

La nombreuse famille des Vanloo est originaire de Hollande. Huit ou dix peintres du nom

de Vanloo ont fait des tableaux qu'on rencontre fréquemment dans les collections publiques et privées (fig. 402). Jacques Vanloo, qui se fit naturaliser Français et fut reçu membre de l'Académie de peinture en 1663, est le père d'Abraham-Louis Vanloo, qui remporta le grand prix, mais ne put être reçu membre de l'Académie à cause d'un duel qui l'obligea à se retirer à Nice. Jean-Baptiste Vanloo, et Carle Vanloo, fils d'Abraham-Louis, sont les deux plus célèbres peintres de cette famille d'artistes; Carle, le plus jeune des deux, avait un an lorsque la ville de Nice fut assiégée par le maréchal de Berwick. Jean-Baptiste, à qui on avait confié la garde de son petit frère, entendant le bruit du bombardement, prit l'enfant dans ses bras et se réfugia avec lui dans la cave. Bien lui en prit, car une bombe, arrivée presque aussitôt, creva la maison, traversa les plafonds et emporta jusqu'aux moindres vestiges du berceau. Jean-Baptiste fut en quelque sorte l'instituteur de Carle, qui se destinait d'abord à être sculpteur. Mais, à Rome, Carle s'occupa des décorations du théâtre, et acquit bientôt une facilité et un sentiment de l'effet qui firent rechercher ses tableaux. Son succès devint prodigieux; bien que ses têtes aient plus de grâce que de véritable beauté et que son coloris ait plus de charme que de puissance, on n'hésita pas à le comparer à Raphaël pour



403. — L AMOUR PAISIBLE (WATTEAU).

le dessin et à Titien pour la couleur. Carle Vanloo est assurément le premier peintre de son temps; mais il ne pouvait rester sur le piédestal où ses contemporains l'avaient placé. Il est mort en 1765, et dans les dernières années de sa vie, le goût dans les arts se modifiant, il commença à être violemment attaqué par la critique du temps, et notamment par Diderot, qui, à propos du Salon de 1763, parle ainsi d'un tableau intitulé *L'Aîné des Amours faisant faire l'exercice à ses cadets* : « Qui ne croirait, dit-il, sur le sujet, qu'il est rempli de variété et de mouvement, que des Amours s'exercent à percer un cœur de flèches, les autres à s'élancer comme des traits, à voler avec vitesse et légèreté, à dérober un baiser, à déranger un mouchoir, à donner le croc-en-jambe à une bergère, à rendre adroitement un billet, à grimper à des fenêtres, à séduire une surveillante, etc.? Car voilà, ce me semble, la vraie gymnastique de Cythère, l'éducation que Vénus donne à ses enfants. Ici, rien de tout cela. Ce sont des marmousets roides et droits, plantés en ligne, armés de fusils et de baïonnettes avec la cartouche et le baudrier, tournant à droite et à gauche à la voix et au geste de leur frère. Carle Vanloo est un bon homme, et certainement cette platitude ne lui est pas venue; c'est quelque insipide littérateur ou quelque prétendu connaisseur qui la lui aura suggérée.

Nos artistes sont fatigués dans leurs ateliers d'une vermine présomptueuse qu'on appelle des *amateurs*, et cette vermine nuit beaucoup à leurs travaux. La couleur de ce morceau est aussi dure que l'idée en est maussade. On a versé crûment sur un espace de quatre pieds toutes les vessies d'un marchand de couleurs. Point d'air, point de repos. Un amas confus de petites figures pressées, toutes pareilles d'ajustement, de position et de physionomie. Ce rare morceau est pour M. de Marigny. »

Quand les principes sévères de l'école de David vinrent à prédominer, les Vanloo furent enveloppés dans l'anathème général contre le dix-huitième siècle. A l'atelier de David, les élèves conjuguaient le verbe *vanlooter*, ce qui signifiait pour eux, faire exécrablement mauvais. Cet absurde dénigrement s'est prolongé jusqu'à ces dernières années. La peinture de Vanloo a repris aujourd'hui de la faveur, et c'est maintenant l'école de David qui est en butte aux injustices de la mode.



404. — LES ENFANTS (LANCRET).

Visite au Musée. — Nous avons au Louvre une très-bonne toile de Lemoine, *Hercule assommant Cacus*, et plusieurs tableaux de Noël et d'Antoine Coypel, entre autres, de ce dernier, une *Athalie chassée du temple*, et une *Esther et Assuérus*, qui ont fait partie d'une série de compositions destinées à être reproduites en tapisseries. Il n'y a rien de Charles Coypel; mais ses tableaux tirés du roman de *Don Quichotte*, qui sont maintenant au château de Compiègne, ont été popularisés par la gravure. Le Musée possède deux toiles de Jean-Baptiste Vanloo, un sujet mythologique, *Diane et Endymion*, et un sujet historique, *l'Institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III*. De Carle Vanloo, nous avons cinq tableaux, dont un portrait en pied, celui de la reine Marie Leczinska, qui est une œuvre tout à fait remarquable. Parmi les sujets, le *Mariage de la Vierge avec saint Joseph*, et la *Halte de chasse* sont surtout l'objet de la faveur publique. La *Halte de chasse*, dont on voit continuellement des copies en train de se faire, n'est au musée que depuis 1848. Elle a été comman-

dée pour la maison du roi; mais, pendant la période ultra-classique, cette toile, ayant été jugée indigne de figurer dans une collection publique, avait été reléguée dans les magasins. Le Musée possède aussi un tableau mythologique de Michel Vanloo, fils de Jean-Baptiste.

Les peintres des fêtes galantes. — On désigne sous le nom de peintres des fêtes galantes, un petit groupe d'artistes qui laissèrent de côté les traditions académiques pour se livrer aux caprices d'une imagination vive et enjouée. Antoine Watteau (1684-1721) est le chef de ce groupe et en quelque sorte le créateur du genre, qui consiste dans la représentation de petites scènes qui rappellent les ballets de l'Opéra et se distinguent par la tournure spirituelle des personnages, l'heureux balancement des groupes et le charme harmonieux de la couleur (fig. 403). Il est juste pourtant de dire que Gillot, qui fut quelque temps le professeur de Watteau, avait déjà fait des sujets du même ordre, et put inculquer à son élève le goût des scènes comiques et des sujets modernes. Watteau fut un artiste indépendant et très-consciencieux : ses bergers en habit de satin, ses arlequins, ses pierrots et tout son petit monde imaginaire folâtrant dans les bosquets qui semblent des décors de théâtre, ont trouvé bien des imitateurs, mais pas un ne l'a égalé. Lancret et Pater sont les principaux.

Lancret fut un artiste habile et plein de charme, mais moins indépendant que Watteau, et il subit souvent dans ses compositions l'influence des amateurs qui achetaient ses tableaux (fig. 404).

On peut juger de la futilité des goûts de la cour et de la manière singulière dont on comprenait alors la conception d'un tableau, par la lettre suivante, que le duc d'Antin, surintendant des bâtiments du roi, écrivit à Lancret en 1725 : « Dans le voyage de la reine Marie Leczinska, de Strasbourg à Fontainebleau, il est arrivé plusieurs accidents, mais surtout de Provins à Montereau, où le second carrosse de dames s'embourba de façon qu'on ne put le retirer. Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon, avec beaucoup de paille, quoiqu'en grand habit et coiffées. Il faut représenter les six dames, le plus grotesquement qu'on pourra, et dans le goût que l'on porte les veaux au marché, et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. Il faut une autre dame, sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre en travers, sur un cheval de charrette, comme un sac, et que le panier relève de façon qu'on voie jusqu'à la jarretière; le tout accompagné de quelques cavaliers culbutés dans les crottes, et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille. Il faut aussi que le carrosse resté paraisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus grotesque et de plus dépenaillé. »

Homme d'imagination plutôt qu'observateur, Pater n'est jamais plus à son aise que lorsqu'il faut tout inventer, et, contrairement à Lancret, qui ne travaillait pas sans avoir le modèle sous les yeux, il créait spontanément des tableaux sans plus d'effort que s'il se fût agi de conversations vives et enjouées. Ses gracieuses compositions sont toujours bien agencées, et ses scènes galantes sont bien à leur place dans ces jardins enchantés, où la statue de l'Amour se montre discrètement à l'ombre des bosquets, dont l'écho ne répète que des notes tendres. En général, il multiplie beaucoup les figures dans ses tableaux; mais que de mouvement et d'entrain dans ces groupes, où grandes dames et petits enfants, soldats et vivandières semblent ne vivre et n'agir qu'en vue d'une pensée commune, la joie! Tantôt c'est une charrette arrêtée à la porte d'une auberge, où arrivent des cavaliers qu'entourent des femmes et de jeunes enfants ; tantôt ce sont des officiers buvant avec des dames qui visitent leur camp, et derrière les tentes, le petit clocher qui perce à l'horizon, comme pour rappeler des idées plus graves. Mais si les paroissiens ont entendu prêcher que la vie n'est qu'une vallée de douleurs, il faut convenir qu'ils l'oublient un peu dans les tableaux de Pater. Nous voyons là tout un petit peuple galant et amoureux, vivant, se remuant et surtout s'amusant, parmi des arbres comme la nature n'en fait pas, mais comme il en pousse probablement dans le monde de la fantaisie. Il ne faut pas chercher dans les formes la correction, ni dans les teintes la vérité ; tous ces petits personnages courent si joyeusement l'un après l'autre, tiennent si gaiement leurs verres, et s'embrassent avec tant de laisser aller, qu'on semblerait morose en leur reprochant de tenir trop peu de compte des lois essentielles de l'art.

Visite au Musée. — Nous n'avions autrefois au Musée qu'un seul tableau de Watteau : il est vrai que c'était un chef-d'œuvre, le *Voyage à Cythère*. Depuis que M. Lacaze a généreusement fait don au Louvre de sa belle collection, nous avons plusieurs charmantes

toiles de cet éminent artiste, entre autres son grand *Gille de la Comédie Italienne*. Lancret est représenté par quatre jolis tableaux sur *les Quatre Saisons* et Pater par une *Fête champêtre*.

Les pastorales. — Après les peintres des *Fêtes galantes* viennent les peintres des *Pastorales*, dont François Boucher est le type le plus complet. Il en est en même temps le créateur, et dans ce genre il est resté sans rival comme sans prédécesseur. Fils d'un dessinateur en broderies, François Boucher (1704-1770) fut d'abord élève de Lemoine; il remporta le grand prix à l'Académie en 1723, et fut successivement académicien, directeur de l'Académie et premier peintre du roi. Il acquit une vogue immense, produisit d'innombrables ouvrages dans tous les genres, et son style, patronné par la cour et par la marquise de Pompadour, devint bientôt celui qui domina dans l'école française. On ne vit partout que des Amours joufflus et des Nymphes au nez retroussé avec une petite fossette dans les joues, des bergers enrubannés serrant la taille de leurs bergères, des déesses de la mythologie travesties en marquises, des jeunes filles au minois fripon folâtrant sur un lit défait; c'était là le genre qui plaisait à la cour, on avait donc tout à gagner en l'adoptant (fig. 405).

Cependant il se formait dans l'art comme dans la politique une opinion nouvelle, celle de la bourgeoisie, personnifiée dans la peinture par Greuze et Chardin. Diderot, qui s'est fait dans la critique le représentant des idées nouvelles, attaque le peintre des Amours, comme dédaignant par trop la vérité. Il s'agit d'un tableau, exposé au Salon de 1763, et qui représentait le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, car Boucher a fait aussi des tableaux religieux. C'est au point de vue de la couleur encore plus que du dessin, que le critique s'attaque cette fois au peintre.... « Mais la couleur? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher, c'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre: Mais, monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur? Il vous répondra : Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges? — Non. — Ni moi non plus; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

Quand vint la réaction sévère de Vien et de David, on ne se contenta plus d'attaquer Boucher parce qu'il manquait de vérité dans le ton; on vit en lui le grand corrupteur du goût public, et son nom devint synonyme de laideur et de décadence. Plus équitable que les artistes qui l'entouraient, David disait, il est vrai : « N'est pas Boucher qui veut! » Mais l'opinion personnelle du maître avait moins d'influence que sa doctrine. La dépréciation des peintures de Boucher est bien marquée dans les prix de vente qu'ont atteints ses tableaux à différentes époques. Ainsi Boucher, le peintre chéri de la marquise de Pompadour, a eu, sous l'Empire et la Restauration, des tableaux vendus moins cher que le prix de la toile ou du panneau. Les catalogues en font foi. A la vente Saint-Victor, en 1822, il y avait quatre tableaux de Boucher: le *Paysage* a été adjugé pour 22 fr.. le *Petit Pont en bois* 12 fr., la *Villageoise écoutant un berger qui joue du flageolet* 41 fr., la *Vierge et l'Enfant Jésus* 5 fr. 75. Ce n'est que vers 1840 que les tableaux de Boucher ont repris un peu de faveur, et à cette époque on pouvait facilement s'en rendre acquéreur pour 8 à 900 francs. Aujourd'hui une toile importante de Boucher atteint 40 à 50,000 fr. dans les ventes, et nous avons vu payer 6 et 10,000 fr. des toiles de lui fort médiocres et d'une authenticité contestable.

L'engouement qu'on a aujourd'hui pour Boucher va certainement beaucoup trop loin, mais il se comprend pourtant jusqu'à un certain point. La dépréciation qu'ont subie pendant un demi-siècle ses œuvres n'est pas due seulement au changement qui s'est opéré dans l'école française; elle vient aussi de ce que presque toutes les peintures de cet artiste ayant été conçues en vue de l'harmonie décorative, pour des appartements où dominaient le blanc, l'or et le bleu de ciel, ont paru d'un ton faux et conventionnel lorsqu'on les a éloignées de leur milieu. Aussi ne doit-on pas juger de ses trumeaux décoratifs avec le même œil que d'autres tableaux, très-montés de ton, qu'on voit près d'eux dans les galeries. Quel effet devaient-ils faire dans le salon d'une marquise, où l'on n'admettait que les couleurs tendres, où les fleurs d'un rose pâle et les rubans bleu

d'azur s'enlevant partout sur des fonds d'un blanc nacré, et où les femmes poudraient leurs cheveux pour les mettre à l'unisson de la teinte dominante? Le ton laiteux et transparent des chairs de Boucher, qui paraît souvent manquer de consistance, est toujours savamment calculé pour la place qu'elles occupent dans la décoration d'un appartement. En somme, Boucher n'est assurément pas un grand maître, si on le compare aux artistes des belle époques, mais c'est un décorateur plein de charme, un ornemaniste plein de goût, et un compositeur plein d'esprit et surtout d'un esprit éminemment français.

Boucher a eu des élèves. Nous ne nous arrêterons pas sur Baudouin, qui devint son gendre et dont Grimm a dit dans sa correspondance : « Il s'était fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaisait beaucoup à notre jeunesse libertine. » Mais Fragonard s'est fait un nom dans l'école française. Quand il partit pour l'Italie, Boucher lui dit : « Mon cher



405. — LA PEINTURE ALLÉGORIQUE (BOUCHER).
(Galerie Rothan.)

Frago, tu vas voir en Italie les ouvrages des Raphaël, des Michel-Ange et de leurs imitateurs; mais, je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends ces gens-là *au sérieux*, tu es perdu. » Fragonard ne les prit pas *au sérieux* et demeura fidèle à l'enseignement qu'il avait reçu de son maître. Aussi, malgré son succès, Diderot le traite assez durement. « Fragonard, dit-il, a l'étoffe d'un habile homme, mais il ne l'est pas; il peut aussi facilement s'empirer que s'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y avait portés. Mauvais symptômes, mon ami! Il a conversé avec les apôtres, et il ne s'est pas converti; il a vu les miracles, et il a persisté dans son endurcissement. »

Fragonard peut être regardé comme le type de la facilité en peinture. Personne n'a su mieux que lui jeter un croquis sur le papier, donner de la tournure à une figure, grouper

agréablement des personnages. Il était aussi paysagiste et il avait le secret de ces charmantes improvisations qui s'encadraient si bien dans le mobilier du dix-septième siècle. Ce sont des paysages féeriques, comme il n'en existe qu'à l'Opéra, des parcs avec de grands arbres, des statues, des pièces d'eau arrangées en manière de décors; tout cela est conçu dans un ton bleuâtre, peint très-légèrement avec de vifs empâtements dans les clairs, dessiné avec une aisance, une facilité et un *brio* que rehaussent encore les charmantes petites figures qui viennent égayer la scène. Presque tous les paysages de Fragonard se rattachent à la première manière de ce peintre impressionnable, qui débuta par des scènes galantes, sous l'inspiration de Boucher, dont il fut l'élève; il fit des tableaux rustiques à l'époque où la cour jouait au *paysan* dans le hameau de Trianon, et dédia ses œuvres à la patrie quand survint la Révolution française.



406. — L'INNOCENCE. (GREUZE).

Visite au Louvre. — Boucher est représenté au Musée par deux sujets mythologiques, *Vénus et Vulcain* et *Diane au bain*, et par quatre scènes pastorales, où l'on voit des bergers amoureux, des bergères enrubannées, des moutons propres, et des paysages de fantaisie qui donnent parfaitement une idée de son style. Il n'en est pas de même de Fragonard : le *grand-prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* est un grand tableau d'histoire froid et fade, et les toiles que le Musée doit à la générosité de MM. Walferdin et Lacaze, caractérisent assez bien le côté facile de son talent, mais ne sont pas à la hauteur de plusieurs tableaux célèbres du même peintre, la *Fontaine d'amour*, par exemple.

LES PEINTRES DE LA BOURGEOISIE. — Le genre faux et maniéré qui plaisait à la cour ne répondait pas aux besoins nouveaux de la nation. La bourgeoisie surtout lisait avec passion l'*Émile* de Rousseau, et les vertus de famille devenaient à l'ordre du jour; en même temps les recherches des encyclopédistes donnaient à l'esprit public une habitude de précision et d'exactitude qui devait se traduire dans l'art. Le temps n'était pas éloigné où on allait proscrire la fantaisie, et ne comprendre le dessin qu'avec les mesures absolues du compas; mais à cette époque on commençait à demander à l'art un peu plus de vérité dans la représentation, en même temps qu'un peu plus de moralité dans l'intention.

On était las des petites scènes grivoises peintes avec des tons faux et des formes conventionnelles. Deux artistes surgirent alors, Chardin et Greuze, et auprès d'eux un critique éminent, Diderot, dont les idées exercèrent une grande influence sur ses contemporains.

Siméon Chardin (1699-1779) échappe complétement à la manière fausse de son siècle, et se fait une place à part pour la franchise de son exécution. Malheureusement il restreint le champ de l'imagination, non-seulement dans ses natures mortes, mais jusque dans ses tableaux de genre, presque toujours composés d'une seule figure; ces tableaux ont un charme étonnant par leur réalité, par la manière naïve dont ils rendent la nature, mais ils sont assez pauvres d'invention et d'expression. Dans l'école hollandaise, l'invention s'unit à la réalité, les caprices de l'esprit se mêlent à la sincère observation de la nature. Mais quand Chardin peint admirablement une raie, une cruche ou un œuf à la coque, l'exécution et la touche sont pour

lui un but au lieu d'être un moyen. Cependant l'école française était tombée dans un maniérisme si insupportable, que le premier artiste qui s'avisa de représenter avec sincérité ce qu'il avait sous les yeux ne pouvait manquer d'être acclamé (fig. 407).

Chaque tableau que faisait Chardin arrachait à Diderot des cris d'admiration. Voyez plutôt le compte rendu du Salon de 1763 : «... C'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste! Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté.... C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade et l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.... On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi, tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit, disparaît; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. On m'a dit que Greuze, montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien. Qui est-ce qui payera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.... Ah! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelles et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra. »

Jean-Baptiste Greuze (1724-1805) est un moraliste autant qu'un peintre, et c'est là ce qui lui donne une place spéciale dans l'art du dix-huitième siècle. Il fut regardé comme un réformateur, et il l'était en effet; on était heureux de trouver enfin des sentiments honnêtes au milieu du dévergondage universel dont l'art se faisait si volontiers l'interprète. « Voici votre peintre et le mien, s'écrie Diderot; c'est le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des mœurs à l'art. » — « Il serait bien surprenant, dit ailleurs le même critique, que cet artiste n'excellât pas. Il a de l'esprit et de la sensibilité; il est enthousiaste de son art; il a fait des études sans fin; il n'épargne ni soins ni dépense pour avoir les modèles qui lui conviennent. Rencontre-t-il une tête qui le frappe, il se mettrait volontiers aux genoux du porteur pour l'attirer dans son atelier. Il est sans cesse observateur dans les rues, dans les églises, dans les marchés, dans les spectacles, dans les promenades, dans les assemblées publiques. Médite-t-il un sujet, il en est obsédé, suivi partout. Son caractère même s'en ressent; il prend celui de son tableau; il est brusque, doux, insinuant, caustique, galant, triste, gai, froid, chaud, sérieux ou fou, selon la chose qu'il projette. Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires. Dans le tableau du *Paysan qui lit l'Écriture sainte à sa famille*, il avait placé dans un coin à terre un petit enfant qui, pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien. Dans ses *Fiançailles*, il avait amené une poule avec toute sa couvée. Dans celui-ci (le *Paralytique*), il a placé, à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme, une grosse chienne debout qui a le nez en l'air et que ses petits tettent toute droite; sans parler de ce drap qu'il a étendu sur une corde et qui fait le fond de son tableau. On lui reprochait de peindre un peu gris; il s'est bien corrigé de ce défaut. Quoi qu'on en dise, Greuze est mon peintre. »

Greuze avait de l'amour-propre, mais il mettait à s'admirer lui-même une telle bonhomie qu'on ne pouvait en être choqué. « Il est un peu vain, notre artiste, mais sa vanité est celle d'un enfant, c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son ouvrage : *Voyez-moi cela! c'est cela qui est beau!* vous lui ôterez sa verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien, lorsqu'il deviendra modeste, qu'il n'ait raison de l'être. Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts : la plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur; les grands artistes ont un petit coup de hache à la tête. » (Diderot.)

Malgré les qualités séduisantes que tout le monde lui reconnaît, Greuze est un artiste très-incomplet. Si la composition est ingénieuse, le geste est bien souvent déclamatoire, et si l'expression du visage est presque toujours heureuse dans ses tableaux, on supporte difficilement la façon lourde dont il peint les vêtements et les accessoires.

Ses meilleures toiles sont peut-être celles qui ne contiennent qu'une tête, par exemple ces délicieuses petites filles, roses, fraîches, à la mine enfantine, au nez mignon, qui regardent avec de grands yeux, dont la bouche sourit, et qui, avant de réjouir les amateurs de tableaux par leurs demi-teintes finement peintes, ont certainement fait le bonheur de leur mère par leur gentillesse et leur bonne mine (fig. 406). Greuze, dont, il y a quarante ans, les tableaux se donnaient pour rien, est aujourd'hui l'objet d'un engouement dont on ne prévoit pas la fin. Au surplus, il ne faut pas croire que le désir de posséder un tableau de leur goût soit le seul mobile qui guide les amateurs. Dans les grandes ventes, il faut toujours compter avec les rivalités d'amour-propre et avec les spéculateurs, qui savent fort bien qu'ils payent un tableau trop cher, mais qui espèrent le revendre plus cher encore. A la vente San Donato, les *Œufs cassés*, tableau assez sec et qui n'est nullement un des meilleurs du même maître, ont été adjugés pour 126 000 fr.; le *Geste napolitain* est monté à 53 000 fr.; le *Favori* (portrait de Mme Greuze tenant un chien), 60 000 fr.; la *Bacchante*, 58 000 fr.; le *Matin*, 77 000 fr.; la *Petite Fille au Chien*, 89 000 fr.! En présence de ces prix énormes, nous devons rappeler qu'un tableau de Greuze, bien autrement célèbre, la *Cruche cassée*, a été acquis en 1785 par le musée du Louvre pour 3000 fr. : il en représente aujourd'hui plus de 150 000! L'auteur des tableaux qu'on se dispute avec tant d'acharnement est mort dans la misère. Il était réduit à solliciter un à-compte sur un travail que le ministre lui avait accordé à titre de secours. Sa lettre se termine par cette phrase navrante : « J'ai soixante-quinze ans, et pas un seul ouvrage de commande. De ma vie je n'ai eu un moment aussi pénible à passer. Vous avez le cœur bon; je me flatte que vous aurez égard à mes peines le plus tôt possible, car il y a urgence. »

Visite au Musée. — Chardin et Greuze sont représentés au Musée par un grand nombre d'ouvrages. Chardin a plusieurs natures mortes, entre autres la fameuse *Raie ouverte*, placée sur une table à côté d'un chat; c'est le tableau qui l'a fait admettre à l'Académie. Il y a de lui deux très-jolis petits tableaux de genre qui furent exposés au Salon de 1740, *la Mère laborieuse* et le *Benedicite*. Greuze a aussi son tableau de réception, représentant les *Reproches de Sévère à Caracalla*. Ce tableau, qui a été exposé au Salon de 1769, est d'une extrême faiblesse; mais il est fort curieux, parce qu'il montre à quel point un homme de talent peut descendre quand il veut aborder un genre de peinture pour lequel il n'est pas préparé. Greuze redevient lui-même dans *le Fils puni* et la *Malédiction paternelle;* mais le geste et l'expression outrée des figures déparent encore ces deux tableaux. En revanche, le fameux tableau intitulé *la Cruche cassée* nous montre le maître avec toutes ses qualités de grâce naïve et de candeur enfantine. Nous laisserons à Diderot le soin de décrire le joli tableau de l'*Accordée de village*, un des meilleurs assurément que Greuze ait faits : « Le peintre a donné à sa fiancée une figure charmante, décente et réservée; elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux; il y a un peu de luxe dans sa garniture; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite; mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment et très-jolie.... Plus à son fiancé, elle n'eût pas été assez décente; plus à son père et à sa mère, elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même; c'est une idée délicate du peintre. »

LES PAYSAGISTES. — Le dix-huitième siècle a mis en général plus de fantaisie que de réalité dans la représentation du paysage. Cependant il y a eu quelques paysagistes. Un des moins connus parmi les peintres, bien que les vaudevillistes en aient bien souvent parlé, est Lantara. Une tradition veut que Lantara ait habité un des villages qui se trouvent sur la lisière de la forêt de Fontainebleau. Les tableaux de Lantara sont pleins de charme, mais ils sont peu connus du public, et le goût très-prononcé de l'artiste pour les petits gâteaux, son faible pour la bouteille et cette insouciance proverbiale qui le conduisit à l'hôpital ont contribué sa réputation beaucoup plus que ses œuvres.

Lantara a au musée un petit tableau représentant un *Effet du matin* dont l'aspect est très-agréable.

Loutherbourg, qui fut un habile peintre de paysages et d'animaux, n'a malheureusement rien au musée. En fait d'animaux, les belles études de Desporte et d'Oudry, qui sont au Louvre, les tableaux de chasse de ces deux artistes méritent d'être étudiés par les spécialistes, à cause des morceaux très-remarquables qu'on y trouve.

Les tableaux d'Hubert Robert, le *peintre des ruines*, sont un mélange de fantaisie et d'exactitude. Il y a en effet des cas où l'artiste, pour appuyer davantage sur l'intérêt qu'il veut rendre, modifie dans une certaine mesure ce qu'il a sous les yeux, élimine certaines parties pour en faire valoir d'autres, et ne s'astreint pas à



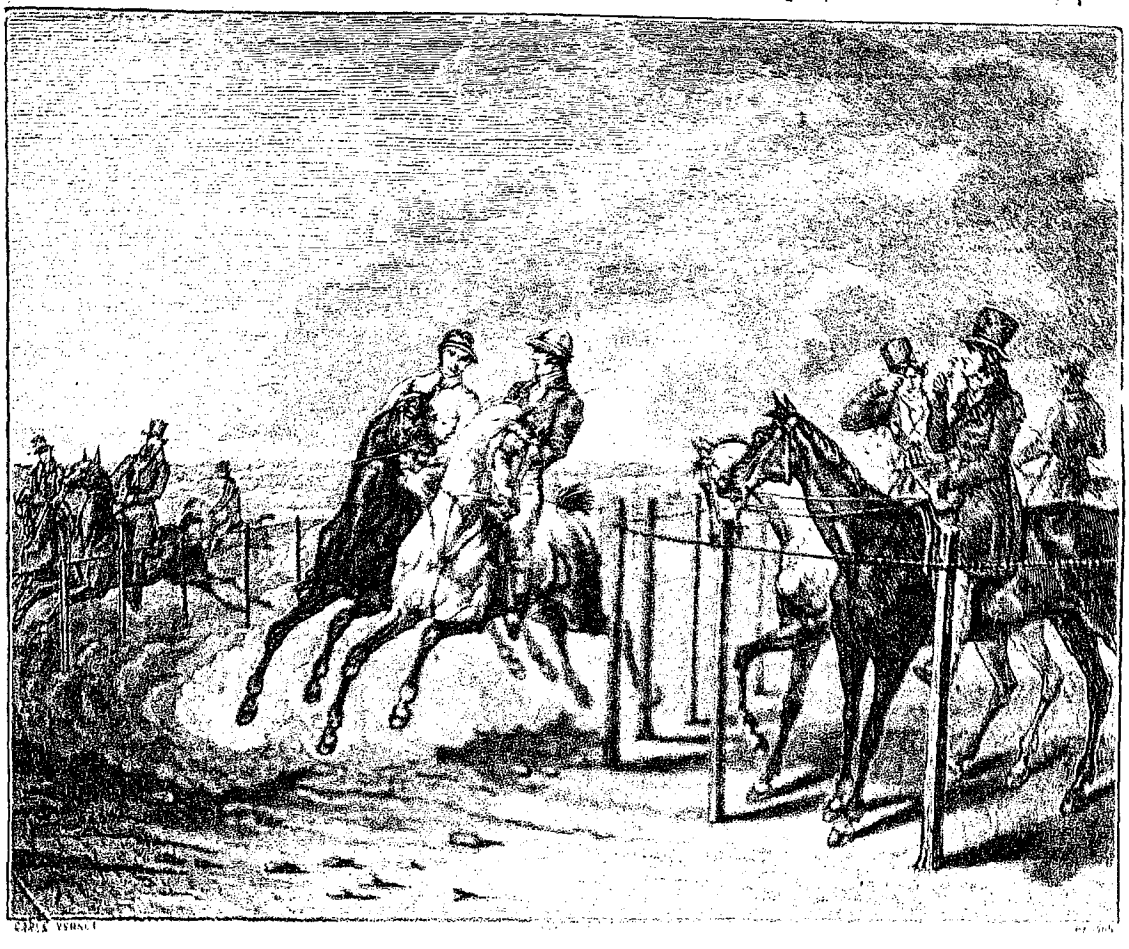
BOUCOURT. DEL. CHARDIN. CARBONNEAU. SC.

407. — LA FONTAINE (CHARDIN).

une représentation littérale. Dans les tableaux d'architecture même, où la fidélité absolue semble être une condition de première nécessité, un grand nombre de peintres, au dernier siècle notamment, ont cru devoir la subordonner à leurs intentions pittoresques. Le plus célèbre d'entre eux est Hubert Robert, et personne assurément ne se plaindra que le *peintre des ruines* ait rapproché, pour faire une silhouette plus heureuse, des corps d'édifice qui se trouvaient éloignés dans la nature, ait ajouté à ses tableaux des colonnes disparues depuis longtemps, ou dégradé à dessein des parties de bâtiments maladroitement restaurées, fait brouter des chèvres au milieu des broussailles dans un lieu pavé et garni de trottoirs, remplacé par des chapiteaux écroulés et des décombres d'entablement la boutique occupée par un café ou une modiste. C'est là son originalité, et Hubert Robert, qui est contemporain de Volney, n'eût pas eu le cachet de son temps s'il avait compris la peinture autrement.

Hubert Robert a plusieurs tableaux au Louvre.

Le plus illustre parmi la série d'artistes dont nous nous occupons est Joseph Vernet, le peintre de marines. Il est le père de Carle Vernet, le peintre de chevaux (fig. 408), et le grand-père d'Horace Vernet, l'artiste le plus populaire de notre siècle. Le père de Joseph Vernet était peintre d'armoiries et donna à son fils les premières notions du dessin. Joseph Vernet, qui désirait être peintre d'histoire, partit pour l'Italie. Mais quand il fut arrivé à Marseille, la vue de la mer lui causa une impression profonde et lui révéla sa véritable vocation. Pendant une tempête qui eut lieu dans la traversée, il se fit attacher au mât du navire, non pas, comme on l'a dit, pour



(Gravure extraite de l'Histoire des Peintres.)

dessiner l'orage, ce qui eût été matériellement impossible, mais pour en observer les effets. Vernet s'établit à Rome, où il obtint un immense succès avec ses paysages et ses marines, qu'il peuplait d'une quantité de petites figures d'une tournure charmante. Le musée du Louvre possède beaucoup de tableaux de ce maître et on est frappé de la variété en même temps que de la vérité des aspects qu'il sait reproduire. Quand on a parcouru la série si vivante et si animée des ports de la France, on trouve des clairs de lune, des brouillards, des soleils couchants, des orages, et partout on est frappé de l'esprit d'observation qui a guidé le peintre, et de l'intelligence avec laquelle il a su traduire les effets fugitifs de la lumière.

L'ART EN FRANCE DEPUIS LA RÉVOLUTION.

ARCHITECTURE. — Depuis Louis XIV les traditions dont Mansart et Perrault avaient été les représentants cherchaient à se maintenir, malgré quelques tentatives d'innovation qui avaient porté principalement sur l'ornement et le décor. La révolution et l'empire furent accompa-

gnés d'un redoublement d'enthousiasme pour l'antiquité romaine, et les arts devaient nécessairement s'en ressentir. Les deux architectes les plus connus de cette époque sont Percier et Fontaine.

Charles Percier, né en 1764, est fils d'un concierge des Tuileries. Il fit d'abord de la peinture et apprit les éléments du dessin chez Lagrenée; puis il devint élève de Peyre jeune, architecte du roi, et obtint le prix de Rome en 1786. Il fut saisi d'admiration en arrivant dans la ville éternelle. « J'éprouvais dans mon saisissement, dit-il, ce tourment de Tantale qui cherche vainement à se satisfaire au milieu de tout ce qu'il convoite. J'allais de l'antiquité au moyen âge, du moyen âge à la Renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout, et ne pouvant me résoudre à rien étudier.

Percier avait connu à Rome Fontaine, qui devint son ami et dont le nom est resté inséparable du sien. Quand ils revinrent en France, ils trouvèrent une société en ébullition et peu disposée à s'occuper de monuments. Pourtant il fallait vivre, et ils se mirent à faire des dessins pour un fabricant de meubles. « Cet essai leur réussit, dit Raoul Rochette dans une notice sur Charles Percier. Un premier travail, payé d'un prix qu'on n'oserait pas citer aujourd'hui, mais que la rareté du numéraire rendait alors avantageux, leur attira d'autres commandes du même genre. Dès ce moment, la plume et le crayon de Percier et de son ami ne furent plus employés qu'à dessiner des étoffes, qu'à esquisser des meubles : ils travaillent pour les manufactures de tapis et de papiers peints; ils produisent des compositions pour les décorations de théâtre; ils font des modèles pour les bronzes, les cristaux, l'orfévrerie, et tandis qu'ils s'exercent ainsi de toute manière à introduire dans l'ameublement moderne les formes du mobilier antique, c'est à peine s'ils s'aperçoivent qu'avec leur fortune qui commence, c'est une révolution qui s'accomplit par eux dans les habitudes domestiques d'une société qui ne les connaît pas encore, même pour tapissiers, et qui plus tard les reconnaîtra pour de grands architectes dans l'arc de triomphe du Carrousel et dans l'achèvement du Louvre. »

Percier et Fontaine furent chargés par Napoléon Ier de plusieurs constructions importantes, entre autres de construire la rue de Rivoli et l'arc de triomphe du Carrousel; ce dernier édifice est une imitation de l'arc de Septime-Sévère à Rome. Nommés architectes du Louvre, qu'ils étaient chargés de réunir aux Tuileries, ils exécutèrent plusieurs importants travaux dans ces édifices, entre autres un escalier qui a été détruit sous Napoléon III et qui servait d'entrée au musée. Le plan de Percier et Fontaine pour la réunion des deux palais était très-différent de celui qui a été adopté depuis.

Un décret de 1807 ordonna l'érection d'un arc de triomphe, de proportions colossales, destiné à perpétuer le souvenir de nos victoires. Deux projets se trouvèrent en présence : celui de Raymond, qui voulait orner les faces de colonnes isolées portant des statues, et celui de Chalgrin, qui voulait des surfaces planes décorées de bas-reliefs. On adopta celui de Chalgrin, qui fut chargé d'élever le monument, mais qui mourut en 1811; l'édifice était sorti de terre et s'élevait jusqu'à la corniche du piédestal, mais il fut abandonné par la Restauration jusqu'en 1823, époque où il fut décidé qu'il serait terminé et dédié à l'armée d'Espagne. Louis-Philippe l'acheva en lui rendant sa destination première. MM. Huyot et Abel Blouet en dirigèrent successivement la construction, et il fut inauguré en 1836. L'arc de triomphe de l'Étoile surpasse de beaucoup en étendue tous les monuments du même genre élevés par les Romains.

L'érection de la Bourse fut décidée en 1808, et l'architecte Brongniart en donna les plans et en dirigea les travaux jusqu'en 1813, où il mourut. Cet édifice présentait de grandes difficultés, parce que les basiliques étant les seuls monuments que l'antiquité ait élevés dans un but à peu près analogue, étaient devenues pour les peuples chrétiens le type du monument religieux, et l'opinion publique s'élevait contre l'idée de donner au syndic des agents de change la place consacrée à l'évêque, et aux courtiers celle des chanoines : d'ailleurs le public n'eût pas été placé commodément dans les nefs. L'architecte imagina un vaste carré long entouré de colonnes formant un portique à l'extérieur, et adopta l'ordre ionique, le dorique paraissant trop sévère et le corinthien trop pompeux. Mais l'édifice était déjà avancé quand, par suite d'exigences nouvelles, il fallut faire un premier étage avec des bureaux et des salles d'audience pour un tribunal; la nécessité d'exhausser l'édifice fit adopter un ordre dont la hauteur fût relativement plus grande, et le corinthien fut ainsi substitué à l'ionique primitif.

L'église de la Madeleine, commencée à la fin du dix-huitième siècle, ne s'élevait pas au delà du soubassement, quand les travaux furent

totalement abandonnés par suite de la révolution. Un décret daté de Posen, 1806, ordonna que sur cet emplacement on élevât un *temple de la Gloire*, dédié aux armées françaises et destiné à contenir les trophées et les drapeaux enlevés aux peuples vaincus. L'édifice fut mis au concours, et parmi les cent vingt-sept projets envoyés, l'Académie donna le prix à MM. de Beaumont, et trois accessits à MM. Vignon, de Gisors et Peyre Neveu. Mais l'empereur rejeta le projet qui avait obtenu le prix, et donna la préférence à celui de M. Vignon, parce que, disait-il, c'est un temple que j'ai demandé et non une église, et il ajouta qu'il voulait un monument tel qu'il y en a à Athènes et qu'il n'y en a pas à Paris. Pierre Vignon, chargé de construire ce temple de la Gloire, fit détruire les travaux commencés en vue d'une église et qui n'entraient plus dans son plan, et l'édifice s'éleva sur le modèle d'un temple grec. Mais la Restauration en changea la destination, et l'architecte reçut la difficile mission d'adapter à un service religieux un édifice élevé pour un autre usage. Pierre Vignon mourut en 1828, et M. Huvée termina le monument, dont l'inauguration eut lieu en 1842.

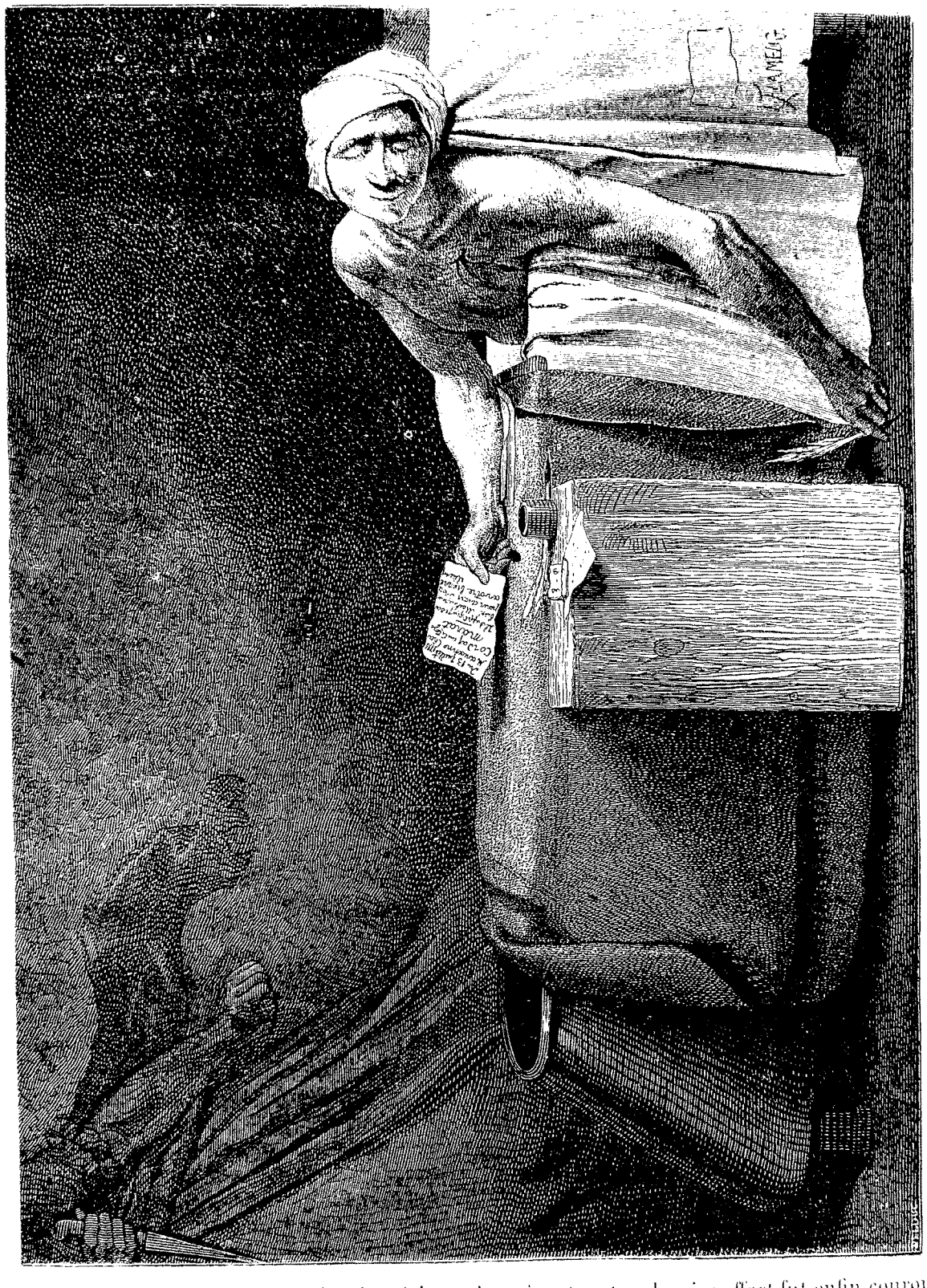
Le gouvernement de la Restauration et celui de Louis-Philippe entreprirent peu de constructions nouvelles et s'occupèrent surtout de continuer celles qui avaient été commencées sous l'Empire. Il était donc difficile qu'un style nouveau se produisît. Le romantisme ne pouvait avoir autant de prise sur l'architecture que sur la peinture, mais en appelant l'attention publique sur le moyen âge, il eut pour effet de provoquer, à propos de notre vieille architecture nationale, des recherches archéologiques, où se distinguèrent particulièrement MM. de Caumont, Lassus et Viollet-Leduc. Il est difficile aujourd'hui de prévoir ce que deviendra l'architecture en France, mais l'achèvement du Louvre, la construction des Halles centrales, de nos gares de chemins de fer, de l'Opéra et un grand nombre de restaurations d'anciens édifices, prouvent l'activité de la génération que nous venons de traverser.

LA SCULPTURE. — Bien que les statues antiques aient été l'objet de constantes études pour tous les artistes, au commencement de ce siècle, les sculpteurs ont eu bien moins d'influence que les peintres dans les changements que subit le goût public à cette époque. La statuaire suit la peinture et ne la domine pas. Le maître souverain de l'époque est Louis David, et les arts reçoivent de lui leur impulsion, comme ils la recevaient autrefois de Lebrun. Cartelier, auquel on doit plusieurs grands travaux décoratifs importants, et Chaudet, dont le Musée possède une statue de l'*Amour* et *le berger Phorbas rappelant Œdipe à la vie*, sont les deux statuaires les plus importants de cette époque. La *Nymphe Salmacis* et l'*Hyacinte* de Bosio, *l'Innocence réchauffant un serpent* de Callamard, la *Biblis changée en fontaine* de Dupaty, etc., montrent un art savant, mais un peu froid, qui répond bien aux tendances de la peinture à la même époque.

David d'Angers, Pradier et Rude furent considérés comme des révolutionnaires en sculpture à l'époque où leurs ouvrages parurent à nos expositions. La belle statue de *Philopœmen* par David d'Angers montrait en effet une tendance à chercher davantage la vie et le frémissement de la chair, et des qualités du même ordre se retrouvent dans les beaux médaillons et les nombreuses statues qu'on doit à cet artiste. L'œuvre la plus importante de David d'Angers est le fronton du Panthéon. Pradier avait un talent moins robuste et s'occupa surtout de rechercher la grâce dans les formes féminines. La *Toilette d'Atalante*, au musée de la sculpture française, donnera bien l'idée de son style. Pradier est un peu oublié aujourd'hui, mais il était il y a trente ans l'idole de la jeune génération. Rude est l'auteur du beau groupe des *Volontaires de la République* à l'arc de triomphe de l'Étoile. C'est un artiste plein de passion et de mouvement, et c'est celui que les novateurs en sculpture regardaient comme leur chef sous le règne de Louis-Philippe. De nouveaux sculpteurs se sont formés depuis, apportant dans leur travail des préoccupations bien différentes de celles qu'on avait au commencement du siècle, et on peut voir aujourd'hui dans nos jeunes statuaires une tendance marquée à se rapprocher du style de l'ancienne école florentine.

DAVID ET SES PRINCIPES. — Louis David (1748-1825) a exercé sur l'art contemporain une influence décisive, mais le mouvement dont il est devenu le chef était déjà commencée avant lui. Seulement Vien, peintre instruit et convaincu, n'avait pas l'énergie qui fait les novateurs, et sa timide réforme a été bien vite dépassée par son élève. David était un singulier mélange d'inconstance dans les idées et d'inflexibilité dans le caractère : sa vie et son talent présentent les plus étranges contrastes. C'est ainsi qu'après avoir été le peintre du roi Louis XVI, il est devenu l'ami de Marat, et après avoir siégé sur les bancs de la Convention, il est devenu le courtisan de Napoléon. Et dans sa vie d'artiste nous trouvons les

mêmes tergiversations. Petit neveu de François Boucher, c'est dans l'atelier du favori de la marquise de Pompadour que David a pris le goût de la peinture, mais comme son grand oncle pressentait le changement qui allait survenir dans la mode, il ne voulut pas diriger lui-même ses études et l'envoya chez Vien. Il concourut quatre fois en vain pour le prix de Rome,



409. — MORT DE MARAT (DAVID).

et, poussé au désespoir par ce dernier échec, il voulut attenter à ses jours : ce fut le peintre Doyen qui le préserva de l'asphyxie, en enfonçant sa porte. Il se représenta encore l'année suivante, et ce dernier effort fut enfin couronné de succès. David partit pour Rome avec son maître Vien ; mais le séjour de la *ville éternelle* ne lui fit pas tout d'abord l'impression

qu'il avait attendue. Il était parti trop affolé de la peinture qu'il avait vu faire en France pour comprendre du premier coup les hautes inspirations du grand art. Comme il était très-travailleur, il se mit à faire un grand nombre de dessins d'après les statues antiques : seulement, pour se conformer à la mode du temps, il s'évertuait à contourner les formes, à relever légèrement les pommettes, à ouvrir un peu les narines, à accentuer les coins de la bouche. c'est ce qu'on appelait alors *donner de l'expression à l'antique*. Pour arriver plus sûrement à son but, il faisait quelquefois sur une même feuille de papier deux dessins d'après la même statue : il la représentait une fois telle qu'il l'avait vue et sans y rien chan-



410. — MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN (INGRES).
(Musée du Luxembourg.)

ger, et c'est ce qu'il appelait *faire de l'antique tout cru*. Or un jour il s'avisa de trouver que l'antiquité était plus belle dans sa simplicité qu'avec les changements qu'on y voulait introduire. Dès lors il n'eut plus qu'un but, faire de la peinture comme les anciens.

Les descriptions que Pausanias nous a données des peintures de Polignote, et l'étude des peintures qui ont été conservées à Pompéi, semblent démontrer que ce n'était pas par l'effet dramatique que les Grecs cherchaient à intéresser, et qu'ils n'étaient pas davantage préoccupés par le désir de grouper leurs figures en grappes, ou de distribuer les personnages par masses équilibrées, comme on a cherché à le faire depuis la Renaissance. Ils cherchaient, au contraire, à fixer successivement l'attention sur chaque personnage. Dans la disposition de

l'ensemble, ils ne reculaient pas devant le conventionnel, et leurs tableaux étaient composés d'après les principes du bas-relief.

David n'ignorait pas que les farouches fondateurs de Rome, se battant contre les sauvages ennemis dont ils avaient volé les filles, ne songeaient guère à prendre des poses plastiques, et qu'une mêlée furieuse à la Salvator Rosa eût été plus dans le caractère probable de l'événement. Mais il s'est demandé comment Apelles, Zeuxis ou Polygnote auraient traduit une scène semblable, et d'après les principes qu'il a cru être ceux de ces maîtres, il a disposé sa scène sur un plan unique, il a isolé chaque figure pour que l'intérêt fût successif, il a supprimé les grands effets d'ombre et de lumière, il a évité absolument les bouches grimaçantes qui crient, les membres palpitants, les chairs sanglantes et déchirées, la poussière et le désordre, mais il a équilibré ses mouvements, il a cherché à exprimer la vie dans les petits enfants, l'expression dans les femmes, la grande tournure héroïque dans les deux guerriers qui personnifient toute l'armée.

L'importance de David comme chef d'école est aussi grande que comme artiste. L'excellence de son enseignement est suffisamment démontrée par la diversité des talents qu'il a formés : Gérard, Gros, Girodet, Isabey, Granet, Léopold Robert, Ingres, et d'autres dont il m'est interdit de parler, parce qu'ils sont encore dans la lutte. L'enseignement ne consiste pas à imposer une manière de voir, mais à diriger une vocation. David, qui avait pour lui-même une idée très-arrêtée, admettait toutes les routes que les maîtres ont suivies, même lorsqu'elles étaient différentes de la sienne, et il transmettait à ses élèves la largeur de ses idées en même temps que la solidité de son enseignement. « Le moyen infaillible de captiver son affection paternelle, dit un de ses élèves (Auguste Couder, *Considérations sur le but moral des beaux-arts*, p. 106), c'était l'ardeur et les succès de l'émulation ; pour ceux-là, il lui arrivait parfois de les emmener au musée ; ce n'était pas sans un certain étonnement que l'on voyait le peintre austère et fier, l'auteur d'œuvres du plus haut style, apprécier le mérite, admirer les beautés d'art de peintres tels que Van Ostade, Teniers, Rembrandt, et, parmi les peintres français, tels que Subleyras et autres, tous si opposés pourtant à son propre talent. David savait découvrir et goûter les diverses beautés de l'art, si cachées qu'elles fussent, tant il aimait tout ce qui est beau et tant il était loin d'être exclusif. »

Visite au musée. — A l'exception du *Couronnement de Napoléon*, qui est dans les galeries de Versailles, et de la *Mort de Socrate*, qui est dans une collection particulière, toutes les œuvres importantes de Louis David sont au musée du Louvre. C'est là qu'on peut voir le *Serment des Horaces*, une des œuvres les plus magistrales du peintre ; les *Sabines*, dont la première idée vint à David à la prison du Luxembourg, où il était détenu pour ses opinions politiques ; le *Léonidas*, qui fut terminé en 1814 et était une allusion à la défense de la nation contre l'invasion des alliés, l'admirable portrait de *Pie VII*, et celui de *Mme Récamier*. Enfin on doit regarder avec le plus grand intérêt le *Combat de Minerve contre Mars*, tableau de la jeunesse de David, qui avait obtenu le second prix de Rome en 1771 et nous montre le talent de l'artiste avant qu'il eût songé à la réforme des beaux-arts (fig. 409).

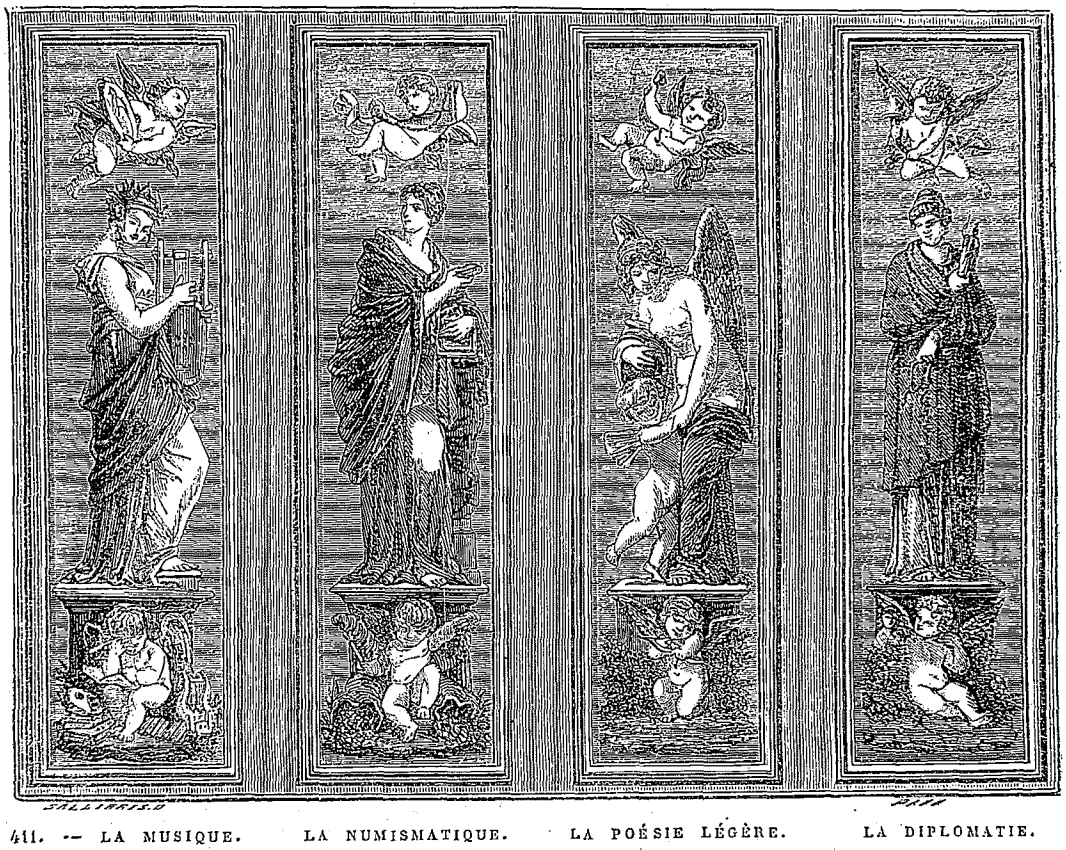
LES ÉLÈVES DE LOUIS DAVID. — Germain Drouais, qui, mort à la fleur de l'âge n'a été qu'une brillante promesse, et Fabre, dont les œuvres sont un peu oubliées aujourd'hui, furent les premiers élèves de David qui acquirent de la célébrité. Girodet, Gérard et Gros ont étudié à peu près à la même époque.

Esprit inquiet, imagination plutôt ardente que fertile, Girodet a beaucoup réfléchi, immensément travaillé, et en somme peu produit. La tension de son esprit est surtout remarquable dans son *Déluge*, celui de ses ouvrages qui a été le plus admiré. Il n'y a pas un membre, pas un doigt, pas un orteil qui n'ait été l'objet de recherches infinies, d'un travail incessant. On comprend que devant ce tableau David ait dit malignement : « Quand on regarde Raphaël ou Titien, la peinture semble facile ; quand on regarde Girodet, c'est un métier de galérien. » Malgré l'énorme savoir et le sentiment dramatique qu'on peut admirer dans le *Déluge*, l'opinion publique aujourd'hui préfère avec raison la poétique conception d'*Endymion*. Girodet appartenait à une génération qui préférait Virgile à Homère, et mettait Ossian au-dessus de tout. Son inspiration élevée et poétique, plutôt rêveuse que puissante, se ressent du milieu où il a vécu ; son talent en a traduit fidèlement les goûts ; mais, très-différent en cela de son maître David, il appartient à son temps par les impressions littéraires, sans que les émotions politiques se soient jamais mêlées à sa carrière d'artiste.

C'est surtout comme peintre de portraits que Gérard a conquis une place éminente dans l'école française. Comme peintre d'histoire, on

lui doit l'*Amour et Psyché*, la *Bataille d'Austerlitz*, et l'*Entrée de Henri IV à Paris;* le *Daphnis et Chloé*, et surtout le *Sacre de Charles X*, ouvrages relativement faibles, ajouteront peu à sa gloire. Homme d'un goût sûr et mûri par de fortes études, Gérard a fait des portraits qui resteront comme un monument précieux pour l'histoire autant que pour l'art.

Quand on accuse l'enseignement de David d'avoir été tyrannique, il semble qu'en prononçant le nom de Gros, artiste si différent de son maître et qui garda toujours pour lui un respect si profond, l'accusation devrait tomber d'elle-même. C'est pourtant Gros qui a servi de thème aux plus violentes récriminations contre le despotisme du maître. On a dit et répété sur tous les tons que David avait imposé à Gros des idées contraires à son tempérament, et on a été jusqu'à le rendre responsable de la fin tragique de son élève, en disant que c'est à l'influence malheureuse de l'éducation première qu'était dû l'insuccès des dernières tentatives de Gros. Celui-ci pourtant doit à David les excellentes études qui lui ont permis de développer ses facultés natives; c'est grâce à elles



411. — LA MUSIQUE. LA NUMISMATIQUE. LA POÉSIE LÉGÈRE. LA DIPLOMATIE.
Allégories des arts et des sciences, par Prudhon.

qu'il a pu être toujours vrai sans trivialité, et s'abandonner à ses instincts de coloriste, sans négliger la forme. S'il a voulu quelquefois poétiser dans un mode qui n'était pas le sien, on ne saurait en rendre David responsable, et celui-ci a été le premier à s'applaudir d'un élève qui, imbu de ses principes, était pourtant si différent de lui-même.

L'admiration qu'inspira la *Peste de Jaffa* fut telle que les peintres de toutes les écoles se réunirent pour aller suspendre une palme au-dessus de ce tableau; mais le plus enthousiaste fut certainement David. Si Gros, pendant toute sa carrière, a voulu transmettre à ses élèves l'enseignement classique qu'il tenait de son maître; si, au moment de ses plus légitimes succès, il a semblé parfois regretter la voie où il était, c'est qu'il a craint que ceux qui viendraient après lui, s'autorisant de ses œuvres, ne vinssent à répudier un mode d'études dans lequel il avait une confiance absolue.

Le romantisme apparaissait, et de jeunes novateurs, avec un enthousiasme plus exalté que réfléchi, commençaient à attaquer le principe même de l'école. Le jour de l'enterrement de Girodet, Gros s'accusa personnellement d'en être la cause, et cette idée le poursuivit dans sa vieillesse. Il essaya de réagir contre le mouvement en faisant lui-même des tableaux dans le genre classique, et le tableau d'*Hercule et*

Diomède, ouvrage très-faible qui parut au Salon de 1835, lui attira des critiques violentes, qui l'affligèrent profondément. Il finit par tomber dans un sombre désespoir, et, se regardant comme un homme déshonoré, il perdit la tête et alla se noyer dans un bras de la Seine, au bas de la colline de Meudon.

Granet a reçu aussi cet enseignement de

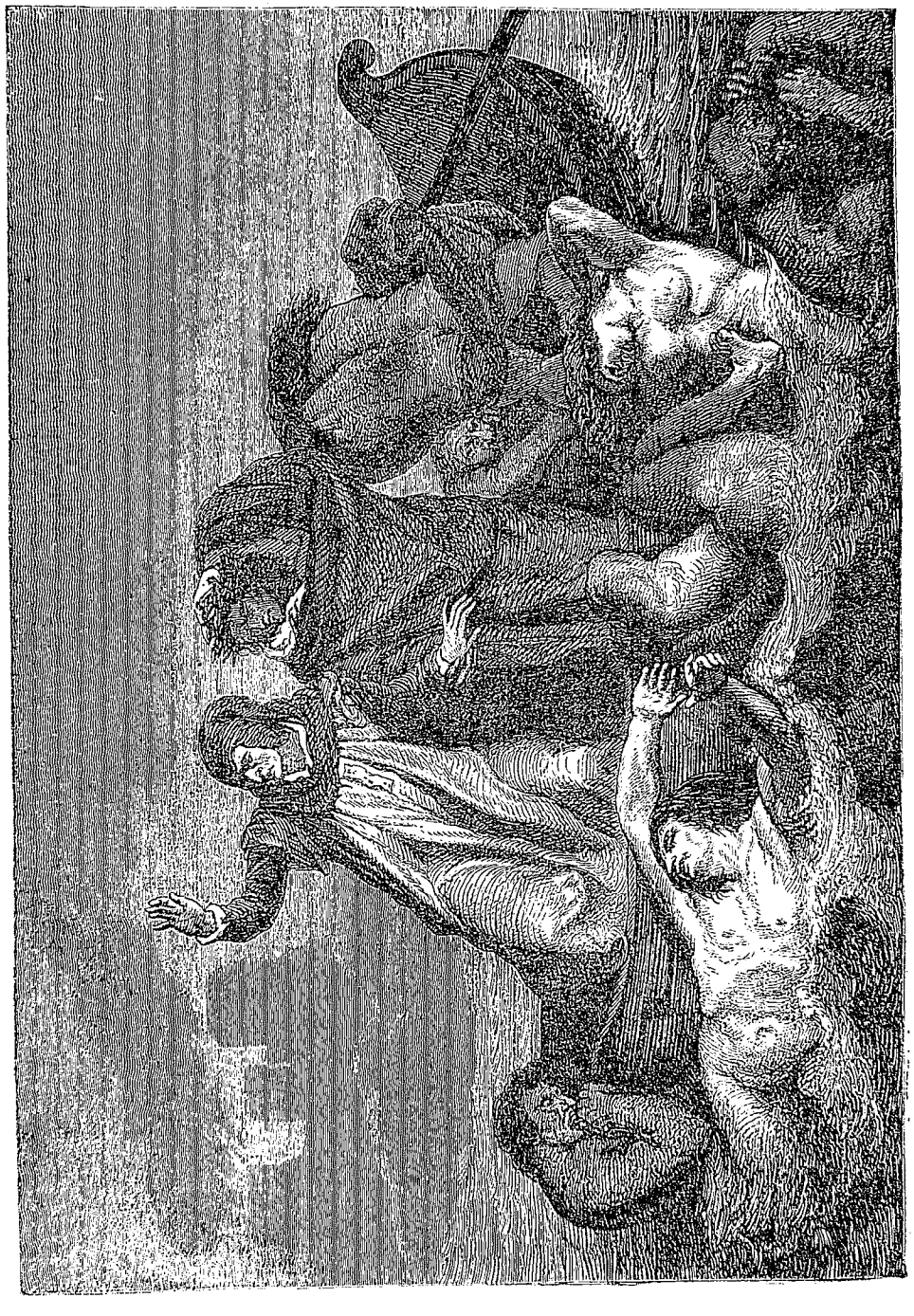


412. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE (GÉRICAULT).
(Musée du Louvre.)

David, qu'on a appelé tyrannique et qui a produit des talents si divers. C'est dans les valeurs de la lumière que réside son talent, et si l'on n'y trouve pas de ces parties finement étudiées qui sollicitent spécialement l'attention, on n'en saurait modifier aucune sans détruire aus-

sitôt la belle harmonie de l'ensemble. Granet a fait surtout des intérieurs d'églises et de couvents, le plus souvent éclairés par un soupirail, ou une petite fenêtre, ce qui lui a permis de multiplier les effets piquants qu'il se plaisait à représenter.

Un autre élève de David, qui a fait grand bruit vers 1830 et qui, comme Gros, a fini ses jours d'une façon tragique, c'est Léopold Robert. Il n'a jamais fait de sujets classiques, il s'est plu au contraire à représenter des scènes de la campagne, qu'il choisissait toujours en Italie. Mais s'il a peint des paysans, il a su leur donner du style et garder toujours un



413. — LA BARQUE DU DANTE (DELACROIX). (Musée du Luxembourg.)

langage poétique, tout en demeurant absolument vrai. Le dernier tableau de Léopold Robert, les *Pêcheurs de l'Adriatique*, récemment acquis par le musée de sa ville natale, Neufchatel, est le plus célèbre parmi ses ouvrages.

Les *Pêcheurs de l'Adriatique* sont un tableau doublement intéressant, puisque l'histoire des derniers moments du malheureux artiste est inséparable de sa dernière pensée. Nous extrayons les lignes suivantes de l'excellente biographie que M. Charles Blanc a pu-

bliée sur Léopold Robert : « Robert, ayant dû bientôt renoncer à ce *Carnaval de Venise* qu'il avait commencé, et dont l'idée était maintenant si peu d'accord avec son cœur, il s'agissait de peindre le départ des pêcheurs pour la pêche au long cours. Le peintre fit deux compositions. La première était obscure et pouvait indiquer une arrivée aussi bien qu'un départ; elle présentait d'ailleurs des lignes malheureuses, toutes les figures étant au même niveau, tandis que dans la *Madone de l'Arc* et les *Moissonneurs* l'ordonnance pyramidait à merveille. On connaît la dernière composition des *Pêcheurs;* le peintre y a dévoilé toute l'amertume de sa tristesse. Il a prêté à ses figures le sombre qu'il portait au fond de son âme. Le patron d'une de ces grandes barques de pêche qui vont jusqu'en Chypre, jusqu'en Égypte, a rassemblé son monde pour le départ, et de la main il montre l'horizon. Les matelots qui l'entourent sont diversement beaux, mais tous graves et fiers; les femmes, jeunes ou vieilles, sont belles chacune dans leur caractère. L'expression de la jeune mère, qui semble attristée par le pressentiment des dangers que va courir son mari, est d'une profondeur de mélancolie qui touche au sublime. Admirable aussi est l'expression de l'aïeule, qui fixe un regard découragé non sur la mer où vont s'embarquer ses petits-enfants, mais sur le sol du rivage qui sera sa tombe. Il n'y a qu'un artiste à la veille de mourir qui puisse voir dans son imagination des personnages aussi désolés, une scène aussi navrante.

« ..... Léopold Robert était allé chercher ses modèles dans l'île de Chioggia, ancienne résidence des doges, où la population est superbe et le costume original. Il avait peint sa toile dans un atelier du palais Pisani, sur le Grand-Canal, où il ne recevait personne, si ce n'est Aurèle, son frère, Joyant, son ami, le peintre par excellence des vues de Venise, et M. Odier, élève d'Ingres et fils du financier génevois qui était alors régent de la Banque de France..... Son tableau fini, Robert l'exposa d'abord à Venise, où il eut un succès d'enthousiasme, en dépit de quelques jaloux; il l'expédia ensuite à Paris; mais la douane retint la caisse à Lyon, et elle n'arriva que trois jours après l'ouverture du salon de 1835, de sorte que le tableau ne put être présenté au Louvre. Mais presque en même temps que le tableau des pêcheurs, arrivait à Paris la nouvelle que Robert s'était tué! C'était le 20 mars, jour anniversaire du suicide de son frère Alfred, que Léopold s'était coupé la gorge avec un rasoir. »

De tous les élèves de David, celui qui a exercé la plus grande influence sur l'art contemporain, c'est assurément Ingres. Bien qu'il ait eu le prix de Rome fort jeune, ses débuts ont été difficiles, parce que son talent a été longtemps contesté. Le *Plafond d'Homère*, exécuté au moment de la lutte la plus acharnée des classiques et des romantiques, a excité une admiration universelle dans les deux camps. Dans une composition du plus grand style, Homère, déifié et couronné par la Victoire, reçoit sur le seuil de son temple les grands hommes dans les lettres et les beaux-arts. On remarquera que, parmi ces grands hommes, l'artiste, sans prendre parti dans la querelle du jour, a placé Shakespeare, l'idole des romantiques, au même titre que Corneille et le Poussin, au nom desquels les classiques prétendaient interdire toute innovation. Ingres est un grand dessinateur, et les figures de ses tableaux, qui sont souvent des réminiscences de Raphaël ou des maîtres florentins, sont d'un style très-différent de celui qu'avaient cherché jusque-là les autres élèves de David.

Ingres a formé de nombreux élèves, dont plusieurs comptent au premier rang parmi nos artistes contemporains. Parmi ceux qui ne sont plus, il faut citer en première ligne Hippolyte Flandrin. C'est à l'église Saint-Germain des Prés ou à l'église Saint-Vincent de Paul qu'on peut apprécier le talent supérieur d'Hippolyte Flandrin. La procession des saintes dans la frise de Saint-Vincent de Paul est peut-être son chef-d'œuvre. Il y a là près de soixante figures groupées avec un art et une variété vraiment admirables. L'artiste a lithographié cette frise de Saint-Vincent de Paul dans une série de quatorze feuilles.

Visite au Musée. — Drouais, qui est mort fort jeune, est représenté au musée par le tableau qui l'a fait connaître, *Marius à Minturnes*. Girodet a son joli tableau du *Sommeil d'Endymion*, l'*Atala au Tombeau*, et sa *Scène du Déluge*, qui lui valut le grand prix au concours décennal de 1810. On peut voir aussi, dans les galeries de Versailles, la *Révolte du Caire*, tableau plein de mouvement, qui montre le talent de l'artiste sous un tout autre aspect. C'est aussi à Versailles que se trouve l'œuvre la plus importante de Gérard, l'*Entrée de Henri IV à Paris*. Le Louvre en possède une réduction : l'*Amour et Psyché, Daphnis et Chloé*, un superbe portrait en pied d'Isabey, fameux peintre en miniature, et un beau portrait à mi-corps de Canova,

complètent l'œuvre de Gérard. Le Musée a de Gros la *Bataille d'Eylau*, les *Pestiférés de Jaffa*, *François Ier et Charles Quint à Saint-Denis;* il y a de lui dans les salles du musée égyptien des plafonds assez faibles; mais on peut se dédommager avec celui qui décore la coupole du Panthéon. La *Bataille d'Aboukir*, de Gros, est dans la galerie de Versailles, ainsi que le *Départ de Louis XVIII des Tuileries*. Plusieurs belles toiles de Granet, et deux célèbres tableaux de Léopold Robert, les *Moissonneurs* et le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc*, terminent au Louvre la part des artistes dont nous avons parlé. L'*Apothéose d'Homère* par Ingres est au musée du Luxembourg, ainsi que le portrait de Chérubini.

LES PEINTRES DISSIDENTS. — Parmi les artistes qui se formèrent en dehors du goût régnant, Prudhon est demeuré le plus célèbre. Il était le treizième fils d'un maçon, se maria dans une extrême jeunesse, et fut lui-même père d'une nombreuse famille. Mais, ni comme épouse ni comme mère, sa femme ne fut ce qu'il aurait mérité, et les choses en vinrent à ce point qu'il fut obligé de provoquer une séparation devant les tribunaux. Prudhon vécut dès lors très-retiré, et s'adonna tout entier à son travail, qui subvenait à grand peine aux premiers besoins de sa famille.

Élevé dans une école provinciale et n'ayant pas connu l'enseignement qui avait cours à Paris, Prudhon s'était créé une manière de peindre qui, par le procédé même, était très-différente de celle qu'on employait de son temps. David et son école peignaient en faisant d'après nature des teintes dont la juxtaposition devait être assez précise pour exprimer toute la délicatesse du modèle. Prudhon, au contraire, commençait par faire une grisaille, qu'il amenait ensuite au ton par une série de glacés successifs. Ce procédé, que Prudhon avait trouvé lui-même, avait déjà été employé par plusieurs maîtres vénitiens. Mais, tandis que ceux-ci enrichissaient leur couleur dans une gamme opulente et dorée, Prudhon maintint toujours dans les ombres une teinte bleuâtre ou laqueuse, qui, contrastant avec la lumière, donne à l'ensemble un aspect original, souvent éloigné de la vérité, mais toujours plein de charme (fig. 411).

Prudhon, outre ses tableaux, a fait une quantité énorme de dessins, qui sont presque tous d'une grâce incomparable, bien que quelques-uns touchent un peu à l'afféterie.

Prudhon ne fut pas la tige d'où sortit l'école romantique. Ce fut dans l'atelier de Guérin que se formèrent la plupart des jeunes gens qui devaient s'insurger contre la doctrine régnante. Cet artiste, bien que n'étant pas élève de David, en avait adopté les principes. Il avait un sentiment dramatique incontestable, mais il y joignait une certaine affectation théâtrale, qui venait parfois refroidir l'inspiration vraiment tragique de ses ouvrages. Guérin a été très-violemment attaqué par la jeune école romantique, dont plusieurs des chefs pourtant avaient été ses élèves. Il est remarquable que, dans le mouvement artistique qui vers 1830 tente de rompre la tradition classique, les seuls artistes qui ont obtenu un résultat sont précisément ceux qui avaient reçu au début l'enseignement contre lequel on s'insurgeait.

Ce fut un élève de Guérin, Théodore Géricault, qui, dans un tableau célèbre, le *Naufrage de la Méduse*, (fig. 412) donna le signal du mouvement romantique dans les arts. Dès lors il y eut comme une levée de boucliers contre l'enseignement et les théories auxquelles on était habitué à obéir servilement. Géricault est mort en 1824, tout au commencement du romantisme, et ce n'est qu'après sa mort que son nom servit de drapeau aux révolutionnaires dans les arts. Mais deux artistes, élèves comme lui du classique Guérin, Ary Scheffer et Eugène Delacroix, vinrent après lui se jeter résolûment dans la mêlée. Ary Scheffer, nature septentrionale tout imprégnée de l'esprit germanique, apportait dans ses œuvres une sentimentalité rêveuse qui ne pouvait manquer d'être goûtée d'une jeunesse nourrie des œuvres de Chateaubriand et de Lamartine. Eugène Delacroix, dessinateur souvent incorrect, mais toujours plein de fougue, coloriste puissant, compositeur plein de feu et de passion, est certainement l'artiste qui de nos jours a excité les enthousiasmes les plus ardents et subi les critiques les plus violentes (fig. 413).

En dehors de ce groupe militant, d'autres artistes, sans se rattacher directement au mouvement romantique, s'éloignaient pourtant sensiblement de la voie tracée par David et ses premiers élèves. Horace Vernet produisait, avec une verve intarissable, des improvisations où l'esprit français déborde, et qui entraînaient l'attention publique dans une direction bien différente de la mythologie grecque. Enfin, un artiste éminent, Paul Delaroche, mettait au service des chroniqueurs du moyen âge et de la Renaissance une imagination dramatique, qui est soutenue chez lui par une grande science archéologique.

Les peintres de l'ancienne école, vieux pour la plupart, n'étaient pas de force à lutter con-

tre ces novateurs, et il leur fallut subir des critiques aussi injustes que celles qu'ils avaient prodiguées dans leur jeunesse aux peintres des bergeries et des marquises poudrées. Le romantisme l'emporta donc, mais il se tranforma à son tour, et, après avoir cherché avant tout l'impression dramatique, il se fit pittoresque et on vit apparaître Decamps avec ses singes à lunettes et ses cours qu'éclaire un rayon de soleil. Le règne des paysagistes vint bientôt, et on doit à Paul Huet, à Théodore Rousseau, à Troyon des pages qui resteront dans l'histoire de l'art. Mais nous devons nous arrêter ici, car nous voici au seuil de l'art contemporain et nous ne pourrions parler des artistes vivants sans empiéter sur le domaine de la critique.

Visite au Musée. — Bien que Prudhon ait au Louvre trois admirables tableaux, le *Christ sur la croix*, la *Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*, et l'*Assomption de la Vierge*, nous regrettons que cet artiste n'y soit pas représenté également par le côté riant et aimable de son talent : ses Zéphirs, ses Amours, ses Vénus et ses Adonis devraient se trouver dans notre collection nationale, au moins à titre d'échantillons. Le *Retour de Marcus Sextus*, l'*Énée et Didon*, la *Clytemnestre*, sont des tableaux popularisés depuis longtemps par la gravure et qui caractérisent parfaitement le génie un peu théâtral de Guérin. Le chef-d'œuvre de Géricault, le *Naufrage de la Méduse*, est malheureusement dans un état de dégradation qui inspire des craintes sur sa durée. Nous avons en outre ses deux cavaliers et plusieurs de ses belles études de chevaux. C'est au Luxembourg qu'il faut aller pour voir les œuvres de Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Decamps, etc., et Horace Vernet ne peut être étudié qu'à Versailles. Pour avoir une idée de l'art contemporain, il ne faudrait pas se contenter d'une visite dans les musées, il faudrait aussi visiter les décorations exécutées dans les monuments publics, et même passer en revue les ateliers de nos principaux artistes militants, ce qui nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes imposées dans ce travail.



414. — AIGUIÈRE DE BENVENUTO CELLINI.

TABLE DES MATIÈRES.

ART ANTIQUE.

LES ORIGINES DE L'ART 1
ÉGYPTE 2
HÉBREUX 19
PHÉNICIENS 20
ASSYRIE ET PERSE 22
INDE 27
GRÈCE. ART RELIGIEUX 28
— PÉRIODE HÉROÏQUE. 50
— PÉRIODE RÉPUBLICAINE 55
ITALIE. ARCHITECTURE 98
— ART DOMESTIQUE 113
— DÉCADENCE 122

ART MODERNE.

ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN 129
ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE. 131
LES PREMIERS TEMPLES CHRÉTIENS 174
ART BYZANTIN 183
ARCHITECTURE RUSSE. 190
L'ART MUSULMAN. 191
EXTRÊME ORIENT 204
ARTS INDUSTRIELS. 206
FRANCE. ARCHITECTURE RELIGIEUSE 210
— ARCHITECTURE MILITAIRE. 246
— ARCHITECTURE CIVILE 254
— ARTS INDUSTRIELS 262
LA PEINTURE. 274
L'ARCHITECTURE. 294
L'ARCHITECTURE ITALIENNE. 378
LA FUSION DES PRINCIPES. 386
ÉCOLE ESPAGNOLE 401
L'ART DANS LES PAYS-BAS 408
L'ART EN ALLEMAGNE. 439
L'ART EN ANGLETERRE 453
L'ART EN FRANCE : LA RENAISSANCE 459
L'ART EN FRANCE SOUS HENRI IV ET SOUS LOUIS XIII 466
L'ART EN FRANCE SOUS LOUIS XIV. 470
L'ART EN FRANCE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. 482
L'ART EN FRANCE DEPUIS LA RÉVOLUTION 501

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES GRAVURES.

ART ANTIQUE.

Frontispice 1
1 Le Bœuf Apis 4
2 Animal sacré 4
3 Osiris 4
4 Les Pyramides 5
5 Momie 6
6 Momie dans son étui 8
7 Boîte contenant la momie 8
8 Sarcophage égyptien 8
9 Ruines d'un temple d'Edfou 9
10 Entrée d'un temple égyptien 9
11 Salle hypostyle d'un grand temple égyptien 12
12 Le Speos d'Athor à Ibsamboul 12
13 Ka-em-ké, statue en bois 13
14 Echephren (statue en basalte) 13
15 Colosses d'Aménophis III, dits de Memnon 16

17 Statue du roi Assourbanipal 17
18 Salmanazar V recevant la soumission de Jehu 20
19 Assourbanipal, roi d'Assyrie 21
20 Un convoi de prisonniers (bas-reliefs) 21
21 Lionne blessée (bas-relief) 21
22 Roi combattant un monstre 21
23 Xercès sur son trône 21
24 Chapiteau persépolitain 21

25 Le Kailaca à Ellora 23
26 Souterrain d'Ellora 23

27 Hercule Farnèse 29
28 Ariadne 30
29 Phsyché 30
30 Jupiter 30
31 Apollon du Belvédère 32
32 Apollon Sauroctone 32
33 Apollon Musagète 32
34 Antinoüs en Mercure 33
35 Hercule (dit Torse du Belvédère) 33
36 Hercule enfant (bronze) 33
37 Diane chasseresse 36
38 Minerve 36
39 Tête de Gorgone 36
40 Vénus du capitole 37
41 Vénus du Vatican 37
42 Vénus accroupie 37
43 Vénus de Médicis 40
44 Faune au repos 41
45 L'Amour tendant son arc 41
46 Bacchante 41
47 Faune dansant (statue) 44
48 Centaure (statue) 44
49 Le Nil (statue) 48
50 L'Océan (buste) 48
51 Le triomphe des Nereides (bas-relief) 49
52 Terpsichore (statue) 49
53 La Muse Uranie (statue) 49
54 Actions de grâces à Esculape (bas-relief) 52
55 La muse Melpomène (statue) 52
56 Siége à Panthère 53
57 Siege à Sirène 53
58 Grand candelabre 53
59 Porte de Mycène 56
60 Temple de Pœstum 56
61 Acropole d'Athènes 57
62 Chapiteaux doriques 60
63 Colonne ionique 61
64 Colonne corinthienne 61
65 Temple de la Victoire sans Ailes, à Athènes 64
66 Le Pandrosion, à Athènes 65
67 Fragment d'une Victoire du temple de la Victoire Sans Ailes 68
68 Satyre et Olympe (statue) 69
69 Discobole de Myron (statue) 72
70 Discobole de Naucydès — 72
71 Les Lutteurs — 72
72 Amazone blessée — 73
73 Sanglier — 73
74 La Nioké (groupe) 76
75 Le Laocoon (groupe) 77
76 L'Enfant à l'oie (statue) 80
77 Le Tireur d'épines 80
78 Le Rémouleur (statue) 81
79 Buste d'Annibal 84
80 Buste d'Homère 85
81 Buste de Ménélas 85
82 Buste de Socrate 85
83 Buste d'Auguste 85
84 Triomphe d'Ariadne (pierre gravée) 88
85 Mort de Phaeton — 88
86-87 Médaillon de Syracuse 89
88 Pierre gravée antique 89
89-90 Tétradrachme d'Alexandre le Grand 90
91-92 Monnaie des Locriens 90
93-94 Monnaie d'Aquilonia 90
95-96 Statère de Philippe 90
97 La Marchande d'amour (peinture antique) 92
98 Flore — 93
99 Triomphe de Galathée (peinture antique) 96
100 Bacchante portée par une panthère (peinture marine antique) 96
101 Mosaïque antique 97
102 Les Colombes de Furietti (mosaïque) 97
103 Vase grec 100

104 Le Panthéon d'Agrippa, à Rome 104
105 Le temple de Vesta, à Rome 104
106 La Maison carrée, à Nimes 105
107 Vue du Forum, à Rome 108
108 Vue du Forum, à Rome 109
109 Arc de Constantin 112
110 Colonne Trajane 113
111 Le Colysée, à Rome 116
112 Gaulois mourant (statue) 116
113 Théâtre antique, à Sagonte 117
114 Bige antique 117
115 Forum de Pompéi 120
116 Maison de Pansa, à Pompéi 124
117 Armes et bijoux romains 124
118 Bijoux et ustensiles romains 125
119 Ménandre (statue) 126
120 Agrippine — 127
121 Vase antique à pourtour blanc 128

122 Le Père Éternel. Dieu débrouillant le Chaos. RAPHAEL 132
123 — Création de la femme. MICHEL-ANGE 132
124 Catacombes. Le fossoyeur Diogène 133
125 — La Mort 133
126 — Orante 136
127 — Moïse frappant le rocher 136
128 — Le Bon Pasteur (plafond) 137
129 Tête de Christ limbée 140

130 Tête de Christ..... 140
131 Christ en croix..... 141
132 Croix des Catacombes..... 141
133 Christ adoré par les Anges..... GIOTTO..... 144
134 Christ en Croix..... VANDYCK..... 145
135 Tête de Christ..... LE GUIDE..... 145
136 **Le Saint-Esprit.** Annonciation... LE GUIDE..... 147
137 La Trinité en une seule figure..... F. BARTOLOMEO 148
138 La Trinité en trois figures distinctes.. RAPHAEL..... 149
139 **Vierges.** La Vierge de Saint-Luc..... 150
140 — Image de Notre-Dame, dite du Patriarche Josaphat..... 151
141 **Vierges.** La Vierge de Foligno..... RAPHAEL..... 152
142 — La Vierge à la chaise..... RAPHAEL..... 153
143 — La Vierge de Parme..... CORRÉGE..... 154
144 **Les Anges.** Le chant des anges... BENOZZO GOZZOLI 156
145-146 — Anges en adoration.... FRA ANGELICO. 157
147 **Les Évangélistes.** Saint Jean..... FRA ANGELICO. 157
148 **Les Prophètes.** Daniel..... MICHEL-ANGE. 158
149 — Isaïe..... RAPHAEL..... 159
150 — Jérémie..... MICHEL-ANGE. 160
151 **Les Sybilles**..... RAPHAEL..... 161
152 — Mariage de la Vierge... RAPHAEL..... 164
153 **Les Saints.** St-Jean prêchant dans le désert..... SALVATOR ROSA 165
154 — Saint Pierre (statue)..... 167
155 — Saint André (statue)..... 167
156 **Les Martyrs.** Saint-Sébastien... LE GUIDE..... 168
157 **Les Vertus.** La Charité..... ANDRÉ DEL SARTE 169

158 Façade intérieure de la basilique de Constantinople. 172
159 Façade extérieure de la basilique de Constantinople. 173
160 Intérieure de l'église de Saint-Jean de Latran..... 176
161 Vue intérieure de Sainte-Marie Majeure..... 177
162 Église du Saint-Sépulcre..... 180
163 Vue extérieure de Sainte-Sophie à Constantinople... 184
164 Intérieur de Sainte-Sophie..... 184

165-**Peinture byzantine.** Sainte-Pudentienne..... 185
166 — Panagia (bijou byzantin)..... 185
167 — Sainte-Agnès..... 188
168 Dyptique en ivoire sculpté..... 189

169 Église de Notre-Dame de Géorgie..... 192
170 Cathédrale de Vassili Blagennoy..... 193

171 Mosquée de Kaït-Bey, au Caire..... 196
172 Vue intérieure de la mosquée de Cordoue..... 197
173 **Alhambra.** Le Généralife..... 199
174 — Porte de la Torre..... 200
175 Oratoire persan de Méched..... 201
176 Lampe arabe de mosquée..... 204
177 Casque circassien..... 205
178 Lampe orientale..... 205

179 Vase chinois..... 208
180 Vase japonais..... 209

181 **Style roman.** Notre-Dame de Poitiers..... 212
182 — Portail de l'église de Moissac..... 212
183 — Cloître de Fonfroide..... 213
184 — Cathédrale d'Angoulême..... 216
185 — Saint-Sernin, à Toulouse..... 216
186 **Ogive.** Style ogival primaire..... 217
187 — Style ogival secondaire..... 217
188 — Style ogival tertiaire..... 217
189 Pavage d'église..... 220
190 Vitrail de Notre-Dame de Poitiers..... 220
191 **Style ogival.** Intérieur de Notre-Dame de Paris... 221
192 — Portail de la cathédrale de Léon.... 224
193 — Portail de la cathédrale de Sens.... 225
194 **Sculpture monumentale.** Pignons de l'église de Vézelay..... 228
195 — Pignons de l'église de Vézelay..... 229
196 — Sarcophage chrétien..... 232
197 — Pierre tombale..... 232
198 — Tombeau de Dagobert..... 233
199 — Tombeau de Charles le Téméraire..... 236
200 — Intérieur de Saint-Denis..... 237

201 **Sculpture monumentale.** Crypte de Saint-Denis. 237
202 — Cathédrale de Chartres..... 238
203 — Cathédrale de Reims..... 240
204 — Cloître de Cadouin..... 240
205 — Portail de Notre-Dame de Paris..... 241
206 — Abside de Notre-Dame..... 241
207 — Portail latéral de Notre-Dame..... 244
208 — Détail de sculpture de Notre-Dame..... 244
209 — Cloître de Saint-Trophime, à Arles..... 245

210 — Le Palais des Papes, à Avignon..... 248
211 — Tour du château de Nogent-le-Rotrou... 248
212 — Murailles d'Aigues-Mortes..... 249
213 — Portes d'Aigues-Mortes..... 249
214 — Porte Saint-Honoré..... 249
215 — Porte de Moret..... 252
216 — Porte de Saint-Jean, à Provins..... 252
217 — Créneaux d'Avignon..... 252
218 — Créneaux du château de Beaucaire..... 252
219 — Machicoulis plein-cintre..... 252
220 — Machicoulis de la rue Saint-Sauveur..... 252
221 — Château d'Angers..... 258
222 — Le Louvre sous Charles V..... 253
223 — Hôtel-de-Ville de Bruxelles..... 256
224 — Hôtel-de-Ville de Louvain..... 257
225 — Hôtel de Cluny au quinzième siècle..... 260
226 — Château de Pau..... 260
227 — Maison de Jacques Cœur..... 261
228 — Pont de Saint-Bénezet, à Avignon..... 261
229 — Maison de saint Antonin..... 264
230 — Ancienne maison de Rouen..... 265
231 — Couronnes de Guarrazar..... 268
232 — Châsse de saint Taurin..... 269
233 — Encensoir..... 271
234 — Ciboire russe du temps du grand duc Constantin..... 272
235 Apparition de la Vierge à St-Bernard. GIOTTO..... 276
236 St Laurent reçoit du pape des trésors. FRA ANGELICO 277
237 Adoration des Mages..... FRA ANGELICO 278
238 Sainte Anne..... MAZACCIO..... 280
239 Dispute de saint Thomas d'Aquin.... FILIPPO LIPPI. 281
240 Adoration des Mages..... GHIRLANDAIO. 283
241 La Vierge à la Grenade..... BOTTICELLI... 284
242 Le couronnement de la Vierge..... BOTTICELLI... 285
243 Les portes du Baptistère de Florence. GHIBERTI..... 283
244 Statue du général Coléone..... VEROCCHIO ... 289
245 Le Chant..... L. DELLA ROBIA 290
246 La Danse..... L. DELLA ROBIA 291

247 Église Saint-Marc, à Venise..... 292
248 Le palais de Venise..... 293
249 Le palais Ducal, à Venise..... 296
250 Cathédrale de Sienne..... 297
251 Cathédrale de Milan..... 298
252 Baptistère de Pise..... 299
253 La Tour penchée de Pise..... 300
254 Le Campo-Santo, à Pise..... 301
255 Le Dôme de Florence..... 304
256 Sainte-Marie-aux-Fleurs (le Campanille)..... 305

257 La Cène..... LÉONARD DE VINCI. 308
258 Déposition du Christ..... BARTHOLOMEO. 310
259 La Visitation..... MARIOTTO ALBERTINI. 311
260 La Vierge aux Harpies..... ANDRÉ DEL SARTE. 312
261 La Pieta (bas-relief)..... MICHEL-ANGE. 313
262 Moïse (statue)..... MICHEL-ANGE. 315
263 Le Jugement dernier (fresque)..... MICHEL-ANGE. 316
264 Aza (fresque)..... MICHEL-ANGE. 320
265 Tombeau des Médicis..... MICHEL-ANGE. 321
266 Les Parques..... MICHEL-ANGE. 324
267 Descente de croix..... DANIEL DE VOLTERRE. 325
268 Persée (statue)..... BENVENUTO CELLINI.. 328
269 Mercure (statue)..... JEAN DE BOLOGNE. 328

270 Adoration de la Vierge..... PÉRUGIN..... 329
271 La Piété..... PÉRUGIN..... 332
272 Adoration de l'enfant Jésus..... FRANCIA..... 333
273 Sainte Cécile..... RAPHAEL..... 334
274 La Vierge au Puits..... RAPHAEL..... 336

275 La Vierge à la Tente..... RAPHAEL..... 337
276 Sainte-Famille..... RAPHAEL..... 338
277 Sainte-Famille à l'Impannata..... RAPHAEL..... 334
278 **Les Chambres.** École d'Athènes... RAPHAEL..... 340
279 — Défaite d'Attila..... RAPHAEL..... 340
280 — Incendie du Bourg..... RAPHAEL..... 341
281 — Delivrance de saint Pierre... RAPHAEL..... 341
282 — Groupe de l'incendie du Bourg. RAPHAEL..... 343
283 **Les Loges.** Moïse sauvé des eaux.. RAPHAEL..... 345
284 — Dieu ordonne à Jacob d'aller en Égypte. 345
285 — Monstres marins..... RAPHAEL..... 346
286 — Arabesques..... RAPHAEL..... 347
287 — Pilastres..... RAPHAEL..... 347
288 **La Farnésine.** Triomphe de Galatée. RAPHAEL..... 348
289 — Les Noces de Psyché..... RAPHAEL..... 349
290 — Pendentifs..... RAPHAEL..... 350
291 — — Amour portant les emblèmes de Mercure..... RAPHAEL..... 350
292 — Mercure..... RAPHAEL..... 351
293 — Transfiguration..... RAPHAEL..... 352
294 La Vierge au Chat..... JULES ROMAIN 353
295 Défaite des Titans..... JULES ROMAIN 354
296 Bacchus et Silène..... JULES ROMAIN 355
297 Bataille de Constantin... RAPHAEL et JULES ROMAIN 356
298 Triomphe de Scipion..... PERINO DEL VAGA. 358

299 Les Dieux sur la terre..... JEAN BELIN... 360
300 La Famille Pesaro..... TITIEN..... 361
301 Diane et Calisto..... TITIEN..... 362
302 Jésus chez Lévi..... PAUL VÉRONÈSE. 364
303 Enlèvement d'Europe..... PAUL VÉRONÈSE. 366
304 La Madeleine..... PAUL VÉRONÈSE. 367
305 Le Christ à la colonne..... SÉBASTIEN DEL PIOMBO. 368
306 Noces de Cana..... TINTORET..... 369
307 Présentation au temple..... CARPACCIO... 370
308 L'Anneau de saint Marc..... BORDONNE.... 372
309 Saint Jérôme..... CORRÉGE..... 373
310 Chambre de saint Paul..... CORRÉGE..... 374
311 Le Cavalier..... MANTEGNA... 376
312 Sainte Lucie..... PARMESAN.... 377
313 Intérieur du vieux palais, à Florence..... 380
314 Vue extérieure de Saint-Pierre de Rome..... 381
315 Vue intérieure de Saint-Pierre de Rome..... 381
316 Le Couronnement d'épines..... LOUIS CARRACHE.. 384
317 Mercure offrant la pomme à Pâris. ANNIBAL CARRACHE 385
318 Triomphe de Galathée..... ANNIBAL CARRACHE 385
319 L'Aurore..... LE GUIDE..... 386
320 Communion de saint Jérôme..... DOMINIQUIN.. 388
321 Chasse de Diane..... DOMINIQUIN.. 389
322 La Danse des Amours..... ALBANE..... 391
323 Sainte Petronille..... GUERCHIN.... 392
324 Les Joueurs..... CARAVAGE.... 393
325 Heliodore chassé du temple..... SOLIMÈNE.... 393
326 Le Carnaval à Venise..... CANALETTO... 396
327 La chaire de Saint-Pierre... CHEVALIER DE BERNIN. 397
328 Grugente (statue)..... CANOVA..... 398
329 Damossène (statue)..... CANOVA..... 398
330 Mausolée de Clément XIII..... CANOVA..... 400

331 Déposition du Christ..... RIBEIRA..... 401
332 Portrait d'Innocent X..... VÉLASQUEZ... 402
333 La Vierge et l'enfant Jésus..... MURILLO.. .. 404
334 La Jardinière..... MURILLO..... 405
335 Le Mendiant..... MURILLO..... 405
336 L'Homme garrotté..... GOYA..... 407

337 La Vierge sur le trône..... HEMMELING... 408
338 Helène Fourment (portrait)..... RUBENS..... 409
339 Couronnement de Marie de Médicis.. RUBENS..... 412
340 Charles Ier..... VAN DYCK.... 413
341 Les enfants de Charles Ier..... VAN DYCK.... 416
342 La mère de Rembrandt..... REMBRANDT... 417

343 Résurrection de Lazare..... REMBRANDT... 420
344 Un intérieur..... PIERRE DE HOOCH. 421
345 La Leçon de chant..... HALLS..... 424
346 Les Fumeurs..... VAN OSTADE.. 424
347 Le Joueur de guitare..... TÉNIERS..... 424
348 L'Ouvrière en dentelle..... JEAN STEEN... 425
349 La Lettre..... TERBURG..... 428
350 La Malade et le Médecin..... METZU..... 429
351 La Liseuse..... GÉRARD DOW. 430
352 Paysage..... KAREL DUJARDIN. 431
353 La Conversation..... BERGHEM..... 431
354 Entrée de bois..... JEAN BOTH... 432
355 Charge de cavalerie..... VOUVERMAN.. 433
356 La Ferme..... PAUL POTTER. 434
357 Paysage..... ALBERT CUYP. 435
358 La Mare..... HUYSDAEL..... 436
359 La Forêt..... HOBBEMA..... 437
360 Cathédrale de Cologne..... 440
361 Ruines du château du Katz ou du Chat..... 441
362 Mercure (statue)..... THORVALDSEN. 443
363 Vénus et Adonis (groupe)..... THORVALDSEN. 443
364 Vénus (statue)..... THORVALDSEN. 443
365 L'Amour et Bacchus..... THORVALDSEN. 443
366 L'Amour ranimant Phyché..... THORVALDSEN. 443
367 Monument de Frédéric le Grand..... RAUCH..... 444
368 Statue de Frédéric le Grand..... RAUCH..... 445
369 La Nativité..... ALBERT DÜRER 448
370 Anne de Clèves..... HANS HOLBEIN 449
371 Cavaliers de l'Apocalypse..... CORNÉLIUS... 452
372 Triomphe de la religion dans les arts. OVERBECK.... 453
373 Têtes d'anges..... REYNOLDS..... 454
374 Le Repos..... LAURENCE..... 456
375 Le Passage du Gué..... MULREADY... 457
376 Scène vénitienne..... BONNINGTON.. 458
377 L'Arc du château de Gaillon..... 460
378 L'amiral Chabot (statue)..... JEAN COUSIN.. 460
379 Cheminée du palais de Bruges..... 461
380 Émail du seizième siècle..... LÉONARD LIMOUSIN. 464
381 — — PIERRE PENICAUD.. 464
382 Vases et faïences Henri II..... 465
383 Place Dauphine..... 467
384 Marc Antoine (médaille)..... DUPRÉ..... 468
385 La Confirmation..... POUSSIN..... 468
386 Le Matin..... CLAUDE LORRAIN. 469
387 Fragment d'un tableau..... LENAIN..... 471
388 Les Misères de la guerre..... CALLOT..... 472
389 Les Misères de la guerre..... CALLOT..... 473
390 Milon de Crotone..... PUGET..... 476
391 Cariatide de l'Hôtel de Ville de Toulon. PUGET..... 476
392 Tombeau de Richelieu..... GIRARDON.... 477
393 Apollon et les Nymphes..... GIRARDON.... 478
394 Mort de saint Bruno..... LESUEUR..... 480
395 Vision de saint Benoît..... LESUEUR..... 481
396 Portrait de Molière..... MIGNARD..... 482
397 Portrait de Bossuet..... RIGAUD..... 484
398 Vase de Lepaute..... 485
399 L'Hiver..... SLODTZ..... 488
400 Le Rhône et la Saône..... NICOLAS COUSTOU. 488
401 Énée et Anchise..... LEPAUTE..... 488
402 Tête de jeune fille..... CARL VANLOO. 489
403 L'Amour paisible..... WATTEAU..... 492
404 Les Enfants..... LANCRET..... 493
405 La Peinture (allégorie)..... BOUCHER..... 496
406 L'Innocence..... GREUSE..... 497
407 La Fontaine..... CHARDIN..... 500
408 Les Courses..... CARL VERNET. 501
409 Mort de Marat..... DAVID..... 504
410 Martyre de saint Symphorien..... INGRES..... 505
411 Allégorie des arts et des sciences.... PROUDHON... 507
412 Le Radeau de la Méduse..... GÉRICAULT... 508
413 La Barque du Dante..... DELACROIX... 509
414 Aiguière (cul-de-lampe)..... BENVENUTO CELLINI. 512

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HENRY BALTH

GRAMMAIRE DU DESSIN

SIMPLE ET COMPLÈTE

A L'USAGE DES ÉLÈVES
DES COLLÈGES, ATHÉNÉES, LYCÉES,
ÉCOLES NORMALES, ÉCOLES MOYENNES,
ÉCOLES PROFESSIONNELLES,
ÉCOLES TECHNIQUES, ACADÉMIES,
ET DE TOUS CEUX QUI S'OCCUPENT
DES ARTS DU DESSIN

L. BOURDEAUX-CAPELLE, ÉDITEUR, DINANT

DÉPOSÉ

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation strictement réservés pour tous pays.

COPYRIGHT BY HENRY BALTH.

1928

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

Avertissement. Programme d'études. 11
Introduction. Les éléments géométriques 15
L'outillage du dessinateur 18
Reports des dessins 20

PREMIÈRE PARTIE : MORPHOLOGIE.

Chapitre I. Les formes géométriques.

A. Le tracé géométrique des figures planes.

I. Les droites et les figures rectilignes.

1) Les droites. 24
2) Les angles 27
3) Les triangles 30
4) Les quadrilatères 32
5) Les polygones 37

II. Les courbes et les figures curvilignes.

A. Le cercle et les figures dérivées du cercle.

Raccordement des lignes 42
Moulures, Arcs d'architecture. Ovale, ove, spirale. . 43

B. Courbes usuelles indépendantes du cercle.

Développante du cercle. Hyperbole, Parabole, Cycloïde 47
Diagramme. 51

B. Le développement de la surface des solides.

Polyèdres réguliers 52
Polyèdres irréguliers. 53
Corps ronds 54
Exercices. Inscriptions. 55

Chapitre II. La Couleur.

Solfège Physique de la couleur. Couleur des objets. Couleurs de peinture et de teinture. Gammes ou mélanges des couleurs. Noms des couleurs . . . 61
Harmonie. Définitions. Couleurs froides, couleurs chaudes, couleurs claires, couleurs sombres. Rayonnement. Influence de l'éclairage. Couleurs complémentaires. Principes d'harmonie. Ensemble monochrome. Symphonie de nuances. Accords binaires. Polychromie complète. Usage du Disque d'harmonie. 70

DEUXIÈME PARTIE : SYNTAXE.

CHAPITRE I. Le Dessin de décoration ou le dessin d'art.

Définitions 86

A. L'Ordonnance. La Logique 91
La Clarté 93
La Variété 95
La Proportion 96
La Pondération 100

B. L'Ornementation. Les Motifs 107
La Stylisation 112
Les Conjugaisons 114

CHAPITRE II. Le Dessin de description ou le Dessin industriel.

Première partie Le Dessin par les projections orthogonales.

Définitions. Positions des droites et des plans 124
Mécanisme des projections orthogonales 126
Détermination d'une droite. Problèmes. 130
Détermination de deux droites Problèmes 132
Détermination d'un plan Problèmes 134
Rabattements et Relèvements Problèmes 137
Les Solides. Problèmes 144
Rabattement et relèvement des figures situées dans un plan quelconque 148
Levés de plans, relevés, croquis cotés 151

Deuxième partie. Le Tracé conventionnel des ombres 153

Troisième partie. La Perspective cavalière ou parallèle.

Définitions. Mécanisme Manière de procéder. Applications 161
Perspective cavalière isométrique. 166

CHAPITRE III. Le Dessin de représentation ou le dessin de perspective

Première partie Le dessin d'après nature, le dessin de mémoire et le dessin d'imagination.

Définitions 169
Les états successifs d'un dessin d'après nature 173
Le repérage des formes 177
Quelques principes de perspective 180
Le Croquis 183

Deuxième partie Théorie de la perspective réelle.

Mécanisme. Définitions Principes Applications. 185
Procédé rapide et pratique pour faire la perspective d'un ensemble assez compliqué. 196
Dispositif pour tracer des fuyantes dont les points de fuite sont fort éloignés 201

TROISIÈME PARTIE : TECHNOLOGIE.

CHAPITRE PREMIER. La Figure Humaine.

I. Les proportions du corps 205
II. L'équilibre 212
III. Le mouvement 213
IV. L'expression 216

CHAPITRE DEUXIÈME. Notions élémentaires de construction permettant de composer et de dresser les plans d'une maison.

Les Maçonneries. Les Gîtages. Les Baies des portes et des fenêtres. Amortissements et encorbellements. Les Cheminées. Combles et Toitures. Zingueries. Escaliers. Portes. Fenêtres. 223

CHAPITRE TROISIÈME. Quelques Techniques de Dessin de représentation.

A. Les Procédés de Dessin Fusain, sanguine, craie, craies de couleurs et pastels, crayons à gaine de bois, dessin à l'encre . 252

B. Les Procédés de Peinture. Lavis, aquarelle, gouache, tempéra, détrempe, fresque, peinture à l'huile, monotype 264

CHAPITRE QUATRIÈME. Quelques techniques de décoration.

I. Décoration par la peinture. Pochoirs 266
II. Décoration par cloisonnement. Vitrail, mosaïque, marqueterie, émaux 270
III. Décoration des étoffes. Etoffes tissées, étoffes imprimées, étoffes teintes, étoffes ornées à l'aiguille 287
IV. Décoration par le relief.
Modelage, moulage, travail des métaux au marteau, sculpture, pyrogravure. 292

CHAPITRE CINQUIÈME. Techniques de reproduction et de gravure.

I. La Photographie 292
II. Les arts du livre. L'imprimerie, les papiers, formats, caractères d'imprimerie 299
III. Reproduction des dessins par l'impression.
La gravure sur bois et ses succédanés. 304
La gravure sur métal. Eau-forte, pointe sèche, gravure en taille douce 307
La lithographie, la chromolithographie 311
Les procédés de gravure photochimique.
Héliogravure, ou photogravure en creux.
Photogravure en relief. Zincogravure au trait, similigravure.
Photogravure en couleurs. Trichromie 314

AVERTISSEMENT

« Le dessin est une écriture. On apprend d'abord à écrire correctement ; puis l'on a, si l'on peut, une écriture à soi. »

Maurice Denis.

L'auteur de cette ***GRAMMAIRE DU DESSIN*** *a voulu réunir et condenser dans un seul livre toute la théorie requise pour la pratique des arts du dessin.*

On assure que cet ouvrage est appelé à rendre des services, parce qu'il constitue une sorte de vade-mecum du dessinateur, facile à consulter pour tous renseignements utiles. En effet, on a cherché à y formuler, clairement et simplement, des principes, des règles, des recettes, dont le professionnel et l'amateur pourront faire leur profit. On y trouvera plus d'un chapitre inédit.

Mais c'est spécialement en vue de l'Enseignement que cette ***GRAMMAIRE*** *a été composée. Elle est conforme aux programmes actuellement en vigueur. Elle est destinée à être mise dans les mains des élèves des cours de dessin de toutes les écoles, soit des écoles de formation générale : Collèges, Athénées, Lycées, Ecoles Moyennes, Ecoles Normales, soit des écoles où l'on fait une étude plus spéciale du dessin et de ses applications : Ecoles Techniques, Ecoles Professionnelles, Académies, etc.*

L'enseignement du dessin, s'étant libéré des méthodes stériles de copie, s'applique à développer chez l'élève l'esprit d'observation et l'esprit d'invention ; il cherche à lui fournir, pour la vie, l'usage de ce puissant moyen d'expression qu'est le dessin avec ses multiples applications. Que de fois n'a-t-on pas entendu des gens qui ont fait des études et qui ont reçu une excellente formation générale, regretter de n'avoir pas appris à dessiner, même lorsqu'ils ont suivi les cours de dessin établis. On leur a fait faire des dessins : ils n'ont pas fait du dessin. Le dessin est un savoir-faire qui sans doute s'acquiert par l'exercice, mais qui requiert une somme indispensable de savoir. Nombreuses sont les règles, les recettes et les ressources de cette science qu'il faut signaler à l'élève pour qu'il puisse fructueusement se livrer aux exercices pratiques et ne pas être entravé à chaque pas par le manque de connaissances. Que de temps perdu, si on l'abandonne à ses recherches personnelles et aux tâtonnements de l'inexpérience. Mettez-lui dans les mains une sorte de Somme des lois, des procédés et des ressources des arts graphiques ; il y trouvera les élements d'un savoir-faire qu'il pourra perfectionner par son travail personnel et la direction du Professeur.

En composant ce travail, nous avons voulu mettre à la disposition des étudiants le livre que nous-mêmes nous aurions désiré avoir dans les mains quand nous étions sur les bancs. Nous avons cherché à épargner aux autres le temps perdu à la recherche de ces connaissances.

Nous nous sommes placés à un point de vue essentiellement pratique. Nous avons réduit les exposés à leur plus simple expression, évitant les phrases, les longs développements, les doctrines arbitraires. Une abondante illustration accompagne ces exposés. Ceux qui ouvriront ce livre pour y trouver des « modèles à copier » seront peut-être déçus : s'ils veulent y regarder d'un peu près, ils y découvriront le moyen de créer eux-mêmes leurs modèles.

Le nombre des heures affectées aux cours de dessin dans les écoles est forcément restreint. Le professeur ne peut pas prendre une grande part de ce temps pour ses leçons théoriques aux dépens des travaux pratiques. Les leçons de dessin constituent un enseignement plutôt individuel, qui oblige le maître à des redites toujours fatigantes. Mettez ce manuel dans les mains des élèves : avec la curiosité qu'ils ont naturellement pour le dessin et ses applications, ils s'assimileront d'eux-mêmes le contenu du livre. Le professeur sera étonné de voir dans la suite, l'élève « tirer son plan » dans la pratique des travaux de composition et d'exécution. Il y a toujours, dans un groupe d'élèves, des sujets qui sont spécialement doués pour le dessin et les arts plastiques. C'est pour ceux-là surtout que ce livre est nécessaire : ils y chercheront ce qui répond à leurs tendances, ils le méditeront, ils l'approfondiront, ils le complèteront par leurs expériences personnelles. Ce sera pour eux, peut-être, le point de départ d'une carrière d'artiste.

Cependant, ce n'est pas seulement à ceux qui se sentent la vocation des arts que cet ouvrage est destiné. Il vise à contribuer pour sa part à la formation générale de tout « honnête homme », à qui il faut fournir « des clartés de tout ». Trop longtemps, dans les études générales, le dessin fut relégué dans les cours « d'arts d'agrément », qui étaient facultatifs et dont la plupart des élèves jugeaient bon de se passer. Sans doute, si on se bornait à y faire « des dessins », sans y apprendre à dessiner, ces cours étaient parfaitement superflus.

Si au contraire on fonde cet enseignement du dessin sur des bases scientifiques et sur une méthode rationnelle, pour le faire concourir à la formation générale de l'élève, en concordance avec l'étude des Belles-Lettres et des Mathématiques, on verra qu'il ne doit plus être considéré comme un cours d'agrément plus ou moins facultatif. Et cela peut se faire facilement, sans ajouter

encore quelque chose aux programmes surchargés. Il suffira d'appliquer à cette branche la méthode logique de tout enseignement : apprendre à l'élève des choses qu'il ne sait pas, lui signaler le parti qu'il peut tirer de ces connaissances nouvelles et enfin lui imposer des travaux d'application dans lesquels il mettra en œuvre ces acquisitions.

L'enfant dessine d'instinct. Il crayonne et colorie par un jeu spontané de son activité naissante. Les œuvres qui sortent ainsi de ses mains d'artiste primitif sont parfois surprenantes : la vision est fraîche, l'idée est ingénue, l'imagination n'est pas encore encombrée des réminiscences de dessins déjà vus. Mais il s'y trouve des gaucheries, des maladresses, des erreurs : l'esprit est inconstant, il ignore bien des choses et il n'a pas pu encore faire son profit des acquisitions techniques de ses devanciers. Tout en se gardant d'étouffer l'originalité native du jeune dessinateur, le maître s'appliquera à lui faire connaître ce qu'il ne sait pas. Il lui fera trouver de lui-même, à la lumière de ces leçons, les amendements à apporter à sa manière de dessiner. Le professeur mettra le moins possible la main aux dessins des élèves. Il ne leur proposera des modèles que plus tard, lorsqu'ils auront acquis un certain savoir-faire propre, et ces modèles seront toujours des chefs-d'œuvre. L'élève qui aura été ainsi initié aux éléments des arts plastiques, suivant une méthode logique, se trouvera à même de comprendre et de goûter les œuvres d'art. Si, parmi les élèves qui auront suivi ces cours de dessin de l'enseignement général, quelques-uns seulement deviennent plus tard des artistes pratiquants, tous auront compris ce qu'est que la création artistique et sauront apprécier comme il convient les ouvrages des artistes.

Tout apprentissage est une « discipline ». Il faut demander à l'élève plus qu'il ne donne naturellement de lui-même, en lui fournissant les données et les moyens de ce rendement progressif. Ce livre lui fournira les ressources nécessaires à cette marche en avant. Nous donnons ci-après un programme répartissant les matières en quatre années d'études. Le professeur accommodera les exposés du livre à l'état d'esprit des élèves, par un commentaire approprié. Il leur proposera des travaux d'application.

Une place très grande, dans ce traité, a été faite à la géométrie. C'est le solide fondement scientifique de l'étude du dessin et la discipline la plus efficace pour la formation du dessinateur. « Toujours le Dieu créateur agit avec géométrie », a dit Pythagore. L'homme qui crée nous doit aussi dans son œuvre cette empreinte de l'esprit ordonnateur.

PROGRAMME D'ÉTUDES RÉPARTISSANT LES MATIÈRES DE CE LIVRE EN QUATRE ANNÉES

Première année

MORPHOLOGIE. Géométrie. Les Droites et les figures rectilignes.
Dessin des inscriptions.
Exercices d'ornementation sur les figures rectilignes.
Couleur. Solfège.

SYNTAXE. Le dessin de représentation : le dessin d'après nature, de mémoire et d'imagination. Le croquis.

MORPHOLOGIE. Techniques de dessin de représentation.

Deuxième année

MORPHOLOGIE.
Géométrie. Les Courbes et les figures curvilignes.
Exercices d'ornementation sur les figures curvilignes.
Couleur. Harmonie.

SYNTAXE. Le dessin de décoration ou le dessin d'art. Ordonnance, Ornementation.

TECHNOLOGIE. Techniques de décoration.

Troisième année

MORPHOLOGIE. Les Solides. Leur développement.

SYNTAXE. Le dessin de description ou le dessin industriel.
Projections orthogonales. Théorie, applications.
Le tracé des ombres.
La perspective cavalière.

TECHNOLOGIE. Notions de construction permettant de composer et de dresser les plans d'une maison.

Quatrième année

SYNTAXE. La perspective réelle.

TECHNOLOGIE. La figure humaine.
Techniques de reproduction et de gravure.

NOTE. Dans les Humanités, ces quatre années pourront correspondre aux classes de 6ème, de 5ème, de 4ème et de 3ème. On y fera le plus possible d'exercices d'application de ces théories. On pourra affecter plus spécialement les classes de 2de et de 1ère à des travaux pratiques mettant en œuvre les connaissances précédemment acquises.

INTRODUCTION

LES ÉLÉMENTS GÉOMÉTRIQUES

I. Le POINT est, dans l'espace, une position sans étendue.
Il est censé n'avoir aucune dimension.

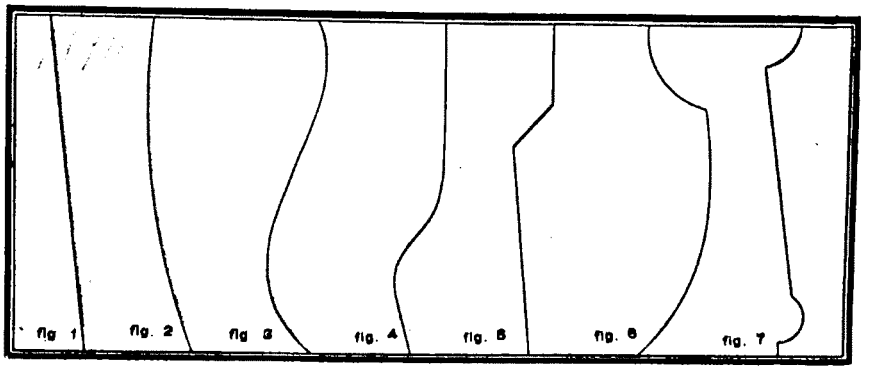
II. La LIGNE est le trajet fait par un point qui se déplace.
Elle est censée n'avoir qu'une dimension.
Deux lignes qui se coupent déterminent la position d'un point.

a) La ligne droite est la plus courte ligne qui puisse unir deux points (fig. 1).
La droite se détermine par deux de ses points.
On la dessine au moyen d'une règle ou d'un fil tendu.
Remarque : Quand on dit : une droite, il s'agit d'une droite illimitée.
Quand la ligne droite est limitée dans un sens, on l'appelle demi-droite.
Quand elle est limitée dans les deux sens, on l'appelle segment de droite ou segment rectiligne.

b) Une ligne courbe est celle qui n'est pas droite et qui ne contient pas de parties droites.
Elle peut être simple (fig. 2) ou complexe (fig. 3).
On dessine les courbes au moyen de compas, ou d'un fil, ou d'autres instruments spéciaux, ou à main libre.

c) Une ligne mixte est celle qui est composée de parties droites et de parties courbes (fig. 4).

d) Une ligne brisée ou polygonale est celle qui présente des angles (fig. 5, 6, 7).



NOTE.

La CIRCONFÉRENCE DU CERCLE est une courbe simple formée par le trajet d'un point qui se déplace autour d'un autre point fixe appelé centre, toujours à la même distance de celui-ci. (fig. 8 et 9). On la trace au moyen du compas ou d'un fil.

Le CERCLE est la surface limitée par la circonférence.

Un ARC est une portion de la circonférence.

Un RAYON est un segment de droite qui unit le centre à un point de la circonférence.

Une CORDE est un segment de droite qui unit deux points de la circonférence.

Un DIAMÈTRE est une corde qui passe par le centre.

Une FLÈCHE est le segment de droite qui constitue la plus grande distance entre une corde et son arc.

Une SÉCANTE est une droite qui coupe la circonférence en deux parties.

Une TANGENTE est une droite qui ne peut toucher la circonférence qu'en seul point.

Une NORMALE est une demi-droite qui, ayant son origine en un point de la circonférence, est perpendiculaire à la droite tangente en ce point. C'est le prolongement rectiligne d'un rayon en dehors du cercle.

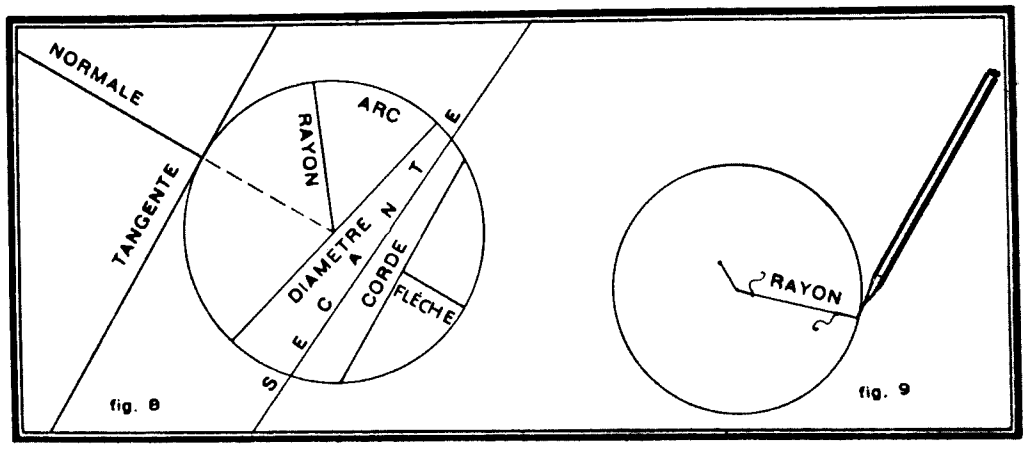


fig. 8 fig. 9

III. La SURFACE est l'étendue déterminée par une ligne qui se déplace, autrement que suivant sa propre direction.

Elle est illimitée ou limitée. La surface limitée n'a que deux dimensions.

a) la *surface plane* ou *plan* est celle dans laquelle on peut tracer des droites dans tous les sens.

b) la *surface courbe* est celle qui n'est plane en aucune de ses parties.

IV. Un SOLIDE est une portion de l'espace, limitée de toutes parts par des surfaces. Il requiert trois dimensions : la longueur, la largeur et la hauteur (ou épaisseur, ou profondeur).

CLASSIFICATION DES SOLIDES

1) Les POLYÈDRES. Ce sont les solides limités par toutes surfaces planes.

a) Les Polyèdres réguliers, dont toutes les faces sont égales.

Il y en a cinq : 1) le Tétraèdre régulier (4 faces).

2) l'Hexaèdre régulier ou Cube (6 faces).

3) l'Octaèdre régulier (8 faces).

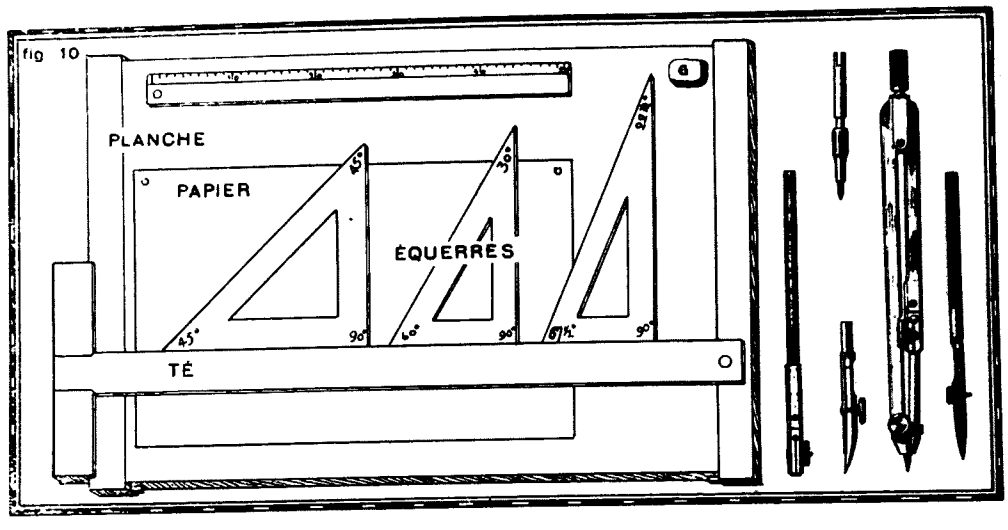
4) le Dodécaèdre régulier (12 faces).

5) l'Icosaèdre régulier (20 faces).

b) Les Polyèdres irréguliers, dont les faces ne sont pas toutes égales. Ils sont en nombre indéfini. Les principaux sont le Prisme et la Pyramide.

2) Les CORPS RONDS. Ce sont des solides qui ont des surfaces courbes. Ils sont en nombre indéfini. Les principaux sont la Sphère, le Cylindre, le Cône, le Tore, l'Ellipsoïde.

L'Outillage du Dessinateur



La PLANCHE A DESSIN. Le format le plus avantageux est 80 cm. × 60 cm. Elle sera bien rabotée et construite de manière à subir les effets de l'état hygrométrique de l'air sans se fendre ni gauchir. Le bord de gauche, au long duquel le té doit glisser, sera bien droit.

Le *TÉ* sera en bois assez dur. Les deux lattes seront bien droites. On aura soin de prendre, comme guide du té, constamment le même bord de la planche à dessin : le bord latéral de gauche.

Les ÉQUERRES. Il est nécessaire de posséder les 3 équerres : à 45°, à 30°/60°, à 22° 1/2 / 67° 1/2. Il importe de vérifier les équerres du commerce.

La LATTE GRADUÉE. Elle aura 50 centimètres. Elle sera exactement divisée en décimètres, centimètres et millimètres. On évitera de se servir de la latte graduée pour le tracé des droites. Seuls le té et les équerres serviront à cette fin.

Les CRAYONS. Le *crayon de mine de plomb ou de graphite* sera plutôt assez dur pour les dessins de précision. On employera les crayons tendres pour les croquis et les dessins d'observation. Les crayons seront toujours taillés assez longs et pointus.

Les *crayons gras* très noirs sont très avantageux pour les croquis et les dessins d'observation.

Le FUSAIN en bâton présente le grand avantage de pouvoir être effacé facilement. C'est un procédé de dessin d'une très grande souplesse. On évitera de se servir de la gomme pour effacer le fusain : on se servira pour cela d'une aile de pigeon.

La CRAIE, les *Pastels de couleurs*, tendres ou gras.

Pour fixer les dessins au fusain, au crayon de mine de plomb tendre, à la craie, au pastel, on les recouvrira, au moyen d'un pulvérisateur, d'une solution de gomme laque blanche, ou de colophane, ou de résine, dans de l'alcool à brûler.

Les *PAPIERS*. Le papier bristol lisse servira pour des dessins à traits très nets et pour les dessins à la plume.

Le papier à grain fin peut servir pour tout dessin et supporte bien le lavis, quand il est assez épais.

Le papier à gros grain convient pour le fusain et pour l'aquarelle.

Le papier Ingres présente un fort beau grain et est avantageux pour le fusain et les crayons de couleurs.

Les papiers transparents sont utilisés pour les dessins destinés à être reproduits par les procédés photographiques.

Le dessinateur possédera des carnets à croquis propres à être mis en poche.

La feuille de papier se fixe d'ordinaire sur la planche au moyen de punaises.

Pour tendre parfaitement une feuille de papier sur la planche ou sur un châssis, on mouillera légèrement avec une éponge l'envers de la feuille et on collera aussitôt les bords sur la planche ou le châssis au moyen de la colle forte chauffée. La colle se durcira vite par le refroidissement et le papier, qui s'est dilaté par l'effet de l'eau, se resserra en séchant peu à peu et sera maintenu bien tendu par ses bords collés.

La *GOMME* pour le crayon sera tendre et molle.

Le *COMPAS*. On choisira un bon compas de précision, aux articulations soignées. Il sera muni de deux pointes sèches d'acier, amovibles et présentant de petites pointes avec arrêt les empêchant de faire un trop grand trou dans le papier. Une des deux pointes sèches s'enlève pour faire place à la mine de crayon. Le compas aura une allonge et pourra être coudé.

Le *TIRE-LIGNE*. On aura soin de ne mettre l'encre de Chine qu'entre les deux branches, au moyen d'une plume ou d'une lame de canif. La colonne d'encre ne dépassera pas un centimètre. On enlèvera souvent l'encre séchée qui encrasse le tire-ligne. On réparera un tire-ligne usé ou ébréché en le frottant sur une pierre à aiguiser.

L'*ENCRE DE CHINE*. Elle sera bien noire, parfaitement fluide et rapidement séchée. L'encre de Chine, une fois séchée, doit être inlavable. Diluée dans l'eau, en quantité variable, elle offre de belles teintes pour le lavis. Il existe des encres de couleurs qui ont l'avantage d'être inlavables, lorsqu'elles sont séchées.

Les *COULEURS A L'EAU*, en tubes, en godets, en briques, en pastilles. Elles seront enfermées dans une boîte émaillée blanc à l'intérieur, avec couvercle à godets formant palette. On employera les couleurs suivantes : Blanc, Jaune (de chrôme, ou de cadmium, ou gomme-gutte), Vermillon, Carmin, Bleu d'outremer, Bleu de cobalt ou Bleu céleste, Bleu de Prusse, Vert émeraude, Noir d'ivoire.

On y joindra un flacon de gouache blanche.

Les *PINCEAUX* seront à deux bouts, assez gros, mais se présentant bien en pointe quand ils sont mouillés.

MANIÈRES DE FAIRE DES REPORTS DE DESSINS

1) par poncifs, gabarits ou pochoirs, c'est-à-dire au moyen de papiers assez forts, découpés ou percés de trous suivant les formes du dessin à reporter. Ayant placé ce papier sur la feuille du dessin nouveau, on frotte sur les trous un tampon d'ouate chargé de poudre de mine de plomb, ou de fusain, ou de sanguine ou de toute autre poudre colorée impalpable. Ou bien simplement on suit avec la pointe du crayon les contours des découpures.

2) par calque sur papier transparent. On intercale entre le calque et la feuille du nouveau dessin soit une feuille de papier au carbone, soit une feuille de papier mince au revers de laquelle on a frotté une des poudres ci-dessus. On passe alors une pointe de crayon sur les traits du calque : ces traits s'impriment sur la feuille nouvelle.

REMARQUE. Dans la recherche d'une forme, on dessinera avantageusement sur des papiers transparents successivement placés l'un sur l'autre jusqu'à ce que l'on ait obtenu l'exactitude de la forme et la pureté du trait.

PREMIÈRE PARTIE

MORPHOLOGIE

CHAP. I. Les Formes géométriques

A. Le tracé géométrique des figures planes.

1) Les Droites et les figures rectilignes.

2) Les Courbes et les figures curvilignes.

a) Le Cercle et les figures dérivées du cercle.

b) Quelques courbes usuelles indépendantes du cercle.

B. Le développement de la surface des Solides.

CHAP. II. La Couleur

A. Solfège.

B. Harmonie.

CHAPITRE PREMIER

LES FORMES GÉOMÉTRIQUES

A. - Le tracé géométrique des figures planes

I. — LES DROITES ET LES FIGURES RECTILIGNES

1) LES DROITES

A) Une droite peut être :

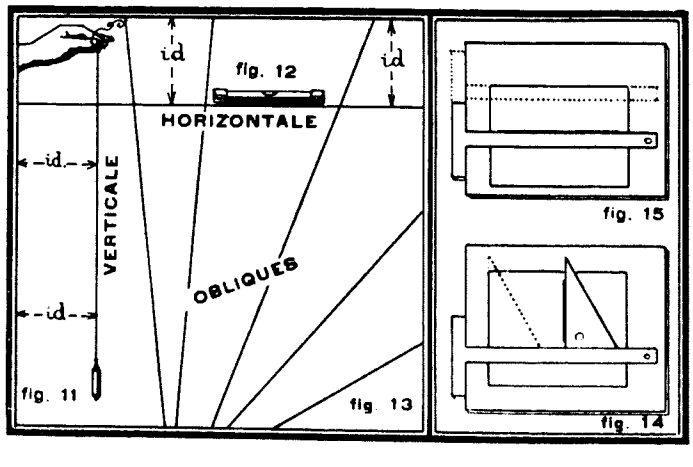
1) verticale, c'est-à-dire d'aplomb (fig. 11).

Dans la pratique, elle s'établit au moyen du fil à plomb.

Dans le dessin, elle se trace à une distance partout égale des bords latéraux de la feuille de papier ou de la planche à dessin. (fig. 14).

2) horizontale, c'est-à-dire de niveau (fig. 12).

Dans la pratique, elle s'établit au moyen de l'instrument appelé niveau.



Dans le dessin, elle se trace à une distance partout égale du bord supérieur ou du bord inférieur de la feuille de papier ou de la planche à dessin. (fig. 15).

3) oblique ou quelconque, c'est-à-dire ni verticale ni horizontale. (fig. 13).

B) Plusieurs droites ensemble peuvent être :

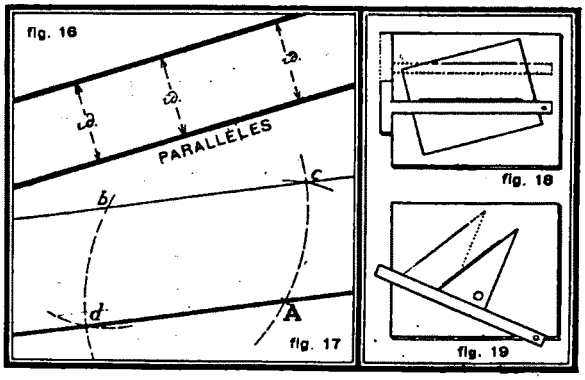
1) parallèles, quand elles sont partout à la même distance les unes des autres et qu'elles ne peuvent jamais se rencontrer, si loin qu'on les prolonge. (fig. 16).

MANIÈRE DE TRACER DES PARALLÈLES

a) *AVEC LE COMPAS. Problème :* Par un point A, faire passer une parallèle à une droite donnée (fig. 17).

Opérations :

1) de A comme centre, faire un arc de cercle qui coupe la droite en un point quelconque b.



2) de b comme centre, faire un arc de même rayon : il passe par A et coupe la droite donnée en un point c.

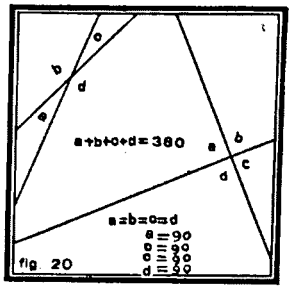
3) prendre avec le compas la distance de A à c.

4) de b comme centre, avec cette distance comme rayon, faire un arc de cercle qui coupera le premier arc en un point d.

5) joindre A et d par une droite : elle sera parallèle à la droite donnée.

b) *AVEC LE TÉ.* Disposer la feuille de manière que le té, tenu contre le bord de la planche à dessin, coïncide avec la droite donnée. Faire glisser le té, en tenant la feuille fixe, jusqu'au point voulu. Tracer une droite par ce point : elle est parallèle à la droite donnée (fig. 18).

c) *AVEC L'ÉQUERRE ET UNE RÈGLE.* Disposer l'équerre contre la règle, de manière que l'un des deux autres côtés de l'équerre coïncide avec la droite donnée. Faire glisser l'équerre, en tenant la feuille et la règle fixes, jusqu'au point voulu. Tracer une droite par ce point : elle est parallèle à la droite donnée. (fig. 19).

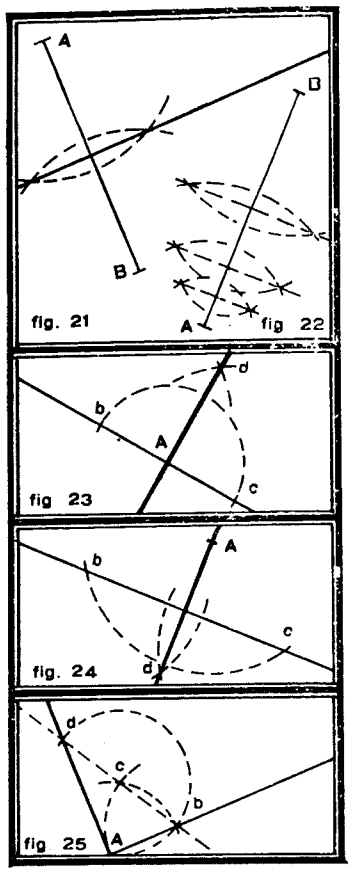


2) concourantes, quand elles se rencontrent ou quand elles pourraient se rencontrer, si on les prolongeait. Elles ne sont pas partout à la même distance les unes des autres. (fig. 20).

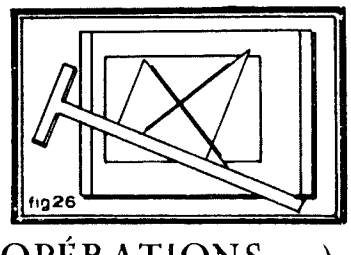
On appelle **perpendiculaires** les droites concourantes qui, en se coupant, forment quatre angles égaux.
Il a été convenu de donner une valeur de 360° à la somme des quatre angles faits par deux droites qui se coupent. Si ces quatre angles sont égaux, chacun vaut donc 90 degrés. L'angle de 90°, dont les deux côtés sont perpendiculaires, s'appelle aussi angle droit. (fig. 20).
REMARQUE : La droite verticale et la droite horizontale sont perpendiculaires l'une à l'autre (fig. 11 et fig. 12).

MANIÈRES DE TRACER DES PERPENDICULAIRES

1) *AVEC LE COMPAS.*



PROBLÈME I. Faire passer une perpendiculaire au milieu d'un segment de droite A B. (fig. 21).
OPÉRATIONS : Des deux extrémités A et B comme centres, tracer deux arcs de cercle de rayon égal, (plus grand que la moitié présumée du segment de droite). Ils se coupent aux points *c* et *d*. Tracer une droite passant par *c* et *d* : elle est perpendiculaire au milieu du segment de droite AB.
Note. De cette manière, on peut diviser exactement un segment de droite en 2, 4, 8, 16, 32, etc. parties égales (fig. 22).
PROBLÈME II. Faire passer une perpendiculaire par un point A d'une droite. (fig. 23).
OPÉRATIONS :
1) du point A comme centre, faire un arc de cercle qui coupe la droite aux points *b* et *c*.
2) des points *b* et *c* comme centres, faire deux arcs de même rayon, qui se coupent en un point *d*.
3) par le point A et par le point *d*, tracer une droite : c'est la perpendiculaire demandée.
PROBLÈME III. Par un point A hors d'une droite donnée, faire passer une perpendiculaire à cette droite. (fig. 24).
OPÉRATIONS: (les mêmes qu'au problème II).
PROBLÈME IV. Faire une perpendiculaire au bout A d'un segment de droite qu'on ne peut pas prolonger (fig. 25).



OPÉRATIONS : 1) du point A comme centre, avec un rayon quelconque, faire un arc de cercle qui coupe la droite en un point *b*. — 2) De *b* comme centre, avec le même rayon, faire un deuxième arc : il passe par A et coupe le premier arc au point *c*. — 3) tracer une droite passant par *b* et *c*. — 4) de *c* comme centre, faire un arc qui passe par A et *b* : il coupe la droite *b c* en un point *d*. — 5) tracer une droite passant par *d* et A : c'est la perpendiculaire demandée.

2) *AVEC L'ÉQUERRE* (fig. 26).

Les équerres, ayant un angle droit, servent habituellement à tracer les perpendiculaires. C'est la manière la plus rapide.

2) LES ANGLES

L'angle est une figure ouverte formée par deux **côtés** qui partent d'un même **sommet** (fig. 27).

L'unité de mesure des angles est le **degré** (°) Le degré se divise en 60 minutes (′). La minute se divise en 60 secondes (″).

Les angles se classifient comme suit :

1) l'angle *droit*, qui mesure 90°. Ses côtés sont perpendiculaires l'un à l'autre. (fig. 28).

2) les angles *obtus*, qui sont plus grands que l'angle droit (fig. 29).

3) les angles *aigus*, qui sont plus petits que l'angle droit (fig. 30).

REMARQUE : On a vu à la page précédente la manière de construire l'angle droit, en traçant des perpendiculaires.

MANIÈRE DE DIVISER UN ANGLE QUELCONQUE EN 2, 4, 8, 16, 32, etc. PARTIES ÉGALES, AU MOYEN DU COMPAS (fig. 31)

OPÉRATIONS :

1) du sommet *S* comme centre, avec un rayon quelconque, faire un arc de cercle qui coupe les deux côtés de l'angle aux points *a* et *b*.

2) de *a* et de *b* comme centres, avec un même rayon assez grand, faire deux arcs qui se coupent en un point c.

3) faire passer une droite par *S* et *c* : cette droite divise l'angle en deux parties égales. On l'appelle **bissectrice.**

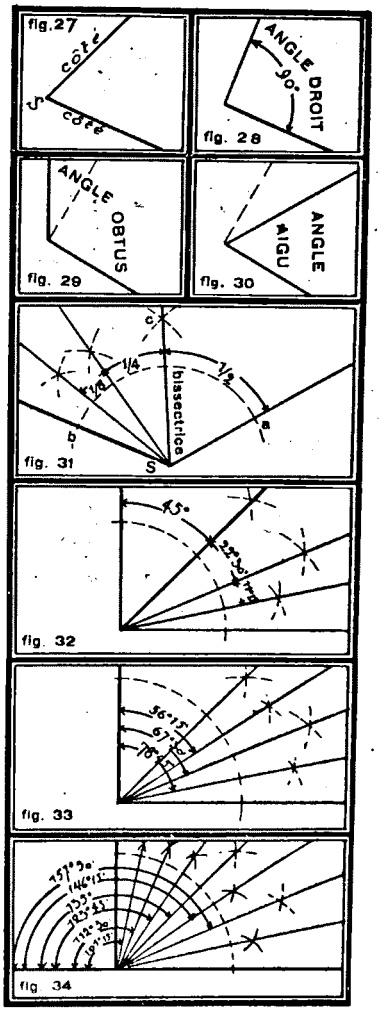
4) faire les mêmes opérations pour la moitié, pour le quart, pour le huitième, pour le seizième, etc.

COROLLAIRE : On peut donc, de cette manière, construire les angles suivants, au moyen du compas :

L'angle de 45° (1/2 droit), l'angle de 22° 30′ (1/4 de droit), l'angle de 11° 15′ (1/8 de droit) (fig. 32).

L'angle de 67° 30′ (3/4 de droit), l'angle de 56° 15′ (5/8 de droit), l'angle de 33° 45′ (3/8 de droit). (fig. 33).

L'angle de 135° (1 droit 1/2), l'angle de 112° 30′ (1 droit 1/4), l'angle de 101° 15′ (1 droit 1/8). L'angle de 157° 30′ (1 droit 3/4), l'angle de 146° 15′ (1 droit 5/8), l'angle de 123° 45′ (1 droit 3/8), etc. (fig. 34).



MANIÈRE DE DIVISER L'ANGLE DROIT EN TROIS PARTIES ÉGALES. (fig. 35).

OPÉRATIONS : 1) du sommet *S* comme centre, avec un rayon quelconque, faire un arc de cercle qui coupe les deux côtés aux points *a* et *b*.

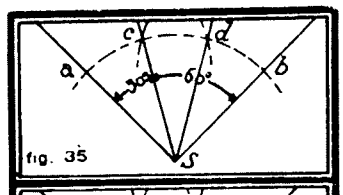


fig. 35

2) de *a* et de *b* comme centres, avec le même rayon que pour le premier arc, faire deux arcs qui coupent le premier aux points *c* et *d*.

3) faire passer une droite par *S* et *c*, et une droite par *S* et *d*. Ces deux droites divisent l'angle droit en trois parties égales, c'est-à-dire en trois angles de 30°. Deux angles de 30° adjacents forment l'angle de 60°.

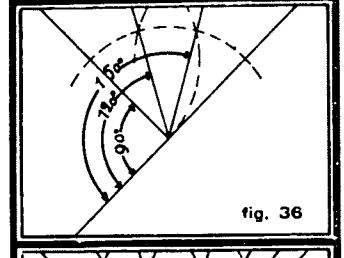


fig. 36

COROLLAIRE On peut donc, de cette manière, construire les angles suivants, au moyen du compas :

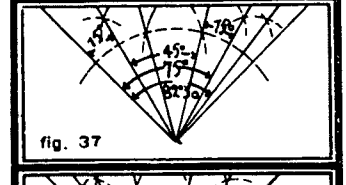


fig. 37

L'angle de 120° (1 droit 1/3), l'angle de 150° (1 droit 2/3), en ajoutant un angle droit aux angles ci-dessus (fig. 36).

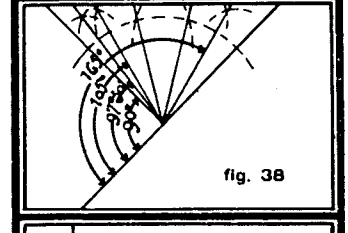


fig. 38

L'angle de 15° (1/6 de droit), l'angle de 75° (5/6 de droit), l'angle de 7°30' (1/12 de droit), l'angle de 37°30' (7/12 de droit), l'angle de 82°30' (11/12 de droit), etc. (fig. 37).

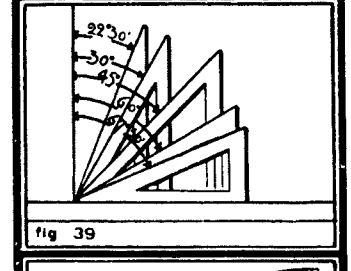


fig 39

L'angle de 105° (1 droit 1/6), l'angle de 165° (1 droit 5/6), l'angle de 97°30' (1 droit 1/12), l'angle de 127°30' (1 droit 7/12), l'angle de 172°30' (1 droit 11/12), etc. (fig. 38).

On peut aussi construire la plupart des angles ci-dessus, au moyen des équerres : l'équerre à 45°, l'équerre à 30°, l'équerre à 22°30'. (fig. 39).

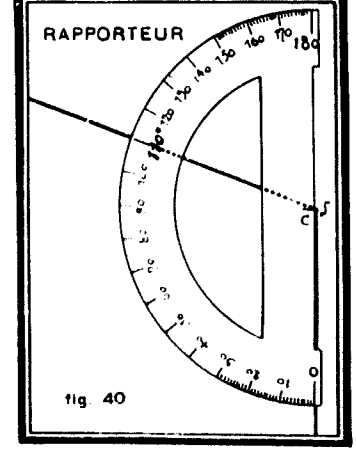
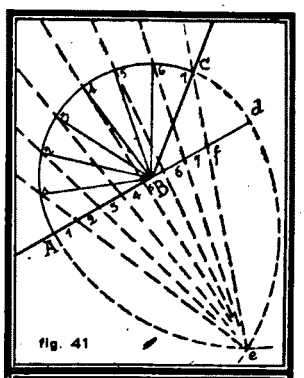


fig. 40

Le **RAPPORTEUR** permet de construire et de diviser tous les angles. Le centre du rapporteur se met sur le sommet de l'angle et le point 0° sur l'un des côtés. S'il s'agit de diviser un angle donné, il suffit de faire la division arithmétique du nombre de degrés marqué sur l'autre côté de l'angle. S'il s'agit de construire un angle de mesure donnée, on marquera un point au chiffre du degré voulu et on fera passer une droite par ce point et par le sommet préétabli. (fig. 40).

PROCÉDÉ PRATIQUE POUR DIVISER UN ANGLE QUELCONQUE EN *N* PARTIES ÉGALES. (fig. 41).

Soit l'angle A B C à diviser en 7 parties égales.



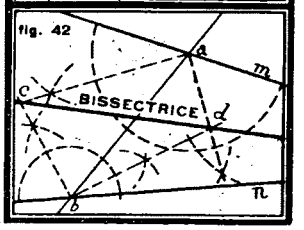
OPÉRATIONS :

1) du sommet B comme centre, avec un rayon quelconque, faire un arc de cercle dont le diamètre sera A B prolongé en *d*.

2) de A et de *d* comme centres, avec A *d* pour rayon, faire deux arcs de cercle qui se coupent en *e*.

3) joindre C et *e* par une droite : elle coupe le diamètre A *d* en *f*.

4) diviser le segment de droite A *f* en (n) 7 parties égales.



5) faire passer des droites par *e* et par chacun des points qui divisent le segment de droite A *f* en *n* parties égales, jusqu'à l'arc A C : elles divisent cet arc en n parties égales.

6) par ces points divisant l'arc, faire passer des droites concourant au sommet B : elles divisent l'angle A B C en (n) 7 parties égales.

PROBLÈME : Tracer la BISSECTRICE d'un angle dont le sommet est en dehors de la feuille de papier ou de la planche à dessin. (fig. 42).

On donne les deux droites concourantes *m* et *n*.

OPÉRATIONS :

1) tracer une droite quelconque qui coupe *m* et *n* aux points *a* et *b*.

2) tracer les bissectrices des quatre angles ainsi formés entre *m* et *n* : ces bissectrices se coupent deux à deux en *c* et en *d*.

3) faire passer une droite par *c* et *d* : ce sera la bissectrice demandée.

3) LES TRIANGLES

Le triangle est une figure fermée qui a trois côtés et trois angles.

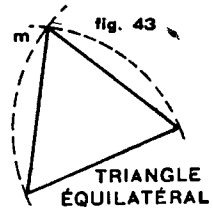
Il y a trois sortes de triangles:

A) le triangle **équilatéral,** qui a les trois côtés égaux. (fig. 43).

TRACÉ DU TRIANGLE ÉQUILATÉRAL :

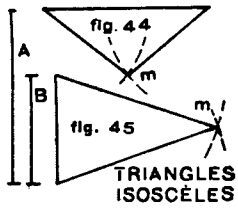
On donne un segment de droite pour côté du triangle équilatéral.
Des deux bouts de ce segment comme centres, avec la longueur du segment comme rayon, faire deux arcs de cercle : ils se coupent en *m*.
Unir par des droites le point *m* aux deux bouts du segment.

B) le triangle **isoscèle,** qui a deux côtés égaux et deux angles égaux (fig. 44 et 45).



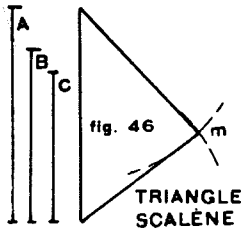
TRACÉ DU TRIANGLE ISOSCÈLE

Soient les segments de droite A et B, comme côtés du triangle isoscèle.



Des deux bouts de l'un des deux segments comme centres, avec la longueur de l'autre segment comme rayon, faire deux arcs de cercle : ils se coupent en *m*.

Unir par des droites le point *m* aux deux bouts du segment.



REMARQUE. Si le petit segment est plus grand que la moitié du grand, on pourra faire, avec les mêmes données, deux triangles isoscèles différents.

C) le triangle **scalène,** qui a les trois côtés inégaux et les trois angles inégaux. (fig. 46).

TRACÉ DU TRIANGLE SCALÈNE

Soient les 3 segments de droite A, B et C, comme côtés du triangle scalène.

1) tracer le côté A.

2) de l'un de ses bouts comme centre, avec la longueur du segment B comme rayon, faire un arc de cercle.

3) de l'autre bout du côté A comme centre, avec la longueur du segment C comme rayon, faire un deuxième arc de cercle : les deux arcs se coupent en *m*.

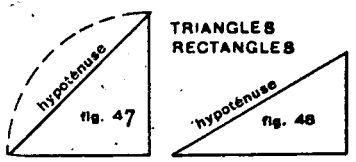
4) unir par des droites le point *m* aux deux bouts du côtés A.

REMARQUES.

On appelle **triangle rectangle** celui qui a un angle droit. Il peut être isoscèle ou scalène. (fig. 47 et 48).

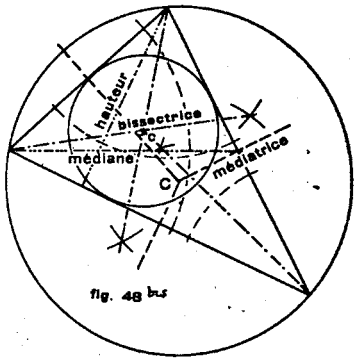
On appelle **hypoténuse** le plus grand côté du triangle rectangle. C'est le côté opposé à l'angle droit.

On appelle **médiane** le segment de droite qui va du sommet d'un angle au milieu du côté opposé.



On appelle **hauteur** le segment de droite qui part du sommet d'un angle et est perpendiculaire au côté opposé, prolongé, s'il y a lieu.

On appelle **médiatrice** la perpendiculaire élevée au milieu d'un côté.



Le centre du cercle **circonscrit** à un triangle est le point de rencontre des médiatrices.

Le centre du **cercle inscrit** dans un triangle est le point de rencontre des bissectrices des angles. (fig. 48 bis).

4) LES QUADRILATÈRES

Ce sont des figures fermées qui ont quatre côtés et quatre angles.

REMARQUES. La somme des quatre angles d'un quadrilatère vaut 360°.

On appelle diagonales les segments de droite qui unissent les sommets des angles opposés. Elles divisent les quadrilatères en 4 triangles.

Les quadrilatères se classifient comme suit :

A. — LE CARRÉ. C'est un quadrilatère qui a les quatre côtés égaux et les quatre angles égaux. Ce sont des angles droits. (fig. 49, 50, 51).

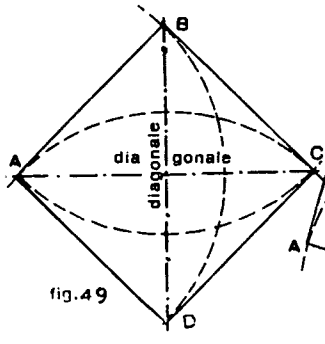


fig. 49

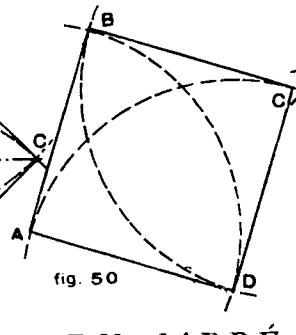


fig. 50

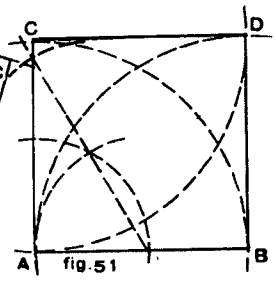


fig. 51

CONSTRUCTION DU CARRÉ :

On donne le côté du carré.

1) Tracer un côté A B.

2) Au bout A, élever une perpendiculaire à A B.

3) De A comme centre, avec la longueur de A B comme rayon, faire un arc de cercle qui reporte la longueur A B en A C sur la perpendiculaire.

4) De B et de C comme centres, avec la longueur A B comme rayon, faire deux arcs de cercle : ils se coupent en D.

5) Unir par des droites C à D et B à D.

B. — LE Llosange. C'est un quadrilatère qui a les quatre côtés égaux, deux angles aigus égaux et deux angles obtus égaux.

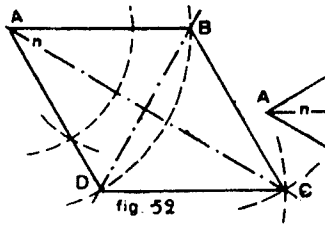


fig. 52

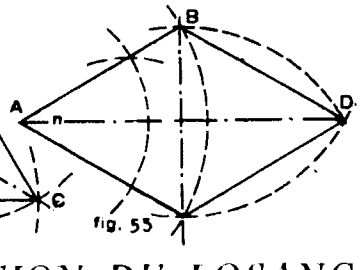


fig. 53

CONSTRUCTION DU LOSANGE :

On donne le côté du losange et la mesure *n* d'un des angles.

1) Tracer un côté A B.

2) Au bout A, élever une demi-droite qui fait un angle *n* avec le côté A B.

3) De A comme centre, avec la longueur de A B comme rayon, faire un arc de cercle qui reporte la longueur A B sur demi-droite en A C.

4) De B et de C comme centres, avec la longueur A B comme rayon, faire deux arcs de cercle : ils se coupent en D.

5) Unir par des droites C à D et B à D.

C. LE RECTANGLE. C'est un quadrilatère qui a deux grands côtés égaux, deux petits côtés égaux et quatre angles égaux. Ces quatre angles sont droits. (fig. 55).

CONSTRUCTION DU RECTANGLE :

On donne les côtés.

1) Tracer le grand côté A B.

2) Au bout B élever une perpendiculaire à A B.

3) Sur cette perpendiculaire, à partir de B, porter la longueur du petit côté : cela donne B C.

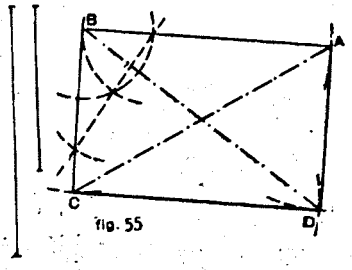


fig. 55

4) De A comme centre, avec B C comme rayon, faire un arc de cercle.

5) De C comme centre, avec A B comme rayon, faire un arc de cercle.

6) Les deux arcs se coupent en D : unir par des droites D à A et D à C.

D. LE PARALLÉLOGRAMME. C'est un quadrilatère qui a deux grands côtés égaux et parallèles, deux petits côtés égaux et parallèles, deux angles obtus égaux, deux angles aigus égaux. (fig. 56).

CONSTRUCTION DU PARALLÉLOGRAMME :

On donne les côtés et la mesure *n* d'un des angles, soit 135°.

1) Tracer le grand côté D C.

2) Au bout C, élever une demi-droite qui fait un angle *n* avec le côté D C.

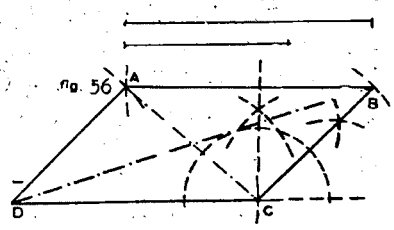


fig. 56

3) Sur cette demi-droite, à partir de C, porter la longueur du petit côté : cela donne C B.

4) De B comme centre, avec la longueur du grand côté comme rayon, faire un arc de cercle.

5) De D comme centre, avec la longueur du petit côté comme rayon, faire un arc de cercle.

6) Les deux arcs se coupent en A : unir par des droites B à A et D à A.

E. — LE TRAPÈZE. C'est un quadrilatère qui a deux côtés parallèles et inégaux. Ces deux côtés parallèles s'appellent bases.

1° LE TRAPÈZE ISOSCÈLE OU SYMÉTRIQUE est celui qui a ses côtés non parallèles égaux. (fig. 57).

CONSTRUCTION DU TRAPÈZE ISOSCÈLE :

On donne les deux bases A B et C D et la hauteur H.

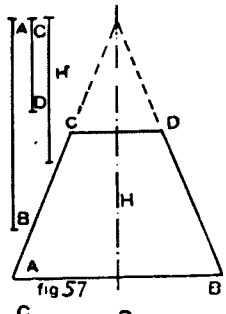


fig 57

1) Tracer la base A B. - 2) Elever une perpendiculaire au milieu de A B. - 3) Sur cette perpendiculaire, à partir du milieu de A B, porter la hauteur H. - 4) Faire une perpendiculaire au bout de la hauteur H (ou une parallèle à A B). - 5) Sur cette perpendiculaire, de part et d'autre de la hauteur H, porter la moitié de la base C D. - 6) Unir par des droites A à C et B à D.

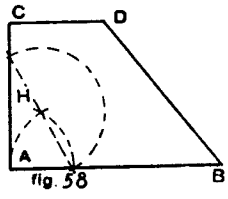


fig. 58

2° LE TRAPÈZE RECTANGLE est celui qui a deux angles droits (fig. 58).

CONSTRUCTION DU TRAPÈZE RECTANGLE

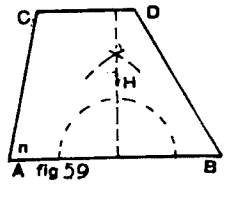


fig 59

On donne les deux bases A B et C D et la hauteur H.

1) Tracer la base A B. - 2) Tracer une perpendiculaire au bout A de la base A B. - 3) Sur cette perpendiculaire, à partir de A, porter la hauteur H. - 4) Au bout de la hauteur H, faire une parallèle à A B. - 5) Sur cette parallèle, à partir du bout de la hauteur H, porter la longueur de la base C D. - 6) Unir par une droite D à B.

3° LE TRAPÈZE QUELCONQUE est celui qui n'est ni isoscèle ni rectangle. (fig. 59).

CONSTRUCTION DU TRAPÈZE QUELCONQUE

On donne les deux bases A B et C D, la hauteur H et la mesure *n* d'un angle.

1) Tracer la base A B. - 2) Elever une perpendiculaire quelconque à la base A B. - 3) Sur cette perpendiculaire, à partir de A B, porter la hauteur H. - 4) Au bout de la hauteur H faire une parallèle à A B. - 5) Au bout A de la base A B, élever une demi-droite qui fait un angle *n* avec la base A B. - 6) Cette demi-droite rencontre la parallèle à A B au point C. - 7) Sur la parallèle à A B, à partir de C, porter la longueur C D. - 8) Unir D à B par une droite.

F. — LE QUADRILATÈRE QUELCONQUE

C'est celui qui n'est ni carré, ni losange, ni rectangle, ni parallélogramme, ni trapèze.

Il est symétrique (fig. 61) quand les côtés sont égaux deux à deux.

Il est asymétrique (fig. 60) quand au moins trois côtés sont inégaux.

CONSTRUCTION DU QUADRILATÈRE QUELCONQUE

On donne les quatre côtés A B, B C, C D, A D et la mesure *n* d'un angle.

1) Tracer le côté A B.

2) Au bout A du côté A B élever une demi-droite qui fait un angle *n* avec le côté A B.

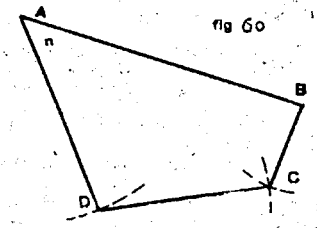


fig 60

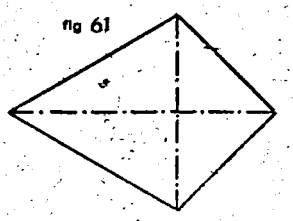


fig 61

3) Sur cette demi-droite, à partir de son origine, porter la longueur A D.

4) Du bout D comme centre, avec la longueur C D comme rayon, faire un arc de cercle.

5) Du bout B comme centre, avec la longueur B C comme rayon, faire un arc de cercle : les deux arcs se coupent en C.

6) Unir par des droites le point C aux bouts B et D.

5) LES POLYGONES

On appelle **polygone** une figure qui a plusieurs côtés et plusieurs angles. On réserve d'ordinaire ce nom aux figures fermées qui ont plus de quatre côtés et plus de quatre angles.

Un polygone est dit **irrégulier** quand ni tous ses côtés ni tous ses angles ne sont égaux. (fig. 62).

Un polygone est dit **régulier** quand tous ses côtés sont égaux et tous ses angles aussi. (fig. 63).

CONSTRUCTION DES POLYGONES RÉGULIERS :

1) **au moyen du compas :** Si une circonférence de cercle est circonscrite à un polygone régulier, on constate qu'elle est divisée par les sommets des angles du polygone régulier en autant de parties égales que le polygone a de côtés. (fig. 63).

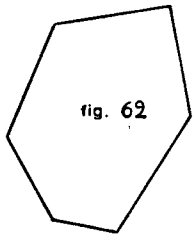


fig. 62

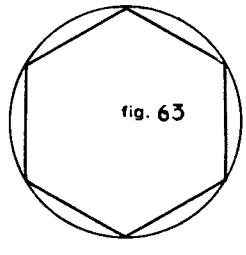


fig. 63

Par conséquent, pour construire un polygone régulier de n côtés, il suffit de joindre par des cordes deux à deux les points de division d'une circonférence divisée en n parties égales. Cette manière de construire les polygones réguliers sera exposée dans les pages qui suivent.

2) au moyen du rapporteur :

1ère *manière :* Si l'on donne la circonférence du cercle dans lequel le polygone régulier doit être inscrit, on pourra diviser sa mesure totale de 360 degrés en parties égales, en mettant le centre du rapporteur sur le centre de la circonférence et en marquant des points aux degrés établis préalablement par la division arithmétique $360 : n$.

Exemple : diviser une circonférence en 5 parties égales et inscrire un pentagone régulier. $360° : 5 = 72$ degrés. Mettre le centre du rapporteur au centre du cercle et marquer des points aux degrés $0°, 72°, 144°$, etc. Faire passer des rayons par ces points : ils divisent le cercle en 5 parties égales.

2ème *manière :* Si l'on donne seulement la longueur du côté et le nombre n de côtés ; la formule $\frac{(n-2) \times 180°}{n}$ donne la mesure de l'angle du polygone régulier.

Ainsi un pentagone régulier a pour angle $\frac{(5-2) \times 180°}{5} = 108°$.

A. LE PENTAGONE RÉGULIER (5 côtés)

PROBLÈME : Inscrire un pentagone régulier dans un cercle de diamètre A B. (fig. 64).

OPÉRATIONS :

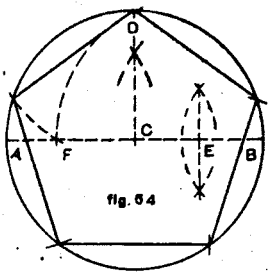


fig. 64

1) Tracer un rayon C D perpendiculaire au diamètre A B.

2) du milieu E du demi-diamètre C B comme centre, avec un rayon égal à la distance de E à D, faire un arc de cercle : cet arc coupe le diamètre A B en F.

3) Porter sur la circonférence la distance de D à F, au moyen du compas : la circonférence sera ainsi divisée en 5 parties égales.

4) Unir par des cordes les points de division deux à deux.

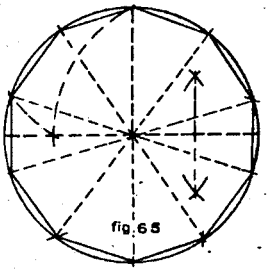


fig. 65

B. LE DÉCAGONE RÉGULIER (10 côtés)

PROBLÈME : Inscrire un décagone régulier dans un cercle de diamètre A B. (fig. 65).

OPÉRATIONS :

1) Diviser la circonférence en 5 parties égales, comme ci-dessus.

2) De chaque point de la division en 5, faire partir un diamètre : ces diamètres donnent 5 nouveaux points de division : la circonférence est ainsi divisée en 10 parties égales.

3) Unir par des cordes les 10 points de division deux à deux.

REMARQUE : Dans la figure 64 le segment de droite F C est égal au côté du décagone régulier inscrit.

D. L'HEXAGONE RÉGULIER (6 côtés)

PROBLÈME :

Inscrire un hexagone régulier dans un cercle de diamètre **A B.** (fig. 66 et fig. 67).

La division de la circonférence en 6 parties égales peut se faire :

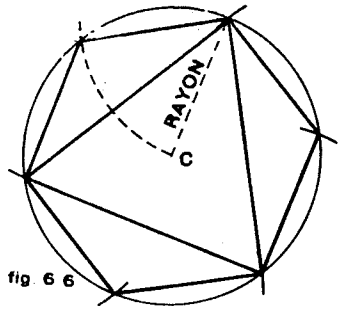


fig 66

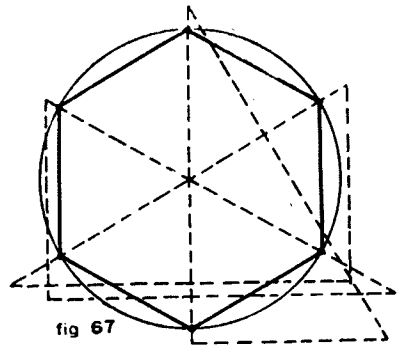


fig 67

1) au compas, en portant la longueur du rayon sur la circonférence : on peut l'y porter 6 fois. (fig. 66)

2) à l'équerre 30°/60° (fig. 67).

Remarque : Cette division de la circonférence en 6 parties égales permet d'inscrire dans le cercle un triangle équilatéral.

E. LE DODÉCAGONE RÉGULIER (12 côtés)

PROBLÈME :

Inscrire un dodécagone régulier dans un cercle de diamètre **A B.** (fig. 68, fig. 69 et fig. 70).

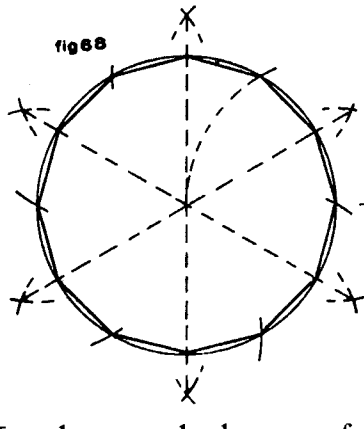


fig 68

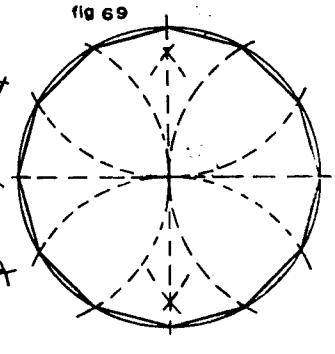


fig 69

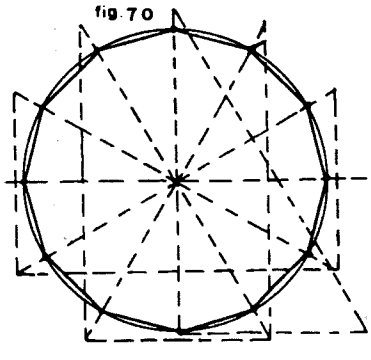


fig 70

La division de la circonférence en 12 parties égales peut se faire :

1) au compas, en la divisant d'abord en 6 comme ci-dessus, et en divisant ensuite chaque sixième en deux parties égales. (fig. 68).

2) au compas, en la divisant d'abord en 4 parties égales par deux diamètres perpendiculaires, et en divisant ensuite chaque quart en 3 parties égales. (fig. 69).

3) à l'équerre 30°/60° (fig. 70).

F. L'HEPTAGONE RÉGULIER (7 côtés)

PROBLÈME : Inscrire un heptagone régulier dans un cercle. (fig. 71).

OPÉRATIONS :

1) Faire un rayon A C. - 2) Elever une perpendiculaire E F au milieu de ce rayon. - 3) Porter au compas sur la circonférence le segment de cette perpendiculaire situé entre la circonférence et le rayon A C : il y sera porté 7 fois. - 4) Unir par des cordes les points de division.

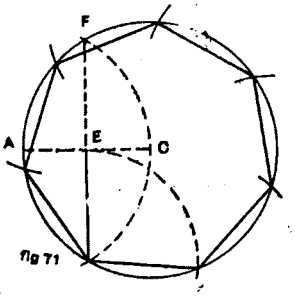


fig 71

G. L'OCTOGONE RÉGULIER (8 côtés)

PROBLÈME : Inscrire un octogone régulier dans un cercle.

La division en 8 parties égales peut se faire :

1° au compas :

OPÉRATIONS :

1) faire deux diamètres perpendiculaires. - 2) diviser chacun des quatre angles droits obtenus en deux parties égales. (fig. 72).

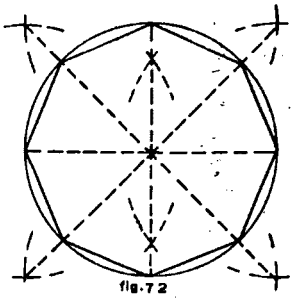


fig. 72

2° au moyen de l'équerre à 45° ou de l'équerre à 22° 1/2 / 67° 1/2 (fig. 73 et fig. 74).

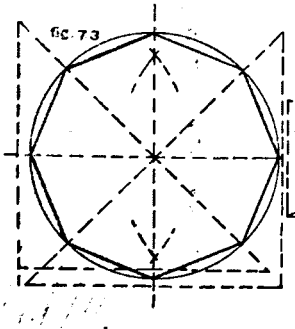


fig. 73

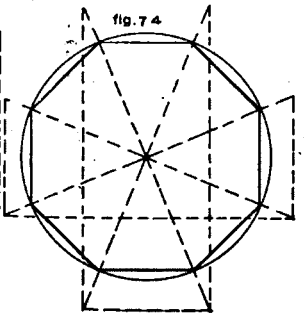


fig. 74

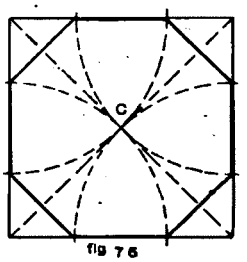


fig 75

PROBLÈME : Ecorner les coins d'un carré de manière à obtenir un octogone régulier. (fig. 75).

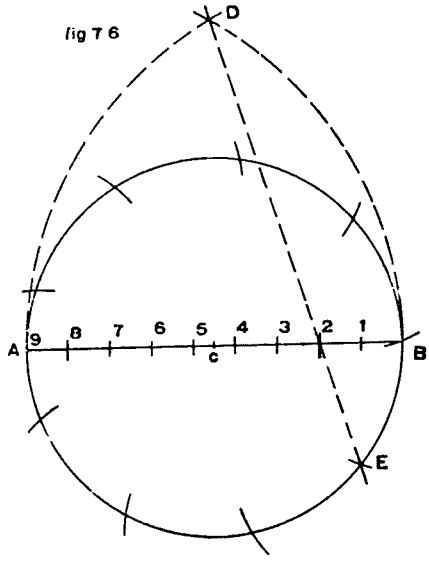
OPÉRATIONS :

1) Tracer les deux diagonales du carré : elles se coupent en C, milieu du carré.

2) Des sommets des angles du carré comme centres, faire quatre arcs de cercle passant par C et coupant les côtés du carré.

3) Les huit points où ces quatre arcs coupent les côtés du carré sont les huit sommets des angles de l'octogone régulier.

PROCÉDÉ GÉNÉRAL POUR DIVISER UNE CIRCONFÉRENCE EN *N* PARTIES ÉGALES ET POUR CONSTRUIRE N'IMPORTE QUEL POLYGONE RÉGULIER. (fig. 76)



OPÉRATIONS :

1) Tracer un diamètre **A B**.

2) Diviser ce diamètre en *n* parties égales.

3) De **A** et de **B** comme centres, avec la longueur **A B** comme rayon, faire deux arcs de cercle : ils se coupent en **D**.

4) Faire passer une droite par **D** et par le deuxième point de la division du diamètre **AB**.

Remarque :
Quelle que soit la valeur donnée à *n*, c'est toujours le **deuxième point.**

5) Cette droite rencontre la circonférence (pour la deuxième fois) en **E**. L'arc de cercle **B E** est la n^{me} partie de la circonférence.

REMARQUES :

1) Dans la figure 76, on suppose $n = 9$.

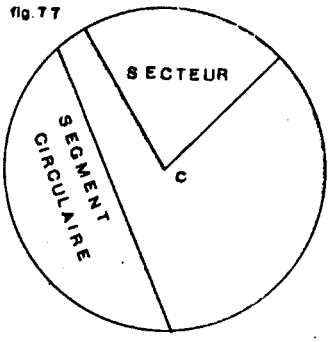
2) Ce procédé n'est pas mathématiquement exact, mais l'écart est négligeable dans la pratique du dessin.

II. LES COURBES ET LES FIGURES CURVILIGNES

A) Le CERCLE et les FIGURES DÉRIVÉES du CERCLE.

1) **Définitions:** Un CERCLE est une surface plane limitée par la circonférence obtenue en faisant tourner un point autour d'un autre point fixe appelé centre, toujours à la même distance.

fig.77



Un SEGMENT CIRCULAIRE est la portion du cercle comprise entre un arc et sa corde.

Un SECTEUR est la portion du cercle comprise entre deux rayons et un arc.

2) **Positions relatives** de deux circonférences de cercle.

a) Elles sont *concentriques* quand elles sont inégales et de même centre. La portion du grand cercle comprise entre les deux circonférences s'appelle couronne. (fig. 78). — b) Elles sont *excentriques* quand elles sont inégales et

fig.78

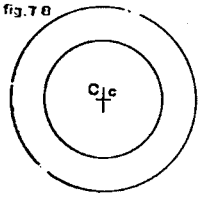


fig.79

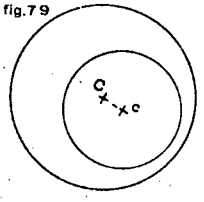


fig. 80

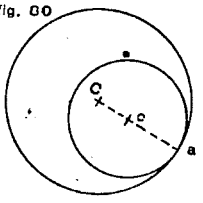
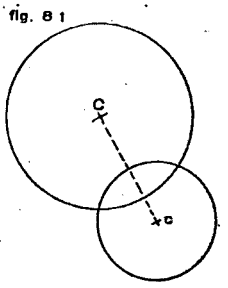


fig. 81



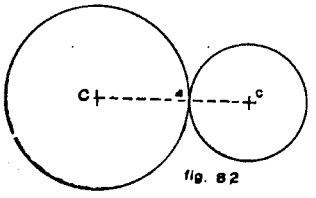


fig. 82

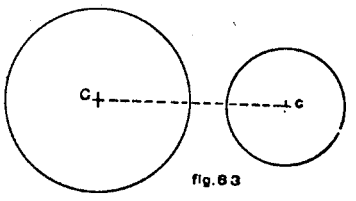
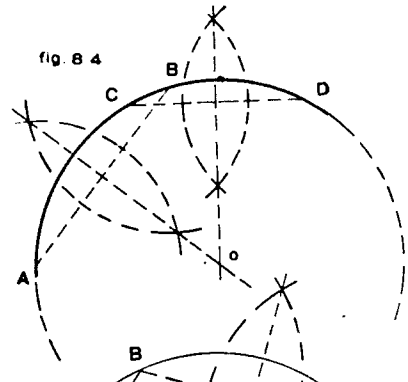


fig.83

qu'elles ont des centres différents. (fig. 79). — c) Elles sont *tangentes intérieurement* quand elles sont inégales, de centres différents, et placées de telle façon qu'elles ont un point commun : le point de tangence *a*. Ce point de tangence est sur la droite qui passe par les deux centres. La portion du grand cercle comprise entre les deux circonférences s'appelle croissant. (fig. 80). — d) Elles sont *sécantes* lorsqu'elles se coupent. (fig. 81). — e) Elles sont *tangentes extérieurement* quand l'une n'est pas contenue dans l'autre et qu'elles ont un point commun : le point de tangence *a*. Ce point de tangence est sur la droite qui passe par les deux centres. La distance entre les deux centres est égale à la somme des deux rayons. (fig. 82). — f) Elles sont *extérieures non tangentes*, quand elles n'ont aucune des positions susdites (fig. 83).

3) Problèmes :

a) *Trouver le centre d'un arc de cercle donné* (fig. 84).



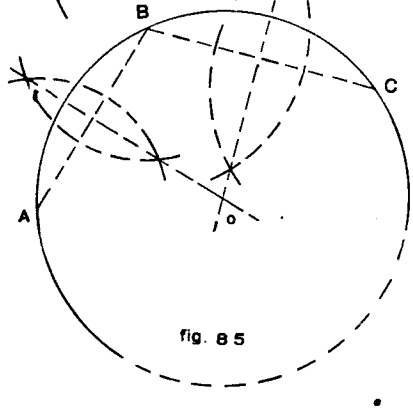
OPÉRATIONS :

1) Faire à cet arc deux cordes quelconques non parallèles A B et C D.

2) Faire une perpendiculaire au milieu de chaque corde.

Le point où ces deux perpendiculaires se coupent est le centre de l'arc de cercle.

b) *Trouver le centre d'une circonférence de cercle qui passe par trois points donnés* A B C, *non en ligne droite.* (fig. 85).

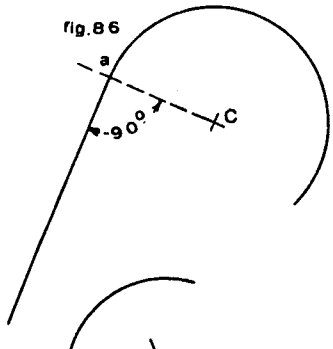


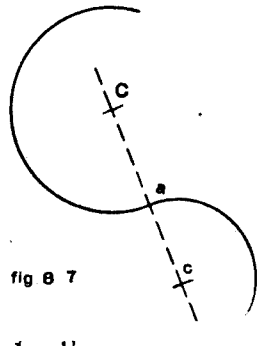
OPÉRATIONS :

1) Faire (ou supposer faites) deux droites, l'une unissant A et B, l'autre unissant B et C.

2) Faire une perpendiculaire au milieu de chacune de ces deux droites.

Le point où les perpendiculaires se coupent est le centre de la circonférence qui passe par A B C.





4) Règle du raccordement des lignes

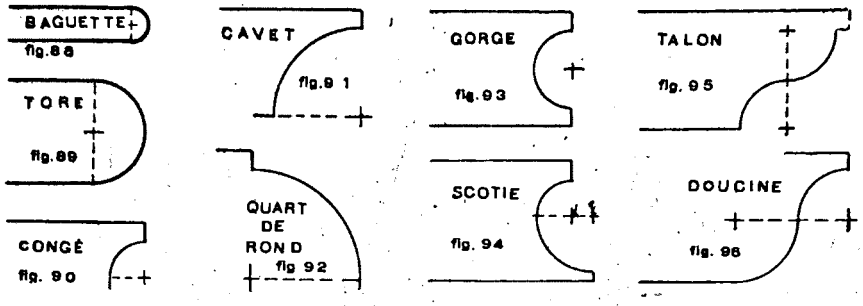
On dit que deux lignes se raccordent, lorsqu'elles se continuent sans brisure. (Voir fig. 3 et fig. 4).

1ère **Règle :** Pour qu'une droite et un arc de cercle se raccordent, il faut que le centre de l'arc soit sur la perpendiculaire élevée à la droite au point de raccordement ou de tangence *a* (fig. 86).

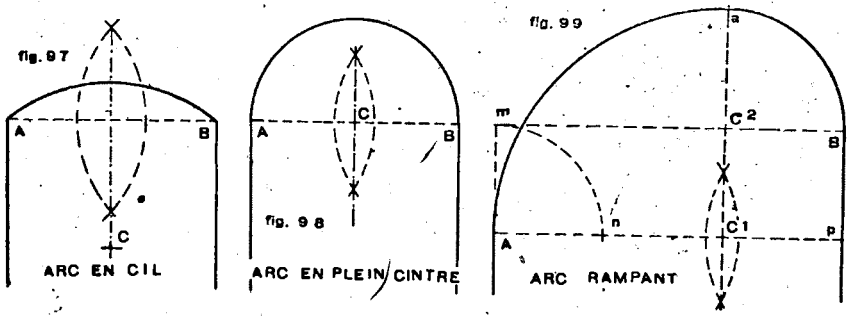
2ème **Règle :** Pour que deux arcs de cercle se raccordent, il faut que leurs centres C et *c* et le point de raccordement soient sur une même droite.

a) Applications des Règles du raccordement des lignes

A) Profils de moulures



B) Les arcs d'architecture



TRACÉ DE L'ARC RAMPANT : (fig. 99)

On donne l'ouverture A *p* et la différence de hauteur des pieds-droits B *p*.

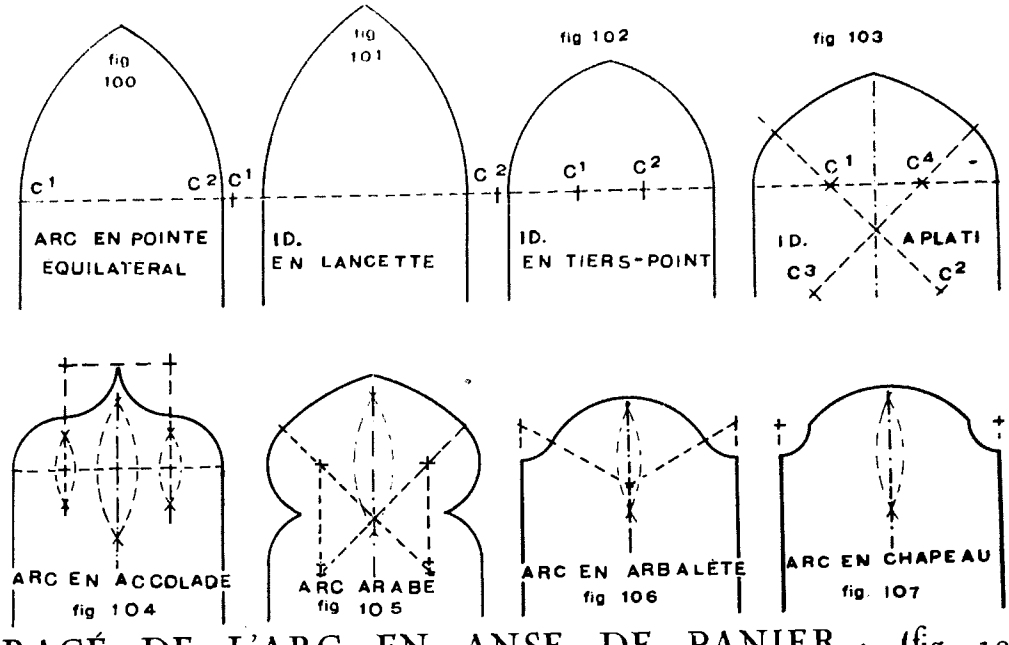
OPÉRATIONS :

1) Tracer une parallèle B *m* à l'ouverture A *p*.

2) Sur A *p*, à partir de A, porter la longueur B *p*, en A *n*.

3) Faire une perpendiculaire au milieu de *n p* : elle coupe A *p* au point C 1 et B *m* en C 2. Ce sont les deux centres de l'arc rampant.

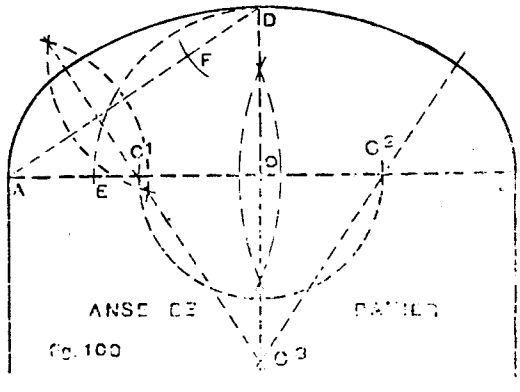
4) Tracer l'arc qui se raccorde au pied-droit A, jusqu'au point de raccordement *a*, avec C 1 comme centre. Continuer l'arc avec C 2 comme centre : il se raccorde avec le pied-droit B.



TRACÉ DE L'ARC EN ANSE DE PANIER : (fig. 108)

On donne l'ouverture A B et la flèche O D, perpendiculaire au milieu de A B.

OPÉRATIONS : 1) Unir A et D par une droite. -- 2) De A O déduire O D : il reste A E. -- 3) De A D, à partir de D, déduire A E : il reste A F. -- 4) Faire une perpendiculaire au milieu de A F : elle rencontre A B en C 1 et O D prolongé en C 3. -- 5) Sur A B, faire O C 2 = C 1 O. -- 6) Faire passer une droite par C 2 et par C 3. -- 7) Avec les centres C 1 C 2 C 3, faire les trois arcs raccordés.

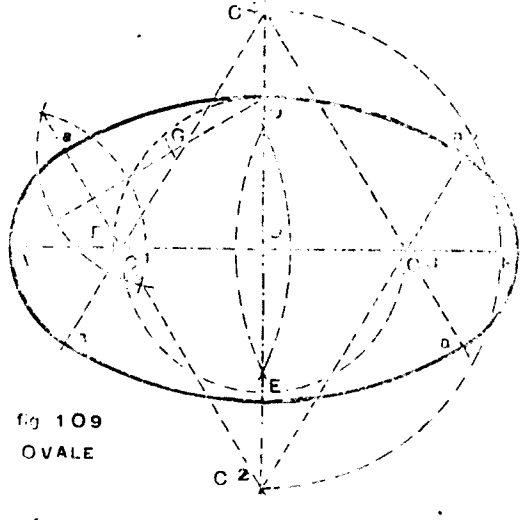


C) L'Ovale.

TRACÉ DE L'OVALE (fig. 109). —

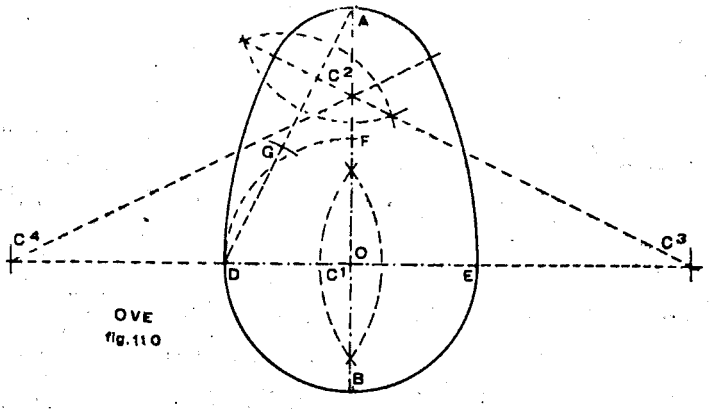
On donne les axes inégaux A B et D E, perpendiculaires au milieu O l'un de l'autre. A B est le grand axe.

OPÉRATIONS : 1) Unir A et D par une droite. -- 2) De A O déduire O D : il reste A F. 3) De A D, à partir de D, déduire A F : il reste A G. 4) Faire une perpendiculaire au milieu de A G : elle rencontre le grand axe A B en C 1 et le petit axe D E (prolongé s'il y a lieu) en C 2. -- 5) Sur le grand axe A B, faire C 3 O = C 1 O, et, sur le petit axe D E, C 4 O = C 2 O. -- 6) Faire passer des droites par C 2 et C 3, par C 3 et C 4, par C 4 et C 1. -- 7) Avec les centres C 1 C 2 C 3 C 4, tracer les quatre arcs de cercle raccordés passant par les points A D B E.



D) L'Ove. TRACÉ DE L'OVE (fig. 110)

On donne le grand axe A B et le petit axe D E, perpendiculaires l'un à l'autre en un point O tel que D O = O E = O B.



OVE
fig.110

OPÉRATIONS :

1) De O comme centre, faire le demi-cercle D B E. C'est le gros bout de l'ove. — 2) Unir D et A par une droite. — 3) De O A déduire D O : il reste A F. — 4) De D A, à partir de *D*, déduire A F : il reste G A. — 5) Faire passer une perpendiculaire au milieu de G A : elle rencontre le grand axe en C^2 et le petit axe (prolongé s'il y a lieu) en C^3. — 6) Sur le petit axe (prolongé s'il y a lieu) faire C^1 O = O C^3. — 7) Avec les centres C^2 C^3 C^4, tracer les trois arcs raccordés pour achever l'ove.

EXEMPLE DE DESSIN AU COMPAS DE COURBES COMPLIQUÉES (fig. 111)

Le dessin donné est symétrique. Une moitié du dessin est provisoirement esquissée à main libre, au crayon. Ensuite le dessin est mis au net, à l'aide du compas, par l'application de la règle donnée plus haut pour trouver le centre d'un arc de cercle et des règles du raccordement des lignes, (page 42, fig 84, 85, 86, 87). On obtient ainsi successivement les centres et les points de raccordement. — Le motif étant symétrique, il suffit de faire cette recherche pour la partie située à gauche de l'axe. Les centres sont alors reportés à droite de l'axe, sur des perpendiculaires à l'axe. On les unit par les droites requises pour l'indication des points de raccordement et l'on trace les arcs de cette partie avec les mêmes rayons que ceux de l'autre partie.

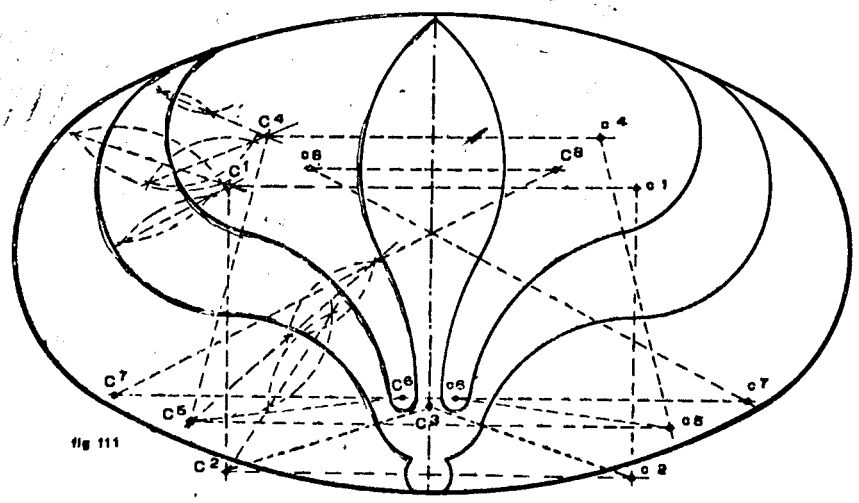


fig 111

E) La fausse Spirale.

La Spirale est une courbe formée par le trajet d'un point qui tourne autour d'un *pôle* fixe en s'en éloignant graduellement. La courbe de la vraie spirale n'est pas dérivée de la circonférence du cercle. On ne peut donc pas la tracer au compas. On ne peut tracer au compas, en appliquant la deuxième règle du raccordement des lignes, que les fausses spirales.

La fausse spirale à deux centres (fig. 112) est formée de demi-circonférences raccordées. - *La fausse spirale à trois centres* (fig. 113) est formée de tiers de circonférence raccordés. - *La fausse spirale à quatre centres* (fig. 114) est formée de quarts de circonférence raccordés.

Plus grand est le nombre des centres, plus régulière est la spirale.

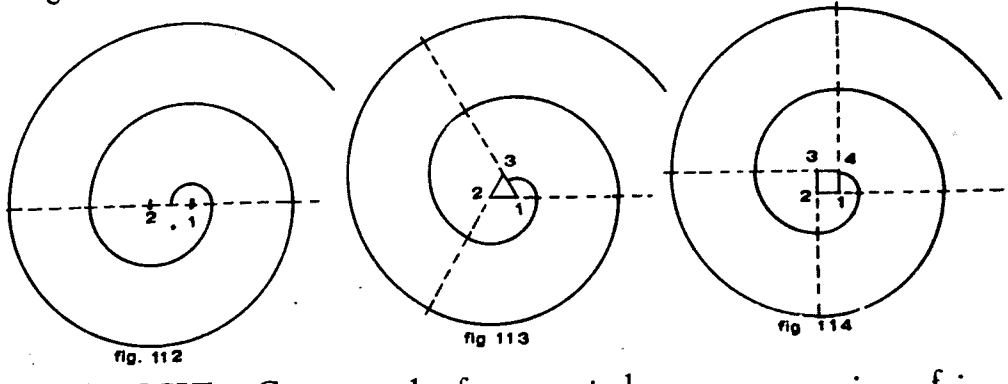


fig. 112 fig 113 fig 114

REMARQUE : Ces tracés des fausses spirales peuvent aussi se faire au moyen d'un fil inextensible : piquer des épingles aux centres, attacher un bout du fil à une des épingles et l'autre bout à la pointe du crayon. Enrouler le fil autour du groupe des épingles et le dérouler en laissant courir la pointe du crayon sur le papier.

TRACÉ DE LA SPIRALE DE LA VOLUTE DU CHAPITEAU IONIQUE (fig. 115)

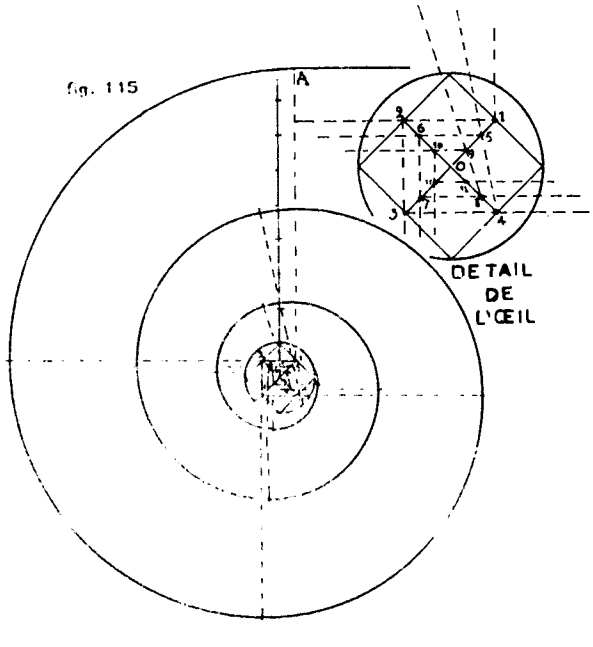


fig. 115

On donne la distance A O du départ de la spirale au centre de l'œil de la volute.

OPÉRATIONS :

1) Diviser la longueur A O en 9 parties égales. - 2) Faire l'œil avec 1 partie comme rayon. - 3) Inscrire dans ce cercle le carré 1, 2, 3, 4, et faire les droites 1 - 3 et 2 - 4. - 4) Diviser les segments de droite 1 - 3 et 2 - 4 en 6 parties égales. On obtient ainsi les douze centres. - 5) Faire les droites qui unissent les centres et les points de raccordement. - 6) Faire les arcs en partant du point A.

B) COURBES USUELLES INDÉPENDANTES DU CERCLE

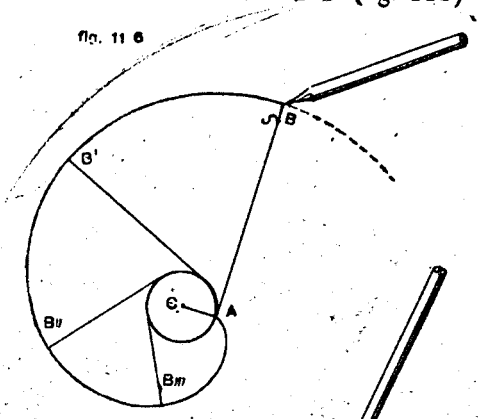
Ces courbes ne peuvent pas être tracées au compas, car elles ne sont pas faites d'arcs de cercle raccordés, comme les courbes étudiées plus haut.

Nous donnons ci-dessous un procédé pratique de construire chacune d'elles.

Pour la mise à l'encre, on utilisera, soit les pistolets de dessinateur, soit un gabarit fabriqué avec un morceau de carton sur lequel la courbe aura été construite et découpée aux ciseaux.

1) La Développante du cerle (fig. 116)

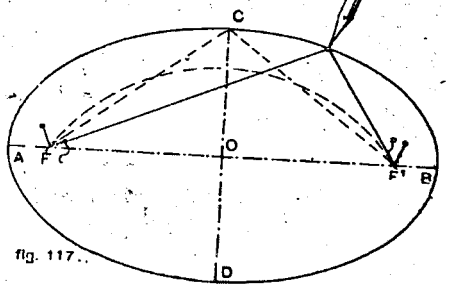
C'est la limite des fausses spirales vues plus haut (fig. 112, 113, 114). C'est comme une fausse spirale dont les centres, en nombre infini, seraient disposés sur une circonférence de cercle.



TRACÉ PRATIQUE DE LA DÉVELOPPANTE DU CERCLE: Un fil inextensible A B est fixé par son bout A sur la circonférence d'un disque de rayon A C. Le bout B, auquel est attachée la pointe du crayon, se déplace sur le papier de manière que le fil toujours tendu s'enroule autour du disque : la courbe tracée B B' B'' B''' A est la développante du cercle. Le segment A B est égal au périmètre du cercle.

2) L'Ellipse (fig. 117)

C'est une courbe telle que la somme des distances de chacun de ses points à deux points fixes F et F' (foyers) est toujours la même.



TRACÉ PRATIQUE DE L'ELLIPSE : On donne les deux axes A B et C D, perpendiculaires au milieu O l'un de l'autre.

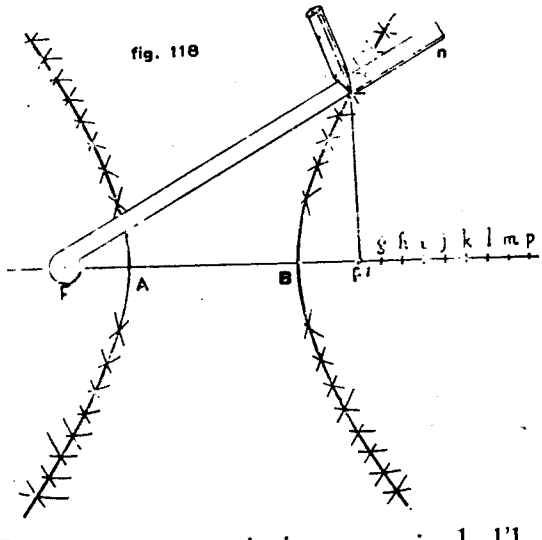
OPÉRATIONS : 1) Les Foyers F et F' sont les points auxquels le grand axe A B est coupé par un arc de cercle ayant comme centre un des bouts du petit axe et comme rayon la moitié du grand axe. - 2) Fixer aux foyers F et F' les bouts d'un fil inextensible d'une longueur telle qu'il puisse être tendu jusqu'à l'un des bouts du petit axe. - 3) Tendre le fil avec la pointe du crayon et faire ainsi glisser celle-ci contre le fil jusqu'à ce qu'on ait obtenu une figure fermée. Cette courbe passe par les points A B C D. — **REMARQUE :** L'ellipse ressemble à l'ovale (comparez fig. 109 et fig. 117), mais elle a une courbure plus gracieuse. L'ovale présente aux quatre points de raccordement un renflement que l'ellipse n'a pas.

3) l'Hyperbole (fig. 118).

C'est une courbe telle que la différence des distances de chacun de ses points à deux points fixes F et F' (foyers) est toujours la même.

TRACÉ PRATIQUE DE L'HYPERBOLE :

On donne les foyers F et F' et la différence A B des distances de chacun des points de l'hyperbole à ces deux foyers. Noter que l'hyperbole construite sur ces données comporte deux branches.



1) Tracé continu au moyen d'une règle et d'un fil.

Fixer au foyer F un bout de la règle (plus grande que la longueur A B). Fixer à l'autre bout *n* de la règle une extrémité d'un fil d'une longueur égale à *n* B + B F'. Avec la pointe du crayon glissant sur le papier, tendre le fil contre la règle en faisant tourner celle-ci sur F comme pivot. Le crayon trace ainsi une partie de l'hyperbole. Faire la même opération pour les autres parties, en déplaçant le dispositif.

2) Tracé par points.

a) Sur la droite qui passe par les deux foyers, marquer des points quelconques *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *l*, *m*, *p* (en dehors des foyers).

b) de F et de F' comme centres faire des arcs de cercle ayant pour rayons les longueurs A *g*, A *h*, A *i*, etc. et les longueurs B *g*, B *h*, B *i* etc. Les points où ces arcs se coupent sont des points de l'hyperbole.

c) unir les points pour former les courbes, au moyen des pistolets ou à main libre.

4) La Parabole (fig. 119.)

C'est une courbe telle que chacun de ses points est également distant d'une droite (directrice) et d'un point fixe (foyer).

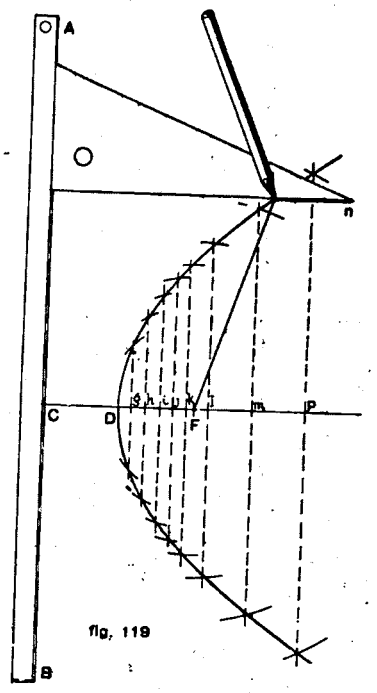


fig. 119

TRACÉ DE LA PARABOLE

On donne la directrice A B et le foyer F.

1) Tracé continu au moyen d'une règle, d'une équerre et d'un fil :

a) faire passer par F une perpendiculaire à la directrice.

b) placer la règle contre la directrice et l'un des côtés de l'angle droit de l'équerre contre la règle.

c) fixer en F et en *n* (sur l'équerre) les deux bouts d'un fil d'une longueur égale à la distance de *n* à la directrice.

d) avec la pointe du crayon glissant sur le papier, tenir le fil tendu contre l'équerre, tandis que l'équerre glisse le long de la règle. La pointe du crayon décrit ainsi une partie de la parabole. Faire le reste en déplaçant le dispositif.

2) Tracé par points :

a) faire passer par F une perpendiculaire F C à la directrice.

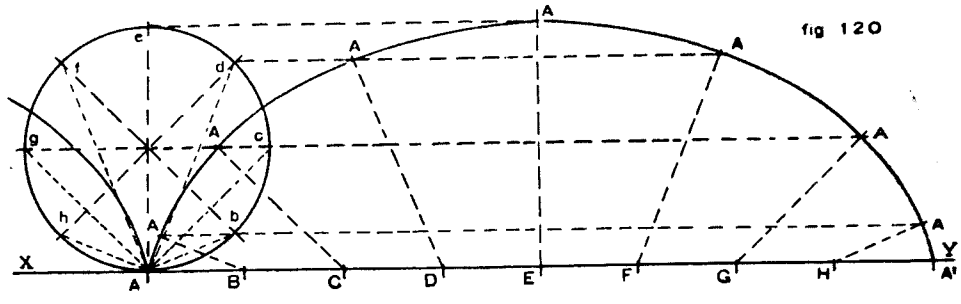
b) Un point D de la parabole est sur cette droite à égale distance entre F et la directrice.

c) faire passer par des points quelconques *g h i j k l m p*, situés sur la droite C F, des parallèles à la directrice.

d) de F comme centre, faire des arcs ayant pour rayons les longueurs C*g*, C*h*, C*i* : les points où ces arcs coupent les parallèles correspondantes sont des points de la parabole. Unir ces points par une courbe au moyen des pistolets.

51) La Cycloïde (fig. 120)

C'est une courbe engendrée par le trajet d'un point de la circonférence d'un cercle qui roule sans glisser sur une droite.



TRACÉ DE LA CYCLOÏDE PAR POINTS :

On donne la droite directrice X Y et la circonférence d'un cercle de diamètre A *e*, dont le point A doit engendrer la cycloïde.

Opérations :

1) diviser la circonférence en un certain nombre de parties égales, par exemple 8. Unir par des droites le point A à ces points de division *b c d e f g h*.

2) Par ces points de division *b c d e f g h*, mener des parallèles à la directrice X Y.

3) Prendre, sur la droite X Y à partir de A, une longueur égale à A *e x* 3:1416. Diviser cette longueur en 8 parties égales : les points B C D E F G H A' seront les positions que prendront successivement les points *b c d e f g h* A de la circonférence.

4) Par les points B C D E F G H, mener respectivement des parallèles aux droites A *h* A *g* A *f* A *e* A *d* A *c* A *b* : les points de rencontre de ces parallèles avec les parallèles à la directrice sont des positions successives de A. Ce sont des points de la cycloïde cherchée : unir ces points par une courbe régulière au moyen des pistolets.

MANIÈRE DE TRACER UN DIAGRAMME

On appelle **diagramme** ou **graphique** la représentation géométrique de la marche des variations des rapports entre deux séries de valeurs.

Une des deux séries de valeurs s'établit sur une droite horizontale divisée en un nombre de parties correspondant à ces valeurs. C'est l'axe des abscisses.

L'autre série s'établit sur une droite verticale divisée aussi en parties correspondant à cette série de valeurs. C'est l'axe des ordonnées.

Le rapport entre une valeur en abscisse et une valeur en ordonnée se détermine par un point. Les distances de ce point à l'axe des abscisses et à l'axe des ordonnées sont les coordonnées de ce point.

La succession des points forme une ligne quelconque qui indique la marche des variations des rapports.

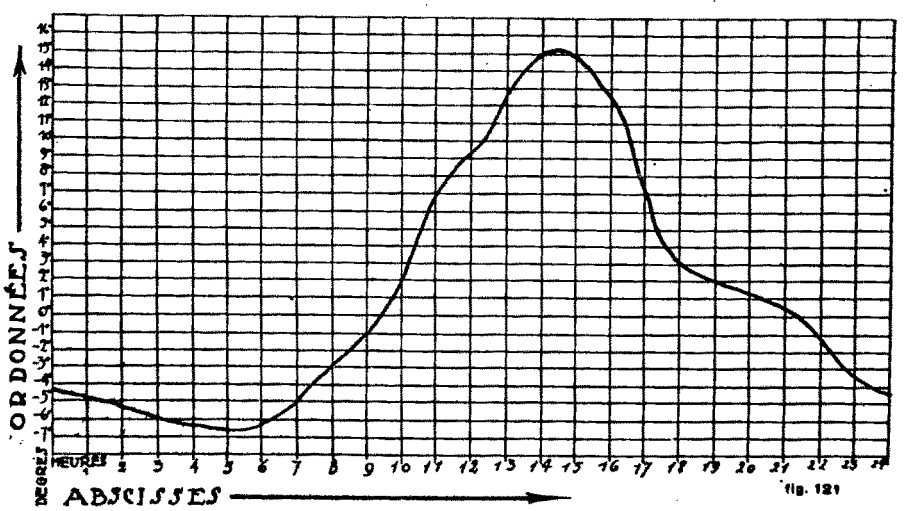


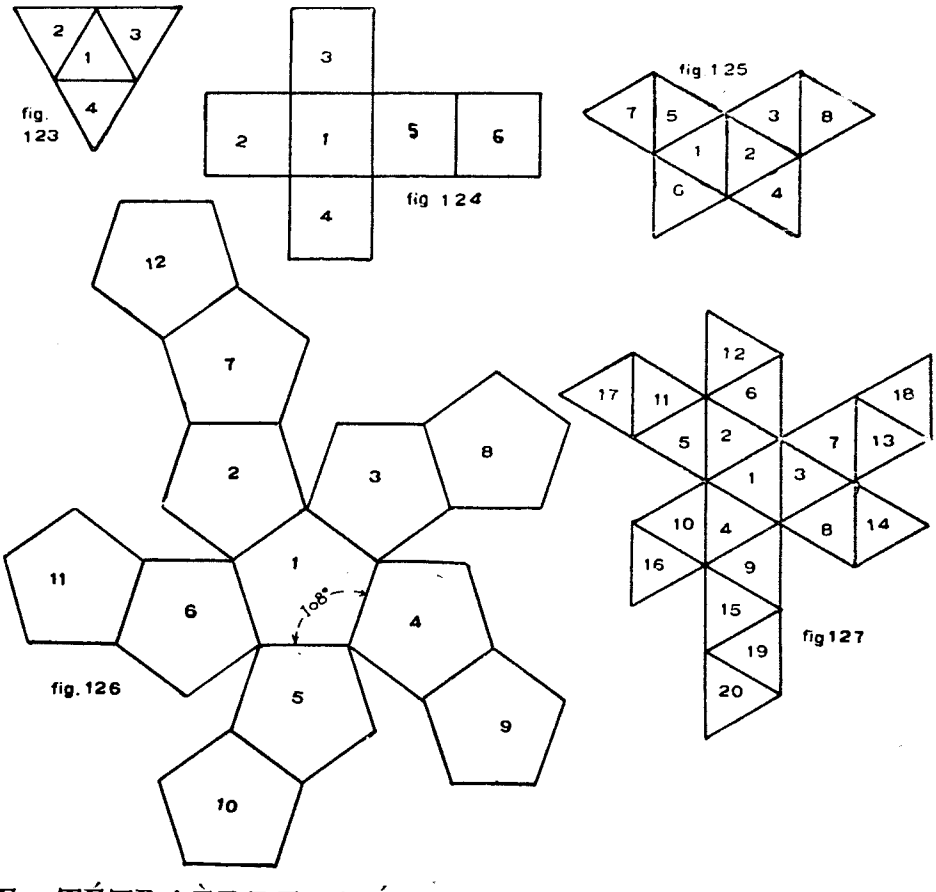
fig. 121

La figure 121 donne une courbe des variations de la température de l'air pendant vingt-quatre heures. Les heures sont inscrites en abscisses et les degrés du thermomètre en ordonnées.

B. Le développement de la surface des Solides

C'est une manière de décrire la surface d'un solide en étendant sur un seul et même plan toutes les surfaces partielles qui le limitent. Seules peuvent être rigoureusement développées les faces des polyèdres, les surfaces planes des corps ronds et leurs surfaces courbes qui ont une droite pour génératrice.

I. Les 5 polyèdres réguliers



1) LE TÉTRAÈDRE RÉGULIER (fig. 123). Les quatre faces sont des triangles équilatéraux égaux.

2) L'HEXAÈDRE ou CUBE (fig. 124). Les six faces sont des carrés égaux.

3) L'OCTAÈDRE (fig. 125). Les huit faces sont des triangles équilatéraux égaux.

4) LE DODÉCAÈDRE (fig. 126). Les douze faces sont des pentagones réguliers égaux.

Remarque. L'arête seule étant donnée, il faudra employer le rapporteur pour construire le premier pentagone régulier : l'angle vaut $\frac{(5-2)\times 180°}{5} = 108°$. Les autres pentagones auront les côtés parallèles à ceux du premier.

5) L'ICOSAÈDRE (fig. 127). Les vingt côtés sont des triangles équilatéraux égaux.

II. Polyèdres irréguliers.

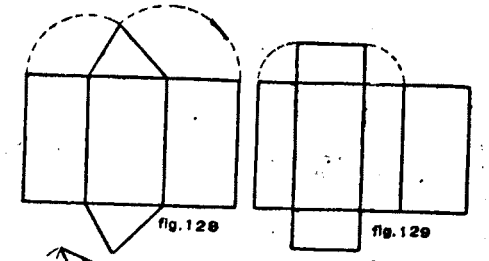
1) LE PRISME est un polyèdre qui a deux bases polygonales et qui a les arêtes de ses autres faces parallèles entre elles.

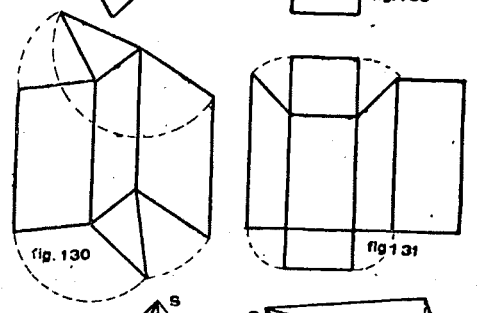
a) Le prisme droit a ses bases égales et parallèles et toutes ses faces rectangulaires (fig. 128).

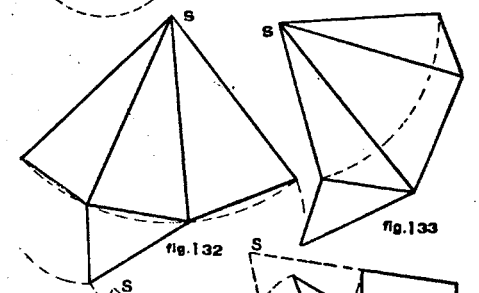
b) Le prisme oblique a ses bases égales et parallèles, mais n'a pas toutes ses faces rectangulaires (fig. 130).

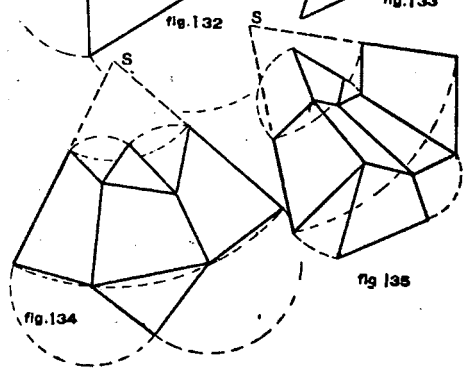
c) Le prisme tronqué ou tronc de prisme n'a pas ses bases parallèles (fig. 131).

Remarque : Le prisme dont les bases sont des parallélogrammes parallèles s'appelle parallélipipède. Le prisme dont les bases et toutes les faces sont des rectangles s'appelle parallélipipède rectangle (fig. 129). Le prisme droit dont les bases sont des polygones réguliers s'appelle prisme régulier.









2) LA PYRAMIDE est un polyèdre qui a une seule base (polygonale) et qui a les arêtes de ses autres faces convergeant vers un même sommet *S*.

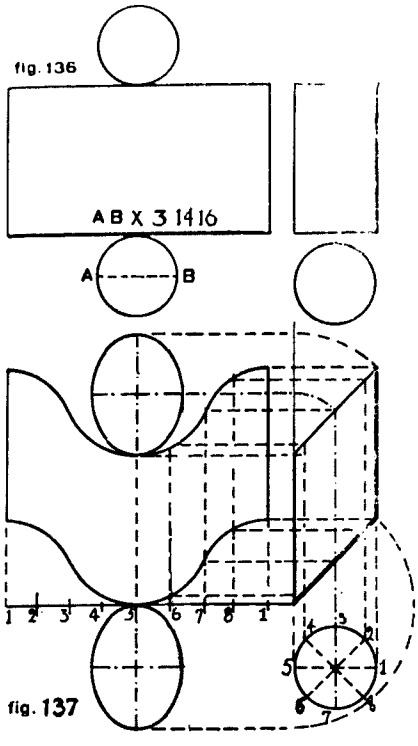
a) La pyramide droite est celle dont les faces latérales sont des triangles isoscèles (fig. 132).

b) La pyramide oblique est celle dont les faces latérales ne sont pas toutes des triangles isoscèles (fig. 133).

c) La pyramide tronquée ou tronc de pyramide est une pyramide coupée par un plan. Son développement comprend deux bases inégales et des faces quadrangulaires ou triangulaires (fig. 134 et 135).

Remarque. La pyramide dont la base est un triangle s'appelle tétraèdre. La pyramide droite dont la base est un polygone régulier s'appelle pyramide régulière.

III. Corps ronds.

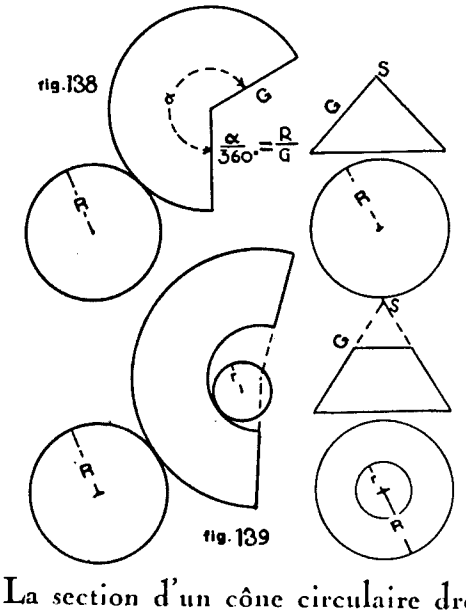


1) LE CYLINDRE est un solide qui a deux bases planes circulaires ou elliptiques et une surface courbe développable engendrée par une génératrice droite qui se meut parallèlement à elle-même sur les circonférences des bases.

a) Le cylindre est droit quand le développement de sa surface courbe est un rectangle (fig. 136).

b) Le cylindre est oblique quand le développement de sa surface courbe n'est pas un rectangle et quand ses deux bases sont égales et parallèles (fig. 137).

c) Le cylindre est tronqué quand ses deux bases ne sont pas parallèles.



2) LE CÔNE est un solide qui a une base plane circulaire ou elliptique et une surface courbe développable engendrée par une génératrice droite qui se meut sur la circonférence de la base tout en restant fixée en un point appelé sommet.

a) Le cône est droit quand sa génératrice est partout égale à elle-même. (fig. 138).

b) Le cône est oblique quand la longueur de la génératrice varie.

c) Le cône est dit tronqué ou tronc de cône quand il a une deuxième base parallèle ou non à la première. (fig. 139).

La section d'un cône circulaire droit par un plan oblique à l'axe est une ellipse. La section d'un cône circulaire droit par un plan parallèle à l'axe est une hyperbole. La section d'un cône circulaire droit par un plan parallèle à une génératrice est une parabole.

Le développement de la surface courbe d'un cône circulaire droit est un secteur de cercle, dont l'angle au centre est donné par la formule $a = \frac{360° \times R}{G}$

R étant le rayon de la base et G la longueur de la génératrice (fig. 138 et 139).

Exercices

Après avoir étudié les tracés géométriques exposés dans les pages précédentes, l'élève fera des exercices d'application sous formes de compositions ornementales dérivées de la géométrie.

Il s'attachera à une construction géométrique rigoureusement exacte. Ces compositions se feront entièrement avec les instruments de dessin : té, équerres, compas. Elles seront mises à l'encre de Chine et teintées avec un lavis de couleurs d'aquarelle.

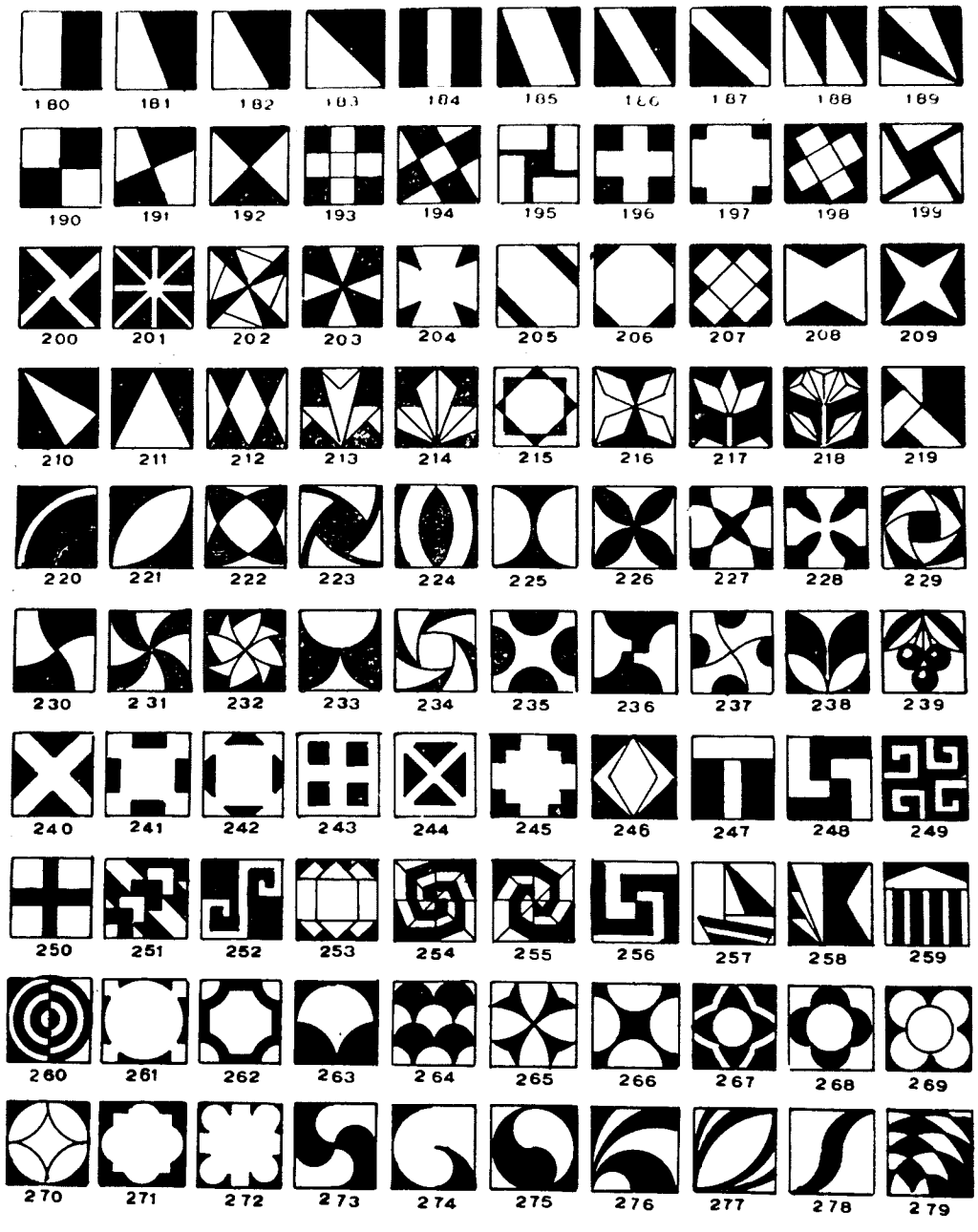
Le professeur évitera de donner des modèles à copier servilement. Il se bornera à fournir un schéma de l'idée à exprimer, Il fera présenter par l'élève un croquis à main libre interprétant à sa manière le programme donné. Il y aura autant de variétés d'interprétations que d'élèves. Il signalera les corrections à faire à ces projets ei, après les avoir aprouvés, il veillera à les faire exécuter avec précision et netteté.

ORDRE DES OPÉRATIONS DANS L'EXÉCUTION D'UN DESSIN

1) chercher le milieu de la feuille.
2) faire l'axe vertical et l'axe horizontal, s'il y a lieu.
3) faire le dessin au crayon, en ayant soin de n'effacer aucune des lignes de construction.
4) dessiner le cadre et les inscriptions : titres, nom, etc.
5) mettre à l'encre de Chine :
   a) les courbes,
   b) les horizontales,
   c) les verticales,
   d) les obliques.
6) nettoyer à la gomme ou à la mie de pain.
7) mettre les teintes au lavis.

Nous donnons à titre d'exemple (fig. 180 à fig. 279) cent manières de faire la division ornementale d'un carré. L'élève pourra faire des exercices semblables pour un triangle, un losange, un rectangle, un parallélogramme, un trapèze, un polygone, un cercle, un ovale, une ove, etc.

Des exercices de ce genre ont pour effet de développer l'esprit d'invention, de familiariser l'élève avec l'usage des instruments de dessin, de l'encre de Chine et des couleurs à l'eau, de l'habituer à travailler avec précision.


180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279

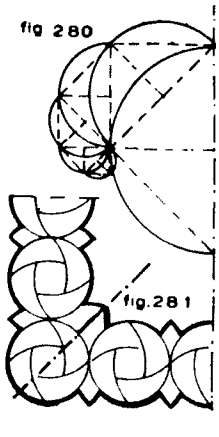
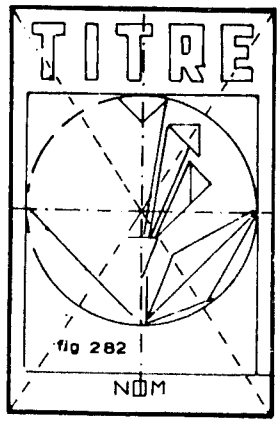


fig 280
fig.281


TITRE
fig 282
NOM

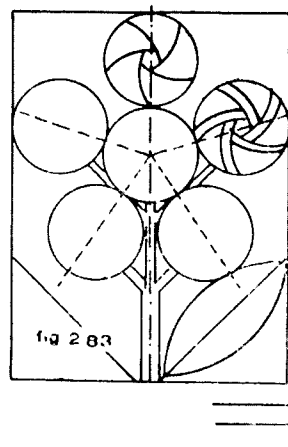


fig 283

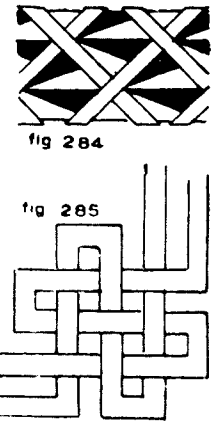
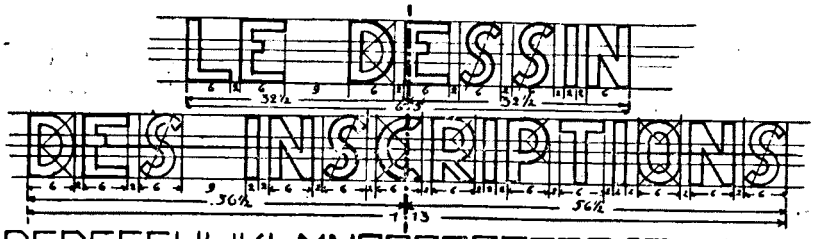
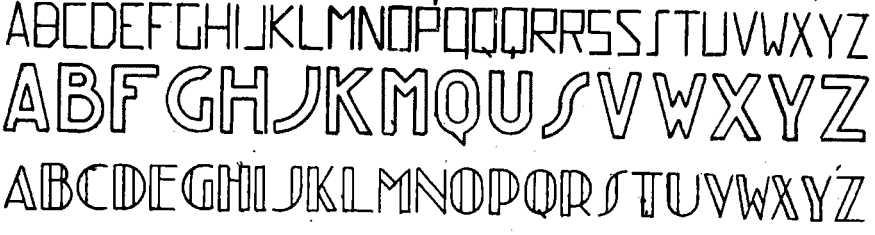


fig 284
fig 285





ORDRE DES OPÉRATIONS

1) Déterminer la place du texte et tracer les axes, *si* l'inscription doit être symétrique.

2) Faire le groupement des mots, d'après le sens et d'après la place disponible.

3) Choisir les dimensions des lettres, en rapport avec la place disponible.

Tableau des dimensions proportionnées :

Hauteur des lettres :	4	8	16	32	3	6	12	24	30	5	10	20	10	20
Largeur des lettres :	2	4	8	16	2	4	8	16	20	3	6	12	10	20
Intervalles entre les lettres :	1	2	4	8	1	2	4	8	10	2	4	8	5	10
Intervalles entre les mots :	4	8	16	32	3	6	12	24	30	5	10	20	10	20 etc.

4) Faire le *calcul* de la longueur de chaque ligne du texte, en additionnant : les largeurs des lettres (ne pas compter les *i*, quand ils n'ont qu'un trait).
les intervalles entre les lettres,
les intervalles entre les mots.

Exemple : LE DESSIN :

Lettres :	7×6	$= 42$
i :	1×2	$= 2$
Inter. lettres :	6×2	$= 12$
Inter. mots :	1×9	$= 9$

$$65 : 2 = 32\,\frac{1}{2}$$

5) Après avoir tracé des horizontales fixant la hauteur des lettres, marquer la longueur totale de la ligne de texte sur l'une de ces horizontales (la moitié de chaque côté de l'axe, *si* l'inscription est symétrique). Marquer sur une des horizontales les largeurs des lettres, des intervalles entre les lettres et des intervalles entre les mots. — 6) Dessiner, en se servant de l'équerre et du té : 1) les verticales, 2) les horizontales, 3) les obliques, 4) les lignes de construction des courbes, 5) les courbes. — 7) Mettre à l'encre : 1) les courbes, 2) les horizontales, 3) les verticales, 4) les obliques.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA COULEUR

« ... les couleurs et les sons se répondent »

(Baudelaire).

SOLFÈGE

1) PHYSIQUE DE LA COULEUR.

Le phénomène de la lumière est analogue au phénomène du son. Tous deux sont produits par des mouvements vibratoires. Mais la rapidité des vibrations lumineuses est considérablement plus grande que celle des vibrations sonores. En effet, tandis que les mouvements vibratoires produisant le son perceptible à l'oreille humaine ont pour fréquence un nombre situé entre 16 ondulations et 50.000 ondulations par seconde, les mouvements vibratoires produisant la lumière perceptible par l'œil humain ont pour fréquence un nombre situé entre 400 trillions et 800 trillions d'ondulations par seconde. Le son franchit l'espace à une vitesse de 335 mètres par seconde, la lumière à une vitesse de plus de 300.000 kilomètres par seconde.

Lorsqu'on fait passer un pinceau de lumière pure du soleil à travers un prisme de cristal, elle se décompose en une série de couleurs qu'on a appelée le spectre solaire (ou les couleurs de l'arc-en-ciel). L'œil humain y distingue six teintes principales : violet (1), bleu, vert, jaune, orangé, rouge.

Cette décomposition est due au phénomène de la réfraction : le rayon lumineux qui passe d'un milieu transparent dans un autre, sous une incidence oblique, subit une déviation. Le pinceau de lumière solaire subit en plus une dispersion, parce que les diverses radiations colorées qui la composent n'ont pas le même angle de réfraction : l'angle de réfraction du violet est le plus grand, celui du rouge est le plus petit.

Les couleurs du spectre se compénètrent et se fondent graduellement les unes dans les autres, de telle sorte qu'il n'y a pas seulement six couleurs, mais une infinité de teintes que l'œil humain est impuissant à dénombrer.

Cependant, en réalité, le spectre solaire ne contient que trois couleurs : le **BLEU**, le **JAUNE** et le **ROUGE**. Ce sont *les trois couleurs primaires.* Elles sont indécomposables et toutes les autres teintes s'obtiennent par les mélanges de ces trois couleurs fondamentales.

---

1) L'indigo, qu'on a l'habitude d'intercaler dans la série des couleurs du spectre, n'est qu'un bleu violacé. C'est une nuance plutôt qu'une teinte. « Le mot ne semble être là que pour compléter le vers alexandrin : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge. »

2) LES COULEURS DES OBJETS.

C'est la lumière qui donne leurs couleurs aux objets de la nature : ils ne seraient pas colorés s'il n'y avait pas de lumière. Les couleurs des objets varient suivant la lumière qui les éclaire.

Cependant les objets éclairés par la même lumière ont des couleurs diverses : c'est que chacun réagit diversement sous l'action de la même lumière, à cause de la présence dans les corps d'éléments spéciaux qu'on appelle les pigments, en vertu desquels les surfaces des corps réfléchissent certaines couleurs et absorbent les autres.

Une surface bleue réfléchit les radiations bleues et absorbe les jaunes et les rouges.

Une surface verte réfléchit les radiations bleues et les radiations jaunes tandis qu'elle absorbe les rouges.

Une surface jaune réfléchit le jaune et absorbe les bleus et les rouges.

Exemple : une très mince feuille d'or paraît jaune-orange par réflexion et paraît bleu-vert par transparence.

Une surface blanche réfléchit toutes les radiations colorées de la lumière et n'en absorbe aucune.

Une surface noire absorbe toutes les radiations de la lumière.

Nota. Une surface noire n'est jamais que d'un noir relatif.

3) LES COULEURS DE PEINTURE OU DE TEINTURE

L'industrie humaine tire parti des matières pigmentaires de provenance minérale, végétale et animale, pour en fabriquer les couleurs employées en peinture et en teinture.

Ces matières pigmentaires sont dissoutes ou finement broyées dans un liquide : eau, alcool, essence, huile, cire. Il y a lieu de veiller à la qualité des colorants et des liquides employés ; certaines couleurs pâlissent sous l'action de la lumière, d'autres s'obscurcissent sous l'action de l'air et de certains gaz, d'autres enfin, avec le temps, réagissent défavorablement sur les couleurs avec lesquelles elles ont été mélangées.

Comme il est difficile d'obtenir les trois couleurs-mères avec la nuance juste convenant pour tous les mélanges, il convient d'adopter pour la peinture la série suivante :

Jaune : jaune de Cadmium (ou jaune de chrome ou gomme-gutte).

Rouge : vermillon, pour les mélanges avec le jaune. Carmin, pour les mélanges avec le bleu.

Bleu : Bleu de Prusse, pour les mélanges avec le jaune. Bleu de cobalt, pour le bleu pur. Bleu d'outremer, pour les mélanges avec le carmin. Il convient d'y ajouter le vert émeraude, pour les verts purs.

On appelle *couleurs* ou *teintes* les principales divisions du spectre.

On appelle *nuances* les divisions intermédiaires entre les couleurs ou teintes,

On appelle *tons* les divers degrés d'intensité d'une même teinte ou d'une même nuance, depuis le blanc jusqu'au noir.

Remarque : Dans la série des couleurs du spectre, on distingue les teintes claires et les teintes sombres. La plus claire est le jaune, la plus sombre est le violet. Dans les gammes de tons, le jaune est plus près du blanc que du noir, le violet est plus près du noir que du blanc.

4) LES GAMMES ou LES MÉLANGES DES COULEURS.

I. GAMMES CHROMATIQUES (1) ou gammes des teintes et nuances.

Ce sont les séries des degrés intermédiaires entre deux teintes.

Dans l'Abaque chromatique ces gammes sont horizontales. L'Abaque donnée ici ne contient que 12 degrés : on peut imaginer un nombre beaucoup plus grand de nuances intermédiaires.

a) Mélanges en proportions égales des trois couleurs primaires deux à deux :

Bleu + Jaune = Vert (Ve)
Jaune + Rouge = Orangé (O)
Bleu + Rouge = Violet (Vi)
} couleurs dérivées binaires

b) Mélanges en proportions inégales des trois couleurs primaires deux à deux, ou d'une couleur binaire avec une de ses composantes :

Bleu + $\frac{\text{Jaune}}{2}$ (bleu + vert) : un bleu vert, turquoise, vert de Prusse (BVe)

$\frac{\text{Bleu}}{2}$ + Jaune (jaune + vert) : un jaune vert, serin (Ve J)

Jaune + $\frac{\text{Rouge}}{2}$ (jaune + orangé) : un jaune orangé, renoncule (O)

$\frac{\text{Jaune}}{2}$ + Rouge (rouge + orangé) : un orangé rouge, capucine (R O)

Rouge + $\frac{\text{Bleu}}{2}$ (rouge + violet) : un rouge violet, amarante, pourpre (R Vi)

$\frac{\text{Rouge}}{2}$ + Bleu (violet + bleu) : un bleu violet, campanule, bluet (B Vi)

La série ci-dessus ne comporte que les nuances dérivées des mélanges dans la proportion de 1/2. Les proportions 1/3, 1/4, 1/5, etc., donneraient de nouvelles nuances.

II. GAMMES DIATONIQUES, ou monochromes, ou gammes des tons, ou gammes des valeurs.

Ce sont les séries des degrés d'intensité d'une même nuance, depuis le blanc jusqu'au noir. Dans l'Abaque chromatique ces gammes sont verticales. On y distingue trois séries de gammes :

1) la gamme des tons lavés, produite par le mélange du ton franc avec des quantités progressives de blanc.

2) la gamme des tons forts, allant du ton franc jusqu'au noir.

3) la gamme des tons grisés, allant du noir au blanc par dégradation progressive du noir et de la couleur.

III. GAMMES COMPOSÉES, à la fois chromatiques et diatoniques, portant sur les nuances et les tons.

Ce sont les séries des degrés de modulation d'une couleur à une autre et en même temps du blanc au noir.

On y distingue les trois mêmes séries que dans les gammes diatoniques. Dans l'Abaque chromatique, ces gammes sont obliques.

---

1) *Que les musiciens veuillent bien nous permettre d'utiliser ces expressions empruntées à leur langage : elles sont parfaitement à notre convenance et nous ne prétendons pas leur donner ici un sens rigoureusement parallèle à celui qu'elles ont en musique.*

Remarques :

I. Les mélanges des couleurs avec le blanc se font de deux manières :

a) S'il s'agit de teinture, ou de peinture sur fond blanc avec des couleurs transparentes, la dégradation des tons vers le blanc s'obtient en ajoutant des quantités progressives de liquide incolore : eau, essence, huile, etc.

b) s'il s'agit de peinture avec des couleurs non transparentes (peinture à l'huile, à la gouache, à la colle), la dégradation des tons vers le blanc s'obtient en ajoutant progressivement de la peinture blanche : blanc d'argent, de zinc, de céruse, gouache blanche, blanc fixe, etc.

II. Les gammes des tons rabattus et des tons grisés peuvent se faire de deux manières :

a) par ajoute d'une gamme progressive de gris incolore obtenu par le mélange du blanc et du noir.

b) par des mélanges gradués des trois couleurs primaires ensemble :

Les tons rabattus et les tons grisés ainsi obtenus sont plus fins et moins sales que ceux qu'on obtient par l'intervention du noir. Le coloriste doit s'habituer à se passer du noir.

1) Mélange, en quantités égales, du bleu, du jaune et du rouge :

a) le mélange physique des trois couleurs primaires en quantités égales reconstitue le *blanc*. L'expérience classique de ce phénomène se fait au moyen du Disque de Newton. Un disque pouvant tourner rapidement autour d'un pivot central est divisé en trois secteurs égaux. On peint un secteur en bleu, un autre en jaune, le troisième en rouge. Si l'on fait alors tourner ce disque autour de son pivot, au moins 10 tours à la seconde, l'œil ne distingue plus les trois couleurs, mais il a l'impression que le disque est à peu près blanc. Le mélange des trois couleurs s'est fait sur la rétine, à cause de la loi physiologique de la persistance des impressions rétiniennes pendant un dixième de seconde.

b) le mélange pictural des trois couleurs primaires en quantités égales donne une *teinte neutre*, qui n'est plus ni bleue, ni jaune, ni rouge et dont le ton est d'autant plus près du noir que les trois couleurs employées étaient plus franches. (fig. 326).

2) Mélanges, en proportions inégales, du bleu, du jaune et du rouge :

avec moins de bleu, on obtient des bruns jaunâtres
» jaune, » des bruns violets
» rouge, » des gris verts
» bleu et de jaune, on obtient des bruns rouges
» jaune et de rouge, » des gris bleus
» rouge et de bleu » des gris jaunes.

} *TONS ROMPUS OU RABATTUS*

5) LES NOMS DES COULEURS

Dans les pages qui suivent, on trouvera un essai de nomenclature des noms de couleurs. Ces termes seront rangés dans l'ordre du spectre solaire et disposés en quatre colonnes :

les tons francs et vifs,

les tons clairs et purs,

les tons rabattus pâles,

les tons rabattus foncés.

L'ordre vertical indique la progression chromatique. Il suffira de se figurer la succession des nuances en suivant l'ordre du spectre solaire. Par exemple, page 73, on a, de haut en bas, la suite des nuances rouges situées entre le violet et l'orangé. Il faut bien se résigner à une détermination plus ou moins approximative. Nous aurions voulu pouvoir mettre la teinte en regard du nom, mais il faut y renoncer, à cause des difficultés de l'impression de semblable travail.

Ces noms de couleurs sont pour la plupart empruntés à des choses de ces couleurs. Il va sans dire qu'il y a d'autres termes que ceux qui figurent dans ces listes et que la langue s'enrichit tous les jours de noms nouveaux.

LES ROUGES ET LES ORANGÉS

	TONS FRANCS ET VIFS	TONS CLAIRS ET PURS	TONS ROMPUS CLAIRS	TONS ROMPUS FONCÉS
BVi	Rouge Magenta			grenat
	Zinzolin			bordeau
		rubis balais		gris vineux
	Pourpre			cramoisi
	Amarante	incarnat		chocolat
			bois de rose	sang de bœuf
	Laque carminée	fleur de pêcher		bourgogne
	rouge cerise			pelure d'oignon
	carmin	rose	vieux rose	acajou
	rouge groseille			tête morte
R	rubis	églantine	cuivre rouge	marron
	garance			ocre rouge
	coquelicot	nacarat		châtain
	ponceau	aurore		alezan
				tête de nègre
	sang	rouge framboise		momie
		crevette		brun cachou
	sardoine	corail		bitume
				sépia
	sanguine			bistre
	cinabre			saur
	écarlate			boucané
			saumon	terre de Cassel
	minium			brun Van Dyck
			chair	brou de noix
	gueules			amadou
	vermillon			vieux chêne
	géranium			noyer
	rouge de Saturne			noisette
	rouge homard			café brûlé
	rouge écrevisse			puce
	rouge anglais			acier bruni
R O	colcatar		café au lait	brun
	rouge feu		basané	terre de Sienne
	rouge orpin		havane	brûlée
	tango		canelle	rouille
	capucine		amande	feuille morte
	carotte		aubère	brique
O	orangé		fauve	mordoré
	jaune d'œuf			cuir
	hyacinthe			roux

LES JAUNES ET LES VERTS

	TONS FRANCS ET VIFS	TONS CLAIRS ET PURS	TONS ROMPUS CLAIRS	TONS ROMPUS FONCÉS
O J	Jaune chinois		blond	kaki
	topaze	crème		vieil or
	cuivre	paille		ocre
	orpiment		vieil ivoire	terre de Sienne
	jaune renoncule	ambre		isabelle
	or			
	jaune de cadmium	jaune maïs	nankin	
	safran		beige	
	gomme gutte		ventre de biche	
	massicot	jaune mandarine	sable	
	mimosa		chamois	
J	jaune indien	jonquille		
	jaune de chrome			
	jaune de Paris	champagne		
	jaune de Turner	jaune de Naples	mastic	
	jaune de Cassel			
	jaune de Vérone			
	stil de grain			
J Vc	jaune citrin		chanvre	
	jaune serin			
	chartreuse			
	olive	vert prasin	gris tilleul	
	vert Véronèse			
	chrysolithe		olivâtre	
	sinople	vert réséda		
		vert absinthe		
	vert scarabée	céladon		
		vert laitue		vert de vessie
	vert perruche	vert pomme	vert de gris	
		vert lumière		
V c	vert poracé	vert perroquet		terre verte
	vert malachite	jade		vert mousse
				vert caca d'oie
	vert de cobalt			
	vert émeraude			vert d'eau
				vert bouteille
	vert de Prusse			gros vert
				vert cyprès
V cB				vert bronze
				glauque
				vert canard

LES BLEUS ET LES VIOLETS

	TONS FRANCS ET VIFS	TONS CLAIRS ET PURS	TONS ROMPUS CLAIRS	TONS ROMPUS FONCÉS
VeB	bleu turquoise	bleu pers	gris Trianon gris empire	
	bleu de Prusse ou de Berlin	bleu malchite bleu électrique	gris perle	gris foin
	bleu sarcelle	bleu égyptien		gris de fer
B	bleu caeruleum	bleu de roi		gris souris
	cendre bleue		bleu horizon	gris taupe
	bleu pastel			bleu acier
	azurite	bleu lumière		
	bleu céleste		bleu lessive	bleu marine
	azur			
	bleu de cobalt			gros bleu
	bleu de Brème	opale		
	bleu de Hambourg			bleu de Saxe
	smalt			
	bleu de Thénard	bleu de montagne		
	bleu de lin			
	bleu de Delft	pervenche		bleu minéral
	aigue-marine			
				indigo
	bleu lapis	bleu lavande		
	bleu d'outremer			
BVi	bleu Guimet			bleu éléphant
	bleu charron			
	bleu paon			
	bluet			
	bleu barbeau			
	bleu de nerprun			
	campanule			
V i	violet pensée			ardoise
	violet de Paris	améthyste		
	violet d'évêque	mauve		lie de vin
		violet de Parme		
	iris	lilas		violet de campèche
		glycine		

HARMONIE

« ... *de la musique avant toute chose* ».
(Verlaine).

DÉFINITIONS

I. Couleurs froides, couleurs chaudes. (fig. 324, 325)

La série des couleurs du spectre solaire peut être divisée en deux parties, par une droite qui passe entre le jaune et le vert :

les couleurs chaudes : jaune, orangé et rouge, couleurs du feu et de la flamme.

les couleurs froides : vert, bleu, violet.

II. Couleurs claires, couleurs sombres.

Le jaune a le maximum de clarté. La clarté décroît en allant du jaune vers le rouge et vers le bleu, mais plus vite en allant vers le bleu, de telle manière que le *ton* du vert est à peu près égal au *ton* du rouge. La couleur la plus sombre est le violet.

Il importe de tenir compte, en peinture, de cet aspect du ton des couleurs franches, pour obtenir le juste équilibre des valeurs.

III. Rayonnement des couleurs.

Une tache de couleur possède un certain pouvoir de diffusion par lequel elle tend à paraître s'élargir et outrepasser les limites de son contour réel par une sorte d'auréole teintée de sa propre couleur.

Ce pouvoir de rayonnement est différent suivant les couleurs, suivant le *ton* des couleurs, suivant l'intensité de la lumière éclairante et suivant que la couleur est vue par réflexion ou par transparence.

a) par réflection, par exemple en peinture, les tons clairs rayonnent plus que les tons foncés et les couleurs chaudes rayonnent plus que les couleurs froides. Le pouvoir de rayonnement s'établit donc suivant l'échelle décroissante : jaune, orangé, rouge, vert, bleu, violet.

b) par réflexion, et spécialement dans le vitrail, le pouvoir de rayonnement suit l'échelle inverse. C'est le violet et le bleu qui rayonnent le plus, de là l'importance, dans l'art du vitrail, de « *régler le bleu* », pour éviter un excès de froideur dans la tonalité.

Seulement, quand la verrière est en plein soleil, les jaunes et les rouges s'allument et rayonnent au détriment des bleus.

Il convient donc de règler ainsi les espaces affectés à chaque couleur, en raison du pouvoir de rayonnement et de la lumière qui doit éclairer habituellement l'ouvrage.

Grâce à ce pouvoir rayonnant des couleurs, on peut, dans la peinture et dans le vitrail, faire des *mélanges optiques*, c'est-à-dire produire des teintes composées par la juxtaposition de multiples touches des couleurs composantes : les couleurs composantes se mélangent sur la rétine, à cause de leur rayonnement. Par exemple, une surface couverte d'une multitude de petites taches ou de petites raies de bleu et de jaune donne à l'œil placé à une certaine distance l'impression d'une surface verte. C'est le procédé de la division du ton : il donne des effets très riches et très lumineux.

IV. Influence de l'éclairage sur les couleurs

Les tons et les teintes varient suivant la lumière qui les éclaire.

Un tableau éclairé par le plein soleil a son maximum d'éclat : le soleil s'ajoute à la clarté et à la chaleur des jaunes et des rouges. Il fait valoir les nuances des bleus, des verts et des violets.

Si le même tableau est placé à l'ombre ou dans un intérieur, l'ensemble change de caractère : tout se refroidit et s'assourdit.

Si le jour baisse, les jaunes et les rouges s'assombrissent, les bleus pâlissent.

Si l'on allume une lampe, les jaunes pâlissent, les rouges tendent vers l'orangé, les bleus, les verts et les violets sont poussés vers le gris. C'est la lumière jaunâtre de la lampe qui s'ajoute aux couleurs en y provoquant des modifications.

Il est prudent de veiller à cette altération des couleurs par la lumière éclairante et de transposer les teintes et les tons en prévision de l'éclairage auquel l'ensemble sera exposé. Il convient, lorsqu'on travaille en pleine lumière, de hausser la vivacité des teintes, pour avoir encore un effet assez coloré quand le tableau sera exposé à l'ombre.

IV. Couleurs complémentaires.

On a vu plus haut que

BLEU + JAUNE + ROUGE (en proportions égales) = { en physique, le BLANC ; en peinture, une TEINTE NEUTRE

Or, BLEU + JAUNE = VERT
JAUNE + ROUGE = ORANGÉ
BLEU + ROUGE = VIOLET.

Donc,

BLEU + ORANGÉ = { en physique, le BLANC
JAUNE + VIOLET = { en peinture, une TEINTE NEUTRE
ROUGE + VERT = {

L'orangé est complémentaire du bleu pour reformer le blanc ou pour donner une teinte neutre
le violet est complémentaire du jaune » »
le vert est complémentaire du rouge » »

On dit que deux couleurs sont complémentaires quand leur mélange physique donne le blanc et leur mélange pictural une teinte neutre.

Si l'on coupe le spectre solaire en deux parties entre le jaune et le vert et qu'on rapporte les deux parties en face l'une de l'autre de manière que le jaune soit en face du violet, les couleurs complémentaires se trouveront face à face. (fig. 324 et 325).

Dans le Disque Chromatique, les couleurs complémentaires sont opposées par le diamètre (fig. 330).

Deux couleurs complémentaires ont le maximum d'intervalle chromatique et le maximum de contraste. Ce sont des couleurs contraires et étrangères. Si l'une est chaude, l'autre est froide.

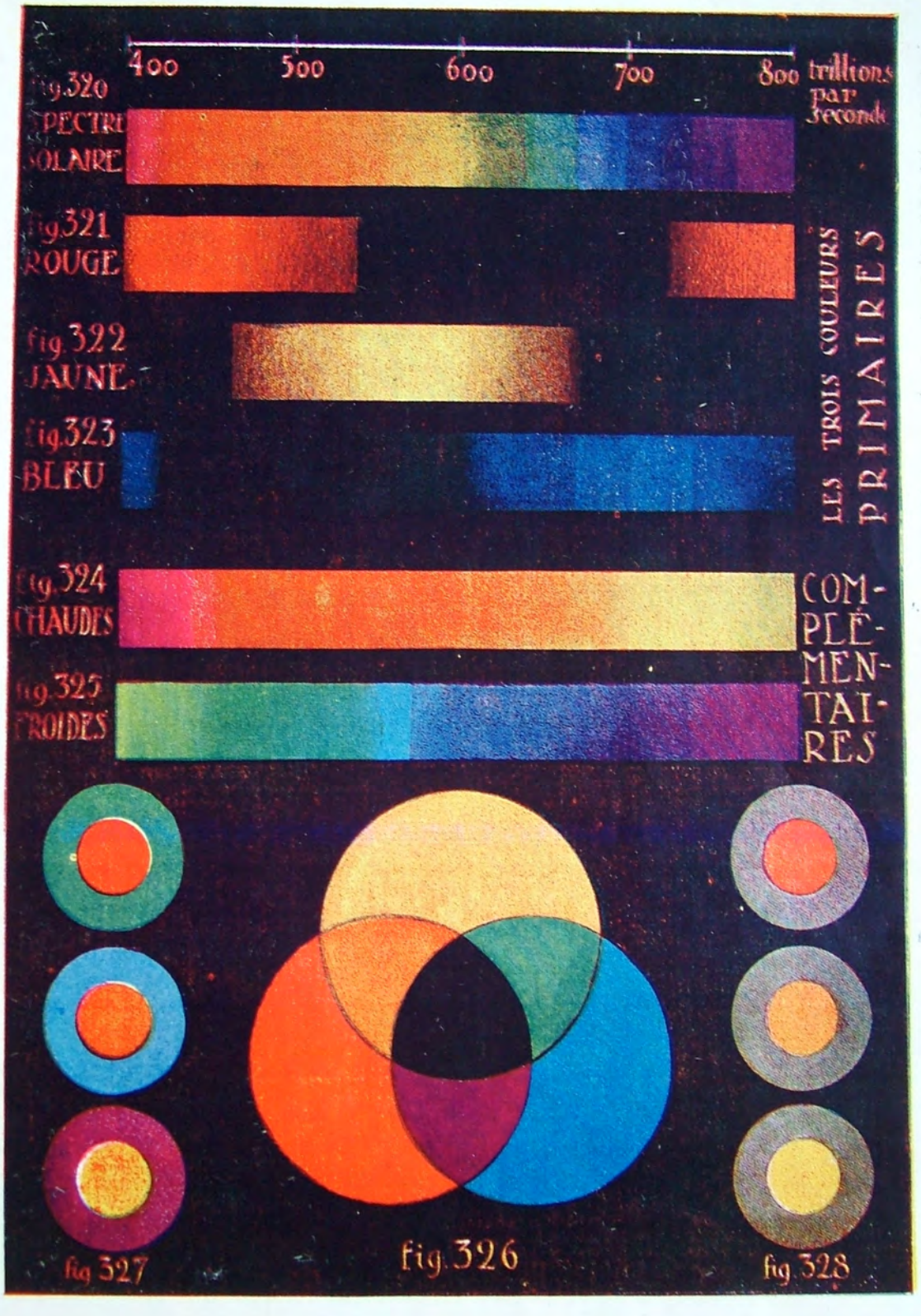
Mélangées, elles s'éteignent et s'annulent : pour rompre la vivacité et l'éclat d'une teinte, on y mélange un peu de sa complémentaire.

Juxtaposées, elles s'allument, elles s'exaltent, elles se font valoir mutuellement : pour faire ressortir l'éclat d'une teinte, on environne de sa complémentaire.

PLANCHE I

Ne pas laisser cette planche longtemps exposée à la lumière

PHYSIQUE DE LA COULEUR



HENRY BALTH
GRAMMAIRE
DU DESSIN

ÉDITIONS
BOURDEAUX
DINANT

DÉPOSÉ

MODE D'EMPLOI DU DISPOSITIF CI-CONTRE

Poser l'ouverture **"Dominante"** sur la couleur qui a été choisie comme devant occuper la plus grande somme de surface ou comme devant être la couleur de fond.

Les autres ouvertures donnent les autres notes de l'harmonie. Leurs étendues respectives seront plus ou moins proportionnées à celles des ouvertures du disque.

Si la **Médiante** est du côté des **couleurs chaudes (rouges, orangés,)**, l'harmonie sera dans le **mode majeur**, c'est-à-dire d'un effet lumineux et rutilant. Si la **Médiante** est du côté des **couleurs froides** (verts, bleus, **violets**), l'harmonie sera dans le **mode mineur**, c'est-à-dire d'un effet froid et reposant. **Pour changer le Mode, il suffit de retourner le disque.**

REMARQUE. Il importe de faire une distinction entre les couleurs considérées au point de vue de la physique et les couleurs considérées au point de vue de leur emploi dans la peinture. Dans le spectre solaire obtenu au moyen du prisme, les couleurs froides occupent une étendue plus grande que les couleurs chaudes. Le vert, le bleu et le violet offrent un plus grand nombre de nuances que le rouge, l'orangé et le jaune, c'est pour cette raison que les physiciens y ont intercalé une septième couleur : l'indigo.

Comme les couleurs-mères sont au nombre de trois, nous avons pris un multiple de trois pour le nombre des teintes du disque chromatique. Vu les difficultés de l'impression, les teintes obtenues dans ces figures en couleurs n'ont pas toujours la finesse de nuances désirable. Pour le choix des nuances et des tons, une certaine latitude est évidemment laissée au coloriste qui se servira de ce dispositif.

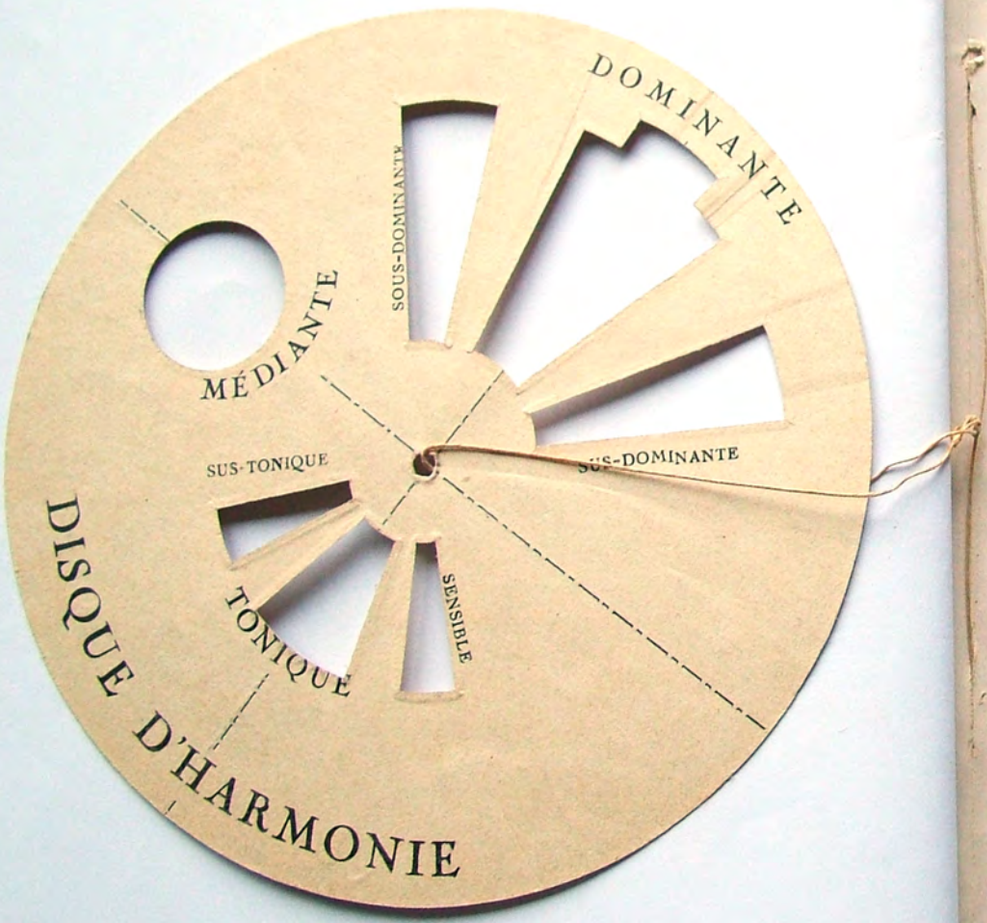
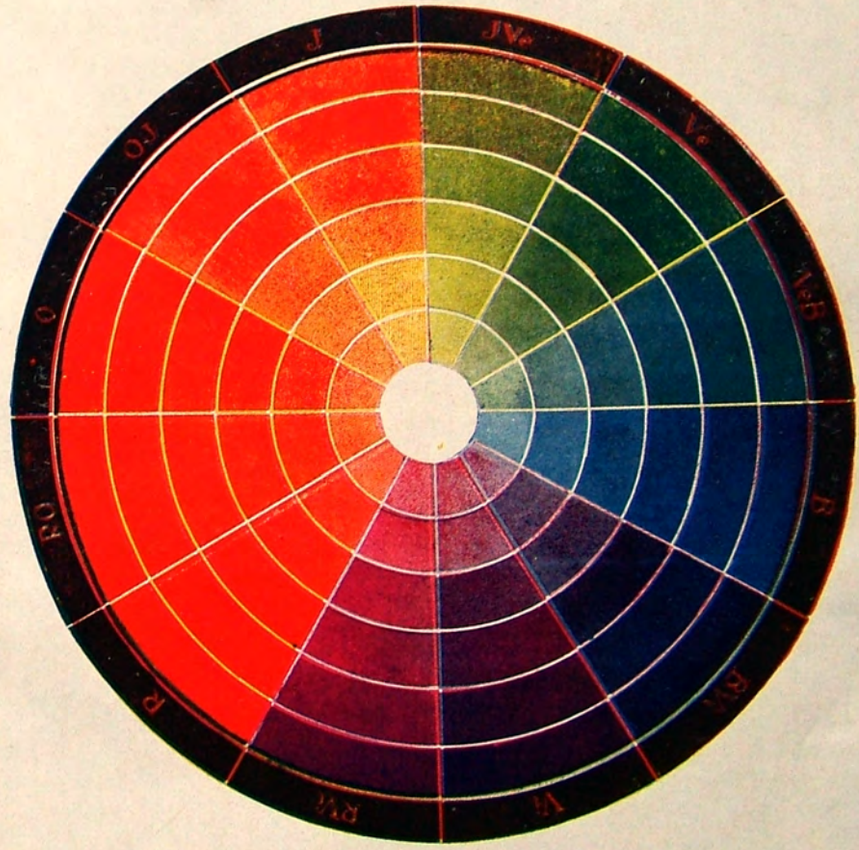


PLANCHE II

Ne pas laisser cette planche longtemps exposée à la lumière

DISQUE CHROMATIQUE



HENRY BALTH
GRAMMAIRE
DU DESSIN

fig. 330

DÉPOSÉ

ÉDITIONS
BOURDEAUX
DINANT

PLANCHE III

Ne pas laisser cette planche longtemps exposée à la lumière

ABAQUE CHROMATIQUE

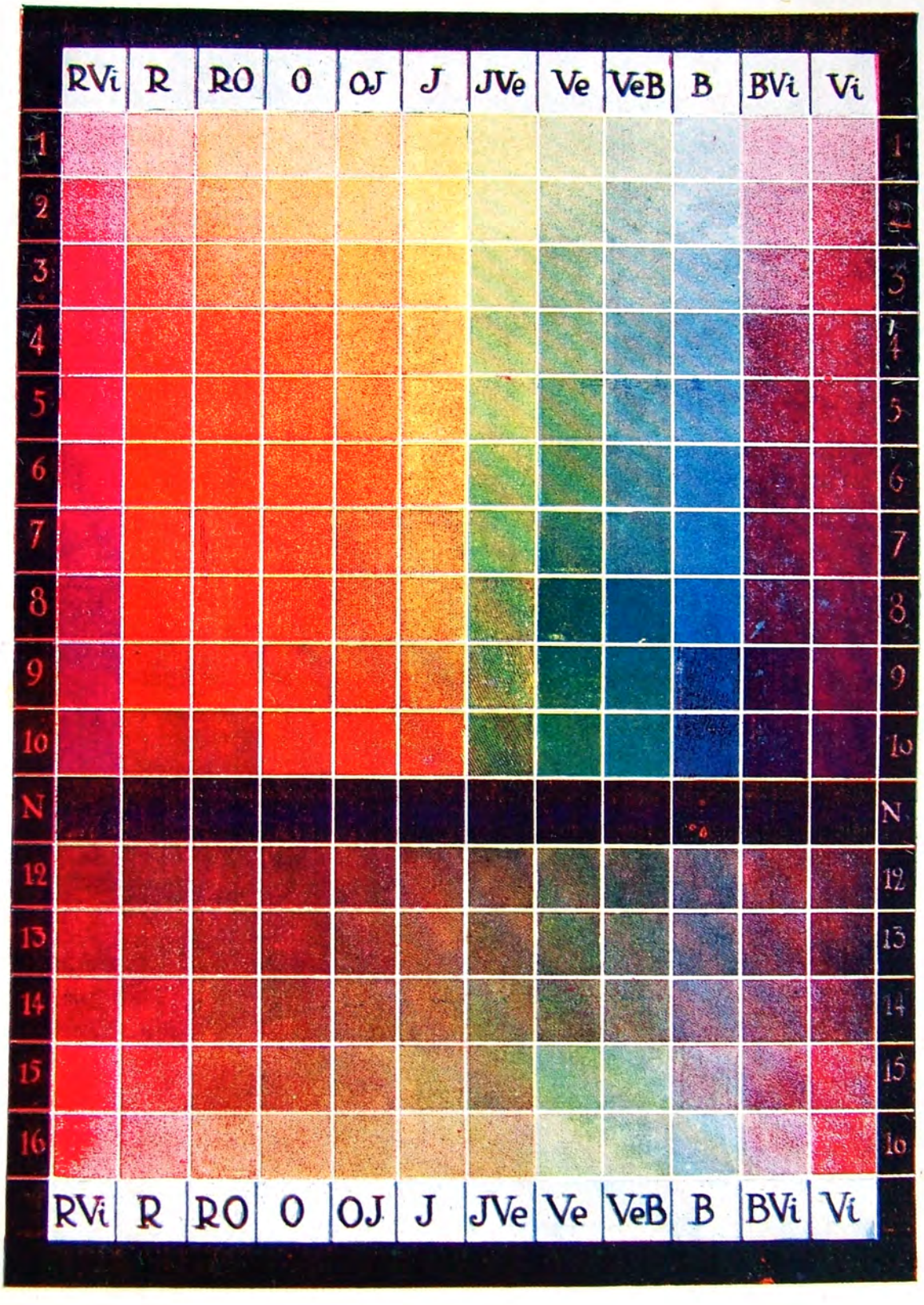


fig. 329

HENRY BALTH
GRAMMAIRE
DU DESSIN

DÉPOSÉ

ÉDITIONS
BOURDEAUX
DINANT

APPLICATIONS DES PROPRIÉTÉS DES COULEURS COMPLÉMENTAIRES

1) une touche de couleur, sur un fond de sa complémentaire, paraît plus vive : une touche de vert sur un fond rouge paraît plus verte que sur un fond gris de même valeur. Une personne de teint jaunâtre ne doit pas s'habiller de violet ni de bleu.

2) une touche de couleur sur un fond d'une autre couleur tend vers la complémentaire du fond : une touche de jaune sur un fond bleu paraît plus orangée que sur un fond gris de même valeur.

3) une touche de couleur colore de sa complémentaire la surface environnante : une touche de rouge sur un fond gris ou blanc fait paraître le fond légèrement vert au delà de sa limite de rayonnement.

4) l'ombre se colore de la complémentaire des clairs : l'ombre d'un objet éclairé par une lumière rouge paraît verte. Les ombres des objets éclairés par le soleil couchant paraissent bleues.

5) Quand nos yeux ont regardé pendant quelque temps une surface de couleur vive, leurs éléments rétiniens sensibles à cette couleur sont émoussés et nous voyons alors de préférence les teintes complémentaires de la couleur précédemment regardée. En sortant d'un laboratoire de photographie éclairé par une lumière rouge, nous voyons tout en vert pendant quelques instants. Le peintre dont le modèle ou le tableau contiennent une couleur vive prédominante, en arrive à ne plus bien voir cette couleur et est porté à en exagérer l'éclat à cause de l'affaiblissement de la sensiblilité de sa rétine relativement à cette couleur. Il doit veiller à se rafraîchir l'œil avant de juger si son travail est bon.

6) L'utilisation des rapports entre les complémentaires doit être la constante préoccupation du peintre et de tout artiste qui travaille sur des matériaux colorés. Les mélanges des couleurs complémentaires leur donneront des tons fins et des gris colorés. La juxtaposition des taches et des touches de tons complémentaires fait des harmonies riches et chatoyantes. Il n'est pas possible de faire œuvre de coloriste, si l'on ne se soucie pas de cette loi fondamentale de la physique des couleurs.

PRINCIPES D'HARMONIE

1er Cas. - Ensemble monochrome, peinture ton sur ton, en grisaille ou en camaïeu

La modulation se fait dans une même gamme diatonique verticale. On emploie la même couleur, mais en tons différents, avec le noir et le blanc. Par exemple, un camaïeu en jaune comprendra : jaune de Naples, jaune de chrome, jaune de cadmium, terre de Sienne naturelle, ocre jaune, chamois, kaki, bistre, etc.

La question d'harmonie ne se pose guère dans ce cas, puisqu'il n'y intervient qu'une seule couleur. C'est en somme du dessin pur, faisant abstraction de la couleur, et ne visant qu'à un effet de contraste de valeurs de clair-obscur.

2ème Cas. - Symphonie de nuances.

On se limite encore à une seule couleur, mais en lui donnant plusieurs nuances, c'est-à-dire une intervention discrète des teintes voisines, dans la gamme chromatique, en même temps que plusieurs tons. Il n'y a pas de contrastes de couleurs nettements accusés. Par exemple, *une symphonie en rouge* sera faite des nuances de rouge suivantes : amarante, pourpre, carmin, garance, écarlate, vermillon, capucine, rose, corail, saumon, chair, grenat, acajou, bordeau, rouille, marron, etc.

La tonalité de l'ensemble est le rouge, mais il y a déjà un certain contraste de couleurs. En effet, les rouges tirant vers le violet : amarante, pourpre, carmin, grenat, bordeau, contrastent avec les rouges tirant vers l'orangé : capucine, corail, saumon, chair. L'effet est plus riche que celui de la simple grisaille monochrome, mais l'ensemble manque encore de variété.

3ème Cas. - Accords binaires.

On se sert seulement de deux couleurs, ou bien on travaille avec une couleur sur un fond d'une autre couleur. Il est difficile de préciser les règles de ces accords binaires : tout dépend de l'effet à obtenir et des nuances employées. On peut cependant formuler les principes suivants :

1) *Deux couleurs complémentaires,* ou presque complémentaires, s'accordent très bien, parce qu'elles forment un contraste vibrant. Exemple : bleu et orangé.

2) Une couleur *chaude* s'accorde bien avec une couleur *froide* Exemple : jaune et bleu.

3) Une couleur *claire* s'accorde bien avec une couleur *foncée*. Exemple : indigo et vert pâle.

4) Il faut veiller à faire ressortir le contraste de deux teintes, par un *contraste de tons*, accusant le dessin.

5) C'est pour cette raison qu'une couleur *foncée* s'arrange bien avec le *blanc* et une couleur *claire* avec le *noir*.

A part le contraste de deux complémentaires, ces accords binaires sont assez pauvres. Il est préférable de les départager par d'autres couleurs, par le blanc, le gris ou le noir.

4ème Cas. - La Polychromie complète.

Il s'agit ici de l'emploi simultané de plusieurs couleurs, prises dans toute la gamme, avec des nuances et des tons différents.

Ces notes colorées ne doivent pas être prises au petit bonheur, pas plus que le musicien ne peut assembler des notes au hasard pour en composer un morceau de musique. Il y a des règles pour l'art de la couleur comme pour l'art des sons. Ces règles sont le résultat de notre sens de l'ordre, c'est-à-dire de l'unité dans la variété.

« IL N'Y A DANS L'UNIVERS QU'UNE SEULE HARMONIE, ET L'HARMONIE MUSICALE EN EST L'IMAGE. » (Cicéron).

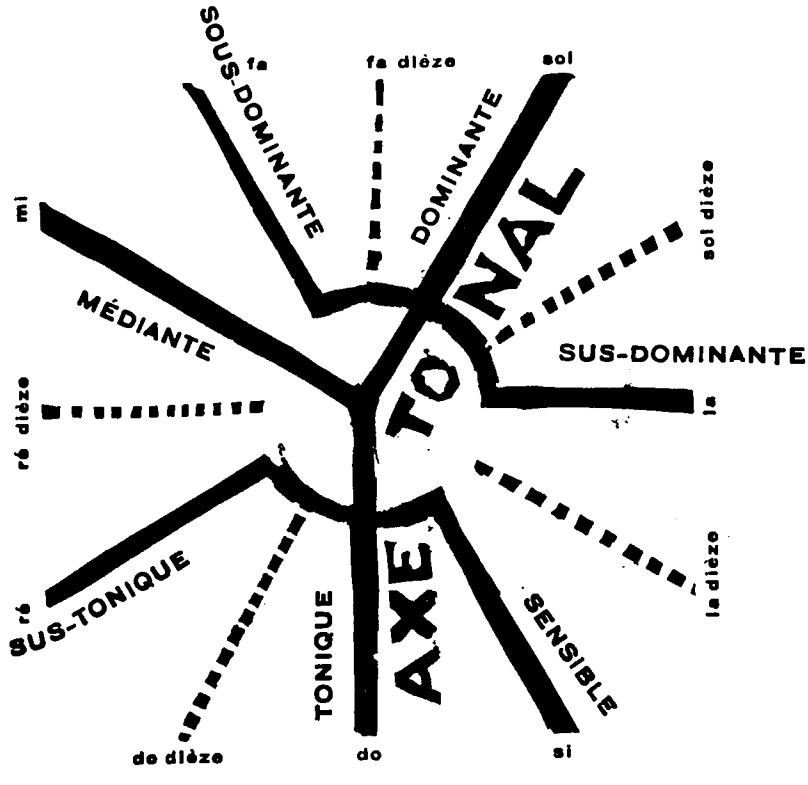
L'analogie est telle, entre les sons et les couleurs comme, entre l'art du peintre et celui du musicien, qu'il est permis d'employer les mêmes termes et les mêmes principes pour formuler les lois de leur harmonie.

Les artistes coloristes appliquent d'instinct ces lois, quand ils assemblent des couleurs, en peinture, en décoration, en ornementation. Le peintre est homme comme le musicien. Agissant avec des moyens différents, ils produisent cependant des œuvres d'homme et l'on retrouve chez tous les deux le reflet de la même intelligence humaine, avec ses préférences et ses modes d'agir.

Nous formulerons dans les pages suivantes ces lois d'harmonie, en les interprétant en vue de la composition en couleurs. On pourra se rendre compte de leur parfaite adaptation, en les vérifiant sur des tableaux de peintres coloristes. Il s'agit évidemment de compositions faites directement pour la couleur et on aura soin de choisir des tableaux dont la couleur n'a pas été altérée par le temps. Il faut tenir compte de ce que la peinture à l'huile des tableaux anciens a été décolorée par les agents atmosphériques et que les tons se sont salis et brunis par l'action de l'huile, des vernis, des poussières, etc.

Nous donnons, pour la facilité du lecteur, un dispositif permettant de trouver rapidement la tonalité d'un ensemble polychrome.

Exposé des lois de l'Harmonie polychrome pour expliquer l'usage du Disque d'Harmonie. (fig.330)



L'harmonie d'un ensemble de polychromie complète (tableau, vitrail, mosaïque, tapisserie, décoration d'appartement, etc.) est constituée par trois éléments essentiels : une Dominante, une Tonique, une Médiante.

Le choix et la disposition de ces trois éléments sont régis par les lois de l'ordonnance de l'œuvre. Mais leurs fonctions respectives sont déterminées comme suit.

I. La DOMINANTE est la note la plus répétée. C'est celle qui tient la plus grande place dans l'ensemble. Elle règne un peu partout. Etant la couleur de fond et la grande surface de repos pour l'œil, elle a pour fonction de faire ressortir les autres couleurs et spécialement la tonique. Elle est, d'ordinaire, dans un ton froid, foncé ou rabattu, pour ne pas éblouir l'œil. On a vu plus haut, en effet, que la rétine se fatigue, quand elle se trouve en face d'une grande surface de couleur vive.

Cette dominante, dans une harmonie complète, s'accompagne d'une SOUS-DOMINANTE et d'une SUS-DOMINANTE.

Ce sont, dans le Disque chromatique, les deux couleurs voisines de la dominante, ou ses deux nuances proches. Par exemple, si la dominante est le bleu, ce sera la couleur campanule (B Vi) et la couleur turquoise (V e B). Elles ont pour fonction d'enrichir la dominante et de remédier à sa monotonie, en introduisant des variantes de nuances. Comme elles sont accessoires, elles occupent des surfaces assez restreintes et elles sont aussi, d'ordinaire, dans des tons froids, foncés ou rabattus.

II. La TONIQUE est la note qui attire l'attention parce qu'elle est mise en évidence par la dominante, par suite du contraste de ton et du contraste de teinte. Elle est la raison d'être de la dominante. Elle occupe une surface moindre que celle de la dominante, mais elle fait une tache vive et claire qui rayonne sur l'espace environnant et illumine tout le tableau. Elle est donc, d'ordinaire, dans un ton chaud, clair et vif.

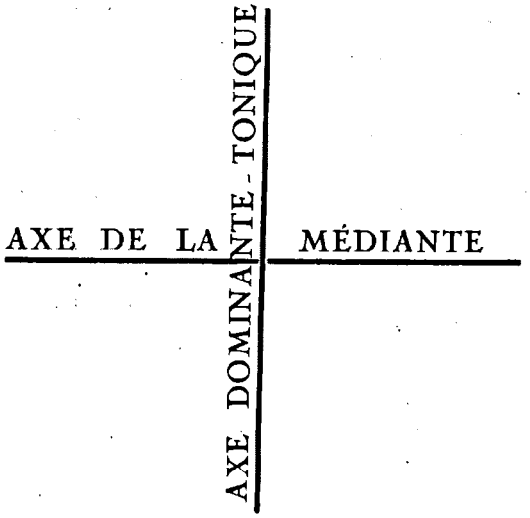
Dans le Disque chromatique, la dominante et la tonique sont les deux notes qui ont entre elles le plus grand intervalle. Elles sont situées aux deux pôles d'un même diamètre, qui s'appelle l'axe dominante-tonique. **Ce sont deux couleurs complémentaires.**

Cette tonique, dans une harmonie complète, s'accompagne aussi de ses deux notes voisines, pour la variété. Par exemple, si la tonique est l'orangé (O), ce sera le jaune (J) et la couleur capucine (Ro). On les appelle SUS-TONIQUE et SOUS-TONIQUE ou SENSIBLE. Elles occupent des espaces plus restreints que la tonique et elles sont aussi d'ordinaire, dans des tons chauds, clairs et vifs.

III. Nous n'avons jusqu'ici qu'un simple accord binaire de complémentaires. Il donne un contraste bien accusé, mais il manque de richesse. La polychromie est encore incomplète. « Il est impossible de bien harmoniser deux choses, sans une troisième ». (Platon). « *Omne trinum perfectum* ». Cette troisième note sera la MÉDIANTE. C'est une sorte de moyenne entre la dominante et la tonique. Elle se trouve, dans le Disque Chromatique, à égale distance entre la dominante et la tonique, à l'un des deux pôles d'un axe perpendiculaire à l'axe dominante-tonique.

Par exemple, si, dans le Disque chromatique, l'axe dominante-tonique est le diamètre qui passe par le bleu (B) et l'orangé (O), l'axe de la médiante sera le diamètre qui passe par le jaune serin (JVe) et par le rouge pourpre (RVi). La médiante sera l'une de ces deux teintes.

Dans l'ensemble du tableau, la médiante occupe une place moindre que celle de la dominante et que celle de la tonique.



La Médiante est la note modale par excellence. C'est elle qui donne sa richesse et sa saveur à l'union harmonique de la dominante et de la tonique et de leurs notes d'accompagnement.

Elle précise l'effet de la tonalité en lui conférant une manière d'être significative : le mode, c'est-à-dire l'allure du morceau au point de vue de son expression sentimentale. Grâce à la médiante, l'harmonie des notes colorées du tableau prend un sens spécial évocateur de sentiment.

Si la médiante est une des couleurs chaudes (rouges, orangés, jaunes) la tonalité sera dans le mode majeur, c'est-à-dire que l'ensemble sera d'un effet chaud, lumineux et joyeux.

Si la médiante est une des couleurs froides (verts, bleus, violets), la tonalité sera dans le mode mineur, c'est-à-dire que l'ensemble sera d'un effet froid, assombri et calme.

Supposons un tableau dont le bleu est la dominante, avec la couleur turquoise et la couleur campanule comme sous-dominante et sus-dominante.

La Tonique sera l'orangé, qui se nuancera de jaune-or et de rouge-capucine.

La Médiante sera, ou bien le rouge amarante, ou bien le vert serin. Si c'est le rouge amarante, les tons chauds jaunes et rouges auront une assez grande place dans l'ensemble et l'effet sera rutilant, vermeil, chatoyant. Si la médiante est en vert serin, l'ensemble sera plus froid, plus reposant, plus amorti.

La question du mode se ramène à un renversement de la gamme. La médiante déplace de son côté le centre de gravité de la tonalité, qui, sans elle, serait sur l'axe dominante-tonique. Une couleur du Disque chromatique reste inemployée : la complémentaire de la médiante, et avec elle presque une moitié du Disque. Cette couleur n'apparaît que dans la composition de la sus-dominante et de la sensible, en quantité assez minime. Et comme une couleur appelle et exalte sa complementaire, la médiante fait valoir et fait chanter délicieusement la sus-dominante et spécialement la sensible, parce qu'elle est plus vive. De là la parfaite justesse du terme « sensible ».

MANIÈRE DE SE SERVIR DU DISQUE D'HARMONIE

Supposons qu'il s'agit de choisir l'harmonie des couleurs d'un tableau, d'un vitrail, d'une tapisserie, d'un tissu brodé, ou de toute autre décoration, dont le dessin a été établi.

Le coloriste est évidemment tenu, dans une certaine mesure, de respecter les teintes naturelles des choses représentées.

Il sait l'effet qu'il doit donner à sa composition et il a choisi la dominante dans laquelle doit être la tonalité de l'ensemble.

Il pose le Disque d'Harmonie sur le Disque chromatique, de manière à le recouvrir entièrement et de telle sorte que l'ouverture affectée à la dominante soit sur la couleur qu'il a choisie auparavant.

Les autres ouvertures donnent les notes cherchées.

Si la médiante obtenue n'est pas celle du mode voulu, il suffit de prendre l'autre face du Disque.

Le coloriste doit alors distribuer ces diverses notes sur son dessin en leur donnant des étendues proportionnelles.

La *dominante* aura la plus grande somme d'étendue.

La *tonique* aura une étendue moindre que celle de la dominante et se détachera sur le fond de la dominante.

La *médiante* aura une étendue moindre que celle de la tonique.

La *sous-dominante*, la *sus-dominante*, la *sensible* et la *sus-tonique* occuperont des taches encore plus petites.

DEUXIÈME PARTIE

SYNTAXE

CHAP. I. Le Dessin de décoration
ou le dessin d'art.

1ère Partie. L'Ordonnance. Logique, clarté, variété, proportion, pondération.

2ème Partie. L'Ornementation.

1) Les motifs. Stylisation.

2) Les Conjugaisons.

CHAP. II. Le Dessin de description
ou le dessin industriel.

1ère Partie. Le dessin par les Projections orthogonales.

2ème Partie. Le Tracé conventionnel des Ombres.

3ème Partie. La Perspective cavalière.

CHAP. III. Le Dessin de représentation
ou le dessin de perspective.

1ère Partie. Le Dessin d'après nature.
Le Dessin de mémoire.
Le Dessin d'imagination.

2ème Partie. Théorie et Pratique de la perpective réelle.

S Y N T A X E

Le dessin est un langage : il exprime des idées par des signes. Ces signes sont graphiques, non pas purement conventionnels comme l'écriture, mais imitatifs et figuratifs en quelque manière. Le dessin fut la première écriture.

Ces signes graphiques figuratifs d'idées sont des combinaisons d'éléments géométriques qui se ramènent à la ligne : les lignes engendrent et délimitent les surfaces, les surfaces engendrent et déliminent les volumes. Dessiner se dit *délineare*.

On peut distinguer trois sortes de dessin :

1). le dessin de décoration, ou dessin d'art, qui s'attache à produire un charme par une sorte de musique silencieuse des formes d'étendue spatiale, faisant valoir dans ces formes les rythmes qui constituent la beauté, pour provoquer en nous une complaisance.

2). le dessin de description, ou dessin industriel, qui a pour but de décrire exactement un objet, vase, meuble, machine, édifice, par des procédés plus ou moins conventionnels, de telle manière que l'industrie humaine puisse exécuter avec précision l'objet dessiné.

3). le dessin de représentation, ou dessin de perspective, qui cherche à donner d'une chose une image aussi fidèle que possible, semblable à celle que percevrait notre œil regardant l'objet réel, de telle sorte que nous ayons l'impression que la chose est comme présente devant nous.

Le premier est proprement le dessin d'art, et les deux autres peuvent être exercés en dehors de toute préoccupation artistique.

Cependant, dans la pratique, les trois modes se compénètrent : le décorateur qui compose un vase orné, en fait une description par plans et parfois une représentation en perspective. L'architecte qui fait les plans d'un édifice se soucie du rythme des formes et de leur ornementation. L'artiste-peintre qui fait la représentation d'un paysage ou d'un personnage met en valeur la beauté des lignes et l'harmonie des couleurs.

CHAPITRE PREMIER

LE DESSIN DE DÉCORATION OU LE DESSIN D'ART

DÉFINITION.

Decus, decor : ce qui sied bien, parure, charme, grâce, beauté, dignité, honneur, vertu.

C'est une **création de beauté** par des formes d'étendue spatiale.

Est **belle** une chose dont la *contemplation* nous procure une *complaisance*, dont la vision est béatifique.

La contemplation est une prise de possession par les facultés de connaissance. Il s'agit d'une connaissance intuitive, et les facultés de connaissance qui entrent en jeu dans le cas présent sont : le sens de l'œil, l'imagination, l'intelligence.

La complaisance produite en nous par la contemplation d'une belle chose est comme un épanouissement joyeux des facultés, parce qu'elles y trouvent l'acte propre à leur fonction.

C'est d'abord un plaisir du sens visuel, parce que tel mouvement de ligne, telle tonalité de couleur « rincent l'œil ».

C'est ensuite l'allégresse de l'imagination, parce que l'image fournie par les yeux est riche d'évocations et de suggestions et ouvre à cette voyageuse tout un monde de merveilles.

C'est enfin la béatitude de l'intelligence, parce que la forme et son décor répondent à ses goûts naturels : à son amour de l'ordre, à son instinct géométrique, à son appétit d'unité, d'équilibre et de clarté,

Et alors c'est le charme. Une volupté de l'âme entière. Un attrait des facultés affectives. « *Trahit sua quemque voluptas* ». Chacun est attiré où il trouve sa joie.

Kalos, beau. *Kalein*, appeler, *héler*. *Clarus*, *clair*, *hell*. *Clarté*.

C'est une **Création.**

Création analogique, qui requiert une matière préexistante.

D'abord l'Idée existe seule dans l'esprit, et l'imagination l'y habille de formes visuelles. C'est le **dessein.**

Ensuite, par l'opération de l'artiste, elle devient un être nouveau, extérieur à lui-même. « L'idée invisible du créateur, par le moyen de la créature, est désormais visible et intelligible pour les autres hommes ». Elle est extériorisée dans une matière : lignes, surfaces, volumes, lumières, ombres, couleurs. C'est le **dessin.**

La matière est d'elle-même « **informe et vide** ».

Le créateur doit l'ordonner et l'orner.

Le travail de composition décorative est double :

1) un travail *d'ORDONNANCE*, imposant à la matière informe l'ordre de l'esprit, la clarté et l'unité de l'idée dans la diversité et la variété des parties, l'équilibre des proportions et la pondération des masses, « disposant tout avec mesure, nombre et poids ».

2) un travail *d'ORNEMENTATION*, cherchant à vêtir la nudité de la forme par une parure bien appropriée, enrichissant la matière d'un précieux surcroît de valeur : luxe surajouté qui fait valoir l'ordonnance.

Cet art de créer de la beauté dans des formes d'étendue spatiale peut

1) être exercé pour lui-même, sans destination utilitaire, et ne pas dépasser l'état plus ou moins abstrait du *dessin*. La ligne, la surface, le volume, les clairs et les foncés, la couleur, sont déjà une manière suffisante à l'extériorisation du dessein.

2) être exercé pour une destination *utilitaire* en une autre matière que les simples éléments géométriques et la couleur.

C'est **l'art appliqué.** L'objet auquel l'art ajoute son précieux surcroît de valeur pourrait remplir sa fonction utilitaire sans cela. L'art n'y est appliqué que *pour le plaisir*. L'artiste y ajoute un reflet d'âme humaine, un souffle de vie intellectuelle et émotive. Il lui fait dire quelque chose, il le fait sourire, il lui confère un charme.

Pour éprouver le charme de l'œuvre d'art, il faut et il suffit que nous sentions :

1) que l'homme qui l'a créée a eu une idée et une émotion.

2) qu'il a voulu les exprimer pour nous les communiquer.

3) qu'il a été assez maître de ses moyens pour y réussir.

Cet art appliqué s'appelle de son vrai nom l' **Architecture**

archôn, chef, commandant, directeur, **tectôn,** artisan.

L'Architecte est celui qui dirige l'Artisan pour donner de la beauté aux objets qu'il fabrique.

Les deux fonctions peuvent être remplies par un seul et même artiste.

L'art s'applique ainsi :

aux habitations de la famille et du public, à leur cadre et à leur groupement ;

au mobilier de l'habitation : siège, table, lit, armoire, tapis, tenture, peinture, vitrail, luminaire, vaisselle, bibelots ;

au livre ;

au vêtement, à la parure, aux bijoux ;

à la carrosserie.

Et les matériaux dans lesquels il s'exerce sont :

la pierre, le marbre, la brique, la terre-cuite, le ciment, le plâtre, la chaux, le bois, le verre, l'émail, la laque et les autres enduits ;

le fer, le zinc, le plomb, l'étain, le cuivre, le bronze, l'argent, l'or ;

les tissus, le papier, le cuir, le caoutchouc, l'ivoire, l'ambre, la nacre, le corail, les pierreries, les perles.

A. L'ORDONNANCE

L'Ordonnance est la marque de l'esprit sur l'œuvre. C'est le triomphe de l'idée sur la matière. C'est une royauté de l'unité sur la multiplicité et la diversité. C'est le style. " Le style c'est l'homme ". C'est l'empreinte de l'homme que nous cherchons dans l'œuvre d'art. " Similis simili gaudet ". Nous nous réjouissons d'y trouver la présence de notre semblable.

L'Ordre est la disposition, suivant un principe unificateur, de plusieurs éléments variés.

La *principe unificateur* est l'idée à exprimer, le but à atteindre, l'effet à produire.

Les *éléments multiples et variés* sont : les lignes, les surfaces et les volumes, les pleins et les vides, les creux et les reliefs, les lumières et les ombres, les tons et les teintes, les champs et les ornements.

La ligne en est la plus simple expression et le principe générateur. Les lignes sont des gestes et des signes d'idées.

La *droite*, par son geste, signifie rigidité et énergie, force, dureté et durabilité, inflexibilité et ténacité, sévérité et gravité.

Elle peut être plus ou moins longue et accuser ainsi plus ou moins sa signification.

Elle peut avoir une direction *verticale*, et alors elle signifie élan vers l'absolu, exaltation, équilibre et aplomb.

Elle peut avoir une direction *horizontale*, et alors elle signifie repos, calme, paix, tranquillité, stabilité, sérénité.

Elle peut avoir une direction *oblique* et alors elle signifie effort, mouvement, instabilité et inquiétude, dans une mesure variable suivant qu'elle se rapproche de la verticale ou de l'horizontale.

Les *courbes*, par leur geste, ont un sens de flexibilité et d'élasticité, de mouvement ininterrompu et de progression, de souplesse et de grâce, de morbidesse, de mollesse.

Les arcs sont les courbes les plus simples. Ils sont plus ou moins courbés, suivant leur longueur et la grandeur de leur rayon et ainsi accusent plus ou moins leur geste.

Leur direction, donnée par leur corde, peut être verticale, horizontale ou oblique et leur ajouter une des trois significations ci-dessus.

Les Lois de l'ordonnance sont :

1) la *LOGIQUE*, c'est-à-dire la convenance des formes avec la fin de l'œuvre et avec ses moyens.

2) la *CLARTÉ*, c'est-à-dire l'intelligibilité, l'harmonie des formes avec nos facultés de connaissance.

3) la *VARIÉTÉ*, c'est-à-dire une certaine diversité des éléments, propre à susciter l'intérêt.

4) la *PROPORTION*, c'est-à-dire l'adaptation des formes à certaines préférences de notre esprit, concernant les rapports des nombres.

5) la *PONDÉRATION*, c'est-à-dire un équilibre des formes, capable de satisfaire nos habitudes de soumission aux lois de la pesanteur.

1ère loi de l'ordonnance : LA LOGIQUE

Les formes seront r a t i o n n e l l e s . Elles se justifieront, d'une part, par la fin de l'ouvrage, par sa fonction, par l'effet à obtenir, d'autre part, par les moyens de réalisation, c'est-à-dire par les matériaux à mettre en œuvre et par les ressource du métier. Leur m a n i è r e d ' ê t r e sera conforme à leur r a i s o n d ' ê t r e , de telle sorte que rien n'y soit l'effet du hasard ou de la routine.

De là :

1er Principe : La forme ne doit pas nuire à la fonction, mais la favoriser. Par exemple, une chaise sera faite pour s'y asseoir à l'aise et en toute sécurité d'équilibre.

2ème Principe : Les matériaux seront mis en œuvre selon leur nature, pour atteindre leur maximum d'efficacité, de solidité et de durabilité. Par exemple, dans une chaise, les bois seront placés dans le sens des fibres, pour avoir la plus grande résistance. Les assemblages ne déforceront pas les pièces.

3ème Principe : La forme doit protéger les matériaux contre les causes d'usure et de destruction. Par exemple, dans une chaise, on évitera les ornements trop délicats qui ne résisteraient pas aux chocs.

4ème Principe : Il faut dans tout l'ouvrage rester fidèle à l'idée essentielle, de manière qu'il y ait de l'unité, et n'admettre ni hors d'œuvre ni superfluités que l'idée ne justifie pas. Par exemple, une chaise ne doit pas avoir un dossier agrémenté d'un médaillon contenant un paysage peint à l'huile.

5ème Principe : Les matériaux seront employés dans la juste mesure, sans gaspillage. Par exemple, le dossier d'une chaise et les deux pieds postérieurs ne doivent pas être faite d'une seule pièce, évidée et chantournée avec beaucoup de perte de bois.

6ème Principe : Les matériaux seront traités selon les possibilités normales du métier, pour épargner la main-d'œuvre. On évitera d'obliger l'artisan à des tours de force de technique. Loi de l'économie des forces, ou du moindre effort.

7me Principe : L'ornementation doit épouser et souligner les formes de structure. Par exemple, dans une chaise, les pièces essentielles, montants du siège et du dossier, cadre du siège, doivent rester bien en vue et ne pas être confondues avec les formes d'ornementation.

8me Principe : On évitera de transposer les formes d'une matière dans une autre, sans leur faire faire subir l'adaptation requise. Par exemple, le dossier d'une chaise ne sera pas agrémenté des mêmes fleurons, rampants, pinacles et fénestrages qu'un pignon de cathédrale gothique.

9me Principe : Le degré de finesse de l'ornementation sera proportionné aux dimensions de l'ouvrage entier. Le degré de finesse d'un ouvrage doit être, en principe, en rapport avec la distance à laquelle il sera vu. Or, pour voir un objet dans son ensemble, le spectateur se place à une distance au moins égale à la plus grande dimension de l'objet. Par exemple, les sculptures d'une chaise ne seront pas aussi finement fouillées que celles d'un petit coffret.

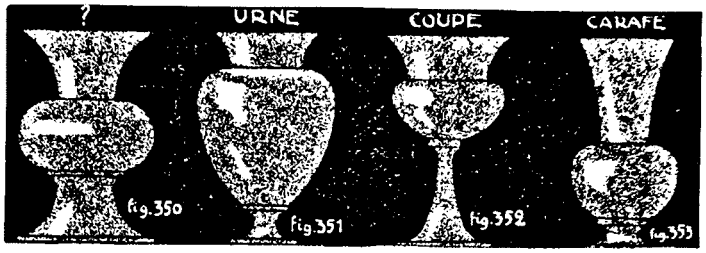
3me loi de l'ordonnance : LA CLARTÉ

C'est l'aveu franc et décidé de la logique, c'est-à-dire de l'intention de l'artiste. L'idée doit être mise en évidence, sans confusion ni équivoque, pour faciliter le travail des facultés de connaissance. L'artiste nous doit un minimum d'intelligibilité : son œuvre ne doit pas être un rébus. Il doit nous laisser voir qu'il sait ce qu'il veut dire et qu'il est maître de son langage.

Cela ne signifie pas que tout doit être dit explicitement : il faut qu'il reste quelque chose à découvrir et à deviner, pour que l'intelligence et l'imagination aient quelque chose à faire et puissent donner libre cours à leur curiosité naturelle. Pour cette raison, l'œuvre qui suggère est plus riche d'art que celle qui dit tout explicitement.

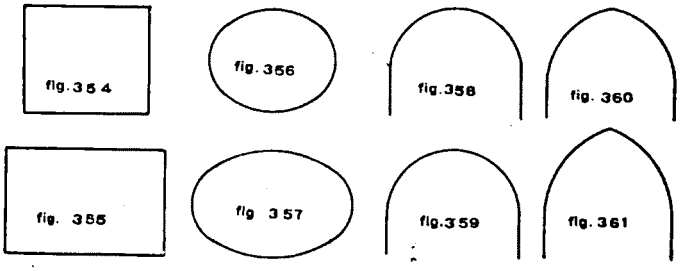
De là :

1) Il faut mettre en valeur l'élément essentiel qui détermine la fin, la fonction, la raison d'être de l'œuvre.



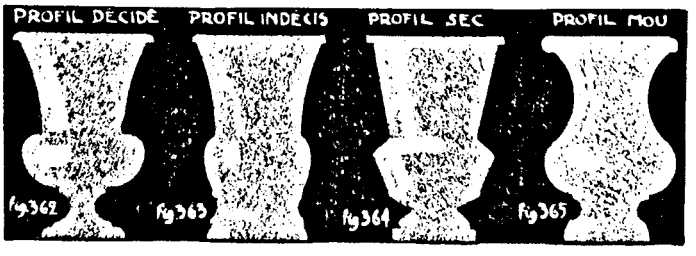
Le vase de la fig. 350, ayant ses trois éléments, pied, panse et col, de dimensions à peu près égales, est un vase indéterminé. Les trois figures 351, 352 et 353, par la prédominance d'un des trois éléments, deviennent des vases spécifiés : urne, coupe, carafe.

2) Il faut éviter l'indécision des formes, qui dénote que l'artiste ne sait pas bien ce qu'il veut ou qu'il n'a pas la force d'imposer son idée à la matière.



Le rectangle de la figure 354 n'est pas assez distinct d'un carré. L'ovale de la fig. 356 n'est pas assez distinct d'un cercle. L'arc de la fig. 358 est un plein-cintre manqué. Celui de la fig. 360 n'est pas assez pointu.

3) Il faut rejeter les profils trop mous, trop plats ou trop secs.



4) Il convient de ne pas intriguer l'esprit par des subtilités de technique, mais il faut plutôt l'aider à se rendre facilement compte des moyens employés et le rassurer ainsi au sujet de la stabilité et de la solidité de l'ouvrage.

5) La ligne doit être étudiée de façon à être bien caractérisée. On ne doit pas avoir l'impression que le dessinateur a manqué de volonté dans la direction du crayon et que la main s'en est allée lâchement au petit bonheur.

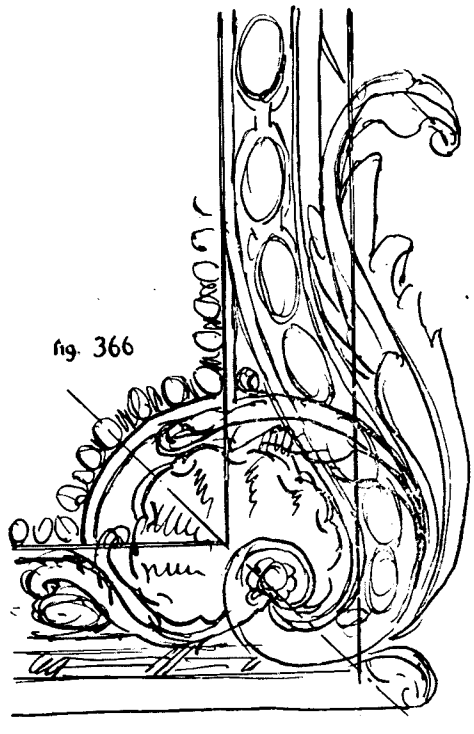


fig. 366

Pour épurer l'arabesque des lignes et perfectionner un dessin, on emploiera avantageusement le procédé des Japonais.

Dessinant au pinceau et à l'encre, ils n'effacent pas. Un premier état de leur dessin ne leur donnant pas satisfaction, ils le décalquent sur un papier transparent, en reprenant ce qu'il y a de bon et en corrigeant ce qui est défectueux. Ce deuxième état n'étant pas encore satisfaisant, ils le décalquent sur un troisième papier, et ainsi de suite, si c'est nécessaire, en améliorant progressivement les lignes et les formes jusqu'à la perfection voulue.

Voici trois états du dessin d'un coin de cadre Louis XIV, obtenus sur des papiers-calques, (fig. 366, 367 et 368).

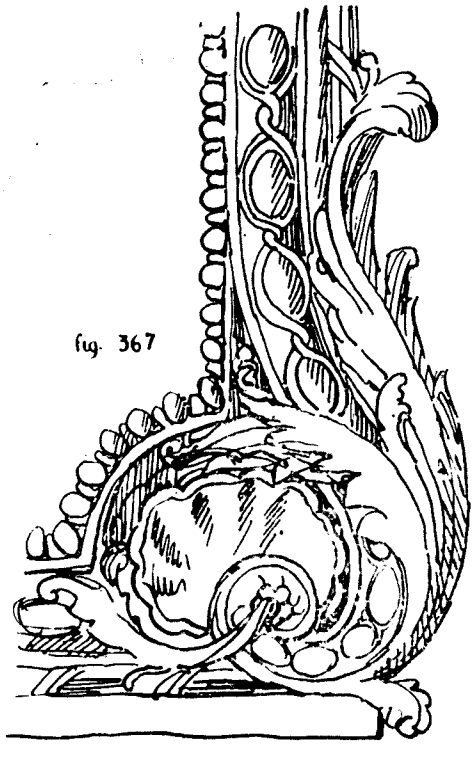


fig. 367

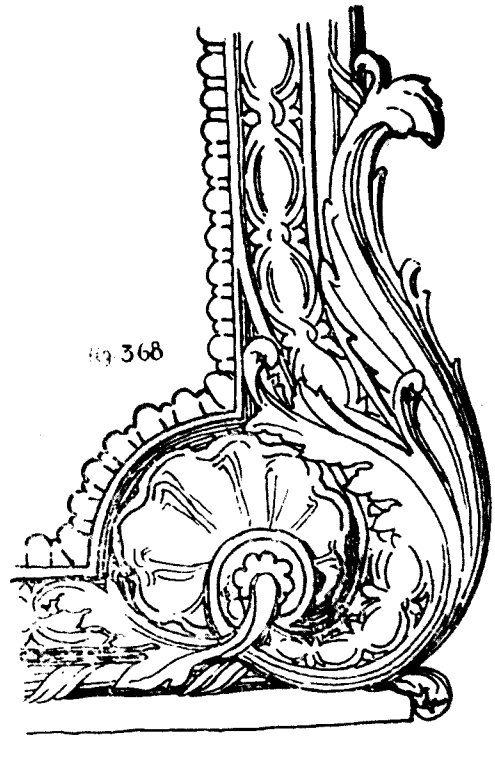


fig. 368

3ème loi de l'ordonnance : LA VARIÉTÉ.

Si l'esprit humain est amateur d'unité, il n'en est pas moins vrai que la trop grande simplicité ne lui suffit pas et que l'uniformité engendre l'ennui.

Pour qu'il puisse être question d'ordre, il est nécessaire qu'il y ait plusieurs éléments variés. Varié ne veut pas dire disparate : il faut qu'il y ait un lien d'unité entre les éléments à ordonner.

La variété d'un dessin sera donnée :

1) par des inégalités de mesures des deux dimensions de la surface et des trois dimensions du volume.

Un carré, un cercle, un cube, une sphère sont des figures trop simples. Le rectangle, l'ellipse, le parallélipipède sont plus intéressants parce qu'ils ont des éléments plus variés.

2) par des inégalités de mesures des parties de la ligne, de la surface, du volume.

3) par des diversités d'éléments : droites et courbes, verticales, horizontales et obliques, tons et teintes, pleins et vides, creux et reliefs.

4) La loi indiquée plus haut pour l'harmonie d'un ensemble de couleurs peut aussi s'appliquer à l'ordonnance de la forme.

La formule Dominante - Tonique - Médiante fournit une variété ordonnée des éléments et de leurs mesures.

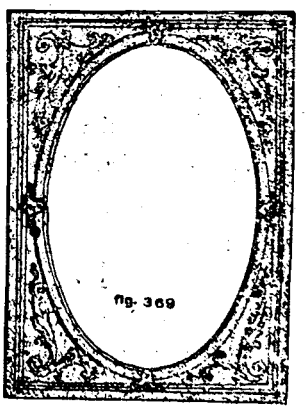


fig. 369

Exemples : dans le cadre de la fig. 369 :

Dominante : le rectangle.
Tonique : l'ellipse.
Médiante : écoinçons triangulaires.

dans la fig. 370 (N. D. de Paris).

Dom. : le rectangle dans lequel s'inscrit la façade.

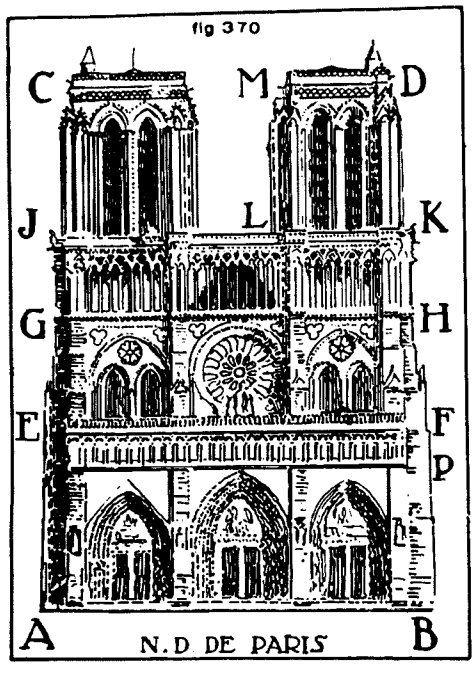
Ton. : l'élan vertical des grands côtés du rectangle, des tours, des contreforts, baies, trumeaux, colonnettes.

Méd. : l'horizontalité des galeries, cordons, corniches, départs d'arcs.

4me loi de l'ordonnance : **LA PROPORTION**

C'est une suite d'équations de rapports dans les dimensions de l'ensemble et dans celles des parties. Par exemple, dans la façade de Notre-Dame de Paris, on peut établir la proportion suivante : (fig. 370).

$$\frac{AB}{AC}=\frac{AJ}{AC}=\frac{AE}{EJ}=\frac{GJ}{GE}=\frac{LK}{LM}=\frac{HK}{LK}=\frac{CE}{AC}=\frac{HF}{PB} \text{ etc.} = \frac{2}{3} \text{ approximativement.}$$



Cette proportion constitue le rythme. Le Rythme est une certaine constance du rapport numérique dans la variété des éléments.

L'unité de cette arithmétique s'appelle le module : c'est la commune mesure de tous les termes de la proportion.

« Le Monde est régi par les Nombres ». L'artiste humain impose aussi à ses créatures des préférences numériques : l'arithmétique musicale en est un exemple frappant. Et de même que le musicien dispose, suivant certain système numérique impérieux, les sons en accord de simultanéité et en succession dans le temps, de même l'artiste qui s'exprime par des formes en étendue dans l'espace leur donne d'instinct certains rapports de mesures. C'est le goût qui détermine ces rapports, une inclination naturelle, une appréciation subjective qui fait préférer telles relations de nombres.

Ce goût du rythme n'est que la résultante de notre goût de l'unité, de notre goût de la clarté et de notre goût de la variété. Nous aimons à trouver dans les rapports des dimensions du tout et des parties, quelque chose de *constant et de systématique* (unité), quelque chose de *divers et de distinct* (variété), et en même temps tout cela *suffisamment lisible à l'œil* (clarté).

De là :

1) il ne peut être question de proportion que s'il y a inégalité dans les dimensions ou dans les divisions.

2) la bonne proportion réclame la clarté du rapport, c'est-à-dire une facilité d'appréciation par l'œil. Le rapport se fera donc entre les nombres les plus simples : les rapports 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 2/3, 2/5, 3/4, 3/5, 4/5 sont meilleurs que des rapports plus complexes : 2/7, 3/8, 3/11, 5/17, par exemple.

3) un rapport très satisfaisant pour deux dimensions est 2/3. Un rectangle de 2/3 est mieux proportionné qu'un rectangle de 1/2, ou de 1/3, ou de 5/6, ou de 3/4, etc.

Le rapport 3/4/5 pour trois dimensions donne aussi une excellente proportion.

4) Le rapport $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ ou $\frac{8.09\ldots}{5}$ présente cette particularité intéressante de fournir une proportion continue $\frac{AC}{AB}=\frac{AB}{BC}$ etc., dans laquelle le premier extrême est égal à la somme du moyen et de l'autre extrême. De plus, cette proportion, dite **en moyenne et extrême raison,** peut donner une suite de rapports en progression géométrique. Dans la figure 371 tous les éléments vont en progression décroissante de AP vers la limite X, suivant le rapport constant $\frac{8.09\ldots}{5}$. *Manière de diviser un segment de droite en moyenne et extrême raison, (soit le segment A C).*

1) faire le segment C A' perpendiculaire au point C, et égal à A C.

2) Sur C A' comme diamètre faire un demi-cercle.

3) Unir A et le centre C' par une droite.

4) Le segment A B' rabattu sur le segment A C donne la division de A C en moyenne et extrême raison.

Ce rapport qui se vérifie dans certaines formes de la nature, peut procurer à l'artiste une riche formule de proportions.

En somme, il est difficile d'exprimer cette loi de la proportion par des formules précises. C'est une question de goût. Elle est du reste, subordonnée à la logique, c'est-à-dire à la fin de l'œuvre.

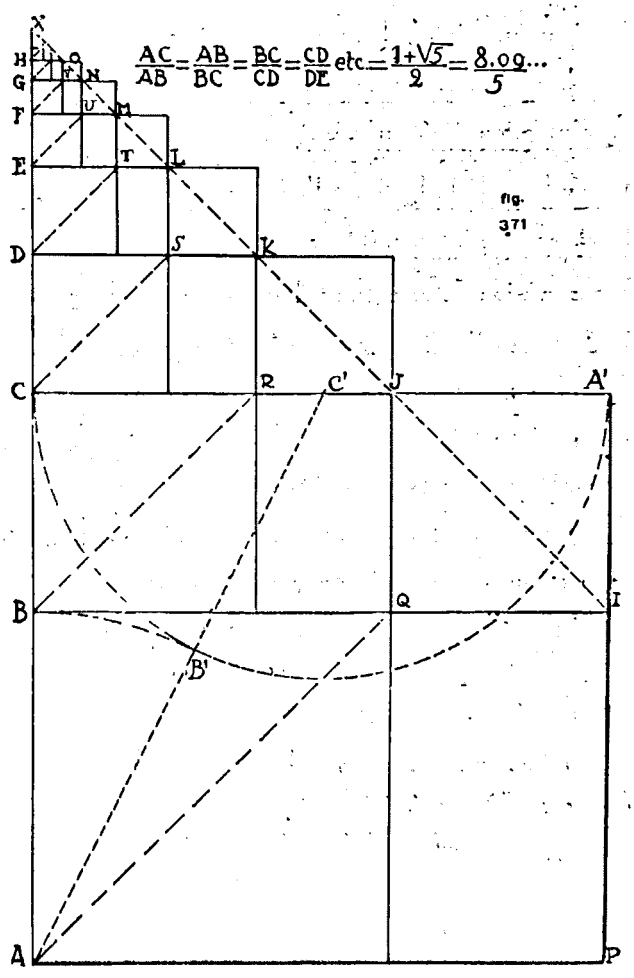


fig. 371

Observation importante sur le Rythme de la ligne

Le rythme de la ligne est la succession des mouvements variés qui composent une ligne complexe.

Peu de lignes de la nature sont droites ou à courbure simple.

Une ligne complexe est formée d'un certain nombre de segments de nature diverse : droits ou courbes, courts ou longs, concaves ou convexes, raccordés ou brisés, contrariés ou consécutifs.

La ligne est faite de longues et de brèves, comme le vers. Elle a sa cadence : c'est la variété ordonnée de ses parties, de l'orientation de ses segments, de l'accentuation des courbures.

Ce rythme de la ligne est l'expression de la vie intérieure des choses. Il révèle leur structure interne, il leur donne leur physionomie.

L'observation de ce rythme doit être la grande préoccupation du dessinateur.

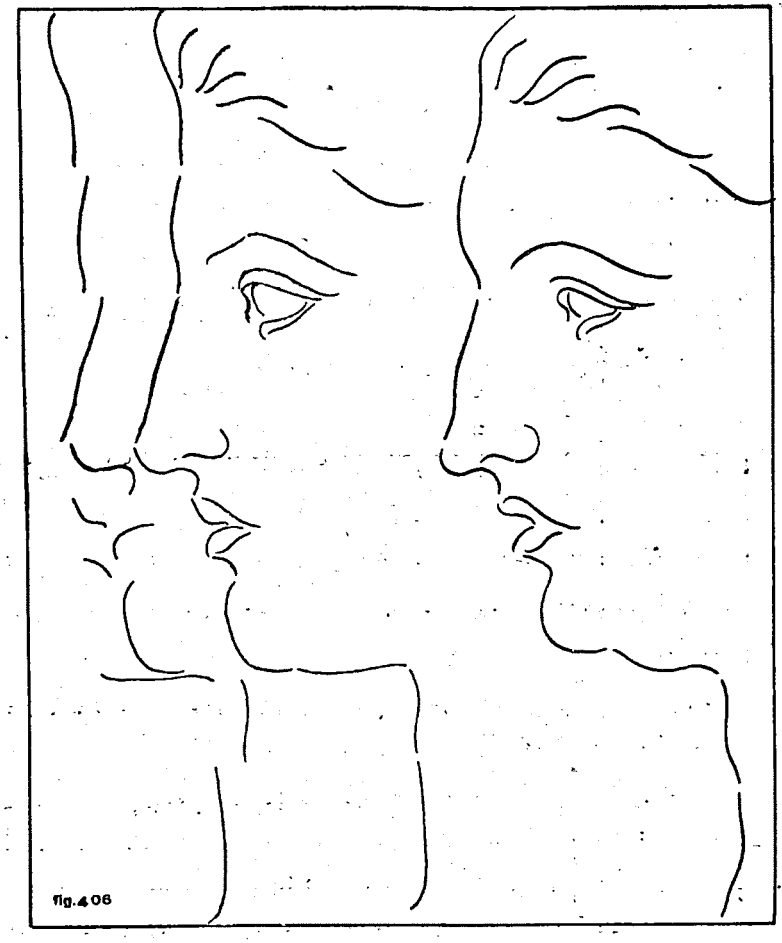
Il doit faire l'analyse attentive de la ligne et en décomposer dans son esprit les différents mouvements.

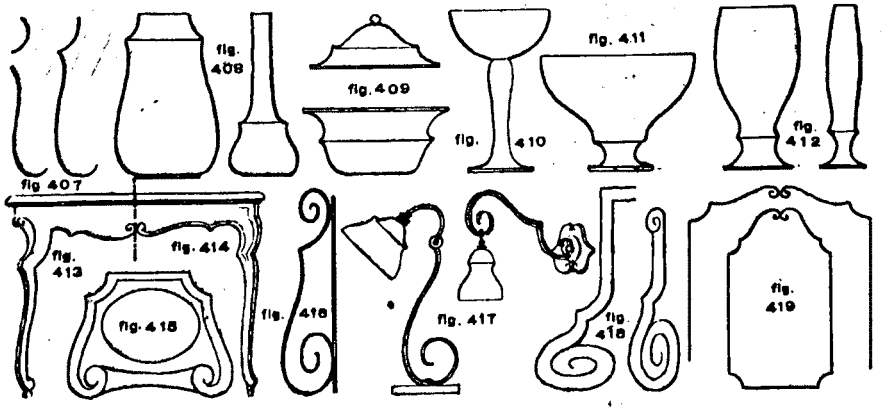
C'est cela qui donnera la fidélité à son dessin, qui le fera « ressemblant » et qui lui conférera toute sa richesse.

Cette préoccupation ne concerne pas seulement le dessin d'après nature, mais aussi et surtout le dessin d'invention. L'élégance d'un profil tient au rythme de la succession des segments qui le composent. L'arabesque de la ligne doit avoir du n e r f, c'est-à-dire cette diversité bien accusée des mouvements. Sans cela, la ligne est molle et indécise.

Un même mouvement de ligne peut être présenté suivant des rythmess différents. Des variations légères dans les mesures, dans les courbures, dan l'orientation, produisent des effets très divers.

La fig. 406 montre la décomposition du profil d'un visage en une série de segments qui répètent un même mouvement ondulé. Ces segments de même nature sont présentés suivant des rythmes diversement proportionnés et disposés. Des variantes très légères dans ces rythmes produisent des physionomies très différentes. De même, le mouvement de lignes de la fig. 407, interprété en divers rythmes, peut s'adapter à une foule de destinations.

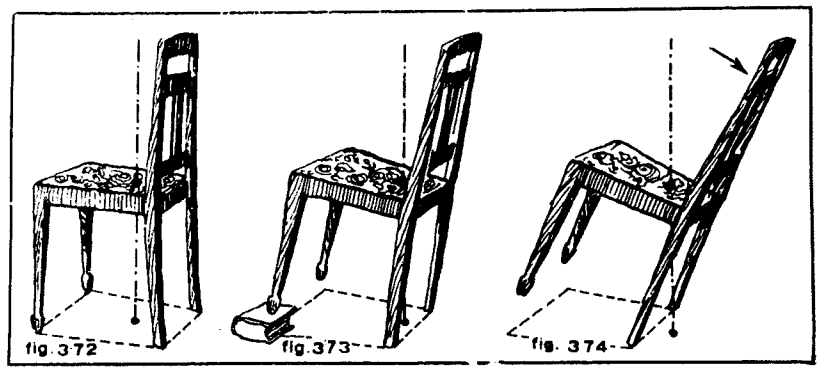


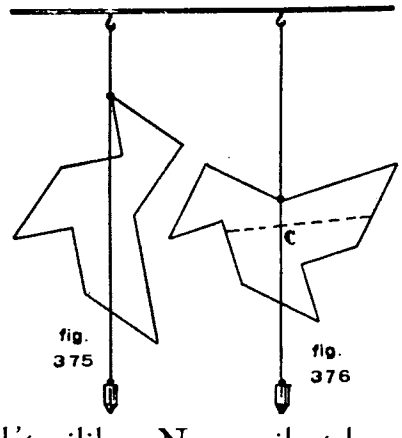


3ème Loi de l'Ordonnance : LA PONDÉRATION

C'est le juste balancement des masses de telle sorte que l'ensemble soit en équilibre.

Un corps est en équilibre quand il y a équation entre l'action de sa pesanteur et la réaction de son support. Il faut pour cela que la verticale qui passe par son centre de gravité ne tombe pas en dehors de son support. (fig. 372, fig. 373, fig. 374).





Le centre de gravité d'un corps est le point par lequel passerait constamment un fil-à-plomb auquel le corps serait suspendu successivement par plusieurs points de sa périphérie (fig. 375 fig. 376).

Nous sommes soumis aux lois de la pesanteur comme tous les objets qui nous environnent. Notre corps observe d'instinct les règles de l'équilibre. Notre œil réclame de même l'observance de ces règles pour les objets qu'il voit : il se rend moralement compte de leur centre de gravité et il exige que la verticale qui passe par ce centre tombe autant que possible vers le milieu de leur support. Le déséquilibre nous choque parce qu'il transgresse une règle générale et parce qu'il nous inquiète.

Cette loi s'applique à toute construction : édifice, meuble, tableau, ornement. Ce n'est pas assez que l'équilibre soit réel et objectivement suffisant pour la stabilité de l'ouvrage : il faut encore qu'il soit apparent et assez évident pour rassurer notre œil.

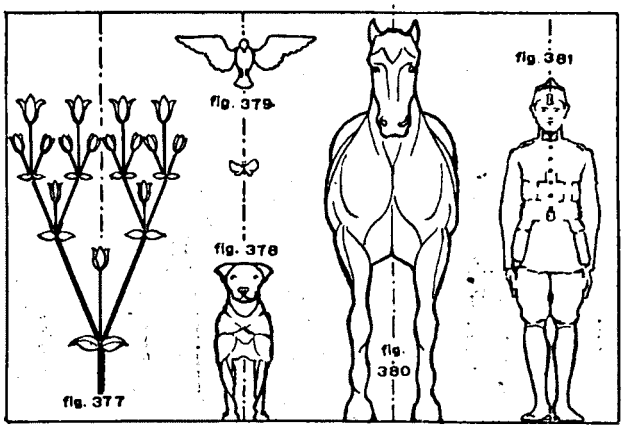
L'équilibre peut être symétrique ou asymétrique.

1) L'équilibre symétrique

Une forme est symétrique quand elle peut être partagée en deux moitiés identiques, par une droite ou par un plan (axe de symétrie, plan de symétrie).

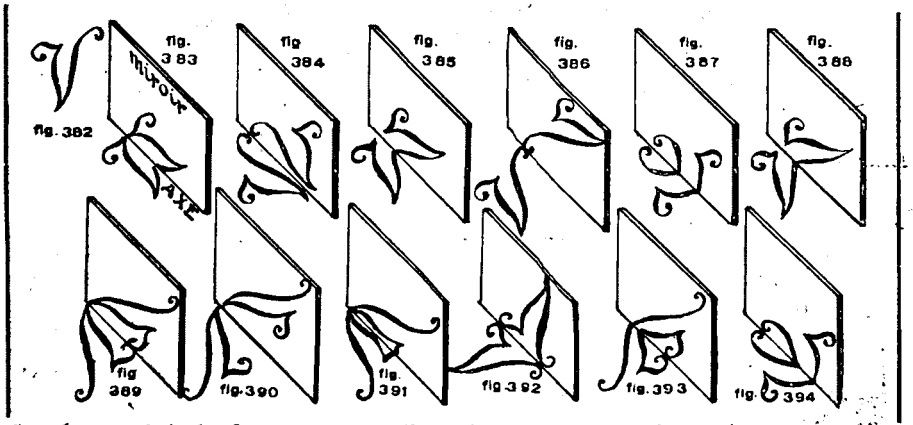
Certaines formes ont plusieurs axes ou plans de symétrie. Le cercle et les solides de révolution en ont une infinité.

En géométrie, on a vu plus haut un grand nombre de figures symétriques.



Dans la nature, la symétrie apparaît dans le corps de l'homme, dans ceux des animaux et dans la plupart des éléments végétaux. (fig. 377, 378, 379, 380, 381). La symétrie par rapport à un axe vertical constitue l'équilibre parfait.

MANIÈRE DE TROUVER DES FORMES ORNEMENTALES SYMÉTRIQUES AU MOYEN DU MIROIR



Soit le motif de la figure 382. Si l'on place sur ce motif un des côtés d'un miroir rectangulaire, la partie du motif restée visible et son image réfléchie par le miroir formeront une figure symétrique dont l'axe sera le côté du miroir posé sur le motif. En promenant ainsi le miroir sur le motif, on découvre une série d'ornements intéressants. (Fig. 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394).

Dans l'art humain, le parti symétrique est adopté chaque fois que rien ne s'y oppose. Quand on feuillette un album d'Histoire de l'Art, on constate que les trois quarts des œuvres plastiques sont faites avec symétrie. La symétrie donne une pleine impression de stabilité. Elle est essentiellement la marque de l'ordre. L'artiste nous doit cette satisfaction facile de notre goût de l'ordonnance, dès que la logique le permet. Cependant l'abus de la symétrie est ennuyeux et la symétrie truquée nous choque. L'artiste ne doit pas craindre de se départir de la symétrie, dès qu'il en est sollicité par le sujet qu'il traite.

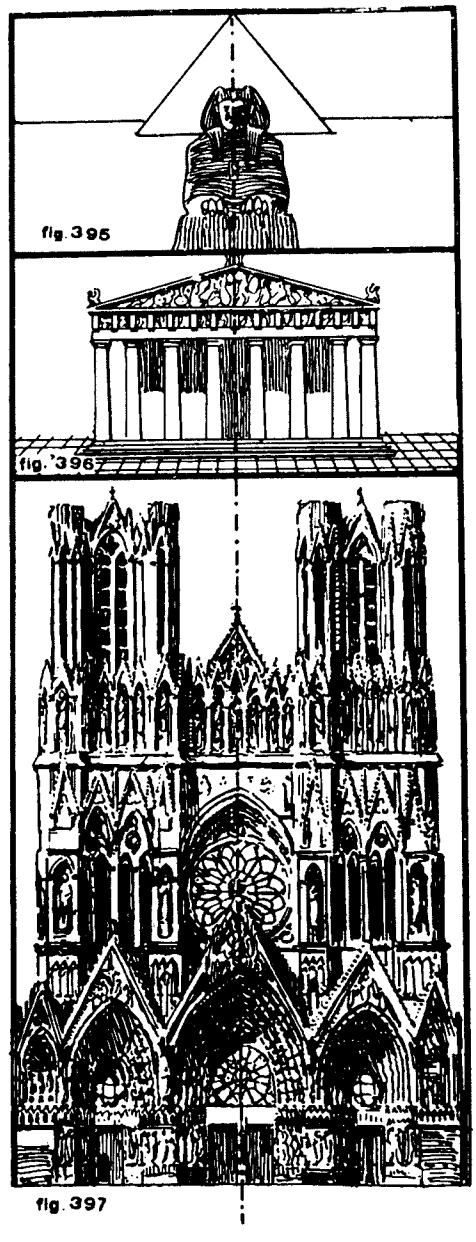


fig. 395

fig. 396

fig. 397

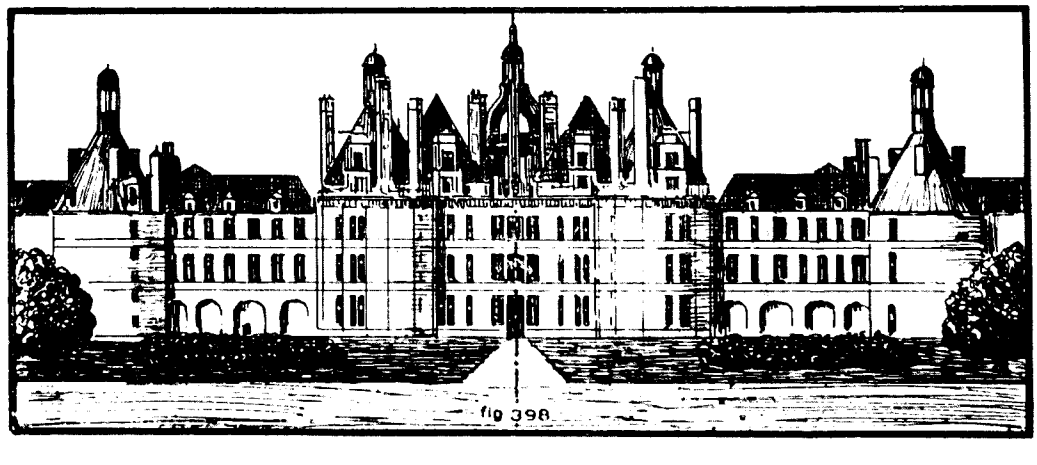


fig. 398

2) L'équilibre asymétrique.

C'est le juste balancement de masses différentes de formes et de mesures.

La verticale qui passe par le centre de gravité ne partage plus l'ensemble en deux moitiés identiques et superposables, mais en deux parties moralement équivalentes. Notre œil se rend compte instinctivement de la position du centre de gravité de l'ensemble, et désire constater l'équivalence morale des deux parties partagées par la verticale au centre de gravité. Il faut que « cela tienne », c'est-à-dire que l'ensemble soit en équilibre. Cette loi de la pondération est très importante pour la bonne mise en page de toute composition, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture, de sculpture, de typographie, d'ornementation.
De là :

1° Il est naturel que l'ensemble construit de lignes, de surfaces, de masses, de reliefs, de pleins, de vides, de taches, se présente avec une tendance vers un groupement pyramidal, de telle manière que la verticale passant par le sommet ne tombe pas en dehors de la base.

2° S'il se trouve une masse, un mouvement de lignes ou une tache qui déplace le centre de gravité vers un des côtés de l'ensemble, il faudra qu'une autre masse, ou mouvement de lignes ou tache, de moindre importance, ramène le centre de gravité vers le milieu. C'est un rappel qui contrebalance la masse principale. C'est comme le balancier de l'équilibriste.

Exemples.

Fig. 399. Lilas dans un vase. Une grande masse de fleurs déplace le centre de gravité vers la gauche ; un rappel plus petit le ramène vers la droite. Un bouquet de fleurs bien équilibré doit être ainsi fait de deux groupes : un grand et un petit.





Fig. 400. Paysage, d'après Corot. La masse d'arbres *A* est contrebalancée par le gros buisson *a*, la colline *B* par l'avant-plan *b*, le véhicule *C* par le cantonnier *c*.

Fig. 401. Le Concert, de Terburg. La Joueuse de viole *A* qui se présente de dos à l'avant-plan, a pour rappel la Joueuse de clavecin *a* ; le grand tableau *B* est rappelé par le tableau *b* ; la tache foncée du clavecin *C* par la tache de la chaise *c*.



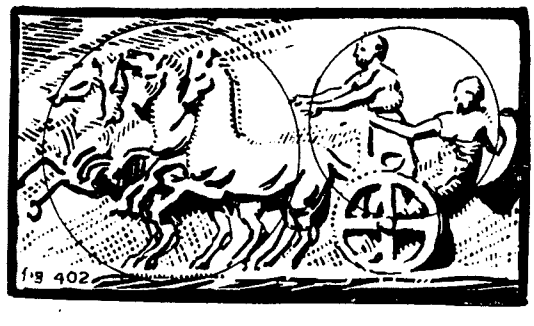


Fig. 402. Quadrige de l'Acropole d'Athènes. Les quatre chevaux constituent la masse dominante, le char avec les deux guerriers est la tonique.

Fig. 403. Eglise de St Georges de Boscherville. Masse dominante : la grosse tour avec sa haute flèche et le transept. Son rappel : les deux clochers de la façade. Groupement pyramidal.

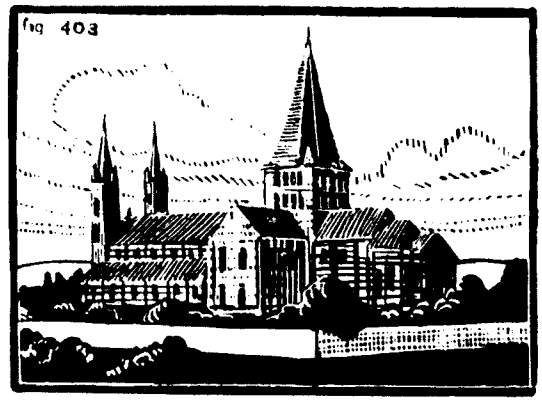


Fig. 405. Une maison de campagne. La tour à deux étages, qui tire le centre de gravité vers la gauche, est contre-balancée par le pignon qui se présente en façade.

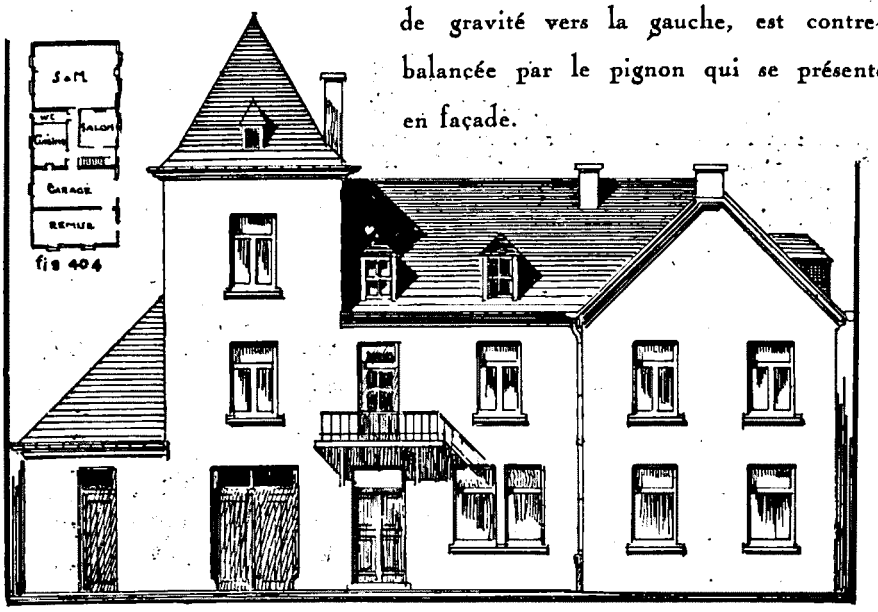


fig. 405

C'est par la fréquentation des œuvres des grands artistes, poètes, musiciens, architectes, peintres, statuaires, que le dessinateur acquerra ce sens de la mesure et de la pondération qui est la condition essentielle de l'œuvre d'art.

Ces lois de l'ordonnance, que nous n'avons fait qu'effleurer, sont choses fort subtiles. En cherchant à les ramener à des principes un peu simplifiés, nous n'avons pas voulu diminuer leur importance, mais bien plutôt fournir un point de départ d'étude qui devra être continué chez l'élève par des observations et des méditations personnelles, éclairées par la contemplation des grandes œuvres d'art.

B) L'ORNEMENTATION

L'ornementation est un luxe ajouté à la forme. Il n'est pas indispensable à la beauté de la forme. Un objet sans aucun ornement peut être beau, rien que par l'ordonnance de ses parties. Cependant, l'ornement bien souvent s'y ajoute, tant pour rehausser la forme que pour enrichir la matière.

L'Ornementation est comme une d a n s e : c'est la répétition rythmée de certains mouvements, gestes et signes, sans autre raison que le plaisir de notre sens du rythme et l'expression d'une sorte d'exaltation de l'âme. L'ornement est né tout naturellement de la joie de l'artiste : le potier primitif, ayant réussi à modeler un beau vase, « vit qu'il était bien » et s'amusa à graver tout autour un rinceau répétant un mouvement linéaire, pour rien d'autre que l'expression de son contentement et le plaisir des yeux.

Depuis lors, l'ornement s'est développé avec une variété étonnante : l'Histoire de l'Art est un jardin merveilleux dans lequel s'épanouissent abondamment ces fleurs de rêve. C'est par les ornements que se caractérisent principalement les Styles.

L'ornementation se fait par la répétition o u c o n j u g a i s o n d'un ou de plusieurs m o t i f s, c'est-à-dire d'éléments plus ou moins simples, qui sont comme les n e u m e s de cette musique pour les yeux..

1) LES MOTIFS

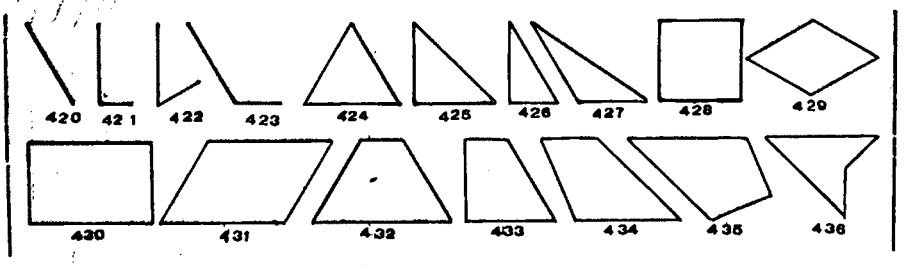
Ce sont les éléments employés pour l'ornementation : mouvements linéaires, signes, idéogrammes, figurations ou représentations. On les répète un certain nombre de fois dans des positions diverses et on obtient des fonctions ornementales. Nous verrons plus loin les manières de répéter ces motifs et les diverses fonctions qu'on peut leur faire remplir.

Ces motifs peuvent être pris à deux sources : la géométrie et la nature. La simple géométrie peut fournir des motifs fort avantageux, à condition qu'on les soumette aux lois de l'ordonnance et qu'ils soient bien appropriés à leur destination. On pourra les décorer par des divisions ornementales, comme il a été fait plus haut pour le carré. (page 56).

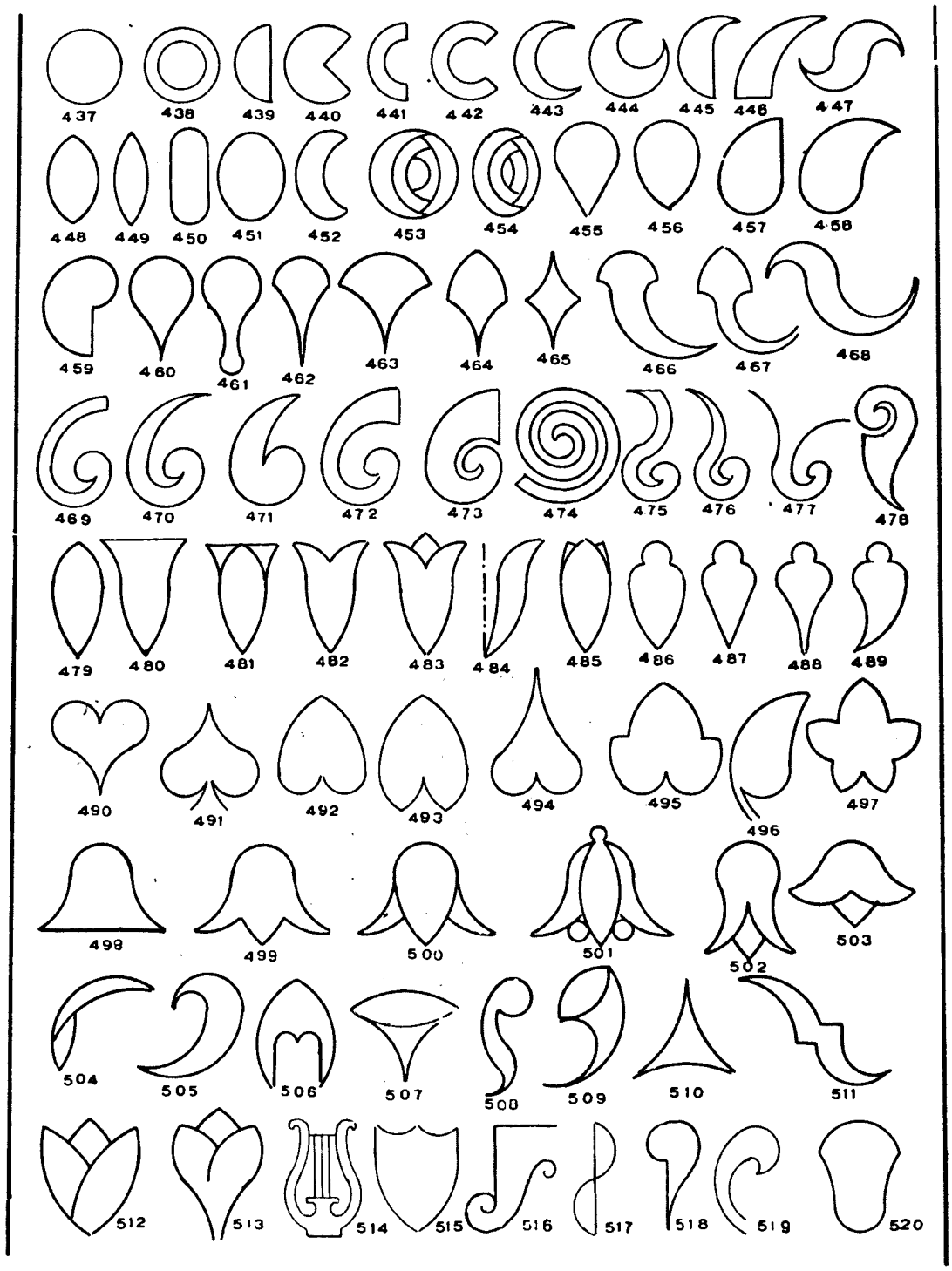
Nous donnerons dans les pages qui suivent des croquis de motifs d'ornementation empruntés à l'art ancien. Pour s'en servir en exercices d'ornementation, il conviendra de les mettre au point en plus grand, pour pouvoir les répéter en employant l'un ou l'autre des procédés de report.

A) Les motifs abstraits ou géométriques.

Toutes les figures géométriques, segments de droite, angles, triangles, quadrilatères, polygones réguliers ou irréguliers, concaves ou convexes, arcs, courbes simples ou complexes, peuvent servir de motifs d'ornementation. (fig. 420 à fig. 436).

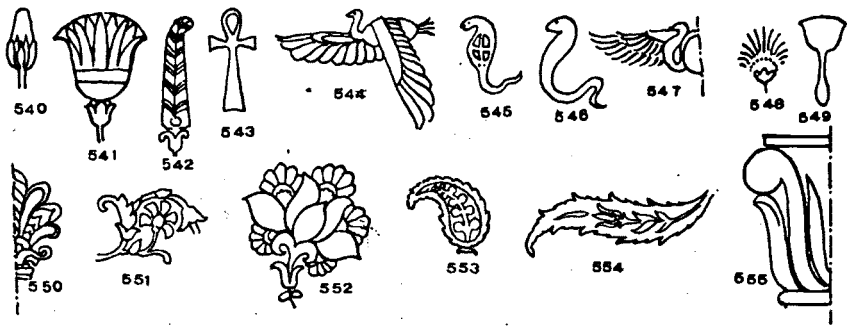


B) Les motifs concrets ou naturels. Ce sont des représentations de choses ou d'idées, ou de simples allusions à ces représentations.

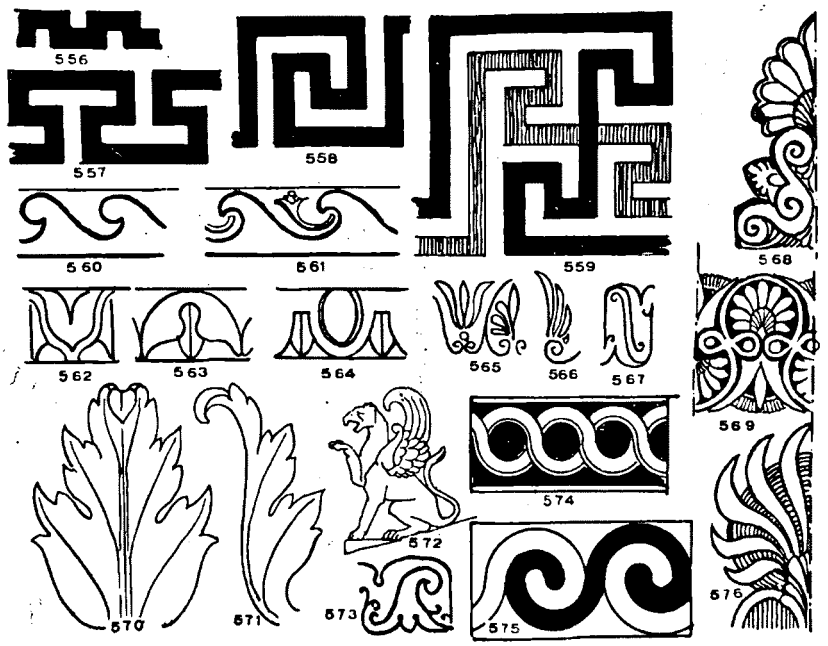


ART EGYPTIEN

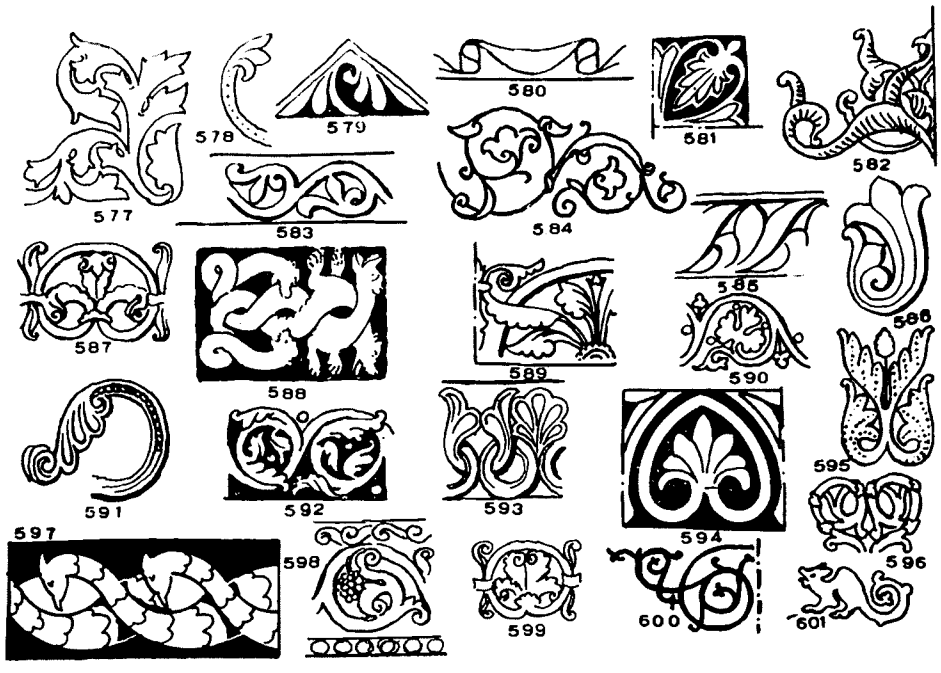
ET ART CHALDÉO-ASSYRIEN



ART GREC



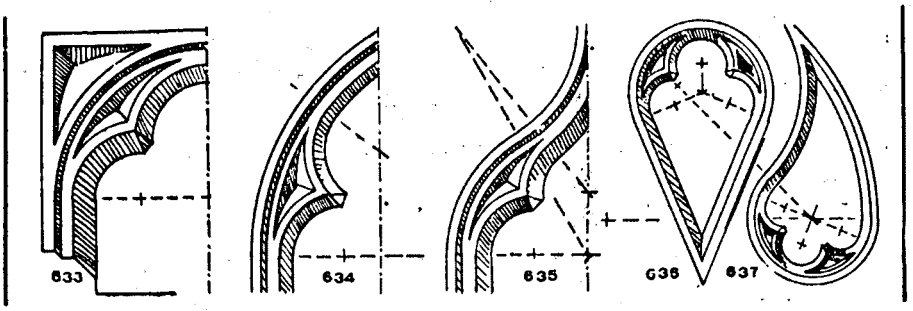
ART ROMAN



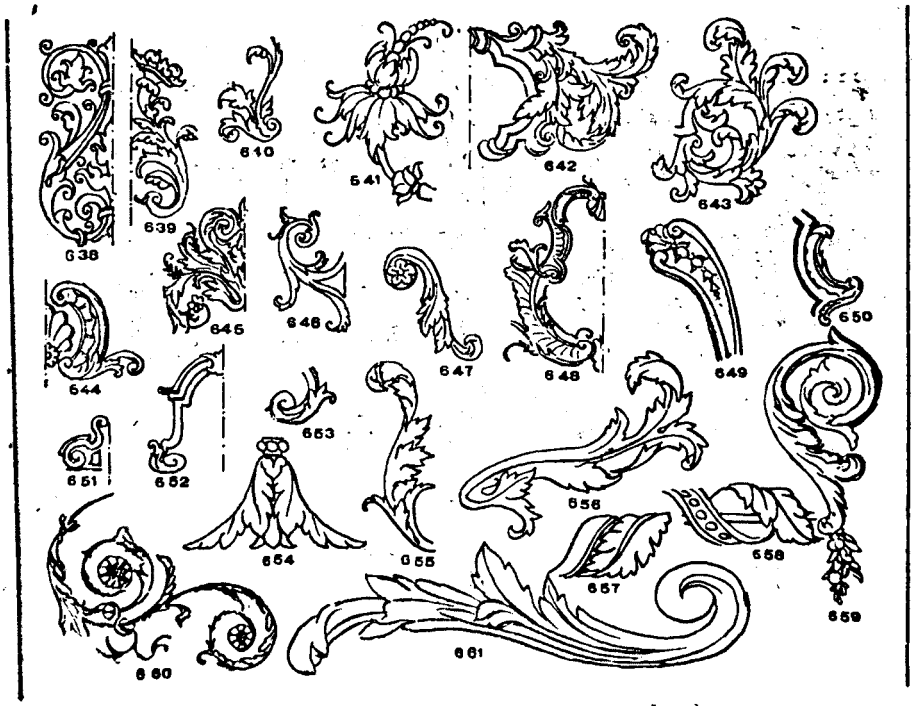
ART GOTHIQUE



FENESTRAGES GOTHIQUES



ART FRANÇAIS DU XVIe, DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE



Ces représentations de choses empruntées à la nature, pour pouvoir être utilisées comme motifs d'ornementation, doivent subir d'ordinaire une préparation.

C'est ce qu'on appelle la **STYLISATION.**

C'est une mise au point du document naturel. Elle comporte trois opérations :

1) Une épuration, c'est-à-dire un travail de réduction du document à son expression la plus claire et la plus intelligible. Mettre en évidence les caractères essentiels en élaguant les traits accidentels. Simplifier, unifier, rectifier, régulariser, synthétiser, généraliser, géométriser, symétriser, sacrifier, supprimer, abstraire, exagérer, accentuer, renforcer, souligner, subordonner.

2) Une adaptation à la forme qu'il s'agit d'orner et à la fonction ornementale. Le motif doit être arrangé différemment suivant qu'il doit être conjugué en bordure, en rosace, en écoinçon, en fronton, en bandeau, en cul-de-lampe, en semis.

3) Une interprétation en vue de la technique de l'exécution de l'ornementation : dessin à la plume, peinture, pochoir, broderie, dentelle, vitrail, sculpture sur bois ou sur pierre, fer forgé, etc.

LE GENÊT

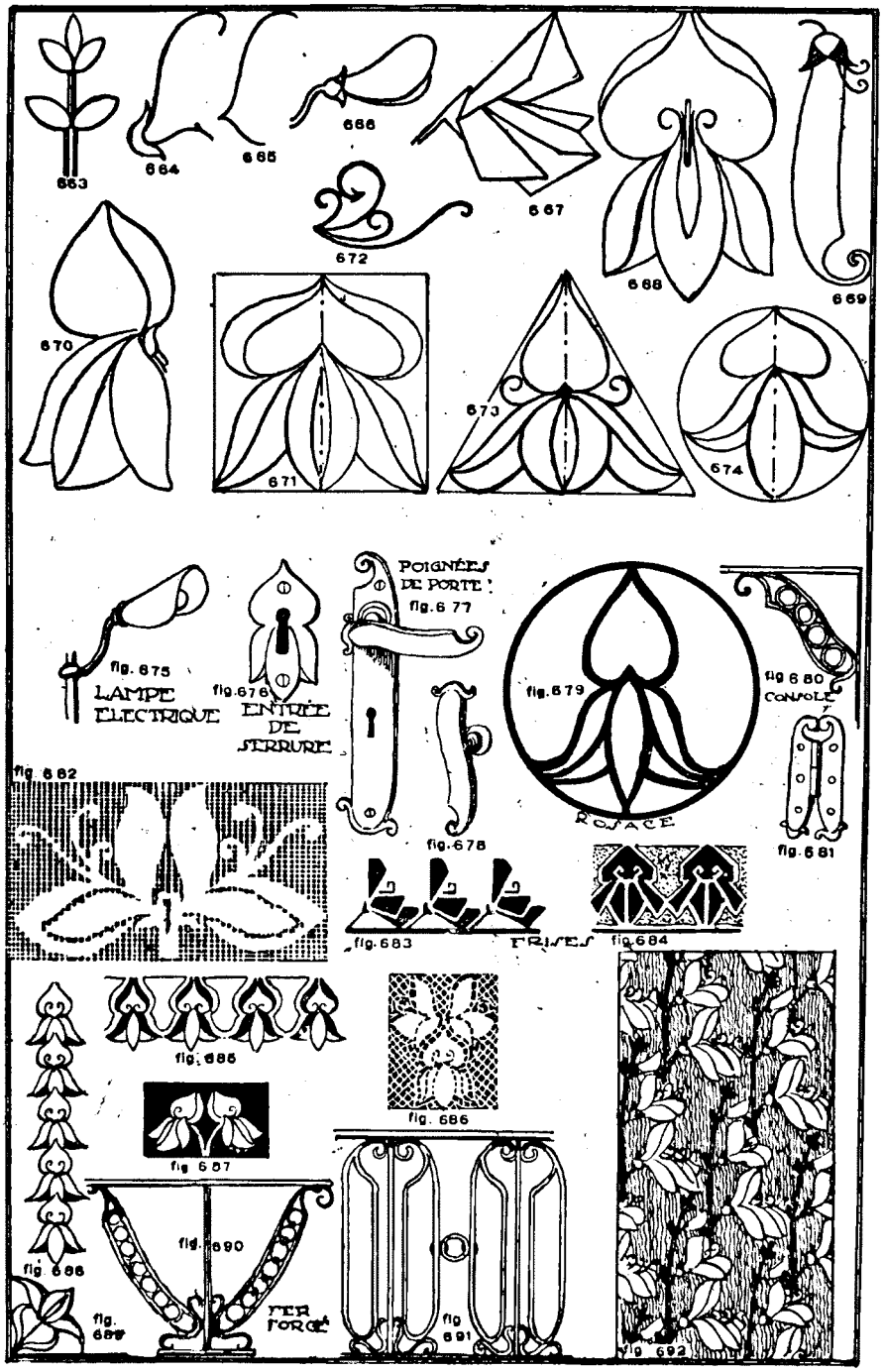
fig. 662



DOCUMENTATION

Nous donnons ci-après, à titre d'exemple, un essai de stylisation du genêt. L'élève pourra faire un travail semblable pour d'autres plantes, après s'être initié aux techniques d'ornementation qu'il trouvera dans la troisième partie de cet ouvrage.

STYLISATION



2) LES CONJUGAISONS

Ce sont les diverses manières de répéter un ou plusieurs motifs, de manière à produire des assemblages ordonnés pouvant remplir les fonctions ornementales suivantes :

bordure, rinceau, feston, bandeau, frise, guirlandes chute, palme, fleuron, fronton, lettrine, console, cul-de-lampe, bouton, rosace, médaillon, cartouche, cadre, damier, carrelage, gaufrage, etc.

On peut distinguer cinq principales conjugaisons :

1) LA SIMPLE RÉPÉTITION,
2) L'ALTERNANCE, avec SYMÉTRIE ou avec INVERSION,
3) LE RAYONNEMENT,
4) LE SEMIS,
5) LA PROGRESSION.

Elles peuvent être faites avec intervalles,
avec contacts,
avec enchevêtrement.

Nous donnerons dans les pages qui suivent, à titre d'exemple, des exercices de conjugaisons du motif de la figure 469, page 108. Cette série de plus de cent ornements, obtenus en conjuguant ce seul motif, pourrait encore s'allonger.

L'élève fera des exercices de ce genre sur les motifs dont nous avons donné des croquis (fig. 420 à fig. 660), ou sur d'autres motifs de son invention. Il utilisera, pour la répétition du motif l'un ou l'autre des procédés signalés au début de ce livre pour les reports des dessins. Il s'astreindra à un tracé géométrique rigoureux des lignes de construction et à une distribution bien ordonnée des éléments. Pour rechercher une bonne mise en place des motifs, il se servira de décalques qu'il pourra promener sur le canevas géométrique du dessin jusqu'à ce qu'il ait trouvé des dispositions intéressantes.

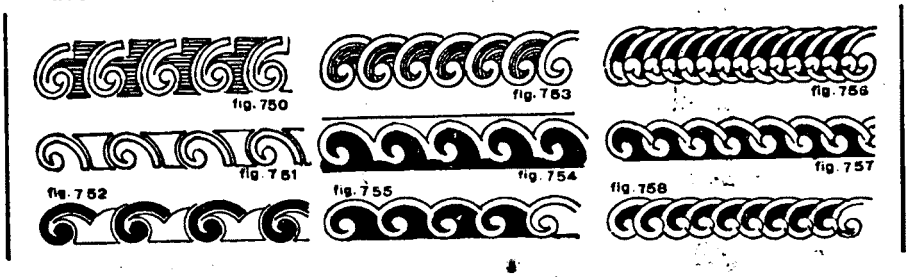
Ces ornements pourront être agrémentés de sertis, ou de constructions de remplissage. Il seront proprement mis à l'encre de Chine et, autant que possible, teintés au lavis de couleurs d'aquarelle distribuées suivant les principes d'harmonie énoncés plus haut.

Les résultats de ces exercices de conjugaisons seront étonnants, même chez les élèves débutants. Ils donneront des ornements inédits, originaux, modernes. L'élève les adaptera à l'une ou l'autre des techniques de métier d'art décoratif qui seront exposées plus loin. Le professeur veillera à faire respecter les lois de l'ordonnance et exigera le plus grand soin dans l'exécution du travail.

1ère Conjugaison : La simple Répétition.

Le motif est reproduit identique et dans la même position.

avec intervalles — avec contacts — avec enchevêtrement

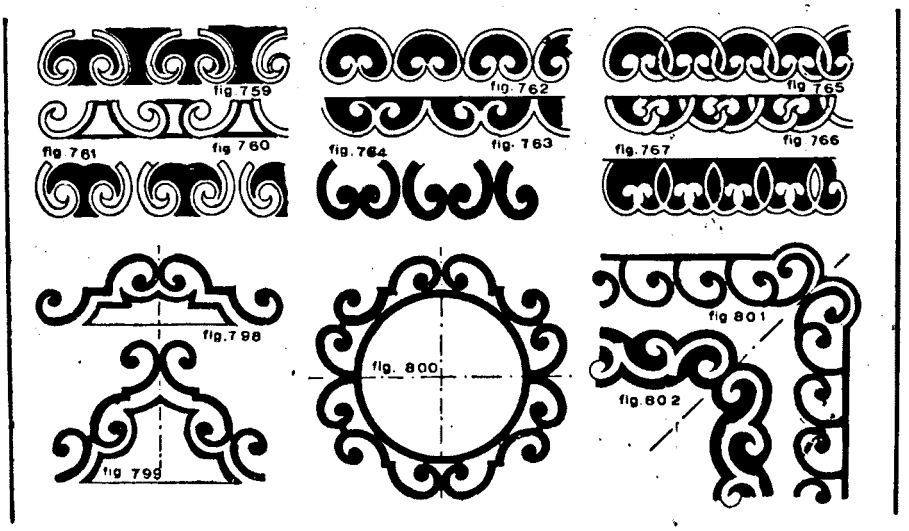


2ème Conjugaison : l'Alternance.

Le motif est reproduit tantôt dans une position, tantôt dans une autre :

a) avec symétrie :

avec intervalles — avec contacts — avec enchevêtrement



b) avec inversion

avec intervalles





















avec contacts





















avec enchevêtrement





















3ème Conjugaison : Le Rayonnement : les motifs s'assemblent autour d'un pôle central. Les axes de rayonnement peuvent être plus ou moins nombreux. Il peut y avoir simple répétition ou alternance, avec symétrie ou avec inversion. (fig. 803 à fig. 853).

RAYONNEMENT


fig. 803


fig. 804


fig. 805


fig. 806


fig. 807


fig. 808


fig. 809


fig. 810


fig. 811


fig. 812


fig. 813


fig. 814

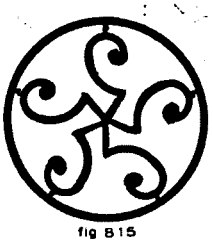


fig. 815


fig. 816


fig. 817

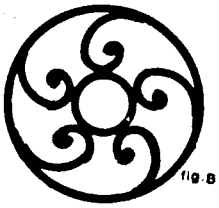
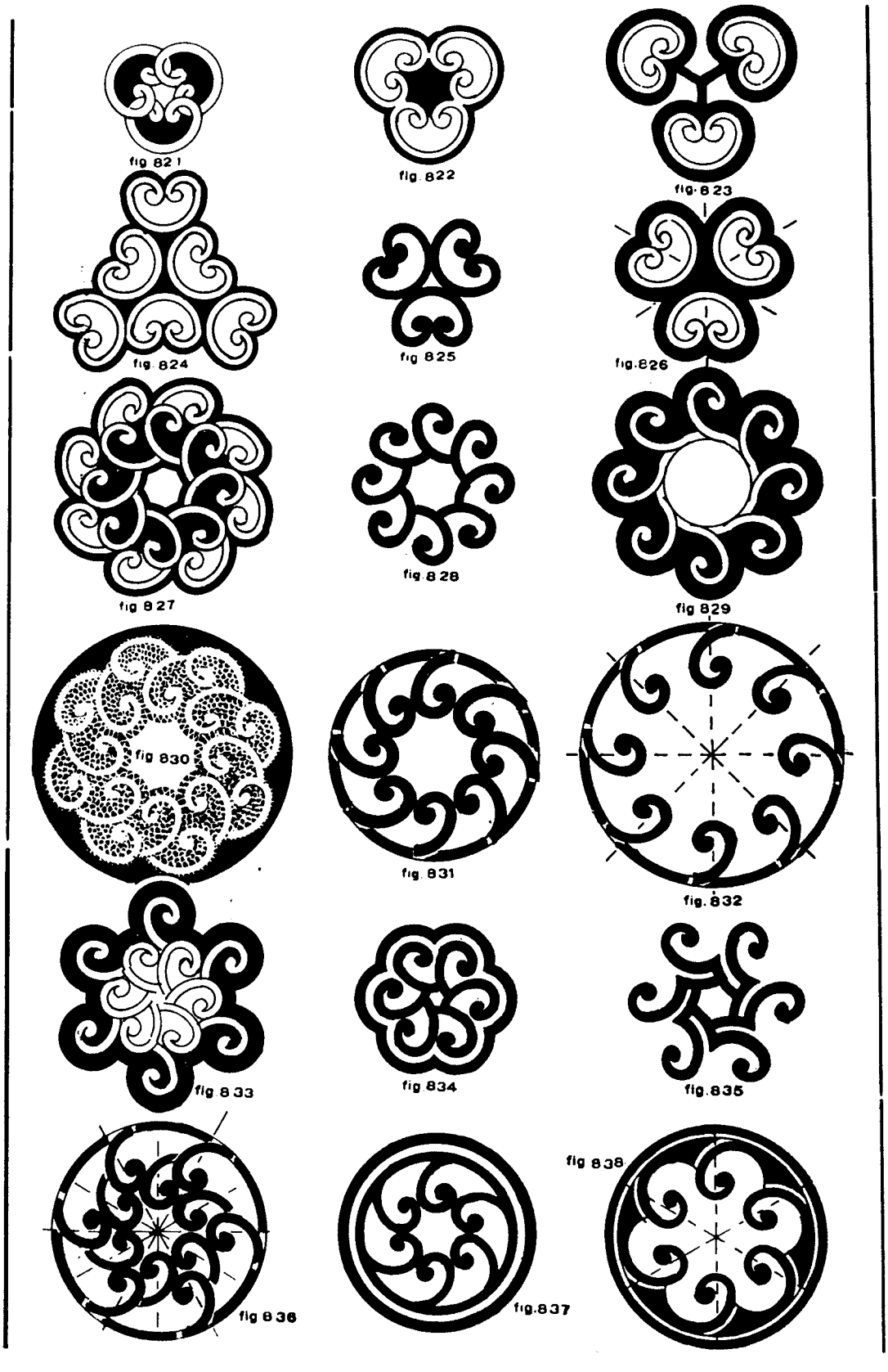


fig. 818


fig. 819


fig. 820

RAYONNEMENT



RAYONNEMENT

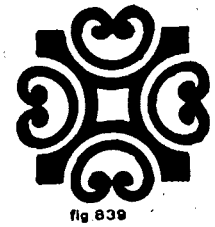


fig.839

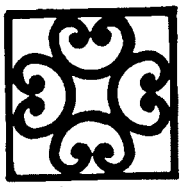


fig.840

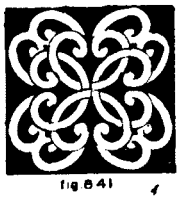


fig.841

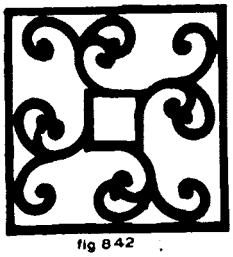


fig.842


fig.843

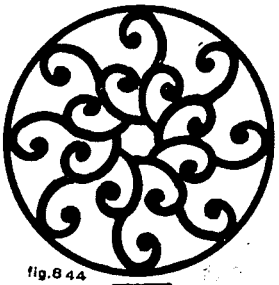


fig.844


fig.845


fig.846

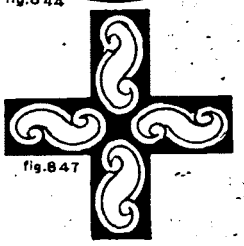


fig.847


fig.848

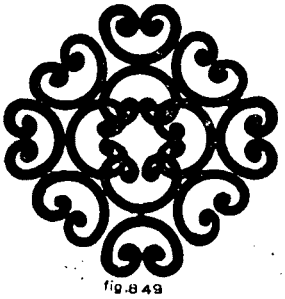


fig.849

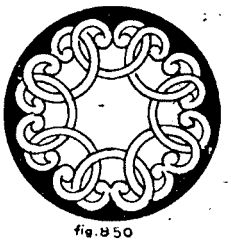


fig.850

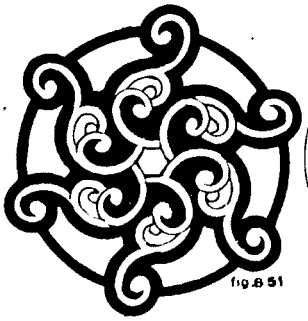


fig.851

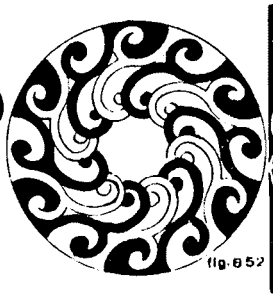


fig.852

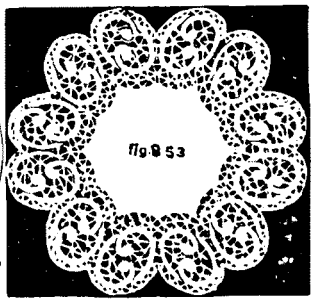


fig.853

4ème Conjugaison : Le Semis.

Les motifs sont parsemés avec ordre sur le fond. Le semis peut être fait en carré, en quinconce, en hexagone, en cercle, en spirale. Il peut y avoir répétition simple, ou alternance, ou rayonnement, avec intervalles, avec contacts, avec enchevêtrement.

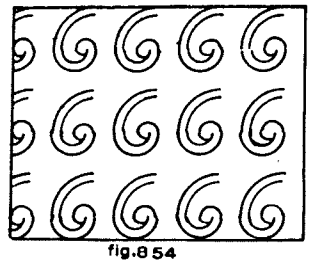


fig.854

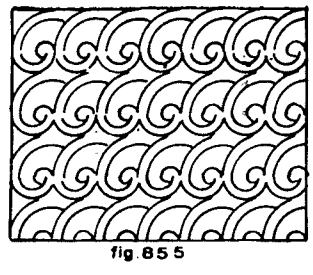


fig.855

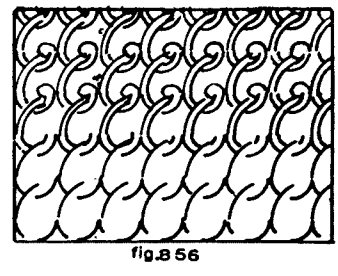


fig.856

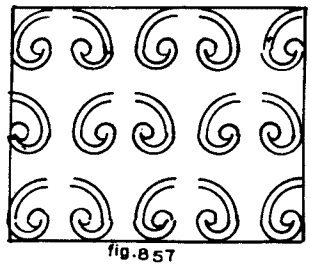


fig.857

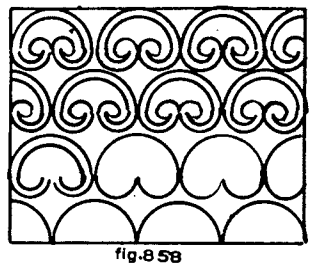


fig.858

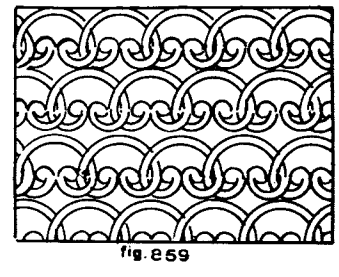


fig.859

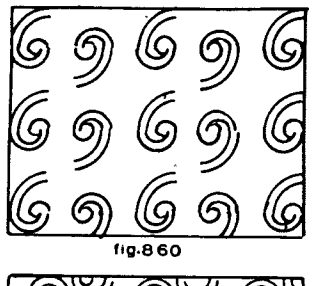


fig.860

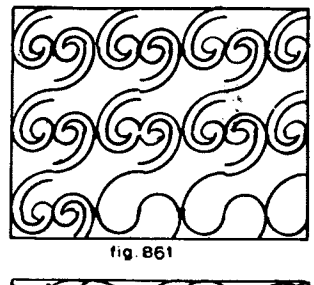


fig.861

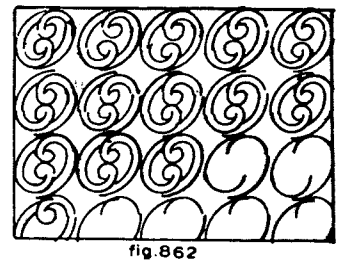


fig.862

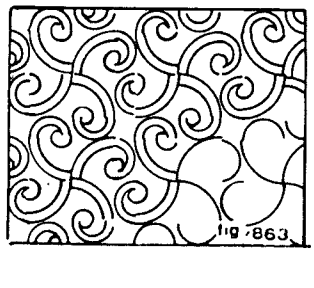


fig.863

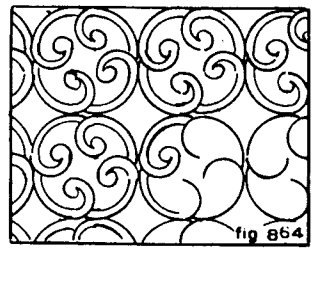


fig.864

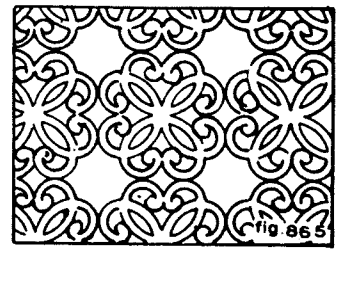
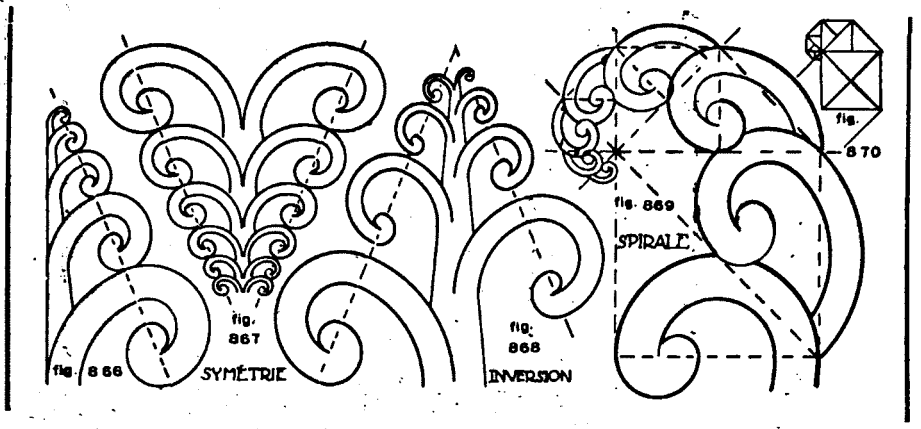


fig.865

5ème Conjugaison : La Progression.

Le motif est répété avec accroissement ou avec décroissement.



Remarque. On peut multiplier à l'infini ces combinaisons ornementales, surtout si l'on reprend, comme motif, des ornements déjà obtenus par la conjugaison du motif simple. On peut aussi conjuguer à la fois deux ou plusieurs motifs qui vont bien ensemble.

Les exemples ci-dessus sont forcément assez simples, car le motif employé n'est guère compliqué. Les motifs pris dans l'histoire d'art et ceux que l'on pourra se procurer par la stylisation florale donneront des effets plus riches.

Il est bien entendu que ces combinaisons n'ont pas toutes la même valeur décorative et que l'on ne doit pas perdre de vue, dans ces exercices de composition décorative, les lois de l'ordonnance exposées plus haut : logique, clarté, variété, proportion, pondération.

CHAPITRE DEUXIÈME

LE DESSIN DE DESCRIPTION
OU LE DESSIN INDUSTRIEL

Ce sont des procédés conventionnels par lesquels on fait la description strictement exacte d'un objet avec toutes ses mesures, de telle sorte que l'industrie ait dans ce dessin toutes les données nécessaires pour exécuter, s'il y a lieu, cet objet avec précision.

C'est le dessin employé dans l'architecture, la construction, la mécanique, etc.

Ce chapitre comprendra trois parties :

1) LA THÉORIE DU DESSIN PAR LES PROJECTIONS ORTHOGONALES,
2) LA THÉORIE DU TRACÉ CONVENTIONNEL DES OMBRES,
3) LA THÉORIE DE LA PERSPECTIVE CAVALIÈRE OU PARALLÈLE.

Note. Quand ces dessins ne peuvent pas être faits en grandeur réelle, parce que l'objet est trop grand pour la feuille sur laquelle on dessine, on adopte une ÉCHELLE de réduction : 50 %, 25 %, 20 %, 10 %, 5 %, 2 %, 1 %, 1/2 %, etc.

PREMIÈRE PARTIE

Le DESSIN par les PROJECTIONS ORTHOGONALES ou PERPENDICULAIRES

C'est une méthode conventionnelle qui consiste à décrire un objet à trois dimensions par une série d'images donnant séparément la vue de ses différentes faces extérieures et aussi, s'il y a lieu, des coupes faites dans sa structure intérieure, avec la position exacte et les mesures de ses éléments.

DÉFINITIONS

Positions des Droites et des Plans

A) UNE DROITE, dans l'espace, peut être :

1) *verticale,* c'est-à-dire d'aplomb, suivant la direction du fil-à-plomb.

2) *horizontale,* c'est-à-dire de niveau. Elle est perpendiculaire à la direction du fil-à-plomb.

3) *frontale,* c'est-à-dire parallèle au front (vertical) de l'observateur. La verticale est frontale et l'horizontale peut l'être, mais on réservera ce terme de frontale à la droite qui est parallèle au front de l'observateur, sans être ni verticale ni horizontale.

4) *de bout,* c'est-à-dire perpendiculaire au front (vertical) de l'observateur, de telle manière qu'il n'en voit qu'un bout. Elle est nécessairement horizontale.

5) *fronto-horizontale,* c'est-à-dire frontale et horizontale.

6) *de profil,* c'est-à-dire située dans un plan vertical perpendiculaire au front de l'observateur. La verticale et la droite de bout sont dans un tel plan, mais on réservera ce terme aux droites de profil qui ne sont ni verticales ni droites de bout.

7) *quelconque,* c'est-à-dire n'ayant aucune des six positions susdites.

B) *UN PLAN*, dans l'espace, peut être :

1) *vertical*, c'est-à-dire d'aplomb, suivant la direction du fil-à-plomb.

2) *horizontal*, c'est-à-dire de niveau : il est requis pour cela qu'on puisse faire dans ce plan au moins deux droites horizontales non parallèles.

3) *frontal*, c'est-à-dire parallèle au front (vertical) de l'observateur. Le plan frontal est donc vertical.

4) *de profil*, c'est-à-dire vertical et perpendiculaire au plan frontal.

5) *de bout*, c'est-à-dire perpendiculaire au plan frontal, de telle manière qu'il n'est vu de l'observateur que sous forme d'une droite. Le plan horizontal et le plan de profil sont des plans de bout, mais on réservera ce terme aux plans de bout qui ne sont ni horizontaux ni verticaux.

6) *quelconque*, c'est-à-dire n'ayant aucune des cinq positions susdites.

C) *DEUX DROITES*, dans l'espace :

1) ou bien ne se rencontrent pas ; alors :
   a) ou bien elles sont *parallèles*, c'est-à-dire partout à la même distance l'une de l'autre.
   b) ou bien elles ne sont pas parallèles : dans ce cas, on dit qu'elles sont *quelconques*.

2) ou bien elles se rencontrent ; alors :
   a) ou bien elles sont *perpendiculaires*, quand les quatre angles qu'elles font en se coupant sont égaux, c'est-à-dire droits.
   b) ou bien elles sont *obliques*, quand les quatre angles qu'elles font en se coupant sont seulement égaux deux à deux : deux angles aigus égaux et deux angles obtus égaux.

D) *UNE DROITE* et un *PLAN* peuvent être :

1) *parallèles*, c'est-à-dire partout à la même distance l'un de l'autre, sans pouvoir se rencontrer.

2) *perpendiculaires*, quand la droite rencontrant le plan est perpendiculaire à toutes les droites qui peuvent passer par son point de percée dans le plan.

3) *obliques*, quand la droite rencontrant le plan n'est perpendiculaire qu'à une seule des droites qui peuvent passer par son point de percée dans le plan.

E) *DEUX PLANS* peuvent être :

1) *parallèles*, c'est-à-dire partout à la même distance l'un de l'autre, sans pouvoir se rencontrer.

2) *perpendiculaires*, c'est-à-dire se coupant en faisant quatre angles dièdres égaux, c'est-à-dire droits.

3) *obliques*, c'est-à-dire se rencontrant en formant des angles dièdres seulement égaux deux à deux : deux angles dièdres aigus égaux et deux angles dièdres obtus égaux.

MÉCANISME DU DESSIN PAR LES PROJECTIONS ORTHOGONALES

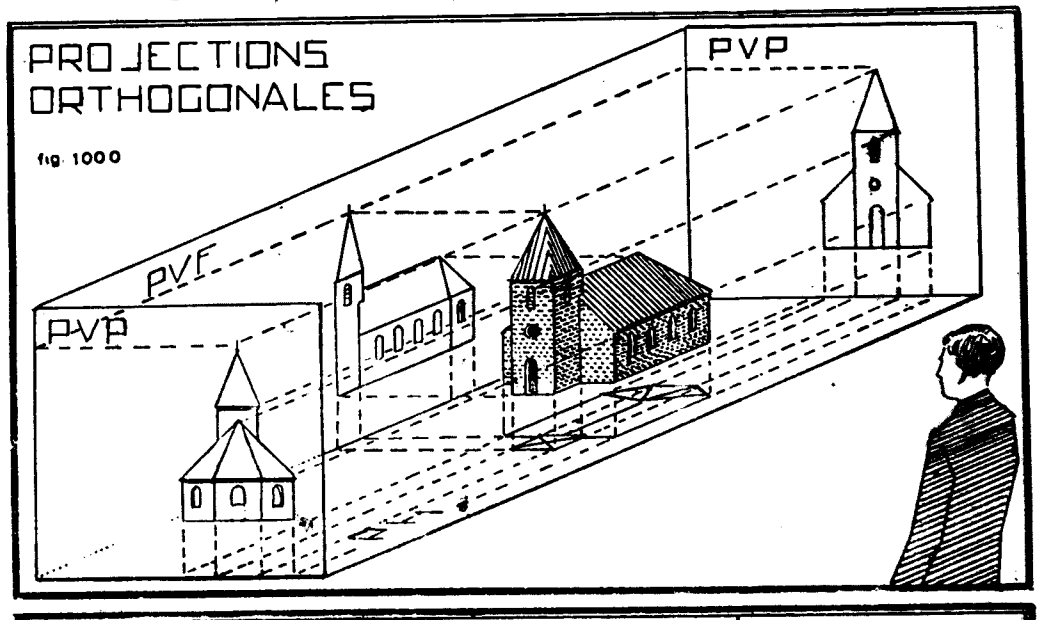
L'OBJET, dans l'espace, est supposé environné de PLANS (horizontaux P H, verticaux, frontaux et de profil, PVF, PVP) sur lesquels il projette perpendiculairement ses différentes faces et ses autres éléments qui sont à décrire. (fig. 1000).

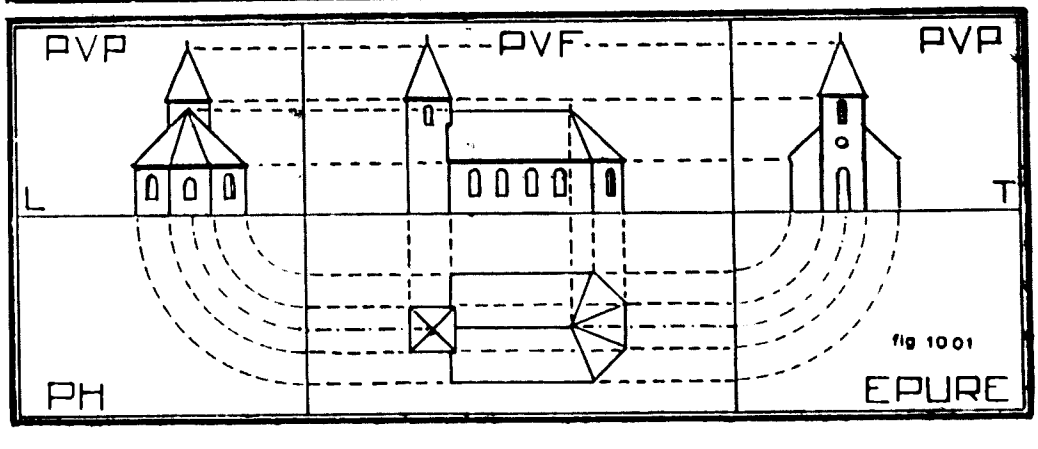
Ces plans environnant l'objet dans l'espace sont ensuite supposés se rabattre en un plan unique : la feuille de papier. La série d'images ainsi obtenue sur un plan unique s'appelle ÉPURE. (fig. 1001).

D'ordinaire, pour des épures de formes géométriques ou d'objets assez simples, on n'utilise que deux plans de projection : un plan horizontal P H et un plan frontal, que l'on appelle simplement, selon l'usage établi, plan vertical P V.

Les projetantes vers un même plan sont parallèles, puisqu'elles sont toutes perpendiculaires à ce plan.

Dans l'épure, les projetantes s'appellent lignes de rappel.





OBSERVATIONS

I. La Ligne de terre L T est, sur l'épure, une droite horizontale qui figure l'intersection du plan horizontal de projection (P H) et des plans verticaux de projection (P V F, P V P). Souvent on peut se dispenser de la tracer, car elle n'est pas toujours nécessaire pour les opérations à effectuer sur l'épure, mais alors on la suppose toujours et sa direction est horizontale.

On appelle projection d'un point sur un plan le pied de la perpendiculaire menée de ce point sur le plan.

II. En projections, un point A dans l'espace se détermine par ses deux projections : A h ou projection horizontale et A v ou projection verticale. Dans l'épure elles sont toujours sur une même droite de rappel verticale perpendiculaire à L T. Ces deux projections A h et A v déterminent parfaitement la position de A dans l'espace par rapport aux deux plans de projection : en effet, la distance entre A h et L T représente l'éloignement du point A par rapport au plan vertical P V, la distance entre A v et LT représente la hauteur du point A par rapport au plan horizontal P H. (fig. 1002 et fig. 1003).

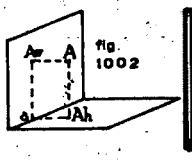


fig. 1002

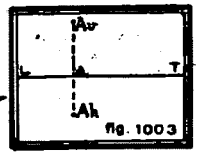


fig. 1003

III. En projections, une droite se détermine par les projections de deux de ses points : A h A v et B h B v (fig. 1004 et fig. 1005)

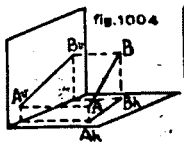


fig. 1004

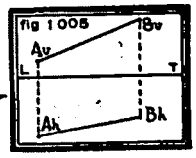
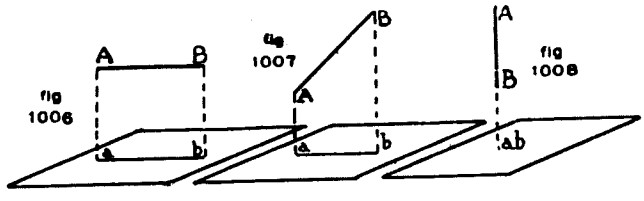


fig 1005

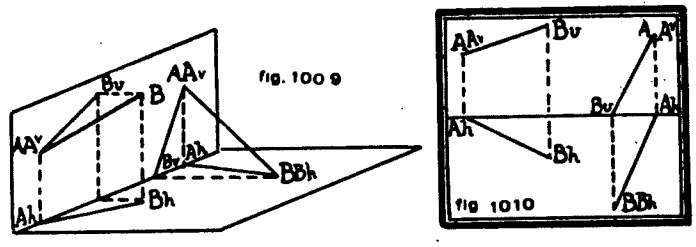
IV. a) Si un segment de droite est p a r a l l è l e à un plan, il se projette sur lui en vraie grandeur. (fig. 1006).

b) Si un segment de droite est o b l i q u e à un plan, il se projette sur lui en raccourci. (fig. 1007).

c) Si un segment de droite est p e r p e n d i c u l a i r e à un plan, il se projette sur lui sous forme d'un seul point. (fig. 1008).

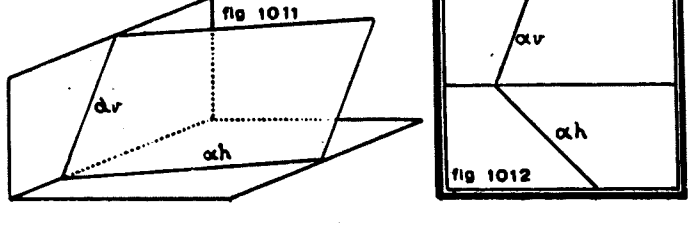


V. On appelle p o i n t s d e p e r c é e d'une droite le ou les points où elle traverse les plans de projection. (fig. 1009 et fig. 1010).



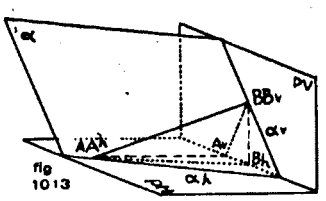
Le point de percée d'une droite dans un plan de projection est à lui-même sa propre projection sur ce plan, puisqu'il est dans le plan. Son autre projection est sur L T. Si un point de percée est sur L T, il est lui-même sa projection verticale et sa projection horizontale puisqu'il est à la fois dans les deux plans de projection.

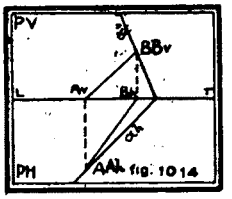
VI. On appelle t r a c e s d'un plan la ou les droites d'intersection de ce plan avec les deux plans de projection. (fig. 1011 et fig. 1012).



VII. Quand une droite appartient à un plan, ses points de percée se trouvent sur les traces de même nom du plan auquel elle appartient.

Dans la figure 1013 (en perspective), la droite A C située dans le plan α a ses deux points de percée en AAh et en BBv, sur les traces α v et α h. La projection verticale de AB est Av BBv. Sa projection horizontale est AAh Bh. Av et Bh sont sur la ligne de terre. La figure 1014 est l'épure de la figure 1013.





N. B. Pour bien se rendre compte du mécanisme des projections, l'élève se confectionnera le matériel intuitif suivant :

1) un grand rectangle de carton rigide plié en deux parties égales à angle droit et pouvant se rouvrir en un seul plan. La cassure figurera la ligne de terre. L'élève posera ce dièdre devant lui de façon qu'une moitié du carton soit frontale et l'autre horizontale.

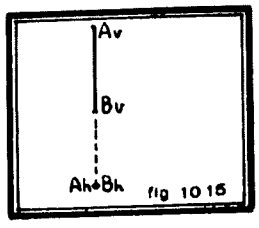
2) quelques règles ou crayons pour figurer des droites.

3) quelques grands morceaux de carton en rectangles et en parallélogrammes, pour figurer des plans.

4) quelques bouts de carton découpés en triangles, en quadrilatères, en polygones, en cercles.

5) quelques solides géométriques faits en fort papier. (Voir plus haut le développement des solides).

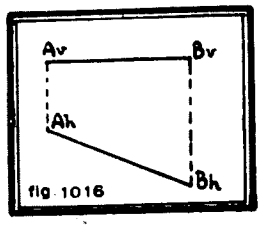
DÉTERMINATION D'UNE DROITE



I. Droite verticale : (fig. 1015)

a) sa projection verticale est une verticale et est en vraie grandeur.

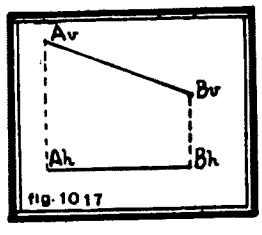
b) sa projection horizontale est un point.



II. Droite horizontale : (fig. 1016)

a) sa projection verticale est une horizontale et est en raccourci.

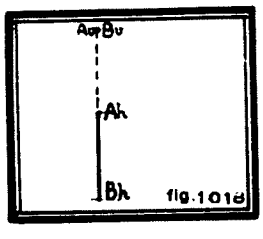
b) sa projection horizontale est une droite quelconque et est en vraie grandeur.



III. Droite frontale : (fig. 1017)

a) sa projection verticale est une droite quelconque et est en vraie grandeur.

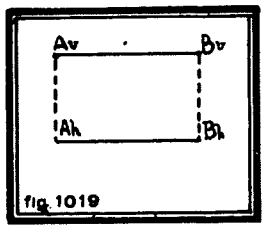
b) sa projection horizontale est une horizontale et est en raccourci.



IV. Droite de bout : (fig. 1018)

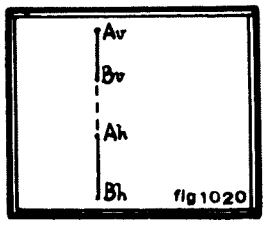
a) sa projection verticale est un point.

b) sa projection horizontale est une verticale et est en vraie grandeur.



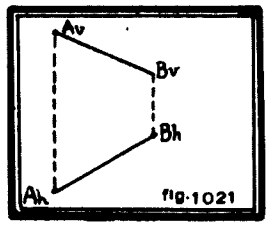
V. Droite fronto-horizontale : (fig. 1019)

sa projection verticale et sa projection horizontale sont des horizontales et sont en vraie grandeur.



VI. Droite de profil : (fig. 1020)

ses deux projections sont des verticales et sont en raccourci.



VII. Droite quelconque : (fig. 1021)

ses deux projections sont des droites quelconques et sont en raccourci.

PROBLÈMES

Rem. On se servira de la ligne de terre, s'il y a lieu.

1) Faire l'épure des projections d'un segment de droite verticale de 60 mm.

2) Faire l'épure des projections d'une droite horizontale inclinée à 45° sur P V.

3) Faire l'épure des projections d'un segment de droite frontale A B de 80 mm. inclinée à 30° sur P H. La hauteur de A est 20 mm. son éloignement 40 mm.

4) Faire l'épure des projections d'un segment de droite de bout de 45 mm. dont la hauteur est 30 mm.

5) Faire l'épure d'un segment de droite fronto-horizontale de 75 mm. Sa hauteur est 40 mm. et son éloignement 50 mm.

6) Faire l'épure des projections d'un segment de droite A B de 80 mm. appartenant au P H. L'éloignement de A est 20 mm., celui de B est 50 mm.

7) Un point A est à une hauteur de 60 mm. et à un éloignement de 40 mm. Faire les projections d'une droite de bout et d'une droite horizontale qui passent à la fois par ce point.

8) Un point A du P V à une hauteur de 50 mm. Il est le point de percée d'une droite horizontale inclinée à 45° sur P V. Faire l'épure des projections du point et de la droite.

9) Un segment de droite frontale A B de 80 mm. touche par son bout B au P H. Elle est inclinée à 60° sur P H. Faire l'épure de ses projections.

10) Un point A est située à 30 mm. des deux plans de projections. Une droite horizontale inclinée à 45° sur P V passe par ce point A. En faire les projections, en indiquant le point de percée de la droite.

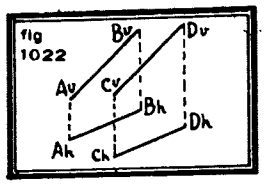
11) Un point A est à une hauteur de 60 mm. et à un éloignement de 35 mm. Un point B est à une hauteur de 20 mm. et à un éloignement de 35 mm. Faire les projections d'une droite qui passe par ces deux points et indiquer les projections d'un point C qui est sur cette droite à égale distance des points A et B.

12) Un point A est à une hauteur de 50 mm. et à un éloignement de 70 mm. Un point B est à une hauteur de 25 mm. et à un éloignement de 45 mm. Faire les projections de la droite qui passe par ces deux points.

DÉTERMINATION DE DEUX DROITES

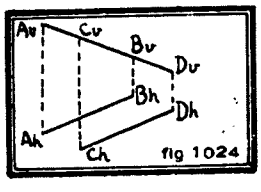
Rem. On prendra comme exemples pour les épures ci-dessous deux segments de droite quelconques A B et C D.

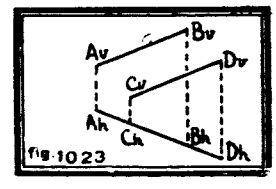
1er cas : Deux droites parallèles :



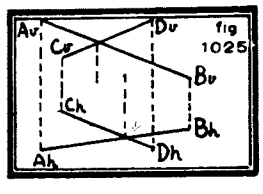
ou bien leurs projections de même nom sont parallèles. (fig. 1022).

ou bien les projections sur un des deux plans se confondent et les projections sur l'autre plan sont parallèles. (fig. 1023 et fig. 1024).



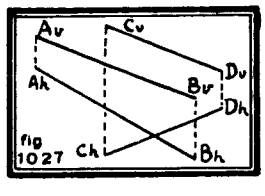


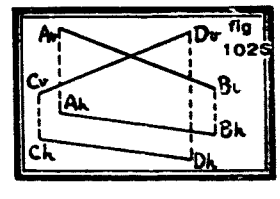
2ème cas : Deux droites non parallèles qui ne se rencontrent pas :



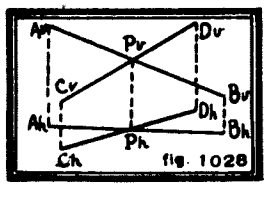
ou bien leurs projections de même nom se coupent, et alors les deux points d'intersection ne sont pas sur une même ligne de rappel (fig. 1025).

ou bien les projections sur un plan se coupent et les projections sur l'autre plan sont parallèles. (fig. 1026 et fig. 1027).



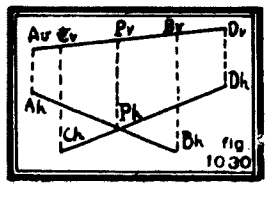


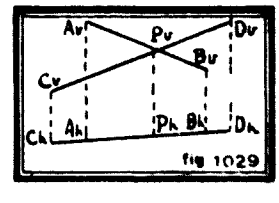
3ème cas : Deux droites qui se rencontrent dans l'espace :



ou bien leurs projections de même nom se coupent, et alors les deux points d'intersection sont sur une même droite de rappel. (fig. 1028).

ou bien les unes se coupent et les autres se confondent (fig. 1029 et fig. 1030).





PROBLÈMES

1) Un segment de droite horizontale A B de 70 mm. Hauteur 40 mm. Éloignement de A : 30 mm. Une droite horizontale C D de 80 mm. Hauteur 55 mm. Éloignement de C : 25 mm. Elles sont inclinées à 30° sur PV. Faire l'épure de leurs projections.

2) Un segment de droite verticale A B. Longueur 45 mm. Hauteur de B 20 mm. Éloignement 40 mm. Une frontale C D. Longueur 55 mm. Hauteur de D 25 mm. Elle est inclinée à 45° sur P H. Faire l'épure de leurs projections.

3) Un point A a pour hauteur 40 mm. et pour éloignement 55 mm. Faire passer par ce point une verticale, une fronto-horizontale et une frontale inclinée à 45°

4) Une droite de bout et une droite quelconque, inclinée à 45° sur chacun des deux plans de projection, ont un même point de percée A situé dans le P V à une hauteur de 55 mm. Faire leurs projections.

5) Faire l'épure des projections d'une horizontale à 45° sur PV, à 50 mm. de hauteur, et d'une frontale à 60° sur P H, à 25 mm d'éloignement, étant donné que ces deux droites ne se rencontrent pas dans l'espace.

6) Faire le même problème, étant donné que les deux droites se rencontrent dans l'espace.

Manière de faire les TRAITS *dans une épure à l'encre de Chine.*

1) Le trait plein a : pour la ligne de terre et les traces ou charnières.

2) Le trait plein 3a : pour les données du problème.

3) Le trait plein 4a : pour le résultat.

4) Le trait interrompu 2a : trait de 3 mm de longueur, avec intervalles
— — — — — — — — — — — — moindres que 1 mm. Pour les lignes de construction.

5) Le pointillé 2a, : trait de 1 mm de longueur, avec intervalles moindres
---------- que 1 mm. Pour les lignes de rappel.

6) Le ponctué : point ronds de diamètres divers, avec intervalles moindres que
..... leur diamètre. Pour les lignes cachées.

7) Le trait mixte ou chainette : traits de 3 mm entrecoupés de points ronds.
—.—.—.— Pour les axes et les traces des plans auxiliaires.

DÉTERMINATION D'UN PLAN

1) Si c'est un plan limité, il sera déterminé par les projections de son contour.

On donne un triangle équilatéral ABC.

2) Si c'est un plan illimité, il sera déterminé

a) soit par ses traces.

On donne un plan *a*

b) soit d'autre manière, par exemple, par deux droites qui se coupent dans ce plan.

Soient les deux segments quelconques *m* et *n* qui se coupent.

I. PLAN VERTICAL.

Sa projection verticale est déformée.

Sa projection horizontale est une droite quelconque. (fig. 1031).

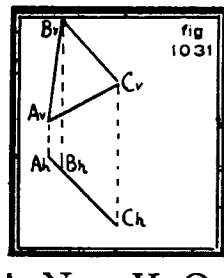


fig 1031

Sa trace verticale est une verticale.
Sa trace horizontale est une droite quelconque. (fig. 1032).

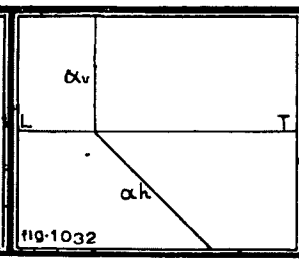


fig 1032

m v et n v sont en raccourci.

m h et n h se confondent en une même droite quelconque. (fig. 1033).

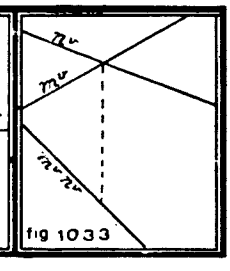


fig 1033

II. PLAN HORIZONTAL.

Sa projection verticale est une droite horizontale.

Sa projection horizontale est le triangle non déformé, (en vraie grandeur). (fig. 1034).

Sa trace verticale est une droite horizontale.
Sa trace horizontale n'existe pas (fig. 1035).

m v et n v se confondent en une droite horizontale.

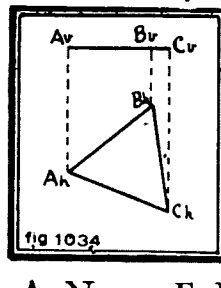


fig 1034

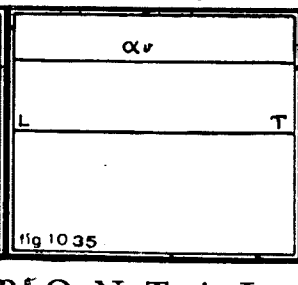


fig 1035

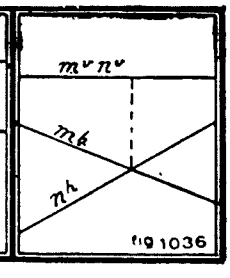


fig 1036

m h et n h sont en vraie grandeur. (fig. 1036).

III. PLAN FRONTAL.

Sa projection verticale est le triangle non déformé, (en vraie grandeur.

Sa projection horizontale est une droite horizontale (fig. 1037).

Sa trace verticale n'existe pas.
Sa trace horizontale est une droite horizontale. (fig. 1038).

m v et n v sont en vraie grandeur.

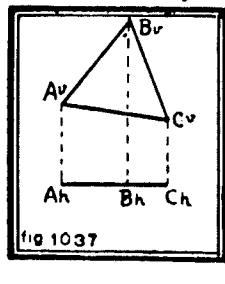


fig 1037

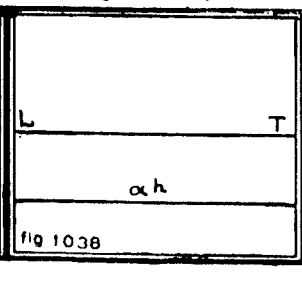


fig 1038

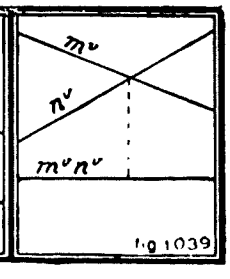


fig 1039

m h et n h se confondent en une même droite horizontale (fig. 1039).

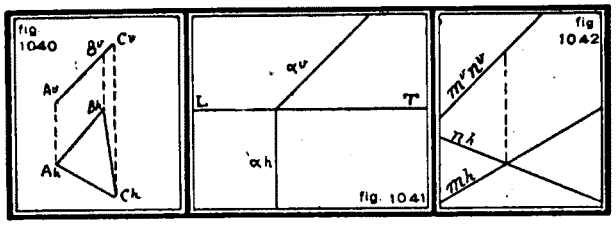
IV. PLAN DE BOUT.

Sa projection verticale est une droite quelconque.

Sa trace verticale est une droite quelconque Sa trace horizontale est une verticale. (fig. 1041).

m v et n v se confondent en une même droite quelconque.

Sa projection horizontale est déformée. (fig. 1040).



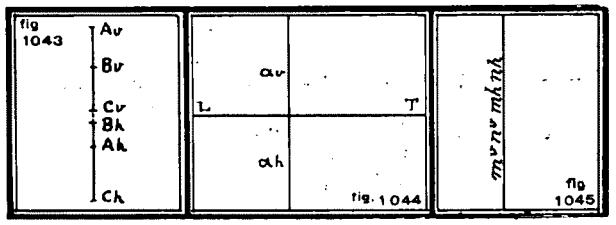
m h et n h sont en raccourci. (fig. 1042).

V. PLAN DE PROFIL.

Ses deux projections sont deux segments verticaux sur une même droite, de rappel vertical. (fig. 1043).

Ses deux traces sont sur une même droite verticale. (fig. 1044).

m v et n v, m h et n h se confondent sur une même droite verticale. (fig. 1045).

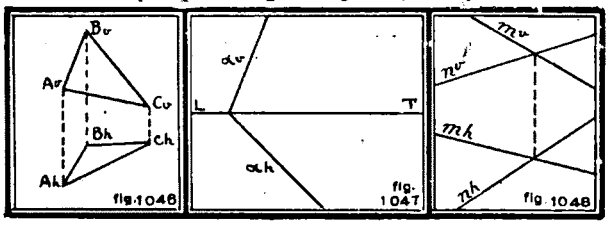


VI. PLAN QUELCONQUE.

Ses deux projections sont déformées. (fig. 1046).

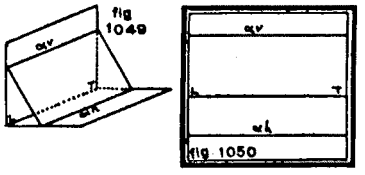
Ses deux traces sont quelconques (fig. 1047).

m v et n v, m h et n h sont quelconques et en raccourci. (fig. 1048).



Un plan parallèle à LT (non frontal et non horizontal) a ses deux traces parallèles à LT (fig. 1049 et 1050).

Un plan secteur est celui qui contient la ligne de terre, sans être ni frontal ni horizontal.



Le plan bissecteur est un plan secteur qui fait deux angles dièdres égaux (45°) avec le plan frontal et le plan horizontal. Les traces des plans secteurs et du plan bissecteur se confondent avec la ligne de terre.

PROBLÈMES

1) Faire les traces d'un plan vertical incliné à 30° sur PV.

2) Faire les projections d'un carré horizontal de 50 mm de côté. Une diagonale est fronto-horizontale.

3) Faire les projections de trois droites horizontales qui se coupent en un même point.

4) Faire les projections d'un hexagone régulier de 30 mm de côté, situé dans un plan frontal.

5) Faire les projections d'un cercle de 80 mm de diamètre, situé dans un plan de profil.

6) Faire les projections d'un triangle dont les côtés valent 30, 40 et 50 mm. Ce triangle est frontal et le grand côté est une fronto-horizontale.

7) Faire les projections d'un rectangle ayant pour côtés 40 et 60 mm, situé dans un plan horizontal. Faire les projections d'une droite perpendiculaire au milieu de ce rectangle.

8) Faire les traces d'un plan de bout incliné à 60° sur P H.

9) Faire les traces d'un plan vertical incliné à 45° sur P V.

10) Faire les projections d'une circonférence de 75 mm de diamètre située dans un plan frontal, et les projections d'une droite frontale tangente à cette circonférence avec une inclinaison de 30° sur P H.

Observation : Quand une figure est dans un plan perpendiculaire à un des deux plans de projection, sa projection sur ce plan de projection se confond avec la trace de même nom du plan dans lequel elle est située.

C'est le cas pour une figure située dans un plan vertical, ou dans un plan horizontal, ou dans un plan frontal ou dans un plan de bout. Quand une figure est dans un plan de profil, ses deux projections se confondent avec les traces de même nom du plan de profil.

LES RABATTEMENTS ET LES RELÈVEMENTS

LE RABATTEMENT est le moyen d'amener une figure, dont les deux projections sont en raccourci, à se placer sur un des deux plans de projection, afin qu'elle s'y représente en vraie grandeur.

Or, nous avons vu plus haut que les figures suivantes n'ont aucune de leurs deux projections en vraie grandeur :

A) la droite de profil (fig. 1020)
la droite quelconque (fig. 1021)

B) le plan (limité) vertical (fig. 1031)
le plan » de bout (fig. 1040)
le plan » de profil (fig. 1043)
le plan » quelconque (fig. 1046)

C'est donc pour connaître la vraie grandeur de ces figures qu'on se servira du rabattement.

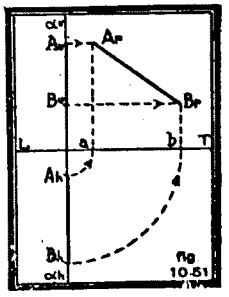
LE RELÈVEMENT est l'opération inverse du rabattement. C'est le moyen de déterminer les projections d'une figure dont on donne la vraie grandeur et la position exacte par rapport aux deux plans de projection, alors que la position de cette figure est telle que ses deux projections seront en raccourci.

RABATTEMENT D'UN SEGMENT DE DROITE DE PROFIL (fig. 1051)

On donne les projections Av Bv et Ah Bh.

Faire passer par ce segment de droite un plan de profil a : on sait que les traces d'un plan de profil se confondent avec les projections de même nom d'une droite qui se trouve dans ce plan.

Faire tourner ce plan de profil autour d'une de ses traces comme charnière : il se rabat sur le plan de même nom que la trace-charnière, avec la droite qu'il contient, en vraie grandeur.



Dans la figure 1051, on a pris comme trace-charnière la trace verticale a_V : les projections Ah et Bh sont venues se placer sur LT en a et b. Les hauteurs de Av et de Bv n'ont pas changé, car la charnière a_V est verticale. Si on élève a jusqu'à la hauteur de Av et b jusqu'à la hauteur de Bv, on obtient les points Ar et Br. Le segment Ar Br est la vraie grandeur de la droite dont on avait donné les projections. Les angles que le segment Ar Br fait avec la verticale et avec l'horizontale sont ses angles d'inclinaison sur PV et sur PH.

RABATTEMENT D'UN SEGMENT DE DROITE QUELCONQUE (fig. 1052, 1053, 1054, 1055).

On donne les projections Av Bv et Ah Bh.

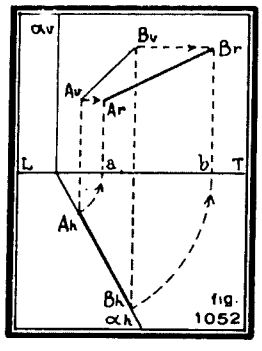
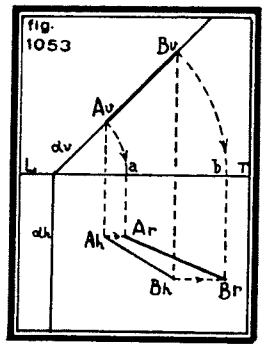


fig. 1052

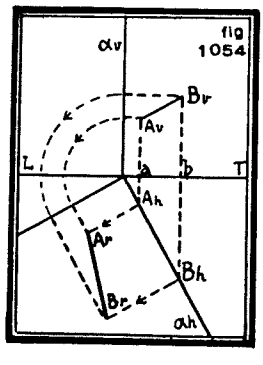
Faire passer par ce segment de droite, soit un plan vertical, soit un plan de bout.

On sait que la trace horizontale d'un plan vertical se confond avec la projection horizontale d'une droite qui se trouve dans ce plan. On sait de même que la trace verticale d'un plan de bout se confond avec la projection verticale d'uue droite qui se trouve dans ce plan.



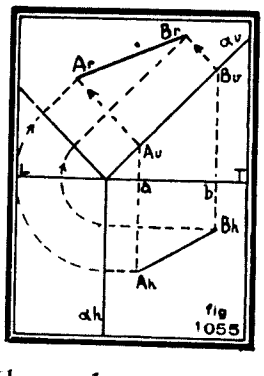
Faire tourner le plan choisi autour de l'une de ses traces comme charnière : il se rabat sur le plan de projection de même nom que la trace-charnière, avec la droite qu'il contient, en vraie grandeur.

Dans la figure 1052, on a pris comme plan de rabattement, un plan vertical. On l'a fait tourner autour de sa trace *a* v, perpendiculaire à L T. Ah Bh s'est rabattu en *a b*. Ces deux points élevés à la hauteur de Av et de Bv ont donné le segment Ar Br, en vraie grandeur, avec ses angles d'inclinaison.



Dans la figure 1053, on a pris comme plan de rabattement, un plan de bout. On l'a fait tourner de même autour de sa trace perpendiculaire à L T.

Dans la figure 1054, on a pris un plan vertical, mais on l'a fait tourner autour de sa trace horizontale : Ar Br sont rabattus sur des perpendiculaires à cette trace : les distances Ar Ah, Br Bh sont égales aux hauteurs a Av, b Bv.



Dans la figure 1055, on a employé un plan de bout, mais on a pris comme charnière sa trace verticale : Ar Br sont rabattus sur des perpendiculaires à cette trace. Les distances Ar Av, Br Bv sont égales aux éloignements aAh, bBh.

Il y a donc quatre manières de faire le rabattement d'une droite quelconque.

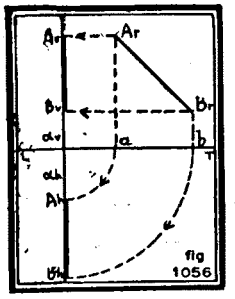
RELÈVEMENT D'UN SEGMENT DE DROITE

I. RELÈVEMENT D'UN SEGMENT DE DROITE DE PROFIL. (fig. 1056)

Problème : Faire les projections d'un segment de droite de profil A B, incliné à 45° sur les deux plans de projection.

Opérations :

1) Faire les traces a v et a h d'un plan de profil.
2) supposer ce plan rabattu sur un des plans de projection et construire dans ce plan le segment Ar Br, en vraie grandeur, avec l'inclinaison donnée.
3) faire tourner le plan supposé rabattu, en prenant comme charnière la trace située dans le plan où l'on a construit le segment Ar Br, et le ramener dans sa position de plan de profil : Ar et Br se déplacent horizontalement et viennent se placer sur a v en Av et Bv.

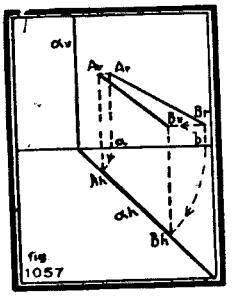


a et b décrivent un quart de cercle et viennent se placer en Ah et Bh sur ah.

Av Bv et Ah Bh sont les projections demandées.

II. RELÈVEMENT D'UN SEGMENT DE DROITE QUELCONQUE. (fig. 1057).

Problème : Faire les projections d'un segment de droite quelconque AB. Le plan vertical dans lequel serait situé ce segment est incliné à 45° sur PV. Le plan de bout qui le contiendrait est incliné à 30° sur P H.

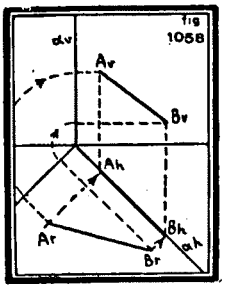


Opérations :

1) faire les traces a v a h du plan vertical incliné à 45° sur P V.
2) Supposer ce plan rabattu sur P V. Y construire le segment avec 30° d'inclinaison sur L T.
3) Faire tourner le plan supposé rabattu autour de a v comme charnière et le ramener dans sa position de plan vertical incliné à 45° sur P V : a et b décrivent un arc de 45° et viennent se placer en Ah et Bh.

Ar et Br se déplacent horizontalement et viennent se placer en Av et Bv sur des droites de rappel passant par Ah et Bh.

Av Bv et Ah Bh sont les projections demandées.



Rem. On peut faire ce problème de trois autres manières :

1) avec un plan vertical, mais en prenant comme charnière la trace horizontale. (fig. 1058).
2) avec un plan de bout, charnière verticale.
3) avec un plan de bout, charnière horizontale.

PROBLÈMES

1) Chercher la vraie grandeur et la position d'un segment de droite A B situé dans un plan de profil. Hauteur de A : 35 mm.
» de B : 50 mm.
Éloignement de A : 25 mm.
» de B : 45 mm.

2) Chercher la vraie grandeur d'un segment de droite A B, situé dans un plan vertical à 60°. Sa projection horizontale mesure 20 mm. Hauteur de A : 30 mm. Hauteur de B : 50 mm. Faire ce problème de deux manières.

3) Faire le rabattement d'un segment de droite A B situé dans un plan de bout incliné à 67° 30' sur P H. Sa projection verticale est un segment de 35 mm. de longueur. Éloignement de A : 40 mm. Éloignement de B : 50 mm. Faire ce problème de deux manières.

4) On donne les projections d'un segment de droite A B :
Hauteur de A : 36 mm.
» de B : 50 mm.
Éloignement de A : 40 mm.
» de B : 20 mm.
La distance entre les deux droites de rappel est 60 mm. Faire le rabattement de ce segment de droite.

5) Construire les projections d'un segment de droite A B de 60 mm de longueur, situé dans un plan de profil et faisant un angle de 60° avec P V.

6) Construire les projections d'un segment de droite A B de 80 mm de longueur, sachant que le plan vertical qui contiendrait ce segment ferait un angle de 45° avec P V. La hauteur de A est 45 mm, celle de B 60 mm.

7) Construire les projections d'un segment de droite A B de 45 mm, situé dans un plan de bout oblique à 60° sur P H. Ce segment est incliné à 30° sur P V et il touche P V par son bout A à une hauteur de 15 mm.

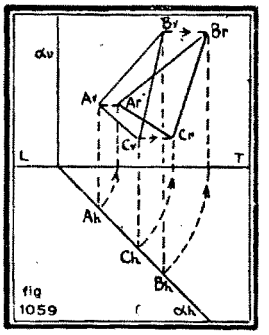
8) L'arête d'un toit est figurée en projections par deux segments de droite de 65 mm., inclinés tous deux à 45°. Quelle est la vraie longueur de cette arête, étant donné que les projections sont faites à l'échelle de 1 %.

RABATTEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN VERTICAL (fig. 1059)

On donne les projections Av Bv Cv, Ah Bh Ch d'un triangle vertical.

On sait que la trace horizontale du plan illimité dans lequel est situé ce triangle vertical se confond avec la projection horizontale (une droite) du triangle donné. L'autre trace est verticale.

Faire tourner le plan autour d'une de ses traces comme charnière : soit la trace verticale a v. Les points A h B h C h décrivent un arc de cercle et vont se placer sur L T. Elever alors ces points jusqu'aux hauteurs de Av, Bv et Cv : on obtient les points Ar Br Cr, ce sont les sommets du triangle en vaie grandeur.

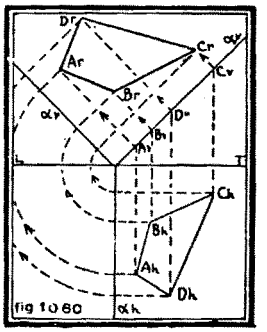


RABATTEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN DE BOUT (fig. 1060.)

On donne les projections Av Bv Cv Dv, Ah Bh Ch Dh d'un quadrilatère situé dans un plan de bout.

On sait que la trace verticale du plan illimité dans lequel se trouve ce quadrilatère se confond avec la projection verticale (une droite) du quadrilatère donné.

Faire tourner le plan autour d'une de ses traces comme charnière : soit la trace verticale. Les points se rabattent en Ar Br Cr Dr : ce sont les sommets du quadrilatère en vraie grandeur.

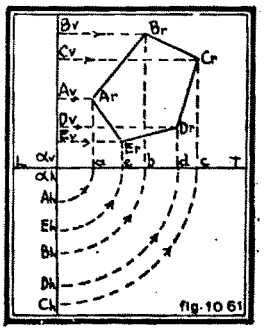


RABATTEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN DE PROFIL (fig. 1061).

On donne les projections Av Bv Cv Dv Ev, Ah Bh Ch Dh Eh d'un pentagone irrégulier situé dans un plan de profil.

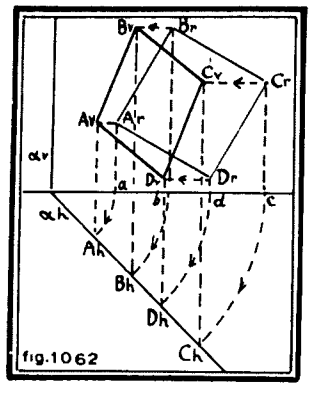
On sait que les traces d'un plan de profil se confondent avec les projections d'une figure située dans ce plan.

Faire tourner le plan de profil autour d'une de ses traces : les points de la figure décrivent un quart de cercle et se rabattent en Ar Br Cr Dr Er : c'est le pentagone en vraie grandeur.



RELÈVEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN VERTICAL (fig. 1062)

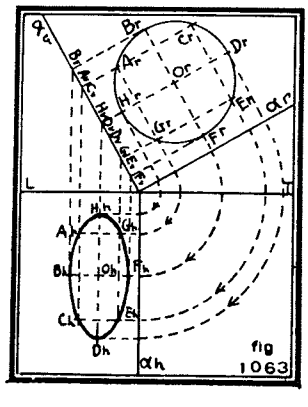
Problème : Faire les projections d'un carré A B C D situé dans un plan vertical incliné à 45° sur PV.



Opérations :

1) faire les traces du plan vertical et le supposer rabattu sur un des deux plans de projection, par exemple en P V.
2) sur ce plan P V, construire le carré Ar Br Cr Dr en vraie grandeur.
3) faire tourner le plan autour de sa trace verticale et le ramener dans sa position de plan vertical : les points Ar Br Cr Dr viennent se placer en Ah Bh Ch Dh et Av Bv Cv Dv.
4) Unir les points par des droites.

RELÈVEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN DE BOUT (fig. 1063).

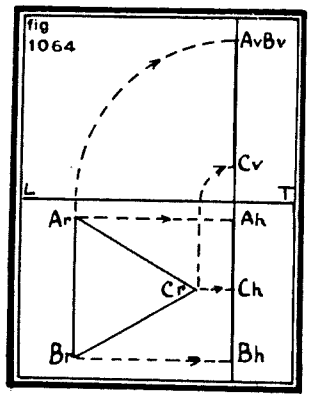


Problème : Faire les projections d'un cercle situé dans un plan de bont incliné à 60° sur P H.

Opérations :

1) Faire les traces du plan de bout et le supposer rabattu sur un des deux plans de projection, par exemple sur P V.
2) Dans ce plan P V, construire le cercle et numéroter un certain nombre de ses points.
3) Faire tourner le plan autour de sa trace verticale : les projections verticales des points viennent se placer sur *a* v.

   Déterminer leurs projections horizontales par des lignes de rappel. Unir ces points par une courbe raccordée : c'est une ellipse.



RELÈVEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN DE PROFIL (fig. 1064).

Problème : Faire les projections d'un triangle équilatéral situé dans un plan de profil.

PROBLÈMES

1) Chercher la vraie grandeur d'un triangle vertical dont la projection verticale est un triangle ayant pour côtés 30, 40, et 50 mm, et dont la projection horizontale est un segment de droite de 50 mm, incliné à 45° sur L T.

2) Quelle est la vraie grandeur d'un quadrilatère situé dans un plan de bout, étant donné que sa projection horizontale est un trapèze isoscèle ayant pour bases 35 et 55 mm. et pour hauteur 40 mm. Le plan de bout fait 60° avec PH.

3) Quelle est la vraie grandeur d'un angle situé dans un plan de bout à 60°, de telle manière que sa projection horizontale est un angle de 45° dont un côté est parallèle à L T.

4) Trois points A B C ont respectivement pour hauteur 30, 35 et 60 mm. et pour éloignements 20, 35 et 45 mm. Leurs six projections sont sur une même droite de rappel. Quelle est la vraie grandeur du triangle dont ils sont les sommets ?

5) Faire les projections d'un hexagone régulier de 40 mm. de côté situé dans un plan vertical incliné à 60°. Deux côtés de l'hexagone sont verticaux.

6) Faire les projections d'un losange de 45 mm. de côté, angle aigu 45°, situé dans un plan de bout incliné à 45° sur P H.

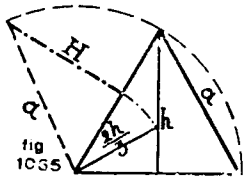
7) Construire les projections d'un cercle de 25 mm. de rayon, situé dans un plan de profil. Hauteur du centre : 40 mm. Éloignement du centre : 35 mm.

8) Faire les projections d'une ligne courbe en forme d'S, composée de deux demi-cercles raccordés de 25 mm. de rayon. Cette figure est dans un plan vertical incliné à 45°. La droite qui passe par les deux centres est une verticale.

LES SOLIDES

Les solides géométriques et toute figure à trois dimensions se ramènent à des surfaces, planes ou courbes. Ces surfaces sont limitées ou engendrées par des lignes, droites ou courbes. Ces lignes se déterminent par des points. Par conséquent, les règles données ci-devant permettent de résoudre les problèmes relatifs aux projections des figures à trois dimensions.

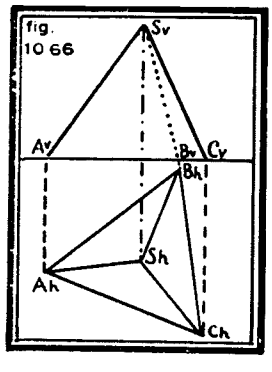
Il suffit de connaître les rapports géométriques des éléments de ces figures.



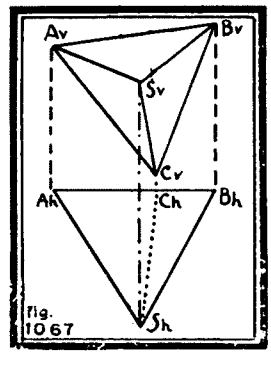
Nous prendrons comme exemple le **TÉTRAÈDRE RÉGULIER.**

C'est un polyèdre à quatre faces égales : chaque face est un triangle équilatéral. (fig. 1065).

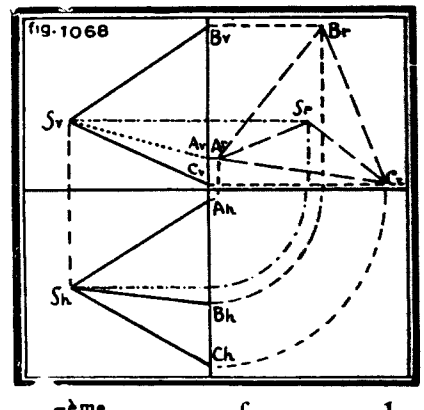
Soit *a* l'arête du tétraèdre. La hauteur *h* d'une face est égale au grand côté d'un triangle rectangle dont l'hypoténuse vaut *a* et dont le petit côté vaut $\frac{a}{2}$. La hauteur H du tétraèdre est égale au grand côté de l'angle droit d'un triangle rectangle dont l'hypoténuse vaut *a* et dont le petit côté vaut $\frac{2\,h}{3}$.



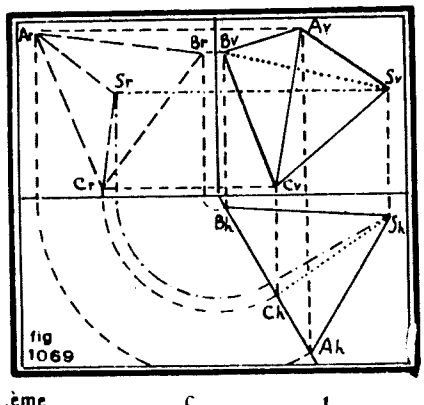
1er cas : une face est dans un plan horizontal. (fig. 1066),



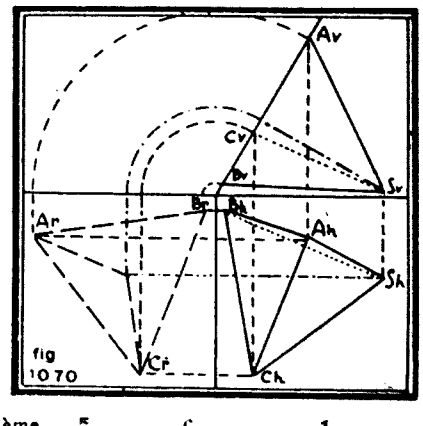
2ème cas : une face est dans un plan frontal. (fig. 1067).



3ème cas : une face est dans un plan de profil. (fig. 1068).



4ème cas : une face est dans un plan vertical. (fig. 1069).



5ème cas : une face est dans un plan de bout. (fig. 1070).

Problème type. fig. 1071

Faire les projections du groupe de solides suivant :

1) un tétraèdre régulier de 75 mm. d'arête, posé horizontalement sur une face, un côté de cette face étant fronto-horizontal.
2) un prisme droit dont les bases sont des octogones réguliers inscrits dans un carré de 40 mm. de côté. Sa longueur est 75 mm. Il est posé horizontalement sur une de ses faces, de manière qu'une face verticale soit dans le plan vertical qui passe par l'arête gauche de la base du tétraèdre.
3) une pyramide droite, à base carrée de 50 mm. de côté. Hauteur des faces : 75 mm. La pyramide est posée horizontalement sur une des faces, de telle sorte que le côté gauche de cette face coïncide avec l'arête droite de la base du tétraèdre. (L'épure 1071 est à l'échelle de 50 %).

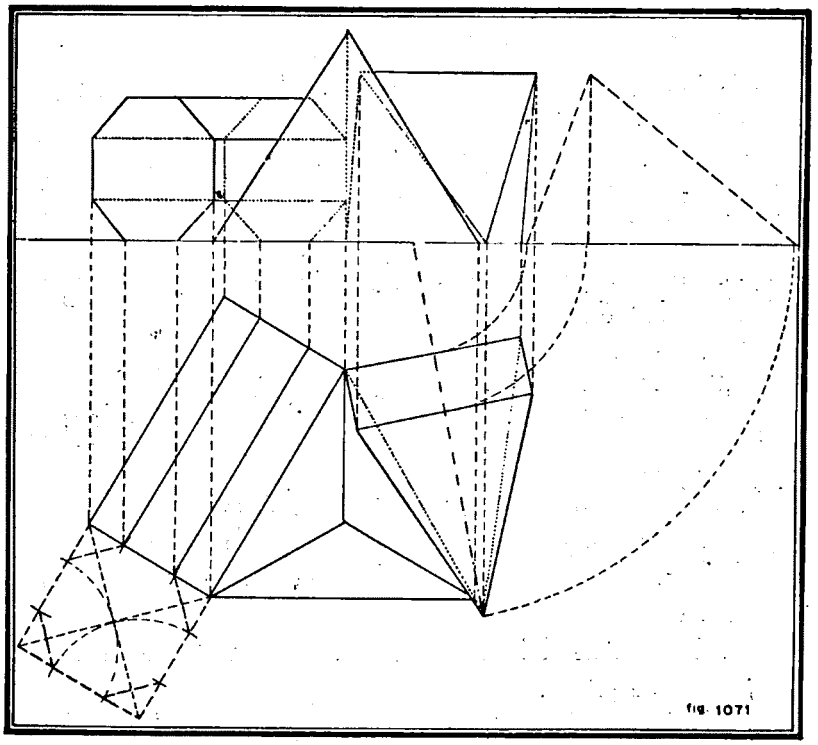


fig. 1071

MANIÈRE DE DISTINGUER LES LIGNES CACHÉES A METTRE EN TRAITS PONCTUÉS

Le contour d'une projection est toujours vu.

Pour reconnaître les lignes cachées de la projection horizontale, supposer l'objet vu d'en haut. Pour cela, observer la projection verticale : les lignes vues sont celles qui sont au dessus, les lignes cachées sont celles qui se trouvent en dessous des surfaces formées par les lignes du dessus.

Pour reconnaître les lignes cachées de la projection verticale, supposer l'objet vu de face, de l'avant-plan. Observer pour cela la projection horizontale : les lignes vues sont celles qui se trouvent en avant, les lignes cachées sont celles qui sont derrière des surfaces formées par des lignes de l'avant.

PROBLÈMES

Faire les projections des solides suivants :

1) Un cube de 20 mm. d'arête posé horizontalement sur une de ses faces. Les côtés de cette face font 30° et 60° avec P V.

2) Un parallélipipède rectangle ayant comme arêtes 30 mm., 40 mm. et 50 mm. Une de ses petites faces est dans un plan de bout à 60°.

3) Un prisme droit ayant pour bases des triangles équilatéraux de 40 mm. de côté et pour hauteur 65 mm., a ses bases verticales, un côté de chaque base vertical, et son axe est une horizontale à 45°.

4) Une pyramide droite à base carrée 40 mm./40 mm., hauteur 70 mm., a une de ses faces dans un plan vertical à 60°.

5) Une pyramide droite dont la base est un pentagone régulier inscrit dans un cercle de 80 mm. de diamètre et dont la hauteur mesure 95 mm. Sa base est dans un plan de bout à 60°.

6) Une pyramide droite tronquée, bases carrées 50 mm. / 50 mm. et 25 mm. / 25 mm., hauteur 60 mm. Une face est dans un plan de profil.

7) La même pyramide tronquée : une face est horizontale, son axe frontal.

8) Un cylindre droit, bases de 30 mm. de rayon, hauteur 75 mm. L'axe est une horizontale à 60°.

9) Un point ayant pour hauteur 60 mm. et pour éloignement 80 mm., est le sommet d'une pyramide droite dont l'axe est une frontale à 75°. La base de la pyramide est un hexagone régulier de 20 mm. de côté. Sa hauteur est 55 mm.

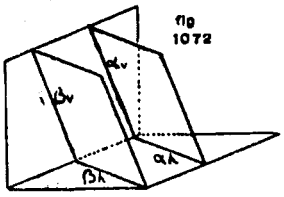
10) Un prisme droit à base rectangulaire 40 mm. / 50 mm., hauteur 65 mm. est placé de telle sorte que la diagonale d'une de ses grandes faces est droite de bout. Sur ce prisme est couchée une pyramide droite dont la base est un pentagone régulier inscrit dans un cercle de 80 mm. de diamètre. Un côté de la base de la pyramide coïncide avec une des grandes arêtes du prisme.

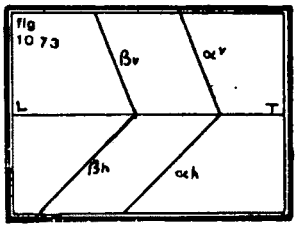
11) Un prisme droit à base triangulaire 30 mm., 40 mm., 50 mm., hauteur 75 mm. est posé horizontalement sur sa plus grande face, et les grands côtés de cette face font 30° avec P V. Le prisme est coupé au milieu de son axe par un plan de profil. Rabattre la section pour en connaître la vraie grandeur.

12) Une pyramide droite dont la base est un pentagone régulier inscrit dans un cercle de 70 mm. de diamètre, un côté de cette base est fronto-horizontal. La hauteur de la pyramide est 90 mm. Elle est coupée à mi-hauteur par un plan de bout à 45°. Rabattre la section pour en connaître la vraie grandeur.

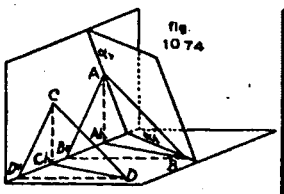
OBSERVATIONS

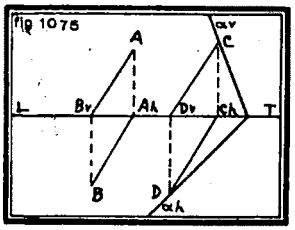
I. Pour que deux plans soient parallèles, il suffit que leurs traces de même nom soient parallèles. (fig. 1072 et 1073).





II. Pour qu'une droite soit parallèle à un plan, il suffit qu'elle soit parallèle à une droite de ce plan. (fig. 1074 et 1075).

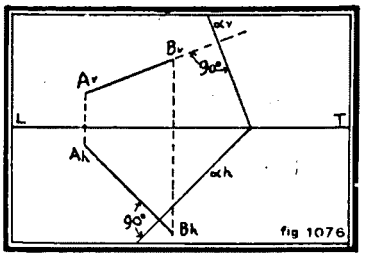




La droite A B est parallèle au plan *a*, car elle est parallèle à la droite C D. La droite C D appartient au plan *a* car ses points de percée sont sur les traces de même nom du plan. (page 129, VII).

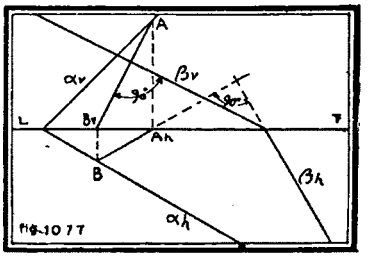
III. Pour qu'une droite soit perpendiculaire à un plan, il suffit que ses projections soient perpendiculaires aux traces de même nom du plan. (fig. 1076).

La droite A B est perpendiculaire au plan *a*, car sa projection verticale Av Bv est perpendiculaire à la trace *a* v. et sa projection horizontale Ah Bh perpendiculaire à la trace *a* h.



IV. Pour que deux plans soient perpendiculaires, il suffit que l'un d'eux contiennent uue droite perpendiculaire à l'autre plan. (fig. 1077).

La droite A B appartient au plan *a* car ses points de percée sont sur les traces de même nom du plan.



La droite A B est perpendiculaire au plan β, car sa projection verticale Av Bv est perpendiculaire à la trace β v. et sa projection horizontale Ah Bh perpendiculaire à la trace β h.

RABATTEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN QUELCONQUE (fig. 1078).

Soit le triangle AvBvCv AhBhCh situé dans un plan quelconque inconnu.

Opérations :

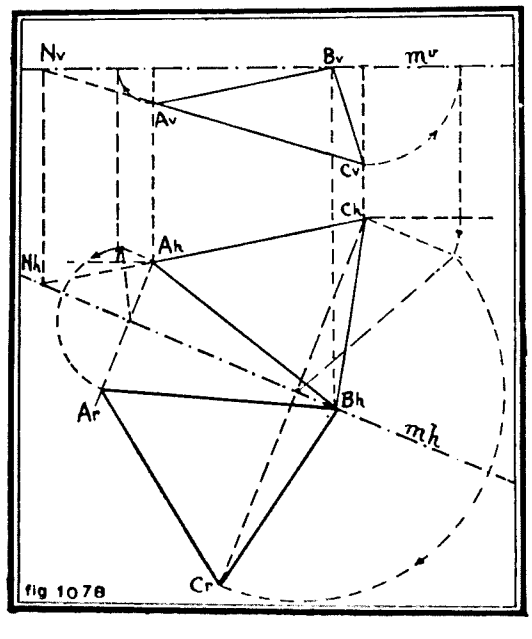
1) Construire, de la manière suivante, les projections d'une droite horizontale *m*, située dans le même plan que le triangle A B C, et passant par le sommet du triangle le plus éloigné de P V, soit le sommet Bv Bh.
*m*v est une horizontale qui passe par Bv.

Pour obtenir *m*h, prolonger *m*v et Av Cv jusqu'à leur rencontre Nv. Une droite de rappel par Nv donne Nh sur Ah Ch prolongé. Faire une droite Nh Bh : c'est *m*v.

Le triangle Nv Bv Cv Nh Bh Ch contient le triangle AvBvCv Ah Bh Ch, et son côté N C est sur l'horizontale *m*.

2) Faire tourner le triangle Nv Bv Cv Nh Bh Ch autour de son côté horizontal N B comme charnière et le rabattre sur un plan horizontal.

Le point B ne se rabat pas, car il est sur la charnière.



Tout autre point s'établit sur une perpendiculaire à *m* h, passant par la projection horizontale du point, à une distance de *m* h égale à l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont les côtés de l'angle droit sont, d'une part, la distance de la projection verticale du point à *m* v, et, d'autre part, la distance de la projection horizontale du point à *m* h. Le triangle Ar Bh Cr est en vraie grandeur.

RELÈVEMENT D'UNE FIGURE PLANE SITUÉE DANS UN PLAN QUELCONQUE

Problème : Faire les projections d'un carré A B C D situé dans un plan quelconque donné a v a h. (fig. 1079).

Opérations :

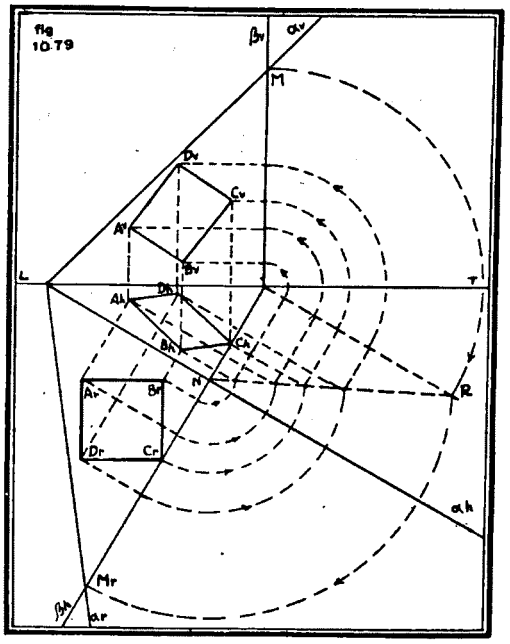
1) Dessiner les traces du plan a v a h.

2) Rabattre ce plan sur le P H, en le faisant tourner autour de a h comme charnière :

a) Faire les traces βv βh d'un plan vertical tel que βh soit perpendiculaire à a h, au point N.

La trace βv est une verticale qui rencontre a v au point M.

b) Faire tourner le plan a v a h autour de a h comme charnière : il se rabat sur le P H, de telle sorte que Mr est sur βh à une distance de N égale à l'hypoténuse N R d'un triangle rectangle dont les côtés de l'angle droit sont, d'une part, la distance de M à L T, et, d'autre part, celle de N au point où βh rencontre L T.



3) Dessiner le carré en vraie grandeur sur le plan ainsi rabattu.

4) Relever les points du carré, par l'intermédiaire de l'hypoténuse N R :

Les projections horizontales des points se trouvent à l'intersection des parallèles et des perpendiculaires à a h.

Les projections verticales des points se trouvent à l'intersection des parallèles à L T et des droites de rappel verticales passant par les projections horizontales.

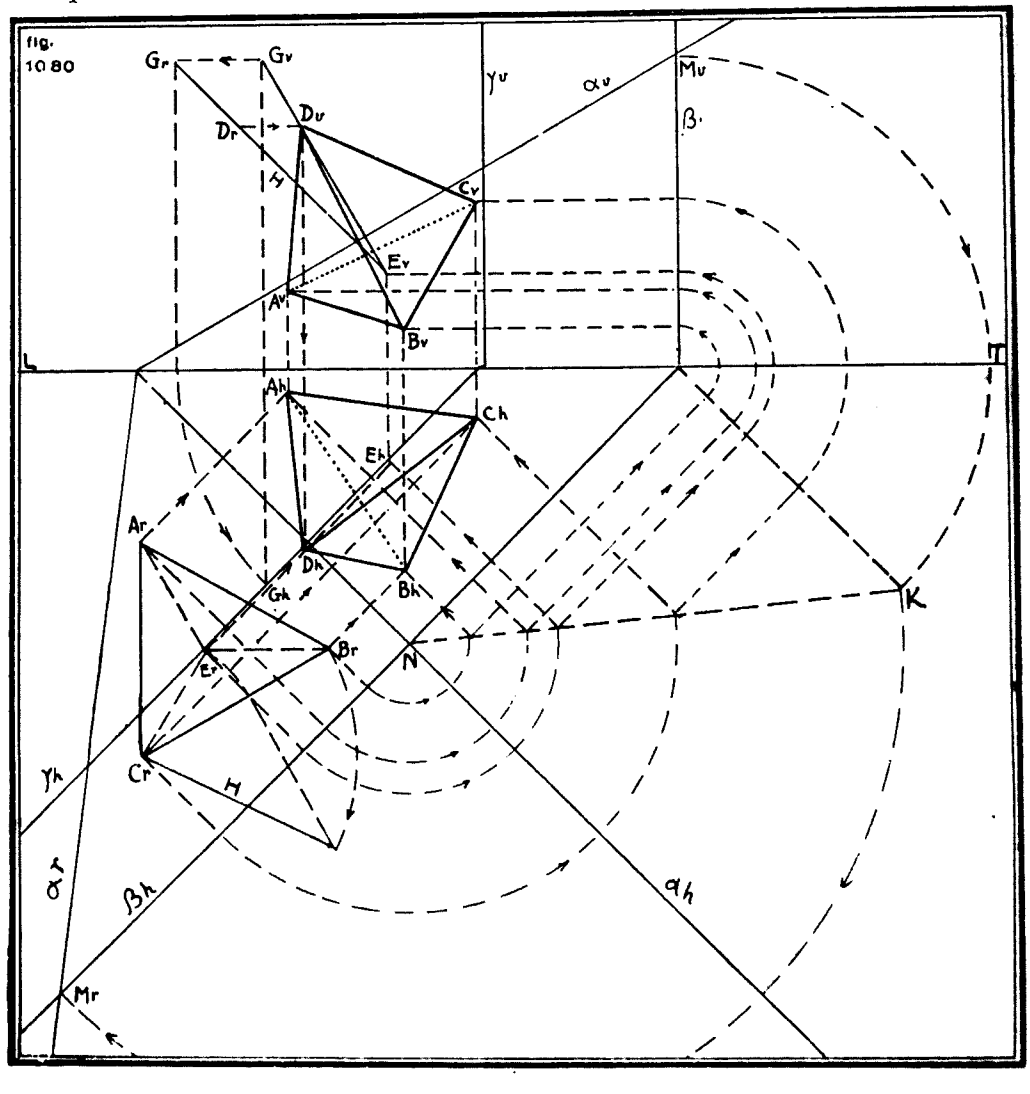
PROBLÈME

Construire les projections d'un tétraèdre régulier dont on donne l'arête. Une face de ce tétraèdre est dans un plan quelconque a_v a_h. (fig. 1080).

OPÉRATIONS : I. Construction des projections de la face A B C qui est dans le plan a_v a_h : 1) Dessiner les traces a_v a_h. Rabattre ce plan autour de sa trace a_h comme charnière, par le moyen de l'hypoténuse N K. (voir page 148, fig. 1078). 2) Construire sur ce plan rabattu la face A B C avec son centre E, en vraie grandeur. 3) Relever ces quatre points au moyen de l'hypoténuse N K. Les projections obtenues sont Ah Bh Ch Eh et Av Bv Cv Ev.

II. Détermination de la hauteur E D (Voir, plus haut, valeur de H dans un tétraèdre régulier). 1) Cette hauteur E D étant perpendiculaire à la face A B C et par conséquent au plan a_v a_h, ses projections sont perpendiculaires aux traces de même nom du plan a_v a_h. Tracer par le point Ev Eh une perpendiculaire à a_v et une perpendiculaire à a_h. 2) Prendre une longueur quelconque E G sur cette perpendiculaire. La rabattre en Ev Gr, au moyen d'un plan vertical γ_v γ_h. 3) Sur cette droite rabattue Ev Gr marquer la vraie grandeur de la hauteur H : c'est E Dr. 4) Relever Dr en Dv et Dh : c'est le sommet cherché. 5) Joindre tous les sommets par des droites.

Remarque : Av Cv et Ah Bh sont des lignes cachées.



Levés de plans, relevés, croquis cotés.

Quant l'élève aura fait un certain nombre d'exercices de projections orthogonales d'après des formes géométriques, il s'appliquera à dresser des plans d'objets plus ou moins compliqués qu'il pourra avoir à sa portée : pièces de mobilier, maisons et membres d'architecture, outils et organes de machines, etc.

Manière de procéder :

1) Faire un croquis coté de l'objet. C'est un dessin au jugé et à main libre, respectant autant que possible les proportions, des différentes faces de l'objet : une vue d'en haut, une vue d'en bas, une vue de face, une vue de côté, etc. On note sur ce dessin les mesures ou cotes des différents éléments de l'objet. Ces mesures sont prises sur l'objet en se servant d'un mètre, et, si c'est nécessaire, du fil-à-plomb, du niveau, du pied-à-coulisse, du compas d'épaisseur. Les cotes sont inscrites sur des lignes de cotes, dont les extrémités, marquées de flèches ou de points, indiquent les points de départ des cotes.

   On peut aussi dessiner ces croquis cotés sur du papier quadrillé millimètré.

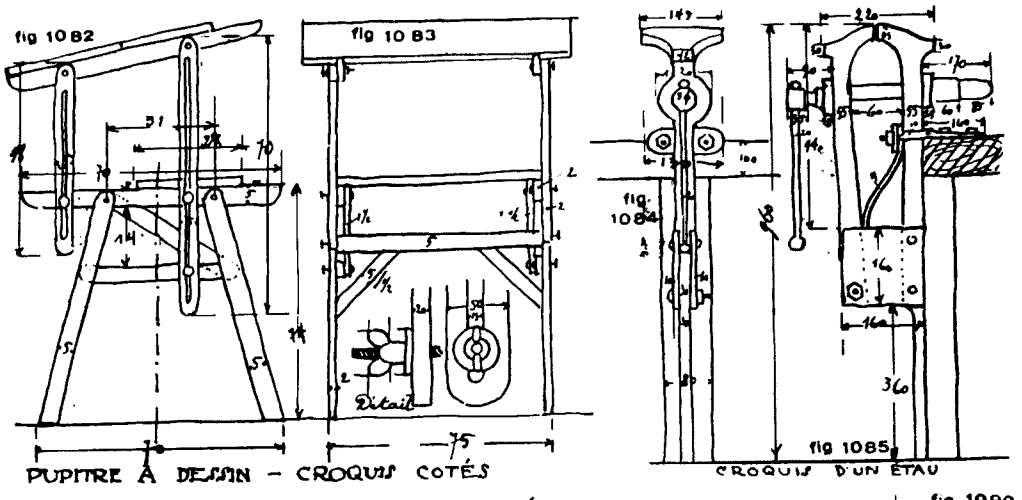
2) Déterminer l'échelle convenable, en comparant les grandes mesures de l'objet et les dimensions du papier à dessin. Faire la mise en page du dessin en calculant la hauteur totale et la largeur totale, y compris les espaces entre les divers plans. Mettre la moitié de ces mesures de part et d'autre des axes de la feuille.

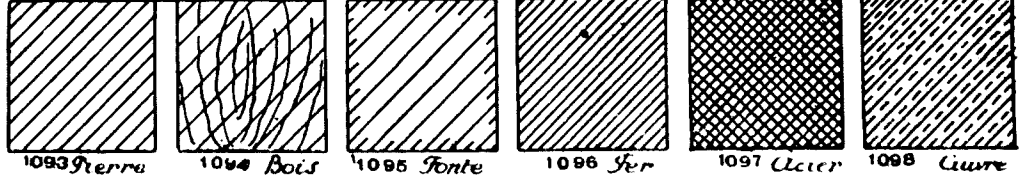
3) Dessiner, avec précision et aux instruments, les différentes projections nécessaires pour que la description soit suffisante. Commencer par la projection horizontale. Faire des coupes, si c'est nécessaire. Avoir soin, si plusieurs projections sont sur une même feuille, de les mettre en correspondance au moyen de lignes de rappel.

   Si l'échelle adoptée est trop petite pour la description de certains détails importants, faire à part les plans de ces détails à une échelle plus grande.

4) Mettre à l'encre de Chine. Dans les coupes, les parties coupées seront hachurées d'après la manière conventionnelle (page 152). Les hachures de deux pièces de même matière, qui se touchent, auront des directions différentes.

Croquis cotés.





Hachures conventionnelles.

DEUXIÈME PARTIE

LE TRACÉ CONVENTIONNEL DES OMBRES

C'est une manière de donner un effet de relief à des plans, en indiquant les lumières et les ombres produites par un certain éclairement conventionnel. Cette convention consiste à supposer que l'éclairement vient par des rayons de lumière parallèles, suivant une direction donnée R. Le plus souvent, on choisit pour direction R des rayons lumineux celle d'une des grandes diagonales d'un cube dont les faces sont parallèles et perpendiculaires aux deux plans de projection. On prend la diagonale qui va de haut en bas, de gauche à droite et d'avant en arrière. (fig. 1149).

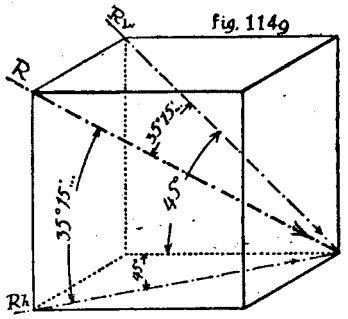


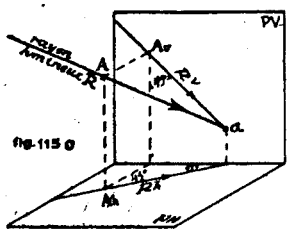
fig. 1149

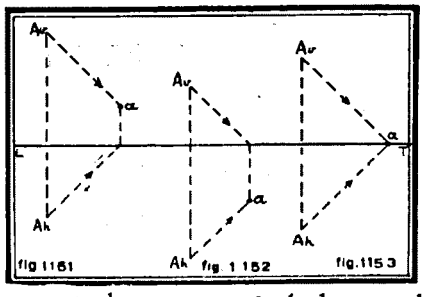
Les projections Rv et Rh de cette droite de direction R font des angles de 45° avec la ligne de terre. Par conséquent, comme il s'agit ici du tracé des ombres sur des projections orthogonales, on pourra dire que la direction des rayons lumineux se fait suivant une inclinaison à 45°, de haut en bas, de gauche à droite et d'avant en arrière.

On appelle ombre propre celle qui se trouve sur l'objet lui-même, sans être produite par un objet avoisinant. On appelle ombre portée celle qu'un objet produit sur son voisinage.

PRINCIPES.

I. L'ombre portée par un point A sur les plans de projections PV et PH est le point de percée d'une droite passant par ce point, avec la direction R adoptée ci-dessus, c'est-à-dire suivant une inclination à 45°, de haut en bas, de gauche à droite et d'avant en arrière. (fig. 1150).

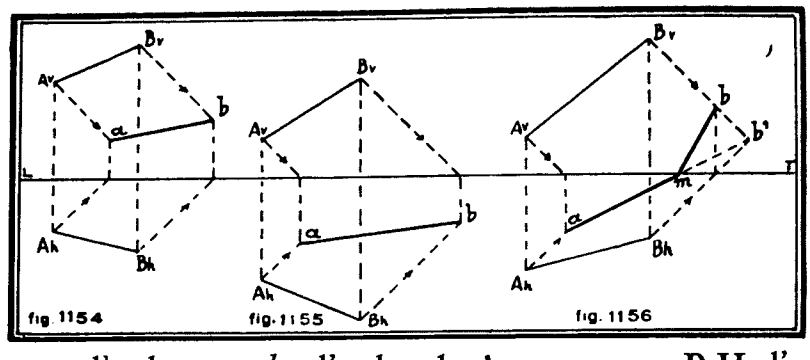




Ce point de percée peut être en P V (fig. 1151) ou en P H (fig. 1152) ou sur la ligne de terre (fig. 1153), suivant la position du point A par rapport aux deux plans de projections.

II. L'ombre d'une droite A B sur les plans de projections est donnée par les ombres de ses deux points A et B.

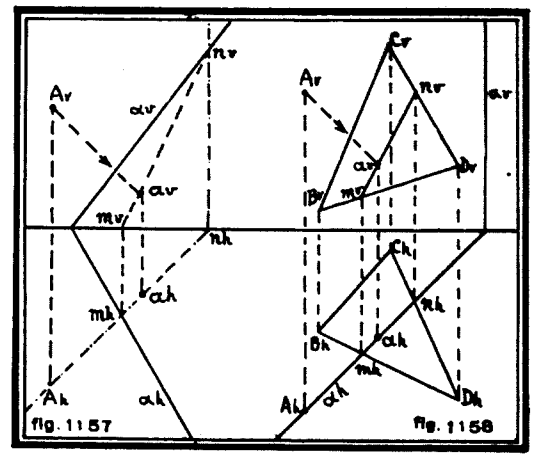
Suivant la position de la droite, l'ombre peut être entièrement sur P V (fig. 1154), ou entièrement sur P H (fig. 1155) ou en partie sur P H et en partie sur P V (fig. 1156).



Dans ce dernier cas, voici comment on détermine l'ombre *a m b* : l'ombre de A est en *a* sur P H, l'ombre de B est en *b* sur P V. Si la ligne de terre était située plus haut, de manière que l'ombre de B soit dans P H, cette ombre serait en *b'*. L'ombre de la droite A B serait alors *a b'*, qui coupe la ligne de terre en *m* : la ligne brisée *a m b* est l'ombre de A B sur les deux plans de projections.

III. Ombre d'un point A sur un plan quelconque :

1er cas : le plan est donné par ses traces *a* v *a* h (fig. 1157). Faire passer par A un plan vertical à 45° : il coupe le plan *a* v *a* h suivant la droite mv nv mh nh. Une projetante à 45° passant par Av donne *av* sur mv nv. Une droite de rappel donne *ah* sur mh nh. *av ah* est l'ombre du point A sur le plan quelconque *a* v *a* h.



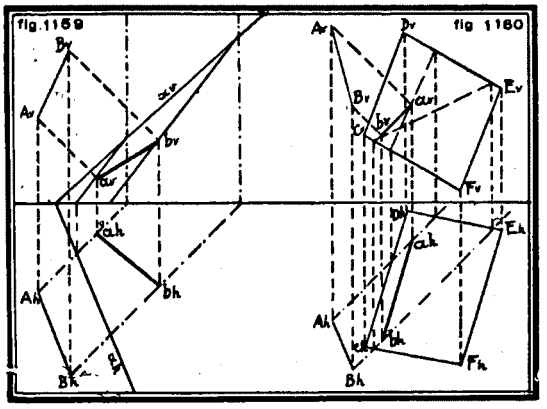
2ème cas : le plan est donné sous forme d'une figure plane en projections : soit le triangle Bv Cv Dv Bh Ch Dh. (fig. 1158).

Faire passer par A un plan vertical à 45° *a* v *a* h : il coupe le triangle suivant la droite mv nv mh nh. Une projetante à 45° passant par Av donne *av* sur mv nv. Une droite de rappel donne *ah* sur mh nh.
av ah est l'ombre du point A sur le triangle B C D.

IV. Ombre d'une droite A B sur un plan quelconque.

1er cas : le plan est donné par ses traces *a* v *a* h. (fig. 1159).

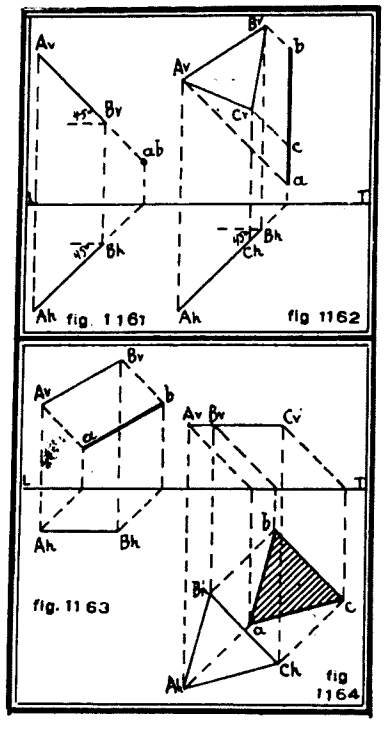
2ème cas : le plan est donné sous la forme d'une figure plane en projections : soit le quadrilatère Cv Dv Ev Fv Ch Dh Eh Fh. (fig. 1160).



Dans les deux cas, chercher successivement l'ombre de A et l'ombre de B. Unir par un segment de droite les deux points trouvés *a*v et *b*v *a*h et *b*h.

On peut ainsi tracer les ombres de n'importe quelle figure sur n'importe quel plan, en cherchant successivement les ombres de ses points constitutifs.

OBSERVATIONS



I. L'ombre d'une droite de même direction que le rayon lumineux est un point. (fig. 1161).

Le segment de droite A B, dont les projections AvBv et AhBh sont inclinées à 45° de haut en bas et d'avant en arrière, projette son ombre sur P V en un point unique *a b*.

II. L'ombre d'une figure plane de même direction que le rayon lumineux se projette sur un plan sous la forme d'un segment de droite. (fig. 1162).

Le triangle A B C, situé dans un plan vertical à 45° dans la direction du rayon lumineux, projette son ombre sur P V en un segment de droite *a b c*.

III. L'ombre d'un segment de droite sur un plan parallèle à cette droite est un segment de droite de même grandeur et parallèle à la droite donnée. (fig. 1163).

Le segment frontal Av Bv Ah Bh, parallèle au P V, a son ombre en *a b* : cette ombre est parallèle au segment Av Bv Ah Bh.

IV. L'ombre d'une figure plane sur un plan parallèle à cette figure est une figure identique. (fig. 1164).

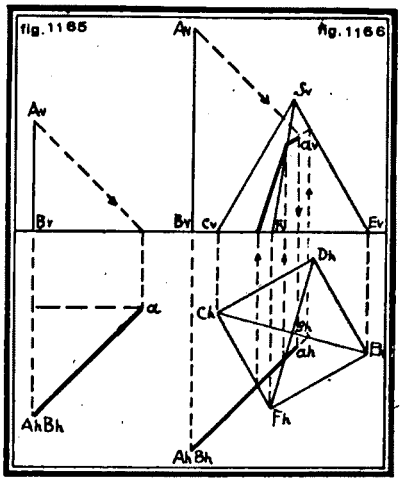
Le triangle équilatéral horizontal Av Bv Cv Ah Bh Ch projette son ombre sur P H sous la forme du triangle équilatéral *a b c*.

Note. Dans le tracé des ombres, l'attention doit se porter à rechercher la séparatrice, c'est-à-dire la ligne qui sépare les lumières et les ombres.

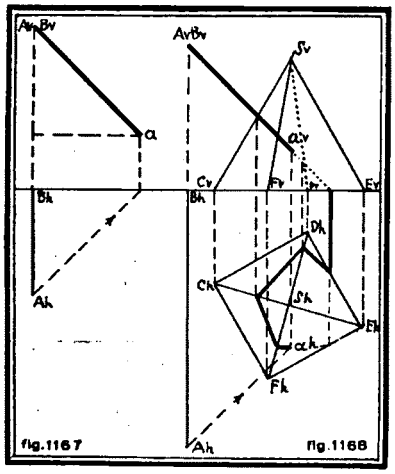
V. Sur un plan horizontal et sur toute projection horizontale, l'ombre d'un segment de droite verticale est un segment de droite à 45°.

Si cette ombre se porte toute entière sur le plan horizontal, sa longueur vaut l'hypoténuse d'un triangle rectangle isoscèle dont les côtés de l'angle droit ont pour mesure la longueur du segment donné. (fig. 1165).

Dans la figure 1166, cette ombre est reçue en partie sur une pyramide C D E F S. L'ombre sur la projection horizontale reste cependant un segment rectiligne à 45°, tandis que l'ombre sur l'autre projection est une droite brisée quelconque.



VI. Sur un plan frontal et sur toute projection frontale, l'ombre d'un segment de droite de bout est un segment de droite à 45°.

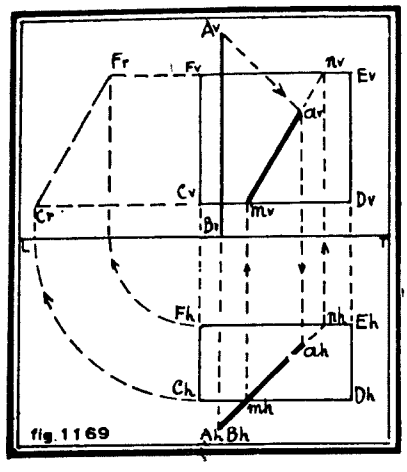


Si cette ombre se porte toute entière sur le plan frontal, sa longueur vaut l'hypoténuse d'un triangle rectangle isoscèle dont les côtés de l'angle droit ont pour mesure la longueur du segment donné. (fig. 1167).

Dans la figure 1168, cette ombre est reçue en partie sur une pyramide C D E F S. L'ombre sur la projection frontale reste cependant un segment rectiligne à 45°, tandis que l'ombre sur l'autre projection est une droite brisée quelconque.

Rem. Dans les figures 1166 et 1168, pour la clarté de l'exemple, on a omis de tracer l'ombre de la pyramide.

VII. Sur la projection verticale d'une figure plane parallèle à la ligne de terre, sans être frontale ni horizontale, l'ombre d'une verticale est une droite de même inclinaison que celle de la figure plane. (fig. 1169).



On donne la verticale A B et le quadrilatère C D E F parallèle à L T.

Le plan vertical à 45° passant par A B coupe Cv Dv Ev Fv Ch Dh Eh Fh suivant la droite *mv nv mh nh*.

La projetante à 45° passant par Av donne l'ombre *av* sur *mv nv*. Une droite de rappel donne *ah* sur *mh nh*.

L'ombre *mv av* est de même inclinaison que le plan donné : en effet, si l'on fait le rabattement de E D, on obtient Er Dr parallèle à *mv nv*.

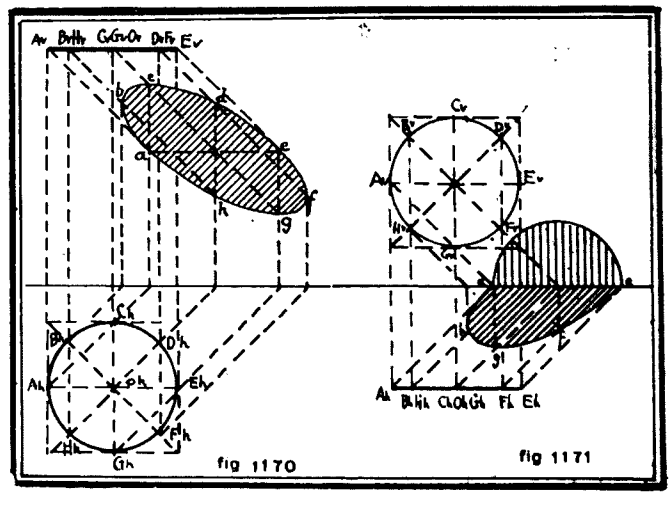
VIII. L'ombre d'un cercle sur un plan peut être :

1) ou bien un segment de droite : quand le cercle est dans un plan parallèle au rayon lumineux (observation II).

2) ou bien un cercle de même mesure : quand il est parallèle au plan sur lequel il projette son ombre. (observation IV).

3) ou bien une ellipse : quand il n'est pas dans une des positions ci-dessus.

Dans la figure 1170 le cercle horizontal A B C D E F G H projette son ombre sur P V en forme d'ellipse.



Dans la figure 1171, le cercle frontal A B C D E F G H projette son ombre en partie sur P V (une partie circulaire, parce que le cercle est frontal) et en partie sur P H (une partie elliptique).

APPLICATIONS

Remarque. Pour tracer les ombres d'une figure ou d'un corps, il est indispensable d'en posséder au moins deux projections.

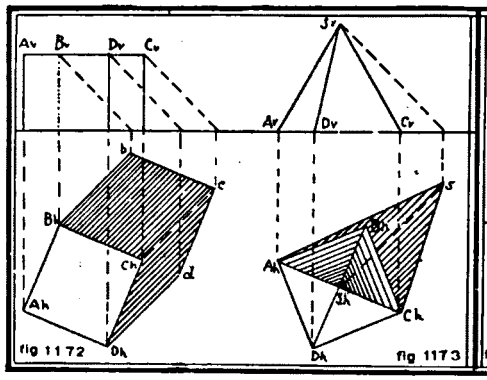


Fig. 1172
Ombre d'un prisme carré sur le plan horizontal.

Fig. 1173
Ombre d'une pyramide sur le plan horizontal.

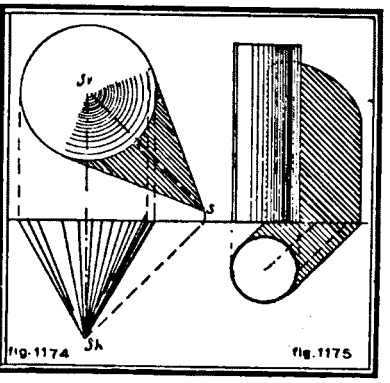


Fig. 1174
Ombre d'un cône sur le plan vertical.

Fig. 1175
Ombre d'un cylindre sur le plan vertical et sur le plan horizontal.

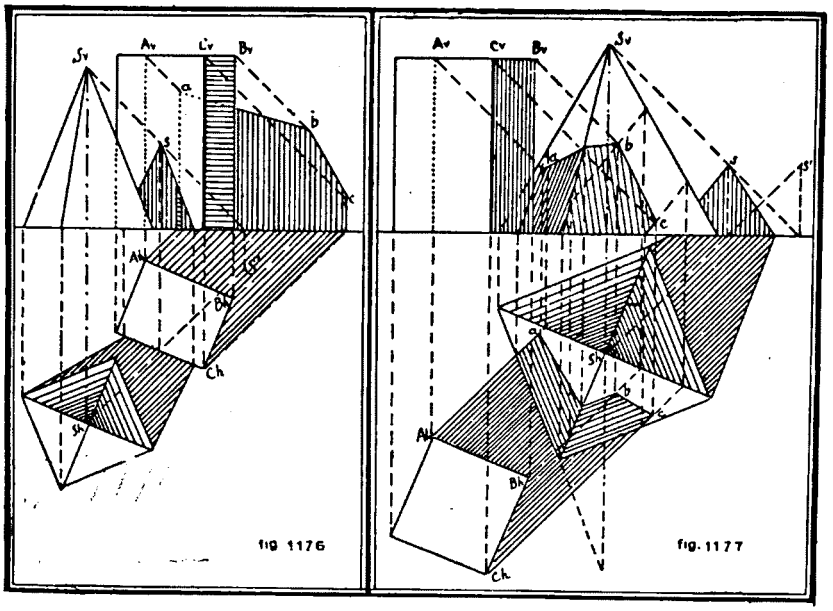
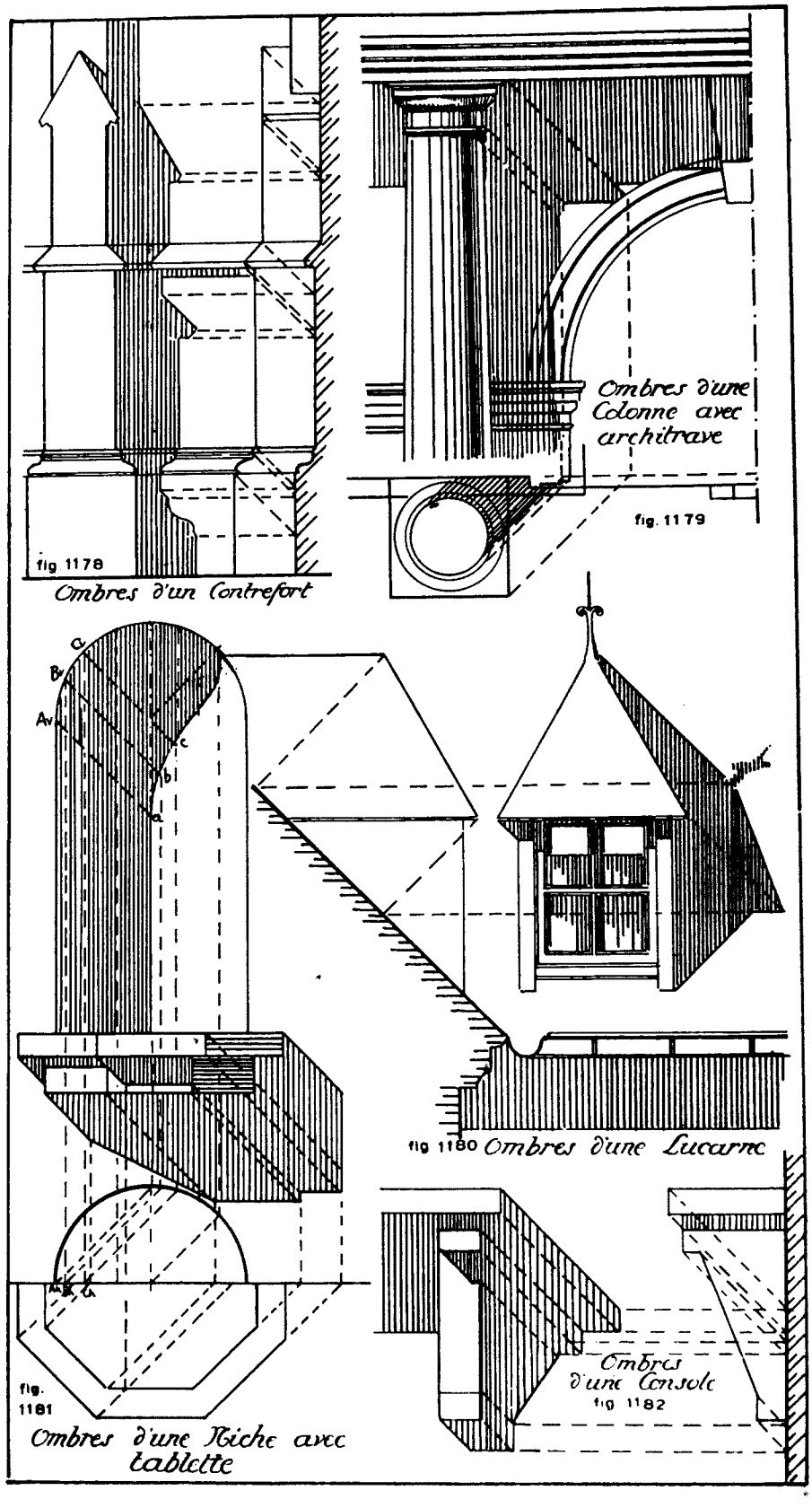


Fig. 1176.
Ombres d'une pyramide sur un prisme et des deux solides sur le plan vertical et le plan horizontal.

Fig. 1177.
Ombres d'un prisme sur une pyramide et des deux solides sur le plan vertical et le plan horizontal.

APPLICATIONS A DES ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE



TROISIÈME PARTIE

LA PERSPECTIVE CAVALIÈRE OU PARALLÈLE

La **Perspective** est la science qui détermine les lois de la représentation des objets en une image semblable à celle que perçoivent nos yeux en les regardant.

La **Perspective linéaire** est celle qui établit la géométrie de cette représentation, en réglant les directions et les longueurs des lignes, d'après le point de vue duquel on considère les objets.

La **Perspective aérienne** s'attache à rendre des effets de recul et de profondeur en réglant la dégradation des traits, des taches, des tons et des teintes, d'après l'éloignement, l'éclairage et l'atmosphère.

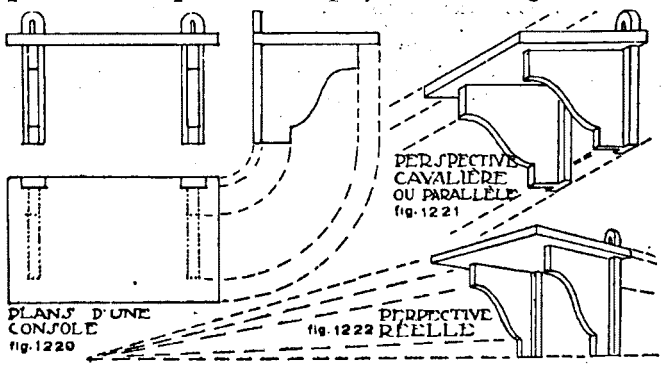
On appelle *PERSPECTIVE CAVALIÈRE ou PARALLÈLE* une simili-perspective linéaire, qui a l'avantage d'être rapide à construire et de permettre de reprendre aisément sur l'image toutes les mesures de l'objet représenté.

C'est encore un procédé de dessin conventionnel et c'est plutôt une description qu'une représentation.

L'image qu'elle fournit ressemble à celle que verrait l'œil ou que donnerait l'appareil photographique, mais sans lui être identique. La vraie perspective réelle, qui sera exposée plus loin, est plus longue à construire et ne permet pas de reprendre aisément sur l'image les mesures de l'objet, mais elle donne une image pour ainsi dire identique à celle de l'œil ou de l'appareil photographique.

REMARQUES :

1) Pour dessiner en perspective un objet d'une certaine importance, il est nécessaire d'en posséder les plans en projections orthogonales. La perspective a précisément pour fonction de remettre ensemble ces différents plans, pour en reconstituer une image unique.



2) A cause du parallélisme des droites, la perspective cavalière ou parallèle n'est satisfaisante, comme représentation, que pour des objets dont les dimensions en profondeur sont assez courtes.

MÉCANISME DE LA PERSPECTIVE CAVALIÈRE

1er *Principe :* Les lignes frontales, les droites fronto-horizontales, les droites verticales se dessinent en conservant leurs directions et leurs vraies grandeurs.

2ème *Principe :* Les droites de bout se dessinent suivant une direction oblique, soit à 60°, soit à 45°, soit à 30°, soit à 22 1/2°, etc.

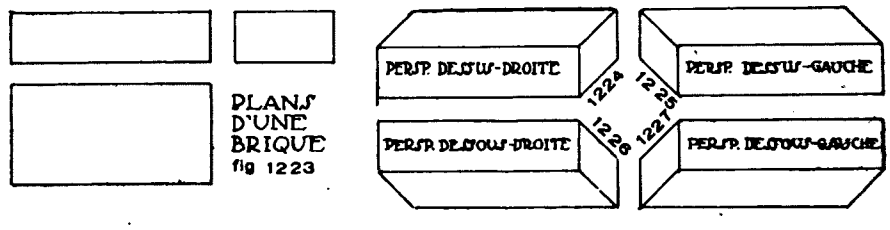
On les appelle fuyantes.

Pour que l'image obtenue soit vraisemblable, il est nécessaire de réduire la longueur de ces fuyantes dans la proportion de 2/3, ou de 1/2, ou de 1/3, ou de 1/4. Cette proportion de réduction s'appelle module.

3ème *Principe :* Les autres lignes : droites ou courbes, horizontales ou de profil ou quelconques, se construisent d'après les rapports qu'elles ont avec des droites de construction frontales, fronto-horizontales, verticales et de bout, dont le dessin est régi par les deux premiers principes.

Remarque. Avec un même angle de fuite des droites de bout et avec un même module, on peut faire d'un objet plusieurs vues en perspective cavalière, suivant les faces que l'on veut montrer.

1er Exemple : Perspectives cavalières d'une brique, avec angle de fuite à 45° et module 1/2.



2ème Exemple : Perspectives cavalières d'une pyramide droite à base carrée. Angle de fuite : 45°. Module 1/2.

Fig. 1229 et 1230. Base horizontale, côtés du carré front-horiz. et de bout.

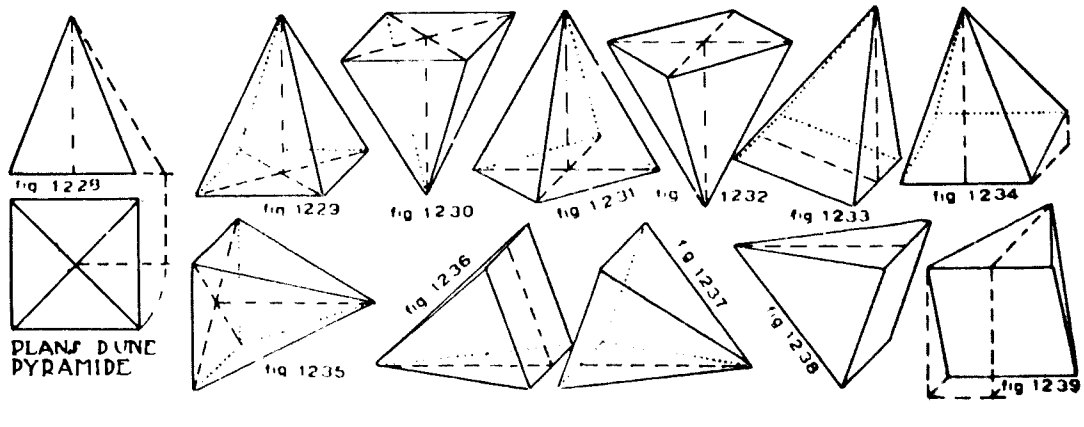
Fig. 1231 et 1232. Base horizontale, diagonales du carré front-horiz. et de bout.

Fig. 1233. Une face de profil.

Fig. 1234. Une face frontale.

Fig. 1235. Base de profil.

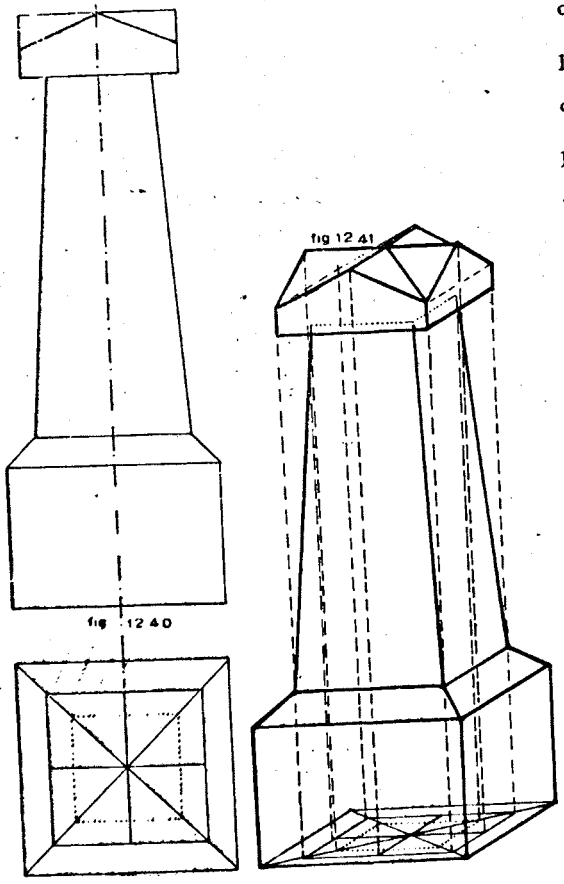
Fig. 1236, 1237, 1238 et 1239. Une face horizontale.



MANIÈRE DE PROCÉDER POUR FAIRE UNE PERSPECTIVE CAVALIÈRE

1) Faire la perspective cavalière de la projection horizontale de l'objet, en appliquant les trois principes exposés plus haut. Les fronto-horizontales se dessinent horizontales et en vraie grandeur. Les droites de bout se dessinent obliques selon l'angle choisi et réduites selon le module donné. Les autres lignes se dessinent d'après les points qu'elles ont de commun avec des fronto-horizontales et des droites de bout.

2) Sur cette perspective de la projection horizontale complète, comme base, dresser des verticales passant par les points essentiels. Sur ces verticales, marquer les points en élévation, à leur vraie hauteur donnée.



Unir ces points par les lignes requises.

Exemple : Faire la perspective cavalière d'une stèle dont on donne les plans. (fig. 1240).

Angle des droites de bout : 30°. Module 1/2.

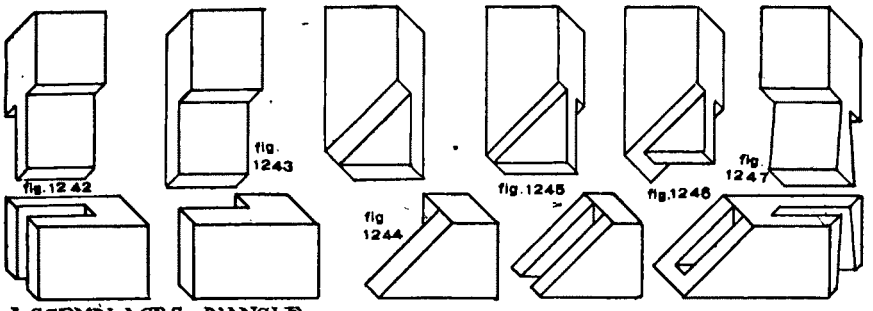
Fig. 1241.

APPLICATIONS

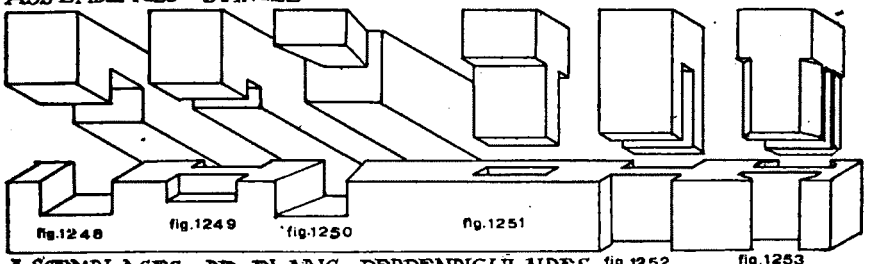
Dessin d'assemblages de menuiserie en perspective cavalière.

Fig. 1242 assemblage d'angle en fourche.
Fig. 1243 » » à mi-bois.
Fig. 1244 » » à onglet à mi-bois.
Fig. 1245 » » à onglet en fourche.
Fig. 1246 » » à onglet à tenon caché.
Fig. 1247 » » en queue d'hirondelle.
Fig. 1248 assemblage de flanc perpendiculaire à mi-bois.
Fig. 1249 » » à entaille partielle.
Fig. 1250 » » en queue d'hirondelle.
Fig. 1251 » » à tenon et mortaise.
Fig. 1252 » » en fourche.
Fig, 1253 » » en fourche à biseaux.
Fig. 1254 assemblage de flanc oblique à tenon et mortaise.
Fig. 1255 » » à tenon en trapèze.
Fig. 1256 » » à embrèvement.
Fig. 1257 » » à tenon et mortaise avec embrèvement
Fig. 1258 » » à oulice.
Fig. 1259 assemblage bout à bout ou enture à mi-bois.
Fig. 1260 » » » en fourche.
Fig. 1261 » » » en croix.
Fig. 1262 » » » en trait de Jupiter.
Fig. 1263 coupe d'une porte intérieure, à l'échelle de 1/4.

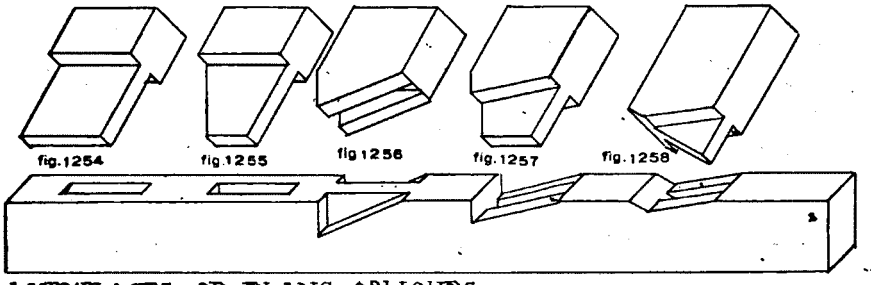
ASSEMBLAGES DE MENUISERIE



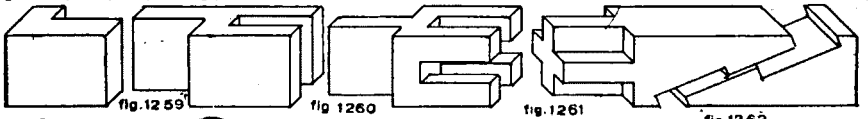
ASSEMBLAGES D'ANGLE



ASSEMBLAGES DE FLANC PERPENDICULAIRES

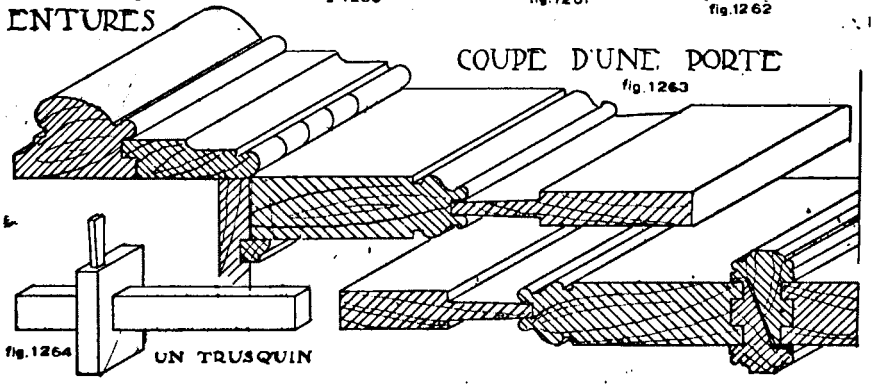


ASSEMBLAGES DE FLANC OBLIQUES



ENTURES

COUPE D'UNE PORTE



PERSPECTIVE CAVALIÈRE ISOMÉTRIQUE

Il existe d'autres systèmes de perspective cavalière que celui qui a été exposé plus haut.

La Perspective cavalière isométrique est ainsi appelée parce qu'elle n'a pas de raccourci de mesures et que les dimensions en longueur, en profondeur et en hauteur se dessinent à la même échelle. Elle a en outre l'avantage d'être d'une exécution assez rapide et de fournir une image assez lisible. C'est un procédé intéressant pour décrire avec relief la coupe d'un édifice.

Voici la manière de la construire (fig. 1265).

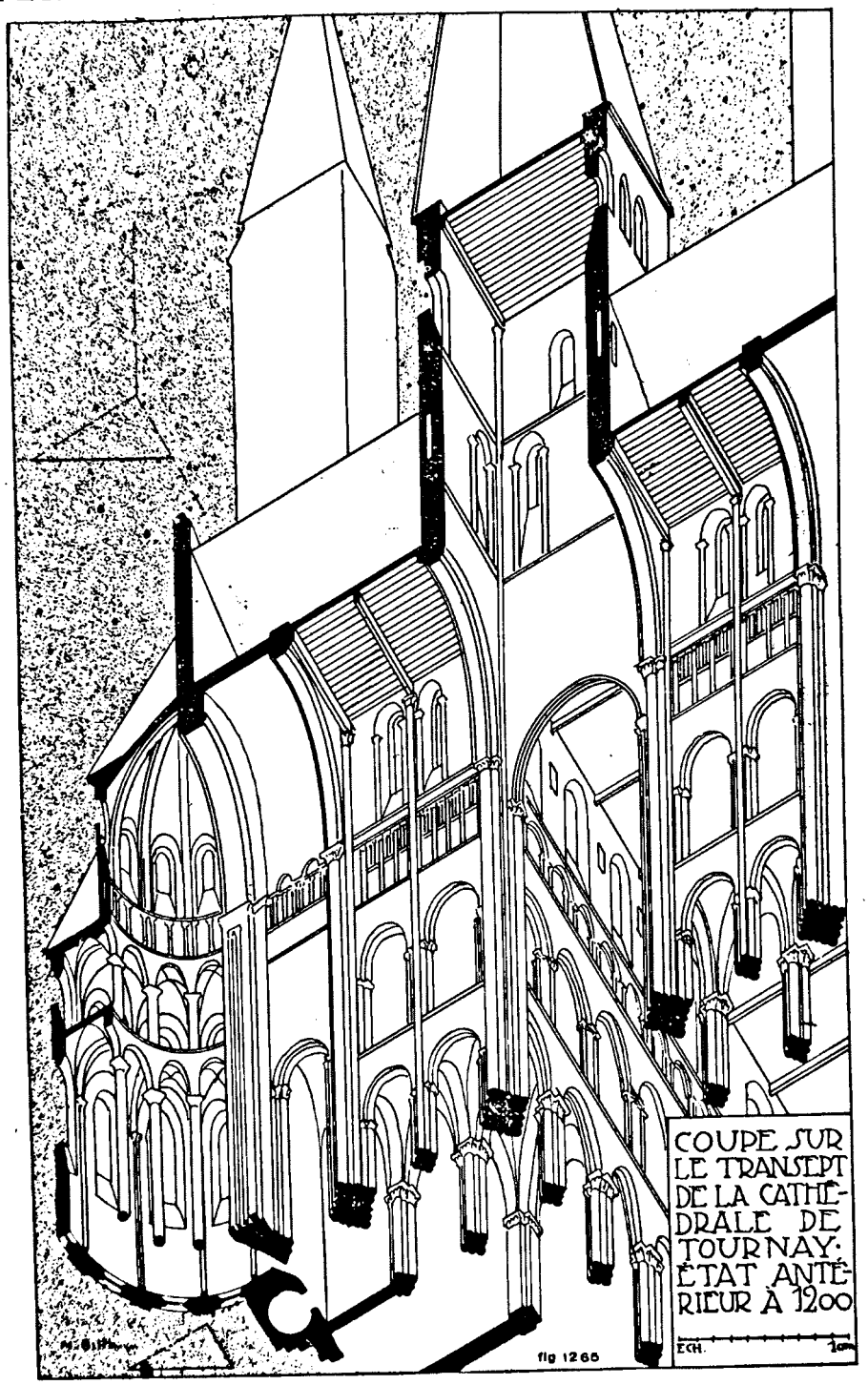
Dessiner sans le déformer aucunement, mais en orientant les axes obliquement, le plan terrier de la partie de l'édifice que l'on veut montrer. On pourra prendre comme angles de l'obliquité des axes ceux de l'une des équerres en usage. Dans la fig. 1265, on a utilisé l'équerre de 30° / 60°. L'axe du transept, ou axe des longueurs, s'est placé à 30° sur l'horizontale. L'axe des nefs, ou axe des profondeurs, s'est mis à 60°.

Sur ce plan terrier en oblique, dessiner les élévations verticalement et en vraie grandeur, en ayant soin de toujours faire fuir les lignes en longueur suivant l'inclinaison à 30° et les lignes en profondeur suivant l'inclinaison à 60°. Les longueurs restent à angle droit avec les profondeurs. Seuls les angles des longueurs avec les hauteurs et ceux des profondeurs avec les hauteurs sont ramenés respectivement à 30° et à 60°, au lieu de 90°.

L'image fournie est une projection oblique, qui apparaît comme une vue d'en bas et de côté, ou une vue d'en haut et de côté. C'est à la fois une coupe horizontale et une coupe verticale.

On peut reprendre, avec la même échelle, les mesures des trois dimensions.

PERSPECTIVE CAVALIÈRE ISOMÉTRIQUE



CHAPITRE TROISIÈME

LE DESSIN DE REPRÉSENTATION OU LE DESSIN DE PERSPECTIVE

PREMIÈRE PARTIE

LE DESSIN D'APRÈS NATURE, LE DESSIN DE MÉMOIRE et le DESSIN D'IMAGINATION

DÉFINITIONS.

Ce genre de dessin est une représentation plutôt qu'une description. Il a pour objet l'ensemble des êtres et des phénomènes visibles. Il cherche à nous les rendre présents par une imitation au naturel, une sorte d'illusion de la réalité, nous donnant une impression aussi vivante que possible.

Ou bien c'est le dessin fait immédiatement d'après un modèle qui pose ; ou bien c'est le dessin dit de mémoire, fait un certain temps après la contemplation de l'objet, sans l'avoir encore sous les yeux ; ou bien enfin c'est le dessin d'imagination construisant un spectacle avec des données fournies par des visions antérieures.

On peut décomposer cette opération du dessinateur en trois actes successifs : la vision, le souvenir, la reproduction graphique.

Il est nécessaire, dans l'apprentissage du dessin, de soumettre chacun de ces trois actes à un entraînement méthodique, pour en assurer l'exercice normal et le juste équilibre. Cette gymnastique se fera en séparant les trois actes et en portant l'effort d'attention sur chacun.

a) La vision.

Ce ne sera pas une perception purement passive, à la manière du miroir ou de l'appareil photographique, mais une véritable étude faite par l'intelligence sur les données de l'œil.

Par analyse, l'intelligence fera la décomposition de l'objet en ses facteurs. Elle se rendra compte des divers éléments qui le constituent. Elle en découvrira les rapports géométriques, les analogies et les contrastes. Elle prendra conscience des modalités résultant des lois de l'optique, en ce qui concerne les lignes et les surfaces, l'éclairement et les colorations. Elle pensera aux sentiments évoqués par les attitudes et elle prendra contact avec « l'âme des choses ».

Par synthèse, l'intelligence fera la réduction de l'objet à sa plus simple expression. Elle recherchera l'essentiel du spectacle et élaguera les éléments accessoires. Elle en établira la géométrie d'ensemble, le geste dominant, le galbe. Elle le simplifiera, en ne retenant des détails observés que ceux qui sont nécessaires à l'expression de l'idée découverte ou préconçue. Elle mettra en évidence les éléments « *quae visa placent* ».

C'est de cette étude que naîtra la valeur d'art du dessin. Il vaudra ce qu'aura valu cette compréhension du sujet.

L'artiste est un voyant. Il voit des choses que les autres ne voient pas. Le dessinateur qui reproduit avec adresse l'objet extérieur n'est pas nécessairement un artiste. C'est un bon dessinateur tout simplement. C'est un bon rival du photographe. Il n'est artiste que pour autant qu'il a une vision personnelle, originale, saisissant la mystique, c'est-à-dire le sens caché, des êtres et des phénomènes.

b) Le souvenir.

C'est la vision conservée, après que l'œil a cessé de voir l'objet et avant que l'image n'apparaisse sur la page ou le panneau.

Déjà, sur la rétine, une impression physique reste pendant quelques instants, lorsque l'œil a fixé un objet. Cette image optique est très fugitive et elle ne peut servir que dans le dessin immédiat.

Il y a une autre mémoire, plus ou moins parfaite selon les individus, qui conserve les images visuelles pendant plus longtemps. C'est une mémoire psychique. C'est cette mémoire qu'il importe de cultiver, dans l'apprentissage du dessin. Le souvenir des formes observées sera d'autant plus fidèle que la vision aura été plus attentive et plus consciente, que la volonté de se souvenir aura été plus forte, que les exercices d'entrainement préalables auron été plus suivis.

Ces exercices pourront être de deux sortes :

1) Regarder et ne pas dessiner tout de suite : revoir et repenser le spectacle dans son imagination pendant un certain temps. Le dessiner alors, sans avoir revu le modèle. Comparer le dessin au modèle. Corriger. Refaire cet exercice sur le modèle, à plusieurs reprises, en espaçant de plus en plus le moment de la vision et celui du dessin.

2) Regarder et dessiner immédiatement d'après le modèle qui pose. Redessiner ensuite sans regarder ni le modèle ni le premier dessin. Comparer et corriger. Recommencer plusieurs fois jusqu'à ce que le résultat soit bon.

Cet entrainement méthodique exercera la mémoire visuelle. Il la meublera d'un fonds d'images exactes, dont l'imagination créatrice profitera dans la suite.

c) La reproduction graphique

Avant tout, être sincère : faire les traits et les taches comme on croit devoir les faire pour exprimer sa vision intérieure. Le résultat sera toujours intéressant. Il y aura des maladresses, mais l'habileté technique viendra avec l'exercice. Bien étudier les ressources de son outillage et en chercher des utilisations ingénieuses. Y aller largement et sans timidité, mais proprement et méthodiquement.

Ne pas négliger d'étudier la facture des maîtres du dessin. Le meilleur moyen, c'est de copier parfois leurs œuvres. N'user de cet exercice que pour perfectionner sa propre manière et ne pas chercher à singer les autres.

On tirera grand profit du procédé des Japonais : le dessin sur des papiers transparents, se recalquant jusqu'à la perfection voulue. Ce procédé favorise la simplification et l'épuration du trait.

Le dessin, comme tout art, est une lutte. Le dessinateur veut imposer sa manière de voir et il se trouve aux prises avec bien des résistances : la main est lourde et maladroite, la ligne reste molle, le ton se bouche. On aurait voulu mieux que cela. Il faut recommencer. Il ne sortira victorieux de ce combat que s'il y met de la constance et de la méthode. Et encore, pour l'artiste, le résultat reste toujours inférieur à l'idéal rêvé.

Prendre l'habitude de se demander, en observant les êtres et les phénomènes, comment on les représenterait par le dessin, c'est-à-dire les voir en forme de dessin ou de tableau, en faisant mentalement la transposition du spectacle en traits ou en taches.

« *Nulla dies sine linea* ».

Les états successifs d'un dessin d'après nature

1er ÉTAT : LA MISE EN PAGE. (fig. 1301 et fig. 1302).

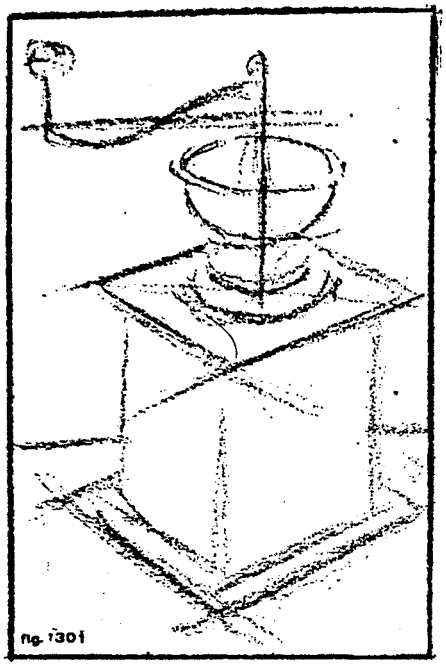


fig. 1301



fig. 1302

Le dessinateur doit d'abord bien choisir son point de vue. Il se placera à une distance au moins égale à la plus grande dimension de l'ensemble, en hauteur et en largeur, et moindre que trois fois cette même dimension. Il se mettra du côté où l'objet se présente à lui de la manière la plus avantageuse et la plus favorable à l'expression de l'idée. Il veillera à ce que les lumières et les ombres soient bien réparties.

Alors, il procède à la mise en page. C'est l'esquisse sommaire, en traits légers et provisoires, notant à grands coups les directions des principales lignes, des axes, des contours, de manière à dresser l'ossature géométrique de l'ensemble.

Il établit l'échelle du dessin, pour que tout l'ensemble qu'il veut représenter soit contenu dans le cadre de la page.

Il dispose les parties de l'ensemble de façon à remplir convenablement, avec rythme, proportion et pondération, le cadre préétabli.

On fera ce travail au fusain ou à la craie, afin de pouvoir faire disparaître aisément cette esquisse.

2ème ÉTAT : L'ÉBAUCHE. (fig. 1303 et fig. 1304)

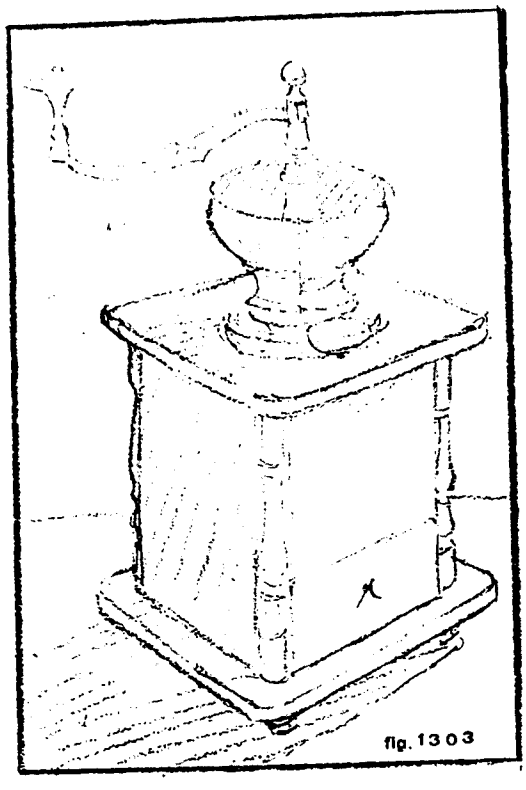


fig. 1303


fig 1304

Le dessinateur a comparé son esquisse au modèle. Il a vérifié s'il n'y a rien à reprendre à la mise en page.

Il travaille alors à l'ébauche définitive. Il précise les contours, rectifie, arrondit, nettoie. Il met en place les détails. Il délimite les parties claires, les points brillants, les ombres propres, les ombres portées et les reflets. Il étale les grandes masses d'ombre sommairement, en hachures très légères.

Il convient de faire ce travail en traits très fins, avec un crayon fort pâle, car ce n'est qu'un dessin préparatoire et provisoire.

3ème ÉTAT : L'EXÉCUTION. (fig. 1305 et fig. 1306).



fig. 1305



fig 1306

Le travail est préparé : l'image existe à l'état de squelette.

Le dessinateur se met alors à l'exécution proprement dite : il fait surgir progressivement le spectacle en une image vivante, cherchant à nous le rendre présent, avec son relief et ses profondeurs, avec ses plans d'ombre et ses taches lumineuses, avec ses modelés et ses reflets, avec l'air ambiant, avec l'aspect propre à chaque matière, qu'elle soit rugueuse, mate ou luisante.

a) Ce travail doit se faire largement, sans minutie. Le degré de finesse du coup de crayon ou de pinceau doit être proportionné à la grandeur du dessin et par conséquent à la distance à laquelle il sera vu. Un dessin doit donner son effet à une certaine distance : au moins deux fois sa plus grande dimension. En dessinant, tenir ses yeux aussi éloignés que possible du papier.

b) L'avancement doit être mené de front dans toutes les parties, de telle sorte qu'à n'importe quel moment le travail puisse être abandonné et l'ouvrage cependant être considéré comme suffisamment achevé pour constituer une bonne étude, plus ou moins poussée.

c) Poser d'abord les taches les plus foncées. Réserver soigneusement les clairs. En principe, les clairs doivent être plus étendus qu'il ne semble, à cause du rayonnement des lumières. Cela s'applique surtout aux points brillants. Ne pas cerner les contours par des traits secs et foncés. Il n'y a pas de traits foncés aux contours : ce sont les divers plans d'ombre et de lumière qui déterminent les contours et les arêtes des formes. Les arêtes sont au contraire, le plus souvent, marquées d'un trait clair. Veiller à accuser le relief des objets, par l'analyse des différents plans, que la lumière éclaire diversement.

d) Si le dessin se fait aux crayons, au fusain, à la plume ou pinceau, couvrir peu à peu le papier par des hachures parallèles, dans le sens des formes, mais en évitant de les entrecroiser en treillages trop réguliers. Laisser jouer le papier entre les traits, pour rendre la vibration de l'atmosphère.

Le Repérage des formes.

Quand le dessinateur d'après nature observe le modèle qu'il a sous les yeux, il constate que les objets se présentent à lui avec de multiples déformations, qui sont le résultat des lois de l'optique.

Il devra repérer la situation de leurs différents éléments, c'est-à-dire s'en rendre compte au jugé et par comparaison. C'est par des comparaisons qu'il établira :

1) les directions des lignes,
2) leurs dimensions relatives,
3) le degré d'éclairement des surfaces.

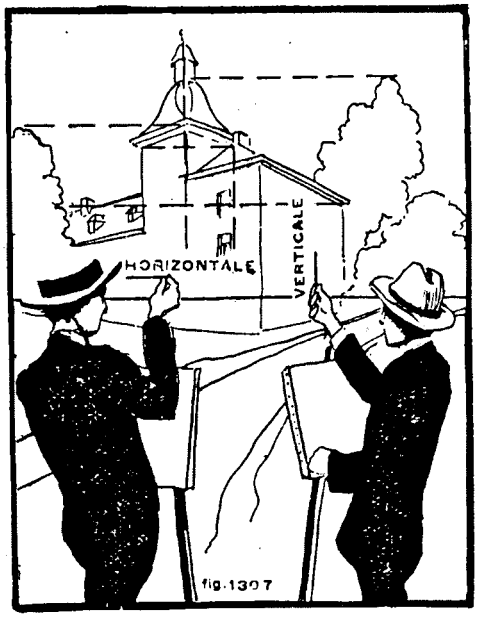


fig.1307

I) APPRÉCIATION DES DIRECTIONS DES LIGNES

Le dessinateur possède deux droites de repère : la verticale et l'horizontale. Grâce au sens de l'équilibre du corps humain, il peut tenir son crayon devant ses yeux sensiblement vertical ou horizontal. Il confronte ainsi toutes les lignes du modèle avec ces deux droites.

Comment telle ligne se comporte-t-elle relativement à la verticale ? Il dresse entre elle et son œil le crayon tenu verticalement. Si elle ne suit pas la direction du crayon, s'en écarte-t-elle vers la droite ou vers la gauche ? Quel angle fait-elle à peu près avec la verticale ?

Comment telle autre ligne se comporte-t-elle relativement à l'horizontale ? Il met entre elle et son œil le crayon tenu horizontalement. Si elle ne suit pas la direction du crayon, monte-t-elle ou descend-elle, vers la droite ou vers la gauche ? Quel angle fait-elle à peu près avec l'horizontale ?

L'appréciation au jugé de la mesure des angles que les lignes du modèle font avec la verticale et avec l'horizontale constitue le travail essentiel du repérage des directions des lignes. Cela doit se faire d'abord pour les grandes lignes. Les lignes courbes et les lignes compliquées doivent être provisoirement ramenées à des directions droites. Il s'agit aussi des axes, c'est-à-dire des droites fictives qui passent par le milieu des figures symétriques. Leur détermination est nécessaire tant pour garantir l'équilibre des figures que pour en tracer convenablement les contours symétriques.

2) ÉVALUATION DES LONGUEURS RELATIVES DES LIGNES

Marquer sur le papier les points extrêmes du groupe à dessiner, en hauteur et en largeur. Evaluer alors les dimensions des diverses parties en les comparant à cette hauteur totale et à cette largeur totale.

Comment se comportent-elles relativement à la moitié, au tiers, au quart? Comment telle longueur se présente-t-elle en comparaison de telle autre? Est-elle plus grande? Est-elle plus petite?

Si l'on met le crayon vertical ou horizontal à tel point, où passera-t-il par rapport à tels autres points?

3) DÉTERMINATION DES DEGRÉS D'OMBRE ET DE LUMIÈRE

Observer d'abord le modèle en fermant un œil complètement et l'autre à moitié.

Le détails ne se distinguent plus : on ne voit plus que les grandes masses. Où est la tache la plus claire et la tache la plus foncée? Quelle est la progression des valeurs intermédiaires entre le plus clair et le plus foncé? Au début, il sera bon de numéroter sur l'ébauche les degrés de cette échelle des valeurs du clair-obscur.

Les valeurs du clair-obscur se répartissent en quatre catégories :

a) les valeurs de lumière, parties directement touchées par la lumière. Si la surface est lissse, la lumière s'y reflète et y rayonne : faire ces clairs plus larges qu'il ne semble.

b) les valeurs de pénombre, parties encore éclairées directement, mais avec moins d'intensité.

c) les valeurs d'ombre, parties que la lumière n'atteint pas directement. On distingue :

   1) l'ombre propre : c'est le côté de l'objet lui-même qui n'est pas exposé à la lumière.

   2) l'ombre portée : c'est l'endroit qui reste dans l'ombre, parce qu'un autre élément du groupe intercepte la lumière et projette sur lui son ombre.

d) les valeurs de reflets, parties dans l'ombre, mais qui reçoivent indirectement un peu de lumière, réfléchie par une surface éclairée avoisinante.

Les ombres sont d'autant plus fortes et plus nettement délimitées, que l'éclairage est plus concentré et plus intense. Si l'éclairage est diffus, les contours des ombres sont indécis et fondus.

DEGRÉS D'OMBRE

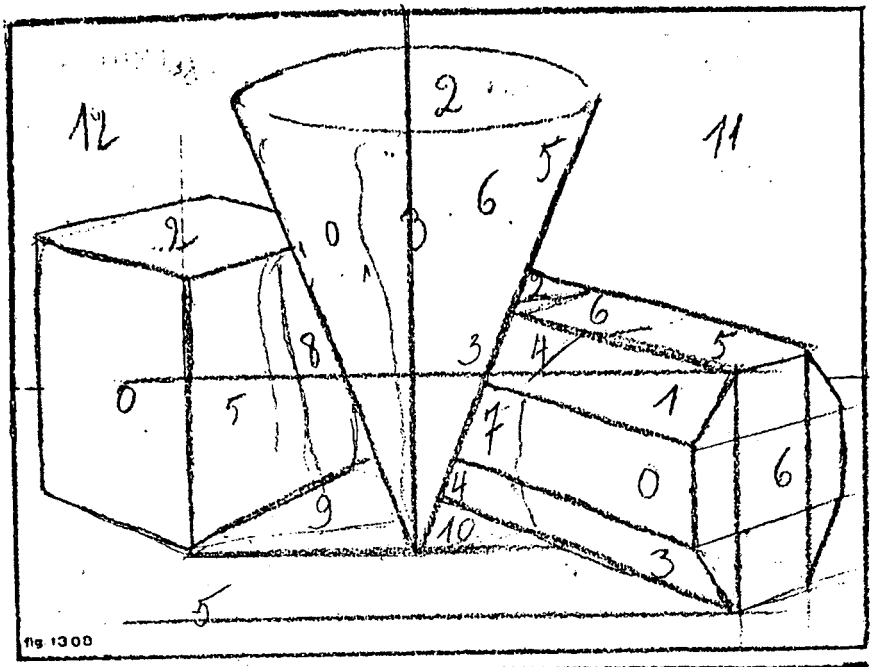


fig 1308

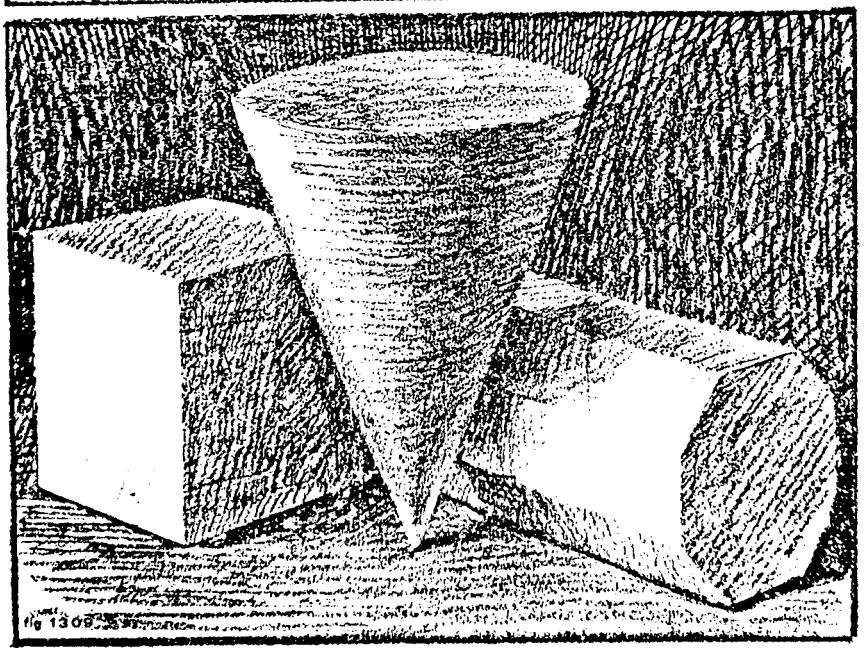


fig 1309

Quelques Principes de Perspective (fig. 1310).

La connaissance des règles de la perspective scientifique n'est pas absolument requise pour le dessin d'après nature, pourvu que le dessinateur ait l'œil exercé et suive les indications données plus haut pour le repérage des directions des lignes et de leurs dimensions relatives.

Nous formulons cependant ici quelques principes essentiels qui serviront de guide au dessinateur et lui permettront d'éviter des méprises.

Nous exposerons plus loin la théorie complète de la perspective réelle.

1er *Principe :* Les d r o i t e s de la réalité restent sensiblement droites dans le dessin. Toutes les autres figures se dessinent avec des modifications, à moins qu'elles ne se trouvent dans un plan frontal, c'est-à-dire parallèle au front du dessinateur.

2ème *Principe :* Les v e r t i c a l e s de la réalité restent ordinairement verticales dans le dessin, qu'elles soient des arêtes, des contours ou des axes.

3ème *Principe :* Les h o r i z o n t a l e s de la réalité :

1) ne restent horizontales dans le dessin que dans les deux cas suivants :

a) quand elles sont situées dans le plan d'horizon (L H), c'est-à-dire dans le plan horizontal qui est à la hauteur des yeux du dessinateur.

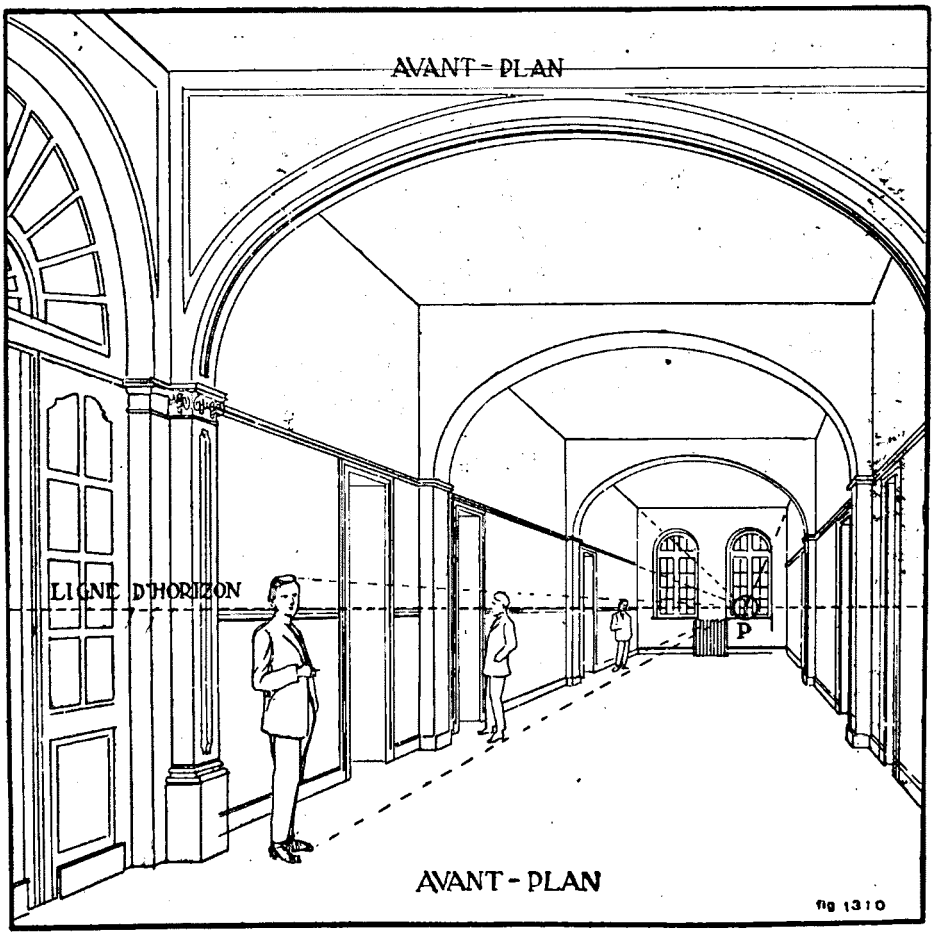
b) quand elles sont frontales, c'est-à-dire dans un plan parallèle au front du dessinateur.

2) Dans tous les autres cas, elles perdent dans le dessin leur direction horizontale. Si elles se trouvent au dessus du plan d'horizon (L H), elles descendent en s'éloignant de l'avant-plan. Si elles se trouvent en dessous du plan d'horizon, elles montent en s'éloignant de l'avant-plan.

4ème *Principe :* Les parallèles de la réalité ne restent parallèles dans le dessin que si elles sont frontales, c'est-à-dire parallèles au front du dessinateur. Autrement elles deviennent des convergentes avec le même point de fuite.

5ème *Principe :* Les droites horizontales parallèles entre elles et non frontales convergent vers un même point qui est situé sur la ligne d'horizon.

6ème *Principe :* Suivant qu'elles s'éloignent de l'avant-plan, les figures se dessinent en grandeurs décroissantes. Leurs valeurs d'ombre et de couleur diminuent d'intensité.



LE CROQUIS

Le croquis est un dessin fait rapidement. Notation sommaire mais suffisante par elle-même. Croquer, c'est saisir au vol et fixer en traits expéditifs l'ensentiel de la vision.

Le meilleur croquis est celui qui est fait le plus vite et qui rend l'objet et toute son expression avec le minimum de traits.

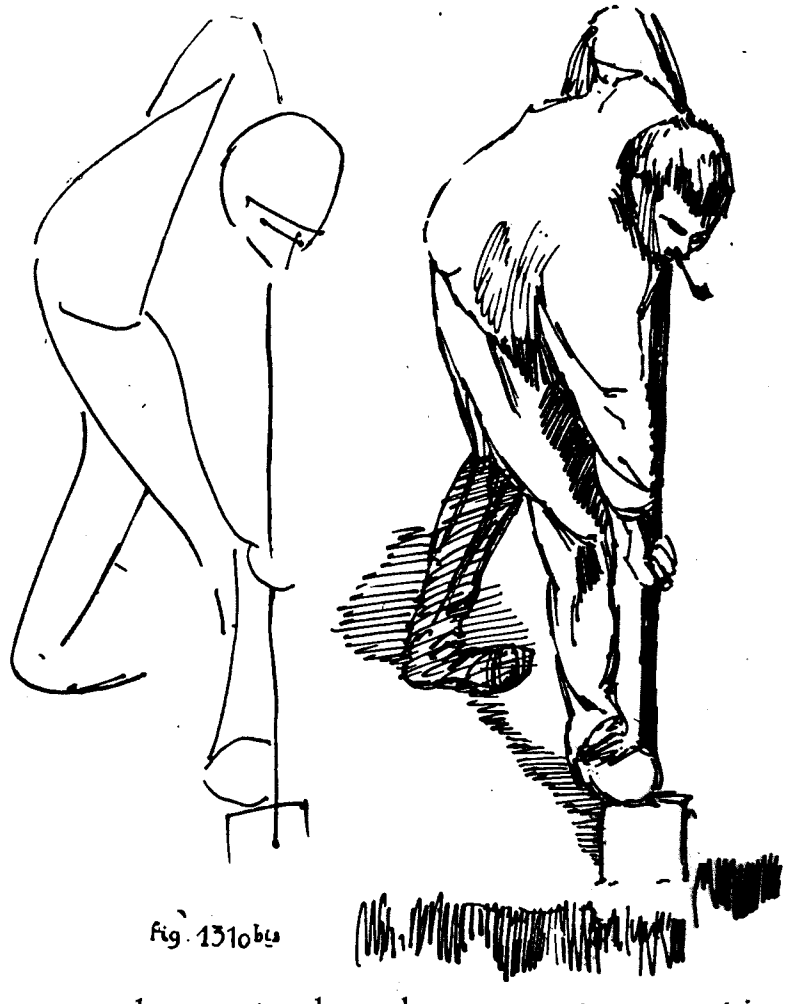


Fig. 1310bis

Pour cela, il faut un dessinateur intelligent, observateur, primesautier et ingénieux, sachant atrapper le trait caractéristique, dégager la ligne essentielle, abstraire la substance de la multiplicité des détails accidentels. Il faut une main alerte, audacieuse et exercée. La pratique du croquis demande un entraînement sérieux.

Manière de faire un bon croquis :

1) Observer attentivement l'objet. Le regarder en fermant un œil complètement et l'autre à moitié, pour réduire le champ de la vision et diminuer la vue des détails. L'analyser et ne retenir que les éléments importants.
2) Employer un papier de petit format : un carnet à croquis pouvant être mis en poche.
3) Tracer d'une seule ligne le mouvement essentiel.
4) Caresser le papier de trais légers enfermant les formes dans un réseau de lignes qui les serre de près.
5) Charpenter prestement tout le dessin en accusant les plans pour faire ressortir les volumes.
6) Poser adroitement les lignes et les taches de force aux endroits bien choisis.
7) Se servir d'instruments dociles : crayon tendre, fusain, stylo, pinceau, etc. Ne pas employer la gomme.

8) Pour apprendre à simplifier son rendu, le débutant fera des exercices sur papier transparent de la manière suivante : sur un dessin fait par lui ou par un autre, ou simplement sur une photographie, il fera un décalque ne conservant que quelques traits ou taches et donnant cependant la même expression. Il fera plusieurs fois cet exercice sur le même dessin en cherchant de plus en plus à le réduire à sa plus simple expression. Il se rendra compte ainsi qu'on peut obtenir des effets puissants avec très peu de traits et quand il se trouvera devant un sujet à croquer, il saura le traiter avec la simplification requise.

MÉTHODE A SUIVRE POUR FAIRE UN DESSIN D'IMAGINATION

1) Méditer le sujet dans son esprit, en fonction du but à atteindre. Se créer dans l'imagination une vision aussi précise que possible de la scène à représenter.

2) Crayonner un croquis sur un papier de petit format, au fusain de préférence, en mettant en évidence les grandes lignes de la composition. Le petit format du croquis permet d'aller vite et de serrer de près l'expression de la vision intérieure. Il permet de ne pas se soucier des détails.

Faire plusieurs croquis de ce genre, si c'est nécessaire, jusqu'à ce que l'image soit à peu près conforme à celle de l'imagination.

User du procédé des papiers transparents.

3) La composition étant ainsi arrêtée, chercher sur nature la documentation requise pour la construction exacte et naturelle des éléments de la scène représentée. Observer les êtres et les phénomènes semblables à ceux qu'on doit dessiner. En faire des croquis, faire poser des modèles bien choisis.

4) Se servir de ces études d'après nature pour la mise au point du tableau, en les adaptant à la composition précédemment arrêtée. Les simplifier, les styliser.

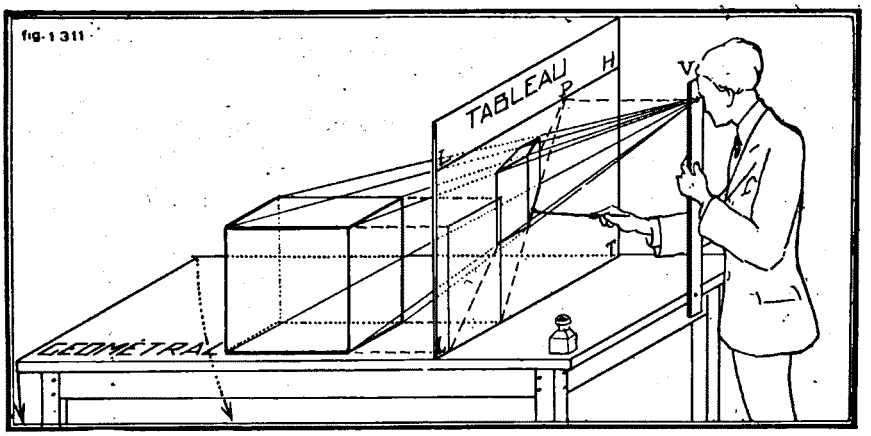
DEUXIÈME PARTIE

THÉORIE DE LA PERSPECTIVE RÉELLE

Il s'agit ici de la vraie perspective naturelle.

Nous exposons dans ce traité les règles scientifiques suivant lesquelles on pourra construire, d'un objet qu'on n'a pas sous les yeux ou qui n'existe pas, mais dont on possède les plans, une image identique à celle qu'en recevrait la rétine ou plaque photographique, en se plaçant à un point de vue donné, à telle distance et à telle hauteur.

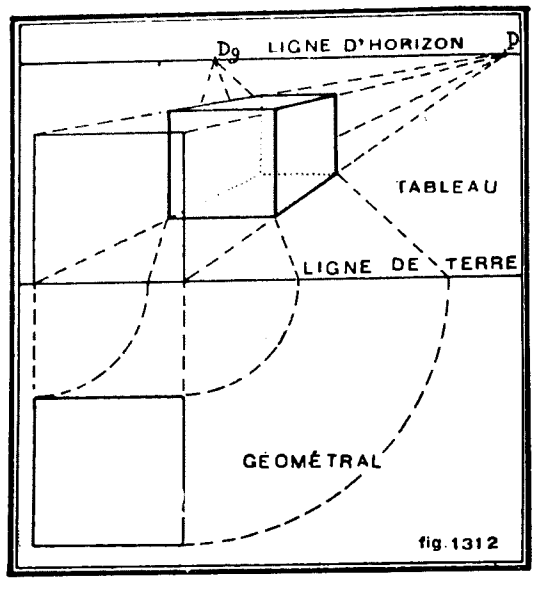
A) MÉCANISME DE LA PERSPECTIVE RÉELLE



Entre l'objet, placé sur un plan horizontal (Géométral), et l'œil du dessinateur, placé en un point fixe V, on suppose un plan vertical transparent (Tableau), au travers duquel l'œil est censé regarder l'objet. (Per-spicere).

Si l'on imagine des droites partant de tous les points des lignes de l'objet et convergeant vers l'œil V du dessinateur, les points de percée de ces droites dans le plan transparent y constituent un dessin de l'objet en perspective réelle : Si ce plan transparent est une vitre, on peut avec un pinceau et de l'encre de Chine, y dessiner l'image obtenue, qui est comme une sorte de décalque de l'objet.

Note. Cette fig. 1311 et les fig. 1314, 1315, 1316, 1317, sont traitées en perspective cavalière, angle de 30°, module 1/2.



La figure 1312 donne l'épure de l'opération de la figure 1311. Le Géométral, avec la projection horizontale de l'objet, s'est rabattu en dessous du tableau, dans le sens des flèches de la fig. 1311, avec L T comme charnière. Le géométral, en dessous de L T et le tableau au dessus de L T ne forment plus qu'un seul plan.

B) DÉFINITIONS

1) Le Tableau, en théorie, c'est le plan vertical transparent au travers duquel le dessinateur est censé regarder l'objet. En pratique, c'est la feuille de papier sur laquelle on dessine la perspective.

2) Le Géométral, ou le terrain; c'est le plan horizontal au dessus duquel l'objet est situé et dans lequel se trouve la projection horizontale de l'objet. Dans l'épure, il est supposé rabattu en dessous de L T.

3) La Ligne de terre (L T). C'est l'intersection du géométral et du tableau. En pratique, c'est une horizontale en bas du tableau.

4) Le Point de vue (V). C'est le point où est supposé placé l'œil du dessinateur, à telle distance de l'objet et à telle hauteur par rapport au géométral ou au terrain.

5) Le Point Principal (P) est la projection perpendiculaire du point de vue V sur le tableau. Sa position par rapport à L T est déterminée par la hauteur de V relativement au géométral.

6) La Ligne d'horizon (L H) est une droite horizontale qui passe par le point principal P. L'horizon d'un terrain plat est toujours à la hauteur des yeux de l'observateur.

7) Les Points de distance (Dd et Dg) sont deux points sur la ligne d'horizon L H, à droite et à gauche du point principal P, à une distance de P égale à la longueur V P, c'est-à-dire à l'éloignement de V par rapport au tableau.

8) Pour bien voir un objet dans son ensemble d'un seul coup d'œil, l'observateur doit se placer à une distance de cet objet au moins égale à sa plus grande dimension en hauteur et en largeur, et moindre que trois fois cette même dimension.

En effet, l'œil immobile ne voit distinctement que ce qui se trouve dans un angle visuel de 60 degrés. En d'autres termes, le champ de l'œil équivaut à la base d'un cône dont l'angle au sommet est de 60 degrés et dont la hauteur est par conséquent sensiblement égale au diamètre de la base (fig. 1313).

De même que le dessinateur d'après nature se place à une distance de son modèle au moins égale à sa plus grande dimension et moindre que trois fois cette dimension, de même, dans la construction d'une perspective d'après plans, on établira la mesure de la distance de V à P et des distances de Dd et de Dg à P en prenant au moins la mesure de la plus grande dimension de l'objet à dessiner, en hauteur et en largeur, et pas plus que trois fois cette même dimension.

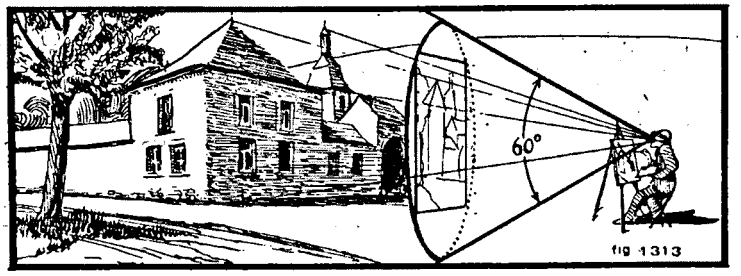


fig 1313

On prend habituellement plus que une fois la grande dimension, afin de pouvoir représenter, autour de l'objet, une partie de son voisinage.

Note. Il reste une part de convention dans cette théorie de la perspective réelle. En effet, par suite du point de vue V, les droites frontales devraient être dessinées avec une légère courbure. La convention consiste à ne pas tenir compte de cette courbure, du reste peu sensible. La photographie représente naturellement la réalité sans cette déformation.

A) Quand une droite de l'objet est parallèle au tableau, sa perspective a la même direction qu'elle.

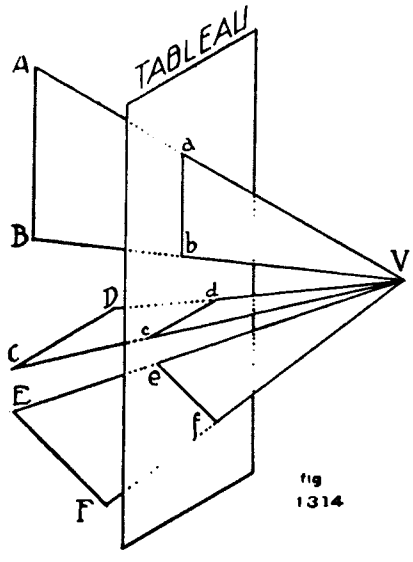


fig 1314

En effet, quand une droite est parallèle à un plan, un autre plan, passant par cette droite et traversant le plan, coupe ce dernier suivant une droite parallèle à la première. (fig. 1314).

De là :

1er *Principe :* la perspective d'une v e r t i c a l e est une verticale.

2ème *Principe :* la perspective d'une f r o n t o - h o r i z o n t a l e est une droite parallèle à L T, c'est-à-dire une horizontale.

3ème *Principe :* la perspective d'une f r o n t a l e est une droite de même inclinaison.

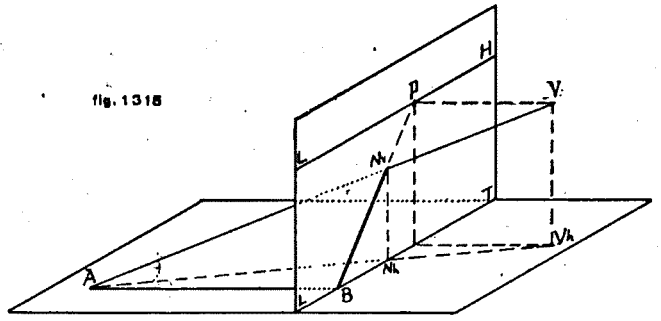
B) Quand une droite de l'objet n'est pas parallèle au tableau, sa perspective n'a pas la même direction qu'elle.

Elle s'appelle alors f u y a n t e.

Si cette droite non parallèle au tableau est une horizontale, le point vers lequel elle fuit est sur la ligne d'horizon L H. Si elle n'est pas horizontale, le point vers lequel elle fuit n'est pas sur la ligne d'horizon.

4ème Principe : Si une horizontale est perpendiculaire au tableau (droite de bout) le point vers lequel fuit sa perspective est le point principal P. (fig. 1315).

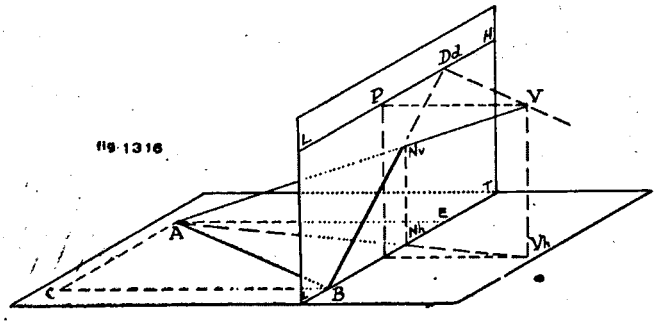
Soit une droite de bout A B située dans le géométral et telle que son point B est sur la ligne de terre. La perspective de B est le point lui-même. La perspective de A est le point de percée de la droite A V dans le tableau.



On trouve ce point de percée comme suit : la projection horizonlale de la droite A V est A Vh. Le point Nh sur la ligne de terre est la projection horizontale du point de percée de la droite A V. Une droite de rappel donne Nv sur A V. Si l'on unit B et Nv par une droite, on aura la perspective de A B et l'on constatera qu'elle fuit vers P.

5ème Principe : Si une droite horizontale est oblique à 45° sur le tableau, le point vers lequel fuit sa perspective est l'un des points de distance D d ou D g. (fig. 1316).

Soit une horizontale A B située dans le géométral et oblique à 45° sur L T. Cette figure étant en perspective cavalière à 30° et module 1/2, pour obtenir cette droite à 45°, je fais un carré A B C E en perspective, dont le côté B E est sur L T. Sa diagonale A B est à 45° sur B E.



Marquons sur L H un point Dd tel que la distance P Dd est égale à la distance P V. (La fig. 1316 est en perspective cavalière avec module 1/2). La perspective du point B est le point lui-même, puisqu'il est sur la ligne de terre. La perspective de A est le point de percée de la droite A V dans le tableau. On trouve ce point de percée comme suit : la projection horizontale de A V est A Vh. Le point Nh sur L T est la projection horizontale du point de percée de la droite A V. Une droite de rappel donne Nv sur A V.

Si l'on unit B et Nv par une droite, on aura la perspective de A B et l'on constatera qu'elle fuit vers D d.

6ème *Principe* : Si une droite horizontale fait avec le tableau un angle autre que de 90° ou que de 45°, le point vers lequel fuit sa perspective est, sur L H, un point F où passe le rayon visuel V F parallèle à la droite elle-même. (fig. 1317).

Soit dans le géométral une droite A B oblique au tableau suivant un angle quelconque autre que 45° ou 90°, et telle que B est sur L T.

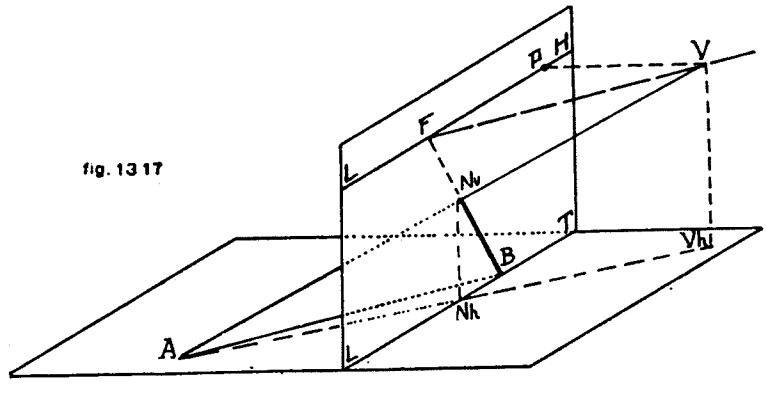


fig. 1317

La perspective de B est le point lui-même.

La perspective de A est le point de percée du rayon visuel A V dans le tableau. On trouve ce point de percée comme suit : La projection de A V est A Vh. Le point Nh sur L T est la projection horizontale du point de percée cherché. Une droite de rappel donne Nv sur A V.

Si l'on unit B et Nv par une droite, on aura la perspective de A B.

Si l'on continue B Nv jusqu'à la ligne d'horizon, on y obtient le point de fuite F.

Si l'on trace une droite V F, on constate que cette droite est parallèle à la droite donnée A B.

Du reste, si l'on se reporte aux figures 1315 et 1316, on y voit que la droite V P de la fig. 1315 est parallèle à la droite A B, et, de même, que la droite V Dd de la fig. 1316 est parallèle à la droite A B.

D) APPLICATIONS

Perspective des figures situées dans le Géométral

1) d'un Point. (fig. 1318).

On donne la ligne de terre, séparant le géométral du tableau,
un point A situé dans le géométral,
la ligne d'horizon L H, avec le point principal P et
un des points de distance Dg.

Sachant, d'une part, qu'un point est déterminé par l'intersection de deux droites, d'autre part, qu'une droite perpendiculaire à L T a pour point de fuite de sa perspective le point principal P (4ème principe) et qu'une droite horizontale oblique à 45° sur le tableau a pour point de fuite de sa perspective un des points de distance (5ème principe), faisons passer par le point A une perpendiculaire à L T et une oblique à 45° sur L T.

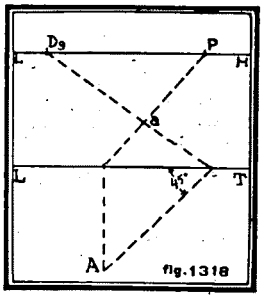


fig.1318

Faisons fuir leurs perspectives à leurs points de fuite respectifs : elles se coupent au point *a*. C'est la perspective du point A.

Donc, pour trouver la perspective d'un point du géométral, on fait passer par ce point une droite perpendiculaire à L T et une droite oblique à 45° sur L T. On fait fuir la perpendiculaire vers le point principal P et l'oblique vers celui des points de distance Dd et Dg qui la fera couper l'autre droite. Le point où elles se coupent est la perspective du point donné.

2) d'une droite quelconque. (fig. 1319).

On donne le segment de droite A B, le point principal P et le point de distance Dd.

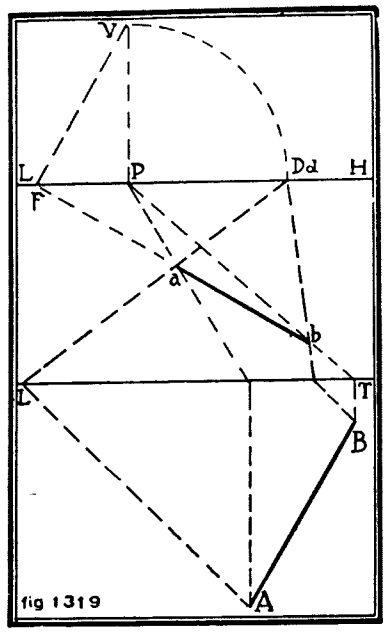


fig 1319

Faire successivement les perspectives des points A et B, en faisant passer par ces points une perpendiculaire à L T et une oblique à 45°. On obtient les points *a* et *b*. Les unir par une droite.

Remarque : Sur une perpendiculaire à L H au point P, je fais P V = P Dd. Par V je fais passer une parallèle à la droite donnée A B : elle rencontre la ligne d'horizon en F. Ce point F est le point de fuite de la perspective de la droite A B. (6ème principe)

3) d'un carré (fig. 1320).

On donne le carré A B C D, le point principal P et le point de distance Dg.

Faire successivement les perspectives des points A B C D, comme ci-dessus.

On trouve les points *a b c d*. Les unir par des droites.

Remarque. Sur une perpendiculaire à L H au point P, je fais P V = P Dg. Par V je fais passer des parallèles aux côtés du carré : elles rencontrent L H aux points F et F'. Ce sont les points de fuite des perspectives des côtés du carré. (6ème principe).

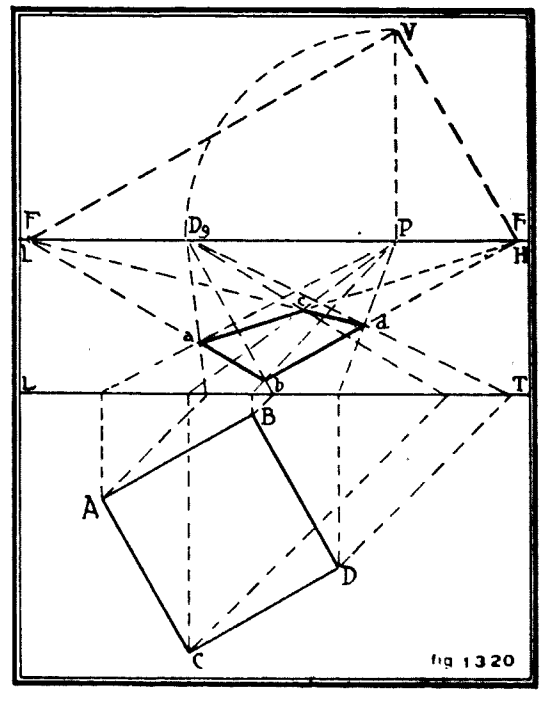


fig 1320

4) d'un cercle (fig. 1321).

Circonscrire un carré à ce cercle. Tracer les diagonales et les médianes: cela nous donne huit points du cercle: A B D E F G H I.

Faire comme ci-dessus les perspectives de ces huit points : on obtient *a b d e f g h i*. Réunir ces huit points par une courbe : c'est une ellipse. On peut la tracer à main libre ou au moyen des pistolets.

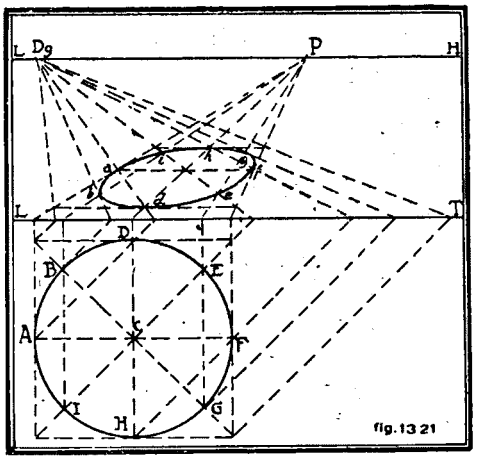


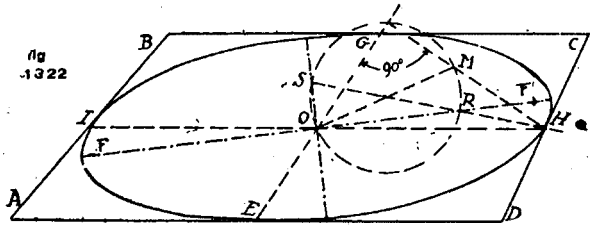
fig. 1321

Manière de trouver les axes et les foyers d'une ellipse qui est la perspective d'un cercle, pour la tracer à la manière des jardiniers. *(Voir plus haut, page 47).*

Soit le quadrilatère A B C D, qui est la perspective du carré circonscrit au cercle. (fig. 1322).

Tracer les médianes I H et E G, qui se coupent en O.

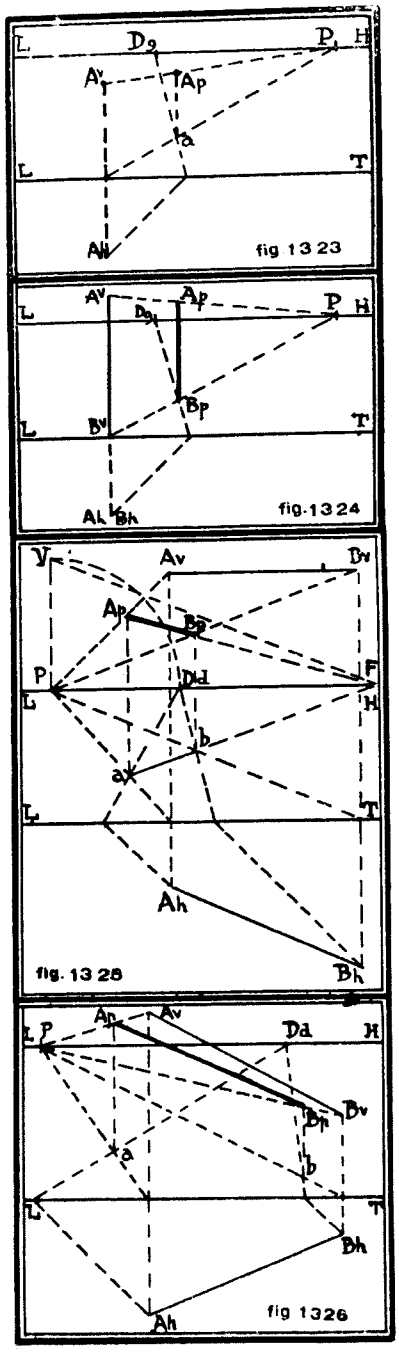
De H, abaisser une perpendiculaire sur O G (prolongée, s'il y a lieu).



Sur cette perpendiculaire, prendre une longueur H M = O G. Unir O et M par une droite. Sur O M comme diamètre tracer une circonférence. La sécante qui passe par H et par le centre de la circonférence coupe la circonférence en R et en S. Les droites O R et O S donnent les directions des axes de l'ellipse. H R et H S sont les longueurs des demi-axes.

De l'un des bouts du petit axe comme centre, avec la moitié du grand axe comme rayon, faire un arc de cercle : il coupe le grand axe aux points F et F', ce sont les foyers de l'ellipse.

II. Perspective des figures situées au dessus du géométral.



1) d'un point. (fig, 1323).

Soit le point Av Ah.

Opérations :

1° faire la perspective de la projection horizontale Ah, en faisant passer par ce point du géométral une perpendiculaire à L T qui fuit vers le point principal P et une oblique à 45° qui fuit yers un des points de distance. Cela nous donne la perspective *a* de la projection horizontale du point.

2° De la projection verticale Av du point faire partir une fuyante vers P. Sur la perspective *a* élever une verticale : elle rencontre la fuyante vers P au point Ap : c'est la perspective du point A.

2) d'une verticale (fig. 1324).

Soit la verticale Av Bv Ah Bh.

Faire les mêmes opérations que ci-dessus.

3) d'une horizontale (fig. 1325).

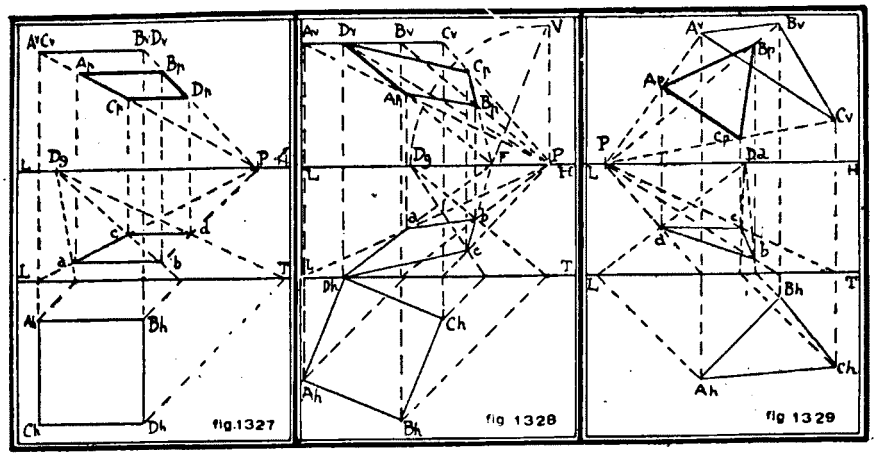
Faire les mêmes opérations que pour la figure 1223.

Remarquer que le point de fuite de cette horizontale est aussi donné sur L H par une parallèle V F à Ah Bh (6ème principe).

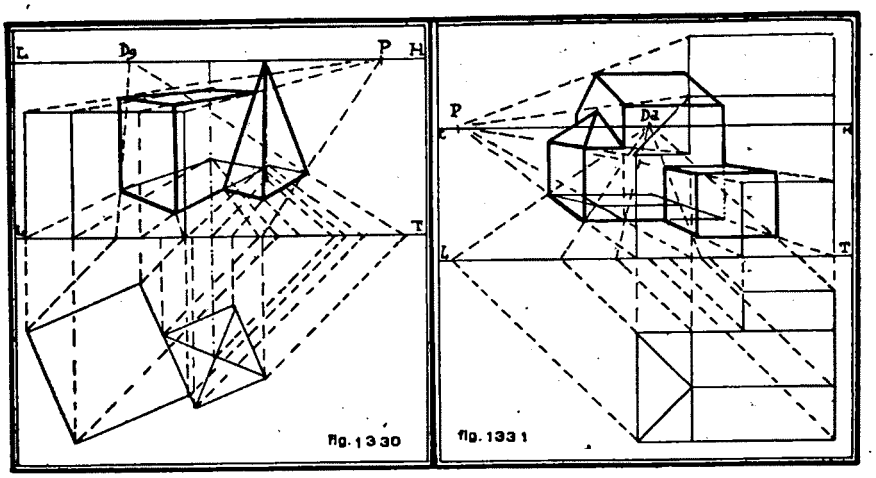
4) d'une droite quelconque (fig. 1326).

Faire les même opérations que ci-dessus.

5) d'un carré horizontal. (fig. 1327 et 1328).



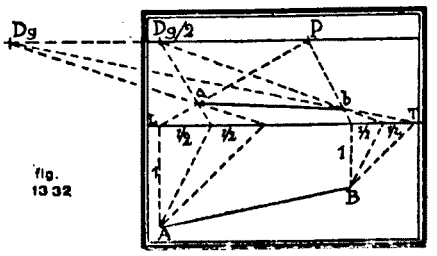
6) d'un triangle quelconque (fig. 1329).



7) d'un cube et d'une pyramide (fig. 1330).

8) d'une maison (fig. 1331).

Note. Si le point de distance était situé en dehors du cadre, on pourrait le ramener à mi-chemin de P. Alors, au lieu d'une oblique à 45°, on ferait passer par les points une oblique qui serait l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont le côté sur L T vaudrait la moitié du côté perpendiculaire à L T (figure 1332a).



PROCÉDÉ RAPIDE ET PRATIQUE POUR FAIRE LA PERSPECTIVE D'UN ENSEMBLE ASSEZ COMPLIQUÉ.

(Procédé de la bande de papier).

Soit à faire la perspective d'une maison dont on possède les plans. (Fig. 1333 et fig. 1334).

I. Opérations à faire sur la feuille du plan horizontal (fig. 1333).

1) Possédant le plan terrier de la maison à l'échelle voulue, on établit le point de vue V, d'où l'on désire faire voir la maison en perspective. Ce point de vue V sera à une distance au moins égale à la plus grande dimension de la maison, en largeur et en hauteur, et moindre que trois fois cette même dimension.

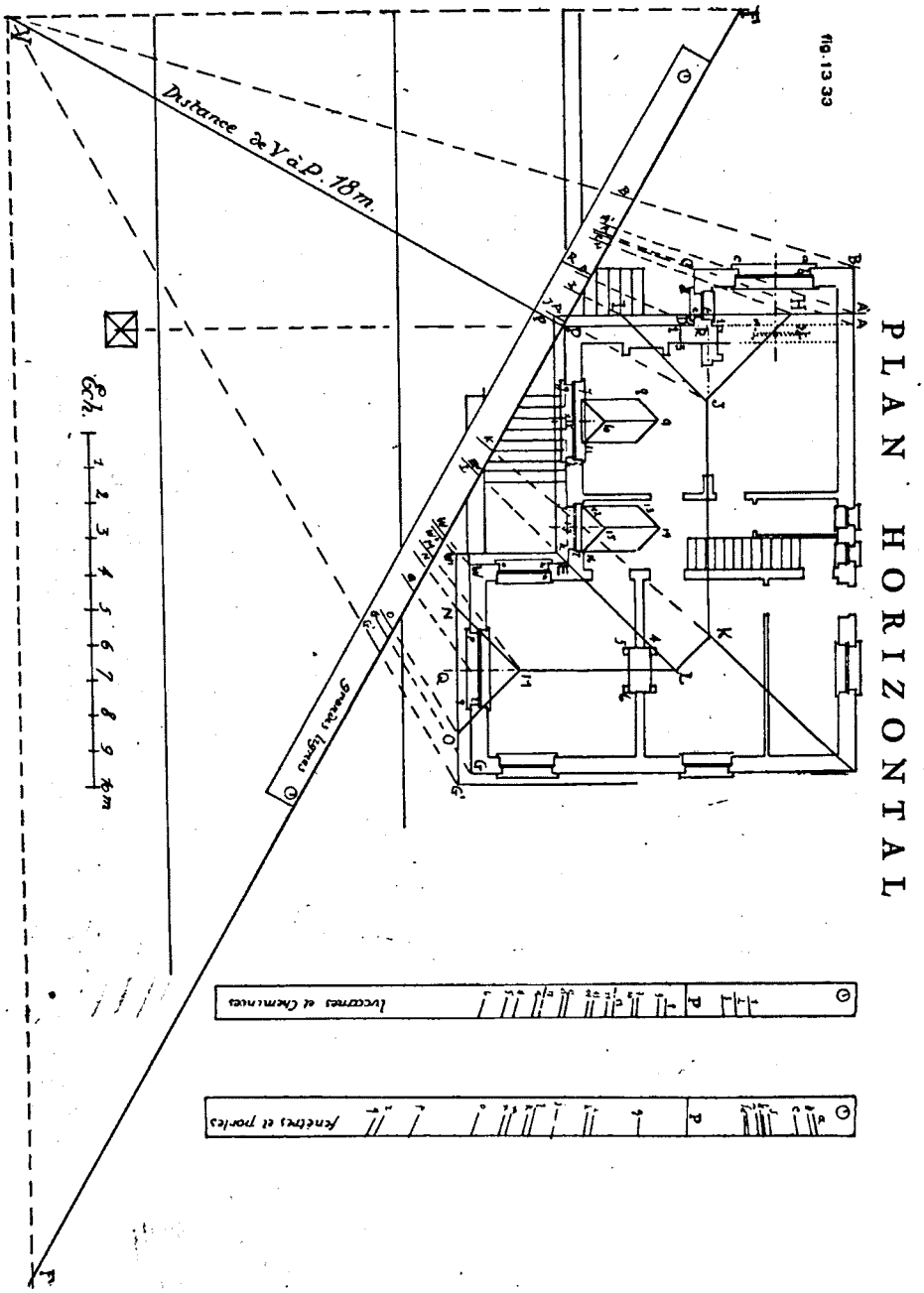
2) Unir par une droite ce point V au point le plus rapproché du plan horizontal donné, autant que possible une arête verticale. Ce point est P. La droite V P est un rayon visuel.

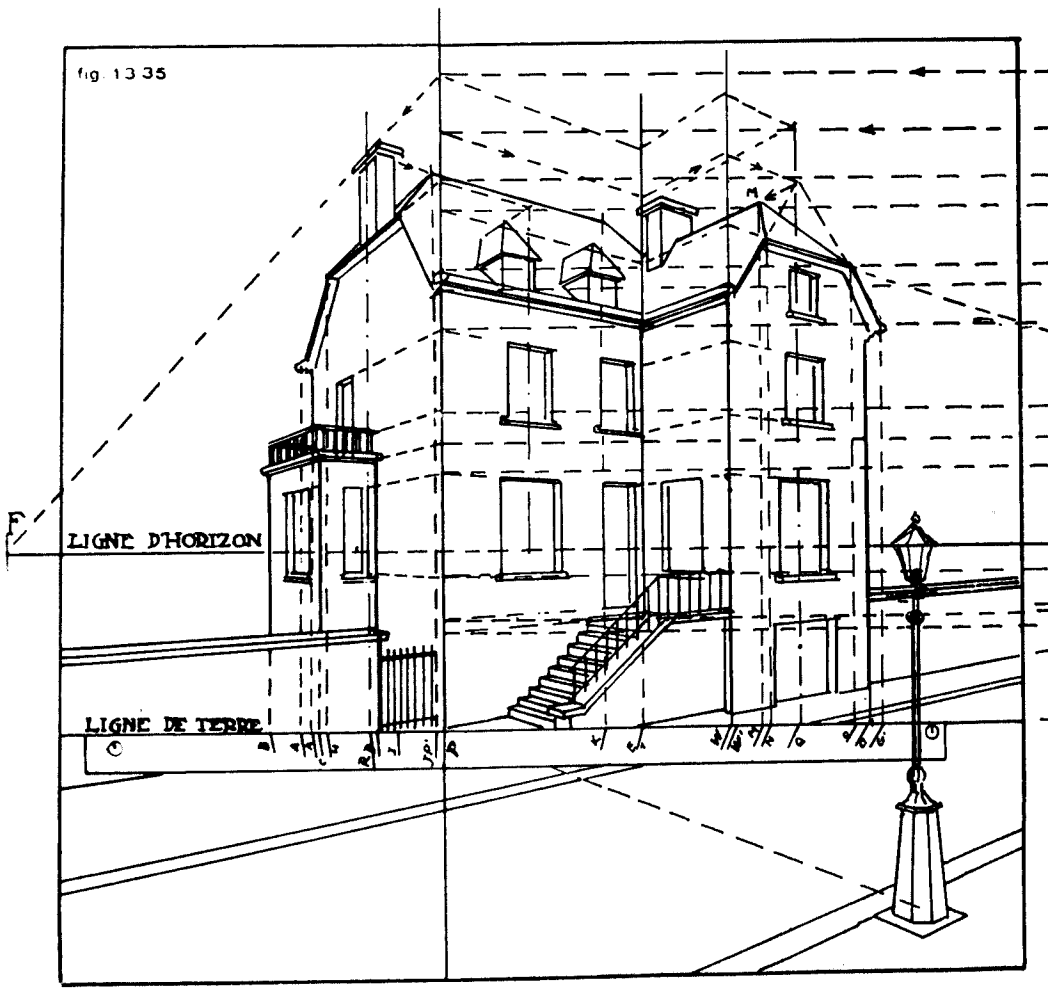
3) Par le point P faire passer une droite perpendiculaire à V P.

4) Par le point V, faire passer des parallèles aux principales lignes du plan terrier : elles donnent, en rencontrant la droite perpendiculaire à V P, les points de fuite F et F' des principales lignes du plan terrier. (6ème principe).

5) Sur la perpendiculaire à V P, fixer le bord d'une b a n d e d e p a p i e r. Numéroter tous les points essentiels visibles du plan terrier. Par ces points faire partir des droites convergeant vers V. Tracer leur passage sur la bande de papier et les y numéroter comme ci-dessus, pour rappeler leurs points d'origine. Marquer aussi le point P. Si le nombre des points est assez grand, employer successivement plusieurs bandes de papier : une pour les points correspondants aux grandes lignes de l'objet, une ou plusieurs autres pour les autres points. Ne pas oublier de noter le point P sur chaque bande, pour le repérage. Souvent il y a lieu de noter aussi les a x e s.

Problème : Faire la perspective d'une maison dont on donne les plans. Le point de vue V sera distant du coin P d'une longueur de 18 mètres et à une hauteur de 1 m. 60 au dessus du niveau du rez-de-chaussée. Le rayon visuel VP fera un angle de 120° avec le mur P E.





PERSPECTIVE ÉBAUCHÉE



fig. 1334

ÉLÉVATION

II. Opérations à faire sur le tableau, c'est-à-dire sur la feuille où l'on doit dessiner la perspective. (fig. 1334 et 1335).

1) Dans la partie inférieure du tableau, en laissant une certaine marge pour y figurer des avant-plans, tracer une horizontale L T (Ligne de terre), au niveau où la maison sort de terre.

2) Au dessus de L T, tracer une horizontale L H, figurant la ligne d'horizon, à la hauteur choisie pour le point de vue. Dans l'exemple présent, on a mis ce point de vue à une hauteur de 1 m. 60 au dessus du niveau du rez-de-chaussée de la maison.

3) Sur L T, poser le bord de la première bande de papier, de manière que les deux convergentes relatives aux deux points extrêmes (B et G') soient à distance convenable des bords latéraux du cadre du tableau.

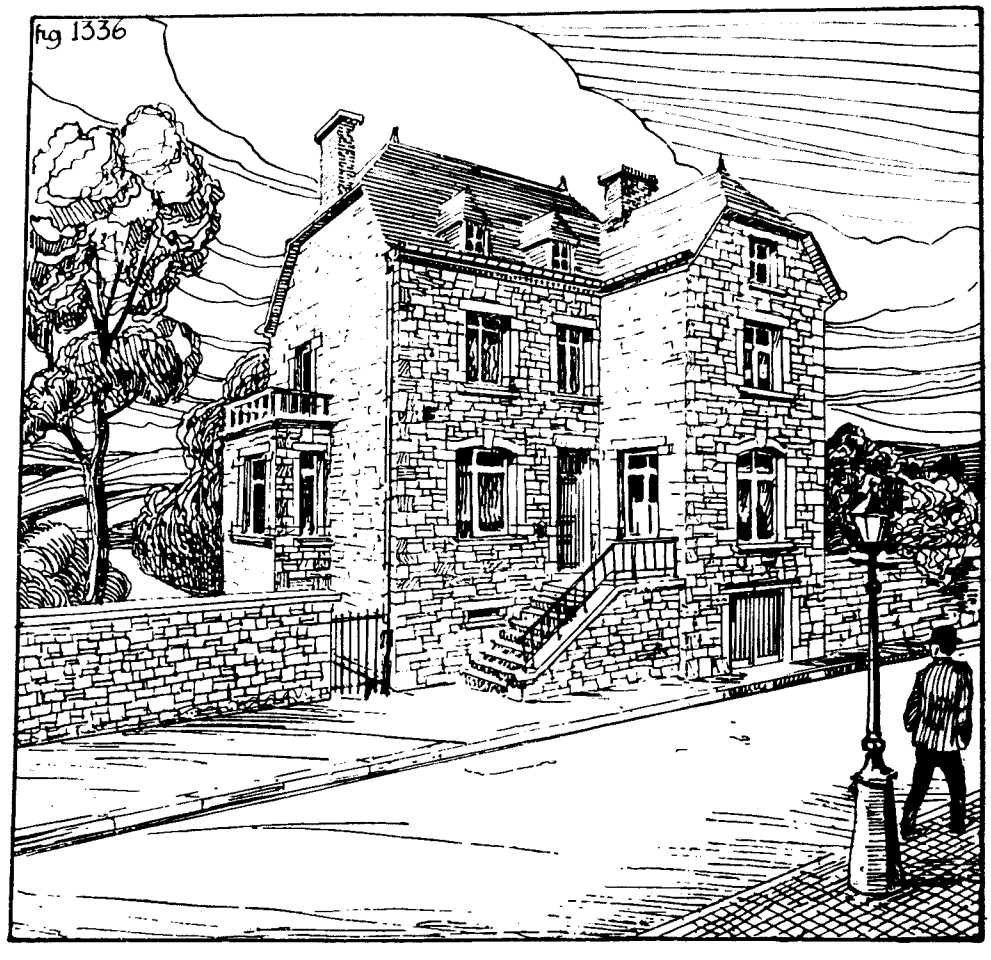
4) Élever une verticale sur le point P. Marquer les points de fuite F et F' sur L H, aux distances de P indiquées par l'opération 4 ci-dessus.

5) Tout point en élévation qui est sur la verticale au point P conserve sa vraie hauteur dans la perspective. Tout autre point du plan en élévation doit être amené ou porté sur cette verticale au point P à sa vraie hauteur et de là renvoyé, par une ou plusieurs fuyantes en F ou F', à sa place marquée sur la bande de papier.

Soit, par exemple, le point M. Porté sur la verticale P à sa vraie hauteur, il est conduit sur la verticale E par une fuyante vers F'. De là, par une fuyante vers F, il est amené sur la verticale W. Ensuite. sur la verticale Q par une fuyante vers F', et enfin sur la verticale M, par une fuyante vers F.

6) Unir les points trouvés par les lignes requises, au fur et à mesure de leur détermination.

Remarque. Quand on a dû utiliser plusieurs bandes de papier, on les fixe successivement sur la ligne de terre, en posant toujours le point P à la même place.



PERSPECTIVE ACHEVÉE

Notes.

1) L'élève fera des exercices semblables d'après des plans d'édifices qu'il aura pu se procurer. S'il ne peut pas trouver des plans tout faits, il fera le relevé d'une construction et en dressera les plans à une échelle convenable. D'après ces plans, il construira une ou plusieurs perspectives de cet édifice. Il pourra alors comparer son dessin, soit à la réalité, soit à un dessin fait d'après nature, soit encore à une photographie.

2) Si l'on voulait faire une perspective à une échelle deux fois plus grande que l'échelle des plans que l'on possède, sans se donner la peine de dessiner ces plans à l'échelle voulue, il suffirait de placer les bandes de papier sur une parallèle à F F', située à une distance de V égale à 2 × V P. On ferait passer les convergentes sur cette bande : la distance des deux points extrêmes serait ainsi doublée. On doublerait de même les distances P F et P F' et aussi les mesures en hauteur du plan en élévation.
On pourrait de même faire la perspective trois fois, quatre fois plus grande, etc.

DISPOSITIF pour tracer des FUYANTES dont les points de fuite sont en dehors de la planche à dessin, à une distance trop grande pour permettre l'emploi facile d'une règle. (fig. 1337).

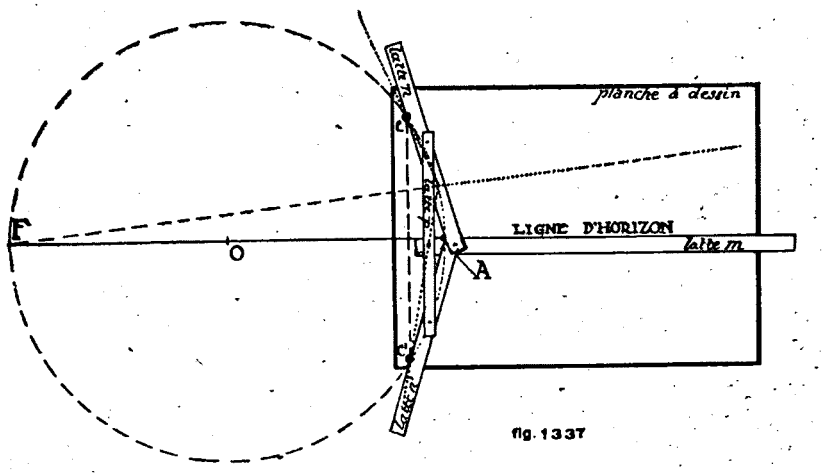


fig. 1337

Se procurer en double l'appareil suivant : une grande latte *m* de 1 m. à 1 m. 50, deux lattes *n* et *n'* de 0 m. 50 à 1 m., une latte *p* d'environ 1 m. Ces lattes seront en bois mince et bien droites.

Soit le point de fuite F, sur la ligne d'horizon prolongée au moyen d'une grande planche ou d'une ficelle.

Marquer un point A sur la ligne d'horizon et sur la planche à dessin, à quelque distance du bord (de 10 à 30 cm.). Sur F A comme diamètre, tracer une circonférence, au moyen d'une ficelle : une partie de cette circonférence tombe dans la planche à dessin.

Tracer une corde C C' sur la planche près du bord et perpendiculairement à la ligne d'horizon. Enfoncer deux petits clous aux points C et C'.

Mettre la latte *m* sur la ligne d'horizon, les deux lattes *n* et *n'* en angle, touchant les clous C et C' et de telle sorte que A soit le sommet de l'angle. Visser ou clouer ensemble la latte *m* et les lattes *n* et *n'*. Les maintenir en forme d'Y indéformable en y vissant la latte *p*.

Si l'on déplace l'Y de manière que les deux branches de la fourche touchent constamment les clous C et C', toutes les droites que l'on tracera au long de la latte *m* convergeront vers le point de fuite F.

En utilisant deux appareils de ce genre, un pour chaque point de fuite, on pourra construire rapidement et sûrement les perspectives les plus compliquées.

TROISIÈME PARTIE

TECHNOLOGIE

Chap. I. La Figure humaine.

Proportions, équilibre, mouvement, expressions.

Chap. II. Notions de construction permettant de composer et de dresser les plans d'une maison.

Chap. III. Techniques de dessin de représentation. Fusain, craies, crayons, pastel, encre, pinceau, plume, bout de bois, lavis, aquarelle, fresque, tempéra, détrempe, peinture à l'huile, monotype.

Chap. IV. Techniques de décoration.

Peinture.

Mosaïque, vitraux, émaux.

Décoration des étoffes. Etoffes tissées, étoffes imprimées, étoffes teintes, étoffes ornées à l'aiguille.

Décoration par le relief. Modelage, moulage, travail des métaux, fer forgé, dinanderie.

Sculpture.

Chap. V. Techniques de reproduction et de gravure.

Photographie.

Bois, lino, eau-forte, burin.

Lithographie, chromolithographie.

Photogravure, photochromie.

CHAPITRE PREMIER

LA FIGURE HUMAINE

I. — LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN

Dans le dessin d'après nature de la figure humaine, la connaissance de l'arithmétique des mesures relatives des parties du corps n'est pas strictement requise pour celui qui a l'œil exercé à apprécier les mesures des formes.

Il y a lieu de mettre le dessinateur en garde contre l'emploi rigide d'un canon des proportions du corps humain, car, dans la nature, tous les individus d'une même espèce ne sont pas calqués exactement sur un même patron uniforme. Il faut même dire que la préoccupation de faire ainsi rentrer toute figure humaine dans un système préconçu de proportions est de nature à nuire à un dessin fidèle et expressif.

Cela dit, il convient d'exposer, pour faciliter la construction d'une figure humaine de type normal, les rapports de mesures qui existent entre les différentes parties.

On a proposé divers canons de proportions. Il semble que le plus pratique est le canon classique qui prend comme module, ou unité de mesure, la hauteur de la tête.

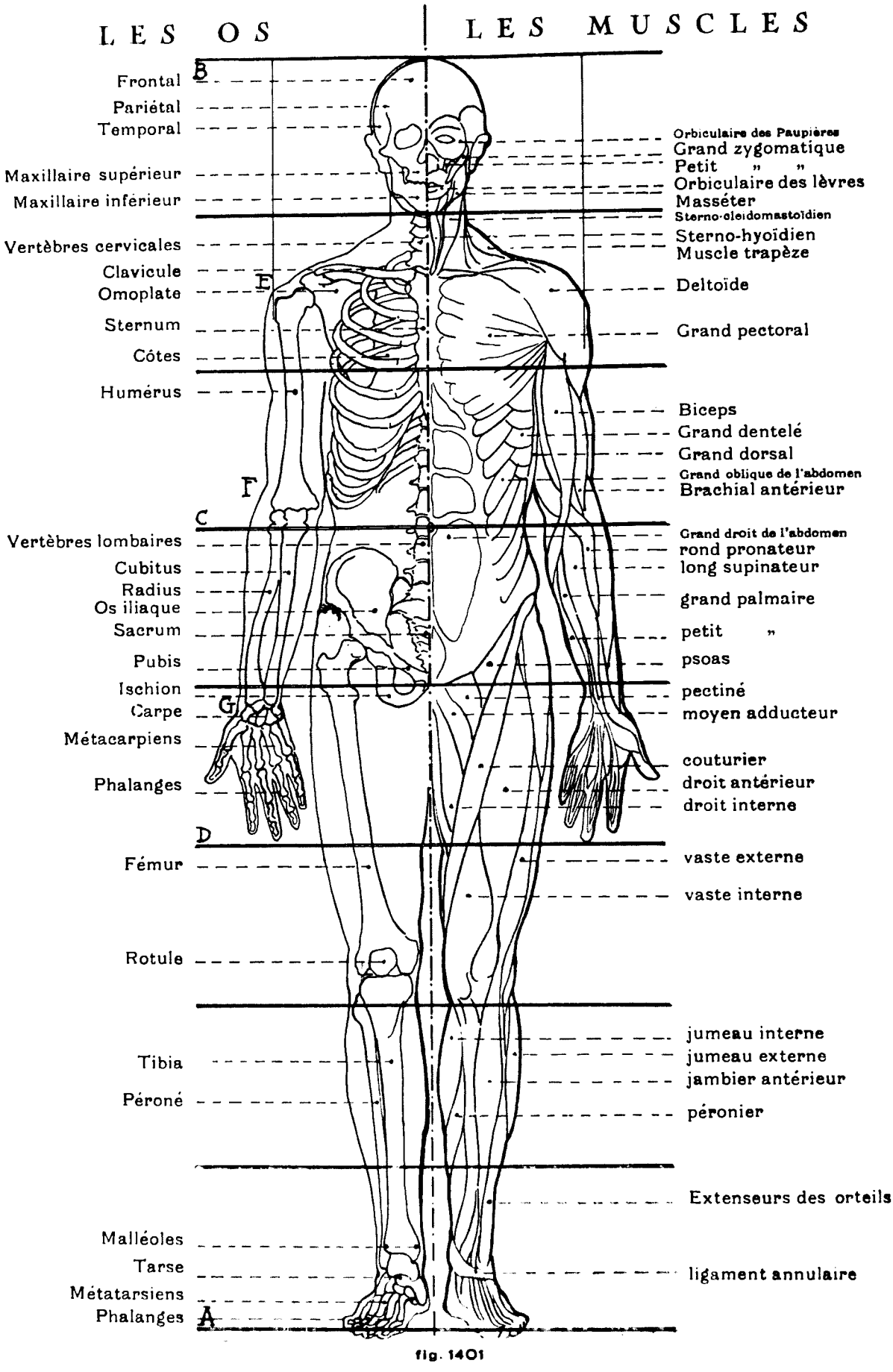

LES OS
LES MUSCLES
Frontal
Pariétal
Temporal
Maxillaire supérieur
Maxillaire inférieur
Vertèbres cervicales
Clavicule
Omoplate
Sternum
Côtes
Humérus
Vertèbres lombaires
Cubitus
Radius
Os iliaque
Sacrum
Pubis
Ischion
Carpe
Métacarpiens
Phalanges
Fémur
Rotule
Tibia
Péroné
Malléoles
Tarse
Métatarsiens
Phalanges
B
E
F
C
G
D
A
Orbiculaire des Paupières
Grand zygomatique
Petit " "
Orbiculaire des lèvres
Masséter
Sterno-cleidomastoïdien
Sterno-hyoïdien
Muscle trapèze
Deltoïde
Grand pectoral
Biceps
Grand dentelé
Grand dorsal
Grand oblique de l'abdomen
Brachial antérieur
Grand droit de l'abdomen
rond pronateur
long supinateur
grand palmaire
petit "
psoas
pectiné
moyen adducteur
couturier
droit antérieur
droit interne
vaste externe
vaste interne
jumeau interne
jumeau externe
jambier antérieur
péronier
Extenseurs des orteils
ligament annulaire

fig. 1401

La tête d'un homme adulte mesure de 21 à 23 centimètres de hauteur, depuis la base du menton jusqu'au sommet du crâne, soit une moyenne de 22 centimètres.

Un homme de haute taille aura 8 × la hauteur de sa tête, soit 1 m. 76 et plus.
Un homme de taille moyene aura 7 1/2 × » » soit 1 m. 65 env.
Un homme de petite taille aura 7 × » » soit 1 m. 54 env.

Un enfant de 2 à 3 ans atteint à peu près la moitié de la hauteur d'un homme, soit environ 0 m. 88. A trois ans, il mesure six fois sa tête.

Un enfant de moins de trois ans mesure 5 fois sa tête.

Un enfant de 6 mois 4 1/2 fois sa tête.

Un enfant nouveau-né a une hauteur de 4 fois sa tête. Il a alors moins de 50 cm. de hauteur. Le milieu du corps se trouve à l'ombilic.

Le milieu de la hauteur totale d'un homme adulte, depuis la plante des pieds jusqu'au sommet du crâne est vers la partie inférieure du tronc.

Les extrémités des mains et des pieds d'un homme qui étend les bras et les jambes se trouvent sur une circonférence dont le centre est à l'ombilic.

L'envergure d'un homme adulte, c'est-à-dire la distance entre les extrémités de ses mains lorsqu'il étend les bras latéralement et horizontalement est au moins égale à la hauteur totale, de la plante des pieds au sommet du crâne. Chez les sujets de moyenne et de petite taille, elle dépasse cette mesure.

La répartition des hauteurs de tête dans la hauteur totale se fait de la manière suivante chez les sujets de huit têtes :

1) la tête,
2) de la base du menton au niveau des mamelons,
3) du niveau des mamelons à l'ombilic,
4) de l'ombilic à la partie inférieure du tronc,
5) de la partie inférieure du tronc au milieu de la cuisse,
6) du milieu de la cuisse au dessous du genou,
7) du dessous du genou au tiers inférieur de la jambe,
8) du tiers inférieur de la jambe à la plante des pieds.

Pour les sujets adultes de moins de 8 têtes, les quatres premières divisions sont à peu près les mêmes, toute proportion gardée pour la hauteur de la tête. Mais alors les cuisses et les jambes sont plus courtes.

Chez l'homme vu de face, la largeur de épaules vaut deux fois la hauteur de la tête, la largeur des hanches une fois et demie. On peut compter pour la longueur des bras environ trois hauteurs de tête: une et un quart de l'épaule au coude, une du coude au poignet, trois quarts pour la main.

On a observé dans les proportions du corps humain l'application remarquable du rapport $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ ou $\frac{8.09\ldots}{5}$, signalé plus haut (page 97).

En effet, soit dans la fig. 1401 :

A : la plante des pieds,
B : le sommet du crâne,
C : le niveau de l'ombilic,
D : le bout des doigts, les bras étant étendus et pendants,
E : le niveau de l'épaule,
F : le niveau du coude,
G : le niveau du poignet.

On a la proportion suivante :

$$\frac{AB}{AC}=\frac{AC}{CB}=\frac{AB}{BD}=\frac{BD}{CD}=\frac{CD}{EF}=\frac{EF}{FG}=\frac{FG}{DG}=\frac{\sqrt{5}+1}{2}=\frac{8.09\ldots}{5}.$$

La femme est, en règle générale, un peu moins grande que l'homme. Sa tête est plus allongée dans le sens de la hauteur, et les courbes dominent dans ses lignes constitutives.

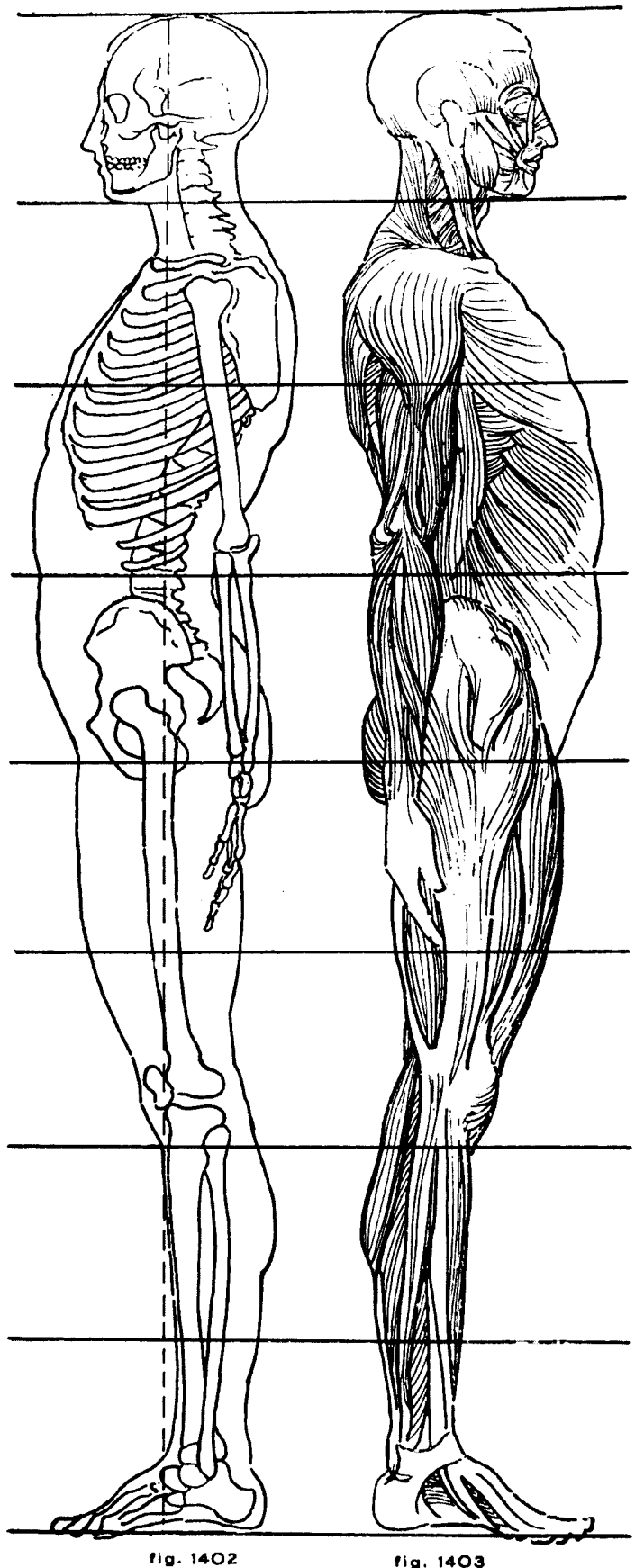
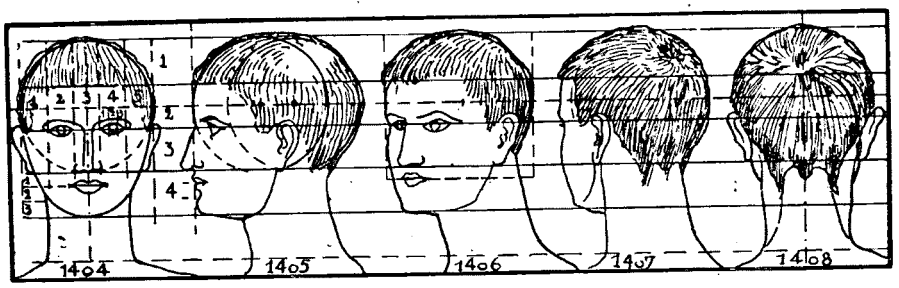


fig. 1402 fig. 1403

La largeur totale de ses épaules vues de face n'est que d'une tête et trois quarts. La largeur des hanches vues de face n'est guère moindre que celle des épaules.

PROPORTIONS DE LA TÊTE

Il est bien entendu qu'un canon de proportions ne doit être employé qu'à bon escient, aussi bien pour la tête que pour tout le corps. Si nous donnons ci-après les règles généralement admises, c'est seulement comme directives pour la construction d'une tête normale. Devant une figure à dessiner d'après modèle vivant, surtout s'il s'agit de faire un portrait, le dessinateur constatera presque toujours qu'il y a des exceptions à ces règles générales et il aura soin d'abandonner la règle pour suivre l'exception, s'il veut obtenir un dessin expressif et bien caractérisé.



I. La tête droite vue de face, (fig. 1404) se présente sous forme d'une ove dont le gros bout est en haut.

La hauteur de cette ove est à sa largeur comme 4 est à 3, approximativement.

La hauteur étant divisée en quatre parties égales, il y a un quart pour les cheveux, un quart pour le front depuis la naissance des cheveux jusqu'à la naissance du nez et le milieu de l'œil, un quart pour la hauteur du nez, un quart pour l'espace compris entre le nez et le bas du menton.

L'espace compris entre le nez et le bas du menton étant lui-même divisé en trois parties égales, la division supérieure passe par la commissure des lèvres.

La largeur de l'Ove étant divisée en 5 parties égales, la partie du milieu marque la largeur du nez au niveau des narines. Les deux parties voisines de chaque côté du nez marquent la largeur de l'ouverture des paupières.

Cette largeur de l'ouverture des paupières étant elle-même divisée en trois parties égales, la partie du milieu marque le diamètre de la prunelle.

La hauteur des oreilles correspond à peu près à celle du nez.

La largeur de la bouche, entre les coins des lèvres, vaut 1 fois 1/2 la largeur du nez.

II. LA TÊTE DROITE, VUE DE PROFIL (fig. 1405).

La plus grande largeur de la tête vue de côté est égale à la distance entre le sommet du crâne et le bas du nez, plus un quart de cette distance.

On obtient le contour du crâne en traçant deux circonférences ayant pour diamètre la distance entre le sommet du crâne et le bas du nez et pour centres deux points séparés par un espace d'un quart de cette distance, sur une perpendiculaire au milieu de la ligne du profil du front.

Les yeux, le nez, la bouche et le menton se répartissent sur une verticale divisée en parties égales, comme il a été dit plus haut.

L'oreille se situe sur la verticale qui passe à égale distance des centres des deux circonférences.

Le diamètre du cou est d'environ deux fois la hauteur du nez.

III. LA TÊTE DROITE, VUE DE TROIS QUARTS (fig. 1406).

La plus grande largeur de la tête droite vue de trois quarts est égale à la distance entre le sommet du crâne et la bouche.

Donc, toute la tête jusqu'à la bouche peut s'inscrire dans un carré.

Le contour du crâne peut se tracer au moyen de deux circonférences ayant pour diamètre trois fois la hauteur du nez et pour centres deux points espacés d'un tiers de hauteur du nez, sur une horizontale.

La distance entre la ligne du profil de l'arcade sourcilière et le bord extérieur de l'oreille est à peu près égale à trois hauteurs de nez.

IV. LA TÊTE DROITE VUE A PROFIL PERDU (fig. 1407).

Le tracé se fait comme pour la tête vue de trois quarts.

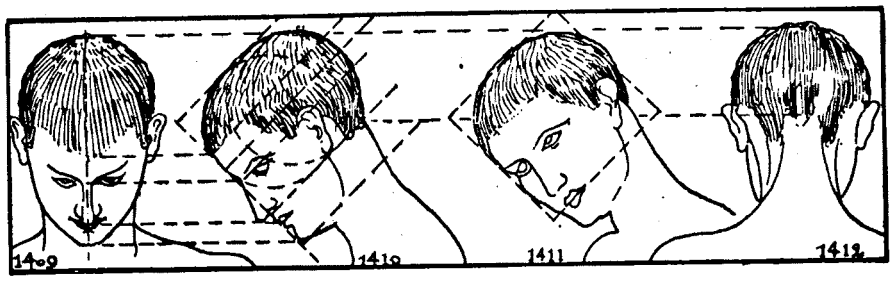
V. LA TÊTE DROITE VUE DE DERRIÈRE (fig. 1408).

Le contour est le même que pour la tête vue de face.

Les cheveux descendent environ au niveau de la hauteur de la bouche. Les muscles du cou montent à ce niveau.

VI. LA TÊTE PENCHÉE EN AVANT

(fig. 1409, 1410, 1411 et 1412).



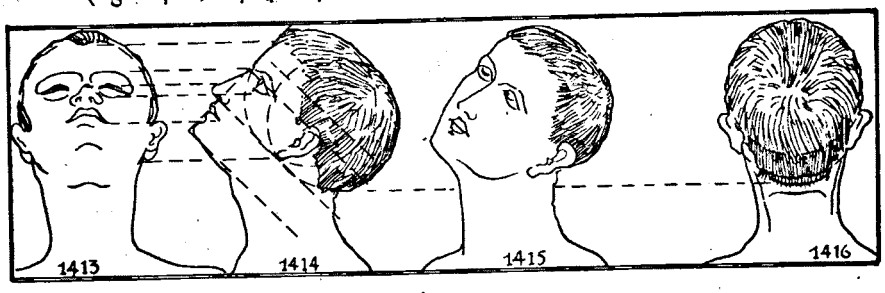
Tracer la tête de profil comme ci-dessus, en donnant à la droite qui passe par le front et le menton l'inclinaison voulue. (fig. 1410).

Rapporter les points principaux, par des droites de rappel horizontales, sur la tête de face, ou sur la tête de trois quarts ou sur la tête vue de derrière.

Dans la tête vue de face, remarquer comment la partie chevelue s'agrandit et comment le visage se présente en raccourci.

VII. LA TÊTE PENCHÉE EN ARRIÈRE

(fig. 1413, 1414, 1415 et 1416),

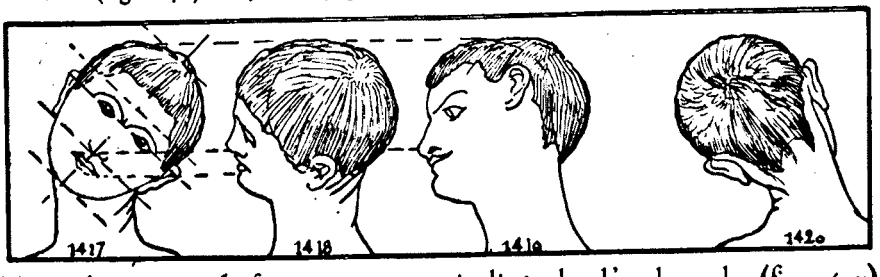


Même procédé que pour la tête penchée en avant.

Remarquer les plis que font les muscles de la nuque.

VIII. LA TÊTE PENCHÉE SUR LE COTÉ

(fig. 1417, 1418, 1419 et 1420).



Tracer la tête vue de face, avec son axe incliné selon l'angle voulu. (fig. 1417).

Rapporter les principaux points par des droites de rappel sur la tête vue de côté (fig. 1418, 1449) et sur la tête vue de derrière. (fig. 1420).

II. L'ÉQUILIBRE du CORPS HUMAIN

Le corps humain est en équilibre lorsque, par la position du corps et des membres et par l'action des muscles, il est maintenu en état de résistance à la pesanteur, c'est-à-dire lorsque la verticale au centre de gravité passe à l'intérieur de la base de sustentation, qu'elle soit formée par les pieds ou par d'autres appuis.

A. Station verticale droite, la charge étant également répartie sur les deux pieds.

Dans la vue de face, la verticale au centre de gravité est l'axe médian du corps. Elle passe à égale distance des deux pieds. (fig. 1401).

Dans la vue de côté, la verticale au centre de gravité passe par le profil antérieur du genou et par le milieu du pied. (fig. 1402).

Cette ligne se déplacera si le sujet déplace sont centre de gravité, soit en changeant la position de son torse, de ses bras, de sa tête, soit en portant un fardeau.



fig. 1421

DAVID
par VERROCCHIO

B. Station verticale sur un seul pied.

Le centre de gravité varie suivant la position de la jambe levée. Le corps se penche du côté opposé à la jambe levée, pour contrebalancer le poids de la jambe.

C. Station verticale hanchée.

Le corps repose en tout ou en majeure partie sur un seul pied, l'autre pied restant posé sur le sol. Si la charge du corps repose entièrement sur un pied, la verticale au centre de gravité passera par le point d'attache des clavicules au sternum et par la cheville interne du pied qui porte. (fig. 1421). Si la charge du corps repose en même temps un peu sur le pied qui est simplement posé sur le sol, la verticale passant par l'attache des clavicules ne passera plus exactement par la cheville interne du pied qui porte la plus grande charge, mais s'en éloignera dans la direction de l'autre pied, et cela dans la proportion de la répartition de la charge. Dans le cas de la station hanchée, la hanche de la jambe qui porte remonte et l'autre s'abaisse. Le torse s'incline du côté opposé à la jambe qui porte. Une des épaules s'abaisse.

III. LE MOUVEMENT

Le Mouvement est « un acte commencé ».

C'est le passage d'une attitude à une autre.

Il implique essentiellement une succession de deux ou plusieurs moments ou temps. Le mouvement est produit sur l'écran cinématographique par une succession rapide de photographies présentant des moments immobiles du mouvement. Le cinéma, comme la musique, la danse, la poésie dramatique, agit en succession dans le temps. Le dessin n'a pour lui que l'espace. Le dessin, le tableau, la statue sont nécessairement immobiles. Comment y donner l'impression du mouvement ?

Il est remarquable que, presque toujours, l'instantané photographique d'un être en mouvement ne présente qu'une attitude figée, bien que ce soit une représentation subtile prise à une minime fraction de seconde. Les gens ont l'air d'avoir été soudain pétrifiés dans un moment de leur mouvement.

De même un dessin fait d'après un modèle qui pose, dont on a arrêté l'attitude voulue à un moment du mouvement, donne aussi trop souvent l'impression de l'immobilité.

Comment, dès lors, déterminer l'attitude du sujet, pour que le dessin ne soit pas figé et pour que le personnage n'ait pas l'air de « poser » ?

Il faut se reporter à la définition du mouvement : passage d'une attitude à une autre.

Pour donner au sujet représenté, homme, animal, groupe, phénomène, une allure de mouvement, il faudra le mettre dans une attitude qui contienne des éléments de deux attitudes : de celle qu'il avait avant de commencer le mouvement et de celle qu'il aura quand le mouvement sera accompli.

Heureusement, un mouvement de quelque importance ne se fait pas instantanément dans toutes les parties du sujet : déjà des membres font les gestes tendant vers la deuxième attitude, alors que d'autres membres en sont encore à la position première.

C'est ce passage d'une attitude à l'autre que le dessinateur doit saisir, quand il observe son modèle. Il doit noter l'instant furtif qui comporte les deux espèces de gestes. Et c'est le contraste entre les deux espèces de gestes qui donnera l'effet de mouvement.

Cette représentation de la vie par le mouvement constitue une des grandes difficultés du dessin et de la statuaire. Il faut se défier du modèle qui pose, car il lui est malaisé de se tenir en repos dans une attitude naturelle de mouvement sans donner l'impression de l'immobilité.

Le dessinateur doit s'appliquer, en observant le mouvement, à décomposer les deux séries de gestes.

Voici quelques exemples assez typiques de figures humaines représentées en état de mouvement.



fig. 1422 La Sorcière de Franz Hals.

La Sorcière, de Franz Hals. Le personnage, avec un hibou sur l'épaule, est assis à une table devant une cruche de bière. Brusquement, sans que le buste et les bras quittent leur position première, la tête s'est tournée sur le côté et le visage a pris cette expression intense d'hilarité gouailleuse et de ricanement.

Le Défenseur, de Daumier. Une scène de cour d'assises, pendant un procès à scandale. L'Avocat en est à sa péroraison. Son mouvement intense est fait de deux attitudes contrastant violemment. Le buste se projette vers l'avant-plan, la tête se tend vers le jury, avec un visage contracté par une puissante émotion. De l'œil dilaté coule une grosse larme. La bouche frémissante adjure avec un trémolo pathétique. Les bras se rejettent violement en arrière, faisant tourner le torse et voler les plis de la toge. Les mains désignent la cliente assise au second plan.



fig. 1423 Le Défenseur, de Daumier (Aquarelle)



fig. 1424 La Vierge et l'Enfant, de Rembrandt

L'Enfant dort dans son berceau d'osier.

La Mère, assise à son côté, occupée à lire, se penche vers lui.

1ère *attitude :* elle reste assise, le buste incliné sur le livre qu'elle tient de la main gauche.

2ème *attitude :* le bras droit se porte vers le berceau, la main soulève le voile et la tête se tourne pour regarder l'Enfant.

IV. L'EXPRESSION

Les émotions, les sentiments, les idées, les volontés de l'homme peuvent s'exprimer par les attitudes de son corps, les gestes de ses membres, les jeux des muscles de son visage.

Déjà l'allure habituelle du corps et les traits du visage donnent une expression permanente qui révèle, avec plus ou moins de vérité, le caractère des gens. L'observation de cette expression permanente joue un grand rôle dans l'art de la caricature et dans l'art du portrait.

Nous ne parlerons ici que du mécanisme des expressions transitoires par lesquelles l'homme livre aux yeux ses sentiments et ses volontés.

Tout le corps peut entrer en jeu dans cette mimique.

Laisser tomber la tête et les bras, ployer les genoux, indique le laisser-aller, la fatigue, l'abattement, la tristesse, l'humiliation.
Lever la tête, hausser le torse, exprime la confiance en soi, la force, la hardiesse, l'enthousiasme, l'orgueil.
Hausser les épaules, détourner la tête, exprime le dédain.
Fléchir les genoux veut dire demander pardon, implorer, prier.

Les gestes des bras et des mains sont spécialement éloquents :

mains levées, la paume en haut : offrande,
mains jointes : prière,
mains levées ou étendues, la paume en bas : réclamer le silence,
mains levées, les paumes en dedans : appel.

C'est surtout le visage qui est le miroir de l'âme. Le jeu des muscles de la face forme un langage d'une variété remarquable.

Nous allons examiner par quels jeux de muscles s'expriment les principaux états d'âme.

MUSCLES QUI ENTRENT EN JEU DANS LES EXPRESSIONS DU VISAGE

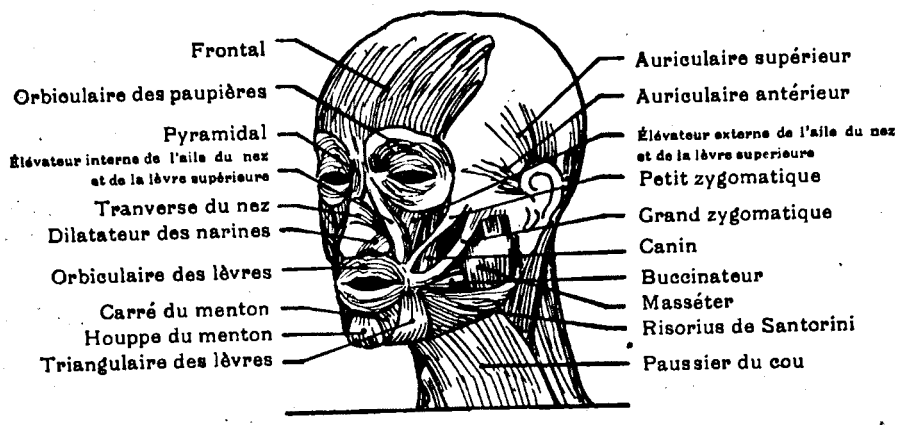


fig. 1429

Remarque au sujet des yeux :

La direction du regard est indiquée par la position de la prunelle de l'œil : elle se place face à la chose regardée.

Pour éviter le louchement des yeux, il faut régler la position des prunelles suivant la même direction. Après avoir fait un œil, se rendre compte exactement de la direction de son regard, cacher cet œil et dessiner l'autre pour qu'il regarde au même endroit.

Pour que l'œil regarde le spectateur, il suffit de dessiner la prunelle de face, quelle que soit la position du visage.

Il importe de faire un ou plusieurs points brillants sur le globe de l'œil et souvent sur la prunelle. Sans cela les yeux sont morts.

PRINCIPALES EXPRESSIONS DU VISAGE

1) Quand le visage est calme, il n'y a aucune contraction des muscles. (fig. 1430).



Calme Sourire Rire

2) Dans l'expression du contentement, du bonheur, de la joie, de la gaîté : (fig. 1431 (sourire) fig. 1432 (rire) :

a) le grand zygomatique, attaché au coin des lèvres et à l'extérieur de la pommette, tire vers les oreilles les coins de la bouche. Un pli plus ou moins profond se creuse entre la bouche et la joue, suivant une direction oblique et courbe (pli naso-labial). Les joues se renflent aux pommettes, sous les yeux. Des fossettes ou des plis légers apparaissent aux côtés des joues. La peau se tend et devient luisante.

b) La partie inférieure de l'orbiculaire des paupières se relève : la paupière inférieure remonte sur le globe de l'œil, formant bourrelet et se creusant d'un fort sillon sous l'œil. Des rides en forme de patte d'oie se font voir sous le coin extérieur de l'œil.

L'ouverture de l'œil se resserre par le bas et même se ferme presque complètement, dans le cas du rire aux larmes.

Ce mouvement de l'orbiculaire des paupières donne au sourire et au rire une expression de sincérité et de bienveillance.

c) L'intervention du risorius de Santorini et du paussier du cou, attirant les coins de la bouche dans une direction plus horizontale que celle du grand zygomatique, produit le rire avec ricanement.

3) Expression de l'attention extérieure, de l'étonnement, de la stupéfaction, de l'effroi, de l'épouvante : (fig. 1433, fig. 1434 et fig. 1435).



Attention Étonnement Effroi

a) le muscle frontal, attaché en bas sous les sourcils et en haut à la peau du crâne, se contracte de bas en haut, Il relève les sourcils, pour permettre aux yeux de s'ouvrir largement. Le sourcil prend une forme circonflexe, la peau du front se plisse de rides de même courbure que les sourcils.

L'œil s'arrondit. La prunelle se dégage. Le globe de l'œil devient très saillant.

b) Si l'attention va jusqu'à l'étonnement ou jusqu'à la stupéfaction, le masséter, qui tient la mâchoire inférieure contre la mâchoire supérieure, se relâche : la mâchoire inférieure tombe, la bouche s'ouvre et de la gorge s'échappe un cri d'étonnement ou d'effroi.

c) Si la stupéfaction va jusqu'à la souffrance, le peaussier du cou et le triangulaire des lèvres tirent les coins de la bouche et la lèvre inférieure vers le bas.

4) Expression de l'attention intérieure, de la méditation, de la tension de l'esprit, de l'effort, de l'impatience, du mécontentement, de la colère, de la fureur. (fig. 1436, 1437 et 1438).



Réflexion Mécontentement Colère

a) Dans le cas de l'attention intérieure ou réflexion, la partie supérieure de l'orbiculaire des paupières abaisse le sourcil vers le bas et vers la racine du nez. Le sourcil devient rectiligne et oblique. Il tend à voiler les yeux. Deux plis verticaux se creusent au bas du front, entre les têtes des sourcils. Dans le cas de la réflexion intense, les yeux vont jusqu'à se fermer complètement.

b) Dans le cas du mécontentement, c'est le même mouvement que pour la réflexion, augmenté du jeu des muscles suivants :
   1) le muscle frontal s'abaisse et des rides horizontales viennent se joindre aux deux plis verticaux.
   2) le pyramidal tire en bas la peau entre les deux yeux, abaisse la tête des sourcils et fait des plis horizontaux à la partie supérieure du nez (menace).
   3) L'orbiculaire des lèvres se resserre et pince les lèvres.

c) Dans le cas de la colère, les mouvements suivants s'ajoutent aux précédents :
   1) le masséter se contracte et serre les mâchoires (grincement des dents).
   2) le muscle canin tire les coins de la bouche et découvre les dents canines (férocité).
   3) le transverse du nez se plisse (dégoût).
   4) le peaussier du cou se tend, par suite de l'avancement de la mâchoire inférieure. Des fibres soulèvent la peau, entre le bord inférieur de la mâchoire et le cou.

5) Expression de la douleur physique ou morale, de la souffrance, des pleurs. (fig. 1439, 1440 et 1441).



Douleur Pleurs Pleurs à chaudes larmes

a) Douleur :

Le muscle sourcilier est situé à la base du front, et s'entremêle avec la partie supérieure de l'orbiculaire des paupières.

Il tire la tête du sourcil vers l'intérieur et vers le haut, lui donnant une direction oblique inverse de celle du mouvement de réflexion. La queue du sourcil s'abaisse sur l'œil. Des plis verticaux se font entre les sourcils et des rides horizontales apparaissent dans la peau du front.

b) Pleurs :

Le mouvement ci-dessus s'accentue.

La bouche entre en jeu. La contraction de l'élévateur externe de l'aile du nez et de la lèvre supérieure et celle du petit zygomatique tirent vers les yeux, la lèvre supérieure et les narines. Le pli naso-labial se creuse, avec une direction plus verticale et plus droite que dans le cas du rire. La joue remonte vers l'œil, la paupière inférieure se relève sur le globe de l'œil, un sillon se creuse sous l'œil et des rides en patte d'oie apparaissent, plus inclinées que dans le cas du rire.

Le triangulaire des lèvres tire en bas les coins de la bouche, la houppe du menton se plisse. Le paussier du cou fait apparaître ses fibres.

c) Pleurs à chaudes larmes :

L'élévateur interne de l'aile du nez et de la lèvre supérieure, en se contractant, accentue les mouvements des muscles susdits.

6) Expression du dédain, du mépris, du dégoût. (fig. 1442, fig. 1443 et 1444).



Dédain Mépris Dégoût

Froncement des sourcils par le jeu du muscle sourcilier.

Plissement de la partie supérieure du nez, par la contraction du pyramidal et du transverse du nez.

Relèvement de la paupière inférieure, clignement de l'œil, sillon sous l'œil.

Pincement des lèvres, par la contraction de l'orbiculaire des lèvres.

Moue de la lèvre inférieure que le carré du menton fait avancer et se retourner, comme pour cracher.

Dans l'expression intense du dégoût, la lèvre inférieure se laisse tomber, comme pour vomir.

Remarque. Les exemples donnés ci-dessus ne sont pas les seuls jeux possibles de physionomie. Il peut y avoir des associations de mouvements d'une variété aussi grande que celle des sentiments qui les provoquent.

CHAPITRE DEUXIÈME

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE CONSTRUCTION PERMETTANT DE COMPOSER ET DE DRESSER LES PLANS D'UNE MAISON

Ce traité n'a pas la prétention d'enseigner tout ce qu'il faut savoir pour être architecte. Il se borne à exposer les notions courantes relatives à la construction d'une maison d'habitation.

L'élève complètera cet enseignement en faisant des relevés de constructions bien exécutées et de détails de ces constructions.

Si l'occasion lui est offerte de voir construire un immeuble, il suivra attentivement tout le travail, en raisonnant les manières de construire et en interrogeant les constructeurs.

Cette étude lui procurera des connaissances qui lui seront certainement très utiles, même s'il n'est pas appelé à faire métier d'architecte ou d'entrepreneur de constructions.

I. LES MAÇONNERIES

Les murs en pierre ont habituellement une épaisseur d'au moins 50 cm.

Une brique est d'ordinaire un parallélipipède rectangle ayant pour arêtes 0 m. 22, 0 m. 11 et 0 m. 055.

On compte environ 1 cm. pour le joint de mortier.

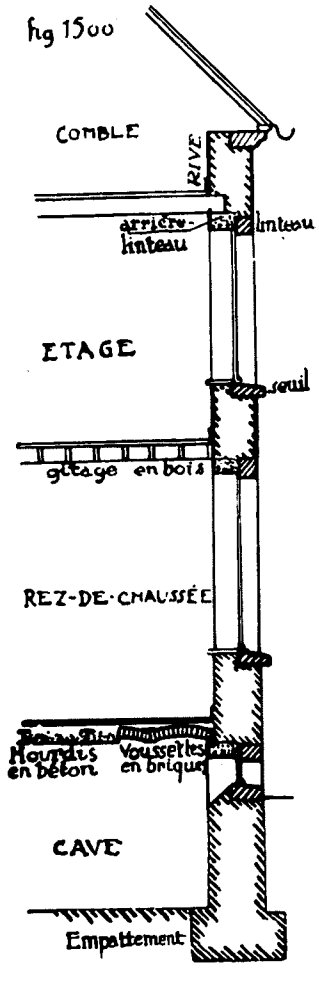


fig 1500

Les murs extérieurs en briques ont l'épaisseur de 3 briques (0.68) ou de deux briques et demie (0.57), ou de deux briques (0.45), ou d'une brique et demie (0.34).

Les murs de refend ou murs intérieurs se font d'habitude en briques. Leur épaisseur est d'une brique et demie (0.34) ou d'une brique (0.22), ou d'une demi-brique (0.11).

Il existe aussi des briques spéciales en béton.

Dans les fondations, on donne d'ordinaire à la base du mur un empattement en maçonnerie de 10 à 20 cm. de chaque côté et de 30 à 50 cm. de hauteur. Cet empattement peut se faire en béton.

Dans les sous-sols, les murs ont 10 cm. de plus qu'au rez-de-chaussée, vers l'intérieur.

Hauteurs des divers étages. On prendra de préférence, comme hauteurs, des multiples de 18 cm. (hauteur moyenne d'une marche d'escalier).

Caves : de 12 à 15 marches : de 2 m. 16 à 2 m. 70.

Rez-de-chaussée : de 18 à 22 marches : de 3.24 à 3.96.

Étages : de 16 à 18 marches : de 2.88 à 3.24.

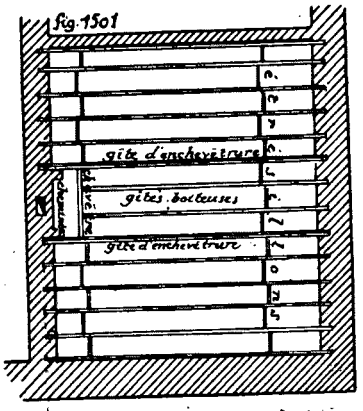
La hauteur de la rive du mur dans les combles est de 70 cm. à 1 m.

II. LES GITAGES

Ce sont des ensembles de pièces horizontales formant l'aire des étages. La face supérieure reçoit le plancher ou le pavement, la face inférieure forme le plafond.

1) **Gîtage en bois.** On emploie le sapin ronge du Nord. Les mesures courantes des bois de gîtage du commerce sont, pour la section :

0.08	/	0.28	gîtes
0.08	/	0.23	
0.08	/	0.20	
0.07	/	0.18	
0.07	/	0.17	
0.07	/	0.15	
0.05	/	0.15	
0.05	/	0.11	
0.07	/	0.09	chevrons
0.06	/	0.07	



Pour un gîtage de moins de 3 m. de portée on emploie des 7/15
Pour un gîtage de 3 à 4 mètres » » 7/18
Pour un gîtage de 4 à 5 mètres » » 8/23.

Quand on a à couvrir des espaces de plus grande portée, il faut soulager le gîtage par des poutres en bois, en fer ou en béton armé.

Les gîtes doivent être espacées de 30 à 40 cm. D'ordinaire, on met trois gîtes par mètre. Les gîtes sont maintenues par des étrésillons en planche 4/4 (0.025) ou en chevrons 6/7, qui raîdissent tout le gîtage.

Les contregîtages (gîtages qui ne doivent pas recevoir de plancher sur leur face supérieure) se font en chevrons 6/7 ou 7/9 ou en gîtes 5/11 ou 5/13.

Les gîtes doivent être encastrées de 15 à 20 cm. dans les murs. Les bouts des gîtes encastrées dans les murs extérieurs doivent être enduits de minium ou de goudron ou de carbonyle.

Il faut éviter d'encastrer les gîtes à l'endroit des conduits de fumée des cheminées. Pour cela, on double les gîtes qui se trouvent aux deux côtés du corps de cheminée (gîtes d'enchevêtrure, fig. 1501), On fixe une pièce de bois (chevêtre) entre ces deux gîtes, à une certaine distance du corps de cheminée et on cloue à ce chevêtre les bouts des gîtes boiteuses.

2) **Gîtage en fer.** Lorsque le gîtage doit supporter un pavement, on fait usage de poutrelles en fer I, que l'on place à environ 0.75 d'axe en axe et dont on remplit les intervalles par des voussettes en briques ou par un hourdis en béton fait de ciment, de gravier et de briquaillons.

Pour des portées inférieures à 4 mètres, on peut employer des poutrelles en fer de 127 mm. de hauteur et de 76 mm. de largeur des bourrelets, à 14 kilog. par mètre courant.

Il convient de ne pas dépasser 4 mètres de portée : au delà de cette mesure, il faut soulager le gîtage par des poutres en fer ou en béton armé.

Les catalogues des usines qui fabriquent les poutrelles en fer contiennent des barêmes établissant les sections requises pour toutes les portées et toutes les charges.

3) Autres systèmes de gîtages.

On emploie très avantageusement des dalles spéciales faites de briques creuses assemblées au ciment et armées de bandes plates d'acier intercalées dans les joints. Ces dalles sont calculées et faites sur commande pour toutes portées et toutes surcharges.

Il y a aussi divers systèmes de béton armé qui donnent un plancher incombustible. On fait d'excellents planchers creux en béton armé qui réduisent la propagation du son d'un étage à l'autre.

4) Poutres, sommiers, poitrails, linteaux.

On peut employer des pièces de bois de grande section. Il est préférable de se servir de moises, poutrelles accouplées et serrées par des boulons.

On utilise le plus souvent des poutrelles en fer I. Quand on assemble plusieurs poutrelles I, on les unit de distance en distance par des boulons.

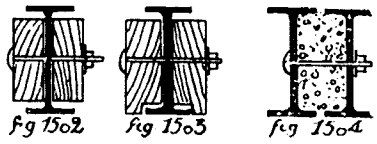


fig 1502 fig 1503 fig 1504

On peut remplir l'intervalle par du béton de ciment et gravier. (fig. 1504).

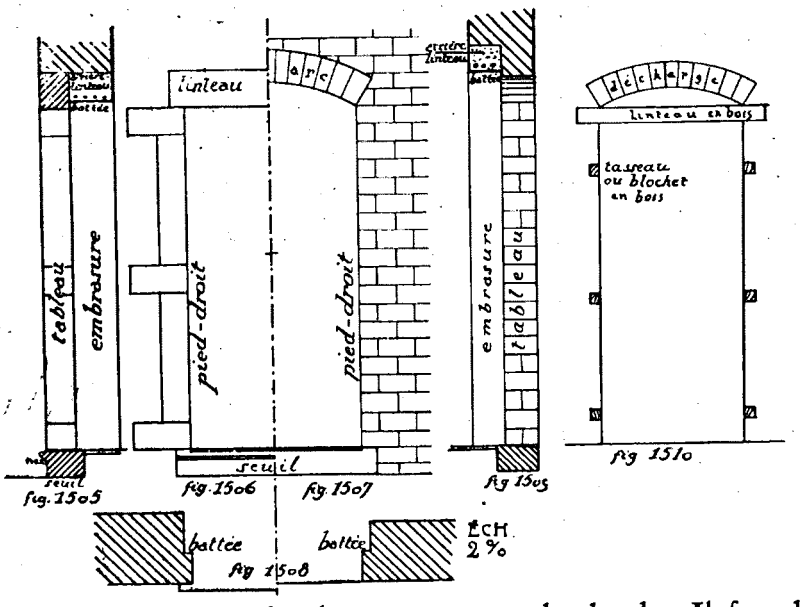
Quand le poitrail en fer doit être recouvert d'un enduit, on y boulonne deux poutrelles en bois sur lesquelles le plafonneur peut clouer ses latteaux. (fig. 1502 et 1503).

Le béton armé sert à faire d'excellents poitrails. L'étude de la technique du béton armé dépasse le cadre de ce livre.

III. LES BAIES DES PORTES ET DES FENÊTRES

A. Les Portes.

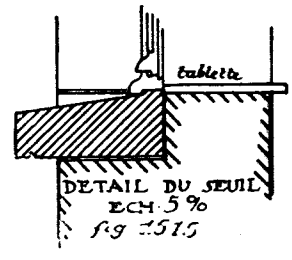
Les portes simples à un ouvrant ont de 80 cm. à 1 m. 20 de largeur.
Les portes doubles, à deux battants, ont de 1 m. 20 à 3 m. 50 de largeur.
Les portes sans imposte ont de 2 m. à 3 m. de hauteur.
Les portes avec imposte ont de 2 m. 75 à 4 m. de hauteur.
Les baies des portes et des fenêtres s'encadrent d'un seuil, de deux pieds-droits et d'une couverture (fig. 1505 à fig. 1513).
Le seuil des portes extérieures non cochères est habituellement une marche de 10 cm à 20 cm, qui s'encastre de 10 cm sous les pieds-droits. La face supérieure doit être taillées suivant une légère pente vers l'extérieur, pour rejeter l'eau de pluie. Cette marche peut avoir un nez mouluré. Le seuil doit être assez profond pour pénétrer sous le battant de la porte. (fig. 1505).
Les pieds-droits ou montants, quand ils sont en pierre, doivent être liés à la maçonnerie par des queues inégales. (fig. 1506).
Le retour externe des pieds-droits et de la couverture forme le tableau de la baie. En pierre, il a une profondeur de 15 à 25 cm.; en briques, il mesure 11 ou 22 cm.
La partie intérieure de l'épaisseur du mur s'appelle embrasure. Elle est à angle droit ou bien elle s'évase plus ou moins vers l'intérieur. Entre le tableau et l'embrasure se trouve un retrait du mur qui s'appelle battée. C'est contre cette battée que vient se suspendre le battant de la porte. Elle a d'ordinaire 5 cm. Quand le linteau en pierre a plus de 1 m. de longueur, il faut le soulager par un arc de décharge. L'arrière-linteau se fait d'ordinaire en béton armé.



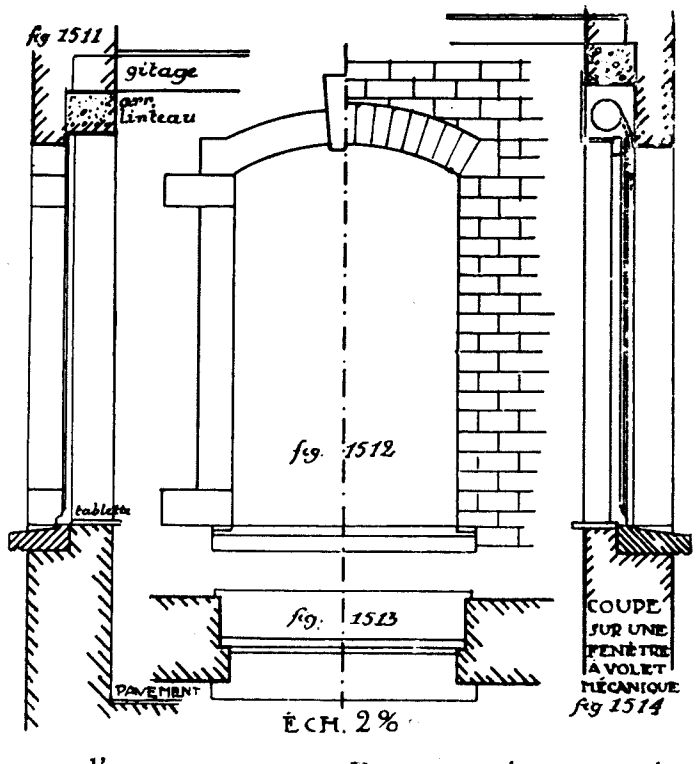
Les portes intérieures sont le plus souvent avec chambranles. Il faut, dans la maçonnerie, intercaler des blochets ou tasseaux en bois pour y clouer les chambranles et les ébrasements. (fig. 1510).

B. Les Fenêtres.

La largeur des fenêtres à un ouvrant ne doit pas dépasser 80 cm.
La largeur d'une fenêtre à deux ouvrants est de 1 m. à 1 m. 50.
La largeur d'une fenêtre à trois divisions verticales va de 1 m. 50 à deux mètres.
La hauteur de l'appui de la fenêtre au-dessus du pavement va de 70 cm. à 1 m.
Le dessus de la fenêtre doit monter le plus près possible du plafond.
Les battées sont les mêmes que pour une porte.



Le seuil des fenêtres doit être encastré de 10 cm. en dessous des pieds-droits. La face supérieure du seuil présente une bande horizontale de 5 cm., sur laquelle vient se poser le dormant du châssis, et une partie taillée en pente vers l'extérieur pour rejeter l'eau. Il convient que le seuil dépasse de 10 cm. l'aplomb du mur extérieur, pour que l'eau ne découle pas sur le mur. La face inférieure de cette saillie doit être munie dans toute sa longueur d'une petite rainure pour arrêter les gouttes d'eau (coupe-goutte) (fig. 1515).



Les deux bouts encastrés sous les pieds-droits ne doivent pas être ravalés en pente, afin de présenter une assise horizontale.

Quand la fenêtre doit être garnie d'un volet mécanique se roulant à l'intérieur, (fig. 1514) :

a) le seuil doit avoir quelques centimètres de plus en profondeur, car le châssis se place derrière le petit fer U dans lequel doit glisser le volet.

b) l'arrière linteau se relève pour laisser une battée d'au moins 30 cm. Dans cette battée se place le rouleau du volet.

c) des blochets doivent être fixés dans la maçonnerie des embrassures pour fixer le rouleau et l'arrêt de la courroie.

d) une des battées des pieds-droits doit avoir 10 cm , pour y loger la courroie du rouleau.

IV. QUELQUES AMORTISSEMENTS ET ENCORBELLEMENTS.

1) Quand il se présente un retrait sur la face extérieure de la maçonnerie, il faut le couvrir par un cordon en pierre, taillé en glacis ou talus. Il faut avoir soin de laisser un espace de quelques centimètres entre le joint supérieur de ce cordon et l'angle supérieur du glacis, pour que l'eau de la pluie ne s'arrête pas au joint. (fig. 1518). On peut profiler ce glacis en saillie sous forme de lamier avec coupe-goutte.



fig. 1518

2) Il convient de terminer le niveau supérieur du mur par une corniche en saillie, reportant le bord du toit et la gouttière à une certaine distance de l'aplomb du mur. Plus cette distance sera grande et mieux le mur sera protégé contre les ravages de la pluie. (fig. 1516 et fig. 1517).

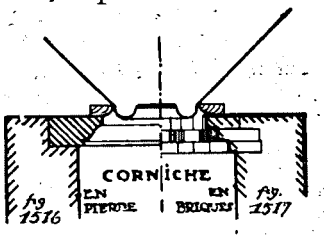


fig. 1516 fig. 1517

Cette corniche peut se faire en pierre, soit par une moulure continue, soit par des corbeaux placés tous les 30 ou 40 cm. Elle peut se faire en briques, par quelques tas de briques placés en encorbellement les uns sur les autres. Elle peut aussi se faire en bois, au moyen de tasseaux posés sous la sablière.

3) Pour supporter les balcons, loggias, bow-window, on se sert de divers modes d'encorbellement. Le plus souvent on établit des consoles liées dans la maçonnerie et tenues par des ancrages en fer. Sur ces consoles, on pose une dalle de pierre de taille ou de ciment, dont les bord sont profilés en larmier comme un seuil de fenêtre. (fig. 1519).

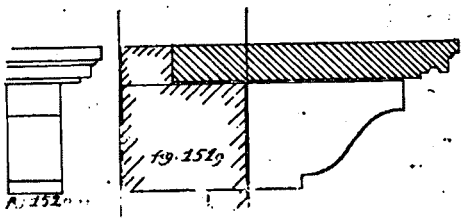


fig. 1519

ENCORBELLEMENT

V. LES CHEMINÉES. (fig. 1521).

L'essentiel de la cheminée est le conduit de fumée. Il est ménagé dans l'épaisseur des murs que l'on doit souvent renforcer à cet effet du côté de l'intérieur. Chaque foyer de l'habitation doit avoir son conduit de fumée propre jusqu'en haut. La section d'un conduit de fumée ordinaire doit avoir au moins 22 cm. sur 11 cm., soit la surface du plat d'une brique. Pour un foyer à fort tirage, et particulièrement pour un foyer de chauffage central, il faut au moins le double de cette mesure.

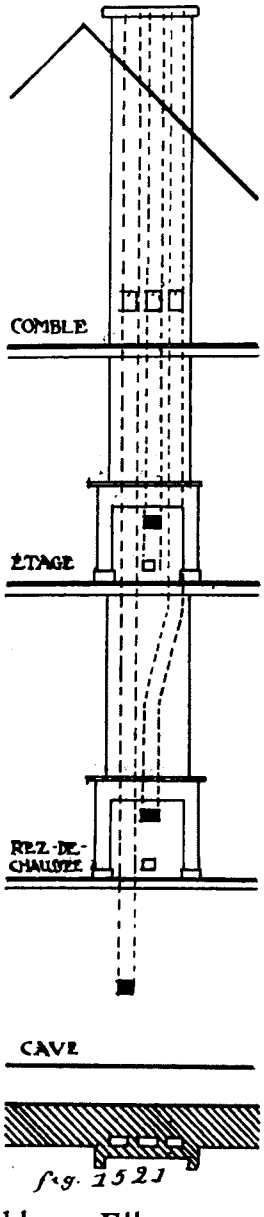


fig. 1521

Pour ne pas multiplier les souches de cheminées il convient de superposer contre les mêmes murs les cheminées des divers étages et de juxtaposer les conduits de fumée de manière à les faire sortir au dessus du comble dans la même souche. On est, dans ce cas, amené à les faire dévier de la verticale. Il faut alors que leur inclinaison soit assez faible pour éviter l'amoncellement de la suie sur la pente oblique et l'obstruction du conduit. L'intérieur du conduit doit être soigneusement enduit de bon mortier bien lissé. On fait avantageusement usage de boisseaux en terre cuite qui s'emboitent les uns dans les autres.

C'est ordinairement dans les murs pignons que l'on place les conduits de fumée.

Les souches de cheminées doivent monter assez haut pour atteindre au moins le niveau du faîte du toit. On peut les exhausser par des mitrons en terre cuite. Souvent, on couvre le dessus des souches par une dalle en pierre ou en béton de ciment.

Pour le ramonnage, on place dans les combles des glissières de visite et, au bas du conduit, des boîtes à suie. (fig. 1521).

Le bout inférieur du conduit de fumée débouche dans une cheminée plus ou moins ornée. Les cheminées en usage se font en plaques de marbre et sont composées de deux montants ou pieds-droits et d'un linteau avec tablette. Elles sont un rappel des anciens âtres à feu ouvert et comme elles n'ont plus aujourd'hui que le rôle de fond ou d'encadrement des poëles fermés, on peut leur donner des formes fort variées.

VI. LES COMBLES ET LES TOITURES

La couverture de l'habitation est ordinairement constituée de pans obliques revêtus d'ardoises naturelles, de tuiles, d'ardoises artificielles, de zinc, etc.

La pente à donner à ces pans obliques, pour l'évacuation facile des eaux et des neiges, est de 30° à 50°.

On fait aussi des terrasses en zinc à tasseaux ou en béton asphalté, avec pente très faible.

Un toit peut être à un ou à plusieurs versants.

Le toit à un seul versant s'emploie pour une construction peu profonde adossée à un mur plus élevé. Il s'appelle toit en appentis.

Un bâtiment construit sur un plan rectangulaire peut être couvert soit par un toit à deux versants, avec pignons pointus, soit par un toit à quatre versants, sans pointes de pignons. Dans ce cas, les deux grands versants ont la forme d'un trapèze, les deux autres, qu'on appelle croupes, sont triangulaires. Parfois aussi on fait des pignons à pointe coupée par des petits versants appelés croupillons.

L'arête saillante horizontale d'un toit s'appelle faîte.

Les arêtes saillantes obliques s'appellent arêtiers.

L'arête rentrante oblique formée par deux pans qui se coupent s'appelle noue.

Une bonne toiture doit être étudiée de telle sorte qu'elle n'ait pas de bacs à neige, c'est-à-dire d'endroits formant des réceptacles hors desquels la neige ne pourrait pas glisser.

La structure intérieure des toits forme la charpente. C'est un assemblage de pièces de bois ou de fer. Cet ensemble doit être indéformable et ne doit pas exercer des poussées obliques sur les murs.

L'élément essentiel de la charpente est la ferme. C'est un pan de bois vertical en forme de chevalet triangulaire posé sur les murs gouttereaux. Les fermes sont espacées de trois à cinq mètres. Il faut autant que possible les faire reposer sur les trumeaux des murs, c'est-à-dire sur les parties pleines qui séparent les baies.

L'indéformabilité des fermes résulte de l'assemblage en triangles des différentes pièces. Le triangle est une figure indéformable.

A. Ferme ordinaire à deux versants. (fig. 1522).

L'entrait est la poutre horizontale qui se trouve à la base du grand triangle. On le fait d'ordinaire sous forme de moise, c'est-à-dire de deux pièces accouplées.

Pour une portée de 6 à 9 mètres, on emploie deux poutrelles de sapin rouge du Nord de 8/23. Pour une portée moindre, on peut employer deux 7/18.

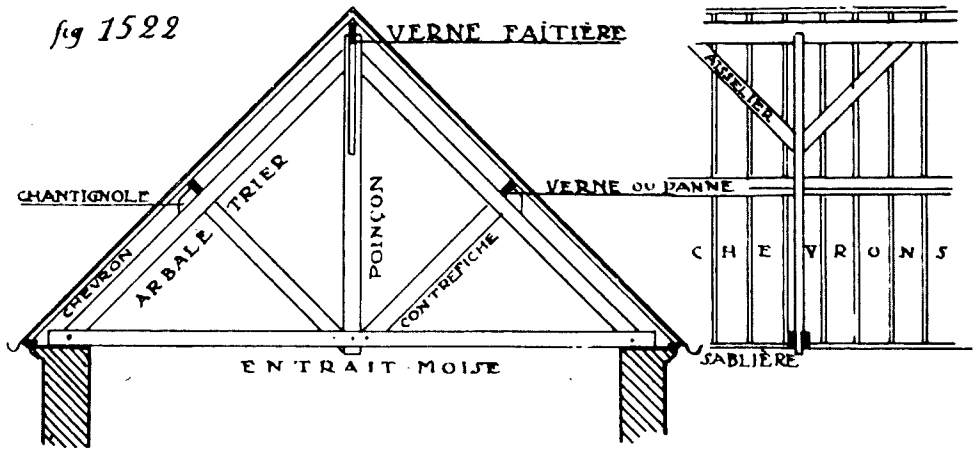
Le poinçon est la pièce verticale qui est boulonnée en bas entre les deux poutrelles de l'entrait-moise et qui reçoit en haut l'assemblage des deux arbalétriers.

On la fait en 8/23 ou en 7/18 pour une ferme ordinaire, et en 12/12, 15/15 ou 20/20 pour une ferme qui doit recevoir des arêtiers. (voir page 235).

Les arbalétriers sont les deux pièces obliques selon la pente des versants. Ils sont boulonnés en bas entre les deux poutrelles de l'entrait-moise et assemblés en haut au poinçon à tenon et mortaise avec embrèvement.
De 5 à 8 mètres, ils se font en 8/23. En dessous de 5 mètres, ils peuvent être en 7/18.

Les contrefiches sont les pièces obliques qui soulagent les arbalétriers. Elles s'assemblent avec les arbalétriers à tenon et mortaise. L'autre bout est assemblé dans le bas du poinçon ou boulonné dans l'entrait-moise.
Les contrefiches se placent autant que possible sous les vernes.
Elles se font en 8/23, en 7/18, en 7/15.

Les aisseliers sont des pièces obliques qui réunissent deux pièces assemblées à angle droit pour maintenir cet angle et soulager les pièces.



On appelle v e r n e s ou p a n n e s les pièces horizontales qui se placent sur les fermes pour former les pans du toit. Elles se posent perpendiculairement sur les arbalétriers et y sont accrochées par de petits tasseaux cloués appelés c h a n t i g n o l e s. L'espace entre les vernes est de 1 m. 50 à 2 m. 50. On appellle v e r n e f a î t i è r e celle qui se place au faîte du toit. Elle se pose sur le bout du poinçon entaillé en fourche. Les vernes se font en 8/23, en 7/18, en 7/15, en 15/15, en 12/12, en 2 × 7/15. On appelle s a b l i è r e une pièce horizontale qui se pose sur le mur au bord de la corniche. On y cloue le pied des chevrons. Elle se fait habituellement en 7/15.

On appelle c h e v r o n s des pièces de bois de faible équarrissage qui se clouent sur les vernes et sur la sablière. Ils se placent dans le sens de la pente, ordinairement à 0 m. 40 d'axe en axe. On emploie habituellement des 6/7 ou des 7/9. (fig. 1522, 1523 et 1524).

On appelle v o l i g e s des planches de 20 à 25 mm. d'épaisseur qui se clouent sur les chevrons et sur lesquelles on fixe les ardoises. Ces voliges sont remplacées par des r a y o n s de 5 cm. de largeur lorsque la couverture du toit se fait en grandes ardoises à crochets, en ardoises artificielles ou en tuiles.

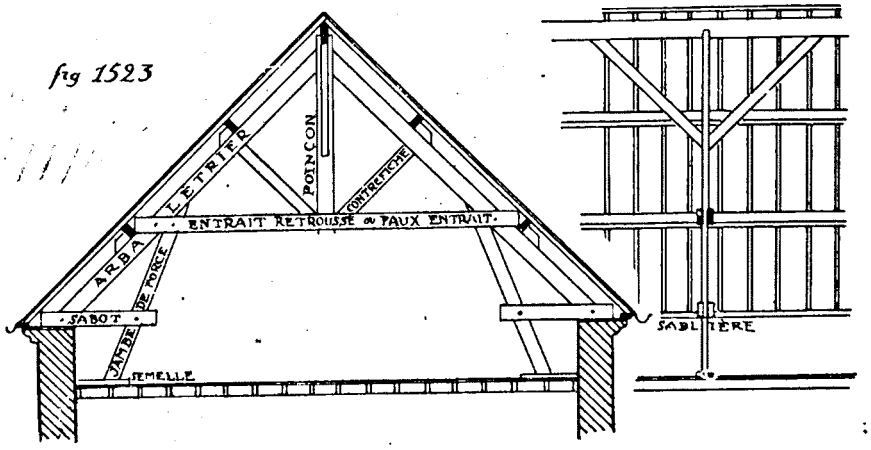
B. Ferme à entrait retroussé (fig. 1523).

On emploie ce système de ferme quand on veut dégager les combles de la maison pour y rendre la circulation facile ou pour les rendre habitables.

Il suppose l ' e n c u v e m e n t du plancher des combles, de 0 m. 70 à 1 m. L'entrait-moise est établi à une hauteur d'au moins 2 mètres au dessus du plancher. Il est supporté par deux j a m b e s d e f o r c e plus ou moins obliques, dont le pied repose près du mur sur une s e m e l l e posée à plat sur le gîtage. Cette jambe de force est reliée au bout de l'arbalétrier par une petite moise appelée s a b o t.

Quand on veut faire des chambres dans les combles, on établit les cloisons au droit des fermes, pour dissimuler les jambes de force, et on perce des lucarnes ou des tabatières dans le pan incliné du toit.

fig 1523



C. Ferme à la Mansard (fig. 1524).

On emploie ce système quand on veut rendre les combles habitables et y dissimuler le pan incliné du toit.

Dans ce cas, le versant du toit est à deux pentes différentes : la partie supérieure à pente relativement faible et la partie inférieure, appelée b r i s i s, à pente beaucoup plus forte. Le toit ainsi obtenu s'appelle toit mansardé ou toit français. Comme dans le cas précédent, la charpente est à encuvement. L'entrait est placé à une hauteur d'au moims deux mètres au dessus du plancher et est supporté par des jambes de force plus ou moins verticales reposant sur dès semelles. Elles sont assemblées en haut dans l'entrait-moise et reliées à lui par des aisseliers.

La verne qui se trouve à la base du pan supérieur s'appelle verne du brisis. En face de cette verne, les bouts des chevrons du pan supérieur sont recouverts par une pièce moulurée appelée m e m b r o n .

Les chevrons du brisis se clouent en haut sur la verne du brisis et en bas sur une sablière.

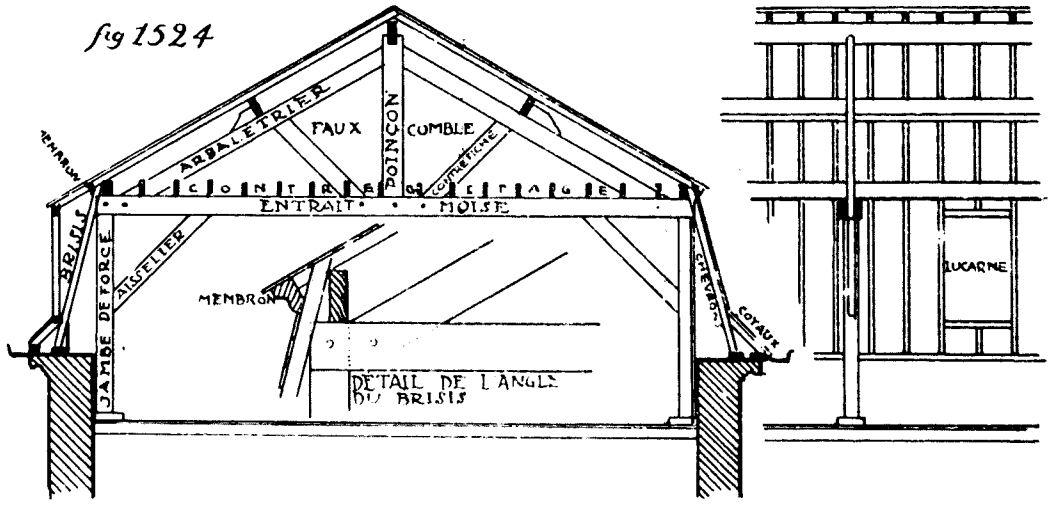
Souvent aussi un petit pan plus oblique que le brisis est ménagé à la base de celui-ci pour rejoindre la corniche ou la gouttière. Les chevrons de ce petit pan s'appellent c o y a u x .

Les lucarnes qui éclairent les mansardes sont placées dans le brisis.

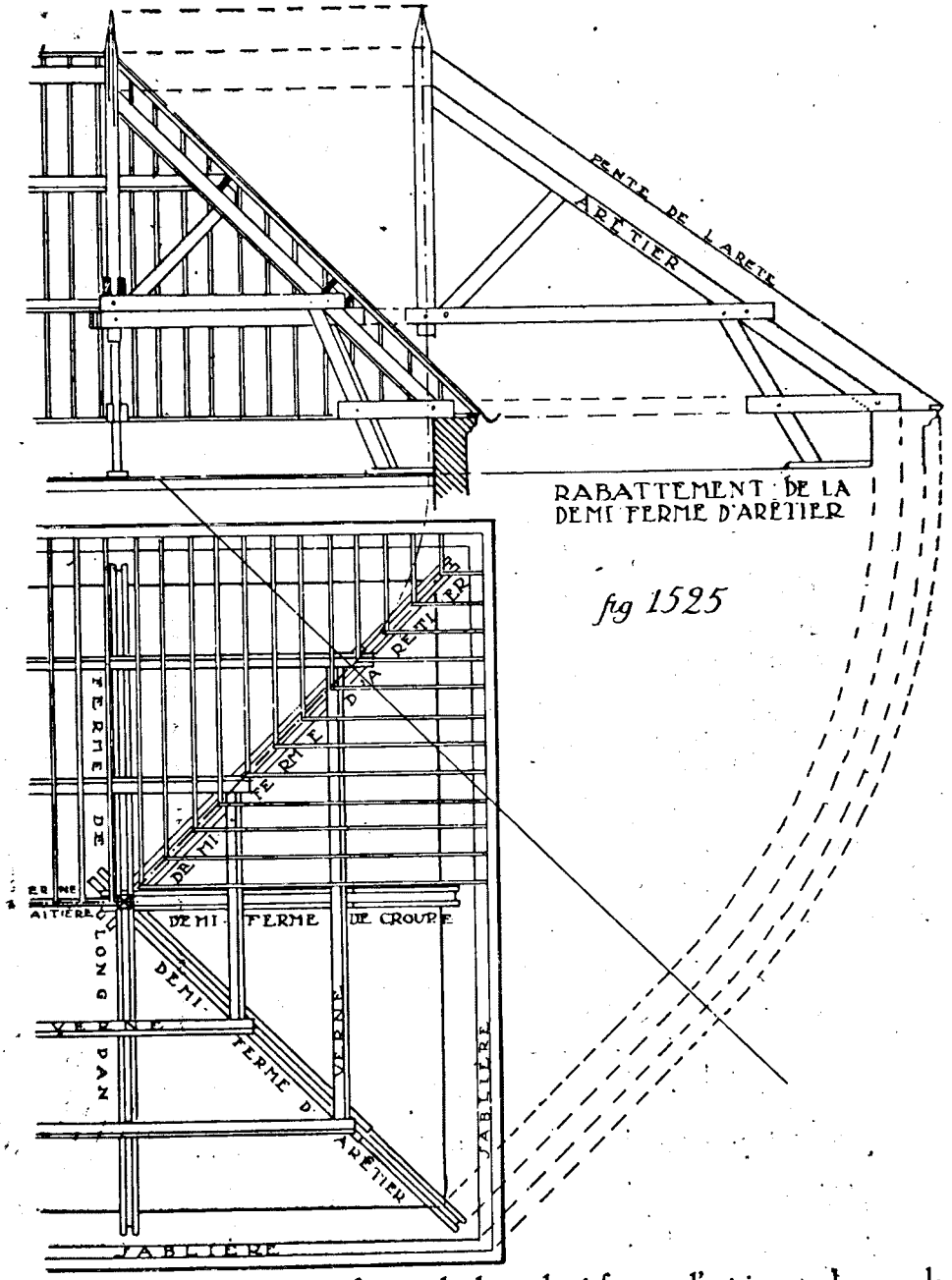
A l'intérieur, les jambes de force et leurs aisseliers sont dissimulés dans les cloisons.

Une cloison se place aussi verticalement contre le brisis. Elle se fait en briques, en plaques de plâtre ou de béton léger, ou en plafonnage sur lattes.

Un contregîtage se pose sur les entraits-moises, pour recevoir un plafonnage. D'ordinaire, le faux comble est inutilisable.



D. Charpente de croupe. (fig. 1525).



La charpente de croupe est formée de deux demi-fermes d'arêtier et, lorsque la largeur du mur de croupe dépasse 7 mètres, d'une demi-ferme de croupe. Ces demi-fermes ont pour poinçon commun le poinçon de la dernière ferme de long pan. Ce poinçon est fait d'une pièce carrée 12/12, ou 15/15, ou 20/20. Les entraits-moises, se superposant les uns aux autres, viennent pincer le bout du poinçon

entaillé suivant leurs diverses directions. Les bouts supérieurs des arbalétriers s'assemblent à tenon et mortaise avec embrèvement sur le poinçon taillé en section octogonale. Souvent le bout supérieur du poinçon, taillé en pyramide, dépasse le faîte du toit et est coiffé d'un épi en zinc ou en fer forgé.

Remarque. Les bois du Commerce sont livrés en longueurs fixes : 1 m., 1 m. 35, 1 m. 65, 2 m., 2 m. 35, 2 m. 65, etc.

E. Eclairage des combles.

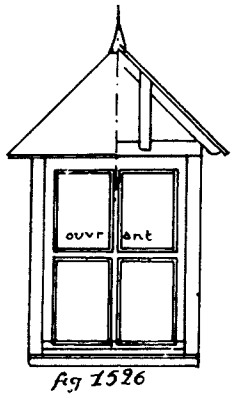


fig 1526

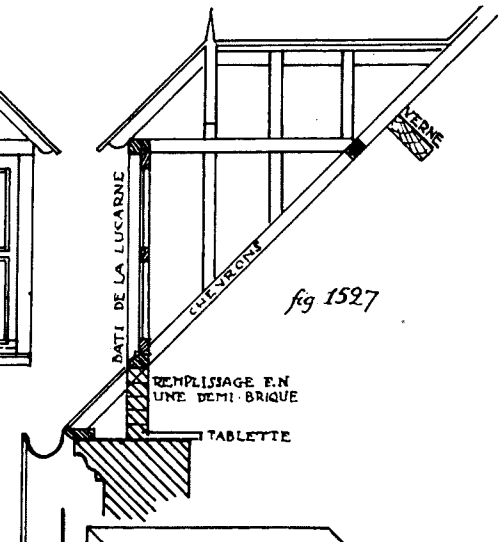


fig 1527

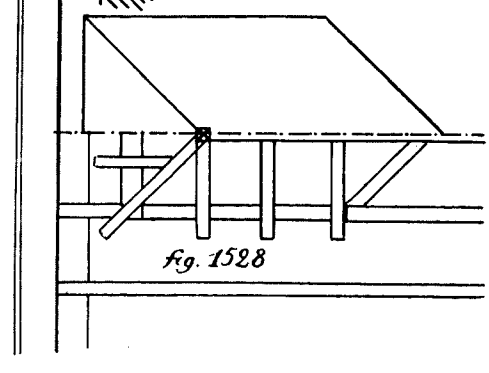


fig. 1528

L'éclairage des combles et des mansardes se fait, soit par des tabatières en zinc à ouvrir, d'environ 0 m. 40 sur 0 m. 60, soit par des lanterneaux plus grands constitués par un cadre en bois sur lequel sont fixées de petites poutrelles de fer T de 30 à 40 mm., soit par des lucarnes. (fig. 1526, 1527 et 1528).

La lucarne est formée par un bâti en bois de chêne encadrant un ou deux ouvrants de fenêtres. Ce bâti est placé verticalement sur les chevrons, un peu au dessus de la gouttière. Il est relié au pan du toit par des chevrons formant deux pans verticaux et un petit toit à deux ou trois versants.

Il y a plusieurs types de lucarnes. Parfois, la face de la lucarne est faite en maçonnerie continuant le mur.

VII. ZINGUERIES.

On garnit de feuilles de zinc les faîtages, les arêtes, les noues, les bacs qui se présentent d'ordinaire aux souches des cheminées, le bas des murs contre lesquels viennent buter les versants des toits (solins).

On fait en zinc n° 14 les gouttières suspendues au bord inférieur du toit par des crochets en fer galvanisé cloués à chaque chevron. Ces gouttières ont habituellement 0 m. 325 de développement.

Les chéneaux des corniches en bois sont aussi revêtus de zinc à l'intérieur du bac. Ces chéneaux sont supportés par des tasseaux en sapin rouge 7/9 ou 7/15, posés sur la rive du mur sous les sablières. Des angles en fer sont vissés sur ces tasseaux et servent à tenir la planche qui forme la face du chenal. Le fond est fait de planches clouées sur les tasseaux. Les bouts des tasseaux et leur face inférieure sont garnis de planches et de moulures. (fig. 1529).

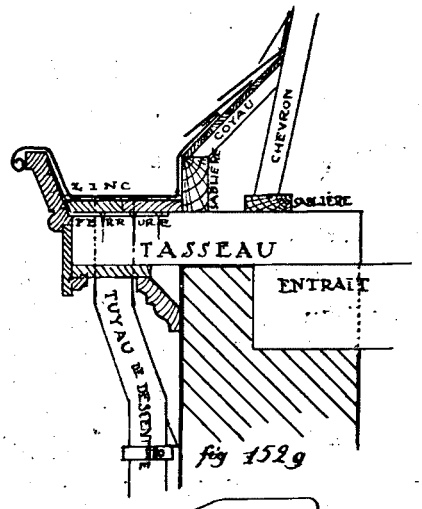


fig 1529

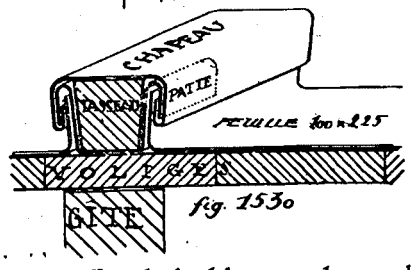


fig. 1530

La feuille de zinc, roulée en boudin au bord du bac, en tapisse l'intérieur et doit remonter sous les ardoises plus haut que le niveau du bord du bac.

Les tuyaux de descente en zinc ont de 8 cm. à 12 cm. de diamètre. Ils sont fixés au mur par des anneaux à charnière espacés de 1 m. 50. Le bas de ces tuyaux en zinc est reçu dans une souche en fonte haute de 1 m. à 1 m. 50.

Il faut un tuyau de descente de 8 cm. de diamètre pour 100 m^2 de toiture.

Il est nécessaire de tenir compte, dans la confection et la pose des ouvrages en zinc, des effets de la dilatation du métal. Pour cette raison, on emploie le système à tasseaux pour les couvertures en grandes feuilles de zinc. Tous les 90 cm., on cloue sur les voliges, dans le sens de la pente, des barres de bois d'environ 5 cm. de côté, taillées en trapèze, sous lesquelles sont fixées, de distance en distance, des pattes en zinc recourbées en crochets. La feuille de zinc (1.00 × 2.25) se fixe par son bord supérieur dans les intervalles des tasseaux, ses bords latéraux se relevant contre les flancs des tasseaux jusque dans les crochets des pattes. Le tasseau est alors recouvert d'un chapeau en zinc qui se recourbe aussi dans les crochets des pattes. (fig. 1530).

VIII. LES ESCALIERS.

(fig. 1531 à 1536).

L'arrangement de l'escalier d'une habitation demande une étude attentive. C'est la disposition de l'escalier qui commande la distribution des pièces du logis. Il importe que l'escalier soit d'un usage facile, évitant la fatigue et les chutes.

L'espace dans lequel est logé l'escalier s'appelle cage de l'escalier.

L'escalier est composé d'un certain nombre de volées, ou groupes de marches consécutives, et de paliers, plans horizontaux permettant de passer d'une volée à l'autre. La largeur d'une volée d'escalier ne doit pas avoir moins de 80 cm. La profondeur des paliers doit avoir moins la mesure de la largeur de la volée. Le bord du palier, contre lequel viennent se poser les volées doit être fait d'une gîte double ou renforcée.

Les volées d'escalier en bois, en fer, en béton armé sont constituées de deux limons, pièces obliques dans lesquelles les marches sont assemblées. Le limon posé contre le mur s'appelle limon du mur. Celui qui est dans le vide de la cage de l'escalier s'appelle limon du jour. Dans un escalier en bois, les limons se font en 8/4 (45 mm.) ou en 6/4 (35 mm.) Le limon du jour peut être orné de panneaux, pris dans le bois ou formés par des moulures rappliquées.

Les marches en bois se font en 8/4 ou en 6/4. Elles ont d'ordinaire un nez plus ou moins mouluré, en saillie de 3 à 5 cm. Les espaces entre les marches sont remplis qar des contremarches verticales faites d'une planche de 18 mm. (feuillet), qui s'assemble avec les marches à rainure et languette. Les marches et les contremarches s'encastrent de 3 cm. dans les limons.

L'escalier fait de limons et de marches sans contremarches s'appelle escalier en échelle de meunier.

Il faut régler la hauteur h des marches et leur profondeur ou giron g suivant la formule $2\,h + g = 0$ m. 62, longueur normale du pas d'un homme.

La hauteur h ne doit pas être inférieure à 11 cm., ni supérieure à 20 cm. La profondeur g, nez non compris, ne doit pas être inférieure à 22 cm., ni supérieure à 40 cm.

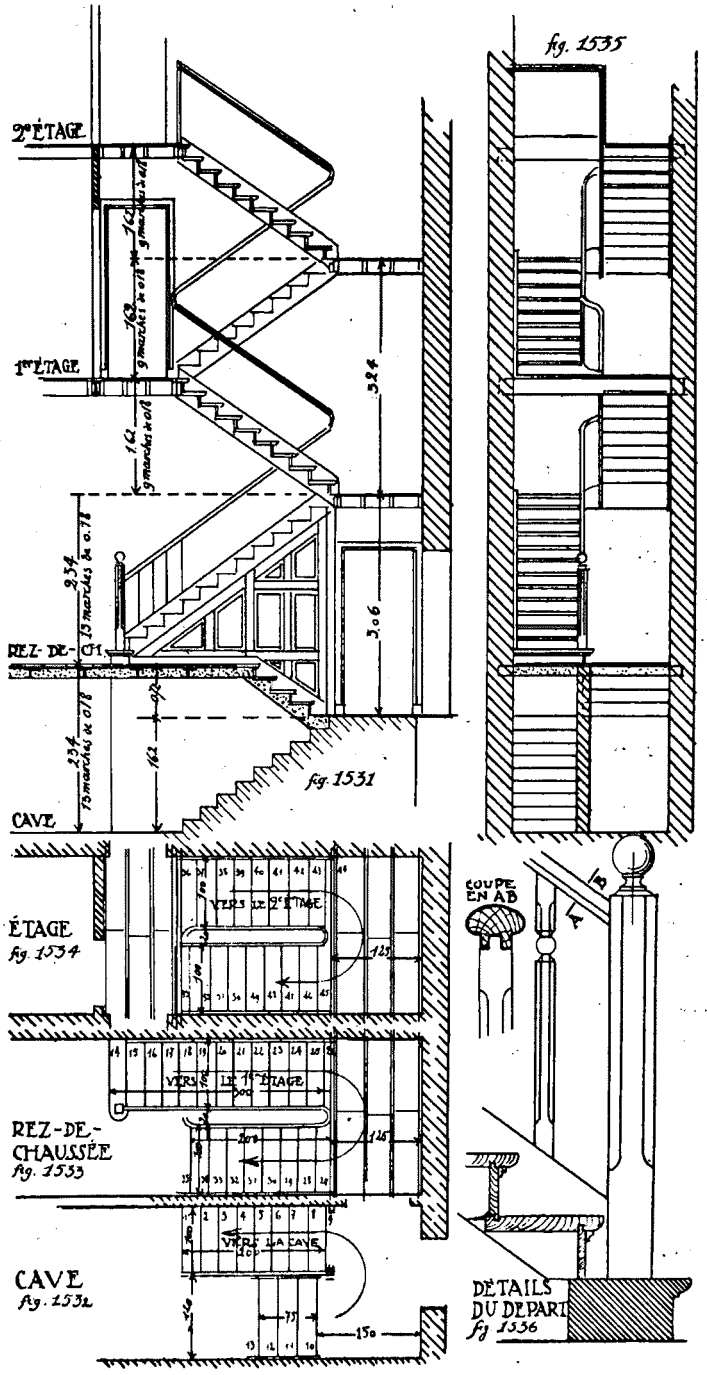
Si l'on donne $h = 11$ cm., on aura $g = 62 - (2 \times 11) = 40$ cm.

Si l'on donne $h = 18$ cm., on aura $g = 62 - (2 \times 18) = 26$ cm.

Il est nécessaire que toutes les marches d'un escalier aient la même hauteur h et la même profondeur g. Les mesures courantes pour une maison sont 18 cm. pour h et 25 ou 26 pour g (nez non compris).

Il importe que la distance verticale entre le dessus des marches d'une volée et le dessous de la volée supérieure ait au moins 2 m. 20. Cette distance s'appelle échappée. Il en est de même de la distance verticale entre deux paliers superposés.

La rampe de l'escalier est le garde-corps fixé sur le limon du jour. Elle doit avoir au moins 80 cm. de hauteur. Le départ est le montant ou la colonne qui se trouve au bas de la rampe. (fig. 1536).



Dans ce départ s'encastrent le limon du jour et la main-courante de la rampe.
La rampe est garnie de barreaux ou de fuseaux tournés, dont les espaces ne doivent pas avoir plus de 20 cm.
Entre les limons du jour de deux volées, il doit rester un jour d'au moins 10 cm., pour le passage de la rampe.

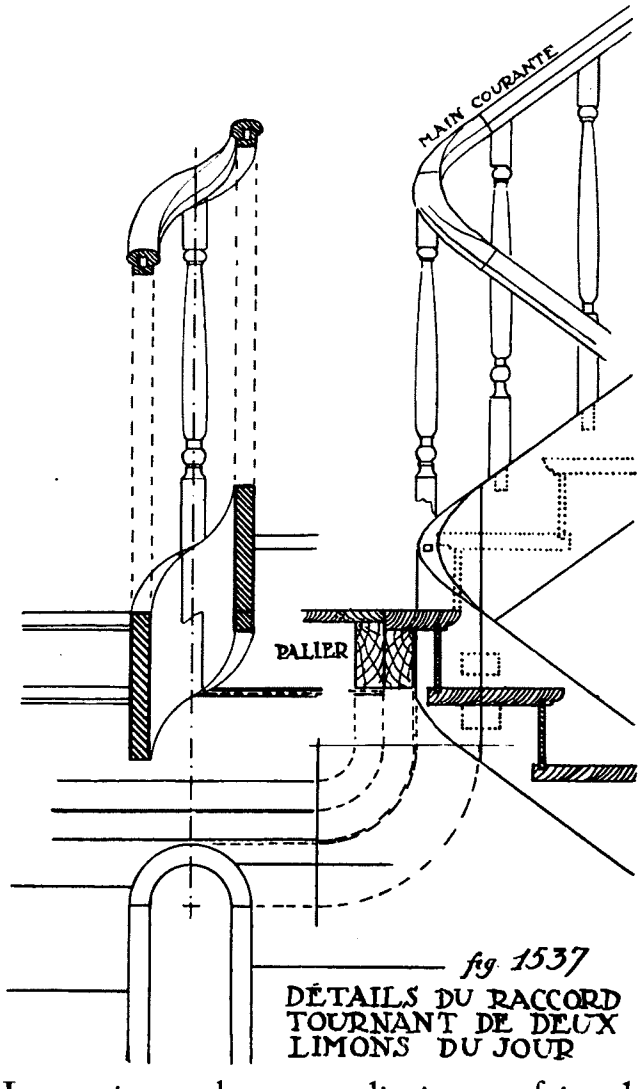


fig. 1537
DÉTAILS DU RACCORD TOURNANT DE DEUX LIMONS DU JOUR

Le raccord entre deux limons du jour peut être droit ou courbé.
Lorsqu'il est droit, il se fait au moyen de deux colonnes ou montants placés aux bouts des limons et réunis par des morceaux de limon et de main-courante.
Cette sorte de raccordement a l'inconvénient de briser la main-courante. C'est pour cette raison qu'on fait le plus souvent des raccordements courbes, pour les limons et pour la main-courante (fig. 1537)
Ce raccord tournant du limon est limité par deux surfaces cylindriques concentriques et par deux surfaces gauches rampant en hélice.
La main-courante fait le même mouvement en demi-spire d'élice et, de cette manière, elle se poursuit sans cassure du haut en bas de l'escalier.

Les parties courbes sont ordinairement faites de deux pièces assemblées à tenon et mortaise et parfois boulonnées.
Les escaliers placés à l'extérieur de l'habitation se font d'ordinaire à marches pleines en pierre de taille, avec ou sans nez.
Les escaliers intérieurs sur terre-plein peuvent être à marches pleines en pierre de taille, ou à marches faites de maçonnerie ou de béton, revêtue de tranches de petit granit ou de marbre. Pour les marches, on emploie des tranches de 5 cm. ou de 3 cm. Pour les contre-marches, des tranches de 2 cm.
Ces escaliers peuvent aussi être revêtus de granito.
Un escalier de cave, sur terre-plein, peut être en briques ou en béton.
Les escaliers en b é t o n a r m é ont l'avantage d'être incombustibles. Ils peuvent être revêtus de granito ou de tranches de petit granit ou de marbre.

Il faut éviter de faire des volées d'escaliers trop longues, à cause de la fatigue et des dangers de chute. Il ne faut pas dépasser une vingtaine de marches. L'escalier doit être bien éclairé. Il ne faut pas couper les fenêtres par des paliers ou par des volées.

Il convient que les volées aient un nombre impair de marches.

Pour renfermer l'escalier de la cave, on remplit l'espace triangulaire situé sous le limon du jour de la première volée du rez-de-chaussée, par une cloison en briques ou, plus souvent, par un panneau en menuiserie.

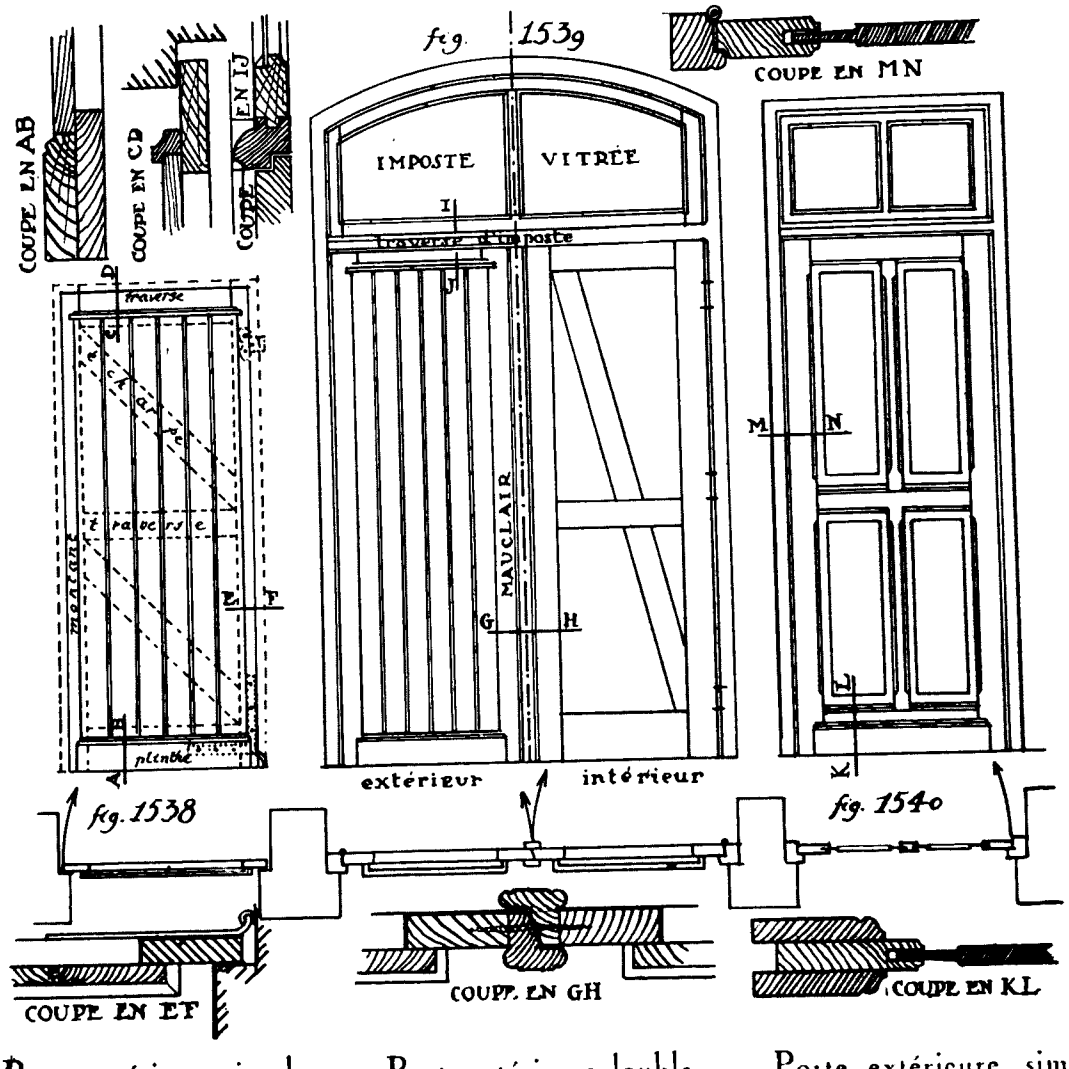
On fait parfois des escaliers tournants, en tout ou en partie. Ils ne sont jamais commodes et ils sont d'une construction coûteuse. Dans l'élaboration des plans d'une maison à construire, il y a toujours moyen de les éviter. Nous n'en parlerons donc pas dans ce traité.

IX. LES PORTES.

A. Portes extérieures.

Elles doivent être construites de manière à être garanties contre les méfaits de la pluie. C'est pour cela qu'on les recouvre de vernis ou de peinture à l'huile.

Les plus robustes sont faites d'un bâti recouvert de planches.



Porte extérieure simple sans dormant, sur bâti 6/4 ou 8/4. Planches clouées, à rainures et languettes.

Porte extérieure double avec dormant. Bâti 6/4 ou 8/4. Planches 4/4 clouées, à rainures et languettes. Imposte vitrée.

Porte extérieure simple, avec dormant. Cadre 6/4 ou 8/4, à panneaux 18 mm. Imposte vitrée.

Les portes extérieures sur bâti sont composées de montants, de traverses et souvent d'écharpes ou bracons formant avec les montants et traverses des assemblages en triangles pour les rendre indéformables. Les pièces du bâti se font en 35 mm. ou 45 mm., ou plus. Elles ont 10 à 15 cm. de largeur. Des planches 4/4 ou 3/4, à rainures et languettes, avec une petite moulure au joint, sont clouées sur ce bâti. Elles le recouvrent entièrement ou en partie. Quand elles ne recouvrent pas tout le cadre, le bout supérieur des planches est coiffé d'une petite moulure rapplíquée et le bas est revêtu d'une plinthe. Cette rapplique et cette plainte ont pour fonction de protéger les planches contre la pluie.

Ces portes peuvent être suspendues sur gonds ou crapaudines, ou bien sur dormant. Le dormant est un cadre formé de deux montants et d'une traverse. Il est fixé dans la battée de la baie par des pattes de scellement. Le dormant présente lui-même une battée ou feuillure, dans laquelle l'ouvrant vient s'emboîter.

La porte à imposte est toujours sur dormant. Le dormant se fait en 6/7 ou en 7/9, pour des portes ordinaires. Les ouvrants se pendent au dormant au moyen de 2 ou 3 briquets ou paumelles. Les paumelles sont des charnières qui permettent de dépendre l'ouvrant sans rien dévisser.

Quand la porte est à deux battants, l'un des battants se ferme au moyen de divers systèmes de targettes ou plats-verrous, souvent encastrés dans l'épaisseur du montant. Le joint entre les deux battants est recouvert par une pièce verticale plus ou moins moulurée, appelée mauclair.

Les portes extérieures à panneaux (fig. 1540) sont moins robustes que les portes sur bâti, et plus exposées à subir les ravages de la pluie.
Elles consistent en un cadre en 6/4 ou 8/4, fait de deux montants, de deux ou plusieurs traverses et parfois de potelets. Les montants et les traverses ont habituellement 12 cm. de largeur. Les potelets peuvent être plus étroits. Les assemblages se font à tenons et mortaises, avec chevilles ou vis. Les vides de ce cadre sont remplis par des panneaux en feuillet (18 mm.). Les quatres côtés du panneau sont encastrés dans une rainure assez profonde, creusée dans l'épaisseur du cadre, permettant le jeu de dilatation du panneau.

Le bas de la porte est protégé par une plinthe rapplíquée.

Ces portes se font toujours sur dormant. Parfois ces portes sont vitrées dans leur panneau supérieur. La vitre est garantie par un grillage en fer forgé ou en fonte.

B. Portes intérieures. (fig. 1541 et fig. 1542).

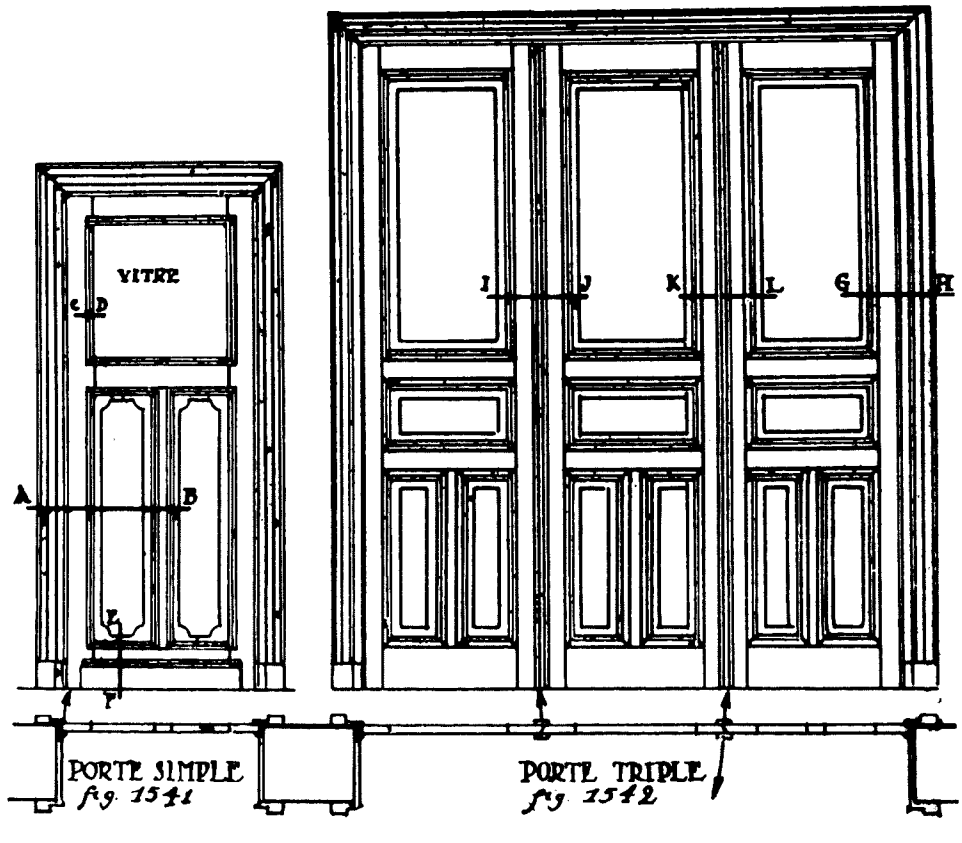
Les ouvrants des portes intérieures se font à panneaux. Les montants et traverses ont une largeur de 10 à 15 cm. et se font en 8/4 (0,045) ou en 6/4 (0,035). Ils peuvent être d'une seule pièce et alors la petite moulure encadrant le panneau est prise dans l'épaisseur du bois. Quand on veut des portes plus ornées de moulures, on fait ces montants et traverses en plusieurs pièces d'épaisseurs différentes e m b r e v é e s les unes dans les autres. (fig. 1547).

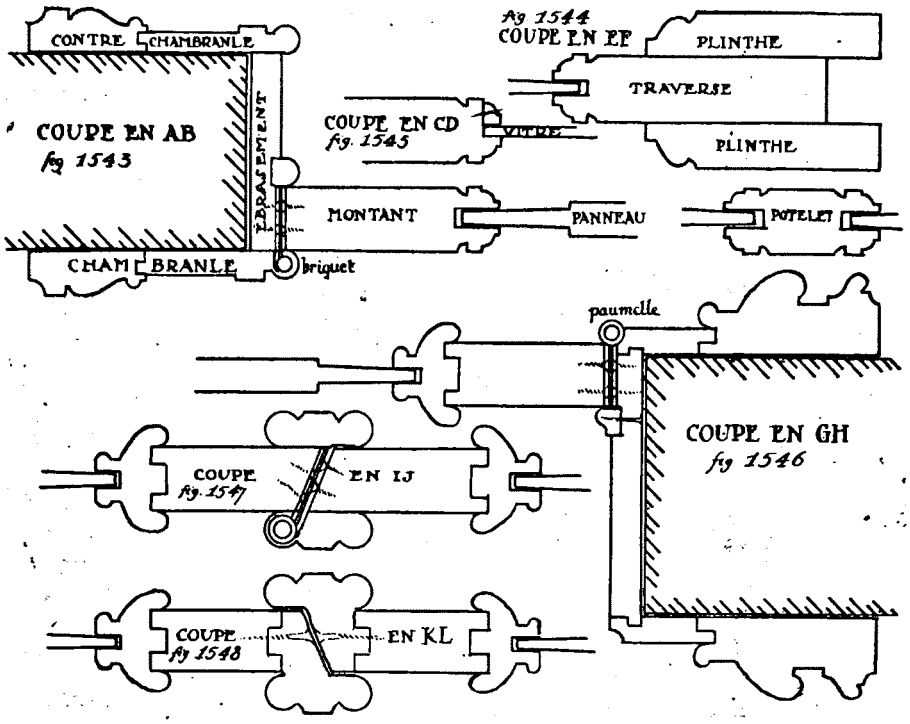
Les panneaux se font en feuillet (18 mm.), avec ou sans plate-bande, ou bien en feuilles de bois contreplaqué. Quand la porte est vitrée, la vitre est fixée dans une battée au moyen d'une petite moulure clouée, en quart de rond.

Le bas de l'ouvrant peut être garni d'une plinthe (fig. 1544).

La baie de la porte est recouverte d'un revêtement en bois cloué sur les blochets encastrés dans la maçonnerie.

Ce revêtement est composé du c h a m b r a n l e , de l ' é b r a s e m e n t et du c o n t r e - c h a m b r a n l e .





Le chambranle et le contre-chambranle ont de 10 à 15 cm. de largeur. Quand ils sont fort moulurés, on les fait en plusieurs pièces embrevées, pour économiser le bois.

L'ébrasement se fait d'habitude en feuillet de 18 mm.

L'ouvrant se suspend au chambranle par deux ou trois briquets ou paumelles. Les paumelles permettent de dépendre l'ouvrant. Quand on se sert des briquets, le bord du chambranle doit être mouluré en baguette ronde du diamètre du briquet et les briquets se mettent dans une entaille de cette baguette. Quand on emploie des paumelles, le bord du chambranle doit être mouluré en congé. On encastre dans l'ébrasement une petite moulure couvre-joint en quart de rond, contre laquelle la porte vient battre. (fig. 1543).

Quand la porte est à deux battants, le joint est garni d'un mauclair de chaque côté (fig. 1548). Le joint se fait un peu obliquement. Le mauclair peut être appliqué (fig. 1547), ou embrevé et vissé dans le montant (fig. 1548).

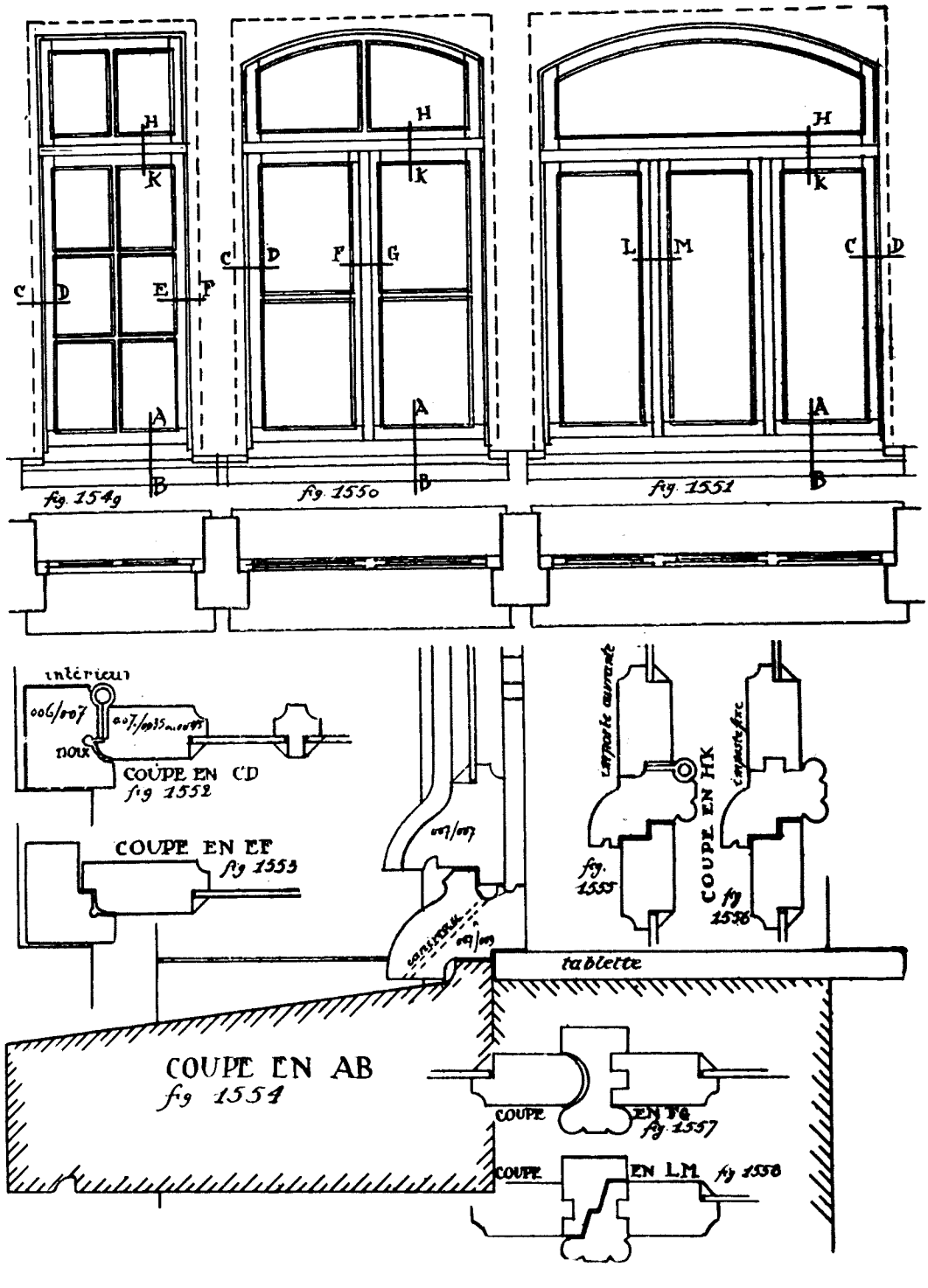
La fermeture des portes se fait au moyen d'une serrure avec crosses qui d'ordinaire s'encastre dans une gorge creusée dans l'épaisseur du montant. Quand la porte est à deux battants, l'un des deux se fixe par divers systèmes de targettes, et le plus souvent par des verrous encastrés dans l'épaisseur du mauclair.

Dans le cas d'une porte à trois ouvrants, celui du milieu se suspend par des briquets ou des paumelles à l'un des deux autres. (fig. 1547).

X. LES FENÊTRES

D'ordinaire les châssis des fenêtres sont faits avec ouvrants. Ces ouvrants sont encadrés dans une partie fixe appelée d o r m a n t, scellée par des pattes dans la battée de la baie.

Souvent aussi les fenêtres ont une i m p o s t e.



Le dormant est composé de la pièce d'appui, des deux montants, de la traverse supérieure et de la traverse d'imposte.

La pièce d'appui se pose sur le seuil en pierre. Elle se fait en 7/9 ou en 8/11, suivant le profil de la fig. 1554.

Sa face extérieure est profilée pour rejeter l'eau sur la partie inclinée du seuil. Sa face supérieure comporte une battée recevant les ouvrants et une ou deux cannelures sur toute la longueur, pour recueillir l'eau d'infiltration et de condensation. Deux ou trois caniveaux sont forés dans la pièce d'appui pour rejeter cette eau sur le seuil. La tablette intérieure se pose sous cette pièce d'appui ou contre elle.

Les montants se font en 6/7 ou en 7/9. Celui auquel l'ouvrant est suspendu, par des briquets ou des paumelles, porte dans son épaisseur et sur toute sa hauteur, une cannelure dans laquelle s'engage, quand l'ouvrant est fermé, une languette du montant de l'ouvrant. Cette languette, appelée noix, a pour effet d'empêcher le passage de l'eau et du vent dans le joint. Souvent, pour arrêter l'infiltration de l'eau par capillarité, on fait dans cette cannelure de la noix une canal dans lequel l'eau descend jusqu'au seuil. (fig. 1552 et fig. 1553).

Quand la fenêtre est à un seul ouvrant, le montant-battant et le montant du dormant se profilent comme fig. 1553, pour arrêter le vent et l'eau.

La traverse inférieure des ouvrants se profile en jet d'eau avec larmier, comme la pièce d'appui. Cette traverse se fait en 6/7 ou en 7/9.

Quand la fenêtre est avec imposte, la traverse d'imposte se profile aussi extérieurement en larmier et sa face inférieure en battée.

Pour la facilité du nettoyage des vitres de l'imposte, on peut la faire à ouvrants. Dans ce cas, leurs charnières peuvent se mettre sur la traverse d'imposte ou sur les montants. Les ouvrants de l'imposte sont tenus fermés par des targettes.

Quand la fenêtre est à deux ouvrants, l'un des montants de fermeture est garni d'un mauclair en gueule de loup (fig. 1557).

Ce mode de fermeture est excellent pour tenir les ouvrants bien serrés et empêcher leur gauchissement.

Dans le cas d'une large fenêtre à trois compartiments verticaux (vénitienne), ou bien deux compartiments adjacents se ferment à gueule de loup, l'autre restant fixe, ou bien celui du milieu reste fixe et les deux autres s'ouvrent et se ferment sur des mauclairs profilés suivant la fig. 1558.

Les ouvrants des fenêtres sont tenus fermés par des crémones à levier.

Les fenêtres peuvent être à grandes vitres ou à petits bois.

CHAPITRE TROISIÈME

QUELQUES TECHNIQUES DE DESSIN DE REPRÉSENTATION

Une œuvre d'art présente trois aspects à considérer :

d'abord, le sujet de l'œuvre et son expression : cela peut intéresser tout spectateur,

ensuite, la composition et la construction des formes : affaire qui concerne l'artiste et l'amateur d'art,

enfin, le rendu technique, qui retient spécialement l'attention de l'homme de métier et du connaisseur.

C'est de questions de métier relatives au dessin de représentation qu'il sera traité dans les pages qui suivent.

Sans doute, l'artiste qui voit, qui comprend et qui sent peut s'accommoder de toute technique. Avoir l'œil, de l'idée et du cœur, et faire comme on peut : cela donne toujours assez de savoir-faire pour que l'œuvre soit intéressante. « La fonction crée l'organe ».

Cependant, le métier s'acquiert et se perfectionne, car ce n'est pas autre chose que l'habileté dans l'emploi des instruments de travail. Les essais du débutant sont maladroits, parce que l'outil est rebelle et la main inexperte, parce que l'apprenti ne connaît pas bien le caractère et les ressources de l'instrument, parce qu'il n'a pas assez observé le travail des hommes du métier et analysé leurs procédés.

L'apprentissage des arts du dessin de représentation, comme de tout art, se fera, d'abord et surtout par une pratique attentive, avec le souci de trouver des utilisations ingénieuses des instruments de travail, ensuite par l'étude des œuvres de ceux qui sont arrivés à la maîtrise. Il est permis de faire son profit de l'expérience d'autrui. C'est un excellent entraînement que d'analyser les manières des autres, et même de faire des copies de leurs meilleurs ouvrages. Seulement, il ne faut pas s'en tenir à la copie et à l'imitation. Il est prudent de ne faire des copies qu'après avoir fait des essais personnels pendant un temps suffisant pour acquérir une manière propre. Il ne faut prendre les leçons des autres qu'à titre de perfectionnement et de stimulant. On doit chercher à faire aussi bien, ou mieux si possible, mais d'une manière différente. En art, il faut éviter de faire comme les autres. Le déjà-vu laisse indifférent. La réplique et le pastiche sont toujours inférieurs. On peut tirer d'un même outil de travail des partis multiples et produire des effets fort divers également bons. Cependant il faut faire un emploi naturel et logique des instruments et des matériaux. Il ne faut pas, par exemple, forcer une technique à être l'imitation d'une autre. Il ne faudrait pas traiter la peinture à l'huile à la manière de l'aquarelle ni s'amuser à faire à la plume des dessins simulant une estampe gravée. Chaque technique a ses exigences propres, concernant le sujet à traiter, concernant les éléments à interpréter. Tel paysage se prête mieux à l'aquarelle, tel portrait serait meilleur au fusain qu'en peinture. Il y a un travail d'abstraction à faire dans l'étude du sujet, suivant le procédé dans lequel on le représentera : certains éléments seront laissés de côté et certains autres seront mis en valeur.

Dans les diverses techniques de représentation, on peut distinguer plusieurs classes de procédés.

Il y a des procédés *secs* (fusain, craie, sanguine, crayons, pastels) et des procédés *humides* (l'encre, à la plume ou au pinceau, le lavis, l'aquarelle, la gouache, la fresque, la peinture à l'huile).

Il y a les procédés par *traits*, qui produisent leurs effets par des jeux de lignes ou de hachures, et les procédés par *taches*, qui recouvrent les surfaces de couches étendues, soit par tons posés à plat, soit avec modelé.

Il y a le *dessin*, il y a la *peinture*, il y a le *dessin rehaussé* de peinture.

Par peinture on entend toute représentation faite au pinceau avec des couleurs humides, en modelé ou en teintes plates : aquarelle, gouache, tempéra, détrempe, fresque, peinture à l'huile, qu'il s'agisse de peinture en grisaille d'une seule couleur ou d'une peinture en plusieurs teintes.

Le dessin se dit des procédés aux traits, simples tracés de contours, ou avec ombres : fusain, craie, pastels, crayons, plume, pinceau, etc.

Le dessin peut être en une seule couleur, en quelques couleurs, ou en polychromie complète.

Nous exposerons brièvement quelques conseils au sujet du mode d'emploi des divers procédés. Nous les illustrerons par un sujet représenté dans les principales techniques. Ces exemples n'ont nullement la prétention de passer pour des modèles.

A. LES PROCÉDÉS DE DESSIN

1) Le Fusain. (fig. 1601)

Le fusain n'est pas autre chose qu'un bâton de charbon de bois tendre, s'effritant en poussière fine quand on le frotte sur le papier. Le papier ne doit pas être lisse ni glacé. Les traits de fusain s'effacent complètement lorsqu'on brosse le papier avec un torchon, un plumeau, ou une aile de pigeon. Il faut donc fixer les dessins au fusain, au moyen d'un vaporisateur projetant sur la feuille, en fines gouttelettes, une solution de gomme laque blanche dans l'alcool. Le fusain est d'un emploi commode et économique. Il présente des ressources nombreuses. Il convient pour les dessins de grandes dimensions, pour les esquisses, les croquis, les dessins à exécuter rapidement. Il est à recommander aux débutants, car il les oblige à dessiner largement, sans s'attarder aux minuties. Sachant que les traits maladroits peuvent être facilement balayés d'un coup d'aile de pigeon, le dessinateur n'est pas tenté de s'en servir avec timidité. Il permet de corriger aisément les fautes, sans endommager le papier. Le dessin au fusain est la meilleure préparation à la peinture et surtout à la peinture à l'huile : avec le fusain on couvre la feuille rapidement, on peut atténuer les tons, remettre des blancs, ajouter des accents de lumière ou d'ombre, on obtient aisément des effets de relief, par des contrastes de plans. Il donne une gamme variée de gris et des noirs assez forts. On en fait d'ordinaire des dessins vigoureux ; on peut aussi le traiter avec finesse : pour cela il faut le tailler en pointe, avec un canif ou en le frottant sur du papier de verre.

Le fusain peut être appliqué en traits fins ou gros, en hachures, en frottis, en taches. Il se laisse étendre, adoucir, atténuer, modeler avec l'aile de pigeon, ou mieux encore avec les doigts. Si le sujet le permet, on peut même frotter vigoureusement toute la feuille avec le bâton à plat et alors travailler cette poussière noire avec les doigts pour enlever des clartés. On repique des vigeurs d'ombre avec la pointe, on enlève les points très clairs au moyen de la gomme molle. Quand on se sert de la gomme pour aviver les clairs, il faut que ce soit quand tout est fini, car les endroits où la gomme est passée se saliront si l'on revient dessus avec le fusain ou l'aile de pigeon. Il faut donner les traits, les hachures et les coups de pouce suivant le sens des formes. Deux surfaces de directions différentes doivent être faites de touches diversement dirigées.



fig. 1601



fig. 1602

2) **La Sanguine** est une sorte de craie de couleur rouge brique, à grain très fin. Elle se traite à peu près à la manière du fusain. Cependant, comme sa poussière est impalpable et grasse, elle ne se laisse pas brosser par l'aile de pigeon. Il faut donc l'employer avec plus de prudence. On l'applique en traits, hachures, frottis au doigt ou à l'estompe. Enlever les clairs à la gomme molle. On peut employer à la fois la sanguine et le fusain. Fixer au vaporisateur.

3) La Craie. (fig. 1602).

On obtient rapidement et à peu de frais de très beaux effets en dessinant à la craie blanche sur des papiers gris ou bruns, vulgaire papier gris d'emballage ou papiers teintés spécialement faits pour le dessin. Le papier Ingres de teintes diverses est très bon. Il faut des papiers qui ne pâlissent pas à la lumière. La teinte du papier sert de ton de fond et de ton moyen. Les ombres plus fortes se posent au fusain et les clairs à la craie Procédé facile qui accuse les silhouettes et fait ressortir les volumes. Il faut pour cela analyser attentivement les plans des objets. Fixer au vaporisateur, en plusieurs couches, si c'est nécessaire.

4) Craies de couleurs ou Pastels.

Il faut veiller à avoir des couleurs qui tiennent à la lumière. Il y a les pastels tendres, les pastels demi-durs et les pastels durs. Il convient d'avoir un assortiment assez complet. L'assortiment suivant peut suffire : blanc, jaune de Naples, jaune de chrome clair, jaune de chrome foncé, terre de Sienne, chair, rose de garance, vermillon, carmin, violet, bleu d'outremer, bleu céleste ou de cobalt, bleu caeruleum, bleu de Prusse ou indigo, vert émeraude, vert Véronèse, bistre, noir. On dessine au pastel sur un papier non lisse, à grain fin, ou mieux encore sur le papier velouté spécial pour le pastel. Il est bon que ces papiers soient teintés en gris.

Le pastel s'étend sur le papier en traits, en hachures, en frottis, avec un tampon d'ouate, une estompe ou les doigts. Pour teinter une surface en clair, frotter très légèrement avec le bâton de couleur, recouper ces hachures avec le bâton de blanc et mélanger au moyen d'un tampon d'ouate ou avec le doigt.

Les vigueurs d'ombres se posent aux pastels durs ou demi-durs. Le pastel donne des effets vaporeux, fondus et crayeux. Il permet des finesses de tons dans les modelés et les reflets. Excellent exercice pour apprendre les mélanges des couleurs, puisque ces mélanges se font sur le papier. Les sujets flous conviennent mieux au pastel. On peut cependant traiter tous les sujets, à condition de les adapter à cette technique. Fixer le pastel à la gomme laque bien incolore. Encadrer les pastels sous verre.

On peut traiter le pastel en grand sur le mur et obtenir un effet semblable à celui de la fresque. Cette technique est inaltérable si l'on se sert de couleurs qui tiennent. Le mur doit être préparé par un badigeon d'une mixture de poudre de pierre ponce, d'amidon et d'eau. Quand cette couche est bien sèche, on applique les pastels sur le mur, par traits, hachures et frottis aux doigts ou au tampon. Cette technique demande une grande consommation de pastels. Aussi convient-il de les fabriquer soi-même. Pour le blanc, employer la craie broyée finement ou le blanc fixe, avec un peu de colle d'amidon. Rouler cette pâte en gros crayon et laisser sécher. Pour les couleurs, on mèlera à la craie les pigments suivants en poudre : jaune de cadmium, jaune indien, terre de Sienne, ocre, vermillon, garance, cinabre, ocre brûlée, bleu d'outremer, bleu de cobalt, bleu de Prusse, vert émeraude, les noirs de charbon. Ce pastel sur mur sera soigneusement fixé au vaporisateur en plusieurs couches de gomme laque ou de gomme arabique. On peut ensuite enduire le tout d'une couche de paraffine que l'on polit avec un torchon de laine.

5) Crayons à gaine de bois.

(fig. 1603 et 1604)

Il y a les crayons faits de graphite ou de mine de plomb, durs, moyens ou tendres.

Il y a les crayons de fusain aggloméré, secs ou gras.

Il y a les crayons de couleurs.

Les crayons s'emploient à la manière du fusain ou du pastel, mais pour des dessins de moindres dimensions. On peut en faire des dessins au trait n'ayant que des contours et des tracés, ou bien des dessins ombrés en hachures diverses. Les crayons secs et tendres doivent être fixés à la gomme laque.



fig. 1803



fig. 1604

6) Dessins à l'encre

La bonne encre de Chine donne un noir brillant bien homogène.
L'encre de couleur sépia donne un ton très chaud. Les encres de couleurs, qu'on ne peut pas laver une fois qu'elles sont séchées, sont très intéressantes.

On peut les traiter à la plume d'acier ou à la plume d'oie, au pinceau, ou même avec un simple bout de bois taillé en pointe. On fait de très bons croquis avec un porte-plume réservoir. Ces dessins se font au trait, avec ou sans ombres. Les hachures et les traits doivent s'adapter aux aspects de la matière représentée : hachures en quadrillé régulier ou irrégulier, en quinconce, en courbes, en plaques de directions différentes, en traits de diverses grosseurs. Les avant-plans seront faits de traits robustes, les arrière-plans en traits fins. Le dessin à la plume est souvent fait à l'imitation de la gravure au burin ou à l'eau forte. On peut se servir d'encres de plusieurs tons, dans la même teinte. On fait aussi des dessins polychromes, avec des encres de couleurs. Les mélanges se font sur le papier par traits ou hachures juxtaposés ou entrecroisés. Par exemple, un violet s'obtiendra par combinaison de hachures bleues et carmin. Pour ces dessins à la plume, il faut employer le papier bristol lisse, sur lequel la plume glisse facilement. Ils sont toujours un peu secs et ne doivent pas être faits en grandes dimensions.

Il est préférable de se servir du pinceau. Il faut un pinceau souple et élastique, assez gros, mais faisant bien la pointe. Procédé vigoureux et fertile en effets puissants. On peut se servir d'un papier à grain. Le pinceau glisse bien sur le papier et donne des touches d'une grande variété : taches, traits gras, traits déliés et fins, points, traits irréguliers, traits frottés presqu'à sec n'accrochant que les aspérités du papier.

Le pinceau est d'une grande souplesse pour les traits courbes.
Le simple bout de bois pointu ou en biseau, trempé dans l'encre et promené sur un papier à gros grains, donne aussi un dessin vigoureux. La touche peut se faire avec beaucoup d'encre, ou presqu'à sec. Elle peut se faire par points, par traits, par frottis du plat de l'instrument.

On fait aussi des dessins au fusain, au crayon, à l'encre, r e h a u s s é s de peinture à l'eau, en un ton, en plusieurs tons, en plusieurs couleurs.



PINCEAU

fig. 1605



fig. 1606

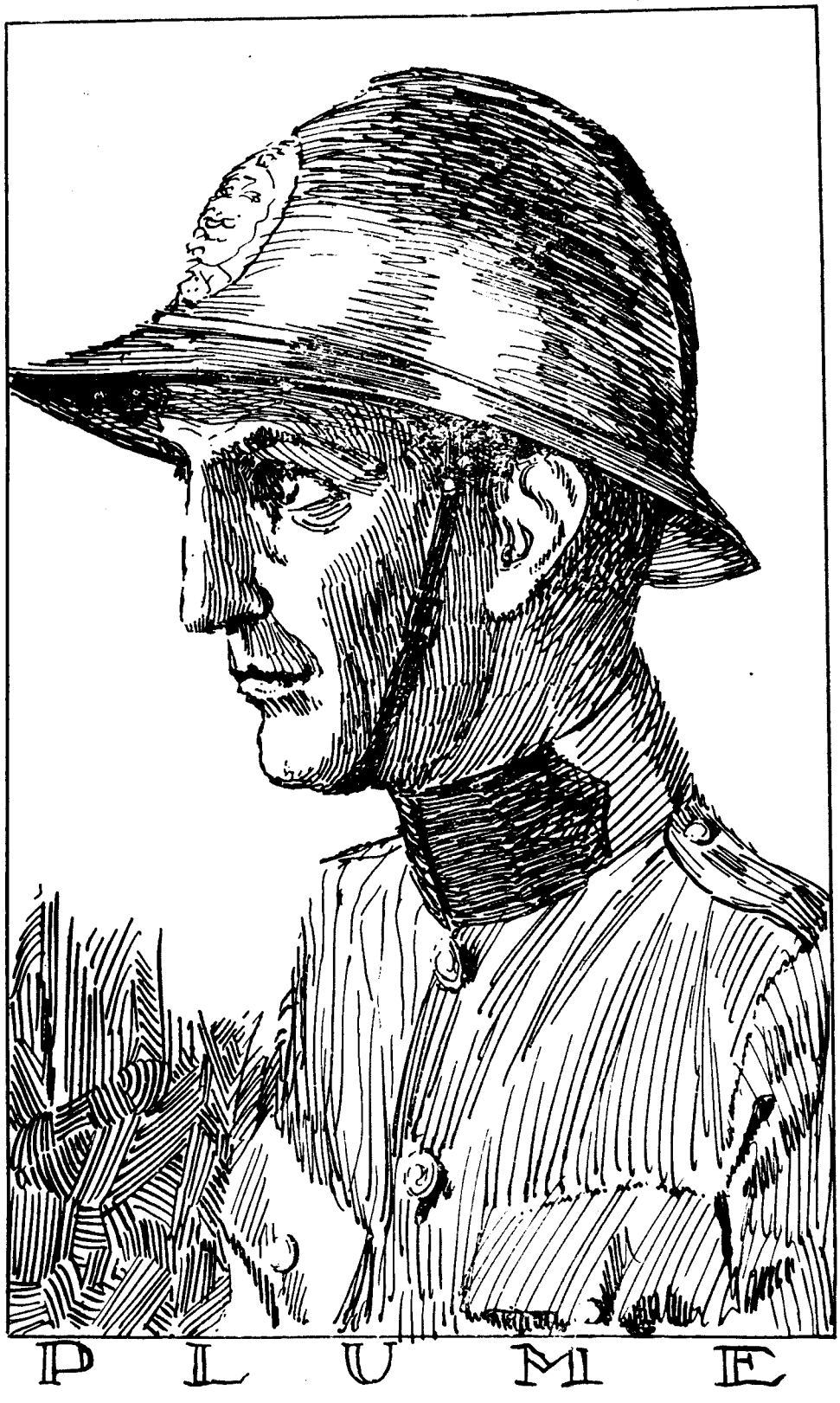


fig. 1607



fig. 1608

B) LES PROCÉDÉS DE PEINTURE

La technique est différente suivant qu'il s'agit de peinture avec des couleurs transparentes (encres, couleurs d'aquarelle) ou de peinture avec des couleurs couvrantes (gouache, détrempe, tempera, peinture à l'huile).

1) Le Lavis.

Le lavis est une peinture à l'eau en teintes plates. On peut se servir pour cela de n'importe quelle encre et des couleurs d'aquarelle. L'encre de Chine, la sépia, le brou de noix donnent d'excellents lavis. Pour dégrader les tons, il faut prendre de préférence de l'eau de pluie. Les pinceaux doivent être à deux bouts, assez gros, de poils fins et élastiques reprenant leur forme droite quand on les relève du papier, faisant bien la pointe quand ils sont mouillés.

Manière de couvrir une grande surface d'un ton uniforme sans reprises visibles.

Faire dans un godet ou dans une des cases du couvercle de la boîte toute la quantité de liquide nécessaire pour couvrir toute la surface. Ne pas faire la couleur épaisse : elle doit rester transparente.
La feuille de papier doit être placée sur une planche inclinée légèrement en pupitre, pour que la teinte du lavis coule de haut en bas.
Le pinceau étant plein de liquide, commencer par en haut, couvrir toute la partie supérieure et pousser le liquide par traînées horizontales de haut en bas, toujours en pleine eau. Ne pas attendre que le pinceau soit vide de liquide pour retourner à la source. Quand on doit reprendre de la couleur, veiller à ce que la dernière traînée sur le papier contienne assez de liquide pour ne pas sécher. Si l'on doit s'arrêter à un endroit pour travailler ailleurs, choisir une place étroite et y laisser une grosse goutte de liquide que l'on pourra reprendre quand on y reviendra. Travailler lestement, mais en respectant bien les limites marquées. Si, au bas de la surface peinte, il reste un excédent de couleur, exprimer le liquide hors du pinceau en le secouant par terre ou en le pinçant avec les doigts, et, avec ce pinceau presqu'à sec, reprendre l'excédent de couleur.

Ne pas poser une couche de lavis sur une surface avant que la teinte étendue sur la surface contigüe ne soit bien sèche : les deux teintes en contact se compénètreraient. Ne pas retoucher à une surface teintée, ne pas faire attention aux petits grumeaux qui s'accrochent aux poils ou aux aspérités du papier : ils disparaîtront en séchant. Autant que possible, s'arranger pour ne pas superposer les couches de lavis, surtout si l'on travaille avec des couleurs d'aquarelle : la première couche se laisserait laver par les coups de pinceau de la deuxième et la surface ne serait pas teintée uniformément.

Éviter les inconvenients du gonflement du papier sous l'action de l'eau. Pour cela, employer un papier plutôt épais, bien le tendre avec des punaises, ou, mieux encore, en coller les bords comme il a été dit page 19.

2) L'Aquarelle.

C'est du lavis en couleurs avec des modelés et des teintes fondues. On se sert d'un papier à grain plus ou moins fort, carton, papier à la cuve, papier spécial Wathman.

On emploie des couleurs moites en tubes ou en pains. Il faut des couleurs vives qui ne perdent pas leur ton ni leur teinte sous l'action du temps ou de la lumière. Répudier les couleurs à base d'aniline : elles sont séduisantes mais elles s'altèrent. Voici une liste de couleurs d'aquarelle :

1) Blanc (à employer rarement dans l'aquarelle).
2) Jaune de chrome, ou de cadmium, clair et foncé.
3) Vermillon, ou mieux rouge de cadmium. (Le vermillon noircit).
4) Carmin, ou mieux rose de garance. (Le carmin pâlit).
5) Bleu d'outremer, bleu de cobalt, bleu caeruleum, bleu de Prusse (s'en défier : il noircit, il mord le papier).
6) Vert émeraude, vert Véronèse.

Les ocres, les terres de Sienne, les bruns, les noirs, ne sont pas indispensables. On a vu plus haut que l'on peut obtenir tous les gris et tous les bruns par le mélange des couleurs pures. Le bleu de Prusse, mêlé d'une pointe de vermillon et posé en touche forte, donne un noir suffisant.

Faire les mélanges sur une palette en fer émaillé blanc ayant des cases concaves. Gros pinceaux souples à deux bouts, faisant bien la pointe. Une ou deux brosses en soies de cochon pour peinture à l'huile. Une éponge. Un récipient pour l'eau.

Il y a deux manières de traiter l'aquarelle pure : le procédé du papier sec et le procédé du papier humide.



fig. 1611

a) *AQUARELLE SUR PAPIER SEC.*

La mise en place des grandes lignes du dessin se fait au crayon de mine de plomb dur, en traits très légers. On peut même dessiner directement au pinceau avec un très léger ton de bleu.

L'aquarelliste ne doit jamais perdre de vue qu'il travaille avec le blanc du papier autant qu'avec les couleurs de sa palette. Il pose d'abord les tons moyens, en pleine eau, franchement, sans trop craindre les coulées et les bavures, mais en réservant soigneusement les clairs. Essuyer les bavures avec l'autre bout du pinceau ou avec l'éponge. Laisser les clairs assez larges et fondre leurs contours en dégradé. On peut poser des tons d'ombre sur une surface plus claire avant que celle-ci ne soit sèche : cela donne du fondu à l'aquarelle. Les légères teintes des clairs doivent être mises à la fin. Rarement le papier doit rester complètement blanc, sauf les points brillants. Auréoler ces points brillants en dégradé. Peindre avec des couleurs vives et, pour cela, prendre de l'eau propre. Souvent on peut faire les mélanges sur le papier, par superposition de couches ou juxtaposition de touches. Il faut être bien familiarisé avec les relations des couleurs complémentaires. Pour peindre un feuillage au soleil, poser d'abord les ombres en bleu, avec un gros pinceau presqu'à sec que l'on traine sur le grain du papier, en laissant des blancs pour les parties éclairées et en accentuant les taches d'ombre. Laisser sécher complètement et passer rapidement sur le tout une couche transparente de jaune citron : elle colore les blancs en jaune et les bleus en vert. Remettre enfin quelques touches plus foncées en bleu campanule. De même, pour des carnations, poser le ton moyen de l'ombre en vert bleuâtre clair, et, quand il est sec, passer sur le tout, réserve faite des points brillants, une couche mouillée de couleur chair. Ajouter des accents d'ombre en violet, en mauve, en vert, en bleu, en carmin, suivant le cas.

b) *AQUARELLE SUR PAPIER HUMIDE.*

Ce procédé donne des effets plus fondus, plus adoucis, vaporeux et flous. Il demande une exécution rapide, tant que le papier est humide. Il ne peut s'employer avantageusement qu'à l'atelier.

Tremper la feuille de papier complètement dans l'eau pendant quelques minutes. La poser sur la planche à dessin recouverte d'une toile cirée. Si l'on veut maintenir plus longtemps l'humidité du papier, on peut mettre entre lui et la toile cirée un linge mouillé ou des feuilles de papier buvard imbibé d'eau. Fixer les bords avec des punaises pour que le tout soit bien tendu. Avec un torchon sec, tamponner la feuille de manière que la surface à peindre devienne mate tout en restant humide.

Alors poser les tons moyens avec un gros pinceau, sans trop se préoccuper des clairs. Lorsque ce ton a pris un aspect mat, enlever les clairs avec un pinceau trempé dans l'eau propre et dont on a exprimé l'eau avec les doigts. Pour des blancs très clairs, il serait préférable de les réserver lors de la pose de la première couche. Mettre les touches foncées de même, tant que le papier est moite. On comprend que cette technique donne une peinture très fondue. Elle convient particulièrement aux sujets plutôt flous.

3) La Gouache.

Les couleurs à la gouache sont des couleurs couvrantes, à l'eau, pâtes plus ou moins épaisses, liées avec de la gomme ou du miel. La technique de la gouache pure est analogue à celle de la peinture à l'huile. On peint à la gouache sur papier blanc, gris ou brun, sur du fort papier d'emballage, sur du carton. Souvent on emploie un compromis entre la gouache et l'aquarelle. On ne possède en fait de gouache qu'un pot ou un tube de gouache blanche. On mélange ce blanc à des couleurs d'aquarelle. Pour les tons foncés, on se passe de blanc. Si l'on travaille sur du papier teinté, on laisse transparaître le ton du papier sous une légère teinte de gouache. Pour les blancs, on applique la gouache pure. Ce procédé est fort commode et donne rapidement de très beaux effets.

4) La Tempera.

C'est une manière de peindre reprise d'avant l'invention de la peinture à l'huile. Ce sont des couleurs couvrantes, en tubes, on en pots, liées au blanc d'œuf. On peint sur papier, carton, toile non apprêtée, panneau de bois, etc. Ces couleurs se mélangent avec l'eau. Elles sèchent très rapidement. On y fait une grande consommation de blanc. Procédé analogue à la peinture à l'huile, mais plus économique. Excellent pour pochades, études, esquisses. On emploie des brosses comme pour la peinture à l'huile. Il y a des vernis qui rendent cette peinture inaltérable et lavable.

5) La Détrempe.

Elle se fait avec des couleurs en poudre mélangées à un liquide fait de colle de peau ou de poisson détrempée et fondue dans de l'eau chaude. Ces couleurs à la colle baissent de ton en séchant : il faut donc avoir soin de hausser le ton en conséquence quand on applique la couleur humide.
Cette technique convient pour des grands travaux, sur murs ou sur toile, et particulièrement pour les décors de théâtre.



fig. 1609

6) La Fresque.

C'est une peinture à l'eau (avec un peu de colle), exécutée sur mur, alors que l'enduit du mur est encore frais. La peinture pénètre dans l'enduit, l'imprègne et devient inaltérable.

Le plafonneur doit d'abord faire sur la maçonnerie du mur un bon crépissage avec un mortier composé de 200 kilogs de chaux et de 350 kilogs de sable rude ou de gravier fin. Lorsque cette première couche est sèche, on l'arrose complètement et on la recouvre d'un enduit plus mince fait de chaux éteinte et d'un peu de sable. Il ne faut enduire de cette deuxième couche en une fois que la surface qui peut être peinte le même jour.

Le peintre à fresque doit avoir auparavant préparé ses cartons (ou dessins sur papier en grandeur d'exécution sur plusieurs feuilles raccordées), et aussi ses tons et teintes dans des bidons. Il ne doit employer que des couleurs qui ne s'altèrent pas sous l'action de la chaux, ou sous l'action de la lumière. Voici une liste de couleurs pour la fresque : blanc de craie ou de chaux éteinte, jaune de Naples, ocres, jaune de cadmium, terre de Sienne, rouge de cinabre, minium, rouge-violet d'Angleterre, bleu d'outremer, bleu de cobalt, bleu caeruleum, vert Véronèse, terre d'ombre, noir de fumée.

Le peintre décalque une première feuille sur l'enduit frais, en promenant une pointe à tracer sur les contours du dessin. Il peut peindre dès que l'enduit est assez ferme pour ne pas se laisser entamer par la brosse. Il a à sa portée une grande palette en fer blanc, à bords relevés, et un godet d'eau. Les couleurs se fondent entre elles avec la brosse ou avec les doigts. Il ne faut pas revenir sur une partie dont d'enduit est séché. C'est pour cela qu'une fresque de grandes dimensions doit se faire par morceaux au jour le jour. Il faut avoir soin de hausser les tons, car ils pâlissent en séchant.

7) La Peinture à l'huile.

Matériel.

Couleurs en tubes :

Blanc d'argent, (un gros tube)
jaune de cadmium ou de chrome clair,
jaune de cadmium foncé,
vermillon ou rouge de cadmium,
laque carminée ou rose de garance,
bleu d'outremer,
bleu de cobalt,
bleu caeruleum,
bleu de Prusse,
vert émeraude,
noir d'ivoire.

Huile de lin ou d'œillette, essence de térébenthine, un peu de siccatif de Courtrai, un peu de vernis à tableau. Une palette en bois dur avec godet. Une douzaine de brosses en soies de cochon, rondes, plates, en biseau. Un couteau à palette.

On peint à l'huile, sur carton, sur panneau de bois, et surtout sur toile. La toile doit avoir reçu un apprêt fait de colle de peau et d'une couche de blanc. Il convient de tendre la toile sur chassis à clés.

Principes.

1) Si l'on sait dessiner, on peut peindre comme on veut. Il y a des genres de peinture à l'huile pour tous les goûts : peinture fondue, peinture heurtée, peinture largement brossée, peinture léchée, peinture frottée, peinture empâtée, peinture au couteau, peinture pointilliste, peinture cubiste, etc. etc.

2) Faire au fusain la mise en place du dessin. Quand le dessin est bien arrêté, le repasser au pinceau avec un peu de peinture liquide.

3) Avoir toujours toutes les couleurs sur la palette, dans l'ordre suivant : blanc, jaunes, rouges, bleus, verts, noir. Ne pas être parcimonieux de la couleur mais l'employer sans gaspillage.

4) Couvrir le plus vite possible toute la toile, en laissant d'abord le blanc de la toile pour les parties très claires. Cette ébauche doit se



fig. 1610

faire grassement, sans empâter inutilement. Ne pas craindre les couleurs vives. Poser les touches sans les fondre. N'employer l'huile et l'essence que pour cette ébauche. Dans la suite on pourra presque s'en passer, à moins qu'on ne fasse un tableau de grandes dimensions.

5) Pas de sécheresse dans les contours, ni de duretés, ni de finesses inutiles. Se rendre compte de l'effet à distance. Il faudrait pouvoir peindre avec un pinceau de deux mètres de longueur. Il est plus difficile de bien peindre pour un effet à distance que de faire de la miniature.

6) Les ombres ne doivent pas être trop empâtées. Les clairs seront grassement traités et les points lumineux seront faits de touches épaisses. Donner les coups de pinceau dans le sens des formes.

7) Si, d'une séance à l'autre, la peinture est séchée, râcler les aspérités des empâtements avec le couteau à palette. Si des tons sont e m b u s, c'est-à-dire devenus mats et pâlis, les raviver par un frottis d'huile ou de vernis à tableau.

8) Chercher à rendre l'effet de vibration de l'atmosphère, par le jeu de la touche du pinceau et par une certaine division du ton.

9) Se soucier de la question des valeurs au moins autant que de celle des couleurs. Chaque touche doit être à son plan. Faire des études en grisaille, c'est-à-dire en une seule couleur. Peindre à l'huile d'après plâtre.

10) Ne pas abuser des g l a c i s, c'est-à-dire de couches transparentes avec beaucoup d'huile. Ces glacis font craqueler la peinture.

8) Le Monotype.

C'est un petit procédé intéressant qui tient à la fois de la peinture et de l'épreuve de gravure.

Il y a des monotypes en une ou en plusieurs couleurs.

Peindre sur une plaque de zinc, avec des couleurs à l'huile ou des encres d'imprimerie. Donner des touches plutôt légères, réserver les parties claires, les essuyer avec un torchon, frotter légèrement les tons clairs en les fondant avec le doigt. Ne pas empâter. Remettre des accents clairs en grattant la couleur avec un pinceau sec, avec un bout de bois ou le couteau à palette. Cette peinture sur la plaque de zinc doit être faite lestement, pour qu'elle n'ait pas le temps de sécher. Quand cette peinture est terminée, tremper dans l'eau complètement une feuille de papier, papier Ingres ou tout autre papier non encollé.

Poser cette feuille humide sur la peinture de la plaque de zinc, appuyer fortement sur toute la surface, ou mieux encore passer à une presse. Détacher aussitôt le papier : il a pris l'empreinte de la peinture et donne des effets surprenants. Il va sans dire que cette technique demande un peu d'expérience et qu'il faut avoir fait quelques essais ratés pour arriver à une certaine adresse. On ne peut tirer qu'une épreuve, puisque le papier enlève la peinture de la plaque. Cependant il en reste assez pour que la composition soit encore visible. Il suffit de repeindre dessus pour pouvoir tirer une deuxième épreuve. Elle ne sera évidemment pas la réplique exacte de la première.



fig. 1612

CHAPITRE QUATRIÈME

QUELQUES TECHNIQUES DE DESSIN DE DÉCORATION

Pour composer intelligemment un projet de décoration ou d'ornementation destiné à être exécuté dans un métier d'art, il importe de connaître quelque peu la technique de ce métier, c'est-à-dire la nature des matériaux à mettre en œuvre et la manière dont l'artisan exécute son ouvrage.

Si le dessinateur n'a pas adapté son projet à la technique du métier, il en résultera, soit un manque de logique dans l'exécution, soit l'obligation pour l'artisan de faire un travail de transposition qui pourrait nuire à l'effet voulu par l'artiste. « Traduttore traditore ». Les notions de technique de métiers d'art décoratif données ci-après n'ont pas la prétention d'enseigner tout ce qu'il faut savoir pour exercer ces métiers, mais seulement ce que le dessinateur est tenu d'en connaître pour composer ses projets et ses cartons. Nous conseillons de compléter cet enseignement par l'analyse d'ouvrages bien exécutés et par des visites chez les artisans au travail.

I. Décorations par enduits, peinture, etc.

II. Décorations par cloisonnement : mosaïque, marqueterie, vitraux, émaux.

III. Décoration des étoffes. Tissage, teinture, broderie, dentelle, etc.

IV. Décoration par le relief : sculpture, ciselure, repoussage, modelage et moulage.

V. Décoration des métaux : fer forgé, fonte, etc.

I. DÉCORATIONS par la PEINTURE

Le procédé le plus simple pour décorer une surface est la peinture. Elle consiste à enrichir une surface d'elle-même pauvre et fruste, (plafonnage, bois vulgaire, etc.), en la recouvrant d'un enduit qui la protège, qui la polit, qui la colore et qui l'ornemente.

La peinture peut être couvrante, peinture à l'huile, à la détrempe, émail, etc., ou transparente, peinture à l'eau, vernis, cire, etc.

D'ordinaire la surface à peindre doit recevoir une préparation ayant pour but de l'égaliser en enlevant les aspérités et en bouchant les trous, crevasses, etc. Cette préparation se fait par le ponçage et le masticage. Le *ponçage* sur mur se fait au moyen d'une brique tendre, ou d'un morceau de pierre ponce, ou du papier de verre. Le ponçage à la brique ou à la pierre ponce peut se faire à sec ou à l'eau. Si la surface présente des trous ou des crevasses, il faut les faire disparaître par le *masticage*, C'est un enduit épais fait de blanc de zinc, avec un peu de céruse, pétri à l'huile de lin, que l'on étend au moyen du couteau plat à mastiquer, sur la surface préalablement recouverte d'une couche de peinture à l'huile maigre, c'est-à-dire assez liquide. On étend soigneusement ce mastic, en couche très mince, en le faisant bien pénétrer dans les pores de la surface. Quand le masticage est séché, on le polit au papier de verre fin.

Pour obtenir une peinture à l'huile bien propre, il faut étendre deux couches sur le masticage. Ne pas poser une couche avant que le dessous ne soit bien sec Donner les coups de brosse verticalement, parce que les poils de la brosse laissent des côtes sur lesquelles la poussière se déposera dans la suite.

On nettoie les murs peints à l'huile, salis par les poussières et les fumées, par un lavage à l'éponge avec de l'eau froide et de la poudre de pierre ponce. N'employer ni le savon ni les mordants.

Pour obtenir une peinture à l'huile mate, prendre comme liquide l'essence de térébenthine avec un peu d'huile, On peut y joindre de la cire vierge dissoute dans l'essence de térébenthine.

Pour une peinture grenue, tamponner la dernière couche avec une brosse spéciale.

Pour une peinture à l'huile luisante, employer l'huile sans essence, avec un peu de siccatif. On peut ajouter à l'huile un peu de vernis ou d'émail (ripolin). On peut aussi dans certains cas passer une couche de vernis quand la peinture est séchée.

Pour mater une peinture à l'huile luisante, il suffit de la laver à l'eau froide et de la recouvrir ensuite d'une couche d'essence de térébentine dans laquelle on a fait dissoudre un peu de cire (40 gr. pour un litre d'essence) ou du lait.

L'Ornementation picturale d'une surface peut se faire de plusieurs façons :

1) par la division de la surface en parties diversement colorées : panneaux, compartiments, encadrements, caissons, carrelages, tympans, plates-bandes, bandeaux, bordures, filets, plinthes, cymaises, soubassements, frises, guillochis, damiers, chevrons, bâtons-rompus, imbrications, médaillons, etc.

2) par des imitations de marbreries, de boiseries, etc. Ce procédé est toujours quelque peu illogique et illusoire. On peut même dire qu'à l'heure actuelle, l'exécution bien faite de ces imitations revient, en fin de compte, presqu'aussi cher qu'une décoration naturelle en lambrissage de tranches de marbre, de panneaux de bois, ou de produits de revêtement fournis par l'industrie.

3) par des ornements au pinceau, pour lesquels on se sert habituellement des pochoirs.

On appelle pochoir une feuille de papier fort, ou même de tôle métallique mince, dans laquelle on a découpé à jour un motif à reproduire.

On applique le pochoir sur la surface à peindre et on projette de la peinture sur les parties de la surface qui apparaissent dans les ajours. On se sert pour cela d'une brosse courte et grosse à tamponner. La peinture employée doit être assez pâteuse et il faut en charger la brosse avec assez de prudence pour éviter les bavures. On peut aussi se servir d'une éponge, si l'on veut avoir des effets granités. On use aussi parfois de la peinture à la bruine, c'est-à-dire en fines éclaboussures produites par le moyen d'un pulvérisateur, ou simplement d'une grille, peigne ou treillis, sur laquelle on frotte une brosse à poils raides légèrement chargée de peinture.

MANIÈRE DE COMPOSER UN POCHOIR

Le dessin doit être adapté à la forme à orner. Il sera attentivement stylisé, pour donner un effet bien marqué, en tons plats, facilement lisible à distance, sans empâtements ni maigreurs.

La tête de la fig. 1606 peut être reproduite au pochoir.

Il est indispensable de ménager dans le pochoir des tenons reliant entre elles les parties pleines pour les empêcher de s'enlever. Ces tenons sont des interruptions dans les traits et dans les surfaces. On peut les retoucher au pinceau, après que le dessin a été poché sur le mur. Souvent, on les laisse subsister : dans ce cas, il faut que les tenons aient été bien étudiés de manière à être en accord avec la forme.



Le cliché de cette planche a été gravé sur linoleum

Il faut aussi prévoir des points ou des lignes de repère pour le raccordement des motifs entre eux, puisque le motif doit être répété avec ordre : en bordure, en frise, en encadrement, en rosace, en cul-de-lampe, en semis, etc. Sur la surface à peindre, les lignes de direction seront tracées au moyen d'une ficelle frottée d'une poudre quelconque. Ces lignes seront effacées au plumeau quand l'ouvrage sera terminé et séché.

Quand la composition du dessin du motif a été bien arrêtée, on le décalque sur la feuille destinée à être découpée. Le plus souvent cette feuille sera en papier assez fort recouvert d'une bonne couche d'huile de lin ou d'une couche de cire que l'on aura fait pénétrer dans le papier en le frottant avec un fer à repasser légèrement chauffé.

Pour découper le pochoir, on pose la feuille sur une plaque de verre poli et on suit les contours des découpures avec une lame de canif bien aiguisée.

Quand on doit conjuguer le motif par alternance ou par rayonnement, il convient de faire plusieurs exemplaires du pochoir.

Avec un même pochoir, on peut faire des effets en plusieurs couleurs. Mais quand l'ornementation est assez compliquée, on emploie plusieurs pochoirs, que l'on applique les uns après les autres, en ayant soin de laisser sécher la peinture après chaque opération.

Les ornements faits aux pochoirs peuvent être complétés par des ajoutes à la main : sertis, rehauts de clair ou de foncé, accents, lumières et ombres, points d'or, modelés dans les masses.

La peinture au pochoir est un procédé rudimentaire mais commode. Il donne des effets très intéressants, dans les mains d'un bon dessinateur. On l'utilise sur murs, sur étoffes, sur poteries, etc.

Manière de dorer à la feuille d'or.

On applique sur la surface à dorer, soit au pinceau, soit au pochoir, une mixtion spécialement préparée pour happer et retenir la feuille d'or. La mixtion employée le plus souvent est faite d'huile grasse dans laquelle on a fait fondre de l'ambre jaune, du mastic en larmes et du bitume. Il faut laisser sécher cette mixtion pendant quelques heures. On peut appliquer l'or quand la mixtion est assez sèche pour qu'on puisse la frotter légèrement avec les doigts sans l'enlever et encore assez fraîche pour que le frottement des doigts provoque un crissement. Les feuilles d'or, vendues en carnets dans lesquels elles sont étendues sur des feuilles de papier mince, sont alors appliquées sur les endroits enduits de mixtion. Elles y adhèrent et on les tamponne avec un tampon d'ouate. On enlève la feuille de papier et on brosse avec le tampon d'ouate les parties d'or qui ne sont pas sur la mixtion.

II. DÉCORATIONS PAR CLOISONNEMENT

A) LA MOSAÏQUE

C'est une juxtaposition de petits morceaux de marbre, de verre, de terre cuite, d'émail, liés par un mortier. La mosaïque peut être appliquée comme pavement ou comme revêtement de mur.

La mosaïque de pavement est faite de petits cubes de marbre d'environ un centimètre de côté enfoncés dans un mortier de ciment sur un fond bétonné. Le ciment peut être teinté pour faire ressortir les joints. La surface est soigneusement aplanie et polie.

La mosaïque sur mur est un ouvrage plus délicat. On y emploie de petits cubes ou prismes de marbre, d'émail, de verre coloré, de porcelaine, de verre doré à la feuille d'or, etc. Ces fragments sont fixés dans un enduit à la chaux ou au plâtre, que l'on peut aussi teinter pour aviver les joints.

Le procédé communément employé pour faire une mosaïque de revêtement est le suivant. Sur une feuille de papier portant le dessin à l'envers, on colle les petits cubes à la colle forte, en laissant entre eux un petit joint. Quand cette feuille est séchée, on la porte sur le mur enduit de mortier frais, la feuille de papier étant à l'extérieur. On l'applique et on la presse dans le mortier pour le faire pénétrer dans les joints. Quand le mortier est bien sec, on enlève la feuille de papier par un lavage à l'eau chaude.

La mosaïque ne doit pas vouloir rivaliser avec la peinture. Il ne faut pas chercher à dissimuler le cloisonnement, mais plutôt laisser voir le procédé. La mosaïque doit être en teintes vives. Elle convient mieux aux pays du soleil, car une lumière abondante est nécessaire pour lui donner tout son éclat.

B) LA MARQUETERIE

C'est un revêtement de pièces planes de diverses natures, couleurs et formes, soigneusement juxtaposées par leurs contours et collées sur un fond. On fait de la marqueterie de marbres, de bois, de nacre, d'ivoire, de métal.

La marqueterie de bois s'exécute à peu près comme la mosaïque de revêtement. Sur une feuille de papier portant le dessin à l'envers, l'artisan colle ses feuillets de bois de quelques millimètres d'épaisseur dont les contours ont été attentivement découpés à la scie fine à chantourner. Les joints doivent être aussi invisibles que possible. Quand à la feuille de papier est toute couverte, on l'applique sur la planche de fond, chauffée et enduite d'une bonne couche de colle forte, le papier restant à l'extérieur. On presse l'ensemble avec des fers chauds, pour que le placage adhère uniformément. Dans la suite, on enlève le papier par un ponçage au papier de verre, on polit et on vernit au tampon.

Le TARSO est une imitation de la marqueterie en bois. Sur un panneau de bois bien raboté, on dessine les joints d'une marqueterie. On repasse tous ces traits avec une lame de canif faisant une incision de quelques millimètres de profondeur. On ponce le dessin. On applique au pinceau une teinte appropriée dans les diverses cloisons, pour imiter des essences de bois. Ces teintes sont arrêtées par les incisions. L'ensemble est ensuite poli et verni.

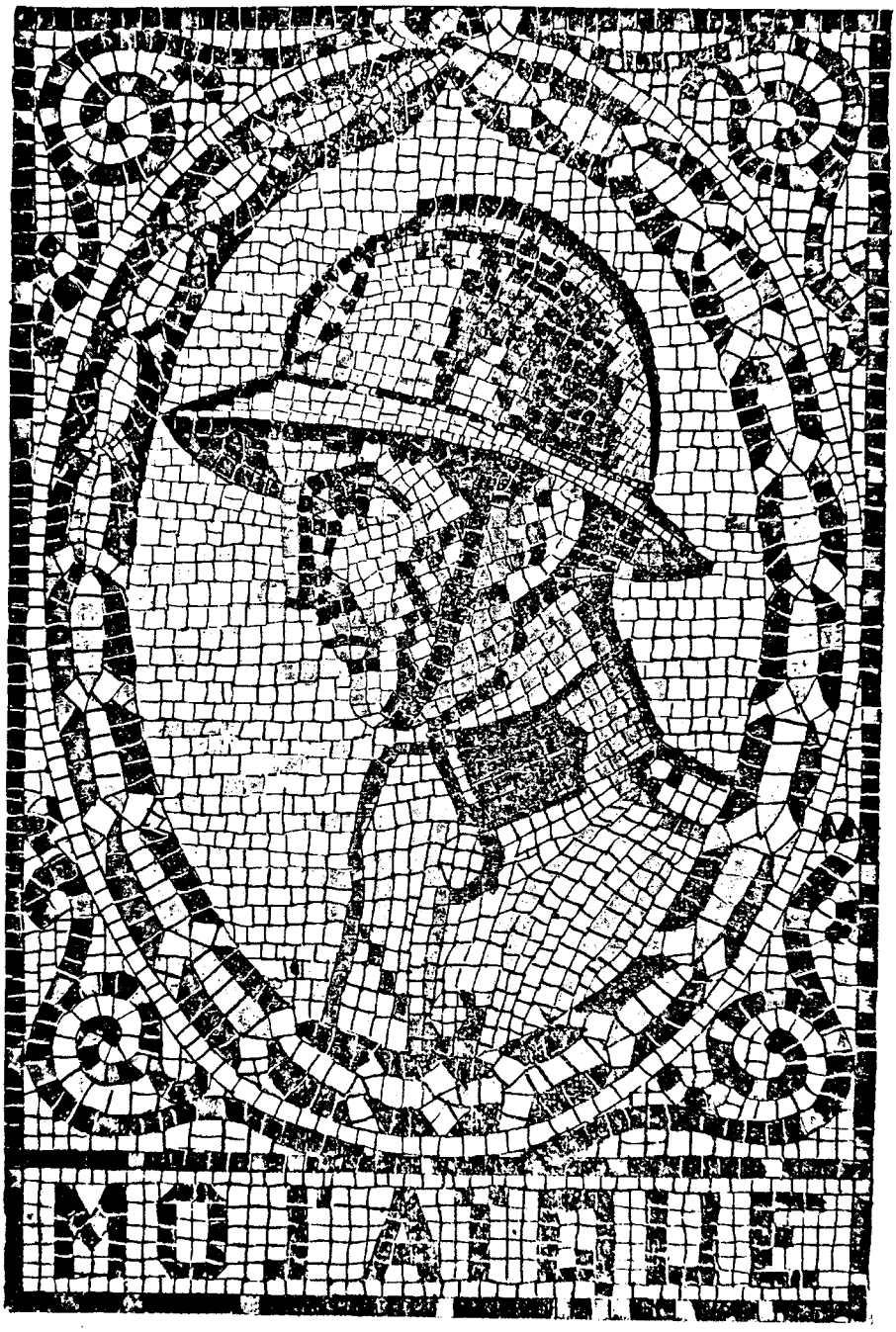


fig. 1615

c) LE VITRAIL.

C'est un assemblage de morceaux de verre colorés, montés en panneaux au moyen d'un réseau de bandes de plomb de 5 à 10 mm., laminées à la filière suivant le profil I.

C'est une marqueterie de verres de couleurs destinée à produire son effet par transparence. Le vitrail a pour fonction de fermer une baie en laissant entrer la lumière sous forme de tableau harmonieusement coloré. C'est la plus géniale invention de l'art humain comme plastique colorée.

Les verres employés sont pour la plupart teints dans la masse. On peut aussi les peindre au moyen des émaux colorés vitrifiables, poudre de verre mélangée à des oxydes minéraux.

Le dessin du vitrail est fourni principalement par les lignes des plombs et la diversité des couleurs des verres, accessoirement par de la peinture appliquée sur les verres et fixée sur eux par la cuisson au four.

Voici comment procède le vitrailliste.

Un avant-projet est étudié à échelle réduite pour la composition du dessin et pour l'harmonisation des couleurs.

Le carton est ensuite dessiné au fusain à grandeur d'exécution. Après y avoir fait la délimitation des différents morceaux de verre, on décalque avec précision la forme de chacun d'eux sur un papier assez fort que l'on découpe en calibres pour le débitage du verre au diamant à couper le verre. Dans le découpage des verres il faut tenir compte de l'épaisseur du c œ u r du plomb qui est de 2 à 3 mm. Il faut éviter les découpages des verres en bandes longues et étroites ou en pointes trop aigües : ces morceaux fragiles pourraient se briser lors de la mise en plombs et pendant la manipulation des panneaux.

Les morceaux de verre sont alors m o n t é s dans les plombs que l'on a soudés à l'étain en réseau repris sur le carton. On examine alors par transparence si l'effet obtenu est satisfaisant. Quand la simple mosaïque de verre ne rend pas suffisamment le dessin, on ajoute des détails par la peinture. Cette peinture est faite de poudre de verre mélangée à des oxydes minéraux pulvérisés qu'on lie avec du vinaigre ou de l'essence de térébenthine. Elle est appliquée au pinceau par traits, par hachures, par dégradés, avec tamponnement, frottis, grattage.

Il importe de ne pas boucher le ton du verre par une peinture trop opaque. Il faut au contraire laisser paraître le verre entre les coups de pinceau.

Pour fixer cette peinture, on enlève les verres hors des plombs et on les fait recuire dans un four spécial au gaz. L'émail y fond et adhère fortement au verre. Quand les verres sont refroidis, on les remet dans les plombs. On passe sur le panneau une couche de céruse à l'huile qui pénètre dans les joints. On rabat les ailes des plombs en les pressant avec une spatule en bois. On essuie la couche de céruse.

Pour augmenter la rigidité des panneaux, on les arme de vergettes de fer rond.



fig. 1616

Le vitrail est un art d'une haute valeur décorative. Il requiert une science approfondie du dessin, de la composition et surtout de la couleur. Notre théorie de l'harmonie polychrome trouve ici son application. Les vitraux sont avant tout de la musique en couleurs. Leurs effets varient suivant les heures du jours et les modalités de la lumière solaire.

Dans l'arrangement des couleurs d'un vitrail, il est important de tenir compte du pouvoir r a y o n n a n t des diverses couleurs, c'est-à-dire de l'expansion de certaines couleurs au delà des limites de leurs contours. Les tons clairs rayonnent plus que les tons foncés. Les bleus rayonnent plus que les rouges et les rouges plus que les jaunes. Ce rayonnement mange les traits noirs des plombs et adoucit à une certaine distance le dessin fragmenté et heurté du réseau des plombs. Les parties en clair, carnations, mains et pieds, seront donc dessinées assez sèchement et serties de traits foncés de peinture. Il faudra « régler le bleu », c'est-à-dire lui ménager des espaces en rapport avec son grand rayonnement, pour ne pas avoir une harmonie trop froide. Les bleus et les autres tons froids sont indispensables dans un vitrail, car ils lui donnent un aspect aérien et nacré, harmonie de fond qui fait chanter les autres couleurs. Les rouges et les jaunes fortement éclairés rayonnent et réchauffent le vitrail. Le manque de lumière les éteint. Il faudra donc régler des couleurs et les bleus suivant l'exposition de la verrière.

L'industrie du verre produit aujourd'hui des variétés inconnues des anciens : verres marbrés, striés, martelés, gaufrés, etc. On peut en tirer des partis avantageux.

On peut faire de l'imitation de vitrail, par de la peinture au pinceau sur du verre incolore, avec des couleurs d'émail à l'huile.

D) LES ÉMAUX.

Ce sont des pâtes vitreuses colorées par des oxydes métalliques, que l'on applique sur diverses substances et qu'on y fait adhérer par la cuisson.

Ces émaux s'appliquent sur des fonds en métal, en verre, en céramique.

Les émaux sur fonds métalliques peuvent être champlevés ou cloisonnés. Ils peuvent être opaques ou translucides.

Les émaux champlevés sont ceux qu'on applique sur une surface dans laquelle on a creusé des cases par la ciselure, par le moulage ou par la morsure d'un acide. Les émaux de diverses couleurs sont déposés dans ces cases et le tout est passé au four.

Les émaux cloisonnés sont ceux dont les compartiments sont obtenus par des bandes de métal soudées sur le fond.

On appelle n i e l l e un émail noir sur fond d'argent.

Les émaux translucides sont faits de couches minces ou assez vitreuses pour permettre de voir le fond.

III. Décoration des Étoffes

1) LES ÉTOFFES TISSÉES

Le tissu est essentiellement obtenu par l'entrecroisement perpendiculaire de deux séries de fils, les uns disposés dans le sens de la longueur de la pièce (chaîne) les autres dans le sens de la largeur (trame).

Ces étoffes sont fabriquées mécaniquement au moyen des métiers à tisser. Par le simple jeu de l'entrecroisement des fils de la chaîne et des fils de la trame, on obtient différents tissus :

la toile, le taffetas (toile de soie),

la serge, le croisé, (la trame dépasse chaque fois plus d'un fil de chaîne)

le damas, (la trame dépasse les fils de la chaîne de matière à former un dessin).

Les tissus plus décorés sont obtenus par l'insertion pendant le tissage d'une ou de plusieurs autres trames, ou de fils spéciaux introduits à la main.

tissus brochés, brocarts de soie, d'or, d'argent, brocatelles velours, peluches, tapis de haute ou de basse lice.

Le dessin fait en vue de l'exécution d'un tissu doit être mis au point par un spécialiste qui en fait la mise en carte c'est-à-dire un agrandissement en quadrillé représentant les points de l'étoffe. Aujourd'hui, dans les métiers perfectionnés, on en fait une transposition sur des bandes de carton perforé, qui placées sur la machine, commandent automatiquement le jeu du croisement des fils.

2) LES ÉTOFFES IMPRIMÉES.

Le tissu, d'ordinaire uni, passe dans une presse à imprimer sous un ou plusieurs clichés gravés en taille d'épargne et encrés de teintes spécialement préparées pour l'impression sur étoffe. Ces clichés peuvent être à plat ou en cylindre, en bois, en caoutchouc ou en métal. Il faut autant de clichés que de teintes. Le dessin se répète tout au long de la pièce d'étoffe. Il est nécessaire d'y prévoir les raccords des dessins, autant dans le sens de la longueur que dans celui de la largeur. Les couleurs doivent être mélangées à un mordant qui les fixe sur le tissu.

On peut faire aussi aux pochoirs des imitations d'étoffes imprimées.

Les principales étoffes imprimées sont les indiennes, les toiles de Jouy, les toiles de Rambouillet, etc.

C'est à peu près la même technique pour l'impression des papiers peints.

3) LES ÉTOFFES TEINTES

Nous ne parlerons pas ici des procédés employés dans l'industrie pour teindre les étoffes en plusieurs couleurs.

Nous nous contenterons de signaler un procédé fort intéressant, à la portée de tout le monde. C'est le BATIK. Cette manière de décorer les étoffes par la teinture a été empruntée aux Javanais.

Le batik consiste essentiellement dans la teinture d'un tissu dont on a préalablement réservé des parties qui ne doivent pas être imprégnées par la teinture.

Au moyen de cire fondante, appliquée à chaud au pinceau, ou avec un crayon spécial, ou aussi à l'aide d'une sorte de cuiller à bec, on dessine sur le tissu les parties à réserver. On peut faire avec cette cire les dessins les plus variés. On plonge alors cette étoffe dans le bain de teinture, ou bien on pose la teinture au pinceau. Il est nécessaire de mêler à la teinture un mordant (acide sulfurique ou acide formique), qui la fixe sur l'étoffe et l'empêche de se dissoudre dans l'eau. Quand l'étoffe est séchée, on fait disparaître la cire par un bain d'eau bouillante ou de benzine.

On peut alors recommencer l'opération pour une deuxième teinte, et ainsi de suite. Souvent la pièce d'étoffe, avant d'être plongée dans la teinture, est soumise à un froissement qui produit des cassures dans les parties recouvertes de cire. Dans le bain de teinture, ces cassures permettent à la teinture de se fixer sur l'étoffe et cela produit un effet de marbrures fort amusant.

Dans l'application de la cire, on peut faire intervenir les pochoirs.

Le batik peut se faire sur toutes les étoffes. On prend habituellement des étoffes fines de soie ou des étoffes de velours.

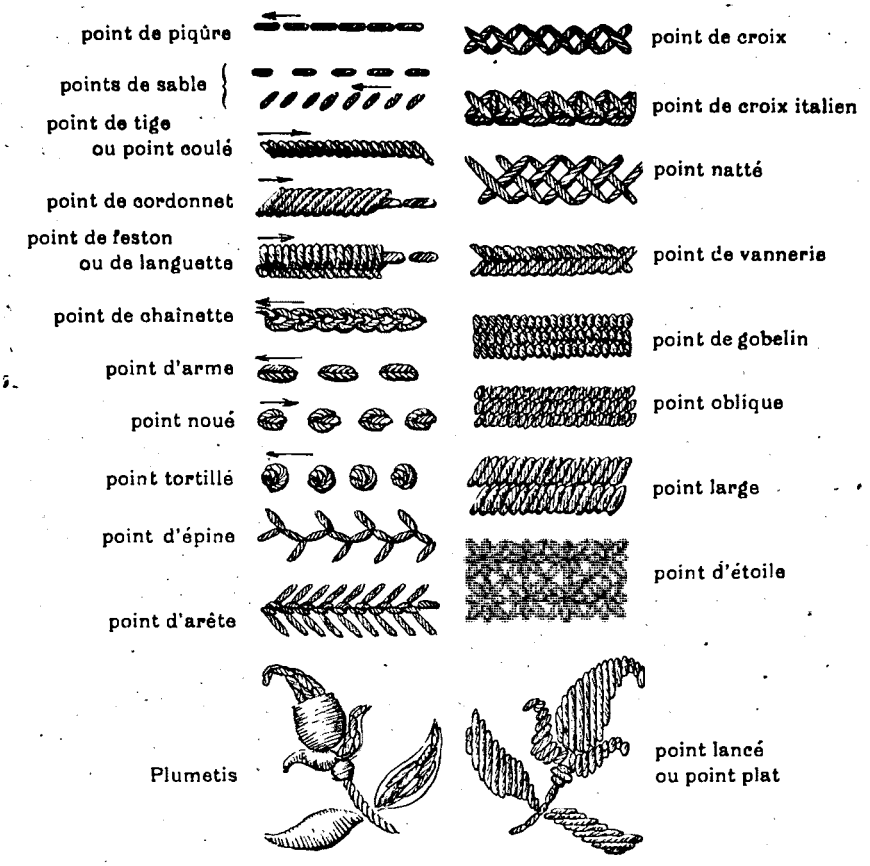
4) LES ÉTOFFES ORNÉES A L'AIGUILLE

Il y a de très nombreuses façons de décorer les étoffes au moyen de l'aiguille. Nous n'allons pas entrer dans les détails d'un exposé complet et nous renvoyons aux traités spéciaux.

On peut classifier comme suit les ouvrages de dames :

1) broderies sur étoffes : toile, soie, velours, mousseline, tulle, etc.
   a) broderies à jour : broderie anglaise, broderie Renaissance, broderie Richelieu, broderie vénitienne, etc.
   b) broderies pleines. Broderie au passé. Broderie d'application.
2) broderie sur canevas ou tapisserie.
3) broderie sur filet.
4) broderie au crochet.
5) tricot.
6) passementerie, macramé.
7) dentelles.

a) Principaux points employés en broderie et en tapisserie.

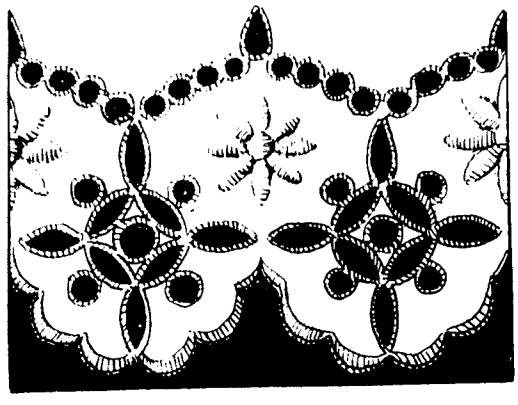


Manières de reporter un dessin sur une étoffe.

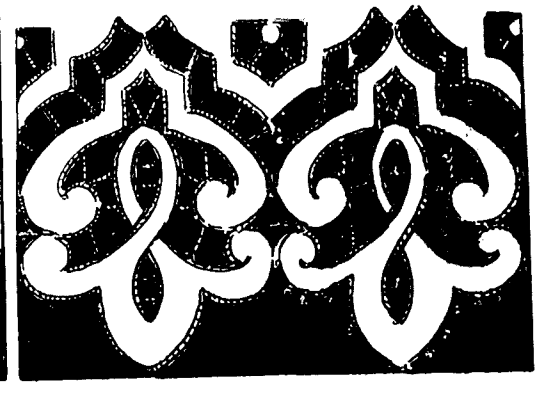
Le dessin est supposé tracé, à l'encre ou au crayon, sur un papier transparent mince.

1) Papier au carbone gras. Le tissu étant soigneusement tendu sur une planche et fixé avec des punaises, on pose le dessin sur le tissu et le papier au carbone entre le dessin et le tissu. Avec la pointe d'un crayon ou d'un stylet d'os ou d'acier, on suit les traits du dessin.

2) Crayon spécial à l'aniline ou encre communicative spéciale. On décalque le dessin à l'envers avec ce crayon ou cette encre. On applique ce décalque sur le tissu et on passe sur le tout un fer à repasser chauffé.



Broderie anglaise
fig. 1620



Renaissance
fig. 1621

Richelieu
fig. 1622

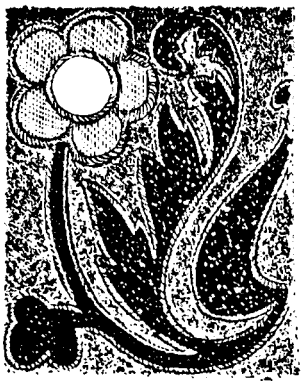
La BRODERIE ANGLAISE et la BRODERIE DE MADÈRE se font ordinairement sur toile blanche, avec du fil blanc. Elles comportent des trous à peu près équivalents, de formes plus ou moins arrondies, avec ou sans barrettes. Quand il se présente des jours allongés, par exemple des feuilles étroites et longues, on relie les bords du tissu à intervalles réguliers par des barrettes au point de cordonnet. C'est aussi au point de cordonnet que sont sertis tous les bords des trous. Le motif ornemental se porte plutôt sur les vides que sur les pleins. Les bords de la pièce sont découpés en festons et brodés au point de feston. Les vides de cette broderie occupent moins d'espace que le tissu restant. La broderie anglaise est souvent agrémentée d'ornements exécutés au plumetis, c'est-à-dire brodés en relief sur un rembourrage plus ou moins épais. (fig. 1620).

La BRODERIE RENAISSANCE est aussi faite à jours sur toile. Elle est une sorte d'imitation de la dentelle Renaissance. Les jours sont plus grands et plus irréguliers que ceux de la broderie anglaise. Ils sont sertis au point de feston régulier. Le motif ornemental de la composition se porte plutôt sur les pleins que sur les vides. Les parties pleines sont reliées entre elles par des brides au point de cordonnet ou de feston. (fig. 1621).

La BRODERIE RICHELIEU est une sorte de broderie Renaissance dont les brides sont garnies de picots. (fig. 1622).

La BRODERIE VÉNITIENNE est faite d'ornements festonnés très rehaussés de rembourrage à fort relief. Les pleins sont reliés par des brides avec ou sans picots et recouverts de points de fantaisie.

LES BRODERIES PLEINES peuvent être faites sur toile, sur drap, sur soie, sur velours, etc. Elles peuvent être en fils blancs ou en fils de couleurs, en fils de lin, de coton, de soie, d'argent ou d'or.



Broderie Application

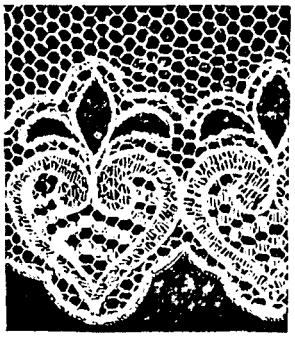
La BRODERIE APPLICATION consiste à coudre sur une étoffe de fond des morceaux d'autres tissus découpés en dessins, des rubans, des soutaches, des cordonnets. L'application peut se faire par différents points et être complétée par des ornementations en broderie.



Broderie au Passé

La BRODERIE AU PASSÉ, ou peinture à l'aiguille, est une broderie en couleurs exécutée au point plat ou point lancé, avec ou sans rembourrage. Elle peut être faite en tons plats ou en tons dégradés et nuancés. Dans ce cas on emploie le point lancé empiétant.

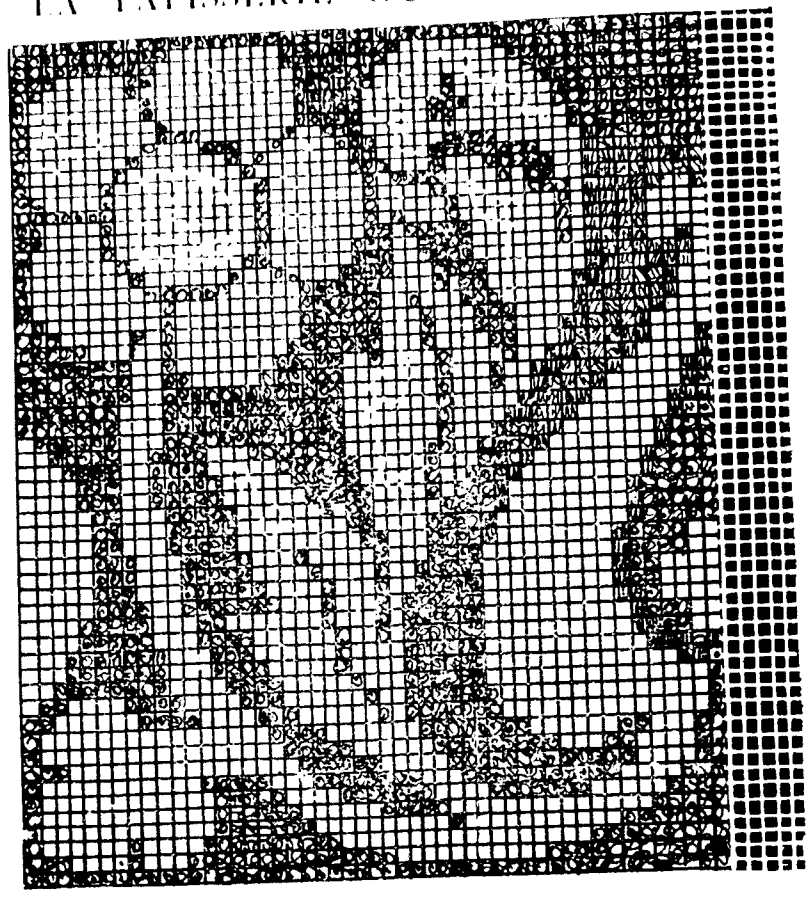
Les broderies pleines peuvent être faites directement sur l'étoffe, en comptant les points, ou bien en se servant d'un canevas intermédiaire cousu sur l'étoffe, canevas dont on tire les fils quand le travail est terminé.



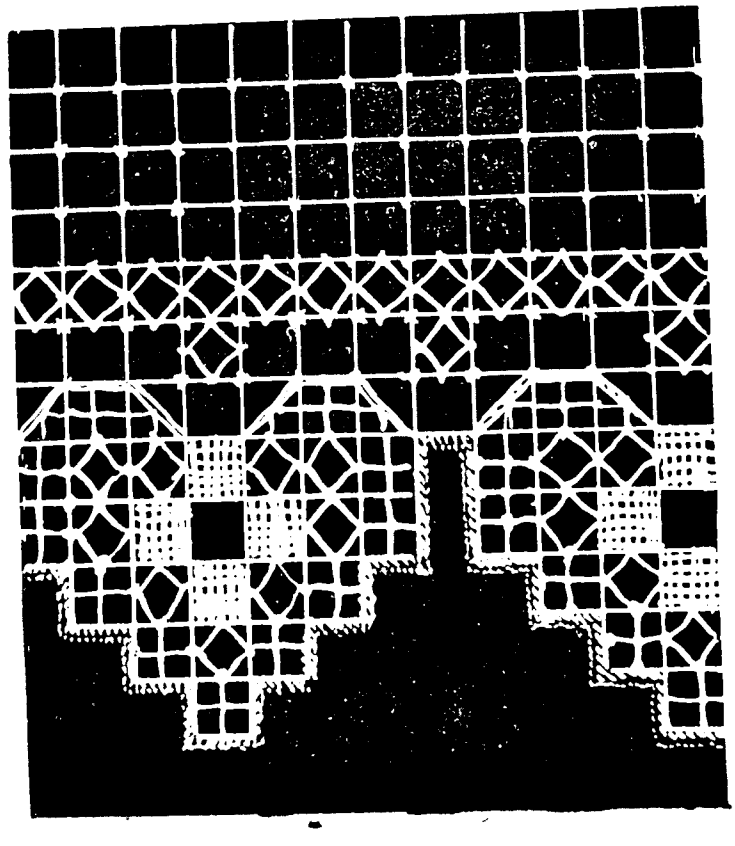
Broderie sur Tulle

La BRODERIE SUR TULLE est une imitation de la dentelle. Elle peut se faire par simple broderie aux différents points, surtout au point de chaînette, ou avec ajours, ou avec application de mousseline, de linon, de batiste, etc.

LA TAPISSERIE OU BRODERIE SUR CANEVAS



C'est une broderie qui recouvre entièrement le tissu. Ce tisu est un canevas spécial bien régulier fait de fils peu serrés. Ils peut être à fils simples ou à fils doubles (canevas Pénélope). La tapisserie se fait aux fils de laine ou aux fils de soie, en couleurs. Les points employés sont : les points de croix, le petit point, les points Gobelins, les points hongrois, etc. Le dessin d'un projet de tapisserie en grandeur d'exécution se fera sur papier quadrillé.

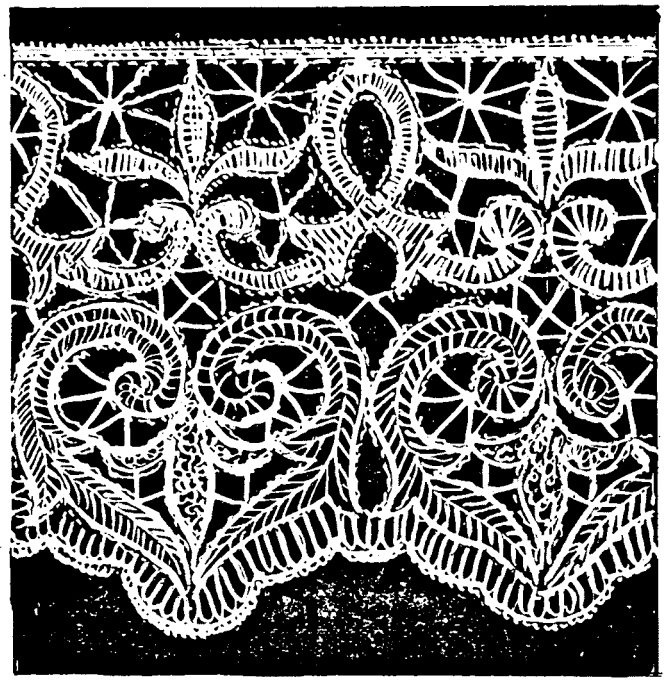


LA BRODERIE SUR FILET

Le filet est un réseau de mailles assez larges formé par des fils qui sont noués les uns aux autres. Les mailles du réseau peuvent être en carré, en losanges; elles peuvent être simples ou doubles. Les ornements brodés se font en points lancés, en points de feston, en point de reprise, en point de cordonnet, etc.

LES DENTELLES

Dans la dentelle on construit à la fois le réseau du tissu et son ornementation. Il y a un grand nombre de variétés de dentelles :



Dessin de dentelle en grandeur d'exécution.

1) les dentelles à l'aiguille : au point de Venise, au point d'Alençon, au point d'Argentan, au point de Bruxelles, etc.
2) les dentelles aux fuseaux : dentelle de Valenciennes, dentelle de Malines, dentelle de Chantilly, dentelle de Bruges, etc.
3) les dentelles au crochet ;
4) la frivolité.

L'Industrie moderne exécute parfaitement toutes ces espèces de dentelles et l'on peut dire que la dentelle industrielle a presque supplanté de nos jours la fabrication des dentelles à la main.

Nous ne pouvons pas donner ici en détail les caractéristiques de chaque espèce de dentelle. Ayant à composer des projets de ces dentelles, le dessinateur se procurera un spécimen bien exécuté de ces ouvrages. Il fera ses dessins à la plume sur papier noir ou gris foncé, avec de l'encre blanche ou de la gouache blanche, comme il a été fait ici pour les quelques exemples de dentelle, de broderie sur tulle ou sur filet.

IV. DÉCORATION PAR LE RELIEF

A. MODELAGE.

Le modelage est la fabrication d'un modèle en relief. La matière employée dans le modelage de statuaire est la terre plastique naturelle pas trop grasse, ou, pour les travaux de petite dimensions, une cire spécialement préparée (pâte à modeler). On travaille ces matières avec les doigts, avec des ébauchoirs et des mirettes. Quand un modelage en terre est destiné à être moulé, il faut l'entretenir humide par des arrosages et des applications de linges mouillés.

Le modelage des pièces de fonderie industrielle se fait habituellement en bois.

On peut modeler directement au plâtre les gros ouvrages qui ne sont pas destinés à être moulés. On retarde la prise du plâtre en le gâchant dans de l'eau contenant un peu de gélatine en dissolution. Un modelage en terre plastique peut être passé au four et donner une terre cuite. Pour cela, il est nécessaire que ce modelage ait été complèment séché.

B. MOULAGE.

Quand on veut reproduire un modelage en une matière plus dure ou exécuter des répliques d'un ouvrage en relief, on doit en fabriquer un m o u l e .

1) *Moulage au plâtre.*

Manière de gâcher le plâtre. Il faut toujours mettre le plâtre dans l'eau et jamais l'eau dans le plâtre. Mettre de l'eau propre dans un bassin pas trop profond. Y laisser tomber le plâtre en saupoudrant jusqu'à ce qu'il affleure quelque peu au dessus de l'eau. Laisser reposer quelques minutes. Mélanger avec la main ou avec une spatule. Appliquer alors rapidement le plâtre ainsi préparé.

a) Moulage au plâtre à c r e u x p e r d u .

Le modèle étant fait en terre molle ou en pâte à modeler, on le recouvre d'une couche de plâtre liquide teinté avec une poudre colorante quelconque. On applique cette première couche au pinceau, en évitant les bulles d'air. On applique une deuxième couche plus épaisse avec la main ou avec une cuiller. Ensuite, une troisième couche plus épaisse, si c'est nécessaire pour que le moule soit assez résistant. On l'arme avec des barres de bois ou de fer.

S'il s'agit d'un objet à mouler sur toutes ses faces, par exemple une statue en ronde bosse, on fait le moule en deux ou plusieurs pièces. On fixe des bandes de terre ou de tôle pour délimiter les contours d'une première pièce. On applique le plâtre. Quand il a fait sa prise, on détache les bandes, on salit le raccord de cette première pièce, soit avec de la terre très mouillée (barbotine), soit avec du savon noir dissous dans l'eau de pluie. On applique alors le plâtre pour la deuxième pièce, et ainsi de suite, s'il y a lieu.

Quand les pièces du moule sont suffisamment durcies, on les détache du modèle. On enlève de l'intérieur du moule les parties de terre qui pourraient s'y être accrochées. On le lave. On enduit l'intérieur d'une couche fine de barbotine ou de savon noir ou de gomme laque. On assemble les pièces en les liant solidement avec une corde. Le plâtre liquide est alors versé dans l'intérieur et appliqué soigneusement partout, sans bulles d'air. Il n'est pas nécessaire de remplir tout le vide intérieur du moule : on peut économiser le plâtre en laissant un noyau vide, à condition que la masse soit assez résistante pour supporter les chocs du démoulage.

Quand le plâtre a suffisamment fait sa prise, on fait sauter ce moule à creux perdu, par éclats, au moyen d'un burin et d'un maillet, avec assez de circonspection pour ne pas endommager l'épreuve. Nous avons dit plus haut qu'il est bon de teinter le plâtre de la couche interne du moule : c'est pour se rendre facilement compte qu'on approche de l'épreuve.

Ce moulage à creux perdu ne donne qu'une seule copie de l'ouvrage, puisque le moule est brisé.

b) Moulage au plâtre à b o n c r e u x .

Quand on doit faire plusieurs copies d'un ouvrage à mouler qui n'est pas « d e d é p o u i l l e », c'est-à-dire qui présente des aspérités s'accrochant au moule et empêchant le décollement, on en fait un moule à bon creux ou moule à pièces.

Ce travail est beaucoup plus compliqué que le moulage à creux perdu. Il est prudent de le confier à des mouleurs spécialistes.

On fait autant de pièces qu'il est nécessaire pour pouvoir démouler sans briser ni le moule ni l'empreinte. Ces pièces portant des marques de repérage sont ensuite assemblées et maintenues par une c h a p e .

Les pièces du moule à bon creux sont enduites d'une bonne couche de gomme laque.

a) *Moulage à la g é l a t i n e .*

Pour éviter les complications du moulage à bon creux en pièces, on tire parti de l'élasticité de la gélatine. Elle se décroche facilement du modèle et de l'empreinte et reprend sa forme première. Ce procédé convient très bien pour mouler des bas-reliefs qui ne sont pas « de dépouille ».

La gélatine employée est simplement la colle forte de menuisier fondue dans l'eau au bain-marie de façon à présenter une masse flexible et suffisamment consistante, quand elle est refroidie. On recouvre ce moule en gélatine d'une couche d'huile siccative. On peut en tirer un grand nombre d'empreintes en plâtre, en stuc, en ciment.

3) Moulage au sable.

Le moulage au sable est employé pour des empreintes en métal fondu : fonte de fer, de cuivre, de bronze, d'étain, de plomb, de zinc, etc.

Sur le modèle en plâtre, en terre séchée ou cuite, en bois, en métal, on fait un moule à bon creux en sable pressé (sable fin spécial pour fonderies). Cette opération est délicate quand il faut beaucoup de pièces.

On fait aussi un noyau en sable, quand l'objet ne doit pas être en masse pleine de métal.

Les pièces du moule sont assemblées dans une chape. On coule le métal en fusion par des ouvertures de coulée ménagées dans la partie supérieure.

L'air s'échappe par des trous d'évent pratiqués dans le bas du moule. On peut aussi faire des moulages en stuc, en staff, en carton-pâte.

Le stuc est un mélange de plâtre, de chaux, de poudre de marbre ou d'albâtre.

Il est plus dur que le plâtre et on peut le polir.

Le staff est un moulage de plâtre avec un peu de colle de gélatine ou de dextrine sur armure en toile d'emballage ou en étoupe.

4) Moulage au sable à cire perdue.

Procédé avantagenx pour des pièces de statuaire qui n'ont pas de très grandes dimensions.

Dans un moule au plâtre fait sur le modèle en terre, on verse de la cire fondante de manière à recouvrir toute la surface interne du moule d'une couche de cire relativement mince. Quand la cire est durcie, on remplit de sable tout le noyau restant. On enlève le moule en plâtre.

On met cette statue de cire dans une caisse en fer. On remplit la caisse de sable pressé. Des trous d'évent sont ménagés dans le bas de la caisse.

On place le tout sur un foyer : la cire fond et s'écoule. Il ne reste plus que le sable et un vide à la place de la cire. On verse le métal en fusion par des ouvertures de coulée : il remplit exactement la place de la cire.

On enlève le sable du moule et du noyau.

On fait aussi des moulages en galvanoplastie, pour des pièces de petites dimensions.

C. LE TRAVAIL DES MÉTAUX AU MARTEAU

1) Le Fer forgé.

Les barres de fer fournies en différents profils par le laminoir sont susceptibles de recevoir à chaud, sous le marteau du ferronnier, les formes les plus variées. Elles y sont aplaties, découpées, courbées, tordues, amincies, renflées, arrondies, modelées, ciselées, estampées, gravées, etc.

Quand le métal est refroidi, on peut le retoucher au burin et à la lime.

L'assemblage des pièces en fer forgé se fait de plusieurs façons :

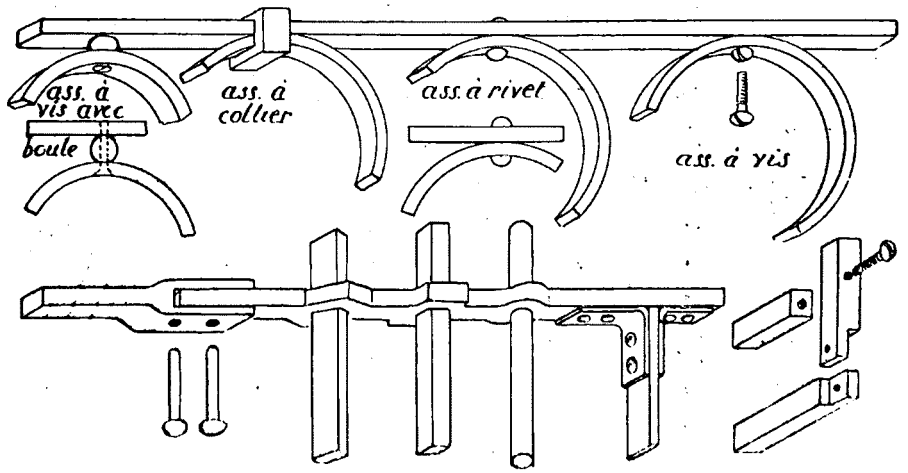
1) par soudure à chaud à la forge. Le fer se soude à lui-même, chauffé à blanc et battu au marteau.

2) par assemblages ajustés, soit à mi-fer, soit par juxtaposition, avec vis, boulons, rivets, colliers. On intercale parfois une petite boule trouée entre deux pièces attachées par vis ou rivet.

3) par le brasage au cuivre.

4) par la soudure autogène, c'est-à-dire par la soudure au fer fondu à la haute température du chalumeau oxhydrique.

On orne les barres de fer forgé par des applications de tôle découpée, martelée et modelée à chaud ou à froid. On peut aussi y introduire des éléments en fonte malléable.



2) Le Cuivre battu.

La tôle métallique peut être travaillée par le repoussage à froid au marteau, mais particulièrement les tôles de métaux plus ductiles, comme le cuivre (le cuivre pur rouge ou l'alliage de cuivre, de zinc, d'étain, qu'on appelle le laiton), l'étain, l'argent, l'or.

Par le brasage au cuivre ou à l'argent et par la soudure à l'étain, ces tôles peuvent être montées en formes de vases, façonnées au marteau ou au tour et garnies d'ornements par le martelage et la ciselure.

Voici les étapes de la confection d'une dinanderie en cuivre battu.

1) La feuille de tôle de cuivre, de 5 à 15 dixième de millimètres d'épaisseur est découpée à la cisaille, roulée en cylindre ou en cône tronqué et brasée au cuivre ou à l'argent.

2) Un martelage au maillet sur enclume, bigorne, bloc de bois ou coussin de cuir lui donne la forme sommaire du vase. Ce travail peut aussi être fait au tour.

3) Le fond du vase est soudé à l'étain, ou brasé au cuivre. Ce vase sans ornement est alors, s'il y a lieu, régularisé et plané au marteau.

4) Les masses saillantes des ornements sont alors repoussées à la pointe ronde du marteau, de l'intérieur vers l'extérieur.

5) Chaque fois que la tôle a subi un travail de martelage, elle est devenue dure, sèche et cassante : il faut la recuire pour lui rendre sa malléabilité. On la chauffe sur le feu de la forge jusqu'au rouge cerise.

6) Le vase étant refroidi, on le remplit de poix. Quand cette poix est refroidie et durcie, on fait la mise au point des ornements en repoussant cette fois, légèrement, le métal vers l'intérieur, au moyen du marteau, des burins, des gouges, des ciselets.

   Quand il s'agit de travaux compliqués, on peut recuire après avoir fait fondre la poix, repousser de nouveau de l'intérieur, faire une deuxième mise en poix et achever la ciselure à l'extérieur.

7) Quand la ciselure est finie, on enlève la poix, on décape à l'eau acidulée, on soude les ornements rapportés, s'il y a lieu, on polit au tour et on applique les patines.

   La technique de l'orfèvrerie est plus fine et plus délicate que celle de la dinanderie, mais les procédés sont sensiblement les mêmes.

   Le repoussage à la main de la tôle mince de cuivre, d'étain ou d'argent est une imitation de la tôle battue. On se sert d'ébauchoirs en acier et on repousse la feuille de métal en l'appuyant sur une plaque de feutre ou de caoutchouc. Ces feuilles molles, doivent être appliquées sur un fond et soutenues par un bourrage fait d'une pâte à base de plâtre ou de colle.

   Le repoussage du cuir se fait à peu près de la même façon. On le travaille mouillé en le posant sur une plaque dure (marbre ou bois). On le teinte de diverses manières. Il trouve son application dans la reliure et la maroquinerie.

D. LA SCULPTURE

Sculpter c'est creuser et enlever la matière de manière à produire des reliefs. La sculpture se fait, soit d'après un dessin, quand le motif n'est pas compliqué, soit d'après une maquette modelée en terre et moulée au plâtre.

On appelle bas-relief, demi-relief, haut-relief des reliefs sur fond, qui restent attachés au fond. Les formes représentées ainsi comportent des raccourcis.

On appelle ronde-bosse l'ouvrage exécuté sans raccourcis avec tous les reliefs naturels.

Les projets de sculpture doivent être dessinés en rapport avec la matière dans laquelle l'ouvrage sera sculpté. Une sculpture sur ivoire sera plus fine qu'une sculpture sur bois, une sculpture sur bois plus fouillée qu'une sculpture sur pierre.

Le praticien qui sculpte d'après une maquette un peu compliquée qu'il doit copier avec précision, se sert d'un compas spécial de mise au point, sorte de machine à décalquer en relief.

Le sculpteur sur bois doit posséder un jeu d'outils bien affûtés, ciseaux plats et gouges courbes. Pour la sculpture sur pierre tendre, on emploie à peu près les mêmes outils. La sculpture sur pierre dure demande des outils plus résistants, burins en pointe, ciseaux plats et courbes, gradines dentelées, etc.

Le point capital pour le sculpteur est de bien être familiarisé avec le grain ou la fibre de la matière qu'il travaille.

Un exercice de sculpture ornementale intéressant pour le débutant est la sculpture à encoches ou le kerbschnitt. C'est une sorte de gravure consistant à creuser proprement de petites pyramides arrangées en formes géométriques, soit en ornements rectilignes, soit en ornements courbes.

E. LA PYROGRAVURE

C'est une manière de dessiner avec une pointe de métal chauffée, de manière à brûler les endroits où elle passe. On fait de la pyrogravure sur bois, sur cuir, sur ivoire, sur velours, etc.

L'appareil est essentiellement composé d'une pointe de platine placée au bout d'un tube en métal relié par un tuyau en caoutchouc à un réservoir contenant de la benzine. Une soufflerie à poires en caoutchouc fait venir du gaz de benzine sur la pointe de platine. Cette pointe ayant été chauffée au rouge allume le gaz de benzine qui l'entretient en incandescence.

La planche ainsi dessinée à la pointe brûlante est ensuite teintée au pinceau avec des couleurs liquides et enfin recouverte d'un vernis.

CHAPITRE CINQUIÈME

TECHNIQUES de REPRODUCTION et de GRAVURE

I. LA PHOTOGRAPHIE.

Nous n'avons pas ici à faire la description des procédés de reproduction directe au moyen de l'appareil photographique et des papiers sensibles à la lumière.

Nous signalons seulement l'utilisation avantageuse des papiers rendus sensibles à la lumière pour la reproduction des dessins faits sur papiers transparents. Des établissements spéciaux exécutent rapidement ces copies de dessins faits sur papier calque, soit à l'encre de Chine, soit au crayon. Ils livrent soit des bleus reproduisant les dessins en traits blancs sur fond bleu (papier au ferro-prussiate), soit des fac-similés en traits noirs, ou sépia, ou d'autre teinte, sur papier blanc de n'importe qu'elle épaisseur, sur papier entoilé, sur toile, sur papier pelure, etc. Ce procédé photographique est intéressant et économique pour la copie des plans ou de tous autres dessins que l'on désire reproduire en plusieurs exemplaires. Les bleus coûtent environ 2 fr. 50 le m2. Les copies en traits foncés sur papier blanc environ 5 fr. le m2.

II. LES ARTS DU LIVRE

Le dessinateur étant appelé à intervenir dans la composition du livre imprimé, nous croyons utile de donner ici les notions sommaires indispensables pour connaître quelque peu la technique du livre.

L'art de l'imprimerie est né à la fin du Moyen-Age. On se servit d'abord de caractère gravés en relief sur bois. Gutenberg, en 1440, inventa les caractères en métal. L'imprimerie prit dès lors un essor considérable. Les éditions typographiques à la presse à bras du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle sont déjà des chefs-d'œuvre. Le XIXe siècle apporta d'importants perfectionnements, surtout dans la construction des presses à imprimer et dans la fabrication des papiers. Dans les dernières années, les progrès se sont particulièrement portés sur les machines à composer. Des mécaniques ingénieuses tendent à se substituer au métier délicat du typographe. Les l i n o t y p e s sont des machines à composer semblables à de grandes machines à écrire. Les touches du clavier commandent des matrices de caractères qui viennent se ranger pour former la ligne de texte. Un jet de métal en fusion (plomb et antimoine) vient se couler dan ces matrices et toute la ligne est coulée d'une pièce en un instant. Les m o n o t y p e s sont aussi des machines à clavier mais qui composent le texte en caractères séparés, d'où une plus grande facilité pour la correction des épreuves. La composition par les monotypes est portée sur des cartons spéciaux que l'on peut conserver pour une édition suivante.

On a aussi inventé des procédés excellents pour le clichage des compositions typographiques.

Dans les derniers temps on a réussi à appliquer à l'imprimerie les procédés lithographiques et surtout ceux de l'impression en h é l i o g r a v u r e, c'est-à-dire de l'impression en creux, comme pour le tirage des eaux-fortes.

LE PAPIER

Le papier est fait de diverses substances, surtout végétales, réduites en pâte fine qui est étendue en feuilles plus ou moins minces.

Pour que le papier ne soit pas b u v a r d, il faut le c o l l e r, soit à la surface, soit dans la pâte, au moyen de gélatine, de résine, etc.

A. Ancienne fabrication du papier. Depuis le Moyen-Age, on a fait du papier de chiffons. Ces chiffons étaient réduits en bouillie par la cuisson et par le triturage mécanique. Cette pâte était étendue en couche mince dans une f o r m e où elle s'égouttait.

Les feuilles étaient alors entassées les unes sur les autres, avec des feuilles de feutre intercalées. Le tout était placé sous un pressoir qui en exprimait l'eau. Ce papier de chiffons s'appelle papier à la cuve, ou papier à la forme, ou papier à la main, ou papier de Hollande. Ces papiers sont ordinairement vergés c'est-à-dire portent l'empreinte du treillis métallique de la forme. Ils sont aussi souvent marqués d'une filigrane. On ne fait plus guère aujourd'hui ce papier de chiffons à la cuve, sinon pour les travaux de grand luxe.

B. Fabrication mécanique. Les papiers faits à la machine sont d'une très grande variété.

On a trouvé moyen d'employer d'autres matières que les chiffons. On utilise : l'alfa, plante des pays chauds, de la famille des graminées. Les feuilles de cette plante donne une pâte à papier très fine et très légère.

la paille de seigle, de blé, de riz, de chanvre.

les feuilles d'une sorte de mûrier, le coton.

le bois, spécialement des conifères, du baobab, etc.

Ces papiers faits à la machine peuvent prendre les aspects les plus différents. Ils peuvent être mats, rugueux, grainés, frictionnés, glacés, parcheminés, enduits, pressés, teintés, etc.

Voici une liste des principales sortes de papiers employées dans l'industrie du livre.

LE PAPIER VÉLIN eot d'une pâte fine, satinée et translucide. Il imite le vrai vélin, parchemin de peau de veau.

LE PAPIER ALFA, ou papier soufflé, ou papier Featherweight, est un papier léger, épais, d'aspect mat.

LE PAPIER VERGÉ, fait de chiffons ou d'autres matières, portant des raies plus ou moins fines, en léger relief, empreinte des fils ou vergeures de la forme ou du rouleau de la machine.

LE PAPIER JAPON, fin et léger fait avec les feuilles d'une sorte de mûrier du Japon. Il est assez satiné et sa caractéristique spéciale est un aspect nuageux, surtout par transparence.

LE PAPIER DE CHINE est satiné, mince et translucide, mais solide, car il est fait de matières fort fines : écorce de bambou, paille de riz, coton, chanvre.

LE PAPIER INDIEN est mince comme du papier pelure, mais suffisamment opaque pour recevoir l'impression.

LE PAPIER PARCHEMIN imite le vrai parchemin. C'est du papier sans colle, rendu transparent et résistant par un bain d'acide sulfurique.

LE PAPIER BUVARD est le papier naturel non encollé, c'est-à-dire n'ayant pas de résine ni de gélatine dans sa pâte ou à sa surface.

LE PAPIER COUCHÉ est revêtu d'une couche d'émail bien polie : kaolin, blanc fixe et gélatine, sulfate de baryte, etc.

Le papier se vend en rouleaux ou en feuilles. Les feuilles sont empaquetées en rames. Une rame contient 20 mains de 25 feuilles soit 500 feuilles par rame plano.

Tableau des formats usuels des feuilles de papier.

Grand Univers	100 × 140	Raisin	50 × 65
Grand Monde	90 × 126	Coquille	43,5 × 56,5
Double Colombier	85 × 125	Double Coquille	87 × 56,5
Colombier	62 × 85	Super Royal	50 × 70
Grand Aigle	70 × 104	Royal	48 × 63,5
Petit Aigle	60 × 84	Grand Médian	46 × 60,5
Eléphant	62 × 77	Petit Médian	41,5 × 53
Soleil	57 × 80	Ruche	36 × 46
Double Jésus	73 × 110	Propatria	34,5 × 43
Jésus ou Impérial	55 × 73	Lys	31,7 × 39,7
Double Raisin	65 × 100		

L'impression d'un livre se fait par feuilles. Les feuilles sont pliées en cahiers. Les cahiers sont cousus ou reliés ensemble.

La manière dont les feuilles sont pliées détermine le format du livre :

	in-folio :	4	pages par feuille,	2	de chaque côté
in-4°	in-quarto :	8	»	4	»
in-8°	in-octavo :	16	»	8	»
in-12	in-douze :	24	»	12	»
in-16	in-seize :	32	»	16	»
in-18	in-dix-huit :	36	»	18	»
in-32	in-trente-deux :	64	»	32	»

Par exemple, si on prend des feuilles de format Jésus 55 × 73, les mesures des formats de livre seront les suivantes :

in-folio : 55 × 36,5
in-4° : 27,6 × 36,5
in-8° : 27 × 18 (c'est le format de ce livre)
in-12 : 24 × 13,5
in-16 : 13,5 × 18
in-18 : 12 × 16
in-32 : 13,5 × 9

LES CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

L'unité de mesure employée en typographie est le point (environ un tiers de millimètre). Le corps d'une lettre est sa hauteur sur le papier, depuis la tête des lettres montantes jusqu'à la queue des lettres descendantes.

Tableau des principaux corps des lettres

Parisienne	5 points	Cicéro	12 points
Nonpareille	6 points	Philosophie	13 points
Mignonne	7 points	Saint-Augustin	14 points
Petit-Texte	8 points	Gros-Texte	16 points
Gaillarde	9 points	**Gros-Parangon**	18 points
Petit-Romain	10 points	**Palestine**	24 points

Petit-Canon 28 points.

Trismégiste 36 points

Gros-Canon 48 points

Ces noms ne sont plus souvent employés : on se contente de dire : corps 5, etc.

La hauteur du bloc du caractère d'imprimerie est de 24 à 25 mm.

La forme des caractères d'imprimerie offre une très grande variété. On crée tous les jours de nouveaux modèles plus ou moins inspirés des types classiques. Ces nouveaux modèles ne sont pas tous également heureux et leur vogue est parfois fort éphémère.

Nous signalons ici les principaux types de ces caractères.

L'ANTIQUE. Ce sont les lettres les plus simples, faites ordinairement de traits de même épaisseur, sans barres aux bouts des traits.

ANTIQUES allongées, ANTIQUES ÉCRASÉES,

ANTIQUES grasses, ANTIQUES LARGES, etc.

LE ROMAIN porte des barres aux bouts des traits. Il comporte des traits gras et des traits déliés.

L'ELZÉVIR est une amélioration du romain. Les barres des bouts des traits sont plus courtes et sont reliées aux traits par des empattements. La différence d'épaisseur entre les pleins et les déliés n'est pas si grande que dans le romain et, pour cette raison, ce caractère est plus lisible.

LE COCHIN et surtout le LE NICOLAS COCHIN tirent leur allure des inscriptions gravées en taille-douce au bas des estampes du XVIIIe siècle. C'est un caractère très élégant.

LE DIDOT est un caractère imité aussi de la gravure et particulièrement de la lithographie. On y observe une assez grande différence entre les traits gras et les traits déliés.

Pendant le XIXe siècle, on a créé un grand nombre de caractères nouveaux se rattachant plus ou moins aux types que nous venons de citer, et aussi de caractères de fantaisie, d'inspirations diverses.

LE GRASSET créé vers 1890, présente des formes dans lesquelles on sent le coup de plume. Certaines barres sont supprimées, d'autres sont renforcées.

L'AURIOL ou la Française légère.

LE ROBUR est dérivé du Grasset.

LE DELLA ROBBIA est imité des inscriptions de l'artiste italien du XVème siècle.

LES ITALIENNES dont les barres sont plus épaisses que les traits.

AMPLES NOUVELLES.

LES NORMANDES dont les déliés sont très fins et les pleins fort gros.

LES TUNISIENNES.

Les caractères imitant la gravure en **TAILLE-DOUCE.**

LES AZURÉES.

LES INITIALES AZURÉES.

LES GOTHIQUES.

Les GOTHIQUES azurées.

Les Caractères Machine à écrire.

Les Batardes Modernes.

Anglaises Nouvelles.

Batardes Nouvelles.

Ces caractères proviennent de la Maison
VAN LOEY-NOURI, Bruxelles.

III. REPRODUCTION DES DESSINS PAR IMPRESSION

Les procédés de reproduction des dessins par l'impression peuvent se ramener à trois espèces :

1) l'impression à la manière typographique, par des clichés en relief. C'est ainsi que se fait le tirage des gravures sur bois et des photogravures (zincogravure au trait, similigravure à trame, trichromie à trame). Dans ces procédés l'encrage se fait à la surface du cliché.

2) l'impression des clichés en creux. Dans ces procédés, l'encrage se fait dans les creux et les plats en relief sont essuyés pour donner des blancs sur le papier. C'est ainsi que l'on imprime les gravures à l'eau-forte, les gravures à la pointe sèche, les gravures en taille douce ou au burin, les héliogravures.

3) l'impression des lithographies et des chromolithographies, dont les clichés ne présentent pas de creux ni de reliefs.

I. LA GRAVURE SUR BOIS et ses SUCCÉDANÉS



La gravure sur bois est le plus ancien procédé de reproduction des dessins. Elle consiste à creuser, dans la surface d'une planche de bois bien plane, les parties du dessin qui doivent être en blanc, tout en épargnant les parties qui doivent venir en noir. C'est la gravure en taille d'épargne. Le bois employé est le poirier ou, plus souvent, le buis. Autrefois on gravait ordinairement sur bois de fil, c'est-à-dire sur la planche sciée dans le sens des fibres. Aujourd'hui on travaille de préférence sur bois debout, c'est-à-dire scié perpendiculairement aux fibres. Les incisions se font au moyen d'un couteau court à lame en biseau, de gouges rondes, de ciseaux en forme de V, d'échoppes en acier de section carrée ou triangulaire, affûtées en biseau, à tranchant droit ou denté.

Les noirs purs sont produits par les parties de la surface du bois laissées intactes. Les gris sont donnés par des tailles en hachures plus ou moins fines et serrées.

Le dessin est tracé sur le bloc de bois au crayon ou à la plume, à l'envers. Il faut une assez grande expérience du maniement des outils pour exécuter de fines gravures sur bois. La gravure sur bois gagne à être traitée avec grande simplification des détails. C'est un procédé d'illustration fort expressif, qui s'accorde très bien avec la typographie.

Pour le tirage dans le texte, à la presse typographique, les planches gravées doivent avoir une épaisseur de 24 à 25 millimètres.

Quand il s'agit d'un tirage considérable, les imprimeurs en font exécuter des clichés en métal par la galvanoplastie.

Le graveur peut lui-même tirer des épreuves d'essai de ses gravures sur bois en les encrant avec un rouleau de gélatine et en les plaçant dans une simple presse à copier. On peut aussi tirer des épreuves à l'aide du taquoir, bloc de bois garni de feutre que l'on pose sur le papier et sur lequel on donne quelques légers coups de maillet.

SUCCÉDANÉS DE LA GRAVURE SUR BOIS

Le bois à graver étant assez coûteux et dur à travailler, on le remplace souvent aujourd'hui par le linoleum. Il faut pour cela un bon limoleum bien lisse, assez épais et de texture homogène. On le grave avec les même outils que le bois, surtout avec les gouges et le ciseau en forme de V. On ne peut pas obtenir sur le linoleum la même finesse que sur le bois. Cependant cette matière présente de grands avantages : elle est peut coûteuse, elle est tendre à entailler ; on peut en faire de fort grandes estampes, on y fait aisément des corrections, en enlevant les parties manquées et mettant des pièces. Le lino se colle et se cloue, pour le tirage à la presse, sur une planche de bois d'environ 20 mm. d'épaisseur.

Pour obtenir un dessin plus fin que ce que donne la gravure sur lino, il suffit de faire exécuter en zincogravure un cliché en réduction de l'épreuve prise sur le lino.



On imite encore la gravure sur bois au moyen de la carte couchée. C'est un fort papier enduit d'une couche assez épaisse de matière semblable à celle qui recouvre les papiers couchés. On pose sur ce papier des touches d'encre de Chine au pinceau aux endroits qui doivent donner des traits. Dans ces touches d'encre, on gratte avec une pointe les traits blancs produisant les demi-teintes et les modelés. Cette carte couchée ainsi couverte d'encre de Chine et de traits grattés est ensuite reproduite par la zincogravure, et l'image donnée ressemble très fort à celle de la gravure sur bois.

Remarque. On peut exécuter des estampes en plusieurs couleurs par la gravure sur bois ou sur linoleum, en gravant une planche pour chaque teinte

II. LA GRAVURE SUR MÉTAL.

La gravure manuelle sur métal est le contraire de la gravure sur bois. Les traits qui doivent venir en noir sur le papier sont ici gravés en creux. Le tirage de ces gravures ne se fait pas à la manière typographique. Voici comment on procède pour les imprimer.

On enduit la plaque gravée d'une encre d'imprimerie assez fine que l'on fait soigneusement pénétrer dans les creux, au moyen d'un tampon. On frotte alors la surface du cliché avec un chiffon sec : l'encre est ainsi essuyée, mais il en reste dans les creux.

La feuille de papier est trempée dans l'eau pendant quelques minutes pour être bien imprégnée. On l'essuie en la tamponnant avec un chiffon sec et, tandis qu'elle est encore bien moite, on la place avec la planche gravée sous une presse donnant une forte pression. La presse de l'imprimeur-typographe peut donner une pression suffisante. Cette pression fait pénétrer le papier moite dans les tailles du cliché, où il va prendre l'encre.

A. GRAVURE A L'EAU-FORTE

Les planches à graver sont des plaques de cuivre, de zinc, ou même de tôle de fer, de un ou deux millimètres d'épaisseur, bien planes et bien polies. L'aquafortiste doit posséder une boule de vernis spécial enveloppée dans un morceau de toile de soie, un flacon de petit vernis liquide à appliquer au pinceau, un flacon d'acide nitrique, une aiguille d'acier fixée dans un manche, une cuvette plate en verre ou en porcelaine, des doigtiers en caoutchouc.

La plaque étant chauffée, on promène la boule de vernis sur sa surface, pour l'en recouvrir tout entière d'une manière uniforme. On présente alors cette surface au dessus de la flamme d'une bougie : le noir de fumée s'y dépose et adhère au vernis. Quand la plaque est refroidie, la surface est d'un noir mat. On y trace le dessin (à l'envers) avec un crayon tendre, ou bien on l'y décalque au moyen d'une feuille de papier mince couverte de poudre de sanguine. On repasse alors les traits du dessin avec la pointe de l'aiguille d'acier : elle met le métal à nu partout où elle passe, elle trace des hachures comme dans un dessin à la plume. Le vernis reste où l'aiguille ne passe pas. Le dessin apparaît en clair sur fond noir. S'il y a des traits à corriger ou à supprimer, on fait usage du petit vernis. Quand le dessin est jugé terminé, on enduit de petit vernis au pinceau le revers de la plaque, ainsi que les bords et les tranches. Quand ce vernis est bien sec, on plonge la plaque dans la cuvette contenant une solution d'acide nitrique (deux parties d'acide pour trois parties d'eau). L'acide attaque le cuivre aux endroits mis à nu, des bulles se dégagent, le liquide se colore en vert, Après environ une dizaine de minutes, on retire la plaque, on la lave dans l'eau pour enlever toute trace d'acide. Puis on la frotte avec un chiffon et de l'essence de térébenthine : le vernis se dissout et la plaque apparaît gravée en creux assez léger. Alors on encre au tampon, on essuie l'encre et on tire une épreuve comme il a été dit plus haut.


pointe-sèche
GRAVURE A
L'EAU-FORTE


EAU-FORTE

Souvent, il y a lieu de reprendre la plaque pour des corrections. La gravure à l'eau-forte présente des imprévus et il est parfois nécessaire de faire passer la planche sur plusieurs états.

S'il faut ajouter des traits ou des taches, on recommence l'opération comme ci-dessus. Le vernis posé à chaud laisse suffisamment apparaître les creux de la première morsure pour guider les retouches à la pointe. Quand les retouches sont faites, on fait de nouveau intervenir l'acide comme ci-dessus.

S'il faut enlever des traits, c'est plus difficile. Il est presque impossible de les supprimer complètement. Pour les atténuer, on frotte le métal avec le brunissoir, poinçon d'acier à bout arrondi, dont on se sert pour écraser le métal et rétrécir les sillons.

Il existe divers procédés pour varier les effets de la gravure à l'eau-forte. L'aquafortiste expérimenté accommode ces procédés à sa convenance. Nous signalons les deux procédés suivants.

MANIÈRE DE FAIRE DES EAUX-FORTES IMITANT LE DESSIN AU CRAYON

On applique sur la plaque un vernis spécial qui reste poisseux quand il est séché : ce vernis peut être fait de trois parties de vernis ordinaire liquide et d'une partie d'axonge. On enfume la surface. On étend sur la planche, sans appuyer, une feuille mouillée de papier mince et grené, sur laquelle on peut avoir tracé le dessin à reproduire. On en retourne les bords au revers de la plaque et on les y colle. Quand le papier est séché, on passe sur les traits du dessin la pointe d'un crayon ou d'un stylet d'ivoire. Cette pointe fait coller le papier sur le vernis. Eviter de donner au papier d'autre pression que celle de la pointe. On décolle les bords du papier et on le détache avec précaution : il emporte avec lui des parcelles du vernis et les traits du dessin apparaissent sur le métal, irréguliers comme ceux d'un crayon. On fait alors mordre à l'acide comme il a été dit plus haut.

MANIÈRE D'OBTENIR DES PARTIES GRENÉES.

La plaque nue étant chauffée, on la saupoudre de fine poudre de résine ou de colophane. Les grains de cette poudre adhèrent au métal chaud. Entre les grains, le métal reste à nu. On réserve les parties qui doivent être blanches avec du vernis au pinceau. On trace à la pointe les traits et les taches noires dans la surface recouverte de poudre. On fait mordre à l'acide comme ci-dessus.

Dans le tirage des eaux-fortes, la manière d'encrer, ou plutôt la façon d'essuyer l'encre, produit une grande diversité d'effets. Si l'on essuie fortement l'encre, on obtient un dessin net et sec. Si on laisse des traces d'encre sur les plats du clichés, les estampes que l'on tirera seront plus sombres et plus nuancées. En enlevant l'encre irrégulièrement, on pourra compléter le jeu du dessin par des effets d'ombres distribuées aux endroits voulus.

B. LA GRAVURE A LA POINTE SÈCHE

Cette gravure se fait sur le cuivre nu, sans intervention de l'acide. La pointe dont il s'agit est un petit burin fin, aiguisé en biseau. On le tient presque perpendiculairement à la surface de la plaque et, par la simple pression des doigts, on le fait entailler le métal. Les tailles ainsi creusées sont très fines et peu profondes, mais suffisantes pour pouvoir retenir l'encre. Quand tout le dessin est gravé, on passe sur la surface un é b a r b o i r qui racle les copeaux soulevés par le travail de la pointe. Cet ébarboir est d'ordinaire un barreau d'acier de section triangulaire, à arêtes tranchantes.

Les estampes tirées sur des gravures à la pointe sèche sont d'un ton très pâle, parce que les tailles sont fines et peu profondes. Souvent on fait intervenir la pointe sèche pour donner des finesses aux planches gravées à l'eau-forte.

C. LA GRAVURE AU BURIN OU LA GRAVURE EN TAILLE DOUCE

Elle se fait aussi sur le métal nu, ordinairement sur cuivre. C'est un art spécial très délicat réclamant une grande expérience. La gravure au burin ne se fait plus guère de nos jours.

D'ordinaire le graveur en taille douce trace les grandes lignes de son dessin par une légère morsure à l'eau forte. Le burin employé est un barreau d'acier profilé en carré ou en losange et dont le bout est affuté en biseau. Ce burin est fixé dans un manche court à bout arrondi qui tient dans le creux de la main. L'outil est tenu penché sur la plaque et la main pousse le bec tranchant dans le cuivre pour y creuser des tailles plus ou moins profondes et larges. Ces tailles se font en hachures parallèles, entrecroisées, savamment étudiées d'après la forme et la matière de l'objet représenté. Les copeaux soulevés par le burin sont ensuite raclés par l'ébarboir. Le tirage d'une gravure au burin se fait à la manière de celui d'une eau-forte, sauf que l'encre des plats est toujours complètement essuyée.

Remarque. Au moyen de la gravure à l'eau-forte et au moyen du burin, on peut aussi exécuter des clichés en relief à imprimer à la manière typographique. Il suffit pour cela de creuser, non plus les noirs, mais les parties à venir en blanc, sur le papier. La page 308 montre l'impression typographique d'une planche de cuivre gravée à l'eau-forte et munie de quelques traits faits à la pointe sèche. L'image obtenue est un négatif : on aurait pu de même faire le travail inverse. La g a l v a n o p l a s t i e est utilisée de diverses manières pour la fabrication des clichés en creux et en relief. Nous n'avons pas à décrire ici les multiples procédés exploitant les ressources de la galvanoplastie.

III. LA LITHOGRAPHIE.

C'est un procédé de reproduction dont l'invention date du début du XIXème siècle. Il est très ingénieux et d'un rendement très artistique. Il est encore fort avantageusement employé de nos jours, malgré les progrès de la gravure photochimique, pour l'impression des grandes estampes et particulièrement des affiches en couleurs. La lithographie demande un outillage spécial assez compliqué. Cependant l'exécution des dessins sur pierre lithographique est chose assez facile. Les artistes ont souvent le tort de ne pas dessiner eux-mêmes sur la pierre et d'abandonner à des intermédiaires la reproduction de leurs œuvres.

La pierre lithographique est un carbonate de chaux à grain très fin et parfaitement homogène. Sur cette pierre débitée en tranches plus ou moins grandes et soigneusement aplanie, poncée ou polie, on dessine avec un crayon gras ou une encre grasse dont la composition est la suivante : cire blanche, savon de Marseille, gomme laque, mastic en larmes, suif, noir de fumée.

Quand le dessin est achevé, on recouvre la surface de la pierre avec une solution de gomme arabique dans l'eau. Cette solution contient aussi un peu d'acide nitrique ou d'acide chlorhydrique (environ une partie d'acide pour vingt parties d'eau gommée). Cette couche doit rester sur la pierre pendant vingt-quatre heures. Elle n'altère pas le dessin et elle a pour effet d'empêcher toutes les parties de la pierre laissées à nu par le dessin de retenir désormais les corps gras lorsque cette surface est humectée d'eau pure. Après vingt-quatre heures, on lave la pierre à l'eau pure. La gomme se dissout, l'eau ne mouille pas les parties graissées par le dessin et humecte les autres parties. Si l'on passe alors sur la surface un rouleau d'encre grasse d'imprimerie, l'encre se dépose sur les parties dessinées et ne laisse aucune trace sur les parties mouillées par l'eau. On tire ainsi des épreuves sur papier lisse au moyen d'une presse spéciale donnant une assez forte pression.

Si on lave la pierre ainsi préparée avec l'essence de térébenthine, le dessin disparaît, mais si, après avoir passé une éponge avec de l'eau pure, on encre de nouveau au rouleau, le dessin reparaît intact. Ce lavage à l'essence de térébenthine a pour effet de nettoyer la pierre pendant le tirage et d'empêcher l'encrassement du dessin.

Quand un tirage est terminé, on peut conserver la pierre avec son dessin, aussi longtemps qu'on veut, pour un tirage ultérieur. Pour cela, on doit encrer avec une encre spéciale de conservation et enduire la surface d'une bonne couche de gomme arabique. Cependant pour ne pas immobiliser les pierres lithographiques, on en tire, pour la conservation, des épreuves sur papier spécial à report. Ces épreuves peuvent être conservées pendant un certain temps.

Pour *dépréparer* la pierre en vue de faire des retouches au dessin, ajoutes ou suppressions, on la lave avec une solution de 1/3 d'*acide acétique* pour 2/3 d'eau pure. La pierre conserve son dessin mais elle est rendue capable de recevoir, sur toute la surface, des touches de crayon gras ou d'enere grasse, comme auparavant. On peut enlever des traits au moyen d'un grattoir. Les retouches étant faites, on traite la pierre comme ci-dessus.

Quand on doit enlever un dessin en vue d'utiliser la pierre pour un autre travail, on déprépare à l'acide acétique, puis l'on ponce la pierre avec du sable fin et de l'eau, en la frottant avec une autre pierre lithographique.

Lorsqu'on doit faire un tirage important, il est nécessaire de faire des *reports* du dessin, pour éviter l'empâtement. Au moyen d'une encre spéciale à reports, composée de suif épuré, de bitume de Judée, de poix, de cire, d'onguent styrax, on tire une épreuve sur papier végétal *autographique*. C'est un papier enduit d'une fine couche de la mixture suivante : dans un quart de litre d'eau, dissoudre 15 grammes de gomme adragante, puis 30 grammes de colle de menuisier et 15 grammes de gomme gutte ; dans cette eau gommée broyer 125 grammes de blanc d'Espagne, 16 grammes de plâtre fin et 30 grammes d'amidon. Cette épreuve sur papier autographique est alors reportée sur une pierre bien lisse. Quand il s'agit d'un petit dessin à reproduire à grand tirage, on le reporte ainsi un certain nombre de fois sur une grande pierre.

Parfois on dessine sur le papier autographique, soit à la plume sur papier lisse, transparent ou non, soit au crayon gras sur papier à grain. Le dessin fait sur papier ne doit pas être tracé à l'envers. Ce papier autographique est alors reporté sur la pierre lithographique. Mais il est préférable de dessiner directement sur la pierre. Le dessin s'y fait à l'envers et le lithographe se sert d'un miroir pour redresser son dessin. On dessine à la plume d'acier souple sur une pierre bien lisse, ou au crayon gras sur une pierre grainée. On se sert du grattoir pour enlever des blancs. On emploie aussi le pinceau, l'estompe, le crachis au pulvérisateur ou à la brosse. Pour réserver des clairs ou des parties qui ne doivent pas être atteintes par les gouttelettes d'encre, on applique au pinceau des touches de gomme arabique. Quand cette gomme est séchée, on projette au crachis de fines gouttelettes d'encre assez épaisse. Lorsque ces gouttelettes sont séchées, on lave les parties gommées. On peut aussi appliquer aux pierres lithographiques une sorte de lavis d'encre lithographique plus ou moins étendue d'eau de pluie. On doit pour cela travailler sur pierre grainée et frotter la surface, quand ce lavis est sec, avec un morceau de peau de chamois ou de flanelle.

La CHROMOLITHOGRAPHIE, ou lithographie en couleurs, est l'utilisation la plus intéressante des procédés de la reproduction sur pierre. C'est le même travail que celui que nous venons de décrire, sauf qu'on est obligé de faire un dessin lithographique spécial pour chacune des couleurs essentielles composant le tableau. Il faut autant de pierres que de couleurs. Le lithographe doit faire le compte préalable des teintes diverses qu'il faudra superposer pour reformer le modèle avec toutes ses nuances. Il est nécessaire de faire un repérage strictement exact de chacune de ces teintes. Le lithographe calque à la plume sur papier végétal autographique très transparent le faux-trait du modèle, c'est-à-dire un trait fin délimitant toutes les taches et toutes les nuances de teintes. Il reporte ce faux-trait sur les pierres qui vont recevoir les diverses couleurs. Alors il dessine attentivement au crayon gras ou à la plume, au pinceau, au crachis, sur la pierre réservée au jaune, toutes les traces de jaune découvertes dans le modèle. Il fait de même, sur d'autres pierres, pour les rouges et les bleus. Pour le repérage exact en vue de la superposition parfaite des divers dessins, il avait marqué sur le faux-trait deux petites croix : il trace ces deux petites croix en traits fins sur chacune des pierres. Dans le tirage, les pierres et les papiers seront placés de telle manière que ces petites croix coïncident. Chaque pierre est encrée avec sa couleur propre. Pour des travaux de précision, il est nécessaire d'employer un certain nombre de couleurs ; plusieurs rouges, plusieurs bleus, des clairs, des foncés, des gris. La reproduction en fac-similé n'est pas toujours absolument fidèle : la photogravure en couleurs est plus exacte. La chromolithographie est avantageuse pour l'exécution des estampes en couleurs qui ont été spécialement composées en vue de ce procédé de reproduction : le dessinateur coloriste doit veiller à arranger ses couleurs de manière à obtenir le maximum d'effet avec un nombre minimum de pierres.

NOTE. On peut imprimer par la lithographie, en employant le report d'épreuves grasses sur papier autographique, des textes composés en caractères typographiques ou manuscrits.

On adapte aussi à la pierre lithographique les procédés photochimiques dont nous allons parler (photolithographie).

IV. LES PROCÉDÉS DE GRAVURE PHOTOCHIMIQUES

La Photogravure est une gravure en creux ou en relief, que l'on obtient chimiquement, avec l'intervention de l'appareil photographique, au moyen des réactions produites par la lumière sur certaines substances et par la morsure des acides. Elles se font actuellement sur plaques de cuivre ou de zinc. Ces procédés sont en usage depuis le milieu du XIXème siècle et ils sont arrivés à un perfectionnement surprenant.

La Photogravure en creux, appelée spécialement HÉLIOGRAVURE, est celle dont les creux doivent recevoir l'encre d'imprimerie, les reliefs étant plus ou moins essuyés. Ces clichés en héliogravure s'impriment par un procédé analogue à celui que nous avons signalé plus haut pour la gravure à l'eau-forte et pour la gravure en taille douce. Ces clichés se font aujourd'hui en cuivre. Des presses spéciales très perfectionnées permettent de faire de très beaux tirages héliographiques. On imprime ainsi, par clichés en creux, non seulement les illustrations, mais aussi en même temps les textes, composés d'abord en typographie et reportés ensuite sur clichés en creux. Les imprimés tirés de cette manière sont particulièrement séduisants.

Mais c'est la Photogravure en relief qui est encore le plus souvent en usage. Ces clichés en relief s'impriment à la presse typographique de la même manière et en même temps que les compositions typographiques.

Voici le principe de la gravure photographique sur métal, zinc ou cuivre. On recouvre la surface de la plaque, bien aplanie et polie, soit d'une mince couche de bitume de Judée dissous dans la benzine, soit plutôt aujourd'hui d'une couche d'albumine bichromatée et de colle de poisson dissoutes dans l'eau. Cette opération se fait en chambre noire, car ces enduits sont sensibles à la lumière. Quand la couche sensible est séchée, on l'expose à la lumière dans un chassis-presse, sous un cliché négatif pris au moyen de l'appareil photographique. Les parties influencées par la lumière deviennent insolubles et lorsqu'on plonge cette plaque dans l'essence de térébenthine, les parties de la couche sensible soustraites par le cliché négatif à l'action de la lumière se dissolvent dans le bain. Le métal est mis à nu à ces endroits. On fait alors mordre la plaque à l'acide nitrique (pour le zinc) ou au perchlorure de fer (pour le cuivre). Les parties protégées par le bitume ou l'albumine bichromatée ne sont pas attaquées par la morsure et restent en relief.

Il y a deux espèces de photogravure en relief :

1) La PHOTOGRAVURE AU TRAIT qu'on appelle communément ZINCOGRAVURE, parce qu'elle se fait ordinairement sur plaque de zinc. Dans ces clichés, il n'y a que des creux assez profonds, donnant du blanc à l'impression, et des reliefs à plat recevant l'encre du rouleau

et la reportant en noir sur le papier. Ils ne peuvent donner des demi-teintes. On peut reproduire en zincogravure des dessins faits sur papier blanc soit à l'encre, à la plume, au pinceau, au tire-lignes, soit au crayon noir sur papier à grain. Pour la facilité du photograveur, il convient que ces dessins à l'encre ou au crayon soient bien noirs. Pour plus de finesse du dessin reproduit, on le fait d'ordinaire réduire par l'appareil photographique, aux deux-tiers, à la moitié, au tiers des mesures du modèle exécuté à la main.

Ces clichés en zincogravure au trait coûtent actuellement environ 30 centimes par centimètre carré, pour des surfaces d'au moins un décimètre carré. Une grande partie des figures de ce livre ont été reproduites ainsi par la zincogravure au trait.

2) La PHOTOGRAVURE EN DEMI-TEINTE, ou SIMILIGRAVURE.

Ce procédé permet de reproduire des images comportant tous les degrés de l'échelle des valeurs de gris, et par conséquent des peintures, des lavis, des photographies. Les blancs purs sont creusés, les noirs purs restent en relief à plat. Les tons de gris sont donnés par les endroits couverts de points minuscules plus ou moins espacés. Pour ces clichés, on emploie de préférence le cuivre. Pour obtenir sur le cliché les petits points qui doivent produire les degrés de la gamme des tons, on se sert aujourd'hui d'un réseau ou trame à mailles serrées, quadrillage très fin (de 30 à 80 traits au centimètre), gravé ou photographié sur verre. On interpose ce quadrillage entre l'original et la plaque sensible. La lumière n'arrive à la plaque sensible qu'à travers ce réseau et elle y produit une infinité de petits points rangés en lignes perpendiculaires. Sur l'image imprimée, les blancs n'ont pas de points ou du moins n'ont que des points très petits et très espacés. Les noirs sont donnés par des points très peu espacés. L'espacement plus ou moins fin produit les diverses demi-teintes. La plaque de cuivre sensibilisée par l'albumine bichromatée est alors mordue au perchlorure de fer. On peut observer cette trame sur les similis de ce livre : figures 1422, 1423, 1424, 1601, 1602, 1603, etc. Ces similis sont faits avec une trame dite de 120, c'est-à-dire de 120 lignes par pouce (27 mm.).

La finesse de la trame doit être adaptée à la nature du papier sur lequel on imprimera le cliché. Pour du papier de journal non satiné, on emploie une trame de 60 à 80 lignes. Pour du papier satiné, une trame de 100 à 120. Le papier couché est celui qui convient le mieux au tirage des similis. On peut alors faire usage d'une trame de 120 à 150 lignes. Il importe de faire connaître au photograveur la nature du papier sur lequel on se propose d'imprimer. *La similigravure sur cuivre coûte aujourd'hui environ 75 centimes par centimètre carré.*

LA PHOTOGRAVURE EN COULEURS

Le procédé que nous venons de décrire pour la confection des similigravures avec trame permet de reproduire fidèlement soit un tableau en couleurs, soit même les couleurs d'un spectacle photographié sur nature. Cette photochromie s'appelle communément la trichromie.

On a vu plus haut, au chapitre de la Couleur, que toute la série des couleurs du spectre solaire se ramène à trois couleurs-mères : le rouge, le jaune et le bleu.

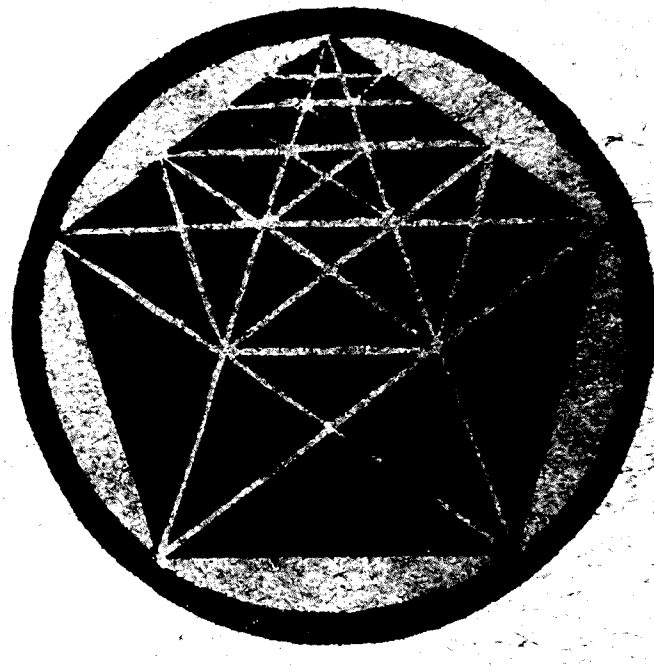
La reproduction des couleurs en similigravure est rendue possible par le fait que l'on peut, dans l'appareil photographique, filtrer les couleurs de manière à n'en laisser pénétrer qu'une à la fois jusqu'à la plaque sensible. Si l'on met devant l'objectif un écran de verre transparent coloré en vert, le vert de l'écran s'ajoutant aux rouges de l'objet photographié, forme avec eux des gris neutres qui seront presque noirs si les rouges sont intenses. Ces gris noirs impressionneront peu la plaque sensible et, après développement, figureront en clairs sur le négatif. Ce négatif où les rouges sont en clairs donnera, sur la plaque de cuivre à graver en simili avec trame, les parties correspondant aux rouges sous forme de reliefs à points serrés. Si on tire ce cliché des rouges avec de l'encre rouge, on obtiendra sur le papier tous les rouges de l'objet photographié et pas les autres couleurs.

On fera de même pour les jaunes, en interposant un verre violet, et pour les bleus en se servant d'un écran orangé. La couleur de l'écran est la complémentaire de la couleur à filtrer.

La superposition consécutive sur le papier des trois clichés encrés en rouge, en jaune, en bleu, reproduira l'image avec toutes ses couleurs. Le rouge imprimé sur le papier qui a déjà reçu l'impression du jaune y ajoute aussi tous les tons capucine, orangés, renoncule. Le bleu revenant sur ce papier y ajoute en même temps les verts, les violets et toute la gamme des gris. Les noirs sont donnés par la superposition des trois couleurs en tons intenses. Les blancs sont en creux dans chacun des trois clichés. C'est le dosage relatif des points en relief qui donne les degrés de la gamme des gris.

Les figures en couleurs de ce livre ont été obtenues par le procédé de la trichromie. Les textes en couleurs qui les accompagnent et qui ont été composés en typographie ont été imprimés en même temps que les figures. On peut voir dans ces textes les trois encres qui sont intervenues dans le tirage. La difficulté de cette impression en trichromie réside surtout dans le choix des encres. Il faut trouver la nuance de bleu qui donnera à la fois de beaux verts et de beaux violets et la nuance de rouge qui convient pour les mélanges avec les jaunes et pour les mélanges avec le bleu.

La trichromie coûte aujourd'hui de 4 à 5 francs le centimètre carré, les trois clichés compris.



GRAMMAIRE

DES

ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

JARDINS — GRAVURE EN PIERRES FINES
GRAVURE EN MÉDAILLES — GRAVURE EN TAILLE-DOUCE — EAU-FORTE
MANIÈRE NOIRE, AQUA-TINTE — GRAVURE EN BOIS
CAMAÏEU — GRAVURE EN COULEURS
LITHOGRAPHIE

PAR

M. CHARLES BLANC

Membre de l'Institut

SECONDE EDITION



PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

G. ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

1870

AU LECTEUR

Ce livre est destiné à l'enseignement. Il a été composé pour ceux qui font leurs humanités et qui, au moment d'entrer dans la vie, aspirent à la connaître par son côté paisible et poétique. Cette antiquité, dont ils ont appris la langue, dont ils savent les actions héroïques et les pensées, ils en ignorent les arts. Dans les créations de l'artiste, pourtant, sont déposées les pures essences de la philosophie antique. C'est là que l'idée a pris une forme sensible; c'est là que respirent les dieux de Virgile et d'Homère, rendus visibles par des métamorphoses plus étonnantes encore et plus charmantes que celles d'Ovide. Comme nous l'avons dit ailleurs, l'éducation de la jeunesse en matière d'art est complétement nulle. Tel lauréat brillant et superbe achève ses études classiques sans avoir la moindre teinture des arts. Il connaît les affaires des anciens Grecs, leurs capitaines, leurs orateurs et leurs philosophes, leurs querelles intestines et leurs grandes guerres médiques; mais il ne connaît ni leurs idées sublimes sur la peinture et la statuaire, ni leurs adorables dieux de marbre, ni leurs temples divins.

Si l'enseignement public est muet sur les questions d'art, cela tient sans doute à la prédominance de certaines idées mal comprises. Par une abominable confusion, tant de chastes divinités, dont la présence élève l'âme et la purifie, ont été regardées comme des images suspectes enveloppant l'esprit du mal et toutes pleines de séductions dangereuses. De là l'éloignement de l'institution cléricale pour les arts païens, sentiment qui, dans nos colléges laïques, se traduit par le silence. Et cependant, les grands papes qui firent peindre sur les murailles du Vatican l'École d'Athènes et le Parnasse, qui consacrèrent à l'Apollon, à l'Antinoüs, les plus belles chambres de leurs palais, ces pontifes à jamais illustres et qui, eux aussi, furent infaillibles, ne croyaient pas faire une œuvre impie en

présidant à la résurrection de la beauté antique. Pourquoi donc serions-nous plus chrétiens que Jules II et Léon X?

Chose étrange! la France, qui compte en ce moment dans son sein les plus habiles artistes du monde, est, en ce qui touche la connaissance de l'art, une des nations les plus arriérées de l'Europe, elle si renommée, toutefois, pour la finesse de son jugement et pour la souveraineté de son goût. En Angleterre, les livres qui traitent des arts et du beau sont connus de toute personne bien élevée. Dames et demoiselles ont lu, soit dans les originaux, soit dans les innombrables revues qui en rendent compte, les écrits de Burke, de Hume, de Reid, de Price, d'Alison, l'ingénieuse *Analyse* de Hogarth et les graves *Discours* de Reynolds. En Allemagne, les idées les plus abstraites, en matière d'art, sont familières à un public immense d'étudiants. Cette science du beau, ou, si l'on veut, cette philosophie du sentiment que Baumgarten appela l'esthétique, est enseignée avec beaucoup d'importance et d'éclat dans les universités allemandes. Les hautes spéculations de Kant sur le sublime, les strophes de Schiller sur l'idéal, les fins aperçus et les paradoxes humoristiques de Jean-Paul, les idées de Mendelssohn, la polémique entre Lessing et Winckelmann, les profonds discours de Schelling, les grandes leçons de Hegel, tout cela est su, compris et discuté par d'innombrables adeptes. A Genève, où il y a aussi des professeurs d'esthétique, les *Réflexions* de Toppfer et les *Études* de M. Pictet sont beaucoup plus connues que ne le sont en France les pages éloquentes et lumineuses de Lamennais et de M. Cousin.

Ici, au contraire, tandis que l'art est vivant, qu'il entre partout, qu'il attire, intéresse et convertit tout le monde, la faculté de juger les œuvres de la statuaire ou de la peinture semble complétement étrangère à notre public. De toutes parts s'ouvrent des Salons officiels et des expositions privées, où se précipite une multitude sans idées, sans lumières, et qui, faute d'un rudiment, donne tête baissée dans un déluge d'erreurs. Chaque jour, au milieu de ce Paris qui se croit une nouvelle Athènes, nous voyons des personnages de distinction, des Lucullus naturalisés, des millionnaires et des gens d'esprit, entrer à l'hôtel Drouot comme pour y donner publiquement le spectacle des hérésies les plus monstrueuses, illustrer aujourd'hui un caprice que mille badauds imiteront demain, et enrichir jusqu'au scandale les paravents, les chiffons ou les poupées d'un peintre de septième ordre, alors que les grands maîtres, les augustes souverains de l'art sont marchandés honteusement, et passent la frontière, ne pouvant soutenir la concurrence que leur fait un joli bâtard de Watteau. De sorte que la France du XIXe siècle présente cette

incroyable anomalie d'une nation intelligente qui fait profession d'adorer les arts, mais qui n'en sait ni les principes, ni la langue, ni l'histoire, ni la vraie dignité, ni la véritable grâce.

Ce désordre moral tient à l'éducation que nous recevons au collége. La plupart des jeunes gens, sollicités, au début de leur carrière, par mille préoccupations diverses, négligent une étude dont les premiers éléments leur ont manqué. Quelques-uns, qui auraient le loisir de s'y livrer, en sont éloignés par la défiance d'eux-mêmes, faute d'un commencement d'initiation. La seule logique des choses doit faire disparaître cette lacune de l'enseignement public. Il faut, en effet, ou proscrire l'antiquité tout entière, ou laisser tomber le voile qui couvre les plus belles œuvres de son génie, qui sont aussi les plus morales et les plus nobles. Une telle réforme serait plus profitable à la France que bien des conquêtes et bien des batailles. Nous ne serons pas à la tête des nations tant que nous n'aurons pas annexé aux domaines de notre intelligence cette belle province où fleurissent les jardins de l'idéal.

Qu'il nous soit permis de raconter ici à quelle occasion nous est venue l'idée du présent livre. Nous trouvant un jour à dîner avec de hauts magistrats, dans une des grandes villes de France, la conversation tomba sur les arts. Tous les convives en parlèrent, et non sans esprit, mais très-diversement, chacun pensant avoir le droit de se retrancher dans son sentiment personnel, en vertu de l'adage : *On ne peut disputer des goûts.* En vain nous nous élevâmes contre ce faux principe, en disant que, même à table, il n'était pas admissible, et qu'un magistrat célèbre, le classique par excellence de la gastronomie, Brillat-Savarin, se fût révolté contre un pareil blasphème. L'autorité d'un si grand nom ne fut pas respectée, et l'on se sépara gaiement, après avoir débité avec grâce des erreurs à faire frémir. Cependant, parmi les hommes éminents de la compagnie, il s'en trouva qui, un peu confus de ne pas avoir les notions les plus élémentaires de l'art, demandèrent s'il existait un livre où ces notions fussent présentées sous une forme simple, claire et assez brève pour ménager le temps du lecteur. Nous répondîmes que ce livre n'existait point, et qu'au sortir du collége nous eussions été heureux nous-même de le rencontrer ; que beaucoup d'ouvrages avaient été composés sur le beau, qu'on avait écrit des traités sans nombre sur l'architecture comme sur la peinture, et plusieurs volumes sur la statuaire, mais qu'il restait encore à concevoir un travail d'ensemble, un résumé lucide de toutes les idées que le monde a remuées ou que la méditation peut faire naître, touchant les arts du dessin.

Ainsi nous fut suggérée la pensée de ce livre. Embrassée d'abord

avec enthousiasme, puis abandonnée par frayeur, et reprise, enfin, dans un nouvel élan de courage, cette pensée a longtemps germé dans notre esprit. Les difficultés qu'elle soulevait étaient effrayantes, en effet, car non-seulement il fallait se rendre un compte sévère de ses impressions et de ses sentiments, mais il fallait encore s'exprimer, sur des matières si rebelles à toute analyse, dans cette langue française dont la clarté est inexorable. Passe encore de manier l'esthétique sous le voile officieux de la langue allemande, chez un peuple qu'enchante le crépuscule des idées, et qui a le privilége de voir clair dans l'ombre; mais en France, au milieu d'une nation de race latine, dont l'indigène bon sens est une perpétuelle ironie contre les rêveurs, comment parler du *subjectif* et du *non-moi*, et du sublime *dynamique*, et de toutes ces choses qui, déjà passablement obscures, demanderaient au moins des expressions intelligibles, une forme claire, dépouillée de tout pédantisme, exempte aussi de trivialité? Que penserait, que dirait Voltaire, s'il ouvrait certains livres qui se sont publiés après lui sur l'esthétique, si, par exemple, il lisait dans l'Anglais Burke « que l'effet du sublime est de désobstruer les vaisseaux, et que l'effet du beau est de relâcher les fibres du corps? » Imagine-t-on quels trésors d'esprit et de bonne humeur il eût ajoutés à son immortelle plaisanterie!

Oui, c'était le plus difficile et le plus impérieux de nos devoirs que d'être clair. Le temps n'est plus où les écrivains pouvaient se renfermer dans une sorte de franc-maçonnerie interdite au vulgaire. Il faut écrire aujourd'hui et parler pour le grand nombre, et s'il est une étude qu'il faille rendre facile, n'est-ce pas l'étude de la beauté et de la grâce? Si nous n'avons pas reculé devant les difficultés de notre tâche, c'est que nous étions soutenu par l'amour des belles choses et par le plaisir de les mettre en lumière. Mais pour aller de bon cœur jusqu'au bout, nous avons besoin que le lecteur veuille bien ajouter à son attention un peu de bienveillance. Le statuaire Puget avait coutume de dire : « Le marbre tremble devant moi » ; animé d'un tout autre sentiment, l'auteur de ce livre dira, au contraire : « Je tremble devant le marbre. »

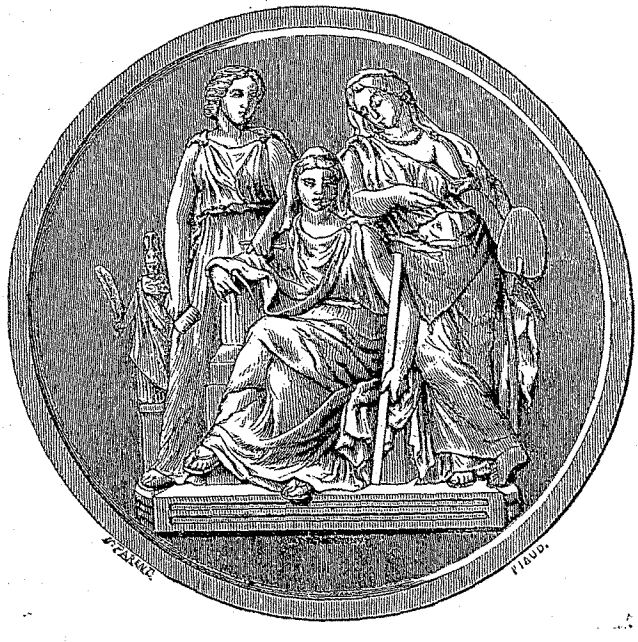
Avril 1860.

GRAMMAIRE

HISTORIQUE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE



PRINCIPES

I

DU SUBLIME ET DU BEAU

Dans les âges primitifs du monde, c'est-à-dire avant l'apparition de l'homme sur la terre, la nature pouvait présenter le spectacle du sublime, mais non point l'image du beau.

Bouleversé par des catastrophes qui déplaçaient les mers, déchiraient les continents et soulevaient des montagnes de granit, le globe terrestre n'était habité alors que par ces monstres dont les ossements fossiles nous épouvantent, et qui vivaient eux-mêmes, entre deux abîmes, sur les débris d'espèces colossales à jamais éteintes. En supposant que l'homme

eût pu vivre sur cette planète à demi embrasée, où ne respiraient que les ancêtres des rhinocéros et des éléphants, le chaos prodigieux des premiers âges lui eût annoncé une puissance créatrice, terrible, immense, infinie, et si le langage humain eût existé, l'homme eût appelé la scène du monde, non pas belle, mais sublime.

Le sublime peut donc se trouver partout, même dans le chaos, même dans l'horrible; le beau ne saurait être conçu en dehors de certaines lois d'ordre, de proportion et d'harmonie. L'un imprime une violente secousse à notre âme, l'autre l'apaise et la ravit. Le beau est toujours humain et toujours à notre portée; mais le sublime participe du divin et nous ouvre comme une échappée de vue sur l'infini.

La beauté n'apparut donc sur la terre que dans cet âge tempéré où l'architecture des organes de l'homme, élaborée par l'incubation des siècles, se dessina pour la première fois aux clartés du jour. Heureux moment que celui où la nature sentit jaillir de ses entrailles les premières étincelles de l'esprit, où le monde eut conscience de lui-même!... La tradition biblique nous représente l'homme, nouveau venu sur la terre, comme habitant un jardin de délices, qui est planté des plus beaux arbres de la création, arrosé de fleuves, peuplé de toutes les bêtes des champs et de tous les oiseaux du ciel. Ce maître de l'Éden, vivant sous l'œil de Dieu, ne connaît que le bonheur, la grâce et l'amour; le mal lui est étranger, la difformité lui est inconnue, et, au contraire, il a pour compagne une femme qui est la beauté même.

Cependant un grand malheur, une calamité mystérieuse s'étend sur le monde et en trouble l'harmonie. L'humanité, à peine venue au jour, tombe en déchéance. Elle est chassée du Paradis; elle voit disparaître ces campagnes enchantées, jusqu'alors inaccessibles à la laideur et à la douleur, et la voilà replongée au milieu d'une nature inclémente, encore émue de ses derniers cataclysmes. Maintenant, à travers les générations qui vont se succéder, persistera un souvenir obscur de cette calamité originelle, dont la cause est la faiblesse de la première femme. Et cette réminiscence confuse, on la retrouvera dans les diverses religions de l'antiquité. La femme que le récit de Moïse appelle du nom d'Ève, la mythologie grecque la nomme Pandore. L'une et l'autre femme répandent sur la terre tous les malheurs. Le beau disparaît alors ou s'obscurcit; car si la beauté a perdu le genre humain, comment ne serait-elle pas comprise elle-même dans la disgrâce universelle?

Mais il est dit dans le livre sacré que la femme écrasera le serpent, et dans la fable, que l'espérance resta au fond de la boîte de Pandore. L'humanité conserve donc un espoir en même temps qu'un souvenir. Au surplus

la nature, bien qu'affligée de cette douleur qui semble s'exhaler parfois dans le souffle du vent et dans le gémissement des tempêtes, montre encore çà et là, au travers du voile sombre qui la couvre, quelques traces de sa beauté première, précieux vestiges, semblables à ces fragments de peinture qui ont survécu à la ruine des murailles antiques, ou à ces débris de statues divines que l'on retrouve dans les décombres des temples athéniens. Ainsi, l'humanité, guidée par une étoile qui est le souvenir de sa grandeur passée et l'espérance de sa grandeur future, va marcher à la conquête du Paradis perdu, c'est-à-dire du vrai, du bien et du beau, et ces trois formes du bonheur, elle devra les recouvrer au moyen de la science, de l'industrie et de l'art. La science dissipera les erreurs; l'industrie vaincra la matière ; l'art découvrira la beauté.

Cette étoile qui doit guider la marche du genre humain est justement l'utopie du philosophe, le rêve du poëte, l'idéal de l'artiste. C'est pour la voir que l'homme doit regarder les cieux.

De même que nous avons en nous un sentiment inné du juste, qui est la conscience, de même nous apportons en naissant une secrète intuition du beau, qui est l'idéal. Chez la plupart des hommes elle est obscure, latente et endormie ; cependant elle se réveille et s'éclaircit au moment où la beauté leur apparaît. Celui-là est un grand artiste qui, comme Raphaël, porte en lui cette idée du beau à l'état de lumière, et ne peut faire un pas dans la vie sans embellir tout ce qu'il voit, sans éclairer de ses regards tout ce qu'il rencontre.

Quelques philosophes ont pensé que l'idée du beau était un pur ouvrage de l'esprit, qui, en comparant des êtres imparfaits et en supprimant les défauts de chacun d'eux, s'élevait à la connaissance d'une perfection absolue. C'est ainsi, disent-ils, que le peintre Zeuxis forma son Hélène en réunissant les beautés éparses des plus jolies femmes d'Agrigente. Mais comment discerner les défauts d'une figure, si l'on n'a une idée préconçue de la beauté ? Comment Zeuxis aurait-il choisi la bouche de celle-ci, la main de celle-là, le pied d'une autre, s'il n'avait été dirigé dans son choix par une lumière intérieure ? Qui ne sent, du reste, que le rapprochement de parties séparément belles pourrait former un tout monstrueux, si l'artiste ne portait en lui le sentiment du lien qui doit les unir et en constituer l'harmonie ? Un tel sentiment, il le puisera dans cette conscience au sein de laquelle réside l'idée du beau, et qui est sans doute une secrète réminiscence de la grâce primitive du genre humain. Apprendre, dit Platon, c'est se ressouvenir.

Quelquefois, bien rarement, il est vrai, l'homme franchit son domaine,

qui est la beauté, et touche au sublime, qui est en dehors de nous et au-dessus de nous. Mais il n'y atteint que par un bond prodigieux, et poussé par une force étrangère, surnaturelle. A l'inverse du beau, qui est une invention cherchée, le sublime est une rencontre imprévue. C'est pourquoi il nous frappe d'un si grand coup, quand il éclate dans la poésie aussi bien que dans les arts. Orgagna et le Dante, Rembrandt et Shakspeare, Poussin et Corneille, ont eu des accents sublimes; mais c'était involontairement, pour ainsi dire, comme la Pythonisse antique lorsqu'elle frémissait sur le trépied. Un souffle de Dieu a fait résonner leur âme en passant.

Un trait auquel on reconnaît aussi le sublime, c'est qu'il peut être traduit toujours et compris partout. Simple, il saisit le barbare aussi bien que l'homme civilisé. Issu des profondeurs de la nature, émané du divin, le sublime est absolu, impérissable. On peut faire passer dans toutes les langues le cri de Shakspeare : « Il n'a pas d'enfants ! » et le « Qu'il mourût! » de Corneille, parce que ces traits n'ont aucun ornement, aucun art, presque aucune forme, tandis que les beaux vers des mêmes poëtes sont intraduisibles.

Le sublime, c'est comme l'infini tout à coup entrevu. Voilà pourquoi les arts du dessin, n'ayant d'existence que par la forme et emprisonnés dans ses limites, ne deviennent sublimes qu'en vertu de la pensée. Lorsque Poussin, par exemple, a écrit sur un mausolée que rencontrent d'antiques pasteurs : *Et in Arcadia ego* (et moi aussi je vivais dans l'Arcadie), ce n'est pas le peintre, en lui, qui a été sublime, c'est le philosophe, car l'émotion serait la même si on lisait dans un livre cet avertissement sorti des mystères de la tombe et comme soupiré par l'âme d'un mort... Dans la sculpture, on appelle sublimes, par une extension du mot, les ouvrages dont la beauté est si grande qu'elle est absolue, éternelle, admirable toujours et partout. L'architecture s'élève au sublime lorsqu'elle renonce à tout ornement pour rappeler les grands spectacles de la nature, et que, par la seule immensité de ses proportions, elle éveille en nous le sentiment de l'infini.

Oui, c'est depuis que l'homme occupe la terre avec les animaux, ses satellites, que le beau y est apparu, et c'est à l'humanité que le beau appartient; le sublime est resté à l'univers. L'ordre et la proportion, qui sont des éléments essentiels de la beauté, ne se montrent, en effet, que dans des êtres vivants, je veux dire dans les animaux et dans l'homme. Le reste du monde nous offre le spectacle d'un désordre sublime. Les étoiles sont dispersées dans le firmament avec une incohérence qui épouvante notre imagination. Les montagnes se hérissent, comme au hasard,

sur le globe, et les arbres s'élèvent capricieusement dans les forêts. Les rivières, les fleuves et les mers forment sur les continents des lignes bizarres, sans aucune régularité, au moins apparente... Mais, dès que la vie animale se manifeste dans les créatures, aussitôt la symétrie s'y fait voir; les lignes se pondèrent; les parties se répètent, se correspondent et s'harmonisent. C'est le beau qui sort des entrailles du sublime.

II

DE LA NATURE ET DE L'ART

Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager. Quand la nature est belle, le peintre *sait* qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine. L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre.

Comprendre! c'est la grandeur de l'art. Toute notre dignité, dit Pascal, est dans notre pensée. L'histoire rapporte qu'Alexandre fit présent de la belle Campaspe à son ami Apelles, parce que, disait-il, personne ne pouvait comprendre la beauté exquise de cette femme aussi bien que le plus grand peintre de la Grèce.

Cependant, avant de traduire un poëme, il faut le lire; de même, avant de comprendre la beauté, il faut la voir.

Lorsque, ayant cessé d'avoir un langage symbolique, l'artiste s'approche de la nature pour la regarder et la dessiner, il commence par une imitation naïve des choses, et il les imite dans toutes leurs parties, les trouvant toutes également admirables.

Plus tard, l'étude le rend capable de découvrir les beautés et les défauts de la nature; il voit dans son modèle des traits caractéristiques et des parties accessoires; il distingue l'ensemble à travers les détails; il fait dès lors un choix dans son imitation.

Enfin, une contemplation plus profonde lui révèle les lois de la création; il sait démêler dans les formes de la nature celles qui sont absolument belles, c'est-à-dire conformes aux desseins de Dieu. Entrevoyant alors une beauté supérieure à la beauté vraie, selon le mot d'un ancien, *pulchritudinem quæ est supra veram*, il purifie la réalité des acci-

dents qui la défiguraient, des alliages qui l'avaient altérée, et il en dégage l'or pur de la beauté primitive; il y retrouve l'idéal.

Ainsi l'art imite, ou bien il interprète, ou bien il idéalise, il transfigure.

Mais entre ces deux extrêmes, l'imitation pure et l'idéal, il y a un double péril à éviter; car, en imitant la nature de trop près, l'artiste court le danger d'en reproduire les pauvretés, et, en s'éloignant trop de la nature, il peut perdre de vue les accents de la vie.

La juste définition de l'art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente, et nous dirons : L'ART EST L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE.

Nicolas Poussin, se promenant un jour sur les bords du Tibre, rencontre une femme qui, après avoir baigné son enfant dans le fleuve, le ramène au rivage, l'enveloppe de linges et le caresse. Aussitôt sa pensée se reporte aux temps antiques; il s'imagine voir Moïse sauvé des eaux du Nil. L'enfant du Transtévère devient pour lui le futur législateur des Hébreux, la sauvage campagne de Rome lui apparaît comme le désert égyptien, et s'il aperçoit au loin un obélisque en ruine ou la pyramide de Cestius, il lui suffit d'ajouter un palmier au paysage pour achever la géographie du tableau... Voilà comment une scène de la vie commune s'élève tout à coup à la dignité d'une peinture historique. L'artiste a emprunté de la nature ses grâces naïves, et du paysage son caractère solennel; mais avant de mettre en œuvre les éléments qu'il a sous les yeux, sa pensée a tout élevé, tout agrandi, et le cachet de l'art a été imprimé sur la réalité la plus simple. Ainsi se vérifie cette autre définition de l'art, donnée par le grand Bacon, et si semblable à celle que nous avons formulée : *Homo additus naturæ*, l'homme ajoutant son âme à la nature.

Il en est de même de tous les arts : l'humanité les a tous créés en s'appuyant sur la nature, mais en s'élevant au-dessus d'elle. La parole est un don naturel de l'homme, et il reste dans la nature tant qu'il ne fait que parler; mais sitôt qu'il chante ses douleurs ou ses amours sur un rhythme marqué par les battements de son cœur, il soumet aux lois de son imagination les bruits de la nature; il invente un art; il crée la musique.

Placé entre la nature et l'idéal, entre ce qui est et ce qui doit être, l'artiste a une vaste carrière à parcourir pour aller, de la réalité qu'il voit, à la beauté qu'il devine. Si nous le suivons dans cette carrière, nous verrons son modèle se transformer successivement à ses yeux.

Du moment qu'un être est vivant, il se distingue du reste de l'univers; il porte, avec le sceau de la personnalité, l'empreinte du Dieu inconnu qui a présidé à son destin. Si c'est un homme, que de choses en lui sont

accidentelles, soit qu'il ait vu le jour sous la tente de l'Arabe ou sur les montagnes du Caucase, soit que le sort lui ait ordonné de vivre dans tel siècle ou dans tel autre, soit que les aventures qui ont précédé son existence aient fait couler dans ses veines un sang généreux ou appauvri ! De là naissent les divers degrés de curiosité ou de sympathie que nous inspire l'individu, selon qu'il diffère de nous-même ou qu'il nous ressemble.

C'est donc la vie qui distingue les êtres en leur ébauchant une physionomie originale, c'est la vie qui leur prête ce premier genre d'intérêt, l'*individualité*.

Mais, parmi les événements que traverse notre existence, il en est de bons et de mauvais. Il y a l'heureuse influence qui développe un tempérament, et l'accident funeste qui le contrarie. Si la fortune a secondé l'individu dans le sens de son naturel, si rien n'a étouffé ou faussé les germes qui étaient en lui, il aura une originalité harmonieuse, il aura ce premier élément de beauté qu'on appelle le *caractère*.

Maintenant, si ce caractère, au lieu d'être purement individuel, est un des grands types de l'humanité, c'est-à-dire si l'individu nous apparaît comme résumant le genre humain tout entier ou l'un des grands aspects du genre humain, par exemple, la gracieuse adolescence, la majesté virile, la fierté, la prudence, la douceur, alors il achèvera d'être beau ; il appartiendra aux régions de l'idéal, il aura, dans toute la force du mot, la *beauté*.

A ces trois termes, l'individualité, le caractère, la beauté, répondent les trois aspects que présente l'art, considéré dans son rôle d'imitateur.

L'artiste qui se borne à imiter la nature n'en saisit que l'*individualité :* il est esclave. Celui qui interprète la nature en voit les qualités heureuses : il en démêle le *caractère* : il est maître. L'artiste qui l'idéalise y découvre ou y imprime l'image de la *beauté :* celui-là est un grand maître.

On le voit, à mesure que l'artiste s'éloigne de l'idéal pour s'approcher de la nature, il entre dans l'intimité de la vie particulière, il trouve la saveur de l'originalité ; mais il diminue son importance, il rétrécit son horizon, il se rapetisse. A mesure que l'artiste s'éloigne de la nature pour marcher vers l'idéal, son originalité s'efface, mais il gagne en dignité ce qu'il a perdu en physionomie : il s'ennoblit, il s'élève, il entre dans les grandeurs de la vie universelle.

C'est ici que va éclater la supériorité de l'art. La nature, en effet, ne produit que des individus : l'art s'élève à la conception de l'espèce. On voit, sur la terre, des arbres, des chevaux,... mais on n'y voit ni le cheval ni l'arbre. Nous vivons avec des hommes qui s'appellent Pierre ou Jean : nulle part nous n'avons rencontré ce personnage sans nom propre, qu'on appelle l'homme. Le désert est habité par des lions, mais cette image de

la force majestueuse, ce Jupiter des animaux, qu'on nomme le lion, n'existe que dans le granit ou dans le marbre. L'espèce est donc une création de l'art. En comparant mille individus différents, il a distingué en eux des formes générales et des formes accidentelles; puis, en réunissant tous les traits essentiels, il en a fixé le caractère invariable; il a composé un type.

Mais, hélas! ce type, de pure invention, n'est animé d'aucun souffle; cet arbre créé par notre esprit ne prêtera son ombre à aucun voyageur; ce cheval imaginaire ne portera personne, et l'homme que nous aurons conçu ne sera qu'une froide abstraction, un être sans haine et sans amour, dont le cœur n'a jamais battu et ne battra jamais. La nature, qui seule a le don et le secret de la vie, rachète par là son infériorité et reprend son empire. Il faudra donc que l'artiste donne aux créations de son âme les empreintes de la vie, et il ne pourra les trouver, ces empreintes, que dans les individus créés par la nature. Les voilà donc à jamais inséparables, ces deux êtres : le type, qui est un produit de la pensée, et l'individu, qui est un enfant de la vie. Que l'artiste épouse donc la nature; qu'il l'épouse sans mésalliance, mais qu'il s'unisse avec elle d'une indissoluble union. C'est là le problème.

L'antiquité grecque l'a résolu, ce problème. Dans chacune des figures qu'elle a créées pour l'éternelle admiration du monde, elle a su imprimer cet accent particulier que nous appelons le caractère, c'est-à-dire que, par une fusion aussi merveilleuse que celle d'où sortit l'airain de Corinthe, elle a su conserver une physionomie individuelle, même à la beauté idéale. Minerve, Apollon, Hercule, Vénus, sont des divinités immortelles, parce qu'elles représentent les pures idées de sagesse, de poésie, de force et de grâce; mais ces dieux ont une forme personnelle, sans quoi ils n'auraient ni physionomie, ni caractère, et ils seraient confondus en une seule et même beauté. L'artiste grec a donc puisé dans son esprit l'idée absolue de grâce et de sagesse, et il a pris dans la nature les traits qui caractérisent Vénus et Minerve.

Ces déesses, différemment belles, mais également adorables, deviennent ainsi des caractères dans l'Olympe. Divines par la pensée, humaines par la forme, elles vont réconcilier la nature et l'idéal, et marier le charme de la vie à la dignité de l'abstraction. L'art les a fait descendre de l'Empyrée pour qu'elles apparussent au milieu de nous, familières et vénérables, comme des pensées vivantes :

Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.

III

GRANDEUR ET MISSION DE L'ART

Pour se faire une idée de l'importance des arts, il suffit de se représenter ce que seraient les grandes nations de la terre, si l'on supprimait de l'histoire les monuments qu'elles ont élevés à leurs croyances, les ouvrages où elles ont laissé la marque de leur génie. Il en est des peuples comme des hommes : il ne reste d'eux après leur mort que les choses émanées de l'esprit, c'est-à-dire la littérature et l'art, des poëmes écrits et des poëmes de pierre, de marbre ou de couleur.

Si l'Égypte était inconnue, si le souvenir de ce pays était complétement effacé de la mémoire humaine, quelque jour un philosophe, voyant se dresser, dans les solitudes de Memphis, trois pyramides gardées par un sphinx, devinerait l'existence d'un peuple religieux, esclave, dominé par le mystère, immobile dans ses idées, plein de foi dans l'immortalité de la vie. Par la signification de ces monuments symboliques, il serait amené peut-être à reconstruire toute l'antique Égypte ; il en retrouverait les mœurs, il en connaîtrait les pensées... Si la Grèce était un pays ignoré ou disparu dans l'oubli, quelque jour un artiste, retrouvant une colonne des Propylées, un fragment des sculptures de Phidias, un bronze de Lysippe, une monnaie d'Alexandre ou un vase grec, serait averti qu'un grand peuple habita ces contrées, que ce peuple eut un bon sens délicat, un goût pur, un sentiment exquis de la grâce, et qu'il poussa le culte de la beauté jusqu'à diviniser l'homme et humaniser les dieux. Oui, un portique en ruine, une tête de marbre, nous suffisent pour remonter en idée à ces temps héroïques où le ciel vivait et respirait sur la terre, comme dit le poëte :

> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Ruisselait, vierge encor, des larmes de sa mère,
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux.
>
> (ALFRED DE MUSSET.)

Il semble que les nations aient pressenti que leur gloire serait mesurée aux œuvres du poëte et de l'architecte, du sculpteur et du peintre, car il n'est pas de peuple qui n'ait honoré les artistes, comme s'il eût vu en eux les témoins futurs de sa grandeur. Dans le primitif Orient et

dans la vallée du Nil, l'art, confondu avec le plus haut sacerdoce, était aussi vénéré que le grand prêtre. En Grèce, la fable de Prométhée ravissant le feu du ciel pour animer l'argile symbolisait assez clairement l'auguste origine des arts. Aussi n'est-on pas étonné d'apprendre que le plus sage des philosophes, le maître de Platon, était sculpteur, et qu'il avait modelé les trois Grâces. Chez les Éléens, un sentiment de respect religieux s'attachait au souvenir de Phidias, et les descendants de ce grand homme avaient, de père en fils, la charge de montrer aux étrangers, comme un lieu vénérable, l'atelier où il avait sculpté son Jupiter Olympien. L'effigie du statuaire Alcamène était placée au faîte du temple d'Éleusis. La ville de Pergame, en Mysie, acheta, des deniers publics, un palais ruiné, pour sauver quelques murailles où il restait encore des peintures d'Apelles, et les habitants suspendirent la dépouille de ce peintre illustre dans un réseau de fils d'or. Plus rudes que les Grecs, les Romains avaient hérité cependant de leur souveraine estime pour les artistes. Cicéron rapporte que Lélius Fabius, qui comptait parmi les siens tant de consuls, et dont la famille avait tant de fois triomphé, voulut mettre son nom sur les peintures qu'il avait exécutées de sa main dans le temple du Salut, et se fit appeler Fabius *pictor*. Enfin, dans les temps modernes, ce fut le plus fier des empereurs d'Allemagne, celui qui réunissait en lui l'orgueil germanique à la hauteur castillane, ce fut Charles-Quint qui prononça cette parole fameuse : « Titien mérite d'être servi par César. »

Si l'art tient un rang aussi élevé dans l'esprit des hommes et dans l'opinion des premiers peuples de la terre, cela seul nous avertit que sa mission est grande. C'est à nous maintenant de la définir.

L'art est-il un pur délassement de l'esprit, une manière d'orner la vie? Son but, Dieu merci! est plus sérieux et plus noble. L'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine. Les beautés de la nature sont soumises à l'action du temps et à la loi universelle de destruction : l'art les en délivre ; il les enlève au temps et à la mort. Voyez la Niobé antique : elle est toujours jeune, même auprès de sa plus jeune fille. Une femme belle passe sa vie à devenir belle ou à cesser peu à peu de l'être ; elle n'a, pour bien dire, qu'un instant de vraie beauté, de pleine existence ; mais en ce moment suprême, sa beauté est absolue, elle manifeste le divin mystère, elle rend visible à nos regards l'invisible beauté. Vienne

l'artiste : il arrêtera le soleil, il suspendra le cours des années humaines, et il écartera de cette beauté ce qui n'est pas essentiel, le temps, pour la faire paraître dans l'éternité de sa vie.

L'œuvre d'art est donc une création, puisqu'en pénétrant l'esprit des choses à travers les apparences, l'artiste produit des êtres conformes à l'idée créatrice, à l'idée vivante qui réside en eux. Mais si l'artiste crée, il doit être libre, il doit suivre l'élan de sa propre inspiration. Comment sa main obéirait-elle sans froideur à l'esprit d'un autre? Comment remplacer l'harmonie si intime que Dieu a mise entre l'âme et le corps, c'est-à-dire la chaleur même de la vie? L'art est donc libre; il est absolu; il ne relève que de lui-même. Donc il ne saurait être confondu avec l'agréable, car il perdrait alors sa liberté et ne serait plus qu'un aimable esclave. Sans doute, l'art nous plaît ; il est la grâce et l'enchantement de la vie ; mais son but n'est pas de nous plaire. Autrement, quelle déchéance ! quel abaissement ! Soumise à toutes les variations du jour et de l'heure, la beauté, — cette beauté qui contient l'idée immortelle, qui révèle le divin, — deviendrait le pur jouet de nos sensations mobiles. Celui qui l'aurait admirée aujourd'hui la répudierait demain, et chacun de nous pouvant la juger suivant son impression personnelle, on la verrait plus changeante que la fantaisie et moins durable que la mode. Un seul homme aurait le droit de proclamer beau ce que le genre humain tout entier trouverait laid. Ainsi paraîtrait légitime ce vieil adage, si faux quand on l'applique aux arts du dessin : *On ne peut disputer des goûts.* Erreur funeste qui consacre l'anarchie dans le domaine de l'esprit ! Le génie cesse-t-il d'être libre parce qu'il obéit à ses propres lois? Et qu'est-ce donc que le génie, si ce n'est l'intuition rapide des lois supérieures? Ces lois, il est permis à la philosophie de les connaître ; c'est son droit. Il lui appartient de juger si la forme est convenable à l'idée ; or, quelle que soit la variété inépuisable des formes, il en est toujours une qui est plus parfaite, et c'est la raison qui en décide, avec l'aide du sentiment.

Non, le beau n'est pas seulement ce qui plaît. Que de choses sont agréables sans être belles ! comme le fait observer Socrate à Hippias. Les plaisirs de la table, par exemple, peuvent-ils être appelés beaux ? Des nations entières trouvent agréables le café et le thé : quelqu'un dira-t-il que ce sont là de belles substances ?

Il ne faut donc pas confondre le beau avec l'agréable ; encore moins faut-il le confondre avec l'utile, qui est souvent son plus grand ennemi. Celui qui, dans un vase grec, verrait un pot à eau, et dans une coupe de Cellini un verre à boire, celui-là les aurait bientôt détruits par l'usage. Utiliser, en effet, c'est approprier les choses à son désir, les convertir dans

sa substance, les sacrifier. Le jour où les pontifes romains envisagèrent comme utiles les monuments antiques, ils en firent des ruines; mais, chose admirable! ces ruines devinrent plus belles encore que le monument lui-même. Ainsi, le voyageur qui se promène la nuit dans le Forum éprouve un de ces ravissements dont l'âme conserve toujours l'ineffable impression. L'aspect de ces débris le plonge dans une rêverie délicieuse, solennelle, et pour lui l'arc de Titus, le Colisée, n'ont jamais été plus beaux que depuis qu'ils sont inutiles.

L'utile est le domaine de l'industriel; le beau est l'apanage de l'artiste; on admire les créations de l'art, on consomme les produits de l'industrie. Dès que la beauté n'est pas la *première* qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art. Un meuble utile peut avoir une certaine beauté, mais il n'est pas beau en lui-même et par essence; il n'est qu'embelli. Quand l'utile et le beau sont réunis dans une même chose, il arrive souvent que la beauté semble en interdire l'usage, et si elle l'emporte, l'objet devient alors inutile.

L'utilité est donc étrangère à la destination de l'art; pour conserver sa dignité, sa grandeur, il doit avoir son but en lui-même. Si on en fait un missionnaire de la religion, un officier de morale, comme dit Mirabeau, ou un moyen de gouvernement, quelque brillant que soit son esclavage, il n'en sera pas moins esclave. Même au service des plus nobles causes, il ne peut devenir un instrument sans s'abaisser ou s'amoindrir, car l'inspiration libre est le plus illustre privilége de l'artiste. La liberté est la plus haute destination de l'esprit.

Il se peut sans doute que d'une belle œuvre d'art il ressorte une idée morale; mais la morale dépend du spectateur qui la dégage; c'est lui qui la trouve et qui la prouve. Lorsque la peinture était encore en son enfance, on représentait dans les tableaux des inscriptions morales écrites sur des cartels ou tracées sur des banderoles qui sortaient de la bouche des personnages. Ces naïvetés gothiques font voir jusqu'où allait l'asservissement du peintre, et jusqu'où il pourrait aller, si l'art acceptait pour mission de prêcher la vertu par le dessin et la couleur. Oubliant peu à peu sa véritable fin, qui est de manifester le beau, il retomberait bientôt en enfance; le fond emporterait la forme; la morale absorberait la beauté : il n'y aurait plus d'art.

Maintenant, si nous rapprochons ce que nous avons distingué, nous verrons que, par un enchaînement merveilleux, l'art produit de lui-même ce qui n'est pas son but, c'est-à-dire qu'il est religieux et moral, utile et charmant.

Il est religieux, parce que le beau est un reflet de Dieu même. Toute

vérité enveloppée par une forme sensible et belle nous montre et nous voile l'infini ; elle couvre et découvre tout ensemble l'éternelle beauté.

Il est moral, parce qu'il élève l'âme et la purifie ; il est la splendeur du vrai, suivant la belle parole de Platon, modifiée par saint Augustin : *splendor boni*. Quand je suis en présence d'un chef-d'œuvre, j'éprouve le besoin de mettre mon âme à l'unisson. Si j'avais le sentiment de mon indignité, l'admiration serait pour moi un malaise, un reproche ; je me sentirais humilié de toute pensée basse ; je ferais donc effort, une fois rentré en moi-même, pour effacer de ma nature les taches qui me seraient apparues à cette vive lumière que projette la beauté.

L'art est utile aux sociétés, parce qu'il adoucit les mœurs ; il tempère la rudesse de l'homme, rien qu'en le donnant en spectacle à lui-même. Lorsque, jeté par la tempête sur les côtes d'Afrique, Énée arrive secrètement à Carthage, il entre dans le temple de Junon et il y voit une suite de peintures qui représentaient le siége de Troie. A cette vue, ses inquiétudes se calment, et il renaît à l'espérance : « Rassurons-nous, dit-il à son compagnon, ici les malheureux trouvent des cœurs compatissants : *Sunt lacrymæ rerum...* »

« En voyant chaque jour, dit Platon dans sa *République*, des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prendront le goût du beau, du décent et du délicat ; ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude de leur jugement deviendra une habitude de leur âme. »

Laissez donc faire les grands artistes : sans songer à nous plaire, ils nous raviront ; sans vouloir nous moraliser, ils élèveront notre âme. Laissez faire la Beauté : d'elle-même, fille gracieuse et voilée, elle nous conduira auprès de sa sœur austère, chaste et nue... la Vérité.

IV

DE L'IMITATION ET DU STYLE

Phèdre raconte, dans une de ses fables, qu'un célèbre histrion était en possession d'amuser le peuple romain en imitant le cri d'une oie, si notre mémoire est fidèle. Un paysan, voulant surpasser l'histrion, fit crier

une oie véritable qu'il avait cachée sous son manteau; mais, à sa grande surprise, il fut sifflé.

Spirituel apologue, qui à lui seul contient la juste définition de l'art! Ce qui intéressait le peuple romain, ce n'était point le cri de l'oie, c'était l'heureux effort de l'histrion pour imiter ce cri. Il n'était pas besoin d'aller au théâtre pour entendre un oiseau si vulgaire et si familier; mais, dès que la chose naturelle passait par la volonté du dernier des histrions, elle devenait piquante et le peuple s'en amusait, parce que l'homme s'était ajouté à la nature, *homo additus naturæ*. Ainsi, la belle définition que François Bacon a formulée était contenue, depuis des siècles, dans la fable de Phèdre.

Qu'est-ce que l'imitation? C'est une copie fidèle, et rien de plus. Si les arts du dessin n'avaient d'autre objet que de copier la nature, ils tenteraient, la plupart du temps, une chose inutile : ils seraient un pléonasme. Pourquoi peindre avec tant de soin, sur la toile, une fleur que nous pouvons aller voir dans le jardin? Pourquoi une seconde édition des créatures, alors que la première est inépuisable? L'imitation, d'ailleurs, est-elle possible? Les raisins de Zeuxis trompant les oiseaux, c'est là une pauvre fable, imaginée et répétée par des écrivains qui, certainement, n'étaient pas dans le secret de l'art. Si l'artiste est peintre, pourra-t-il conserver à ses fleurs sans parfum cette fraîcheur, au moins, qui est la rosée? Pourra-t-il, avec des couleurs tirées de la terre, reproduire la lumière des cieux? S'il est sculpteur, donnera-t-il du mouvement au marbre, de la légèreté aux cheveux, de la transparence au regard? S'il est architecte, qu'imitera-t-il? Aura-t-il à copier fidèlement telle ou telle création de la nature?

Pascal a dit : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire pas les originaux! » Pascal aurait dit vrai si la peinture n'était qu'une imitation, car elle serait alors une vanité, et une vanité impuissante. Mais, il faut le répéter, l'artiste est l'interprète de la nature; c'est à lui de découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poëme obscur, pour le traduire dans sa langue, ou plutôt pour lui prêter un langage, car la nature est silencieuse.

L'imitation est le commencement de l'art, mais elle n'en est pas le principe. « Le talent d'imiter les objets réels, dit Reynolds, est sans doute le premier que l'artiste doit acquérir; mais il s'en faut bien que ce soit le dernier et le plus rapproché de la perfection. » Des grandes et nobles créations de l'homme, en est-il une seule qu'ait produite cette imitation sans choix qu'on appelle, dans l'idiome du jour, *le réalisme?* Faut-il proscrire la poésie, parce qu'elle emploie une forme cadencée dont l'homme de la

nature ne s'est jamais servi et ne se servira jamais? L'art dramatique ne vit-il pas également de fictions et d'invraisemblances? Il n'est pas naturel, assurément, que les héros antiques s'énoncent dans la langue de Racine. Serons-nous pour cela condamnés à ne jamais entendre les superbes colères d'Hermione, les brûlants soupirs de Phèdre? La réalité! elle serait affreuse au théâtre, si l'artiste imitait avec scrupule les contorsions de la mort ou les cris du désespoir, si l'on en venait à nous faire croire que Médée va égorger ses enfants sous nos yeux.

Ne pueros coram populo Medea trucidet.

Ah! ce n'était pas de la réalité seulement qu'elle s'inspirait, cette muse tragique, fille de Corneille, que nous avons applaudie naguère, lorsque, drapée dans le péplum des statues, elle promenait sur la scène, avec un rhythme souverain, les mouvements de la sculpture antique!

L'écrivain ou l'orateur ont étudié chacune des expressions de la langue; ils en connaissent la signification et la valeur, la couleur et le relief; mais ces connaissances ne font ni un beau livre ni un beau discours, et si tous les mots sont dans le vocabulaire, l'éloquence est dans l'âme de l'orateur. Ainsi, la nature seule, répertoire immense, renferme tous les éléments de l'art, même les éléments du fantastique, puisque l'homme ne saurait créer une chimère qui n'ait tous ses membres dans la réalité, un nuage qui n'ait traversé le firmament, une plante absolument inconnue au naturaliste. Le sculpteur et le peintre doivent donc étudier religieusement la vie, ils doivent constamment dessiner, modeler et peindre d'après nature, parce qu'ils ne sauraient traduire la nature sans la bien connaître; mais celui qui ne sait pas s'affranchir ensuite d'une imitation servile, tenir la réalité à distance, en effacer les misères et la transformer selon son esprit, celui-là n'est pas un maître.

Le dernier mot de l'imitation, c'est de produire une copie que l'on puisse prendre pour l'original; en d'autres termes, le chef-d'œuvre de l'imitateur serait de faire illusion, non plus à des oiseaux, mais à des hommes. Il en résulte que les personnages représentés dans les cabinets de cire, revêtus de leurs propres habits, avec des cheveux, des cils et des sourcils naturels, de manière à tromper le spectateur, seraient, au plus haut degré, des œuvres d'art. Rien au monde, cependant, n'est plus horrible que ces spectres; rien de plus faux que cette parfaite ressemblance. Et pourquoi? Parce que nous sommes secrètement avertis que l'idée est le seul principe vivant dans les êtres, et que partout où elle est absente, il n'y a que des fantômes, de vaines ombres.

Je suppose que Van Dyck eût représenté ces mêmes personnages ; ils ne seraient animés qu'à la surface, mais ils seraient vivants parce que la pensée dominerait dans leur effigie, et que leur portrait semblerait dire : « Je pense, donc je vis. » Loin de se borner à une copie exacte de la réalité, l'art doit pénétrer l'esprit des choses, il doit évoquer l'âme de ses héros. Il peut alors non-seulement rivaliser avec la nature, mais la surpasser. Quelle est, en effet, la supériorité de la nature? C'est la vie qui anime toutes ses formes. Mais l'homme possède un trésor que la nature ne possède point : la pensée. Or la pensée est plus encore que la vie, car c'est la vie à sa plus haute puissance, la vie dans sa gloire. L'homme peut donc lutter avec la nature en manifestant la pensée dans les formes de l'art, comme la nature manifeste la vie dans les siennes. En ce sens, le philosophe Hegel a pu dire que les créations de l'art étaient plus vraies encore que les phénomènes du monde physique et les réalités de l'histoire.

L'histoire, disons-nous; c'est elle qui va nous offrir ici un exemple frappant. Tout homme intelligent l'a remarqué : les événements mémorables sont plus vrais dans les livres d'un Tacite ou d'un Tite-Live qu'ils ne le seraient dans la bouche de ceux-là mêmes qui furent témoins des événements racontés. L'historien de nos jours connaîtra mieux telle séance de la Convention que les représentants qui furent mêlés à ses débats tragiques; il connaîtra mieux telle bataille de l'Empire que les officiers qui prirent part au combat. Débrouillant, épurant les faits, l'historien voit l'ensemble de l'événement, le plan de la bataille; il démêle les intentions qui ont dirigé tous les mouvements, il connaît la pensée qui a plané sur ces grands drames, tandis que les acteurs n'en connaissent guère que les accidents et les coups. Devenu artiste à sa manière, l'écrivain distingue les détails caractéristiques et les apparences illusoires ; il saisit et met en lumière ce qu'il y a de significatif dans les circonstances, et il arrive ainsi à posséder une grande vérité, plus claire, plus élevée et plus vivante que les petites vérités dont se composait la réalité même.

Mais l'historien n'agit que par l'intelligence; il fait taire ses sympathies ou il en modère l'expression : l'artiste, au contraire, accomplit son œuvre par toutes les puissances de l'esprit et du sentiment; il y compromet son cœur. Aussi choisit-il dans son imitation ce qui peut exprimer sa personnalité tout entière, c'est-à-dire qu'il imite la nature, non pas précisément comme elle est, *elle*, mais comme il est, *lui*. De là naissent les différents caractères de l'art, ce qu'on nomme les divers *styles*.

Une femme a passé dans les rues de Rome : Michel-Ange l'a vue et il la dessine sérieuse et fière. Raphaël l'a vue, lui aussi, et elle lui a paru

belle, gracieuse et pure, harmonieuse dans ses mouvements, chaste dans ses draperies. Mais si Léonard de Vinci l'a rencontrée, il aura découvert en elle une grâce plus intime, une suavité pénétrante; il l'aura regardée à travers le voile d'un œil humide, et il la peindra délicatement enveloppée d'une gaze de demi-jour. Ainsi la même créature deviendra, sous le crayon de Michel-Ange, une Sibylle hautaine, sur la toile de Raphaël, une Vierge divine, et dans la peinture de Léonard, une femme adorable.

Il en est de même dans les diverses régions de l'art : chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel. Le paysage varie à l'infini selon les mille nuances du sentiment et du tempérament individuels. Ce bocage qui paraît riant à Berghem, Ruisdael le trouve sombre et mélancolique; Hobbema n'en aime que le côté agreste; il le voit avec les yeux et l'humeur d'un braconnier. Albert Cuyp ne regarde les heureux rivages de la Meuse qu'au doux soleil de quatre heures; Vander Neer ne peint les villages de la Hollande qu'au clair de lune, voulant poétiser les chaumières par les lueurs et les mystères de la nuit. Nicolas Poussin agrandit la nature, comme s'il ne la trouvait pas encore assez grande pour son cœur; sa pensée se promène, comme une muse sévère, dans cette campagne de Rome, qui lui représente tantôt l'Élysée des philosophes, tantôt la terre de Saturne; le Guaspre la tourmente et y souffle volontiers les orages; Claude Lorrain la veut conforme à son génie, c'est-à-dire tranquille, solennelle et radieuse.

Mais en dehors de ces divers styles, qui sont des nuances dans la manière de sentir et qui ont été consacrés par les grands maîtres, il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle *le style*. De même qu'un style est le cachet de tel ou tel homme, le style est l'empreinte de la pensée humaine sur la nature. Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité pure : il est l'idéal. Le peintre de style voit le grand côté, même des petites choses, l'imitateur réaliste voit le petit côté, même des grandes. Un ouvrage a du style lorsque les objets y sont représentés sous leur aspect typique, dans leur primitive essence, dégagés de tous les détails insignifiants, simplifiés, agrândis. Une architecture n'a pas de style lorsqu'elle n'inspire aucun sentiment et n'éveille aucune pensée. Une peinture, une statue, manquent de style, lorsque, paraissant une imitation littérale et mécanique de la nature, elles ne trahissent aucune âme. Ainsi un paysage reproduit au moyen de l'appareil qu'on nomme chambre-claire ne saurait

avoir aucun style, pas plus qu'une image réfléchie par le miroir. Une photographie est privée de style, bien que parfois on en reconnaisse l'auteur à certaines préférences dans la manière de poser et d'éclairer le modèle, de préciser ou de noyer les contours. Ce ne sont là, pour ainsi parler, que de belles marques de fabrique.

L'école de Hollande a manqué de *style*, parce qu'elle n'a pas eu la beauté; mais elle a brillé dans le second degré de l'art; elle a triomphé par le *caractère*. Les écoles d'Italie ont eu de grands styles, personnifiés par Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége. Seuls, les Grecs, parvenus à l'apogée de leur génie, ont paru atteindre un moment, sous Périclès, au style par excellence, au style absolu, à cet art impersonnel, et par là sublime, dans lequel sont fondus les plus hauts caractères de la beauté; divin mélange de douceur et de force, de dignité et de chaleur, de majesté et de grâce. Winckelmann a dit ce mot profond : « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. » Ainsi, dans les sculptures du Parthénon, la personnalité du statuaire s'est effacée, si bien qu'elles sont moins l'œuvre d'un artiste que les créations de l'art lui-même, parce que Phidias, au lieu de les animer au souffle de son âme, y a fait passer le souffle de l'âme universelle.

Ceux qui, par amour pour le naturel, se défendent de l'idéal comme d'un ennemi, et veulent emprisonner l'artiste dans l'imitation rigoureuse, s'imaginent sans doute que d'un côté sont la vérité et la vie, de l'autre la convention et le mensonge; c'est une erreur profonde. L'idéal et le réel n'ont qu'une seule et même essence. Le diamant brut et le diamant poli sont l'un et l'autre du diamant; mais le diamant brut, c'est le réel; le diamant poli, c'est l'idéal.

V

DU DESSIN ET DE LA COULEUR

Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin.

Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les *arts du dessin*.

En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte ; c'est l'image présente d'un édifice futur. Avant de s'élever sur le terrain, le monument se dessine et se dresse dans l'esprit de l'architecte ; il le copie d'après ce modèle médité, idéal, et sa copie devient à son tour le modèle que devront répéter la pierre, le marbre ou le granit. Le dessin est donc le principe générateur de l'architecture ; il en est l'essence.

En sculpture, le dessin est tout, car le statuaire peut se passer de couleur, et cet élément est si étranger à son art, qu'il y est dangereux, ainsi que nous le verrons, à moins d'y jouer un rôle tout à fait accessoire.

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.

La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature ; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore. Un grand nombre d'objets inanimés ou vivants ont la même couleur, tandis qu'il n'en est pas deux qui aient exactement la même forme. Si je plonge mes regards dans les profondeurs du désert, et que je voie s'avancer un ton fauve, je puis croire également que c'est un lion ou une autre bête qui vient à moi ; mais dès que j'aperçois une crinière, c'est un lion.

Des milliers d'hommes ont le même teint, mais chacun d'eux projette sur l'horizon une silhouette particulière. Tous les nègres sont noirs ; comment les distinguer autrement que par les proportions de leurs membres, la hauteur de leur taille ou les lignes de leur démarche ? La nature s'est donc servie du dessin pour définir les objets, et de la couleur pour les nuancer. Je suppose que le peintre étende sur sa toile le ton juste de la chair humaine, ce ton ne nous donnera point l'idée de l'homme, tandis qu'il suffira des plus grossiers contours pour nous rappeler cette idée. On voit même le dessin devenir expressif sans le secours de la couleur, au point de la suppléer en l'indiquant. « Les premiers peintres de l'antiquité, dit Philostrate (dans la *Vie d'Apollonius*), ont peint avec une seule couleur, et rien n'empêche qu'on distingue dans de pareilles peintures les formes, les caractères, les passions. Si vous faites le portrait d'un nègre avec un crayon blanc, le trait ne laissera pas, il est vrai, de paraître blanc aux spectateurs ; mais les formes de son nez aplati, de ses cheveux crépus, de ses joues saillantes, de ses lèvres épaisses, le noirciront suffisamment à leurs yeux. »

Le dessin a cet autre avantage sur la couleur, que celle-ci est relative, tandis que la forme est absolue. Les couleurs varient suivant le milieu où elles se trouvent; elles sont modifiées par tout ce qui les environne. Ainsi le rose, à côté d'un rouge violent, paraîtra gris; un ton n'est pas dans l'ombre ce qu'il était à la lumière; telle draperie, qui est bleue le jour, deviendra verte le soir. Il n'en est pas de même de la forme, qui conserve son caractère, quels que soient le lieu et le moment où on la regarde.

Le mot *dessin* a deux significations. Dessiner un objet, c'est le représenter avec des traits, des clairs et des ombres. Dessiner un tableau, un édifice, un groupe, c'est y exprimer sa pensée. Voilà pourquoi nos pères écrivaient *dessein*, et cette orthographe intelligente disait clairement que tout dessin est un projet de l'esprit. Sous ce rapport, il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même.

Des écrivains illustres ont propagé sur ces matières bien des erreurs. Le philosophe Diderot a écrit, par exemple : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. » Mais combien d'œuvres d'art qui, sans couleur, ont cependant beaucoup de vie! *Le Torse, le Laocoon,* et tant d'autres antiques, sont vivants, bien que d'un seul ton; et qui oserait dire que la vie est plus chaude dans les peintures du Titien que dans les marbres de Phidias, qui, s'ils furent colorés jadis, ne le sont plus, maintenant du moins? Une autre erreur du même philosophe consiste à dire que la couleur est un don plus rare que le dessin, et que la couleur ne s'apprend point. Si nous jetons un coup d'œil sur l'histoire de la peinture, nous y compterons, parmi les maîtres de premier ordre, d'une part, très-peu d'excellents dessinateurs, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël; d'autre part, au moins autant de coloristes excellents, le Corrége, Titien, Paul Véronèse, Rubens, et nous verrons l'école vénitienne enseigner et transmettre, durant des siècles, les prétendus secrets de la couleur. Non, la couleur n'est pas plus rare que le dessin, mais elle joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce. Voilà comment la peinture, qui est le dernier venu des trois arts, en est aussi le plus charmant.

Les formes que le dessin est appelé à reproduire sont toutes engen-

drées par la ligne droite et les lignes courbes. Pythagore, un des plus grands esprits de l'antiquité, regardait la ligne droite comme représentant l'infini, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même, et cette pensée a pris une forme admirable dans la bouche de Galilée lorsqu'il a dit : « La ligne droite est la circonférence d'un cercle infini. » La courbe, au contraire, était regardée par Pythagore comme représentant le fini, parce qu'elle tend à revenir à son commencement. Le mariage bien assorti de ces deux lignes enfante la beauté, comme l'heureuse union de la nature et de l'homme produit l'art. Si nous regardons la scène du monde, nous y voyons la ligne droite apparaître et dominer dans tous les spectacles sublimes : les rayons du soleil et des astres, la majesté des plaines de l'Océan, les confins de l'horizon, les carreaux de la foudre, les rochers à pic, les abîmes. Mais si nous jetons nos regards sur l'homme, nous n'apercevons en lui que des lignes courbes, ondoyantes, harmonieuses ; c'est que le sublime, comme nous l'avons dit, appartient à l'univers, et que le beau est le partage de l'humanité.

Mais l'aspect le plus frappant de la ligne droite, c'est qu'elle est un symbole de l'unité, car il n'y a qu'une seule ligne droite, tandis que les lignes courbes sont innombrables, ce qui fait considérer la ligne courbe comme une image de la variété. Maintenant, il en est des couleurs comme des lignes : elles ont leur unité, qui se résout dans le blanc ou dans le noir. En s'affaiblissant à l'extrême, elles vont toutes s'évanouir dans le blanc, qui est l'unité de lumière sans couleur ; en prenant leur plus haute intensité, elles vont se perdre toutes dans le noir, qui est l'unité de couleur sans lumière. Entre ces deux pôles se joue le drame merveilleux des harmonies qui nous enchantent. Du sein des ténèbres où elle est endormie et concentrée, la variété sans fin des couleurs se réveille au premier baiser de la lumière et remplit le monde de ses merveilles. En traversant l'atmosphère terrestre, le rayon du soleil s'imprègne des trois couleurs qu'on nomme primitives, et qui sont : le *rouge*, le *jaune* et le *bleu* ; puis, du mélange de ces couleurs primordiales naissent, pour l'enchantement de nos yeux, d'abord les trois couleurs secondes et composites, l'*orangé*, le *vert* et le *violet*, ensuite toutes les colorations intermédiaires, toutes les nuances imaginables. Cette fois la nature, malgré sa disgrâce, reprend la supériorité sur l'art. Si elle a perdu le secret des belles formes, ou si elle ne les montre plus que dispersées, elle a du moins gardé le secret des couleurs, aussi bien dans les ensembles que dans les fragments isolés. Chez elle, l'harmonie des tons ne s'est jamais démentie. C'est elle qui fait naître sous nos pas ces fleurs sans nombre qui revêtent des couleurs si délicates ou si superbes, et qui, suivant la disposition de nos cœurs, nous

offrent, en s'élevant au blanc, des nuances gaies, ou, en descendant au noir, des teintes mélancoliques. Ici, éclatent l'écarlate et la pourpre dans le coquelicot, la pivoine et la verveine, le jaune de la jonquille et du bouton d'or, les divers blancs du lis, de la marguerite et de la jacinthe, et ce ton plus doux de la reine des fleurs, qui, dans la carnation humaine, exprime la fleur de la vie. Là, des couleurs plus modestes et, pour ainsi dire, d'un mode mineur, répondent aux tristesses de notre âme : le bleu tendre de la pervenche, qui fut si chère à Rousseau, le bleu obscur de la scabieuse, le bleu cramoisi de la violette et le sombre vert du lierre, qui croît sur les ruines et sur les tombeaux.

Mais les spectacles du ciel sont encore plus merveilleux, parce qu'ils composent de vastes ensembles, de sublimes décorations dont le motif varie éternellement, à commencer par les blancheurs de l'aube, pour finir par le noir de la nuit. Chaque jour le soleil renouvelle l'inépuisable écrin des diamants de l'aurore et des pierreries du couchant. Chaque jour il change la mise en scène de sa disparition, soit qu'à l'horizon de l'Océan il allume des incendies que toutes les vagues de la mer n'éteindraient point, et semble entrer pour son repos dans des palais de feu, soit qu'il se cache tristement derrière ces fantômes de nuages qu'aucune parole ne peut décrire, qu'aucun pinceau ne peut rendre, soit qu'il mette en mouvement ces sauvages concerts de couleurs, qui, aigris par quelques dissonances, ressemblent aux mouvements saccadés de la musique guerrière.

La nature est donc supérieure à l'art dans cette région inférieure qui est le coloris. S'il ne lui arrive plus de faire un animal parfait, un cheval sans défaut, un homme accompli, elle fait encore des chefs-d'œuvre de couleur, et c'est elle qui décore notre univers. Il n'y a sans doute de grands peintres que parmi les hommes, mais la nature est restée le décorateur par excellence.

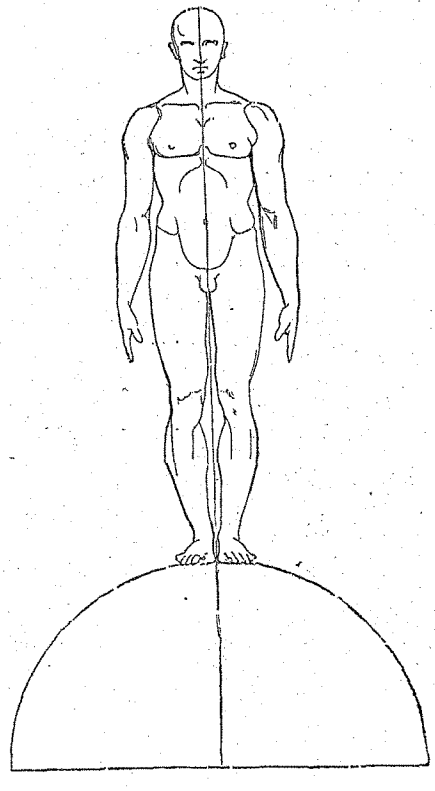
VI

DE LA FIGURE HUMAINE

« L'art, dit Winckelmann, doit commencer, comme la sagesse, par la connaissance de nous-mêmes. » Quel objet plus digne de nos études pourrions-nous choisir dans la nature entière, que l'être en qui sont ré-

sumées toutes les créations antérieures, en qui sont fondus tous les contrastes et toutes les harmonies, la variété et l'unité, le pair et l'impair, la liberté et la règle, la disparité et la symétrie?

Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. L'axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux. Cette ligne verticale, qui est l'axe, divise le corps de l'homme en deux parties parfaitement symétriques. Passant à égale distance des organes doubles et au milieu



des organes simples, elle montre, dans la largeur, une admirable pondération. Deux yeux reçoivent l'impression de la lumière, deux oreilles perçoivent les sons, deux narines s'ouvrent aux odeurs, et si une membrane unique est affectée aux saveurs, elle est manifestement divisée en deux segments pareils par une ligne médiane. Cette ligne traverse tout le corps sans être partout apparente; mais le trajet en est indiqué, comme l'observe Bichat, par des points de repère évidents, tels que « les rainures de l'extrémité du nez et du milieu des lèvres, la fossette du menton, le

nombril, le raphé du périnée, la saillie des apophyses épineuses, l'enfoncement moyen de la partie postérieure du cou. » L'homme, enfin, a deux épaules, deux bras et deux mains, deux jambes et deux pieds, c'est-à-dire une vie droite et une vie gauche, l'une pouvant, au besoin, suppléer l'autre. Mais, dans la longueur, il n'en est plus de même. Ici, l'inégalité des divisions vient contraster avec la symétrie bilatérale et en rompre l'uniformité. Les bras sont plus longs que le torse, les jambes sont plus longues que les bras, et le torse domine à son tour les autres membres par son volume et son importance. Mais la similitude reparaît, au sein de l'inégalité, dans la subdivision des membres, car le bras se partage en trois parties inégales, comme la jambe, et le pied se termine par cinq doigts, comme la main. Ainsi le corps humain, offrant l'opposition dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre, réalise ce principe de l'antique initiation : « L'harmonie naît de l'analogie des contraires. »

Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure de l'homme. « La forme de la tête humaine, dit Bernardin de Saint-Pierre, approche de la sphérique, qui est la forme par excellence. Sur sa partie antérieure est tracé l'ovale du visage, terminé par le triangle du nez, et entouré des parties radiées de la chevelure. La tête est, de plus, supportée par un cou qui a beaucoup moins de diamètre qu'elle, ce qui la détache du corps par une partie concave.

« Cette légère esquisse nous offre d'abord les cinq termes harmoniques de la génération élémentaire des formes. Les cheveux présentent la ligne; le nez, le triangle; la tête, la sphère; le visage, l'ovale, et le vide au-dessous du menton, la parabole. Le cou, qui, comme une colonne, supporte la tête, offre encore la forme harmonique très-agréable du cylindre, composé du cercle et du quadrilatère.

« Ces formes ne sont pas tracées d'une manière sèche et géométrique, mais elles participent l'une de l'autre, en s'amalgamant mutuellement, comme il convenait aux parties d'un tout. Ainsi, les cheveux ne sont pas droits comme des lignes, mais ils s'harmonisent, par leurs boucles, avec l'ovale du visage. Le triangle du nez n'est ni aigu ni à angle droit; mais, par le renflement onduleux des narines, il s'accorde avec la forme en cœur de la bouche, et, s'évidant près du front, il s'unit avec les cavités des yeux. Le sphéroïde de la tête s'amalgame de même avec l'ovale du visage. Il en est ainsi des autres parties, la nature employant, pour les joindre ensemble, les arrondissements du front, des joues, du menton et du cou, c'est-à-dire des portions de la plus belle des expressions harmoniques, qui est la sphère. »

Tout ce qui avait, dans les animaux, le caractère de la nécessité, est

devenu beauté dans le corps de l'homme. Le torse, enveloppe protectrice de la vie organique, présenterait une masse lourde s'il n'était évasé avec élégance, varié de parties osseuses et de parties molles, accidenté par les saillies et les dépressions qu'y forment les clavicules et les omoplates, l'attache des bras, les aisselles, le sternum, qui divise la poitrine en deux, et la colonne vertébrale, qui partage le dos en parties égales; puis les côtes et leurs cartilages, le creux de l'estomac, les deux mamelles pectorales, convexes et arrondies, avec leurs aréoles, les sillons latéraux de l'abdomen, les crêtes iliaques, la concavité des aines, et enfin le nombril, qui est la porte murée de la vie organique, comme les yeux sont les fenêtres ouvertes de la vie animale. Que si la base du corps eût été proportionnée au tronc, elle eût été difforme; si la jambe n'était pas double, elle formerait une base trop étroite, et si chacune des deux jambes n'eût pas été plus mince que le torse, elle eût été embarrassée de son propre poids et n'aurait pu mouvoir le tronc qu'elle doit porter. Mais le jeu de ces combinaisons mécaniques se cache sous le revêtement d'un tissu qui adoucit toutes les formes, assouplit tous les rouages et marie toutes les courbes imaginables.

Quelle étonnante richesse d'articulations, quelle prodigieuse quantité de formes et de caractères dans les extrémités supérieures et inférieures du corps, c'est-à-dire dans le bras, l'avant-bras et la main, dans la cuisse, la jambe et le pied! Et à travers cette diversité, combien d'analogies agréables et de consonnances! Ainsi, le creux des saignées et l'aplatissement de l'avant-bras sont opposés à la saillie des muscles qui recouvrent l'épaule et l'humérus, comme la concavité des cuisses contraste avec le renflement du mollet. De même que l'avant-bras s'amincit près du poignet, de même la jambe s'effile près des malléoles; passant de la rondeur au méplat, ces deux parties du corps sont l'une et l'autre moins larges de face que de profil. Tandis que les genoux se correspondent symétriquement, les chevilles, dans chaque jambe, sont différentes de hauteur et de volume et forment ainsi deux accidents inégaux entre eux, mais également répétés d'une jambe à l'autre. Que dire des pieds et des mains, et de l'innombrable variété de contours, d'aspect, de physionomies que présentent ces membres, suivant qu'ils sont déviés à droite ou à gauche, agités ou en repos, contractés ou abandonnés, fléchis ou étendus! Quel animal pourrait manifester, par l'ensemble de ses mouvements, tout ce que la seule main de l'homme peut exprimer? Par les mains, dit Montaigne, « nous requérons, nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, répétons, craignons, doutons, instrui-

sons, commandons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, flattons, applaudissons, bénissons, moquons, réconcilions, exaltons, réjouissons, attristons, déconfortons, désespérons, étonnons, examinons, taisons. »

Enfin le corps humain est une machine d'autant plus admirable, que le mécanisme en est évident pour l'esprit, mais voilé au regard. A chaque instant, cette géométrie vivante est dissimulée par le mouvement, rompue par la perspective, masquée par la grâce. La figure humaine est donc une parfaite image de cette *eurythmie* qui, chez les Grecs, signifiait l'ensemble de toutes les mesures, la variété des accords contenue dans l'unité du concert.

Cherchons maintenant à quoi répond cette beauté par excellence, cette merveilleuse eurythmie du corps humain.

L'homme est le seul être créé pour la vie de relations, pour la vie de l'espèce. Au-dessous de lui, l'existence est emprisonnée dans les conditions de l'organisme ou réduite aux mouvements de l'instinct. Considérons une plante : elle vit d'une vie interne et solitaire, d'une sensibilité silencieuse. On la voit naître, croître et périr sur le sol qui en reçut le germe. Elle peut avoir quelque régularité dans ses formes répétées, correspondantes ou alternes, mais elle n'a que des dimensions : elle n'a pas encore de proportions. En effet, la *proportion* est le rapport constant d'une certaine partie avec le tout et avec les autres parties du tout... Que si l'être ainsi ébauché vient à se revêtir d'un appareil d'organes extérieurs, le végétal s'élèvera de la vie organique à la vie animale, à celle qui doit le mettre en communication avec les êtres environnants ; il va entrer dans le règne où se prépare l'habitation de l'intelligence : il était vivant, il devient animé.

Dans les animaux se manifestent déjà l'ordre, la proportion et la symétrie ; mais comme la plante était une ébauche de la vie, l'animal n'est qu'une ébauche de la beauté. Fixé en certaines régions, borné à une seule industrie, gouverné par l'instinct, il n'a qu'un semblant de liberté et de vouloir. Il établit des relations, mais il n'a, pour communiquer ses désirs ou ses craintes, qu'une voix, un glapissement, un cri. Ayant tout reçu de la nature, leurs vêtements, leurs fourrures, leurs armes et des aliments à leur portée, les animaux n'ont plus rien à conquérir, et le progrès, par cela même, leur est interdit. Ce sont des instruments admirables qui paraissent attendre une volonté supérieure pour la servir. Ils ont la vie extérieure, sans doute, mais non point la vie de l'espèce. Incapables de pénétrer l'essence des choses, ils ne sauraient posséder entièrement le beau, parce qu'ils n'en possèdent point l'idée.

Maintenant, si nous montons au sommet de la création terrestre, nous voyons tout à coup apparaître la raison. Ce qui était animé est devenu intelligent, ce qui était symétrique est devenu beau. La plante était muette, l'animal avait une voix, un cri : l'homme seul a le langage et la mélodie. Le végétal était captif, la bête se mouvait dans le cercle fatal de ses instincts : l'homme seul est libre, et il est libre en vertu du principe même qui lui fait comprendre la nécessité. En lui, la vie extérieure de l'animal est devenue collective ; il communique non-seulement avec ses contemporains, mais avec tous les êtres qui furent distribués dans l'étendue des âges ; il vit de la vie universelle de l'espèce, c'est-à-dire de la seule vie qui puisse développer l'être. « L'humanité, dit Pascal, est un homme qui vit toujours et qui apprend sans cesse. »

A l'inverse des animaux, qui ont tout reçu, l'homme a dû se donner toute chose, et par cela même la loi du progrès lui a été imposée. Sa faiblesse l'a conduit à découvrir les éléments de la force ; sa nudité l'a contraint de se créer des vêtements et d'inventer une architecture ; son impuissance, en un mot, l'a forcé à devenir le maître. Aujourd'hui, faute d'avoir des ailes, il s'élève au-dessus des nuages. Une vapeur avait rendu son corps aussi rapide que le vent : un fil rend sa volonté aussi prompte que l'éclair. Tous ces miracles ont été accomplis par l'intelligence, et l'intelligence, encore une fois, n'a pu se développer que par la vie de l'espèce. Cette vie est si essentielle à l'homme, que les organes qui devaient la servir lui ont été donnés doubles. Voilà pourquoi il a deux yeux, deux oreilles, deux bras et deux jambes, deux mains et deux pieds, une vie gauche et une vie droite. Mais cette symétrie, qui lui était commune avec la plupart des animaux, ne suffisait point à sa grandeur. Il fallait que le plus intelligent des êtres en fût aussi le plus beau. Comment l'âme, qui peut transfigurer la laideur, n'achèverait-elle point la beauté ?

Qu'il y a loin du plus parfait des animaux à l'homme parfait ! La beauté de l'animal est toute de convenance. Elle tient à l'évidente destination de ses membres pour la fonction particulière qui lui est départie. Un lévrier, un cerf, une gazelle offrent si bien le caractère de l'agilité, que, même quand ils sont immobiles, on les voit courir. Un tigre nous paraît beau parce qu'il est une définition vivante de la cruauté. La souplesse de ses membres, le velouté de son regard, sa tête aplatie qui se développe en mâchoires, composent une image expressive et saisissante de la volupté dans le carnage. Mais, on le voit, ce sont là des beautés de *caractère*, et les animaux, à vrai dire, n'en sauraient avoir d'autre. Le lion est majestueux, mais sa tête est d'une grosseur démesurée ; le taureau est fier, mais il a les jambes trop grêles ; l'éléphant est imposant, mais ce n'est qu'une

masse à peine dégrossie, et comme un souvenir du chaos qui précéda l'arrivée de l'homme sur la terre; le cerf est élégant, mais entre son bois et ses jambes il y a une disproportion choquante, et lui-même il en fut choqué, au dire du fabuliste, lorsqu'il *se mirait autrefois dans le cristal d'une fontaine;* le lévrier est un modèle de sveltesse, mais sa tête n'est, pour ainsi dire, qu'un nez; l'aigle, quand il plane au haut des airs, prêt à fondre sur sa proie, est un symbole étonnant de rapacité, de violence et d'audace, mais c'est encore par le caractère qu'il est beau, et par ce regard auquel nous avons prêté quelque chose d'humain. Il y a de la grâce dans les ondulations du serpent, mais son corps sans nageoires, sans pieds ni ailes, est un corps informe... Entre tous, le cheval est beau, malgré la longueur de son cou, mais il est beau surtout lorsqu'il porte son maître et paraît, comme dit Racine, *se conformer à sa pensée;* lorsque, repliant son encolure, l'œil étincelant, les naseaux pleins de feu, il semble frémir au sentiment d'une beauté supérieure, celle du cavalier... Comment, d'ailleurs, comparer l'homme avec les animaux, sans s'apercevoir que les plus beaux d'entre eux n'offrent à l'œil qu'un vêtement, et que leurs formes offusquées par des poils, couvertes de plumes ou cachées sous des écailles, ne sauraient avoir la finesse de la forme humaine, toujours sensible sous une peau unie, élastique et délicate?

Mais l'étude de l'homme va nous conduire à d'autres observations:

A mesure que la création s'élève, elle diminue l'importance de la couleur pour s'attacher de préférence au dessin. En descendant l'échelle des êtres, nous voyons la nature faire resplendir de plus en plus les tons de sa palette. C'est, en effet, dans les corps inorganiques, dans les pierres précieuses et dans les métaux que se trouvent tous les trésors du coloris le plus exalté. Viennent ensuite les colorations du règne végétal, déjà moins éclatantes et moins riches, mais ravissantes par la fraîcheur, par la finesse des transitions et l'harmonie. Parmi les animaux, ce sont les moins développés qui sont les plus beaux de couleur. Sur les écailles des poissons, sur les élytres du scarabée étincellent l'or, l'argent et la nacre, les tons de l'émeraude, du saphir, du rubis et de l'azur.

Les oiseaux présentent encore des teintes splendides, mais il est à remarquer que les plus intelligents d'entre eux sont les moins colorés. Quelle distance entre l'éblouissante parure du paon,

Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies,

et le modeste duvet de l'oiseau qui semble préluder à la mélodie humaine,

quand il ébauche des accents de poésie dans le silence de la nuit! Et maintenant, quelle immense dégradation de couleurs entre les oiseaux et les mammifères, entre le magnifique plumage du faisan de la Chine ou des aras, et le pelage presque monotone du chien ou la robe presque uniforme du cheval! Ainsi, à mesure que le principe de vie grandit et se développe, la couleur s'atténue, s'apaise, se simplifie; le dessin, au contraire, se développe et se perfectionne. Enfin, quand l'homme arrive, et avec lui l'intelligence, c'est le dessin qui triomphe, et la couleur, qui était passée de la violence à l'harmonie, passe de l'harmonie à l'unité, ou du moins tend à se fondre dans l'unité. La chevelure, les sourcils, les cils de la paupière et la barbe, étant plutôt des effets de clair-obscur que des oppositions de couleur, il est évident que le corps humain est l'œuvre d'un dessinateur suprême, et non celle d'un coloriste. Voilà pourquoi certains peintres le représentent comme une figure monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton.

L'homme, avons-nous dit, est un résumé de toutes les créations antérieures. La science moderne nous enseigne que l'embryon humain passe, dans le cours de son développement, par la forme des animaux inférieurs. C'est là ce qui explique selon toute apparence les ressemblances animales de certains visages. Quand le principe humain n'a pas suffisamment primé tous les autres en les effaçant, l'image des races inférieures reparaît plus ou moins sensible, et nous retrouvons alors dans nos semblables, tantôt la tête du lion, tantôt la physionomie du renard, tantôt l'expression du tigre ou le caractère du vautour. Mais ces accidents individuels n'empêchent pas que l'humanité ne domine absolument toutes les races, et que l'homme ne soit l'intelligent abrégé du monde, dont il réunit tous les traits. Son squelette est l'image de ces rochers qui sont les ossements de la terre. Sa charpente osseuse est reliée par des nerfs, qui sont soumis à l'action de l'électricité comme les métaux; elle est revêtue de muscles qui, par leurs saillies et leurs dépressions, rappellent les montagnes et les vallées, et tout son corps est arrosé par des ruisseaux de pourpre qui transpirent à travers la peau, comme les fleuves transpirent à travers la surface du globe. Enfin, la chevelure qui ombrage l'organe de sa pensée est, suivant l'expression poétique de Herder, un emblème des bois sacrés où l'on célébrait jadis les mystères. L'homme, considéré dans sa vie organique, est donc un abrégé de l'univers. Il renferme dans ses entrailles toute la nature, mais cachée sous un appareil de beauté, c'est-à-dire enveloppée des organes de cette vie animale, qui, chez lui, signifie proprement la vie de l'âme, *animus*. A l'intérieur, le corps humain est diapré, comme la nature, de mille couleurs, ainsi que l'annoncent déjà le vermillon de ses lèvres,

l'ivoire de ses dents, les tons bleu, brun, jaune et orangé de sa prunelle; mais au dehors, sa peau ne présente guère qu'une teinte, dont les nuances sont si fines que, même aux yeux d'un Titien ou d'un Corrége, elles se perdent à distance dans une chaude et lumineuse unité, dans un riche camaïeu.

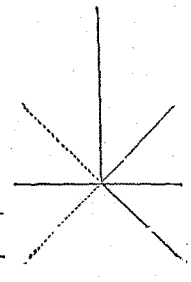
Et cependant, si la beauté et le dessin sont l'apanage de l'intelligence, comme le sublime et la couleur sont le lot de la nature, pourquoi la beauté est-elle si rare, pourquoi sommes-nous affligés du spectacle de tant de laideurs? Pourquoi? Parce que *l'éternel géomètre*, comme l'appelle Platon, a mis la perfection dans l'espèce, qui est impérissable, et non dans l'individu, qui va périr. Cet Adam parfaitement heureux et parfaitement beau qui, la veille de la naissance d'Ève, s'endormit sous les ombrages du paradis terrestre, c'est le symbole de l'exemplaire primitif, tel qu'il sortit des mains de Dieu, qui l'avait créé à son image. La tradition d'une calamité mystérieuse qui fit perdre à l'homme sa félicité originelle et sa beauté signifie sans doute que l'exemplaire a été perdu, ou du moins qu'il a été voilé à nos regards. Il l'a été pour que l'homme eût à poursuivre sa vie dans les tourments d'une insatiable curiosité; il l'a été pour que la nature, en l'absence du divin modèle, de *l'unité* divine, pût librement enfanter la *variété* infinie des individus, qui doit réaliser l'espèce humaine sous des faces innombrables. Si l'homme eût, dès l'origine, possédé le triple empire qu'il doit acquérir par degrés : le vrai, le bien et le beau, son existence eût été sans but; elle eût commencé par où elle doit finir. L'humanité, n'ayant plus rien à désirer, rien à conquérir, se serait anéantie dans l'immobilité, ou peut-être, tournant contre elle-même tant de facultés sans emploi, tant de puissance inutile, elle se serait étouffée dans son berceau.

Le modèle primitif demeurant caché, l'art a pour mission de le découvrir au moyen de l'image intérieure, faible et obscurcie, qui en est restée dans l'âme humaine. Car si la beauté a disparu, çà et là pourtant on en voit briller quelques rayons au milieu des ombres, et chacun de nous en contient un vague idéal; chacun porte en lui comme un confus souvenir de l'avoir vue jadis, et comme un espoir lointain de la retrouver un jour. Cette réminiscence, qui est un pressentiment, est toujours présente au fond de notre âme; elle explique comment toutes les difformités qui frappent nos yeux nous rappellent un type secret de perfection. Toute laideur nous fait souvenir de la beauté.

Telle que nous la voyons, cependant, avec ses déviations individuelles,

la figure humaine est encore la source de nos plus belles connaissances et le point de départ des plus fécondes observations. Réduite à de simples lignes, la tête de l'homme, par exemple, a déjà tant d'impressions qu'elle semble donner à ces lignes une valeur de sentiment, qui elle-même pourra déterminer des systèmes entiers d'architecture et les grandes variétés de la physionomie morale des choses.

L'homme est le seul des animaux à qui l'attitude parfaitement verticale soit naturelle ; lui seul a une base assez large et assez solide pour ce mode de station. Le corps de l'homme, avons-nous dit, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. Maintenant, par rapport à ce rayon vertical, qui est l'axe du corps humain, il y a trois autres directions de lignes ou de plans, une horizontale et deux obliques.



La direction horizontale est invariable ; les lignes obliques, au contraire, se modifient selon leur plus ou moins d'obliquité ; mais, en un sens général, il n'y a que deux obliques : celle qui s'élève et celle qui s'abaisse.

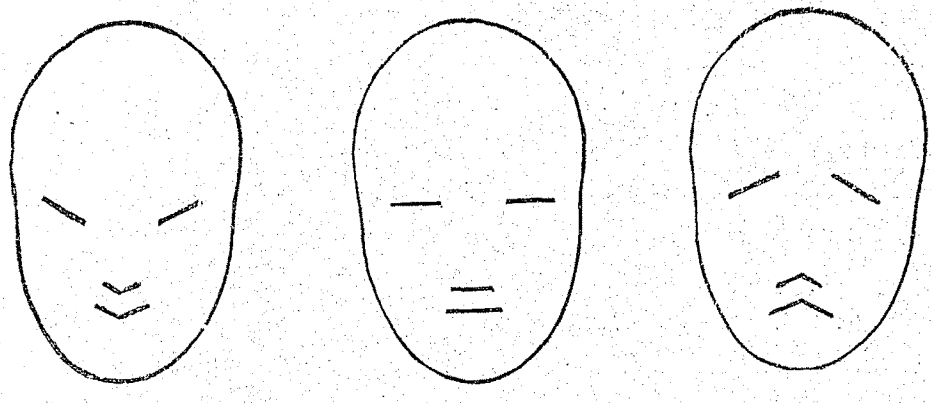
Ces trois grandes lignes, l'horizontale et les deux obliques, en dehors de leur valeur mathématique, ont une signification morale, c'est-à-dire qu'elles ont un rapport secret avec le sentiment. La verticale, qui divise exactement le corps de l'homme en deux parties, divise également sa tête en deux. De chaque côté de l'axe sont placés symétriquement les organes doubles, les yeux, les narines, les oreilles et les deux coins de la bouche, puisque la bouche est un organe à la fois simple et double.

Dans la tête humaine au repos, c'est-à-dire dans sa position normale, les organes doubles sont disposés sur une même ligne, horizontalement. Mais il est dans leur disposition deux grandes variétés correspondant aux deux obliques, que nous appellerons, pour la clarté du discours, expansives et convergentes. Ainsi, les organes doubles peuvent être placés obliquement, au-dessus ou au-dessous de la ligne horizontale. La face humaine se présente donc sous trois aspects, selon que ces organes suivent la direction horizontale, expansive ou convergente.

La simple inspection des trois figures dessinées à la page qui suit éveille immédiatement trois idées différentes. L'image du centre, dont les lignes sont *horizontales*, caractérise le calme ; celle de gauche, dont les lignes sont *expansives*, exprime un sentiment de gaîté ; celle de droite, dont les lignes sont *convergentes*, répond à un sentiment de tristesse.

A ces trois images se rattachent encore d'autres idées : à la première, les idées d'équilibre, de durée et de sagesse ; à la seconde, les idées d'expansion, d'inconstance et de volupté ; à la troisième, les idées de médi-

tation, de recueillement et d'orgueil. Que si, au lieu de ces lignes arides et déjà si expressives, nous dessinions trois figures, nous aurions des symboles vivants de trois états caractéristiques de l'âme humaine : la sagesse, la volupté, l'orgueil. Ces trois sentiments étaient exprimés dans la religion antique par les trois déesses qui se disputèrent le prix de la beauté : *Minerve, Vénus et Junon.*



Ces observations sur l'horizontalité ou l'obliquité des lignes de la face ont été faites par un écrivain original et profond, Humbert de Superville (*Signes inconditionnels de l'art*); elles auront leur application dans le cours de cet ouvrage. Mais celles que fournit l'ensemble du corps, ce qu'on nomme la figure humaine, sont innombrables. En elle nous retrouverons le code de toutes les proportions, le répertoire de toutes les mesures, l'exemple et la loi de tous les mouvements, le tracé de toutes les courbes, le prototype de tous les arts du dessin. L'architecte y découvre, par analogie, les principes de son art. Pour lui, le corps humain est l'emblème d'un édifice qui a une façade et deux côtés; qui est symétrique au dehors, mais non pas au dedans; qui, étant plus haut que large, a un sens déterminé, et qui présente au sommet de son frontispice les parties les plus nobles, les plus belles et les plus ornées, c'est-à-dire les yeux, qui révèlent l'âme, les narines, qui annoncent la vie, et la bouche, qui n'est pas le moins noble des organes, puisqu'elle est non-seulement l'orifice des aliments du corps, mais l'instrument de la parole, qui est l'aliment de la pensée. Pour le sculpteur, le corps humain est le principal objet de ses imitations, le motif le plus élevé de ses études et le seul moyen par lequel il puisse exprimer fortement des pensées, des sentiments ou des caractères. Dans la peinture, qui est l'art universel, c'est la figure humaine qui joue encore le premier rôle; c'est elle qui

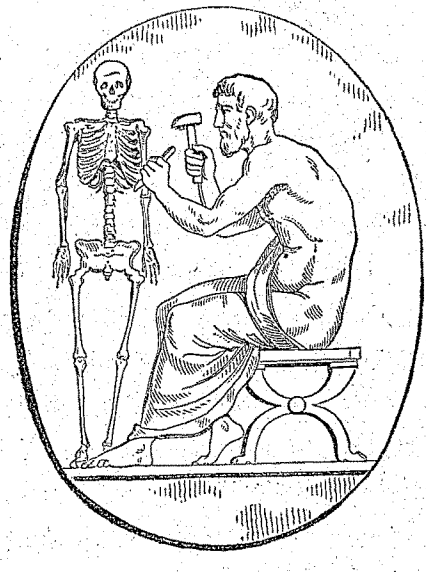
remplit de son image les représentations les plus hautes, les décorations les plus illustres, les drames de l'histoire et ceux de la vie. Enfin, si le mécanicien et le géomètre n'ont eu qu'à étudier le corps humain pour y trouver, l'un ses plus merveilleuses machines, l'autre toutes les figures de la géométrie, le triangle, le cercle, l'ovale, le trapèze, la sphère, le cône renversé, le cylindre, à son tour la céramique emprunte, des contours humains, la grâce de ses courbes. La ligne qui dessine les hanches d'une femme et finit à ses genoux fournit la forme du plus charmant des vases, le vase canopien.

L'antiquité, avec cette grâce naïve et forte qu'on ne retrouvera plus, a exprimé ces pensées sur la suprématie de l'homme dans un conte indien dont voici la substance :

« Il y avait une fois un jeune taureau qui, étant d'une beauté rare, faisait l'admiration de ses parents. Son père, au moment de mourir, lui dit : Tu peux parcourir le monde et te montrer partout; tu ne trouveras pas un animal qui soit plus beau que toi; mais tu en trouveras un beaucoup plus puissant : il s'appelle le roi des animaux. — Son père mort, le jeune taureau se mit en route, et après deux jours de marche, il rencontra, au détour d'une forêt, un éléphant. Voilà sans doute l'animal dont mon père m'a parlé, se dit-il; et, s'avançant vers lui, il le salua avec respect, l'appelant le roi des animaux. — C'est une erreur, répondit l'éléphant, je ne suis pas le roi des animaux; mais, si tu veux cheminer quelque temps avec moi, je m'engage à te le faire voir... Tous les deux ils voyagèrent un jour entier, et, arrivés en un lieu désert, ils virent sortir d'une caverne un lion. — Celui-là, dit l'éléphant, est le roi des animaux... Le jeune taureau, pénétré d'admiration, s'avança humblement et présenta au lion ses hommages. — Vous vous trompez, dit le lion, ce n'est pas moi qui suis le roi des animaux; mais, s'il vous plaît de me suivre, je vous le montrerai dans peu... Le taureau et l'éléphant suivirent le lion, qui, leur ayant fait traverser un bois, s'arrêta tout à coup à la vue d'un pâtre endormi qu'on apercevait au travers du feuillage. — Voilà le roi des animaux, dit le lion. — Celui-là? reprit le taureau. — Silence! fit le lion; prends garde de le réveiller, car, je te le dis et tu peux m'en croire, celui-là est notre maître : c'est lui qui est le roi des animaux. »

VII

DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN



Il existe une pierre gravée antique où l'on voit Prométhée modelant un squelette. Dans une autre pierre, le sculpteur est représenté mesurant sa statue, et, dans une autre encore, pesant les membres du corps humain. Ce sont là des témoignages irrécusables du profond respect des anciens pour les proportions et de la connaissance qu'ils en avaient. Avant de ravir le feu du ciel, Prométhée songeait à établir la charpente osseuse de l'homme, à mesurer tous ses membres, à les balancer selon les lois de la symétrie et de l'équilibre.

Le mot *symétrie* ne signifiait point chez les Grecs ce qu'il signifie dans notre langue, une exacte similitude entre les parties droites et les parties gauches; il signifiait la condition d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune (σὺν μέτρον). En d'autres termes, les Grecs appelaient symétrie ce que nous appelons *proportion*, c'est-à-dire le rapport constant des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier, de telle sorte qu'étant connue la mesure d'une seule partie, on puisse en induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout.

Plutarque raconte (dans un Traité cité par Aulu-Gelle et qui s'est

perdu) comment Pythagore fut conduit par la connaissance de la symétrie à déterminer la taille d'Hercule. En instituant les Jeux Olympiques, Hercule s'était servi de son pied pour mesurer le stade, et il en avait fixé la longueur à six cents pieds. Mais d'autres stades, établis en Grèce par la suite, ayant le même nombre de pieds sans avoir cependant la même longueur, Pythagore en conclut qu'entre le pied d'Hercule et celui des autres hommes il devait y avoir la même différence qu'entre le stade d'Olympie et les autres stades de la Grèce. Connaissant donc, par la règle de trois, la dimension du pied d'Hercule, Pythagore détermina la taille du héros d'après les proportions du corps humain. Initié par les prêtres égyptiens à la plus haute science, Pythagore connaissait la clef de ces proportions, c'est-à-dire la mesure commune à tous les membres. Or, si cette unité de mesure avait été le pied de l'homme, rien de plus facile que de préciser la taille d'Hercule d'après la grandeur de son pied, et Plutarque n'aurait point cité comme ingénieux un calcul que tout écolier aurait pu faire aussi bien que Pythagore. Quelle était donc la clef des proportions dans les temps antiques? Quel était, sur ce point, le secret des Égyptiens et des Grecs? C'est le problème que nous avons cherché à résoudre.

« Les Égyptiens, dit Diodore de Sicile, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhœcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue de l'Apollon pythien. La moitié de cette statue, disent-ils, fut faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut sculptée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'ajustèrent si bien ensemble que la statue entière semblait être l'œuvre d'un seul artiste. Après avoir disposé et taillé leur pierre, les Égyptiens exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt et une parties et un quart, et ils règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Diodore de Sicile s'est trompé : nous avons vérifié nous-même, en visitant les monuments de l'Égypte, qu'aucun canon des proportions ne divisait le corps humain en vingt et une parties et un quart. La figure que l'on voit dans les débris d'un sanctuaire, au grand temple de Karnac, et que nous avons dessinée, celle dont les proportions sont marquées par des lignes horizontales, dans les ruines du temple d'Ombos, sont divisées l'une et l'autre, non pas en vingt et une, mais en vingt-deux parties et un quart environ. Mais ce canon n'est pas meilleur que celui de Diodore, car en expérimentant cette manière de mesurer, on ne rencontre pas justement les points de section marqués par la nature elle-même. En d'autres termes, l'ouverture de compas, égale à la vingt et unième partie

ou à la vingt-deuxième, tombe presque toujours en deçà ou au delà des articulations, au-dessus ou au-dessous des principales lignes tracées par le divin géomètre. Aussi le canon que Diodore avait mal vu n'a-t-il été suivi dans aucune école, quoique les livres de ce voyageur fussent bien connus.

Déjà, du reste, au temps de Vitruve, contemporain de Diodore, les règles antiques étaient oubliées, puisque les mesures que propose cet architecte sont inexactes.

« Le corps humain, dit-il dans son troisième livre, a naturellement et ordinairement cette proportion que le visage, qui comprend l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front, où est la racine des cheveux, en est la dixième partie. La même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, qui comprend ce qui est depuis le menton jusqu'au sommet, est la huitième partie du corps entier; la même mesure est depuis l'extrémité inférieure du col par derrière. Il y a, depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, une sixième partie, et jusqu'au sommet une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au-dessous du nez; il y en a autant depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et autant encore de là jusqu'à la racine des cheveux qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième, de même que la poitrine. Les autres parties ont chacune leurs mesures et proportions sur lesquelles les excellents peintres et sculpteurs de l'antiquité, que l'on estime tant, se sont toujours réglés.

« Le centre du corps est naturellement au nombril, car, si à un homme couché et qui a les mains et les pieds étendus on met une branche du compas au nombril et que l'on décrive un cercle, la circonférence touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds. Et comme le corps ainsi étendu a rapport avec un cercle, on trouvera qu'il a de même rapport avec un carré; car, si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la largeur et la longueur sont pareilles, comme elles sont en un carré fait à l'équerre. »

Les mesures que donne ici Vitruve ne sont point exactes. La tête n'est point ordinairement et naturellement la huitième partie du corps; elle est, dans ce cas, trop petite et ne convient qu'à des athlètes. Le pied n'est pas non plus la sixième partie, car cette mesure ne se vérifie ni sur la nature ni sur les plus belles antiques, telles que *l'Achille*, le *Discobole*, le *Faune à l'enfant*. Après de longues recherches (consignées dans son *Polyclète*), le professeur Schadow, de Dusseldorf, a établi que les hommes

bien faits ont le pied dans la proportion de 10 à 66, et non dans la proportion de 10 à 60, qui serait celle de Vitruve. L'erreur de l'architecte romain est donc d'un dixième, qui, répété six fois, conduit à une erreur totale de six dixièmes ou trois cinquièmes, de sorte que pour un homme dont le pied serait de 25 centimètres, on se tromperait de 15 centimètres, puisqu'on lui donnerait, d'après Vitruve, 150 centimètres de hauteur au lieu de 165. Les observations de ce célèbre écrivain touchant la poitrine ne sont pas plus justes, car, suivant la remarque de Perrault, si la poitrine est prise depuis les clavicules jusqu'au cartilage xiphoïde, vulgairement appelé creux de l'estomac, elle n'a tout au plus qu'une septième partie, et si on la prend d'une extrémité des côtes à l'autre, elle n'en a qu'une cinquième. Quant au cercle et au carré dans lesquels on peut inscrire le corps humain, la mesure de Vitruve est exacte, mais elle ne l'est qu'à cette condition que les jambes s'écarteront, dans le cercle, de manière à former un triangle équilatéral, et que les bras se lèveront à la hauteur du sommet de la tête, ainsi qu'on le voit dans la figure ici gravée d'après un dessin de Léonard de Vinci, représentant un homme dont les pieds et les mains touchent à la fois aux côtés d'un carré et à la circonférence d'un cercle.

Léonard de Vinci, qui s'est occupé des proportions, a suivi les règles de Vitruve, et après lui, presque tous les auteurs s'y sont rattachés, Jean Cousin, Geoffroy Tory, Juan de Arphe[1], Paolo Pino, Armenini, de Piles, Stella, Testelin, Jacques de Wit, Salvage... Mais si tous ont adopté la proportion de dix faces, quelques-uns, donnant à la tête quatre longueurs de nez, n'ont mesuré dans le corps humain que sept têtes et demie, ce qui fait bien trente longueurs de nez, et cette proportion est restée classique; c'est-à-dire que le nez, considéré comme le tiers du visage, étant devenu l'unité de mesure, les proportions se règlent ainsi, dans les écoles où l'on en parle :

« On divise la face en trois parties : la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche et le menton. Le visage a de la sorte trois longueurs de nez. Le corps humain ayant dix faces ou trente longueurs de nez, on répartit ces longueurs comme il suit :

« Depuis le sommet du crâne jusqu'à la naissance des cheveux, un tiers

1. Juan de Arphe y Villafane était un sculpteur et un orfévre de premier ordre. Il florissait au XVIe siècle, et on l'appelait à juste titre le Benvenuto Cellini de l'Espagne. Dans son livre intitulé *Varia Comensuracion,* qui est d'une rareté extrême et qui est à peu près inconnu en France, Juan de Arphe adopte les mesures de Vitruve et il les modifie légèrement en donnant au corps 31 longueurs de nez, au lieu de 30, ce qui fait 7 têtes trois quarts, et il les applique à l'architecture et à l'orfévrerie.

de face ou un nez; depuis la naissance des cheveux jusqu'à l'extrémité du menton, trois nez ou une face;

« Depuis le menton jusqu'à la fossette du cou, entre les clavicules, deux tiers de face ou deux nez;

« De la fossette du cou au bas des pectoraux, une face; des pectoraux au nombril, une face; du nombril au pénil, une face; du pénil au-dessus du genou, deux faces;

« Le genou contient une demi-face: du bas du genou au cou-de-pied, deux faces; du cou-de-pied au sol, une demi-face.

« Total, dix faces ou trente longueurs de nez.

« Dans cette manière de mesurer, la tête ayant quatre longueurs de nez, le corps entier n'a en longueur que sept têtes et demie, qui est la proportion la plus naturelle et aussi la plus rapprochée de l'antique.

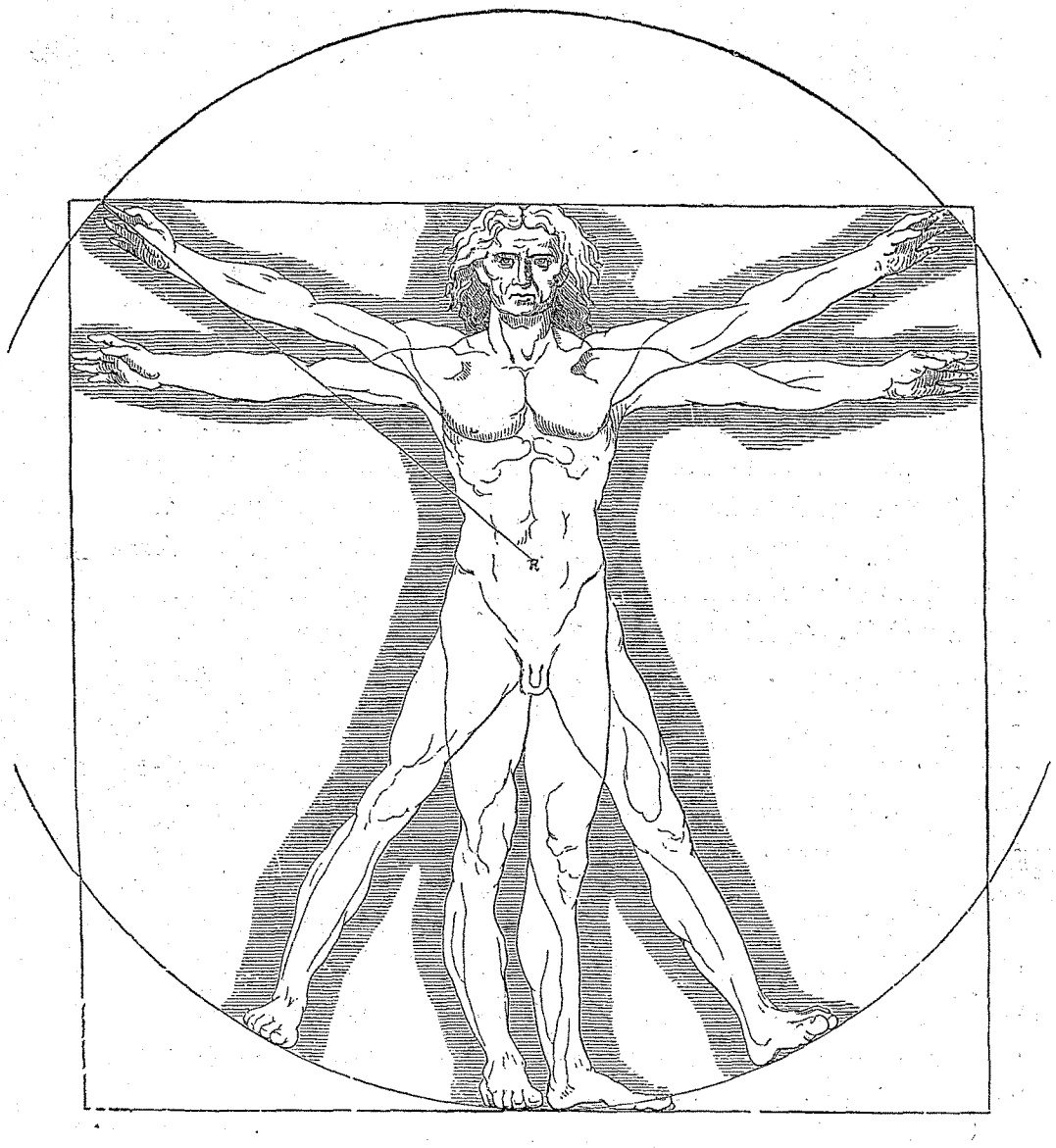
« L'homme étendant les bras est, de l'extrémité de la main droite à l'extrémité de la main gauche, aussi large qu'il est long (comme on vient de le voir).

« La plus grande largeur des épaules est le quart de toute la figure, et la plus grande largeur des hanches est le cinquième.

« Il y a une différence sensible entre les proportions de la femme et celles de l'homme. La taille moyenne de la femme est plus petite d'un vingt-deuxième, c'est-à-dire que l'homme ayant 176 centimètres, par exemple, la femme n'en aura que 168. Son visage est plus court d'un dixième, et comme l'espace entre les yeux reste le même, l'ovale de la femme est plus rond que celui de l'homme. Chez elle, les côtes sont plus étroites d'un onzième, et les épaules d'un trentième; les bouts des seins étant ainsi moins écartés, forment, avec la fossette du cou, un triangle équilatéral. La moitié de la figure, au lieu d'être à l'os pubis, est au pli du bas-ventre, d'où il résulte que les jambes sont plus courtes relativement au torse. Le bassin est plus large d'un trente-cinquième environ. Mais la main de la femme est, toute proportion gardée, plus grande que celle de l'homme d'un neuvième ou à peu près.

« Quant à l'enfant, voici ses mesures d'après Jean Cousin: à l'âge de trois ans, il arrive à la moitié de toute sa croissance, et à cet âge toute sa hauteur est de six têtes. L'enfant plus jeune et qui n'a que cinq longueurs de tête arrive à la moitié de la cuisse de son père et l'enfant de six mois ne va que jusqu'à ses genoux. Des cinq longueurs de tête mesurées par Jean Cousin, il s'en trouve trois dans la tête et le buste, et deux dans la hauteur des jambes. Le corps de l'enfant, dit cet artiste, est gros d'une grandeur de tête; son pied est long comme l'espace du commencement du front jusqu'à la bouche, et la grosseur de son genou est égale

à la distance de l'œil au menton. Suë (dans sa *Physiognomonie des corps vivants*) place au nombril la moitié du corps de l'enfant, qui se divise en quatre parties égales : la première, du sommet de la tête au bas du cou ; la seconde, du bas du cou au nombril ; la troisième, du



nombril au-dessus du genou ; la quatrième, de ce point à la plante des pieds. »

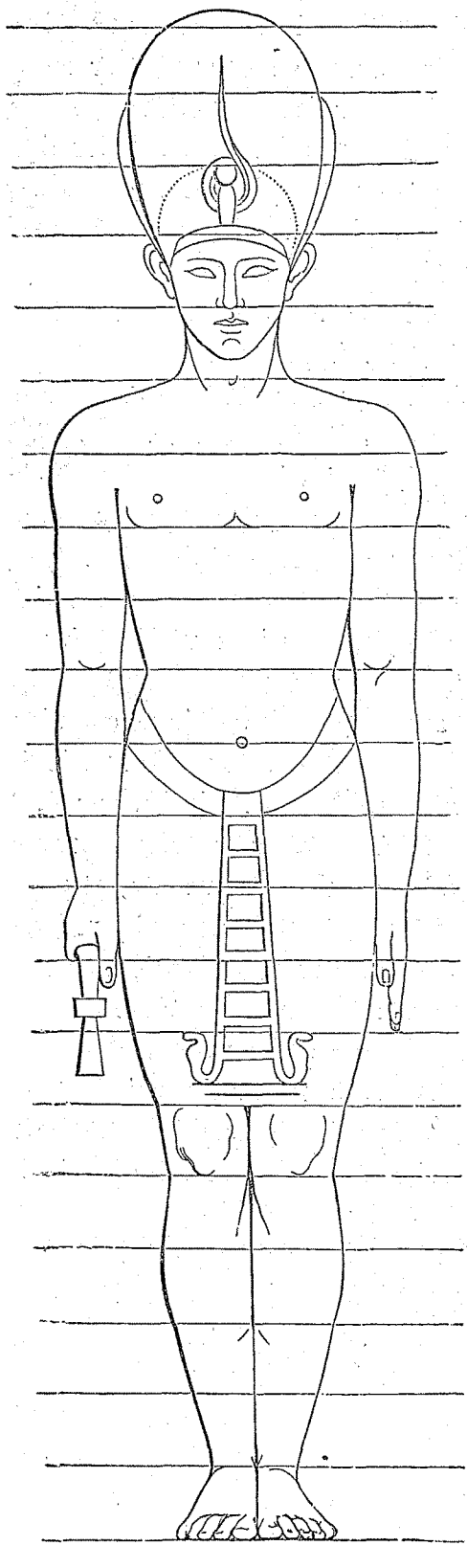
Ce sont là les règles des proportions du corps humain, telles qu'on les enseigne dans les livres, depuis la Renaissance, qui n'a guère fait que reprendre et détailler les mesures de Vitruve.

Mais les méthodes de Vitruve étant vicieuses, il importait d'en chercher de nouvelles, ou plutôt de retrouver les anciennes, celles que Diodore avait mal connues, puisqu'il était démontré par les plus belles statues que les sculpteurs antiques n'avaient point suivi les proportions qu'enseigne Vitruve. Tel a été l'objet de nos longues et laborieuses recherches.

D'une part, si la face commence à la racine des cheveux et se termine à l'extrémité du menton, sa longueur est par cela même variable, puisque le front est plus bas dans la jeunesse que dans l'âge mûr, et qu'il finit dans la vieillesse par se confondre avec la partie postérieure du crâne. D'autre part, le nez, étant composé d'os et de cartilages, ne saurait être une mesure bien précise, parce que la racine n'en est point nettement indiquée. Il fallait donc choisir, pour mesurer la figure humaine, une autre unité que le tiers du visage, aussi incertain dans sa longueur que le visage lui-même.

Les anatomistes, et notamment Chrysostome Martinez (dans le texte de ses belles planches anatomiques), nous apprennent que, de tous les os de l'homme, ceux de la main sont les seuls qui croissent toujours dans la même proportion, de sorte que, depuis l'enfance jusqu'à la virilité, la main garde constamment le même rapport de longueur avec l'ensemble du corps. Cette observation a été pour nous un trait de lumière. Si les os de la main conservaient avec le corps une relation invariable, il était à présumer que les prêtres de l'antique Égypte, qui connaissaient si profondément les lois de la nature, avaient choisi leur unité de mesure dans la main. Et cela était d'autant plus vraisemblable que la main, regardée de tout temps comme l'image du caractère moral, comme l'interprète immédiat de l'âme, avait une importance philosophique dans la science mystérieuse d'Hermès. Cependant, la main étant trop grande pour servir de diviseur à tous les membres, on pouvait croire que l'un des cinq doigts était l'unité de mesure, et, dans ce cas, c'était le médius qui avait dû être choisi, parce que le médius était, pour les initiés au symbolisme antique, le doigt de la destinée, comme il est pour les chiromanciens, originaires de l'Égypte, le doigt de Saturne.

Ce pressentiment nous guidait lorsqu'on nous a montré, sur notre demande, dans les vitraux du musée égyptien, au Louvre, des bustes de rois et de reines sur lesquels sont tracés, en hauteur et en largeur, des divisions qui se coupent à angles droits et forment des carrés. Ces lignes, jusqu'à présent inexpliquées, étaient considérées par les uns comme représentant le *canon* égyptien, c'est-à-dire la règle même des proportions, par les autres tout simplement comme une *mise au carreau*. — La



21. . . . . .
20. . . . . .
19. Le sommet du crâne.
18. Les frontaux.
17. La base du nez.
16. La pomme d'Adam, l'os hyoïde.
15. . . . . .
14. Les pectoraux.
13. . . . . .
12. Les saignées, les hanches.
11. Le nombril.
10. Le bas du ventre.
. . . . . Milieu de la figure.
9. L'attache du poignet.
8. L'articulation du médius.
7. L'extrémité du médius.
6. Le haut de la rotule.
5. Le bas de la rotule.
4. . . . . .
3. Le rentrant du mollet.
2. . . . . .
1. L'attache du pied.
0. . . . . .

LE CANON ÉGYPTIEN DES PROPORTIONS DE L'HOMME

mise au carreau est le procédé dont les artistes se servent le plus souvent pour répéter en petit une grande figure, ou pour répéter en grand un petit modèle. Ayant divisé l'original par des lignes transversales et perpendiculaires qui dessinent un treillis régulier, on trace des lignes semblables sur la surface qui doit contenir la copie, de manière à y former des carreaux linéaires plus petits ou plus grands, suivant que l'on veut réduire ou augmenter les proportions du modèle. — Cette méthode avait été sans doute connue des Égyptiens; mais les treillis gravés sur les bustes qu'on voit au Louvre étaient-ils simplement les témoins d'une mise au carreau? L'intuition nous faisait entrevoir une explication tout autre, lorsqu'en comparant les divers bustes nous avons été frappé de la différence des carreaux, qui, à vue d'œil, paraissaient proportionnels à la grandeur des bustes. Prenant alors au compas le côté d'un des carrés, nous avons constaté que l'ouverture du compas, reportée sur le visage, y mesurait la même longueur que le médius mesure sur la nature vivante. Ce qui n'était qu'une intuition commençait donc à se vérifier, à moins que cette vérification ne fût qu'une coïncidence, car il ne fallait point se hâter de voir une preuve là où il n'y avait peut-être qu'une combinaison du hasard. Cependant, sur l'indication des conservateurs du musée égyptien, nous avons consulté l'ouvrage publié en 1852, à Leipzig, par M. Lepsius, et intitulé : *Choix de monuments funéraires*, ou sont dessinées nombre de figures que n'accompagne malheureusement aucun texte, et grande a été notre surprise lorsque nous avons rencontré parmi ces figures, d'une élégance imposante, l'expression figurative du canon égyptien. Le personnage dont le corps est ainsi divisé en dix-neuf parties tient une clef de la main droite, et il laisse tomber le long de sa cuisse sa main gauche étendue. Mais, tandis que la huitième division, à partir du sol, est justement à la hauteur de la main droite fermée, la septième touche précisément l'extrémité de la main droite ouverte, c'est-à-dire le bout du médius.

Cette figure était donc la solution parlante du problème; elle paraissait destinée tout exprès pour indiquer à la fois les proportions du corps humain et l'unité de mesure, les divisions et le diviseur. Et l'unité n'est point ici d'une dimension variable et inexacte comme le nez; c'est un doigt qui, étant composé entièrement d'os, est d'une longueur précise et invariable. Mais comment mesurer le médius? La figure répond d'elle-même à cette question. Lorsque la main se plie ou se ferme, le médius s'allonge sensiblement; il diminue environ d'un cinquième lorsque la main s'ouvre. L'unité de mesure est donc égale au médius droit de la main étendue, et le médius se mesure naturellement à partir de sa pre-

mière articulation (qu'il ne faut pas confondre avec la saillie du métacarpe). Maintenant, au seul aspect de la figure régulatrice, on s'explique aisément l'erreur commise par Diodore. Il l'a crue divisée en vingt et une parties et un quart, parce qu'il n'a pas fait abstraction de la coiffure, qui, en effet, dépasse justement d'un quart la vingt et unième division. C'est, sans doute, une inadvertance de Diodore. Toujours est-il que l'erreur de cet écrivain a privé les artistes de l'enseignement le plus précieux que l'histoire pût leur transmettre.

En effet, de quelle importance n'est pas, dans les arts, la découverte de cette mesure, si vénérable par son antiquité, si admirable par sa justesse! Ce qui reparaît ici, après plus de deux mille ans, n'est-ce point le célèbre *canon* de Polyclète, tant vanté par les écrivains antiques, et dont la tradition était déjà perdue du temps de Vitruve? Perfectionnant le système tracé par un autre sculpteur fameux, Pythagore de Rhégium, Polyclète avait composé un traité sur les proportions du corps humain, et pour joindre l'exemple au précepte, il avait traduit en marbre ses propres leçons. La statue qu'il modela pour expliquer son écrit, et qui fit l'admiration de toute la Grèce, représentait un garde du roi de Perse, armé d'une lance: un *doryphore*. A cette figure normale Polyclète donna le même nom qu'à son livre: il l'appela le *canon*, c'est-à-dire la règle par excellence. Mais quelle était la loi des proportions dans la statue de Polyclète? Voilà ce que l'on ne savait point, et voilà ce qui est pourtant expliqué, clairement pour nous, dans un passage de Galien, dont la portée, sinon le sens, a échappé jusqu'à présent à tout le monde. Il résulte de ce passage que le *doigt* était le point de départ de toutes les mesures de Polyclète, la clef de toutes les harmonies du corps humain. « Il pense, dit Galien[1] (en parlant de Chrysippe), que la beauté consiste « non dans la convenance des éléments (le froid et le chaud, l'humide

1. Voici le texte grec, que nous faisons suivre, pour plus de commodité, de la traduction latine :

Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.

« Pulchritudinem verò non in elementorum, sed in membrorum congruentiâ, *digiti* videlicet ad *digitum*, digitorumque omnium ad palmam et ad manûs articulum, et horum ad cubitum, cubiti ad brachium, omnium denique ad omnia positam esse censet; perinde atque in Polycleti normâ litteris mandatum conspicitur. » (Galien, *De Hippocratis et Platonis Decretis*, liv. V, p. 255 de l'édition in-folio de Venise, 1565.)

« et le sec), mais dans l'harmonie des membres, savoir, dans le rapport « du *doigt* avec le *doigt*, des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces « parties avec le cubitus, du cubitus avec le bras, et de tous ces membres « avec l'ensemble du corps, *ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète.* »

Il est sans doute regrettable que le médecin grec n'entre pas dans de plus grands détails; mais il en dit assez pour nous faire comprendre que l'étalon de Polyclète était le même que celui des Égyptiens. Les méthodes que, d'après la légende Téléclès, et Théodore avaient rapportées de l'Égypte s'étaient conservées en Grèce durant les trois cents ans qui séparent les fils de Rhœcus, nés au VIIIe siècle avant notre ère, de Polyclète, qui florissait au Ve siècle, étant le contemporain de Phidias.

Il y a plus. Dans ce recueil de dessins publié sans texte par M. Lepsius, sous le titre : *Choix de Monuments,* nous avons vu, non sans un vif intérêt, que le canon égyptien s'appliquait au lion aussi bien qu'à l'homme. C'est ce que démontre la figure, ici reproduite, d'un lion couché, vu de profil, figure dont le simple contour offre un si grand caractère de force tranquille et de majesté. Divisé en dix-neuf parties, comme le modèle humain, ce lion a également pour unité de mesure son ongle le plus long, celui qui répond exactement au médius de l'homme. Ainsi s'explique ce que l'on raconte de Phidias, que d'après l'ongle d'un lion il déterminera la taille et les proportions de l'animal. De là sans doute est venu le proverbe latin *ab ungue leonem* (à l'ongle on connaît le lion), proverbe qui aura transporté dans l'ordre moral une loi qui avait d'abord été observée dans l'ordre physique. Mais, si Phidias connaissait les preportions égyptiennes du lion, il connaissait donc aussi les proportions égyptiennes de l'homme, puisque les deux canons ont la même unité de mesure, le même étalon. Nous tenons donc, ce nous semble, une nouvelle preuve que le canon égyptien était connu et pratiqué en Grèce, du temps de Polyclète, et que les proportions dont ce grand statuaire avait écrit la règle et sculpté le modèle étaient conformes à celles que les prêtres égyptiens enseignèrent aux fils de Rhœcus, au VIIIe siècle avant notre ère.

Il est malaisé, sans doute, de vérifier ces mesures sur les statues antiques, puisque la plupart sont mutilées et que leurs doigts sont presque toujours des restaurations modernes; mais, comme la règle égyptienne nous le montre, le médius est égal à la hauteur de la cheville interne, à la longueur du genou, à la distance de la base du nez au pli des frontaux, et l'une ou l'autre de ces mesures étant facile à prendre, nous avons pu les comparer à celles du canon égyptien, et voici le résultat de nos opérations :

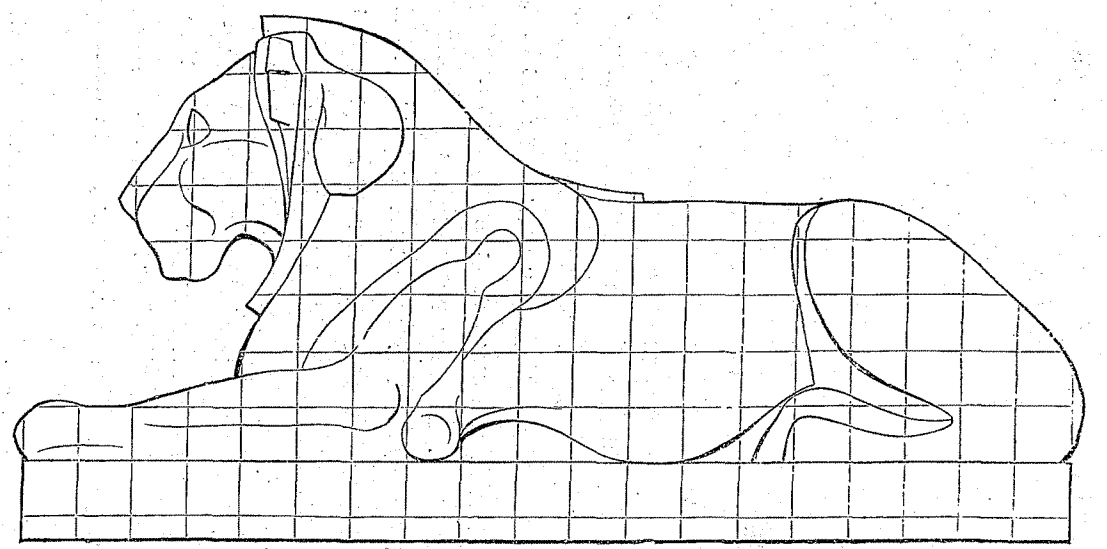
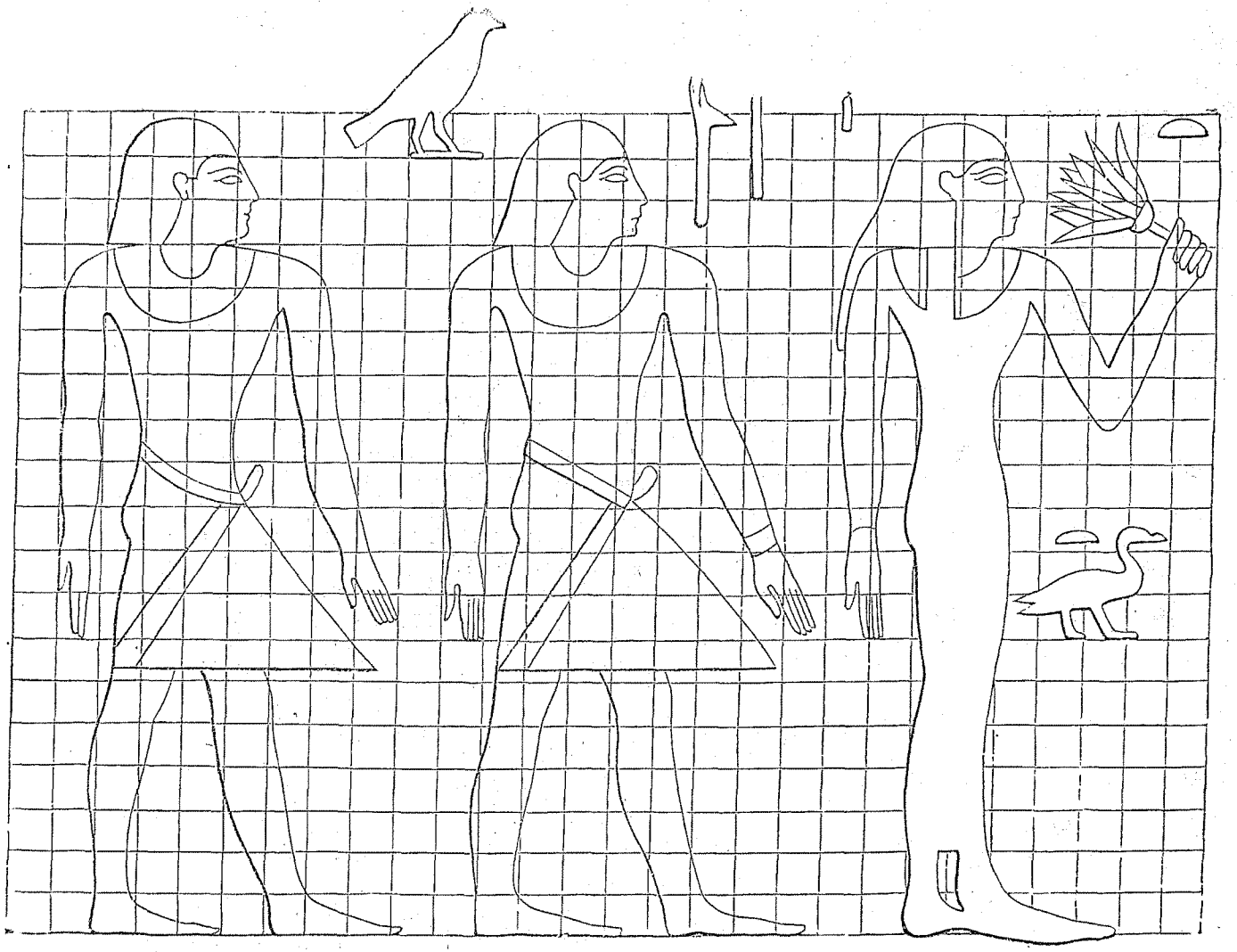


FIGURE DE LION, MESURÉE SELON LE CANON ÉGYPTIEN.

En mesurant les figures archaïques du temple d'Égine et les plus anciennes statues grecques du Louvre, telles que *l'Athlète* et l'*Achille*, nous avons trouvé justes toutes nos mesures, mais seulement quand nous avons mesuré des longueurs déterminées par des os. La distance du nombril aux pectoraux est la seule qui ne soit point exacte. Dans le modèle égyptien, cette distance est de trois médius; dans toutes les figures dont nous parlons, elle est moindre; mais il faut observer que lorsque l'homme s'affaisse sur lui-même ou s'allonge en se roidissant, ce sont les parties molles qui seules se prêtent, par leur élasticité, au raccourcissement ou à l'extension du corps. La différence que nous avons constatée dans la distance du nombril au creux de l'estomac s'explique donc naturellement par la position droite et roide du modèle égyptien, comparée à celle des autres figures, qui portent toutes, plus ou moins, sur une hanche, et ne sont jamais dans la pose d'un homme que l'on mesure. Quant aux membres d'une dimension invariable, ils sont tous conformes au canon égyptien, et nous en pouvons donner un exemple frappant. L'*Achille*, statue admirable que Visconti regarde comme un ouvrage d'Alcamène, élève de Phidias, ou du moins comme une imitation antique de l'*Achille* en bronze d'Alcamène, est une statue dont l'original est tout à fait contemporain de Polyclète, puisque ce maître, un peu plus jeune que Phidias, devait avoir le même âge, à peu près, que les élèves de son rival. Or, en mesurant l'*Achille*, nous avons trouvé la hauteur totale égale à 2 mètres 35 millimètres. Si nous retranchons de cette hauteur l'épaisseur et les reliefs du casque, nous n'aurons plus que 2 mètres; mais, si l'on suppose la tête relevée et la figure droite (d'après les expériences faites sur la nature), on regagnera précisément les 35 millimètres que nous avons retranchés. La hauteur restera donc de 2,035 millimètres. D'un autre côté, la longueur du médius, redressé d'après les calculs les plus rigoureux, et vérifiée d'ailleurs par la distance de la base du nez aux frontaux, est de 107 millimètres, qui, multipliés par 19, donnent 2,033 millimètres, c'est-à-dire la hauteur totale de la statue, à 2 millimètres près[1]. Pour ce qui est de la distance du nombril aux pectoraux, si elle est moindre dans les marbres athéniens que dans la sculpture égyptienne, c'est que les Grecs, habiles à perfectionner les inventions du dehors, et modifiant avec un goût exquis la rigidité du *canon* qui leur

1. Toutes ces mesures ont été prises par nous avec le plus grand soin et avec l'aide obligeante de M. de Longpérier, conservateur des sculptures au Musée du Louvre. Si les mesures de l'*Achille* ne s'accordent point avec celles consignées dans le catalogue de M. de Clarac, cela tient à ce qu'il y avait autrefois sur le casque de la statue un cimier qui, n'étant pas antique, en a été détaché.

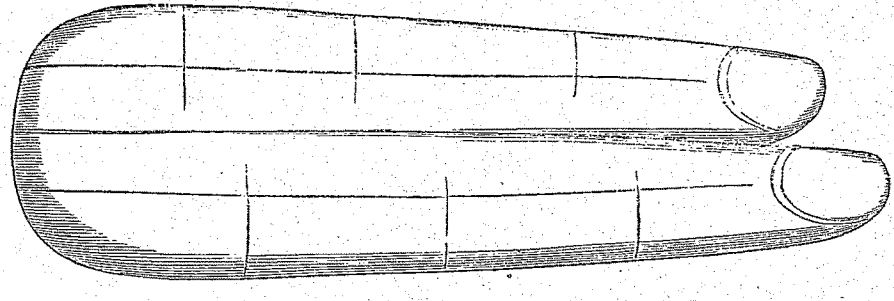


FRISE D'UN TOMBEAU A MEMPHIS

venait d'une race svelte et mince, ont voulu agrandir la poitrine aux dépens des viscères de l'abdomen, et ménager ainsi sur les parties nobles un plus large plan de lumière.

Tel est le fruit de nos recherches. D'autres avaient dessiné des figures dans lesquelles ils croyaient voir le *canon* égyptien, mais nous avons donné l'explication et la preuve de ce qu'ils avaient rencontré. D'autres avaient lu le texte de Galien, relatif à Polyclète, mais sans y voir l'enseignement précieux qui en ressortait. Or une vérité appartient à celui qui la prouve, au moins autant qu'à celui qui la trouve.

La clef des proportions de l'homme une fois trouvée dans le médius,



l'analogie nous conduisait à chercher dans ses phalanges les petites mesures, celles de la face, par exemple, mais c'est l'index qui les contient. Le Vénitien Paolo Pino, en son *Dialogo di Pittura*[1], observe que du bout de l'index à la phalange moyenne il y a la même distance que du menton à l'ouverture des lèvres, et que cette longueur mesure également la bouche et les oreilles. La phalange onguéale de l'index détermine la longueur des yeux, et par conséquent la distance qui les sépare, puisque cette distance doit être égale à un œil. Mais c'est le médius, et non plus l'index, qui précise l'intervalle entre le nez et l'oreille.

Il faut croire que ces rapports étaient connus des Égyptiens, car on

1. Ce livre étant destiné à l'enseignement et devant être, autant que possible, clair, simple et court, nous n'avons pas voulu l'embarrasser de citations, le compliquer de notes et de renvois. Toutefois nous donnerons à la fin de l'ouvrage la liste de tous les auteurs que nous avons consultés, en signalant ceux qui nous ont servi ou qui pourraient servir aux autres. Cette liste, comprise dans la table des matières, sera une bibliographie des arts du dessin, incomplète sans doute, mais de choix, et elle ajoutera une utilité de plus à cette *Grammaire*.

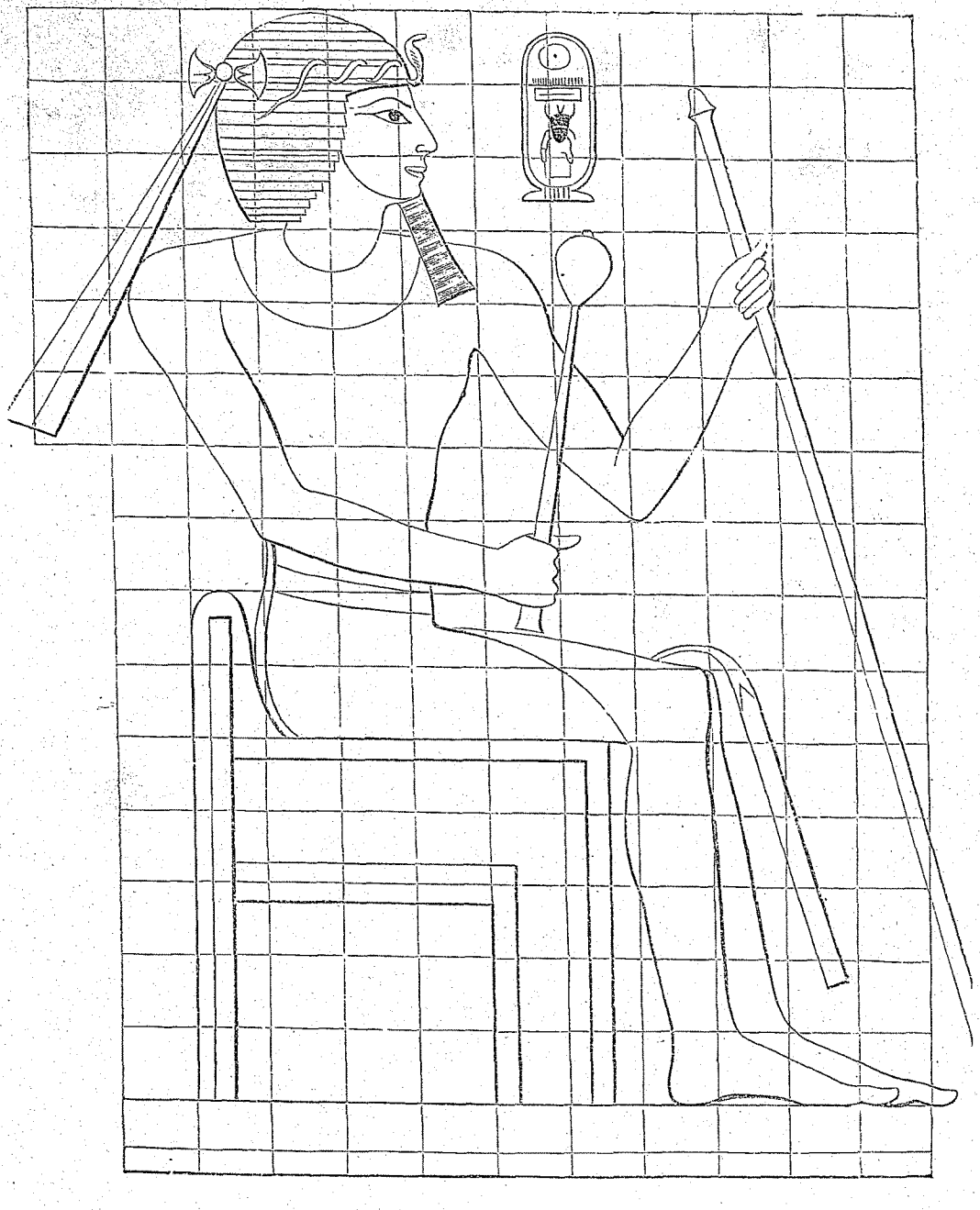


FIGURE DE THOUTMÈS III, ROI DE LA DIX-HUITIÈME DYNASTIE

(Au seizième siècle avant Jésus-Christ.)

trouve dans toutes les collections d'antiquités égyptiennes, et notamment au Louvre, des doigts en pierre de touche ou en basalte, sur lesquels sont marquées des divisions inégales. Tantôt le médius est seul, tantôt il est joint à l'index, comme on le voit dans le dessin qui est ici gravé d'après les doigts en basalte du cabinet de M. d'Aigremont, à Paris. Ces doigts portant, par exception, des hiéroglyphes, nous les avons soumis à l'examen de M. de Rougé, conservateur du Musée égyptien, et l'habile égyptologue a décidé que ces caractères étaient apocryphes et ne présentaient aucun sens, étant composés de signes tirés au hasard des inscriptions connues. Mais ce qui vient confirmer surabondamment l'authenticité, maintenant irrécusable, du canon égyptien, c'est que dans l'écriture hiéroglyphique (nous dit M. de Rougé) un doigt est toujours pris, soit comme le signe numéral, soit comme le symbole de l'unité. Deux doigts joints et non fléchis, le médius et l'index, signifient justice, droit, règle et, par analogie, mesure, puisque la mesure est une règle matérielle, comme le droit est une règle morale. Il ne reste donc plus qu'à découvrir la signification des sections inégales, souvent marquées sur les doigts antiques des collections égyptiennes. D'autres trouveront sans doute à quoi se rapportent ces divisions, et si elles mesurent les menues parties du corps humain. Toujours est-il que la science, loin de contredire le résultat de nos études, le confirme au contraire et le vérifie.

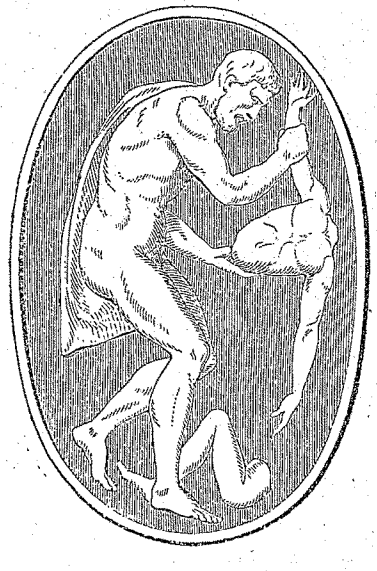
Une autre vérification des proportions égyptiennes du corps humain s'est rencontrée dans la très-belle et très-importante découverte que vient de faire M. le docteur Henszlmann sur l'unité de mesure des édifices antiques (*Méthode des Proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen âge.* Paris, 1859). Le savant auteur, après avoir mesuré le corps humain à sa manière, a constaté que dans les séries numériques correspondant aux divisions croissantes et décroissantes de l'échelle qu'il a inventée pour déterminer les proportions dans l'architecture antique, se trouvait la mesure exacte du médius, égale à la dix-neuvième partie de la hauteur.

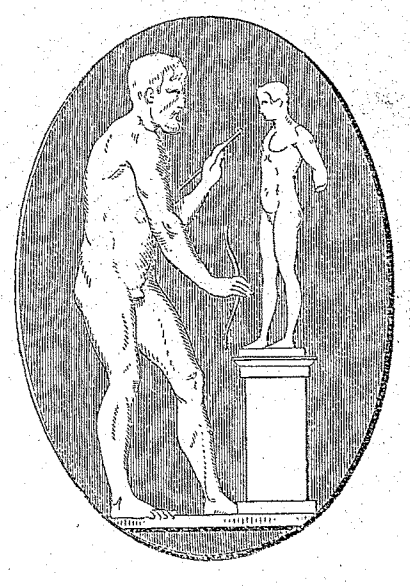
Ici, toutefois, se présente une observation de la plus haute importance. Les figures d'une frise dessinée dans l'ouvrage de Lepsius d'après les bas-reliefs d'un tombeau trouvé à Memphis, et que nous reproduisons, représentent un certain nombre de personnages sur lesquels est tracé ce réseau de lignes verticales et horizontales que l'on pouvait si bien prendre pour une mise au carreau. Or il est remarquable que pas un de ces personnages ne touche à l'extrémité de la dix-neuvième division, en conséquence, qu'aucun d'eux n'a exactement en longueur dix-neuf fois son médius.

Toutes les figures du bas-relief ont dix-huit mesures, plus une fraction qui varie ; mais la variété ne se produisant qu'à partir de la dix-huitième, chaque figure est conforme au canon, depuis la plante des pieds jusqu'aux frontaux, dans toutes les parties de la vie organique. Les différences ne sont sensibles que dans le développement et la forme du crâne, c'est-à-dire dans l'organe de la volonté et de la pensée ; de sorte que, pour ces philosophes qui avaient plongé si avant dans la nature, l'unité absolue du type annonçait déjà la variété des êtres. L'exemplaire primitif, tel qu'il était sorti des mains de Dieu, était l'image d'une perfection suprême à laquelle aucun individu ne pouvait atteindre. Réaliser dans sa plénitude le type original, le modèle accompli, cela n'était donné à personne, pas même à ces Pharaons que divinisaient l'ignorance et la crainte. Ainsi la superbe figure de Thoutmès III, représenté assis, tenant son sceptre et coiffé d'une mitre que décore la vipère royale, *l'urœus*, bien qu'emprisonnée dans les carreaux du canon égyptien, ne touche point à l'extrémité de la dix-neuvième division ; mais, depuis les bosses frontales jusqu'à la plante des pieds, cette figure obéit aux lois de la symétrie commune. Chose étrange ! la statue-modèle qu'on s'attendrait à voir tête nue est coiffée tout exprès d'un casque royal, comme si les prêtres eussent voulu, en cachant la ligne qui achevait la perfection, laisser dans le mystère l'accomplissement de la beauté absolue...

Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre. Qui dit proportion, dit liberté. Du moment qu'on ne prend pas l'unité de mesure en dehors de l'homme, comme l'ont fait Schadow, Paillot de Montabert, Horace Vernet, qui ont employé le pied du Rhin ou le mètre, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir grêles ou ramassées, massives ou élégantes ; il peut même les étirer ou les raccourcir selon les méthodes tracées par Albert Dürer, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres et qu'il maintienne ses personnages dans leur caractère, car l'unité de l'espèce doit se retrouver toujours dans la variété des individus. « Jamais il n'arrive, dit Dürer lui-même (au troisième livre de ses *Proportions*), qu'un renard diffère des autres renards au point de ressembler à un loup. »

Les Grecs, qui ont suivi le *canon* et qui ont glorifié Polyclète pour l'avoir écrit et sculpté; les Grecs, qui avaient pris soin de mesurer et de peser les membres du corps humain, comme le prouvent leurs pierres gravées, les Grecs restèrent libres cependant, mais ils ne s'écartèrent de la règle qu'après l'avoir bien connue. Malgré la loi des proportions, ils ont su varier à l'infini les types humains. Que dis-je! étendant par l'imagination le domaine de l'humanité, ils ont marié ses formes avec celles des races inférieures. Des hauteurs de l'Olympe ils sont descendus dans les profondeurs du bois sacré pour y suspendre l'égypan au nez de bouc, le satyre au masque épais, au nez court, et le faune rustique. Les canons égyptiens, légèrement modifiés par leur génie, ne les ont pas empêchés d'effleurer les muscles d'Apollon et de charger ceux d'Hercule de créer du même ciseau les bacchantes échevelées et l'austère Pallas et Vénus...; mais respectant dans la figure humaine les longueurs invariables, c'est surtout par les largeurs qu'ils l'ont caractérisée. Ainsi, à l'exemple de la nature, ils ont concilié la variété individuelle et la règle typique, la symétrie et la liberté.





ORIGINE ET CARACTÈRE

DES ARTS DU DESSIN

Il y a trois arts principaux du dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture. Avant de formuler les lois qui régissent chacun de ces trois arts, il importe d'indiquer à grands traits leur origine et leur caractère, en commençant par l'architecture, celui des trois qui est le générateur des deux autres.

L'œuvre d'art par excellence est la Création, dont l'éternel artiste est Dieu. Ainsi, antérieurement à la venue du genre humain sur la terre, l'idéal suprême s'était manifesté et il remplissait l'univers.

Lorsque l'homme parut à son tour, cette architecture divine fut son premier spectacle et son premier étonnement... Mais elle était sans bornes, et il ne pouvait l'embrasser de ses regards ; elle paraissait dans un désordre immense, et son esprit en demeurait accablé ; elle était sublime, et il n'apportait en lui que les éléments du beau : l'ordre, la proportion, la symétrie.

Au milieu d'une nature aveugle, souvent hostile, et terrible parce qu'elle était inconnue, l'homme arrivait avec sa volonté libre et son intelligence. La loi même de son développement lui avait créé des obstacles et suscité des ennemis, de sorte qu'en attendant qu'il admirât les grandes scènes de la nature, il était forcé de la combattre et de la vaincre. Qu'il ait commencé à se créer un abri contre l'inclémence de l'air et qu'il ait inventé dès le principe les grossiers rudiments d'une cabane, cela est

certain ; mais ces humbles commencements ne sont pas l'origine de l'architecture. Le besoin qui fit fermer l'entrée des cavernes, ou construire des huttes de terre et de feuillage, n'engendra qu'une *industrie*, et n'a rien à voir avec le plus grand des *arts* qui font ici l'objet de nos études... Les premières tribus du genre humain sont errantes ; elles se dispersent pour la chasse ou se déplacent continuellement pour chercher des pâturages nouveaux. Elles passent donc par l'état de chasseur et par la vie pastorale, avant d'arriver à l'agriculture, qui suppose les hommes fixés, et à l'architecture, qui les suppose réunis.

Après Nemrod, qui fut « un puissant chasseur devant l'Éternel », dit la Genèse, vint Assur, qui bâtit Ninive et les rues de la ville. Mais des villes ont pu exister avant qu'il s'élevât aucun de ces monuments qui attestent l'invention d'une véritable architecture. Tant que les hommes ne sont pas liés entre eux par une croyance commune, ils ne forment pas encore un peuple, car l'intérêt, qui a pu les rassembler hier, demain peut-être les divisera. La société n'est bien constituée que du jour où l'idée de Dieu, énoncée par un prophète ou formulée par la poésie, réunit les hommes dans une sphère supérieure en leur inspirant un même sentiment de terreur ou d'adoration pour l'Être mystérieux qui les a jetés dans l'histoire. C'est alors seulement que s'élèvent les premiers ouvrages de l'architecture, et ces ouvrages n'ont aucun rapport avec l'habitation de l'homme. Ce sont de purs symboles qui expriment une haute pensée religieuse ou qui serviront à consacrer un grand souvenir. « Venez, bâtissons-nous une ville, se disent les descendants de Noé, et une tour dont le sommet soit jusqu'aux cieux, et acquérons-nous de la renommée, de peur que nous ne soyons dispersés sur toute la terre. » Ainsi, dans la crainte d'un nouveau déluge ou de quelque autre catastrophe, les Noachides élèvent la tour de Babel, soit comme un point de ralliement, soit pour transmettre aux générations futures, avec un témoignage de la puissance humaine, le souvenir du cataclysme où toute l'humanité avait failli périr. L'architecture est donc symbolique et religieuse au commencement des sociétés. Lorsque le langage est encore dans l'enfance, les peuples s'expriment par des signes plus que par des mots. Ils n'écrivent pas leurs idées, ils les montrent.

Le sentiment du beau, avons-nous dit, est inné dans l'homme ; mais il y est à l'état de réminiscence obscure, comme s'il l'eût apporté d'un monde antérieur où il aurait jadis vécu. Ce sentiment dut être réveillé par la contemplation de l'univers, dès que l'homme, déjà plus puissant que

la nature, eut assez de loisir pour la contempler. Ainsi naquirent les premiers arts. Une certaine imitation en fut sans doute le principe, mais une imitation éloignée, une pure analogie. L'homme, voulant reproduire à sa manière la création qui l'étonne, cherche tout d'abord à se former un monde artificiel. Or tout le spectacle de la Création est renfermé dans l'espace, et il se continue dans le temps. Mais l'homme, ne pouvant embrasser l'espace sans bornes ni le temps sans limites, les définit, les proportionne à lui-même et les mesure. En mesurant l'étendue, il découvre la géométrie ; en mesurant la durée, il trouve les nombres, et ces deux inventions de son esprit, dès que le sentiment les anime, deviennent deux grands arts, qui sont l'Architecture et la Musique.

Ces deux arts primaires, universels, pères de tous les autres, naissent en même temps : ils sont jumeaux, et ils sont l'un à l'autre ce que l'esprit est au corps. On a appelé l'architecture *la musique de l'étendue :* on pourrait considérer la musique comme l'architecture des sons. C'est à la fraternité des deux arts que se rapportent la gracieuse fable d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes aux accords de sa lyre, et ce trait de la vie de Pythagore raconté par Nicomaque : ayant écouté attentivement le bruit cadencé et alternatif de trois marteaux sur une enclume, Pythagore, charmé des sons inégaux de l'airain retentissant, fit peser les marteaux et trouva dans les proportions mêmes du poids les proportions du son, tirant ainsi des lois de la gravité les secrets d'une harmonie musicale.

Au commencement des sociétés, l'architecture est conçue comme une création qui doit entrer en concurrence avec la nature et en reproduire les aspects les plus imposants, les plus terribles. Le mystère est donc la condition de son éloquence. Aussi n'accuse-t-elle aucun but final, aucune intention précise. Elle symbolise la pensée obscure de tout un peuple, et non la claire volonté de tel individu, de telle classe. Dans la civilisation compliquée des temps modernes, l'architecture se spécialise, chaque édifice affecte un caractère déterminé, et c'est même un honneur pour l'architecte que d'avoir marqué avec évidence le but de son œuvre... Il n'en était pas ainsi dans les temps antiques. Les monuments des premiers âges n'ont aucune destination apparente, ne portent aucun caractère sensible d'utilité ; ils parlent fortement aux yeux et vaguement à l'esprit. Le sacerdoce qui les avait conçus s'en était réservé la signification mystique. De même que Dieu est à la fois présent et voilé dans l'univers, de même la pensée de l'architecte résidait dans le temple, visible et cachée. Si les murailles se couvraient de signes empruntés de la nature, la foule n'en comprenait pas le sens, et celui-là même qui creusait sur la pierre cette écriture énigmatique n'en possédait ni la signification ni la

clef. Ainsi les manifestations mêmes de l'idée étaient confiées à une littérature indéchiffrable, et le mystère s'incrustait dans le granit.

En remontant aux époques primitives, on aperçoit deux genres de construction bien distincts, l'un pour le corps, l'autre pour l'âme. A côté de l'industrie qui bâtit la demeure où l'homme renferme sa famille et sa personne, l'architecture édifie le monument qui doit résumer les croyances ou les aspirations d'un peuple entier, et qui sera l'habitation commune de toutes les âmes. On a dit souvent que, de ces deux choses, la seconde était née de la première; que le temple de Dieu avait eu pour modèle rudimentaire la maison de l'homme. Si l'on regarde aux origines, c'est là une erreur profonde. En élevant les constructions colossales qui nous étonnent, les premiers architectes, qui sont des prêtres, veulent éveiller et entretenir le sentiment religieux dans la multitude. Pour cela, ils lui font élever des monuments qui, devant être un obscur emblème de la divinité, reproduiront, dans un modèle idéal, les grands traits de l'architecture naturelle. Tantôt ils imitent le sublime des hautes montagnes en construisant les Pyramides, *instar montium eductæ pyramides*, dit Tacite, et à ces montagnes artificielles ils donnent une figure symbolique, c'est-à-dire des surfaces dont les nombres sont vénérés ou redoutables. Tantôt ils imitent le firmament par des plafonds étoilés, et les cavernes par des labyrinthes souterrains; tantôt ils rappellent les plaines de la mer par de grandes lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes. Quelquefois, comme dans l'ancienne Perse, l'édifice est placé sur une éminence et ouvert par en haut; il a pour piédestal une montagne et pour toiture le ciel, de sorte que la nature est appelée à concourir aux magnificences de l'art qui veut rivaliser avec elle. Mais, encore une fois, ces monuments n'ont aucune ressemblance voulue avec la cabane rustique ou la tente du pasteur. Ce n'est pas la demeure de l'homme qu'ils imitent dans une héroïque émulation, c'est l'architecture divine.

« Le palais le plus vaste, le plus somptueux, dit Humbert de Superville, dès qu'il sert visiblement d'habitation à l'homme, cesse de s'adresser au sentiment. Les rangées de fenêtres au dehors y accusent le morcellement en étages. Les escaliers qui conduisent au faîte semblent interdire à la pensée de s'y porter. C'est le corps qui s'y traîne de pièce en pièce; l'imagination y est partout à l'étroit et sans aliment... Point d'architecture possible comme art *émulateur*, là où l'homme peut s'en expliquer ou s'en appliquer les conceptions. » Le Vatican, l'Escurial, ne renferment qu'un être faible et mortel; les pyramides, les labyrinthes, les pagodes recèlent

des pensées secrètes, des sciences non révélées à la foule, des esprits formidables, des spectres gigantesques, des morts.

Plus tard, quand, après la nature, l'humanité sera divinisée à son tour, l'architecte grec pourra sans doute rappeler aux yeux, par une allusion souriante, les éléments de la primitive industrie du constructeur; il pourra figurer, par une chaumière métamorphosée en temple, l'habitation de l'homme changé en Dieu... Mais quand le genre humain, encore ému des catastrophes qui ont pensé l'engloutir, croit entendre dans le tonnerre la voix de Dieu même, lorsque l'Éternel partout présent n'a pas encore délégué sa puissance aux enfants des hommes, la religion n'est qu'un panthéisme vague, obscur, qui confond le Créateur avec son œuvre. Alors les prêtres cherchent à reproduire les traits les plus imposants de l'univers en empruntant au suprême artiste ses propres matériaux, la pierre, le marbre ou le granit, et en les employant, comme lui, sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Alors ils imitent, mais toujours de loin, ces grands spectacles de la nature qui, selon l'expression de Montaigne, *ne pratiquent point notre jugement, mais le ravissent et le ravagent!*

Telle est l'origine de l'architecture. C'est, tout d'abord, une nature reconstruite par l'homme. Voilà pourquoi elle commence par viser au sublime. Elle devient belle lorsqu'elle applique à son œuvre les lois et les proportions d'un autre exemplaire, le corps humain; car, nous l'avons dit, le *beau* est l'apanage essentiel de l'homme; le *sublime* appartient à l'univers.

Originairement tous les arts sont renfermés dans l'architecture, et ils en dépendent. Les plus anciens monuments, ceux qui sont placés à l'extrémité des siècles, le plus près du berceau de la race humaine, portent des traces de peinture, de sculpture, d'écriture. Si par la pensée nous nous transportons dans un de ces temples antérieurs à ce qu'on appelle l'histoire, nous y voyons comme un abrégé du monde, comme une image symbolique du panthéisme ou de l'*émanation* qui fut la religion des sociétés primitives de l'Orient. L'émanation est le dogme suivant lequel Dieu aurait fait sortir de lui-même la substance et la forme de l'univers. Cette conception de Dieu, confuse, immense, unie à un sentiment profond des énergies de la nature, détermine le caractère des premiers temples. Ils ont des proportions colossales, un sens mystérieux, et ils présentent comme un résumé de la nature entière. Sur les murailles sont gravés des végétaux

de toute espèce, des êtres réels ou à moitié imaginaires, même des corps inertes. Les chapiteaux reproduisent tantôt des plantes gracieuses, tantôt des masques humains ou des têtes d'animaux. L'image de l'homme est sculptée en relief, mais, rigide, immobile, adossée au mur ou au pilier, elle fait corps avec l'édifice. Tandis que les vides, très-rares, sont ménagés au jeu d'une lumière discrète qui ne pénètre le plus souvent que par des ouvertures supérieures, les pleins sont couverts de peintures, et la pierre se colore de mille nuances qui rappellent avec intensité l'azur du ciel, le vert des prairies, le plumage des oiseaux, le ton des fleurs. Mais un temple muet et sans mouvement ne réaliserait pas son type, qui est l'univers. La musique y fait donc entendre les bruits de la nature, rhythmés selon les divers sentiments de l'âme humaine et devenus comme un écho du monde invisible. Il semble que l'idéal ait consenti à se manifester dans les vibrations de l'air, par une langue sans parole. Cependant, aux cadences de la musique correspondent des danses sacrées qui vont ajouter le mouvement à la création de l'artiste ; et l'architecte du temple, le prêtre qui a eu le loisir d'observer le cours des astres, d'étudier les grandes lois de la vie universelle et de les exprimer secrètement par des nombres, dirige lui-même les chœurs liturgiques qui donnent à son œuvre l'animation et la vie. « Ces chœurs, a dit de nos jours un prêtre illustre (dans l'*Esquisse d'une Philosophie*), représentaient par des évolutions symboliques les mouvements, tels qu'on les concevait, des corps célestes dans leurs orbites, les révolutions apparentes du soleil et de ses satellites autour de la terre, qu'il féconde, et les phénomènes généraux des puissances génératrices. »

Ainsi tous les arts sont contenus dans cet art initial, l'architecture, et de leur ensemble se dégage la poésie, c'est-à-dire le sentiment de la vie universelle, l'aspiration à l'infini. Ce sentiment, l'architecture peut l'éveiller en nous, non-seulement par l'immensité de ses proportions et par l'aspect de ses masses indestructibles, qui nous procurent la notion d'une durée éternelle, mais encore par le caractère absolu de ses figures géométriques ; car, suivant la profonde remarque de Schelling, chaque cercle est identique à tous les cercles, chaque triangle est identique à tous les triangles de même espèce, et chaque carré représente tous les carrés, de sorte que les constructions mathématiques de l'architecte sont à la fois particulières et générales, unes et universelles : l'idéal et le réel s'y confondent; elles sont belles d'une éternelle beauté.

Par cette grandeur absolue des mathématiques, l'architecture semble racheter en quelque manière son infériorité à l'égard de la nature, qui fut son premier modèle. C'est la pensée qu'a exprimée, plus hardiment en-

core, l'auteur de l'*Origine des Dieux*, Edgar Quinet, lorsqu'il a dit : « L'idée du polyèdre, conçue par Pythagore ou Platon, n'a point encore été atteinte par les cristaux les plus purs des montagnes. Depuis que les globes célestes roulent dans leurs orbites, ils n'ont point poli et corrigé leurs surfaces jusqu'à égaler le type de la sphère gravé sur le tombeau d'Archimède. Les formules de Kepler et de Galilée, tout invisibles qu'elles sont, plus vieilles que l'univers, n'ont pu encore être obéies, malgré l'éternelle course des astres qui les poursuivent ; et la vie de la nature n'est autre chose qu'un inépuisable effort pour se construire sur ces vérités immuables, éternellement déposées dans l'esprit divin, et tout à coup retrouvées dans le temps par l'intuition de la science. »

Quelle que soit néanmoins la dignité de l'architecture, elle est en un sens inférieure à la musique. L'architecte, en effet, s'adjuge l'espace, qui est une perception de la vue ; le musicien mesure le temps, qui est une conception de l'esprit. Invisible, impalpable, la musique a donc plus de spiritualité que l'architecture. Celle-ci est un art extérieur et matériel ; celle-là est un art interne, et qui dérive directement de l'âme. Mais l'une et l'autre, usant de la proportion et de la consonnance, nous causent des impressions quelquefois sublimes et qui semblent tout à fait contraires aux moyens qu'elles emploient. Par un prodige inconcevable et dont le pareil ne se trouve que dans l'architecture, la musique peut représenter ce qu'il est impossible d'entendre : elle peint avec des sons la paix du sommeil, le calme de la nuit, le désert ; par le mouvement elle fait naître l'idée de repos, et par le bruit elle exprime le silence !... Il en est ainsi de l'architecture. Rien de plus étrange, de plus mystérieux, de plus inattendu que les effets qu'elle produit lorsqu'elle est symbolique et monumentale. Les pensées qu'elle communique sont obscures, mais frappantes ; l'expression en est vague et cependant énergique. Chose étonnante ! ce sont des assises de pierre, des blocs de marbre qu'on a chargés de nous transmettre les sentiments les plus élevés, les plus délicats, souvent les plus tendres ; c'est de la matière la plus pesante, la plus inerte, que se dégage ce qu'il y a de plus subtil dans l'âme humaine, ou, pour mieux dire, dans l'âme universelle. Il est arrivé que les ruines d'une architecture de granit ont excité parmi des masses d'hommes un enthousiasme comparable aux magiques impressions d'une musique enivrante : lorsque l'expédition française en Égypte, après une longue marche dans le désert, arriva devant les colossales ruines de Thèbes, l'armée entière, saisie d'admiration, battit des mains en poussant un grand cri.

Si l'architecture est le premier des arts du dessin, ce n'est pas unique-

ment parce qu'elle les a tous précédés, tous contenus dès l'origine, c'est aussi parce que ses œuvres sont plutôt une création qu'une imitation, et qu'ainsi elle réalise à merveille cette *interprétation de la nature,* qui est la vraie définition de l'art. Le sculpteur, le peintre trouvent dans la nature un modèle précis, achevé, complet, qu'il leur faut imiter pour arriver à l'expression de leurs sentiments ou de leurs idées, et l'imitation, qui n'est pas leur but, est du moins leur moyen. Quant à l'architecte, il ne copie précisément aucun modèle; il s'assimile, selon ses forces, non les choses créées, mais l'intelligence qui les créa. Il imite le Créateur, non pas tant dans ses ouvrages que dans ses pensées.

Quel profond savoir, quelle variété de connaissances ne supposent pas les monuments primitifs de l'Égypte et de l'Inde dans les corporations sacerdotales qui les conçurent! C'était, encore une fois, toute une philosophie qui était exprimée par ces pagodes, ces pyramides, ces labyrinthes, et l'architecte si longtemps classique des temps modernes, Vitruve, était loin d'exagérer l'importance de son art lorsqu'il écrivait au siècle d'Auguste, quatre ou cinq mille ans après la construction des Pyramides : « L'architecte doit savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique; avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire; avoir bien étudié la philosophie, avoir connaissance de la musique et quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie. »

Mais par cela même qu'ils représentent l'esprit des peuples, leurs croyances, leur manière de concevoir Dieu et le monde, les monuments de l'architecture sont les pages les plus sincères de l'histoire : voilà pourquoi leurs débris mêmes nous apprennent tant de choses sur la vie morale des sociétés. Les ruines de l'architecture sont les ossements fossiles de l'histoire humaine. De même qu'en creusant la terre on y trouve les squelettes monstrueux des espèces éteintes que recomposera le génie du naturaliste, ainsi en creusant le temps on y découvre les traces de peuples disparus, de religions mortes, dans ces monuments en ruines qui sont les membres dispersés, les ossements des grands êtres qu'on appelle des nations. « Les peuples qui ont la même architecture, a dit excellemment Gioberti (*Discorso sul Bello*), ne font qu'une seule et même société, comme les animaux qui ont la même structure ne font, en dépit des variétés apparentes, qu'une seule et même famille. »

A l'époque où les sociétés orientales élevèrent leurs premiers monuments, ou plutôt les monuments les plus anciens que nous connaissions et qui ne durent pas être les premiers, à cette époque, disons-nous, le sacerdoce était dominant et supérieur. Dans ses corporations se conservaient le dépôt des connaissances humaines, la clef de l'écriture sacrée, l'étalon des mesures, la tradition des arts, les secrets de la philosophie religieuse, et l'architecture enveloppait tout cela dans sa majestueuse unité. Cette suprématie se maintint durant des siècles. Mais, par la suite des temps et par le fait des guerres successives et des conquêtes, la caste sacerdotale perdit de son importance, jusqu'alors exclusive. La classe des guerriers, d'abord soumise aux prêtres, se déroba à leur domination, et peu à peu devint une puissance rivale. A côté du temple s'éleva le palais, et le chef des milices balança par son influence et par l'éclat des armes la souveraineté du pontife. Alors les pouvoirs furent partagés, et il arriva souvent que deux villes se formèrent dans le même État, d'un côté la ville royale et militaire, de l'autre la ville sacrée et pontificale. L'histoire en offre plusieurs exemples : dans l'ancienne Perside, Persépolis et l'Ecbatane des Mages ; dans l'Inde, Amretsir et Lahore ; dans l'empire des Arabes, Bagdad et La Mecque ; à Babylone enfin, la cité sainte de Bélus et la cité monarchique de Nabuchodonosor, bâties sur les deux rives de l'Euphrate. A la longue, le sacerdoce fut primé par la puissance des laïques ; c'est ainsi qu'en Égypte les magnificences de Thèbes, ville des Pharaons, finirent par éclipser l'antique Méroë, qu'avaient rendue si célèbre ses colléges de prêtres, ses groupes de temples et ses observatoires où était née l'astronomie.

Alors eut lieu, non précisément la séparation des arts, mais leur émancipation. La sculpture, la peinture ne figuraient dans le temple qu'à l'état de symboles ; elles y étaient immobiles, incorporées à la pierre et humblement soumises à la majesté impérieuse du dogme. Les prêtres leur avaient imposé des patrons invariables pour tous les genres d'ouvrages. « Les modèles, dit Platon, étaient déposés dans le temple, et défense était faite aux artistes de s'en écarter jamais. » Quand le pouvoir laïque eut supplanté le sacerdoce, les arts contenus dans l'architecture furent délivrés par cela même d'un joug tyrannique. Ils se détachèrent des murailles du temple, et on les vit sortir des profondeurs du sanctuaire pour se répandre dans la société profane, orner les palais, les jardins, les gymnases, et entrer jusque dans l'intimité domestique. Dès lors affranchies, la sculpture, la peinture, perdirent de cette grandeur solennelle que leur avait prêtée l'architecture lorsqu'elle les abritait dans sa primordiale unité, mais elles conquirent le mouvement, la variété, la

liberté, la vie. « De même, dit Lamennais, que les êtres renfermés dans le monde naissant, où ils n'ont qu'une existence virtuelle, se dégagent peu à peu, s'individualisent dans le tout qui en contenait le germe, ainsi, de l'architecture, leur matrice commune, se dégagent, par une sorte de travail organique, les arts divers qu'elle contenait virtuellement, et qui, toujours unis à elle, quoique distincts d'elle, s'individualisent à mesure que s'opère cette évolution correspondante à l'évolution de l'univers. »

La sculpture fut la première à se détacher des entrailles maternelles. Elle n'était au commencement qu'un relief timide dont les profils étaient définis au moyen d'une vive coloration ; plus tard elle s'accusa par une saillie plus forte et qui se prononçait d'elle-même, mais toujours dépendante des lignes de l'architecture, toujours attenante à l'édifice. Si la figure faisait un pas en dehors, l'une des jambes était encore engagée dans la pierre du mur... Des siècles se passèrent durant lesquels la sculpture conserva cette attitude ; mais enfin la statue rompit sa dernière attache ; elle sortit du temple complète, vivante et libre.

Comme l'architecture, la statuaire agit sur la matière inorganique et la façonne sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Mais l'architecte, voulant rappeler vaguement la création, la représente tout entière dans son œuvre ; le sculpteur, choisissant dans le vaste sein de la nature l'être en qui se manifeste l'intelligence, se propose d'exprimer l'esprit sous la forme qui lui est propre, la forme humaine. Ainsi la sculpture devient un art indépendant le jour où l'homme, après avoir adoré le Dieu-Univers, commence à se connaître et à s'admirer lui-même. Du sein des multitudes qui composent les peuples sont sortis des héros bienfaiteurs que d'abord on a glorifiés, que bientôt l'on divinise, et la religion, transformée, se représente Dieu sous la figure d'un homme, de l'homme parfait. Après le panthéisme de l'Orient, exprimé par l'architecture, qui est un abrégé du monde, vient le polythéisme de la Grèce, représenté par la sculpture, qui est l'apothéose de l'humanité. La sculpture sera donc chez les Grecs l'art par excellence, l'art dominant, comme l'architecture avait été par excellence l'art des Orientaux.

Cependant un autre art se sépare du berceau commun, c'est la peinture ; elle s'affranchit la dernière. Soumise dès l'origine à la coloration des surfaces et des reliefs, elle adhère aux voûtes, aux murailles et aux saillies de l'ornementation. Tant que la religion est mythologique, la peinture est un art secondaire ; elle est surbordonnée à la sculpture, comme celle-ci l'était dans le principe à l'architecture. Pourquoi? parce que

l'art statuaire, l'art dominant, voulant diviniser l'homme, l'a isolé de la nature, l'a représenté nu, en écartant de son image toutes les circonstances passagères de la vie terrestre et du monde environnant, et qu'ainsi il a pu, il a dû se passer de la couleur, puisque l'homme nu est un être presque monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton. Il est donc clair que, sous l'empire de la religion mythologique qui donnait à toute chose la forme humaine, qui sous cette forme se figurait non-seulement Dieu, mais la nature entière, les fleuves, les montagnes, les prairies, les champs et les bois, la peinture devait jouer un rôle secondaire, puisqu'elle n'avait pas à représenter toute cette création antérieure à l'homme, dont la vraie parure est dans l'écrin des couleurs. Là où le printemps et les fleurs n'étaient qu'une jeune fille qui s'appelait Chloris, là où la prairie n'était qu'une nymphe étendue, et où l'écorce du laurier-rose ne cachait qu'à demi le corps de Daphné, comment le peintre aurait-il pu faire autre chose qu'un bas-relief de figures humaines, varié de simples nuances?

Vint enfin le christianisme, qui à la beauté physique substitua la beauté morale et préféra hautement l'expression de l'âme à la perfection du corps. Tout homme fut grand à ses yeux, non par ses membres périssables, mais par son âme immortelle. Avec une telle religion commence le règne de la peinture, qui est un art plus subtil, plus immatériel que les autres, plus expressif et aussi plus individuel. En voici les preuves:

Au lieu d'agir, comme l'architecture et la statuaire, sur les trois dimensions de la matière pesante, la peinture n'agit que sur une surface, et elle produit ses effets avec une chose impondérable qui est la couleur, c'est-à-dire la lumière. Hégel a dit avec une sagacité admirable : « Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière; elle tire d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or l'unité, la combinaison du clair et de l'obscur, c'est la couleur. » Le peintre se propose donc de représenter, non pas les corps avec leur épaisseur réelle, mais simplement leur apparence, leur image, et par cela même c'est à l'esprit qu'il s'adresse. Visible, mais impalpable et en quelque sorte immatérielle, son œuvre ne relève pas du toucher, qui est la vue du corps; elle relève uniquement de la vue, qui est le toucher de l'âme. La peinture est donc, par ce côté, l'art essentiel du christianisme.

Chrétienne, elle l'est aussi par le caractère expressif de ses œuvres. Là où le statuaire antique craignait d'altérer par l'expression la beauté

plastique de ses figures, beauté divine, empreinte d'une sérénité olympienne, le peintre, occupé du sentiment moral, cherche le divin dans l'expression plutôt que dans la beauté. Que dis-je ! il ne repousse pas même la laideur, dès qu'il espère la transfigurer par l'esprit. Pour lui, les êtres les plus déchus peuvent se relever en invoquant une lumière d'en haut, un rayon du paradis.

Ce n'est pas tout : l'homme chrétien, n'étant plus un dieu, retombe de l'empyrée dans la vie terrestre. Il y reprend son rôle accidenté, ses vêtements humains ; il dépouille cette nudité du marbre qui le rendait digne de l'Olympe en le forçant d'être aussi beau que les immortels. Replongé dans le sein de la nature, il en sera désormais inséparable. Le peintre devra donc le représenter avec les circonstances de temps et de lieu qui le particularisent, je veux dire sous le costume dont il est revêtu, au milieu du monde qui l'entoure, encadré par le paysage où il se meut, et accompagné des animaux qui l'ont servi... Ainsi renaît l'importance de la couleur, car la nature, nous l'avons dit, est le plus merveilleux des coloristes, et comment la peindre sans lui emprunter son secret, sans puiser dans ses trésors? Ah ! si le peintre, comme un Phidias, comme un Lysippe, n'avait à figurer que des types humains, la majesté dans Jupiter, la force dans Hercule, il pourrait se passer des richesses du coloris et peindre d'un seul ton, modifié seulement par la lumière et par l'ombre ; mais l'homme le plus héroïque du christianisme n'est pas même un demi-dieu ; c'est un être profondément individuel, tourmenté, luttant, souffrant, et qui, tout entier dans la vie réelle, participe de la nature environnante et reçoit de toutes parts le reflet de ses couleurs. Tandis que la sculpture, en généralisant, s'élevait à la dignité de l'allégorie, la peinture, en particularisant, descend à la familiarité du portrait.

Marquer ainsi le caractère des trois arts du dessin était nécessaire pour l'intelligence de ce que nous dirons sur chacun de ces trois arts : maintenant il nous reste à formuler les lois qui régissent l'architecture, la sculpture, la peinture, et à montrer comment les périodes de leur ascension, de leur éclat et de leur décadence se rattachent au respect ou à l'oubli de ces lois. Dans ce travail, qui sera éclairé par l'histoire, on verra nettement ce qui unit les arts du dessin et ce qui les sépare ; mais déjà nous pouvons entrevoir que la sculpture et la peinture devront se souvenir de leur commune origine, si elles veulent reconquérir la grandeur qu'une entière indépendance leur a fait perdre. La statuaire ne sera grandiose et monumentale qu'en s'éloignant de la peinture pour se rapprocher de l'architecture. De son côté, le peintre, lorsqu'il voudra

monter aux plus hautes régions de son art, sans en franchir les limites, devra se rapprocher également de ses deux aînés, l'architecte et le sculpteur. Il y perdra sans doute une partie de sa liberté ; mais que d'autorité il gagnera dans cette austère obéissance ! Quelle imposante majesté dans ces représentations murales dont la pâleur grave ne troublera ni l'harmonie de l'édifice ni le recueillement de la pensée, et dont les figures, passant comme des ombres heureuses, et couvrant le mur sans le renverser, rappelleront les tranquilles et doux bas-reliefs des temples antiques !

Cependant il est arrivé qu'en descendant le cours de l'histoire, les arts du dessin ont suivi une marche tout à fait contraire. L'architecture, par exemple, après avoir embrassé et dominé tous les arts, a subi leur influence à son tour ; elle est devenue *sculpturale* chez les païens et *pittoresque* dans le christianisme. De son côté la statuaire, sortant de son domaine, a voulu s'enrichir des effets qui appartiennent seulement à la peinture, se colorer par le jeu des ombres, se remuer jusqu'au tourment, et rechercher les impossibles apparences de la vie réelle, au lieu de s'en tenir aux accents d'une vie idéale et supérieure...

Nous aurons à juger les conséquences de ces déviations successives, mais le moment n'est pas encore venu d'en dire davantage touchant les arts issus de l'architecture. Qu'il nous suffise d'avoir donné ici une indication de ce qui sera développé dans la seconde et la troisième partie de cet ouvrage. La première — tout ce qui précède le fait assez voir — appartient de droit à l'architecture, puisque la raison et l'histoire s'accordent à lui assigner le premier rang, et c'est là sans doute le sens du symbolisme qui fit représenter jadis la mère des dieux, l'antique Cybèle, le front ceint d'une couronne de tours.

RÉSUMÉ DES IDÉES GÉNÉRALES

QUI ONT ÉTÉ ÉNONCÉES DANS CE QUI PRÉCÈDE ET QUI SERONT DÉVELOPPÉES DANS CE QUI SUIT

Les idées générales de cet ouvrage sont, en substance :

Que le *sublime* n'est point le superlatif du beau, mais qu'il s'en distingue, au contraire, essentiellement;

Que le sublime de l'art, défini par ses effets, étonne et bouleverse notre âme, tantôt en rappelant, dans l'architecture, les spectacles les plus imposants de l'univers; tantôt en nous donnant, dans la sculpture colossale, l'idée d'une durée éternelle; tantôt en nous procurant, par la peinture, le sentiment de l'infini;

Que le *beau*, qui ne doit pas être confondu avec l'utile ni avec l'agréable, ne peut avoir la même définition dans les trois arts du dessin;

Que le beau, dans l'architecture, est l'expression du caractère par le plan, les proportions et les profils;

Que le beau, dans la statuaire et dans la peinture, est la vérité typique des formes;

Que l'*idéal*, en nous, est comme un souvenir d'avoir vu jadis la perfection et une espérance de la revoir encore;

Que l'*idéal*, en dehors de nous, est l'exemplaire primitif et divin de tous les êtres;

Que, loin d'être synonyme de l'imaginaire, l'idéal est la concentration du vrai, l'essence du réel;

Que l'*art* n'est pas seulement l'imitation, mais l'interprétation de la nature, et que sa plus haute mission est de manifester le beau, dont la nature contient les germes, en débrouillant ce qui est confus, en simplifiant ce qui est compliqué, en éclairant ce qui est obscur;

Que le *style*, en son acception générale, est aussi la vérité typique;

Que cependant le style n'est pas absolument pour le peintre ce qu'il est pour le sculpteur;

Que le style, en sculpture, consiste à ramener les formes à leur caractère originel et générique, en éloignant les détails insignifiants qui les obstruent ou les pauvretés qui les défigurent, en omettant les acci-

dents qui les ont altérées, en discernant les alliages qui les ont corrompues ;

Que le style, en peinture, est plus libre, plus attaché à la physionomie particulière des hommes et des choses, et qu'il s'accommode de la variété infinie des modèles, au point de n'être point incompatible avec la laideur ;

Que le statuaire fait passer la beauté avant l'expression, tandis que le peintre fait passer l'expression avant la beauté ;

Que le *dessin* est supérieur à la *couleur*, parce qu'il peut exprimer sans elle toutes les pensées ;

Que la couleur, relative, variable, éphémère, n'exprime que des sentiments ou des sensations et ne les peut exprimer sans être inhérente à une forme, et par conséquent délimitée par le dessin ;

Que les *lignes*, la droite, les courbes, l'horizontale, la verticale, les obliques expansives, les obliques convergentes, ont un rapport direct avec le sentiment et qu'elles peuvent être expressives, éloquentes ;

Que la *figure humaine* est soumise, dans son appareil extérieur, à une symétrie qui en accuse l'unité, à des proportions précises, à un ordre admirable, qui, lors même qu'il est rompu par le mouvement, se retrouve dans l'équilibre ;

Que, toutefois, la figure humaine, offrant la similitude de droite à gauche et la dissemblance de bas en haut, est régulière sans être uniforme ; qu'elle présente à la fois des contrastes et des consonnances ; qu'elle possède enfin la liberté dans la symétrie, et la variété dans une unité rigoureuse ;

Que la figure humaine, chef-d'œuvre de la création, est l'objet le plus noble des études du peintre et du statuaire ; qu'elle est l'image vivante des grandes lois qui régissent l'architecture et la céramique ; qu'elle est le motif obligé de toute décoration illustre ; qu'elle renferme, enfin, le modèle de toutes les proportions, l'étalon de toutes les mesures, le mécanisme de tous les mouvements ;

Que des trois arts du dessin, l'architecture est le premier, celui qui a engendré les deux autres ;

Que la sculpture et la peinture, primitivement incorporées aux murailles du temple, s'en sont détachées l'une après l'autre pour se créer une existence à part ; mais que cet affranchissement, s'il a étendu leur domaine et augmenté leurs ressources, leur a fait perdre en partie l'autorité que leur prêtait l'architecture en les abritant ;

Que la sculpture et la peinture ne s'élèvent à la dignité de l'art monumental que lorsqu'elles consentent à se soumettre à leur sœur aînée : la première, en se condamnant aux grandes lignes, en s'abstenant du jeu

ses ombres pittoresques et de la violence des mouvements; la seconde, en décorant les surfaces sans les renverser, c'est-à-dire en ne feignant pas des vides là où l'architecte a voulu des pleins;

Qu'en un mot, l'art du statuaire et celui du peintre, s'ils sont, dans leur émancipation, plus animés, plus vivants et plus libres, ne sont jamais plus grands et plus fiers que dans leur austère obéissance aux lois de l'architecture.

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE EST L'ART DE CONSTRUIRE SELON LES PRINCIPES DU BEAU

Dans tout véritable architecte il y a deux hommes, un artiste et un constructeur. Ces deux hommes sont réunis en un seul et ils doivent l'être, l'un pratiquant ce que l'autre a conçu, et tous les deux se concertant pour mettre l'utile à l'unisson du beau. Mais ce qui, dans l'architecture, concerne la science, doit être pour nous nettement distingué de ce qui est l'art.

Comme constructeur, l'architecte s'occupe du nécessaire et du commode : il éprouve les matériaux, il en calcule la résistance et la pesanteur, il en détermine la coupe, et il dispose ses édifices de façon à les rendre à la fois solides et convenables, s'ils ont une destination, solides alors même qu'ils n'en ont aucune, c'est-à-dire quand ils doivent être purement symboliques. Comme artiste, l'architecte invente les combinaisons de lignes et de surfaces, de pleins et de vides, qui devront éveiller dans l'âme du spectateur des impressions d'étonnement ou de majesté, de terreur ou de plaisir, de puissance ou de grâce. Ainsi, avant que la science soit soumise en lui à toute la rigueur des mathématiques, son art, échappant aux lois de l'utile et à l'empire du nécessaire, s'élève à des conceptions que le sentiment seul devra juger, et il n'obéit encore qu'à ces grandes règles

déjà tracées par le génie des autres ou que découvre son propre génie, et qui sont supérieures au calcul.

En définissant l'architecture « l'art de construire, disposer et orner les édifices », les législateurs de notre langue en ont presque fait disparaître le plus grand des arts du dessin. Dans leur définition, en effet, l'architecte n'est plus qu'un décorateur qui vient en troisième ligne apporter un ornement additionnel à l'édifice. Au lieu de proclamer l'importance de la beauté, son indépendance même, ils l'ont réduite à n'être qu'un simple accompagnement de l'utile; ils ont désigné comme un pur accessoire de la construction ce qui en est la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus élevée, la plus rare.

Telle n'est pas la définition de l'architecture pour ceux qui estiment à sa valeur cet art, tantôt sublime, tantôt beau, tantôt gracieux, mais toujours digne, toujours lié à la grandeur des nations et à leur gloire. « L'art de bâtir, dit M. Hittorff, peut se trouver chez les peuples les moins civilisés, tandis que l'architecture n'a pu être que le résultat de la plus haute civilisation. »

Quelques-uns, et notamment des écrivains anglais, veulent que l'architecture soit définie « le beau dans la construction, *beauty in building* »; mais il faut prendre garde qu'une telle définition ne sépare le constructeur de l'artiste, et ne tende à propager cette idée funeste que des édifices peuvent se passer du beau, car on en viendrait bientôt à regarder la beauté comme une redondance. On serait amené peu à peu à bâtir sans *art*, et il arriverait ce qui est arrivé justement en Angleterre, où la construction, abandonnée à des entrepreneurs de maçonnerie, a couvert des villes entières de bâtiments horribles. Là où le beau n'est pas proclamé essentiel, là où la science n'est pas déclarée inséparable de l'art, on s'habitue facilement au difforme, on tolère la laideur, on s'expose au monstrueux.

Il importe donc, en définissant l'architecture, de la rendre à jamais solidaire de la beauté. Si nous avons à la considérer dans cette *Grammaire*, non pas comme une science, mais comme un art, cette distinction entre l'artiste et le constructeur n'est pas une séparation. Nous devons les distinguer, nous n'entendons pas les désunir.

II

LA BEAUTÉ DE L'ARCHITECTURE RÉPOND A UNE IDÉE DE DEVOIR

Dépourvu de beauté, un édifice peut être un ouvrage d'industrie : ce n'est plus une œuvre d'art. La définition même de l'architecture lui impose donc la loi d'être belle. Mais un autre sentiment le lui commande, un sentiment vague, non défini encore, et qui cependant réside au fond de la conscience universelle.

Si l'homme vivait dans le désert et qu'il eût la puissance d'élever à lui seul des bâtiments, il lui serait loisible de les concevoir bizarres, laids, grotesques même, puisqu'ils plairaient au constructeur et n'offenseraient les regards de personne ; mais dès qu'une société se forme, dès qu'elle occupe une étendue de pays limitée par des montagnes, des fleuves ou des mers, dès qu'elle se réunit dans des cités, le droit d'ériger des constructions ne peut plus être séparé du devoir de les faire belles. Tout édifice intercepte l'air que nous respirons, la lumière qui nous réchauffe, le jour qui nous éclaire ; il couvre une portion de la surface du globe où se meut notre existence : il est donc juste qu'il nous dédommage, au moins par sa beauté, des bienfaits dont il nous prive. Qu'est-ce à dire ? on pourrait obstruer la circulation, comprimer l'air, nous dérober les rayons du soleil, et cela sans compensation? L'on nous cacherait la vue du ciel, la grâce du paysage ou l'horizon de la mer, les beautés de la nature enfin, sans nous offrir en échange le spectacle d'une autre beauté? Et que serait-ce donc si au droit de limiter et de bâtir l'on ajoutait encore la faculté d'affliger nos yeux par l'image de la laideur ? Le caprice d'un seul pourrait-il nous condamner, nous et nos descendants, à subir, comme un supplice de tous les jours, une difformité en pierres de taille?... Non, les sociétés ne se formèrent pas à de pareilles conditions. Le respect qui leur est dû oblige le constructeur à devenir architecte, et lui fait du culte de la beauté un devoir.

Le philosophe américain Emerson appelle *égoïste* tout ce qui est bâti sans art, et ce mot renferme une pensée profonde qu'a développée en ces termes un artiste anglais, M. Garbett (*Rudimentary Treatise on design*) : « Le déplaisir que nous cause un bâtiment sans architecture est *vu* et *senti*, quoique la masse des spectateurs ne sache pas se rendre raison du

défaut qui les choque dans la construction. Ce défaut, c'est l'égoïsme (*selfishness*). On peut rire si l'on veut, on peut me dire que c'est là un vice moral qui n'a rien à faire avec des pierres et des briques ; je maintiens, moi, que l'expression de ce vice moral ou de tout autre de la même nature a beaucoup à faire avec la beauté d'un édifice, car c'est l'esprit qui voit : l'œil se borne à lui présenter les objets ; c'est l'esprit qui les discerne. S'il en est ainsi, n'est-il pas évident que les qualités qui nous plaisent ou les défauts qui nous déplaisent dans un édifice appartiennent à l'ordre moral ? Est-il possible que le blanc et le noir, la ligne droite et la ligne courbe affectent l'esprit, si ce n'est par l'idée qu'ils représentent? Un édifice blesse les regards de tous les spectateurs lorsqu'ils sentent qu'on l'a élevé sans penser à eux, sans s'inquiéter s'il y avait des yeux au dehors comme au dedans. Cette rudesse égoïste doit être adoucie par la *politesse,* et cette politesse, nous l'appelons architecture. »

Dans les temps antiques, le soin de veiller à la dignité des bâtiments était une magistrature enviée. De même que la police de nos cités interdit sur la voie publique les dissonances trop cruelles, de même l'édile antique protégeait la vue des citoyens contre la laideur, et représentait ainsi la beauté dans la loi.

III

A LA BEAUTÉ DE L'ARCHITECTURE SONT LIÉES DEUX AUTRES QUALITÉS INDISPENSABLES, LA CONVENANCE ET LA SOLIDITÉ

Qu'un édifice doive être conçu et disposé en vue de sa destination, cela peut paraître une vérité banale, même un pur axiome, et cependant le monde est couvert de bâtiments qui ne sont pas en rapport avec leur objet, car où les fautes en architecture sont le plus fréquentes, c'est justement là où il s'agissait d'éclairer le goût par les simples lumières du bon sens.

La *convenance* est le talent d'approprier un édifice à sa destination, et de choisir pour tous les membres de cet édifice la forme qui se prête le mieux à leur fonction. Supposons, par exemple, que l'entrée d'une maison soit convexe : elle repoussera le visiteur au lieu de l'inviter. Si elle

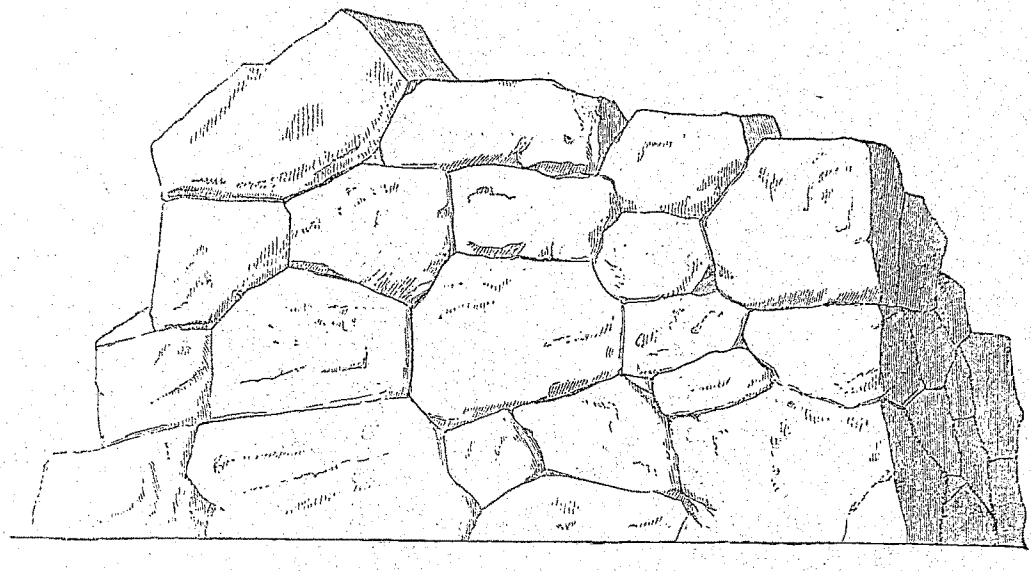
est concave, au contraire, elle appellera le spectateur qui veut entrer, puisqu'elle semblera s'ouvrir d'elle-même à son désir. Mais supposons maintenant qu'un monument ait été commandé à l'architecte dans le but de réunir, à un moment donné, des multitudes d'hommes venus de divers points : la forme convexe de l'édifice sera très-convenable, cette fois, et parfaitement appropriée, parce qu'alors l'entrée, ne se trouvant nulle part, devra se trouver partout. Voilà pourquoi les grands théâtres de l'antiquité étaient convexes. A Rome le Colisée, à Vérone l'Amphithéâtre, à Nîmes les Arènes, affectent la forme ovale, non-seulement pour accuser au dehors la disposition intérieure, mais pour ménager à des masses d'hommes accourues de tous les points de l'horizon un accès facile, une entrée rayonnante qui ne les oblige ni à se heurter contre un angle, ni à se détourner de la ligne droite. On sentira par cet exemple comment telle configuration d'un édifice peut être, suivant la destination, conforme ou contraire à la convenance.

Quand elle est exquise, la convenance engendre toujours ce genre de beauté qui s'appelle le *caractère*, c'est-à-dire l'expression générale du monument, la première pensée qu'il fera naître dans l'esprit du spectateur. Du plus loin que vous l'apercevez, un édifice doit vous dire : Je suis un temple, un tribunal, une douane; et s'il le dit clairement, c'est que déjà il possède une parfaite appropriation, qualité précieuse, mais qui n'est encore, pour ainsi parler, que le second degré du beau. Nous verrons, dans le cours de cet ouvrage, comment la beauté, même la plus haute, se lie bien souvent à la convenance, et en quoi elle en diffère.

Une autre qualité essentielle de l'architecture est la *solidité*. Celle-là regarde sans doute le constructeur beaucoup plus que l'artiste. Toutefois elle n'est pas sans avoir une relation, souvent intime et directe, avec la sublimité ou la beauté d'un monument. Il est telle construction des antiques Pélages ou des Pharaons qui peut éveiller en nous des pensées grandes, des sentiments d'une poésie solennelle, lorsque, par l'immensité de ses proportions et par la force évidemment inébranlable et indestructible de ses supports, elle nous annonce une durée sans bornes et nous fait songer à l'éternité, à l'infini. En parcourant la Grèce, on y rencontre çà et là des fragments de murailles énormes qui semblent avoir été construites avec des rochers qu'une race de géants aurait ajustés grossièrement et amoncelés. L'imagination populaire attribuait jadis à des cyclopes venus de la Lycie la construction de ces murs gigantesques, qui de nos jours encore ont conservé le nom de *murs cyclopéens*. Ainsi, voilà de simples pierres qui, par la seule solidité de leurs masses colossales, ramè-

nent notre esprit aux temps fabuleux, aux temps héroïques, et s'adressent au sentiment du voyageur en lui faisant croire qu'elles n'ont pu être détachées des montagnes et superposées que par les frères des Titans.

Sous un autre aspect, la solidité de l'architecture touche à sa beauté. Un bâtiment qui ne serait pas solide ou qui le serait sans le paraître, lors



MUR CYCLOPÉEN

même qu'on l'aurait fait admirable, ne nous laisserait pas le loisir de l'admirer, parce que la seule menace d'un péril troublerait en nous l'impression du beau. De là ce principe, sur lequel nous aurons souvent à revenir, que, dans tous les ouvrages de l'architecture, la solidité doit être non-seulement réelle, mais apparente.

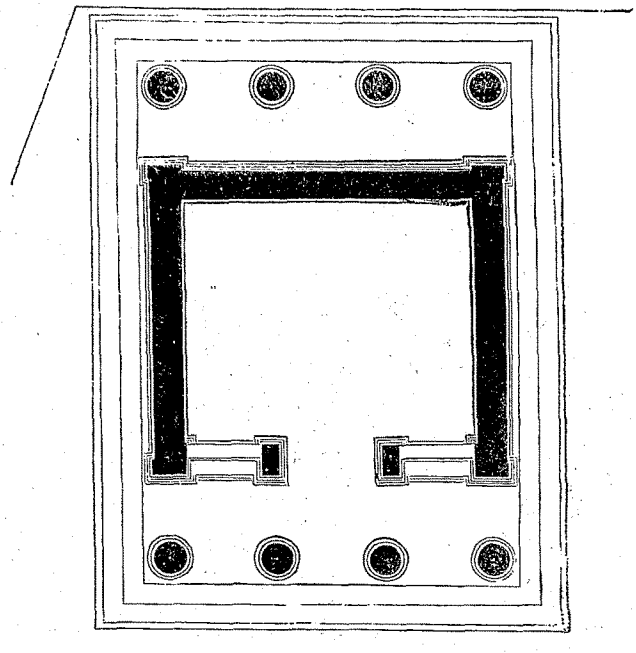
IV

A CES TROIS TERMES, CONVENANCE, SOLIDITÉ, BEAUTÉ, CORRESPONDENT TROIS OPÉRATIONS DE L'ARCHITECTE : LE PLAN, LA COUPE, L'ÉLÉVATION

On entend par ces trois mots, le *plan*, la *coupe*, l'*élévation*, trois genres de dessin par lesquels l'architecte se rend compte à lui-même des divers aspects de son édifice futur, sous les trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur.

Le *Plan* est le tracé de toutes les lignes que présenterait l'édifice s'il

était scié horizontalement au ras du sol. Il indique la distribution du bâtiment en faisant distinguer au constructeur les pleins d'avec les vides et en marquant ainsi la place que chaque partie occupera dans la construction. Que si le bâtiment a plus d'un étage, la disposition particulière de chaque étage est dessinée dans un plan particulier. Les Grecs avaient ingénieusement comparé le plan d'un édifice à l'empreinte que laisse par terre le



EXEMPLE DE PLAN

Temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

pied d'un homme. Aussi appelaient-ils le plan *ichnographie,* du mot ἴχνος, qui signifie l'*empreinte du pied.*

La *Coupe,* qui dans les vieux livres s'appelle aussi *profil,* est le dessin qui figure l'édifice tel qu'il s'offre à notre pensée quand nous l'imaginons coupé, scié verticalement, soit dans le sens de sa façade principale, soit parallèlement à ses côtés. En d'autres termes, la coupe représente le bâtiment comme si l'architecte, pour nous en montrer l'intérieur, avait enlevé une des façades. La coupe est dite *transversale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant la ligne qui en mesure la largeur ; la coupe est dite *longitudinale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant la ligne qui en mesure la longueur.

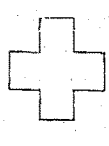
On désigne enfin par *Élévation* le genre de dessin au moyen duquel l'architecte se représente la construction telle qu'elle s'élèvera au-dessus

de la ligne de terre. Par les élévations, qu'on appelle aussi *plans relevés*, l'architecte dessine donc le frontispice et les façades latérales et postérieures; il ne nous montre que les dehors de l'édifice, en sorte que la distribution en reste cachée. L'élévation est dite *géométrale* quand elle dessine le bâtiment de face ou de profil par des lignes verticales et horizontales, c'est-à-dire par des lignes qui se coupent à *angles droits;* voilà pourquoi les Grecs appelaient ce genre de dessin *orthographie*, du mot ὀρθός, qui signifie *droit*. Mais le mot *orthographie* demande encore une explication. Obligé de montrer au constructeur le développement tout entier de chaque surface, c'est-à-dire d'accuser les formes, non pas telles que les verra le passant, mais telles qu'elles seront en réalité, l'architecte suppose l'œil du spectateur placé à *angle droit* sur tous les points à la fois et toujours à la même distance, supposition évidemment contraire à l'action visuelle, et qui fait de l'élévation géométrale un dessin de convention.

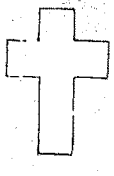
L'élévation est dite *perspective* quand elle représente le bâtiment à la fois de face et de côté, par le moyen de lignes obliques qui le font paraître en raccourci, conformément, cette fois, à l'action visuelle. C'est ce que les Grecs appelaient *scénographie,* parce que les décorateurs de la scène lui prêtent une profondeur feinte en y peignant les objets en perspective.

De ces trois espèces de dessins, un seul se rapporte *directement* à la beauté, c'est l'élévation.

Le *plan* peut sans doute offrir un bel ensemble de lignes, et pour ainsi dire le squelette de la beauté future; mais ces lignes sont étrangères à l'impression qu'éprouvera le plus grand nombre des spectateurs, même quand ils auront pénétré dans l'édifice. Un plan, ayant trait surtout à la convenance, doit être surtout convenable. Toutefois, si le plan est simple, l'élévation en général sera simple; si le plan présente de nombreuses



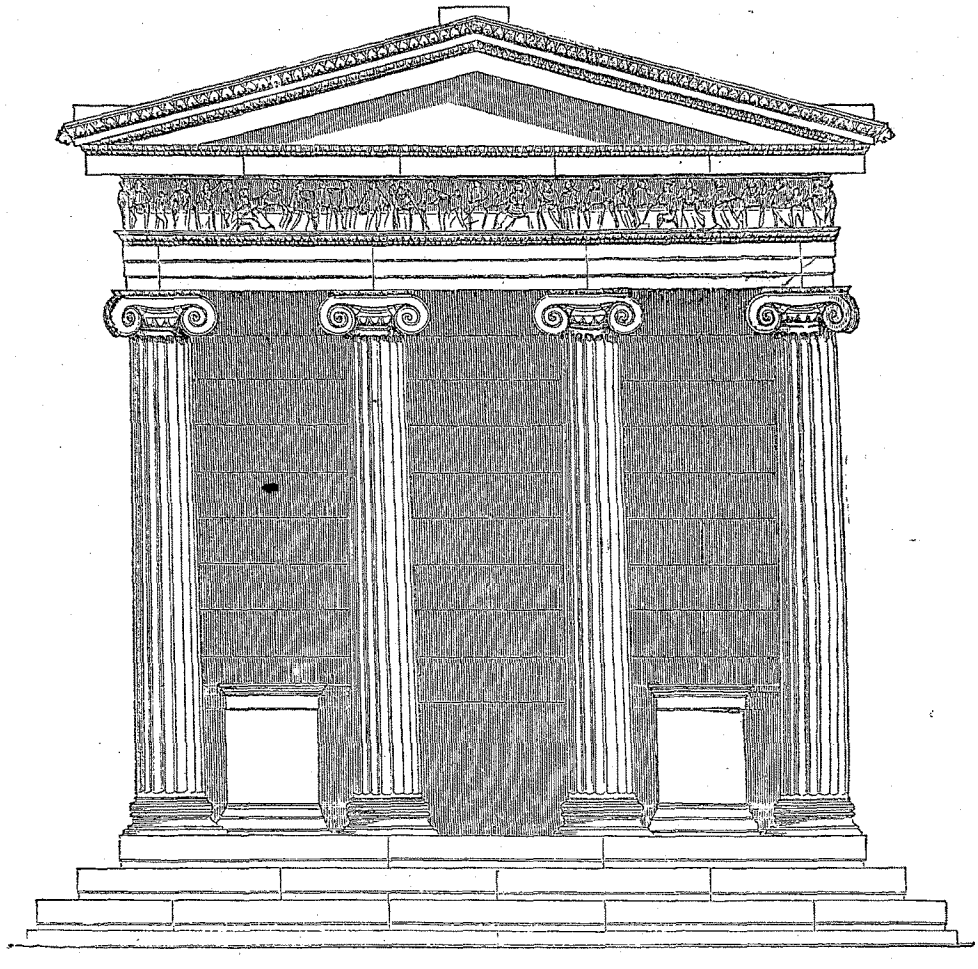
CROIX GRECQUE



CROIX LATINE

découpures, beaucoup de lignes brisées, l'élévation présentera aussi une multitude de ressauts qui rapetisseront l'effet de l'architecture. On peut

donc pressentir, à la vue des plans d'un architecte, en quoi le monument profitera de leurs qualités ou souffrira de leurs défauts ; mais cela n'est facile qu'à un juge exercé. Lorsque Michel-Ange, architecte du pape, voulait donner au plan de Saint-Pierre de Rome la forme d'une croix grecque,



EXEMPLE D'ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE

Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

il prévoyait que ce plan serait favorable à la beauté de l'élévation, parce que le spectateur apercevrait ainsi de tous les points de la croix l'immense coupole qui domine la basilique ; tandis que si l'on préférait la forme d'une croix latine, le spectateur serait privé d'apercevoir dès l'entrée la majesté de cette coupole immense.

La *coupe* concerne les agencements secrets de la construction, elle montre l'épaisseur des murs, la force des voûtes, l'ajustement des charpentes; elle ne saurait donc avoir, en ce sens, aucune relation avec la beauté, puisqu'elle représente ce que le spectateur ne verra jamais et ce que l'architecte ne voit lui-même qu'avec les yeux de sa pensée. Mais la coupe a aussi pour objet d'indiquer, depuis la base jusqu'au sommet, les formes et les dimensions intérieures de l'édifice. Elle montre l'aspect qu'il offrira au dedans, l'effet que produira sa profondeur, la manière dont il pourra s'éclairer, et jusqu'aux décorations dont il sera enrichi; de sorte que la coupe peut être considérée, sous ce rapport, comme une élévation intérieure.

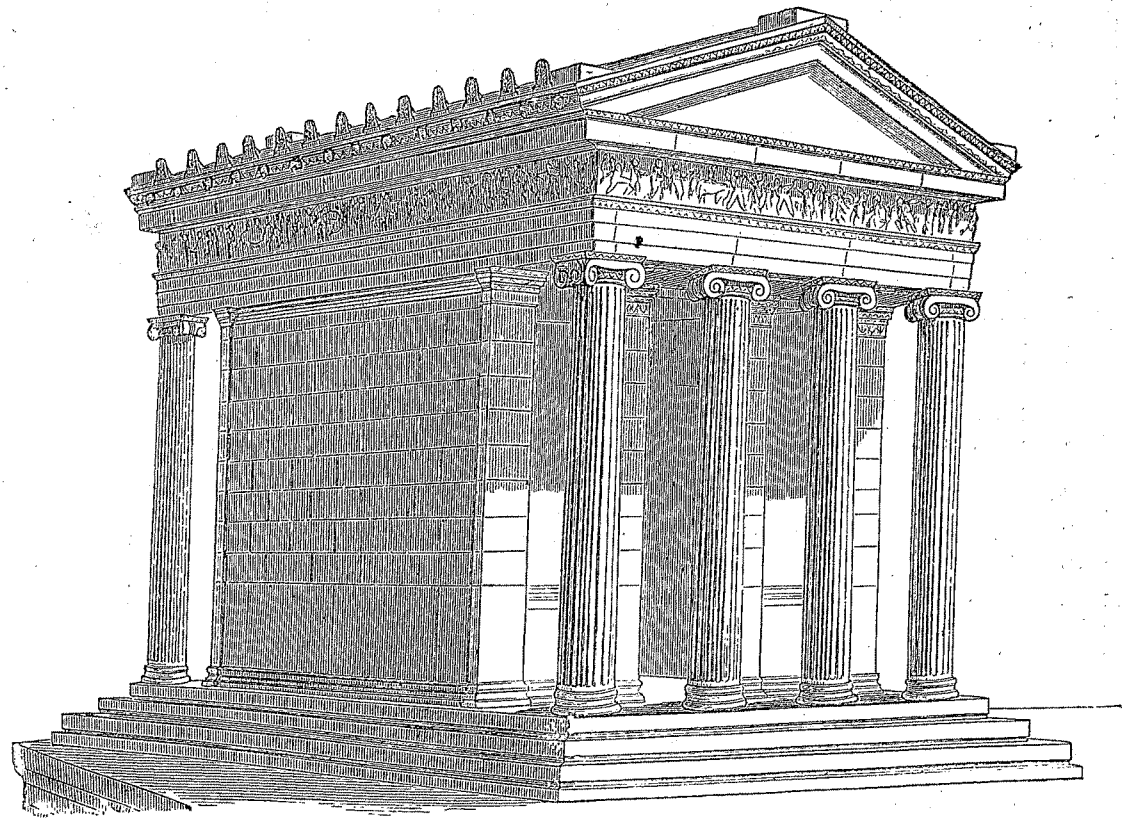
C'est donc surtout dans les *élévations* que se manifeste le génie de l'architecture. C'est là que le constructeur devient artiste, c'est là que les monuments dignes de ce nom portent l'empreinte du sublime ou celle du beau.

Nous avons à rechercher maintenant quelles sont les sources du sublime ou du beau dans l'architecture.

V

LE SUBLIME DE L'ARCHITECTURE TIENT A TROIS CONDITIONS ESSENTIELLES : LA GRANDEUR DES DIMENSIONS, LA SIMPLICITÉ DES SURFACES, LA RECTITUDE ET LA CONTINUITÉ DES LIGNES

LA GRANDEUR DES DIMENSIONS. Parmi les monuments de l'architecture qui ont fait l'étonnement de tous les siècles, il n'en est pas un seul qui, réduit à de petites dimensions, ne perdît immédiatement ce caractère de solennité sublime qui donne une secousse à notre âme. Il en est des spectacles qui frappent nos yeux comme des sons qui frappent nos oreilles : le sublime s'y trouve lié à l'idée d'une force imposante, d'une puissance extraordinaire, imprévue, terrible. De même que le roulement du tonnerre, le mugissement de la mer ou de la tempête, le bruit du canon produisent sur notre âme une impression sublime, de même les masses colossales de l'architecture nous saisissent d'étonnement et d'admiration par le sentiment qu'elles éveillent en nous d'une puissance formidable, rivale des puissances de la nature. Les Pyramides d'Égypte, par exemple, en dehors de leur signification symbolique, ont un caractère



EXEMPLE D'ÉLÉVATION PERSPECTIVE

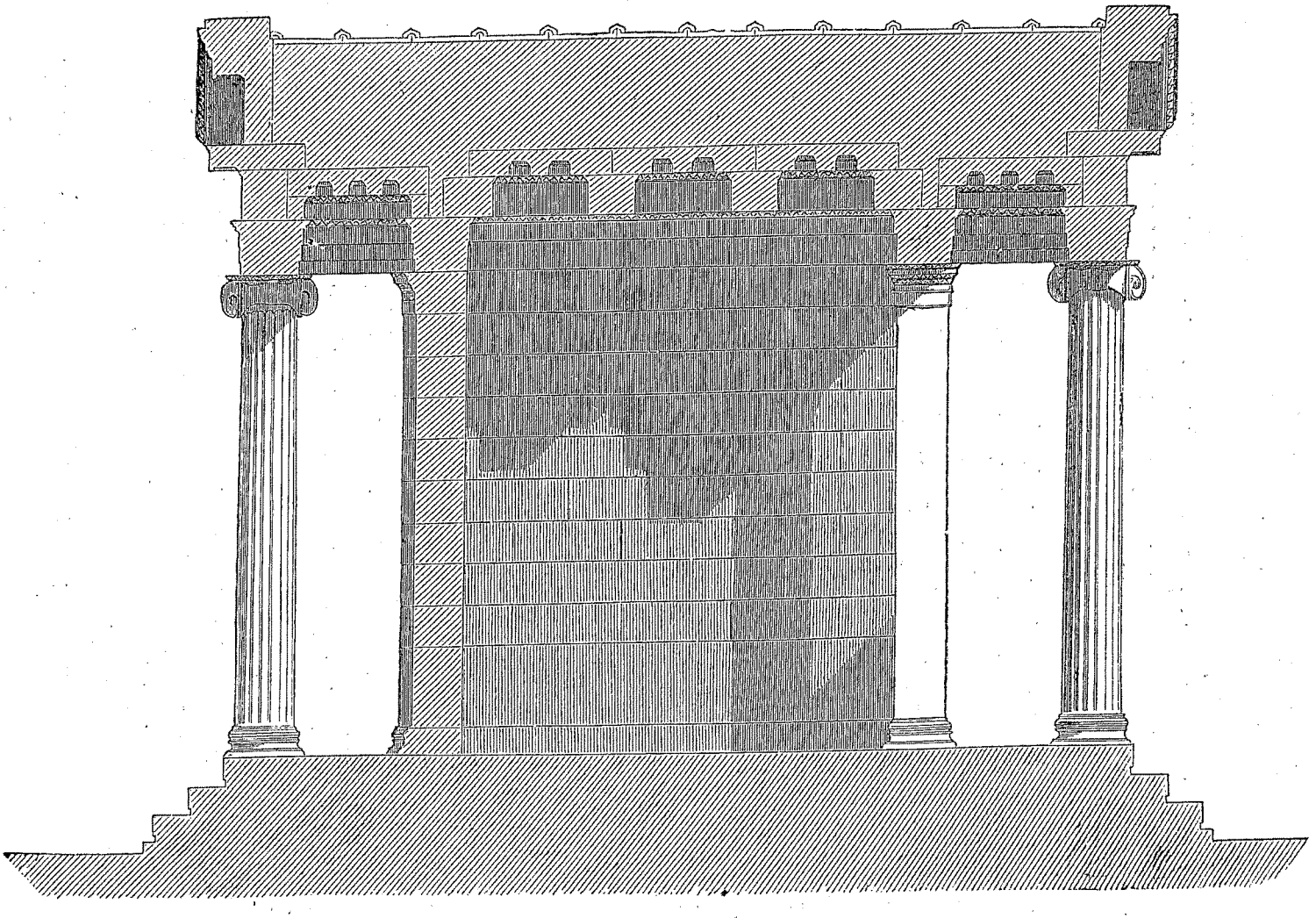
Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

sublime, parce qu'elles semblent le disputer aux montagnes de la terre, et qu'elles témoignent ainsi d'une force prodigieuse qui élève notre pensée en remuant notre orgueil; car si les grandeurs de la création nous humilient par opposition à la faiblesse humaine, la grandeur des œuvres d'art, au contraire, nous enorgueillit par cela même qu'elle nous abaisse, c'est-à-dire que plus les hommes nous paraissent petits, plus alors l'humanité nous paraît grande. En se comparant à l'ouvrage de ses mains, le spectateur se trouve faible et fier tout ensemble.

Que si l'on suppose les Pyramides ramenées aux proportions de cinq ou six mètres de hauteur, on sent tout de suite que la grandeur perçue par l'esprit va disparaître avec la grandeur vue par les yeux, et que l'idée même cachée sous les formes symboliques du triangle et du carré va dépouiller ce qu'elle avait de mystérieux, de redoutable. Est-ce à dire que la grandeur dimensionnelle soit la cause du sublime? Non, sans doute; elle n'en est que la *condition*, et cette condition est elle-même inséparable des deux autres, car bien des monuments peuvent avoir de vastes dimensions sans être pour cela sublimes, si la grandeur matérielle du tout est détruite par la petitesse et le relief des parties, en d'autres termes, si l'effet de grandeur n'est pas énergiquement soutenu par la simplicité des surfaces, par la rectitude, l'économie et la continuité des lignes.

La simplicité des surfaces. Le sublime est toujours simple, et cela est vrai dans les arts du dessin comme dans la littérature. Pour frapper un grand coup sur notre imagination, il faut le frapper vite; plus le coup est inattendu et rapide, plus il est fort. En faisant passer l'esprit par divers détours agréables, en lui ménageant une variété de chemins ornés et fleuris qui le conduisent lentement, doucement au but, on lui procure l'impression du beau; celle du sublime se produit lorsque brusquement on mène l'esprit au but en lui faisant franchir d'un bond tout l'espace qui l'en sépare.

L'archictecte qui veut exprimer fortement sa pensée l'exprimera donc simplement, c'est-à-dire par une ordonnance facile à saisir, par des moyens simples, par un effet simple. Cette condition est, du reste, inséparable de la grandeur, car si les surfaces manquent de simplicité, si elles sont compliquées de divisions, elles seront par cela même rapetissées. Prenons encore pour exemple les Pyramides d'Égypte : si nous supposons leurs surfaces divisées en compartiments par des saillies répétées, l'œil sera naturellement amené à mesurer les surfaces au moyen de ces compartiments, et, s'accrochant aux saillies successives, il aura bientôt



EXEMPLE DE COUPE LONGITUDINALE

Temple de la Victoire Aptère.

raison de la mesure du colosse ; tandis que si la surface reste plane, unie, nos regards ne pourront l'embrasser qu'en bloc : le procédé par lequel ont été construites ces masses énormes se trouvant dissimulé, et toute mesure échappant à nos sens, l'étendue paraîtra immense, et immense le pouvoir de l'architecte.

Donc, pas de grandeur en architecture si les surfaces sont multipliées et rompues, si les lignes sont brisées. Ce qui profiterait ici à la beauté détruit le sublime. Il y a dans la Thébaïde des temples de granit élevés par ces dynasties fameuses qui régnèrent sur l'Égypte il y a plus de trois mille ans : ces temples ont des surfaces de vingt-cinq ou trente mètres de hauteur, parfaitement unies, et qui produisent sur tout voyageur l'effet du sublime. Si on les imagine partagées en trumeaux qui, coupant l'uniformité de ces murailles colossales par des projections variées, mais symétriques, y feraient jouer la lumière, l'ombre et les reflets, on intéresserait les yeux par les effets du clair-obscur, on introduirait la variété dans la vaste unité de ces façades imposantes : on les rendrait *belles* peut-être ; elles cesseraient d'être *sublimes*.

La rectitude et la continuité des lignes. L'homme ayant en lui-même un modèle de beauté, n'a besoin que de se connaître pour découvrir les lois du beau ; mais c'est dans le sein de la nature antérieure, dans les grands aspects de l'univers qu'il trouve les sources du sublime. Si nous regardons la scène du monde, avons-nous dit, nous y voyons la ligne droite dominer dans tous les spectacles sublimes : les rayons du soleil, la majesté des plaines de l'Océan, les confins apparents de l'horizon, les rochers à pic, les abîmes. Mais sans porter aussi loin nos regards, il suffit d'observer les objets naturels dont nous sommes environnés pour trouver des causes toujours les mêmes aux différentes impressions que produit sur nous la physionomie des choses.

Toute matière est circonscrite par des lignes droites ou par des lignes courbes. Les lignes droites déterminent des formes angulaires ; les lignes courbes enserrent des formes obtuses, émoussées. Or, dans la nature, les corps qui affectent des formes angulaires sont les rocs, les pierres, les métaux, tout ce qui est dur, tout ce qui est durable. Un arbre fort, une plante robuste s'élèvent en ligne droite, et, si la tempête les tourmente, ils ont plutôt rompu que plié ; au contraire, les plantes délicates, les fleurs qui vivent un jour ne présentent que des courbes ; pas d'arête vive, rien d'anguleux dans leur port, dans leur mouvement ; leur tête penche, leurs branches s'inclinent, leur tige plie et ne rompt pas. Ainsi, les formes angulaires expriment en général la force des êtres, la densité de

leurs fibres, l'énergie de leur résistance aux éléments contraires, et par conséquent leur durabilité, tandis que les formes curvilignes annoncent la douceur, la fragilité, la souplesse.

On peut faire les mêmes observations dans les corps qui ont une croissance et une décroissance, comme le dit avec beaucoup de sagacité Alison (*Essays on Taste*) : « L'enfance et la jeunesse des plantes, l'enfance et la jeunesse des animaux offrent des contours arrondis, des formes tournantes et onduleuses. Mais dans la maturité des animaux et des plantes, dans leur état de perfection, les lignes deviennent plus droites, les formes s'accusent par des angles. Il en résulte que les formes curvilignes annoncent l'enfance, la tendreté, la délicatesse, tandis que les formes angulaires nous révèlent la maturité, la vigueur. » Il en est de même pour le tact que pour la vue, les corps anguleux étant rudes au toucher autant que les corps arrondis sont doux et maniables. Et l'idée que nous y attachons est si permanente, si fixe, qu'il nous suffit d'apercevoir un corps ou un être quelconque pour conclure de ses formes à ses qualités physiques. Or, ces qualités elles-mêmes sont liées aux qualités de l'esprit par une étroite analogie qui a son expression dans toutes les langues. Tous les peuples artistes appliquent aux formes physiques ces épithètes morales : *hardie, franche, fière*, ou bien : *timide, lâche, incertaine*. Il y a donc dans le dessin des contours et des surfaces quelque chose qui semble couvrir une intention, un *dessein* de la nature, j'allais dire une *pensée*. Intelligence aveugle et muette, la nature ne peut s'exprimer que par des formes matérielles. C'est à l'esprit de l'homme qu'il appartient de nommer ce que la nature lui montre, et d'évoquer ainsi les pensées dont elle contient le germe obscur, en leur donnant une forme morale, qui est la parole.

Cependant, si les lignes droites et les angles expriment naturellement dans le moindre objet la force, l'énergie, la résistance, la durée, combien l'expression va devenir frappante si les lignes se continuent, si les surfaces s'étendent et se prolongent, si les formes grandissent, sous le même angle, dans une création de l'architecture! Tout alors y sera grand; le soleil éclairant des surfaces simples et prolongées, unies et vastes, y étendra de grandes nappes de lumière. Brusquement arrêtée par les angles, l'ombre à son tour se répandra sur les surfaces opposées aussi largement que le clair. Par la continuité des lignes, ce qui est massif paraîtra énorme, ce qui est grand paraîtra immense, et, saisissant d'un seul coup l'ensemble du spectacle, l'esprit recevra cette impression sublime que lui font ailleurs les plaines sans fin de l'océan, l'uniformité solennelle du désert... Cela est si vrai que l'architecte a pu quelquefois,

par un merveilleux mensonge de son art, imprimer à des édifices d'une dimension médiocre un caractère de grandeur qui trompe le regard, grâce à la complicité de l'esprit. Ainsi, dans le royaume de Naples, les temples de Pœstum, bien que petits relativement aux colossales constructions de l'Égypte et de la Sicile, empruntent une indicible majesté, non-seulement de leurs proportions massives et de leur élévation au milieu d'une plaine déserte, mais encore et surtout de l'économie sévère de leurs surfaces simples, de leurs lignes droites, rigides et continues. Ce sont là des caractères si essentiels, que sans eux le bâtiment le plus vaste peut perdre à nos yeux de son étendue, tandis que par eux une architecture quelconque peut gagner les apparences de la grandeur.

Que si les lignes courbes sont substituées aux lignes droites, si les surfaces s'arrondissent, si les angles disparaissent, aussitôt l'effet change. Passant avec douceur de l'ombre à la lumière, de la lumière à l'ombre, graduellement conduit d'une extrémité à l'autre de l'édifice, le regard n'en apercevra plus d'un seul coup la grandeur. L'impression deviendra plus agréable, mais moins sévère, moins grandiose; elle va s'émousser comme les angles, et s'adoucir comme les contours et les surfaces. Il est possible qu'un monument à lignes courbes et à formes convexes, comme le Panthéon d'Agrippa, à Rome, réunisse les conditions de la beauté, même d'une beauté imposante, si la surface en est simple, non rompue par des ouvertures multipliées; mais il n'a plus ce caractère rude et fier qui enlève notre imagination, qui brusque notre âme. Il n'a plus rien qui fasse à nos yeux ce que fait à nos oreilles un coup de tonnerre; en un mot, il n'est plus marqué à l'empreinte du sublime. Sans anticiper sur les exemples que nous fournira l'histoire, nous pouvons affirmer dès à présent que ni la coupole de Saint-Pierre, à Rome, ni la colonnade circulaire qui précède la basilique, ni le dôme de Sainte-Sophie, à Constantinople, ni le Panthéon de Paris, ni Saint-Paul de Londres ne produisent l'effet sublime que nous font les longues lignes verticales et horizontales d'un temple égyptien ou d'un temple grec, ou les profondes nefs de nos cathédrales gothiques du beau siècle et leurs rangées de piliers qui, en ligne droite, s'élancent jusqu'aux cieux.

Quelle différence entre les monuments à lignes droites et les monuments à lignes courbes! Jamais l'architecte, par le prestige de son art, ne pourra nous faire illusion sur la grandeur d'un temple circulaire; il y faudra des dimensions prodigieuses, pour que l'édifice nous impose. Une coupole, une rotonde, si vous les regardez du dehors, vous dérobent en tournant une partie considérable de leur étendue, parce qu'au lieu de se développer elles s'enveloppent. A tous les points de vue, elles se

montrent en raccourci. Que dis-je! on n'en voit réellement que le diamètre; or, si le diamètre est à la circonférence à peu près comme 7 est à 22, en supposant que la rotonde ait 220 mètres de tour, on n'en verra que 70. Si vous la contemplez à l'intérieur, la coupole pourra être embrassée dans son ensemble; mais, les lignes se repliant sur elles-mêmes au lieu de s'étendre, elle n'aura de majesté qu'à la condition d'être immense et d'offrir des surfaces unies, non rompues; et l'impression, si elle est solennelle, sera tranquille, parce qu'elle sera tempérée par la douceur du clair-obscur, et, pour ainsi dire, par le vaste silence de la voûte, où aucun angle ne viendra heurter le regard. Chose étrange, et qui n'a pas été observée, tant elle est simple, un temple rectangulaire, comme celui de Pœstum, grandit par ses lignes; une coupole, au contraire, se rapetisse par les siennes, de façon que les deux monuments nous trompent en sens inverse, l'un nous cachant sa petitesse, l'autre sa grandeur!

« On peut, dit Sulzer, parcourir le globe entier sans le trouver *grand*. Car si l'on ne se représente jamais que la seule partie de terre qu'on occupe, l'imagination n'a aucun effort à faire pour s'en former une idée. Mais si l'on veut d'un seul coup se représenter un espace de cent lieues et plus, il faut alors un effort de la pensée : de là l'idée et le sentiment de la grandeur. » Cet aperçu nous paraît en un point manquer de justesse. Il ne faut pas plus d'effort à la pensée humaine pour se transporter au bout de l'univers que pour franchir l'espace d'une lieue. Ce n'est donc pas de l'effort que naît le sentiment de la grandeur. Il naît, ce sentiment, de ce que notre imagination, au lieu de parcourir le globe à petites journées et à travers mille détours, embrasse d'un seul regard l'intervalle immense et en saisit l'immensité sans fractionnement aucun, en son entier, comme si une ligne droite unissait aux yeux de la pensée les deux extrémités de la terre. Pour l'architecture comme pour les autres arts du dessin, le secret de la grandeur est de présenter les objets dans leur indivision, dans leur tout.

Ainsi s'explique en quelque manière la sublimité des monuments humains. Par la contemplation de la nature, les grands artistes ont pénétré en son impénétrable génie, ils ont découvert les moyens qu'elle emploie pour manifester dans ses créations la force ou la douceur, la majesté ou la grâce, et, en lui empruntant son langage silencieux de lignes et de formes, ils en ont imité l'éloquence dans des monuments muets comme la nature, mais expressifs comme elle. De sorte qu'après avoir traversé l'esprit de l'homme, les lois du monde visible se sont de nouveau immobilisées dans la pierre ou dans le granit, et cette immobilité même est

peut-être ce qui nous émeut le plus fortement. Comme l'a dit Joubert dans ses admirables *Pensées*, « les ouvrages où il y a le plus de repos, mais un repos qui nous émeut, sont plus beaux que ceux où il y a plus de mouvement. Le mouvement donné par l'*immobile* est le plus parfait et le plus délicieux; il est semblable à celui que Dieu imprime au monde. »

VI

LE SACRIFICE DE L'UNE DES TROIS DIMENSIONS EST UN ÉLÉMENT DE GRANDEUR DANS L'ARCHITECTURE

Tous ceux qui ont visité cette basilique fameuse par ses dimensions, Saint-Pierre de Rome, se rappellent le désappointement qu'ils ont éprouvé en y entrant pour la première fois. Ce qu'ils s'attendaient à trouver immense, ils l'ont trouvé presque ordinaire; et, l'architecture les frappant au rebours des intentions de l'architecte, ils ont été surpris de n'être pas étonnés. Les Romains, il est vrai, assurent à chaque voyageur que l'émotion viendra plus tard, et qu'elle n'en sera que plus forte pour être ajournée. Et, en effet, si l'on mesure à sa taille les petits anges qui portent le bénitier, on s'aperçoit que ces petits anges sont des géants; si l'on parcourt l'église en tous sens, on est averti par un commencement de lassitude que le monument est colossal; si l'on compare le prêtre à l'autel où il officie, on finit par se convaincre que les piliers sont prodigieusement énormes et hauts, que la coupole est une œuvre gigantesque; mais ce n'est qu'après bien des calculs, des comparaisons, des rapprochements, que le visiteur en vient à saisir par la pensée l'incroyable grandeur de Saint-Pierre, car tout semble conspirer d'abord à déjouer son admiration, et même, lorsque ce visiteur désenchanté essaye, le lendemain, de retrouver l'enthousiasme qu'il s'était promis de ressentir, il retombe sous l'empire des mêmes causes, et la déception du regard résiste à la certitude de l'esprit. Où est le secret d'une erreur aussi décevante? Il est surtout dans la parfaite concordance des trois dimensions. La hauteur étant très-haute, la largeur très-large et la profondeur très-profonde, ces trois grandeurs se rachètent l'une l'autre et se neutralisent. Si la nef, par exemple, était beaucoup plus étroite, aussitôt l'élévation paraîtrait démesurée et la profondeur étonnante. Sacrifier une dimension pour agrandir les deux autres était ici un artifice infaillible, et, chose admirable! ce mensonge eût servi au triomphe de la vérité, puisqu'il

aurait favorisé l'impression vraie, celle d'une incommensurable grandeur.

Combien différentes les illusions qu'avaient su produire nos architectes du moyen âge! Guidés par le sentiment religieux, ils avaient sacrifié les largeurs aux élancements de l'ogive et aux profondeurs du sanctuaire; ils avaient donné à leurs dimensions des apparences merveilleuses et agrandi outre mesure des cathédrales qui, dans Saint-Pierre de Rome, ne seraient guère que des chapelles. C'est ainsi qu'avec moins de matière ils émurent plus fortement l'esprit. Ils trompèrent nos yeux dans l'intérêt de notre âme.

VII

DIVERS SENTIMENTS S'ATTACHENT A LA GRANDEUR DANS LES DIVERSES DIMENSIONS DE L'ARCHITECTURE

Ce qu'il y a de plus intime dans la conscience des peuples se trahit par le langage. Là se trouvent des révélations innattendues et la source des inductions les plus lumineuses, les plus sûres. Car c'est toute l'humanité qui fixe le sens des mots primitifs, essentiels, de ceux qui ne vieillissent jamais. C'est elle qui, les frappant au coin de son génie et y gravant les idées et les sentiments universels, en fait les monnaies inaltérables de l'intelligence.

Hauteur, largeur, profondeur, ce sont là des mots qui, chez toutes les nations, s'appliquent à l'esprit comme à la matière, et qui déterminent le caractère des choses morales aussi bien que des choses visibles. Suivant qu'il se développe dans le sens de la hauteur ou dans le sens de la largeur, ou dans celui de la profondeur, un édifice nous communique des sentiments d'élévation, de stabilité ou de mystère. Si le monument s'élève à une grande hauteur, il élève aussi notre âme, et nous en avons un éclatant témoignage dans la seule identité de l'expression. Si la largeur est dominante et vaste, elle nous suggère aussitôt l'idée de la stabilité, de la durée, parce que la largeur des bases se lie dans l'ordre moral à tout ce qui est soutenu, résistant et durable, et qu'elle exprime la stabilité des empires non moins que celle des bâtiments. Si l'édifice a une grande étendue en profondeur, soit souterraine, soit à la surface du sol, l'impression qu'il produit est celle d'une terreur mystérieuse, car la profondeur a quelque chose d'obscur et d'imposant, aussi bien dans la nature que dans les pensées. Lorsqu'un homme sensible aux effets de

l'art, — et, après tout, le plus humble des paysans y est souvent sensible autant que le plus raffiné des citadins, — lorsqu'un homme, dis-je, ayant une âme, voit ouvrir devant lui une de ces grandes églises du moyen âge dont la nef se prolonge, dont le sanctuaire recule et se perd dans l'ombre, l'indécision du lointain lui inspire dès l'entrée une sorte de crainte religieuse. En sondant du regard l'éloignement et l'obscurité du fond, il se sent envahi par le pressentiment de quelque mystère. Son imagination plonge avec un vague effroi dans ces profondeurs comme dans l'inconnu, et ce mystère qui l'enveloppe est si étrange, si redoutable, qu'il n'ose ni parler à voix haute, ni faire retentir sur le pavé le bruit de ses pas... Quels artistes que les architectes sans nom qui bâtirent ces temples élevés et profonds où l'âme s'élève et s'enfonce tour à tour avec un mélange d'exaltation et de terreur, aspirant tout ensemble au monde invisible et au monde impénétrable! Quelle connaissance ils avaient aussi du cœur de l'homme, ces prêtres de l'Inde et de l'antique Égypte qui cachèrent leurs premiers temples dans les grottes, ou les creusèrent comme de vastes sépulcres dans les entrailles de la terre! Ils avaient observé avant nous quels rapports subtils unissent la matière et la pensée, quelle corde de la conscience doivent toucher infailliblement tels spectales de la nature créée par Dieu ou reconstruite par l'homme; avant nous ils savaient que la vue des hauteurs élève nos sentiments; que la vue des largeurs rassure notre esprit, et que l'âme, redoutant un mystère dans tout ce qui est profond, ressent une terreur secrète au seul nom de l'abîme.

VIII

LES DIFFÉRENTS PEUPLES, SUIVANT LEUR GÉNIE, ONT ACCUSÉ DANS L'ARCHITECTURE LEUR PRÉFÉRENCE POUR L'UNE OU L'AUTRE DES TROIS DIMENSIONS

Par cela même que divers sentiments s'attachent à la prédominance de telle ou telle dimension de l'architecture, nous voyons les différents peuples faire prédominer dans leurs monuments tantôt la profondeur, tantôt la largeur, tantôt la hauteur, et cette préférence tient au génie de leur religion, aux habitudes de leur esprit; elle dépend de la direction que reçurent dès l'origine leurs pensées.

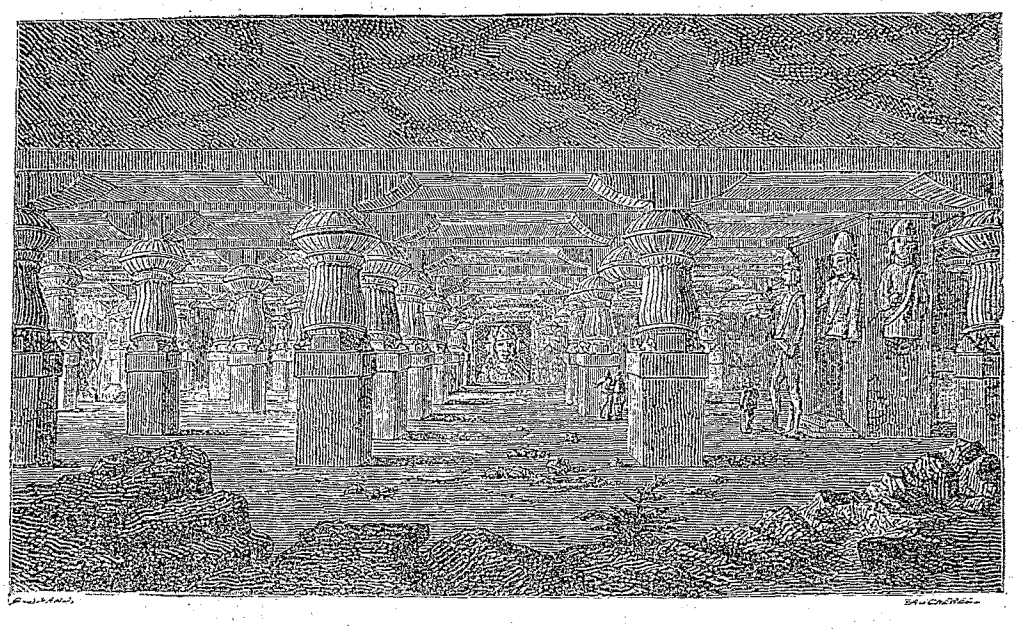
Comme l'a dit Ziegler dans ses *Études céramiques*, « le sens (au physique) est un état de la forme qui permet de saisir au premier coup d'œil les dif-

férences entre une dimension et les autres, entre la hauteur et la largeur, entre une façade et ses côtés. » Or, le sens matériel des diverses architectures répond à leur signification poétique, à leur sens moral. Si le climat et la nature des matériaux disponibles ont influé partout sur le caractère de l'architecture, cette influence incontestable s'est fait sentir principalement dans la couverture de l'édifice; quant au sens matériel de son développement, il est lié sans aucun doute par un rapport secret avec les idées de la nation, avec sa manière d'imaginer le monde moral et de comprendre la divinité. Chez tous les peuples, les plus anciens artistes furent des prêtres : voilà pourquoi l'architecture commença par être symbolique, et ce symbolisme s'exprima tout d'abord par le choix de la dimension dominante. Un coup d'œil jeté sur l'histoire nous fait ercevoir sur-le-champ trois genres de grandeur parfaitement distincts et sensibles dans les constructions humaines. Les temples de l'Inde sont profonds, les temples de l'Égypte sont larges, les églises chrétiennes sont hautes, et ces contrastes correspondent à des religions différentes; ils expriment des pensées.

« Les religions de l'Inde, dit Lamennais, renferment toutes une idée panthéistique, unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or, le panthéisme est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment; qu'au lieu d'offrir un tout régulier, saisissable à l'œil, il force, par ce qu'il a d'inachevé, l'imagination à l'étendre encore, à l'étendre toujours, sans qu'elle arrive jamais à se le représenter tout ensemble comme un et comme circonscrit en des limites déterminées, l'idée panthéistique aura son expression. Mais pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque manière dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère, pour ainsi parler. C'est là, dans ses ténébreuses entrailles, que l'artiste descendra, qu'il accomplira son œuvre, qu'il fera circuler la vie, une vie qui commence à peine à s'individualiser en des productions à l'état de simple ébauche : symbole d'un monde en germe, d'un monde qu'anime et qu'organise, dans la masse homogène de la substance primordiale, le souffle puissant de l'être universel. »

Ces belles considérations ne sont pas seulement d'un poëte : elles se peuvent rigoureusement vérifier. Les temples indiens, ceux qui constituent véritablement l'architecture indigène, sont de vastes excavations dans le roc vif, pratiquées avec une patience qui a duré des siècles. L'Inde en est remplie et tous les jours on en découvre en deçà ou au delà du

Gange. Les plus fameuses sont celles de l'île de Ceylan, des environs de Bombay, d'Éléphanta, de Bénarès, de Salsette, de Douhmar, de la côte de Coromandel... Aucun plan visible ne se fait comprendre dans ces monuments ; aucun ordre bien saisissable n'y règne. La pensée de l'architecte est obscure comme le sanctuaire qu'il a évidé sous le plafond des montagnes ; elle est vague comme la divinité qu'on y adore, et il semble qu'en fouillant ainsi la nature on ait voulu y poursuivre ce mystérieux Brahm dont le visage est partout, cet être universel qui réside caché, enveloppé dans



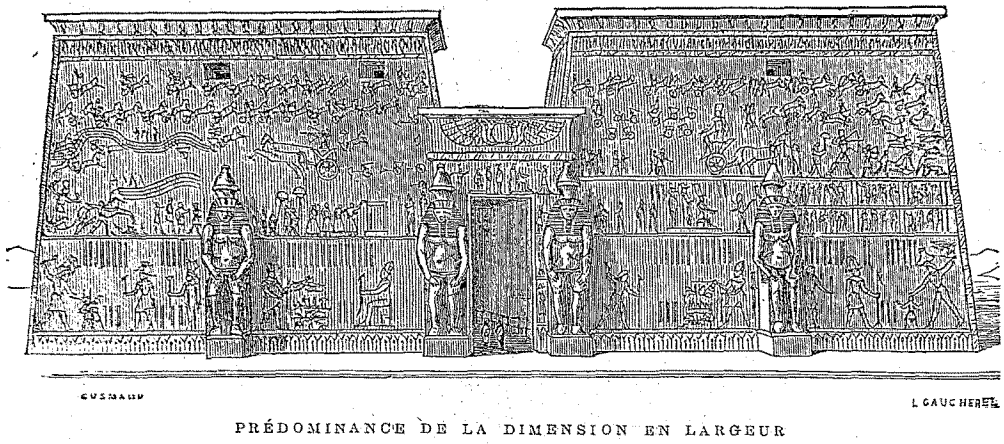
PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN PROFONDEUR.

(Temple indien.)

des profondeurs de la création et confondu avec elle. La religion des Indous, qui est un panthéisme mystique, a dû imprimer à leurs monuments le caractère qui les distingue, et c'est là sans doute la cause secrète d'une préférence aussi marquée pour la dimension indéfinie en profondeur. Même lorsqu'ils ont élevé des pagodes pyramidales, leur architecture, suivant l'observation de Thomas Hope, tout en adoptant des formes un peu moins lourdes, représente encore la caverne creusée en plein roc et les matériaux amoncelés en pyramides à la surface du sol, après avoir été extraits du sein des rochers. Quant aux coupoles et aux minarets qui surmontent tant d'édifices dans l'Inde, ils y ont été construits par des

musulmans, et leur style n'a rien de commun avec le génie des Indiens.

Les Égyptiens, qui étaient originaires de l'Asie, comme le prouvent l'anatomie comparée, l'analogie des langues et tous les travaux modernes depuis Herder jusqu'à Brügsch, les Égyptiens avaient conservé quelques traits d'une ressemblance éloignée avec la race indienne, mais ils en différaient par la nature de leurs croyances et par un génie qu'avait dû profondément modifier l'éternelle monotonie d'un climat brûlant. Il se peut, sans doute, que ce climat, en leur inspirant le goût de se créer des demeures souterraines, les ait habitués à une architecture massive, rappelant les énormes piliers de réserve que nécessite toute excavation; mais il faut reconnaître aussi que leurs idées religieuses contribuèrent

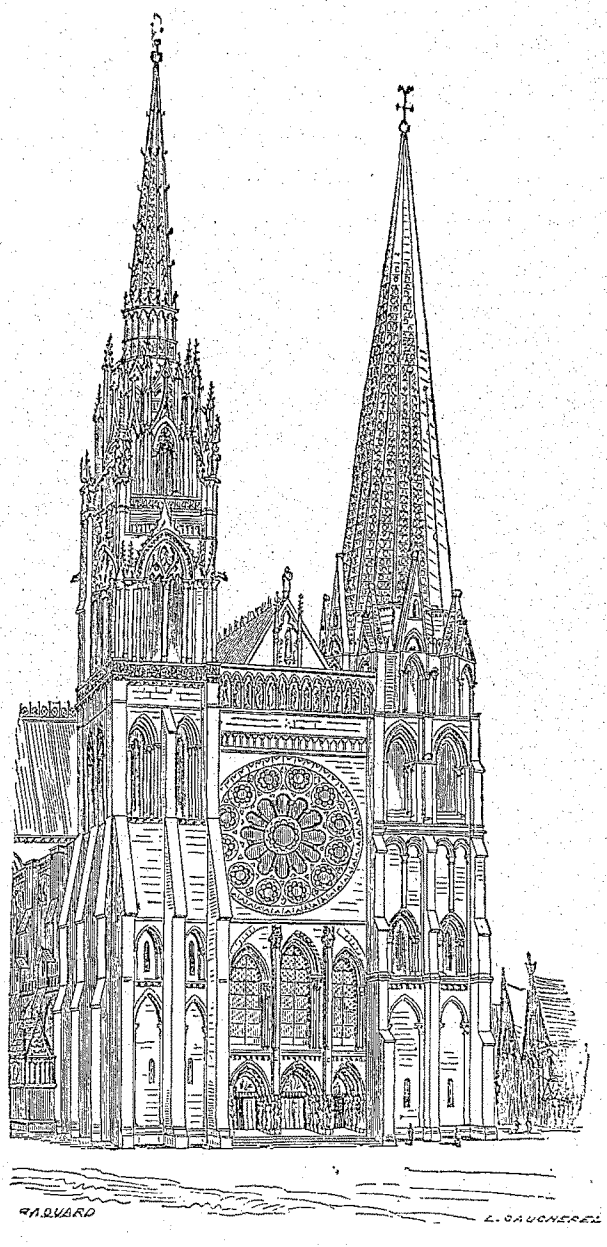


PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN LARGEUR

(Temple égyptien.)

puissamment à cette prédilection pour une stabilité à la fois réelle et apparente. Les Égyptiens croyaient fermement à l'immortalité de l'âme et ils désiraient l'immortalité de la matière, pensant que cette âme immortelle rentrerait dans son corps au bout de mille ans. Ils regardaient la vie d'ici-bas comme le prélude d'une existence meilleure. Aussi n'avaient-ils guère soin de l'habitation des vivants, tandis qu'ils déployaient une extrême magnificence dans la demeure des morts. Leurs maisons n'étaient guère que des huttes de terre et de roseaux, mais leurs tombeaux étaient bâtis pour les siècles; leurs temples même avaient une solennité sépulcrale, et leurs statues, rigides comme des momies, semblaient faites pour perpétuer cette image de la mort qui, sans les épouvanter, était toujours présente à leur esprit. Un peuple ainsi préoccupé de la vie future et qui l'espérait immuable, un peuple qui a conservé des cadavres plus de

quatre mille ans, devait développer dans son architecture la dimension qui assure la solidité de l'édifice et en présage la durée sans fin. L'im-



PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN HAUTEUR

(Cathédrale de Chartres.)

mense largeur des bases devait être le trait caractéristique de ses monuments. Murs, piliers, colonnes, tout, en effet, dans la construction égyptienne, est robuste, épais et court. Et, comme pour ajouter à l'évi-

dence de cette inébranlable solidité, la largeur des bases est augmentée encore par une inclination en talus qui donne à toute l'architecture une tendance pyramidale. Les Pyramides elles-mêmes, celles de Memphis, dont la plus grande est le bâtiment le plus élevé de la terre, sont assises sur une base énorme : elles sont beaucoup moins hautes que larges. La pyramide de Chéops, par exemple, a 232 mètres 85 centim. à la base primitive, quand la hauteur verticale n'est que de 146 mètres 52 centim., c'est-à-dire que la base est à la hauteur exactement comme 8 est à 5. Ainsi tous les monuments égyptiens, même ceux dont l'élévation est célèbre, sont cependant plus étonnants encore par l'étendue de leur dimension en largeur, dimension qui les rend et les fait paraître impérissables, éternels.

Tout autre est l'aspect de nos monuments dans l'architecture ogivale. Ils s'élèvent, ils s'élancent vers le ciel, et c'est la hauteur ici qui triomphe. La foi du moyen âge a soulevé la voûte romaine : le souffle de l'esprit a haussé les tours jusqu'aux nuages. Il faudrait résister à l'évidence pour ne pas voir dans nos cathédrales gothiques l'œuvre d'un sentiment religieux, une image parlante de l'aspiration du croyant au paradis. Jusqu'à la naissance du style ogival, l'idée chrétienne n'avait eu dans l'architecture qu'une représentation insuffisante; elle n'avait pas eu son symbole de pierre et ne s'était pas encore matériellement exprimée ni développée. « Il semble, dit M. Viollet-Le-Duc (dans son précieux *Dictionnaire de l'Architecture française*), que jusqu'au réveil de l'esprit moderne au XIIe siècle, la tradition païenne laissait encore des traces dans les esprits comme elle en laissait dans les formes de l'architecture. » Quelle que soit l'origine de l'ogive, et avant que nous en venions à rechercher cette origine, il est clair pour nous qu'une cause morale a poussé les prêtres et les architectes à vouloir et à construire des temples d'une aussi prodigieuse hauteur, et qui, étant très-peu larges, y gagnent encore les apparences d'une élévation plus grande. Et comment ne pas reconnaître que le sacrifice de la dimension en largeur a été commandé par le désir d'émouvoir les âmes, aussi bien dans une petite église que dans une vaste cathédrale? La Sainte-Chapelle de Paris, qui a 36 mètres d'élévation, ne paraît-elle pas beaucoup plus haute parce qu'elle a seulement 9 mètres de large?

Il est vrai qu'un savant architecte, celui-là même que nous venons de nommer, croit trouver l'origine du système ogival dans les simples tâtonnements du constructeur en peine de bâtir des voûtes solides; mais pourrait-on soutenir que la foi chrétienne à son apogée n'a été pour rien

dans ce besoin d'exhausser l'église et de se prêter ainsi aux élans de la prière comme à l'ascension du regard? Il n'est pas conforme aux habitudes de l'humanité qu'elle applique avant de concevoir au moins par instinct; il n'est pas naturel quelle invente le moyen avant d'avoir aperçu le but. La pratique n'est pas la sœur aînée de l'esprit; elle éclaire la théorie, mais ne la précède point. L'exhaussement des églises chrétiennes était déjà prémédité, lorsque l'architecte comprit que cette surélévation ne pouvait être obtenue que par le tracé de l'ogive. Et si la dimension en largeur dut être sacrifiée aux nécessités de la construction, c'est que la pratique se trouva vouloir ce qu'avaient désiré toutes les âmes. La pierre et le sentiment furent d'accord.

De tous les peuples fameux par leur architecture, les Grecs sont les seuls qui ait conservé une sorte d'équilibre dans les trois dimensions de leurs temples, et cela même trahissait leur génie, génie clair et simple, exquis dans sa sobriété, mesuré dans sa grandeur. Sans doute leurs monuments n'ont pas une longueur égale à la hauteur et à la largeur, car un édifice dont les trois dimensions seraient les mêmes, c'est-à-dire qui aurait une base carrée et une élévation cubique, serait dépourvu de sens et partant d'expression; ce serait une abstraction muette, une monstruosité en architecture. Les Grecs ont presque toujours donné à leurs temples une largeur double de la hauteur et une longueur au moins double de la largeur. Mais ces différences ne sont pas, à beaucoup près, aussi frappantes que celles dont les monuments indiens, égyptiens ou gothiques nous offrent le spectacle. Elles sont dues au sentiment de la beauté plutôt qu'au sentiment religieux. Dans l'imagination des Athéniens, l'Acropole était aussi haut placée que l'Olympe, et le séjour des dieux mêmes était une montagne de la Thessalie. Revêtues des beautés parfaites de la forme humaine, les divinités de la Fable étaient tout ensemble familières et adorées. Elles avaient consenti à descendre parmi les hommes, de sorte que les hommes n'avaient point à s'élever jusqu'à elles. Aussi les temples grecs, sous leur fronton doucement abaissé, ont-ils peu de hauteur. Bâtis sur un point d'où ils dominent la plaine ou la mer, ils n'ont de véritable élévation que celle de la colline ou du promontoire qui leur sert de piédestal. Ils sont toujours élevés sans être jamais hauts.

Ainsi se vérifie notre proposition, que le génie des différents peuples se trahit déjà dans les seules dimensions de leur architecture. Et maintenant, des observations qui précèdent, il résulte que la largeur est une qualité plutôt matérielle, tandis que la profondeur s'adresse au sentiment

et la hauteur à la pensée. « A égalité, dit Schiller, les hauteurs nous paraissent plus sublimes que les longueurs, par la raison que l'idée du sublime de force s'associe nécessairement à la vue d'une hauteur. Une simple longueur, alors même qu'elle s'étendrait à perte de vue, n'a en soi rien de terrible; mais une hauteur est terrible : nous pourrions en être précipités! Cependant, pour qu'une grande hauteur soit terrible, il faut d'abord que notre imagination nous transporte au sommet, et par conséquent que cette hauteur devienne pour nous une profondeur. On peut faire cette expérience en regardant un ciel chargé de nuages et mêlé de bleu, dans une nappe d'eau sombre. La profondeur immense du ciel y formera un spectacle incomparablement plus effrayant que sa hauteur... »

En architecture, la profondeur, étant horizontale, produit sur nous, au lieu d'une terreur physique, cet effet d'appréhension morale qu'engendre le mystère. Quant à la vue des grandes hauteurs, elle nous détache un instant de la terre et en désintéresse notre âme. Dans les matières de l'esprit, comme dit Joubert, la grandeur se prend de bas en haut.

IX

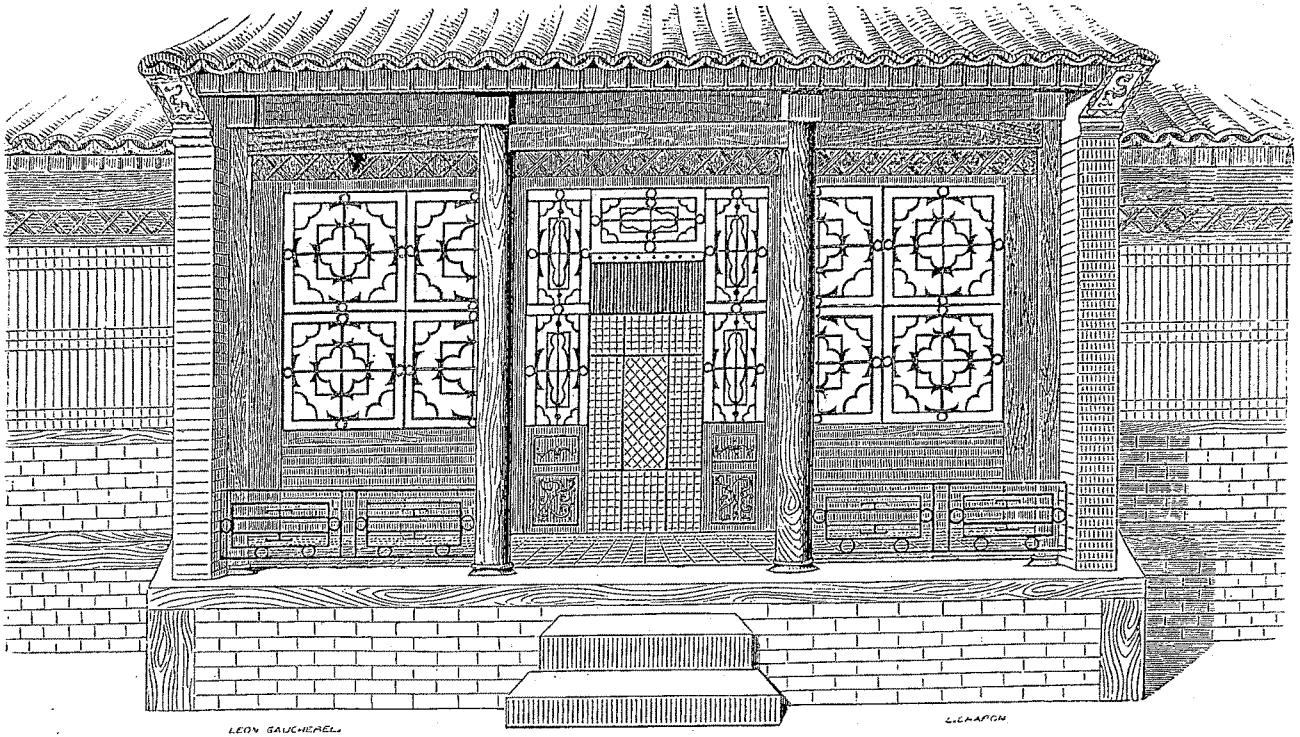
LA SÉVÉRITÉ DES SENTIMENTS QUE L'ARCHITECTURE INSPIRE EST EN RAISON DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES.

De même que l'art de distribuer dans un tableau les lumières et les ombres s'appelle, en peinture, le clair-obscur, de même l'art de distribuer dans un bâtiment les pleins et les vides peut s'appeler, en quelque manière, le clair-obscur de l'architecte. C'est là un des secrets de son éloquence; c'est par là qu'il imprime à son œuvre un caractère léger ou imposant, gai ou sombre. Et ce clair-obscur, il a une double expression : il modifie la physionomie extérieure du monument aussi bien que son aspect intérieur. Si l'on multiplie les vides, c'est-à-dire les portes, les fenêtres, les arcades, les entre-colonnements, le spectateur du dehors semble invité à tourner ses regards vers un édifice que tant d'ouvertures font paraître accessible et hospitalier. En y pénétrant par la pensée, il se représente un séjour égayé par l'abondance de la lumière, et des habitants qui n'ont voulu ni se séparer du monde, ni fuir les rayons du jour. Au contraire, si les pleins dominent, si les vides sont rares, une certaine

tristesse, et même un vague sentiment de crainte s'empare aussitôt du spectateur; il est envahi par l'idée de l'austérité qu'il suppose à des hôtes si bien clos, si peu jaloux de voir et d'être vus; et cette impression se fortifie à mesure que la construction se ferme, de telle manière que si les vides disparaissent, si les fenêtres sont absentes, l'édifice, ou plutôt l'esprit qui l'habite cesse pour ainsi dire d'être en rapport avec l'esprit des passants. Soit que nous descendions l'échelle de nos impressions, du gai au sombre, soit que nous passions de l'obscurité qui rembrunit nos pensées à la douce clarté qui nous déride le front, les sentiments que nous inspire une architecture quelconque sont plus ou moins sévères, suivant qu'elle diminue ou qu'elle augmente le nombre de ses ouvertures.

Partout où les hommes se réunissent pour le plaisir, l'édifice accuse ranchement la prédominance des vides sur les pleins, ou du moins, chose remarquable, tout ce qui n'a pu être enlevé aux nécessités d'une construction solide est racheté alors par des vides simulés, succédant aux vides véritables. Dans les lieux de fête, dans les salles de danse ou de récréation, dans les cafés, dans les foyers de théâtre, on est porté à multiplier les glaces, non pas tant pour y offrir vingt fois de suite un miroir à la beauté, que pour élargir, pour égayer l'intérieur par des ouvertures factices, et substituer ainsi à la tristesse des pleins qui arrêteraient la pensée les vides apparents qui laissent passer le regard. Un peuple que nous considérons comme frivole et qui est certainement très-sensuel, le peuple chinois, a donné à tous ses bâtiments l'aspect de la gaieté par un système de construction où le bois, étant plus employé que la pierre, fait complétement dominer les vides sur les pleins. Percée à jour de toutes parts et n'ayant guère d'autre partie entièrement pleine que la toiture, la maison chinoise semble faite à l'image d'une volière d'oiseaux familiers. L'intimité domestique y est protégée, non par des murailles, mais par des stores, et, grâce à tant de légèreté, tout y respire un bonheur paisible, une vie riante et purement terrestre, dont la poésie ne s'élève pas plus haut que l'amour des fleurs. Observons, du reste, que par un tact admirable les Chinois ont rappelé la ligne droite dans tous les compartiments de ces cages humaines; ils ont disposé en sens vertical et horizontal, même les purs ornements de leurs demeures, limitant les vides par des contours à angles droits, comme ailleurs on limiterait les pleins.

Supposons maintenant que tant de châssis délicats se changent en murailles, que les vitrages soient remplacés par des pierres, le sentiment du spectateur va devenir grave à mesure que la construction deviendra



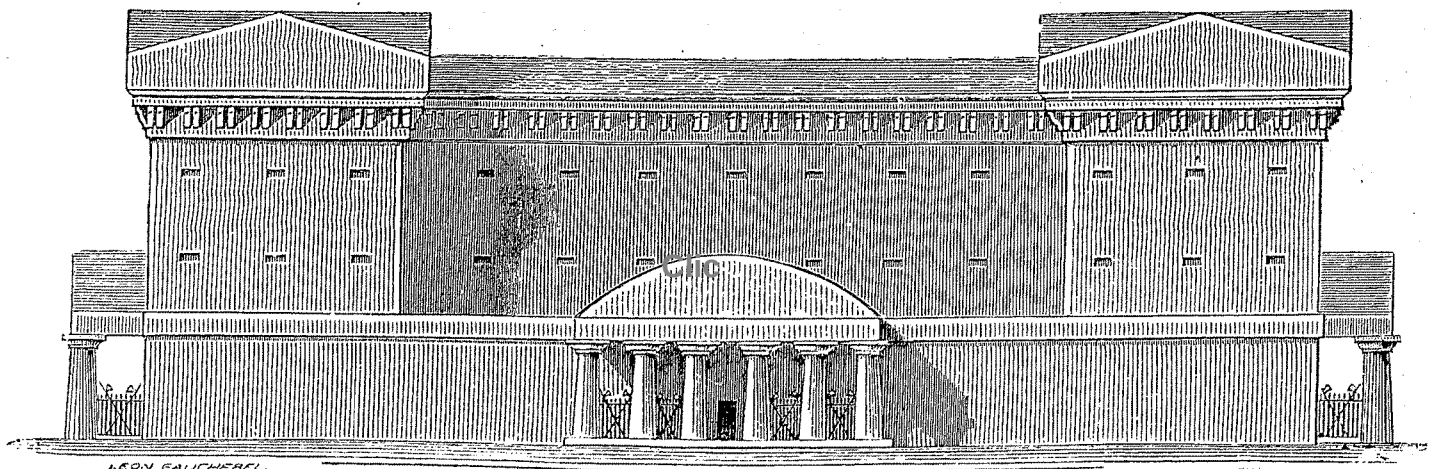
EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES VIDES SUR LES PLEINS.

(Maison d'un lettré, en Chine.)

massive. Lorsque des hommes désenchantés de la vie se réunissent dans un lieu solitaire pour vivre sans famille, prier et méditer en silence, leur premier soin est d'élever un rempart entre eux et le monde. Ensuite, non contents de fuir les bruits du dehors, ils se défendent même contre les bruits du cloître en se bâtissant des cellules qui les séparent les uns des autres. Ici l'architecture va présenter beaucoup de surfaces pleines et peu d'ouvertures, même au dedans, de sorte que le voyageur séculier qui apercevra de loin le monastère ou qui voudra le visiter, recevra une impression de recueillement religieux et se sentira gagné un instant par le goût de cette vie contemplative, silencieuse et murée.

Revenus des lieux écartés où s'élève l'architecture monastique au milieu du mouvement qui anime les cités actives nous y rencontrons des bâtiments de toute espèce indiquant les divers besoins inventés par le génie de la civilisation : ici une douane, là un théâtre, plus loin un tribunal, une prison, une caserne, un musée... et chacun de ces édifices, suivant que les vides l'emporteront sur les pleins ou les pleins sur les vides, nous procurera une première sensation douce ou pénible, et devra nous suggérer les idées de liberté et de plaisir, ou bien celles de force, de compression, d'austère justice. Si nous approchons d'un musée, nous en serons avertis par la multiplicité des fenêtres, qui perceront quelquefois jusqu'à la toiture ; si nous passons sous les murailles d'une prison, les fenêtres ne seront plus que des baies étroites, plus larges que hautes, et dont la rareté sinistre annoncera l'obscurité des cachots ; si c'est une douane, le caractère massif et rude de l'édifice manifestera une pensée hostile à la liberté de la circulation et des échanges, c'est-à-dire un autre genre de prison ; si c'est un fort, les ouvertures ne seront plus que des meurtrières, tout juste assez grandes pour laisser passer l'œil d'une sentinelle ou le canon d'une arme à feu.

Les architectes antiques avaient parfaitement compris cette éloquence des pleins et des vides. Les monuments les plus graves, les plus imposants de leur architecture sont les temples égyptiens, qui n'admettent le plus souvent d'autre ouverture extérieure que la porte, percée entre deux énormes massifs de pierre ou de granit appelés pylones et semblables à des tours carrées. Des escaliers conduisent aux plates-formes établies sur le sommet des pylones ; mais ces escaliers ne sont pas visibles du dehors : ils prennent jour sur les cours intérieures. Un mystère s'élève ainsi entre le sanctuaire et le peuple : impénétrable aux regards du passant, le temple ne reçoit la lumière que par des ouvertures supérieures ; il est *hypæthre*, ce qui veut dire découvert par en



EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES.

(Prison d'Aix, en Provence, construite par Ledoux.)

haut; il n'a de vue que sur le ciel. Même caractère dans les temples grecs. Lors même qu'ils sont entourés d'une colonnade, l'œil n'aperçoit au travers qu'un mur plein, sans fenêtre, et les deux portes qui ouvrent sur les façades de l'orient et de l'occident. Là, c'est encore le plus souvent par une percée pratiquée dans le faîte qu'est éclairé le lieu saint où s'élève l'image de Dieu. Ainsi l'extrême rareté des ouvertures semble d'accord avec la sévérité du monument, et si un portique en facilite l'accès en offrant au peuple un abri sous le fronton ou sous les ailes du temple, derrière ce portique se dresse une muraille infranchissable.

Au moyen âge, les églises catholiques présentent, il est vrai, de grandes surfaces toutes percées de vitrages qui sembleraient devoir diminuer l'austérité de l'architecture ; mais pour atténuer l'effet que produirait ici l'abondance du jour, l'architecte a su amortir l'éclat de ses verrières sous des rouges intenses, des bleus violents, des verts profonds, de sorte que la fenêtre, colorant au passage les rayons du soleil, devient à demi obscure et rétablit au dehors la gravité de l'édifice, tandis qu'elle répand dans l'intérieur la mélancolie de ses sombres lumières.

Dans les temps modernes, un des hommes qui ont le mieux senti l'expression sévère que peut obtenir l'architecture par la sobriété des vides, est l'architecte Ledoux, qui fut en réputation au siècle dernier. Tout ce qu'a produit cet artiste est marqué à l'empreinte d'une simplicité forte et du plus rigide caractère. C'est lui qui éleva autour de Paris ces barrières qu'on vient de détruire, et dont quelques-unes étaient des chefs-d'œuvre à leur manière. Un philosophe qui aurait voulu habituer les esprits à l'abolition des octrois n'eût pas mieux conçu son architecture. De quelque point de l'horizon qu'il se dirigeât sur Paris, le marchand, du plus loin qu'il apercevait ces pleines et lourdes murailles, ces portes basses flanquées de colonnes trapues et ces très-rares fenêtres par où il se sentait surveillé, songeait tout de suite à payer la rançon de l'industrie et du travail. Partout l'architecte avait atteint son but en variant l'application du même principe.

Il faut citer encore, comme un exemple frappant de l'expression des pleins en architecture, la prison construite à Aix en Provence sur les dessins du même artiste. L'édifice est un quadrilatère aux quatre faces égales et pareilles. Chacune se développe sur une grande ligne et présente une surface nue et lisse, percée de quelques ouvertures très-étroites et très-rares. Aux deux angles s'élèvent deux corps de bâtiment qui ne font point saillie sur le nu du mur extérieur, mais qui se distinguent par un couronnement triangulaire sans aucune moulure, sans aucun vide apparent

ou réel. Au milieu de ces sombres façades s'ouvre un petit péristyle de colonnes serrées et courtes : il semble de loin que le prisonnier n'y pourra passer qu'en courbant la tête. Par sa beauté sauvage, son aspect farouche, ce monument est un modèle du genre.

On le voit, du moment que les pleins gagnent sensiblement sur les vides, la physionomie de l'architecture change à vue d'œil. Le kiosque devient maison, la maison devient cloître, le cloître devient forteresse; puis, en continuant de degrés en degrés, nous descendons du fort à la prison, de la prison au mausolée... Là tout est fermé, et c'est le plein de la pierre qui exprime la mort. Cependant une ouverture y est parfois ménagée, comme pour laisser un passage au souvenir ou marquer une issue à la délivrance de l'âme.

On peut vérifier la force de cette impression et combien elle est infaillible, par une facile contre-épreuve. Le vide, disons-nous, semble exprimer dans l'architecture le besoin de lumière et un constant rapport entre les habitants de l'édifice et le spectateur, en d'autres termes, la vie de relation, la vie même. Cela est si vrai que rien n'est plus triste pour le regard comme pour l'esprit que ces fenêtres ou ces portes murées, que le langage populaire, dans son énergie saisissante, appelle des portes *condamnées!* On dirait que les habitants ont été chassés ou qu'on leur a disputé la lumière et la respiration, ou bien qu'ils ne sont plus. Ce sentiment, il a été compris sans doute par les architectes musulmans qui ont bâti dans l'Inde, près d'Allahabad, les mausolées de sultans que Daniell y a dessinés (*Indian Scenery*), car on y voit des fenêtres dont la baie simulée est toute pleine, comme si elle eût été bouchée avec des pierres après l'ensevelissement du mort.

Chose étrange! cet artifice de l'architecture qui consiste à prodiguer les ouvertures ou à les épargner est doublement expressif, mais d'une seule manière. A l'extérieur, il est vrai, ce sont les pleins qui reçoivent la force du jour et qui sont clairs, tandis que les vides se manifestent par des profondeurs obscures, à moins que la lumière n'y soit à certains moments refléchie par des vitrages. De sorte que la construction devrait, ce semble, impressionner le spectateur du dehors tout autrement qu'elle impressionne celui qui habite ou qui regarde l'intérieur. Toutefois c'est l'effet contraire qui se produit, non-seulement parce que l'imagination rétablit les ombres derrière les murs et que la pensée voit pénétrer le jour par les fenêtres, les arcades ou les portes, mais encore parce que les surfaces de pierre, lorsqu'elles sont élargies et dominantes, nous mar-

quent ou l'égoïsme de ceux qu'elles abritent, ou la mélancolie de ceux qu'elles cachent, ou le malheur de ceux qu'elles emprisonnent.

Oui, les pleins et les vides sont les longues et les brèves de cette prosodie muette qu'on appelle l'architecture. Les répartitions de l'espace y jouent à peu près le même rôle que dans la musique les intervalles des sons, la succession vive ou lente des mouvements rhythmiques.

Tout véritable architecte doit se souvenir de ce principe quand il dessine les plans d'un édifice public ou privé. Il doit savoir qu'en distribuant les lumières et les ombres dans l'intérieur de son œuvre, il en détermine déjà le caractère extérieur; qu'en un mot, les vides et les pleins sont les dactyles et les spondées de sa poésie.

X

PROPORTION, CARACTÈRE, HARMONIE, TELLES SONT LES TROIS CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU DANS L'ARCHITECTURE.

PROPORTION. En arrivant sur la terre pour résumer la création antérieure et la couronner, l'homme y fit aussitôt briller le génie de l'ordre. Il en apportait le besoin dans son esprit et l'image dans son corps. Doué d'une vie double, la vie organique, celle des viscères, et la vie animale ou de relation, celle de l'âme, il représentait, il contenait en lui tout à la fois et la nature inférieure qui l'avait précédé, et une nature supérieure capable de comprendre la première et de la régir.

Soit que nous regardions la terre, soit que nous levions les yeux au firmament, nous ne voyons partout qu'un désordre immense et sublime. De même que le ciel nous montre des myriades de constellations qui paraissent dispersées par la main d'un semeur inconnu, de même la terre se hérisse à l'imprévu de montagnes aux formes bizarres, se couvre de forêts irrégulières et donne naissance à des fleuves dont le cours capricieux semble obéir à cette puissance obscure que nous appelons le hasard. Sans doute un principe d'ordre règne dans le monde et préside au retour constant des phénomènes naturels comme à ces révolutions des astres dont les désordres mêmes sont prévus par la science; mais dans les spectacles matériels de l'univers, aucune symétrie n'est visible, et, s'il en

existe une, elle échappe complétement à nos sens; elle se perd dans les hauteurs inaccessibles de la pensée divine, elle est cachée dans l'infini. Sur la terre, après cependant que la nature a fait un aveugle effort pour prendre une forme régulière dans la cristallisation, la symétrie apparaît dans les animaux, et l'homme en est le modèle le plus éclatant. Le corps humain présente au plus haut degré l'image de l'ordre, et d'un ordre parfait, parce que la liberté s'y combine avec la règle, car il y a en lui une symétrie sans uniformité; il a des membres semblables et des membres inégaux, des organes doubles et des organes simples, la similitude de droite à gauche et la variété de bas en haut. Cet ordre parfait répond dans la création à l'intelligence; il est l'emblème extérieur de la raison. Aussi l'homme éprouve-t-il le besoin de mettre de l'ordre dans ses pensées comme dans les phénomènes de la matière. Non content de posséder en lui la symétrie et la proportion, il les veut en dehors de lui. Ces montagnes bizarrement soulevées par les catastrophes du globe, il les soumet à sa géométrie et il les change en pyramides. Ces cavernes formées par les cataclysmes des premiers âges, il les rectifie et il les recreuse en catacombes. Le même génie qui l'avait porté à mesurer les sons pour en créer la musique, le porte à mesurer l'étendue, à peser les corps et à régler les surfaces, pour créer l'architecture.

On conçoit maintenant pourquoi les hommes veulent de la proportion dans un édifice. Mais qu'est-ce que la proportion? c'est l'existence d'une mesure commune entre les diverses parties d'un tout. Un corps a des proportions lorsqu'un de ses membres sert de mesure à chacun des autres et au tout. C'est là ce que les Grecs appelaient *symétrie*. Nous attachons, nous, au mot *symétrie* un autre sens, puisqu'il signifie seulement dans notre langue la correspondance des parties droites avec les parties gauches. La nature, encore une fois, n'a point mis de proportion dans les créations minérales et végétales. « D'après la grosseur d'un arbre, dit Quatremère (*Dictionnaire d'Architecture*), on ne pourra déterminer la grosseur de ses branches, ni conclure de la grandeur des branches à la grandeur de l'arbre, car on sait combien de hasards rendraient cette induction trompeuse si on en voulait généraliser la règle. Chaque animal, au contraire, est organisé d'une manière tellement constante dans son espèce, et les rapports de ses membres avec son corps sont tellement uniformes, qu'une seule partie vous fait connaître la mesure du tout. *A l'ongle on connaît le lion.* »

Un édifice où l'on ne verrait ni ordre, ni symétrie, ni proportion, paraîtrait l'œuvre du hasard, ce qui veut dire d'une puissance inintelligente et aveugle. Or, l'homme, par cela même qu'il est le seul être intel-

ligent de la création, désire manifester son intelligence dans ses ouvrages. Pour cela il les fait en quelque sorte semblables à lui-même, en leur imprimant le caractère de son esprit, qui est la logique, et le caractère de son corps, qui est la proportion. Chose admirable! l'architecture n'emploie que des matières inorganiques, la pierre, le marbre, la brique, le fer, et le bois quand il n'a plus de séve, c'est-à-dire quand il a cessé d'être une substance organique; et cependant, sous la main de l'architecte, ces matières inertes vont exprimer des sentiments et des pensées. En les soumettant aux lois de l'ordre, de la symétrie et de la proportion d'une manière sensible aux regards, il leur communique une apparence de vie, il leur prête un organisme conçu à l'image du sien propre. Par cette proportion artificielle, la nature inférieure est élevé à la dignité du règne organique; elle est rendue expressive, éloquente, et elle devient capable d'exprimer l'âme d'un artiste et souvent l'âme de tout un peuple.

Mais il en est des édifices humains comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulus rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans, ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui qui est nécessaire au jeu des organes. Le cerveau, il est vrai, présente deux lobes parfaitement égaux et symétriques parce que le cerveau est l'organe destiné à la vie de relation, à la vie de l'esprit. Mais dans les fonctions individuelles, la vie intérieure offre un aspect tout autre. L'estomac est une poche informe; le cœur est un muscle impair qui n'est point placé au centre; le poumon gauche est plus long et moins large que le poumon droit; le foie présente des lobes inégaux; la rate est un ganglion placé vers la gauche et qui n'a pas son pendant; mais toute cette organisation, que la science trouve si merveilleuse dans son irrégularité, est cachée sous un revêtement d'organes similaires, se répétant, se correspondant à égale distance d'une ligne médiane, et formant chez les animaux la symétrie, chez l'homme la beauté. Semblables en cela au corps humain, les monuments de l'architecture ont aussi une vie double et un double aspect.

A l'extérieur, pour répondre à cette *politesse* dont parle si bien l'architecte anglais que nous avons cité, ils doivent être réguliers, symétriques, mais symétriques de gauche à droite, à l'instar de l'homme, et non pas de bas en haut, ni de la face antérieure à la face postérieure. Leur vie de relation se manifestera par des ouvertures qui seront comme les yeux et les oreilles de l'être qui les habite; leur entrée occupera

le centre de l'édifice comme la bouche est placée sur la ligne centrale du visage ; ils affecteront des formes angulaires ou arrondies, suivant qu'ils auront été bâtis pour manifester une idée virile, la force, ou une idée féminine, la grâce ; ils auront enfin une proportion, puisqu'il existera entre tous leurs membres apparents ce rapport harmonieux, cette mutuelle dépendance, qui ramènent la variété des parties à l'unité de l'ensemble, et qui sont la première condition du beau dans tous les arts.

A l'intérieur, au contraire, l'édifice n'est point assujetti à la répétition identique des membres, ni aux régularités de la façade, ni à l'unité d'aspect. Aussi, quand l'architecte en nous dessinant la coupe d'un monument, nous en fait, pour ainsi dire, l'autopsie, nous y voyons comme dans le corps humain des dimensions inégales, des formes irrégulières, des disparités qui sont pour notre œil un désordre, mais qui constituent l'individualité, la liberté de l'édifice. Toutefois il est des monuments dans lesquels la vie de relation est intérieure, et ceux-là veulent la symétrie même au dedans. Une salle de spectacle, un cirque, une chambre où le parlement délibère, sont soumis aux lois de la régularité géométrique au dedans comme au dehors. Et cette double symétrie dont pouvait se passer le temple antique, où la foule ne pénétrait point, elle est nécessaire à l'église chrétienne, parce que tous les fidèles s'y rassemblent, parce que c'est dans l'église que se manifeste la vie animée, à la lueur des flambeaux qui en sont comme l'image, parce qu'enfin la pensée de tout le peuple réside dans l'axe de l'édifice. Peu importe alors que la symétrie extérieure soit dérangée en détail par l'addition d'une sacristie, d'un baptistère, ou par l'irrégularité d'une ligne éloignée du centre... Mais à part ces circonstances, on peut dire en général que l'architecture n'est pas sujette à la symétrie intérieure, si ce n'est quand la vie commune doit fonctionner dans l'enceinte même du monument.

Ainsi, au dedans règne une beauté relative, libre, ou du moins sans règle fixe, tandis qu'au dehors règne une beauté nécessaire et soumise à ses propres lois.

Caractère. Dans l'homme le caractère est le visage de l'âme, comme dit Cicéron, *vultus animi*. En architecture, le caractère est aussi la physionomie morale de l'édifice. De même qu'un portrait sans caractère n'est qu'une vaine ombre de la personne représentée, de même tout monument qui ne s'adresse pas à notre esprit, qui n'y éveille aucune pensée, est un simple amas de pierres, un corps sans âme. Mais quelle est l'âme de l'architecture? C'est la pensée qu'elle exprime.

Si cette pensée est celle de tout un peuple, si elle est vague, mais

puissante et grande par son vague même, si le monument n'a aucune utilité pratique, aucune autre destination que de s'élever comme un symbole de la croyance universelle, l'architecture n'a alors point de caractère déterminé, mais elle est grandiose, mystérieuse, étonnante, elle a *du caractère*. Si la pensée est précise, claire, si elle a été conçue par le grand nombre et que l'édifice ait une destination positive, l'architecture devra montrer au premier coup d'œil ce qu'elle est et ce qu'elle n'est point, parce que l'artiste aura dû y imprimer clairement, c'est-à-dire fortement, tous les signes auxquels on pourra reconnaître le but qu'il s'est proposé : l'édifice aura ainsi le caractère qu'il doit avoir et qui lui est propre ; il aura *son caractère*. Si la pensée que l'architecte doit manifester est une pensée individuelle et se rapporte à une destination privée, l'édifice représentera la manière de penser ou de sentir particulière à ceux qui l'habitent, et, s'il la représente avec énergie, il aura *un caractère*.

Aux yeux du philosophe, il n'est rien de plus dangereux qu'un homme sans caractère, parce qu'il peut être alternativement bon ou méchant, ami ou ennemi ; aux yeux de l'artiste, il n'est rien de plus méprisable qu'une œuvre sans caractère, non-seulement parce qu'elle nous expose à de continuelles erreurs, mais parce qu'elle est aux antipodes de la beauté.

C'est, en effet, un acheminement à la beauté que le caractère, aussi bien dans l'homme que dans ses œuvres. Si nous jetons un regard sur la société humaine, nous y voyons des hommes en qui la vie n'apparaît qu'à l'état d'ébauche, pour ainsi parler. La nature parcimonieuse ne leur a départi qu'une dose d'existence suffisante à peine pour qu'ils puissent se mouvoir dans un très-petit cercle ; ce sont de purs individus ; ils ne représentent qu'eux-mêmes. Cependant, parmi la foule, quelques hommes se distinguent par une richesse de vitalité qui, à la faveur des événements de leur vie, s'est développée dans le sens de leur naturel : ceux-là personnifient beaucoup d'individus à la fois ; leur unité équivaut à un nombre, ils ont en bien ou en mal un caractère : on les nomme le juste, le brave, ou bien le misanthrope, le glorieux, l'avare. Quelquefois il arrive que leur nom propre devient un nom générique, de sorte que tout hypocrite est un Tartufe de par le génie de Molière, comme, depuis Homère, tout brave est un Achille. Que si un homme porte en lui, non pas la physionomie d'un vice, mais les marques éclatantes d'une vertu, il s'approche de la beauté. Celui, par exemple, en qui seraient rassemblés tous les traits de la force courageuse, bienfaisante et tutélaire, aurait un caractère héroïque, une des faces de la beauté : il s'appellerait Thésée ou Hercule. Celui qui réunirait en lui tous les signes de la plus haute ma-

jesté, la sérénité dans la puissance, le calme dans la volonté irrésistible, une douceur imposante, une grandeur redoutable, celui-là serait divinement beau : il s'appellerait Jupiter. Ainsi, à mesure que l'individualité s'enrichit et se prononce, elle s'élève au caractère ; à mesure que le caractère perd de sa rudesse, il s'élève à la beauté. Il en est de même pour les édifices.

Notre esprit est ainsi fait qu'il aime à concevoir dans un seul moment beaucoup de pensées, et il ne peut le faire qu'en les réduisant toutes à une seule, en ramenant la variété à l'unité. Vous passez, je suppose, devant une maison vulgaire ; cette maison, si tant est que vous la regardiez, ne vous représente que l'habitation d'un homme inconnu que vous ne désirez pas connaître ; elle ne s'adresse ni à votre esprit ni même à vos regards ; elle n'éveille en vous aucune pensée. Plus loin, vous êtes arrêté par une construction dont l'aspect est modeste ou pompeux, plaisant ou sévère, mais étrange, mais frappant ; votre esprit se porte sur un des côtés de la physionomie humaine, ou du moins vous éprouvez un sentiment conforme à l'aspect de l'édifice, parce qu'il s'y trouve un premier élément du beau : l'originalité. Si maintenant c'est un monument public qui appelle votre attention, tel qu'un théâtre, une prison, un temple, chacun de ces ouvrages suscite en vous tout un groupe de pensées qui se réduisent à une seule ou qui ne produisent qu'une seule impression. Sous les murs d'une prison, le crime, le jugement, la punition, le remords, la douleur, toutes ces idées se présentent à la fois et se résolvent en un sentiment de crainte ou de malaise : le cœur se resserre. Devant le péristyle élégant d'un théâtre, tout vous parle de plaisir et de la variété dans le plaisir, tout vous annonce ou vous procure le sentiment du bien-être : le cœur se dilate. Sous les voûtes d'une église, le croyant est envahi par une multitude de pensées : la destinée de l'homme, sa demeure future, la chute, la rédemption, la vie, la mort, et toutes ces pensées se fondent dans un seul et unique sentiment, le sentiment religieux. L'édifice passe donc de l'originalité au caractère et il s'élève du caractère à la beauté, à mesure que les pensées se groupent, se pressent, se généralisent, et, en un sens inverse, la beauté descend au caractère et le caractère à la simple originalité, à mesure que le nombre des pensées diminue et qu'elles se précisent pour entrer dans un cadre plus étroit, pour affecter, par exemple, la forme spéciale d'une fontaine, d'un observatoire, d'une halle ou d'une maison privée... Mais, encore une fois, ces idées particulières, ces nuances que l'architecture manifeste si vivement dans son langage silencieux, elles n'appartiennent qu'aux civilisations avancées, à celles où les relations humaines se compliquent et se

développent, où les citoyens se partagent, où les intérêts se divisent. Dans l'enfance de l'humanité, lorsque les sentiments sont neufs et les âmes naïves, le peuple entier, réuni dans une croyance commune, concourt à la construction du monument qui en sera le symbole. Devant exprimer avec énergie le sentiment universel et le transmettre aux âges futurs, ce monument est colossal et il est bâti avec l'ambition d'une durée éternelle; il est l'image d'une société jeune, forte et simple, il a un grand caractère, il est sublime.

Nous avons vu précédemment que l'on peut déjà caractériser l'architecture par le choix des dimensions, des lignes et des surfaces, par la distribution des pleins et des vides; nous verrons bientôt tout ce qu'ont inventé les hommes pour ajouter à l'éloquence de l'architecture, et comment un peuple, artiste par excellence, a eu le privilége d'imprimer à ses monuments un caractère élevé, adouci et libre, qui se confond avec la beauté même.

Harmonie. Le mot *harmonie*, en grec ἁρμονία, signifie, dans son acception primitive, liaison, assemblage, emboîtement. Les auteurs grecs l'appliquaient à l'architecture. Pausanias l'a employé en parlant des murs cyclopéens de Tyrinthe, formés de très-grandes pierres entremêlées de plus petites. « Chacune de ces petites pierres, dit-il, servait *d'harmonie* aux grandes. » C'est donc de l'architecture que les musiciens ont emprunté le mot *harmonie*, que l'on penserait avoir été créé tout exprès pour la musique.

Une architecture a de l'harmonie lorsque tous ses membres sont tellement liés entre eux qu'on n'en peut retrancher ou transporter un seul sans rompre l'unité de l'édifice. La variété dans l'unité, c'est la loi de tous les arts, et cette loi est exprimée par le mot *harmonie*. Ici encore, c'est l'organisme du corps humain qui doit servir de modèle à l'architecte, non sans doute pour qu'il en fasse une imitation ridicule, mais pour qu'il applique à ses ouvrages les lois du mécanisme le plus merveilleux qui fut jamais. Malgré le nombre prodigieux des parties qui le composent, le corps humain est un, il est aussi harmonieux que divers, et, chose admirable, c'est en répétant les organes que la nature y a exprimé l'unité. L'homme est *un* justement parce qu'il est double. En voyant dans un corps deux yeux semblables, deux oreilles semblables, deux bras égaux, deux jambes pareilles en hauteur, en largeur, en épaisseur, nous apercevons tout de suite l'unité de plan qui a présidé à la création du corps humain. Si l'homme se présentait à nos regards avec un bras droit qui fût plus long ou plus court, plus gros ou plus mince que le bras

gauche, nous croirions avoir devant nous deux êtres, tandis que la répétition identique des membres accuse l'identité de la personne, sa parfaite unité. La symétrie est ainsi comme un second coup de burin qui grave plus profondément les traits que le premier coup n'avait fait que dessiner. Ainsi l'entendent les grands maîtres de la musique, lorsque, pour faire pénétrer dans l'âme de la foule le sentiment de leurs mélodies, ils y insistent par une répétition quelquefois redoublée, et se font comprendre à l'oreille par des phrases symétriquement similaires qui sont, à vrai dire, la construction architectonique de leur pensée.

En transportant dans l'architecture la loi de son être, l'homme a eu en vue de reproduire l'harmonie qu'il avait admirée en lui-même, cette harmonie qui est nécessaire à ses oreilles autant qu'à ses yeux, à son esprit autant qu'à son corps, car il la veut, il la poursuit partout, en peinture, en sculpture, en musique, dans tous les arts, dans tous les spectacles, même dans ceux qui tiennent à l'ordre moral. « Quel mépris ne sentons-nous pas, dit le père André (*Essai sur le Beau*), quand nous voyons un air cavalier dans un homme d'église, un air de village dans un courtisan, un air de Caton dans un jeune homme, un air de petit-maître dans un vieillard, en un mot, un air de masque sur un visage ? »

La première cause de l'harmonie en architecture, c'est l'unité de plan qui engendre naturellement l'unité d'élévation et l'unité de style, surtout lorsque l'entière exécution du plan a pu être dirigée par celui qui l'a conçu. Nous en avons sous nos yeux plus d'un exemple. Le palais des Tuileries, pour avoir été bâti, continué, modifié, interrompu, repris, défait et refait par plusieurs architectes, présente le plus choquant de tous les défauts d'harmonie. Il semble qu'au lieu de dissimuler au moins par la ressemblance du style les additions, les allongements successifs qu'on y voulait faire, on ait pris à tâche d'accuser les disparates de l'édifice en changeant d'architecture à chacune des pièces de rapport dont se compose maintenant ce vaste palais.

Ce qui importe en architecture, c'est l'unité d'impression qui doit sortir du sein de la variété et s'en dégager clairement. Si la pensée de l'architecte est grave, que tout soit sérieux dans son œuvre jusqu'à la couleur et au caractère des matériaux qu'il emploiera, que le plan soit simple et formé de lignes rigides, que l'élévation ne soit pas tourmentée par des ressauts, que la décoration soit sobre, c'est-à-dire que les parties lisses l'emportent de beaucoup sur les parties ornées ; qu'il en soit enfin du monument comme de ce philosophe qui, suivant le mot du père André, ne doit pas avoir l'air d'un petit-maître... Vérités évidentes ! vérités banales ! pensera peut-être le lecteur. Mais quoi ! elles sont tous les jours

méconnues, ces vérités, chez les peuples les plus éclairés du monde. Eh ! ne voyons-nous pas au milieu de ce Paris même, si célèbre et tant vanté, un barbare mélange, dans tel édifice, du style chrétien et du style païen, tel vieux monument restauré ou achevé à la moderne, telle église gothique s'ouvrant par un portail grec ou romain, comme Saint-Gervais?... Non, il n'est jamais inutile de rappeler aux architectes que toutes les œuvres de la nature, la plus belle surtout, leur offrent, par analogie, des modèles à étudier de cette harmonie sans contrainte, de cet enchaînement facile en apparence, mais rigoureux au fond, qui est un des principes inviolables de leur art et le secret de leur puissance morale. « Le doigt d'un homme, dit l'anatomiste Sue, ne saurait s'ajuster exactement à la main d'un autre homme. Chaque partie d'un tout organique est semblable à l'ensemble et en porte le caractère. Tout devient ovale si la tête est ovale ; si elle est ronde, tout s'arrondit ; tout est carré si elle est carrée ; il n'y a qu'une forme commune, un esprit commun, une commune racine; c'est ce qui fait que chaque corps organique compose un tout dont on ne peut rien retrancher et auquel on ne peut rien ajouter sans en troubler l'harmonie, sans qu'il en résulte de la difformité ou du désordre. Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source, tout est homogène en lui : la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, la haine et l'amour. Il est toujours un, toujours le même. »

Voilà le modèle éternel de l'architecture. Là sont marquées avec évidence les lois d'une harmonie qui n'est pas l'uniformité, mais l'accord ; qui n'est pas l'unisson, mais le concert.

XI

EN DEHORS DES CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU, QUI SONT INVIOLABLES, L'ARCHITECTURE VARIE ET DOIT VARIER SUIVANT LE CLIMAT, LES MATÉRIAUX ET LA CONFIGURATION DU SOL.

Il faut en convenir, l'architecture est le moins indépendant de tous les arts, parce qu'elle se rapporte toujours à un but qui la gêne, la contraint et la domine. « Ce rapport à une fin, dit M. Chaignet (*Principes de la Science du beau*), suffit pour détruire l'indépendance de l'architecte : il n'est plus maître de lui-même ; il dépend de la fin qu'on lui impose et

de toutes les conditions qui en découlent ; il les subit fatalement, car on ne bâtit pas pour bâtir. Religieuse, militaire, domestique, l'architecture a nécessairement un but : le château, le temple, le palais, le tombeau, l'aqueduc ; les membres mêmes de l'édifice, la fenêtre, la porte, même la porte triomphale, rien de tout cela n'existe par soi, ne s'explique par soi-même ; tous les esprits y cherchent ou un but pratique ou un sens symbolique... Ce rapport à une fin est le vice incurable de l'architecture. »

Hegel, au contraire, a distingué deux architectures : l'une *indépendante*, celle qui est un symbole, c'est-à-dire qui exprime une pensée générale et vague et qui est libre de toute destination positive, comme par exemple un obélisque ; l'autre *dépendante*, celle qui est soumise à l'utilité pratique, comme par exemple la maison. Mais la dépendance de l'architecte ne cesse, on le voit, que dans des œuvres d'une simplicité rudimentaire, où la beauté ne peut trouver place, car le beau est inséparable de l'harmonie, qui est elle-même inséparable de la variété. Un obélisque, une pyramide, peuvent être sublimes : ils ne sauraient être beaux. Il est donc vrai de dire que le beau de l'architecture n'est pas indépendant et absolu ; il est relatif et subordonné à une fin : c'est là sans doute le vice de ce grand art ; mais ce vice n'est pas *incurable*.

L'homme est libre, avons-nous dit, en vertu du principe même qui lui fait comprendre la nécessité. L'architecte peut donc reconquérir en quelque sorte sa liberté, s'il transforme une nécessité physique en une nécessité morale, c'est-à-dire s'il accomplit comme une œuvre de choix volontaire ce qui lui est imposé par la nature des choses. Le sage fait de la nécessité une vertu : l'architecte en fait une beauté.

Il est même à remarquer, en faveur de l'architecture, que ses œuvres sont de pures créations de l'esprit. Si, d'une part, elle est forcée d'obéir aux lois de la matière et aux rigueurs de la science, de l'autre, elle n'est point assujettie, comme la peinture et la statuaire, à l'imitation précise d'un modèle fourni par la nature. Au lieu d'avoir à imiter les ouvrages de Dieu, elle n'imite que ses pensées. Tout ce qu'elle touche, elle le façonne à son gré. Au moyen de matières inertes, pesantes, souvent grossières, elle exprime l'invisible, l'impondérable, l'idéal. Par là elle retrouve magnifiquement son indépendance et sa grandeur.

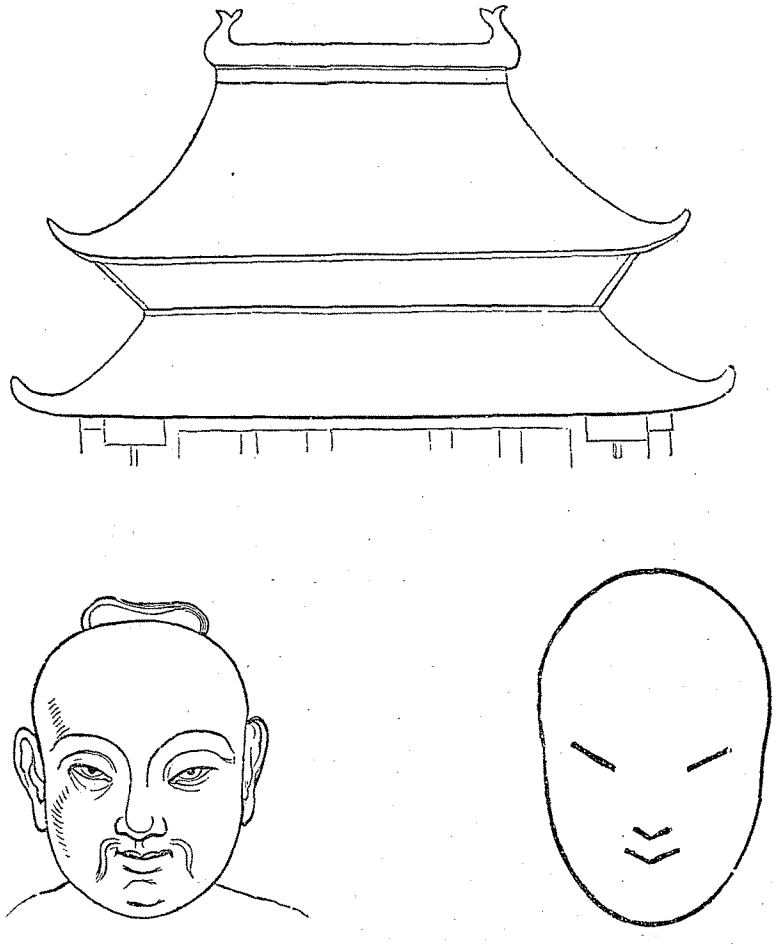
Nous avons déjà montré comment les idées et la religion des différents peuples modifient les grands aspects de leurs monuments : nous devons considérer maintenant les variétés qu'engendrent dans l'architecture le climat, les matériaux et la configuration du sol.

Le Climat. — Transportons-nous au commencement de la civilisation, dans les pays qui furent le berceau de l'humanité et d'où nous vient la lumière. Les montagnes de ces contrées sont hautes et froides, mais les plaines sont brûlantes. Pour trouver un abri contre les ardeurs du soleil, les habitants se creusent dans le roc des demeures inébranlables à l'instar des excavations naturelles ; ils y cherchent un refuge pour les vivants, un asile pour les morts ; ils y fouillent le temple de la divinité obscure dont ils ont une idée vague, et qui semble résider pour eux dans les entrailles de la terre. Cependant, le sol est fertile et la population augmente. Les excavations ne lui suffisant plus, elle s'avance dans la plaine, et la voilà forcée d'élever sa construction au lieu de l'ensevelir. Alors les matériaux extraits du rocher lui servent à intercepter les rayons du soleil par des murailles impénétrables. Puis, ces matériaux, qui s'étaient entassés naturellement en pyramides à l'entrée des cavernes, ils en imitent la disposition en bâtissant des pagodes qui diminuent de largeur à mesure qu'elles s'élèvent, et qui rappellent ainsi par leur forme et leurs étages superposés les premiers résultats d'une excavation... L'influence du climat est ici évidente, et les débuts de l'architecture indienne décideront, pour l'avenir, de sa physionomie. Les Indiens se plairont à changer d'immenses rochers en vastes temples à ciel ouvert ; à façonner en pleine masse des chapelles, des galeries, des obélisques ; à tailler dans une montagne un éléphant colossal ; ils bâtiront de cette manière avec une patience inouïe des monuments d'une seule pierre, comme on en voit un exemple dans la prodigieuse architecture de Kaïlaça, où l'homme n'a eu que des vides à pratiquer dans le roc, tous les pleins étant faits par la nature.

« Sur le plateau élevé de l'Asie centrale, dit Thomas Hope (*Histoire de l'Architecture*), le Tartare n'a d'autre richesse que ses troupeaux ; dès qu'un pâturage est épuisé, il doit transporter dans un autre sa famille et son bétail ; il aura donc une habitation qui puisse le suivre partout, aussi légère, aussi facile à déplacer que l'exige sa vie errante, et qui s'accorde avec ses besoins et ses ressources ; aussi la construit-il avec les peaux des bêtes dont la chair le nourrit. En route, il déploie ces peaux pour en couvrir le chariot qui transporte sa famille ; veut-il s'arrêter un instant, il les étend sur des pieux, les attache avec des épingles de bois et ne s'occupe jamais d'affermir dans le sol les fondements de cette construction temporaire. »

Eh bien ! de ces premières habitudes, si bien observées, d'un peuple pasteur, sortira toute l'architecture chinoise. Lorsque les Tartares descendirent dans les plaines fécondes de la Chine et y fixèrent leur demeure,

ils conservèrent dans leurs constructions les formes de la tente, sans doute parce que ces formes consacraient le souvenir de leurs campements primitifs, et devaient rappeler constamment à leurs neveux l'ancienne liberté d'une vie errante et la poésie des ancêtres. En effet, comme le



RAPPORT DE L'ARCHITECTURE A LA FACE HUMAINE.

remarque de Pauw, il est impossible de ne pas reconnaître la contrefaçon d'une tente dans l'architecture des Chinois, « qui ont été, comme tous les Tartares, des nomades ou des scénites, c'est-à-dire qu'ils ont campé avec leurs troupeaux avant que d'avoir des villes. Et c'est là sans doute l'origine de ces singulières constructions qui restent sur pied lors même qu'on en renverse les murailles, parce que ces murailles enveloppent seulement la charpente sans porter le toit, comme si l'on avait d'abord commencé par faire autour des tentes une enceinte de maçonnerie pour

renfermer le bétail, et tel a dû être en réalité le premier pas de la vie pastorale et ambulante vers la vie sédentaire. »

La tente est donc le type de l'architecture chinoise. La maison, le palais, les tours, les pagodes, tout a l'apparence d'un pavillon porté sur des pieux. Le toit aux pointes recourbées en l'air figure une peau qui serait étendue sur des cordes et accrochée aux extrémités du pieu. La tente du pasteur semble avoir pris racine dans un pays agricole, et s'être immobilisée en se transformant en bois de fer, en brique, en faïence, en porcelaine. Mais d'autres causes sont venues se joindre peut-être à cette réminiscence obstinée des origines, et concourir à déterminer un seul et même caractère dans l'architecture de la Chine. Une de ces causes n'est-elle pas la conformation physique de la face humaine dans la race chinoise, chez laquelle l'obliquité des organes doubles est si sensible et présente une si frappante analogie avec la physionomie riante de leurs constructions, aussi bien qu'avec leurs coiffures et leurs chaussures, suivant la curieuse observation faite par Humbert de Superville dans les *Signes inconditionnels de l'art?*

En ce qui touche les matériaux employés par les Chinois, nul doute que ces matériaux n'aient influé sur l'aspect de légèreté et de gaieté qui distingue leurs édifices. Bâties généralement en bois et en bambous, les constructions publiques ou privées de la Chine ne peuvent se conserver qu'à la condition d'être peintes; sous les mille couleurs dont elles sont diaprées, sous le vernis qui les fait reluire, elles ressemblent à de jolis meubles de grande dimension, percés à jour, ou plutôt à des cages dont les barreaux seraient les colonnes et les solives de la charpente. Quant à leurs tours de porcelaine, elles ont, quoique plus solides qu'on ne penserait, un caractère évident de fragilité, de sorte qu'on les prendrait pour d'immenses jouets d'enfants. L'architecture même de ce pays étrange semble sourire comme la figure de ses habitants; au lieu d'offrir l'apparence de la solidité, elle n'en offre que l'ironie.

Comme l'architecture de l'Inde, celle de l'Égypte a eu pour point de départ, selon toute apparence, l'excavation dans le roc. Là aussi, l'amoncellement extérieur des matériaux a pu conduire à l'idée de la pyramide, et cette forme, qui est par excellence la forme de la solidité, convenait d'autant mieux au génie particulier des Égyptiens qu'ils bâtissaient toujours avec la croyance à l'immortalité et dans l'espoir d'assurer à leurs constructions une durée éternelle. Mais, à part ces monuments dont la signification d'ailleurs était symbolique, comme celle des obélisques, tous les édifices de l'Égypte sont terminés en terrasses, et de grandes lignes horizontales y accusent le développement de la dimen-

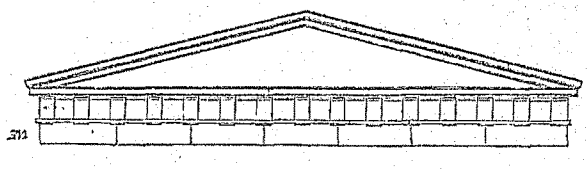
sion en largeur. Cette disposition est expliquée par la nature d'un climat sous lequel la pluie est presque inconnue. D'autre part, une architecture aussi massive, aussi colossale, n'était possible que dans un pays où abondent les montagnes de calcaire, les roches de grès et de granit. Voilà donc une grande variété d'aspect qui déjà résulte de la température et qui tient à la qualité des matériaux disponibles. Cependant les idées, la religion, la physionomie morale des Égyptiens, durent subir à leur tour l'influence du caractère physique de l'Égypte. Ce ciel d'un azur invariable, ce Nil imposant et monotone dont les inondations mêmes étaient régulières et prévues, l'inaltérable sérénité de l'air, un éternel soleil, un paysage toujours accablé de lumière et le voisinage d'un désert sans fin, tout cela devait à la longue faire un peuple calme, grave et résigné, qui aurait un art monotone comme sa patrie, qui élèverait patiemment des colosses, et qui pourrait manifester dans son architecture l'inébranlable solidité de l'assiette horizontale.

C'est surtout, il est vrai, dans la couverture des édifices que l'influence du climat se fait sentir; mais cette partie est très-importante pour l'art, puisqu'elle se détache sur le ciel et frappe les regards du plus loin qu'ils peuvent apercevoir le monument. Dans l'Afrique septentrionale, depuis l'Égypte jusqu'au Maroc, en Orient et dans le midi de l'Italie, les édifices sont surmontés de plates-formes, et le caractère de l'architecture en est profondément modifié, car la ligne horizontale qui les termine exprime, encore une fois, le calme, la paix, le repos, parce qu'elle annonce la pureté du ciel et rappelle la tranquillité de la mer.

De tout temps il en fut de même dans ces contrées, ainsi qu'en témoignent la Bible et les écrivains antiques. « Quand tu bâtiras une maison neuve, dit le Deutéronome, tu feras des défenses autour de ton toit, afin que tu ne rendes pas ta maison coupable de sang si quelqu'un tombait de là. » On peut ajouter à cette preuve le passage de l'Odyssée où Homère raconte la mort d'Elpenor, un des compagnons d'Ulysse. Étant allé dormir sur la terrasse du palais de Circé, Elpenor oublia en se réveillant que la terrasse n'avait point de parapet, et s'étant dirigé, à moitié endormi encore, du côté opposé à l'escalier, il se précipita sur le pavé et se tua.

En Grèce, la température ne permet plus les terrasses; elle exige un comble. Aussi, malgré la provenance égyptienne de leurs arts plastiques, les Grecs durent ajouter à leurs temples et à leurs demeures une couverture dont la pente fît écouler l'eau de pluie. Toutefois cette couver-

ture à deux rampants qui terminait l'édifice par une forme pyramidale n'avait encore rien d'aigu ; elle dessinait un angle très-ouvert et formait à l'architecture un couronnement adouci et gracieux. Mais à mesure que



l'art de bâtir s'étendait vers le nord, la toiture dut affecter une inclinaison plus rapide. Il est en effet reconnu que si la pluie est moins fréquente dans les pays chauds, elle y est aussi plus serrée et plus violente. Il faut alors moins de pente à l'écoulement des eaux, parce que leur abondance même les entraîne, et que la chaleur du climat sèche le comble presque aussitôt que la pluie a cessé. Dans les pays tempérés, au contraire, où il pleut plus souvent et moins fort, les toitures sèchen plus lentement : il y faut une pente plus roide. Enfin cette pente doit se prononcer encore davantage dans les pays froids, où la pluie et la neige détruiraient les combles en y séjournant... Et maintenant, quelle diversité d'aspect entre les bâtiments à plates-formes et nos édifices au faîte plus on moins aigu ! Les uns reposent, les autres s'élancent : de là des expressions toutes différentes ; de là des idées de calme ou de mouvement, de sérénité ou d'inquiétude, d'aspiration hardie ou de paix.

Les Matériaux. — Les matériaux que l'architecture met en œuvre sont de deux espèces, naturels et artificiels.

Les matériaux naturels, ceux dont les molécules ont une cohésion formée par la nature, sont la pierre, le bois, le fer, le plomb, le zinc, l'ardoise. Sous le nom générique de pierre, qui indique une matière commune, on comprend des substances précieuses, telles que les granites, les porphyres, les basaltes, et les innombrables variétés de marbre. Le marbre, en effet, n'est qu'une pierre calcaire, mais d'un grain assez fin et assez compacte pour recevoir le poli, comme l'exprime l'étymologie grecque du mot, qui est μαρμαίρειν, reluire.

Les matériaux artificiels sont la brique, le béton, le pisé, le bitume, la faïence, la porcelaine. Ils sont ou homogènes, c'est-à-dire formés d'une matière unique, ou hétérogènes, c'est-à-dire composés de substances diverses, mais associées et rendues cohérentes par le génie de l'homme. Pour combiner des éléments naturels et en créer des maté-

riaux factices, l'architecte a employé l'action de l'air, de l'eau et du feu, et dans sa collaboration avec la nature, chose admirable, ce sont trois agents destructeurs qui lui ont servi à fabriquer des éléments de construction.

En faisant sécher à l'air libre des carreaux d'argile, il s'est procuré des *briques crues*, comme celles que les voyageurs Rich et Ker Porter ont trouvées par monceaux dans les ruines de Babylone, et des *adobes*, qui sont les matériaux du même genre au Mexique et au Pérou. Le procédé de dessiccation à l'air lui a permis également d'élever ces murs de terre battue, encaissés et moulés entre deux planches, que l'on nomme aujourd'hui *pisé*, et qui excitèrent, il y a deux mille ans, l'admiration des Romains : « Mais quoi ! dit Pline le Naturaliste, ne voit-on pas en Afrique et en Espagne des murailles de terre appelées murailles de forme (*parietes formaceos*), parce qu'on les jette en moule plutôt qu'on ne les construit, et ces murailles ne durent-elles pas des siècles, en résistant aux pluies, aux vents et au feu, plus fermes que des murs de moellons ? L'Espagne voit encore aujourd'hui avec étonnement les guérites et les tours de terre qu'Annibal fit construire sur le sommet des montagnes. »

En mêlant, en noyant dans un mortier de chaux et de sable de menus éclats de pierre et des cailloux qui ne dépassent pas en volume la grosseur d'un œuf, l'industrie humaine se crée de très-grandes pierres artificielles qui durcissent à l'air et encore mieux au fond de l'eau ; elle forme ainsi des blocs énormes, pouvant cuber jusqu'à cinquante mètres, car il en est entré de cette grandeur dans la construction du môle d'Alger. Ces matériaux, appelés *bétons*, permettent à l'ingénieur de rivaliser avec la nature, et d'employer à la surface du sol des monolithes plus effrayants que ceux de l'Égypte. Nous avons vu naguère à Paris le pont de l'Archevêché reconstruit en béton, c'est-à-dire coulé d'un seul jet, moulé en un seul bloc, sur lequel on a simulé des pierres de taille, sans doute pour satisfaire les regards et les rassurer[1].

Par l'action du feu, l'homme transforme l'argile, et produit à l'usage de l'architecture des tuiles et des *briques cuites*, après leur avoir imprimé la forme qu'il juge la plus convenable à ses desseins. En faisant liquéfier par la chaleur un mélange d'asphalte et de sable qui durcit au contact de l'air et de la lumière, il compose un ciment de *bitume* propre au pave-

1. Tous les habitants de Paris et tous les voyageurs qui y sont venus connaissent la grande arche construite en béton par les frères Coignet, à Saint-Denis, et formant un pont d'une seule pierre.

ment ou à la couverture des édifices et des terrasses, et qui a été connu en Orient de toute antiquité. C'est aussi en traitant par le feu la terre et les matières vitrifiables, qu'il fabrique au profit de l'architecte des briques et des tuiles vernissées ou émaillées, des carreaux de faïence, et ces belles dalles de porcelaine dont les Chinois ont construit ou du moins revêtu leurs tours.

Il est enfin un autre genre de matériaux qui fut souvent mis en œuvre par les Romains : ce sont les ciments. Non contents de s'en servir pour liaisonner les pierres et les briques de leurs édifices, les Romains ont fait du ciment un élément de construction. Ils l'ont combiné parfois avec la brique en quantités égales, ainsi que nous le voyons à Paris dans les restes imposants des Thermes de Julien. Les couches de ciment alternant avec les briques dans la même mesure d'épaisseur, la liaison devient à son tour un principe de résistance, de sorte que, par la force de cette cohésion décuplée, le monument finit par être d'une seule pierre.

Il est presque inutile de dire que la variété des matériaux naturels ou artificiels dont l'architecture dispose influe sur la variété d'aspect qu'offrent les monuments chez les divers peuples. Pour nous qui étudions ici l'architecture, non comme une science, mais comme un art, c'est-à-dire dans les sentiments qu'elle fait naître et dans le beau qu'elle exprime, nous n'avons guère à nous occuper que du côté apparent des matériaux. C'est pourquoi le plâtre, le mortier, le ciment, ne sont point de notre ressort, si ce n'est dans les parties extérieures de leur emploi. Il en est de même des pierres et des briques. Nous avons à les considérer par cette urface visible qu'on appelle le *parement*, et non par cette surface, toujours cachée aux regards, qu'on appelle le *lit*.

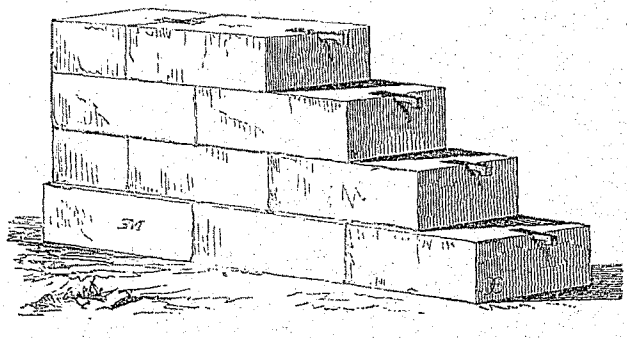
Les pierres se forment dans la carrière par couches, et l'expérience à démontré qu'elles ont plus de consistance dans cette situation naturelle que dans toute autre. On peut se représenter la pierre comme un livre, qui, posé à plat, supporterait de grands fardeaux, tandis que, posé sur la tranche, il céderait au moindre poids qui en écarterait les feuillets. Employer une pierre en *délit*, c'est la placer dans un autre sens que celui qu'elle avait dans sa formation; en d'autres termes, c'est faire un parement de ce qui doit être un lit. Les colonnes de la façade de Versailles du côté des jardins, et celles de la cour du Louvre présentent cette anomalie. Il est vrai que ces colonnes ne portent rien et sont appliquées à l'édifice comme une pure décoration ; mais cela même — nous le verrons plus tard — est une première faute qui ne saurait justifier la seconde. Cette faute, elle a été commise plus d'une fois dans nos constructions du moyen âge, mais du moins elle avait

alors pour excuse la nécessité. « Ne pouvant, dit M. Viollet-le-Duc, ni transporter ni surtout élever à une certaine hauteur des blocs de pierre d'un fort volume, les constructeurs romans se contentèrent de l'apparence; ils dressèrent des parements formés de placages de pierres posés en *délit* le plus souvent et d'une faible épaisseur. » Ainsi, en puisant dans les entrailles de la terre les matériaux dont il se servira, l'architecte y trouve le principe de leur création et le secret de leur solidité. Il n'a donc plus qu'à transporter à son ouvrage les lois que la nature a observées dans le sien, lorsqu'elle a formé lentement et par couches successives des concrétions qui ont pris, en naissant au sein des carrières, une assiette inébranlable.

Dans tous les monuments de l'architecture, avons-nous dit, la solidité doit être apparente autant que réelle, et faire ainsi partie de la beauté. Il ne suffit pas à l'architecte de persuader l'esprit, il lui faut convaincre les yeux. Mais il y a deux genres de solidité, la pesanteur et la cohésion. La solidité par la pesanteur s'appelle stabilité. Quand les matériaux sont énormes, ils sont stables par leur poids, *mole suâ;* il est alors inutile de les cimenter. Lorsqu'ils ont construit ces murs cyclopéens qui sont une superposition de rochers, les Pélasges n'ont usé d'aucun ciment. Telle pierre qui cube vingt-quatre mètres et qui pèse dix milliers peut être considérée à elle seule comme une masse de maçonnerie adhérente au sol avec une force égale à son poids... Cependant la construction cyclopéenne cesserait elle-même d'être solide si elle s'élevait outre mesure, à moins d'avoir l'épaisseur d'une montagne. Il faut donc, pour le mur qui doit se développer considérablement en élévation, réunir les deux genres de solidité, cohésion et pesanteur. C'est ici que les différents peuples, tout en accusant la diversité de leur génie par le côté extérieur de leur architecture, ont dû obéir, dans le fait de construire, à certaines règles communes et à peu près invariables.

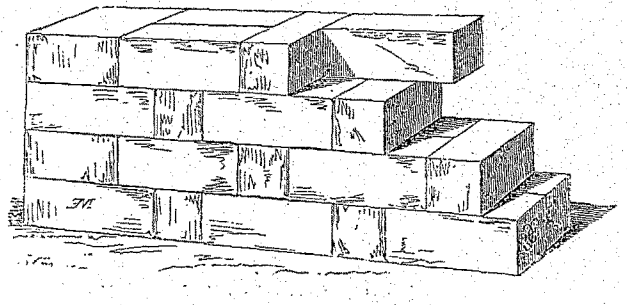
Il est de principe général que tous les joints d'un mur doivent être verticaux et tous les lits horizontaux, et que les joints d'une assise ne doivent jamais rencontrer les joints de l'assise inférieure ou supérieure, mais doivent correspondre, s'il se peut, au point-milieu de la pierre qui est immédiatement au-dessus ou au-dessous. En disposant ainsi les pierres, l'architecte assure et rend évidente la solidité de sa construction, car si deux pierres viennent à se disjoindre dans une assise, cette disjonction ne peut se prolonger dans l'assise inférieure. Lorsque toutes les assises sont de hauteur égale et que toutes les pierres ont les mêmes dimensions, on en forme cet appareil simple et parfait qui se remarque dans la plupart des constructions antiques de la Grèce, notamment au temple d'Érechthée,

au temple de la Victoire Aptère, au Parthénon; c'est celui que Vitruve a nommé *opus isodomum* (du grec ἰσόδομον); les pierres y sont reliées ordinairement par des crampons de bois ou de bronze.



OPUS ISODOMUM.

Mais avec des pierres de même forme et de dimensions égales on peut dresser un autre appareil. Si, par exemple, la longueur de chaque pierre est double ou triple de sa largeur, on les présente alternativement par leur face longue et par leur face étroite. Les premières, celles qui offrent à l'extérieur leur surface longue, sont les *carreaux*; les secondes, celles

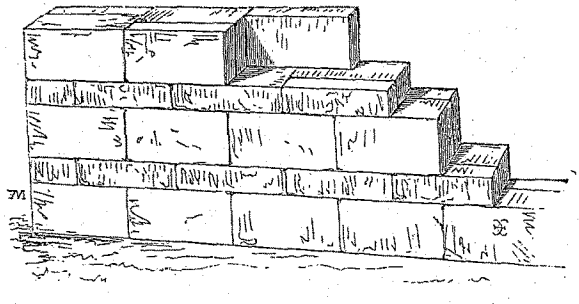


CARREAUX ET PARPAINGS.

dont la longueur est engagée dans la muraille, sont les *boutisses*; mais si la boutisse fait parement sur les deux faces du mur, elle prend le nom de *parpaing*. Dans le cas présent, il faut deux ou trois carreaux pour égaler l'épaisseur du mur, tandis qu'un seul parpaing mesure cette épaisseur. Quelquefois toute une assise est composée de pierres vues en longueur, tandis que l'assise qui précède et celle qui suit offrent un rang de pierres vues par le petit côté. Les Athéniens ont appareillé de cette manière le mur de la terrasse sur laquelle est bâti le temple de la Victoire Aptère.

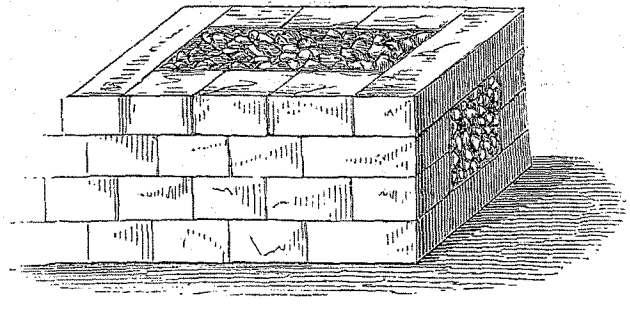
Lorsque les carrières fournissent des bancs de hauteurs inégales, on construit le mur avec des assises alternativement hautes et basses. Cet appareil constitue l'*opus pseudisodomum* (en grec ψευδισόδομον); pour qu'il produise un bon effet, il convient que la hauteur de la petite assise n'ait que les deux tiers de la hauteur de la grande, et que les pierres de l'une et l'autre assise aient en longueur deux fois leur hauteur.

Taillés à angles aigus et ajustés avec la dernière précision comme les granites égyptiens, les beaux marbres grecs forment des murs unis dont la symétrie constante ou alternée produit un effet de calme et de silence quelquefois solennel. Sur le fond tranquille de ces murailles se détacheront le plus souvent des colonnes creusées de cannelures aux vives arêtes, et les saillies délicates de l'ornementation, et les jeux variés de la lumière



OPUS PSEUDISODOMUM.

et de l'ombre. Il faut n'avoir jamais vu les temples de l'Attique ou ceux de la Grande-Grèce pour ne pas comprendre l'expression imposante de l'*isodomum*, et l'idée qui s'y attache infailliblement, celle d'un obstacle inattaquable.



EMPLECTON.

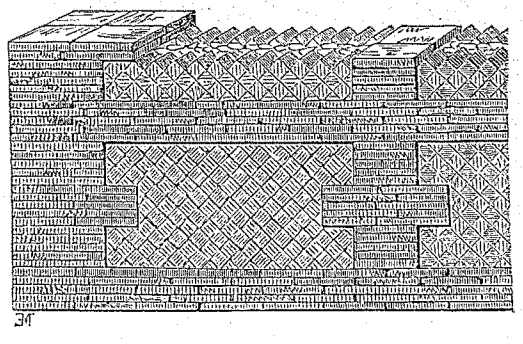
Quand les murs devaient être d'une grande épaisseur, les anciens se contentaient d'en tailler régulièrement les deux faces, et ils remplissaient

l'espace intérieur, resté vide entre les deux, avec une maçonnerie de blocage, ce qui veut dire qu'ils y versaient pêle-mêle des blocs de menues pierres dans un bain de mortier; ainsi du moins en usaient les Romains, selon le témoignage de Vitruve. Le mur se composait alors de trois croûtes (*crustæ*), savoir : les deux parements et le remplissage. Mais les Grecs opéraient avec plus de soin : au lieu de ne remplir le vide qu'après coup, dit l'auteur romain, ils bâtissaient au fur et à mesure la maçonnerie intérieure et ils entretenaient constamment le niveau entre le milieu et les assises. C'est le système qu'ils appelaient *emplecton* (ἐμπλεκτόν).

Veut-on saisir le pourquoi de ces combinaisons mixtes et analyser le sentiment qu'elles expriment? Il suffit de se rappeler l'impression de singulière mélancolie que chacun de nous a éprouvée dans les champs lorsqu'il y a rencontré un vieux mur de parc, un de ces murs sans assises visibles, sans forme et sans fin, qui penchent, qui bombent, qui végètent, et où l'œil ne peut saisir aucun rudiment de construction. C'est à peine si l'on soupçonnerait la main de l'homme dans ces murailles que l'art n'a point définies et qui ne sont pas plus de l'architecture qu'un pan d'étoffe n'est un habit; mais si l'on aperçoit au prochain détour un jambage de porte, un linteau ferme ou une arcade, ou bien les pierres de taille qui encadrent un saut-de-loup, on est averti aussitôt que le mur informe se rattachait à des matériaux plus résistants dans lesquels on retrouve la verticale et l'horizontale, l'assiette et l'élévation.

Les Romains ont mis en pratique deux autres genres de maçonnerie qui modifient sensiblement l'aspect de la construction : ce sont le *reticulatum* et l'*incertum*.

L'ouvrage nommé par Vitruve *reticulatum* est formé de petites pierres

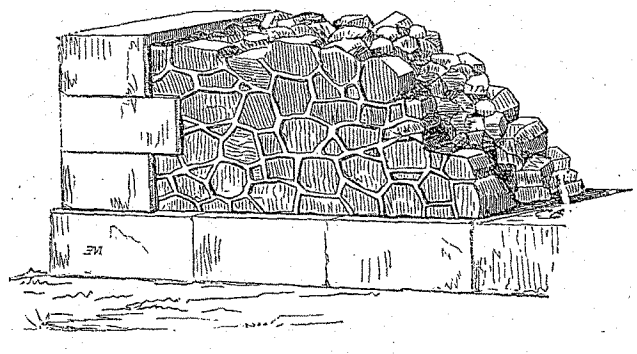


OPUS RETICULATUM.

qui présentent toutes une face carrée et que l'on pose sur un angle au lieu de les poser sur leur lit, de manière que les joints forment des diagonales croisées, ce qui donne au mur l'apparence d'un réseau, d'où lui

est venu son nom de réticulaire ou de maçonnerie *maillée*. Cet appareil peut avoir sans doute quelque chose d'agréable aux yeux quand il s'agit de petits matériaux; dans le cas contraire, il serait monstrueux et peu solide. Il est en effet sensible au regard que si les pierres étaient grandes, elles agiraient ici comme coins et tendraient à disjoindre le mur; petites, elles sont noyées dans la liaison et font masse avec le mortier. Cependant le constructeur romain, pour maintenir son appareil réticulaire, le coupe de distance en distance par des assises horizontales de briques ou de pierres plates, et il dresse aux angles saillants des montants latéraux; de façon que, tout en assurant la solidité, il encadre le réseau dans la maçonnerie ordinaire, comme on ferait d'un panneau de stuc qui doit varier le spectacle du mur.

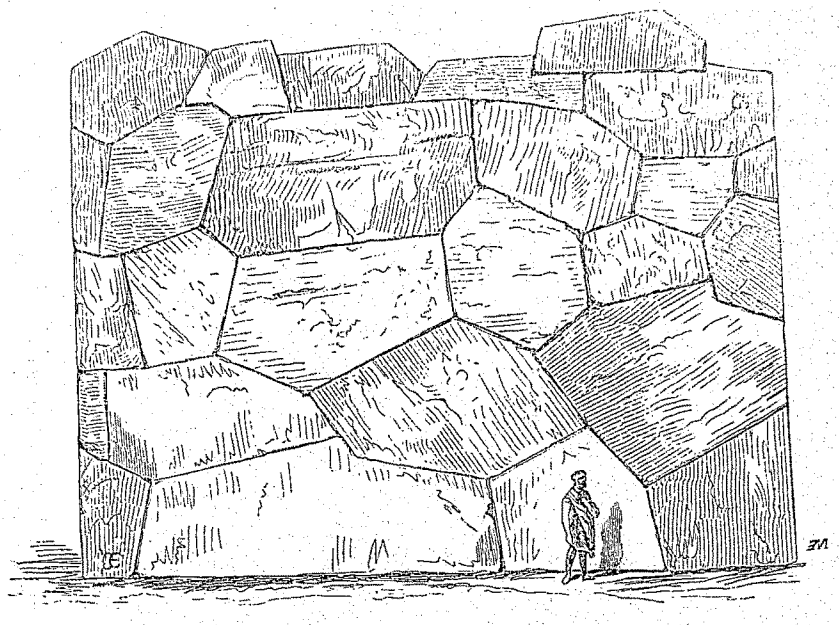
L'ouvrage dit *incertum* consiste à employer des pierres telles qu'on les trouve, avec leurs contours irréguliers, et à les disposer sans ordre,



OPUS INCERTUM.

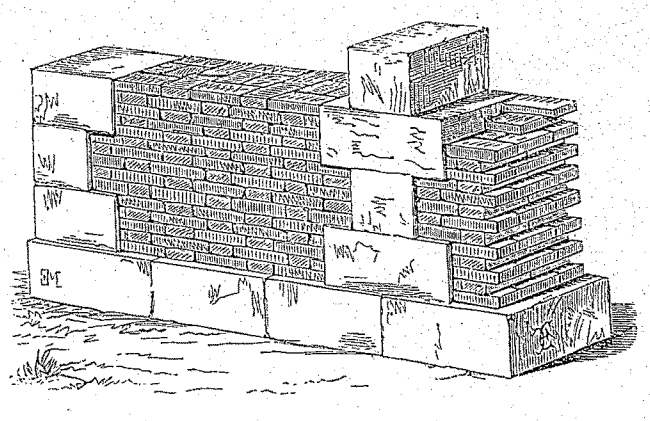
selon qu'elles s'adaptent le mieux. Ce genre de maçonnerie rappelle en petit les constructions cyclopéennes du second âge, celles où les Pélasges assemblèrent des pierres colossales à prismes irréguliers, et les ajustèrent, sans le secours du ciment, avec une certaine précision. Ce système, que le classique Rondelet (*Art de bâtir*) nomme l'appareil polygonal, fut imité par les Grecs, même après les temps héroïques. Mais dans l'*opus incertum* de Vitruve, renouvelé de nos jours, avec une beauté sinistre, à la prison de Mazas, les pierres ne sont pas jointes à sec, comme celles des Pélasges, qui, mesurant parfois jusqu'à cinq ou six mètres de longueur sur deux de hauteur, se soutiennent par leur coupe et par l'énormité de leur poids. Le ciment joue ici, au contraire, un rôle très-important, et on lui donne une saillie visible, non-seulement afin d'accuser avec énergie la maille inégale et sauvage qui enchaîne toutes les pierres, mais encore

afin que le temps et l'air aient quelque chose à ronger avant d'atteindre au niveau du mur.



APPAREIL POLYGONAL.

C'est aussi pour donner satisfaction au regard que l'architecte, quand il a bâti en moellons ou en briques, met en évidence des *chaînes* de pierres,



CHAÎNES DE PIERRES.

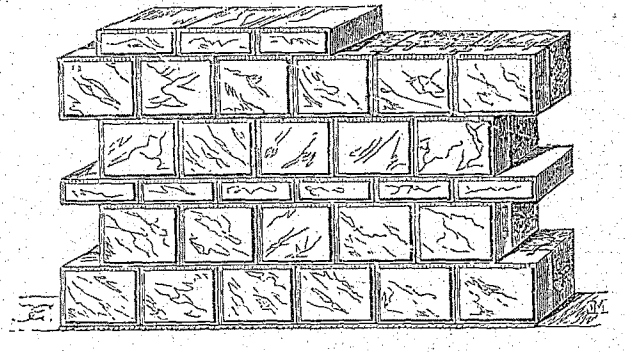
c'est-à-dire des piles formées d'assises en pierres de taille, qui renforcent la maçonnerie par des points d'appui plus résistants. Ces pierres de taille sont alternativement présentées par leur face étroite (en boutisses) et par leur face longue (en carreaux). Leur liaison avec la muraille qu'elles soutiennent est rendue sensible par les pierres longues qui s'y engagent, et

dont la partie excédante se nomme *harpe*. La chaîne est dite simple quand elle fait harpe d'un seul côté ; double, quand elle a deux harpes. La plus petite distance qu'on doive mettre entre les chaînes est égale à la hauteur du mur ; la plus grande ne doit pas dépasser le triple de cette hauteur. Il est si vrai que la solidité touche à la beauté, que souvent l'architecte, là même où il n'élève pas de chaînes, prend la peine d'en figurer, bien que ce soit généralement une faute, en architecture, de fausser les apparences. Lorsqu'on bâtit des chaînes ou qu'on les figure aux angles de l'édifice, on a soin de montrer les pierres longues d'un côté, courtes de l'autre, les courtes devant avoir une largeur égale à l'épaisseur du mur, dont elles représentent l'extrémité.

Par ce besoin de manifester aux yeux les matériaux de son art et le système de sa construction, l'architecte a été conduit à marquer fortement, dans certains cas, toutes les lignes de son appareil. Il en indique alors les lits et les joints, ou les lits seulement, par des rainures qu'on appelle *refends*. Les Grecs ont usé rarement de ce moyen. Toutefois on le trouve employé, à Athènes, dans le piédestal du petit monument choragique de Lysicrate (vulgairement et improprement appelé Lanterne de Démosthène), et cela sans doute parce que le piédestal était en pierre et le monument en marbre pentélique. La rudesse de la base, ainsi accusée, faisait mieux ressortir l'exquise délicatesse d'un monument qui était travaillé, ciselé et fini comme un ivoire.

Les Athéniens avaient un goût trop pur, un sentiment trop élevé du beau pour donner de l'importance à chacune des pierres dont se compose un édifice, et pour faire ainsi valoir les détails aux dépens de l'ensemble. Moins artistes, les Romains enchérirent sur l'idée de leurs maîtres. Ils imaginèrent de creuser plus profondément les rainures ; ils affectèrent de mettre en saillie tous les parements et ils en firent des *bossages*. Ce qui n'était chez les Grecs qu'un aveu des matériaux, en fut chez les Romains une ostentation. Il faut reconnaître cependant que les architectes romains firent un emploi intelligent du bossage, et qu'ils l'appliquèrent très-habilement à des édifices populaires dont le caractère veut être mâle et fort, tels que l'amphithéâtre de Vérone, ou à des ouvrages de défense et d'utilité publiques, qui doivent accuser l'énergie de leur résistance, tels que portes de villes, aqueducs, murailles de soutènement. Quelquefois ils employèrent le bossage seulement pour mettre en vue les beaux marbres qu'ils possédaient en abondance et que la conquête leur avait procurés ; mais ils comprirent toujours que les refends et les bossages sont destinés à montrer l'ossature du monument, et qu'ils doivent être, non pas un mensonge de pierre, mais une image frappante des

vérités de la construction. A Rome, dans le mur circulaire du temple de Vesta, dont les assises de marbre sont d'inégale hauteur (en *pseudisodomum*), le bossage indique franchement les parties du mur qui sont simplement revêtues d'une dalle de marbre, et celles qui sont reliées par une assise dont les marbres occupent toute l'épaisseur du mur et font parpaing. On devine que les assises basses ont en profondeur ce qui leur manque en hauteur, et l'inégalité des assises, que d'autres auraient cru devoir dissimuler, est ici clairement manifestée au regard, et se change en un motif de décoration qui rompt l'uniformité de la muraille.

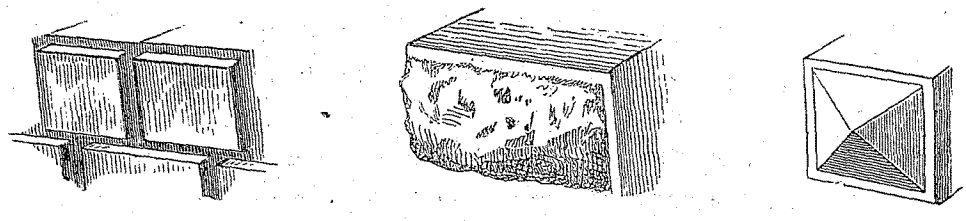


MUR EN BOSSAGES.
(Temple de Vesta.)

Les Romains allèrent encore plus loin : ils prirent ou ils feignirent de prendre au sérieux les surfaces, restées brutes, des monuments inachevés qui n'ont pas reçu le dernier poli, et ils transformèrent en ornement ce qui était le pur effet d'un manque de temps ou une imperfection due à la négligence. On en cite un exemple célèbre : le palais que Dioclétien fit bâtir à Spalatro, en Dalmatie. Cet empereur avait envoyé des émissaires dans les carrières de Paros, avec ordre d'emporter tout ce qu'ils trouveraient de marbres demeurés sans emploi. Les ouvriers en rapportèrent quelques morceaux déjà travaillés avec soin par d'anciens artistes grecs, mais aussi beaucoup de chapiteaux dégrossis, des tambours de colonnes ébauchées, des poutres de marbre imparfaitement équarries, et tous ces éléments furent mis en œuvre par l'architecte, dans le palais de Spalatro, tels que le hasard les avait procurés.

Ces sortes de méprises, volontaires ou non, étaient devenues en Italie, au XVe siècle, tout un système d'architecture qui finit par avoir ses variantes prévues et ses règles, et qui distingua le style des Florentins. Tantôt ils rabattaient les angles du bossage et les taillaient en

biseau, tantôt ils lui prêtaient la forme d'une table, tantôt ils arrondissaient les arêtes saillantes ou donnaient à l'ensemble même du bossage une forme cylindrique. Les uns laissaient le parement de la pierre à l'état de rude ébauche ; les autres, au contraire, le façonnaient en pointe de diamant. Ceux-ci piquaient des trous dans le bossage ; ceux-là le représentaient *vermiculé*, c'est-à-dire qu'ils y creusaient des sillons sinueux, pour simuler, non pas une matière rongée par les vers, comme on l'a dit souvent, mais plutôt l'effet produit par le refroidissement et la dessiccation des corps pâteux, ou la surface gercée qui se remarque, dans la nature, sur certains minéraux. Quelquefois l'architecte, voulant décorer la fontaine d'un jardin, en vint à imiter sur la pierre saillante les dépôts formés par la filtration des eaux dans les grottes naturelles, les congé-



lations pendantes, les stalactites. On en voit un exemple dans la fontaine du Luxembourg, à Paris. Ce palais célèbre, conçu par Jacques (d'autres disent Salomon) de Brosse pour Marie de Médicis, est construit tout entier en bossages, à l'imitation du style florentin. Sans anticiper sur ce que nous avons à dire touchant l'architecture toscane, nous pouvons entrevoir dès à présent que l'appareil en bossage vaut surtout comme faisant contraste, par son aspérité fière, avec la douceur et la tranquillité des parties lisses, et que s'il devient fatigant pour les yeux lorsqu'on en use immodérément, il peut introduire une variété de plus dans l'architecture, en rappelant, au milieu des raffinements de la ville, la grossièreté primitive des choses rustiques.

Le lecteur a déjà compris qu'à ces diverses manières de combiner les matériaux et de les relier entre eux, s'attachent des sentiments de différente nature. L'*isodomum*, dans sa régularité parfaite, a une expression grave, d'autant plus grave chez les Grecs qu'ils excellaient à dissimuler les joints de leurs marbres, et savaient rendre ces joints imperceptibles. Si les joints disparaissent, on n'a plus devant soi qu'un grand mur uni ou plutôt qu'une seule pierre immense qui, ne laissant aucune prise au regard, aucun passage à la pensée, produit l'effet d'un corps

impénétrable. Si les joints sont visibles, il y a quelque chose de tranquille et comme de fatal dans leur égalité constante, dans leur symétrie inexorable. Et cette impression se vérifie d'une manière frappante par la contre-épreuve. Lorsque la construction présente l'ouvrage *pseudisodomum*, l'inégalité des assises et la légère modification qui en résulte est un commencement de distraction pour les yeux. L'unité austère de la construction est rompue ; elle fait place maintenant à une double symétrie. Si l'on passe à la maçonnerie maillée, au *reticulatum*, on y trouve l'intention évidente d'amuser l'œil par une variété qui touche au caprice : tout caractère sérieux a disparu. L'*incertum*, au contraire, a quelque chose de farouche dans son irrégularité brute, et il représente, pour ainsi dire, des éléments sauvages assujettis aux besoins de l'homme civilisé, et enchaînés par la force du ciment mis en relief. Ce sentiment a été admirablement compris par l'architecte de Mazas et par les ingénieurs militaires qui ont construit en *incertum* la prison des Conseils de guerre, à Paris. Il est impossible de regarder ces âpres murailles sans songer qu'elles cachent une prison dure et un tribunal terrible.

Que si l'on vient aux refends et aux bossages, on est impressionné tout autrement que par l'isodomum du temple grec. La construction en bossage ne peut être imposante que si les matériaux en sont énormes, car au lieu de présenter l'idée d'un infranchissable rempart, elle semble offrir par ses saillies mêmes une invitation à l'assaut. En un instant, l'esprit la mesure et l'escalade. Ici encore, on voit clairement que l'expression d'un appareil dépend de la dimension des matériaux. Telle forme, restant la même, peut devenir gaie en petit, terrible en grand. Si le bossage dépasse la proportion humaine, il manifeste l'idée de fortification et il la réalise ; s'il est inférieur à cette proportion, c'est une simple métaphore architectonique pour figurer la force là où elle n'est plus. Dans tous les cas, le bossage, en produisant un jeu compliqué de lumières, d'ombres et de reflets, est un agrément pittoresque ménagé au spectateur, et à moins de déterminer par ses contours des dimensions colossales qui révèlent une volonté fière, il ne saurait nous procurer cette impression solennelle que font sur nous les murs unis et formidables du pylone égyptien ou du temple grec.

Le plomb, le zinc, l'ardoise, étant réservés à la couverture des édifices, nous aurons à en considérer plus tard les effets. Il nous reste maintenant à parler des murailles construites en pans de bois. Celles-là n'appartiennent guère au grand art parce qu'elles manquent de sta-

bilité et ne sont employées le plus souvent que dans les bâtiments privés ou rustiques. Toutefois la construction en bois est soumise, comme les autres, à ce principe général : qu'il faut mettre en évidence les données essentielles de la construction. On devra donc rendre les assemblages du bois aussi apparents que ceux de la pierre, au moins dans les murs de façade. C'est ainsi que l'ont toujours entendu les architectes provinciaux de l'ancienne France. Il serait contraire à la dignité de l'art et à ses fins de couvrir les bois d'un enduit pour leur donner un faux air de maçonnerie, et encore plus d'y figurer des refends et des bossages pour indiquer l'emploi des pierres de taille là où il n'y a qu'un système de charpente dont les vides sont bouchés par un remplissage de briques ou de petits moellons. C'est à l'architecte de changer en élégance la nécessité qui s'impose à lui, comme ont su le faire les montagnards suisses. Au moyen des sculptures qui peuvent décorer les poteaux et les sablières, c'est-à-dire les pièces verticales et horizontales, au moyen des couleurs, qui seront ici employées fort à propos pour conserver le bois et pour en égayer l'aspect, l'artiste compensera du moins par un agrément pittoresque la légèreté d'une matière qui, ne pouvant garder l'invariabilité de ses angles, ne saurait offrir aux regards la majesté d'une pesanteur inébranlable, ni faire naître l'espérance d'une éternelle durée. « Sans doute, sous le rapport de l'art, dit M. Léonce Reynaud (*Traité d'Architecture*), un mur en pierre de taille produit, à un certain point de vue, un meilleur effet qu'un pan de bois; il a quelque chose de plus monumental; il annonce plus de puissance, il promet plus de durée et un meilleur abri; et cependant tel est sur notre esprit l'empire du vrai, tel est le charme de la naïveté, que la vue des vieilles maisons bâties en bois par nos pères dans quelques provinces ne nous cause pas moins de plaisir que celle des constructions contemporaines en pierre. On les comparerait volontiers aux fabliaux du moyen âge ou aux gracieuses poésies légères de la Renaissance. Il y a là un genre d'attrait tout particulier que nous demanderions en vain à des compositions plus importantes ou d'un goût plus sévère. »

Ainsi que nous l'a montré l'architecture des Chinois, la construction en charpente est essentiellement gaie parce qu'elle permet de faire prédominer franchement les vides sur les pleins et qu'elle se prête aux décorations les plus variées. Ces Gaulois dont nous admirions tout à l'heure le naïf bon sens, ils ont employé le bois avec infiniment d'intelligence et de goût. Même à cette époque du moyen âge que notre imagination se représente sous des couleurs sombres, ils ont su introduire un élément de gaieté dans leur architecture familière en faisant servir les grandes por-

tées du bois aux larges ouvertures, comme on en voit tant d'exemples à Saint-Malo, et lorsqu'ils se trouvaient resserrés par les besoins de la défense dans les rues étroites, tortueuses et obscures, ils se procuraient à l'intérieur, au moyen de murailles en vitrage, autant de lumière et autant d'air que nous en avons nous-mêmes dans ces rues spacieuses que nous ouvre et nous aligne maintenant, de toutes parts, une édilité ambitieuse, impatiente et magnifique.

Plus légères encore et plus hardies que la charpente, sans être moins durables, les constructions en fer répondent mieux à certains besoins qu'a enfantés le génie moderne; elles peuvent, en effet, reposer sur des points d'appui plus espacés, elles bravent les incendies, et il est facile de les préserver de la rouille par un étamage à l'étain ou au zinc dont le procédé s'appelle *galvanisation*. Mis en œuvre comme élément principal de résistance, comme matière apparente de la construction, le fer en est aujourd'hui à ses débuts. L'art n'a donc pu déterminer encore les lois du beau dans ce genre d'architecture. Il est permis de conjecturer cependant que la solidité et la convenance y joueront un plus grand rôle que la beauté. Sans prétendre à fixer d'avance les formes que l'humanité emploiera dans l'avenir pour exprimer d'autres pensées que les nôtres, on peut croire que l'architecture réservera aux choses positives et aux combinaisons pratiques de l'ingénieur l'usage d'une matière qui nous semble impénétrable à la chaleur des âmes. Déjà nous avons vu la construction en fer produire, au centre de Paris, de brillantes innovations, dans ces Halles aux voûtes élancées, aux parois transparentes, qui laissent respirer et circuler librement des flots de peuple, et qui les abritent en plein air.

Le fer, quand il est forgé, possède, sous un moindre volume, plus de résistance à la rupture et à l'écrasement que n'en ont les autres matériaux : il est donc dans sa nature de se développer toujours en longueur et jamais en largeur. On ne pourra donc établir aucun plein dans un édifice construit tout en fer, et les vides n'en seront remplis que par des vitrages. L'absence des pleins condamnera dès lors ce mode de construction à ne montrer jamais qu'une des faces de l'art et de la vie, et à n'employer qu'un des termes dont se compose l'éloquence de l'architecture... Après tout, qui oserait prévoir quels désirs agiteront les hommes des générations futures? Peut-être trouvera-t-on à effacer plus tard ce qu'il y a d'ingrat dans ces matériaux métalliques, et ce qu'ils ont d'hostile en apparence aux pensées morales, aux sentiments tendres et intimes. Mais comme le fond de la nature humaine est invariable, la pierre, le marbre, le bois, la terre cuite, demeureront sans aucun doute les éléments pré-

férés de l'architecture, tant que les hommes auront à exprimer des idées ou des affections semblables à celles qu'ils ont déjà manifestées dans leurs monuments depuis cinquante siècles. Et s'il était permis de prédire que l'esprit et le cœur de l'humanité se transformeront un jour au sein de sociétés nouvelles, les matériaux qui ont servi jusqu'à ce jour à écrire l'histoire monumentale du monde conserveront la poésie qui s'attache aux traditions antiques et aux longs souvenirs, alors même que les nations, répandues sur la terre déboisée, auraient inauguré l'âge de fer.

La Configuration du sol. — Avant d'employer les ressources de la couleur, les arts du dessin produisent leurs effets par le mariage des lignes droites et des lignes courbes; mais l'architecte surtout, dont les œuvres ont la nature pour cadre et le ciel pour fond, doit faire entrer d'abord dans ses combinaisons les lignes extérieures que lui fournit la situation de son monument. Lorsque la terre est montagneuse et qu'elle présente des courbes variées, on s'attend que l'architecture affectera les lignes droites; lorsque le spectacle environnant se complique de lignes brisées et se tourmente, l'art est porté aux formes simples, aux contours reposés, aux profils qui se continuent.

Un grand peintre qui a eu au plus haut degré le sentiment de l'architecture, Nicolas Poussin, a toujours l'attention de racheter par des lignes tranquilles le mouvement de la campagne, et de combiner l'invention de ses fabriques avec les données de la nature. Tantôt il coupe par des obélisques, des pyramides ou des fontaines le fond calme de son paysage; tantôt il suppose au loin un pont ou un aqueduc romain qui contraste avec l'ondulation des collines et asseoit le tableau. Chez lui, le regard trouve toujours quelque ligne horizontale pour joindre les montagnes les plus éloignées ou pour franchir un ravin. Mieux que personne, il a compris que l'architecte, avant de dessiner le plan de son édifice et d'en marquer la place, devait regarder à la configuration du sol, le plus souvent afin de contrarier les aspects naturels, quelquefois au contraire, mais rarement, afin de s'y conformer et d'ajouter encore par ses propres artifices à l'énergie des impressions locales. Sous ce rapport, les voyages sont pour l'architecte un utile enseignement. En parcourant les diverses contrées que l'art a visitées avant lui, il verra comment le génie de l'homme a corrigé ou secondé les effets produits par le caractère du sol, et y a même puisé ses habitudes de construction. Dans tel pays où une grande partie de l'existence se passe sur les fleuves, comme en Chine, il arrive que les ponts, après avoir été un objet de nécessité, deviennent, sans aucun

besoin, de simples motifs de décoration. Les Chinois en jettent partout; ils s'en servent pour accidenter leurs jardins, pour varier leurs perspectives, pour rompre l'uniformité d'un point de vue, et ils les construisent de cent manières différentes, en arc-en-ciel, en levier, en balancier, en poulies, en coulisse, à double bascule, en compas, en poutres empaillées, en barques renversées, en cordes tendues... Dans les pays plats, les monuments s'élèvent davantage, comme pour tenir lieu d'observatoires, et, sans sortir de France, nous pouvons constater que les tours de nos plus hautes cathédrales (celles de Chartres, par exemple), dominent de vastes plaines à perte de vue. Au nord, dans les pays voilés, bas et monotones, l'architecture remue ses contours et multiplie ses nuances; elle détache sur le gris du ciel des toitures déchiquetées et souvent colorées.

Quand la végétation est absente ou rare, l'architecte y supplée, autant qu'il le peut, par les ressources de la ligne et de la couleur. Par exemple, le voyageur qui regarde Venise du haut d'un campanile s'explique aussitôt l'architecture vénitienne. Sur le sol ingrat qu'ils ont disputé aux lagunes, les Vénitiens ont voulu compenser, par les décorations architectoniques, la stérilité morne d'une patrie sans arbres, sans prairies et sans fleurs. De là les innombrables édifices qui appellent et occupent sans cesse le regard. De tous côtés se dressent des clochers rouges, des tours roses, des flèches élégantes, tantôt quadrangulaires, tantôt coniques. Ici, c'est une basilique avec cinq coupoles qui paraissent lamées d'argent; là, c'est un dôme aux côtes rugueuses, aux enroulements de pierre, qui passe par tous les effets de la lumière et de l'ombre, de l'aurore au couchant. Plus loin c'est une église qui se termine par une calotte de cuivre, puis une autre qui est flanquée d'aiguilles légères. Çà et là, sur l'étendue des lagunes, flottent des monuments qui forment comme des îles d'architecture. Tel bureau de douane s'annonce par une énorme boule d'or; telle façade est toute décorée de mosaïques; telle autre se hérisse de statues, ou bien se colore de revêtements magnifiques et enchante l'œil par les tons caressants des plus riches marbres, le vert de mer, le jaune antique, la brocatelle de Vérone, le bleu turquin, la brèche rose. Ensuite se déroule une rangée de palais arabes aux devantures découpées en dentelles, qui laissent entrevoir des perspectives profondes et qui réunissent le charme du mystère à la gaieté d'une façade percée à jour... C'est à Venise surtout qu'il faut aller pour voir comment l'architecture subit l'influence du sol qui lui sert de base, soit qu'elle en cache la tristesse, soit qu'elle en achève et en couronne la beauté.

XII

L'ARCHITECTURE VARIE SUIVANT LA FORME ET LE CARACTÈRE DES SUPPORTS ET DES PARTIES SUPPORTÉES.

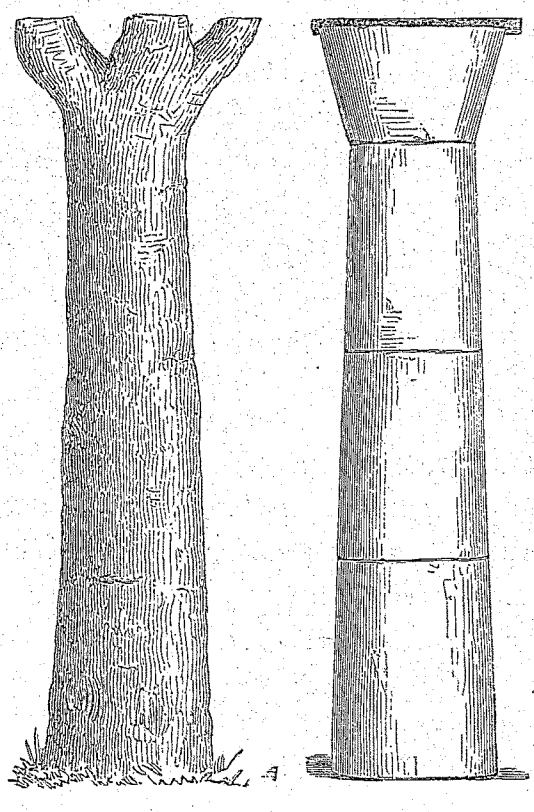
Tous les pleins d'une construction se composent de supports et de parties supportées. L'architecture peut donc se distinguer de deux manières, d'abord par la forme et le caractère des masses qui soutiennent, ensuite par la forme et le caractère des masses soutenues. Nous avons vu combien l'aspect d'un simple mur est susceptible de varier selon la nature et l'assemblage des matériaux, et que la seule façon de les appareiller produit les impressions les plus diverses. Mais le mur est un support continu qui ne suffit pas toujours à la beauté des édifices, et qui souvent est contraire à leur destination. Il a donc fallu inventer des supports isolés, là où il était nécessaire de faciliter la circulation du peuple, et de laisser pénétrer l'air et le jour dans des édifices couverts. Les supports isolés se nomment des poteaux ou des piliers, suivant qu'ils sont en bois ou en pierre.

Le Pilier est la forme rudimentaire du support isolé ; c'est un massif vertical, carré ou polygone, qui porte une charge quelconque de maçonnerie. Le pilier s'appelle aussi *pilastre*, mais on lui donne particulièrement ce nom quand, au lieu d'être isolé, il est censé engagé dans le mur. Lorsque le pilier a la forme arrondie et qu'il demeure isolé, il prend le nom de *colonne*.

Colonne. C'est un des grands plaisirs de l'esprit que de remonter à l'origine des choses, et cela parce que la raison humaine, étant logique par essence, se plaît à déduire et ne peut le faire qu'en s'appuyant sur des principes. Le mot français colonne vient du mot latin *columna*, dérivé lui-même de *columen*, qui signifie soutien, support. Ainsi, l'étymologie l'indique, et il faudra s'en souvenir, la fonction véritable de la colonne est de supporter.

Originairement, les hommes trouvèrent sans doute leurs premiers abris soit dans les cavernes, soit dans les forêts ; ceux qui construisirent les premières huttes durent les appuyer d'abord aux troncs des arbres, avant de songer à couper ces arbres et à les équarrir pour les transporter et les utiliser ailleurs. Il n'est pas douteux que des arbres qui seraient

plantés en ligne et qui auraient poussé droit seraient les plus fermes appuis d'une construction (en supposant, bien entendu, la séve arrêtée), si on les coupait à la hauteur où naissent les grosses branches. Le tronc d'arbre, en tant qu'il est rond et vertical, est donc en lui-même une image naturelle de la colonne. Élargi au niveau du sol, il va diminuant de bas en haut jusqu'à ce qu'il s'élargisse de nouveau et s'épanouisse à l'endroit où il se divise en branches. Il est donc naturel que la colonne diminue aussi à mesure qu'elle s'élève, et que par cette diminution elle tende à la forme d'un cône. L'instinct le plus

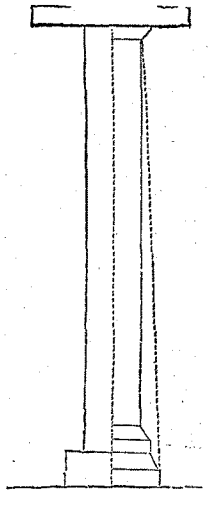


vulgaire indiquerait d'ailleurs ce rétrécissement du diamètre, parce que le bas de la colonne devant porter, outre les charges supérieures, tout le poids de la colonne elle-même, il convient de répartir cette pression sur un plus grand espace.

Mais du moment que la colonne est destinée à soutenir un fardeau, il saute aux yeux qu'elle doit reprendre en haut l'élargissement qu'elle a pris en bas. De même qu'elle devait être plus large à sa base pour porter son propre poids, de même elle doit s'élargir à son sommet pour porter la charge qu'on lui imposera et pour lui offrir une assiette d'autant plus solide qu'elle a plus de surface. Cet évasement de la colonne dans sa

partie supérieure est le *chapiteau*. Les Italiens le nomment *capitello*, du latin *caput*, tête, et ici encore l'étymologie nous dit la signification du chapiteau ; il est vraiment la tête du support. Tout le reste de la colonne, ce qui est compris entre le chapiteau et le sol, s'appelle ordinairement le *fût*, du latin *fustis*, bâton. Mais comme la colonne est une réminiscence de l'arbre, on donne quelquefois au fût le nom de *tige*, qui rappelle mieux son origine naturelle. On dit aussi, par la même raison, le *tronc* de la colonne, et, dans d'autres cas, le *vif*.

Voilà donc les deux parties essentielles d'une colonne : le fût et le chapiteau. Les plus anciens architectes grecs n'en connaissaient pas d'autres. Cependant, par la suite, on ajouta aux colonnes une troisième partie, la *base*. La base est comme un plateau plus large sur lequel porte le fût, au lieu de porter immédiatement sur le sol. Mais du moment que la colonne, ayant une forme conique, est rendue suffisamment solide par cet élargissement inférieur, l'adjonction de la base ne dérive pas absolument des nécessités de la construction. Aussi a-t-elle donné lieu aux conjectures les plus diverses. De graves auteurs, tels que Léon-Baptiste Alberti, Palladio, Scamozzi, Quatremère de Quincy, ont prétendu, les uns que la base (dans laquelle il y a toujours une partie ronde) représentait un anneau de fer qui serait rivé au pied de la colonne, ou bien des matières molles que le poids de la colonne ferait sortir de terre ; les autres, que la base figurait les planches plus ou moins épaisses que le constructeur primitif des édifices en bois avait mises sous les poteaux, pour les préserver de l'humidité et les empêcher de pourrir. Mais la variété même de ces explications prouve bien que la base des colonnes ne doit pas son origine aux précautions raisonnées du constructeur. Ce qui importe à la stabilité d'une colonne, c'est qu'il y ait une transition entre la ligne verticale du fût et la ligne horizontale du sol. Cette transition peut se ménager par un ou plusieurs biseaux qui servent de renforts ; mais on peut y suppléer aussi en donnant au support une forme pyramidale qui produit sur le sol, au lieu d'un angle droit, un angle plus ou moins ouvert. Les architectes français du XIIe siècle n'ont pas manqué de relier la base au fût par des biseaux, comme le fait observer M. Viollet-Le-Duc ; mais les Grecs des premiers temps avaient obtenu le même résultat en faisant pyramider la colonne et en confondant ainsi la base avec l'élargissement du fût. Les colonnes antiques de Pœstum, qui sont debout depuis deux mille huit cents ans, et les colonnes du Parthénon



qui ont résisté à l'explosion d'une poudrière, prouvent assez que le système de la colonne conique, sans base, présente toutes les garanties désirables de solidité. Si nous consultons maintenant la convenance, il est clair que la base est un obstacle à la circulation. Une foule qui doit passer entre des colonnes ne voit pas les bases, et s'y heurte les pieds, surtout si elles sont angulaires : on trouve donc un avantage à les supprimer. Il y a plus : si la colonne a une base, un fût et un chapiteau, c'est-à-dire un commencement, un milieu et une fin, elle forme un tout dans le tout, et l'esprit peut dès lors séparer le support de la chose supportée. Au contraire, si la base disparaît, la colonne n'est plus qu'un membre dépendant et inséparable de l'architecture; elle fait corps avec le palais ou avec le temple.

Supposons que la colonne soit unique; qu'on la dresse sur une place publique pour la couronner par la statue d'un héros ou par l'image d'une victoire, comme par exemple la colonne Trajane à Rome, la colonne de Juillet à Paris : d'abord, par cela même qu'elle est isolée, c'est-à-dire qu'elle n'entre pas dans la composition d'un édifice, elle pourra posséder une base sans gêner la circulation; ensuite il sera impossible de la concevoir sans base, parce que, devant être à elle seule un tout, elle ne figurera plus comme support, mais comme monument. Or, la raison qui veut une base à une colonne isolée est la même qui condamne la base dans les colonnes d'un édifice. On offense le goût en faisant un tout semblable à une partie, comme on l'offense en faisant une partie semblable à un tout.

Mais les motifs puisés dans le sentiment sont peut-être plus puissants encore. Lorsque les colonnes n'ont point de base, l'imagination, les prolongeant par en bas, leur prête plus de hauteur sans leur prêter moins de force; elles ressemblent alors véritablement à des arbres, de telle sorte que l'édifice prend racine avec elles dans les profondeurs du sol. Avec une base, la colonne paraît posée; sans base, elle paraît plantée. Rien de plus saisissant que l'effet produit par le vaisseau gothique de Saint-Ouen, église abbatiale bâtie à Rouen au XIVe siècle. Les piliers de cette belle nef, qui n'ont aucun épatement à leur naissance, s'élancent à une hauteur surprenante, en surgissant du pavé, comme si l'église où l'on se trouve n'était que la continuation d'une autre église souterraine. Ces piliers superbes font penser au chêne du fabuliste, à ce chêne dont la tête *au ciel est voisine*, et dont les pieds invisibles touchent à l'empire des morts... Mais où l'on éprouve une impression analogue d'une manière vraiment héroïque, c'est à Athènes lorsqu'on voit pour la première fois le Parthénon. Porté sur des colonnes sans base, ce temple auguste

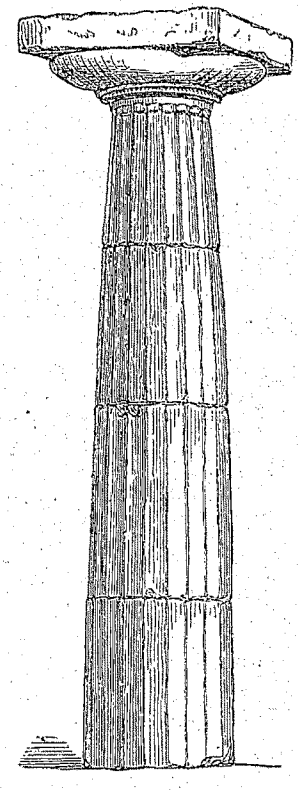
semble avoir émergé tout construit des entrailles de l'Acropole, de même que Minerve était sortie tout armée du cerveau de Jupiter.

Cependant les Grecs eux-mêmes, ces artistes par excellence, ont admis la base dans certains genres de colonnes, ainsi que nous le verrons au sujet des *ordres*. Mais loin de la considérer comme un élément indispensable, ils l'ont employée comme un moyen de diversifier les caractères de leur éloquence, et souvent ils ont omis la base, même en employant les modes d'architecture où l'avaient introduite le besoin de la variété et la tyrannie de l'usage, ainsi que nous l'avons remarqué à Athènes, dans les colonnes de la Tour des Vents. Il reste donc établi que le fût et le chapiteau sont les deux seules parties *essentielles* de la colonne, quand elle fait support.

Mais si la colonne peut très-bien se passer de base, à plus forte raison ne faut-il pas la guinder sur un piédestal. Le piédestal n'est en effet qu'un prolongement, une aggravation de la base. Non-seulement ses angles sont un obstacle au passage, mais sa forme cubique est une affliction pour l'œil. On dirait que l'architecture accuse par là sa misère, et qu'ayant à sa disposition des colonnes trop courtes, elle les a montées sur des échasses. Rien ne saurait justifier en principe ce talon disgracieux, cette lourde excroissance Combien de nos monuments ont été ainsi gâtés par des piédestaux! Les galeries du Palais-Royal en sont tout à fait déparées, j'entends celles qui sont situées entre le palais et le jardin. Le portique de l'ancien hôtel Soubise (occupé aujourd'hui par le Dépôt des archives) serait un des plus charmants ouvrages de notre architecture sans les piédestaux sur lesquels on a hissé les colonnes de la grande cour. Ces piédestaux malencontreux expriment d'ailleurs un mensonge, car ils semblent faits après coup pour raccorder l'ancien niveau du monument avec le niveau actuel du pavé. Le piédestal sous la colonne est donc un membre inutile, déplaisant, nuisible, lorsqu'il est employé dans un portique au rez-de-chaussée. Mais il a une raison d'être quand la construction a plusieurs étages et que le pavé de la colonnade est beaucoup plus élevé que le niveau commun du sol. Les colonnes peuvent alors porter sur un massif de maçonnerie formant piédestal continu, ou bien sur des socles séparés, mais reliés entre eux par une balustrade d'égale hauteur, qui remplira les entre-colonnements. Nous en avons des exemples dans la belle colonnade du Louvre et au Garde-Meuble. Si les colonnes n'avaient pas, cette fois, de piédestal, il faudrait les percer et en rompre la ligne pour établir la balustrade d'appui ou la grille en fer nécessaire aux habitants du palais. D'un autre côté, dans un édifice riche et somptueux, ce balcon évidé est toujours préférable à un

mur continu, parce que le spectateur placé sur le pavé de la ville aperçoit d'en bas à travers les jours de la grille ou les balustres, les hôtes élégants que lui cacherait un appui massif en pierres de taille.

Ainsi les règles de l'architecture sont le plus souvent conditionnelles; mais les lois de ce grand art n'en sont pas moins absolues dans le relatif, car elles reposent toutes sur la logique de l'esprit humain, et il faut bien reconnaître que le goût n'est souvent, en fin de compte, que le raffinement de la raison, le côté senti et délicat du simple bon sens.



Colonne de Pœstum.

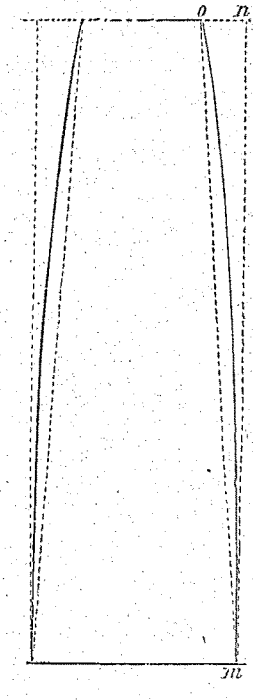


Figure exagérée du renflement.

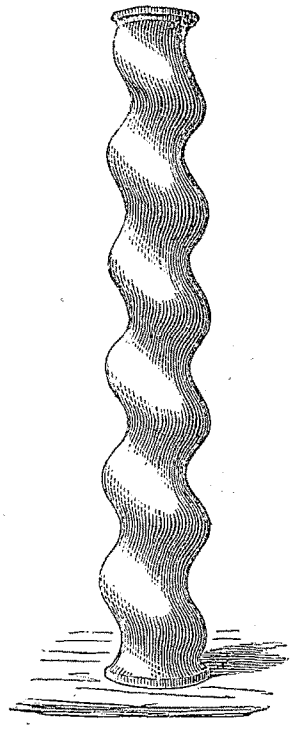
Dans l'architecture grecque, les colonnes ne présentent généralement qu'une diminution bien sensible, celle qui, commençant au pied du fût et se continuant jusqu'à la naissance du chapiteau, donne au support l'apparence d'un cône tronqué. Il en est ainsi pour les colonnes des fameux Propylées d'Athènes, qui furent dessinées par Mnésiclès, et pour celles du petit portique en retour, appelé la Pinacothèque. Mais quelques monuments appartenant aussi à la grande époque présentent des colonnes légèrement renflées. Ce renflement, que les Grecs appelaient *entasis* (ἔντασις), se remarque, par exemple, dans le petit temple de Pœstum, celui qu'on regarde comme l'*atrium*. Les colonnes de ce temple se gonflent

insensiblement avant de prononcer leur diminution, de sorte que la ligne partie du chapiteau, au lieu d'être une ligne droite jusqu'au sol, est une courbe dont la convexité se fait sentir avant d'arriver aux deux tiers du fût. En sens inverse, si l'on élève au pied de la colonne une perpendiculaire, cette ligne, après avoir dépassé le tiers du fût, s'en écartera de telle sorte que le diamètre dans son plus grand rétrécissement, c'est-à-dire au sommet du fût, aura diminué d'un tiers et même de trente-huit centièmes. Mais cette contraction du diamètre supérieur, comme l'appelle Vitruve, *contractura*, est moins sensible dans les colonnes du temple de Minerve au cap Sunium, et dans celles du Parthénon, dont la beauté est exquise. Le diamètre se rétrécit au sommet du fût, non pas d'un tiers, mais d'un quart environ, ou, pour être plus précis, de vingt-sept centièmes. Il est donc certain que les plus belles colonnes grecques ont à la fois une diminution très-visible dans la partie supérieure, et, vers le tiers inférieur, un très-délicat renflement, semblable à la panse légère d'un vase très-élancé. Toutefois, ce renflement ne porte pas, on le voit, sur la verticale *m n* partie du pied de la colonne, mais sur l'oblique *m o* qui joint le sommet à la base. En d'autres termes, l'*entasis* des Grecs n'est jamais égale au diamètre qui mesure la colonne à son pied : c'est toujours ce diamètre qui marque le maximum de largeur.

Ainsi les Grecs réunissaient dans leurs colonnes la solidité apparente et réelle avec cet appoint d'élégance que les Italiens ont appelé *garbo*, et que nous appelons le *galbe*. En effet, si la colonne était d'un type allongé, elle paraîtrait tant soit peu faible entre le milieu et le tiers de sa hauteur. L'œil pourrait craindre qu'elle ne vînt à fléchir en cet endroit, qui est justement le point où une barre de fer plie avant de se rompre sous le fardeau qu'elle porte. Il est donc naturel que le support prenne un peu plus de force là où l'imagination le romprait. Mais en exagérant ce qui est plutôt un besoin de l'esprit qu'une nécessité de la construction, des architectes éminents, tels que Léon Baptiste Alberti, sont allés jusqu'à placer le plus grand diamètre de la colonne au tiers ou aux trois septièmes de sa hauteur, de façon que leur colonne, franchement diminuée par le haut et légèrement amincie par le bas, ressemble à un fuseau dont les deux pointes seraient abattues ; aussi lui a-t-on donné le nom de colonne *fuselée*, et ce nom exprime fort bien l'excès d'un tel renflement. Vitruve, qui florissait sous le règne d'Auguste, quatre siècles après le bel âge de l'architecture antique, parle de *l'entasis* comme ayant été placée par les Romains et par les Grecs eux-mêmes au milieu de la colonne, et il ajoute : « Une figure que j'ai dessinée à la fin de mon livre montrera comment on peut adoucir ce renflement et le rendre convenable. » Mais

cette figure s'étant perdue, comme toutes celles qui accompagnaient le texte de Vitruve, des maîtres modernes, Vignole, François Blondel, Claude Perrault, y ont suppléé par des moyens ingénieux dont la connaissance technique n'importe qu'aux praticiens. Le présent ouvrage n'est pas un traité d'architecture à l'usage des architectes, c'est plutôt une grammaire à l'usage du spectateur qui les juge.

Que dire maintenant des colonnes torses? N'est-ce pas le comble de la déraison que de prêter une forme serpentine à ce qui doit être l'image de la solidité? Donner l'apparence d'une spirale à ce qui représente un support! la seule idée en est effrayante, car il n'est pas de stabilité possible là où les axes des supports cessent d'être rigides et verticaux. Il suffit même qu'ils cessent de le *paraître*, pour que les principes soient violés. Aussi l'antiquité n'offre-t-elle aucun exemple de colonnes torses, si ce n'est dans l'art dégénéré et corrompu du Bas-Empire. Les plus anciennes colonnes torses que l'on connaisse et qui existent encore sont celles qui furent cédées par l'exarque de Ravenne, Eutichius, au pape Grégoire III, vers le milieu du VIIIe siècle. Plus tard, ces colonnes furent imitées d'abord par Laurent Bernin dans le baldaquin de Saint-Pierre de Rome, érigé sous le pontificat d'Urbain VIII, ensuite par Mansart aux Invalides. On vit des colonnes colossales serpenter en l'air comme des flammes, et les éléments massifs d'un édifice en bronze prendre les formes capricieuses d'un immense décor. Quoi qu'on puisse dire pour justifier cette fantaisie décorative, il est certain que les colonnes torses sont intolérables en architecture, à moins qu'on ne les emploie dans les petites parties, là où le regard n'a pas besoin d'être rassuré, par exemple dans les meneaux d'une fenêtre ou dans les chambranles d'une cheminée. Laugier compare judicieusement ces colonnes aux jambes estropiées d'un bancroche, parce qu'en effet c'est l'ossature même du support qui semble avoir fléchi, et que les colonnes torses, telles que Bernin les a faites, ne présentent pas seulement une torsion, mais une contorsion. Ce n'est donc pas à dire absolument que la colonne ne puisse jamais revêtir l'apparence d'un corps dont les surfaces ont tendu au léger mouvement d'une spirale



très-allongée, comme on en voit des modèles dans le moyen âge. Si la colonne a tourné autour de son axe, mais que l'axe lui-même semble n'avoir pas tourné, la verticale persiste, les yeux sont satisfaits, et l'architecture a pu s'enrichir d'une expression nouvelle.

Tout ce qui précède s'applique à la colonne en général; mais il y a divers genres de colonnes, et chacun de ces genres, comme nous le verrons dans les propositions suivantes, a ses lois spéciales, son expression particulière et, pour ainsi dire, son costume propre.

XIII

LA VARIÉTÉ DES SUPPORTS ÉTANT COMMUNE A PLUSIEURS ARCHITECTURES, IL CONVIENT DE LES DISTINGUER ENTRE ELLES PAR LA FORME ET LE CARACTÈRE DES PARTIES SUPPORTÉES;
ET QUELLE QUE SOIT LA DIVERSITÉ DE CES PARTIES DISTINCTIVES, ON PEUT LES RAMENER A DEUX SYSTÈMES PRINCIPAUX : LA PLATE-BANDE ET L'ARC.

Toute architecture a pour supports verticaux des murs, des piliers ou des colonnes; mais il y a différentes manières de fermer la partie supérieure de l'édifice, c'est-à-dire de couvrir l'espace qui sépare les colonnes ou les murs. Le mode le plus simple, celui qui s'est offert le premier à l'esprit des hommes, consiste à poser sur les supports verticaux des pierres horizontales assez grandes pour réunir deux points d'appui. Quand les supports se touchent et forment des murs, un seul rang de pierres suffit à couvrir l'édifice. Telle est la construction des monuments druidiques de l'ancienne Gaule, notamment celles de la Roche-aux-Fées, en Bretagne. Quand les supports sont des piliers ou des colonnes, il faut superposer l'un à l'autre deux rangs de pierres. Les pierres du premier rang portent immédiatement sur les points d'appui et par conséquent laissent entre elles des vides (à moins d'être colossales et de toucher à la fois, par une dimension tout à fait exceptionnelle, à quatre piliers); les pierres du second rang portent sur les premières et sont juxtaposées de façon à couvrir ces vides, qui sont l'intervalle existant entre deux rangées de colonnes, ou bien entre une rangée de colonnes et un mur. Le bâtiment étant alors couvert en terrasse, le second rang de pierres fait saillie sur le premier afin d'écarter la chute des eaux pluviales et d'en préserver le pied des colonnes ou le pied du mur. Comme nous l'avons dit, c'est la forme la plus ancienne de construction en pierre dans l'antique

Orient, en Égypte, en Perse, dans l'Inde et au Mexique. Mais les Grecs, vivant sous un climat plus variable que celui de l'Afrique ou de l'Asie, eurent besoin de toitures, et ils durent surajouter à la terrasse orientale

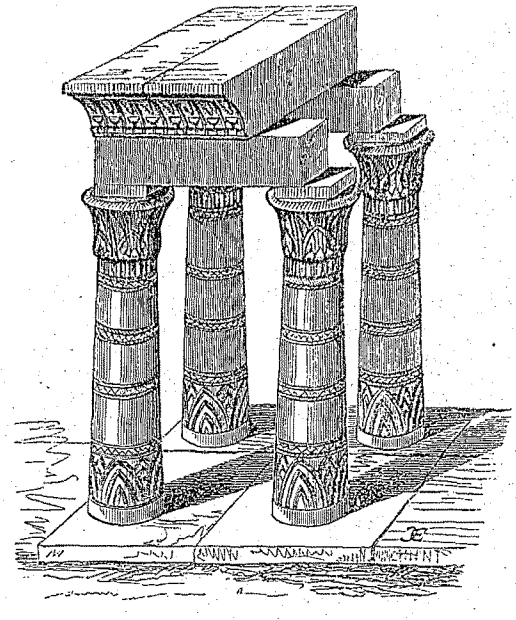
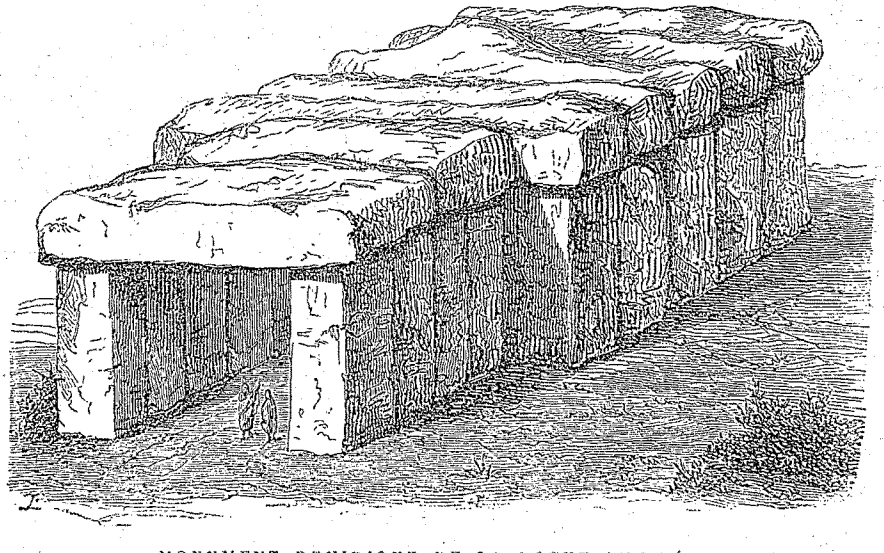


PLATE-BANDE ÉGYPTIENNE.

une couverture à deux pentes qui termina l'édifice sur deux façades par l'élévation triangulaire que l'on appelle *fronton*. Toutefois la stabilité



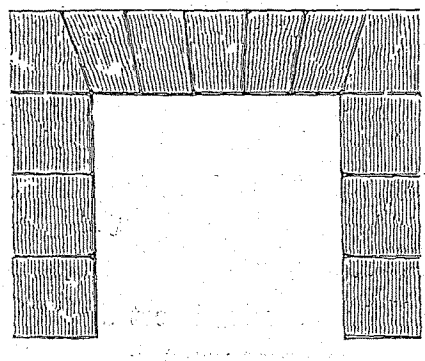
MONUMENT DRUIDIQUE DE LA ROCHE-AUX-FÉES.

de cette construction nouvelle reposa toujours sur des supports horizontaux. Leur architecture ne différa donc point de celle des Égyptiens; elle eut le même principe, celui des pierres posées à plat sur les

murs ou les colonnes. Ce fut une architecture en *plate-bande :* on nomme ainsi le système que nous venons de décrire.

Cependant la plate-bande exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante; or tous les pays n'en produisent point de pareilles. L'architecte se trouvait donc dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui déterminait l'écartement des points d'appui. Que si on voulait se passer de pierres et employer le bois de charpente, on tombait dans l'inconvénient d'une construction moins solide, peu monumentale et plus sujette à périr par la pourriture et par le feu.

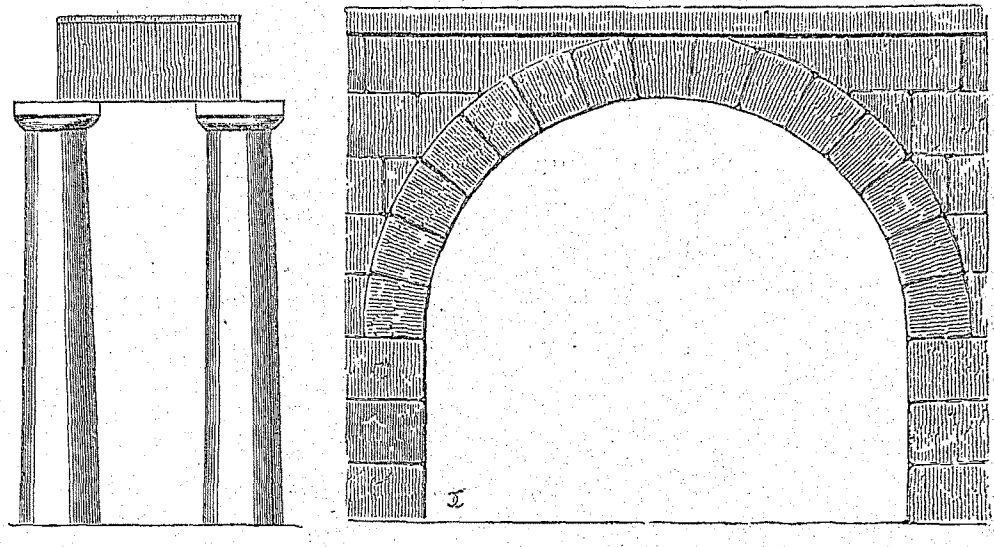
Il n'y avait qu'un moyen pour l'architecte d'échapper à une telle servitude. Il pouvait sans doute, comme les Romains l'ont fait souvent, par exemple au théâtre d'Orange, suppléer aux grandes pierres par ces pierres plus petites, appelées *claveaux,* qu'on taille en forme de coin, et qui se soutiennent par leur coupe et au moyen d'armatures en fer cachées aux



regards. Mais cette méthode, dont la pratique devient aujourd'hui si générale, est essentiellement vicieuse, parce qu'elle n'offre ni la solidité réelle, ni la solidité apparente. L'œil aperçoit avec inquiétude ces plates-bandes factices qui menacent de glisser et semblent tenir par miracle, tandis que l'esprit en prévoit la ruine avec frayeur.

Il fallut donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petits matériaux, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des pierres, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut accompli lorsqu'on eut trouvé l'art de construire une voûte. La plate-bande put être alors remplacée par un arc. Au lieu de réunir deux points d'appui avec une pierre d'un seul morceau, on franchit l'intervalle qui les séparait en appareillant des pierres plus petites suivant une courbe. Nous verrons dans la suite de cet ouvrage combien cette courbe a varié Les Étrusques et les

Romains l'ont dessinée en plein cintre, ce qui veut dire en demi-cercle; quelquefois ils l'ont surbaissée, c'est-à-dire formée par un demi-ovale, ou, comme s'exprime le langage populaire, en *anse de panier*. Les Arabes ont préféré l'arc *outre-passé*, autrement dit en *fer à cheval*. Les chrétiens du moyen âge l'ont exhaussé en ogive. Mais quelle que soit l'importance



historique du style ogival et du style arabe, ces deux architectures n'en sont pas moins réductibles au système de l'arc, parce que la solidité des parties soutenues résulte de l'appui mutuel que se prêtent deux pesanteurs inclinées, deux arcs de cercle. Il est donc vrai de dire que toutes les variétés de l'architecture se peuvent réduire à deux principes générateurs : la plate-bande et l'arc.

XIV

LES FORMES DE L'ARCHITECTURE DANS TOUS LES SYSTÈMES ONT DIFFÉRENTES ORIGINES : ELLES SONT ENGENDRÉES, OU PAR LES NÉCESSITÉS DE LA CONSTRUCTION, OU PAR LE BESOIN D'UNE EXPRESSION POÉTIQUE, OU PAR L'IMITATION DE LA NATURE.

Il faut s'arrêter ici un instant pour donner au lecteur la clef de ce qui va suivre. Si l'on veut comprendre le langage de l'architecture, il ne suffit pas toujours d'en chercher les origines dans la construction. C'est là, sans doute, que le plus souvent on les trouve; mais l'éloquence de ce grand art a d'autres causes, des causes plus subtiles, des sources plus

mystérieuses et plus profondes. Toutes les formes n'ont pas été engendrées par les lois qui régissent la pesanteur et le jeu des forces, ou par celles qui corrigent les illusions de l'optique ; il est des formes que l'esprit a créées par ce besoin de poésie qui est inséparable de la nature humaine. Il en est qui expriment non pas seulement un mécanisme inévitable, mais des pensées, des sentiments et même des rêves.

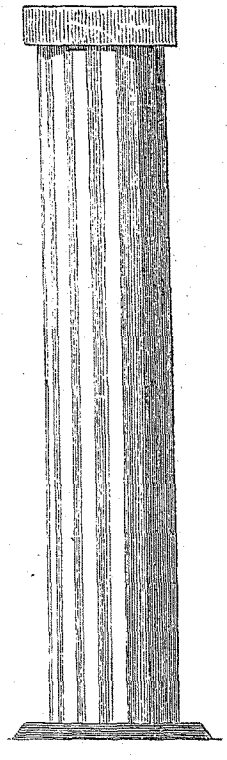
On peut concevoir un édifice qui serait parfaitement assis et bien proportionné sans avoir d'autres lignes que des droites et d'autres solides que des cubes. Ce n'est donc pas la nécessité de la construction qui peut seule expliquer le galbe de certaines formes, le caractère et la grâce de certaines courbes. L'architecture, née en Orient, s'était ressentie de l'imagination de ses inventeurs, et les Grecs, tout en soumettant au contrôle d'une raison exquise les expressions d'un art qu'ils avaient mission de perfectionner, les Grecs y laissèrent l'empreinte de la poésie orientale.

Au commencement, nous l'avons dit, l'architecture humaine représente une sorte de rivalité avec la nature ; elle cherche à reproduire avec symétrie les grands spectacles de l'architecture divine. Elle rappelle le sublime des montagnes par des pyramides, le sombre des cavernes par des labyrinthes souterrains, la majestueuse tranquillité de la mer par de longues lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes... Mais, plus tard, l'humanité se connaît, s'admire et se divinise ; elle s'aperçoit qu'elle est elle-même un résumé de l'univers. Alors son œuvre la plus considérable, qui est l'architecture, est faite à son image, c'est-à-dire qu'elle représente une création analogue à celle de l'être humain. Proportionné, symétrique, composé d'os, de tendons et de muscles, harmonisé et mis en mouvement par l'unité de l'âme, le corps de l'homme devient un type de perfection, dont l'organisme sera imité par l'architecture, mais imité seulement dans son principe et dans quelques-uns des traits qui le distinguent aux yeux de l'esprit. Par une fiction hardie, l'artiste supposera dans son édifice des matières hétérogènes associées pour constituer un tout, et comme l'architecture se compose essentiellement de supports et de parties supportées, c'est surtout par la diversité des pressions et des résistances qu'il exprimera l'organisme artificiel de son monument. Il ira jusqu'à feindre des substances molles mêlées aux corps rigides, des matières élastiques pressées par des matières pesantes, et dans ses métaphores de pierre ou de marbre il figurera des fibres délicates unies en faisceau et fortifiées par des ligatures. Au squelette, ou, pour dire mieux, à l'ossature mathématique du bâti-

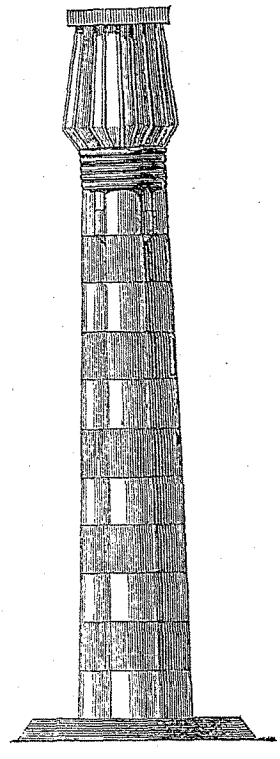
ment, il ajoutera comme des muscles dont il nous montrera les attaches. Le spectateur croira sentir que des éléments de nature diverse ont concouru à la formation de l'édifice ; qu'avant d'arriver à son immobile équilibre, il a comprimé tout ce qui était compressible ; que telle forme représente un effort, telle autre une pression, telle autre la flexibilité, la dilatation ou le redressement des molécules. Ainsi le monument s'animera, il semblera respirer une sorte de vie organique, et il sera digne d'être habité par une âme, c'est-à-dire d'exprimer la pensée d'un homme ou le sentiment de tout un peuple. L'architecte pourra se nommer alors, comme le nommait la poésie du moyen âge, le maître des pierres vives, *magister ex vivis lapidibus*. En parlant des Propylées d'Athènes, Plutarque disait : « Ces ouvrages ont conservé une fraîcheur, une virginité que le temps ne peut flétrir ; ils paraissent toujours brillants de jeunesse, comme si un souffle les animait et qu'ils eussent une âme immortelle. »

Revenons maintenant à la colonne, et prenons-la pour exemple. Les plus anciens monuments de l'Égypte, parmi ceux où se trouvent des colonnes, tels que les tombeaux souterrains ou *hypogées* de Beni-Hassan, qui datent de quelque trois mille ans avant notre ère, présentent des piliers à faisceau, imitant des tiges de plantes réunies et liées ensemble par plusieurs anneaux. Ici, à la réminiscence de l'arbre comme principe de la colonne, s'ajoute une nouvelle fiction, celle qui suppose plusieurs tiges minces, rendues fermes et solides par leur assemblage, et devenues résistantes au moyen d'une forte ligature. L'artiste a donc feint dans son édifice des matières diverses : de là une expression poétique que la seule construction n'expliquerait point. Dans le même monument se voient des colonnes sur lesquelles on a creusé verticalement des canaux, séparés entre eux par ce filet plat qu'on appelle en architecture *listel*. L'une et l'autre de ces colonnes semblent exprimer l'idée de faisceau. Les Grecs, en empruntant cette idée, selon toute apparence, des monuments égyptiens, en tirèrent l'usage des *cannelures :* c'est ainsi qu'on nomme les canaux dont nous venons de parler. Mais ils n'oublièrent pas de rappeler cette série d'anneaux qui figurait, en haut du fût, l'énergique ligament des tiges. Ils réunirent ainsi dans une même colonne les deux exemples. Depuis, l'image de ces liens s'est perpétuée dans les divers ordres de colonnes, et cette image simplifiée, réduite à un seul anneau, est devenue l'*astragale*. L'astragale est donc une moulure qui doit son origine à la fiction par laquelle on supposait la colonne composée de tiges verticales, serrées et bouclées à une certaine hauteur, près du chapiteau. Au lieu de faire cette moulure saillante, les Grecs la firent d'abord ren-

trante. Ils figurèrent le ligament par trois petites rainures exprimant encore mieux l'idée d'une matière élastique comprimée par des cordons qui la pénètrent. Voilà donc des formes architectoniques, des moulures dont le motif est puisé ailleurs que dans les pratiques pures de la construction. Voyons, en effet, comment un savant architecte-ingénieur nous expliquerait la cannelure par les procédés de l'appareil. « Cet ornement, qui donne beaucoup d'élégance, dit M. Léonce Reynaud, doit



Colonne de Beni-Hassan.

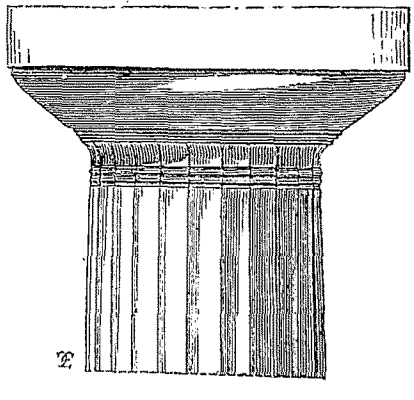


Pilier de Beni-Hassan.

sans doute son origine à une pratique d'exécution. On commençait probablement le travail des tambours de colonnes en leur donnant la forme de prismes ayant pour bases des polygones réguliers d'un grand nombre de côtés, et l'on n'avait ensuite qu'à effacer les arêtes pour obtenir la forme cylindrique. On aura reconnu que cette opération préliminaire donnait d'heureux résultats quand elle avait été exécutée avec soin, et l'on aura jugé inutile d'aller au delà; mais les côtés du polygone se rencontrant sous des angles très-obtus, il en résultait une certaine indécision dans la forme, et dans la plupart des édifices on y a remédié en les creusant légèrement. De là une ornementation fine et des effets agréablement variés d'ombre et de lumière. »

C'est là sans doute une explication plausible et qui tout d'abord satisfait l'esprit. Cependant, si la cannelure a son origine dans le fait d'épanneler des tambours de marbre ou des piliers de bois pour les arrondir, on ne voit plus la nécessité de la moulure qui représente un anneau. L'idée de faisceau disparaissant, l'image du lien devient superflue, et l'astragale n'a plus sa raison d'être, à moins qu'on ne l'ait imaginée pour racheter la diminution de la colonne à l'endroit où cette diminution est le plus sensible. De toute manière, il est écrit dans les formes de l'architecture qu'elles ont été engendrées, non pas toujours par les précautions délicates du constructeur, mais souvent aussi par l'imagination de l'artiste, qui, pour donner une apparence de vie à son monument, y a simulé des substances hétérogènes douées de résistances inégales à l'écrasement ou à la rupture. Si la pierre ne devait représenter que la pierre, il serait absurde d'y figurer des courbes, qui appartiennent seulement aux matières flexibles ou élastiques, et la pensée ne serait venue à personne d'imiter dans le marbre des aplatissements d'une substance compressible ou les débordements d'une substance comprimée. C'est pourtant là ce que vont nous montrer et le chapiteau des colonnes et leur base.

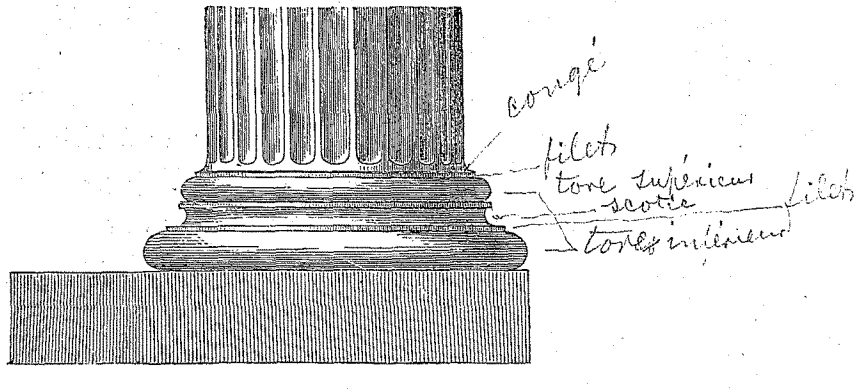
Nous avons dit que les cannelures rappelaient un faisceau de tiges



serrées ; supposons que ce faisceau vertical doive supporter une charge, ce ne sera pas trop que d'y faire une seconde ligature au-dessus de la première. Les Grecs figurèrent encore ce lien répété, non pas en saillie, mais au contraire par trois ou cinq rainures taillées dans le vif de la colonne. Maintenant, si l'on superpose au faisceau, coupé court, la pierre carrée qu'on appelle *tailloir*, l'excédant des tiges va plier sous le poids et nous offrir justement par sa résistance la forme que présente le cous-

sinet du chapiteau, cette forme qui commence par une courbe et qui brusquement s'aplatit en fuyant jusqu'à la gorge. Dans la colonne grecque primitive, le coussinet dont nous parlons se nommait *échine*. En donnant aux colonnes de Beni-Hassan l'aspect d'un faisceau, les Égyptiens avaient figuré les tiges se continuant jusqu'au tailloir sous la forme d'un bouton de lotus tronqué ; mais les Grecs, plus artistes que leurs maîtres, n'ont pas poursuivi jusqu'au bout la métaphore ; ils l'ont abandonnée au moment où elle cessait d'être avouée par la construction. Ils ont préféré la forme d'une patère qui évasait le chapiteau, à l'imitation du bouton de lotus qui l'amincissait. Ils ont d'ailleurs senti le besoin d'obtenir un reflet tranquille sous l'ombre que projetait le tailloir et d'accompagner le clair vif du bandeau par la lumière qui frapperait la courbe de l'échine au point de tangence. Or, ces effets eussent été contrariés par la continuation des cannelures... Quand une chose est vraie, elle l'est à tous les points de vue et de tous les côtés à la fois : elle est *illustre*, comme dit Montaigne, *par tous ses visages*.

Que si nous regardons au pied des colonnes, la base nous présentera, comme le chapiteau, des formes que le constructeur n'aurait pas trouvées de lui-même et qui expriment encore une pure fiction. Prenons pour exemple la plus belle de toutes les bases, la base attique, celle qui se



BASE ATTIQUE.

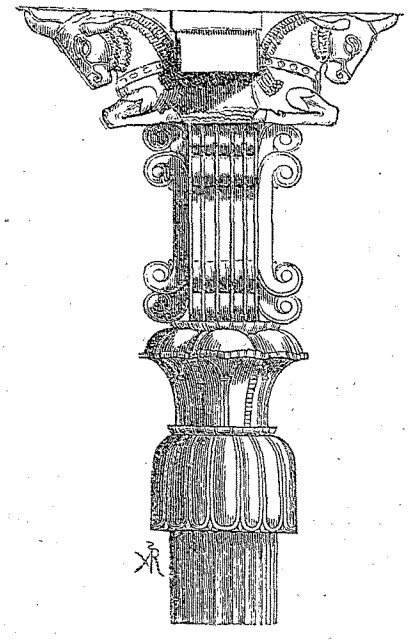
voit dans les Propylées d'Athènes, aux colonnes intérieures du monument. Cette base se compose de deux moulures saillantes et rondes, appelées *tores*, et séparées par une moulure rentrante qu'on nomme *scotie*. Les deux tores sont inégaux de grosseur et de saillie, l'inférieur étant plus large et plus épais que le supérieur. La concavité de la scotie se termine, en haut et en bas, par un *filet*, c'est-à-dire par un petit membre mince et plat qui rencontre à angle droit chacun des deux tores. Au-dessus du tore supérieur est placé un autre filet plus épais

appelé *ceinture* de la colonne, et cette ceinture se relie au fût par une transition adoucie en arc de cercle, qui est le *congé*.

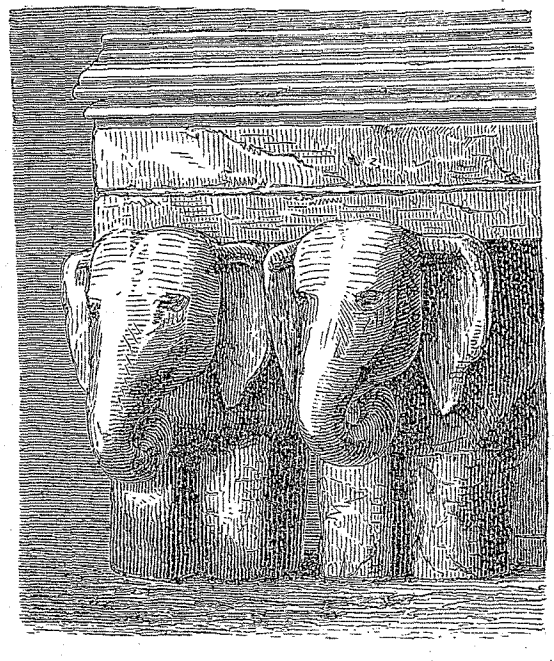
A quelque point de vue que l'on considère la base attique, il est clair que les formes n'en sont pas *constructives*, si l'on peut ainsi parler, mais expressives. C'est dans l'imagination qu'elles ont été puisées. Devenu artiste, le constructeur s'est plu à représenter, ici encore, une matière compressible qui, serrée par une corde, aurait débordé de chaque côté en s'arrondissant; mais, pour que le tore inférieur fût plus large et plus fort que le supérieur (conformément à cet axiome d'architecture que le fort doit porter le faible), il a supposé la compression un peu au-dessus du milieu, et de la sorte il a obtenu l'inégalité des tores et la variété de leurs courbes convexes, si bien contrastées, d'ailleurs, par la moulure concave qui les sépare et par les petites verticales que forment la ceinture et les deux filets. Il est si vrai que la scotie représente le serrement opéré par une corde enroulée, qu'on lui donne aussi le nom de *trochile*, du grec τοροχίλιον, poulie. Maintenant, que ces mensonges de pierre aient été inventés pour le plaisir des yeux, afin de racheter des courbes par des droites et des reliefs par des creux, il n'en est pas moins évident qu'ici le génie de l'art s'est affranchi des fatalités de la construction, et que l'utile n'a rien à voir dans ces formes dictées par le sentiment du beau. Admise par les Grecs comme une simple variété d'expression, la base des colonnes est une figure métaphorique, une autre manière de parler à l'esprit et de satisfaire le regard.

C'est pour l'architecte surtout que l'art est une haute interprétation de la nature. Tout ce qu'il veut imiter de la réalité visible, il le traduit dans sa langue, il le transpose et le transfigure. Quand il a construit son monument, quand il a feint un organisme par des proportions qui révèlent la présence secrète d'une mesure commune à tous les membres de son architecture, lorsqu'enfin il y a introduit des courbes qui mettent en évidence le jeu des forces et semblent exprimer la vie, tout n'est pas fait encore. Il lui faut des formes variées pour manifester des pensées diverses et nuancer l'expression de son monument. D'autre part, le monde inférieur réclame sa place dans ce temple qui doit être un résumé de l'univers, une création humaine conçue à l'instar de la création divine. Les métaux, les plantes, les fleurs, les animaux, l'homme lui-même, vont y figurer. Mais les formes que l'artiste empruntera de la nature vivante, loin de les imiter rigoureusement, il les soumettra aux lois de sa symétrie et il leur imprimera tous les caractères de sa pensée. Elles s'appliqueront à la surface des autres formes, non pour les dissimuler, mais pour les épouser, au contraire, et pour accuser d'autant

mieux l'intention première du constructeur. Elles viendront se ranger docilement dans les lignes déjà tracées, suivant l'axe des colonnes ou la courbure des arcs. Ainsi moulées sur le fond qu'elles doivent recouvrir en le laissant transparaître, comme l'épiderme recouvre les os et les muscles d'un corps vivant, d'innombrables images rappellent, dans l'œuvre humaine, les divers règnes de la nature, la végétation et l'animalité, les minéraux et les fleurs. On y voit les feuilles de l'olivier et du



COLONNE PERSANE.



SUPPORT INDIEN.

laurier, le chardon épineux, l'acanthe, le lis marin, le persil, la rose, la coquille, l'œuf, les perles, les olives, les amandes, les larmes de la pluie, les flammes et les carreaux de la foudre. Puis des feuillages imaginaires s'infléchissent et se tourmentent pour obéir aux rigides contours qui les emprisonnent. On y reconnaît aussi, transformés en pierre, des colliers, des anneaux, des fers de lance, les vis et les chevilles du charpentier, le bois des solives et des chevrons. Les animaux apparaissent ensuite, non plus comme des figures d'une réalité inutile, mais comme des emblèmes de la nature sauvage domptée par l'homme. L'Indien assoit la plate-bande de son édifice sur des éléphants, le Persan remplace le chapiteau de ses colonnes par une double tête de taureau; le Grec fait servir des mufles de lion à vomir l'eau de pluie; l'animal est substitué de la sorte aux membres de l'architecture; il n'y est pas introduit pour déco-

rer seulement, mais pour remplir une fonction évidente de servitude. Ce n'est pas tout : la figure humaine est évoquée à son tour, et, dans ce cosmos artificiel, elle joue aussi un rôle subordonné à la conception du monument. Cependant, à mesure que la création s'élève, l'architecte l'imite avec plus de soin et de respect. Plus les formes sont nobles et belles, plus fidèlement il les reproduit, mais toujours en les renfermant dans un cadre inévitable, et en les soumettant à l'inexorable fatalité de son dessin. Quelquefois même des êtres humains feront l'office de piliers et deviendront des formes de construction. Tantôt, comme dans le temple d'Agrigente, des hommes robustes prendront la place des colonnes et, sur leurs épaules, ils porteront, esclaves gémissants, le fardeau de la toiture. Tantôt, comme dans le Pandroséion d'Athènes, des jeunes filles seront les supports d'une poutre de marbre, et, sur le coussinet où elles avaient porté l'eau de la fontaine, elles soutiendront, captives et pétrifiées, un édifice délicat et léger comme elles, le temple d'une vierge[1]... Ah! ce furent des artistes privilégiés que ces Grecs d'Athènes! Il leur fut donné d'être les interprètes de la nature et non ses copistes, de pénétrer profondément ses mystères et de ne point s'asservir à elle, surtout dans cette œuvre d'art par excellence où il faut que le phénomène réel se métamorphose pour s'élever à la puissance architectonique, c'est-à-dire à l'immobilité des choses éternelles.

Il est donc vrai que les formes que l'architecture emploie sont puisées à des sources différentes. Au commencement, c'est le constructeur qui les commande; ensuite l'architecte les modifie pour y ajouter une muette éloquence; le poëte enfin vient en achever l'expression et la nuancer en évoquant toutes les puissances de la nature. Lorsqu'un bâtiment n'a que les formes absolument voulues par les nécessités de la construction, il n'est encore qu'un ouvrage d'industrie; quand il reçoit les formes expressives, il est une œuvre d'art, et quand il se trouve complété par les formes imitatives, il revêt toutes les richesses de l'architecture. Il est sensible toutefois que les formes du troisième genre appartiennent plutôt à l'art du sculpteur, et que, rigoureusement, l'architecture peut produire de beaux effets et même frapper de grands coups sur l'imagination sans le secours des parties décoratives et des images substituées. Que dis-je! elle est alors d'une beauté sévère et d'une grandeur qui parfois monte au sublime.

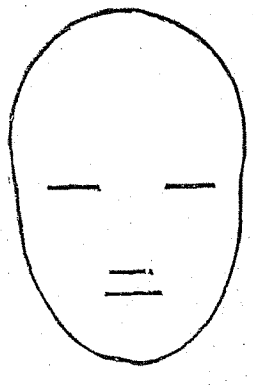
Ces observations étaient indispensables pour préparer le lecteur à

1. Voir les cariatides du Pandroséion d'Athènes, au second livre.

l'intelligence des propositions qui vont suivre. Il devra s'intéresser maintenant à des formes qui, sans avoir rien d'arbitraire, se prêtent néanmoins à la liberté de l'art. Il pourra saisir et apprécier jusqu'aux plus fines nuances qui distinguent les diverses architectures, celles qui ont pour principe générateur une variété de l'arc, et celles qui rentrent dans le système, antérieur, de la plate-bande.

XV

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN PLATE-BANDE EXPRIME LES IDÉES DE CALME, DE FATALITÉ ET DE DURÉE.



Les belles observations faites par Humbert de Superville sur l'horizontalité ou l'obliquité des lignes du visage humain trouvent ici encore une éclatante application à l'architecture. Lorsque les organes doubles sont rangés sur une ligne parallèle à l'horizon (en supposant l'homme debout), la face humaine exprime le repos de l'âme, l'équilibre des facultés morales, le sommeil des passions. Sans même qu'il soit besoin de donner une forme à ces lignes abstraites, elles ont déjà une physionomie si claire, si frappante, qu'il est impossible de s'y méprendre au premier coup d'œil. Et pour s'assurer que la signification esthétique de ces lignes tient bien à leur parfaite horizontalité, il suffit de leur imprimer une direction oblique s'élevant au-dessus ou tombant au-dessous de l'horizontale. On est tout de suite convaincu de la valeur qui s'attache même à une indication aussi élémentaire des organes; on est frappé de l'éloquence d'un signe aussi vague.

Dans les divers règnes de la nature, l'horizontalité des lignes dominantes produit des impressions analogues; elle imprime un caractère d'éternité aux grands spectacles du monde. Tantôt elle marque la tranquillité et le silence de la mer; tantôt, dans les lignes de rochers qui bordent l'Océan, elle nous donne l'idée d'une création lente, non interrompue durant des siècles, et, quand les vagues se soulèvent, elle nous fait retrouver dans la stratification des falaises le sentiment d'une paix éternelle. Cela est si vrai que, si les assises du rocher sont inclinées, aussitôt notre pensée se reporte aux catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe et soulevé le granit de ses entrailles. Tantôt, dans quelques grands arbres, comme le cèdre par exemple, l'horizontalité des

branches nous indique l'énergie qui résiste aux tempêtes et une sorte de tranquillité végétale unie à la majesté de la force, et qui devient saisissante quand on la compare à l'aspect mélancolique du sapin dont les branches s'inclinent, ou au caractère tendre de cet arbre échevelé que la poésie populaire appelle le saule *pleureur*.

Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments primitifs de l'architecture en plate-bande, terminés par des lignes horizontales, aient une expression si grave, si décisive. Ce système d'architecture fut pratiqué dans de vastes dimensions dès les premiers âges, car il est remarquable qu'à l'origine des sociétés c'est toujours le grand qui domine; partout les peuples débutent par le colossal... Mais une couverture en plate-bande exigeait alors des pierres énormes allant d'un support à l'autre, et ces pierres ne pouvaient être transportées, soulevées qu'à force de bras par un peuple esclave, soumis au prince ou aux prêtres, et d'une patience inaltérable. De là le sentiment qui se lie à ces œuvres gigantesques dont la stabilité éternelle a quelque chose de fatal comme le despotisme qui les commanda. Dans les monuments égyptiens surtout, l'uniformité écrasante d'une ligne plane se dessinant, se prolongeant sur un ciel dont l'azur est toujours le même, procure l'impression d'un calme solennel et fait naître l'idée d'un immense niveau qui pèse sur tout un peuple résigné. Cependant, par un contraste frappant, mais naturel, s'élèvent, de distance en distance, des pyramides, monuments symboliques d'une signification mystérieuse et sans destination positive. Que des Pharaons y aient caché le tombeau de leurs pères et y aient marqué la place de leur propre sépulture, le monument n'en reste pas moins énigmatique; il présente une base carrée et des surfaces triangulaires, c'est-à-dire des nombres qui, regardés comme les emblèmes de la divinité et de la création, appartiennent à une science transcendante, non révélée à la foule. Cette forme pyramidale est déterminée par la plus simple des figures rectilignes, le triangle, qui, lorsqu'il est assis sur l'horizon et qu'il présente deux côtés égaux et par suite trois angles aigus, exprime la convergence de deux points de la terre vers un point unique du ciel.

Avec ces deux éléments, le parallélogramme et le triangle, la terrasse et la pyramide, la haute antiquité a manifesté partout ses pensées et son génie : dans l'Inde, en élevant des pagodes et en creusant des souterrains à plafonds ; à Babylone, en bâtissant et la tour de Bélus, qui était une pyramide à gradins, et ces immenses plates-formes étagées qui formaient aussi le trait dominant de l'architecture assyrienne ; à Persépolis, en superposant encore ces terrasses auxquelles on montait par des escaliers imposants et interminables. Enfin la plate-bande et la pyramide sont les carac-

tères essentiels de toutes les architectures primitives, en Afrique comme en Asie, au Mexique aussi bien qu'en Orient, et, de ces deux formes dominantes, la première exprime, encore une fois, le calme terrestre et la durée, de même que la seconde figure une inspiration à l'infini... Mais il est un autre genre de monuments créé par l'architecture : ce sont les énormes statues que les Égyptiens ont assises au milieu des solitudes ou qui siégent adossées aux murailles du temple, immobiles et rigides comme des images pétrifiées de la mort. Ces colosses ont surtout leur expression par les angles droits qu'ils dessinent sur le ciel. Il suffit de l'accent répété des verticales et des horizontales pour faire passer la figure humaine à l'état d'architecture.

XVI

LES GRECS, RÉSUMANT L'ARCHITECTURE ORIENTALE DES PREMIERS AGES, ONT TROUVÉ LES PRINCIPES DE LA PLATE-BANDE, EN ONT FIXÉ LES LOIS, ET EN ONT RÉDUIT LE SYSTÈME A TROIS VARIÉTÉS QU'ON APPELLE LES TROIS ORDRES.

Sur la forme rectangulaire des plates-bandes égyptienne et asiatique, la Grèce élèvera la forme triangulaire des pyramides. Ainsi les deux grands traits de l'architecture orientale, le parallélogramme et le triangle, c'est-à-dire l'horizontale et les deux convergentes, vont être réunis chez les Grecs, chez ce peuple artiste par excellence qui aura le privilége de tout comprendre et de tout résumer, d'humaniser le divin, de circonscrire l'immense et de soumettre le sentiment lui-même aux lois de l'esprit.

Oui, humaniser tout, même la nature, même le divin, voilà quel fut historiquement le rôle des Grecs. Ce fut aussi leur mission dans l'architecture, et pour le comprendre, le lecteur n'a qu'à se reporter aux commencements de ce premier livre. L'Égypte et l'Orient avaient élevé des constructions colossales, mais sans les soumettre à une mesure commune ; leurs monuments avaient des dimensions, ils n'avaient pas encore de proportions. On ne voyait, par exemple, aucun rapport établi, voulu, entre la hauteur du chapiteau et la hauteur de la colonne ; tantôt les mêmes colonnes étaient couronnées de chapiteaux différents, tantôt des chapiteaux de même hauteur surmontaient des colonnes inégales en épaisseur et en élévation. Les Grecs, admirant surtout la création dans la plus parfaite de ses œuvres, qui est l'homme, voulurent imiter l'organisme du

corps humain ; ils mirent dans leurs édifices des *proportions*, c'est-à-dire qu'ils choisirent un des membres de l'architecture pour servir de mesure à tous les autres, de telle façon qu'étant donné la mesure d'une seule partie, ont pût reconstruire les autres parties et le tout, de même que le doigt d'un homme étant connu, on pouvait en induire les proportions de l'homme entier d'après le *canon* de Polyclète, conforme d'ailleurs au canon égyptien[1].

Ce rapport des membres entre eux et de chacun d'eux avec le tout est un des caractères de ce qu'on appelle en architecture un *ordre*. Le diamètre de la colonne fut l'étalon que les Grecs choisirent pour servir de régulateur aux autres membres ; quelquefois ce fut l'abaque ; et sur cet étalon, qu'on appelle *module*, ils déterminèrent toutes les dimensions de l'édifice, dimensions qui dès lors devinrent des proportions.

Mais la règle symétrique et la loi rigoureuse d'harmonie qui ont présidé à la formation du corps humain n'empêchent pas les innombrables variétés de l'espèce humaine. Dans l'homme arrivé à toute sa croissance, il n'y a d'invariable que sa hauteur, parce qu'elle est déterminée par des os ; mais sa largeur pouvant changer, c'est par là surtout qu'il se caractérise et qu'il se distingue. Supposons deux hommes de même taille : si l'on revêt le premier de muscles très-développés et très-ressentis, on en fera un Hercule ; si l'autre a des muscles délicats et peu saillants, on en pourra faire un Apollon. Étant donné maintenant deux colonnes d'égale hauteur : si l'une est mince, elle paraîtra longue ; si l'autre est massive, elle paraîtra courte ; mais l'une et l'autre auront toujours des proportions, parce qu'elles se rapporteront à une certaine unité de mesure prise en elles-mêmes. Seulement, la première aura, par exemple, en hauteur neuf fois son diamètre, la seconde l'aura cinq fois. Voilà comment, chose admirable, qui dit proportion dit liberté ; car du moment que l'unité de mesure est prise, non pas en dehors du monument, mais dans le monument lui-même, l'artiste peut à son gré raccourcir ou allonger ses supports, les concevoir ramassés ou grêles, forts ou élégants. Le besoin de la variété se trouva ainsi, dans l'art grec, concilié avec la règle. La liberté fut placée dans la loi.

Cependant, à une époque où la civilisation pouvait avoir des raffinements sans être pour cela compliquée, lorsque les idées étaient encore simples et en assez petit nombre, l'architecture put se contenter de trois modes pour varier son caractère, et, en tant qu'elle édifiait la demeure des dieux, ces trois modes suffirent à sa poésie religieuse. Bien que

1. Voir plus haut le chapitre intitulé : *Des proportions du corps humain.*

diverse, en effet, la beauté des divinités païennes pouvait se ramener à trois caractères dominants : elle était sévère et mâle comme celle de Jupiter, de Minerve, de Mars, de Neptune, ou délicate et gracieuse comme celle de Vénus, de Proserpine et de Flore, ou mélangée de fierté et d'élégance, de virilité et de grâce, comme celle de Junon, de Diane, de Bacchus et d'Apollon. Quoi qu'il en soit, ces trois variantes d'un seul et unique système de construction furent les *trois ordres*, création ingénieuse, admirable, que rien n'a pu détruire, et qui a reparu, au bout de deux mille ans, grandement altérée sans doute par le rude génie des Romains, mais vivace et brillante encore au soleil de la Renaissance.

Il semble au premier abord que c'était peu de trois ordres pour nuancer le caractère de tous les édifices. Et pourtant cette division en trois a suffi, dans l'antiquité classique, à toutes les expressions de l'architecture. Ramenée à des termes irréductibles, la classification des Grecs n'en est que plus générale et plus ample. Toutes les variantes, en effet, pourront trouver place dans les intervalles marqués par ces trois points : deux extrêmes et un milieu. Chacun des trois ordres étant susceptible du *plus* ou du *moins*, c'est-à-dire de se rapprocher des deux autres ou de s'en éloigner, la variété naîtra de cette triple unité. Entre la rudesse et la grâce, entre la simplicité extrême et l'extrême richesse, la liberté de l'artiste pourra se mouvoir, et combien de degrés, combien de nuances ne va-t-elle pas rencontrer en passant d'une pesanteur imposante à une délicatesse aimable, du plaisant au sévère !

Il est à remarquer, au surplus, que les diverses branches du génie humain, la poésie, la musique, la littérature, l'éloquence, la peinture, la sculpture, sont soumises à une loi semblable. Dès qu'il s'est dégagé de ses langes, l'art débute toujours par une certaine roideur austère ; il acquiert ensuite plus de souplesse et d'élégance, et il finit par le style riche, pompeux et fleuri. Ainsi l'on peut dire que tous les arts ont, comme l'architecture, leurs trois ordres, qui répondent aux phases de leur développement. Partout les mâles accents d'un Michel-Ange, d'un Corneille, d'un Bossuet, d'un Glück, précèdent la douceur d'un Raphaël, d'un Racine, d'un Fénelon, d'un Mozart. Chacune des neuf Muses a revêtu d'abord un vêtement rigide ; ensuite elle s'est parée d'un costume aux plis gracieux et faciles ; enfin, elle s'est enveloppée d'une draperie ornée et brillante, jusqu'au moment où, dans l'oubli d'elle-même, elle a laissé traîner et chiffonner sa tunique.

Les trois ordres de l'architecture grecque, le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*, marquent ces trois évolutions communes à tous les arts. Le premier répond à l'idée d'une simplicité fière et forte, le second au sen-

timent de la délicatesse et de la grâce, le troisième à une intention de magnificence et de richesse.

Vitruve est malheureusement le seul architecte de l'antiquité dont les écrits soient arrivés jusqu'à nous. C'est de lui que nous avons reçu la notion écrite de l'art grec; il convient donc de citer ici le texte de cet écrivain touchant l'origine des trois ordres. Ce sera, du reste, une occasion pour le lecteur d'apprécier le goût de Vitruve, de mesurer la portée de son esprit et de pressentir l'influence que ses écrits ont dû avoir sur l'enseignement classique de l'architecture.

« Dorus, fils d'Hellen et de la nymphe Optique, roi d'Achaïe et de tout le Péloponèse, ayant autrefois fait bâtir un temple à Junon dans l'antique cité d'Argos, ce temple se trouva *par hasard* être de cette manière que nous appelons dorique. Ensuite, dans toutes les autres villes de l'Achaïe, on en fit de ce même ordre, aucune règle n'ayant été encore établie pour les proportions de l'architecture. Plus tard les Athéniens, après avoir consulté l'oracle d'Apollon, par un commun accord de toute la Grèce, envoyèrent en Asie treize colonies, chacune ayant son capitaine, sous la conduite générale d'Ion, fils de Xuthus et de Créuse, qu'Apollon, par son oracle rendu à Delphes, avait avoué pour son fils. Entré en Asie, Ion s'empara de toute la Carie et y fonda treize grandes villes... Le pays fut nommé, par les conquérants, Ionie, du nom de leur chef. Des enceintes y furent consacrées aux dieux immortels et l'on commença d'y bâtir des temples. Le premier fut dédié à Apollon Pannonien; ils le firent à la manière de ceux qu'ils avaient vus en Achaïe, et ils l'appelèrent Dorique, parce qu'il y en avait eu de pareils dans les villes des Doriens. Mais comme ils ne savaient pas bien quelles proportions il fallait donner aux colonnes de ce temple, ils cherchèrent le moyen de les faire assez fortes pour porter le poids de l'édifice tout en les rendant agréables à la vue. Pour cela ils mesurèrent le pied d'un homme, et, trouvant qu'il était la sixième partie de la hauteur du corps, ils appliquèrent à leurs colonnes cette proportion; quel que fût le diamètre de la colonne à son pied, ils donnèrent à la tige, y compris le chapiteau, une hauteur égale à six fois ce diamètre. C'est ainsi que la colonne dorique emprunta les proportions, la force et la beauté du corps de l'homme.

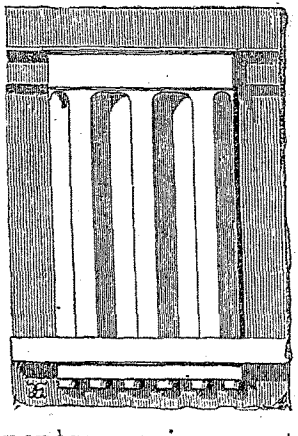
« Plus tard, voulant élever un temple à Diane, et cherchant quelque nouvelle manière qui fût belle, ils lui donnèrent la délicatesse du corps de la femme, et ils portèrent la hauteur des colonnes à huit diamètres, afin qu'elles parussent plus sveltes. Ils y ajoutèrent des bases avec des enroulements, à l'imitation des chaussures, et ils taillèrent des volutes

au chapiteau pour représenter les boucles de la chevelure, rejetées à droite et à gauche du visage. Des cymaises et des guirlandes furent comme des ornements arrangés sur le front des colonnes; enfin, des cannelures creusées le long du fût imitèrent les plis d'une robe. Ainsi, ils inventèrent deux ordres de colonnes dont les unes rappelaient les proportions et la simplicité négligée du corps de l'homme, et les autres la délicatesse et la parure de la femme. Par la suite, le sentiment de l'élégance s'étant développé, on préféra les proportions plus élancées, et l'on donna sept diamètres en hauteur à la colonne dorique et huit et demi à la colonne *ionique*, car cette dernière prit le nom du peuple qui l'avait inventée. Le troisième ordre, que nous appelons *corinthien*, imite la grâce d'une jeune fille; il en a les proportions délicates, et il appelle aussi les ornements les plus élégants... »

Tel est le texte de Vitruve touchant les trois ordres. Nous aurons plus d'une fois à y revenir, soit pour en signaler les erreurs étranges, soit pour en donner le véritable sens; car de telles histoires seraient bien près d'être absurdes, s'il les fallait prendre à la lettre, au lieu d'y voir un ressouvenir, il est vrai très-obscur et fort altéré, du symbolisme architectonique des grands siècles.

XVII

DANS L'ORDRE DORIQUE, LES PROPORTIONS SONT MALES, LES FORMES SONT INDICATIVES DE LA CONSTRUCTION, LES ACCENTS DE LA SOLIDITÉ TIENNENT LIEU D'ORNEMENT.



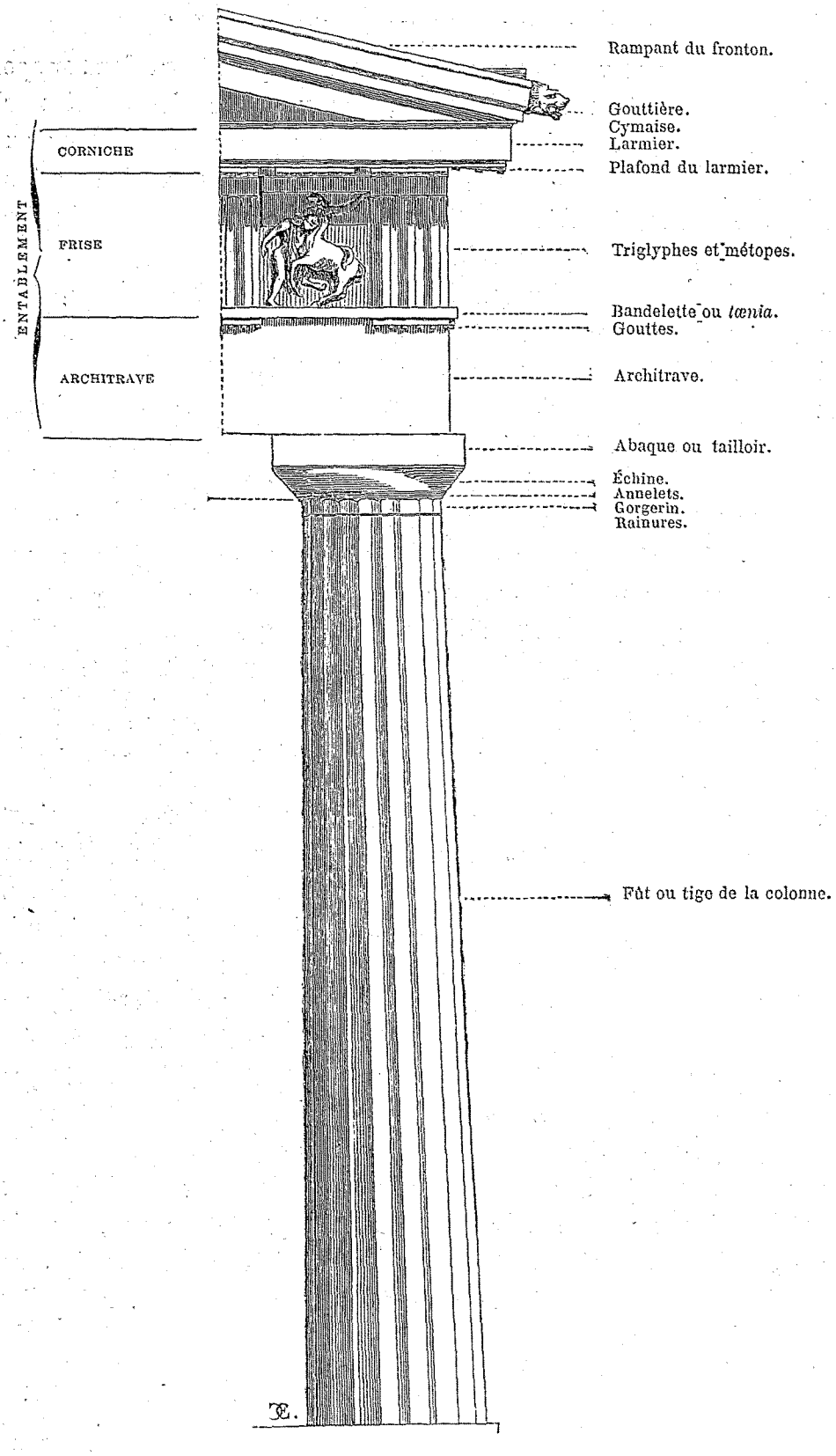
L'ordre dorique est le plus ancien des trois ordres. Il fut apporté en Grèce, selon toute apparence, par la race dorienne, qui était la race hellénique pure, tandis que les races ionienne et achéenne étaient mélangées de sang pélasge. C'est ce qui symbolise la tradition qui fait de Dorus le fils d'Hellen, dont Achæus et Ion n'étaient que les petits-fils. Descendus des montagnes de la Thessalie, où on les trouve établis dès le XVIe siècle avant notre ère, les Doriens s'étaient emparés du Péloponèse, environ quatre cents ans plus tard, conduits par les descendants d'Hercule, qui les avait jadis protégés contre les Lapithes. C'était une race

sérieuse et mâle. Ils avaient des mœurs rigides, une religion austère et solennelle, un dialecte rude, le goût de l'agriculture, la passion de la gymnastique et de la guerre. Leur génie formait le plus éclatant contraste avec celui des tribus ioniennes, qui se caractérisaient par un culte pompeux, des mœurs plus faciles et plus élégantes, un esprit mobile et ouvert à toutes les jouissances morales, une langue harmonieuse, de l'aptitude au commerce et le goût des arts. Cette opposition des deux races fut représentée historiquement par l'antagonisme de deux républiques à jamais illustres, Sparte et Athènes.

On devine que l'architecture des Doriens portera l'empreinte de leur génie sévère. Elle sera solide, massive, puissante, et elle accusera sa puissance comme un athlète montre ses muscles. Tels sont, en effet, les caractères saillants de l'ordre dorique, surtout dans ses commencements. C'est la nécessité même de la construction qui engendre la principale beauté de cet ordre. L'ossature du monument dorique est visible et si bien accentuée que le spectateur, passant par toutes les phases de la construction, bâtit l'édifice une seconde fois dans sa pensée.

Si nous analysons l'architecture dorique, nous allons en voir toutes les parties s'agencer, se pondérer, se soutenir avec une logique rigoureuse. Chaque membre occupera une place inévitable, chaque pierre dira elle-même sa fonction, chaque moulure s'expliquera, et l'expression du monument ressemblera à cette éloquence laconique dont tous les mots portent.

Nous connaissons déjà la colonne dorique ; elle est sans base ; elle a une forme conique très-prononcée avec un léger renflement. On y a traîné des cannelures profondes à vives arêtes. L'image d'une forte ligature a été figurée en haut du fût et répétée à la gorge du chapiteau. Les formes végétales de l'Égypte ont été remplacées par un tore évasé dont les contours rappellent ceux d'une patère et qui, par le caractère de son profil, semble représenter la résistance d'une matière comprimée. Ce membre du chapiteau se nomme *échine*, nom dérivé sans doute du mot *echinos* (ἐχῖνος), qui signifie cuvette. Sur l'échine est posée une dalle carrée appelée *tailloir* ou *abaque*. Tel est le support dorique chez les Grecs, inventeurs des trois ordres. Vitruve dit que ce support est proportionné comme le corps de l'homme dans lequel le pied est égal à la sixième partie de la hauteur du corps ; mais, d'une part, ce rapport n'est pas bien observé, ainsi que nous l'avons établi dans le chapitre sur les *Proportions du corps humain;* d'autre part, si ces proportions avaient été appliquées aux colonnes doriques, elles auraient toujours six diamètres de hauteur, ce qui jamais ne se vérifie. En effet, dans les temples de l'ordre dorique véritable, du dorique grec, la colonne la plus élancée, y compris son chapiteau, a toujours moins de six diamètres.



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE DORIQUE.

Maintenant, que va porter cette colonne? L'espace entre deux supports est couvert, nous l'avons dit plus haut, par une seule pierre horizontale, une plate-bande, qui va d'une colonne à l'autre, joignant les deux axes, et qui est posée à joints vifs sans mortier. Dans la construction en pierre, cette plate-bande, l'*architrave*, rappelle par son nom, qui signifie maîtresse poutre, la construction primitive en bois. En effet, les temples les plus anciens de la Grèce, même lorsqu'ils étaient bâtis en pierre, étaient couverts en charpente, ainsi qu'en témoignent plusieurs passages d'Euripide (tragédies d'*Oreste* et des *Bacchantes*), de Polybe, de Pline, de Pausanias. Le temple de Junon à Métaponte, dans la Grande-Grèce, le temple de Neptune à Mantinée, étaient portés sur des colonnes de chêne ou d'autre bois. A Éphèse, le fameux temple de Diane fut aisément brûlé par Érostrate, parce que la couverture était enbois de cèdre. Leur ancienneté même donnait aux colonnes en bois un caractère sacré, et, souvent — c'est Pausanias qui l'affirme — elles étaient conservées comme des modèles vénérables, dans les édifices en pierre qui avaient succédé aux temples primitifs. Il est certain que ces temples eurent en tous cas des toitures en bois, et nous verrons que le souvenir s'en perpétua dans les constructions de l'ordre dorique, qui conservèrent ainsi, en pierre ou en marbre, une image commémorative de l'antique charpente.

Sur la maîtresse poutre étaient posées des solives qui la coupaient à angles droits, et qui étaient soutenues à l'autre bout par le mur principal du temple. Mais ces solives étaient séparées de l'architrave par un cours de planches qui la couvrait pour la garantir de l'humidité, précaution d'autant plus nécessaire qu'une maîtresse poutre se compose toujours de deux demi-poutres jumelles, juxtaposées et reliées par des clefs, mais qui laissent entre elles un joint, de manière que, si l'une des deux vient à fléchir, l'autre puisse résister encore quelque temps, la solidité ayant ainsi deux chances pour une. Les solives étaient couvertes à leur tour par une sablière, c'est-à-dire par une pièce de bois couchée horizontalement dans le même sens que l'architrave, et supportant les chevrons du comble, lesquels faisaient saillie au dehors pour écarter la chute des eaux de pluie, et portaient le plancher incliné de la couverture. Mais comme ces chevrons présentaient à leur extrémité une suite de petites surfaces carrées d'un effet mesquin et déplaisant, on en rabattait les angles et on y clouait des planches qu'on plaçait sur un plan vertical, afin que la pluie n'y pût séjourner. La même chose était pratiquée sur la face inférieure, tant pour la préserver que pour épargner au spectateur placé en dessous un effet semblable à celui dont nous venons de parler. Cependant, au bas de la toiture règne un canal appelé *chéneau*, destiné à recevoir la masse

des eaux de pluie et à les conduire dans les tuyaux de gouttière ; on évite par là de laisser couler des torrents de pluie tout le long de l'édifice. C'est ainsi que se construisait en général et que se construit encore une couverture en charpente[1].

Voyons à présent comment les Grecs ont imité ou plutôt rappelé ces dispositions, particulièrement dans l'ordre dorique.

On entend, en architecture, par le mot *ordre*, le rapport établi entre la colonne et les parties qu'elle supporte. Ces parties, au nombre de trois, forment ce qu'on appelle l'*entablement*. L'édifice pouvant se terminer en terrasse ou se couronner d'une toiture qui varie, le comble n'est pas compris dans l'entablement, ni par conséquent dans l'ordre. Les trois seules parties de l'entablement sont l'*architrave*, la *frise* et la *corniche*. L'architrave, encore une fois, représente la maîtresse poutre ; elle est donc posée horizontalement sur les colonnes. La frise est l'espace occupé au-dessus de l'architrave par la rangée des solives qui s'y appuient et qui la coupent à angle droit, à moins que l'édifice ne soit rond, et qu'alors l'architrave ne soit courbe. La corniche (du grec κορωνίς, achèvement, couronnement) est l'image de la sablière qui portait les chevrons du comble et de la partie saillante disposée comme nous l'avons dit. De toute manière, alors même que la toiture est absente, la corniche a sa raison d'être dans la nécessité d'empêcher l'égouttement des eaux sur les murs ou sur les colonnes de l'édifice. Pour cela, à l'extrémité inférieure de la surface verticale qui est censée couvrir les chevrons, on creuse en dessous un canal dont le bord, taillé à vive arrête, s'oppose au retour de l'eau vers l'entablement, et la force de s'égoutter plus loin que le pied des colonnes. On voit alors les gouttes d'eau suspendues comme des larmes out le long de cette partie saillante et verticale, qui, pour cette raison, s'appelle *larmier*.

Dans l'ordre dorique, la frise a cela de distinctif que le bout des solives qu'on veut rappeler y est accusé par une table saillante. Originairement, selon Vitruve, pour cacher et orner ces bouts de poutres coupées, on y clouait des tringles de bois dont les joints étaient mastiqués avec de la cire. Ces tringles posées verticalement formaient des rainures ; l'artiste grec en a conservé la tradition en creusant sur la table saillante deux canaux et deux demi-canaux qui, répétant les cannelures de la colonne, affirment de nouveau la verticale et produisent un contraste piquant avec les horizontales de l'architrave et celles de la corniche. Ces entailles en biseau, qui semblent gravées avec un burin, s'appellent *glyphe*

1. Voir ci-après les figures page 206.

(de γλυφὴ, gravure), et leur ensemble compose le *triglyphe*, c'est-à-dire les trois gravures, en comptant sans doute les deux demies pour une.

Dans le principe, les intervalles entre les triglyphes restaient vides, non-seulement au-dessus de l'architrave, mais au-dessus du mur correspondant à la colonnade. Aussi appelait-on ces intervalles des *métopes*, c'est-à-dire des ouvertures intermédiaires (μετά, entre, et ὀπή, ouverture). Cela résulte clairement d'un passage d'Euripide, dont le sens a été pour la première fois mis en lumière par Winckelmann. Oreste et Pylade se concertant sur les moyens d'entrer dans le temple de Diane pour en enlever la statue de la déesse, Pylade fait remarquer à son ami qu'il existe entre les triglyphes un vide par lequel on peut passer le corps. Mais, dans la suite, ces vides furent bouchés, par une tablette si l'édifice était de bois, par une dalle s'il était de pierre ou de marbre, et cette dalle, un peu en retraite, se trouva un champ tout préparé pour recevoir un ornement. Cependant, les plus anciens monuments de l'ordre dorique, les temples de Pæstum, par exemple, ont des métopes lisses; l'idée de sculpter un bas-relief sur la métope ne vint que plus tard, lorsque le mode dorien se développa dans le sens de la richesse et de l'élégance

Ainsi composée de triglyphes et de métopes, la frise est séparée de l'architrave par une moulure plate, la *bandelette* ou *tænia*, qui représente sans doute l'épaisseur du cours de planches qui couvrait la maîtresse poutre. Ces planches étaient reliées à chaque solive par des vis ou des chevilles dont la tête reste visible sous les triglyphes de pierre. Ces chevilles, au nombre de six, Vitruve les appelle des *gouttes*, et le nom leur en est resté, comme si elles exprimaient les gouttes d'eau qui auraient coulé le long des rainures du triglyphe, primitivement mastiquées en cire. Mais cette explication ne vaut pas celle de Léon-Baptiste Alberti, qui voit avec raison, dans les prétendues gouttes, l'image des chevilles par lesquelles le charpentier avait fixé la planche courante à chacune des solives.

Maintenant, comme les solives étaient naturellement placées sur l'axe des supports, le triglyphe qui les représente est mis au droit des colonnes, et le triglyphe intermédiaire (car il y a plus de triglyphes que de colonnes), correspond au milieu de chaque entre-colonnement. De cette manière, la métope dessine un carré parfait, en opposition avec la forme allongée du triglyphe, que ses cannelures allongent encore. Et, pour que la métope parût parfaitement carrée, les Athéniens eurent la précaution délicate de la tenir un peu plus haute que large, comptant sur la perspective qui en raccourcirait la hauteur.

Ici se présente une difficulté. La colonne d'angle, étant isolée, va

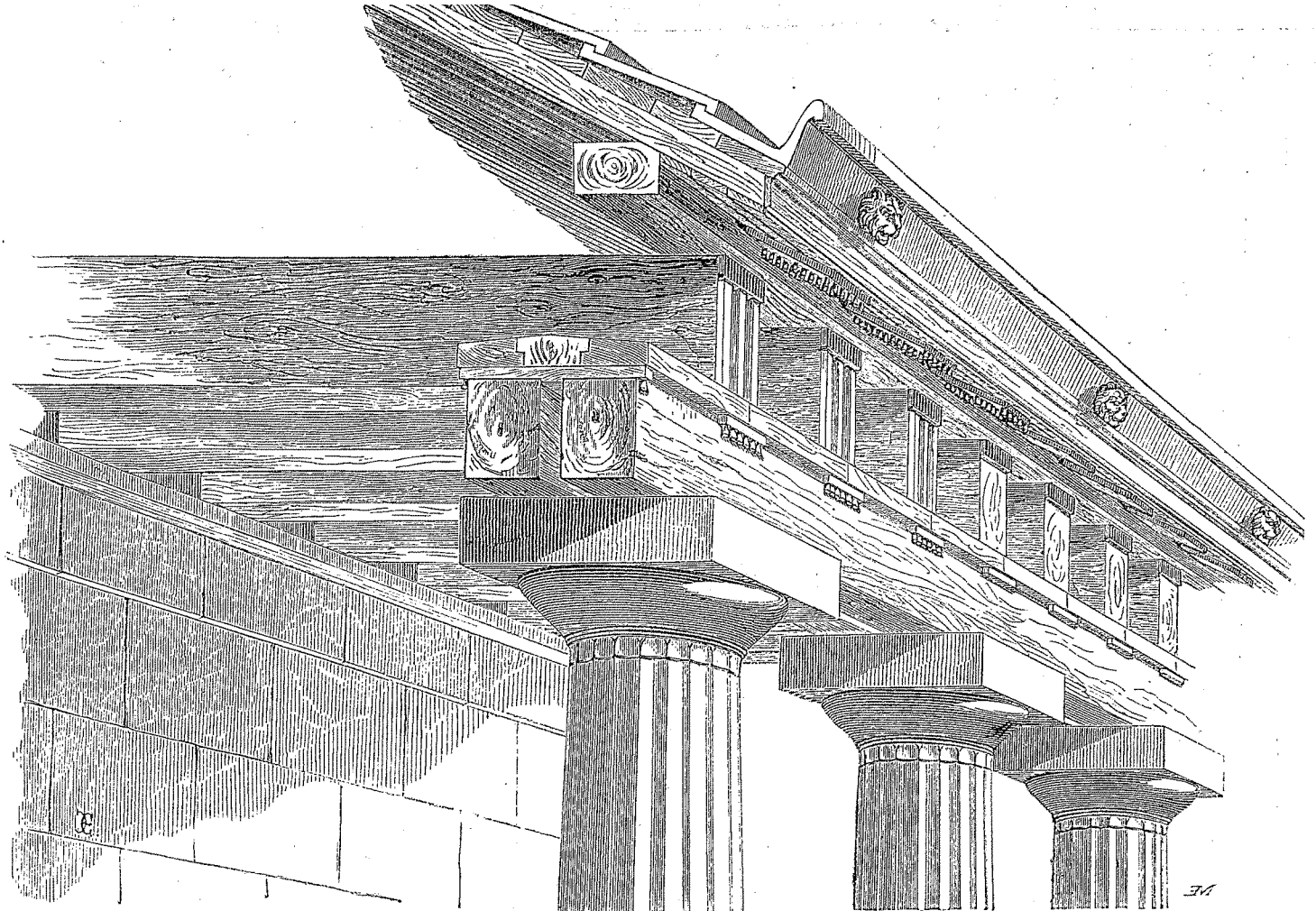
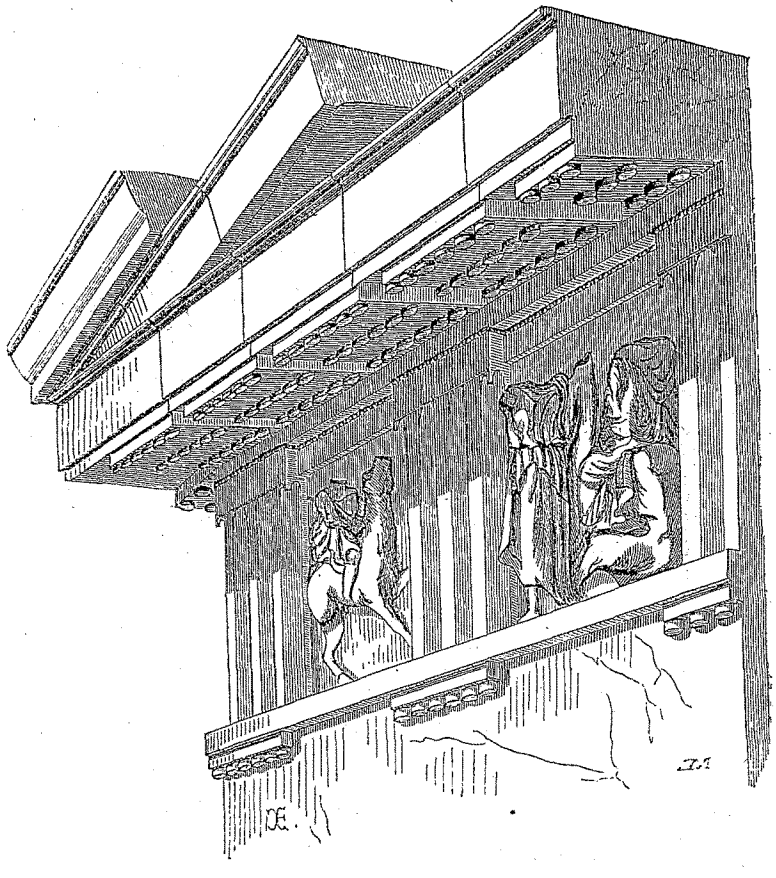


IMAGE DE LA CONSTRUCTION PRIMITIVE EN CHARPENTE.

porter une charge plus lourde que les autres ; c'est sur elle que pèsera principalement la poussée du toit qui s'incline, surtout dans le cas où un tremblement de terre imprimerait une secousse à l'édifice, comme il arrive souvent en Grèce. L'architecte grec a donc senti le besoin d'augmenter le diamètre de cette colonne angulaire, et de diminuer, en dépit de la symétrie, l'intervalle qui sépare les deux dernières colonnes. Il a observé qu'en grossissant la colonne d'angle, il l'a rendue plus forte pour supporter son fardeau, sans toutefois la faire paraître plus épaisse, car si elle avait exactement le même diamètre que les autres colonnes du portique, elle semblerait plus mince, parce qu'elle est noyée dans la lumière diffuse et que ses contours sont dévorés par la grande masse de l'air environnant. Pour être à nos yeux aussi forte que les autres, il faut que cette colonne soit plus forte. Rétrécir le dernier entre-colonnement présente un double avantage, puisqu'on augmente ainsi la solidité réelle et la solidité évidente. Mais si les deux dernières colonnes se rapprochent, les triglyphes se rapprocheront aussi et les métopes ne seront plus égales, ce qui sera très-choquant, surtout si l'on se propose d'attirer l'attention sur la métope en l'ornant d'un bas-relief. Pour éviter une telle irrégularité, l'artiste grec a rejeté le dernier triglyphe à l'angle de la frise, au lieu de le placer sur l'axe de la dernière colonne. La symétrie qu'il avait résolûment sacrifiée dans les entre-colonnements, il la retrouve dans la frise, qui est la partie la plus apparente et la plus caractéristique de l'ordre. Cette solution, d'ailleurs, était inévitable, soit que la métope restât vide, comme nous l'avons dit plus haut, soit qu'elle fût remplie par une dalle. Dans le premier cas, il eût été absurde que l'édifice se terminât aux angles par des vides, car si un point d'appui est nécessaire, c'est surtout à l'angle d'une construction ; dans l'autre cas, si la métope était pleine, on avait à l'angle une demi-métope, indiquant une retraite là où le regard désire une saillie, et montrant une partie faible là où l'esprit demande une partie forte. La raison et le sentiment, l'utile et le beau, s'accordaient ainsi pour faire porter le dernier triglyphe à l'angle de la frise. Nous verrons bientôt comment les Romains, s'écartant peu à peu des modèles de l'architecture grecque, ont fini par agir comme s'ils n'en comprenaient plus le sens.

En continuant d'examiner dans ses détails l'entablement dorique, nous voyons au-dessus de la frise une suite de tables inclinées, appelées *mutules*, qui s'avancent également sur les triglyphes et sur les métopes, et qui semblent exprimer la projection des pièces de charpente qui soutenaient la saillie du larmier, saillie nécessaire pour éloigner l'égouttement des eaux, même sur les faces où il n'y a point de toit. Ces espèces

de corbeaux, formant le plafond du larmier, sont, dans l'ordre dorique, ornés de trois rangs de petits cônes tronqués au nombre de six pour chaque rang, lesquels sont quelquefois tracés en creux, mais le plus souvent sculptés en relief. Que signifient ces appendices? Vitruve les appelle encore des *gouttes*; mais il est évident cette fois qu'il ne peut pas y avoir de gouttes sur une surface qui est inclinée tout exprès pour les éviter. Ces prétendues gouttes représentent sans doute, comme celles de l'architrave, les chevilles au moyen desquelles le charpentier avait fixé sous les chevrons un plancher pour en cacher les maigres saillies.

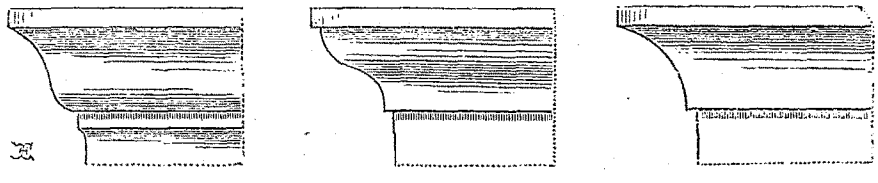


LARMIER DU PARTHÉNON.

Quant aux mutules, Vitruve les regarde comme une image des *forces*, c'est-à-dire des maîtresses pièces du comble. Et, en effet, dans quelques monuments grecs, notamment au temple de Thésée, à Athènes, l'inclinaison des mutules continue exactement celle du toit. Mais s'il faut admettre l'explication de Vitruve, l'image ne serait juste que sur les faces latérales de l'édifice, puisque le toit, dans les temples grecs, n'a que deux pentes; elle serait de pure convention sur les façades

principales, qui n'ont point de toit. Les *forces*, d'ailleurs, devraient être aussi espacées que les colonnes, et non pas aussi rapprochées que des chevrons. C'est ici le cas de rappeler ces paroles sensées de Claude Perrault : « Il faut concevoir que les *mutules* qui sont au droit des colonnes sont les seules qui représentent les bouts des forces, et que celles qui sont entre deux y sont ajoutées pour la bienséance, de même que les triglyphes. »

Quand on regarde l'édifice à une certaine distance, ces mutules inclinées qui forment le plafond de la corniche sont cachées aux regards par la surface rectangulaire et verticale du larmier. Cette surface, pour laisser couler l'eau, est tenue lisse ; mais comme elle est censée débordée par les tuiles de la couverture, on exprime cette disposition en couronnant le



DOUCINE. TALON. CAVET.

larmier d'une partie saillante nommée la *cymaise*, du mot grec κυμάτιον, qui signifie ondulation. La cymaise est en effet une moulure ondée qui présente une partie concave et une partie convexe. — Si la moulure est concave en haut et convexe en bas, elle prend le nom de *doucine* ; si elle est concave en bas et convexe en haut, c'est un *talon*. Lorsque la moulure est simplement concave, on l'appelle *cavet*. — Ainsi la corniche dorique se compose de trois membres, la *mutule*, le *larmier* et la *cymaise*.

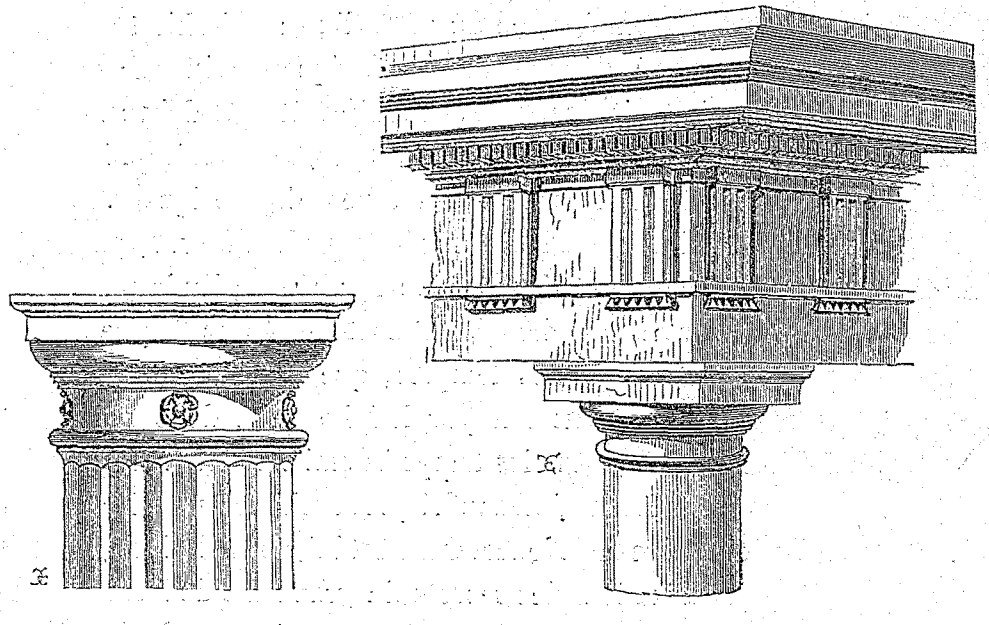
Telles sont les parties constitutives du véritable ordre dorique, du dorique grec. Cet ordre grave, mâle et imposant, où la construction elle-même engendre sa décoration, ne nous est bien connu que depuis l'affranchissement de la Grèce par la victoire de Navarin. Coïncidence fatale ! il s'est trouvé que les Turcs se sont rendus maîtres de l'Attique et du Péloponèse juste au milieu du XVe siècle, lorsque la Renaissance éclatait en Italie et se préparait en France, au moment où les grands architectes de l'Occident auraient eu besoin de connaître les vrais modèles et de s'en inspirer, de sorte que la terre classique de l'architecture en plate-bande nous a été fermée durant les quatre cents ans qui nous séparent du moyen âge. Déjà, sans doute, au XVIIIe siècle, deux architectes anglais, Stuart et Revett, et un architecte français, Le Roy, avaient exploré les antiquités d'Athènes et dessiné les monuments de la Grèce, mais le temps n'était pas encore venu de comprendre la beauté de ces monuments, si étran-

gère à nos habitudes invétérées. Il fallait qu'une esthétique passionnée et intelligente eût déblayé le terrain ; il fallait que la routine fût vaincue par l'étude. L'architecture grecque ne pouvait être comprise du premier coup, pas plus que la sculpture de Phidias, qui a passé, même de nos jours, pour un ouvrage de l'époque d'Adrien ! Enfin il nous est permis de penser aujourd'hui tout haut ce que disait naguère avec tant de chaleur, d'éloquence et d'autorité, un des maîtres de la critique contemporaine, M. Vitet (*Études sur les Beaux-Arts*) :

« Combien voilà-t-il de temps que nos yeux se sont accoutumés à la majestueuse rudesse du véritable ordre dorique? Que d'hésitations, que de tâtonnements avant d'en venir là ! Ce proéminent chapiteau ombrageant de son vaste tailloir un coussinet rustique au galbe épais, fuyant et aplati, ces cannelures aiguës, ce fût conique descendant jusqu'au sol sans base ni talon, sans cothurne ni sandale, depuis quand sentons-nous que c'est là de l'art grec et de la vraie beauté? L'ordre dorique promulgué par Vitruve, tel que sur sa parole on l'enseigne en Europe depuis plus de trois siècles, a-t-il la moindre ressemblance avec celui-là? Support banal, maigre colonne, chapiteau froid et effacé, tailloir timide et sans saillie, traduction romaine, en un mot, d'un admirable texte grec, tout est amoindri, tronqué, défiguré dans le dorique de Vitruve ; et pourtant, quand Vitruve écrivait, les grands modèles étaient debout. Depuis Pæstum et Sélinonte jusqu'au fond de la mer Égée, on n'avait qu'à choisir. Tout le sol hellénique était couvert des types du dorique véritable. Vitruve n'en dit rien. Pas un mot de ces vieux chefs-d'œuvre, pas même du plus jeune, du plus brillant de tous, du Parthénon ; il n'a pas l'air de savoir qu'il existe. En revanche, il soutient doctement que l'ordre dorique est impropre à la construction des temples, que les anciens l'ont ainsi reconnu. Les anciens ! qu'entend-il par là? Le voilà donc qui rejette Ictinus par delà les anciens, dans les temps à demi barbares ! Les anciens, pour Vitruve, ce sont les Grecs d'Alexandrie, les architectes des Ptolémées ! Il place l'âge d'or en pleine décadence. Or, c'est lui, notez-le bien, c'est lui seul qui a fait notre éducation ; les secrets du grand art de bâtir ne nous sont venus que par lui. De là notre tardive intelligence de l'antiquité véritable, de l'antiquité grecque. »

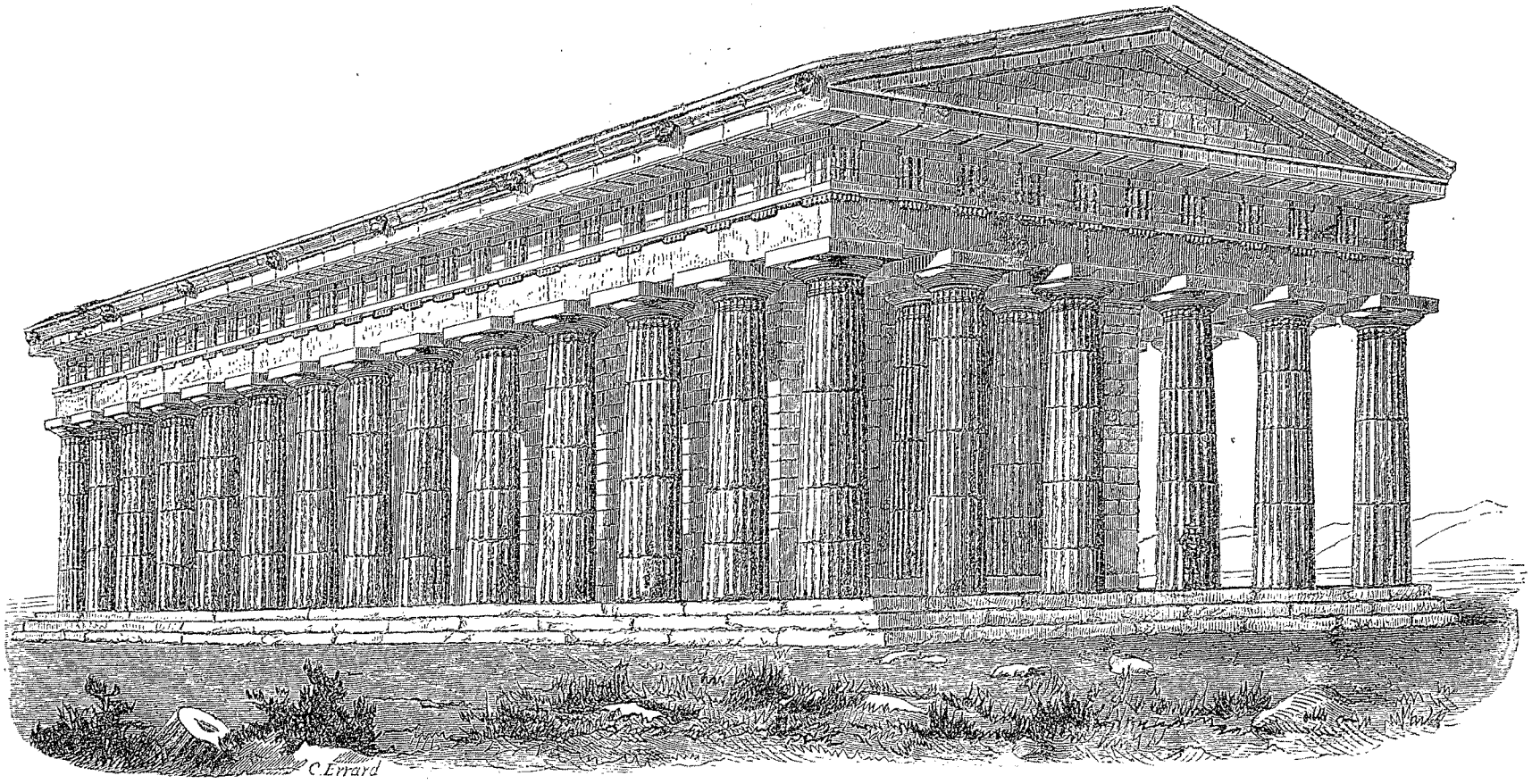
C'est à nous maintenant de prouver par l'analyse des faits, par leur évidence, combien sont justes ces nobles paroles. Si nous comparons l'ordre dorique grec à celui que nos modernes ont hérité de Vitruve et des Romains, nous verrons que l'art et la construction, d'abord étroitement liés, peu à peu se séparent, que l'expression des formes s'altère et que le sens de l'exemplaire original disparaît dans la version de l'imita-

teur. Et d'abord, la colonne grecque de l'ordre dorique est sans base, et elle accuse une solidité inébranlable par son implantation dans les entrailles du sol. Que font les Romains? Ils ajoutent une base à la colonne, et cette base, qu'il faudrait au moins laisser ronde, ils la font reposer sur une plinthe carrée dont les angles offensent le regard autant qu'ils blessent les pieds du passant, et qui est elle-même, on ne sait pourquoi, hissée sur un piédestal. A l'idée d'implantation succède l'image d'une cale qui serait mise sous la colonne pour l'empêcher de s'enfoncer en terre, de façon qu'au lieu de surgir comme un arbre, la colonne avec sa plinthe ressemble à un étai qui serait placé après coup pour soutenir un édifice ébranlé. Nous avons vu avec quel mélange de grâce et d'énergie le chapiteau dorique représentait une ligature répétée, et comment l'*échine* répondait, par sa courbe brusquement terminée en ligne droite, à l'hypothèse d'une pression égale sur toute la surface du chapiteau. Eh bien ! les Romains dénaturent chacune de ces formes : les fines rainures qui serraient le haut du fût sont remplacées par une astragale très-saillante et au profil rond, qui représente un anneau lâche. Les



COLONNE DORIQUE DE VIGNOLE. DORIQUE ROMAIN.

secondes rainures, celles qui marquent la gorge du chapiteau et qu'on nomme *annelets*, au lieu d'être curieusement fouillées et profilées à facettes, ne sont plus que des entailles à angles droits. La courbe de l'échine, cette courbe indéfinissable, mais si élégante en sa fermeté, fait place à une forme boudinée, à un contour purement géométrique, sans art et sans grâce, qu'on appelle le *quart de rond !* Le tailloir simple du

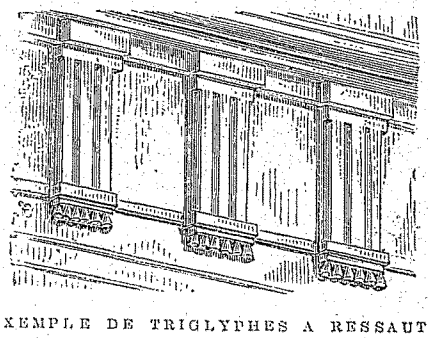


TEMPLE DE NEPTUNE, A PÆSTUM.

chapiteau grec, ce tailloir qui s'annonçait par une bande de lumière et qui accusait si nettement sa fonction, le Romain y traîne un filet ou une moulure qui affaiblissent l'image en la divisant... Viennent ensuite les architectes de la Renaissance, qui, oubliant le vrai caractère de l'ordre, se plaisent à enjoliver leur quart de rond en y taillant des oves, et leur gorgerin en y figurant un ornement déplacé, des roses. Et Vignole transforme en règles ces faux exemples, et cela fait loi dans toutes les écoles!

Mais l'entablement est bientôt aussi défiguré que la colonne. Les Grecs avaient donné à la hauteur de l'architrave plus que le demi-diamètre de la colonne (un tiers en sus environ); les Romains, méconnaissant la signification de l'ordre dorique, la force, ont réduit l'architrave jusqu'à lui donner seulement la proportion d'un demi-diamètre, comme d'ailleurs Vitruve le prescrit. Ainsi la *maîtresse poutre* est devenue, dans le plus solide des trois ordres, moins forte en réalité et en apparence que ce qu'elle porte: au lieu d'avoir une hauteur égale à celle du triglyphe, elle n'est pas plus haute que le triglyphe n'est large, et l'axiome que le fort doit porter le faible se trouve renversé!

Arrivé à la frise, l'artiste romain continue ses altérations. Le triglyphe, qui était chez les Grecs à l'aplomb de l'architrave, il le place, lui, en surplomb, et il se croit alors obligé de figurer sous chaque triglyphe une sorte de petite base en ressaut. De cette manière, la bandelette simple et lisse, qui distinguait l'architrave de la frise, en formant une horizontale continue et bien prononcée, se trouve interrompue par les saillies que font les bases des triglyphes et par les petites ombres



EXEMPLE DE TRIGLYPHES A RESSAUT.

qu'elles projettent... Ce n'est pas tout: les Grecs, ayant serré l'entre-colonnement aux angles de l'édifice, avaient été conduits à placer le dernier triglyphe, non pas au droit de la dernière colonne, mais au tranchant de la frise, et cela pour les vives raisons que nous avons plus haut déduites. Les Romains, comme l'enseignent Vitruve et les architectes de la Renaissance, ont terminé la frise par une demi-métope, parce qu'ils ont fait le dernier entre-colonnement égal aux autres. Ils ont commis de

la sorte une double faute : en compromettant la solidité réelle et apparente, qui veut des colonnes moins espacées dans chaque retour d'équerre, et en montrant une métope pliée en deux, c'est-à-dire un membre faible et en retraite, là justement où était représenté jadis un point d'appui énergique et en saillie.

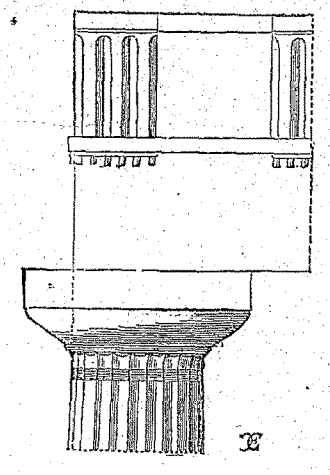
On le voit clairement, la notion de l'art grec nous a été transmise telle que Vitruve la possédait, c'est-à-dire sensiblement faussée et corrompue. Si les écrits d'Ictinus et de Carpion sur le temple dorique de Minerve, le Parthénon, étaient arrivés jusqu'à nous, l'architecture grecque nous eût été connue dans toute sa pureté. Aujourd'hui, du moins, elle nous est révélée par ses monuments eux-mêmes, elle y vit, elle y parle. Et quelle différence entre le dorique romain et le dorique grec ; entre cet art lourd, timide, sans moelle et sans caractère, dont les roides préceptes se sont perpétués dans les écoles, et cet art dorien, si robuste, si vivant et si fier, qui, des rives de la Grande-Grèce à l'Acropole d'Athènes, se montre maintenant ruiné, mais auguste, à nos yeux dessillés, étonnés ! Encore une fois, cet art que nous avions cru enchaîné, immuable, inflexible, il nous paraît au contraire libre et hardi, malgré son respect pour certaines lois éternelles. Jamais il n'est esclave de la symétrie ; jamais il n'est rivé à une formule. S'il obéit toujours à de grands principes, il n'est pas gêné du moins par de petites règles. Souvent il emploie les artifices les plus délicats pour arriver à l'expression de la vérité. Aussi le voyons-nous se modifier peu à peu sous l'influence du génie athénien qui vient modérer, en y mêlant avec mesure un sentiment de grâce, le laconisme farouche de l'ordre dorique primitif.

Elles sont visibles, ces transformations, dans les divers temples de l'ordre dorique qui nous ont été conservés ou dont la restitution est facile. Ainsi se vérifie ce que nous disions des trois ordres, que chacun d'eux présente des variantes en plus ou en moins, selon qu'il s'éloigne ou se rapproche de son origine. Les colonnes tendent à devenir plus élancées et les entablements moins massifs ; l'ordre acquiert par degrés toute l'élévation compatible avec la solidité et l'énergie.

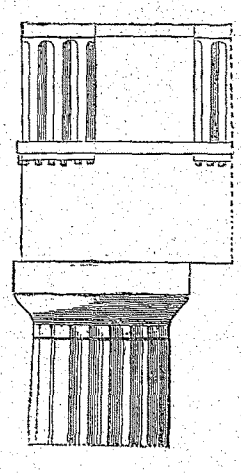
A la première période du dorique appartiennent le temple de Corinthe, dont les colonnes, les plus courtes que l'on connaisse, n'ont pas même neuf demi-diamètres de hauteur, et le grand temple de Neptune à Pæstum, dont la rudesse a quelque chose de terrible encore et de sauvage, et dont les colonnes, hautes de cinq diamètres, sont courtes et fortes ; elles ont un renflement insensible, mais une diminution très-prononcée ; les cannelures sont à vive arête. L'étroitesse des entre-colonnements imprime à l'ordonnance, selon le mot des anciens, cette *âpreté*, dont la belle ex-

pression, *asperitas*, s'est conservée dans le latin de Vitruve. L'architrave est épaisse, le triglyphe puissant, la métope lisse, et l'absence de tout ornement sculptural est une austérité de plus. Au temple d'Égine, la colonne s'allonge; elle dépasse la hauteur de cinq diamètres, et le monument s'enrichit au fronton de sculptures roides, aux plis compassés, qui rappellent la symétrie architectonique. Au temple de Thésée, à Athènes, la colonne a onze modules, c'est-à-dire onze demi-diamètres. Au Parthénon, elle a un peu moins de six diamètres. Mais quelle marge laissée à la liberté du génie, entre les supports trapus de Corinthe et les sveltes colonnes des Propylées d'Athènes et du Parthénon!

Ici l'ordre dorique est à son apogée. Une intention de grâce se mêle à la force et se fond dans le caractère dominant, qui est la majesté. Un temple élevé à la grande déesse, par le peuple le plus élégant de la terre, devait offrir ce tempérament de sévérité et de douceur, si convenable à la demeure d'une vierge armée, pudique et fière. Aussi tout ce que l'ordre dorique comporte de délicatesse y est ajouté par l'atticisme d'Ictinus et de Phidias. La rudesse primitive a fait place à des raffinements inconnus. Dans le grand temple de Pæstum, par exemple, l'architrave est posée à l'aplomb du diamètre supérieur de la colonne, de sorte que la forte saillie de l'échine et du tailloir devient inutile, puisqu'on peut la supprimer sans compromettre la solidité réelle et apparente du monument. Dans le Parthénon (comme le fait observer M. Viollet-Le-Duc), la fonction du chapiteau est mieux comprise et mieux accusée. L'architrave dépassant le nu de la colonne, on sent mieux que l'évasement du chapiteau a pour objet d'offrir une assiette plus large au fardeau qu'on lui impose.



Architrave de Pæstum.



Architrave du Parthénon.

Mais en étudiant de près le Parthénon, les architectes de nos jours y ont découvert le secret d'une harmonie ravissante et d'une incomparable beauté. Les horizontales sont renflées suivant une courbe insensible. Le soubassement de l'édifice, les architraves, la frise, le fronton, offrent une convexité inappréciable qui charme le regard sans se laisser deviner. Au contraire, les entablements sur les faces latérales forment une ligne concave, de sorte que les angles du temple ne sont pas exactement droits, mais légèrement aigus. Les murs se penchent l'un vers l'autre, et, au lieu d'être tracés au cordeau, ils décrivent une courbe rentrante ; les colonnes s'écartent de la perpendiculaire pour s'incliner légèrement vers le centre imaginaire du temple, et cette inclinaison est plus prononcée dans les colonnes angulaires, qui semblent épauler tout l'édifice. De même que chaque colonne s'élargit à sa naissance et va diminuant jusqu'au chapiteau, pour être et pour paraître d'autant plus solide, de même le monument tout entier, plus large à sa base que dans son élévation, prend la forme d'une pyramide tronquée dont l'invisible sommet se perdrait dans les nuages, à la hauteur de l'Olympe. Cette déviation de la verticale avait sa tradition dans l'antique Égypte, où les murs sont toujours en talus et les portes plus étroites au linteau qu'au ras du sol. Quant aux courbes horizontales, il faut les regarder comme une pure invention du génie grec, invention qui remonte au VIIIe siècle avant notre ère, car on en trouve déjà le principe dans un des temples de Pæstum. Avec une sagacité exquise, l'architecte athénien avait remarqué sans doute qu'une horizontale prolongée, si elle est rigoureusement droite, paraît fléchir vers son milieu comme ferait une corde tendue, et c'est pour corriger cette illusion qu'il relevait la ligne droite là où les yeux auraient cru la voir s'abaisser. Une surface plate, quand elle est très-étendue, se creuse vers son centre, et c'est pour lui rendre sa fermeté que l'artiste grec lui donnait un imperceptible renflement, ainsi que le fait observer M. Penrose (*An Investigation of the principles of athenian Architecture*, 1851), l'architecte anglais qui a si savamment analysé et chiffré à un millième près toutes ces courbes, et qui les a notées comme une mélodie musicale, selon l'excellente expression de M. Beulé (*L'Acropole d'Athènes*).

Il y a plus : loin d'être enchaîné à une parfaite égalité de mesures pour les membres semblables, Ictinus, avec une étonnante hardiesse, modifia, par exemple, la largeur des abaques de telle sorte qu'ils sont plus larges sur les faces méridionale et occidentale que sur les deux autres faces. Pourquoi ? Sans doute parce que le côté du midi, qui domine l'escarpement du rocher, et le côté du couchant, devant lequel se trouvaient des enceintes sacrées, ne pouvaient être vus que très-obliquement

par le spectateur placé sur l'Acropole. Dans ce raccourci aigu, les abaques se seraient confondus, et, le jeu des vides qui les séparent étant supprimé, l'œil n'aurait aperçu qu'une seule pierre interminable. En s'écartant un peu des rigueurs de la symétrie, l'architecte a corrigé un effet désagréable, là où le spectateur n'aurait pu l'éviter lui-même en se déplaçant.

Les déviations les plus légères, les inflexions les plus subtiles servaient de la sorte à redresser les erreurs de la vue, et ici encore la délicatesse du mensonge appuyait l'expression de la vérité. Quant à ces courbes merveilleuses, c'était la contemplation de la nature qui les avait inspirées aux Grecs. Plus d'une fois, nous plaçant à l'orient du Parthénon et regardant la mer du haut de ces ruines, dans un jour de calme, nous avons été frappé de la similitude qui existe entre la courbe du fronton oriental et celle que dessine l'horizon de la mer, de l'île d'Égine au cap Sunium. Les deux arcs paraissent avoir le même rayon... Qui sait encore si de ces courbes mystérieuses ne résulte pas l'étrange effet de ce temple fameux, dont la grandeur réelle est si fort au-dessus de la grandeur apparente? Qui sait si, en évitant partout la ligne qui est le plus court chemin d'un point à un autre, on n'a pas trompé secrètement le spectateur et agrandi l'aspect du monument?

Mais l'étude de ce chef-d'œuvre va nous fournir un autre enseignement : c'est que le canon des proportions était chez les Grecs une règle élastique, une échelle mobile de mesures que l'artiste pouvait dans le détail varier à son gré et à l'infini.

Le corps humain, nous l'avons dit, présente quelques rapports essentiels et dominants, — celui-ci, par exemple : l'homme, en étendant les bras, donne la mesure de sa hauteur, laquelle est égale à dix-neuf fois le médius ; — mais en dedans de ces limites, il y a place pour des variété individuelles sans nombre et sans fin. Celui-ci a une petite tête sur un cou effilé, celui-là est très-haut de buste sur des jambes courtes, cet autre a des jambes allongées aux dépens du torse... C'est ainsi que procède la nature pour créer ces êtres toujours divers et toujours innombrables dont se compose l'espèce humaine. L'exemplaire éternel, le *type*, n'existe nulle part que dans la pensée de Dieu. Notre esprit le conçoit, mais nos yeux ne l'ont jamais vu : c'est la statue voilée du temple égyptien.

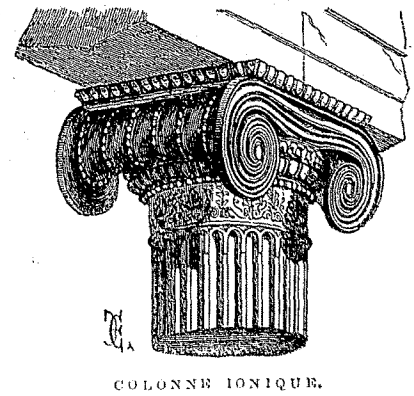
De même, en architecture, l'absolu des proportions ne saurait exister. Il y a sans doute quelques lois générales, et elles sont écrites dans le Parthénon, qui par sa perfection peut servir de modèle pour des édifices bâtis sur le même plan. — La hauteur de la colonne est le tiers de la longueur du *naos*, c'est-à-dire de la partie du monument qui renferme l'idole ; elle est aussi le tiers de la largeur du temple, prise à la plus

haute marche du soubassement, et cette largeur est égale à quinze fois celle de l'abaque oriental. La hauteur de l'architrave est égale à celle de la frise ; la hauteur du fronton est le huitième de sa largeur. — Mais en dehors de ces grandes lois, qui elles-mêmes ne sont pas inflexibles, la rigueur des proportions doit fléchir. Pour le détail, les rapports des membres entre eux, et de chacun d'eux avec le tout, sont soumis à la volonté de l'architecte, et cette volonté est soumise elle-même à toutes les conditions créées par le sens moral du monument, par son assiette, par sa perspective, par ce qui doit l'environner, par le fond sur lequel il se détachera, et par mille autres circonstances locales qui sont autant de raisons pour échapper à la symétrie, pour enfler ou affaiblir la proportion, agrandir ou atténuer les distances, pour racheter une erreur des sens par un artifice de l'art, enfin pour détromper le regard en le trompant.

Le Parthénon était l'ouvrage d'architecture le plus parfait de l'ordre dorique et le plus beau de toute l'antiquité. Rien ne pouvait être ajouté aux raffinements du goût qui avait su, par une conciliation des contraires, y mettre l'empreinte d'une douceur imposante, d'une élégance majestueuse et solennelle. Aussi, quand Ictinus fut chargé d'élever le temple d'Apollon Épicurius à Bassæ, près de Phigalie, il crut devoir chercher, comme nous le verrons, des combinaisons nouvelles, pensant ne pouvoir plus atteindre à la hauteur de son chef-d'œuvre, et désespérant de se surpasser lui-même.

XVIII

DANS L'ORDRE IONIQUE, LES PROPORTIONS SONT ÉLANCÉES, LES FORMES SONT EXPRESSIVES, LES IMAGES DE LA FLEXIBILITÉ ET DE LA GRACE REMPLACENT LES ACCENTS DE LA RÉSISTANCE ET DE LA FORCE.



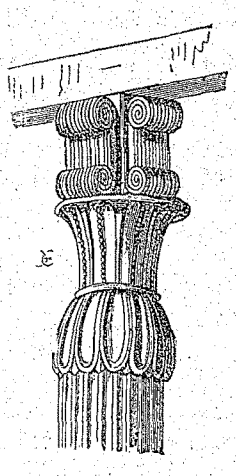
COLONNE IONIQUE.

Il y avait dans l'antique Olympe des divinités aimables et gracieuses que le génie de la Grèce avait inventées pour faire pardonner la faiblesse humaine et la purifier, en lui prêtant les formes d'une beauté divine. A côté des dieux sévères qu'adoraient les fortes âmes, souriaient les dieux indulgents qui avaient leur culte dans les âmes plus douces, dans celles que la nature domine, que la vie entraîne. La grâce, l'amour, le plaisir, l'ivresse même, reconnaissaient leurs déités protec-

trices, et les imploraient en leur consacrant des autels et des statues, en leur bâtissant des temples. Cependant, l'austérité mâle de l'architecture dorique aurait mal exprimé les sentiments qu'inspiraient ces dieux; les Grecs imaginèrent un ordre moins grave, plus élégant, plus léger dans sa construction, plus délicat dans ses ornements : l'*ordre ionique*.

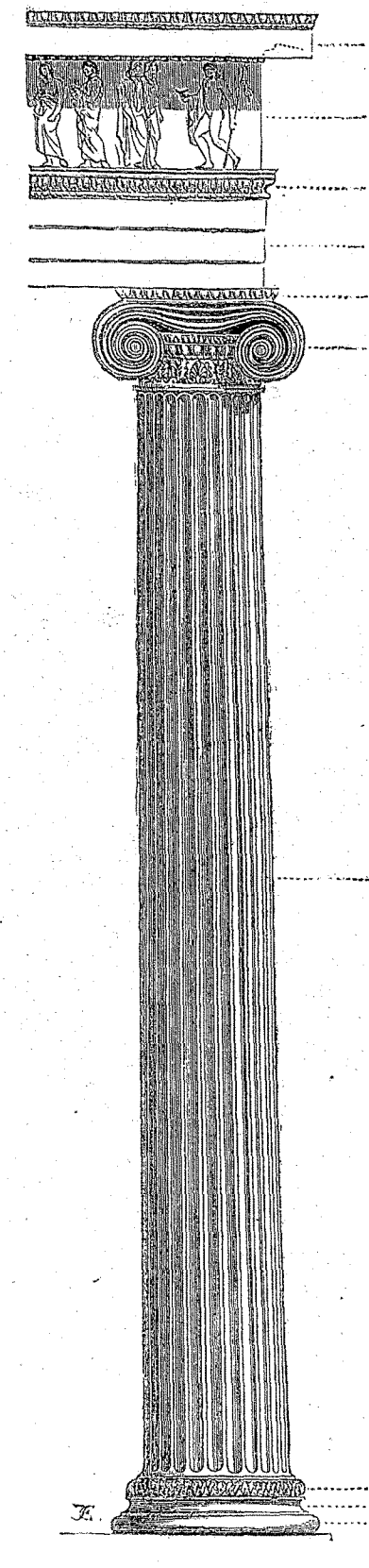
Nous l'avons dit, c'est dans l'architecture orientale des premiers âges que se trouvent les rudiments des ordres grecs, et particulièrement le trait distinctif de l'ordre ionique. La mission des Hellènes n'était pas d'inventer, mais de perfectionner, de polir les inventions étrangères, d'en découvrir les principes, d'en écrire les lois, et de les marquer pour toujours à l'empreinte d'une grandeur mesurée et d'une sobriété exquise.

Fergusson fait observer (*Illustrated Hand-Book of Architecture*) que le proto-ionique, c'est-à-dire l'embryon de l'ordre ionique, se voit dans les très-anciennes et sveltes colonnes du palais de Persépolis, qui ont



PROTO-IONIQUE.

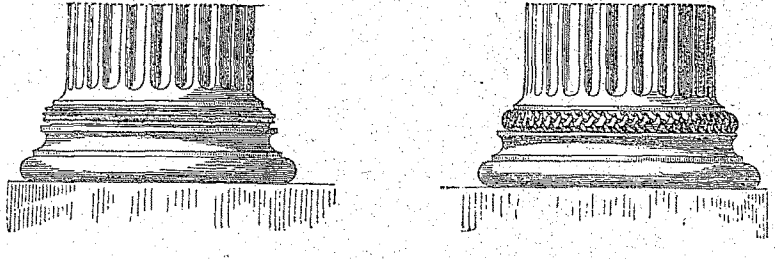
treize diamètres de hauteur, et qui, d'après leur espacement, furent évidemment destinées à porter une architrave de bois, *timber architrave*. Ces colonnes, en effet, nous offrent, dans leur partie supérieure, une idée générale du chapiteau ionique, si l'on ne met de volutes que d'un seul côté. On y trouve d'ailleurs une disposition commune à tous les styles asiatiques, celle qui consiste à soutenir l'architrave par des projections latérales, qui, tantôt tournées vers le haut, servent ainsi de consoles, tantôt, pendantes et roulées, font penser à la volute. Mais, quelles que soient l'ancienneté de l'ordre ionique et son origine, il est certain que les Grecs de l'Asie-Mineure et de l'Attique furent les régulateurs de l'ordre auquel l'Ionie a donné son nom.



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE IONIQUE.

L'ordre dorique pur exprime la force; il l'exprime par des colonnes courtes et sans base qui semblent implantées dans le sol; il l'exprime par une échine évasée dont la courbe commence en ligne droite; il l'exprime encore par l'épaisseur de l'abaque, par la hauteur de l'architrave, par les solives, dont la présence est énergiquement rappelée au moyen du triglyphe, enfin par ce que Vitruve nomme si bien « l'âpreté des entre-colonnements. » Eh bien! c'est en modifiant l'un après l'autre ces indices de force, que les Grecs d'Ionie vont exprimer, par opposition, des sentiments de délicatesse et d'élégance.

Dans l'ordre ionique, dont le dessin est sous les yeux du lecteur, la colonne a une base, mais une base ronde, qui, ne reposant pas sur une plinthe, porte immédiatement sur les degrés. L'idée de solidité devant faire place à une idée d'élégance, l'image d'une implantation dans le sol n'est plus nécessaire, et le cède au besoin de varier l'expression de la colonne. La base est du reste une invention asiatique. A mesure qu'on avance vers l'Orient, on la voit grandir et se développer à tel point que, dans l'Inde, où elle est chargée de moulures innombrables, elle dépasse quelquefois en hauteur le fût même de la colonne.



BASES GRECQUES DE L'ORDRE IONIQUE.

Temple de la Victoire Aptère. Temple d'Érechthée.

La base ionique, celle des plus beaux monuments d'Athènes, est la base qu'on nomme *attique;* elle se compose de deux tores séparés par une scotie. Au temple d'Érechthée, dans le portique du nord, le tore supérieur est orné d'une tresse qui rappelle les entrelacs des bas-reliefs persans; mais dans le portique oriental du même temple, comme dans celui de la Victoire Aptère, le tore supérieur est divisé en filets qui sont formés par une sorte de cannelure horizontale. En Asie-Mineure, au temple d'Aizani, décrit par M. Charles Texier, dans son livre : *Description de l'Asie-Mineure,* la base ionique porte deux scoties séparées par un double filet, et un gros tore dont la courbure n'est pas en arc de cercle, mais rentrée beaucoup plus en bas qu'en haut, cette délicatesse étant motivée,

sans doute, sur ce que la perspective déforme les courbes engendrées par un arc de cercle.

Quoi qu'il en soit, dans toutes les variantes de la base ionique, le poids de la colonne semble porter sur des matières compressibles qui ont débordé, mais dont le débordement a été retenu par une corde serrée qui a laissé la marque de son étreinte. Cela est si vrai, que la moulure creuse qui sépare les deux moulures saillantes s'appelait en grec τροχίλιον (poulie), et s'appelle encore indifféremment *trochile* ou *scotie*. Ainsi peut se vérifier ce que nous avons développé dans une proposition précédente, savoir : que les formes employées en architecture ne sont pas toujours engendrées par les besoins de la construction, et que la poésie de l'art les a modifiées pour leur prêter une muette éloquence. « Par une fiction pure, avons-nous dit, l'architecte supposera dans son édifice des matières hétérogènes associées pour constituer un tout... Il ira jusqu'à figurer, dans ses métaphores de pierre ou de marbre, des substances molles mêlées à des substances rigides, et des matières élastiques pressées par des matières pesantes. » On le voit, en effet, l'image de l'élasticité est venue remplacer, dans les bases ioniennes, ce que présentait d'énergique et d'inflexible le fût dorique sortant du sol comme un arbre qui aurait ses racines dans les fondations de l'édifice.

Mais si l'expression de la colonne est déjà sensiblement modifiée par le dessin de la base, les proportions du fût vont lui imprimer un caractère de sveltesse et d'élégance convenable à la demeure d'une divinité gracieuse, et en rapport avec la pensée qui préside à la construction du monument. Tandis que, dans l'ordre dorique véritable et pur, le dorique grec, les colonnes les plus sveltes, qui sont celles du Parthénon d'Athènes, ont moins de six diamètres en hauteur, celles de l'ordre ionique sont hautes de neuf diamètres, mesure moyenne qui admet quelques variétés en plus ou en moins. Ainsi, dans les colonnes du fameux temple d'Éphèse, selon le témoignage de Vitruve, le diamètre n'était que la huitième partie de la hauteur, tandis que celles de l'Érechthéion d'Athènes, portique du nord, qui sont encore debout, ont en hauteur neuf diamètres un dixième[1]. Un tel changement dans les proportions nous éloigne déjà

1. On donne le nom général d'Érechthéion ou d'Érechthéum aux trois temples de Minerve Poliade, d'Érechthée et de Pandrose, lesquels n'en forment qu'un seul et s'élèvent sur l'Acropole d'Athènes, tout près du Parthénon et au nord de ce monument.

Le temple de Minerve Poliade a son portique tourné vers l'orient; celui d'Érechthée regarde le nord, et le Pandroséion ou Pandrosium, qui est porté sur des cariatides, regarde le sud, c'est-à-dire le Parthénon.

beaucoup de la sévérité dorique ; mais à ce premier effet s'ajoute encore l'impression que produit un entre-colonnement plus large.

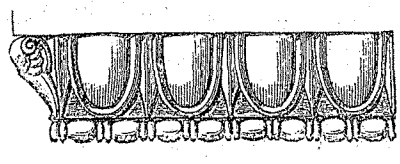
C'est une loi du bon sens que, plus les colonnes sont élancées, plus il convient de les rapprocher pour compenser leur faiblesse par leur nombre. Plus elles sont massives, au contraire, plus on peut les espacer. Ce principe n'a pourtant rien d'absolu, et tant que la solidité n'est pas compromise, il se prête aux diverses nuances d'impression que l'architecte veut produire. En serrant les colonnes, déjà courtes, de l'ordre dorique, les Grecs avaient accentué avec énergie la solidité et la force; ils avaient pour ainsi dire frappé sur le spectateur à coups redoublés. Dans l'ordre ionique, ils suivirent la marche inverse, et, non contents d'allonger les colonnes, ils en augmentèrent aussi l'espacement ; mais ce fut seulement par degrés qu'ils en vinrent à réunir ces deux moyens d'expression. Le temple de la Victoire Aptère, récemment relevé de ses ruines et qui est un des plus anciens temples de l'ordre ionique, ne présente encore que des colonnes médiocrement élancées, puisqu'elles ont un peu moins de huit diamètres, et l'entre-colonnement est de deux diamètres. A l'Érechthéion, les colonnes sont plus sveltes, puisqu'elles ont plus de neuf diamètres au portique de l'orient et plus de huit au portique du nord, et pourtant l'entre-colonnement y est plus large qu'au temple de la Victoire Aptère, car il est de deux diamètres un huitième dans le premier portique, et presque de trois diamètres dans le second. Ainsi, tout en ayant soin de tenir plus massives les colonnes qu'ils voulaient espacer davantage, les Grecs n'en n'ont pas moins distingué leur ordre ionique et par une colonne plus élancée et par un entre-colonnement plus large. Cette double différence, elle est frappante sur l'Acropole d'Athènes, où le dorique du Parthénon et l'ionique de l'Érechthéum s'élèvent en regard l'un de l'autre, à une distance de soixante pas.

Mais c'est dans le chapiteau de la colonne qu'est placé le trait caractéristique de l'ordre, la volute. Selon Vitruve, la volute serait l'imitation de deux boucles de cheveux encadrant la coiffure d'une femme dont la tête serait représentée par le chapiteau. Nous avons vu que cette forme, la volute, était originaire de l'Asie, et qu'on en trouvait le principe dans les chapiteaux de Persépolis. Mais les Grecs, supérieurs à tous les peuples par le raffinement de la raison et par l'extrême pureté du goût, les Grecs se sont approprié la volute en lui donnant une expression pleine de douceur et d'élégance. L'ordre ionique, encore une fois, est destiné à la demeure d'une divinité gracieuse comme Minerve Poliade, ou d'une jeune fille comme Pandrose, ou de cette Victoire sans ailes qui, ne pouvant plus s'envoler, ne quittera jamais la ville sacrée des Athéniens. Un tel

ordre d'architecture ne doit donc éveiller en nous que des sentiments de délicatesse et d'amour. C'est pour cela qu'il s'annonce à nos regards par la plus belle courbe qui soit dans la nature. Il se peut qu'originairement l'idée de la volute soit venue de l'écorce roulée du bouleau, ou bien des cornes de bélier qu'on avait coutume de suspendre aux autels et aux cippes funéraires; il se peut aussi que la volute rappelle tout simplement les copeaux que le charpentier avait enlevés en voulant équarrir un poteau de bois, selon l'indication pratique et ingénieuse que semble donner M. Viollet-Le-Duc. Mais sous la main de l'artiste grec, l'enroulement asiatique s'est transformé; il a imité la charmante spirale de ces coquillages de mer au milieu desquels était née la Vénus Anadyomène.

Maintenant, sur les colonnes ioniques, légers supports d'un temple intime, comment faire peser le sévère entablement du Parthénon ou la rude architrave de Pæstum? Non-seulement l'architecte allégera sa poutre de marbre et en affaiblira encore l'image en la divisant, mais entre le fût de la colonne et le poids qu'elle doit porter, il interposera un *coussinet* qui sera roulé en spirale sur le devant, tandis que sur les côtés il sera serré par des ligatures et formera comme un doux oreiller sur lequel viendront se poser ensuite un abaque mince et une architrave aussi légère que la colonne.

Le temple est-il élevé à une Victoire, qui est toujours fière, le chapiteau sera décoré sobrement par le seul effet des oves qui seront taillés dans l'échine, et du jeu de la lumière sur les reliefs et les creux de la spirale. Que si le monument est consacré à une Vierge aimable ou bien à ce fils adoptif et mystérieux de Minerve, Érechthée, qui fut bercé dans la corbeille de Pandrose, l'ordre ionique pourra se couvrir des plus riches ornements. Les coussinets seront brodés de perles, les deux volutes avec



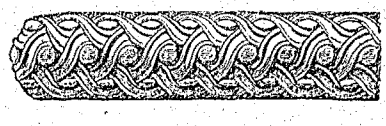
OVES ET PERLES.

leurs triples filets seront réunies par une courbe. Au-dessous de l'échine se dessinera un large collier terminé par deux rangs de *perles*, ou si l'on veut par deux chapelets composés d'amandes et d'olives, et rappelant les offrandes apportées sur l'autel de la déesse. Sur ce collier, si bien nommé le *gorgerin*, règne une frise sculptée où alternent le lis marin et

la palmette; puis viennent les oves de l'échine incrustés dans leur fine coquille, et séparés tantôt par des fers de lance, tantôt par des langues de serpents, et ce rang d'oves est surmonté d'une tresse qui orne le tore du



PALMETTES.



TRESSE.

chapiteau comme celui de la base. Ensuite, au-dessous du gorgerin, commencent les cannelures de la colonne, qui, plus nombreuses et plus profondes que celles de l'ordre dorique, ne présentent pas des arêtes aiguës, mais sont adoucies aux angles par un filet plat, par un *listel*. Enfin, l'abaque ou tailloir, « qui semble, dit M. Beulé, prévenir le froissement de l'architrave et en amortir le poids, l'abaque est également enrichi d'oves. Et comme si tant de sculptures n'eussent pas suffi, des guirlandes de bronze doré couraient sur les volutes : leurs attaches sont fixées dans le marbre. L'œil (ou centre) de la volute avait été également doré... Dans les intervalles des entrelacs du tore, on remarque de petits trous où étaient enchâssés vraisemblablement des émaux ou des matières brillantes qui formaient à la colonne comme une couronne de pierreries. Il ne faut pas croire cependant que ce luxe de décoration fît paraître le chapiteau trop chargé. Tout ces détails sont si légers et d'un goût si exquis, leur importance est d'une mesure si heureuse, ils sont sculptés dans le marbre avec tant de délicatesse, qu'on dirait une broderie. »

Si nous continuons d'analyser l'ordre ionique en le comparant au dorique pur, nous voyons les membres supportés se modifier dans le même sens que le support. Au temple de Neptune, à Pæstum, la hauteur de l'entablement est à la hauteur de la colonne comme 3 est à 7. Au temple d'Égine, le rapport est de 5 à 13 ; au Parthénon, il est de 5 à 14 ; au cap Sunium, l'entablement est juste égal au tiers de la colonne. Dans l'ordre ionique d'Athènes, aux temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, la proportion a subi un notable changement : le rapport de l'entablement à la colonne est réduit à deux neuvièmes. En d'autres termes, au lieu d'avoir en hauteur le tiers ou plus que le tiers de la colonne, l'entablement n'en a pas même le quart. Il y a plus : l'architrave, pour paraître moins lourde, est divisée en trois bandes appelées *faces*, dont la plus haute est ornée d'un rang de perles et se termine par un talon sculpté

en *rais-de-cœur*, c'est-à-dire en fleurons et feuilles d'eau, et surmonté d'un listel. Au-dessus règne la frise, qui, destinée le plus souvent à recevoir des figures sculptées d'hommes et d'animaux, était nommée pour



RAIS-DE-CŒUR ET DE PERLES.

cette raison *zoophorus* par les Latins (en grec ζωοφόρος, qui porte des figures vivantes). Mais au lieu d'être, comme la frise dorique, en triglyphes et en métopes, la frise ionique, lorsqu'elle demeure lisse, représente un cours de planches qui cacherait le bout des poutrelles posées en travers sur l'architrave, de sorte que là où les Doriens accentuaient la construction et par conséquent la solidité, les Ioniens la dissimulent, voulant inspirer au spectateur d'autres pensées. Enfin la corniche, composée d'un larmier avec son échancrure et d'une cymaise, répète dans sa moulure inférieure les rais-de-cœur de l'architrave, et dans sa moulure supérieure les oves du chapiteau soutenus par un nouveau chapelet de perles[1].

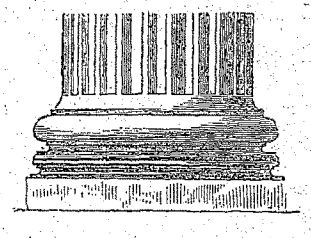
Ainsi l'ordre ionique, poussé à sa perfection par les Athéniens, est en perpétuel contraste avec le dorique, depuis le sol jusqu'au faîte. Il a une base, mais une base ronde qui figure la compression de matières élastiques. La colonne est svelte, et ses cannelures évidées en demi-cercle y creusent des ombres qui la font paraître plus svelte encore; les arêtes, au lieu d'être aiguës et rudes comme celles de Pæstum, sont adoucies par une côte. Les entre-colonnements, plus ouverts, ont perdu l'âpreté du vieux dorique. L'échine du chapiteau est taillée en oves, dégagée par un gorgerin et recouverte d'un coussinet roulé qui semble fait pour préparer au tailloir un lit plus doux. L'architrave est rendue plus légère par ses divisions, et la pesanteur en est encore dissimulée par des ornements délicats. Tout l'entablement est réduit dans son épaisseur, et l'ordre entier est une heureuse combinaison de formes qui expriment la délicatesse et l'intimité, la légèreté et la grâce.

Tel est le véritable ordre ionique. Ainsi l'ont compris les Grecs d'Athènes, supérieurs aux Grecs de l'Asie-Mineure; ainsi l'ont pratiqué, avec des variantes voulues par les convenances, Mnésiclès dans l'intérieur des Propylées, et les architectes inconnus du temple de la Victoire Aptère,

1. Le lecteur se souviendra sans doute que tous les mots techniques employés ici ont été expliqués dans les propositions précédentes.

du temple ionique sur l'Ilissus, et de l'Érechthéion. Mais que d'altérations lui ont fait subir les Asiatiques d'abord et ensuite les Romains et les modernes! Quelle distance de Mnésiclès à Vitruve et du temple d'Érechthée aux préceptes de Vignole! Par quelle fatalité les architectes de la Renaissance ont-ils hérité de l'ordre ionique tel que l'avait dénaturé la décadence, au lieu de l'étudier dans les exemplaires originaux, dans ceux où se trouve l'empreinte de ce génie grec dont on croit depuis si longtemps posséder et enseigner la tradition?

Premièrement, les Grecs d'Asie avaient donné à l'ordre ionique des proportions colossales : dans le fameux temple d'Éphèse, dont les colonnes avaient dix-neuf mètres d'élévation, dans le temple de Cybèle à Sardes, qui était plus grand que le Parthénon, et dans l'Heræum de Samos (c'est-à-dire dans le temple de Junon, *Hera*), bâti sous le tyran Polycrate, au VIe siècle avant notre ère. Les Athéniens ne commirent pas une semblable faute. Ils se gardèrent d'appliquer l'ordre ionique à ces vastes édifices qui doivent porter le caractère d'une force imposante, d'une solidité monumentale et éternelle. C'eût été transposer dans un ordre délicat les qualités d'un ordre robuste et sévère ; c'eût été agir comme le sculpteur qui aurait donné de la sveltesse à une statue d'Hercule. Ce furent aussi les Grecs de l'Ionie qui les premiers imaginèrent d'altérer la base



BASE IONIQUE SELON VITRUVE.

ionique en y ajoutant une plinthe carrée, addition barbare que les Romains ne manquèrent pas d'imiter, et qui est aujourd'hui si malheureusement consacrée par l'exemple de Vignole, renouvelé de Vitruve, et par la routine. Sur cette plinthe, dont les angles offensent les regards et blessent les pieds de la foule, les architectes du temple d'Apollon Didyméen, à Milet, Péonius et Daphnis élevèrent la base que Vitruve a prise pour modèle et dont il donne la règle au chapitre III du troisième livre. Cette base repose sur un socle carré et elle se compose de deux scoties séparées par deux astragales avec leurs filets ; la scotie supérieure est surmontée d'un gros tore, comme on le voit dans la gravure ci-jointe, de façon que, par un renversement du principe « le fort doit porter le

faible », c'est ici le faible qui porte le fort. La base ionique de Vitruve est celle que les architectes de la Renaissance ont adoptée, celle qu'on enseigne dans les écoles[1]. Palladio préfère, il est vrai, la base attique : *per che le base attiche a me più piacciono*, dit-il (parce que les bases attiques me plaisent davantage), mais il y met une plinthe, *orlo*, et Philibert Delorme, qui a fait au palais des Tuileries ces colonnes ioniques dont on vante la beauté, leur a donné la base de Vitruve, *que personne n'a jamais pu louer*, dit le judicieux Perrault.

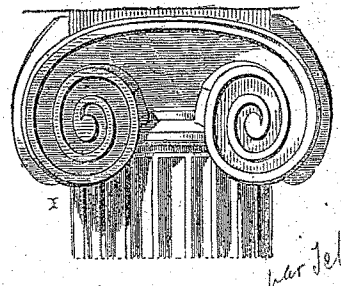
Le chapiteau ionique a subi également quelques notables déformations chez les Romains. L'artiste athénien avait dégagé son chapiteau en y ménageant un gorgerin qui donnait plus d'importance à la tête de la colonne. Ce gorgerin formait une frise circulaire se qui prêtait à la décoration et pouvait ajouter à la richesse du monument. Si cette frise restait lisse, elle faisait ressortir les ornements de l'échine, les perles de l'astragale supérieure et les spirales refouillées de la volute. C'est ainsi qu'est disposé le chapiteau dans l'architecture de Pompéi. « On y remarque, dit M. Uchard (*Revue générale d'Architecture*) que les cannelures s'arrêtent à une certaine distance des volutes et laissent briller, par opposition à la partie lisse du tambour, l'ornementation du chapiteau. »

Mais les artistes romains ne valaient pas ceux de la Grande-Grèce. Au temple de la Fortune virile, à Rome, les cannelures, en montant jusqu'au haut du fût, étranglent le chapiteau. La courbe élégante qui réunissait les volutes de l'Érechthéion s'est changée en une sèche et dure ligne droite. Déjà, du reste, quelques-unes de ces altérations avaient été commises dans le temple d'Apollon Didyméen. Sans doute ce sont là de simples nuances ; mais de ces nuances dépend la pureté de l'art, ce que nous appelons l'atticisme ; et si ce mot est devenu synonyme d'une exquise délicatesse en toute chose, c'est que les monuments de l'Attique sont en effet, comme la littérature de ce pays, l'ouvrage d'un goût parfait qui ne se rencontre plus ailleurs.

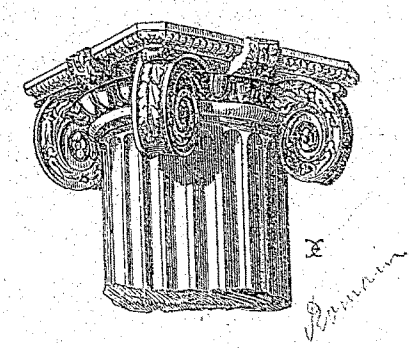
Ici se présente une difficulté. Le chapiteau ionique n'a de volutes que sur les deux faces antérieure et postérieure ; il y a des coussinets sur les côtés, de manière que les colonnes vues de profil manquent de couronnement, le chapiteau n'étant pas plus large latéralement que le fût. Il en résulte que la colonne placée à l'angle du portique doit avoir aussi des volutes sur le côté qui regarde le dehors, et faire face au spectateur

1. Nous avons à Paris un exemple de colonnes ioniques sans plinthe, au péristyle de l'église Saint-Paul, construite par M. Hittorff.

dans les deux sens. Cette double face est d'ailleurs indispensable pour raccorder la colonne d'angle avec les colonnes latérales, si le portique se continue en retour d'équerre. Les Athéniens ont résolu ainsi la difficulté ; mais ils n'ont admis l'exception que pour un cas exceptionnel, pour le chapiteau des encoignures. Plus tard on supprima les coussinets, et l'on mit des volutes sur les quatre faces, comme nous l'avons observé dans tous les chapiteaux ioniques de Pompéi. Michel-Ange fut le premier, parmi les modernes, à reprendre cette tradition ou à la réinventer, et après lui, un architecte de Vicence, Scamozzi, y attacha son nom. Il faut dire cependant que l'idée d'un chapiteau ionique présentant des volutes sur toutes ses faces appartient à Ictinus lui-même. Ce grand artiste, après avoir construit le chef-d'œuvre de l'architecture dorique, le Parthénon, essaya des combinaisons nouvelles dans le temple d'Apollon Épicurius, à Bassæ, près de Phigalie. On y voit, à l'intérieur, des colonnes ioniques engagées dans des têtes de murs et présentant des volutes sur les trois faces libres. Ce fut là certainement la moins heureuse des inventions qui furent inspirées à Ictinus par le désir d'innover; je dis la moins heureuse pour deux raisons : d'abord, parce qu'un tel changement fait perdre au chapiteau sa signification symbolique et son caractère; ensuite, parce que, dans ce même temple de Phigalie, Ictinus fit un premier essai de la colonne corinthienne.



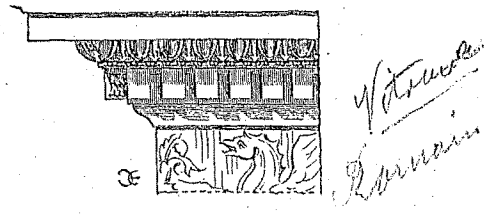
CHAPITEAU IONIQUE DU TEMPLE DE PHIGALIE.



CHAPITEAU IONIQUE MODERNE SELON SCAMOZZI.

Ignorant sans doute les plus belles œuvres de l'art grec, Vitruve ajoute à l'entablement ionique un membre d'architecture, les *denticules*, qui ne se trouve point dans les monuments du siècle de Périclès, ni aux temples d'Érechthée et de Minerve Poliade, ni à celui de la Victoire Aptère, ni au temple ionique sur l'Ilissus, qui a disparu, mais dont les dessins nous ont été conservés par les auteurs des *Antiquités d'Athènes*,

Revett et Stuart. Les denticules sont une suite de petits blocs taillés en carré long et en manière de dents, mais séparés entre eux par des vides. Placées entre la frise et le larmier, les denticules représenteraient, selon Vitruve, les extrémités saillantes des chevrons dans les toitures primi-



DENTICULES.

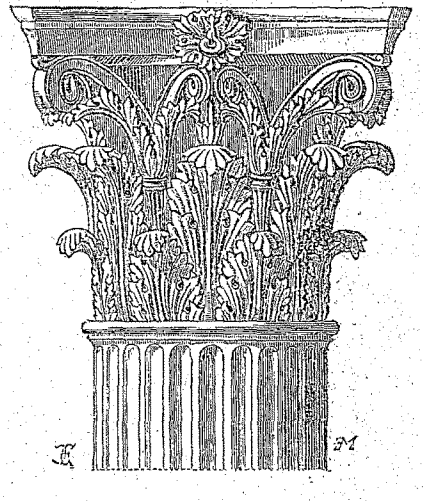
tives en charpente. Cette explication, sujette à controverse, n'est qu'en partie justifiée par quelques tombeaux de l'Asie-Mineure où l'imitation de la bâtisse en bois est flagrante, et dans lequel on voit la corniche soutenue par de gros blocs carrés en saillie, figurant, il est vrai, non pas des chevrons, mais des bouts de solives. Aussi est-ce dans les temples ioniques de l'Asie-Mineure, notamment dans celui de Minerve Poliade à Priène, bâti par Pythæus au temps d'Alexandre, que se remarquent les denticules, mais taillées finement et en petites proportions. L'architecture de l'Attique n'offre pas d'exemple de denticules, à l'exception de celles dont les très-petits cubes couronnent l'architrave du Pandrosium, portée par des cariatides. Encore est-il évident que les denticules ne peuvent ici rappeler des chevrons, puisqu'il n'y a point de toit sur ce petit temple. Ce sont tout simplement des formes employées comme une agréable dissonance, car des moulures carrées, tranchant sur les moulures rondes qui ornent cette architrave sans pareille y forment un contraste piquant. Mais à part cette explication tout à fait exceptionnelle à l'entablement du Pandrosium, dans lequel — exemple unique — on a supprimé la frise, les Athéniens n'ont jamais attribué à l'ordre ionique ces formes rectangulaires et *constructives* qui contrarient le sentiment voulu d'une délicatesse élégante.

Oui, les ordres grecs, l'ionique aussi bien que le dorique, nous ont été transmis par les Romains et par Vitruve, non pas dans leur perfection, mais, au contraire, tels que la décadence les avait altérés et corrompus. Il est temps enfin que l'architecture grecque nous soit enseignée de première main par les maîtres de la grande époque, et non par leurs disciples dégénérés. Il est temps qu'on préfère aux leçons écrites de Vitruve et aux préceptes dessinés de Vignole, les modèles à jamais admirables qu'éleva le libre génie de la Grèce antique, et que la Grèce moderne a reconquis en 1829, avec sa liberté.

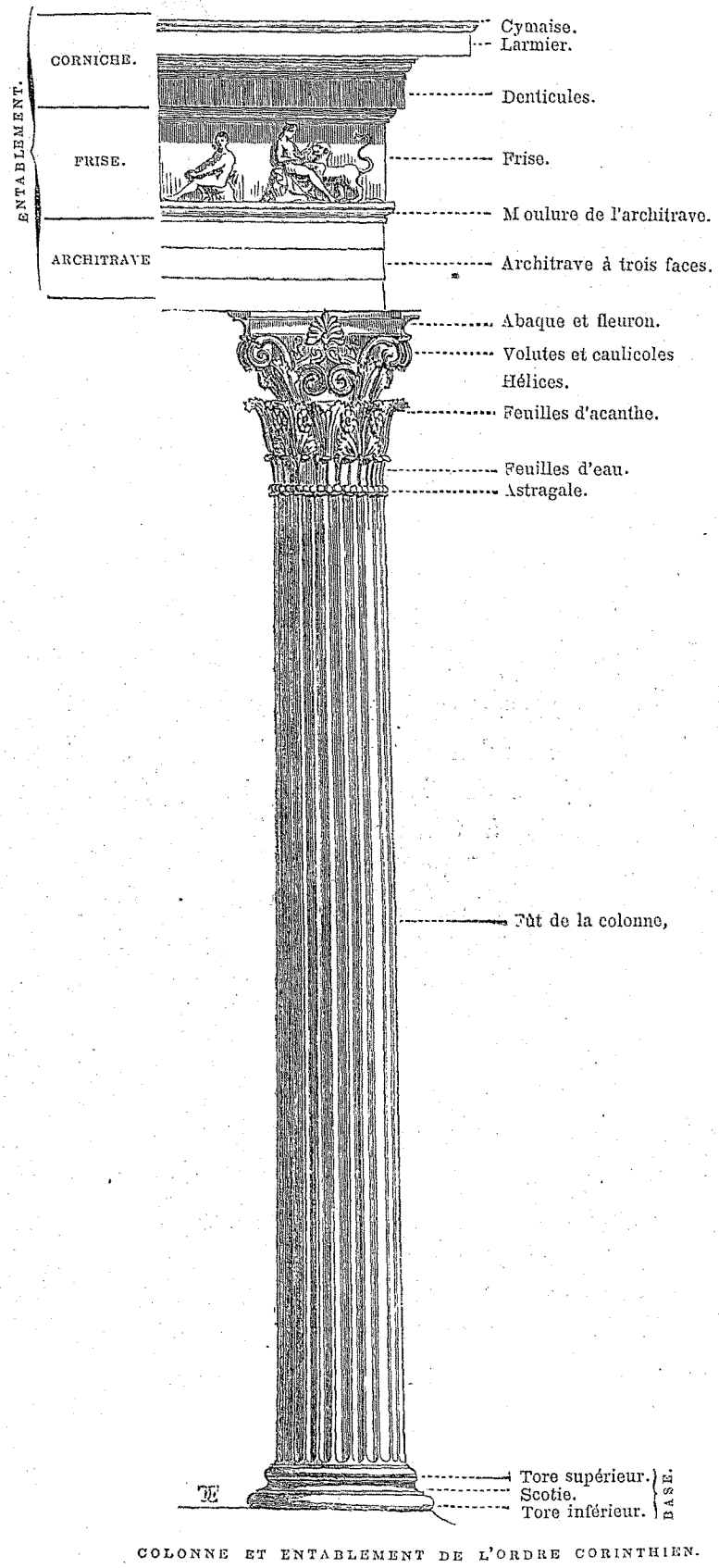
XIX

DANS L'ORDRE CORINTHIEN, LES PROPORTIONS SONT TRÈS-ÉLANCÉES; LES FORMES SONT IMITATIVES; LES CARACTÈRES DE LA MAGNIFICENCE ET DE LA RICHESSE SONT SUBSTITUÉS A LA SÉVÉRITÉ DE L'ORDRE DORIQUE ET A LA DÉLICATESSE DE L'IONIQUE.

C'est vers la 85ᵉ olympiade, 440 ans avant Jésus-Christ, que naquit la première pensée de l'ordre corinthien. Selon Vitruve, cet ordre aurait été inventé par Callimaque, sculpteur de Corinthe, que les Athéniens appelaient *catatechnos* (κατάτεχνος), à cause de son extrême habileté à tailler le marbre. L'auteur romain raconte à ce sujet une de ces fables ingénieuses qui étaient familières au génie de la Grèce, et qui sont devenues banales précisément pour avoir paru jolies :



« Une jeune fille de Corinthe étant morte au moment de se marier, sa nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, quelques petits vases que cette fille avait aimés pendant sa vie, et, pour les mettre à l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencèrent à pousser, elles entourèrent la corbeille, et, rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de se recourber à leur extrémité en forme de volutes. Callimaque, passant près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de ces formes, et y puisa le modèle des chapiteaux qu'il fit exécuter à Corinthe. Il fixa ensuite les règles et les proportions de l'ordre corin-



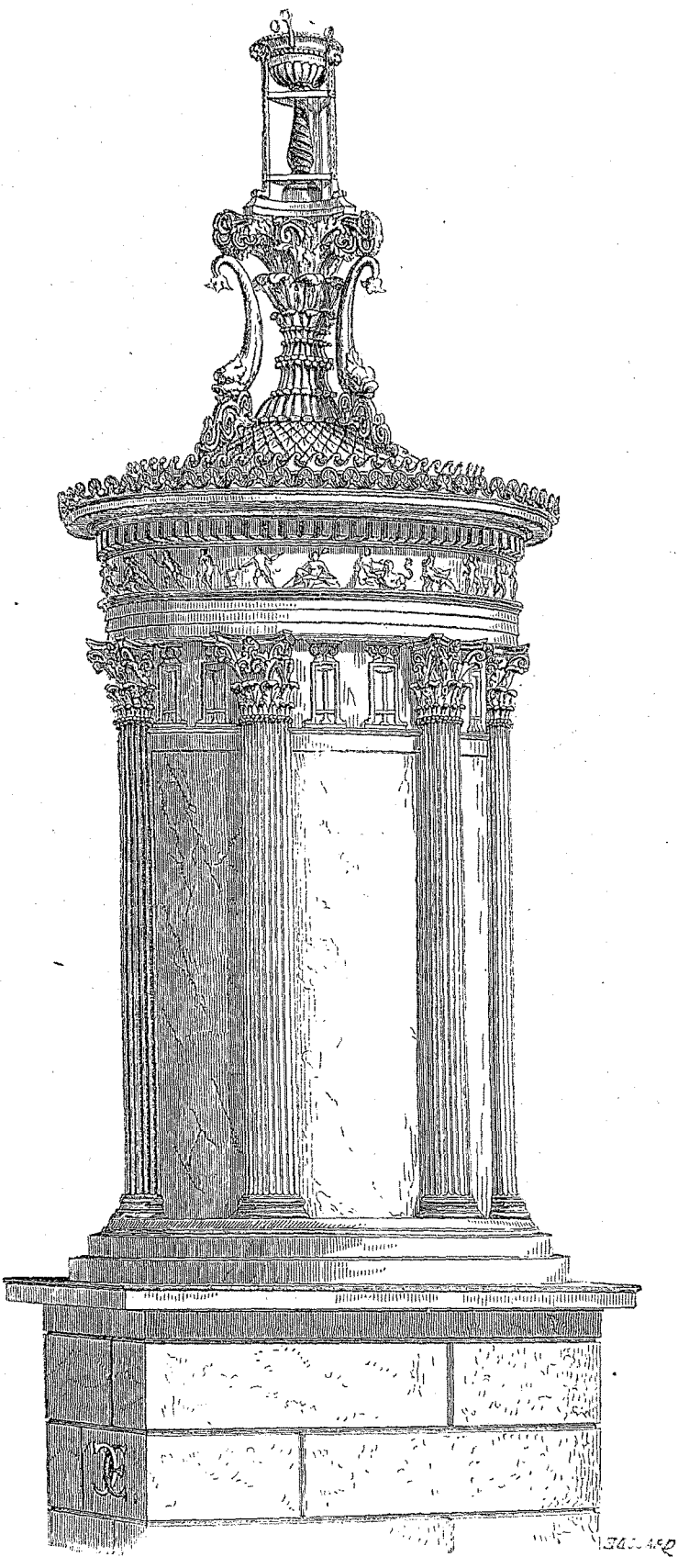
COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE CORINTHIEN.

(Monument de Lysicrate.)

thien. » Cette petite histoire, qu'on a tant de fois répétée, a le double mérite — on l'a fait observer avant nous — d'attacher un souvenir poétique au chapiteau inventé par Callimaque et de rendre un compte assez net des diverses parties de l'ornement qui caractérise l'ordre corinthien. La corbeille, dont la surface apparaît au travers des feuillages qui l'entourent, repose sur l'astragale qui termine le fût de la colonne, et elle est surmontée d'un abaque ou tailloir qui représente la tuile placée par la sollicitude de la nourrice. Au pied de la corbeille prennent naissance des feuilles d'inégale hauteur qui se courbent en manière de panaches et dont les plus hautes, s'échappant de leur tige, vont s'enrouler comme des volutes sous les angles saillants de la tuile, ou, se tournant en sens contraire, viennent se rencontrer deux à deux sur chacune des faces du chapiteau, tandis qu'une tige plus hardie va s'épanouir en fleuron au milieu de l'abaque et y forme ce qu'on nomme *la rose*.

Ici encore les Grecs n'ont fait que perfectionner un motif déjà inventé par les Égyptiens, qui avaient imité sur le calice de leurs colonnes la végétation du lotus ou du palmier. Que l'honneur de ce perfectionnement appartienne à Callimaque, cela peut s'induire aussi d'un passage de Pausanias, rapportant ce qu'il a vu dans le temple de Minerve Poliade. « Callimaque, dit-il, fit à la déesse une lampe d'or qui brûlait nuit et jour et dont la fumée s'échappait à travers un palmier de bronze (φοῖνιξ χαλκοῦς) qui montait jusqu'au plafond. » Quoi qu'il en soit, de tous les chapiteaux corinthiens connus, le plus ancien est celui qui fut placé par Ictinus dans le temple d'Apollon Epicurius, à Phigalie, environ 430 ans avant notre ère. Une seule colonne corinthienne placée derrière la statue d'Apollon se raccordait avec les colonnes ioniques de l'intérieur. Mais un chapiteau isolé ne constitue pas un ordre. C'est dans le petit monument choragique de Lysicrate, vulgairement et improprement appelé Lanterne de Démosthènes, que l'ordre corinthien paraît avoir été appliqué pour la première fois à l'ensemble d'un édifice[1]. Celui dont nous parlons fut élevé en l'honneur du chorége Lysicrate, dont la troupe avait remporté le prix dans une fête publique, sous l'archontat d'Évœnetus, la deuxième année de la 111e olympiade, c'est-à-dire 335 ans avant notre ère. On voit encore, et nous avons vu à Athènes, au pied de l'Acropole, les charmantes ruines de ce monument, qui est un chef-d'œuvre de grâce, une petite merveille. Il est circulaire et construit tout en marbre pentélique.

1. Ce petit monument, aujourd'hui fort dégradé, a été moulé avec soin, et, après en avoir restitué toutes les parties, on l'a élevé dans le parc de Saint-Cloud. Les Parisiens, par une nouvelle corruption, lui ont donné le nom de Lanterne de Diogène.



MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE, RESTITUÉ.

L'entablement est soutenu par six colonnes corinthiennes qui semblent être des demi-colonnes, parce que les entre-colonnements sont remplis par des panneaux de marbre, ornés, à la hauteur des chapiteaux, de trépieds en bas-reliefs. Ces colonnes reposent sur deux marches circulaires qui servent de base à la colonnade et qui portent elles-mêmes sur un piédestal carré. L'édifice est surmonté d'une coupole dont la couverture imite des feuilles de laurier placées en recouvrement les unes sur les autres. La coupole est couronnée d'un magnifique fleuron à trois branches sur lequel était posé le trépied décerné en prix au vainqueur. Trois hélices ou consoles, portant peut-être des dauphins, se dressaient avec une extrême élégance pour appuyer les volutes du fleuron. Plus élancées que celles de l'ordre ionique, les colonnes ont dix diamètres de hauteur et même un peu plus. Elles ont une base, mais une base ronde sans plinthe : c'est la base attique, composée, comme nous l'avons dit, de deux tores et d'une scotie. Le fût est cannelé. Les cannelures, séparées par un filet, se terminent, pour plus de richesse, en feuilles d'eau légèrement recourbées. L'astragale, au lieu d'être en saillie, présente un anneau creux dont la cavité était remplie sans doute par un chapelet de bronze. Le chapiteau se compose de deux rangs de feuilles. Les premières, celles d'en bas, sont lisses comme des feuilles d'eau; les secondes ressemblent à des feuilles d'acanthe alternant avec des fleurs à la corolle étoilée. Le cratère du chapiteau ne se laisse voir qu'au-dessus du second rang des feuilles, et sur ce cratère cylindrique se détachent des volutes et les doubles enroulements de la tige centrale. L'abaque du chapiteau a des coins saillants réunis par une ligne concave, et il est orné d'une palmette au milieu de son échancrure.

Vient ensuite l'architrave : divisée en trois bandes comme dans l'ordre ionique, elle est enrichie d'une moulure qui efface l'idée de sévérité robuste que donnait l'architrave dorique dans son indivision et sa nudité. Au-dessus règne la frise, qui est un peu moins haute que l'architrave, vu la légèreté particulière que devait offrir un tel monument. Enfin, la corniche est remarquable par l'emploi des *denticules*. Or, que signifient les denticules? Vitruve, nous l'avons dit, les donne comme représentant les chevrons du toit; mais si les denticules représentaient les chevrons, elles seraient inclinées comme les chevrons eux-mêmes, au lieu que nous voyons les denticules employées ici, et partout, présenter des surfaces parfaitement verticales. D'autre part, si les denticules figuraient les chevrons, elles ne seraient point si rapprochées l'une de l'autre, au point de laisser entre elles moins de vide que de plein; enfin, troisième raison, les denticules, dans l'explication de Vitruve, devraient être placées, non pas

au-dessous du larmier, mais immédiatement sous la cimaise, laquelle était dans son origine le chêneau qui recevait les eaux du toit et les rejetait en dehors par des orifices. Il ne paraît donc pas rigoureusement juste de dire avec Vitruve que les denticules sont une image commémorative des chevrons. Cette image, d'ailleurs, serait inexacte et de pure convention sur les façades de l'édifice qui ne correspondent pas à une des pentes du toit, comme sont les faces antérieure et postérieure d'un temple grec, toujours couronnées d'un fronton. Dans le monument de Lysicrate, plus encore que dans le petit temple de Pandrose, les Grecs ont employé les denticules évidemment pour contrarier les formes rondes. La courbe du monument, qui est circulaire depuis les marches du stylobate jusqu'à la corniche, la convexité d'un toit en coupole, la bordure de ce toit, qui est en rouleaux courants appelés *postes*, l'enroulement des trois hélices qui servent de consoles au grand fleuron du couronnement, et enfin les volutes de ce fleuron, tout cela composait un ensemble de courbes qui aurait donné de la mollesse à l'édifice, si la rondeur n'avait été rachetée deux fois : en haut, par la forme carrée des denticules et par le triangle que font les hélices et le trépied du sommet; en bas, par la forme quadrangulaire du piédestal, dont les rudes bossages offraient un autre contraste avec les riches et délicates ciselures du monument.



POSTES.

Tel est le plus ancien exemple d'ordre corinthien que le temps ait respecté. Les Romains, il faut le dire, n'ont pas corrompu cet ordre comme ils avaient corrompu le dorique et l'ionique : le corinthien a été le triomphe de leur architecture. Cependant, ils ont commis le plus souvent dans cet ordre la même faute que dans les deux premiers, en faisant porter les colonnes sur une plinthe carrée; je dis le plus souvent, parce qu'au petit temple corinthien de Tivoli, bâti sur la fin de la République, les colonnes n'ont pas de plinthe. C'est une erreur propre à toutes les décadences que d'altérer les lois primitives en s'attachant à la lettre au lieu de s'en tenir à l'esprit. Ceux qui, comme Vitruve, affectaient de voir dans la colonne ionique l'image d'une femme dont la coiffure était représentée par les volutes du chapiteau, la robe avec ses plis par les cannelures, et la chaussure par la base, ceux-là, disons-nous, furent naturellement amenés à mettre sous la base de leurs colonnes une semelle, la plinthe, que les Italiens appellent en effet *zoccolo*, c'est-à-dire le socle.

Les Athéniens, au contraire, avaient si peu de goût pour les bases, que non-seulement ils ont repoussé la plinthe, mais qu'ils ont quelquefois supprimé la base même de l'ordre corinthien, par exemple dans l'horloge d'Andronicus Cyrrhestes, dite la Tour des Vents.

Mais, à part cette altération, les Romains ont pratiqué à merveille l'ordre corinthien. On peut même dire qu'ils en ont à peu près fixé les formes et les proportions. Dans son élégante légèreté, le monument choragique de Lysicrate, n'ayant en hauteur que dix mètres, était une exception tout à fait rare et ne pouvait servir absolument de type. Tout n'était pas à imiter dans ses colonnes, ou plutôt dans ses colonnettes, — elles n'ont que 3^{m} 50 de haut, — qui n'avaient à porter qu'un entablement délicat, une coupole d'un seul bloc, un fleuron et un trépied. Appliqué à un édifice de grandes proportions, le chapiteau de ces colonnes aurait eu des volutes un peu grêles relativement aux deux rangs de feuilles peu fouillées qui enveloppent et cachent la partie inférieure du calice. Les petits enroulements qui sont placés au-dessous de la rose, sur chacune des faces du chapiteau, ces enroulements qu'on appelle les *hélices*, l'architecte romain les a diminués en les soutenant par des feuilles d'eau, pour augmenter l'importance des volutes angulaires et des tiges ou *caulicoles*[1] qui leur donnent naissance. Il a développé davantage le premier rang de feuilles, et plus profondément évidé le second rang ; il a mis enfin dans le tout une sorte de symétrie solennelle, une harmonie grave et monumentale qui a été justement admirée. « La disposition des feuillages, des tiges, des volutes, de toutes les parties du système, dit M. Léonce Reynaud, est pleine de grâce et de mouvement ; la fantaisie y abonde, mais elle est dirigée avec tant de goût, toutes ces formes variées se rattachent si bien entre elles, il y a une telle harmonie dans l'ensemble, qu'elle paraît en quelque sorte toute naturelle... Il est peu de formes où le génie de l'homme se soit mieux approprié les inspirations qu'il avait puisées dans la nature. »

Le chapiteau corinthien, bien qu'on le trouve déjà parfait dans les derniers temps de la république romaine, le chapiteau corinthien a subi plus tard bien des modifications. Et d'abord une certaine variété y est produite par le genre de feuillage que l'artiste a choisi. Les uns ont imité l'acanthe, non pas l'acanthe sauvage, qui est épineuse et ressemble à un chardon, mais l'acanthe sans épine, *l'acanthus mollis* de Virgile, dont la feuille est large et assez profondément découpée pour produire un effet de richesse. Les autres ont sculpté la feuille d'olivier, dont les refends

1. Les architectes donnent aussi, par extension, le nom de *caulicoles* aux volutes.

ont encore plus de fermeté et accusent un jeu de lumière plus vif. Ainsi sont taillés les chapiteaux du Panthéon, à Rome, et ceux de la Maison-Carrée, à Nîmes. D'autres ont préféré une feuille imaginaire rappelant celle du laurier, dont les découpures aiguës se prêtent mieux aux finesses du ciseau. Sous les empereurs, la décoration des chapiteaux devint peu à peu capricieuse, indiscrète. Certains chapiteaux, comme ceux que l'on voit à Rome dans l'église Saint-Laurent-hors-des-Murs, nous montrent des trophées entés sur le premier rang de feuilles, et des Victoires qui, remplaçant les caulicoles et les volutes, sortent de l'aplomb pour soutenir les cornes du tailloir. Il en est où un foudre a été substitué à la rose ou au fleuron, tandis que le tailloir est porté aux quatre angles par des griffons, par des chevaux ailés ou par des aigles. A la villa Adriana, près de Tivoli, on a trouvé des chapiteaux qui vomissent des dauphins, suivant l'expression de Winkelmann. Enfin, il n'est sorte de fantaisie qui n'ait tenté les architectes de l'empire romain, à mesure qu'ils s'éloignaient des premiers exemplaires travaillés à Rome par des artistes grecs, à mesure qu'on oubliait en tout genre ces modèles qu'Horace recommandait à la littérature de son temps, *exemplaria græca*.

Mais quoi! c'est Vitruve, un contemporain d'Horace, qui nous dit : « Le troisième ordre, que nous appelons corinthien, imitant la grâce d'une jeune fille à qui son âge rend la taille plus dégagée, et dont la parure vient augmenter encore la beauté naturelle. » Ainsi, un écrivain du siècle d'Auguste, un auteur si longtemps classique, nous affirme que l'antiquité a voulu marquer dans l'architecture une analogie entre la jeune fille et l'ordre le plus riche, le plus orné, comme si l'idée d'ornement et de richesse pouvait s'accorder jamais avec l'image d'une vierge, qui se contente si bien de sa jeunesse pour toute parure!

Oui, l'ordre corinthien répond à un sentiment de somptuosité, de magnificence. Il est donc naturel que la colonne corinthienne reçoive tous les embellissements avoués par le goût, et d'abord qu'elle soit enrichie de cannelures, car si le fût demeure lisse, sa simplicité n'est plus en harmonie avec la richesse du chapiteau. De même que dans l'ordre ionique, les cannelures du corinthien seront plus nombreuses que celles du dorique, où l'on n'en compte ordinairement que vingt. On en creusera vingt-quatre, ou vingt-huit, ou trente-deux, suivant le diamètre de la colonne, et cela parce qu'il est convenable qu'une cannelure corresponde au milieu du chapiteau; et comme le chapiteau a quatre faces, il faut que le nombre des cannelures soit divisible par quatre. Au lieu d'être légèrement évidées, elles se creuseront en demi-cercle; au lieu de présenter, à la façon dorique, une vive arête, elles seront séparées par la

surface plate d'un listel ; au lieu de se terminer carrément en haut et en bas, elles finiront le plus souvent en forme de niche arrondie. Enfin, il sera utile en certains cas d'y pratiquer une *rudenture*, c'est-à-dire de remplir chaque cannelure d'une baguette qui montera jusqu'au tiers de la colonne à partir de la base, pour fortifier les arêtes et les garantir ainsi de la dégradation dont elles sont menacées près du sol. Quelquefois l'architecte, voulant éviter que l'enlèvement de la matière par des cannelures profondes n'amoindrisse la force de la colonne et n'en diminue la solidité apparente, l'architecte tient sa cannelure rudentée dans toute sa hauteur, ainsi que l'a fait Soufflot pour les colonnes du péristyle, au Panthéon de Paris. A Pompéi, dans la Basilique et dans la maison du Labyrinthe, les cannelures s'arrêtent à quelque distance de l'astragale, et la bande lisse ménagée sous le chapiteau en laisse briller l'ornementation.

Venons maintenant à une partie de l'ordre corinthien qui le caractérise autant que le chapiteau : c'est l'entablement. Mesures prises sur les plus beaux monuments corinthiens, qui sont le temple de Vesta à Tivoli, le temple de Minerve à Assise, le Panthéon et le temple d'Antonin à Rome, nous trouvons que la hauteur de l'entablement est le cinquième de la hauteur des colonnes. Toutefois, on peut élever l'entablement aux deux neuvièmes, qui sont la moyenne entre le cinquième et le quart : « C'est une belle proportion, dit Chambray, et qui fait très-bien en œuvre. » Au monument de Lysicrate, les Athéniens ont divisé le parement de l'architrave en trois bandes, comme dans l'ordre ionique de l'Érechthéion, et ils ont donné ainsi à la partie supportée la légèreté apparente que commandait la délicatesse du support. Pour insister sans doute sur cette apparence de légèreté, ils ont incliné les trois faces en arrière, de façon qu'au lieu d'être parfaitement verticales, elles forment un angle obtus avec l'horizon. Ces trois faces, les Grecs les ont tenues d'égale hauteur, comptant sur la perspective qui les ferait paraître inégales; les Romains ont diminué la largeur des faces en montant, c'est-à-dire que la bande inférieure est plus large que la supérieure, ainsi qu'on le remarque dans le temple de Pola en Istrie, bâti au siècle d'Auguste. D'autres fois, et le plus souvent, ils ont suivi un ordre inverse : au lieu de faire porter la plus faible bande par la plus forte, ils ont mis la plus petite au-dessous et la plus grande au-dessus; c'est ainsi, du reste, que l'enseigne Vitruve; mais toujours ils ont orné la bande supérieure d'une moulure qui se compose ordinairement d'une cimaise et d'un filet, et qui, faisant saillir l'architrave, la sépare nettement de la frise.

« La cimaise de l'architrave, dit Vitruve, doit en avoir la septième

partie, et sa saillie doit être égale à sa hauteur. Le reste sera divisé en douze parties, dont il faut donner trois à la première bande, quatre à la seconde, et cinq à la troisième, qui est celle d'en haut, *summa quinque*. »

Quant à la frise corinthienne, elle ne se distingue pas de l'ionique. Lorsqu'elle doit rester lisse, elle conserve la même hauteur que l'architrave, comme on le voit au portique du Panthéon de Rome, tel que l'a dessiné Chambray dans son *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*; mais si la frise doit être décorée de sculptures, on la tient plus haute que l'architrave d'un quart environ, tout comme on la pratique dans l'ordre ionique, les lois de cet ordre pouvant s'appliquer au corinthien en ce qui touche l'entablement, du moins selon Vitruve : « Les membres qui sont posés sur les colonnes corinthiennes, dit-il, sont empruntés de l'ordre dorique ou de l'ionique, car l'ordre corinthien n'a point d'ordonnance propre et particulière pour sa corniche et pour ses autres ornements[1]; mais il y a quelquefois une corniche dorique avec des mutules semblables à celles qui surmontent les triglyphes et des gouttes dans son architrave; quelquefois il tient de l'ordre ionique sa frise ornée de sculptures et sa corniche avec des denticules. De sorte que des deux ordres on en a formé un troisième qui n'a rien de propre que son chapiteau. »

Si nous vérifions cette doctrine sur les monuments antiques, nous n'y rencontrons aucun exemple d'un entablement dorique porté par des colonnes corinthiennes. Ce que nous voyons presque partout, c'est qu'entre la frise et le larmier on a placé des espèces de consoles renversées, destinées évidemment à écarter l'égouttement des eaux. Ces consoles à double volute prennent le nom de *modillons*, et remplissent dans le corinthien la même fonction que les mutules dans le dorique. Mais si les mutules inclinées du dorique grec rappellent la pente des pièces de bois qui portaient la couverture, les modillons ont perdu ce caractère primitif et ne sont plus que des saillies utiles pour soutenir le plafond du larmier.

Reste à savoir s'il convient de placer des denticules dans la corniche corinthienne. Vitruve, qui regarde ces formes comme représentant l'extrémité des chevrons, blâme logiquement les architectes romains d'employer les denticules sous les modillons. « Jamais, dit-il, les Grecs n'ont

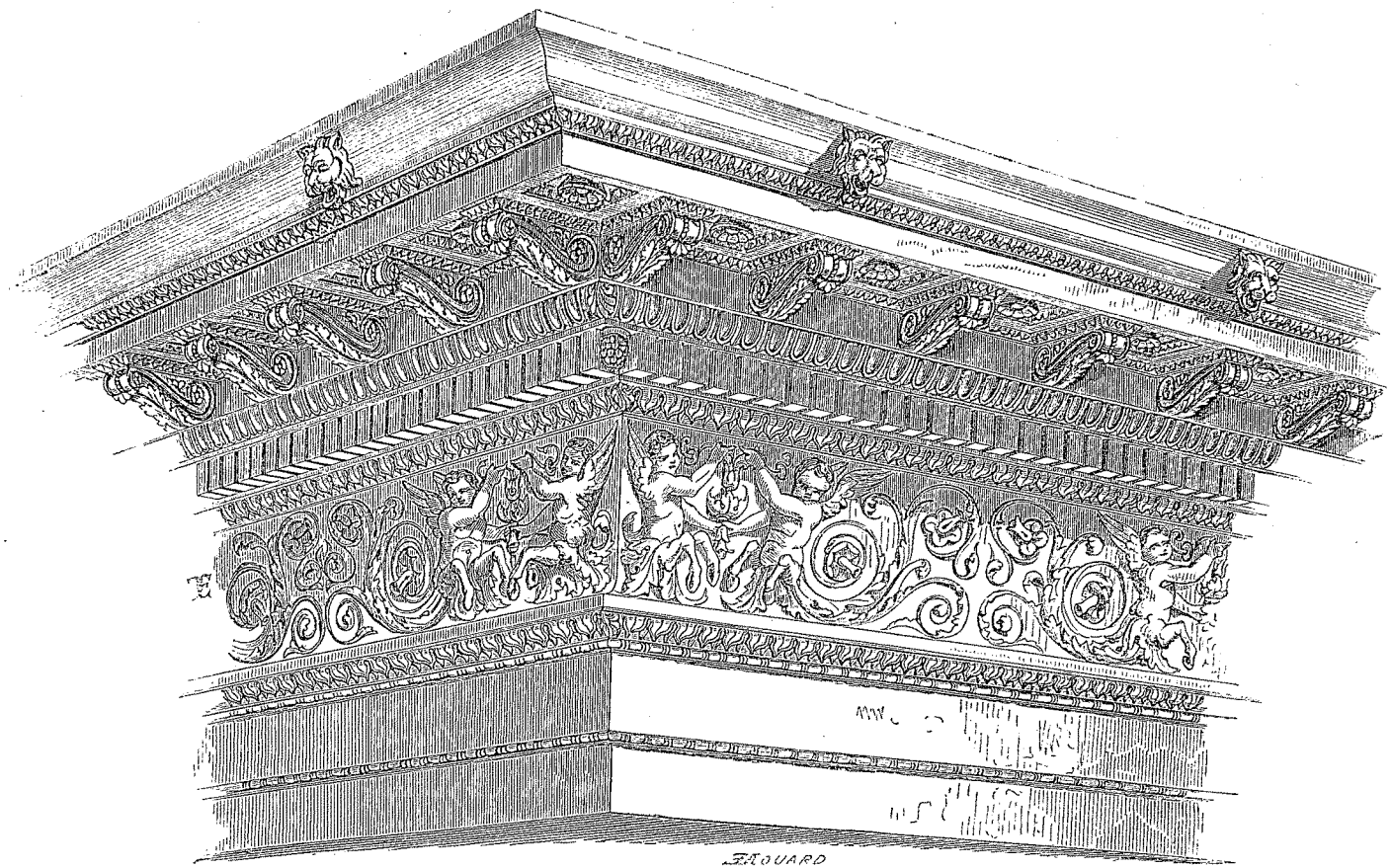
1. Il faut avertir ici le lecteur que Vitruve donne le nom singulier et inexplicable d'*ornements* à ce que nous appelons l'entablement, c'est-à-dire à l'ensemble des trois membres supportés par la colonne : l'architrave, la frise et la corniche.

mis des denticules au-dessous des mutules, parce que les chevrons ne peuvent être sous les forces. C'est donc une grande faute que ce qui, dans la vérité de la construction, doit être placé sur des forces et sur des pannes, soit mis au-dessous dans la représentation [1]. »

La vérité est que le monument de Lysicrate présente des denticules, mais pas de modillons. Cependant, beaucoup de temples ou d'édifices antiques, et des plus beaux parmi les corinthiens, offrent à la fois dans leur corniche des modillons et des denticules, celles-ci n'étant employées sans doute qu'à titre d'ornement et pour contraster avec les courbes que forment les oves, les quarts-de-rond, les cimaises et les doubles enroulements des modillons. Le temple de Pola en Istrie, les temples de Nerva, de Jupiter Stator, de Jupiter tonnant à Rome, celui de Castor et Pollux à Naples, et la célèbre Maison-Carrée de Nîmes, bâtie au temps même de Vitruve, offrent des exemples de denticules placées au-dessus de la frise, sous les modillons. La Maison-Carrée, qui a fait l'admiration de tous les siècles, est remarquable par la richesse de ses ornements, que Palladio trouvait de la plus belle invention, *bellissima inventione*. La dissonance introduite dans l'ornementation par les formes anguleuses de la denticule y est, selon nous, une richesse de plus. Il est donc permis, en s'appuyant sur des autorités imposantes, de réunir dans une même corniche corinthienne des modillons et des denticules, mais à la condition de donner peu d'importance à ce dernier membre et de ne l'appliquer qu'aux entablements les plus riches.

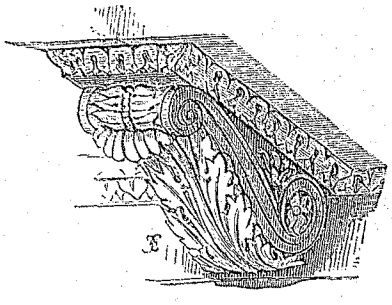
Du reste, la corniche de la Maison-Carrée est défectueuse par une singularité qui se retrouve à l'arc de triomphe d'Orange. Les modillons, placés à contre-sens, montrent leur panse aux spectateurs, au lieu de l'appuyer contre le nu du mur, ce qui est en principe une faute motivée ici par le besoin d'avoir une touche de lumière plus énergique. Lorsqu'un

1. On appelle *forces* ou *arbalétriers* les grosses pièces de bois inclinées qui forment les deux côtés du triangle d'un toit, et qui s'assemblent au faîte. Ces pièces, largement espacées, portent des *pannes*, c'est-à-dire d'autres pièces horizontales qui les relient en les coupant à angles droits. Sur les pannes sont posés les *chevrons*, qui sont parallèles aux forces, en plus grand nombre et par conséquent plus près l'un de l'autre. Mais il arrive souvent que les pannes sont supprimées, et que les chevrons, placés sur le même plan que les arbalétriers, portent comme eux les lattes qui reçoivent la couverture. Chaque chevron, dans ce système, fait l'office d'une force. C'est ainsi qu'en usaient nos charpentiers à l'époque dite gothique, selon le témoignage de M. Viollet-Le-Duc (*Dictionnaire de l'Architecture française*, au mot *Arbalétriers*), et c'est ainsi que l'on construit encore beaucoup de toitures en Allemagne. Il est probable que la charpente des Grecs ressemblait à celle que pratiquaient les charpentiers du moyen

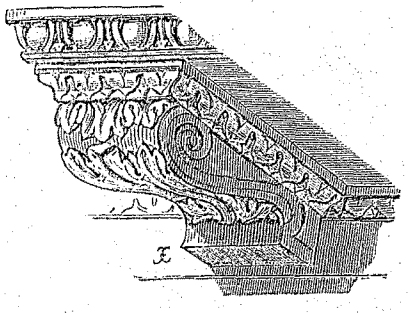


ENTABLEMENT CORINTHIEN AVEC RINCEAUX DANS LA FRISE.

modillon est placé horizontalement, la solidité apparente veut que la



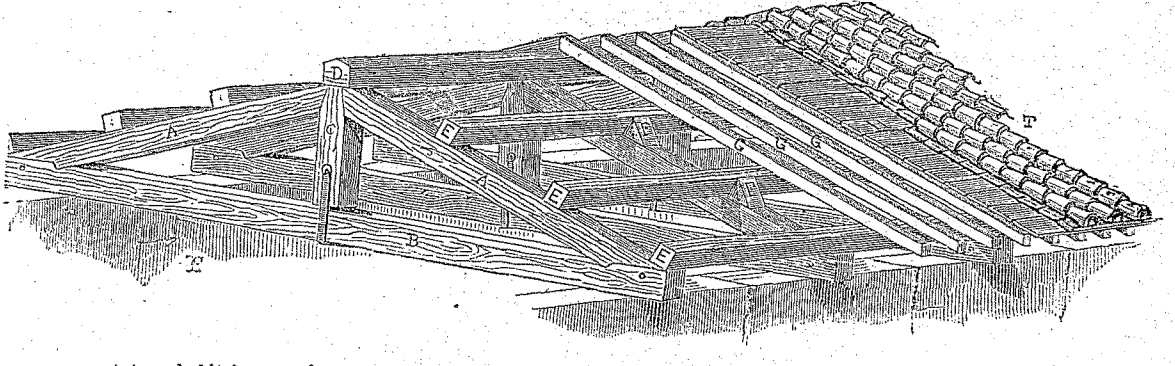
MODILLON DANS LA POSITION ORDINAIRE.



MODILLON LA PANSE EN AVANT.
Maison-Carrée de Nîmes.

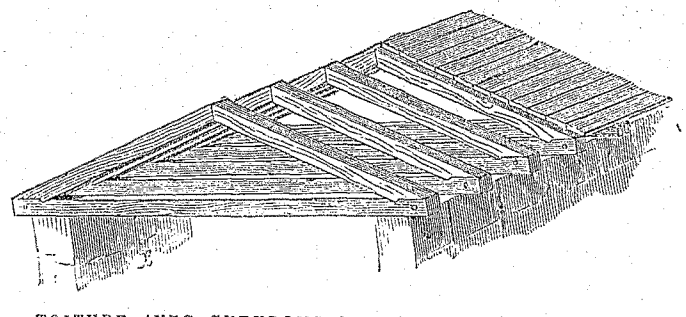
plus grosse volute tienne à l'édifice. Quand le modillon, étant plus haut

âge. De cette manière, il devient facile de comprendre comment les mutules doriques et les modillons corinthiens, qui sont beaucoup moins espacés que ne sont les *forces*.



AA, arbalétriers ou forces; B, entrait; C, poinçon; D, faîtage; EEE, pannes; FF, chantignolles; GGG, chevrons; H, lattes; T, tuiles rondes.

peuvent cependant les représenter.—Il est à observer ici que, dans le second dessin, ce ne sont pas les chevrons qui font saillie, ce sont les pièces horizontales, les *entraits;*

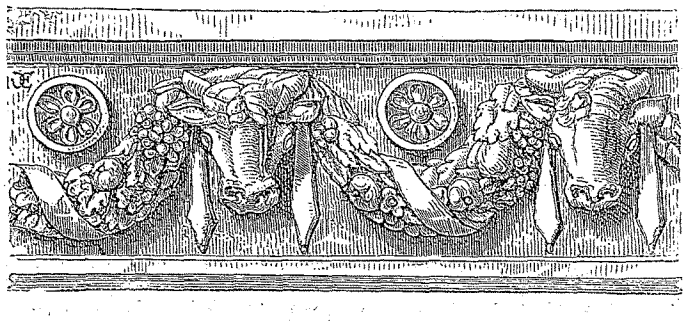


TOITURE AVEC CHEVRONS TENANT LIEU DE FORCES.

mais on peut supposer un autre genre d'assemblage, qui mettrait en relief la pièce inclinée et en ferait sentir l'inclinaison.

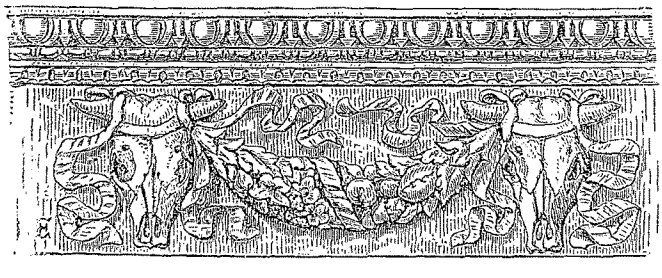
que large, est posé verticalement, il convient que l'enroulement supérieur soit le plus gros pour ménager une assiette plus large à la partie supportée. (Fig. ci-contre.) Il y a peu de différence, on le voit, entre l'entablement corinthien et l'entablement ionique. C'est surtout par la décoration qu'ils diffèrent. Dans l'ionique, les ornements sont délicats ; ils sont abondants et magnifiques dans le corinthien. La frise y est ordinairement brodée de ces feuillages imaginaires et enroulés qu'on appelle *rinceaux*, et dont les tiges sont représentées parfois produisant des demi-figures d'hommes et d'animaux. Ici, des enfants sortis d'une plante semblent effrayés d'une fleur qui donne naissance à une tête de lion ; là, ce sont des sphinx, des quadrupèdes ailés, des griffons qui tiennent des guirlandes ou paraissent garder un flambeau ; d'autres fois ce sont des béliers qui se





EXEMPLE DE BUCRANES AVEC GUIRLANDES ET BANDELETTES.

menacent de leurs cornes, ou bien de chimériques sirènes qui végètent parmi les feuillages. Au temple de Tivoli, la frise corinthienne est ornée de *bucranes* (ce qui veut dire des têtes de bœuf décharnées) alternant avec des guirlandes de fruits qui sont attachées par des bandelettes aux cornes de l'animal, et rien de plus frappant que ces images d'offrandes



AUTRE EXEMPLE DE BUCRANES AVEC GUIRLANDES ET BANDELETTES.

et de victimes immolées, décorant le lieu même du sacrifice. De sorte que, si quelque chose distingue la frise corinthienne, c'est en général

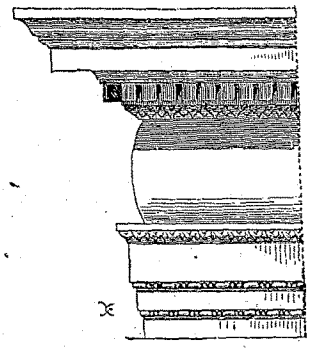
l'absence des figures humaines et la préférence donnée par l'architecte à une décoration fantastique.

Sous les empereurs, l'ordre corinthien se dénatura peu à peu et se corrompit. On y vit déborder, au IIIe siècle, cette ornementation sans mesure et sans repos qui caractérise toutes les décadences. Les Athéniens avaient délicatement sculpté un des tores de la base dans les colonnes de l'Érechthéion ; les Romains chargèrent de sculptures la base tout entière. Ils fouillèrent des cannelures dans la scotie ; ils taillèrent des sillons dans les volutes du chapiteau, imitant ainsi à la lettre les cornes du bélier ou les stries de la coquille. Le fleuron de l'abaque se répandit en rinceaux. L'architecture elle-même fut accablée d'ornements au point qu'on n'épargna pas le listel qui sépare l'architrave de la frise. Les denticules furent creusées comme autant de niches ; les intervalles entre les modillons se couvrirent d'écailles ; le larmier, que les Grecs avaient toujours tenu lisse pour en bien rappeler la destination (l'égouttement de la pluie), les Romains le défigurèrent en y traînant des cannelures ; de manière que les grandes lignes horizontales disparurent partout étouffées sous cette décoration extravagante.

Les architectes de la Renaissance, qui, trompés par les enseignements de Vitruve et par les monuments romains, avaient si tristement faussé le dorique original et altéré l'ionique, ont été plus heureux pour l'ordre corinthien, parce qu'ils en ont trouvé de beaux modèles en Italie et en France. Mais dans leur respect aveugle pour les antiquités romaines, qu'ils n'avaient point comparées aux monuments grecs, Bramante, Peruzzi, Serlio, Vignole, Palladio, Scamozzi, Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, tous ces artistes d'une haute intelligence et d'un goût qui eût été excellent si une tradition meilleure l'avait épuré, acceptèrent sans contrôle les leçons que leur avait données l'architecture romaine, et ils en répétèrent les fautes. Tous ils mirent des plinthes carrées sous les bases ; tous ils élevèrent leurs colonnes sur des piédestaux, sans y être autorisés par la nécessité ou par la raison. Palladio le fit lui-même en quelques rencontres, bien qu'il eût condamné cette vicieuse méthode dans ses *Quatre livres d'architecture*, où il dit expressément : « Les colonnes sans piédestal me plaisent beaucoup plus, parce que les piédestaux sont un obstacle à l'entrée dans le temple, et parce que les colonnes partant du pavé donnent plus de grandeur et de magnificence à l'édifice : *Si perche con i piedestili si impedisce molto l'entrare al tempio ; si ancho perche le colonne, le quali da terra cominciano, rendono maggior grandezza, e magnificenza* » (liv. IV, ch. v).

Ce fut aussi pour avoir trop regardé quelques édifices romains mal conçus, que l'élégant Palladio introduisit dans l'architecture moderne la *frise bombée,* innovation malheureuse, il faut l'avouer, car ce genre de frise semble représenter un corps compressible qui, n'étant retenu par aucune ligature, comme l'est le tore par la scotie, dans la base des colonnes, pousse au vide et menace de crever sous le poids de la corniche.

Il était réservé à un architecte français, Claude Perrault, de faire revivre les meilleures traditions de l'ordre corinthien dans sa colonnade du Louvre, si imposante avant qu'on ne l'eût gâtée par le percement des fenêtres inférieures. En se plaçant au point de vue d'un monarque orgueilleux, d'un Louis XIV, il était impossible d'imaginer un frontispice mieux



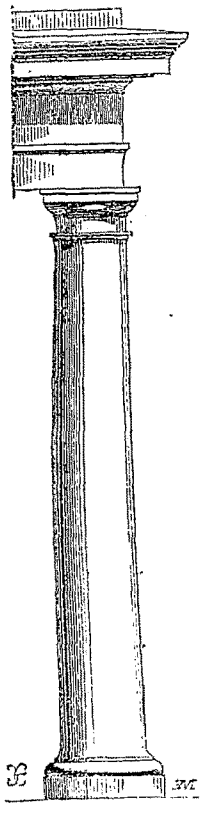
ENTABLEMENT A FRISE BOMBÉE.

approprié à sa demeure que ce péristyle magnifique, s'élevant au-dessus d'un rez-de-chaussée dont le plein formidable n'eût été interrompu que par des niches, et qui eût ressemblé ainsi à une forteresse protégeant la richesse ombrageuse d'un palais. Les colonnes y reposent, accouplées, sur un double piédestal, mais justifié cette fois par la nécessité d'une balustrade à hauteur d'appui. L'entablement y est suffisamment riche et tous les profils en sont fiers ; mais la frise n'y est point sculptée, et elle forme par son repos une bande de lumière qui détache mieux la colonnade sur le fond obscur qu'elle a creusé. A l'effet du soleil, ou la nuit, au clair de lune, cette longue horizontale, rendue sensible par la surface lisse de la frise, produit une impression solennelle de calme et de grandeur. Une certaine sévérité se mêle ainsi à la magnificence du corinthien, et nous avons là une preuve que cet ordre, variable comme les deux autres, se prête à l'expression de bien des nuances, dans les idées de pompe, de richesse et de majesté.

XX

AUX TROIS ORDRES SE RATTACHENT QUELQUES VARIÉTÉS QUI EN SONT DÉRIVÉES ET QUE L'ON A IMPROPREMENT APPELÉES DES ORDRES, EN LES DÉSIGNANT SOUS LES NOMS D'ORDRE TOSCAN, D'ORDRE COMPOSITE ET D'ORDRE CARIATIDE.

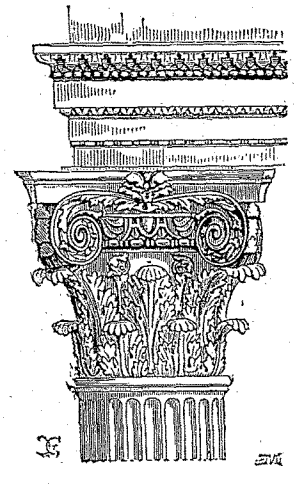
Les Grecs ne reconnaissaient que trois ordres, et la philosophie n'en admet que trois ; en effet, selon la judicieuse remarque de Galiani, « comme rien ne peut être plus sévère, plus élégant ou plus riche que ce qui l'est au superlatif, et ne peut l'être moins que ce qui l'est au positif, aucun ordre ne mérite ce nom quand il passe l'un ou l'autre de ces deux termes, car si l'on faisait plus, on ferait trop, et si l'on faisait moins, on ne ferait pas assez. » Vitruve a décrit un quatrième ordre, qu'il appelle toscan, *ratio tuscanica*, mais l'ordre ainsi nommé n'est évidemment qu'une image oblitérée du dorique grec. L'Étrurie, qui avait été colonisée par les Pélasges, avait emprunté de la civilisation hellénique son architecture primitive et les arts qui tiennent à l'industrie ; mais, sur un autre sol et sous l'empire d'autres idées, l'architecture dorienne prit un aspect tout différent. Les colonnes, devant porter une architrave de bois, purent être très-espacées, et déjà cette largeur des entre-colonnements changeait la physionomie de l'édifice. L'ordre dorique grec n'avait donné en hauteur à la colonne que six diamètres au plus ; les Étrusques l'allongèrent jusqu'à sept, et ils y mirent une base composée d'un simple tore avec son congé et d'une plinthe inutile ; mais du moins la plinthe fut ronde, cette fois, comme le tore. Fortement diminuée par en haut, — le diamètre supérieur est d'un quart moins large que le diamètre inférieur, — la colonne toscane a cela de commun avec la colonne dorique. La hauteur du chapiteau, selon Vitruve, « sera divisée en trois parties : une pour le tailloir, une autre pour l'échine, la troisième pour la gorge avec le listel et le congé. » L'entablement est un mélange de maçonnerie et de charpente. La frise reste dénuée de tri-



COLONNE TOSCANE, SELON VITRUVE.

glyphes et porte des mutules saillantes sur lesquelles est clouée une corniche de bois. Lorsque l'édifice était un temple, l'entablement était surmonté d'un fronton très-élevé, qui, formant un angle très-aigu sur des colonnes écartées, achevait d'imprimer à une telle architecture l'aspect le plus déplaisant et le plus mesquin. Simple jusqu'à la pauvreté, le prétendu ordre toscan, tel que Vitruve le décrit, n'est qu'un ordre dorique dépourvu de caractère, et qui n'a pas même la rude énergie des choses archaïques.

Encore moins faut-il admettre au nombre des ordres ce qu'on nomme le *composite*, puisqu'il ne diffère du corinthien que par l'arrangement du chapiteau, dans lequel on a superposé aux feuilles de l'olivier ou de l'acanthe les volutes ioniques et une échine taillée en oves. Cet amalgame de formes a été employé pour la première fois, au dire de Winckelmann, dans l'arc de Titus, qui s'élève à Rome sur le Campo Vaccino, l'ancien Forum, et c'est là que Balthazar Peruzi, dont les dessins originaux sont sous nos yeux, a pris le modèle de son ordre composite[1].



CHAPITEAU COMPOSITE.
(Arc de Titus, à Rome.)

Nous avons vu que le désir d'innover avait introduit de très-nombreux changements dans la décoration du chapiteau corinthien; que les architectes de la décadence y avait placé des griffons, des aigles, des Pé-

1. Les dessins de Peruzzi, ainsi que son écriture, ont été soigneusement calqués en Italie par M. Letarouilly, et ces calques ont été mis sous nos yeux par M. Errard, architecte, qui est l'auteur des dessins d'architecture insérés dans le texte de notre *Grammaire*.

gases, des Victoires, des corps de sphinx, des trophées d'armes. Quelquefois même ils y avaient figuré des poissons, dont le corps, en se repliant, forme des volutes aux quatre angles et ramène sa queue au milieu de l'abaque pour lui servir de fleuron. Or, si le mélange des volutes ioniques avec les ornements du calice corinthien suffisait pour créer un nouvel ordre, il n'y aurait pas de raison pour refuser le même privilége à toutes les combinaisons imaginées par les artistes romains, dont quelques-uns ont remplacé la rose du chapiteau par un masque de femme, pendant que d'autres allaient jusqu'à supprimer et les volutes et l'abaque, et réduisaient le chapiteau à la figure d'une cloche renversée, d'une *campane* ornée de feuillage et d'oiseaux. Il est vrai que les Romains ont apporté aussi certaines variétés dans la corniche corinthienne, les uns ayant omis le larmier, comme au temple de la Paix et au Colisée, les autres ayant retranché les modillons, comme on le voit au petit temple rond de Tivoli, ou bien ayant mis un premier rang d'oves sous les denticules et un second rang au-dessus. Mais ces sortes de variantes, suivant l'observation de Quatremère, « indiquent beaucoup moins l'espèce d'un ordre particulier que l'impossibilité d'en créer un à si peu de frais... Le *composite*, pour s'être placé, par le mélange de deux ordres, entre le corinthien et l'ionique, n'a conservé le caractère d'aucun d'eux et n'a pu avoir ni la richesse de l'un, ni l'élégance de l'autre. »

Les Grecs, qui surent toujours demeurer libres dans leur respect pour les grandes lois, pour les lois éternelles de l'art, les Grecs imaginèrent, au siècle de Périclès, de substituer une figure humaine à la colonne. Déjà sans doute l'antiquité asiatique avait fait jouer le rôle de supports à des animaux fantastiques ou naturels, qui, accroupis sous l'architrave des temples, semblaient symboliser ainsi leur propre servitude. Les éléphants indiens, qui avaient porté des tours remplies d'hommes armés, figuraient aussi, taillés dans le roc, sous les montagnes d'Ellora, et servaient de soubassement à des temples d'une architecture bizarre et prodigieuse. Les Persans avaient posé sur leurs chapiteaux des chameaux agenouillés, des licornes accouplées et fléchies. Les Égyptiens avaient rappelé la forme humaine sur les chapiteaux de Tentyra, dont les quatre faces étaient de grands masques d'Isis. Quelquefois ils avaient adossé des idoles à des montants de granit; mais ces statues architectoniques, rigides, immobiles, engagées dans la pierre, n'avaient été que des simulacres de supports. Les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave, tantôt sur des figures d'hommes, qu'on appelle *télamons* ou *atlantes*, en mémoire d'Atlas, qui porta le ciel, tantôt sur

des figures de femmes, que l'on nomme *caryatides*. Vitruve, très-soigneux de recueillir tous les contes auxquels se plaisait l'esprit ingénieux des Grecs, explique ainsi l'origine des caryatides : « Les citoyens de Carya, ville du Péloponèse, s'étant ligués avec les Perses contre les Grecs, en furent punis par la prise de leur ville, dont tous les citoyens furent passés au fil de l'épée, tandis que les femmes étaient traînées en esclavage. Non contents de les forcer à suivre la marche du triomphe, le vainqueur prolongea le spectacle de leur humiliation en les obligeant de garder leur longues robes de matrones et leurs parures, et, pour éterniser la mémoire d'un tel châtiment, les architectes imaginèrent de les représenter dans les édifices publics, faisant l'office de colonnes, et condamnées à gémir en effigie sous le poids des architraves. Les Lacédémoniens en usèrent de même lorsque, sous la conduite de Pausanias, fils de Cléombrote, ils eurent défait les Perses à la bataille de Platée. Ils élevèrent à Sparte une galerie qu'ils appelèrent Persique, dans laquelle l'entablement était soutenu par les statues des captifs vêtus de leurs habits barbares. Juste punition infligée à un peuple orgueilleux, et qui devait faire trembler les ennemis de Sparte, en excitant le peuple à la défense de la liberté. C'est de là que vient l'usage suivi par plusieurs architectes de substituer aux colonnes des statues persiques, et d'ajouter ainsi aux richesses de l'art un nouveau motif de décoration. »

Quelle que soit l'origine des caryatides, il est certain que l'architecture antique de la Sicile nous offre un exemple de nature à confirmer l'explication de Vitruve. Cet exemple se trouve dans les ruines du temple de Jupiter Olympien, construit à Agrigente au ve siècle avant notre ère, édifice colossal dont les colonnes pouvaient contenir un homme en chacune de leurs cannelures. La grande nef du temple était formée par des piliers sur lesquels s'élevaient, en manière de secondes colonnes, une suite de télamons gigantesques, hauts de huit mètres, qui portaient la corniche en s'aidant de leurs deux bras, et semblaient faire effort pour ne pas plier sous le fardeau, mais avec un sourire bestial. Parmi ces atlantes, emblèmes des Carthaginois vaincus, il y avait des figures de femmes, à n'en pas douter, puisque les fragments de ces figures ont été retrouvés sur place par M. Hittorff[1]. Il est donc avéré que l'antiquité grecque osa

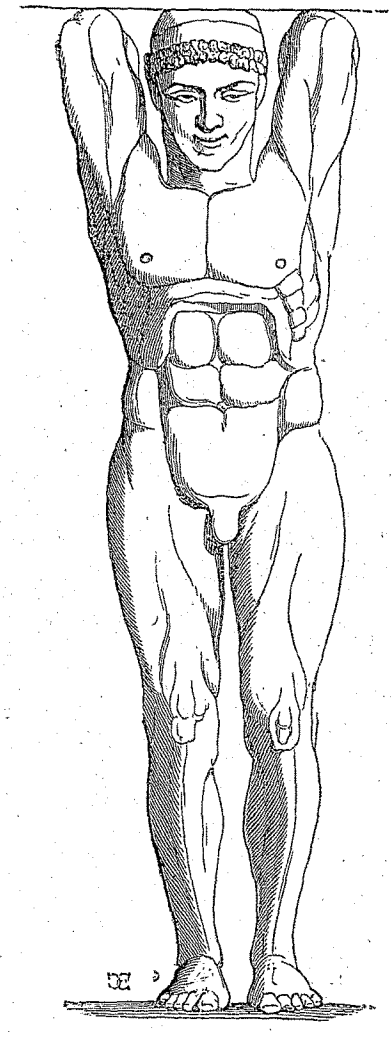
1. C'est à l'obligeance du savant architecte que nous devons le calque, ici gravé, d'un de ces télamons gigantesques, dont le dessin va paraître dans les dernières livraisons de *l'Architecture antique de la Sicile*, grand et précieux ouvrage qui, commencé il y a plus de trente ans par M. Hittorff, va être enfin terminé.

imposer le rôle de supports à des statues féminines représentées dans une attitude humiliante. Mais il est vrai de dire aussi que les Athéniens, plus délicats que les Grecs de Sicile, comprirent mieux l'emploi des caryatides. Celles que l'on voit au petit temple de Pandrose, sur l'Acropole d'Athènes, sont des figures calmes qui soutiennent, sans douleur et sans effort, un entablement dont on a supprimé la frise. Sur le coussinet formé par les tresses de leur chevelure, repose un chapiteau qui ajoute à la longueur et à la sveltesse de cette colonne humaine. Elles portent le poids du marbre avec autant de sérénité qu'elles portaient jadis, dans la procession des Panathénées, la corbeille mystérieuse que leur avait confiée la prêtresse de Minerve. Pour indiquer l'aisance et la souplesse gracieuse qu'elles conservent sous le fardeau de l'architrave, le sculpteur a eu soin de fléchir légèrement une jambe ; mais l'architecte a voulu que la jambe fléchie fût celle qui regarde l'intérieur, en d'autres termes, que les six figures eussent dans leur ensemble une imperceptible tendance à la pyramide, celles de droite s'appuyant sur la jambe gauche et celles de gauche, au contraire, sur la jambe droite, de manière à fortifier la résistance apparente des caryatides angulaires et à reporter les pressions vers le centre de l'édifice[1].

Ainsi les caryatides du Pandrosium, un des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, sont restées cependant un ouvrage architectonique. En faisant le tour de ces admirables statues, nous y retrouvions la solidité d'une colonne sous la grâce d'une figure humaine; leurs draperies, légèrement rompues sur le devant par la jambe fléchie et par le balancement du corps, sont par derrière fermes, droites et à plis parallèles comme des cannelures; sur la nuque de leur col puissant et sur leurs reins se dénoue une masse de cheveux qui rend la statue plus résistante et plus forte, et la verticale d'une colonne est rappelée par le péplum qui, recouvrant la tunique, tombe en ligne perpendiculaire jusqu'aux pieds. Les bras n'étaient point détachés du corps, autant qu'on peut en juger après les ravages du temps. Peut-être ces bras étaient-ils coupés au-dessus du coude, comme les a représentés Jean Goujon dans les belles caryatides qui décorent une salle des Antiques, au Louvre. Il est fort probable que Jean Goujon ignorait le Pandrosium d'Athènes et n'avait vu de caryatides

1. Voy. plus loin les caryatides du temple de Pandrose, à la proposition VIII du second livre. Dans le neuvième de ses *Entretiens sur l'Architecture*, M. Viollet-Le-Duc a prouvé, par un de ces dessins qui parlent aux yeux, que si l'on changeait l'attitude des caryatides du Pandrosium, en fléchissant une jambe au lieu de l'autre, ou en montrant les figures hanchées dans un ordre alternatif, l'entablement perdrait aussitôt sa solidité apparente, et le petit édifice semblerait près de se disloquer.

que dans la description de Vitruve. C'est donc un trait de génie à ce grand artiste d'avoir résolûment coupé les bras de ces statues-colonnes. Par là il substituait une signification symbolique à une vérité qui eût offensé les convenances. Il présentait comme des emblèmes ces figures élégantes et originales qui peuvent bien rappeler de loin le charme et les palpitations de la vie, mais qui, par la mutilation voulue de leurs bras, rentrent



TELAMON COLOSSAL DU TEMPLE D'AGRIGENTE.

dans le domaine des pures images et se rattachent à la régularité imposante et solennelle de l'architecture.

Les Athéniens d'aujourd'hui appellent leurs caryatides *corai* (κόραι), ce qui veut dire les jeunes filles, et c'est le nom qu'on leur donne aussi dans les inscriptions antiques conservées au British Museum. Il est possible même que ce nom de *corai* soit la véritable étymologie du mot *caryatides*.

Quoi qu'il en soit, en sculptant les jeunes filles du Pandrosium, les figures persiques de Lacédémone et les télamons puniques d'Agrigente, les Grecs n'ont pas entendu créer un ordre *caryatide*, un ordre *persique*, dénominations impropres qui sont répétées dans les livres; ils ont voulu seulement montrer par ces rares exceptions jusqu'où pouvait s'étendre la liberté d'un art si fatalement soumis, d'ailleurs, aux lois de la géométrie, de la statique et des nombres.

XXI

LE SEUL EMPLOI DES ORDRES ET DES NUANCES QUI LES SÉPARENT NE SUFFIT PAS A DONNER LEUR CARACTÈRE ET LEUR BEAUTÉ AUX MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE EN PLATE-BANDE; IL Y FAUT ENCORE LE CONCOURS DE TOUS LES AUTRES MEMBRES DE L'ÉDIFICE.

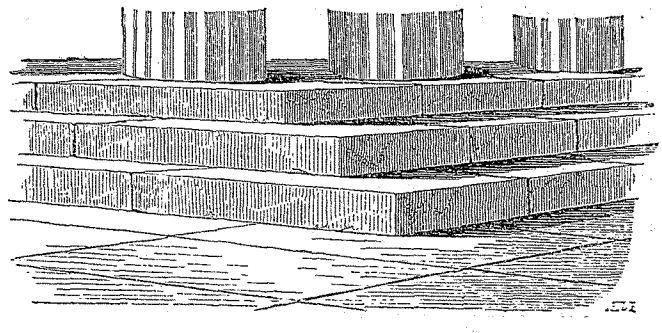
Le lecteur sait maintenant qu'on entend par *ordre*, en architecture, un certain rapport entre la colonne qui supporte et l'entablement qui est supporté. Une fois établi, ce rapport se continue dans tout l'édifice en se répétant autant de fois qu'il y a de colonnes. Mais il est extrêmement rare qu'un monument puisse être bâti sans clôture, c'est-à-dire qu'il demeure ouvert de toutes parts : de là les *murs*. Lorsqu'on peut employer des supports isolés, des colonnes, le mur a pour destination de fermer plutôt que de soutenir. Cependant la nécessité de clore est modifiée par le besoin de livrer passage à l'homme aussi bien qu'à l'air et à la lumière : de là les *portes* et les *fenêtres*. Et comme les murs veulent être fortifiés aux angles, on y pourvoit par des piliers angulaires qui adhèrent à la muraille et en augmentent l'épaisseur : de là les *antes*.

D'un autre côté, il est impossible qu'une construction ne soit pas protégée contre les injures de l'air par une toiture qui l'abrite, en tout ou en partie : c'est le *comble*. Et lorsque le climat s'oppose, comme chez les Grecs, à ce que l'édifice se termine en plate-forme à la manière des temples de l'Égypte, où la pluie est presque inconnue, la couverture est un toit à deux égouts, c'est-à-dire à deux pentes, qui dessine sur les petits côtés de l'édifice une surface triangulaire : c'est le *fronton* — à moins que le bâtiment, au lieu d'être un rectangle, ne soit circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate, car la couverture est alors en coupole ; ou bien qu'il ne forme un polygone régulier, comme la Tour des Vents à Athènes, car le comble a dans ce cas autant de pentes qu'il y a de côtés et il se dessine en pyramide, ou, suivant l'expression consacrée,

en pavillon. — Enfin il importe à la durée, à la salubrité et à l'élégance d'un monument qu'il ne soit pas au niveau du sol et qu'il soit élevé sur quelques assises qui lui servent de piédestal continu : c'est le *soubassement.*

Chacune de ces parties, devant contribuer à la beauté ou au caractère, est soumise à certaines lois que le goût peut modifier sans doute, en raison des circonstances, mais qu'il faut exposer ici telles qu'on les voit écrites dans les œuvres du génie grec.

Le soubassement. — La colonne, nous l'avons dit, peut se passer de base et elle ne doit pas avoir de piédestal, à moins qu'elle ne soit isolée et qu'au lieu de faire support elle ne soit elle-même un monument, comme la colonne Trajane, à Rome, la colonne de la place Vendôme, à



Paris. Mais s'il répugne à la raison et à la bonne grâce de hisser un support sur un piédestal et de donner ainsi à une partie l'aspect d'un tout, il convient au contraire d'exhausser l'édifice entier sur une base continue, qui prend le nom particulier de *stylobate* lorsqu'elle porte une colonnade. Pour peu que cette base soit haute, elle devra se diviser naturellement en degrés pour rendre le péristyle accessible. Les Grecs ont fait régner ces degrés dans toute l'étendue de leurs grands temples, à Pæstum, à Égine, à Athènes, quand ces temples étaient entourés de colonnes sur leurs quatre faces. Les degrés étaient presque toujours en nombre impair. Pourquoi? Sans doute parce que ce nombre, dans l'architecture, a l'avantage de présenter toujours un milieu. Vitruve en donne une autre raison, un peu puérile, mais fondée sur la superstition populaire : « Les degrés, dit-il, doivent être en nombre impair, afin qu'ayant mis le pied droit sur la première marche, on arrive à mettre aussi le pied droit sur la dernière. »

Ce qui est remarquable, c'est que les degrés des temples antiques sont proportionnés au diamètre de la colonne, de manière que si le temple devient colossal, les degrés grandissent en proportion et sem-

blent faits, non plus pour des hommes, mais pour des géants, ou plutôt pour les habitants imaginaires du temple, pour des dieux. De petits degrés formant piédestal à un grand édifice seraient disgracieux. Les Grecs, préférant le beau à l'utile, ont sacrifié la commodité de l'homme à la dignité de l'art. Au temple de Pæstum, les marches sont déjà si hautes qu'on ne les monte qu'avec peine; au Parthénon, la plus grande marche, qui est la troisième, porte 52 centimètres de hauteur et 60 centimètres de giron, ce qui est une proportion démesurée, surtout pour une jeune fille. Au temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, les colonnes étant énormes, — elles ont plus de trois mètres de diamètre, — les marches, qui avaient environ le quart de ce diamètre, étaient colossales, et le temple eût été inabordable, si l'on n'avait pris soin de ménager en quelques endroits un escalier praticable, en divisant chaque degré en trois marches. De même au Parthénon, des escabeaux de bronze étaient adaptés aux degrés de l'avant temple, les jours où les canéphores devaient y monter en procession, et de plus, sur les deux façades, devant l'entre-colonnement du milieu, les marches étaient diminuées par une entaille qui en doublait le nombre.

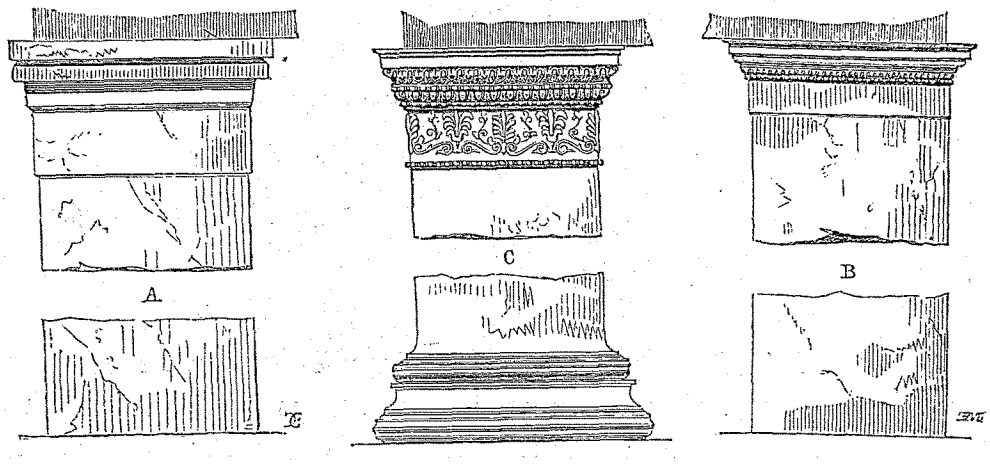
Le soubassement des temples antiques offrait quelquefois des gradins au peuple lorsqu'il n'était pas admis dans la nef. Pausanias nous montre les députés de la Phocide assemblés près de Delphes, prenant séance sur les marches d'un palais, et Cicéron parle d'un temple situé près de la porte Capène, à Rome, et dont les degrés servaient de siéges à la multitude. Alors même que leurs monuments étaient bâtis au haut d'une montagne, les Grecs les élevaient sur un emmarchement de hautes assises, pour insister sur leur solidité apparente en leur donnant une assiette élargie, et pour ajouter à la majesté du temple en l'isolant de la terre.

Les Murs. — Dans la onzième proposition de ce premier livre, nous avons décrit les différentes manières d'ajuster les pierres d'un mur. Le lecteur a pu voir quelle diversité d'impressions engendre la variété des appareils, quel effet produit dans l'*isodomum* la parfaite égalité des assises, et dans le *pseudisodomum* l'alternance des assises hautes avec les assises basses. Il connaît aussi l'aspect que prend un mur selon que les pierres, de dimensions égales, sont présentées par leur face étroite ou par leur face longue; il sait à quels sentiments répondent l'appareil polygonal, renouvelé des constructions cyclopéennes, et l'appareil réticulaire, et le système des bossages[1]. Il nous suffira donc de rappeler ici

1. Voir la proposition XI de ce premier livre.

que dans les temples antiques de la Grèce les murs étaient construits le plus souvent en isodomum, et que ces murs de marbre à la surface polie, au dessin symétrique, ont une expression grave et quelquefois imposante de tranquillité et de silence. Il est en Grèce des temples dont les murs sont construits par exception en appareil polygonal; nous en avons vu un exemple dans les ruines du temple de Thémis, à Rhamnus, non loin de Marathon. De grands blocs de marbre, joints sans mortier avec une précision admirable, mais formant des lignes inégales et bizarres, présentent cette irrégularité à demi sauvage qui caractérise les murs pélasgiques imités par les Hellènes.

Les antes. — Pour fortifier en réalité et en apparence l'extrémité des murs, on les terminait par des piliers carrés peu saillants, que les Latins



ANTE DORIQUE DE PÆSTUM. — ANTE ONIQUE DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE. — ANTE DORIQUE DU PARTHÉNON.

appelaient *antæ* (du grec ἀντάω, *avancer*). Lorsqu'ils épaississent les angles d'une porte, ces piliers s'appellent plutôt *pieds-droits;* lorsqu'ils font saillie sur la face d'un mur ou qu'ils accompagnent et décorent les angles des murs latéraux d'un édifice, on les nomme aussi *pilastres;* ils ont la forme d'une colonne plate adossée au mur et présentant une ou deux faces. On leur donne plus particulièrement le nom d'*antes* lorsqu'ils finissent les murs d'un temple prolongés jusque sur la façade, dont ils supportent les angles. Ils ont alors trois faces et figurent des supports carrés formant têtes de mur sur la ligne des colonnes[1]. Les antes qui sont aux angles de la façade et celles qui font saillie à la rencontre de deux murs ont ordinairement une largeur égale au diamètre moyen des

1. Voir ci-après, page 222, le temple à antes, dit *in antis*.

colonnes correspondantes; leur diminution est presque insensible, et quelquefois elle est nulle, comme au temple de Pæstum. Mais ni les chapiteaux ni les bases des antes antiques ne sont semblables aux chapiteaux et aux bases des colonnes.

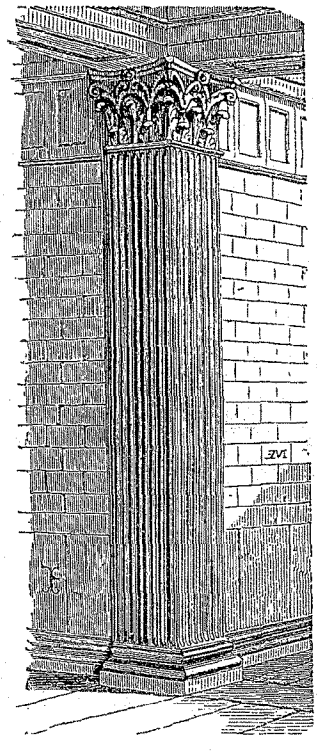
Dans l'ordre dorique, qui n'a point de base, les antes (A B) n'en ont pas non plus. Quant aux chapiteaux, ils diffèrent essentiellement de ceux des colonnes; à Pæstum, l'échine de l'ante, au lieu d'être évasée de bas en haut, est évasée de haut en bas, c'est-à-dire qu'elle représente une cuvette renversée et donne en profil un contour en bec de chouette. Au Parthénon, les chapiteaux des antes sont plus ornés que ceux des colonnes. On les voit taillés en oves et en fers de lance, avec un rang de perles au-dessous. Il semble, en effet, que l'ornementation doit devenir plus riche et plus délicate à mesure que l'on approche du sanctuaire qui renferme l'image du dieu ou de la déesse.

Dans l'ordre ionique, les antes (C) ont une base comme les colonnes; mais pour bien marquer que l'ante appartient au corps de l'édifice et qu'elle n'est plus assujettie à l'ordre du péristyle, les Grecs ont affecté de faire les bases de l'ante tantôt plus hautes, tantôt plus courtes que celles des colonnes, et ils y ont sculpté tout exprès d'autres moulures. Pour les chapiteaux, il les ont ornés avec une rare intelligence, prenant soin d'y rappeler à la fois et les moulures de la colonne et les moulures de l'entablement. Ainsi, dans l'Érechthéion, les chapiteaux d'antes offrent un gorgerin qui reproduit les palmettes et le lis marin du chapiteau ionique avec les perles et le rang d'oves; mais ils sont plus développés en hauteur et ils se terminent par des rais de cœur pareils à ceux de l'architrave et à ceux de la corniche.

Dans l'ordre corinthien, il n'existe pas d'antes ni de pilastres grecs, sauf les antes du propylée intérieur d'Éleusis, qui fut élevé par les neveux du consul Appius Claudius Pulcher, contemporain de Cicéron[1]. Mais ces morceaux, travaillés à une époque de décadence, quatre siècles environ après Ictinus, ne peuvent être considérés comme des exemplaires purement grecs. Tous les monuments que nous pouvons consulter sont d'architecture romaine. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on y trouve les

1. L'inscription dédicatoire que M. François Lenormant venait de découvrir lorsque nous arrivâmes à Éleusis confirme d'une manière éclatante le passage de Cicéron qui attribuait la construction d'un propylée d'Éleusis à Appius. Il est donc certain que ce propylée n'est pas de la belle époque grecque. Au surplus, les chapiteaux que M. Lenormant nous montra, quoique d'une exécution finie, accusent déjà, par l'indiscrète abondance et la recherche de leurs ornements composites, une origine qu'on peut dire gréco-romaine.

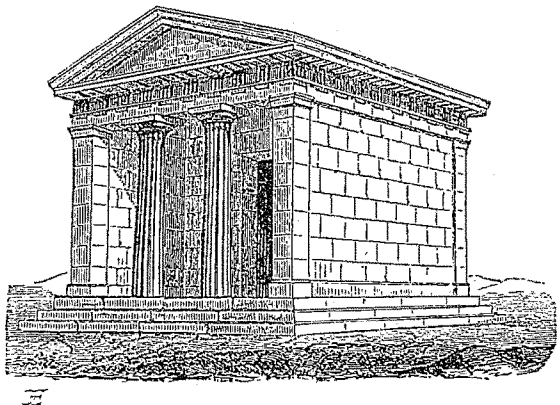
défauts inhérents au génie d'un peuple qui fut toujours si inférieur aux Grecs en fait d'art. Soldats plutôt qu'artistes, préoccupés de la force et de l'utile plutôt que du beau, les Romains étaient incapables de raisonner tous les membres de leur architecture avec la délicatesse et le goût que les Grecs y apportaient. Rien de plus grossier que le pilastre corinthien tel que l'ont employé les architectes de l'ancienne Rome, surtout dans les encoignures. Oubliant l'exemple de leurs maîtres, ils ont donné aux antes corinthiennes des chapiteaux semblables à ceux des colonnes, de sorte qu'on voit des feuilles d'acanthe, rangées en ligne droite, sortir d'un cylindre équarri figurant un arbre rectangle, ce qui est assurément le comble de la déraison et du mauvais goût. Appliqué sur deux faces à



l'angle d'un édifice et sculpté en feuillages, le pilastre corinthien représente une colonne qui se serait aplatie en pénétrant la muraille, et ce qui achève de lui donner cette ressemblance disgracieuse et choquante, parce qu'elle est contre nature, c'est la cannelure que les Romains y ont traînée. Canneler un pilastre, c'est rappeler l'image d'un faisceau de tiges qui devient monstrueux lorsqu'il est carré et qu'il se termine par une végétation quelconque, imitée de l'olivier, du laurier ou de l'acanthe. Si les architectes de la Renaissance ont répété sur ce point les fautes de l'architecture romaine, cela tient au respect aveugle que leur inspirait

toute antiquité, même celle de la décadence, et si de nos jours on retombe continuellement dans les mêmes erreurs, il le faut attribuer à cet empire de la coutume que n'a pu détruire encore la connaissance, d'ailleurs récente, des beaux modèles.

Que l'on se borne à distribuer des pilastres sur la face d'un mur, de manière à figurer des membres qui le fortifient et en varient l'aspect, rien de plus légitime; mais ces pilastres ont toujours fort mauvaise grâce à s'épanouir en feuillages; et si l'architecte juge convenable d'y tracer des cannelures pour répéter l'expression de la verticale, il importe que le pilastre ne rappelle jamais l'idée de colonne, ni par un chapiteau rigoureusement dorique, ionique ou corinthien, dont l'échine ronde, les volutes, les feuillages, les caulicoles, prennent un caractère absurde quand on les applique sur une surface plate pour y produire une saillie anguleuse. Nous remarquerons, en ce qui touche les cannelures, que les Grecs n'ont jamais eu l'idée de canneler leurs antes, et lorsqu'ils ont voulu répéter dans un triglyphe la verticale des supports, ils y ont creusé des rainures en biseau, qui diffèrent sensiblement des cannelures, et cette nuance renferme une excellente leçon.



TEMPLE DE L'ESPÈCE DITE « IN ANTIS. »

Il y a plus : entre les colonnes et les antes, les Athéniens faisaient une telle différence qu'ils avaient soin de marquer les assises de l'ante par des lignes horizontales, qui contrastaient ainsi d'une manière frappante avec les cannelures perpendiculaires de la colonne. Ce contraste si évidemment voulu, les Grecs l'accusèrent nettement dans les temples qui ont des antes aux angles de la façade, et qu'on appelle *in antis*. Nous l'avons constaté en explorant les ruines de la Grèce, notamment le propylée du temple de Minerve, au cap Sunium, et le temple de Thémis,

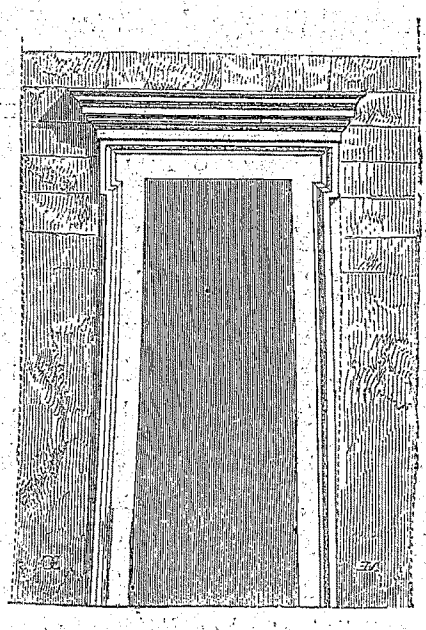
à Rhamnus. Quelquefois même ils sont allés plus loin, et ils ont continué sur la face de l'ante les joints des assises qui dessinent l'appareil du mur; de la sorte ils ont insisté avec un redoublement d'énergie sur la dissemblance entre les antes et les colonnes. Le temple de Némésis, à Rhamnus, en offre un exemple. Et, du reste, si l'on remonte à l'origine des choses, et qu'on se reporte aux époques où les peuples de l'Inde et de l'Égypte creusaient leurs sanctuaires dans des souterrains ou les évidaient dans le roc, on remarquera deux genres de piliers dont la fonction est bien différente : les piliers isolés, qui ont été réservés pour soutenir le poids de la montagne, et les piliers latéraux, qui adhèrent au rocher et qui le maintiennent. Les premiers résistent à l'écrasement dans le sens vertical; les seconds résistent à l'éboulement dans le sens horizontal, et sont justement l'image des *antes*. Encore une fois, puisque nous sommes, en fait d'architecture classique, les héritiers des Grecs, nous devons en revenir aux enseignements de nos maîtres, en reconnaissant combien il s'y trouve de saine logique, de délicatesse et d'atticisme.

Les portes. — Il y a cela d'admirable dans l'architecture, que les lois du goût n'y sont pas contrariées par les convenances de la construction. L'utile y est toujours la contre-épreuve du beau. Ainsi, lorsqu'une porte s'ouvre sur un fond obscur, si on élève ses jambages ou pieds-droits verticalement, l'ouverture paraît plus large en haut qu'en bas. Pour corriger cette erreur de l'optique, les Grecs inclinaient légèrement les jambages l'un vers l'autre, de façon que la baie était plus étroite à la partie supérieure qu'au niveau du sol. La forme de leurs portes était donc pyramidale, ou du moins tendante à la pyramide, ce qui leur donnait à la fois plus de solidité et plus d'élégance : plus de solidité, parce que le rétrécissement de l'ouverture au sommet réduisait la portée du *linteau*, — c'est-à-dire de la poutre en bois ou en marbre qui est posée horizontalement sur les pieds-droits; — plus d'élégance, parce que la porte en devenait élancée et que cet élancement détruisait une erreur désagréable au regard. Déjà quelques portes égyptiennes présentaient une disposition semblable. Participant de l'inclinaison générale donnée aux colonnes et aux murs, les vides pyramidaient comme les pleins.

Mais le linteau n'était pas seulement posé sur les pieds-droits; il y était fixé sans aucun doute par des goujons de bronze ou par une double mortaise, dans laquelle s'engageaient deux tenons dont les pieds-droits étaient pourvus. Dès lors le linteau devait déborder un peu le pied-droit, pour que la paroi extérieure de la mortaise ne fût pas trop faible. Mais de combien devait-il déborder? Le goût l'indiquait : de toute la largeur

nécessaire pour que le linteau redevînt aussi large que le bas de la porte. Le spectateur pouvait alors, d'un coup d'œil, mesurer la diminution de l'ouverture, qui se trouvait exactement rachetée par le débordement du linteau. Le petit ressaut que forme ce débordement se nomme une *crossette*. Encore une fois, la grâce et l'utilité sont ici parfaitement d'accord.

Le principe du rétrécissement des portes, qui fut respecté à Rome jusqu'aux derniers temps de la république, puisqu'on le trouve au charmant petit temple de Vesta, à Tivoli, ce principe fut abandonné dès le siècle d'Auguste par les architectes romains. Vitruve cependant a connu cet usage des Grecs, et il le recommande en ces termes : « Le haut de l'ouverture devra être plus étroit de la troisième partie du jambage, si

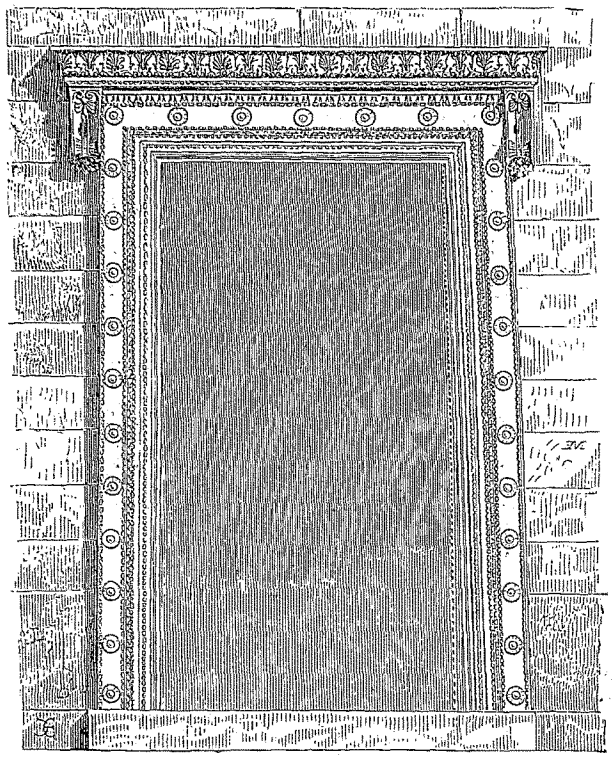


PORTE DORIQUE.
(Oratoire de Phalaris, à Agrigente.)

la hauteur de l'ouverture a 16 pieds ; du quart, si elle est de 16 à 25 pieds ; du huitième, si elle de 25 à 30. Plus elles seront élevées, plus elles devront se rapprocher de la verticale, *ad perpendiculum collocari.* »

Maintenant quel doit être, dans la porte d'un monument en plate-bande, le rapport de la hauteur à la largeur ? Ce rapport est soumis sans doute au jugement de l'architecte, pourvu toutefois qu'il donne à la hauteur au moins le double de la largeur. On conçoit du reste que les proportions de la porte ont dû varier dans les différents ordres et participer du sentiment que respirait tout l'édifice. Le peu qui nous a été conservé

de portes grecques est admirable. On peut juger du goût grec en ce genre par la porte dorique d'un monument d'Agrigente, l'Oratoire de Phalaris, et par la grande porte ionique de l'Érechthéion, qui s'ouvre sur le portique du Nord. Il était naturel que, dans une architecture qui parlait toujours si fortement à l'esprit, l'entrée du temple portât le caractère donné à l'ensemble de l'édifice. Si les colonnes du vieux dorique étaient courtes et massives, elles n'en étaient pas moins serrées de façon que l'âpreté de l'entre-colonnement avait pour conséquence l'étroitesse de la porte; car c'est une règle générale que l'ouverture du temple répond à



PORTE IONIQUE.
(Temple d'Érechthée.)

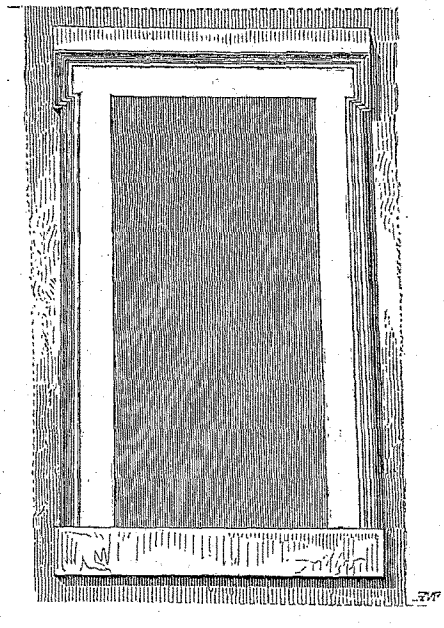
un entre-colonnement mesuré d'axe en axe, c'est-à-dire augmenté de deux demi-diamètres. Ainsi, même dans un temple aux proportions massives, la porte se trouvait toujours haute, parce qu'elle était toujours relativement étroite. C'est justement ce qui peut se vérifier dans l'Oratoire de Phalaris. Un sentiment de sévérité s'attache aux portes d'un temple lorsqu'elles sont hautes et peu larges, et que leur rétrécissement est prononcé. Un adage antique a exprimé cette idée : *Per angusta ad augusta,* par un chemin étroit on arrive aux choses augustes.

La porte ionique, chez les Grecs, avait un tout autre caractère, à en juger par la seule qui existe au monde, celle du temple d'Érechthée. L'entre-colonnement de cet ordre étant plus ouvert, l'entrée correspondante est aussi plus large et annonce déjà la demeure d'une divinité plus accessible et moins sévère. Le rétrécissement en est plus modéré, et l'ornementation y ajoute encore une grâce avenante. Les jambages et le linteau, qui, réunis, forment ce qu'on appelle le *chambranle,* c'est-à-dire l'encadrement de la porte, sont décorés de rosaces dont les boutons en bronze doré étaient scellés dans des cylindres en bois de cèdre. Sur la corniche, qui est soutenue par deux élégantes consoles, sont répétées les palmettes qui ornent le chapiteau des antes. L'ensemble, même depuis quelques restaurations byzantines, est resté délicat sans petitesse, riche sans confusion, harmonieux et doux sans fadeur. Avant que ce temple ne fût une ruine vénérable, personne, j'imagine, n'approchait de cette belle porte sans éprouver le désir de pénétrer, au moins en pensée, dans le sanctuaire d'une divinité dont le seuil invitait et charmait à ce point les regards... Ah! combien sont différentes les impressions que produit l'architecture romaine, celle qui prévalut sous les empereurs, lorsque l'on commença d'oublier la tradition grecque! Déjà, au Panthéon d'Agrippa, la porte est dessinée par des montants perpendiculaires qui n'offrent plus qu'une roideur mathématique et une banale exactitude. L'illusion fait paraître l'ouverture plus large dans le haut, où la largeur est inutile, que dans le bas, où elle est voulue!... On le sent bien, une froide science a été substituée au sentiment du beau. L'architecte raffiné d'une nation d'artistes a été remplacé par le géomètre d'une race de soldats[1].

LES FENÊTRES. — Les raisons qui ont amené les Grecs à donner une inclinaison en dedans aux jambages de leurs portes les ont conduits à rétrécir le haut de leurs fenêtres. A vrai dire, nous n'en pouvons juger que par un ou deux exemples, car il n'existe plus de fenêtres grecques antiques, si ce n'est à Agrigente et à l'Érechthéion ; encore celles-ci ont-elles été renversées, il y a quelques années, par un tremblement de terre, de sorte que nous ne les connaissons plus que par un dessin de Stuart, dans les *Antiquités d'Athènes.* Vu la dimension de ces fenêtres,

1. Croirait-on que Vitruve donne à la porte ionique des proportions qui conviendraient à la porte dorique, et réciproquement! Selon lui, le rapport de la largeur à la hauteur, dans l'ionique, est de 2 à 5 (ou de 10 à 25), et dans le dorique, de 5 et demi à 12 (ou de 11 à 24). Or, comme 10 est plus loin de 25 que 11 de 24, il en résulte que la porte ionique de Vitruve est plus étroite que la dorique, contrairement à ce qui est et à ce qui doit être.

dont l'ouverture n'avait pas deux mètres de hauteur, si on les a rétrécies par le haut d'un douzième, c'est plutôt pour rappeler la forme pyramidale de la porte que pour soulager la portée, peu considérable, du linteau. Mais de toute manière la diminution de l'ouverture est une élégance, parce qu'en interrompant la froide régularité du rectangle, elle amène le regard à retrouver précisément, dans la saillie des crossettes, la différence de largeur entre le bas et le haut de la fenêtre. Car si l'on abaisse une perpendiculaire de l'extrémité des crossettes, elle tombera juste à la naissance du jambage. Vitruve a été instruit de ces délicatesses, et il les enseigne au sujet de la porte dorique, à laquelle ressemblent



FENÊTRE DE L'ÉRECHTHÉION.

beaucoup les fenêtres de l'Érechthéion. A cette diminution s'ajoute encore celle du chambranle : « La largeur des jambages, dit Vitruve, sera égale au douzième de la hauteur de l'ouverture, et ces jambages seront rétrécis par le haut de la quatorzième partie de la largeur. »

Mais ces mesures, générales et moyennes, ne se vérifient point et ne sauraient se vérifier, au surplus, sur un exemple particulier. La raison dit assez que la proportion et le caractère des fenêtres doivent être soumis à bien des convenances locales et varier selon la nature du climat, selon l'abondance ou la rareté de la lumière. Les mœurs y introduisent aussi bien des nuances. A Pompéï, très-peu de maisons avaient des jours donnant sur la rue. La vie privée s'y défendait contre une curiosité oisive, et les quelques fenêtres qu'on a trouvées dans cette ville morte

étaient percées très-haut, de manière à procurer une lumière plongeante ; lumière qui est d'ailleurs favorable à la beauté, puisque les jeunes filles de Rome qui ont été promises en mariage, dit Winckelmann, ne se font voir pour la première fois en public à leurs époux que dans la rotonde, où le jour tombe d'une ouverture circulaire pratiquée au sommet de la voûte.

Les fenêtres du temple d'Érechthée étaient percées à six mètres du sol, et comme elles étaient fermées sans doute soit par des verres, soit par des pierres spéculaires, c'est-à-dire par ces lames minces d'albâtre ou de gypse transparent qui servaient de vitres dans les temps antiques, le soleil devait éclairer ce petit temple d'une lueur tranquille, mystérieuse et modérée, lueur qui s'harmonise avec le sentiment religieux, et qui fut chère aux prêtres de tous les siècles et de tous les pays. Un célèbre architecte, Léon-Baptiste Alberti, en a fait la remarque (*de Re œdificatoriâ*), et il faut la rapporter ici selon la version naïve de son traducteur : « Il appartient que dans les temples les fenestrages soient moyens et hault percez, si qu'on n'en puisse voir sinon le ciel, afin que les prestres et ceulx qui seront là pour y faire prières ne puissent par aucun objet avoir leurs pensées distraites des contemplations divines. Certes l'horreur qui vient de l'ombre augmente de son naturel la dévotion des courages, à raison que l'austérité est en grande partie conjointe avec la majesté. »

Jusqu'au temps de Vitruve, les Romains conservèrent, dans les fenêtres de leurs monuments, par exemple au petit temple rond de Tivoli, la tradition attique du rétrécissement et des crossettes ; mais cette tradition se perdit par la suite ; elle ne fut reprise qu'au temps de la Renaissance. Quelques architectes éminents y revinrent alors, notamment San Gallo et Michel-Ange, dans la construction des fenêtres intérieures du palais Farnèse. Balthazar Peruzzi, en élevant le beau palais Massimi, à Rome, accusa aussi une légère diminution dans la porte du vestibule. La distinction d'une telle forme ne pouvait échapper à ces grands artistes ; elle fut également sentie par l'ingénieux Palladio ; mais il ne manqua pas d'observer qu'elle était sans doute motivée par le besoin de diminuer le vide au-dessous du membre supporté, *forse per maggior fortezza*. Aujourd'hui quelques architectes, en dessinant des crossettes aux chambranles de leurs fenêtres, paraissent avoir oublié que cette forme, appliquée aux jambages d'une ouverture parfaitement rectangulaire, n'a plus aucune raison d'être, puisqu'elle devient l'image d'un rétrécissement qui n'existe plus, et qu'elle semble regagner dans le haut une différence de largeur qu'on n'a point perdue.

Cependant les fenêtres de l'Érechthéion sont une rareté, une exception même ; car les murs qui ferment l'intérieur du temple antique, la *cella,* ne présentent aucune ouverture autre que les deux portes. Le temple de Thésée, le Parthénon, le temple de la Concorde à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes, n'offrent pas la moindre trace de fenêtres éclairant l'intérieur de la nef. Comment donc le temple était-il éclairé ? C'est là le plus difficile problème de l'archéologie classique ; c'est la plus obscure énigme que nous ait léguée l'antiquité grecque. Cependant, si la clarté du jour pénétrait dans le sanctuaire, ce ne pouvait être que par la couverture, car la baie d'une porte ne fournit qu'une lumière horizontale qui s'arrête aux premières couches de l'air dans un édifice clos. Ceci nous amène à examiner maintenant une partie qui est caractéristique dans la construction grecque : le *comble.*

Le comble. — Longtemps les antiquaires, même les plus illustres, avaient pensé que les temples grecs étaient obscurs et que la religion les avait ainsi voulus pour inspirer aux croyants une terreur vague et solennelle. « Les temples quadrangulaires, dit Winkelmann, n'avaient point en général de fenêtres et ne recevaient le jour que par la porte. On leur donnait un air plus auguste en les éclairant avec des lampes. » Spon et Wheler, qui visitèrent la Grèce en 1676, racontent qu'en entrant dans le Parthénon, converti en mosquée, ils ne furent pas surpris de son obscurité. « Est-il possible, dit Spon (*Voyage d'Italie et de Grèce*), que les païens fissent leurs temples sans jours ? Oui, sans doute... Ils s'imaginaient apparemment que l'obscurité avait quelque chose de plus majestueux et qui imprimait plus de respect. C'est de là que sera venu l'usage des lampes dans les lieux sacrés. »

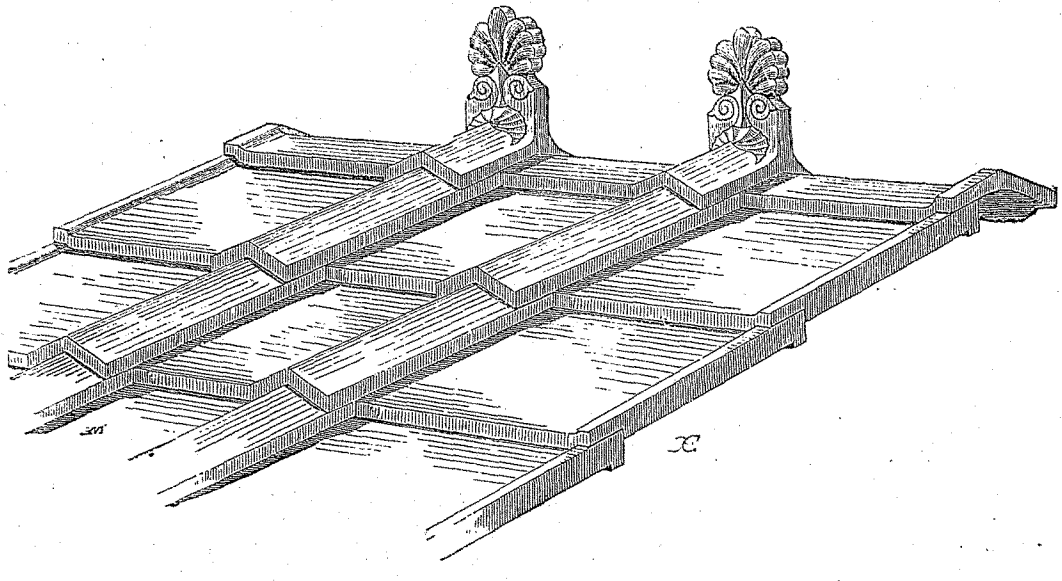
Après avoir prévalu durant plus d'un siècle, cette opinion fut vivement combattue, et elle devait l'être. Comment supposer en effet privé de lumière un temple qui renfermait des peintures murales de Polygnote ou de Protogène, et des chefs-d'œuvre tels que la Minerve ou le Jupiter Olympien de Phidias ? Était-ce uniquement à la lueur des flambeaux qu'on pouvait jouir de ces merveilles et apprécier, dans toute leur délicatesse, les ciselures des statues en or et en ivoire, si bien faites pour resplendir au soleil ? Quand le sanctuaire était consacré au dieu du jour, n'eût-il pas été monstrueux de le plonger dans les ténèbres ? Et s'il était dédié au dieu foudroyant, au Jupiter Fulgur, imagine-t-on que le temple fût entièrement fermé à la vue du ciel, d'où la foudre allait descendre ? Lorsque, au IIIe siècle avant notre ère, les Gaulois marchaient sur la ville de Delphes, les Grecs crurent voir Apollon sauter dans son temple par

l'ouverture du comble. Lucien raconte l'histoire d'un imposteur qui contrefaisait les mystères d'Éleusis et donnait au peuple le spectacle des amours de Diane et d'Endymion : une courtisane, nommée Rutilia, jouait le rôle de Diane et descendait du ciel par une ouverture ménagée dans le plafond. Enfin Pausanias rapporte que Phidias, ayant achevé la figure colossale de Jupiter à Olympie, conjura le dieu de manifester par quelque signe si son image lui était agréable, et qu'aussitôt la foudre tomba sur le pavé du temple, devant la statue.

Tout cela prouve qu'il existait au moins une ouverture au plafond du temple antique. Cette ouverture, les Grecs la désignaient dans leur langue par un mot qui est passé dans la nôtre, *l'hypèthre* (ὕπαιθρον, de ὑπό, *sous*; αἰθήρ, *l'éther; le ciel*). Vitruve, du reste, dit formellement que les grands temples avaient, dans l'intérieur de la *cella*, deux rangs de colonnes superposées formant trois nefs, et que l'espace compris entre les deux colonnades intérieures, c'est-à-dire la nef centrale, était à ciel ouvert et sans toiture, *medium sub divo est, sine tecto.* Dans la pratique, au surplus, il eût été impossible à un peuple qui n'employait pas la voûte, de couvrir, d'un bout à l'autre, des constructions aussi colossales que les trois temples de Jupiter Olympien, à Agrigente, à Sélinonte, à Athènes. Où trouver des matériaux d'une portée aussi énorme, et, en l'absence de ces matériaux, comment soutenir la couverture sans encombrer l'édifice par une forêt de colonnes? Le système de l'hypèthre est donc, pour certains monuments, plus qu'une hypothèse : c'est une certitude. Pausanias et, avant lui, Strabon nous apprennent que le temple d'Apollon Didyméen, à Milet, resta découvert à cause de ses vastes dimensions.

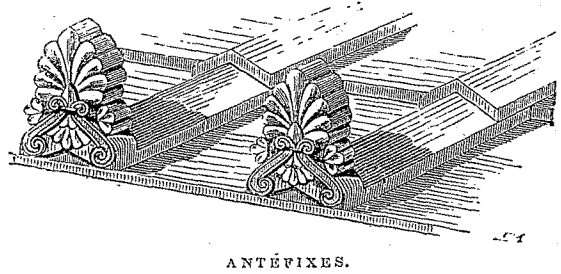
Cependant si les beautés de la statuaire et de la peinture, si les figures d'un Parrhasius ou d'un Praxitèle appelaient dans le sanctuaire la clarté du jour, il nous répugne de penser que des objets aussi vénérables pour le croyant, aussi admirables pour l'artiste, demeuraient exposés aux injures des éléments, au vent corrosif de la mer. Il est vrai qu'on peut supposer l'hypèthre garni d'un *velarium* semblable à celui qu'on étendait les jours de pluie sur l'amphithéâtre du Colisée, à Rome, et qui, retenu à des cordes et se creusant par le seul effet de sa pesanteur, faisait couler la pluie à travers une ouverture pratiquée au milieu de la toile, de façon que l'eau pouvait être ainsi rassemblée et conduite où l'on voulait. Quoi qu'il en soit, il est également certain qu'il y avait, dans les temps antiques, et de grands temples hypèthres, et de petites chapelles entièrement closes, ne recevant la lumière que par la façade antérieure, comme dans le temple de la Victoire Aptère, qui, sur le devant, était fermé de grilles.

Mais lorsque le soleil entrait dans le comble, y avait-il, au-dessus de l'hypèthre, une lanterne protégeant le vide, comme quelques-uns l'ont supposé? Une pareille hypothèse est inadmissible. Non-seulement elle est contredite par les monnaies, les bas-reliefs et les vases peints, lorsque les monuments grecs y sont représentés de profil, mais elle est incompatible avec le génie d'un peuple qui se plaisait à continuer les horizontales de son architecture, connaissant l'expression majestueuse et calme de ces grandes lignes quand elles ne sont pas interrompues, et que leur continuité même les agrandit aux regards et les prolonge.



TUILES CREUSES ET TUILES FAITIÈRES.

La partie apparente de la toiture antique se composait de tuiles en terre cuite, dont les unes étaient plates et munies d'un rebord, les autres creuses et demi-cylindriques ou angulaires ; les secondes s'emboîtaient dans les premières au moyen du rebord, et elles en recouvraient les



ANTÉFIXES.

joints. Les tuiles plates, *tegulæ*, avaient la forme d'un trapèze et se rangeaient de façon que la partie étroite de chaque tuile entrait dans la partie large de la tuile inférieure. Les tuiles creuses, *imbrices*, étant

également rétrécies à une extrémité, s'agençaient de la même manière l'une sous l'autre. On les nomme aussi *tuiles faîtières,* parce que leur forme convexe se prête à couvrir le faîte du comble.

Mais une couverture en argile ne répondait pas à la magnificence d'un temple en marbre. On imagina, au VIe siècle avant Jésus-Christ, de tailler aussi les tuiles en marbre pentélique, et ce fut, selon Pausanias, un certain Bizès, de Naxos, qui donna le modèle de cette coupe ingénieuse, dont l'invention fut récompensée par une statue. Vint ensuite un autre artiste, Dibutade, de Sicyone, qui eut l'idée de masquer le vide produit par les dernières tuiles au bord inférieur du toit, en y appliquant un ornement saillant que Pline appelle *protype,* et auquel on donne généralement le nom d'*antéfixe.* D'ordinaire, les antéfixes sont des tuiles verticales, taillées en forme de palmettes, comme celles du Parthénon. Quelquefois on y sculptait un masque ou une figure entière. Ainsi, sous la main d'un peuple artiste, tous les besoins de la construction se sont transformés en motifs d'élégance. L'utilité pratique, même en s'accusant avec franchise, a revêtu les nobles insignes de l'art.

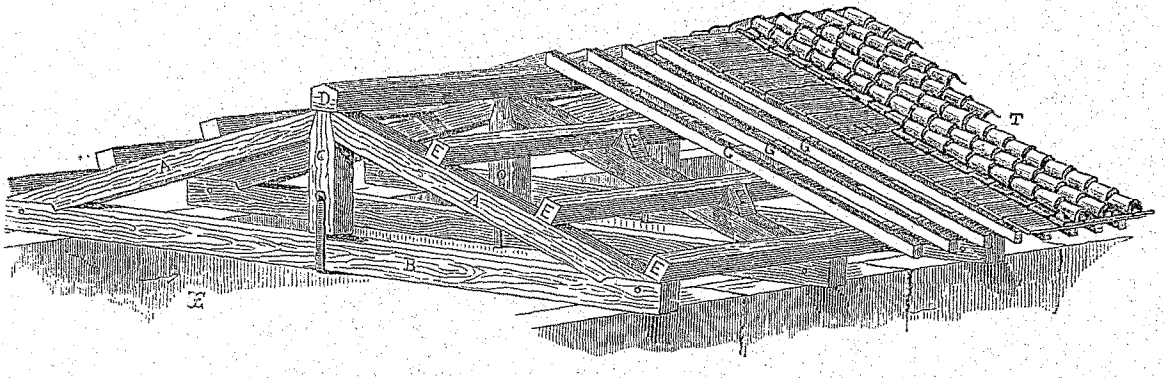
Le fronton. — Lorsque les monuments sont rectangulaires, leur comble, nous l'avons dit, peut avoir quatre pentes et se dessiner en pavillon. Il n'en est pas ainsi dans les temples grecs; leur toiture présente sur les deux petits côtés une surface triangulaire, qui est le *fronton,* c'est-à-dire le front de l'édifice. Les Grecs l'appelaient ἀετός, *aigle,* sans doute par allusion au triangle que forme naturellement un aigle dont les ailes sont étendues. Toujours conseillés par un sentiment juste et fin, les Athéniens donnent à leurs combles une inclinaison modérée, de sorte que le fronton, se développant sous un angle très-ouvert, forme à l'édifice un couronnement adouci et plein de grâce. Moins artistes et moins favorisés par le climat, les Romains ont terminé leurs temples par une pyramide aiguë qui offense l'œil. Tandis que les frontons grecs n'ont guère en hauteur que le huitième de leur largeur, ceux de Rome en ont environ les deux neuvièmes. Cette mesure de la hauteur est prise en y comprenant l'épaisseur de la corniche rampante, car le fronton est encadré par trois corniches: l'une horizontale, qui lui sert de base, les deux autres inclinées, qui suivent la pente du toit et vont s'assembler au faîte. Le triangle intérieur enfermé dans ces trois corniches est le *tympan.*

Une chose remarquable, c'est que les corniches rampantes du fronton grec ne sont pas semblables à la corniche horizontale qui couronne l'entablement; on n'y voit point répéter les mutules. En effet, si les mutules inclinées du dorique représentent l'extrémité saillante des chevrons, leur

présence le long des pentes du fronton serait un contre-sens, parce que les chevrons ne peuvent y être vus que de profil. Les Grecs, il est vrai, ont cru devoir continuer les mutules sur les petits côtés du temple, et les figurer ainsi là où elles ne répondent pas à un toit ; mais ils l'ont fait pour éviter une disparate et ne pas troubler la tranquille symétrie du couronnement général. La même raison de bienséance n'existait pas pour le fronton, qui est une partie de l'édifice tout à fait distincte, et qui peut en différer par ses moulures comme il en diffère par sa forme. Il est même convenable que cette partie, étant la dernière supportée, ait des moulures plus légères que celles du membre qui la supporte. Les Romains, que malheureusement nos modernes ont toujours imités, n'y regardèrent point de si près. Voulant retrouver sur le fronton une symétrie qui n'y était plus demandée, ils y rappelèrent les mutules dans l'ordre dorique, les modillons dans l'ordre corinthien, et les denticules qu'ils attribuaient à l'ordre ionique. Vitruve, cependant, avait condamné cet usage : « Les anciens, dit-il, n'ont pas approuvé qu'on mît les mutules et les denticules aux frontons. Ils ont préféré d'y faire les corniches tout unies (*puras coronas*), parce que ni le bout des forces ni le bout des chevrons ne peuvent être supposés apparents sur la façade, car ces pièces, vues de profil dans le sens des pentes du fronton, ne montrent leurs extrémités que sur les parties latérales du monument. » La leçon de Vitruve était d'accord cette fois avec l'architecture des Athéniens et avec celle de la république romaine, qui conserva jusqu'à la fin quelque souvenir des belles traditions. A cette époque appartient le temple corinthien d'Assise, en Ombrie, où les corniches inclinées du fronton n'offrent pas de modillons, bien qu'on en ait figuré dans la corniche horizontale.

Étrange contradiction ! les architectes de la Renaissance et ceux qui de nos jours ont subi en toute chose l'autorité de Vitruve ont refusé de s'y soumettre en ce qui touche les corniches du fronton, et ils ont donné le même encadrement aux trois côtés du triangle, ainsi que l'avaient pratiqué les Romains depuis le siècle d'Auguste, à Rome, à Naples, à Pola en Istrie, à Nîmes dans la Maison-Carrée. En France, tous les frontons de nos monuments présentent des mutules lorsqu'ils sont d'ordre dorique, des denticules ou des modillons lorsqu'ils sont d'ordre ionique ou d'ordre corinthien. La colonnade du Louvre, la Madeleine, le Palais-Bourbon, les pavillons du Garde-Meuble nous en offrent des exemples ; mais parmi nos architectes français, quelques-uns (entre autres François Mansart dans une église de Minimes, à la place Royale) ont pris soin de figurer leurs modillons perpendiculaires au tympan, au lieu que les

Romains les avaient déformés en les figurant perpendiculaires à l'horizon, ce qui est une faute évidente. En effet, si l'on se reporte à la construction en charpente, on verra que les seules pièces dont l'extrémité soit apparente dans le triangle d'un toit sont les *pannes,* marquées de la lettre E sur la gravure ci-jointe. Or ces pannes sont perpendiculaires aux forces et aux chevrons, puisqu'elles les coupent à angles droits, et si l'on suppose qu'elles sont représentées dans le fronton par les modillons ou par les mutules, il convient de coucher ces mutules ou ces modillons de manière qu'ils soient vus dans la position où l'on verrait les pannes, c'est-à-dire perpendiculaires au tympan. Cette convenance déli-



AA, arbalétriers ou forces; B, entrait; C, poinçon; D, faîtage; EEE, pannes; FF, chantignolles; GGG, chevrons; H, lattes; T, tuiles rondes.

cate n'est plus observée nulle part; elle ne l'a pas été à la Madeleine; il est vrai que ce temple a été construit à une époque où régnait un faux hellénisme, et où nos artistes prenaient pour des modèles classiques tous les monuments de l'architecture romaine, dont la plupart ne représentaient que la décadence grecque.

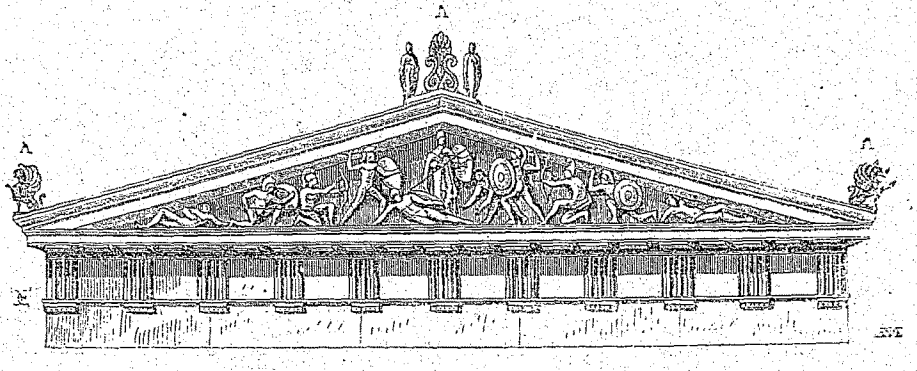
Qu'ils sont loin de la beauté originelle, les frontons de l'architecture moderne depuis la Renaissance! Méconnaissant ou affectant d'oublier l'origine si simple du fronton, qui est le toit, les uns ont inscrit un fronton courbe dans le tympan d un fronton triangulaire, pour enfermer ensuite sous cette courbe un nouveau triangle, — cela se voit au grand pavillon du Louvre; — les autres ont dessiné des frontons cintrés, qui sont absurdes en grand, puisqu'ils représentent un toit demi-cylindrique, mais qui sont tolérables en petit quand ils couronnent une porte ou une fenêtre, car ils ont alors l'avantage de décharger le linteau, en écartant le fardeau qui pèse sur le vide, pour le reporter sur le plein. Ceux-ci ont posé fronton sur fronton, figurant deux toits l'un sur l'autre, comme l'a fait Debrosse dans son portail de Saint-Gervais, à Paris;

ceux-là, malgré les anathèmes de Palladio et de Scamozzi, ont contourné les corniches de leurs frontons de manière à produire, par les enroulements de la pierre, l'imitation ingénieuse d'un cornet de papier. Le grand Michel-Ange lui-même, jaloux d'être original en toute chose, attacha l'autorité de son nom à ces frontons brisés dont les corniches entr'ouvertes font place à une boule ou bien à une figure sculptée qu semble avoir percé le toit pour montrer sa tête. Quelques-uns enfin, comme les architectes de la grande galerie du Louvre (celle qui regarde la Seine), placèrent une suite de frontons sur le long côté de l'édifice. Au lieu de correspondre aux pentes d'un comble, ces frontons, par la plus étrange anomalie, se détachent sur une longue toiture dont le faîte les surmonte, et présentent ainsi un faux toit vu de face, adossé à un vrai toit vu de profil ! En dehors même de cette infraction aux lois de l'architecture, combien n'eût-il pas été préférable qu'une longue horizontale dominât cette façade surchargée d'ornements délicats et pleins de grâce, et que le repos d'une grande ligne vînt racheter ce qu'il y avait d'excessif dans le mouvement de ces reliefs innombrables, de ces détails exquis, mais surabondants !

Le *tympan* du fronton grec est un triangle isoscèle, dont la base est très-large relativement à la hauteur, parce qu'il dessine au sommet un angle très-ouvert. C'était là un champ tout préparé pour la sculpture : il était naturel que l'art vînt s'en emparer et que sur le frontispice du temple il annonçât les dieux du sanctuaire. Dans les rudes monuments du dorique primitif, comme à Pæstum, le tympan restait lisse aussi bien que la métope, et cette absence d'ornement redoublait l'austérité, l'âpreté d'un édifice aux proportions courtes et aux entre-colonnements serrés; mais bientôt le vieux dorique se modifia et consentit à s'enrichir. Déjà sur la fin du VIe siècle, selon toute apparence, le fronton d'Égine se couvrait de sculptures en ronde-bosse, sculptures encore roides dans leurs mouvements, mais d'autant plus solennelles, d'autant plus architectoniques. On y figura d'un côté le combat d'Hercule contre Laomédon, de l'autre Ajax défendant le corps de Patrocle; mais afin d'obéir au triangle tracé par l'architecte, les figures se ployaient suivant l'inclinaison de la corniche, et tandis que les héros placés au centre du tympan combattaient debout sous les yeux de Minerve, les autres, fléchissant sous le poids de leurs blessures, se baissaient pour mourir et allaient s'étendre dans l'étroit espace des angles inférieurs. Plus tard, sous la main des Athéniens, dont le génie était d'essence ionienne, l'ordre dorique s'adoucit et s'humanise. Sa rudesse devient de la majesté, sa simplicité sévère in-

cline à une mâle élégance. Alors les tympans du Parthénon se creusent profondément pour recevoir des sculptures ou plutôt des statues grandioses mais souples, qui rappellent, non plus la rigidité géométrique de l'architecture, mais la chaleur même de la vie dans une beauté divine.

Ce n'est pas tout : aux trois angles du fronton s'élèvent d'autres sculptures, les *acrotères* (AAA). Ce sont des piédestaux sans base, sur lesquels on posait quelquefois de grands antéfixes, souvent des figures d'hommes ou d'animaux. Placés aux extrémités de l'édifice, les acrotères — on nomme ainsi les figures aussi bien que leur piédestal — ont un double objet : d'abord ils répondent à un but de solidité en ce qu'ils augmentent le poids de la pierre angulaire qui doit résister à toute la poussée de la



EXEMPLE DE FRONTON AVEC UN TYMPAN SCULPTÉ ET DES ACROTÈRES.
(Fronton du temple d'Égine.)

corniche rampante ; en second lieu, ils indiquent de loin l'orientation du monument, en accusant mieux sur le ciel ce triangle qui paraissait aux anciens un couronnement si heureux, que Cicéron écrivait (*de Oratore*) : Si l'on avait à bâtir un temple dans l'Olympe, où il ne saurait y avoir de pluie, il faudrait encore lui donner un fronton. »

A Phigalie, la façade antérieure était signalée par des acrotères. Au temple de Jupiter, à Olympie, l'acrotère du sommet était une Victoire en bronze doré reposant sur un piédestal orné d'un masque de Méduse ; à Égine, le fronton était surmonté d'un fleuron placé entre deux nymphes qui tenaient une fleur d'une main et de l'autre relevaient leur tunique. Aux angles inférieurs, des chimères d'un style archaïque étendaient leurs ailes et avançaient une griffe menaçante. Ici encore, la solidité est devenue un motif imposant de décoration. Le génie grec, par un privilége inouï, a su trouver dans les détails, même les plus vulgaires, un prétexte aux délicatesses du ciseau et aux expressions éloquentes. Toute nécessité a disparu sous une beauté.

XXII

LE CARACTÈRE ET LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES VARIENT SUIVANT LE PLAN DE L'ÉDIFICE OU ON LES EMPLOIE, ET SUIVANT LE NOMBRE, LA DISPOSITION ET L'ESPACEMENT DES COLONNES.

Lorsque l'architecte dessine sur le papier le plan de son édifice, il prévoit quel effet produira en élévation le jeu des pleins et des vides ; il calcule tous les coups qu'il frappera sur l'imagination du spectateur par la combinaison des lignes, par la continuité ou l'interruption des surfaces, par les droites et les courbes, par les hauteurs, les largeurs et les profondeurs.

Il est des styles d'architecture dans lesquels un plan simple peut être la base d'une élévation compliquée. Au moyen âge, nous le verrons, tel édifice n'est pas en élévation ce qu'il est en plan. Souvent sur des lignes tranquilles s'élèvent des surfaces pleines de ressauts et accidentées de saillies innombrables, de clochetons à jour, des flèches hérissées de crochets, des galeries à balustrade, des tourelles en surplomb sur le nu du mur, des balcons soutenus par des corbeaux... Et de tout cela résulte un mouvement inattendu d'angles saillants et rentrants, de lumières et d'ombres. Au contraire, dans l'architecture grecque, le plan a une influence décisive sur l'élévation. S'il est simple, l'élévation sera simple, et suivant l'ordre qu'il veut employer, suivant la nuance qu'il y veut mettre, l'artiste sait d'avance quelles impressions, quels sentiments éveillera son monument achevé.

Quoique soumise à certaines lois de l'éternelle raison, l'architecture antique est aussi variée que les autres ; elle se prête aux libres intentions de l'artiste et à l'expression de toutes ses pensées. A ne considérer que leur principal monument, le temple, nous trouvons chez les Grecs une grande variété, et cette variété, prévue dans le plan, est produite tantôt par l'espacement des colonnes, tantôt par leur nombre et leur disposition sur les lignes du plan. Et d'abord les anciens, au dire de Vitruve, comptaient cinq espèces de temples, distingués entre eux par la seule proportion de l'entre-colonnement, et ils leur donnaient des noms composés qui s'expliquent par leur étymologie. Ils appelaient : *pycnostyle*, celui dont les colonnes étaient serrées, n'ayant entre elles qu'une fois et demie leur diamètre inférieur ; *systyle*, celui dans lequel l'entre-colonnement mesurait deux diamètres ; *diastyle*, celui dont l'entre-colonnement en avait

trois. Sur des colonnes aussi écartées, la plate-bande des architraves avait une portée considérable et risquait de se rompre.

Le temple était *aréostyle* lorsque les colonnes étaient si éloignées l'une de l'autre (de quatre ou cinq diamètres, par exemple) qu'on n'y pouvait poser des architraves de pierre ou de marbre, et qu'il y fallait employer tout du long des plates-bandes de bois, des poutres; et cela suffit, dit Vitruve; « pour donner aux façades du temple une forme lourde, basse, écrasée. Aussi a-t-on coutume d'orner les frontons de l'aréostyle de statues en terre cuite ou en cuivre doré à la manière toscane, comme on le voit au temple de Cérès, près du grand Cirque, et à celui d'Hercule, bâti par Pompée. »

Enfin l'ordonnance du temple était *eustyle*, c'est-à-dire bien espacée (toujours selon Vitruve), lorsqu'il avait ses entre-colonnements égaux à deux diamètres et un quart, sauf l'entre-colonnement du milieu, qui, sur les faces antérieure et postérieure, devait mesurer trois diamètres, parce qu'il correspondait aux portes. « Cette disposition, dit-il, embellit l'aspect du monument, en dégage l'entrée et facilite la promenade autour du temple sous le péristyle, *circà cellam ambulatio habebit auctoritatem.* »

Rien de ce qu'enseigne Vitruve sur les entre-colonnements ne se vérifie dans les monuments de l'architecture grecque. « Il est clair, dit Quatremère, que Vitruve n'a point connu ou n'a point voulu nous faire connaître l'ordonnance du véritable dorique, car l'entre-colonnement dans les temples grecs n'a souvent qu'un diamètre de largeur et n'arrive jamais jusqu'à deux. Les plus célèbres monuments de l'architecture hellénique seraient donc *pycnostyles* et présenteraient cet inconvénient « que les matrones qui montent les degrés du temple pour aller faire leurs prières ne peuvent passer en se donnant la main par les entre-colonnements et sont obligées de monter à la file. Ensuite, des colonnes aussi serrées masquent l'ouverture de la porte et empêchent de voir les images des dieux (*signa obscurantur*), et elles laissent trop peu d'espace à la promenade autour du temple. » L'observation de Vitruve serait juste si les colonnes reposaient sur des plinthes carrées, qui rétrécissent le passage par des angles offensants; mais les colonnes doriques du temple grec n'ont ni plinthes ni bases; elles peuvent donc être plus serrées que les colonnes romaines sans obstruer le passage. Massives, robustes, elles ont toujours le diamètre inférieur assez grand pour que l'entre-colonnement laisse passer deux femmes ensemble, même dans les temples où cet entre-colonnement est le plus âpre, comme à Syracuse, à Ségeste, à Pæstum. De la sorte, le beau, qui est le but suprême de

l'art, s'y trouve concilié avec la convenance humaine, et, avant tout, le monument conserve, dans la puissance de ses colonnes serrées, l'image de la durée éternelle, qui est le premier attribut des dieux.

Les Grecs, au surplus, n'étaient pas hommes à sacrifier la beauté à une utilité secondaire. Qu'on puisse facilement *se promener* sous le péristyle, cela leur paraissait et nous paraît d'un médiocre avantage, à supposer qu'un temple soit fait pour servir d'abri aux promeneurs. Mais quand la destination de l'édifice le commandait, avec quelle liberté ils savaient déroger aux lois de la symétrie ou en créer de nouvelles! Les Propylées d'Athènes, qui étaient l'admiration de tout l'univers, présentaient aux spectateurs cinq entre-colonnements inégaux conduisant aux cinq portes inégales de la ville sainte. Celui du milieu, qui correspond à la grande porte centrale, est presque le double des deux qui le suivent à droite et à gauche, et ceux-ci, égaux entre eux, sont plus larges que les deux derniers. Par les ouvertures inégales de ce portique, dont l'ordonnance était une innovation hardie, devaient passer, suivant la distinction des rangs, les magistrats marchant de front dans la pompe des Panathénées, les sacrificateurs et les victimes, et les arrhéphores tenant le péplum resplendissant de Minerve Poliade, et les canéphores, et la jeunesse athénienne, et les métœques portant des vases d'huile, et dans d'autres fêtes, l'image de Pallas portée à Phalère et ramenée aux flambeaux par le cortége des éphèbes... Ah! elles sont bien froides dans l'application et bien peu fondées, les règles tracées par l'architecte romain, lorsqu'on les compare à ces monuments grecs où un goût exquis, un art incomparable, transforment la beauté en se pliant à la diversité des choses humaines, et légitiment toutes leurs licences en obéissant toujours aux ordres secrets de la raison!

On a dit souvent, et longtemps on a pensé que l'architecture grecque était fatigante par une beauté uniforme, qu'elle manquait de variété et d'imprévu : c'est là une erreur profonde. Non-seulement les Hellènes avaient des édifices de toute espèce répondant aux besoins d'une civilisation raffinée : des lycées, des gymnases, des théâtres, des stades, des galeries de conversation, comme le Pœcile d'Athènes, la Lesché de Delphes, des marchés, des forums (*agora*), des tribunaux, des monuments choragiques, comme ceux de Lysicrate et de Thrasyllus à Athènes, des horloges comme la Tour des Vents, des mausolées, enfin, des propylées et des temples ; mais encore ces temples étaient construits sur des plans très-variés, et ils changeaient de caractère selon le nombre des colonnes affectées à leur frontispice et selon la disposition de ces colonnes.

On appelait *tétrastyle* le temple qui avait quatre colonnes à sa façade,

hexastyle celui qui en avait six. Tels étaient les temples d'Hercule à Agrigente, de Minerve à Égine, de Thésée à Athènes ; *octastyle* celui qui en avait huit : de ce genre étaient le fameux temple d'Éphèse et le Parthénon. L'édifice était *décastyle* quand il avait dix colonnes à sa façade, ce qui était rare. On en voit un exemple à Athènes dans les ruines colossales du temple corinthien de Jupiter, bâti par Cossutius, architecte romain, au second siècle avant notre ère.

Mais ce qui constituait surtout la variété des monuments antiques, c'était la distribution des colonnes. L'idée fondamentale du temple grec est d'élever une séparation absolue entre le sacré et le profane. Primitivement, le sanctuaire qui renferme l'image du dieu est ceint de hautes et fortes murailles, sans vide, sans fenêtres. Cette chambre intérieure et close, la *cella*, qui est le temple proprement dit et qu'on appelle aussi pour cette raison le *naos* (ναος) ne reçoit le jour que par la porte ; mais le peuple n'est pas introduit dans l'enceinte sacrée. Le prêtre sacrifie sur le seuil du temple, en présence de la foule et sous les yeux de la divinité dont on entrevoit la statue. Il a donc fallu ménager au sacrificateur une sorte de vestibule ouvert et couvert où il pût immoler publiquement les victimes. Alors les murs latéraux de la cella ont été avancés et ils se terminent par des antes. Puis, dans l'espace compris entre les deux antes et sur la même ligne ont été placées deux colonnes, et c'est ainsi qu'a été disposé le plus simple des temples grecs, celui que Vitruve appelle *in antis*. Sur ce plan étaient construits le petit temple de Thémis à Rhamnus[1] et le propylée de Minerve Suniade, au cap Sunium.

L'idée vint ensuite de substituer à chacune des antes soutenant les angles de la façade une colonne isolée qui laissait par conséquent un espace vide entre elle et le mur, de manière à former un vestibule porté sur quatre colonnes et accessible sur les deux côtés. Ce nouveau genre d'édifice fut appelé *prostyle*, c'est-à-dire ayant des colonnes à son frontispice, comme le fameux temple de Cérès à Éleusis. Puis on répéta sur la face postérieure du monument le portique qui décorait la face antérieure, de sorte qu'il y eut deux entrées semblables, deux vestibules, ainsi que l'exprime le mot *amphiprostyle*, par lequel on désigna cette variété du temple grec. On en voit un modèle sur l'Acropole d'Athènes, dans le temple de la Victoire Aptère[2].

Jusqu'à présent, les faces latérales ne présentent que des murs. Mais

1. Voir la gravure de la page 222.

2. L'élévation de ce temple amphiprostyle est gravée dans la proposition IV du présent livre.

bientôt, suivant les progrès de la population et de la richesse, le temple dut se développer, s'agrandir. La seule analogie suggéra la pensée d'ajouter aux deux flancs du bâtiment sacré les rangées de colonnes qui offraient déjà sur les deux fronts un accès si élégant et si facile, un si noble aspect. On donna ainsi comme des ailes au monument, et les Grecs appelant aile, *pteron* (πτερόν), chacun de ces portiques latéraux, le temple qui se trouvait ainsi entouré de colonnes sur toutes ses faces fut dit *péripière*[1]. Cependant, si l'édifice n'avait pas alors plus de quatre colonnes de front, l'intérieur du naos serait trop petit : il fallut donc porter à six au moins le nombre des colonnes sur la façade du temple périptère. Quelquefois, pour élargir la cella, on supprimait les ailes et on avançait le mur jusqu'au portique latéral dont l'entre-colonnement fut fermé, de sorte qu'au lieu d'avoir sur ses flancs deux files de colonnes isolées, le monument présentait ces colonnes engagées dans les murs latéraux, et n'ayant en saillie que la moitié de leurs tambours. On appela *pseudopériptère* (faux périptère) le temple ainsi disposé, parce qu'en effet ses colonnades feintes ne conservaient que l'image réduite, le souvenir figuré du vrai périptère. A cette classe appartiennent le temple de Jupiter Olympien à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes.

Le besoin d'agrandir le temple aux dépens de la galerie ne fut pas la seule cause qui engendra cette variété introduite dans l'architecture antique. En un pays où les grandes pierres étaient rares, il eût été impossible de construire un édifice colossal, comme celui d'Agrigente, en employant des colonnes isolées, parce que la largeur des entre-colonnements eût été hors de mesure avec des plates-bandes monolithes. L'architrave fut donc composée de petits blocs qui trouvèrent leur point d'appui et sur la demi-colonne et sur le mur qui bouchait l'entre-colonnement. Voilà comment les Grecs surent produire de grands effets avec de petits moyens, à l'inverse des modernes, qui ont si souvent usé de grandes forces pour arriver à de petits résultats.

Qu'était-ce donc lorsque l'architecte avait à sa disposition des matériaux superbes et les immenses richesses d'un Crésus ! Quand ils élevèrent le temple d'Éphèse, au VIe siècle avant notre ère, Chersiphron et son fils Métagène imaginèrent de doubler la colonnade sur les flancs de l'édifice.

L'art fut alors enrichi d'une variété nouvelle, et le temple reçut le nom de *diptère* (à deux ailes). Deux siècles plus tard, au temps d'Alexandre, le plan de Chersiphron fut modifié par Hermogène, qui, chargé de

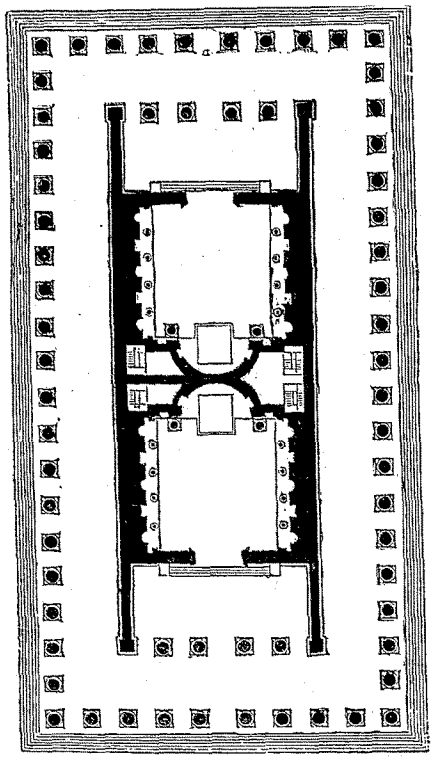
1. Pour citer des exemples modernes, la Madeleine, la Bourse, sont des monuments *périptères*. L'église Notre-Dame-de-Lorette est un édifice *prostyle*.

construire le temple de Diane Leucophrine à Magnésie, supprima sur les côtés le rang de colonnes qui s'élevait entre le mur de la cella et la colonnade extérieure, de manière que le portique en fut considérablement agrandi, puisque, étant dégagé de ses supports intérieurs, il eut une largeur égale à deux entre-colonnements, plus l'épaisseur d'une colonne. « Par là, dit Vitruve, Hermogène trouva le moyen de diminuer la dépense et, sans rien ôter à la majesté de l'édifice, d'élargir l'espace couvert autour de la cella, afin que, dans le cas d'une pluie violente et imprévue, la multitude pût s'abriter à l'aise sous la galerie environnante. » Hermogène fut donc l'inventeur d'un nouveau genre, qui s'appela le *pseudodiptère*, c'est-à-dire le faux diptère. Toutefois, un tel agrandissement du péristyle n'est admissible qu'avec une couverture en charpente, car si l'on supprime la file de colonnes la plus rapprochée du temple, la distance à franchir entre le mur et la colonnade extérieure devient démesurée et ne peut plus être couverte par une seule pierre. Si le diptère d'Éphèse avait une toiture en bois, comme le disent Pline et Vitruve, à plus forte raison devait-il en être ainsi du pseudodiptère de Magnèsie[1].

Mais tous les monuments élevés aux dieux n'étaient pas sur un plan rectiligne et quadrangulaire. Certaines allégories religieuses avaient engendré la forme ronde. Le disque du soleil était symbolisé en Thrace par le plan circulaire de son temple; Vesta, la grande déesse du foyer domestique, était toujours adorée dans un temple rond, emblème du feu rayonnant, image du point central, sacré et immobile, autour duquel se meut la vie. En Grèce, il y avait plusieurs édifices de cette forme, au rapport de Pausanias, entre autres le temple d'Esculape bâti à Épidaure par le célèbre sculpteur Polyclète, la Rotonde élevée à Sparte par Épiménide, le Prytanée d'Athènes.

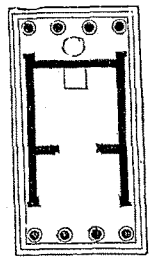
Quelquefois le temple rond n'avait point de cella, point de mur, et il se composait d'une simple colonnade à jour supportant une coupole (θόλος); on le disait alors *monoptère*. Ce mot, qui veut dire à une seule aile, signifiait ici que le temple avait seulement une rangée de colonnes.

1. Dans la page suivante sont figurées les principales variétés du temple grec. Ces variétés tiennent aussi à la distribution intérieure. Le plan du Parthénon donne une idée générale de cette distribution. A est le soubassement; B, le péristyle; C, le *pronaos* ou avant-temple; D, le *naos* ou le temple proprement dit, que les Latins appelaient la *cella;* dans la nef centrale, au point E, est placée la statue; F est l'*opistodome;* c'est une chambre qui, dans les grands temples, venait après le *naos* et renfermait le trésor; G est le *posticum*, c'est-à-dire l'arrière-temple, correspondant symétriquement à l'avant-temple.



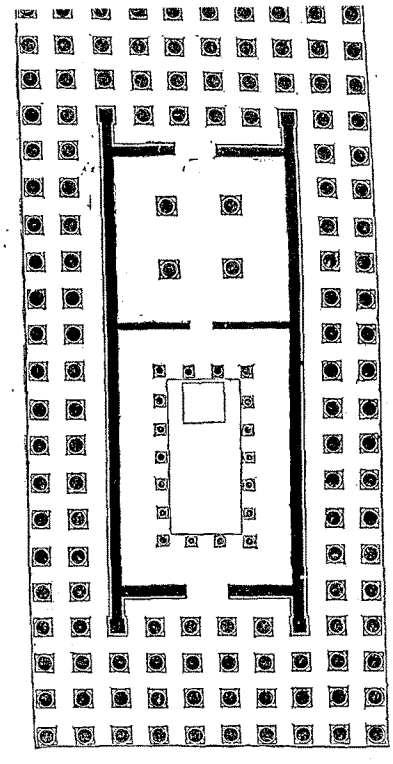
Pseudodiptère.

Temple de Vénus et Rome, à Rome.



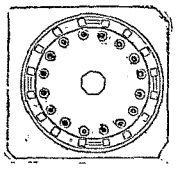
Amphiprostyle.

Temple
de la Victoire
Aptère.



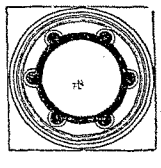
Diptère.

Temple de Jupiter Olympien, à Athènes.



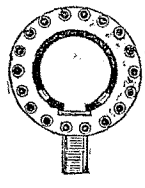
Monoptère.

Temple de Sérapis, à Pouzzoles.



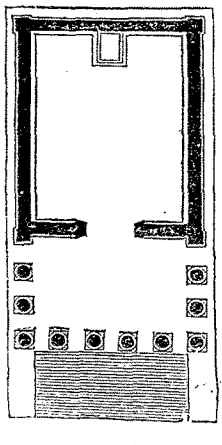
Rond pseudopériptère.

Monument de Lysicrate, à Athènes.



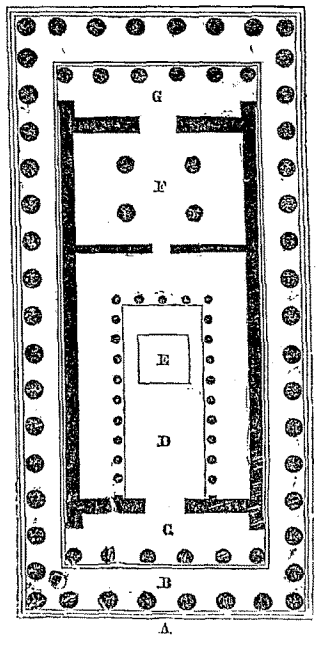
Rond périptère.

Temple de Vesta, à Tivoli.



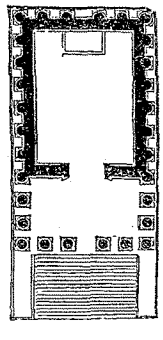
Prostyle.

Temple d'Antonin
et Faustine, à Rome.



Périptère.

Le Parthénon.



Pseudopériptère.

Maison-Carrée
à Nîmes.

On en voit un exemple dans les ruines de Pouzzoles, près de Naples, avec cette particularité, qu'il y avait une statue devant chaque colonne. Au milieu de la plate-forme s'élevait un autel placé en avant de la statue qui représentait le dieu. Le plus souvent le temple rond était périptère, c'est-à-dire qu'il avait une cella fermée par un mur et entourée de colonnes, comme celui de Vesta, à Tivoli ; ou bien il était pseudopériptère, ayant ses colonnes engagées dans le mur circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate.

Ce n'est pas tout : à ces nombreuses variétés s'ajoutent encore bien des nuances. A Éleusis, par exemple, le temple de Diane Propylée avait une double façade *in antis*, au lieu que le temple de Thémis, à Rhamnus, n'en avait qu'une. A Agrigente, le temple d'Esculape (restitué par M. Hittorff) présentait une autre variante, la façade antérieure ayant deux antes et deux colonnes isolées, et la façade postérieure deux antes et deux colonnes engagées.

Oui, ce serait une grave erreur que de croire à l'uniformité de l'architecture hellénique. Artistes par excellence, les Grecs conservaient dans tous leurs arts la liberté qui en est l'âme. Mais toujours ils surent la concilier avec la tradition, ne rompant jamais la chaîne qui, des premiers tâtonnements, les avait conduits à la beauté, et qui de la beauté devait les conduire aux splendeurs de la perfection.

XXIII

D'AUTRES CONDITIONS SONT NÉCESSAIRES A LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES : LE CHOIX DU SITE, L'ASSIETTE ET L'ORIENTATION DU MONUMENT, ET SON HARMONIE AVEC LA NATURE ENVIRONNANTE.

Quand on voyage dans les pays classiques de l'architecture, en Grèce, en Asie-Mineure, en Sicile et dans la Grande-Grèce, on est frappé partout de la beauté que se prêtent mutuellement l'art et la nature. Le paysage, le ciel, la mer, tout concourt à former un cadre magnifique aux inventions de l'architecte. Le caractère même du sol, qu'il soit riant ou sévère, fertile ou aride, est un élément que l'artiste a fait entrer dans les plans de son édifice pour en rehausser l'ordonnance, pour en achever le prestige et la grandeur.

Tantôt, comme à Didyme, à Palmyre, à Éleusis, le temple est enfermé dans une vaste enceinte, dans un *péribole*, et le dieu se trouve ainsi doublement séparé des choses profanes et du vulgaire. Tantôt le temple

est situé, comme à Sunium, sur un promontoire d'où il apparaît aux navigateurs comme un asile gardé par une divinité protectrice. Le calme de ses lignes horizontales domine alors les accidents d'une montagne escarpée et les soulèvements de la mer. A Corinthe, le vieux temple dorique aux proportions si pesantes, si rudes, s'élevait sur le penchant de la citadelle, près de l'isthme cher à Neptune, et de la fontaine Pirène, qui jaillit de l'Acrocorinthe, et où Pégase allait se désaltérer. A Athènes, c'est sur un groupe de rochers superbes que s'élèvent les Propylées, les temples de la Victoire sans ailes et de Minerve Poliade, et le Parthénon, qu'on aperçoit du golfe Saronique, majestueux encore dans ses ruines, élégant et fier. A Rhamnus, la situation des deux temples est d'une beauté incomparable. Bâtis à l'extrémité d'un plateau dont le sol est riche, mais coupé de rochers et couvert çà et là de grands chênes, ces petits monuments se détachaient sur une montagne plus élevée ou sur le ciel, suivant le point d'où on les regardait. A leur pied, au bas d'une pente abrupte, s'ouvrait le port de Rhamnus sur le détroit de l'Euripe qui sépare l'Attique de l'Eubée. Tournés vers l'orient, ils présentaient leur colonnade latérale à ceux qui naviguaient sur l'Euripe, et ils étaient séparés du précipice par une plate-forme que soutenaient des murs d'une construction imposante. A gauche du port, en regardant la mer, se dressait sur une éminence l'antique forteresse construite toute en marbre, et dont nous avons vu la porte grandiose et les fortes murailles, du plus beau travail hellénique. Mais les deux temples dominaient et le port et la forteresse, et les collines de l'Eubée qu'on aperçoit sur l'autre rive, creusées de ravins profonds qui laissent pénétrer le regard dans la presqu'île. Impossible de choisir un plus beau site pour y placer le temple de Némésis. Aussi les anciens, supposant qu'elle se plaisait dans ce pays d'une magnificence sauvage, l'appelaient la Vierge de Rhamnus, *Rhamnusia Virgo*.

Quelquefois, comme à Épidaure ou dans la plaine d'Olympie, le temple est environné d'un bois sacré, et l'on y arrive en traversant des ombrages d'oliviers, de platanes ou de cyprès, des clairières égayées par des palestres, des lieux peuplés de statues, ornés d'autels, de trépieds, de stèles honorifiques, de colonnes où sont inscrits les noms des malades guéris par Esculape, ou de chars consacrés aux vainqueurs des Jeux Olympiques.

Que s'il nous plaît d'aller maintenant visiter les colonies grecques, nous n'avons qu'à suivre le cours du fleuve qu'arrose la plaine d'Olympie. Touchée de l'amour d'Alphée pour la nymphe Aréthuse, la mer laissera couler le fleuve d'eau douce sans y mêler l'amertume de ses

ondes, et nous nous retrouverons sur les côtes de la Sicile, en vue de Syracuse, près de la nymphe changée en fontaine... Le peuple qui, dans sa naïve poésie, trouva des fictions aussi aimables pour exprimer l'attachement des colonies à leur métropole, malgré la distance et à travers les flots de la mer, un tel peuple, dis-je, devait porter en toute chose la délicatesse des impressions, le sentiment de l'art. Pas un temple de la Sicile qui ne soit situé sur une acropole ou au sommet d'un amphithéâtre, ou sur un soubassement de rochers dominant des collines taillées en remparts. Métaponte, Crotone, aussi bien que Syracuse, Sélinonte, Agrigente, font bien voir que les Grecs ont excellé à choisir le site de leurs monuments. « Lorsqu'on s'arrête à l'entrée de l'Acropole, dit M. Hittorff (*Notice sur les ruines d'Agrigente*), et qu'on voit de ce point les mouvements du sol sur lequel s'élevait la rivale de Carthage, et les montagnes aux belles silhouettes avec les vallées qui les environnent, enfin l'immense étendue de la mer Libyque, on se trouve impuissant à décrire le panorama que l'œil embrasse d'un seul regard. »

Par quelle fatalité le seul auteur antique dont nous possédions un livre sur l'architecture n'a-t-il connu aucun de ces beaux temples qui, depuis la rive occidentale de l'Italie jusqu'au fond de la mer Égée, décoraient les villes grecques, couronnaient les promontoires et souvent embellissaient toute une province! Vitruve, en parlant de l'orientation des temples, a posé un principe qui est démenti par toute l'architecture grecque. « Les demeures sacrées des dieux immortels, dit-il, doivent être orientées de manière que, si rien ne s'y oppose, la statue du dieu qui aura été placée dans la cella regarde l'occident, afin que ceux qui viennent faire des sacrifices aient le visage tourné vers l'orient et vers la statue, et pour que le dieu lui-même, paraissant se lever avec le soleil, jette ses regards sur les suppliants et les sacrificateurs. » Contrairement à ce passage de Vitruve, tous les temples grecs sont tournés vers l'orient, un seul excepté, celui d'Apollon Épicurius, à Phigalie, qui est orienté nord et sud.

Mais nous voici arrivés à une des plus hautes et des plus belles questions de l'architecture, la polychromie.

L'architecture doit-elle être coloriée à l'extérieur? Telle est la question. Nos archéologues en ont cherché la solution dans les faits : c'est par les principes qu'il faut essayer de la résoudre.

Il y a quelque trente ans, personne ne songeait à la polychromie. Les rares voyageurs qui avaient exploré les monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, avaient admiré ces monuments dans leur majestueuse unité. Quelques-uns, ayant aperçu des traces de cou-

leur parmi les ruines, avaient détourné les yeux et s'étaient promis de garder le silence sur une pratique dont la seule hypothèse leur paraissait une injure au génie grec. Cependant l'archéologie, poussant de toutes parts ses investigations, découvrit dans les vieux temples doriques du VIe siècle avant notre ère des preuves nombreuses que la couleur avait été appliquée par les Grecs à l'extérieur de leurs édifices. M. Hittorff, après avoir étudié les temples de la Sicile, fut le premier à révéler ce fait au monde savant, et il le fit avec beaucoup d'éclat en donnant un corps à ses observations, qu'il érigea plus tard en système (*Restitution du temple d'Empédocle*). Presque aussitôt vinrent les découvertes faites à Métaponte par le duc de Luynes, puis les affirmations d'un architecte fort estimé en Allemagne, M. Semper, et celles d'un antiquaire italien, le duc Serra di Falco. Au commencement, ces révélations furent accueillies par l'incrédulité ; on aima mieux nier la polychromie chez les Grecs que d'avoir à en justifier ces grands artistes, nos maîtres. Mais certains passages de Dicéarque, de Vitruve, de Pline, remis en lumière, ainsi qu'un mot de Pausanias sur deux tribunaux d'Athènes, le tribunal *rouge* et le tribunal *vert*, furent invoqués à l'appui des faits. Ne voulant pas reculer même devant l'évidence, quelques antiquaires, tels que Millin, eurent le courage d'attribuer la peinture extérieure des édifices à un reste de barbarie. Depuis, les magnifiques restaurations du Parthénon par M. Paccard, et du temple d'Égine par M. Blouët d'abord, ensuite par M. Garnier, ont à peu près levé tous les doutes, sinon touchant les détails de la polychromie antique, au moins sur l'empire de cette coutume chez les anciens. Il a été avéré que les Grecs avaient très-souvent colorié leurs temples, que les triglyphes étaient peints en bleu, comme l'avait indiqué Vitruve (*cera cærulea*) ; qu'en général, le fond des métopes était d'un rouge de brique ou d'un rouge ardent de cinabre ; que des méandres de diverses couleurs, souvent rehaussées de dorures, couraient sous la frise ; que les colonnes étaient recouvertes d'une couche d'ocre jaune, et les tympans d'une teinte azurée. Dès lors, comme s'il se fût agi d'une pure question de fait, tout le monde a rendu les armes, et l'on a vu s'éteindre une polémique illustre qui avait passionné l'archéologie moderne et qui semblait devoir renouveler les lois du goût. Le sentiment s'est laissé étouffer par l'érudition ; l'esthétique a été vaincue par les textes. Et pourtant, la philosophie de l'art doit s'élever au-dessus de l'histoire, lui être supérieure : c'est le privilége des principes d'être indépendants de la tradition, et de passer avant tout, même avant les Grecs.

Nous l'avons dit, et nous l'avons prouvé au commencement de cet ouvrage (*De la figure humaine*), à mesure que la création s'élève, elle aban-

donne la couleur pour le dessin et tend à la monochromie. Aux premiers règnes de la nature sont départies les couleurs les plus magnifiques et les plus intenses ; les minéraux en renferment tous les trésors et en sont eux-mêmes l'étincelante matière. Les végétaux brillent déjà d'un éclat moins violent, plus harmonieux ; viennent ensuite les animaux, qui sont d'autant plus riches de couleurs qu'ils sont moins intelligents, comme si la beauté de leur parure leur était donnée en compensation de l'intelligence qui leur manque. A mesure qu'ils s'approchent de l'homme par leurs facultés, les animaux perdent la variété de leurs tons. Le plus triste plumage est celui des oiseaux qui font entendre les accents de poésie, et les quadrupèdes dignes de vivre en société avec l'homme ont un pelage presque monotone, comme le chien, ou une robe presque uniforme, comme le cheval. Enfin, quand l'homme est apparu, portant en lui le don divin de la pensée, il s'est montré revêtu d'une couleur dont les nuances légèrement imperceptibles se fondent dans l'unité. Ainsi l'ont vu les grands peintres et même de grands coloristes, les Titien, les Corrége.

Mais si le corps humain est à peu près monochrome au dehors, il contient à l'intérieur des colorations brillantes qu'annoncent déjà le vermillon de ses lèvres, et les tons variés de sa prunelle quand il ouvre ses paupières. Devenu créateur à son tour, devenu artiste, l'homme trouve dans son corps les lois qui vont présider à ses créations. Se connaissant lui-même, il devra mettre dans son œuvre d'art par excellence, qui est l'architecture, les qualités de son être : la proportion, la symétrie extérieure, la monochromie au dehors, la polychromie au dedans.

Quand il est bien situé, tout monument d'architecture, surtout le monument religieux, le temple, s'environne de la nature et s'y encadre. Mais la nature est un coloriste incroyable ; elle seule a conservé les secrets de la couleur. Comment donc colorier un monument sans tenter une lutte inégale, impossible? Que seraient nos décorations les plus admirables, celles qui nous éblouissent sur la scène de nos théâtres, si on les transportait en pleine campagne pour les comparer à ces splendeurs du couchant que les Grecs appellent la royauté du soleil (βασιλεύσις)? Auprès des spectacles que nous donne ce décorateur sublime, combien nous paraîtraient misérables les inventions humaines en ce genre, et nos lumières artificielles, et nos lourdes harmonies, et nos terrestres couleurs! Au contraire, si le temple, bâti sur un promontoire, ou au milieu d'un bois, ou sur une colline ombragée de pins et de lentisques comme à Égine, ou dans une plaine de roses comme à Pæstum ; si le temple, disons-nous, est d'un seul ton, quel caractère ne va-t-il pas emprunter

de cette indivision qui le fera paraître plus grand, de cette simplicité qui le fera paraître plus solennel ! Monochrome, il se détachera mieux sur les magnificences du paysage, en contrastant par son unité invariable avec les changeants spectacles de la végétation et du firmament, et par cette unité même, il exprimera la pensée de l'homme au sein de la nature inférieure, qui peut bien engendrer la vie, la variété et la couleur, mais qui ne peut ni créer ni comprendre la pensée.

Quand nous serons entrés dans l'intérieur du temple et que nous n'aurons plus sous les yeux les décorations de la nature, alors la polychromie sera opportune et pourra devenir nécessaire pour spécialiser le culte, pour préciser la pensée qui réside dans l'axe de l'édifice. L'architecture nous ayant dit au dehors tout ce qu'elle voulait et devait nous dire, rien ne s'oppose maintenant à ce que sa parole soit répétée au dedans par la peinture, et que cette seconde parole vienne compléter et définir l'éloquence de la première. « De la connaissance certaine, dit M. Hittorff, que les premiers temples des Grecs étaient de bois, et leurs premières idoles, venues d'Égypte, de la même matière recouverte de couleurs conservatrices, je concluais que le besoin de la conservation des sanctuaires devait leur faire appliquer des couleurs analogues, afin que les temples et les idoles pussent offrir, avec une égale durée, un aspect concordant. » C'est là un argument décisif peut-être, mais seulement pour la polychromie *intérieure*.

La seule coloration admissible à l'extérieur d'un monument, c'est la polychromie naturelle, par exemple le mélange discret de certains marbres dans leur application aux grandes parties de l'édifice, lorsqu'il s'agit surtout de les distinguer nettement dans un pays brumeux. L'emploi raisonné des matériaux naturels, tels que les a colorés le coloriste par excellence, n'a plus rien de ce caractère capricieux et variable qui répugne à l'architecture monumentale. « Admirons encore ici l'antique Égypte jusque dans ses écarts, dit Humbert de Superville (*Signes inconditionnels de l'art*). En sillonnant, comme elle a fait, les murs extérieurs et les différents membres de ses édifices de milliers de figures, en les relevant encore des couleurs les plus éclatantes, elle n'a fait, pour ainsi dire, que se créer une nouvelle espèce de matériaux bariolés; il n'y a là ni sculpture ni peinture comme *telles*, et l'unité architectonique est conservée. »

Il ne faut pas s'y tromper, au surplus, le principe de la monochromie n'est applicable dans sa sévérité qu'à l'architecture monumentale. Qu'une construction familière, une maison isolée, une villa, soient peintes à l'extérieur, il n'y a rien là qui offense le sentiment public, car de tels bâtiments ne représentent que l'humeur particulière de ceux qui les

habitent, et dès lors le goût individuel peut s'y donner un libre cours. Mais le monument qui s'élève à l'endroit le plus apparent d'une cité, et qui symbolise la pensée religieuse ou patriotique d'une nation entière, comment le concevoir autrement que monochrome? S'il est la propriété de tous, il ne doit porter les couleurs de personne; s'il est l'image de la pensée générale, il faut en exclure ce qui est relatif, individuel, éphémère. Oui, l'unité d'aspect est nécessaire à un monument qui manifeste le sentiment universel. Comment, d'ailleurs, l'ensemble aura-t-il sa signification et sa valeur, si chaque membre de l'édifice s'en distingue par un ton propre et le dispute aux autres en importance et en éclat; si le triglyphe montre sa tête bleue et la métope son fond rouge; si les gouttes brillent en jaune; si le regard est sollicité, ici par le ton violent de la bandelette, là par les feuilles alternativement rouges et vertes qui décorent la belle moulure en bec de chouette couronnant le chapiteau des antes et les corniches inclinées; enfin, si les bordures dorées qui encadrent ces feuilles ajoutent encore leur scintillement à ces voyantes et tranchantes couleurs?

Un écrivain qui a soutenu éloquemment la polychromie par respect pour l'antiquité, l'auteur de *l'Acropole d'Athènes*, M. Beulé, nous apprend qu'une loi rapportée par Lucien défendait de paraître dans la procession sacrée, et même dans les jeux publics, avec des vêtements de couleur. Quel trait de lumière fait jaillir cette révélation inattendue! Pourquoi donc la polychromie fut-elle interdite dans les vêtements, si ce n'est pour que l'unité du sentiment populaire, qui doit se manifester en un jour de fête, ne fût pas troublée par les fantaisies individuelles et la bigarrure des couleurs? Mais un monument, un temple, est-il autre chose qu'une fête continuelle, pour ainsi dire, une expression pétrifiée de cette communion de tout un peuple, qui, à certains jours, s'affirme sur la place publique, et dont la grande architecture doit offrir un emblème permanent, immobile, éternel?

Ah! sans doute, il nous répugne de penser que des artistes comme Phidias, Ictinus, Carpion, Mnésiclès, ont pu se tromper sur une seule question d'art, eux qui avaient si merveilleusement compris toutes les autres. Mais qui nous assure qu'ils n'ont point cédé à l'influence des idées religieuses; que l'autorité hiératique n'attachait point aux couleurs une signification symbolique et traditionnelle? Qui sait, d'ailleurs, comment fut traitée la polychromie dans cette contrée qui a eu le privilége de donner son nom à l'atticisme? De tous ceux qui ont vu Athènes, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur

de ruines, a été plus habile que les Grecs, en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade, du temple de Thésée. Ramenées à un ton uniforme, d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissent rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu le remarquer, d'ailleurs, en tous lieux : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires, lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et, en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité, de l'unité qui est le principe de toute grandeur... Après tout, si les Grecs se sont élevés si haut, c'est qu'ils ont remanié selon leur beau génie l'héritage que leur avaient transmis l'Égypte et les nations orientales. Restons libres envers eux comme ils le furent eux-mêmes à l'égard de leurs devanciers. Le progrès dans les régions de l'art doit s'accomplir par deux éléments qui ne sont pas incompatibles : le respect et la réforme de la tradition.

XXIV

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN ARC RÉPOND AUX IDÉES DE HARDIESSE, DE LIBERTÉ ET D'ÉQUILIBRE.

C'est un beau spectacle que nous donne l'histoire de l'architecture : à mesure que le temps marche et que l'humanité se développe, l'intelligence gagne du terrain, tandis que la nature physique perd de son empire. L'esprit triomphe peu à peu de la matière.

Au commencement des sociétés, les hommes se consument en efforts prodigieux pour évider leurs monuments dans les montagnes, pour creuser des souterrains profonds, pour traîner et soulever des blocs énormes qui seront posés à plat sur des supports trapus, serrés, indestructibles. Les peuples enfants, placés en présence de la nature qui effraye leur ignorance et les domine, ne savent que lutter à force de patience, à force de bras, contre les obstacles qu'elle leur oppose, et ils restent soumis à la matière tout en la faisant servir à leurs desseins. Un jour vient cependant où l'homme, voulant échapper à une telle servitude, se propose le problème de créer une grande architecture avec de petits matériaux, et il imagine de substituer à la solidité naturelle des plates-bandes une solidité en quelque sorte artificielle, résultant de l'appui que se prêteraient deux pesanteurs suspendues et inclinées.

L'architecture en plate-bande, avons-nous dit, exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante ; or, tous les pays n'en produisent pas de pareilles. L'architecte se trouvait ainsi dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui commandait l'écartement des points d'appui. Il fallait donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petites pierres, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des matériaux, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut réalisé lorsqu'on eut trouvé l'art de suspendre un arc en pierre au-dessus du vide, l'art de construire une voûte courbe, une voûte proprement dite, car on donne aussi improprement le nom de voûte à ces plafonds composés de pierres taillées en forme de coin et appareillées sur une ligne horizontale, qui se soutiennent par leur coupe et par des armatures en fer. Le vice de ces plafonds, qu'on appelle des *voûtes plates*, n'a pas besoin de se démontrer : il saute aux yeux ; à supposer même que la solidité en fût réelle, il y manquerait encore une condition de l'art, la solidité apparente. Il s'agit donc ici de la voûte curviligne, qui seule permet de réunir sans danger deux points d'appui beaucoup plus éloignés que dans le système rectiligne. Nous verrons tout à l'heure combien la courbe des arcs et des voûtes peut varier ; mais il importe d'analyser d'abord l'impression que produit l'arc dans l'architecture monumentale, c'est-à-dire en grand, par opposition aux monuments antérieurs, en plate-bande.

L'horizontalité des lignes dominantes, il faut le rappeler, imprime un caractère solennel à tous les grands spectacles du monde : sur la terre, elle marque l'apaisement des catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe en soulevant ses entrailles ; sur les rivages de l'Océan ou sur un navire, elle annonce la fin des tourmentes et le silence de la mer ; dans les végétations puissantes, l'horizontalité des branches indique la force tranquille et rigide qui résiste aux tempêtes ; dans le visage de l'homme, elle signifie le sommeil des passions, la sérénité de la pensée, le repos de l'âme ; dans l'architecture enfin, lorsque la ligne horizontale se continue sans interruption et se prolonge, elle exprime aux yeux la stabilité de la pierre, et à l'esprit la fatalité du niveau ; elle procure le sentiment du calme et la notion d'une durée éternelle.

Maintenant, si nous substituons la ligne courbe à la ligne droite, toute une révolution va s'accomplir. A l'idée de paix succède l'idée de mouvement. L'architrave reposait sur les colonnes : l'arcade s'élance d'un pilier à l'autre. La première avait une immobilité rassurante, inébran-

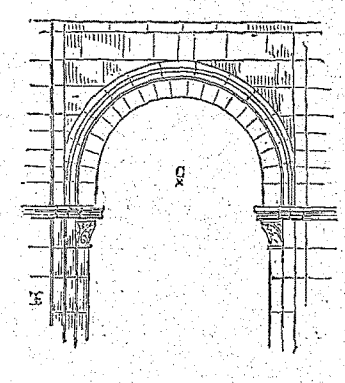
lable : la seconde n'a que l'immobilité inquiétante de l'équilibre. L'entablement était assis pour toujours sur une ligne qui ne varie point : au contraire, l'arc commence, monte, s'arrête et retombe suivant des lignes d'une diversité presque innombrable ; il devient l'image du firmament, où le soleil décrit chaque jour les courbes apparentes de son ascension et de son déclin. La ligne droite, comme l'a pensé Pythagore, pouvait symboliser l'infini, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même et que l'esprit peut la concevoir sans fin. La ligne courbe, au contraire, ne saurait représenter que le fini, parce qu'elle tend à revenir à son commencement et ne le fuit que pour le retrouver. Sur les plates-formes de Babylone et de Persépolis, dans le triangle des Pyramides aussi bien que dans l'horizontale du temple égyptien ou du temple grec, à Memphis, à Pæstum, à Sélinonte, à Athènes, la ligne droite pouvait produire en architecture des effets sublimes. Ces effets, nous le verrons, il sera donné aux architectes du moyen âge d'en reproduire autrement la sublimité en brisant les lignes de l'arc pour les rapprocher de la verticale. Mais toutes les courbes autres que l'ogive, qu'elles dessinent une rotonde comme le Panthéon d'Agrippa, ou la coupole de Sainte-Sophie, ou le dôme de Saint-Pierre, sont destinées à n'engendrer qu'une beauté imposante, harmonieuse, admirable, sans atteindre jusqu'au sublime ; et cela parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse le mouvement qu'elle enveloppe, tandis que la ligne droite le continue et l'agrandit en le développant.

Quoi qu'il en soit, il est essentiel de remarquer, dans l'intérêt de l'art, que les monuments dont la partie supportée est suspendue en arc ou en voûte répondent aux idées de hardiesse et de mouvement, de liberté et d'équilibre, comme les monuments en plate-bande respirent la sagesse, le calme, la fatalité, la permanence.

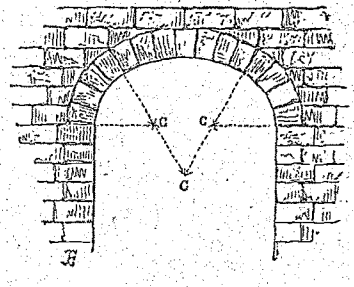
XXV

AU DOUBLE POINT DE VUE DE L'ART ET DE L'HISTOIRE, LES NOMBREUSES VARIÉTÉS DE L'ARC, QUI ELLES-MÊMES ENGENDRENT LES VARIÉTÉS DE LA VOUTE, SE RÉDUISENT A TROIS PRINCIPALES, QUI SONT : LE PLEIN-CINTRE, L'ARC OUTRE-PASSÉ ET L'OGIVE.

La courbe que décrit l'arc, lorsqu'elle est formée par un demi-cercle, s'appelle *plein-cintre*. L'élévation de l'arc est alors égale à la moitié de sa plus grande largeur, qui est le diamètre, c'est-à-dire au rayon. Quand la hauteur du cintre est plus grande que le demi-diamètre, l'arc est



ARC SURHAUSSÉ.

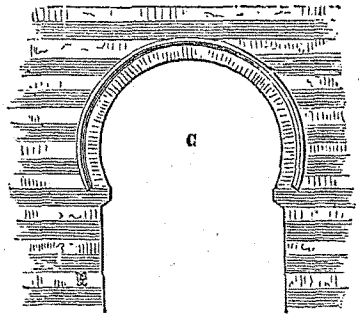


ARC SURBAISSÉ.
(Trois centres.)

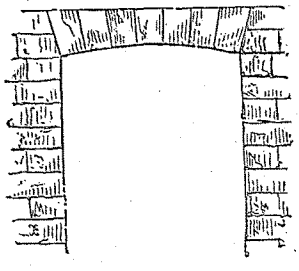
outre-passé, ou, comme l'on dit vulgairement, en fer à cheval ; si les deux côtés du demi-cercle se prolongent plus bas que le centre en deux lignes parallèles, l'arc est *surhaussé*. Quand la hauteur du cintre est moindre que le rayon, l'arc est surbaissé, ou, suivant l'expression commune, en anse de panier. Il représente dans ce cas la moitié d'un ovale, et sa courbe, ayant trois centres, est formée par trois rayons. Lorsque l'arc surbaissé, n'ayant qu'un centre, est décrit par un seul rayon, on le dit *bombé*. Enfin, si l'arc est dessiné par deux portions de cercle qui se croisent et forment un angle plus ou moins aigu au sommet, il prend, en vertu de l'usage, le nom d'*ogive*, dont la signification primitive était nervure.

Telles sont les principales variétés de l'arc, qui elles-mêmes engendrent les principales variétés de la voûte, comme le cercle, en tournant sur son axe, engendre la sphère. Le géomètre, l'ingénieur, l'architecte, connaissent et emploient bien d'autres courbes, mais qui ne rentrent point dans la limite de nos études. Le plein-cintre, l'arc outre-passé et

l'ogive sont les seules variétés qui appartiennent à la science du beau, les seules que nous ayons à examiner dans leur rapport avec le sentiment de l'art. Seules, ces trois formes ont joué un rôle illustre dans l'histoire, en dehors de l'antiquité grecque ; seules, elles ont enfanté des architectures

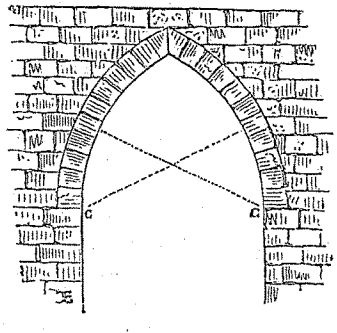


ARC OUTRE-PASSÉ.



ARC BOMBÉ.

(Arc surbaissé à un centre.)



ARC EN OGIVE.

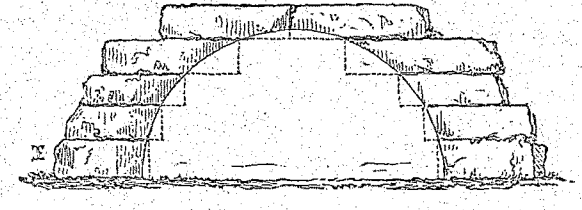
distinctes et fameuses : celles des Romains, des Byzantins, des Arabes et des chrétiens du moyen âge. Elles ont représenté les croyances des sociétés humaines ; elles ont ému les âmes.

Exposer les principes rudimentaires de l'architecture curviligne, en décomposer les éléments et en pénétrer l'esprit, voilà maintenant ce qu'il nous reste à faire. D'autres ont écrit l'histoire des diverses architectures, et quelques-uns l'ont fait avec une lucidité merveilleuse, notamment en ce qui concerne la période ogivale. Notre tâche est de donner au lecteur, s'il est possible, la clef de ces grands arts auxquels les peuples ont confié l'expression de leurs sentiments et où ils ont empreint l'image de leur vie. C'est aux savants, et à ceux qu'entraîne la vocation de la science, qu'il appartient d'entrer dans tous les détails techniques, de se complaire aux nombreuses divisions que découvre l'archéologie, et d'épuiser l'analyse. Notre ambition est tout autre. Nous aspirons à réduire la notion de l'art aux termes les plus simples, à en découvrir les lois, et surtout à en dégager la signification morale, la pure essence.

Le plein-cintre. — A quelle époque remonte l'invention de l'arc en architecture, et à quelle nation faut-il en attribuer l'honneur? Ce sont là des questions historiques et qui relèvent principalement de l'archéologie. Que l'arc et la voûte aient été connus de la haute antiquité, cela ne fait



DOUBLE VOUTE PRÈS DES PYRAMIDES DE GISEH.

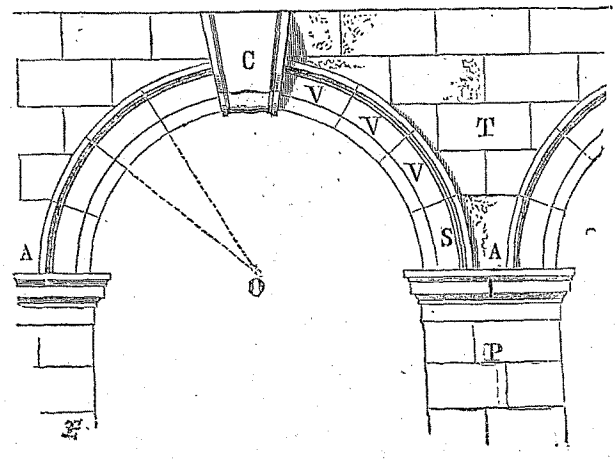


ARC PLEIN-CINTRE EN ENCORBELLEMENT.
Vallée d'El-Assassif (Égypte).

plus doute aujourd'hui. Le plein-cintre aussi bien que l'ogive se retrouvent dans certains monuments égyptiens qui datent de huit siècles environ avant Jésus-Christ; par exemple, à Méroé, en Éthiopie, dans le portique d'une pyramide, qui est couvert d'une voûte cintrée, et au mont Barkal, dans un autre portique dont la voûte est en ogive. Auprès des pyramides de Giseh, un tombeau doublement voûté, d'une date presque aussi ancienne, présente cette singularité, qu'une première voûte est formée de deux pierres biaises, reliées au sommet par une pierre horizontale, et qu'une seconde voûte les surmonte, composée de quatre arcs concentriques. Il existe même à Thèbes une voûte surbaissée de forme ovale, et régulièrement appareillée, dans le tombeau d'Aménophis Ier, qui vécut environ dix-sept cents ans avant notre ère. Si on remonte encore plus haut, on rencontre une voûte aiguë dans la pyramide de Giseh, qui est de trente-quatre siècles antérieure à l'ère chrétienne, et une voûte plein-cintre à Thèbes, dans la vallée d'El-Assassif, près du temple d'Ammon. Toutefois ces dernières constructions ne sont pas des voûtes véritables, car elles sont élevées sur des assises de pierres horizontales posées *en encorbellement*, c'est-à-dire en saillie les unes sur les autres. Il a suffi

d'abattre la partie saillante de chaque pierre suivant la ligne qui touche à tous les angles rentrants, pour produire un arc, mais seulement à l'état d'embryon. Ce qui, en effet, constitue l'arc en architecture, c'est l'appareil en claveau qui va être expliqué.

L'arc est une construction composée de plusieurs pierres réunies sur



ARC PLEIN-CINTRE.

P, pied-droit. I, imposte. S, sommier. VVV, voussoirs ou claveaux. C, clef. T, tympan. AA, archivolte.

une courbe, de manière à se soutenir au-dessus du vide, par l'effort même qu'elles font pour se renverser. Lorsqu'on a creusé ou maçonné un puits, on a fait une voûte, mais une voûte horizontale où chaque pierre repose sur son lit, dans toute son étendue. Le problème dont la solution devait mettre au jour une nouvelle architecture consistait à placer en l'air les pierres qui sont placées horizontalement dans le puits. Pour cela, il a fallu d'abord établir deux points d'appui solides, deux piliers robustes. Ces piliers, si on les arrondit, sont des colonnes ; s'ils ont une forme rectangulaire, on les appelle *piédroits* (ou pieds-droits). De même que la colonne est élargie à sa naissance ou munie d'une base, et qu'elle est couronnée d'un chapiteau évasé, de même le pied-droit, dans sa partie inférieure, se grossit d'un *socle* qui s'en détache par une légère saillie, tandis qu'il se termine en haut par une pierre plus large et conséquemment saillante, qui lui sert de chapiteau. Sur cette pierre va poser l'arc : c'est pour cela qu'on la nomme *imposte*, de l'italien *impostare*, qui signifie poser. La partie du pied-droit qui est entre le socle et l'imposte conserve le nom de *fût*, déjà donné à la tige des colonnes.

Les pierres qui composent l'arc s'appellent *claveaux* ou bien *voussoirs*. Elles sont taillées en forme de coin, et on les place les unes sur les autres de telle sorte que les joints soient perpendiculaires à la courbe de

l'arc, en d'autres termes, que chaque joint soit le prolongement d'un rayon. La pierre qui, à droite et à gauche, repose immédiatement sur l'imposte, à la naissance de l'arc, reçoit le nom significatif de *sommier*. Il est nécessaire que les claveaux soient en nombre impair, pour qu'il ne se rencontre pas de joint au sommet de l'arc, et que cette place soit occupée par une pierre centrale qu'on nomme la *clef*. La fonction de ce membre essentiel est d'assurer à la voûte la solidité réelle, qui intéresse le constructeur, et la solidité apparente, qui intéresse l'artiste. Il est évident, pour l'esprit comme pour les yeux, que l'arc, tant qu'il n'est pas achevé, ne peut pas se soutenir. Aussi, avant de le bâtir, l'architecte a-t-il ménagé un cintre en charpente qui doit provisoirement supporter les claveaux.

Quand l'arc est terminé, le cintre de bois est enlevé, et l'arc se maintient tout seul au-dessus du vide. Mais alors commence dans la construction une action invisible : c'est la pression qu'exerce une moitié de l'arc sur l'autre moitié. Cette pression est ce qu'on appelle la *poussée*. Il est clair qu'elle se reporte sur les pieds-droits et qu'elle tend à les repousser au dehors, ce qui entraînerait la rupture de l'arc. L'expérience a constaté et la science démontre (Rondelet, *Art de bâtir*) « que le cas de la plus grande poussée est celui où les voussoirs sont en nombre pair, c'est-à-dire où il se trouve un joint au sommet de l'arc, au lieu de la clef. » Afin d'accuser l'importance de ce maître-claveau, l'architecte le met ordinairement en saillie et le décore volontiers d'une sculpture. Si l'arc doit servir de passage à un triomphe ou en éterniser la mémoire, on y sculpte, par exemple, l'image d'une province captive, ou celle d'une victoire, ou la figure du triomphateur. Très-souvent la clef se profile en console avec deux enroulements dont le plus fort est placé au-dessus du plus faible, et c'est peut-être ce genre de profil qui a fait donner à la clef le nom d'*agrafe*, soit à cause de sa ressemblance avec cet objet, soit parce qu'elle relie entre eux tous les voussoirs et semble en effet les agrafer par son enroulement.

Mais les sculptures de la clef ne sont pas la seule décoration de l'arc. A moins d'une extrême simplicité, il est bordé d'un bandeau orné de moulures qu'on appelle *l'archivolte* et qui lui sert d'encadrement, d'une imposte à l'autre. Cet encadrement n'est pas d'ailleurs une simple décoration ; il a pour objet d'accuser la puissance de l'arc en indiquant à l'œil l'épaisseur de tous les claveaux. Ainsi enfermés entre les deux courbes parallèles de l'archivolte, les claveaux présentent trois faces : celle de devant, qui est la *tête* ; celle de dessous, qui est légèrement creuse pour concourir à former le cintre de l'arc, on la nomme *douelle* ; et celle de

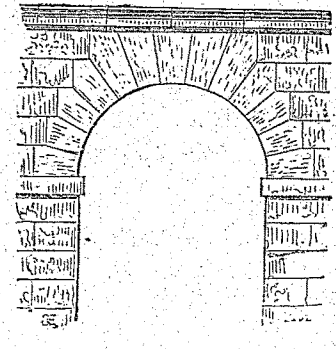
dessus, qui est légèrement bombée et qui fait un peu saillie avec la moulure. Les trois autres faces sont les lits de la pierre ; elles sont entièrement cachées aux regards, étant engagées dans la construction. L'ensemble des côtés creux qui forment le parement intérieur de l'arc ou de la voûte se nomme *l'intrados ;* l'ensemble des faces bombées se nomme *l'extrados*. Dans l'arche d'un pont, par exemple, l'intrados est la surface concave qui regarde la rivière, et l'extrados est la surface convexe qui est tournée vers le ciel. Lorsque les claveaux sont dessinés de la sorte et encadrés par les moulures de l'archivolte, on dit d'une manière générale que l'arc est *extradossé*, et lorsque l'épaisseur de l'arc est égale dans tout son pourtour, on dit qu'il est *extradossé* d'égale épaisseur.

Si des arcades se suivent, il reste entre les deux archivoltes, au-dessus de l'imposte, un espace qu'on appelle le *tympan*, et ce nom s'applique aussi aux encoignures triangulaires d'une arcade unique. Là se donne carrière le génie de la décoration : dans l'architecture monumentale et riche, tantôt le sculpteur fouille sur le tympan des feuillages, des trophées, des palmes avec des couronnes ; tantôt ce sont des figures humaines qui se couchent sur les reins de l'arc, et vont s'appuyer à l'agrafe ; tantôt ce sont des allégories qui infléchissent leur mouvement pour obéir au cintre de l'archivolte, ou bien des renommées volantes qui croisent leurs trompettes par-dessus la clef, lorsque l'arc est érigé dans une intention héroïque.

Souvent il arrive que les claveaux ne sont pas extradossés d'égale épaisseur, et que l'encadrement de l'archivolte est remplacé par des refends et des bossages de grandeur inégale, qui prêtent à la construction un caractère rude et fort, surtout quand le bossage est rustique. Souvent aussi, par une disposition ingénieuse, les claveaux, se terminant en lignes verticales et horizontales, se raccordent à angles droits avec les pierres du tympan, ou bien, faisant retour sur la ligne horizontale, ils vont se relier à l'appareil du mur et remplissent à la fois la fonction d'assise et l'office de voussoir. Quand ils sont construits dans l'une ou l'autre de ces deux manières, les arcs sont dits *en tas de charge*. Il est sensible que l'on commet une lourde faute si l'on applique à de pareils arcs les moulures d'une archivolte, comme le pratiquent parfois certains constructeurs modernes et comme les Romains l'ont pratiqué, à Rome, au pont Ælius (aujourd'hui le pont Saint-Ange), car on met alors en relief le contraire de ce que l'appareil met en évidence, de façon que les pierres elles-mêmes protestent contre une décoration aussi mensongère.

A l'aide de ces premières notions, le lecteur peut entrevoir maintenant de quelle importance a été l'invention de l'arc, ou plutôt son

introduction dans l'architecture. Quel que soit l'inventeur, quelle que soit l'antiquité de la découverte, il est inconstestable que l'honneur en revient aux Étrusques. Ce sont eux en effet qui les premiers en ont cherché la loi, et qui en ont fait un système nouveau et des applications fameuses. Une vérité appartient moins à celui qui la trouve qu'à celui qui la prouve, à celui qui la met en œuvre et qui en enrichit le domaine de l'humanité. Originaires selon toute apparence de l'Asie Mineure, et fils de ces Pélasges qui remplirent la Grèce de constructions cyclopéennes, les Étrusques avaient érigé des arcs dans les vieilles cités du Latium, sur la terre de Saturne, *Saturnia tellus*, longtemps avant la fondation de Rome. Mais à une époque aussi reculée, la science n'avait pu calculer encore la poussée des voûtes et soumettre au contrôle des mathématiques les hardiesses de l'art. L'expérience, l'imitation et une mécanique



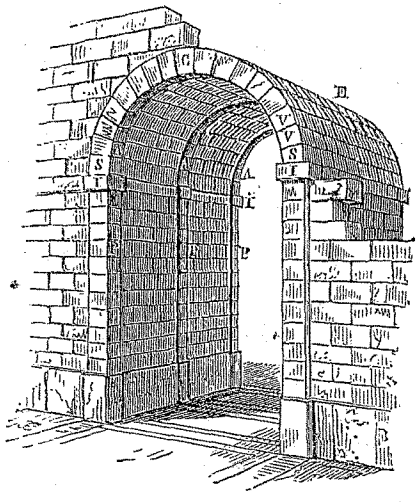
ARC EN TAS DE CHARGE.

naturelle, comme dit Bossut (*Statique des voûtes*), furent les seuls guides de l'architecte dans ces temps primitifs. Aussi paraît-il que les Étrusques n'employèrent d'abord la voûte qu'avec une sorte de terreur. Lorsqu'ils eurent construit la grande porte cintrée de l'antique Volterra, ils sculptèrent les images de leurs divinités locales sur l'agrafe et sur les sommiers de l'arcade, comme si, effrayés de la montagne de pierre qu'ils avaient suspendue sur leurs têtes, ils eussent placé leur audacieuse architecture sous la protection des dieux.

Le mot voûte vient du latin *volutare*, qui signifie tourner. En effet, la voûte est censée produite par la révolution de l'arc ; elle n'en est que le développement.

Si l'on suppose que l'arc se continue suivant une ligne droite sur deux murs parallèles, on aura une voûte cylindrique, ou, comme l'on dit plus communément, une *voûte en berceau*. Si, au lieu de se mouvoir entre deux lignes droites, l'arc se prolonge entre deux courbes concen-

triques, on aura la *voûte annulaire*, ainsi nommée parce qu'elle dessine la figure d'un anneau[1]. Si nous imaginons maintenant l'arc plein-cintre tournant sur lui-même, c'est-à-dire autour de son axe, il produira par cette révolution une *voûte sphérique*, celle qui est circulaire en plan et curculaire en élévation[2]. Dans le cas où l'arc, au lieu d'être en plein-cintre, serait surhaussé ou surbaissé, sa rotation sur lui-même produi-



VOUTE CYLINDRIQUE OU EN BERCEAU.
PPP, pieds-droits et pilastres. I, imposte. S, sommier. VV, voussoirs ou claveaux. C, clef. D, douelle. AAA, arcs-doubleaux. E, extrados.

rait une voûte *sphéroïde* ou approchant de la sphère. Par exemple, si l'arc est ovale dans le sens de la hauteur, en d'autres termes si sa hauteur dépasse la moitié de sa largeur, la voûte engendrée sera un sphéroïde semblable à la plus grosse moitié d'un œuf. Que si l'arc est ovale dans le sens de sa largeur ou en anse de panier, et qu'il tourne sur un plan circulaire, sa révolution formera une *calotte*, qui est un sphéroïde dont la hauteur est moindre que celle de l'hémisphère. La coupole de Sainte-Sophie à Constantinople est une *calotte*.

En ce qui regarde le constructeur, il existe une grande variété de voûtes. Celle qui s'incline parallèlement à la descente d'un lieu bas est une voûte *rampante*; celle qui, décrivant une spirale, soutient les marches d'un escalier rond, s'appelle *vis Saint-Gilles* (parce que le prieuré de Saint-Gilles, dans le Languedoc, en offrait un exemple célèbre), et elle conserve ce nom lorsqu'elle porte un escalier qui rampe autour d'un noyau dans une cage carrée, comme font les petits escaliers du Luxembourg, à Paris. La voûte qui, n'étant pas élevée sur deux murs

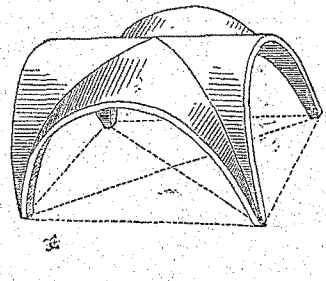
1. Voir à la page 266 la figure de la voûte annulaire.
2. On trouvera plus loin la figure de la voûte sphérique à la page 284.

parallèles, est plus étroite par un bout que par l'autre, est dite *en canonnière*. Le Bernin en a donné un modèle dans l'escalier qui va de Saint-Pierre au Vatican. La voûte qui est circulaire par son plan, mais dont le profil est tronqué au sommet, est appelée *en bonnet de prêtre*... Mais ces variantes appartiennent plutôt à la science du constructeur, et c'est dans les ouvrages spéciaux, relatifs à la coupe des pierres, qu'il faut en chercher la description et en étudier les lois. Les voûtes qui ont été ou qui peuvent être employées dans l'architecture monumentale, et qui touchent au sentiment de l'art, se réduisent à trois espèces principales, qui sont les voûtes en berceau, les voûtes annulaires et les voûtes sphériques ou sphéroïdes.

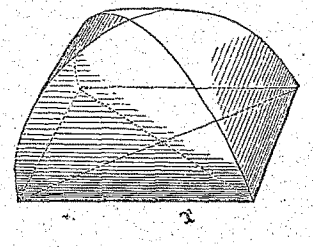
Pour ajouter en réalité et en apparence à la solidité de la voûte en berceau, on la double par intervalles d'un contre-fort qui en suit la courbure et qui s'appelle *arc-doubleau*. C'est un bandeau saillant qui est à la voûte ce que le pilastre est au mur : on peut donc considérer l'arc-doubleau comme un pilastre courbe.

A la voûte en berceau se rattachent deux grandes variétés, la voûte d'arête et la voûte en arc de cloître.

Si l'on suppose que deux berceaux de même hauteur se pénètrent en se croisant à angles droits, on aura une *voûte d'arête*, ainsi nommée



VOUTE D'ARÊTE.

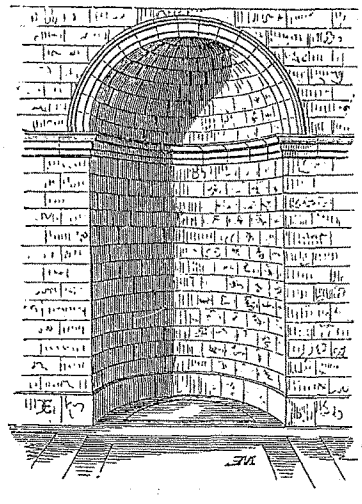


VOUTE EN ARC DE CLOÎTRE.

parce qu'elle présente à l'intrados, c'est-à-dire en dedans, quatre arêtes saillantes. Si les berceaux se croisent de manière à former à l'intrados quatre angles rentrants, on aura la *voûte en arc de cloître*. Il suffit de jeter les yeux sur les deux figures qui représentent ces deux genres de voûtes, pour en apercevoir la différence. D'abord chaque triangle de la voûte en arc de cloître correspond à la partie retranchée de la voûte d'arête (en les supposant égales de cintre et de diamètre) ; ensuite, dans la voûte d'arête, chacune des quatre parties ne s'appuie que sur deux angles, tandis que dans la voûte en arc de cloître, chacun des quatre triangles sphériques, ayant pour base un de ses côtés, porte tout le long

du mur où il prend naissance, d'où il suit que la voûte en arc de cloître est plus solide que la voûte d'arête.

De même que le polygone d'un nombre infini de côtés devient un cercle, de même la voûte en arc de cloître, élevée sur un polygone régulier d'un nombre infini de côtés, prend la forme d'une demi-sphère et devient une voûte sphérique. On en peut induire, ce que d'ailleurs la science a démontré, que la voûte sphérique est la plus solide des voûtes en plein-cintre.



NICHE OU CUL-DE-FOUR.

A ces variétés de la voûte, il faut ajouter celle qu'engendre la variété du plan, c'est-à-dire la configuration des surfaces qu'il s'agit de couvrir, car le *plan* d'une voûte n'est autre chose que le sol qu'elle couvre. Si on laisse tomber des lignes verticales, des *aplombs* des divers points qui marquent la naissance de la voûte, la rencontre de ces aplombs avec la surface horizontale du pavé y dessinera le plan. Si le plan est un demi-cercle, on pourra le couvrir d'un quart de sphère appelé *niche* ou *cul-de-four*. Si le plan est triangulaire ou se termine par un triangle, on pourra le couvrir par un demi-cône appelé *trompe*; mais ces plans ne sont jamais ceux d'un édifice monumental : ils ne se rencontrent que dans des portions de monument.

Le plan de forme ronde, qui avait, dans l'antiquité, une signification symbolique (nous l'avons dit plus haut), a été employé souvent par les Grecs, plus souvent encore par les Romains, lesquels y voyaient sans doute, indépendamment de la tradition religieuse, des conditions de solidité et de durée. Rien de plus solide, en effet, qu'un mur circulaire, et c'est au point qu'un pareil mur pourrait subsister avec une très-petite

épaisseur. « Cette propriété, dit Rondelet (*Art de bâtir*), se démontre par une expérience fort simple : si l'on prend une grande feuille de papier, on ne pourra jamais la faire tenir debout étendue en ligne droite ; mais si l'on en forme un cylindre creux, elle se soutiendra avec une certaine stabilité, quoique l'épaisseur de sa base ne soit pas la millième partie de la hauteur de la feuille. »

Mais du moment qu'une enceinte circulaire doit être couverte, comme elle ne peut l'être qu'en voûte pour peu que l'enceinte soit grande, les murs doivent avoir une épaisseur proportionnée à la charge qui va peser sur eux. En moyenne, l'épaisseur du mur dans une salle ronde voûtée est égale au septième du diamètre intérieur. C'est ce qu'on observe dans la rotonde du Panthéon, à Rome, et dans plusieurs autres qui peuvent servir de modèles (*Parallèle des salles rondes de l'Italie,* par Isabelle), et cette proportion ne regarde pas seulement le constructeur, elle intéresse l'artiste, puisqu'elle importe à la solidité apparente, condition essentielle de la beauté. Au Panthéon d'Agrippa et dans beaucoup d'autres rotondes, l'épaisseur des points d'appui est énergiquement accusée par huit évidements, dont l'un est affecté à la porte d'entrée et les sept autres à des niches. La voûte porte ainsi sur huit piliers principaux, réunis par de grands arcs, et les vides mêmes qui les séparent contribuent à la solidité du mur circulaire en reportant le fardeau sur des points choisis, dont la résistance est prévue, calculée, inébranlable.

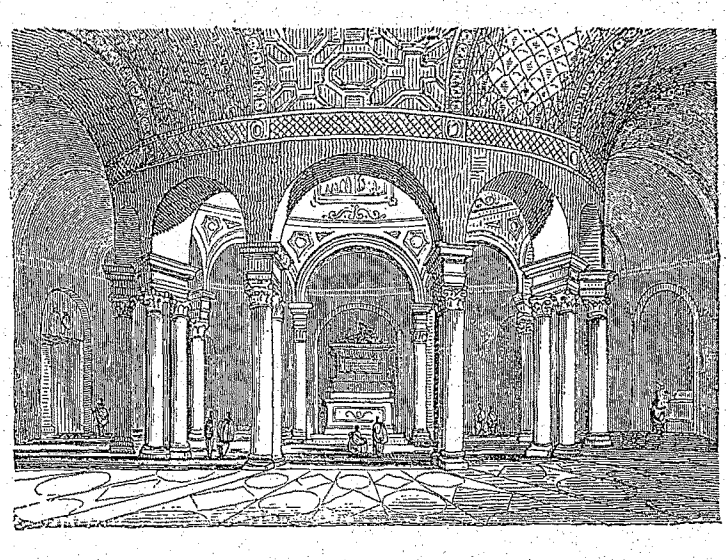
Cherchons maintenant de quelle manière les grandes variétés de la voûte monumentale agiront sur l'esprit du spectateur. Nous avons fait pressentir dans les propositions précédentes que l'architecture curviligne atteignait bien difficilement au sublime; qu'elle ne pouvait produire les impressions de la grandeur et de la majesté qu'à la condition d'être immense, parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse tout ce qu'elle enserre, adoucit l'effet du clair-obscur en le graduant, et substitue au constraste, qui excite notre âme, la gradation, qui l'apaise.

La sphère est le solide qui contient la plus grande quantité de molécules sous la plus petite surface possible. Il en résulte que la voûte sphérique paraîtra toujours petite en comparaison de l'étendue qu'elle embrasse et qu'elle couvre. Il n'en est pas de même de la voûte en berceau, parce qu'elle est portée sur deux murs parallèles et qu'ainsi elle réunit les puissances de la ligne droite aux sensations que produit la ligne courbe. Quand elle est monumentale et prolongée, la voûte en berceau peut étonner les yeux et frapper un grand coup sur l'imagination ;

elle peut même éveiller le sentiment du sublime. Ces tunnels souterrains ou sous-marins que nous voyons de nos jours percer les montagnes, traverser les bras de mer ou les fleuves, et renouveler, sous clef de voûte, les hypogées funèbres de l'antique Égypte, ces tunnels ont quelque chose de mystérieux et de terrible, soit qu'une lumière artificielle en combatte l'obscurité, soit que le regard n'y aperçoive le jour qu'aux deux extrémités du berceau, dont l'une, toujours rétrécie par l'éloignement, apparaît comme un point lumineux dans les ténèbres. Là se vérifie ce que nous avons dit touchant la rectitude et la continuité des lignes, et sur les solennelles impressions qui en peuvent résulter. Elles étaient connues, ces impressions, des communautés religieuses du moyen âge. On les retrouve dans les monastères, où l'architecture chrétienne bâtissait un asile aux âmes délicates et contemplatives, aux âmes blessées. Bien souvent les grandes constructions monastiques présentent des voûtes en berceau, soit dans les réfectoires profonds et sonores, soit dans les allées intérieures qui séparent les cellules des cénobites, soit dans les cloîtres qui longent l'église de l'abbaye. Tout récemment, en Espagne, nous avons vu dans un monastère abandonné un de ces corridors voûtés, longs et sombres, que l'on ne peut parcourir sans éprouver, dès les premiers pas, un sentiment indéfinissable qui dispose à la mélancolie et au dégoût de la vie. En corrigeant le froid parallélisme des murs, la perspective les resserre graduellement jusqu'à leur extrémité, et lorsque la voûte n'est éclairée que par là, le spectateur se sent comme menacé par le rétrécissement du berceau qui fuit devant ses yeux. L'âme opprimée songe à s'évader par l'unique issue qui s'offre aux regards, et qui, au loin, s'emplit d'air et d'azur. Ce passage subit d'une ombre large à une étroite lumière se modifie dans le sens de la beauté lorsqu'on a percé dans les reins de la voûte quelques ouvertures qui en tempèrent la sinistre obscurité, et y font alterner avec douceur le clair et le sombre. Mais du moment que ces ouvertures sont murées et que la voûte en berceau se continue sans interruption entre deux lignes parallèles rendues convergentes par les illusions de l'optique, l'effet redevient imposant et terrible : l'âme est saisie par l'inattendu ; elle peut être heurtée par le sublime.

Tout autre est l'impression que produit la voûte annulaire. Bâtie sur un plan curviligne, elle s'élève entre un mur concave, et un mur convexe, et présente ainsi dans tous les sens des surfaces courbes. Il en résulte que le spectateur n'en voit jamais qu'une portion, le quart environ, si le plan de la voûte est un double cercle, et dès lors la plus grande partie

de l'espace à parcourir échappant à ses regards, il est comme précédé et suivi dans sa marche par le mystère. Si la voûte est médiocrement éclairée, ce mystère peut devenir redoutable ; si une lumière plus abondante y pénètre par des lunettes ou par des arcades, cette lumière n'étant brusquement interrompue sur aucun point par aucun angle, le jeu du clair-obscur répond à un sentiment de tranquillité et de douceur. L'œil passe par une insensible gradation de la lumière à l'ombre, sans apercevoir où l'une finit, où l'autre commence, de sorte que le genre d'expression qui appartient déjà aux lignes courbes se trouve concorder naturellement avec le mariage continuel du jour et de la nuit.



VOUTE ANNULAIRE.

Mais le plus souvent la voûte annulaire, au lieu d'être soutenue par des murs, s'appuie sur des supports isolés, pieds-droits ou colonnes, comme celle qui sert pour ainsi dire de bas-côté à la magnifique rotonde de la Halle aux Blés, à Paris. Cette voûte, ou plutôt ces voûtes, car elle est double, représentent un berceau annulaire pénétré par une suite de voûtes perpendiculaires à sa direction. L'intersection du berceau par ces voûtes donne pour chacun des entre-colonnements des voûtes d'arête plus étroites à une extrémité qu'à l'autre. On les nomme en architecture voûtes d'arête *en tour ronde*. Celles de la Halle aux Blés, éclairées par la lumière qui tombe de la coupole, reçoivent un jour abondant mais calme, un jour de reflet qui atténue l'aspérité des arêtes, émousse les contours et met de l'harmonie entre l'effet des nefs circulaires et le caractère imposant, tranquille, j'allais dire silencieux, de cette grande coupole, presque aussi vaste que le Panthéon de Rome.

Étudiée dans ses rapports avec le sentiment, la voûte sphérique exer-

cera sur l'esprit une action analogue à celle que nous venons d'indiquer. Parlons d'abord de la voûte sphérique simple, celle qui porte *de fond*, comme disent les architectes, c'est-à-dire sur un mur circulaire plus ou moins subdivisé. L'effet d'une voûte sphérique tient avant tout au rapport établi entre sa hauteur et son diamètre. Dans le Panthéon de Rome, ces deux dimensions sont exactement semblables, c'est-à-dire que la hauteur de la salle, depuis le pavé jusqu'au sommet de la voûte, est égale au diamètre intérieur. Quant à la hauteur particulière du dôme, à partir du point où il se détache du mur, elle est égale au demi-diamètre, de manière que la voûte décrit un cintre parfait. C'est là surtout que nous avons pu apprécier l'effet des lignes courbes dans l'architecture monumentale. La douceur des contours qu'engendrent la courbure du dôme et celle du tambour qui le soutient, la sécurité qu'inspire la vigueur massive des supports, le volume d'air enfin qui circule et se dégage sous ce globe de pierre, tout procure à l'âme un sentiment de majesté calme qui, peu à peu, se change en admiration quand l'esprit est parvenu à mesurer l'étendue de l'espace fermé par le mur, couvert par le dôme. Ici encore le regard n'est excité par aucun angle, par aucune transition brusque de la lumière à l'ombre. Au lieu des constrastes qui, dans les monuments rectilignes, heurtent l'esprit, nous n'avons que des modulations qui le ménagent, des gradations qui l'apaisent, comme ferait une mélodie religieuse et lente. Mais nulle part on ne sent mieux qu'au Panthéon de Rome la vérité du principe que nous avons démontré au commencement de ce livre, touchant la prédominance des pleins sur les vides. Le monument est éclairé par une seule ouverture ronde pratiquée au sommet de la voûte et qui ne laisse voir que le ciel. Le jour plongeant qui pénètre par cet œil unique, dont le diamètre n'a pas moins de neuf mètres, projette sur le pavé un cercle tremblant de lumière, ou se dessinant en ovales déformés et perdus sur la concavité de la voûte, y tourne selon les mouvements du soleil. « Le génie romain apparaît là tout entier, dit l'auteur des *Entretiens sur l'Architecture :* l'élévation de l'œil au-dessus du sol intérieur est telle, que son ouverture immense n'influe pas d'une manière sensible sur la température intérieure. Les plus violents ouragans envoient à peine un souffle d'air sur la tête de celui qui se place sous son orbite, et lorsqu'il survient une averse, on voit la pluie tomber verticalement sur le pavé de la rotonde et y tracer un cercle humide. Le cylindre de gouttelettes tombant de cette élévation à travers le vide du monument fait sentir l'immensité de ce vide. C'est dans de pareilles conceptions que le Romain est vraiment grand... »

Si la décoration intérieure du Panthéon n'était pas inutilement et sans

raison divisée en deux étages, si elle n'était pas morcelée par des caissons quadrangulaires dont les renfoncements profonds rompent continuellement la belle courbe du cintre, l'édifice, conservant dans l'indivision de ses membres toute la grandeur de ses proportions, produirait à la plus haute puissance l'effet inhérent aux voûtes sphériques. Tel qu'il est, cependant, si l'on y entre à certaines heures où le détail s'efface, où la décoration se tranquillise, on y éprouve encore ce sentiment d'orgueil et de sérénité que donne le spectacle d'une grande difficulté vaincue par le génie de l'homme ; mais l'émotion que l'on y ressent est paisible, indéfinie, graduée, et ne devient que peu à peu solennelle. En suivant les contours de l'immense courbe, la pensée s'élève doucement et comme en spirale jusqu'à l'œil de cette voûte de pierre par où on aperçoit la voûte des cieux.

L'arc et la voûte furent les traits dominants de l'architecture romaine. Chez les Grecs, la colonne était le principal élément de construction, le support par excellence, et le mur avait la fonction de fermer plutôt que de soutenir. A Rome, il en fut autrement : le mur devint essentiel ; il dut résister non-seulement à une pression verticale, mais à la pression oblique des voûtes et des arcs. Le lourd pied-droit, qui est une sorte de mur isolé et façonné, remplaça la colonne grecque, si élégante en sa vigueur, si majestueuse dans sa grâce robuste, si mâle et si ferme dans son apparente élasticité. Un peuple artiste aurait trouvé dans ces conditions nouvelles de nouveaux motifs de beauté ; il y aurait cherché un autre art : les Romains, peu fertiles en inventions, peu capables des analyses délicates, pressés d'ailleurs de s'assurer l'empire du monde et ensuite de le régler et d'en jouir, se contentèrent d'adapter les formes de l'art grec à leurs conceptions ; ils se servirent des trois ordres comme d'un simple revêtement.

A une époque où Rome naissante n'était encore qu'une ville obscure, des constructions colossales y existaient déjà, telles que la grande cloaque bâtie par Tarquin l'Ancien et le grand cirque. On eût dit que, prédestinée à être le centre de l'univers, Rome se préparait à devenir une capitale immense, le séjour du peuple souverain. Tout ce qui, dans l'art étrusque, n'était pas une imitation des ordres grecs, et tout ce qui, dans l'art romain, provenait de l'Étrurie, portait un caractère d'énergie, d'austérité et d'archaïsme. Les rois d'origine étrusque avaient importé à Rome une architecture rude, imposante par sa force et qui n'avait pour toute beauté que son aspect de solidité inaltérable, sa rudesse même.

Tant que le peuple romain mit en œuvre l'arc et la voûte, il eut une

architecture remarquable et qui devint sienne, bien qu'elle ne fût qu'une application développée de l'art étrusque. Lorsque, voulant prévenir les débordements du lac d'Albano, ils creusaient un de ces canaux d'écoulement qu'on appelle des *émissaires,* et le voûtaient sur une longueur de quinze cents mètres; lorsqu'ils élevaient en pierres rustiquement taillées l'édifice qui servait d'entrée à la grotte du canal; lorsqu'ils bâtissaient dans le même style ces grands aqueducs qui enjambaient les ravins, franchissaient les vallées et, traversant de toutes parts la campagne romaine sur des suites de hautes arcades, souvent superposées, portaient d'une montagne à l'autre des torrents d'eau pure..., les Romains témoignaient d'un génie propre, d'un génie fier, puissant et pratique. Ressortant sur le ciel ou sur le fond brun des montagnes, l'aqueduc romain, avec ses lignes droites et ses courbes répétées, possédait une double expression : celle du mouvement dans la succession des arcades courantes, celle du calme dans la longue horizontale qui les domine. Aujourd'hui, quand on en voit de loin les ruines, ces aqueducs prodigieux ressemblent à des colosses rangés en bataille. Toutes les fois qu'elle est simple, l'architecture romaine est grande parce qu'elle s'accuse avec franchise, avec ampleur, parce qu'elle montre clairement le jeu de ses muscles et le mécanisme de sa mâle structure. Or, l'apparence d'une solidité à toute épreuve peut être à elle seule une beauté imposante, dès qu'elle procure la notion d'une éternelle durée. En asseyant leurs voûtes sur des culées massives, en épaississant les trumeaux de leurs arcades, en élevant leurs coupoles sur des piliers énormes et en quelque sorte monolithes, puisque les matériaux en étaient liaisonnés par un mortier incomparable, les Romains pouvaient obtenir à la fois, et dans le même édifice, l'effet qui résulte chez les Grecs de l'âpreté des entre-colonnements, et l'impression que produisent l'amplitude des courbes et l'étendue des vides inférieurs.

Mais lorsqu'ils voulurent faire œuvre d'art, les Romains, ne sachant ni inventer, ni s'assimiler les inventions d'autrui, accumulèrent les fautes. Non-seulement ils employèrent les ordres sans les comprendre et ne réussirent qu'à les corrompre, mais encore ils imaginèrent une fusion malencontreuse de l'architecture hellénique avec l'architecture étrusque, c'est-à-dire de la plate-bande avec l'arc.

Les ordres? Nous avons expliqué déjà comment ils furent dénaturés par les Romains, surtout les deux ordres grecs par excellence, le dorique et l'ionique. Étrange contradiction! les Romains, qui attachaient tant de prix aux apparences de la force et qui en imprimèrent les accents à leurs

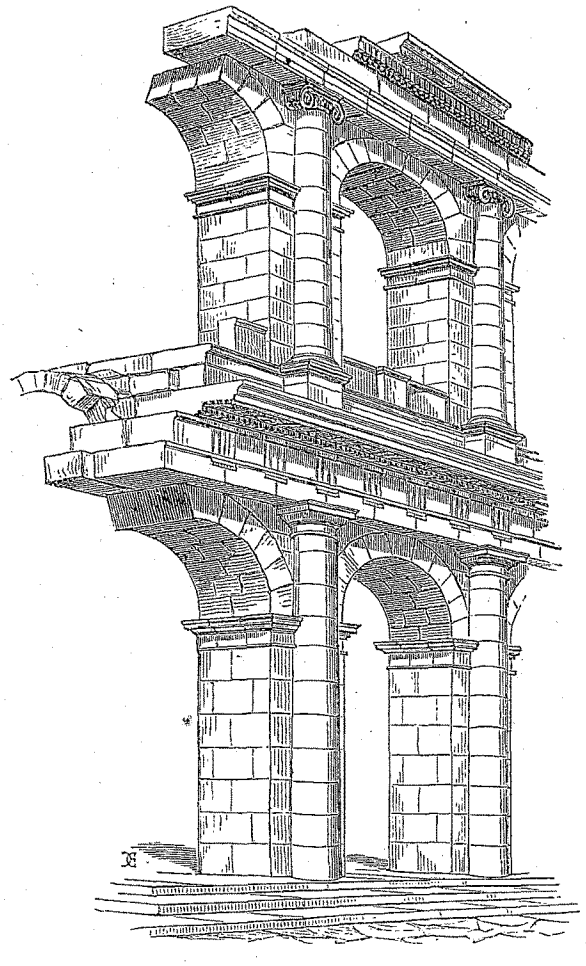
arcs et à leurs voûtes, firent disparaître ces accents dans l'ordre dorique ! Ce fut en l'affaiblissant qu'ils le rendirent méconnaissable ! Aux belles époques de l'art grec, aux siècles de Pisistrate et de Périclès, la colonne dorique avait toujours eu en élévation moins de six fois son diamètre : les Romains l'atténuèrent jusqu'à lui donner sept diamètres de hauteur, et ils lui ôtèrent ainsi le caractère de la force. Elle était sans base et paraissait surgir des fondations, à l'image d'un chêne enraciné dans la forêt : ils y ajoutèrent un tore et une plinthe carrée, comme si, après avoir été allongée, elle se trouvait encore trop courte pour aller du sol à l'architrave. Les Grecs lui avaient laissé la forme d'un cône, même en lui donnant un renflement insensible : les Romains placèrent ce renflement vers le milieu de la colonne, de sorte qu'amincie par le bas et par le haut, elle eut la figure d'un fuseau tronqué aux deux bouts. Le chapiteau était serré à la gorge par des rainures qui entraient dans le vif de la colonne : les Romains substituèrent à ces entailles énergiques un astragale mou, un anneau large et lâche. L'échine présentait un profil superbe, exprimant la tension d'un muscle qui se roidit pour porter un fardeau : cette forme admirable fut remplacée à Rome par une moulure boudinée, insignifiante, et que l'on trace au compas, le *quart de rond !* Le tailloir était uni et fort: les Romains en affaiblirent l'aspect en le divisant. L'architrave était robuste et plus haute que la frise : les Romains prirent l'inverse de ces proportions... et pour tout dire en un mot, ils ne touchèrent pas à un seul membre de l'architecture dorique sans en méconnaître la fonction, sans en altérer la physionomie.

Dans l'ordre ionique, où la grâce devait remplacer la force, les Romains, nous l'avons vu, ont apporté des altérations non moins choquantes. A la base ronde, souvent tressée, qui chaussait comme un cothurne élégant les colonnes grecques, ils ajoutèrent un socle carré, disgracieux, inutile, et plus qu'inutile, gênant. La variété qu'offrait le chapiteau, par ses deux volutes et ses deux coussinets, disparut au temps des empereurs, pour faire place à quatre volutes semblables qui effacèrent la signification du chapiteau, l'idée charmante et toute symbolique d'un coussin interposé délicatement sous l'architrave pour en prévenir le froissement, pour en amortir le poids... Et combien d'autres déviations, déjà indiquées dans le cours de ce livre !

Mais la plus remarquable, la plus malheureuse innovation introduite par les Romains dans l'architecture, ce fut le mélange de deux principes qui n'étaient pas de nature à se combiner, l'arc et la plate-bande.

Toute construction se compose de supports et de parties supportées.

Un peuple qui a sous la main d'énormes blocs de granit, de pierre ou de marbre, peut adopter le système de la plate-bande et faire porter de grandes architraves d'une seule pièce sur des colonnes suffisamment espacées pour la circulation. Un peuple chez qui la pierre n'est ni assez abondante ni d'un transport assez facile pour fournir matière à des tra-



COMBINAISON DE L'ARC ROMAIN AVEC LA PLATE-BANDE ET LES ORDRES GRECS.
(Théâtre de Marcellus, à Rome.)

vaux immenses et rapides adopte le système de l'arc et de la voûte, qui permet de construire en peu de temps de vastes édifices avec de petits matériaux. Ce sont là deux systèmes parfaitement distincts, dont chacun peut et doit se suffire à lui-même. Les Romains, qui étaient des constructeurs excellents et d'habiles ingénieurs, mais de médiocres artistes, imaginèrent, disons-nous, de marier les deux principes. Pour les temples, il est vrai, ils employèrent, au moins à l'extérieur, les colonnes isolées, la plate-bande et les ordres grecs, sans doute parce que le res-

pect des traditions religieuses les empêchait d'appliquer une architecture nouvelle à la demeure des anciens dieux ; mais il n'en fut pas de même pour les autres monuments, tels que théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe. Sur l'arcade soutenue par ses pieds-droits, ils posèrent une plate-bande composée de plusieurs morceaux, et comme la plate-bande semblait appeler la colonne, ils engagèrent une colonne dans chaque pied-droit. Ils employèrent ainsi deux supports de nature différente pour soutenir le même fardeau. Rien n'était plus contraire au sentiment de l'art que ce mélange adultère, car, en adossant des colonnes aux pieds-droits, on assigne un rôle de pure décoration à ce qui, par essence, est un support. On associe deux choses *principales* pour faire de l'une l'*accessoire* de l'autre. Que penser, en effet, de cet accouplement des arcades avec les colonnes, sinon que l'une des deux forces est venue suppléer à l'insuffisance de l'autre ? Serait-ce que, la plate-bande s'étant brisée, on aurait construit une arcade après coup pour la soutenir? Serait-ce au contraire que, l'arcade étant trop faible pour porter l'entablement, on l'aurait consolidée par une colonne en guise de contre-fort? Voilà ce que le spectateur peut se demander. Évidemment, la conception manque d'unité; elle manque aussi de logique. La plate-bande et l'arc sont deux méthodes de construction engendrées par deux principes tout différents : or, un principe ne saurait être le complément d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or. Les ordres grecs sont trop illustres pour n'être que l'accompagnement d'une architecture qui leur est étrangère.

Ce vice de l'art romain, vivement signalé de nos jours par les artistes éminents qui ont remis en honneur le moyen âge, avait été aperçu au XVIIIe siècle par Frézier (*Dissertation sur les ordres*) : « Si les colonnes, dit-il, sont suffisantes pour porter les entablements et une voûte, pourquoi les appuyer contre des pieds-droits d'arcades? Si elles ne sont pas suffisantes, il faut en multiplier le nombre dans la longueur et dans l'épaisseur de l'édifice en les serrant et en les accouplant dans les endroits où il en est besoin. Si enfin ces augmentations de colonnes causent quelque embarras par leur multiplicité, il faut prendre le parti des arcades simples sans y ajouter des colonnes qui deviennent inutiles aussi bien que les architraves et les entablements. Ce mélange ne produit que de vicieux aréostyles, une occasion de dépense superflue et une preuve du peu de jugement de l'architecte. »

Ce qu'on pourrait dire pour défendre, au moins par atténuation, le mode romain, c'est qu'il offre une alternance parfois agréable de droites et de courbes, et que les surfaces convexes des colonnes y forment un

contraste avec les surfaces plates du pied-droit. Les restes du théâtre de Marcellus à Rome ne sont pas, au premier abord, dépourvus d'harmonie. Il est vrai que le prestige qui s'attache aux ruines antiques les fait souvent trouver belles. C'est d'ailleurs une puissance de l'habitude que de nous cacher les déviations du goût, et de nous amener insensiblement à tolérer les disgrâces de la forme, quelquefois même à les admirer.

Un autre défaut des arcades romaines, quand elles s'ouvrent dans un entre-colonnement, c'est que la corniche des impostes qui reçoivent la retombée de l'arc se trouve coupée par la colonne engagée, tandis que la colonne est coupée à son tour par la saillie de l'imposte, ce qui présente l'image ridicule d'un corps mou qui a pénétré dans un corps tranchant, et cela pour venir l'appuyer. Au théâtre de Marcellus, la saillie des impostes (aujourd'hui mutilées) excède le demi-diamètre des colonnes : c'est le défaut dans toute sa difformité. Vignole, en donnant pour règle de ne point dépasser le demi-diamètre, a diminué la grossièreté de ce défaut sans le faire disparaître... Que dis-je ! il l'a consacré par sa règle même. Tout entier à un sentiment d'aveugle respect pour les ruines de Rome, les architectes de la Renaissance, qui ne connaissaient point l'art grec, se plurent à imiter le théâtre de Marcellus. Scamozzi et Sansovino à Venise, Palladio à Vicence, Pierre Lescot à Paris, et bien d'autres encore ajoutèrent l'autorité de leurs noms illustres à un mode vicieux qui eût offensé l'atticisme d'un Ictinus, d'un Périclès.

Mais ce n'est pas tout, hélas ! ces Romains, dont l'art est devenu le nôtre il y a trois siècles, nous ont inoculé bien d'autres erreurs. Ce sont eux qui, perdant la tradition des belles antes grecques, ont infesté notre architecture de ces pilastres si déplaisants, si froids, si maigres, qui, aplatis contre le mur, ne laissent pas que d'y fleurir en acanthes, ou de s'y couronner de volutes, représentant par impossible un coussinet engagé dans la muraille !

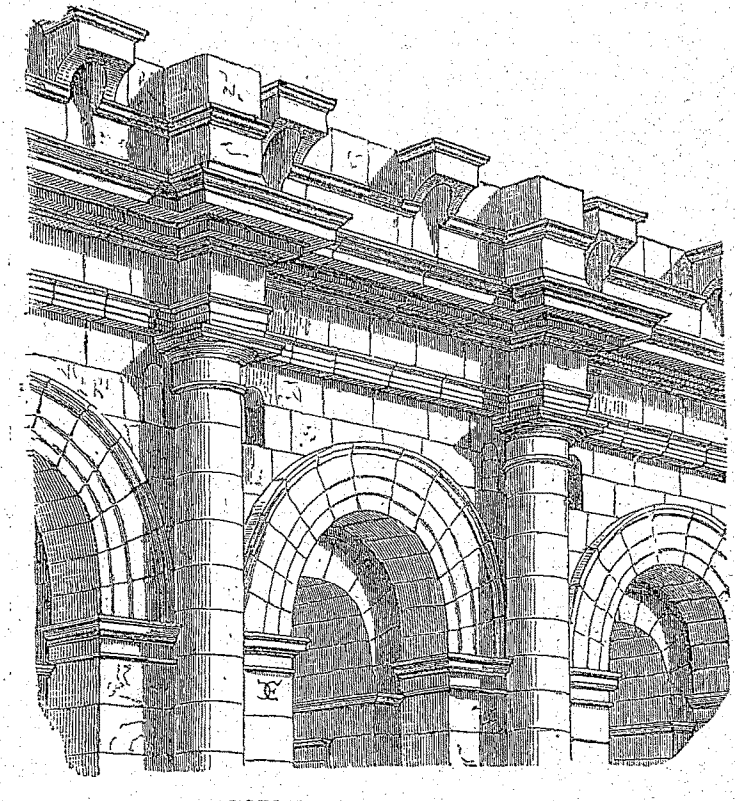
Ce sont eux qui nous ont habitués à placer des colonnes sur des piédestaux, semblables, dit Thomas Hope, à de véritables échasses sur lesquelles on aurait hissé à la hauteur voulue un hors-d'œuvre emprunté à quelque édifice d'une moindre échelle.

Ce sont eux qui ont corrompu la forme des frontons, qui les ont arrondis, brisés, enchevêtrés l'un dans l'autre.

Ce sont eux qui ont conservé l'usage de ces corniches que nous voyons régner dans l'intérieur de tous nos édifices, comme si l'image d'un toit saillant n'était pas déplacée et choquante là où ne sauraient tomber les eaux du ciel.

Ce sont eux qui ont eu l'idée, dans les arcs de triomphe, par exemple,

et aux Arènes de Nîmes, de faire soutenir par d'inutiles colonnes les saillies d'une architrave dite *en ressaut*, qui brise la ligne horizontale des entablements par une avance, de manière à former des angles rentrants et sortants ; méthode généralement vicieuse, dont les architectes de la Renaissance ont tant de fois abusé, et qui, sous prétexte de rompre la monotonie, produit un morcellement, une confusion contraire à tout



ARCHITRAVES EN RESSAUT.
(Arènes de Nîmes.)

sentiment de grandeur. Les Romains eux-mêmes le comprirent, et souvent, pour motiver la présence de ces architraves en ressaut, ils les surmontèrent de statues, de sorte que la colonne, si elle continua d'avoir mauvaise grâce, parut avoir du moins quelque raison d'être.

Ce sont eux, enfin, qui nous ont donné l'exemple de superposer les ordres.

Imprimer à un seul édifice trois caractères différents, c'est une idée que l'art désavoue. Que penser d'un monument dont l'ordonnance est dorique au rez-de-chaussée, c'est-à-dire mâle et grave, ionique au premier étage, c'est-à-dire délicate et gracieuse, corinthienne au second, c'est-à-dire magnifique et riche? N'est-ce pas comme un discours qui commencerait par les fiers accents d'un Bossuet pour continuer sur le ton léger d'un Bernis ou dans le style fleuri d'un Fléchier? A la vue d'une

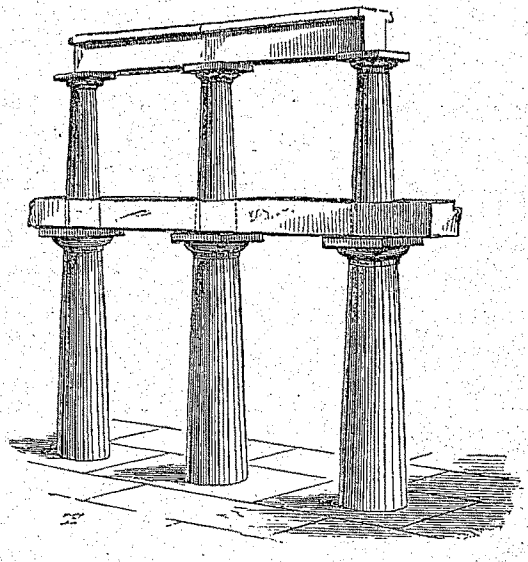
telle bigarrure, un Grec d'Athènes demanderait si l'on a bâti trois édifices l'un sur l'autre. Mais les Romains n'y regardaient pas de si près ; ils n'apercevaient ni l'inconvenance morale de la superposition des ordres, ni ce qu'il y a de fâcheux à diviser la hauteur d'un monument par trois ordres entassés, dont chacun est surmonté de sa corniche, comme si la corniche, qui représente, encore une fois, la saillie du comble, pouvait figurer décemment au premier et au second étage, aussi bien qu'à l'endroit où elle couronne tout l'édifice.

Combien plus habiles furent les Grecs lorsqu'ils durent subir la nécessité de superposer des colonnes dans l'intérieur de leurs temples, comme ils le firent à Pæstum, à Égine, et, selon toute apparence, au Parthénon et au temple mystique de Cérès à Éleusis (*Antiquités inédites de l'Attique*)! Dans la petite cella des temples antiques, des supports assez hauts pour porter la couverture eussent été d'une grosseur démesurée et gênante, parce que leur diamètre étant proportionné à la hauteur eût occupé trop de place. Les Grecs firent deux étages de colonnes, mais de colonnes *semblables;* à l'ordre dorique ils superposèrent l'ordre dorique. Ce ne sont pas eux qui auraient imaginé d'élever les uns sur les autres des ordres *différents;* la sûreté de leur goût leur eût épargné cette faute. Lorsqu'on place l'ordre ionique, dont la colonne a une base, sur la colonne dorique, dont le fût se rétrécit à mesure qu'il monte, la base de la colonne supérieure dépasse le nu de la colonne inférieure, et il en résulte pour l'œil une impression désagréable. En effet, si les colonnes superposées ont une base commune, qui est le sol, et paraissent monter de fond ; en d'autres termes, si le second support n'est que la continuation du premier (comme on le voit dans les savantes et belles restitutions de Pæstum, d'Égine et du Parthénon, par MM. Labrouste, Garnier et Paccard), les deux ordres n'en font qu'un : ils ne présentent réellement qu'une seule colonne interrompue par l'architrave ; mais si le second ordre possède une base distincte, l'édifice semble recommencer au second étage, et l'on se trouve avoir accusé maladroitement une division qu'il fallait dissimuler, au contraire, dans l'intérêt de la grandeur. C'est ainsi que les Romains ont commis faute sur faute en superposant des ordres divers — auxquels il a fallu donner le même entre-colonnement, ce qui était leur donner à tous pour expression une moyenne sans caractère, — à l'inverse des Grecs, qui, par la répétition du même ordre, avaient respecté à la fois l'unité morale pour l'esprit, l'unité optique pour les yeux.

On le voit, les ordres n'étaient à Rome qu'un luxe d'emprunt, un habillement sans rapport avec la chose habillée. Cela est si vrai, que les

membres de la construction grecque qui rappelaient la charpente sont reproduits par les Romains là où il n'y a que des voûtes.

Dans un monument circulaire et voûté, comme le théâtre de Marcellus, que signifient les entablements grecs? Que représentent les triglyphes, les gouttes, les denticules, là où il ne put jamais y avoir ni poutres, ni chevilles, ni solives? Pourquoi conserver les images commémoratives d'une construction en bois qui n'a jamais existé dans le système des arcs?



SUPERPOSITION DES COLONNES DANS L'ARCHITECTURE GRECQUE.

(Restitution du temple d'Égine, par M. Garnier.)

Une chose pourtant recommande les artistes romains : c'est la nouveauté et le caractère ingénieux de leurs plans. Ils remplissent avec bonheur, avec aisance, les programmes les plus compliqués. Théâtres, amphithéâtres, thermes, camps, prétoires, hippodromes, basiliques, ils savent disposer tous les bâtiments d'utilité publique avec une habileté rare. S'agit-il, par exemple, de construire des bains pour une population nombreuse : tous les besoins sont prévus, étudiés et satisfaits, larges abords, facilités de la circulation, transitions hygiéniques ménagées entre l'air intérieur et la température du dehors, gymnases, jardins, promenoirs, salles de conversation, rien n'est oublié de ce que demandent le corps et l'esprit d'un homme civilisé. Et l'architecte ne perd pas un pouce de son terrain ; il utilise tous les vides : pour la convenance, en y distribuant les petits services; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs, qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contre-forts.

L'architecture romaine est essentiellement pratique et pour ainsi dire *administrative;* elle traduit en pierre les décrets du sénat, les édits du

prince, les ordres du consul, et sous ce rapport elle est un modèle... Mais, il importe de s'en souvenir, l'utile n'est pas le beau, et la convenance n'est qu'une partie de l'art. Ce n'est donc pas à l'école des Romains que nous devons apprendre l'architecture, si nous ne voulons pas nous borner à être des constructeurs, des ingénieurs. Les maîtres, les vrais maîtres de ce grand art, ce sont les Grecs. Ceux-là nous enseigneront, non-seulement une architecture admirable, mais les principes en vertu desquels on pourra la changer, la transformer, en inventer une autre. Par eux la convenance et la beauté ont été soudées si merveilleusement qu'elles sont devenues inséparables. De l'étude approfondie de leurs monuments se dégage cette vérité lumineuse : que l'architecture n'est pas une construction que l'on décore, mais une décoration qui se construit.

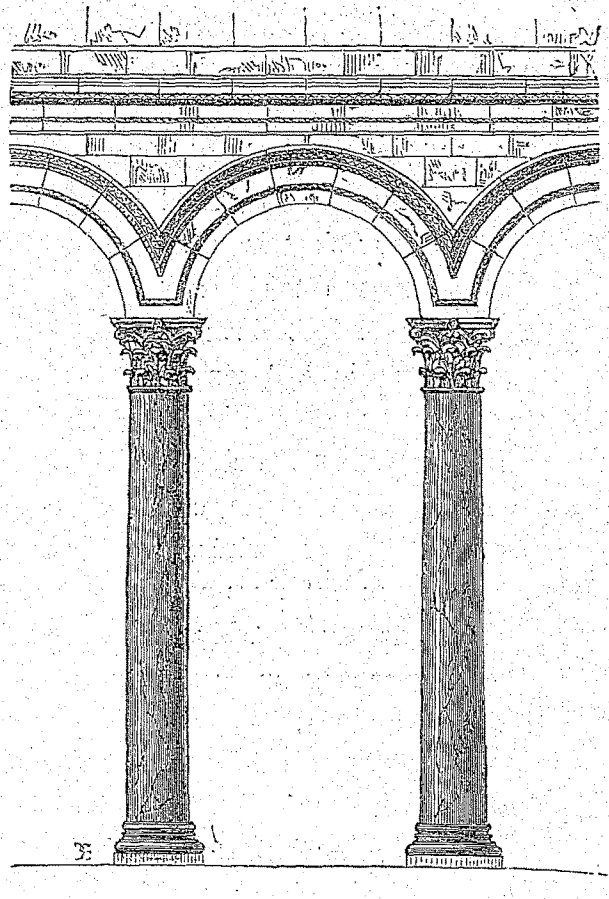
Style byzantin. — A l'époque où le christianisme sortit des catacombes pour célébrer ses mystères au grand jour, une évolution dut s'opérer dans l'architecture, car c'est le privilége de ce bel art de correspondre par une face nouvelle à tous les changements de croyances.

La conjoncture la plus favorable à l'invention d'un nouveau style fut la translation de l'empire romain à Byzance. Le triomphe du christianisme, monté sur le trône avec Constantin, se trouva de la sorte coïncider avec l'événement qui transportait le siége de la souveraineté universelle dans une ville orientale et hellénique, et qui allait faire de l'empire romain un empire grec. Bien que dégénérés, les descendants des Ictinus, des Callicrate, des Mnésiclès, purent alors ressaisir le sceptre de l'architecture et montrer comment ils savaient développer un principe inconnu à leurs aïeux, en déduire des conséquences neuves, en tirer un autre art, ou du moins un art réformé, rajeuni.

Poser une plate-bande sur un arc, faire de la colonne un contre-fort surmonté d'un entablement, se servir des ordres comme d'une décoration d'emprunt, les superposer l'un à l'autre en répétant à chaque étage des corniches, et entasser ainsi trois ou quatre édifices différents dans un seul et même édifice.... c'étaient là des hérésies qui devaient choquer le goût excellent des Grecs. Aussi, dès qu'ils eurent à manier le système de l'arc, ils brisèrent le carré dans lequel les Romains l'avaient inscrit, et la colonne, rendue à son véritable rôle, redevint un support. Au lieu de monter jusqu'à la hauteur d'un entablement déplacé, qui d'ailleurs était supporté par l'arc et par le pied-droit, la colonne prit la place du pied-droit, et son chapiteau fut une imposte qui reçut la retombée de l'arc.

Déjà cette innovation s'était produite, sous le règne de Dioclétien,

dans le palais que cet empereur avait bâti à Spalatro, en Dalmatie; mais il y a toute apparence que ce furent des Grecs qui eurent l'idée de cette réforme, car les Romains, qui employaient toujours des artistes grecs à Rome, durent, à plus forte raison, les employer dans un pays aussi voisin de la Grèce que l'était la Dalmatie. Les Grecs de Byzance se souvinrent que leurs ancêtres avaient aussi engagé des colonnes dans le temple d'Érechthée à Athènes, dans la basilique des Géants à Agrigente; mais les architectes de la grande époque avaient en pareil cas considéré et traité le mur comme une clôture, et non pas comme un support. La

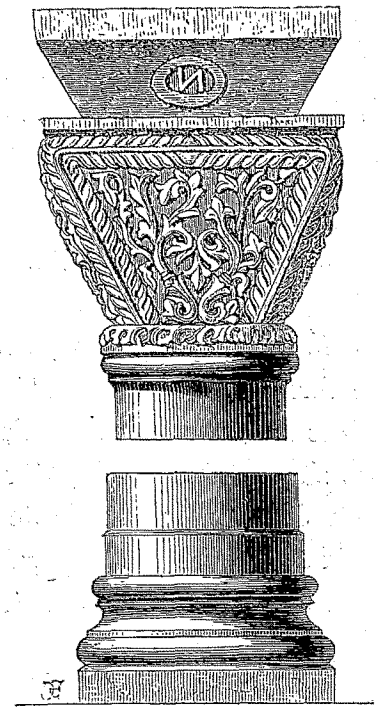


ARCADES SUR COLONNES.

colonne, chez eux, avait donc toujours rempli sa fonction principale, qui était de porter l'entablement. Les Byzantins comprirent à merveille combien il était inconvenant d'assigner à la colonne un rôle additionnel et accessoire : c'était changer un maître illustre en un serviteur obscur.

Cependant l'arcade sur colonnes présentait un défaut : lorsque deux arcades sont portées par un pilier cylindrique, leur base commune est un carré qui repose sur un support rond; il en résulte que les quatre angles du carré, faisant saillie sur le nu de la colonne, paraissent sans

appui au-dessous du tailloir, et forment, comme l'on dit en architecture, un *porte-à-faux*. Si le spectateur est placé dans la diagonale, ce porte-à-faux devient choquant, parce qu'il est alors de toute la différence qui existe entre le rayon du cercle inscrit dans le carré et la diagonale de ce carré. Pour corriger ce défaut, les Byzantins changèrent la forme du chapiteau, et ils lui en donnèrent une qui semblait reporter vers le centre la charge des sommiers. La corbeille du chapiteau corinthien fut ébranchée, et, au lieu de s'évaser comme le calice d'une fleur, elle affecta la



BASE ET CHAPITEAU BYZANTINS
(Saint-Vital de Ravenne.)

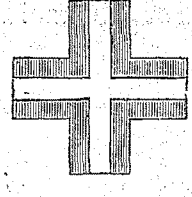
forme cubique d'une pyramide tronquée, renversée sur la pointe et reliée par une légère courbure à l'astragale de la colonne. Au lieu de se creuser, les arêtes de cette pyramide se gonflèrent, de sorte qu'elle prit de l'épaisseur et de la force justement là où elle se trouvait évidée, *affamée* par la sculpture des acanthes. Des feuillages délicats y furent ciselés, mais d'un relief discret qui n'ôtait rien au volume du chapiteau, et, de plus, le tailloir ne fit pas la moindre saillie sur les sommiers de l'arcade, comme on le voit dans les chapiteaux de Sainte-Sophie à Constantinople. De cette manière, le porte-à-faux devint insensible ; l'élégance corinthienne fit place à une beauté moins gracieuse, mais dont la pesanteur était un calcul d'harmonie entre le support et la chose supportée. Quelquefois

par exemple à Saint-Vital de Ravenne, les Byzantins posèrent sur le chapiteau un second tailloir diminué par en bas, comme pour ménager une double transition entre la rondeur de la colonne et le carré que dessinait la naissance des deux arcs.

Et maintenant, pour éviter que les archivoltes qui encadraient les deux arcs ne vinssent à se pénétrer et à se confondre au-dessus du tailloir, on leur donna beaucoup moins de largeur que n'en avaient les archivoltes romaines retombant sur un pilier quadrangulaire. La décoration se construisait ainsi d'elle-même, ou, si l'on veut, la construction engendrait et prononçait elle-même sa décoration.

Mais le trait dominant de l'architecture byzantine, c'est-dire du système des voûtes manié par les Grecs, fut la *coupole sur pendentifs*, dont la structure va être expliquée au lecteur.

Les religions qui commencent se plaisent aux symboles. Aussi voyons-nous le christianisme imprimer tout d'abord des formes symboliques à l'architecture qui allait exprimer ses mystères et ses croyances. Les premiers temples chrétiens en Orient sont polygones ou circulaires et couverts d'un dôme. Cette forme, employée à Jérusalem dans l'église de l'Ascension, bâtie par sainte Hélène, était regardée comme l'emblème du triomphe de Jésus-Christ s'élevant dans la voûte du ciel. Bientôt, pour réunir la foule nombreuse des fidèles, on fit de l'espace couvert par le dôme le centre d'une croix dont les quatre branches sont égales, et qu'on appelle une croix grecque. Cette croix était formée par la combinaison de

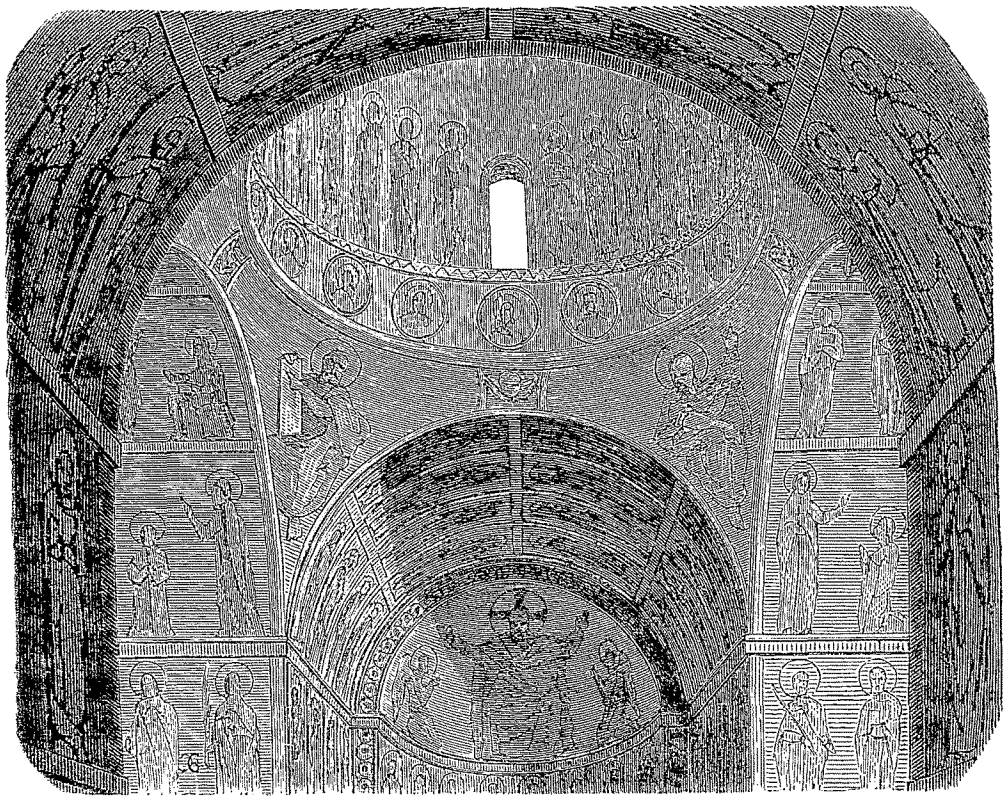


GAMMADA OU CROIX GRECQUE.

quatre *gamma* (Γ, γαμμα), et comme la troisième lettre de l'alphabet grec exprime le nombre trois, on donnait à la figure ainsi composée le nom de *gammada* (γαμμαδα), qui signifiait la trinité. Le dôme et la croix grecque étaient donc les deux caractères symboliques de l'architecture chrétienne en Orient.

Mais comment réunir ces deux images, celle du triomphe et celle de la trinité? Comment élever un dôme au centre d'une croix, c'est-à-dire sur un carré, en laissant libres les quatre branches de la croix? C'était

là un problème dont la seule pensée dut paraître hardie jusqu'à la témérité, d'autant plus hardie qu'on voulait donner un immense développement à cette coupole centrale. Les Romains, dans leurs magnifiques rotondes, telles que le Panthéon d'Agrippa, avaient élevé des coupoles portant *de fond,* ce qui veut dire s'élevant d'aplomb sur leurs fondements et appuyées directement sur le sol. Ces coupoles étaient tantôt soutenues par un gros mur cylindrique, tantôt assises sur huit ou dix piliers dessi-



EXEMPLE DE COUPOLE SUR PENDENTIFS.

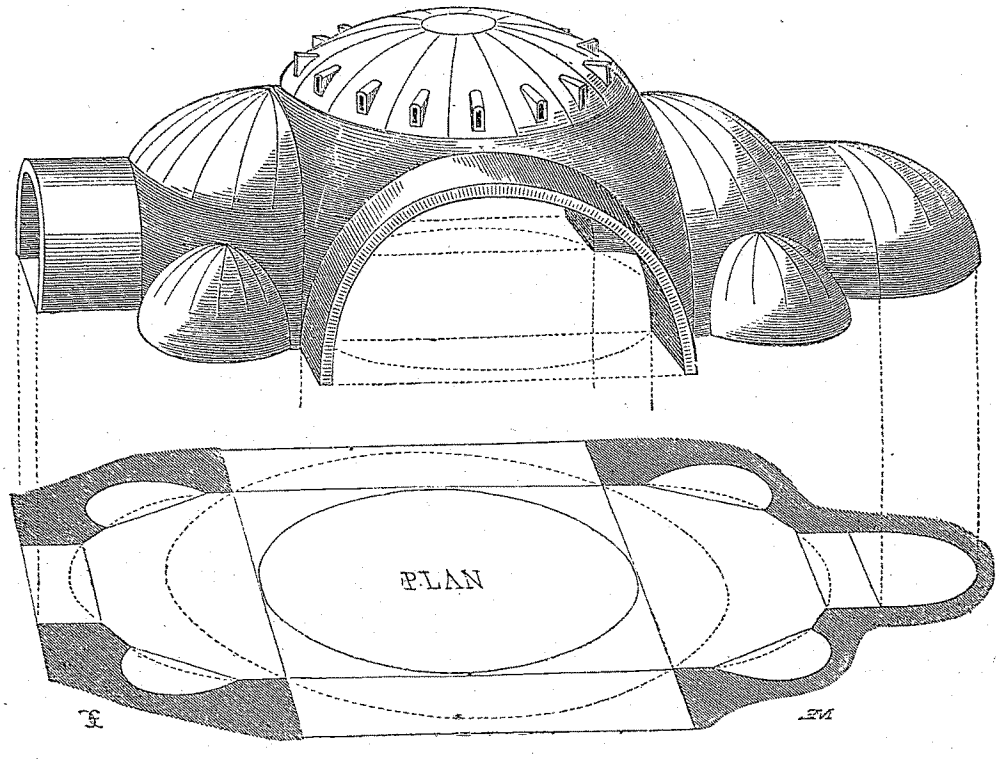
nant un polygone régulier qu'il était facile de ramener au cercle; quelquefois elle portait sur une colonnade circulaire, comme la coupole de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem. La difficulté consistait à ouvrir largement le mur cylindrique qui fermait l'édifice ou à supprimer la colonnade qui encombrait l'intérieur, pour faire porter la coupole sur quatre piliers placés aux angles du carré. Les Byzantins trouvèrent la solution du problème. Les quatre piliers furent réunis par quatre grands arcs qui laissèrent libres les quatre branches de la croix, et chacun des piliers présenta la figure d'un panache triangulaire, c'est-à-dire qu'il se termina par une portion de voûte sphérique ayant pour but de boucher, en haut, les quatre angles, et de ramener ainsi à la forme circulaire ce

qui, en bas, dessinait un carré. Ces panaches ont reçu le nom énergique de *pendentifs*. Ils semblent, en effet, pendre sur le vide lorsqu'on les voit se projeter dans l'espace suivant une ligne concave, et, partis des quatre coins du carré, former un grand cercle horizontal, qui est la base de la coupole. La plus illustre des coupoles à pendentifs est celle de Sainte-Sophie, bâtie à Constantinople par Justinien et achevée en 537. Là, pour plus de hardiesse, la coupole fut surbaissée (elle a 15 mètres de hauteur sur un diamètre de 36). Formée par une courbe qui, au lieu d'être en plein cintre, ressemble à une demi-ellipse, la calotte de Sainte-Sophie peut être vue dès l'entrée de l'église, avantage que n'ont point les coupoles surhaussées ou élevées sur des tambours, comme Saint-Pierre de Rome. Enfin, par une disposition inconnue de l'antiquité romaine, la coupole de Sainte-Sophie fut éclairée par un grand nombre de fenêtres ouvertes à sa base, c'est-à-dire sur son grand cercle horizontal, et produisant un effet tout contraire à celui qu'on éprouve sous la voûte du Panthéon de Rome, percée, au sommet, d'un œil unique. « En multipliant à l'infini ces fenêtres dans la base de la grande coupole et des demi-coupoles qui l'accompagnent, les Grecs de Byzance, dit M. Albert Lenoir (*Architecture monastique*), obtinrent un effet nouveau. Ces ouvertures de forme allongée, séparées par des trumeaux étroits, produisent une ligne lumineuse vaguement interrompue dans l'espace par de minces parties, de sorte que la calotte sphérique semble s'isoler du reste de l'édifice. » Nous avons pu vérifier nous-même, à Sainte-Sophie de Constantinople, l'effet magique de cette coupole, qui, par un tel jeu de lumière, paraît vraiment suspendue dans les airs. Placé dans une tribune haute, nous mesurions du regard l'immensité des espaces couverts et l'immense volume d'air respirable laissé aux multitudes, et les quatre fleuves de lumière qui remplissent les quatre bras de la croix, et le cercle lumineux qui couronne comme une auréole le lieu très-saint de ce monument dédié à la sagesse divine par l'intelligence humaine. A l'imposante gravité du dôme qui couvre le Panthéon romain, l'esprit grec a substitué ici une audace brillante et ce goût du merveilleux qui a toujours caractérisé le génie de l'Orient.

« Pour bien comprendre le système des coupoles sur pendentifs, dit Garbett (*Rudimentary Treatise*), il faut partir de ces deux principes géométriques : toute section de la sphère par un plan est un cercle, — toute intersection de deux sphères est une courbe qui peut être contenue dans un plan, et conséquemment un cercle.

« Supposons une coupole hémisphérique dont la base circonscrit un plan carré. Si les côtés du plan s'élèvent verticalement jusqu'à la ren-

contre de la surface hémisphérique, la ligne de rencontre sera, dans tous les cas, un demi-cercle, un arc plein-cintre. Or chacun de ces arcs peut rester ouvert, c'est-à-dire que les portions de la coupole ainsi tranchée peuvent être supprimées sans qu'on ait besoin de leur substituer un mur qui boucherait les branches de la croix ; mais cela n'est possible qu'à une condition : c'est qu'une autre voûte viendra s'appliquer contre cet arc plein-cintre pour remplacer l'appui des parties qu'on aura retranchées...



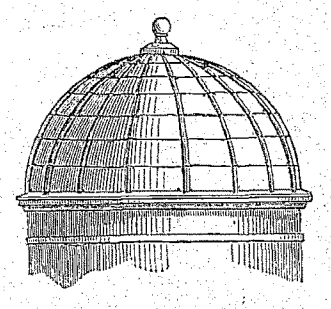
EXPLICATION DU SYSTÈME DES COUPOLES, SELON GARBETT.

(Coupole de Sainte-Sophie, à Constantinople.)

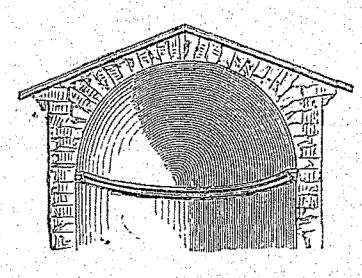
En effet, une coupole sur pendentifs exerce deux genres de pressions : une pression de haut en bas qui se distribue sur les quatre angles du carré, et une poussée extérieure (*outward*) qui s'exerce sur les côtés. Quoique elle porte *sur* les quatre pendentifs seulement, elle s'appuie *contre* des points innombrables, savoir : contre tout le demi-cercle de chacun des grands arcs. » Voilà pourquoi les architectes de Sainte-Sophie ont appuyé leur coupole par quatre voûtes, dont deux sont en demi-coupoles. Il en résulte que la pluralité des coupoles est une conséquence naturelle de l'architecture byzantine, puisque la coupole sur pendentifs ne peut exister sans s'appuyer contre les quatre voûtes qui surmontent les quatre bras de la croix, et que ces quatre voûtes, si on les fait en coupoles ou

demi-coupoles, sont plus faciles à exécuter que des voûtes d'arête et moins dangereuses que des voûtes en berceau.

On le voit, toutes les surfaces rectilignes et rectangulaires du temple athénien deviennent, chez les Grecs de Byzance, des surfaces circulaires et curvilignes, concaves au dedans, convexes au dehors. Et cette convexité extérieure des coupoles est un trait dominant dans l'architecture byzantine. Pour éviter les charpentes, les Byzantins posèrent directement les tuiles ou les plombs des couvertures sur l'extrados des voûtes, qui se trouva ainsi accusé à l'extérieur par des lignes courbes ; et lorsque les voûtes aboutissaient à la façade, les frontons, au lieu de dessiner un



COUPOLE EXTRADOSSÉE.



COUPOLE NON EXTRADOSSÉE.

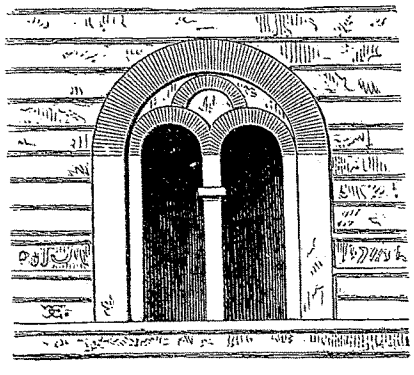
triangle, décrivaient un cintre. Mais un pareil système, on le comprend, ne saurait convenir à tous les climats. Sous le ciel d'Orient, les voûtes extradossées produisant des toitures convexes peuvent braver les intempéries ; mais lorsqu'on bâtit des voûtes dans les régions de l'Occident et du Nord, l'écoulement des eaux pluviales demande à l'extérieur des couvertures à pentes droites qui amènent sur les façades des frontons triangulaires. Déjà les monuments byzantins de l'Attique présentent cette concession forcée à la température. Nous l'avons remarqué particulièrement à Athènes, sur les façades de la Kapnicaréa et de la charmante église du Catholicon, et à Daphni, sur la route d'Éleusis, dans l'admirable église du monastère que nous avons visité, et qui est bâtie à l'endroit même où la fable antique métamorphosa Daphné.

Ainsi, sans tenir compte des exceptions, les caractères dominants de l'architecture byzantine sont :

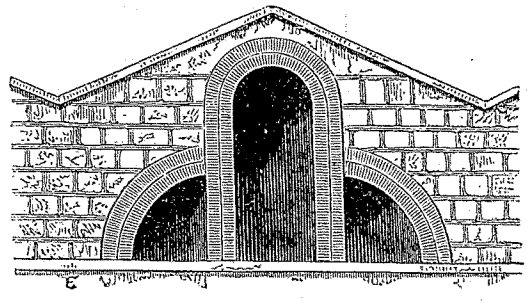
L'arcade sur colonnes, le chapiteau cubique aux arêtes renflées, le plan en croix grecque, la coupole sur pendentifs, la pluralité des coupoles dans le même édifice, l'extradossement des voûtes.

A ces grands caractères il faut ajouter une innovation pleine de grâce, les *arcades géminées*. En divisant par une colonnette une fenêtre

dont les deux baies se terminent en cintre, on donne aux deux petits arcs une retombée commune sur la colonnette, et on les encadre l'un et l'autre dans une commune archivolte, dont le tympan est ordinairement percé d'un œil-de-bœuf, ou orné d'un troisième arc. Parfois la fenêtre se divise en trois arcs, ou *lobes*, portés sur deux colonnettes; ou bien l'arc du milieu, seul complet, domine deux ouvertures plus basses en quart de cercle, qui sont séparées de la baie centrale par des montants de pierre. Les églises de Constantinople et celles d'Athènes offrent les plus charmants exemples de fenêtres géminées, trilobées ou découpées en trèfle.



ARCADE GÉMINÉE.



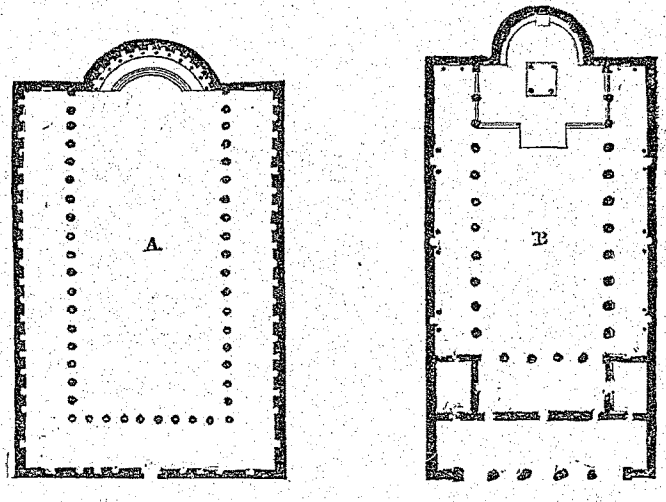
FENÊTRE TRILOBÉE.

Quant à l'ornementation byzantine, elle s'inspire des arts de l'Orient, tels que la damasquinure, l'orfévrerie, la tisseranderie de soie et d'or, la fabrication des tapis. On y voit des perles, des galons, des broderies, des feuillages fantastiques, de merveilleux entrelacs, et l'on y trouve un goût prononcé pour les mosaïques, les dorures, les incrustations de métaux.

Style roman. — Pendant que les chrétiens grecs renouvellent à Byzance l'architecture, les chrétiens de Rome, animés d'un autre esprit, d'un esprit plus prudent et plus pratique, s'installent dans les édifices païens. Au lieu de rompre avec le polythéisme par l'invention d'un nouveau style, ils viennent sans bruit s'asseoir à sa place, cherchant à greffer sur l'ancien monde un monde nouveau. Adorer le Christ dans les temples de Jupiter, consacrer à la Vierge les sanctuaires dédiés à Junon, à Minerve, c'eût été au commencement brusquer les transitions et blesser le sentiment des fidèles. L'Église préfère donc s'emparer des basiliques, parce que, étant plus spacieuses que les temples, elles ne sont pas souillées par l'adoration des faux dieux.

« Les basiliques, dit M. de Caumont (*Cours d'Antiquités monumentales*), servaient à la fois de tribunaux et de bourses de commerce ; on s'y réu-

nissait pour parler d'affaires. Quelques-unes pouvaient aussi contenir des étalages de marchandises, comme nos halles ou nos bazars. A l'extérieur, elles se distinguaient par une grande simplicité ; les murs, percés de fenêtres semi-circulaires, n'étaient décorés ni de colonnes ni de sculptures. A l'intérieur, deux rangs parallèles de colonnes ou de pilastres divisaient l'édifice en trois parties inégales dans le sens de la longueur. La galerie centrale était la plus large et la plus élevée ; elle était occupée en partie par les marchands, les avocats, les plaideurs, en partie par le peuple... A l'extrémité des trois galeries, il y avait un espace peu pro-



BASILIQUE ANTIQUE. BASILIQUE CHRÉTIENNE.

fond qui, comme dans nos tribunaux actuels, était réservé exclusivement aux avocats, aux greffiers et autres officiers de justice, et qui se terminait par un enfoncement semi-circulaire placé vis-à-vis de la galerie centrale. C'était au milieu de cet hémicycle que s'asseyait le président ou premier juge, ayant à ses côtés les juges assesseurs. »

Tels sont les édifices que le christianisme occidental transforme en églises et va prendre désormais pour modèles de ses monuments religieux. L'évêque, assisté de ses prêtres, se place au fond de l'hémicycle qui avait été le tribunal, et qui maintenant s'appelle *tribune ;* et comme cet hémicycle est voûté, d'autres lui donnent le nom d'*apside* (ou abside), qui, en grec, signifie voûte, et qui a prévalu. L'espace réservé aux officiers de justice est occupé par les chantres, et s'appellera le *chœur.* L'autel est dressé en avant de l'abside ; à droite et à gauche du chœur sont ménagées deux petites chaires, des *ambons*, dans lesquelles on lira l'épître et l'évangile. Les fidèles sont rangés dans les galeries latérales, les hommes à droite, les femmes à gauche, et ces deux côtés de la nef centrale, moins élevés que cette nef, en sont les *bas côtés.* Quant à la haute

nef, elle est destinée aux ordres mineurs et aux catéchumènes qui viennent écouter les instructions pastorales, mais qui n'ont pas encore le droit d'assister à la célébration des mystères. Pour ne pas les exposer aux injures de l'air, à la porte de l'église, on y bâtira un avant-portique, un porche, *atrium*, qui correspond au pronaos des temples antiques, et au vestibule qui, dans les églises byzantines, s'appelle *narthex*. Bientôt le goût du symbolisme inspire l'idée touchante de donner à l'église la forme d'une croix allongée, qui doit rappeler non plus la trinité, comme la croix grecque, mais l'image du Dieu expirant et l'instrument du supplice. L'architecte ajoute alors aux trois nefs une nef transversale qui les sépare du sanctuaire, et cette nef forme les deux bras de la croix, les *transsepts*. Cependant des jeunes filles ont voulu se retirer du monde et se vouer à la prière. On assigne à ces vierges pudiques une place à part qui est pour elles comme un cloître au sein de l'église. On les fait monter dans une galerie étroite qui règne au-dessus des bas côtés, galerie obscure d'abord, plus tard éclairée, qui ouvre sur la nef centrale par deux ou trois petites arcades à chaque travée, et qui s'appellera le *triforium*... Voilà comment le christianisme occidental transforma les basiliques en églises, et, tout en conservant le plan primitif, le développa en croix latine.

Le plan en croix latine est donc une première distinction à établir entre l'architecture byzantine et le style occidental. Mais tandis que les Byzantins élèvent leurs coupoles sur pendentifs, les architectes de l'Occident couvrent encore en charpente les nefs de leurs églises. Pourquoi? Parce que, dans les premiers temps du moyen âge, l'art de voûter s'est perdu en Occident avec les autres arts; et, pour en comprendre la décadence, la désuétude, il faut se rappeler quel voile de ténèbres s'étend du ve au xe siècle sur l'Italie épuisée et couverte de ruines, sur la Germanie et les Gaules, encore barbares. Trois fois, dans cet intervalle, l'art de Byzance fait invasion sur le sol romain et y apporte ses conceptions brillantes, son architecture rajeunie. Au vi^e^ siècle, il arrive à la suite de Bélisaire, et c'est le génie grec qui bâtit Saint-Vital de Ravenne; au viiie siècle, il se répand sur l'Italie comme un fleuve qui roule des paillettes d'or; mais cette alluvion ne féconde que la sculpture et l'ornementation architectonique. Au xe siècle, l'architecture byzantine, après avoir élevé Saint-Marc de Venise, pénètre en France, bâtit Saint-Front de Périgueux, et bientôt toutes ces églises à coupoles du Périgord, de l'Angoumois et de la Saintonge, qui ont été si bien décrites et mises en lumière par M. de Verneilh (*De l'Architecture byzantine en France*). Mais rien ne germe, ou du moins rien ne fleurit en Occident jusqu'à l'an mil,

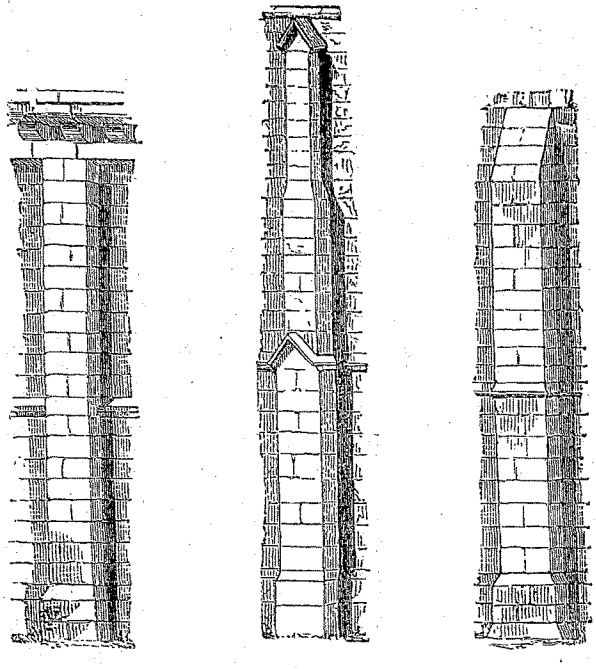
année fatale que les peuples épouvantés attendent comme la fin du monde. C'est donc seulement au XIe siècle que l'architecture occidentale s'éveille d'un si long assoupissement, s'aperçoit de son ignorance, cherche, tâtonne, et, s'instruisant par ses fautes, prend une physionomie et se crée un style, le style qu'on appelle en Italie lombard, en Angleterre saxon, en France *roman*[1].

Cherchons maintenant quels sont les traits distinctifs de ce nouveau style, c'est-à-dire de l'architecture occidentale des XIe et XIIe siècles.

Les premières églises romanes, étant couvertes en charpente comme les basiliques romaines, avaient été en partie détruites par l'incendie ou par le dépérissement des toitures. On songea donc à les voûter, tout en les surmontant d'un toit à deux pentes, nécessaire à l'écoulement des eaux. C'était un véritable problème pour des architectes qui ne conservaient qu'une lueur des traditions antiques. Au commencement, ils élèvent des voûtes en berceau et les soutiennent en donnant une forte épaisseur aux murs longitudinaux et en remplaçant les colonnes par des piliers ; mais les piliers et les murs sont insuffisants pour résister aux poussées : l'édifice menace ruine ou s'écroule. On substitue alors aux voûtes en berceau des voûtes d'arête qui distribuent leurs poussées sur certains points seulement ; l'on établit sur ces points des piles massives, et comme ces précautions peuvent être insuffisantes, on projette à l'extérieur des contre-forts adossés à chaque pile, mais peu saillants encore et diminuant de saillie par un talus régulier à mesure qu'ils s'élèvent.

1. M. Vitet a vivement critiqué, dans le *Journal des Savants,* ce qu'il y a d'impropre dans ces dénominations diverses, particulièrement dans le mot *roman,* qui implique une assimilation de l'architecture romane à la langue romane, alors que les principes de formation ne sont pas entièrement les mêmes. Si l'une et l'autre ont une origine romaine, la première a été transformée par un élément exotique, oriental, la seconde par un élément indigène, l'élément celtique. Aux arguments développés par M. Vitet, — ils ont été combattus par M. Léonce Reynaud, — on peut ajouter que le mot *romane*, appliqué à la langue latine dégénérée, implique une idée de corruption qui n'est pas également juste à l'égard de l'architecture, puisque les artistes romans ont heureusement innové dans le système de l'arc, soit en le faisant porter directement sur les colonnes et en supprimant ainsi un membre inutile et un inconvenant emploi des ordres grecs, soit en asseyant leurs arcades sur des pieds-droits flanqués de colonnes engagées, mais de colonnes ayant une fonction de support, et s'élançant jusqu'à la naissance des voûtes pour en recevoir les nervures... — Est-ce à dire qu'il faille remplacer le mot *roman* ? Il nous semble que non. Ce mot est aujourd'hui accepté par tant d'archéologues, consacré par tant de livres, qu'on ne pourrait le changer sans porter le trouble dans l'esprit des lecteurs. Il y a donc moins d'inconvénient à le conserver (sous bénéfice d'inventaire) qu'il n'y en aurait à proposer un autre mot.

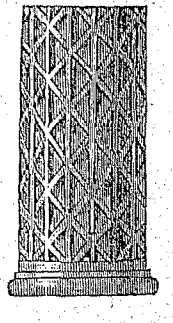
L'apparence du contre-fort, voilà donc une seconde distinction à faire entre le style roman et l'architecture byzantine. Dans l'art byzantin, le mur n'est qu'une cloison ; toute la structure consiste en un système de coupoles et de voûtes qui se contre-butent mutuellement, et dans le surcroît de force donné aux piliers ; le contre-fort est donc intérieur et latent. Dans l'art roman, au contraire, il est extérieur et visible.



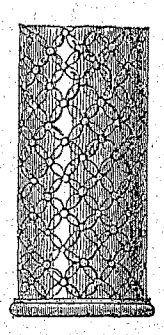
CONTRE-FORTS ROMANS.

Cependant la colonne a repris son rôle de support, en Occident comme en Orient. C'est très-rarement qu'on l'adosse aux murailles à titre de contre-fort. Qu'elle soit isolée ou engagée dans un pied-droit, elle est un point d'appui qui part du sol et monte sans interruption jusqu'à la naissance des voûtes ou des arcs. Mais dès que l'édifice est voûté, les supports ayant à porter un plus lourd fardeau seraient ou paraîtraient faibles, s'ils étaient toujours de simples colonnes isolées; on juge prudent de les remplacer par des pieds-droits massifs, qui souvent alterneront avec les supports cylindriques. Sur les quatre faces de ces pieds-droits, on engage quatre colonnes : deux sur les côtés, pour recevoir les arcades parallèles à la nef ; une par derrière, pour recevoir *l'arc-doubleau* de la petite voûte qui couvre les bas côtés (c'est-à-dire la principale nervure, celle qui va d'un pilier à l'autre, perpendiculairement à l'axe de la nef) ; une enfin sur la face de devant, pour porter l'arc-doubleau de la grande voûte qui couvre la nef centrale. Ainsi engagée dans le pied-droit

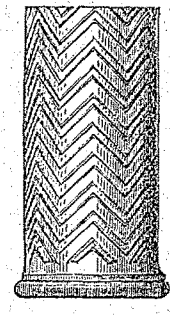
et dans la muraille, cette colonne établit une solidarité sensible entre les parties hautes et les parties basses. Lui donner un diamètre proportionné à son élévation serait impossible, car il faudrait élargir démesurément le pied-droit aux dépens des arcades de la nef, et augmenter ainsi énormément et inutilement le plein aux dépens du vide. La colonne de face sera donc élancée, allongée, et au besoin son ascension verticale conduira



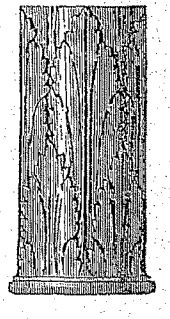
GAUFRURES.



NATTES EN TORSADE.



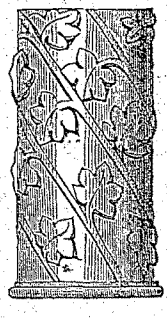
CHEVRONS.



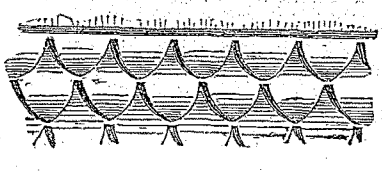
FUTS FEUILLÉS.



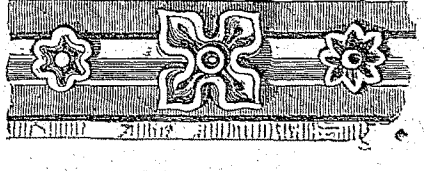
ENTRELACS.



SPIRALES.



IMBRICATIONS.

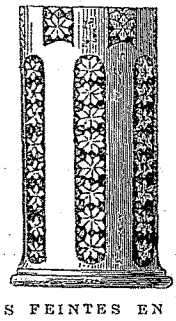


FLEURONS DÉTACHÉS.

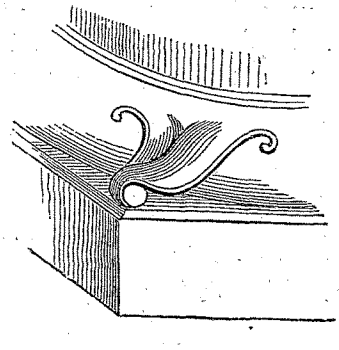
l'œil d'un seul trait aux voûtes de la nef. Ici encore, l'art antique est transformé. Au lieu d'altérer les proportions des Grecs, à l'exemple des Romains, les artistes de l'époque romane s'affranchissent complétement de ces proportions, ce qui vaut mieux que de les altérer. Alors l'intérieur du monument change de physionomie comme l'extérieur. Au dehors, les contre-forts commencent à s'accuser; au dedans, les verticales se développent déjà et se prononcent.

Toutefois, cet élancement n'est sensible que dans la colonne engagée. Lorsqu'elle est isolée au rez-de-chaussée de la nef, la colonne romane est toujours épaisse et courte comme celle du dorique primitif de Corinthe ou de Pæstum ; mais il est clair qu'en renonçant aux ordres grecs, l'architecte roman a pu varier à l'infini les proportions de sa colonne, la faire trapue ou svelte, délicate ou énorme, suivant les besoins de sa construction. Remplit-elle l'office d'un pilier, il la veut simple et il s'abstient d'en enjoliver le fût, qui demeure lisse ; est-elle, au contraire, employée en petit ou dans une intention décorative, il se permet alors de canneler le fût, de le rubaner, d'y creuser des striures ou des feuillages en spirale, d'y fouiller des gaufrures, des nattes, des chevrons, des damiers, des losanges, des zigzags, des fleurons détachés, des rudentures vraies ou feintes, ou de ces écailles superposées qu'on appelle *imbrications*. Quant à la forme du fût, elle est cylindrique, de sorte qu'ayant le même diamètre de haut en bas, il ne présente, il est vrai, ni l'élégance de la diminution, ni le galbe du renflement, mais il peut s'allonger au gré de l'artiste.

En visitant les églises de village bâties dans le style roman, on y rencontre quelquefois des colonnes engagées qui n'ont point de base et dont le fût, s'arrêtant à hauteur d'homme au-dessus du pavé, repose sur une console ou sur une simple retraite du tambour inférieur. Quand la petite



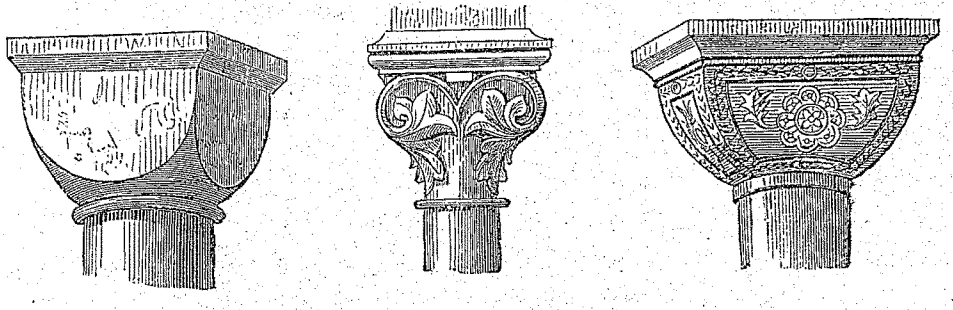
RUDENTURES FEINTES EN MOSAÏQUE.



GRIFFE.

nef est pleine de monde, on comprend que cette brusque interruption de la colonne n'est pas une pure fantaisie, car on voit des fidèles se presser contre le pilier, sous la colonne sans base, qui s'est rompue tout exprès pour faire place à un membre vivant de l'église... Mais, en dehors de ces exceptions, le fût de la colonne romane a toujours une base qui porte un détail caractéristique ; c'est une *griffe* ou une feuille recourbée aux quatre angles de la plinthe. Pourquoi cette griffe ? Pour adoucir les arêtes cou-

pantes que formerait la plinthe à une hauteur où ces arêtes pourraient blesser les prêtres ou les fidèles qui passent, car la plinthe, sous les colonnes à fortes proportions, s'élève précisément à la hauteur des hanches de l'homme, ou de son coude. Aussi n'a-t-on pris cette précaution délicate, masquée sous un ornement, que pour les grosses colonnes du rez-de-chaussée; celles qui sont placées dans les étages supérieurs, hors de la circulation, conservent leurs plinthes sans griffes. Que si les angles de la plinthe sont abattus de façon à changer le carré en octogone, la griffe n'étant plus motivée doit disparaître, et disparaît en effet au XIIIe siècle, quand le style roman est vaincu par le style ogival, et que les plinthes deviennent polygones.



QUELQUES VARIÉTÉS DU CHAPITEAU ROMAN.

Coupole retournée. En cœur. Scaphoïde.

Résolu ou involontaire, l'oubli des ordres grecs devait amener la transformation du chapiteau, qui en est l'indication la plus éloquente. Aux traditions dorique, ionique et corinthienne succèdent une liberté absolue, une variété sans fin. Le chapiteau roman se gonfle en une demi-sphère coupée à quatre faces, comme une coupole retournée : il s'évase en entonnoir, se dessine en cœur, se taille en pyramide tronquée et renversée, aux arêtes arrondies, comme celui des Byzantins, s'épanouit en campanule ou affecte les courbes d'une barque, et devient *scaphoïde*. Quelquefois il est brodé de perles dans le goût oriental, et très-souvent il est historié de figures symboliques ou chimériques, comme celles que l'on voit sculptées sur les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

On peut passer des heures entières à considérer, dans une église romane, ces chapiteaux historiés dont pas un ne ressemble à l'autre. Les figures en sont courtes et grossièrement dessinées, mais attaquées d'un ciseau fier. Les symboles en sont obscurs et attachants par leur obscurité même. On est transporté en plein moyen âge : on est envahi par les idées et les sentiments qui obsédaient l'âme de nos pères. Dans ces chapiteaux énigmatiques, le démon est présent sous toutes les

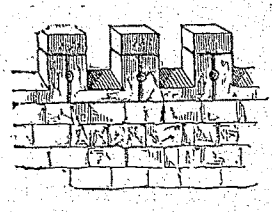
formes : il prend les ailes d'un griffon, le buste d'une sirène, ou la figure et les cornes du vieux Pan aux pieds de bouc. On sent que, du fond des bois, la nature inconnue et les animaux font encore peur à l'homme. Les légendes des saints sont presque toutes fondées sur l'extermination de quelque monstre qui épouvantait la contrée et que l'imagination populaire se représente avec des membres impossibles. Les premiers évêques remplissent le rôle qu'avait joué dans les temps antiques Hercule ou OEdipe. Sur le chapiteau continu qui couronne parfois tout un groupe de colonnes, on voit des saints poursuivre à cheval une bête qui s'enfuit parmi des feuillages imaginaires.

L'accouplement des colonnes est aussi un mode de construction propre à l'architecture romane. Tantôt elles sont accouplées de front, tantôt doublées, l'une derrière l'autre ; elles ont alors un tailloir oblong qui mesure l'épaisseur de l'arcade. Souvent il arrive qu'on les emploie ainsi dans l'hémicycle du chœur et qu'on interrompt cet arrangement, soit par une alternance de colonnes jumelles et de colonnes simples, soit par deux colonnes symétriquement isolées. On en voit un exemple dans la charmante petite église de Deuil, près de Montmorency, qui fut un instant le refuge d'Abailard. — L'artiste a mêlé ici un élément de variété à la symétrie, en même temps que par l'unité il faisait mieux valoir la répétition.

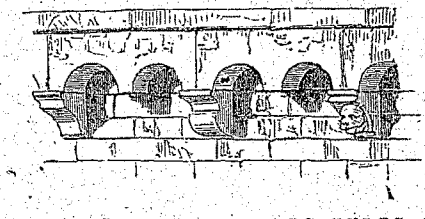
L'alternance, disons-nous, c'est là un des caractères du style roman. Les colonnes isolées y alternent fréquemment, dans les nefs, avec des piliers flanqués de demi-colonnes, et ce n'est pas un pur caprice qui a fait imaginer cette disposition, car elle a pour effet de débrouiller la perspective, de marquer avec netteté les plans successifs d'une longue nef. Si les gros piliers n'étaient pas séparés par un support plus mince, leur rapprochement les confondrait à la vue pour le spectateur qui entre dans l'église ; ils sembleraient se toucher, et l'œil ne pourrait mesurer l'éloignement des derniers supports ; au contraire, l'alternance établit entre les piliers un espacement qui permet de les distinguer, d'en apprécier le nombre, de les embrasser tous d'un regard, et de mieux sentir ainsi la dimension qui dispose au recueillement les âmes religieuses : la profondeur. C'est pour obtenir un effet de même nature que le grand Ictinus avait osé diminuer la largeur des abaques sur la face méridionale du Parthénon, parce que cette face, dominant le précipice, ne pouvait être vue que très-obliquement par le spectateur, placé sur le rocher de l'Acropole, et que, dans ce raccourci aigu, tous les abaques se seraient confondus en un seul.

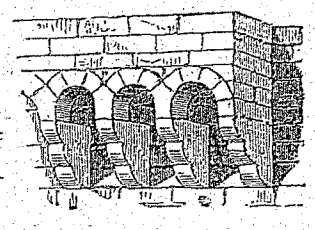
L'alternance est une manière de répétition qui est soumise à une règle, savoir : que les parties alternantes diffèrent par le volume ou par l'étendue aussi bien que par la forme. Ce principe est observé non-seulement dans les églises purement romanes, comme celles de Saint-Ursmer et de Soignies, décrites par M. Schayes (*Histoire de l'Architecture en Belgique*), mais dans certains monuments de transition, comme la cathédrale de Noyon, dont M. Vitet a écrit une si belle et si lumineuse monographie.

Ce qu'il y avait d'illogique dans l'emploi des ordres grecs par les Romains ne pouvait échapper aux architectes de l'école française, dont la sagacité est admirable toutes les fois qu'ils raisonnent leur obéissance aux traditions, et qu'à une routine aveugle ils substituent leur intelligente



CRÉNEAUX.

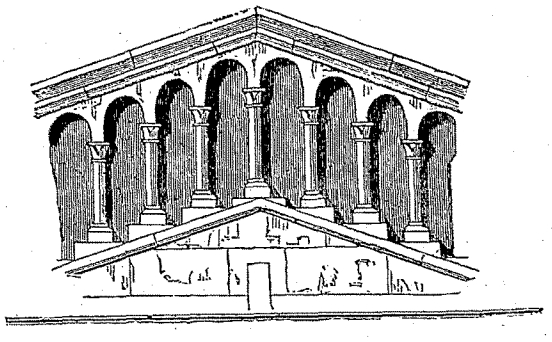




CORBEAUX ET ARCATURES DE CORNICHE.

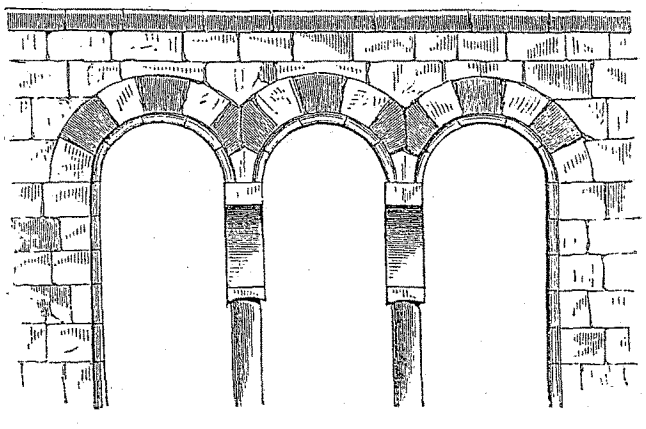
initiative. L'entablement grec avec ses trois membres, architrave, frise et corniche, étant l'image décorative d'une construction en plate-bande, n'a plus rien à faire dans le système de l'arc. Les Romains l'avaient maintenu : les architectes romans le supprimèrent, mais en conservant la corniche, qui est indispensable au couronnement de tout édifice, puisqu'elle a pour fonction d'écarter la chute des eaux pluviales. Cette corniche, les Romains la répétaient aux divers étages de leurs monuments, lorsqu'ils superposaient les ordres ; les artistes romans ne commirent pas une pareille faute : ils placèrent la corniche au seul endroit où elle est voulue, au sommet des murs, à la base du comble, et, pour indiquer au dehors la division intérieure en étages, ils se contentèrent d'un cordon horizontal soutenu en apparence par une suite de petits arceaux dont les impostes, suspendues à la muraille, forment une frange festonnée qui se prête aux variétés de l'élégance. Peu saillantes aux étages inférieurs, ces arcatures prennent plus d'importance et de relief à la véritable corniche. Alors reparaît l'image des mutules et modillons antiques, rappelés par des supports en saillie, des *corbeaux*, qui tantôt sont sculptés en têtes d'animaux ou en masques humains, tantôt se terminent en pointes ou en consoles. Quelquefois les arcatures sont soutenues par des colonnettes

adossées, et si la corniche est rampante, les colonnettes en suivent l'obliquité en restant toutes d'égale hauteur, disposition qui décore avec grâce les deux pentes du fronton, particulièrement dans le style lombard, qui correspond en Italie à notre époque romane. Bientôt, cependant, les corniches horizontales et les ornements qui les bordent s'épa-



ARCATURES DE FRONTON.

nouiront en balustrades pour faire place, non plus seulement à la conduite des eaux, mais au passage de l'homme. Souvent l'architecture monastique leur donnera la forme militaire d'un mâchicoulis à créneaux, der-

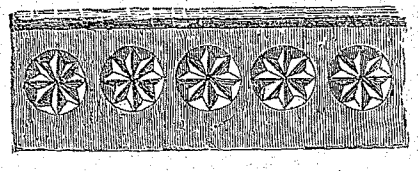


ALTERNANCE DE MATÉRIAUX DANS LES CLAVEAUX DE L'ARC.

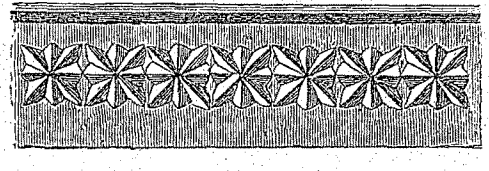
rière lequel des moines armés défendront leur science paisible et la retraite de leur âme contre les truands et les barbares.

Comme celles de l'architecture byzantine, les fenêtres du style roman se terminent en cintre, et fréquemment elles s'ouvrent en arcades géminées, surmontées d'un œil-de-bœuf et encadrées d'une archivolte plus grande. Mais l'arcade romane présente encore une variété caractéristique : ce sont les trois lobes qui en découpent l'intrados et qui la font

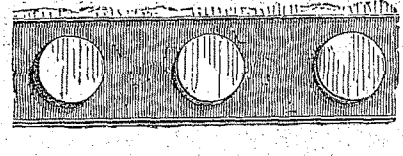
trilobée. Lorsque l'arc est une porte ou un portail d'église, les architectes des XIe et XIIe siècles se servent, pour le décorer, tantôt de l'alternance de saillie dans les clavéaux, tantôt de l'alternance de couleur résultant de matériaux bicolores, tels que brique et pierre, lave grise et calcaire blanc, tantôt de baguettes diversement profilées, tantôt enfin de losanges, d'étoiles, de têtes de clou, de bâtons rompus ou zigzags, de méandres ou grecques, d'entrelacs, de torsades, de disques plats appelés *besants*, ou de ces tores rompus et séparés par des vides, qu'on nomme *billettes*, tous ornements qui ne dérivent pas de l'antique, à l'exception



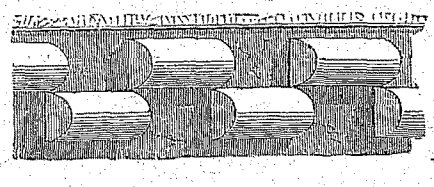
ÉTOILES.



TÊTES DE CLOU.



BESANTS.



BILLETTES.

de la grecque. Lorsque les boudins, ou baguettes de l'archivolte, sont nombreux, l'artiste roman les fait retomber à droite et à gauche sur autant de petites colonnes placées en retraite l'une de l'autre, et qui forment ainsi un renfoncement sous l'archivolte, creusée elle-même en voussure.

Un trait remarquable de la porte romane, c'est qu'ordinairement le vide en est fermé horizontalement par un linteau qui est surmonté d'une archivolte et qui porte, entre le cintre et l'ouverture, un tympan destiné à recevoir des figures sculptées. Ainsi, à l'inverse des Romains, qui posaient la plate-bande sur l'arc, le roman pose l'arc sur la plate-bande, ce qui est plus intelligent, car la propriété de l'arc est de reporter le poids des constructions supérieures sur les parties résistantes, qui sont les pieds-droits, et lorsqu'un arc, au lieu de surmonter un vide, est construit sur un plein, il lui sert de décharge. Rien n'est donc plus naturel que de placer au-dessus du linteau un arc qui le soulage et en

prévient la rupture, parce que le linteau, pour peu qu'il ait de longueur au-dessus du vide, est sujet à rompre sous le poids des murs. Il faut avouer, cependant, que cette horizontale, accusée à un endroit aussi apparent que la porte, s'accorde mal avec la physionomie dominante de l'architecture curviligne.

Quoi qu'en disent les hommes pratiques, les grandes nouveautés sont filles du sentiment, même dans celui de tous les arts qui est le plus assujetti à l'empire de la matière, de la matière inerte et pesante. Une belle innovation introduite à l'époque romane fut de prolonger les bas côtés au delà des transsepts et d'isoler le sanctuaire pour que la foule pût circuler autour, au moyen d'une galerie qui en suivait la forme en hémicycle, et qui desservait des chapelles rangées autour du chœur en absides rayonnantes. Quand la basilique avait cinq nefs, la galerie annulaire ceignant le chœur était double et donnait lieu à un effet de perspective d'autant plus admirable. Au jour des cérémonies pompeuses, les processions se développaient en passant d'un bas côté à l'autre sans traverser la grande nef, et du fond des nefs latérales on pouvait apercevoir les rangées de piliers ou de colonnes et les théories de jeunes filles fuir dans la perspective et obéir ensuite à la courbe qui les ramenait vers un point mystérieux, centre moral et sacré de l'édifice.

Ce n'est pas tout : à l'endroit où les Byzantins élevaient la coupole de leur église, l'architecture romane (celle du Nord surtout) imagina d'élever une tour qui indiquerait au loin et le temple et la place de l'autel, élevé originairement sur la *croisée*, c'est-à-dire à l'intersection des bras de la croix. Cette tour, qui renfermait les cloches, répondait, du reste, à une pensée de défense. Mise en regard du donjon féodal, elle était le donjon ecclésiastique d'où l'on observait la campagne, d'où l'on guettait l'ennemi, et qui, au moment du danger, devenait un beffroi sonore. Portées sur de petits pendentifs, ces tours centrales présentent à l'intérieur une coupole, à l'extérieur une flèche pyramidale ou conique dont la hauteur, la beauté, seront un sujet d'émulation entre les abbayes, et pour les communes un sujet d'orgueil.

En résumé, sans parler des ressemblances qui existent entre l'art roman et l'art byzantin ;

Le plan en croix latine (pour les églises);

La mise en évidence du contre-fort ;

La prédominance des pleins sur les vides ;

L'absence de tout rapport fixe entre la hauteur des colonnes et leur

diamètre, produisant dans le même édifice des colonnes très-courtes et d'autres très-allongées;

L'accouplement des colonnes;

Les piliers flanqués de colonnes engagées;

Les colonnes munies de griffes à la base;

L'emploi fréquent de l'alternance;

Les chapiteaux variés et historiés;

Les arcatures décorant la nudité des murs ou soutenant les bandeaux et les corniches;

Un clocher remplaçant la coupole orientale;

Des moulures rondes, enflées, protubérantes, robustes, et une ornementation moitié byzantine, moitié empruntée du blason, des arts et métiers, et d'une flore imaginaire;

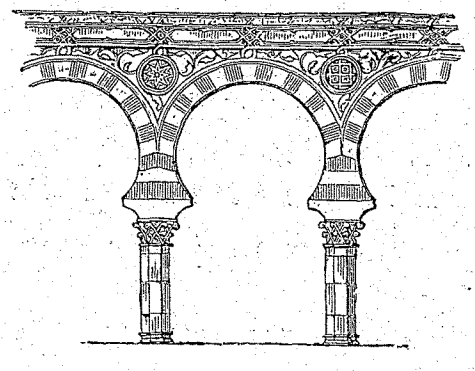
Enfin des inscriptions en lettres romaines ou en lettres onciales :



LETTRES ONCIALES.

Tels sont les grands traits de l'architecture romane, qui déjà contient en germe le style ogival. Mais ce qui sera prodigieux bientôt de hardiesse est encore timide et pesant : ces verticales qui monteront jusqu'au sublime n'ont maintenant qu'une hauteur sage et mesurée; ces points d'appui qui deviendront minces occupent encore un large espace et tiennent plus à la terre qu'ils ne s'élancent vers le ciel. Toutefois le style roman est aussi religieux que le style ogival, mais d'une autre manière. Pratiqué par des moines, on sent qu'il a été conçu dans la paix, la méditation et le silence du cloître. Il représente, non pas la religion populaire, un peu nuageuse, que les femmes ont enveloppée dans la poésie de leurs superstitions naïves, mais la religion monastique et sacerdotale, la religion réglée, dogmatique et traditionnelle. Ses piliers massifs lui impriment un caractère de prudence et de longue durée. La rareté et l'étroitesse de ses ouvertures lui donnent du sombre. Sa courbe favorite, ou plutôt sa courbe unique, le plein-cintre, lui prête une signification

invariable comme le dogme, car, de même qu'il n'y a qu'une seule ligne droite, il n'y a qu'un seul arc plein-cintre. Plus rapproché des origines chrétiennes, l'art roman conserve le souvenir des pénibles commencements, des anciennes douleurs. On retrouve dans la représentation farouche et obscure de ses animaux symboliques l'empreinte des vagues frayeurs du moyen âge, et dans ses cryptes la réminiscence des catacombes où les premiers confesseurs cachaient leur culte et ensevelissaient les os des martyrs. C'est là surtout, dans ces cryptes basses, profondes, que l'art roman a son expression la plus frappante ; mais, à la clarté du jour comme à la lueur des lampes souterraines, il est calme, grave et robuste. Loin d'exalter l'âme, il pèse sur l'esprit de tout le poids de ses voûtes, et il assoupit la pensée. Il tranquillise, il impose, il invite au silence, et, par son archaïsme, par l'énergie de ses supports épais et courts, il est, pour ainsi dire, l'ordre dorique du christianisme.



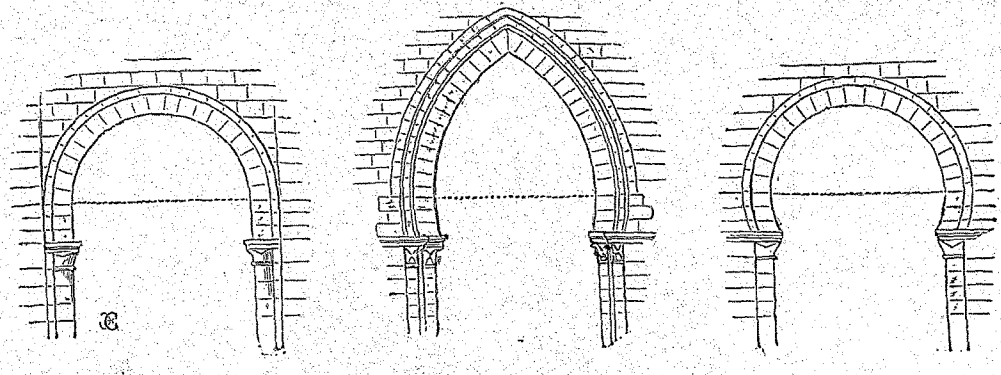
L'ARC OUTRE-PASSÉ. — *Style arabe.* Lorsque le génie de l'art s'éteint dans une partie du monde, il s'éveille dans une autre; il est en cela comme le soleil, dont tous les couchants sont des aurores. C'est durant la plus triste époque de notre moyen âge, du VIIe au Xe siècle, que l'art musulman se constitue et qu'il élève à Jérusalem la mosquée d'Omar sur l'emplacement du temple de Salomon, au Caire les mosquées d'Amrou et de Touloun, en Espagne la fameuse mosquée de Cordoue et le merveilleux palais de Zara, qui était porté sur quatre mille trois cents colonnes.

Mahomet vient au monde presque au moment où Justinien meurt, quand l'art byzantin est dans tout son éclat. Il ne faut donc pas s'étonner que la première architecture des Arabes convertis à l'islamisme et sortis de la vie nomade accuse une provenance byzantine. Néanmoins cette architecture ne tarde pas à prendre une physionomie, à se distinguer par un style propre. Il n'était pas possible, en effet, qu'une religion nouvelle

ne fît pas naître une nouvelle architecture. Le sentiment religieux qu'éveillèrent d'abord les préceptes du Coran était sévère et grave. A l'exemple du Prophète, qui avait glorifié la pauvreté, la société arabe fut, dans le principe, austère, patriarcale et simple. L'islamisme signifiait alors au plus haut degré ce qu'il signifie en effet : *l'action de s'abandonner à Dieu.* Mais bientôt la simplicité primitive s'altère, l'empire s'agrandit, et, en s'agrandissant, il se laisse pénétrer par les civilisations environnantes et par le luxe des peuples conquis. De riches mosquées s'élèvent au Caire, et ce n'est plus le plein-cintre qui en dessine les arcs, c'est l'ogive. Ces arcs ont leur retombée sur des colonnes cantonnées dans les angles rentrants des piliers et dans ceux des montants de fenêtre : premières innovations qui tranchent déjà sur les formes des architectures antérieures et qui se manifestent dans les mosquées d'Amrou et de Touloun, décrites par M. Pascal Coste (*Monuments du Kaire*). Cependant le dernier des Ommiades, Abd-el-Rhaman, réfugié en Espagne, y fonde une dynastie et va faire de Cordoue une seconde Byzance en y construisant une mosquée qui doit rivaliser de splendeur avec Sainte-Sophie. L'arc outre-passé devient alors un des signes distinctifs de l'art musulman. Cet arc, que les Anglais ont appelé en fer à cheval, *horse shoe arc*, est, disons-nous, un des caractères du style arabe. Il se peut qu'il ait été isolément employé par les Byzantins et les Persans avant la domination musulmane, mais il est certain qu'on ne le voit se produire comme courbe dominante et franchement tracée que dans les monuments arabes. C'est tout à fait par exception qu'on le rencontre plus tard dans les constructions chrétiennes de l'Occident, notamment dans la célèbre cathédrale de Tournay, si imposante et si belle.

Le croissant et l'arc outre-passé sont-ils, aux yeux des mahométans, les symboles de l'hégire, c'est-à-dire de la fuite de Mahomet à Médine, qui arriva pendant la nouvelle lune, en l'an 622 de notre ère? Cela n'est pas invraisemblable, et on peut le croire si on prend en considération le goût prononcé des Orientaux pour le symbolisme. Mais l'arc outre-passé, sans parler de son élégance, possède une propriété précieuse qui n'a pas été assez connue ou suffisamment estimée. Lorsqu'on a besoin de surélever un arc, par exemple, pour employer des supports monolithes un peu courts, comme l'étaient les fûts de marbre antiques, souvent tronqués, dont les Arabes disposaient, il vaut mieux outre-passer l'arc que le surhausser. Dans l'un et l'autre cas, le cintre sera plus haut que la moitié de son diamètre ; mais si l'arc est outre-passé, le spectateur sera frappé du surhaussement, parce qu'il verra la surface des intrados dans toute son étendue. Si l'arc est sur-

haussé, au contraire, comme il se termine alors par deux lignes droites et parallèles, la saillie de l'imposte cache au regard le surhaussement qu'on a obtenu en prolongeant ces deux lignes, de façon que l'artiste perd d'un côté par la perspective ce qu'il a gagné de l'autre par la construction. En ce qui touche la solidité de l'arc en fer à cheval, Quatremère de Quincy fait une observation qui ne nous paraît pas juste

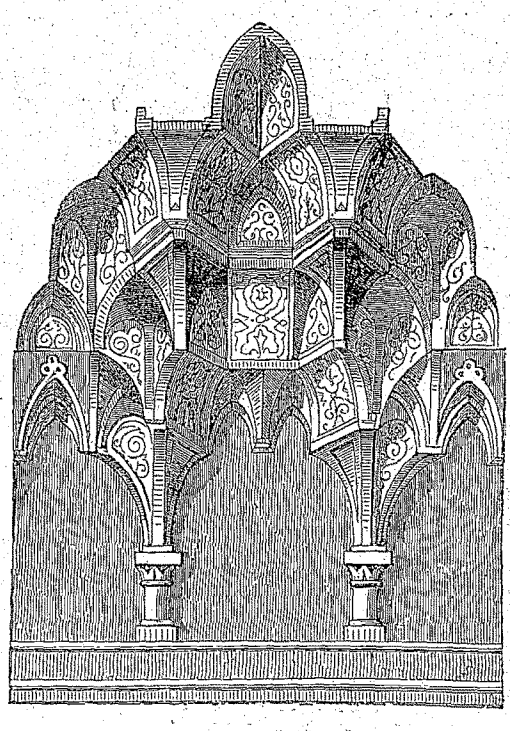


ARC SURHAUSSÉ. OGIVE OUTRE-PASSÉE. ARC OUTRE-PASSÉ.

(*Moresque architecture*) : « Cette forme, dit-il, serait vicieuse en pierre, parce que la charge perpendiculaire qui porterait sur de tels arcs manquerait, dans les parties inférieures d'un tel cintre, de la résistance nécessaire. » Quatremère aurait sans doute raison s'il parlait de la solidité *apparente*, mais il parle de la solidité réelle. Or il suffit de jeter les yeux sur les figures ci-dessus pour s'apercevoir que l'arc outre-passé n'est autre chose qu'un arc surhaussé dont le pied reste élargi, et que la partie inférieure qu'on a laissée pleine demeure étrangère à la solidité de l'arc, si tant est qu'elle n'y ajoute rien.

Adopté par les Arabes en Espagne, en Afrique, en Sicile, le système d'outre-passer l'arc plein-cintre et même l'arc ogivé amène l'allongement du support par l'interposition d'un dé entre l'imposte et le chapiteau des colonnes. A Cordoue, une alternance de couleurs et de matériaux décore l'archivolte des arcades, qui, au lieu de se rattacher à des voûtes, supportent un plafond en charpente, rehaussé de peintures. Dix-neuf grandes nefs coupées à angles droits par trente-cinq nefs plus petites composent cette mosquée célèbre, véritable forêt de colonnes où l'œil s'égare, se retrouve et se perd encore, et qui, sous sa toiture horizontale, est remplie d'une sombre majesté. Aux approches du sanctuaire, l'artiste arabe découpe en festons ses archivoltes et s'ingénie à les superposer en les découpant encore, de manière à laisser passer l'air et le jour par ces croissants multipliés.

Viennent ensuite les fantaisies d'un art plus raffiné qui se met au service du plaisir, obéit aux caprices de l'imagination et en exprime les rêves. Si la coupole byzantine sur plan carré et sur pendentifs reparaît dans les mosquées ou dans les palais arabes, elle n'a plus les dimensions hardies qui étonnent, qui imposent; mais elle s'élève soutenue par des pendentifs d'un genre tout à fait singulier et inconnu. Ce sont des niches en miniature, de menues sections de coupoles, de petits triangles sphériques et des fragments de berceau, agencés, groupés dans un ordre merveilleux, et qui montent en encorbellement l'un sur l'autre, jusqu'à



VOUTE ARABE, DITE A STALACTITES.

ce qu'ils finissent par regagner le plan circulaire sur lequel doit reposer la coupole. Chacun des triangles sphériques représente en petit la fonction que remplissent en grand tous les triangles et toutes les autres figures. Cette superposition de prismes verticaux qui se projettent en saillie, et qui, pour plus de légèreté, se creusent en alvéoles, ou s'évident en niches, brisent la lumière comme ferait une cristallisation, et produisent à l'œil l'effet des stalactites naturelles. La voûte arabe, prenant alors l'aspect d'une grotte, procure à l'esprit l'idée de fraîcheur.

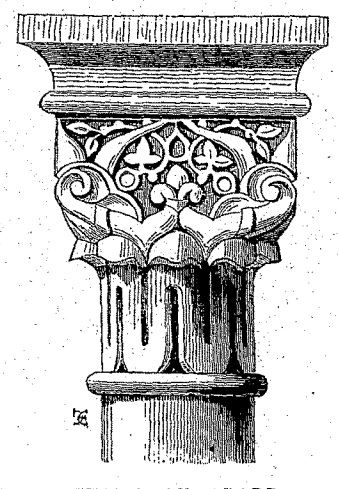
Souvent il arrive, comme à l'Alhambra, que les arcs et les voûtes arabes ne sont qu'un mensonge du constructeur. Lors même que sur les

colonnes de marbre sont élevés des piliers de brique, reliés entre eux par des pièces de bois horizontales, un arc fictif, qui n'a rien à porter, se dessine dans l'ouverture carrée formée par ces poutres et ces colonnes, et les tympans de l'arc, garnis de tuiles en diagonale, reçoivent les ornements de stuc qui y sont attachés avec des clous, des crochets, des roseaux noyés dans le plâtre, — frêle construction qui a pourtant duré plusieurs siècles, — de sorte que la voûte et l'arcade, fait observer Girault de Prangey (*Essai sur l'Architecture des Arabes*), ne sont guère employées dans l'art moresque en Espagne que comme disposition ornementale, le bois jouant partout un grand rôle et les parties solides se composant de supports isolés, de poutres et de murs.

La religion du musulman, ses idées, ses songes, sa vie, devenue cachée et sédentaire après avoir été errante, ses mœurs lascives, tout cela est exprimé à merveille par l'architecture arabe.

Au dehors, elle n'offre que de grandes lignes et des pleins formidables ; elle est austère et nue. Si parfois le mur extérieur se décore d'arcades en fer à cheval ou en ogive, comme on en voit au palais de la Cuba et de la Zisa, près de Palerme, ces arcades sont aveugles ; elles représentent une ouverture qui aurait été bouchée après coup pour s'opposer à la curiosité du passant, pour murer la vie intime.

Au dedans, le luxe est prodigieux et la sensualité satisfaite. Ce sont des découpures d'une délicatesse inouïe, des broderies sans fin qui

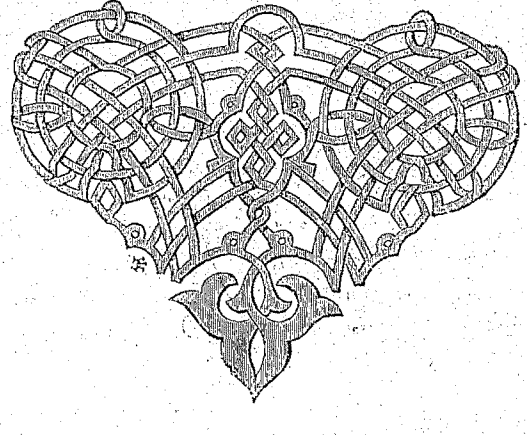


CHAPITEAU ARABE.

frangent l'intrados des arcades, et comme celles-ci reposent sur des colonnes qui paraîtraient grêles pour le poids qu'elles supportent, on allége le fardeau en sculptant, dans les tympans de l'arc, des ornements à jour par où se glissera la fraîcheur des courants d'air. Partout sont

répandus à profusion des ornements rehaussés de couleurs et d'or. Toutes les surfaces sont ouvrées comme des tapis de Perse : « Il semble, dit Owen Jones (*Plans, coupes et élévations de l'Alhambra*), que les Arabes ont transplanté dans leurs habitations fixes, et sous une autre forme, les étoffes et les châles de l'Inde qui ornaient leurs premières demeures ; qu'ils ont changé les mâts de leurs tentes en colonnes de marbre et les tissus de soie en plâtre doré. » Le chapiteau classique des Grecs et le chapiteau cubique des Byzantins sont tantôt transformés par un réseau d'entrelacs, tantôt arrondis aux arêtes, tantôt chargés de pendentifs en miniature, comme si les suintements de la grotte s'étaient infiltrés jusque sur le vase des supports. L'atmosphère est assainie par des fontaines d'eau vive qui coulent dans des rigoles de marbre, ou jaillissent dans des vasques de porphyre. A l'Alhambra, c'est une rangée de lions qui portent les bassins de la fontaine, et ces lions, sculptés ou plutôt construits d'un ciseau rude qui les accuse par un modelé rudimentaire, rappellent l'idée de l'animal plus encore que ses formes.

Mais c'est là une exception tout à fait rare dans l'art musulman. En interdisant la représentation de la figure humaine et des animaux, la religion de Mahomet a condamné l'architecture arabe à une ornementation purement optique, sans signification et sans vie. De là naissent ces innombrables mélanges de faces et d'angles, de droites et de courbes, qui, renouvelés des Persans, ne servent qu'à conduire l'œil dans un labyrinthe sans issue et sans fin, mais non sans attrait. L'aride géométrie est appelée

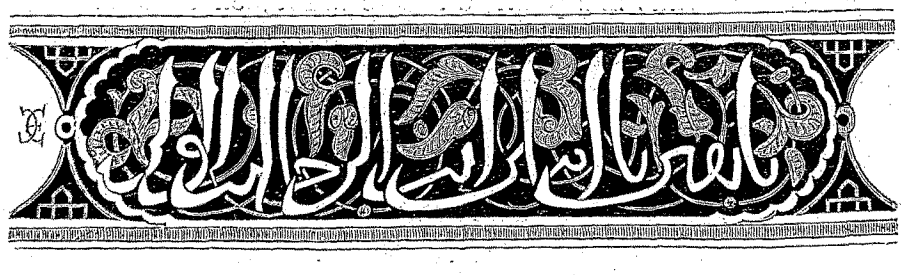


CORDES TRESSÉES.

à concourir au décor des chapiteaux, des montants, des murs et des frises. pn aperçoit, ici, des triangles qui sont noués par le sommet et dont la base coupée se tourne en volutes et va s'enchevêtrer en d'autres triangles ; là, des lozanges qui ne se terminent point, ou des carrés qui s'enlacent

et qui s'ouvrent au passage d'une diagonale interrompue ; ou bien des trapèzes qui se combinent et se rachètent de manière à former par leurs côtés inégaux des figures régulières, croisées par des lignes dont la marche, capricieuse en apparence, est cependant prévue et réglée par le décorateur. Qui le croirait? de tous ces froids éléments résulte une ornementation pleine de saveur! Viennent ensuite des cordes ingénieusement tressées, qui forment des nœuds inextricables dont les gracieux problèmes intriguent et amusent pour un instant le regard. Et ce canevas mathématique de l'ornementation arabe est justement ce qui la distingue de toutes les autres. Les rinceaux, les fleurons, les entrelacs, les polygones géométriques, bien qu'emmêlés par des complications infinies, sont soumis à une loi d'arrangement qui permet au contemplateur de retrouver le fil de ce dédale. Ces figures fantastiques s'embrouillent avec symétrie ; une secrète méthode préside à la distribution de ces chimères.

Cependant le spectateur doit bientôt se lasser de tant de signes abstraits, d'où les images de la vie ont disparu. Chose singulière! les objets qui n'occupent pas l'esprit sont ceux dont il se fatigue le plus vite. Aussi les Arabes ont-ils suppléé par l'écriture aux êtres animés qu'ils n'osaient introduire dans leur décoration. Ne pouvant figurer le corps de l'homme, ils ont figuré sa pensée. La religion de Mahomet, qui promet la volupté, pouvait être rappelée sans impudeur, même dans un palais ouvert aux délices de la vie sensuelle. C'est ainsi qne les graves versets du Coran traversent l'ornementation et l'enrichissent par une variété nouvelle de formes et de contours. L'écriture arabe des premiers siècles, celles qu'on nomme *coufique*, se compose de caractères mâles, aux bases anguleuses,



ÉCRITURE ARABE DES PREMIERS SIÈCLES, DITE COUFIQUE.

aux brusques évolutions, et dont la ferme élégance a quelque chose de monumental. Du sein de ces molles rêveries, le khalife, entouré de ses esclaves et de ses femmes, voit passer sur la muraille des sentences qui tournent son esprit vers Dieu et le plongent dans une rêverie plus pro-

fonde et plus haute. Quelquefois, pour rehausser l'importance et l'éclat des lettres couſiques, l'artiste arabe les écrit en faïence émeraude sur un fond blanc et les coupe de légers ſleurons en noir et azur. Mise en œuvre par le génie oriental, la faïence émaillée forme dans l'art moresque des mosaïques d'une coloration violente, mais harmonieuse ; elle oppose le poli de ses surfaces à l'aspect grenu et mat des parois de plâtre, dépolies par des myriades de lotus, de triangles et de gaufrures ; et tandis que la lumière se réfléchit sur l'émail, elle va s'amortir et s'absorber sur les dentelles des arcades et sur les draperies de stuc qui semblent revêtir toutes les surfaces et tous les murs.

En résumé, le choix de l'arc outre-passé et de l'ogive, employée souvent à titre décoratif ;

Les pendentifs dits en stalactites ;

Le chapiteau cubique délicatement orné d'entrelacs peu en relief ou chargé de pendentifs en miniature ;

L'intrados des arcs découpé en fines broderies et les tympans percés à jour ;

Le système de l'arc et de la voûte souvent simulé par une construction en bois qui porte des voûtes fictives et des arcades appliquées ;

Au dehors, l'extrême rareté des ouvertures et l'austérité des murailles ;

Au dedans, une ornementation prodiguée à toutes les surfaces, composée de fleurons, d'entrelacs et de figures géométriques, et rehaussée de couleurs et de dorures ;

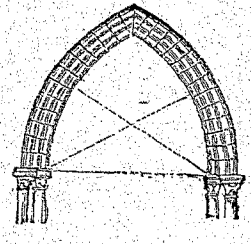
L'absence de tout signe rappelant la vie animale ;

Enfin, l'écriture se mêlant à la décoration et remplaçant les images de la vie par l'expression de la pensée :

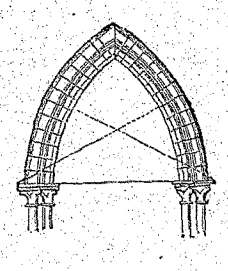
Tels sont les traits marquants du style arabe, en tant qu'il se distingue de l'art byzantin.

L'OGIVE. *Style gothique.* — Tant que l'architecture de l'Occident avait été pratiquée par des moines, elle n'avait pas exprimé entièrement et au plus vrai les sentiments qu'inspire l'Évangile. Elle avait conservé dans ses formes des traditions païennes, et dans sa physionomie morale des marques de prudence et d'attachement à la terre. Tous ses arcs s'étaient pesamment dessinés en plein-cintre comme ceux des Romains, et l'église chrétienne, durant des siècles, avait complétement ressemblé à la basilique du tribunal où le préteur l'avait jadis condamnée. Le christianisme en était encore à trouver dans l'architecture une expression éclatante et

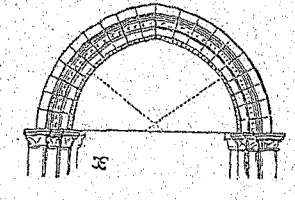
profonde, une expression absolument originale de son génie. La religion de Phidias et de Périclès avait fait descendre la beauté des dieux sur la terre ; au contraire, la religion du Christ faisait monter l'âme des hommes dans les cieux. Ce grand contraste, qui aurait dû, ce semble, être accusé par l'architecture dès le commencement, n'y fut traduit qu'au XIIe siècle, lorsque, le compas et l'équerre passant aux mains des laïques, le peuple put mettre dans son temple l'empreinte de ses sentiments naïfs, superstitieux, exaltés, et ce caractère d'aspiration, *aspiring character* (disent les Anglais), qui est vraiment celui du christianisme pur. Alors naquit une architecture qui, au lieu de s'éteindre, allait s'élever, qui, au lieu de s'asseoir et de reposer sur de tranquilles horizontales, devait se développer en hauteur sur des verticales hardies. Ce style nouveau demandait l'emploi dominant d'une forme nouvelle, et voulait un nouveau moyen de construction. La forme, ce fut l'ogive ; le moyen de construction, ce fut l'arc-boutant.



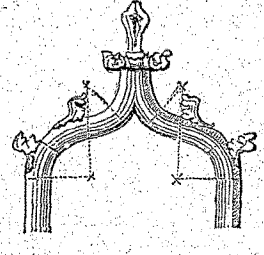
PLEIN-CINTRE BRISÉ.



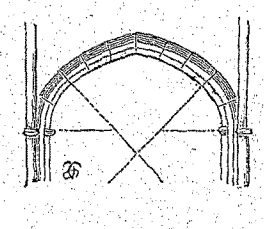
OGIVE EN LANCETTE.



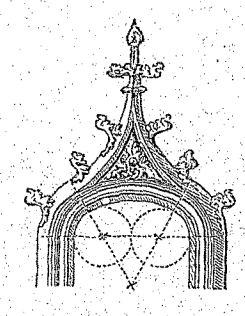
OGIVE ÉQUILATÉRALE.



OGIVE EN ACCOLADE.



OGIVE SURBAISSÉE.



ANSE DE PANIER.

Mais d'abord quelles sont les origines de l'ogive, qui ont donné lieu à tant de controverses ? Si cette question n'était pas du domaine de l'histoire, et que nous eussions à l'examiner ici, il nous serait facile de montrer que l'ogive en elle-même (ou l'arc brisé, l'arc aigu) n'a point d'origine, que personne ne l'a inventée, pas plus qu'on n'a inventé le cercle et le triangle. En fait, l'arc brisé se trouve isolément, il est vrai, dans les plus anciens monuments de la terre : en Égypte, dans le Rhames-

séion de Thèbes, qui date d'environ trente-quatre siècles ; en Grèce, dans le trésor d'Atrée, à Mycènes, qui remonte aux âges héroïques ; en Asie, dans la porte d'Assos (Texier, *Description de l'Asie Mineure*) ; en Étrurie, en Sardaigne, en Corse, dans certains tombeaux du temps des Pélasges ; en Amérique, enfin, dans quelques constructions mexicaines d'une haute antiquité (Hittorff, *Architecture moderne de la Sicile*). Toutefois, ces monuments présentent l'arc aigu, non pas construit en *claveaux*, selon le système que nous avons déjà expliqué, mais obtenu au moyen de grandes assises horizontales posées en encorbellement, c'est-à-dire en saillie l'une sur l'autre. Quoi qu'il en soit, l'instinct naturel de la pondération avait indiqué aux hommes ce que la science leur enseigne de nos jours, savoir : que l'arc aigu est celui dont la stabilité est la plus grande, dont la poussée est la moindre. Étant donnés, en effet, deux arcs de même diamètre et d'égale épaisseur, l'un en plein-cintre, l'autre en ogive, la poussée de l'ogive est à la poussée du plein-cintre comme 3 est à 7 (Rondelet, *Théorie des Constructions*), et, de plus, il suffira de donner à l'ogive les trois quarts de l'épaisseur et de la force qu'exigeront les points d'appui du plein-cintre correspondant.

Cependant, si l'ogive est aussi ancienne que le monde, si ses propriétés de résistance ont été devinées ou reconnues bien avant notre XIIe siècle, si elle a été appliquée par les Arabes à la mosquée d'Amrou en l'an 21 de l'hégire (642), ce n'est pas à dire pour cela que le style ogival ne soit pas un art nouveau, sans exemple dans l'histoire et sans précédent. Autre chose est une forme employée accidentellement comme moyen facile et énergique ou dans une intention décorative, autre chose est un système entier d'architecture où cette forme joue un rôle tout à la fois expressif et *constructif*, un système combiné avec art et logiquement enchaîné, comme celui qui, né en France dans la seconde moitié du XIIe siècle, a dominé en Europe pendant trois cents ans.

Nous connaissons le type de l'église romane. Elle porte sur des piliers lourds et robustes, ou sur des colonnes trapues. Ses voûtes, en plein-cintre, reposent sur des murs épais flanqués de contre-forts. Elle n'a, dans la grande nef, que de petites ouvertures, ou bien, comme en Auvergne, elle n'en a point et n'est éclairée que par les fenêtres du bas côté, presque aussi hautes que la grande nef. Elle est donc en général peu élevée, elle est sombre... D'où est venu le besoin de transformer cette église et de renoncer à un style qui était calme, imposant et fort ?

Il faut rappeler ici en peu de mots ce qu'était la société française au XIIe siècle, à l'époque romane. Deux grandes féodalités pesaient sur la

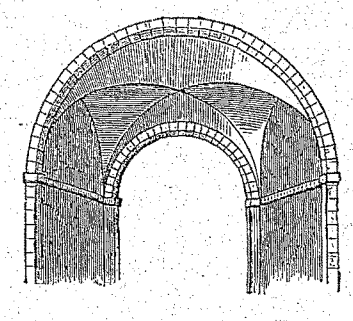
nation : la féodalité militaire et la féodalité monastique. La première avait amoindri la royauté, l'inquiétait, lui portait ombrage ; la seconde dominait les évêques et les éclipsait. Riches, influents, illustres, possesseurs de terres immenses, dotés de priviléges étendus, et ne reconnaissant d'autre suzerain que le pape, les abbés exerçaient la puissance seigneuriale dans leur domaine et la souveraineté de la règle dans toutes les maisons de leur obédience, d'une extrémité d'un pays à l'autre. Le monopole des arts était en leurs mains, l'architecture était partout à leurs ordres. Mais, vers la fin du XIIe siècle, ces deux féodalités commencent à décliner sensiblement. Partis pour la croisade, les seigneurs ont laissé derrière eux des créanciers qui, au retour, leur feront la loi. A la justice seigneuriale, souvent barbare, les populations préfèrent les tribunaux ecclésiastiques, plus humains et plus doux. D'autre part, la vie monastique relâchée, ouverte aux abus, est décriée par ceux qui en connaissent les désordres, et les évêques brûlent de combattre une prépondérance qui les humilie. Divers souffles de liberté ont passé sur le siècle. Abélard a introduit l'esprit d'examen dans le dogme. Une bourgeoisie déjà éclairée et enrichie s'est formée dans les villes, s'est reconnue, s'est constituée, et, tantôt rachetée par l'argent, tantôt affranchie par les armes, elle a juré la *commune* sous la protection du roi. La monarchie, les évêques, les communes, s'entendent donc pour abaisser la puissance féodale des seigneurs et des abbayes. Dans l'ordre civil, le peuple s'allie avec la royauté contre les nobles ; dans l'ordre religieux, il prend parti pour les évêques contre les moines. Ajoutez que beaucoup d'églises romanes ont été détruites par les Normands dans le nord de la France, et que, s'il en est beaucoup de fort solidement bâties dans le centre ouest de la France, il en est ailleurs qui menacent ruine, faute d'une habileté suffisante dans la construction des voûtes. Alors de toutes parts naît la pensée d'élever de vastes cathédrales, d'opposer aux abbayes et aux châteaux un temple qui n'appartiendra plus à une corporation, mais à tous, qui sera, comme dit M. Viollet-Le-Duc, un édifice à la fois religieux et civil, une sorte de forum sacré. Ces cathédrales exprimeront une religion toute de sentiment et de cœur, la religion du peuple, qui veut désormais se réunir dans sa basilique à lui, dans celle qu'il aura bâtie de ses mains et qu'il a rêvée grande, haute et belle.

Reportons-nous vers la fin du XIIe siècle, et supposons que tous les architectes de ce temps-là ne sont qu'un même artiste et que cet homme va faire à lui seul toutes les expériences, va passer par toutes les écoles et tous les tâtonnements d'où est sorti enfin triomphant le style du XIIIe siècle. Une commune puissante, une ville entière, viennent demander

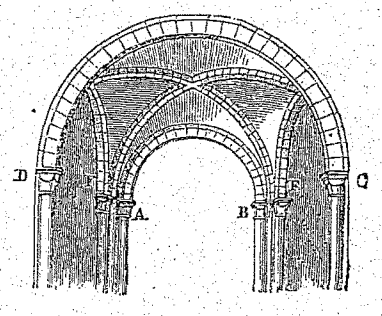
à cet architecte de bâtir une cathédrale, et on lui impose le programme que voici : Couvrir, avec le moins possible de matériaux, la plus vaste surface possible, élever des nefs à la plus grande hauteur sur les points d'appui les plus légers qu'il se pourra, et percer dans ces nefs de grandes ouvertures, de manière à y ménager à la fois beaucoup d'espace, un air abondant et une franche lumière[1].

Que fera l'architecte qui a tous ces problèmes à résoudre, et de quelle manière va-t-il transformer l'église romane pour se conformer au vœu des populations et à l'esprit nouveau qui les anime?

Expliquons d'abord ce que c'est que la voûte à nervures, déjà inventée à l'époque romane. Les Romains, nous l'avons dit, construisaient des voûtes d'arête formées par la pénétration de deux cylindres qui se coupent



VOUTE D'ARÊTE ROMAINE AVEC ARCS-DOUBLEAUX.



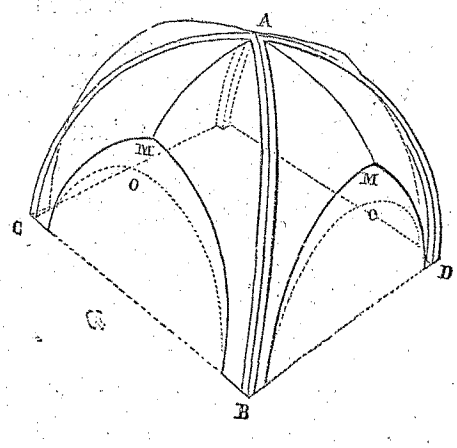
VOUTE A NERVURES DIAGONALES. AB, DC sont les arcs-doubleaux; ED, FC sont les arcs-formerets.

à angles droits. Cette sorte de voûte, ayant une poussée redoutable, ne doit sa solidité qu'à l'épaisseur des quatre massifs inébranlables sur lesquels elle repose, et à l'excellence du mortier romain, qui fait de toute la voûte une croûte homogène, un couvercle d'un seul morceau. Les Romains avaient fortifié leurs voûtes par des arcs-doubleaux, qui sont des portions d'arc plus épaisses que le reste de la voûte et forment des bandes saillantes, des contre-forts courbes; mais les Romains n'avaient pas songé à employer ces contre-forts courbes là où ils étaient le plus

1. Il faut lire dans le savant et précieux *Dictionnaire* de M. Viollet-Le-Duc l'histoire de ces artistes français du moyen âge qui, voulant voûter les grandes nefs de leurs basiliques, apprennent à leurs dépens un art qu'on ne leur a point ou qu'on leur a mal enseigné, retrouvent les traditions perdues, inventent des perfectionnements admirables, et, découvrant une loi de la statique à chaque voûte qui menace ruine, deviennent, de génération en génération, des constructeurs étonnamment habiles, et finissent par créer une architecture nouvelle, en dépit des matériaux qui les trompent, des routes qui leur manquent, des engins qui leur font défaut, et des

nécessaires, je veux dire le long des arêtes, à l'endroit où tout le poids de la voûte est suspendu sur le vide. Les constructeurs du moyen âge firent donc un progrès notable en inventant les nervures diagonales, c'est-à-dire en bâtissant des cintres croisés qui, au lieu d'être provisoires et en bois, sont permanents et en pierre. Minces en largeur, mais fortes en profondeur, ces nervures devinrent comme l'énergique armature d'une tente sur laquelle on n'a plus qu'à jeter une toile, de telle sorte que les quatre triangles que dessinèrent les diagonales purent être couverts par un remplissage de légère maçonnerie, semblable à un voile de pierre.

Un autre progrès fut réalisé, plus considérable encore. Dans la voûte romane, les arcs diagonaux formant arêtes sont des arcs surbaissés. Or, l'arc surbaissé a une poussée encore plus forte que l'arc plein-cintre, outre qu'il est plus difficile à construire. On résolut donc d'adopter le plein-cintre pour les arcs diagonaux. Mais comme la diagonale d'un



Si les arcs élevés sur les diamètres B C B D sont des arcs plein-cintre, le point O se trouve bien plus distant du point A que le point M, et chaque triangle sphérique devient plus lourd par sa courbe, plus embarrassant par son étendue et plus disgracieux par sa forme.

carré ou d'un rectangle est plus grande que les côtés de ce rectangle, la clef des arcs diagonaux, tracés par un plus grand rayon, se trouva beaucoup plus haute que celle des quatre arcs élevés sur les quatre côtés.

obstacles sans nombre que leur apporte une société troublée et encore à demi barbare.

On trouve dans le livre de M. Viollet-Le-Duc l'explication figurée de tous les membres de l'architecture gothique, et pour ainsi dire l'anatomie détaillée de ce grand corps. A chaque page le texte s'éclaire d'un dessin, merveilleux de relief, de vérité et de couleur, qui rend sensibles, qui fait toucher du doigt les démonstrations du maître.

Il en résultait de graves inconvénients : d'abord l'aspect de ces voûtes était fort disgracieux et les faisait ressembler à un entonnoir, de sorte que la partie supérieure de l'édifice, divisée en petites voûtes de ce genre, perdait la continuité apparente de ses lignes et sa grandeur ; ensuite le poids et la poussée d'une telle voûte étaient considérables, parce que les nervures (la partie forte et soutenante) se trouvaient très-écartées l'une de l'autre, tandis que les quatre triangles (la partie faible et soutenue, devenaient très-larges.

A ces divers inconvénients il y avait un remède : c'était de faire les arcs-doubleaux et les arcs-formerets, non plus en plein-cintre, mais en arc aigu. De la sorte, on rapprochait les nervures, on diminuait les distances entre les sommets des divers arcs, et partant on réduisait les triangles de maçonnerie légère qui devaient combler ces distances. De plus, on corrigeait par le surélèvement des côtés la forme déplaisante de la voûte ; enfin l'arc aigu ayant une poussée beaucoup moindre, les triangles qui s'y rattachaient prenaient avec lui une inclinaison plus rapprochée de la verticale et devenaient moins lourds. C'est ainsi que l'ogive, qui, à l'époque romane, avait été accidentellement et obscurément employée çà et là dans les parties basses de l'édifice, lorsqu'une nécessité absolue le commandait, se montra dans les parties hautes vers la fin du XIIe siècle, et y fut accusée franchement comme jouant un rôle voulu par la construction même[1].

Les choses en étaient là, lorsque le grand mouvement historique dont nous avons parlé fit naître dans tout le nord de la France le besoin de bâtir de vastes cathédrales, à commencer par les villes du domaine royal, Paris, Chartres, Bourges, Beauvais, Senlis, Rouen, et surtout par celles

1. Quelle que soit son étymologie, le mot *ogive,* qui signifie aujourd'hui arc aigu, arc brisé, signifiait, à l'origine, nervure. On appelait *ogives* les arcs diagonaux que l'on avait substitués aux arêtes de la voûte romaine, et comme ces arcs diagonaux se croisent à la clef, on les appelait aussi *croisées d'ogives.* Or, les nervures diagonales qui, dans le principe, étaient surbaissées, c'est-à-dire décrivaient la courbe d'un demi-ovale, furent bientôt tracées en plein-cintre, pour les raisons que nous avons dites. Il en résultait que le mot ogive était appliqué à des arcs qui, le plus ordinairement, étaient en plein-cintre. Mais, comme deux pleins-cintres qui se croisent sur le papier dessinent par leur intersection un arc aigu, l'arc aigu fut également nommé ogive, recevant ainsi le même nom que les courbes qui l'avaient engendré. Voilà comment la signification actuelle du mot *ogive* peut être en quelque manière justifiée.

Au surplus, l'arc aigu, nous venons de le démontrer, joue un double rôle dans l'arc du moyen âge. Il n'y est pas seulement à l'état de figure ; il y est à la fois expressif et *constructif.* Nous croyons donc qu'il ne serait pas tout à fait juste de dire avec quel-

qui avaient donné le signal de l'affranchissement des communes, telles que Laon, Reims, Amiens, Soissons, Noyon. Tout était prêt pour l'avénement d'une nouvelle architecture; mais des problèmes importants restaient à résoudre : éclairer l'église, l'agrandir, l'élever sur des points d'appui légers, tenant peu de place à l'intérieur, et laissant de l'espace à l'agglomération et au mouvement de la foule.

Un seul membre d'architecture contenait les trois solutions : c'était l'*arc-boutant* mis à découvert.

L'arc-boutant (ou butant), qui est une portion d'arc destinée à buter une voûte, était connu et quelquefois mis en œuvre dans l'époque romane, mais il y était toujours masqué; on le cachait sous la toiture des nefs latérales. Il en résultait que la grande nef était éclairée seulement par les fenêtres des bas côtés, parce qu'il n'y avait pas entre la voûte du milieu et les voûtes latérales une différence de hauteur suffisante pour ouvrir des jours.

Cependant la voûte des nouvelles cathédrales devant être portée sur des piliers isolés et minces, insuffisants pour résister à la poussée, il fallait bien que l'architecte cherchât au dehors la résistance qu'il ne pouvait se ménager à l'intérieur. Cette résistance, il la trouvait dans l'arc-boutant. Tout d'abord, il eut l'idée d'opposer à la poussée un contre-fort prolongé qui serait porté dans toute son étendue par la voûte des bas côtés; mais il reconnut bientôt que ce contre-fort massif contenait des parties inutiles et chargeait énormément la voûte latérale, qu'on pouvait l'évider et le construire en arc de manière à résister à la poussée oblique des voûtes par une poussée oblique en sens contraire. Une fois ce contre-fort changé en arc, on se vit souvent dans l'obligation de le doubler pour atteindre à des voûtes très-hautes et pour étayer deux fois le long pilier

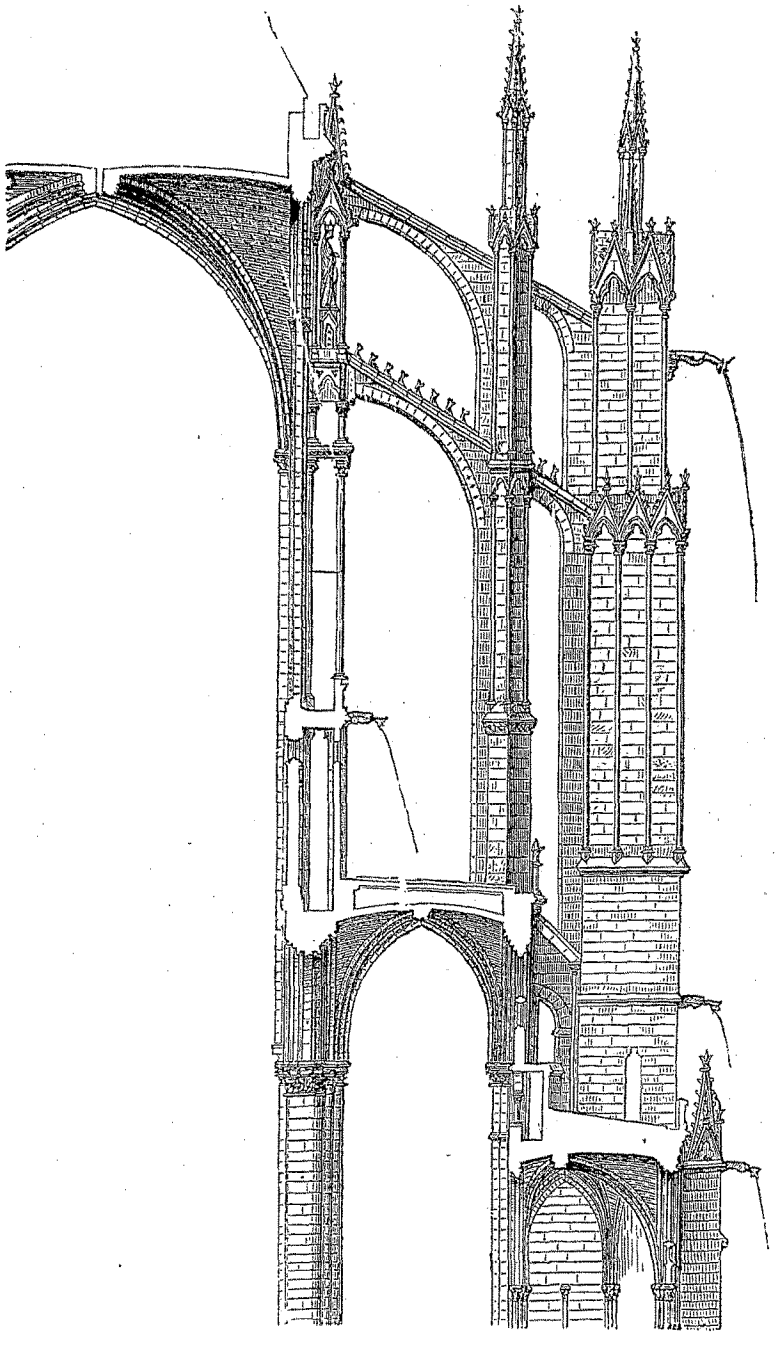
ques archéologues, dont l'opinion est d'ailleurs d'un grand poids, tels que M. Mérimée (*Essai sur l'Architecture religieuse*), M. de Vogüé (*Églises de la Terre-Sainte*), que l'ogive a fort peu d'importance dans l'architecture gothique et qu'elle n'y est pas nécessaire. On pourrait sans doute bâtir une église dans le système gothique en remplaçant les arcs aigus par des arcs plein-cintre et par des arcs surhaussés ou surbaissés (dont l'aspect, par parenthèse, est fort laid), comme à Saint-Eustache, par exemple; mais il est clair que l'impression produite ne serait plus la même, car pour soutenir des arcs beaucoup plus lourds, il faut non-seulement des arcs-boutants plus solides, mais des piliers plus forts ou plus serrés, de sorte que le monument perd à la fois son caractère optique, la légèreté, et son caractère moral, l'aspiration. Notre opinion, du reste, semble partagée par des écrivains non moins compétents, et qui ne font pas aussi bon marché de l'ogive, tels que M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), M. Alfred Darcel (*Essai sur l'Architecture ogivale*), et M. Félix de Verneilh (*Annales archéologiques de Didron*, tome XXIII).

qui les soutenait. Souvent aussi on doubla l'arc-boutant pour donner plus de force au premier en le chargeant d'un second, afin qu'il ne fût pas relevé par l'effort de la poussée des voûtes. On eut alors l'idée ingénieuse d'utiliser le second arc en lui faisant porter le conduit des eaux pluviales, qu'on pouvait ainsi rejeter promptement au dehors, au lieu de les laisser s'égoutter par le larmier des corniches du grand comble. Et si l'arc-boutant ne s'élevait pas, pour remplir sa fonction, à la hauteur de ces corniches, on lui fit porter une construction à claire-voie qui n'était autre chose qu'un aqueduc incliné pouvant être élégamment découpé à jour.

Toutefois, l'arc-boutant n'est pas une force inerte : c'est une force agissante, un peu élastique même, qui pousse et qui est poussée. Si l'arc est trop fort, il tend à renverser la construction en dedans ; s'il est trop faible, il ne l'empêche pas de se déverser au dehors. Il faut donc calculer rigoureusement l'énergie de sa résistance, pour que cette résistance, qui est un secours, ne devienne pas un danger. Et cela même ne suffit point, car il importe de déterminer avec précision le point où devra être appliqué l'arc-boutant, c'est-à-dire où il devra exercer la pression qui fera équilibre à la poussée des voûtes, car si ce point est fixé trop haut, la voûte qu'il s'agissait de maintenir fera son effort en dessous ; s'il est fixé trop bas, elle s'écartera en dessus, et les pressions obliques cessant de se contre-balancer, le pilier, qui n'aurait dû porter qu'une charge verticale, est renversé à l'extérieur dans le premier cas, à l'intérieur dans le second.

Certains architectes, ceux de Reims et d'Amiens par exemple, pour éviter que l'action de l'arc-boutant ne dépassât le but, lui opposèrent, à l'endroit où il venait s'appliquer, un surcroît d'épaisseur dans le mur, et firent porter sur une colonne isolée ce surcroît d'épaisseur dont l'addition était fort bien entendue, car il est plus facile d'ajouter à la force de l'arc-boutant, s'il est trop faible, que de diminuer son action, s'il est trop fort.

On le voit, c'est une invention bien ingénieuse que l'arc-boutant, mais qui n'est pas sans inconvénients et sans périls, et qui veut être maniée par un maître consommé dans l'art de bâtir. Il faut aussi reconnaître que l'arc-boutant mis en évidence nous donne l'idée d'une stabilité chanceuse, à laquelle on a pourvu par des étais permanents, et que tout reposant sur les lois de l'équilibre, l'esprit est naturellement alarmé à la pensée qu'un seul arc-boutant peut entraîner par sa ruine la chute de tout l'édifice. Mais « demander une église gothique sans arc-boutant, dit M. Viollet-Le-Duc, c'est demander un navire sans quille ; c'est, pour



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

(Tel qu'il était au XIIIe siècle, d'après M. Viollet-Le-Duc).

l'église comme pour le navire, une question d'être ou de n'être pas. » Il y a donc nécessité absolue d'employer l'arc-boutant pour soutenir un monument qui doit être, au dedans, léger, vaste et haut. Que si la vue extérieure du monument en est le plus souvent gâtée, comment regretter ce sacrifice quand on songe aux effets sublimes qu'il nous a valus à l'intérieur ?

Et d'abord un grand changement s'est opéré dans les lignes dominantes. Au lieu que les architectures antérieures accusent fortement les horizontales, ce sont ici les verticales qui se prononcent. L'Égypte, la Grèce, toute la haute antiquité, avaient recherché les effets des grandes lignes parallèles à l'horizon, et y avaient reconnu l'expression imposante du calme, de l'immobilité et de la durée. Nos artistes du moyen âge, au contraire, impriment à leurs édifices un caractère ou plutôt un mouvement d'ascension, car ces longues colonnes, qui dans les belles églises gothiques montent sans interruption jusqu'à la voûte, elles semblent se dresser sur leurs bases. Le monument, au lieu d'être assis sur des horizontales, s'élance sur des perpendiculaires. Autre innovation, et celle-là merveilleuse ! Dans le temps même où nos architectes laïques imaginaient le système des arcs-boutants, ce système était complété par une invention admirable qui allait transformer l'aspect intérieur de l'église gothique, ainsi qu'on va le voir.

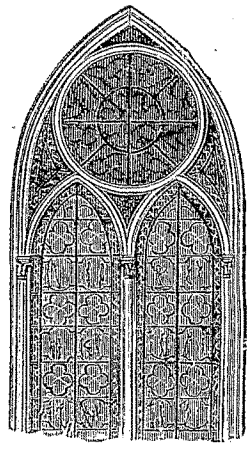
Une fois l'arc-boutant trouvé, tout le poids de l'édifice portait sur certains points seulement, puisque la poussée (l'action oblique) était rejetée à l'extérieur et allait se résoudre sur les contre-forts, tandis que le poids (la charge verticale) était porté par les piliers intérieurs. De cette combinaison il résultait que le mur élevé entre deux arcs-boutants n'avait plus qu'une utilité restreinte et pouvait être percé de grandes ouvertures ; mais encore fallait-il qu'il subsistât, car il avait une fonction à remplir : il supportait la charpente du grand comble. Pour rendre ce mur complétement inutile, quelqu'un s'avisa de faire porter sur l'arc-formeret la partie de mur destinée à recevoir la charpente, et voici comment :

Le lecteur a vu plus haut que les *formerets* sont les arcs parallèles à l'axe principal de l'édifice. Primitivement, ces arcs n'étaient qu'une bordure de la voûte, un ourlet (pour ainsi parler) encastré dans le mur latéral. Vint un artiste — un de ces grands artistes dont les noms nous demeurent inconnus ! — qui eut l'idée simple en apparence, mais singulièrement féconde, de substituer à cette bordure un arc véritable, un arc aussi solide, aussi résistant que les autres nervures de la voûte. Ainsi transformé en arc, le formeret se trouva suffisamment fort pour soutenir le comble. Dès lors

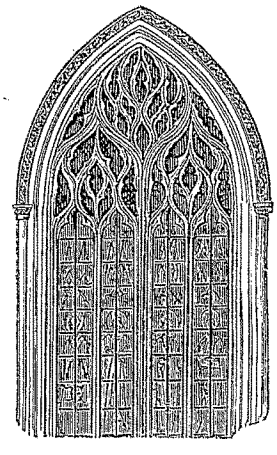
le mur placé au-dessous de ce nouveau formeret devint superflu ; on put faire le vide sous les formerets entre les arcs-boutants, et ce vide put être empli par une muraille de verre.

Et maintenant quels résultats admirables vont avoir ces deux conceptions : le formeret et l'arc-boutant !

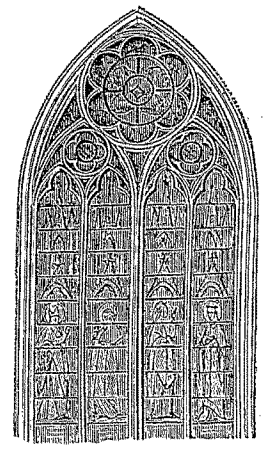
Grâce à l'arc-boutant, l'église est haute et légère, d'autant plus légère qu'elle est plus haute, car ses points d'appui, réduits à n'être que des verticales rigides, peuvent monter, grandir, s'allonger, sans croître en épaisseur. Grâce au formeret, l'église est inondée de lumière, et la clarté en est même si abondante, qu'elle ôterait au monument sa poésie religieuse en substituant la banalité du grand jour à la demi-obscurité si imposante de l'église romane. Mais un art tout plein de prestige vient tempérer cet excès de lumière, qui serait une distraction pour l'esprit, une fatigue pour les yeux. Que dis-je ? la peinture sur verre, en modérant les rayons du soleil, leur restitue les couleurs du prisme. Traversés par la lumière, les vitraux resplendissent des tons exaltés du rubis, de l'émeraude et du saphir ; ils remplissent de mystère et d'opulence les



STYLE PRIMAIRE.



STYLE FLAMBOYANT.



STYLE RAYONNANT.

longues nefs du temple, et les courbes du sanctuaire, et les chapelles basses qui rayonnent autour du chœur, et l'abside profonde. Les trésors de l'Orient, que les mages avaient apportés jadis aux pieds d'un Dieu enfant et pauvre, ils étincellent encore dans les grandes roses du portail et des transsepts, et dans ces vitres immenses qui ont le chatoyement des pierres précieuses, l'éclat des diamants et de l'or. Et au milieu de cet écrin apparaissent les hautes figures des saints et des anges, qui, revêtus de leurs robes lumineuses, semblent ouvrir aux croyants les perspectives

du paradis ; ou bien ce sont des légendes que le peintre a distribuées dans les petits compartiments de sa grande verrière, et dont les innombrables épisodes, à travers le réseau de plomb qui les entoure et les sépare, composent une histoire inintelligible et comme un indéchiffrable grimoire qui remplit l'âme de pensées vagues et de songes... Chose étrange ! dans un édifice où la prédominance des vides sur les pleins est si frappante, les artistes du XIIIe siècle, au moyen de la peinture sur verre, qui assombrit tous les vides, ont su produire des impressions graves, préparer l'esprit au recueillement et répandre une teinte de mélancolie dans une basilique ouverte de toutes parts aux sentiments qu'inspire la gaieté du jour. Aussi ne pouvons-nous entrer dans ces vastes cathédrales, où la lumière est assourdie par la couleur, où l'ombre scintille, sans éprouver un étonnement qui interrompt soudain le cours de nos pensées et nous conduit à une certaine rêverie. « Il n'est âme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos esglises, et ouïr le son dévotieux de nos orgues. Ceulx mesmes qui y entrent avec mespris sentent quelque frisson dans le cœur. »

Cependant elles sont bien loin, nos cathédrales gothiques, d'avoir en réalité la grandeur qu'elles ont en apparence. En sacrifiant l'une des trois dimensions, les architectes ont fait paraître la hauteur plus haute, la profondeur plus profonde. Étroite relativement à sa longueur, chaque nef produit aux yeux l'illusion d'une avenue qui se prolonge et dont l'extrémité recule. Peu étendue relativement à son élévation, la voûte paraît d'une hauteur effrayante, et les piliers qui la soutiennent, composés de colonnettes grêles qui montent jusqu'à leur chapiteau sur une ligne non interrompue, semblent encore plus légers qu'ils ne sont, parce que leur diamètre réel est dissimulé par les saillants et les rentrants qui les dégagent. Ainsi tout concourt à tromper l'œil dans le sens et au profit de la grandeur, tout conspire à frapper l'imagination des fidèles, à l'étonner, à l'éblouir.

Ce n'est pas tout : il est dans l'architecture ogivale un artifice qui ajoute encore à son étendue apparente : c'est qu'elle est toujours construite à l'échelle de l'homme. On entend par *échelle* un objet de comparaison placé en certains endroits de l'édifice, à la portée du spectateur, pour lui faire apprécier facilement les dimensions de l'œuvre. « Par exemple, dit M. Mérimée (*Moniteur universel*), vous dessinez dans le désert un colosse égyptien : rien n'indiquera sa grandeur à ceux qui verront votre croquis. Vienne un Arabe qui se perche sur l'oreille de la statue, à l'instant elle devient colossale... *L'échelle* que les maîtres du

moyen âge ont préférée, c'est la moyenne de la stature humaine, et non sans raison, car cette mesure est une de celles que l'œil juge le plus vite. »

Les monuments de l'antiquité, lorsqu'ils avaient une médiocre étendue, comme l'Érechthéion d'Athènes ou le temple de Thésée, paraissaient faits à l'usage de l'homme; mais sitôt que l'édifice venait à grandir, tout grandissait dans la même proportion ou à peu près. Chaque partie ayant un rapport secret (quoique variable) avec le diamètre de la colonne, les détails augmentaient et il arrivait un moment où l'architecture semblait faite pour des géants. Les degrés ne pouvaient plus être enjambés, les balustrades n'étaient plus à hauteur d'appui : l'artiste s'était préoccupé de l'art et non de l'homme. Toutefois, comme il fallait bien obéir à la nécessité, lorsque le temple avait des marches difficiles à monter, comme au Parthénon, ou impossibles à franchir, comme à Sélinonte, où chaque degré mesurait la hauteur d'un homme ordinaire, on ménageait çà et là des subdivisions de degrés qui rendaient praticable l'accès du temple.

Il n'en est pas de même dans la cathédrale du XIIIe siècle : elle est toujours conçue à l'échelle de l'homme. Le temple peut grandir en dimensions, les parties qui sont faites à destination humaine ne changent point. Les degrés restent les mêmes; les portes ne s'élèvent pas plus haut qu'il ne faut pour laisser passer un évêque avec sa crosse, un guerrier avec sa lance, un prêtre avec sa bannière. Les piliers les plus élancés ont le même diamètre que les piliers les plus trapus, et à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Reims, comme dans une église de village, l'on peut monter les marches, s'appuyer sur les balustrades, atteindre au bénitier, et les piliers, n'étant pas plus gros ici que là, laissent passer le regard de l'homme, qui peut ainsi plonger au fond de l'église, à quelque place qu'il soit assis ou agenouillé; tandis que dans un temple colossal comme celui d'Agrigente ou de Sélinonte, l'homme devait se mouvoir à tout instant pour faire le tour des colossales colonnes qui lui obstruaient le passage et la vue. Nul doute, assurément, que l'architecture grecque, dont nous ne voyons plus que les ruines, ne renfermât quelque détail propre à servir d'échelle pour mesurer l'édifice et pour avertir les yeux de sa grandeur. Par exemple, les boucliers qu'ils avaient l'habitude de suspendre au-dessus des colonnes, sur l'architrave des façades, devaient accuser la hauteur de ces colonnes, comparée à la stature humaine. Mais dans l'architecture ogivale, l'*échelle* est partout présente et sa présence est regardée comme un principe, « de manière que le spectateur, disait L. Lassus (*Annales archéologiques*), trouvant partout un point de comparaison avec lui-même, sent toujours sa petitesse devant la grandeur de l'ensemble. »

Quant à l'ornementation, elle se présente aussi sous un aspect nouveau. Renonçant aux chapiteaux historiés et aux feuillages fantastiques du style roman, elle devient essentiellement végétale et ne s'attache plus qu'à une fidèle imitation des feuilles et des plantes indigènes. « Mais au lieu d'idéaliser les végétaux, dit M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), au lieu de leur prêter une forme conventionnelle en harmonie avec le caractère des monuments antiques, on les copie purement et simplement, on les calque d'après nature, et l'on en recherche les modèles, non plus en Orient ni sous le beau ciel de la Grèce et de l'Italie, mais dans nos forêts et dans nos champs. C'est la feuille de chêne, la feuille de hêtre, c'est le lierre, le fraisier, la vigne vierge, la mauve, le houx, le chardon, la chicorée et tant d'autres plantes, toutes de notre sol et de notre climat, qui viennent couvrir les archivoltes et composer les chapiteaux. Jamais ces végétaux modestes n'avaient reçu tant d'honneur... » Mais la vérité surprenante et voulue de ces sculptures imitatives n'est pas le seul mérite de l'ornementation gothique. D'accord entre eux, le sculpteur et l'architecte ont pris la mesure des assises que la carrière leur fournissait; ils ont prévu les joints de l'appareil, les sutures de la construction, et, tout en laissant au ciseau sa liberté, ils ont donné à leurs motifs d'ornement les limites de la pierre elle-même, ou si le motif était plus grand que la pierre, ils ont eu soin que le joint tombât toujours dans l'axe de l'ornement, qu'il en fût la ligne médiane, de façon que chaque morceau formât un tout à lui seul, ou qu'il fût la moitié symétrique d'un autre morceau. Précautions délicates! et pourquoi faut-il que l'on dédaigne aujourd'hui de les prendre?

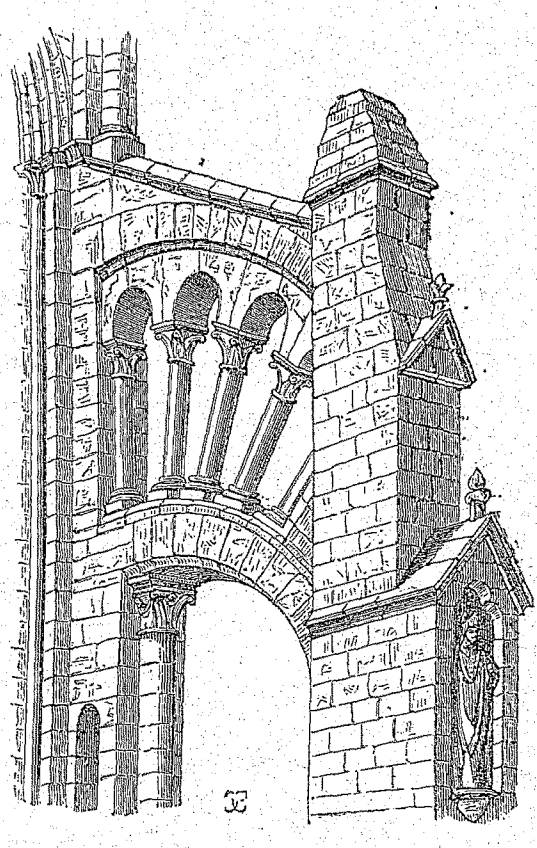
Non, non, ils n'étaient pas des barbares, les architectes du XIIIe siècle, les Pierre de Montereau, les Robert de Luzarches, les Villard de Honnecourt, et tant d'autres dont les noms ont péri! Au contraire, ils furent ingénieux quelquefois jusqu'à la subtilité; ils furent logiques toujours jusqu'à la rigueur. Et comme si, à travers les ténèbres du moyen âge, une lueur de l'antiquité grecque fût arrivée jusqu'à eux, ils firent revivre, en les appliquant à l'art du christianisme, quelques-uns des lumineux principes de l'art païen. Quelque radicale que nous paraisse la différence des deux styles, le style ogival et le style grec, on les trouve soumis, l'un et l'autre, à certaines lois de proportions harmoniques et à l'empire de certains nombres dont la vertu se répète et se multiplie. L'église normale présente une largeur qui est contenue trois fois dans sa longueur; la largeur de l'arcade principale (celle de la grande nef) mesure la hauteur des colonnes. Les bas côtés ont la moitié

de cette largeur, qui est contenue trois fois dans la façade et neuf fois dans la longueur totale de l'église. La largeur du tout est égale à la hauteur de la voûte centrale, et cette hauteur de la voûte est à sa largeur comme 2 est à 7. La croix de l'église est rigoureusement déduite de la figure par laquelle Euclide construit le triangle équilatéral, et ce triangle, inscrit dans l'ogive de la belle époque (l'ogive en tiers-point), en mesure l'élancement et en affermit les courbes. Un rhythme mathématique, une géométrie secrète, engendrent la pondération des façades comme dans le temple grec, et président à la construction de tel édifice qui semblait avoir été le produit d'un pur sentiment.

Il y a plus : selon la loi que le génie de Mnésiclès et d'Ictinus avait si clairement écrite dans l'ordre dorique, l'ordre grec par excellence, nos artistes français voulurent que la construction engendrât elle-même sa décoration; que toute nécessité devînt beauté; que l'architecture, cessant de porter un masque, retrouvât son éloquence dans sa franchise. Ainsi, le croirait-on? en bâtissant nos cathédrales, ils obéissaient, sans le savoir, aux plus importants des principes qui avaient produit l'éternelle beauté de l'art grec. C'est en vertu de ces principes, différemment appliqués, que les Villard, les Pierre, les Robert, maîtres obscurs sortis du peuple, ont opéré une révolution si mémorable dans l'art de bâtir. Une révolution, dis-je, car ces contre-forts détachés, ces arcs-boutants mis en évidence, vont imprimer à l'architecture une physionomie nouvelle en accusant avec énergie, en écrivant sur le ciel l'ossature du monument et ses conditions de stabilité changées en motifs de décoration.

Il faut le répéter en effet, dans l'architecture française du XIIIe siècle, tout s'enchaîne avec une logique rigoureuse, et la grâce y est toujours une forme de l'utile. Chaque nécessité de construction y devient le prétexte d'un ornement, et les conceptions les plus capricieuses en apparence ne sont qu'un moyen d'embellir l'obéissance de l'artiste aux lois inexorables de la pondération. Les pyramides dentelées, appelées *pinacles,* qui surmontent les piliers et les contre-forts, ne sont autre chose que les poids dont il faut charger ces contre-forts et ces piliers, pour les maintenir dans la verticale. Les constructions à claire-voie, si délicates, si élégantes, que portent les arcs-boutants sur leurs chaperons, ne sont que des aqueducs inclinés qui vont chercher l'eau pluviale à la hauteur des corniches du grand comble, pour les rejeter au dehors par le chemin le plus rapide et le plus court. Quelquefois, lorsque l'arc-boutant est double, ses deux courbes sont réunies, comme à Chartres, par des arcatures portées sur des colonnettes rayonnantes, en forme de roue, et cette élégante image n'est qu'un moyen de rendre les deux arcs soli-

daires par une construction qui, dans sa légèreté, a toute la force d'un mur plein. Ces grandes têtes de chérubins qui d'en haut nous regardent, ces figures d'anges aux ailes déployées, qui semblent voler dans le ciel de l'église ou s'être posés un instant sur la clef des voûtes pour dérouler les Écritures, ce n'est pas le seul besoin de la décoration qui les a fait sculpter à la rencontre des nervures diagonales de la voûte : ces belles



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

antaisies répondent à une loi secrète de la construction qui veut que la clef ait un poids plus considérable que les claveaux avoisinants, afin que sa pésanteur les serre, et, en les serrant, les consolide et les empêche de se soulever sous la pression des reins. Enfin, ces figures étranges de vieux prophètes, de jeunes femmes, ou de moines accroupis, écrasés, grimaçants, qui font saillie aux angles supérieurs des ouvertures gothiques, elles sont là pour remplir l'office d'un support avancé, d'un *corbeau*, qui, en diminuant la portée du linteau, le soulage et en prévient la rupture.

En résumé, quatre minces piliers reliés ensemble par six arcs, dont deux se croisent en diagonale et les quatre autres sont parallèles deux à deux;

Ces six arcs, ou cintres permanents, constituant la carcasse d'une

voûte dont il ne reste plus qu'à couvrir les triangles par un remplissage de maçonnerie très-légère ;

Quatre arcs-boutants pour contre-buter la voûte ; quatre contre-forts pour recevoir ces arcs-boutants ; et ce mécanisme répété autant de fois que l'exige la grandeur de l'édifice ;

La solidité par l'équilibre substituée ainsi à la stabilité de l'entablement grec ;

L'ogive employée systématiquement pour tous les arcs, grands ou petits, à l'exception des arcs diagonaux de la voûte, qui sont le plus souvent en plein-cintre ;

Les murailles devenues inutiles et pouvant être remplacées par des parois de verre qui tempèrent le jour en le colorant ;

La prédominance des vides sur les pleins ;

La légèreté des points d'appui laissant à l'intérieur la circulation libre et beaucoup d'espace ;

Les moyens de solidité rejetés à l'extérieur et la beauté du dehors sacrifiée, s'il le faut, à la beauté du dedans ;

Enfin, une sculpture plus expressive que belle et une ornementation uniquement empruntée de la flore locale :

Tels sont les éléments et les caractères, tel est l'organisme de l'architecture que l'on appelle gothique, et que nous devons appeler nationale, puisqu'il est incontestable, et maintenant incontesté, qu'elle est d'invention française.

Ici finit le premier livre de la *Grammaire des Arts du Dessin*. L'étude des grands systèmes d'architecture qui ont prévalu dans le monde nous a conduit à la notion de quelques lois générales et génératrices qui peuvent servir également à expliquer le passé, à éclairer l'avenir.

Les monuments égyptiens nous ont montré que l'immensité des dimensions, la simplicité des surfaces, la rectitude des lignes et leur continuité peuvent engendrer des effets sublimes.

Les monuments grecs nous ont appris que le beau dans l'architecture tient aux principes d'ordre, de proportion et d'harmonie ; que, cependant, le canon des proportions n'est pas une règle absolue, inflexible, mais au contraire une formule élastique, une mesure que l'artiste peut enfler ou affaiblir selon les convenances créées par le sens moral du monument, par son assiette et sa perspective, par les circonstances locales et les conditions environnantes ; que de simples changements dans la proportion et l'espacement des supports et dans leur relation avec les

parties supportées peuvent transformer la physionomie d'un édifice en lui imprimant ou les accents de la force, ou le sentiment de la délicatesse et de la grâce, ou le caractère de la magnificence ; et que trois modes, trois *ordres,* susceptibles de se nuancer eux-mêmes en se rapprochant ou en s'éloignant les uns des autres, ont suffi à exprimer toutes les pensées antiques.

Les Romains, plus puissants constructeurs qu'habiles artistes, nous ont enseigné, par leurs erreurs, que les formes de l'architecture, alors même qu'elles sont imaginées par la poésie ou suggérées par un libre caprice, ou puisées dans la nature, doivent épouser la construction et non la masquer, en accuser l'ossature et non la couvrir, en avouer enfin les nécessités inévitables, mais pour les convertir en beautés ;

Que superposer des ordres différents, c'est donner à un seul édifice des caractères inconciliables et commettre la même faute que d'introduire les formes du madrigal dans une épopée ; que les ordres ne peuvent être superposés d'ailleurs sans subir une altération essentielle, puisque l'entre-colonnement, étant un des principaux moyens d'expression dans chaque ordre, ne saurait convenir à l'un sans mentir à la signification de l'autre ;

Que l'architecture en arc et l'architecture en plate-bande sont deux méthodes de construction issues de deux principes différents ; qu'il ne faut point les marier sous peine de manquer à l'unité et à la logique en employant deux supports pour soutenir le même fardeau, et parce qu'un principe ne doit pas être l'accessoire et l'appoint d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or.

L'observation et l'analyse des impressions de chaque jour nous ont fait voir que les surfaces de l'architecture deviennent sévères jusqu'à la tristesse ou éveillent des idées de liberté et de plaisir, à mesure que les pleins l'emportent sur les vides ou les vides sur les pleins ; qu'ainsi les pleins et les vides sont les longues et les brèves du langage de l'architecte, ou, pour dire mieux, les spondées et les dactyles de sa poésie.

L'étude comparée des divers styles nous a fait sentir que la préférence donnée par les divers peuples à une dimension dominante était une marque de leur génie ;

Que le sacrifice de l'une des trois dimensions est un élément de grandeur ;

Que l'étendue en profondeur peut produire l'expression d'une terreur mystérieuse ;

Que les grandes horizontales (l'étendue en largeur) ont une expression de calme, de fatalité et de durée ;

Que les grandes verticales (l'étendue en hauteur) ont un caractère d'élancement et d'aspiration qui exprime le sentiment chrétien et peut exalter les âmes ;

Que les arcs, les voûtes et les coupoles répondent à des idées de hardiesse, de liberté et d'équilibre ;

Que l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction ;

Qu'il importe, enfin, à la dignité de l'architecture monumentale de n'en pas tourmenter les surfaces et de n'en pas rompre les lignes pour le seul plaisir de la variété, comme il importe à la beauté de l'ornementation de ne la point prodiguer, mais de la faire valoir en y ménageant des parties lisses, de larges repos.

Il faut en convenir, il faut le dire avec courage, ces grands principes ont été méconnus par la Renaissance. Ce qu'elle a fait *renaître,* ce n'est pas l'architecture à jamais admirable des Grecs, c'est l'architecture dégénérée des Romains. Égarés à la suite de Vitruve, trompés par ces monuments de Rome que rehaussaient le prestige de l'antiquité et la poésie des ruines, les artistes italiens ne connurent l'art grec que dans des exemplaires altérés et corrompus ; ils crurent voir la perfection là où régnait déjà la décadence. La Grèce, conquise par les Turcs au beau milieu du XVe siècle, demeura inconnue à tous ces maîtres dont le goût eût été excellent, s'ils l'avaient puisé à une source plus pure. Brunelleschi lui-même, et Léon-Baptiste Alberti, qui florissaient au commencement du XVe siècle, ne firent pas d'autre pèlerinage que celui de Rome. Bramante, Michel-Ange, Perruzzi, Serlio, Sansovino, Vignole, Palladio, Scamozzi, n'eurent sous les yeux que l'architecture abâtardie des empereurs et quelques beaux types du corinthien. Cependant les temples de la Sicile et de la Grande-Grèce étaient à leurs portes ; mais aucun d'eux n'en fut averti, personne n'en découvrit, n'en soupçonna l'existence. Et cependant, pour ces hommes de génie, ne pas connaître l'antique eût mieux valu que de le mal connaître.

Les ordres grecs par excellence, le dorique, si mâle et si fier, l'ionique, si précieux et si élégant, sortirent de leurs mains tels que Vitruve les enseignait, défigurés, dépouillés de leur caractère : l'un aminci, affadi, l'autre ayant perdu sa signification symbolique, ses formes intentionnelles, sa délicatesse. A l'instar des Romains, les artistes de la Renaissance ont donné une base à l'ordre dorique, comme pour en mieux marquer l'affaiblissement ; ils ont monté toutes leurs colonnes sur une plinthe carrée, également contraire à la convenance et à la grâce ; ils les ont hissées sur un piédestal sans y être contraints par une

différence de niveau ; ils ont superposé les ordres en greffant les colonnes sur les pieds-droits et l'entablement grec sur l'arcade étrusque ; ils ont morcelé mal à propos la hauteur de leurs monuments par des corniches qui n'ont aucune raison d'être là où elles ne sont pas le couronnement de l'édifice ; ils ont brisé, dénaturé les frontons. Faute d'avoir connu les belles antes grecques, ils ont repris la tradition romaine de ces colonnes aplaties, équarries, qui, pénétrant le mur sous le nom de pilastres, continuent d'y fleurir sur un plan carré, et présentent une image de maigreur dans ce qui doit être et paraître un surcroît de force.

Plus heureux dans l'architecture des arcs et des voûtes, dont les Romains avaient laissé de majestueux modèles, les Italiens des xve et xvie siècles l'ont recommencée avec beaucoup d'éclat, sans aller pourtant aussi loin que les Grecs de Byzance, qui osèrent élever une coupole immense sur quatre pendentifs, hardiesse qui n'avait pas eu d'exemple et qui n'a pas eu d'imitateurs, pas même dans la personne de Brunelleschi, à Florence, et de Michel-Ange, à Rome. Brunelleschi, toutefois, eut le mérite d'inventer la coupole à double voûte, qui permet de donner à la voûte intérieure une autre courbe qu'à la voûte extérieure, en laissant un vide entre la convexité de la première et la concavité de la seconde.

La France, qui a toujours été si féconde en grands architectes, n'a fait malheureusement que suivre pendant trois siècles les errements de la Renaissance italienne, qu'elle prenait pour de l'architecture classique renouvelée, et cette longue méprise a duré jusqu'au jour où la Grèce, devenue libre, s'est ouverte aux explorations de ses libérateurs.

Par une rencontre merveilleuse, au moment ou s'opérait la vraie renaissance de l'art grec, à ce moment même, il se formait en France toute une école de travailleurs, ardents à étudier l'architecture gothique, si longtemps réputée barbare. Pendant que les temples d'Égine et de Phigalie étaient rendus à la lumière, que l'expédition de Morée découvrait le temple de Jupiter à Olympie, que l'on explorait à nouveau les antiquités de l'Attique, si incomplétement et si imparfaitement dessinées vers la fin du dernier siècle ; que les monuments antiques de la Sicile nous étaient magnifiquement restitués ; que le Théséion, la Victoire Aptère, les Propylées, le Parthénon, l'Érechthéion se révélaient à nous dans toute leur beauté, enfin comprise ; pendant ce temps, disons-nous, une jeune génération s'élevait, animée des sentiments qu'avaient inspirés la chevalerie et le christianisme. Un grand poëte évoquait tout un monde de poésie autour de Notre-Dame de Paris. Des archéologues passionnés marchaient à la découverte de ces cathédrales qui, depuis trois

siècles, n'avaient pas fixé un seul regard. Celui-ci ouvrait avec autorité un cours d'antiquités nationales; celui-là, d'un style plein de dignité et de chaleur, décrivait Notre-Dame de Noyon comme il eût décrit les Propylées. Un autre fondait les Annales de l'art chrétien; un autre transformait l'Hôtel de Cluny en un splendide musée des arts au moyen âge; d'autres publiaient et commentaient l'Album retrouvé de Villard de Honnecourt... et, parallèlement à ces travaux, des architectes éminents, convaincus, restauraient avec une sagacité admirable nos églises romanes et ogivales, en construisaient de nouvelles, et, remontant à la tradition grecque à travers le moyen âge, ressuscitaient le principe si énergiquement écrit dans l'ordre dorique, ce principe primordial et fécond : que les grands accents de l'architecture et ses lignes dominantes doivent être, non pas un mensonge du constructeur, mais un aveu de la construction. Ainsi, la vérité nous revenait par toutes les portes à la fois. La même période voyait fonder la Commission des monuments historiques et l'École d'Athènes. Un nouveau jour éclairait en même temps l'art chrétien réhabilité et l'architecture d'Ictinus, si semblable à la sculpture de Phidias.

Comment désespérer maintenant de notre architecture, quand on songe que la connaissance des beaux modèles est toute récente et que la véritable Renaissance ne date pas de trente ans? Guidée par l'étude et par une critique lumineuse, armée de toutes pièces, notre école a devant elle aujourd'hui la plus illustre carrière. Elle peut désormais, réconciliant les rivalités, couvrir des vides immenses, soutenir des voûtes à une hauteur prodigieuse, employer aux futurs besoins de l'humanité en mouvement, ou les effets sublimes de l'art égyptien, ou les expressions de force, de grâce et de magnificence inventées par les Grecs, ou les richesses de la fantaisie arabe, ou la gravité du style roman, ou la pathétique éloquence du style ogival... Mais la régénération de notre école ne s'accomplira qu'à une condition : c'est qu'elle ne sera pas entraînée par l'archéologie dans la pure imitation du fait, et qu'elle saura au contraire ressaisir l'esprit des choses, en démêlant parmi tant de reliques les rares et grandes idées qui s'en dégagent.

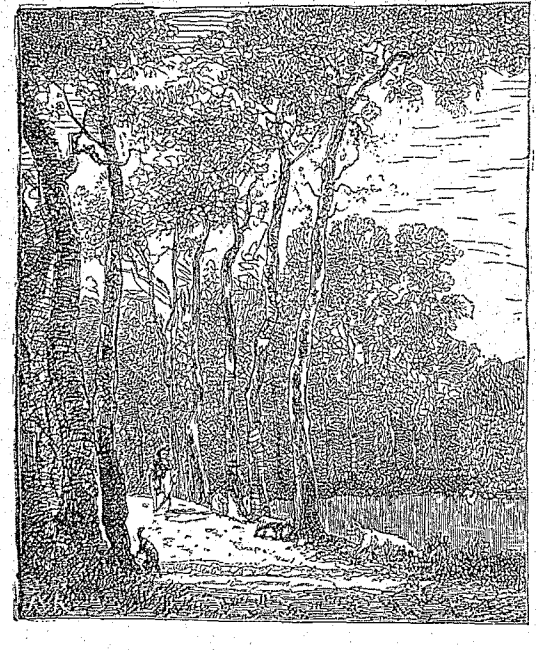
FIN DU LIVRE PREMIER.

ANNEXE AU LIVRE PREMIER

JARDINS

XXVI

A L'ARCHITECTURE SE RATTACHE L'ART DE DESSINER LES JARDINS, DONT L'OBJET EST D'INTRODUIRE L'ORDRE DANS LES LIBRES CRÉATIONS DE LA NATURE, POUR Y MÉNAGER LES PLAISIRS DE LA VUE, DU SENTIMENT ET DE L'ESPRIT.



Un voyageur qui aborderait dans une île déserte, et qui en l'explorant y découvrirait tout à coup une avenue en ligne droite ou des arbres rangés en quinconce, verrait sur-le-champ que cette île a été autrefois habitée ; il reconnaîtrait l'esprit de ses semblables à ces lignes géométriques que ne peut tracer sur la terre aucune autre main que celle de l'homme.

Pour accuser sa présence au milieu de la nature, pour y marquer la trace de sa pensée, l'homme n'a pas d'autre moyen que d'y apporter une symétrie ou du moins une géométrie quelconque, c'est-à-dire un peu de cet ordre régulier dont il est lui-même, dans toute la création, l'image la plus frappante. S'il y a une symétrie dans les œuvres ou plutôt dans les dessins de l'éternel géomètre, elle est absolument cachée, elle est invisible à nos yeux humains. Elle ne se montre ni au firmament, où les mondes sont dispersés, ni dans les forêts vierges, qui se hérissent d'une

chevelure en désordre, ni dans le mouvement des montagnes, qui semblent avoir été soulevées au hasard par les cataclysmes et les bouleversements du globe, ni dans le cours des fleuves, aussi capricieux que le soulèvement des montagnes... Cependant, au sein de ce désordre sublime, une force mystérieuse, encore aveugle, a commencé d'agir dans le cristal; ensuite, après des siècles, elle a pénétré dans les plantes, qu'elle a régularisées; plus tard, elle s'est révélée dans les animaux, et enfin elle a brillé de tout son éclat dans l'architecture du corps humain, où l'ordre, la proportion, la symétrie, sont devenus l'emblème de l'intelligence et comme le signe extérieur de la raison.

Ainsi l'homme, arrivé sur la terre avec un organisme capable de manifester l'idée, a bientôt marqué de son empreinte toute la nature. Il a éprouvé le besoin de refaire sa planète bouleversée, de s'y reconnaître, d'y mettre l'ordre qui était en lui. Selon ses convenances, il a déplacé ou percé les montagnes, contenu l'Océan sur ses rivages, comblé les mers, détourné les torrents, endigué les fleuves; il a replanté ces arbres qui poussaient en confusion dans la forêt; il en a prévu les formes et dirigé la végétation; il leur a fait suivre les inspirations de son goût et la marche même de sa pensée. Enfin, usant du privilége de son intelligence, qui est de soumettre peu à peu la création à ses désirs et à ses plaisirs, il a recueilli dans des bassins l'eau des fontaines pour la faire jaillir en gerbes étincelantes au niveau des montagnes d'où elle était descendue.

Mais quoi! l'ordre, la proportion, la symétrie, ne sont pas, dans l'homme, les seules qualités de son organisation: elle est en effet complexe et harmonieuse, une et variée. De même que son esprit est tout à la fois libre par l'imagination et réglé par la logique, de même son corps présente des disparités en même temps que des consonnances, des membres semblables et des configurations différentes, la répétition de droite à gauche, et la dissemblance de bas en haut. L'homme étant conduit naturellement à se peindre dans ses ouvrages, y mettra donc tout ensemble de la symétrie et du contraste, de la régularité et de l'imprévu; mais lorsqu'il aura la nature pour collaborateur, les rôles se trouveront d'eux-mêmes partagés entre eux. Il devra marier les droites et les courbes de sa géométrie avec la liberté des créations naturelles, la dignité de l'art et sa grandeur avec les enchantements et les caprices de la nature. Il apportera l'ordre de ses pensées, elle y mêlera la grâce de ses fantaisies; il sera le dessinateur, elle sera le coloriste : voilà, ce nous semble, le premier principe de la théorie des jardins.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un jardin? C'est une habitation de plaisance

à l'air libre, qui fait transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt.

De cette définition, que personne assurément ne contestera, découlent les droits de l'architecture sur le tracé des jardins. Comment passer brusquement d'une demeure dont la construction est soumise aux lois de l'ordre, de la proportion et des nombres, dans un paysage qui offrirait, sur le seuil même de l'habitation murée, la confusion des choses agrestes? Quelle figure ferait, par exemple, au milieu du désordre de la nature abandonnée à elle-même, un *ordre* grec avec sa musique de pierre, ses colonnes rangées, ses chapiteaux semblables, ses triglyphes ou ses coussinets répétés, avec ses frises, ses corniches, ses cymaises élégantes? Il faut donc continuer le rhythme de l'architecture au moins dans les parties du jardin contiguës à l'habitation de l'homme, et ce serait courir sur l'évidence que de le prouver. Mais si l'art a sa place marquée dans le jardin, s'il est tenu d'y jouer son rôle, doit-il dissimuler son intervention? Convient-il de cacher l'art sous les dehors d'une négligence étudiée pour imiter les grâces de la nature, ou bien d'accuser franchement la volonté de l'homme, l'expression de ses sentiments et de son goût? C'est une question qui domine toute la théorie des jardins.

Imiter la nature! mais c'est tenter l'impossible lorsqu'on trace un jardin. Si le jardin est une habitation en plein air, si l'homme doit y trouver avant tout le plaisir de la promenade et celui du repos, ne faut-il pas qu'en lignes droites ou en lignes courbes il se fraye un chemin? qu'il se ménage, suivant les climats, beaucoup de soleil et un peu d'ombre, ou beaucoup d'ombre et un peu de lumière? qu'il se prépare sous le ciel un lieu de causerie et de rêverie? que, pour passer la rivière ou franchir le ravin, il se construise un pont, rustique ou régulier? qu'il se défende tantôt du sec, tantôt de l'humide? qu'il se préserve tantôt des boues de l'argile, tantôt de l'aridité d'une terre sablonneuse?... Nous voilà donc forcés dès les premiers pas de renoncer à l'imitation de la nature; car la nature n'a jamais fait d'allées sablées, ni de ponts praticables, ni même de chemin quelconque. Veut-on maintenant se borner à reproduire le décousu pittoresque des créations naturelles? Veut-on feindre des accidents, prévoir l'imprévu? Mais la nature, ici encore, est inimitable. L'artiste jettera-t-il ses massifs, plantera-t-il ses arbres comme au hasard, sans aucun ordre apparent, dans l'espoir de nous tromper en nous faisant croire à une production spontanée de la nature? Eh! que savons-nous des causes innombrables, infinies, qui président à la moindre végétation? Sous l'empire de cette divinité obscure, que par l'habitude nous appelons le hasard, il n'y a pas un brin d'herbe qui n'ait sa raison

d'être : que sera-ce d'un arbuste, d'un arbre, d'un bouquet d'arbres? Savons-nous toutes les influences qui déterminent le voisinage de telles plantes, leur port, leur mouvement, les distances de l'une à l'autre? Pouvons-nous calculer tant soit peu les effets qu'ont produits sur tel groupe d'arbres le climat, l'orientation, les vents du ciel, la platitude ou la pente du terrain, le caractère du sous-sol, la filtration des eaux, les affinités secrètes, et mille autres causes accidentelles dont l'action demande quelquefois des siècles? Et nous voudrions imiter cette grâce adorable qui est engendrée par l'infini, par l'inconnu!

Non, ce n'est pas le principe de l'imitation qui peut nous guider dans l'art des jardins, car l'homme, en suivant ce principe, ne saura jamais ni masquer son art, ni en sauver l'impuissance. Mieux vaut cent fois chercher la beauté que créent l'intelligence et l'imagination humaines, que de s'efforcer d'être rustique en simulant les grâces naïves. Observons d'ailleurs que si l'imitation est insuffisante, même dans l'art du peintre, où elle a néanmoins tant d'importance, elle est particulièrement déplacée dans l'art des jardins, où elle ne serait tolérable qu'à la condition d'être parfaite. Le peintre qui, sur une toile de chevalet, nous montre les splendeurs du couchant, comme Claude Lorrain, ou la mélancolie d'un bocage, comme Ruysdael, n'a pas l'intention de nous tromper. Il imite la réalité autant qu'il en a besoin pour en éveiller le souvenir, pour en donner l'idée et le mirage. Notre âme demande à ces grands artistes l'esprit des choses, et la seule imagination ne suffirait pas à nous le faire saisir. Au contraire, le dessinateur de jardins, imitant la nature sur son terrain à elle, dans son cadre immense, dans ses dimensions véritables et avec les éléments qu'elle met en œuvre, devrait l'imiter jusqu'à produire une complète illusion ; et comme cette illusion est impossible, il tombe infailliblement dans la parodie.

Ces deux principes, l'affirmation de l'art et l'imitation de la nature, ont cependant régné l'un et l'autre dans l'ordonnance des jardins. Ils ont donné naissance aux deux genres qu'on appelle français ou anglais, selon que le jardin est géométrique ou pittoresque, c'est-à dire soumis à l'architecture ou traité comme le tableau d'un peintre.

Pour si haut que l'on remonte dans la tradition classique, on y voit que les premiers jardins tracés par l'homme ont eu le caractère de son intelligence. Le verger d'Alcinoüs, tel qu'Homère le décrit au septième chant de l'*Odyssée*, présente une certaine régularité. Il est tracé sur un terrain découvert d'un côté, ombragé de l'autre ; il est orné de plates-bandes, planté de figuiers, d'oliviers et de vignes, et rafraîchi par deux fontaines. L'architecture jouait un grand rôle dans les jardins suspendus

de Sémiramis, portés qu'ils étaient sur les entablements de leurs terrasses évidées, superposées en amphithéâtre et soutenues par de grands piliers creux remplis de terre, où les arbres du jardin plongeaient leurs racines. En Grèce, des jardins publics étaient consacrés aux exercices du corps et de l'esprit. C'était là que les philosophes enseignaient la gymnastique de l'intelligence, tandis que les athlètes enseignaient la lutte, le saut, la course, le pugilat. Les gymnases de Sparte, d'Élis, d'Olympie, de Phigalie, le Lycée et l'Académie d'Athènes, étaient des jardins. On y avait planté des allées de platanes, qui, plus tard, furent imitées par des colonnades et des galeries offrant un meilleur abri contre la pluie et le soleil ; car les Grecs imitaient la nature, mais en la transformant. La terre était pour eux une divinité humaine comme toutes les autres, et là où devait s'exercer le génie de l'homme, elle était assujettie aux lois sacrées de l'harmonie et des nombres.

Les Romains, qui avaient l'instinct de la grandeur beaucoup plus que le sentiment du beau, enfermèrent les champs dans la ville, témoin les jardins de Lucullus, de Pompée, de Mécène ; ils poussèrent loin, trop loin, le goût de la régularité et de la symétrie. Ce fut Caïus Marius le jeune qui, sous le règne d'Auguste, donna le premier exemple de tailler les bosquets dans des formes régulières. A l'époque de Trajan, lorsque l'art signala ses conquêtes sur la nature par l'invention des serres chaudes, l'habitude était déjà prise d'élaguer et de tondre les arbres, de tailler le buis, de le façonner en y figurant des animaux, des griffons, des ornements et quelquefois le nom du propriétaire. C'est Pline le Jeune, décrivant sa villa du Laurentin, qui nous donne ces curieux détails, en ajoutant que certains arbustes sont coupés en manière de petites bornes.

Au moyen âge, quand tout manoir est fortifié, les jardins (ceux mêmes de Charlemagne) ne sont guère que des potagers dont les planches et les allées suivent la géométrie des bastions. Dans les abbayes, où les traditions antiques s'étaient conservées, de vastes enclos étaient consacrés à la culture des légumes, des fleurs, des arbres fruitiers et des plantes rares. Les Bénédictins, les Prémontrés, les ordres même les plus austères, tels que les Chartreux, avaient des plates-bandes, des promenades, des réservoirs, et il va sans dire que la composition de leurs jardins était simple et régulière comme leur vie. Les murs qui les défendaient contre les bruits du monde se couvraient à l'intérieur d'espaliers bien tenus. Quelquefois des vignes étaient suspendues aux treillages d'une allée couverte, et l'on entretenait du poisson dans des viviers semblables à ceux qu'on a retrouvés plus tard dans les ruines de Pompéia. Tracés en longs

parallélogrammes, ces bassins s'arrondissaient ou s'échancraient pour se prêter à la forme demi-circulaire des *exèdres* où les religieux venaient s'asseoir. Les moines de l'Orient, — nous l'avons vérifié sur le mont Hymette près d'Athènes, — arrêtaient l'eau des montagnes pour répandre la fraîcheur dans leurs plantations... Mais à la Renaissance, l'art des jardins reparaît en Italie avec une splendeur qui ne sera point dépassée. A Rome et hors de ses murs (sur les hauteurs de Frascati et de Tivoli), à Naples, à Florence, à Gênes, à Venise même, les seigneurs et surtout les princes de l'Église font revivre les magnificences d'Agrippa, de Mécène, de Salluste, de Lucullus. L'antique villa de Cicéron semble renaître sur les collines tusculanes, et les environs de Rome lui font une ceinture de jardins enchantés qu'embellissent des fontaines mythologiques, de véritables rochers, de véritables ruines.

Il était réservé à un architecte français, André Le Nôtre, de montrer dans tout leur éclat les beautés du style classique, mais en les portant à l'excès. Quiconque a vu le jardin des Tuileries, les parcs de Versailles, de Saint-Cloud, de Meudon, de Chantilly, peut se faire une idée du style de Le Nôtre et des sentiments qui s'y rattachent. Tout y est préparé pour une promenade grave et solennelle. Le sol est soumis à une rigoureuse planimétrie ; s'il se présente un monticule naturel, on le régularise en terrasse, on le rachète par un perron, et on le décore de balustres, de vases et de statues. Des lignes droites se font jour à travers les bois ou en règlent d'avance la plantation. Les courbes y sont le plus souvent des portions de cercle. L'eau est recueillie dans des bassins, autour desquels se rangent des plates-bandes symétriques ; elle est vomie par des dauphins, soufflée par des dragons ou respirée par les chevaux de Neptune ; elle retombe en nappes, en gargouilles, en godrons ; elle se tamise en poussière pour plus de fraîcheur, ou bien elle jaillit en fusées, en gerbes éblouissantes, en bouquets, composant comme d'humides feux d'artifice. Les compartiments des parterres sont encadrés par des bordures de buis façonné, sans doute en mémoire de Pline ; les grilles d'entrée et certains points qui doivent servir de jalons à la vue et à la marche sont marqués par des ifs découpés en figures coniques, sphériques ou pyramidales, images que le chancelier Bacon trouvait puériles (*it be for children*). Les arbres sont rangés en échiquiers, ou bien ils se nivellent, ils se dressent en rigides murailles. De toutes parts la végétation fournit les éléments d'une architecture verdoyante, et grandit sous la surveillance de la serpe et du fil à plomb ; elle forme des portiques, des cloîtres, des cabinets et des voûtes de verdure, des salles de marronniers, des

labyrinthes, des rues sombres, des grottes au fond desquelles la pierre a été fouillée en coquillages, rongée en mousse, taillée en stalactites et en glaçons. Les dieux de la Fable se cachent dans l'épaisseur des fourrés ou apparaissent au milieu des clairières; on y découvre des Faunes et des Nymphes; on y voit courir Atalante. Enfin l'œil se repose sur des boulingrins tantôt unis et simples, tantôt contrastés et garnis de fleurs.

Sans doute, à en juger par le plan, les jardins de Le Nôtre présentent des images fatigantes par la régularité inexorable. Si on les regarde dans les gravures comme on les regarderait du haut d'un ballon, ces étoiles, ces demi-lunes, ces bassins ronds ou polygones, autour desquels viennent s'échancrer de longs rectangles ou de tristes carrés, ne promettent à l'esprit qu'une monotonie fastidieuse; mais promenez-vous dans ces jardins, passez d'une allée obscure à un gazon frais, suivez ces chemins circulaires qui obéissent à la courbe d'un bassin où se jouent des cygnes, où brillent des eaux jaillissantes, votre impression sera tout autre, parce que la perspective va masquer ce que la géométrie a d'uniforme, et que les arbres, les arbustes, par leurs élévations différentes et par les caprices de leurs feuillages, corrigeront la froideur des alignements et feront disparaître l'aridité du compas, sans effacer pourtant l'intention de l'homme, qui restera visible, bien qu'à demi voilée, au milieu des créations variées de la nature. Ces allées droites, dont les bords n'offraient sur le papier qu'un parallélisme glacé, nous les voyons dans le jardin se rétrécir en fuyant, et les parallèles deviennent convergentes jusqu'à paraître se toucher à la distance où la vue se perd. Ces quinconces, que l'on croit insipides quand la règle les a tracés, ils se colorent sur le terrain de clair et d'ombre; ils se rangent en avenues qui, s'élargissant, se resserrant tour à tour, sont inégales pour le regard : chaque pas en remue le spectacle et le varie. De tous côtés, ces arbres alignés, mais divers par leur mouvement et leur ramure, ouvrent de longues échappées à la pensée de l'homme ou à ses rêves.

Non, il n'a pas mérité les dédains qu'on affecte aujourd'hui pour sa mémoire, ce grand artiste qui apporta dans son art, avec la clarté de l'esprit français, un génie analogue à celui du grave Poussin et du sentencieux Corneille. Ses qualités furent siennes; ses défauts lui vinrent de son siècle, et son exemple nous avertit de n'y point tomber. Au service de Louis XIV, il exprima le faste et l'orgueil monarchiques; mais il donna dans l'abus de son art à force de se conformer au caractère d'un prince qui, toujours en scène, toujours roi, s'était condamné à une éternelle magnificence. Comme les courtisans de Versailles, les arbres de Le Nôtre durent obéir à l'étiquette; il leur fallut subir la tyrannie du compas, de

l'équerre et du croissant. Puis, ainsi qu'il arrive presque toujours, les défauts de Le Nôtre furent exagérés par des imitateurs qui n'avaient point son génie. Alors la nature asservie, humiliée, se vengea de la serpe et du cordeau par la tristesse de ses beautés méthodiques, par la solennité de ses ennuis, et, bientôt fatigués de cette majesté sans abandon, les esprits en vinrent à n'aimer que le désordre, le singulier, le bizarre, l'inattendu.

Justement il passait alors sur l'Europe un souffle de liberté qui allait renverser dans tous les arts le despotisme des traditions. Ce fut par l'affranchissement de la nature que débuta le génie du XVIIIe siècle. Déjà la réaction avait commencé en France, à la cour même de Louis XIV, par le poëte Dufresny, novateur plein de fantaisies et de ressources; elle fut continuée en Angleterre par un jardinier célèbre, William Kent, qui, prenant le contre-pied du système qu'avait illustré Le Nôtre, inaugura ce principe : qu'un jardin doit être un abrégé de la nature, qu'il la faut imiter en tout, dans ses accidents et dans ses caprices comme dans ses beautés, parce qu'elle seule ne se trompe jamais. A son tour, il asservit toute chose au principe de liberté; il prit soin de calculer ses plantations de manière qu'elles parussent être le produit du hasard. Il s'efforça de créer des contrastes en rapprochant ce que la nature a dispersé, en préparant au promeneur, ici la rencontre d'une chaumière brûlée ou d'un lieu sauvage, là le spectacle d'une bruyère. Ce parti pris d'imitation, plus faux dans son principe que ne l'était le style de Le Nôtre dans son excès, changea la face des jardins en Angleterre. Une autre circonstance y contribua : ce fut la description des jardins de la Chine, publiée à Londres, en 1757, par l'architecte Chambers, dans le livre qui a pour titre : *Dessins des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois.*

« La nature est leur modèle, dit Chambers, et leur but est de l'imiter dans ses belles irrégularités. Comme les Chinois n'aiment pas la promenade, on trouve rarement chez eux les avenues ou les allées spacieuses des jardins de l'Europe. Tout le terrain est distribué en une variété de scènes, et des passages tournants, ouverts au milieu des bosquets, vous font arriver aux différents points de vue, chacun desquels est indiqué par un siége, un édifice ou quelque autre objet.

« La perfection de leurs jardins consiste dans le nombre, la beauté et la diversité de ces scènes. Ils en distinguent trois espèces, auxquelles ils donnent les noms de riantes, d'horribles et d'enchantées. Cette dernière dénomination répond à ce qu'on nomme scène de roman, et nos Chinois se servent de divers artifices pour y exciter la surprise. Quelque-

fois ils font passer sous terre une rivière rapide ou un torrent, qui, par son bruit tumultueux, frappe l'oreille sans qu'on puisse comprendre d'où il vient. D'autres fois ils disposent les rocs, les bâtiments et les autres objets qui entrent dans la composition, de manière que le vent, passant au travers des interstices et des concavités, forme des sons étranges. Ils mettent dans ces compositions les espèces les plus extraordinaires d'arbres, de plantes et de fleurs; ils y forment des échos artificiels, et ils y tiennent différentes sortes d'oiseaux et d'animaux monstrueux.

« Les scènes d'horreur présentent des rocs suspendus, des cavernes obscures et d'impétueuses cataractes qui se précipitent de tous côtés du haut des montagnes; les arbres sont difformes et semblent brisés par la violence des tempêtes. Ici on en voit de renversés qui interceptent le cours des torrents et paraissent avoir été emportés par la fureur des eaux; là on dirait que, frappés de la foudre, ils ont été brûlés et fendus en pièces. Quelques-uns des édifices sont en ruine, d'autres consumés à demi par le feu. De chétives cabanes dispersées çà et là sur les montagnes semblent indiquer l'existence et la misère des habitants. A ces scènes, il en succède communément de riantes. Les artistes chinois savent avec quelle force l'âme est affectée par les contrastes, et ils ne manquent jamais de ménager des transitions subites, de frappantes oppositions de formes, de couleurs et d'ombres. Aussi, des vues bornées vous font-ils passer à des perspectives étendues; des objets d'horreur, à des scènes agréables; des lacs et des rivières, aux plaines, aux coteaux et aux bois. Par un arrangement judicieux, ils distribuent les masses d'ombre et de lumière de telle sorte que la composition paraît distincte dans ses parties et frappante en son tout.

« Comme le climat de la Chine est excessivement chaud, les habitants emploient beaucoup d'eau à leurs jardins. Souvent, quand la situation le permet, tout le terrain est mis sous l'eau, et il n'y reste qu'un petit nombre d'îles et de rocs. Dans les jardins spacieux, on fait entrer des lacs étendus, des rivières, des canaux. On imite la nature en diversifiant à son exemple les bords des rivières et des lacs. Tantôt ces bords sont arides et graveleux, tantôt ils sont couverts de bois jusqu'au bord de l'eau; plats en quelques endroits et ornés de fleurs, dans d'autres ils se changent en rocs escarpés qui forment des cavernes où une partie de l'eau se précipite avec autant de bruit que de violence. Quelquefois vous voyez des prairies remplies de bétail, ou des champs de riz qui s'avancent dans des lacs et qui laissent entre eux des passages pour des vaisseaux. D'autres fois, ce sont des bosquets, pénétrés en divers endroits par des rivières et des ruisseaux capables de porter des barques.

« Les rivières suivent rarement la ligne droite; elles serpentent et sont interrompues par diverses irrégularités. On y construit des moulins et d'autres machines hydrauliques dont le mouvement sert à animer la scène. Ils ont aussi un grand nombre de bateaux, de formes et de dimensions différentes. Leurs lacs sont semés d'îles, les unes stériles et entourées d'écueils, les autres enrichies de tout ce que l'art et la nature offrent de plus parfait. Ils y introduisent aussi des rocs artificiels et ils surpassent tous les peuples dans ce genre d'imitation.

« Pour les bosquets, les Chinois varient toujours les formes et les couleurs des arbres, joignant ceux dont les branches sont grandes et touffues avec ceux qui s'élèvent en pyramides, et les verts foncés avec les verts gais... Ordinairement ils évitent les lignes droites, mais ils ne les rejettent pas toujours. Ils font quelquefois une avenue lorsqu'ils ont à mettre en vue un objet intéressant. Quant aux chemins, ils sont constamment pratiqués en ligne droite, à moins qu'un obstacle naturel ne s'y oppose. Il leur paraît absurde de faire une route qui serpente, car, disent-ils, c'est ou l'art ou le passage constant de voyageurs qui l'a tracée, et il n'est pas à supposer que l'homme ait volontairement choisi la ligne courbe. En un mot, les jardiniers chinois traitent un jardin comme nos peintres composent un tableau... »

On le voit, la variété, le mouvement, le contraste, l'étrangeté, le pittoresque, tels sont les éléments que les Chinois mettent en œuvre dans l'art des jardins. Leur principe étant l'imitation de la nature, ils devinrent les meilleurs guides à suivre pour créer un genre qui fût l'opposé du style français. Aussi ce fut bientôt, en Angleterre, à qui jetterait le désordre dans son jardin, afin de le rendre semblable en petit aux grands parcs dessinés par Kent à Esher, à Claremont et à Stowe. Du temps de Walpole, il n'y avait pas un citadin qui ne prît autant de peine pour tourmenter son arpent et demi de terre qu'il n'en eût pris auparavant pour le tenir aussi régulier que sa cravate (*as formal as his cravat*). « Kent avait été, dit Walpole, le Calvin de cette réforme; mais, comme cet autre champion de la vérité, après avoir vaincu l'erreur, emporté par le zèle du sectaire, il avait poussé les conséquences de sa discipline jusqu'à la laideur du vrai. Non content de bannir la symétrie, il avait imité la nature, même dans ses défauts, en plantant des arbres morts, et en simulant des taupinières en haine des parterres et des quinconces. »

Sans tomber dans les mêmes exagérations, l'art français rechercha aussi les beautés agrestes et voulut du jardin faire un paysage. En décrivant le verger de Clarens, Jean-Jacques avait converti tout le

monde au goût de la simplicité rustique et du pittoresque. « Avec quel dédain, s'écrie-t-il (*Nouvelle Héloïse*), entrerait ici un de ces architectes chèrement payés pour gâter la nature! Les beaux alignements qu'il prendrait! les belles allées qu'il ferait percer! les belles pattes d'oie, les beaux arbres en parasol, en éventail! les belles charmilles bien dessinées, bien équarries! les beaux boulingrins de fin gazon d'Angleterre, ronds, carrés, échancrés, ovales! les beaux ifs taillés en dragons, en pagodes, en marmousets, en toutes sortes de monstres!... Je suis persuadé que le temps approche où l'on ne souffrira plus ni plantes ni arbrisseaux, ni rien de ce qui se trouve dans la campagne. On n'y voudra plus que des fleurs en porcelaine, des magots, des treillages, du sable de toutes couleurs et de beaux vases pleins de rien. » Sous l'influence de Rousseau furent conçus les parcs d'Ermenonville, dn Raincy, de Morfontaine, de Méréville. On revint à la nature, on la laissa libre dans les allures de sa végétation, et l'on en fut récompensé par des beautés d'un autre genre. Toute ligne droite fut condamnée, et toute symétrie. On ne traça que des allées sinueuses; on proscrivit les rampes, les terrasses, les balustrades. On construisit des grottes, non plus en marbre, mais en rochers naturels, ingénieusement, laborieusement rapportés. Les statues de la mythologie furent remplacées par des monuments philosophiques ou élégiaques, dont l'intention s'adressait aux hommes sensibles, et par de petits temples dédiés à l'Amour, à l'Amitié. On se ménagea la rencontre fortuite d'une ruine ou d'une masure champêtre qu'on se plaisait à regarder comme « l'asile de Philémon et Baucis. »

Au sentiment de la nature, si profond et si vrai dans la grande âme de Rousseau, succéda une sorte de sentimentalisme convenu qui fut vanté en prose par Louis-René de Girardin, vicomte d'Ermenonville (*Composition des Jardins*), et plus tard en vers par l'abbé Delille. On se moqua de Le Nôtre, de ses arbres mutilés, de ses lugubres massifs, de ses eaux emprisonnées entre quatre murailles et de ses parterres festonnés... sans prendre garde qu'on allait tomber, par un excès contraire, dans le pire de tous les genres, le faux naturel. Un écrivain de nos jours, qui a parlé des jardins avec infiniment d'esprit et de goût, M. Vitet (*Études sur les Beaux-Arts*), a fait ressortir ce qu'avait de ridicule cette naïveté de convention. « Vous y voyez, dit-il, non-seulement des grottes, des ermitages, des tombeaux, mais des villages sans habitants, des fermes sans fermiers et des hameaux pour rire. C'est de la puérilité toute pure; c'est jouer à la nature comme les petites filles jouent à la dame. Mais ce qui est peut-être plus impatientant encore, c'est cette prodigalité d'inscriptions, de sentences, de phrases morales et romanes-



EXEMPLE DE JARDIN FRANÇAIS (PARC DE CHANTILLY).

ques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous vos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plaisir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. » Ajoutez enfin à ces fadaises une confusion plus qu'enfantine de monuments de tous les âges et de toutes les parties du monde, un castel féodal à côté d'un temple grec, une chaumière russe vis-à-vis d'un chalet suisse, et l'urne de Pétrarque auprès du tombeau du capitaine Cook! »

Il faut en convenir, à la première impression, le jardin anglais semble préférable. Lorsque le visiteur s'y promène pour la première fois, il est agréablement surpris : il découvre un à un les recoins que lui avait cachés la courbe des allées ; sa curiosité est constamment tenue en éveil; son imagination travaille, et moins il s'attendait à voir un gazon coupé par un ravin que franchit un pont rustique, ou un roc creusé en voûte avec une percée sur le lointain, plus ces objets lui plaisent et le captivent. Il est sous le charme ; il emportera en se retirant le souvenir d'un lieu de délices... Mais quand il y revient une seconde, une troisième fois, quand la parfaite connaissance du jardin ne laisse plus de place à l'étonnement, quand il en est réduit à prévoir les surprises que ne lui causeront plus telle cascade inopinée, telle grotte masquée par les massifs, alors le plaisir est émoussé ; l'imagination, n'ayant plus à courir après l'inconnu, demeure inactive et se fatigue de sa paresse. Le charme est déjà rompu. Au contraire, le jardin qu'on appelle français, lorsqu'il est dessiné sur une grande échelle et que ses symétries ne peuvent pas être embrassées d'un seul regard, nous épargne ces déceptions en nous laissant deviner ses surprises. S'il n'a pas le piquant de l'imprévu, il a du moins une beauté plus grave et qui répond à un sentiment plus durable. Ses grandes divisions se présentent clairement à notre esprit, et il y règne un ordre majestueux qui rassérène l'âme et la tranquillise. Des retraites mystérieuses peuvent y être ménagées à la bouderie du poëte, mais pour lui procurer un peu d'isolement et de silence, non pour flatter son caprice individuel, qui ne saurait être conforme au caprice d'un autre.

Nous trouvant en Angleterre, au château de Knebworth, qui appartient à l'illustre poëte et romancier lord Lytton (Bulwer), nous eûmes le loisir de vérifier ces diverses impressions dans le jardin du château, qui est partie à la française, partie à l'anglaise.

Devant la façade se dessine un parterre dont les grandes allées



EXEMPLE DE JARDIN ANGLAIS (PARC DE MORFONTAINE).

découvertes, interrompues par des escaliers et peuplées de statues, aboutissent à des chambres de verdure ou se terminent par des bosquets, au delà desquels se cache un lieu sauvage et rocailleux. L'allée principale se resserre à son extrémité en une sorte de corridor de charmille donnant sur une de ces plates-bandes à rinceaux et fleurons, que l'on voit si souvent gravées dans les estampes d'Israël Silvestre et de Pérelle. D'un autre côté, le grand parterre ouvre sur un parc qui s'étend à perte de vue et qui est traversé à distance par une rivière à cascades ; dans les lointains boisés on aperçoit des temples qui, sous un plus beau ciel, sembleraient environnés d'un bois sacré. De l'autre côté du parterre a été dessiné un jardin irrégulier, plein de mouvement, de caprice et d'imprévu. Par des chemins secrets on est conduit à des points de vue rustiques. Le premier objet qui se présente est une grotte allongée en galerie dont les voûtes sont formées par les racines rayonnantes d'arbres morts qu'on a replantés en terre en les renversant, et qui font l'office de colonnes dans cette architecture primitive et cahotée.

Au sortir de la grotte on rencontre, parmi les plantes agrestes, une suite de bustes d'après l'antique représentant les poëtes latins, chacun avec une inscription tracée par le poëte anglais, qui, après s'être inspiré de leur génie, leur a consacré ces images dans sa demeure. Ici, par une singularité remarquable, l'ordre et le beau viennent faire diversion et rompre la monotonie du pittoresque. Tout près de là, le terrain se creuse et donne passage à un large ruisseau en partie ombragé de platanes. Sur l'autre bord du ruisseau l'on découvre une retraite particulière où s'élève un petit monument dédié à Horace, et non loin de là une statue antique de Satyre dans une édicule étrusque, rudement construite en bois et à jour.

En repassant le ruisseau, vous laissez à gauche une de ces galeries de poteaux et de chevrons sur lesquelles on suspend les vignes en Italie ; puis vous entrez dans des allées subobscures qui serpentent en laissant voir des clairières égayées par de grands paniers de fleurs qu'on a figurés avec leurs anses, comme si on venait de les poser sur le gazon. Ces allées vous mènent au milieu d'un petit bois fermé où se dresse le Mercure de Jean de Bologne. Enfin, en revenant au jardin tracé à la française, on passe au pied d'un monticule vert que domine le buste colossal de Shakespeare, et qui, placé à un angle du grand parterre, offre à la vue, de ce côté, un magnifique et noble couronnement.

Dans les premières journées de notre séjour au château de Knebworth, le jardin irrégulier, que nous appelions le jardin d'Horace, fut pour nous la merveille de cette habitation féodale. Chacun éprouva un indicible

plaisir à s'y égarer jusqu'à ce qu'il en eût bien connu tous les replis et tous les méandres... Mais bientôt ce fut le jardin français qui l'emporta. La majesté de ce grand style finit par s'imposer à nous. Le matin, aux premiers rayons du soleil, ces allées droites, ces perrons à balustres, ces rangées de statues avec leur geste immobile, composaient un spectacle empreint de grandeur. Au sortir du labyrinthe des rêves nocturnes et de tant d'images incohérentes qui traversent le sommeil, notre esprit trouvait un calme délicieux et réparateur dans la contemplation de ce jardin où un bel ordre s'était produit sans faire violence à la nature. Cette impression répétée nous fit comprendre la valeur esthétique des deux systèmes. L'un intrigue pour quelque temps l'imagination ; l'autre élève toujours et agrandit la pensée.

Il faut avouer, au surplus, que le style français n'est majestueux que dans son application en grand. Il paraît surtout convenir à la dignité d'un jardin public, où il n'est permis à personne de s'égarer. Mais il répugne au génie moderne, qui, imprégné de panthéisme, ne souffre plus que la nature soit dominée à ce point par la volonté de l'homme. Sous ce rapport, les nouveaux jardins de l'édilité parisienne, les bois de Boulogne et de Vincennes, sont plus conformes à l'esprit de notre temps. Le jardinier paysagiste y a résolu le problème d'y combiner l'ordre avec une certaine liberté, et la grâce des courbes faciles avec l'ampleur des anciens plans. Une part y est faite à l'humeur individuelle dans le mystère des allées tournantes et ombreuses, et la fantaisie de chacun n'y est pas absolument tyrannisée par la police de l'ensemble. D'un autre côté, l'imitation de la nature y est poussée trop loin, surtout dans ces rochers que l'on a rapportés à grands frais sous des cascades artificielles. Toujours d'accord avec elle-même, la nature ne soulève pas des rochers indifféremment dans tous les lieux, et si l'on veut l'imiter en ses caprices, il faut aussi l'imiter en ses harmonies et ses consonnances. Passe encore de réunir les divers éléments d'un paysage naturel dans l'intérieur de la cité, là où l'œil, environné de fabriques, n'a aucun point de comparaison avec l'extérieur, et ne peut saisir aucun défaut d'harmonie, s'il en existe, entre les créations de l'art et l'aspect du pays. Nous concevons, par exemple, qu'au nouveau square Montholon, à Paris, on ait supposé une chute d'eau tombant des hauteurs de Montmartre pour rejaillir parmi des rochers, qui sont amenés peut-être de fort loin ; mais lorsque le jardin est dessiné hors des murs, et que le spectateur peut en comparer le style avec le caractère du pays environnant, il est nécessaire de *consulter le génie du lieu;* c'est le second principe à observer dans l'art des jardins.

Un homme de goût et de savoir, M. le comte de Choulot, qui a écrit sur la théorie des jardins après l'avoir pratiquée avec beaucoup de distinction, s'est attaché à ce principe et y a insisté au point d'en faire la base de sa théorie. Il veut que sur le terrain de l'artiste viennent se placer d'elles-mêmes les formes et les couleurs dont il saisit la convenance dans les objets qui l'entourent ; il veut que le jardin à tracer soit considéré non comme *un tout*, mais comme *une partie d'un tout*. Il ne dit pas : je jetterai là un massif, je le composerai de tels arbres, je lui donnerai telle forme ; il dit : l'aspect de cette colline demande là un groupe d'arbres qui l'encadre, des couleurs vigoureuses qui l'éloignent ou des teintes suaves qui se fondent harmonieusement avec elle pour la rapprocher... « Un jour, en Bretagne, raconte M. de Choulot, nous parcourions de grandes landes avec une dame qui nous indiquait l'emplacement qu'elle voulait consacrer à son parc. Elle nous arrêtait souvent pour nous faire admirer le site, que nous trouvions d'une monotonie désespérante, et elle répétait avec un accent parfaitement en harmonie avec le pays que nous avions devant les yeux : « Voyez, monsieur, comme c'est triste ! comme c'est mélancolique ! Oh ! prenez bien garde de ne pas affaiblir ces deux effets : c'est la beauté de notre pays. » Ces paroles firent écrouler l'échafaudage de notre composition contre nature. Non-seulement je respectai la grande lande et sa solitude, mais je m'en inspirai. Nous arrondîmes quelques beaux groupes de futaies, distribués sur la lande comme les encadrements naturels d'un horizon sans limite, et nous réunîmes cinq ou six flaques d'eau en un vaste étang, dont les bords sans reliefs mêlent aujourd'hui leurs teintes grisâtres à la surface tranquille de l'étang, qui reflète comme un miroir quelques parties azurées du ciel, et répète les nuages qui passent, comme le seul indice de mouvement dans ces contrées silencieuses. »

Le lecteur pensera peut-être que ce principe de mettre le jardin en harmonie avec le pays environnant est une vérité banale, un axiome. Il n'en est pas ainsi, toutefois, s'il faut accepter à la rigueur ce que nous raconte des Chinois un écrivain français, M. Callery (*Revue générale d'Architecture*) : « Chose remarquable et bien digne de ce peuple fait au rebours de tous les autres : au lieu de profiter des accidents de la nature là où ils se trouvent, le luxe veut qu'on les produise artificiellement et à frais immenses sur des emplacements où ils n'existent pas. Ainsi, là où il y a naturellement un monticule, on déblaye la terre par millions de tombereaux et l'on creuse un lac ; là où la nature avait fait un lac, on élève un monticule ; sur tel point, y a-t-il un sol aride ou sablonneux, on y apporte une couche épaisse de bonne terre pour y faire croître une forêt.

Sur tel autre point, on abat impitoyablement des arbres séculaires afin d'étouffer la vie végétale sous un lit de sable, et d'imiter ainsi l'aridité du désert. »

De telles folies sont à peine croyables. S'il est vrai que les Chinois mettent leur gloire à imiter ainsi la nature à contre-sens, ils ressemblent à l'artiste qui, après avoir représenté dans son paysage l'opulente végétation des tropiques, étendrait sur son tableau un ciel bas, gris et triste, comme ceux que peignent Paul Potter, Van Goyen et Ruysdael.

Un troisième principe nous paraît être maintenant le corollaire des deux autres. S'il convient d'affirmer l'art avec franchise plutôt que d'essayer une impossible imitation de la nature, et s'il est essentiel de consulter le génie du lieu, comment devra s'exercer l'action de l'homme? Tout en respectant la physionomie de la contrée où il veut tracer un jardin, l'artiste ne se bornera pas au laisser-faire. Sans doute il est des régions fortunées où le paysage se compose de lui-même. Plus d'une fois, Claude et Poussin, en se promenant dans les campagnes italiennes, y ont trouvé toute faite la poésie de leurs tableaux. Les lignes fières du sol, l'air limpide, l'abondance et la tranquillité de la lumière, les collines étagées, les cascades naturelles, et çà et là quelques ruines, de celles qu'arrange l'histoire, tout ce qui constitue en un mot le grand style, se trouve parfois si bien réuni que le peintre n'a presque pas à y mettre du sien. L'art consiste alors à n'être qu'un appoint de la nature. Mais le plus souvent il n'en est pas ainsi. Même dans un pays favorisé, le spectacle a besoin d'être choisi; les effets veulent être débrouillés, accentués. Tel point de vue se présente trop brusquement, tel autre manque de ressort. Ici un tableau agréable demande qu'on lui fasse un cadre pour devenir tout à fait charmant. Là c'est un lointain qui va mieux fuir si on lui oppose un repoussoir, c'est-à-dire une masse rembrunie et vigoureuse qu'on aura placée près du spectateur, à l'endroit où s'ouvre l'échappée. Enfin, parce que la ligne d'horizon se déplace à chaque mouvement du promeneur, l'artiste jardinier n'a pas à peindre un seul paysage comme le Poussin et Claude, mais vingt paysages différents. Son jardin, beau dans tous les sens, s'il est possible, devra offrir au moins des beautés frappantes au départ et au retour.

De là découle la nécessité d'agir tout d'abord sur les éléments naturels du jardin, qui sont le terrain, les eaux et les bois, sans parler encore des éléments artificiels.

Le Terrain. La surface générale d'un terrain est ou concave, ou con-

vexe ou plane. Il est extrêmement rare qu'elle ait tous ces caractères à la fois dans une étendue que le regard peut embrasser. La foame concave est celle qui présente à l'œil le plus de surface, parce que toutes les parties en sont visibles presque sans raccourci. Cette forme est de sa nature élégante ; elle donne l'idée d'un abri contre le vent, et d'une retraite heureuse où vont se concentrer la paix, la lumière et le plaisir. Les arbres plantés sur les éminences qui bordent le terrain concave composeront un amphithéâtre de verdure qui donnera de l'ombre et de la fraîcheur sans humidité. La vue y sera bornée de toutes parts et encadrée, ce qui est bien préférable à ces vues immenses où le sentiment se disperse dans le vague, où la pensée se dissout, pour ainsi dire, se perd. L'homme qui les aperçoit de temps à autre par une étroite percée jouit beaucoup mieux de l'immensité du pays et de sa propre retraite.

La forme convexe nous dérobe toujours une partie notable de sa surface, à moins que nous ne puissions l'apercevoir d'un point de vue très-élevé. Mais le défaut de cette forme a son avantage, c'est qu'elle permet de provoquer l'imagination, la curiosité, par le mystère des objets qui restent cachés au regard.

La forme plane n'est pas dépourvue de beauté dans sa monotonie ; elle produit les mêmes impressions que les grandes horizontales de l'architecture. Elle répond à l'idée de tranquillité et de silence en rappelant le spectacle de la mer apaisée. Tandis que les concavités et les convexités du sol accusent les dernières émotions du globe bouleversé par des cataclysmes, l'horizontalité continuelle d'une vaste terre procure à l'esprit un calme qui a bien son charme et sa grandeur : elle éveille le sentiment de l'infini.

Chaque forme ayant un genre de beauté qui lui est propre, l'art doit consister à en prononcer le caractère ; c'est-à-dire que, s'il introduit dans le jardin des formes étrangères à celle qu'affectait la nature, ce sera pour augmenter l'effet de la donnée primitive, pour qu'on en soit plus frappé. Si l'on veut rompre par quelques mouvements artificiels l'uniformité d'une surface tout unie, que ce soit dans l'intention de marquer davantage sa forme dominante au moyen d'un léger contraste. Un ou deux monticules, élevés de main d'homme, ne sauraient être placés, par exemple, qu'aux extrémités d'une plaine, là où le spectateur peut supposer un commencement de variation dans le terrain. Le sol est-il montueux, quelques déblais en feront ressortir la variété et l'animation. Partout le contraste doit être employé, non pour contrarier l'impression naturelle, mais pour la rendre plus puissante dans son unité. L'art des jardins obéit, comme tous les arts, à cette loi inviolable. La variété à petite

doses est une épice qui, loin de troubler la sensation, l'aiguise, la ravive. C'est ainsi que, lorsqu'il arrive à un grand maître comme Shakespeare d'introduire le comique dans la tragédie, elle en devient encore plus tragique.

L'Eau. Un jardin sans eau est comme un palais sans glaces. Depuis le ruisseau jusqu'aux grandes cataractes, depuis la mare jusqu'à l'Océan, la nature se sert de l'eau pour ses décorations les plus majestueuses ou les plus sauvages, aussi bien que pour ses tableaux les plus doux. Employée par l'homme, l'eau convient également à toutes les scènes en ajoutant à la tristesse ou à la gaieté de ses compositions par des mugissements ou des murmures; elle est riante ou mélancolique selon qu'elle anime un lieu découvert ou qu'elle s'enfonce sous des ombrages qui la rendent obscure et profonde. La terre et les bois ne peuvent frémir qu'au souffle du vent; mais l'eau a le privilége d'être bruyante ou silencieuse suivant le désir de l'homme, qui peut en précipiter le cours ou l'arrêter. L'eau fait entrer le ciel dans la terre. Au spectable le plus varié, le plus beau du monde, elle oppose un écho affaibli, adouci; elle en répète l'harmonie en mineur. Elle fait que le poëte qui erre la tête penchée et qui rêve, peut contempler le ciel sans interrompre sa rêverie.

Dormante, l'eau forme des lacs, des étangs, des mares; courante, elle fournit à l'artiste des éléments tout aussi pittoresques et plus encore, tels que ruisseaux, rivières, fontaines, torrents et cascades. Si le terrain est en plaine ou très-peu accidenté, l'eau dormante y produit le mirage d'une concavité lumineuse, et l'eau courante l'anime par son mouvement. Si le terrain est inégal et tourmenté, un étang y rappelle le calme des surfaces horizontales; et si c'est un ruisseau qui traverse le jardin, il ajoute au mouvement naturel du sol, de sorte que l'eau et le terrain s'associent toujours à merveille et se font valoir, tantôt par le contraste, tantôt par l'accord. Il dépend de l'homme, disons-nous, de varier l'expression de l'eau en la rendant silencieuse ou bruyante; il a aussi le pouvoir d'en diminuer ou d'en accroître l'étendue apparente par le choix de la place qu'il lui assignera dans son tableau, c'est-à-dire en lui donnant à réfléchir de la lumière ou de l'ombre. Il lui suffit pour cela des plus simples notions de la perspective. Lorsqu'une pièce d'eau se trouve élevée, naturellement ou artificiellement, au niveau du sol qui est par delà, nous perdons le bénéfice de la réflexion des arbres plantés à distance. Le lac, l'étang ou la mare ne présentent alors qu'une nappe de lumière, ainsi que l'explique la figure ci-jointe:

Le spectateur placé en *a* et regardant l'eau la plus haute verra seule-

ment le ciel, parce que, l'angle d'incidence *b* et l'angle de réflexion *c* étant égaux, le dernier passe par dessus la cime des arbres *d*; puis, le même spectateur placé en *a*, regardant l'eau la plus basse verra, les arbres placés en *e* réfléchis dans l'eau, parce que l'angle de réflexion se prolonge à travers ces arbres, et non pas au-dessus, comme dans le premier exemple.

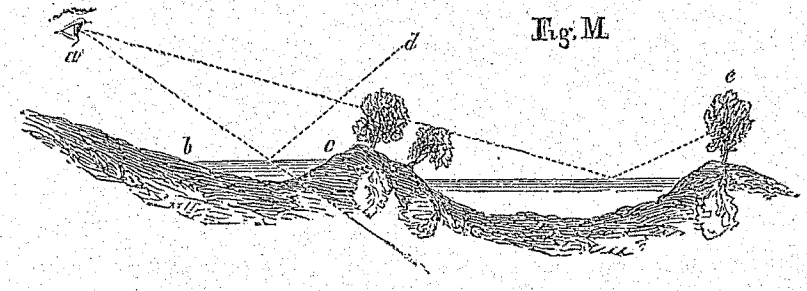


Fig. M.

On peut donc, en rehaussant le niveau de l'eau ou en le baissant, se procurer la répétition de certains objets ou s'en priver, suivant l'effet que l'on veut produire. Si l'eau est ridée par le vent ou agitée par le courant qui l'entraîne, la réflexion est troublée ou presque nulle; mais quand la surface de l'eau est tranquille, comme elle fait miroir à tous les objets placés sur ses bords, il est facile d'en augmenter d'une manière sensible l'étendue apparente. Cette apparente augmentation de la nappe d'eau s'obtient au moyen de l'aplatissement des rivages ou de leur douce inclinaison, parce que la quantité de ciel réfléchie en est accrue pour le spectateur qui se promène sur l'une ou l'autre rive.

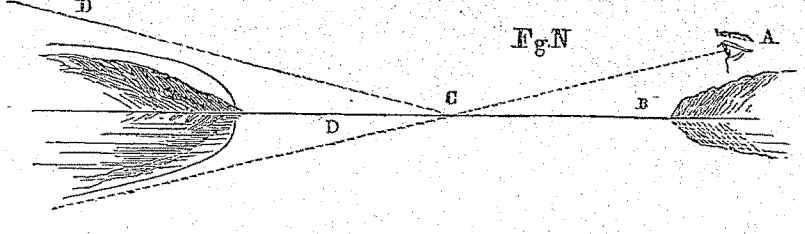


Fig. N.

Par exemple, dans la figure ci-jointe, le promeneur placé en *A* voit le ciel réfléchi seulement de B en C si le rivage opposé a une forme bombée; mais si cette forme est coupée en talus comme on le voit par les lignes ombrées, le rivage prenant dans l'eau moins de place, la quantité de ciel réfléchie sera de B en D, et la nappe d'eau paraîtra plus grande.

Quelques maîtres de l'art, entre autres Repton (*The Landscape Gardening*), auquel nous empruntons ces exemples, regardent la situation

d'un étang sur un sol élevé comme contraire en apparence aux lois de la nature, bien que par exception les plus hautes montagnes aient quelquefois des lacs près de leur sommet. Ils recommandent donc de ne pas tenir l'étang près de l'habitation, qui doit toujours être sur un point élevé. Pour ce qui est des torrents et des cascades, il faut les éloigner ou s'en éloigner, parce que leur bruit monotone et sinistre importunerait la pensée et perdrait bientôt toute poésie.

L'imitation des torrents, des cascades, l'artiste n'y saurait prétendre là où le pays s'y refuse; ce serait prendre une figure dans un tableau pour la transporter dans un autre. Lorsqu'une région montueuse et accidentée se prête à de pareils effets, il est permis sans doute de détourner un torrent naturel, d'en changer le cours, l'expression et le bruit; ce n'est pas là sortir du domaine propre de l'art. Quant aux cascades, on ne les peut tolérer qu'à deux conditions : la première, qu'elles soient amenées au milieu d'un pays mouvementé dont la physionomie les rende probables; la seconde, qu'elles soient composées de véritables rochers qui, déplacés dans leur ensemble, auront été replacés tels que la nature les avait produits : entreprise peu raisonnable et dispendieuse à laquelle suffisent à peine les finances d'une nation ou d'une ville unique au monde comme Paris. Encore restera-t-il une difficulté sérieuse, celle de dérober aux yeux le commencement de la cascade. S'il est caché, les chutes d'eau qui se succéderont paraîtront une suite naturelle de plusieurs cascades précédentes dont l'imagination grossira le nombre. L'Anglais Whately, qui a écrit un traité à l'usage des imitateurs de la nature, pense qu'une chute d'eau sous une arche commencera bien le mouvement qui donnera de la vraisemblance à une cascade inférieure plus considérable. Mais si l'architecture intervient, ne vaut-il pas autant revenir à notre premier principe, et dire que l'intention de l'art, telle qu'on la voit s'affirmer dans la cascade de Saint-Cloud, est préférable à l'imitation de la nature, à moins que, par impossible, cette imitation ne trompe tous les regards?

Les Bois. Un homme d'esprit disait : « Quand on veut dessiner un jardin anglais, il suffit d'enivrer son jardinier et de suivre sa trace. » Sans prendre au pied de la lettre la censure hyperbolique de cet humoriste, nous nous permettrons de blâmer avec lui la manie où nous voilà tombés maintenant de tortiller sans motif et sans but toutes les allées, toutes les plantations, tous les massifs. Il n'est pas de jardin aujourd'hui qui ne force le visiteur à faire un long détour pour aller de la grille à la maison. Ordinairement, une pelouse à peu près ovale, affectant volontiers la forme d'un haricot, vient s'étendre devant l'entrée principale ;

de façon que le père de famille, rentrant chez lui après une absence, voit sa femme et ses enfants, sur le perron ou à la fenêtre, attendre qu'il ait parcouru la courbe sacramentelle, tandis que le chien du logis, plus avisé, saute sur le gazon et court en ligne droite fêter son maître.

En dehors même de ces petites convenances, les architectes de nos jours semblent méconnaître ce qu'il y a de beau dans la ligne droite, pour peu qu'elle se prolonge. Loin de rapetisser un jardin ou un parc, la ligne droite l'agrandit en vertu des lois de la perspective, qui va toujours rapprochant les parallèles jusqu'au point où le rétrécissement de l'avenue en fait paraître la fin très-éloignée. Les courbes peuvent dissimuler sans doute la petitesse des petits jardins, mais elles dissimulent aussi la grandeur des grands. Il y a dans la vallée de Montmorency un petit bois, le bois Jacques, dont on ferait le tour en moins d'une heure : on a su l'agrandir en y perçant quelques allées étroites en ligne directe. Un bois paraît immense et tout plein de poésie lorsque le regard, au lieu d'être arrêté à chaque instant par le détour des allées, peut s'enfoncer dans une ligne droite à perte de vue, et croit apercevoir au plus loin une figure indiscernable ou la fuite d'un imperceptible cavalier. J'imagine que tel rêveur effarouché, après avoir longtemps erré *dans les grands bois sourds*, doit retrouver la paix intérieure lorsqu'il arrive tout à coup à une de ces avenues sans fin où la pensée humaine s'est fait jour, et qui lui parlent si clairement de la prévoyance des ancêtres, de ceux qui, avant lui, ont eu des sentiments, des passions et des rêveries.

Nos pères sentaient si vivement la majesté des allées droites, que parfois ils en augmentèrent l'effet par une perspective artificielle. A Paris, par exemple, dans le jardin du magnifique hôtel situé rue de Varennes, qui appartenait à Mme Adélaïde, il existe une avenue de tilleuls, longue de cent cinquante mètres, dont les bords, au lieu d'être exactement parallèles, vont se rapprochant d'une manière insensible ; de sorte que, large de dix mètres au commencement, l'avenue n'est plus large que de huit mètres à la fin, ce qui produit l'illusion d'une avenue beaucoup plus longue.

Quel que soit, au surplus, le parti qu'on adopte, il est essentiel de ne pas oublier que les allées, droites ou courbes, ne sont et ne peuvent être que des ouvrages d'art, et doivent conserver franchement leur caractère. Cela étant, il importe d'observer ces trois points, judicieusement indiqués par la *Maison rustique du* XIXe *siècle :* préférer aux sinuosités non motivées des courbes pures et correctes; à chaque changement de direction, laisser voir distinctement la raison du détour; motiver l'existence des allées principales par les objets auxquels ces allées aboutissent.

Entre la forêt sauvage et l'architecture, l'homme peut créer diverses transitions en plantant des *bois*, des *bocages*, des *bosquets*, des *arbres isolés*. Si nous suivons cette gradation, il semble que le bois doit avoir un caractère de grandeur, que le bocage demande de la variété, le bosquet de la grâce, et l'arbre isolé quelque beauté remarquable et singulière.

Si la grandeur est le caractère d'un *bois*, l'unité y est désirable, c'est-à-dire qu'une seule essence d'arbres, chênes, charmes, hêtres ou châtaigniers, devra dominer au point que les autres y formeront une variété peu sensible. Les contrastes de forme et de verdure rompraient la grandeur du tout, et le bois aurait l'air d'un amalgame de plantations successives. Au jardin des Tuileries, Le Nôtre, qui avait le sens de la grandeur, n'a pas manqué de réunir en deux vastes groupes des arbres d'une seule essence, des marronniers; de cette manière, il a obtenu deux masses imposantes de vigueur et d'ombre, suffisamment variées par les inégalités de la même essence. Supposez que, par amour du contraste, il eût planté çà et là parmi ses marronniers quelques érables, il aurait détruit la majesté de ces avenues, si bien faites aujourd'hui pour la promenade du grand nombre. Supposez également qu'au lieu de grouper sur un seul point tous ses marronniers, il en eût composé divers massifs, séparés par des bassins ou des parterres, il eût sans aucun doute rapetissé son tableau par un tel morcellement; il l'eût appauvri.

Le *bocage* est un petit bois agreste et romantique où l'imagination aime à trouver des verts de toute nuance, des feuillages inégaux et variés, une végétation intermittente, des clairs vifs, du mystère, des chemins perdus sous l'ombre. Tout cela peut être l'effet de l'art dans les parcs à l'anglaise, dont la règle par excellence est l'irrégularité; mais ces parcs semblent convenir plutôt au plaisir d'un seul, car la libre fantaisie du dessinateur de plantations peut plaire à un gentilhomme ennuyé au milieu de ses terres; elle serait déplacée ailleurs. Dans un jardin ouvert à tout le monde, l'ordre est une politesse due au public.

Ce qu'on nomme *bosquet* n'est qu'un ombrage familier rapproché de l'habitation. L'art peut s'y montrer avec complaisance et même avec une certaine coquetterie ; l'ornement y est à sa place, et la grâce y est bien venue. C'est comme un appartement en plein air.

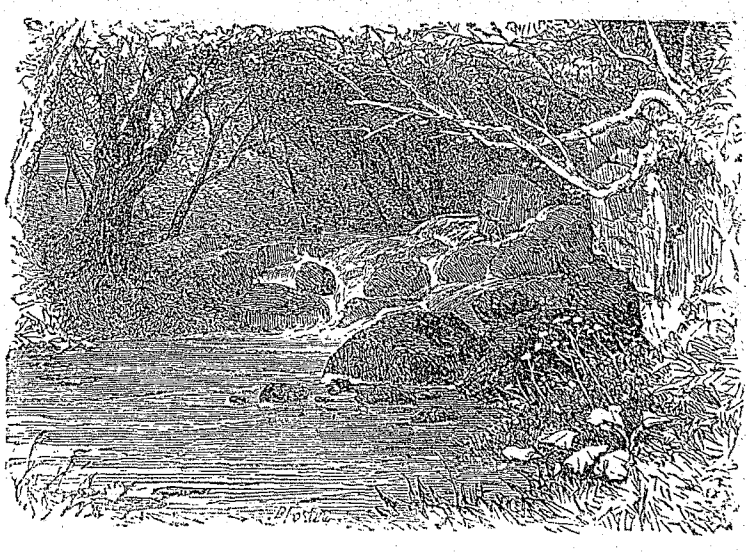
Quant aux *arbres isolés*, leur isolement même veut qu'ils soient dignes d'attention et qu'ils diffèrent des masses environnantes par la figure ou

par la couleur, à moins qu'ils ne soient jetés en avant d'un bois pour en diversifier le contour trop uniforme et qu'ils ne paraissent alors en être une partie détachée... Ainsi, tout ce qui est plantation relève de l'artiste, qui se sert des arbres massés, groupés ou isolés, tantôt pour les opposer comme des coulisses d'avant-scène à de beaux lointains, tantôt pour masquer une vue déplaisante ou la fin des espaces qu'on veut prolonger aux yeux de l'esprit, tantôt pour en faire l'objet principal d'un spectacle favorable aux sentiments poétiques, aux émotions ou à la paix de l'âme.

Viennent maintenant les statues, les vases, les colonnes, les temples, les fontaines : tous ces éléments artificiels, si propres à embellir le style classique, ne seront-ils pas dépaysés au milieu du désordre volontaire et du romantisme des jardins où l'on espère imiter la nature? Comment confier au hasard le soin d'accompagner et d'encadrer de pareils ouvrages? Aussi les jardiniers paysagistes ont-ils mieux aimé transiger avec leur principe et se rallier à l'*éclectisme*, que de renoncer aux éléments que leur offraient la sculpture et l'architecture avec leur cortége de beautés et de souvenirs.

En résumé : accuser avec franchise l'intervention de l'art; consulter le génie du lieu ; agir sur le terrain, les eaux et les bois pour débrouiller les effets de la nature, en augmenter la puissance, en prononcer le caractère et l'expression :

Tels sont les trois principes qui dominent la théorie des jardins.

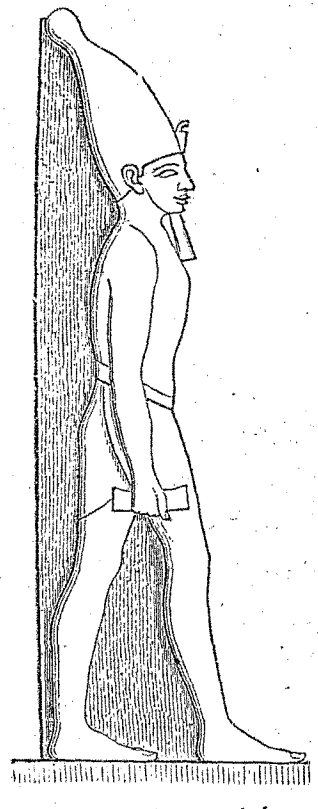


LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

I

LA SCULPTURE EST L'ART D'EXPRIMER DES IDÉES, DES SENTIMENTS OU DES CARACTÈRES PAR L'IMITATION CHOISIE ET PALPABLE DES FORMES VIVANTES.



Dans sa grandeur rudimentaire et primitive, l'art ne contemple que la nature inorganique. Il cherche, nous l'avons dit, à reproduire par une architecture colossale quelques-uns des traits les plus frappants du grand spectacle que lui présente l'univers. Temples souterrains, pyramides, labyrinthes, immenses plates-formes, hautes tours, forêts de colonnes, il élève ou il creuse des monuments qui seront une image emblématique des vagues croyances de tout un peuple, un symbole indéfini, obscur et redoutable par son obscurité même. Il essaye, non pas d'imiter les choses créées, mais de s'assimiler selon ses forces à l'intelligence qui les créa. Bientôt, cependant, après avoir admiré l'univers, l'homme en vient à se contempler lui-même. Il reconnaît que la forme humaine est celle qui correspond à l'esprit et qui en est pour ainsi dire l'appareil ; que, réglée par la proportion et la symétrie, libre par le mouvement, supérieure par la beauté, la forme humaine est, de toutes les formes vivantes, la seule capable de manifester pleinement l'idée. Alors il imite le corps humain pour arriver à exprimer ses propres pen-

sées et non plus celles que la nature antérieure à l'homme semblait lui révéler et lui voiler tout ensemble. Alors naît la sculpture. Mais ce n'est encore qu'un signe, un langage; lorsqu'elle s'efforcera de manifester le beau, elle sera un art.

Pour parler aux générations futures, à la postérité la plus éloignée, les premiers peuples se servirent d'une écriture qui leur promettait de durer éternellement. Ils gravèrent dans le basalte, ils incrustèrent dans le granit leurs croyances. Ce fut l'imprimerie de ces temps reculés que nous prenons pour le commencement de l'histoire, parce qu'ils marquent la limite que nos recherches n'ont pu jusqu'à présent dépasser. Or, les objets qui n'ont point de corps ne peuvent exister dans la pensée que sous la forme d'un mot qui devient leur corps; mais les objets qui ont un corps visible et tangible se font comprendre par leur seule figure. Voilà comment l'imitation est naturelle à la sculpture et lui est indispensable. Ce qui est arbitraire et changeant dans les signes de l'écriture est devenu *imitatif* dans cette écriture imagée qui est la première sculpture. Et si ce langage est mystérieux chez les peuples qui nous paraissent en posséder les origines, c'est que les artistes les plus anciens de la terre furent les prêtres, qui aimaient la poésie du mystère et qui en connaissaient tout le pouvoir sur les consciences religieuses, toute l'importance pour leur propre domination.

L'imitation est donc l'instrument nécessaire de la sculpture, son moyen obligé, mais son moyen seulement; car elle n'imite pas pour imiter, elle imite pour représenter une idée ou un sentiment par une image. C'est au point que l'imitation la plus directe, la plus sommaire, lui suffit d'abord. L'artiste ne prend à la réalité que ce dont il a besoin pour être compris de ceux qui doivent le comprendre. Dans les premiers âges de l'art, les plantes, les animaux, le corps humain, sont figurés à l'état de types acceptés, consacrés, à l'état de purs symboles. La plante régularisée par le sculpteur est beaucoup moins une copie fidèle qu'une allusion aux énergies de la nature. L'animal, moitié réel, moitié imaginaire, est le plus souvent un emblème, quelquefois une énigme, un sphinx. Quant à la figure de l'homme, roide, impassible, les bras collés au corps, elle présente une tête de profil sur une poitrine de face, ordinairement les deux pieds et les deux mains, tous deux droits ou tous deux gauches... Plus tard, les idées se développent et se multiplient; les sentiments se particularisent; le nombre des initiés augmente. L'artiste, ne pouvant plus se borner à une imitation élémentaire, veut trouver dans la forme un

langage plus complet, c'est-à-dire plus varié, et comme la variété ne se trouve que dans les individus, enfants de la vie, le sculpteur se rapproche de la nature ; il essaye de divers modèles ; puis il les compare, et en les comparant, il y démêle différents caractères, il y découvre des vices de conformation et des formes heureuses, des laideurs et des beautés. La laideur, il la repousse parce qu'elle serait horrible sous les trois dimensions. Dans la vie, comme dans la peinture, la laideur peut devenir supportable si elle est corrigée par la mobilité de la parole ou par le prestige de la couleur ; si elle est rachetée par une expression fugitive, transfigurée par l'âme. Mais dans la sculpture, si fatalement enchaînée à la matière pesante, la laideur immobile, muette, épaisse et pétrifiée, la laideur cubique, est une monstruosité d'autant plus offensante que, taillée en marbre ou coulée en bronze, elle usurpe une immortalité dont la beauté seule est digne.

L'imitation en sculpture est donc essentiellement *choisie :* essentiellement elle doit l'être. Elle se distingue aussi de l'imitation pittoresque, en ce qu'elle est palpable au lieu d'être feinte sur une surface unie. Ce que la peinture fait voir, la sculpture le fait toucher. Enfin le sculpteur s'attache aux formes vivantes parce qu'il ne saurait définir les idées, les sentiments ou les caractères qu'il veut exprimer que par la représentation des corps organiques, seuls capables de manifester l'idée d'une manière sensible, éloquente et précise. Tandis que l'architecture représente vaguement ces caractères, ces sentiments, ces idées, par l'assemblage façonné de corps inorganiques auxquels elle imprime une sorte d'organisme artificiel au moyen du ryhthme et des proportions, la sculpture emprunte du créateur le moyen même dont il s'est servi pour représenter l'idée, c'est-à-dire la forme animale, la forme vivante par excellence, le corps humain, qui est le seul corps en parfait équilibre avec l'esprit.

Ainsi se trouve dès à présent justifiée notre définition de la sculpture, comme étant l'imitation choisie et palpable des formes vivantes.

II

LA SCULPTURE EST UN PUISSANT MOYEN D'ÉDUCATION PUBLIQUE, PARCE QUE SES CRÉATIONS ÉTERNISENT PARMI LES HOMMES LA PRÉSENCE D'UNE BEAUTÉ SUPÉRIEURE DANS LES FORMES VISIBLES ET TANGIBLES QUI MANIFESTENT L'ESPRIT.

L'indifférence d'une nation en matière de sculpture accuse un vice dans l'éducation publique. Là où on dédaigne le culte de la beauté, on ne saurait aimer la philosophie, car l'amour de la forme est une condition de la sagesse, la divinité étant aussi présente, aussi sensible dans cette partie de son œuvre que dans sa création immatérielle. Pour mieux détruire le naturalisme antique, la religion du Christ enseigna qu'il n'y avait point d'autre laideur que celle de l'âme. Elle releva les êtres les plus déchus en affectant de retrouver en eux, sous les disgraces du corps, un reflet de Dieu lui-même. Mais cette immense réaction eût entraîné l'humanité beaucoup trop loin. L'image de la beauté plastique est nécessaire à la dignité de la vie universelle, car son absence nous laisserait plongés dans la barbarie, en nous faisant perdre de vue les régions de l'idéal. Ainsi, chose remarquable, il y a plus de spiritualisme chez un peuple qui cherche, qui poursuit passionnément le type du beau, qu'il n'y en a chez les nations qui professent, en fait de beauté et de laideur, une impartialité impie, au mépris des lois éternelles et divines dont nous avons la conscience, conscience obscure, latente, endormie, mais qui toujours se réveille au moment où la beauté nous apparaît. Non, ce n'est pas être complétement religieux que de mépriser ou seulement de négliger l'étude de la forme, qui est sortie des mains de Dieu si admirable, si harmonieuse, si profondément belle, que notre esprit suffit à peine à le comprendre et notre langage à le dire. Depuis quelque deux mille ans, on enseigne aux jeunes hommes la construction d'une phrase, on ne leur enseigne plus la merveilleuse construction du corps humain. On leur apprend les lois de la statique et de la dynamique; mais on ne leur apprend ni à se bien tenir, ni à marcher noblement et avec grâce, ni à connaître le jeu des muscles, les proportions exquises de la forme humaine, les convenances du geste et de l'attitude. Cependant, chez ces mêmes Grecs dont on leur vante avec raison des chefs-d'œuvre en tout genre, l'art était une branche de la philosophie. Là les sages étaient des artistes et les artistes étaient des sages. Socrate, avant de discourir sur Dieu,

avait sculpté un groupe des trois Grâces. Périclès avait rendu un éclatant hommage à la beauté en épousant Aspasie. Platon regardait une certaine élégance du corps comme la marque ordinaire d'un bon esprit. « Le sage, disait-il, est un musicien accompli, qui s'efforce de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin que la beauté de l'un soit l'emblème de la beauté de l'autre. » Les Spartiates eux-mêmes, tout Spartiates qu'ils étaient, furent sensibles à la beauté autant qu'à la force, et ils eurent soin de placer des figures de Castor et de Pollux dans les gynécées, pour donner aux femmes le continuel spectacle de la perfection physique.

Mais un tel spectacle n'est pas seulement favorable à la beauté de la race humaine : il profite également à la dignité de l'esprit. De même que la philosophie conserve et accroît toujours le domaine des idées générales sans lesquelles il n'y aurait ni civilisation, ni morale, ni aucune société possible, de même la sculpture les représente, ces idées, sous une forme palpable, et les éternise par la durée de la matière, que le moulage peut sans cesse reproduire. Ce que dit Amyot de l'histoire est applicable à la sculpture, qui parle vivement à tous les yeux, qui peut être comprise même des illettrés, et sans laquelle la notion du beau finirait par disparaître. « L'histoire est à la vérité le trésor de la vie humaine qui préserve de la mort d'oubliance les faicts et dicts memorables des hommes et les adventures merveilleuses que produit la longue suitte du temps... Et peut-on à cela recognoistre combien nous luy sommes obligez, si nous imaginons seulement en quelle horreur de ténèbres et quelle fondrière d'ignorance bestiale et pestilente nous serions abymés, si la souvenance de tout ce qui s'est faict, ou qui est advenu avant que nous fussions nez, estoit entièrement abolie et esteincte. »

Tel homme qui passe sur la place publique, croyant ne penser qu'à ses petites affaires et à lui-même, reçoit à son insu le choc des grandes idées que la sculpture manifeste. Les mâles vertus qui font le citoyen, l'art statuaire, par une heureuse inspiration, les a représentées sous la figure de divinités féminines, comme pour adoucir l'austérité de l'idée par une grâce qui la rend aimable. Enveloppées dans la tunique des filles de Jupiter, ces vertus d'un caractère rigide deviennent plus accessibles, plus attrayantes. L'enfant même qui joue dans nos jardins au pied des statues se pénètre peu à peu, et sans en avoir conscience, de ces idées générales, qui sont les seules généreuses. Il gardera toute sa vie les premières impressions qu'auront produites sur sa jeune âme ces figures héroïques.

D'ailleurs, quand elles sont indépendantes de l'architecture, les

œuvres du sculpteur ne se détachent point sur un ciel factice, comme les figures du peintre dans son tableau; elles s'enlèvent sur le vrai ciel, sur le vrai paysage, de sorte que, par la réalité des objets qui l'environnent autant que par ses formes tangibles, la sculpture nous rend l'idéal plus doucement abordable; elle le met en quelque sorte à notre portée; elle le marie avec la nature en la prenant pour cadre.

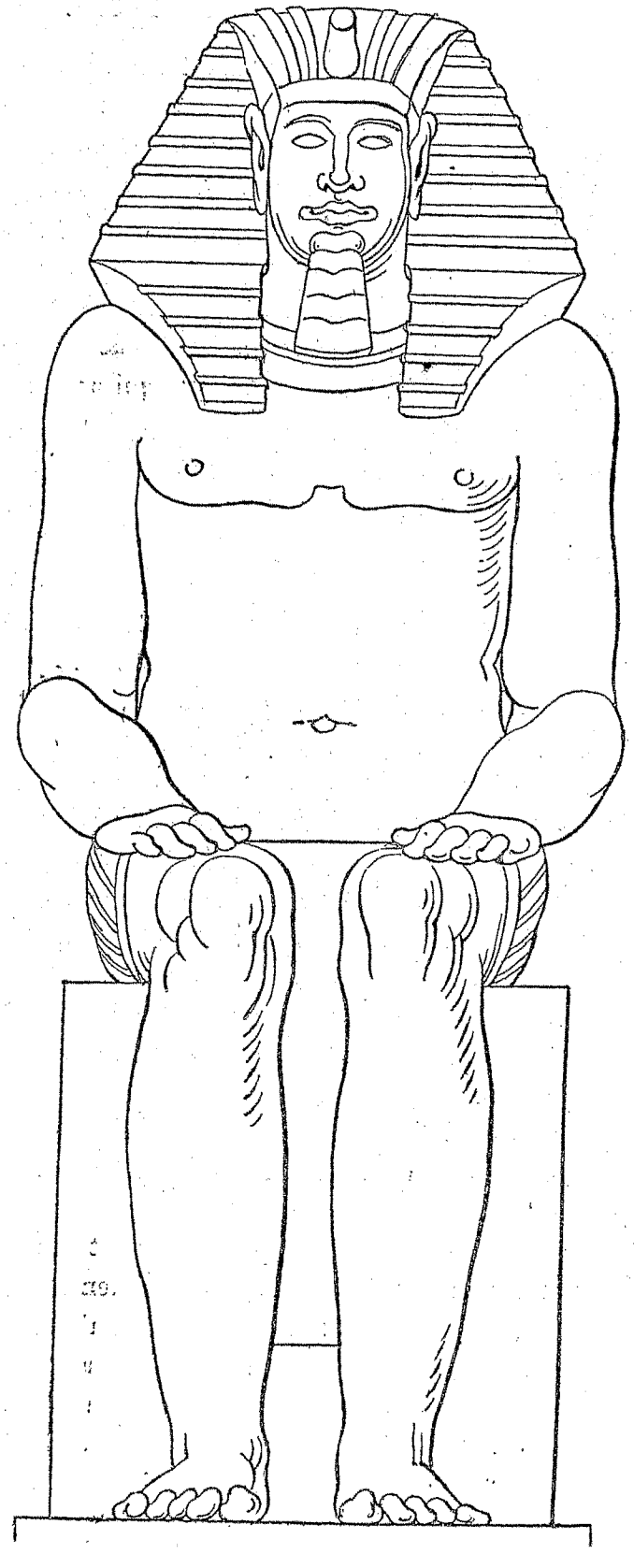
Et afin que l'habitude ne diminue point le respect qu'elles doivent nous inspirer, afin que notre admiration ne cesse pas d'être réservée, le statuaire a élevé ses figures sur un piédestal qui en double la hauteur. Elles portent sur la terre, mais sans y toucher. Nous les voyons ainsi toujours près de nous, mais toujours au-dessus de nous, de manière que leur beauté nous accoutume à elles, mais en nous tenant à distance. Elles deviennent familières en restant vénérables. Le piédestal est l'image de leur supériorité, la marque de leur destination et de leur grandeur.

III

LA SCULPTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME, LORSQUE, PAR DES FIGURES COLOSSALES ET CONFORMES AU GÉNIE DE L'ARCHITECTURE, ELLE ÉVEILLE L'IDÉE D'UNE DURÉE ÉTERNELLE ET LE SENTIMENT DE L'INFINI.

L'enfance des peuples est toujours plus près du sublime que du beau, parce qu'elle est absorbée dans la contemplation du spectacle auquel appartient le sublime, qui est l'univers, et qu'elle n'a pas encore regardé de près à la forme humaine, qui est celle de la beauté par excellence. Partout les nations ont débuté par le colossal, et les plus anciens ouvrages des plus anciens pays de la terre, en matière de sculpture, présentent ce singulier phénomène, qu'ils ont le caractère de la grandeur, non-seulement par les dimensions de l'œuvre, mais par l'expression morale qu'engendre une imitation abrégée, concise et d'autant plus imposante. C'est à l'origine des arts que se trouve à la fois ce qu'il y a de plus subtil dans l'idée et de plus massif dans la forme, le plus de matière et le moins de matérialisme. Au premier abord, il semblerait que les arts ne peuvent atteindre à ce genre d'éloquence qu'après être parvenus à leur maturité, presque à leur vieillesse; or, il se trouve, au contraire, que les commencements des nations antiques (si tant est que nous connaissions leurs commencements) nous montrent réunis le développement prodigieux du signe et la concentration mystérieuse de la chose signifiée.

En Égypte, ce rapprochement est frappant : les premières sculptures



IDÉE GÉNÉRALE D'UN COLOSSE ÉGYPTIEN.

sont colossales et symboliques; elles expriment des idées obscures par des images simples dans lesquelles l'imitation, sobre et rudimentaire, paraît être l'effet d'une interprétation voulue, d'une convention acceptée ou commandée. Il ne faut pas croire en effet que cette manière abstraite et pour ainsi dire algébrique d'imiter les formes humaines ou animales, le Pharaon assis ou le lion couché, ait sa cause dans l'inhabileté de l'artiste qui aurait été impuissant à modeler fidèlement ses colosses d'après nature; car nous possédons aujourd'hui des spécimens de l'art égyptien qui datent de trois mille ans avant notre ère, et qui accusent un talent d'imitation prodigieux, une habileté qui nous surprend, qui nous confond. Les statues récemment découvertes par M. Mariette dans le temple du grand Sphinx, statues qui représentent le fameux Chéphren, fondateur de la seconde pyramide et roi de la quatrième dynastie, sont d'une beauté de travail que jamais les Égyptiens n'ont dépassée, même aux époques les plus florissantes. Elles annoncent une étude générale, il est vrai, mais attentive de la vérité, une simplicité forte et naïve tout ensemble, et l'aisance d'un ciseau énergique que la dureté de la matière n'a point rebuté et qui aurait pu fouiller plus avant encore; elles nous révèlent l'existence d'un art qui, ne pouvant atteindre à la perfection, est arrivé à un point où on la désire à peine. Il est ainsi avéré que la sculpture égyptienne était aussi avancée, et plus peut-être, au temps de la quatrième dynastie, qu'elle ne le fut sous la douzième et sous la dix-huitième, celle-ci datant de dix-huit siècles avant Jésus-Christ. C'est donc volontairement que l'art égyptien, pratiqué ou dirigé par des prêtres, s'est écarté d'une imitation rigoureuse pour s'en tenir à un modelé sommaire, et s'est défendu de la réalité, afin d'imprimer un caractère de majesté surhumaine aux images qui devaient symboliser des croyances pleines de mystère. Les nations jeunes, en qui la vie déborde, n'ont besoin que de symboles; c'est en vieillissant que l'humanité attache plus de prix aux manifestations de la vie.

Ces colosses de Memnon, que l'art égyptien sculptait dans un seul bloc; ces colosses, par cela même qu'ils s'éloignent des dimensions ordinaires de la vie, produisent une impression que l'on peut dire sublime. Ramenées à des proportions humaines, de telles figures ne seraient que des images de mort, des cadavres pétrifiés; mais quand elles restent colossales, leur immobilité devient solennelle et leur inaction terrible. Elles contrastent d'une manière effrayante avec le mouvement qui emporte les choses périssables, car tout mouvement doit avoir une fin, comme la vie dont il est la souveraine manifestation. Dans les proportions naturelles de l'homme, l'immobilité paraît voulue, parce que l'imagination se

représente les mouvements qui pourront succéder à l'inertie actuelle de la figure. Au contraire, dans les colosses, qui nous apparaissent comme des êtres au-dessus de la loi commune, l'immobilité paraît fatale et peut être sublime, parce que l'esprit peut la concevoir éternelle. Enfin, la vue de ces figures surhumaines fait naître l'idée d'une création antérieure et supérieure à l'humanité, d'une race de géants contemporaine des animaux monstrueux qui précédèrent les derniers cataclysmes du globe. Ajoutez que l'expression énergique des verticales et des horizontales leur imprime le caractère d'un monument d'architecture dont la durée sera sans fin. Mais à la notion d'une solidité infinie se joint encore le sentiment de la permanence dans le mystère. L'idée que ces colosses représentent est redoutable parce qu'elle est obscure, et il n'est rien de plus éloquent que leur silence; leurs yeux fixes et sans regard n'expriment pas une pensée déterminée et fugitive, mais une méditation profonde, imperturbable, continue, éternelle.

Un auteur hollandais qui a écrit des choses étranges et remarquables sur les *signes inconditionnels de l'art,* Humbert de Superville, en cherchant à rendre l'impression que lui ferait un colosse égyptien comparé à l'Hercule Farnèse, parle de cette impression comme d'un stupide étonnement auquel succède aussitôt un sentiment vague de terreur. « Un certain je ne sais quoi, dit-il, qui accompagne toujours la vue d'un mort était encore là; une idée tout enfantine mais involontaire portait, comme en présence du cadavre, vers la possibilité d'une cessation d'immobilité. Un arrêt de conviction intime, plus que de raisonnement ou d'expérience, ne proclamait, au contraire, qu'une masse inorganique et façonnée de main d'homme; et de là ce conflit étonnant, cette impression alternative et mixte de vie et de mort, d'illusion et de réalité, d'interruption et de durée, finissant par nous faire assigner à ces colosses l'existence inouïe d'une race d'êtres muette, immobile, et solennellement traversière des siècles et des générations. »

Oui, l'art de l'Égypte et plus tard celui des Assyriens, tel que nous l'ont révélé naguère les découvertes des Botta et des Layard, ont été quelquefois sublimes; mais ils n'ont jamais atteint à la beauté, parce qu'ils n'ont point suffisamment possédé les deux éléments qui la constituent. L'un a manqué de vérité, l'autre a manqué d'idéal. Il était réservé aux Grecs, nous le verrons, de marier ces deux éléments, l'idéal et la nature, c'est-à-dire la pureté de l'essence et le charme de la vie. Il leur était réservé, chose inouïe, chose à jamais admirable, de créer des abstractions vivantes! Mais qu'est-ce donc que le beau en sculpture? qu'est-ce que l'idéal? C'est maintenant ce qu'il nous faut dire.

IV

L'ART DU SCULPTEUR CONSISTE A ÉLEVER LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE JUSQU'A LA VÉRITÉ TYPIQUE, ET LA VÉRITÉ TYPIQUE JUSQU'A LA BEAUTÉ, EN CHERCHANT DANS LA VIE RÉELLE LES ACCENTS DE LA VIE GÉNÉRIQUE ET IDÉALE.

Tout homme apporte en naissant une idée plus ou moins confuse de la beauté. Est-ce un pressentiment? est-ce quelque souvenir d'une vie antérieure?... Toujours est-il que, lorsqu'il nous arrive d'apercevoir la beauté dans ce monde, elle nous frappe à l'instant comme une forme donnée à nos rêves ; nous croyons, non pas la découvrir, mais la reconnaître. D'où nous vient cet avertissement secret? Que s'est-il passé au fond de notre conscience, quand nous avons reconnu la beauté?... Au sein du réel nous est apparu l'idéal, qui en est l'essence. Dans ce qui est, nous pensons avoir vu ce qui doit être. La beauté humaine, emprisonnée dans une forme personnelle, a laissé transparaître un instant la beauté infinie, la beauté divine.

Imaginez un savant qui, un jour, parmi des myriades de manuscrits insignifiants ou illisibles, découvre tout à coup un livre qui, dès les premières lignes, le frappe d'admiration, et dont l'auteur lui est inconnu. Étonné, charmé, il dévore les pages de ce livre, qui d'abord sont obscures, mystérieuses, et, en quelques endroits, impénétrables. Mais plus il avance dans sa lecture, plus le livre se débrouille, se laisse comprendre, s'illumine, et plus il lui paraît admirable. Bientôt cependant il y remarque des passages qui ne sont pas en harmonie avec le reste du discours ; il lui semble que le copiste a commis des fautes nombreuses ; il croit s'apercevoir que la pensée de l'auteur a été souvent altérée, que le texte est corrompu ; et alors, soupçonnant l'existence d'une édition meilleure, il conçoit le dessein de la restituer en vertu de la science qu'il a puisée dans le livre lui-même. Plein d'émotion, partagé entre la crainte et l'enthousiasme, il tente et il espère de retrouver l'exemplaire primitif, tel qu'il est sorti des mains du grand auteur dont il devine le génie et dont il ne sait pas le nom... Cet auteur inconnu, c'est Dieu ; cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

Le jeune artiste dont les regards viennent à rencontrer pour la première fois une belle créature est semblable au savant dont nous venons de parler ; il traverse les mêmes émotions. La jouissance que fait éprou-

ver à son âme cette première apparition de la beauté est si élevée, si délicieuse, qu'il voudrait la retenir pour toujours, s'en rendre maître. Mais cette beauté qui passe, elle va bientôt s'évanouir et lui échapper; elle est individuelle, donc elle est vivante, et parce qu'elle est vivante, elle périra. Les années, les jours, les heures même apporteront en elle des changements qui la rendront peu à peu méconnaissable, jusqu'à ce qu'elle ait complétement disparu, entraînée par la puissance qui gouverne les choses finies, le temps. A cette pensée, notre esprit se révolte, notre cœur se soulève, et nous concevons l'irrésistible désir d'assurer l'immortalité, s'il se peut, à cette beauté passagère que nous avions prise d'abord pour la beauté même, de lui donner la perfection que par elle nous avons entrevue, de l'arracher enfin à ce milieu où tout conspire à la dénaturer, à la détruire. D'ailleurs, vue de près, soumise à l'attention profonde de l'artiste, la beauté individuelle trahit toujours quelque lacune : ici un défaut de proportion, là un manque d'harmonie, et ces imperfections que l'œil voit, l'esprit ne tarde pas à les concevoir comme inévitables. Comment un corps qui doit durer si peu serait-il parfait? Quelle apparence que la perfection ait été donnée à un être si étroitement limité dans le temps et dans l'espace, qui ne doit paraître un instant que sur un certain point de la terre, qui restera ignoré d'un nombre immense de ses semblables, et qui, sujet à de continuelles altérations, subit l'influence du climat qui le domine, de l'air qu'il respire et du mouvement que lui imprime le milieu fatal où un accident le fit naître et d'où un accident l'emportera? La beauté, la pleine beauté ne saurait donc se rencontrer dans aucun des individus créés par la nature. Ce que nous offre le plus beau d'entre eux, c'est l'occasion de remonter à l'idée innée qui existait plus ou moins obscure au fond de notre conscience, et d'y jeter quelque lumière.

Que fera cependant le sculpteur pour immortaliser ce qui est accidentel? Il devra élever le portrait à la dignité d'un type et *idéaliser* la beauté individuelle, c'est-à-dire la concevoir dans un degré supérieur de perfection et la rattacher, elle périssable, aux espèces qui ne périssent point. Oui, le vrai moyen d'idéaliser, c'est d'effacer les accents purement ndividuels fournis par la nature, pour choisir ceux qui appartiennent à l'espèce, qui caractérisent la vie générique. La nature, en effet, n'est, pour ainsi parler, que le premier ministre de Dieu. Lui seul a conçu les genres : elle ne crée que les individus. L'artiste qui veut idéaliser doit remonter de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent. L'idéal règne seul, la nature gouverne.

Pour nous faire mieux comprendre par un exemple, supposons que l'artiste se propose de sculpter un lion. S'il veut faire une œuvre person-

nelle, une œuvre sentie, au lieu de copier simplement les ouvrages fameux de la sculpture antique, il ira étudier d'après nature, sur le vif, les lions de la ménagerie. Là, dès le premier jour, il apercevra entre les lions des différences et des ressemblances. Celui-ci a la taille plus haute, celui-là les jambes plus grêles ; tel autre a une crinière plus touffue, ou les muscles frontaux plus développés, ou le museau plus court. Chaque lion, en un mot, se particularise par quelque trait de son corps et se distingue si bien de tous les autres lions, que le gardien ou le dompteur lui a donné un nom propre et le reconnaîtrait sur-le-champ, s'il venait à rompre les barreaux de sa cage et à s'échapper... Mais ces lions si divers ont pourtant une physionomie commune. Aucun d'eux ne diffère des autres lions au point de ressembler à un tigre. Tous ils ont le caractère de la majesté dans la force et d'une certaine férocité altière et terrible. Et ce caractère, il est exprimé par des formes qui se répètent constamment : le front proéminent et sillonné de rides, les yeux suivant deux lignes obliques, une gueule que l'on voit énorme, alors même qu'elle n'est pas béante, la lèvre supérieure tuméfiée et hérissée de moustaches, la face encadrée dans une collerette de poils rudes qui permet à l'animal de lever fièrement sa tête, le garrot fort, les reins souples, les jambes ramassées, une queue épaisse à son origine, élastique, nerveuse, qui, lorsqu'elle est tendue, allonge la ligne horizontale de la bête et ajoute un peu d'élégance à sa courte énergie. Tels sont les traits *caractéristiques* de l'espèce lion, ceux qui en composent le type permanent, en d'autres termes, ceux qui, étant conformes à l'idée invariable, primitive, éternellement conçue par le créateur, constituent ce qu'on doit appeler l'idéal du lion.

Observons maintenant que, dans l'échelle des êtres, l'idée qu'ils éveillent en nous est de plus en plus simple, à mesure qu'ils occupent un degré inférieur. S'il est possible de composer le type du lion, du tigre, de l'éléphant, et à plus forte raison de fixer le caractère d'une plante ou d'une fleur, le type du lotus, de l'acanthe ou du laurier, il n'en est pas ainsi quand il s'agit de la forme humaine. Ici les attributs sont innombrables, la diversité est infinie, l'idée se complique à tel point que pas une figure ne peut l'exprimer tout entière, l'épuiser. Aucun homme, en un mot, ne saurait à lui seul représenter le genre humain. A supposer que l'artiste se proposât de créer une telle figure et pût atteindre à une généralité si haute, il n'aboutirait qu'à une création sans caractère et partant sans vie. Son ouvrage serait une abstraction muette, glacée, désespérante, qui ne répondrait à aucun sentiment, qui n'aurait aucune prise sur notre âme. Transporté à ces sublimes hauteurs d'où l'on n'aperçoit

plus la terre et où réside l'idée pure, notre âme se sentirait défaillir, comme cet aéronaute qui, à force de s'élever, ne trouve plus d'air respirable et s'évanouit. Mais, sans se perdre dans la généralité des formes, le génie de l'art peut arriver à concevoir une figure qui présente à elle seule, d'une manière éclatante, un des grands caractères de l'humanité, la fierté ou la douceur, par exemple, la majesté ou la grâce. C'est ainsi que Phidias, ramenant à une merveilleuse unité tous les traits qui caractérisent le calme de la force souveraine, une sérénité auguste et la bonté dans la toute-puissance vénérable et formidable, créa le type du maître des dieux, le Jupiter Olympien, cette statue qu'il vit surgir dans sa pensée en lisant un vers d'Homère, et qui était belle si divinement, que les Athéniens regardaient comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. C'est ainsi que les Grecs, à force d'étudier les beaux modèles, de les comparer et d'y remarquer le rapport des formes avec les idées, c'est-à-dire le caractère, purent s'élever de la vérité individuelle à la vérité typique et créer des types si parfaits de l'homme, que l'homme devenait dieu. Qu'est-ce qu'une divinité, en effet? C'est la perfection de l'idée. Vierge fière, pensive et vigilante, Minerve est une divinité parce qu'elle est l'invisible idée de la parfaite sagesse ayant pris un corps visible.

L'œuvre de Phidias, étant à la fois caractérisée et belle, était une œuvre de sculpture par excellence. En effet, le caractère, qui peut suffire à la peinture, ne suffit point à la statuaire, il lui faut encore la beauté. Pourquoi? Parce que la statuaire n'ayant pas d'autre moyen d'expression que la forme, ne peut à aucun prix la sacrifier. Tandis que les peintres, pour compenser l'altération des belles formes, ont à leur disposition le trésor des couleurs, l'éloquence de l'âme dans les yeux, la transparence du teint, toutes les apparences de la vie, toute la signification de la nature qui encadre leurs personnages, le sculpteur ne dispose que d'un marbre froid, d'un bronze dur; et ce bronze, ce marbre, sans la beauté des formes, ne sont plus qu'une disgrâce pesante, une offense matérielle qui s'impose au regard en occupant, en obstruant l'espace, et qui est d'autant plus outrageuse, qu'elle menace de durer éternellement. Ainsi, dès qu'on a mis le pied dans le domaine de la sculpture, on n'y peut plus faire un pas que la beauté n'y apparaisse comme une nécessité fatale, comme étant la destinée même de ce grand art.

Nous voici donc arrivés à connaître les deux conditions premières de la sculpture : le caractère, qui contient la vie, et la beauté, qui renferme l'idéal. Oui, le caractère et la beauté sont les compagnons inséparables du sculpteur, et lorsqu'il est devant son marbre, il doit les avoir pour

ainsi dire à ses côtés, l'un à sa gauche, l'autre à sa droite, de manière à les unir, à les fondre dans son œuvre. Mais comment opérer cette conciliation? Comment, après s'être élevé de l'individu au type, s'élever du type à la beauté? car le type n'est pas toujours beau. Harpagon, Tartuffe, sont des individus dont le génie du poëte a fait des types immortels : mais ce sont des types de laideur. La grimace de leur visage est l'indélébile empreinte d'une difformité morale. Coïncidence remarquable ! le caractère du vice est toujours incompatible avec la beauté, de façon que le statuaire est condamné par un heureux destin à ne représenter que les idées généreuses, les nobles sentiments et les caractères héroïques. C'est affaire à lui d'exprimer en chacune de ses figures une des grandes variétés de l'espèce humaine, mais une variété choisie, un type qui puisse être beau; par exemple, le dévouement qui s'appelle Hercule, ou l'éternel amour, qui prend le nom de Vénus.

Ici pourtant se présente une distinction à faire. La sculpture, disons-nous, ne saurait représenter les types du vice, qui sont essentiellement laids; mais il lui est permis de représenter, par des figures d'animaux ou d'êtres inférieurs, tels que les satyres, des caractères qui, dans l'homme, seraient hideux ou vils.

C'est pour ne pas exclure du domaine de l'art l'expression énergique des instincts de l'animalité, que la Grèce antique inventa ces faunes qui, vivant dans les bois, en pleine nature, trahissent encore par leurs oreilles de chèvre et leur masque épaté une origine bestiale; puis, sur un degré plus bas de l'échelle, ces êtres multiples et fantastiques, ingénieux mélange de l'homme et de la bête, les satyres, les centaures, les sirènes, dans lesquels l'intelligence, représentée par un buste d'homme ou de femme, traîne après elle un corps de bouc, de cheval ou de poisson, et motive, par la présence de ces deux espèces artistement soudées, l'expression de l'amour lascif, de l'ivresse, des folles débauches, en un mot, de tous les instincts d'où naît le pur sensualisme. Par ces créations admirables qui, loin de paraître monstrueuses, semblent manquer à la nature, tant elles sont conformes à son génie, un peuple qui fut souverainement sculpteur s'est réservé d'écrire dans le marbre les caractères mêmes du vice, et de mettre ainsi *l'expression* là où ne pouvait être la *beauté*. En descendant plus bas encore, le statuaire a le droit de sculpter les traits de la férocité dans le lion, de la cruauté féline dans le tigre. Toujours est-il que le tigre et le lion ne sont jamais plus beaux en sculpture qu'à l'état de repos, parce qu'ils offrent alors des lignes grandes, et que leur caractère, en s'apaisant, s'ennoblit. Tranquille, la férocité du lion devient de la majesté:

c'est le Jupiter des animaux. Le tigre, quand il est repu et calme, ou lorsqu'il s'avance lentement, souple et cauteleux, est certainement plus digne de la sculpture et plus beau que dans le moment où le génie d'un de nos statuaires nous le montre dévorant un crocodile ou déchirant un chevreuil.

Il nous est arrivé un jour, en traversant un jardin public, de voir se formuler à nos yeux, en une seule image, les principes que nous venons d'exposer. Cette image était le groupe de *Thésée vainqueur du Minotaure*. Il nous parut que dans ce groupe les lois mêmes de la statuaire étaient figurées, avaient pris un corps. Le monstre, moitié homme, moitié taureau, y représentait le caractère ; le héros y représentait la beauté. Le roi d'Athènes est un personnage dont les formes individuelles ont grandi jusqu'à devenir un type, mais un type beau, parce qu'il est celui de la plus haute vertu, le dévouement, qui élève l'homme au rang des demi-dieux ; car l'action de Thésée est celle du courage qui se dévoue pour combattre un monstre odieux. Voilà donc un ouvrage d'art où un sculpteur a symbolisé, sans le vouloir et sans le savoir, les principes essentiels de la sculpture, les deux éléments qui doivent y être unis et fondus, tout en restant reconnaissables : le caractère et la beauté, en d'autres termes, la vie et l'idéal. Mais ici la beauté domine le caractère et demeure victorieuse... C'est une image emblématique de la sculpture elle-même.

V

LA SCULPTURE A DEUX MANIÈRES DE REPRÉSENTER LES OBJETS : LE BAS-RELIEF ET LA RONDE BOSSE.

Quel qu'il soit, un ouvrage de sculpture est toujours en relief. Si les figures sculptées sont adhérentes à un fond plan, concave ou convexe, par exemple à une muraille, à un vase, à une coupe, et qu'elles s'en détachent par une faible saillie, elles sont dites en *bas-relief*, soit qu'on les ait appliquées sur leur fond, soit qu'elles fassent partie de la matière d'où on les voit sortir.

La sculpture est dite en *haut-relief* lorsque la saillie en est très-prononcée, et ce mot convient aux figures qui sont engagées à demi dans le fond, comme à celles qui n'y sont que tangentes ou adossées. En ce cas, les figures semblent, non pas être sorties de la muraille, mais s'en être rapprochées de manière à s'y appuyer en quelques endroits.

Enfin la sculpture est en plein relief, c'est-à-dire en *ronde bosse,* lorsqu'elle est isolée et que l'œil peut en faire le tour. Elle prend alors le nom de statuaire. Bien que ces trois divisions aient leur expression dans la langue, l'usage veut qu'on donne le nom général de bas-relief à toutes les figures adhérentes à un fond, quelle que soit leur saillie, de sorte que les divisions de la sculpture se réduisent à deux, le bas-relief et la statuaire, chacune obéissant à des lois qui lui sont propres.

VI

LA MODÉRATION DU MOUVEMENT ET LA SOBRIÉTÉ DU GESTE SONT LA PREMIÈRE LOI DE LA STATUAIRE.

Le mot statuaire, dérivé du mot *stare,* se tenir debout, dit assez clairement par son étymologie que la première condition d'une statue est de se bien tenir, d'avoir une assiette solide et ferme. Et de même qu'on demande à l'architecture la solidité apparente aussi bien que la solidité réelle, de même la statuaire doit avoir une pondération assez évidente pour n'éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sur sa durée. Mais cet aplomb rassurant que doit avoir toute statue ne saurait exister qu'avec un mouvement modéré, et le mouvement ne peut guère être modéré si l'action est violente. Il importe donc d'abord au statuaire de choisir une action simple, peu compliquée, de préférer les situations durables à celles qui sont purement exceptionnelles et passagères, de n'exprimer que les douces agitations de l'âme ou du moins les passions intérieures et contenues.

Une statue d'ailleurs est isolée ou groupée avec d'autres. Isolée, elle ne saurait avoir un mouvement bien prononcé, par cela même que son action est individuelle. L'homme seul, en effet, ne se meut que modérément, à moins d'être furieux ou insensé. S'il est calme, il se replie sur lui-même, il réfléchit ; s'il se livre à une action quelconque, cette action n'a pas à beaucoup près l'énergie que lui donneraient la présence d'un autre homme, la contradiction, la résistance morale ou physique, le besoin de convaincre l'esprit ou de combattre le corps. Lorsque, par exception, l'homme isolé est en proie à une activité fiévreuse, il n'appartient plus au domaine de la statuaire ; il ne peut plus être représenté que par la peinture. Rappelez-vous Démosthènes lorsque, possédé par le démon de son éloquence, il se promène sur le rivage de la mer, et que d'un mouvement impérieux il apostrophe les flots irrités. Pensez-vous qu'un de ses contemporains, tel que Lysippe, Agasias ou Polyeucte, eût choisi ce moment

pour faire une statue de l'Orateur? Mais comment fixer dans le marbre ce délire de l'enthousiasme? Comment oser ce geste impétueux qui, pour exprimer une âme sortie de son assiette, semblerait jeter la statue hors de son aplomb? Comment ne pas compromettre la solidité apparente, et même la solidité réelle, d'une matière aussi pesante, si l'on essaye de faire sentir, par un mouvement énergique, la fière invective de l'orateur et son indignation pour ainsi dire extravasée? Un tel mouvement ne pourra que précipiter la statue, et sa pose, pour être durable, exigera des appuis dont la seule vue nous rappellera le poids du marbre, et déconcertera peut-être notre admiration. Vienne le peintre : il évoquera l'image du héros dans le milieu même où s'agitait son éloquence ; il creusera sur sa toile le ciel de l'Attique et les profondeurs de la mer. La scène entière sera saisie d'un coup d'œil, et l'orateur, aux prises avec les vagues qui lui représentent la multitude de l'agora, n'aura plus rien que de naturel dans son emportement; il pourra être l'objet d'une peinture sublime. Isolée au contraire sur son piédestal, une figure aussi fortement agitée ne serait plus intelligible pour l'esprit ni rassurante pour les yeux. Sa colère immobile serait ridicule, sans parler ici de son expression, qui, dans un visage muet, ne serait plus qu'une contorsion éternelle. Et si la statue n'était pas un outrage à la statique, elle marquerait l'impuissance du statuaire par les soutiens apparents qu'il lui faudrait ménager dans l'épaisseur du marbre.

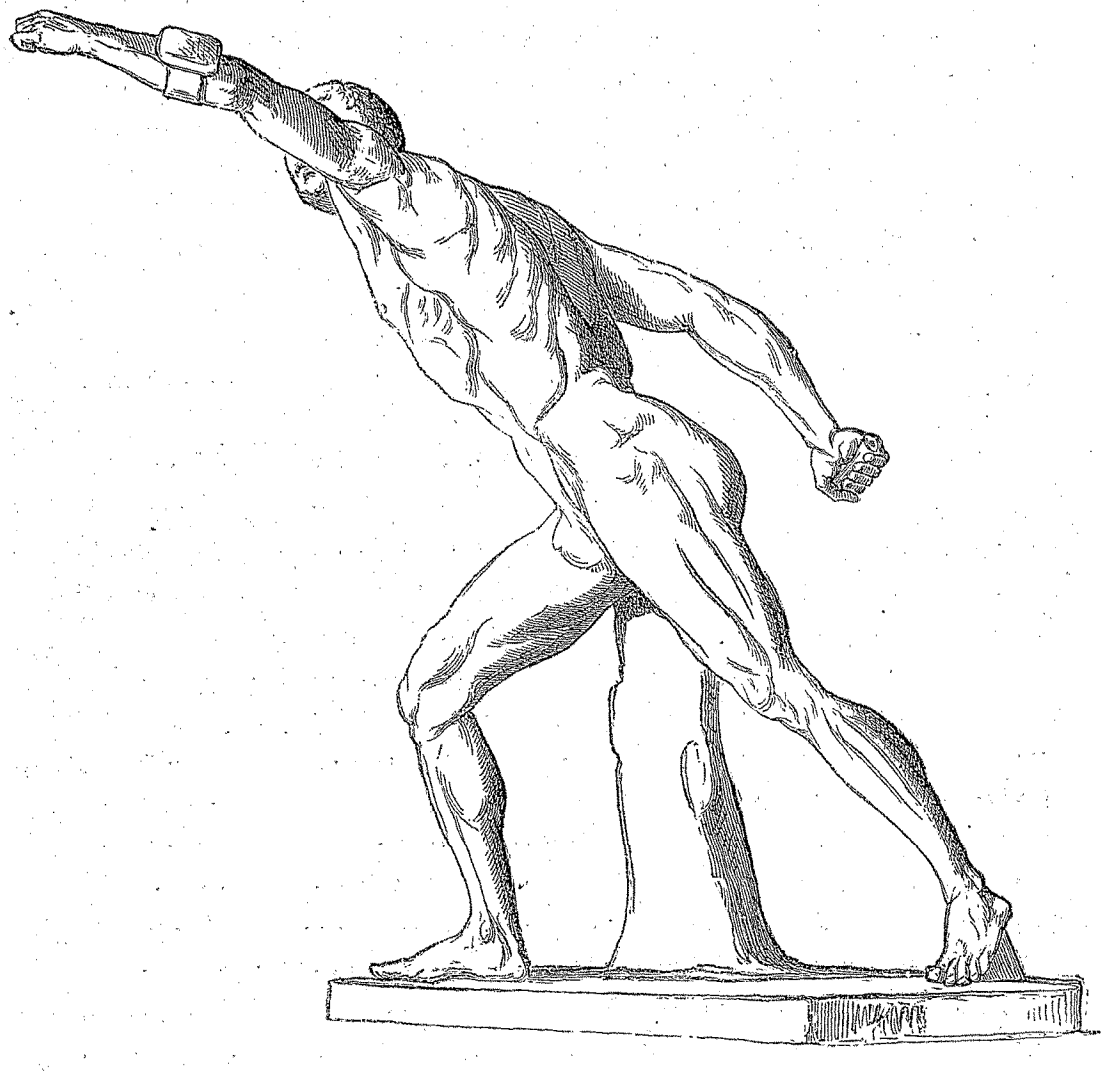
Lorsqu'un homme est immobile, on sent qu'il va bientôt se mouvoir; le sang qui circule sous sa peau, la vie qui anime son regard, nous disent qu'il est capable d'agir, que son immobilité en ce moment est volontaire et qu'elle cessera. Voilà pourquoi la figure humaine en peinture, avec la vérité de ses carnations, la fluidité visible de son sang, la transparence de sa peau, ne semble jamais immobile; tandis qu'elle est immobile évidemment dans une statue, qui ne nous montre que l'extérieur de l'homme, sans laisser transparaître la circulation de la vie, sans en laisser voir les colorations. La sculpture est donc moins propre que la peinture à représenter la vivacité du mouvement, parce que la matière qu'elle met en œuvre semble ajouter encore à son immobilité et nous interdire toute illusion.

C'est une juste remarque de M. Guizot (*Études sur les Beaux-Arts*), que la même action exécutée par une personne isolée ou par plusieurs personnes donne lieu à des attitudes bien différentes. « Ainsi, dit-il, un homme qui, pour s'exercer, fait des armes contre un mur, ne se place point en garde et ne se fend point comme celui qui fait assaut avec un autre. Un homme qui jette une pierre pour apprendre à lancer avec force

et avec adresse n'a ni dans le bras ni dans le reste du corps le mouvement et la pose de celui qui jette des pierres à un ennemi. Quoique leur action soit la même, leur intention est différente, et l'intention change le mode de l'action. Il y a dans la chaleur d'une action animée, dans les attitudes qu'elle fait naître, quelque chose de vif et de varié que la peinture doit reproduire, mais dont la sculpture ne peut donner l'idée. La flexibilité du corps humain prend, au milieu de ces mouvements rapides d'hommes qui se touchent et agissent puissamment les uns sur les autres, des formes que les peintres doivent étudier dans la nature, s'ils veulent les reproduire sur la toile avec vie et vérité, mais que les sculpteurs anciens ont rarement essayé de rendre en ronde-bosse, parce que cela ne convenait point à leur art. » Il y a là pour les statuaires une excellente leçon. Oui, le mouvement d'une figure isolée devra être plus modéré, même dans l'action la plus vive, qu'il ne le serait si son animation était motivée par le concours ou l'opposition d'une autre figure. L'élan d'Hippomène à la poursuite d'Atalante ne fut pas le même assurément que dans le simple exercice de la course.

L'antiquité, il est vrai, nous offre quelques rares exemples d'un mouvement qui approche de la violence, et ici la figure si connue sous le nom de *Gladiateur combattant* se présentera sans doute à l'esprit du lecteur. Mais s'il est vrai que ce morceau admirable et tant admiré témoigne d'une connaissance profonde de l'anatomie et peut servir de modèle pour l'art d'exprimer avec énergie et vivacité le jeu des muscles, l'élasticité des membres et le frémissement de la vie, il faut reconnaître aussi que le mouvement en est excessif pour la statuaire, et contrasté avec effort. Le bras droit et la jambe gauche rejetés en arrière forment un contraste un peu forcé avec le bras gauche et la jambe droite portés en avant. L'élancement de la figure est tel, qu'il rend difficile le mouvement qui va suivre. Nous sera-t-il permis d'ajouter que la tension musculaire y est poussée jusqu'au point où elle inspire au spectateur un sentiment de fatigue? J'imagine qu'un Grec d'Athènes, un Grec du temps de Périclès, aurait hésité à éterniser dans le marbre une action aussi violente, une action qui, dans la vie même, n'a pu durer qu'un instant. Lorsqu'il modela cette statue, d'ailleurs si belle, et qui est certainement une statue *iconique*, c'est-à-dire le portrait de quelque vainqueur aux jeux sacrés, Agasias d'Éphèse, florissant au IIIe siècle avant notre ère, était déjà loin de cet âge incomparable où l'on savait être nerveux avec souplesse, vrai, vivant et remué, mais avec mesure et sans effort. Voyez le *Discobole* de Myron : il est représenté au moment où il va lancer le disque. Replié sur lui-même, on l'a comparé au serpent qui

s'enroule pour s'élancer avec plus de vigueur, de sorte qu'au mouvement actuel de la figure l'imagination ajoute le mouvement qui va s'accomplir. Plus réservé encore que Myron, Naucydès d'Argos fit aussi une statue de Discobole, et il le représenta la tête inclinée, en observation, le corps



LE GLADIATEUR COMBATTANT.

(Statue d'Agasias d'Éphèse.)

légèrement reculé, calculant la manière dont il lancera le disque. Rien de plus conforme aux lois de la statuaire que cette action retracée par une attitude qui promet le mouvement et qui le prépare. Et cependant le *Discobole* de Naucydès était une statue de bronze ; or, nous dirons plus

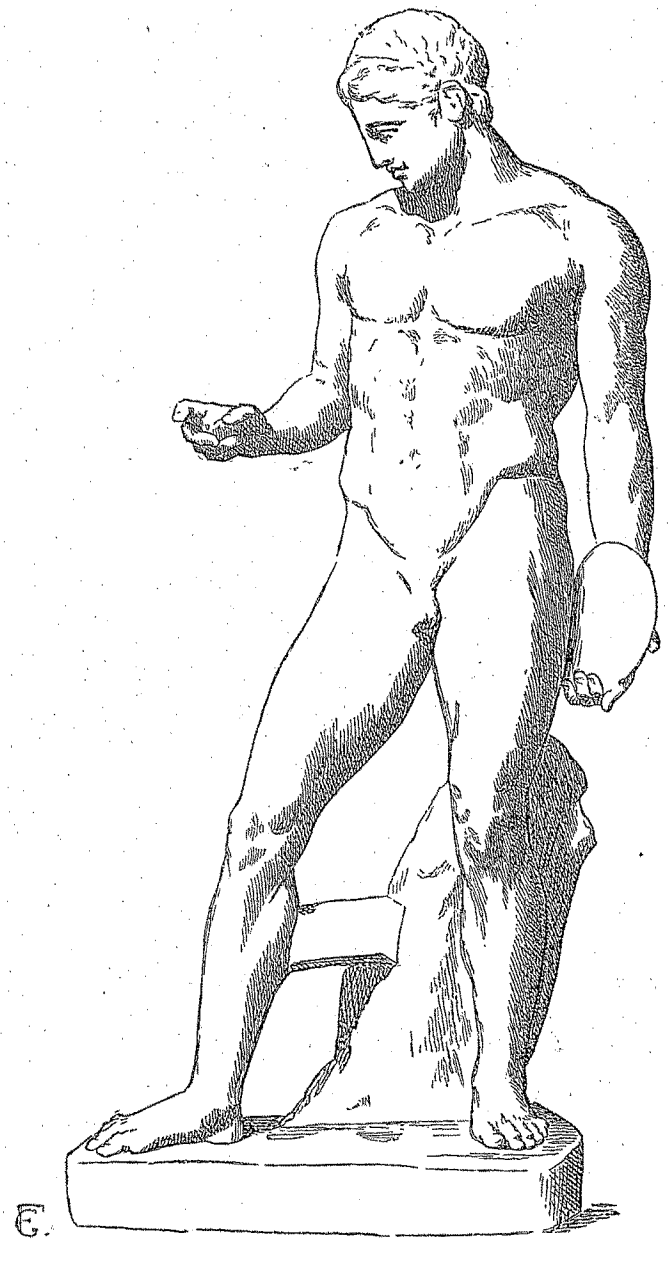
tard comment les figures qui doivent être coulées en bronze donnent au sculpteur une plus grande latitude, en modifiant les conditions de l'équilibre, et lui permettent d'étendre les limites de son mouvement.

Condamné par les bornes de son art à ne saisir qu'un instant du mobile spectacle de la nature, le sculpteur, plus encore que le peintre, doit choisir cet unique instant, de manière que notre pensée y ajoute facilement ce qui a précédé et ce qui doit suivre. Puisque tout personnage de la peinture ou de la statuaire est fatalement immobile, et puisque la figure sculptée est encore plus immobile que la figure peinte, ne faut-il pas que notre imagination prête aux ouvrages de l'art le mouvement et la vie dont ils n'ont que l'apparence? L'essentiel est donc pour l'artiste de mettre *notre esprit* en mouvement, de façon à nous faire voir par les yeux de la pensée ce que réellement nous ne voyons point.

Une nécessité qui s'impose au plus hardi statuaire en ce qu'elle est inhérente à l'emploi du marbre, c'est la nécessité de ces soutiens qu'on appelle des *tenons*. Les tenons, à proprement parler, sont des épaisseurs de matières étrangères au corps de la statue et que l'on conserve pour donner de la solidité aux parties détachées de la masse. Mais on appelle aussi *tenons* les motifs accessoires qui font partie de la composition des statues, lorsque ces motifs y sont adhérents. Tantôt, par exemple, c'est un tronc d'arbre sur lequel s'appuie nonchalamment un jeune faune qui a suspendu à un rameau court son pipeau rustique ; tantôt c'est une stèle, un fût de colonne, qui porte les attributs d'une divinité ou les armes d'une amazone prête à combattre. Quelquefois le sculpteur déguise ses tenons en les motivant par l'action même de la statue. S'il nous montre Diane partant pour la chasse, elle est accompagnée d'une biche qui bondit près d'une tige morte indiquant la forêt où la déesse va s'élancer. S'il a modelé une Vénus sortant du bain toute nue ou au moment d'y entrer, il placera auprès d'elle sur un appui la draperie qu'elle vient de dépouiller ou dont elle va se couvrir, et cette draperie retombera en plis heureux sur les cannelures du vase aux parfums. L'ensemble du tenon, élargissant ainsi la partie inférieure du marbre, le rendra plus solide, le fera pyramider et sera pour le statuaire un moyen d'opposer aux délicatesses de la chair les rugosités d'une écorce, ou les plis fouillés d'une draperie, ou le pelage d'un faon.

Lorsqu'un membre de la figure, détaché par un geste violent, s'éloigne de la masse au point de faire craindre un manque de solidité, le sculpteur est contraint de le soutenir par un tenon, et cela même met en relief la vérité de notre principe ; car, faute d'avoir modéré son mouvement, le

sculpteur sera conduit à se critiquer lui-même par l'emploi de ces épaisseurs de marbre, de ces bossages malencontreux qui si souvent affligent



LE DISCOBOLE.
(Statue de Naucydès d'Argos.)

l'œil, parce qu'ils nous apparaissent comme des excroissances parasites dans la floraison de l'art.

Il est vrai de dire que parfois les statuaires savent mettre à profit la nécessité des tenons et qu'ils s'en servent pour meubler les vides, pour équilibrer les masses, pour répondre à ce besoin instinctif de pondération qu'il faut satisfaire surabondamment, alors même que les lois de la statique ont été rigoureusement obéies. Si vous jetez un nouveau coup d'œil sur le *Discobole* de Naucydès, vous verrez que le tenon par lequel la jambe droite est rattachée au tronc d'arbre est ici voulu pas le balancement des masses, et qu'il fait sur la gauche du spectateur un utile contrepoids au développement du disque placé sur la droite. Il est même des artistes raffinés qui, loin de redouter les tenons, se plaisent à leur faire jouer un rôle optique dans la composition de leurs figures. Pradier, qui fut si amoureux du marbre, les employait sans en être choqué le moins du monde : il y voyait dans certains cas, non pas un aveu de l'impuissance du statuaire, mais une nécessité heureuse, et par cela seul que de pareils moyens sont étrangers à toute imitation de la nature, il les considérait comme indiquant avec franchise une œuvre façonnée de main d'homme, une forme adhérente encore, par une attache dernière, au bloc de marbre d'où le génie de l'homme l'a tirée. Mais cet excès de complaisance d'un artiste éminent pour les pratiques intimes de son art n'empêche point que, d'une manière générale, les tenons n'accusent l'imprudence du sculpteur qui n'a pas su modérer le mouvement de sa figure. Michel-Ange lui-même, le fier Michel-Ange, disait ce mot remarquable : « Il faut qu'une statue se compose de telle sorte qu'elle puisse rouler du haut d'une montagne sans qu'aucun de ses membres vienne à se rompre. » C'était formuler hardiment un principe sage, et recommander la modération par une hyperbole.

Il est maintenant assez clair que la sculpture a tout avantage à représenter de préférence des actions tranquilles et simples, à chercher plutôt des attitudes que des mouvements. Après tout, que la pantomime des statues soit mesurée, que leur geste soit sobre, ce n'est pas seulement une affaire de statique et d'équilibre, c'est aussi une condition de dignité. Un geste violent ne saurait convenir ni à un dieu, parce que la divinité est au-dessus des passions humaines, ni à la figure d'un héros, parce que le héros, même dans la douleur, doit conserver la force de son âme et rester maître de lui.

L'antiquité le possédait au plus haut degré, ce sentiment de la mesure que nous avons perdu. Cicéron disait que le geste de l'orateur ne doit pas dépasser le sommet de sa tête. Si c'est là une loi de l'éloquence, combien cette loi n'est-elle pas plus essentielle à la sévère et grave sculpture! Élevée par le statuaire dans les régions de l'immortalité, la figure

humaine y prend peut-être d'autant plus de grandeur qu'elle rappelle, sans les répéter, les gestes de la vie. Il me semble que l'athlète lui-même, l'athlète vainqueur, une fois divinisé par le marbre, ne fait plus que se souvenir, dans l'Élysée, des mouvements qui décidèrent de son triomphe, et que son ombre sculpturale les recommence, non tels qu'ils furent applaudis dans l'arène aux Jeux Olympiques, mais tels qu'ils se reproduisent, après la mort, dans la mémoire de son âme rassérénée.

Comme la mer demeure tranquille en ses profondeurs, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi les figures grecques, au milieu même des passions, annoncent une âme grande et forte. Cette belle remarque de Winckelmann (*Histoire de l'Art chez les anciens*) se vérifie même sur les antiques qui ne sont pas de premier ordre. Apollon indigné vient de lancer un trait mortel au serpent Python; mais son geste n'exprime point la colère, car le sculpteur a choisi l'instant où le mouvement vient de s'accomplir ; à ce mouvement succède une attitude animée et fière, exprimant, avec le mépris d'une victoire si facile, le sentiment calme de la majesté qui doit rayonner dans le dieu de la lumière. Les filles de Niobé, que Diane perce de ses flèches, ne s'en défendent point par des gestes violents; elles paraissent engourdies par la terreur et comme fascinées par la vue d'une mort inévitable. Leur mère, au lieu de s'élancer à leur secours en gesticulant et en poussant des cris, est frappée aussi de stupeur; elle n'a plus la force de rien sentir, de rien vouloir; sa langue est muette ; son âme, inondée de douleur, est paralysée. Scopas, l'auteur probable de ces statues fameuses, a fait passer dans son marbre le souvenir de la fable qui métamorphosait en rocher la mère des Niobé. Il s'est dispensé ainsi de tenter en sculpture les gestes de l'extrême détresse et l'impossible expression du désespoir.

Que si l'ouvrage du sculpteur, au lieu d'être une statue isolée, se compose de plusieurs figures formant groupe, les mouvements partiels pourront être vifs et contribuer néanmoins à la tranquillité de l'ensemble. Il faut dire encore que si le groupe est destiné à une place où il sera traversé par les rayons du soleil, le sculpteur doit craindre de multiplier les membres isolés qui pourraient jeter de la confusion dans le groupe en y remuant des lumières et des ombres imprévues. C'est un point essentiel que la silhouette extérieure et intérieure d'un groupe se débrouille aisément et ne soit pas rompue par une complication de gestes, qui de loin ferait ressembler le groupe à un rocher.

Un jour que nous parlions de sculpture avec le statuaire David, il nous disait, lui si impétueux et si facilement ému : « La simplicité du geste aide beaucoup au grandiose. Le geste est le langage de la statuaire;

l'attitude, le regard, doivent précéder la parole comme l'éclair précède la foudre. Le geste est, dans notre art, le plus puissant moyen d'expression, en ce qu'il décèle une âme si profondément pénétrée, qu'impatiente de se manifester elle choisit le signe le plus rapide. » On comprend par ces paroles que David, lorsqu'il voulait, en sculpture, un geste simple, n'entendait point pour cela refroidir l'expression ; il pensait seulement que le feu de l'artiste doit rester couvert et caché ; il sentait, comme Diderot, que la sculpture est une muse silencieuse et secrète, dont l'enthousiasme bout au dedans, et il se plaisait à répéter ce passage du philosophe : « Rien n'est si facile que de se livrer aux fureurs, aux injures, aux emportements, que de nous montrer un fils tout dégouttant du meurtre de son père, et, sa tête à la main, demandant son salaire. Mais ce qu'il est difficile de bien rendre, c'est : *Prends un siége, Cinna.* C'est lorsque la passion retenue, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu de la chaudière souterraine des volcans ; c'est dans le moment qui précède l'explosion, c'est quelquefois dans le moment qui la suit, que je vois ce qu'un homme sait faire. »

Ainsi le plus hardi des écrivains français ne pense pas autrement cette fois que le plus sage des Grecs, et le plus chaleureux de nos statuaires contemporains se trouve d'accord, en ce qui touche le mouvement et le geste, avec un Naucydès, un Scopas ou un Praxitèle.

VII

LA LOI DU MOUVEMENT VARIE ET DOIT VARIER SELON LES MATIÈRES EMPLOYÉES PAR LE SCULPTEUR.

La sculpture emploie diverses matières, la terre, le bois, la pierre, le marbre, le bronze, l'or, l'argent, l'ivoire.

La terre. — La terre glaise, l'argile, a été primitivement employée par les sculpteurs aussi bien que par les potiers. Dans les tombeaux égyptiens des époques les plus reculées et parmi les antiquités assyriennes, on trouve des scarabées et des figurines en terre qui prouvent que ce genre d'ouvrage n'est guère moins ancien que l'industrie de la brique ou l'art de façonner un vase. Il était naturel, en effet, que les premiers artistes eussent l'idée de *modeler*, c'est-à-dire d'imprimer une forme à une matière molle, comme l'argile, qu'ils avaient sous la main, avant de s'attaquer à des matières dures, comme le bois ou la pierre, qui deman-

daient des instruments difficiles à perfectionner. En séchant à l'air libre, les figures ainsi modelées durciraient aussi bien que les briques crues, et nous savons par Pline que le modeleur Calcosthènes avait fait des ouvrages en terre crue, *cruda opera*, dans le quartier d'Athènes appelé le Céramique (de κέραμος, terre à potier); mais il est et il a toujours paru préférable de donner à l'argile, par l'action du feu, une consistance ferme qui lui fait perdre la propriété de se délayer dans l'eau. Voilà pourquoi un ouvrage d'argile s'appelle *terre cuite*.

Nous verrons un peu plus loin que l'exécution de toute statue doit être précédée d'un modèle en argile ou en cire, qui est proprement l'œuvre originale du sculpteur, et dont la statue sera la copie; mais ces modèles originaux une fois terminés sont moulés en plâtre, et la terre est détruite par l'opération même du moulage. Or, nous ne voulons parler ici que des figures qui, une fois modelées en terre, sont cuites et conservées telles quelles. Ces sortes de sculptures ont été pratiquées en Grèce comme en Égypte et en Asie. A Corinthe, les frontons des vieux temples doriques étaient décorés de statues en terre. Pausanias, visitant la Grèce pour la décrire, vit dans le temple de Bacchus à Athènes un ouvrage en terre cuite représentant le roi Amphictyon qui reçoit à sa table Bacchus et d'autres dieux. Parmi les ruines de Pompéi se sont trouvées des statues en terre cuite, de grandeur naturelle et même plus grandes que nature. Mais le plus souvent la terre cuite ne s'emploie que pour des œuvres de petite dimension. Le sculpteur qui se propose de conserver son modèle par la cuisson doit calculer le mouvement de ses figures de manière que leur composition même les soutienne et qu'aucun membre, en s'écartant de la masse, ne soit exposé à se rompre. Les terres qu'on veut cuire, en effet, ne sauraient être soutenues par une armature intérieure, parce que, devant se rétrécir par la simple dessiccation et ensuite au feu, elles seraient infailliblement disloquées par la présence d'une tige de fer, qui resterait rigide pendant que la terre diminuerait de volume. La modération du mouvement est donc ici une loi plus rigoureuse encore.

Du reste, le sculpteur qui veut faire une terre cuite ne confie pas son premier modèle à l'action du feu, au risque de le perdre : il le moule en plâtre et il obtient ainsi des creux dans lesquels le mouleur pousse de la terre, en ayant soin de la tenir partout d'une épaisseur à peu près égale, pour éviter que la différence d'épaisseur ne soit une cause de rupture au moment où la terre se rétrécira. Les divers morceaux de terre, en se rejoignant, formeront une ronde-bosse semblable au premier modèle et qui, au moyen du moule, pourra être remplacée par une autre, si elle périt. Quelquefois, cependant, il arrive que le statuaire, ayant modelé de

verve une figure ou un groupe, se hasarde à le cuire immédiatement, sans prendre la peine de le mouler. Il donne ainsi de la consistance à ces images rapidement conçues, qui sont la fantaisie d'un jour et qui, façonnées d'un pouce fiévreux, portent l'empreinte d'une inspiration passagère et chaleureuse. Ce qui n'a duré qu'un instant dans sa tête échauffée, il le rend durable dans l'argile durcie au feu. L'artiste nous livre de la sorte le secret de ses émotions fugitives et l'intimité de son âme. La *terre cuite* est en effet pour le sculpteur ce qu'est pour le peintre un de ces dessins qu'il crayonne ou qu'il écrit d'une plume légère sur le papier pour les graver à l'eau-forte, en s'attachant moins à la réalité qu'à l'esprit des formes, et qui sont comme les autographes de son génie. Muse grave, sévère et formaliste, quand elle touche au marbre, la sculpture se permet, dans les terres cuites, surtout de petite dimension, la liberté de l'esquisse et même la vivacité de l'improvisation. Certains maîtres modernes, Clodion par exemple, ont passé leur vie à multiplier ces modèles faciles, qu'ils ont frappés au coin d'une liberté charmante et dont l'heureuse incorrection est souvent rachetée par tant de grâce. Mais ces badinages du sculpteur ne laissent pas que d'être soumis au principe d'un mouvement tempéré par la fragilité de la matière. La sculpture est un art sérieux, même quand elle joue ; elle est retenue et mesurée jusque dans ses entraînements et ses caprices.

Le bois. — L'art de modeler les matières molles, c'est-à-dire la *plastique,* précéda sans doute l'art de tailler les matières dures et les métaux, de les ciseler, de les graver, c'est-à-dire la *toreutique.* On dut faire des statues d'argile avant de sculpter des statues de bois. Celles-ci pourtant remontent à des époques très-anciennes. S'il en faut croire des traditions où l'histoire se mêle avec la fable, les sculptures de l'Athénien Dédale, petit-fils d'Érechthée, qui florissait vers le XIIIe siècle avant notre ère, antérieurement au siége de Troie, étaient des sculptures en bois, d'où ces sortes d'ouvrages avaient pris le nom de figures *dédaliennes.* Vulcain, suivant le récit d'Homère, avait imité sur le bouclier d'Achille un chœur de danses sculpté en bas-relief par Dédale. Au nom de cet artiste fameux les Grecs rattachaient volontiers des aventures fabuleuses, et ils avaient si bien personnifié en lui l'invention de la sculpture, que Socrate, parce qu'il était statuaire, se disait descendant de Dédale. C'était lui, disait-on, lui Dédale, qui le premier avait ouvert les yeux des statues. Le premier, il avait détaché du corps les bras et les jambes, expression probablement figurée pour faire entendre que l'art devait à un Grec les commencements de son animation et de sa vérité. Par un Grec, la momie égyptienne,

image de mort, avait donné un premier signe de mouvement et de retour à la vie.

La sculpture en bois, du reste, se prête beaucoup mieux au mouvement que les granits, les porphyres et les marbres. Substance fibreuse, compacte et relativement légère, le bois a plus de portée que la pierre, et conséquemment il peut se projeter plus avant dans le vide; d'où il suit que les membres d'une figure sculptée en chêne, en cèdre, en sycomore, s'ils viennent à s'écarter de la masse, ne courent pas risque d'être rompus par leur pesanteur. Tel geste dont la vivacité et l'expansion seraient excessives dans la sculpture en marbre, est possible et même tolérable dans la sculpture en bois, où il n'a rien d'inquiétant pour l'esprit ni pour le regard.

Une autre remarque à faire sur ce genre de sculpture, c'est qu'il a été l'objet d'une certaine prédilection parmi les chrétiens, même au temps de la Renaissance et au XVIIe siècle, alors que le marbre abondait et que l'adresse du ciseau était arrivée à son comble. En Flandre, en Allemagne, en Italie, en Espagne surtout, le talent de fouiller le bois a été poussé au dernier degré de la souplesse et de l'expression, particulièrement dans la décoration des églises. Ici, des baldaquins d'autels sont soutenus par des anges aux draperies volantes; là, ce sont des figures qui s'avancent en porte-à-faux pour soutenir la devanture d'une chaire à prêcher ou le dais d'un trône épiscopal. L'aspect austère du bois, tel que le modifie le ton bruni, mordoré et profond de l'encaustique dont il est enduit et lustré, en éloignant toute ressemblance avec la couleur naturelle du nu, semble convenir à l'esprit d'une religion ennemie de la chair. Ainsi, par le seul choix d'une matière dépourvue de séduction, les pays catholiques sont parvenus à racheter ce qu'il y avait de paganisme dans l'art du sculpteur.

Il nous souvient de la forte impression que nous firent les saints, sculptés en bois, de Berruguete, lorsque nous visitions la cathédrale de Tolède. Il y avait une harmonie singulière entre ces figures de chêne sombre, qui entourent le chœur, figures fières, tristes et sévèrement drapées, et l'obscurité formidable d'une église où les sentiments de l'Évangile ont pris un caractère farouche, où l'on se sent pénétré d'effroi rien que par le silence de la lumière. Le marbre grec étincelant de paillettes ferait tache, par sa gaieté vivante, au milieu de ce sanctuaire; il éveillerait le souvenir profane des cultes antiques.

L'Italie païenne de la Renaissance a eu au contraire une préférence marquée pour l'emploi des beaux marbres. De ses rares sculpteurs en bois, le plus étonnant a été Andrea Brustoloni, dont on voit à Venise tant de merveilleux ouvrages. Habile à raviver la matière par le contraste des couleurs et le rapprochement des essences les plus diverses, Brustoloni a su

mettre à profit la liberté de mouvement que permet la sculpture en bois. Tantôt des nymphes à demi nues se tournent sur les bras d'un fauteuil, chiffonnant des draperies que la dignité du marbre se refuserait à exprimer; tantôt des nègres d'ébène, à moitié couverts d'un vêtement fait de poirier, portent des candélabres dans les poses les plus capricieuses et les plus mouvementées.

Bien que l'usage des sculptures en bois ait été appliqué et le soit encore à de grandes figures, particulièrement aux crucifix des églises, dont les bras sont nécessairement rapportés, il convient plutôt de s'en servir pour des ouvrages de petite dimension, qui peuvent être travaillés d'une seule pièce. En tous cas, c'est à la décoration intérieure, et à l'abri des intempéries de l'air, qu'il faut employer une matière qui peut se déjeter et se fendre. Sujet d'ailleurs à être consumé par le feu ou rongé des vers, le bois ne saurait promettre à l'artiste une durée bien longue, une durée proportionnée au temps, à la patience et à l'habileté que la matière exige, car la pratique du bois ne s'apprend point aussi vite que celle du marbre; elle demande un peu plus d'habitude dans le maniement de l'outil. Mais une fois que l'artiste a composé le modèle de sa statue, qu'il en a arrêté la silhouette et les formes intérieures, il peut confier à un praticien le gros de la besogne, se réservant pour lui-même les touches délicates et décisives, les derniers accents.

La pierre. — De toutes les substances que la sculpture met en œuvre, celle-ci est la moins susceptible de mouvement. Les attitudes solennellement immobiles que les prêtres égyptiens donnaient si volontiers à leurs statues, surtout à leurs colosses, étaient conseillées aussi par la pesanteur de la matière; de façon que les éléments puisés dans la nature se trouvaient, par une coïncidence singulière, parfaitement d'accord avec le génie d'un peuple jaloux de la durée, rivé à l'immuable, et pour qui la stabilité de l'art monumental fut toujours la condition première de la majesté et de la grandeur. Le goût d'une sculpture imposante et peu remuée devait naître dans le pays qui produisait les granits, les porphyres, la serpentine, le basalte.

Au surplus, toute statue gigantesque, par cela même qu'elle se rapproche de l'architecture, gagne un certain air de gravité à être sculptée ou plutôt construite dans une substance semblable à celle des ouvrages architectoniques. Elle devient plus monumentale encore lorsqu'elle est taillée dans le roc, au sommet d'une montagne, pour être vue de très-loin et servir de décoration colossale non plus à une ville seulement, mais à une province. La rudesse de la matière ne messied pas d'ailleurs à des colosses,

dans lesquels la finesse du grain serait inutile, et où la perfection du détail serait déplacée. La simple pierre y est d'autant plus convenable, qu'elle amène l'artiste à observer une tranquillité de lignes et une fierté de silhouette favorables au grand style, en lui rendant impossibles les écarts du geste et les hardiesses du mouvement. Au surplus, il est des pierres propres à recevoir le poli et qui ont été la matière des plus belles œuvres de la sculpture française. On en peut citer pour exemple le groupe colossal de Richier, célèbre sous le nom de *Sépulcre de Saint-Mihiel,* en Lorraine.

C'est donc une nécessité pour le sculpteur d'être calme et grave quand il s'attaque à la pierre; mais cette entrave apportée à son génie tournera au profit de sa grandeur si, par une obéissance volontaire à la nature des choses, il sait être imposant et majestueux là où il ne saurait animer sa pantomime par une action vive. La sculpture en pierre, par sa simplicité mâle et robuste, est pour ainsi dire l'ordre dorique du statuaire. C'est là surtout que les mouvements doivent être, non pas excentriques, mais concentriques.

Le marbre. — La Grèce, qui est la patrie des grands sculpteurs, est aussi la patrie du beau marbre. Les montagnes qui environnent la ville d'Athènes contiennent des carrières de marbre précieux, mais qui, à force d'être abondant, fut employé jadis comme de la pierre, et servit à bâtir des temples. Sans parler du mont Hymette, aussi riche en marbre que célèbre par son miel, le mont Pentélique fournissait aux œuvres de la sculpture et de l'architecture athéniennes un beau marbre blanc dont la cassure est semée de paillettes étincelantes, et qui, une fois poli, prend avec le temps un ton d'ivoire. De ce marbre étaient construits tous les édifices publics d'Athènes, entre autres les temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, les Propylées, le Parthénon. Le Péloponèse renfermait dans les carrières du mont Taygète ce marbre de couleur verte qu'on appelle aujourd'hui *vert antique.* Le cap Ténare recélait un marbre noir comme l'ébène. Corinthe avait du marbre jaune, et Phigalie, ce marbre gris dont fut bâti le temple d'Apollon. Presque toutes les îles de la mer Égée possédaient des marbrières; Thasos, Lesbos, Chio, Paros, Mélos (Milo), Proconèse, Rhodes, l'Eubée. Enfin cette Asie-Mineure, qui fut une seconde Grèce, était aussi féconde en marbres qu'en artistes. Le plus fameux de tous ces marbres était celui de Paros, qui est semé de gros grains cubiques et brillants, dont le scintillement prête une sorte de vibration optique à la matière. La *Diane chasseresse* du Louvre est en marbre de Paros. Ainsi la nature, par une de ses harmonies admirables, avait formé la matière

des statues dans les contrées les plus fertiles en divinités, en héros et en statuaires. N'est-il pas remarquable aussi que les carrières de Luna aient été découvertes en Étrurie, au siècle d'Auguste, lorsque l'art passait de la Grèce en Italie, et que les marbres de Carrare se soient trouvés si près de la seconde Athènes, de la ville où devaient naître Donatello, Ghiberti, Verocchio et Michel-Ange?

Bien que le marbre blanc soit considéré comme le marbre statuaire par excellence, parce qu'il convient à l'imitation du nu, les anciens ont employé quelquefois le marbre de couleur lorsqu'il était d'un seul ton. Par exemple, le *noir antique*, tiré de la Libye, servait à représenter des esclaves africains, dont la peau luisante et le teint d'ébène étaient parfaitement rendus par la couleur et le poli de la substance. Les têtes de Bacchus, les figures de satyres se taillaient volontiers dans le marbre que l'on nomme aujourd'hui *rouge antique*. Il nous souvient d'avoir vu au musée du Capitole, à Rome, un *Faune à la vendange* qui est sculpté en cette belle matière, et dont le masque souriant exprime une ivresse voluptueuse, expression que rend plus vive encore le ton du marbre, comme si les sylvains et les bacchantes avaient pris plaisir à barbouiller de lie le jeune faune, ou à le plonger aviné dans le pressoir.

Il faut qu'on le sache pourtant: le marbre ne fut pas la substance le plus souvent mise en œuvre par les artistes grecs. Si les statues qu'ils ont sculptées dans cette matière sont à peu près les seules qui soient parvenues jusqu'à nous, cela tient à ce que leurs nombreux ouvrages en bronze, en argent, en ivoire et en or tentèrent la cupidité des Barbares, et que bien des chefs-d'œuvre des Myron, des Lisyppe, et peut-être de Phidias, furent dépecés ou fondus à Constantinople, en 1204, par les croisés, nos rudes ancêtres.

Ce que nous avons dit dans la VIe proposition sur le mouvement et le geste, étant surtout relatif à la sculpture en marbre, nous n'avons pas à y revenir ici; mais il nous reste quelque chose à dire sur le mouvement dans les figures de bronze.

Le bronze. — Les anciens donnèrent le nom de *sculpteurs* à ceux qui taillaient leurs figures avec un ciseau dans la pierre ou le marbre, et le nom de *statuaires* à ceux qui faisaient des figures de bronze. Cette distinction, qui n'existe plus dans notre langage, était fort juste, car lorsqu'on travaille une figure pour la couler en bronze, on ne la sculpte pas, on la modèle.

L'art de couler le bronze fut trouvé par deux artistes de Samos, Rhœcus et son fils Théodore, qui florissaient, selon Pausanias, au temps de

Cyrus et de Crésus, c'est-à-dire au VIe siècle avant notre ère, et, selon Pline, au VIIe siècle, environ 690 ans avant J.-C. Antérieurement à leur découverte, qui ne fut qu'un perfectionnement, on ne savait autre chose que de rapprocher des plaques de métal que l'on assemblait avec des clous et que l'on rivait. L'invention des artistes samiens consistait, sans doute, à couler le bronze dans un moule à noyau qui permettait de diminuer au gré de l'artiste l'épaisseur du métal. Ceci demande une explication.

Le sculpteur qui veut faire une statue de bronze commence par façonner en terre le modèle de sa statue. Quand ce modèle est complétement fini jusqu'à la dernière touche, il le fait mouler en plâtre, c'est-à-dire qu'il prend, en deux ou plusieurs morceaux, l'empreinte de son œuvre. Ce qui était en relief dans le modèle en terre est en creux dans le moule en plâtre. Si l'on rapproche exactement les divers morceaux du moule, la statue s'y trouve représentée par un vide, car le premier modèle en terre, autour duquel on a rapproché les morceaux, a été déformé et retiré par un trou ménagé sous les pieds de la statue. Dans le vide, on coule du plâtre liquide qui se pétrifie en quelques instants. Alors ce qui était un vide devient un plein, ce qui était creux vient en relief, et au lieu de son modèle en terre, qui a disparu, le sculpteur a devant lui une figure en plâtre identiquement semblable à ce modèle.

Pour changer cette statue de plâtre en une statue de bronze, il est nécessaire de faire un second moulage. On prend donc une nouvelle empreinte de la statue, et pour que le plâtre du second moule creux ne se colle pas au plâtre du modèle en relief, on enduit ce relief d'un corps gras qui empêche les deux plâtres de s'unir. On obtient ainsi un nouveau creux en plusieurs petites pièces que l'on doit ensuite rapprocher et réunir, pour la commodité pratique, dans des pièces plus grandes appelées *chapes*. Les pièces petites ainsi assemblées et enveloppées dans les grandes, il est clair que si on réunissait les chapes, elles laisseraient entre elles une cavité, c'est-à-dire que, pour la seconde fois, la statue serait représentée par un vide. Maintenant, si la statue devait être en bronze massif, il suffirait de couler du bronze plein le moule creux, en ayant soin de faire alors ce moule en un ciment capable de supporter l'opération. Mais il importe que le bronze ne soit pas massif, car il serait d'une pesanteur exorbitante, outre qu'il exigerait une dépense inutile de métal. Or, voici comment on procède pour rendre le bronze aussi mince, aussi léger que possible.

On imbibe d'huile tous les creux du moule et on y applique des lames de cire, de l'épaisseur que l'on veut donner au bronze. Cela fait, on

établit une armature en fer dont les branches sont pliées suivant l'attitude de la statue, mais qui doit lui assurer une assiette fixe. Toutes les pièces du moule qui sont revêtues de cire étant rassemblées autour de l'armature, de manière à s'y appuyer sans déplacement possible, forment une enceinte qu'on entoure de cercles de fer. Dans cette enceinte on fait couler, par le haut du moule, du plâtre liquide et de la brique en poudre, et ce ciment, auquel le moule imprime grossièrement les formes de la statue, est ce qu'on nomme le *noyau*. Une fois durci, le noyau ne fait plus qu'un seul corps avec l'armature et avec la cire. S'il l'on retire alors les cercles de fer et les pièces du moule, la figure paraît en cire telle qu'elle était en plâtre. C'est le moment pour le sculpteur de réparer son ouvrage dans les endroits qui en ont besoin, surtout le long des coutures que les différents joints du moule ont laissées sur la cire.

L'ouvrage réparé, on attache à la cire divers tuyaux qui sont : les *égouts*, par lesquels devra s'écouler la cire à mesure qu'elle se fondra ; les *jets*, par lesquels s'introduira le bronze en fusion, et les *évents*, qui ménageront à l'air une libre issue quand le métal se précipitera. Une fois que ce mécanisme de circulation se trouve bien établi, la figure entière est enveloppée d'un nouveau moule liquide à plusieurs couches, lesquelles, en séchant l'une sur l'autre, composent un ciment épais. Ensuite, par des opérations matérielles dont ici la description est inutile, on fait chauffer et couler la cire afin de préparer une place vide entre la masse grossière du noyau et le moule extérieur, qui conserve la fidèle empreinte de la statue. Le vide laissé par les cires fondues sera rempli par le métal enflammé. Quand le fondeur a terminé sa délicate besogne et que tous les appareils extérieurs sont enlevés, le sculpteur voit son œuvre transformée en bronze. On retire alors le noyau, et l'on ne conserve de l'armature que les pièces nécessaires à la solidité de la statue. Ces pièces, qui seront scellées dans le piédestal, passent dans les jambes de la statue, si elle est pédestre, et, si elle est équestre, dans celles des jambes du cheval qui porteront sur la base. Il ne reste plus au statuaire qu'à *réparer* le bronze comme il a réparé la cire, c'est-à-dire à faire disparaître la trace des tuyaux, à rabattre ces rugosités que les fondeurs appellent des *balèvres*, en un mot, à polir, à finir.

Ce moulage que nous décrivons ici est le moulage à cire perdue ; c'est celui qu'ont employé les Keller, fameux fondeurs sous Louis XIV. On se sert aujourd'hui de procédés plus simples, sinon meilleurs.

A présent que le lecteur a au moins une idée de la manière dont se fait un bronze, il s'expliquera comment les lois du mouvement sont modi-

fiées, dans l'art du sculpteur, par la nature des substances. Une statue en bronze est en effet très-légère, bien que les modernes n'économisent point la matière autant que le faisaient les anciens, à en juger par la statue équestre de Marc-Aurèle, qui est à Rome, et dont le bronze n'a que neuf millimètres d'épaisseur. Cette légèreté possible du bronze permet au statuaire de laisser des parties considérables de sa figure s'avancer dans le vide et de ménager une différence d'épaisseur entre ces parties et celles qui tiennent au piédestal. Dans la statue équestre et colossale de Pierre le Grand, modelée et fondue à Saint-Pétersbourg par le sculpteur parisien Falconet, toute la machine n'ayant d'autre appui que les pieds de derrière du cheval, l'artiste jugea essentiel que les parties antérieures du colosse fussent tenues très-légères. La même précaution dut être prise par Bosio lorsqu'il éleva sur la place des Victoires, à Paris, cette statue équestre de Louis XIV, dont le cheval a, d'ailleurs, si peu de naturel, degrâce et de vie.

Les plus hardis mouvements peuvent donc être tentés par le statuaire quand il travaille pour le bronze, en ce sens qu'il n'a pas à craindre que la matière inspire des inquiétudes à notre esprit en nous menaçant de sa chute. Mais en dehors des lois de la pondération, la dignité de l'art garde ses droits. Il suffit, pour le comprendre, de ce premier rudiment du goût, qui n'est encore que du bon sens. L'élan extraordinaire d'une figure en bronze n'est tolérable que si elle doit paraître volante, comme le *Mercure* si connu de Jean de Bologne, qui porte des ailes au pétase et aux talons, et qui n'appuie qu'un seul pied sur sa base, sans offenser pourtant nos regards. En s'autorisant de cet exemple, un de nos plus habiles statuaires, M. Dumont, a conçu la très-heureuse figure du génie de la Liberté qui surmonte la colonne de Juillet, à Paris, et qui, les ailes déployées, semble planer sur le monument. Encore est-il que le sculpteur n'aurait pas certainement osé un tel mouvement, si le bronze n'avait dû être doré, et rendu par là plus léger pour l'œil, et moins tranchant sur les couches lumineuses de l'air.

L'or et l'ivoire. — Dans les temps modernes, ces deux belles matières n'ont jamais été employées que séparées et pour de petits ouvrages. L'antiquité, au contraire, trouva le moyen de les associer et d'en faire des œuvres colossales. Il paraît même que la sculpture en métaux, la *toreutique*, était plus ancienne que la statuaire en marbre, qu'elle eut en Grèce un développement plus considérable et qu'elle fut le privilége des hommes libres. « Il y a une manière de sculpture, dit Quatremère de Quincy (*le Jupiter Olympien*), qui consiste à faire des statues de toutes sortes de métaux, d'or, d'argent, de bronze et de beaucoup d'autres réunions de

matières, par des morceaux rapportés, par compartiments, soit fondus séparément, soit battus, soit travaillés ou ciselés, soudés, rapprochés et formant un tout solide. Cette manière est la plus ancienne ; elle a produit des ouvrages sans nombre. La Grèce lui a dû ses plus grands et ses plus rares monuments. »

Phidias fut l'artiste qui perfectionna la toreutique en élevant les statues, en or et en ivoire, de Minerve dans le Parthénon d'Athènes, et de Jupiter dans le temple de ce dieu à Olympie, statues dont la hauteur totale mesurait quinze mètres pour la première, et dix-sept mètres pour la seconde. Par la divine beauté de ces deux colosses, qui épuisèrent l'admiration de l'antiquité, Phidias avait porté au dernier degré de la splendeur cette branche de la toreutique appelée la *statuaire chryséléphantine*, c'est-à-dire faite d'or et d'ivoire (comme l'indiquent les racines grecques de ces deux mots, qui sont χρυσός, or, et ἐλέφας, éléphant, ivoire).

Il ne se peut rien ajouter sur la statuaire chryséléphantine à ce qu'en a dit Quatremère dans son *Jupiter Olympien*, ouvrage si ferme en ses déductions, si plein, si lumineux ; et s'il est permis de critiquer la manière et le style dans lesquels l'auteur a restitué les statues de Phidias, il nous semble impossible de réfuter l'ensemble des notions rassemblées et mises en ordre par le savant archéologue. Nous n'avons ici que des emprunts à lui faire.

La combinaison de l'ivoire avec l'or dans les idoles était à la fois un conseil de la religion et une convenance de l'art. Convertir en chefs-d'œuvre les trésors qu'ils recevaient, c'était, pour les prêtres, les rendre plus sacrés et en assurer la possession à leurs temples. Primitivement, les simulacres des dieux étaient pauvres, mais vénérés à cause même d'une pauvreté qui paraissait auguste. Devenus opulents, les ministres de ces dieux voulurent frapper l'esprit des peuples par la magnificence des images proposées à leur adoration, et dès lors rien ne fut trop riche, trop précieux, trop rare pour les idoles. D'autre part, les artistes trouvèrent dans l'union de l'or et de l'ivoire les moyens de donner un éclat extraordinaire à leurs talents, et l'occasion de lutter par la beauté de l'ouvrage avec la beauté de la matière. L'ivoire est, en effet, une substance incomparable pour recevoir ce doux poli qui caresse l'œil. Sa blancheur blonde, qui se prête si bien à l'imitation de la chair, se marie à merveille avec les tons ardents de l'or. Composé de fibres qui en font un vrai tissu, il est susceptible d'une certaine élasticité, et il ne se rompt pas aussi aisément que les matières formées par concrétion, comme la pierre et le marbre. Fourni par les défenses de l'éléphant, l'ivoire était une substance précieuse par sa rareté autant que par sa finesse et par le prestige que lui

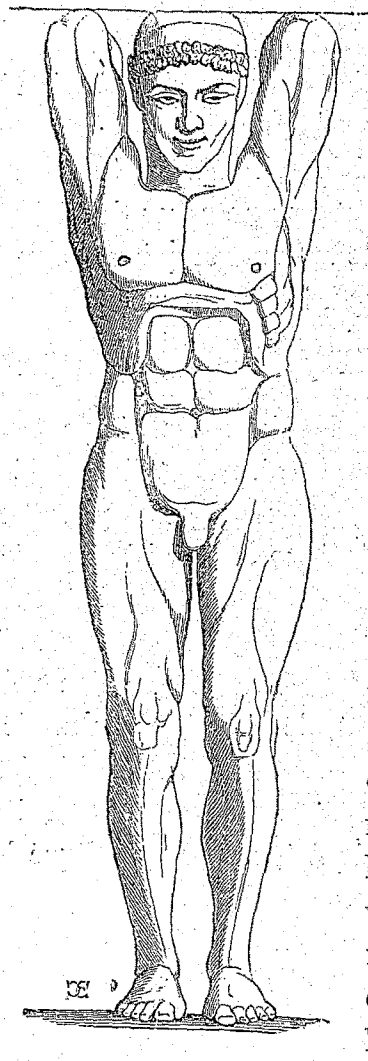
donnait encore la tradition; car c'était d'ivoire qu'avaient été faits la chaise de Pénélope, le lit d'Ulysse et, chez les Hébreux, le trône de Salomon. Toutes ces qualités de l'ivoire le rendaient digne d'être associé au métal le plus beau, le plus estimé, à celui qui brille parmi les autres métaux, dit Pindare, comme la flamme dans les ténèbres.

Mais comment élever un colosse avec une matière qui ne se présente jamais qu'en morceaux d'une médiocre étendue, les plus grandes défenses de l'éléphant n'ayant guère que deux mètres de longueur, sur lesquels il faut retrancher la partie creuse de la dent, qui ne peut servir à l'artiste? Les anciens, il est vrai, connurent le secret d'amollir l'ivoire, de sorte qu'après avoir coupé sur la dent, par une incision circulaire, des tronçons cylindriques, ils parvinrent à les aplanir et à se procurer des dalles dont l'étendue mesurait trois fois le diamètre de la dent, et qui pouvaient avoir en tous sens soixante-dix centimètres superficiels sur une épaisseur d'environ cinq centimètres. Quatremère de Quincy a montré clairement, a fait toucher au doigt les procédés au moyen desquels les Grecs ont dû assembler et adapter autour d'un noyau ou, pour mieux dire, d'une *âme* en bois ou en plomb, les nombreux morceaux d'ivoire dont l'ensemble devait composer, avec des parties en or, une statue gigantesque. Ces notions n'ont plus guère qu'une valeur archéologique, aujourd'hui que la sculpture ne travaille l'or et l'ivoire que séparément et en petit. De nos jours, une statue en or serait une pure exception ; c'est même une rareté qu'une statue d'argent comme la gracieuse figure de Bosio que l'on voit au Louvre et qui représente Henri IV enfant, de grandeur naturelle. Soutenues par une armature intérieure en fer, les statues d'or et d'ivoire pourraient se prêter à des actions compliquées, à des mouvements hardis; mais il va sans dire que les artistes de l'antiquité, n'ayant appliqué la statuaire chryséléphantine qu'aux images des grands dieux, exposées dans les temples, qu'elles remplissaient de leurs proportions colossales, conservèrent à ces images le calme majestueux qui est si convenable à la souveraineté olympienne.

Nous dirons bientôt comment la combinaison de plusieurs matières diversement colorées par la nature a conduit l'antiquité à la *sculpture polychrome,* et comment se légitime la répugnance du génie moderne pour ce genre de sculpture, qui est vicieux dans son principe, bien qu'il ait pu être admirable dans quelques chefs-d'œuvre du génie antique. Oui, nous espérons justifier par des raisons vives et fortes le sentiment qui condamne la polychromie en sculpture, au nom même de la haute signification et de la dignité sévère de ce grand art.

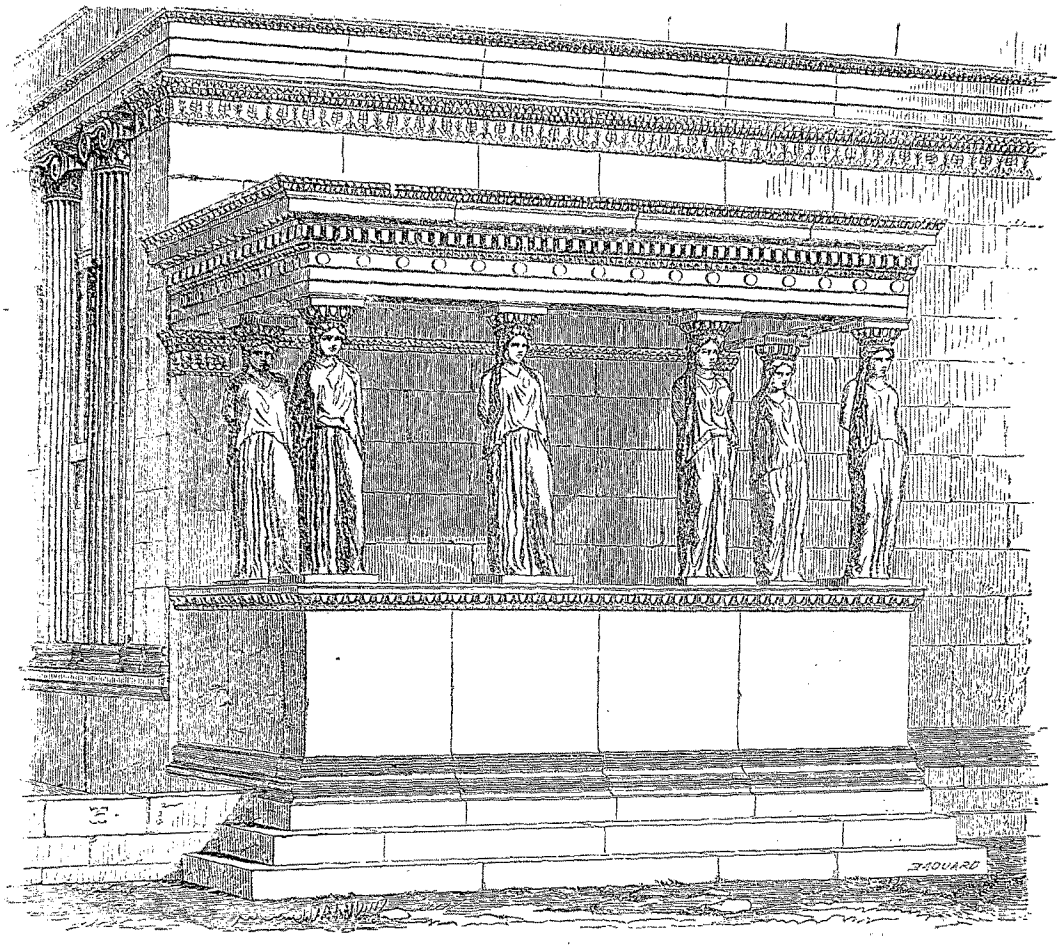
VIII

L'EMPLOI DES STATUES COMME MEMBRES D'ARCHITECTURE MODIFIE LA LOI DU MOUVEMENT DANS L'ART STATUAIRE.



L'idée d'employer des statues en guise de colonnes appartient aux Grecs, nous l'avons dit en parlant des caryatides. Mais le germe de cette idée se trouvait déjà dans certains monuments de la haute Égypte, tels que les temples de Tentyra et de l'île de Philæ, dont les colonnes présentaient, sur les quatre faces de leurs chapiteaux, des têtes d'Isis. D'un autre côté, les Phéniciens, qui avaient fondé des comptoirs dans quelques îles de la Grèce et sur plusieurs points de la côte, avaient coutume de dresser à l'entrée de leurs factoreries des bornes ou des colonnes auxquelles ils attachaient l'idée de leur dieu national Thoth, qui était lui-même un dieu égyptien d'origine. Les Grecs mirent une tête sur la colonne phénicienne, et, taillant cette colonne en forme de gaîne amincie par le bas, et le plus souvent carrée, ils en firent ces piliers qu'ils appelèrent *hermès*, parce que le dieu Thoth avait pris le nom d'Hermès chez les Grecs, comme il devait prendre le nom de Mercure chez les Romains. Surmonté d'une tête humaine, quelquefois de deux têtes adossées, l'hermès sans bras ni jambes était une sorte de momie verticale enfermée dans ses bandelettes, surtout quand la gaîne était ronde. On eut ensuite la pensée de faire sortir de ce fourreau les pieds de la figure qui s'y trouvait comme engaînée jusqu'aux épaules, et dont on vit dès lors les deux extrémités. Bientôt, d'autres dieux que Mercure vinrent montrer leurs bustes sur les hermès, et comme ces bustes étaient souvent d'une autre matière que la gaîne, on fut amené, par analogie, à faire des idoles *acrolithes*, c'est-à-dire dont la tête, les pieds et les mains étaient de marbre, le reste étant de bois. Telle était la Minerve martiale des Platéens,

sculptée par Phidias. Quant à l'hermès, il ne restait qu'à y indiquer la forme entière du corps pour faire une statue de ce qui était d'abord un pilier. Mais la colonne étant devenue statue, la statue à son tour devint colonne ; et c'est ainsi peut-être que s'explique l'origine des caryatides, aussi bien que par l'ingénieux récit de Vitruve.



CARYATIDES DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE, A ATHÈNES.

Quoi qu'il en soit, les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave sur des figures d'hommes ou de femmes. Les plus célèbres, les plus admirables de ces caryatides sont celles qui existent encore sur l'Acropole d'Athènes et qui portent l'entablement, sans frise, du Pandrosium. L'alliance de la statuaire avec l'architecture y a été soudée si merveilleusement, d'un art si délicat et si ferme, qu'elle a produit à la fois un chef-d'œuvre sculptural et un chef-d'œuvre architectonique. A ces figures est imprimé un léger mouvement, mais un mouvement rhythmé. On croit voir les vierges Errhéphores, qui portaient leur mystérieux fardeau

dans la procession des Panathénées, se reposer un instant sous l'œil de l'architecte-sculpteur, qui, par la magie de son art, a eu le temps de les transformer, vivantes encore, en gracieuses colonnes. Par la souplesse de leurs jambes symétriquement fléchies, dans un ordre alternatif, elles accusent le dernier mouvement de la vie, tandis que par la solidité d'un col puissant, d'une hanche verticale et d'une draperie cannelée, elles entrent déjà dans l'éternité du marbre et dans l'immobilité de l'architecture.

IX

LA CONVENANCE DU GESTE OU DE L'ATTITUDE ET LE CARACTÈRE DES FORMES SONT LES PLUS GRANDS MOYENS D'EXPRESSION DANS L'ART STATUAIRE.

Lorsque Vénus apparaît à Énée sur les rives de Carthage, le héros reconnaît de loin sa mère à la divinité de sa démarche : *incessu patuit*. Avant qu'on ait pu distinguer les traits de leur visage, les dieux s'annoncent déjà par la grâce de leur mouvement ou par l'auguste beauté de leur attitude. L'antiquité, n'ayant sacrifié ni l'esprit à la matière, ni le corps à l'âme, avait placé l'expression dans l'image entière de l'homme. Jetez un coup d'œil sur les belles statues grecques : l'âme, comme un courant magnétique, semble animer toutes les parties de la figure; la pensée de l'artiste se révèle d'abord par la contenance ou par le geste; elle est aussi présente dans les extrémités que dans le jeu de la physionomie, comme si une force intérieure et secrète présidait à la disposition des membres, s'opposait à leur isolement ou à leur indifférence, et les faisait tous concourir à signifier le sentiment voulu.

Hostile aux nudités, le christianisme a concentré l'expression dans les traits du visage. La beauté physique lui étant suspecte et lui paraissant cacher l'esprit du mal, peu lui importe que ses traits soient altérés jusqu'à la laideur ou contractés jusqu'à la grimace, pourvu que l'émotion de l'âme y soit visible et sensible. L'antiquité, au contraire, considerant la beauté comme la loi première de l'art, a tout subordonné à cette loi suprême, inviolable. Elle a supprimé ou adouci tout ce qui pouvait défigurer les traits, corrompre les formes; et cependant, chose admirable, elle n'a reculé devant aucune image de douleur ou de terreur; elle a été pathétique jusqu'au sublime en exprimant le désespoir muet de Niobé et les angoisses de Laocoon, dont les souffrances aiguës font frissonner tous ses membres et sont ressenties jusque dans les ongles de ses pieds. Que dis-je! elle a été d'autant plus expressive qu'elle

a rendu l'infortune plus touchante en y conservant l'intérêt qui s'attache à la beauté. Pour rester fidèle à son principe, et voulant toujours représenter, même en ses tragédies de marbre, la passion contenue et le héros maître de lui, la statuaire antique ne pouvait borner ses moyens d'expression à l'éloquence du visage : elles les a surtout cherchés, elles les a trouvés dans la convenance du geste ou de l'attitude et dans le caractère des formes.

La convenance du geste ou de l'attitude. — La naïveté étant la qualité la plus précieuse du geste, il était naturel que l'art de la pantomime fût perfectionné dans les temps primitifs, parce qu'il rencontrait alors de nombreux modèles de naïveté au milieu des mœurs simples que les raffinements de la civilisation n'avaient pas encore faussées. Aussi l'antiquité a-t-elle aimé et cultivé l'art du geste au point de lui imprimer un caractère religieux. Tel mouvement heureux qu'on avait surpris dans les allures d'une vierge décente portant les vases du sacrifice, dans l'action d'un beau jeune homme ou d'un vieillard vaquant aux cérémonies, était devenu un rite. Les Égyptiens, les Étrusques avaient institué dans leurs temples des danses sacrées ; ils en avaient réglé la cadence, les attitudes, la mimique, et les prêtres veillaient à l'intégrité des chœurs où les gestes consacrés devaient s'accomplir.

Chez les Grecs, l'étude du geste était passée du temple au gymnase et au théâtre. La jeunesse s'exerçait en public à certaines danses gymnastiques où l'on rappelait par une pantomime expressive les événements fameux, ou les joies de la famille, ou les combats. Mais en quittant le sanctuaire pour entrer dans les palestres, l'art du geste avait été affranchi de son caractère hiératique ; il avait cessé d'être une formule, et les artistes qui allaient étudier dans les danses les postures élégantes et les mouvements dignes du marbre, y trouvaient des motifs dont ils pouvaient varier l'accent et nuancer la signification. Là où les prêtres égyptiens avaient fixé le geste de façon à donner à leurs figures l'apparence immobile et solennelle du mort embaumé, les sculpteurs grecs, puisant au sein de la vie, restèrent libres dans le respect des grandes lois et ils prêtèrent à leurs statues une pantomime mesurée et vivante, les rendant humaines par la vérité naturelle de l'animation, divines par la vérité typique du mouvement.

Au théâtre, la masse des spectateurs se montrait si bien rompue au langage du geste et tellement sensible à la convenance, que toute faute en ce genre était sévèrement censurée, ce qui avait donné lieu au proverbe grec : *Faire un solécisme de la main.* Dans les situations les plus

tristes de la tragédie antique, les chœurs exécutaient des danses qui, loin de faire disparate, exprimaient le sentiment tragique avec tant de force, que l'on vit, sur le théâtre d'Athènes, des femmes grosses tout à coup saisies des douleurs de l'enfantement. Quant à l'expression du visage, qui eût été de loin indécise, elle était suppléée par un masque fortement grimé qui prononçait avec énergie l'ensemble du rôle. Ce masque devait représenter le côté persistant du caractère et l'esprit du personnage, tandis que les actions épisodiques étaient accusées par la parole, l'intonation et le geste de l'acteur. C'était donc un visage artificiel qui était chargé d'inspirer la terreur ou de grimacer la satire. L'altération des traits de la face était regardée comme un avilissement, témoin l'histoire d'Alcibiade, qui ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte pour ne point déformer son visage. « Que les Béotiens, disait-il, soufflent dans les flûtes et les hautbois puisqu'ils ne savent point parler. Nous autres Athéniens, nous n'avons que faire d'un instrument qui nous coupe la parole et nous défigure. »

Le visage n'est donc chez les Grecs que l'appoint de l'expression ; il est le dernier effort de la sculpture ; il en achève l'éloquence. Ce qu'il faut d'abord à ce grand art, c'est un geste naturel, mais fortement articulé et décisif, qui aille droit à la pensée, ou bien une attitude qui l'exprime, car l'attitude est toujours une expression de l'esprit ; elle est comme le geste de l'âme au repos.

Que le mouvement soit dicté par la nature, que la posture soit naïve dans l'art statuaire, cela ne suffit point, il y faut encore cette empreinte qu'on nomme le style. Mais quoi ! dira-t-on, le style est-il donc autre chose que le naturel ? Non, car le style en est l'essence même, il est ici le synonyme de l'idéal. Loin d'être différent de la nature, le style la pénètre à fond, la concentre, la résume d'une manière éclatante ; il imprime à la vérité du moment le cachet de la durée, et, l'élevant à une puissance supérieure, il l'idéalise. Supposez, par exemple, que le sculpteur, ayant à modeler une statue héroïque, veuille représenter dans son héros le pacificateur d'un peuple ému ou soulevé. S'il consulte la nature, elle lui offrira bien des gestes pour exprimer sa pensée, et ces gestes seront à la fois divers et semblables. Combien de nuances le frapperont dans la manière de rendre sensible l'idée d'apaisement ! L'officier de police qui exhorte l'émeute ou s'efforce de calmer les querelles de la place publique ; le pédagogue qui est accouru pour apaiser les cris de l'école ; le père voulant conjurer la discorde qui va éclater entre ses enfants : tous ces personnages feront à peu près le même geste, avec une diversité qui,

pour le vulgaire, sera peut-être insensible, mais qui, aux yeux du sculpteur, sera immense. Élaguant les différences accidentelles, il devra donc retrouver le geste typique, le geste qu'il pourra donner à son héros, si c'est un Marc-Aurèle venant apporter la paix à un peuple irrité, envahi et malheureux. Ce geste souverain, l'art grec l'avait consacré ; il en avait fixé le mouvement et trouvé l'idéal. Cependant le statuaire, ici, l'a nuancé avec délicatesse. Par un bras élevé à la hauteur de la poitrine et à moitié étendu, par une main ouverte mais qui semble couvrir et envelopper, il



GESTE DE LA STATUE DE MARC-AURÈLE, A ROME.

a exprimé à la fois l'apaisement et une nuance de protection dans la statue de ce philosophe que l'adoption a mis sur le trône, et dont la sagesse protégera l'empire.

Les gestes de la sculpture, lorsqu'elle représente les héros ou les dieux, ont un trait de ressemblance avec la pantomime que la tragédie comporte et qui ne saurait procéder uniquement de l'imitation. La vérité, la simple vérité mise en relief, peut suffire au triomphe de l'acteur comique chargé de contrefaire les mœurs, de les mimer ; mais la tragédie veut qu'à cette vérité de l'attitude ou du mouvement s'ajoute la beauté. Le comédien peut n'être qu'un peintre de portraits : le tragédien doit être un peintre d'histoire et un statuaire. Ce n'est pas que le sculpteur doive prendre ses modèles sur la scène : il ne ferait par là qu'imiter des imita-

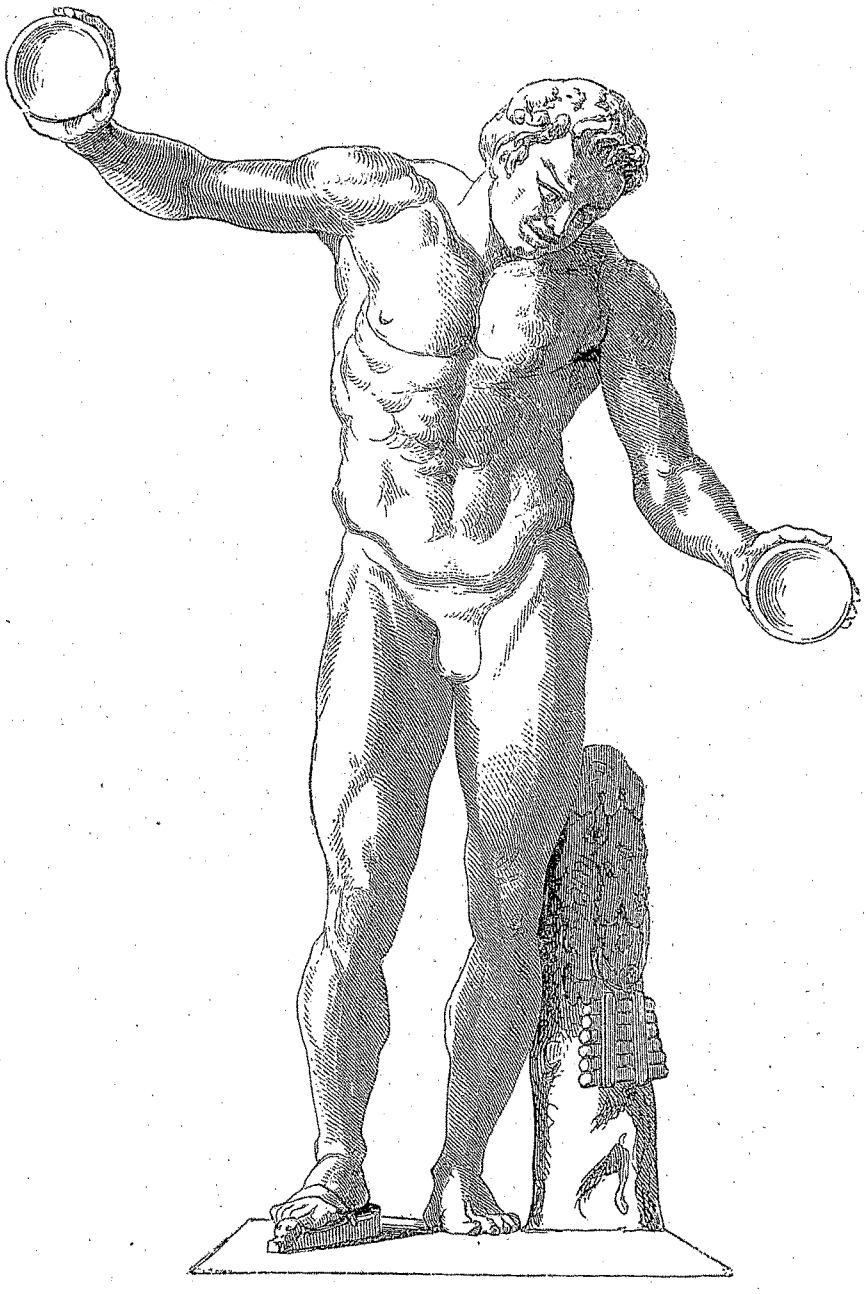
teurs, et il risquerait de transporter dans son art l'exagération qui est nécessaire au théâtre. Pour se faire entendre au plus éloigné des spectateurs et pour être compris du moins intelligent, l'acteur est tenu de surélever la voix et d'accompagner ce ton plus haut par un geste plus énergique et plus ressenti. Il faut que l'accent de ses bras et de ses mains, le langage de tout son corps, doublent la force des paroles ou en rachètent la faiblesse; il faut qu'il souligne par son mouvement la pensée du poëte et qu'il y insiste par des épithètes optiques. Souvent aussi le spectateur languissant doit être rappelé à l'intérêt du drame et sollicité à l'émotion par un éclat passager qui le réveille. Il n'en est pas de même dans l'art solennel du statuaire. Non-seulement la muette sculpture s'interdit les gestes outrés que désavouerait son silence; mais, n'ayant à représenter qu'un seul instant de l'action, elle est forcée de choisir sans retour un mouvement qui sera immobile, éternel.

La convenance du geste, sa force, sa grandeur, ne se trouvent donc point dans l'exagération théâtrale, mais dans le caractère algébrique et impersonnel du signe choisi, et c'est là justement ce qui fait ressembler les grands acteurs tragiques à des statues animées; c'est ainsi que Rachel, possédée parfois du génie grec, rhythmait, scandait sur la scène les gestes de la sculpture antique. Il nous en souvient : lorsqu'elle en était à ce vers de *Phèdre :*

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

avec quelle douleur individuelle et intime, mais aussi avec quelle dignité extérieure et comme involontaire elle écartait l'importunité de son voile, reine encore dans le découragement de l'abdication! Étudié, saisi par un artiste, le geste de Rachel était digne de la statuaire; aussi a-t-il été le motif d'une figure assise qu'un de nos maîtres, Francisque Duret, a fait sortir du marbre.

A la distance où nous les apercevons dans l'antiquité ou sur les hauteurs de l'histoire, les héros n'appartiennent plus au temps; ils se dépouillent des particularités de leur époque et de leur vie; ils se généralisent, et par là ils grandissent et s'élèvent encore. Ils ne sont plus des hommes, mais des caractères. De même, les divinités olympiennes qui, du haut de leur monument ou de leur piédestal, nous regardent sans nous voir, demeurent trop loin de nous pour ne faire que répéter les mouvements ou les attitudes de la vie réelle. Si leur allure est majestueuse avec simplicité, si leur dignité est sans emphase, c'en est assez pour qu'elles soient des divinités humaines. Le naturel qui les humanise est



LE FAUNE DANSANT.

(Musée du Vatican.)

également ce qui les distingue (puisque la nature seule engendre la variété), de façon que Mercure ne soit pas confondu avec Apollon, ni Junon avec Minerve. Mais, par la beauté du geste, qui leur est commune, ils sont tous des hommes divins, des femmes divines, parce que le geste est beau lorsqu'il nous découvre le permanent dans l'accidentel.

Descendrons-nous maintenant des splendeurs de l'Olympe dans l'ombre des bois sacrés pour y découvrir les images des dieux inférieurs, tels que les Satyres, les Faunes? Ici la vérité tient plus de place que l'idéal. Le geste comporte une plus haute dose de naturel; il est moins contenu, plus expansif: il se prononce avec une naïveté forte et vive. Le *Faune dansant*, dont il existe des variantes antiques dans les musées de l'Europe, au Vatican notamment et à Florence, est un modèle de cette pantomime animée qui convient aux divinités rustiques. Prêt à s'élancer en frappant l'une contre l'autre ses cymbales d'airain, il a été saisi à l'instant où il promet et commence le mouvement qui va s'accomplir. La tête inclinée et souriante, les mains en action, la poitrine pleine d'air, le genou fléchi et un pied sur la pédale retentissante et à ressort (*scabellum*) qui lui sert à battre la mesure, tous ses membres concourent à l'unité de l'expression voulue.

« Aucune partie du corps n'est oisive dans la saltation, » dit Socrate (*Banquet* de Xénophon). Le personnage a autant de langues que de membres: *tot linguæ quot membra viro:* c'est une belle expression de l'anthologie au sujet des allures du pantomime romain. Le poëte latin Manilius, décrivant aussi les gestes scéniques, veut que le mime représente à lui seul la multitude: *et turbam reddet in uno.* N'est-ce pas là définir le style comme nous le définissons nous-même, par ce caractère d'universalité qui, faisant de l'individu un type, résume les variétés du même geste en un seul?

Quel fonds inépuisable de poésie que la religion de cet incomparable statuaire, le peuple grec! Plongeant au sein de la nature, regardant avec un respect religieux au plus profond de ses mystères, il croit apercevoir dans la forêt vierge certains êtres qui diffèrent de l'humanité par des formes encore animales. Il voit en eux des précurseurs sauvages de l'homme. Ils lui deviennent sacrés comme des ancêtres, et il les divinise parce qu'ils lui représentent des origines mystérieuses, des forces primitives et inconnues. Placé entre les dieux inférieurs et les grands dieux, l'homme les révère les uns et les autres comme les extrémités d'une chaîne qui unit dans une communion universelle la vie animale et la vie



LE SATYRE DE PRAXITÈLE.

(Musée du Vatican)

divine, la terre et le ciel. Voilà comment les Satyres et les Faunes sont admis aux honneurs de la statuaire, qui, cependant, les caractérise par certaines marques de bestialité et par les signes de l'habitude rustique.

A ne considérer ici que l'attitude, c'est un chef-d'œuvre sans prix que le *Satyre de Praxitèle,* s'il faut reconnaître avec Visconti, dans l'admirable Satyre du Vatican, celui que les Grecs appelaient par excellence « le fameux » (περιβόητος). La vie heureuse et inutile de l'âge d'or, la fraîcheur de l'adolescence, et la santé, la grâce naïve, un nuage même de rêverie légère, tout cela est exprimé à ravir par la seule attitude du jeune Faune. Mollement appuyé du bras droit sur un tronc d'arbre, il penche un peu la tête sur l'épaule gauche, et il semble écouter encore les sons de la flûte dont il jouait tout à l'heure. Le mouvement de son corps, contrasté sans affectation, la hanche relevée avec souplesse, la pose des jambes l'une devant l'autre, et le pied qui traîne négligemment sur l'orteil, donnent à la figure une physionomie naturelle, agreste et jeune, et l'expression d'une félicité pure, connue seulement dans l'enfance du monde. Nous dirons bientôt comment le caractère des formes est venu compléter la signification du maintien.

La douce langueur d'une ivresse voluptueuse, mais divine, n'est-elle pas d'une expression achevée dans le *Bacchus* qui, un bras levé sur la tête, s'appuie nonchalamment à un tronc d'orme orné de pampres, et dont l'attitude tranquille est cependant si animée par ce bras levé qui laisse à découvert les palpitations de la poitrine? Veut-on voir dans les antiques le geste de la pudeur? les imparfaites copies de la *Vénus* de Praxitèle en sont des types charmants. La nature en a offert le premier motif: l'art en a consacré le modèle. Le sculpteur athénien a vu Phryné sur le rivage de Phalère, et la baigneuse au malin sourire s'est transfigurée en une déesse plus chaste dans sa nudité que la courtisane avec les draperies qu'elle dépouille. La pudeur est exprimée aussi par une main rapprochée de la tête pour soulever le voile. Les jambes croisées sont un signe de douleur. Le croisement des mains sur le genou, joint à l'attitude convenable du reste du corps, indique le plus profond abattement. Un pied posé sur un rocher ou sur tout autre objet assez haut, et le bras appuyé sur le genou de la jambe ainsi posée, symbolisaient la propriété et la puissance : c'est la belle attitude qu'a donnée Ingres à son *OEdipe* lorsque, face à face avec le Sphinx, le héros prend déjà possession du trône en vertu de l'intelligence supérieure qui a deviné l'énigme.

La main formant la voûte au-dessus des yeux, geste très-aimé dans la plastique et la danse antique, dit Ottfried Müller, accuse une observation

attentive et profonde : c'est le geste que fait la figure d'Ovide entrevoyant au loin le christianisme à venir que lui montre Virgile, dans un des cartons tracés par Chenavard, d'un style si mâle et si noble, pour la décoration du Panthéon.



GESTE D'OVIDE ENTREVOYANT L'AVENIR.

(Tiré des cartons de Chenavard pour la décoration du Panthéon.)

Ce qu'un grand statuaire peut mettre d'âme et d'expression dans une seule attitude, sans le secours du visage, on le voit clairement par les statues antiques dont la tête est mutilée ou absente. L'expression y est si frappante encore, qu'il semble n'y rien manquer. Parmi les marbres du Parthénon, que l'on peut attribuer au ciseau de Phidias ou au moins d'Alcamène, il est un groupe du fronton oriental qui représente, au jugement des antiquaires, deux des trois Parques. La plus jeune est un modèle de grâce ineffable et de majesté dans l'abandon. Couchée sur un soubassement de marbre, elle s'accoude et repose dans le giron de sa compagne avec l'intime familiarité d'une sœur et la souveraine indifférence d'une vierge qui obéit aux ordres de l'immuable destin. Ses mains, qu'on ne voit plus, étaient sans doute occupées à trancher les jours que sa compagne filait; mais le génie antique savait embellir les plus tristes

images. Ainsi, des trois filles de l'Érèbe et de la Nuit, la plus terrible est représentée entourée ou plutôt revêtue d'un charme irrésistible. Décapitée et mutilée, cette figure n'en est pas moins adorable par le naturel exquis de son attitude, par le délicieux abandon de son beau corps qui semble encore ému du mouvement qu'il vient d'accomplir.

Le caractère des formes. — Avant d'être altérées par les émotions de l'âme, les formes humaines ont une expression permanente qui est leur *caractère*. Ce qu'il y a de passager dans les sentiments que reflète le visage ou la contenance de l'homme, ce qu'il y a de mobile dans ses affections, de fugitif dans son regard ou son sourire, la peinture peut le rendre : l'art du sculpteur y serait impuissant; mais cette impuissance est une condition de sa grandeur. L'accident lui échappe : l'éternel lui reste.

Pour l'artiste chrétien, le visage est l'unique miroir de l'âme; l'artiste païen, au contraire, imprime sur toutes les formes le cachet de sa pensée; il la répand sur toute la surface du corps. Chaque membre offre plus ou moins une image de l'esprit qui, au lieu de se concentrer sur un point, serpente, comme la vie même, dans la figure entière. Sans aucun doute, cette vie spirituelle, inégalement manifestée, se formule avec plus de clarté par la construction de la tête, par les traits de la face et par ce qu'on nomme les *extrémités*, c'est-à-dire les pieds et les mains, que par la physionomie des autres membres. Mais, encore une fois, la tête, les mains et les pieds sont eux-mêmes expressifs par le caractère de leurs formes beaucoup plus que par la contraction des muscles, la tête surtout. Dès que le personnage s'élève au-dessus de la vie réelle, dès qu'il monte sur un piédestal au rang des héros ou qu'il se transfigure en dieu, tout vestige de l'animalité s'efface, la passion se calme, le visage se rassérène, les traits se purifient, les rides ont disparu, et l'homme semble arrivé sur le seuil de l'existence finie pour entrer dans une région d'immortalité et de jeunesse éternelle. Le visage alors se généralise dans l'idéal et se particularise uniquement par les variantes de la beauté et par les nuances du sentiment qui n'en dérangent point l'harmonie.

Il y a dans les caractères humains des diversités sans fin et sans nombre; mais il y a aussi des variétés collectives, des groupes, des familles d'êtres marquées à une commune empreinte. En fixer le type, c'est là proprement la mission du statuaire; car trouver l'idéal de l'homme, en d'autres termes, inventer une figure qui résumerait à elle

seule la forme humaine, ce serait, nous l'avons dit, créer une abstraction muette, froide, sans intérêt et sans vie, sans influence magnétique sur notre âme. Il faut donc nuancer les formes, les caractériser, mais toujours en les rattachant à une des grandes variétés de l'espèce. *Caractérisées,* elles seront suffisamment expressives et vivantes ; *idéalisées,* elles seront belles.

Y a-t-il une beauté absolue dans les formes humaines? Pour l'affirmer, il faudrait connaître l'exemplaire primitif tel qu'il sortit de la pensée divine; mais ce modèle parfait, l'idéal par excellence, il nous est inconnu comme le dieu dont il est l'image, il se dérobe à nos yeux, sans doute afin que la nature puisse enfanter librement la variété infinie des êtres qui doivent réaliser l'espèce humaine sous des faces innombrables. Et cependant, chacun de nous porte au fond de sa conscience un vestige vague et secret de la beauté originelle, quelque chose qui ressemble à un confus souvenir. L'idée du beau est présente dans l'âme humaine, comme l'idée de lumière est présente dans l'obscurité. Mais si le type divin demeure voilé à nos regards, la nature nous montre çà et là des êtres qui représentent quelques-unes des grandes variétés du genre humain, la grâce, la majesté, la douceur, la force, l'élégance, ou bien les divers âges de la vie avec les sentiments éternels qui les caractérisent : l'enfance et son ingénuité, la jeunesse et son innocence, la virginité et sa pudeur. Assurément, ces types dans le monde vivant sont déparés par d'inévitables imperfections ; ils sont inachevés et ils portent le sceau d'une individualité toujours incomplète et périssable; mais l'art grec les a de longue main châtiés, épurés, en cherchant l'idéal absolu de chaque forme et ensuite sa perfection dans tel ou tel caractère, à commencer par la tête.

Les organes de l'homme ayant une fonction à remplir, il semblerait d'abord que leur beauté n'est qu'une évidente harmonie entre la forme et la destination. Mais ce n'est là qu'une simple convenance, et la convenance n'est que le rudiment de la beauté. Il ne suffit pas, pour que le nez soit beau, qu'il respire à l'aise ; il ne suffit pas que l'oreille perçoive bien les sons, pour qu'elle soit belle. Le sentiment du beau ne s'arrête pas à l'utile. L'esthétique a des lois qui sont d'un ordre supérieur. Et d'abord, ce qui trace une ligne infranchissable entre la figure humaine et celle des animaux, c'est justement que l'animal, n'ayant pas d'autres besoins à satisfaire que des besoins physiques, n'a d'autre beauté que la convenance, tandis que dans l'être humain il y a une beauté correspondante à cette haute faculté que lui seul possède, à cette destination souveraine : la pensée.

Comparons la tête de l'homme avec celle des animaux : suivant les observations de l'illustre physiologiste Camper, renouvelées par Mengs, par Hégel, la principale différence est celle du profil. Si l'on tire une ligne de la racine du nez à la base du crâne, cette ligne, chez l'homme, forme avec la ligne du front un angle droit ou presque droit ; chez les animaux, les mêmes signes forment un angle aigu. Le muſle, qui doit saisir et broyer les aliments, est, dans leur physionomie, la partie saillante et dominante. Le nez qui s'avance pour flairer la proie, l'œil qui l'épie, restent subordonnés à la mâchoire et n'en sont que les auxiliaires. Une pareille structure n'éveille pas d'autre idée que celle d'un organisme fait pour détruire et pour dévorer. La tête humaine, au contraire, présente une conformation dans laquelle les appétits purement matériels se montrent subordonnés à leur tour aux organes révélateurs de la pensée, qui sont le front et les yeux.

Maintenant, si le nez se trouve sur la ligne du front, s'il la continue avec une inflexion très-légère, comme nous le voyons dans les statues grecques des grands dieux, l'expression de la face est beaucoup plus immatérielle, parce que le nez, tenant le milieu entre le front et les mâchoires, ne se sépare point des organes propres de l'esprit et devient, en accusant comme la finesse d'un flair moral, un trait qui ajoute à l'intelligence. La preuve que le nez peut n'être pas étranger au système de l'esprit, c'est que, d'un homme fier, nous disons : « Il porte le nez haut, » et que nous trouvons un air piquant et de spirituelle malice au nez retroussé d'une jeune femme. Que si le nez, creusé dans sa racine, fait saillie sur le front, les deux organes se divisent ; la ligne qui allait de la naissance des cheveux à la pointe du nez perd sa simplicité calme et sa grandeur. Le front isolé prend un caractère de dureté et d'abstraction. Les yeux et leurs belles ombres, au lieu d'être séparés par un méplat clair et tranquille où se prolonge la lumière du front et qui les fait valoir, sont réunis par une ligne obscure qui coupe en deux le visage et lui imprime un air de défiance, de personnalité, d'égoïsme même. Qu'il y a loin d'une telle physionomie à la sérénité idéale qui permet tout au plus dans l'accent des narines une nuance de mépris, comme celle que manifeste Apollon pour le serpent terrassé !

Il y a plus : dès que la grande ligne du front et du nez est violemment rompue, les formes les plus capricieuses viennent la remplacer. Le front peut fuir jusqu'aux indices de l'exaltation ou se gonfler jusqu'à l'apparence de l'hydrocéphale. La porte est ouverte désormais à toutes les bizarreries, à tous les contours que la nature enfante en sa variété

inépuisable, aux nez pointus, pendants, écrasés, recourbés, retroussés. Il ne reste plus au statuaire que des formes individuelles qui peuvent être parfois très-intéressantes comme celles du portrait vivant, mais qui cessent d'être idéales comme celles d'un type divin. « Le profil grec, dit Hégel (*Cours d'Esthétique*), bien qu'il ne soit pas adopté par les Chinois, ni par les Égyptiens, ni par les Juifs, ne saurait passer pour une forme arbitraire, nationale, née du hasard : il appartient à l'idéal de la beauté absolue, parce que dans cette conformation du visage, l'expression de l'esprit refoule au second plan les organes purement physiques et se dérobe le mieux aux accidents de la forme, sans montrer cependant une simple régularité et sans exclure tout caractère. »

Non, ce qu'on nomme le profil grec n'a pas empêché les statuaires antiques de distinguer à merveille les statues de leurs dieux, et de s'attacher à la vérité individuelle dans les figures *iconiques* des athlètes couronnés, telles, par exemple, que le *Gladiateur* combattant. Le type du profil idéal une fois consacré, une variété discrète s'y est fait place, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

Le *front* a pu se modifier dans ses protubérances, mais il est toujours peu élevé. L'antiquité regardait le front haut comme nuisant à la beauté du visage, par la raison que dans la fleur de la jeunesse le front est bas, et qu'il s'élève ensuite en se dépouillant de ses cheveux. De nos jours encore, les Circassiennes, qui font profession d'être belles et qui peuplent les harems de l'Orient, ramènent leurs cheveux sur le front pour le faire paraître plus petit. Le front des statues antiques se rehausse légèrement dans son milieu, quand elles représentent des divinités en qui réside la suprême intelligence, Jupiter, Minerve.

La physionomie du front est inséparable des lignes que tracent la naissance et l'arrangement de la *chevelure*. L'antique n'a jamais dégarni le dessus des tempes ; il a fait des cheveux un accompagnement admirable qui, librement, mais sans désordre, encadre l'ovale du visage et dessine harmonieusement la forme de la tête en la rapprochant ainsi de l'ovale, reconnu pour être ici la plus belle des formes, parce qu'elle n'a ni l'âpreté anguleuse des lignes droites ni la mollesse insignifiante d'une parfaite rondeur. Afin de faire contraster la chevelure avec le poli de l'épiderme, afin de la rendre plus abondante et plus riche par les effets de la lumière et de l'ombre, les anciens y creusèrent des ondulations prononcées ou y fouillèrent des vides profonds, soit que les cheveux fussent séparés sur le front et noués derrière la tête avec une grâce assai-

sonnée de négligence et de liberté, comme les porte la Vénus de Miló, soit qu'on les laissât flotter sur l'épaule des figures de Bacchus et d'Apollon, soit qu'on les tînt courts et bouclés dans les statues de Mercure, l'éphèbe accompli du gymnase, soit enfin que l'artiste les fît plus roides et plus rudes pour rappeler, dans les têtes rustiques des Satyres et des Faunes, le poil hérissé de la chèvre et du sanglier.

La beauté de l'*œil*, en sculpture, tient uniquement à sa forme et à son enchâssement. Aux têtes idéales antiques, ainsi que Winckelmann l'a observé, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont d'ordinaire dans la nature, ce qui ajoute à la saillie de l'os frontal. En exagérant les cavités, le sculpteur augmente le jeu de la lumière et de l'ombre, et par là il donne plus de vivacité, plus de caractère aux yeux des figures qui, à une certaine distance de la vue, produiraient trop peu d'effet sans un tel artifice. Ainsi enchâssé, l'œil annonce plus de concentration dans la pensée et il ne le dispute point à la saillie intelligente du front.

Sans s'écarter de cette forme préférée par les anciens, les yeux des différentes divinités ne laissent pas que d'offrir entre eux des différences sensibles. La coupe de l'œil est grande et arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon, de Junon. Minerve, qui a de grands yeux, conserve un air virginal par ses paupières un peu baissées. Plus petits, les yeux de Vénus sont d'une douceur enchanteresse, et la paupière inférieure, légèrement relevée, leur prête une nuance de volupté, d'inconstance et de grâce. Quant aux sourcils, l'artiste les exprime, non par la finesse détaillée du poil, mais par l'arête fortement prononcée de l'os qui les porte et qui doit être faiblement arqué, pour que le sourcil n'empiète pas sur le front et ne se sépare point de l'œil qu'il doit protéger et couronner.

Après l'œil, la *bouche* est le trait le plus susceptible de beauté si elle est envisagée par le sculpteur comme le signe vivant et parlant de l'âme sensible. La bouche, en effet, n'est pas que l'instrument de la nutrition; c'est aussi l'organe de la parole, qui est l'invisible image de la pensée et l'aliment de l'esprit. Large, épaisse et tuméfiée, elle aurait un aspect de bestialité; mince et rentrée en elle-même, elle exprimerait de la sécheresse et une tendance au *moi*. Entre ces deux extrêmes, les Grecs ont trouvé l'idéal de la bouche. Aux belles époques de l'art, ils ont modelé la lèvre supérieure discrètement épanouie, ressentie dans ses contours, se joignant au cartilage du nez par une ligne élégante et décidément concave, et la lèvre inférieure plus pleine que la supérieure et un peu plus expansive, avec une très-légère saillie dans les figures où ils

voulaient faire sentir cette haute gravité qui ne va pas jusqu'au dédain, et qui sied, par exemple, à la sévère Pallas. Lorsqu'ils sont majestueux, imposants, les dieux grecs ont les lèvres closes, mais pourtant séparées et animées par une ombre ferme. Les divinités plus douces entr'ouvrent la bouche, comme si elles promettaient la communication de leur pensée. La *Vénus* de Praxitèle, à Gnide, avait les lèvres à demi ouvertes et semblait ébaucher un sourire. Une telle bouche eût remporté à Mégare le prix du baiser. Jamais, du reste, ou presque jamais, les bouches antiques ne laissent voir les dents, même dans les figures qui, par exception, expriment le rire, comme celles des sylvains et des ménades quand ils soutiennent l'ivresse du vieux Silène ou suivent le triomphe de Bacchus.

Mais le signe essentiel de toute physionomie grecque, selon la remarque d'Ottfried Müller, c'est la forme du *menton*. Il est rond et grandiose dans les têtes antiques. Très-rarement y trouve-t-on indiquée la fossette, qui a le défaut de rompre l'unité d'une grande forme par une forme petite, accidentelle et accessoire. Elle n'est visible ni à la *Niobé*, ni à la *Pallas* de la villa Albani, ni aux têtes de Cérès et de Proserpine sur les médailles de Métaponte et de Syracuse, ni au *Mercure* du Vatican, ni à l'*Apollon* du Belvédère ; elle est remplacée par un insensible méplat dans la *Vénus* de Milo.

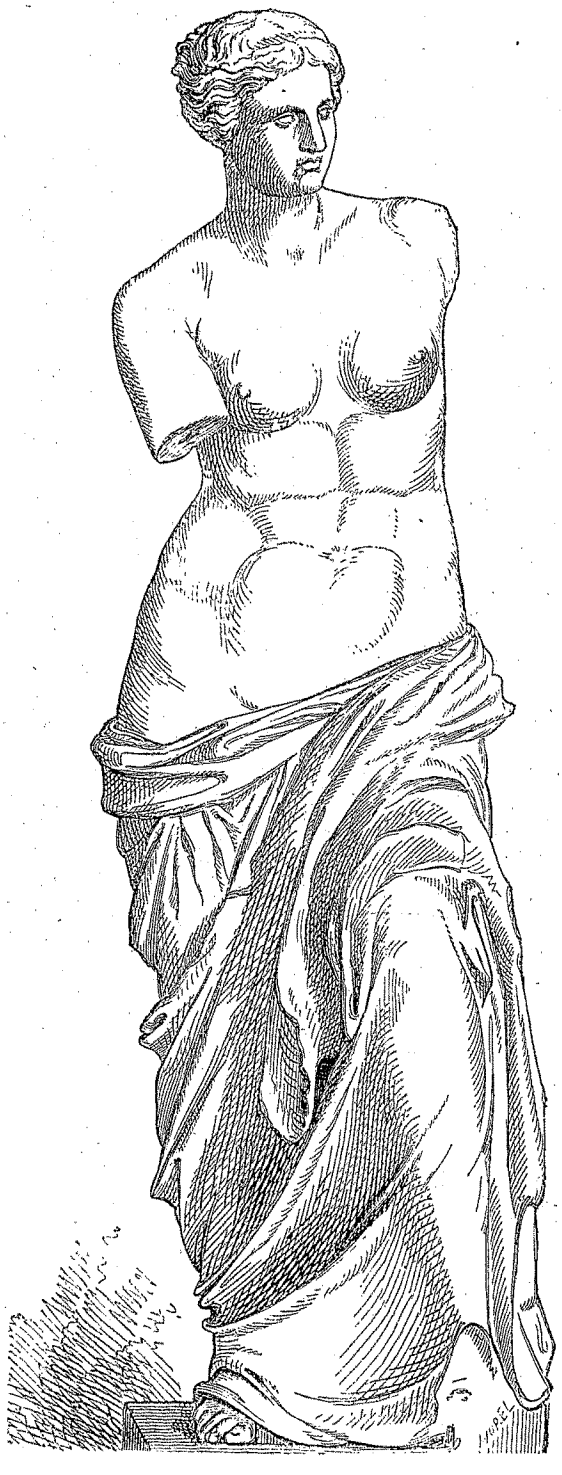
Quant à l'*oreille*, aucune partie des têtes grecques, au dire de Winckelmann, n'est travaillée avec plus de soin. La beauté de l'exécution est même une marque infaillible pour distinguer le travail antique de la restauration moderne. C'est au point que, sur les pierres gravées, une oreille traitée négligemment doit inspirer de violents soupçons sur l'authenticité de l'ouvrage. Si la figure est un portrait, les particularités de l'oreille y sont imitées. Mais il est des têtes idéales, notamment plusieurs têtes d'Hercule, où le célèbre antiquaire a remarqué des oreilles aplaties avec un gonflement dans les ourlets cartilagineux ; il en a conjecturé que de semblables oreilles désignaient les athlètes, les pugiles frappés dans l'arène, et rappelaient qu'aux jeux institués à Élis par Hercule, ce héros avait remporté le prix du pancrace.

Ajoutons que la *joue* des figures normales est pleine, simple et grande, et que, pour plus de grandeur, elle va se réunir au front en passant sur des tempes non déprimées, et rejoindre les muscles du cou par une inflexion très-peu sensible sous l'oreille, de manière que l'articulation des

pièces osseuses qui portent les dents soit dissimulée, parce qu'elle est un pur accent de la vie matérielle.

Tel est, selon les Grecs, l'idéal de la tête humaine, et ce qu'ils ont fait pour la tête, ils l'ont étendu, nous le verrons, aux autres parties du corps, au cou, à la poitrine, au dos, au ventre, aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds. C'est en modifiant l'idéal avec mesure que ces maîtres incomparables ont ajouté au sublime de la beauté absolue la saveur pénétrante du caractère. Ils ont ainsi personnifié leurs dieux.

Les artistes que possède tout entiers le génie moderne se plaignent quelquefois de ce qu'ils appellent la froideur de la sculpture antique. Ils voudraient surtout déranger, remuer les lignes de la tête, souffler plus de vie aux traits du visage, percer le regard et peindre l'œil à coups de ciseau, comme l'a fait Houdon, par exemple, dans sa frémissante statue de Voltaire, comme le font maintenant la plupart de nos sculpteurs, jaloux des accents pittoresques... Ah! c'est bien mal comprendre la grandeur de l'art statuaire. Il est vrai, ce qui est en peinture la source des expressions les plus vives et les plus variées, je veux dire la couleur et l'animation de l'œil, se réduit en sculpture à une forme; mais c'est une forme susceptible de se nuancer encore très-finement, et qui peut à sa manière devenir aussi touchante dans la gravité du marbre que la mobilité de l'œil est expressive dans la vie. Sans doute, l'invisible fluide de l'âme qui, traversant l'humidité du regard, nous peint si vite la pensée de l'homme, ses secrets, ses sentiments, ses songes, ne saurait animer les yeux des statues, qui sont comme des fenêtres ouvertes et voilées. En son intimité individuelle et sa profondeur, la signification de l'œil demeure donc étrangère à la sculpture; mais en revanche, combien elle est imposante, cette fixité de contemplation qui annonce un génie absorbé en lui-même, désormais élevé au-dessus du monde environnant, et inaccessible aux impressions des choses qui passent! Combien il est émouvant aussi le langage silencieux de ces yeux sans prunelle, qui ne sont plus vivants parce qu'ils appartiennent à des immortels!... Divinités immobiles, quand le poëte vous rencontre au détour des allées sombres, dans la solitude des grands jardins, sous l'encadrement de la verdure, vous lui apparaissez comme les fantômes bienveillants d'une autre vie, comme les ombres des héros errants à travers les Élysées que rêva la poésie antique. Dans vos yeux de marbre qui ne réfléchissent plus ni la lumière ni la couleur, il croit lire les conseils de la sagesse, le dédain de nos passions agitées, et il retrouve tout à coup la paix intérieure dans l'impression que fait sur lui la sérénité pensive de vos regards!



VÉNUS DE MILO.

Musée du Louvre.

Comme les traits du visage, les diverses parties du corps humain, le cou, la poitrine, le dos, le ventre, les bras et les mains, les genoux, les jambes et les pieds, ont toutes une beauté idéale, c'est-à-dire une moyenne exquise, souverainement typique, laquelle est un point de départ pour accentuer ensuite le caractère de chaque figure par l'atténuation ou le renflement de telle ou telle partie. Encore une fois, cette beauté des membres ne tient pas seulement à leur destination, à leur convenance, mais au souffle de l'âme qui les gouverne et les anime, et qui en fait des images plus ou moins éloignées, plus ou moins frappantes de la vie spirituelle.

Le *cou* dans les belles antiques est plein et uni : il ressemble à une colonne élégante. A moins que la figure ne doive exprimer la vigueur gymnastique d'un héros comme Thésée, ou la force prodigieuse d'un dieu tutélaire comme Hercule, ou le frémissement du *Gladiateur* au combat, les muscles du cou sont indiqués sobrement ; ils sont surtout très-légèrement sentis dans les bustes de femmes, parce qu'ainsi le veulent la jeunesse, la virginité, la santé. La *Vénus de Milo,* si tant est que ce soit une Vénus, porte sa tête sur un cou élevé, ferme, presque rond et peu modelé, faisant mieux valoir par cela même les accents de la tête qui s'en dégage, l'ovale serré de la face, les détails gracieux de la chevelure, les ombres creusées autour de la bouche et de l'œil et l'expression fièrement contenue et vivante des traits du visage. Il est à remarquer que cette admirable figure, comme toutes celles d'une beauté sévère et chaste, ne laisse pas voir sur le cou ces plis délicats, voluptueux, que tracent la saillie du larynx et les inflexions habituelles de la tête, plis qu'on trouve exprimés sur quelques marbres antiques moins anciens, notamment sur un buste d'Ariane au musée du Capitole.

Le passage de la joue aux muscles latéraux du cou, sous l'oreille, n'est presque jamais couvert par la chevelure tombante ou la coiffure, et ce passage, pour plus de largeur dans le plan, est indiqué par une dépression très-peu sensible. La même modération se fait sentir dans le modelé de la *gorge* féminine, qui, se rapprochant toujours du caractère virginal, ne va point jusqu'à la forme hémisphérique, dont la plénitude trop abondante éveillerait la pensée de l'allaitement. Le bout des seins est discrètement accusé, et la poitrine, étant bombée et charnue à partir des clavicules, diminue la saillie supérieure de la gorge, qui n'acquiert toute sa convexité qu'en dessous. Des Athéniens n'eussent point donné à une déesse ou à une nymphe les mamelles d'une nourrice, et nous savons par Dioscoride que les femmes grecques se servaient d'une pierre de

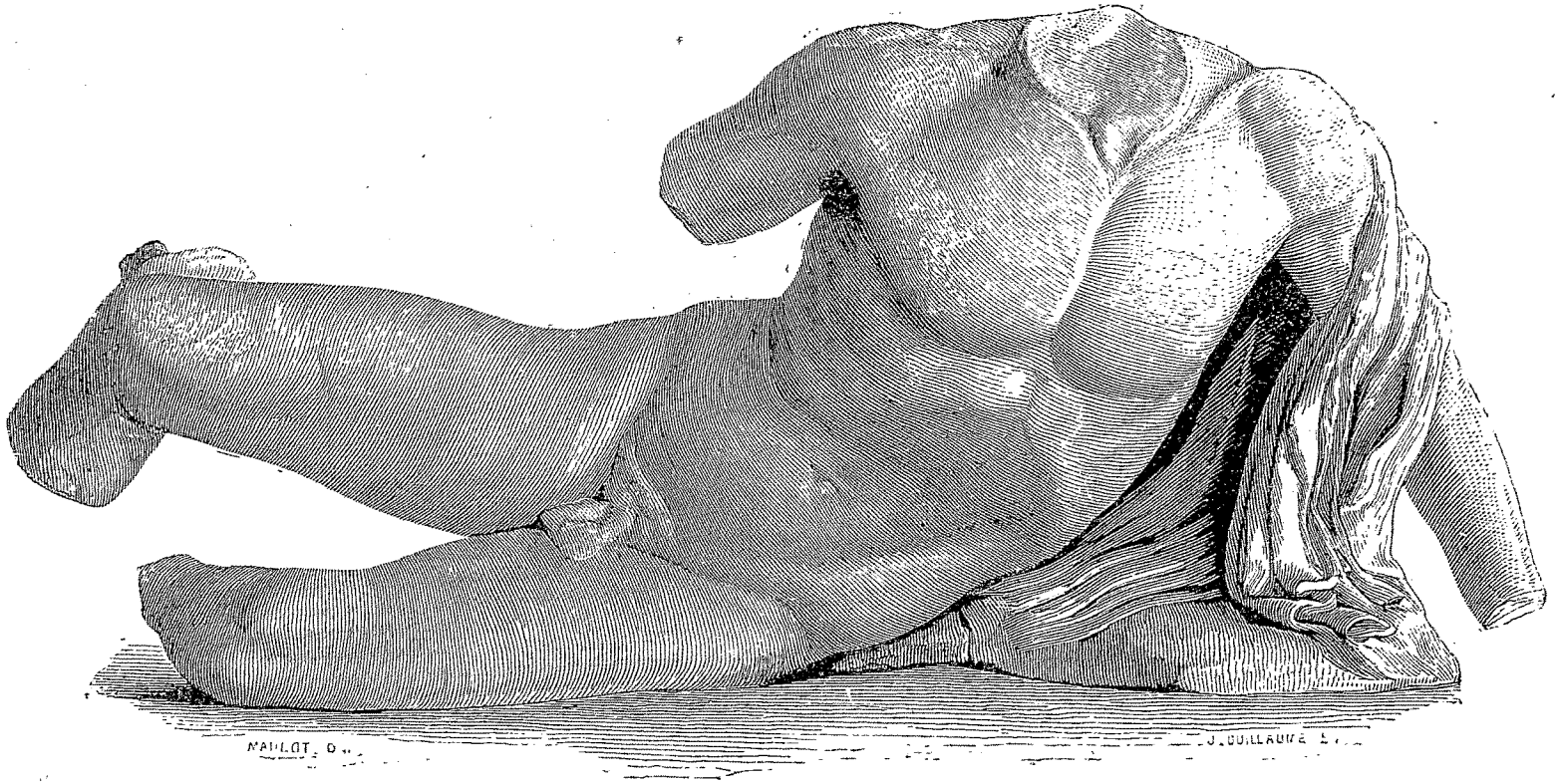


THÉSÉE.

Statue du Parthénon.

Naxos réduite en poudre, pour empêcher l'accroissement immodéré de la gorge.

Dans l'homme, la *poitrine* est bombée aussi, mais latéralement et non pas de haut en bas, comme chez les femmes; elle s'aplatit au contraire sur le devant. Recouverte d'une chair compacte et polie, elle est large, haute et si nettement écrite que, dans les figures d'athlètes, comme l'*Achille* du Louvre, l'œil ne perçoit d'abord que la grande division des pectoraux, formant une masse de lumière partagée en deux par le sternum, qui la rend plus vive. En ce genre, du reste, des modèles nous ont été conservés à peu près intacts dans la figure de *Thésée* (ou d'Hercule Idéen) qui appartenait au fronton oriental du Parthénon, et dans celle de l'*Ilissus*, qui provient du fronton occidental. Ces statues, chefs-d'œuvre à étudier sous bien des rapports, sont particulièrement dignes d'admiration, la première pour le rendu de la poitrine, la seconde pour l'expression du ventre. En son intégrité, celle de *Thésée* (ou d'Hercule) serait un type de perfection; mutilée, elle est encore un des morceaux les plus imposants de la sculpture grecque. La vie des dieux respire dans cette poitrine dilatée que recouvre une peau élastique, ramenée vers l'épaule gauche par l'exhaussement du bras qui porte le poids du torse, d'un torse robuste, mais élégamment évasé, et souple en sa vigueur. La présence des clavicules est exprimée à souhait, avec la différence de mouvement que leur impriment le bras droit qui avance et le bras gauche qui s'efface. L'aspérité de ces os est déguisée par une carnation nourrie et ferme : modelés avec plus d'insistance, ils seraient un signe de décrépitude. Un léger bourrelet de chair soutient les pectoraux, dont le contour ne doit pas être tranchant et doit se relier avec les côtes. Les creux latéraux que produit la saillie des fausses côtes, et qui dans la nature ont un pourtour variable, sont terminés ici par des courbes. De cette manière, les poumons, n'étant pas resserrés par les fausses côtes, ont un jeu plus libre. Les Grecs ont observé cette délicatesse pour les figures divinisées : au lieu de dessiner la silhouette des côtes comme un triangle, ils lui ont donné cette forme d'arcade, si bien caractérisée dans le fragment sans prix de l'*Ilissus*. Les figures d'un ordre inférieur, telles que les Faunes et les Satyres, plus près de l'animalité, n'offrent pas tout à fait la même courbe dans la réunion des côtes, qui dessinent un angle moins ouvert, par un trait de ressemblance avec la plupart des animaux, dont les côtes se réunissent sous un angle aigu. Ceux qui ont comparé beaucoup de squelettes ont remarqué que les sujets le mieux conformés possèdent cette



L'ILISSUS.

structure osseuse qui laisse le plus de développement et de liberté aux organes des principales fonctions vitales.

Ce même marbre que Visconti nomme l'*Ilissus*, et qui a excité l'enthousiasme de l'illustre antiquaire, est certainement celui où sont exprimées avec le plus d'art et de bonheur les parties abdominales, sans parler du mouvement, qui est d'une souplesse, d'une justesse incomparable, sans parler non plus du léger défaut qu'on a cru apercevoir dans le pectoral gauche, moins étendu que le droit et moins soutenu par le bourrelet inférieur de la chair. Le *ventre* a été rendu dans ce marbre avec un savoir qu'on ne peut trop admirer. Le volume des viscères est modéré; il est contenu par des fibres qui n'ont rien de lâche ni de mou, et qui cependant offrent une élasticité très-sensible. L'abdomen tout entier forme une masse sur laquelle triomphe aisément la poitrine. Dans une pareille attitude, la nature offrirait le plus souvent des plis multipliés et pauvres : ici le sculpteur, dirigé par Phidias, a indiqué les détails sans s'y appesantir; d'un ciseau chaleureux mais discret, il nous fait toucher jusqu'à la vie de l'épiderme... Mais puisque nous sommes en présence de ce beau fragment, qu'il nous soit permis de citer, à l'appui de nos précédentes observations, ce passage d'un livre que trois académies ont couronné (*la Science du Beau*, par M. Charles Levesque) : « Tout est en mouvement et dans le même mouvement, les jambes, les épaules, le torse, les bras. Du genou gauche à l'épaule gauche, une seule ligne courbe se déploie avec la plus merveilleuse flexibilité. Qui nous rendra les pieds et les mains de ces corps admirables? Mais voyez le prodige: ces statues étaient tellement conçues et dessinées d'un seul jet, tout y était en si complète harmonie, et l'expression comme le reste, que la tête enlevée, le corps est encore un miracle d'expression. Il n'y a pas jusqu'à la draperie jetée sur l'épaule et que le mouvement fait glisser, qui ne participe en quelque façon à l'expression de la figure tout entière. »

Aux statues de femmes, on n'observe pas non plus que le ventre soit proéminent autre part que dans les renflements prononcés qui entourent la partie inférieure du *nombril*. Nous avons dit, en parlant du nombril, qu'il est la porte murée de la vie organique. Cette cavité est profonde chez les femmes parce que le tissu graisseux est plus abondant; elle est moins accusée dans les figures des divinités viriles. Au surplus, l'extrême variété que présente la nature, selon la manière dont le cordon ombilical a été lié et tranché à la naissance de l'enfant, laisse à l'artiste une grande latitude pour mettre les accents du nombril en harmonie avec le reste du corps.

Le *dos* est peut-être la partie la plus difficile à bien rendre en sculpture, parce qu'étant très-compliquée, très-riche d'inégalités et de nuances, elle embarrasse l'artiste et l'entraîne aisément à confondre les grandes masses avec les plans secondaires, et à ne pas débrouiller assez nettement le dessin de la charpente osseuse, la situation et le mouvement des lignes dominantes et des grands muscles. Les vingt-quatre vertèbres dont se compose l'épine du dos sont de trois espèces et forment trois régions. Sept appartiennent au cou et sont dites cervicales; les douze suivantes sont appelées dorsales; les cinq dernières se nomment lombaires ou des lombes. Le dos de l'homme forme une concavité à la région cervicale; il devient convexe à la région dorsale et redevient concave à la région lombaire. La ligne que dessinent les vertèbres est la plus longue que la nature ait tracée sur le corps humain; plus l'homme est fort, plus cette ligne est profonde. Chez les individus mal conformés, les omoplates, — c'est-à-dire les deux os triangulaires qui forment la partie postérieure des épaules — sont recouvertes de muscles plats, d'une chair pauvre, qui produisent une surface maigre, un plan sec. Dans l'antique et dans la nature choisie, la région du dos se compose de formes soutenues; l'omoplate se fait sentir, mais sous un tissu nourri : les saillies épineuses des vertèbres, ou, comme dirait l'anatomiste, les *apophyses,* apparaissent aussi, mais suffisamment vêtues de chair pour que l'œil les devine sans les compter. Il va sans dire que le dos des femmes, beaucoup plus enveloppé, ne laisse voir que de grandes divisions, des passages onctueux et délicats, des os peu sentis. Le corps de la femme, même quand il est nu, reste ainsi voilé sous une peau transparente, recouvrant de larges draperies de muscles qui sont comme la pudeur du squelette.

Plus notable encore est la différence des deux sexes dans la conformation du bassin. Les *hanches* de la femme sont prononcées et doivent l'être pour que leur saillie dépasse ou égale au moins celle des épaules. C'est le caractère des Vénus, et ce caractère se modifie légèrement dans l'image des déesses plus sévères et d'un génie plus mâle, telles que Diane chasseresse et l'austère Pallas. Celles-ci et la prétendue *Vénus de Milo,* dont l'expression est si fière, ont le bassin moins développé, et, en cela, elles se rapprochent un peu plus de la forme virile. Chez l'homme, en effet, les hanches doivent être serrées et d'aplomb. Dans les marbres fameux du temple d'Égine, dont toutes les figures affectent des formes athlétiques, « les hanches sont fines, dit M. Beulé (*de la Sculpture avant Phidias*[1]),

1. Ce savant travail, publié d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'a été ensuite dans le volume intitulé : *De la Sculpture avant Phidias.*

et comme les cuisses sont très-fortes, il en résulte que la statue est plus large des cuisses que du bassin. Les hanches fines sont une condition de légèreté, d'équilibre; elles annoncent le coureur, le lutteur adroit et plein de ressources. En vertu du même principe, les fesses sont saillantes, pointues, petites : c'est bien là ce qu'Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, promet au jeune homme sage, comme trait distinctif de tempérance et comme fruit d'une gymnastique salutaire. »

Pour ce qui est des *cuisses* et des *jambes*, c'est plutôt dans l'école de Phidias et sur les fragments du Parthénon qu'il faut les étudier que sur les marbres de la rude école éginétique. Les jambes et les cuisses des colosses de Monte Cavallo, à Rome, sont d'une forme rendue grandiose par l'effacement du détail; celles du *Thésée* sont admirables; elles ont tant de vérité, qu'il semble que la nature cesserait d'être naturelle en s'écartant d'un type aussi vrai, et pourtant elles sont d'un choix épuré. La légèreté et la vigueur y sont associées à merveille; on y voit des veines qui serpentent, ou plutôt on les sent courir sous la peau, tant elles sont moelleusement indiquées et fugitives.

Disons-le en passant, la sculpture antique n'a exprimé les *veines* que bien rarement ; elle ne l'a fait que dans les figures de héros dont la vie a été un combat, comme Thésée, et dans les statues iconiques des athlètes. Les statues des dieux n'ont point de veines. Hercule lui-même, lorsqu'il est déifié et qu'il se repose, après ses grands travaux, au sein de l'immortalité olympienne, ne porte plus ces marques de la vie purement organique.

Quant aux jambes des femmes, les modernes en ont une fausse idée. Ils les désirent fines et sèches par le bas, ce qui fait sentir la tête des os et le tendon d'Achille, au lieu que le statuaire grec soutenait les malléoles et les modelait un peu pleines, sans engorgement. Ainsi sont rendues les jambes de la Vénus du Capitole. Veut-on des jambes sveltes et légères, on n'en saurait trouver de modèle plus élégant que celles de la *Diane* du Louvre, qui ont quelque ressemblance avec les jambes de l'Apollon, si convenables d'ailleurs à l'agilité sublime d'un tel dieu.

L'usage des armes à feu et des machines ayant détruit les exercices gymnastiques parmi les modernes, les *bras* sont devenus, chez la plupart des individus, d'une faiblesse hors de proportion, ou bien ils ont acquis par exception, chez quelques travailleurs, une musculature également disproportionnée. « Les gens aisés, dit Paillot de Montabert (*Traité complet de Peinture*), donnent beaucoup d'exercice à leur estomac, un peu à leurs jambes, mais ils n'en donnent presque jamais à leurs

bras. D'un autre côté, les artisans qui exercent beaucoup leurs bras vivent chétivement, se soignent peu, et font voir des formes qui, bien que nerveuses, sont sans beauté. Voyez les gros ventrus des villes, quels petits bras, quelles pauvres formes! L'articulation en est grossière aux apophyses, les doigts mêmes ont des nodus, et le corps du bras et de l'avant-bras, ainsi que le corps des doigts est misérable, sans élasticité, ou bien ces parties sont comme soufflées et ne rappellent en rien leur destination. Si nous comparons ces membres déformés aux beaux bras antiques, si nous jetons un coup d'œil seulement sur le biceps de Ménélas soulevant le corps de Patrocle, nous reconnaîtrons combien nous sommes loin en idée de la nature héroïque et primitive, et nous regretterons les chefs-d'œuvre des Praxitèle ou des Scopas, qui nous feraient paraître si pauvres les bras de ces individus que les académies exposent sans scrupule aux yeux des jeunes dessinateurs, réduits à suivre de si pitoyables modèles. »

Ce qu'on appelle les *extrémités,* les pieds et les mains, sont peut-être dans la figure humaine ce qu'il y a de moins absolu, je veux dire de plus individuel. L'antique Égypte, on le sait, croyait lire la destinée de l'homme dans la configuration de sa main. Le profond Aristote lui-même observait attentivement la forme des pieds et prétendait en induire les inclinations de l'âme. Les pieds et les mains, toutefois, ont des caractères généraux et une beauté normale. Pour les *mains,* cette beauté consiste dans une plénitude modérée qui ne va pas jusqu'à produire des fossettes, mais qui supprime toute sécheresse à l'endroit où se rencontrent ordinairement les veines, et qui recouvre les articulations en les accusant par des ombres fermes ou adoucies selon le sexe, et non par des nodosités et des plis.

Les *doigts* ont, à partir de la phalange moyenne, légèrement renflée, une diminution agréable qui les allonge, comme les colonnes bien dessinées. Les mains de femmes deviennent maniérées, quand les doigts sont retroussés de façon à rappeler la boîte à mouches. Le temps et les barbares ont respecté bien peu de mains antiques : celles de l'*Achille* se sont conservées, et celles d'une statue romaine qui faisait l'admiration particulière de Louis David, le *Germanicus,* et quelques autres encore, et les mains de l'*Hermaphrodite Borghèse,* dont nous avons au Louvre une répétition estimée.

Moins gênés par leurs sandales, leurs mules, leurs crépides à lacets, les *pieds* des anciens étaient plus beaux que les nôtres ; ils ne portaient point les marques de la contrainte que leur inflige la chaussure des ré-

gions septentrionales. Au dire de nos plus habiles sculpteurs et des plus savants d'entre eux — nous les avons consultés — les pieds de l'*Apollon du Belvédère* sont un modèle parfait de légèreté, de grâce et de force. A travers les courroies qui s'y croisent et en composent la chaussure élégante et riche, on y distingue un pied convexe dont la plante se creuse et dont les orteils bien fendus se dégagent et se disposent avec une beauté irréprochable. Bien différentes des opinions antiques, les idées qui ont prévalu en Europe touchant la petitesse des pieds chez la femme sont quelque peu chinoises. Dans la *Vénus* de Milo, le pied est à la hauteur totale (en supposant la statue redressée), comme 6 est à 39 environ. Le pied de cette figure célèbre n'est donc ni exigu, comme le décrit amoureusement le poëte Ovide dans le portrait d'une belle fille (*pes erat exiguus*), ni aussi grand que le voudrait la fausse proportion de Vitruve, qui assigne au pied une longueur égale à la sixième partie du corps. Sans opprimer leurs pieds, sans les emprisonner, les dames grecques en avaient un soin extrême; elles faisaient garder leurs chaussures en des coffres de bois odorant pendant le temps de leurs visites, et elles les ornaient en y adaptant de riches bandelettes.

Oui, les diverses parties du corps humain ont une beauté idéale qui cependant se prête à mille nuances et comporte la distinction des caractères. Si la laideur a des diversités infinies, la beauté, elle aussi, a ses variantes, en l'absence de ce modèle primitif et voilé que Dieu fit, dit-on, à son image, et qui n'est visible qu'aux yeux de la pensée.

Mais comment conserver la beauté en la variant? C'est ici que les Grecs sont encore les maîtres par excellence. Après avoir trouvé la perfection de la forme humaine, non pas dans la seule convenance (nous ne saurions trop le répéter), mais dans ce choix délicat, exquis, où elle répond le mieux à la vie de l'âme, ils l'ont modifiée de deux manières : en observant la nature animale d'un côté, la nature idéale de l'autre. Entre ces deux termes, ils ont créé toute une échelle de proportions et de formes, toute une série de *caractères*. Quelques exemples suffiront pour mettre ici en lumière l'excellence de l'art grec, la sûreté de ses combinaisons savantes, ou plutôt les inspirations de son génie libre, profond et mesuré.

Supposons que l'artiste veuille représenter le plus haut degré de la force dans une figure d'Hercule, ou plutôt considérons l'*Hercule Farnèse*, qui réalise notre supposition, et voyons par quel chemin a passé le statuaire pour arriver à une parfaite image de la force, de celle qui peut être l'attribut d'un héros, non pas de celle que possède un porte-



L'HERCULE FARNÈSE.

faix. Mais laissons la parole à un philosophe plein de sagacité et de chaleur, qui a été admirable toutes les fois que l'impétuosité de son élan ne l'a point égaré. Ce philosophe est Diderot : « Si l'*Hercule Farnèse*, dit-il, n'est qu'une figure colossale où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur, dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule. Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès tandis que les autres le perdent. Mais à quelle partie de ces figures appartient cette exagération permanente qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle de toutes les autres? Je vais tâcher de vous le dire.

« Qu'est-ce que l'Hercule de la Fable? C'est un homme fort et vigoureux, qu'elle arme d'une massue et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands, à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état l'exagération permanente doit-elle principalement tomber? Sur la tête? Non : on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur la proportion colossale. Sur les pieds? Non : il suffit que les pieds soutiennent bien la figure, et ils le feront s'ils sont à peu près proportionnés à sa hauteur. Sur le cou? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs, et le cou sera exagéré de grosseur un peu au delà de la proportion colossale. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces membres, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue et qui frappent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet l'Hercule de Glycon. Regardez-le bien, vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va, avec un art, un goût, un tact sublimes, rechercher les proportions de la nature commune à ses deux extrémités. Supposez à présent que de cet Hercule de huit ou neuf pieds de haut, vous fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi; ce sera encore un Hercule, parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire, il y en a certaines qui garderont leur excès... Vous le verrez petit, vous le sentirez grand : *parvus videri, sentiri magnus;* ces mots renferment un des mystères de l'art.

« Mais à côté de cet Hercule, imaginez un *Mercure*, quelqu'une de ces natures légères, élégantes, sveltes ; faites décroître l'une en même proportion que vous ferez croître l'autre ; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition ; suivez cette métamorphose idéale jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement, et vous rencontrerez les proportions de l'*Antinoüs*. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état, qui n'a jamais rien fait, et dont les proportions n'ont été altérées par aucune des fonctions de la vie. Hercule est l'extrême de l'homme laborieux : Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures fortes, soit par leur affaiblissement pour les natures légères. Le difficile n'est pas le choix de ces parties. Ce n'est pas là le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement, des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rejoindre la nature ordinaire, en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs... ou le dieu de la lumière, si vous en avez fait un Apollon. »

Ainsi parle Diderot, et ce qu'il dit, les Grecs l'ont sculpté. On le trouve écrit en marbre dans chacune de leurs figures, depuis Jupiter jusqu'à Silène, depuis la fière Junon jusqu'aux bacchantes lascives, en parcourant les divers cycles de leur immense mythologie. Jetons, par exemple, un nouveau coup d'œil sur le *Faune* de Praxitèle, dont la seule attitude nous a paru déjà si expressive[1] : les nuances de forme seront empruntées ici de la nature animale. Hercule avait un cou de taureau : le Faune aura des oreilles de chèvre. Ses cheveux, drus et roides à leur origine, rendent sensible son caractère agreste. L'os frontal est serré comme celui de l'animal bondissant. Le profil grec est rompu cette fois par l'épatement d'un nez court et un peu camus ; la pommette haute et légèrement en saillie exprime une malice naïve. Les lèvres épaisses et souriantes du jeune dieu, ses membres élancés mais pleins et vigoureux, qui, enveloppés d'une peau tendue et sans finesse, comportent un modelé simple, ressenti seulement à l'articulation du genou, son pied refoulé sur l'orteil et dirigé en dedans, tout annonce une de ces divinités agrestes qui symbolisent le mystère des créations primitives et qui, placées entre

1. Voir cette figure, dessinée à la page 395.

l'humanité naissante et la vie antérieure, respirent encore un esprit sauvage et n'ont d'autre occupation que de poursuivre les faons, de gravir les rochers, de danser avec les bacchantes, ou de recueillir dans leurs flûtes le murmure des sources et le frémissement des roseaux.

Quelle partie du corps humain ne sera pas modifiée par les intentions du statuaire? Les pectoraux seront plus développés dans la statue des grands dieux, et l'arcade des fausses côtes sera plus ouverte. Ample, mais d'un calme souverain, la poitrine de Jupiter ne sera pas soulevée comme celle de Neptune. Les seins nourris, charnus et chargés sur le thorax d'Hercule, seront beaucoup moins sensibles chez le dieu agile du commerce et des jeux sacrés. Le ventre, toujours contenu et ferme, s'épanouira exceptionnellement dans la figure du vieux Silène et rappellera par son enflure l'outre bachique. Les cuisses et les jambes de l'éphèbe resteront effilées; elles seront sveltes et longues dans le dieu du jour, mâles et pleines dans l'Hermès, sèches, élastiques et nerveuses dans le *Gladiateur*. Les bras de Bacchus auront de la rondeur et de la mollesse par opposition aux bras du laborieux Vulcain, qui offriront une musculature prononcée. Le volume de la tête, le front, la chevelure, l'arc des sourcils, l'enchâssement de l'œil, la forme du nez, des lèvres et du menton, tout sera l'objet d'une interminable variété. Par exemple, la bosse nasale un peu éminente, le front renflé dans le haut et partagé horizontalement par une dépression profonde qui fait saillir le sourcil, caractériseront la tête d'un Jupiter, dont le crâne fut le berceau de Minerve.

Et quelle variété aussi dans la sculpture des divinités féminines ! Non-seulement Pallas diffère entièrement de Cérès, comme Diane se distingue essentiellement d'Aphrodite, mais chaque déesse a elle-même vingt manières d'être belle. Quelle différence d'une Vénus à l'autre, soit que l'artiste ait représenté le principe féminin dans sa sainteté et sa grandeur, soit qu'il ait obéi à un enthousiasme sensuel, soit qu'il ait conçu l'Aphrodite irrésistible et triomphante, *victrix*, soit qu'elle entre dans le bain qui motive sa complète nudité, soit qu'elle ceigne sa ceinture ou qu'elle tienne le bouclier de Mars, qui lui servait de miroir, au dire du poëte Apollonius! Si l'on compare la Vénus de Médicis à la Vénus Gnidienne du Vatican, à celle du Capitole ou à la *Vénus de Milo* (puisqu'on est convenu de la nommer ainsi), on verra jusqu'à quel point peut être nuancé le caractère des formes dans les images d'une seule et même divinité. Combien la Vénus de Milo, avec la hauteur et la force de son col rond, ses larges épaules, ses hanches serrées, trop serrées même, et son pied solide, combien, dis-je, la Vénus de Milo paraît grave, imposante

et fière à côté de la Vénus de Médicis, avec ses épaules étroites, son col souple, ses hanches très-développées dont la ligne sinueuse s'étend jusqu'à ses pieds, pieds élégants, délicats, qui, peu faits pour la marche et la terre ferme, suivant l'observation d'Ottfried Müller, semblent trahir dans la déesse l'habitude d'une espèce de vol aérien, plein de mollesse et de légèreté!

Cependant au caractère des formes — le lecteur l'a déjà senti — se lie étroitement la *proportion*. Il n'est pas besoin de répéter ici ce que nous avons dit, dans les prolégomènes du présent ouvrage, des règles que les Grecs appelaient *canons*. Il n'est pas besoin de rappeler non plus les mesures que nous avons prises au Louvre sur les plus belles antiques, ni la découverte précieuse que nous avons faite d'un passage inaperçu ou inexpliqué de Galien, duquel il résulte que, dans le fameux canon de Polyclète, semblable au meilleur canon égyptien, le doigt médius était la clef des proportions humaines, la mesure commune de tous les membres. On se souviendra aussi que, d'après les dessins rapportés d'Égypte par Lepsius, le lion typique avait pour unité de mesure son ongle le plus long, qui répond exactement au médius de l'homme, d'où était venu le proverbe antique, formulé pour la première fois par Phidias : « A l'ongle on connaît le lion. »

Mais du moins il importe de revenir et d'insister sur ce que nous avons écrit touchant la liberté que laisse à l'artiste la règle des proportions. De même que toutes les parties du corps humain ont une beauté idéale, qui néanmoins se prête aux variantes et s'assouplit à l'expression des caractères les plus différents, de même il existe pour le corps tout entier une proportion normale qui, loin d'empêcher la diversité des types humains, est au contraire ce qui l'autorise. Qui dit proportion dit liberté. Du moment que l'unité de mesure est prise dans l'homme lui-même et non pas en dehors de l'homme, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir longues ou ramassées, massives ou élégantes, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres entre eux, et qu'il maintienne l'unité de l'espèce dans la variété des individus.

Maintenant, le sculpteur pourra-t-il respecter la proportion normale en dépit des différences qui devront constituer les *caractères?* Ici se présente une vérité lumineuse. Le corps humain ayant des longueurs non extensibles, invariables, qui sont déterminées par des os, la rigidité du canon ne se rapporte qu'au squelette. Partant, la liberté de l'art est surtout dans les largeurs, dans la musculature. Étant données deux colonnes de même

hauteur, si vous grossissez la première, elle paraîtra plus courte que la seconde. C'est ainsi que, sans changer de squelette, un homme devenu pesant et charnu à cinquante ans ne ressemble plus à l'homme souple et mince qu'il était à l'âge de vingt-cinq ans. Sans doute les os d'un Hercule sont déjà plus gros que ceux d'un Mercure; mais lors même que leur charpente osseuse serait identique, le seul caractère des muscles dont on l'aura revêtu pourra donner à Mercure l'apparence d'Hercule. L'ostéologie est donc la vraie science de l'artiste, le point fixe de ses études. Les autres notions, il devra les poursuivre constamment au sein de la nature, guidé par le sentiment qui l'animera, et sans perdre de vue la beauté.

Ingres, entrant un jour dans son atelier, aperçut quelques-uns de ses élèves qui dessinaient à l'écart, d'après une réduction en plâtre du modèle connu sous le nom de l'*Écorché*. C'est une figure classique dont tous les muscles sont aussi visibles dans leurs attaches et leurs développements qu'ils le seraient sur un homme écorché vif. — « Que faites-vous là? dit le maître; vous voulez, je le vois bien, vous habituer à la science, en venir à savoir par cœur la nature; vous étudiez aujourd'hui pour vous dispenser d'étudier plus tard; c'est une méthode détestable, je vous l'ai dit. Vous y perdrez le respect religieux de la nature, la première qualité du peintre et la plus précieuse, la naïveté... » Et en disant ces mots, Ingres brisa la figure de plâtre. Puis il ajouta : « Passe encore si c'était un squelette, car la parfaite connaissance du squelette est la seule qui soit nécessaire à un artiste, peintre ou sculpteur, parce que dans l'homme fait le squelette conserve toujours les mêmes dimensions et qu'il obéit d'ailleurs aux lois d'un mécanisme mathématique et invariable. Tout le reste est élastique et sujet à une variété sans fin. Il faudra le chercher continuellement, non pas dans le poncif dont vous aurez fait provision, mais dans la nature et dans votre esprit. »

Telles furent les paroles d'Ingres, et ces paroles, un Grec de la belle époque ne les eût pas désavouées. Elles sont en effet selon le génie athénien, qui, pour nuancer à l'infini ses types immortels, dut recommencer à chaque figure l'étude des formes et habiller cet invariable noyau, l'ossature, des chairs qui devaient en varier l'accent et le caractère. Les muscles représentent la variété infinie que la nature est chargée de produire dans l'espèce humaine; le squelette en représente l'unité immuable. C'est là sans doute ce que pensait Hippocrate lorsqu'il déposa un squelette d'airain dans le temple de Delphes.

X

LE SCULPTEUR GÉNÉRALISE LE VÊTEMENT PAR LA DRAPERIE ET PARTICULARISE LA FIGURE PAR LES ATTRIBUTS.

La sculpture, avons-nous dit, est « une imitation choisie et palpable des formes vivantes. » Son principal objet est donc le *nu*, c'est-à-dire la forme sans voile, telle qu'elle est sortie des mains de Dieu, dans toute sa beauté, dans toute son expression. Il semble même au premier abord que le vêtement doive être pour le sculpteur un obstacle. Et cependant la draperie, dans l'art statuaire, est un nouveau moyen d'expression, une autre manière de manifester le beau.

Bien que l'esprit soit répandu dans tous les membres comme un courant magnétique, il est des parties de la forme humaine dont la destination et la beauté sont purement corporelles, et qui ajouteraient si peu de chose au caractère, qu'il est indifférent de les montrer nues ou de les cacher. Il est même préférable de dérober les parties à peu près insignifiantes pour mieux faire ressortir celles qui sont une image plus expressive et plus claire de la vie spirituelle.

Mais la draperie a-t-elle sa raison d'être dans cette espèce de honte que nous appelons la pudeur? La question est délicate et vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

« La pudeur, dit Hégel, est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme, qui a la conscience de sa haute destination intellectuelle, doit considérer la simple animalité comme indigne de lui; il doit cacher, comme ne répondant pas à la noblesse de l'âme, les parties du corps qui ne servent qu'aux fonctions organiques, et n'ont aucune expression spirituelle. »

N'y a-t-il pas dans ces paroles de l'illustre philosophe une erreur ou un malentendu? Si la pudeur était produite en nous par la conscience que nous avons de la sublimité de l'esprit, l'homme, qui est un être pensant plus encore que la femme, aurait encore plus de pudeur qu'elle; et pourtant c'est le contraire qui est vrai. La pudeur n'est donc pas née de l'orgueil. A tout prendre, elle est l'inverse de la naïveté, car là où l'innocence finit, la pudeur commence. Ève ne rougit de sa nudité dans le paradis terrestre que lorsque, ayant touché à l'arbre de la science, elle connut le bien et le mal. Si l'antiquité habilla presque toutes les statues de

femmes, si le philosophe Socrate, quand il modela le groupe des trois Grâces, les représenta vêtues, ce ne fut pas sans doute pour obéir à un sentiment de pudeur. Nous savons, en effet, que chez les Grecs les statues des dieux, des héros, des athlètes et des génies, étaient absolument nues, ou du moins que la draperie n'y jouait qu'un rôle tout à fait accessoire. Or, un peuple aussi délicat, s'il eût écouté les conseils de la pudeur, eût trouvé certainement plus d'inconvenance à montrer aux femmes la nudité de l'homme qu'à montrer aux hommes la nudité de la femme. Il est donc permis de penser que le sentiment de la pudeur demeura étranger à l'usage des draperies dans l'art sculptural.

Au surplus, elle est toujours chaste, la beauté statuaire. Pourquoi? parce qu'elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un *portrait* peut exciter l'amour sensuel, un *type* ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon même d'impudeur ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. Tout autre serait l'image fidèle d'une Phryné, que Praxitèle aurait vue sortant des vagues de la mer ou au moment de s'y plonger.

Telle que la conçut le génie antique, la draperie, invention de l'art, fut tantôt un motif de variété, tantôt un auxiliaire de l'expression ou un raffinement de la grâce. Afin d'ajouter un attrait à la beauté, on l'enveloppa de mystère, mais d'un mystère non impénétrable qui, laissant deviner la forme, nous attire à elle en nous éloignant. « Si Poppée imagina de masquer les beautés de son visage, ce fut pour les renchérir, » dit Montaigne. Que d'expression d'ailleurs dans une simple draperie, non-seulement lorsqu'elle couvre les figures, mais lorsque, jetée avec art auprès de la statue, elle lui sert d'accompagnement et en achève la signification!

Mais d'abord qu'est-ce que la draperie? C'est la généralisation du vêtement. Les habits qui conviennent au climat, aux mœurs, aux goûts d'un pays plutôt qu'à ceux d'un autre, sont des *costumes*. Le vêtement qui n'a rien de spécial, et dont la forme abstraite, pour ainsi dire, peut convenir à tous les peuples et à tous les temps, est une *draperie*. L'art antique à son apogée a toujours drapé ses figures; ce n'est qu'aux époques primitives ou dans les périodes de décadence qu'il les a costumées. La sculpture romaine, par exemple, aux temps de Septime-Sévère et de Constantin, se plut à imiter des costumes sur les arcs de triomphe. On y vit des Daces vaincus et des Sarmates modelés avec leurs braies froncées à la cheville et leurs sayons barbares. Le peuple grec avait un costume, sans doute; mais ce costume était d'une telle simplicité, d'une si noble

aisance, qu'il semble avoir été imaginé, non pour la nation hellénique en particulier, mais pour l'humanité tout entière : il est essentiellement humain. La statuaire grecque, disons-nous, a très-rarement vêtu ses



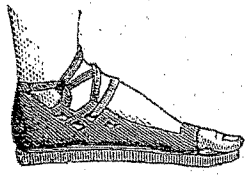
Pétase.



Tunique, chiton sans manches et peplos.



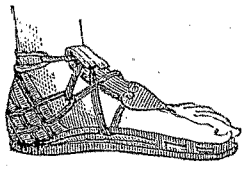
Tænia.



Crépides.



Chlamyde.



Crépides.

figures d'hommes, mais dans les bas-reliefs qui se rapprochent, comme on le verra, de la peinture, le costume grec a trouvé sa place.

Une chemise de laine appelée *chiton* (χιτών), originairement sans bras, formant des plis souples et longs, et ceinte autour du corps ; l'*himation*

(ἱμάτιον), morceau de drap carré qui, partant du bras gauche, auquel il est attaché, passe sur les reins, et ensuite au-dessus ou au-dessous du bras droit, pour venir s'enrouler autour du bras gauche; la *chlamyde* (χλαμύς), petit manteau thessalien qui s'agrafait sur l'épaule droite au moyen d'une fibule, et que l'élégance des cavaliers et des éphèbes laissait flotter au vent; le chapeau arcadien, à bord plat, qui ne faisait partie du costume que dans la vie champêtre ou équestre, et qui, sous le nom de *pétase* (πέτασος), ressemblait à la fleur d'une ombellifère retournée; enfin des semelles appelées *crépides* (κρηπῖδες), attachées par des courroies... : telles sont, d'une manière générale, les différentes pièces du costume antique des hommes.

Quant à celui des femmes, il se composait principalement (et sans tenir compte de quelques variantes) : d'une tunique sans manches, également nommée *chiton*, et légèrement fixée à la taille par une ceinture à nœuds, de sorte que la tunique retombe en gracieux bouffants, quand l'étoffe est remontée; de l'*himation*, que les femmes portaient plus serré que les hommes, de façon à s'en envelopper davantage et à former des plis plus nombreux; du *péplos* (πέπλος), vêtement de dessus, à plis réguliers, croisé et attaché sur la poitrine, et bien près d'être collant sur le corps. Par-dessus la première tunique, les femmes mariées en portaient une seconde, qui n'était qu'un *demi-chiton*, et qui couvrait seulement la partie supérieure du corps. Cette chemise de dessus voilait la poitrine, et ne dépassait guère la hauteur de la ceinture sous la gorge. Les jeunes filles spartiates ne la mettaient point : elles laissaient voltiger librement leurs robes entr'ouvertes sur le côté, et elles servaient d'échansons dans ce léger costume. Le morceau antérieur du *demi-chiton*, étant coupé en forme circulaire, descendait plus bas sur les hanches que sur le devant, de manière à décrire, par le jeu de ses replis, une courbe à peu près parallèle aux bourrelets que formait la ceinture. La coiffure des femmes, tantôt serrée par un bandeau, tantôt retenue par des rubans de largeur inégale (*tænia*), tantôt couronnée d'un diadème, était, comme leur costume, d'une généralité noble, *humaine* aussi, convenable à toutes les femmes du monde, et par cela même en harmonie avec la beauté propre à l'art statuaire.

Cela dit, comment faut-il traiter les draperies en sculpture, soit qu'elles couvrent le nu, soit qu'elles figurent comme accessoires à côté de la statue?

Si elles couvrent le nu, les draperies ne doivent ni le cacher ni l'accuser trop visiblement par une adhérence complète à la chair. Les Égyp-

tiens représentaient le plus souvent leurs figures de femmes vêtues de draperies fines et absolument collantes, qui semblaient n'être en certains endroits qu'un prolongenrent de la peau. C'était manquer au sentiment de l'art et en quelque sorte à la pudeur. Plus artistes, les Grecs sentirent



LA VICTOIRE AUX SANDALES,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

que les corps ainsi drapés comme dans un maillot étaient beaucoup moins chastes que la nudité même. A quoi bon des draperies, si le nu doit transparaître au point que l'œil n'en perde rien? En pareil cas, le vêtement devient un second épiderme qui n'a pas d'autre effet que d'émousser les formes, d'en épaissir les finesses et d'en confondre les plans. Molière a compris avec justesse et a bien exprimé ce que demandent ici l'art du

sculpteur et celui du peintre, lorsqu'il a dit dans son poëme sur *la Gloire du Val-de-Grâce,* peinte par Mignard :

. . . . . ces belles draperies
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse.

L'antique s'est servi quelquefois de linges mouillés; mais abuser de ce moyen, ce serait méconnaître le rôle de la draperie, qui, n'étant pas rigoureusement l'esclave du corps, doit ajouter librement au caractère de la forme l'expression du vêtement qui la couvre ; *librement,* dis-je, de telle sorte que l'un ne soit pas le pléonasme de l'autre. Veut-on un modèle des beaux effets qu'on peut obtenir au moyen du linge mouillé, il faut voir un moulage de la délicieuse sculpture qui ornait jadis la balustrade du temple de la Victoire Aptère (nous l'avons représentée ici dans son état de mutilation). L'art des draperies humides y a été poussé à l'extrême, mais, conduit à cette limite dernière, il a produit un morceau ravissant de naturel et de grâce, un morceau plein de vie et tout pénétré de chaleur. Avec quelle délicatesse il est embrassé et caressé, le corps ému de cette Victoire, par les draperies qui en suivent le mouvement! Sur la poitrine elles semblent ruisseler en plis nombreux et fins qui adhèrent au nu et, en le couvrant, le découvrent. Sur le nombril, elles s'écartent pour se replier et se resserrer en plis abondants, pressés, creusés profondément; elles vont s'aplatir ensuite au-dessus et au-dessous du genou gauche pour accuser les convexités de la jambe et de la cuisse; mais par opposition, la jambe droite n'est dessinée que très-vaguement, sous l'étoffe, par des ombres inégalement fouillées, et ce jeu de clair-obscur fait valoir à merveille l'épiderme poli d'une épaule d'ivoire et la chair lisse d'un pied nu.

Un enseignement ressort de ce précieux marbre : c'est que les plis d'une draperie doivent obéir au mouvement des parties qu'elles recouvrent. Il est même plus important pour le statuaire qui drape une figure, d'en indiquer le mouvement que d'en laisser apercevoir les formes, car les formes d'un personnage vêtu ne seront jamais assez visibles pour qu'on en reconnaisse clairement le *caractère,* et ce grand moyen d'expression venant à lui manquer, l'artiste n'en aura plus d'autre que le mouvement, le geste, l'attitude. Il faut donc que la pantomime de la statue soit accentuée par la draperie, et non pas contrariée, comme le veulent certains critiques, tels que de Piles, possédés d'un amour irréfléchi pour le contraste et pour la variété à tout prix.

La nature et l'art sont ici d'accord. Supposez, par exemple, qu'un modèle soit debout et drapé. Si le modèle lève une jambe en pliant le genou, les plis verticaux que présentait l'étoffe se diviseront et obliqueront à droite et à gauche. Pour peu que la draperie soit souple, elle fera net-



LA VICTOIRE AU TAUREAU,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptare, à Athènes.

tement sentir la convexité de la cuisse et la saillie de la rotule, qui, en arrêtant la chute de l'étoffe, formera sur le côté un gonflement dont la pointe viendra expirer au genou. Les plis, qui se presseront latéralement, seront plus rares sur la surface frappée par la lumière. En allant rejoindre peu à peu, sur la partie supérieure du corps, la verticale qui a été rompue, ces plis indiqueront à la fois le mouvement actuel de la jambe et la position qu'elle vient de quitter. De cette manière le spectateur devinera quelle était l'attitude de la figure avant l'action présente

Il lui semblera qu'il voit s'accomplir le mouvement qui déjà s'est accompli. C'est une convenance dans l'art de draper, que d'exprimer un reste de la situation précédente, en montrant, par la cassure des plis, que leur tendance à suivre une première direction a été contrariée par le mouvement de la figure, et qu'après avoir résisté à ce mouvement ils ont été entraînés dans une direction différente. Voilà la part du contraste.

Un jour que nous visitions, sur l'Acropole d'Athènes, le petit temple de la Victoire Aptère, l'expression de ces nuances frappa nos regards. Récemment relevé de ses ruines, ce temple ionique, aux proportions délicates, n'a pas recouvré sa toiture, et le soleil de la Grèce, pénétrant à flots dans son intérieur, en fait resplendir les parois de marbre. A ces parois sont appuyés les fragments que l'on voit ici gravés et dont il ne reste plus que les draperies.

La *Victoire au taureau*, un peu moins belle que l'autre Victoire (celle qui renoue ses sandales), agite pourtant avec beaucoup de richesse, d'élégance et de vivacité, les plis de la double tunique et de l'*himation*. Partout où les membres sont en saillie, l'étoffe se moule sur eux et les plis deviennent rares; dans tous les vides, au contraire, ils s'enfoncent et se creusent, mais toujours ils ajoutent leur mouvement à celui de la figure, même en le contrariant. On sent que la marche rapide de la Victoire a frappé l'air et y a trouvé une résistance qui a rejeté la draperie en sens contraire et l'a collée sur la jambe gauche. Cette réaction de l'air contre l'élan de la figure a chiffonné les parties bouffantes de la tunique. L'*himation*, glissant sur la hanche droite et soulevé par le bras gauche, forme des plis qui tout à l'heure étaient verticaux et qui maintenant suivent une ondulation motivée par le souffle du vent. Si l'on regarde enfin l'extrémité inférieure de la tunique, on voit en même temps ce qu'elle était avant l'action et ce qu'elle sera dans le repos, car ce bout de tunique est encore en l'air; il n'a pas fini d'obéir au poids de l'étoffe qui va le faire tomber sur le talon du pied nu... N'est-il pas vrai que toutes les lois de la draperie sculpturale et remuée sont écrites, dans ces beaux marbres, en traits de lumière?

Flaxman a dit (*Lectures on Sculpture*) : « Le mouvement progressif d'une figure change en ondulations la ligne perpendiculaire des plis tombants, et cet effet est d'autant plus sensible que le mouvement est plus rapide. Mais le vent fait onduler toute draperie : s'il est modéré, l'ondulation est diagonale; s'il est violent, elle est horizontale. »

Appliquée à la sculpture, cette observation suppose que le sculpteur

peut représenter des draperies soumises à toute la violence du vent. Mais les draperies volantes, celles qui onduleraient jusqu'à passer de la perpendiculaire à l'horizontale, ne sauraient convenir qu'à un bas-relief, où elles sont soutenues par le fond même de la muraille ; elles ne seraient pas tolérables dans l'art statuaire, si elles se détachaient nettement de la figure, surtout quand la statue est monumentale, parce que la solidité du marbre et sa pesanteur forment une contradiction choquante avec la légèreté relative que suppose une draperie emportée par le vent. « Que le sculpteur veuille faire jouer et voltiger la pierre, dit Reynolds, c'est une folie si visible qu'elle porte avec elle sa condamnation. Cette folie pourtant a été l'ambition de plusieurs artistes modernes, particulièrement de Bernin, qui, entreprenant ce qui n'est pas au pouvoir de la sculpture, s'obstinait à vaincre la dureté, la fierté du marbre. Quand même il serait parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qui lui plaisaient tant, le mauvais effet et la confusion qu'elles produisent auraient dû suffire pour l'éloigner de cette méthode. »

A ce propos, Reynolds blâme sévèrement les figures colossales des Apôtres qui décorent la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome, et dont les draperies, qu'on dirait traitées à coups de pinceau, paraissent flotter au gré du vent, comme s'il y avait quelque vraisemblance que le souffle de l'air pût soulever de telles masses de pierre et agiter des draperies dont l'étoffe est si épaisse qu'on les prendrait d'un peu loin pour des rochers. Semblable en cela aux autres artistes de la décadence, Carle Maratte, qui avait fourni le dessin de ces sculptures ultra-pittoresques, pensait donner à ses draperies un caractère grave et apostolique en choisissant pour modèles des vêtements lourds, sans souplesse, et d'un tissu grossier sous lequel tout reste informe, massif et vague. C'était méconnaître le principe sculptural qui veut que la draperie soit *un écho multiple des formes du corps,* selon l'expression de Gœthe, renouvelée de l'antique. Pénétrés de ce principe, les Grecs avaient soin de fixer aux extrémités de leurs draperies de petits poids (ῥοῖσκοι) pour éviter les chiffonnements fortuits et faire disparaître les plis insignifiants... Quel amour du beau ! quelle délicatesse dans ce culte de l'art et de la grâce !

Le dernier perfectionnement de la draperie, c'était Phidias qui devait l'accomplir. Il lui était réservé, là aussi, d'atteindre à la beauté suprême.

Le magnétisme invisible et mystérieux de l'âme humaine, qui imprime un caractère aux formes et aux mouvements de notre corps, s'attache à tout ce qui entre dans le rayonnement de notre vie, même aux choses

inertes, comme le parfum au vase. A plus forte raison marque-t-il de son empreinte nos vêtements, qui deviennent ainsi une image de nos habitudes morales et de notre esprit. Cicéron disait, en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement témoigne de leur virginité. »



PROCESSION DES PANATHÉNÉES. — (Frise du Parthénon.)

Voyez les jeunes filles qui suivent la procession sacrée dans la frise du Parthénon : leurs tuniques forment des plis perpendiculaires dont la symétrie est en quelque sorte religieuse. Ces draperies, aux plis compassés, n'ont été touchées par aucune main ; le souffle de l'air ne les a pas dérangées encore; les émotions de la vie ne les ont pas froissées ; elles sont chastes dans leur régularité et solennelles. Voyez, au contraire, les bacchantes échevelées qui s'agitent dans les bas-reliefs antiques : le dieu qui les enivre de son délire a dénoué leur ceinture. Les draperies flottantes de leur *himation* ont été saisies, chiffonnées par les satyres et par les faunes ; elles ont été assouplies par les mouvements répétés de la danse dionysiaque et en ont contracté des plis qui se sont modelés sur tous les muscles en action. Enflés par le vent des montagnes comme les voiles d'un navire, leurs *chitons* ont perdu la roideur des tuniques virginales.

Quelle gravité, maintenant, et quelle signification dans la draperie d'un héros philosophe, d'un Phocion, par exemple, que l'antique nous

représente enveloppé d'un manteau qui serre tous ses membres en les accusant par l'alternance des parties plissées et des parties plus tranquilles et plus lisses ! Comment ne pas admirer qu'un simple vêtement soit une indication aussi frappante des concentrations de la pensée absor-



UNE DES TROIS PARQUES DU FRONTON ORIENTAL DU PARTHÉNON.

bée en elle-même dans un esprit fier ? Quand ce philosophe qui médite deviendra un orateur, quand la parole ouvrira ses lèvres, son manteau s'ouvrira aussi et laissera sa poitrine respirer à l'aise ; il sera déployé, rejeté par un bras, retenu par l'autre, et les mouvements de sa pensée, traduits dans son geste, changeront le caractère, tout à l'heure si calme et si grave, de sa draperie. A l'instar de l'âme qui s'épanouit, les plis qui

étaient ramassés se disperseront, et leurs cassures en sens divers exprimeront par un beau désordre l'émotion de l'éloquence.

Qu'il s'agisse d'une nymphe, d'une muse, d'un faune, l'antique a si bien distingué le mode de ses plis et en a si finement nuancé les caractères que le marbre d'une statue tronquée, dont il ne reste plus que les draperies, est reconnaissable encore et nous dit assez clairement que était le personnage ou le dieu représenté. Il appartenait, disons-nous, aux sculpteurs athéniens contemporains de Périclès de pénétrer assez avant dans les profondeurs de la nature pour y saisir cette expression muette que chacune de nos existences communique aux vêtements qui nous drapent, comme aux objets qui nous environnent et nous touchent de près.

C'est ainsi que Phidias, ou tout au moins son digne élève, Alcamène, travaillant sous ses yeux, a modelé les inimitables draperies des trois *Parques* du Parthénon, ces draperies qui, rompues en menus plis, ondoyants et délicats, sur la poitrine dont la respiration les soulève, se dessinent en plis larges et fermes sur les genoux repliés qu'elles couvrent, ou sur des jambes étendues avec un majestueux abandon. Serrés à leur naissance, ces plis vivants s'ouvrent dans leur milieu comme des muscles qui auraient leurs attaches et leur renflement. Il faut renoncer à jamais voir au monde de plus belles draperies que celles de ces trois figures mutilées, car elles disent les formes et les mouvements du corps sans l'emprisonner par leur adhérence. Bien qu'elles soient d'une noblesse et d'une élégance idéales, elles paraissent si naturelles qu'on les croirait moulées sur la tunique et le manteau d'Aspasie. Par la puissance magique d'un art qui ne sera point surpassé, le statuaire en a fait, cette fois, non-seulement une enveloppeé vélatrice de la beauté, mais comme une émanation silencieuse de l'âme, car elles obéissent doucement à la pensée qui les meut; elles semblent chaudes encore de la chaleur même de la vie.

Si les draperies accompagnent le nu ou sont purement accessoires, l'artiste, plus libre dans son choix, pourra disposer les plis, les grouper, les varier au gré de son imagination, mais de manière cependant à leur faire jouer un rôle motivé par la figure, intéressant pour l'œil et favorable au triomphe du nu. Le groupe du Laocoon, la Vénus du Capitole et l'Apollon du Belvédère, dont la chlamyde, bien que soutenue par le bras gauche de la statue, en est presque entièrement détachée, nous offrent les plus heureux modèles de l'accompagnement des figures par la draperie. Le manteau sur lequel est assis le Laocoon, et qui semble être tombé de ses épaules sur l'autel, au moment où les serpents l'ont saisi,

est un morceau à étudier pour la façon dont les plis se distribuent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent, et forment, tantôt, par leurs ombres fouillées, une opposition aux chairs, tantôt, par leurs cassures vives, un appel de lumière contrastant avec l'ombre qui s'étend sur les jambes repliées.

Un excellent critique, Émeric David (*Recherches sur l'Art statuaire*), fait observer que l'Apollon du Belvédère se développe et paraît lumineux au devant de la chlamyde que son bras tient déployée : « Ce manteau, dit-il, que le dieu rejette maintenant en arrière et dont il pourra se voiler, ce manteau symbolique me rappelle la succession des jours et des nuits. Que de richesse et d'élégance, que de science et de goût dans les mouvements variés de ces plis semi-circulaires! L'ombre ferme que le corps projette sur la draperie la colore et l'enrichit ; les demi-teintes que le reflet de la draperie produit sur la figure l'échauffent et l'animent. On reconnaît dans la chlamyde, malgré la fermeté de ses ondulations, les plis légers et à peine sensibles d'une étoffe ouverte pour la première fois. De même qu'une veine serpentant sur un muscle en augmente la souplesse, ces plis délicats donnent à la draperie une apparence de vérité, une grâce naïve que l'art semble n'avoir pas cherchée. Ils annonceraient dans la nature la fraîcheur et la virginité du vêtement ; ils sont ici le symbole de la jeunesse et de la beauté toujours renaissantes du dieu du jour. »

La chlamyde d'Apollon, il est vrai, n'est pas ici un pur accessoire, puisqu'on ne pourrait l'enlever sans avoir le spectacle mesquin d'un bras nu, étendu dans toute sa longueur, suivant une ligne horizontale qui ferait avec le corps un angle droit. Mais dans la Vénus du Capitole, la draperie, indépendante de la statue, peut être considérée comme un accessoire véritable. Posée, abandonnée avec un naturel exquis sur un vase allongé, orné de fines cannelures, cette draperie dont la déesse va s'envelopper au sortir du bain, et qui est ainsi motivée si clairement, est un morceau parfait d'invention et de travail. Ses plis nombreux et contrastés, les uns tombant le long de la jambe, les autres couchés en travers sur le vase, font valoir le nu par des reflets qui ajoutent à la rondeur, à la vie des chairs, et par l'opposition que présente la frange grenue du voile avec le pied lisse de Vénus.

Quelquefois, prenant la valeur d'un *attribut*, la draperie, plus ou moins accessoire, sert à caractériser un dieu ou un héros. C'est ainsi que la peau de lion désigne Hercule et Thésée, tandis que la peau de chevreuil, la *nébride*, négligemment jetée sur l'épaule ou accrochée à un

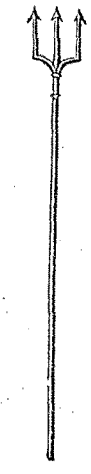
tronc d'arbre, distingue les divinités du cycle de Bacchus, les satyres, les faunes, et Silène et Bacchus lui-même.

Viennent ensuite les attributs proprement dits, par lesquels il faut entendre certains objets symboliques, empruntés des usages de la vie, des mœurs, des cérémonies religieuses, et ajoutant une signification précise à la figure humaine. Si le *trident*, par exemple, est l'attribut de Neptune et marque l'empire des mers, c'est comme réminiscence du harpon dont se servaient les anciens Grecs dans la pêche du thon. Si le *thyrse*, léger bâton entouré de pampres et terminé en pomme de pin, était l'attribut de Bacchus, c'est que, dans la Grèce antique aussi bien que de nos jours, la pomme de pin servait à la fabrication du vin résineux que les Grecs ont toujours aimé. Le *caducée*, attribut de Mercure et signe de paix, était à l'origine une branche d'olivier entourée de bandelettes qui furent ensuite changées en deux serpents accolés, et si plus tard Hermès fut représenté avec un pétase ailé et avec des ailes au talon, des *talonnières*, c'est qu'il était le conducteur des âmes et des songes, le céleste émissaire, le dieu du commerce et des voyageurs. Une couronne d'épis, un pavot, une corbeille de fruits, caractérisent les statues de Cérès, la mère universelle, la terre-mère, comme l'appelèrent les Pélages et les Grecs, *Déméter*. Pour exprimer que la lumière et la musique apaisent l'âme agitée et la rassérènent, les artistes avaient attribué la cithare au dieu du jour et de la poésie, et ils rappelaient par l'image du *trépied* l'instrument qui, dans le temple de Delphes, était destiné à recevoir les viandes du sacrifice. Est-il besoin de dire que le sceptre, symbole de la souveraineté, et la *patère*, emblème du culte, indiquent le maître des dieux ; que sa toute-puissance est figurée par la Victoire ailée qu'il porte dans sa main, par son messager qui est l'aigle, par son arme qui est le *foudre?*

A la fille vierge de Jupiter, à la sévère déesse de l'esprit lumineux, de la raison divine qui protége et combat, sont attribuées l'égide et la lance; dans l'ancien style, sa haute méditation était symbolisée par une lampe. A Vénus sont réservés le miroir et les fleurs ; à Diane, sœur d'Apollon, le flambeau et l'arc, emblèmes de vie et de lumière ; aux Ménades l'épée et le *tympanon* — c'était le tambour qu'elles frappaient dans le délire des danses sacrées. — A la famille de Pan et des Panisques, personnifiant le charme secret des solitudes et le mystère des bois, appartiennent la houlette pastorale et la flûte rustique appelée *syrinx*.

Mais les attributs ne sont pas seulement les accessoires des figures sculpturales : employés par l'architecture, ils servent encore à préciser

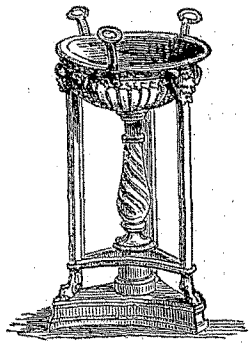
la signification des édifices. Les métopes du temple de Délos étaient décorées de lyres. Les éperons et ces découpures qui ornaient la proue



Trident.



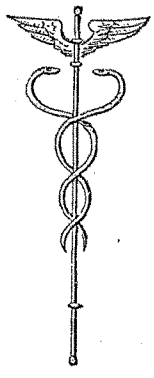
Thyrse.



Trépied.



Foudre.



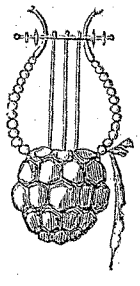
Caducée.



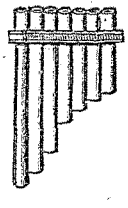
Patère.



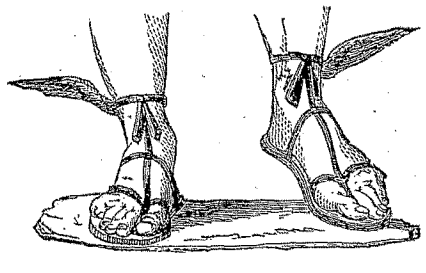
Pétase ailé.



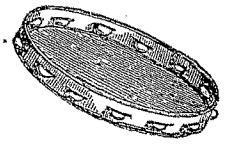
Lyre.



Syringe.



Talonnières.



Tympanon.

des vaisseaux et que l'on nommait *aplustres,* étaient imités par la sculpture sur la frise des temples dédiés à Neptune. L'aigle se dressant sur les acrotères, le foudre sculpté sur les mutules, désignaient un temple consacré à Zeus. L'entrée des théâtres était signalée par des masques

tragiques ou comiques qui figuraient la terreur ou grimaçaient la satire. Des palmes, des victoires et des couronnes étaient l'ornement obligé des



Masques tragique et comique.

arcs de triomphe. Des biges ou des quadriges surmontaient le comble des cirques. Chaque monument avait ainsi des attributs qui achevaient de le caractériser et en indiquaient la destination aux âges futurs, de sorte qu'aujourd'hui, lorsque nous interrogeons des ruines inconnues, il suffit quelquefois d'y rencontrer un attribut pour reconnaître le caractère d'un édifice et en retrouver l'histoire.

XI

EN CE QUI TOUCHE LE COSTUME MODERNE, LORSQU'IL EST INÉVITABLE, LE SCULPTEUR TIENT COMPTE DES CONVENANCES HISTORIQUES, DES DIMENSIONS DE LA STATUE ET DE LA PLACE QU'ELLE OCCUPERA.

Combien est ingrat notre habillement moderne, combien il est peu sculptural, surtout quand on le compare au vêtement grec, si heureusement généralisé en draperie et si gracieusement humain! Au lieu d'accuser les formes, notre costume les contrefait ou les dissimule; au lieu de se prêter aux mouvements du corps, il les gêne. Assujetti à nos membres, retenu par des boutons, tiraillé par des coutures sans nombre, il manque de liberté et il entrave celle du corps. Ses plis sont fixes et toujours les mêmes, tels que le tailleur les a prévus et façonnés d'avance, tels que la mode les a voulus. Aux admirables configurations de la forme humaine il sub-

stitue les contours sans finesse d'un sac étriqué, artificiel, qui serre les membres en les cachant, comme un grossier fourreau cache les ciselures d'une belle lame. Nous ne parlons pas ici du costume des femmes, parce qu'il échappe encore plus que le nôtre au ciseau du sculpteur, non seulement par sa mobilité, mais par la richesse encombrante de ses détails, auxquels se refuse si heureusement la dignité de l'art statuaire. Née des caprices d'une matinée, la mode des femmes dure moins qu'un quartier de lune et peut changer vingt fois dans le temps qu'il faut à l'artiste pour exécuter une statue. Sans doute l'histoire de ces ridicules changeants et de ces grâces passagères peut être bonne à garder, mais est-ce bien la peine de l'écrire en marbre, de la couler en bronze, et d'assurer ainsi l'immortalité à ce qui n'intéressera guère que les perruquiers et les tailleurs de l'avenir?

Au surplus, par un singulier rapprochement des extrêmes, il se trouve que le vêtement particulier d'un pays tend à devenir celui de l'humanité tout entière, de façon que, les costumes n'ayant déjà plus l'intérêt de la variété qui distinguait les différentes nations, le sculpteur sera bientôt contraint de renoncer à ce qui ne sera plus ni une désignation de race, ni une indication de patrie. Presque tous les peuples sont enveloppés maintenant dans la disgrâce du costume moderne, et, à la veille de proclamer la fraternité universelle, ils ne conservent de l'originalité que dans leur manière de s'habiller pour se combattre. Il ne reste donc à l'art statuaire, comme ressource, que certains uniformes militaires qui ont encore un peu de cachet et d'élégance.

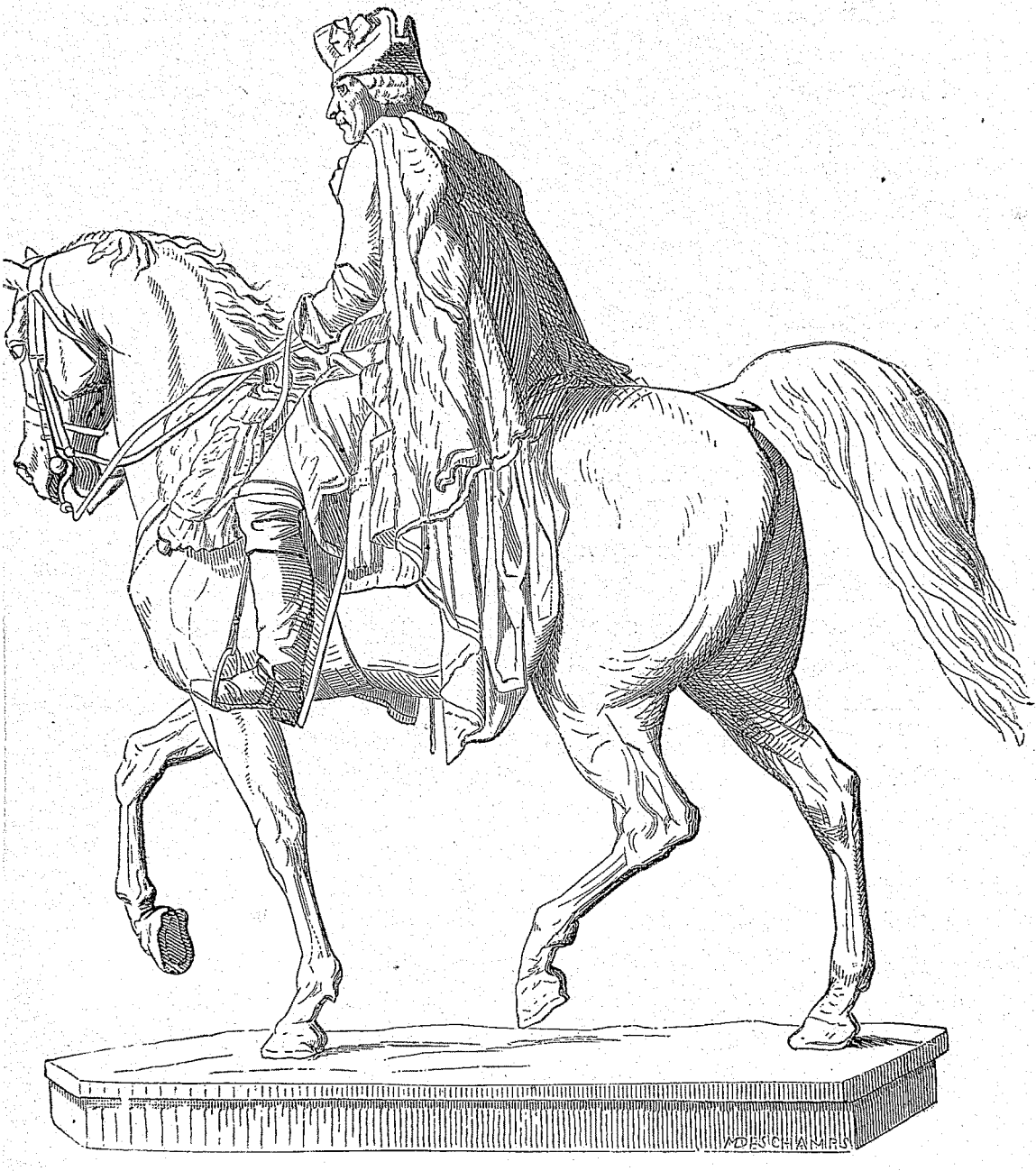
Quant à nos habits civils, n'est-il pas affligeant de les voir revêtir, en grand, tant de héros équivoques, représentés avec leurs redingotes de bronze ou leurs pantalons de marbre? N'est-il pas monstrueux de faire les honneurs de la statuaire monumentale à ces paquets de drap et de linge, à ces basques d'habits, à ces faux-cols, à ces bottes, à ces formes informes? Non, la sculpture n'est pas faite pour éterniser de pareilles choses, surtout quand à l'insignifiance elles joignent la laideur. Un buste colossal porté sur un cippe, sur une colonne tronquée ou sur un motif d'architecture quelconque, doit suffire le plus souvent pour honorer les hommes qui ont laissé, en telle ou telle sphère de l'activité humaine, un durable souvenir. Pour ceux que leur génie désignerait à l'apothéose, ils n'ont plus à figurer, au sommet de la colonne ou du monument qu'on leur élève, avec les habits qu'ils ont portés pendant leur vie. La gloire les a dépouillés du vêtement de leur pays et de leur temps pour les couvrir

d'une simple draperie qui est, en quelque manière, le costume de l'immortalité.

Il est vrai de dire cependant que des artistes d'un grand goût, sachant tirer parti du costume moderne et s'écarter à propos d'une imitation littérale et vulgaire, ont eu le privilége d'intéresser notre esprit à leurs sculptures sans offenser nos regards. De nos jours, la statuaire allemande a représenté des philosophes, des écrivains, des poëtes, Kant, Lessing, Gœthe, Schiller, naïvement vêtus de leur habillement moderne; elle en a fait ainsi des illustrations locales plutôt que des célébrités cosmopolites. C'est dans le même esprit qu'un statuaire des plus habiles, Christian Rauch, ayant à élever la statue équestre et colossale de Frédéric le Grand à Berlin, a préféré aborder franchement le costume du siècle dernier, l'habit militaire de ce temps-là, le chapeau à trois cornes, le jabot et les bottes à l'écuyère, sachant bien que le peuple allemand serait beaucoup plus sensible à l'image du *vieux Fritz* qu'à la déification du grand capitaine. Cependant, pour ajouter de l'ampleur à la masse de la statue et pour cacher le plus possible les détails misérables du vêtement moderne, Christian Rauch a jeté sur les épaules de son héros un manteau court, agrafé au col et rejeté en arrière, à l'effet de racheter par quelques lignes sculpturales les accidents par trop pittoresques d'un costume si peu fait pour les dimensions d'un monument.

Il faut convenir que, si on les réduit à de petites proportions, de telles images ont une familiarité attachante; elles deviennent facilement populaires et chacun les conserve dans sa maison comme des dieux lares. C'était, par exemple, une figure populaire aussi, par sa vérité extérieure et par les souvenirs militaires qu'elle rappelait, que la statue de Napoléon avec son petit chapeau, sa redingote et sa lorgnette; mais une pareille figure devenait singulière et déplacée dès qu'on la hissait au haut d'une autre colonne Trajane, et que le héros, se dessinant sur les nuages à une telle distance au-dessus des vivants, se trouvait ainsi divinisé tout vêtu, tout botté, tout éperonné. Le costume, traité librement, peut donc être une des ressources du statuaire, mais à la condition de s'appliquer aux personnages qui ne se sont élevés, pour ainsi dire, qu'à mi-côte de l'Olympe, ou bien à ceux que l'on veut représenter tout exprès avec leur physionomie contemporaine et dans les habits mêmes où ils furent un moment héroïques, comme pour retenir leur image dans le monde réel et toujours près de nos regards, tandis que la pensée les éloigne et les transporte dans le monde idéal.

Quelques-unes des sculptures que renferme Westminster, le Panthéon britannique, ont été conçues de cette manière avec un vif sentiment



STATUE ÉQUESTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND, A BERLIN.

par Christian Rauch.

de la réalité, et, à vrai dire, ce sont les meilleures. Il nous souvient d'y avoir surtout remarqué la statue de Wilberforce, représenté vieux, nonchalamment assis et affaissé sur lui-même dans son fauteuil. Une main abandonnée sur sa poitrine, l'autre main posée dans un livre entr'ouvert, il vient d'interrompre sa lecture pour suivre le cours de ses pensées. Une sorte de pantalon à pieds, presque collant, laisse deviner la minceur de ses jambes croisées, et son costume moderne n'a rien de choquant, sauvé qu'il est par une robe de chambre qui en dissimule les pauvretés et fait draperie. Mais supposez que la statue de Wilberforce, au lieu d'être placée dans l'intérieur d'une église gothique, entre deux piliers, sous le demi-jour des vitraux, soit érigée sur une place publique, au grand soleil, n'est-il pas évident que la familiarité extrême du costume va devenir une inconvenance? Voilà une figure qui, à sa place, dans l'intimité d'une chapelle, est une œuvre réussie, et qui serait à peine tolérable si on l'exposait à la lumière extérieure et qu'on en fît un monument séparé.

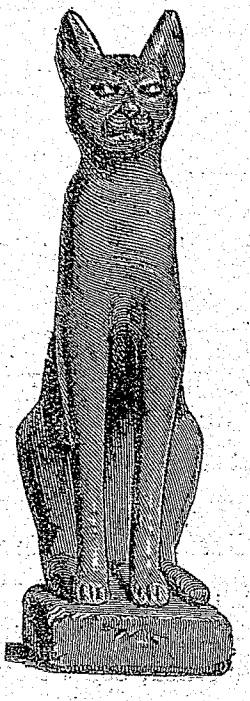
La sculpture a donc à observer deux convenances : celle des dimensions qu'aura la statue et celle de la place qu'elle occupera. Rousseau et Voltaire, avec leur habit à la française, leur long gilet, leurs culottes courtes, leurs manchettes, leurs souliers à boucles, leur canne à la main, sont d'excellentes figures à mettre sur une console ou sur le marbre d'une cheminée; mais ces mêmes figures, si on les sculpte de grandeur naturelle pour en décorer le rond-point d'un jardin public, l'extrémité d'une avenue monumentale, l'entrée d'une ville, deviennent des statuettes agrandies, des images purement parisiennes, et ne sont plus les statues de ces grands hommes dont le génie universel appartient à l'humanité. Toutefois, comme il serait on ne peut plus malséant, selon nos idées, de représenter des personnages aussi rapprochés de nous que Voltaire dans un état de complète nudité, ainsi que l'a fait Pigalle, le goût nous conseillerait ici d'éviter à la fois le ridicule de la nudité absolue et la solennité d'un lieu public, découvert et pompeusement décoré, qui ferait ressortir les mesquineries du vêtement. Houdon a résolu cette difficulté, en apparence insurmontable, en habillant Voltaire d'une ample draperie qui a tout ensemble la familiarité d'une robe d'étude et la dignité d'une toge. De plus, il n'a pas composé son ouvrage pour être placé au haut d'une colonne, mais pour être vu dans le vestibule de la Comédie-Française, aux rayons d'une lumière artificielle, qui fait briller, non pas la saillie insignifiante d'un bouton, ou le point d'une dentelle inutile, ou la pomme d'une canne, mais une tête vivante, des yeux étincelants, des narines qui respirent, des rides creusées par l'ironie, et des mains fines, longues,

élastiques, fouillées, sillonnées de veines et frissonnantes. Qui ne sent combien ce morceau fameux perdrait de ses qualités sculpturales, si la lumière avait à éclairer les petits reliefs et à se perdre dans les petits creux du costume moderne, de telle sorte que les détails d'un jabot, les trous des boutonnières fatiguées, les poches béantes, vinssent le disputer au modelé si nerveux des chairs, aux plis significatifs de la peau, à ce qui fait, en un mot, l'esprit, la vie, la palpitation de cette admirable statue!

Mais là où le costume moderne est surtout mal venu, c'est dans la sculpture tumulaire. Pourquoi rappeler les dépouilles et les vulgarités de la vie quand la vie elle-même a disparu? Pradier, malgré son habileté rare à travailler, à pétrir le marbre, est sorti des conditions sculpturales en modelant la figure du duc de Beaujolais, qui meurt tout habillé. Rude, au contraire, a heureusement évité le costume dans le tombeau de Godefroy Cavaignac. Les peintres — cela est remarquable — sont de bon conseil en ce genre d'ouvrages, parce que la sculpture est amenée souvent à y faire des concessions au pittoresque. Nous citerons pour exemple le mausolée de lady Montaguë, dessiné par Ingres, qui, reprenant avec un grand goût les traditions florentines du XVe siècle, a exprimé l'idée de la mort avec infiniment de grâce et de mélancolie : l'héroïne, vêtue d'une robe longue, un voile sur la tête, est couchée sur un lit de repos ; sa main défaillante laisse tomber un livre à la dernière page, et deux génies, tirant les rideaux de son alcôve, y enferment sa tombe. Lorsqu'on voulut élever un monument à la mémoire d'Arago, un artiste qui excelle à inventer et à composer, Paul Chenavard, conçut un projet de tombeau qui eût été, à l'exécution, d'un effet imposant. Étendu sous les draperies de son lit de mort, dans une édicule à jour, dont la voûte étoilée était soutenue par des colonnes, l'illustre astronome jetait un regard suprême sur le firmament qui avait rempli ses pensées.

XII

POUR LES ANIMAUX, COMME POUR LA FIGURE HUMAINE, LE SCULPTEUR PEUT ET DOIT PRÉFÉRER A LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE LA VÉRITÉ TYPIQUE.



Si l'on en juge par les monuments de l'antiquité la plus haute, les hommes du premier âge furent frappés d'une sorte de terreur religieuse à la vue des grands animaux qui semblaient avoir survécu aux cataclysmes du globe, et leur imagination effrayée se les figura plus étonnants encore qu'ils n'étaient, et plus terribles. Il n'est pas, en effet, dans la création, de plus étrange mystère que l'animal. Quelle force inconnue le meut et le conduit? Où gît le principe de la fonction ou plutôt de la mission qu'il paraît accomplir? Que signifient ses regards interrogateurs et profonds? Pourquoi ses yeux jettent-ils parfois du feu dans la nuit ?... L'homme, qui a conscience de lui-même, qui peut se connaître, s'exprimer par la parole ou par le geste, et laisser lire sur son visage ses secrets les plus intimes, l'homme est un mystère beaucoup moins redoutable que ces êtres muets qui ne rompent leur silence que par des sons inarticulés, par des hurlements, des rugissements, des cris, tantôt aigus et sauvages, tantôt doux et plaintifs.

Lorsque l'art commence à naître, l'humanité a déjà vaincu quelques animaux féroces ; elle a conçu le sentiment ou du moins le pressentiment de sa supériorité sur eux. L'artiste les imite alors, mais de loin et de mémoire, en traits grossiers qui ont la grandeur et l'indécision d'une ébauche, et qui portent encore l'empreinte de la terreur primitivement ressentie. Il lui arrive même de confondre les formes et de combiner celles qu'il invente avec celles qu'il a vues, de façon à créer des croisements fabuleux, impossibles, des êtres imaginaires, plus monstrueux que les monstres. « Lors même qu'il a fait descendre les animaux à leur place inférieure, dit M. H. Husson (*Revue générale d'Architecture*), l'homme conserve cependant une réminiscence du trouble superstitieux que lui ont inspiré ces existences énigmatiques. Dans les œuvres dégrossies où

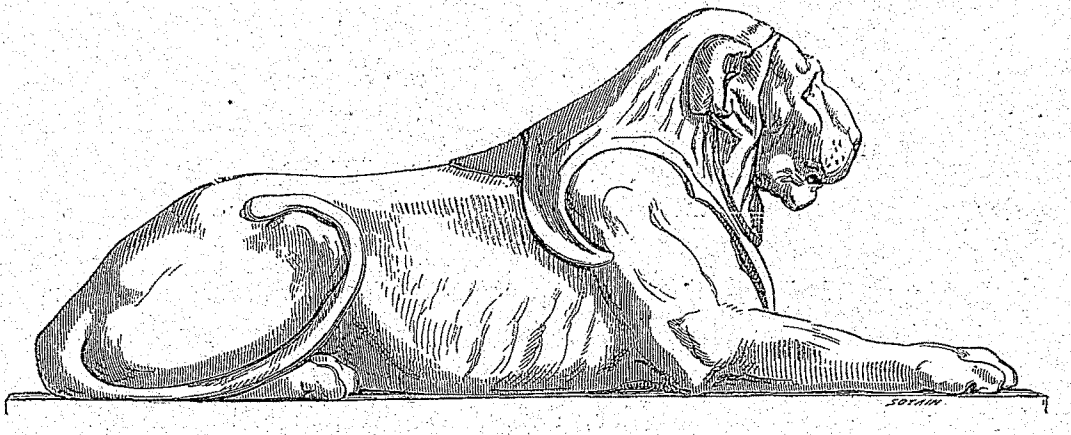
il se plaît à fixer les images qui hantent son imagination, il représente l'animal en partant de l'observation de la réalité, mais en modifiant les formes de manière à produire les effets les plus bizarres, les plus fantastiques. On reconnaît encore nettement le type donné par la réalité, le lion, le taureau, le cerf, le bouc ; mais ces types sont transformés comme dans les visions d'un cauchemar. L'idée du mystérieux mêlé d'effroi s'y introduit en caractères saisissants. »

A l'origine, d'ailleurs, l'imitation des animaux par la sculpture présente une intention générale et frappante de symbolisme. Leurs formes sont pour l'artiste un moyen d'exprimer matériellement certaines idées, ou de représenter avec énergie des facultés humaines, bonnes ou mauvaises, mais des facultés que l'animal possède à un plus haut degré que l'homme. Le lion, par exemple, symbolisait le courage ; le chat, la prudence mystérieuse et la trahison ; l'épervier, l'avidité. La vache fut une image sacrée de la fécondité bienfaisante ; le serpent, la chouette, furent des emblèmes de vigilance ; l'oiseau signifia le vol de l'âme humaine. Il va sans dire que chaque contrée eut ses animaux préférés, selon l'idée qu'elle y attachait ou selon le service qu'elle en savait tirer. Les Indiens, qui avaient fini par vivre en familiarité avec l'éléphant, se plurent à le représenter, dans leur architecture, figurant la résistance inerte, massive, et portant, en guise de pilier, l'architrave des temples. Les Assyriens étudièrent le lion, qu'ils pouvaient observer dans les ménageries de leurs rois. Les Égyptiens sculptèrent sur les pylônes et sur les frises de leurs temples des animaux de toute espèce, le chat, le singe, le chacal, le vautour, l'hippopotame, le crocodile, l'ibis, le cheval, le bœuf, et ils gravèrent dans le granit, sur des murailles colossales, tout un monde de moucherons, d'insectes et de scarabées, comme pour imiter la fourmilière des infiniment petits dans l'univers immense. Mais quand ils firent des figures d'animaux isolées et de ronde bosse, ils représentèrent de préférence le bœuf, le bélier, le lion, et ils ne s'en tinrent pas aux formes naturelles. Inspiré par des prêtres qui aimaient à envelopper de mystère les vérités les plus hautes et ne parlaient que par symboles, ce peuple singulier rêva des êtres monstrueux, mélange bizarre de formes étrangères l'une à l'autre, qui exprimaient des idées mixtes, d'une signification obscure et redoutable. Les races les plus différentes furent associées dans des images chimériques. Le bélier prit les griffes et la queue du lion ; le lion à son tour prit une tête d'homme ou de femme, et devint cette figure qui, plus tard, fut l'emblème des énigmes, le sphinx.

Les animaux n'étant dans la plus ancienne sculpture, celle des Égyptiens, que des symboles, il ne faut pas s'étonner que la nature ait été

imitée par eux seulement dans ses rapports avec l'idée, et qu'ils aient eu le privilége de la voir en grand, c'est-à-dire de n'insister que sur les accents caractéristiques, sur les traits expressifs et décisifs.

En modelant l'image d'un de ces grands animaux qui sont dignes de la sculpture, le statuaire n'a pas ordinairement pour but de conserver le portrait de tel ou tel individu qu'il aura vu prisonnier dans telle ou telle ménagerie, à moins que cet individu ne soit d'une beauté exceptionnelle, supérieure, et ne semble réaliser précisément le type de son espèce.



LION ANTIQUE.

L'intention du sculpteur est d'exprimer une idée par un emblème ou bien de rappeler fortement à l'esprit une des créations mystérieuses de la nature. Les honneurs du portrait sculptural, quelques hommes peuvent les mériter par la grandeur du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire ou par une haute personnalité, car l'avenir trouvera un intérêt de curiosité morale à vérifier sur leurs traits le caractère des pensées qui les firent illustres, à connaître sur quel visage se peignit leur âme, sous quelles formes particulières vécut leur génie; mais, je le demande, quel éléphant, quel lion, quel tigre vaut la peine qu'on modèle son portrait en marbre ou en bronze, pour la joie du cornac qui le montre ou du dompteur qui seul le reconnaîtra? Accentuer l'espèce, formuler vivement le type, mettre en relief la race, voilà tout ce que veut le sculpteur d'animaux, tout ce qu'en général il doit vouloir, du moins quand il sculpte une figure monumentale, un colosse destiné à frapper les yeux de loin, à éveiller une idée fière et forte, ou un souvenir de la nature primitive, de la nature aveugle, puissante, inconsciente et d'autant plus terrible.

Ainsi l'ont entendu les Égyptiens et, après eux, les Grecs des pre-

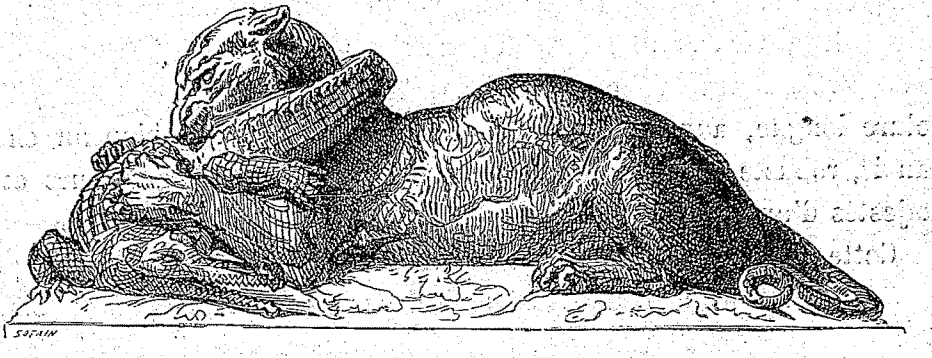
miers temps. Ne pouvant lutter avec la nature, qui possède le secret de la vie, ils se sont élevés au-dessus d'elle en l'abrégeant. Les formes essentielles de l'animal, étant résumées, ont été par cela même agrandies; les détails s'effaçant, il n'est resté que l'espèce dans sa signification la plus énergique. Toute la famille des lions étant représentée par un seul lion, la formule a été plus complète et l'image plus grandiose.

Ici, pourtant, il importe de distinguer entre les animaux féroces, dont nous n'avons qu'une idée générale parce que leurs formes ne nous sont pas familières, et ces animaux, compagnons ordinaires de l'homme, tels que le chien, le cheval, qui, nous étant beaucoup plus connus, veulent être accusés de manière qu'on puisse nommer la race et la variété à laquelle ils appartiennent, dire les qualités qui leur sont propres, reconnaître, par exemple, si le cheval représenté est un cheval pur sang, « un buveur d'air, » comme disent les Arabes, ou un anglais sec, à l'encolure longue, aux flancs évidés, au canon court, ou bien un cheval danois, robuste, mais pesant et charnu, bon pour les ampleurs et les majestés d'une parade à la Louis XIV.

Cette distinction entre les bêtes féroces et les animaux domestiques, les Grecs l'avaient sans doute comprise, car ils faisaient quelquefois des figures iconiques d'après les beaux chevaux comme d'après les beaux athlètes. Plus l'animal se rapproche de l'homme, plus il faut que le sculpteur y montre les accents de la vie que nous avons coutume d'y voir. Or, de tels accents ne se trouvent que dans la nature; on ne peut donc les étudier qu'au haras, au manége ou au pâturage. Dès lors, quelques traits de la vie individuelle serviront à rendre la figure plus vivante; le type paraîtra n'être qu'un beau portrait, mais le portrait se fondra dans le type; il y sera concentré, pour ainsi dire, et il résumera, par exemple, toutes les qualités dont la vue d'un beau cheval fait naître la pensée : fierté, vitesse, docilité noble, ardeur, vigueur, grâce, courage.

De nos jours, la sculpture d'animaux est traitée dans le sentiment du portrait, c'est-à-dire à l'inverse de la manière égyptienne. Le détail y a pris une importance inattendue. Au lieu de cet art formidable, laconique et solennel, qui, passant avec finesse des grandes masses aux grands plans, modelait sommairement les formes et n'en donnait que l'algèbre, nous avons aujourd'hui une sculpture plus remuée, plus fouillée, plus colorée surtout, qui veut exprimer les aspérités du pelage, le poil des crinières, la rudesse des soies, les mouchetures, les rayures de la robe. C'est ainsi qu'un artiste novateur et tout plein du sentiment de la nature, Barye, a rendu les bandes du tigre par des stries transversales et le grenu de la peau par un simple effet de ce ciseau dentelé que les sculp-

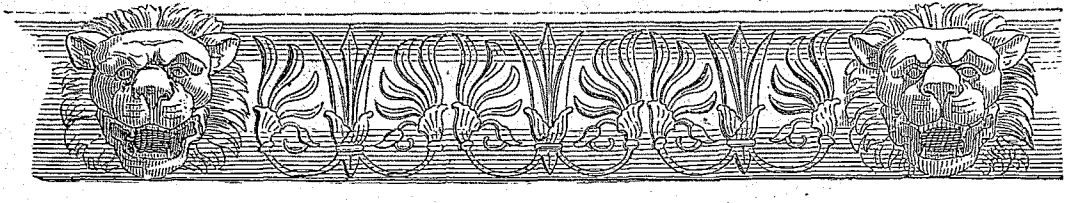
teurs appellent *gradine*. Il faut avouer qu'une pareille coloration des surfaces et ce parti pris de poursuivre la réalité extérieure peuvent ajouter à la force de l'image et en doubler l'impression, mais alors seulement que l'artiste a subordonné le détail aux lignes essentielles de la figure, fortement écrites, et a su faire sentir, sous ces pelages vivants, la construction de l'animal, le libre jeu de ses muscles et de ses vertèbres. Le *Tigre dévorant un crocodile* était conçu dans cet esprit. L'intérêt de l'exécution pratique y laissait triompher la silhouette sculpturale et les souplesses musculaires. La surface demeurait grande, parce qu'elle était encore simple malgré ses inégalités et ses nuances de tons.



TIGRE DE BARYE.

Mais le système de Barye, pour peu qu'on l'exagère, devient inapplicable à l'art monumental ; il répugne surtout à la sculpture quand elle est appelée à décorer les édifices, les fontaines, les tombeaux, les soubassements des colonnes triomphales, le stylobate des obélisques ou la rampe d'un escalier de marbre. Pour s'associer à la stabilité de l'architecture, la statuaire doit choisir des poses durables, asseoir ses lignes et ne pas contrarier l'immobile majesté des grands édifices par cette imitation littérale de la vie qui réveille l'idée du mouvement et qui en est inséparable. Une imitation rigoureuse serait une faute de goût, particulièrement lorsqu'il s'agit des membres d'architecture auxquels on affecte des masques ou des figures entières d'animaux. Avec quel sentiment, avec quel respect délicat de l'harmonie architectonique sont rendus les mufles de lion qui ornaient la cymaise du tombeau de Mausole, ceux qui servent de gargouilles aux angles du Parthénon, et les chéneaux en terre cuite trouvés dans les ruines de Pompéi ! Le sculpteur antique a pris autant de soin pour éviter les accents de la vie réelle que le sculpteur moderne en prendrait pour les exprimer. « Ces masques, dit M. César Daly, en parlant des chéneaux de Pompéi (*Revue générale d'Architec-*

ture), « ces masques présentent une singulière et très-habile interprétation de la nature en vue d'un effet architectural. Les oreilles sont devenues des ornements presque géométriques, les ondulations et les mèches de la crinière sont traduites par des espèces de cannelures, la gueule est un caniveau. Enfin la nature est ici tellement transformée, que ces têtes de lion avec leurs mâchoires écartées sont comme pétrifiées et ont perdu tout caractère de mouvement, et c'est là, parfois, un résultat important à obtenir. Voyez sur la place Saint-Sulpice, à Paris, les lions de pierre accroupis autour du bassin de la fontaine : on dirait des moulages sur nature ; les poils se comptent et se frisent. Il semble que ces lions, troublés par le bruit de l'eau qui tombe et qui les mouille, vont se lever et abandonner leurs piédestaux. »



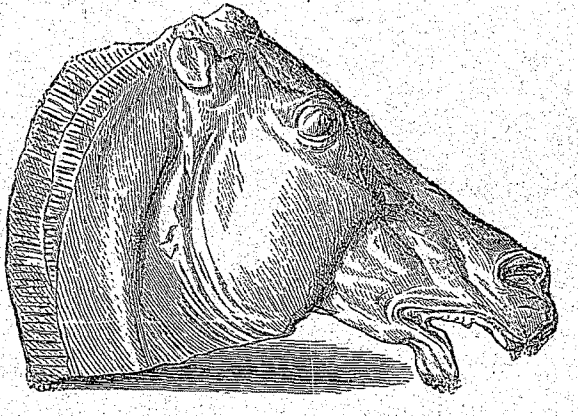
FRAGMENT DU TOMBEAU DE MAUSOLE.

Il est vrai de dire, en sens inverse, que la sculpture grecque, même celle de Scopas et de ceux qui travaillèrent avec lui au tombeau de Mausole, nous a laissé quelquefois des lions de ronde bosse, sans vérité comme sans vraisemblance, des espèces de monstres dégrossis à peine et qui n'offrent qu'une réminiscence très-éloignée et très-vague de la nature. Mais qui oserait dire que, dans les mufles du Parthénon, l'infidélité de l'imitation n'a pas été voulue et que l'artiste y a trahi son impuissance ? Quand on voit la cavalerie processionnelle des Panathénées sculptée en bas-relief sur la frise, et la tête de cheval, si frémissante et si belle, qui remplissait l'angle du fronton oriental, comment croire que les élèves de Phidias, les Agoracrite, les Alcamène, n'ont pas écarté volontairement de leur imitation, dans les masques attenant à l'architecture, ce que la réalité vivante et remuante aurait eu de contraire à la gravité monumentale du style dorique, si calme, si solide, si *constructif*, si bien fait pour l'immobilité éternelle et l'éternelle durée ?

Sans être un écuyer bien habile ni un profond connaisseur en équitation, il est aisé de comprendre que l'art grec, au temps de Périclès, est arrivé à la perfection dernière dans la sculpture des chevaux. Faire vivre l'idéal, donner à la beauté sublime les apparences du naturel le plus simple, tel est le problème insoluble que l'école de Phidias a pourtant

résolu. En regardant la frise du temple de Minerve, on croit assister au spectacle des choses réelles, ne voir que des chevaux en tout semblables à ceux qui caracolent dans les manéges, qui bondissent au son de la musique militaire, qui, se sentant regardés, déploient leurs grâces dans nos promenades publiques, ou qui folâtrent librement en pleine campagne.

Nous-même, en voyant défiler dans les rues d'Athènes la cavalerie du roi Othon, nous remarquions avec surprise la parfaite ressemblance des chevaux du Parthénon avec ces petits chevaux syriens, au corps ramassé, à la tête sèche, aux naseaux ouverts et mobiles, aux reins souples et courts, qui tournaient complaisamment sur eux-mêmes, s'enlevaient sous la main, redressaient vivement la tête ou la ramenaient en arrondissant

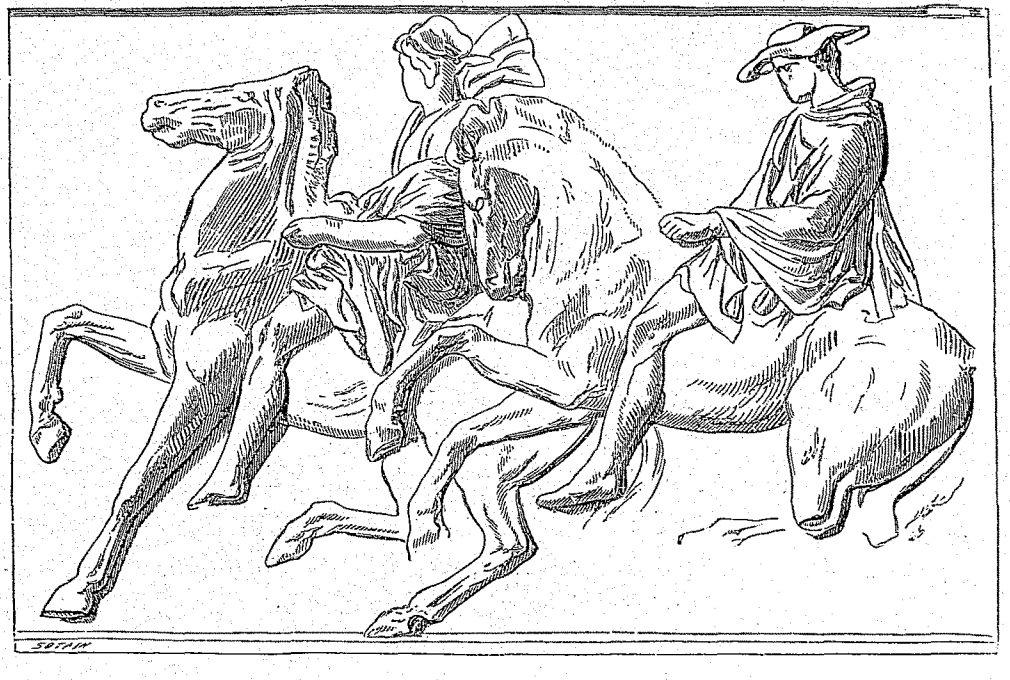


TÊTE DE L'UN DES CHEVAUX DE LA NUIT.
(Fronton oriental du Parthénon.)

leur encolure, levaient haut les jambes, s'arrêtaient court, et semblaient, non pas répondre aux aides du cavalier, mais les pressentir et deviner toutes ses pensées, comme en vertu d'une secrète infusion de son âme... Cependant, quand nous en revenions à contempler les marbres ou les moulages, la cavalerie du grand sculpteur redevenait plus vivante, oui, plus vivante encore, mais d'une vie divine, de cette vie que respira sans doute l'exemplaire primitif du cheval arabe sorti des mains du Créateur. Il nous parut que Phidias, après avoir saisi dans sa pureté originelle l'espèce du cheval arabe — aussi bien que celle du bœuf, de la vache et du bélier qu'il a sculptés dans sa frise — avait su la varier par l'observation de la nature individuelle, en introduisant dans son œuvre, avec sobriété et délicatesse, certaines inégalités de la vie, certaines différences légères qui font de ces animaux des êtres divers entre eux, mais tous conformes à l'espèce, tous de race arabe et de pur sang.

Nous sentions alors ce qu'a si bien exprimé, depuis, un fin critique,

l'auteur des *Causeries athéniennes,* Victor Cherbuliez, à propos d'un cheval de la frise, dont le cavalier porte le chapeau arcadien : « Il ne ressemble de tout point à aucun cheval de même race et dressé à la même école ; celui qui le précède, et qui porte au vent, ne ressemble non plus qu'à lui-même, avec sa tête courte et ses jambes dont le canon est d'une longueur un peu exagérée ; et dans toute cette cavalerie, sans parler



CAVALIERS DE LA FRISE DU PARTHÉNON

des attitudes, qui diffèrent à l'infini, tel animal a la tête plus forte, tel autre l'encolure plus épaisse, celui-ci le poitrail plus avancé, celui-là la croupe plus rebondie, et semblablement, parmi leurs cavaliers, tous beaux et bien faits, il est impossible de trouver deux figures, deux physionomies, deux postures identiques... »

Comment s'est accompli ce prodige ? Comment se peut-il que tant d'animaux individuels soient cependant tous marqués à l'empreinte de l'idéal, tous capables de courir sur les crêtes de l'Olympe, tous dignes d'être attelés au char d'Hypérion ou de la Nuit ? C'est que Phidias, combinant la nature qui *particularise* avec l'art qui *résume,* a créé des chevaux d'une beauté à la fois typique et vivante, tels qu'on n'en trouverait d'aussi beaux ni dans les pâturages de la Cappadoce ni dans le pays des Numides... Et voyez comme tous les arts se ressemblent et comme ils obéissent tous au même principe ! Si vous lisez une harangue de Démosthènes, une oraison funèbre de Bossuet, vous y rencontrez par intervalles

quelques expressions familières, presque triviales, qui sont là pour apprivoiser le sublime, pour empêcher qu'il ne soit tendu et surhumain. Ainsi Phidias, au milieu de cette cavalerie divine, nous montre un cheval baissant et allongeant son encolure pour chasser une mouche qui le pique : et voilà un de ces détails naïfs qui nous donnent le change et nous font croire que l'arc grec n'est autre chose que la simple nature, tandis qu'il en est l'essence même!

XIII

LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF, ÉTANT UN ART DE CONVENTION, OBÉIT A D'AUTRES LOIS QUE LA STATUAIRE. ELLE EST PLUS LIBRE DANS LE CHOIX DE SES MOUVEMENTS; ELLE EST MOINS ASSUJETTIE A LA RÉALITÉ PALPABLE; ELLE ARRIVE A LA VÉRITÉ PAR D'HEUREUX MENSONGES.

Le plus matériel en apparence de tous les arts, et le plus étroitement limité, la sculpture, a cependant sa part de caprice, de surnaturel et de poésie. Lorsqu'on la croirait enchaînée à la réalité solide, épaisse, tangible, elle présente des images d'une création arbitraire, des figures que l'imagination trouve naturelles et vraisemblables, bien que la raison les déclare impossibles à la place où on les montre. Quand on regarde à une lumière incertaine les longs bas-reliefs qui décorent les temples antiques, on s'imagine en effet qu'on voit sortir des profondeurs de la muraille des personnages qui, tout à l'heure effacés, immobiles, prennent maintenant un corps, tournent, se meuvent, s'avancent et vont bientôt rentrer dans le mur et disparaître, ou se dégager entièrement de la pierre qui, par un lien invisible, les tient encore attachés à ses flancs.

Il n'est rien de plus fantastique peut-être que cette efflorescence de vie qui se manifeste à la surface des monuments, et dont la magie de l'art nous donne le spectacle ou plutôt le mirage. Ne semble-t-il pas que l'inventeur du bas-relief fut un poëte, un rêveur, qui voulut réaliser une vision, en taillant dans la pierre dure les images qui lui étaient apparues saillantes et remuées?

Ceux qui préfèrent remonter aux usages pratiques pour découvrir les origines des arts, font naître le bas-relief de l'écriture symbolique des premiers âges. Les plus anciens reliefs sont en effet des *hiéroglyphes*, c'est-à-dire des caractères sacrés que les prêtres de l'antique Égypte gravaient sur les pylones de leurs temples, et qui formaient une écriture mystique, dont les signes, inintelligibles au vulgaire, étaient néanmoins,

pour la plupart, des figures d'animaux, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, des reptiles, ou bien des êtres imaginaires, hybrides et monstrueux, composés de bêtes connues, tels que des serpents-vautours, des lions-éperviers. Au commencement, ces figures n'étaient indiquées sans doute que par un simple contour ; mais bientôt, pour les écrire avec plus de force et d'une manière plus durable, on en creusa les traits profondément, sans donner encore une saillie à la surface de l'objet représenté. Puis, l'on s'avisa d'arrondir les arêtes du contour et d'exprimer en un léger relief, dans le renfoncement de la pierre, les formes intérieures, c'est-à-dire les formes cernées par le dessin. Une variante remarquable du bas-relief égyptien, c'est qu'au lieu de saillir en dehors, il saillit quelquefois en dedans et rentre dans les parois de l'édifice. La figure, taillée en creux, est alors représentée par un vide, et c'est l'imagination du spectateur qui est chargée de remplir le moule et d'en tirer l'empreinte. Par ces divers moyens, aucune partie de la figure ne dépassait le niveau du mur, les profils de l'architecture étaient respectés et le relief ainsi incrusté pouvait se conserver durant des siècles.

Telles sont les diverses manières dont les plus anciens sculpteurs, les Égyptiens, ont gravé presque tous leurs hiéroglyphes et leurs autres bas-reliefs. Dans certains cas cependant — on en voit des exemples à Thèbes — ils prirent la peine d'enlever le fond autour de la figure et de la relever en bosse sur le nu de la muraille. Alors fut créé le bas-relief, tel que l'ont pratiqué les Grecs, tel que le comprennent les modernes, qui sont convenus d'appliquer ce nom à toutes les sculptures adhérentes à un fond.

Entre les reliefs d'une épaisseur à peine sensible, et des statues qui, très-peu engagées dans le bloc ou n'y touchant que sur un point, s'en détachent comme si elles étaient de ronde bosse, il existe, on le conçoit, de nombreux degrés de saillie. Mais ces degrés, nous l'avons dit, on peut les réduire à trois : le *haut relief*, celui que présentent les statues dont nous venons de parler ; le *demi-relief*, qui s'entend des figures saillantes à mi-corps, et le *bas-relief* proprement dit, où les objets sont représentés comme si, aplatis sur le fond, ils avaient perdu plus ou moins de leur saillie naturelle. Selon qu'elle emploie un de ces trois genres, la sculpture obéit à des principes différents, qui toutefois ne sont séparés que par des nuances, et qui tiennent à la lumière locale, à la distance voulue, à la place occupée, et à d'autres considérations dictées par la finesse du goût.

Le haut relief. — Il n'est pas indifférent d'appliquer à la décoration d'un édifice telle ou telle variété de relief. Une vérité première à se rap-

peler, c'est que *toute projection appelle l'ombre,* et que *toute surface plate appelle la lumière.* Il suit de là que le haut relief convient aux ouvrages qui seront exposés en plein jour et qui, placés dans les parties les plus élevées du monument, ne seront jamais vus que de loin. Aussi les Grecs, aux belles époques de l'art, ont-ils employé le haut-relief, presque la ronde bosse, pour les sculptures qui ornaient le fronton des temples, les métopes de l'architecture dorique et les frises extérieures. Moins saillantes, ces sculptures eussent été dévorées par la lumière diffuse et seraient demeurées indistinctes; la même raison qui leur faisait donner des proportions colossales, ou un peu plus grandes que nature, voulait qu'elles fussent de plein relief, pour que l'œil pût en percevoir les formes à la faveur d'une ombre bien tranchée, et que rien ne fût perdu de leur divine beauté.

Ainsi les métopes du Parthénon et les figures qui remplissaient les deux tympans du temple sont de très-haut relief; mais leur saillie extrême, une fois adoucie par l'interposition de l'air, n'offrait plus rien d'exagéré et n'avait que juste le ressort indispensable. A mesure que le spectateur s'éloignait du monument, la sculpture se rapprochait de ses murs de marbre, et semblait être, non pas une décoration indépendante et ajoutée, mais une parturition du temple lui-même, laissant transparaître ses dieux. A Phigalie, la fameuse frise représentant le combat des Amazones était aussi presque de haut-relief, et cependant elle ornait l'intérieur du sanctuaire. Mais le temple étant *hypèthre,* c'est-à-dire éclairé par une ouverture dans le comble, l'artiste avait dû tailler sa frise comme si elle eût été extérieure et à ciel ouvert.

Il est remarquable aussi, pour le dire en passant, que dans les sculptures des métopes et des frises, les motifs choisis étaient ordinairement des combats, et pourquoi? Parce qu'une telle donnée devait produire des lignes diagonales qui avaient le double avantage de mieux détacher le groupe sur les verticales de l'architecture, et de relier les perpendiculaires du triglyphe avec les horizontales de l'architrave et du larmier. Ainsi les quatre-vingt-douze métopes du Parthénon représentaient tantôt la victoire de Minerve sur un géant, tantôt la lutte d'une amazone contre un soldat de Thésée, ou l'enlèvement d'une jeune fille qui se débat contre son ravisseur, tantôt un Lapithe aux prises avec un Centaure, tantôt un Perse agenouillé, vaincu par un cavalier athénien, tantôt un char attelé de chevaux qui se cabrent et conduit par une femme à longue tunique... On le voit, le choix des attitudes et des mouvements est moins libre dans la sculpture des métopes que dans tout autre ouvrage. Il y faut non-seulement des lignes obliques faisant diversion aux cannelures verticales du

triglyphe, non-seulement des ombres fermes et résolues, qui détachent le modelé des figures malgré la distance, mais encore des lumières aussi peu brisées que possible, par la raison que la corniche projetant son ombre sur les métopes quand le soleil monte, les formes présenteraient de la confusion si, à l'ombre portée par la corniche, se joignaient les ombres produites par les membres de la figure sur elle-même.

Voilà comment les calculs délicats d'un art accompli ont conseillé à la sculpture en haut relief telle attitude plutôt que telle autre, alors qu'un mouvement tout aussi naturel aurait eu peut-être la préférence dans la statuaire. Un auteur qui a fort bien écrit sur les conditions matérielles du bas-relief, sir Charles Eastlake (*Contributions to the Literature of fine arts*), dit à ce sujet : « Ce qui prouve d'une manière frappante combien les attitudes sont limitées dans le haut relief (comparé au relief plat) c'est que les actions contrastées des membres supérieurs et des membres inférieurs, qui donnent tant de mouvement aux figures et tant d'énergie, ne se rencontrent peut-être jamais dans les beaux exemples de haut relief, tandis que, dans les reliefs aplatis, ces contrastes sont admis toutes les fois que le sujet les demande. Le *Gladiateur* serait impossible en haut relief parce que l'ombre particulière du bras sur le corps, ou de l'une des jambes sur l'autre, ne pourrait pas être supprimée, et qu'elle rivaliserait avec les ombres principales, destinées à enlever toute la figure sur son fond. » Il faut observer, ajoute cet écrivain, que le haut-relief en général n'est pas convenable pour les intérieurs où, sans parler des accidents auxquels il serait exposé, il ne peut recevoir le plein jour dont il a besoin. Dans les palais de Rome, on trouve souvent des murailles ornées d'une frise dont le relief est très-saillant et dont les figures, éclairées par une lumière oblique, projettent leur ombre l'une sur l'autre, ce qui les confond et embrouille tout le spectacle.

Le demi-relief (en italien, *mezzo rilievo*), celui où les objets ne présentent en saillie que la moitié de leur épaisseur ou un peu moins, ne saurait convenir comme le haut-relief aux ouvrages placés en plein air et à distance. Les figures n'ayant pas assez de proéminence pour tourner, c'est-à-dire pour que l'œil aperçoive à la fois ce qui avance et ce qui fuit, leurs formes et leurs contours deviennent indistincts dès qu'on s'éloigne, parce que leur côté ombré se perd dans leur ombre portée, tandis que leur côté clair se confond avec le clair du mur. C'est donc pour les intérieurs ou pour les endroits facilement accessibles qu'il faut réserver la sculpture en demi-relief. Elle y est d'autant plus convenable qu'elle offre, dans la demi-rondeur des figures, une imitation

sans tricherie qui, à raison de sa fidélité même, peut être vue de près.

Les anciens ont fait une heureuse application du demi-relief aux objets de forme ronde, tels qu'un vase, un fût de colonne, ou ce qu'on appelait un *putéal*, c'est-à-dire la margelle d'un puits sacré. Nous en pourrions citer de nombreux exemples, dont les plus fameux sont le vase de Médicis, le vase Borghèse, le vase en basalte du Vatican, qui est orné de masques scéniques, et celui du Capitole, qui offre les deux exemples réunis, car il est rehaussé de feuillages et posé sur un putéal où sont sculptés les douze grands dieux. Il est sensible que des figures qui approcheraient de la ronde-bosse détruiraient ici la convexité voulue, déformeraient l'élégance du galbe et produiraient à quelque distance de la confusion, en s'obstruant l'une l'autre. Rapprochées de l'œil et à demi saillantes, elles se débrouillent aisément et n'altèrent pas le contour que le dessinateur a prévu. Ce sont des reliefs de ce genre, et même un peu plus modérés, qui ornent, à la frise, le petit monument choragique de Lysicrate, dont nous avons vu à Athènes la ruine admirable[1]. Ce tout petit monument étant circulaire, commandait un relief discret qui ne vînt pas dénaturer les profils de sa délicate architecture, profils que la rondeur de l'édifice présente toujours au spectateur, quel que soit son point de vue. Et il est si vrai que les artistes athéniens ont regardé à ces nuances, que le petit temple de la Victoire Aptère, voisin des Propylées, avait sa frise décorée de sculptures en plus haut-relief, parce que, le temple étant cette fois rectangulaire, les sculptures de la frise, qui ne s'étendaient pas jusqu'aux angles, pouvaient avoir une assez forte saillie sans déformer les profils.

Le bas-relief proprement dit. — Du principe que toute surface plate appelle la lumière, il résulte que le bas-relief, celui qu'on peut dire *méplat* (pour en exprimer la faible épaisseur), convient aux ouvrages qui doivent figurer à une place toujours obscure. Si la fameuse frise du Parthénon est méplate, c'est qu'elle était constamment dans l'ombre, puisque, étant sculptée sur le haut des murs en dedans de la colonnade, elle ne recevait qu'une lumière de reflet et ne pouvait être bien distincte qu'aux heures où le pavé de marbre y renvoyait les rayons du plein soleil. Comment Phidias a-t-il su corriger ici l'inconvénient de la distance et suppléer au manque de lumière ? En adoucissant le relief de ses figures. Il est, en effet, bien facile de comprendre qu'un relief ressenti n'aurait pu convenir à sa frise, parce qu'il aurait multiplié les ombres

1. Voir la gravure de ce monument à la page 197.

dans l'ombre. Le grand maître a donc voulu un ensemble de sculptures méplates ; mais comme il fallait rendre distinctes ces sculptures haut placées, qui étaient séparées du grand jour par toute la largeur du péristyle, les contours ont dû être creusés net et ferme. On les a enlevés sur le fond par un escarpement à angle droit, de sorte que la masse de la figure se détache avec force, et que l'aplatissement du relief fait encore mieux triompher l'ombre de ses contours. Et pour que l'œil perçoive clairement ces lignes extérieures en qui résident la composition de la frise et sa première beauté, le modelé intérieur est peu saillant.

Il y a plus : dans le cas des formes superposées, lorsque un bras, par exemple, passe sur un torse, ou la jambe d'un cavalier sur les flancs de son cheval, l'objet le plus rapproché de l'œil demeure aplati, afin que son ombre ne vienne pas couper la forme de dessous, ni le disputer aux ombres plus essentielles qui dessinent tout le mouvement de la sculpture et qui en écrivent toute la pensée. Le statuaire David, nous montrant un jour dans son atelier les moulages de cette frise inimitable, exquise avec tant de naturel et si humainement divine, nous fit observer ces délicats artifices d'un art consommé qui le touchait au fond de l'âme. « Jean Goujon, nous disait-il, avait deviné en partie les principes de Phidias, car il répandait largement la lumière sur l'ensemble de ses figures, et il les détachait par un contour prononcé. Nos modernes, au contraire, tombent dans la mollesse par la liaison du contour avec le fond où il va se perdre. »

Il est vrai de dire que la frise du temple de Thésée, bâti par Cimon, fils de Miltiade, quelque trente ans avant le Parthénon, fut exécutée presque de haut-relief, bien qu'elle fût placée en dedans de la colonnade, comme la frise de Phidias. Mais le temple de Thésée étant peu élevé, les sculptures qui le décoraient se trouvaient beaucoup plus près de l'œil ; elles étaient vues sous un angle plus ouvert, et conséquemment recevaient un reflet plus vif. Elles étaient donc conformes au principe *qu'il faut plus de relief là où il y a plus de lumière.* Jean Goujon — d'ailleurs bien digne des éloges que lui donnait David — a méconnu ce principe en aplatissant un peu trop les sveltes et très-gracieuses Naïades dont il a décoré la Fontaine des Innocents ; pour ne point dépasser les profils timides d'un monument en miniature, elles sont restées indistinctes et noyées dans la lumière diffuse.

Visconti a remarqué (*Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon*) que l'attitude de plusieurs statues célèbres avait été inspirée par les bas-reliefs de la frise et des métopes. La pose du *Jason* (autrefois appelé le Cincinnatus), qui se penche pour nouer ses sandales, est la pose d'une figure de la frise orientale. Le *Mars* de la villa Ludovisi, qui a ses

mains croisées sur son genou avec tant de souplesse, de grâce et d'abandon, est semblable au jeune dieu qui est assis à côté de Cérès dans cette même frise. Le *Centaure* d'Aristéas, qui a les mains liées derrière le dos, est l'imitation d'une métope. Les statues colossales de Castor et Pollux, qui sont placées à Rome sur le Quirinal et groupées avec des chevaux, ont une frappante analogie avec un cavalier à pied de la frise occidentale. Ces motifs, empruntés du bas-relief méplat par les statuaires antiques, nous font voir que le choix des attitudes y est moins limité que dans le haut relief, et déjà le lecteur en a deviné la raison : c'est que telle attitude, qui présenterait en pleine saillie des ombres éparpillées et une masse confuse, peut convenir au bas-relief, où l'artiste se réserve de supprimer les ombres accidentelles par l'aplatissement des membres superposés.

Plus libre dans ses mouvements, — nous l'avons dit, — le sculpteur en bas-relief ose quelquefois la violence des attitudes et le jet des draperies volantes. Il ne craint pas d'agiter, sur le fond de marbre qui les soutient, les membres d'un faune aviné, les draperies d'une ménade en délire ou d'une danseuse en mouvement. Mais combien elle est mesurée encore et discrète, la liberté de la sculpture antique ! Avec quelle modestie élégante elle tient ses cymbales et frappe du pied la terre, cette *Danseuse* de la villa Albani, qui s'élance vers l'autel de Bacchus pour exécuter la saltation héroïque ! Une telle agitation et un tel luxe de draperies seraient impossibles dans une statue. Le bas-relief, plus voisin de la peinture, permet de représenter ici les plis soulevés de la tunique flottante et le manteau surabondant que la jeune fille laissera tomber tout à l'heure, mais qui en ce moment remplit le cadre à souhait pour le plaisir des yeux.

Nous touchons maintenant à une question intéressante et grave, celle de la perspective à introduire dans la sculpture en bas-relief.

Les artistes grecs ont toujours considéré le fond de leurs bas-reliefs comme un plan solide et non comme représentant l'air, le ciel ; et tout leur donne raison. D'abord, les ombres que porte un relief sur la surface d'où on le voit sortir accusent assez clairement la solidité de cette surface, que ce soit un mur ou un vase, ou le fût d'une colonne ; car, si le fond du marbre nous était donné pour le ciel, il serait absurde que les figures y projetassent leur ombre. En second lieu, si le sculpteur veut représenter l'apparente profondeur d'un tableau, il devra diminuer progressivement la grandeur des figures qu'il suppose éloignées ; mais il n'en sera pas moins contredit par la lumière, qui frappera ces figures avec autant de force que celles du premier plan. Le peintre, qui crée sa

lumière avec ses couleurs, peut sans doute produire l'illusion de l'espace par l'affaiblissement graduel de ses teintes ; mais le sculpteur, n'ayant à sa disposition que la clarté du jour, ne saurait obtenir cette dégradation du lointain, parce qu'il manque à ses mensonges la complicité de la



DANSEUSE DE LA VILLA ALBANI.

lumière. Que s'il espère exprimer l'éloignement par une diminution graduelle du relief, il arrivera très-vite, et trop vite, à fondre ses dernières figures sur la muraille, où elles disparaîtront.

Cependant, si les Grecs n'ont pas fait sentir la perspective dans leurs bas-reliefs, ce n'est pas qu'ils l'aient ignorée, puisque déjà au temps d'Eschyle, — c'est Vitruve qui nous l'apprend, — Agatarchus avait appli-

qué à la décoration scénique les lois de la perspective et enseigné l'art de tracer sur une surface plane, *in planis frontibus*, des édifices qui semblaient fuir. Ce n'est donc point par ignorance que les Athéniens ont évité en sculpture les effets d'optique : c'est que leur goût, devenu excellent, leur interdisait de rompre la gravité de l'architecture par des imitations de tableaux qui paraîtraient percer la muraille, et qui seraient encore plus malséantes sur un vase ou sur une colonne.

Est-il, en effet, rien de plus offensant pour le regard et pour l'esprit que de simuler une concavité à la surface d'un objet convexe, et d'altérer, par une apparence de perspective, l'intégrité d'une colonne triomphale ou d'un beau vase? N'est-ce pas sacrifier, par une décoration à rebours, la chose décorée à ce qui la décore? Personne assurément ne croira que les lois si simples de la perspective étaient inconnues à l'architecte Apollodore de Damas, qui éleva la colonne Trajane, et pourtant cette colonne grandiose, dont la noble spirale portait jusqu'aux nues l'image de Trajan et le mouvement figuré de ses victoires, nous montre dans le fond de son relief des édifices qui ne s'enfoncent point selon les lois rigoureuses de la perspective mathématique, l'artiste ayant préféré une erreur habile qui respectait le galbe du monument, à une maladroite observation de plans dégradés et de lignes fuyantes qui, creusant le tambour de la colonne, eût produit l'illusion d'un percé là où il fallait maintenir l'idée d'une solidité indestructible. Sans doute Apollodore avait prévu que ses reliefs, relativement modérés, laisseraient indistincts les personnages qui devaient remplir les derniers anneaux de la spirale; mais il n'était pas non plus sans grandeur de ménager peu à peu cette confusion des figures que l'œil voyait monter et se perdre à la hauteur des nuages, de sorte qu'en devenant illisibles au sommet de la colonne, elles semblaient s'élever plus encore et se prolonger sans fin, parce que l'imagination pouvait en continuer la poésie jusque dans les cieux.

Phidias, lui aussi, tout en évitant les effets de la perspective dans la frise des Panathénées, n'avait pas craint cependant d'y introduire en quelques endroits une confusion apparente. On y voit se mêler, se confondre des figures équestres projetées l'une sur l'autre. Mais la répétition des membres et la superposition des chevaux sont ici un excellent calcul du maître pour mieux imiter le remuement embrouillé d'une cavalerie en action et le faire contraster avec l'isolement des autres figures et avec la tranquillité de leur marche solennelle. « Une procession de cavaliers qui s'avancent deux ou trois de front, dit l'écrivain cité plus haut, nous avertit d'avance que les figures sont semblables, et l'œil se satisfait, ainsi que dans la nature, non pas en isolant chaque figure individuelle,

comme si elle avait un principe d'action séparé, mais en embrassant le mouvement de la masse, car un seul mouvement indique tous les autres (*for one indicates the whole*). »

Bien différent de l'art grec, le bas-relief moderne a subi l'influence de la peinture, devenue prépondérante. Le christianisme ayant mis l'expression au-dessus de la beauté, à l'inverse du paganisme, qui mettait la beauté au-dessus de l'expression, il en résulta que l'art expressif par excellence, la peinture, donna le ton à la statuaire. Même à l'époque de la Renaissance, qui se croyait une résurrection de l'antique, la sculpture voulut simuler des tableaux de marbre sur les murailles des temples chrétiens ; elle s'efforça donc de détruire l'apparence d'une superficie unie et solide. Ce fond, qui avait servi de page à une écriture sublime, on le creusa pour y multiplier les plans et y contrefaire la profondeur d'une peinture. Dès lors, les lois de la perspective furent obéies ; la saillie extrême des rondes bosses fut un point de départ pour diminuer graduellement le relief jusqu'à ce qu'il en vînt à s'évanouir dans un éloignement supposé, où l'ombre et la lumière se fondaient ensemble.

Malheureusement, des sculptures qui, sous d'autres rapports, sont des chefs-d'œuvre de grâce, de naïveté fine et de naturel choisi, vinrent donner du lustre à ce faux système. Les bas-reliefs exécutés par Lorenzo Ghiberti sur les fameuses portes du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, furent conçues comme des tableaux de bronze où, par la différence des épaisseurs et par la perspective linéaire exactement observée, l'artiste imita l'enfoncement des lointains, et y figura des montagnes, des arbres, des ciels, des nuages, pensant avoir ainsi réalisé un progrès mémorable sur la simplicité antique. Mais la solidité du fond démentait trop clairement la fuite de ces lointains illusoires ; la porte, si bien historiée d'ailleurs, refusait de s'ouvrir aux percements de la vue, et en dépit de l'art, elle demeurait ce qu'elle devait être, un mur de bronze.

Vasari, qui n'écrivait pas sur la sculpture, on peut le croire, sans avoir consulté ou entendu Michel-Ange, Vasari lui-même signale l'absurdité de ces reliefs où le raccourci des objets est forcément trop brusque, « tellement brusque, dit-il, que dans les figures qui tournent le dos au spectateur, la pointe du pied va toucher les os de la jambe (*toccarsi gli stinchi delle gambe*). Et de semblables erreurs sont visibles en beaucoup d'ouvrages modernes, même dans les portes du Baptistère de Saint-Jean. » Mais la sagesse de ces observations n'empêcha point les sculpteurs italiens et français du siècle suivant, l'Algarde surtout et Pierre Puget (imités ensuite par les Falconet et les Pigalle), de recommencer des sculp-

tures ultra-pittoresques, l'un dans son colossal bas-relief d'*Attila*, qui est à Rome, l'autre dans celui de *Diogène et Alexandre*, qui est au Louvre. Tout ce qu'ils avaient de verve, de sentiment et d'énergie, ces sculpteurs l'employèrent à remuer figures sur figures, à entasser plan sur plan, en diminuant la saillie du marbre depuis le plein relief jusqu'au méplat le plus effacé, dans une profondeur d'un ou deux mètres. On sent combien devait nuire à la pureté des formes, à la grandeur du style, cette puérile recherche d'une illusion impossible. En fouillant çà et là des noirs inégaux pour les besoins du clair-obscur, on oublia les qualités essentielles de l'art. L'effet prit la place de la beauté. Une vaine perspective renversa les verticales de l'architecture. Au lieu d'élever l'âme par le spectacle des vérités idéales, on amusa l'œil par le jeu varié des lumières et des ombres. On put observer alors, comme le dit Quatremère de Quincy avec infiniment de justesse et d'autorité, que le bas-relief antique reste plus vrai dans son défaut de perspective que le bas-relief moderne dans son ambition d'imiter l'espace et de créer la couleur. « Le premier a beaucoup gagné par l'abandon de ce qu'il devait perdre ; le second a beaucoup perdu par la prétention à ce qu'il ne pouvait gagner. »

Est-ce à dire que toute couleur soit interdite à la sculpture? Non ; et c'est la signification morale du sujet qui donne au bas-relief sa couleur en dictant l'ensemble de l'effet. *Socrate buvant la ciguë* au milieu de ses disciples aura un aspect différent de la sculpture où il serait représenté *sauvant la vie d'Alcibiade dans une bataille.* Ici l'effet devra concourir à accentuer énergiquement la vie ; là, au contraire, il faudra rendre le morne silence qui doit régner dans ce moment suprême. Les draperies, les nus, les cheveux seront traités d'une manière large et pâle. Pas de noirs qui, en répétant les ombres, donnent trop de mouvement à cette scène de mort. Il est un ouvrage grec où l'on voit Ulysse consultant l'ombre de Tirésias : le héros est de haut-relief ; la figure du devin est très-peu indiquée, très-peu saillante, et vague. Voilà comment la couleur est permise au marbre.

Oui, la sculpture en relief sera toujours bien dirigée, bien conseillée par les principes et par les modèles de l'art grec, soit qu'elle orne les vases, les tombeaux, les autels, soit qu'elle se développe pour animer une frise, ou se resserre pour décorer une métope, soit qu'elle déploie ses figures sur le fronton d'un monument ou dans les tympans d'un arc de triomphe, soit enfin qu'elle écrive sur le piédestal des statues ces traits épisodiques et familiers qui sont les notes d'une histoire dont la statue est le livre.

Toujours mesuré dans son élan, toujours délicat dans sa grandeur,

l'art grec, cet art incomparable, s'est imposé volontairement des limites qu'il est dangereux de franchir, même quand on possède le génie d'un Ghiberti, d'un Donatello. S'il nous enseigne que le relief méplat a plus de liberté que le haut-relief et la ronde bosse, il nous apprend aussi que la sculpture en relief n'est jamais mieux dans son rôle que lorsque, respectant les lignes et les plans de l'architecture, elle déroule ces longues processions de figures qui se succèdent comme les paroles d'un discours homérique, et qui semblent passer en glissant sur la muraille, pareilles à des ombres, non pas avec la saillie entière et palpable des choses réelles, mais avec l'épaisseur insensible de fantômes qui paraîtraient à la surface des édifices, pour rentrer dans le marbre et s'évanouir au premier clignement de la pensée.

XIV

LA POLYCHROMIE NATURELLE, CELLE QUE PRODUIT LE MÉLANGE DE PLUSIEURS MATIÈRES, PEUT CONVENIR A LA SCULPTURE, MAIS NON LA POLYCHROMIE ARTIFICIELLE.

C'est la plus haute qualité de l'art, c'est sa dignité, de ne pas être la même chose que la nature, de s'en distinguer en l'imitant, et d'emprunter sa langue, à elle, pour parler son langage, à lui. Tous les éléments de l'art sont dans la nature, sans doute, mais aucun art n'existe que dans l'imagination de l'homme et dans son cœur. La nature, par exemple, nous fait entendre le mugissement de la mer, le murmure des ruisseaux, les intermittences du vent, le cri terrible des animaux ou leur doux ramage, ou la mélancolie de leurs plaintes, mais ni ces bruits ni ces silences ne constituent la musique. Il en est ainsi des arts du dessin, même de ceux qui semblent avoir l'imitation pour objet. L'effet qu'ils produisent sur notre âme est lié à des fictions, à des conventions qui se font accepter sans peine, parce qu'elles sont inventées selon l'esprit humain. De même que nous admettons au théâtre que Phèdre et Théramène s'expriment en français, de même nous consentons à admirer la peinture lorsqu'elle nous montre les profondeurs de l'espace sur une surface plane, en quoi cependant elle diffère de la vérité plus encore qu'elle ne lui ressemble.

Pour que les œuvres de l'artiste portent l'empreinte de son génie, il importe qu'elles se distinguent des œuvres naturelles, et que, loin de tenter une tromperie impossible, elles accusent une origine humaine en expri-

mant des sentiments humains, et quelque chose que la nature ne possède point, la pensée. Que dis-je ? plus un art est semblable à la nature par certains côtés, plus il doit en différer sous d'autres aspects, à peine de perdre sa qualité d'art imitateur, pour devenir un simple procédé de répétition. Supposons que le statuaire s'avise de mettre sur la figure d'un héros un vrai casque, une vraie cuirasse, du véritable linge et des étoffes réelles, il ne fera pas une imitation, mais un pur pléonasme, car, toutes les fois qu'il y a identité de matière entre la chose représentée et ce qui la représente, il n'y a pas imitation dans le sens de l'art, il y a répétition. Ces principes doivent être rappelés quand il est question de polychromie.

« Quel serait l'effet du coloris le plus vrai et le plus beau de la peinture sur une statue? écrit Diderot. — Mauvais, je pense. Il ny a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux, et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau point de Hongrie de Roslin sur des mains de bois ; son beau satin si vrai sur des figures de mannequin. » Diderot a raison. Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez ; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l'immobilité et la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. Dès que le spectateur a reconnu leurs yeux d'agate au regard fixe, leurs cheveux postiches, leurs faux sourcils, leurs barbes rapportées, il se sent en présence de fantômes qui lui font horreur, précisément parce qu'il les voit semblables à lui-même. Les ombres impalpables que la peinture nous représente peuvent avoir de la poésie et un charme effrayant; mais ces spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais, n'ont pas même la majesté de la mort. Ils ne sont, avec leurs vrais habits et leurs vraies couleurs, que ce qu'il y a de plus horrible à voir et à dire, de faux cadavres.

Il est vrai, toutefois, que pour les peuples enfants ou du moins pour cette partie du peuple qui, dans les pays les plus civilisés, reste toujours enfant, l'alliance de la forme et de la couleur a le privilége de flatter

un instinct grossier, et de frapper avec plus de force l'imagination des ignorants et des simples. Quand on remonte aux époques les plus reculées de l'histoire, on y trouve la preuve que des fétiches de bois peinturés étaient proposés à l'adoration de la multitude, non-seulement en Égypte, en Judée, dans l'Inde, en Chine, mais en Grèce antérieurement au siége de Troie, treize ou quatorze siècles avant notre ère. Ces idoles primitives, celles de la Grèce, avaient leur garde-robe, leur toilette, et pour serviteurs attitrés, des prêtres et des femmes. « Elles étaient, dit Ottfried Müller, lavées, cirées, frottées, vêtues et frisées, ornées de couronnes et de diadèmes, de colliers et de boucles d'oreilles. » Ainsi douées d'un simulacre de vie au moyen de couleurs vives et de vêtements réels, les divinités des premiers âges étaient plus formidables ou plus attirantes. Leur réalité, qui inspirait aux uns une plus grande vénération, éveillait dans les autres des idées toutes contraires, ainsi que nous l'apprennent certains passages de la Bible qui dénoncent les sculptures peintes de diverses couleurs comme pouvant éveiller la concupiscence des insensés. *Effigies sculpta per varios colores insensato dat concupiscentiam.* On le voit, l'usage de la polychromie en sculpture remonte aux temps barbares, à ces temps où les pauvres d'esprit se représentaient leur dieu comme une personne riche, couverte de bijoux et de colliers, magnifiquement vêtue, telle qu'aujourd'hui encore se la figurent les populations ignorantes de l'Italie et de l'Espagne. L'idole répond à leur foi en proportion de sa grossièreté. On dirait que l'absence de l'art est justement ce qui rend vénérables ces vieilles images du culte, et que moins l'art s'y montre, plus la divinité s'y manifeste.

Telle est l'origine de la sculpture polychrome, ou, pour dire mieux, de la polychromie artificielle appliquée à la sculpture. Née d'un instinct sauvage, elle ne pourra jamais faire oublier entièrement le vice de son origine, malgré le génie des artistes qui l'exerceront; et si quelque chose doit nous étonner au premier abord, c'est qu'une pratique aussi étrangère aux lois de l'art se soit continuée en Grèce jusqu'aux époques les plus florissantes. Quand on y réfléchit, cependant, on conçoit qu'un usage introduit par la religion se soit perpétué avec elle dans l'art qui la servait le mieux, et que l'influence du prêtre ait maintenu le caractère des idoles pour conserver l'intégrité de la foi. Hostile aux innovations, le sacerdoce attache partout le même prix à la répétition des types primitivement consacrés, et, lorsqu'il est le maître, il asservit l'art à ses habitudes invétérées. En est-il une preuve plus éclatante que la sculpture égyptienne, restée uniforme durant tant de siècles et toujours occupée à reproduire les mêmes figures avec la même expression, la même attitude,

le même geste, avec une telle fidélité au modèle imposé par le prêtre, que des milliers de statues paraissent être l'ouvrage d'un seul artiste qui aurait vécu et travaillé pendant quinze cents ans? Heureusement pour la Grèce que la liberté y fut plus forte que la routine. Poussé par son génie en même temps qu'il était retenu par la tradition religieuse, mais retenu avec tolérance, l'art grec sut peu à peu s'émanciper, grandir, se dégager de ses entraves en ayant l'air de les respecter, et atteindre à la perfection dernière sans rompre d'une manière absolue et violente avec le goût des premiers âges.

Au temps de Phidias et de Polyclète, tandis que les vieilles figures en bois colorié continuaient d'être adorées dans les temples, avec leurs habits, leurs bracelets et leurs colliers, ces grands artistes sculptaient des images d'une beauté accomplie, mais qui, dans leur condition extérieure, gardaient un reste de ressemblance avec les idoles sacrées. Le peinturage des anciens fétiches était remplacé par une coloration naturelle résultant des matières employées, telles que l'or, l'ivoire, le bronze, les pierres précieuses. Ainsi, à côté d'une poupée richement vêtue que la dévotion conservait dans le temple de Junon, à Argos, Polyclète de Sicyone avait élevé une admirable statue faite d'ivoire et d'or, et, sur l'Acropole d'Athènes, à deux pas du sanctuaire où une image surannée de Minerve Poliade cachait son travail informe sous le magnifique voile que lui avaient brodé les vierges athéniennes, Phidias avait créé un des chefs-d'œuvre de la statuaire chryséléphantine, la Minerve du Parthénon. Mais ce chef-d'œuvre, encore une fois, comme la Junon d'Argos et le Jupiter d'Olympie, était un produit de la polychromie *naturelle*. L'illusion qu'il pouvait procurer par une certaine similitude de l'ivoire avec la chair, n'était pas due à une usurpation de la statuaire sur la peinture; elle était fournie par la nature des matières mises en œuvre: elle n'était pas cherchée avec affectation, mais rencontrée avec bonheur.

Il faut donc bien nettement distinguer, à l'exemple de ces grands maîtres, entre la polychromie naturelle et la polychromie artificielle. L'une se sert de matériaux dont la couleur indélébile convient à l'éternité voulue des œuvres monumentales; l'autre, employant des couleurs éphémères et variables, applique ce qui passe sur ce qui doit durer. La première s'approche de la vérité naturelle sans y prétendre; la seconde vise à l'illusion sans y atteindre; elle accuse son infériorité ou plutôt son impuissance en essayant de se comparer jusqu'au bout à la nature; au lieu de chercher les accents de la vie idéale, elle ne contrefait la vie réelle que pour mettre en relief les apparences d'une vie menteuse, immobile et muette.

Grâce à Dieu, les merveilles de la sculpture polychrome, la Diane Laphria de Ménechme, l'Esculape de Calamis, le Jupiter d'Olympie, la Minerve d'Athènes, la Junon d'Argos, si la main des barbares ne les eût détruits, ne nous forceraient pas d'admirer des statues coloriées, comme les madones italiennes ou espagnoles, aux robes de soie, aux joues vermillonnées, aux yeux pleins de miracles, mais des statues qui, étant composées de diverses pierres, furent à proprement parler des figures *polylithes*, plutôt que des figures *polychromes*. Qu'un sculpteur taille l'image d'un nègre dans le marbre noir, rien de plus légitime; qu'il adapte sur cette figure une draperie en marbre jaune, par exemple, pour éviter une opposition tranchante, rien de mieux encore, à la condition que chacun de ces marbres soit monochrome et ne présente pas de taches qui jettent de la confusion dans les contours et dans les plans. Ce n'est là que de la polychromie naturelle. Mais encore y faut-il une sobriété bien entendue, beaucoup de mesure, car il n'est pas besoin de faire sentir combien serait contraire à la dignité de l'art et à la grandeur des impressions qu'il doit produire, une marqueterie de marbres divers formant des bigarrures de couleurs, propres à morceler l'attention, là où il faut la saisir fortement par l'unité.

Chez les Grecs, au surplus, la polychromie des matières ou la sculpture polylithe était presque une nécessité locale. Quand on se souvient que l'architecture était revêtue, au dedans comme au dehors, de couleurs brillantes, de substances riches et variées, on s'explique à merveille que le sculpteur dût se mettre à l'unisson en employant, lui aussi, des substances variées et riches. Il obéissait en cela aux convenances optiques, de même qu'il se soumettait aux convenances religieuses et sacerdotales en rappelant, dans l'aspect de ses figures divinement belles, quelque chose des simulacres, informes mais vénérés, de l'ancien culte. Et combien elle fut discrète la polychromie des sculptures de Phidias, — si tant est qu'on doive l'appeler ainsi, — puisqu'elle se bornait à l'alliance de l'or et de l'ivoire, auxquels s'ajouta seulement une pierre précieuse enchâssée dans la prunelle de l'œil ! La Minerve du Parthénon devant avoir, en sa qualité d'idole, des yeux transparents et diamantés, d'un éclat surhumain, d'une expression profonde, imposante, olympienne, Phidias, selon le témoignage de Platon (*Dialogue du premier Hippias*), choisit la pierre précieuse *qui se rapprochait le plus du ton de l'ivoire*, cherchant ainsi à suppléer l'unité des matières par leur harmonie.

L'illustre antiquaire qui a écrit avec tant de savoir et d'autorité le *Jupiter Olympien*, pour soutenir les droits de la sculpture polychrome,

n'a fait après tout que justifier la polychromie naturelle. Or, ce genre de polychromie, tant qu'il ne dégénère pas en mosaïque, ne saurait être blâmé par la critique la plus sévère. Quant à la pratique de peindre les statues, Quatremère n'a pu se défendre de la répugnance qu'elle devait inspirer à un homme d'un jugement aussi droit, d'un goût aussi sûr. Malgré son respect pour l'antiquité, il reconnaît en vingt endroits de son livre que le coloriage des œuvres plastiques est un reste de barbarie, « un prestige fallacieux que le goût réprouve. » Il avoue que la Grèce, peu civilisée dans le principe, eut les habitudes de tous les peuples sauvages chez lesquels plus d'une sorte d'opinion entretient l'usage de colorier les idoles. Il convient qu'un pareil usage, lorsqu'il devient dominant, arrête le progrès des deux arts, parce que la forme et la couleur, comptant sur leur secours réciproque, se dispensent de se perfectionner isolément. « Le goût de la sculpture polychrome, dit-il, s'offre d'abord à la critique comme susceptible d'une distinction principale qu'il faut faire entre les productions de ce goût qui perpétuèrent les pratiques d'un instinct grossier par le mélange réel de la peinture avec la sculpture, et celles où l'art devenu libre, mais toutefois soumis à produire des affections et des idées qu'on ne lui demande plus aujourd'hui, conserva quelques traditions et quelques souvenirs d'une habitude essentiellement incorporée avec la religion. »

Ainsi, chose à remarquer, c'est dans le *Jupiter Olympien*, dans un ouvrage composé en l'honneur de la polychromie, qu'on trouve les plus vives raisons pour la combattre, l'auteur n'ayant pas pu être converti par son livre. La réponse qu'il adresse aux adversaires de son opinion est celle d'un homme à demi gagné à l'opinion contraire. Le sentiment, chez lui, n'a pas été entièrement vaincu par l'érudition, et, en fin de compte, il n'est resté ferme, convaincu, affirmatif, que sur le terrain de la polychromie naturelle, c'est-à-dire de la sculpture à plusieurs matières, telle que l'ont illustrée les Calamis, les Ménechme, les Polyclète, les Phidias ; sur ce point, encore une fois, il ne saurait y avoir de dissidence bien sérieuse ; ce serait même une inconvenance que de prétendre à justifier d'aussi grands maîtres. Entre leur statuaire chryséléphantine et le coloriage des statues, il y a tout un abîme, et s'ils composèrent leurs merveilleuses idoles en mariant l'or, l'ivoire et les pierres précieuses, ce fut sans aucun doute pour échapper à la nécessité de les peindre, et pour en finir, par cette concession au luxe du sanctuaire, avec le triste usage de singer la vie au moyen d'une coloration puérile.

Quand nous lisons dans la *République* de Platon la preuve que des Athéniens, cinquante ans après la mort de Phidias, continuaient de colorier

les statues, que devons-nous en conclure, sinon que Phidias s'était volontairement affranchi de la polychromie *artificielle*, qui se pratiquait de son temps et qui lui a survécu? Née bien avant lui, cette pratique se perpétua dans la décadence romaine. Ce fut surtout sous le règne des empereurs que la sculpture, dégénérée, usa et abusa de la polychromie. Comme un vieillard qui bientôt va retomber en enfance, elle en revint aux habitudes primitives. Transportant sur la place publique, dans les jardins, les cirques, les palais, ce qui avait eu sa raison d'être dans un temple, elle se plut à donner aux statues des yeux en émail ou en agate, dont la cornée était d'ivoire; elle y adapta des chevelures postiches, de fausses barbes, des lèvres en marbre rouge, des ongles en argent; elle leur mit des boucles d'oreilles, comme en eut la Vénus de Médicis; elle y passa des couches de couleur; elle y appliqua des dorures. Le ton ardent des chevelures blondes fut imité par l'or. La statue de Diane, dont le Corydon de Virgile voulait faire hommage à la déesse, devait avoir des brodequins rouges, suivant l'usage, dit le poëte, *in morem*. Les hermès eurent des têtes de marbre jaune sur des gaînes en albâtre fleuri, et ces têtes rapportées amenèrent un autre genre d'industrie, les têtes de rechange. Pline mentionne un lion en marbre dont les yeux étaient incrustés d'émeraudes. La belle tête colossale d'Antinoüs, à Mondragone, avait des prunelles en marbre de rapport, et de minces lames d'argent appliquées sur le bord des paupières et aux points lacrymaux y simulaient la brillante humidité de la vie!... Voilà où conduit peu à peu l'oubli des principes. Un pas de plus, et l'artiste en arriverait à poursuivre l'illusion jusque dans le mécanisme des automates!

Il existe au Cabinet des médailles un beau buste romain (don de M. le duc de Luynes) qui réunit les deux genres de polychromie. Les yeux et les lèvres ont eu des couleurs naturelles et en portent les traces; les cils et les sourcils ont été matériellement exprimés par des fils en métal : le sculpteur est allé jusqu'à indiquer par des points la naissance de la barbe récemment rasée. Et cependant, il faut le reconnaître, ce buste a conservé du caractère et de l'expression; mais ce qu'il y reste de beauté sous des couleurs à moitié disparues, loin d'être un effet de la polychromie, est au contraire un triomphe de l'art sur la grossièreté de ses moyens.

Non, non, ce n'est pas dans la qualité des substances que nous devons chercher le beau, et à vrai dire, le luxe des matières est un élément dangereux dans le grand art; il doit être, pour un artiste supérieur, beaucoup moins une ressource qu'un embarras. « Si la statuaire chryséléphantine, dit fort bien M. Beulé (*Acropole d'Athènes*), avait été entraînée dès ses

débuts (ce que nous ignorons) vers un luxe trop complaisant d'ornements et d'accessoires ; si, en copiant les vêtements véritables des mannequins en bois, elle s'était attachée à en reproduire la variété, la profusion, le clinquant, le premier soin de Phidias eût été de la ramener à un goût sévère et au mépris de ces étalages. Je n'en veux d'autre garant que sa manière grave, sobre, grandiose, telle du moins que nous la révèlent les jugements des anciens et les sculptures du Parthénon. L'or et l'ivoire n'étaient point pour lui des trésors dont il fallait multiplier les éblouissements. C'étaient les plus belles substances où pût s'imprimer la pensée humaine, les plus favorables aux conceptions du sculpteur, mais à condition qu'il n'en fût point l'esclave... Pour un artiste, elles n'ont que la valeur que son génie leur donne. Quelle gloire, en effet, d'être parvenu, à force d'ornements et d'invention, à dépenser un talent d'or de plus ! Un artiste ordinaire sait déjà placer plus haut la véritable beauté. On peut sans crainte reconnaître cette sagesse au plus grand de tous les sculpteurs. »

Ce sont là les saines doctrines. Plus l'art est grand, plus il dédaigne la richesse. A mesure qu'il s'élève, il oublie les pratiques d'une imitation servile, et il crée à son tour des images, vivantes aussi, mais d'une autre vie que la vie réelle. Ces images, il ne les invente pas pour tromper les yeux, mais pour toucher les âmes. Il n'imite la réalité qu'afin de retrouver l'idéal, et au lieu de se montrer inférieur à la nature en rivalisant avec elle par la qualité des matières, il se montre supérieur à elle par les qualités de l'esprit. L'Égypte, qui a eu le sentiment du grand art, a colorié, il est vrai, ses bas-reliefs et ses statues, mais d'une coloration purement symbolique, de teintes crues appliquées sans rupture sur le massif, sans détails, sans aucune intention de vérité. On dirait qu'elle a pris soin d'éloigner l'idée ou le souvenir de la vie réelle en habillant de teintes violentes ces figures roides, immobiles, déjà si peu semblables à la nature par leurs proportions colossales, leurs signes hiératiques, leurs attitudes sacrées. Mais aujourd'hui que le temps en a effacé ou altéré les couleurs, les colosses égyptiens de la Thébaïde n'en sont que plus étonnants, plus terribles, et c'est parce qu'ils diffèrent de la réalité qu'ils apparaissent, au milieu du désert, comme des êtres surnaturels, pétrifiés dans leur pensée, et d'une immortalité sublime.

XV.

IL IMPORTE AU SCULPTEUR DE POSSÉDER LA TRADITION DES DIFFÉRENTS STYLES QUI ONT RÉGNÉ DANS L'ART, ET QUI SONT COMME LES IDIOMES DE LA LANGUE QU'IL DOIT PARLER.

Quelle que soit la diversité des styles qui ont marqué les phases de l'art dans les temps antiques, jusqu'à l'avénement du christianisme, on peut réduire à trois principaux le nombre de ceux qu'il est essentiel au sculpteur de distinguer, et qui sont : le style égyptien, le style grec, le style romain.

Ces trois styles sont les seuls qui se rattachent à un principe et qui répondent aux trois grands aspects de la sculpture : le symbole, le type et le portrait.

Chacun de ces styles a eu ses époques et ses variations dans lesquelles la critique moderne a découvert encore bien des nuances ; mais ce qu'il importe au statuaire de connaître, en étudiant une des faces de l'art antique, ce n'est pas la multiplicité des variantes, c'est au contraire le trait distinctif de l'ensemble, la caractéristique générale. Trop d'érudition serait funeste à un artiste, et l'archéologie deviendrait pour lui une entrave, une cause de paralysie. C'est affaire aux archéologues de démêler historiquement les causes des divers styles et les différences qui les séparent. A eux de débrouiller les origines encore obscures de l'art étrusque, d'en dire les qualités fortes, l'exécution dure, l'anatomie exagérée, l'expression ressentie et grimaçante. A eux enfin d'étudier les caractères, si nouveaux pour nous, de l'art asiatique, le style assyrien, et le style persan qui en dérive. Le sculpteur n'a rien à gagner à l'étude de ces styles, qui ne sont à vrai dire que des manières, parce qu'au lieu d'être engendrés par un principe, ils eurent des causes purement historiques et locales. Inférieur au style égyptien, l'art de Ninive et de Persépolis est plus réel sans être plus vrai, plus violent sans être plus terrible. Il est puissant, il est énergique, mais il a moins de grandeur : il est chargé d'ornements inutiles, et il n'atteint ni au sublime par le calme, ni à la beauté par le mouvement.

Il suffira donc à l'artiste de se retracer à grands traits l'histoire de son art, et il lui sera moins profitable de posséder en détail chacun des divers styles qui ont triomphé, que de remonter au principe qui les engendra.

Style égyptien. — L'art de l'Égypte, le plus ancien de tous, est le plus facile à connaître, parce qu'il demeura stationnaire, uniforme, immuable, tant qu'il fut égyptien, c'est-à-dire jusqu'à ce que la domination des Ptolémées en eût changé un peu la physionomie en y introduisant ou plutôt en y laissant s'infiltrer quelque chose du génie grec. Considérée dans son ensemble, sans tenir compte des exceptions et des nuances, la sculpture égyptienne présente un caractère éminemment symbolique et rappelle toujours sa première destination, qui fut d'exprimer des idées religieuses et d'en être l'écriture imagée. Son berceau est dans le temple. Elle y figure d'abord à l'état de délinéation, et ne fait que graver ses contours. Puis, elle s'enfonce en creux au dedans du mur ou elle saillit au dehors en bas-relief. Ensuite, elle se dégage de la muraille, non sans y adhérer encore par quelques attaches, et quand enfin la statue est complétement isolée, — ce qui est très-rare, car elle est presque toujours adossée à un pilastre, — elle trahit infailliblement son origine, qui est l'architecture, et sa raison d'être, qui est le symbole. Jetez les yeux sur une figure égyptienne : les formes y sont accusées d'une manière concise, abrégée, non pas sans finesse, mais sans détails. Les lignes en sont droites et grandes. L'attitude est roide, imposante et fixe. Les jambes sont le plus souvent parallèles et jointes. Les pieds se touchent, ou bien, s'ils sont l'un devant l'autre, ils suivent la même direction, ils restent aussi exactement parallèles. Les bras sont pendants le long du corps ou croisés sur la poitrine, à moins qu'ils ne se détachent pour montrer un attribut, un sceptre, une clef, une coupe, un lotus; mais dans cette pantomime solennelle et cabalistique, la figure fait des signes plutôt que des gestes; elle est en situation plutôt qu'en action, car son mouvement prévu et en quelque sorte immobile ne changera plus; il ne sera suivi d'aucun autre.

Cependant, par une compensation qui étonne, il se trouve que cet art égyptien, qui semble retenu dans une éternelle enfance, est un art grand, majestueux, hautement formulé. Il est majestueux et grand par l'absence du détail, dont la suppression a été voulue, préméditée par le prêtre. Gravée en bas-relief ou sculptée en ronde bosse, la figure égyptienne est modelée, non pas grossièrement, mais sommairement; elle n'est point dégrossie comme une ébauche; elle est au contraire finement dessinée, d'une simplicité choisie dans ses lignes et dans ses plans, d'une délicatesse élégante dans ses formes ou, pour mieux dire, dans ses formules algébriques.

Deux choses y sont évidentes et évidemment volontaires : le sacrifice des petites parties aux grandes, et la non-imitation de la vie réelle. Nue,

la figure est vue comme à travers un voile ; vêtue, elle est serrée dans une draperie collante, semblable à un second épiderme, de sorte que le nu se découvre quand il est voilé, et se voile quand il est découvert. Les muscles, les veines, les plis et les contractions de la peau n'y sont point rendus, ni même la charpente osseuse. La variété qui distingue les êtres vivants, et qui est l'essence de la nature, est remplacée par une symétrie



EXEMPLE DE LA RÉPÉTITION DU MOUVEMENT DANS LE STYLE ÉGYPTIEN.

religieuse et sacerdotale, pleine d'artifice et de majesté. D'ordinaire, les mouvements exécutés par plusieurs figures sont soumis au parallélisme des membres doubles et paraissent obéir à un certain rhythme mystérieux, qui a été réglé dans le sanctuaire invisible, impénétrable. Le plus sûr moyen d'expression dans l'art égyptien est, en effet, la *répétition*. Quels que soient le naturel et la souplesse d'un mouvement, il devient cérémoniel quand il est répété intentionnellement et plusieurs fois d'une manière identique, ainsi que nous le voyons si souvent dans les sculptures

de l'antique Égypte. Elle appartient à l'ordre des choses sublimes, cette répétition persistante qui fait de toute marche une procession, de tout mouvement un emblème religieux, de toute pantomime une cadence sacrée.

Le style égyptien est donc monumental par le laconisme du modelé, par l'austérité des lignes et par leur ressemblance avec les verticales et les horizontales de l'architecture. Il est imposant, parce qu'il est une pure émanation de l'esprit ; il est colossal, même dans les petites figures, parce qu'il est surnaturel et surhumain. Il demeure toujours semblable à lui-même, parce qu'il représente la foi, qui ne doit point varier, et, il faut le dire, cette uniformité constante était singulièrement favorisée par l'identité des races au moyen des infranchissables barrières qui séparaient les castes et s'opposaient ainsi à tout croisement. Enfin le style égyptien est engendré par un principe autre que l'imitation, et c'est volontairement qu'il s'écarte de la vérité imitative, car la faculté de rendre fidèlement la nature n'est pas plus étrangère aux Égyptiens qu'aux Grecs, et la preuve en est dans la vérité saisissante que présentent quelquefois les animaux, comparée à la manière convenue et artificielle dont la figure humaine est exprimée.

Une preuve encore de la volonté qu'eurent les prêtres de substituer le symbole à l'imitation, c'est que l'étude de l'homme physique et la connaissance de l'anatomie furent sévèrement prohibées chez ce peuple étrange qui respecta la mort plus que la vie, comme si la mort eût été pour lui l'initiation à une vie impérissable. Non-seulement la religion interdisait les dissections anatomiques, mais elle ordonnait qu'après l'incision unique faite dans les flancs du cadavre pour en tirer les intestins et procéder à l'embaumement, l'homme chargé par état de cette opération, à la fois nécessaire et sacrilége, prît aussitôt la fuite, pour échapper à la colère des parents qui le poursuivaient à coups de pierres.

Quand il modèle la tête humaine, le sculpteur égyptien l'imite avec plus de fidélité, et il montre bien ce qu'aurait pu être son imitation dans un art qui fût resté libre. Avec quelle force est exprimée la conformation de la race africaine ! Comme il est bien taillé, ce visage des enfants de Cham, au profil déprimé, au nez aplati, aux lèvres épaisses, au menton rentrant et court, aux yeux allongés, obliques et placés au niveau du front ! Et ces yeux, s'ils sont toujours ouverts, toujours entiers, et toujours de face dans les têtes de profil, ce n'est point assurément parce qu'un œil est plus difficile à dessiner de profil qu'une bouche ; c'est sans doute parce qu'on a voulu, en dépit de la vérité, que l'organe révélateur de la pensée eût dans le visage humain une importance décidée et dominante.

Est-il besoin d'insister sur une tendance aussi fortement marquée au

symbolisme, alors que tant de figures nous offrent la combinaison monstrueuse de corps humains avec des têtes d'animaux? « En montrant aux yeux, dit Raoul Rochette (*Cours d'Archéologie*), un corps d'homme surmonté d'une tête de lion, de chacal ou de crocodile, l'Égypte n'eut certainement pas l'intention de faire croire à la réalité d'un être pareil; c'était une pensée qu'elle voulait rendre sensible plutôt qu'une image vraie qu'elle prétendait offrir. Le mélange des deux natures était là pour avertir que ce corps humain servant de support à une tête d'animal était une pensée écrite, la personnification d'une idée morale et non pas l'image d'un être réel. » Oui, on peut le dire, la sculpture égyptienne demeura une forme de l'écriture, un art essentiellement symbolique, et ce fut une raison de plus pour qu'elle restât immobile. Le symbole fut pour ce grand art ce qu'étaient pour les morts embaumés les aromates qui les conservaient; il le momifia, mais, en le momifiant, il le rendit incorruptible.

Style grec. — Une chose manquait à l'art égyptien : la vie. Ses figures, étant généralement emblématiques, représentaient autre chose qu'elles-mêmes. On n'y voyait aucune imitation de la nature individuelle, qui seule est vivante. La pensée et la forme n'étaient pas encore fondues l'une dans l'autre et inséparables comme dans l'être vivant. L'art égyptien, en un mot, ne se rapporte qu'à la pensée; il ne laisse voir aucune palpitation, il ne donne que l'idée du mouvement ou du sentiment qu'il veut exprimer. Il était réservé à la Grèce de réveiller cette majestueuse momie, de l'assouplir, de l'émouvoir et de lui ôter d'une main impie ses bandelettes sacrées, mais pour l'appeler à une autre religion, celle de la vie.

Ce ne fut pas sans peine et sans labeur que l'art grec parvint à franchir l'immense intervalle qui existait entre la sculpture symbolique de l'Égypte et cette sculpture de Phidias où triomphe l'imitation idéalisée, la vérité typique. Il y fallut une élaboration qui dura trois siècles, pendant lesquels les maîtres se transmirent l'enseignement *de main en main,* dit Pausanias. Nous savons les commencements de l'art grec, ce qu'il eut à l'origine de rude et même de barbare. Le critique et l'historien peuvent s'instruire par l'étude des longs tâtonnements qui ont précédé la beauté rudimentaire du style grec, mais l'artiste n'a rien à apprendre dans une semblable étude. Ce qu'il doit savoir, c'est que, antérieurement au siècle des Pisistrate, qui est le sixième avant notre ère, l'art grec se développa lentement sous l'influence de deux génies différents, opposés, antagonistes, le dorien et l'ionien.

Le Péloponèse était la patrie des écoles doriennes qui florissaient à

Corinthe, à Sicyone, à Argos, à Sparte et dans l'île d'Égine. L'Attique était le pays cher aux races ioniennes. Athènes était leur capitale, Athènes qui, par sa politesse, par son esprit mobile et souple, par son caractère plus humain, était l'antipode de la dure Lacédémone. Les deux génies qui furent représentés dans l'architecture par l'ordre dorique et l'ordre ionique, l'un viril et fort, l'autre féminin et délicat, accusèrent également leur opposition dans la sculpture.

Tandis que le génie attique, tirant de l'Égypte et de l'Orient ses premières inspirations, était conduit par le sentiment religieux plutôt que par l'observation de la nature, se plaisait aux lignes parallèles, se rapprochait des types calmes, habillait ses idoles de draperies régulièrement ajustées, cherchait la sveltesse dans les proportions et tendait à l'élégance, le génie dorien, robuste, positif, amoureux de la force et de la rectitude, toujours près de la vérité palpable, toujours enclin à observer et à encourager les exercices du corps, devait engendrer et engendra cette sculpture dont les modèles nus et vigoureux développaient dans le gymnase leur agilité énergique, leur construction solide et bien équilibrée, leurs proportions courtes, la vie et la santé de leurs mouvements, cette sculpture, enfin, que nous appelons *éginétique*, parce que l'île d'Égine fut le théâtre où elle se produisit avec le plus d'éclat.

L'*Histoire de la Sculpture avant Phidias* a été écrite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. Beulé, d'une plume savante et ferme ; nous n'avons pas à la recommencer, ni même à en esquisser les grands traits : mais nous devons dire en peu de mots quels furent les caractères de l'art grec dans le style éginétique, empreint d'une physionomie si particulière, si fortement prononcée.

Deux éléments s'y combinent de la façon la plus étrange : la convention religieuse et la vérité naturelle. Le corps humain est étudié avec une connaissance précise de l'anatomie extérieure ; la tête, au contraire, est constamment répétée d'après un type hiératique et consacré. Les cheveux, symétriquement frisés, semblent copiés sur une coiffure postiche et sacerdotale. Le visage a une coupe uniforme et son expression inaltérable est celle d'un sourire forcé. Les yeux sont aplatis, à fleur de tête, convergents et fixes. Le front est fuyant, les oreilles sont attachées très-haut, le menton est carré. Les lèvres, minces, fermées, relevées sur les côtés, achèvent d'exprimer la béatitude naïve et souriante que respire la face entière, et qui est stéréotypée sur toutes les figures, lors même qu'elles combattent, qu'elles frappent ou qu'elles meurent. Mais, par un contraste inattendu, à cet archaïsme inévitable de la tête s'oppose une imitation étonnamment vraie du corps humain. Les membres sont mode-

lés avec savoir, avec une précision qui touche à l'aridité, sans détails toutefois, comme si l'épiderme était recouvert d'un voile collant et transparent. L'artiste fait ressortir surtout les qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui font l'orgueil du gymnaste. Sous ce rapport, la sculpture éginétique ne serait pas éloignée de la perfection, s'il ne lui restait

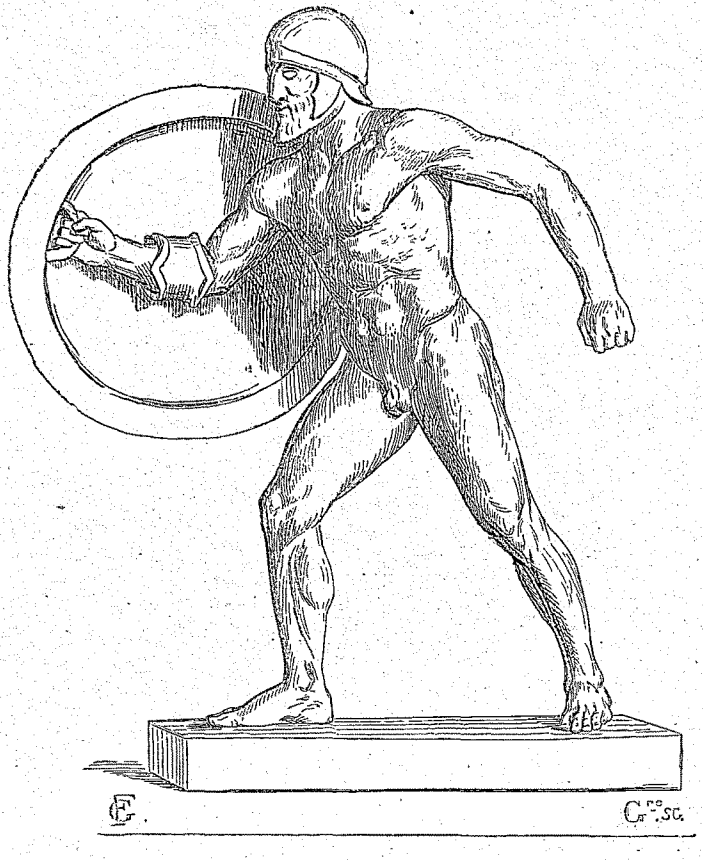


FIGURE DE GUERRIER COMBATTANT; FRONTON DU TEMPLE D'ÉGINE.
(Aujourd'hui à la glyptothèque de Munich.)

encore de la dureté dans l'accentuation des plans, qui sont carrément, sèchement écrits, de l'excès dans la saillie des tendons, de l'ostentation dans le rendu des muscles et du convenu dans les mouvements. En somme, ce qu'ont de frappant toutes les sculptures éginétiques, non-seulement les marbres d'Égine, mais les métopes de Sélinonte, les télamons d'Agrigente, ce n'est pas l'image de la vie qui fait circuler dans tous les membres l'invisible magnétisme de l'âme, c'est la vie purement organique, c'est la géométrie ou plutôt la dynamique rigoureuse du corps humain.

Le lecteur l'a déjà senti : le style éginétique est comme une transition entre le symbolisme de l'art égyptien et la beauté idéale de l'art grec proprement dit, de celui que représentèrent, entre autres illustres, Micon, Myron, Phidias, Alcamène, Polyclète de Sicyone, Naucydès d'Argos, Scopas, Praxitèle, Lysippe, Agasias d'Éphèse. Les figures égyptiennes étaient des emblèmes solennels, mais inanimés : les figures d'Égine, vivantes dans les membres, sont archaïques dans la tête et dans le maintien. La vie de l'esprit n'y est pas encore manifestée. Un reste de symbolisme a moulé pour ainsi dire l'expression des visages, en leur infligeant un sourire sacramentel, un caractère invariable de paralysie mentale, de mystérieuse inertie. Et cet archaïsme sacré, il se trahit également par la contenance, par les mouvements, par les draperies. La contenance, elle est roide et contrainte. Les mouvements, ils semblent cadencés comme si un rhythme traditionnel en avait réglé la mesure. Les draperies, c'est là surtout que l'influence sacerdotale est visible. Combien elles sont imposantes et religieuses dans leur apprêt, ces draperies empesées, calmes, aux plis droits et parallèles comme des cannelures doriques ! Voyez la Minerve éginétique d'Herculanum : elle menace, elle va frapper de sa lance, mais sa tunique n'en est pas moins plissée régulièrement et sévèrement. Son péplus rigide ne ressemble pas aux vêtements dont se couvrent les mortels ; ses draperies, que nulle main n'a touchées, que nulle passion n'agite, elles sont vierges, elles sont divines ; elles témoignent de la haute sérénité que les dieux conservent toujours, même dans leur colère.

Tels sont les principaux traits de l'ancien style grec auquel les Éginètes ont donné leur nom. Singulier privilége du génie hellénique ! Il est grand quand il s'éloigne à dessein de la nature ; il va être à jamais admirable quand il s'en rapprochera. La distance qui séparait l'art grec de la perfection, Phidias l'a comblée. Il s'est affranchi de la roideur hiératique et des formules sacrées qui enchaînaient la sculpture à l'archaïsme. Athénien par le sang, Dorien par l'éducation, il réconcilie les deux races et il résout leur contradiction en les élevant à une vertu supérieure. Par lui, la pensée et la forme sont fondues et merveilleusement équilibrées. Dans le style des Égyptiens et des Éginètes, l'artiste était, plus ou moins, l'esclave du prêtre, c'est-à-dire que la nature était emprisonnée dans le symbole ou gênée par le formalisme. Phidias a égalé la forme à l'idée. Il a rendu l'une aussi belle que l'autre était grande. Au lieu d'exprimer l'idéal par l'immobile dignité de la mort, à l'instar des Égyptiens ; au lieu de subir, à l'exemple des Éginètes, la servitude qui attachait à un corps vivant une tête inanimée et muette, il a



MINERVE ÉGINÉTIQUE D'HERCULANUM.

saisi l'idéal dans l'essence du réel, du réel purifié, transfiguré, comme s'il eût un instant soulevé le voile qui nous cache l'exemplaire parfait, l'exemplaire sorti des mains de Dieu. Toutes les parties de la figure humaine étant harmonieusement pénétrées du même esprit, ce qui n'était en Égypte qu'un emblème est devenu une création ; ce qui n'était encore à Égine qu'un reste de formules abstraites, est devenu l'expression de la plus haute éloquence. Phidias, en un mot, a découvert le dernier secret, en achevant d'éveiller la vie.

Jusqu'alors aucun trouble de l'âme, aucune émotion, n'avaient encore palpité au sein du marbre. Phidias lui-même et son école préférèrent le beau à l'expressif, ou plutôt ils répandirent l'expression sur le corps entier ; ils la mirent dans l'attitude, dans le langage des formes et le caractère des draperies, ne voulant point le concentrer sur le visage pour n'en pas altérer la beauté. Le sentiment qui se fit jour dans la sculpture grecque fut contenu au point de rester encore impersonnel. Qu'arive-t-il cependant ? Chaque figure ayant la dignité d'un type, il semblerait que le sentiment a dû s'affaiblir en se généralisant : c'est le contraire. Le type condense et résume en lui toutes les joies, toutes les douleurs ; il n'est pas un, il est tous. Aussi l'émotion est-elle d'autant plus profonde dans l'âme du spectateur que le sentiment a été plus contenu dans l'œuvre de l'artiste. Il existe au Louvre et au musée de Naples un bas-relief de la grande école qui a été plusieurs fois répété par la statuaire antique : il représente *Orphée et Eurydice*, lorsque le poëte, oubliant les ordres de Pluton, se retourne pour voir Eurydice avant d'avoir quitté le séjour des morts. Mercure, qui les suit, les avertit déjà de se séparer. Un moment encore, et cette belle ombre va disparaître pour rentrer au fond de l'Érèbe. Est-ce une illusion du cœur ? Est-ce une prévention qui nous abuse ? Est-ce le prestige de l'antiquité qui nous domine ? Nous ne savons, mais, pour nous, il n'est pas de marbre plus ému que ce marbre ; il n'est pas de douleur mieux sentie que cette douleur. La mélancolie que respirent ces trois figures, si modérées dans leur mouvement et si graves, est la plus touchante peut-être que jamais la sculpture ait exprimée. L'expression toutefois n'a rien fait perdre aux figures de leur beauté idéale. L'harmonieuse tranquillité des lignes n'a pas été rompue. Les draperies ne s'agitent point. Mercure, le conducteur des âmes et des songes, semble exécuter à regret les ordres du Destin. Il avance doucement la main pour ramener aux enfers ce fantôme tant pleuré. Eurydice, à demi voilée, a la tristesse des mânes. Orphée, accablé de douleur, laisse échapper sa lyre découragée ; il baisse la tête et murmure un éter-

nel adieu à celle qu'il voulait rendre à la vie et qu'il a rendue à la mort. Puissance mystérieuse de l'art! Voilà un dieu, une femme, un poëte, qui sont des êtres fabuleux, des types créés par l'esprit sous l'incubation de tout un peuple; mais ces mythes existent, ces types sont vivants, et c'est



ORPHÉE ET EURYDICE.

par là qu'ils nous appréhendent au cœur. Ils palpitent, ils souffrent, ils paraissent intérieurement émus, secrètement sensibles, et si leur calme douleur nous impose autant qu'elle nous touche, c'est que le souffle qui les anime n'est pas une âme individuelle: c'est la grande âme de l'humanité.

La pondération exquise trouvée par la sculpture grecque au siècle de Périclès devait peu à peu se rompre. Le Parthénon avait montré tout ce que la majesté peut avoir de grâce et de chaleur, tout ce que la force comporte d'élégance. Au bout d'un siècle, la mesure fut dépassée ou commença de l'être. La grâce l'emporta. La forme, à son tour, voulut être supérieure à l'idée. L'art tendit à une sensualité qui du moins se rachetait par sa délicatesse; tant de charmes furent prodigués à la matière, que bientôt il lui suffirait d'exprimer les enchantements de sa propre beauté. A cette évolution de l'art grec s'attache le nom de Praxitèle, contemporain de Lysippe et d'Alexandre le Grand. Longtemps encore l'art se maintint sur les hauteurs, Lysippe ayant repris la tradition héroïque de Polyclète et de Phidias.

La décadence ne fut sensible qu'au second siècle avant notre ère, quand la ligue achéenne fut vaincue par les Romains, et que Sicyone, Corinthe, Ambracie, furent saccagées par un soldat ignorant, le barbare Mummius. Athènes prise par Sylla fut le dernier coup. La déchéance de l'art devait coïncider avec l'asservissement de la patrie.

Style romain. — Du jour où la Grèce devient une province romaine, la sculpture hellénique subit l'influence du génie romain. Déjà un élément nouveau s'était introduit dans l'art statuaire au temps de Lysippe. Un élève de ce fameux sculpteur, Lysistrate, avait imaginé de mouler le visage des personnes dont il voulait faire le portrait : ce fut la première atteinte portée à la grandeur du style grec. Il descendait ainsi de la vérité idéale à la vérité individuelle. C'était l'inauguration du naturalisme. Sous le ciseau de Praxitèle, Phryné s'était transfigurée en Vénus : maintenant la déesse va redevenir une courtisane. Les Grecs avaient voulu la beauté : les Romains se contenteront du *caractère*.

Il faut en convenir, dans cette imitation d'une nature moins choisie, dans cette étude de la vie réelle, l'art romain, cultivé par des Grecs convertis au goût du vainqueur, conserve encore de la majesté; il demeure imposant et il acquiert même des accents nouveaux de vérité énergique et de fierté. Les belles traditions du geste et de l'attitude y sont maintenues. Les statues des empereurs joignent au naturel la dignité du commandement. Le nu y est modelé avec un sentiment juste des formes et des plans. Les bustes de Néron, de Vitellius, de Trajan, d'Adrien, de Marc-Aurèle, sont des morceaux admirables, qui appartiennent cependant à un art inférieur. Et cette observation s'applique même au buste de Lucius Vérus, tant vanté et tant de fois reproduit. La dextérité de l'outil s'y étale complaisamment dans l'imitation des cheveux et de la barbe.

Le marbre se frise en menues boucles; il est fouillé, assoupli, détaillé avec une adresse qui fait plus d'honneur au praticien qu'à l'artiste. Le rendu étant poussé plus loin dans une partie accessoire que dans la principale, qui est l'expression des chairs, il en résulte un défaut d'harmonie, le fini extrême de l'une contrastant avec l'insuffisance de l'autre. A côté d'une chevelure si étonnamment vraie, d'une barbe aussi bien crêpée, le



BUSTE DE LUCIUS VERUS.

front paraît sans finesse, la narine paraît sans vie et l'œil sans accent. Un sculpteur grec eût certainement évité une pareille dissonance.

C'est une marque infaillible de décadence que le trop de soin donné aux choses secondaires, le luxe de la parure, l'importance des ornements; et comment ne pas en être frappé lorsque Pline lui-même, qui n'était guère pourtant dans le secret, déplore l'amoindrissement de l'art romain, plus jaloux d'être riche que d'être beau? « Aujourd'hui, dit-il, les portraits ne représentent plus l'effigie vivante des personnes, mais leur luxe

et leur opulence. La mollesse des mœurs a perdu les arts, et parce qu'on a négligé l'image des âmes, on néglige aussi celle des corps... *Et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum.* »

Quant aux figures entières de style romain, nues ou drapées, elles ne sauraient non plus soutenir la comparaison avec les statues du grand style athénien. Prenons pour exemple l'*Antinoüs* du Belvédère : les proportions en sont belles et dignes d'avoir été étudiées, mesurées par Nicolas Poussin. Les formes sont châtiées ; le balancement de la figure est aisé, noble et gracieux. L'ensemble vous appelle de loin et vous séduit. Mais si l'on y regarde de près, après avoir jeté les yeux sur le *Thésée* ou l'*Ilissus* du Parthénon, on voit que la beauté de l'*Antinoüs* s'arrête à la surface, que les formes en sont relativement rondes et engorgées. Ce corps, dont l'anatomie est d'abord si bien décrite, manque d'élasticité et de chaleur, tandis que l'*Ilissus* et le *Thésée* offrent l'animation de la vie, le jeu facile des articulations et cette souveraine liberté des membres qui promet le mouvement, parce qu'elle les rend légers et prompts à obéir. Auprès de ces morceaux incomparables, l'*Antinoüs* semble froid et languissant; ses carnations pleines mais chargées deviennent pesantes; et cette statue célèbre, transportée sur l'Acropole d'Athènes, ne serait considérée ni comme un dieu descendu de l'Olympe, ni comme un athlète destiné aux triomphes du gymnase. Telle est l'infériorité de la statuaire romaine dans l'expression du nu. Ses chefs-d'œuvre, éclipsés par les morceaux du grand style grec, passent au second ou au troisième rang. Ils sont évidemment de moins bonne race et de moins haute lignée.

Amples, convenables et dignes, les draperies romaines sont plus savamment disposées que saisies sur le vif. L'arrangement en est un peu froid, comme s'il était appris par cœur. Au temps des empereurs, du reste, la draperie est peu à peu remplacée par le costume. Lorsque les statues ne sont pas *achilléennes*, c'est-à-dire entièrement nues et armées d'une lance, des cuirasses historiées, aux riches ciselures, couvrent la poitrine des Césars. Ils portent tantôt l'habit militaire, tantôt un pallium jeté autour des reins, comme la statue de Nerva, au Vatican. Rome se plaît à costumer l'image des peuples qu'elle a vaincus. Sur l'arc de Titus sont représentés les prisonniers juifs traînés en triomphe. Autour de la colonne Trajane sont figurées en bas-reliefs les victoires de Trajan sur les Daces, reconnaissables à leurs costumes barbares. Marches, campements, passages de fleuves, batailles, harangues, tous les épisodes de la guerre y sont retracés d'un style fier jusqu'à la rudesse, aux plans

ressentis, aux accents mâles. En passant d'Athènes à Rome, la sculpture n'est plus universelle et idéale, mais romaine et positive. Elle s'attache au portrait des hommes, à la réalité des choses. Elle n'est plus héroïque : elle est historique.

Tels sont les trois styles qui ont marqué les phases de l'imitation dans l'antiquité. Le style égyptien est emblématique et peu imitatif; le style grec élève l'imitation jusqu'à la beauté; le style romain la fait descendre au caractère. En un mot, ces trois styles ont été créés par trois principes : le symbole, le type, le portrait.

Ici doit finir le second livre de cette Grammaire. Toute œuvre d'art, en effet, peut être ramenée à l'un de ces trois termes, qui sont irréductibles : le portrait, le type, le symbole. A moins d'être maniée par un ornemaniste, à moins d'abdiquer, la sculpture ne saurait produire un ouvrage qui ne soit ou emblématique, ou idéal, ou purement imitatif. Lorsque le christianisme ouvrit à la plastique des voies nouvelles en lui donnant à exprimer les émotions intimes du cœur, les élans mystiques, la pénitence, la douleur et la béatitude du martyre, les douceurs de la charité, l'essence de ce grand art fut altérée par ces éléments nouveaux, qui le firent sortir de ses limites et l'entraînèrent dans le domaine de la peinture. Ne reconnaissant d'autre laideur que celle de l'âme, la religion du Christ devait conduire la statuaire au mépris de la chair, au sacrifice de la forme. Dans l'excès de sa spiritualité, la sculpture chrétienne a été le plus souvent pauvre, maigre, mortifiée, oublieuse des proportions, dédaigneuse du beau. Mais par un miracle du sentiment, la pierre a été attendrie; le marbre s'est senti pénétré de quelque chose qui lui était étranger et inconnu : la conscience.

Elles sont touchantes par leur grâce naïve ou imposantes par l'idéal qu'elles expriment, ces figures qui, au moyen âge, surtout au XIIIe siècle, furent sculptées sur le portail ou dans les niches de nos églises gothiques, à Paris, à Chartres, à Reims, à Strasbourg, à Bourges et ailleurs. Au commencement, la statuaire chrétienne, dans le Nord, est courte, ronde, grossièrement taillée. Celle du Midi, qui reflète l'art byzantin, présente des proportions géométriques, des plis comptés et parallèles. des vêtements chargés de perles et de galons. Les têtes ont des yeux saillants, fendus et retroussés à leur extrémité extérieure, des sourcils arqués, des cheveux minutieusement rendus. Les genoux en dehors, les pieds très-ouverts dispensent l'artiste de vaincre la difficulté des raccourcis.

Bientôt, cependant, la sculpture gothique s'élance avec l'ogive des

voûtes; ses figures prennent en hauteur des proportions démesurées; elles s'allongent, et, ne tenant à la terre que par un étroit support, elles montent vers les cieux. Marquées à l'empreinte d'une gravité religieuse, d'une foi vive, tranquilles, serrées et pour ainsi dire emmaillottées dans leurs draperies solennelles à force d'être simples, elles semblent avoir traversé la mort pour arriver au jour de la résurrection, ou bien, couchées sur les tombeaux, elles ont l'air d'attendre en silence ce grand jour. Une ressemblance individuelle, obtenue par le moulage, achève alors de les caractériser. La variété, au surplus, ne fait point défaut à la sculpture de cet âge. Si elle représente des femmes, elle les veut sérieuses dans leur sveltesse délicate. Les plis de leurs tuniques ou de leurs manteaux sont perpendiculaires ou obliques, mais toujours rares. Une sérénité pieuse, quelquefois l'ébauche d'un bienheureux sourire, leur tiennent lieu de beauté, car leur chaste vêtement ne recouvre que des épaules pointues, des poitrines effacées, des corps grêles, qui ont renoncé au luxe de la chair. Si l'artiste taille l'image d'un chevalier, il y met plus de vivacité et plus d'action. Les prêtres, au contraire, ont un aspect sévère, rigide et froid.

Tels sont les principaux traits du style gothique jusqu'aux premières années du XIVe siècle, où les draperies commencent à s'agiter, où les attitudes, moins naturelles, tendent à devenir maniérées. Pendant que çà et là on retrouve le charme austère, la ferveur, la grâce du siècle précédent, l'ironie du laïque se fait jour. Les égarements du cloître, dénoncés par un ciseau satirique, ont imprimé leur grimace sur le visage des moines et des prêtres, qui rampent autour des archivoltes, vomissent l'eau des gouttières ou se cachent sous les ressauts de l'architecture. La laideur du vice, la caricature du péché, ont trouvé place dans cet art que la Grèce avait condamné, par une sentence héroïque, à ne chercher, à ne produire que le beau, et qui, pour représenter les instincts vicieux de la nature, avait dû créer des êtres d'une bestialité fantastique, le satyre, l'égypan, la sirène, le centaure.

Il est clair que, sous l'empire du christianisme, la sculpture a franchi ses frontières, en voulant s'approprier ce qui appartient à la peinture, ce qu'elle seule peut complétement réaliser : l'expression.

Expressive par excellence, la peinture était par excellence l'art chrétien. Aussi a-t-elle dominé dans les temps modernes. En Égypte, l'architecture avait été la commune matrice de tous les arts; elle les avait tenus asservis à ses pensées, attachés à ses flancs. Durant les beaux siècles du paganisme, c'était la sculpture qui avait donné le ton. Mais, du jour où le christianisme triomphe, du jour où il manifeste son génie propre, la

peinture prend à son tour le premier rôle. L'architecture et la plastique deviennent pittoresques. L'expression, le mouvement, le sentiment, le côté accidentel et relatif, qui sont l'apanage du peintre, remplissent l'art tout entier. Le vieux temple est remplacé par une église romantique; la statuaire, transformée, se tourmente, se colore, abandonne son premier culte, et, en se particularisant, elle sacrifie son modèle idéal, qui est le type, son essence même, qui est la beauté.

Et cette prépondérance de la peinture, elle caractérise l'art moderne, même lorsque la Renaissance italienne se regarde comme une rénovation de l'antique. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, depuis les Pisani jusqu'à Michel-Ange, la sculpture est exercée par des peintres; elle est dramatique au point que l'ébauchoir et le pinceau paraissent obéir aux mêmes lois. Les portes du baptistère de Saint-Jean, à Florence, se creusent comme une toile peinte dans les bas-reliefs de Ghiberti. L'intimité des physionomies, l'individualité des âmes, respirent dans les figures de Donatello, dont le naturalisme ingénu et la tendresse font oublier la présence du marbre. La statue équestre de Colleone, à Venise, frémit sous la main de Verocchio... Vient enfin Michel-Ange, génie hautain et amer, qui passe comme un météore, et qui, en apparence, est un phénomène unique, sans liaison avec le passé ni avec l'avenir. Cependant il manie lui aussi la gradine comme une plume de roseau. Il multiplie les contrastes, les attitudes forcées, tourmentées. Il fouille le bloc avec le feu d'un improvisateur; il y fait jouer la lumière, et, lui qui ne met point d'effet dans ses tableaux, il en met, chose étrange, dans ses statues. Cette substance froide et grave, il y souffle son humeur personnelle : il la sature de tristesse, il y imprime les accents d'une bouderie sublime. Pour la sereine antiquité, l'ombre n'avait été que la condition du relief et de la lumière : Léonard de Vinci en peinture, Michel-Ange dans la statuaire, furent les premiers à faire de l'ombre une impression de mélancolie, de tristesse, d'inquiétude, de tout ce qui obscurcit l'âme. Après la terrible figure du *Pensieroso*, qui médite si profondément, la tête penchée, au sein des ombres de la mort, après cette Vierge altière qui détourne la tête avec une moue inexprimable et divine, la sculpture a-t-elle fermé le cycle de ses évolutions? Non..., il lui restera toujours des *pensers nouveaux* à exprimer, et jamais elle ne sera mieux inspirée qu'en se rapprochant de l'art antique, non pour copier les Grecs, mais pour dégager de leurs marbres les lois invariables dont ils nous ont prouvé l'excellence.

FIN DU SECOND LIVRE.

ANNEXE AU LIVRE DEUXIÈME

GLYPTIQUE

I

A LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF SE RATTACHE LA GLYPTIQUE, C'EST-A-DIRE L'ART DE GRAVER EN RELIEF OU EN CREUX SUR PIERRES FINES OU SUR MÉTAUX.

Si l'on suppose que, par une invasion de la barbarie ou par un cataclysme les monuments de l'histoire ont été détruits ; que les traditions se sont rompues ; que la notion du monde ancien s'est effacée de la mémoire des hommes ; que les livres ont péri, et que, dans ce naufrage des connaissances humaines, il n'a été sauvé qu'une collection entière de pierres gravées, de monnaies et de médailles, il suffira peut-être de la découverte de cet unique trésor pour restituer à la longue les monuments disparus, pour renouer les traditions, pour refaire la science, pour recomposer l'histoire.

Les médailles, les monnaies, les camées, les intailles, sont en effet des livres imprimés sur métal ou sur pierre dure : leurs descriptions sont parlantes ; les hommes et les choses y sont figurés par des images palpables, patiemment creusées ou vivement sculptées en relief ; les inscriptions qu'on y a burinées sont concises, mais claires, éloquentes et décisives ; leur témoignage, enfin, sans être irrécusable, doit paraître plus naïf et souvent plus authentique et plus sûr que celui de l'histoire écrite, quand on pense qu'un instant et un trait de plume suffisent pour écrire une erreur ou un mensonge, tandis qu'il en coûte tant de peine et tant de jours pour les graver.

La superstition, la prudence, le sentiment de la personnalité, sont les causes qui, aux époques les plus reculées, donnèrent naissance à la glyptique. A mesure qu'on remonte vers les origines connues de l'histoire, on

trouve en plus grand nombre et en plus grande vénération ces amulettes que les ignorants et les barbares attachent à leurs vêtements ou suspendent à leur cou dans l'espoir d'écarter les maléfices, de prévenir les maladies et les calamités, de conjurer les esprits. Selon Pline, l'usage des amulettes était répandu dans tout l'Orient : de là les innombrables pierres gravées qui nous viennent de l'Inde, de la Chine, de l'Assyrie surtout et du territoire de Babylone, celles-ci consistant en cylindres de turquoise, de jaspe, d'hématite, qui représentent les images des divinités chaldéennes ou des signes mystérieux, et qui sont perforés d'outre en outre dans le sens de la longueur, pour être portés au cou. A la possession de ces cylindres s'attachaient sans doute les croyances superstitieuses de l'antiquité touchant les vertus inhérentes aux pierres précieuses, croyances qui nous sont attestées par les noms mêmes conservés à quelques-unes de ces pierres. Le jade, par exemple, est ainsi appelé du mot espagnol *pietra hijada*, pierre néphrétique, parce que les Chinois attribuaient à cette pierre une influence bienfaisante dans les maladies des reins. Le nom donné à l'*améthyste* signifie qu'elle est un préservatif contre l'ivresse, car il est composé de ἀ privatif et de μεθύω, j'enivre. En Chine, les prêtres distribuaient dans les temples des espèces d'amulettes marquées de symboles auxquels se liaient des idées superstitieuses d'heur et de malheur. En Égypte et même en Éthiopie, la glyptique, très-anciennement connue, taillait des *scarabées* en agate, en cornaline, en jaspe, en lapis-lazuli ; et ces images de l'insecte sacré qu'on trouve sur les momies, retenues aux cordons de la poitrine ou placées entre les bandages, y figurent bien évidemment comme des emblèmes.

La prudence, le génie du commerce, la dignité personnelle, la jalousie, firent inventer ensuite les sceaux et les anneaux servant de cachet pour sceller l'entrée des magasins et des trésors, et pour cacheter les lettres, c'est-à-dire pour mettre une empreinte sur la bandelette de lin qui entourait les tablettes écrites. Le chaton de ces anneaux tenait lieu de signature. Il était la marque authentique employée dans les transactions. Il représentait la personne humaine, et, dans elle, ce qu'il y a de plus fier, sa volonté, ce qu'il y a de plus respectable, sa parole.

Aussi, par une loi de Solon, renouvelée sans doute de lois plus anciennes, était-il défendu aux graveurs de cachets, aux *dactylioglyphes*, de conserver l'empreinte des anneaux qu'ils avaient une fois vendus. Il ne faut donc pas s'étonner que l'usage des cachets soit constaté dans la Bible et dans l'histoire des nations les plus industrieuses et les plus commerçantes, telles que les Phéniciens, les Babyloniens, les Perses, les Grecs.

A Babylone, suivant le témoignage d'Hérodote, chaque citoyen avait

son cachet, et chez les Grecs, l'usage des anneaux doit remonter jusqu'à la guerre de Troie, s'il faut en croire Plutarque décrivant l'anneau d'Ulysse, sur lequel ce héros avait fait graver un dauphin, en mémoire du poisson qui avait sauvé Télémaque dans un naufrage.

Le cachet affirmait aussi les commandements du souverain et la possession des jaloux. Neuf siècles avant notre ère, Jézabel, écrivant une lettre au nom d'Achab, roi d'Israël, a soin d'y imprimer le cachet de ce prince afin que ses ordres soient obéis. Plus tard, Alexandre fait apposer le cachet de Darius sur les lettres destinées pour l'Asie. L'histoire a rendu fameuse l'émeraude que le tyran Polycrate jeta dans la mer, et qui, selon toute apparence, était gravée. Enfin, dans une comédie d'Aristophane, les *Thesmophories*, une Athénienne se plaint d'être retenue captive par un mari jaloux, qui a mis son cachet sur la serrure de la chambre conjugale.

Le mot glyptique, dérivé du grec γλύφειν, graver, ciseler, s'applique à la gravure des monnaies et des médailles (*Dictionnaire de l'Académie*) aussi bien qu'à la gravure en pierres fines, quoique ces deux branches de la glyptique soient distinctes et qu'elles obéissent à des lois ou plutôt à des convenances particulières, tout en suivant d'une manière générale les principes de la sculpture en bas-relief.

GRAVURE EN PIERRES FINES.

II

L'ART DU GRAVEUR EN PIERRES FINES COMPORTE DES VARIATIONS OU DU MOINS DES NUANCES DANS LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION DES FIGURES, SELON LA MATIÈRE MISE EN ŒUVRE PAR LE GRAVEUR.

On distingue dans la gravure en pierres fines : les gravures en creux, qui sont les *intailles*, et les gravures en relief, qui sont les *camées*.

La gravure des camées ou des intailles emploie diverses substances dont il importe de donner au lecteur une connaissance sommaire : ce sont les pierres précieuses et les pierres fines.

Pierres précieuses. — On appelle pierres précieuses ou gemmes les pierres orientales les plus transparentes et les plus dures, qui sont le diamant, le rubis, le saphir, l'émeraude, l'améthyste, la topaze, le grenat, le béryl ou aigue-marine ; mais de ces gemmes, les quatre premières

n'ont pas été gravées ou ne l'ont été que si rarement, qu'elles figurent ici pour mémoire.

Le *diamant* réunit toutes les conditions qui font rechercher une pierre : la rareté, la dureté, la transparence, l'éclat. C'est par allusion à sa dureté que les Grecs l'ont appelé ἀδάμας, que nous traduisons par diamant et qui signifie indomptable (de ἀ privatif et de δαμάω, je dompte), parce qu'en effet le diamant, qui entame tous les autres corps, ne peut être entamé que par le diamant. Les anciens ne l'ont jamais gravé, n'ayant pas même connu l'art de le tailler et de le polir. Cet art ne fut inventé qu'à la fin du xve siècle, par un Brugeois, Louis de Berquen. Le premier diamant qui ait été gravé, l'a été vers 1564, par Clément Birague, Milanais, qui vivait à la cour de Philippe II. Le graveur y a représenté le portrait du malheureux infant don Carlos. « Les grands artistes, dit Millin (*Introduction à l'étude de l'archéologie*), ne doivent pas perdre leur temps à traiter une substance aussi dure, qui n'ajoute à leur ouvrage d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, et à laquelle ils font perdre de son prix en en diminuant le volume. »

Le *rubis* est ainsi nommé à cause de sa couleur ponceau. Les Grecs lui trouvant de la ressemblance avec le charbon ardent, l'ont appelé *anthrax*, charbon, et les Latins *carbunculus*, d'où nous avons tiré le mot escarboucle. Les Orientaux estiment les grands rubis plus encore que le diamant. Pline nous apprend que les anciens ne gravaient point le rubis parce que la couleur et le nom de cette pierre leur faisaient croire qu'elle fondait la cire.

Le *saphir*. Il en est du saphir, dit Mariette (*Traité des Pierres gravées*), comme de toutes les autres belles pierres de couleur ; plus le bleu, qui en est la véritable teinte, est foncé et velouté, plus la pierre est précieuse. Le plus beau bleu qu'on puisse désirer dans un saphir est celui qui imite le mieux l'azur pur ou bleu céleste ; mais cette riche couleur ne se trouve à un éminent degré de perfection que dans les saphirs d'Orient. Les modernes seuls ont quelquefois gravé sur saphir.

L'*émeraude*. Sous le nom de *smaragdus* (σμάραγδος), dont le mot émeraude est la traduction, l'antiquité comprenait toutes les autres pierres vertes, comme les prases, les cristaux colorés, les malachites. « L'émeraude, dit M. de Laborde (*Notice des Émaux du Louvre*), était employée par les anciens dans des dimensions dont nous n'avons pas d'exemple ». Cela n'est vrai que des différentes pierres vertes comprises sous le nom générique de smaragdes : les colonnes et les statues auxquelles on appliquait ce nom dans l'antiquité n'étaient certainement pas de la même matière que notre émeraude. Cette gemme se tire maintenant du Pérou

et du Brésil; mais elle appartient aussi aux montagnes de l'ancien continent. On en trouve dans l'île de Ceylan, dans la Scythie, la Bactriane, l'Égypte. Ce qui prouve que les anciens la connaissaient, contrairement à l'opinion de quelques savants, c'est qu'il existe au Cabinet des médailles une petite émeraude de travail égyptien, sur laquelle est gravé un œil, symbole assez commun sur les pierres égyptiennes. Les graveurs antiques ont très-rarement travaillé l'émeraude. Ils se servaient de smaragdes pour se reposer la vue, au dire de Pline, et selon le même auteur, Néron, qui était myope, regardait les combats de gladiateurs avec une smaragde concave, propre à rassembler les rayons visuels (*ut visum colligant*). Les modernes ont assez souvent gravé l'émeraude.

L'*améthyste*. Nous avons dit plus haut l'étymologie du mot améthyste. Elle est colorée en violet et n'est jamais plus estimée ni plus belle que lorsque sa couleur est intense et veloutée comme celle de la pensée. Sa teinte vineuse la faisait choisir quelquefois pour y graver des sujets bachiques. Les plus hautes en couleur et les plus brillantes sont celles des Indes. Ce qu'on nomme *prime d'améthyste* n'est que l'améthyste ordinaire, cristal coloré, qui se trouve en morceaux de grande portée, et que l'on peut tailler en vases, en coupes et en colonnes. On voit à Paris, au Muséum d'histoire naturelle, une petite fabrique dont les colonnes sont en *prime* d'améthyste.

La *topaze* est la gemme d'un jaune doré que Pline appelle *chrysolithe*, pierre d'or. Ovide en ornait le char du soleil; et, en effet, la topaze a l'éclat d'un rayon du couchant. On la trouve dans l'Inde, au Brésil, dans les monts Oural, en Sibérie, en Saxe. Comme elle est presque aussi dure que le diamant, les anciens ne l'ont point gravée; elle n'a été employée que dans les temps modernes et par exception. Jacques de Trezzo, célèbre artiste milanais, a gravé sur une topaze de Saxe, qui appartient au Cabinet des médailles, les bustes en regard de Philippe II et de don Carlos, revêtus de leurs armures.

L'*aigue-marine* est ainsi nommée à cause de sa couleur semblable à celle de l'eau de mer. Elle est d'un vert pâle qui tire parfois sur le bleu. En cette belle matière a été gravé un des chefs-d'œuvre de l'art antique, le portrait de Julie, fille de Titus, célèbre par ses amours avec son oncle Domitien. L'auteur de ce portrait admirable était un artiste grec, Evodos.

A la suite des gemmes il convient de mentionner une substance moins rare, moins parfaite, le cristal de roche, qui est précieux sans être une pierre précieuse. Quand il n'est pas glaceux, c'est-à-dire quand sa pureté n'est pas altérée par des parties nébuleuses ou des lames, le cristal de roche peut servir de matière à la glyptique. Suétone rapporte que Néron

possédait deux belles coupes en cristal sur lesquelles étaient gravés des sujets tirés de l'*Iliade*, et qu'il les brisa dans son désespoir, afin que personne n'y bût après lui.

La diaphanéité du cristal et des autres pierres transparentes donne lieu à un phénomène qui a été observé, mais qui n'a pas été expliqué. « Les objets qui sont gravés en creux sur des matières fort transparentes, dit Mariette, paraissent être de relief quand on les regarde à travers le jour. De même, lorsqu'une table de cristal gravée en creux est appliquée sur un fond d'or ou sur une couche de quelque autre couleur, et qu'elle se présente au regard par le côté qui n'est point gravé, il se fait une illusion à l'œil, et l'on croit réellement voir un relief. » Voici l'explication de ce phénomène : en gravant une intaille, on creuse le plus profondément les parties de la figure qui à l'empreinte devront avoir le plus de saillie. Il en résulte que la matière est plus mince dans ces parties que dans les autres, et que dès lors la lumière, y étant plus vive, les fait avancer sur les parties moins profondes, lesquelles sont moins lumineuses, parce qu'elles sont séparées du jour par plus d'épaisseur. L'image est alors retournée, le moins creux devenant sombre, le plus creux devenant clair.

Avant de graver une pierre, on la taille en rond ou en ovale. L'ovale est la forme la plus ordinaire et la meilleure, parce que les images qu'on y doit tracer, hommes ou animaux, sont toujours plus longues que larges ou plus larges que longues. Très-rarement on taille une pierre en carré ou en losange, par la raison que les contours anguleux de ces formes cerneraient l'image dans un cadre sec. Le carré n'a aucune dimension dominante, aucun sens, et le losange présenterait des vides désagréables, des angles aigus qui ne s'accorderaient pas avec les courbes de la figure gravée. Lorsqu'une pierre est polie et convexe, on l'appelle *cabochon*, à cause de sa ressemblance avec une tête arrondie, et ce mot s'applique souvent dans l'usage aux pierres non gravées, bien qu'il exprime simplement la convexité de la pierre, taillée ou non. Quant aux formes aplaties ou concaves, elles ont pour objet de faciliter l'opération du graveur qui doit y creuser une intaille.

Pierres fines. — Ce sont les pierres demi-transparentes ou opaques ou savonneuses, c'est-à-dire qui reçoivent, comme des bulles de savon, l'impression des couleurs primitives.

L'*opale* est la plus merveilleuse de ces substances. Aussi la trouve-t-on rangée quelquefois parmi les pierres précieuses. Sur un fond blanc, très-légèrement nuancé de bleu, elle se colore des nuances de l'arc-en-

ciel, et variant de ton suivant l'incidence de la lumière, elle réunit le feu du rubis, le vert de l'émeraude, la pourpre de l'améthyste, l'azur du saphir. Selon Mariette, cette faculté de réfléchir toutes les couleurs avec vivacité n'appartient qu'aux opales de l'Orient, mais le chimiste Dumas dit au contraire que la variété d'opale la plus précieuse et la plus noble, celle qu'on appelle improprement orientale, se trouve surtout dans la haute Hongrie.

Il est une variété qui ne rend point toutes les couleurs de l'iris, mais qui renvoie vivement les rayons du soleil : c'est la pierre qu'on nomme *girasol*, parce que son foyer semble tourner avec le soleil. Les musulmans l'appellent comme nous *œil de chat*, pour exprimer l'effet qu'elle produit dans l'obscurité, dit M. Reynaud (*Monuments arabes du cabinet Blacas*), effet qui est d'ailleurs commun à toutes les pierres que nous appelons chatoyantes.

La *turquoise* est une pierre d'un bleu tendre que les Égyptiens ont souvent gravée. Entièrement opaque, elle ne reluit qu'à la condition d'être taillée et polie. La meilleure forme à lui donner pour cela, c'est la forme ronde ou ovale en cabochon. Les ossements fossiles pénétrés par un oxyde métallique se colorent en turquoise, mais avec le temps, leur couleur tourne au vert et finit même par s'évanouir. La substance que les graveurs doivent employer est la turquoise minérale, dite de vieille roche, qui vient de l'Orient et qui est susceptible d'un très-beau poli.

La *prase*, ou fausse émeraude, dont la couleur ressemble au vert du poireau, tire son nom du grec *prason* (πράσον), qui signifie poireau. C'est par une suite d'altérations que prase est devenu prasma ou plasma, ensuite presme ou prisme, et enfin prime. « Les joailliers, dit Millin, regardant cette pierre comme la matrice des émeraudes, l'ont appelée *prime d'émeraude*, et ils ont également donné le nom de *prime d'améthyste* au cristal violet qu'ils regardaient comme la matrice des améthystes.

L'*agate*. Les pierres que l'on nomme ainsi se trouvaient dans le lit du fleuve *Achates*, en Sicile, et c'est de là que leur est venu leur nom. Ce sont des pierres dures, fières sous le burin, d'une pâte extrêmement fine qui prend un très-beau poli. Elles présentent des couches concentriques, très-variées par leurs inflexions, mais sensiblement parallèles entre elles. « Ces couches, dit Dumas (*Chimie appliquée aux arts*), ont des couleurs très-fines en général, et sont presque toujours nuancées d'une manière agréable. Quelquefois elles renferment des accidents de tissu ou des corps étrangers qui occasionnent des mouchetures dans leur intérieur. On les appelle agates tachées. On désigne sous le nom d'agates *herborisées* ou *mousseuses* des pierres de ce genre dans l'intérieur desquelles

on voit des dessins bruns, noirs, verts ou verdâtres qui ressemblent à des arbrisseaux ou à des filaments de plantes marines. » Il va sans dire que la glyptique n'admet point ces variétés de l'agate, qui jetteraient de la confusion dans les images taillées par le graveur.

Lorsque l'agate est d'un ton fauve ou orangé brun, elle prend le nom de *sardoine*. Lorsqu'elle est d'un blanc laiteux, elle est appelée *chalcédoine*, et *chalcédoine saphirine* quand sa couleur blanche est très-légèrement nuancée d'azur. Si l'agate est d'un vert-pomme, c'est une *chrysoprase*, mot qui exprime le mélange du jaune doré et du vert. Enfin, si elle est d'un rouge de sang, c'est une *cornaline*. La teinte égale de la cornaline, sa chaude couleur, qui, vue à la lumière, devient écarlate, les arêtes vives qu'elle conserve, la font rechercher des graveurs.

Mais il est une sorte d'agate qui se prête encore mieux à la gravure, surtout à celle des camées, c'est l'agate à plusieurs couches. La présence d'une couche blanchâtre assez mince pour laisser voir une couche foncée qui transparaît sous cette espèce de peau, comme la chair sous l'ongle, a fait donner à cette pierre le nom générique d'*onyx*, du mot grec ὄνυξ, qui veut dire ongle et taie blanche sur l'œil, et qui exprime fort bien, dans l'un et l'autre sens, la superposition d'une couleur claire à demi transparente sur une couleur plus sombre. Les Italiens appellent l'onyx à deux couches *niccolo*, abréviation de *onicollo*, qui est un diminutif de *onice*, mais les antiquaires et les lapidaires appliquent particulièrement le nom de niccolo à une certaine pierre d'un bleu quelque peu ardoisé sur un bleu noir.

Lorsque l'agate contient un lit de sardoine avec des couches de chalcédoine et autres nuances de l'agate, c'est une *sardonyx*. Quelquefois la sardonyx présente cinq couches; le plus souvent elle en a trois : une d'un ton jaune enfumé qui est celui de la sardoine, une autre blanchâtre, une autre bleuâtre ou noire.

Le *jaspe*, de la même nature que l'agate, ne s'en distingue que par son opacité; il comporte aussi des variétés sans nombre, créées par les accidents qui, au moment de sa formation, ont altéré le tissu ou nuancé la couleur. Mais la gravure n'emploie et ne peut guère employer que les jaspes d'un seul ton, noirs, jaunes, verts, bruns, fauves, ou bien le jaspe dit *sanguin*, à cause des points rouges que la nature y asemés sur un fond vert. Les graveurs grecs du Bas-Empire ont profité de ces taches de sang pour représenter sur du jaspe sanguin le Christ couronné d'épines ou flagellé.

Mariette vante le jaspe rouge, qui est tendre, et qui par sa couleur ressemble à la cire d'Espagne ou au laque de Chine. En cette matière ont

été gravées de belles pierres antiques, notamment une intaille du célèbre Pamphile (*Thésée tuant le Minotaure*) et une tête de Minerve par un autre excellent artiste grec, Aspasios : celle-ci est représentée dans l'ouvrage de Eckhel, *Pierres gravées du cabinet de Vienne.*

Le *jade.* Il n'y a guère que les Chinois, les Indiens et les Persans qui aient travaillé cette pierre, laquelle, malgré son extrême dureté, ne se prête pas à un beau poli, parce qu'elle est grasse et comme abreuvée d'huile. Nous avons dit que le mot jade signifiait pierre néphrétique. Les vertus curatives que l'on attribuait au jade y ont fait graver des amulettes. La couleur ordinaire de cette pierre est le vert-olive, qui brunit jusqu'à la serpentine ou pâlit jusqu'au céladon. Il y a du jade gris, qui est parfois nuagé de rouge ; il y a en aussi d'un blanc neigeux, qui, à cause de sa demi-transparence, devient gris clair.

Les graveurs antiques et modernes ont employé encore d'autres matières : des roches, telles que le granit, le basalte, la syénite ; — des substances animales, telles que le corail, l'ivoire et les coquilles chatoyantes, comme le burgau, la nacre de perle ; — des substances bitumineuses, telles que le *lapis-lazuli,* dont la belle couleur d'outremer ne rachète pas suffisamment les défauts, car il est trop tendre ; il tient mal ses arêtes et ne comporte rien de bien délicat ; le succin ou *ambre jaune,* très-recherché des musulmans, surtout des femmes, pour sa transparence, son éclat doré et son odeur balsamique, qui dispose, dit-on, à la rêverie et à l'amour ; — enfin des métaux, tels que l'*hématite,* oxyde de fer brunâtre, quelquefois teinté de jaune, qui a particulièrement servi à la gravure des cylindres persépolitains, des amulettes égyptiennes et des talismans dits *abraxas.* On nomme ainsi les pierres sur lesquelles sont gravées des formules magiques et des caractères mystérieux, et que portaient, au commencement du christianisme, les gnostiques, les basilidiens. Ces sectes fameuses attachaient des idées cabalistiques au mot *abraxas,* dont les sept lettres, additionnées selon leur valeur numérale en grec, forment le nombre mystique et astronomique 365. Ainsi se vérifie ce que nous avons dit touchant les origines de la glyptique et la part qui en revient à la superstition, ou à l'orgueil que peuvent inspirer les sciences occultes et surnaturelles.

Ces notions élémentaires étaient indispensables au lecteur. Il doit savoir, pour n'être pas complétement étranger au langage des antiquaires, qu'on entend par *scarabées* les pierres qui ont la forme de cet insecte, lors même qu'il n'y est point gravé ; par *grylles,* les figures grotesques, les caricatures ; par *simplegma,* toute composition bizarre, chi-

mérique, monstrueuse, comme par exemple une tête de femme coiffée d'un dauphin, un lapin armé d'un fouet, un singe avec deux trompes; et que le mot *pâtes antiques* se dit des empreintes en verre coloré, au moyen desquelles les anciens ont contrefait les pierres gravées et nous en ont conservé des moulages aussi précieux, à la matière près, que les originaux. Aujourd'hui l'imitation des gemmes, en verre ou en émail, a été portée au dernier degré de la perfection; quant aux empreintes sincères, elle se prennent avec de la cire d'Espagne, du plâtre très-fin ou du soufre.

Disons maintenant quelles idées dirigeront l'artiste dans la gravure de ces riches matières, déjà si mystérieusement colorées et si splendides, quand elles sortent du sein de la nature, telles que les formèrent, dans l'âge du feu, des fusions et des affinités inconnues.

III

C'EST LA LOI DOMINANTE DE LA GRAVURE EN PIERRES FINES QU'IL Y FAUT CONSERVER EN PETIT LE SENTIMENT DE LA GRANDEUR, PAR LE SACRIFICE DES PARTIES SANS IMPORTANCE A LA VÉRITÉ RESSENTIE DES TRAITS ET DES ACCENTS CARACTÉRISTIQUES.

La glyptique est la sculpture en miniature. Elle représente et elle doit représenter en dimensions microscopiques les choses les plus nobles et les plus grandes, tantôt des divinités, tantôt des emblèmes d'une haute signification, tantôt l'image d'un héros ou les traits de la beauté.

La première condition de ce petit art, ou plutôt de cet art en petit, est justement la grandeur. Pensée, forme, travail, tout doit y être précieux comme la matière employée; tout doit y être à l'état de concentration, à l'état d'essence. N'ayant qu'un mot à dire, on le choisira concis, profond et énergique. Une chose qui n'a pas été remarquée, c'est que le mot concision venant de *concisus*, taillé, semble fait exprès pour exprimer la qualité de toute ciselure dans la pierre ou dans le métal, et que, par une vérité réciproque, le laconisme caractérise le langage de la glyptique, de même que le tranchant des mots incisifs marque le laconisme de l'écrivain.

Supposons que le sculpteur qui a modelé une statue de Jupiter veuille la graver sur une pierre fine; lui suffira-t-il de faire subir une égale réduction à toutes les parties de sa figure? Non. Cette proportion mathématiquement exacte produirait une petitesse infaillible, une insi-

gnifiante miniature. Le personnage, portant sur des pieds imperceptibles, paraîtrait manquer d'assiette, de solidité et de force. Les membres les plus importants, ceux qui décident surtout de l'expression, la tête, le cou, les mains, seraient insaisissables et perdraient leur caractère. Il faudra donc, par un habile mensonge, conserver à ces parties plus d'étendue et de volume, de telle sorte que l'œil voyant des extrémités grandes, l'imagination suppléera l'impossible grandeur de la figure entière. Tous les autres membres seront augmentés par le regard de l'esprit.

Cette loi, qui nous est révélée par le sens critique, les Grecs l'ont connue par le sentiment de l'art, ou, pour dire mieux, ils l'ont devinée par l'intuition propre à leur génie. Elle est écrite dans les plus fameuses intailles et dans les plus beaux camées. A mesure que l'image diminue en dimension, elle grandit en aspect. Le mouvement qui, dans une statue ou dans un bas-relief de grandeur naturelle, eût été suffisamment accusé par sa vérité seule, ils l'ont quelque peu chargé dans leurs pierres gravées, afin qu'il fût plus facilement saisi et plus expressif. Telle draperie qui, sur le marbre du statuaire, pouvait se diviser en plis abondants et variés, s'enrichir de nombreux détails et de nuances, ils l'ont formulée sur la cornaline ou la sardoine par ses lignes essentielles, par les plis qui, adhérant au nu, couvrent les principales formes et les saillies principales, et indiquent le mieux chaque mouvement.

S'agit-il de graver une tête, l'artiste y apporte la même préoccupation, celle d'exprimer beaucoup avec le moins de traits possible. Pour cela, non-seulement il abrége le modelé et procède par larges plans, ne mettant de finesse que dans le passage d'un plan à un autre; mais il fait ressortir toutes les formes qui déterminent le caractère par une légère exagération dans le sens de la nature, allongeant encore ce qui est long, ramassant encore ce qui est court, et sacrifiant aux saillies dominantes les saillies moindres. Il prononce, par exemple, les accents du nez, la proéminence des frontaux, la cavité plus ou moins profonde dans laquelle sont enchâssés les yeux, l'arc plus ou moins surbaissé que décrivent les sourcils. Il insiste sur l'épanouissement des lèvres, sur la fermeté et la carrure du menton. Ou bien, si c'est une tête de femme qu'il veut graver, il modèlera tous les creux de l'intaille ou tous les reliefs du camée de manière à se procurer des transitions légères, des ombres tendres. Une blonde Vénus, une Arsinoé, reine d'Égypte, une Philistis, reine de Syracuse, apparaîtront ainsi dans la transparence de la pierre fine, dont la couleur limpide ne sera troublée ni attristée par aucun noir. La joue allant se perdre dans la rondeur du cou semblera ne faire qu'un seul plan uni et tranquille. Le regard du spectateur s'arrêtera au contour

d'un front pur, à l'expression d'un grand œil ouvert, au sentiment d'une bouche dont la lèvre inférieure appellera un clair décidé et recevra comme un baiser de lumière.

Que si l'intaille ou le camée offrent des dimensions relativement importantes, si c'est une pierre de quinze centimètres de hauteur, comme la sardonyx orientale qui présente les têtes conjuguées de Ptolémée et de Cléopâtre, l'exagération diminuera, le graveur sera plus discret dans les mensonges de son art; il se rapprochera davantage des proportions qu'il eût respectées dans une sculpture ordinaire en bas-relief. La beauté pourra se passer des sacrifices qui la faisaient paraître grande en petit. Au lieu de se laisser deviner, elle se laissera voir.

Il existe au Cabinet des médailles et antiques une aigue-marine de cinquante millimètres sur trente-cinq. L'artiste grec Evodos, qui florissait à Rome sous le règne de Titus, y a gravé en creux le buste de Julie, fille de cet empereur. Elle est représentée de profil, à gauche, coiffée sur le haut du front d'une touffe de cheveux crêpés qui, sur l'empreinte en relief, produit une vive saillie. Opposées au ton grenu de ces cheveux, les chairs peu saillantes en paraissent plus fines et plus lisses. Les traits sont accusés résolûment dans toute la vérité de leur physionomie individuelle. Ils portent les traces de la vie et des altérations presque insensibles qu'elle indique sur le visage au moment où vont finir les passions de la jeunesse. Le graveur, cette fois encore, s'est contenté d'une imitation fidèle, bien sentie, et sans autre artifice que le contraste entre le méplat des chairs et le relief d'une coiffure selon la mode romaine. Cinquante millimètres lui ont suffi pour se dispenser de recourir aux tricheries savantes que la glyptique s'imposerait dans le chaton d'une bague. Le graveur qui veut apprendre, le curieux qui veut jouir, doivent regarder l'intaille d'Evodos comme un exemple admirable de la noblesse compatible avec le relatif du costume et l'individualité précise du caractère. Et quelle beauté aussi, et quel goût dans le choix de la matière! La teinte vert d'eau de l'aigue-marine, cette teinte diaphane qui change, s'évanouit et reluit tour à tour, selon le point de vue, cette teinte dont la nature vient apporter elle-même la poésie, fait paraître l'image comme si on l'apercevait dans le creux mobile d'une vague de la mer.

Nous avons dit que le graveur en pierres fines devait s'occuper tout d'abord des substances qu'il choisira pour les travailler. Les anciens y ont mis souvent beaucoup de tact et de délicatesse. Ce n'est pas indifféremment qu'ils ont employé la cornaline au ton rouge de chair, les teintes violacées de l'améthyste et les teintes laiteuses de la chalcédoine. Il y a

une heureuse affinité parfois entre la matière et le sujet qu'on y veut tailler. Bacchus n'en sera que mieux caractérisé dans la couleur vineuse de l'améthyste qui bannit l'ivresse, et Vénus Anadyomène, sortant des flots, n'en sera que plus aimable et plus ruisselante dans le vert vitreux d'un béryl.

La matière au surplus modifie le travail du graveur et l'oblige à certains ménagements qui ne sont pas les mêmes pour l'intaille que pour le camée.

L'intaille n'est que le moule d'un relief, et comme on ne peut ni la bien voir ni en bien apprécier toutes les délicatesses que sur le relief qu'on en tire, elle doit être creusée de manière à dépouiller facilement son empreinte. Les graveurs antiques ont creusé modérément et il est très-rare qu'ils aient poussé la profondeur jusqu'à produire, à l'impression, un relief qui serait presque de ronde bosse. C'est en général pour les figures d'animaux qu'ils ont réservé la profondeur de l'intaille, une vérité saillante et frappante devant suppléer ici à l'absence de la pensée que peut exprimer la figure humaine ou des grands caractères qu'elle peut offrir.

Nous en avons des exemples remarquables dans l'améthyste représentant un lion et dans la tête du chien Sirius, deux morceaux dont les estampes ont été publiées par Natter (*Méthode antique de graver en pierres fines*). Moins creuses sont les intailles grecques lorsqu'on y a gravé des têtes ou des figures humaines, même quand les têtes sont de face. Mais quelle que soit la profondeur qu'il se propose de donner à sa gravure, l'artiste doit avoir médité son sujet avant de choisir la pierre qu'il gravera. Si la pose est simple, si la figure se compose avec un mouvement assez modéré pour que la tête se trouve sur le même plan que le reste du corps, il faudra employer de préférence une pierre peu convexe, parce que si la pierre est très-bombée, le graveur aura trop enfoncé le corps avant de le placer sur le même plan que la tête. Cette leçon nous est donnée par un ouvrage parfait de l'art grec, le *Mercure* de Dioscoride, figure entière qui, d'une main, tient le caducée et de l'autre porte une tête de bélier dans un plat. Gravé sur une cornaline plate, ce Mercure est discrètement creusé. Eu égard à son attitude majestueuse et calme, il ne pouvait être taillé dans une pierre convexe. En la choisissant aplatie, Dioscoride (le plus illustre des graveurs dont les ouvrages nous ont été conservés) s'est procuré un autre avantage, celui de laisser peu saillante et par conséquent légère la draperie de son Mercure, draperie qui, enlevée sur une pierre plus épaisse, eût été grosse et pesante par le fait même de son épaisseur. Ainsi chaque

branche de l'art a ses convenances intimes, ses précautions délicates, ses menus secrets, mais la matière jamais ne commande, parce qu'à mesure qu'elle crée une exigence, l'artiste en tire l'occasion d'une beauté.

D'autres ménagements sont voulus par le goût dans la gravure des camées. La plupart se font sur des sardonyx à deux ou trois couches de différentes couleurs. Le graveur qui veut mettre à profit la diversité de ces tons et les taches accidentelles qu'il y rencontre, procédera autrement que s'il gravait une médaille ou une monnaie. Le plus souvent la première couche est fauve ou tannée ; la seconde est d'un blanc doux qui participe de l'ivoire et de la nacre ; la troisième couche, ardoisée ou noire, semble préparée tout exprès pour servir de fond aux deux autres. Le graveur commence par épargner dans l'épaisseur du premier lit les parties de sa composition qu'il veut maintenir d'un ton roussâtre pour les opposer au blanc de la chair, comme une draperie, un casque, un diadème ; puis il attaque le second lit, dans lequel il taille et modèle les parties nues du visage ou du corps entier, suivant qu'il grave une tête ou une figure. Enfin, autour des nus, il enfonce l'outil jusqu'à ce qu'il ait découvert le troisième lit, le lit sombre, sur lequel ces nus vont se détacher en clair.

Voici par exemple un camée qui représente le buste d'Alexandre le Grand divinisé. Il porte le bandeau royal et son front est orné de la corne de bélier, qui le caractérise comme fils de Jupiter Ammon. L'artiste qui a gravé ce camée, en enlevant la première couche de sa pierre, a réservé à l'endroit voulu la corne de bélier, qui se distingue maintenant sur le front et y forme à la fois une saillie palpable et un accident de couleur, mais un accident sans dureté, car la nature, coloriste infaillible, conserve de l'harmonie dans tous ses contrastes ; elle n'associe jamais des tons hostiles, et les dissonances même, lorsqu'il lui arrive d'en employer, lu servent à réveiller l'accord, à le rendre plus piquant.

Parfois, c'est la chevelure ou la barbe, ou le casque avec sa jugulaire, ou le voile d'une reine, qui sont ménagés dans la couche la plus chaudement colorée, par opposition aux finesses d'une peau claire, demi-transparente et polie. Mais quelle que soit la combinaison du graveur, il est obligé par une loi rigoureuse de trancher net le contour de ses figures et de séparer les couches par un escarpement qui les empêche de se confondre. Si le même objet touche à deux couleurs par l'indécision de ses bords, ou, comme disent les gens du métier, si les couleurs *se boivent*, le dessin n'est plus lisible, les plans se noient l'un dans l'autre, les tons deviennent des bavochures, et toute finesse disparaît là où le mérite es-

sentiel est justement la finesse. Comment faire suivre à l'œil le profil fier d'une Minerve, si ce profil n'est pas très-distinctement enlevé sur la couleur du fond par une incision en talus, ferme et nette ? Et si deux têtes, un Ptolémée et une Cléopâtre, sont *conjuguées*, c'est-à-dire superposées l'une à l'autre sur le même profil, comment distinguer la première de la seconde, autrement que par une coupure abrupte qui détachera le casque du héros sur la chevelure de l'héroïne, et accusera le relief de la tête virile sur le méplat du profil féminin ?

Même observation quand il s'agit d'une composition nombreuse formant une sorte de tableau en clair-obscur — un de ces tableaux qu'on appellerait en peinture *camaïeux* pour exprimer leur ressemblance avec



AMPHITRITE, PAR GLYCON.

(Sardonyx du Cabinet des médailles.)

les camées, — comme l'*Amphitrite* de Glycon, ou bien comme l'*Apothéose d'Auguste*, le plus célèbre et le plus grand de tous les camées connus. C'est une sardonyx à cinq couches, qui n'a pas moins de trente-cinq centimètres de hauteur sur vingt-six de large; elle fut apportée de Constantinople par l'empereur Baudouin II et déposée par Louis IX à la Sainte-Chapelle, d'où elle est passée au Cabinet des médailles.

Albert Rubens, fils du grand peintre, en a écrit une description raisonnée en latin pour expliquer la planche publiée par Jacques Le Roy sous le titre *Achates Tiberianus*, et l'on en peut voir d'autres estampes dans beaucoup d'ouvrages à figures, tels que ceux de Montfaucon, de Millin, de Mongez et de Charles Lenormant. Le camée se divise en trois parties étagées. La partie supérieure représente les ancêtres divinisés de Tibère. Auguste, monté sur Pégase, est reçu dans le ciel par Énée, qui lui présente le globe, et par Jules César, qui a la tête *radiée* comme dieu, *voilée*

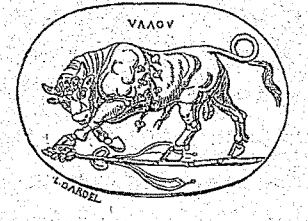
comme pontife. Au centre, majestueusement assis sur un même trône, Tibère et sa mère Livie reçoivent les hommages de Germanicus et d'Agrippine, en présence de la seconde Antonia, belle-sœur de Tibère. Sur la même zone, on distingue d'un côté Drusus, fils de Livie, de l'autre le jeune Caïus, fils d'Agrippine, reconnaissable à cette sandale militaire garnie de clous saillants qu'on appelait *caliga*, et d'où lui vint le surnom de Caligula. Sur la zone inférieure, des groupes de captifs figurent les nations vaincues. Le graveur, avec une adresse admirable, s'est fait une ressource des difficultés que lui offraient l'interposition et l'inégalité des couches. Il a successivement épargné les diverses teintes, marron, ivoire, fauve, blanche et ardoise foncée de la sardonyx, pour colorer les habits orientaux et les draperies impériales, le bonnet phrygien d'Énée, les casques avec leurs cimiers, leurs griffons et leurs mentonnières, les boucliers, les chevelures et les couronnes. Le style mâle, élevé et fier de ce camée fameux est déparé au premier abord par un aspect de roideur dans quelques figures où se retrouve la pesanteur romaine ; mais, comme le fait observer Charles Lenormant (*Trésor de Numismatique et de Glyptique*), « cette roideur qui choque les yeux peu exercés, est en quelque sorte une nécessité du genre. C'est par ce moyen seulement que les artistes anciens ont pu conserver à des surfaces polies sur lesquelles glisse la lumière, la fermeté et la netteté du trait. »

En dehors de ces dimensions exceptionnelles, l'art antique s'est bien gardé de multiplier les figures dans les pierres gravées ; il s'est abstenu d'accomplir le tour de force qui consiste à faire tenir sur un espace grand comme l'ongle une composition aussi compliquée, par exemple, que la bacchanale gravée sur le prétendu « cachet de Michel-Ange, » cornaline longtemps réputée antique, mais reconnue moderne aujourd'hui (*Catalogue des camées de la Bibliothèque impériale*), et qui doit être regardée en effet comme un ouvrage de la Renaissance, par cela seul qu'on n'y trouve ni la sagesse antique, ni ces habiles artifices qui, dans les infiniment petits, rappellent l'idée de grandeur.

Quelquefois, certains accidents de l'agate sont ingénieusement saisis par le graveur, qui transforme en beautés les heureux caprices du hasard. Une sardonyx des cabinets Crozat et d'Orléans, mentionnée par Mariette (*Description des pierres gravées de Crozat*), renferme dans un petit espace trois têtes de femmes d'une beauté ravissante, toutes trois de profil et accolées l'une sur l'autre. Les chairs, légèrement animées en quelques endroits d'un incarnat qui leur donne la vie, sont restées blanches sans que la blancheur se mêle à la teinte du fond ni à celle des

draperies dont chaque tête est voilée et qui sont colorées d'un beau rouge. L'accident tourne au profit de la grâce.

Dans la représentation des animaux, la vérité est familière aux graveurs antiques, mais une vérité ressentie, qui insiste sur la construction de la bête, sur les attaches, sur les muscles que l'action met en jeu. Intailles ou camées, les figures de lion, d'éléphant, de taureau, de vache, de sanglier, de bouc, de cerf, d'aigle, d'épervier, de chouette, de dauphin, gravées par les Égyptiens, les Orientaux, les Grecs, sans être toutes d'un excellent travail, sont le plus souvent remarquables par une imitation de la nature qui en dégage les traits essentiels, ceux qui expriment l'habitude et qui écrivent le caractère. Le creux en est profond dans l'intaille, la saillie en est vive dans le camée. Rien de plus beau en ce genre que le *Taureau dyonisiaque* du graveur grec Hyllos, qui florissait au siècle d'Auguste. Le sentiment de la force dans la fureur, l'énergie du mouvement, la résolution du travail, y sont admirables. Ce taureau



TAUREAU DYONISIAQUE.

(Cabinet des médailles.)

qui se mord le genou et va labourer la terre de ses cornes, est une allusion à Bacchus lui-même, emporté par l'ivresse, dont il est le dieu; c'est un emblème saisissant de l'âme humaine retombée sous le joug de la nature et revenue à la bestialité aveugle et intrépide de ses instincts. Bien que l'artiste grec ait finement fouillé dans la chalcédoine les poils du front et des oreilles, et la guirlande de lierre qui entoure le corps de l'animal, ces détails qui pouvaient rapetisser l'image n'empêchent pas qu'elle ne soit frappante par la fierté du style et qu'elle ne reste, en dépit de son exiguïté, grande et mâle.

Ici, comme dans les autres pierres gravées des belles époques, l'art grec nous dit son secret, qui consiste, pour frapper juste, à frapper fort.

GRAVURE EN MÉDAILLES.

IV

LA GRAVURE EN MÉDAILLES VEUT AUSSI UN STYLE LACONIQUE ET CONCENTRÉ QUI ABRÉGE LE MODELÉ DES FORMES ET N'EN DONNE QUE L'ESSENCE.

Les principes que nous venons de formuler s'appliquent aux deux branches de la glyptique, et, sauf quelques nuances, sont les mêmes pour la gravure en médailles que pour la gravure en pierres fines.

Le mot médaille vient de l'italien *medaglia*, qui vient du grec *métallon* (μέταλλον). La médaille est en effet une pièce de métal marquée de certains signes qu'on y grave pour célébrer un événement mémorable ou conserver le souvenir d'un personnage illustre. Si la pièce de métal porte l'empreinte d'un État souverain ou d'un prince, pour servir comme moyen d'échange, c'est une *monnaie*, et ce mot, qui dérive du latin *monere*, avertir, exprime le soin qu'a pris l'autorité publique d'indiquer sur les pièces destinées à la circulation leur poids et leur valeur. La monnaie s'appelait en grec *nomisma* (νόμισμα), en latin *nummus*, deux mots dont l'étymologie atteste l'intervention de la loi dans la fabrication des monnaies. De *nomisma* vient *numismatique*, ou science des médailles, et comme les médailles antiques, surtout les médailles grecques, sont pour la plupart des monnaies, le terme numismatique n'en est que plus propre à désigner la connaissance de ces monuments.

La gravure en médailles, comme tous les arts, et la numismatique, comme toutes les sciences, ont leur langage particulier dont les principaux termes veulent être expliqués au lecteur.

On distingue dans une médaille la face et le revers : la *face*, qui est ainsi nommée, parce que c'est le côté où se voit d'ordinaire une tête humaine; le *revers*, qui est le côté opposé à la tête, et sur lequel on grave un relief quelconque ou simplement une inscription. La face est appelée quelquefois l'*avers* ou bien le *droit*. Toute image gravée sur la face ou le revers est un *type*. Cette distinction entre le revers et la face n'a pas toujours existé. Dans l'origine, le monnayeur, pour fixer la pièce qu'il allait frapper du marteau, la posait sur une enclume dont l'extrémité avait des formes saillantes purement géométriques. Ces formes saillantes ont produit au revers des compartiments en creux que l'on nomme

aires. Le génie artiste des Grecs, leur goût, le besoin qui les possédait d'orner toute chose, leur fit bientôt remplacer l'aire en creux par une gravure qui présentait un relief sur le revers aussi bien que sur la face, et pour éviter ce qu'auraient offert d'uniforme et d'insipide deux types semblables, deux têtes, par exemple, ils opposèrent à la face une image différente; ils firent contraster les petites proportions d'une figure en pied avec l'importance d'une tête, qui devenait ainsi le type principal et qui, par ce rapprochement, grandissait encore.

Comme la gravure en pierres fines, la gravure en médailles a ses creux et ses reliefs. Ce qui est une intaille dans la première, est dans la seconde un *coin,* et ce que l'une appelle camée, l'autre le nomme *poinçon.* Le graveur en médailles a le choix entre deux manières d'opérer. Il peut graver sa figure en relief sur une masse d'acier, et se servir de ce relief pour obtenir un creux, sur lequel seront prises les empreintes de la médaille ou de la monnaie, ou bien il peut creuser immédiatement sa figure dans l'acier, et se servir de ce creux comme d'une matrice pour obtenir les empreintes, et c'est ainsi que le plus souvent il procède.

La monnaie ou la médaille, devant présenter deux types, exige la gravure de deux coins. Entre ces deux coins sera pris, maintenu et frappé un disque de métal, régulièrement arrondi, le *flan,* qui recevra du même coup les deux empreintes.

Les numismatistes appellent *module* la dimension de la médaille, ou, ce qui revient au même, son diamètre; *champ,* le fond sur lequel se détachent les types; *exergue,* c'est-à-dire hors-d'œuvre, un petit espace qu'on ménage fréquemment au-dessous du type pour y graver une inscription, un millésime, une devise, qui coupe en ligne droite la rondeur de la pièce; *légende,* l'inscription qui suit la forme circulaire de la médaille; *épigraphe,* l'inscription gravée sur le type même; — l'inscription est dite *rétrograde* si elle est écrite à rebours, de droite à gauche; — *grenetis,* la série de petits points concentriques dont l'image est quelquefois embordurée, comme d'un cercle de perles; *contre-marques,* les signes qui ont été frappés sur les pièces antiques, après leur fabrication, soit pour en changer la valeur, soit pour les approprier à un autre usage, par exemple, pour en faire des jetons d'entrée dans un théâtre.

D'autres expressions sont encore consacrées dans la langue de l'art.

Les médailles sont dites *incuses* lorsqu'elles présentent, mal imprimé en creux d'un côté, le même type qui est imprimé en relief de l'autre, ce qui provient, comme on le pense, de la négligence ou de la précipitation du monnayeur qui, avant de retirer le flan déjà frappé, a mis sous le mar-

teau un nouveau flan ; *autonomes,* les monnaies des peuples libres qui se gouvernaient eux-mêmes, notamment celles des villes grecques avant la conquête des Romains; *coloniales,* celles qui étaient émises par les colonies; *impériales grecques,* celles qui furent fabriquées en Grèce après la conquête. Parfois les monnaies antiques tirent leur nom de l'image qu'on y a gravée. Les monnaies d'Athènes, par exemple, sont appelées des *bœufs,* des *chouettes;* celles du Péloponèse étaient des *tortues;* de là vient l'adage grec : « que les tortues peuvent triompher du courage et de la sagesse. » Les monnaies de Perse s'appelaient *sagittaires,* parce qu'elles représentent un archer, d'où cet autre jeu de mots : qu'Agésilas avait été vaincu par trente mille archers, parce que le roi de Perse avait gagné à prix d'argent les alliés naturels de Lacédémone. (*Manuel de Numismatique ancienne,* par A.-A. Barthélemy.)

Mais souvent aussi les médailles portent le nom du roi qui les fit frapper. C'est pour cela que les sagittaires se nomment également *dariques,* monnaies de Darius, comme les *ptolémaïques* sont les monnaies émises par les Ptolémées. Le mot *Philippe,* qui désignait d'abord les pièces frappées au nom de ce prince, s'étendit par la suite à toutes les pièces d'or, jusque dans les premiers siècles de l'empire romain.

La notion des pierres gravées et celle des médailles, autrement dit la glyptique et la numismatique, sont regardées par les savants comme les deux yeux de l'histoire, et de fait, la somme des lumières qu'elles fournissent à l'archéologie est immense. « Nous découvrons dans les médailles les fonctions mystérieuses de la religion, dit Charles Patin (*Histoire des Médailles*), les divinités que l'on adoroit, aussi bien que les noms et les marques des magistratures. Nous y voyons des temples de toutes les manières, des ports, des marchés, des bibliothèques, des voies publiques, des sépulcres et des ponts, qui sont les bâtiments nécessaires. On y voit des arcs de triomphe, des portiques, des théâtres, des cirques, des pyramides, des palais, des colisées et des obélisques qui, pour être la plupart ruinez par les injures du temps, ne subsistent guère que dans la représentation que les médailles nous en conservent. La magnificence des triomphes et des jeux, les priviléges des citez, les symboles de quantité de villes et de provinces... y font des ornements considérables. La représentation de tant de grands hommes seroit perdue pour nous si les médailles ne nous la fournissoyent. La belle manière d'écrire qui doit nous servir de règle, l'excellence des caractères et la perfection du dessein y conservent à la postérité ce qu'on vouloit rendre immortel. Les habits mesme, tant de paix que de guerre, les chariots, les siéges curules, les congiaires et autres marques de libéralitez y peuvent satisfaire un curieux.

On y reconnoît la couronne civique, la murale, la navale, l'obsidionale, la rostrée et la radiée dont ils récompensoyent en différentes occasions le mérite des héros. Rien n'y manque de ce qui peut augmenter l'amour qu'on doit avoir pour les belles actions... et les grands événements y sont marquez bien plus seurement que dans les livres. »

Pour nous, les médailles et monnaies sont avant tout des objets d'art, et nous avons à considérer ici, non pas leur utilité historique, mais leur beauté.

Le statuaire Pradier disait un jour à un pensionnaire de notre Académie, à Rome, en lui montrant quelques médailles antiques : « Remarquez comme les extrémités de la figure sont relativement fortes; comme l'œil voit tout de suite la tête et son caractère, la main et son expression ; comme le personnage pose bien sur ses pieds et conserve ainsi, dans sa petitesse, une assiette monumentale et un grand air! Si vous rétablissiez la proportion exacte des membres, la figure ressemblerait à un danseur de corde. Apprenez à comprendre ces artifices qui font que l'art n'est pas une pure imitation de la nature; qu'il n'est ni une simple copie ni une réduction mathématique des choses, mais cette fière interprétation qui arrache l'artiste à une servilité froide et puérile, et qui témoigne du génie de l'homme, car elle est la dignité de l'art, elle est le style. »

Ainsi parlait ce maître, et tout lui donne raison, tout, jusqu'aux termes dont se sert la numismatique pour exprimer la gravure d'une médaille ou d'une monnaie. L'impression d'une image quelconque sur une médaille s'appelle *type,* et l'emploi de ce mot n'est ici ni indifférent ni de hasard. Il indique déjà la principale qualité que doit avoir une figure gravée sur l'or, l'argent ou le bronze, et qu'il y faut imprimer avant tout le caractère de la vérité *typique,* ce qui revient à dire qu'il faut l'idéaliser par les accents de la vie générique, comme toute sculpture.

Sur les médailles les plus anciennes, le type n'est pas encore la tête humaine : c'est un objet inanimé ou un animal symbolique. Puis, on grave sur la monnaie l'image d'une divinité; plus tard, l'effigie d'un roi ou d'une reine. En un mot, le type représente une idée avant de représenter un dieu, est un dieu avant de représenter un portrait. Ainsi dans les plus anciennes monnaies grecques, celles des rois incertains de la Macédoine, qui remontent au sixième siècle avant notre ère, on voit un casque, une chèvre accroupie, un cheval libre. Vient ensuite un cavalier coiffé du pétase et armé de deux lances. Depuis le règne d'Alexandre Ier jusqu'à celui d'Alexandre le Grand, les monnaies macédoniennes ne présentent aucune tête qui puisse être regardée comme une effigie positive. Sur la

monnaie de Philippe II, père d'Alexandre, c'est encore un Apollon, un Jupiter barbu et lauré, un Hercule jeune coiffé de la peau de lion, ou une tête de Proserpine avec des pendants d'oreilles, et quand nous arrivons aux monnaies d'Alexandre le Grand, nous les voyons qui commencent par être frappées au type de Pallas, bien qu'elles portent au revers le nom du héros avec une victoire, ou une lyre, ou un griffon. Le portrait d'Alexandre n'apparaît qu'après ses conquêtes en Asie et en Afrique, encore n'offre-t-il qu'une ressemblance indirecte, sans aucune particularité individuelle. C'est Alexandre qui est divinisé en Hercule ou Hercule qui est humanisé en Alexandre.

Lorsque les villes conquises, Alexandria, Troas, Ténédos, Dardanus, Lampsaque, Éphèse, Magnésie, Milet, Mitylène, Alabanda de Carie, Tarsus et autres, frappent monnaie au nom d'Alexandre, lors même que des

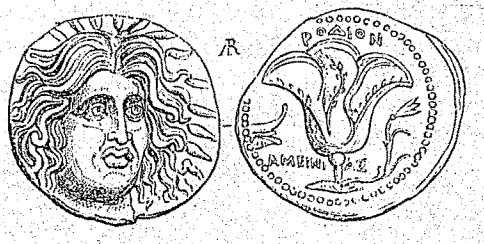


MONNAIE D'ALEXANDRE.

peuples libres imitent cet exemple pour s'assurer la protection du héros en flattant son orgueil, la physionomie du conquérant reste plutôt idéale que personnelle. Coiffée d'une peau d'éléphant ou d'une peau de lion, ou bien munie d'une corne de bélier, la tête d'Alexandre est toujours celle d'un demi-dieu entrevu par l'imagination de l'artiste entre la terre et l'Olympe.

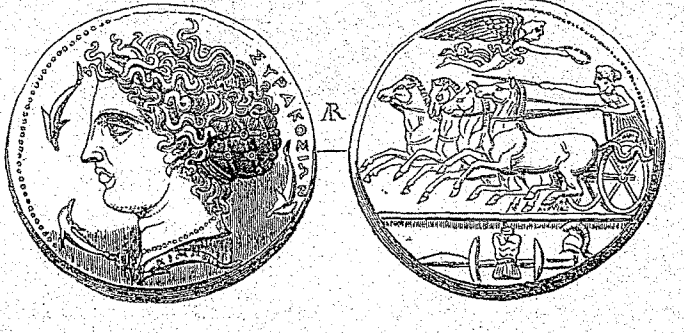
Au troisième siècle avant notre ère, la face des médailles perd son caractère allégorique ; la ressemblance est franchement accusée, le *portrait* commence : en Grèce, par l'effigie de Démétrius Poliorcète ; en Sicile, par la tête diadémée d'Hiéron, tyran de Syracuse, et par la tête voilée de sa femme Philistis. Mais pendant que la face des monnaies se particularise et devient l'image fidèle d'un tyran ou d'une reine, le revers offre un champ plus libre à l'invention du graveur, et cependant c'est toujours un symbole, une allusion au génie du peuple qui a battu monnaie, à la nature du pays, à son histoire. Cela est si vrai que les médailles antiques forment une espèce de blason, bien antérieur à l'avénement de la noblesse. Les signes qu'on y voit gravés, quand ils n'ont pas une significa-

tion religieuse, sont en quelque sorte héraldiques. Plusieurs sont les armes parlantes des peuples ou des cités. C'est ainsi que la chèvre accroupie, selon Mionnet, forme les armoiries de la ville d'Ægæ, ancienne



MÉDAILLE DE RHODES.

capitale de la Macédoine, dont le nom signifie *chèvre* (αἴξ, αἴγος). La ville de Sidé, en Pamphilie, est indiquée sur des statères d'or par une *grenade* (σίδη); l'île de Mélos ou Milo (d'où nous est venue la fameuse statue dite *Vénus de Milo*) par une *pomme* (μῆλον); l'île de Rhodes, par une *rose* (ῥόδον); la ville de Sélinonte, par une feuille de *persil* (σέλινον). Ces jeux de mots figuratifs dérivaient eux-mêmes d'un nom propre qui était venu de plus loin et de plus haut. La tête de Minerve *Athénê* ne constitue pas seulement les armes parlantes d'Athènes; elle représente le culte des Athéniens pour la vierge altière et pensive, fille de Jupiter. Avant que la figure de Minerve exprimât le nom de la ville où elle était adorée, la ville avait pris son nom de la divinité qu'elle adorait. De toute manière, le type des médailles antiques, tantôt à la face tantôt au revers, est toujours un emblème plus ou moins ingénieux qui, s'adressant à l'es-



MÉDAILLON DE SYRACUSE.

prit, lui donne quelque chose à comprendre ou à deviner. C'est la noblesse de la gravure en médailles que toutes les images qu'on y imprime doivent appartenir au blason des idées.

Quelquefois la figure gravée symbolise les mœurs et les habitudes d'un peuple, ses qualités militaires ou agricoles, son goût pour les jeux publics. Le cheval et le cavalier figurent dès les premiers âges de la glyptique sur les incertaines de la Macédoine. L'éphèbe domptant un taureau, le paysan conduisant deux bœufs et coiffé du bonnet à larges bords, appelé *pileus*, désignent de bonne heure la Thessalie et le pays des Édoniens, limithrophe de la Thrace. A Tarente, à Syracuse, les courses de chevaux, les courses de chars remplissent le revers des plus petites monnaies aussi bien que des plus grands modules. Tandis que le droit de la pièce est réservé à la divinité locale, à Proserpine, à la nymphe



LIONEL D'EST, PISAN.

Aréthuse, l'art imitatif, mais libre, s'empare du revers pour y graver ces attelages brillants, d'une héroïque élégance, qui de leur mouvement font comme frémir la médaille. Une de ces médailles, celle qui porte le nom d'Événète, nous montre en petit ce que Phidias a mis dans ses statues, dans ses bas-reliefs : la majesté unie à la grâce, la force mariée à l'élégance, la vérité de la vie humaine avec les accents de la vie divine.

Les lois de l'art numismatique, écrites d'un burin inimitable sur les coins de Syracuse, de Catane, d'Agrigente, de Tarente, de Métaponte, de Thurium, sur les statères d'or, les tétradrachmes ou autres pièces de Macédoine, d'Argos, de Corinthe, de Phéneus et de Stymphale en Arcadie, de Naxos, de Rhodes, de Clazomène... ces lois, connues encore des Romains, furent perdues dans le moyen âge, qui pourtant conserva sur les

pierres gravées et les monnaies une sorte de sublimité barbare. A la Renaissance, le génie de Vittore Pisano et des Padouans fait revivre et refleurir la gravure en médailles. Tout en se rapprochant davantage de la nature, il nous en donne des interprétations étonnantes par le caractère, des images qui, une fois vues, ne sortent plus de la mémoire, tant elles y mordent. Nous n'avons plus sous les yeux des figures idéales, des divi-



MEMMO, PAR DUPRÉ.

nités terrestres, mais des hommes vivants et parlants, sculptés à l'emporte-pièce, des personnalités qui se détachent avec la dernière énergie sur l'ensemble de l'humanité, sur le fond de l'histoire, telles que Lionel d'Est, le doge Memmo... Autre manière de comprendre l'art, et qui a bien aussi sa grandeur. Au XVIIe siècle, lorsque le premier Dupré florissait, la gravure, s'attaquant de plus près encore à la vie, exprime non plus seulement la physionomie morale de l'individu, mais l'aspect et la palpitation des chairs. Elles descend, du caractère interprété, à l'imitation directe, flagrante, au portrait pur, et si un Briot, un Varin font encore, sous

Cromwell et sous Louis XIV, de très-beaux revers, ils restent inférieurs aux artistes de la Sicile, de la grande Grèce, de l'archipel, de l'Asie Mineure, aux Événète, aux Aristippe, aux Agésias, aux Théodote et à ces graveurs dont le nom a été si ingénieusement lu, restitué ou complété par un de nos plus habiles numismatistes (*Lettre à M. le duc de Luynes* et *Lettre à M. Schorn,* par Raoul Rochette).

Il faut en convenir, au surplus, l'infériorité des modernes, particulièrement en fait de monnaies, tient à des circonstances étrangères à l'art. Les pièces antiques, lorsqu'elles ne sont pas coulées, ont été frappées au marteau, sur un disque renflé au centre, en forme de lentille, et le génie de l'artiste se fait sentir dans la frappe comme dans la gravure. Machine délicate, sensible, intelligente, le bras de l'homme pouvait mesurer ses coups, les modérer ou les redoubler selon les parties de l'empreinte qui devaient être accusées fortement ou adoucies. Le marteau étant encore un instrument de l'art, il nuançait l'intention du graveur ; il achevait sa pensée ; il était le dernier mot de son éloquence. Aujourd'hui, c'est une machine inconsciente, brutale, d'une obéissance aveugle, d'une monotonie mathématique et inexorable, qui est substituée à la fibre d'un artiste, à la volonté d'une âme !

« L'invention du balancier, a fort bien dit M. François Lenormant (*Gazette des Beaux-Arts*), si précieuse pour la fabrication des monnaies courantes, dont il faut produire le plus grand nombre possible dans le temps le plus court, marque, au point de vue de l'art, une date funeste dans la numismatique moderne. On peut en observer les effets immédiats dans les séries monétaires de presque tous les pays de l'Europe, mais nulle part ils ne sont marqués d'une manière aussi frappante que dans les monnaies de la république d'Angleterre, du *Commonwealth*. La pièce d'or, dont le coin a été gravé par Briot, a été fabriquée au marteau, et elle peut être considérée comme le plus beau produit de l'art monétaire des siècles modernes ; la monnaie d'argent a été gravée par Blondeau ; les coins en sont presque aussi beaux que ceux de l'or, mais elle a été frappée au balancier, et cette circonstance seule suffit pour qu'elle ne puisse pas supporter la comparaison. Après l'invention du balancier, celle du bélier hydraulique, perfectionnement matériel, a marqué une nouvelle phase de décadence pour l'art. Il suffit de comparer une médaille du règne de Louis XIV avec une de celles que la Monnaie de Paris frappe aujourd'hui, pour juger de la différence des résultats. Et si l'on veut faire porter le parallèle sur des espèces destinées à la circulation, combien les belles pièces de cinq francs à l'Hercule, de la première République française, — chefs-d'œuvre du second Dupré, — ne sont-elles pas supérieures

même à celles de la République de 1848, les plus élégantes qui aient été produites de nos jours ! »

Il y a plus : dans nos monnaies frappées sur un disque plat, le relief est égal partout ; l'épaisseur du type est maintenue exactement au niveau des bords, afin que les pièces puissent facilement se conserver en piles et se compter d'un coup d'œil. Mais une pareille nécessité ne s'impose point à la gravure des médailles, qui, n'étant pas faites pour les changeurs, pourraient au moins conserver des nuances de relief et s'affranchir des exigences par lesquelles le beau est aplati sous l'utile.

Tournons et retournons en nos mains les médailles grecques : nous y verrons plus que des chefs-d'œuvre, car elles nous diront le secret d'en faire d'autres. Ces médailles, monnaies du grand art, qui le font entrer dans l'intimité de la vie, sont la leçon familière des maîtres. Elles nous enseignent jusqu'à la manière d'écrire pour la postérité par le tour abrégé de leurs inscriptions et de leurs légendes. Le nom de la cité ou du tyran, au génitif, suppose un substantif supprimé, le mot sous-entendu d'ouvrage, de monnaie, de règne. Les villes se désignent souvent par les initiales de leur nom. Le plus savant des numismatistes, Eckhel (*Doctrina Nummorum veterum*) a observé que le laconisme des inscriptions se rapporte aux belles époques de l'art, et que leur prolixité relative, engendrée par la flatterie ou la vanité, marque les âges de décadence, les temps où l'idée se délaye et se noie dans la forme. Ici encore l'esthétique de la gravure en médailles est formulée dans le langage même. Nous disons tous les jours d'un morceau de Tacite, d'un passage de Montaigne ou de Montesquieu, qu'ils sont frappés comme une médaille ou qu'ils sont sculptés en style lapidaire, et ce mot, appliqué comme un éloge à la pensée écrite, rappelle à merveille les qualités de concision voulues dans la pensée gravée sur pierre ou sur métal.

Ainsi les deux branches de la glyptique se rejoignent dans une commune obéissance au même principe. L'une et l'autre grandissent par l'essence des formes, par la concentration du style, et elles nous prouvent alors que la grandeur est indépendante des dimensions, parce que la grandeur est une qualité de l'esprit.

LIVRE TROISIÈME

PEINTURE

I

LA PEINTURE EST L'ART D'EXPRIMER
TOUTES LES CONCEPTIONS DE L'AME AU MOYEN DE TOUTES LES RÉALITÉS
DE LA NATURE, REPRÉSENTÉES SUR UNE SURFACE UNIE,
DANS LEURS FORMES ET DANS LEURS COULEURS.

Un nouvel ordre de choses va s'offrir à notre vue. L'univers va passer devant nos yeux, et dans les spectacles de l'art, le principal personnage du drame, l'homme, va paraître, accompagné de la nature entière, qui, semblable au chœur de la tragédie antique, répondra par ses harmonies aux sentiments qu'il exprime, répétera ou traduira ses pensées, lui prêtera le prestige de sa lumière, le langage de ses couleurs, et formera, pour ainsi dire, un écho prolongé à tous les accents de l'âme humaine. Ce prodige, c'est la peinture qui l'accomplira.

Sortis de leur commun berceau, l'architecture, deux arts se sont dégagés l'un après l'autre des entrailles maternelles : la sculpture d'abord, la peinture ensuite. Celle-ci n'est dans l'origine qu'une coloration des surfaces du temple et de ses reliefs, coloration symbolique plutôt qu'imitative. Plus tard, elle se détache des murailles ; elle devient un art indépendant, vivant de sa vie propre, mobile et libre. Cependant, lors même qu'elle est parvenue à son émancipation complète, elle ne joue encore qu'un rôle secondaire. L'art par excellence de l'antiquité mythologique n'a pas été, n'a pas pu être la peinture, et il nous est permis de l'affirmer par induction, bien que le temps n'ait respecté aucun morceau de peinture antique, si ce n'est pourtant les peintures de Pompéia, qui était une ville grecque par son génie et son atticisme. Sous l'empire de la mythologie, qui ramenait à l'homme toute la création, et qui ne voyait dans les dieux que des hommes parfaits, rendus immortels par la beauté,

l'art préféré, l'art dominant dut être la sculpture. Ces belles réalités, les fleuves, les montagnes, les arbres et les fleurs, le ciel infini, la mer immense, n'étaient représentées que par des formes humaines. La Terre était une femme couronnée de tours ; l'Océan et ses profondeurs étaient figurées pas un dieu violent, suivi de tritons et de néréides ; ses mugissements n'étaient que le son des conques marines où soufflaient des monstres à moitié hommes. L'écorce du chêne cachait la pudeur des hamadryades ; la verte prairie était une nymphe couchée, et le printemps lui-même portait le nom et la tunique d'une jeune fille. Comment la peinture pouvait-elle briller de son éclat et posséder son éloquence lorsqu'il manquait à ses représentations toute cette nature qui contient en elle le trésor de la lumière, et dans ce trésor, l'écrin des couleurs ?

Que s'est-il donc passé, et par quelle évolution la peinture a-t-elle repris la première place? Nous l'avons dit : c'est le christianisme qui a supplanté la sculpture, en préférant à la beauté du corps la beauté de l'âme. Du jour où une religion pleine de terreurs et imprégnée d'une poésie mélancolique, succède à la sérénité du paganisme, l'artiste n'a plus au-dessus de sa tête qu'un Dieu invisible, et devant lui des êtres tourmentés et mortels. Descendu de son piédestal, l'homme retombe au milieu des accidents, des épreuves et des douleurs de la vie. Le voilà qui est replongé dans le sein de la nature. Il porte le costume du temps où il vit, et, sujet aux influences du ciel qui l'a vu naître et du paysage qui l'entoure, il en reçoit les impressions, il en reflète les couleurs. L'artiste devra donc représenter la figure humaine dans ce qu'elle a d'intime, de particulier et même d'accidentel : pour cela, le plus convenable des arts sera la peinture, parce qu'elle fournit à l'expression des ressources immenses : l'air, l'espace, la perspective, le paysage, la lumière et l'ombre, enfin la couleur.

Dans le domaine de la sculpture païenne, l'homme était nu, tranquille et beau ; dans les régions de la peinture chrétienne, il sera troublé, pudique et vêtu. La nudité le fait maintenant rougir ; la chair lui fait honte et la beauté lui fait peur. Ses jouissances, il les placera désormais dans le monde moral ; il lui faudra un art expressif, un art qui, pour le toucher ou le ravir, emprunte toutes les images de la création. Cet art sera la peinture. Chargée d'exprimer les sentiments intérieurs, la peinture n'a pas besoin des trois dimensions, comme la sculpture. Fidèle à sa destination primitive, qui était d'orner les murailles, elle s'exerce uniquement sur des surfaces unies, qu'elles soient planes, concaves ou

convexes, car la simple apparence lui suffit et doit lui suffire. Pourquoi? Parce que, si elle était palpable, elle deviendrait la sculpture. La réalité cubique enlèverait à l'image ce qu'elle a d'essentiellement spirituel et retiendrait le vol de l'âme. Encadrée dans les choses réelles, son expression manquerait d'unité; elle serait contredite par le spectacle changeant de la nature, par la lumière du soleil, qui sans cesse varie; et ses couleurs factices pâliraient, s'éteindraient devant celles du coloriste par excellence. La statue, élevée tantôt sur un piédestal, tantôt sur le chapiteau d'une colonne, ou bien isolée dans sa niche qui lui fait un fond et, pour ainsi dire, une demeure, la statue a une existence indépendante et séparée; elle est à elle seule tout un monde. Monochrome, elle forme un contraste avec toutes les colorations naturelles, qui, loin de nuire à son unité, la font ressortir, la rendent plus frappante. Au contraire, le peintre ayant à représenter, non pas tant des *situations*, comme la sculpture, que des *actions*, et toutes les scènes, infiniment variées, qui se passent sur le théâtre de la vie; le peintre, dis-je, a besoin de choisir la nature qui encadrera ses personnages; il a besoin de se créer à lui-même les moyens de caractériser le spectacle et d'en compléter l'expression, c'est-à-dire la lumière et la couleur.

La couleur, disons-nous; elle est en peinture un élément essentiel, presque indispensable, puisque, ayant à mettre en scène toute la nature, le peintre ne peut la faire parler sans lui emprunter son langage. Mais ici se présente une distinction profonde. Les êtres intelligents ont une langue à eux qui se traduit par des sons articulés; les êtres organisés, tels que les animaux, les végétaux, s'expriment par des cris ou par des formes, des contours, des allures. Au contraire, la nature inorganique a pour tout langage celui des couleurs. C'est uniquement par sa couleur que telle pierre nous dit : je suis un saphir, je suis une émeraude. Si le peintre peut au moyen de quelques traits nous donner une idée claire des animaux et des végétaux, nous faire à l'instant même reconnaître un lion, un cheval, un peuplier, une rose, il lui est absolument impossible, sans le secours des couleurs, de nous montrer une émeraude ou un saphir. La couleur est donc ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure, tandis que le dessin devient le moyen d'expression de plus en plus dominant, à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres. Voilà pourquoi la peinture peut quelquefois, et par exception, se passer des couleurs, si par exemple la nature inorganique et le paysage sont insignifiants dans la scène représentée, ou inutiles.

Ainsi se trouvent vérifiés un à un tous les membres de notre définition, l'un n'étant que le corollaire de l'autre.

La peinture, si souvent et si longtemps définie « l'imitation de la nature, » avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées ; celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur. Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation et à confondre ainsi le moyen avec le but, le dictionnaire avec l'éloquence.

Si la peinture était une simple imitation, son premier devoir serait de peindre les objets dans leurs dimensions véritables, les figures colossales lui seraient interdites aussi bien que les miniatures, car les unes et les autres sont plutôt un symbole qu'une imitation ; elles sont une image commémorative plutôt qu'imitative. Il faudrait donc condamner les Prophètes de Michel-Ange aussi bien que les figurines de Terburg, et ces petits pâturages de Paul Potter où les bœufs ne sont pas plus grands que le pouce. Réduites ou agrandies à ce point, de telles figures sortent du monde réel et ne s'adressent qu'à l'imagination. L'esprit seul les rend vraisemblables. S'il est vrai, par exemple, qu'un homme ou un animal peuvent paraître aussi petits que la main, quand on les aperçoit de très-loin, il est vrai aussi que l'œil les voit alors d'une manière très-confuse. Or, prenant ici le rebours de la vérité, le peintre précise d'autant plus ses images qu'elles sont enfermées dans un cadre plus étroit, et il doit les préciser puisqu'elles ne seront vues que de près. De façon qu'à l'inverse de la nature, qui affirme la distance par le vague de ses formes, l'artiste contredit l'éloignement par la précision des siennes. Chacun pourtant se prête volontiers à ces belles fictions ; chacun est secrètement averti que la peinture est, non pas le pléonasme de la réalité, mais l'expression des âmes par l'imitation des choses. Ainsi ce n'est plus l'art qui tourne autour de la nature ; c'est la nature qui tourne autour de l'art, comme la terre autour du soleil.

II

SANS AVOIR POUR BUT NI L'UTILITÉ NI LA MORALE,
LA PEINTURE EST CAPABLE D'ÉLEVER L'AME DES NATIONS
PAR LA DIGNITÉ DE SES SPECTACLES, ET DE MORALISER
LES HOMMES PAR SES VISIBLES ENSEIGNEMENTS.

On raconte qu'un peintre grec ayant représenté dans un de ses tableaux Palamède mis à mort par ses amis sur la perfide dénonciation d'Ulysse, Alexandre le Grand, toutes les fois qu'il jetait les yeux sur ce tableau, devenait tremblant et pâle, parce qu'il se rappelait en le voyant que lui-même il avait donné la mort à son ami Clitus. Ce trait, qui se renouvelle tous les jours dans la vie, de mille manières, fait comprendre la force des enseignements que la peinture peut contenir. Sans être ni un missionnaire de la religion, ni un professeur de morale, ni un moyen de gouvernement, la peinture nous moralise parce qu'elle nous touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient le philosophe vivant ou le moraliste qui seraient des hommes semblables à nous. Leur immobilité met notre esprit en mouvement. Plus persuasives que le peintre qui les a créées, elles perdent le caractère d'un ouvrage humain parce qu'elles semblent vivre d'une vie supérieure et appartenir à un autre monde, au monde idéal. La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînante qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme son propre ouvrage. Il croit l'avoir découverte et il s'y soumet volontiers, s'imaginant n'obéir qu'à sa pensée.

Voilà comment la peinture moralise les peuples dans sa muette éloquence. Quelle que soit d'ailleurs la nature de ses images, elles profitent toujours à l'esprit, d'abord parce qu'elles s'adressent à l'esprit et le provoquent, ensuite parce qu'en nous représentant des actions héroïques ou des choses familières, elle nous montre un choix de la vie. « En sculpture, dit Joubert, l'expression est toute à la surface; en peinture, elle doit être dans le fond : la beauté est en creux dans celle-ci, en relief dans celle-là. » Le philosophe écrit sa pensée pour ceux qui savent penser comme lui et qui savent lire; le peintre montre sa pensée à quiconque a des yeux pour voir. Cette vierge obscure et nue, la Vérité, l'artiste la rencontre dans ses voyages sans la chercher; il lui met un voile; il l'en-

courage à la grâce ; il lui prouve qu'elle est belle, et quand il a retracé son image, il nous la fait prendre et il la prend lui-même pour la Beauté.

En nous communiquant ce qui a été senti par d'autres et ce que peut-être nous n'aurions jamais senti, la peinture donne de nouvelles forces à notre âme et plus d'étendue. Qui sait de combien d'impressions, fugitives en apparence, se compose la moralité d'un homme, et à quoi tiennent la mansuétude de ses mœurs, la politesse de ses habitudes et de ses pensées? Si le peintre met en scène des actes de cruauté ou d'injustice, il nous en inspire l'horreur. Telle scène de l'inquisition où Granet n'aura vu que la sombre poésie d'une lumière comprimée, nous enseignera la tolérance. Tel épisode de l'histoire nous apprendra mieux que ne ferait un livre ce qu'il faut admirer, ce qu'il faut haïr. Telle peinture où l'on voit de jeunes nègres garrottés, insultés, frappés, descendus à fond de cale, amènera l'abolition de l'esclavage aussi sûrement et aussi vite que les plus sévères formules du droit des gens. La *Famille malheureuse* de Prudhon remuerait toutes les fibres de la charité aussi bien que les homélies du prédicateur. Dans un tableau, que dis-je? dans une simple lithographie, dépourvue d'effet et de couleur, Charlet a su exprimer, par la physionomie d'une enfant et par son geste mieux encore que par la légende écrite au bas de l'estampe, ce sentiment d'une délicatesse enfantine, mais exquise : « Ceux à qui on donne, faut pas les éveiller. » Un Greuze, un Chardin conseillent sans pédantisme la paix intérieure et l'honnêteté. Il y a plus : supposons qu'un peintre hollandais, un Slingelandt, un Metsu, nous représentent, dans un cadre sans figures, les apprêts d'un déjeuner modeste qui attend les maîtres du logis, ou bien tout simplement une cage d'oiseaux à une fenêtre, un bouquet de fleurs dans un verre, cette humble donnée va prendre en peinture, non-seulement une saveur que la seule réalité ne contenait point, mais une signification inattendue, une valeur morale. Votre pensée se porte immédiatement vers les douceurs de la vie intime, de la vie de famille. Ce petit spectacle, bien particulier cependant, répond à une idée générale, et s'il est présenté par un artiste qui en aura été secrètement ému ou charmé, il fera passer devant les yeux de votre imagination tout un monde. Vous sentirez la grâce des choses privées, les naïvetés et les tendresses du foyer domestique, les menus propos du cœur, tout ce que les anciens entendaient par ce mot touchant et profond : la maison, *domus*.

Retiré dans une demeure qui a toujours quelque porte ouverte sur l'idéal, le véritable artiste a le plus souvent une moralité bien supérieure

à celle du commun des hommes. On rencontre au bagne, dans les prisons ou sur les bancs de la cour d'assises, des individus de toutes les professions : on n'y voit jamais un artiste... « Sans doute l'artiste est le fils de son temps, dit Schiller (*Lettre sur l'Education esthétique*) ; mais malheur à lui s'il en est aussi le disciple ou même le favori! Qu'une bienfaisante divinité arrache assez tôt le nourrisson du sein de sa mère, l'abreuve du lait d'un âge meilleur, et qu'elle le laisse grandir et arriver à sa majorité sous le ciel lointain de la Grèce. Devenu homme fait, qu'il retourne, figure étrangère, dans son siècle, non pour le réjouir par son apparition, mais plutôt, terrible comme le fils d'Agamemnon, pour le purifier. A la vérité, il recevra sa matière du temps présent ; mais la forme, il l'empruntera à un temps plus noble et même, en dehors du temps, à l'unité absolue, immuable, de sa propre essence. Là, sortant du pur éther de sa nature céleste, coule la source de la beauté, que n'infecta jamais la corruption des générations et des âges. Sa matière, la fantaisie peut la déshonorer comme elle l'a ennoblie, mais la forme toujours chaste se dérobe à ses caprices. Depuis longtemps déjà, le Romain du premier siècle pliait le genou devant ses empereurs, que toujours les statues restaient debout ; les temples demeuraient sacrés pour les yeux, lorsque depuis longtemps les dieux servaient de risée, et le noble style des édifices qui abritaient un Néron ou un Commode protestait coutre leurs infamies. Quand le genre humain perd sa dignité, c'est l'art qui la sauve. La vérité continue de vivre dans l'illusion, et la copie servira un jour à rétablir le modèle. »

C'est parce que la peinture n'est chargée d'aucun enseignement officiel, qu'elle nous réforme doucement et nous rend meilleurs. La loi serait moins obéie, parce qu'elle ordonne ; la morale serait moins écoutée, parce qu'elle oblige : l'art sait nous persuader, parce qu'il sait nous plaire.

III

LA PEINTURE A DES LIMITES QUE L'IMITATION MATÉRIELLE PEUT RESTREINDRE, MAIS QUE LA FICTION RECULE ET QUE L'ESPRIT SEUL PEUT AGRANDIR.

Quelle que soit l'étendue de son domaine, qui est immense, la peinture a des limites. Ces limites ne sont sans doute pas marquées sèchement par une ligne tranchante ; elles se fondent insensiblement, et vont se

perdre dans les autres arts, dont les frontières commencent avant que les siennes aient achevé de finir. Plus précise que la musique, la peinture définit les sentiments et les pensées par le visible des formes et des couleurs ; mais elle ne saurait, comme la musique, nous transporter dans les régions éthérées, dans les mondes impénétrables. Moins pesante que la sculpture, et moins esclave de la matière, elle s'adresse à l'esprit par de simples apparences ; elle conquiert l'espace au moyen d'une fiction ; mais elle n'a pas non plus le privilége de posséder les trois dimensions de l'étendue, qui, nous rendant la beauté palpable, la font vivre au milieu de nous, sous le soleil qui nous éclaire et dans l'air même que nous respirons. La peinture tient le milieu entre la statuaire, que l'on peut voir, que l'on peut toucher, et la musique, que l'on ne peut ni toucher ni voir.

Réduit à ne présenter qu'une seule action de la vie, et dans cette action qu'un seul moment, le peintre a la faculté de choisir, il est vrai ; mais sa faculté n'est pas sans bornes, son choix n'est pas sans restriction. Si les limites du mouvement sont infiniment plus reculées pour la peinture que pour la statuaire, il n'en est pas moins à craindre que les mouvements excessifs, convulsifs, ne soient gênants pour le spectateur dans un spectacle qui doit durer toujours. Il en est de même de certains accidents dont la durée est offensante. On a remarqué avant nous qu'il était malséant de peindre le portrait d'un homme riant aux éclats. La raison en est sensible : le rire est accidentel, le fou rire surtout, et, s'il peut trouver place dans une composition qui le motive, où il ne remplit pas le tableau tout entier, il nous répugne de voir un accident aussi fugitif caractériser pour toujours une physionomie, et, en s'éternisant sur la toile, nous imposer à jamais sa grimace stéréotypée et invariable. Au contraire, le portrait sérieux d'une femme attristée ou d'un poëte mélancolique n'a rien qui nous déplaise, parce que la tristesse est moins passagère dans la vie que l'éclat de rire, et que l'une, plus conforme à l'état permanent de notre âme, nous y ramène doucement et sans efforts, tandis que l'autre nous en tire brusquement et quelquefois avec violence. Est-il rien, d'ailleurs, de plus triste au fond que d'avoir sans cesse présente l'image d'une gaieté folle, imprimée sur le portrait de ceux qui ont vécu, ou qui seront bientôt des ancêtres ?

Ainsi la peinture n'exprime pas toujours tout ce qu'elle pourrait exprimer. Volontairement, elle renonce à pousser jusqu'aux limites de son domaine. Sans doute, le paroxysme des passions ne lui est pas interdit ; mais combien il est plus habile de le faire deviner que de le peindre ! Diderot, le plus impétueux des critiques et le plus hardi, a pourtant

senti à merveille que la peinture est d'autant plus grande qu'elle s'impose plus de limites, et qu'il lui convient, plutôt que de montrer les dénoûments tragiques, de les annoncer en indiquant dans l'action présente le moment qui a précédé et le moment qui va suivre. Supposez que le peintre veuille représenter le sacrifice d'Iphigénie : devra-t-il mettre sous nos yeux la blessure béante et saignante que vient d'ouvrir le couteau du sacrificateur? Non. La terreur se changerait en dégoût. Mais s'il nous appelle au moment où la tragédie se prépare, s'il nous peint « le victimaire qui s'approche avec le large bassin qui doit recevoir le sang d'Iphigénie, » il nous fera frémir douloureusement et délicieusement à la fois, parce que le spectacle n'étant pas horrible encore, l'horreur en sera imaginée au lieu d'être vue. Chacun saura la concevoir et se la ménager, pour ainsi dire, selon le tempérament de son cœur.

Chose bien remarquable, et qui, je crois, n'a pas été remarquée, là où commencerait l'illusion des sens, là justement finit la peinture. Il n'est pas sans exemple, assurément, qu'un tableau puisse tromper les yeux, au moins pour une minute. Un Teniers, un Chardin seraient capables de représenter un pâté, du pain tendre, des huîtres ouvertes de manière à éveiller la sensation de l'appétit. Velazquez a prouvé dans son fameux tableau des *Buveurs*, et dans celui de *l'Aguador* ou porteur d'eau de Séville, qu'il saurait imiter un verre d'eau ou un verre de vin de manière à désaltérer la vue et à tromper un instant le regard. Et pourtant, si le peintre mettait là son ambition, s'il recherchait les triomphes du trompe-l'œil, il aurait bientôt franchi les limites de son art. Admettez, en effet, que, pour augmenter l'illusion, il ajoute à la clarté du jour une lumière factice ; que le tableau soit éclairé artificiellement, tantôt par devant, tantôt par derrière, l'illusion pourra devenir criante au moyen de certaines transparences, et l'imitation, arrivée à son comble, fera peut-être plus d'impression sur le moment que la réalité même... Mais déjà nous ne sommes plus sur le terrain de la peinture. Les phénomènes d'optique et de physique, mêlés aux ressources de l'art, ont fait du tableau un diorama.

Cependant, qu'arrive-il? Que cette illusion étonnante produit en fin de compte à peu près le même effet que les figures de cire. Vous voyez s'enfoncer devant vous une véritable église qui est illuminée et remplie de monde ; mais ce monde est immobile et cette église silencieuse comme le désert. Ou bien l'on vous montre un véritable paysage, une vue de Suisse, où votre œil se promène, un paysage qui se hérisse de sapins et de rochers dont vous faites le tour, et que baigne un lac plein de fraîcheur ; mais ce paysage, qui passe par toutes les dégradations du jour,

de l'aurore au couchant, ne renferme que des figures mortes, des vaches qui ne vivent point, qui ne bougent point, et des bateaux figés dans un lac de plomb. Plus la vérité est grande, plus le mensonge se trahit; plus la peinture est trompeuse, moins elle nous trompe. Après un moment de contemplation, vous ne comprenez rien à cette église où les prêtres et les fidèles semblent tous frappés de paralysie, à ce chœur resplendissant où aucune lumière ne scintille, où aucune ombre ne remue. Vous trouvez invraisemblable, impossible, ce paysage de la Suisse où, à toutes les heures du jour, les figures sont changées en statues et les animaux collés au pâturage. Par un singulier retour de la vérité, l'illusion qui nous avait déçus est justement ce qui nous détrompe! Tant il est vrai que l'homme est impuissant à imiter matériellement l'inimitable nature, et que dans l'art du peintre les objets naturels sont introduits, non pas pour se représenter eux-mêmes, mais pour représenter une conception de l'artiste; tant il est vrai, enfin, que le signe est plutôt un moyen convenu d'expression qu'un procédé absolument imitatif, puisque le dernier degré de l'imitation est précisément celui où elle ne signifie plus rien.

Elle est donc considérable la part qu'il faut faire à la fiction dans la peinture; mais, par bonheur, la fiction, au lieu de restreindre les limites de l'art, les élargit, cette fois, et les recule. De même qu'au théâtre, nous sommes convenus d'entendre Cinna ou Britannicus s'exprimer en français, de même nous admettons que l'artiste peigne sur la toile une figure volante, ou qu'il dessine sur un vase, à l'instar des Grecs, telles ou telles figures incompatibles avec toute illusion, avec toute vraisemblance, par exemple, des faunes et des bacchantes qui marchent dans l'air sans appui, et dont les pures silhouettes, remplies d'ailleurs de grâce et de naturel, se meuvent, aplaties sur un fond monochrome, sans clair-obscur et sans relief.

Chacun sait la fable qu'on répète à satiété dans tous les livres, celle du peintre grec qui sut imiter une corbeille de raisins assez habilement pour faire illusion à des oiseaux. Eh bien! il est dans cette fable un trait essentiel et significatif, un trait que l'on oublie et que Lessing a finement rappelé dans le *Laocoon*. La corbeille sur le tableau de Zeuxis était portée par un jeune garçon. Or, le peintre se disait : « J'ai manqué mon chef-d'œuvre; si j'avais peint l'enfant aussi bien que les raisins, les oiseaux n'approcheraient point de la corbeille, parce qu'ils auraient peur de l'enfant. » Ce n'était là qu'un vain scrupule de modestie, et l'on pouvait rassurer Zeuxis en lui disant : Votre figure peinte avec toute la vérité imaginable n'aurait point effarouché les oiseaux, parce que les yeux de l'animal ne voient que ce qu'ils voient; l'homme, au contraire,

en présence d'une peinture, croit voir le mouvement dans l'immobilité, la réalité dans l'apparence. Ce que ne voit point son œil, il l'aperçoit au fond de cette chambre obscure qui s'appelle l'imagination.

Oui, l'homme seul a le privilége d'être séduit, d'être trompé par une secrète connivence de sa pensée avec celle du peintre. Admirable illusion qui, sans abuser les yeux, donne le change à l'esprit! Merveilleux mensonge qui, par la complicité de notre âme, nous saisit plus vivement, plus fortement que la vérité, semblable à ces rêves qui sont tantôt plus douloureux, tantôt plus charmants que la vie même!

IV

BIEN QUE LA PEINTURE SOIT L'ART EXPRESSIF PAR EXCELLENCE, ELLE N'EST PAS CONFINÉE DANS LE CARACTÈRE; ELLE PEUT CONCILIER L'EXPRESSION AVEC LA BEAUTÉ, EN IDÉALISANT SES FIGURES PAR LE STYLE, C'EST-A-DIRE EN RETROUVANT LA VÉRITÉ TYPIQUE DANS LES INDIVIDUALITÉS VIVANTES.

Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité; la contradiction consiste en ce que la beauté pure, — je parle ici de la beauté plastique, — se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables impressions de la vie, et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaieté à la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur.

Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression. Au lieu de la concentrer sur le visage, qu'elle eût défiguré, le sculpteur la fait serpenter dans la figure entière par le caractère de toutes les formes; il la met dans le geste, qui est l'expression de l'âme en mouvement, ou dans l'attitude, qui est l'expression de l'âme au repos. Les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros; mais ces cris, le poëte nous les fait entendre, *clamores horrendos*, et le peintre peut les représenter, mais il devra se contenir dans une certaine mesure, s'il veut choisir le côté de la dignité et de la grandeur. Il devra idéaliser sa figure par le style.

Que signifient ces mots? Pour le peintre comme pour le sculpteur, donner du style à une figure, c'est imprimer un caractère typique à ce qui ne présentait qu'une vérité individuelle. Aussi la peinture, quand elle veut le style, a-t-elle une tendance à se rapprocher de la statuaire. Mais entre les deux arts il existe une sensible différence. Telle expression vive sera représentée sur la toile qui serait choquante dans le marbre.



FIGURE D'EXPRESSION, PAR MICHEL-ANGE.

Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidiraient le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois, pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie et nous apparaîtra, non pas comme un tartuffe, mais comme Tartuffe lui-même.

Les instincts vils, les grossièretés du sensualisme, la lubricité, l'ivresse, tout ce qui rapproche l'homme de la bête, l'art statuaire n'ose l'accuser dans la figure humaine, et c'est pour cela que le génie antique alla chercher, au fond des eaux, les tritons et les syrènes, au fond des bois, le satyre aux pieds de bouc et le faune rustique et le centaure. Ils ne voulurent pas, ces grands artistes de l'antiquité, altérer la beauté de l'homme par l'accent des passions avilissantes; ils se contentèrent de

sculpter les vices humains dans les précurseurs de l'humanité, dans ces êtres non encore affranchis de la bestialité originelle, et qu'elle respectait, cependant, comme des ancêtres sauvages, comme les dieux imparfaits et mystérieux de la primitive nature. Mais ce que la sculpture se refuse à éterniser dans le marbre ou dans le bronze, ce qu'elle ne veut pas rendre palpable sous les trois dimensions, la peinture se permet de le retracer sur la toile, parce qu'au lieu de présenter des corps tangibles, la toile ne présente que des images insaisissables; au lieu de nous offrir l'épaisseur des choses, elle ne nous en offre que le mirage. *Réelle*, la sculpture s'interdit la laideur : *apparente*, la peinture ne repousse pas le laid, parce qu'elle a mille moyens d'en mitiger l'expression, de le rendre acceptable par les prestiges de la lumière et le langage des couleurs, par les circonstances environnantes, par le choix du cadre. Lorsque Raphaël introduit la difformité dans un ouvrage de style, par exemple, dans le fameux carton qui représente la *Guérison du boiteux* à la porte du temple, il rachète le difforme et le relève en effaçant les traits purement accidentels et qui ne seraient que des pauvretés, pour insister sur les traits décisifs, caractéristiques. Vues en grand, les disgraces de la nature perdent de leur aspect misérable, et peuvent rentrer dans les plus hauts spectacles de la peinture, soit que l'artiste les transfigure par l'âme, soit qu'il en use comme d'un contraste frappant au profit de la beauté même.

Le style n'est donc pas dans l'art du peintre absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur. Celui-ci adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère; celui-là recherche l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise.

V

LA PEINTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME, MAIS PLUTOT PAR L'INVENTION DU PEINTRE QUE PAR LES MOYENS PROPRES A SON ART.

Si le sublime est comme une échappée de vue sur l'infini, il semble que les arts du dessin, qui sont assujettis à emprisonner toute idée dans une forme, ne sauraient être sublimes. Il peut arriver cependant que le peintre, suscitant avec violence des pensées qu'il n'a exprimées par aucune forme, frappe sur notre âme comme ferait sur notre oreille un coup de tonnerre. C'est alors en vertu de la pensée entrevue et non formulée, que le tableau peut être sublime.

Les exemples en sont rares. Rembrandt a été sous ce rapport le Shakspeare de la peinture. L'Évangile lui a inspiré plusieurs fois des idées de génie qui n'ont été rendues par aucun contour et ne sont indiquées que par l'insaisissable expression de la lumière. Il existe de ce grand peintre un dessin rapide, lavé au bistre, qui représente la Cène du Christ à Emmaüs. L'artiste a voulu traduire le passage de l'Écriture où il est dit: « Alors leurs yeux furent ouverts et il le reconnurent, *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin de Rembrandt, et sur le siége d'où elle vient de disparaître, on ne voit plus qu'une lueur fantastique et mystérieuse. Étonnés, effrayés de la disparition de leur convive et de l'apparition de cette lumière, les deux disciples dévorent des yeux le siége vide et illuminé où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami, entendu sa voix et rompu le pain avec lui. N'est-ce pas un trait de sublime que cette lueur impalpable exprimant tout à coup un Dieu disparu, un Dieu invisible?

Nicolas Poussin a rencontré le sublime quand il a conçu un de ses tableaux les plus célèbres, les *Bergers d'Arcadie*. Dans une contrée agreste, coupée de bocages, séjour de bonheur chanté par les poëtes, d'heureux pasteurs, en promenant leurs amours, ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec cette inscription à demi effacée: *Et in Arcadiâ ego* (et moi aussi, je vivais en Arcadie). Cette parole sortie de la tombe assombrit les visages et fait expirer le sourire sur toutes les lèvres. Une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette, pensive, et semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre. L'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune berger qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des pasteurs montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Le profond paysage qui achève ce tableau tranquille et silencieux fait voir des feuillages roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon vague, et l'on aperçoit au loin quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer. Ce qu'il y a de sublime dans cette peinture est justement ce qu'on n'y voit point: c'est la pensée qui plane au-dessus, c'est l'émotion inattendue que reçoit l'âme du spectateur, transportée subitement, au delà du tombeau, dans l'infini de l'inconnu. Des paroles gravées sur le marbre sont ici la seule forme, le seul moyen du sublime. La peinture reste, pour ainsi dire, étrangère à la secousse morale que le philosophe a voulu nous imprimer. Plus peintre que Poussin, Rembrandt a su en quelque manière faire rentrer le sublime dans les moyens de son art en l'exprimant par la lumière.

Il en est, au surplus, de la poésie comme de la peinture. Les coups

de génie d'un Shakespeare, d'un Corneille, aussi bien que les grands traits de l'Écriture, n'ont pas de forme, pour ainsi dire, ou ils en ont une dans laquelle l'art ne joue aucun rôle, et qui, par cela même, peut être traduite dans toutes les langues du monde. Émané du sentiment de l'infini, le sublime de la peinture ne saurait être attaché à une forme; cerné par un contour. Soit qu'il éclate dans l'œuvre de Rembrandt, soit qu'on le devine dans le tableau du Poussin, le sublime est intangible comme la lumière, ou invisible comme l'âme.

VI

LA SPÉCIALITÉ DES MOYENS PROPRES A LA PEINTURE S'IMPOSE A L'ARTISTE DÈS LE MOMENT OU IL INVENTE SON SUJET ET EN CONÇOIT LA PREMIÈRE IMAGE.

Le but des arts du dessin étant de manifester le beau, de le rendre visible et sensible, la forme plastique ou figurée leur est essentielle, leur est propre. Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher, qui est la vue du corps, mais de la vue, qui est le toucher de l'âme.

Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination, sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois, qui est de choisir, oui, de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle exprimera, les figures qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. Le poëte, l'écrivain, ne connaissent pas de monstre odieux, *qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*, parce que les yeux auxquels parle la poésie sont les yeux de l'esprit; mais le peintre des spectacles ignobles ne les raconte point : il les montre, et comme il n'a qu'un instant pour les montrer, ces images nous heurtant sans précautions, sans préface, ne sont pas seulement ignobles, elles sont brutales; elles nous dégoûtent à l'improviste. C'est donc la première loi de la peinture que d'écarter les sujets hideux ou repoussants.

Bien des gens, il est vrai, affectent de penser que tous les sujets sont bons et qu'il n'y a rien d'ignoble en peinture; qu'il n'y a pas de goinfres, de *magots* que l'esprit de Teniers ne rende acceptables; qu'il n'est pas

de goujats immondes sous le pinceau de Brauwer, et qu'Ostade a su nous intéresser à des paysans difformes, ou plutôt informes, qui dansent dans un cabaret avec la délicatesse d'une ronde d'ours...; mais, si l'on en convient, il faut ajouter que les peintres ne sont pas ignobles quand ils n'ont pas l'intention de l'être, ou bien quand leurs représentations sont relevées par une pointe de satire. Lorsque Brauwer va chercher des truands dans leurs bouges pour imiter leurs grimaces horribles et leurs rouges trognes, lorsqu'il les représente avec tant de sympathie vomissant du vin et des injures, il emploie un talent plein de chaleur, de finesse et d'harmonie à se faire pardonner ce qu'il voulait nous faire admirer.

Dès qu'il choisit un sujet de peinture, l'artiste doit songer aux moyens *pittoresques* et se défier des beautés littéraires qui l'auraient séduit dans les livres ou les récits qui l'auraient inspiré. Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poëte, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura *vu*; c'est l'idée vivante et agissante; c'est le sentiment quand il devient mouvement.

Je suppose qu'un peintre veuille exprimer ce qu'il aura entendu dire ou ce qu'il aura pensé lui-même, que Voltaire est la personnification du XVIIIe siècle; que tout procède de son génie et que tout va s'y absorber; qu'il est le centre d'où partent et où aboutissent tous les rayons de la philosophie... comment s'y prendra-t-il pour donner une forme pittoresque à une idée aussi métaphysique, aussi abstraite? Un artiste qui excelle à inventer a résolu ce problème de la façon la plus heureuse, la plus admirable, dans un des cartons qui lui avaient été commandés par l'État, en 1848, pour la décoration monumentale du Panthéon français. Ce carton représente l'*Escalier de Voltaire.* On y voit monter et descendre tous les philosophes du temps, tous les grands de l'intelligence (à l'exception de Rousseau qui, dans le XVIIIe siècle fut le précurseur du nôtre). Placé au plus haut de son escalier, Voltaire reconduit un des visiteurs, d'Alembert, auquel il remet un article pour l'*Encyclopédie.* Sur les premières marches, Diderot attend la fin des adieux pour emmener d'Alembert. De la sorte sont formulées en vives images, en figures parlantes, des spéculations de l'esprit qu'on aurait pu croire étrangères à la peinture, et c'est par ses moyens propres que la peinture les a exprimées, en les rendant visibles, en leur donnant un corps.

Dans cette même série de cartons où abonde l'invention pittoresque, et qui devaient former une histoire universelle et palingénésique du genre humain, l'auteur, Paul Chenavard, avait consacré une des plus grandes compositions à peindre les obscurs commencements du christianisme,

lorsque le dieu nouveau sapait sourdement la puissance de Rome païenne. Cette vaste scène est divisée en deux zones horizontales. Dans la zone supérieure, remplie de soleil, passe le pompeux et bruyant cortége d'un César triomphant, avec ses licteurs, ses officiers, ses trophées, ses prisonniers vaincus, ses aigles et ses éléphants. La zone inférieure, au contraire, obscure et silencieuse, représente les premiers chrétiens en prière dans les Catacombes, qu'ils ont creusées comme une tombe sous les pas du triomphateur, et dans lesquelles viendra bientôt s'effondrer l'empire romain. Il est impossible de raconter plus clairement, plus vivement l'histoire par le langage figuré de l'art, langage muet qui se dessine et se grave dans la mémoire des peuples en traits ineffaçables, comme cette éloquence de l'orateur athénien qui laissait dans le cœur ses aiguillons.

C'est une qualité rare chez les peintres que l'invention ; elle est rare même chez les grands maîtres. Léonard de Vinci, ce génie chercheur, profondément curieux, et voué à toutes les inquiétudes de son art, conseillait à ses élèves de regarder parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, les pierres jaspées, les veines du marbre, les nuages, comme pouvant offrir à une imagination paresseuse des combinaisons singulières de lignes et de formes, et des motifs inattendus. Le plus souvent, lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, *invenire*, dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poëtes, déjà illustrés et consacrés par la tradition. Comme si l'imagination était une faculté plutôt septentrionale et germanique, il n'y a eu guère d'inventeurs puissants qu'Albert Dürer et Rembrandt. Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu.

Pourquoi les hommes du Nord sont-ils plus inventifs? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. De même qu'un avare trouve sans cesse des occasions d'acquérir, parce que toujours il y pense, de même l'artiste peut trouver continuellement à enrichir son esprit, s'il y pense toujours. La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres. Impatients de produire, pressés de vivre, jaloux de suivre la marche haletante d'une civilisation qu'emporte la vapeur, ils ne se donnent pas le temps de méditer, et cela dans un art où tous les hommes de génie ont travaillé comme s'ils n'avaient pas eu de génie. « La peinture, disait Michel-Ange,

est une muse jalouse; elle veut des amants qui se livrent à elle sans réserve, sans partage. »

Encore une fois, soit qu'il invente ses motifs, soit qu'il les découvre dans un poëte, soit qu'il les renouvelle des anciens, le peintre doit les concevoir en vives figures, et les tirer de l'obscurité vague où l'imagination les apercevait, pour les appeler à la lumière, à l'évidence. S'il n'est pas le premier créateur de sa pensée, il doit la créer une seconde fois en rendant pittoresque ce qui était poétique, en faisant un spectacle de ce qui était une idée, un sentiment ou un songe.

Voilà comment l'art du peintre se distingue de tous les autres dès la naissance de l'invention. Pour le plaisir de citer un hémistiche d'Horace, on a trop souvent affirmé les ressemblances de la peinture avec la poésie. Il convient, dans ce livre, non-seulement de montrer les liens qui les unissent, mais de marquer les limites qui les séparent.

VII

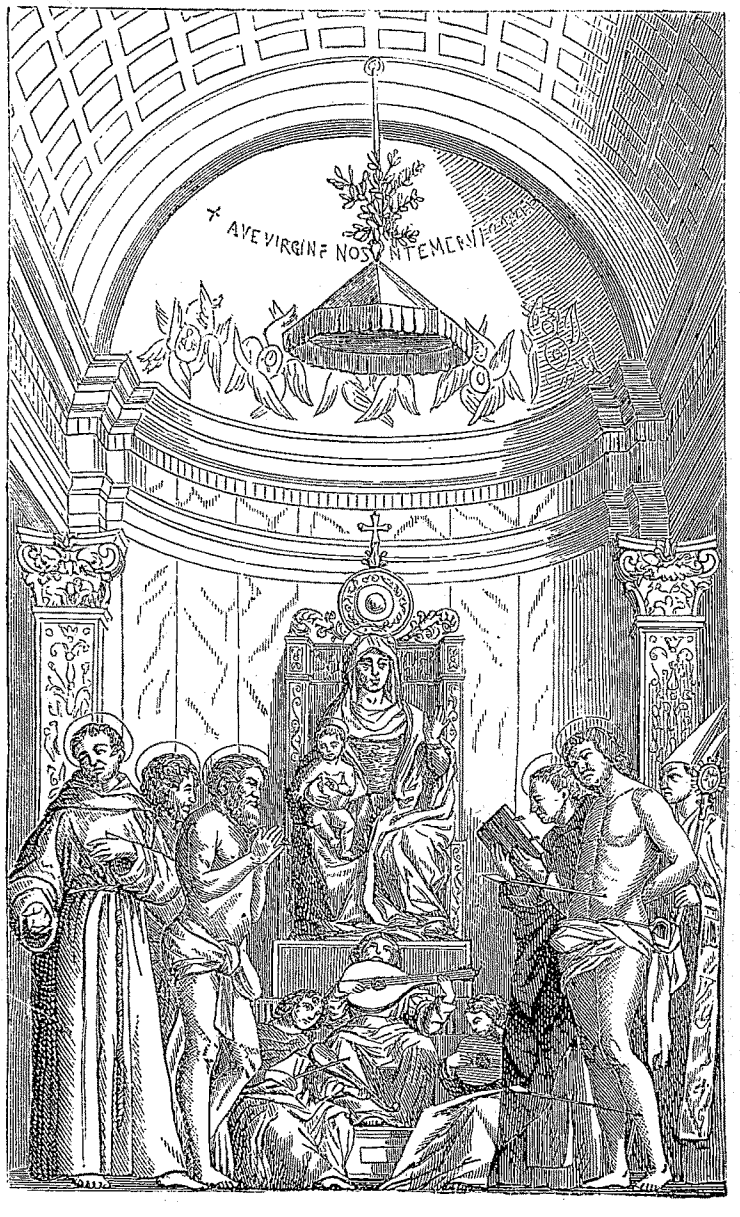
LE PREMIER MOYEN POUR LE PEINTRE D'EXPRIMER SA PENSÉE EST L'ORDONNANCE.

Un jour que Prud'hon dînait à la table de M. Frochot, préfet de la Seine, ce magistrat exprima le désir que Prud'hon peignît un tableau qu'on voulait suspendre dans la salle où se tenaient les assises de la cour criminelle, et, en parlant de l'effet à produire sur les accusés, il laisse tomber ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo....

(Il est rare que la peine boiteuse n'atteigne pas le criminel qu'elle poursuit.) Aussitôt Prud'hon se lève et demande la permission d'aller tracer à la plume le tableau désiré, dont toute l'ordonnance s'est présentée à son imagination. Avec les yeux de sa pensée, il a vu le criminel en fuite, *antecedentem scelestum*, et la Justice lui est apparue, non pas claudicante, comme la représente le poëte, mais fendant les airs d'un vol rapide et accompagnée d'une autre figure ailée, la Vengeance divine. Prud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant, au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur

pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre. Telles sont, en effet, les opérations qui constituent ce qu'on entend par l'ordonnance, et ce qu'on appelle aussi la composition ; mais ce dernier mot, dont la signification



Exemple de composition symétrique.

VIERGE SUR UN TRONE, PAR JEAN BELLIN.

(Académie de Venise.)

est plus étendue, embrasse l'invention du peintre et l'économie de son tableau, à tel point qu'on l'emploie souvent comme un synonyme du tableau lui-même. Dans son acception plus restreinte, la composition

n'est autre chose que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en *ordre* les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, car les Grecs appelaient la composition le *drame* du peintre (τὸ δρᾶμα τοῦ ζωγράφου), ce qui veut dire ici la mise en scène, sans quoi la composition serait à elle seule toute la peinture.

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance : sa beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition était purement décorative, comme le serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolûment à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux. » Ainsi parle Diderot.

Dans les âges gothiques, lorsque l'art était encore en enfance, les peintres ne connaissaient guère qu'une seule disposition : la symétrie, et il y avait plusieurs causes au choix de cette ordonnance naïve : d'abord la timide ignorance des premiers peintres, qui eussent été embarrassés d'une composition compliquée ; ensuite une sorte d'ingénuité pieuse et de respect pour les sujets sacrés, car il y a dans la symétrie quelque chose de sacramentel et de religieux, parce qu'elle répond à un sentiment d'immobilité, de recueillement et de silence. Ce n'est pas d'ailleurs par le mouvement et par la vie que les arts ont commencé. Les premiers tableaux, comme les premières statues, ont un caractère de roideur, un aspect tranquille et gravé qui, par la symétrie, devient solennel.

Dans le corps humain, qui est symétrique par excellence, la symétrie n'est sensible que lorsqu'il est rigide et immobile. Dès que la figure humaine entre en action, la symétrie est rompue par le mouvement, et dans les raccourcis de la perspective elle échappe au regard. La figure cependant ne perd pas son aplomb, et ce qui était une régularité froidement rigoureuse, est remplacé par un autre genre de symétrie, qui est l'équilibre. Eh bien, le même phénomène se manifeste dans l'art. Dès qu'il a grandi, dès qu'il se sent hardi et fort, il abandonne les compositions symétriques et il y substitue la pondération. Au lieu de ranger ses personnages, en égal nombre, à droite et à gauche d'un milieu, la

peinture introduit un certain balancement dans les masses correspondantes, rachète la similitude des lignes et des figures par l'opposition de groupes équivalents, de sorte que sous les dehors d'une liberté facile, la composition conserve son équilibre, et que l'œil, secrètement charmé, prend plaisir à la variété de l'ordonnance, sans en apercevoir la symétrie artificielle et cachée. Cela se passe en ce moment de première virilité où la peinture va de Jean Bellin à Titien, de Verocchio à Léonard, de Ghirlandajo à Michel-Ange, de Pérugin à Raphaël.

Cette transition de l'art traditionnel et compassé à la peinture remuée et libre, on en peut voir un exemple illustre dans la chambre de la Signature, au Vatican. En regard de la *Dispute du Saint Sacrement*, dont la partie supérieure est ordonnée encore suivant les lois de la régularité primitive, Raphaël a peint l'*École d'Athènes*, qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui est un chef-d'œuvre incomparable de composition, et comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance.

Au premier coup d'œil, c'est un beau désordre de figures qui semblent groupées par le hasard des rencontres, ou fortuitement isolées. Il y a une si parfaite vraisemblance dans la manière dont les groupes se distinguent l'un de l'autre et sont cependant liés entre eux; les vides sont si naturellement remplis ou si heureusement ménagés, que c'est à peine si on soupçonne l'intervention de l'art dans une combinaison pourtant si bien méditée et si savante. N'ayant mis aucune symétrie apparente dans l'ordre des figures où elle devait être brisée par la vie et le mouvement, Raphaël en a mis dans les choses immobiles, l'architecture et les statues, pour racheter par la solidité du fond le désordre simulé de l'arrangement pittoresque.

De plus, Raphaël a supposé le spectateur placé dans l'axe de l'édifice voûté qui abrite cette réunion imaginaire de tous les philosophes grecs. Mais aucun personnage ne devant dominer seul dans une assemblée aussi auguste, que préside l'esprit invisible de la philosophie elle-même, aucune figure n'est placée sur la ligne médiane qui passe entre Platon et Aristote, les deux génies qui se disputeront éternellement l'empire des âmes, parce que l'un personnifie le sentiment, l'autre la raison. Ce n'est pas ici le moment d'observer l'exquise convenance avec laquelle sont caractérisés tous ces héros de l'intelligence antique : Pythagore qui écrit ses tables harmoniques, Épicure couronné de pampres, le sombre Héraclite, le cynique Diogène, Socrate qui argumente, Platon qui enseigne l'enthousiasme, Aristote qui professe l'expérience, le pyrrhonien souriant à ses doutes, l'éclectique recueillant ses notes, Archimède traçant

sur le sol ses problèmes géométriques, l'astrologue Zoroastre, le géographe Ptolémée. A ne voir ici que la beauté de l'ordonnance, l'*École d'Athènes* est un modèle à jamais admirable de l'art que Raphaël a inauguré, de multiplier les figures sans confusion, de peupler une toile sans encombrement, de la pondérer sans symétrie, et de répandre l'unité, sans la détruire, dans une variété charmante.

L'unité ! voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce que si l'homme a deux yeux, il n'a qu'une vue, et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes les lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force, et peuvent donner à une composition où elles se répètent un aspect grave, imposant, rigide.

Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horizons à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les horizontales y dominent, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontalité, le rende encore plus frappant. Voyez le *Testament d'Eudamidas :* Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une seconde fois la mort de son maître. Les figures en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale ; mais le contraste a un peu trop d'importance, et en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité.

Voyez maintenant la *Vie de saint Bruno* par Lesueur, dans cette admirable suite de tableaux naïfs et touchants. La solennité du sentiment religieux, qui est une aspiration ascendante, y est exprimée par la répétition dominante et le parallélisme des verticales, et ce parallélisme, qui ne serait que de la monotonie si le peintre avait eu d'autres personnages



L'ÉCOLE D'ATHÈNES, PAR RAPHAEL.
Exemple de composition pondérée.

à mettre en scène, devient une répétition expressive là où il fallait rendre sensibles le respect et l'uniformité de la règle monastique, le silence du cloître, le recueillement, le renoncement.

S'agit-il de rendre une idée terrible, celle du jugement dernier, par exemple; veut-on rappeler le souvenir d'une action violente, comme l'enlèvement des Sabines ou le Pyrrhus sauvé, de semblables sujets demandent des lignes véhémentes, impétueuses et remuées. Michel-Ange fait contraster et flamboyer ses lignes sur le mur de la chapelle Sixtine; Poussin tourmente et mouvemente les siennes dans ses tableaux du *Pyrrhus sauvé* et des *Sabines*, et les modes linéaires employés par ces maîtres sont des exemples de la loi qu'il faut suivre, et que nous recommandons: celle de ramener avec décision à un caractère dominant l'ensemble des grandes lignes, c'est-à-dire le premier moyen d'expression, qui est l'ordonnance.

Ce sont de bien futiles et de bien fausses idées que celles qui ont prévalu dans les écoles de peinture, dès la fin du XVIe siècle, grâce aux imitateurs sans génie du génie de Michel-Ange. Suivant eux, tout devait contraster, et toujours: les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les attitudes, les membres; tout devait s'agiter, se combattre, se contredire au profit d'une variété brillante qui, à force d'amuser l'œil par des oppositions, eut pour effet de corrompre l'éternel principe de l'unité. Abus monstrueux! Il n'est pas jusqu'au bouillant Diderot qui n'en ait été choqué, et qui n'ait vu dans le contraste mal entendu et continuel « une des causes les plus funestes du maniéré. »

Il a été un temps où la disposition pyramidale était érigée en principe par les rhéteurs de l'art, et on la voulait pour les groupes aussi bien que pour le tableau tout entier. Rien de plus dangereux que ce prétendu principe, car la pyramide contient deux éléments contraires, l'horizontale et la verticale. Or, du moment que ces lignes ont un langage qui s'adresse au sentiment, une signification morale, il ne convient pas de laisser le regard incertain entre ces deux directions; il faut donc que l'une l'emporte sur l'autre, au point que l'horizontalité domine franchement si la pyramide est très-obtuse, et que la verticale triomphe si la pyramide est très-aiguë. Dans la *Pièce de cent florins*, célèbre estampe de Rembrandt, où Jésus-Christ est représenté guérissant les malades, la composition se développe décidément en largeur, et le sens horizontal l'emporte sur la pyramide que forme la figure du Christ au-dessus des groupes de malades qui implorent leur guérison.

La *Transfiguration* de Raphaël, si souvent critiquée comme renfermant deux tableaux en un seul cadre, trahit une seconde fois ce défaut

dans l'ordonnance, qui le rend encore plus visible, en opposant la masse horizontale, que forment le possédé et les apôtres, à la masse pyramidale du groupe supérieur. Il est évident que le défaut d'unité qui a échappé cette fois, exceptionnellement, au grand maître, devient plus frappant par le choix malheureux de deux dispositions contraires, qui ajoutent la dualité optique à la dualité morale.

Supposez cependant que le peintre veuille représenter une assomption de la Vierge, une ascension de Jésus-Christ, le ravissement d'un saint, une apothéose, ou tout autre sujet qui appelle de sa nature la disposition pyramidale, l'unité pourra s'y retrouver avec bonheur, si l'ensemble de la composition, se dessinant comme un ovale allongé, s'achève dans la partie inférieure en pyramide renversée. Raphaël, qui n'en reste pas moins l'ordonnateur par excellence, a ainsi composé la *Madone de Saint Sixte*, en opposant aux lignes pyramidales de l'apparition céleste la base très-étroite que forment les deux chérubins groupés au milieu de la plinthe inférieure qui figure l'appui d'une fenêtre ouverte sur le paradis.

Soit qu'on regarde à la beauté optique de l'ordonnance, soit qu'on la considère comme l'ébauche de l'expression, l'unité est le seul principe, le véritable secret. Ainsi que Montabert l'a judicieusement écrit (*Traité complet de Peinture*), il ne faut pas dire au peintre : « Composez pyramidalement, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes, » il faut lui dire : « Composez selon votre sentiment ; mais, quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions, à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie. »

Par l'unité, l'artiste peut faire réussir toutes les manières d'arranger un tableau : l'ordonnance convexe, qui plaisait à Rubens, au Corrége, et qui met en relief les principales figures ; l'ordonnance concave, employée par Raphaël dans la *Dispute du Saint Sacrement*, et qui est une autre manière de concentrer les regards ; la composition en diagonale, comme la *Descente de croix* de Rubens, qui secoue l'attention par une obliquité imprévue, et ces étranges distributions de Rembrandt, qui, dictées par l'émotion du génie, semblent ne s'adresser qu'aux yeux de l'âme.

Que les formes de la bordure doivent être indiquées par la ligne dominante du tableau, c'est une vérité souvent méconnue, et toutefois tellement sensible qu'il serait superflu d'y insister. Une Cléopâtre couchée, une Ariane endormie, formant une horizontale, seraient mal placées dans un cadre en hauteur. On voit au palais de Versailles des trumeaux, très-allongés en verticales, qui sont remplis par des sujets militaires dont l'horizontalité est en contradiction choquante avec la forme

du panneau. Tout le monde connaît par l'estampe de Pradier la composition si heureuse d'Ingres : *Virgile lisant l'Énéide.* Le peintre l'avait conçue d'abord en largeur; mais quand l'inspiration lui vint de montrer dans le fond la statue de Marcellus, se dressant aux yeux de Livie, comme le spectre du remords évoqué par ces vers : *Tu Marcellus eris...* la composition tout entière changea de sens, et la hauteur y devint dominante, parce que les proportions du cadre durent se conformer à la direction nouvelle qu'avait prise la pensée du peintre, en se résumant dans l'apparition poétique de ce fantôme de marbre, vaguement répété par son ombre sur la muraille du palais de César.

VIII

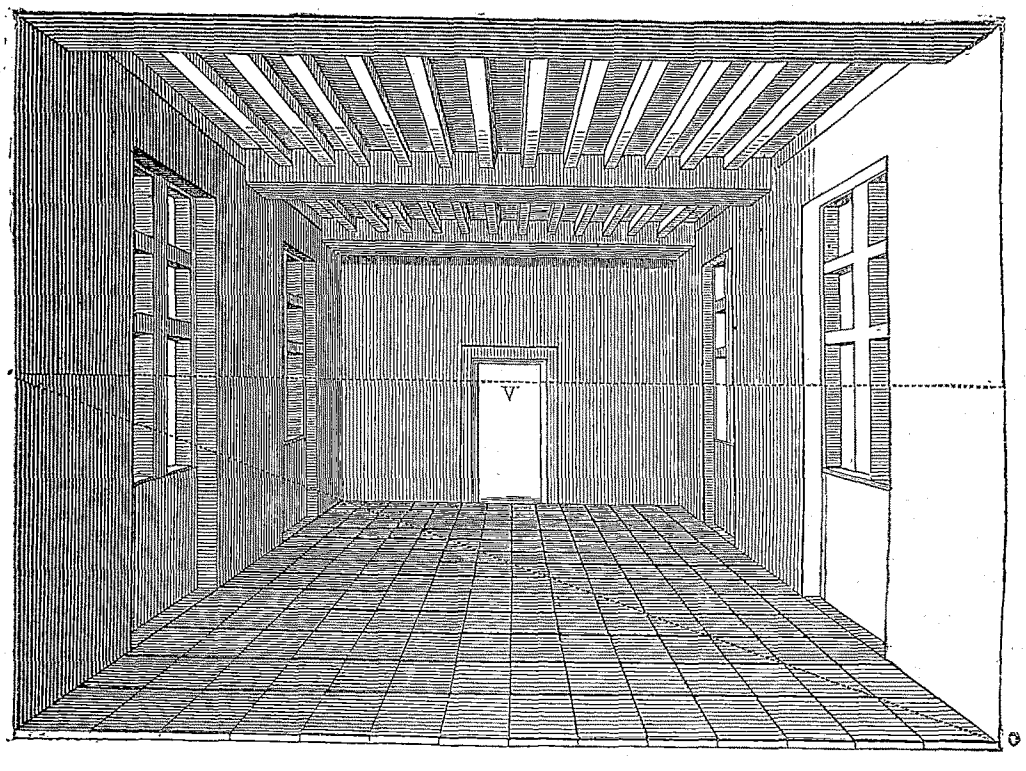
BIEN QUE LE PEINTRE QUI COMPOSE SON TABLEAU DOIVE ABSOLUMENT CONNAITRE LES LOIS DE LA PERSPECTIVE ET S'Y SOUMETTRE, L'OBSERVATION MÊME DE CES LOIS COMPORTE UNE PART NÉCESSAIRE FAITE AU SENTIMENT.

La peinture devant creuser des profondeurs fictives sur une surface plane, et donner à ces profondeurs la même apparence qu'elles auraient dans la nature, le peintre ne saurait se passer de connaître la perspective, qui est justement la science des lignes et des couleurs apparentes.

Suivant la manière dont notre œil est conformé, la hauteur et le volume de tous les objets diminuent en proportion de la distance où il les voit, et toutes les lignes parallèles au rayon visuel semblent converger vers le point de l'horizon sur lequel se dirigent nos regards. Les unes s'abaissent, les autres s'élèvent, et toutes vont se réunir à ce point qui est à la hauteur de notre œil et qui se nomme le *point de vue.* D'autre part, à mesure que les objets s'éloignent de nous, le contour en devient moins tranchant, la forme plus vague, et la couleur atténuée en est plus indécise. Ce qui était anguleux s'arrondit, ce qui était brillant se décolore; les couches d'air qui s'interposent entre les choses regardées et l'œil qui les regarde, sont comme un voile qui les rend confuses, et si l'atmosphère est épaisse et chargée de vapeurs, la confusion augmente et le spectacle se perd. Ces deux phénomènes — la convergence des lignes fuyantes et la dégradation des couleurs — ont donné lieu à distinguer en peinture deux sortes de perspectives, la perspective *linéaire* et la perspective *aérienne.* Celle-ci ne s'impose au peintre que lorsqu'il exécute son tableau, lorsqu'il y met, avec les couleurs, les lumières et

les ombres; nous en parlerons quand il sera question du clair-obscur, du coloris et de la touche. L'artiste, au moment où il dispose son tableau, c'est-à-dire au moment où il assigne à chaque figure et à chaque objet la place qu'ils devront y occuper, l'artiste ne fait encore que de la perspective *linéaire*.

Maintenant, qu'est-ce qu'un tableau dans la peinture proprement dite? C'est la représentation d'une scène dont l'ensemble peut être embrassé d'un coup d'œil. L'homme n'ayant qu'une seule âme,



V, point de vue. D, point de distance.
Les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue.
Toutes les lignes horizontales (O D) formant un angle de 45 degrés avec le tableau concourent au point de distance (D)

ses deux yeux ne lui donnent qu'une seule vue. L'unité est donc essentielle à tout spectacle qui s'adresse à l'âme. S'agit-il simplement d'amuser le regard par des artifices d'optique et de tenir en haleine la curiosité du spectateur en lui procurant, dans une suite de scènes variées, les plaisirs d'une illusion momentanée et matérielle, l'unité n'est plus nécessaire alors, parce que l'artiste, au lieu de concevoir une peinture, n'a plus qu'à machiner un panorama. Au contraire, dès que le peintre veut exprimer une pensée ou éveiller un sentiment, il est indispensable que l'action soit une, c'est-à-dire que toutes les par-

ties du tableau concourent à une action dominante. Mais l'unité d'action est inséparable de l'unité de lieu, et l'unité de lieu entraîne l'unité du point de vue, sans laquelle le spectateur, tiraillé en divers sens, serait comme transporté en plusieurs endroits à la fois. Il semble donc que l'unité soit plus nécessaire encore dans un poëme d'images et de couleurs que dans un poëme écrit ou dans une tragédie jouée, parce qu'en peinture, le lieu est immuable, le temps indivisible et l'action instantanée.

Cela posé, comment s'y prendra l'artiste pour soumettre à l'unité d'un point de vue la scène que son imagination a inventée ou celle qu'il évoque par le souvenir? L'expérience nous enseigne que nos yeux ne peuvent embrasser un objet d'un seul regard qu'à une distance égale environ à trois fois la plus grande dimension de cet objet. Par exemple, pour saisir d'un coup d'œil un bâton qui a un mètre de longueur, il faut se placer à la distance de trois mètres, si l'on est doué d'une vue ordinaire. Supposons que le peintre se mette à la fenêtre de sa chambre, pour regarder la campagne : les objets qui se présenteront à sa vue seront si nombreux et occuperont une si vaste étendue, qu'il lui faudra tourner la tête et promener ses regards dans le paysage pour en voir, l'une après l'autre, les diverses parties. S'il rentre à reculons dans sa chambre, l'étendue diminuera, et si l'ouverture de la croisée a un mètre de large, et qu'il s'en éloigne de trois mètres, cette distance lui fournira la mesure de l'espace qu'il peut embrasser d'un regard. La croisée sera le cadre tout tracé de son tableau, et si l'on suppose qu'au lieu de toile ou de papier, ce soit un seul carreau de verre qui remplisse le vide, et que l'artiste avec un long crayon puisse calquer sur la vitre les contours des objets tels qu'ils viennent s'y projeter, son calque sera la représentation exacte du paysage, qui se trouvera tracé suivant les règles de la perspective, puisque la perspective se sera dessinée d'elle-même.

De ce qui précède il résulte qu'un dessinateur à l'œil exercé, à l'œil juste, pourrait mettre assez bien en perspective tout ce qu'il dessine, sans le secours des opérations géométriques ; mais il faudrait, pour cela, que le tableau dont il fait le tracé fût toujours assez beau et assez conforme à son sentiment pour demeurer invariable ; car si l'artiste veut y déplacer une ligne, y changer une figure, supprimer un rocher ou un arbre, ajouter un édifice, ou simplement éloigner ce qui était proche et rapprocher ce qui était loin, la justesse de son coup d'œil ne lui suffira plus, et la perspective ne venant plus se dessiner d'elle-même sur la vitre transformée en toile, le peintre aura besoin de recourir aux lois que l'observation a découvertes et que la géométrie a précisées.

Elles sont simples, elles sont intéressantes et admirables par leur

simplicité même, les lois de la perspective. L'antiquité les a connues, et déjà au ve siècle avant notre ère, les Athéniens qui assistaient aux tragédies d'Eschile purent admirer sur la scène une architecture feinte, tracée par Agatharcus. Deux élèves de cet artiste géomètre, Démocrite et Anaxagoras, publièrent la théorie de la perspective, et, plus tard, Pamphyle l'enseignait publiquement à Sicyone. A l'époque de la Renaissance, la perspective fut retrouvée ou réinventée par les maîtres italiens qui florissaient au xve siècle, tels que Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello et Piero della Francesca. Celui-ci en écrivit un traité qui est resté manuscrit; Uccello en fit ses délices; il y consacra sa vie, il y consuma ses jours et ses nuits, disant à sa femme qui l'invitait au sommeil : Oh! quelle douce chose que la perspective ! *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!*... De nos jours, l'illustre géomètre Monge, s'appuyant sur la géométrie descriptive, dont il avait fait un corps de science, a fourni la démonstration rigoureuse de la perspective, alors que les livres d'Albert Dürer, de Jean Cousin, de Peruzzi, de Serlio, de Vignole, de Dubreuil et celui de Desargues, mis en lumière par Abraham Bosse, ne contenaient guère que des résultats affirmés. Aujourd'hui la perspective, exposée avec clarté dans les *Éléments* de Valenciennes, animée par l'esprit dans les divers ouvrages d'Adhémar, considérée par M. de La Gournerie dans ses effets et dans ses rapports avec la peinture et la décoration théâtrale, simplifiée dans la nouvelle *Théorie* de Sutter, la perspective, disons-nous, peut être apprise facilement et à fond.

En étudiant ces auteurs, l'artiste apprendra que — le tableau étant généralement considéré comme une surface plane placée verticalement — l'on doit préluder aux opérations de perspective en établissant trois lignes. La première est la ligne fondamentale ou *ligne de terre*, qui n'est autre que la base du tableau; la seconde est *la ligne d'horizon*, qui est toujours à la hauteur de l'œil, et qui détermine le dessus et le dessous des objets regardés; la troisième est une ligne verticale qui coupe à angles droits les deux premières, et qui, ordinairement, divise le tableau en deux parties égales.

Le point où le rayon visuel perpendiculaire au tableau rencontre le tableau, s'appelle en perspective le *point de vue*. Il se trouve à l'extrémité du rayon qui va de l'œil du spectateur à l'horizon, et comme l'horizon monte à mesure que l'œil monte, et descend à mesure que l'œil descend, c'est toujours à l'horizon qu'aboutit le rayon visuel, quelle que soit son élévation sur la verticale.

Le point de vue et la ligne d'horizon étant déterminés sur le tableau, il reste à mesurer la distance où devra se mettre le spectateur, pour voir

le tableau comme le peintre l'a vu; en d'autres termes, il reste à mesurer la longueur du rayon visuel. Ce rayon, étant perpendiculaire à l'œil, n'est pour l'œil qu'un point. Pour le voir en véritable grandeur, on le suppose rabattu sur la ligne d'horizon prolongée, et le point où finit cette ligne rabattue se nomme le *point de distance*, lequel doit donc être aussi éloigné du point de vue que le spectateur sera éloigné du tableau. Tels sont les deux points et les trois lignes qui servent à construire toute bonne perspective. Il faut aussi tenir compte des exceptions assez nombreuses que peuvent présenter certains objets qui n'ont aucun rapport de régularité avec le tableau — comme, par exemple, une chaise renversée au hasard dans une chambre — et dont les lignes horizontales vont aboutir à un *point accidentel*, placé à l'horizon. Que si l'on suppose la chaise renversée sur une autre, de manière à être inclinée sur le plancher ou à présenter ses quatre pieds en l'air, le point accidentel serait placé au-dessous ou au-dessus de l'horizon.

En résumé, les maîtres de perspective enseigneront à l'artiste :

Que toutes les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue;

Que toutes les lignes parallèles à la base du tableau ont leur apparence perspective parallèle à cette base;

Que toutes les lignes horizontales formant avec le tableau un angle de 45 degrés concourent au point de distance;

Que toutes les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point sur la ligne d'horizon;

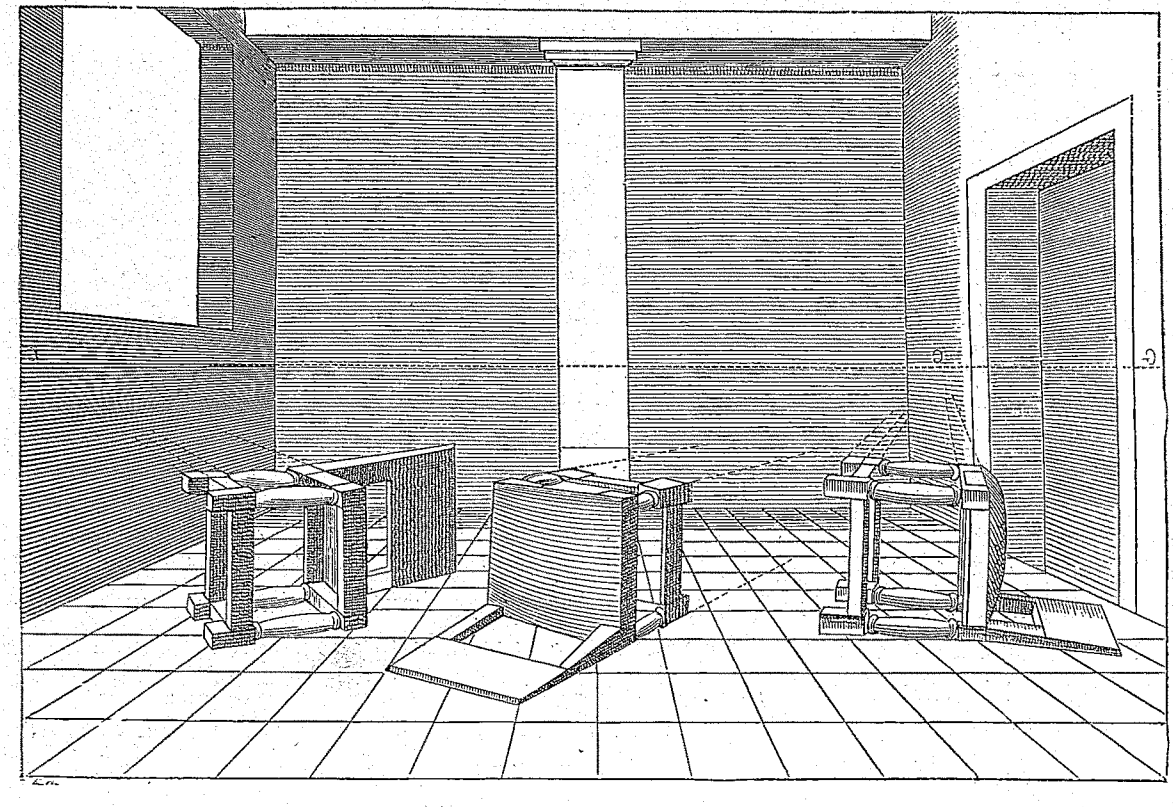
Que toutes les lignes obliques parallèles concourent à un point qui peut être au-dessus ou au-dessous de l'horizon, en dedans ou en dehors du tableau, suivant la situation de ces lignes;

Qu'en un mot, tous les objets diminuent en tous sens à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur.

Ainsi le point de vue étant placé au centre de la composition y forme une étoile, dont les rayons seraient les lignes fuyantes perpendiculaires au tableau, et comme les unes descendent à l'horizon et que les autres y montent, la ligne d'horizon se trouve diviser le tableau en deux éventails ouverts en sens inverse, et coupés par les quatre côtés du cadre et par les lignes parallèles à ces côtés.

Rapprochement remarquable! la vue de notre œil ressemble parfaitement à la vue de notre raison, et l'optique est dans la nature ce qu'elle est dans la philosophie. La différence du point de vue change la perspective

morale des idées comme la perspective linéaire des choses, et, suivant le point de distance auquel se place notre esprit, il ne saisit que des détails dont l'importance le trompe, ou il embrasse l'ensemble dont la grandeur l'éclaire. Au surplus, la perspective physique, si rigoureuse qu'elle soit sous la règle et le compas du géomètre, reste soumise à l'empire du sentiment. Louis David disait à ses élèves : « D'autres peintres savent mieux que moi la perspective, mais ne la sentent pas aussi bien. » Cette



Les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point dit accidentel (G, G, G,) sur la ligne d'horizon. Si les parallèles n'étaient pas horizontales, le point de concours serait au-dessus ou au-dessous de l'horizon.

parole signifiait assez clairement que le savoir ne suffit pas à l'artiste, quand il trace la perspective de son tableau, et qu'il y faut une part faite au sentiment. Nous allons voir, en effet, que le sentiment doit guider une à une toutes les opérations du peintre, et déterminer ainsi la hauteur de l'horizon, le choix du point de vue, le choix du point de distance et l'ouverture plus ou moins grande de l'angle optique.

La hauteur de l'horizon. Bien que la ligne de l'horizon ait une cour-

bure produite par la sphéricité de la terre, cette courbure est tellement microscopique et inappréciable, qu'elle peut être remplacée, en peinture, par une ligne droite. Mais à quelle hauteur tracer l'horizon? Si l'on veut peindre un tableau de marine, l'horizon sera naturellement la ligne qui sépare le ciel de la mer, car l'horizon n'est autre chose que le niveau de la mer, que nous apercevrions si les terres et les montagnes qui nous le cachent étaient transparentes. Maintenant, le goût dit assez que la choisi et du hauteur de l'horizon dans le tableau dépendra du sujet que le peintre a nombre des figures qu'il doit mettre en scène.

S'agit-il de représenter une fête publique, comme la *Kermesse* de Rubens, ou un festin magnifique, comme les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, il est sensible qu'il faudra élever l'horizon pour faire voir le plus grand nombre possible de personnages et dérouler la scène aux yeux du spectateur telle qu'il la verrait s'il était placé sur une terrasse ou derrière une fenêtre qui serait pour lui le cadre du tableau. David, voulant peindre le *Serment du Jeu de Paume,* s'est supposé debout sur une table d'où il aurait vu tous les groupes et tous les mouvements de l'assemblée. Gros, pour développer le sinistre champ de bataille d'Eylau, a placé l'horizon à la hauteur d'une éminence d'où il aurait embrassé dans son étendue le spectable entier de ce grand désastre : « Lorsque le tableau, dit Adhémar (*Supplément au Traité de Perspective*), représente un salon dans lequel plusieurs personnes sont réunies, les unes assises, les autres debout, on placera l'horizon à la hauteur d'une personne debout. Dans ce cas, le spectateur éprouvera la même impression que s'il était debout auprès des personnes représentées dans le tableau. Si le sujet ne contient que deux ou trois personnes assises, on fera bien de placer l'horizon à la hauteur de leurs yeux. Après quelques moments d'attention, le spectateur pourra croire qu'il est lui-même assis à côté des personnes qu'il a devant lui, et qu'il prend part à leur conversation. Mais si l'une d'elles paraît lever un peu la tête, comme si elle regardait une personne debout, il faudrait, comme dans l'exemple précédent, placer l'horizon à la hauteur d'une personne debout. »

Supposons maintenant que l'artiste ait à composer un tableau pour une place fixe, ou bien une peinture murale à une hauteur voulue, la ligne d'horizon sera choisie en conséquence, mais avec certains ménagements et au besoin certaines *tricheries* favorables au regard. Le célèbre peintre Mantegna, ayant été chargé par le marquis de Gonzague de peindre le *Triomphe de Jules César,* qui devait orner le palais de Mantoue et qui devait être placé plus haut que l'œil du spectateur, Mantegna eut soin de poser les premières figures sur la ligne de terre formant la

base du tableau; il fit ensuite disparaître peu à peu les pieds et les jambes des personnages du second et du troisième plan, comme le voulaient la ligne donnée de l'horizon et les lois géométriques. De même pour les brancards, les vases, les aigles et les trophées portés en triomphe; il les dessina de bas en haut, de sorte que l'œil n'en aperçoit que le dessous. Vasari vante beaucoup cette observation scrupuleuse de la perspective. Mais faut-il toujours être vrai jusqu'au point d'étonner les yeux en leur montrant des singularités qui les déroutent? Il se peut faire que les regards soient offensés justement par les précautions qu'on aura prises pour ne les offenser point, et que le spectateur, ne se rendant pas compte de la ligne d'horizon que le peintre a choisie, trouve bizarre ce qui est pourtant justifié par la science du géomètre. L'essentiel en peinture, c'est que l'âme soit émue ou captivée, dût-on la captiver ou l'émouvoir aux dépens des lois rigoureuses de la scénographie, ou du moins par une légère infraction à ces lois.

Le point de vue. C'est toujours sur la ligne d'horizon que se trouve le point de vue; mais sur quel point de cette ligne faut-il le placer? Est-ce au beau milieu du tableau? Est-ce à droite ou à gauche, plus ou moins près du cadre? Ici encore l'artiste écoute les conseils du sentiment. Les grands maîtres, dans leurs compositions les plus fameuses, Léonard de Vinci dans la *Cène,* Raphaël dans la *Dispute,* l'*Héliodore* et l'*École d'Athènes,* Poussin dans le *Jugement de Salomon,* Lesueur dans le *Saint Paul à Éphèse,* ont fixé leur point de vue, soit au centre du tableau, c'est-dire à l'intersection des diagonales, soit à égale distance des lignes latérales du cadre. Il en résulte une symétrie qui a quelque chose de grave, de calme, de majestueux qui convient parfaitement aux sujets religieux et aux scènes imposantes de l'histoire. L'équilibre optique produit par l'égalité des masses qui se correspondent procure à l'esprit une sorte de pondération morale. Partout où l'architecture fournit une perspective clairement écrite, le point de vue placé au milieu de la scène y appelle tout d'abord l'attention du spectateur, et ensuite l'y rappelle. Si, par exemple, Jésus-Christ est assis au centre du tableau dans la Cène des apôtres, les lignes qui concourent au point de vue ramènent constamment le rayon visuel sur la figure dominante, là où est le nœud du drame, là où se concentre l'émotion, là où reviennent sans cesse les regards de l'esprit. Salomon, siégeant sur le trône où il va rendre la justice, me paraît encore plus équitable à la place où le peintre nous le fait voir, dans une composition dont le balancement rigoureux semble une allusion à la souveraine impartialité du juge qui en occupe le centre. Et

si nous voulions emprunter de l'art contemporain un exemple illustre, nous verrions l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ajouter à la solennité de son ordonnance un auguste équilibre en choisissant le point de vue que la symétrie indiquait, pour y placer la figure vénérable du poëte, entre l'Iliade et l'Odyssée, dans l'axe même du temple où il va être déifié et qui sert de fond au spectacle de son couronnement.

Il est toutefois d'excellents peintres qui ont le plus souvent porté leur point de vue sur un côté du tableau, non loin du bord. Lesueur lui-même, dans les vingt-deux compositions si admirables dont la suite forme la *Vie de saint Bruno*, a presque toujours supposé le spectateur à droite ou à gauche de la ligne médiane. Il y a plus, quelquefois son point de vue est fixé sur l'une des lignes latérales du cadre, de sorte qu'il y a telle composition qui paraît n'être que la moitié d'une autre, par exemple celle qui représente saint Bruno distribuant son bien aux pauvres. On peut croire que ces images tranquilles et douces de la vie des cloîtres, ces scènes d'une austérité mélancolique gagneraient à présenter plus de pondération perspective, moins d'inégalité dans les masses que sépare le point de vue. Mais il est juste d'observer que des compositions formant une seule histoire, un seul tout, peuvent se compléter pour le regard de façon qu'un tableau fasse équilibre à celui qui le précède ou qui le suit. On dirait, au surplus, que Lesueur, en rejetant son point de vue au coin du tableau, a voulu exprimer l'éloignement des regards profanes, et soulever seulement un coin du voile qui cache aux cénobites les choses du monde.

Raphaël, dans les scènes les plus mouvementées, conserve la position centrale du point de vue, et il oppose ainsi à l'agitation des figures le calme d'une architecture pondérée. En peignant sa fresque sublime de l'*Héliodore*, où l'on voit le voleur sacrilége renversé par un cavalier miraculeux, et fouetté de verges par deux anges qui ont fendu l'air, rapides comme de purs esprits, Raphaël a songé sans doute au contraste que produirait la tranquillité d'une architecture symétrique avec le mouvement impétueux du cavalier céleste qui renverse Héliodore, et des anges qui le frappent de verges, tandis que le sacrificateur Onias, au fond du sanctuaire où conduisent toutes les lignes fuyantes de la perspective, demande encore à Jéhovah le miracle qui déjà s'est accompli, foudroyant et soudain comme l'éclair.

L'équilibre qu'engendre la situation du point de vue au milieu de la ligne d'horizon peut donc servir, tantôt à fortifier l'assiette du tableau, s'il est calme, tantôt à en faire ressortir le mouvement, s'il est dramatique. Mais l'exemple de Raphaël nous suggère une autre observation : c'est que dans la peinture murale, l'architecture réelle commande à l'ar-

chitecture feinte, et qu'il serait choquant de percer sur un mur une perspective qui supposerait le spectateur à une place impossible et qui dès lors serait démentie par la construction environnante.

La part du sentiment demeure si grande en peinture, même lorsque la géométrie s'y installe, que tel grand peintre s'est cru permis d'employer *deux lignes d'horizon* dans un seul tableau, et s'est fait pardonner cette licence. Paul Véronèse en a usé dans les *Noces de Cana*, en considérant la ligne d'horizon non plus comme une ligne sans épaisseur, mais au contraire comme une zone, qui permettrait deux points de concours, l'un plus élevé que l'autre. Véronèse l'a fait pour deux raisons : d'abord parce que la haute architecture du tableau eût présenté des lignes trop plongeantes, dont la direction vers un seul point eût été précipitée et sans grâce ; ensuite parce qu'en présence d'un tableau si vaste, rempli d'épisodes et sans unité rigoureuse, puisqu'il ne devait exprimer que la joie générale et l'agréable désordre d'un festin où Jésus lui-même ne joue que le rôle d'un convive, le spectateur devait s'intéresser successivement aux différents groupes et se promener devant la toile plutôt que de mettre son œil au point de vue.

Le point de distance, celui qui marque la distance du spectateur au tableau, est encore soumis à l'empire du sentiment. Balthasar Peruzzi et Raphaël, au dire de Lomazzo (*Trattato della Pittura*), pensaient « que l'artiste qui veut peindre la façade d'une maison dans une rue étroite n'est pas tenu de représenter les objets selon la distance de la muraille opposée, mais qu'il doit les dessiner suivant une distance imaginaire, supposée plus grande, et qui serait égale à trois fois la hauteur de la façade, sans quoi les figures peintes sembleraient trébucher et tomber en arrière, *traboccare e cadersi addosso*. » Aujourd'hui, c'est une règle consacrée pour les dessinateurs qui ont à mettre en perspective l'intérieur d'une chambre ou d'une galerie, de le dessiner non pas tel qu'ils le voient, mais tel qu'ils le verraient s'ils pouvaient reculer à une distance qui suppose le renversement du mur auquel ils s'appuient. Bien que cette distance soit arbitraire, il la faut assez grande dans tous les cas pour que le spectateur puisse embrasser l'ensemble du tableau d'un coup d'œil, sans remuer la tête, faute de quoi les objets rapprochés du cadre subiraient ces déformations monstrueuses qu'on appelle, en perspective, des *anamorphoses*. Une colonne, par exemple, montrant sa base vue d'en haut et son chapiteau vu d'en bas, serait un membre d'architecture méconnaissable par la brusque diminution du chapiteau, qui semblerait tomber en dedans, et de la base, qui semblerait tomber en dehors.

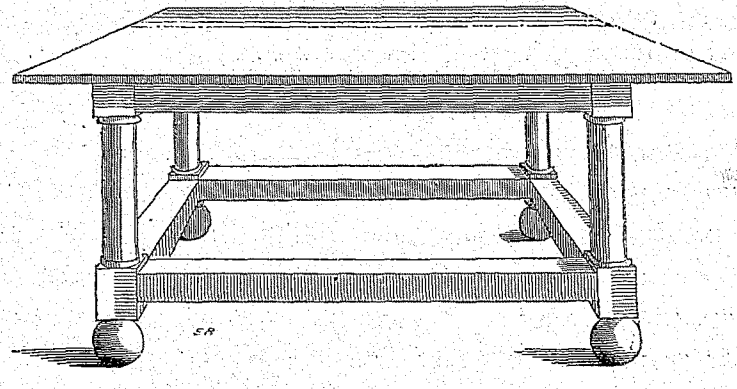
Chacun a pu remarquer les déformations angulaires que présentent les photographies du palais de la Bourse, à Paris. Pour éviter de pareilles déformations et avoir une vue agréable du monument, il aurait fallu au photographe une reculée que les constructions environnantes rendaient impossible. Cette reculée, le peintre se la procure fictivement par les méthodes de la perspective, qui lui permettent de rectifier ce qu'il voit, en le dessinant comme il le verrait d'une distance convenable. Quant au photographe qui veut avoir un portrait fidèle, sans diminution des extrémités, il faut (selon MM. Babinet et de la Gournerie) qu'il place son objectif à dix mètres du modèle.

Non, la vérité mathématique n'est pas de même nature que la vérité pittoresque. Aussi bien, il arrive à tout moment que la géométrie dit une chose et que notre âme en dit une autre. Si je vois un homme à cinq pas, son diamètre apparent est double de ce qu'il était quand je le voyais à dix pas : la science l'affirme, et elle ne se trompe point; cependant cet homme me paraîtra toujours de la même grandeur, et l'erreur de mon âme sera aussi infaillible que la vérité du géomètre. C'est là un mystère que les mathématiques n'expliqueront point, comme Voltaire l'observe dans la *Philosophie de Newton*. « Quelque supposition que l'on fasse, dit-il, l'angle sous lequel je vois un homme à cinq pas est toujours double ou environ de l'angle sous lequel je le vois à dix pas, et ni la géométrie ni la physique ne résoudront ce problème. » Il faut, en effet, autre chose que la physique et la géométrie pour expliquer comment le témoignage de nos yeux est contredit à ce point par un arrêt du sentiment, et comment une vérité incontestable peut être vaincue par un mensonge irrésistible.

L'angle optique. L'angle dont parle ici Voltaire est l'angle optique. On appelle ainsi l'angle formé par deux rayons visuels, qui vont du centre de l'œil aux extrémités de l'objet vu. L'ouverture de l'angle optique dépend de la distance du spectateur au tableau, car plus un objet se rapproche de notre œil, plus notre œil s'ouvre pour le voir. Mais cet angle ne saurait être plus grand que l'angle droit; en d'autres termes, le plus grand espace que l'œil puisse embrasser est compris dans le quart de la circonférence. En peinture, toute représentation doit être vue sous un seul angle optique, ou, comme dit Léonard de Vinci, d'une seule fenêtre : *la pittura deve esser vista da una sola finestra*. Par cette fenêtre de l'œil, notre esprit ne peut embrasser qu'un seul tableau à la fois. Encore les rayons visuels qui le lui transmettent sont-ils d'une force très-inégale. Le seul rayon puissant est celui qui est perpendiculaire à

la rétine, tous les autres s'affaiblissant à mesure qu'ils s'éloignent de ce rayon normal, de sorte que plus l'angle est ouvert par le rapprochement du spectateur, plus il contient de rayons faibles ; plus l'angle se rétrécit par la distance de l'objet, plus il contient de rayons puissants. Aussi les personnes qui ont la vue basse sont-elles portées à cligner les yeux, afin de concentrer leur vision en rapprochant les rayons extrêmes, qui sont faibles, du rayon normal, qui est seul fort.

Mais tandis que les rayons obliques deviennent plus faibles, les objets en s'éloignant se rapetissent, de même qu'ils se décolorent et se confondent. Ainsi, l'homme ne saurait voir dans leur véritable grandeur, autrement dit, *en géométral*, que les choses qui sont perpendiculaires à



sa rétine et à la distance voulue, car le *géométral*, c'est l'image d'un objet vu par un œil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle ; tout ce qui est plus grand que notre œil est vu *en perspective*, c'est-à-dire dans sa dimension apparente.

Étrange et bienfaisante illusion, qui témoigne à la fois de notre petitesse et de notre grandeur! Il n'est sans doute que l'œil de Dieu qui puisse voir l'univers en géométral ; l'homme, dans son infirmité, n'en saisit partout que des raccourcis. Toutefois, comme si la nature entière lui était soumise, il y promène son regard intelligent, et chacun de ses mouvements faisant varier son point de vue, les lignes viennent d'elles-mêmes y concourir et lui former un spectacle toujours changeant, toujours nouveau. La perspective est, pour ainsi parler, l'idéal des choses visibles, et il n'est pas surprenant que ce vieux maître italien en ait vanté la douceur. Mais cet idéal, comme l'autre, nous échappe sans cesse et nous fuit. Toujours à la portée de nos regards, il est toujours insaisissable. A mesure que l'homme s'avance vers son horizon, son horizon recule devant lui, et les lignes qui paraissaient se réunir au

plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu, et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie.

IX

SOIT QUE LE PEINTRE CHERCHE SA COMPOSITION EN SE BORNANT A LA DESSINER, SOIT QU'IL COLORIE SON ESQUISSE, IL N'ENTRE DANS L'EXPRESSION QU'EN DÉFINISSANT, PAR LE DESSIN, L'ATTITUDE, LE GESTE OU LE MOUVEMENT DE CHAQUE FIGURE.

La composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi ! improviser ! écrivait Eugène Delacroix ; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts ? Qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté ?... Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation, chez le peintre, serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs ; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans *la conception de l'ensemble*, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés ; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs



ESQUISSE DESSINÉE DE RAPHAEL POUR LA MISE AU TOMBEAU.

Galerie Borghèse.

qui le jugeront ; il doit se préparer de longue main à *parler la langue des dieux*.

Mais comment l'artiste éprouvera-t-il sa composition ? Devra-t-il, du premier coup, en essayer les couleurs, et par conséquent le clair-obscur, ou bien est-ce par des lignes seulement qu'il ébauchera l'expression de sa pensée? De très-grands maîtres, tels que Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, Jules Romain, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette à la main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plus tôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée. Rubens prévoit le jeu des couleurs, même dans une ébauche où il ne fait qu'indiquer les masses de clair et d'ombre. Prud'hon, lui aussi, invente toujours en collaboration avec la lumière ; dès qu'il imagine son drame, il le voit aux clartés du soleil, ou aux rayons de la lune, ou à la lueur des flambeaux. Que décider entre des méthodes si différentes et des génies si divers ? Faut-il condamner les grands Italiens pour avoir donné une si haute préférence au dessin dans l'esquisse de leurs œuvres? Non. Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'élément moral en soi : de l'expression. La couleur et l'effet, qui parlent aux sens plutôt qu'à l'esprit, leur parurent des moyens plus extérieurs et, partant, secondaires. Toute composition leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour.

Représentons-nous Michel-Ange traçant à la plume la composition du *Jugement dernier*, dont les ébauches n'ont point péri. D'une volonté souveraine, d'une main magistrale, il esquisse des figures et des groupes, dont il prévoit le mouvement et la violence. Il n'existe encore sur le papier que des traits mâles et rapides ; mais déjà l'on saisit la contexture de cette grande tragédie ; l'on voit venir du fond des airs une troupe d'anges menaçants qui portent les instruments de la Passion, comme pour en écraser l'humanité ; on devine le Christ fulminant ; on entrevoit des avalanches de réprouvés qui sont précipités dans l'abîme ; on pressent la terreur qui remplira toutes les âmes, même celle des martyrs qui montrent les marques de leurs supplices, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste. A travers ces griffonnements de la

plume apparaissent des patriarches étonnés, des femmes remplies d'angoisses, et la Vierge, qui semble elle-même effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Les péchés les plus hideux roulent pêle-mêle, les morts se réveillent, l'enfer s'entr'ouvre, et tout cela n'est exprimé que par un enchevêtrement de lignes héroïques; les groupes se relient, l'ordonnance se prépare, la composition se complique et se noue, et tout ce que dira la fresque est déjà prévu dans ce brouillon sublime. Sans avoir recours aux effets de la couleur et de la lumière, le peintre atteindra son but suprême; il aura exprimé le sentiment d'une inexprimable terreur.

Supposez maintenant qu'un génie du Nord, un génie à la Rembrandt, songe à peindre une telle scène ; c'est un autre chemin qu'il va prendre pour arriver jusqu'au fond de notre âme; c'est par des taches de couleur que ce drame immense commencera à se débrouiller, comme à travers un nuage. J'imagine que, dans la profondeur infinie des ombres, on verra les nations vidant leurs tombeaux, et que la joie des bienheureux sera indiquée par les fanfares du coloris, tandis que l'épouvante sera exprimée par des teintes sinistres, plutôt que par des formes tourmentées et violentes. Les âmes incertaines de leur sort seront enveloppées d'une demi-lumière mystérieuse. Le ciel radieux, la terre assombrie, diront assez le contraste des destinées éternelles, et l'enfer s'allumera aux feux de la couleur... Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les accomplir.

Cependant l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la peinture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste ou le mouvement de ces figures.

Il n'en est pas de la peinture comme de la statuaire : les figures du peintre, n'ayant ni épaisseur ni pesanteur, n'étant que de pures apparences, peuvent prendre des attitudes, faire des gestes qu'il serait impossible d'exécuter en marbre. La modération du mouvement, la so-

briété du geste, nous l'avons dit, sont des lois inhérentes à la sculpture ; elles sont voulues et par la solidité de la statue et par sa dignité, car ce n'est pas seulement parce que ses figures sont pesantes que le statuaire s'interdit un geste déployé, outré ; c'est parce que les formes divinisées d'une beauté calme conviennent à des êtres dont l'image doit durer des siècles, et que leurs mouvements, pris, non pas en dehors de la vie, mais au-dessus d'elle, doivent annoncer une âme sereine, comme celle des dieux immortels ou des héros qui le sont devenus.

Moins réservé dans son élan, plus hardi et plus libre, le peintre peut représenter des attitudes qui seraient incompatibles avec la gravité du marbre. Il peut oser des mouvements qui révèlent le feu de la passion, des gestes qui trahissent le bouillonnement du sang dans le cœur. Mais ici encore, la seule imitation de la nature ne suffit pas plus au tableau qu'à la statue ; il y faut du choix, il y faut du style.

Écoutez un homme passionné, observez-le : ses paroles comme ses gestes diront d'une manière frappante et vraie la passion qui l'anime ; mais il se peut que ses paroles emportées soient d'une vérité ignoble, et que le débordement de ses gestes soit d'une vérité repoussante. Il se peut aussi que, faute d'une suffisante vitalité, il manifeste imparfaitement les émotions qu'éprouvera son âme débile. De là, pour le poëte et pour le peintre, la nécessité d'adoucir ce que la nature a prononcé trop fortement, ou d'accentuer avec énergie ce qu'elle a trop faiblement exprimé. L'observation de la pantomime naturelle est donc une excellente étude, à la condition que l'artiste saura tantôt la rendre plus significative en y insistant, tantôt épier le moment où elle était énergique sans être vile.

Mais le geste n'est pas seulement individuel, c'est-à-dire modifié par le tempérament de chacun ; il varie aussi de caractère suivant les mœurs et les idées, suivant les climats, et chaque nation y met l'empreinte de son génie. Quelle différence entre la réserve d'un Anglais et la grimaçante mimique d'un Napolitain ! Comment donc découvrir le principe du geste à travers de pareilles variations ? Est-il possible de démêler, parmi tant de nuances, des accents génériques ? Oui, malgré ses variantes, le geste a ses racines dans le cœur humain, et il est possible de les y retrouver. Quels que soient, par exemple, les divers signes de la vénération, elle s'exprime, dans tous les pays du monde, par une tendance à incliner la tête et à rapetisser le corps, comme pour figurer l'infériorité de celui qui vénère à l'égard de celui qui est vénéré. Tandis que l'Européen du Nord marquera son respect par une froide inclination de tête, l'homme de sang méridional se pliera en deux, et l'Oriental se prosternera jusqu'à terre en

cachant son visage. Mais toutes les différences, sensibles ou légères, seront comprises entre ces deux extrêmes, et l'artiste aura ainsi, pour choisir sa pantomime, une échelle entière de nuances.

Si les gestes et les mouvements de l'homme étaient tous dictés par l'organisme, ils auraient entre eux plus de ressemblance, parce que l'arrangement de la machine humaine les produirait d'une manière fatale, sans autres diversités que celles des tempéraments, débiles ou énergiques, généreux ou froids.



ATTITUDE DU PROPHÈTE ISAÏE, PAR MICHEL-ANGE.

(Chapelle Sixtine)

Mais il est des mouvements, des gestes et des attitudes qui ont leur source dans les profondeurs de l'âme, et dont la manifestation extérieure n'est qu'un écho affaibli, un symbole de ce qui agite le monde de l'imagination, ce monde intime où se passent les rêves de l'homme endormi et les songes de l'homme éveillé. Le geste a ses métaphores comme la parole. On repousse une proposition malsonnante à peu près comme on repousserait une bête dangereuse; on recule au récit d'une horreur

comme on reculerait devant la réalité d'un spectacle affreux. L'orateur qui rumine ses harangues et qui veut entraîner son auditoire imaginaire a besoin de se mouvoir, de marcher au pas de son discours ; comme faisait Rousseau quand il allait par les chemins déclamant ses prosopopées. Ce n'est pas en regardant au hasard la nature que l'artiste pourra y rencontrer l'expression de ces pantomimes qui révèlent les évolutions secrètes de la pensée. Lorsque Michel-Ange, décorant le plafond de la chapelle Sixtine, a voulu peindre la *préoccupation* dans la figure d'Isaïe, c'est dans les hauteurs de son esprit qu'il a trouvé l'ensemble des lignes propres à exprimer l'attention d'un penseur que rien ne peut distraire de ses méditations. Un ange appelle Isaïe au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi, pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, le prophète poursuivait le cours de ses pensées. Sans presque remuer son corps, il tourne lentement la tête, comme si la voix même d'un ange ne pouvait l'arracher à l'abîme de réflexions où il est plongé.

Les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange sont les plus beaux exemples de cette vérité supérieure de gestes ou d'attitudes dont la nature ne contient que le germe, et qu'il appartient au génie de découvrir pour en créer les types immortels. Les figures sublimes de Jérémie et de Daniel, de Jaël et de Zacharie, les Sibylles d'Érythrée, de Cumes, de Delphes, sont en ce genre de véritables créations. Sans mentir à la nature, elles sont cependant surnaturelles. Chacune de leurs attitudes, chacun de leurs mouvements, racontent les drames de la pensée. Nous l'avons dit ailleurs : la Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande ; la Sibylle de Cumes paraît obsédée par des énigmes indéchiffrables ; la Sibylle Persique lit de près dans une écriture pleine de mystères qu'elle semble dévorer. Celle de Libye, tenant son livre haut et jetant au-dessous d'elle un regard dédaigneux, exprime le mépris du vulgaire, auquel il est interdit de jamais voir les livres sibyllins.

Et quelle puissance idéale dans la figure de Jérémie ! Le prophète des lamentations est accablé sous le poids de tristes pressentiments ; accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible mélancolie. Il n'est pas jusqu'à sa draperie rude et négligée qui n'ajoute à l'expression par ce jet simple et grandiose, qui est ici comme le geste du vêtement. Faut-il peindre, au lieu des malheurs que le prophète entrevoit dans l'avenir, les malheurs que l'humanité éprouve dans le présent, c'est encore dans les fresques de Michel-Ange que nous

chercherons un exemple de ce grand style qui, loin d'affaiblir l'attitude en la généralisant, la rend encore plus frappante en lui imprimant une signification typique. Jamais la conscience de l'infortune, l'excès de l'abattement physique et de la lassitude morale, furent-ils exprimés d'une façon plus mémorable que dans l'attitude d'Aza?

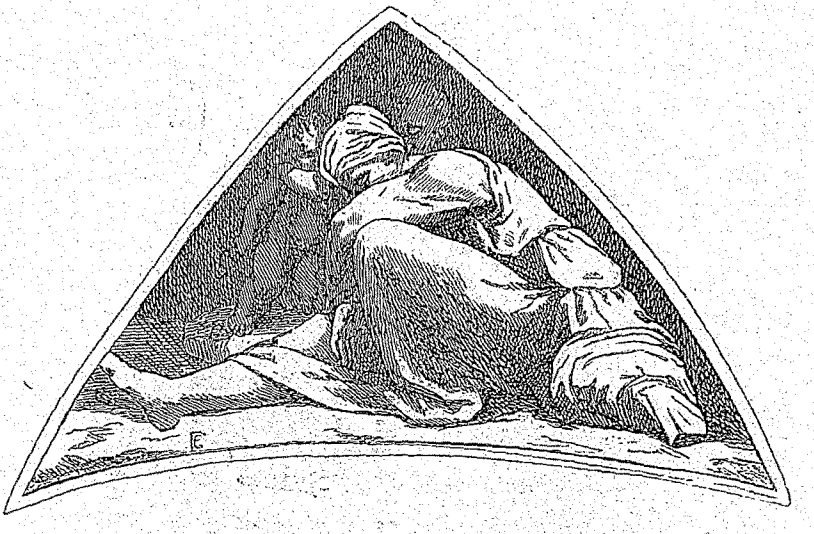


ATTITUDE DU PROPHÈTE JÉRÉMIE, PAR MICHEL-ANGE.

(Chapelle Sixtine.)

Jusqu'où peut aller en peinture l'expression par le geste, il faut le voir et l'admirer dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Là on peut reconnaître ce qu'est le style et comment l'observation de la vie réelle, après avoir germé dans l'esprit d'un grand peintre, le conduit à une vérité plus haute. Il fallait répéter onze fois la surprise douloureuse que dut produire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison. Il fallait peindre l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté naïve, la candeur inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les variantes du sentiment que dut éveiller parmi les apôtres cette parole du Christ : « Un de vous va me trahir! » Léonard, avec cette pénétration

qui lui faisait découvrir les âmes dans les allures du corps, sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. L'un s'étonne en menaçant déjà le traître ; l'autre est abattu à la seule idée d'un si grand crime ; celui-ci pense à se disculper ; celui-là cherche le coupable. L'honnêteté indignée prend la forme du mépris ou se traduit en



ATTITUDE DE LA FIGURE D'AZA, PAR MICHEL-ANGE.
(Chapelle Sixtine.)

colère. L'irritable saint Pierre voudrait venger son maître ; saint Jean ne songe qu'à mourir avec son dieu. Chacun des apôtres représente une des faces de l'humanité à la veille de renouveler son génie et son cœur. Mais les gestes de la *Cène* ont été analysés avec beaucoup de chaleur et de sagacité par Stendhal, qui, cette fois, renonçant aux affectations de sa manière indiscrète, a écrit sous la dictée d'une émotion vraie : « ... Saint Jacques le Mineur, passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel à toutes les nations : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et, élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous ? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui bien faire entendre la parole qui vient d'être prononcée... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de



GESTES TIRÉS DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI

naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Mathieu répète les paroles terribles à saint Simon, qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Mathieu, qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur?... »

Passons maintenant à un autre ordre d'idées, et supposons l'artiste occupé à peindre des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs, ou bien des fêtes de village, comme se plaisaient à les représenter Callot dans ses eaux-fortes, Teniers dans ses peintures; le génie de l'observation lui suffira, parce que le comique n'exclut pas le laid, bien au contraire, et que, parmi les gestes populaires et familiers, le peintre n'aura qu'à choisir le plus vif. Le style y serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel, dans la curiosité de l'accident. Généralisé, le grotesque serait froid; il n'a de saveur que lorsqu'il est particularisé au dernier point, saisi par un esprit photographique, pris sur le fait. Un bohémien de Callot, un paysan de Teniers, et même un invalide de Charlet, sont d'autant plus intéressants qu'ils ne ressemblent à aucun autre et tranchent sur leur espèce par une silhouette profondément singulière. Mais les originaux ne se trouvent que dans la nature. Il faut avoir couru les foires, comme Callot, ou hanté les kermesses, comme Teniers, pour peindre, par exemple, les gestes et les mouvements d'un joueur de boule, lorsque, après avoir lancé la sienne, il l'accompagne en courant, la suit de l'œil, l'encourage de la voix et de la main, tremble à chaque pierre qui peut la heurter, et la conduit jusqu'au bout avec une pantomime qui hésite entre la déception et le triomphe. Voyez, dans une des lithographies inimitables de Charlet, *l'Appel du contingent communal* : avec quelle finesse de vérité il nuance les allures du jeune soldat que la discipline du régiment n'a pas encore façonné! On distingue au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, celui qui regrette *son doux Falaise*, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux sur le front, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant et se promet de gagner tout de suite une balle dans la tête ou des chevrons.

Ainsi, la part du naturel est d'autant plus grande que l'art descend et se familiarise. La naïveté est alors le don le plus heureux; elle est même précieuse dans les sujets graves où se mêlent quelques traits de la vie commune. Le tableau de Lesueur, où l'on voit saint Bruno qui

reçoit une lettre du pape, nous montre un exemple charmant de naïveté dans la contenance embarrassée de l'envoyé rustique, qui, la main à son bonnet, cherche à lire l'effet de la lettre sur le visage du chartreux, et ne sait s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture.



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR REMBRANDT.

Il est un grand peintre qui a excellé dans l'art du geste : c'est Rembrandt. Celui-là n'a point connu le beau, mais souvent il a rencontré le sublime. En puisant son inspiration dans le cœur, il a été grand parce qu'il a été humain et qu'il a ainsi touché à ce qu'il y a, dans la nature, de permanent et d'invariable. Sous le costume des juifs de Hollande, il a peint des hommes de tous les pays et de tous les temps. Ce qu'il a compris à merveille, c'est que le geste est le langage optique, le langage propre à la peinture, qui doit rendre la pensée visible. Lorsque Rem-

brandt représente un drame de l'Écriture, tel que le *Sacrifice d'Abraham*, comme il transpose avec génie les paroles de la Genèse : « L'ange de l'Éternel lui cria des cieux : Abraham ! Abraham ! ne mets point ta main sur l'enfant !... » Traduit en peinture, le cri de l'ange devient un geste décisif. Le messager de Dieu, saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, nous fait voir à la fois le commencement et la fin de la tragédie. Et puisque nous parlons de gestes et d'attitudes, combien est touchante la résignation d'Isaac qui tend le cou à son père avec la confiance et la douceur de l'agneau qu'on va égorger ! Avant de plonger le couteau dans le sang de son fils, le vieillard lui couvre les yeux d'une main pour lui épargner au moins la vue de la mort. Toute cette pantomime est admirable, plus pathétique même que le récit de la Bible, d'après lequel tant d'autres peintres, même célèbres, pour se conformer à la lettre du livre sacré, ont dessiné un ange qui, froidement et vaguement, montre le ciel.

Toutefois, le dernier mot de l'art, c'est de concilier la force du geste avec la beauté du mouvement, la chaleur du vrai avec la dignité du style. C'est en quoi Léonard de Vinci et Raphaël sont incomparables. Raphaël en particulier a eu le secret de faire entendre, par la mimique de ses figures, plus de choses encore qu'il n'en fait voir. Il sait indiquer par son mouvement un reste de l'action qui a précédé et un peu de celle qui va suivre. Quelle vérité parlante dans la figure d'Élymas frappé d'aveuglement par saint Paul ! Le geste paraît naïf, et cependant il est choisi. La nature en a fourni le motif, mais le style en a revisé l'expression. « Et à l'instant, des ténèbres tombèrent sur lui, et, tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui le conduisît par la main. » Cet instant, Raphaël l'a merveilleusement saisi, de manière à nous montrer la soudaine et irrésistible puissance de l'apôtre. L'enchanteur, privé de la vue, cherche un guide, non pas comme l'aveugle-né qui est habitué de longue date à la prudence, mais comme un homme qui, tout à l'heure, y voyait encore, et qui, brusquement, est passé de la lumière à la nuit. Pour bien sentir cette nuance, il faut comparer l'Élymas de Raphaël avec l'eau-forte de Rembrandt, où cet autre grand maître a représenté le vieux Tobie et si bien rendu la timidité instinctive et les tâtonnements de l'aveugle qui, accoutumé aux ténèbres, traîne ses pas et n'avance la main qu'en tremblant.

Jetez les yeux sur l'*École d'Athènes :* une attitude, un geste, y caractérisent tous les philosophes de l'antiquité. Le cynisme de Diogène est raconté par l'abandon de sa posture ; la doctrine obscure et décourageante d'Héraclite, par sa contenance attristée ; l'indifférence du pyrrhonien, par sa manière tranquille et ironique de regarder par-dessus



ÉLYMAS FRAPPÉ D'AVEUGLEMENT, PAR RAPHAËL.

l'épaule du jeune aspirant qui écrit avec ardeur les paroles entendues. Le divin Platon montre du doigt la patrie de l'idéal ; le positif Aristote semble modérer du geste l'enthousiasme de son maître. Socrate, qui raisonne en tenant de sa main droite l'index de sa main gauche, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache une à une à son interlocuteur Alcibiade. Dans le groupe des élèves d'Archimède, on reconnaît, à la différence du maintien, le disciple attentif et recueilli qui suit le théorème du géomètre, l'écolier qui, plus pénétrant, a devancé la démonstration, et celui qui, voulant l'expliquer à un quatrième, ne trouve en lui qu'une intelligence tardive, accusée par l'inertie du visage et par une main ouverte qui n'a pu encore rien saisir.

Au cinquantième chapitre de son traité, Léonard de Vinci recommande l'imitation des muets dans leur pantomime (*li moti de' mutoli*), parce que les muets, faute de posséder un signe, ont appris l'art d'y suppléer par tous les autres ; mais la crainte de n'être pas compris pousse les muets jusqu'à l'excès du geste, et pourrait conduire le peintre aux grimaces, ou tout au moins à cette mimique ressentie et chargée dont Nicolas Poussin ne s'est point assez défendu. La pantomime du peintre n'est pas seulement un moyen de faire comprendre l'intention de ses figures ; c'est un moyen de les représenter belles et intéressantes dans leurs passions mêmes. Le personnage d'un tableau doit plutôt laisser voir son âme que la faire voir. Son geste n'est pas pour démontrer sa passion, mais pour la trahir.

L'auteur du *Marcus Sextus* et de *Clytemnestre*, Pierre Guérin, allait souvent étudier son art au théâtre. De là sa manière poétiquement solennelle, mais quelquefois apprêtée et tendue. Il semblerait, au premier abord, que l'étude de la scène tragique doit profiter au peintre de style : il n'en est pas ainsi cependant. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre, qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précédentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, permet aux héros de théâtre des mouvements exagérés, dont il ne voit pas même l'exagération. Il en est du geste scénique à peu près comme du décor ; l'un et l'autre s'adressent à des masses pour lesquelles il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent et n'y peuvent pas regarder d'assez près pour apprécier les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il importe de frapper juste, mais il faut aussi frapper fort. Au contraire, n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, le peintre ne saurait lui faire accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du

théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher son inspiration première. Pourquoi s'en rapporter aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter aux sources de la poésie elle-même?

Ce qu'il y a de commun entre l'acteur et le peintre, c'est qu'ils étudient la vérité individuelle d'autant plus qu'ils se rapprochent du comique. Lorsque Molière écrit le *Misanthrope* ou le *Tartufe*, il généralise, il est vrai, mais il entre alors dans une comédie si haute qu'elle touche au tragique. De même, le peintre, à mesure qu'il s'élève, abandonne la petite vérité pour la grande, se rappelant que la peinture, comme le théâtre, a ses brodequins et ses cothurnes.

Le célèbre Garrick disait un jour à un comédien qui jouait le rôle d'un ivrogne: « Mon ami, ta tête est véritablement ivre; mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison. » Cela en venait à dire que l'unité est dans le geste la loi des maîtres et le secret de la nature. Gratiolet a fort bien dit (*Conférences sur la Physionomie*) : « La société des organes du corps vivant est une république parfaite : tous les organes gémissent à l'occasion de la douleur d'un seul; tous se réjouissent quand un seul est dans la joie... et cette contagion du sentiment, ce concert des organes, sont exprimés à merveille par le mot *sympathie*... » La nature, en effet, a localisé nos organes, mais pour les rendre ensuite solidaires. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, divisent le travail de la vie, et font l'analyse des sensations dont la synthèse est dans l'âme. Nous ne saurions ni toucher les couleurs, ni voir les parfums; le son n'affecte point nos yeux, ni la lumière notre goût, et l'odorat ne nous dit point si la rose est plus légère que l'œillet; mais la sensation, une fois reçue, se généralise : elle retentit dans tout l'organisme. Voyez la figure du Laocoon : elle souffre de la tête aux pieds ; elle frémit jusqu'à l'orteil.

Descartes observe que notre âme, qui a toujours quelque influence sur les muscles, n'a aucun pouvoir sur le sang, et qu'ainsi la pâleur ou la rougeur subite ne dépendent point de notre volonté. Cette belle remarque peut s'étendre à certains gestes qui sont aussi involontaires que les mouvements du sang, et qui échappent à l'empire de l'âme. C'est au peintre d'en prendre note, je veux dire d'en dessiner un trait hâtif lorsqu'il a pu les saisir au passage dans la réalité vivante.

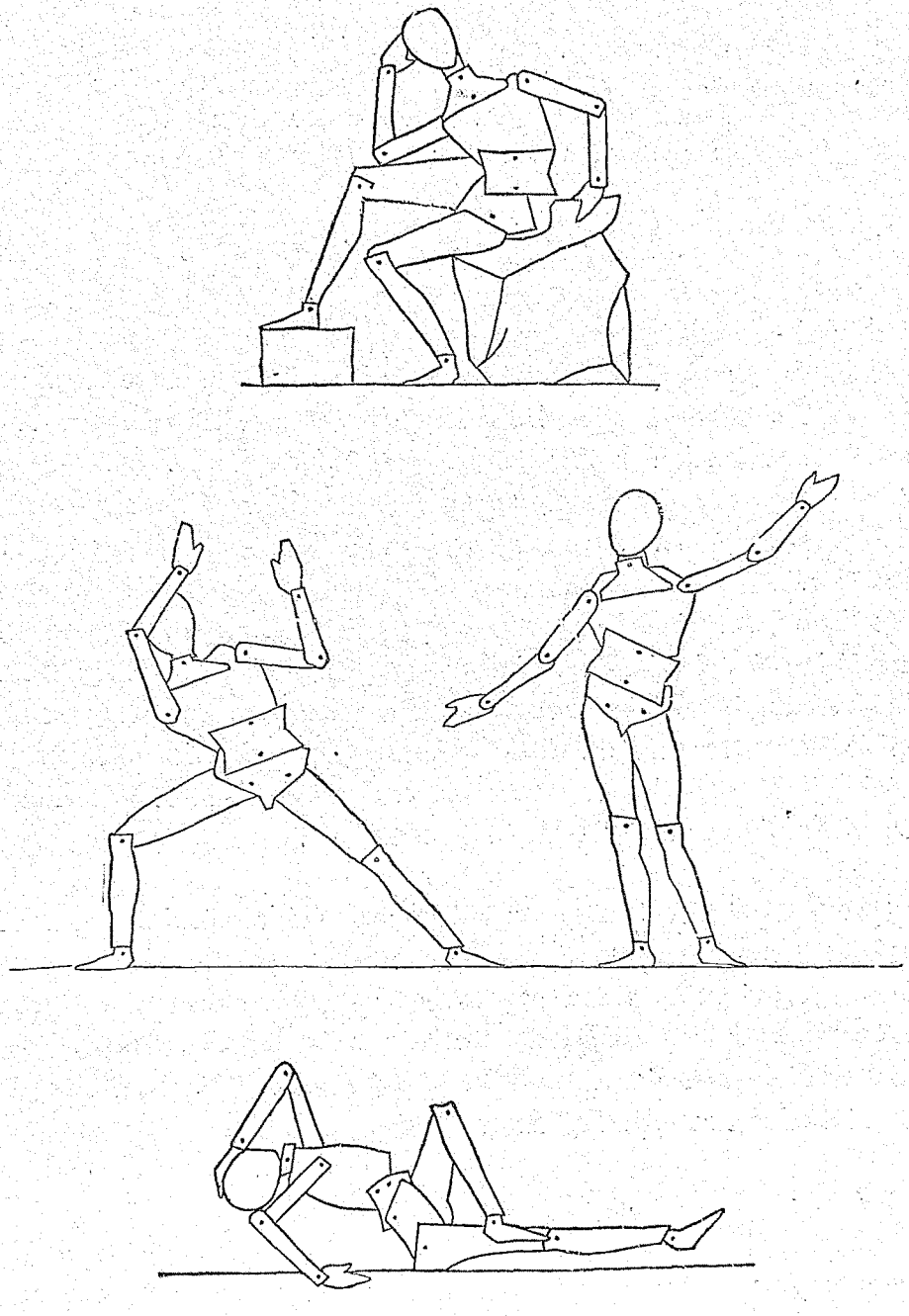
Mais les modèles ne sont pas toujours sous les yeux du peintre, et combien d'ailleurs sont fugitifs les mouvements que la nature nous offre! Comment même les imiter sur la vie si on n'en connaît les conditions mécaniques et les rouages! Les artistes de l'antiquité, selon toute apparence, se servaient, pour étudier le geste, de squelettes artificiels, dont

les membres étaient assemblés par écrou aux jointures. Ces sortes de statuettes articulées sont décrites avec précision dans une satire de Pétrone : « Pendant que nous buvions ainsi et que nous admirions la magnificence du repas, un esclave apporta un squelette d'argent, construit de telle façon que ses articulations et ses vertèbres pouvaient se tourner en tous sens. Après avoir posé plusieurs fois ce squelette sur la table, et lui avoir donné les différentes postures que permettaient les attaches mobiles de ses membres (*catenatio mobilis*), Trimalcion s'écria : Pauvres humains! ce que c'est que de nous!... »

Ce passage de Pétrone nous rappelle l'écrivain qui nous le signala, le savant et judicieux Paillot de Montabert, que nous avons connu dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il habitait Saint-Martin de Troyes, ancienne abbaye du Primatice. Devenu aveugle, il aimait causer d'un art qui avait absorbé toutes ses pensées. Un jour que nous parlions de mannequins, il nous pria de lui lire un chapitre de son *Traité de Peinture* où il décrit les figures découpées et mouvantes que les peintres antiques avaient dû employer, disait-il, non-seulement pour chercher et composer des pantomimes expressives, mais pour représenter des figures qui volent ou qui se précipitent, et dont les mouvements n'ont pu être posés par aucun modèle. C'était en regardant les figures peintes à teintes plates sur les vases grecs, que le profond théoricien avait songé aux mannequins en cartes découpées dont il a donné le dessin dans son livre. On voit, en effet, sur les poteries antiques, des gestes hardis et libres, des mouvements quelquefois outrés jusqu'à la caricature, mais toujours vifs, résolus, parlants, et qui semblent avoir été inventés au moyen de découpures mobiles. N'est-ce pas l'imagination de l'artiste, plutôt que la nature, qui a inspiré les pantomimes de ces silhouettes étonnantes, et ce qu'il y a de singulièrement expressif dans ces figures de prêtresses, de ménades, d'éphèbes et de satyres, qui tantôt paraissent célébrer des mystères, tantôt exécutent des danses sacrées, ou se poursuivent en délire autour des amphores? Est-il possible d'ailleurs qu'un modèle obéisse fidèlement, par son attitude ou son geste, à la pensée d'un autre, et à plus forte raison aux rêves d'une fantaisie étrangère? Comment dès lors suppléer au spectacle de la nature plus sûrement que par ces figures mouvantes, qui, présentant comme l'algèbre du corps humain, n'en sont que plus propres à formuler ses postures et ses mouvements, dans la mesure du possible, et qui, passant, sous la main du peintre, de la plus faible signification à la plus forte, lui disent le moment juste où le geste est déjà énergique sans être encore violenté?

Quel que soit, au surplus, le moyen que l'artiste aura préféré, c'est à

lui, s'il veut grandir, de s'appuyer sur la vérité réelle pour s'élever à une vérité plus fière, de façon que ce qui, dans la nature, n'était qu'un langage, devienne, dans l'art, une éloquence.



EXEMPLES DE FIGURES DÉCOUPÉES ET MOUVANTES

D'après Paillot de Montabert.

X

QUAND LA COMPOSITION EST UNE FOIS ARRÊTÉE, QUAND LES GESTES ET LES MOUVEMENTS ONT ÉTÉ PRÉVUS, LE PEINTRE CONSULTE LE MODÈLE POUR DONNER DE LA VRAISEMBLANCE A SON IDÉAL ET DU NATUREL AUX FORMES QUI DOIVENT L'EXPRIMER.

La nature est un immense poëme, mais un poëme obscur, d'une profondeur insondable et d'une complexité qui nous apparaît comme un désordre sublime. Tous les germes de beauté sont en elle contenus et confondus; mais il n'appartient qu'à l'esprit humain de les découvrir, de les dégager et de les créer une seconde fois en y mettant l'ordre, la proportion et l'harmonie, c'est-à-dire l'unité. Elle nous fait entendre tous les sons, mais l'homme seul a inventé la musique. Elle renferme tous les bois et tous les marbres; l'homme seul en a tiré l'architecture. Elle déroule à nos yeux des campagnes hérissées de monts et de forêts, arrosées de fleuves, coupées de torrents ; l'homme seul y a trouvé la grâce des jardins. Elle met au monde chaque jour des individus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu, et en soumettant ces formes aux lois de l'unité, il en fait, sculpteur ou peintre, une œuvre d'art.

Quand les lignes de sa composition ont été construites, quand les gestes et les mouvements de ses figures ont été prévus dans l'esquisse, le peintre en vient à *dessiner* son tableau; ce qui veut dire ici chercher l'expression par le caractère du dessin. C'est à lui de choisir, dans le répertoire immense des formes humaines, celles qui conviennent le mieux à traduire son émotion ou sa pensée.

Qu'est-ce que le dessin? Est-ce une pure imitation de la forme? Si cela était, le plus fidèle de tous les dessins serait le meilleur, et dès lors aucune copie ne serait préférable à l'image fixée sur la plaque daguerrienne, ou calquée mécaniquement ou dessinée par le diagraphe. Cependant ni le diagraphe, ni le calque, ni l'instrument photographique, ne nous donnent un dessin comparable à celui qu'auraient tracé Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange. Chose étonnante, et tout d'abord

incompréhensible ! l'imitation la plus exacte n'est pas, à tout prendre, la plus fidèle, et la machine, en saisissant le réel, n'a pas toujours saisi le vrai. Pourquoi ? parce que le dessin n'est pas une simple imitation, une copie mathématiquement conforme à l'original, une reproduction inerte, un pléonasme. Le dessin est un projet de l'esprit, comme l'indique si bien l'orthographe de nos pères, qui écrivaient *dessein*. Tout dessin est l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, et par cela même il est chargé de nous faire voir quelque chose de supérieur à la vérité apparente, lorsque celle-ci ne révèle aucun sentiment, aucune pensée. Mais quelle est cette vérité supérieure? Elle est tantôt le caractère de l'objet dessiné, tantôt le caractère du dessinateur, et dans le grand art, elle est justement ce qu'on nomme le style.

Avant d'aller plus loin, que signifient ces mots : le caractère d'un objet ? Ils signifient le côté permanent de sa physionomie, la dominante des impressions qu'il peut produire. Or l'ensemble des traits qui donnent aux objets leur caractère, ce n'est pas seulement l'œil qui le saisit, c'est la pensée. Il se peut que ces caractères ne paraissent pas clairement à la surface : le peintre alors les débrouille. Il se peut qu'ils soient altérés par quelques alliages : le peintre alors distingue entre les qualités intimes et les qualités étrangères. Il démêle la vérité primitive parmi les accidents qui sont venus la corrompre ; il y ramène l'harmonie, l'unité. C'est dans ce sens que nous devons interpréter une parole que Taddeo Zuccaro attribue à Raphaël : *Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être...* Voyez ce rocher : il est abrupt, il est âpre, et cependant si nous le regardions de près, nous y remarquerions peut-être des parties lisses, des passages adoucis et arrondis ; mais ces traits exceptionnels n'empêchent pas que le rocher ne soit rugueux et sauvage ; et pour le rendre plus sauvage encore et plus rugueux, le dessinateur va négliger ou atténuer, volontairement ou à son insu, telles formes accidentelles, tandis qu'il amplifiera, s'il le faut, les formes significatives et y insistera. De la sorte, le dessin aura mis en relief le caractère de l'objet dessiné, et, bien supérieur à l'œuvre d'une machine, il sera une œuvre d'art.

Que le caractère des formes soit, dans le dessin, la qualité dominante, bien supérieure à la justesse mathématique, cela est si vrai qu'il n'est rien de plus intéressant à voir que les croquis d'un maître. Je ne parle pas de ces croquis légers où le crayon ne fait qu'effleurer une image entrevue, parce que le dessinateur en est encore, comme dit Fénelon, à *fredonner* sa pensée ; je parle de ces dessins abrégés, rapides, où le peintre, n'ayant pas eu le loisir d'être correct, n'a saisi de l'objet que son

aspect le plus frappant, et a jeté sur le papier plutôt un sentiment qu'une imitation, plutôt une impression qu'une copie. Combien de traits manquent ou sont indiqués à peine! Combien de détails sont élagués! Et cependant ce croquis concentré et sommaire a déjà tout dit, s'il nous a fait toucher au doigt le caractère, voilé ou saillant, que présentent toutes les formes, même les formes inanimées, et qui est alors, pour ainsi parler, l'esprit des choses.

Il y a plus: en présence des créations de la nature, l'artiste a le privilége d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie. Telle femme à qui le Corrége trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familier, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes campagnes; mais l'un y découvrait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature est pour lui ce qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres,* précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité, ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style;* quiconque les imite n'a qu'une *manière.*

Mais en dehors du style propre à chaque grand maître, et dont il lui est si difficile de se dépouiller, il y a quelque chose de supérieur encore et d'impersonnel, il y a le style. Ce qu'il faut entendre par ce mot, nous l'avons assez dit dans le cours du présent ouvrage. Le style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique. Ce style par excellence, où, au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle, il n'a été réalisé que dans la sculpture grecque au temps de Périclès, et nous aurons à examiner bientôt s'il est réalisable dans la peinture. Dès à présent, il est prouvé que le dessin n'est pas une pure imitation de la forme, une imitation littérale. Il n'est pas cela, du moins, pour un maître.

Pour un maître, dis-je, car c'est ici le moment de distinguer entre celui qui apprend et celui qui sait, et de porter notre attention sur l'enseignement du dessin.

Le mot de Raphaël que nous avons cité plus haut « il faut peindre la

nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être, » ne s'adresse pas à des écoliers ; il n'est bien intelligible qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure que, s'il a été prononcé, il n'a dû l'être que devant des hommes tels que Jules Romain, Perino del Vaga ou Polydore. Pour un commerçant, rien ne serait plus malentendu que de lui conseiller l'idéal et de lui dire : « Corrigez la nature. » L'artiste qui débute doit copier naïvement, religieusement ce qu'il voit : mais pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux ; il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir ; et comment l'apprendre ?

Plusieurs méthodes peuvent être bonnes. Il en est une cependant que la philosophie recommande : c'est celle qui consiste à passer du simple au composé, du permanent à l'accidentel, de ce qui est à ce qui paraît être.

Tous les corps, ayant trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, ont une *forme*. Il en est toutefois qui, pour le regard, peuvent être considérés comme n'ayant aucune profondeur : ceux-là n'ont que des *contours*. Une feuille de papier bien unie, par exemple, n'a qu'une configuration déterminée par ses contours extérieurs. Les figures dont les silhouettes fantastiques décorent les vases grecs n'offrent aucune apparence d'épaisseur ; aussi ne sont-elles pas des formes humaines, elles n'en sont que les ombres. Ce qu'on entend particulièrement en peinture par le mot forme, c'est un objet qui a des parties saillantes et des parties rentrantes. Il en résulte qu'il est impossible de dessiner une forme quelconque sans faire plus ou moins de la perspective ; et voilà pourquoi Léonard de Vinci voyait dans la perspective ; *la raison universelle du dessin*. Mais la perspective, qu'est-elle ? La science des formes apparentes. Or, pour bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, il importe de les connaître tels qu'ils sont. L'on ne peut voir juste qu'avec les yeux de l'esprit, et une forme qu'on aurait dessinée sans la comprendre soi-même, on ne saurait là faire bien comprendre aux autres : l'ignorant regarde, l'intelligent voit.

Donc, avant d'enseigner le perspectif, qui est le côté continuellement accidentel, il est utile d'enseigner le géométral, qui est pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente, car l'altération visuelle d'un objet vu en raccourci, d'un chapiteau, par exemple, est indépendante du chapiteau lui-même, qui n'en conserve pas moins ses proportions positives, sa hauteur, sa largeur, son volume ; en d'autres termes, sa construction géométrique. Que fait l'architecte avant de dessiner un édifice ? Il en trace d'abord le plan, qui en mesure les profondeurs, ensuite le profil, qui en détermine la hauteur, ensuite la face, qui en

donne la largeur; et c'est quand il possède toutes ces mesures qu'il dessine l'édifice en géométral, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité, sauf à le dessiner plus tard en perspective, c'est-à-dire tel qu'il sera en apparence : ainsi doit procéder l'enfant qui débute. Veut-il nous donner l'idée d'une pyramide à faces inégales, qu'il en décompose les superficies; qu'il sache d'abord quel est le polygone qui en est le plan; qu'il dessine ensuite les triangles, dont chaque côté du plan sera la base; qu'il se rende compte des rapports qu'ils auront entre eux; quand il saura que la pyramide n'est que l'assemblage de ces surfaces, il la dessinera avec intelligence.

Si, au contraire, on laisse prendre à l'écolier l'habitude de dessiner les objets par approximation, sans mesure et sans règle, il lui arrivera ce qui arrive à un voyageur qui veut apprendre l'anglais, et qui, à peine débarqué à Douvres, s'empresse de répéter tout de travers ce qu'il entend dire. En commençant de parler mal, il en contracte l'habitude, il s'apprend à lui-même une prononciation mauvaise, qui par la suite devient incorrigible. Que s'il eût pendant quelque temps gardé le silence, il aurait accoutumé son oreille à la prononciation vraie, qui eût pénétré dans son esprit, dans sa mémoire. Mais encore, pour qu'elle y pénètre parfaitement, est-il essentiel que notre voyageur ait vu le langage imprimé; qu'il sache comment les mots s'écrivent, de quelles consonnes et de quelles voyelles ils sont formés. C'est là, pour ainsi dire, le géométral de la langue, et l'altération qu'elle subit dans la bouche du peuple en est comme la perspective. De même, pour bien prononcer une forme par le dessin, il faut savoir avant tout comment elle s'écrit dans le vocabulaire de la nature.

Connaître les formes avant de les dessiner, c'est pour le commençant une condition nécessaire. Il ne saura crayonner avec justesse une tête droite ou inclinée, s'il n'en sait les divisions, et à plus forte raison une figure entière s'il n'a pas appris les proportions du squelette et ses mesures génériques. Et comme toutes les lignes sont des droites ou des courbes, et que la géométrie est le principe de toutes les formes, c'est par les éléments de la géométrie que s'ouvrira l'enseignement du dessin.

L'artiste, en procédant ainsi, suivra la marche tracée par celui que Platon appelle l'éternel géomètre. Bien avant que la vie se manifestât par ce qui en est la plus haute expression, le sentiment et la pensée, une géométrie mystérieusement symétrique s'est produite dans la cristallisation; les formes triangulaires ou polyédriques qu'ont prises les corps, en passant de l'état liquide à l'état solide, et les droites rigides que dessinent les prismes des minéraux, ont précédé l'avénement du règne où

s'est montrée l'élégance des végétaux, la courbe des fleurs, et de cet autre règne, bien supérieur, où s'est annoncée une nouvelle symétrie, non plus cette fois rigoureuse, glacée et fatale, mais rompue par la liberté du mouvement, animée par la vie, rachetée par la grâce, ou remplacée par l'équilibre. La géométrie, qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l'art, et dont le dernier mot est la beauté.

Aussi bien, toute la science du dessinateur consistant à creuser des profondeurs fictives sur des surfaces planes et à superposer des plans, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une sphère, possédera en abrégé la science entière du dessin, puisqu'il aura su imiter le saillant et le fuyant, et ménager tout ce qui donne aux formes leur modelé, savoir : le clair, la demi-teinte, l'ombre, le reflet et l'ombre portée. Mais une précaution à prendre avec le jeune élève, c'est qu'on ne lui commande pas de résoudre deux problèmes à la fois, en lui donnant à saisir la forme qu'il doit imiter, et à trouver du même coup la manière dont il traduira sur le papier son imitation. Savoir *lire* le modèle est déjà malaisé ; savoir *écrire* ce qu'on a lu, avec le crayon ou l'estompe, est une seconde difficulté ajoutée à la première. Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont inventés avant lui? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, géométrique ou non, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'apprendre les procédés de convention par lesquels on l'interprétera. Car enfin les contours qui emprisonnent une figure sont des lignes convenues, nécessaires, pour fixer l'image sur une surface plane. Sont également convenues, les façons d'exprimer les ombres et d'indiquer les plans par des hachures de crayon ou des teintes étendues à l'estompe. Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence, en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. Quant à placer tout d'abord l'écolier en présence du modèle vivant, ce serait le précipiter dans un déluge d'erreurs et le vouer aux découragements les plus amers, avec aussi peu de prudence et de raison que si l'on demandait à un aspirant musicien de déchiffrer une symphonie.

Après la géométrie et la perspective, le dessinateur qui sent en lui les hautes vocations du peintre fera bien d'apprendre les éléments de l'architecture, comme le disait naguère un sculpteur éminent dans un discours très-substantiel et très-remarquable sur l'enseignement du

dessin[1]. « Il est encore dans le champ de la création, disait-il, des notions exactes et un art souverain ; car si, au début des premières études, nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un enseignement plus élevé, comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne une base et un cadre à toutes les œuvres d'art. Elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre. Elle assied les idées pittoresques dans des lignes stables, car elle est dans la nécessité de fixer ; fixer les masses, les mouvements, la vie et jusqu'au sentiment, afin de donner tout cela dans un spectacle qui soit animé, sans qu'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir. »

Y a-t-il un principe pour dessiner juste? Oui, et maintenant nous allons nous retrouver avec les grands maîtres. Ils nous enseigneront que l'art repose, comme la science, sur des axiomes d'une simplicité qui, à première vue, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie, » voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, en fermant les yeux sur le détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux ; je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se montre pleinement que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de quelques grands maîtres. Certains artistes, même illustres, ont procédé autrement, Michel-Ange, par exemple, qui, au lieu de fondre les parties dans le tout, leur donne un relief exagéré, un contour ressenti, et, au lieu d'envelopper les muscles, les développe ; mais Michel-Ange est un homme qu'il faut admirer sans le suivre, parce que son génie, absolument inimitable, égare infailliblement les imitateurs. Les vrais maîtres du dessinateur qui commence sont Léonard de Vinci et Raphaël : le premier, parce que, malgré son amour pour l'intimité du détail, il demeure grand par la tranquillité et la largeur de ses ombres ; le second, parce qu'il enseigne une grandeur sans effort, et que, même dans une faible copie de son

1. Rapport fait au nom du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. Guillaume, membre de l'Institut, à la suite de l'Exposition de dessins qui a eu lieu au palais des Champs-Élysées, en 1865, et à laquelle ont concouru presque toutes les écoles de France.

dessin, il reste encore de la grâce et du charme, tant il est difficile de corrompre la beauté de l'original!

Pour mieux nous faire comprendre, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse*. Tandis que l'artiste romain, après



ÉTUDE DE RAPHAEL POUR L'APOLLON DU PARNASSE.

avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans, et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure: il l'analyse, il la copie pièce à pièce. Il aperçoit un monde dans chaque morceau et s'y arrête, suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire. Arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails; il compte les veines et les plis de la peau, et les ourlets de la chair autour des ongles; et pendant ce temps, il oublie l'ensemble, ou, comme dit un proverbe allemand, *les arbres l'empêchent de voir la forêt,* de telle sorte

que, si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général en est juste ou paraît l'être, ce sera par miracle, ou parce que le génie tudesque, avec une patience infinie, aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera dans le dessin quelque chose d'inégal, de pénible et de roide, et dans la figure entière un caractère individuel qui lui interdira la grandeur et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Raphaël et Albert Dürer restera, dans l'œuvre de celui-ci, un paysan de la campagne romaine, tandis que le peintre d'Urbin n'aura qu'à effacer encore quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt, montant sur le sommet du Parnasse, le ménétrier de la Sabine mènera le chœur des Muses et sera le dieu de la poésie.

Mais une question se présente maintenant, qui est peut-être la plus délicate, la plus ardue et une des plus belles que nous ayons eu à examiner dans ce livre. Le style, en peinture, est-il de la même qualité que le style en sculpture ?

L'art statuaire, nous l'avons dit, poursuit avant tout la beauté. Il cherche, parmi les innombrables exemplaires de la vie humaine et de la vie animale, ceux qui représentent une variété collective, et en qui se résume toute une famille d'êtres. Sa mission est de fixer les types. Il n'imite pas les traits de tel homme généreux et fort : il sculpte la force généreuse qui se nomme Hercule. Il ne modèle pas seulement l'image de tel ou tel beau jeune homme : il modèle ce gymnaste accompli, cet éphèbe élégant et souple, robuste et léger, qui s'appelle Mercure, et qui est à lui seul toute la grâce et toute la jeunesse du sexe mâle. C'est au statuaire qu'on peut appliquer ce vers de je ne sais quel poëte sur un peintre antique :

> En rassemblant ces traits, le *sculpteur* transporté
> Ne forme aucune belle : il forme la beauté.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le peintre. Sans doute il lui est permis de s'élever parfois à la majesté de l'art symbolique, et de se rapprocher ainsi de la grande sculpture par la pureté de ses formes, par le choix de ses attitudes et la signification de ses draperies ; mais alors il court le danger d'avoir l'apparente froideur du marbre sans en avoir le relief imposant, la plénitude vénérable. Il est d'ailleurs, dans la peinture, un élément essentiel qui se prête malaisément aux expressions emblémа-

tiques : c'est la couleur. A moins de s'en tenir aux sévérités de la peinture monochrome, et de mettre l'unité à la place de l'harmonie, l'artiste, en employant la couleur, particularisera ce qu'il veut généraliser, et contredira sa propre grandeur. La couleur ne peut être une allusion à l'idée qu'à la condition d'être *une*. Dans sa variété, charmante ou pathétique, gaie ou sombre, elle n'exprime que les nuances variables du sentiment ou de la sensation.

Le peintre est donc plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, c'est-à-dire au mouvement et au changement. Il est plus près de la nature; ses personnages sont plutôt des caractères que des symboles, plutôt des hommes que des dieux, et le plus souvent il a pour mission de nous les représenter dans le milieu où ils se meuvent, dans l'air qu'ils respirent, intéressants par une individualité choisie, colorés par la lumière, encadrés par le paysage, revêtus du costume qui indique leur nationalité, environnés des circonstances qui précisent leur action. Le peintre se contente donc d'être expressif là où le statuaire veut être beau, et il subordonne à tel point la beauté physique à la physionomie morale, qu'il ne repousse pas même la laideur.

Cette conception de l'art est celle qui a distingué les grands Florentins du xve siècle, Masaccio, Filippino Lippi, Donatello, et en particulier Léonard de Vinci. Persuadé que le style du peintre a ses racines, non pas en dehors, mais au plus profond de la nature, et que toute figure humaine recèle un feu caché dont l'étincelle peut jaillir sous le regard de l'artiste, ce grand homme recherchait les caricatures vivantes, et il les copiait avec une fidélité inexorable, espérant découvrir, dans l'excès de la laideur, l'exagération d'un caractère qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Dans le temps où il peignait ce tableau sublime, *la Cène*, on le voyait chaque jour parcourir les marchés et les faubourgs de Milan, afin d'y surprendre ces visages grotesques ou effrayants, qui n'étaient pour lui qu'un défaut d'équilibre entre la conception et l'enfantement, entre l'idée et la forme, comme si la nature aveugle, dans l'obscurité d'un songe, eût perdu la mesure de ses créations et réalisé des cauchemars. Mais ces caricatures dégrossies lui servaient à retrouver le noyau d'un caractère. Il purifiait, il ratissait le monstre jusqu'à ce qu'il eût ressaisi, à travers les déviations produites par des accidents mystérieux, le germe d'une physionomie profondément caractérisée, et redevenue belle en demeurant énergique. Les têtes à jamais admirables des apôtres de la *Cène* avaient été ainsi dégagées, pour la plupart, de certaines laideurs observées par le peintre dans les bas-

fonds de la vie. Entre les mains de l'artiste guidé par un tel maître, tout charbon peut devenir un diamant.

De nos jours, pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. Ingres a compris, et c'est sa gloire, qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. Voyez son *Œdipe expliquant l'énigme :* avec quel art le peintre y a mêlé quelques accents individuels à la pureté des formes génériques ! Par la courbure insensible du profil, il empêche que son héros ne soit semblable à une statue. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux, indice des fatigues, il les accuse au plus vif et comme jamais sculpteur n'oserait certainement les accuser. Le personnage se trouve ainsi particularisé sans être appauvri. La dignité de sa posture est tempérée par une pointe de familiarité et de naturel, et au lieu d'avoir devant nous un être purement mythologique, une abstraction, nous avons un héros qui, descendu tout à coup des vagues régions de la légende, se présente comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné par les chemins la plus affreuse des destinées humaines, et qui, après avoir été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, a vraiment expiré à Colone, dans le bois des Euménides... Regardez maintenant la *Source :* vous y remarquerez tels signes d'une jeunesse encore impubère qui individualisent la figure, par exemple, l'engorgement léger des malléoles et l'enveloppement des genoux, et telles autres particularités qui dépasseraient la liberté du sculpteur, notamment l'oreille attachée un peu haut et un peu loin. Quel charme n'y a-t-il pas à croire que cette naïade n'est pas une pure allégorie, mais bien une jeune fille vivante, que le peintre aura un jour aperçue à l'entrée d'une grotte, d'où s'échappe quelque ruisseau qui s'appelle peut-être le Céphise ou l'Ilissus !

Ah ! nous ne sommes plus au temps où le peintre, faisant de toute figure une idée, comme dans l'antique Égypte, supprimait les individus en ne leur prêtant d'autre physionomie que celle de leur caste. Les guerriers, les héros, les pharaons, les dieux, les prêtres, les esclaves, tous étaient là pour signifier leur espèce, non pour affirmer leur personne. Chaque figure est un emblème, chaque esclave représente des milliers d'esclaves, chaque prêtre représente la classe entière des prêtres, de sorte qu'il n'est pas un personnage, dans cette peinture étrange, qui ne soit multiplié aux yeux de l'esprit par tous ses semblables, et qui n'apparaisse

comme un nombre! Sur les murailles du temple défilent des processions d'idées figurées par des fantômes toujours les mêmes, toujours réglés par un rhythme sacerdotal. Les variétés individuelles disparaissant sous l'uniformité du symbole, toute personnalité s'efface, et les hommes ne sont plus que les lettres d'une écriture énigmatique. Oui, nous sommes loin, bien loin de cet art solennel où l'artiste, commandé par la religion, immolait la nature à l'idéal secret du sanctuaire. Nous ne pouvons plus même rajeunir cette peinture des Grecs, si semblable, selon toute apparence, à leur sculpture. Affranchis désormais des formes hiératiques, nous demandons à nos peintres des figures qui soient prises parmi les enfants de la vie. Nous voulons qu'ils distinguent ce que l'antiquité voulait confondre, et qu'ils mettent en relief les personnalités qu'elle dédaignait.

Consulter le modèle! qui oserait s'en dispenser, quand nous savons que Raphaël lui-même s'y est astreint toute sa vie? Et quelle précieuse leçon dans les dessins que ce grand peintre a faits d'après nature! Il y reste encore tant de naïveté qu'ils semblent être le produit d'une science infuse... Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille,* devenue si fameuse, que nous possédons au Louvre, la Vierge de François Ier. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël, qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu, que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus, qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant un sourire, et laissant deviner dès les premiers contours leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas été encore

visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi, quand ce modèle transfiguré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce qu'avant d'être le



ÉTUDE DE RAPHAEL POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS 1er.

tableau d'une famille divine, elle aura été l'image d'une famille humaine.

On voit maintenant quel est le rôle du dessinateur devant la nature; je dis du dessinateur qui n'est plus écolier, qui est devenu maître. Le modèle doit lui servir, mais non l'asservir. Lorsqu'il fait poser une femme, un homme, un vieillard, un enfant, il a une idée, il entrevoit un but. Il veut exprimer un drame, une action, une *poésie,* comme disait le grand Titien (je vous envoie la poésie de Vénus, *vi mando la poesia di*

Venere). Eh bien, je suppose que l'héroïne de son tableau futur, antique ou moderne, soit une Stratonice aimée ou une Marguerite amoureuse, comment imaginer que la première femme venue saura prendre les attitudes convenables, et surtout qu'elle possédera la beauté enchanteresse qui explique l'amour d'Antiochus, ou bien les grâces naïves qui justifient la célébrité du poëme germanique et la tendresse de toute l'Allemagne pour l'amante de Faust? Que si l'artiste se propose de peindre un Homère aveugle, qui suit son guide par les chemins, en chantant ses rapsodies immortelles, lui suffira-t-il de copier le vieux mendiant qui tout à l'heure demandait l'aumône sur un pont? Jetons les yeux sur ce



LA VIERGE DITE DE FRANÇOIS Ier (MUSÉE DU LOUVRE).

dessin de Filippino Lippi, fait d'après nature pour servir à une figure de saint Michel : que de choses le maître ne va-t-il pas modifier, que de pauvretés ne devra-t-il point passer sous silence, lorsqu'il faudra que cet homme rencontré dans la rue se transfigure en archange! Il est trop clair que le modèle vivant n'est ici qu'un renseignement nécessaire, une référence. Or, si tous les mots de la langue sont dans le dictionnaire,



ÉTUDE DE FILIPPINO LIPPI POUR UN SAINT MICHEL
(Collection de M. Émile Galichon).

l'éloquence n'est que dans l'âme de l'écrivain, et si toutes les vérités sont dans la nature, c'est pour que le peintre y puise les éléments de son expression, non pas en composant ses figures de pièces et de morceaux, mais en les ramenant à l'unité de caractère qu'il a conçue, en faisant triompher le sentiment qui l'anime, en agissant enfin comme le musicien qui presse ou ralentit la mesure, selon la gaieté ou la tristesse de son cœur.

Du reste, rien n'est plus rare que les beaux modèles, surtout en France, où le mélange des races a effacé l'accent primordial de la création. La beauté franche, ou du moins l'intégrité des caractères primitifs, ne se rencontre guère que chez les peuples qui n'ont pas mêlé leur sang à celui des autres, comme les montagnards de la Savoie, les Albanais, les Circassiens, les Éthiopiens, les Nègres. Quiconque a mis quelquefois les pieds dans nos ateliers de peinture sait combien les modèles y sont défectueux. Ordinairement, ce sont des êtres dégénérés et sans la moindre culture, qui ont été conduits par la misère à exhiber pour de l'argent leurs formes veules ou boursouflées, leurs allures triviales, leurs proportions malheureuses et sans unité. Que de fois, dans l'atelier de Paul Delaroche, n'avons-nous pas vu des modèles d'hommes et de femmes, d'ailleurs recherchés pour certaines beautés partielles, présenter cependant les défauts les plus hostiles au regard, de grosses apophyses, des muscles pauvres, une chair malsaine, un caractère vague et insignifiant! L'un avait les clavicules saillantes et sèches; l'autre, le sternum graisseux et invisible. Celle-ci, qui possédait encore de belles épaules, un col bien attaché, des bras pleins, péchait par les déformations de la gorge; celle-là n'offrait guère qu'une main fine ou un joli pied, mais le torse était maigre, l'épaule chétive, le coude pointu, et il fallait acheter au prix de ces misères une qualité exceptionnelle.

Il est à remarquer, du reste, que toutes les écoles de décadence ont introduit dans la peinture les vulgarités du modèle, je veux dire ces laideurs qui ne peuvent être ni rachetées par le caractère ni transfigurées par le sentiment. Les Pietre de Cortone, les Giordano, les Solimène, aussi bien que Vanloo, Restout, Pierre, Natoire, Boucher, ont reproduit de semblables vulgarités en les chargeant encore. De là ces têtes communes, ces bras cahotés, ces genoux pointus ou épais, ces cuisses tordues, ces jambes cambrées, ces pieds maladifs et déformés qui rappellent ce qu'on a vu dans la rue, ou sur le port, ou parmi les baigneurs de la plage. Jamais les caractères de la nature n'y reparaissent avec leur pureté originelle, leur unité frappante. Chez eux, une Diane, une Junon, sont des courtisanes aux chairs flasques, dont la nudité laisse voir tantôt de vilains plis, tantôt des fossettes molles qui semblent imprimées dans la ouate, et en somme, si l'on reconnaît la présence de la nature dans leurs tableaux, c'est seulement à ses déviations, à ses erreurs.

Il est donc permis de dire, sans paradoxe, que rien n'est plus loin de la vérité qu'un tel naturalisme; car, au lieu d'être naturelle, toute difformité est contre nature, puisqu'elle est un démenti aux lois éternelles et une corruption des exemplaires divins. Au contraire, il n'est

pas de figure au monde qui soit plus vraie que l'*Ilissus* et le *Thésée*. Comment croire cependant que ces figures furent estampées sur le vif? La nature a-t-elle jamais enfanté des individus aussi beaux que ces statues? Pourquoi donc, dans leur perfection incomparable, sont-elles d'une vérité si vraie, si naïve même, en apparence? C'est que Phidias a ressaisi l'esprit de la création, a retrouvé l'essence des formes, et que rien ne saurait être plus vrai que l'essence de la vérité. Les grands artistes prennent la nature pour modèle, mais ils ne prennent pas un modèle pour la nature.

XI

L'ARTISTE, APRÈS AVOIR VÉRIFIÉ LES FORMES QU'IL A CHOISIES, ACHÈVE PAR LA LUMIÈRE ET PAR LA COULEUR L'EXPRESSION MORALE ET LA BEAUTÉ OPTIQUE DE SA PENSÉE.

Nous touchons maintenant à la peinture proprement dite, nous entrons dans son vrai domaine. Jusqu'à présent la pensée de l'artiste est demeurée comme couverte d'un voile. Sa composition, si elle n'est qu'une esquisse dessinée, nous pouvons nous la figurer comme un bas-relief qui serait à peine visible dans l'ombre de l'atelier. Mais qu'une fenêtre s'ouvre aux rayons du soleil, que la lumière se fasse, et aussitôt le bas-relief va se transformer en un tableau profond, où les plans pourront être multipliés à l'infini, et que la perspective creusera en faisant disparaître la surface plane qui servait de fond au bas-relief et que remplaceront un ciel, un paysage, une architecture fuyante, ou les murailles d'un palais magnifique, ou l'intérieur d'une cabane.

Fille de la lumière, la peinture crée à son tour une lumière à elle, et tout en imitant les effets lumineux qu'elle a observés dans la nature, elle porte en elle-même les éléments de sa clarté et de son obscurité. Il n'en est pas du peintre comme de l'architecte ou du sculpteur, dont les palpables créations sont soumises à la puissance mobile et changeante de la lumière naturelle. Tel monument qui paraît simple et grandiose au clair de lune peut perdre ces qualités au grand jour, s'il est chargé de détails et rapetissé par une abondance d'ornements superflus qui avaient disparu à l'incertaine clarté de la nuit. Telle sculpture expressive, presque tragique, comme le *Pensieroso* de Michel-ange, pourrait changer de caractère si on la changeait de place, et si, au lieu d'être éclairée par en haut, elle recevait une lumière d'en bas, qui dissiperait les ombres si profondé-

ment mélancoliques dont s'enveloppe le visage du héros. Au contraire, le peintre puise sa lumière dans sa boîte à couleurs, et lors même qu'il lui plairait de n'employer que les différents degrés d'une couleur unique, il est le maître de distribuer sur son œuvre le clair et l'obscur avec cette seule couleur, pourvu qu'il se conforme aux lois de l'optique. C'est le soleil, il est vrai, qui éclaire la toile du peintre; mais c'est le peintre qui éclaire lui-même son tableau. En y représentant à sa volonté les apparences de la lumière et de l'ombre qu'il a choisies, il y fait tomber un rayon de son esprit.

Libre ainsi d'illuminer son drame d'une manière qui restera invariable, il n'a pas à craindre que la lumière extérieure vienne jamais contredire le sentiment qui l'a inspiré, et cette liberté est justement ce qui lui permet de faire servir à l'expression le ménagement des lumières et des ombres, le *clair-obscur*. Bien que ce mot soit quelquefois employé par les peintres pour désigner un ton crépusculaire qui tient le milieu entre le jour et les ténèbres, il faut entendre par clair-obscur cette partie essentielle de la peinture, qui est l'art de l'éclairer.

Nous avons comparé à un bas-relief monochrome l'esquisse dessinée du peintre. Supposons maintenant que ce bas-relief a cessé d'être un marbre; qu'il se compose de substances diverses; que certains personnages y sont revêtus, dans l'ombre, de draperies claires, et, dans la lumière, de draperies sombres; que parmi les figures, il s'en trouve de basanées ou de noires; qu'il se mêle à la composition des arbres au feuillage brun et d'autres au feuillage pâle: voilà le clair-obscur modifié par la somme de noir et de blanc que viennent y apporter les divers éléments du tableau. La lumière, en rencontrant des surfaces qui l'absorbent et des surfaces qui la renvoient, a changé l'effet du dessin et en a varié l'aspect, sans cependant détruire dans sa masse le grand parti de clair-obscur que le peintre avait pris d'abord. Ces variétés introduites dans l'harmonie première du dessin par des notes plus ou moins hautes, plus ou moins basses, de lumière et d'ombre, sont ce qu'on appelle des *valeurs*. La valeur d'un objet en peinture est donc le degré de force avec lequel il réfléchit la lumière. Dans le clair-obscur d'un tableau qui représenterait un groupe de fruits, par exemple, une orange aurait moins de valeur qu'un citron, parce que l'orangé est moins lumineux que le jaune. Ainsi tous les objets visibles de la nature possèdent un degré de clarté et d'obscurité qui leur assigne une place dans la gamme du clair-obscur, et leur donne une valeur qu'on appelle aussi leur *ton*. Ce mot, dérivé du

grec τόνος, qui signifie tension, vigueur, exprime la somme de l'intensité lumineuse. Il est synonyme de valeur.

Il faut donc distinguer le ton de la *teinte*, c'est-à-dire de la couleur, bien que ces deux termes, ton et teinte, soient souvent employés l'un pour l'autre à cause de leur étroite parenté. Rigoureusement parlant, le ton est indépendant de la teinte et peut en être séparé. Nous verrons bientôt que le graveur, lorsqu'il traduit sur le cuivre les couleurs d'un tableau, ne fait autre chose que séparer le ton de la teinte. Au surplus, la nature elle-même nous montre à chaque instant des substances qui n'ont pas le même ton bien qu'elles aient la même couleur. Le lilas, par exemple, qui ressemble à la violette par la couleur, en diffère cependant par le ton, puisque le lilas est un violet clair et le violet un lilas foncé. Réciproquement, deux objets présentent parfois des tons égaux et des teintes différentes. Ainsi, lorsque le ciel s'assombrit à l'horizon et devient d'un gris bleuâtre, il arrive souvent que le feuillage de tel arbre qui reste éclairé par le soleil, et qui tout à l'heure se détachait en vigueur sur l'horizon, devient à peu près du même ton que le ciel, de sorte que le peintre a de la peine à discerner si le ciel a plus de valeur que l'arbre, ou si c'est le vert-clair de l'arbre qui en a plus que le gris-bleu du ciel.

Cette distinction entre le ton et la teinte, entre la valeur et la couleur, nous amène à distinguer entre le clair-obscur et le coloris ; le premier, qui particularise les objets par le relief, le second, qui les particularise par la couleur. Tant que le tableau demeure monochrome, la peinture est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Il lui reste encore à traduire les valeurs en couleurs, à revêtir de nuances sans fin telles formes qui, dans l'économie du clair et de l'obscur, jouaient un rôle à peu près semblable, à remplacer enfin la lumière blanche, qui enlève les figures les unes sur les autres, par la lumière colorée, qui, venant les enrichir de ses teintes, en rendra l'illusion plus vive, le mirage plus charmant.

XII

LE CLAIR-OBSCUR AYANT POUR BUT
NON-SEULEMENT DE METTRE LES FORMES EN RELIEF,
MAIS DE RÉPONDRE AU SENTIMENT QUE LE PEINTRE VEUT EXPRIMER,
OBÉIT AUX CONVENANCES D'UNE BEAUTÉ MORALE
AUSSI BIEN QU'AUX LOIS DE LA VÉRITÉ NATURELLE.

D'après le peu que nous savons de la peinture antique, et le peu qui nous en reste, il est permis de croire que le clair-obscur n'est devenu un moyen d'expression que dans les temps modernes. Sous l'influence de la sculpture, qui était chez les Grecs l'art dominant, leur peinture n'a guère employé la lumière et l'ombre que pour l'imitation des parties saillantes et rentrantes de la forme. Philostrate, décrivant une figure de Vénus, dit que la déesse sort du tableau comme si elle voulait être poursuivie, et Pline raconte que, dans le portrait d'Alexandre peint par Apelle, en Jupiter tonnant, les doigts qui tenaient la foudre paraissaient hors de la toile, *extra tabulam esse*. Mais il est peu probable que la peinture grecque se soit servie de la lumière et de l'ombre pour ajouter à l'intérêt de l'action représentée la poésie du clair et de l'obscur. Modelées une à une en plein air, les figures du tableau grec étaient selon toute apparence juxtaposées comme celles d'un bas-relief; elles ne formaient point un ensemble qui eût une signification par le charme du mystère ou par le triomphe de l'éclat. Il semble que jamais aucun trouble n'ait obscurci les âmes sereines des peintres antiques et qu'ils n'aient point soupçonné l'expression de l'ombre. Cependant, après les longues tristesses du christianisme, l'humanité dut se réveiller un jour avec des sentiments que l'antiquité n'avait point connus ou du moins qu'elle n'avait pas manifestés dans son art: la mélancolie, l'inquiétude vague, les tourments de la superstition, toutes les ombres du cœur. Lorsque la Grèce ressuscita en Italie, lorsque Athènes s'appela Florence, la lumière antique reparut, mais à travers les voiles du sombre moyen âge, et c'est alors que le premier des grands génies modernes, Léonard de Vinci, apporta dans la peinture une lueur nouvelle, et, trouvant l'éloquence de l'ombre, fit entrevoir que le clair-obscur saurait exprimer les profondeurs de la rêverie comme celles de l'espace, et, avec tous les reliefs du corps, toutes les émotions de l'âme.

Oui, si l'on s'en tient à la vraisemblance, ce sont les modernes qui,

non contents de modeler séparément chaque figure, ont inventé de *modeler le tableau*, c'est-à-dire de le traiter à son tour comme une seule figure, comme un seul tout, ayant ses grands partis de clair, de brun et de demi-teintes. Titien comparait avec justesse, et en maître qu'il était, le clair-obscur d'un tableau bien éclairé par le peintre à l'effet d'une grappe de raisin dont chaque grain en particulier offre du côté du jour son clair, son ombre et son reflet, tandis que tous les grains pris ensemble ne présentent qu'une seule large masse de lumière soutenue par une large masse d'ombre. Cette comparaison nous conduit au principe qui domine la théorie du clair-obscur. Ce principe, c'est l'unité, qui veut dire ici l'harmonie du spectacle pour la vue et l'harmonie de l'expression pour la pensée, et de plus, l'accord voulu par le sentiment entre ces deux harmonies.

Combien l'art est supérieur à la nature lorsqu'il se meut dans son domaine, qui est le beau! Il se peut qu'une tempête éclate sur l'Océan en pleine lumière et même par un gai soleil : quel artiste voudra la peindre sans y compromettre le ciel, sans y ajouter l'horreur des nuages les plus sinistres et les menaces de la nuit? N'est-ce pas un rôle expressif que joue le clair-obscur dans le *Naufrage de la Méduse*, traversé par cette lumière pâle et froide qui glisse sur les mourants et les cadavres, tandis qu'à l'horizon lointain un rayon d'espoir sillonne la mer? Que de fois il arrive que le soleil éclaire à contre-sens des catastrophes qu'il ignore! Est-ce au peintre d'imiter cette sublime indifférence alors que ce n'est pas trop de toutes les ressources accumulées de son art pour remuer fortement les âmes? « Vous êtes bien en arrière de votre siècle, — disait un philosophe à un artiste, — si vous croyez qu'il est sans intérêt de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. » A l'inverse de la nature, qui distribue au hasard ses poésies dans l'infini des temps et des espaces, la peinture n'a pour nous émouvoir qu'un espace très-limité, un moment très-court. Voilà pourquoi les lois de l'unité s'imposent à elle, non comme une entrave, mais au contraire comme un moyen sûr de redoubler son énergie et de tendre ses ressorts.

Et d'abord, que le choix du luminaire soit abandonné à la volonté du peintre, nous l'avons dit, et cela va sans dire; mais que de trésors sont déjà contenus dans cette seule liberté, que de variantes elle nous promet! Parcourons l'histoire des peintres, ou plutôt promenons-nous dans la galerie du Louvre : nous y verrons que chacun des grands génies de la peinture a sa lumière à lui, son heure de prédilection, son flambeau. Léonard de Vinci préfère pour son tableau, comme les femmes pour leur beauté, les lueurs tempérées de la lampe ou celles du demi-jour. Il se

plaît à jouer dans un ton mineur la musique du clair-obscur et à laisser tomber le doux mystère d'une gaze sur ses évocations les plus vivantes, particulièrement sur cette tête de la Joconde dont le regard nous fascine derrière le store de poésie qui semble interposé entre elle et nous. « Le visage, dit-il, acquiert une grâce et une beauté singulières par la fusion des lumières et des ombres. On en voit des exemples sur les personnes assises aux portes des maisons obscures et éclairées à la chute du jour. »

Vienne Rubens, le peintre des magnificences extérieures et de l'apparat, il ouvrira ses fenêtres toutes grandes au soleil et il osera en imiter les splendeurs. Rembrandt, au contraire, âme de songeur, homme *en dedans*, choisit un atelier sombre où il ne laisse pénétrer qu'un rayon avare et comprimé. La banalité du grand jour lui déplaît et l'importune; il ne vit à l'aise que dans le monde intérieur de ses pensées, dans la mélancolie et la profondeur infinie de ses demi-teintes, produites par des lueurs fantastiques plutôt que naturelles. C'est là qu'il invente l'apocalypse de la lumière. Il prodigue les ombres; mais il les creuse; il les veut à la fois sourdes et transparentes. Il se représente le théâtre de la vie comme une retraite subobscure, et si le soleil y éclate un instant, c'est pour aller bientôt se tranquilliser, s'attiédir et se perdre dans cette harmonie silencieuse où il épouse la nuit.

Poëte amoureux et attristé, Prud'hon trahit sa préférence pour les ombres adoucies et les lumières pâles. C'est aux clartés de la lune qu'il promène la grâce de son élégie et les amères voluptés de sa douleur; c'est encore aux rayons de l'astre nocturne qu'il peint les plus horribles tragédies, la mort d'Abel et la mort du Christ. D'autres, comme Elsheimer, Léonard Bramer, Gérard Honthorst, se vouent à l'imitation des lumières artificielles; ils ne regardent la nature qu'aux flambeaux; ils aiment la nuit noire et ils recherchent dans la tradition tous les sujets, tous les drames dont la terreur peut être redoublée par l'obscurité, car il y a quelque chose de pathétique dans les ténèbres lorsqu'elles oppriment la douleur. Enfin il s'est trouvé même au sein de notre école française, si claire pourtant et si mesurée, des génies fantasques, épris de l'extraordinaire, qui ont éclairé leurs tableaux ou plutôt leurs visions de lueurs phosphorescentes, et de nos jours on a vu Girodet s'inspirer des poésies d'Ossian pour évoquer les ombres des guerriers français dans les palais qu'habitent les fantômes de Fingal et de ses compagnons, et y faire apparaître les grands généraux de la République, Marceau, Kléber, Hoche, Desaix, Jourdan et Dugommier, qui, portés sur des météores, déchirent de leurs éperons les brouillards illuminés de l'Olympe scandinave.

Mais la liberté du peintre est encore plus étendue, car il lui appar-

tient, quand il a choisi son luminaire, de le supposer étroit ou large, diffus ou concentré, animé ou froid. Il lui appartient aussi d'en diriger l'incidence au profit de la beauté visible, et même selon le sentiment que sa peinture doit exprimer.

Veut-il produire des effets ressentis, et, pour le spectateur rapproché, un énergique relief? il resserre l'ouverture par où la lumière entrera et il la fait bondir sur certains côtés de la forme, dont la saillie est alors augmentée par des ombres résolues. Il obtient ainsi des plans positifs et nettement formulés, à la façon de Caravage, de Ribera, de Valentin, au risque de tomber, comme ces maîtres, dans l'opacité du noir, et d'ôter aux carnations leur aspect naturel en leur donnant tantôt l'apparence du plâtre, tantôt celle d'un cuir épais, jaune et dur, qui ne laisse transparaître ni la couleur ni la circulation du sang.

Veut-il représenter des scènes qui ont dû se passer en plein air et qui n'ont à produire que l'expansion du sentiment, l'épanouissement de l'âme? il choisira, comme Véronèse et Rubens, un luminaire élargi, ouvert, abondant, de nature à lui procurer des masses légères et gaies, suffisamment soutenues par des fonds demi-obscurs. Et ce n'est pas seulement à des spectacles brillants et pompeux, comme les *Noces de Cana* ou le *Couronnement de Marie de Médicis*, que convient une lumière diffuse et généreuse; elle convient aussi à tout ce qu'on appelle les grandes machines, parce qu'une vaste composition, soit qu'on la destine à décorer une muraille, soit qu'elle forme un tableau séparé, ne serait pas tolérable si elle était attristée, étouffée par l'étendue des ombres, pour peu surtout qu'elles fussent tranchantes. Il n'est pas vraisemblable que de larges espaces soient éclairés par un jour de cachot, et c'est ici qu'il importe de se rappeler ce que dit Léonard de Vinci, au chapitre CCCXLIII de son livre : « La lumière universelle donne plus de grâce aux figures qu'une lumière particulière et petite, parce que les lumières larges et puissantes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin et avec grâce, tandis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une forte somme d'ombres, et paraissent de loin comme une plate peinture (*mai appariscono da luoghi lontani altro che tinte*)... »

De cette belle observation il résulte que les tableaux de chevalet sont les seuls où l'on puisse épargner la lumière, parce que le spectateur, devant les regarder de près, y découvre des profondeurs qui à distance se résoudraient en une masse de noir. Tous ceux qui ont visité le musée du Louvre y ont remarqué deux petits tableaux de Rembrandt qu'on nomme les *Philosophes*. Chacun représente un vieillard en méditation dans une

chambre souterraine, qui reçoit, par une sorte de soupirail vitré, un peu de lumière. Cette lumière assourdie traverse avec peine la poussière du vitrage; elle suinte le long des murs, elle rampe sur le sol, elle indique vaguement les formes du vieillard, et, bientôt vaincue, elle va se perdre dans la nuit du caveau. Il est impossible de mieux exprimer par la seule magie du clair et de l'obscur la mélancolie tranquille d'une rêverie solitaire et le silence. Eh bien, si l'on suppose que Rembrandt eût peint ses *Philosophes* de grandeur naturelle, sur une toile de cinq ou six mètres, on sentira tout de suite que ces masses ténébreuses eussent perdu toute poésie et que nous aurions au Louvre deux tableaux monstrueux, presque ridicules, au lieu de posséder les deux diamants de la peinture sombre. Rembrandt, il est vrai, dans sa fameuse *Ronde de nuit*, qui est une grande toile (et qui fut probablement une Ronde de jour), a laissé beaucoup d'importance et d'étendue à ses ombres; mais du moins il s'est bien gardé de tomber dans les tons d'encre, à l'exemple du Caravage et de Ribera, et ses ombres, bien que rembrunies par le temps, conservent encore une transparence heureuse; elles sont comme imbibées d'une clarté qui s'est assoupie dans le mystère et qui demeure semblable à une secrète et lointaine réminiscence du soleil.

Maintenant, quel sera l'angle d'incidence de la lumière choisie? Viendra-t-elle d'en haut, ou d'en bas, ou de côté? La supposera-t-on placée en face du tableau ou derrière les figures?

Winckelmann raconte, dans ses *Remarques sur l'Architecture des anciens*, que les jeunes filles de Rome, lorsqu'elles ont été promises en mariage, se font voir pour la première fois en public à leur époux dans la rotonde du Panthéon, parce que le jour n'y pénètre que par une ouverture unique pratiquée au centre de la voûte, et que le jour d'en haut est le plus favorable à la beauté. Les femmes sont ici les meilleurs juges et leur décision est sans appel. Nous y ajouterons cependant une considération, c'est que l'homme étant le seul, parmi les êtres vivants, à qui l'attitude verticale soit naturelle, est destiné à recevoir la lumière qui tombe d'en haut. Cette lumière fait valoir toutes les grâces de la figure humaine, dont la dimension en hauteur est si dominante. Il n'en est pas ainsi des spectacles de la nature. Les montagnes, les collines, les arbres, les fleuves, les ravins et les autres accidents du paysage perdent une partie de leur caractère et de leur forme quand ils sont éclairés à pic. Aussi la campagne n'est-elle jamais plus intéressante pour le paysagiste que lorsqu'elle est traversée obliquement et presque horizontalement par les rayons du matin ou les rayons du soir. Au contraire, la figure humaine est en général plus belle quand elle reçoit la lumière qui

vient des cieux. Dans une galerie dont les ouvertures sont ménagées sur la pente du comble, les statues produisent l'effet le plus agréable et ont le plus de dignité. Une nappe de lumière, en s'étendant sur les pectoraux, les agrandit à l'œil, efface le dessous des côtes, recule les plans du ventre, et accuse par un clair décidé celle des deux jambes qui, étant plus ou moins fléchie, avance sur l'autre et ne porte point. Mais c'est la tête humaine surtout qui, sous la lumière d'en haut, réunit toutes ses beautés. La saillie des frontaux se dessine, les yeux deviennent plus brillants sous la cavité sombre que creuse l'arcade des sourcils; la pommette légèrement se soulève, le nez se simplifie et s'allonge, marqué par une traînée lumineuse que soutient l'ombre portée où le noir des narines s'adoucit et se perd. Enfin, pour peu que le jour ne soit pas absolument perpendiculaire, le rayon anime la lèvre inférieure, modèle le menton, et, laissant dans l'ombre l'enfoncement du cou, en forme une colonne obscure qui porte la masse claire du visage.

Que la lumière vienne d'en bas, tout ce bel ordre renversé se change en désordre. Qui de nous n'est offusqué de voir les actrices de nos théâtres se défigurer si souvent aux feux de la rampe qui trahissent leur beauté et vérifient leur jeunesse? Combien de fois le jeu de leur physionomie n'est-il pas démenti par cet éclairage à contre-sens qui, jetant une ombre au-dessus des pommettes, leur prête une expression équivoque de douleur ou de malice? Il est remarquable aussi que les monuments d'architecture cessent d'avoir toute leur signification lorsqu'ils sont éclairés horizontalement, et à plus forte raison d'en bas, parce que les profils des chapiteaux, des bandeaux, des corniches ont été motivés par la chute des eaux du ciel, en même temps que par la verticalité de la lumière, et que l'architecte a prévu leur ombre en dessous et non pas en dessus. Pour les monuments, comme pour la figure humaine, si la lumière arrive de face et de manière à dévorer les ombres, elle aplatit ce qu'elle devait mettre en relief. Mais si elle vient de côté ou par derrière, de façon que les objets soient plus ou moins interposés entre le luminaire et le spectateur, cela peut fournir des effets piquants et inattendus, dont l'emploi n'est pas interdit par le goût, quand il ne l'est point par la vraisemblance. Malheureusement, ces singularités éveillent toujours la manie des imitations, et il nous souvient encore du temps où certains romantiques, courant après une originalité facile, multipliaient les tableaux éclairés par le fond, et cernant d'un liseré lumineux des figures tantôt transparentes, tantôt sombres, les faisaient ressembler ou à des lanternes vivantes ou à des mulâtres qui ont reçu de la neige sur les épaules.

Léonard de Vinci veut qu'on oppose à l'ombre un fond clair, au clair un fond sombre, et c'est là un principe général, fécond et sûr, un précepte inattaquable. Il est cependant des coloristes qui ont cru mieux faire et agrandir l'harmonie de leurs tableaux en joignant les bruns des figures aux bruns du fond, et en accompagnant par les demi-clairs du fond les grands clairs des figures. Mais ce sont là des secrets supérieurs à l'enseignement, du moins à l'enseignement élémentaire. Celui qui les a le mieux possédés, c'est le Corrége. Il en a tiré une suavité voluptueuse qui caresse le regard, adoucit l'air, pour ainsi dire, amplifie la nature, détend les cordes de l'esprit, et ajoute un sentiment de bonheur aux spectacles de la vie. Quand il a placé dans son tableau une lumière franche et dominante, il a soin de la faire suivre d'une demi-teinte, et s'il veut revenir à une partie brillante dans un espace moindre, il ne passe pas tout de suite au degré de ton d'où il était parti, mais il y conduit nos yeux par une gradation insensible, de sorte que la vue du spectateur, suivant l'observation de Mengs, est réveillée de la même manière qu'une personne endormie est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréable, éveil qui ressemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu.

« Pendant mon séjour à Venise, dit Joshua Reynolds, j'ai employé la méthode que voici pour me rendre utiles les principes qu'avaient suivis les maîtres vénitiens. Lorsque je remarquais un effet extraordinaire de clair-obscur dans un de leurs tableaux, je prenais une feuille de mon cahier d'études, j'en couvrais de crayon noir toutes les parties, en observant le même ordre et la même gradation qui étaient dans le tableau, et en ménageant la blancheur du papier pour représenter la lumière. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier était toujours couvert de masses à peu près semblables. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres consistait à ne pas donner plus d'un quart du tableau à la lumière, en y comprenant le clair principal et les clairs secondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre et de réserver le reste pour les demi-teintes...

« En tenant à quelque distance de l'œil un papier ainsi crayonné par masses, ou, si l'on veut, grossièrement tacheté, on sera surpris de la manière dont il frappera le spectateur : il éprouvera le plaisir que cause une excellente distribution du clair-obscur, quoiqu'il ne puisse distinguer si ce qu'on lui montre est un sujet d'histoire, un paysage, un portrait ou de la nature morte, car les mêmes principes s'étendent à toutes les branches de l'art... »

Que la masse des demi-teintes occupe environ la moitié de l'espace à

couvrir, que le clair et l'ombre se partagent l'autre moitié, c'est là une moyenne heureuse et à souhait pour le plaisir des yeux. On peut l'adopter à l'exemple des Vénitiens et sur la foi d'un peintre éminent, qui fut aussi un esprit supérieur. Il ne faut rien moins que le génie de Rembrandt pour changer ces rapports et limiter le champ de la lumière à un huitième environ de l'espace. Celui qui ne songerait qu'à flatter la vue devrait s'interdire une telle économie de clair-obscur, car il nous ferait acheter trop cher le piquant de son effet. Mais Rembrandt, qui parlait toujours aux yeux de l'âme, a pu assombrir sa peinture au profit de l'expression morale, et sacrifier la gaieté extérieure du spectacle à la poésie intime de ses pensées. En l'absence d'une semblable poésie, l'abondance du noir ne ferait qu'attrister et décourager le spectateur.

Plus hardi que les Vénitiens et animé d'un génie qui était l'inverse du génie de Rembrandt, Rubens a ménagé à la lumière dans ses tableaux le tiers environ de la surface à peindre. De là cette magnificence aimable, cette pompe séduisante, claire et facile, qui nous enchante au point que chacun de nous voudrait se trouver sur le théâtre des scènes qu'il a représentées, désire se baigner dans les eaux où se plongent ses néréides, se promener dans les palais qu'il a bâtis pour ses héros et qui sont ouverts à ses dieux. Cependant, pour conserver du ressort à des peintures aussi généreusement éclairées, il faut en soutenir l'effet par la variété et la qualité des couleurs. L'éclat que Rubens a obtenu ne tient pas à la vigueur des masses obscures ; elle tient à ce qu'il a exalté sa lumière sans donner plus d'énergie à ses ombres. C'est à Rubens que pensait Montabert, lorsqu'il a dit en son *Traité de Peinture :* « Nous admirons tous les jours la carnation éblouissante de certains enfants éclairés d'une manière piquante dans les rues, en plein air et même au soleil ; cet éclat n'apporte sur leurs têtes si fraîches aucune ombre obscure, ténébreuse, rude ; tout est clair, tout est arrondi et d'un relief puissant, tout est tendre et frais, et cependant rien de trop mou, rien de trop indécis... Le peintre, pour imiter de pareils effets, devra doubler l'éclat de sa lumière, et non pas augmenter l'obscurité de ses ombres. »

Quelle que soit la répartition du clair-obscur, sa beauté optique est soumise à la loi souveraine de l'unité. Mais que signifie le mot *unité?* Il signifie que le tableau ne doit offrir ni deux masses claires d'une égale intensité, ni deux masses brunes d'une égale vigueur. Le moyen sûr de détruire l'effet d'une lumière ou la valeur d'une ombre, c'est de leur assimiler une seconde masse lumineuse ou une seconde masse brune. Il est d'ailleurs sensible que pour être intéressant, tout spectacle pittoresque

doit présenter un point clair dominant dans l'ensemble des clairs, et un point obscur dominant dans l'ensemble de l'obscurité, sans quoi l'attention se divise, le regard incertain se fatigue, l'intérêt se perd. Voyez, par exemple, un portrait en buste de Rubens ou de Van Dyck : si le personnage est vêtu de noir et coiffé d'un chapeau, la masse sombre du chapeau aura moins de volume que celle de l'habit, de sorte que, transporté dans un cadre plus étroit, où les deux bruns se balanceraient en grandeur, le portrait deviendra insoutenable, et la pondération de l'ensemble sera détruite précisément par l'équilibre des noirs. Si le modèle est en cheveux, sa tête formera le clair dominant ; et s'il laisse voir une main, cette main sera moins claire que le visage ; et si la main tient un gant, pour éviter que le gant et la main ne composent une masse qui égalerait en volume celle de la tête, le gant sera supposé de daim, de castor ou d'une teinte neutre, comme les gants de Titien et de Vélazquez ; il sera sali du moins afin que le second clair ne le dispute pas au premier.

Par ces mots « l'unité du clair-obscur » il faut donc entendre, encore une fois, qu'il y aura une masse claire principale et une masse brune dominante, parce que toute rivalité produirait un combat de forces équivalentes qui déconcerterait les yeux et tiendrait en suspens l'impression voulue. Dans le tableau comme dans la nature, la lumière doit être *une* mais non pas *unique*. Quand le soleil illumine la création, ses rayons, réfléchis par les eaux, répercutés par les nuages, provoquent eux-mêmes des clartés secondes qui rehaussent l'éclat de l'astre et font cortége à son triomphe. De même, après le coucher du soleil, les planètes, à la distance infinie où on les aperçoit au fond du firmament, y brillent comme des points lumineux qui accompagnent modestement le flambeau de la nuit et en augmentent le lustre par leur scintillement éloigné et leur petitesse.

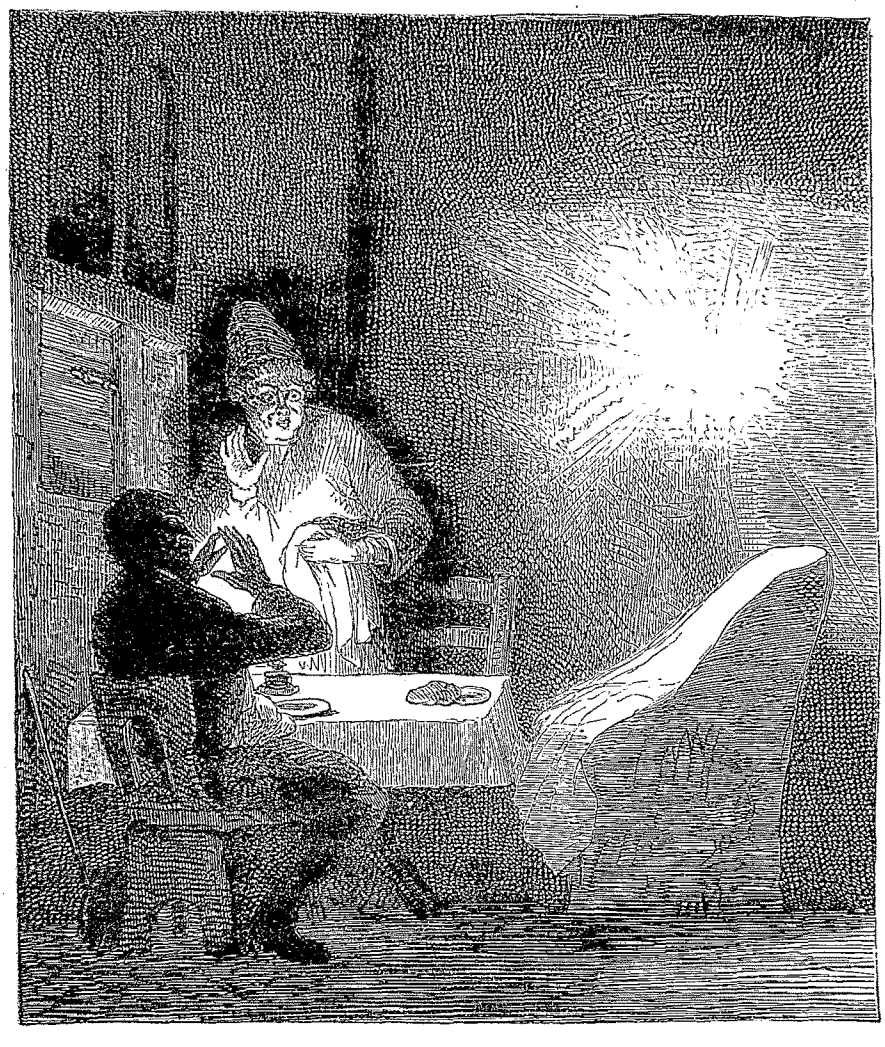
Pour l'expression morale du tableau, deux foyers de lumière, dont l'un est subordonné à l'autre, font quelquefois un effet pathétique et merveilleux. Et ce qui prouve que le clair et l'ombre ont autant d'affinité avec l'âme qu'avec la vue, c'est que les peintres français, guidés par l'esprit plutôt que par le tempérament, sont, de tous les peintres, Rembrandt excepté, ceux qui ont le mieux compris l'éloquence du clair-obscur. Combien nous trouverions belle la *Clytemnestre* de Guérin, si elle était l'œuvre d'un artiste étranger ! Que de prestige dans cette lumière de la lampe qui éclaire le sommeil d'Agamemnon et qui, interceptée par un rideau pourpre, a déjà pris la teinte du sang ! Quel émouvant contraste entre ces deux figures d'Égisthe et de Clytemnestre, qui tremblent la fièvre de leur crime en cette demi-teinte sinistre, et la paix profonde

dans laquelle est endormi le héros et que semblent représenter aux yeux les paisibles clartés de la lune, éclairant une cour intérieure du palais d'Argos !... Chose remarquable, c'est dans une école qui passe pour avoir dédaigné les ressources du clair-obscur et de la couleur, qu'on a vu se produire aussi cet *Endymion* qui dort caressé par les rayons d'une déesse invisible et que Prud'hon ne se lassait point d'admirer... sans parler de Granet, qui a peint tous les drames de la lumière souterraine, et du grand artiste qui, dans son *Virgile lisant l'Énéide*, a rencontré un effet si tragique en imaginant cette figure de Marcellus qui se dresse comme un spectre évoqué par le poëte, et qui projette sur les murailles une ombre colossale et indécise, l'ombre d'un fantôme.

Mais il faut en convenir, c'est à Rembrandt qu'il était réservé de puiser des trésors dans le clair-obscur. « Celui-là est le *clair-obscuriste* par excellence, » disait David à son élève Auguste Couder. En effet, que de choses il a su exprimer par le drame du jour et de l'ombre, ce grand peintre de la brumeuse Hollande, soit qu'il représente le Christ lorsqu'il ressuscite Lazare en faisant éclater la lumière de la vie dans la nuit du tombeau, soit qu'il apparaisse à la Madeleine comme un corps lumineux qui va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine, soit que l'ange quitte la famille de Tobie et s'envole au sein d'une lueur miraculeuse, soit enfin que, dans l'humble demeure d'un charpentier, où une mère allaite son enfant, il tombe un rayon du ciel qui, tout à coup, nous annonce que cette mère est une vierge et que son enfant nous promet un dieu ! Il est une composition de Rembrandt où la lumière joue un rôle sublime, c'est une pensée rapidement écrite sur un dessin lavé de bistre, pour le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*. Les deux disciples, à table avec Jésus-Christ dans une maison pauvre, l'ont vu tout à coup disparaître de devant eux, et ils sont saisis d'une frayeur religieuse, car à la place où ils venaient d'entendre sa voix et de rompre le pain avec lui, ils voient trembler une lumière surnaturelle qui a remplacé le dieu disparu.

Au peintre qui a imité les combats du jour et de la nuit, il reste encore à imiter la présence de l'air et les profondeurs de l'espace. La perspective, qui déforme les lignes, altère aussi les tons, et de même que le bruit s'affaiblit en s'éloignant, et, se perdant peu à peu, finit par devenir le silence, de même les ombres et les lumières, à mesure qu'elles s'éloignent de nos yeux, subissent une dégradation insensible, et finissent, à une grande distance, par n'être plus ni lumière ni ombre, et par s'évanouir dans le ton de l'air. Léonard de Vinci a prouvé par une figure de

géométrie que cette dégradation était mesurable. On peut d'ailleurs en observer le phénomène à l'entrée d'une galerie longue, qui serait également éclairée dans toute son étendue et soutenue par des colonnes ou ornée de statues en marbre, à des intervalles égaux. Si le spectateur se place de



PENSÉE DE REMBRANDT POUR LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

manière à voir toutes les statues se détachant les unes sur les autres, il reconnaîtra que la seconde est moins brillante que la première et la troisième moins claire que la seconde, et ainsi de suite. Par contre, les ombres, qui étaient fermes dans la première, s'adoucissent dans la seconde et vont s'attendrissant, de proche en proche, jusqu'à la dernière statue, qui est à la fois la moins lumineuse et la moins ombrée, et conséquemment la plus confuse au regard.

Il est inutile d'ajouter qu'à distances égales, l'affaiblissement du ton devient plus sensible dans une atmosphère épaisse et vaporeuse que dans un air pur. Mais une telle dégradation ne s'obtient pas seulement en peinture par l'apaisement des clairs et l'adoucissement des ombres; il s'obtient aussi par le caractère de l'exécution ou de la touche, comme nous le dirons bientôt. Les objets avancent ou reculent, non pas uniquement par leur clarté et leur obscurité, mais encore et surtout par la précision ou le vague avec lesquels le peintre nous les montre, c'est-à-dire par le fort ou le faible de la touche qui les accuse; car il peut arriver qu'un lointain soit clair et qu'il reste lointain, comme il arrive aussi que les objets les plus obscurs sont les plus rapprochés du cadre. Ces masses de vigueur que les peintres mettent quelquefois sur le premier plan — et qu'il vaut mieux mettre sur le second, — s'appellent des *repoussoirs*, parce qu'elles ont pour but de faire mieux fuir les objets éloignés, de les repousser. Claude Lorrain, pour approfondir son paysage et en rendre les fonds plus lumineux, a soin de placer sur le devant quelques arbres touffus au feuillage sombre, ou quelques ruines d'un ton vigoureux, qui remplissent dans son tableau le même rôle que les coulisses sur la scène d'un théâtre. Pourvu qu'ils ne soient pas gauchement employés et que le peintre ait su les dissimuler par la vraisemblance, les repoussoirs peuvent être une ressource utile et même un artifice nécessaire, quand il s'agit de creuser l'espace et de feindre un vaste horizon. Dans le portrait du *Jeune Homme vêtu de noir* qui a été si longtemps au Louvre sous le nom de Raphaël, et que l'on attribue maintenant au Francia, dans ce portrait d'une expression si grave, si pénétrante et si triste, j'allais dire si poignante, le buste tout entier forme, par l'énergie de ses ombres à fleur de cadre, un repoussoir admirable, derrière lequel s'enfuit à perte de vue un paysage qui entraîne le regard et la pensée du spectateur, lorsque, après avoir contemplé la rêverie douloureuse de ce jeune homme, il va chercher au loin le calme de la nature.

Ainsi le seul clair-obscur renferme déjà une beauté qui pourrait presque suffire à la peinture, car elle suffit au relief des corps et contient les poésies de l'âme. Mais que de merveilles produira ce grand art, lorsque le peintre, décomposant la lumière, y aura puisé une variété infinie de teintes pour en revêtir l'unité de son clair-obscur, lorsque enfin il aura trouvé dans un rayon de soleil l'écrin des couleurs!

XIII

LE COLORIS ÉTANT CE QUI DISTINGUE PLUS PARTICULIÈREMENT LA PEINTURE DES AUTRES ARTS, IL EST INDISPENSABLE AU PEINTRE DE CONNAITRE LES LOIS DE LA COULEUR DANS CE QU'ELLES ONT D'ESSENTIEL ET D'ABSOLU.

S'il y a tant d'affinité entre le clair-obscur et le sentiment, à plus forte raison y en a-t-il entre le sentiment et le coloris, puisque le coloris n'est autre chose que le clair-obscur nuancé.

En supposant que le peintre n'eût à exprimer que des idées, il n'aurait besoin peut-être que du dessin et de la monochromie du clair-obscur, car avec le clair-obscur et le dessin, il peut représenter la seule figure qui pense, la figure humaine, qui est d'ailleurs le chef-d'œuvre d'un dessinateur plutôt que l'œuvre d'un coloriste. Il peut aussi, avec le dessin et le clair-obscur, mettre en relief tout ce qui tient à la vie de l'intelligence, c'est-à-dire à la vie de relation ; mais il est des circonstances de la vie organique, de la vie intérieure et individuelle, qui ne sauraient être manifestées sans la couleur. Comment rendre sans la couleur, par exemple, dans l'expression d'une jeune fille, cette nuance de trouble ou de tristesse qu'exprime si bien la pâleur de son front, ou bien cette émotion de pudeur qui la fait rougir? A ce trait vous reconnaissez déjà la puissance de la couleur, et que son rôle est de nous dire ce qui agite le cœur, tandis que le dessin nous montre plutôt ce qui se passe dans l'esprit, et voilà une nouvelle preuve de ce que nous avons affirmé au commencement de cet ouvrage : que le dessin est le sexe masculin de l'art, et que la couleur en est le sexe féminin.

De même que le sentiment est multiple quand la raison est une, de même la couleur est un élément mobile, vague, insaisissable, quand la forme est au contraire précise, limitée, palpable et constante. Mais il est dans la création matérielle des substances dont il est impossible que le dessinateur nous donne une idée : ce sont les corps dont le caractère distinctif est dans la couleur, comme les pierres précieuses, et les substances sans formes arrêtées. Si le crayon suffit à la rigueur pour mettre sous nos yeux une rose, il est impuissant à nous faire reconnaître une turquoise ou un rubis, non plus qu'une nuance de ciel ou la teinte d'un nuage. Le coloris est donc le moyen d'expression par excellence, dès qu'il faut peindre les sensations que nous procure la matière inorganique, et

les sentiments qui s'éveillent dans l'intimité de l'être. Il faut donc ajouter au clair-obscur, qui n'est que l'effet extérieur de la lumière blanche, l'effet de la couleur, qui est, pour ainsi dire, l'intérieur de cette lumière.

On entend répéter tous les jours et on lit dans tous les livres que la couleur est un don du ciel; que c'est un arcane impénétrable à celui qui n'a pas reçu l'*influence secrète;* que l'on devient dessinateur et que l'on naît coloriste : rien de plus faux que ces adages; car non-seulement la couleur, soumise à des règles sûres, se peut enseigner comme la musique, mais il est plus facile de l'apprendre que le dessin, dont les principes absolus ne s'enseignent point. Aussi voyons-nous que les grands dessinateurs sont aussi rares et même plus rares que les grands coloristes. De temps immémorial, les Chinois ont connu et fixé les lois de la couleur, et la tradition de ces lois, transmise de génération en génération jusqu'à nos jours, et répandue dans toute l'Asie, s'est perpétuée si bien que tous les artistes orientaux sont coloristes, et coloristes infaillibles, puisqu'on ne trouve jamais une fausse note dans la trame de leurs couleurs. Mais cette infaillibilité serait-elle possible, si elle n'était pas engendrée par des principes certains et invariables?

Qu'est-ce que la couleur?

Avant de répondre, jetons un coup d'œil sur la création. En voyant l'infinie variété des formes humaines ou animales, l'homme conçoit une perfection idéale de chaque forme; il cherche à ressaisir l'exemplaire primitif ou du moins à s'en approcher de plus en plus; mais cette conception est un effort sublime de son intelligence, et si l'âme croit avoir par instants un obscur souvenir de la beauté originelle, ce souvenir fugitif se dissipe comme un songe, et la forme accomplie sortie des mains de Dieu nous est inconnue; elle demeure toujours voilée à nos regards. — Il n'en est pas ainsi de la couleur, et il semble que l'éternel coloriste ait été moins jaloux de son secret que l'éternel dessinateur, car lui-même il nous a livré pour ainsi dire l'idéal du coloris en nous montrant l'arc-en-ciel, où il nous laisse voir, dans une dégradation sympathique, mais aussi dans une promiscuité mystérieuse, les teintes mères qui engendrent l'harmonie universelle des couleurs.

Soit qu'on observe l'iris, soit qu'on regarde les bulles de savon dont s'amusent les enfants, soit que, renouvelant l'expérience de Newton, l'on se serve d'un prisme triangulaire de cristal pour analyser un faisceau de lumière, on voit se former un spectre lumineux composé de six rayons diversement colorés qui sont le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé,

le rouge. Ces couleurs, comment frappent-elles nos yeux? Comme les sons frappent nos oreilles. De même que chaque son retentit en se modulant sur lui-même et passe, par des vibrations d'égale durée, de la plénitude au murmure et du murmure au silence, de même chaque couleur, vue dans le spectre solaire, a son maximum d'intensité et son minimum : elle commence par son plus clair et finit par son plus foncé.

Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme, sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'*indigo*, une septième couleur, qui n'est cependant qu'une nuance du *bleu*. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne saurait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle *primitives*; mais, à vrai dire, il n'y a de primitives que trois couleurs. On ne saurait en effet mettre sur le même rang le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*, qui sont trois couleurs incomposables, et le *violet*, le *vert*, l'*orangé*, qui sont trois couleurs composites, puisque nous pouvons les composer en combinant deux à deux les trois premières, et produire l'*orangé* par le mélange du jaune et du rouge, le *vert* par le mélange du jaune et du bleu, le *violet* par le mélange du bleu et du rouge.

L'antiquité, qui n'avait pas attendu Newton pour observer la lumière colorée de l'iris, n'admettait pourtant que trois couleurs comme vraiment génératrices, et l'évidence de la vérité nous force de revenir aujourd'hui au principe des anciens, et de dire : il y a trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, et trois couleurs composites ou binaires, l'orangé, le vert et le violet. Dans les intervalles qui les séparent, se placent les nuances intermédiaires, dont la variété est considérable, et qui sont comme les dièses de la couleur qui précède et les bémols de la couleur qui suit.

Séparées, ces couleurs et ces nuances nous font distinguer et reconnaître tous les objets de la création; réunies, elles nous donnent la sensation du blanc. La lumière blanche est donc le résumé de toutes les couleurs; elles y sont toutes contenues et latentes.

Cette composition de la lumière blanche une fois connue, nous pouvons définir la couleur. C'est la propriété qu'ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres. La jonquille est jaune parce qu'elle réfléchit les rayons jaunes et qu'elle absorbe les rayons rouges et bleus. Le pavot d'Orient est écarlate parce qu'il ne réfléchit que les rayons rouges et qu'il absorbe les bleus et les jaunes. Enfin si le lis est blanc, c'est que, n'absorbant aucun rayon, il les réfléchit

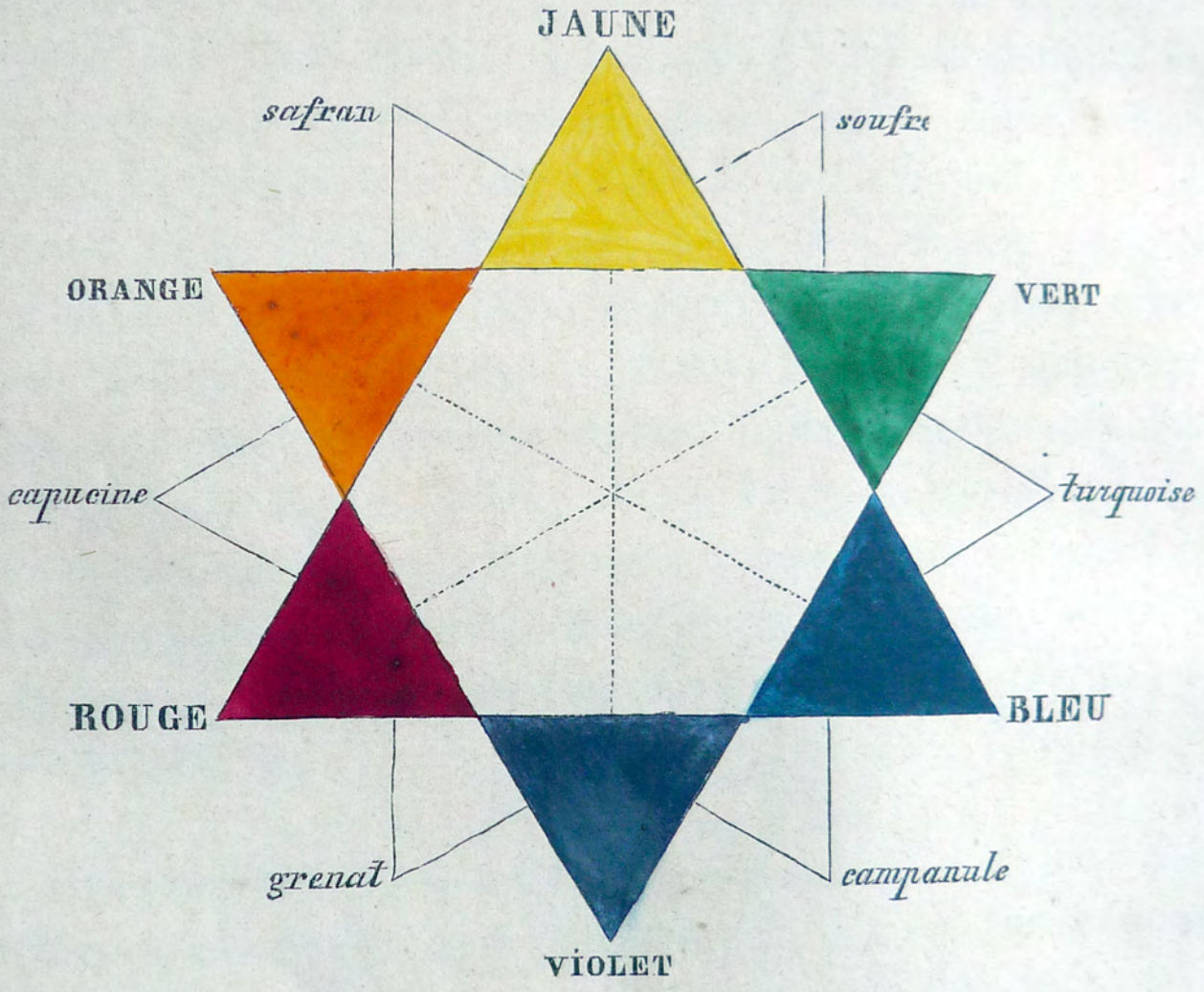
tous, et si tel corps est noir, c'est qu'absorbant tous les rayons, il n'en réfléchit aucun. Il est donc clair, d'après notre définition, que le blanc et le noir ne sont pas à proprement parler des couleurs, mais doivent être considérés comme les termes extrêmes de l'échelle chromatique.

Ici doit avoir place l'exposé des phénomènes merveilleux trouvés ou du moins prouvés par un peintre qui fut aussi un savant opticien, Charles Bourgeois (*Mémoire lu à l'Académie des sciences, le* 22 *juin* 1812).

La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge et le bleu, chacune de ces couleurs sert de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer la lumière blanche. Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives) est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange : ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Loi des couleurs complémentaires. — Cela posé, si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le *vert*, cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité quand on la rapprochera de sa complémentaire, qui est le *rouge*. De même, si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'*orangé*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du *bleu*. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en composer le *violet*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du *jaune*. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. C'est l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée « *la loi du contraste simultané des couleurs.* »

Mais un phénomène étrange, c'est que ces mêmes couleurs, qui s'exaltent par leur juxtaposition, se détruisent par leur mélange. Si vous mettez du vert sur du rouge à quantités égales et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre, et il n'en restera qu'un gris absolument incolore. Il en sera de même si vous mêlez, à l'état d'équilibre, du bleu avec de l'orangé, ou du violet avec du jaune. Cet anéan-


JAUNE
safran
soufre
ORANGE
VERT
capucine
turquoise
ROUGE
BLEU
grenat
campanule
VIOLET

tissement des couleurs est ce qu'on appelle *achromatisme* (de ἀ privatif et de χρῶμα, couleur).

L'achromatisme se produit également lorsque l'on mêle ensemble, à égales doses, les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu. Si l'on fait passer un rayon de soleil à travers trois cellules de verre remplies de trois liquides jaune, rouge et bleu, le rayon qui les aura traversées en sortira parfaitement achromatique, c'est-à-dire incolore. Du reste, pour peu qu'on y regarde, on reconnaîtra que ce second phénomène ne diffère pas du premier, car si le bleu détruit l'orangé, c'est parce que l'orangé contient les deux autres couleurs primaires, le jaune et le rouge ; et si le jaune s'anéantit dans le violet, c'est que le violet contient les deux autres couleurs primaires, le rouge et le bleu. Remarquons déjà combien est juste cette expression de couleurs amies et de couleurs ennemies que nous fournit le commun langage, puisque les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort.

Pour bien se rappeler ce phénomène, il est indispensable au lecteur de composer une rose chromatique ou d'avoir présente à l'esprit celle dont nous donnons ici une image coloriée[1].

Aux angles du triangle debout sont les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu ; aux angles du triangle renversé, les trois couleurs binaires : orangé, vert et violet; entre ces six couleurs, combinées deux à deux, se placent les nuances intermédiaires : soufre, turquoise, campanule, grenat, capucine, safran.

Une observation très-curieuse à faire, c'est que, si l'on choisit dans cette rose trois points colorés, qui puissent former entre eux un triangle équilatéral, les couleurs situées à ces trois points auront toutes les propriétés des complémentaires. Prenons, par exemple, les teintes soufre, capucine et campanule : ces trois teintes, étant placées aux angles d'un triangle équilatéral, seront parfaitement achromatiques, c'est-à-dire que, réunies et équilibrées, elles se détruiront absolument et produiront une valeur incolore, tandis que, si l'on rapproche le soufre du grenat, qui lui est exactement opposé, étant à égale distance du capucine et du campa-

1. Cette rose des couleurs est une image mnémonique indispensable. Elle rend en quelque sorte visible la loi des complémentaires, et elle en exprime les vérités. Si l'on divise la circonférence en 360 degrés, on y voit clairement que chacune des couleurs binaires parfaites est à égale distance des deux couleurs primaires qui la composent. Ainsi l'orangé est à 60 degrés du jaune et à 60 degrés du rouge. On y voit aussi où commence et où finit le domaine des six couleurs... Nous aurons, du reste, à revenir sur ces belles questions, si importantes et si peu connues, dans la suite de cet ouvrage qui sera consacrée aux arts décoratifs.

nule, le grenat et le soufre se surexciteront réciproquement, parce qu'ils sont complémentaires l'un de l'autre.

Mais les couleurs complémentaires ont d'autres vertus, non moins merveilleuses que celles de s'exalter mutuellement ou de s'entre-détruire. « Mettre une couleur sur une toile, dit M. Chevreul, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant; ainsi un cercle rouge est entouré d'une légère auréole verte, qui va s'affaiblissant à mesure qu'elle s'éloigne; un cercle orangé est entouré d'une auréole bleue; un cercle jaune est entouré d'une auréole violette..... et réciproquement. »

Déjà cette belle observation avait été faite par Gœthe et par Eugène Delacroix. Eckermann raconte (*Conservations de Gœthe*) que, se promenant dans un jardin avec le philosophe, par une belle journée d'avril (1829), comme ils regardaient des crocus jaunes qui étaient en pleine fleur, ils remarquèrent que leurs regards, en se reposant sur le sol, y apercevaient des taches violettes. A la même époque, Eugène Delacroix, occupé un jour à peindre une draperie jaune, se désespérait de ne pouvoir lui donner l'éclat qu'il aurait voulu, et il se disait : « Comment donc s'y prennent Rubens et Véronèse pour trouver de si beaux jaunes et les obtenir aussi brillants?... » Là-dessus il résolut d'aller au musée du Louvre et il envoya chercher une voiture. C'était vers 1830; il y avait alors dans Paris beaucoup de cabriolets peints en jaune serin : ce fut un de ces cabriolets qu'on lui amena. Au moment d'y monter, Delacroix s'arrêta court, observant, à sa grande surprise, que le jaune de la voiture produisait du violet dans les ombres. Aussitôt il congédia le cocher et, rentré chez lui tout ému, il appliqua sur-le-champ la loi qu'il venait de découvrir, à savoir : que l'ombre se colore toujours légèrement de la complémentaire du clair, phénomène qui devient surtout sensible lorsque la lumière du soleil n'est pas trop vive et que nos yeux, comme dit Gœthe, portent sur un fond propre à faire bien voir la couleur complémentaire.

Cette couleur est-elle produite par notre œil? Il ne nous appartient pas d'en décider; mais il est sûr qu'en sortant d'une chambre toute tendue de bleu, par exemple, on voit pour quelques moments les objets se teindre en orangé. « Supposons, dit Monge (*Géométrie descriptive*), que nous soyons dans un appartement exposé au soleil et dont les fenêtres soient fermées par des rideaux rouges; si dans le rideau il se trouve une ouverture de trois ou quatre millimètres de diamètre, et qu'on présente à peu de distance un papier blanc pour recevoir le faisceau de rayons qui passe par cette ouverture, ces rayons formeront sur le papier une tache *verte*; que si les rideaux étaient verts, la tache serait rouge. »

Monge ne donne pas la raison du phénomène. Cette raison est, je crois, que notre œil, étant fait pour la lumière blanche, a besoin de la compléter quand il n'en possède qu'une partie. A un homme qui ne perçoit que des rayons *rouges*, que faut-il pour compléter la lumière blanche? Il lui faut le jaune et le bleu; or, le jaune et le bleu sont contenus l'un et l'autre dans le *vert*. C'est donc le vert qui rétablira l'équilibre de la lumière dans un œil fatigué par des rayons rouges.

C'est pour avoir connu ces lois, pour les avoir étudiées à fond, après les avoir par intuition devinées, qu'Eugène Delacroix a été un des plus grands coloristes des temps modernes, et l'on peut même dire le plus grand, car il a surpassé tous les autres non-seulement par le langage esthétique de son coloris, mais par la variété prodigieuse de ses motifs et par l'orchestration de ses couleurs. Semblable à un chanteur qui posséderait tous les registres de la voix humaine, il a reculé les limites de la peinture en ajoutant des expressions nouvelles au langage de l'art.

Ce n'est pas tout encore : si l'on mêle ensemble deux couleurs complémentaires, à proportions inégales, elles se détruiront partiellement et l'on aura un ton rompu qui sera une variété du gris. Composez, par exemple, un mélange où il entre dix de jaune et huit de violet, il y aura destruction de couleurs ou achromatisme pour les huit dixièmes; mais les deux autres dixièmes formeront un gris qui sera nuancé de jaune, parce qu'il y aura eu un excédant de jaune dans le mélange. Ainsi se composent toutes les variétés de couleurs que l'on appelle rabattues, et qui sont des excédants d'achromatisme, comme si la nature employait pour ses colorations ternaires la destruction des couleurs, de même qu'elle se sert de la mort pour entretenir la vie.

La loi des complémentaires une fois connue, avec quelle sûreté va procéder le peintre, soit qu'il veuille pousser à l'éclat des couleurs, soit qu'il veuille tempérer son harmonie, soit qu'il cherche à la rendre mordante et fière par les brusques rapprochements qui conviennent à l'expression d'une scène guerrière ou tragique! Je suppose qu'il faille rabattre dans son tableau un vermillon criard, l'artiste, instruit des lois de la couleur, au lieu de salir au hasard ce vermillon pour en adoucir l'âpreté, l'abaissera par une addition de bleu, et suivra ainsi, sans tâtonnement, la marche de la nature.

Mais, sans même toucher à une couleur, on peut la fortifier, la soutenir, l'apaiser, la neutraliser presque, en opérant sur ce qui l'avoisine. Si l'on juxtapose deux semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, comme du rouge foncé et du rouge clair, on obtiendra tout ensemble un contraste par la différence d'intensité et une harmonie par la similitude

des teintes. Si l'on rapproche deux couleurs semblables, l'une pure, l'autre rompue, par exemple du bleu pur et du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera modéré encore par la ressemblance. Dans une étude sur Eugène Delacroix, nous avons dit comment il avait su appliquer ces précieuses données de la science contemporaine, tantôt avec délicatesse, tantôt avec audace; nous avons raconté comment il essayait ses teintes, comment il cherchait tantôt l'accord des semblables, tantôt l'analogie des contraires, et comment il en mesurait les rapprochements et les espaces, car du moment que les couleurs ne doivent pas être employées à quantités égales ni à égales intensités, l'artiste demeure libre tout en obéissant à des lois infaillibles. C'est à lui d'éprouver ses doses, de distribuer à ses teintes les places et les rôles, de calculer les étendues qu'il leur donnera et de faire, pour ainsi parler, une répétition secrète du drame que formera son coloris. C'est à lui d'employer les ressources du blanc et du noir, — de prévoir le mélange optique, — de connaître la vibration des couleurs, — enfin de prendre garde à l'effet que doit produire la lumière diversement colorée, suivant qu'elle est du matin ou du soir, du nord ou du midi.

Le blanc et le noir. — Deux siècles avant Newton, Léonard de Vinci écrivait : « Le blanc n'est pas une couleur par lui-même; il est le contenant de toutes les couleurs. » (*Il bianco non è per se colore, ma il ricetto di qualunque colore*). Le blanc, en effet, n'est jamais plus blanc, c'est-à-dire plus parfait, que lorsqu'il réfléchit le plus de lumière et qu'il est absolument incolore. Quant au noir, il en est de plusieurs sortes : le noir négatif, celui que produisent les plus épaisses ténèbres de la nuit, — le noir par intensité, celui qu'engendre une couleur primaire à son plus haut degré de concentration, et qui a été signalé par le peintre Ziegler dans ses belles *Études céramiques*. Supposez trois cylindres de verre remplis du jaune le plus concentré, du bleu le plus profond, du rouge le plus intense, chacune de ces trois couleurs primaires donnera la sensation du noir. Que si vous mêlez du blanc à ce noir, vous verrez renaître la *qualité* jaune, rouge ou bleue, de la couleur renfermée dans le cylindre, et la coloration deviendra plus éclatante à mesure que vous augmenterez la *quantité* de blanc, en d'autres termes, la quantité de lumière. — Le noir normal est formé par le mélange des trois couleurs primaires en état d'équilibre et à leur maximum d'intensité, mélange qui produit, comme on l'a vu plus haut, l'achromatisme. « Plus les couleurs sont riches en principes colorants, dit Charles Bourgeois (*Manuel d'Optique expérimentale*), plus l'achromatisme est obscur. » Et comme il suffit du moindre excédant

de jaune, de rouge ou de bleu pour nuancer l'achromatisme, le peintre, en composant son noir, pourra lui laisser une imperceptible coloration, en vue de l'effet qu'il veut obtenir. Mais, dégagé de toute nuance, et à l'état pur, le noir n'est pas plus une couleur que le blanc.

Quel sera maintenant l'effet du blanc et du noir dans la peinture?

Si le coloris du tableau est d'une extrême magnificence et d'une grande variété, le blanc et le noir, — soit à l'état plus ou moins franc, soit à l'état de gris, — agissant comme non-couleurs, serviront à reposer l'œil, à le rafraîchir, en modérant l'éblouissant éclat du spectacle entier. Mais, appliqués contre telle ou telle couleur en particulier, le blanc la rehausse, le noir l'abaisse. Pourquoi? parce qu'un rouge, par exemple, est d'autant plus rouge qu'il est moins lumineux; si on le rapproche du blanc, il devient en comparaison moins clair et par conséquent plus rouge. Au contraire, si à côté de ce rouge vous placez du noir, le rouge, paraissant à côté de ce noir plus lumineux, paraîtra aussi moins rouge, car tout ce qu'une couleur gagne en lumière, elle le perd en énergie colorifique, et la preuve, c'est qu'à force de lumière elle irait s'évanouir dans le blanc, de même qu'à force de vigueur et de concentration, elle irait se résoudre dans le noir. Encore un exemple. Prenons du *cinabre;* c'est une substance composée de soufre et de mercure, de laquelle on tire ce rouge brillant qui s'emploie dans la peinture des vitraux. En masse, le cinabre est d'un rouge assez terne, semblable à celui d'une brique brune; mais, à mesure que nous allons le broyer, il perdra cette couleur obscure et foncée; en se divisant, il acquerra plus de surface, et, pénétré par le blanc de la lumière, il la renverra par un plus grand nombre de molécules. Enfin, quand il sera réduit en poudre impalpable, il offrira un rouge éclatant et deviendra du *vermillon.*

Indépendamment de ces actions et réactions, — je dis réactions parce que toute couleur, mise à côté d'un blanc ou d'un noir, les teinte légèrement de sa complémentaire, — le noir et le blanc ont une valeur esthétique ou de sentiment. Dans un tableau sinistre, le rôle du blanc resserré est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. Ainsi la touche de linge blanc qu'on aperçoit sur le manteau de Virgile dans la *Barque du Dante,* d'Eugène Delacroix, est un réveil terrible au milieu du sombre; elle brille comme un éclair qui sillonne la tempête. D'autres fois, ce prodigieux coloriste emploie le blanc pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches, telles que le rouge et le bleu. Dans un des pendentifs qui décorent si magnifiquement la Bibliothèque du Corps législatif, le bourreau qui a tranché la tête de saint Jean-Baptiste

est vêtu de rouge et de bleu, deux couleurs dont le rapprochement est adouci par un peu de blanc, qui les relie, en leur conservant toutefois un aspect énergique, convenable pour la figure d'un exécuteur. Ainsi se trouve réalisée une harmonie bien rare, celle du drapeau tricolore. Ziegler a observé que, ce drapeau déployé, la hampe horizontale présente un ensemble discordant et âpre ; mais, dès que, par l'effet des plis, les quantités deviennent inégales et qu'une couleur domine les autres, l'harmonie renaît : « Le vent qui agite l'étoffe en ondulations variées, fait passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que peut faire un artiste intelligent : de temps à autre, l'effet en est admirable. »

De toute manière, le blanc et le noir ne doivent paraître dans la peinture qu'à petites doses, le noir surtout, qui, plutôt que d'être étendu sur un grand espace, sera réparti et répété sur des espaces étroits, quand il s'agira de mettre des sourdines à la couleur dans un tableau lugubre. Si j'ai bonne mémoire, le noir et le blanc produisaient, ainsi dispersés, un effet tragique dans le *Naufrage de Don Juan*, d'Eugène Delacroix, où, sur la mer d'un émeraude profond, ils se détachaient comme des notes funèbres (motivées par des coiffures noires ou par des bouts de linge), qui semblaient exprimer aux yeux les angoisses de ces naufragés, que la faim a rendus fous, et qui sont secoués, ballottés entre l'espoir de la vie et les étreintes de la mort.

Le mélange optique. — Un jour que nous visitions la Bibliothèque du palais du Luxembourg, nous fûmes frappé de l'effet merveilleusement riche qu'a obtenu le peintre de la coupole centrale, — c'est encore Eugène Delacroix, — et cependant cette coupole étant dépourvue de lumière, il avait fallu que l'artiste combattît l'obscurité de la surface concave qu'il avait à peindre, et y créât une lumière artificielle par le jeu de ses couleurs. Parmi les figures mythologiques ou héroïques dont se compose sa décoration, et qui se promènent dans une sorte de jardin enchanté, on distingue une figure de femme à demi nue, assise sous les ombrages de cet Élysée, et dont les carnations conservent dans l'ombre la teinte la plus délicate, la plus transparente, la plus aimable. Comme nous admirions l'admirable fraîcheur de ce ton rose, un peintre qui avait été l'ami de Delacroix et qui l'avait vu travailler aux peintures de la coupole nous dit en souriant : « Vous seriez bien surpris si vous saviez quelles sont les couleurs qui ont produit ces chairs roses dont l'effet vous ravit. Ce sont des tons qui, vus séparément, vous auraient paru aussi ternes, Dieu me pardonne, que la boue des rues... » Comment s'était

opéré ce miracle ? Par la hardiesse qu'avait eue Delacroix de sabrer brutalement le torse nu de cette figure avec des hachures d'un vert décidé qui, neutralisé en partie par sa complémentaire, le rose, forme avec ce rose, dans lequel il s'absorbe, un ton mixte et frais qui n'est sensible qu'à distance, en un mot, une couleur *résultante* qui est justement ce qu'on appelle le mélange optique.

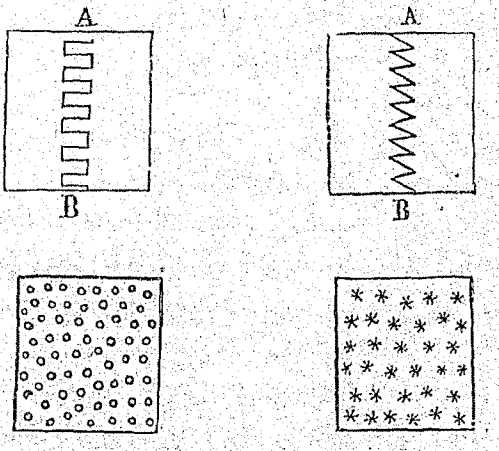
Lorsque nous regardons, à quelques pas, un châle de cachemire, nous percevons le plus souvent des tons qui ne sont pas dans le tissu, mais qui se composent d'eux-mêmes au fond de notre œil par l'effet des réactions réciproques d'un ton sur l'autre. Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance, sans que le tisseur ou le peintre l'aient écrite. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique.

Mais comment obtenir ces mélanges sans faire plier la forme aux intentions du coloriste? Là est le côté faible de toute peinture où le coloris domine. Lorsque notre œil perçoit simultanément plusieurs couleurs l'effet résultant tient à la forme des objets colorés, à leurs proportions, à leur manière d'être, de s'agencer entre eux, de se grouper. Pour nous faire bien comprendre, supposons deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, juxtaposées sur un panneau rectangulaire divisé en deux bandes R, V :



les deux couleurs s'exalteront réciproquement, surtout le long de la frontière qui les sépare. Si maintenant nous découpons un autre panneau en bandes parallèles très-étroites, et que ces bandes soient peintes alternativement en rouge et en vert, l'œil ne percevant plus distinctement chacune des bandes rouges et vertes, l'*individualité* de la couleur disparaîtra avec l'individualité de la forme, et il arrivera que le rouge et le vert se mêlant et se détruisant l'un l'autre par ce mélange apparent, mélange optique, le second panneau paraîtra grisâtre et incolore. Que si la ligne de jonction est brisée de manière à permettre la pénétration mutuelle des contraires, il se produira sur les lignes A B une teinte qui sera parfaite-

ment incolore, à la condition que les dentelures soient assez petites pour que le regard les confonde. Mais si la proportion change et que les den-



telures soient inégales, il en ressortira un gris rouge ou un gris vert d'une charmante finesse.

Un phénomène semblable se produira sur une étoffe jaune constellée de violet et sur une étoffe bleue semée de mouchetures orangées.

Ses tons les plus précieux, les plus fins, les plus rares, Delacroix ne les apprêtait point sur sa palette avant de les poser sur le mur; il en calculait la composition future et spontanée; il les faisait *résulter* de sa combinaison. Dans le tableau des *Femmes d'Alger*, qui est au Musée du Luxembourg, telle chemise rosée à semis de petites fleurs vertes donne naissance à un troisième ton indéfinissable que l'on ne peut nommer avec précision, et que jamais un copiste n'obtiendra s'il veut le composer d'avance et le porter sur la toile au bout du pinceau.

La vibration des couleurs. — « Le parallèle entre le son et la lumière est si parfait, qu'il se soutient même dans les plus petites circonstances. » Ainsi parle un savant de génie, Euler (*Lettres à une princesse d'Allemagne*). De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde tendue, dans un temps donné, de même on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme les sons sur l'organe de l'ouïe. Et non-seulement la vibration est une qualité inhérente aux couleurs, mais il est extrêmement probable, comme le pense Euler, que les couleurs elles-mêmes ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière. Pourquoi cette fleur, maintenant si fraîche et si brillante, va-t-elle se décolorer si nous la détachons de sa tige? Parce que, faute

de suc nourricier, elle aura bientôt perdu toute vigueur, tout ressort, et que le tissu, semblable à une corde détendue, ne rendra plus le même nombre de vibrations.

Les Orientaux, qui sont d'excellents coloristes, lorsqu'il ont à teindre une surface unie en apparence, ne laissent pas de faire vibrer la couleur en mettant ton sur ton, bleu sur bleu, jaune sur jaune, rouge sur rouge, et c'est par là qu'ils obtiennent l'harmonie sur des étoffes, des tapis ou des vases, même lorsqu'ils n'y ont employé qu'une seule teinte, parce qu'ils en ont varié les valeurs, du clair au sombre. Un homme qui possédait à merveille les lois de la couleur et du décor pour les avoir étudiées en Orient avec beaucoup de sagacité et de finesse, M. Adalbert de Beaumont, a été le premier parmi nous à réagir contre cette égalité de couleur que l'on recherche dans nos fabriques comme une perfection, et que les Chinois regardent avec tant de raison comme un défaut. « Plus la couleur est intense, que ce soit un rouge haricot, un bleu lapis ou un bleu turquoise, dit M. Adalbert de Beaumont (*Revue des Deux Mondes*), plus les Orientaux la font miroiter, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre encore plus intense et d'empêcher la sécheresse et la monotonie, afin de produire en un mot cette vibration sans laquelle une couleur est aussi insupportable à nos yeux que le serait un son pour nos oreilles aux mêmes conditions. »

Instruit de cette loi par l'intuition ou par l'étude, Eugène Delacroix n'avait garde d'étendre sur sa toile un ton uniforme, lors même qu'il voulait avoir l'unité d'aspect dans un ciel ou dans un fond d'architecture. Non-seulement il faisait tressaillir sa surface par le ton-sur-ton, mais sa manière d'opérer ajoutait encore à ce tressaillement. Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la tamponnait avec la brosse sur une préparation de la même teinte, mais plus soutenue, laquelle devait transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité, tout en donnant une profondeur singulière au ton ainsi modulé sur lui-même, ainsi *vibrant*, c'est bien le mot. Faute d'avoir connu cette loi, des peintres illustres nous ont rapporté d'Afrique de grands ciels de papier, balayés proprement et très-également de gauche à droite, avec une monotonie désespérante et une prétendue fidélité de procès-verbal. A ces ciels unis, froids et plats; comparez les fonds de l'hémicycle d'*Orphée* (Bibliothèque du Corps législatif), ceux du *Démosthènes haranguant la mer*, ceux de l'*Entrée des croisés à Constantinople* (Musée de Versailles), ou, sans aller si loin, comparez les peintures de la Bibliothèque avec les calottes des cinq coupoles où un peintre décorateur a figuré un ciel d'après les procédés ordinaires, et vous sen-

tirez immédiatement quelle distance sépare le peintre devenu coloriste, de celui qui n'a pas voulu le devenir.

Couleur de la lumière. — Dans la nature, la lumière nous arrive diversement colorée, suivant les climats, les milieux, les heures du jour. Lorsque le peintre aura choisi un effet de lumière incolore, de lumière diffuse et grise, les lois de l'exaltation et de l'affaiblissement des couleurs n'auront rien de contraire à celles du clair-obscur, c'est-à-dire qu'il suffira d'accuser vivement les couleurs dans le clair et de les adoucir dans l'ombre (sauf le cas des étoffes luisantes et des corps polis, tels que satins, cuirasses, armures). Mais si le peintre choisit une lumière froide et bleue, ou bien chaude et orangée, les phénomènes qui vont se produire le dérouteront s'il n'a pas les notions de la couleur.

Une draperie bleue, par exemple, éclairée par la lumière froide du nord, aura son bleu exalté dans le clair, atténué dans l'ombre. Au contraire, si la lumière est orangée, comme celle du soleil, cette même draperie paraîtra beaucoup plus bleue dans les ombres et beaucoup moins dans le clair. Pourquoi? parce que le mélange des complémentaires (orangé et bleu) aura substitué un gris teinté au bleu pur de l'étoffe, dans les parties éclairées. Remplacez maintenant la draperie bleue par une draperie orangée : si vous l'éclairez à la lumière du nord, le bleu de cette lumière neutralisera en partie l'orangé (d'après la loi des complémentaires); mais cela n'aura lieu que dans le clair, car dans l'ombre, l'orangé, se trouvant à l'abri des rayons qui l'auraient décoloré, conservera toute la valeur que l'ombre peut lui conserver. D'où il résulte que l'effet des lumières colorées sur les couleurs ne saurait être obtenu que par la connaissance absolue des phénomènes que nous avons exposés.

Si tant de tableaux nous affectent si désagréablement, c'est que la plupart des peintres ignorent ces lois. Si le bleu et le violet, en particulier, sont des couleurs tant redoutées et si inquiétantes, c'est que les artistes exaltent ces couleurs là où ils devraient les affaiblir et les affaiblissent là où ils devraient les exalter, et cela faute d'avoir tenu compte de la lumière bleue, orangée ou jaune, qu'ils ont choisie [1].

1. On sait que les couleurs ne sont pas à la lumière des bougies, de la lampe ou du gaz, ce qu'elles sont au grand jour, et c'est là ce qui empêche les peintres de travailler la nuit à leurs tableaux. Or il résulte d'expériences publiquement faites à Nancy par M. Nicklès (*Revue des Cours scientifiques*) et de ce qu'en a dit M. Chevreul à l'Académie des sciences, que la lumière du magnésium et la lumière électrique, sans être identiques à celle du soleil, peuvent y suppléer, parce qu'à ces lumières,

Telles sont les lois qui doivent guider le peintre dans le jeu des couleurs; telles sont les richesses dont il dispose. Heureux s'il ajoute à la beauté optique l'expression du sentiment voulu, et si, accordant sa palette au diapason de la fable ou de l'histoire, il sait en tirer des accents de poésie! A dire vrai, c'est de nos jours seulement qu'a été trouvée l'éloquence du coloris, sa valeur esthétique. Véronèse et Rubens sont toujours préoccupés de donner une fête au regard, de lui jouer une sérénade, même lorsque le drame représenté voudrait des harmonies sombres, austères, froides ou stridentes. Que Jésus-Christ soit assis aux Noces de Cana, ou qu'il marche au Calvaire, ou qu'il apparaisse aux disciples d'Emmaüs, Véronèse ne change point ou ne change guère le caractère moral de ses couleurs. Il ne renonce pas à l'enchantement des yeux. Avec une sérénité naïve, il contredit au besoin la sévérité du fond par la magnificence extérieure. A son tour, Rubens fait à peine une différence entre le coloris qu'il emploiera pour peindre des femmes superbes dans un *Jardin d'amour*, et celui qui nous montrera ces mêmes femmes précipitées en enfer, comme un ruisseau de corps frais et roses, dans un *Jugement dernier*. Même lors qu'il veut nous épouvanter, il s'obstine à nous séduire.

Plus poëte, plus pénétré de son sujet, plus ému de son émotion, Eugène Delacroix ne manque jamais de monter sa lyre au ton de sa pensée, et de faire que le premier aspect de son tableau soit le prélude de sa mélodie, grave ou légère, mélancolique ou triomphante, douce ou tragique. Du plus loin, avant de rien discerner, le spectateur pressent les coups qui frapperont son âme. Quelle désolation dans le ciel crépusculaire du *Christ au tombeau!* Quelle tristesse amère et âpre dans le tableau d'*Hamlet devant le fossoyeur!* Quelle sensation de bien-être physique se dégage de la *Noce juive au Maroc*, dont l'harmonie, composée de deux couleurs dominantes et complémentaires, le vert et le rouge (le rouge chaud dans l'ombre, le vert froid dans le clair), procure l'idée de fraîcheur en laissant deviner au dehors un soleil incandescent! Et quelle haute fanfare dans le coloris de la *Justice de Trajan*, où l'on voit l'empereur romain, en sa pompe et sa pourpre, sortir d'un arc de triomphe, accompagné de ses généraux, de ses buccinateurs et de ses aigles, tandis qu'une femme éplorée jette aux pieds de Trajan un enfant mort! En bas, les tons livides; en haut, les gammes splendides et radieuses, un arc qui s'emplit d'azur, et un ciel qui devient éblouissant par le

qui font merveilleusement ressortir les couleurs pures, les nuances conservent leur valeur respective et ne sauraient être confondues comme elles le sont à l'éclairage artificiel du gaz, des lampes ou des bougies.

contraste simultané que forment les tons orangés d'un trophée d'armes.

Voilà comment les coloristes peuvent nous ravir par les moyens que la science a découverts. Mais n'hésitons pas à le dire : le goût de la couleur, lorsqu'il prédomine absolument, coûte bien des sacrifices; souvent il détourne l'esprit de sa route, il altère le sentiment, il dévore la pensée. Le coloriste passionné, avons-nous dit, invente sa forme pour sa couleur : rien n'est plus vrai. Tout, chez lui, est subordonné à l'éclat de la teinte. Non-seulement le dessin fléchit alors et doit fléchir, mais la composition est commandée, gênée, violentée par la couleur. Pour amener ici une teinte violette qui surexcitera telle draperie jaune, il faudra ménager à cette teinte un espace, inventer un accessoire, peut-être inutile. Dans le *Massacre de Scio*, telle sabretache a été mise en un coin uniquement parce que le peintre avait besoin en cet endroit d'une masse orangée. Pour réconcilier les contraires après les avoir exaltés, pour rapprocher les semblables après les avoir purifiés ou rompus, il faudra se permettre toutes sortes de licences, chercher des prétextes à couleurs, introduire des objets brillants, des meubles, des lambeaux d'étoffes, des fragments de mosaïque, des armes, des tapis, des vases, des perrons, des murs, des animaux d'un riche pelage, des oiseaux d'un riche plumage, et ainsi les couches inférieures de la nature prendront peu à peu la première place et le disputeront à la dignité des figures humaines, qui seules doivent occuper la cime de l'art, parce que seules elles représentent la plus haute expression de la vie, qui est la pensée.

Oui, en poursuivant avec passion le triomphe de la couleur, le peintre court risque de sacrifier l'action au spectacle. Aussi, que font nos coloristes? Ils s'en vont en Orient, en Égypte, au Maroc, en Espagne, pour en rapporter tout un arsenal de matériaux voyants : coussins, babouches, narghilés, turbans, burnous, cafetans, nattes, parasols... Ils se font des héros avec les lions et les tigres. Ils exagèrent l'importance du paysage; ils doublent l'intérêt du costume et des substances inertes, et ainsi la peinture devenant descriptive, le grand art déchoit insensiblement et menace de disparaître.

Que le coloris joue donc son vrai rôle, qui est de nous amener le cortége de la nature extérieure et d'associer les splendeurs de la création matérielle à l'action de l'homme ou à sa présence. Surtout, que le coloriste choisisse dans les harmonies de la couleur celles qui semblent, comme dit le poëte, *se conformer à sa pensée*. Mais, qu'on le sache bien, la prédominance de la couleur aux dépens du dessin serait une usurpation du relatif sur l'absolu, de l'apparence passagère sur la forme perma-

nente, de l'impression physique sur l'empire des âmes. De même que les littératures inclinent à leur décadence quand les images l'emportent sur les idées, de même l'art se matérialise et décline infailliblement lorsque l'esprit qui dessine est vaincu par la sensation qui colore ; lorsqu'en un mot l'orchestre, au lieu d'accompagner le chant, devient à lui seul tout le poëme.

XIV

LE CARACTÈRE DE LA TOUCHE, C'EST-A-DIRE LA QUALITÉ DE L'EXÉCUTION MATÉRIELLE, EST POUR LE PEINTRE UN DERNIER MOYEN D'EXPRESSION.

La touche est en peinture à peu près ce qu'est dans l'écriture la calligraphie. Certains observateurs délicats ont cru possible de découvrir la physionomie morale d'une personne d'après la physionomie de son écriture, et en cela ils sont allés sans doute beaucoup trop loin ; mais on ne saurait nier non plus qu'il n'existe un secret rapport entre la main qui conduit la plume et l'esprit qui conduit la main. Autant nous paraissent insipides ces paraphes que nos maîtres d'écriture multiplient sans raison et dans lesquels ils enchevêtrent leurs majuscules et enroulent leurs culs-de-lampe, ou bien ces spirales ambitieuses qui ont la prétention de modeler jusqu'à des figures humaines, autant il est curieux de suivre dans le manuscrit d'un écrivain les allures de sa plume, et de reconnaître à sa marche timide ou résolue, précieuse ou négligée, embarrassée ou précise, quelque chose qui ressemble à l'accent d'une personnalité.

Ouvrez un livre : il semble tout d'abord que rien d'humain ne va transpirer sous la forme de ces lettres qu'une machine a frappées, qu'une machine a imprimées. Néanmoins, par le choix, par l'arrangement de ces types que la justesse admirable du langage appelle des *caractères*, vous devez être averti, au premier aspect, de la nature du livre, vous devez prévoir s'il est grave ou léger, familier ou imposant, et selon les changements de types dans une même page, vous distinguerez les endroits où le ton du discours a changé, rien qu'en remarquant les passages que l'imprimeur a figurés en caractères moindres, comme pour faire parler l'auteur à voix basse. Ces belles nuances, elles étaient autrefois indiquées dans notre langue par les expressions les plus vives et les

plus nobles. Tel ouvrage d'une haute sagesse s'imprimait en *philosophie*. Pour tel autre, on avait choisi le mot *saint-augustin*, qui éveillait des souvenirs austères et semblait se rapporter au jansénisme des pensées. Le *cicéro* désignait un type grave qui s'allongeait avec élégance dans les livres de poésie ; la *gaillarde* était une lettre légère qui, de nom et de fait, convenait à merveille aux pages d'une littérature cursive... Et ainsi l'âme humaine avait sa part dans ce vocabulaire expressif que nous avons de nos jours grossièrement remplacé par un numérotage inerte et muet!

Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit.

Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence ; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives. A dire vrai, c'est une qualité qui, dans l'histoire de la peinture, arrive toujours la dernière. Les plus grands artistes de la Renaissance l'ont en général dédaignée. Michel-Ange a peint le *Jugement dernier* avec autant de soin et de finesse que s'il eût peint une toile de chevalet. Raphaël a exécuté les fresques de l'*Héliodore* et de l'*Attila*, à peu de chose près, comme celles du *Parnasse* et de l'*École d'Athènes*. Léonard de Vinci a traité toutes ses peintures d'une touche égale, unie et parfondue. Titien lui-même y a fait assez peu de différence, et il n'est guère que ses tableaux du *Martyre de saint Pierre* et de *l'Assomption*, où il paraisse entraîné par son sujet à des accents plus animés encore que de coutume, plus fiers et plus ressentis. Quant au Corrége, il est vrai qu'il a manié la brosse avec complaisance. Son exécution a eu pour lui autant de charme qu'elle en a pour nous, et il a savouré le plaisir de se perdre et de se retrouver dans la couleur ; mais son pinceau a toujours été le même, toujours caressant, toujours suave et tendre.

Ce n'est guère qu'au XVIIe siècle que les convenances de la touche ont été senties et que sérieusement on a songé à en varier les caractères. Poussin, peignant le *Pyrrhus sauvé* ou *l'Enlèvement des Sabines*, traite sa peinture d'une main mâle et avec une intention de rudesse, tandis qu'il conduit le pinceau avec plus de douceur quand il représente Rébecca et ses compagnes. Rubens exprime son sentiment avec plus d'énergie et d'entrain que jamais, lorsqu'il met en scène les paysans de la *Kermesse* ou des chasseurs haletants et furieux à la poursuite d'un sanglier. Ribera, dans sa peinture à outrance, écrit chaque muscle avec une précision, pour ainsi dire, chirurgicale : il promène les épaisseurs de sa pâte sur les tendons desséchés ; il sculpte tous les plis de la peau ; il en fouille toutes les rides, et il ramasse à plaisir les grumeaux de sa cou-

leur sur les inégales aspérités de l'épiderme. Van Dyck pousse au plus haut degré les souplesses, l'éloquence de la touche. D'un pinceau facile et délicat, il étend la lumière sur le front, il glisse sur le tournant des tempes, il accuse les plans du nez par des méplats fermes, et il applique résolûment le blanc de la conjonctive ou le point lumineux de la prunelle; mais sa touche, indicative de l'objet représenté, n'a guère d'autres nuances; elle reste uniforme en présence de la variété des modèles.

Bientôt viennent les maniéristes de l'exécution, les Jouvenet, les Restout, qui, après avoir dessiné carrément, — c'était leur mot, — peignent d'une manière anguleuse et à facettes; puis les Boucher, les Vanloo, les Greuze (surtout Greuze), dont la touche, souvent martelée, fait ressembler la surface des étoffes à des cassures de papier, et tous les objets à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur.

Enfin nous avons vu dans notre école, il y a trente ans, les romantiques, par une réaction, d'ailleurs légitime, contre la manière lisse et émaillée des Guérin et des Girodet, affecter l'abondance de la pâte, jeter la couleur à la truelle et vanter comme le signe d'une habileté magistrale une exécution heurtée, une exécution salie tout exprès et rehaussée d'empâtements prétendus fiers.

Telle est en abrégé l'histoire de la touche, et déjà le lecteur peut entrevoir les quelques principes qu'il en faut dégager.

La première loi du goût, en ces matières, c'est que la touche doit être large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits. Que Michel-Ange ait exécuté avec une extrême finesse les *Prophètes* si grandioses de la chapelle Sixtine et les terribles figures du *Jugement dernier*, c'est un exemple qu'il ne faudrait pas imiter aujourd'hui, parce que le génie a des franchises qui n'appartiennent qu'à lui, et parce qu'il n'est plus permis de remonter à ces premiers âges de la peinture où l'art, jeune et fort, dédaignait les moyens secondaires et ignorait cette dernière parure de la forme, qui est la touche.

De même il serait choquant de voir un petit tableau de conversation comme ceux de Terburg ou de Metsu, traité avec négligence et sans délicatesse. Si l'esprit a peu de chose à faire dans les régions inférieures de la peinture, il faut au moins qu'on y trouve l'esprit du pinceau. Quel intérêt peut offrir un vieille ménagère écurant un chaudron ou préparant son repas, si la vulgarité du sujet n'est relevée par une accentuation spirituelle de chaque détail, si le spectateur n'est amusé un instant par le rendu qui lui fait toucher au doigt le duvet changeant du canard que l'on va plumer ou la bourre du lièvre qu'on va dépouiller, la

blonde fraîcheur d'une huître ouverte, le cotonneux épiderme d'une pêche, le zeste grenu et enroulé d'un citron?... et comme l'aspect varié de ces surfaces, — j'allais dire leur saveur, — ne peut être exprimé que par la touche, la seule justesse de la couleur n'y suffisant point, il y faut une certaine adresse de pinceau appropriée à la nature de chaque substance.

Cependant, s'il convient de peindre largement de grands ouvrages, ce n'est pas à dire qu'il faille pousser la hardiesse de l'exécution jusqu'à l'insolence, comme l'ont fait si souvent Tintoret et quelques Vénitiens à sa suite. Il n'est que les décorations de théâtre où la brosse puisse être maniée comme un balai. La manière surmenée, négligée, *strapassée,* a eu ses admirateurs dans le temps où commençait la décadence; mais l'indifférence de la postérité a condamné ces grossières peintures. Véronèse est un modèle de la façon dont on peut concilier l'ampleur du faire avec le respect du détail.

Par contre, les tableaux de chevalet peuvent être finis délicatement sans être privés pour cela d'une certaine liberté apparente, au moyen de laquelle on cache la peine qu'ils ont coûtée. Metsu est en ce genre un maître bon à étudier : au lieu d'être fondue et *porcelaine,* comme celle de Miéris, sa touche conserve des accents pleins d'esprit; elle indique dans une tête, même très-petite, les méplats de la bouche, les cartilages du nez, le coin des yeux, et ces lumières resserrées qui cernent le point lacrymal et donnent du jeu à la physionomie. Metsu nous apprend par son exemple ce qu'il faut entendre par fini, dans un petit tableau. Finir, c'est précisément dissimuler le fini, c'est l'animer par quelques touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter, par quelques coups de pinceau légers, vifs, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité, qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner aux objets essentiels du tableau, par exemple à l'expression du visage, ou à celle d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

Que la touche doive être variée, surtout dans les ouvrages de dimension petite ou moyenne, selon le caractère des objets, cela va sans dire; et pourtant que de peintres, même célèbres par leur habileté pratique, ont manqué à cette convenance! Voyez une jeune fille de Greuze, qu'elle pleure sa cruche cassée ou son oiseau mort : à côté de la chair, qui est fine, transparente, satinée en quelques endroits, la chemise est rendue d'un pinceau gras qui ne donne pas même l'idée de linge ou qui en donne une idée si grossière qu'elle en est choquante. Telle gaze, au lieu

d'être exprimée par un glacis, est indiquée souvent par une épaisseur et des salissures.

Téniers, au contraire, est admirable pour accommoder sa touche à la physionomie de chaque objet. Sans la moindre peine et comme en se jouant, il reconnaît et il accuse le caractère des carnations : ici, la peau tendue et fraîche d'une jeune fermière ; là, l'épiderme rugueux d'un vieux ménétrier dont le nez bourgeonne. Il glisse, en passant, une traînée de lumière sur l'ivoire d'une clarinette, ou bien il pointe un clair vif sur le luisant d'un pot de grès. Il affirme avec résolution et d'un empâtement généreux la partie éclairée d'une cuirasse, ou bien il caresse avec suavité les reflets d'un bassin à rafraîchir. La solidité du mur, la légèreté de la charge accrochée au contrevent, le plucheux d'une selle, le mat d'une attache en cuir, le soyeux des cheveux longs, la brosse des cheveux courts, l'aspect lisse de l'ardoise où la maritorne marque la dépense du cabaret : tout cela est exprimé avec une justesse merveilleuse, qu'assaisonne encore une intention de malice et d'ironie.

Mais la touche de Téniers, qui sous ce rapport peut être considéré comme le peintre par excellence, n'est pas seulement variée : elle est inégale, parce que le maître n'insiste sur les objets représentés qu'au fur et à mesure de leur importance, et aussi parce que sa main est guidée par le sentiment continuel de la perspective. S'il peint les cercles d'un tonneau, il en suit la forme circulaire ; s'il peint les côtés fuyants de la table, son pinceau se dirige instinctivement vers le point de vue. Vive et chargée sur le clair des objets placés au niveau du cadre, sa pâte devient plus légère, plus menue et plus fondue, dès qu'elle représente les parties enfoncées du tableau, et dans le lointain, si le cadre est un paysage, ou dans les profondeurs de l'arrière-chambre, si c'est une tabagie, la touche, de plus en plus indécise, adoucie et comme soufflée, dit la présence de l'air. Plus l'atmosphère s'épaissit par la distance, plus la couleur s'amincit pour en indiquer les couches successives par sa transparence et sa *vaguesse*.

La touche fait donc sentir la perspective aérienne après que le dessin a tracé la perspective linéaire. Elle accuse ce qui est proche et ce qui est loin, et détruit ainsi l'idée d'une superficie plane pour y substituer les illusions d'un espace quelquefois immense. Velazquez est un maître supérieur pour l'expression de l'air ambiant, et Claude Lorrain l'a poussée jusqu'à la magie dans ses paysages enchantés. Son cadre est comme une fenêtre ouverte, tantôt sur les plaines sans fin d'une mer calme où vont s'éteindre les magnificences du soleil couchant, tantôt sur une vallée heureuse qui s'étend à perte de vue et qu'habitent les demi-dieux.

Mais en dehors de ces convenances qui veulent que la manœuvre du pinceau soit variée, perspective, et inégalement précieuse dans les parties accessoires, la touche du peintre sera toujours bonne si elle est naturelle, c'est-à-dire si elle est selon son cœur. Un orateur qui chercherait à imiter la voix d'un autre ne serait pas plus ridicule que le peintre affectant une manière qui n'est pas sienne. Ribera est brutal, mais sa brutalité ne déplaît point, parce qu'elle est sincère. Rembrandt a une palette mystérieuse, parce qu'il a un génie intime, rêveur et profond. Velazquez est franc, parce que son pinceau est conduit par la muse de la vérité. La touche de Poussin, semblable à son caractère, est mâle, sobre et simplement expressive. Rubens manie la brosse avec la verve et la chaleur qui l'animent; il est entraînant, parce que son tempérament l'entraîne. Prud'hon, artiste amoureux et mélancolique, choisit une exécution douce, effumée, qui endort les contours, tranquillise les ombres et ne laisse apparaître la nature qu'à travers une gaze d'amour et de poésie... Il y a donc cent manières de bien peindre, mais il n'en est pas moins vrai que la pratique du pinceau ne doit jamais tomber dans la fade et froide mignardise d'un Mignard, ni dans le faire insipide et *blaireauté* d'un Carlo Dolci et d'un Van der Werff, ni dans le poli vitreux d'un Girodet, ni dans la manière minutieuse, léchée et stérile d'un Denner.

XV

CERTAINES CONVENANCES DE LA PEINTURE VARIENT ET DOIVENT VARIER SUIVANT QUE L'ŒUVRE PEINTE A UN CARACTÈRE INTIME OU DÉCORATIF, ET SELON LA NATURE DES SURFACES QUE L'ARTISTE EST APPELÉ A COUVRIR.

Le peintre peut travailler pour les jouissances égoïstes d'un homme ou pour les plaisirs de tout un peuple. Mais, à mesure que son ouvrage s'ennoblit par le nombre des spectateurs qui en jouiront, les surfaces où il doit exercer son génie deviennent plus vastes et plus solides, et c'est déjà une marque de la dignité à laquelle il s'élève que la nécessité où il est de peindre sur les murailles d'un monument inébranlable, et d'associer ainsi ses destinées à celles de l'architecture.

La peinture murale, celle qui décore les grands édifices, est donc par elle-même la plus haute destination de l'artiste, car en lui promettant une longue durée, elle lui commande une œuvre qui en soit digne.

Cependant, quel sera, de tous les procédés de peinture, le plus con-

venable à la décoration des édifices? C'est ici le moment d'examiner, dans leur rapport avec le sentiment et avec la matière employée, ces procédés divers, qui sont : la fresque, la cire, la détrempe, l'huile, le pastel, la gouache, l'émail, la miniature, la peinture sur verre et la peinture encaustique.

Peinture à fresque. — Elle est ainsi nommée parce qu'elle s'exécute avec des couleurs à l'eau sur un enduit encore *frais* (en italien *fresco*). Cet enduit, composé de chaux éteinte et de sable fin, s'applique sur un premier crépi assez rugueux pour que l'enduit puisse y adhérer. La fresque exige un mur sain, exempt de matériaux salpêtrés, et il va sans dire que les seules couleurs dont on use sont celles que la chaux n'altère point. Quand l'artiste a poli et rendu bien lisse la surface qui doit recevoir sa peinture, il n'a pas à chercher sur l'enduit le trait de ses figures. Il faut qu'il arrive devant son mur avec sa composition préalablement arrêtée et avec ses dessins tout prêts, de la grandeur qu'ils auront sur le mur. Ces dessins, qu'on appelle des cartons, parce qu'ils ont été préparés sur de grands papiers, collés les uns sur les autres (*cartoni*), seront appliqués sur l'enduit; et comme une condition essentielle de la fresque est d'être exécutée pendant que l'enduit est frais, on ne fait enduire par le maçon que la partie du mur que l'on pense pouvoir peindre en une journée. Sur la muraille humide, on calque le dessin avec une pointe d'ivoire ou de bois qui en grave tous les traits.

On peut aussi obtenir ce calque d'une autre façon, en faisant piquer à l'épingle tous les contours du dessin sur un papier appliqué derrière le carton; le charbon ou la poudre rouge, que l'on passera le long des contours avec un tampon, traversera les piqûres et fixera le dessin sur l'enduit. Mais pour plus de précaution, l'artiste repasse ses traits avec une pointe qui les dessine en creux sur le mur, et ce contour indélébile est ce qu'on nomme le *clou de la fresque.* On le retrouve dans plusieurs peintures de Pompéi, qui sont exécutées sur un mortier de chaux et de sable, et comme le trait n'a pu se creuser que dans la chaux encore humide, il est bien évident que ces peintures-là sont des fresques.

Le calque une fois fixé, le maître se met à l'œuvre, et c'est à lui maintenant d'écrire sa pensée d'une main prompte et sûre, sans hésitation, sans repentir. Car tant que l'enduit est frais, « le carbonate de chaux, dit M. Gruyer (*Essai sur les fresques de Raphaël*), s'empare des matières colorantes, les enveloppe, forme à leur surface une véritable cristallisation et comme un vernis parfaitement translucide et sans épaisseur sensible, qui protége la fresque contre toutes les causes extérieures

de destruction. La peinture ainsi faite sur un mur bien sain est la plus solide, la plus belle que l'on puisse rêver. Elle est, pour ainsi dire, inaltérable, et elle résiste aux intempéries de l'air comme à l'influence de l'humidité. »

Dès que l'enduit n'est plus humide, il perd son aptitude à fixer et à protéger la couleur. L'artiste ne peut plus y revenir qu'en peignant à sec sur les premières couches. Mais ces retouches après coup se font avec des couleurs en détrempe, c'est-à-dire délayées dans une colle liquide, lesquelles, n'étant plus absorbées par le mortier, n'ont plus la même durée que les couleurs posées *à frais*. Ces retouches à la détrempe sont déclarées par Vasari méprisables, *cosa vilissima*. On peut croire, toutefois, qu'il entre quelque esprit d'orgueil dans ce dire, car les plus grands maîtres, et Vasari lui-même, n'ont pas toujours dédaigné de telles retouches. Une autre manière de reprendre une fresque sur l'enduit sec, c'est d'y employer les crayons de couleur et la sanguine. Mignard, lorsqu'il découvrit la coupole du Val-de-Grâce, qui lui valut l'admiration de toute la cour, s'était servi de cette ressource. Mais le temps ne tarde pas à réduire en poudre les accents du crayon, et la fresque redevient bientôt ce qu'elle était. Quoi qu'il en soit, Molière a fort bien dit en parlant de la fresque :

> Avec elle, il n'est point de retour à tenter,
> Et tout au premier coup se doit exécuter.

C'est aller un peu loin peut-être que de nous donner la fresque comme « la plus belle peinture qu'on puisse rêver. » Il est certain qu'elle est bornée dans ses moyens ; qu'elle n'admet pour couleurs que les terres naturelles, s'interdisant presque toutes les couleurs minérales, que le sel de la chaux pourrait changer ; qu'elle se prête mal aux délicatesses de l'imitation, et qu'elle se refuse à l'éclat du coloris et à ses magnificences. Mais lorsqu'il s'agit de décorer un temple chrétien, ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et ressenti ; ses pâleurs même ont quelque chose de grave et de religieux ; elles empêchent que l'architecture ne soit renversée par des perspectives trop voyantes. La fresque enfin a cela de bon que, faisant corps avec le monument, elle en emprunte la force tranquille, la solidité imposante. Il semble que les figures, au lieu d'être surajoutées comme une parure extérieure, soient alors incorporées à la pierre, et que les sentiments humains aient pénétré les murailles de l'édifice.

Pourtant, si les peintres de style préfèrent la fresque précisément à cause de ses grâces austères, et aussi parce qu'elle a une célébrité historique, si les architectes la recommandent parce qu'elle est moins sujette à percer les pleins du mur et à contredire les grands effets qu'ils ont prévus, il est des artistes qui ont mieux aimé appliquer aux peintures murales le procédé que nous allons dire.

Peinture à la cire. — Ce procédé consiste dans l'emploi de couleurs préparées à l'huile et détrempées, au moment de l'exécution, dans de la cire liquide mélangée d'essence, mais sans aucune intervention du feu, en d'autres termes, sans *encaustique*. L'avantage de ce procédé est de préserver la peinture de cette alternative d'ombres et de luisants qui fait miroiter par places la peinture à l'huile, et que l'on corrige mal au moyen d'un vernis qui généralise le luisant. Non-seulement la cire ainsi employée donne à l'ensemble un aspect mat et uniforme qui permet au spectateur de bien voir la peinture, à quelque endroit qu'il se mette pour la regarder, mais elle se rapproche de la fresque, avec moins de légèreté toutefois, et moins de limpidité dans le ton.

La plupart de nos peintures murales s'exécutent aujourd'hui à la cire. Hippolyte Flandrin, dans ses belles décorations de Saint-Germain-des-Prés, a fait usage de ce procédé, pour avoir la faculté de reprendre et de retoucher indéfiniment son œuvre. Ceux qui ne renoncent pas aux splendeurs du coloris préfèrent la cire à la fresque, parce que leur palette, moins restreinte, y perd moins de ses richesses. Loin de vouloir respecter et accuser la présence de la pierre, ceux-là cherchent à en supprimer les apparences; ils voudraient, au mépris de l'architecture, que la muraille, devenue diaphane, laissât entrevoir un monde supérieur, un ciel plus beau que le nôtre, et des figures poétisées par les couleurs du prisme, fondues dans une harmonie exaltée et violente.

Peinture en détrempe. — La peinture murale s'accommode également de la détrempe ; c'est peut-être le plus ancien de tous les procédés. Il consiste, — nous venons de le dire, — à détremper les couleurs dans de la colle ; cette colle est faite, soit avec des rognures de peaux, des museaux et des pieds de chèvre, selon la composition indiquée par Cennini (chap. CIX), soit avec du jaune d'œuf, *rosso di uovo,* dit Vasari, délayé dans un peu de vinaigre, qui en empêche la corruption, et mêlé à du lait de figuier.

Plus riche que la fresque, la détrempe permet l'usage des couleurs minérales. On l'applique sur les murs après les avoir enduits d'un plâtre

uni et fin. Le peintre a soin de tenir ses teintes hautes et vigoureuses, en prévision de l'affaiblissement qu'elles subiront en séchant. Avant que la peinture à l'huile n'eût été perfectionnée par Van Eyck et enseignée en Italie par Antonello de Messine, les peintres italiens usaient de la détrempe sur mur, sur bois et sur toile. Elle a suffi à des maîtres tels que Mantegna, Jean Bellin, Pérugin, pour faire des chefs-d'œuvre aussi durables que les fresques. C'est à la détrempe qu'ont été peints le *Triomphe de Jules César* de Mantegna et le magnifique tableau de Bellin (la Vierge aux huit figures de Saints), qui était dans l'église San-Zanipolo, à Venise, et qui a péri par le feu. Beaucoup moins sujette à brunir que la peinture à l'huile, la détrempe a presque autant de consistance, avec moins de lourdeur. Le procédé de la détrempe à l'œuf est celui que Memling a mis en œuvre lorsqu'il a peint la fameuse Châsse de sainte Ursule, qu'on admire à l'hôpital de Bruges.

La fresque, la détrempe et la cire sont donc les moyens à préférer pour la peinture murale, et par ce mot nous devons entendre non-seulement la décoration des murs, mais celle des coupoles et des plafonds.

PLAFONDS ET COUPOLES.

C'est une question que de savoir s'il convient de peindre des figures humaines sur les plafonds. Au premier abord, il semble ridicule que des scènes de la fable, et surtout celles de l'histoire, soient représentées sur des fonds plats ou voûtés au-dessus de nos têtes. Il est absurde de penser qu'à une place où nous ne pouvons entrevoir que le ciel, le peintre nous montrera, par exemple, les allées ombreuses de Versailles, et que nous y verrons se promener Louis XIV et Mme de Montespan, à qui le Puget présentera des statues de marbre d'une pesanteur effrayante. Peindre des figures qui, sans être soutenues par des ailes, garderont éternellement la position horizontale, c'est une licence qui paraît choquante, d'autant plus que le spectateur est obligé de se rompre les vertèbres du cou pour regarder un tableau qu'il verrait beaucoup mieux sur le mur, et qui ne serait vraisemblable que posé verticalement. Les Italiens ont critiqué finement la peinture des plafonds, en plaçant au milieu des chambres qui en sont ornées, des tables où est encastrée une glace, dans laquelle le visiteur regarde en bas ce qui est peint en haut.

Le seul objet qui puisse décorer un plafond sans heurter les convenances, c'est un ciel avec quelques figures volantes, si l'on veut ; mais ici se présente une difficulté nouvelle, devant laquelle se sont arrêtés les grands maîtres, à l'exception du Corrége. Les figures qui sont en l'air, por-

tées par leurs ailes ou par des nuages, ne peuvent guère être vues qu'en raccourci, et pour peu que la composition soit nombreuse, les raccourcis, par leur variété même, deviendront bizarres jusqu'à l'extravagance. C'est ce qui arrive dans les peintures où l'artiste a fait *plafonner* ses figures, c'est-à-dire les a représentées vues de bas en haut. Tel personnage semble toucher ses genoux avec son menton, tel autre a les hanches attachées aux clavicules. Il me souvient qu'au palais du Té, à Mantoue, certaines mythologies de Jules Romain plafonnaient d'une manière qui touchait au grotesque. Ici les chevaux du Soleil, vus par le ventre, se



NEPTUNE, PAR JULES ROMAIN.

Plafond du palais du Té.

précipitent sur le spectateur, traînant le dieu de la poésie, qui se montre par le côté de la plus vile prose. Là c'est un Neptune dont la tête paraît comme encravatée dans les pectoraux, de façon que la forme, sous prétexte d'obéir aux lois rigoureuses de la perspective, subit les déviations les plus offensantes pour le regard, quelquefois les plus monstrueuses.

Michel-Ange, pour qui c'eût été un jeu de dessiner les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, peignit le plafond de la chapelle Sixtine comme il eût décoré une muraille divisée en compartiments, et Raphaël en usa de même dans le soffite de la Farnésine, en représentant l'*Assemblée* et le *Banquet des dieux* comme des tapisseries entourées d'une bordure feinte, et qui auraient été fixées au plafond par des clous.

Faut-il cependant proscrire la peinture des coupoles? Non. La coupole est une imitation de la voûte des cieux, et il y a de la poésie à supposer le ciel ouvert, le dôme absent ou diaphane, et à ménager ainsi au croyant qui lève les yeux une échappée de vue sur le paradis. Mais du moins, que ces spectacles aériens, séparés de nous par une assez grande distance, le soient encore plus par la perspective aérienne, qui, en affaiblissant les ombres, en noyant les lumières, prête aux figures célestes une indécision, une vaguesse heureuse. Trop de résolution dans les contrastes, trop de vigueur, blesseraient l'œil au lieu de le charmer, et le spectateur pourrait craindre de voir tomber sur sa tête, ou sur le pavé de l'église, des groupes qui, par le jeu animé des clairs et des bruns, se détacheraient trop fortement l'un de l'autre. Il y faut donc dans l'ensemble, surtout dans les personnages qui n'ont aucun point d'appui apparent sur les corniches, des teintes blondes dont la légèreté rassure le regard.

Un juge excellent en matière d'art, M. Henri Delaborde, a dit à ce sujet dans ses *Mélanges sur l'art contemporain :* « En décorant de fresques la chapelle de San Giovanni, à Parme, le pinceau du Corrége pratiquait à travers les murs une immense ouverture sur le ciel, et supprimait ainsi en apparence le champ même sur lequel il s'exerçait. Plus audacieux que Michel-Ange, qui, peignant le plafond de la Sixtine, n'avait figuré sur cette surface solide que des percements symétriques, encadrés dans les ornements d'une architecture simulée, le Corrége ne craignait pas d'anéantir jusqu'à l'architecture réelle; il la remplaçait par le vide et suspendait au sein de cet espace sans limites des groupes aux lignes irrégulières, multipliées à l'infini et s'enroulant les unes dans les autres, suivant les lois les plus difficiles de la perspective verticale. » Mais plutôt que de trouer dans toute leur étendue des voûtes que l'on devait revêtir de teintes lumineuses et nous montrer voisines du ciel, ne vaut-il pas mieux, comme le pense le même écrivain, ne percer la coupole qu'à des intervalles marqués par l'ossature de l'édifice, sans que l'architecture semble s'écrouler pour faire place à une image capricieuse de ce qu'on suppose se passer au dehors?

Peinture à l'huile. — Quand on voit certains tableaux de Pérugin, des Vivarini, de Jean Bellin, de Mantegna, et ceux des Florentins du XVe siècle, tels que Masaccio, Filippino Lippi, Angelico da Fiesole, on se demande si la peinture à l'huile a été vraiment un progrès, et si l'on a eu raison de préférer aux détrempes, qui sont aujourd'hui encore si fraîches, si transparentes et si pures, un procédé qui altère les couleurs,

les ternit, les noircit, et qui semble condamné à un éternel obscurcissement. N'est-il pas remarquable que plus les tableaux sont anciens, mieux ils sont conservés, sans même parler des peintures antiques, qui, suivant le mot de Lanzi, insultent par leur conservation aux peintures modernes? N'est-il pas remarquable que presque tous les chefs-d'œuvre peints à l'huile sont menacés d'une ruine plus ou moins prochaine? Si les tableaux de Van Eyck, prétendu inventeur de la peinture à l'huile, sont encore brillants de jeunesse et paraissent inaltérables, ce n'est point parce qu'il a mêlé ses couleurs avec l'huile de lin, c'est plutôt malgré ce mélange, et cela tient surtout à l'excellence du vernis qu'il combinait avec son huile, et qui a donné à ses ouvrages l'aspect de l'émail.

Le baron de Taubenhein écrivait au siècle dernier (*de la Peinture à l'huile-cire*) : « Les parties huileuses dont le tableau est surchargé, disposées à sécher, veulent sécher éternellement et cherchent à quitter leurs cellules pour se mettre en liberté au moyen de l'évaporation. Arrivées à la superficie, elles y rencontrent une pellicule formée par les parties des huiles desséchées les premières et fixées à la surface, ou quelquefois un vernis impénétrable qui les empêche de s'évaporer, et toutes ces particules huileuses arrêtées, dans leur désertion, aux frontières de la couleur, y forment un amas de graisse qui se condense insensiblement et jaunit le tableau. »

Mais indépendamment de l'altération continuelle des œuvres modernes, et sans compter les changements qu'éprouvent les couleurs métalliques, telles que le cinabre, dans leur combinaison avec l'huile, les peintres savent tous combien les irrite la présente des *embus*, c'est-à-dire de ces parties ternes qui çà et là font tache, par suite de l'inégale dessiccation des huiles ; ils savent combien les gêne dans leur inspiration la nécessité d'attendre plusieurs semaines que l'ébauche, suffisamment sèche, puisse être reprise ; ils savent enfin qu'il leur faut payer cher le privilége inhérent à la peinture qu'ils ont apprise, et qui consiste à permettre des bruns vigoureux, des ombres profondes, plus d'énergie dans le relief et en même temps plus de mystère dans l'ensemble[1].

1. Peu de peintres aujourd'hui songent à la durée de leurs œuvres, et regardent à la qualité des substances qu'ils emploient. C'est par exception que nous pouvons citer Meissonier pour le soin scrupuleux qu'il apporte au choix et à l'épuration des matières. On voit chez lui des bouteilles d'huile, garanties de la poussière, mais accessibles à l'air, qui sont exposées aux fenêtres depuis plusieurs années, et qui, sous l'influence du soleil, ont perdu leurs particules colorantes et sont devenues aussi claires que de l'eau, en même temps qu'elles ont acquis plus de mucilage et ont tourné au miel. La plupart de ses couleurs, Meissonier les broie lui-même, les purifie, les éprouve, et de

Frotter les ombres et empâter les lumières, tel est le précepte qu'on enseigne dans les écoles, et qu'ont pratiqué à ravir Rubens, Téniers, Van Dyck; mais ce n'est là qu'une vérité relative. Peindre les ombres légèrement, avec ces couches minces de couleur délayée dans l'huile, qu'on appelle des *frottis,* et lorsqu'elles sont tout à fait transparentes, des *glacis,* c'est une bonne méthode si l'on opère sur une toile préparée à la colle, bien sèche et par conséquent bien claire dans le présent et dans l'avenir. Si, au contraire, le dessous est préparé à l'huile, il ne convient plus de glacer les ombres, parce que l'huile qui est entrée dans la préparation, dans l'*imprimiture,* étant destinée à s'obscurcir, transparaîtra plus tard au travers des glacis, et rendra les ombres d'autant plus noires que l'on aura ajouté, en glaçant, de l'huile sur de l'huile. Mieux vaut en pareil cas empâter les ombres à l'ébauche, parce qu'on les empêchera de noircir, en étouffant le dessous, qui disparaîtra sous les épaisseurs de la pâte.

Véronèse, qui peignait sur des toiles préparées en détrempe, pouvait glacer les ombres; mais quiconque travaille sur des toiles préparées à l'huile fera bien de couvrir, même les ombres, de couleurs assez épaisses pour interrompre la communication du dessous avec le dessus. C'est ce qu'a fait Géricault lorsqu'il a peint le *Naufrage de la Méduse.* Toujours est-il, cependant, qu'il faut charger les couleurs dans le clair plus que dans l'ombre, par la raison que les grumeaux, accrochant les rayons du jour au passage, ajoutent une lumière naturelle à la lumière feinte.

Peinture au pastel. — C'est une peinture qui se fait avec des pâtes (*pastes*) de diverses couleurs, posées à sec, et assez tendres pour s'écraser sous le doigt. Un coloriste qui veut saisir des teintes fugitives, un peintre

tels scrupules ne sont pas inutiles, car ses petites peintures, indépendamment de leurs autres mérites, qui sont de premier ordre, ne s'altèrent point et promettent de se maintenir dans un état de parfaite conservation.

L'Infant don Sébastien de Bourbon, qui nous a fait part à Madrid de ses savantes recherches et de ses nombreuses expériences sur les vernis et les huiles servant à la peinture, propose d'y mêler, dans une petite proportion, une dissolution de gomme élastique clarifiée au soleil, qui, en laissant aux huiles et aux vernis la faculté de sécher, les empêche de perdre, pendant ce temps, leur continuité glutineuse et de s'écailler. Cette combinaison a encore l'avantage de préserver les peintures de l'humidité et de garantir les couleurs de l'action de l'oxygène. L'Infant don Sébastien a communiqué à la *Gazette des Beaux-Arts* le résultat de ses travaux, dans un article inséré au tome XVe de ce recueil. On y trouvera aussi un moyen d'arrêter la vermoulure du bois, qui a causé la perte de tant de peintures.

qui veut s'assurer promptement d'un certain effet, se servent volontiers du pastel, parce que cette manière de peindre ne demande aucun préparatif, se prête à l'improvisation, et peut être interrompue ou reprise à volonté.

Mais le pastel n'est pas seulement un moyen auxiliaire : quelques peintres excellents en ce genre, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon, et même la Vénitienne Rosalba et Mme Vigée-Lebrun, en ont fait une chose à part et l'ont employé avec bonheur au portrait.

Appliqué sur un papier collé à une toile tendue, et assez grenu pour que les crayons y adhèrent, le pastel ne produit que des ombres mates et opaques ; il n'a pas le profond de la peinture à l'huile ; mais il n'a pas non plus ces luisants qui la font miroiter et qui sont si gênants pour le regard. Le frais des couleurs, l'éclat et le tendre des carnations, le duvet de l'épiderme, le velouté d'un fruit, le moelleux d'une étoffe, ne sauraient être mieux rendus que par ces crayons aux mille nuances que l'on peut juxtaposer vivement ou fondre avec le petit doigt, et dont l'empâtement happe la lumière. Leur aspect doux et blond, soutenu par quelques bruns décidés, exprime à ravir non-seulement le teint brillant d'une jeune fille, la chair d'un enfant, la finesse d'une main, le poli ou le transparent de la peau, mais encore certaines délicatesses de coloris que le mélange de l'huile aurait pu gâter. Il y a tel portrait historié de La Tour, par exemple celui de Mme de Pompadour, qui est au Louvre, où le pastel, écrasé d'une façon incisive et brusque en apparence, dit avec une justesse admirable la teinte fanée d'un lampas, l'écru d'une dentelle, le ton pâli d'une guitare, la couleur indéfinissable d'une reliure passée ou d'un portefeuille d'estampes qui a servi.

Du reste, tout autre genre que le portrait, le paysage ou la nature morte se refuserait à l'emploi du pastel. On serait malavisé à entreprendre, avec une boîte à crayons, de grandes machines, comme le fit, au temps de Louis XIV, Joseph Vivien, qui osa peindre par son procédé ordinaire des tableaux allégoriques de vingt figures, où manquent infailliblement le ressort et la profondeur nécessaires à de vastes compositions.

En fait de pastel, le vrai modèle, c'est La Tour. Il est suave sans mollesse, il finit jusqu'au bout et il reste léger. Ses touches indicatives, osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Quand on a l'œil sur la toile, on dirait d'un assemblage fortuit de larges hachures et d'épaisses traînées de lumière ; mais si l'on recule de trois ou quatre pas, on retrouve, à travers ces badinages de crayon, dont la familiarité est calculée, tous les accents et tous les accidents de la vie. Les yeux sont humides, les lèvres remuent, les narines respirent,

les cheveux poudrés se soulèvent, et quelques touches de blanc posées sur le front, étendues sur les pommettes, frappées sur les os et les cartilages du nez, en font sentir sans dureté les plans en relief, tandis que les tournants se reflètent et conduisent l'œil dans l'espace qui sépare la tête de son fond. Rarement La Tour se sert de son doigt, autrement que pour incruster dans le papier sa poussière de couleurs. Le fondu et l'accord de ses teintes, il les obtient par une juxtaposition savante, et, les laissant se marier d'elles-mêmes, il les applique juste, hardiment, avec sûreté, et il ne les tourmente plus. De là cette vivacité amusante, cette tenue, ce mélange de fermeté et de souplesse, qui faisaient dire au baron Gérard, montrant une tête ébauchée de La Tour : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin, moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous le morceau que voici. »

Mais, hélas! la grâce du pastel est inhérente à son défaut, qui est d'être friable et de retomber en poussière. Au XVIIIe siècle, La Tour et Loriot voulurent fixer le pastel, et ce dernier inventa des moyens ingénieux pour y superposer un gluten et lui prêter la qualité d'une peinture à l'huile qui ne s'efface point au frottement de la main, et que l'eau ne peut endommager. Ce moyen consistait à faire jaillir sur le pastel, en forme de pluie, une composition de colle de poisson et d'esprit-de-vin. L'expérience en fut faite devant l'Académie de peinture, et avec succès. Tout récemment, M. Rouget a trouvé un procédé simple et qui paraît parfaitement sûr, pour fixer les pastels et toute espèce de dessins. Mais n'est-il pas à craindre qu'en donnant au pastel la solidité et la durée, on ne lui ait enlevé cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix ?

Peinture en émail. — L'émail est une matière vitreuse, colorée par des oxydes métalliques. Il se compose donc de deux substances : le corps vitreux et incolore, qu'on appelle *fondant*, et les oxydes qui lui donnent la coloration. L'émail est opaque ou transparent; pour le rendre opaque, on ajoute à la masse vitreuse une certaine quantité d'oxyde d'étain. C'est par l'action du feu que l'émail est fixé à *l'excipient*, c'est-à-dire à l'objet qui le reçoit, qu'il recouvre. L'excipient est métallique, comme le cuivre, l'or, l'argent, ou non métallique, comme la porcelaine, la faïence, les briques, les grès, la lave.

Quand on l'applique sur des corps non métalliques, l'émail prend le nom de vernis ou de couverte. De quelque teinte qu'en soit la pâte, elle est susceptible de recevoir des couleurs qui doivent être tirées du règne

minéral, pour demeurer indestructibles au feu, et qui, mêlées à la poudre vitreuse (au fondant), se fondent, s'unissent avec elle et se fixent à la surface de l'excipient, faïence, porcelaine ou lave. Il arrive souvent que la cuisson change les couleurs; c'est donc au peintre en émail de prévoir ce qu'elles deviendront au sortir du feu, sans parler des mille accidents qui peuvent survenir dans le cours du travail. Le soin, la prudence qu'il y faut, sont de nature à refroidir l'imagination de l'artiste; aussi la peinture en émail n'est-elle guère employée que pour des copies, surtout quand on l'exécute sur des dalles de porcelaine. Sa destination la plus brillante et la plus précieuse est de décorer les vases, et, sous ce rapport, nous aurons à y revenir dans le livre qui fera suite au présent ouvrage et qui sera consacré à l'ornementation. « La peinture en émail, dit M. Dussieux (*Recherches sur l'histoire de l'émail*), peut résister à l'action de l'air, de l'eau, de la chaleur, du froid, de l'humidité, de la poussière, enfin de tous les agents destructeurs de la peinture à l'huile : aussi l'émail appliqué en grand à la conservation des chefs-d'œuvre offrirait-il des avantages inappréciables. » Ces avantages, la peinture en émail les possède aujourd'hui, grâce aux belles découvertes faites, il y a quelque trente ans, par un artiste industrieux jusqu'au génie, Mortelèque.

Avant lui, la peinture en émail, qui réunit à l'éclat une solidité éternelle, ne pouvait s'exercer que sur des plaques de porcelaine aux petites dimensions, et difficiles à produire planes et droites; il imagina d'émailler et de peindre en couleurs vitrifiables de grandes dalles de lave volcanique, pouvant s'aplanir facilement et s'ajuster l'une contre l'autre avec une extrême précision, de manière à former d'immenses surfaces parfaitement droites et continues dans tous les sens. Avant lui, le peintre en émail n'avait pas de blanc susceptible de se mêler aux autres couleurs et de produire en les modifiant toute l'échelle des tons lumineux ; il était donc contraint d'épargner le blanc du fond, de le *réserver*, comme on dit; il ne pouvait empâter ses couleurs, les superposer, mettre un ton clair sur un ton brun, et cette gêne rendait son travail d'une pratique lente et malaisée. Mortelèque inventa un blanc d'émail, semblable, quant à l'effet, à celui dont on se sert dans la peinture à l'huile, et qui permit à l'artiste de traiter à son gré les parties lumineuses du tableau, sans avoir à ménager le blanc du fond. Les plaques de lave ou de porcelaine devinrent alors comme des toiles sur lesquelles on put désormais peindre librement et hardiment.

Ajoutons que la palette du peintre sur lave, bien que privée du cinabre et du vermillon, qui sont remplacés par des rouges moins vifs et de valeurs différentes, est plus riche que la palette du peintre à l'huile.

« Les couleurs, dit M. Jollivet (*Peinture en émail sur lave*), sont mêlées à du verre porphyrisé qui n'altère pas leur éclat lorsqu'elles sont exposées au feu; le verre en poudre se liquéfie, enveloppe les molécules des couleurs et les fixe sur l'émail. Avant d'avoir subi l'action du feu, l'œuvre a l'apparence d'une peinture à la fresque ou à l'eau encollée. Dans cet état, elle peut être impunément retouchée... » Soumis à deux ou trois feux et, au besoin, à une quatrième cuisson, le tableau peut être conduit graduellement des préparations de l'ébauche à la perfection dernière.

Ainsi furent ouverts de nouveaux horizons à la peinture monumentale, et l'on put entrevoir que les parois des temples et des édifices publics seraient à l'avenir revêtus de peintures vitrifiées, éclatantes et à jamais inaltérables.

Une telle perspective était pour séduire nos architectes. Quatre médaillons de lave émaillée représentant Périclès, Auguste, Léon X et François Ier, furent commandés par M. Duban pour orner la cour d'honneur de l'École des Beaux-Arts. M. Hittorff, jaloux d'inaugurer en France la polychromie dans l'architecture, objet constant de ses savantes recherches, eut la pensée de décorer le porche de Saint-Vincent de Paul avec de grandes peintures sur lave qui formeraient à l'extérieur de l'église un indestructible revêtement. Ce projet fut un moment réalisé. Le porche se recouvrit en entier de vastes émaux exécutés par M. Jollivet, l'intelligent et infatigable prôneur de la peinture sur lave. Mais bientôt les dalles peintes furent enlevées, et les murailles émaillées disparurent pour laisser revoir les pierres du monument dans l'austérité première de leur appareil. Quelle a été la cause de cette disparition? Nous n'avons pas à l'examiner ici; mais rien ne serait plus regrettable que l'abandon d'une découverte qui, rendant inutiles les labeurs et les frais énormes de la mosaïque, nous permet de confier les créations de l'art, passées ou futures, à des matières ineffaçables, incorruptibles. Quoi de plus merveilleux, par exemple, que de pouvoir fixer dans l'éternité d'un émail sur lave la chapelle Sixtine de Michel-Ange, la Cène restituée de Léonard, les Chambres de Raphaël, les tableaux de Titien, les fresques du Corrége, et de faire revivre des chefs-d'œuvre qui périssent, dans des imitations impérissables?

Si l'art d'émailler les poteries est presque aussi ancien que le premier vase de terre; si, de toute antiquité, il a été connu des Chinois, des Égyptiens; si les Phéniciens l'ont transmis aux Grecs; si ce peuple artiste par excellence composa des dessins d'une incomparable élégance avec des filigranes de verre colorés, disposés en mosaïque et soudés au feu,

il paraît certain que la peinture en émail sur métaux est une invention moderne et ne remonte pas au delà du xve siècle, ainsi que l'affirme avec autorité M. Jules Labarte (*Recherches sur la peinture en émail, dans l'antiquité et au moyen âge*). Ce procédé consiste à peindre, en couleurs fusibles et indestructibles, sur le métal enduit d'une première couche d'émail, comme on peindrait sur une toile ou sur un panneau. C'est en France, à Limoges, que fut inventé, et en tous cas retrouvé, ce charmant et admirable secret. « L'origine française et exclusivement limousine des émaux peints est un fait établi et reconnu de tout juge compétent, » dit M. Léon de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*).

Quoi qu'il en soit, la peinture en émail sur métaux a de beaux avantages. Les couleurs s'y fondant avec le premier émail le pénètrent assez avant pour donner au tableau une heureuse transparence en même temps qu'un vernis imperméable qui le protége mieux encore que ne ferait une glace de cristal. Dans la peinture sur porcelaine, il n'en est pas ainsi : les couleurs se fondent sans que l'émail de la couverte entre en fusion, au moins complétement, ce qui rend l'effet opaque et plus lourd. Mais pour parler ici comme le grave Montabert, échauffé cette fois par un noble enthousiasme : « Est-il rien de plus honorable pour l'industrie humaine, est-il rien de plus aimable, de plus surprenant pour la vue, de plus précieux enfin par sa durée et par sa délicatesse, qu'une peinture qui nous représente des objets qui nous sont chers en images qui ne sauraient périr! » Il y a quelque chose de magique, en effet, dans un émail sorti des mains d'un Léonard Limosin, d'un Jean Pénicaud, troisième du nom, soit qu'il reproduise une composition de Jules Romain ou de Raphaël, de Holbein ou d'Albert Dürer; soit qu'il répète une invention d'Étienne de Laulne ou les portraits délicieux de François Clouet. Quel charme de posséder dans un émail de Petitot, converti en bijou, les traits d'une Sévigné, d'une La Vallière, ou bien les mâles figures d'un Richelieu, d'un Catinat, d'un Turenne! Quel doux poli, quelle fraîcheur immaculée, quelle transparence, et combien la vivacité des couleurs contribue à rendre ces personnages présents et vivants à nos regards!

Outre les émaux des peintres, il y en a beaucoup d'autres qui appartiennent plutôt à l'art des orfévres : ce sont les émaux cloisonnés, champlevés, translucides sur ciselure en relief. Nous en toucherons quelque chose dans l'ouvrage dont nous parlions tout à l'heure, et qui sera la *Grammaire des Arts décoratifs*.

Peinture à gouache et Aquarelle. — Peindre à gouache, c'est employer des couleurs broyées à l'eau et détrempées dans de l'eau de gomme,

et mêlées de blanc. Un peintre se sert volontiers de la gouache lorsqu'il veut faire provision de souvenirs, recueillir des points de vue, noter les couleurs locales d'un terrain, d'un rocher, d'un effet de ciel. Mais la gouache, comme le pastel, se prête à autre chose qu'à des études : elle est propre à peindre des ensembles, notamment des décorations de théâtre et des esquisses de grandes compositions. La gouache comporte beaucoup de fraîcheur et de transparence, et elle n'exclut pas la force du ton. C'est un genre de peinture expéditif et commode, parce qu'il n'exige que des pinceaux, une palette chargée et un verre d'eau ; mais il présente un inconvénient qui tient à ce que, les couleurs étant très-vite sèches, il est difficile de les fondre. De là tant de paysages à la gouache d'un aspect aride et plat, où les ciels semblent découpés, où les verdures sont âpres, les jaunes crus et les rouges durs.

Pour corriger la sécheresse qu'engendre la trop prompte dessiccation de l'eau, les artistes ont imaginé de mêler à la gomme un corps glutineux, comme le lait de figuier, le jujube, le jaune d'œuf, et dans ce cas la gouache redevient la détrempe, dont elle n'est d'ailleurs qu'une variété. Mais telle qu'on la pratique, si elle est maniée par un peintre habile, à la main résolue et rapide, elle peut avoir de la suavité et de l'harmonie.

Ce qui distingue la gouache de l'aquarelle, c'est qu'on peut peindre à gouache sur un fond de couleur, et que les lumières y sont empâtées, c'est-à-dire que le peintre couvre de couleurs toute la surface de sa peinture, tandis que dans l'aquarelle, l'artiste, travaillant sur un fond blanc, *réserve* les blancs de ce fond pour en faire ses clairs, et n'a point d'épaisseurs à mettre dans son exécution, puisqu'au lieu d'empâter ses couleurs, il les lave. Aussi appelle-t-on l'aquarelle un *lavis*, bien que ce mot s'applique plus particulièrement aux aquarelles monochromes, faites avec de l'encre de Chine ou du bistre.

Si des teintes étendues dans de l'eau un peu gommée manquent de corps et de consistance, en revanche, elles sont légères, gaies et diaphanes. Mais, à dire vrai, l'aquarelle n'est qu'un dessin en couleur. De nos jours, l'école anglaise a cherché et trouvé les moyens de donner au lavis une franchise et une solidité qui en font presque un nouveau mode de peinture. Grenue et nourrie dans les premiers plans, sans doute à force d'être grattée et revenue, et d'avoir ainsi pénétré à plusieurs couches dans des papiers excellents, l'*aquarelle* anglaise a des colorations corsées en même temps que des lointains fluides et lumineux. Elle est à la fois limpide et robuste ; elle a beaucoup de relief et beaucoup d'air.

Du reste, la fusion de ces qualités contraires, Decamps l'avait obtenue, lui aussi, par des pratiques mystérieuses et des roueries de métier dont

le résultat est parfois étonnant. Il lui arrivait, par exemple, de frotter par places, d'un corps gras, le papier à gros grains sur lequel on peint l'aquarelle. Le corps gras ayant recouvert les aspérités du papier sans pénétrer dans le sillon des filigranes, et le lavis ayant à son tour rempli les creux du papier sans pouvoir mordre la superficie, il en résulte un effet saisissant dans lequel se joignent à la limpidité du lavis la consistance et l'apparente épaisseur d'une peinture à l'huile. Decamps savait exprimer ainsi le crépi des vieux murs, l'aspect rugueux des pierres brutes, les terrains calcinés et raboteux, les écorces d'arbres.

Malgré tout, il est une vérité que les peintres ne doivent pas oublier : c'est qu'il ne faut pas faire dans un procédé ce qui peut être mieux fait dans un autre.

Miniature. — On l'écrit aussi *mignature*, peut-être parce qu'on suppose que le mot vient de mignard, mignon. C'est en effet un genre de peinture qui est toujours mignon et quelquefois mignard. Bien qu'on puisse peindre en miniature de diverses manières, à l'œuf, à la colle, à l'huile, en émail, — comme le prouvent tant de beaux ouvrages exécutés en France et en Italie aux XVIe et XVIIe siècles, — on est convenu d'appeler proprement miniature une aquarelle sur vélin ou sur ivoire. Toutefois, les délicates peintures sur vélin ou sur parchemin, qui ont si richement orné les manuscrits du moyen âge, étaient plutôt des gouaches, puisqu'on y appliquait des couleurs mates et qu'on y rehaussait de blanc les carnations, tandis que les miniatures sur ivoire sont de véritables lavis parce qu'on y épargne le blanc du fond. Aussi les nommait-on autrefois peintures *à l'épargne*. Aujourd'hui on y ajoute un peu de gouache. Les premières de ces miniatures ont constitué en France un art qui déjà, au commencement du XIVe siècle, lorsque Dante vint à Paris, avait reçu un nom et s'appelait *enluminure*. Que cet art ait été connu dans l'antiquité romaine et qu'il ait fleuri au temps d'Auguste, cela est certain, mais il est permis de croire que les plus habiles enlumineurs ont été ceux de notre pays. C'est parmi les premiers solitaires de la Thébaïde et de la Syrie, au VIe siècle de notre ère, que renaît, avec le goût des livres, le désir de les orner. Plus ils sont volontairement pauvres, plus les cénobites mettent de luxe dans leurs copies des livres saints, au point qu'ils en écrivent les versets en lettres d'or sur des peaux teintes de pourpre. Viennent ensuite les moines grecs, qui, peignant en petit sur des fonds d'or, y représentent des animaux fantastiques et des ornements empruntés de leur architecture byzantine. Pour achever

d'orner le texte sacré, ils l'encadrent d'une vigne courante, et l'art de la *vignette* est créé.

Une fois en possession de cet art, nos miniaturistes français y font merveille. Abandonnant les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature, ils regardent par les fenêtres du monastère et ils peignent sur le parchemin des manuscrits les fleurs et les plantes de leur jardin, les fruits de leurs espaliers, les insectes qui volent ou qui rampent, et les vrais animaux, les animaux vivants de la création. Quelques enlumineurs, comme Jehan Fouquet, ornent de petits tableaux les livres de prières et les ouvrages classiques grecs ou latins, tels que les *Antiquités* de Josèphe, l'*Histoire* de Tite-Live, et ils y laissent des modèles d'invention et de naturel, parfois même un sentiment de grandeur qui résiste à l'exiguïté des dimensions... Mais la peinture des manuscrits est un art qui appartient surtout à l'ornementation, et qui nous occupera dans le livre qui fera suite à cette Grammaire.

Disons maintenant un mot touchant les miniatures sur ivoire et les convenances de la peinture en petit.

Si l'art était une simple imitation du vrai, toute représentation en miniature serait proscrite, parce qu'elle implique une contradiction entre l'éloignement que suppose la petitesse de l'image, et le fini précieux qui détruit l'idée de cet éloignement. Dès qu'un objet est représenté en petit, je ne puis le voir qu'en le rapprochant de mes yeux; mais, le voyant de près, je dois le voir nettement, car il serait absurde qu'il y eût de l'indécision dans un objet qui est tout proche de mon œil. D'un autre côté, comme il n'y a que la perspective qui rapetisse les objets, tout ce qui est plus petit que nature est censé vu de loin. Il y a donc une contradiction manifeste dans l'art du miniaturiste, puisqu'il rapproche par la précision des formes ce qui semble éloigné par la petitesse des proportions. Heureusement que la peinture est autre chose qu'une contre-épreuve du réel; l'art est une belle fiction qui nous donne le mirage de la vérité, à la condition que notre esprit sera complice du mensonge.

C'est donc une erreur de penser que le peintre en miniature doit traiter ses figurines comme si elles étaient enfoncées dans le tableau, séparées de nous par des couches successives d'atmosphère, et qu'il doit les faire fuir au moyen de couleurs légères et aériennes. Rien ne serait ici plus insipide qu'une exécution vaporeuse qui laisserait s'évanouir à nos yeux ce que nous serrons dans nos mains. Il en est des miniatures à peu près comme des pierres gravées. Le goût y conseille des tricheries heureuses, qui nous intéressent fortement aux traits essentiels, en abrégeant

tout le reste. Sur l'ivoire du miniaturiste aussi bien que dans les intailles ou les camées du graveur, l'art doit exprimer beaucoup avec peu. Pour cela, il faut que le peintre insiste sur les accents auxquels tient l'expression, qu'il mette en évidence les grands plans et se contente de glisser sur les autres. Resserré dans un petit espace, il s'interdira tous les traits inutiles, mais en revanche il écrira vivement ce qui est décisif.

Quelques miniaturistes renommés, suivant une marche contraire, ont travaillé à la loupe; ils ont pointillé dans leurs portraits en petit tous les détails que leur présentait la nature en grand, détails que l'on peut retrouver ensuite sur leurs ivoires avec le verre grossissant. Tant de minutie ne produit que des œuvres sans caractère. Quand on veut mettre de l'accent partout, on n'en met plus assez où il en faut.

Peinture sur verre. — Ce genre de peinture appartient plutôt à la décoration qu'à l'art du peintre, tel que nous l'avons défini. Ce que nous avons à dire de la peinture sur verre se trouvera donc dans la *Grammaire des Arts décoratifs*.

Peinture encaustique. — Le mot encaustique, dérivé du verbe grec ἐγκαίω, je brûle, désigne une peinture dans laquelle les couleurs, mêlées de cire et de résine, sont amollies, fondues et fixées à l'aide du feu, pour être ensuite lustrées par le frottement.

Divers passages des auteurs anciens, notamment de Vitruve, de Pline, de Philostrate, attestent que les plus fameux peintres de la Grèce exécutaient leurs ouvrages à l'encaustique. Mais quelle était leur manière d'opérer? C'est un secret à moitié perdu. Pour le retrouver, des recherches pleines de sagacité furent faites, au siècle dernier, par le comte de Caylus, mais ces recherches n'aboutirent qu'à l'invention de moyens imparfaits. C'est dans notre siècle qu'un élève de David, Paillot de Montabert, est parvenu à la découverte d'une peinture, sinon semblable, du moins analogue à celle de l'antiquité, et nous avons vu dans son cabinet, à Saint-Martin de Troyes, un portrait d'homme qu'il avait peint à l'encaustique et qui était admirable pour la vivacité et la vérité des carnations, le doux éclat des couleurs, la limpidité en même temps que la consistance et, pour ainsi parler, la santé de l'œuvre. Les procédés mis en pratique par Montabert étaient ceux qu'il a exposés dans son *Traité de Peinture*, avec l'autorité de l'expérience, de la conviction et du savoir.

Pourquoi les peintres contemporains n'ont-ils pas adopté la peinture encaustique, telle que le savant et judicieux écrivain l'a décrite après l'avoir exercée? Peut-être faut-il s'en prendre à l'empire de la coutume, à

un attachement trop facile pour les méthodes reçues, et aussi à la répugnance qu'inspire aux artistes l'étude approfondie de procédés nouveaux, surtout quand elle se complique de chimie.

Montabert n'en a pas moins prouvé que l'encaustique n'est point, comme la peinture à l'huile, sujette à jaunir et à s'obscurcir inégalement de manière à désaccorder le clair-obscur du tableau; que l'encaustique permet de rendre certaines parties du tableau mates ou transparentes, selon qu'on veut exprimer ce qui est aérien et fuyant, ou ce qui est rapproché de l'œil et nettement visible; qu'elle est plus suave, plus riche que la détrempe et presque aussi lumineuse; qu'elle se prête beaucoup mieux que la fresque aux délicatesses de l'imitation; qu'elle peut être employée pour toute sorte de tableaux, grands ou petits, et qu'elle est excellente pour décorer les voûtes ou les murs exposés à l'air extérieur ou à l'humidité; enfin, que l'encaustique est inaltérable aujourd'hui comme elle le fut dans l'antiquité grecque, où les peintures n'ont péri que de mort violente. Le *Combat de Marathon*, peint par Polygnote dans le Pœcile d'Athènes, se conserva, sous ce portique découvert, pendant près de neuf siècles.

Plutarque, du reste, a rendu hommage à la longue durée de l'encaustique, lorsqu'il a écrit: « La vue d'une belle femme ne laisse dans l'esprit d'un homme indifférent qu'une image prompte à s'effacer: telle est une peinture à l'eau. Dans le cœur d'un amant, cette image est en quelque sorte fixée par la puissance du feu; c'est une peinture à l'encaustique: le temps ne l'efface jamais. »

XVI

BIEN QUE LE DOMAINE DU PEINTRE S'ÉTENDE A LA NATURE ENTIÈRE, IL EXISTE DANS SON ART UNE HIÉRARCHIE FONDÉE SUR LA SIGNIFICATION RELATIVE OU ABSOLUE, LOCALE OU UNIVERSELLE DE SES ŒUVRES.

A supposer même que la peinture ne fût que le miroir de la vie, toutes ses représentations ne sauraient être placées au même rang, puisque la vie est répartie avec tant d'inégalité dans ce qui fait le spectacle de la création. La chaîne qui relie tous les êtres se compose d'anneaux d'abord simples et rudes, mais qui par degrés se compliquent, s'affinent, se développent, et, à mesure que la chaîne monte, deviennent plus richement ouvrés, plus précieux. Il n'est donc pas indifférent de

représenter dans leur inertie les corps inorganiques, ou de peindre dans leur mouvement les êtres animés. Il n'est pas indifférent de prendre pour modèle la plante qui végète captive sur le sol, ou l'animal qui se meut, conduit par la fatalité d'un esprit encore aveugle, mais sûr, qui est l'instinct, et à plus forte raison l'homme, qui, résumant toutes les créations antérieures, les a couronnées par l'intelligence et les domine par la liberté.

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rhythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre! L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il se rapprochera des modes inférieurs; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera.

Prenons quelques exemples :

Tous les jours nous rencontrons dans les rues de Paris des enseignes de marchands qui nous arrêtent par la vérité singulière des imitations qu'on y a peintes. Tantôt ce sont des chapeaux d'hommes dont le creux fait illusion, tantôt ce sont des casques, des sabres, des gibernes, qui se détachent en trompe-l'œil sur la devanture. Quelquefois, des peintres en bâtiment exposent des panneaux d'acajou, de chêne ou d'érable, imités avec une telle perfection, que l'ébéniste lui-même pourrait s'y méprendre. Chacun pourtant est averti que ces imitations ne sont pas l'œuvre d'un artiste, mais le travail d'un ouvrier.

Viennent des peintres, de vrais peintres, comme nous l'entendons, et supposons, si l'on veut, qu'ils s'appellent Roland de La Porte et Chardin, et qu'ils se plaisent à représenter ce qu'on nomme la *nature morte*, c'est-à-dire des ustensiles de cuisine ou de salle à manger, des fruits, des pro-

visions, des objets mobiliers, ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'intérieur d'une maison. Moins artiste que Chardin et moins intelligent, Roland de La Porte fera un tableau où il réunira, par exemple, une jatte pleine de pêches, une tasse avec sa soucoupe, une bouteille de ratafia, des morceaux de sucre, une boîte à café de fer-blanc, une carafe d'eau, des mies de pain, des prunes... le tout peint à souhait. Admettons même pour un moment que ces choses soient aussi bien rendues par Roland de La Porte qu'elles le seraient par Chardin.

Celui-ci, en examinant l'ouvrage de son confrère, remarquera que les ustensiles et les fruits y sont réunis sans choix, au hasard; que l'on ne boit pas du ratafia dans une tasse, qu'on ne mange pas des pêches auprès d'une boîte à café de fer-blanc..., et que le spectacle, au lieu d'être composé de ces divers éléments, en est encombré. Lui, Chardin, il ne commettra point une pareille faute ; il groupera sur sa petite toile des objets plus convenablement assortis, par exemple, deux tasses de porcelaine, une cafetière, un sucrier et un verre d'eau. Ces deux tasses de vieux saxe, formant *tête à tête*, sont là comme des personnages de la vie intime, et semblent faire entre eux aussi bon ménage que les maîtres de la maison. Chacun comprend que la dame du logis n'est pas loin et que deux êtres étroitement unis vont s'asseoir à cette table. Quelque chose nous apparaît de la douce uniformité qui caractérise les existences recueillies et paisibles. Voilà donc un simple tableau de nature morte qui dira quelque chose à l'esprit. A part même l'excellence de l'exécution, l'œuvre de Chardin sera supérieure à celle de Roland de La Porte, parce que l'un n'aura qu'imité la nature, tandis que l'autre, en l'imitant, l'aura interprétée, choisie, arrangée. Roland se rapprochera de l'ouvrier; Chardin aura franchi d'un seul pas l'espace qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Mais dans ce domaine de l'art pur où un vrai peintre nous a fait entrer, rien qu'en nous montrant deux tasses de porcelaine, tout n'est pas, il s'en faut bien, au même plan ni au même niveau. Que les modèles, au lieu d'être des tasses et des verres, soient des êtres animés et intelligents, l'art va s'élever tout de suite d'un haut degré, et, plus difficile, il sera aussi plus précieux.

Le Louvre est rempli de peintures excellentes où l'on peut mesurer la distance qui existe entre la nature morte et une scène familière ou, comme disent les Hollandais, un « tableau de conversation. » Arrêtons-nous, par exemple, devant la *Leçon de musique* de Gaspar Netscher. C'est un petit panneau où l'on voit une jeune personne assise près d'une table couverte d'un riche tapis, et qui joue de la basse. Vêtue de satin blanc,

elle reçoit les leçons d'un maître de musique qui s'est épris sans doute de sa beauté, et qui, habillé de brun, est rejeté au second plan dans une demi-teinte d'ombre. Le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant du doigt les paroles de l'air, il lui découvre son cœur. Au moment où ce drame imperceptible et muet se noue au coin du tableau, un petit page s'avance, qui est entré sans bruit, tenant à la main un violon, et dont l'arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de l'élève. Que s'est-il passé? Pourquoi tant d'animation sur le visage du maître?... Voilà ce que paraît se demander le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir.

Est-il un homme de goût qui ne préférât le tableau du Louvre, — c'est un tableau de genre, — à celui de *nature morte*, que Netscher aurait pu peindre tout aussi bien, avec le même talent et d'une touche aussi fine, en groupant, sur le tapis de la table, la basse de viole, le violon, les archets, le pupitre, le cahier de romances et, peut-être, le chapeau oublié du professeur?

Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie; lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement, convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux! On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux *de genre*, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.

Quelque divers que soient ces genres de peinture, ils ne sauraient être la base d'une classification compliquée. Il serait contraire à la philosophie de voir des divisions là où il n'y a que des variétés et des nuances. La vraie distinction, la seule à établir, croyons-nous, est celle que nous avons annoncée, celle que motive la différence entre l'imitation et le style.

XVII

LES DIFFÉRENTS GENRES DE PEINTURE APPARTIENNENT AU MODE INFÉRIEUR OU AU MODE SUPÉRIEUR, SUIVANT QUE L'IMITATION OU LE STYLE Y JOUENT LE PREMIER RÔLE.

Si le lecteur se rappelle comment nous avons défini le style dans le cours de cet ouvrage, il sentira que les objets qu'embrasse la peinture sont tous susceptibles d'imitation, mais ne sont pas tous susceptibles de style.

Le style étant la vérité typique, n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le type du lion, parce que l'organisme du cheval et celui du lion sont soumis à une loi constante; mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du nuage. Pourquoi? parce que ces corps, n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or, comment découvrir la forme normale de ce qui est naturellement informe? Comment saisir la règle constante de ce qui est naturellement irrégulier? Comment trouver une proportion parfaite là où il n'existe que des dimensions variables? Quand je vois la tête ou la jambe d'un cheval, je puis reconstruire l'animal entier en vertu du rapport fixe des parties au tout; mais étant donnée la moitié d'une pierre, je ne puis savoir la forme de l'autre moitié, parce qu'aucun principe connu n'a présidé à l'agrégation de ses molécules.

Les créations mêmes du règne végétal échappent pour la plupart à une mesure commune; elles n'ont point d'étalon, bien qu'on y remarque parfois des répétitions, des alternances, des symétries qui indiquent un commencement de régularité et d'ordre, une ébauche de la vie. Qui dessinera la forme typique d'un fruit ou d'un légume? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? Et en supposant même que le peintre pût y parvenir, il n'arriverait qu'à une image glacée, sans intérêt, sans saveur. Pour qu'une orange pût représenter toutes les oranges, il faudrait en élaguer justement ce qui, en peinture, donnerait à ce fruit de la singularité et de l'attrait, je veux dire ces circonstances particulières, variées à l'infini, qui distinguent une orange d'une autre orange, le plus ou moins de rugosité ou de lisse dans l'écorce, les menus accidents qui l'ont saupoudrée de noir, qui en ont altéré ou dépoli la surface, les végé-

tations parasites qui rongent l'épiderme, les nuances de jaune pâle ou de vermillon qui annoncent une maturité inégale, selon que telle partie a été exposée au soleil ou a mûri dans l'ombre...

Ces détails délicats font la joie de l'artiste et son triomphe, s'il s'appelle David de Heem ou Rachel Ruisch. Il se plaît à particulariser, par les scrupules de l'imitation, ce qui, généralisé, deviendrait froid et fade. A-t-il sous les yeux une écrevisse, sa touche va se piquer à tous les piquants de la patte, s'effiler aux antennes, se heurter à chacune des articulations où l'on entrevoit la chair molle au défaut de la cuirasse. A-t-il à représenter un citron, il voudra que l'on sente à merveille le grenu du zeste qui s'est roulé en spirale sous le tranchant du couteau, et que ce citron à demi pelé fasse venir l'eau à la bouche, lorsque la lame d'argent, dépassant l'épaisseur de la cloison blanche, laissera voir dans les cellules du fruit entamé ce qui doit rafraîchir et réjouir le palais. Veut-il peindre des huîtres ouvertes, il nous les fait toucher du doigt et des lèvres ; il accuse les rudes bords de leurs coquilles grossièrement feuilletées à l'extérieur, mais fines au dedans, transparentes, polies, mouillées, nacrées. Il met son orgueil à rendre ces gouttes d'eau où la lumière se joue, ces perles, qui sont, dit un poëte, « une maladie de l'huître, comme la poésie est une maladie de l'homme. » Avec amour il observe dans chaque objet les tons curieux, les fines nuances, le mat et le luisant, l'uni et le rude, le dense et le friable. Il exprime au bout du pinceau la peau mince de la prune, ses taches, ses buées, et l'enveloppe plucheuse qui cache la noisette, et les déchirures du brou vert où est emprisonné le cerneau. Il n'oublie ni le papillon, ni le ver, ni le scarabée, ni la mouche. En un mot, il fait ses délices de l'imitation qui doit pour un instant amuser nos yeux.

Ainsi, la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. Pour peu maintenant que le spectacle s'élève et s'agrandisse, le style y trouvera place.

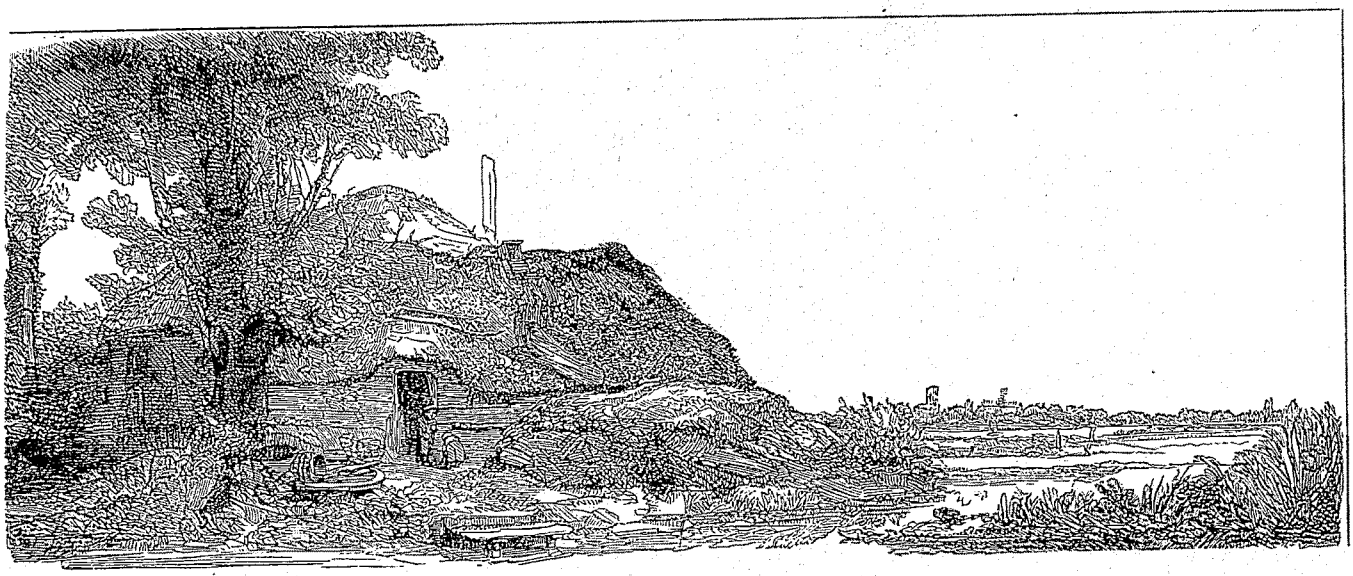
Le paysage. — Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent ; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau ; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux ; que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes,

à leurs bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité.

Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l'imitation n'y suffirait point, c'est que si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d'art qui est le *paysage*.

Voyez cette chaumière que Rembrandt a dessinée à plaisir, et qui est maintenant devenue célèbre, parmi les amateurs, sous le nom de *la Chaumière au grand arbre*. Si elle était venue se peindre dans l'objectif d'une machine, au lieu d'être vue par l'œil de Rembrandt, nous n'y ferions peut-être aucune attention, et de toute manière nous n'y trouverions point ce sentiment de liberté rustique et de bonheur que Rembrandt a su éveiller en nous après l'avoir éprouvé. Heureuse cabane! Et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin : on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant sa tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans ces prairies inondées... Maniée par un peintre comme Rembrandt, l'imitation la plus naïve en apparence nous rend aimables des objets qui n'ont aucun rapport avec nos affections. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse du canal, et les plantes aquatiques si bien indiquées par le crayon de l'artiste, et ce grand et beau tilleul qui prête de la majesté, Dieu me pardonne, à un tableau si agreste et si humble... Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante : c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.

Il manque aux spectacles de la nature ce qui est la qualité essentielle de l'art, l'unité : non-seulement elle varie à chaque instant du jour, mais encore, dans sa complexité infinie, dans sa confusion immense, dans son désordre qui est sublime, elle contient et elle nous montre ce qui répond aux sentiments les plus contraires. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle est impuissante à les exprimer. Lui seul peut les



EXEMPLE DE PAYSAGE AGRESTE.

La Chaumière au grand arbre, par Rembrandt.

rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.

Si Ruysdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse ; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés ; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau. Si le peintre rencontre une fermière réjouie et de rouge habillée, il ne la verra point, et jamais, de lui-même, il ne l'introduira dans son paysage, où l'on apercevra seulement quelques figures éloignées et indécises qui augmenteront la solitude.

Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus... Le ciel est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus doucement, où elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont s'abreuver des bestiaux conduits par une villageoise accorte, fraîche et haute en couleurs, montée sur son âne. La nuit même, le spectacle sera égayé par quelque drame de lumière, soit que des paysans allument une bourrée pour pêcher des écrevisses, soit qu'aux rayons de la lune à demi voilée, des voyageurs et des animaux, traversant un pays boisé, passent par une clairière marécageuse où tremble leur image.

Ainsi l'artiste, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder ni comprendre, la pensée.

Mais le paysage, déjà marqué à l'empreinte d'un caractère personnel, est-il susceptible d'être agrandi par le *style?* Deux grands peintres français l'ont affirmé d'une manière éclatante : Nicolas Poussin et Claude Lorrain. L'un et l'autre, sans sortir de la vérité, nous transportent dans les contrées que leur imagination a embellies, et, avec des éléments réels, ils composent un ensemble idéal. Leurs arbres choisis présentent des formes heureuses, dont la silhouette remplit l'espace, mais ne le déchire point ; leurs lignes, accidentées sans bizarrerie et contrastées sans violence, conservent dans leur opposition même une ampleur solennelle et un calme plein de majesté. Les *fabriques*, c'est-à-dire les constructions dont leur paysage est orné, rappellent les peuples et les temps antiques. Celles de Poussin marquent la Sicile, la Grèce, l'Égypte, de sorte qu'on n'est pas surpris de voir, au bord des eaux qui les baignent,



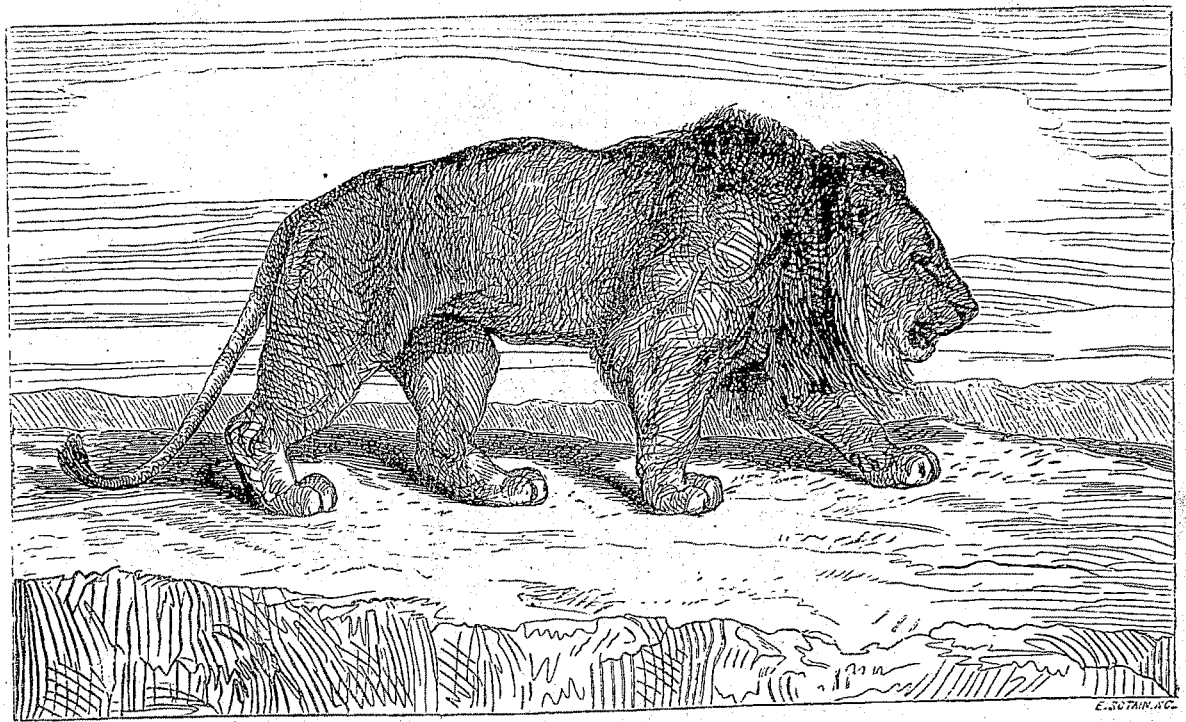
EXEMPLE DE PAYSAGE HÉROÏQUE.

Mercure et Argus, par Claude Lorrain.

Galatée poursuivie, Diogène jetant son écuelle, ou Moïse sauvé par la fille de Pharaon. Les fabriques de Claude se rapportent quelquefois à l'âge d'or, à ces temps fabuleux où la vie était une longue respiration du bonheur, où la terre de Saturne était habitée par des faunes et des nymphes, où les cavaliers étaient des centaures. Par une transmigration sublime de son âme, Claude se souvient d'avoir vécu déjà parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan, et sur sa toile baignée de lumière, il creuse des distances infinies qui ne sont pas seulement les profondeurs de l'étendue, mais les perspectives de l'âme. Tantôt il représente un temple en ruine sous les ombrages d'un bois sacré qui fuit à perte de vue, tantôt il peint, avec une vérité qui étonne, un golfe imaginaire où des navires, construits dans les chantiers de l'idéal, partent pour de lointains voyages sur des mers que jamais la tempête n'agitera.

Aucune autre école de peinture n'a su donner une pareille grandeur au paysage ni tant de poésie. Il y a de la poésie en effet, et de la grandeur, à retrouver le passé de l'histoire dans la nature présente, à transformer la campagne en Élysée, pour en faire le séjour vraisemblable des demi-dieux; mais à la condition de ne pas perdre de vue les accents du vrai, de ne pas substituer au caractère des champs et des bois la représentation factice d'une utopie. Rien de plus contraire aux lois de l'art que le paysage *historique* ou *héroïque* réduit en système et devenu poncif. Mieux vaut cent fois un bout de tertre naïvement rendu par Karel Dujardin, un petit ruisseau familier peint par Van de Velde, ou même, sans aller si loin, un chêne de Bruandet. Le paysage historique n'est beau que lorsqu'il est sincère, c'est-à-dire quand, au lieu d'être l'ouvrage d'un professeur qui n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer, il émane d'un maître qui exprime ce qu'il a senti.

Les *Animaux* appartiennent au génie de l'imitation toutes les fois qu'ils forment le principal objet de la peinture. Ils ne doivent être simplifiés et agrandis par le style que s'ils figurent dans une composition fabuleuse ou dans quelque scène auguste, à la suite des dieux. Ils sont alors considérés en quelque sorte comme emblématiques, et les imiter de trop près serait une puérilité et un contre-sens. Quand Cybèle passe sur son char tiré par des lions, quand un attelage de panthères conduit Bacchus triomphant, il ne convient point de rendre avec une vérité trop positive les pelages de ces animaux, les détails de leurs crinières, les mouchetures de leurs robes. Il faudra que leur image conserve quelque chose de mythique, parce que de tels animaux n'étant guère là que des symboles participent de la divinité qu'ils accompagnent. Combien seraient



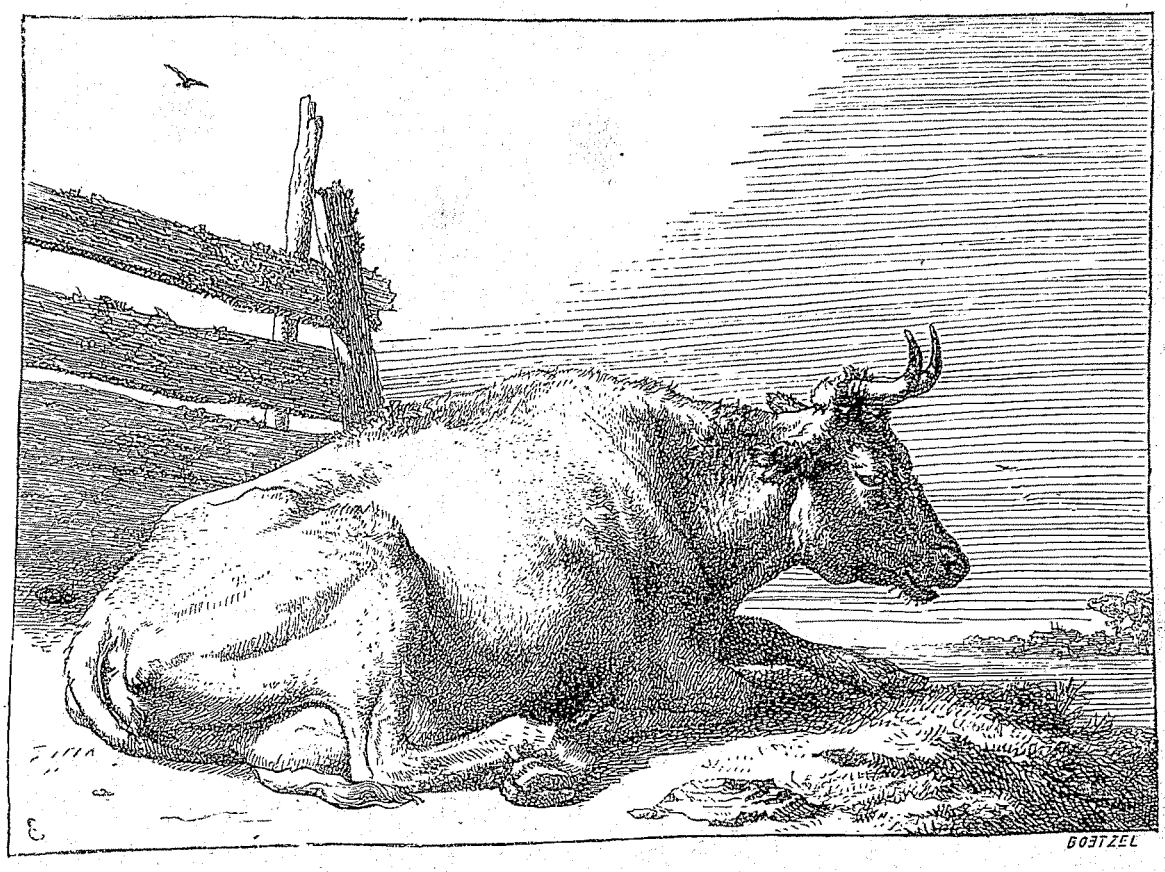
LION, PAR BARYE.

mal venus dans une décoration illustre les chevaux du Soleil et ceux de Neptune, si le peintre, se bornant à les copier d'après nature, n'avait pas imprimé à son dessin un caractère plus grand encore qu'on ne peut l'observer dans les individus vivants, et n'y avait mêlé, à l'exemple d'un Jules Romain ou d'un Polydore, quelques accents surnaturels! Lorsqu'ils ont joué un rôle dans l'histoire et qu'ils ont été au service des héros, les animaux peuvent encore recevoir l'empreinte du style. Que des taureaux et des bœufs, ornés de bandelettes, soient traînés au sacrifice par le victimaire, ce n'est pas à l'étable que l'artiste ira les étudier, s'il veut les mettre à l'unisson des personnages qui composent le drame du tableau. Il aimerait mieux en pareil cas s'inspirer des bas-reliefs antiques ou des pierres gravées, parce que les bêtes y sont présentées sous une forme abrégée et fière qui les élève au-dessus de la vérité banale, et aussi parce que chaque peuple ayant eu sa manière de voir et de comprendre les animaux, il importe de les représenter selon l'esprit de ceux qui furent leurs maîtres.

Il est au surplus des animaux dont la noblesse est tellement consacrée par les religions anciennes et par les histoires, qu'il n'est plus permis d'échapper à la tradition qui les a depuis si longtemps ennoblis. Tels sont le cheval, le lion, l'éléphant, le tigre, le sanglier, la biche, le bélier, la chèvre, l'aigle, la chouette, l'ibis, le serpent, le dauphin, le cygne, la colombe, la tortue... En dehors même des idées que leur présence réveille, les animaux sont d'autant plus susceptibles d'être idéalisés par le style qu'ils sont plus sauvages. Ceux que nous avons à tout moment sous les yeux, et qui se trouvent associés à notre vie domestique, ceux-là demandent une observation intime et les grâces de l'imitation. Les moutons et les vaches qui furent sculptés par les élèves de Phidias sur la frise du Parthénon sont rendus avec une extrême naïveté, tandis que les mufles de lions qui couronnent la cymaise des corniches rappellent la nature de plus loin et de plus haut.

De nos jours cependant il s'est trouvé du style dans l'image de certains animaux féroces que le peintre semblait avoir estampés dans le désert, parce que l'essence du style lui est apparue un instant dans le réel de la bête vivante.

Si Jean Fyt et Jean Leducq étudient les mœurs des chiens, si Hondecoeter et Simon de Vlieger s'attachent aux drames de la basse-cour, leur but unique est d'imiter fidèlement leurs modèles, d'être vrais et d'être curieux par la vérité poursuivie et reproduite dans le menu. Paul Potter lui-même n'a pas d'autre ambition, lui qui a le don de nous ravir en peignant les vaches et les brebis du pâturage, et qui sait si bien, par la



VACHE, PAR PAUL POTTER.

langue du dessin et de la couleur, nous rendre sensibles les idiomes inconnus et la poésie cachée de ce monde obscur où vivent comme en un songe les êtres inférieurs.

Si l'artiste s'amuse à prendre pour sujet principal un âne flânant sur le pré, comme l'a fait une fois Philippe Wouwermans, de quelle manière nous intéressera-t-il à son modèle, autrement que par le détail? Après avoir vaqué à ses chardons, le baudet s'est arrêté sur l'herbe courte, au bord d'un ravin, et il semble occupé philosophiquement à humer le frais, à écouter, pensif, le bruit de l'eau. Son échine osseuse et ses grandes oreilles se détachent en vigueur sur un ciel clair. Involontairement l'on s'approche de la bête, et l'on remarque les variétés de son poil, ici noir, là grisonnant, fauve par places, taché de blanc sous la panse, accidenté de tons fins, brillants et argentés. On observe les endroits du pelage qui ont été dénudés par le frottement du licou, les écorchures cicatrisées, les retroussis de la corne déformée par l'usure. On se plaît enfin à scruter la physionomie de cet animal rêveur et sa quiétude profonde... Mais supposez maintenant que la scène change, que cet âne des champs devienne l'âne des Écritures; qu'il soit arrêté par l'ange de Balaam, ou qu'il porte Jésus en triomphe dans Jérusalem, quelle lourde faute ce serait d'insister sur les petits détails qui nous charmaient tout à l'heure! Dans l'une des deux peintures, si admirables, qui décorent le chœur de Saint-Germain-des-Prés, Hippolyte Flandrin a donné un bel exemple du style qui transforme les bêtes les plus humbles, quand elles sont mêlées aux actions divines.

Un moyen de rehausser l'imitation des animaux, c'est d'y mettre ce feu, cet élan, cette surexcitation de la vie, qui prêtent aux passions animales quelque chose des passions humaines, et que Léonard de Vinci, Rubens, Sneyders, ont si bien exprimés dans des sujets de chasses et de batailles.

Les *Batailles* et les *Chasses* — la chasse n'est qu'une manière de bataille — ont cela de commun, qu'il est impossible de les peindre avec une vérité autre que la vraisemblance. Comment représenter en un seul moment une action qui a duré tout un jour? Comment conserver dans le tableau l'exactitude des mouvements stratégiques, la précision du bulletin, la fidélité de l'histoire? Le talent du peintre consiste évidemment à choisir le trait le plus intéressant de l'action, l'épisode le plus caractéristique, l'instant décisif.

Toute peinture, en effet, est soumise à la loi rigoureuse de l'unité. Or, l'unité d'une bataille ou d'une chasse, il faut bien que le génie l'invente,

ou qu'il sache la démêler à travers les complications d'un long récit. De quoi s'agit-il? de nous donner une forte idée du combat, une impression mémorable, en frappant sur notre imagination un seul coup, un grand coup. Dans sa *Bataille d'Aboukir*, Gros personnifie heureusement les deux armées, les deux races, les deux courages, par le choix d'un épisode dont le spectateur se souviendra. Pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, et d'une main indignée veut retenir les fuyards, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et le présente au général Murat, qui, aussi beau dans la mêlée qu'à la parade, arrête court son cheval arabe, et, par ce geste élégamment héroïque, épargne le vaincu.

Dans sa sublime *Bataille d'Eylau*, le même peintre résume en une seule figure le spectacle d'une désolation immense. Au premier plan, ce sont des groupes de morts sous la neige, des mourants qui se réveillent au bruit de l'escorte impériale, des ennemis blessés et farouches que nos chirurgiens pansent malgré eux. Puis, sur un terrain d'une vaste étendue, l'on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent leur rang dans la mort, et d'autres qui attendent, rangés, leur tour de mourir... Mais tous ces épisodes n'empêchent pas que l'œil ne revienne constamment à la figure de Napoléon, à ce pâle visage qui cherche au ciel une étoile disparue, et qui, sans cesse présent aux regards, forme l'unité de ce grand désastre.

Quelquefois l'unité consiste dans l'absence d'un épisode dominant, et la bataille est alors l'image de deux armées qui semblent obéir au souffle de deux vents contraires, et ne faire de mille carnages qu'une seule tuerie. Cependant tout n'est-il pas encore de pure invention dans un pareil tableau, et quelle part sera faite à l'imitation ou à la mémoire, là où tant de scènes, de mouvements, de gestes, d'attitudes, n'ont duré qu'un instant, à supposer même que le peintre, mêlé au combat, ait eu le loisir de les voir?

Il était permis à Raphaël, dessinant la *Bataille de Constantin*, d'y introduire le grand style, rendu possible par l'action de figures à demi nues et par la tournure des armes antiques. De telles peintures représentant, sous des formes supérieurement belles, les éternelles horreurs de la guerre, et sous les traits d'un père qui ramasse le cadavre encore chaud de son fils, les éternelles douleurs qui suivent les sacrifices humains, de telles peintures, disons-nous, appartiennent à l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie de l'art. Il en est ainsi des *Batailles*

d'Alexandre, auxquelles Charles Lebrun a su imprimer un caractère vraiment épique.

Pour ce qui est de la bataille moderne, avec ses vérités officielles et ses uniformes obligés, elle est condamnée à n'avoir guère qu'une valeur anecdotique, parce qu'elle serait inintelligible si le peintre avait la prétention de développer le plan du général en chef, et de nous montrer les ensembles, les grandes manœuvres. Horace Vernet dans ses peintures, Raffet dans ses lithographies, ont essayé pourtant de s'en tenir, au moins en partie, à l'identité des temps et des lieux, et à la physionomie positive des personnages. Ils ont cru sentir qu'il serait ridicule de transfigurer des militaires qu'on avait pu rencontrer dans les rues de Paris, entre deux batailles, et sans hésiter entre la fadeur d'une allusion et l'énergie du vrai, photographié cette fois par l'esprit, ils ont trouvé piquant de peindre l'héroïsme en capote et en képi, comme ils ont trouvé juste d'illustrer, en même temps que les chefs populaires, ce grand homme collectif qui est le régiment. Par malheur, un tel respect des bulletins et des rapports prête une importance excessive aux petites vérités, aux petites choses, aux boutonnières, aux courroies, aux aiguillettes, aux passe-poils, aux boutons de guêtre, sans que l'artiste ait la faculté d'oublier ces détails et de les taire, parce que l'intérêt actuel de son œuvre est à ce prix.

Michel-Ange disait un jour à François de Hollande : *Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied?* En ce peu de mots était formulé un des principes de la peinture. Michel-Ange affirmait ainsi la supériorité du nu sur le vêtement, et, par suite, la supériorité de la draperie sur le costume. Sans être aussi austère que la sculpture, l'art du peintre grandit à mesure qu'il s'affranchit des convenances purement conditionnelles et locales. Le costume varie d'un lieu à un autre, il change selon les temps, il est souvent une affaire de caprice et de mode ; la draperie, au contraire, est éternelle parce qu'elle est le vêtement de l'humanité. Aussi, tandis que la peinture familière redouble d'intérêt lorsqu'elle ajoute à la mise en scène des mœurs le piquant des costumes, le grand art répugne aux figures costumées et n'admet volontiers que les figures drapées.

Raphaël, lorsqu'il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé l'habitude contractée par lui, chez Pérugin, son maître, d'habiller les personnages de l'Évangile selon la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël comprit ce qu'il y a de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les philosophes de l'*École d'Athènes,*

comme ceux dont s'enveloppent les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël, par le libre génie de Michel-Ange.

L'École vénitienne, si charmante d'ailleurs et si pompeuse dans Véronèse, si imposante dans Titien, reste inférieure, comme ensemble, aux Écoles romaine et florentine, pour avoir étalé des étoffes au lieu d'étudier des draperies, pour s'être complu aux habillements de théâtre, et à spécifier le satin, le taffetas, le velours, le brocart, dans l'unique but de varier le plaisir des yeux. Par la profusion de leurs costumes, les Vénitiens ont été entraînés à des bizarreries inconvenantes, au tapage des couleurs et à ce style d'apparat, si brillamment renouvelé par Rubens, qui conduit peu à peu à négliger les sentiments et les idées pour remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques.

Il est cependant un genre de peinture auquel la draperie ne saurait convenir : c'est le *Portrait*.

Ici, la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre, et la ressemblance par le vêtement, une nécessité. Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que les artistes d'élite. Ils se nomment : en Italie, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte; en Espagne, Velazquez; en Allemagne, Holbein et Albert Dürer; dans les Pays-Bas, Antoine More, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Van der Helst; en Angleterre, Reynolds et Ganisborough; en France, Rigaud, Largillière, David, Gérard, Ingres.

Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle, qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois-quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.

S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, est-il rien de plus difficile? Et comment y parvenir? Sera-ce par une imitation littérale? Si une telle imitation suffisait, le meilleur peintre de portraits

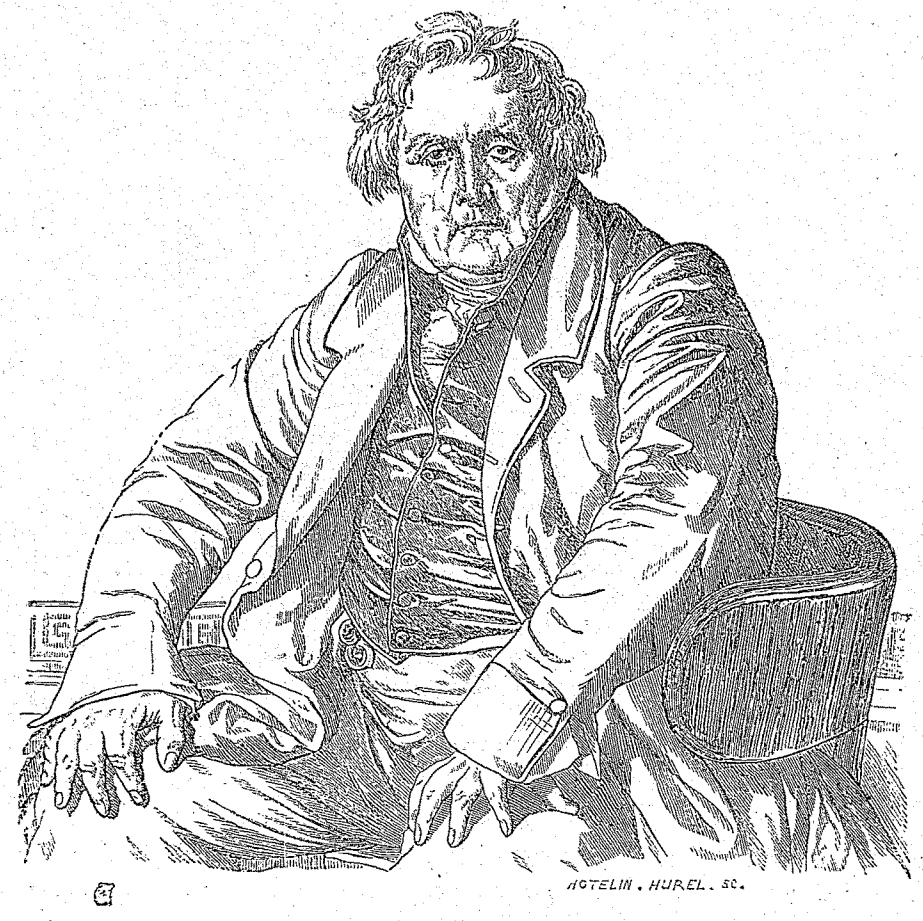
serait le photographe. Qui ne sait pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, de l'image photographique? Le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle; mais comment une machine pourrait-elle évoquer une âme? Mise en présence d'une figure humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculpteur Préault, ne nous donne que « la suie de la flamme. »

Devant un être qui sent et qui pense, tout doit être senti et pensé, et par conséquent tout doit être choisi, tout, dis-je, l'attitude, la physionomie, les lignes de l'ajustement, le clair-obscur, la couleur, les accessoires et jusqu'à la proportion relative du cadre, qui est susceptible de rapetisser ou d'agrandir le modèle. Si la personne est de haute stature, il conviendra de rétrécir le champ au-dessus de sa tête, de manière qu'elle semble, pour ainsi dire, toucher au plafond du tableau; si elle est de petite taille, sa petitesse sera indiquée assez clairement par la distance ménagée entre le sommet de la tête et la bordure.

L'attitude? C'est un des plus grands moyens d'expression dans le portrait. Que d'essais, de tâtonnements et de sagacité ne faut-il point pour que la pose paraisse trouvée et non cherchée, saisissante et cependant naturelle! En faisant poser Henri VIII debout et de pleine face, tout simplement, tout droit, la canne à la main et un bras tombant, Holbein a pu manifester avec énergie les instincts et les appétits de ce gros homme, de cet étalon obèse et vorace qui remplit son cadre à le faire éclater. On voit mieux ainsi son masque rond, sa petite bouche cruelle, ses narines étroites et pincées, ses yeux de marcassin, ses tempes qui se gonflent, et ses mâchoires qui, par leur énorme développement, entraînent l'intelligence dans la région des viscères. Depuis Holbein, l'École anglaise a brillé par la variété des attitudes. Reynolds, dont l'imagination, sous ce rapport, fut si inventive, a eu très-souvent de belles rencontres, notamment lorsqu'il a peint le célèbre docteur Johnson : l'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes comme si elles allaient saisir une pensée encore flottante, il paraît plongé, comme l'*Isaïe* de Michel-Ange, dans l'extase de la méditation et agiter quelque problème dans les replis de son intelligence, *in altâ mente*. Reynolds n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait d'un capitaine qui, tourné vers le spectateur, saisit la crinière de son cheval vu de croupe, et va monter en selle pour aller se jeter au loin dans une bataille.

Nos modernes, depuis un siècle, ont en ce genre quelquefois enchéri sur leurs devanciers, par le besoin d'exagérer l'exception, d'outrer l'accident, pour exprimer certains types étranges, certains tempéraments

qu'ont engendrés le croisement des races, le courant des pensées neuves et les décisions de l'histoire. De nos jours, Ingres, dans le portrait de Bertin l'aîné, a su exprimer avec une singulière insistance le caractère de son modèle, rien que par l'attitude qu'il a surprise en lui après avoir observé ses allures pendant des mois entiers. Assis familièrement et acca-



BERTIN L'AÎNÉ, PAR INGRES.

blé d'embonpoint, le personnage pose ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de sa corpulence. Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en traits indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucune autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est-à-dire qu'il nous apparaît comme une personnification de la haute bourgeoisie de notre temps, classe forte, intelligente et tenace, dédaigneuse de ce qui est au-dessous et au-dessus d'elle, et en qui l'orgueil du doctrinaire se mêle au positivisme du négociant et au sans-gêne que donnent les fortunes con-

quises par le travail. Et pourtant, comme elle est intime et profondément particularisée, la physionomie de l'original, non-seulement par l'expression interrogative de son œil perçant, par le léger désordre de ses cheveux et par ses mains boudinées dont les doigts se terminent en fuseaux, mais encore dans les plis du gilet et de la redingote, dont la physionomie optique achève la physionomie morale du portrait!



PORTRAIT PAR HOLBEIN.

La physionomie? Elle est aussi dans l'individu une vérité générale que le peintre ne saurait au premier coup deviner, car il arrive chaque jour qu'un homme rude a une veine de douceur, et qu'une nature douce a des accès de violence. Jaloux de ressaisir l'unité du caractère à travers les expressions accidentelles ou trompeuses, Van Dyck retenait ses modèles à dîner pour mieux épier l'instant où leur physionomie véritable se trahirait, où le naturel, chassé par des convenances factices, *reviendrait au galop*. Holbein y avait réfléchi, et regardé de très-près, lorsqu'il a peint ce vieillard ascétique et doux, dont les mains osseuses, croisées l'une sur l'autre, redisent sa maigreur et sa tristesse, accusées déjà par son visage flétri, par ses yeux que la méditation a creusés, par ses joues caves et par ses lèvres minces, accoutumées au silence. Le bonnet noir enfoncé sur ses oreilles, la pelisse fourrée qui recouvre ses épaules, la table à laquelle il s'appuie, tout achève de nous montrer en lui un homme du Nord qui vit dans l'intérieur de sa maison et de ses

pensées. « Comment ne pas l'aimer, dit Paul Mantz, cette grave et douce physionomie d'un penseur qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes du XVIe siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau! Ces portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. »

Lignes simples ou tourmentées, brusques ou adoucies, clair-obscur adapté au caractère de la personne, coloris mâle ou tendre, éclatant ou discret, vêtement négligé ou austère, et les accessoires, et les attributs, et le fond, ces divers éléments dans un portrait sont du ressort de l'esprit. Chacun des grands maîtres les a mis en œuvre, suivant le caractère des personnages représentés, et quelquefois selon son génie. Si le peintre est Léonard de Vinci et qu'il se trouve devant la *Joconde,* il voile d'une amoureuse demi-teinte le portrait de cette femme aimable, au sourire contenu et provoquant, au regard magnétique; il l'enveloppe dans une harmonie du mode mineur, afin que la fusion du clair et de l'ombre et la tendresse d'une peinture effumée répondent à la secrète fascination de ce visage et de ce voluptueux regard. Si le peintre est Rembrandt, il répand sur la nature la plus vulgaire une lueur mystérieuse, qui est à elle seule une poésie, un roman de lumière. S'il est Velazquez, il exprime si bien la nuance du tempérament par l'exquise vérité du ton local, que nous découvrons sans effort la consonnance qui existe entre la forme visible et l'intimité de l'esprit. S'il se nomme Van Dyck ou Antoine More, il donne à tous ses personnages le cachet de la gentilhommerie ou l'investiture de la noblesse. S'il se nomme Rubens, il exalte la vie dans l'image de son modèle, il semble y précipiter la circulation du sang, et quand c'est un enfant ou une femme, il y prodigue la fraîcheur, la jeunesse et le soleil. Enfin, si l'artiste est un Titien, tous ses portraits deviennent imposants. Leur beauté nous attire en même temps que leur dignité nous tient à distance. Ils sont parlants, mais silencieux.

Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut maintenir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle, à l'autre une vérité plus générale et plus fière. Que Teniers particularise avec esprit et avec tous les accents de leur difformité grotesque ses paysans que Louis XIV appelait des « magots »; que Van Ostade détaille la laideur intéressante de ses musiciens ambulants, de ses villageois pauvres et contrefaits; qu'il nous introduise, avec un rayon de soleil, dans cette petite *École de village,* où vingt marmots adorables

ont chacun leur manière de bouder le travail et de songer aux buissons, c'est à merveille. Une scène de charlatan forain, une fête publique, une partie d'échecs, une conversation intime, les comédies du ménage, les petits drames de la vie privée, ne demandaient, — sans parler du sentiment, — que la justesse de l'observation et le talent d'imiter. Toute prétention au style y paraîtrait mal venue et serait même un contre-sens.

Bien autre est la besogne du peintre quand le personnage dont il raconte la biographie est le genre humain. Les formes, le geste, l'expression, la nature extérieure et le paysage, il soumet tout cela au contrôle de sa pensée, semblable à celui qui, refondant des monnaies vulgaires et usées, les frappe de neuf et en crée d'autres espèces, d'un métal plus pur, d'un titre plus haut. Il sait que, dans les balances de l'histoire, les petites choses sont emportées par le poids des grandes. Il ne se rappelle plus, comme l'a dit Reynolds, si Alexandre fut petit de taille, si Agésilas fut estropié, si saint Paul avait l'air commun; et dans la représentation de ces héros, il préfère la ressemblance de leur esprit à celle de leur figure. S'il a vu par hasard un jeune garçon lancer une fronde en se mordant la lèvre, il n'ira pas, à l'exemple du Bernin, donner au vainqueur de Goliath cette expression triviale et accidentelle, sous peine de manquer aux lois supérieures de son art.

La couleur aussi a ses convenances et sa dignité, aux yeux du peintre de style. Quelquefois il la tempère pour plus de sévérité, et il la réduit presque au ton du clair-obscur, ou bien, s'il en trouve l'harmonie trop efféminée, il ne craint pas de la rompre par des transitions soudaines, des rapprochements hardis, qui secouent fortement le spectateur comme feraient les notes saccadées d'une musique guerrière.

Non, non, le plus grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiome de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes : le plus grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons toujours vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même.

FIN DU TROISIÈME LIVRE.

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME

GRAVURE

I

A LA PEINTURE SE RATTACHE LA GRAVURE,
QUI EST L'ART DE RETRACER EN CREUX SUR LE MÉTAL, OU EN RELIEF SUR LE BOIS,
UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.



Graver, c'est dessiner par incision dans un corps dur, pierre, bois ou métal. Comme nous l'avons dit au chapitre consacré à la glyptique, ce genre de dessin est de toute ancienneté, puisqu'on en trouve tant d'exemples dans les hiéroglyphes égyptiens, sans parler des cachets que les citoyens de Babylone portaient avec eux, et de l'anneau d'Ulysse sur lequel était gravé un dauphin. Il suffit, au surplus, de jeter les yeux sur une monnaie antique pour y voir un type en relief produit par une gravure en creux, et une aire en creux produite par une gravure en relief. Ce n'est donc pas l'art de graver qui est une invention moderne ; c'est uniquement l'art de tirer des impressions sur papier d'une gravure en bois ou en métal. En d'autres termes, c'est le mariage de la gravure avec la presse.

Comme il y a deux genres de gravure bien distincts, la gravure en relief et la gravure en creux, il y a aussi deux sortes d'impressions. La gravure en relief, qui se fait ordinairement sur bois, et qu'on appelle pour cette raison *xylographique*, est un dessin dans lequel les clairs sont creusés profondément, tandis que les ombres et les contours sont ménagés en saillie. Pour imprimer une gravure en bois, on passe sur la superficie un rouleau d'encre qui noircit seulement les parties saillantes du bois, et l'on obtient une empreinte sur papier, une *épreuve*, en pressant forte-

ment la feuille contre la surface encrée. Avant l'invention de la presse à imprimer, cette pression s'exerçait au moyen d'une brosse ou d'un frotton, comme elle se pratique aujourd'hui encore pour les papiers de tenture, et c'est ainsi qu'ont été obtenues les épreuves du *Saint Christophe* de 1423, qui est sinon la plus ancienne gravure en bois, du moins une des plus anciennes parmi celles dont la date n'est pas contestée.

La gravure en creux, qui se fait ordinairement sur cuivre ou sur acier, consiste à laisser intactes les parties claires du dessin et à ne fouiller dans la plaque de métal que les contours et les parties ombrées. Pour imprimer une telle gravure, on commence par encrer toute la surface de la planche; puis on l'essuie avec un tampon de linge ou avec la paume de la main, de manière qu'il ne reste d'encre que dans les *tailles*, c'est-à-dire dans les sillons creusés par l'artiste. En appliquant alors sur la planche un papier humide, que l'on soumet à une très-forte pression, entre deux cylindres revêtus de laine, on fait pénétrer la souplesse du papier au fond des tailles, où il va chercher le noir.

On donne le nom générique d'*estampes* aux images obtenues sur le papier par voie d'impression. Bien que toute estampe soit une épreuve et toute épreuve une estampe, le mot épreuve se prend dans une acception plus restreinte. Il signifie essai, quand le graveur, pour éprouver son travail, en tire une empreinte, et il s'emploie dans un sens relatif, quand on parle d'une estampe comparée à une autre estampe tirée du même cuivre. On dit, par exemple : « mon épreuve est meilleure que la vôtre. » Une épreuve est brillante ou boueuse suivant que la planche a été bien ou mal essuyée : elle est grise, elle est pâle, quand la pression a été insuffisante, ou que la planche, usée à la surface, commence à perdre la plénitude et la franchise de ses noirs. En un mot, l'épreuve est à l'estampe ce que l'exemplaire est au livre.

S'il est vrai qu'il n'existe en Europe aucune épreuve d'une gravure en bois antérieure au *Saint Christophe;* s'il est vrai que la *Vierge entourée de saintes,* que possède la Bibliothèque de Bruxelles, et qui est datée de 1418, ait subi quelque altération dans son millésime, la première estampe xylographique a précédé de quelque trente ans la première estampe tirée d'une gravure en creux sur métal par un orfévre florentin, Maso Finiguerra.

Coïncidence merveilleuse ! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées

du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite *à quarante-deux lignes*, le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes dignes de ce nom, en prenant des empreintes sur une patène d'argent qu'il avait gravée pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence. Comment il fut amené à sa découverte et en quoi elle consistait, c'est ce qu'il importe d'expliquer.

Comme tous les orfévres de son temps, Finiguerra ornait de dessins gravés en creux ses ouvrages d'orfévrerie, tels que poignées d'épée, coffrets, coupes, calices, reliquaires, patènes. Ces ornements délicats exécutés en petit—les plus grands ont, par exception, 10 centimètres—s'appellent en Italie *nielli* et en France nielles. Ce nom vient du latin *nigellum*,



NIELLE ITALIEN.

Collection de M. Émile Galichon.

noirâtre, et voici pourquoi on l'avait appliqué aux gravures exécutées par des orfévres. Lorsque l'artiste avait terminé son travail, il répandait dans les creux de sa gravure une sorte d'émail noirâtre, *niello*, dont la composition est soigneusement décrite par Benvenuto Cellini dans son traité de l'orfévrerie (*Trattato dell' oreficeria*). Une fois entré dans les sillons de la gravure, cet émail la rendait nettement visible en accusant le dessin, qui se détachait en noir sur le ton clair du métal. Mais comme toute retouche était impossible après que le nielle mis en fusion avait été coulé dans les tailles, l'orfévre, avant de procéder à cette opération dernière, prenait une ou plusieurs empreintes avec de l'argile, pour se rendre compte de son travail et pouvoir le corriger au besoin. Sur l'argile, la gravure se présentait en relief et dans le sens opposé, c'est-à-dire que si, par exemple, une inscription était tracée, dans l'original, de droite à gauche, elle se trouvait, dans l'empreinte, de gauche à droite. Maintenant, pour voir son travail comme il l'aurait vu sur la planche niellée,

l'orfévre coulait du soufre sur l'argile, et, après avoir coloré avec du noir de fumée les sillons du soufre, il en tirait une épreuve en sens inverse, une *contre-épreuve,* qui rétablissait à ses yeux la gravure dans son véritable sens, remettant de droite à gauche l'inscription qui s'offrait, dans l'épreuve, de gauche à droite.

Ces procédés en usage, Finiguerra les avait employés lorsqu'il grava pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence, une de ces patènes auxquelles on donnait le nom de *paix,* parce qu'elles étaient destinées à recevoir le baiser de paix, dans les cérémonies religieuses. Après avoir tiré en soufre deux empreintes, Finiguerra eut l'idée d'en tirer une sur la planche d'argent avec du papier humide qu'il pressa au moyen d'un rouleau, *con un rullo tondo,* dit Vasari, et l'épreuve ainsi obtenue fut la première estampe d'une gravure en creux.

Cette épreuve, relique inestimable, se conserve au Cabinet des estampes de Paris, où elle avait échappé à tous les regards, lorsqu'elle fut exhumée en 1797 par l'abbé Zani, ainsi que le racontent un témoin oculaire, M. Duchesne (*Essai sur les Nielles*), et l'abbé Zani lui-même (*Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame*). On observa que la fortune, par une attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée, j'entends de la gravure se manifestant, non par d'informes essais, mais par de vraies œuvres d'art. Et comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, les deux épreuves en soufre tirées par Finiguerra existent encore, l'une à Gênes, dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres.

Cependant l'invention de Finiguerra, qui en était une pour l'Europe, n'était pas nouvelle dans le monde, car nous savons à n'en pas douter, notamment par le témoignage du Vénitien Marco-Polo, qui voyageait en Chine au XIIIe siècle, qu'à cette époque les conquérants mongols firent graver, sur planches de cuivre, des assignats qui s'imprimaient sur du papier de mûrier (*Recueil des Monnaies de la Chine,* par le baron de Chaudoir). L'orfévre florentin ne fit donc que retrouver un secret déjà connu dans l'Asie orientale, qui connaissait aussi de temps immémorial l'art d'imprimer sur étoffes des gravures en relief. Quoi qu'il en soit, sa découverte fut immense et d'une portée incalculable. D'abord parce que, en multipliant les empreintes d'une œuvre originale, l'imprimeur la répand dans le monde entier et lui assure une durée qui peut presque devenir éternelle; ensuite parce que les finesses de la gravure, l'énergie de ses ombres, la franchise ou la douceur de ses clairs, la profondeur de

ses lointains, la variété de tons qui lui prête une sorte de coloris, demeurent insaisissables sur le fond rouge du cuivre ou le fond triste du bois, et ne sont rendues sensibles que par la blancheur du papier... Et quel instrument de civilisation ! quel bienfait pour le génie ! quelle source de jouissances pour ceux qui l'admirent, et pour ceux qui, par la gravure, apprendront à l'admirer !

II

L'ART DU GRAVEUR EST SOUMIS A CERTAINES LOIS GÉNÉRALES, BIEN QU'IL EXISTE DES CONVENANCES PARTICULIÈRES POUR CHACUN DES DIVERS GENRES DE GRAVURE.

La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon. Si ce dessin est une invention du graveur, il en faut juger d'une manière générale comme de tout autre dessin. Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture, architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit non-seulement rendre l'original trait pour trait, en redire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère.

S'agit-il d'une peinture, le graveur n'ayant à sa disposition, en ce qui touche la couleur, que du noir et du blanc, cesse d'être un copiste pour devenir un traducteur. Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau et, faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur. Les couleurs étant considérées par lui comme des taches plus ou moins lumineuses, plus ou moins sombres, il grave une draperie jaune, par exemple, avec des tailles plus légères et plus espacées qu'une draperie bleue, de manière que la seconde de ses draperies forme dans la gravure une masse plus foncée que la première.

Pour imiter la perspective des corps, notamment dans l'architecture, le graveur dirigera ses tailles vers le point de vue quand il en sera aux surfaces fuyantes ; pour imiter la perspective aérienne, il exprimera par des travaux tendres l'indécision des objets le plus enfoncés dans le tableau, et il réservera les vigueurs nettes pour les parties les plus rapprochées de l'œil. Quant à la diversité des substances, telles que le bois, la pierre, le marbre, les terrains, les arbres, les eaux, les nuages, les étoffes, les chairs, il les fera sentir par des travaux choisis qui varieront eux-mêmes dans les différents genres de gravure.

Les deux grandes divisions de cet art, nous l'avons dit, sont la gravure en creux et la gravure en relief, mais chacune de ces divisions se subdivise. On distingue, dans la première, la taille-douce, l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte, l'imitation du crayon. Dans la seconde, la gravure en bois et la gravure à plusieurs planches, dite en clair-obscur ou en camaïeu, dont le développement a engendré la gravure en couleurs.

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

III

QUELQUE IMPORTANTS QUE SOIENT DANS LA TAILLE-DOUCE
LE CHOIX ET LA CONDUITE DES TRAVAUX,
LE GRAVEUR DOIT SE PRÉOCCUPER AVANT TOUT DE RENDRE,
PAR UN DESSIN JUSTE ET EXPRESSIF,
LE CARACTÈRE DU MODÈLE QU'IL VEUT GRAVER.



La gravure en taille-douce est par excellence la gravure classique, celle qui a rendu le plus de services en éternisant les ouvrages des grands maîtres, et celle qui a produit elle-même le plus de chefs-d'œuvre. On l'appelle aussi gravure *au burin*, parce qu'elle consiste à couper le cuivre nu avec cet instrument d'acier, qui, plus ou moins profondément, y trace des tailles nettes, régulières, fermes, mais assez souples pour indiquer par leur direction et leurs allures, par leur renflement ou leur atténuation, et par leurs manières de s'entre-croiser, la qualité matérielle des objets, leur distance apparente, leur effet optique. Copier les contours avec sentiment, mettre bien à leur place le clair et l'ombre, exprimer la nature visible des surfaces, la dégradation des plans, l'inégalité des reliefs, tout cela ne suffit point au graveur : il importe que l'expression soit obtenue par tel procédé plutôt que par tel autre ; et c'est le choix du procédé qui constitue l'étroite spécialité de son art.

Un mot d'abord sur les opérations du graveur en taille-douce, — et nous ne saurions en parler ici sans nous souvenir avec reconnaissance des maîtres éminents, Calamatta et Mercuri, qui nous ont appris les lois et les secrets de leur art. — Supposons que le graveur veuille reproduire

une figure à demi drapée : après en avoir fait un dessin trés-arrêté, il décalque ce dessin sur le cuivre (ou l'acier) en y marquant, par une suite de points, les contours de la figure et les endroits où finissent, dans les milieux, les plus fortes ombres, même les demi-teintes. Ensuite il attaque avec un burin le cuivre nu et il y masse les ombres au moyen d'une suite de tailles qui sont appelées *premières,* et qui, suivant dans leur marche le saillant et le rentrant des muscles ou des plis, deviennent plus espacées et plus minces aux approches de la lumière, tandis qu'elles se resserrent et s'épaississent en avançant dans les ombres. Ce premier travail ne suffisant point le plus souvent et laissant pénétrer des blancs purs jusqu'au milieu du noir, le graveur éteint ce blanc en coupant les premières tailles par des *secondes,* plus déliées, qui les croisent. Mais pour que l'amincissement des hachures soit bien gradué, pour que l'exécution soit partout brillante et unie, l'artiste a besoin de repasser plusieurs fois dans les premiers sillons du burin : c'est ce qu'on appelle *rentrer* la taille. Parfois, au lieu de croiser la première, le graveur y glisse finement et nettement une taille intercalaire, une *entretaille,* qui, laissant encore briller de légers filets de lumière, convient à l'imitation des corps polis et luisants.

Selon que les secondes croisent les premières obliquement ou à angles droits, elles amènent des losanges ou des carrés que l'on peut couper de nouveau par une troisième taille. Tous ces croisements forment de petits triangles lumineux qui empêchent les ombres de s'alourdir, en y conservant une certaine fraîcheur. Le *losange,* quand il est oblong, produit une sorte d'ondoiement qui est mal venu dans les chairs parce qu'il les fait ressembler à un ruban moiré, mais les graveurs s'en servent à propos dans les draperies pour leur donner l'aspect d'une étoffe passée à la calandre.

Bien que les tailles soient amincies à leur extrémité, le passage de la lumière à l'ombre paraîtrait souvent trop brusque : l'artiste, afin de ménager la transition, termine ses tailles par des *points,* qui sont tantôt semés avec un ordre caché, tantôt distribués avec une évidente symétrie.

Telles sont en abrégé les opérations du graveur en taille-douce. Elles se réduisent, comme on le voit, à combiner deux éléments bien simples : le clair, qui sera représenté par le blanc du papier, et l'obscur, qui sera obtenu par des tailles et des points.

Ouvrons maintenant ce portefeuille qui contient une collection des estampes les plus remarquables. En y lisant les annales de la gravure, nous y découvrirons les lois de ce bel art : elles sont en effet burinées sur l'airain par les maîtres graveurs... Et d'abord, ce qui prouve d'une manière

éclatante la supériorité de l'art sur le métier, c'est qu'il est des estampes qui, dans leur simplicité rudimentaire, ne présentent aucune habileté manuelle, aucun choix de travail, et qui sont cependant admirées depuis quatre siècles, et admirables. Si nous feuilletons l'œuvre de Mantegna, quel imposant caractère vont nous offrir, malgré la rudesse primitive des moyens, les bacchanales gravées par le maître, ses combats de Tritons



TRITON, PAR MANTEGNA.

et ses planches du *Triomphe de César!* Le burin y est conduit avec une monotonie sauvage. Les éléphants caparaçonnés qui portent des torches et des candélabres, les soldats romains qui tiennent les aigles et les trophées, les buccinateurs qui sonnent de la trompette, les taureaux que l'on mène au sacrifice, les drapeaux, les vases, les brancards, tout est gravé de même. Ce sont des hachures courtes, roides et toujours parallèles qui marquent les ombres. Mais comme le graveur accentue fortement les caractères avec son procédé uniforme! Comme il sait, avec ses

tailles invariables, varier les expressions ! comme il est incisif dans sa naïveté rude ! comme il est grand dans sa roideur !

Cependant une pareille austérité de moyens ne saurait suffire à la gravure. Elle doit être un art qui se distingue du dessin pur. Il faut que le dessin gravé soit rendu plus intéressant par une certaine manière de l'inciser dans le métal, manière qui est à la gravure ce qu'est à la peinture la touche, et à l'écriture la calligraphie.



SAINT GEORGES, PAR MARTIN SCHŒN.

Ce sont les maîtres allemands ou hollandais, Martin Schœn, Albert Dürer, Lucas de Leyde, qui ont imaginé et introduit dans l'art la variété piquante des procédés qui doublent l'intérêt d'une gravure. La *Nativité* de Dürer, où sont exprimés tant d'objets divers, bois, pierres, briques, plâtre, feuillages, graminées, et l'estampe où est représenté saint Jérôme dans sa cellule, réalisent déjà des perfectionnements après lesquels on n'en désire presque plus. Assis devant un pupitre, saint Jérôme est tout entier à l'étude des Écritures. Une lumière vive entre par deux croisées à petits vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Tous les objets dont se compose le tableau conservent la physionomie qui leur est propre. Le sapin du plancher y est rendu avec une vérité saisissante par des tailles qui suivent les veines du bois et en tournent les nœuds. Un lion et un renard couchés sur le premier plan sont gravés avec des travaux qui expriment le poil fin du renard, le rude pelage du lion. Les incisions du burin sont établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme et la nature des choses, et leur dimension dominante. Une courge est suspendue au pla-

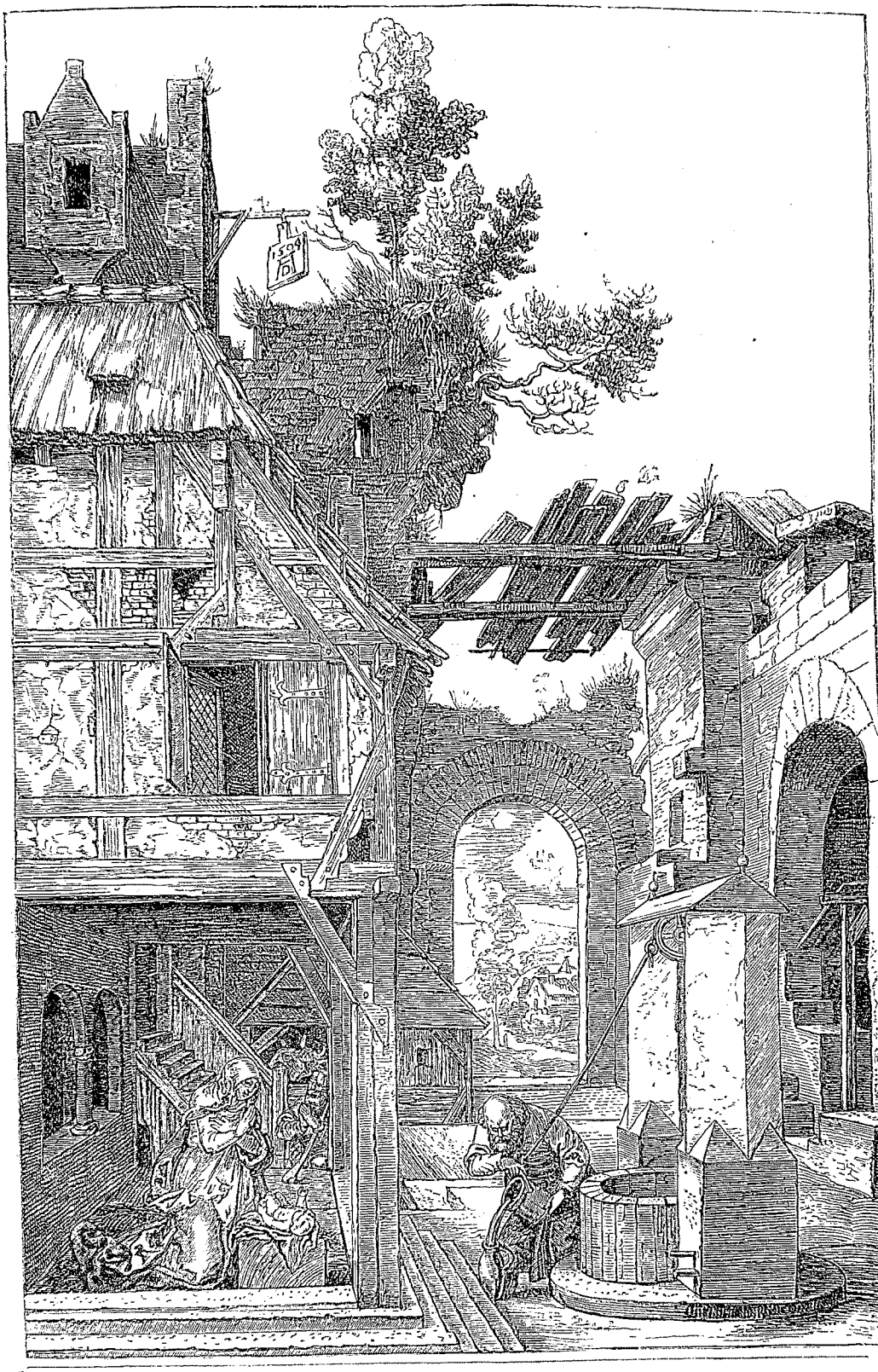
fond et l'on sent que la surface du fruit est lisse. Les accessoires, en un mot, jouent un rôle optique très-intéressant, trop intéressant même.

Toutefois il manquait à Dürer, sinon d'avoir connu la perspective aérienne, au moins d'avoir marqué entre les devants et le lointain une dégradation de plans bien sentie. Lucas de Leyde en donna le premier exemple en indiquant par une touche de plus en plus légère l'éloignement des objets. Il mit de l'air dans ses estampes et il put y faire respirer un grand nombre de personnages. La planche où, retraçant une fable du moyen âge, il a gravé le *poëte Virgile suspendu dans un panier* par une courtisane, présente sur l'avant-plan des figures qui, franchement, nettement gravées, semblent être à la portée de la main, tandis qu'à un plan éloigné, le panier qui porte Virgile suspendu à une fenêtre est rendu par des travaux moins décidés, plus doux, qui font sentir les couches successives de l'air et approfondissent la distance.

Vienne Marc-Antoine, et qu'il entre chez Raphaël pour y travailler sous ses yeux après avoir renoncé à contrefaire les gravures, si originales mais si tudesques, d'Albert Dürer : quelque chose se produira dans l'art du graveur qui n'y avait pas encore paru. La beauté de l'exécution va s'unir à l'ampleur du style. A la monotonie barbare et sublime de Mantegna va succéder une manière élégante et contenue, variée sans bigarrure, imitative sans minutie. Sous la surveillance de Raphaël, sous l'empire de ses conseils souverains, Marc-Antoine conçoit la gravure comme il la faut concevoir quand on est aux prises avec les grands maîtres. Il la conçoit comme une traduction concise qui met en lumière l'essentiel, qui sait tout indiquer, tout dire, et qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la suprême beauté des contours, accentue le caractère des têtes, les formes choisies, les fières tournures, la force ou la finesse des attaches et des extrémités. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant s'accorde à merveille avec la dignité facile des dessins qu'il interprète. Sans doute sa taille assouplie tourne avec les muscles et par ses mouvements accuse la présence des os, les dépressions ou les renflements de la chair; mais en réservant sur sa planche des lumières étendues, Marc-Antoine arrive à un effet simple, large et puissant; il obtient sur une estampe petite une image grande.

Marc-Antoine est par excellence un graveur de style. Mais que signifient ces mots? Qu'est-ce que le style dans l'art qui a illustré le maître bolonais?

Le style, en gravure, c'est la prééminence du dessin sur la couleur et de la beauté sur la richesse. Je dis la couleur, puisque le graveur, bien que réduit à l'effet monochrome du blanc et du noir, a cependant sa



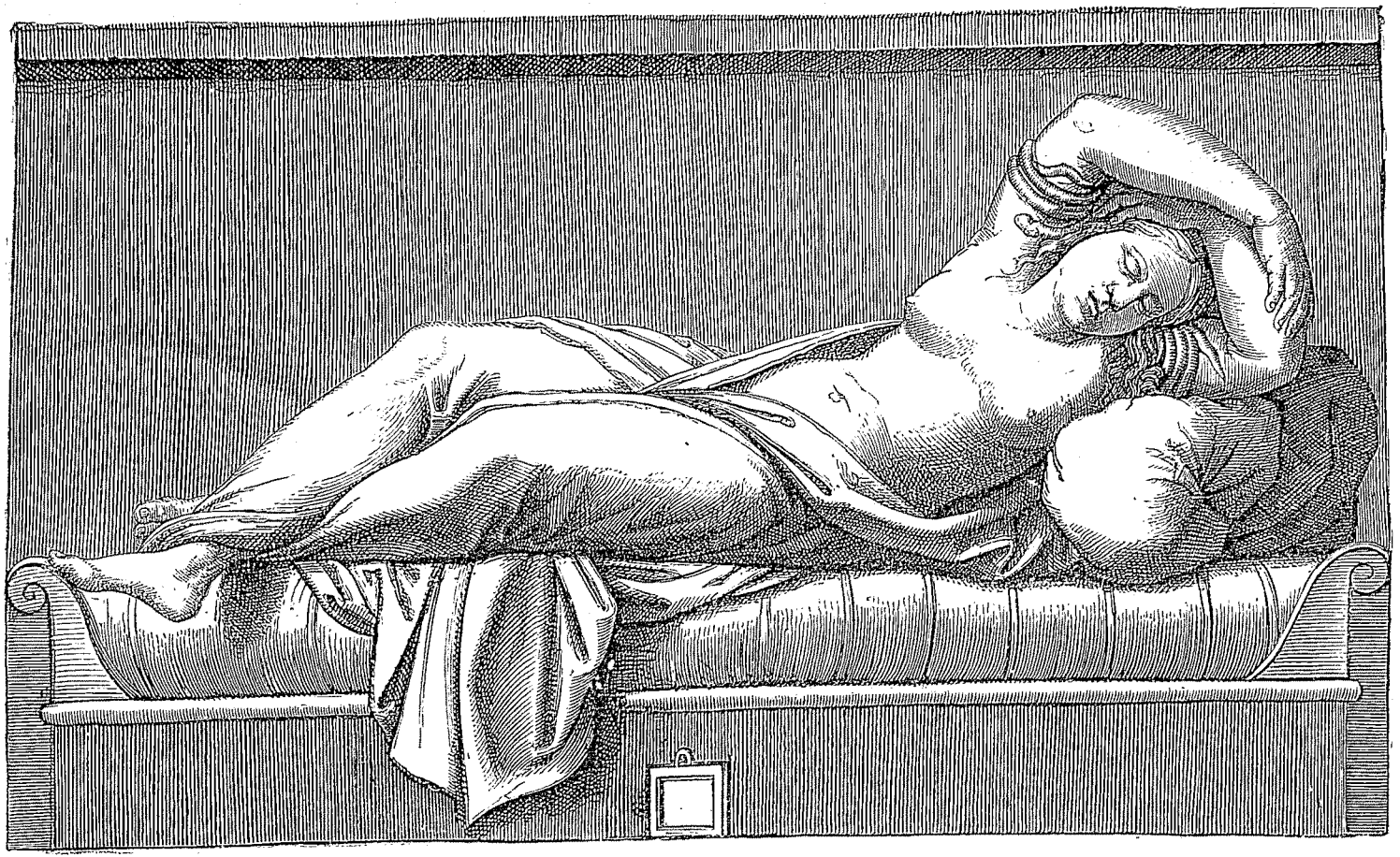
LA NATIVITÉ, PAR ALBERT DÜRER.

manière à lui d'être coloriste. Raphaël avait inauguré le style dans la gravure; Rubens y introduisit la couleur. Il enseigna aux deux Bolswert, à Wostermann, à Pontius, ses graveurs, qu'ils ne devaient pas négliger la valeur des teintes locales, lesquelles ne sont, après tout, que des notes dans la musique du clair-obscur. Le cinabre étant, par exemple, une couleur plus sombre que le rose, devait être rendu sur l'estampe par une plus forte dose de noir. C'était le dernier progrès que pût faire la gravure, ou, si l'on veut, c'était la dernière ressource dont elle pût s'enrichir. Rien n'empêchait maintenant que l'estampe ne fût l'équivalent du tableau. Albert Dürer avait appris comment, par la variété des travaux, l'on imite la variété des substances; Lucas de Leyde avait montré comment on observe la perspective aérienne; Marc-Antoine, comment la souplesse de l'outil doit servir au triomphe du dessin; les élèves de Rubens allaient montrer de quelle façon peut être reproduit l'effet d'une peinture, c'est-à-dire sa coloration par la lumière.

Voilà donc notre graveur armé de toutes pièces, car déjà, au temps de Rubens, les plus diverses manières de couper le cuivre ont été trouvées. Les draperies, les chairs, les cheveux, le paysage, l'architecture, la sculpture, tous les objets qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau, sont susceptibles d'être caractérisés à la pointe du burin.

Les draperies. — Le graveur en répétera le modelé et il en distinguera la qualité matérielle. Si c'est du linge, il en dira la finesse au moyen d'une taille serrée, délicate et le plus souvent unique. Si c'est du drap, il aura soin de proportionner la largeur de ses travaux à la grosseur du tissu. Il conduira une de ses tailles dans le sens des grands plis et il couchera l'autre taille, ondoyante et souple, sur les demi-teintes que forment les dépressions légères. En se croisant au fond du pli, ces deux tailles y creuseront la vigueur du noir; mais partout où l'étoffe tournera, le travail du burin tournera aussi et ira s'amincir en se perdant sur les limites du contour.

Dans le cas où l'étoffe serait luisante comme la soie ou le satin, le graveur en imitera les cassures par une brusque interruption de la taille aux endroits lumineux, et il imitera le soyeux des ombres par une entretaille qui restera déliée entre les premières, plus rentrées et plus nourries. Cette même entretaille qui produit si bien les luisants sera employée avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or et d'argent, des armures en acier poli; Drevet, dans son *Bossuet* d'après Rigaud; Edelinck, dans ses magnifiques estampes d'après Raphaël, Charles Lebrun



CLÉOPATRE, PAR MARC-ANTOINE.

et Philippe de Champagne, ont dit le dernier mot de l'art en fait de draperies.

Les chairs. — L'artiste se garde bien de graver celles des femmes et des enfants comme celles des hommes. Il choisit pour les premières un travail plus uni et plus gras qui exprime la douceur des chairs et leur morbidesse. Il évite à la fois le carré, qui convient aux matières dures, et le losange oblong dont l'effet trop anguleux manque de suavité. En général, les chairs délicates sont rendues par des tailles brisées, emmêlées de points, surtout aux approches du clair. Ces points, aussi ronds que possible, imitent les empâtements de la peinture, soit qu'on les emploie seulement pour terminer les plus faibles demi-teintes, soit qu'on les intercale dans les ombres pour éteindre les losanges lumineux que forment les croisements. Quelquefois placés entre les brisures de la taille, qui ressemble alors aux grains inégaux d'un chapelet, les points expriment le tendre de l'épiderme et la chaleur de la vie. « Les points, dit Abraham Bosse (*Traité des Manières de graver en taille-douce...*), se doivent arranger à peu près comme les briques d'un mur, *plein sur joint*; surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du vernis trompe ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, lorsque la planche a été mordue, que, malgré toute la régularité qu'on y avait observée, ils sont encore mal arrangés, et si l'on n'avait soin d'y remédier en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semblerait galeuse. »

Le nu, dans les figures d'hommes, se grave plutôt avec des points allongés qui, mêlés aux tailles, empâtent la chair, mais en produisant un effet moins doux, moins féminin que les points ronds. Veut-on des modèles de perfection dans le rendu des chairs, il faut voir le *Couronnement d'épines* par Bolswert, d'après Van Dyck; les *Batailles d'Alexandre*, de Gérard Audran, d'après Le Brun; le *Vendeur de mort aux rats* par Corneille Vischer; les portraits de Rembrandt gravés par Georges Frédéric Schmidt; les estampes de Robert Strange. Le mouvement, le renflement des muscles, les plis de la peau, les fossettes, les méplats, la palpitation du tissu cellulaire, la chaleur du nu, y sont imités à ravir.

Les cheveux. — Détailler les cheveux, les graver, pour ainsi parler, un à un, ce n'est pas le meilleur des procédés. Nanteuil, dans ses portraits vivants de Pompone, de Turenne, de Fouquet; Edelinck, dans ceux de Desjardins et de Champagne, en ont usé, il est vrai, mais avec modération. Masson, gravant ses fameuses planches du *Cadet à la perle* (le

maréchal d'Harcourt) et de *Brisacier*, affecte d'enlever à la pointe la plus effilée du burin les cheveux détachés d'une perruque, les poils les plus déliés d'une moustache, et il faut reconnaître que l'extrême témérité de ses incisions produit un effet aigu et métallique. De nos jours, l'éminent artiste qui a si magnifiquement gravé l'*Hémicycle* de Paul Delaroche a suivi un système contraire : il a traduit les chevelures avec la légèreté voulue, par des tailles relativement espacées qui, au lieu de compter les cheveux comme s'ils étaient peignés au peigne fin, les rassemblent par petites masses et font la même illusion au regard, parce que l'œil, dans les transparences de l'ensemble, supplée la finesse du détail. Il est donc juste de dire que l'artiste est toujours *vrai* quand il saisit l'*esprit* des choses.

Raphaël Morghen, dans l'estampe qui représente le *Marquis de Moncade à cheval*, d'après Van Dyck, a voulu imiter à coups de pointe les poils de la bête, et, malgré toute son adresse, il a donné à ces poils ainsi détaillés l'apparence de fils d'archal. Goltzius a été un peu plus heureux quand il a buriné les belles soies, tantôt lisses et longues, tantôt frisées, du chien qui est resté célèbre parmi les curieux sous le nom de *Chien de Goltzius*. Mais Blooteling, dans une planche très-précieuse où l'on voit un cavalier chevauchant dans un paysage, a prouvé que la robe d'un cheval étrillé pouvait être gravée à merveille par une taille ondoyante et unie comme un corps luisant.

Le paysage se grave rarement au burin pur ; on le prépare à l'eau-forte, — nous dirons tout à l'heure en quoi consiste ce genre de gravure, — mais avec discrétion afin que ce travail de l'eau-forte, repris au burin, puisse perdre en quelques endroits les rudesses de la préparation et en conserver dans les autres le brut pittoresque. Pour les terrains, les pierres dégradées et les troncs noueux, les montagnes, les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser librement en sens divers. Le froid des rochers, leur superficie glissante, leurs cassures, s'imitent fort bien par un croisement qui tend au carré ; mais le rugueux des écorces, la surface raboteuse des terrains et des vieux murs s'exprime par un désordre de traits inégaux et courts, de points rudes qui semblent ronger le cuivre et que les graveurs appellent *grignotis*. Il va sans dire qu'il faut tenir compte de l'air interposé, de la perspective aérienne, en indiquant les objets avec plus de douceur et de vague à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles paral-

lèles à l'horizon, avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent le luisant de l'eau. On répète heureusement par des secondes verticales la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin de débrouiller plus ou moins la forme de ces objets suivant qu'ils se rapprochent du premier plan ou qu'ils s'en éloignent. Si les arbres se mirent dans une eau limpide, on fera bien d'en terminer la configuration par un contour léger et indécis.

Quand les eaux sont agitées, quand les flots de la mer sont soulevés dans une *marine*, les premières tailles suivent le mouvement de la vague et les contre-tailles se donnent décidément en losange, parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes; mais il y faut çà et là quelques dérivations hardies, des irrégularités de burin, des accidents. Balechou, gravant la *Tempête* de Joseph Vernet, a été admirable en ce genre et ne sera point dépassé. Lorsque les eaux tombent en cascades, la taille se mène naturellement dans le sens de la chute, avec une intermittence d'entretailles et beaucoup de brusquerie aux endroits où l'on heurte les clairs.

Les nuages se dessinent par des traits horizontaux, s'ils ne présentent qu'un seul plan et se perdent insensiblement dans le ciel; on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne expirer. Si les nues sont tourmentées et tempêtueuses, le burin peut sans doute en figurer le gonflement et l'agitation, mais sans être ballonné partout. Les croisements de taille se feront en losange aigu et rabattu par une troisième, parce qu'on y donnera ainsi de la transparence et une sorte de mouvement; mais ce qu'il y a de floconneux et de vaporeux dans les nuages s'obtiendra par des points légers. En tous cas, les premières doivent dominer franchement les secondes. Callot, La Belle et quelques autres ont employé pour les nuages des tailles tournoyantes : c'est une erreur, le nuage gravé en traits circulaires ressemble à un paquet de laine ou d'étoupe.

Quant au feuillé des arbres, le buriniste masse les milieux et ne détaille guère que les extrémités, toujours selon le caractère des essences. Sa pointe s'allonge et coule sur les branches du saule, elle se hérisse sur les rameaux du chêne et se dilate sur les larges feuilles du platane. Du reste, le graveur paysagiste ne saurait consulter de plus belles estampes que celles de Woolett, — où revivent dans leur aspect solennel les campagnes arcadiques de Claude, — celles de Baudet, qui reproduisent les paysages majestueux de Poussin, notamment son *Diogène*, enfin celles de Vivarès, de Philippe Le Bas, d'Aliamet, de Surugue, de Dupuis, d'après les paysages agrestes ou féeriques du Guaspre, de Berghem, de Karel Dujardin, de Watteau.

L'architecture. — Que la main du graveur soit conduite par le sentiment de la perspective et qu'ainsi la marche du burin contribue à l'illusion optique : c'est avant tout ce qu'il faut observer. Les tailles qui couvrent les surfaces fuyantes doivent donc se rapprocher en s'éloignant et concourir au point de vue ; mais le surcroît de ton que produit ce rapprochement est racheté par quelques entailles qui se placent dans les endroits où le travail, plus écarté, serait relativement trop clair.

En général, il est convenable que les architectures qui peuvent se trouver dans le tableau soient gravées selon le sens où elles présentent les plus grandes dimensions ; que les colonnes, par exemple, soient ombrées par des tailles perpendiculaires dominantes. Les colonnes, en effet, ne font leur office de supports qu'en vertu de leur élévation verticale. Cependant, comme l'architecture n'est ordinairement, dans les représentations du peintre, qu'un motif de décoration secondaire, un fond subordonné aux figures, il importe que le graveur en tranquillise les ombres et les lumières en évitant des tailles trop voyantes. Or, de toutes les hachures que le dessinateur emploie, les verticales sont celles qui viennent le plus à l'œil, surtout quand elles sont espacées. L'artiste les tiendra donc serrées et peu apparentes, afin que le regard soit moins occupé de ce qui recouvre l'objet que de l'objet lui-même. En parcourant la *Vie de saint Bruno*, dans les belles estampes de Chauveau d'après Lesueur, on y verra comment l'architecture peut être gravée avec intérêt, sans toutefois attirer l'attention, sans la détourner : tant il est vrai que le sentiment peut se faire jour même dans le rendu des pierres ! La taille monotone du graveur semble glisser tranquillement sur les murailles du monastère. Les scènes du cloître, les chartreux en prière, les cénobites visités pendant leur sommeil par des apparitions célestes, se détachent sur des fonds d'architecture dont les pilastres, les chapiteaux, les archivoltes, les bandeaux, les saillies, sont accusés modestement, pieusement, pour ainsi dire, et sans bruit.

Assurément elles ont de l'importance, elles ont du charme, ces variétés nombreuses dans l'art d'attaquer le cuivre. Mais pourtant, que la beauté du dessin ne le cède jamais à la beauté de l'exécution ; que le caractère du modèle passe avant le précieux des travaux. Que de fois, sans s'inquiéter des règles consacrées, des graveurs qui étaient peintres ont fait des chefs-d'œuvre ! Voyez les portraits de Jansenius, de Saint-Cyran, de Richelieu, par Jean Morin d'après Philippe de Champagne, et surtout son incomparable planche de *Bentivoglio*, où il s'est égalé à Van Dyck ; les chairs y sont pointillées et modelées avec une force et une vie

surprenantes, par un mélange du burin avec les morsures de l'eau-forte et les accents libres d'une pointe hardie, irrégulière, expressive. Et n'a-t-on pas vu, dans le même temps, Jonas Suyderhoef négliger les tailles classiques pour peindre ses estampes, en attaquant, mordant, égratignant le cuivre, afin d'y mieux accentuer les fiers rehauts de Rembrandt, la touche d'Ostade, la manière heurtée de Hals et ses méplats vifs?

De telles infractions aux méthodes reçues valent encore mieux que la prodigieuse dextérité d'un Goltzius quand elle dégénère en élégances bizarres, en affectation. En abusant du principe, d'ailleurs excellent, des tailles *enveloppantes*, Goltzius arrive souvent aux effets les plus contraires à son but. A force de contourner les muscles dans les figures nues, il obtient, non pas la morbidesse des chairs, mais l'aspect du métal. Il est, dans son œuvre, des *Parques* dont les cuisses ressemblent à des cylindres creux, parce que le burin en a deux fois accusé la rondeur; il est telle *Vénus* dont les seins ont l'air de boules en acier, parce que la seconde taille, au lieu de ne servir qu'à fortifier l'ombre, s'est arrondie comme la première autour de la forme.

Goltzius, il est vrai, a eu quelquefois une attention délicate, imitée depuis par Edelinck : sa première taille, après avoir dominé dans le rendu d'un grand muscle ou d'un grand pli, reprend le second rôle, et n'est employée qu'à augmenter le ton, tandis que la seconde, qui n'avait d'abord servi qu'à ajouter du noir, devient dominante à son tour. On peut donc, en étudiant l'œuvre de Goltzius, y trouver à la fois de belles méthodes et des écarts dangereux; mais ce qu'on y apprend surtout et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le graveur en taille-douce doit sacrifier toujours l'ostentation puérile du métier à la sérieuse dignité de l'art.

GRAVURE A L'EAU-FORTE.

IV

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE,
QUAND ELLE N'EST PAS UNE PRÉPARATION POUR LA TAILLE-DOUCE,
DOIT ÊTRE GÉNÉRALEMENT EXÉCUTÉE SANS RÉGULARITÉ APPARENTE,
AVEC DES TRAITS LIBREMENT CONDUITS ET RARREMENT CROISÉS,
QUI, NE COUVRANT PAS TOUTE LA PLANCHE,
LAISSENT JOUER UN RÔLE A LA BLANCHEUR DU PAPIER.

Un soir que nous étions à feuilleter sous la lampe quelques portefeuilles de gravures, en compagnie d'un excellent paysagiste, il nous

disait : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs mauvais jours ; mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. » En effet, ce qu'on entend par eau-forte, parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, qui se grave à mesure qu'on l'invente, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée. Un peintre qui s'est promené à travers champs un jour de poésie *buissonnière* y a vu et regardé avec complaisance ce que personne ne voit ou ne regarde : des enfants qui jouent sur un bout de pré, une laveuse qui étend son linge, une fileuse à son rouet devant la porte d'une chaumière, une cour de ferme où barbotent des canards, une vache qui rumine, couchée près d'une clôture agreste, un chien endormi au soleil... que sais-je ? Ces humbles spectacles, dès qu'ils ont arrêté ses regards, suffiront pour nous charmer et même pour nous attendrir, s'il en a été lui-même charmé ou attendri. Mais le dessin qui nous transmettra son impression devra être rapide, facile, sans apprêt, familier comme une causerie, piquant comme un trait d'esprit.

Le peintre a rencontré, je suppose, une fille de ferme qui menait ses bêtes à l'abreuvoir, et, tout plein de ce souvenir, il veut nous le raconter avec la plume du graveur, qui est une pointe d'acier. La lumière éclairait vivement le vieux mur auquel est adossée la fontaine. Sur ce mur blanc, dégradé, se détachaient les animaux à demi cachés çà et là par l'ombre d'un bouquet d'arbres, et dans cette ombre intermittente brillaient les taches claires de divers pelages, tandis qu'un rayon de soleil qui s'était glissé entre deux branches accrochait le bout des cornes ou l'extrémité des longues oreilles. Les tons fauves de la vache, la robe grisonnante de l'âne, formaient, par places, des demi-teintes chaudes ou argentées, et la jeune fille, appuyée sur la margelle, variait les silhouettes, accidentait le clair-obscur, et, sans le savoir, elle achevait la grâce du troupeau... Cette image naïve a saisi le peintre, elle s'est gravée dans son esprit, et plus elle a eu de prise sur sa mémoire, plus il est impatient de la faire mordre sur le cuivre. Son estampe ne sera pas une traduction : ce sera une œuvre originale. Il y écrira lui-même sa pensée et ses souvenirs. Mais comment va-t-il faire pour être à la fois le dessinateur de sa gravure et le graveur de son dessin ? Voyons-le opérer.

Il a pris une plaque de cuivre rouge bien plane, et il la fait chauffer sur un brasier en la tenant avec un étau. A un certain degré de chaleur, il passe sur la planche un bâton de vernis, qui se fond à l'instant même, et il égalise cette mince couche au moyen d'un tampon. Ensuite il noircit le vernis en exposant la planche, qu'il remue constamment, à la fumée d'un flambeau, et quand elle est refroidie, il dessine avec une

pointe d'acier, sur ce fond noir, des traits aussi libres que ceux de la plume ou du crayon. Ces traits, en enlevant le vernis, découvrent le métal, qu'ils ont effleuré ou entamé très-légèrement ; de sorte que, l'opération finie, on a sous les yeux un dessin rouge sur une planche noire.

Maintenant, pour donner aux traits du dessin la profondeur voulue, il commence par l'entourer d'un petit quai de cire, qu'il fait fondre en y passant une clef très-chaude, de manière à souder le rempart et à rendre impossible toute filtration. Le dessin rouge se trouvant ainsi au fond d'un bassin, le graveur y verse une certaine quantité d'eau-forte, et il laisse le corrosif mordre plus ou moins longtemps, c'est-à-dire ronger, creuser les traits de la pointe, en proportion de la vigueur et de l'effet qu'il veut obtenir. L'acide, n'ayant pas d'action sur le vernis, ne mord que les endroits où la pointe avait mis à nu le métal. Après la morsure, le quai de cire se détruit, le vernis s'enlève avec un chiffon trempé d'essence, et le cuivre, remis à sec, représente, gravé en creux, le dessin, dont on peut alors tirer des épreuves.

Longtemps cette manière de graver si simple, si expéditive, si facile à apprendre, avait été en usage chez les armuriers, dans le travail de la damasquinerie. On ne sait au juste par qui elle fut appliquée pour la première fois à l'exécution des estampes ; mais une des plus anciennes eaux-fortes est un *Saint Jérôme* gravé par Albert Dürer en 1512 ; c'est l'estampe où l'anachorète est représenté à moitié nu au milieu d'un paysage rocheux et désert. Une fois connue dans les ateliers, l'eau-forte séduisit les peintres, et durant le XVIe siècle elle fut pratiquée en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. Là on vit Parmesan dessiner sur le cuivre, en croquis légers et délicats, des figures sveltes, d'une fierté provoquante, d'un maniérisme élégant ; mais ce n'étaient là que des badinages de pointe, des pensées ou plutôt des phrases sans suite, abandonnées à l'état d'ébauche. L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au XVIIe siècle. Rembrandt, à vrai dire, en fut l'inventeur, parce qu'il en fut le poëte, le Shakspeare. Ce fut lui qui, d'un simple procédé, fit un art.

Éclairant de son génie cette planche noire, il y fit scintiller tous les phénomènes de la lumière ; il sut y graduer toutes les nuances de l'ombre. Personne avant lui n'avait songé à éteindre en quelques endroits la transparence du papier, comme si l'on y eût passé des couches de lavis. Rembrandt obtint cet effet, soit en faisant mordre l'eau-forte à nu avec un pinceau, soit en ménageant les copeaux imperceptibles que la pointe du graveur a soulevés en entamant le cuivre. Ces copeaux,

appelés *barbes,* retiennent le noir d'imprimeur et produisent à l'impression des traînées de salissures imitant les demi-teintes les plus fines, les plus variées, les plus heureuses. Colorée de ces demi-teintes imprévues, l'estampe, sous la main de Rembrandt, devient une sorte de tableau peint à l'eau-forte, car il peut tranquilliser telle ou telle partie de sa gravure, y faire sommeiller la lumière et y mettre, pour ainsi parler, du



LA FAISEUSE DE KOUCKS.

Eau-forte de Rembrandt.

silence. De là ces effets mystérieux au milieu desquels il nous montre un vieillard plongé dans une lueur nocturne, ou le Christ mort qui descend dans la nuit du tombeau.

Ainsi, dès que Rembrandt paraît, l'eau-forte se transforme, elle s'enrichit de ressources nouvelles, mais pour nous prouver, par l'exemple même de ce grand maître, que les artifices du métier, les petits secrets, les *recettes*, sont subordonnés à l'intention du dessinateur et à son

génie, beaucoup plus dans l'eau-forte que dans la gravure en taille-douce. « En voyant les estampes de Rembrandt, dit un critique fort habile, M. Henri Delaborde, on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent. En voyant le *Christ guérissant les malades*, l'*Ecce Homo*, la *Résurrection de Lazare* et tant d'autres chefs-d'œuvre semblables, qui pourrait blâmer le peu de beauté des types et l'étrangeté des ajustements? Celui-là seul qui commencerait par regarder à la loupe le *travail* du rayon illuminant la scène dans les *Disciples d'Emmaüs*. Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il procède par tailles délicates; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour, pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie la méthode toute contraire. Il se sert des instruments comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant à sa pensée, en les contraignant à l'exprimer, sans préoccupation du fini, du subtil. Comme lui, il se compose un style éloquent et magique avec les éléments les plus divers : le familier et le pompeux, le vulgaire et l'héroïque, et de ce mélange résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

Telle que Rembrandt l'a conçue, telle que l'ont pratiquée les autres peintres hollandais, Pierre de Laer, Paul Potter, Ruisdael, Berghem, Karel Dujardin, Stoop, Van de Velde, Thomas Wyck, Ostade, la gravure à l'eau-forte n'aurait pu fleurir au temps des premiers grands maîtres, car elle n'est guère compatible avec le style. Marc-Antoine, lorsqu'il gravait le *Jugement de Pâris*, d'après Raphaël, ou les *Grimpeurs* de Michel-Ange, ne prévoyait pas l'eau-forte, il ne l'aurait pas comprise. Quelle différence, en effet, de l'une à l'autre gravure! Autant le burin, avec ses allures compassées, avec son élégance prévue et méthodique, convient aux compositions solennelles, aux figures et aux nudités idéales, autant l'eau-forte; dans sa marche capricieuse, va bien aux choses familières ou champêtres, au fouillis des paysages agrestes, au pittoresque des ruines et aux épisodes toujours nouveaux du combat que se livrent sous nos yeux la lumière et l'ombre. Le burin consacre lentement les chefs-d'œuvre de la peinture monumentale et de la plus haute sculpture : l'eau-forte rappelle en courant les accidents fugitifs et les phénomènes variés de la vie réelle ou les fantaisies d'un jour. Le burin, en un mot, répond à la majesté de l'art et à la sévère éloquence du dessin; l'eau-forte représente l'improvisation, la liberté et la couleur. Rapprochée de la nature inférieure, elle assaisonne les spectacles les plus vulgaires. Sous la pointe d'Ostade, elle nous intéresse au désordre d'une pauvre maison rustique, aux aventures du cabaret, à la laideur d'un pay-

san et de sa commère ; dans l'œuvre de Ruisdael, elle nous communique le sentiment de mélancolie qu'inspirent aux rêveurs les solitudes boisées ; sur le cuivre d'un Thomas Wyck, d'un Karel Dujardin, elle prête un charme singulier à la figure du mendiant qui attend l'aumône, aux mulets qui cheminent en faisant sonner leur sonnette. La gravure à l'eau-forte s'attache même de préférence à tout ce qui est irrégulier,



LE PAYSAN PAYANT SON ÉCOT.

Eau-forte d'Ostade.

bizarre, inachevé, inattendu, dérangé ou en ruine. Elle se plaît à exprimer le plâtre dégradé d'un vieux mur, le délabrement d'un puits où la servante puise de l'eau, le toit défoncé d'une grange où les pigeons viennent s'ébattre, la brouette renversée, sur laquelle perchent les poules, et jusqu'au fumier de la basse-cour, où les cochons se vautrent avec délices... Mais, ô miracle de l'art! il n'est dans son royaume ni bêtes immondes, ni *monstres odieux*, comme dit Boileau, ni émanations

malsaines, ni fumier fétide. Par lui tout se purifie, et les sensations pénibles deviennent des sentiments agréables ; par lui l'insignifiant nous attire, l'inutile nous captive, la laideur peut nous plaire, et l'ignoble même, quoique impardonnable, est cependant pardonné.

Par exception, il s'est rencontré dans l'École française un artiste qui a su marier l'eau-forte avec le style : c'est Claude Lorrain. Il est vrai que son génie ne s'attachait qu'au paysage. Mais voilà que, par une transposition sublime, Claude fait descendre l'idéal dans les choses : les paysages qu'il a gravés sont étonnants sans bizarrerie, attrayants sans désordre. Le firmament y est pur; la terre y est heureuse et riante, et si l'on aperçoit la mer, elle est calme, radieuse, à peine frissonnante aux brises du soir. Lors même que l'eau-forte, dans les estampes de Claude Lorrain, ronge l'acanthe des colonnes frustes ou les restes d'un pont en ruine, l'idéal y domine le pittoresque, et la majesté persiste dans l'imprévu.

Un autre exemple fameux du style introduit par l'eau-forte dans les choses, c'est l'œuvre de Piranèse. Qui croirait qu'une gravure familière, intime et de caprice, a pu suffire aux estampes de ce graveur sans pareil en son genre et sans imitateur possible ? Comment ne pas reconnaître ici, encore une fois, la subordination du procédé au sentiment? Semblable à un soc, la pointe de Piranèse laboure le champ de sa planche, et des torrents d'eau-forte y creusent des sillons tremblés où se précipitent les ombres. Son estampe est traversée par le soleil, et des poutres énormes y font l'office de demi-teintes. Chez lui, tout est solennel jusqu'à l'emphatique, exagéré jusqu'au terrible. Par lui les monuments antiques de Rome sont plus imposants dans leur image que dans la réalité. Le Panthéon d'Agrippa, le temple d'Antonin, les colosses du Quirinal, le môle d'Adrien, les débris du Forum, paraissent encore plus fiers et plus vastes dans les in-folio de Piranèse que dans la ville éternelle ! Ce graveur unique amplifie et rehausse tout ce qu'il touche. En réduisant le Colisée, il l'agrandit. Sur ses planches, d'un effet extraordinaire, la lumière vibre, l'ombre remue, les pierres s'animent, et la grandeur romaine apparaît immense. On dirait que des fragments de la colonne Trajane, les tympans des arcs de triomphe, les frises, les trophées, se sont écroulés sur son estampe et y ont laissé leur empreinte colossale. L'eau-forte a eu dans Piranèse une manière de Michel-Ange.

Quelle que soit pourtant l'autorité de l'exemple dans ces œuvres exceptionnelles, il n'en est pas moins vrai que la gravure à l'eau-forte ne supporte guère les grandes dimensions. Rembrandt lui-même, lorsqu'il a dépassé le format d'un in-quarto, n'a pu mener à bien sa gravure

qu'en la reprenant au burin, et en lui enlevant par là son caractère d'inspiration vive et de prime saut, ou bien il lui a fallu épargner une partie de sa planche pour ne finir délicatement que certains morceaux préférés. *Finir une eau-forte,* ces deux mots semblent étonnés de se trouver ensemble. C'est comme qui dirait régulariser une causerie, faire la toilette du déshabillé, achever la grâce du décousu. Ostade, en revenant sur ses gravures avec la *pointe sèche* (c'est-à-dire avec la pointe agissant sur le cuivre nu et sec), les a le plus souvent alourdies et assourdies. Prenez les estampes de Van Dyck, notamment ses portraits d'artistes, à l'état d'eau-forte pure, avant que le burin les ait touchés, ce sont des œuvres exquises, faites avec peu; ce sont des ébauches, mais parfaites. Sneyders, François Franck, Jean Breughel, Vorsterman, de Vos et autres y sont vivants; ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains élégantes, halitueuses, aux doigts allongés, aux fines jointures. Vous croyez sentir la moiteur de la vie qui imbibe le papier... Mais que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin? Quelle pesanteur! quelle froideur! quel effacement de tous les accents de la vie!

A moins de vouloir obtenir un effet mystérieux, à la Rembrandt, il faut se garder de couvrir la planche entière de travaux. En général, les planches destinées à la morsure doivent être préparées avec peu d'ouvrage, en vue de la blancheur que présentera le fond. Il faut, comme disent les graveurs, *laisser travailler le papier*. Tiepolo, Canaletti, Thomas Wyck, l'ont fait transparaître jusque dans l'ombre, en évitant de croiser leurs tailles et en arrivant aux plus profondes vigueurs par des remorsures. Ils ont ainsi obtenu un certain frémissement de clairs argentés qui enchante l'œil. Et que d'effets piquants, spirituels, ne devons-nous pas à la pointe si sommaire, mais si incisive de Callot! Au surplus, sans remonter si haut, les eaux-fortes originales de quelques-uns de nos contemporains, surtout celles de Charles Jacque, ces eaux-fortes si bien senties et si bien exprimées, peuvent servir de modèles aux jeunes graveurs dans l'art d'éclairer l'estampe par l'économie des morsures, de la remplir sans l'étouffer, et d'être charmant à peu de frais, c'est-à-dire en collaboration constante avec la lumière du papier.

GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

V

LA MANIÈRE NOIRE ÉTANT DÉPOURVUE DE FERMETÉ,
LE GRAVEUR DOIT EN CORRIGER LA MOLLESSE EN ATTAQUANT LES LUMIÈRES
D'UNE MAIN VIGOUREUSE ET RÉSOLUE,
A MOINS QU'IL N'AIT A RENDRE UN EFFET VAPOREUX.

Le graveur en manière noire procède à l'inverse du graveur en taille-douce et du graveur à l'eau-forte. Ceux-ci distribuent du noir sur une surface blanche; celui-là distribue du blanc sur une surface noire. Les uns emploient le burin ou la pointe pour former des traits et des ombres sur une planche polie qui représente les clairs; l'autre se sert des instruments qu'on appelle *grattoir* et *racloir*, pour amener des clairs sur une planche chagrinée qui représente les ombres.

Le grainé de la planche sur laquelle opère le graveur en manière noire s'obtient au moyen du *berceau*. C'est un instrument convexe strié comme une râpe fine. On le promène sur le cuivre en lui imprimant un mouvement oscillatoire (en le *berçant*), de façon que la planche, mordue par les dents de la strie, se couvre régulièrement de petites aspérités qui forment le grain dont nous parlons. Si l'on mettait sous la presse une planche préparée de la sorte, on en tirerait une épreuve toute noire, d'un noir égal et velouté. Ce noir uniforme est la base sur laquelle va travailler le graveur.

Après avoir décalqué son dessin, il y pratique les demi-teintes et les clairs, en usant plus ou moins le grain de la planche ou bien en la grattant net avec le racloir. Ces clairs, ces demi-teintes et le noir qui forme la grainure composent l'effet de clair-obscur qu'il s'agit de produire. L'art du graveur consiste donc ici, non pas à graver le cuivre, mais à détruire avec ménagement ce que le berceau y a gravé.

Les Italiens ont appelé la manière noire *mezzo-tinto*, sans doute parce qu'elle donne d'heureuses demi-teintes; les Anglais lui ont conservé ce nom. Horace Walpole attribue l'invention du mezzo-tinto au prince palatin Robert de Bavière (Rupert), neveu de Charles Ier, le même qui perdit la bataille de Marston-Moor. « Ce prince, dit Walpole (*Anecdotes of Painting*), qui s'était retiré à Bruxelles après la mort tragique de son oncle, étant sorti un jour de bon matin, remarqua une sentinelle qui,

à une certaine distance de son poste, paraissait occupée à frotter son arme. — Que fais-tu là? demanda le prince. Le soldat répondit que la rosée tombée pendant la nuit avait rouillé son fusil, et qu'il était en train de le gratter et de le nettoyer (*scraping and cleaning it*). Le prince, s'approchant et regardant de près, crut voir quelque chose comme une figure empreinte sur le canon, avec d'innombrables petits trous très-rapprochés l'un de l'autre, comme un ouvrage damasquiné sur or ou sur argent, et dont une partie aurait été déjà gravée. On sait ce qu'un officier ordinaire aurait dit en pareil cas. Si c'eût été un officier à la mode, il aurait grondé le pauvre garçon et lui aurait donné un shilling; mais le *génie fécond en ressources* puisa dans ce simple fait la conception du mezzo-tinto. De ce qu'il venait de voir, le prince conclut que l'on pouvait trouver le moyen de produire sur toute une planche de cuivre de fines aspérités qui donneraient sans doute à l'impression une épreuve noire, et qu'en grattant plus ou moins certaines parties on arriverait aisément aux demi-teintes et aux clairs. Il communiqua aussitôt cette idée au peintre Wallerant Vaillant, qui était son pensionnaire, et ensemble ils se mirent aux expériences... »

Tel est le récit de Walpole. Il en résulterait que le neveu de Charles Ier aurait inventé la manière noire après la mort de son oncle, conséquemment après l'année 1649; mais l'assertion de l'écrivain anglais est démentie par ce fait qu'en 1643 un officier au service de Hesse-Cassel, Louis de Siegen, avait publié un portrait en buste de la landgravine Amélie-Élisabeth, gravé en mezzo-tinto. M. Léon de Laborde a parfaitement établi (*De la Gravure en manière noire*), par le témoignage du prince Rupert lui-même et par la correspondance de Siegen, que ce dernier était bien incontestablement (dès 1642) l'inventeur de la manière noire et l'auteur de la première gravure en ce genre. Toutefois, si le prince palatin ne fut pas l'inventeur de cette nouvelle manière de graver, on peut dire qu'à peine inventée elle fut portée par lui à sa perfection dans l'estampe qui représente un bourreau tenant la tête de saint Jean, d'après Ribera. En regardant cette magnifique pièce sur une belle épreuve, comme celle qui est exposée au Cabinet des estampes de Paris, on peut voir jusqu'où va la manière noire quand la main d'un maître vient en corriger la mollesse et racheter ce qu'elle a de naturellement cotonneux, par la façon hardie dont il fait revivre les lumières, par la brusquerie de la transition et l'intrépidité du grattoir. Ainsi traitée, la manière noire devient comme une peinture, parce qu'à la tranquillité que produisent des ombres larges et bien liées elle ajoute les touches libres et vives, les mâles rehauts qui n'appartiennent qu'aux peintres.

Ces beaux effets, le graveur au burin n'y saurait atteindre facilement, parce que sa main ne fouille dans le métal que les noirs et se contente d'y ménager les clairs, au lieu de les appliquer résolûment, comme on peut le faire en mezzo-tinto par un coup de grattoir énergique et sec. En d'autres termes, les blancs de la taille-douce sont négatifs, et l'énergie ne peut être que dans les ombres; en manière noire, l'énergie peut se trouver aussi bien dans la touche des lumières raclées au vif que dans les ombres, dont la douceur peut être au besoin renforcée par l'eau-forte.

Avec les qualités qui lui sont propres, le mezzo-tinto est plus convenable que toutes les autres gravures pour représenter les fantômes, les enchantements, les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'un flambeau, du feu, tous les drames d'un incendie, tous les effets de nuit.

Gérard de Lairesse dit de ce procédé que c'est aussi le plus propre à rendre les plantes, les fruits, les fleurs, les vases d'or, d'argent ou de cristal, les armures. Cette fois le docte peintre nous paraît tomber dans l'erreur, et dans une erreur bien peu concevable chez un artiste qui a pratiqué lui-même avec talent la manière noire. Les armures, les vases précieux, les cristaux, les fruits, les fleurs, tous ces objets qui se distinguent par la riche variété de leurs substances et de leurs colorations, et qui présentent des aspects si divers, ils sont exprimés avec plus de bonheur par le burin que par la manière noire. Nous avons vu que la gravure classique avait inventé mille variations ingénieuses pour caractériser tous les objets par la coupe du cuivre : les corps métalliques et reflétés aussi bien que la surface satinée d'une fleur ou sa tige épineuse, le coton d'une pêche aussi bien que la coque raboteuse d'une noix ou le zeste d'un citron. Réduite à ses ressources, la manière noire, fût-elle maniée par un maître comme Richard Earlom, n'aura qu'un seul grain pour exprimer tant de surfaces différentes, et elle ne les reproduira qu'avec une mollesse uniforme.

Un autre défaut inhérent à ce genre de gravure, c'est de s'user promptement à l'impression. Les Anglais, qui l'ont pratiqué de préférence et y ont excellé, les Anglais avouent eux-mêmes que l'on n'obtient guère au delà de cent bonnes épreuves d'une planche gravée en mezzo-tinto, les frottements de la main et de la presse ayant bien vite émoussé la grainure qui est à la surface du cuivre. « Cependant, dit William Gilpin (*Essay on Prints*), si on répare constamment la planche, elle fournira quatre ou cinq cents épreuves d'une force tolérable. Les meilleures impressions ne sont pas les premières, — celles-ci sont trop

noires et trop dures, — elles se placent entre la quarantième et la soixantième : les barbes sont alors adoucies, et il leur reste pourtant encore suffisamment de force[1]. »

En France, la manière noire n'a jamais passionné les artistes ni le public. Cela tient à ce que notre école de peinture, rarement entraînée par l'imagination, n'a point donné dans les fantaisies sombres, dans les effets rembranesques. Avant l'apparition du romantisme, notre art n'eût jamais vu éclore rien de semblable aux inventions bibliques et fantasmagoriques de Martinn, à ces féeries théâtrales qui, au fond peu sérieuses, empruntent pourtant de la gravure en manière noire une certaine poésie vague et impressionnante comme celle des songes. La précision du burin, l'esprit de l'eau-forte, convenaient mieux au caractère de l'art français. L'Angleterre est à peu près la seule nation qui ait su tirer parti des procédés du mezzo-tinto, et ce sont ses graveurs qui ont illustré cette manière. Les maîtres les plus renommés en ce genre, après le prince Robert, ont été Abraham Blooteling, George White, qui le premier imagina de combiner la manière noire avec l'eau-forte ; John Smith, Mac Ardell, Valentin Green, qui ont mis en lumière de superbes portraits de Rembrandt ; Richard Earlom, si habile à rendre les délicieux bouquets de Van Huysum, et enfin Reynolds, qui a gravé le *Naufrage de la Méduse* d'après Géricault.

En somme, si la manière noire n'imite pas bien les corps solides et durs, en revanche, elle est un élément précieux pour l'imitation des riches tentures, des satins, des velours et aussi de la chair. Par le fondu de ses ombres, par l'union de leurs masses, par ses demi-teintes estompées, elle s'adapte à merveille aux compositions fantastiques d'un Léonard Bramer, d'un Rembrandt, aux scènes de nuit comme les entendaient Schalken et Gérard Dow, et aux effets de lune tels qu'aimait à les peindre le mélancolique Elzheimer.

AQUA-TINTE.

GRAVURE A LA MANIÈRE DU CRAYON.

Il est un genre de gravure qui ressemble à la manière noire et qui en diffère : l'*aqua-tinte*. Un peintre français, Jean-Baptiste Leprince, en

1. Aujourd'hui, grâce aux découvertes de la science, le métal du graveur peut être préservé de l'usure par les procédés de *l'aciérage*, qui consistent à recouvrir les planches gravées sur cuivre, et même sur acier, d'une nouvelle couche métallique, au

fut l'inventeur vers 1760. Voici en quoi consiste ce procédé. Après avoir gravé à la pointe les contours des figures ou des objets, on couvre la planche d'une couche de colophane en poudre, ou de sel, ou de sable fin, et à travers cette couche on laisse pénétrer l'eau-forte, dont la morsure, ainsi tamisée, produit sur la planche une grainure uniforme, très-propre à imiter du lavis à l'encre de Chine, à la sépia ou au bistre, suivant qu'on l'imprime avec de l'encre noire ou de l'encre colorée. Toutes les ombres paraissent, de cette manière, faites au pinceau. On peut aussi produire la grainure voulue avec une préparation d'eau-forte coupée; mais la teinte qui en résulte est moins agréable à l'œil, moins piquante.

L'aqua-tinte a été maniée avec habileté par l'inventeur lui-même, dont les premières estampes passèrent pour des lavis. Facile, rapide, elle a servi de notre temps à répandre les ouvrages d'un artiste éminemment populaire, Horace Vernet, dont la marche impatiente et prompte aurait bien vite lassé toute une légion de graveurs au burin. Cet improvisateur prodigieux, qui a peint au pas de charge tant de combats, tant de batailles, a pu voir de son vivant son œuvre presque entier gravé par Jazet, et gravé d'une façon un peu prolixe et délayée, sans doute, mais qui néanmoins en reproduisait bien l'exécution preste, légère, peu profonde, et qui rendait jusqu'aux accents de la touche.

Revenant sur le fond de son aqua-tinte avec un pinceau, comme ferait le graveur en manière noire sur le fond de sa grainure avec un racloir, Jazet y enlève des clairs à l'aide d'un mordant qui, faisant disparaître la teinte, ravive des lumières là où le graveur veut imiter les rehauts du peintre.

Mais un homme qui a usé de l'aqua-tinte avec bonheur, quelquefois avec génie, c'est l'Espagnol Goya. Ce qui n'est ailleurs qu'un procédé devient chez lui un élément d'expression. Dans ses *Malheurs de la guerre*, dans ses *Caprices*, l'aqua-tinte contribue à la physionomie des choses. Ici, elle voile une portion de l'estampe et elle ajoute du mordant à la satire des mœurs en laissant deviner des corruptions plus profondes. Là, elle répand des ombres humides sur les scènes tragiques de l'invasion et les couvre aussi d'un mystère qui en augmente l'horreur. Tandis que certaines figures sont enlevées à l'eau-forte sur la blancheur criante du papier, d'autres s'éteignent dans une demi-teinte sinistre; et telle est l'impression que produit alors la gravure de Goya, que l'on

moyen de la galvanoplastie, opération qui permet de tirer environ mille épreuves d'une égale pureté, et qui peut se recommencer, si l'on a besoin d'un tirage à plus grand nombre.

croit voir ses épreuves, non pas lavées d'aqua-tinte, mais baignées de sang. Poussée par la fièvre, émue jusqu'à l'indignation, sa main traduit à la hâte ce qu'ont entrevu les yeux de son imagination ou de sa mémoire, et, après avoir accentué des formes sans les préciser, il en efface une partie sous un lavis tantôt fin et sourd, tantôt grenu, âpre et amer. On dirait d'un Velazquez qui, enivré de fureur, aurait emprunté pour un jour les acides de Rembrandt et son génie.

A côté de la gravure à la manière du lavis se place la gravure *à la manière du crayon*, dont François et Demarteau se disputèrent l'invention (plus ancienne qu'eux) vers 1756, et que Louis Bonnet sut appliquer à l'imitation du pastel par la combinaisón de planches diversement colorées, dont la mise en œuvre sera expliquée plus loin à l'article gravure en couleurs.

Le grain du crayon s'imite au moyen d'un petit instrument appelé *roulette*, qui est armé d'une roue dentée, et qui, promené sur le cuivre, y produit une suite de points gras, semblables aux hachures crayonnées. Cet instrument, employé dans l'orfévrerie, fut appliqué pour la première fois à la gravure, vers 1650, par Lutma le jeune, fils de l'orfévre Janus Lutma, que Rembrandt a immortalisé en gravant de lui à l'eau-forte un portrait de la plus rare beauté. Au lieu de pousser son instrument avec la main, comme on le pratique aujourd'hui, Lutma en imprimait les dents à coups de marteau, et c'est pour cela qu'il nommait lui-même sa gravure *opus mallei*, ouvrage au maillet.

De nos jours, Calamatta et Dien ont exécuté quelques chefs-d'œuvre, le premier avec la roulette, le second avec des suites de points imperceptibles qui en imitent l'effet. Ces deux artistes, gravant ainsi des crayons d'Ingres, entre autres les merveilleux portraits de Mlle Bonnard, de M. Martin, de Mme Marcotte, de la famille Gatteaux et d'Ingres lui-même, en ont répété le style, le sentiment exquis, la saveur incomparable, avec une vérité qui va jusqu'à l'illusion, tant elle est identique au dessin du maître.

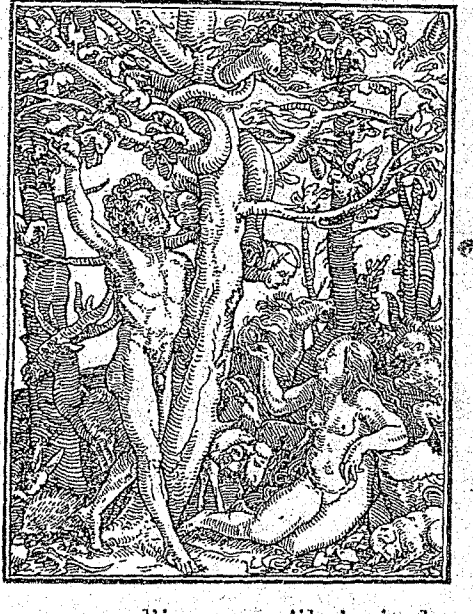
Il faut distinguer entre la manière du crayon et le *pointillé*, qui est l'art de modeler avec des points plus ou moins espacés, dont l'empâtement exprime les chairs délicates et en traduit la morbidesse. Le pointillé est parfaitement convenable quand il s'agit de reproduire un pinceau gras, nourri et suave comme celui du Corrége. Roger et Copia ont gravé délicieusement au pointillé les tendres figures de Prudhon. Mais ces graveurs excellents ne sont pas les premiers qui aient procédé ainsi. Déjà, au commencement du XVIe siècle, un artiste padouan avait interprété de

cette manière les généreuses et savoureuses peintures du Giorgione : « Giulio Campagnola, dit M. Émile Galichon (*Gazette des Beaux-Arts*), introduisit dans sa gravure le pointillé, dont il se servit d'abord pour modeler ses personnages et ses premiers plans, en réservant les tailles pour les fonds, et quelquefois en couvrant de points même les traits qui arrêtent les contours. Mais si ce procédé convient admirablement à interpréter la lumière et la couleur d'un Giorgione, il est déplacé et impuissant quand il s'agit d'exprimer les qualités supérieures de Mantegna ou de tout autre peintre au style sévère, aux traits ressentis. » Ainsi le pointillé est un mode de gravure déjà fort ancien : tant il est vrai que dans toutes les inventions, grandes ou petites, il y a toujours quelqu'un qui a précédé l'inventeur.

GRAVURE EN BOIS.

VI

LA GRAVURE EN BOIS, N'ÉTANT PAS SUSCEPTIBLE DE PRODUIRE LES NUANCES DÉLICATES DE LA TAILLE-DOUCE, DOIT S'ATTACHER DE PRÉFÉRENCE A DES TRAVAUX SOBRES, QUI, PAR LE LACONISME DE LEUR EXPRESSION, PRÊTENT DE LA GRANDEUR MÊME AUX PLUS PETITS OUVRAGES.



Ce n'est pas au graveur, c'est au dessinateur sur bois que s'adresse le principe que nous venons d'énoncer. Quel est, en effet, le rôle du xylographe? Il lui est enjoint de respecter scrupuleusement le dessin qu'on lui a tracé sur une planche de bois, et de creuser plus ou moins profondément tout ce qui n'est pas ce dessin même. Autrefois la gravure en bois s'appelait gravure *en taille d'épargne*, et ce mot exprimait fort bien l'opération qui consiste à *épargner* tous les traits dont se compose l'image qu'il s'agit de mettre en relief.

Il semble qu'une telle besogne ne laisse au graveur aucune liberté



ESTAMPE DE LA VIE DE LA VIERGE, GRAVURE EN BOIS PAR ALBERT DÜRER.

fort compétent, M. Firmin Didot (*Essai sur l'Histoire de la Gravure sur bois*), et ce qui vient à l'appui de son opinion, c'est que ces ouvrages sont des livres dits proprement *xylographiques*. On entend par ce mot, dans son acception restreinte, des livres où les images et le texte étaient gravés souvent d'une seule pièce, sur la même planche, et dont l'impression en tous cas se faisait à la brosse ; livres qui ont dû conséquemment précéder l'imprimerie à la presse, dont le premier monument (les *Lettres d'Indulgence*) date de 1454.

Quand vient Albert Dürer, la gravure en bois s'élève tout à coup dans les œuvres de ce grand homme et touche à la perfection, sans sortir toutefois de ses conditions primitives de simplicité. Tracés avec largeur et décision, les dessins de Dürer nous enseignent la manière concise et mâle dont il faut s'exprimer dans ce genre de travail. Lui dont le burin était si précieux quand il coupait le cuivre, et qui se plaisait aux détails les plus délicats de la gravure en taille-douce, il savait se transformer quand il dessinait sur des planches de bois, et, renonçant alors aux demi-teintes secondaires, aux menus détails, aux fines transitions, il composait et voyait en grand ; il distribuait de larges lumières, il visait à un effet débrouillé, imposant, conçu pour être saisi de loin, et pour s'imprimer fortement dans la mémoire.

Les estampes fantastiques et terribles de l'*Apocalypse*, les cent trente-cinq planches où se déroule si magnifiquement la marche triomphale de l'empereur Maximilien, les deux suites qui représentent la *Passion de Jésus-Christ* et cette *Vie de la Vierge* où la grâce des costumes, la douceur des visages et même leur délicatesse se concilient avec la sobriété du travail, enfin les grands bois qui furent commandés par l'empereur Maximilien à Burgmair et à Schauffelin, sont et resteront des spécimens de l'art magistral appliqué à la xylographie. — Mais ces estampes, d'une dimension extraordinaire, souvent colossale, ne pouvaient être que rarement employées, n'étant propres qu'à orner les parois d'un vestibule, les murs d'une galerie ou d'un palais. La gravure en bois paraissait convenir surtout à l'illustration des livres : ce fut un autre grand peintre, Holbein, qui en donna des modèles admirables, des modèles qu'on n'a pas encore dépassés.

Dans des cadres plus petits que la paume de la main, quelquefois même réduits à vingt-deux millimètres, il s'agissait d'introduire des tableaux, tantôt historiques, tantôt familiers, tantôt s'élevant à la hauteur d'un symbolisme tragique ou aimable ; je dis de véritables tableaux avec leurs architectures, leurs paysages, leurs fonds, leurs lointains, leurs accessoires. La même feuille de papier allait contenir les idées d'un esprit


ER·ROT·
TERMINVS
Corporis effigiem si quis non uidit Erasmi,
Hanc scite ad uiuum picta tabella dabit.

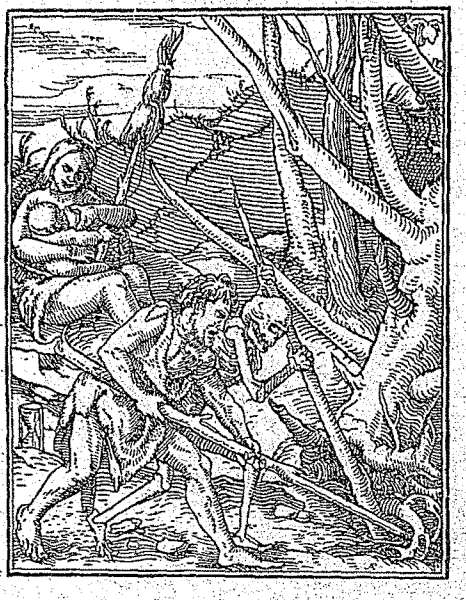
éminent et les œuvres d'un artiste supérieur. Les *Dialogues* de Lucien, les *Adagia* d'Érasme, l'*Utopie* de Thomas Morus, les *Histoires* de Polydore Virgile, les *Traités* de saint Augustin, les *Épîtres* de saint Paul, la Bible, sont décorés de frontispices magnifiques où figurent les personnages de l'antiquité païenne et ceux de l'Écriture : les dieux, les sages, les héros, les femmes fortes, Hercule et Cerbère, Apollon poursuivant le laurier-rose, Salomon, Socrate, Pythagore, Curtius se précipitant dans le gouffre, Scévola tenant sa main dans le brasier, Judith qui tue, Lucrèce qui se poignarde, Cléopâtre qui meurt. Des sphinx, des sirènes, des satyres, une troupe de tritons et d'enfants conduisant le triomphe de Neptune, une bande de paysans poursuivant un renard qui a pris une oie, un essaim d'Amours qui jouent avec des guirlandes ou avec des masques, encadrent ces frontispices qui préparent l'esprit à la lecture et l'y invitent en donnant déjà un corps à la pensée, en faisant voir l'invisible. Quelquefois l'encadrement du titre devient un arc triomphal sous lequel, par exemple, la figure en pied d'Érasme se dresse, en effigie statuaire, comme une apothéose.

A peine le lecteur a-t-il franchi le seuil de la première page, que son regard est arrêté par des images singulières, parfois chimériques. Les froides lettres de l'alphabet qui doivent commencer les divers chapitres du livre s'embellissent d'arabesques, fleurissent en jardins, s'animent en figures et se remuent. Sans sortir des dimensions microscopiques d'une lettre, Holbein a su représenter le drame de la mort, vingt-quatre fois répété.

« Dans les sujets infiniment petits de ses alphabets, dit M. Renouvier, il semble que l'étrécissement du champ n'a fait qu'aiguillonner l'artiste, tant il y montre de mouvement et d'expression. Voyez dans l'Y de l'alphabet des Morts, ce squelette enjambant un berceau d'un mouvement superbe, soulevant des deux mains, et comme pour le faire jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a vingt-deux millimètres carrés ; mais donnez un bloc de deux mètres à Michel-Ange, et il ne s'y montrera ni plus grand ni plus terrible. »

Après avoir exercé sa verve sur ce thème funèbre qui avait alimenté les terreurs du moyen âge, Holbein l'a repris dans ses fameuses estampes de la *Danse des Morts*, qui sont avec les Figures de la Bible (*Icones Veteris Testamenti*) les chefs-d'œuvre de la gravure en bois. Nous l'avons dit dans l'*Histoire des Peintres :* rien de plus émouvant, de plus vivant que ces images, toujours variées et toujours semblables, de la Mort triomphante. On pénètre avec elle, d'abord dans le paradis terrestre, où elle débute par le péché originel, mort morale du genre humain, ensuite

dans les intérieurs les plus divers : dans le laboratoire de l'alchimiste, dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare, dans l'alcôve d'une duchesse que réveille, pour un autre sommeil, l'archet de la Mort. De cette manière, la tragédie se familiarise en tableaux de genre et par cela même s'empare mieux du lecteur, le serre de plus près. Chose remarquable, la plupart des figures que la Mort vient surprendre se résignent à leur sort, je dis la plupart. En effet, le capitaine se défend



ADAM TRAVAILLANT A LA TERRE.



LE MERCIER.

Estampes de la Danse des Morts de Holbein.

encore pied à pied par un reste d'habitude. On voit aussi résister le moine mendiant, le prince vêtu d'hermine, et l'abbesse et l'abbé. Celui-ci, repu et replet, Vitellius du cloître, repousse la Mort, qui, dansant et ricanant, s'est coiffée de la mître abbatiale et porte sur l'épaule la crosse du moribond.

Un trait saillant dans cette suite de compositions gravées, c'est le caractère malin, ironique, souvent même facétieux, imprimé à la Mort. Ici, elle frappe de ses baguettes sur le tambour de basque, précédant la marche de deux époux ; là, elle prend le rôle d'une chambrière et passe au cou d'une jolie comtesse un collier d'ossements. Plus loin, elle arrête le mercier chargé de sa hotte, ou elle fait l'espièglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend les indulgences. Sinistre en ses déguisements carnavalesques, tantôt elle revêt l'accoutrement de la Folie pour entraîner une reine; tantôt, convive inattendue, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François Ier.

Tantôt elle a mis l'étole du diacre pour interrompre le sermon d'un frère prêcheur ; tantôt elle a pris le costume du sacristain, avec la sonnette et la lanterne, pour mener le convoi d'un prêtre qui allait lui-même porter le viatique à un mourant, ou bien elle a remplacé le chien de l'aveugle, et l'aveugle qui marche à tâtons vers sa tombe tremble encore de faire un faux pas ! Cette fois, la Mort est sérieuse ; elle n'a pas ce rictus qui fait horreur : elle voudrait avoir pitié. Mais que dire de la tristesse résignée du pauvre laboureur qui, poussant devant lui un soc traîné par quatre chevaux, se voit assisté tout à coup par un garçon de charrue qui est la Mort? Comme elle est touchante, cette petite scène que la nature encadre de ses grâces naïves, et que le soleil éclaire en descendant à l'horizon, derrière le clocher du village !...

Eh bien, tout cela est rendu par des traits qui ne sont jamais croisés ; tout cela est gravé d'un burin délicat qui est varié dans ses allures, mais toujours élémentaire dans ses moyens, toujours laconique. Les rides de l'œil, les commissures de la bouche, les plis qu'engendre la peur et ceux que la vie a creusés, le caractère des cheveux, l'embonpoint, la maigreur, sont indiqués par une taille juste, décisive, et, bien que l'adoucissement des transitions soit incompatible avec la petitesse du cadre, l'expression ne va jamais jusqu'à la grimace. Quant au paysage, aux fonds d'architecture, aux accessoires, le sentiment de la perspective linéaire dans la conduite des hachures et l'indication des distances par l'atténuation des travaux, suffiront pour y jeter un intérêt optique, de sorte que le burin de Holbein, ou plutôt du graveur à ses ordres, paraît tour à tour riche dans les scènes de l'*Empereur* et du *Pape*, étoffé dans l'estampe de la *Comtesse*, ondoyant dans celle du *Paradis*, pittoresque dans celles du *Charretier* et du *Laboureur*.

Une chose manque aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du tympan qui doit transmettre la pression du rouleau sur la planche, on obtient cette pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui, éloignant le rouleau, rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante et conséquemment le ton plus léger.

A l'aide de ces procédés nouveaux qui font de l'imprimeur un artiste auxiliaire, la gravure en bois est maintenant en mesure de produire des

merveilles. La France est le pays du monde où ce genre de gravure a le plus servi les intérêts de la pensée par l'ornement des livres. La profession d'imprimeur et celle de libraire-éditeur, qui souvent se confondaient, furent exercées dès le xve siècle à Lyon, à Paris et dans quelques autres villes, Troyes, Nantes, Rouen, Abbeville, Toulouse, par des hommes de savoir et de goût dont les noms appartiennent maintenant à l'histoire de l'art. Dans le nombre, le lecteur doit connaître Simon Vostre, dont les livres d'heures ont des entourages si curieux ; Antoine Vérard, qui employa la xylographie comme un fond destiné à recevoir des miniatures coloriées ; Guyot Marchant, qui, avant Holbein, imprima des danses macabres, et Geoffroy Tory, qui fut si distingué par l'universalité de ses connaissances et de ses talents.

Ce dernier importa le style italien de la Renaissance dans nos gravures en bois, où n'avaient paru jusqu'alors qu'un archaïsme gothique, ou bien l'esprit gaulois avec son tour familier, sa naïveté ironique et sa malice. Il faut se rappeler aussi les noms des Lyonnais Jean Dupré, Trechsel, Jean de Tournes, Bernard Salomon. Il faut savoir enfin que les marques de ces vieux imprimeurs sont aujourd'hui recherchées comme des œuvres d'art. Au surplus, des artistes français ou italiens de premier ordre, connus ou anonymes, n'ont pas dédaigné d'écrire sur le bois les inventions qui devaient mettre en relief leur science et celle des autres. De même que Titien peignait à grands traits de plume les chefs-d'œuvre que devait tailler Boldrini, de même que Jean de Calcar avait dessiné à Venise de si magnifiques planches pour l'*Anatomie* du célèbre Vésale, de même Jean Goujon illustrait le Vitruve traduit par Jean Martin, tandis que Philibert Delorme et Jean Cousin traçaient d'une main élégante les gravures en bois qui décorent leurs livres d'architecture et de perspective.

Notre siècle a vu refleurir parmi nous la gravure en bois, déjà réhabilitée en France par le *Traité historique* de Papillon, et déjà relevée en Angleterre au siècle dernier. Cette rénovation nous a valu, il y a vingt-cinq ans environ, les gracieuses et tendres vignettes de Tony Johannot, une très-heureuse illustration de *Paul et Virginie*, et ces croquis spirituels de Gigoux qui ouvrent à chaque page du *Gil Blas* une fenêtre sur la vie espagnole, ou, pour dire mieux, sur la vie humaine. Tous ces petits ouvrages, conçus et exécutés selon les lois de la xylographie, semblaient parler au lecteur un langage bref, inachevé, qu'il était chargé de finir. A l'heure où nous écrivons, il n'en est plus de même. Traitant sa planche comme une toile lavée et rehaussée de blanc, le dessinateur se plaît à couvrir le bois de teintes estompées, imitant les couches du lavis ou les profondeurs

de la manière noire. On y voit souvent briller le clair au sein de la nuit, *lucem in tenebris.* Mais, forcé de poursuivre le modelé des figures pour les mettre à l'unisson d'un paysage mystérieux ou d'un fond richement meublé et précieusement fini, le graveur est amené à sortir de son domaine et à tenter l'impossible imitation de la taille-douce. Toutefois, ce hardi renversement de l'ancienne méthode a produit certains effets d'une beauté imprévue quand il fallu interpréter l'*Enfer* du Dante ou dérouler aux yeux du lecteur ces savanes, ces forêts vierges, qui, dans *Atala,* sont mêlées au drame jusqu'à y apparaître comme des personnages muets et passionnés. Trouvant sous leur burin une gamme inconnue de tons variés, d'insaisissables demi-teintes qui servent de transitions plus ou moins rapides entre le velouté d'un noir profond et le brillant pur du clair, les graveurs de Doré ont rendu à merveille les paysages de l'Amérique, les troupeaux de buffles traversant le Meschacebé, les pins énormes dont les cadavres renversés servent de pont sur des abîmes, l'aurore se levant sur les Apalaches, et des ciels moirés, diaprés de nuages, qui semblent en changer, en remuer l'aspect, soit qu'ils accrochent au passage un rayon de soleil, soit que la lune les frange de sa lumière. Mais là où s'est trahie la faiblesse du système nouveau, c'est dans la représentation des scènes antiques, où l'homme tenait la première place, où l'idée dominait de toute sa hauteur le panthéisme du paysage. On a vu alors l'accessoire devenir le principal, l'encadrement de la pensée dévorer la pensée elle-même, et les acteurs demeurer vaincus par la magnificence du décor.

Mieux vaut donc, pour l'illustration des livres, reprendre les traditions de Holbein, de Calcar, de Jean Goujon, et pour les grandes planches, en revenir aux coupes fières, concises, d'Albert Dürer et de Titien, ou bien au style de ce Christophe Jegher, qui a été le Piranèse de la gravure en bois, et qui, enveloppant d'une taille superbe des formes qui palpitent sur le papier, y a fait vibrer et flamboyer le génie de Rubens.

GRAVURE EN CAMAIEU.

GRAVURE EN COULEURS.

Le mot *camaïeu* vient de *camée.* De même que le camée est une pierre à plusieurs couches superposées, de différentes teintes, de même le camaïeu est une gravure à plusieurs tons, obtenue à l'aide de planches superposées. Je dis à plusieurs tons et non à plusieurs teintes,

car le camaïeu est une gravure d'une seule couleur, autrement dit monochrome; mais cette teinte, qu'elle soit bistrée, ou verdâtre, ou bleuâtre, n'étant pas la même que celle du papier ordinaire, colore en bistre, en vert ou en bleu le clair-obscur de l'estampe, en laissant toutefois ressortir sur quelques points le blanc pur du papier.

Le plus simple camaïeu est celui qui se pratique avec deux planches, lesquelles sont gravées en relief. La première apporte sur l'épreuve les contours et les ombres fortes; la seconde planche, encrée d'une teinte plate, — qui sera bistrée, par exemple, — imprimera en bistre les demi-ombres, sans toucher aux lumières, de sorte que la blancheur du papier, partout où on l'aura *épargnée,* s'enlèvera sur la teinte bistrée et sur les ombres noires, comme si la gravure avait été lavée d'abord et ensuite rehaussée de blanc au pinceau.

Supposez maintenant qu'on veuille mettre plus de gradation dans les demi-teintes; on l'obtiendra au moyen de trois planches, la première imprimant le noir le plus intense, la seconde et la troisième apportant un second et un troisième ton d'une intensité différente. Quelquefois les trois planches ayant été enduites de noir, c'est une quatrième planche qui est chargée de répandre une couleur uniforme sur l'estampe entière, toujours en réservant le blanc des lumières.

Il est intéressant de savoir comment les inventeurs du camaïeu furent conduits à leur invention. L'imprimerie étant venue remplacer de beaux et rares manuscrits par des livres multipliés, les premiers imprimeurs voulurent faire passer les produits de leur industrie naissante pour des manuscrits, et joindre ainsi à la quantité les apparences de la qualité. Pour cela, ils laissaient en blanc dans leurs livres les majuscules et les titres, ou, si l'on veut, les *rubriques.* — On appelait ainsi les titres, parce que ordinairement on les écrivait en rouge (de *rubrica,* terre rouge). — Après l'impression du livre, ces rubriques et ces majuscules étaient remplies à la main par un artiste rubricateur.

Mais les secrets de l'imprimerie furent bientôt connus : « Lorsqu'il fut impossible aux imprimeurs, dit M. Paul Chéron (*Gazette des Beaux-Arts*), de cacher les moyens par lesquels ils multipliaient les exemplaires d'un même livre, ils eurent un intérêt d'économie à multiplier aussi les lettres ornées. Ces lettres se composaient évidemment de pièces encrées séparément de couleurs différentes, puis emboîtées les unes dans les autres pour être tirées simultanément. »

Ces procédés furent un premier pas vers la gravure en camaïeu, à laquelle nous devons tant d'œuvres magnifiques et d'un si grand prix. La méthode d'emboîter diverses gravures l'une dans l'autre, pour les

soumettre à un seul et même tirage, convenait à la reproduction des ornements enlacés d'une majuscule, parce que les contours en sont précis, les formes cernées. Mais elle était inapplicable à tout ce qui demande des tons dégradés, nuancés, comme la figure humaine et le paysage. On imagina donc un système de planches successives qui viendraient, en se superposant à chaque tirage, déposer une nuance de ton sur le papier, et il fut possible alors d'imiter les dessins lavés et rehaussés de blanc.

La perfection du camaïeu, c'est-à-dire sa parfaite ressemblance avec un dessin, exige que les planches appareillées soient exactement de la même grandeur, et que, mises sous la presse chacune à leur tour, elles viennent coïncider ensemble avec précision. Cette coïncidence est ce que les imprimeurs appellent la *rentrée*. Pour l'obtenir, on place aux quatre angles du cadre (ou sur le tympan de la presse) des pointes fines qui s'enfoncent dansle papier toujours aux mêmes endroits, et qui sont ainsi des points de repère, puisqu'on doit retrouver, *repérer* la feuille piquée aux mêmes trous.

Ce fut là proprement le camaïeu. Les Italiens, qui prétendent l'avoir inventé, lui ont donné le nom de gravure « en clair-obscur » (*chiaro-scuro*), pour exprimer qu'elle est monochrome, et ils en attribuent l'invention à Ugo da Carpi, qui lui-même la revendiquait dans un mémoire adressé en 1516 au sénat de Venise. Mais il existe des planches de Lucas Cranach et de Baldung antérieures de sept ans aux premiers camaïeux exécutés par Ugo da Carpi. C'est donc à l'Allemagne que revient l'honneur de la découverte.

Toutefois, les plus beaux camaïeux nous sont venus d'Italie, et cela devait être, parce que les maîtres italiens, étant les dessinateurs par excellence, ont excellé dans une branche de l'art dont l'élément premier est le dessin, qui est « la tête de tout, » comme dit Vasari, *capo di tutto*. Leurs compositions de haut style durent l'emporter, à mérite égal d'impression, sur toutes celles que l'on fit ailleurs. Lorsqu'on voit le *Triomphe de César* dessiné par Andrea Andreani d'après Mantegna, on croit avoir sous les yeux les originaux mêmes de ces sublimes détrempes, où le peintre a évoqué le monde romain et agité la sculpture antique. Quand nous retrouvons sur les planches du même graveur les dessins grandioses tracés dans le dôme de Sienne par Beccafumi, — ces magnifiques pavements qui arrêtent l'admiration et les pas du voyageur, — nous sommes heureux de les revoir et non moins heureux de penser que d'autres, sans avoir fait le voyage d'Italie, peuvent en jouir.

Quelle aimable illusion nous font les camaïeux d'Antoine de Trente, quand ils reproduisent les figures du Parmesan, si noblement maniérées

dans leur allure désinvolte, et si élégantes ! Quelle majesté conservent les pensées de Titien traduites par Boldrini, soit qu'il les ait imprimées sur des planches xylographiques, soit qu'il ait tiré ses premiers traits, comme on le pense, sur des cuivres gravés en taille-douce ! Il est bon de savoir, en effet, que les gravures en creux peuvent être employées pour l'impression des camaïeux concurremment avec les bois en relief, qui viennent apporter les teintes plates sur une première épreuve tirée du métal. C'est ainsi qu'a procédé le Parmesan dans une estampe, deux fois précieuse, qu'il a gravée en clair-obscur d'après Raphaël.

L'emploi de la gravure en taille-douce dans le camaïeu fut un acheminement à la gravure en couleurs, dont la découverte est due à un peintre de Francfort, Jacques-Christophe Le Blon. Cet artiste ingénieux imagina d'obtenir, par les impressions successives de planches superposées, non plus seulement un effet monochrome, mais une estampe à plusieurs couleurs. La gravure en bois eût été trop rude pour un travail qui demandait avant tout des nuances. Le Blon se servit de cuivres, auxquels il imprima une grainure au berceau plus fine que celle de la manière noire, et comme une telle grainure dépose sur le papier des teintes transparentes, il eut l'idée de combiner ces teintes avec les trois couleurs primitives, *jaune, rouge, bleu*, qui, en se superposant et en se glaçant l'une l'autre, produiraient des couleurs mixtes, le jaune sur le rouge donnant l'orangé, le rouge sur le bleu donnant le violet, le bleu sur le jaune donnant le vert, sans compter les blancs du papier, qui, réservés à l'impression, fourniraient un quatrième élément de couleur.

Le clair-obscur de l'estampe devait consister dans le jeu des couleurs sombres et des couleurs tendres, et comme la grainure pouvait ne pas engendrer des ombres assez fortes, on aurait recours au burin pour creuser profondément le cuivre aux endroits où le brun irait jusqu'au noir, et qui demanderaient une touche mâle.

Tel fut le procédé que Le Blon inventa ou qu'il perfectionna du moins, car il en avait déjà paru quelque ébauche grossière dans certaines impressions essayées en Hollande par Pierre Lastman, qui fut le maître de Rembrandt.

L'*art d'imprimer les tableaux* (c'est ainsi qu'on appelait le procédé de Le Blon) est une invention utile et même d'un assez grand prix, mais à la condition qu'on évitera justement de prétendre à l'imitation de la peinture. Le *Portrait de Louis XV*, estampe imprimée par Le Blon avec quatre planches, fait voir clairement les défauts de son invention, mal employée. Les finesses de la tête humaine et l'expression de la vie

répugnent à ce mélange mécanique de couleurs qui n'est plus une gravure et qui n'est pas encore un tableau. Il en résulte alors une sorte de production bâtarde, à laquelle on peut appliquer ce mot du célèbre graveur Longhi : « Les estampes coloriées, ne pouvant l'être jamais autant qu'il faut, sont de vraies puérilités. » En revanche, lorsqu'il s'agit de rendre intelligibles au regard les ouvrages de science, tels que les livres touchant l'histoire naturelle, l'anatomie, l'architecture ou l'ornementation polychromes, l'impression en couleurs devient un auxiliaire très-précieux.

Au surplus, après avoir fourni les charmantes gravures de Debucourt, les procédés de Le Blon ont été remplacés de nos jours et avec bonheur par la *chromolithographie*, qui s'opère au moyen de tirages successifs sur pierres lithographiques, aussi nombreuses que les teintes dont se compose la coloration de l'image. Essayée à Munich dès 1814, trouvée par Engelmann en 1837, et portée de nos jours à un degré inattendu de délicatesse et de transparence, la lithographie en couleurs se prête à reproduire les miniatures des anciens manuscrits, à illustrer brillamment les livres d'ornementation, et cela parce que la rentrée des couleurs juxtaposées ou superposées se fait maintenant avec une régularité parfaite, grâce aux perfectionnements introduits dans la fabrication du papier. « Autrefois, dit M. Firmin Didot (*De la Gravure sur bois*), il fallait amollir par un mouillage la rigidité et le grain du papier, avant qu'on mît sous presse, et le degré variable de l'humidité du papier ainsi trempé d'eau distendait inégalement les feuilles, ce qui occasionnait une variation continuelle dans les points de repère. Aujourd'hui ces inconvénients sont prévenus par l'impression à sec. »

Le *Temple de Sélinonte* par M. Hittorff, la *Grammaire de l'Ornement*, publiée à Londres par M. Owen Jones, l'*Iconographie espagnole*, publiée à Madrid par M. Carderera, l'*Imitation de Jésus-Christ*, publiée à Paris par M. Curmer, le *Livre de Prières* de B. Charles Mathieu, et les nombreuses planches qui accompagnent les livres de MM. Gailhabaud et César Daly, sont autant de magnifiques ouvrages qui eussent été inexécutables et presque inintelligibles sans la chromolithographie.

Quoi qu'il en soit, considérée dans son plus noble attribut, qui est de perpétuer les grands maîtres, la gravure n'est pas compatible avec la couleur. En aspirant par de pénibles efforts à une similitude impossible, elle dénature ses qualités propres sans en acquérir de nouvelles. Ce qu'elle veut gagner en richesse par des artifices mécaniques, elle le perd en dignité par l'altération du style. Contrairement à l'opinion d'Émeric David (*Histoire de la Gravure*), nous croyons avec Diderot que la gra-

vure est moins une copie qu'une traduction. Semblable au musicien qui transpose un air, semblable au prosateur qui interprète dans sa langue les poëtes d'une langue étrangère en s'attachant surtout et avant tout au génie du poëme, le graveur qui burine sur le cuivre une peinture en fait revivre l'esprit, c'est-à-dire la composition, le dessin, le caractère, l'expression, et si les couleurs locales disparaissent, la coloration générale demeure, concentrée, unifiée dans le clair-obscur. C'est d'ailleurs un principe dont il importe de se souvenir : qu'il ne faut point essayer dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.

LA LITHOGRAPHIE.

VII

A LA GRAVURE SE RATTACHE LA LITHOGRAPHIE,
QUI EST L'ART DE TRACER DIRECTEMENT SUR LA PIERRE UN DESSIN,
DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.

Bien qu'un Allemand l'ait inventée, la lithographie est un art français, français par les qualités qu'il exige et qui sont nôtres. Tout ce qu'il y faut, nous le possédons : l'observation prompte, la facilité, l'esprit, l'habitude d'un langage preste et vif qui, de peur d'ennuyer, s'abstient de tout dire, enfin une manière superficielle d'exprimer des choses quelquefois profondes. Le mot esprit, du reste, a ici deux acceptions. Il signifie non-seulement l'aptitude à saisir des rapports délicats et à les faire briller par un rapprochement ou un contraste, mais encore le talent d'apercevoir l'essentiel d'une image et ce qu'elle a de caractéristique. La lithographie, comme la conversation, demande donc à la fois l'esprit du fond et l'esprit de la forme.

Il semble que la nature, pour mieux établir la solidarité des races humaines, se plaise à produire dans un pays ce qui est nécessaire au génie d'un autre. Si la lithographie, qui paraissait créée tout exprès pour les artistes de France, fut cependant découverte en Bavière, c'est qu'elle ne pouvait l'être ailleurs. Il y avait, en effet, une condition indispensable à l'invention de la lithographie : c'était l'existence d'une pierre qui fût du carbonate de chaux, qui présentât une surface unie, une pâte compacte, ni trop dure ni trop tendre, un grain fin, mais assez mordant, toutefois, pour râper le crayon. Ce genre de pierre ne se trouve à l'état parfait que dans les carrières de Solenhofen, en Bavière, où on

l'emploie depuis des siècles au dallage des maisons. A Munich, tous les corridors en sont pavés, et c'est en voyant ces pierres, dont il remarquait la finesse et le poli, qu'un auteur dramatique, Aloïs Senefelder, natif de Prague, trouva la lithographie.

Tombé dans la misère, cet homme, qui possédait un génie inventif, soutenu par une persévérance toute germanique, avait eu la singulière pensée d'imprimer lui-même ses pièces en les gravant à l'eau-forte sur une planche de cuivre où il les écrivait à rebours tant bien que mal. Mais au prix où était le cuivre, Senefelder n'avait pu se procurer qu'une seule planche, et il s'apercevait avec effroi qu'elle diminuait d'épaisseur chaque fois qu'il effaçait une page essayée, pour en recommencer une autre. Il cherchait donc à remplacer le cuivre par une matière d'un prix modique sur laquelle il pût continuer ses exercices d'écriture à rebours, lorsqu'une circonstance le mit sur la voie de sa découverte.

Un jour qu'il était à son travail, — c'est lui-même qui le raconte, — sa mère lui demanda d'écrire le mémoire de la blanchisseuse. Or, le hasard voulut que tout le papier de la maison eût été employé en épreuves. Senefelder, ayant sous la main une pierre qu'il venait de polir, y écrivit à la hâte la note de son linge, avec l'intention de la recopier sur du papier lorsqu'il en aurait. L'encre dont il usa était la substance même qui lui servait de vernis, c'est-à-dire un composé de cire, de savon et de noir de fumée. Quand il eut recopié sa note, comme il se disposait à l'effacer, l'idée lui vint d'éprouver ce que deviendrait l'écriture s'il passait de l'eau-forte sur la pierre. Facilement attaquable par les acides, la pierre de Solenhofen baissa de niveau sur tous les points qui n'étaient pas enduits d'encre, de sorte que l'écriture se trouva dessinée en relief, comme l'eût été une gravure en bois. C'était là le commencement de l'invention. Il restait à bien constater, en la faisant tourner au profit de l'art, la propriété qu'ont les pierres de Solenhofen d'absorber les corps gras et de rendre par conséquent inaccessibles à l'humidité toutes les traces qu'y aurait laissées la plume ou le crayon.

La lithographie était inventée complétement en 1799; — mais il y manquait encore les perfectionnements chimiques ou mécaniques apportés depuis par Engelmann, qui fut en France le premier imprimeur-lithographe, et après lui par Motte et par Lemercier, dont les noms, avec celui du comte de Lasteyrie, sont inséparables de l'art lithographique.

A peine connu en France, le procédé de Senefelder est expérimenté par des membres de l'Académie, tels que Girodet et le baron Regnault. Carle Vernet, avec son esprit léger, à fleur de peau, qui improvise l'observation, crayonne sur la pierre ces figures de cavaliers cosaques et de

hussards aux avant-postes, qui sont comme les escarmouches de la lithographie. Spirituel autant que son père, Horace Vernet n'ose insister sur la pierre ; il y trace en l'effleurant des silhouettes peu ombrées de lanciers en vedette, de soldats à la maraude ou de braconniers, et ne connaissant pas encore les petits secrets particuliers au maniement de la lithographie, il hésite à creuser des fonds et il se borne à indiquer sommairement tout ce qui est là parure secondaire d'un trait d'esprit. Vient un maître puissant et fier, Géricault : celui-ci, rudoyant la pierre d'une main magistrale, y fait piétiner et bondir les robustes montures du soldat et du peuple, chevaux de camion, chevaux de train, qui se cabrent sur le timon, se mordent dans une écurie, ou se heurtent dans une mêlée.

A l'inverse des lithographies de Vernet, celles de Géricault, les premières du moins, sont grossoyées ; le crayon y est écrasé avec une impétuosité brutale ; mais à ne considérer que l'exécution de ces deux peintres, on peut déjà démêler quels seront les meilleurs moyens d'entamer la pierre, d'y faire entrer les ombres et jouer les clairs. Ce moyen, il est bientôt trouvé par les artistes et les imprimeurs français. Il s'agit d'abord d'employer des crayons dont le noir soit avec les corps gras proportionné de façon que le dessin produise après l'impression le même effet qu'il produisait avant. C'est Engelmann qui le remarque (*Traité de Lithographie*) : lorsque la quantité de noir contenue dans le crayon sera trop forte en proportion des parties grasses, un dessin qui paraissait vigoureux sur la pierre ne donnera au tirage que des épreuves pâles, tandis que, s'il y a excès de parties grasses, un dessin qui offrait sur la pierre de la légèreté et de la transparence, viendra charbonné et lourd sur les épreuves. Tel lithographe, croyant obtenir un effet piquant, employait pour ses lointains des crayons qui marquaient peu, parce qu'ils ne contenaient pas assez de noir, et, pour les premiers plans, des crayons dans lesquels le noir se trouvait en excès. On se figure le désappointement du dessinateur lorsqu'il voyait ses fonds venir au tirage plus vigoureux que les premiers plans !

Ces choses une fois remarquées, l'artiste français met le doigt sur la difficulté. Il comprend que les vigueurs doivent être attaquées hardiment et ferme. Il dépose donc sur la pierre des masses de crayon bien nourries qui fortement y adhèrent, sauf ensuite à fondre et harmoniser le tout par un travail plus léger. Au contraire, le dessinateur allemand, plus soigneux, plus timide, commence légèrement, pose une teinte fine sur une autre teinte fine, et n'applique les vigueurs qu'à la fin. De cette manière, les tons énergiques, superposés à des tons minces, n'adhérant

pas directement à la pierre, ne peuvent happer la quantité d'encre nécessaire pour fournir des morceaux onctueux et riches.

Pratiquée avec une patiente finesse, avec une attention minutieuse, d'un crayon aigu, la lithographie allemande est sortie de sa voie naturelle, car elle a servi beaucoup moins à exprimer librement la pensée des artistes modernes qu'à reproduire, en guise de gravure, les vieux peintres de l'École germanique, notamment ceux qui figurent dans le grand ouvrage des frères Boisserée. Chose vraiment singulière, c'est en France que Gœthe a vu ses drames popularisés par les lithographies d'Eugène Delacroix, tandis que les illustrations de *Faust* par Cornélius étaient gravées au burin dans la patrie de Senefelder.

Mais déjà, au début de la lithographie, s'est révélé parmi nous un artiste qui en a deviné la vraie destination et la plus brillante, je dis un artiste de génie, Charlet. Le premier, il emploie ce genre de gravure cursive à improviser l'expression des sentiments populaires; il inaugure le journalisme de l'art. Chaque matin, les Athéniens de Paris, en quête du nouveau, voient paraître, aux devantures, des images qui traduisent l'idée de tout le monde et qui, « en faisant rire les honnêtes gens, » comme dit Molière, réveillent dans les cœurs l'amour de la patrie et protestent contre Waterloo. Tous ces personnages, devenus typiques, d'un temps qui peut renaître, il eût été impossible sans la lithographie de les saisir au passage, de les fixer. Par elle, Charlet sait nous montrer, quelquefois grotesques, mais toujours intéressants, les « anciens du camp de la lune, » les grognards qui s'attardent au cabaret pour oublier les hontes de l'invasion, l'*intrépide Lefèvre* qui traverse l'estampe comme un ouragan, le conscrit qui est aujourd'hui ridicule et qui demain sera un brave, le gamin qui veut emboîter le pas des tambours, et les hussards qui guettent la poule du fermier après s'être battus à outrance pour défendre sa ferme contre les Prussiens de Blücher.

L'avantage de la lithographie, c'est de se prêter mieux peut-être qu'aucun autre procédé, et avec plus de souplesse, à mettre en lumière le génie, le caractère ou le tempérament de chaque maître, par la raison qu'elle ne demande l'intervention d'aucune main étrangère. Que Prudhon y touche un moment, aussitôt une exquise douceur succède aux touches franches de Charlet, aux rudesses de Géricault. Le crayon caresse la pierre et s'y attendrit. Le peintre représente une femme qui, tenant un livre et des fleurs, se retourne pour recevoir les baisers d'une colombe. La lumière attiédie ressemble à un clair de lune, et cependant les formes prennent un ample relief, une rondeur voluptueuse. L'ombre est nourrie, la chair est présente et chaude, mais voilée. La lithographie

maniée par Prudhon est aussi suave qu'une gravure au pointillé de Copia et aussi savoureuse. Si Ingres à son tour dessine sur la pierre une *Odalisque*, il y met l'empreinte du style. Son crayon, conduit par une volonté émue et contenue tout ensemble, précise, non la volupté des chairs, mais la volupté des formes, et il les modèle discrètement, d'un grain serré, ferme et pur.

La lithographie est donc susceptible de prendre les physionomies les plus diverses. Elle a, sous la main de Bonnington, la consistance et les glacis d'une peinture profonde; sous la main de Gigoux, elle est vivante dans ses beaux portraits de Gérard, d'Eugène Delacroix et des frères Johannot, qui semblent formulés par un rayon de soleil; elle est corsée, empâtée et comme pétrie avec de la lumière dans les estampes de Decamps; elle est d'une pâleur austère et solennelle dans la sainte *frise* de Flandrin. Seule aussi elle peut rendre les fantômes passionnés qui traversent l'imagination d'Eugène Delacroix, quand il commente le *Faust* de Gœthe, le *Hamlet* de Shakspeare, et ses formes qui, violentées ou faussées par le dessin, se sauvent dans le prestige d'un songe.

Oui, la lithographie est un art français, un art qu'une seule génération a vu naître et tomber en désuétude; mais avant sa disparition elle a fait le tour de notre époque; elle en a dit les pensées, les mœurs, les élégances, les travers: Achille Devéria s'en est servi avec grâce pour illustrer les boudoirs, satiner les modes et mettre au jour les intimités de la vie; Gavarni, pour représenter au vif la comédie humaine de son temps avec l'esprit du crayon, doublé de cet autre esprit qui tient à la satire littéraire; Daumier y a stéréotypé la grimace d'une caricature sanglante; Raffet y a déroulé des armées entières qui tantôt développent leurs lignes dans la plaine; tantôt se ruent à l'assaut, tantôt apparaissent dans une vision fantastique où l'on voit les trépassés du champ de bataille secouer le sommeil de la mort, au bruit du tambour qui bat la résurrection. Il était dit que cette causerie facile, la lithographie, Raffet la monterait un jour jusqu'au sublime en crayonnant le *Réveil*, rêve étrange où se dressent, comme des revenants qui écartent leur linceul, les volontaires pieds-nus de 92, le sergent de Marengo, l'enseigne d'Austerlitz, les sapeurs de la Bérésina, les grenadiers de Montmirail et de Champaubert. Ils ont encore peine à ressaisir la vie, au son du rappel; mais bientôt ils reparaîtront, spectres armés, cuirassés, boutonnés, dans la *Revue nocturne* qui se groupe sous la lune funèbre de l'autre monde. Les escadrons défilent sous les yeux de César, qui, à force de rêver combats au fond de sa tombe, en est sorti pour commander une dernière fois ses légions... et la cavalerie posthume de Waterloo passe avec la vitesse des morts, et lui, sur son

cheval pâle, il attend la fin du défilé pour rentrer avec eux dans la nuit...

Au moment d'être abandonnée par les peintres, la lithographie est devenue en France, comme en Allemagne, une variante de la gravure; mais elle a jeté encore de l'éclat et bien mérité de l'art en traduisant, par la main d'Aubry Lecomte, les charmantes pensées de Prudhon et les rêves ossianiques de Girodet; sous le crayon affiné de Sudre, la *Chapelle Sixtine* d'Ingres, et sur les pierres de Mouilleron, certains peintres modernes, et surtout la *Ronde de nuit* de Rembrandt, avec ses effets mystérieux que la manière noire ne saurait imiter sans mollesse, et dans lesquels la lumière, tour à tour perdue et retrouvée par le grattoir, creuse des profondeurs fantastiques ou s'accroche au relief des formes et aux accents de la touche.

Malheur aux sociétés qui laissent périr la lithographie et la gravure! Ce sont en effet ces feuilles volantes qui contraignent les passants à vivre pour quelques minutes dans les régions de l'art et de l'idéal; ce sont elles qui font pour rien l'éducation du peuple, lui enseignent le beau, lui apprennent l'histoire et se laissent comprendre aux plus illettrés, aux plus humbles, en leur donnant, chose admirable, le spectacle des idées!

CONCLUSION

Ici se termine la Grammaire des arts du dessin. Si le lecteur se rappelle la suite des idées qui ont été exposées dans cet ouvrage, il a dû apercevoir le lien qui les unit et il a dû comprendre la vérité supérieure qui les domine.

Parvenu à la fin d'un si long travail, nous sentons nous-même combien il était nécessaire de retrouver ou de découvrir les principes qui régissent les arts du dessin et de restituer leur sens véritable à ces mots sacrés : le sublime, le beau, l'idéal, le style, la nature, à tous ces mots roulés dans le langage pêle-mêle avec les erreurs sans

nombre qui les ont défigurés. Les mots sont des verres qu'il faut polir, sans quoi ils obscurciraient les choses au lieu de les faire mieux voir.

Plus on y réfléchit, plus on reconnaît que l'homme a créé les premiers arts par la réaction d'un sentiment qui lui est inné, celui de l'ordre, de la proportion et de l'unité, contre les caractères inverses que présente la nature inorganique, à savoir : la complexité infinie, l'absence de proportions visibles, l'immensité d'un désordre, au moins apparent. Imaginons, s'il est possible, ce qui se passait dans l'esprit de l'homme lorsqu'il parut sur la terre après les effroyables cataclysmes qui l'avaient bouleversée. Brûlé par les volcans ou noyé par les déluges, le globe terrestre, prodigieux chaos, ne pouvait offrir que le spectacle du sublime, tandis que l'homme apportait en lui les éléments du beau, l'ordre, la proportion et l'harmonie. Souverainement libre par l'imagination et maître en vertu de l'intelligence, il n'en était pas moins soumis en tout son être à un ordre admirable, à cet ordre qui dans son corps s'appelle la symétrie, dans son esprit la raison, et dans ses mouvements l'équilibre.

Ainsi fait, l'homme invente successivement tous les arts. Sous sa main, des substances inertes vont exprimer des croyances et des pensées; en appareillant des pierres selon certaines lois, en leur imprimant par la symétrie le cachet de l'unité, il leur communique une proportion artificielle, une sorte d'organisme qui les rend expressives, et l'Architecture est inventée.

En mesurant les sons, en y mettant un rhythme marqué par les battements de son cœur, il les ramène à l'unité d'un sentiment, et il crée la Musique.

Toujours animé du même génie, il ne peut souffrir la confusion des forêts, ni le cours désordonné des fleuves, ni la violence des torrents, ni la pousse aveugle des plantes sauvages. Il range les arbres, il dirige la marche des eaux et il en règle la chute; il greffe les plantes, il prévoit de nouvelles fleurs, et la campagne est devenue un grand jardin.

Maintenant, veut-il imiter la figure humaine, l'homme n'a plus à y introduire l'ordre, la proportion et l'unité, dont il est lui-même le plus frappant modèle; mais, redressant les erreurs de la nature individuelle, il s'en sert pour reconstruire les espèces et pour remonter ainsi, à travers les innombrables accidents de la vie, à l'unité originelle, aux proportions primitives et parfaites : il invente la Sculpture.

Veut-il fixer, au moyen des formes et des couleurs, les traits d'une créature qui lui est chère ou le souvenir d'une action qui l'a ému, il commence par enfermer l'image voulue dans un cadre qui la sépare de tous les spectacles environnants; il y met de l'ordre par l'ordonnance,

de la proportion par le dessin, de l'unité par la distribution de la lumière, et il trouve un nouvel art, qui est la Peinture.

Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine au moyen de la nature imitée.

Et quelle noble imitation! combien elle est indépendante et fière dans tous les arts! L'architecture? elle n'est assujettie à aucun modèle, et, n'imitant pas les choses créées, elle imite seulement la suprême intelligence qui les créa. Elle régularise les spectacles de l'univers, ou bien elle étudie les pensées qui ont présidé à la formation du corps humain. La musique? elle imite quelquefois, mais toujours librement et par une simple analogie. Elle nous fait écouter ce qu'il est impossible d'entendre; avec des sons, elle nous peint la nuit, la rêverie, le désert; et, comme dit Rousseau, avec du bruit elle exprime le silence.

Plus imitative parce qu'elle a un modèle obligé, inévitable, la sculpture s'interdit cependant de pousser l'imitation jusqu'au bout; elle emploie la pesanteur du marbre à rendre la légèreté des cheveux; elle supprime l'expression fugitive du regard, mais elle accuse la permanence de l'esprit; elle imite les formes naturelles, mais pour en tirer des formes plus parfaites, des formes idéales, et si elle veut étendre son imitation jusqu'à la couleur, elle n'arrive qu'à enfanter des spectres inanimés et repoussants.

La peinture, plus imitative encore que la statuaire, s'écarte pourtant de la nature par une licence énorme, qui consiste à feindre trois dimensions sur une surface plane. Plus fidèle en un sens, elle est moins fidèle dans l'autre. Et si elle veut, elle aussi, étendre son imitation jusqu'au point d'y ajouter une troisième dimension, la profondeur, elle tombe dans les fantasmagories du diorama; elle cesse d'être la peinture.

Ainsi tous les arts, nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur, sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire. Non, les arts du dessin, dans leur dignité la plus haute, ne sont pas tant des arts d'imitation que des arts d'expression. Et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas un choix, il n'y a pas un art. Rassemblant des traits qui étaient disséminés, confondus au sein du monde réel et perdus dans l'immensité des choses, l'artiste les fait servir à l'expression de sa pensée, et il la met au jour nette, claire, visible, sensible, une. La réalité ne contenait que les germes du beau; il en dégage la beauté même. Voilà comment et en quoi l'artiste est supérieur

à la nature. Confuse, il la débrouille; obscure, il l'éclaire; silencieuse, il la fait parler, et s'il veut imprimer à ses représentations le cachet de la grandeur, il purifie la réalité des accidents qui l'avaient corrompue, des alliages qui l'avaient altérée; ce qui était diffus, il l'abrége; ce qui était rapetissé par le détail et compliqué, il le simplifie, et en le simplifiant il l'agrandit. En un mot, dans la vérité naturelle, il retrouve la vérité typique : le style.

Il est vrai de dire pourtant que dans les arts du dessin et dans la peinture en particulier, il est des ouvrages qui par la seule naïveté peuvent avoir un charme infini, la nature ayant une grâce inattendue et spontanée en certaines créations où le type serait déplacé, où le portrait suffit. Le style n'est pas de mise partout. Si l'on veut donner aux formes la saveur de l'accident, il importe de les particulariser au vif, au plus vif, autant que de les simplifier si l'on veut y mettre de la grandeur. Toujours est-il que les notions de l'esthétique sont tellement obscurcies ou si peu répandues qu'on en vient à croire que le style est inconciliable avec la nature, que l'expression de la vie ne peut être trouvée en dehors de l'individu, qui seul est vivant; que l'idéal, c'est l'imaginaire et qu'il n'y a de vrai que le réel. Erreurs monstrueuses, erreurs funestes!

Qu'est-ce donc qu'un être vivant? C'est un être dont toutes les molécules sont arrangées suivant un certain ordre autour d'un centre, autour d'une idée qui les empêche de se désagréger et de se dissoudre. L'idée de l'être a existé avant l'être, et elle persistera après lui; avant qu'il y eût des individus, il y avait un type; avant qu'il y eût des chevaux, il y avait le type du cheval, puisque tous les chevaux, malgré leurs différences accidentelles, sont semblables entre eux, de manière à ne pouvoir être confondus avec d'autres races. Ils appartiennent donc à une même famille, ils sont originaires d'une même souche, ils se rattachent tous à un exemplaire primitif avec lequel ils ont conservé une ressemblance commune, générique, inaltérable. Cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

L'idéal est donc le prototype de tous les êtres du même genre; il contient virtuellement les individus qui vivent et ceux qui ne sont plus et ceux qui ne sont pas encore. Il est permanent, et ils passent; il est invariable, et ils changent; il est un et identique, ils sont inégaux et innombrables; il est immortel enfin, et ils périssent. Les êtres réels sont des empreintes plus ou moins imparfaites d'une matrice idéale, éternellement gravée dans la pensée divine. Idéaliser la figure d'un être vivant, ce n'est donc pas en diminuer la vie, mais au contraire y ajouter les accents d'une vie plus abondante et supérieure, en retrouvant en lui les traits

caractéristiques, l'essence même de sa race. Idéaliser le réel, c'est le séparer de la prose et l'enlever au temps, en faisant apparaître ce qui est éternel dans ce qui est périssable.

Ah! sans doute, si les types de perfection n'étaient qu'un rêve de notre esprit, si l'artiste n'y était pas conduit par une longue et profonde observation de la nature vivante, si le visible et le connu n'étaient pas son point de départ pour s'élever à l'inconnu et à l'invisible, ses créations ne seraient que de froids fantômes, parce que la vie en serait absente, et c'est alors que l'idéal serait l'imaginaire. Mais lorsque l'artiste a cherché le type, produit du sentiment et de la pensée, dans l'être qui est un enfant de la vie, lorsqu'il a fait comme le jardinier qui cherche le pépin dans le fruit, il est insensé de croire, il est insensé de dire que l'idéal est une invention glacée, une vague et vaine chimère. Est-il donc rien de plus réel que l'essence? Est-il rien de moins vague que le concentré, et n'est-ce pas un prodige de l'art que le type soit vivant? Un autre Shakspeare ne disait-il pas naguère: « Ce fantôme, le type, a plus de densité que l'homme..., il respire, il palpite, on entend ses pas sur le plancher. »

Gardons-nous de penser, au surplus, que les principes soient une ligature pour la liberté, une entrave pour le génie. Reynolds les compare à ces solides armures qui sont au guerrier débile un fardeau, mais que les hommes robustes portent facilement comme défense et même comme parure. Loin d'être embarrassés par les lois esthétiques, l'architecte, le sculpteur, le peintre, n'en deviendront que plus libres à certains égards, parce qu'ils seront délivrés d'une gêne qui est l'incertitude, d'un empêchement qui est l'obscurité. Aussi bien, les principes de l'art ne sont point d'une rigueur inflexible à ce point qu'ils ne laissent aucune prise à la liberté. L'exception, l'accident, l'irrégularité, sont partout, même dans la machine de l'univers, qui cependant n'en est pas ébranlée. Souvent les cieux sont traversés par des météores brillants qui semblent venus pour déranger le concert des lois astronomiques, et qui en consacrent l'autorité. Dans les nombres qui expriment les révolutions de notre planète, il y a des fractions imperceptibles qui sont des erreurs apparentes, et qui plus tard se corrigent, de sorte qu'il n'est pas de dissonance qui ne finisse par se résoudre dans l'universelle harmonie. De même, en ce royaume des arts, il y a place pour les heureuses déviations de la liberté, pour les contradictions du génie, et il faut s'en réjouir lorsqu'elles amènent des nouveautés qui ont l'air de démentir la tradition, mais qui en augmentent le trésor.

Cependant la perfection des genres sera-t-elle jamais atteinte? L'art

des hommes découvrira-t-il enfin dans toute sa splendeur l'exemplaire primitif des créatures? Verrons-nous tomber entièrement le voile qu'a soulevé le génie grec, le voile qui recouvre ce modèle mystérieux et sacré dont nous avons en nous une image indécise, obscure et lointaine, comme si autrefois nous avions « contemplé les essences et vécu avec les dieux, » selon la pensée de Platon? Qui sait si, le jour où la curiosité de l'âme humaine serait satisfaite, le jour où l'homme posséderait en leur plénitude la vérité qu'il cherche, le bonheur qu'il espère, le beau qu'il poursuit, qui sait si la vie ne serait pas sans but et si l'humanité ne s'éteindrait pas alors, rassasiée, inactive, inutile, à moins de se transformer en une création plus haute? Mais rassurons-nous : s'il était vrai que la fin de l'espèce humaine dût être marquée par l'accomplissement de ces nobles utopies, notre monde, assurément, ne serait pas près de finir.

Voué maintenant plus que jamais au culte du réel, il en transporte le goût jusque dans les arts, il en obstrue la poésie, il en étouffe la muse. De là ce gros naturalisme, qui, sous prétexte de nous montrer la vérité vraie, invite aujourd'hui les passants à regarder, au lieu des chastes nudités de l'art, les flagrants délits de la vulgarité et de l'indécence, figées et rendues palpables par les raffinements ingénieux de l'optique... De là aussi les usurpations de la photographie, dont l'œil, si clairvoyant dans le monde de la matière, est aveugle quand il regarde le monde de l'esprit.

Mais tout cela n'aura qu'un temps. Bientôt de nouveaux horizons s'ouvriront aux yeux des générations prochaines, et déjà nous croyons les entrevoir, nous qui errons sur les bords de l'avenir. Il nous semble que l'esthétique, science toute moderne, bien qu'elle soit née dans les méditations d'un poëte antique, disciple de Socrate, servira désormais à éclairer l'enseignement des arts. Après avoir existé à l'état de pressentiment, d'intuition, dans l'âme des grands artistes passés, les principes tirés de leurs œuvres devront guider les maîtres futurs. Venue la dernière, la philosophie du beau reprendra sa place naturelle, qui est la première. Une fois trouvée aux lueurs du sentiment et de l'esprit, à travers les obscurités qui l'enveloppaient, la synthèse sera flambeau à son tour.

S'il manque aux artistes qui viendront la grâce involontaire des précurseurs, la naïveté des tâtonnements, le charme inhérent aux choses qu'on devine et à l'espérance du beau, en revanche, leur marche sera plus ferme, plus sûre, et, leur route étant abrégée, leur vie en sera plus longue. Ils ne seront pas en retard à la suite de cette humanité devenue

si haletante, si pressée de vivre. Forts des richesses accumulées et de la vitesse acquise, ils auront le temps de tailler des facettes nouvelles à ce diamant qui est l'art. En attendant, Dieu merci, le génie n'a pas abandonné cette terre. Nous avons toujours eu des créatures d'élection, des natures ailées, des maîtres. Nous en avons encore aujourd'hui, nous en aurons encore demain. Il n'en faut pas douter : d'autres Ictinus, d'autres Phidias naîtront, et d'autres Raphaël, qui trouveront d'autres manières d'être sublimes. Car ni le beau, ni l'idéal, ni le style, ne sont morts, parce qu'il est de leur essence d'être immortels ; et, bien que dans certaines périodes de décadence on les croie menacés de périr, ils ne font jamais que sommeiller, semblables à cet évangéliste que la poésie du moyen âge nous représente comme endormi dans son tombeau, où il attend, bercé par les songes, celui qui doit venir l'éveiller.

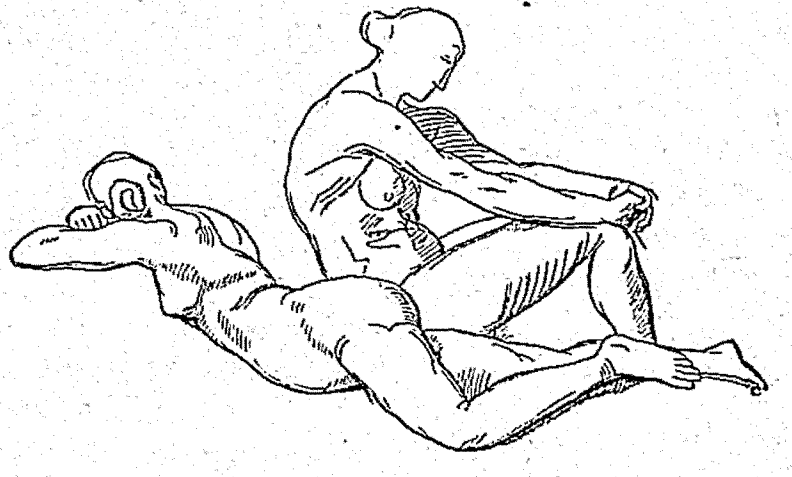


TABLE DES PROPOSITIONS

DONT SE COMPOSE LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

ET QUI ONT ÉTÉ DÉVELOPPÉES DANS CET OUVRAGE

Pages

AU LECTEUR. 1

Principes.

I. Du sublime et du beau. 5
II. De la nature et de l'art. 9
III. Grandeur et mission de l'art. 13
IV. De l'imitation et du style. 17
V. Du dessin et de la couleur. 22
VI. De la figure humaine. 26
VII. Des proportions du corps humain. 38

Origine et caractère des arts du dessin 57
Résumé des idées générales qui ont été énoncées dans ce qui précède et qui seront développées dans ce qui suit. 70

LIVRE PREMIER

Architecture.

I. L'architecture est l'art de construire selon les principes du beau. . . . 73
II. La beauté dans l'architecture répond à une idée de devoir. 75
III. A la beauté de l'architecture sont liées deux autres qualités indispensables : la convenance et la solidité. 76
IV. A ces trois termes: convenance, solidité, beauté, correspondent trois opérations de l'architecte : le plan, la coupe et l'élévation. 78
V. Le sublime de l'architecture tient à trois conditions essentielles : la gran-

Pages.

deur des dimensions, la simplicité des surfaces, la rectitude et la continuité des lignes. 82

VI. Le sacrifice de l'une des trois dimensions est un élément de grandeur dans l'architecture. 90

VII. Divers sentiments s'attachent à la grandeur dans les diverses dimensions de l'architecture. 91

VIII. Les différents peuples, suivant leur génie, ont accusé dans l'architecture leur préférence pour l'une ou l'autre des trois dimensions. 92

IX La sévérité des sentiments que l'architecture inspire est en raison de la prédominance des pleins sur les vides. 99

X. Proportion, caractère, harmonie, telles sont les trois conditions générales du beau dans l'architecture. 106

XI. En dehors des conditions générales du beau, qui sont inviolables, l'architecture varie et doit varier suivant le climat, les matériaux et la configuration du sol. 114

XII. L'architecture varie suivant la forme et le caractère des supports et des parties supportées. 137

XIII. La variété des supports étant commune à plusieurs architectures, il convient de les distinguer entre elles par la forme et le caractère des parties supportées, et, quelle que soit la diversité de ces parties distinctives, on peut les ramener à deux systèmes principaux : la plate-bande et l'arc. 145

XIV. Les formes de l'architecture, dans tous les systèmes, ont différentes origines; elles sont engendrées ou par les nécessités de la construction, ou par le besoin d'une expression poétique, ou par l'imitation de la nature. . 148

XV. L'architecture monumentale en plate-bande exprime les idées de calme, de fatalité et de durée. 157

XVI. Les Grecs, résumant l'architecture orientale des premiers âges, ont trouvé les principes de la plate-bande, en ont fixé les lois et en ont réduit le système à trois variétés qu'on appelle les trois ordres. 159

XVII. Dans l'ordre dorique, les proportions sont mâles, les formes sont indicatives de la construction, les accents de la solidité tiennent lieu d'ornement. 163

XVIII. Dans l'ordre ionique, les proportions sont élancées, les formes sont expressives, les images de la flexibilité et de la grâce remplacent les accents de la résistance et de la force. 181

XIX. Dans l'ordre corinthien, les proportions sont très-élancées, les formes sont imitatives, les caractères de la magnificence et de la richesse sont substitués à la sévérité de l'ordre dorique et à la délicatesse de l'ionique. 194

XX. Aux trois ordres se rattachent quelques variétés qui en sont dérivées, et que l'on a improprement appelées des ordres en les désignant sous les noms d'ordre toscan, d'ordre composite et d'ordre cariatide. 210

XXI. Le seul emploi des ordres et des nuances qui les séparent ne suffit pas à donner leur caractère et leur beauté aux monuments de l'architecture en plate-bande; il y faut encore le concours de tous les autres

Pages.
membres de l'édifice. 216
XXII. Le caractère et la beauté des trois ordres varient suivant le plan de l'édifice où on les emploie, et suivant le nombre, la disposition et l'espacement des colonnes. 237
XXIII. D'autres conditions sont nécessaires à la beauté des trois ordres : le choix du site, l'assiette et l'orientation du monument et son harmonie avec la nature environnante. 244
XXIV. L'architecture monumentale en arc répond aux idées de hardiesse, de liberté et d'équilibre. 251
XXV. Au double point de vue de l'art et de l'histoire, les nombreuses variétés de l'arc, qui elles-mêmes engendrent les variétés de la voûte, se réduisent à trois principales, qui sont le plein cintre, l'arc outre-passé et l'ogive 254
Le plein cintre. 256
Style byzantin. 277
Style roman. 285
L'arc outre-passé. — Style arabe. 299
L'ogive. — Style gothique. 306

ANNEXE AU LIVRE PREMIER

Jardins.

XXVI. A l'architecture se rattache l'art de dessiner les jardins, dont l'objet est d'introduire l'ordre dans les libres créations de la nature, pour y ménager les plaisirs de la vue, du sentiment et de l'esprit. 328

LIVRE DEUXIÈME

Sculpture.

I. La sculpture est l'art d'exprimer des idées, des sentiments ou des caractères par l'imitation choisie et palpable des formes vivantes. 353
II. La sculpture est un puissant moyen d'éducation publique, parce que ses créations éternisent parmi les hommes la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et tangibles qui manifestent l'esprit. . . 356
III. La sculpture peut s'élever au sublime lorsque, par des figures colossales et conformes au génie de l'architecture, elle éveille l'idée d'une durée éternelle et le sentiment de l'infini. 358
IV. L'art du sculpteur consiste à élever la vérité individuelle jusqu'à la vérité typique, et la vérité typique jusqu'à la beauté, en cherchant dans la vie réelle les accents de la vie générique et idéale. 362
V. La sculpture a deux manières de représenter les objets : le bas-relief et la ronde bosse. 367

Pages.

VI. La modération du mouvement et la sobriété du geste sont les premières lois de la statuaire. 368

VII. La loi du mouvement varie et doit varier selon les matières employées par le sculpteur. 376

Le bois. 378

La pierre. 380

Le marbre. 381

Le bronze. 382

L'or et l'ivoire. 385

VIII. L'emploi des statues comme membres d'architecture modifie la loi du mouvement dans l'art statuaire. 388

IX. La convenance du geste ou de l'attitude et le caractère des formes sont les plus grands moyens d'expression dans l'art statuaire. 390

La convenance du geste ou de l'attitude. 391

Le caractère des formes. 400

Le front; la chevelure. 403

L'œil la bouche 404

L'oreille, la joue. 405

Le cou, la gorge. 408

La poitrine. 410

Le ventre, le nombril. 412

Le dos, les hanches. 413

Les cuisses, les jambes, les bras. 414

Les extrémités. 415

X. Le sculpteur généralise le vêtement par la draperie et particularise la figure par les attributs 423

XI. En ce qui touche le costume moderne, lorsqu'il est inévitable, le sculpteur tient compte des convenances historiques, des dimensions de la statue, et de la place qu'elle occupera. 438

XII. Pour les animaux comme pour la figure humaine, le sculpteur peut et doit préférer à la vérité individuelle la vérité typique. 444

XIII. La sculpture en bas-relief, étant un art de convention, obéit à d'autres lois que la statuaire : elle est plus libre dans le choix de ses mouvements; elle est moins assujettie à la réalité palpable; elle arrive à la vérité par d'heureux mensonges. 452

Le haut-relief 453

Le demi-relief. 455

Le bas-relief. 456

XIV. La polychromie naturelle, celle que produit le mélange de plusieurs matières, peut convenir à la sculpture, mais non la polychromie artificielle. 463

XV. Il importe au sculpteur de posséder la tradition des différents styles qui ont régné dans l'art, et qui sont comme les idiomes de la langue qu'il doit parler. 471

Style égyptien. 472

Style grec. 475

Style romain. 482

Pages.

ANNEXE AU LIVRE DEUXIÈME

Glyptique.

I. A la sculpture en bas-relief se rattache la glyptique, c'est-à-dire l'art de graver en relief ou en creux sur pierres fines ou sur métaux. 488

Gravure en pierres fines.

II. L'art de graver en pierres fines comporte des variations ou du moins des nuances dans la composition et l'exécution des figures, selon la matière mise en œuvre par le graveur. 490

III. C'est la loi dominante de la gravure en pierres fines, qu'il y faut conserver en petit le sentiment de la grandeur, par le sacrifice des parties sans importance, à la vérité ressentie des traits et des accents caractéristiques. 497

Gravure en médailles.

IV. La gravure en médailles veut un style laconique et concentré qui abrége le modelé des formes et n'en donne que l'essence. 505

LIVRE TROISIÈME

Peinture.

I. La peinture est l'art d'exprimer toutes les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie dans leurs formes et dans leurs couleurs. 515

II. Sans avoir pour but ni l'utilité ni la morale, la peinture est capable d'élever l'âme des nations par la dignité de ses spectacles, et de moraliser les hommes par ses visibles enseignements. 519

III. La peinture a des limites que l'imitation matérielle peut restreindre, mais que la fiction recule et que l'esprit seul peut agrandir. 521

IV. Bien que la peinture soit l'art expressif par excellence, elle n'est pas confinée dans le caractère; elle peut concilier l'expression avec la beauté en idéalisant ses figures par le style, c'est-à-dire en retrouvant la vérité typique dans les individualités vivantes. 525

V. La peinture peut s'élever au sublime, mais plutôt par l'invention du peintre que par les moyens propres à son art. 527

VI. La spécialité des moyens propres à la peinture s'impose à l'artiste dès le moment où il invente son sujet et en conçoit la première image. . . . 529

VII. Le premier moyen pour le peintre d'exprimer sa pensée est l'ordonnance. 532

VIII. Bien que le peintre qui compose son tableau doive absolument connaître les lois de la perspective et s'y soumettre, l'observation même de ces

Pages.

lois comporte une part nécessaire faite au sentiment. 540

IX. Soit que le peintre cherche sa composition en se bornant à la dessiner, soit qu'il colorie son esquisse, il n'entre dans l'expression qu'en définissant, par le dessin, l'attitude, le geste ou le mouvement de chaque figure. 552

X. Quand la composition est une fois arrêtée, quand les gestes et les mouvements ont été prévus, le peintre consulte le modèle pour donner de la vraisemblance à son idéal et du naturel aux formes qui doivent l'exprimer. 570

XI. L'artiste, après avoir vérifié les formes qu'il a choisies, achève, par la lumière et par la couleur, l'expression morale et la beauté optique de sa pensée. 586

XII. Le clair-obscur ayant pour but non-seulement de mettre les formes en relief, mais de répondre au sentiment que le peintre veut exprimer, obéit aux convenances d'une beauté morale aussi bien qu'aux lois de la vérité naturelle. 589

XIII. Le coloris étant ce qui distingue plus particulièrement la peinture des autres arts, il est indispensable au peintre de connaître les lois de la couleur dans ce qu'elles ont d'essentiel et d'absolu 601

Loi des couleurs complémentaires. 604

Le blanc et le noir. 608

Le mélange optique. 610

La vibration des couleurs. 612

Couleur de la lumière. 614

XIV. Le caractère de la touche, c'est-à-dire la qualité de l'exécution matérielle, est pour le peintre un dernier moyen d'expression. 617

XV. Certaines convenances de la peinture varient et doivent varier suivant que l'œuvre peinte a un caractère intime ou décoratif, et selon la nature des surfaces que l'artiste est appelé à couvrir. 622

Peinture à fresque. 623

Peinture à la cire. 625

Peinture en détrempe. . . . . »

Plafonds et coupoles. 626

Peinture à l'huile. 628

Peinture au pastel. 630

Peinture en émail. 632

Peinture à gouache et aquarelle. 635

Miniature. 637

Peinture encaustique 639

XVI. Bien que le domaine du peintre s'étende à la nature entière, il existe dans son art une hiérarchie fondée sur la signification relative ou absolue, locale ou universelle de ses œuvres 640

XVII. Les différents genres en peinture appartiennent au mode inférieur ou au mode supérieur, suivant que l'imitation ou le style y jouent le premier rôle. 644

Le paysage. 645

Pages.
Les animaux. 650
Les batailles et les chasses. 654
Le portrait. 657

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME

Gravure.

I. A la peinture se rattache la gravure, qui est l'art de retracer, en creux sur le métal ou en relief sur le bois, un dessin dont on peut tirer des empreintes. 663

II. L'art du graveur est soumis à certaines lois générales, bien qu'il existe des convenances particulières pour chacun des divers genres de gravure. . 667

Gravure en taille-douce.

III. Quelque importants que soient dans la gravure en taille-douce le choix et la conduite des travaux, le graveur doit se préoccuper avant tout de rendre, par un dessin juste et expressif, le caractère du modèle qu'il veut graver. 668

Gravure à l'eau-forte.

IV. La gravure à l'eau-forte, quand elle n'est pas une préparation pour la taille-douce, doit être généralement exécutée sans régularité apparente, avec des traits librement conduits et rarement croisés, qui, ne couvrant pas toute la planche, laissent jouer un rôle à la blancheur du papier.. . 680

Manière noire, aqua-tinte.

V. La manière noire étant dépourvue de fermeté, le graveur doit en corriger la mollesse en attaquant les lumières d'une main vigoureuse et résolue, à moins qu'il n'ait à rendre un effet vaporeux. 688
Aqua-tinte; Gravure à la manière du crayon. 691

Gravure en bois, camaïeu.

VI. La gravure en bois, n'étant pas susceptible de produire les nuances délicates de la taille-douce, doit s'attacher de préférence à des travaux sobres, qui, par le laconisme de leur expression, prêtent de la grandeur même aux plus petits ouvrages. 694
Gravure en camaïeu; gravure en couleurs. 703

Lithographie.

VII. A la gravure se rattache la lithographie, qui est l'art de tracer directement sur la pierre un dessin dont on peut tirer des empreintes. . . . 708

Conclusion. 713

TABLE ANALYTIQUE

Abaque (ou tailloir). Ce que c'est, 164; — ce qu'en dit M. Beulé, 188.

Acanthe. (Feuilles d'), 195. Leur variété dans l'ordre corinthien, 200.

Acrotères. Explication de ce terme d'architecture, 236.

Adalbert de Beaumont. Ce qu'il dit de la vibration des couleurs, 613.

Adhémar. Perspective, 543; — *Supplément au traité de perspective*, 546.

Agasias, d'Éphèse. Sa statue du Gladiateur, 370.

Agatarchus. Il avait appliqué les lois de la perspective dès le temps d'Eschyle, 459; — même sujet, 543.

Aigremont (d'). Doigts en basalte de son cabinet. Canon égyptien, 54.

Albert Durer. Proportions du corps humain, 55; — perspective, 543; — gravure de la nativité, 673; — variété de ses tailles, 674; — eau-forte, 682; gravure sur bois, 696.

Alberti (Léon-Baptiste). Base de la colonne, 139; — diamètre de la colonne, 143; — gouttes, leur origine, 168; — citation de son ouvrage *De re ædificatoria*, 228.

Alcamène. Son effigie sculptée au faîte du temple d'Éleusis, 14; — sa statue d'Achille en bronze, 50; — les Parques du Parthénon, 434.

Alcibiade refusait d'apprendre à jouer de la flûte pour ne pas défigurer son visage, 392.

Alison. Esthétique des formes dans son *Essay on Taste*, 85.

Amyot. Ce qu'il dit de l'histoire est applicable à la sculpture, 357.

André. Son *Essai sur le beau*; de l'harmonie dans le caractère humain, 113.

Andrea Andreani. Ses gravures en camaïeu d'après Mantegna, 705.

Animaux (Beauté des) en général; elle n'est que de convenance, 31; — en sculpture, 446-447; — comment il faut les imiter en peinture, 650.

Antes, leur définition, 219; leur expression, 223.

Antoine de Trente. Ses camaïeux d'après le Parmesan, 705.

Apelles. Campaspe lui est donnée par Alexandre, 9; — honneurs que lui rendirent les habitants de Pergame, 14.

Appius Pulcher. Propylées d'Éleusis, 220.

Apollodore de Damas, architecte. Colonne Trajane, 460.

Arabe (Style), 299.

Arbalétriers (ou forces) ce qu'on appelle ainsi, dans la toiture, 204.

Arc. Comment il a remplacé la plate-bande 147; — outre-passé, 264; — surhaussé 254, — surbaissé, 254; — bombé, 255; en tas de charge, 259; — arc-boutant, 313.

Archivolte. Ce que c'est, 258.

Architrave. Sa définition, 166.

Aristote. Ce qu'il induisait de la forme des pieds, 415.

Aristophane. Ce qu'il dit des hanches dans sa comédie des Nuées (sculpture), 414.

Armenini. Il a écrit sur les proportions du corps humain, 41.

Architecte. Ce qu'il doit savoir, selon Vitruve, 64.

Architecture. Sa définition, 73; — ce qu'elle est au commencement des sociétés, 58; — la musique de l'étendue; Pythagore, Nicomaque, 59; — deux genres de constructions, 60; — côté par lequel elle est inférieure à la musique, 63; — ce que c'est que le sens dans cet art, Ziegler, 93; — Lamennais, 93; — prédominance de la profondeur, dans l'Inde, 94; — de la largeur, en Égypte, 95; — de la hauteur, en France au moyen âge, 96; — c'est le premier des arts du dessin, 63; — définition imparfaite donnée par le Dictionnaire de l'Académie, 74; — sa beauté est une politesse et un devoir, 75-76; — opinion de M. Hittorff, 76; — convenance et solidité, 76; grandeur des dimensions, 82; — simplicité des surfaces, 84; — rectitude et continuité des lignes, 86; — effets produits par la prédominance des pleins ou des vides, 99; — proportions, caractère, harmonie, 106; — l'architecture est le moins indépendant des arts parce qu'elle se rapporte à un but, 114; — rapport de l'architecture avec la figure humaine, 117; — elle doit varier selon le climat, 116; — selon les matériaux, 120; — selon la configuration du sol, 135.

Art. Interprétation de la nature, 10; — sa définition par Bacon : l'homme ajoutant son âme à la nature, 10; — Phèdre, fable, 17; — comprendre, c'est la grandeur de l'art, 9; — il s'élève à la conception de l'espèce, 11; — il crée le type qui est un produit de la pensée, 12; — alliance de la nature et de l'idéal, problème résolu par la Grèce, 12; — grandeur de l'art, 13; — sa mission, 13; — en Égypte, 13; — en Grèce, 14; — fable de Prométhée, symbole de l'origine des arts, 14; — estimé à Rome, 14; — son but n'est pas seulement de délasser l'esprit, mais de rappeler l'idéal, 14; — il est libre et absolu, 15; — mot de Mirabeau, 16; — il ne doit pas être confondu avec l'utilité, 16; — il produit cependant de lui-même des résultats qui ne sont pas son but, 16; — il est religieux, moral, utile, 17; — la nature en renferme les éléments, 19; — opinion de Hégel, 20; — ses caractères constituent les différents styles, 20; — opinion de Winckelmann, 20; — séparation des arts, 65; — rôle du sacerdoce, 66; — la sculpture chez les Grecs est l'art par excellence, 66; — la peinture, selon l'opinion de Hégel, 67; — elle est l'art essentiel du christianisme, 68; — caractères des trois arts du dessin, 69.

Atrium (chambre d'entrée), cité au sujet du petit temple de Pœstum, 142.

Attributs en sculpture, 435-437.

Attique (base), 181.

Aulu-Gelle. Comment Pythagore a su déterminer la taille d'Hercule, 38.

Bacon. Sa définition de l'art, et comment elle est confirmée par une fable de Phèdre, 10-18.

Baldung. Ses gravures en camaïeu, 699.

Balechou. Gravure d'après Joseph Vernet, 678.

Barye. Tigre dévorant un crocodile, 448.

Barthélemy. *Manuel de numismatique ancienne*, 507.

Basiliques. Leur origine; ce qu'en dit M. de Caumont, 285-286.

Beau. Ses conditions, 6; — se distingue de l'agréable, 15; — de l'utile, 16.

Beauté. Mise en regard de l'individualité et du caractère, 11; — opinion de Winkelmann, 22; — dans l'architecture elle est un devoir, 75.

Berghem. Caractère de ses paysages, 648.

Bernardin de Saint-Pierre. De la figure humaine, 28.

Bernin (Laurent) emploie les colonnes torses, à Saint-Pierre de Rome, 144.

Berruguette. Ses sculptures en bois, à Tolède, 379.

Besants, ornements d'architecture, 296.

Bétons. Leur composition artificielle, 121.

Beulé. *L'Acropole d'Athènes*, 179; — abaque ionique, 188; — Polychromie, 250-469; — de la sculpture avant Phidias, 476.

Bichat. Il explique la symétrie du corps de l'homme, 27.

Billettes, ornements d'architecture, 296.

Bitume. Sa composition artificielle, 121.

Blooteling. Comment il grave la robe du cheval, 677.

Blondel (François). *Entasis*, 144.

Blouët. Restauration du temple d'Égine, 247.

Boldrini. Camaïeux d'après Titien, 699.

Bonington. Son talent dans la lithographie, 712.

Bosio. Statue équestre de Louis XIV, 385; — sa figure en argent de Henri IV enfant, 387.
Bossages, leur emploi dans l'architecture, 129; — leur expression, 132.
Bosse (Abraham). Il met en lumière les livres de Desargues sur la perspective, 543; — gravure en taille-douce, 676.
Bossut. Statique des voutes, 260.
Bourgeois (Charles). Son mémoire sur les couleurs, 604; — *Manuel d'optique expérimentale*, 608.
Brauwer. Sujets habituels de sa peinture, 530.
Brosse (Jacques ou Salomon de), architecte. Fontaine et palais du Luxembourg, 131.
Brunelleschi. Coupole à double voute, 326; — perspective, 543.
Brustoloni (Andrea). Ses sculptures en bois, à Venise, 379.
Bucranes, ornements d'architecture, 207.
But de la Grammaire des arts du dessin, 1.
Byzantin (Style), 277.
Calamatta. Enseigne la gravure à l'auteur, 668; — gravures au pointillé d'après Ingres, 693.
Callery. *Revue générale d'architecture*, jardins chinois, 344.
Callimaque. Ordre corinthien, 194-196.
Callot, graveur, a mal gravé les nuages, 678.
Camper. Profil. Tête de l'homme comparée à celle des animaux, 402.
Campagnola. Gravure d'après Giorgione au pointillé, 694.
Canon égyptien. Proportions du corps humain, 45; et du lion, 48-49.
Cannelures. Leur définition, leur emploi, 150; — expliquées par Léonce Reynaud, 151.
Caractère. Premier élément de beauté, 11; — en architecture, 109; — en sculpture, 364-367; — des formes, 400.
Cartons. Leur emploi dans la fresque, 623.
Cariatides. Leur origine suivant Vitruve, 213; — leur beauté dans la Pandrosium d'Athènes, 214.
Cathédrale de Tournay. Emploi de l'arc outre-passé dans cette église, 300.
Caumont (de). Basiliques. *Cours d'antiquités monumentales*, 285.
Cavet. Sa forme, 172.
Cennini. Sur la peinture en détrempe, 625.
Chaines (de pierres), ce que c'est, 128.
Chaignet. *Principes de la science du beau* (architecture), 114.
Chambray. Entablement de l'ordre corinthien, 202.
Chaos, peut être sublime, 6.
Chapiteau. Son étymologie 139.
Charlet. Expression, geste, 520; — *l'Appel du contingent*, 562. — lithographie, 711.
Charles-Quint et Titien, 14.
Chambers. *Dessins des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois*, 335, 336, 337.
Chardin. Nature morte, 641; — comparé à Roland de La Porte, 642.
Chambranle, ce que c'est, 226.
Chaudoir (Baron de), *Recueil des monnaies de la Chine*, 666.
Chauveau. Gravures d'après *la Vie de Saint-Bruno* de Lesueur, 679.
Chenavard. Projet de monument à Arago, 443. — L'Escalier de Voltaire (carton pour la décoration du Panthéon français), 630. — Les chrétiens dans les catacombes, 531.
Chénbau. Définition de ce terme d'architecture, 166.
Chéron (Paul). Gravure en camaïeu. *Gazette des Beaux-Arts*, 704.
Chevreul. Du contraste simultané des couleurs, 604.
Chromolithographie et ses perfectionnements, 707.
Choragique (monument) de Lysicrate, 196-197.
Choulot (de). Théorie des Jardins, 344.
Cicéron. Lélius Fabius Pictor, 14; — le caractère est le visage de l'âme, 109; — fronton (*de Oratore*), 236; — Du geste de l'orateur, 374; — Canéphores de Polyclète, 432.
Ciment. Comment employé par les Romains, 122.
Cinabre (rouge). Son emploi dans la peinture des vitraux, 609.
Clair-obscur, 589.
Claude Lorrain. Ses repoussoirs dans les paysages, — introduit le style dans l'eau-forte, 648-686.
Claveaux. Explication de ce terme; leur emploi dans la construction des voûtes, 254.
Clef des proportions du corps humain, le *médius*, 54.
Clef (de voûte), 258.

CLODION. Sculptures en terre cuite, 378.
COIGNET. Il emploie en grand le béton, 121.
COLONNE. Son étymologie, 137; — ses parties essentielles, 139; — doit-elle avoir une base? 141; — sa diminution, 142.
COMBLE, 229.
COMPOSITE (ordre), 211.
CONGÉ. Ce que c'est, 154.
CONVENANCE (en architecture), 76.
CORBEAUX. Définition de ce terme d'architecture, 294.
CORINTHIEN (ordre). Description, origine, Vitruve; créé par Callimaque, 194.
CORNICHE, membre d'architecture; de quoi elle se compose, 172; — corinthienne, 204.
CORPS humain; Bichat, 27; — Montaigne, les mains, 29; — Symétrie, Plutarque, 38; — Pythagore; Diodore de Sicile, 39; — Vitruve, 40; — Schadow, de Dusseldorf, 40; — Perrault, 41; — Léonard de Vinci, 42; — J. Cousin, 44.
COSTE (Pascal). *Monuments du Kaire*, arc outre-passé, style arabe, 300; — de la maison arabe, *ibid.*
COULEUR (la). Définition; son infériorité à l'égard du dessin, 23.
COULEURS. Leur unité, 25; — primitives et composites, 603-604; — leur contraste simultané, 605; — rose des couleurs, *ibid.*
COUPE (architecture). Profil transversal, longitudinal, 78-79.
COUSIN (Jean). Proportions du corps humain, 41; — proportion du corps de de l'enfant, 42; — Perspective, 543.
COUSSINET. Son expression, 187.
CRANACH, inventeur de la gravure en camaïeu, 705.
CROISÉES d'ogive, 312.
CROIX (architecture), grecque; latine, 97.
DALY (César). *Revue générale d'architecture*, chéneaux de Pompéi, 448.
DANIELL. (*Indian Scenery*). Mausolées de sultans, fenêtres murées, 105.
DARCEL (Alfred). *Essai sur l'architecture ogivale*, 313.
DAUMIER. Lithographie, 712.
DAVID (le statuaire). Le geste est le plus puissant moyen d'expression dans l'art statuaire, 376; — son opinion sur les bas-reliefs de Jean Goujon, 457.
DAVID (Émeric). *Recherches sur l'art statuaire;* l'Apollon du Belvédère, 430; histoire de la gravure, 705.
DAVID (Louis). Son opinion sur la perspective, 545; — Hauteur de l'horizon, *Serment du Jeu de Paume*, 546.
DECAMPS. Il obtient des effets étranges dans l'aquarelle, 637; — lithographie, 712.
DÉDALE, sculpteur athénien; chœur des danses, imité par Vulcain, 378.
DÉDALIENNES (figures), 378.
DE LABORDE (Henri). *Mélanges sur l'art contemporain*, remarques sur les plafonds de Corrége, 628; — observations sur les estampes de Rembrandt, 684, 678.
DE LABORDE (Léon). *Notice sur les émaux du Louvre*, 635, 691; — *de la Gravure en manière noire*, 689.
DELACROIX (Eugène). Conception de l'ensemble, 552; — du jaune, 606; — la *Barque du Dante*, saint Jean-Baptiste, 609; — du blanc. — *Naufrage de don Juan*, blanc et noir, 601; — Coupole du Luxembourg. Vert et Rose. — Les *Femmes d'Alger*, 612; — *Orphée, Démosthène*, 613; — l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, *ibid.*; — *Christ, Hamlet, Noce juive, Justice de Trajan*, 615; — *Massacre de Scio*, 616; — lithographies sur le *Faust* de Goethe, 711.
DÉLIT (pierre en), exemples de l'emploi anormal qui en a été fait, 123.
DESARGUES. Perspective, 538.
DESCARTES, observation sur la pâleur et la rougeur subites, 561.
DESSIN. Définition, architecture, 22; — sculpture, peinture; sa supériorité sur la couleur, 23; — rôle joué par les différentes espèces de lignes, 24; — il a deux significations, 24; — y a-t-il un principe pour dessiner juste? 576; — la perspective est la *raison universelle du* dessin, 573; — le dessinateur doit commencer ses études par la géométrie, 575; — Raphaël comparé comme dessinateur à Albert Dürer, 577; — supériorité de la synthèse sur l'analyse en cette matière, 576.
DEVERIA (Achille). Lithographie, 712.
DIDOT (Firmin). *Essai sur l'histoire de la Gravure sur bois*, 696; — chromolithographie, 707.
DIDEROT. Du dessin, 24; — du geste en sculpture, 376; — l'Hercule Farnèse et

l'Antinoüs, 416, 419; — la polychromie des statues, 464; — il convient de faire deviner et non de peindre le paroxysme des passions, 523; — l'expression en peinture doit passer avant tout, 534; — abus du contraste des mouvements dans les écoles de peinture du XVIe siècle, 538.

Dien. Gravure imitant le crayon, d'après Ingres, 693.

Diodore de Sicile. Proportions du corps humain chez les Égyptiens, 39.

Diptère, variété du temple grec (à deux ailes) (architecture), 241.

Doré (Gustave). Caractère de ses illustrations; Gravure sur bois, 730.

Dorique (ordre), ses proportions, ses formes, ses accents, 163.

Doucine, genre de cimaise, 172.

Draperies. En sculpture, 423, 424; — sa supériorité sur le costume en peinture, 656.

Drevet. Gravure du *Bossuet*, d'après Rigaud, 674.

Dubreuil. Perspective, 543.

Duchesne. *Essai sur les nielles*, 666.

Dumas (chimiste). *La chimie appliquée aux arts*, 494; — agates herborisées, *ibid.*

Dupré, graveur en médailles du XVIIe siècle, 512.

Dürer (Albert). Voir Albert Dürer.

Dussieux. *Recherches sur l'histoire de l'émail*, 638.

Eastlake (Charles). Du bas-relief, dans les *Contributions to the litterature of the fine arts*, 455; — frise du Parthénon, 460.

Echelle. Point de comparaison des grandeurs; définie par Mérimée, 318.

Eckhel. *Pierres gravées du cabinet de Vienne*, 496; — jaspe, 495; — *Doctrina nummorum veterum*, 514.

Eckermann. *Conversations de Gœthe*, — des couleurs, 606.

Edelinck. Gravures d'après Raphaël, 674.

Élévation (architecture). Sa définition, 79; — géométrale ou orthographie, 86; — perspective, 81; — scénographie, 81.

Embus, Couleurs à l'huile, 629.

Emerson. En architecture, la beauté répond à une idée de devoir, 75.

Emplecton, genre de construction dans l'architecture, 125.

Engelmann trouve la Chromolithographie, 707; — *Traité de la lithographie*, 703-704.

Entablement. Ensemble formé par l'architrave, la frise et la corniche, 167; — les Romains l'accablent d'ornements, 208.

Entasis, renflement de la colonne, 143.

Erhard, fait les dessins d'architecture de la Grammaire des arts du dessin 210.

Euler. *Lettres à une princesse d'Allemagne*, la vibration des couleurs, 612.

Eurythmie. La figure humaine en est l'image, 30.

Evenos. Gravure sur aigue-marine représentant Julie, fille de Titus, 492.

Fabius Pictor, ses peintures dans le temple du Salut, 14.

Falconnet, sculpteur. Sa statue colossale de Pierre le Grand, à Pétersbourg, 385.

Fergusson. Proto-ionique; *Illustrated Hand-Book of architecture*, 182.

Fenêtres. Leur rétrécissement par le haut dans certains édifices antiques, 226-227.

Figure humaine. Bichat, 27; — Bernardin de Saint-Pierre, 28; — mot de Winckelmann, 26; — eurythmie, 30; — Montaigne, 29; — Herder, 33; — Platon, 34; — Humbert de Superville, lignes de la face, 36.

Filippino Lippi. *Saint-Michel*, dessiné par le maître, comme étude, 584.

Finiguerra, inventeur sérieux de la gravure, en Europe, 666; — ses premières épreuves tirées au rouleau, *ibid.*

Flandrin (Hippolyte). Ses peintures à la cire, 625.

Flaxmann. *Lectures on sculpture*, 428.

Formes. Caractères de leur beauté en sculpture, 400, 416.

Formeret, (Arc). Son rôle admirable dans l'architecture gothique, 316.

Forum, de Rome, 16.

Fouquet (Jehan), ses miniatures dans les *Antiquités* de Josèphe et dans l'*Histoire de Tite-Live*, 165, 167.

Frézier. *Dissertation sur les ordres*, 272.

Frise. Définition, son caractère dans l'ordre dorique, — elle est altérée par les Romains, 176; — son caractère dans l'ordre ionique, 183, 189, ses nuances de relief, 455, 456, 457.

Fronton. Définition, 232; — altéré par les Romains, 233; — mal employé à l'ancien Louvre, 146, 231, 233.

Fût. Définition, 139.
Fuselée (colonne). Ce que c'est, et quel en est le défaut, 143.
Galbe. Élégance de la forme, 143.
Galiani. Remarques sur les trois ordres d'architecture, 210.
Galichon (Émile). Ses remarques sur le pointillé de Giulio Campagnola, 684.
Galien. Passage inexpliqué de cet auteur grec sur la clef des harmonies du corps humain et sur le canon de Polyclète, 47, 424.
Galilée. La ligne droite est la circonférence d'un cercle infini, 25.
Gammada, croix grecque; son étymologie, et ce qu'elle symbolise, 280.
Garbett. De l'architecture (*Rudimentary treatise on design*), 75; — système des coupoles sur pendentifs, 283.
Garnier (Charles). Restauration du temple d'Égine, 275-276.
Garrick. L'unité est, dans le geste, la loi des maîtres, 567.
Gavarni. Il ajoute l'esprit de la légende à ses lithographies, 712.
Gérard de Lairesse. Gravure en mezzo-tinto, 690.
Géricault. Expression du clair-obscur dans le *Naufrage de la Méduse*, 590; — sur les toiles préparées à l'huile, sa méthode d'empâtement, 630; — ses mâles et rudes lithographies, 710-711.
Ghiberti. Portes du Baptistère à Florence; abus qu'il y a fait du raccourci, 461, 487.
Gigoux. Ses spirituelles illustrations de *Gil Blas*, 702; — il a excellé dans la lithographie, 712.
Gilpin (William). *Essay on prints*, de la gravure en mezzo-tinto, 690.
Gioberti. *Discorso sul Bello* : les peuples qui ont la même architecture ne font qu'une seule société, 64.
Girault de Prangey. Essai sur l'architecture des Arabes, 303; — ce qu'il dit des voûtes et arcs arabes, *ibid.*
Girardin (de), vicomte d'Ermenonville, *Composition des jardins*, 338.
Girodet. *Ossian*, effet fantastique de clair-obscur, 591; — autre effet de clair-obscur dans son *Endymion*, 598.
Glycon. Camée d'Amphitrite, 502.
Glyphes, tailles en biseau dans l'architecture, 167.
Glyptique. Définition, 487; — gravure en pierres fines, 490; — loi de cet art, 497; — gravure en médailles, 505; — gravure en creux; — gravure en relief, 506.
Goltzius. Gravure (chien), 671; — abus des tailles enveloppantes, Parques, Vénus, 680.
Goethe. En sculpture, la draperie doit être un écho multiple des formes du corps, 431.
Gorgerin (architecture), collier de la colonne ionique, 187.
Gothique (style), 306.
Gouttes (architecture), leur signification selon Vitruve et selon Léon-Baptiste Alberti, 168; — leur emploi dans la frise et le larmier dorique, 171.
Goût. Fausseté de l'adage : on ne peut disputer des goûts, 15.
Goya (Aqua-tinta), caractère étrange de ses *Caprices* et de ses *Malheurs de la guerre*, 692.
Grandeur. Architecture, 86-88.
Gratiolet. *Conférences sur la physionomie*, 567.
Gravure, 663; — sur cuivre et sur acier, 664; — sur bois, 694; — en taille-douce, au burin, 668; — à l'eau-forte, 680; — à la manière noire, 688; — à l'aqua-tinta, 691; — à la manière du crayon, 691; — en camaïeu, 703; — en couleurs, 703.
Griffes. Leur emploi dans l'architecture romaine, 291.
Gros. Hauteur de l'horizon dans la *Bataille d'Eylau*, 546; — *Bataille d'Aboukir*, 655.
Gruyer. *Essai sur les fresques de Raphaël*, 623.
Guérin (Pierre). Il étudiait son art au théâtre, 566; — sa *Clytemnestre*, remarquable par un effet de clair-obscur, 597.
Guillaume. Rapport du jury de l'Union des beaux-arts appliqués à l'industrie (1865), 576.
Guizot. *Études sur les Beaux-Arts*; ses remarques sur le mouvement en sculpture, 369.
Harmonie. En architecture, 106, 112.
Harpes (de pierre), leur définition, leur emploi dans l'architecture, 129.
Hegel. Sur l'art, 20; — de la peinture, 67; — profil grec, tête de l'homme, 403; — ce qu'il pense de la pudeur dans l'art, 423.

Henszlmann. Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen âge, 54.
Hercule. Calcul de Pythagore pour déterminer la taille de ce dieu, 39.
Herder. De la figure humaine, 33.
Hérodote. Sur les cachets des Babyloniens, 489.
Hiéroglyphes. Ce que c'est, 452.
Historien. Il procède à sa manière comme l'artiste, 20.
Hittorff. Opinion sur l'architecture, 74; *Architecture antique de la Sicile*, cariatides, 213; — *Notice sur les ruines d'Agrigente*, 246; — *Restitution du temple d'Empédocle*, 247; — de la polychromie, 246; — *Architecture moderne de la Sicile*, 308.
Homme. Sa suprématie, conte indien, 37.
Holbein. Portrait de Henri VIII, 658; — portraits, 654; — gravure sur bois, *Danse des morts*, 698; — portrait d'Érasme, 699; — caractère de ses compositions, 670.
Hope (Thomas). *Histoire de l'architecture*, 94, 116; — critique des colonnes placées sur des piédestaux, 273.
Houdon. Statue de Voltaire, 406, 442.
Horace. Citation, 527.
Humbert de Superville. Signes inconditionnels de l'art. 36; — de l'architecture, 60; — rapport de l'architecture avec la figure humaine, 117, 457; — polychromie des Égyptiens, 249; — sculpture, 361.
Husson. *Revue générale d'architecture*, remarques sur les animaux dans l'art, 444.
Hyllos. Camée du *Taureau dyonisiaque*, 504.
Hypèthre. Temple découvert par en haut, 102; — Dires de Vitruve, Strabon, Pausanias; temple d'Apollon Didyméen à Milet, 230.
Hypogées de Beni-Hassan, architecture égyptienne, 148.
Iconographie. Plan, empreinte du pied, 79.
Ictinus. Chapiteau ionique à quatre volutes, dans le temple de Phigalie, 192.
Idéal. Secrète intuition du beau, 7, — exemplaire primitif des êtres, 716; — — *Pulchritudinem quæ est suprà veram*, 10; — diamant poli, 22.
Imitation. En quoi elle se distingue du style et ce qu'elle doit être dans les arts, 17-20.
Imposte, membre d'architecture, son étymologie, sa fonction, 257.
Incertum *opus*, genre d'appareil dans l'architecture, 127, son expression, 132.
Individualité. Ce qu'elle est relativement au caractère et à la beauté. 11.
Ingres. Œdipe expliquant l'énigme, 398, 684; — son opinion sur les études d'après l'Écorché, 417; — mausolée de lady Montagüe, 413; — Virgile lisant l'Énéide, 540; — Apothéose d'Homère, 547; — la Source, 580; — Portrait de Bertin l'aîné (la physionomie), 659.
Ionique (ordre), 181-193; comment les Romains l'ont altéré, 270.
Isabelle. *Parallèle des salles rondes de l'Italie*, 264.
Isodomum *opus*, genre d'appareil dans l'architecture, sa définition, 124; — son expression, 131.
Jacque (Charles). Eaux-fortes, 687.
Jardins. L'art des jardins a pour objet d'introduire l'ordre dans les libres créations de la nature, pour y ménager les plaisirs de la vue, du sentiment et de l'esprit, 328; — chez les Grecs, 332; — chez les Romains, 332; — au moyen âge, 329; — dans les temps modernes, 333; — jardins chinois, 335; — jardins anglais, 337; — jardins français de Lenôtre, 333; — le terrain, 345; — l'eau, 347; — le bois, 349.
Jazet. Ses gravures à l'aqua-tinta d'après Horace Vernet, 692.
Jean-Jacques Rousseau. Nouvelle Héloïse, jardins de Clarens, simplicité rustique, 338.
Jean de Bologne. Sa statue de Mercure, 385.
Johannot (Tony). Gravure sur bois, lithographie, 702.
Jollivet. Peinture en émail sur lave, 634. — Ses peintures au porche de Saint-Vincent-de-Paul, *ibid.*
Jones (Owen). *Plans, coupes et élévations de l'Alhambra*, 304.
Joubert. (*Pensées*) du mouvement donné par l'immobile, 90; — dans les matières de l'esprit, la grandeur se prend de bas en haut, 99; — de la peinture et de la sculpture, 519.
Juan de Arphe. Des proportions du corps humain, 41.

KELLER. Fondeurs en bronze, 384.
KENT (William). Il réforme les parcs et les jardins anglais, 336-337.
LABARTE (Jules). *Recherches sur la peinture en émail,* 685.
LABROUSTE. Restitution du temple de Pæstum, 275.
LA GOURNERIE (de). Perspective. Il indique la distance nécessaire de l'objectif du photographe, 543.
LAIDEUR. Elle nous fait souvenir de la beauté, 34; — elle est corrigée en peinture; mais, cubique, elle est insupportable dans la sculpture, 355.
LAMENNAIS. *Esquisse d'une philosophie,* 62; — des arts, 66; — des religions de l'Inde au point de vue de l'architecture, 93.
LANTERNE improprement dite de Diogène (Saint-Cloud), monument choragique de Lysicrate (lanterne de Démosthène), 196-197.
LARMIER, partie verticale de la corniche, 165-167.
LASSUS. Ce qu'il dit de l'échelle en architecture dans les *Annales archéologiques,* 319.
LASTEYRIE (de). Lithographie, perfectionnements, 709.
LAUGIER. Comparaison des colonnes torses aux jambes d'un bancroche, 144.
LATOUR. Il excelle dans le pastel; son portrait de Mme de Pompadour, sa manière, ses procédés, 631.
LEBLON. Il invente la gravure en couleur, 706.
LEBRUN (Charles). *Les batailles d'Alexandre,* 654.
LEDOUX. Prédominance des pleins dans son architecture, prison d'Aix, 103; ses anciennes barrières de Paris, 104.
LEMERCIER. Lithographie, 709.
LENOIR (Albert). *Architecture monastique,* coupoles, 282.
LENORMANT (François). Propylée d'Éleusis, 220; — invention du balancier pour les médailles, funeste à l'art numismatique, 513.
LENORMANT (Charles). Trésors de numismatique et de glyptique, 503.
LENÔTRE (André). Caractère et description des jardins qu'il a tracés, 333-334.
LÉONARD DE VINCI. Proportions du corps humain, 41; — la peinture doit être vue d'une seule fenêtre, 550; — la *Cène,* 559, 560, 561-562; — il recommande l'imitation des muets, 566; — il est le premier à employer le clair-obscur, 589-590; — emploi de la lumière, ch. CCCXLIII de son livre, 592; son principe pour éclairer le tableau, 595; — perspective aérienne, 599; — son opinion sur la couleur blanche, 608.
LEPRINCE (Jean-Baptiste), peintre. Il est l'inventeur de l'aqua-tinta, 691.
LEPSIUS. *Choix de monuments funéraires,* 46; — canon égyptien s'appliquant au lion et à l'homme, 48, 52, 55.
LEROY (Jacques), publie une planche de l'*Apothéose d'Auguste,* 496.
LEVESQUE (Charles). La *Science du beau* (sculpture du Parthénon), 412.
LESSING. Le *Laocoon* cité à propos du fameux tableau de Zeuxis, 524.
LESUEUR. *Vie de saint Bruno,* sentiment des lignes, 536; — point de vue, 548; — excellence des attitudes dans un de ses tableaux de *Saint Bruno,* 562.
LIGNES. Droite et courbe, opinion de Pythagore, 25; — différentes espèces, 35; — horizontales, expansives, convergentes, appliquées aux expressions de la figure (d'après Humbert de Superville), 36; — courbe, son expression et son effet en architecture, 88; — lignes droites et courbes dans leur rapport avec le sublime des monuments (Sulzer, 88-89).
LISTEL, filet plat qui sépare les cannelures d'une colonne, 150; — il sépare les tores de la scotie dans la base des colonnes, 153.
LIT. Sens dans lequel la pierre s'est formée dans la carrière, 122.
LITHOGRAPHIE. Par qui elle a été inventée et supérieurement pratiquée; ses avantages; son utilité sociale, 708-713.
LOMAZZO. *Trattato della Pittura,* perspective, point de distance, 549.
LONGHI. Son opinion sur les estampes coloriées, 707.
LUCAS DE LEYDE. Gravure; comment il observe la perspective aérienne, 674.
LUTMA (Janus). Il invente la gravure à la roulette, *opus mallei,* 693.
LYSISTRATE, sculpteur, imagine de mouler ses modèles pour faire leur portrait, 482; — première atteinte portée à la grandeur du style grec, 476.
LYSIPPE. Sculpture, 482.

Maison (*la*) *rustique du XIXe siècle*, les jardins, les bois, 350.
Manilius, poëte romain. Ce qu'il dit du mime, 396.
Mansart. Colonnes torses dans l'église des Invalides, 144.
Mantegna. Perspective dans le *Triomphe de Jules César*, 546; — comment il a gravé au burin, 670.
Marc-Antoine. Il a mis du stylo dans la gravure au burin, 672.
Mariette. *Traité des pierres gravées*, gravure sur le saphir, l'aigue-marine, *Description des pierres gravées de Crozat*, 491, 494, 503.
Martinez (Chrysostome). Proportion du corps humain, ce qu'il dit de la main, 44.
Martinn. Ses tableaux fantasmagoriques à propos de la gravure à la manière noire, 691.
Masaccio. Il est un de ceux qui ont retrouvé la Perspective, 543.
Médailles. Étymologie et définition de ce mot, 505; — leur utilité historique, 507; — les lois de la gravure en médailles, 508, 514.
Médius. Clef des proportions de l'homme dans le canon égyptien, 44-52.
Mengs. Profil, tête de l'homme, 402.
Mercuri, graveur, enseigne à l'auteur les lois de son art, 668.
Mérimée. *Essai sur l'architecture religieuse*, l'ogive, 313; explication qu'il donne du mot *échelle*, 318.
Meissonier. Épuration des matières qu'il emploie dans la peinture à l'huile, 629;
Métopes. Définition; leur origine, d'après un passage d'Euripide cité par Winckelmann, 168.
Metsu. Il excelle dans la touche, 620.
Michel-Ange. Ses frontons brisés, 235; — son opinion sur la sculpture, 374; — figure du *Pensieroso*, 487; — la peinture est une muse jalouse, elle veut des amants qui se livrent à elle sans partage, 531; — chapelle Sixtine, contrastes des lignes, 538; — Jugement dernier, 554; — beauté de ses attitudes dans les figures du prophète Isaïe, de Jérémie et d'Asa, 557, 560; — supériorité du nu sur le vêtement, 656.
Mieris. Excès de fondu dans sa touche, 620.
Mignard. Il emploie les retouches au crayon dans ses fresques de la coupole du Val-de-Grâce, 624.
Millin. *Introduction à l'étude de l'archéologie*, 491; — glyptique; — gravure sur la prase ou fausse émeraude, 494.
Mirabeau. Son opinion applicable à l'art, 16.
Mnésiclès, architecte. Ordre dorique, 321.
Molière. Ses vers excellents sur la draperie; — poëme sur la Gloire du Val-de-Grâce peinte par Mignard, 428, 624.
Monge. Il démontre rigoureusement la Perspective, 543; — ce qu'il dit du vert et du rouge, dans la *Géométrie descriptive*, 608.
Montabert (Paillot de). Proportions du corps humain, 54; — *Traité complet de peinture*, ses observations sur le bras, 414; — le peintre doit composer suivant le sentiment qu'il veut exprimer, et en ramenant les lignes, les groupes, les dimensions à l'unité qu'il a sentie, 539; — mannequins articulés, 569; — lumière et ombre sur la figure humaine, 596; — peinture sur émail, 629; — peinture encaustique, 639.
Montaigne. Du corps humain; l'expression multiple des mains, 29; — grands spectacles de la nature, 61; — une chose vraie est *illustre par tous ses visages*, 153; — effet produit sur l'âme par les cathédrales, 318; — ce qu'il dit de l'impératrice Poppée, 424.
Morghen (Raphaël). Défauts de sa gravure d'après Van Dyck, 677.
Morin (Jean). Ses gravures d'après Philippe de Champagne et d'après le Bentivoglio de Van Dyck, 679.
Mortelèque invente un blanc d'émail, propre à la peinture sur lave, 633.
Motte, lithographie, 709.
Murs cyclopéens, 78.
Musique comparée à l'architecture, 59-63.
Musset (Alfred de). Ses vers sur Vénus Astarté, 13.
Mutules. (entablement dorique). Opinion de Vitruve, 170-171.
Myron. Statue du Discobole, 370.
Naucydès d'Argos. Statue du Discobole, 371, 373.
Netscher (Gaspar). *La Leçon de musique*, tableau du Louvre, 642.
Natter. *Méthode antique de graver les pierres fines*, 550.

NATURE. Elle ne contient que les germes du beau, 9; — elle ne produit que des individus, 11; — supérieure à l'art dans le coloris, 26.

NEWTON. Il compte sept couleurs primitives au lieu de trois, 603.

NICHE, ou cul-de-four, architecture, 263.

NICOMAQUE. Il raconte un trait de la vie de Pythagore, 59.

OGIVE. Sa signification primitive, 254; — définition, 342; — ce qu'en disent MM. Mérimée, Vitet, de Vogüé, Alfred Darcel, F. de Verneilh, 343.

OGIVAL (style), 306.

ORDRES d'architecture, 141; — il n'y en a que trois, 159; — définition, 216.

ORTHOGRAPHIE (architecture). Elle signifie élévation géométrale, 80.

OTTFRIED MULLER. Sculpture, geste antique, 398; forme du menton, 405; — du pied dans la Vénus de Médicis, 421; — polychromie des idoles, 465.

PACCARD. Restauration du Parthénon, 247-272.

PALLADIO. Base de la colonne, 139; — Son opinion sur la base attique, 181; — blâme les piédestaux sous les colonnes, 208; — introduit la frise bombée, 209; — Rétrécissement des fenêtres et portes, 288.

PANNES. Pièces horizontales dans la charpente du toit, 204.

PANTHÉISME. Son influence sur l'architecture primitive de l'Orient, 74; — ce qu'en dit Lamennais, 93.

PAOLO PINO. Des proportions du corps humain, 41; — *Dialogo di pittura* (observations sur les doigts de la main), 52.

PAPILLON. *Traité historique de la gravure sur bois*, 702.

PARTHÉNON. Vitruve l'a très-mal connu, 173. — Description, 176; — merveilleuse courbure de toutes ses lignes, 179; — hauteur de sa colonne et de son entablement, 188.

PAREMENT. Surface visible dans l'architecture, 120.

PASCAL. La dignité de l'homme est dans la pensée, 9; — vanité de la peinture, 18; — l'humanité est un homme qui vit toujours et qui apprend sans cesse, 31.

PASTEL, 630; — Latour y excelle, 631; moyen de le fixer, 632.

PATIN (Charles). *Histoire des médailles*, les lumières qu'elles fournissent, 507.

PAUSANIAS. Ce qu'il a vu dans le temple de Minerve Poliade, 196.

PAUW (de). De l'architecture chinoise qu'il trouve semblable à une tente, 117.

PEINTRE. Pour lui, inventer c'est imaginer, 529; — c'est trouver (*invenire*), 591; — l'élève doit connaître les formes avant de les dessiner, 574; — il doit apprendre les procédés de convention par lesquels il interprétera la réalité, 575; — il doit apprendre la géométrie, la perspective, les éléments de l'architecture, 576; — il est plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, au mouvement, au changement, 579; — à quelles conditions il est *maître*, 582-584.

PEINTURE. Elle est l'art essentiel du christianisme, 67; — elle crée sa lumière *ibid.* — Définition, elle moralise les sociétés, 519; — ses limites, 521; — comment elle peut s'élever au sublime, 527, 528, 529.

Plus propre que la sculpture à représenter la vivacité du mouvement, 369; — a repris la première place avec le christianisme, qui préfère la beauté de l'âme à la beauté du corps, 517; — la couleur est son moyen propre, 601; elle est un art expressif par excellence, 511, 525; — le dessin est le moyen d'expression dominant à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des êtres, 517; — la peinture est l'expression des âmes par l'imitation des choses, 518; — sa beauté morale est en creux (Joubert), 519; — le tout est plus important que la partie, 576; — différence entre le style en peinture et le style en sculpture, 578; — valeurs, ton, teinte, 587; — repoussoirs, 600; — le coloris, 601; — le mélange optique, 610; — la touche est l'écriture du peintre, 618; — convenances suivant la nature des surfaces à couvrir, 622; — peinture à fresque, 623; — peinture à la cire, 625; — peinture en détrempe, *ibid.*; — peinture à l'huile, 628; — peinture au pastel, 630; — peinture en émail, 635; — peinture à gouache et aquarelle, 635.

PEINTURE en miniature, 637; — elle s'appelait *enluminure*; — Jehan Fouquet y a excellé, 637; — doit exprimer beaucoup avec peu, 639.

PEINTURE sur verre, 639.

PEINTURE encaustique. Étymologie de ce

mot, 639; — Montabert en expose les procédés, *ibid.;* — belle parole de Plutarque, 640.
Pendentifs (Coupole sur), explication de ces termes, 282; — ce genre de construction, selon Garbett, 281.
Penrose. Il analyse les courbes du Parthénon dans son *Investigation of the principles of Athenian architecture,* 179.
Périptère, temple entouré de colonnes sur toutes ses faces 241.
Peruzzi (Balthasar). Ordre composite, 214; — palais Massimi, rétrécissement de la porte, 228; — perspective, 543.
Perrault (Claude). Ses remarques sur les proportions du corps humain, 42; — sur les mutules, 172; — excellence de son ordre corinthien dans la colonnade du Louvre, 209; — son opinion sur les bases des colonnes de Philibert Delorme, 491.
Perspective. Définition, 540; — aérienne, linéaire, 541; — elle comporte une part de sentiment, 545; — mot de David à ce sujet, *ibid.;* — hauteur de l'horizon, 545; — le point de vue, 547; — le point de distance, 549; — l'angle optique, 530; belle remarque de Voltaire sur l'angle optique, *ibid.;* — mot de Léonard de Vinci; — Dieu seul peut voir l'univers en *géomètral;* l'homme ne voit partout que des raccourcis, 551.
Persique (ordre), ou (cariatide), son origine selon Vitruve, 213.
Pétrone. Festin de Trimalcion, statuettes articulées (*catenatio mobilis*), 213.
Phèdre. De l'imitation; — ce qu'il raconte d'un célèbre histrion, 17-18.
Phidias, 14; — son œuvre, 365-399; — chevaux du Parthénon, 450; — frise des Panathénées; — caractère des tuniques, 432; — draperie des Parques du Parthénon, 434; — polychromie; — se borne chez lui à l'emploi de l'or et de l'ivoire, 467; — ce qu'en dit M. Beulé, 470; — il saisit l'idéal dans l'essence du réel, 480; — il préfère le beau à l'expressif, 480.
Philibert de Lorme. Colonne ionique du palais des Tuileries, 191.
Philostrate. *Vie d'Apollonius,* 23; décrit une figure de Vénus, 589.
Photographie. Elle imite tout et n'exprime rien; c'est une invention merveilleuse, mais non pas un art, 718.
Piero della francesca. Perspective, 543.
Pigalle, statue de Voltaire tout nu, 442.
Pilastre. Définition, origine, 137.
Piles (de). Proportions du corps humain, 41.
Pilier. Sa définition, sa fonction, 137; — son emploi malheureux, 221.
Pinacles. Leur fonction dans l'architecture gothique, 317.
Piranèse. Il est le Michel-Ange de l'eau-forte, 686.
Plafonds et coupoles. Fâcheux emploi des raccourcis, 627; — comment les ont décorés Corrége, Raphaël et Michel-Ange, 624-627.
Plan. Les Grecs l'appelaient *empreinte du pied,* 79; — a trait surtout à la convenance, 80.
Plastique. Art de modeler les matières molles, 349.
Plate-bande. Un des deux systèmes de construction; elle exprime les idées de calme et de durée, 145, 157.
Platon. Apprendre c'est se ressouvenir, 7; — influence salutaire de l'art. 17; — rôle du sacerdoce dans l'art égyptien, 65; — l'élégance du corps est la marque d'un bon esprit, 357; — polychromie employée par Phidias et comment, 146-147.
Plein cintre. Ce que c'est, 256; — son appareil en claveaux, 257.
Pline (le naturaliste). Architecture; — ce qu'il dit des murailles moulées (en pisé), 121; — la mollesse des mœurs a perdu les arts, 484.
Plutarque. Calcul de Pythagore sur la taille d'Hercule, 38; — Propylées d'Athènes, 150; — peinture à l'encaustique, 640.
Polychromie. Loi antique rapportée par M. Beulé, 250; — distinction entre la polychromie *intérieure* et la polychromie *extérieure,* en architecture, 249; — distinction entre la polychromie *naturelle* et la polychromie *artificielle* en sculpture, 463.
Polyclète. Son canon des proportions, 47-50.
Portes. Leur rétrécissement, 224; — porte dorique, *ibid.;* — porte ionique, 225.
Postes. Ornement d'architecture, 196.
Potter (Paul). Animaux, 652.

Poussin. Son tableau des *Bergers d'Arcadie,* sublime par la pensée, 528; — expression des lignes dans son *Testament d'Eudamidas,* 536; — son *Jugement de Salomon,* 547; — sentiment de l'architecture, paysage, style, fabriques, 648.

Pradier. Statue du duc de Beaujolais, 443; — ce qu'il pense des médailles, 508.

Praxitèle. Sa Vénus, son Satyre, 398-419.

Prison d'Aix. Prédominance des pleins sur les vides, en architecture, 103.

Profil (ou coupe). Architecture, 79.

Proportions de l'homme. Définition, 30-38; — Diodore de Sicile, Vitruve, Schadow, 40-41; — canon égyptien, 45-46; — Chrysostome Martinez, 44; — canon de Polyclète, 47.

Proportions de la femme. Différences avec les proportions du corps de l'homme, 48.

Proportions de l'enfant. Opinion de J. Cousin, de Suë, 43.

Propylées d'Athènes. Ce qu'en dit Plutarque, 150.

Prostyle (édifice). Ce que c'est, 240; — l'église Notre-Dame-de-Lorette, à Paris, 241.

Prudhon. La Famille malheureuse, expression, 520; — la *Justice;* comment il en a conçu le mouvement, 532; — Mort d'Abel, Mort du Christ, clair-obscur, 585; — pastels, 691.

Pseudisodomum (opus), variété de l'appareil en architecture, 125; — son expression, 132.

Pseudopériptère, variété du temple grec, 241.

Puget, sculpteur. « Le marbre tremble devant moi, » 4.

Pyramides. Ce qu'en dit Tacite, 60; — grandeur sublime, 82; — simplicité des surfaces, 84.

Pythagore. Son opinion sur la ligne droite et la ligne courbe, 25.

Pythagore de Rhegium, sculpteur. Proportions du corps humain, 47.

Quatremère de Quincy. *Dictionnaire d'architecture,* de la symétrie, 107; — base de la colonne, 139; — ordre composite, 212; — architecture moresque, arc en fer à cheval, 301; — sculpture en métal (le *Jupiter Olympien*), 385-386; — polychromie, 467-468.

Quinet (Edgar). *Origine des dieux,* le polyèdre, conçu par Pythagore; supériorité de la science sur la nature, 63.

Rachel (tragédienne). Sentiment de l'idéal, 19; — convenance de ses gestes et leur dignité statuaire, 394; — sa statue, par Duret, *ibid.*

Raffet. Caractère de ses batailles, 656; — deux lithographies sublimes, le *Réveil,* la *Revue nocturne,* 712.

Raphael. L'*École d'Athènes,* 536; — la *Transfiguration,* la *Madone de Saint-Sixte,* la *Dispute,* 538-539; — fresque de *Héliodore,* le point de vue, 547; — Élymas, 564; — figures de Platon, Diogène, Alcibiade, 566; — il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être, 571; — son excellence dans le dessin, il en conçoit toujours la synthèse, 576; — son étude pour l'Apollon du *Parnasse;* comparé à Albert Dürer, 577-578; — études pour la *Sainte Famille* du Louvre, 582; — *Bataille de Constantin,* 655.

Raoul Rochette. *Cours d'archéologie,* sculpture égyptienne, 474; — glyptique, lettre à M. de Luynes et à M. Schorn, 513.

Rauch (Christian), sculpteur. Statue équestre de Frédéric, à Berlin, 449.

Réalisme. Jugé par Pascal et Reynolds, 18.

Refends, rainure dans l'appareil architectonique, 129.

Rembrandt. Il est sublime par la lumière, 528; — excellence de ses gestes dans le *Sacrifice d'Abraham,* 564; — sa lumière, 581; — les *Philosophes, Ronde de nuit,* 593; — sublimité de son clair-obscur dans un dessin des *Pèlerins d'Emmaüs,* 598; — clair-obscur, 639; — expression touchante de son paysage, 646; — gravure à l'eau-forte.

Renaissance. Elle a fait renaître, non l'architecture admirable des Grecs, mais l'architecture dégénérée des Romains, 325.

Renouvier. Les gravures sur bois de Holbein, 698.

Repton. *The landscape gardening.* Ses observations sur les eaux, les jardins, 348.

Reticulatum (opus), variété de l'appareil architectonique, 126; — son expression, 132.

Revett. *Antiquités d'Athènes,* 192.

Reynaud (Léonce). *Traité d'architecture,*

133; — la cannelure, 151; — les volutes, les caulicoles, 200; — style roman, 288; — ses remarques sur l'architecture en pans de bois, 133.
Reynaud, *Monuments arabes du cabinet Blacas*, le girasol, 494.
Reynolds (Joshua). De l'imitation dans l'art, 18; — il blâme les draperies des figures de la basilique de Saint-Jean de Latran, 431; — le clair-obscur et les maîtres vénitiens, 595; — il compare les principes à des armures, 717.
Reynolds, graveur. Son estampe d'après le *Naufrage de la Méduse*, 691.
Rhœcus. Il trouve l'art de couler le bronze, 382.
Richier, sculpteur. Son groupe colossal dit le *Sépulcre de Saint-Mihiel*, 81.
Rinceaux. Ornements employés dans l'architecture, 207.
Romain (Jules). Il décore les plafonds du palais du Té, à Mantoue, et il y fait *plafonner* ses figures, 627.
Roman (style), 288-285.
Rondelet. Art de bâtir, appareil polygonal, 127; — arc, clef, poussée, 258; — force résistante du mur circulaire, 264; — théorie des constructions, 308.
Rougé (de). Canon égyptien, 54.
Rubens. Ombre et lumière, clair-obscur, dans ses portraits, 596-597; ses ordonnances convexes, 539.
Rubens (Albert). Description du camée représentant l'Apothéose d'Auguste, 502.
Rude. Il évite le costume dans sa statue de Godefroy Cavaignac, 443.
Ruïsdael. Caractère de ses paysages, 648.
Saint-Pierre de Rome. Plan de Michel-Ange, 79; — désappointement qu'on y éprouve, 90.
Salvage. Proportions du corps humain, 41.
Scamozzi. Chapiteau ionique à quatre volutes sans coussinet, 192.
Scénographie. Élévation perspective, 78.
Schadow, de Dusseldorf. *Polyclète*, proportions du corps humain, 40, 55.
Schayes. *Histoire de l'architecture en Belgique*, alternance des supports dans le style roman, 294.
Schelling. Comment l'architecture éveille en nous le sentiment de l'infini, 62.
Schiller. Hauteur et longueur en architecture 99; l'artiste par rapport à son temps; — *Lettres sur l'éducation esthétique*, 515.
Schoen (Martin), graveur. Son estampe de saint Georges, 671.
Scotie. Moulure concave à la base des colonnes, 153.
Sculpture. Ce qu'elle était au commencement 66; — définition, 353; — son moyen nécessaire est l'imitation, 354; — en Égypte, 354; — bas-relief, 366; — convention du bas-relief, 452; — en haut-relief, 367-453; — en plein relief, 368; — polychrome, 387, 463; — elle emploie la terre, 376; — le bois, 378; — la pierre, 380; — le marbre, 381; — le bronze, 382; — l'or et l'ivoire, 385; — style égyptien, 724; — style grec, 475; — style romain, 482; — style gothique, 485-486; — en sculpture, l'expression est à la surface, la beauté est en relief; mot de Joubert, 519.
Sébastien de Bourbon, infant d'Espagne. Ses expériences sur les couleurs à l'huile, les vernis, 630.
Senefelder, Aloïs. Il invente la lithographie, 709.
Serlio. Perspective, 543.
Sneyders. Sujets de chasse, 654.
Socle, ou plinthe. Semelle inutile et disgracieuse des colonnes, 174, 199.
Socrate. Le beau n'est pas seulement ce qui plaît, 15; — ce qu'il dit de la saltation, 396.
Solidité. En architecture, la solidité doit être réelle et apparente, 78.
Soubassement. Ce que c'est, 217.
Soufflot. Panthéon de Paris, ordre corinthien, cannelure rudentée, 202.
Spon. *Voyage d'Italie et de Grèce;* Parthénon; obscurité dans les temples païens, 229.
Statuaire. Étymologie de ce mot et conséquence qu'il en faut tirer, 368.
Stella. Proportions du corps humain, 41.
Stendhal. Analyse de la *Cène*, peinture de Léonard de Vinci, 560.
Stuart. *Antiquités d'Athènes*, 192, 226.
Style. Définition, 20-21; — style impersonnel chez les Grecs, 22; — différence du style en peinture et en sculpture, 579.
Sublime. Il caractérise les premiers âges du monde; en quoi il se distingue du beau; à quoi on le reconnaît, 6-7-8; — en peinture, en sculpture, 2; — ses conditions dans l'architecture, 8.
Sue. *Physiognomonie des corps vivants*,

43 ; — de l'harmonie dans le corps humain, 114.
Sulzer. L'idée de grandeur, 89.
Sutter. Sa nouvelle *Théorie* de la perspective, 543.
Symétrie. Son étymologie, sa définition, 38 ; — en architecture, 107-108.
Tacite. Ce qu'il dit des Pyramides, 60.
Tailloir ou abaque, partie supérieure d'un chapiteau, 152.
Talon, moulure dans la corniche, 172.
Taubenheim (Baron de). *De la Peinture à l'huile-cire,* 629.
Téléclès. Méthode égyptienne pour mesurer le corps humain, 39-48.
Temples. Cinq espèces d'entre-colonnements, 237; — variétés de leurs plans en Grèce, 242-243.
Téniers. Il excelle dans la touche, 621.
Tenons. Leur emploi et leur caractère en sculpture, 372.
Testelin. Proportions du corps humain, 41.
Terre cuite et crue. Matière employée par le sculpteur, 377.
Tétrastyle. Définition de ce mot, 239.
Texier (Charles). Temple d'Aisani, 184; — *Description de l'Asie Mineure, ibid.*
Théodore. Au sujet du canon égyptien, 39-48.
Thésée, vainqueur de Minotaure (groupe de sculpture aux Tuileries), 367.
Tige. Fût de la colonne (architecture), 139.
Titien. Honoré par Charles-Quint, 14.
Tore, moulure à la base de la colonne, 153.
Toreutique, art de modeler les matières dures, les métaux, 378, 385.
Tory (Geoffroy). Des proportions du corps humain, 41.
Toscan (ordre), 210.
Triforium, galerie ouvrant sur la grande nef, dans l'église romane, 287.
Triglyphes, entailles en biseau, frise dorique, 168.
Trochyle, nom significatif donné à la scotie, 154.
Tuiles (plates, creuses et faîtières), 231-232.
Tympan. Ce que c'est en architecture, 232.
Type. Produit de la pensée, 12.
Uchard. *Revue générale d'architecture,* cannelures observées par lui à Pompéi, 191.
Ucello (Paolo). Ce qu'il disait de la perspective, 343.
Ugo da Carpi. Ses gravures en camaïeu sont postérieures à celles de Cranach, 705.
Valenciennes. *Éléments de perspective,* 543.
Van Dyck. Ses portraits à l'eau-forte, 687; — il retenait ses modèles à dîner, 660.
Van Ostade. Scènes familières, son *École de village,* 611; — eaux-fortes, 857.
Vasari. Des raccourcis dans le bas-relief, 461; — perspective, 754 ; — gravure, 666; — ce qu'il dit du dessin, 705.
Verneilh (de). *De l'Architecture byzantine en France,* 287; — *Annales archéologiques* de Didron (ogive), 317.
Vernet (Carle). Son esprit dans la lithographie, 709.
Vernet (Horace). Proportions du corps humain, 55; — ses batailles, 656; — ses lithographies, 710.
Verocchio. Sa statue de Colleone, à Venise, 487.
Véronèse (Paul). *Noces de Cana,* deux lignes d'horizon, 549.
Vif (d'une colonne), ce que c'est, 139.
Vignole. Entasis, 144; — saillie des impostes, 273 ; — perspective, 543.
Viollet-le-Duc. *Dictionnaire de l'architecture française ;* — architecture ogivale, 97 ; — pierres en délit, 128 ; — base, colonnes, 139 ; — le Parthénon, fonction du chapiteau, 177; — volute, son origine, 188; — arbalétriers, 204; — *Entretiens sur l'Architecture,* cariatides du Pandrosium, 214; — statique des voûtes, 310; — arc-boutant, 314.
Virgile. Énée dans le temple de Junon à Carthage, 17.
Visconti. Statue de l'Ilissus, 412; — *Mémoire sur la sculpture du Parthénon,* 457.
Vitet. *Études sur les Beaux-Arts,* ce qu'il dit du dorique, 173; du mot *roman,* 288; — monographie de la cathédrale de Noyon, 213, 308; — ornementation des cathédrales gothiques, 320; — la fausse naïveté dans les jardins, 338.
Vitruve. Proportions du corps humain, 40; — ses erreurs, 42, 44 ; — ce que doit être l'architecte, 64; — de l'*entasis,* 143; — ordres dorique, ionique, leur origine, 162-163; — glyphes, leur origine, 167; — ce qu'il appelle *gouttes,*

168; — volute, 186; — ce qu'elle imite suivant lui, 210; — ordre corinthien, 194; denticules, 198; — ses erreurs sur l'ordre corinthien, 210; — cimaise de l'architrave, 202; — frise, entablement, ornements, 203; — hauteur du chapiteau, dans l'ordre toscan, 210; — cariatides, origine, 213; — stylobate divisé en degrés, 217; — porte dorique (*per angusta ad augusta*), 224, 226; — porte ionique, 224-226; — temple hypèthre, 230; — corniches unies des frontons, 233; — cinq espèces de temples, 237-239; — pseudodiptère d'Hermogène, 242; — orientation des temples, 246; — triglyphes peints en bleu, 247; — cariatides, 389; — perspective d'Agatarchus, 459.

Vogüé (de), *Églises de la Terre-Sainte*, l'ogive dans l'architecture, 313.

Voltaire. *Philosophie de Newton*, 550.

Volute, caractérise l'ordre ionique, 186.

Voute. Son étymologie, 260; — ses variétés, 261-262.

Walpole (Horace). Jardins anglais, 337; — gravure à la manière noire, 688.

Whately. Chutes d'eau dans les jardins, 349.

Wilberforce. Sa statue dans l'église de Westminster, 442.

Winckelmann. La beauté dans l'art, 22; — l'art doit commencer comme la sagesse, par la connaissance de nous-mêmes, 26; — origine des métopes en architecture, 168; — temples éclairés seulement par la porte, 229; — ce qu'il dit de la Rotonde de Rome, 228; — *Histoire de l'art chez les anciens*, 371; — sculpture, 375; — l'œil et l'oreille, 405-406; — la lumière, le clair-obscur, 593.

White (George). Gravure à la manière noire combinée avec l'eau-forte, 691.

Wit (Jacques de). Proportions du corps humain, 41.

Wouwermans (Philippe). Animaux, 645.

Zani (l'abbé), ses recherches sur la gravure; il trouve l'épreuve de Finiguerra, 666.

Zeuxis. Sa figure d'Hélène, 7; — la Corbeille de raisins, 524.

Ziegler. Définition du sens (au physique), 90; — *Études céramiques*, différentes sortes de noir, 608; — harmonie du drapeau tricolore, 610.

Zophonus (en latin). Frise destinée à recevoir des figures, 189.

Zuccaro (Taddeo). Mot de Raphaël: il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être, 565.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1127]

ERRATA

Page 71, 5e ligne, au lieu de : au point de n'être point, lisez : au point de n'être *pas*.

Page 72, 1re ligne, au lieu de : ses ombres, lisez : *des* ombres.

Page 94, 9e ligne, au lieu de : des profondeurs, lisez : *les* profondeurs.

Page 94, 13e ligne, au lieu de : profonleur, lisez : *profondeur*.

Page 110, 3e ligne, au lieu de : l'architecture n'a alors point, lisez : l'architecture *alors n'a point*.

Page 132, 14e ligne, après ces mots : l'architecte de Mazas, lisez : *M. Gilbert*.

Page 152, 16e ligne, au lieu de : dans le marbre des aplatissements, lisez : dans e marbre *les* aplatissements.

Page 154, 16e ligne, au lieu de : Τορχίλιον, lisez : Τροχίλιον.

Page 159, 4e ligne, au lieu de : une inspiration à l'infini, lisez : une *aspiration* à l'infini.

Page 167, 27e ligne, au lieu de : out le long, lisez : *tout* le long.

Page 186, 24e ligne, au lieu de : les Grecs n'en n'ont, lisez : les Grecs *n'en ont*.

Page 189, à la légende de la gravure, au lieu de : Rais-de-cœur et de perles, lisez : Rais-de-cœur *et* perles.

Page 191, 12e ligne, au lieu de : frise circulaire se qui prêtait, lisez : frise circulaire *qui se* prêtait.

Page 246, 33e ligne, au lieu de : prolychromie, lisez : *polychromie*.

Page 248, 28e ligne, au lieu de : coloriste incroyable, lisez : coloriste *incomparable*.

Page 257, 4e ligne, au lieu de : l'appareil en claveau, lisez : l'appareil en *claveaux*.

Page 273, 17e ligne, au lieu de : Tout entier, lisez : Tout *entiers*.

Page 304, 25e ligne, au lieu de : pn aperçoit, lisez : *On* aperçoit.

Page 305, 27e ligne, au lieu de : Du sein de ces molles rêveries, lisez : Du sein de *ses* molles rêveries.

Page 307, 10e ligne, au lieu de : de s'éteindre, lisez : de *s'étendre*.

Page 322, 7e ligne, au lieu de : antaisies, lisez : *fantaisies*.

Page 347, 16e ligne, au lieu de : au spectable, lisez : au *spectacle*.

ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

Comprenant

SON HISTOIRE GÉNÉRALE, L'ÉTUDE DES CARACTÉRISTIQUES DES ÉPOQUES

SES PROCÉDÉS INDUSTRIELS

ET LA THÉORIE DE LA COMPOSITION DÉCORATIVE

PAR

L. CHARVET

Architecte,
Ancien professeur d'Art décoratif à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon,
Inspecteur de l'Enseignement des Arts du dessin et des Musées
du Ministère de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts.



PARIS
LIBRAIRIE DES IMPRIMERIES RÉUNIES
13, rue Bonaparte, 13
(Ancienne Maison MOREL)

MOTTEROZ
Administrateur-Directeur

ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

PRÉLIMINAIRES

Cet ouvrage n'est pas un recueil de motifs d'ornements ou d'objets d'art, comme il en existe un très grand nombre; ce n'est pas, non plus, un manuel de la curiosité ou une œuvre d'érudition.

Faire un livre qui permette de se rendre compte de l'histoire des grandes périodes de l'Art décoratif, d'étudier les caractéristiques du style de chaque époque dans les types qui peuvent être considérés comme certains et beaux, de rechercher les influences antérieures ou parallèles, et, enfin, de déduire de ces exemples les règles générales de la composition, tel est le but que l'on s'est proposé d'atteindre.

En conséquence, on a adopté l'ordre chronologique, dont on se départira le moins possible. Du reste, l'art, comme la civilisation, la religion et les mœurs, a accompagné, chez les divers peuples, les grandes évolutions politiques en y fournissant tour à tour les plus belles expressions. L'extrême Orient ne se rattache pas à ce mouvement.

Chaque livre contient quatre chapitres : le premier est consacré à un coup d'œil rapide sur l'histoire de la période; dans le second, le plus important, on présente des

types de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, puis des objets : meubles, métaux, céramique, étoffes, etc., etc., en faisant ressortir à chacun ce qui en constitue le mérite au point de vue artistique et technique; dans le troisième, on étudie les caractéristiques du style de la période, et, enfin, dans le quatrième, on fait ressortir les lois d'esthétique au point de vue de la théorie de la composition.

La table permet de chercher rapidement dans l'ouvrage : 1° les types caractéristiques successifs de transformations des styles; 2° les points essentiels de théorie de composition développés.

✻

*L'*Art *(mot dérivé du latin* ars, artis, *et du grec* ἀρετή, *vertu, force, adresse) est, dans son sens général, la méthode pour faire un ouvrage, pour exécuter quelque chose avec certaines règles. Mais on a pris l'habitude de nommer ainsi l'ensemble des arts du dessin ou des beaux-arts, en y comprenant la musique et même la danse. En effet, dans le sens propre du mot, il y a toutes sortes d'arts, et, dans le sens figuré, c'est la manière de se bien conduire soit dans les œuvres de l'esprit, soit dans celles de la main. Les arts du dessin exigeant à la fois le travail de l'esprit et celui de la main, leur enseignement devra donc comporter un exposé des idées et des efforts de toutes les nations, depuis l'époque la plus reculée, dans les moyens d'expression plastique d'ordres différents qu'on nomme* l'Architecture, la Sculpture *et* la Peinture (1), *lesquels se trouvent réunis dans les œuvres d'*art industriel et décoratif.

On proteste encore ici une nouvelle fois contre le mépris injuste dont on a entouré les œuvres dites d'Art décoratif et contre ce mur que certains artistes se plaisent à élever entre ce qu'ils nomment le grand art et les productions d'art industriel. L'art est et sera toujours l'alliance d'une sage conduite de l'esprit dans le sentiment du beau, et de la main dans l'exécution du vrai, pour quelque œuvre plastique que ce soit.

Nos figures représentent les types de deux manières : en géométral *et en* perspectif. *On nomme* géométral *la représentation d'un objet dans laquelle, s'il est de trois dimensions, il est projeté trois fois, savoir sur le plan horizontal, sur le plan vertical et sur le plan*

(1) La *gravure* n'est ordinairement qu'un moyen de reproduction; la *gravure en médailles* et la *glyptique* ne sont que des genres d'exécution de la sculpture.

de profil, comme par exemple les figures 1, 2, 3, 4, 6, 7 et 8 (1); *et, s'il est de deux dimensions, il est projeté seulement sur le plan vertical, comme, par exemple, les figures 19 à 24. Ce mode de représentation est le seul qui permette de se rendre compte, dans un rapport déterminé entre l'original et la représentation, des dimensions vraies de l'objet, et, par conséquent, de l'exécuter. On nomme* perspectif *la représentation d'un objet tel qu'on le voit, comme, par exemple, les figures 5, 9, 14, 15 et 16, et, par conséquent, avec des déformations, lesquelles, tout en faisant bien saisir d'un seul coup d'œil l'aspect pittoresque et les épaisseurs, n'en permettent pas l'exécution, c'est-à-dire une reproduction exacte.*

❋

*On aura fréquemment occasion de dire que l'*échelle *a été ou non observée dans tels ou tels types. Il s'agit, dans cette expression, de l'observation rationnelle de rapports ou de proportions convenables qui doivent exister entre les détails et l'ensemble.*

Ainsi, une balustrade, qui implique à l'œil les conditions d'une certaine hauteur d'appui, ne serait pas à l'échelle *si on lui donnait toute la hauteur d'un homme.*

Ainsi, par rapport à la stature de l'homme, les détails des édifices du moyen âge s'ajoutent et se superposent de manière à produire une impression immédiate de grandeur plus appréciable que dans ceux où, quelle que soit leur dimension, le chapiteau, par exemple, aura ou $0^m 50$ ou $1^m 50$ de hauteur sans que sa composition soit différente; les uns ont plus d'échelle *que les autres.*

Ainsi, lorsque, dans une composition décorative, il existe des figures d'hommes de tailles différentes, on dira que les unes ne sont pas à l'échelle *avec les autres.*

Ainsi, dans un même corps, les oves (2) *et les* rais de cœur (3), *ornements qui impliquent une petite dimension, seront appliqués sur des surfaces moins étendues que des* rinceaux (4) *ou des personnages;* il y a une échelle rationnelle pour les ornements entre eux.

(1) Les figures 1, 2 et 3 sont représentées comme projetées sur le plan vertical et constituent ce qu'on nomme *l'élévation;* la figure 4 représente une projection sur le plan horizontal et constitue ce qu'on nomme *le plan;* la figure 6 représente une projection sur un plan de profil et constitue ce qu'on nomme *la coupe.*

(2) *Ove,* ornement ayant la forme d'un œuf enchâssé dans une coque ouverte, alterné avec un dard (voyez plus loin la figure 133).

(3) *Rais de cœur,* ornement composé d'un fleuron en forme de cœur, alterné avec un dard (voyez plus loin la figure 134).

(4) *Rinceau,* ornement formé de tiges et de feuillages disposés de manière à s'enrouler consécutivement en sens contrarié (voyez plus loin la figure 151).

Il ne faut pas attacher un sens trop étroit aux divers termes que l'on emploie dans l'art industriel et décoratif, tels que : décoration, décor, ornementation, ornement, décorateur, ornemaniste *ou* ornementiste.

Toutefois, l'usage a consacré certains termes dans des circonstances précises que l'on croit devoir expliquer.

Décoration : *1° Ensemble de l'embellissement d'une forme ;*

2° Groupement de châssis et de rideaux peints qui constituent sur la scène d'un théâtre l'illusion d'un intérieur ou d'un extérieur où se passe l'action dramatique ; dans ce cas, on dit : décoration théâtrale.

Décor : *1° Décoration théâtrale, comme il vient d'être expliqué, mais avec un sens plus restreint : le décor d'un acte par exemple ;*

2° Parti pris de couleur, d'ornements ou de figures suivant lequel un objet est décoré.

Ornementation : *1° Art avec lequel les ornements sont disposés ;*

2° Avec un qualificatif tel qu'égyptien, persan, arabe, etc., etc., art particulier avec lequel une période ou un peuple ont arrangé les ornements.

Ornement : *1° Le détail, lui-même, qui sert à constituer l'ensemble d'une décoration ; tout peut devenir ornement ou motif d'ornement lorsque l'emploi en est fait avec une entente convenable.*

2° Plus particulièrement, interprétation de feuillages ou de figures ; cette interprétation consiste presque toujours en dispositions conventionnelles.

Décorateur : *Artiste qui s'occupe plus spécialement d'œuvres d'art conçues en vue d'une place déterminée, de décorations théâtrales ou de fêtes.*

Ornemaniste, ornementiste : *artiste qui exécute, dans une décoration, les ornements préférablement aux figures et au paysage.*

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

ÉGYPTE

I. — HISTOIRE

Il n'y a pas de chronologie possible pour les temps reculés de l'histoire de l'Égypte; les dates à peu près certaines ne commencent que vers 980 avant J.-C.

Toutefois, comme il est indispensable pour l'intelligence des faits, de diviser la durée de ses trente dynasties de rois, on distingue trois grandes périodes, qui correspondent aux principales évolutions historiques.

1° Période memphite (*première-dixième dynasties*). — Suprématie de Memphis et des rois memphites.

2° Période thébaine (*onzième-vingtième dynasties*). — Suprématie de Thèbes et des rois thébains. Cette période est coupée en deux parties par l'invasion des Pasteurs; donc on a :

A. Ancien empire thébain; de la onzième à la quinzième dynastie.

B. Pasteurs.

C. Nouvel empire thébain; de la seizième à la vingtième dynastie.

3° Période saïte (*vingt et unième-trentième dynasties*).— Suprématie de Saïs et des autres villes du Delta. Cette période est coupée en deux parties par l'invasion persane; donc on a :

A. Première période saïte; de la vingt et unième à la vingt-sixième dynastie (1100 environ à 525 avant J.-C.).

B. Invasion persane.

C. Deuxième période saïte; vingt-septième dynastie, Perse; vingt-huitième, Saïte; vingt-neuvième, Mendésienne; trentième, Sébennytique (525-345 avant J.-C.).

En 345, chute définitive des rois d'Égypte; en 330, conquête par Alexandre de Macédoine.

La période memphite représente un haut degré de civilisation. Elle est connue par sa sculpture d'un caractère particulier, et surtout par son architecture funéraire, c'est-à-dire par les pyramides.

Le nouvel empire thébain, pendant lequel règnent cinq dynasties (depuis la seizième jusqu'à la vingtième), correspond à l'apogée de l'art égyptien.

L'art s'affaiblit pendant la première période saïte, *A*, puis subit légèrement l'influence grecque pendant la seconde, *C*.

Enfin les traditions antérieures se maintiennent dans une grande mesure sous les Ptolémées qui succèdent à Alexandre, c'est-à-dire après 330.

En 30 (avant J.-C.), l'Égypte tombe sous la domination romaine; l'anéantissement religieux de ce pays est consommé sous Théodose, en 381 (après J.-C.); la religion chrétienne ayant été déclarée religion d'État, les statues sont détruites et les temples mutilés.

II. — TYPES

L'art de la période memphite a été longtemps moins connu que celui de la période thébaine; aussi, tandis que les types des époques postérieures abondent, ceux de ce temps sont rares en dehors de l'Égypte; ils consistent en sculptures et en tombeaux.

Par une conception particulière de ce qui ne périt pas de nous au moment de la mort, la piété des Égyptiens entendait loger le cadavre dans une demeure appropriée à sa nouvelle et mystérieuse existence. De là, ces préoccupations minutieuses de le protéger de la corruption, d'abord par les préparations savantes de l'embaumement, puis par la précaution prise de mettre le cercueil à l'abri des profanations, de l'accompagner de l'effigie du défunt et de stèles (1), de placer à côté de lui ses vêtements, ses bijoux et ses armes. Ces usages nous ont livré les trésors que nous admirons.

Ce sentiment a persisté chez les anciens; le tombeau est une maison, et plus on est puissant, plus on la prépare et la décore avec luxe.

Les premiers tombeaux memphites se nomment *mastaba* et consistent en une sorte de construction massive, aux murs inclinés renfermant les chambres sépulcrales; leur agglomération a produit les nécropoles.

Les pyramides sont des tombeaux de rois. On en remarque trois parmi les plus importantes : celle de *Khéops* (Koufou ou Kouwou), qui a 137 mètres de hauteur, celle de *Khéphrên* (Khafri ou Khawra), qui a 135 mètres, et celle de *Mykérinos* (Menkara), qui a 66 mètres, placées dans la nécropole de Gizèh; ces rois appartiennent à la quatrième dynastie.

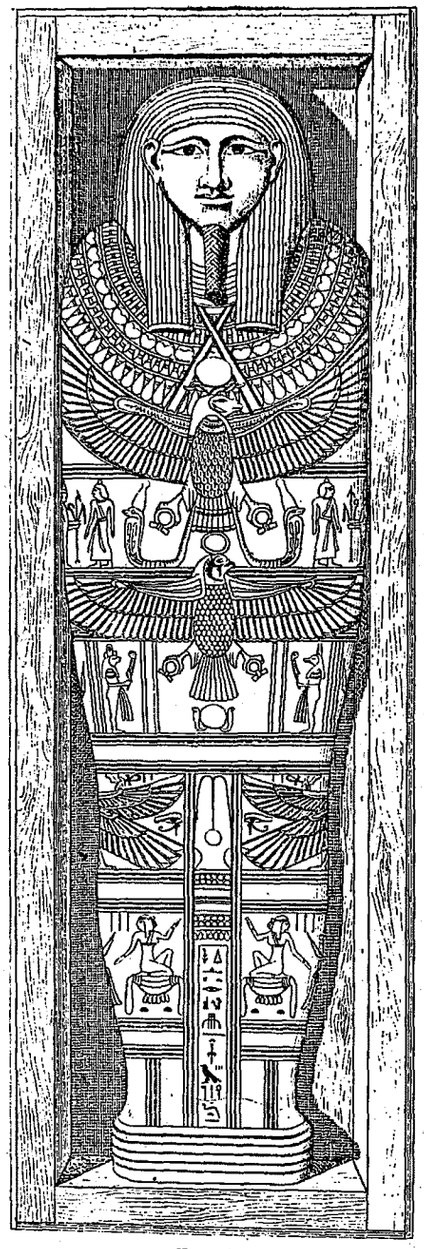


Fig. 1.

Non loin est le grand Sphinx (1), image d'Harmakhis ou du soleil levant, immobile, éternel gardien du cimetière. Chaque pyramide était accompagnée d'un temple.

Il existe également nombre de pyramides plus petites renfermant une chambre sépulcrale, mais qui n'ont pu résister aux profanations.

Aussi, vers la douzième dynastie, on prit le parti de creuser des tombeaux dans les rochers, c'est ce qu'on nomme *hypogées* ou *syringes;* les vallées les plus solitaires ont servi à cet usage. Quelques édifices, tels que le Ramesséum, Medinet-Abou et le temple de Gournah, paraissent avoir été construits pour mémoire royale.

Un très grand nombre des chambres de ces tombeaux étaient décorées de personnages, d'ornements et d'hiéroglyphes (2) sculptés en bas-reliefs et peints. Le cadavre, enveloppé de bandelettes, ou momie, était placé dans une boîte richement décorée de peinture et affectant la forme humaine (fig. 1), puis inséré ou non dans un *sarcophage* ou cuve en pierre, en albâtre, en basalte ou en granit, quelquefois très simple, quelquefois aussi

(1) *Stèle* (*cippus*, στήλη), pierre d'un seul bloc placée verticalement, dont les sculptures et inscriptions étaient destinées dans l'antiquité à conserver le souvenir de personnes ou de faits historiques.

(1) *Sphinx,* animal symbolique pourvu d'un corps de lion uni à une tête d'homme On reviendra sur ce sujet. Voir plus loin les fig. 35, 36 et 37. Le sphinx de Gizèh, déblayé, avait, sans le piédestal, 19m80 de hauteur; il serait antérieur à la grande pyramide.

(2) *Hiéroglyphes,* écriture des Égyptiens qu'on avait crue seulement idéographique et que Champollion le Jeune a trouvée représenter à la fois des sons et des idées. L'écriture *démotique* est dérivée de l'écriture *hiératique*, première altération de l'écriture hiéroglyphique; elle servait, pour les usages civils, à écrire la langue populaire et n'apparaît qu'à la vingt-cinquième dynastie (690 avant J.-C.).

dans la forme du personnage (1). La figure 2 représente le sarcophage d'un pharaon de la dix-huitième dynastie

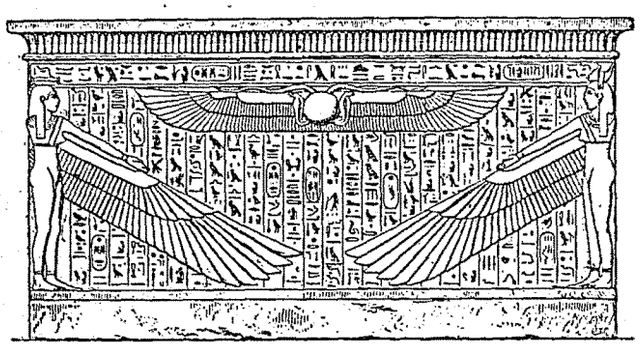


Fig. 2.

et a été donné par Prisse d'Avennes; il a 2m66 de longueur sur 1m46 de hauteur; sa largeur est de 1m11. Celui de Ramsès III (vingtième dynastie), qui figure dans les collections du Louvre, est remarquable; malheureusement notre musée n'en possède pas le couvercle, qui est à l'Université de Cambridge. L'intérieur de ces sarcophages est souvent décoré avec le même soin que l'extérieur. On connaît, comme monument certain de la période memphite, le sarcophage en basalte bleu de Nitakrit, la Nitocris des légendes, la belle aux joues de rose, qui fit achever la pyramide de Mykérinos pour placer son tombeau au-dessus de celui de ce prince.

On ne possède pas de données précises sur les temples égyptiens antérieurs au second empire thébain; après cette époque, ces édifices se composent d'une grande enceinte comprenant des salles et des cours avec portiques, précédée d'une porte accompagnée de deux hautes tours que l'on nomme le *pylone* (fig. 3. Temple de Ramsès IV, à Karnak), au-dessus de la corniche duquel s'élevaient des mâts avec oriflammes. Il y a souvent des pylones successifs séparant les diverses cours, qui sont généralement placées à la suite les unes des autres. Contre le mur du pylone sont disposés des colosses, et, en avant, deux *obélisques* ou monolithes à quatre faces, très élancés, ressemblant à un long prisme s'amincissant par le haut, terminés en forme de pyramide en bronze doré et couverts d'inscriptions hiéroglyphiques. Ce sont des monuments essentiellement historiques indiquant la fondation de l'édifice près duquel ils sont placés, les noms et la filiation des fondateurs. Celui que l'on voit sur la place de la Concorde, à Paris, depuis 1836, vient de Louqsor; il avait été érigé par Ramsès II (dix-neuvième dynastie).

Le temple est précédé d'une avenue ou *dromos* sur les côtés de laquelle sont disposés des sphinx dont la tête est tournée vers l'axe du chemin; le dromos qui conduit de Louqsor à Karnak a deux kilomètres de longueur; il devait donc être borné d'un millier de sphinx!

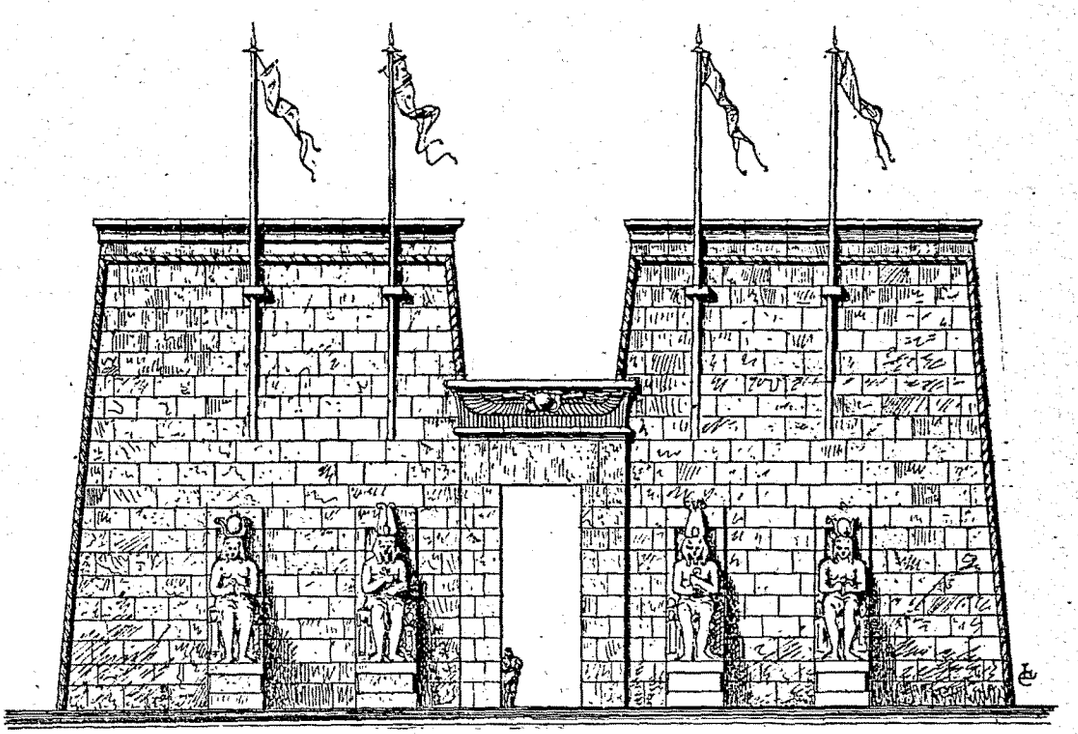


Fig. 3.

Après la cour d'entrée A (fig. 4) vient une grande salle B, dite salle hypostyle (2), réservée aux prêtres et

(1) Le plus grand nombre des figures des livres I, II, III et IV de cet ouvrage a été emprunté à l'excellente publication de René Ménard, *La Vie privée des Anciens;* elles ont été dessinées avec le plus grand talent par Cl. Sauvageot. Il n'est qu'équitable de leur en rendre ici l'hommage.

(2) *Hypostyle,* ordonnance composée de rangées de colonnes espacées régulièrement dans les deux sens.

à la foule des initiés d'un ordre inférieur, laquelle est éclairée par le haut d'une manière qui nous paraîtrait insuffisante. Une porte donne entrée, toujours à la suite, dans le *pronaos* C (1) qui conduit à ce qu'on nomme, suivant Strabon, le *secos* D (2), qui est isolé et autour duquel règne un couloir assez large.

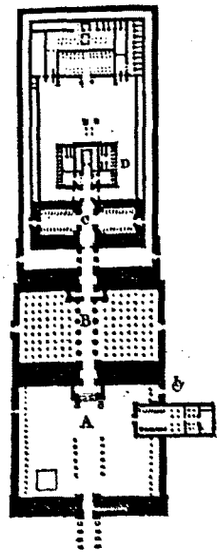


Fig. 4.

Enfin, derrière le sanctuaire, sont une dernière pièce, dont le plafond est généralement supporté par des colonnes, et les dépendances obligées du temple, plus ou moins importantes.

Cour d'entrée, salle hypostyle, pronaos et secos (ces deux salles formant ce qu'on nomme aussi le *naos* du temple), et dépendances, sont englobés, comme il a été dit, par un seul mur dépourvu d'ouvertures, de telle sorte que cet ensemble constitue un rectangle très allongé. Les indications précédentes sont données sur le plan de l'*édifice de Karnak*, qui peut fournir une idée de l'ampleur que pouvait atteindre la réunion de tous ces services accolés les uns aux autres : 365 mètres de longueur sur 113 de largeur; c'est gigantesque.

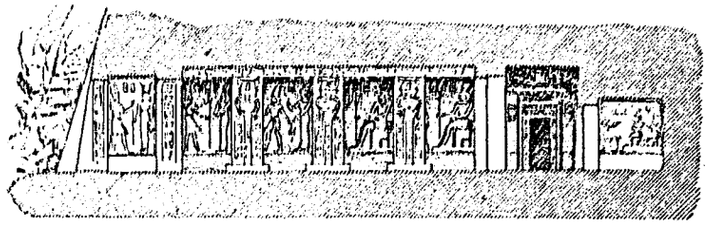


Fig. 6.

Les Égyptiens ont creusé des temples dans le rocher. Ramsès II, que nous avons déjà cité, le Sésostris du roman

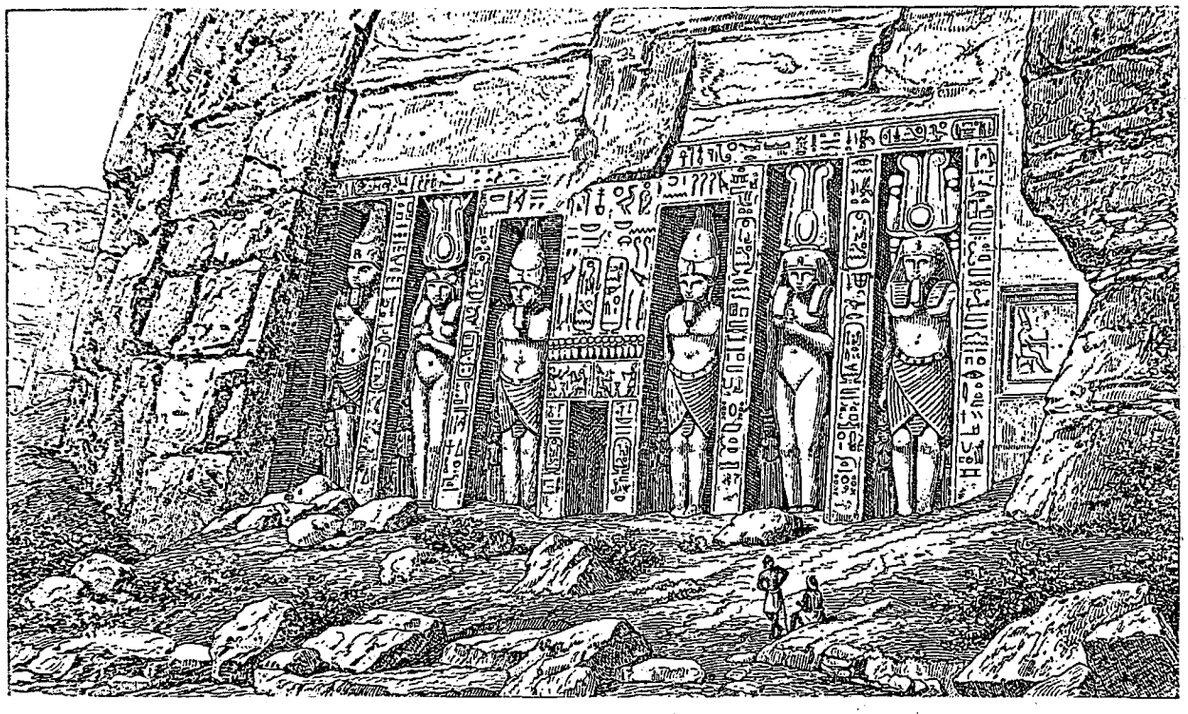


Fig. 5.

de l'histoire, est l'auteur de ceux d'*Ipsamboul* (Abochek). Le plus petit (fig. 5 et 6) consacré à la déesse Hathor (3), est décoré extérieurement de six colosses dans lesquels on a reconnu le Pharaon quatre fois, et, deux autres fois, sa femme Nefert-Ari, l'un et l'autre debout. Ces colosses ont une hauteur de 11 mètres. L'intérieur présente les trois divisions principales ordinaires : une première salle

(1) *Pronaos*, vestibule.

(2) *Secos* (naos ou cella), la demeure du dieu.

(3) Ou, peut-être, à Nefert-Ari, l'épouse favorite de Ramsès (Prisse d'Avennes et Marchandon de la Faye). M. Maspero vient de découvrir sa momie, ainsi que celles de Ramsès II, Ramsès III et Séti Ier. Celle de Nefert-Ari est tombée en poussière; Séti a l'expression douce et intelligente; Ramsès II a plus de vigueur et de fierté; Ramsès III leur appartient par les traits du visage.

soutenue par six pilastres carrés avec chapiteaux à tête d'Hathor (1), un passage transversal et le sanctuaire.

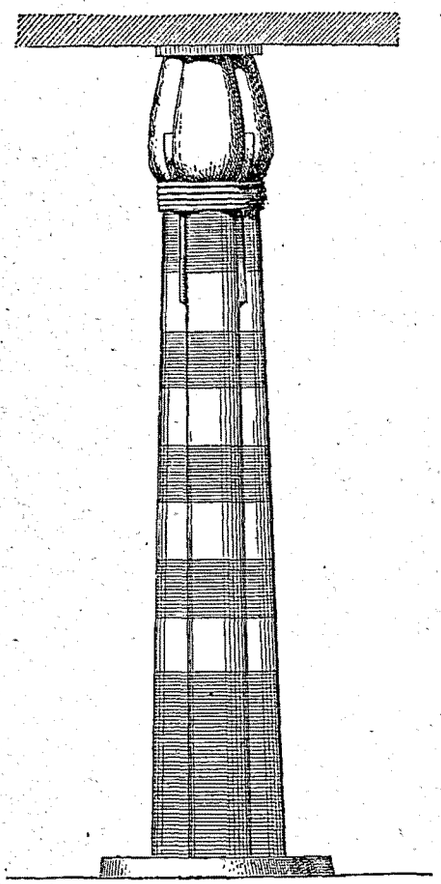


Fig. 7.

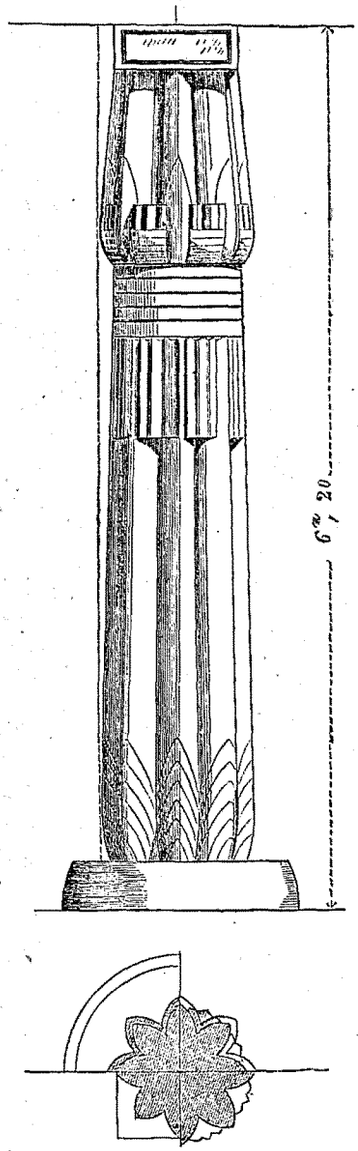


Fig. 8.

Le chapiteau le plus ancien est celui lotiforme de la colonne intérieure des *grottes funéraires de Beni-Hassan* qui remontent à la douzième dynastie (fig. 7). Le chapiteau de la *colonne de Thoutmès III* (fig. 8), qui appartient à la dix-huitième dynastie, se rapproche de ce type; de plus, on remarque que le bas de la colonne affecte une forme bulbeuse qui se retrouve dans les colonnes de la *salle hypostyle du Ramesséum* et au *temple de Gournah*.

Fréquemment les formes campaniforme et lotiforme se trouvent réunies dans le même édifice : *à Louqsor,* qui date d'Amen-

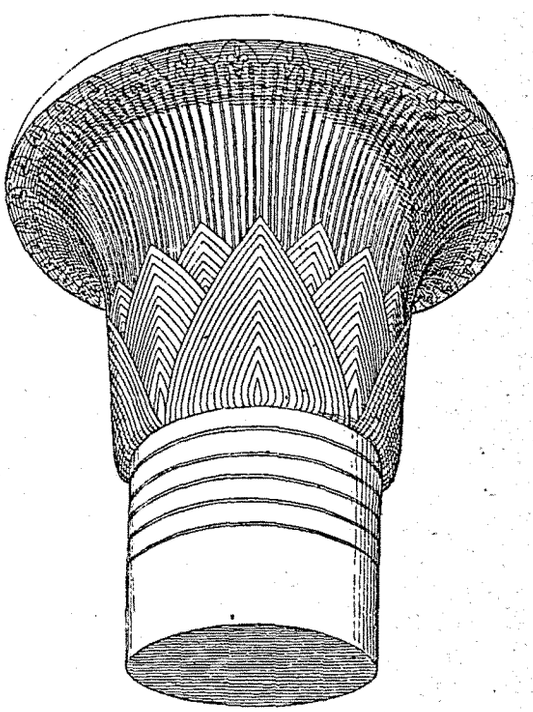


Fig. 9.

On observe diverses dispositions dans les *fûts* des *colonnes;* les uns sont composés comme d'un faisceau dont les baguettes ou rudentures ont les arêtes aiguës ou arrondies (fig. 7 et 8); les autres sont cylindriques (fig. 10 et 11).

Une plus grande variété de formes caractérise les *chapiteaux;* toutefois on en distingue deux principales, celle *lotiforme*, c'est-à-dire, représentant une sorte de cône tronqué (en forme de fleur de lotus), et celle *campaniforme*, ayant la forme d'une corbeille ou d'une cloche; leur *abaque* (2) est de la largeur de la colonne.

(1) Voyez plus loin la figure 12.

(2) *Abaque* (*abacus*, ἄβαξ), tablette carrée qui forme la partie supérieure du chapiteau et supporte directement l'*architrave* (*Architrave,* traverse en pierre ou en bois, le linteau qui relie le sommet des colonnes et constitue une partie pleine en travers et au-dessus de l'ouverture qu'elles forment) d'abord, et, plus tard, la retombée des *arcades.*

hotpou III, de la dix-huitième dynastie (fig. 9 et 13), et à la *salle hypostyle de Karnak*, de la vingtième dynastie (fig. 10 et 11). Celui campaniforme surmonte les colonnes de la nef du centre, lesquelles ont 21 mètres de hauteur et 3m57 de diamètre. Mais là ne s'est pas arrêtée l'imagination des artistes égyptiens; ils ont surmonté les colonnes de têtes d'*Hathor* (1) que l'on

(1) *Hathor*, déesse égyptienne, personnification de l'espace dans lequel se meut le soleil, symbolisée par la vache jouant un rôle de mère et se confondant quelquefois avec Isis. Les Grecs assimilèrent cette déesse à leur Aphrodite.

trouve à Eilithya, au musée de Boulaq, à celui du Louvre (rez-de-chaussée, n° 32), au temple d'Ipsamboul et à Dendérah (fig. 12).

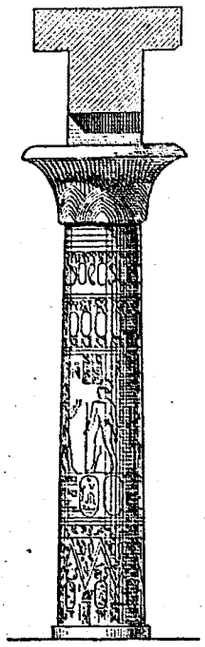


Fig. 10.



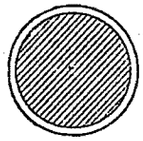


Fig. 11.

La deuxième période saïte et la période ptolémaïque ne se sont pas montrées moins fécondes au *temple*



Fig. 12.

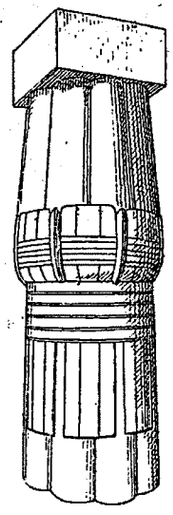


Fig. 13.

d'Edfou (fig. 14), dans l'*île de Philœ* (fig. 15 et 16). Prisse d'Avennes a donné dans son histoire de l'art égyptien des séries merveilleuses de chapiteaux qui sont à la fois sculptés et coloriés.

Fréquemment, les chapiteaux égyptiens, et surtout ceux dont l'ornementation était à la fois sculptée ou peinte, étaient variés de décoration d'une colonne à l'autre. On ne retrouvera cette circonstance qu'au moyen âge, les Grecs ayant eu pour habitude de ne pas modifier les détails de leurs chapiteaux dans l'épannelage uniforme d'un même édifice.

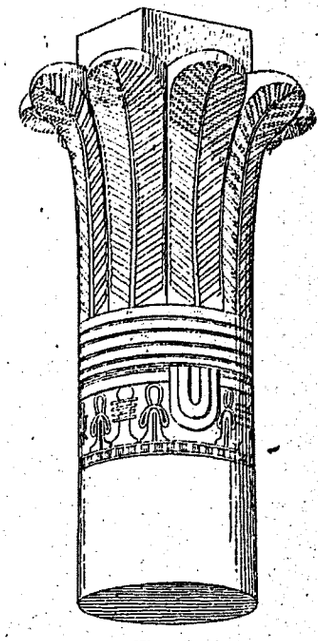


Fig. 14.

Les principaux monuments de l'Égypte sont : les Pyramides et le Sphinx de Gizèh; les grottes de Beni-Hassan, à Thèbes; les temples de Louqsor; les statues colossales de Memnon; le grand temple de Karnak (le plus considérable et le plus intéressant); le Ramesséum et le temple de Khons (celui que les savants de l'expédition d'Égypte appelaient le grand temple du Sud); les temples de Médinet-Abou (Thoutmès II et Thoutmès III, les Ptolémées, puis les

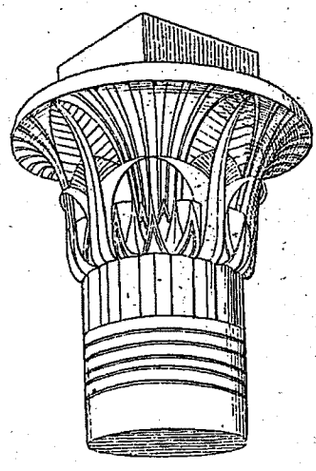


Fig. 15.

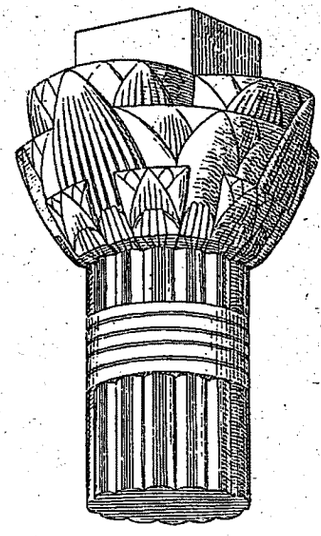


Fig. 16.

Romains); les spéos d'Ipsamboul par Ramsès II; les temples ptolémaïques de Dendérah, d'Edfou et d'Esneh, etc., etc.

Autant l'Égypte est remarquable par ses temples, autant on retrouve peu de palais et de maisons. A part le *pavillon royal de Médinet-Abou,* ou de Ramsès III (fig. 17), ou quelques représentations figurées sur les monuments, on n'a que de très insuffisantes indications. Il faut supposer que ce genre d'édifices était généralement établi d'une manière légère, et qu'il a été détruit par les révolutions successives.

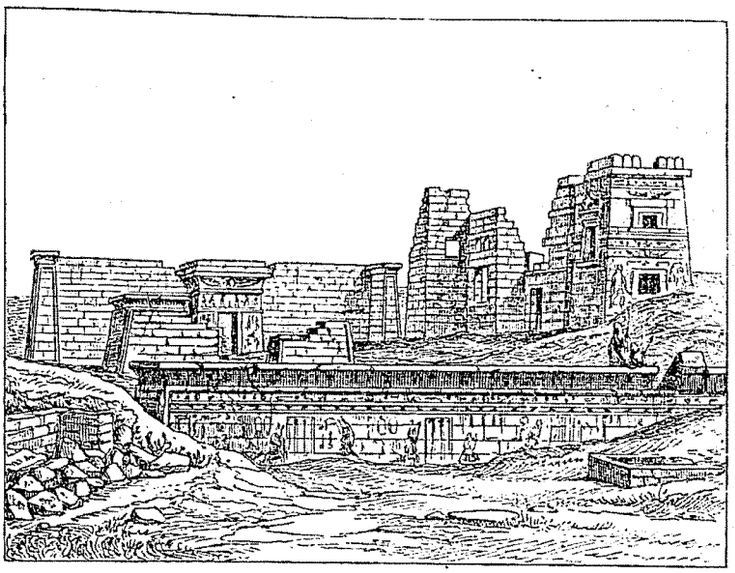


Fig. 17.

Les constructions égyptiennes étaient très souvent revêtues d'un léger stuc qui permettait de peindre facilement des ornements et des figures sur toutes les surfaces; alors les gros blocs n'étaient employés que pour les architraves et pour les plafonds. Dans les périodes anciennes, les colonnes sont exécutées avec de petits matériaux; c'est à l'époque ptolémaïque que, suivant l'habitude des Grecs, ces édifices ont été appareillés en gros blocs. Ainsi s'explique cette profusion de décorations coloriées à l'intérieur et à l'extérieur établies par zones horizontales.

Les plafonds étaient le plus souvent peints en bleu; on y voyait, au milieu d'un semis d'étoiles dorées, de grands vautours aux ailes éployées et des personnages (fig. 18). En ornementation, leurs artistes employèrent d'abord ces motifs de *damiers,* de *chevrons,* de *tresses,* de *nattes* que l'on retrouve dans l'enfance de l'art décoratif de tous les peuples; mais, peu à peu, les combinaisons se sont développées et ils arrivent aux *méandres* (1), aux *écailles* et à des motifs (fig. 19, 20 et 21) composés de tiges recourbées, enroulées et conjuguées par le pied, soit en sens inverse, soit en sens opposé (2), garnies de lotus ou de rosaces; les figures qui représentent ces motifs ont été prises dans les peintures de tombeaux à Thèbes. Celle (fig. 22), de même provenance, est un ornement lanciforme très fréquemment employé dans les sur-

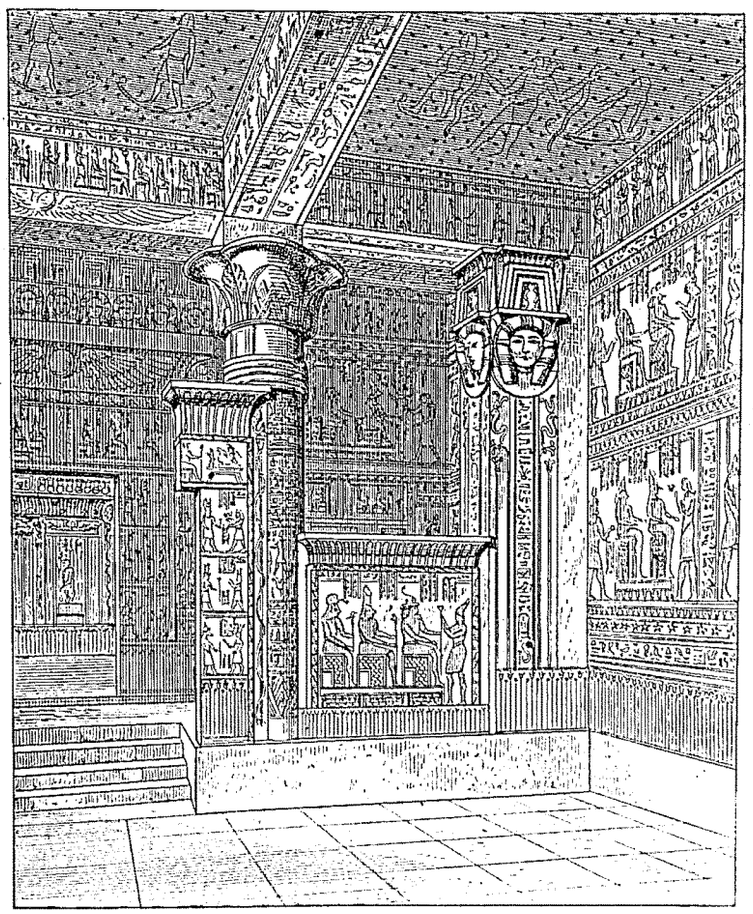


Fig. 18.

(1) *Méandre* (mæander, μαίανδρος), ornement composé de filets en crossettes successives s'enroulant, se retournant sur eux-mêmes, et se maintenant à égale distance, d'où il suit qu'il faut préparer un quadrillage pour le tracer; on le nomme aussi *grecque* ou *frette.* (Voyez plus loin, fig. 153.) Le nom de méandre vient du fleuve de Méandre, en Asie Mineure, dont les sinuosités sont typiques; en effet, il y a des *méandres circulaires* (voyez, plus loin, fig. 273) dont le mouvement a beaucoup plus de rapport avec celui d'une rivière.

(2) Une *recourbée enroulée* est le produit du raccord d'une portion de cercle avec une spirale ou une volute ; si deux recourbées enroulées sont réunies, on dira qu'elles sont *conjuguées*; elles peuvent être conjuguées *en sens consécutif,* , *en sens contrarié* , *en sens à retour* , *en sens diagoné* , *en sens opposé* et *en sens inverse* ; dans les deux derniers cas, si elles se touchent par le pied, elles forment des thèmes de motifs employés fréquemment dans l'ornement.

faces verticales et nommé *khakeron*, hiéroglyphe, symbole d'embellissement et de parure.

Les soubassements offrent les motifs des figures 23 et 24, c'est-à-dire qu'ils se composent d'une sorte de plinthe



Fig. 19.



Fig. 20.

imitant le Nil par des ondulations, d'où émergent des lotus aux longues tiges. Au-dessus est une frise composée des mêmes fleurs, montées sur un pédoncule et juxtaposées, alternant avec un bouton ou fruit plus petit. La même frise se voit dans les tombeaux de Gournah (fig. 25), surmontée de khakerons. C'est ainsi que les décorateurs sont arrivés instinctivement à l'arrangement

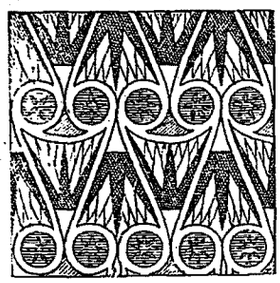


Fig. 21.

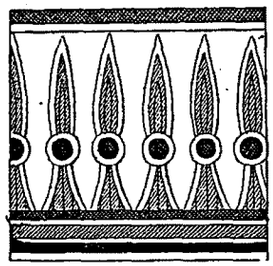


Fig. 22.

de la figure 26, qui place par alternance (1) une grande fleur de lotus, une plus petite et un bouton, aux extrémités des tiges recourbées en demi-arcs de cercles déterminés par une rosace, et formant support. Ce dernier thème, une fois trouvé, jouera un rôle considérable dans l'ornementation et sera utilisé à toutes les époques de l'art; il provient d'un tombeau à Thèbes.

Deux espèces de plantes aquatiques, le *papyrus* et le *lotus*, sont particulièrement remarquées à cause du rôle qu'elles jouent dans la religion, dans la littérature sacrée

(1) *Alternance*, répétition alternative de motifs différents et le plus souvent *contrastés;* quelquefois le contraste existe triple, comme au type 26, par des motifs intermédiaires plus petits et différents.

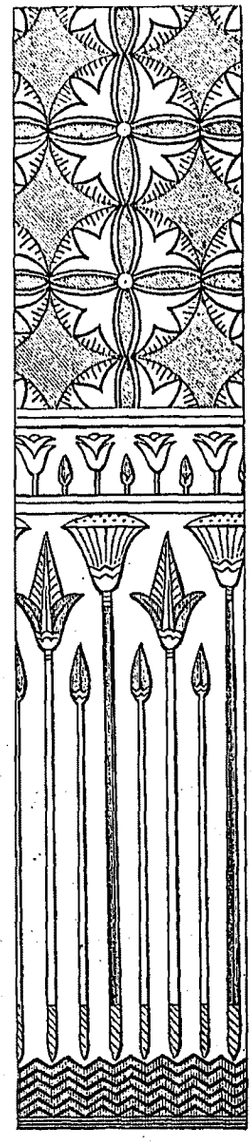


Fig. 23.

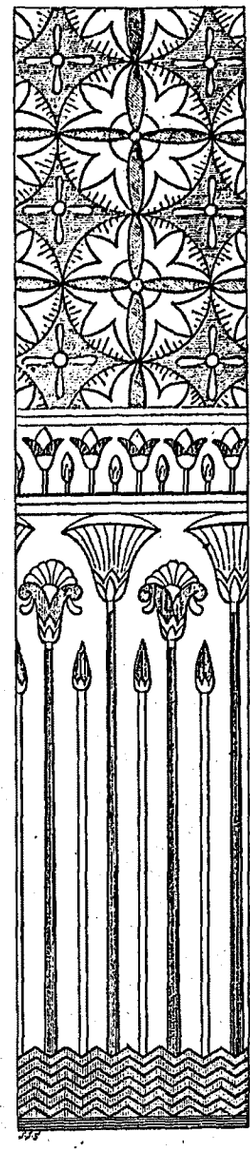


Fig. 24.

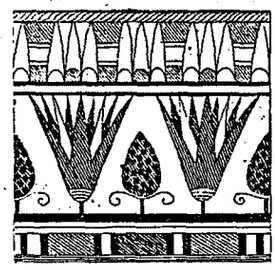


Fig. 25.

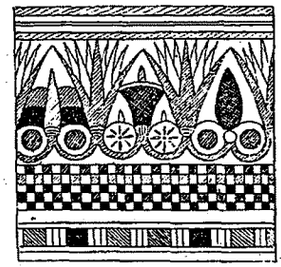


Fig. 26.

et profane, puis dans la décoration des monuments, des costumes et des objets usuels de l'Égypte.

Les renseignements sur la forme et sur la couleur du lotus des anciens, sur la question des espèces qui existent encore ou qui n'existent plus, sur la fleur, sur le bouton,

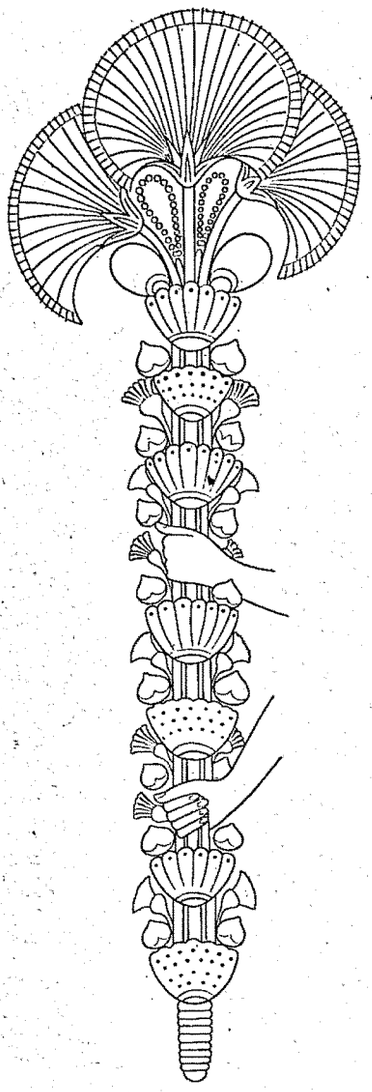


Fig. 27.

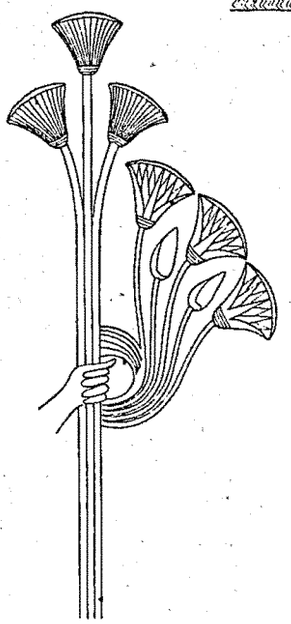


Fig. 28.

sur le fruit ou sur la graine, sur la feuille et sur les racines de cette plante, si souvent citée, sont encore obscurs et contradictoires.

Il est impossible, en conséquence, d'établir graphiquement, d'une manière précise, les traits essentiels qui ont été retenus dans l'interprétation décorative, dite *stylisation;* du reste, cette interprétation est, elle-même, variable dans les monuments égyptiens.

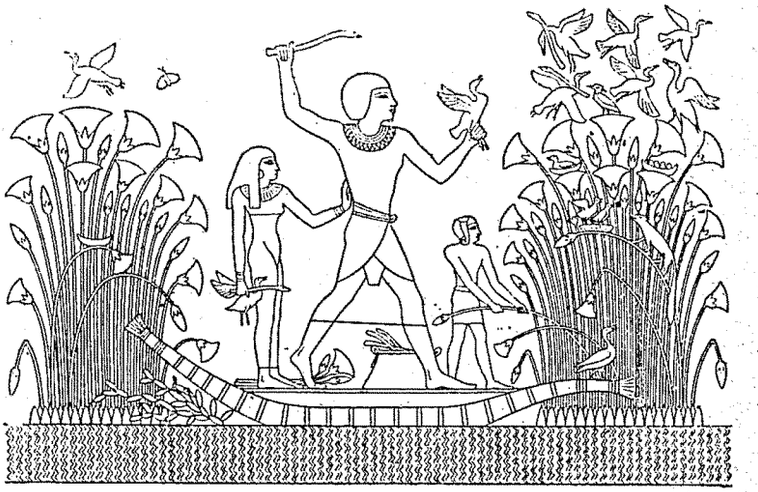


Fig. 29.

La figure 27, tirée de Prisse d'Avennes (tome II), est un bouquet de diverses fleurs, lotus, papyrus, *pavots*, etc., tenu par un personnage dans un hypogée de la dix-neuvième dynastie, situé derrière le Memnonium.

La figure 28 montre deux bouquets de trois fleurs chacun, où elles ne diffèrent que par les linéaments intérieurs. Celles à gauche sont, dit-on, des papyrus, et celles à droite des lotus.

Dans la figure 29, tirée de Prisse d'Avennes, d'après un dessin de l'artiste français Dupuy (1), les lotus n'ont que de petites corolles à la base. La joute représentée à Khoum-el-Ahmar (sixième dynastie) indique des lotus et des feuilles d'une forme particulière (fig. 30); elle est aussi tirée de Prisse d'Avennes.

Le lotus est souvent mélangé au papyrus; les fleurs et les boutons sont colorés tantôt d'une couleur, tantôt d'une autre; souvent de rouge, de bleu, de jaune et de vert à la fois.

(1) 1827 ou 1828. Cet artiste est mort au Caire.

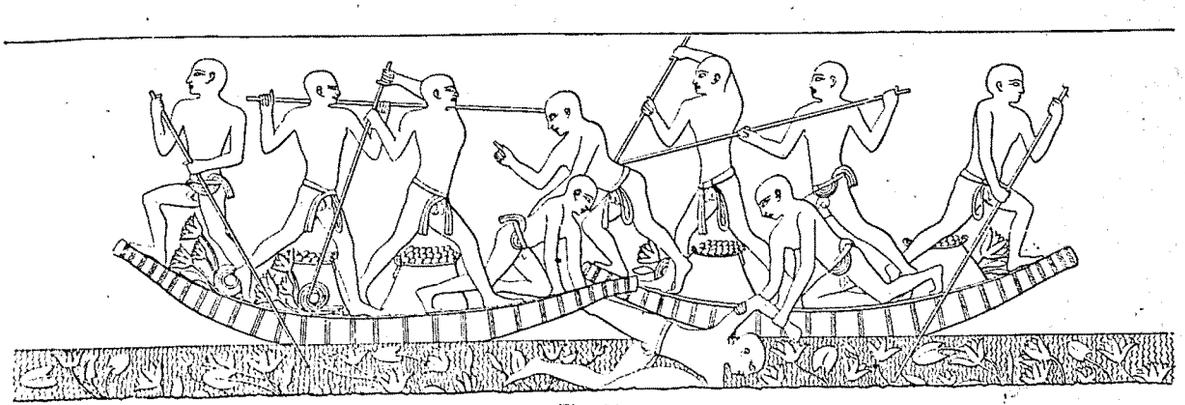


Fig. 30.

Le lotus était l'emblème mystique de la Thébaïde et le papyrus l'emblème du Delta. Dans certaines circonstances, le lotus symbolisait la fécondation, la vie et l'immortalité.

On peut faire un livre sur cette question.



Fig. 31.



Fig. 32.

Les plus anciennes statues égyptiennes sont des statues funéraires, c'est-à-dire exécutées pour être placées dans les tombes; elles sont des portraits et des chefs-d'œuvre d'expression. La figure 31, qui est au Louvre (nos 36 et 37), représente un personnage nommé *Sepa*, qui avait la dignité de prophète et de prêtre du taureau blanc. Il n'est vêtu que de la *schenti*, sorte de pagne bridé sur les hanches au moyen d'une ceinture; on va jusqu'à l'attribuer à la troisième dynastie. La statue qui porte le titre de *Cheik-el-béled* (fig. 32), la *pétrisseuse* (fig. 33), toutes deux du musée de Boulaq, appartiennent à la période memphite et constituent un type de statuaire qui disparaît dans les périodes suivantes. Au fond d'un puits d'un temple qui accompagnait le grand sphinx de Gizèh, Mariette, le célèbre égyptologue, a trouvé la *statue du roi Khèphrên*, un des plus beaux spécimens connus de l'art pharaonique (fig. 34); elle est en diorite et figure au musée de Boulaq; un



Fig. 33.

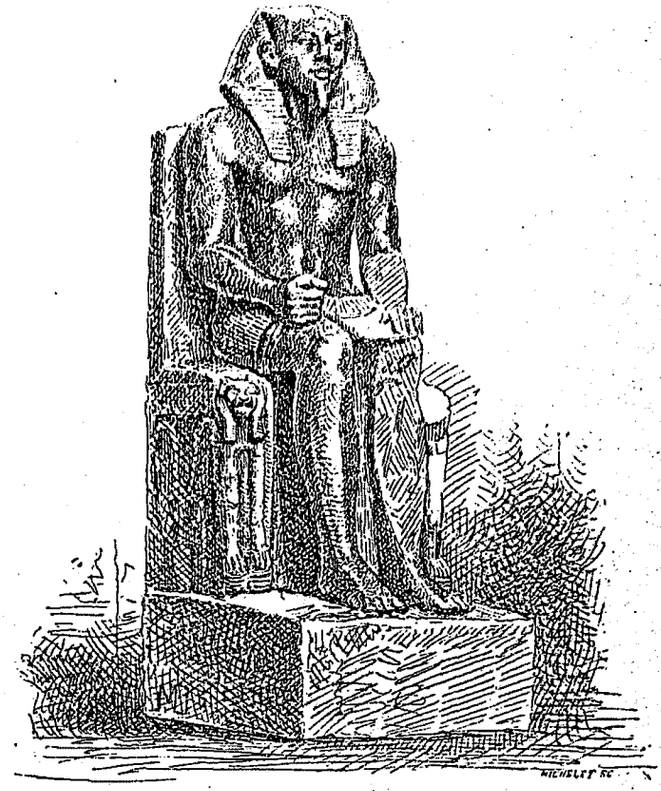


Fig. 34.

moulage se voit au Louvre. Ce morceau de sculpture, si on s'en rapporte aux chronologies, serait donc âgé d'environ cinq mille ans, et il faut bien penser qu'un art d'une telle puissance ne s'est pas formé instantanément! Les archéologues s'accordent pour trouver que la ressemblance du Pharaon a dû être recherchée. Le *sphinx* est un type devenu classique qui a eu l'Égypte pour point de départ et y a joué un très grand rôle dans la décoration. Cet animal factice était le symbole de la force unie à l'intelligence. On n'appliquait ce mode de représentation qu'à un dieu



Fig. 35.



Fig. 36.

ou à un roi. Les sphinx féminins sont une rare exception; malgré que le nom soit grec, il n'y a rien de commun entre le sphinx égyptien et la légende grecque d'Œdipe; nous n'avons pas à rechercher ici le point de départ de cette transformation. On possède au Louvre une collection magnifique de sphinx; le plus remarquable

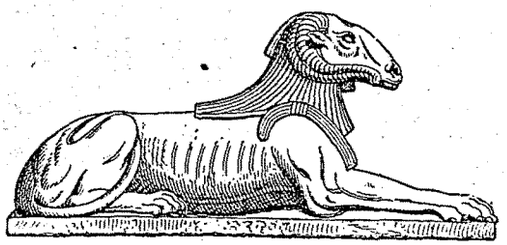


Fig. 37.

est celui en granit rose trouvé à Tanis, portant le n° 23 du catalogue (fig. 35 et 36); il représente probablement un roi de la douzième dynastie, et a été, plus tard, usurpé par Minephtah II (dix-neuvième dynastie).

Longtemps après, Scheschenk Ier (1), fondateur de la

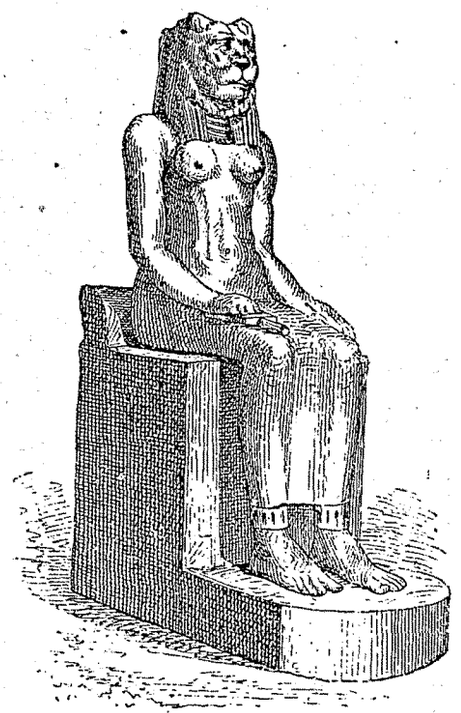


Fig. 38.

vingt-deuxième dynastie, qui donna asile à Jéroboam, envahit Juda avec lui et pilla Jérusalem en 962, fit substituer ses *cartouches* (2) à ceux de Minephtah. Ces usurpations par les inscriptions sont fréquentes dans les monuments égyptiens.

Il y a des sphinx à tête d'épervier et à tête de bélier (criosphinx); ces derniers (fig. 37) sont alternés à Karnak avec ceux à tête d'homme. La statue de Khèphrèn (fig. 34)

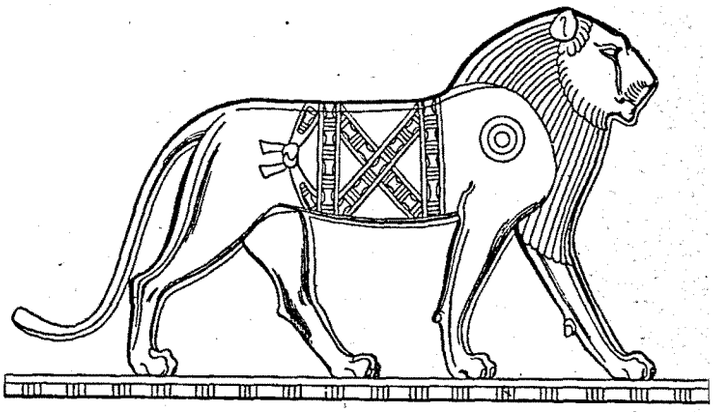


Fig. 39.

et le sphinx (fig. 35) sont coiffés du *klaft*, coiffure royale typique de l'Égypte formée d'une bande d'étoffe rayée, terminée par deux pattes retombant sur la poitrine. Cette coiffure est souvent surmontée de l'*uræus*, aspic ou vipère lovée, ayant la faculté singulière de dilater à volonté la partie antérieure de son corps et que nous retrouverons en examinant les autres coiffures égyptiennes.

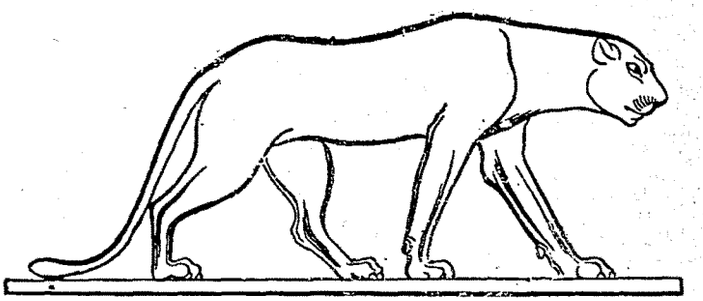


Fig. 40.

Le *lion*, reproduit tant de fois, avait, sans doute, par sa force et sa beauté, produit sur les Égyptiens, comme sur la plupart des peuples de l'Orient, une grande impression; ils donnent sa tête à la *déesse Sekhet* (fig. 38) et nous montrent des représentations en bas-relief d'une puissance et d'un style admirables (fig. 39 et 40). Ce lion et cette lionne viennent de Thèbes (dix-sep-

(1) Ouazkhopirrî Sotpenrî Shashongou I Miamoun (Σεσόγχις): le Sèsac de la Bible.

(2) *Cartouche*, encadrement de forme elliptique, que les Pharaons avaient choisi pour y inscrire leur nom propre; ce n'est qu'un sceau plus ou moins allongé. Il y a le cartouche prénom qui exprime toujours une assimilation du roi au soleil, c'est le nom divin, et le cartouche nom propre précédé des mots « fils du soleil », c'est le nom terrestre.

L'usage du cartouche paraît remonter à la cinquième dynastie.

tième et dix-huitième dynasties); nous les reproduisons d'après Prisse d'Avennes.



Fig. 41.

Les mêmes qualités s'appliquent à d'autres animaux, ainsi qu'on peut en juger par la figure 41, représentant un jeune chasseur avec une *gazelle* et deux *chiens*.

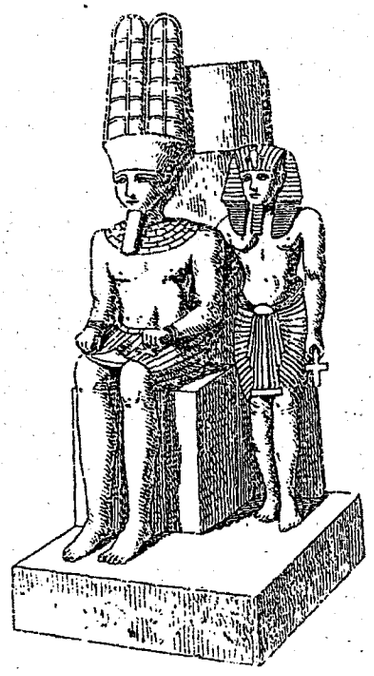


Fig. 42.

On ne peut s'occuper de l'Égypte sans indiquer certains dieux dont les noms reviennent sans cesse dans les descriptions.

Il y a d'abord le dieu suprême thébain, *Ammon-Ra*. Il a le double caractère de dieu abstrait en tant que Ammon (caché) et de dieu visible en tant que Ra (le soleil). Il est coiffé de deux longues plumes droites qui affectent quelquefois la forme d'un réseau, et est vêtu de la schenti. La figure 42, qui le représente accompagné d'un pharaon, provient du musée de Turin. Le roi tient dans la main gauche le signe de vie ou croix ansée.

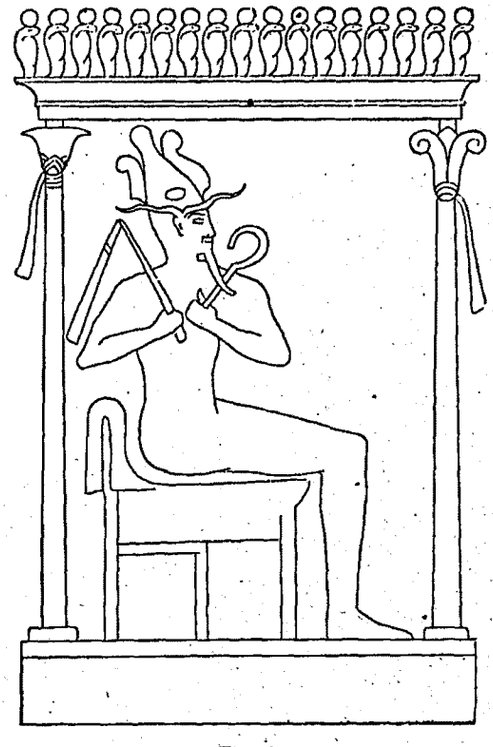


Fig. 43.

Osiris a régné sur la terre et a laissé un tel souvenir de ses bienfaits qu'il est devenu le type du bien sous le nom d'Ounnowré, et que Set, son meurtrier, est devenu le type du mal. Osiris est représenté avec la coiffure sacrée atew, composée de la mitre blanche, de deux plumes d'autruche, des cornes de bélier et de l'urœus. Il tient dans la main droite le *flagellum*, fouet, insigne de la souveraineté, et dans la main gauche le *pedum*, sorte de houlette ou crosse, aussi insigne de commandement (fig. 43, portion de stèle du Louvre, C, 76).

On doit remarquer que les têtes (fig. 1, 34, 35, 36, 42 et 43) ont quelquefois sous le menton un appendice en forme de barbe; cependant, les Égyptiens se rasaient absolument, ainsi qu'on l'observe dans les représentations de personnages vivants; c'est là un insigne qui a un caractère sacré et n'implique nullement une mode.

Isis, femme et sœur d'Osiris, le ramène à la vie après qu'il a été tué par Set; Osiris ressuscité s'appelle Horus, et Isis est, par la suite, considérée comme la mère

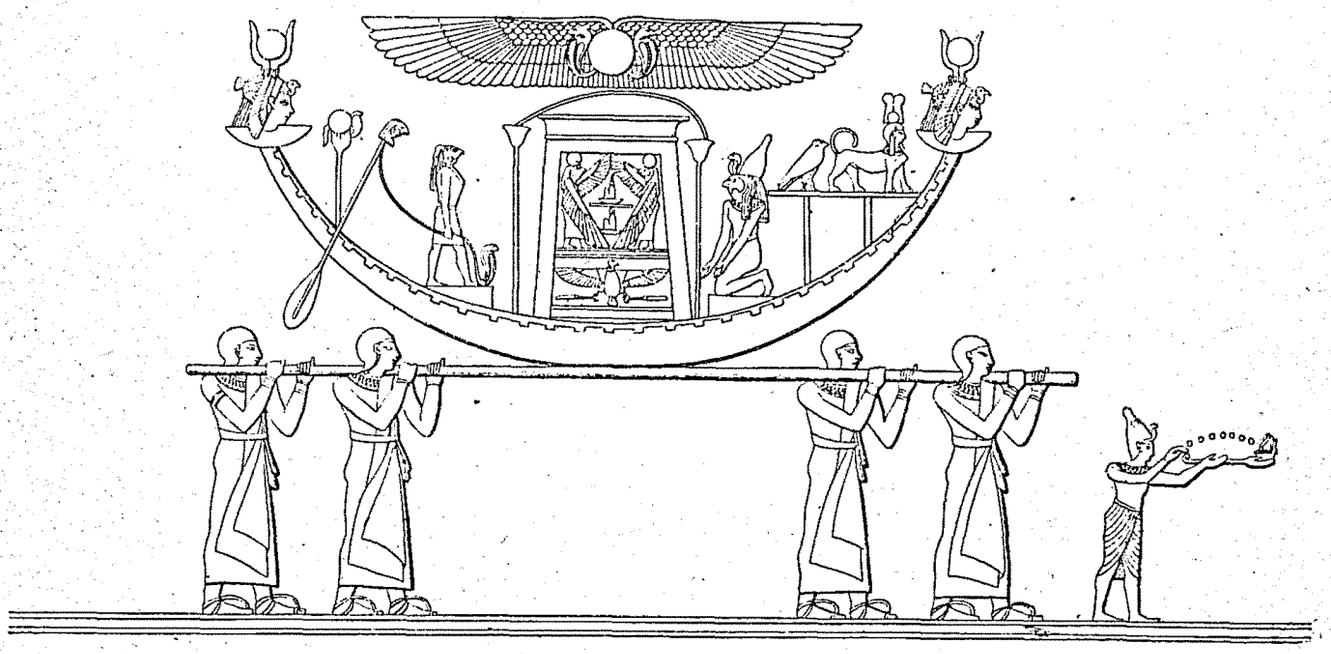


Fig. 44.

d'Horus; dans ce rôle elle se confond avec Hathor; tout cela est assez compliqué. Puis, il y a les divers personnages à têtes d'animaux : ainsi, dans la figure 44, qui vient d'un bas-relief d'un temple de Philœ, on voit une *barque symbolique* dont l'arrière et l'avant sont décorés d'une tête d'Isis; à l'arrière, une rame est manœuvrée par un personnage à tête d'épervier; à l'avant, un autre personnage portant une tête analogue, plus la couronne

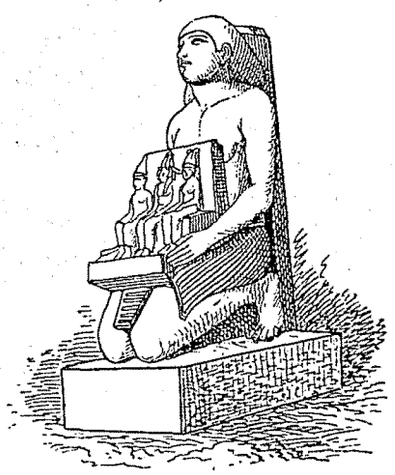


Fig. 45.

de la basse Égypte (1), est agenouillé devant un petit autel en forme de coffre qui occupe le centre. Devant les prêtres qui portent la barque, on remarque un pharaon tenant une cassolette où brûlent des parfums. La composition générale est intéressante.

Tous les temples sont dédiés à une triade de dieux qui varie suivant le pays, mais qui représente toujours une même pensée. Ces triades ont donné lieu à un arrangement assez pittoresque, consistant en un petit autel que porte un *personnage agenouillé* (fig. 45). Celui-ci, en basalte noir, a été découvert au XVIIIe siècle sur la voie Flaminienne, à environ dix lieues de Rome; il est de Psamétik (vingt-cinquième dynastie).

Les figures de bas-reliefs et de peintures égyptiennes étant, depuis quelques années, reproduites en grand nombre dans les livres à l'usage des établissements d'instruction publique, il est inutile de multiplier les types.

La sculpture des bas-reliefs est presque toujours peinte; la peinture est traitée à plat, sans autre modelé que les traits du dessin. Les couleurs le plus souvent employées sont le blanc, le noir, le bleu, le rouge, le brun, le vert et le jaune; elles correspondent aux sept godets creusés dans la plupart des palettes trouvées dans les tombeaux. Elles paraissent avoir été employées à l'eau mélangée d'une gomme souple, comme la gomme adragante, ou de quelques autres mucilages de même nature. Quelquefois on a appliqué sur les peintures un vernis composé d'une matière résineuse qui a noirci avec le temps et gâté les couleurs qu'il recouvre. Mais, généralement, les peintures intérieures et extérieures sont très bien conservées.

(1) Voyez figure 48.

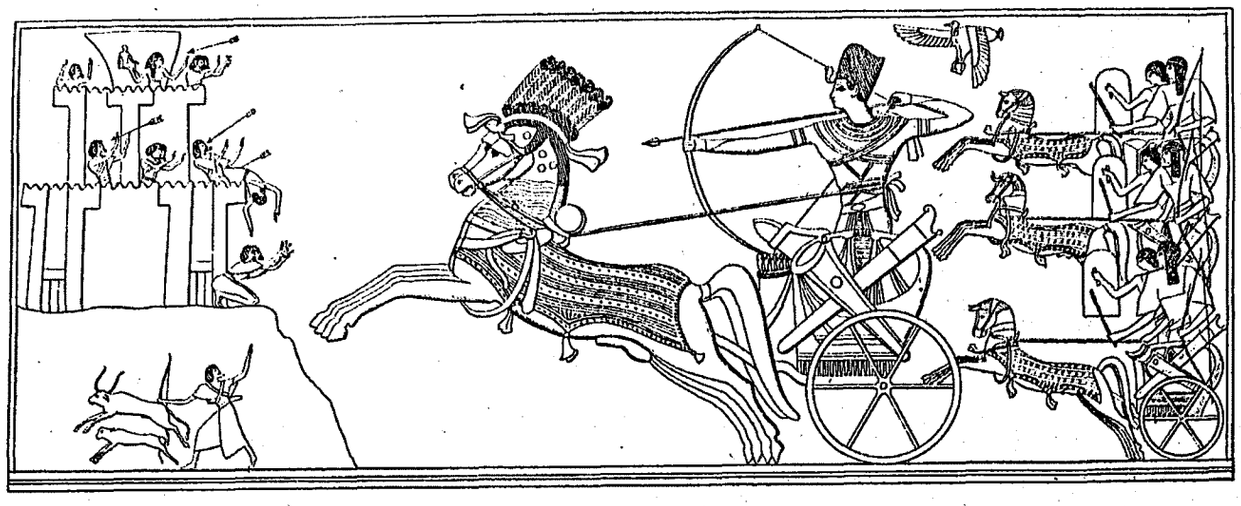


Fig. 46.

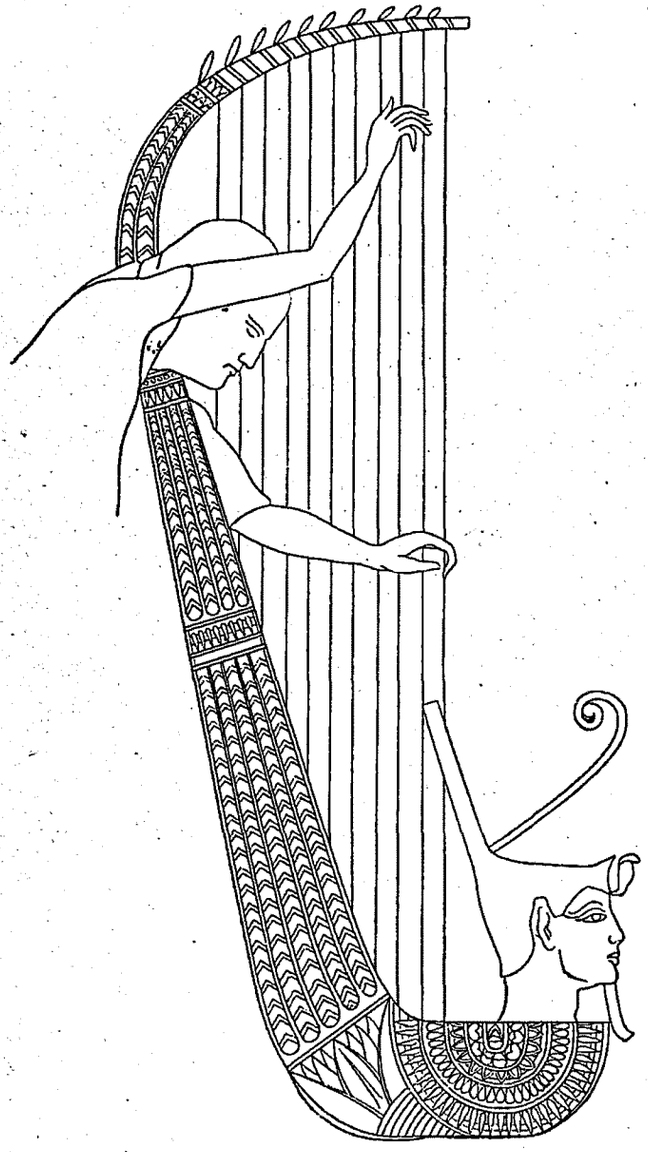


Fig. 47.

L'arrangement des sujets est ordonné d'une manière précise et saisissante; quelle que soit la scène (fig. 29, 30), l'équilibre est toujours observé. La figure 46, tirée d'Ipsamboul (bas-relief colorié, pl. XII, XIII et XIV de l'ouvrage de Champollion), représente des *assiégés dans une forteresse* construite sur une montagne. Comme d'habitude, le roi Ramsès II est figuré dans des dimensions démesurées par rapport aux autres personnages.



Fig. 48.

Les chars qui le suivent sont placés en hauteur les uns au-dessus des autres. Dans les peintures comme dans les bas-reliefs, les têtes et les pieds sont dessinés de profil, alors que le corps est souvent de face ou de trois quarts; les yeux sont indiqués de face; la couleur de la chair distingue les sexes et le rang. Généralement les hommes ont le nu brun et les femmes jaune clair; quelquefois, cependant, on trouve des hommes au teint jaune sous la cinquième dynastie, et des personnages aux chairs roses vers l'époque de Thoutmès IV (dix-huitième dy-

nastie). L'homme et la femme sont représentés dans la plénitude de leur beauté, c'est-à-dire jeunes; la femme avec une sveltesse et une élégance de formes idéales, pour lesquelles la draperie n'est jamais un voile (fig. 54 et 55).



Fig. 49.

Les coiffures sont extrêmement variées. On en remarque d'abord deux sortes, nommées couronnes. Celle dite *couronne rouge* représente la haute Égypte. On la voit sur la figure 47 qui provient du tombeau de

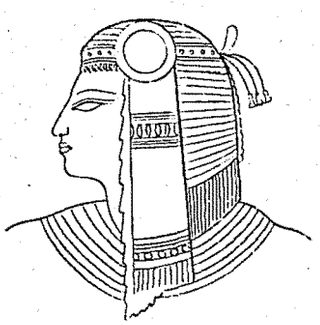


Fig. 50.

Ramsès II; elle forme le bas d'une harpe des bardes de ce roi et a été donnée par Prisse d'Avennes et par



Fig. 51.

Champollion (tome III, page 261). La couronne du Midi ou de la basse Égypte, dite *couronne blanche* (fig. 48), a la forme d'une mitre, ainsi que le montre une tête de Psamétik II (vingt-cinquième dynastie). Les deux couronnes réunies constituent la couronne royale complète, dite le *pschent*. Le casque affectait la forme de la figure 49, tête de Ramsès X dans les peintures de tombeaux de Biban-el-Molouk. Dans les mêmes peintures on remarque une coiffure différente composée d'une bande rayée portée de côté (fig. 50). A Beit-el-Oualli, près Kalabscheh, en Nubie, Ramsès II est représenté, comme dans la figure 51, avec l'urœus.



Fig. 52.

Les reines portaient dans leur coiffure, en outre de l'urœus, un emblème très caractéristique, le vautour. Cet insigne est aussi une assimilation à la divinité. Maut, l'épouse d'Ammon, a le vautour pour emblème. On



Fig. 53.

prétend même que les Égyptiens croyaient que le vautour était toujours femelle et qu'il n'y avait pas de mâle dans cette espèce d'animal! *Ahmès* ou Amôs, épouse de Thoutmès Ier, est représentée avec le vautour dans les peintures de Gournah (fig. 52); mais, à l'époque des Ptolémées, le vautour est abandonné; *Cléopâtre* est coiffée comme dans la figure 53, qui vient de Dendérah.

Une des représentations de reines des plus intéressantes est le portrait de la *reine Taïa* (fig. 54) en relief très bas, qui dessine et modèle à peine le contour, et peint, que nous a donné Prisse d'Avennes, et qui vient du tombeau d'Aménophis III (dix-huitième dynas-

tie). Taïa était fille d'un *Jouaà* et d'une Touaà. Ces noms n'étant ni égyptiens ni sémitiques, on les suppose lybiens; la reine Taïa serait de race blanche, ce qui expliquerait la délicatesse et le soin exceptionnel avec lequel cette peinture a été traitée; les chairs paraissent roses au travers de la robe en mousseline rayée et transparente (1); le voile est bleu; le vautour jaune est redessiné en rouge; les bracelets sont bleus bordés de jaune. C'est le vautour mitré de la coiffure qui caractérise la maternité.



Fig. 54.

Au spéos de Beit-el-Ouali, la *déesse Anoukè* allaitant *Ramsès II* a une coiffure qui diffère encore des précédentes (fig. 55).

(1) Voir la délicieuse peinture de la *Joueuse de mandore*, de l'hypogée d'Abd-el-Gournah, que Prisse d'Avennes a donnée dans son magnifique ouvrage. On y remarque la même transparence de l'étoffe et une gracilité de corps indéfinissable.



Fig. 55.

Les fouilles ont livré peu de grands *vases* et beaucoup de petits *pots* servant à divers usages (fig. 56 et 57). Cependant les Égyptiens connaissaient des procédés de céramique qui donnaient des produits intéressants; telle était la faïence dite à tort porcelaine égyptienne,

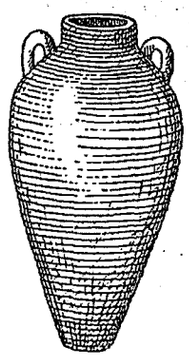


Fig. 56.



Fig. 57.

composée de sable blanc légèrement fondu, que recouvre une couverte d'émail coloré faite de silice et de soude, avec addition d'une matière colorante. Les vases sont,

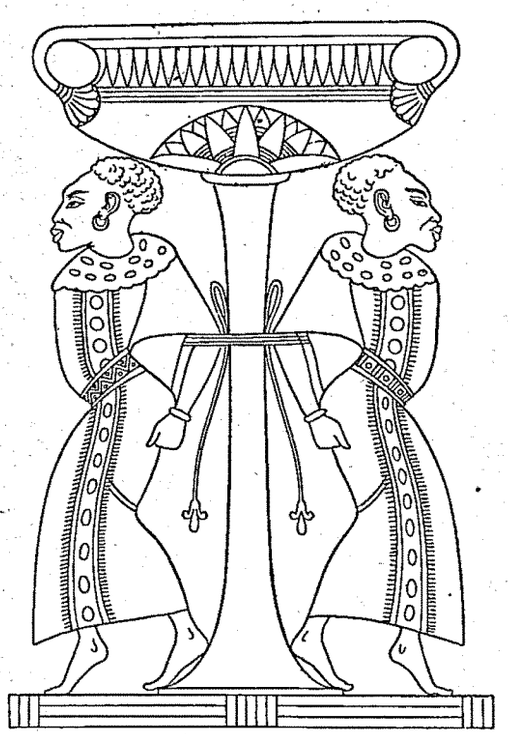


Fig. 58.

d'ordinaire, de couleur bleue ou vert pomme. Un très petit nombre d'entre eux sont ornés de figures d'animaux; on y rencontre quelquefois des fleurs, des lotus

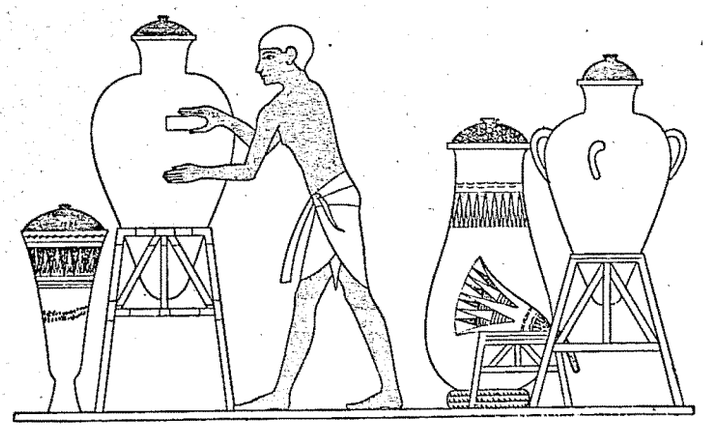


Fig. 59.

et des ornements. C'est donc dans les bas-reliefs peints qu'il faut chercher quelques types (fig. 58 à 61) qui indiquent comment ils comprenaient la décoration et à quel haut degré ils ont porté cet art; ces représentations, données par Prisse d'Avennes, proviennent de la nécropole de Thèbes et appartiennent aux quatorzième, quinzième et dix-huitième dynasties.



Fig. 60.

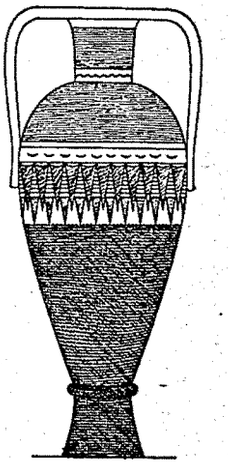


Fig. 61.

On est presque réduit également aux représentations peintes pour les meubles égyptiens. Ils présentent

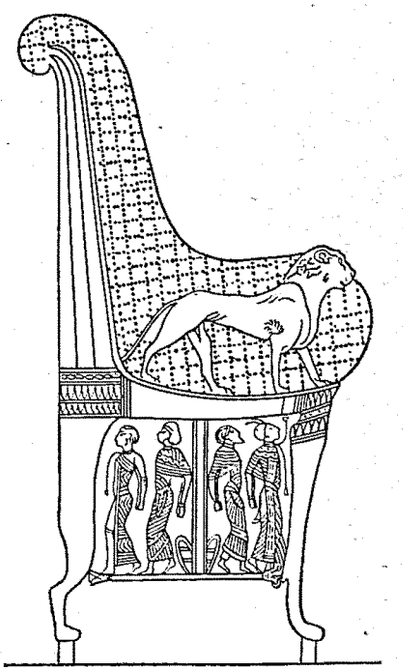


Fig. 62.

une grande recherche; les *fauteuils* (fig. 62 et 63), pris dans la nécropole de Thèbes par Prisse d'Avennes, sont des accessoires du mobilier de Ramsès III (vingtième dynastie). Dans la figure 62, les pieds, traverses et

dossiers sont bleus; les personnages sont jaunes sur fond rouge. Le lion est jaune redessiné en rouge. Dans

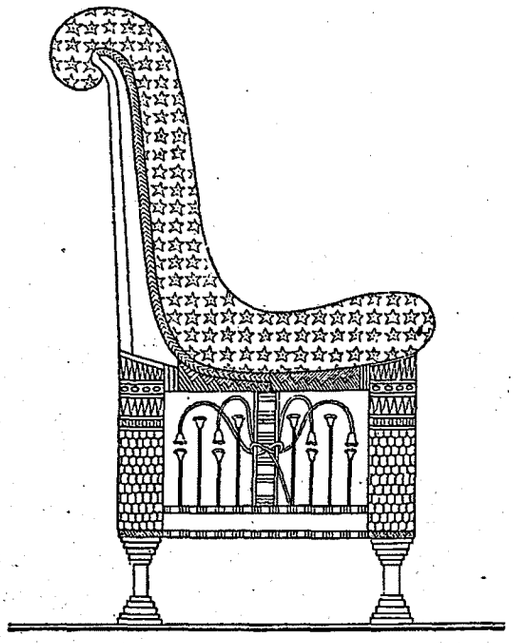


Fig. 63.

la figure 63, l'étoffe est bleue avec étoiles jaunes; tout le reste est jaune avec redessinés rouges.



Fig. 64.



Fig. 65.

Il y a des fauteuils égyptiens au Louvre et au Musée britannique; ils sont en cèdre incrusté d'ivoire.

Si on étudie les accessoires de toilette, on reste surpris de leur nombre et de leur variété de formes ingénieuses et même spirituelles.

Les manches de *miroir* représentent le plus souvent une tige de lotus ou de papyrus surmontée d'une fleur épanouie d'où sort le disque de métal poli; ou bien une jeune fille, nue ou vêtue d'une chemise étroite, le tient en équilibre sur sa tête. Les *chevets*, sorte de croissants avec un pied, sur lesquels on appuyait la tête pour dormir, étaient décorés de reliefs empruntés à des mythes religieux, et la tête grimaçante d'un dieu sert de motif sur les bas côtés ou sur la base.



Fig. 66.

Le bois était travaillé avec un art infini, comme nous

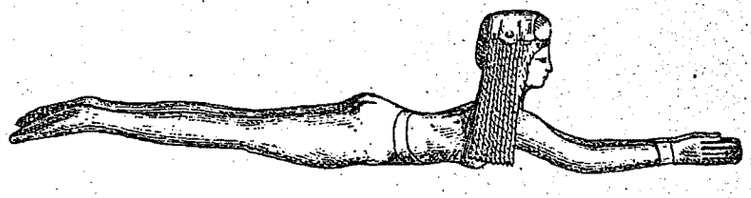


Fig. 67.

le montrent les *cuillers à parfums* du musée du Louvre. La figure humaine vient se mélanger adroitement avec les plantes et les lotus: une jeune fille joue du luth au milieu des lotus où les oiseaux reposent (fig. 64); une autre semble danser au son de l'instrument dont elle joue (fig. 65); une femme porte de gros bouquets et des oiseaux (fig. 66); un portefaix élève un fardeau (fig. 68); souvent la figure humaine forme un manche à elle toute seule (fig. 67) (1).

(1) La gravure a renversé les figures 64, 65 et 66.



Fig. 68.

Dans les figures 69, 70, 71, ce sont les fleurs et boutons de lotus qui constituent la seule décoration avec des agencements excessivement ingénieux.

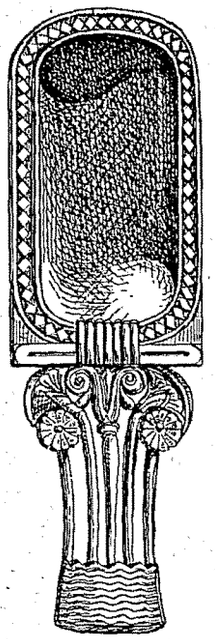


Fig. 69.

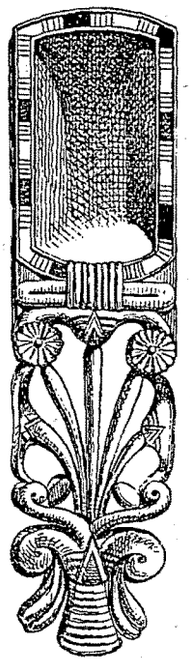


Fig. 70.

Il ne serait pas exact de parler d'émaux cloisonnés pour l'Égypte. Sur beaucoup de bijoux, il existe bien des cloisons réservées par de minces feuilles d'or ou d'argent, mais ces cloisons ne sont pas remplies par une matière qui s'y serait incorporée par la cuisson. Là où d'autres peuples mettront de l'émail, les Égyptiens insèrent des découpures faites dans des pierres dures, demi-fines, telles que la cornaline, l'améthyste, le lapis-lazuli, la turquoise, le jaspe, etc., souvent des pâtes de verres de différentes couleurs. La pièce n'a pas passé au feu; cela explique comment le remplissage manque souvent, comme dans le merveilleux *bracelet* (1) du Louvre (fig. 72), qui est décoré avec un *griffon* (2) et un *lion* accroupis. Le bracelet (fig. 73) est aussi remarquable : d'un côté c'est un personnage qui coupe des herbes d'eau avec sa faucille, et, de l'autre, une jeune fille qui joue de la mandore, montée sur un petit bateau. Des artisans de cette habileté ne pouvaient non moins réussir dans la monture des *anneaux à cachet* (fig 74) et dans la fabrication

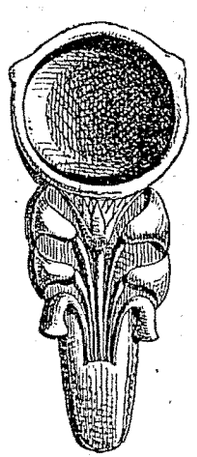


Fig. 71.

(1) *Bracelet* (*armilla*, ψέλλιον ou ψέλιόν), objet de toilette de forme circulaire, qui se place aux bras et aux jambes. *Torsques* ou *torquis* se dit d'un bracelet en forme de corde enroulée, comme en portaient les Perses et les Gaulois.

(2) *Griffon* (*gryphus*, *gryps*, γρύψ), animal fabuleux qui a le corps et les pattes d'un lion surmontés de la tête et des ailes d'un aigle, réunissant ainsi la force et l'agilité; emblème de la vigilance.

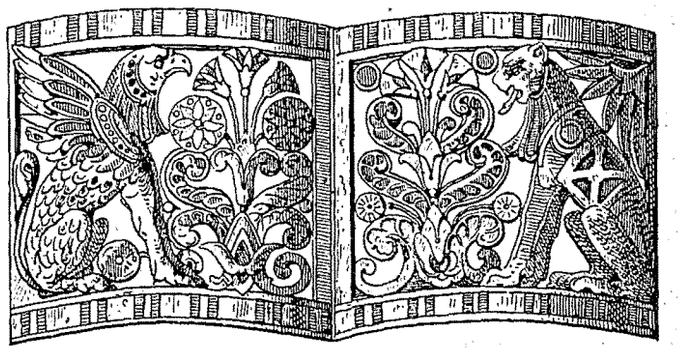


Fig. 72.

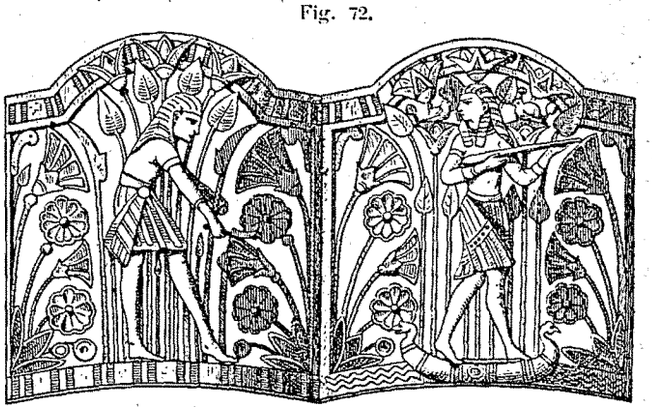


Fig. 73.

des *boucles d'oreilles* (fig. 75 et 76). Mais les *colliers* (1) fournissent un champ encore plus vaste, et les vitrines des musées du Louvre, de Turin et de Boulaq, sont pleines de ces objets trouvés le plus souvent dans les tombes royales. Le *scarabée* (fig. 77) et l'*épervier* (fig. 78) leur servent de pendant. Les scarabées d'Égypte sont innombrables; on en a trouvé de toutes tailles et de toutes matières, et cela parce qu'il



Fig. 74.



Fig. 75.



Fig. 76.

représente en écriture hiéroglyphique un mot qui signifie à la fois *être* et se *transformer*, la *puissance créatrice* et le *monde*. L'épervier est l'oiseau d'Horus, lequel symbolise la renaissance de la divinité.

(1) *Boucles d'oreilles* (*Inaures*, ἐλλόβια, ἐνώτια); ces objets de toilette, portés spécialement par les femmes, ont varié de formes à l'infini.

Collier (*monile*, μάννος), objet de toilette presque universellement porté par les femmes dans l'antiquité. *Collare* ou *collaris*, collier de chien ou d'esclave.

Le bijou (fig. 79) des collections du Louvre, en or, incrusté de pâtes de verre, a pour but de représenter le soleil se succédant à lui-même dans ses phases diurnes et nocturnes.

Les Égyptiens ont traité avec un soin particulier les *ailes* qui accompagnent leurs oiseaux ou leurs figures symboliques; on vient de le remarquer dans les deux figures précédentes. La figure 80, tirée d'une peinture de temple en Nubie, représente une de ces gracieuses déesses ailées, *Isis* et *Nephthys*, que l'on trouve si souvent sur les cuves de pierres (fig. 2) et sur les caisses en cartonnage. Une aile est levée, l'autre est baissée vers le sol avec un mouvement d'une énergie

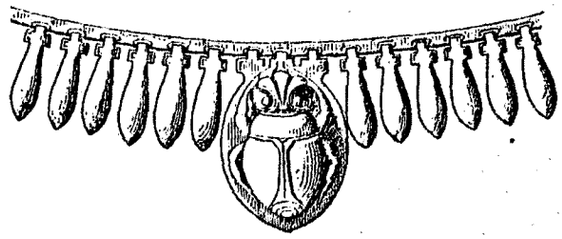


Fig. 77.



Fig. 78.

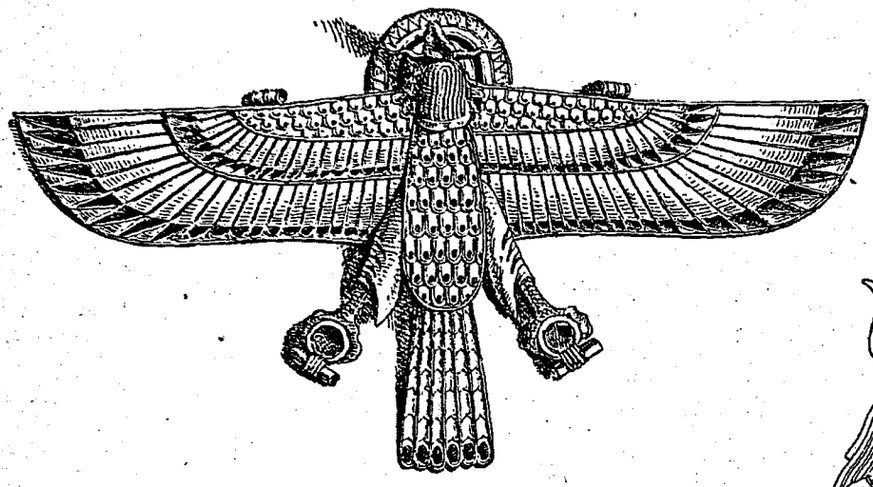


Fig. 79.



Fig. 80.

particulière. Isis tient à la main gauche la croix ansée, et, à la droite, le sceptre des dieux; sur sa tête est le disque solaire.

Le *disque solaire* lui-même, accompagné d'ailes, est le motif obligé de tout couronnement de l'architecture égyptienne; il représente la marche du soleil dans le ciel; il est souvent accompagné de deux urœus (fig. 2 et 4).

III. — CARACTÉRISTIQUES

Les Égyptiens ne furent pas un peuple morne, exclusif, religieux quand même, toujours occupé de l'autre monde et ne faisant aucun cas de la vie; on n'est pas ainsi avec une terre fertile, un fleuve majestueux et un ciel sans nuages.

L'histoire n'indique pas absolument une suprématie sacerdotale qui aurait adopté des types correspondant à certaines idées qu'elle imposait comme un devoir religieux, et que les artistes ont suivi pendant une succession de trente ou quarante siècles.

L'Égypte antique n'a jamais été une théocratie; seulement, le premier prêtre, c'est le roi; il est assimilé à la divinité et reçoit un véritable culte; il ne néglige rien pour perpétuer sa mémoire royale et pour s'assurer une tombe inviolable. Hélas!

Le paysage est simple, peut-être monotone; ses lignes, qui s'allongent planes, pour se prolonger encore et s'interrompre çà et là, impriment à la nature une sorte de tranquillité. Aussi, les monuments doivent leur caractère constant à leur extension horizontale, aux larges bases que fournit l'inclinaison de leurs murs, à la simplicité des formes, au contraste et à la disproportion entre la stature de l'homme et l'immensité de l'ouvrage. Sur des colonnes, généralement assez rapprochées les unes des autres, règnent des entablements très simples composés d'une haute plate-bande et d'une grande moulure formée d'une gorge et d'un listel; on ne trouve ni arcs, ni voûtes. Les Ptolémées, malgré l'influence grecque, ne changent que quelques détails à des données conformes au climat et aux mœurs; le temple de Dandour, qui appartient au règne d'Auguste, est encore dans le style ancien.

En sculpture, les débuts sont absolument réalistes (fig. 31, 32, 33, 34); le degré auquel est arrivé ce peuple à ces époques reculées est remarquable. Plus tard, il confirme ces qualités d'observation de la nature en les appliquant à des nécessités décoratives qui ne s'étaient pas manifestées autant à la première heure. On élimine, on supprime les détails pour ne garder que les grandes lignes et l'allure; du reste, le granit, la diorite et le basalte, matières que l'on emploie pour être indestructibles, n'admettent pas des refouillements délicats, et, une fois l'habitude prise, on la gardera.

Ces ouvrages nous représentent leur corps grand, maigre, élancé, aux épaules larges et pleines, aux pectoraux saillants, aux bras longs, nerveux et terminés par une main fine; le buste est allongé, les hanches peu développées; la jambe sèche et aux muscles bien accusés repose sur des pieds cambrés, longs et minces. Les traits ont un certain caractère de mélancolie, toujours de douceur; si le front est un peu bas, les yeux sont bien ouverts; le nez a des ailes délicatement coupées; la bouche, aux lèvres fortes, garde un sourire indescriptible; le menton, à la courbe un peu courte, est d'une finesse extrême de contour (1): voilà l'idéal égyptien.

La peinture n'est pas en Égypte un art indépendant comme elle l'a été chez d'autres peuples; elle est toujours subordonnée à l'architecture et à la sculpture; seule, elle ne consiste que dans un trait renfermant des tons entiers et plats. Le caractère de ses formes est le même que celui des bas-reliefs; la figure joue toujours le rôle le plus important et occupe plus d'espace dans la décoration qu'elle ne l'a fait chez aucun peuple; l'ornement l'encadre.

L'imitation de la flore, par le lotus et par le papyrus spécialement, déjà sensible dans les périodes les plus anciennes, ne fait que s'accentuer et devient littérale dans les chapiteaux de l'époque ptolémaïque.

La variété dans l'invention, l'arrangement avec des éléments très simples, l'emploi judicieux de la matière et la délicatesse du travail caractérisent les objets et les bijoux égyptiens; les premiers et les plus anciens dans l'histoire de l'art, ils ont été souvent imités et rarement dépassés.

(1) Selon M. Maspero, les personnages dont il vient de démailloter les momies indiquent le type suivant : « hommes et femmes sont grands, élancés, fortement bâtis. Ils ont le buste ample, large, vigoureux, les jambes noueuses et sèches, les pieds effilés et bien cambrés, les mains fines, les bras longs, les muscles de l'épaule et du cou développés à l'extérieur. La tête est plutôt petite par rapport au corps, allongée d'avant en arrière, étroite à la hauteur des tempes, lourde dans la partie du bas. Le nez est long, mince, droit le plus souvent; les yeux sont petits et rapprochés l'un de l'autre, la bouche est large et bien garnie, la chevelure drue, bouclée chez les hommes, ondulée chez les femmes. »

IV. — COMPOSITION

Le professeur ne cherchera pas à faire exécuter des applications décoratives de cette époque; il se bornera à faire copier quelques types et à les expliquer.

Les Égyptiens ont réalisé le grand problème de composition artistique qui consiste à faire grand et simple à la fois.

En effet, leurs monuments déterminent une impression d'immensité, malgré leurs lignes très sobres, parce que les détails accessoires sont conçus de manière à ramener au sentiment de l'échelle : les obélisques et les allées de sphinx, l'accumulation de filets et de zones horizontales ou de rudentures et cannelures verticales, puis les détails et les personnages sur les fûts des colonnes, de filets et de tiges de lotus sur les chapiteaux (fig. 7 à 16), etc., etc.

C'est par parti pris que, dans les bas-reliefs et dans les peintures, les personnages ont la tête et les pieds de profil lorsque le corps est de face ou de trois quarts. Le bas-relief ou la peinture représentent nécessairement une action lorsqu'il se trouve plusieurs personnages; de plus, ces procédés n'impliquent pas de profondeur; en conséquence, les acteurs ne doivent pas paraître oublier ceux avec lesquels ils agissent pour regarder le spectateur; de plus, le raccourci est rarement satisfaisant dans les jambes et dans les pieds vus de face, si on ne développe le pied penché en avant, comme on le verra dans les périodes postérieures; les Grecs dessineront aussi leurs figures de profil dans les vases peints.

La stylisation du papyrus et du lotus une fois admise, quelque obscure que soit pour nous leur interprétation, le principe est suivi jusqu'au bout. Ce thème décoratif satisfait seul à tous les besoins de remplissages, tant est grand, dans le goût de ces artistes, le désir de produire des œuvres simples. Ils y ajoutent quelques combinaisons presque géométriques, surtout de lignes courbes (fig. 19, 20, 21), et la rosace, plutôt en remplissage qu'isolée (fig. 21, 23, 24 et 26). La fleur ou le bouton du lotus et du papyrus possèdent toujours chacun leur tige, qui, elle-même, émerge souvent de lignes, ondulées horizontalement ou verticalement pour représenter de l'eau (fig. 9, 12, 23, 24, 28, 29 et 73). Quelquefois deux fleurs sont adossées (fig. 20 et 65); cet arrangement a pu tenter l'artiste; mais il constitue une dérogation aux lois de la raison.

Ouvrages à consulter :

Description de l'Égypte ou recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, etc. 15 vol. grand in-folio.

Monuments de l'Égypte et de la Nubie, par Champollion. 4 vol. grand in-folio en partie coloriés.

Les Monuments de l'Egypte, par Lepsius; Berlin, 1849, 12 volumes in-folio.

Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments, par Prisse d'Avennes. 2 vol. grand in-folio, plus un texte par Marchandon de la Faye, 1879.

Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Égypte, par MM. Perrot et Chipiez.

La Vie privée des anciens, Égypte, Asie, Grèce, Italie (2,500 pages, 3,000 figures). Texte par René Ménard, dessins de C. Sauvageot. 4 volumes.

L'Archéologie égyptienne, par Maspero.

LIVRE DEUXIÈME

ASSYRIE ET CHALDÉE, PERSE, PHÉNICIE, PALESTINE

I. — HISTOIRE

On en est encore aux conjectures sur les temps primitifs des tribus chaldéennes et assyriennes, disséminées sur les bords du Tigre et de l'Euphrate; cette incertitude importe peu dans l'histoire de l'art. Il suffit, pour raccorder la marche des influences, de savoir que des rois d'Égypte du nouvel empire thébain et de la dix-huitième dynastie ont envahi ces pays (1800 ou 1600 avant J.-C.), et de rappeler que cette dynastie correspond avec l'apogée de l'art égyptien. La domination égyptienne représente en Assyrie la durée de ce qu'on nomme le *premier empire assyrien*.

La *seconde dynastie assyrienne*, plus certaine, comprend quinze rois. Nous citerons : le premier, Salmanasar II; le sixième, Tougoultininip (889-885 avant J.-C.); le septième, Ashshournazirpal, qui rasa ce qui restait de Ninive (Ninive, *Ninoua*, et Kalakh, *Kalkhou*, remontaient jusqu'aux premiers temps chaldéens) et jeta les fondements d'une cité neuve que tous les rois d'Assyrie embellirent successivement; son fils Salmanasar III (860-825), enfin, le quinzième, Salmanasar V, qui détruisit le royaume d'Israël en 735.

La *dynastie des Sargonides* vient ensuite. Parmi ses rois, on distingue : le premier, Sargon (722-705), lequel construit le palais de Khorsabad (Sharoukin); le second, Sennachérib (705-681), qui construit le palais de Koyoundjik et augmente la splendeur de Ninive; le troisième, Asarhadon (681-667), qui, ayant conquis l'Égypte, s'inspire de son art, et Ashshourbanipal (667-626).

Ces rois marquent l'apogée de l'art assyrien.

Le sixième roi de la dynastie des Sargonides, Ashshourakheiddin III (?608-600?) ou Saracos, est vaincu par le Mède Kyaxarès, qui détruit Ninive; deux grands royaumes sortent à la fois de cette conquête: le chaldéen et le mède. Le roi de Perse, Kyros, réunit en 549 la Médie à la Perse.

L'empire chaldéen, dont le siège est à Babylone, fut conquis par le même roi, en 536, sous le règne de Nabounahid, le Balthasar de la Bible (prophète Daniel).

La légende babylonienne a rempli les premiers âges du monde; l'histoire des souverains de Chaldée commence à être certaine à dater de Nabonassar (747-733); Babylone, saccagée deux fois par Sennachérib et par Ashshourbanipal, est restaurée par Naboupaloussour (625-604) et par Naboukoudouroussour II (le Nabuchodonosor de la légende juive), qui fut le héros de cet empire (604-561) et mit fin au royaume de Juda.

Les traditions recueillies sur l'empire médique permettent de croire que Kyaxarès est son fondateur; il meurt en 584. Astyagès, son fils (Ishtouvegou), végéta et se vit enlever la couronne par son vassal Kyros. Donc l'empire mède tombe en 549; mais c'est plutôt un changement de dynastie qu'une conquête: Astyagès et ses prédécesseurs avaient été rois des Mèdes et des Perses, Kyros et ses successeurs sont rois des Perses et des Mèdes.

Le fils de Kyros, Kambyses (529-522), envahit l'Égypte en 525 et y établit, comme on l'a vu (page 1), une dynastie persane.

La dynastie Akhéménide, qui a régné sur la Perse, comprend treize souverains, au nombre desquels: Dareios I, le vaincu de Marathon (490), qui fit construire un palais à Suse (1); Xerxès Ier, celui de Salamine (480), qui fit construire un palais à Persépolis, et, enfin, Dareios III qui, monté sur le trône en même temps qu'Alexandre, fut défait par lui en 330 à Issus (2).

(1) Certains auteurs croient que ce prince est l'Assuérus de la Bible, époux d'Esther; d'autres reportent le même fait à Artaxercès Ier Longue-Main (465 à 425).

(2) Voir, plus loin, la mosaïque de Pompéi (fig. 343) représentant cette bataille.

Les Hébreux, sous Moïse, paraissent s'être trouvés en Égypte à la fin de la dix-neuvième dynastie, sous Minephtah II.

La période des juges va de 1401 à 1095; David vit en 1054 et Salomon de 1010 à 975. Un roi égyptien de la vingt-deuxième dynastie, Ouazkhopirri Sotpenri (Scheschenk Ier) (1), le Sésac de la Bible, pille Jérusalem; dix tribus forment le royaume d'Israël, deux autres celui de Juda en 958.

Le dernier roi d'Israël, Oséé, est vaincu par Salmanasar V, roi d'Assyrie, en 735; rien ne sépare plus l'Égypte de l'Assyrie. Naboukoudouroussour II, roi de Babylone, fait prisonnier, en 586, Sédécias, roi de Juda; les Juifs sont emmenés en captivité.

En 536, Kyros permet aux Juifs de rentrer en Palestine sous la conduite de Zoroubbabel; en 458, un second convoi part sous la conduite d'Ezza. Le temple de Jérusalem reconstruit est achevé en 516.

En 170 Jérusalem est prise et saccagée par Antiochus, roi de Syrie; la Judée devient province romaine en 63.

(1) Le même Scheschenk Ier, qui usurpa avec son cartouche le sphinx de Minephtah du musée du Louvre. (Voyez page 15.)

II — TYPES

Assyrie

On n'a retrouvé que des temples et des tombeaux dans l'Égypte antique, et pas de palais, tandis que les découvertes actuelles n'ont fourni, en Assyrie, que des palais paraissant avoir eu une grande importance, mais aujourd'hui à l'état de ruines informes.

Des restitutions excessivement ingénieuses de ces demeures royales ont été publiées; elles portent surtout sur trois édifices : Khorsabad et Nimroud, placés non loin de Ninive, et Koyoundjik. Le palais de Nimroud, comme on l'a vu, serait le plus ancien, ayant été construit par Ashshournazirpal.

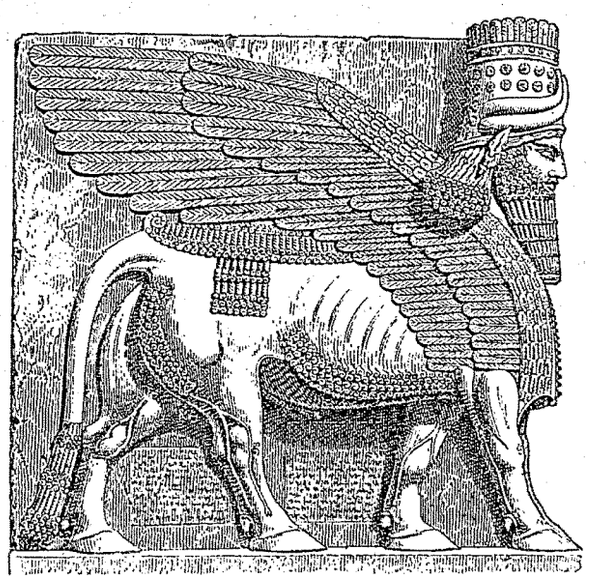


Fig. 81.

Le palais de Khorsabad, royale fantaisie de Sargon (722-705), a été découvert par les Français Place et Botta. Une plate-forme à cheval sur l'enceinte de la ville supporte cent quatre-vingt-six chambres, séparées par un certain nombre de cours constituant trois divisions principales : le quartier des maîtres, le quartier des femmes et le quartier des gens de service.

Les murs, construits en brique, sont très épais; les chambres paraissent avoir été éclairées par le haut. Les bases des portes étaient décorées par des *taureaux à figure humaine* (fig. 81), disposés le plus souvent de façon à regarder le passage.

Quatre de ces étonnantes sculptures, auxquelles appartient notre figure 81, ont été transportées en France et se voient au Louvre; elles ont 4m20 de hauteur. On n'en a pas compté moins de 26 paires au palais de Khorsabad, et, à Koyoundjik, il y a dix de ces colosses sur une même façade. Les seuils étaient quelquefois enrichis d'une *dalle sculptée*, ainsi que le prouve celle conservée au Louvre, qui a 2m03 de longueur et vient de Koyoundjik. Nous en donnons (fig. 82) les motifs principaux de

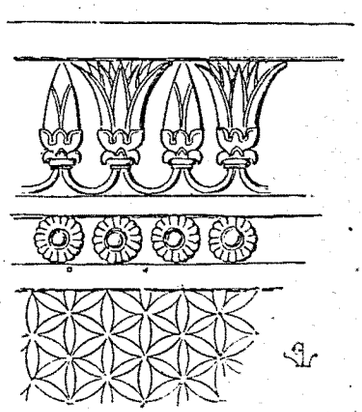


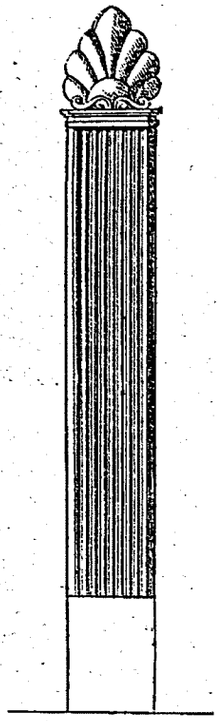
Fig. 82

fond et de bordure; le travail ne consiste presque que dans l'évidement des motifs, qui sont très peu modelés.

Les parois étaient décorées d'interminables bas-reliefs sculptés dans le calcaire ou dans l'albâtre. Les bandes du palais de Sargon, mises bout à bout, n'auraient pas moins de deux kilomètres, ce qui, à 3 mètres de hauteur, produit 6,000 mètres carrés. Certaines parties étaient peintes avec ornements sur un enduit formé de chaux et de plâtre; d'autres, décorées de grandes briques de terre cuite émaillées, représentent des personnages, des rosaces et des animaux généralement sur fond bleu.



Fig. 83.



La figure 83 peut donner une idée des décorations en bas-relief dont on vient de parler; il sera utile de la comparer avec la figure 46 qui représente un sujet analogue dans l'art égyptien. Un emblème protecteur plane au-dessus de la tête du roi; il est formé d'une demi-figure, dont le corps sans jambes est enlacé dans un cercle symbolique; il prend lui-même part au combat en ajustant ses flèches contre les ennemis du roi, et le protège. Les sujets des bas-reliefs retrouvés portent surtout sur des épisodes de guerre et de chasse. C'était une race dure et belliqueuse que celle des Assyriens; aucun peuple n'a poussé plus loin le culte de la force, le mépris des faibles et la cruauté vis-à-vis des vaincus.

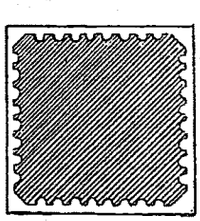


Fig. 84.

La sépulture n'a pas laissé de monuments considérables chez les Chaldéens. Les corps étaient déposés, soit dans des caveaux de briques, soit sous des couvercles en terre cuite, soit dans des jarres cylindriques, et ces réceptacles, entassés les uns sur les autres, ont formé des tertres énormes; par conséquent pas de stèles funéraires. On a bien trouvé à Khorsabad une *stèle* fort intéressante (fig. 84) dont le fût est cannelé comme une colonne et qui est surmontée par une véritable palmette; mais on n'a pu en déterminer la destination.

Les statues sont excessivement rares : le Musée britannique possède celle d'*Ashshournaẓirpal* (fig. 85), trouvée par M. Layard, à Nimroud; le roi tient dans la main droite une sorte de crosse ou houlette, insigne de commandement, analogue à celui des Égyptiens (fig. 43).



Fig. 85.



Fig. 86.

Est-ce leur goût pour la chasse qui a conduit les Assyriens à pousser aussi loin la représentation des animaux? A aucune époque de l'art ils n'ont été figurés avec une main plus sûre, avec autant de vérité que de sobriété. Voyez ce bas-relief (fig. 86) d'Ashshourbanipal, représentant la *lionne* étendue par terre, la tête allongée sur les pattes, dans une pose indolente et féline! Quelle expression de souffrance poignante dans cette *lionne blessée* de deux flèches (fig. 87), qui se traîne sur ses pattes de derrière, se raidissant encore sur celles de devant (1)! A-t-on jamais mieux épuré les lignes et réduit des contours à la forme la plus stricte que dans le *lion* (fig. 88), qui figure dans les décorations en briques émaillées du palais de Khorsabad? Il faut revoir le bas-relief de la figure 83 et constater que, si les personnages sont lourds et gauches, les chevaux sont traités avec élégance. Puis, avec quel soin ils ont été harnachés!

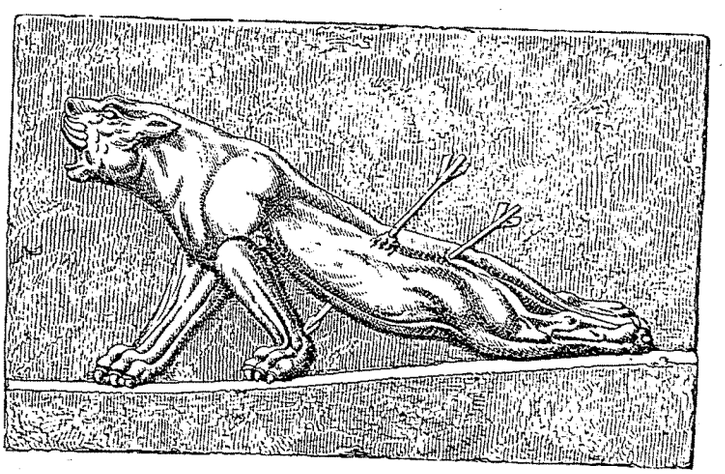


Fig. 87.

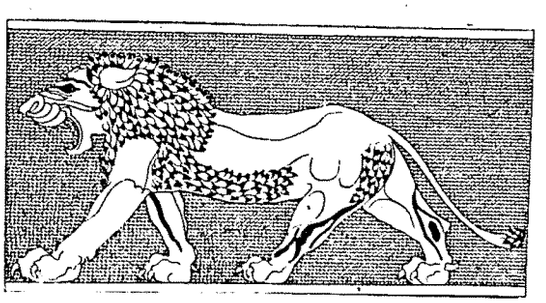


Fig. 88.

Le *lion en bronze* (fig. 89) du musée du Louvre est aussi un des beaux ouvrages de l'antiquité; il a 0m40 de longueur. Probablement il servait de *poids*, ou bien de base et de décoration à l'anneau qu'il supporte, auquel on attachait l'extrémité d'une corde; il a été trouvé par M. Botta, à Khorsabad.

La religion des Assyriens

(1) Ces deux sculptures sont au Musée britannique.

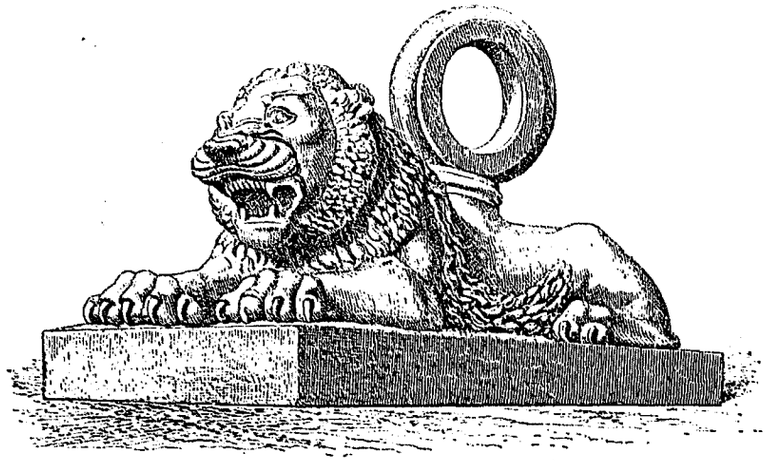


Fig. 89.

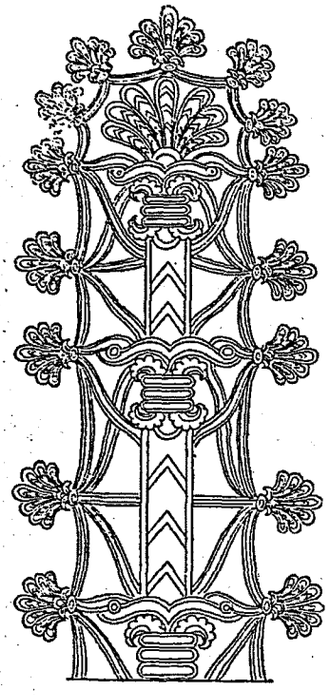


Fig. 90.



Fig. 91.

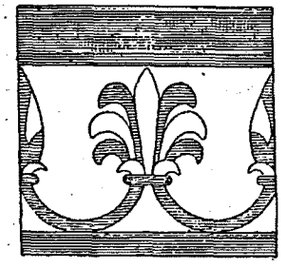


Fig. 93.

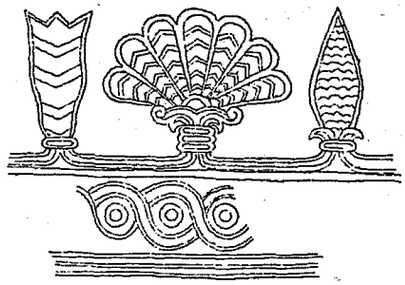


Fig. 94.



Fig. 92.

est à peine connue; les monuments, au lieu de fournir des séries interminables comme en Égypte, présentent peu de types.

Cependant l'Assyrie était pleine de sanctuaires; les textes mentionnent fréquemment l'érection de temples; Babylone surtout en était remplie.

On n'explique d'aucune manière plausible cet ornement (fig. 90), que l'on nomme l'*arbre sacré*, pas plus que le *dieu ailé à tête d'aigle* (fig. 91) que l'on voit au Louvre et qui provient de Nimroud.

Serait-ce un hercule que représenterait ce personnage étreignant un lion, du musée du Louvre (fig. 92)? Il accompagnait probablement les taureaux ailés, car ils sont de la même hauteur.

Dans l'ornement, les types sont assez restreints; le lotus se retrouve, soit comme fleur isolée entre les mains de personnages, soit dans les décorations, ainsi qu'on le voit dans le seuil (fig. 82) et dans celui de la figure 95.

Les motifs des deux bordures extérieures présentent une analogie caractéristique avec des motifs égyptiens (fig. 26).

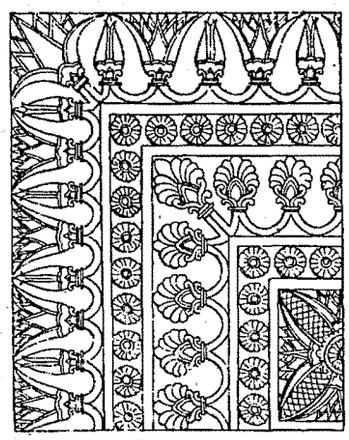


Fig. 95.

Toutefois, les Assyriens sont allés plus loin, et l'on ne saurait leur refuser d'avoir trouvé les premiers ce que l'on nomme la *palmette* (fig. 84, 90, 93, 94 et 95), groupe-

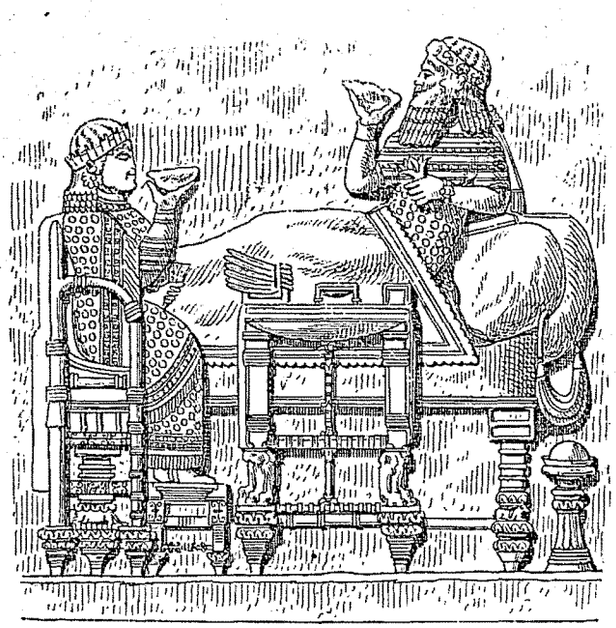


Fig. 96.

ment palmé de recourbées en sens divers dont le corps, le plus souvent arrondi à l'extrémité, va en s'amincissant vers la base. On est allé jusqu'au chèvrefeuille dans la recherche graphique de l'interprétation de la plante pour la palmette; mais rien n'est moins démontré. Le type (fig. 95) est très explicite; l'on n'oubliera pas de plus qu'il remonte, au moins, au IXe siècle avant Jésus-Christ; c'est-à-dire qu'on ne saurait penser un instant à une influence grecque.



Fig. 97.

Les fonds sont composés d'un jeu de cercles qui se recoupent entre eux selon la loi de l'hexagone (le côté de l'hexagone est, comme on le sait, égal au rayon du cercle où il est inscrit); c'est une des premières combinaisons que l'on trouve avec un compas à la main (seuil, fig. 82, et coffre de char, fig. 97).

Les bandes sont garnies par des *entrelacs* (1) comme dans la figure 94, mais, le plus souvent, par la succession, sans alternance de diversité, de rosaces en forme de marguerites (fig. 82, 95 et 97); on en abuse même. C'est tout.

Pour les objets usuels et pour les bijoux, on est presque réduit aux détails fournis par les bas-reliefs, lesquels impliquent une très grande magnificence et un avancement considérable dans les procédés de décoration et d'exécution.

(1) *Entrelacs*, ornements composés de deux filets ou de deux groupes de filets à mouvement ondulé, lesquels s'entrelacent symétriquement.

On a bien retrouvé des débris à Nimroud, dans une salle qui a semblé être une sorte de garde-meuble du palais d'Ashshournazirpal; c'étaient des appliques en bronze qui avaient dû être cloucées sur une structure en bois. Les figures 83, 96 et 97 en disent plus que toutes les restitutions possibles. Dans le bas-relief (fig. 96) qui vient du Musée britannique, on remarque un *lit*, une *chaise* et une *table* dont les pieds se terminent par une patte de lion. Bien plus, cette sculpture montre *une des femmes d'Ashshourbanipal*, la seule représentation féminine qui ait été trouvée jusqu'à ce jour pour l'Assyrie ! Les autres femmes, reproduites sur les bas-reliefs, ne sont que des captives.

On possède quelques boucliers votifs ou débris de boucliers en bronze au Musée britannique; le principe de leur décoration repose sur des bandes concentriques où l'on remarque une procession d'animaux, lions, taureaux; le règne animal prête particulièrement ses motifs; les timons des chars, les extrémités des arcs, les poignées des épées sont formés avec des bêtes.

L'abondance, l'arrangement symétrique et la frisure de la chevelure et de la barbe sont curieuses à observer (fig. 81, 83, 85, 92, 96 et 97) : quelques personnages qui n'en ont pas, et où l'on remarque une certaine plénitude un peu lourde du col et des joues, seraient, paraît-il, des eunuques. Ces dernières représentations sont trop nombreuses pour que cette explication soit toujours de mise : ce doit être des gens d'une classe inférieure. La figure 97 indique un *parasol* d'une grande richesse; cet accessoire, avec le *chasse-mouches*, a servi de tout temps dans les monarchies orientales à désigner de loin le monarque aux respects de la foule. La *tiare* mérite également une observation : celle des taureaux de la figure 81 est différente.

Pour les étoffes on peut s'en rapporter également aux bas-reliefs. Les étoffes de Babylone furent renommées dans l'antiquité; brodées de fleurs, d'ornements et d'animaux fantastiques, elles ont été apportées par le commerce phénicien sur les côtes de la Méditerranée et ont pu fournir des motifs à d'autres peuples.

Il en est de même pour le bronze, pour l'orfèvrerie et pour la parure; les boucliers, les coupes, les colliers, les bracelets et les boucles d'oreilles sont d'une grande richesse; on en a trouvé dans des tombeaux étrusques.

La gravure sur pierres fines est intimement liée, chez les Assyriens, avec l'écriture; les pierres gravées en creux se trouvent en très grand nombre; elles ont la forme de petits cylindres, qui servaient aussi de cachets. Quand on voulait s'en servir, on roulait le cylindre sur de l'argile humide, et l'on faisait ensuite cuire la brique imprimée, qui formait ainsi un écrit authentique et inaltérable. Le cristal de roche, le lapis-lazuli, la calcédoine, l'agate, l'hématite, le jaspe, la serpentine, le feldspath étaient employés à faire ces cylindres qu'on perçait d'un trou pour y passer une tige métallique terminée par un anneau.

On a expliqué plus haut (pages 29 et 31, fig. 88, 93 et 94) que certaines surfaces des murs des palais assyriens étaient décorées de grandes briques de terre cuite émaillée (fig. 94). Il est utile de faire remarquer que c'est une application en grand des plus anciennes de ce mode de décoration, qu'on n'a trouvé qu'à titre d'exception dans quelques intérieurs égyptiens. La brique jouait un rôle très important dans les constructions de cette époque. Il ne faut pas s'étonner, en conséquence, de ce que, de la brique simple, on soit passé sans efforts à la brique vernissée, surtout puisque les Égyptiens savaient déjà recouvrir leurs vases et les statuettes d'un émail qui rappelle le bleu turquin. Ce genre de décoration est remarquable par sa sobriété et par son allure. Les Assyriens se servaient probablement de l'oxyde de cobalt pour faire leurs bleus, de même que les Égyptiens ont employé l'oxyde de cuivre pour l'émail vert de certains de leurs vases. L'étain serait la base principale de ces émaux, attendu qu'il a fallu cacher la couleur de la terre par une substance opaque.

Perse

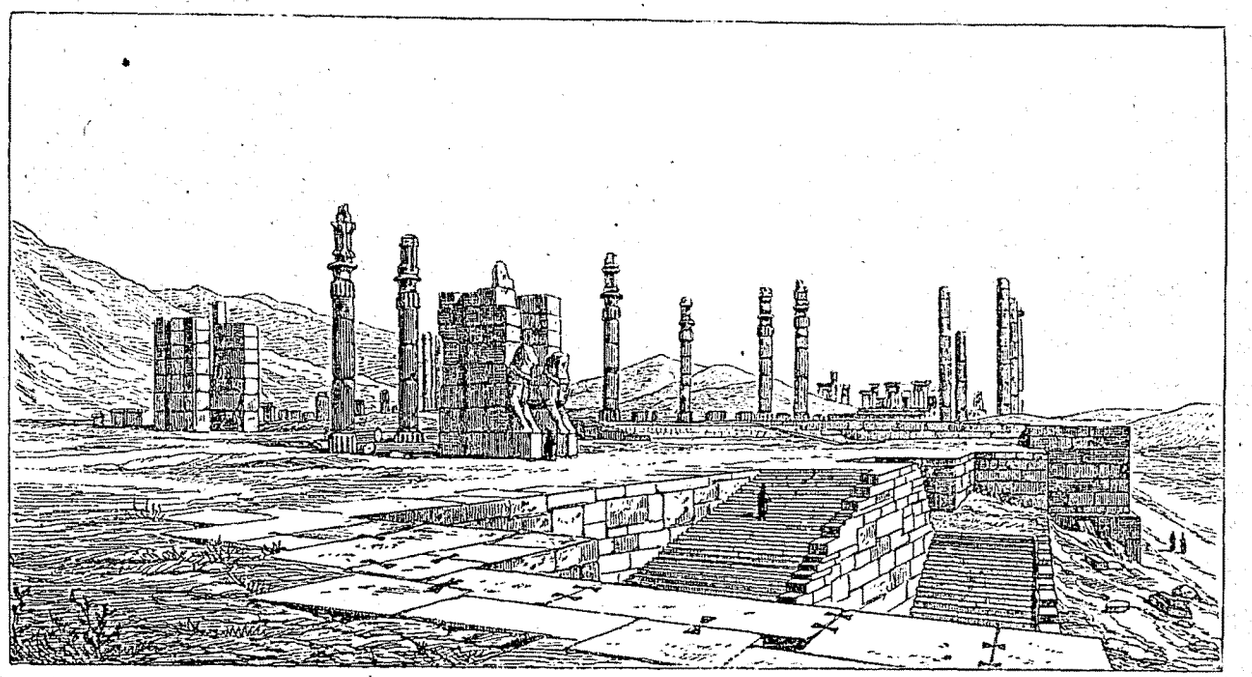


Fig. 98.

Il convient, à présent et avant de quitter ces régions, de nous rapprocher un peu dans l'ordre chronologique et d'étudier les types intéressants de l'art des Perses anciens. Si l'on n'est pas ici d'une manière certaine en face d'un prolongement absolu de l'art assyrien; s'il semble apparaître un certain éclectisme, c'est que les monuments de ce pays sont les œuvres d'artistes venus d'ailleurs; toutefois l'influence assyrienne se manifeste absolument dans la sculpture.

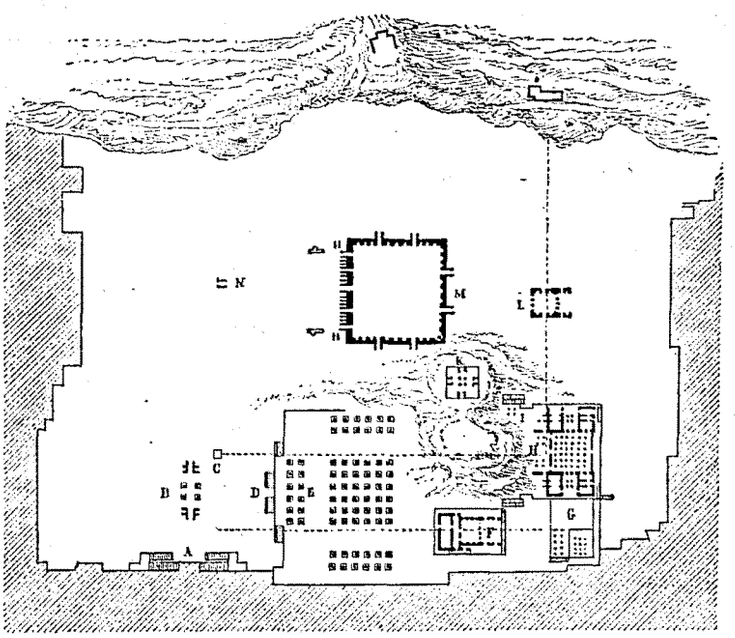


Fig. 99.

Il existe à Persépolis, sur une immense plate-forme dominant la plaine de plus de 10 mètres, une grande agglomération de ruines qui paraissent avoir été des *Palais* (fig. 98 et 99); on accède à cette plate-forme par un escalier monumental A. En B est une sorte d'arc de triomphe ou propylée remarquable en ce qu'on y retrouve encore, enchâssés dans les angles, les animaux des palais de l'Assyrie (fig. 81); seulement les plumes de ceux qui sont ailés, au lieu d'être droites, se recourbent à leur extrémité. Comme on le voit par la figure 98, ces animaux se présentent de face à l'escalier. Par un autre perron D, richement orné de bas-reliefs dans le genre de ceux de l'Assyrie, on parvient sur une autre plate-forme où se trouve le palais E, attribué à Xerxès, composé d'une grande salle hypostyle de trente-six colonnes, nommée salle du trône ou *Apadâna*, et de trois portiques; le palais d'habitation était probablement en K et en H. En F un

palais attribué à Darcios, et en G un autre attribué à Artaxercès.

La destination de tous ces édifices n'est pas bien certaine; il y a encore : en M un grand Apadâna à cent colonnes; en L un plus petit; de cette forêt de supports de plus de 20 mètres de hauteur, un petit nombre est resté debout. Ces colonnes méritent, par leur agencement unique dans l'art, une attention particulière (fig. 100, 101, 102). La figure 100 représente l'ensemble d'une des *colonnes de la salle hypostyle* E; le *chapiteau* 101 appartient aux portiques latéraux. On fait observer que la direction longitudinale des animaux accroupis de ces chapiteaux répond aux architraves de la structure en bois qu'ils supportaient dans le sens de cette longueur; les sommiers (1) s'ajustaient en sens inverse au-dessous; on en voit l'extrémité entre les deux têtes d'animaux, dans les deux figures 100 et 101. Ces palais furent brûlés par Alexandre le Grand, après la prise de Persépolis, et,

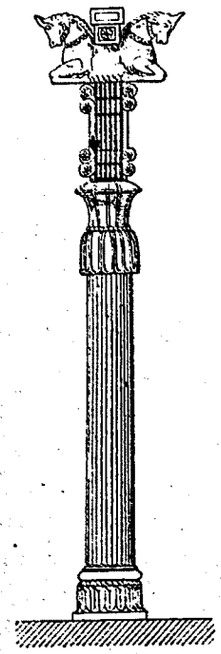


Fig. 100.

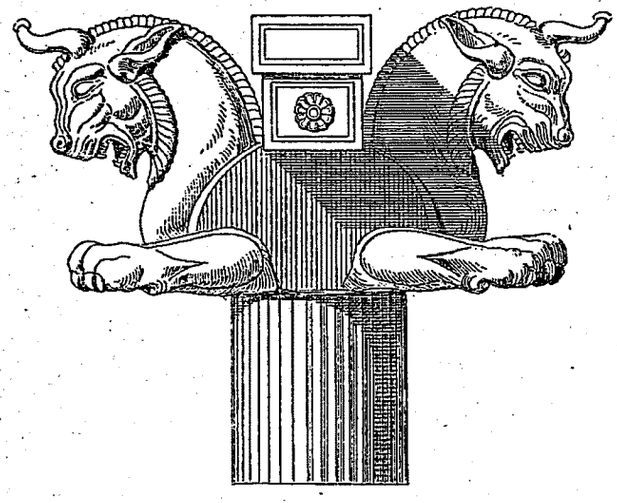


Fig. 101.

suivant Diodore de Sicile, dans les suites d'un festin, sous l'inspiration de la courtisane grecque Thaïs, voulant venger ainsi les insultes que Xerxès avait faites aux monuments de son pays.

La *base* (fig. 102), qui appartient aux mêmes palais, est un des plus beaux types de ce genre que l'on connaisse; elle n'a pas moins de 1m65 de hauteur! Du reste, cette architecture étrange révèle des artistes d'un talent beaucoup plus avancé que les statuaires. Ils n'étaient, certes, ni Égyptiens, ni Assyriens : faudrait-il y voir des Grecs pliant leur art avec souplesse à des programmes différents de ceux de leur pays (1)?

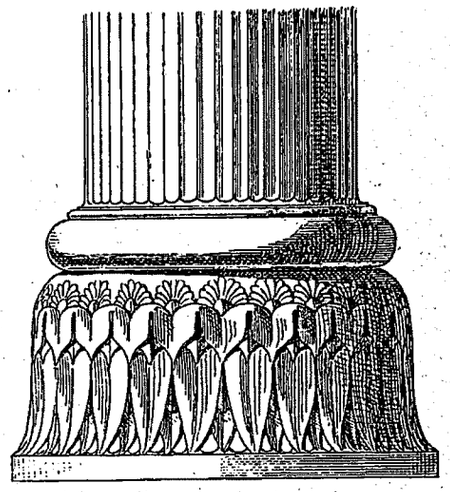


Fig. 102.

Les tombeaux sont en forme d'hypogées et décorés sur leurs façades de bas-reliefs et d'ordonnances de colonnes répétant la structure de celle des palais.

La sculpture s'inspire, comme il a été dit, de l'art assyrien et en conserve la lourdeur. Le bas-relief (fig. 103) représente un roi debout avec sa *canne*, insigne de commandement, et un *bouquet* où l'on retrouve encore le lotus. Des serviteurs tiennent un *parasol* au-dessus de sa tête et agitent un *chasse-mouches*, comme dans les scènes assyriennes. Le vêtement, simple, n'est plus surchargé de broderies et de franges comme en Assyrie.

L'*emblème ailé* qui plane en Égypte et en Assyrie sur l'image du souverain reparaît encore transformé en Perse.

Le colonel Macdonald Kinneir a découvert, dans les

(1) *Sommier*, principale pièce de bois allant d'une paroi à une autre, sur laquelle se posent des pièces moins importantes. On nomme aussi sommier la retombée de deux arcades sur le chapiteau d'une colonne.

(1) Pline nomme un sculpteur grec dont les œuvres sont comparables à celles de Myron et de Polyclète et dont la gloire ne s'est pas répandue dans le monde autant que le méritait son talent, parce qu'il passa la plus grande partie de sa vie dans les ateliers de Darcios et de Xerxès. Cet artiste, c'est Téléphanos (de Phocée); sans doute, son talent ne peut s'appliquer aux bas-reliefs; peut-être ses œuvres ont-elles disparu. N'y avait-il pas aussi avec lui des architectes grecs?

monuments de Persépolis, un bas-relief où figure un ornement (fig. 104) qui a une allure à la fois grecque et égyptienne et qui mérite d'être signalé comme continuation des types de palmettes. Notez enfin que la *rosace* persane procède absolument de celle assyrienne et sert plus tard de type à celle des Grecs, ainsi que le prouve celle de la figure 105, qui a été signalée par M. Dieulafoy et vient de Nakhché Roustem. Mais Suse devait donner des types encore plus intéressants de l'art persan, remontant au règne de Dareios Ier. M. Dieulafoy



Fig. 103.

y a trouvé un palais incendié enfoui sous celui d'Artaxercès Mnémon, et une frise en bas-relief de briques émaillées longue de 11m80 et haute de 3m60. Les personnages, représentant des archers de la garde, sont accompagnés au-dessus et au-dessous de bandes décorées d'ornements en dents de scie, de rosaces en forme de marguerites et de palmettes dont l'extrémité des divisions est arrondie. Ces frises de palmettes se rapprochent considérablement des types assyriens déjà étudiés dans les figures 82, 94 et 95, avec la différence que les tiges-supports en forme de C, placées horizontalement, sont beaucoup plus développées en hauteur.

Les habits des archers sont tantôt jaune brodé d'étoiles bleues et vertes, tantôt blanc brodé d'écussons armoriés ou de fleurs coloriées, tantôt blanc surchargé de marguerites bleues se détachant sur un cercle noir.

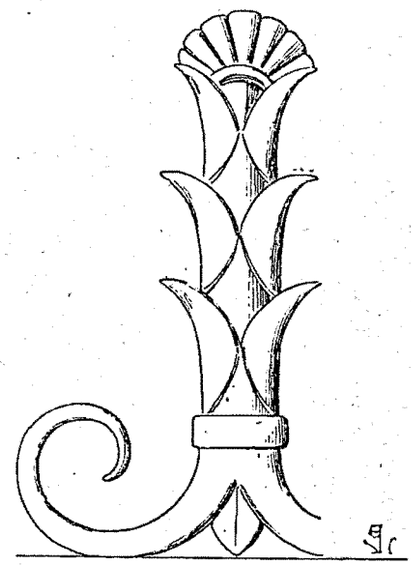


Fig. 104.

Des galons de la plus grande richesse courent tout le long des vêtements; des bracelets et des pendants d'oreilles en or complètent ce luxueux uniforme. Les draperies sont traitées de la même manière que les draperies grecques archaïques.

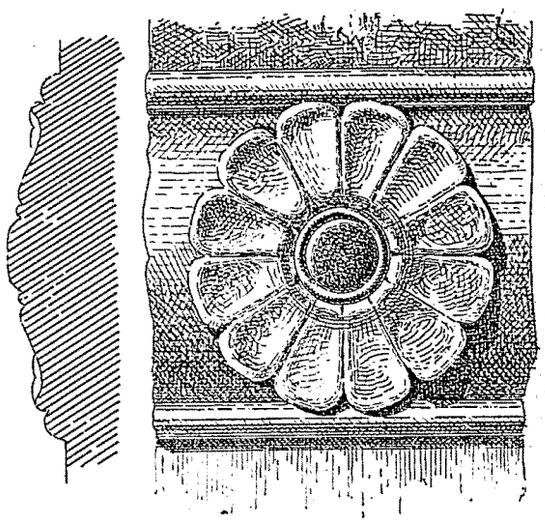


Fig. 105.

M. Dieulafoy a encore trouvé des lions et des taureaux ailés, également en bas-relief de briques émaillées, du plus grand style et d'un modelé remarquable, et il a rapporté un magnifique chapiteau dans la forme de celui de notre figure 101, avec la base correspondante.

Phénicie

Une nation vouée aux instincts matériels, au commerce et à l'industrie, ne peut être une nation artistique; elle emprunte aux voisins; elle spécule sur les objets qui peuvent servir à l'exportation, mais elle ne peut rien créer en elle-même.

Les Phéniciens ont servi de véhicule aux arts de l'Égypte et de l'Asie, dont ils ont transporté les produits sur les côtes de la Méditerranée; leur rôle se borne là. En allant du nord au sud, *Marath* (Amrit), *Sidon* (Saïda),

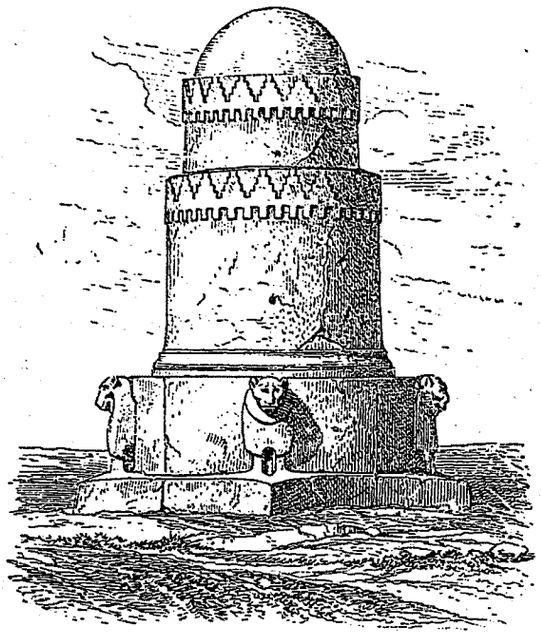


Fig. 105 *bis*.

Tyr (Sour), *Aco* (Saint-Jean-d'Acre), et *Jopé* (Jaffa), villes en lisière sur les côtes, existent déjà au moment où les Égyptiens commencent à faire campagne en Syrie. On ne sait presque rien sur les institutions des Phéniciens, mais ils fondent de riches cités : repoussés d'un côté, ils vont de l'autre; ils ont des comptoirs sur toutes les côtes de la Méditerranée, mais ni armées sérieuses, ni art propre.

Carthage seule, de tous leurs établissements, devient une puissance réelle et entreprend des guerres.

On citera, comme type où se sent une influence assyrienne, un *tombeau* qui existe encore à *Amrit* (fig. 105 *bis*), lequel recouvre un caveau. Il est formé de trois cylindres surmontés d'une demi-sphère. Celui du bas est accompagné de quatre lions; les deux couronnes qui le surmontent sont formées de dentelles et de découpures pyramidales à gradins au nombre de seize. La hauteur du monument est de 9m50.

Les corps sont placés dans des *sarcophages* dont la forme a été empruntée à l'Égypte. Mais le style se ressent du goût grec (fig. 106), et la matière, le marbre, vient aussi de ce pays. Ce sarcophage, trouvé à Tripoli, figure dans les collections du Louvre.

Pour pouvoir fournir à leur immense trafic, les Phéniciens se firent industriels. S'ils n'eurent pas d'art, ils firent certaines découvertes et particulièrement la teinture en pourpre. Il ne faut pas entendre par le mot

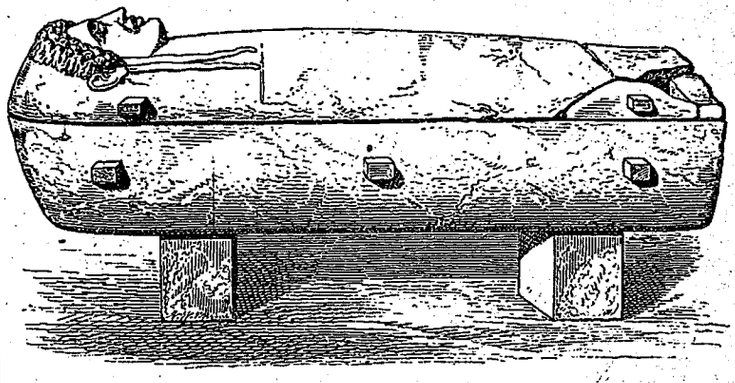


Fig. 106.

pourpre une couleur unique, mais un genre particulier de teinture pour lequel on se servait de couleurs animales qui diffèrent d'une autre teinture végétale où l'on n'employait que des plantes. Il y a de la pourpre rouge, noire, blanche, violette et amarante; celle de Tyr était la plus renommée.

Les Phéniciens excellèrent aussi dans l'exécution d'un verre opaque, présentant des zones ou des rubans aux vives couleurs harmonieusement entremêlées et obtenues par des baguettes juxtaposées et soudées entr'elles par la cuisson.

Ils fabriquèrent, sur les formes usitées dans les pays d'importation, des coffrets ciselés, des boîtes en albâtre, des chaînes d'or et d'ambre, des meubles et de la marqueterie; ils tournèrent avec adresse le bois des cèdres et des sycomores de leurs forêts.

Palestine

Il faut se rapprocher encore plus dans la chronologie et ne pas oublier la Palestine, que le peuple de Dieu occupe derrière les côtes des Phéniciens, sur les bords du Jourdain, protégé par de hautes montagnes. Les arts n'y ont pas été cultivés comme l'ont été l'histoire et la poésie. On ne trouve que dans Ézéchiel trace du mot peinture. La sculpture est plus fréquemment mentionnée; mais, comme il sera défendu d'adorer Dieu sous une forme visible, les artistes ne reproduiront pas de figures et se borneront à décorer avec des ornements.

Le type le plus ancien qu'on puisse examiner est un *sarcophage* trouvé dans le tombeau *des rois de Juda* (fig. 107), au nord de Jérusalem, non loin de la route de Damas, lequel est au Louvre. C'est une sorte de tuile bombée, en calcaire très fin et très dur. Deux grandes bandes rectangulaires, encadrées par une torsade, renferment chacune deux cordons de triples *feuilles d'olivier* accompagnées de deux olives, répétées quatorze fois, tournées dans un sens dirigé vers le centre et autant dans l'autre. Entre ces deux bandes règne, au milieu, un ornement en entrelacs, qui part d'un culot, offrant tantôt une feuille, une *grappe de raisin*, une *anémone*, un triple lis, une triple *pomme de cèdre*, une triple grappe de raisin et un triple *gland*. Les bandes extérieures sont agencées d'un rinceau rallongé contenant des raisins, des *lis*, des *grenades*, des *coloquintes*, des *amandes*, des glands et des rosaces assez semblables à des anémones.

Cette composition indique certainement un art particulier et original, toutefois très rapproché de la fin de l'ère avant Jésus-Christ.

On voit encore quelques autres monuments en Palestine, mais, comme ils appartiennent probablement à la domination romaine, ils seront étudiés au Livre IV.

Il est probable qu'au temps des Rois, lorsque la prospérité et le luxe augmentèrent, les arts et métiers prirent une certaine importance sous l'influence des Phéniciens. La Bible cite certains tissus de luxe, des ouvrages de broderie et de tapisserie avec des figures et des encadrements d'or; mais il ne faut pas oublier que le vêtement de ces peuples était d'une grande simplicité.

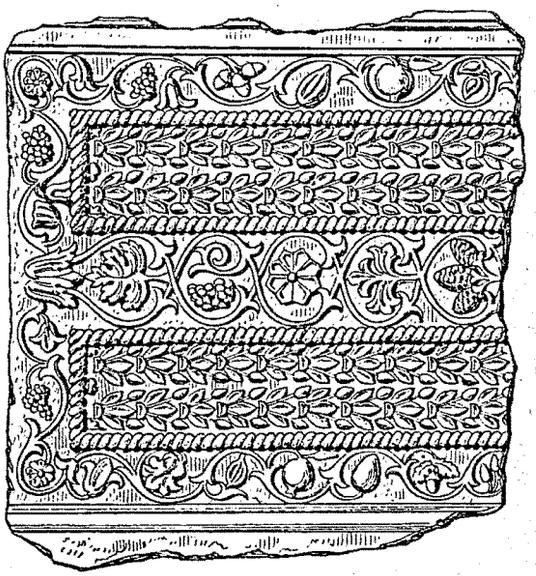


Fig. 107.

La joaillerie atteignit une certaine perfection; les Hébreux montaient et gravaient des pierres précieuses, fabriquaient des bracelets, des bagues, des anneaux de pied, des bourses que l'on suspendait à la ceinture, et l'attirail de la coquetterie féminine contre lequel, cependant, les prophètes s'élevaient avec indignation.

Ne pas oublier les métaux : l'or et l'argent servaient à toutes sortes d'ustensiles : chandeliers, vases, coupes et même boucliers. Mais les formes exactes de tous ces objets ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et le fameux chandelier à sept branches, dépouille du temple de Jérusalem et représenté dans les bas-reliefs de l'arc de triomphe de Titus, à Rome, appartient à l'art romain.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Assyrie, Perse, Phénicie, Palestine.

En l'état actuel des fouilles, l'influence de l'Égypte est impossible à saisir dans l'architecture assyrienne, quoique cette influence ait été en quelque sorte inévitable, puisque les Égyptiens ont occupé l'Assyrie et qu'Assarhaddon ne put être qu'impressionné par la splendeur des édifices des Pharaons. Les restitutions qui ont été faites avec le plus grand soin ne prouvent rien; on n'a pas encore retrouvé de supports ou colonnes. D'un autre côté, les édifices de Persépolis (et de Suse qui commence à être connue) indiquent un art

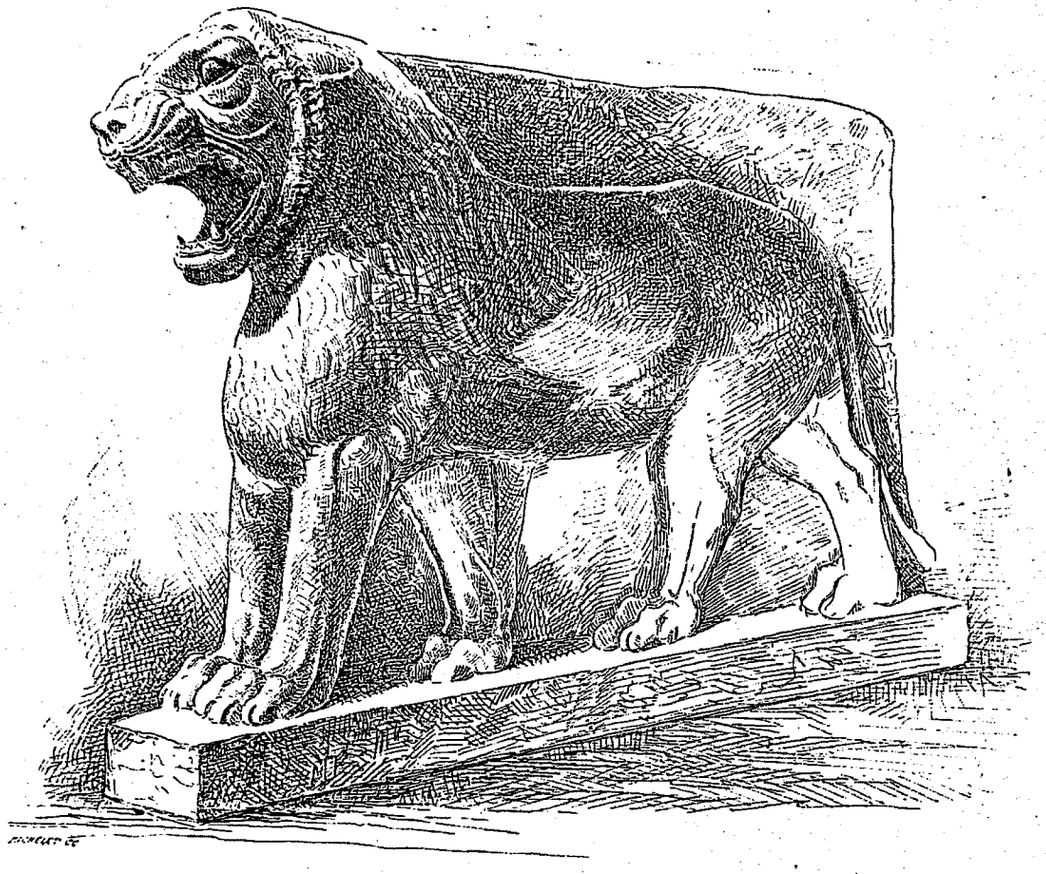


Fig. 108 (1).

original et éclectique répondant aux besoins et au luxe de leurs rois. De grandes salles de réception comportant des surfaces considérables exigent une forêt de colonnes; il y a là un véritable souvenir des salles hypostyles égyptiennes. Mais comme ces espaces ne peuvent être recouverts qu'avec du bois, les colonnes sont plus espacées et plus élégantes; leur chapiteau donne lieu à des arrangements très originaux et d'une combinaison très rationnelle (fig. 100, 101 et 102). Les couronnements des portes des palais sont absolument imités de ceux de l'Égypte.

En conséquence, si les restitutions des palais persans paraissent se rapprocher de très près de la vérité, il reste

(1) Ce type, qui provient du Musée britannique, indique la disposition des figures d'animaux assyriens et persans cantonnés dans les angles de murs et offrant cinq pattes, afin de ménager l'aspect de face et de profil. Les taureaux ailés du Louvre et ceux de Persépolis sont dans ce cas.

à étudier une combinaison de la structure persane avec celle assyrienne, qui pourrait donner lieu à de nouvelles conjectures, et où l'on mettrait une physionomie, une richesse et — il faut l'avouer — un confortable que l'on ne trouve pas dans les caves éclairées par le haut des restitutions assyriennes actuelles. Les régions, les mœurs, l'époque historique de prospérité des deux nations étaient trop rapprochées pour qu'il y eût une distance si considérable entre les deux genres de palais.

En sculpture, l'Égypte reste hors de pair, même pour les périodes les plus reculées; car les plus anciennes œuvres de la Chaldée ne sont que d'horribles figures, alors que les bords du Nil étaient semés de bas-reliefs et de peintures agencés avec une interprétation étonnante de la nature et avec la prescience du beau. Si les sculpteurs assyriens n'arrivent jamais à l'élégance et restent lourds, même après l'époque des Sargonides, c'est que leurs mœurs et le climat de ce pays, sans doute, ne les ont pas habitués à voir le nu. Le costume très riche, surchargé de broderies, orné de passementeries, recouvre tout le corps; le vêtement féminin cache encore plus que celui de l'homme (fig. 96), sous une enveloppe épaisse, les beautés des contours qui ont été l'objet des études de tous les peuples artistes! Les Assyriens représentent rarement la femme; ils n'ont pas pour son corps, non plus que pour celui de l'homme, ces indiscrétions calculées sans lesquelles il n'y a pas d'œuvre d'art.

Les Assyriens n'ont emprunté à la sculpture égyptienne que l'arrangement général des scènes historiques, et ils se sont montrés supérieurs dans la représentation des animaux; ici, leurs habitudes sociales et la passion de lutter à la chasse avec les fauves, leur ont permis d'étudier les modèles, de les rendre dans l'originalité de leurs formes propres et avec leurs poses de repos, de combat ou d'agonie.

Les Assyriens paraissent avoir fait très vite et beaucoup quand ils faisaient; les rois étaient sans doute pressés de voir représenter l'épopée de leurs victoires, avec le tableau de leur triomphe et même avec celui de de leurs cruautés.

Dans l'ornement, les Assyriens ont utilisé les thèmes décoratifs égyptiens et les lotus, et ils sont arrivés jusqu'à la palmette (fig. 90, 93, 94 et 95); les types trouvés sont peu importants.

La sculpture persane offre les mêmes dispositions générales que celle de l'Assyrie; mais les types indiquent un peuple plus calme et moins cruel; il y a moins de richesse dans les vêtements. La représentation de la femme est aussi absente.

Les fouilles de M. Dieulafoy, à Suse, ont donné des ornements où la palmette assyrienne est perfectionnée.

IV. — COMPOSITION

Le professeur se bornera à expliquer les types principaux en insistant sur la belle interprétation des animaux (fig. 86, 87, 88 et 92). Dans le lion, généralement, l'allure est obtenue en allongeant d'une manière toute spéciale le mouvement de la jambe du train postérieur portée en arrière, et en tenant très étroite la mâchoire inférieure. Bien étudier les lignes et la pose des pattes, l'agencement des griffes et la surélévation de la dernière phalange, laquelle accentue le caractère.

Faire observer que Sardanapale et la fin de Ninive avec lui, Sémiramis, puis la reine de Saba, venant rendre hommage à Salomon, appartiennent aux légendes, et qu'avant de faire des tableaux sur ces personnages il serait prudent de consulter l'histoire.

De même que pour l'Égypte, nous signalerons, parmi les ouvrages sur l'Assyrie et sur la Perse, qui peuvent être consultés :

Ninive et l'Assyrie, par Victor Place, consul général, avec les essais de restauration de Jules Thomas, architecte. 3 volumes grand in-folio. 1867.

Voyage en Perse, par Flandin et Coste. 5 volumes grand in-folio.

L'Art antique de la Perse, Achéménides, Perses, Sassanides, par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Grand in-4°, cinq parties. Texte illustré de cent planches en héliogravure.

Vie privée des Anciens, par René Ménard et Claude Sauvageot. 4 volumes.

Fouilles de Suse, campagnes 1884-85-86. Rapport de l'ingénieur en chef des ponts et chaussées, directeur de la mission, M. Marcel Dieulafoy. (*Encyclopédie d'Architecture*, 1886 et 1887.)

LIVRE TROISIÈME

GRÈCE ET ITALIE

PREMIÈRE PARTIE

Grèce, Asie Mineure et Colonies grecques

I. — HISTOIRE

Si l'histoire de la Grèce est restreinte et offre beaucoup de lacunes, les historiens sont nombreux.

Au VIIIe siècle avant l'ère chrétienne commence l'ère des Olympiades qui marque le début de la chronologie des Grecs; nous éviterons de nous en servir, cette façon de compter ne se raccordant avec le mode habituel qu'au moyen de calculs assez compliqués (1).

On peut, pour plus de clarté, distinguer quelques périodes politiques :

1° Les temps légendaires;

2° La première civilisation des Hellènes;

3° Les guerres médiques (500-479 avant J.-C.);

4° Splendeur d'Athènes, Périclès, guerre du Péloponèse (479-404);

5° Hégémonie de Sparte, suprématie de Thèbes, bataille de Mantinée (404-362);

6° Philippe de Macédoine, vainqueur à Chéronée, Alexandre (362-323);

7° Suprématie Macédonienne (323-146);

8° La Grèce province romaine (146).

Les principaux États de l'Asie Mineure étaient : la Bithynie, la Mysie, la Lydie, la Carie, la Phrygie, la Cappadoce et la Lycie.

Les Grecs commencent à émigrer en Asie Mineure vers le XIIe siècle avant J.-C. Les Æoliens, partis d'Aulis en Béotie, s'établissent dans l'île de Lesbos et sur le littoral depuis l'Hellespont jusqu'au fleuve Hermus; Cyme et Smyrne sont leurs cités les plus célèbres. Les Ioniens, partis d'Athènes, colonisent Chios et Samos, et font la conquête du littoral entre l'Hermus et le Méandre; leurs villes sont : Phocée, Clazomène, Erythrée, Téos, Lebédos, Colophon, Ephèse, Myonte, Priène, Milet. Les Doriens, après avoir atteint la Crète, vont jusqu'à Cythère; leurs villes les plus importantes sont : Halicarnasse et Cnide, sur le continent, et Cos, dans l'île de ce nom.

Ces villes elles-mêmes fondèrent de nombreux établissements en Italie et en Sicile. Les plus anciennes colonies grecques en Italie sont : Cumes, Néapolis (Naples), Zancle en Sicile, sur l'emplacement de la ville actuelle de Messine; au VIIIe siècle, Tarente, Crotone, Sybaris et Rhégion; en Sicile, Syracuse, Naxos, Léontium, Hybla; au VIIe et au VIe siècle, Gela, Himera, Agrigente, Sélinonte, Pœstum, Locres, Métaponte. L'Italie méridionale devient la grande Grèce.

Dans les deuxième et troisième périodes, l'art a un caractère archaïque.

L'apogée correspond avec la quatrième.

La cinquième est une période de transformation suivant un goût plus sensuel.

Dans la sixième et la septième, l'activité artistique se déplace en Asie; dans la huitième, en Italie.

(1) *Olympiades,* périodes de quatre années qui commencent le 1er juillet 776 avant J.-C. — Pour convertir la chronologie olympique en nombre d'années avant ou après J.-C., il faut multiplier le nombre d'Olympiades donné moins 1 par 4. Si le produit est inférieur à 776, on le soustrait de ce dernier nombre, et le reste, duquel on retranche les années fractionnaires de la dernière Olympiade, donne l'année avant notre ère. Si le produit est supérieur, on en retranche, au contraire, 776, et le reste, auquel on ajoute les années fractionnaires de la dernière Olympiade, indique l'année de l'ère chrétienne (Daremberg et Saglio, page 1129).

II. — TYPES

Les plus anciennes constructions de la Grèce sont attribuées aux Pélasges, qui occupaient le territoire avant que les tribus Hellènes les aient chassés; il ne saurait être question d'art à leur sujet.

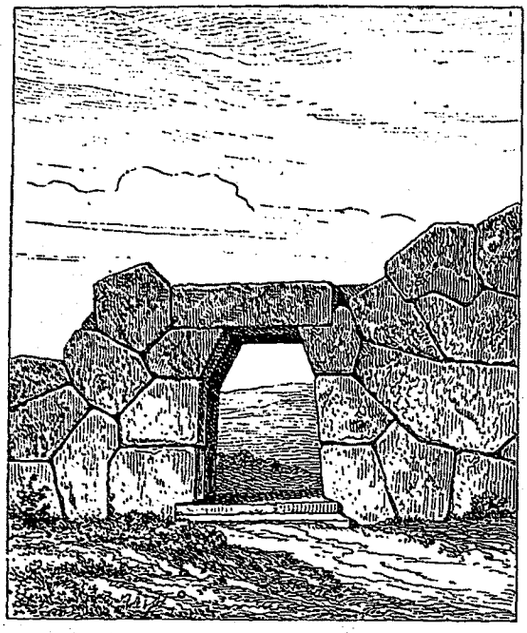


Fig. 109.

L'appareil pélasgique ou cyclopéen se compose de gros blocs (fig. 109) travaillés assez régulièrement, de forme polygonale, et présentant une paroi unie.

Le type connu comme le plus reculé de l'architecture

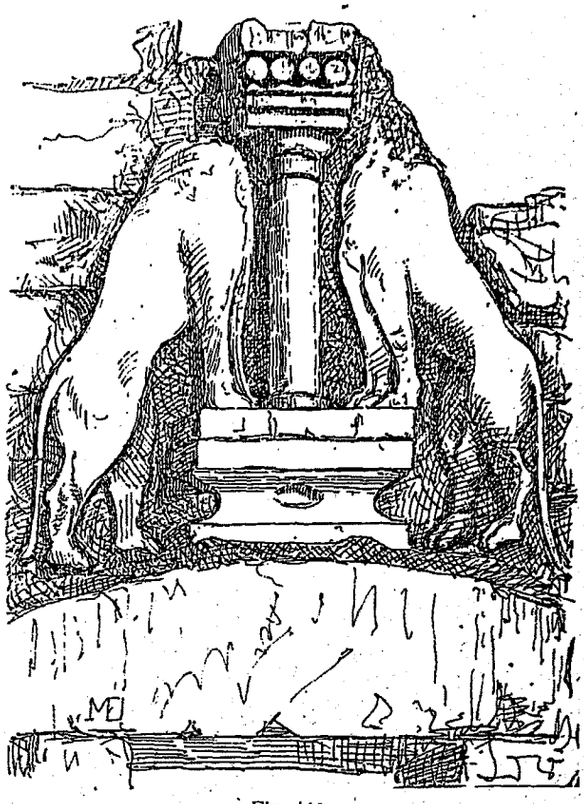


Fig. 110.

grecque est la *Porte des Lions* à Mycènes (fig. 110); elle est surmontée d'un bas-relief représentant deux lionnes affrontées de chaque côté d'une colonne très simple; les têtes des lionnes, qui étaient en bronze, ont disparu.

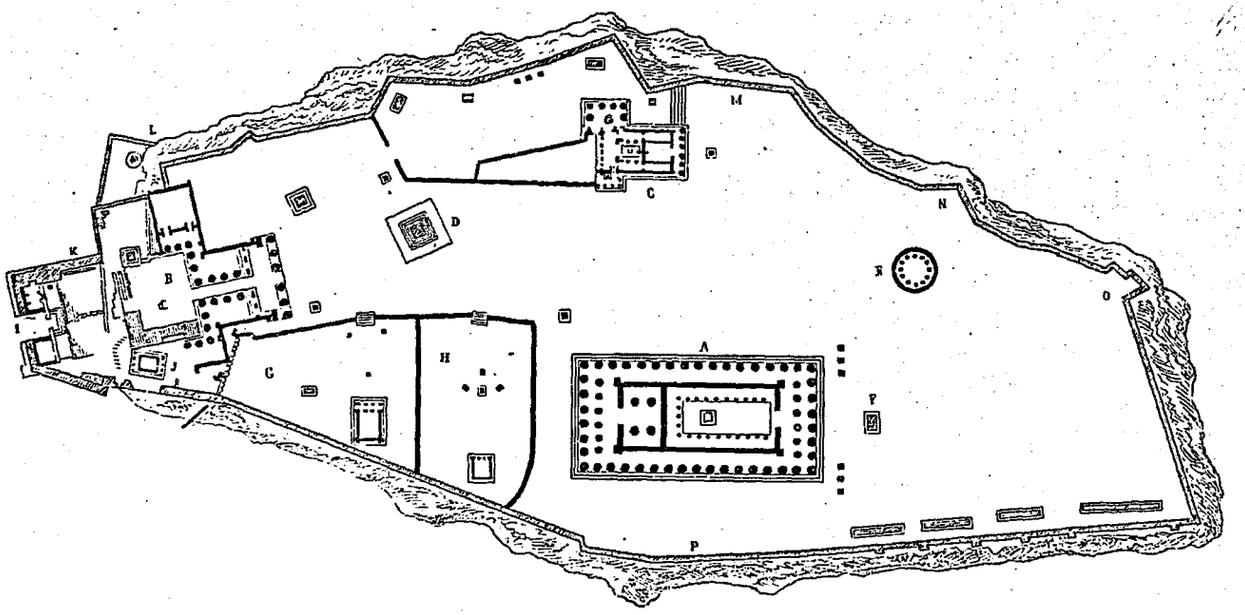


Fig. 111.

Le *temple* est l'édifice qui représente la plus haute expression de l'art grec; la sculpture et la peinture concourent à son ensemble. Il se compose généralement d'une cella (σηκός ou *Naos*), la demeure de la divinité, précédée d'un vestibule (*Pronaos*) orné de colonnes. Lorsque le temple est important, l'ensemble est entouré d'un portique de colonnes et la cella est accompagnée d'une salle servant de trésor nommée *opisthodome*. Le plan du *Parthénon* (A, fig. 111), situé dans l'acropole d'Athènes, indique cette disposition et peut servir de type.

L'entrée du temple était du côté F, point où se trouvait l'autel. L'acropole, plateau de 300 mètres de long sur 150 mètres de largeur, élevé de 50 mètres environ sur la plaine, renferme les plus beaux édifices de l'antiquité grecque. En B, se trouvent les escaliers d'accès

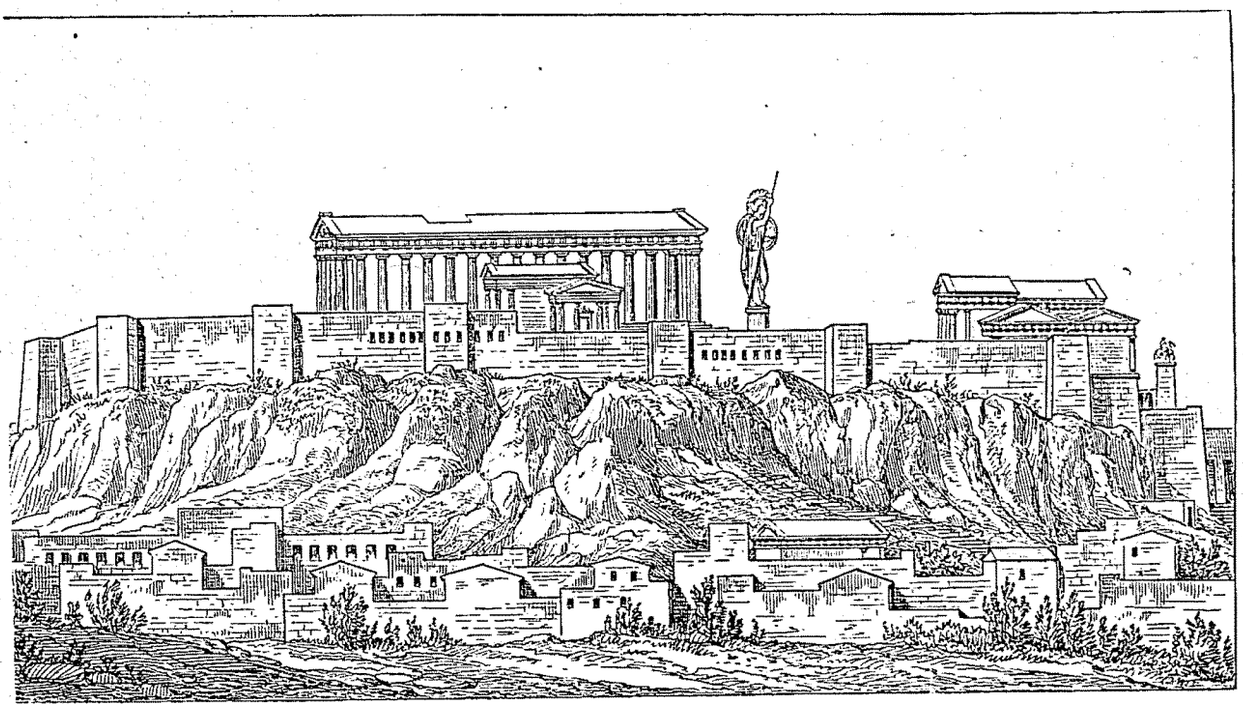


Fig. 112.

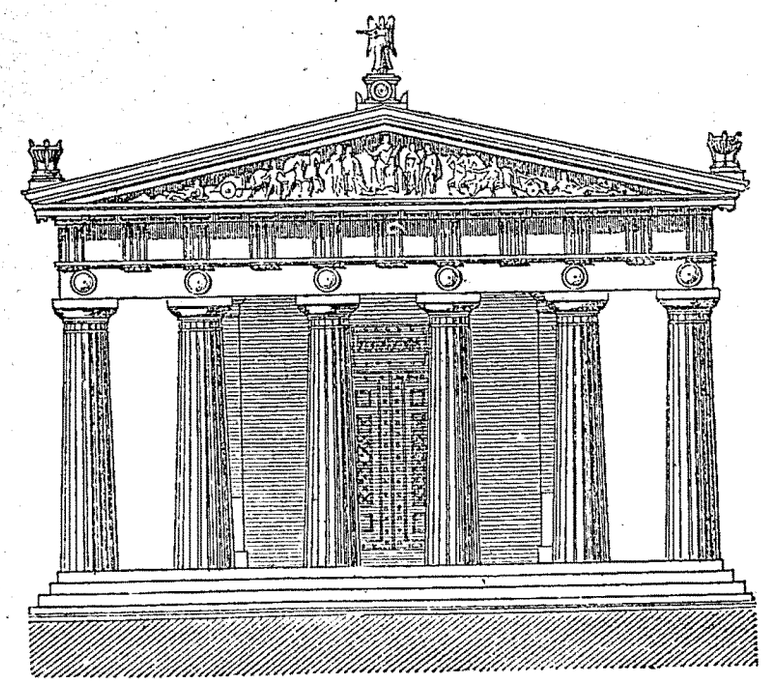


Fig. 113.

et les portiques décoratifs (Propylées); en J, le *temple de la Victoire Aptère;* en C, celui dit de *l'Erechthéion* comprenant trois temples : ceux d'Athéna (1) Polias, de Poséidon (2) Erechthée et de Pandrose. Ces édifices appartiennent à l'époque de Périclès (437 avant J.-C.). En D était la statue colossale d'Athéna Promakhos, coulée en bronze, par Phidias (3), laquelle s'élevait d'un tiers plus haut que tous les édifices et que l'on apercevait de toutes parts, et surtout du côté nord (fig. 112). En E, était le temple de Rome et d'Auguste; en H, l'enceinte de Brauronia; en G, celle d'Athéna Ergané (la divinité des Arts de la Paix); en M N O, les murs construits par Thémistocle, et, en P, ceux construits par Cimon.

Le Parthénon (temple d'Athéna Parthénos) a été construit sous la direction de l'architecte Ictinos; les sculptures ont été faites par Phidias ou par ses élèves.

La disposition extérieure des temples grecs comprend

(1) *Athèna*, Minerve.
(2) *Poseidôn*, Neptune.
(3) Phidias, fils de Charmidès d'Athènes, élève d'Agéladas et d'Hegias, mort vers 431, fleurit vers 465.

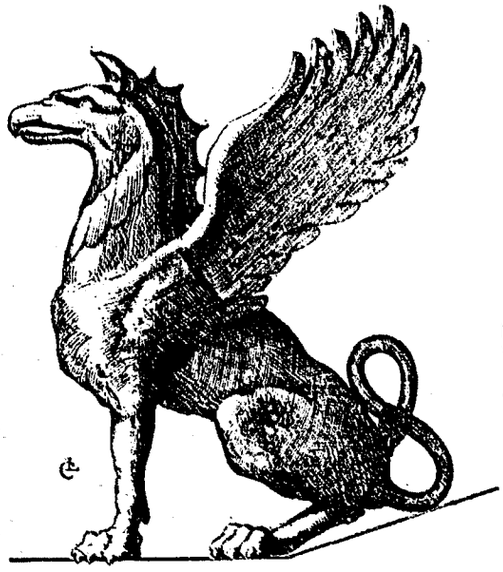


Fig. 114.

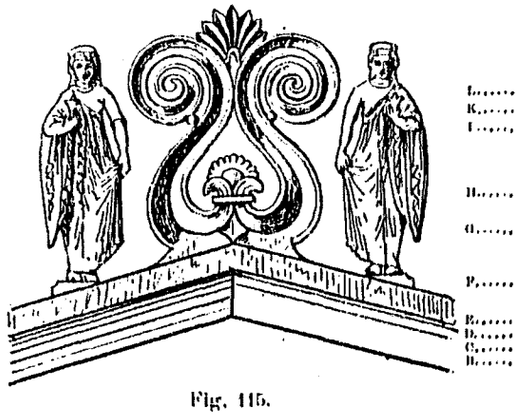


Fig. 115.

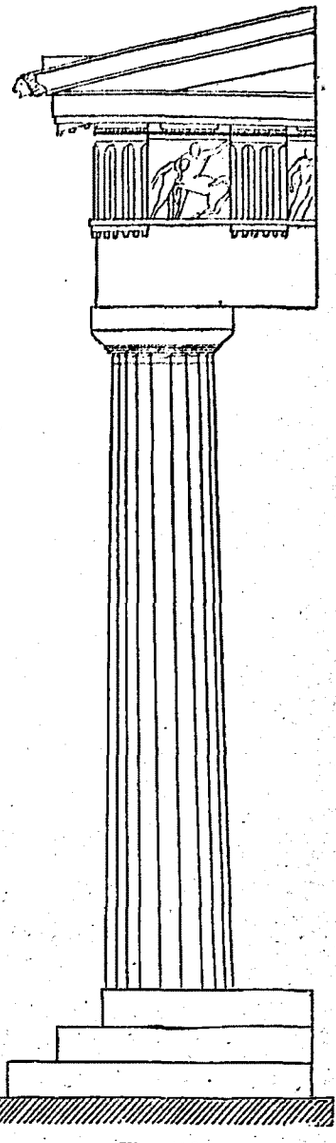


Fig. 116.

un soubassement formé de marches qui supportent les colonnes et l'entablement (fig. 113, temple d'Olympie). L'édifice affecte la forme d'un grand rectangle surmonté par une toiture peu pentive, qui donne un fronton à chaque extrémité. Des sculptures ornent l'intérieur du fronton et les entablements. Des *chéneaux* terminés par des *gargouilles* en forme de tête de lion (fig. 144) recueillent les eaux de pluie au-dessus du larmier; les about des

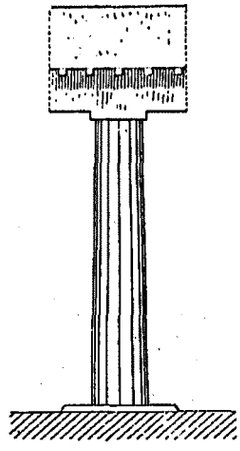


Fig. 117.

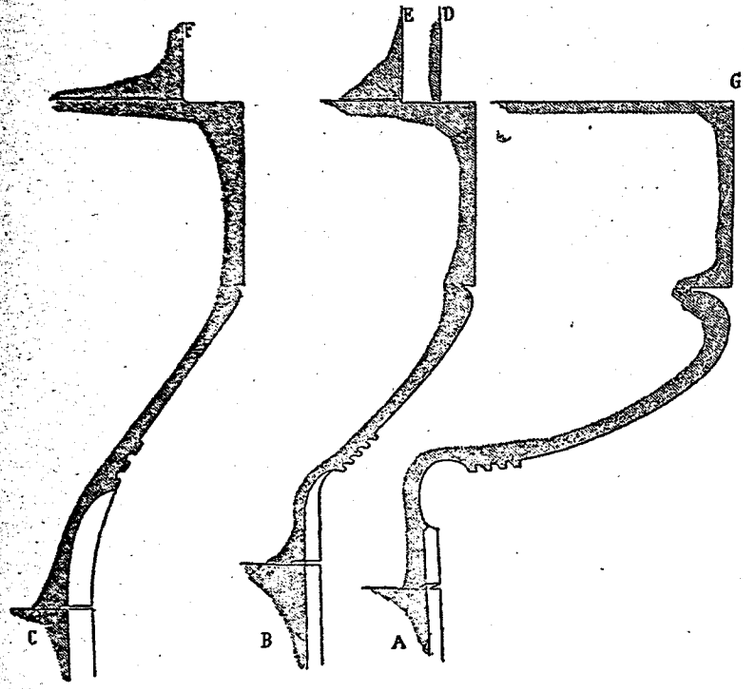


Fig. 118.

tuiles sont décorés d'*antéfixes* (1) en marbre ou en terre cuite (fig. 146 et 147). Les extrémités et le sommet des frontons sont ornés d'*acrotères* (2), sortes de socles supportant des personnages, griffons (fig. 114), vases, trépieds, (fig. 113), etc. La figure 115 indique un fleuron, accompagné de deux petites figures, tiré du sommet du fronton du temple d'Égine. Un système de polychromie était appliqué avec plus ou moins de richesse sur l'édifice, suivant que, construit en petits matériaux, il était recouvert de stuc, comme en Egypte, ou qu'en marbre, il s'agissait seulement de souligner et d'enrichir certaines portions.

Il y a quatre types principaux d'ordonnances de supports (ordres) pour les édifices grecs. Le premier (fig. 116, Parthénon) est celui que l'on nomme *dorique grec*. La colonne A est surmontée du chapiteau où l'on dis-

(1) *Antéfixe* (antefixa), voir un peu plus loin (fig. 146, 147 et 148). Il y en avait qui décoraient le sommet du toit et étaient, par conséquent, à double face.

(2) *Acrotère*, Acroteria.

tingue le gorgerin B, les annelets C, l'échine D et le tailloir E. Au-dessus est l'entablement composé de l'architrave F, du tœnie ou bande avec les gouttes G, de la frise composée de triglyphes (1) et de métopes (2) alternés H, des mutules (3) I, du larmier K, et du chéneau L.

Le type dorique remonte à la plus grande antiquité; on l'a même reconnu dans la façade des hypogées de Beni-Hassan en Égypte (fig. 117), lesquels appartiennent à la douzième dynastie. Les colonnes, d'abord massives et trapues, vont en prenant des proportions plus élancées; le chapiteau lui-même se modifie en ce sens qu'il s'opère en lui une transformation rationnelle. Sa saillie inutile (fig. 118), comme on le voit en A, puisque le nu de l'entablement est à plomb de celui du fût de la colonne, diminue, comme en B, pour arriver au profil C où, au contraire, le nu de l'entablement surplombe sur celui du fût, justifiant ainsi la forme de l'échine. Le plus ancien type de dorique grec est le temple de Corinthe, où la colonne n'a pas même quatre diamètres en hauteur. Le vieux temple de Sélinonte (VIIe siècle) vient ensuite.

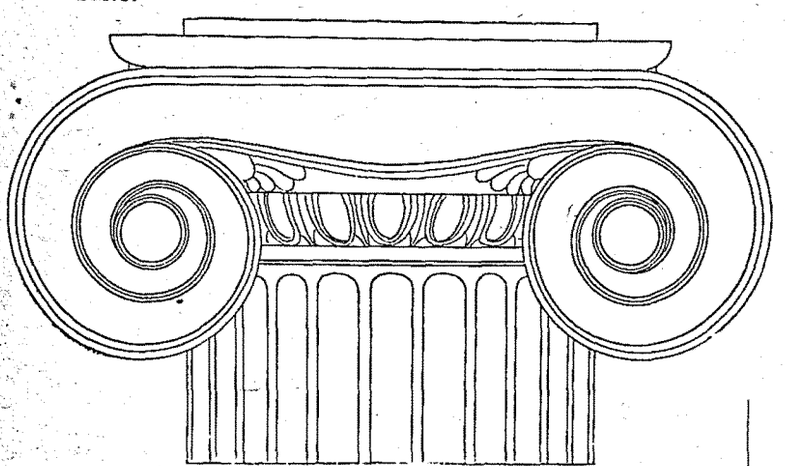


Fig. 119.

Le deuxième type est celui que l'on nomme *ionique*. Il est moins ancien que le dorique; on le trouve, au VIe siècle, en Asie Mineure, au temple d'Artémis, construit à Ephèse (580-577), fondée par les Ioniens, sous la direction de l'architecte KHERSIPHRON de Cnosse et de son fils MÉTAGÈNES. Il diffère essentiellement par son élégance de celui que l'on vient d'étudier : il comporte une base sous le fût et un chapiteau d'une forme toute nouvelle. Son entablement est composé de trois éléments : l'architrave, la frise, décorée ordinairement de sculptures (1), et la corniche. Le chapiteau du temple de la Victoire

(1) *Triglyphe* (*triglyphus*, τριγλυφος), membre de la frise dans l'entablement dorique, qui se compose de trois cannelures parallèles, avec gouttes en dessous, espacées à intervalles réguliers.

(2) *Métope* (*metopa*, μετόπη), panneau entre les triglyphes, quelquefois orné de sculptures.

(3) *Mutule* (*mutulus*), pièce carrée et en pente sous le larmier au droit des triglyphes.

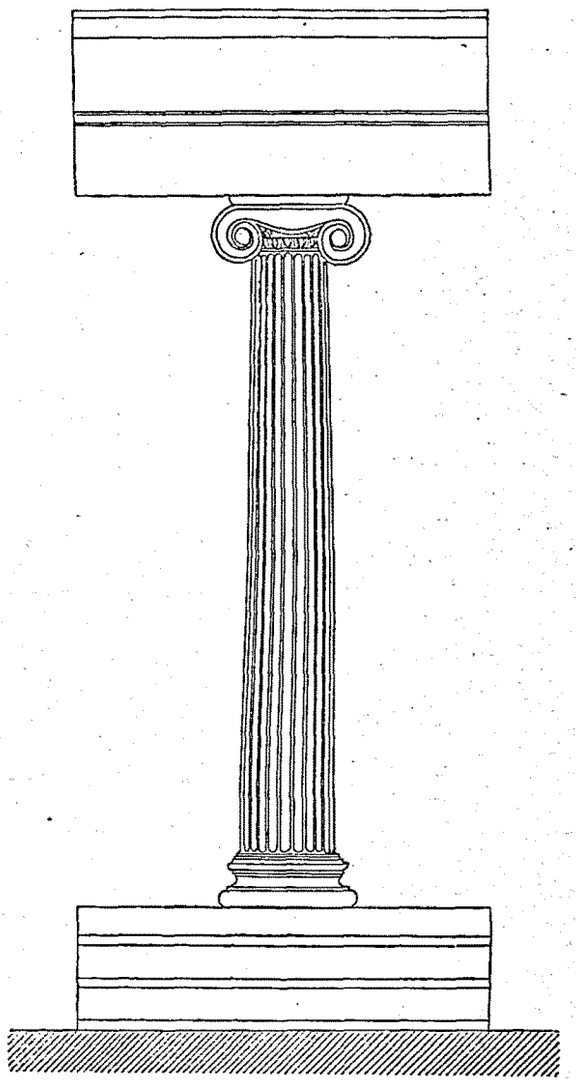


Fig. 120.

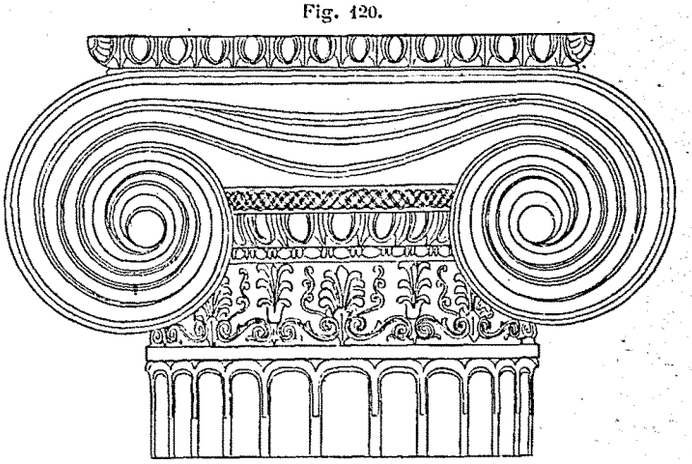


Fig. 121.

(1) La *frise*, *zophorus*, ζωοφόρος, par conséquent, mot à mot : qui porte des animaux ou des figures.

Aptère (fig. 119 et 120), assez simple, est formé d'une manière d'échine enrichie d'oves sur laquelle vient se poser une sorte de coussin qui se développe en volutes à droite et à gauche. A l'Erechthéion (fig. 121) vient s'ajouter une sorte de gorgerin ou bandeau orné de palmettes; l'échine s'est enrichie et comporte trois moulures : perles, oves et tore de tresses (1). Les cannelures du fût sont plus creuses et moins larges que dans le dorique; au lieu de se terminer par des arêtes vives, elles sont séparées par des listels. Le type ainsi constitué présente, avec sobriété et sans surcharge, le caractère de la grâce et de la délicatesse opposées à l'austérité du dorique.

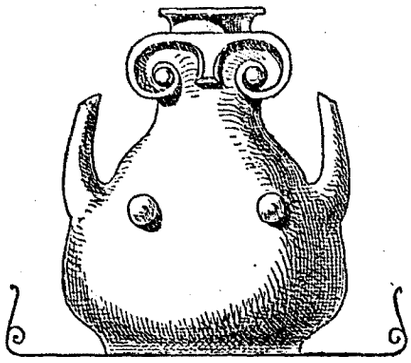


Fig. 122.

On a recherché les origines de la volute : sans doute, certains coquillages, l'ammonite par exemple, constituent cette forme d'une manière absolument précise; il y a des combinaisons de linéaments qui sont d'instinct dans les essais décoratifs de toutes les civilisations. Dans le chapiteau ionique grec, il y a surtout, ce qui ne lui a pas été conservé plus tard, ce sentiment de corps élastique enroulé qui s'affaisse au milieu pour se contourner à droite et à gauche, lequel est le résultat d'un art délicat et avancé. Du reste, les architectes ioniens obéissaient à des influences orientales en même temps qu'à leur propre sentiment; un vase de Troade, publié par M. Schliemann (fig. 122), donne le type de la volute que l'on remarque au tombeau de Nakhché-Roustem (fig. 123). On a trouvé à Trapeza, près de Famagouste, dans l'île de Chypre (fig. 124), un

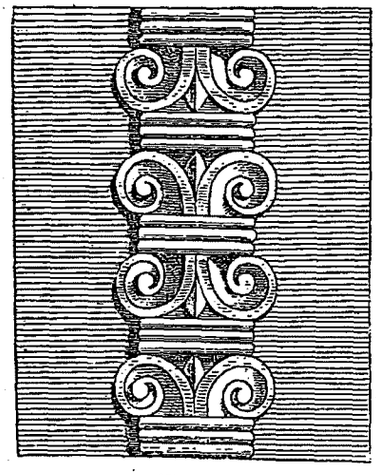


Fig. 123.

(1) Voyez plus loin, page 51, fig. 133, 134 et 137, pour les moulures et ornements qui les décorent.

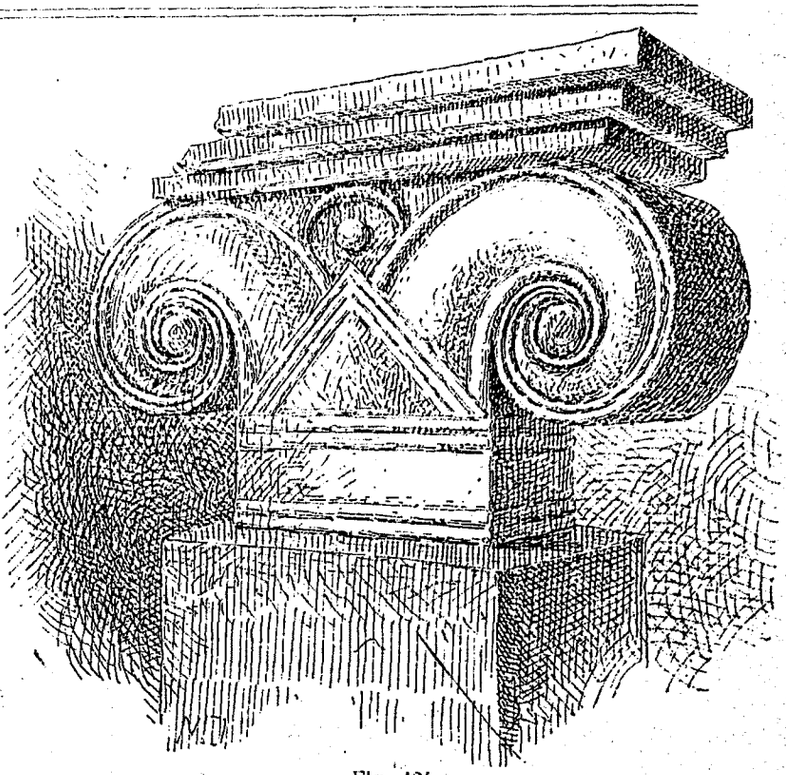


Fig. 124.

chapiteau, lequel se voit au Louvre, qui présente un motif de deux volutes puissantes qui s'entre-croisent au départ et donnent lieu à une combinaison originale.

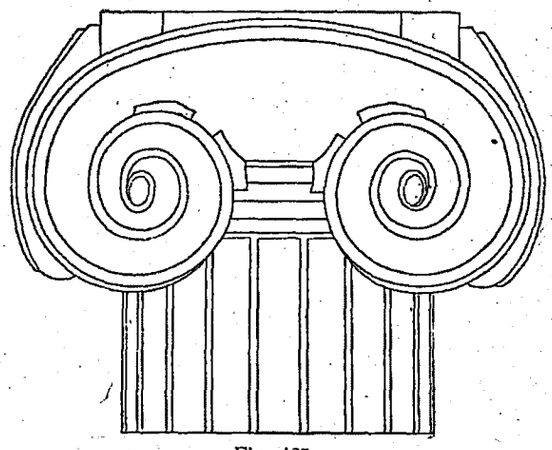


Fig. 125.

Le type de la figure 125 vient du temple d'Apollon à Bassæ et mérite une attention particulière par la courbe surélevée qui relie les volutes en dessus. La souplesse dans l'arrangement, en même temps que le génie dans l'invention, contribuent si bien au perfectionnement de ce genre d'ordonnance, qu'on peut affirmer qu'il réunit à lui seul les caractéristiques du style grec en architecture; une fois qu'il a été conçu, il est suivi de préférence comme on le voit dans les monuments de l'Asie Mineure; le dorique disparaît et l'ionique ne sera supplanté que plus tard, par le corinthien de la domination romaine.

Le troisième type est celui que l'on nomme *corinthien* (fig. 126); celui-ci est tiré du monument chorégique de Lysicratès à Athènes (voir plus loin fig. 149), lequel

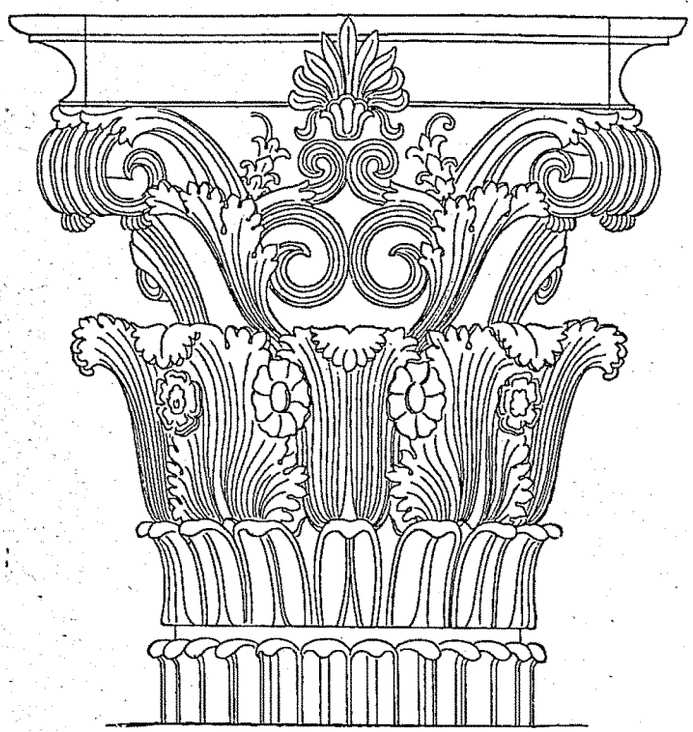


Fig. 126.

date de 335 av. J.-C. L'entablement, la colonne et la base ne diffèrent pas sensiblement de l'ionique. Le chapiteau corinthien est composé d'une corbeille (*calathos*) autour de laquelle s'appliquent des feuilles; des hélices ou des volutes soutiennent l'abaque ou tailloir, plus mince que dans le dorique, mouluré et échancré sur ses faces, de telle sorte que les quatre angles forment saillie. Il y a une gracieuse légende, rapportée par VITRUVE (1), sur l'origine supposée de cet arrangement dont la pensée aurait été suggérée au sculpteur CALLIMAKOS, à la vue d'une corbeille, recouverte d'une



Fig. 127.

tuile, placée sur la tombe d'une jeune fille de Corinthe, et contre laquelle des feuilles d'acanthe (fig. 127) avaient poussé. Retenons seulement de cette légende que cet artiste vivait vers 440-437. Du reste, le principe de corbeille campaniforme appliqué aux chapiteaux est bien plus ancien, puisqu'on l'a vu appliqué en Égypte (fig. 9, 14 et 16); mais, là, l'abaque est plus étroit que le

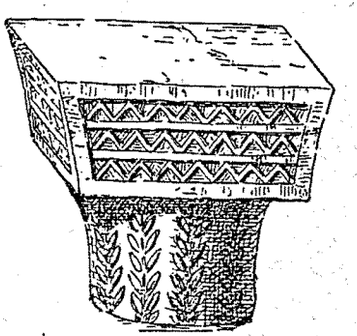


Fig. 128.

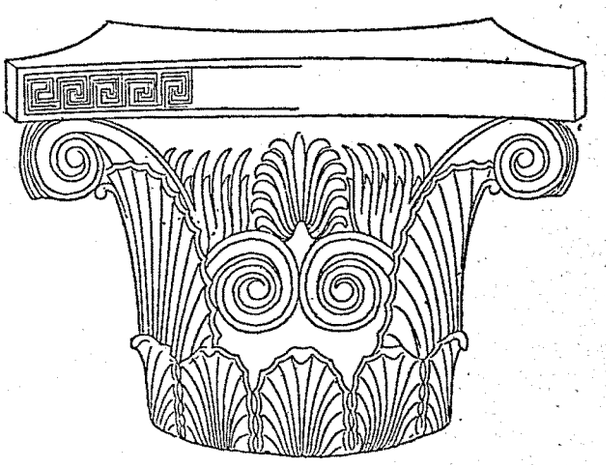


Fig. 129.

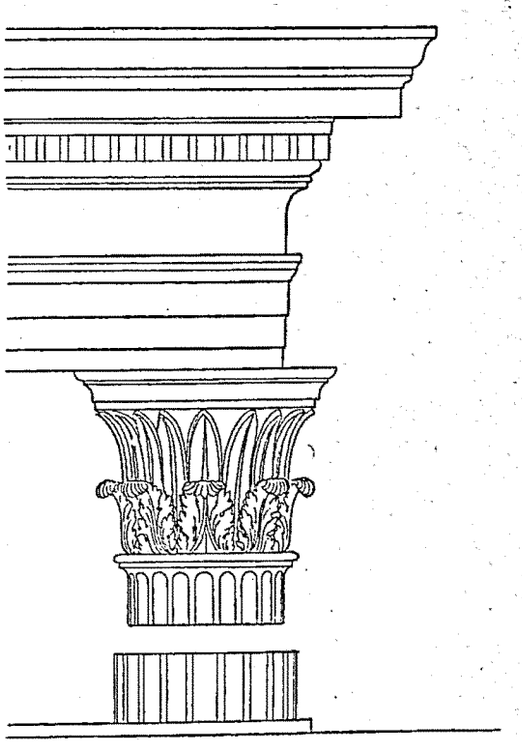


Fig. 130.

(1) VITRUVIUS POLLIO, architecte romain, né à Vérone (ou à Formies) en 116 avant J.-C., a écrit sur l'architecture dans un livre dédié à l'empereur Auguste, et fréquemment traduit; il est mort en 26.

calathos. Voici deux autres types qui font penser successivement au corinthien : celui de la figure 128, trouvé à Golgos, dans l'île de Chypre, est des plus rudimentaires, tandis que celui de la figure 129, qui vient des ruines du temple d'Apollon Epikourios, à Phigalie, s'en rapproche de très près. Plus tard, il y a une autre variante en Grèce, à l'Horloge d'Andronikos Kyrrestès, dite Tour des Vents, à Athènes, laquelle appartient probablement à l'époque romaine (fig. 130) ; pas d'hélices ou de volutes sous l'abaque ; calathos décoré de deux rangs de feuilles, les unes en forme de fer de lance, dites feuilles d'eau, et les autres d'acanthe s'épanouissant au-dessus d'un astragale (1) ; pas de base sous la colonne.



Fig. 131.

Une quatrième ordonnance grecque (fig. 131 et 132) est celle qui emploie la nature humaine comme support,

(1) *Astragale* (*astragalus*, ἀστράγαλος), moulure qui termine le fût de la colonne à son sommet, et se compose ordinairement d'un congé, d'un listel et d'un petit tore, comme dans le type 130 ; comme appareil, l'astragale appartient toujours au fût. « On n'y voit que festons, on n'y voit qu'astragales » est une phrase qui n'a aucun sens dans la décoration, à moins de prendre festons pour guirlandes et astragales pour frises.

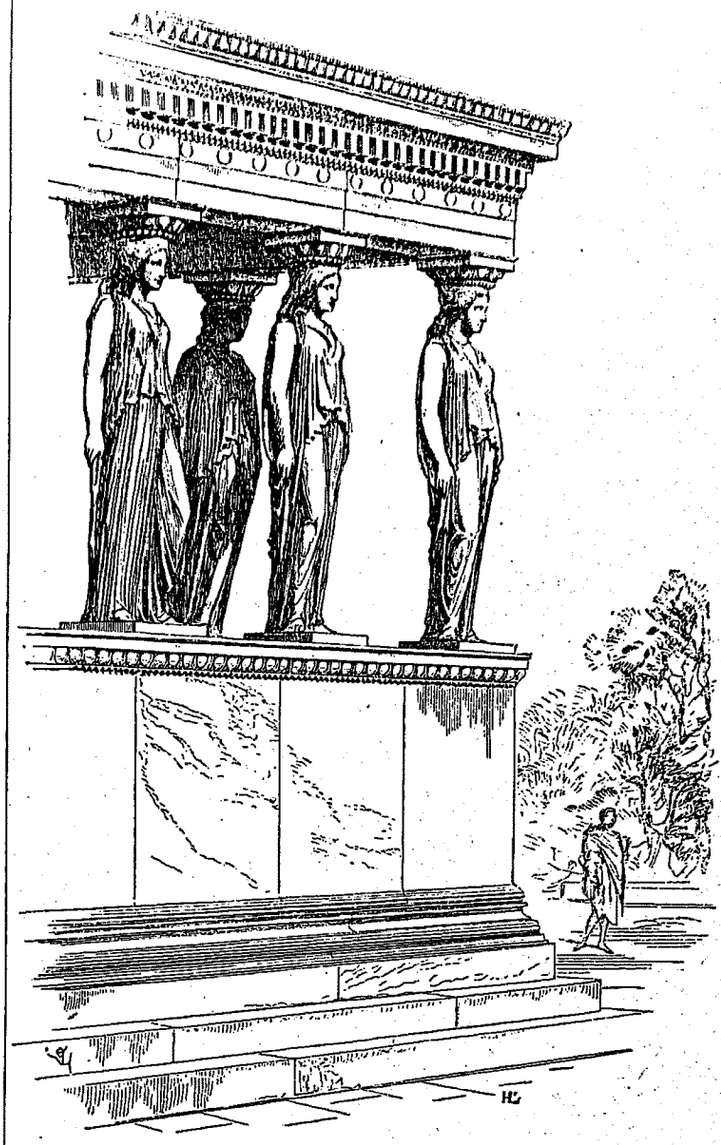


Fig. 132.

ainsi qu'on l'admire dans le gracieux portique faisant partie de l'Erechthéion de l'Acropole d'Athènes (voir le plan d'ensemble fig. 111). Le mouvement de ces jeunes filles est souple, élégant et d'une rigidité convenable, qui en fait une admirable composition ; leur chevelure reçoit un chapiteau décoré de grandes oves d'un heureux arrangement. On remarquera que chacune fléchit la jambe qui se trouve le plus près du centre du portique, ce qui est conforme à la logique et donne en même temps une certaine variété. Ces figures se nomment *cariatides* (Κόραι) ; elles portent le costume athénien. Le soubassement et l'entablement sont conçus avec ce sentiment des proportions exactes et des détails exquis où les Grecs ont excellé (400-408 av. J.-C.).

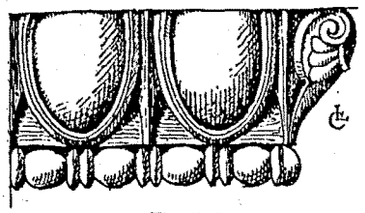


Fig. 133.

La *mouluration grecque* a atteint une puissance qui n'a jamais été surpassée. La moulure n'est point formée de saillies quelconques; elle répond à des besoins d'effets de lumière déterminés. Les principales sont (fig. 133) : la *baguette* qui se décore de *chapelets de perles* (1) et le *tore déprimé* ou quart de rond qui se décore par des *oves;* le *talon* (fig. 134) qui se décore avec des *rais de cœur;* le *bec de chouette* ou de corbin (lettres E et D de fig. 137 et fig. 135) qui se décore par des *oves peintes*, comme à Sélinonte. Plusieurs de ces moulures

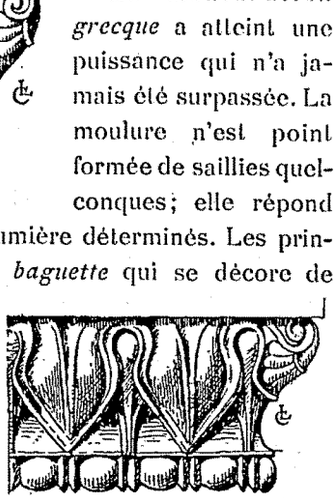


Fig. 134.

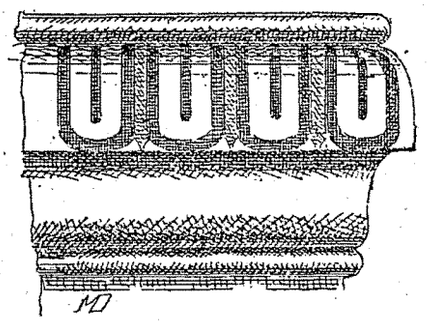


Fig. 135.

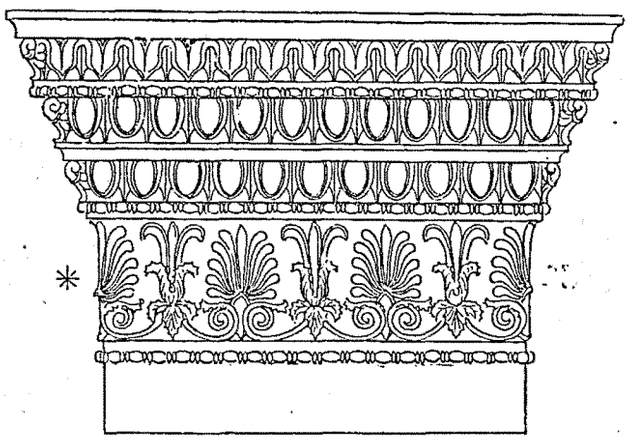


Fig. 136.

peuvent se trouver réunies, comme dans la figure 136,

(1) Les *chapelets de perles* se composent de plusieurs manières : de perles rondes séparées par deux *pirouettes*, comme dans la figure 136; de perles ovales ou de forme allongée, séparées aussi par des pirouettes, comme dans la figure 133. Les pirouettes sont remplacées quelquefois par des *piécettes* enfilées.

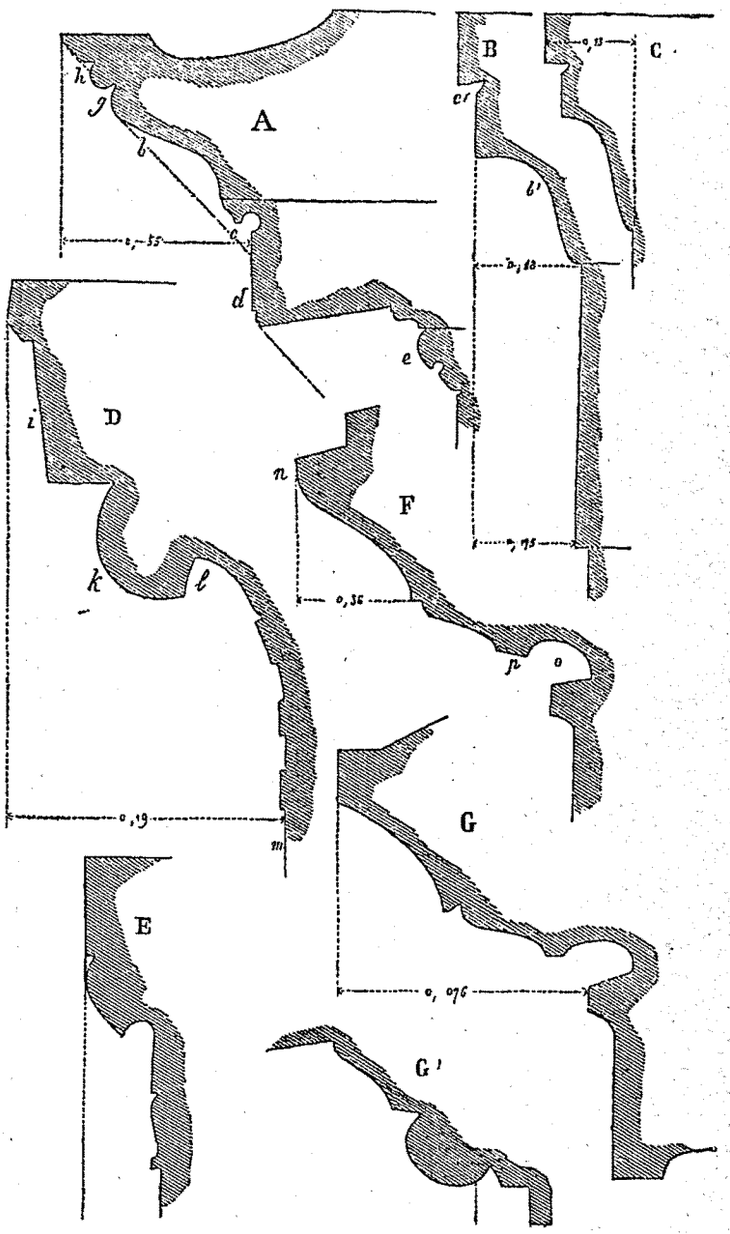


Fig. 137.

qui représente le couronnement du pilastre ou *ante* du portique de Pandrose à l'Erechthéion.

Il suffit d'examiner avec attention les divers profils de la figure 137 pour se rendre compte du jeu de la lumière plus ou moins prononcé en raison de la forme des profils. A vient du temple de Castor et Pollux, à Agrigente; B C du temple de Poséidon, à Pœstum; D est l'ante des propylées d'Eleusis; E vient du temple de Cérès dans la même ville; F et G ont été pris à Pompéi.

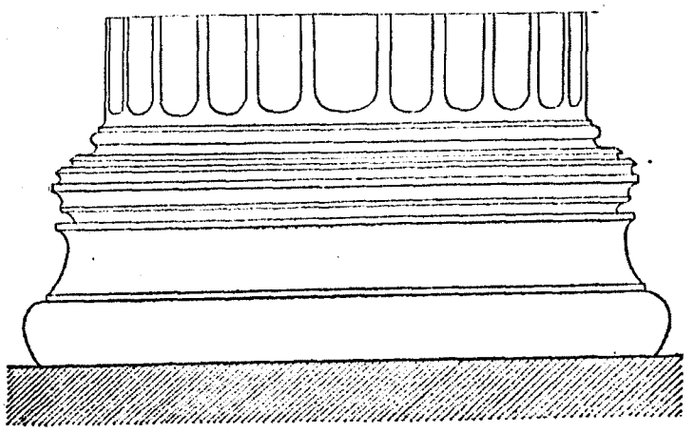


Fig. 138.

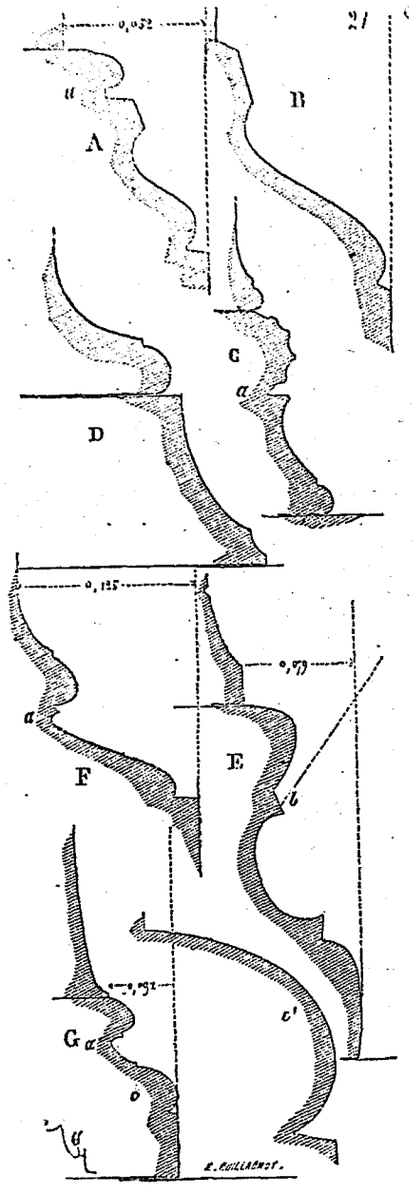


Fig. 139.

Les *bases* furent l'objet de la même recherche, qu'il s'agit de soubassements, d'antes ou de colonnes. Le type caractéristique des bases de l'ionique grec consiste en une série de rudentures qui divisent le tore supérieur au-dessous de la baguette (fig. 138 qui vient d'Éphèse et C de la figure 139, temple de la Victoire Aptère, à Athènes). On signale, de la figure 139, A et B du temple de Diane et des propylées d'Eleusis, D du temple d'Apollon à Bassæ, E, F et G de Pompéi. G constitue le profil de la base dite attique.

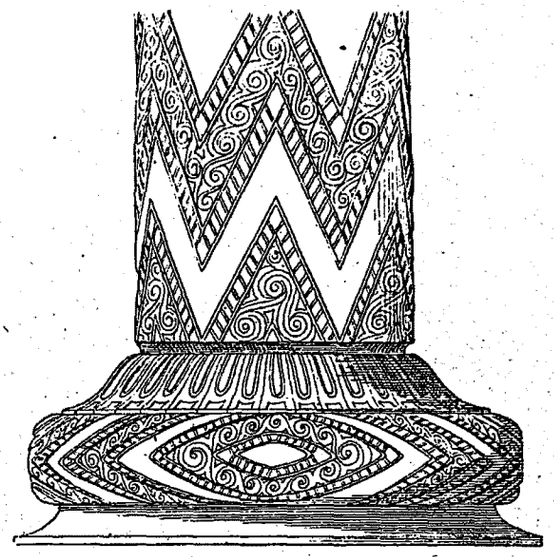


Fig. 140.

On a trouvé à Mycènes une base de colonne que l'on rattache à l'édifice nommé *Trésor d'Atrée*. Ce type (fig. 140), dont il n'a pas été rencontré de semblable, indique une influence étrangère à la Grèce; le fût est fortement conique, et les *chevrons* sont ornés par des *spirales consécutives* ou *conjuguées en sens inverse*, comme dans les peintures égyptiennes (fig. 19 et 21), dans le vase (fig. 234) et dans les joyaux trouvés par M. Schliemann dans la même localité (fig. 442 à 444).

Ce n'est pas tout : M. Texier ne put, à ce qu'il paraît, lors de sa mission en Asie Mineure, faire exécuter les fouilles indispensables pour trouver les bases du temple

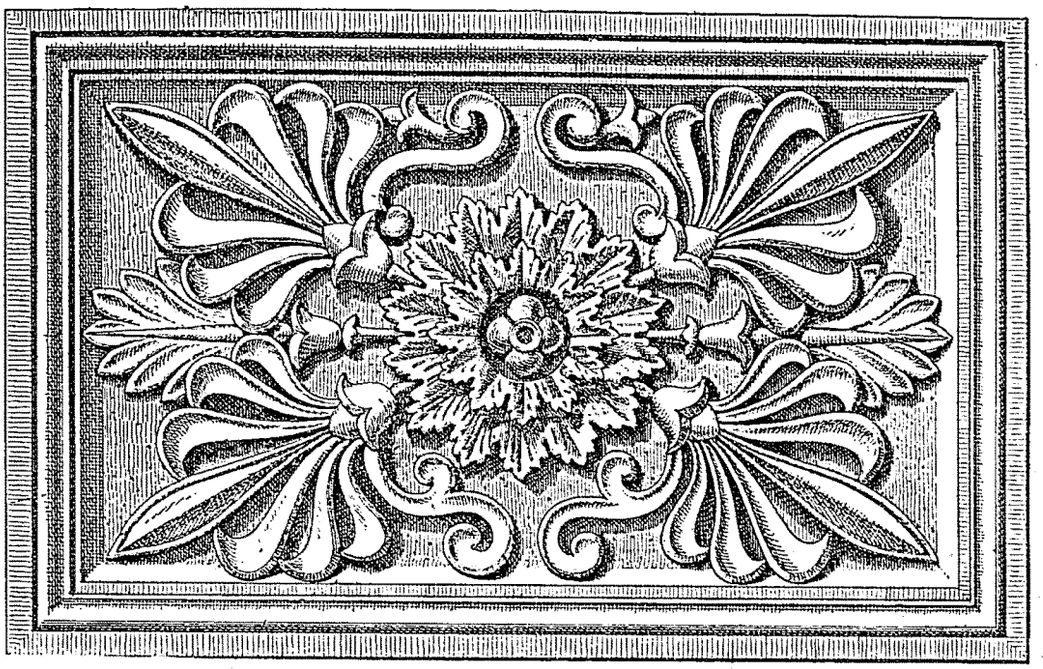


Fig. 141.

d'Apollon à Didyme, dont il a fourni les dessins. Des découvertes ultérieures les ont mises à jour, et deux ont



Fig. 142.

pu être amenées au Louvre. L'une d'entre elles offre une plinthe à huit pans, dont chacun est décoré par les ornements variés dont la figure 141 est un des exemples. La palmette y présente un caractère particulier que l'on retrouve du reste également dans celles qui décorent le chapiteau du temple d'Athéna à Priène (fig. 143); les divisions sont recourbées en pointe en dedans.

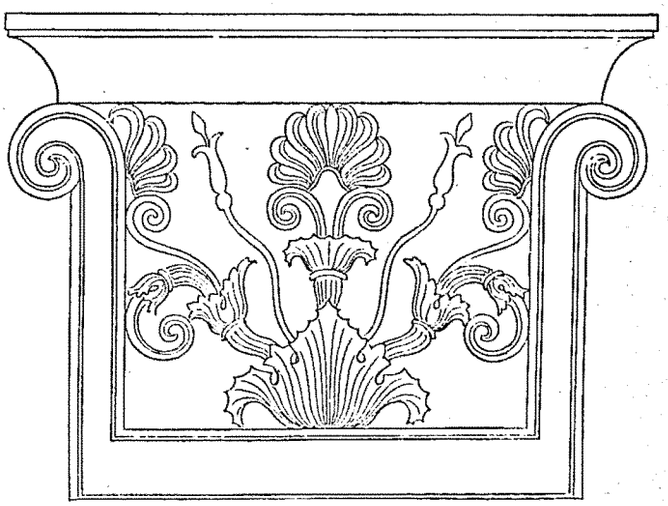


Fig. 143.

La figure 142 donne la gracieuse *canéphore* (1), bien connue, de la villa Albani (2), œuvre de Criton et Nicolaos, Athéniens.

(1) *Canéphore* (*canephora* ou *canephoros*, κανηφόρος), jeune fille qui accompagnait la procession dans les fêtes en portant une corbeille sur la tête.

(2) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 1994.

On a dit plus haut que les *chéneaux* des temples étaient pourvus de gargouilles en forme de têtes de lion;



Fig. 144.

le type le plus ancien est celui de Métaponte (fig. 144), lequel passe pour le meilleur dans le genre; on remarque

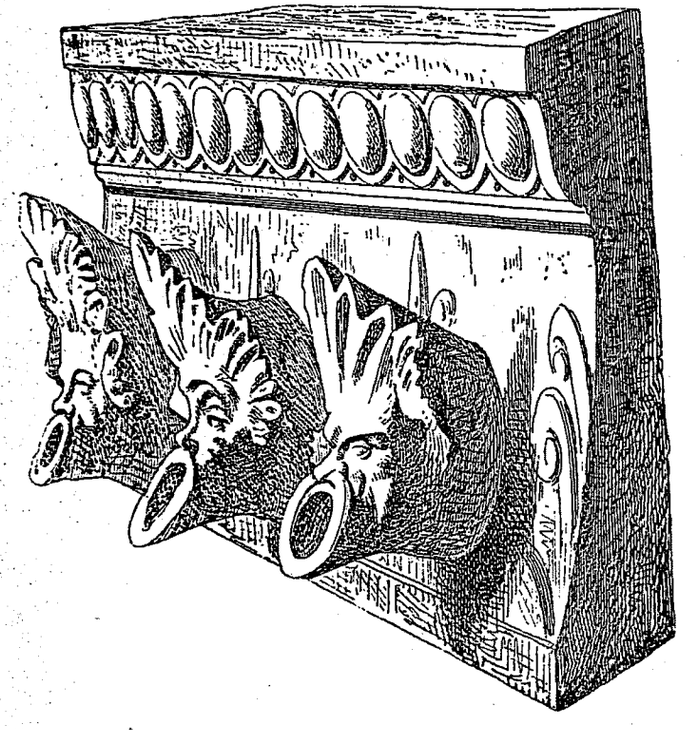


Fig. 145.

l'agencement des palmettes qui en décorent la face. Le type de la figure 145, en terre cuite et d'une époque bien plus rapprochée, est au Louvre.

La couverture antique comportait d'ordinaire un système de rangées alternatives de tuiles, les unes présentant une grande surface plane bordée d'un rebord (*tegulæ*), recouvertes, deux à deux, par d'autres, plus étroites, de forme allongée et à deux pentes (*imbrices*); les Grecs ont imaginé de décorer l'about de ces der-

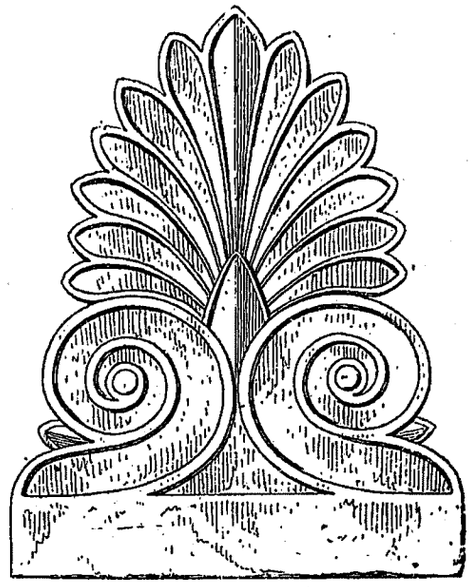


Fig. 146.

nières; c'est ce que l'on nomme *antéfixe* (1). La figure 146 représente celles du Parthénon (2), qui étaient en marbre, et la figure 147, celles du temple de Diane Propylée, à Eleusis; ce sont d'excellents types, au double

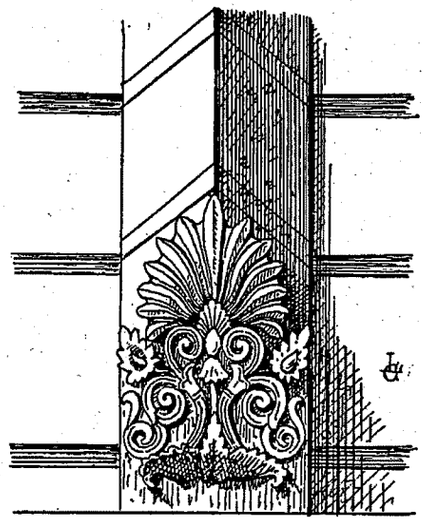


Fig. 147.

point de vue de l'arrangement lui-même et du mouvement des palmettes, qui en constituent le principal motif. Il y a aussi le type (fig. 148) du temple de la Victoire Aptère, à Athènes, avec peinture.

(1) Voir plus haut, page 46 et note 1.
(2) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 773.

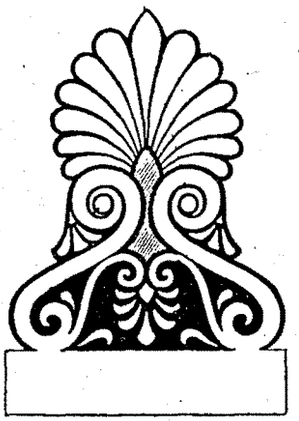


Fig. 148.

Le motif d'antéfixe offre un certain rapport comme composition avec celui des couronnements de stèles, dont on s'occupera plus loin (fig. 154 et 155). La palmette, comme on le voit, est l'ornement typique de l'art grec.

Les représentations théâtrales ayant le caractère d'une institution religieuse et nationale à Athènes, le soin de former les chœurs était dévolu officiellement à des citoyens aisés qui supportaient les dépenses de la *chorégie*. Si le chœur ainsi formé remportait la victoire, le *chorège* recevait en prix un trépied en bronze (1) qu'il plaçait sur un monument construit pour cette destination; c'est ce qui nous a valu le monument chorégique de Trasyllos (320 av. J.-C.), et surtout celui de Lysicratès (335-334 av. J.-C.). Ce dernier se compose (fig. 149) d'un soubassement carré surmonté d'une rotonde décorée de colonnes, dont on a vu le chapiteau (fig. 126), et couronnée d'un dôme en écailles. Le trépied était supporté par le fleuron (fig. 150), relié lui-même par un dauphin avec le *rinceau* en console (fig. 151) s'appuyant sur la courbe du dôme (2).

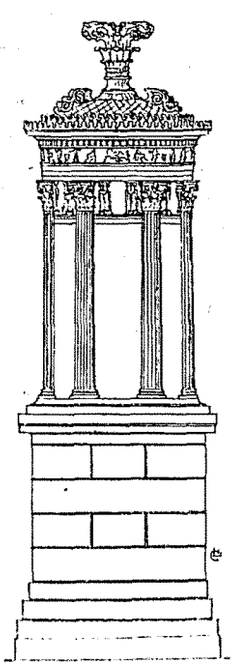


Fig. 149.

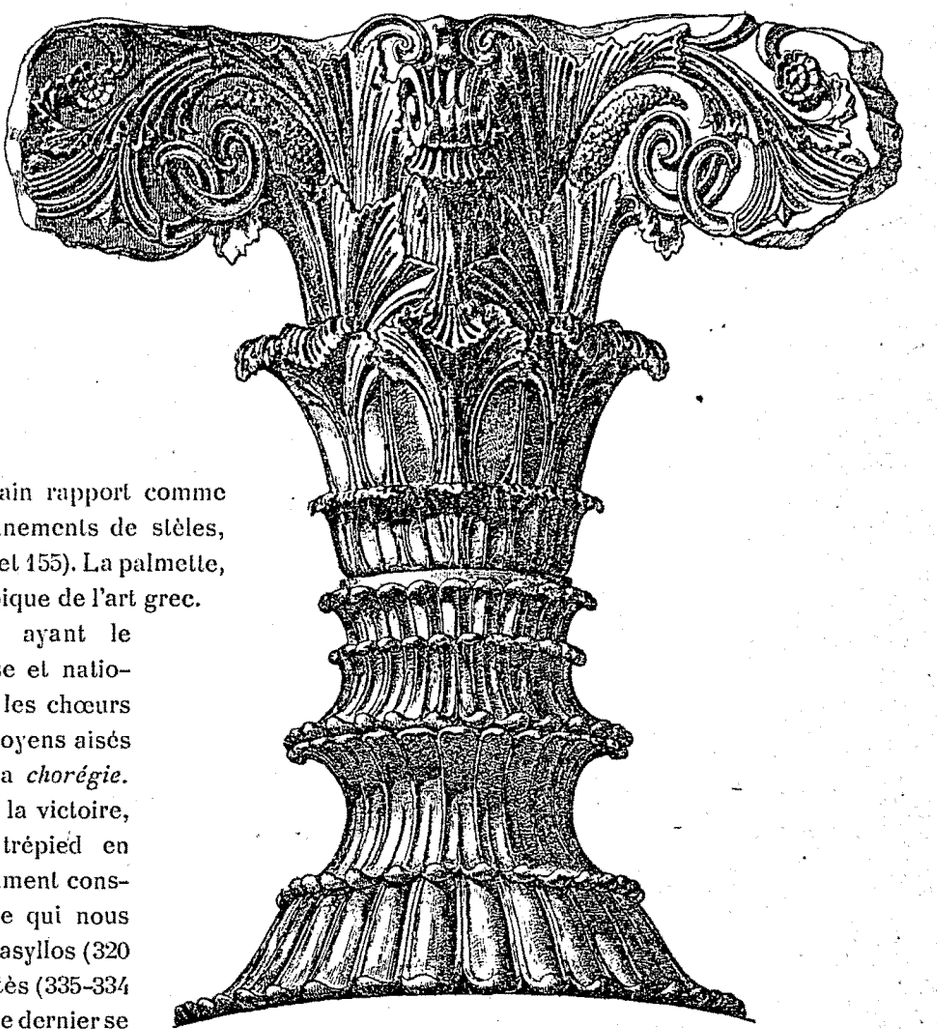


Fig. 150.

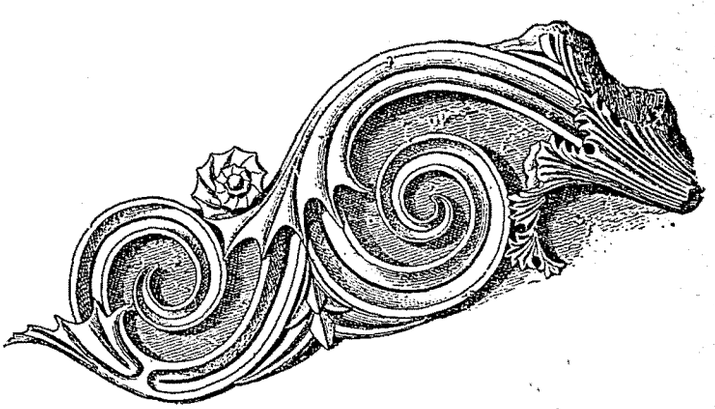


Fig. 151.

(1) *Trépied* (*tripus*, τρίπους), voir plus loin, fig. 361, 412 et 415.

(2) Les moulages de ce couronnement, du chapiteau et leur restauration, sont à l'école des Beaux-Arts de Paris, nos 235, 243, 247, 254, 2911 et 2914.

Le fleuron et la console constituent les plus beaux types connus de l'ornement grec; du reste, le monument lui-même est un chef-d'œuvre d'élégance et d'habileté architecturale et décorative.

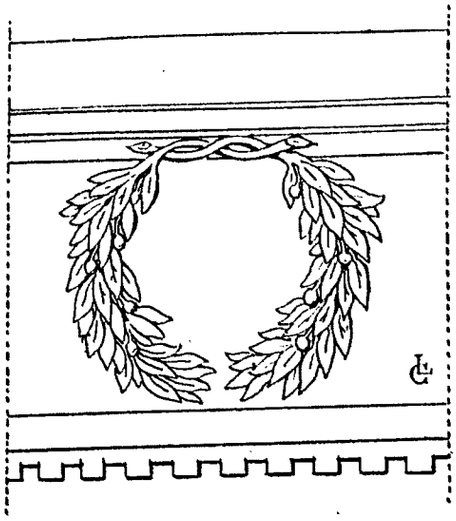


Fig. 152.

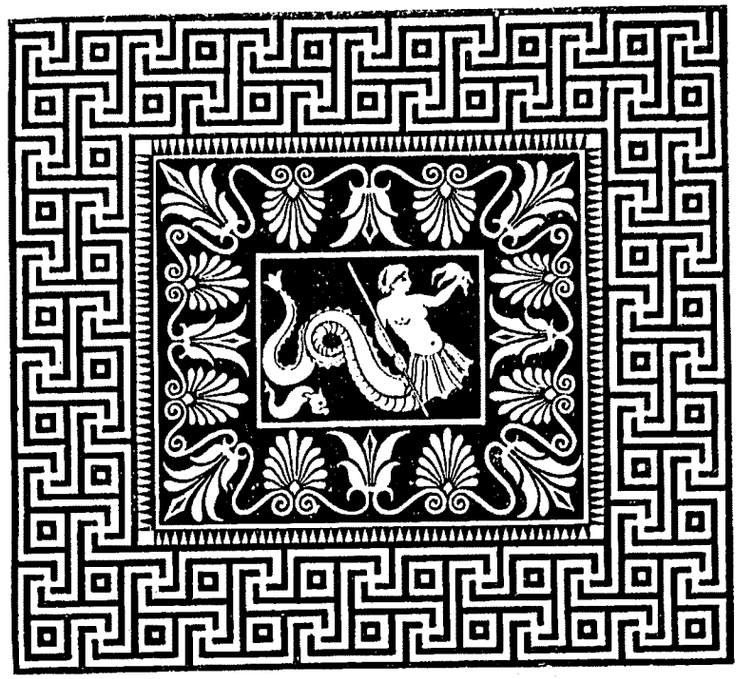


Fig. 153.

On sait que ce petit monument avait été reproduit dans le parc de Saint-Cloud, près Paris, sous le nom de Lanterne de Démosthènes; mais son emplacement ne correspondait guère à la donnée qui l'avait fait construire à Athènes. Quelles que soient les beautés de l'art grec, il ne faut jamais le transplanter tel quel dans d'autres climats.

Quant au *monument chorégique de Trasyllos, il était* décoré de *couronnes* (fig. 152) qui peuvent être prises comme un excellent type.

Les Grecs paraissent avoir employé des dallages en marbre dans leurs monuments; toutefois, on a trouvé, sous un dallage romain, au temple de Zeus, à Olympie, une *mosaïque* (1) antérieure formée de cailloux de l'Alphée de 0m02 de côté (fig. 153); elle est des plus intéressantes comme arrangement décoratif. Le centre de chaque compartiment est occupé par une figure *tritonide* entourée d'un encadrement de palmettes de deux sortes, en alternance, bordé lui-même d'un filet en *dents de scie*. Une frise de *méandres* (2) doubles et enlacés relie les motifs par compartiment.

Le culte des morts était poussé au plus haut degré chez les Grecs, comme chez tous les peuples de l'antiquité; il a produit une grande variété de formes de sépultures. Il y a trois genres bien caractérisés de tombes; dans les contrées pauvres en pierre on éleva

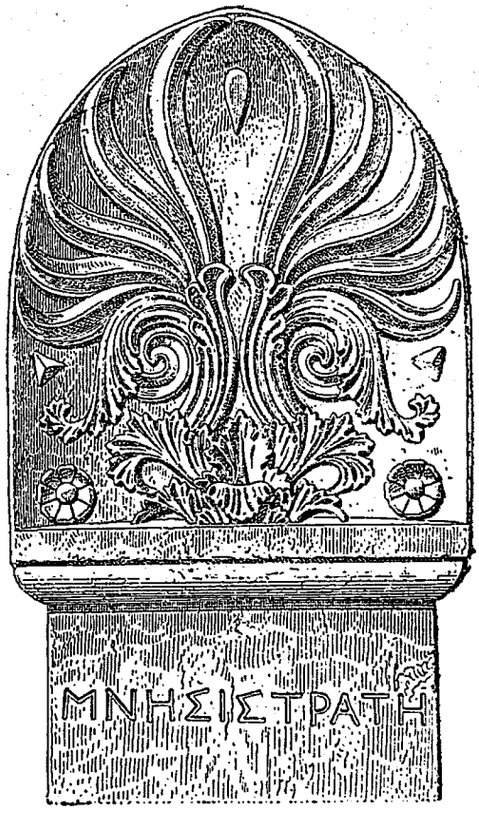


Fig. 154.

(1) Le procédé de la mosaïque consiste dans la réunion de petits cubes de marbre de couleur, de terre cuite ou d'émail opaque coloré dans la pâte, que l'on scelle dans du mastic couvrant une surface; les cubes d'émaux se nomment *smaltes* en Italie et sont plus particulièrement employés dans les mosaïques appliquées contre les parois et ne servant pas de pavement. Les smaltes pour fonds d'or sont formés d'un cube sur lequel on place une feuille d'or légère que l'on recouvre d'une pellicule de verre blanc.

(2) Voir la note 1, page 11.

des tertres (tumuli); si le sol était seulement pierreux, on éleva des monuments en pierre ou en marbre; là où le pays était rocheux, on utilisa les cavernes ou on creusa dans les rochers.

Dans la Grèce et dans l'Asie, les signes commémoratifs, pour marquer la place des sépultures, étaient les stèles, pierres longues et étroites, s'amincissant peu à peu vers le haut, placées verticalement, tantôt immédiatement sur le sol, tantôt sur un piédestal; les stèles de l'époque macédonienne ont cela de caractéristique qu'elles sont plus larges et toujours couronnées d'un fronton.

La figure 154 représente le sommet d'une *stèle* d'un type excessivement répandu dans la Grèce; il est composé de deux demi-palmettes adossées qui sortent chacune d'un mouvement de rinceau dont le départ est masqué par une touffe de feuilles d'acanthe. Cette combinaison donne au sommet un contour qui affecte la forme de deux arcs de cercles rallongés qui se coupent en produisant une sorte de pointe typique, comme on le verra plus loin. Au-dessous est une moulure qui forme chapiteau au sommet de l'amincissement de la pierre sur laquelle sont placées les inscriptions et quelquefois les rosaces. L'ornementation de la plupart de ces couronnements de stèles, excessivement soignée, constitue un des caractéristiques les plus essentiels de l'art décoratif grec; il a été fréquemment utilisé dans les tombeaux modernes. Quelquefois la stèle représentait le personnage défunt (fig. 164) ou une scène quelconque

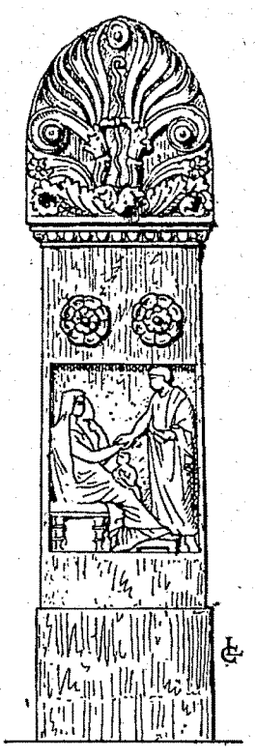


Fig. 155.

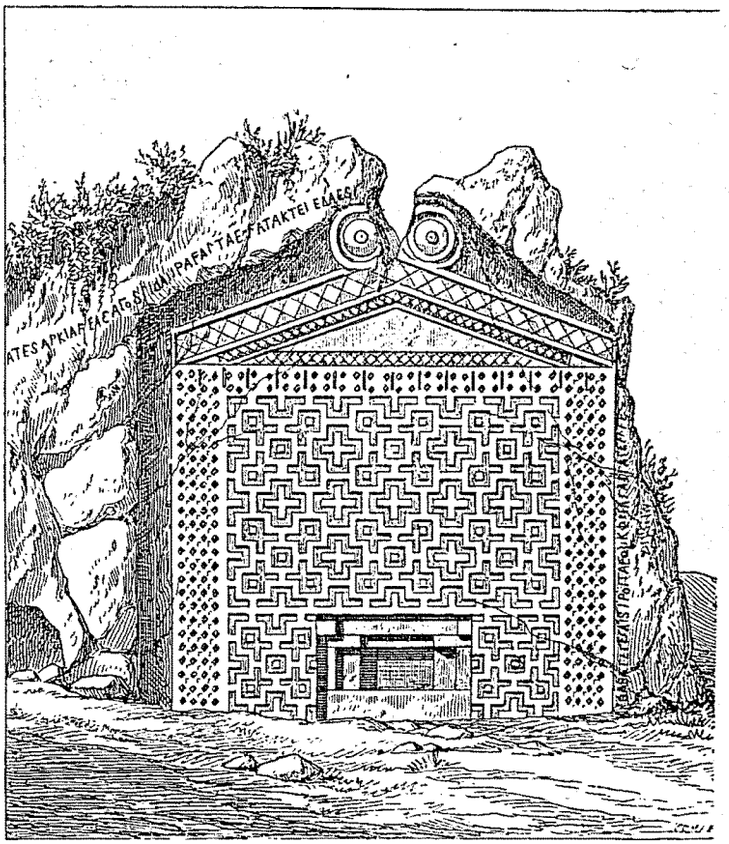


Fig. 156.

(fig. 155). On trouve en Phrygie quelques monuments commémoratifs, lesquels paraissent appartenir à la dynastie des Midas, qui consistent dans des frontispices sculptés dans le rocher. Des chambres sépulcrales ont été remarquées à proximité; c'est ce qui a fait supposer que ces monuments avaient un caractère de tombeaux. Celui-ci (fig. 156) présente une surface, sculptée de méandres en relief, qui entoure une niche; à droite et à gauche sont des espèces de pilastres qui supportent un fronton composé d'ajustements de losanges en creux et en relief. Cette décoration se rattache à une influence orientale.

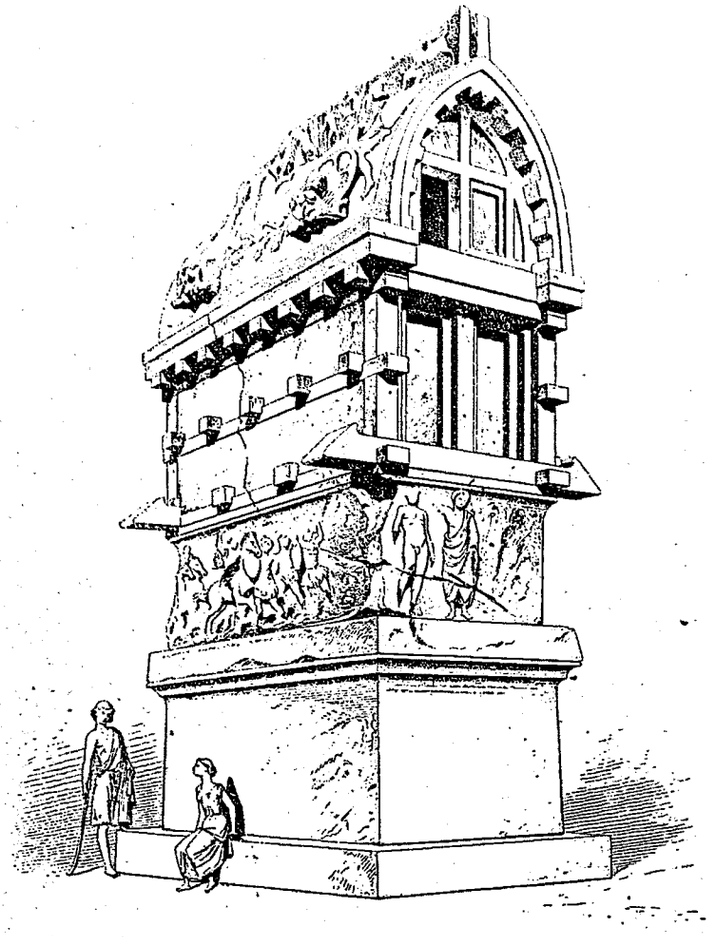


Fig. 157.

En Lycie, à Antiphellos et à Telmissos, on rencontre des *tombeaux* qui ont la forme de grands *sarcophages*, lesquels ont provoqué d'intéressantes dissertations. Sculptés dans la pierre, ils affectent une structure de charpente et leur couronnement présente une forme de sommet de triangle curviligne dont on ne retrouve l'analogue dans aucun pays. Le soubassement conserve cependant une mouluration et une allure architecturale grecques; les sculptures indiquent également un art grec d'une époque ancienne. Celui de la figure 157 a été transporté au Musée britannique.

Ce n'est pas tout; les tombeaux creusés dans le rocher, très nombreux également dans cette région, ont des frontispices d'un type aussi étrange. Celui de la figure 158, qui est près de Myra, est conçu comme s'il était construit en bois; les ouvertures forment fenestrage à meneaux, comme on le verra au moyen âge, et le couronnement est supporté par une série de rondins. Dans le même ordre d'hypogées, inaccessibles puisqu'ils sont placés à une certaine hauteur dans les rochers, il faut en remarquer deux autres à Telmissos, d'un grand style, qui ont l'ordonnance de la façade d'un petit temple ionique, *in antis*, c'est-à-dire avec deux colonnes accostées de deux antes supportant un fronton (fig. 159). Le portique donne accès par une porte dans la chambre sépulcrale où sont disposées comme d'habitude des banquettes pour recevoir les corps, les Lyciens n'ayant pas de cercueils en bois ou en pierre. La porte est du style grec avec des consoles, et les vantaux simulent une porte véritable avec des clous et des serrures. On remarquera la forme simple et sévère des ornements du

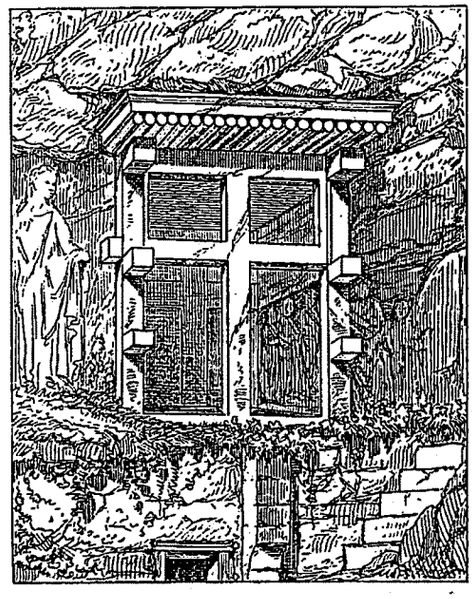


Fig. 158.

sommet et des extrémités du fronton. Ce tombeau était celui d'un personnage du nom d'Amyntas, ainsi que le témoigne une inscription.

Les sépultures creusées dans le rocher et présentant des frontispices avec ordonnances architecturales dont les premières ont été signalées en Égypte, à Beni-Hassan, sont excessivement nombreuses dans l'antiquité et dans les régions dont on s'occupe; à Cyrène, sur la côte septentrionale de l'Afrique, il y en a une véritable rangée.

On signale enfin un monument qui a aussi le caractère funèbre, le *lit*, ainsi qu'on le voit dans celui trouvé en Macédoine par M. Heuzey, qui est au musée du Louvre (fig. 160).

Des maisons grecques, comme de celles de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Perse, il ne reste presque rien que les descriptions des auteurs anciens. Un édifice de l'île de Delos paraît être une habitation; mais il a été mal étudié et l'on se trouve aussi embarrassé qu'avant.

Les Grecs, qui ne vivaient pas dans des appartements

communs avec leurs femmes, eurent, par conséquent, des habitations d'un genre tout particulier, comprenant deux parties bien distinctes placées, dans les palais homériques, savoir: l'une au rez-de-chaussée, destinée aux hommes (*andronitis*, ἀνδρωνῖτις), et l'autre, au premier étage, destinée aux femmes (gynécée, *gynæconitis*, γυναικωνῖτις). Cette disposition, avec ou sans étage, dura longtemps, surtout chez les Lacédémoniens. Plus tard, chacun des appartements finit par former un corps de logis différent. Au demeurant, les maisons grecques furent d'abord très modestes; rien ne distinguait celles des grands personnages au commencement du cinquième siècle; mais, au temps de Démosthènes, des particuliers se firent construire de véritables palais.

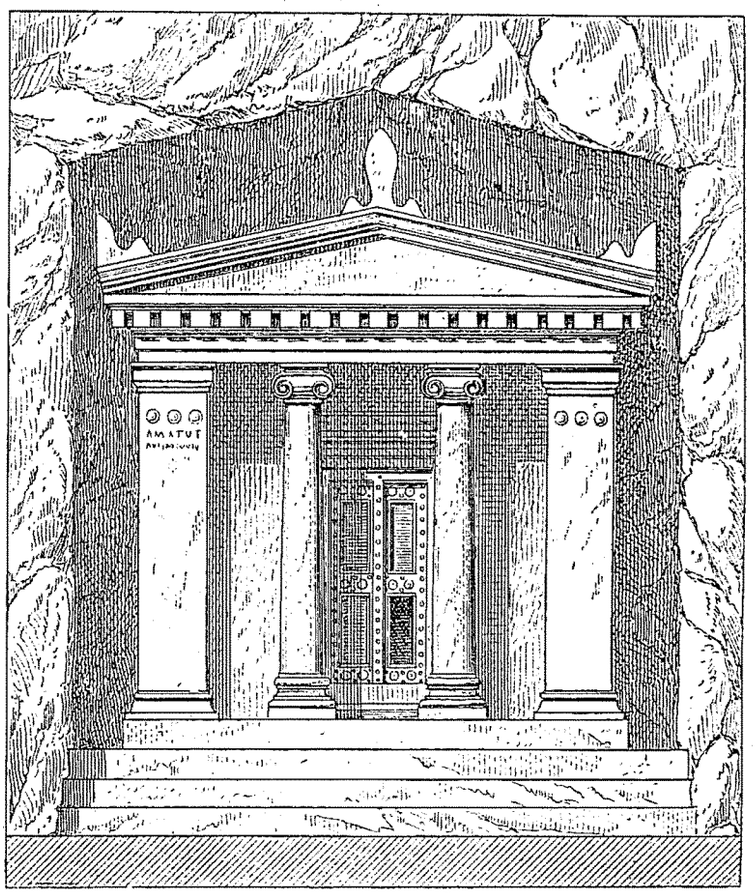


Fig. 159.

L'habitation orientale a sans doute conservé la disposition des maisons grecques : fort simples au dehors, elles n'étaient percées que de rares ouvertures sur la rue. Aussi les parties de villes grecques privées de monuments publics avaient un aspect triste et monotone; les riches citoyens préféraient volontiers le séjour de leurs villas de la campagne à celui des cités.

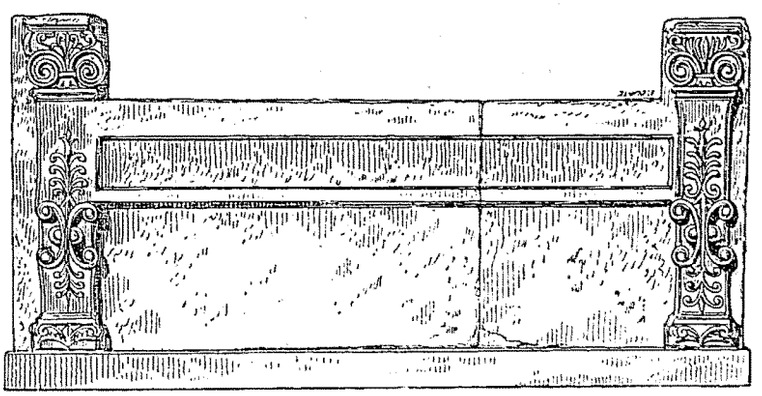


Fig. 160.

L'édifice dit *Trésor d'Atrée*, à Mycènes, s'accorde avec la description de Pausanias; des archéologues prétendent n'y voir qu'un tombeau, le mot de θησαυρός n'étant qu'un terme technique désignant cette forme de construction. On aurait découvert deux gymnases, l'un à Hiéropolis et l'autre à Ephèse; ce dernier appartiendrait à l'époque romaine.

Les lieux de divertissements publics, les théâtres et les stades, ont laissé de nombreuses traces. On sait que les Grecs donnaient une grande importance aux jeux et aux exercices corporels; mais, comme ils ont presque toujours respecté et utilisé le plus possible la conformation naturelle du sol pour leur aménagement, il n'existe, à part quelques sièges, pas de types décoratifs importants et d'antiquité reculée. Le théâtre de Telmissos, en Asie Mineure, très simple, lui appartient peut-être; celui d'Aspendus, si admirablement conservé, est du temps de Marc-Aurèle (fin du IIe siècle), et on a le nom de son architecte, Zénon, fils de Théodore.

Les principaux monuments de la Grèce, de l'Asie Mineure et des colonies, la plupart en ruines, sont: à Athènes, dans l'Acropole, le Parthénon, l'Erechthéion, le temple de la Victoire Aptère et les Propylées, le Théséion, le monument chorégique de Lysicratès et le théâtre de Dionysos; dans l'Attique, le temple de Thémis à Rhamnonte, celui d'Athéna au cap Sunium, et les édifices d'Eleusis; dans l'Arcadie, le temple d'Apollon Epikourios, à Bassæ près Phigalie,

par Ictinos (431 av. J.-C.); à Olympie, le temple de Zeus; à Egine, le temple d'Athéna connu sous le nom de



Fig. 161.

Jupiter Panhellénien; les édifices de Corinthe, le temple de Magnésie du Méandre, à Milet le temple d'Apollon



Fig. 162.

Didyméen, le temple d'Aizani en Phrygie, à Agrigente le temple de Zeus, les édifices de Sélinonte, les temples de Pœstum, etc., etc.

L'Acropole de Mycènes, où est la Porte des Lions dont on a vu déjà les sculptures, signalée à l'attention des savants, a donné lieu à des fouilles, faites par M. Schliemann, et qui ont fourni la découverte de tombeaux contenant un riche mobilier funéraire. Le *masque d'or* (fig. 161) est celui de l'un des personnages, tous pourvus de cet ornement, qui y avaient été ensevelis. Des circonstances particulières permettent de supposer que ces monuments de l'art sont au moins contemporains du siège de Troie.

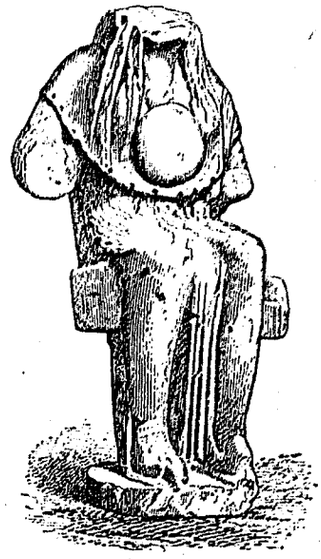


Fig. 163.

Pour la sculpture, avec les *métopes* du temple de Sélinonte (fig. 162), on touche à la fin du VIIe siècle ou aux premières années du VIe. Ce bas-relief représente Persée, assisté par Athéna et tuant la Gorgone; les formes sont lourdes et massives, les muscles sont exagérés; toute cette sculpture accuse les procédés d'un art primitif.

Un type plus récent est une *statue* d'*Athéna* (fig. 163), imitation de celle du statuaire Endoios, mais très mutilée. La déesse est assise dans une attitude raide et hiératique; sur l'égide, qui recouvre sa poitrine, tombent les mèches de sa chevelure divisée symétriquement; les plis de la tunique simulent un tissu très fin sous lequel les jambes apparaissent presque comme nues.

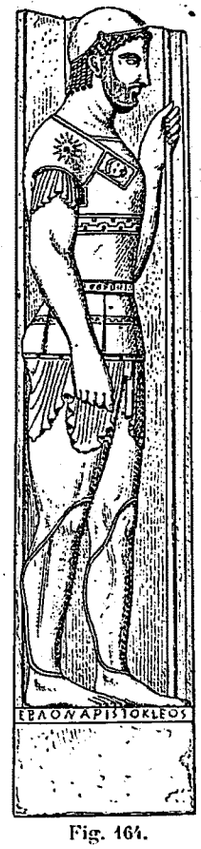


Fig. 164.

Le type que l'on peut classer ensuite est celui de la figure 164, dite communément : *soldat de Marathon,* qui est au musée d'Athènes. Ce monument n'est autre chose qu'une stèle funéraire trouvée à Vélanidéza en Attique, représentant un personnage nommé Aristion. On voit un Grec armé de toutes pièces, avec les cheveux et la barbe frisés en anneaux; la

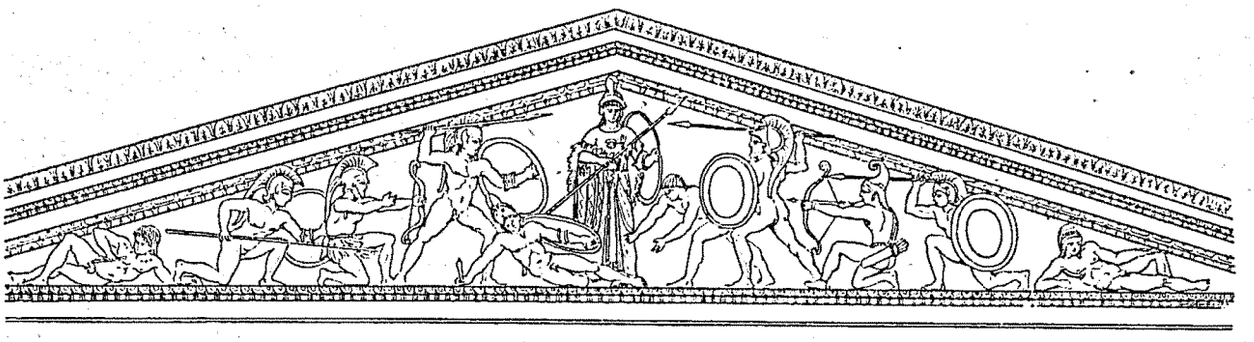


Fig. 165.

cuirasse est peinte en bleu noir; le fond de la stèle était rouge ; l'auteur est le statuaire Aristoclès.



Fig. 166.

Des groupes de sculptures importants du temple d'Athéna, à Egine, présentement à Munich, nous montrent comment les Grecs décoraient les *frontons* à l'époque archaïque. Les figures sont en ronde bosse et placées sur la corniche comme sur un rayon, où elles produisent un effet un peu maigre; la composition est symétrique. La figure 165 représente une restitution du fronton occidental (1); celle 166 est la tête d'Athéna de ce fronton; celles 167, 168 et 169, l'ensemble et les têtes de combattants. Les sujets sont empruntés aux récits homériques ou se rattachent peut-être à l'histoire des héros Éginètes. On n'a pas le nom du statuaire.



Fig. 167.



Fig. 168.

Les types de cette époque donnent des natures uniformes, des plis nombreux et raides lorsqu'il y a de la draperie, des cheveux bouclés avec soin encadrant des visages de peu d'expression; les pieds et les mains sont traités gauchement; toutefois les détails des corps et des attitudes décèlent une observation scrupuleuse du modèle.



Fig. 169.

(1) Le moulage de cette restitution se voit à l'École des Beaux-Arts de Paris.

Les frontons du Parthénon (1) sont ornés de statues, œuvres de Phidias et d'Alcaménès (2), représentant, à l'est, la naissance d'Athéna, et, à l'ouest, Poséidon et Athéna se disputant l'Attique.

La figure 170 représente Thésée; elle faisait partie du fronton à l'est. Ces statues sont en ronde bosse; les détails et draperies, qui se trouvent horizontalement et par derrière, quoique ne pouvant être vus que de très près, sont traités uniformément avec le même soin. Au point de vue de la statuaire, cette œuvre est la plus belle qui ait été exécutée.



Fig. 170.

Les métopes, c'est-à-dire les intervalles entre les triglyphes, au nombre de 92, représentent divers sujets; leur facture est inégale; on suppose qu'elles ont été exécutées sous la direction de Phidias par divers artistes. Le relief est assez prononcé, ainsi que la position de ces sculptures le demandait. Les fonds étaient-ils peints ou non? On n'est pas d'accord sur ce point. Cependant on a trouvé des traces de peintures dans presque toutes les parties du Parthénon. Peut-être a-t-on pu souligner certains détails; d'autre part, il conviendrait bien de savoir au juste si des peintures n'auraient pas été effectuées à une époque postérieure. Généralement on a l'habitude de croire que les monuments ont été exécutés d'un seul jet, tels qu'on les trouve après des siècles de vicissitudes, et sans réfléchir que des générations d'hommes ont passé et ont pu enlever ou ajouter, ou changer de place certains détails.

Tout autour des murs extérieurs de la cella est une *frise* qui représente, dans une série ininterrompue de sujets, les cérémonies de la fête des Panathénées, dédiée à Athéna. On recevait à cette fête tous les peuples de l'Attique, afin de les habituer à considérer Athènes comme la patrie commune. On conduisait en grande pompe le voile de la déesse brodé par les jeunes filles d'Athènes; chaque colonie amenait un bœuf destiné au repas qui suivait la procession. Il y avait à cette occasion, courses, combats et lutte de poésie et de musique. Il semble, dans les bas-reliefs, que le cortège s'avance sur deux rangs qui se dédoublent pour venir s'appliquer sur chacun des longs côtés du temple et se réunir à la façade postérieure. D'après cette ordonnance, on voit les vieillards appuyés sur de longs bâtons; les jeunes filles vêtues de robes aux plis droits (fig. 171), portant des patères et des vases; d'autres, des sièges et des ombrelles; les victimes, les jeunes gens à pied portant des bassins et des amphores; les musiciens, les chars de guerre et la foule des cavaliers (fig. 172 et 173). Le relief est peu accentué, ces figures devant être vues d'une distance relativement plus rapprochée. On pense que, si cette frise n'est pas de la main même de Phidias, du moins elle est de sa composition.



Fig. 171.

La statue d'Athéna Parthénon, en or et en ivoire, modelée aussi par Phidias, était l'objet le plus précieux que renfermât ce temple parmi tous les ex-voto que les peuples y avaient accumulés : vases d'or et d'argent, fioles et lampes d'argent, couronnes d'or, casques, cuirasses et boucliers de métal précieux, épées, masques de vermeil, serpents en métal, épis, têtes de lions, griffons et chimères, quelques statues, lits de luxe, tables d'ivoire, lyres en grand nombre, etc., etc. Suivant Pausanias,

(1) Les moulages de ce qui reste des sculptures des frontons du Parthénon se voient à l'École des Beaux-Arts de Paris.

(2) Alcaménès d'Athènes qui sculpta un des frontons d'Olympie.

cette statue remplissait de toute sa hauteur le milieu de la cella, et la lance de la déesse atteignait presque le plafond! Pourquoi cette disproportion si considérable? C'est que la cella était comme la demeure de la déesse, lieu fermé, redoutable, où le vulgaire ne s'assemblait pas comme dans une église moderne. C'est

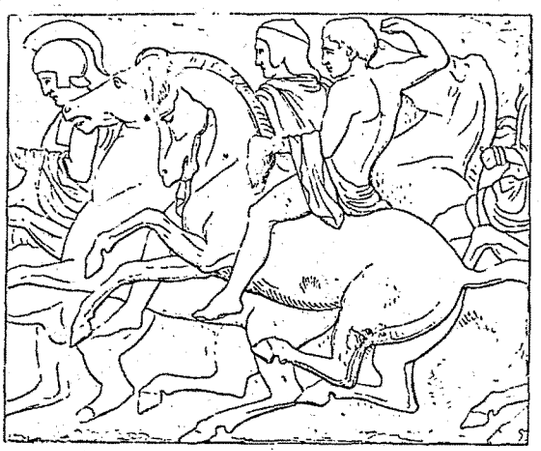


Fig. 172.

tout au plus si, aux jours de fête, la foule qui défilait dans l'espace vide réservé devant le temple (voir le plan, fig. 111) pouvait apercevoir imparfaitement quelques parties de la statue derrière l'autel, placé devant les marches et au travers de la porte d'entrée. Cette image



Fig. 173.

conservait ainsi le caractère à la fois imposant et mystérieux qu'on avait voulu lui donner. Il serait trop long d'examiner ici les détails décoratifs qui couvraient ce monument si coûteux et si considérable; le bouclier seul, de cinq mètres de hauteur, avait pu recevoir des bas-reliefs qui étaient tout un livre d'histoire.

Le statuaire Myron était, comme Phidias, élève de l'Argien Agéladas et vivait en 442 avant J.-C. Il a fait une grande quantité de dieux et d'athlètes. On reconnait



Fig. 174.

avec certitude, dans la statue conservée au palais Massimi à Rome (fig. 174), une copie de son *Discobole*. Les anciens estimaient que c'était l'œuvre d'un novateur hardi. L'*Amazone du Vatican* (fig. 175) passe pour être une copie de celle de Polyclètes, statuaire contemporain aussi de Phidias, quoique plus jeune, étant né vers 482 ou 478; il était élève également d'Agéladas. C'est ainsi que dans l'Attique et dans le Péloponèse la sculpture atteint le plus haut degré de perfection pendant la courte et brillante période qui sépare les guerres médiques des premières années du IVe siècle.



Fig. 175.

La période d'activité du statuaire Praxitèles est de 360 à 340; on ne

cite pas moins de quarante-six groupes ou statues de lui. La *Vénus de Médicis*, dont on s'occupera plus loin, aurait été faite par Cléomènes d'Athènes ou d'après un type créé par lui; on lui attribue l'*Apollon Sauroctone* (tueur de lézards); mais la question est contestée.

La *Vénus de Milo* (1), qui est au Louvre (fig. 176), est réputée pour être de l'école de Scopas de Paros, contemporain de Praxitèles et ayant, selon Vitruve, travaillé avec lui aux sculptures du tombeau de Mausole; on lui attribue



Fig. 176.

aussi la merveilleuse *Victoire* trouvée dans l'île de *Samothrace* que possède aussi le Louvre. Hélas! les antiquaires ne sont pas d'accord sur toutes ces attributions; malgré cela, admirons sans réserve ces chefs-d'œuvre de l'art anonymes.....

Quant à la Vénus de Milo, on sait qu'elle a donné lieu à des dissertations assez contradictoires au sujet du mouvement de ses bras. L'opinion d'après laquelle elle aurait été groupée avec Arès (Mars) est fortement contestée; d'autres pensent qu'elle tenait un bouclier en posant le pied gauche sur un casque; enfin, si on s'en rapporte aux fragments trouvés en même temps, un morceau de bras mutilé et une moitié de main tenant une pomme, celle-ci appartiendrait au bras gauche, la main droite soutenant la ceinture. Remarquons enfin que l'un des mérites particuliers de cette statue est qu'elle n'a, pour ainsi dire, pas été restaurée, tandis que la

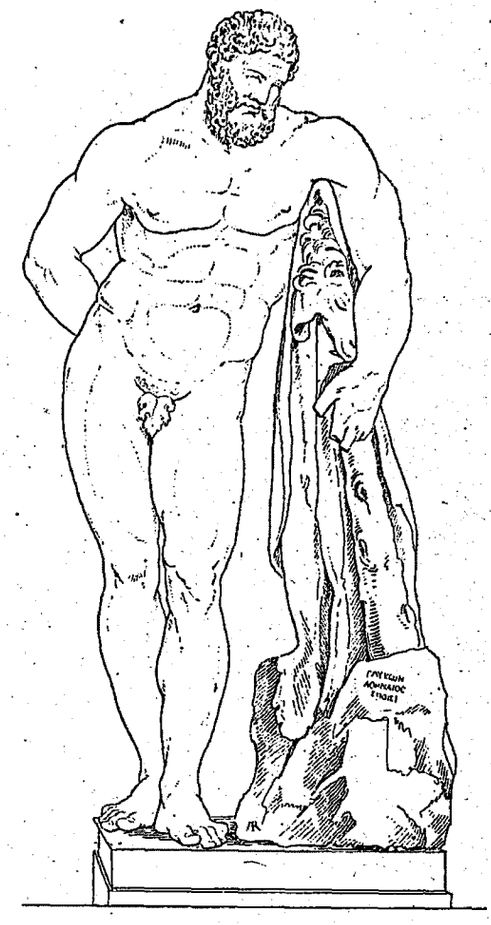


Fig. 177.

plupart des statues antiques nous sont parvenues après une réparation d'ensemble dont le grave inconvénient est d'enlever sur toute la surface une légère pellicule de marbre, afin de mieux raccorder les parties ajoutées, d'amaigrir ainsi imperceptiblement la figure et de faire disparaître le dernier coup de ciseau de l'artiste.

L'*Hercule Farnèse* (1) du musée de Naples (fig. 177), signé de Glycon l'Athénien, paraît être la copie d'un ori-

(1) Le moulage de cette statue est à l'École des Beaux-Arts de Paris. H. 2m04.

(1) Une réduction de cette statue est à l'École des Beaux-Arts de Paris. H. 0m70.



Fig. 178.

ginal de Lysippe; la période d'activité de ce statuaire se place entre 330 et 320. Pline évalue à six cent dix (1) le nombre de ses statues, et il paraîtrait que cette fécondité serait due à ce fait: qu'un grand nombre de ses œuvres auraient été coulées en bronze et que Lysistratos, son frère, aurait inventé le procédé de moulage au plâtre qui donnait de nouvelles facilités aux statuaires. On indiquera, dans le livre suivant, d'autres statues qui ont été faites par des artistes grecs, mais qui se rattachent à une époque plus rapprochée.

Dans l'ordre des bas-reliefs d'époque grecque, le musée du Louvre offre deux types intéressants qui représentent pour nous deux points extrêmes de cet art. Le premier (fig. 178) a été trouvé à Thasos, île de la mer Egée, célèbre dans l'antiquité par ses mines d'or et par ses carrières de marbre. Cette sculpture archaïque, d'un beau caractère, est d'un grand intérêt à cause des costumes et des étoffes. Elle remonte à la fin du VIe ou au commencement du Ve siècle avant J.-C., et fut trouvée au mois de juin 1864 par M. E. Miller. Faisant partie d'une frise non interrompue, elle représente trois nymphes groupées autour d'Apollon, qui occupe le centre; de l'autre côté sont les grâces (Charites) et Hermès. Ces figures de femmes maigres et élancées, serrées dans leurs robes comme dans une gaine, aux coiffures et aux ajustements variés, aux yeux en amande, aux seins pointus, aux pieds et aux doigts très longs, à l'attitude peu animée, constituent une des œuvres les plus curieuses que l'antiquité nous ait transmises.

Le second bas-relief (fig. 179) appartient à l'art du IIe ou du IIIe siècle avant J.-C.; il représente, paraît-il, Orphée se retournant pour voir Eurydice qu'Hermès Psychopompe amène des enfers (1). Les deux hommes

(1) Quinze cents, selon M. Collignon.

(1) Cependant, on lit au-dessus de la tête des trois personnages, en commençant par la gauche, les noms suivants :

ZETUS · ANTIOPA · AMPHION



Fig. 179.

portent le *chiton* (1) ou tunique courte à double ceinture, avec la *chlamyde* (2) agrafée sur l'épaule; celle de la femme est plus longue et sa tête est recouverte d'un voile.

Dans le bas-relief (fig. 178) la première nymphe est vêtue d'un manteau qui tombe en pointe et de deux chitons, l'un talaire, l'autre à manches courtes et n'allant que jusqu'au genoux; la seconde, celle qui apporte un collier et un bracelet, est vêtue d'un chiton podère plissé que recouvre une mantille, également plissée, garnie de manches courtes; une large ceinture est attachée au-dessous des seins; la troisième a pour vêtement un chiton talaire à petits plis et un manteau très long enveloppant les bras.

Le type de la figure 180 vient de l'île de Chypre; elle appartiendrait, dit-on, à une figure de Vénus; la coiffure présente un arrangement habile et gracieux de palmettes et de rosaces.

La sculpture décorative fournit un grand nombre de



Fig. 180.

types intéressants; nous avons au Louvre le *grand vase de Pergame*, en Mysie (fig. 181), de 1m868 de diamètre, donné à la France par le sultan Mahmoud en 1839. Le

(1) *Chiton* (*tunica*, χιτών). C'était le vêtement de dessous, plus ou moins court, porté souvent seul par les hommes et par les femmes, ordinairement en laine et assujetti ou non autour du corps par une ou deux ceintures.

(2) *Chlamyde* (*chlamys*, χλαμύς), manteau léger et court, composé d'un carré de formes diverses, attaché par les deux extrémités d'un côté autour du cou.

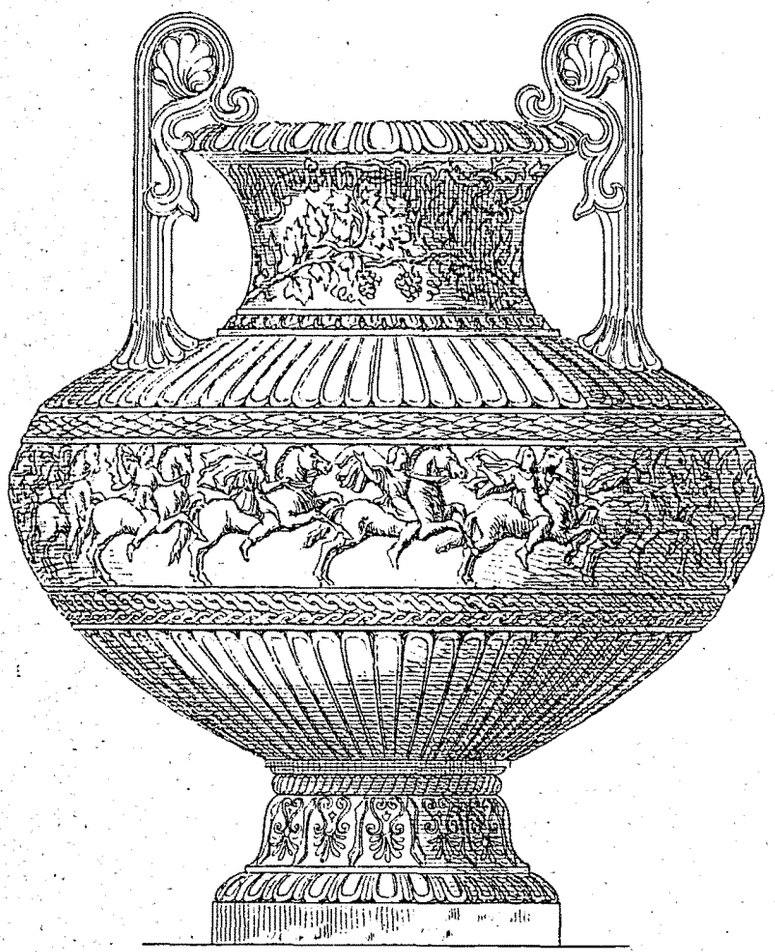


Fig. 181.

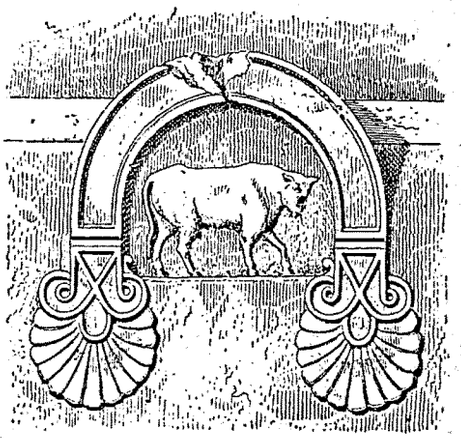


Fig. 182.

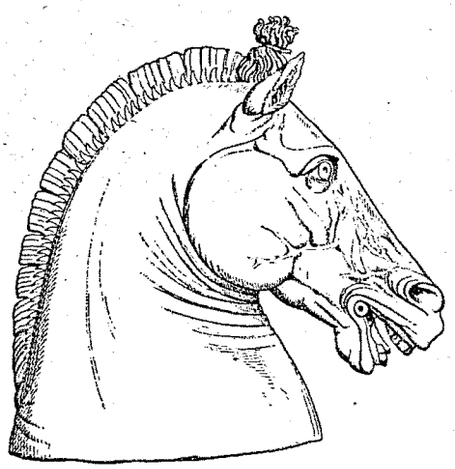


Fig. 183.



Fig. 184.

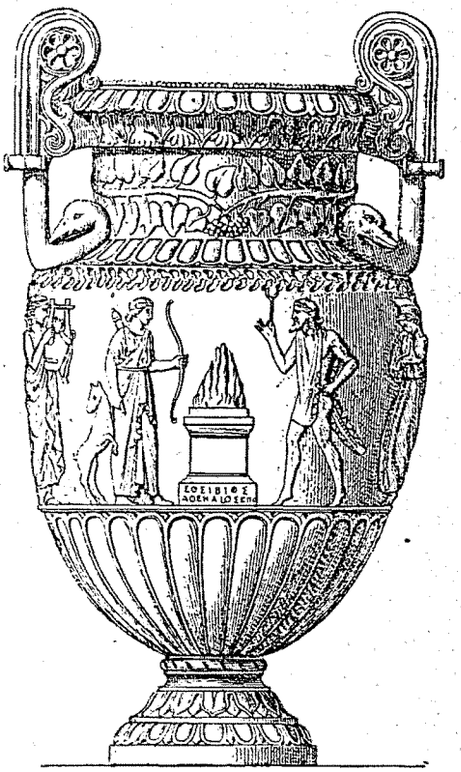


Fig. 185.

sujet principal représente quinze cavaliers lancés au galop; au-dessous est une frise de cet ornement gracieux qui est composé de deux *entrelacs accolés;* au-dessus, un réseau de feuilles; la base, le col et les anses sont des restaurations modernes, d'après les dessins de M. Texier, qui a trouvé ce magnifique monument. Le même musée possède depuis 1866 un autre vase colossal, le *cratère d'Amathonte*, de 2m20 de diamètre, à panse sphéroïdale déprimée, tout lisse, dont la figure 182 représente une des anses. Il y avait à côté un autre cratère plus grand encore, qui n'a pu être transporté; ces récipients servaient de réservoirs d'eau pour des

purifications religieuses. Ainsi qu'on peut l'observer, les animaux sont reproduits, en Grèce et en Asie Mineure, avec un grand sentiment de la nature, avec entente décorative, avec le mouvement convenable et avec simplicité (fig. 172, 173, 181 182, et, fig. 183 et 184, la tête du cheval du musée de Naples). Le *vase* du Louvre, dit *de Sosibios* (fig. 185), du nom du sculpteur qui l'a exécuté, est assez connu pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister sur sa composition; il provient de la villa Borghèse; sa hauteur est de 0m76, y compris le pied qui est moderne (1).

Il est un autre vase, lequel, d'une époque plus rapprochée, peut aussi servir de type; c'est le *cratère* (fig. 186), également de la villa *Borghèse,* dont il porte le nom. En marbre de Paros, il mesure 1m71 de hauteur et représente Bacchus, Silène, des Satyres et des Bac-



Fig. 186.

chantes. On remarquera la *guirlande de feuilles de vigne et de raisins* qui surmonte le sujet et qui est d'une échelle un peu différente des personnages. Le pied est une restauration moderne (1).

Les monnaies grecques offrent le plus vif intérêt et les plus beaux types connus. Figure 187: Alexandre avec les cornes d'Ammon. Figures 188 et 189 : tétradrachme d'Athènes avec la *chouette* et l'*amphore Panathénaique*. Figure 190: le *colosse de Rhodes*. Figure 191 : Cnide, avec Esculape et Vénus; on sait que cette ville était célèbre par la Vénus de Praxitèle, dont la Vénus de Médicis, signée de Cléomène (fig. 192), serait inspirée. Figure 193: Cnide, *tête de lion*. Figure 194: Pyrrhus, roi d'Épire. Figures 195 et 196: Milet, un *lion passant* au revers. Figures 197 et 198 : Cos, patrie d'Hippocrate et d'Apelle. Figure 199 : Smyrne. Figure 200 : pentékontalition de Syracuse, signé d'Évainetos. Figure 201 : Syracuse avec l'emblème singulier qui est resté dans ses

(1) On possède à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 2911, un moulage d'une partie du bas-relief.

(1) Son moulage est à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 1195.



Fig. 187.



Fig. 188.



Fig. 189.



Fig. 190.



Fig. 191.



Fig. 193.



Fig. 194.



Fig. 195.



Fig. 192. (1)



Fig. 196.



Fig. 197.



Fig. 198.



Fig. 199.



Fig. 200.



Fig. 201.



Fig. 202.



Fig. 203.



Fig. 204.

(1) Le moulage de cette statue se trouve au palais du Louvre. H. 1m64.

armoiries. Figures 202 et 203 : Hiéron et un *quadrige* de Syracuse. Figure 204 : Camarina, composition des plus gracieuses. Figure 205 : Stymphale en Arcadie. Figures 206 et 207 : tétradrachme d'Athènes au ve siècle, avec la chouette. Figure 208 : Delphes. Figures 209 et 210 : Délos, avec une *lyre* au revers. Figure 211 : les Brutiens, à la pointe la plus méridionale de l'Italie. Figures 212, 213 et 214 : Thurioi et Velia en Lucanie. Figures 215, 216 : Palerme. Figures 217 et 218 : Naples.



Fig. 205.



Fig. 206.



Fig. 207.



Fig. 208.

On remarquera les formes des *casques* des figures 188, 194, 206, 212 et 213, la *couronne murale* 199, le *bonnet phrygien* 216, et particulièrement toutes les coiffures.

Depuis longtemps le jugement des connaisseurs a proclamé la supériorité de ces monnaies (que l'on nomme médailles), ouvrages d'artistes qui, de même que les médailleurs des xve et xvie siècles, dont on étudiera plus tard les œuvres, étaient probablement des ciseleurs en métaux et des orfèvres. Pureté et sobriété dans les contours, allure toute spéciale, modelé vigoureux et simple, disposition ingénieuse des accessoires, tout signale ces types à l'attention de ceux qui ont des arrangements analogues à exécuter.

Voici quelques noms de statuaires en dehors de ceux déjà cités : Kalamis, contemporain de Phidias (436 av. J.-C.); Pœonios, né en Thrace, qui sculpta le fronton oriental du temple d'Olympie (430-422 av. J.-C.), et Isigonos de Pergame.

On ne possède pas d'œuvres de peinture des Grecs; on cite cependant, sur la bonne foi des historiens, comme célèbres, les peintres Polygnote de Thasos, qui fut l'ami



Fig. 209.



Fig. 210.



Fig. 211.



Fig. 212.



Fig. 213.



Fig. 214.



Fig. 215.



Fig. 216.



Fig. 217.



Fig. 218.

de Cimon (416); Zeuxis d'Héraclée en Bithynie (475); Parrhasios d'Éphèse (420); Apelle de Colophon, le peintre d'Alexandre (330) et Protogènes de Caunus en Carie (336).



Fig. 219.



Fig. 220.



Fig. 221.

De petites *figurines en terre cuite* ont été enfouies dans un but religieux; les plus anciennes en Grèce,



Fig. 222.

comme celle de la figure 219, qui appartient à un type archaïque adouci, ont moins de caractère artistique. C'est à Tanagra qu'ont été trouvées les plus intéressantes. Cette découverte causa alors une surprise générale; quelques-unes de ces figurines ont en effet une physionomie toute moderne. Il sera utile d'examiner quelques types authentiques du musée du Louvre.



Fig. 223.

Figure 220 : jeune fille drapée portant une guirlande de fleurs, H. 0m20. Figure 221 : jeune femme tenant un éventail, drapée d'un manteau gris sur une tunique grise *mésoporphyros*, c'est-à-dire ornée au milieu d'une large bande rouge, H. 0m22. Figure 222 : déesse ou nymphe de Bacchus, assise de côté sur une roche et adossée à un hermès; peut-être une Ariadne; époque du grand style,

H. 0m19. Figure 223 : enfant ailé ; temps des successeurs d'Alexandre, H. 0m07.



Fig. 224.

Les vases grecs portent différents noms : la figure 224 représente un *stamnos;* le vase figure 225 est une *hydrie.* La particularité de ce vase réside en ce qu'il possède trois anses : deux en forme de poignée sur les flancs, et une autre, entre les deux, verticale et plus grande,



Fig. 225.

laquelle atteint les bords. L'*amphore* (fig. 226) est un vase à large panse ovoïde, monté sur un pied avec deux anses qui s'attachent au col ; le *cratère* (fig. 227), généralement de grandes dimensions, est le vase qui servait à mélanger l'eau avec le vin ; sa forme est, par conséquent, très évasée ; la coupe ou *xylix* (fig. 228), servait à boire, ainsi que le *rhyton* (fig. 229).

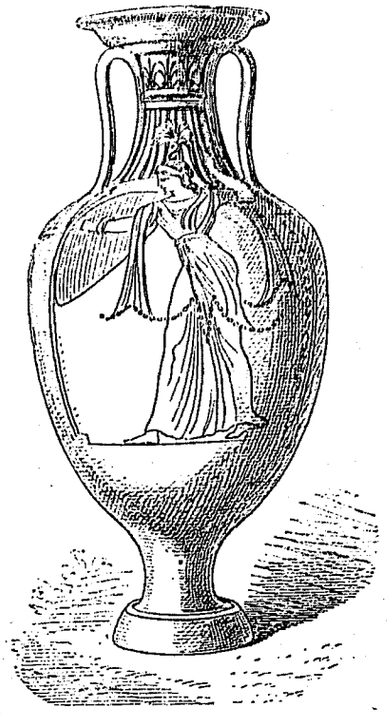


Fig. 226.



Fig. 227.

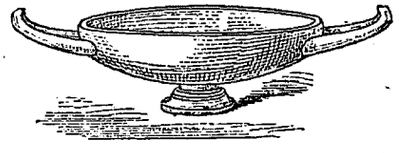


Fig. 228.



Fig. 229.

On puisait le vin dans le cratère avec le *cyathe* (fig. 230); on remplissait aussi les coupes avec l'*œnoché* (fig. 231); ces deux derniers vases sont en métal.

Figure 232 : *canthare*. Figure 233 : *obba* ou canthare sans pied.

De même qu'on a généralement adopté l'ordre chronologique pour l'étude des vases peints, on ne se préoccupe plus, pour les classer, de l'endroit où ils ont été trouvés; l'opinion qui avait fait donner le nom de vases étrusques aux premiers vases trouvés en Toscane est aujourd'hui abandonnée. Sans doute, avec le temps, les pays italo-grecs ont eu des ateliers locaux et les vases grecs ont été imités en Italie; néanmoins, on les considère comme appartenant au même art.



Fig. 230.

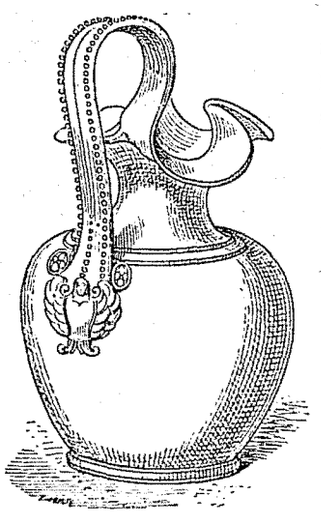


Fig. 231.

Les *vases*, dits *de Santorin* (fig. 234), trouvés sous la pouzzolane, et antérieurs à l'effondrement de l'île, les plus anciens, constituent le type du style primitif; on y remarquera encore les spirales conjuguées en sens inverse et réunies par le pied, déjà signalées dans les figures 19 et 140.

Après ces vases viennent ceux du *style corinthien* ou *asiatiques*.

On range ensuite ensemble les *vases à peintures noires*, et enfin, en dernier lieu, ceux *à figures rouges*.

Figure 224 : *stamnos, de style oriental ou asiatique*, avec bandes d'animaux d'une allure particulière.

Figures 235 et 236 : *vases* dits *corinthiens*, trouvés à Cœré en Étrurie. Grandeur de l'exécution, au musée du Louvre.



Fig. 232.

Figure 237 : *hydrie corinthienne* en terre rouge; tons primitifs, noir-bistré, brun-rouge et blanc, musée du Louvre. Remarquer les types des ornements du col et ceux de la bande placée en dessous des personnages (fig. 238).



Fig. 233.

Figure 239 : *bande d'ornement* décorant les vases grecs.

Figure 225 : *hydrie à figures noires*, style de Timagoras au musée du Louvre; la peinture représente la lutte d'Héraklès contre Triton ou Nérée.



Fig. 234.

Elle est limitée dans un cadre vertical; au-dessus est un sujet avec des personnages plus petits, ce qui est assez rare et très discutable au point de vue de la composition.

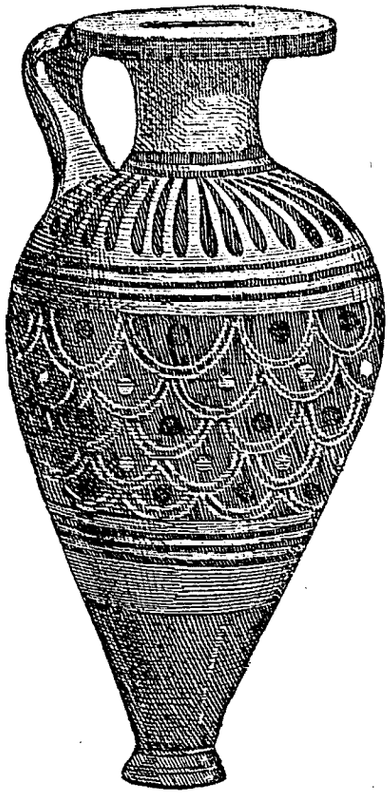


Fig. 235.



Fig. 237.



Fig. 236.

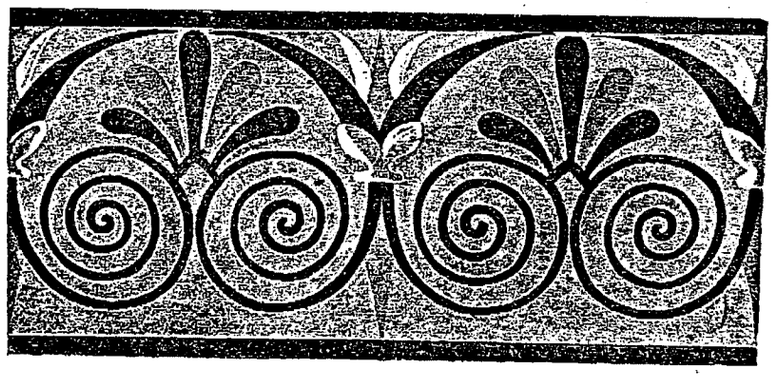


Fig. 238.

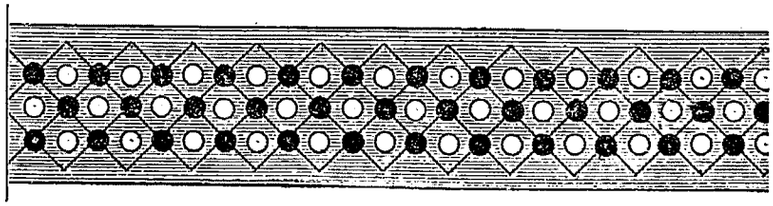


Fig. 239.



Fig. 240.

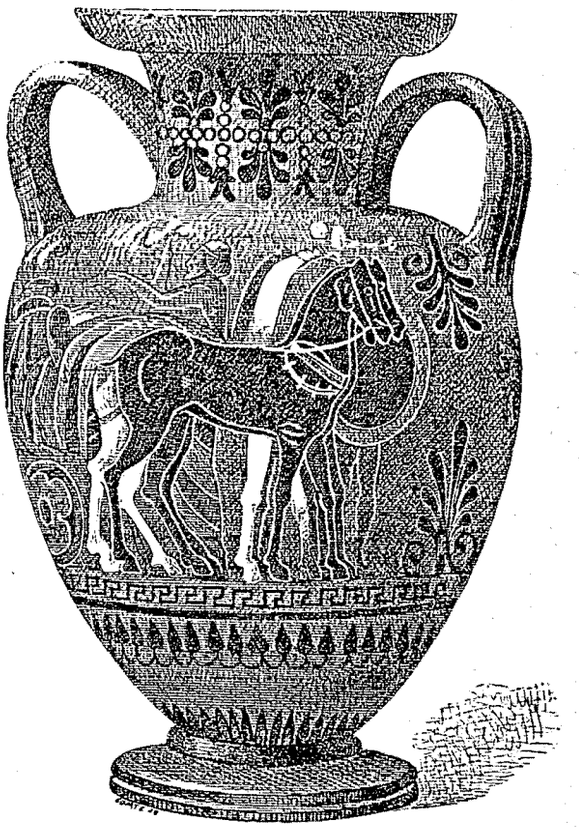


Fig. 241.

Figure 226 : *amphore panathénaique.* Ces vases, qui contenaient l'huile des oliviers sacrés, étaient donnés en prix aux vainqueurs des Panathénées (1); la peinture représente Athéna dans l'attitude du combat; de chaque côté est une colonne surmonté d'un coq, d'une chouette, d'un vase ou d'un personnage; des inscriptions rappellent la destination du vase et le nom de l'archonte éponyme qui était alors en charge; le vase était d'habitude surmonté d'un couvercle qui n'est pas indiqué dans la figure.

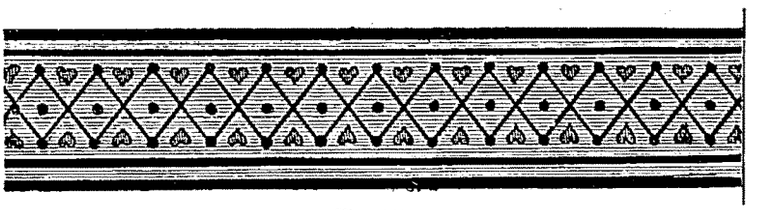


Fig. 242.

Figure 240 : *amphorisque à figures noires* de la collection Castellani, représentant un combat.

Figure 241 : *amphore* de la même collection; les ornements sont ceux les plus usités dans la période à laquelle appartiennent ces vases. Celui du col consiste en un régime de palmettes, opposées par la base, réunies par un cordon de petits cercles et séparées par un autre cordon du même genre, terminé haut et bas par un fleuron. Le sujet est supporté par un bandeau de méandres et, au-dessous, est un ornement composé d'une succession de fruits oblongs, dans le genre de ceux que nous avons déjà rencontrés en Égypte et en Assyrie, réunis par le pied au moyen de tiges à mouvement recourbé: quelquefois ces supports sautent de deux en deux, s'entrelacent ou prennent les dispositions des figures 243 et 244. Celui 243 offre une alternance curieuse d'un motif contrasté.

(1) Voyez (fig. 189) le tétradrachme d'Athènes, le motif de sculpture (pages 62 et 63), et les figures 171, 172 et 173.

Figure 245 : *amphore Péliké*, de la collection Castellani, où l'on remarque, au col, ces palmettes, combinaisons de lotus et d'enroulements, particulières au style dit de Nicosthènes; le bas de la panse est décoré d'un

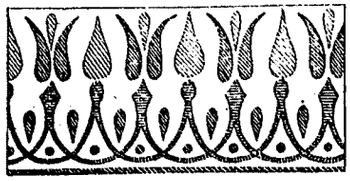


Fig. 243.

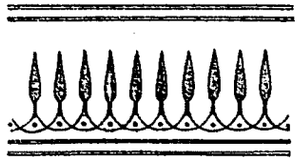


Fig. 244.

système de rayons que l'on a pu remarquer déjà dans les types 224, 225, 237, 241, et plus loin, 249.

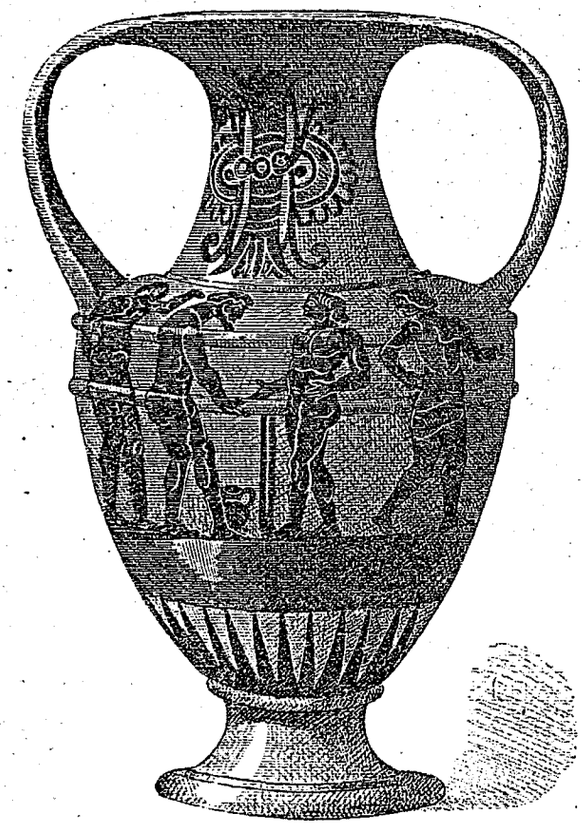


Fig. 245.

Figures 246 et 247 : ornements tirés des vases à décoration noire sur clair. Le type 246 consiste dans le renversement alternatif(1) d'un système d'une palmette se tenant par la base avec un fleuron d'une forme épanouie,

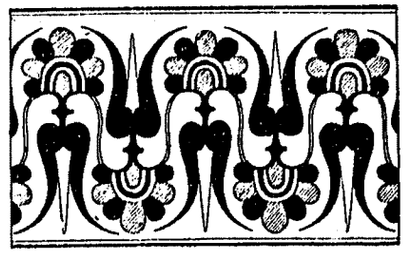


Fig. 246.

de façon à encadrer la palmette alternée. Le type 247 est une réminiscence bien caractérisée de l'égyptien et de l'assyrien comme fruit allongé, de l'assyrien comme palmette, le tout relié par un système de tiges-supports demi-circulaires (Voyez fig. 26 et 94).

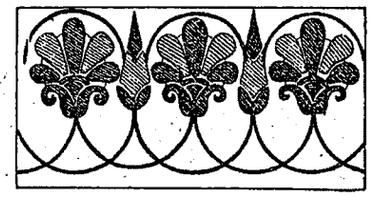


Fig. 247.

Figure 248 : ornement à dessin noir sur fond clair,

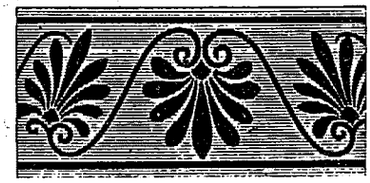


Fig. 248.

composé de palmettes posées alternativement en sens inverse et reliées par des recourbées enroulées, conjuguées en sens inverse (Voyez la note de la page 11).

(1) *Renversement alternatif*, répétition du même motif dans un sens alternativement opposé.

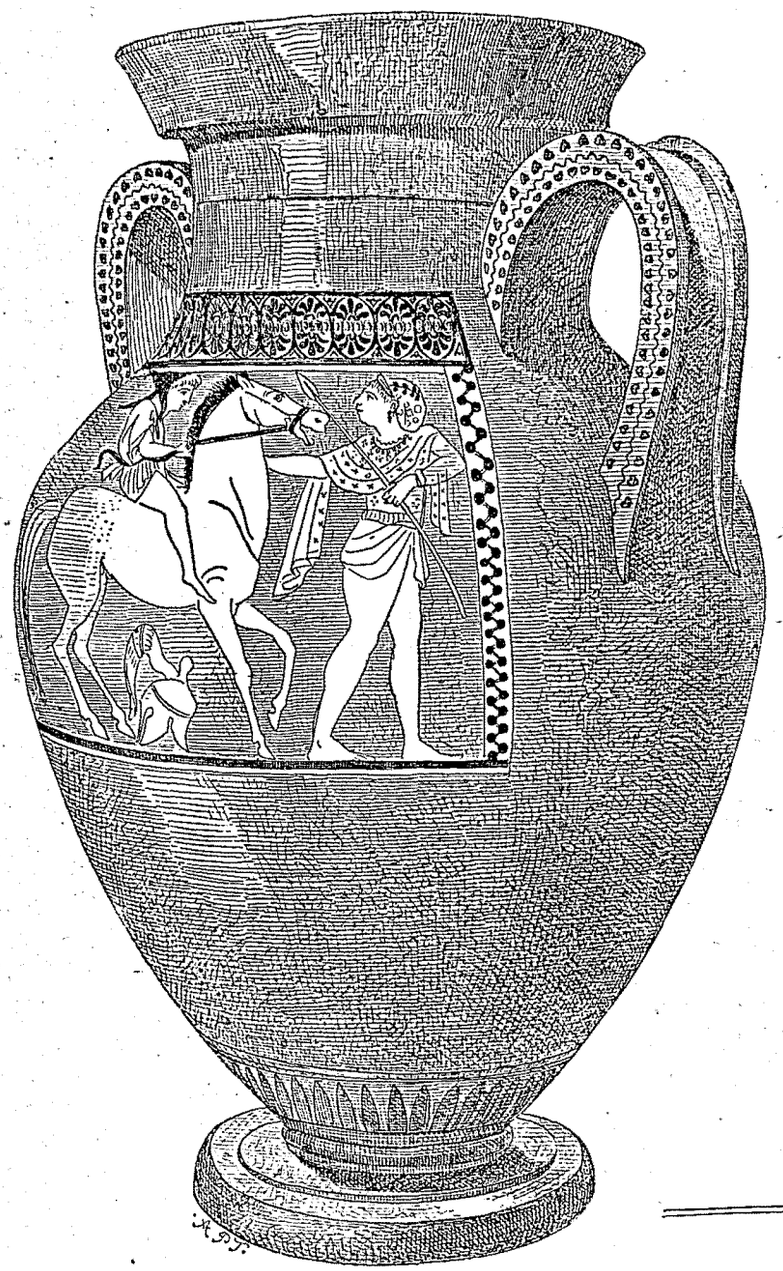


Fig. 249.

Figure 249 : *amphore* au Louvre. Le corps est recouvert d'un ton brun verdâtre; le fond du bandeau qui couronne les sujets est en vermillon orangé avec traits gravés blancs; les touches de brun rouge sont marquées en noir dans la figure; ce vase admirable est signé : Androkidès.

Figures 250 et 251 : sujets tirés du même vase et placés dans des encadrements complets, afin de n'être pas interrompus par les anses. Ces jeunes femmes sont des amazones dont le costume doit rappeler celui qui était porté en Grèce à une époque relativement ancienne. Le sujet de l'autre face représente des jeunes filles nues qui paraissent s'exercer à la natation et à des jeux (1).



Fig. 250.

Figure 227 : *cratère* au Louvre, dit vase d'Euphronios, à figures rouges sur fond noir. Le sujet représente la lutte d'Apollon et du géant Tityus; on connaît une dizaine de vases de cette composition. Les bandeaux ornés offrent des combinaisons intéressantes d'enroulements et de palmettes.

Figure 252 : *amphore de Nola*, de la collection Castellani, à figures rouges. Au col, une nouvelle combinaison de la palmette doublée et posée obliquement; sous le sujet, un méandre.

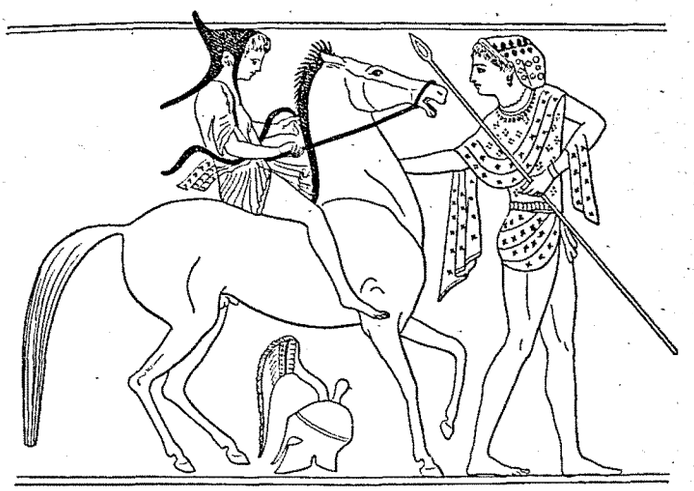


Fig. 251.

(1) Voir l'*Art pour tous*, n° 1099.

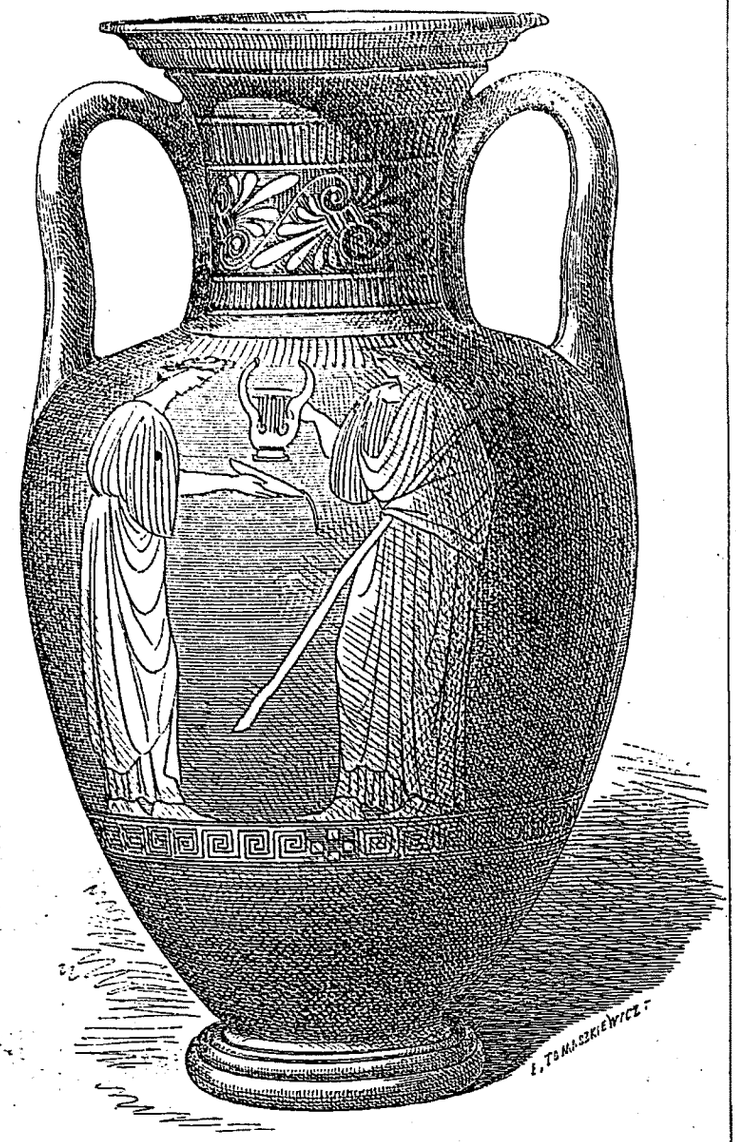


Fig. 252.

Figures 253 et 254 : *bandeaux* tirés de vases grecs, dessins en rouge sur fond noir; la palmette est enveloppée par une recourbée ovoïde dont le prolongement tressé donne naissance à une fleur alternée. Le dessin,



Fig. 253.

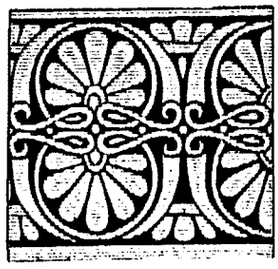


Fig. 254.

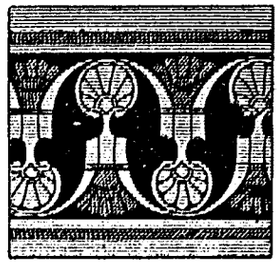


Fig. 255.

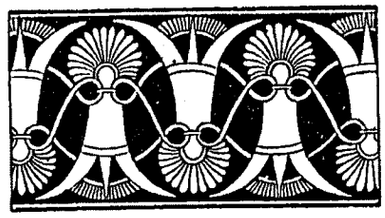


Fig. 256.

en raison du parti clair sur foncé, est plus soutenu que dans les types où le dessin s'enlève en noir sur clair, comme dans les types 257 et 258.



Fig. 257.



Fig. 258.

Figures 255 et 256 : *bandeaux* tirés de vases grecs, dessins en rouge sur fond noir; une palmette est opposée par le pied à une fleur qui rappelle le lotus égyptien; le motif lui-même est en alternance renversée. Le caractère général de l'ornementation est asiatique.



Fig. 259.

Figure 259 : *lékytos*, vase funéraire blanc d'Athènes. La panse est revêtue d'un enduit blanc, de couleur très franche, qui se raye facilement à l'ongle, sur lequel sont tracées des figures ordinairement relevées de couleurs vives ; le trait est dessiné en brun très rouge ; un vernis noir très brillant recouvre le col et le pied. La stèle funéraire y est représentée et s'y rattache ; le Louvre en possède une belle collection.

Les ornements que l'on a vus jusqu'à présent appartiennent tous à des thèmes de pure imagination ; toutefois il s'en rencontre de puisés dans les plantes, tels sont les types 260, 261 et 262 ; mais la caractérisation de la feuille stylisée n'est pas absolument précise.

Le type 263 indique un parti de palmettes, arrondies dans leur forme générale et dans l'extrémité des divisions, d'une combinaison très ingénieuse.

Avant de laisser les motifs de décoration à plat, on n'oubliera pas une frise, combinée d'un mouvement de

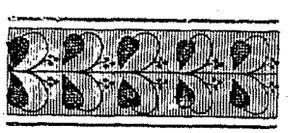


Fig. 260.

volutes conjuguées, grandes et petites, avec fleurons (fig. 264), qui est peinte dans la partie lisse du chapiteau

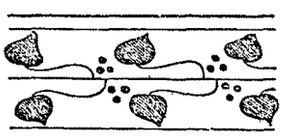


Fig. 261.

d'ante, du temple d'Égine. Ce ne sont ni des méandres circulaires, puisque le mouvement qui s'enroule et se déroule est interrompu, ni des postes, puisque le même mouvement n'est pas consécutif. Cette frise est d'un haut goût décoratif, à cause de son alternance de petites rosaces et de fleurons ; les parties indiquées en noir dans la figure sont en bleu dans le monument ; le fond des

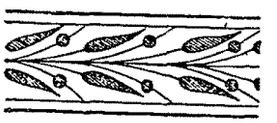


Fig. 262.

rosaces centrales est rouge ; le même ornement existait sur la face du larmier avec quelques différences de forme et de couleur (Hauteur : 0^{m}152).

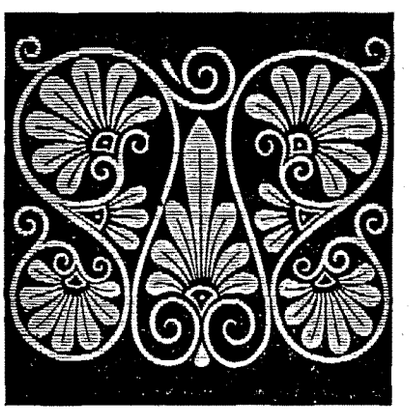


Fig. 263.

On classe quelquefois dans l'ordre des *rhytons* le vase à double face, dont les figures 265 et 266 donnent l'aspect, lequel appartient aux collections du Louvre ; réellement, c'est un *canthare*. L'une des faces montre



Fig. 264.

un visage de femme d'une grande beauté, avec la chevelure ondulée et des pendants d'oreilles ; le profil indique le visage de l'homme. Le reste du vase est revêtu d'engobe rouge et noir faisant ressortir une ornementation intéressante et composée d'un système de palmettes alternées, dont la principale est enveloppée par une recourbée ovoïde, sur laquelle se greffe la tige qui sup-



Fig. 265.

porte l'autre. Des auteurs ont vu, dans ces deux têtes, la représentation du fleuve Alphée et d'Aréthuse, et d'autres tout simplement un satyre et une nymphe.

Quant au vase d'une forme originale de la figure 267, il faut le ranger dans le nombre des élégants accessoires de la toilette des dames grecques; une ouverture très petite, pratiquée au



Fig. 266.

bec de l'oiseau, permettait de laisser tomber goutte à goutte une liqueur aromatique. La peinture est exécutée sur un fond d'ocre rouge en ton bistre foncé avec rehauts de blanc.



Fig. 267.

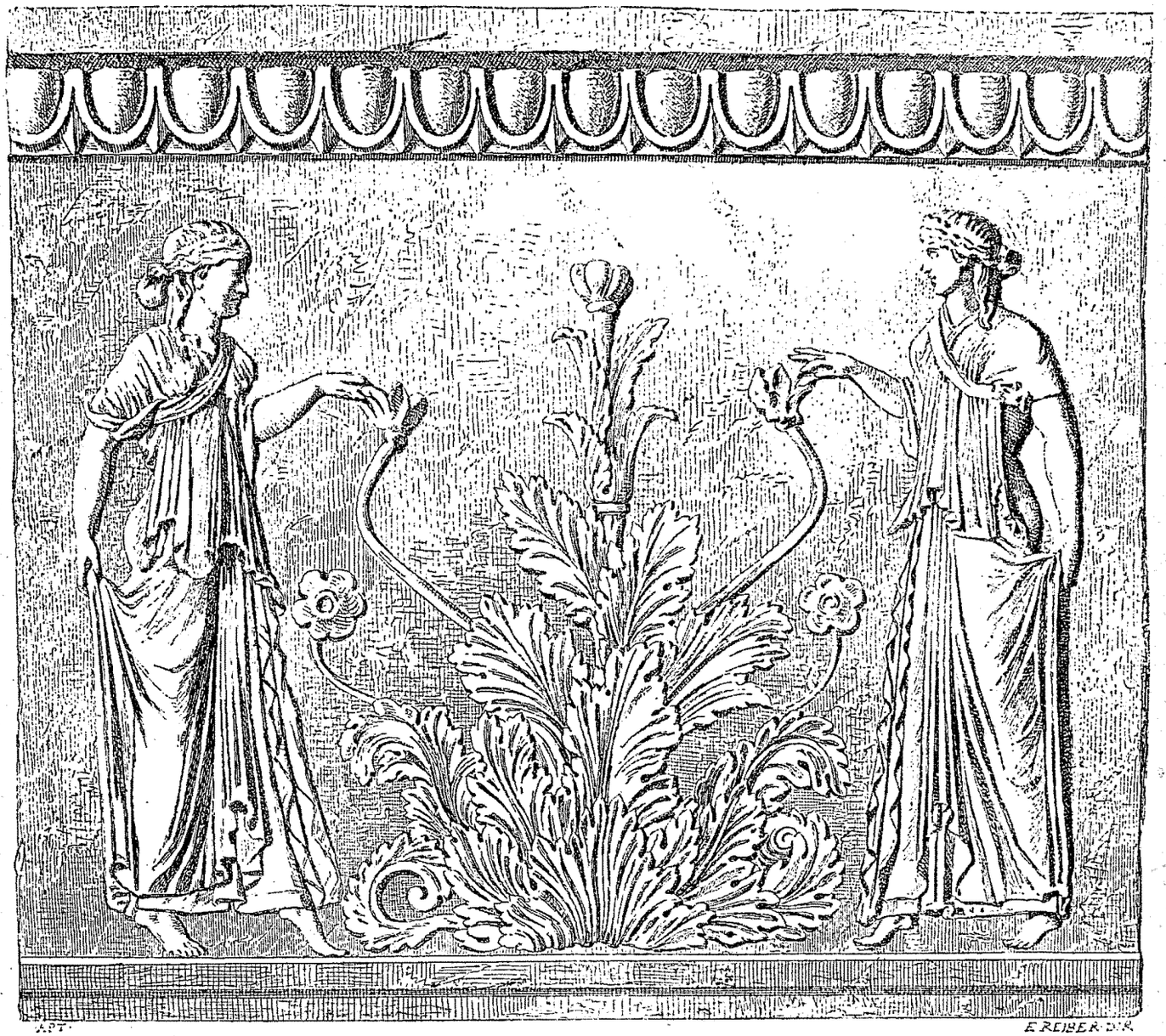


Fig. 268.

Il faut penser que tous les vases grecs que l'on vient d'étudier n'ont pas été conçus pour un usage domestique; un très grand nombre de ceux qui nous sont parvenus n'étaient que décoratifs ou avaient une destination funéraire; c'est ce qui fait qu'on en a retrouvé un si grand nombre. Leur *engobe,* c'est-à-dire la couche qui recouvrait la poterie, était une argile colorée en blanc, en rouge de brique ou en jaune, d'un effet mat. Par contre, le noir restait brillant, paraît-il, parce qu'il était formé d'un silicate de fer rendu fusible par un silicate de soude dans une proportion inappréciable.

A proprement dire, les frises estampées en terre cuite, dont on va présenter quelques types, appartiennent à l'Italie et à une époque relativement récente; on s'occupe ici, bien entendu, de celles qui servaient à décorer les habitations, lesquelles sont nombreuses dans la collection Campana au musée du Louvre. Toutefois il est incontestable qu'elles ont été exécutées par des artistes grecs qui se sont servis de types anciens dans leurs compositions. La figure 268 en est l'exemple; car, à première vue, les deux jeunes filles paraissent remonter à l'époque *éginétique* par leur caractère. Le bouquet



Fig. 269.

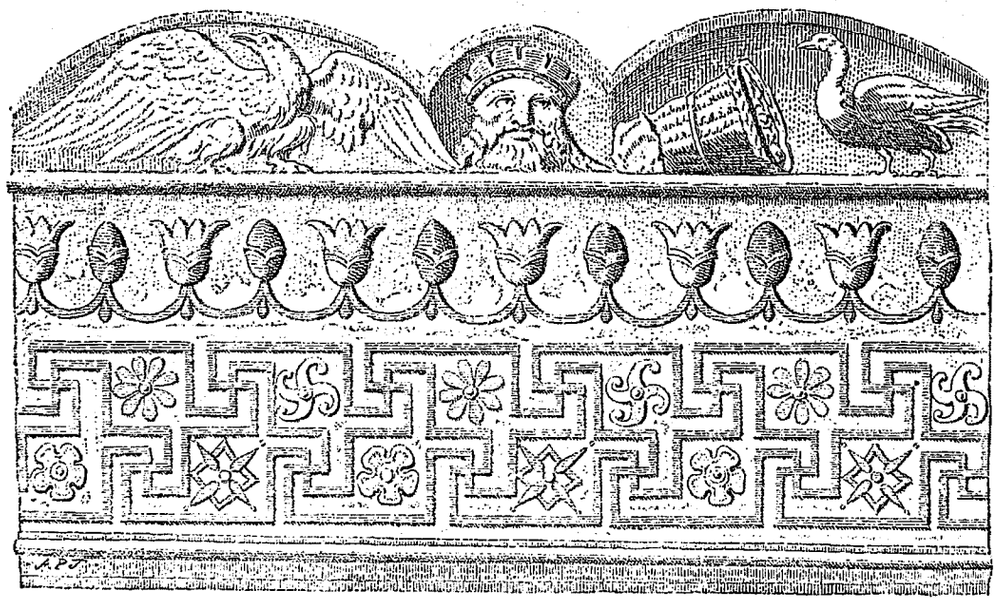


Fig. 270.

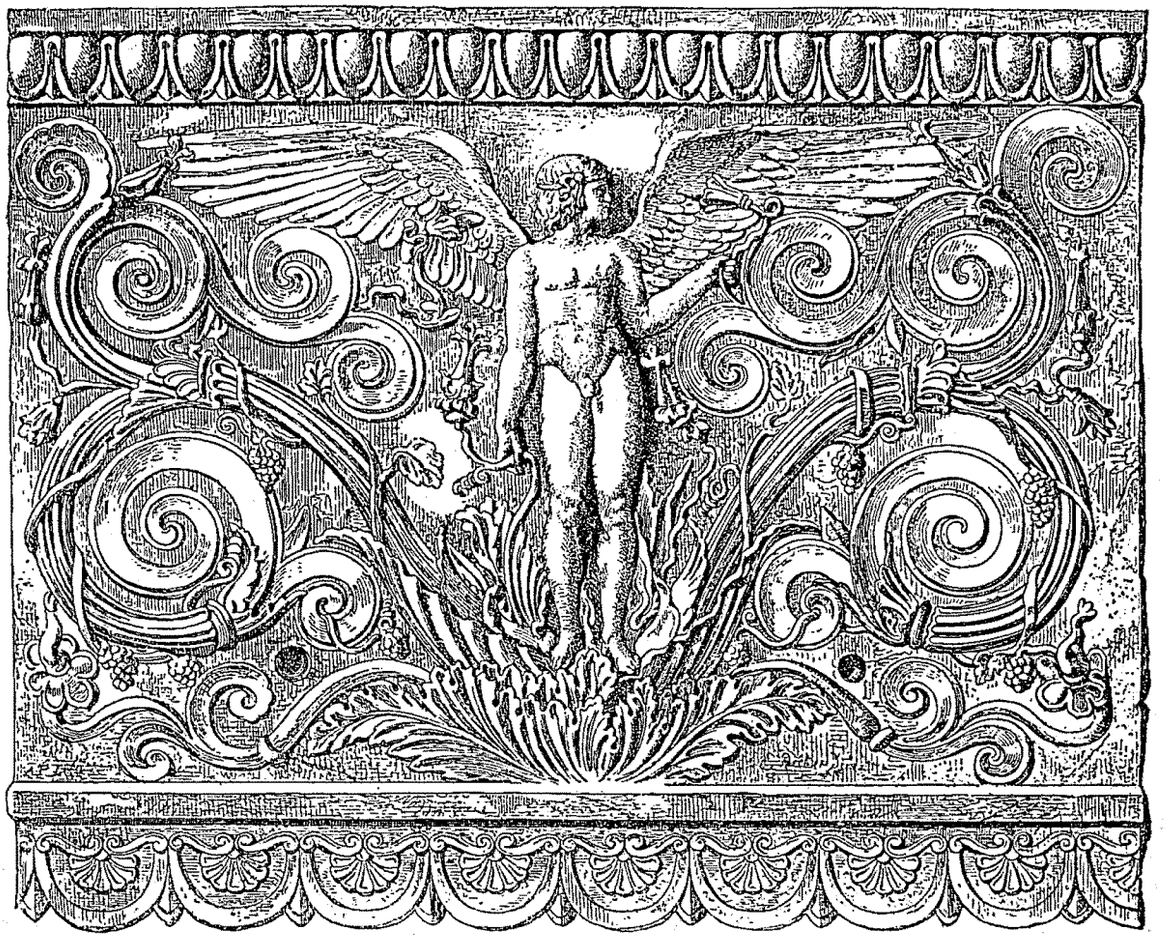


Fig. 271.

de *feuilles d'acanthe* est d'un agencement des plus gracieux; de plus, il fournit un exemple intéressant de l'interprétation de cette feuille par les Grecs.

On ne saurait rencontrer une composition d'un caractère plus élevé que celle de la figure 269, qui représente probablement une partie de chéneau de couronnement, comme l'indiquent l'ondulation des contours de la partie supérieure et les ouvertures prêtes à être percées au-dessous du *rinceau*. Ce type mérite une attention spéciale; il est représenté au tiers de l'exécution.

On a placé ensuite (fig. 270) deux spécimens d'ornements provenant également de chéneaux; l'un est un *méandre doublé* et *enlacé* d'un goût excellent; l'autre est inspiré des ornementations égyptienne et assyrienne, mais un peu alourdies.

Au centre de la belle frise (fig. 271) et surgissant d'un bourgeon de *feuilles d'acanthe* qui s'épanouit ensuite en *rinceaux*, se détache un génie ailé d'une belle composition. Le mouvement de départ des rinceaux est bien compris; on pourrait cependant critiquer une certaine lourdeur dans leur facture, laquelle n'est pas à l'échelle du personnage, comme dans le type 269. Toutefois, en eux-mêmes, ces rinceaux sont agencés avec une science consommée; les raccords présentent des ajustements des plus ingénieux. La hauteur de cette frise est de $0^{m}52$.

III. — CARACTERISTIQUES

On éprouve l'impression d'un charme tout particulier en étudiant l'art des Grecs dans l'antiquité; sans doute que, doués d'une plus grande douceur de caractère, d'un esprit plus inventif, de l'amour de la beauté, d'un goût plus sûr et d'une nature plus impressionnable que les autres peuples, ils ont été mieux qu'eux à même de traduire, en œuvres qui n'ont jamais été dépassées, les aspirations intérieures de leur âme; ils ne furent qu'inconstants et ingrats.

Par une singulière anomalie, on n'a trouvé de nos jours à adapter la pureté de leurs ordonnances, le netteté et la savante simplicité de leurs ornements qu'à des conceptions de style sévère ou commémoratif; les essais pour acclimater leurs décorations intérieures n'ont réussi que dans des salles d'ordre secondaire; par contre, les statuaires n'ont pu parvenir à les égaler.

Cependant l'art tout entier vit encore inconsciemment sur les règles du génie artistique de ce peuple; ses artistes le transportent en Asie, puis en Europe, en l'adaptant, avec une souplesse merveilleuse, aux besoins et au goût des nations dans toutes les expressions plastiques et même dans celles d'ordre d'idée religieuse catholique dans les premiers siècles. Si leur dorique reste immuable et caractéristique comme colonne (fig. 116), les triglyphes et métopes de l'entablement feront une longue route dans l'art; il en est de même du chapiteau et de la colonne ionique (fig. 119) dont on n'a pas assez conservé les courbes gracieuses qui relient la volute. On met partout du corinthien et des cariatides, mais jamais avec la pureté du monument chorégique de Lysicratès (fig. 149) et du portique de Pandrose (fig. 132). On voit naître chez eux avec une perfection singulière dans le champ de la décoration, l'acanthe (fig. 126, 150, 154), le rinceau (fig. 150), les oves (fig. 119), les rais de cœur (fig. 134), les méandres (fig. 153), etc., etc.

La palmette, transformée et arrangée avec des combinaisons variées à l'infini, devient le motif essentiel et caractéristique de toute décoration et se perpétue jusqu'à nos jours. La pureté de forme de leurs vases n'a jamais été dépassée; on n'a pu qu'élargir le champ de leur décoration.

Un des caractéristiques précis de l'architecture des Grecs est l'emploi de la plate-bande ou linteau au-dessus de leurs colonnes ou supports et l'absence d'arcs ou de voûtes. La composition de leurs édifices, relativement de petites dimensions, et ne comportant pas un abri pour de grandes réunions, n'en avait probablement pas fait sentir la nécessité, puisque, plus tard, ils surent fort bien transformer leur art pour les mœurs de l'empire romain.

La sculpture s'affranchit vite des influences étrangères et se rattache à la nature dans sa plus belle expression; on attribue la rapidité avec laquelle elle atteint son apogée à la façon dont ce peuple aimait et comprenait la beauté physique, qu'il avait sans cesse sous les yeux: les premiers citoyens ne craignaient pas d'apparaître nus dans les fêtes et dans les jeux; les monuments et la sculpture consacraient leurs traits et leurs victoires. Aussi les statues nous indiquent un corps vigoureux dont toutes les parties se correspondent avec harmonie, dont tous les mouvements sont souples et élégants, et où les types vulgaires, s'il en fût, ne se montrent pas. Nul tableau de souffrances ou de cruauté; le Laocoon n'apparaît qu'au nᵉ siècle; tout est grâce, calme ou majesté.

La statuaire monumentale grecque provoque une critique légère au point de vue de la composition; certaines beautés qui nous étonnent, dans le fronton du Parthénon, par exemple, ne pouvaient se voir de loin; comme on l'a dit avec raison, cela met en évidence ce culte d'artistes qui se souciaient peu que l'œil vît ou ne vît pas la perfection de l'œuvre, tant ils avaient conscience que la perfection s'y trouvait.....

IV. — COMPOSITION

Les anciens et les Grecs étaient loin de s'enfermer, pour leurs ordonnances d'édifices, dans les règles mathématiques qu'on nous a présentées après eux; les mesures exactes prises sur ce qui reste de leurs monuments des meilleures époques n'en révèlent aucune d'irrévocable; en hommes d'esprit et en artistes véritables, ils adoptaient, modifiaient et perfectionnaient sans cesse les formes et les proportions suivant ce qu'ils croyaient être le mieux en harmonie avec la destination, la structure et la richesse voulues. Il en est de même des *canons* pour déterminer les proportions du corps humain : ces mesures peuvent, incidemment, rendre service aux artistes pour se rendre compte de certains rapports; mais elles ne sauraient leur communiquer le sentiment de la beauté et le génie de la composition. Ce n'est donc que par la seule observation attentive que l'on peut discerner réellement dans l'ensemble des œuvres d'art des Grecs les véritables règles du beau.

Par exemple, la mouluration, conséquence naturelle de la recherche des effets de lumière et qui se traduit

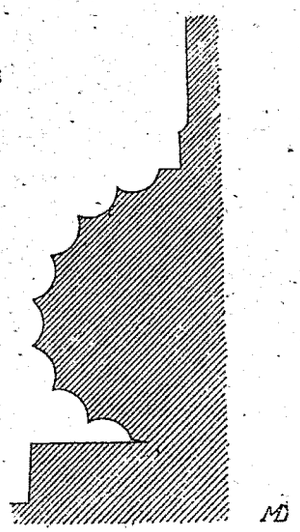


Fig. 272.



Fig. 273.

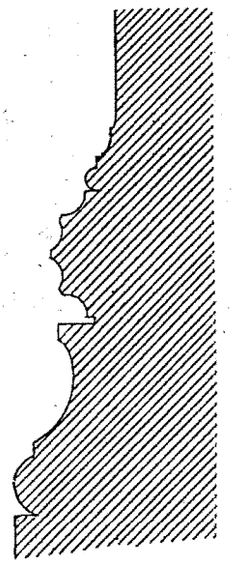


Fig. 274.

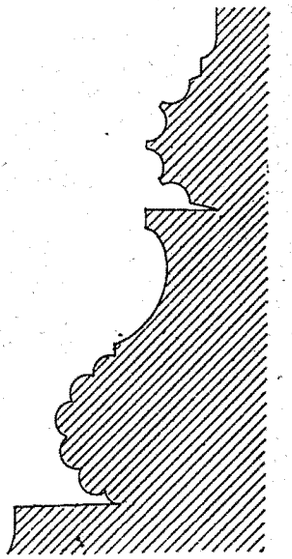


Fig. 275.

en dessin par ce qu'on nomme *profil*, ne s'obtient pas, comme on le croit souvent, avec l'aide d'un compas pour les parties curvilignes, à l'exception de la baguette; on a pu le constater dans les figures 137 et 139, représentant des couronnements d'antes et des bases. C'est ainsi que la base ionique est sans cesse l'objet d'une série de recherches avant de posséder les ornements et la perfection que l'on remarque au temple de la Victoire Aptère et à l'Erechthéion (fig. 274 et 275). Les rudentures qui distinguent son tore ont été cherchées à Gabre, en Perse (fig. 272), puis au temple d'Héra, à Samos (fig. 273), et c'est dans ces profils qu'il est encore plus facile de constater qu'ils ont été le résultat de tracés faits à la main, donnant en même temps à cette partie de l'ordonnance une grande fermeté, conséquence de la verticalité du système, un certain développement de surface, conséquence de l'accumulation des contours rentrants, et une apparence d'élasticité : quelquefois il y a une plinthe, quelquefois il n'y en a pas. Lorsqu'ils créèrent des bases de colonnes colossales, comme au temple d'Apollon Didyme, à Milet, ils enrichirent même la plinthe (fig. 141). Si ces bases doivent jouer dans la structure un rôle différent, comme celles des *Apadanâ* persans, ils créeront un profil en rapport (fig. 276 tirée de l'Apadanâ de Suse), multiplieront les cannelures et décoreront la grande moulure en forme de doucine très droite pour obtenir l'échelle. Quant à la base trouvée à Mycènes (fig. 140), elle implique nécessairement une ordonnance

dont la nature ne nous a pas été, malheureusement, encore révélée. Le tore inférieur de l'ionique a été quelquefois enrichi *d'entrelacs doubles* (fig. 277), déjà signalés au vase d'Amathonte (fig. 181). Toutefois la décoration des moulures ne doit pas être prise uniquement comme un moyen d'agrandissement de l'échelle; elle implique aussi la richesse. Un des plus beaux types est le couronnement de l'ante du portique du Pandrosium (fig. 136). Les moulures et les ornements y ont été accumulés, cependant sans confusion; ces artistes, si sûrs d'eux-mêmes, sont allés jusqu'à y superposer deux rangs d'oves.

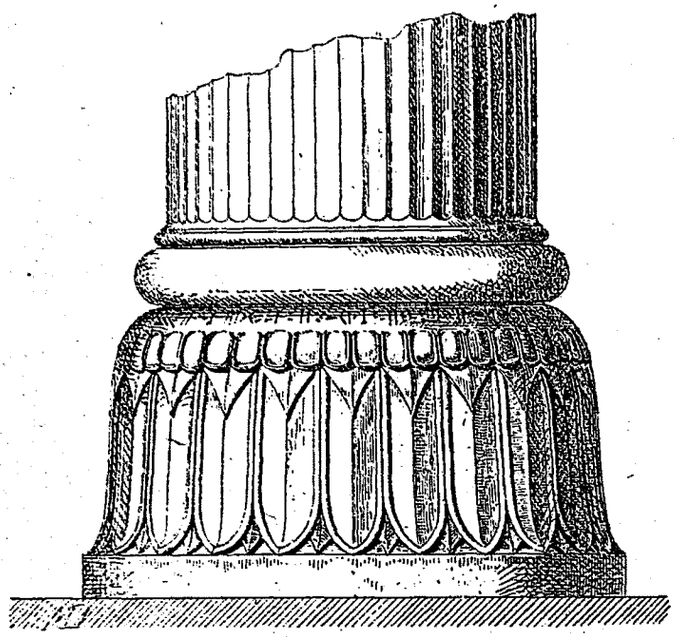


Fig. 276.

L'ove grec est de forme allongée, et le dard séparatif est assez pointu, de telle sorte que le profil n'est pas un quart de rond (fig. 133); un enroulement qui donne issue à une petite palmette fait le raccord d'angle. Les chapelets de perles sont très resserrés. Souvent la perle est presque cylindrique et alternée avec deux pirouettes très aplaties. Cet effet d'ornement était obtenu d'une manière différente par des rudentures verticales, comme à Sélinonte (fig. 278). Les rais de cœur sont très allongés, de même que les oves; cet allongement donne de la grâce et de l'élégance; des oves et des rais de cœur trop écartés dans la moulure impliquent de la lourdeur. Le même couronnement d'ante (fig. 136) offre une frise avec un type d'ornementation qui peut passer pour le plus recherché qui soit connu dans ce genre. Il se compose d'un système de tiges en spirales adossées supportant une palmette en éventail, pendant que leur autre extrémité s'emmanche alternativement dans la direction d'un fleuron double supporté par une couronne de petites feuilles; ce motif est tout à fait sculptural. Quelquefois, comme dans la mosaïque du temple de Zeus, à Olympie (fig. 153), la tige est en forme d'S placée horizontalement; du reste les arrangements de frises en palmettes, alternées avec fleurons, sont si variés dans la décoration grecque, qu'on aurait de la peine à les décrire tous.



Fig. 277.

On remarquera dans les palmettes la finesse des attaches, la bonne distribution des courbes des divisions, leur terminaison le plus souvent en pointe curviligne ou arrondie aux époques anciennes; la terminaison en pointe aiguë en dessus et en dessous se fait surtout dans les stèles et donne un peu de maigreur.

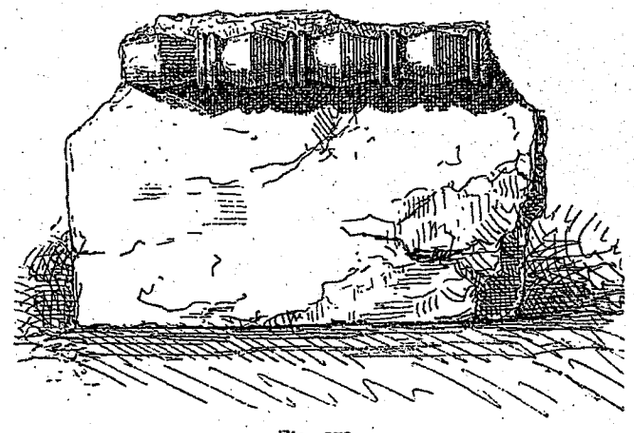


Fig. 278.

On a signalé déjà le magnifique couronnement du monument choragique de Lysicratès. On y observera les feuilles d'acanthe dont la feuillaison est parfaitement distribuée, puis les rinceaux merveilleux où les raccords de spires, en sens inverse, sont masqués par des feuilles d'un ajustement à la fois sévère et parfaitement amené. Cette difficulté, particulière au rinceau, est surmontée par les Grecs de manières différentes, sur lesquelles on appelle l'attention. Si le rinceau est mince, comme dans la figure 269, le raccord se fait dans le cœur d'un culot très rallongé; si le rinceau est épais (fig. 271), il se fait soit après un lien fournissant une touffe de feuilles, soit en divisant de loin la tige en deux.

Si les tiges sont minces, on les terminera par un fleuron ou une rosace (fig. 269); si les tiges sont grosses, on les terminera en pointe (fig. 150, 151 et 271).

Les touffes de feuillages, donnant issue aux rinceaux et aux palmettes, sont conçues avec la plus grande adresse (fig. 150, 151, 154, 269 et 271); les renversements de mouvement au départ, qu'on conseille cependant d'éviter, y sont atténués d'une manière si adroite, qu'on se demande s'ils n'ont pas été sciemment mis pour éviter l'uniformité.

Voir plus loin (fig. 301 à 307) les types variés d'acanthe employés par les anciens.

On a reproché à l'ornement grec de manquer d'un grand charme, c'est-à-dire du symbolisme; en effet, il est purement décoratif et jamais représentatif ou allégorique; l'application évidente de la plante est fort rare. Le plus souvent il ne constitue pas une étreinte complète avec la forme ou avec la structure; il est plutôt appliqué dans des zones ou sur des surfaces où il pourrait être absent sans autre inconvénient qu'un peu moins de richesse. Cela n'est pas infériorité; cela tient à la simplicité même des conceptions et à l'habitude d'entremêler toujours des figures qui caractérisent l'objet; du reste, lorsque, plus tard, les Grecs appliqueront leur génie à des formes résultant de mœurs plus compliquées, ils trouveront dans leur imagination et dans leur goût les plus ingénieuses combinaisons.

On engage le professeur à faire exécuter aux élèves de nombreuses copies d'ornements avec palmettes avant de leur faire faire des compositions de style grec.

L'ornement grec, et la palmette surtout, se composent comme ils se dessinent, et réciproquement; on n'arrive pas par tâtonnements à la perfection de ces spirales ou de ces volutes ou à la division rationnelle des palmettes : généralement on doit dessiner d'abord le contour général de la palmette et poser sur ce contour les points déterminant le nombre et l'arrivée des divisions; on détermine ensuite en bas et au centre les points de départ de ces divisions bien régulièrement espacés, puis le mouvement de la première division par le contour *enveloppant;* on arrive ainsi instinctivement, en joignant les points extrêmes et à l'aide du mouvement déterminé, à construire une palmette sérieuse. Pour les spirales et les volutes, il convient de placer, d'avance, les points de tangence, attendu que les Grecs ont suivi, pour les construire, des règles précises (1); dans la *spirale*, la distance entre les spires reste égale; dans la *volute*, la distance va sans cesse en diminuant.

Il est plus difficile qu'il ne semble de remplir les surfaces avec des ornements grecs : s'ils doivent être en clair sur fond noir, il convient de tenir le dessin des tiges et des palmettes un peu large, sous peine d'arriver à une maigreur considérable lorsque les teintes de fond sont placées.

Quelque avertissement que donne le professeur au préalable sur ces points essentiels, il faudra plusieurs exercices de la part des élèves pour arriver à un résultat satisfaisant dans l'ornementation avec ce style, tant il exige de soin et d'adresse.



Fig. 279.

L'étude des vases grecs donne lieu à une série de lois esthétiques absolues : leur courbe, quelle qu'elle soit, est toujours pondérée; il s'y trouve toujours une dominante. Le mouvement de rentrée ovoïde supérieur se fait toujours d'une manière un peu brusque, pour donner de la pureté; la base et le col sont toujours petits, relativement au corps; un sujet ou motif principal occupe toujours la plus grande partie du corps; si, quelquefois, il mord au-dessus de la courbe rentrante, c'est que probablement l'usage du vase comportait qu'il fût vu d'en haut.

L'importance du sujet traité et le nombre des personnages sont en raison de la grosseur du vase; ces derniers ne forment d'habitude qu'une seule zone établie ou non sur une frise, arrêtés ou non par un ornement montant au droit des anses (fig. 249 et 279). Ce principe souffre une exception rare et peu recommandable, comme dans l'hydrie de la figure 225, où le sujet est accompagné d'une scène accessoire placée dans la partie rentrante de la panse et composée de personnages d'une échelle plus petite. Les têtes et les pieds sont présentés de

(1) Voyez *Enseignement primaire du dessin*, par L. Charvet et Jules Pillet, 1883 et 1885, pages 211 à 215.

profil, alors même que le corps est de trois quarts, ainsi qu'on l'a remarqué dans les sculptures et dans les peintures de l'Égypte. Il ne faut pas s'inspirer de la composition de certains vases décoratifs, appartenant à l'Italie méridionale et à une époque de décadence, où les règles que l'on signale n'ont pas été aussi bien observées, quel que soit, du reste, le mérite de ces objets (fig. 280).



Fig. 280.

Si l'échelle est bien maintenue pour les figures, elle l'est aussi pour les ornements. Généralement on voit un bandeau au-dessous et au-dessus des figures; ces bandeaux cerclent la forme comme le ferait une ceinture ou une bride. Ils ne sont pas placés sur une partie fuyante où ils auraient l'air de glisser et deviendraient incompréhensibles. Ou bien, si la richesse du vase (fig. 279) exige une décoration ininterrompue, on adopte un ornement, comme les *méandres circulaires* (1), qui se prête précisément, par ses contours, à la déformation inévitable; le sujet de ce vase représente le départ de Priam. Les parties inférieures sont généralement foncées et comportent une sorte d'épanouissement de pointes qui supportent la panse. Si le vase est en sculpture, il y a un réseau de godrons (1), comme dans le vase de Pergame (fig. 181) et dans celui de Sosibios (fig. 185). On ne trouve un système d'ornementation d'ensemble vertical ou composé de motifs en zones superposées sans intermédiaire de construction, que dans les époques moins anciennes (fig. 280); cela détruit la forme et nuit à l'unité. Jamais on ne rencontre un système général oblique. Les anses sont très simples; elles ne s'enrichissent qu'à la dernière époque; du reste, cela n'est possible qu'en modelage ou en sculpture.

(1) Le *méandre circulaire* se construit à l'aide d'un méandre rectiligne et procède de deux spirales en sens inverse; les lignes droites du méandre rectiligne sont précisément les tangentes des spires. Un quadrillage préalable est indispensable pour son tracé, et les intervalles doivent être en nombre pair pour assurer un œil à la jonction centrale. Il convient de distinguer que le méandre est une tige qui s'enroule et se déroule, tandis que les *postes* (voyez plus loin figure 299) constituent une silhouette. On a parlé du méandre rectiligne page 11 et note 1.

Le professeur pourra donner comme sujet de composition : *un coin de tapis; la décoration d'un vase* (céraramique ou sculpture), d'une *coupe*, d'une *tasse* ou d'une *assiette;* il veillera (on le répète) surtout à la parfaite exécution des spirales et des volutes, à la pureté des palmettes, et, enfin, à une sobriété absolue. L'étude du style grec étant la plus sûre et la meilleure à recommander, il convient de prémunir, dès le début, les élèves sur la tendance irréfléchie d'employer, pour garnir, trop de motifs à la fois; un seul thème peut suffire, si l'on cherche à s'en servir en le développant.

En mesure générale, pour toutes les compositions, le professeur doit faire faire, *en une séance*, à ses élèves, une esquisse sur le programme donné. Cette esquisse est conservée par lui, et il est interdit de s'en écarter. Si cette précaution était oubliée, les concurrents ou se feraient aider ou copieraient celles des compositions de leurs camarades qui leur sembleraient préférables. Une esquisse mauvaise ou médiocre peut toujours être améliorée par l'étude.

Ouvrages à consulter :

Antiquités d'Athènes et de l'Attique, par Stuart, Revett et Hittorf. 1 vol in-folio. 251 planches et texte.

Expédition scientifique en Morée, ordonnée par le Gouvernement français, par Abel Blouet. 3 vol. in-folio.

Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du Gouvernement français, de 1833 à 1837, par Charles Texier. 3 vol. in-folio. 1839, Paris.

Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs, par Ch. Chipiez. 1 vol. in-4°.

L'Archéologie grecque, par Collignon.

La Vie privée des anciens, par René Ménard et Claude Sauvageot. 4 vol.

Les Ruines de Pompéi, par Mazois et Gau. 4 vol. in-folio.

Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par Heuzey. 61 planches et texte.

(1) *Godron*, ornement que l'on peut considérer comme une simplification et l'allongement de l'ove.

LIVRE QUATRIÈME

GRÈCE ET ITALIE

DEUXIÈME PARTIE

Italie. — Empire romain

Jusqu'à la fin de l'Empire d'Occident

I. — HISTOIRE

Fondation de Rome; les rois (753-509). Établissement de la République; conquête de l'Italie péninsulaire (509-264). Deux guerres avec Carthage; les Romains en Asie. La Macédoine (168) et la Grèce (146), provinces romaines (264-146). Troisième guerre contre Carthage; l'Afrique carthaginoise (146), le royaume de Pergame (Asie), une portion de la Gaule (125), provinces romaines. Défaite des Cimbres et des Teutons; Marius et Sylla (142-79).

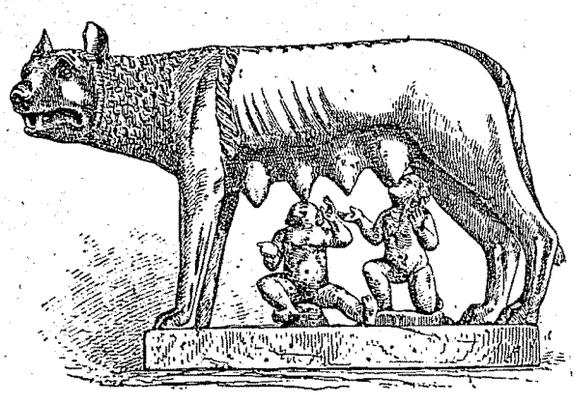


Fig. 281. (1)

Pompée, Cicéron, César; la Gaule (51) et l'Égypte, provinces romaines, fin de la République (79-30).

(1) Figure 281. Louve du Capitole, bronze hellénique de la fin du VIe siècle avant J.-C. ou du commencement du Ve; les enfants, peut-être d'une époque plus récente.

Auguste, Tibère (14-37), Caligula (37-41), Claude (41-54), Néron (54-68), Vespasien (69-79), destruction de Jérusalem (70), Titus (79-81), conquête de la Bretagne, Trajan (98-117), Adrien (117-138), Antonin (138-161), Marc-Aurèle (161-180), Septime-Sévère (193-211), Caracalla (211-217), Dioclétien (284-305), Constantin, fondation de Constantinople (326). Mort de Constantin (337), Théodose, partage définitif de l'empire (379-395). Fin de l'empire d'Occident par Odoacre, roi des Hérules (476).

Le peuple étrusque, placé entre le Tibre et l'Arno, remonte à une époque reculée; tout puissant, il étend sa confédération, composée d'abord de douze cités, au nord au delà du Pô; au sud, passe le Tibre, occupe la Campanie; à l'ouest, s'empare de la Corse et règne sur Rome naissante. Puis sa fortune décline; ce peuple perd ses frontières; chassé par les Grecs de la Campanie, et par les Gaulois du bassin du Pô, enfin, écrasé par les Romains, il finit après la guerre du Samnium en 290.

Au point de vue des influences artistiques, l'art de l'Italie n'est qu'une continuation de celui de la Grèce. Si l'art étrusque dérive à la fois de l'Orient et de la Grèce, l'art romain est étrusque et grec.

Dès Auguste et pendant le premier siècle après Jésus-Christ, l'art est dans sa période d'apogée.

Il éprouve une sorte de renouvellement sous Adrien (117).

La période de décadence se caractérise aux IIIe et IVe siècles.

II. — TYPES

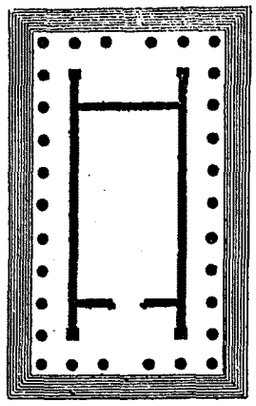


Fig. 282.

Aucun temple étrusque n'a été conservé; le seul moyen de s'en faire une idée est de se rapporter à ce que Vitruve a écrit sur ce sujet, purement archéologique, à l'égard duquel on n'insistera pas.

Les Grecs sont restés fidèles à leurs traditions dans les *temples romains* qu'ils ont eu à construire. C'est toujours, à peu près, le même thème : l'édifice, rectangulaire, s'élève sur un soubassement formé soit de marches continues, soit d'un stylobate qui se prolonge en avant et enserre un perron placé sur une des faces étroites. Un *pronaos* ou vestibule, plus ou moins important, donne entrée à la *cella* entourée d'une colonnade, comme au *temple de*

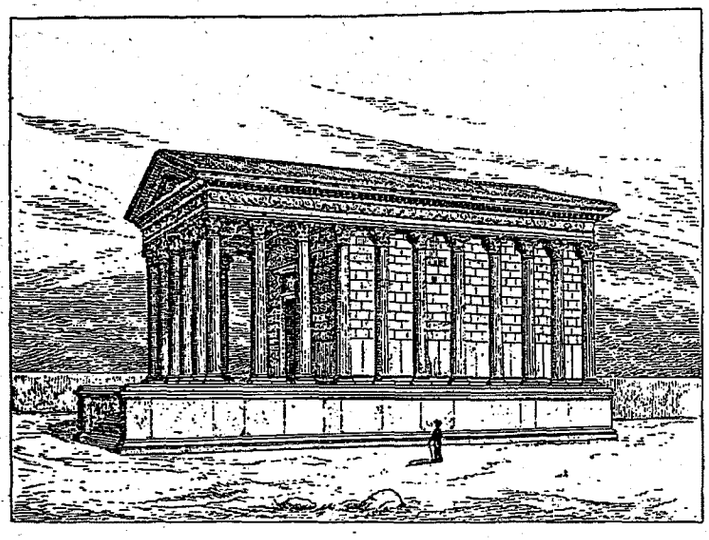


Fig. 283.

l'Honneur et de la Vertu (fig. 282), ou remplacée par des ailes latérales et une muraille postérieure, à l'aplomb du soubassement, décorée de colonnes engagées semblables à celles du pronaos; l'édifice dit la *maison Carrée, à Nîmes*, qui remonte, croit-on, au temps d'Adrien, a été construit avec cette dernière disposition (fig. 283). Quelques temples considérables, surtout en Asie, avaient des portiques doubles. Ces colonnades supportent un entablement continu; puis la toiture, comme en Grèce, se dessine en deux frontons dont la pente est généralement plus rapide que dans ce dernier pays. Il ne nous est resté aucun type de la statuaire qui décorait l'intérieur de ces frontons (1). Souvent les temples étaient enfermés dans une enceinte que l'on nomme le *péribole*, mur simple ou servant d'appui à un portique; ces dispositions fournissent nécessairement un aspect théâtral et comme un décor majestueux. On peut se figurer la foule du peuple entourant l'autel du sacrifice placé devant le perron du temple, au fond duquel on aperçoit la statue de la divinité et les prêtres se groupant sur le pronaos.

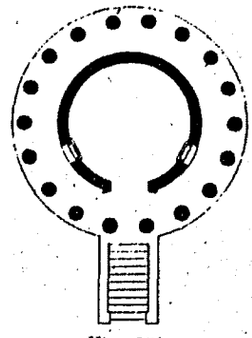


Fig. 284.

Quelques temples de peu d'importance, comme ceux de *Vesta* à Rome et celui de *Tivoli* (fig. 284), affectaient une forme circulaire; ce dernier est resté une des curiosités pittoresques des environs de Rome. Quant à l'édifice que l'on nomme le *Panthéon*, également à Rome, immense rotonde de quarante mètres environ de diamètre, surmontée par une coupole décorée de caissons à l'intérieur, ce n'était probablement qu'une salle, ayant appartenu à des thermes qui existaient sur cet emplacement, arrangée par Agrippa, gendre d'Auguste (26 av. J.-C.), et affectée à un culte (fig. 285). Contre cette rotonde est appliqué, comme un pronaos de temple, un portique surmonté d'un fronton qui forme une entrée grandiosement pompeuse.

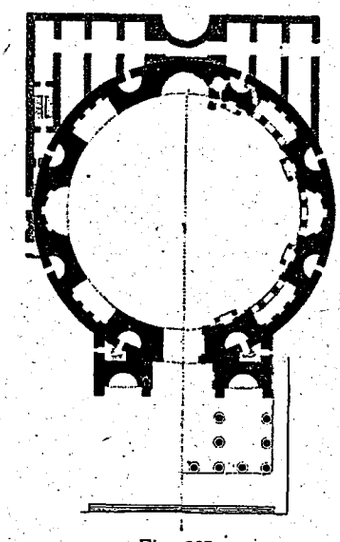


Fig. 285.

(1) L'église de la Madeleine, à Paris, n'est pas un temple grec; si elle paraît affecter incontestablement, à l'*extérieur*, des dispositions grecques parce qu'elle possède des colonnes autour d'une sorte de *cella*, c'est un temple absolument romain par ses colonnes *corinthiennes*; à l'*intérieur*, c'est un tout autre type, assez difficile à définir du reste, lequel, dans tous les cas, n'est pas du tout grec et médiocrement romain.

La basilique de Constantin (dite temple de la Paix), à Rome, est un vaste rectangle avec une nef centrale décorée de huit colonnes supportant des voûtes d'arêtes; il existe une analogie considérable entre ce système et celui des grandes salles des thermes. (Voyez plus loin, fig. 331.)

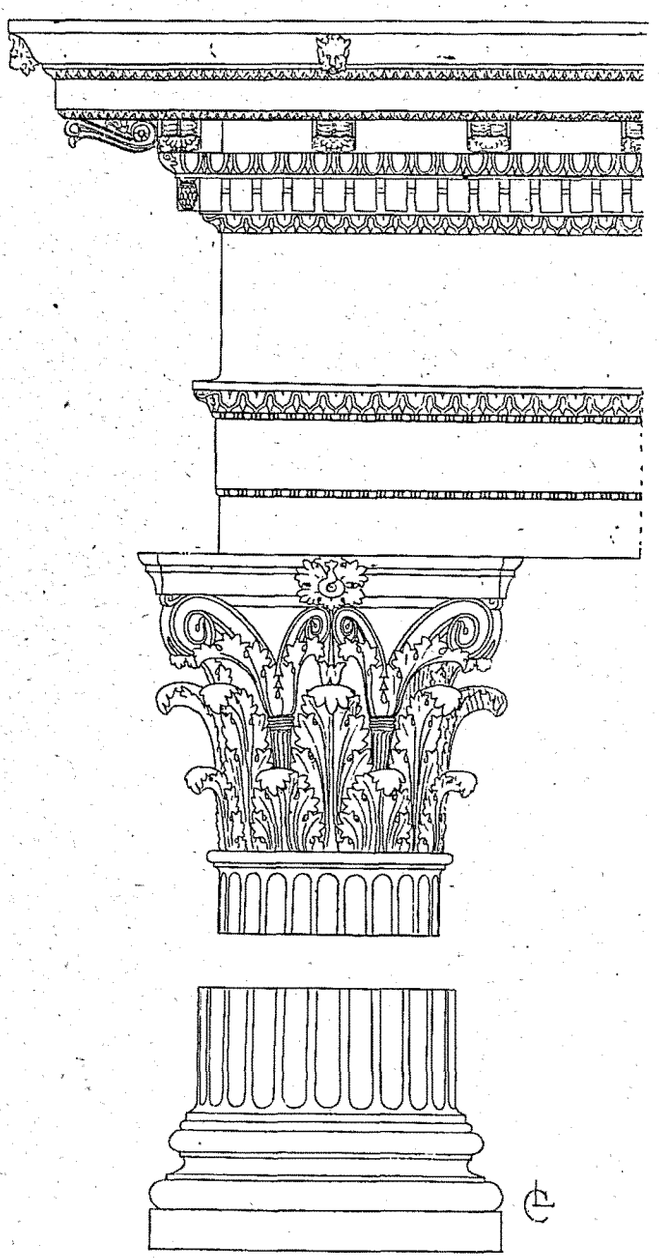


Fig. 286.

Il résulte de ce qu'on vient d'observer, qu'en définitive, la décoration même du temple romain continue, comme chez les Grecs, à reposer sur une ordonnance de colonnes avec entablement. Mais la magnificence impériale ne peut plus se contenter de l'ancien dorique et même de l'ionique; déjà le temple d'Apollon Didyme, à Milet, a offert un type qui amène à celui dit *corinthien*, où l'on a réuni toutes les richesses ornementales. Les Grecs, comme on l'a vu (fig. 149), l'ont sans doute créé au monument chorégique de Lysicratès; mais ce n'est qu'un édifice de petite dimension, tandis que le temple romain atteindra une ampleur qui n'a jamais été surpassée.

Le corinthien caractérise d'une manière absolue la puissance romaine; on le rencontre dans toutes les régions où elle a étendu son empire. Trop connu pour qu'il soit nécessaire de le décrire en détail, on en présente (fig. 286) le type le plus ordinaire.

Employé dans les conditions les plus diverses, il a eu sa splendeur dans l'antiquité romaine, renaît au XVIe siècle et, dès lors, jusqu'à notre époque, il servira partout où une recherche de richesse l'imposera en quelque sorte. Il est facile de le critiquer; cependant, on n'a encore rien pu trouver qui le remplace dans les compositions où l'on cherche à s'inspirer de l'esprit de celles des anciens.

Mais, lui-même, ainsi que toutes les conceptions artistiques, varie dans ses applications; il y a de curieuses variantes à signaler, soit dans le chapiteau, soit dans l'entablement; on commencera par le chapiteau. Au *temple de Vesta à Tivoli* (fig. 287), le sentiment grec paraît plus intense; une grande rosace très découpée est placée sous l'abaque; la feuille d'acanthe est du genre de celles qu'on nomme frisées. Le *chapiteau du temple de Mars Vengeur à Rome* (fig. 288) offre une feuille d'acanthe de convention, dite d'olivier, qui est très fréquemment employée. Remarquez que, dans les ordonnances romaines corinthiennes, le chapiteau du pilastre est exactement composé des mêmes détails que celui de la colonne; le *chapiteau du pilastre du portique d'Octavie à Rome* (fig. 289) l'indique suffisamment; dans ce type, un *aigle* remplace le fleuron ou la rosace placés toujours au centre contre l'abaque; les feuilles sont celles d'une acanthe de convention dont l'usage deviendra le plus commun, de même que celle de notre type, figure 307. Au-dessus des deux rangées de feuilles supportées par l'astragale, se trouvent deux sortes de gaines feuillues, les *caulicoles,* d'où s'échappent les *volutes* ou *hélices*. Au chapiteau de Jupiter Stator, à Rome, les petites hélices du centre s'entre-croisent, et, des caulicoles, il naît de petits rinceaux qui s'allongent sur l'abaque.

Si on étudie avec soin la constitution même des *hélices* et des *volutes*, on ne tarde pas à remarquer qu'elles procèdent d'un principe métallique (fig. 290, tirée du chapiteau du portique du Panthéon), lequel s'étend réellement à l'ensemble du chapiteau; en effet, les membres divers sont un peu épars et paraissent comme appliqués

contre la corbeille. Cette observation peut aussi bien s'appliquer au monument chorégique de Lysicratès; du reste certains chapiteaux corinthiens ont été exécutés en bronze.

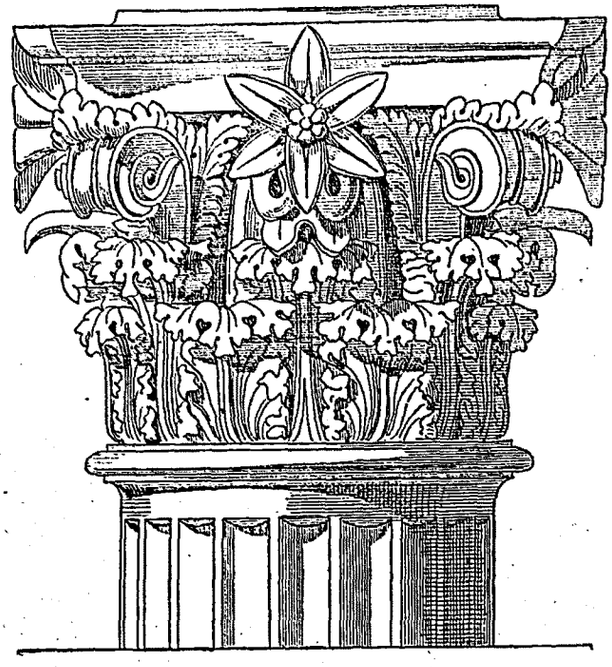


Fig. 287.

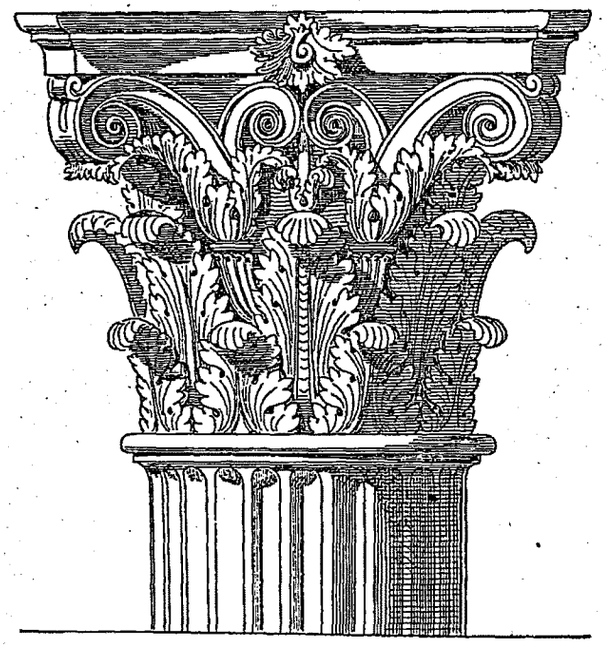


Fig. 288.

La magnificence se déploie encore plus dans l'entablement; les faces de l'architrave sont séparées par des moulures décorées de perles, les faces elles-mêmes sont quelquefois couvertes de feuilles et de palmettes. Toutes les moulures de la corniche offrent, dans la plupart des cas, un ou plusieurs rangs de *rais de cœur* (fig. 291), des *oves* (fig. 292) et des denticules. Des modillons, ou sortes

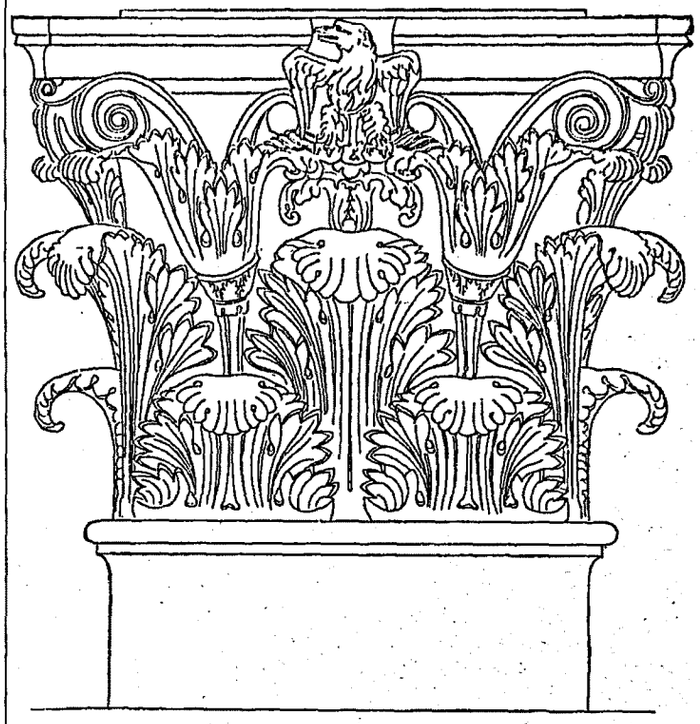


Fig. 289.

de consoles, semblent supporter le larmier (fig. 286), et les caissons, que forment ces modillons entre eux, sont remplis par de gracieuses *rosaces* (fig. 293 tirée du temple de Jupiter Stator à Rome) (1). On voit apparaître, dans la

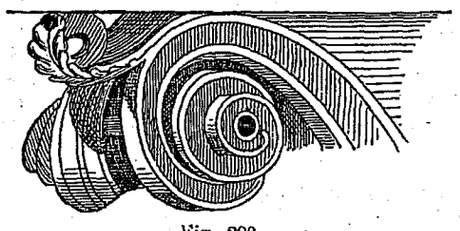


Fig. 290.

décoration des moulures de petites dimensions, un nouvel ornement en forme de *trèfle* (fig. 294) qui s'applique dans les mêmes circonstances que les rais de cœur, c'est-à-dire sur la moulure nommée *talon*.

(1) Une reproduction du corinthien de ce temple se vend à l'École des Beaux-Arts de Paris et est classée parmi les modèles officiels de l'enseignement.

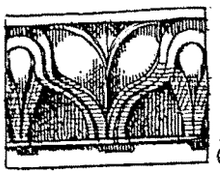


Fig. 291.

Sur la frise se développent soit des scènes figurées, soit de puissants enroulements de feuillages ou rinceaux, combinés avec des vases, avec des monstres à figure humaine et avec des *griffons*. Le type que l'on fournit (fig. 295) est un exemple d'un arrangement décoratif ingénieux, dû à l'esprit inventif des artistes de l'antiquité. Le *génie*, qui

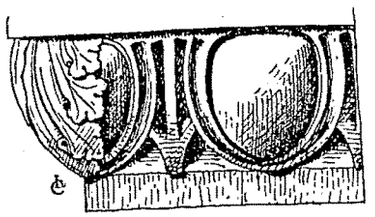


Fig. 292.

verse un breuvage quelconque à un *bouc ailé*, se termine par des feuillages qui, eux-mêmes, donnent issue à des rinceaux. Le placement des feuilles n'est pas arbitraire; celles latérales épousent les formes des cuisses; celle centrale montre, comme un tablier, sa nervure principale agencée de façon à prolonger la région pubienne. Ce type très original, qui fut sans doute observé par les artistes ultérieurs sur les monuments de l'antiquité, a été fréquemment reproduit ainsi qu'on le verra plus loin; le feuillage employé est celui de l'acanthe de convention : le type 295 provient du *Forum de Trajan* (1), musée du Vatican.

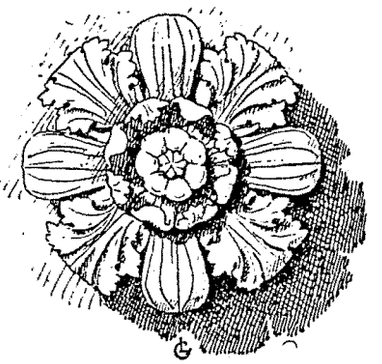


Fig. 293.

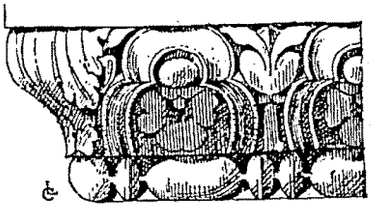


Fig. 294.

(1) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris.



Fig. 295.

Au temple de Vesta, à Tivoli, la *frise* est décorée par une série de *guirlandes* (1), supportées par des *têtes de bœufs*, au-dessus desquelles se trouvent des rosaces ou *patères* (fig. 296); on a déjà fait remarquer le caractère très grec particulier à cet édifice (fig. 284 et 287).



Fig. 296.

Dans quelques monuments, et particulièrement dans les arcs de triomphe, le corinthien a été encore plus interprété. Les hélices sont remplacées par deux grosses volutes qui se rapprochent de celles de l'ionique et semblent sortir de derrière la corbeille, dont le rebord est décoré d'oves et de perles; l'entablement conserve sa richesse, mais ne comporte quelquefois pas de modillons. Le type que l'on donne (fig. 297) vient du *portique San-Venanzio* à Saint-Jean de Latran, à Rome, et aurait appartenu à l'ancien palais construit par Constantin; il a été dessiné par Letarouilly. Ce genre d'ordonnance est nommé le *composite*, mot qui ne veut rien dire, car tout est composite en décoration. Lorsque les exigences de l'emploi ne permettaient pas une ordonnance habituelle, les anciens eux-mêmes *composaient*, témoin le chapiteau de la figure 298, qui passe pour être étrusque et n'en est pas moins une heureuse conception.

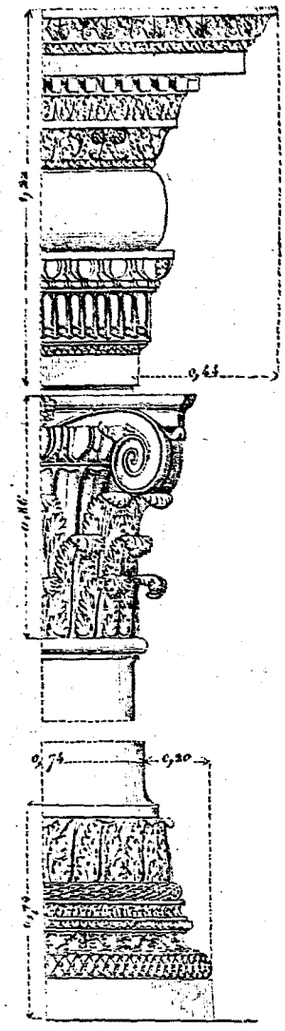


Fig. 297.

Ce serait sortir du cadre restreint de cet ouvrage que d'étudier toutes les variantes décoratives des moulures, des frises ou des faces d'architrave, tant elles sont nombreuses. On se borne à signaler encore les *postes* (1)



Fig. 298.

(fig. 299), puis les *canaux* (fig. 300), avec une variante de *trèfles* appartenant à une époque moins reculée.

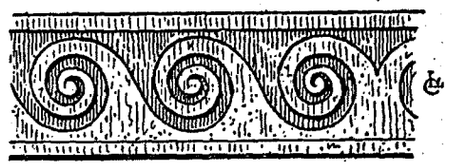


Fig. 299.

On a pu remarquer déjà, à plusieurs reprises, qu'il a été traité de l'*emploi de feuilles* dites d'*acanthe* (fig. 126, 127, 130, 286, 287, 288, 289 et 295). Sans revenir sur leur origine plus ou moins précise (voyez page 49), il est indispensable d'étudier leurs diverses transformations, et, pour cela, il faut aussi établir le langage qu'on emploie pour se reconnaître dans les diverses parties des feuilles.

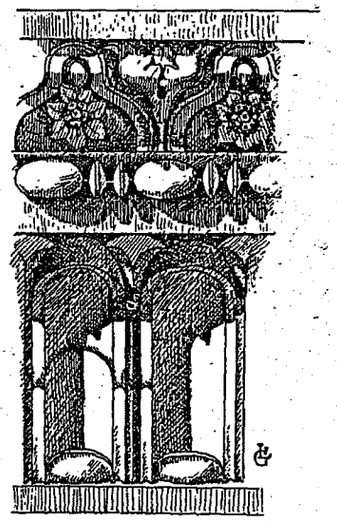


Fig. 300.

Une feuille complète se nomme, en botanique, le *limbe;* on nomme *découpures* les échancrures de son contour général; ces découpures peuvent être

(1) *Guirlande* (*Encarpa*, ἔγκαρπα ou *Serta*, pluriel de *Sertum*, στέμματα) arrangement de fleurs, de fruits et de feuilles en forme de feston (s'il s'agit de flocons de laine, le mot latin est *Infula;* le ruban qui lie la guirlande de fleurs, fruits et feuilles ou de flocons de laine se nomme en latin : *vitta* et son extrémité *tænia*).

(1) *Postes.* Ornement composé d'une série de volutes (et non de spirales) successives, se rattachant entre elles, donnant l'idée d'un objet qui court après un autre, ou ayant la forme du mouvement des vagues de la mer; cela lui a fait donner quelquefois le nom de *flots.* En conséquence, cet ornement se place de manière à ce que les courbes soient en dessus, comme dans la figure 299. En peinture, les postes se découpent par une teinte plus foncée placée au-dessus, de même que, en sculpture, le refouillement se fait dans une position identique. Bien remarquer la différence qui existe entre les postes et les méandres circulaires (voyez, plus haut, figure 279 et page 88).

émoussées, *arrondies* ou *anguleuses;* le système de découpures pénètre quelquefois par masse à l'intérieur, formant ainsi des *incisions* qui se raccordent entre elles à un point que l'on nomme *œil*, en décoration, lequel correspond le plus souvent à une sorte de pli, se raccordant avec le

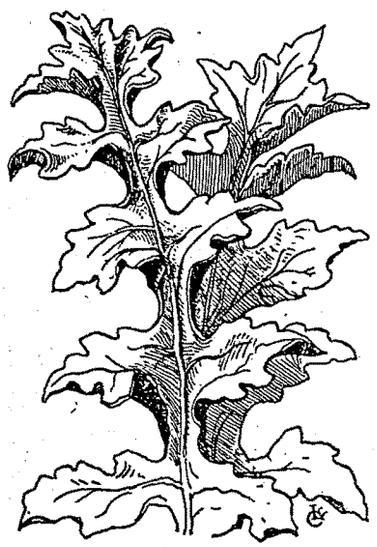


Fig. 301.



Fig. 302.

bas de la feuille, que l'on nomme *côte* et qu'il ne faut pas confondre avec les *nervures* qui parcourent la feuille, aboutissent aux pointes principales des incisions et se



Fig. 304.

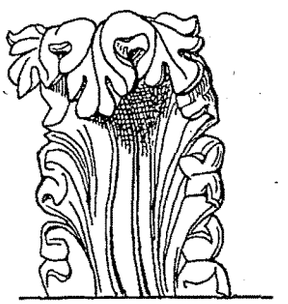


Fig. 305.

rattachent à la queue de la feuille ou *pétiole*. L'*acanthe* (ἄκανθα, épine) est une plante herbacée vivace, une espèce de chardon (fig. 301). Il paraît que celle que les Grecs

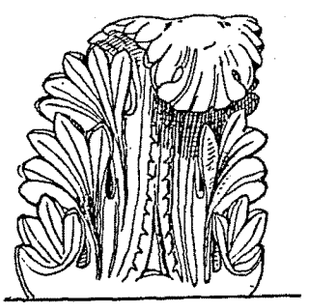


Fig. 306.

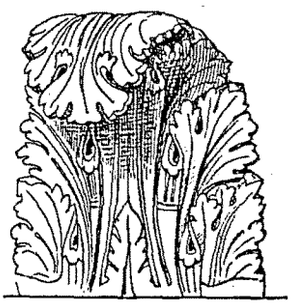


Fig. 307.

ont le plus imitée est l'acanthe dite *épineuse* (fig. 302); on la trouve au monument chorégique de Lysicratès, et à la tour des vents; elle figure aussi au chapiteau du temple

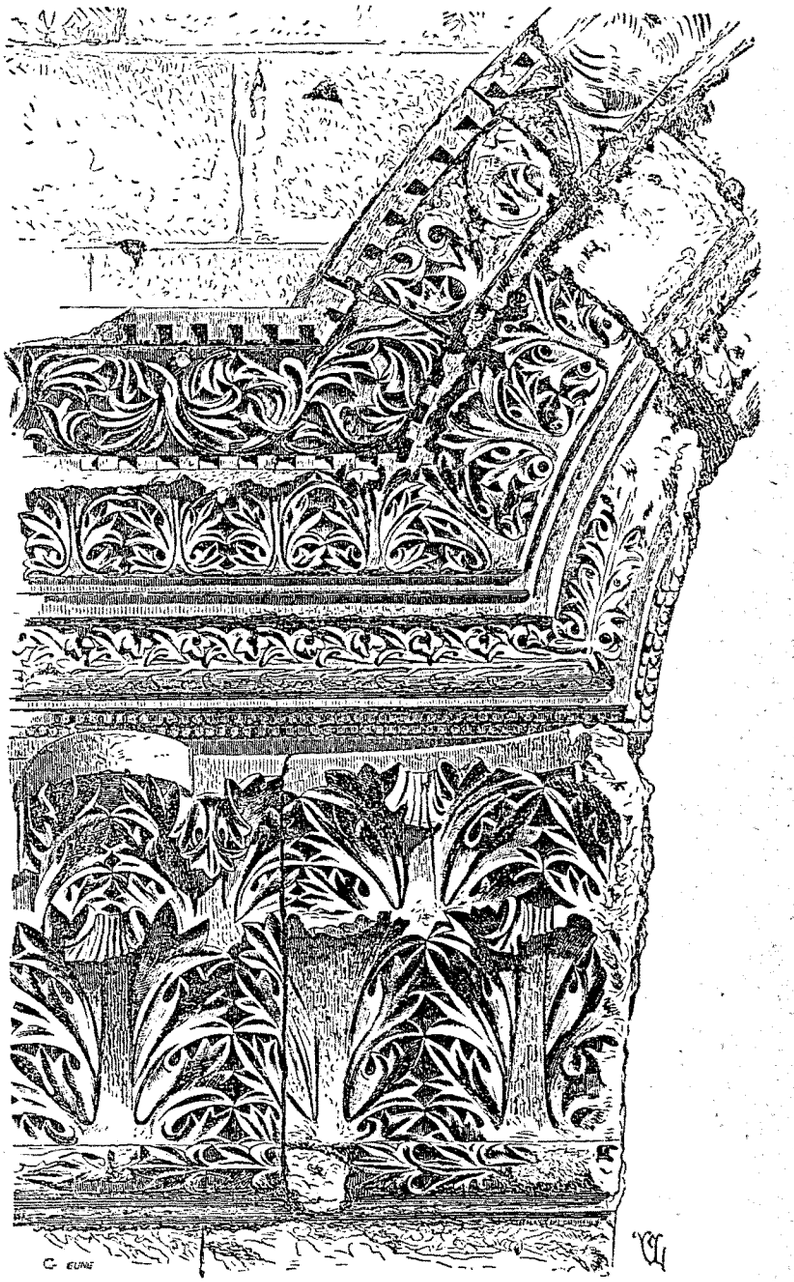


Fig. 303.

de Jupiter Olympien à Athènes, qui ne remonte qu'à Adrien. Dans la *porte dorée à Jérusalem* (fig. 303, d'après Viollet-le-Duc), contemporaine d'Hérode, selon plusieurs archéologues, on constate comment on lui a donné une physionomie qui constitue presque un premier art mélangé d'asiatique.

Quelquefois les incisions acquièrent une grande fermeté, comme dans la figure 304, et leur modelé est obtenu par une succession de refouillements en biseau : ce mode, employé dans la décoration grecque, se retrouve à Constantinople, puis en Europe, du IVe au Xe siècle. L'acanthe, dite *frisée*, du temple de Vesta à

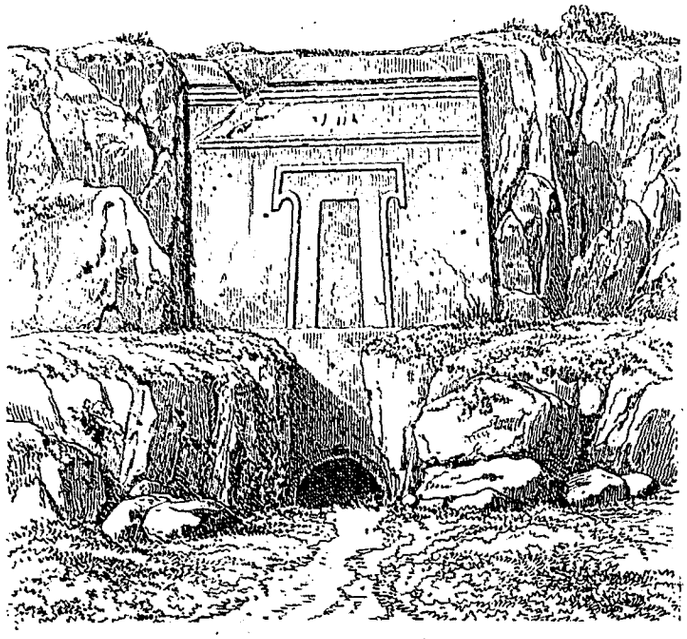


Fig. 308.

Tivoli (fig. 305), est plutôt une sorte de bouillon-blanc ou de chou gras. Quant à l'acanthe d'*interprétation*, dite d'*olivier* (fig. 306, temple d'Antonin et Faustine à Rome), c'est en vain que l'on cherche son point de départ; elle n'en est pas moins d'un emploi très utile, lorsqu'il importe d'obtenir dans la feuille des surfaces lisses par groupes d'incisions (1). La figure 307 représente une autre feuille d'acanthe d'*interprétation*, qui provient de l'arc de Septime-Sévère à Rome, laquelle sera presque généralement employée ultérieurement. Bien distinguer, dans toutes ces feuilles, les *côtes*, aboutissant aux yeux et les *nervures* aboutissant aux pointes principales des groupes d'*incisions*.

(1) Moulage de la feuille dite d'olivier du temple de Mars Vengeur à Rome, à l'École des Beaux-Arts de Paris.

Les anciens peuples de l'Italie se partagèrent dans leurs idées, soit pour l'inhumation, soit pour l'incinération des morts : chez les Étrusques, l'inhumation prévalut d'abord; mais à mesure que Rome triompha, l'habitude de l'incinération prit le dessus. A l'imitation des Égyptiens et de certains peuples asiatiques, les Étrusques ont creusé leurs premiers tombeaux dans le rocher; une *porte simulée* (fig. 308) paraît leur donner entrée, mais l'issue réelle est masquée par des terres rapportées. L'intérieur offre une *grande chambre*, autour de laquelle on a disposé des urnes et des sarcophages et dont les murailles sont couvertes de peintures (fig. 309, tombeau à Volaterra). Ce sont ces peintures qui, comme en Égypte, ont



Fig. 310

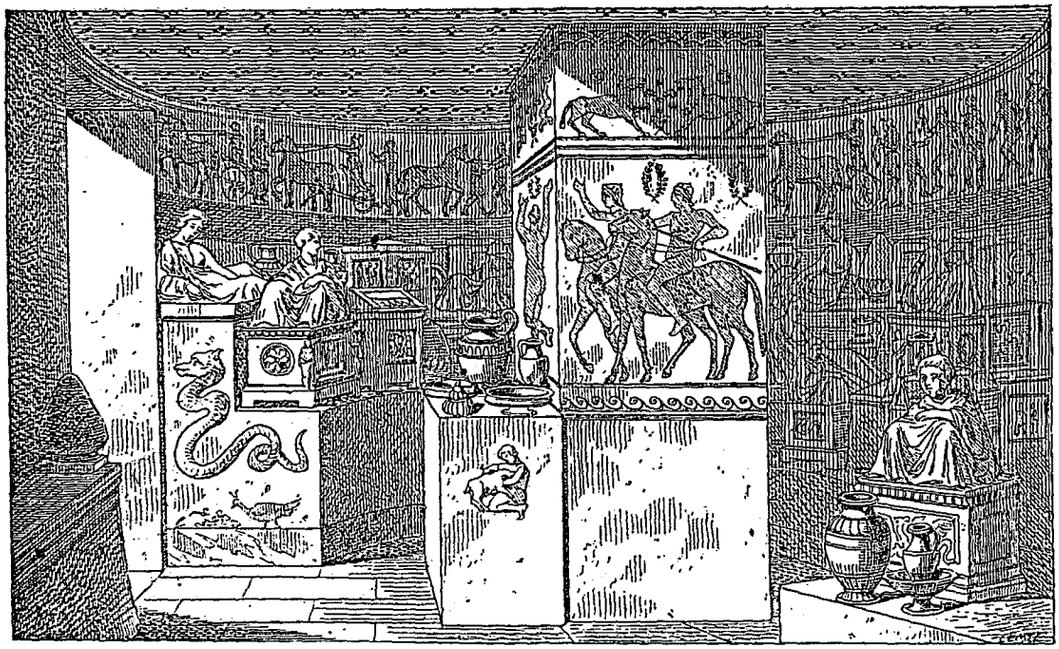


Fig. 309.

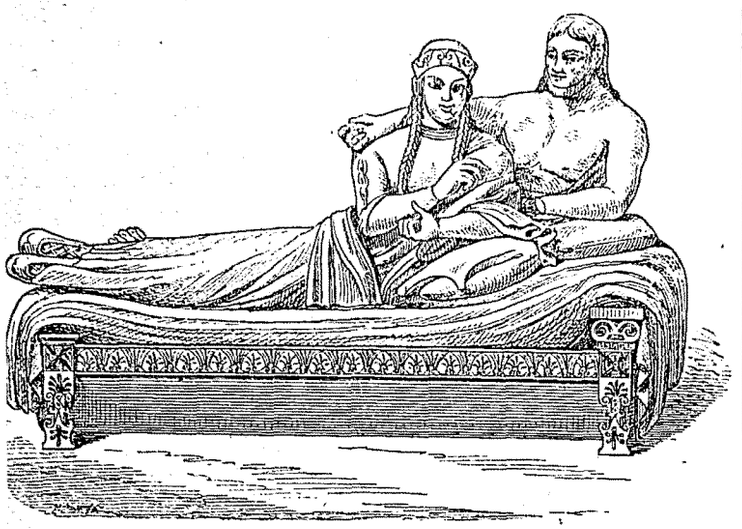


Fig. 311.

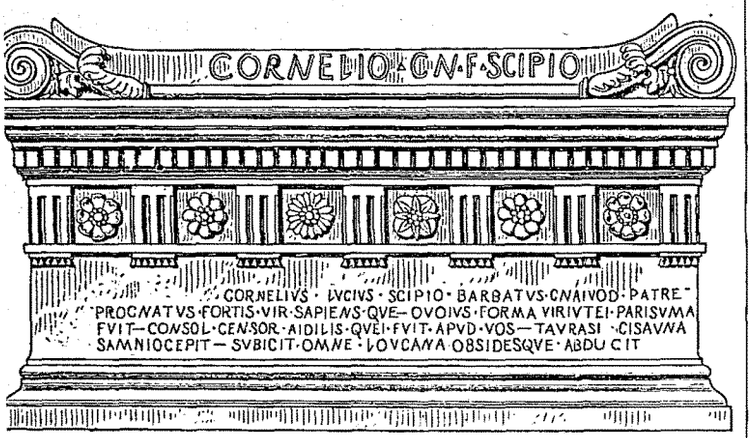


Fig. 312.

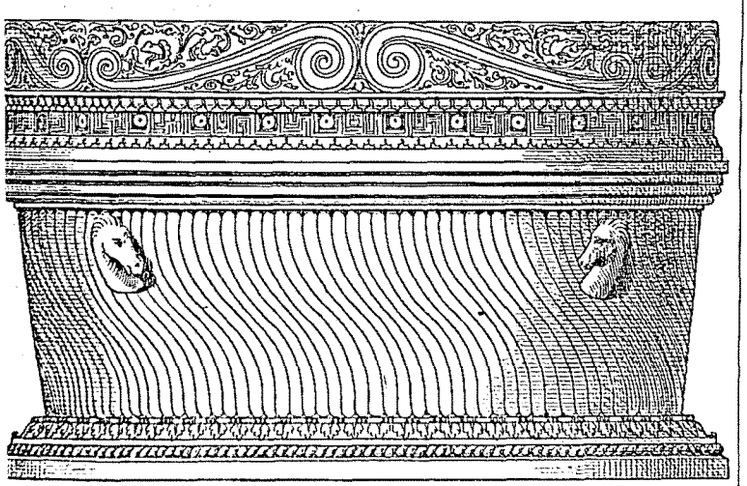


Fig. 313.

fourni les notions que l'on possède sur les mœurs de ce peuple, puisqu'on y reproduisait au naturel tous les objets qui avaient servi au défunt et les scènes qui se rapportaient à son existence. Une *stèle* (fig. 310), qui est au musée de Florence, offre un type excessivement bizarre et des plus intéressants au point de vue de l'ornementation et de l'ethnologie étrusque; il est regrettable que l'archéologue qui l'a donnée, T. Desjardins, architecte de Lyon, n'ait pas expliqué où elle a été trouvée.

Plus tard, les Romains ne négligèrent pas plus que les Étrusques leur demeure dernière. Les bordures des voies qui conduisent aux portes des cités sont garnies par des monuments de dimensions et de formes diverses, suivant la richesse de leurs propriétaires; mais le but est toujours le même : posséder un intérieur rappelant l'habitation humaine, et, si la famille est nombreuse, ce sera en raison de son accroissement, de ses clients et de ses serviteurs, que l'on fera un tombeau entouré de petites niches, où chaque défunt aura l'urne funéraire contenant ses cendres, accompagnée quelquefois de son buste.

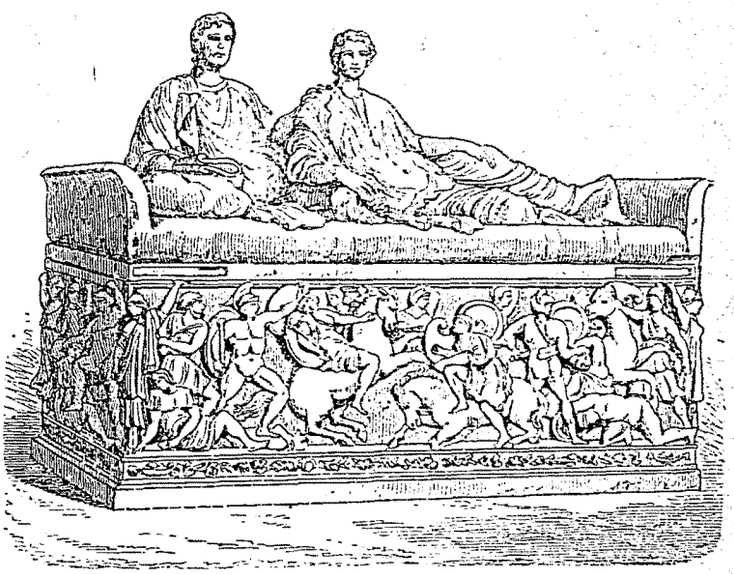


Fig. 314.

Lorsque le corps n'avait pas été incinéré, on le déposait dans un *sarcophage*. Le plus remarquable, parmi ceux qui remontent à une époque étrusque, est celui en terre cuite du musée du Louvre (fig. 311), dont les figures ont un type oriental, en même temps que les ornements du lit funèbre sont absolument grecs; il provient de Cœré.

Du tombeau souterrain des Scipions, sur la voie Appienne, vers Rome, l'édifice qui existait au-dessus ayant disparu, il est resté le célèbre *sarcophage*, transporté au Vatican, de *Cornelius Lucius Scipio Barbatus*, le vainqueur des Samnites; ce monument, en pierre de couleur grise, est le modèle du genre (fig. 312). Dans le tombeau circulaire de Cecilia Metella, non moins réputé à cause de sa belle frise en marbre, avec guirlandes et bucranes (1),

(1) *Bucranes*, têtes de bœufs desséchées; voir plus loin, figure 368.

on a aussi trouvé le *sarcophage* reproduit dans la figure 313. Celui-ci est de forme elliptique et cannelé en forme d'S, pour mieux épouser la courbe extérieure. Ces cannelures se nomment *strigiles*. Le corps du sarcophage est souvent décoré de bas-reliefs, et surmonté, comme dans la période étrusque, de la représentation des personnages défunts. Tel est celui de la figure 314 : les bas-reliefs représentent un combat d'amazones.

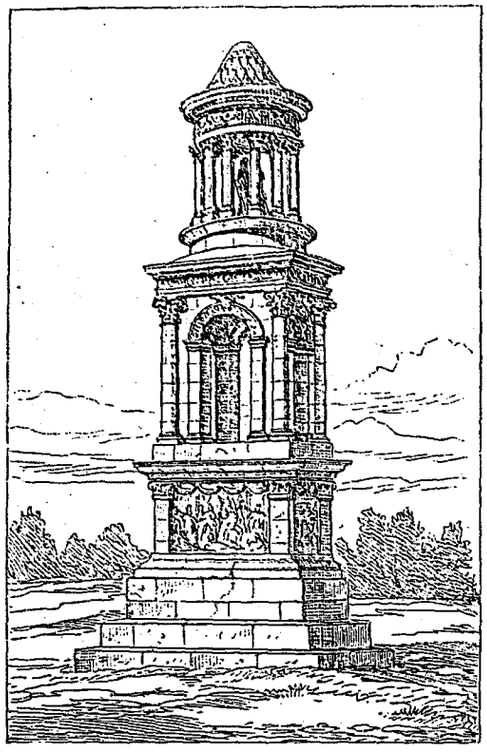


Fig. 315.

Dans toutes les régions, les *monuments funéraires*, par suite de leur position même, très apparente, conservèrent une structure décorative. Tel est celui que l'on voit à *Saint-Rémy*, en France, non loin d'Arles (fig. 315), composé de trois zones superposées et de 19 mètres environ de hauteur. La première zone est un stylobate quadrangulaire orné de bas-reliefs représentant des combats; au-dessus est une ordonnance corinthienne enfermant une arcade; la partie supérieure est comme un petit temple de dix colonnes supportant un entablement surmonté d'une calotte parabolique.

Près de *Mylasa*, en Carie, au sud-ouest de l'Asie Mineure, est un *mausolée* extrêmement curieux : le soubassement renferme la chambre sépulcrale; il est surmonté d'une ordonnance dont les chapiteaux ne manquent pas d'originalité. Ce monument (fig. 316) paraît remonter tout au plus au IIe siècle de notre ère.

Dans la vallée de Josaphat, remplie de monuments funèbres, est le *tombeau* dit d'*Absalon* (fig. 317), que l'on

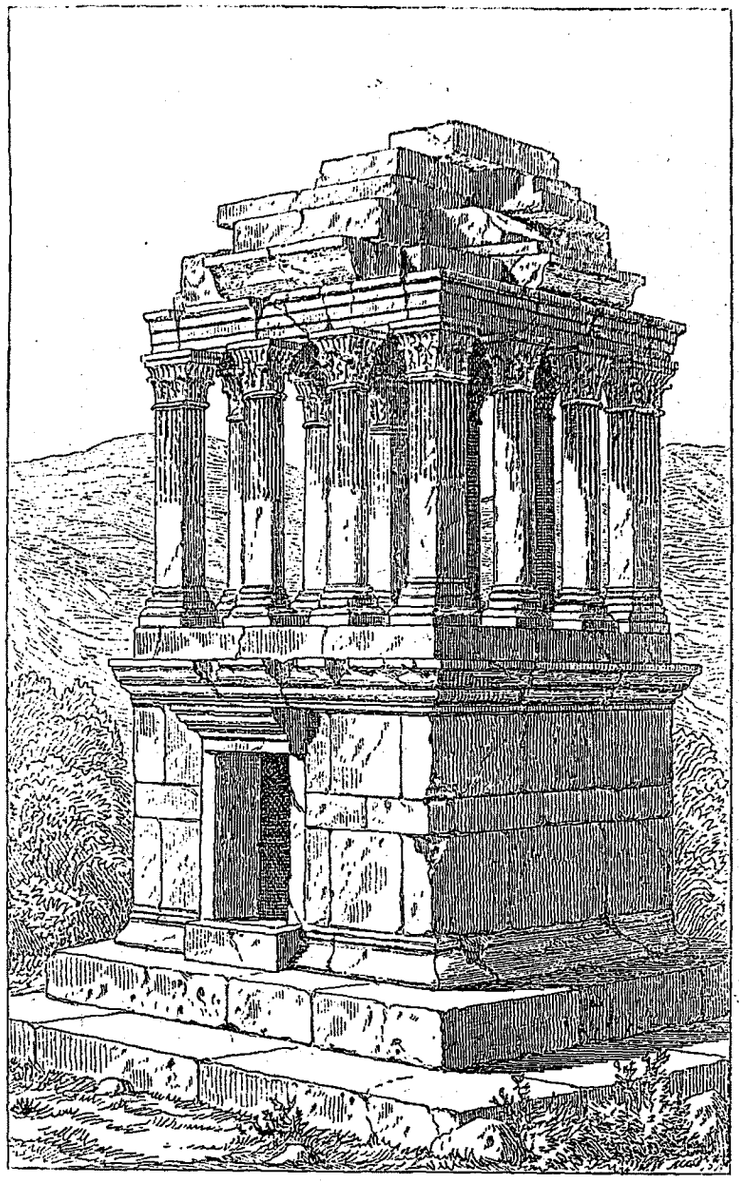


Fig. 316.

croit contemporain d'Hérode. Pour la base, c'est un monolithe dépouillé du roc; la partie supérieure est en maçonnerie. On y observe une ordonnance ionique, avec pilastres aux angles, surmontée d'un attique, puis d'une tour ronde que couronne un cône curviligne. La base est à demi enterrée sous les pierres que, depuis des siècles, les Juifs jettent contre cette tombe qu'ils croient, on ne sait guère pourquoi, maudite.

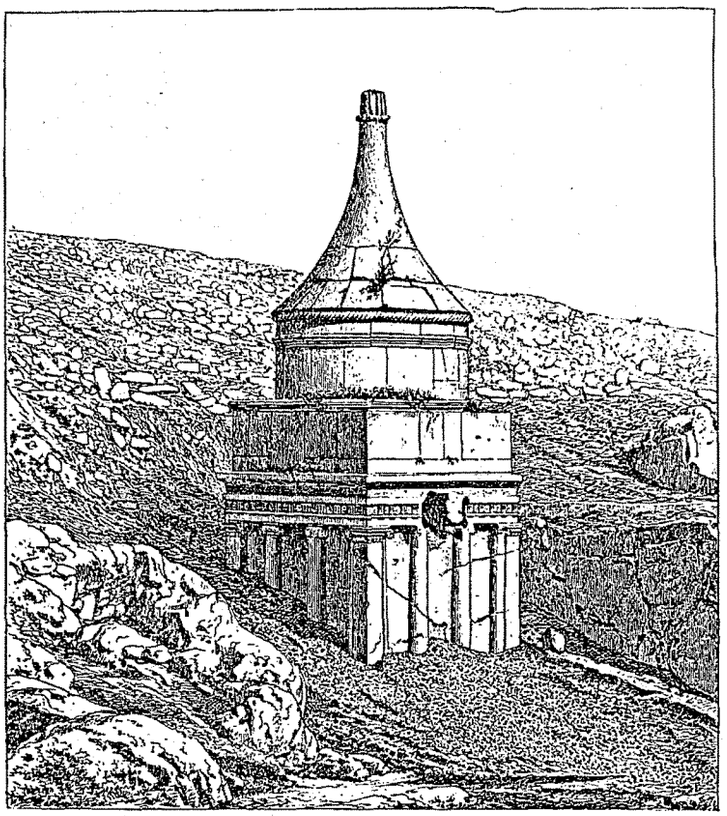


Fig. 317.

Sur les mêmes rochers est un riche fronton qui couronne l'entrée d'un *tombeau* dit *des Juges*, et, par d'autres, *de Josaphat* (fig. 318), les archéologues n'ayant pu se mettre d'accord sur la date de la dédicace de ce monument. Ce qui paraît incontestable, c'est qu'il est empreint de l'influence grecque et qu'on y constate l'acanthe, dite épineuse, dans les rinceaux qui décorent son fronton. On trouve ainsi, dans toutes les régions, des interprétations décoratives qui amènent, par des nuances excessivement douces, aux transformations d'influence byzantine. Le type en question montre des raccords de rinceaux opérés sur l'issue d'un culot qui émerge lui-même de la même manière; les terminaisons consistent en un épanouissement de feuilles. Évidemment on n'est pas en présence d'un artiste absolument expérimenté; toutefois, il est utile d'étudier ces tentatives de composition décorative à une époque qui, pour être douteuse, n'en est pas moins reculée.

Le nombre des monuments funéraires de la domination romaine est considérable, indépendamment de ceux des voies qui entourent Rome et Pompéi. On en trouve en Europe, en Asie et en Afrique, et tous marqués d'un caractère original et pittoresque. Le plus important comme dimension est celui de l'empereur Adrien, à Rome, si colossal qu'il est devenu le château Saint-Ange.

Dans tous les cas, il n'y a jamais rien de lugubre dans la sépulture antique : ces peuples, en plaçant leurs tombeaux le long de leurs voies principales, s'y arrêtaient volontiers, et quelques familles y disposaient des bancs circulaires qu'on a nommé *exèdres*. Ce n'est qu'au XVIIe siècle, en Europe, qu'on a commencé à employer des emblèmes de désespérance, tels que les crânes et les tibias dénudés, oubliant ainsi que la mort est l'heure où doit se réaliser l'espoir d'une vie meilleure.

C'est donc ici le moment d'examiner les tombes souterraines de Rome, dites *catacombes*, lesquelles n'offrent non plus rien d'attristant; ce genre de sépulture fut pratiqué dans d'autres points de l'empire. Il n'était pas clandestin; les chrétiens profitèrent du respect des morts et de la protection que les mœurs et les lois existantes leur assuraient, pour y pratiquer leur culte. En principe, les pasteurs de l'Église ne furent pas favorables aux représentations et aux décorations; mais il y a quelque chose de plus puissant qu'eux, c'est le sentiment populaire, qui tend toujours à incarner ses idées et ses croyances sous des formes sensibles; et, comme le peuple romain renfermait dans son sein des artisans qui venaient de faire de la décoration usuelle, ces artisans appliquèrent leurs thèmes ordi-

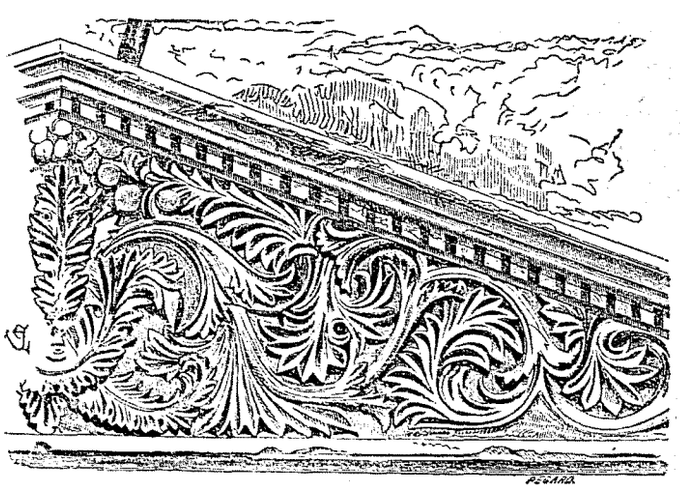


Fig. 318.

naires, sinon leur idéal, à l'embellissement de ces lieux souterrains qui furent des sépultures et parfois des sanctuaires. Les types païens furent ainsi utilisés sans recherche d'un mysticisme trop compliqué.

A l'arcosolium (tombeau surmonté d'une niche voûtée

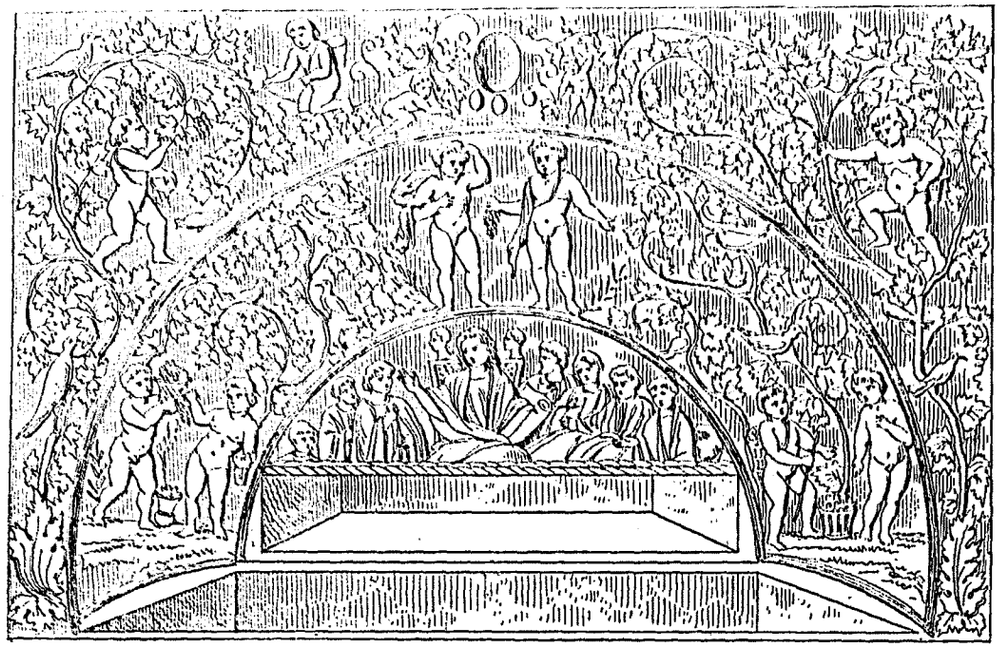


Fig. 319.

navire, etc., etc. Il ne faut pas oublier que, par décision du concile d'Elvire (303), il fut défendu, de peur de profanation, de placer des tableaux dans les églises et de peindre sur les murailles « ce qui est vénéré et adoré. » Cette décision, si elle ne s'étendit pas à l'Italie, a néanmoins conduit à distinguer que les plus anciennes peintures ont dû être trouvées dans les chambres des catacombes, auxquelles il faut attribuer la date la plus reculée, tandis que les chapelles qui appartiennent à la dernière période des excavations, c'est-à-dire au temps du concile d'Elvire, sont pauvrement décorées ou n'offrent aucun vestige de peinture.

en demi-cercle) *de Domitille*, le Christ est assis au milieu de ses disciples; mais, tout autour, sont de petits génies vendangeurs, tous profanes, avec des *rinceaux de tiges de vigne* (fig. 319).

A la *nécropole de la voie Ardéatine* (fig. 320), Orphée, avec un *bonnet phrygien*, attire les animaux sauvages au son de sa *lyre*. Pour les peintres de ce temps, il symbolise le Christ dont la parole va réunir les hommes sous une même loi de charité; le bon Pasteur tient quelquefois la flûte de Pan. Mais il y a d'autres points essentiels à retenir : le *nimbe*, ou auréole circulaire, entourant la tête du Christ et des saints, est rarement employé; le monogramme du Christ, composé des lettres grecques X et P, ne figure jamais avant Constantin; la croix est la plus rare des représentations; mais elle est volontiers figurée par un homme priant debout, les bras étendus; le T en est plus tard le tracé symbolique. Le Christ n'offre pas un type conforme à la tradition qui s'est établie plus tard; les artistes ne s'appliquaient qu'à en faire le plus beau des hommes. La Vierge Marie est représentée quelquefois en *orante* (femme debout en attitude de prière), mais sans nimbe, bien entendu, et pas toujours avec un voile; c'est ce qui éloigne cette détermination de l'esprit des observateurs. Les peintres ont employé les emblèmes qui s'adaptent avec la morale chrétienne : la colombe, les poissons, le pain, l'agneau avec un vase et un bâton pastoral, le vase, le

A cinq kilomètres au nord de Civita-Castellana, sur la route de Florence à Rome, sont les ruines de l'antique ville de Faléries (*Falerium Novum*), fondée par les Romains vers 241. On remarque encore dans ses remparts



Fig. 320.

une *porte* que des écrivains attribuent aux Étrusques (fig. 321) : il n'importe ; elle est d'un beau caractère dans sa simplicité, avec ses nombreux voussoirs extradossés

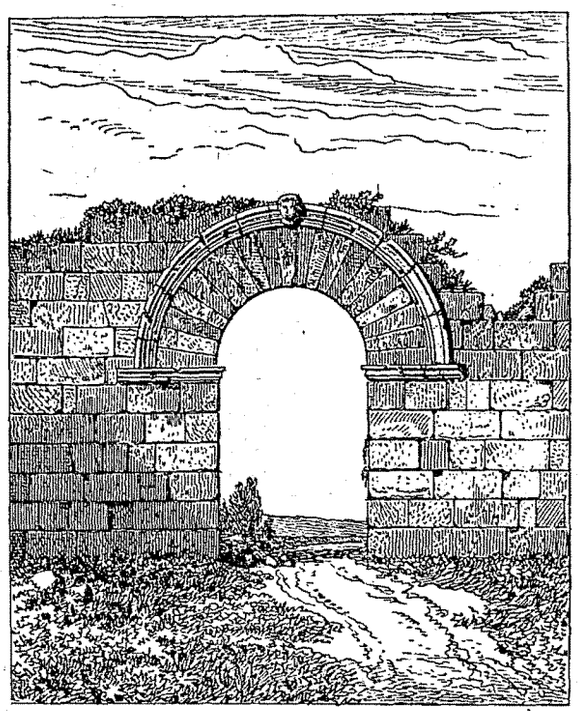


Fig. 321.

qui reçoivent une moulure, puis, au sommet, une tête humaine qui semble rappeler l'usage barbare de couper les têtes des vaincus et de les clouer aux portes des villes.

Les *portes fortifiées* romaines sont encore nombreuses ; parmi les plus riches, on peut signaler celle,

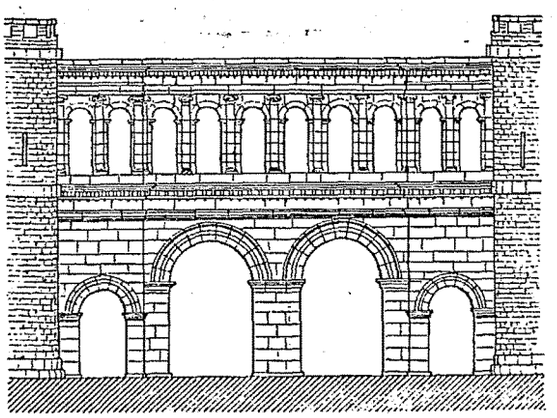


Fig. 322.

dite de Saint-André, à Autun ; elle ne paraît pas remonter au delà du ve siècle. C'est une belle composition tant au point de vue décoratif qu'à celui de sa destination rationnelle : deux grandes baies pour les voitures, deux petites pour les piétons (fig. 322). Les *arcs de triomphe* conservés ne sont pas moins nombreux ; ils constituent, par leur destination même, le caractère le plus absolument décoratif. Les premiers furent, sans doute, temporaires comme ceux que l'on élève encore de nos jours ; toutefois, les empereurs ne pouvaient se satisfaire de cette marque de vanité éphémère. Les plus simples de ces monuments se sont d'abord composés d'une seule arcade, tels ceux de Titus, à Rome, et celui de Saint-Remi, en France ; d'autres en ont deux, comme ceux de Vérone, de Langres et de Saintes. Quand ils en ont trois, comme celui d'Orange, en France, ou celui *de Constantin*, à Rome, les deux arcades latérales sont plus

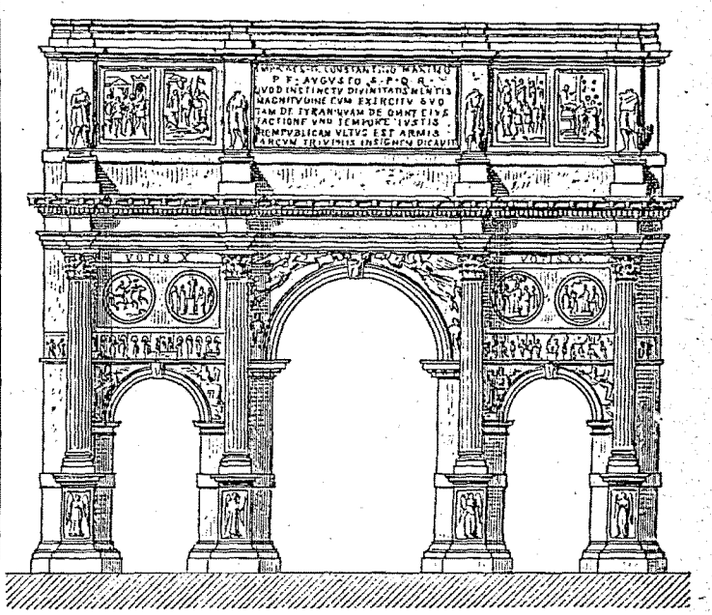


Fig. 323.

petites. Ce dernier (fig. 323) a été construit avec les débris d'un édifice analogue de Trajan, lesquels ont été employés surtout dans la partie supérieure ; son ordonnance et ses proportions ont une grande allure. On doit ranger, dans la catégorie des monuments commémoratifs, les *colonnes* colossales, telles que celles dites *Trajane* et *Antonine, à Rome*. La première, œuvre d'Apollodoros de Damas (1), a été élevée en souvenir des victoires que Trajan remporta sur les Daces ; le fût est décoré de vingt-trois blocs de marbre blanc de Carrare, sur lesquels se développe, en hélice, un bas-relief qui ne comporte pas moins de 2500 figures.

(1) Voyez, plus loin, la figure 900, pour la représentation de cette colonne.

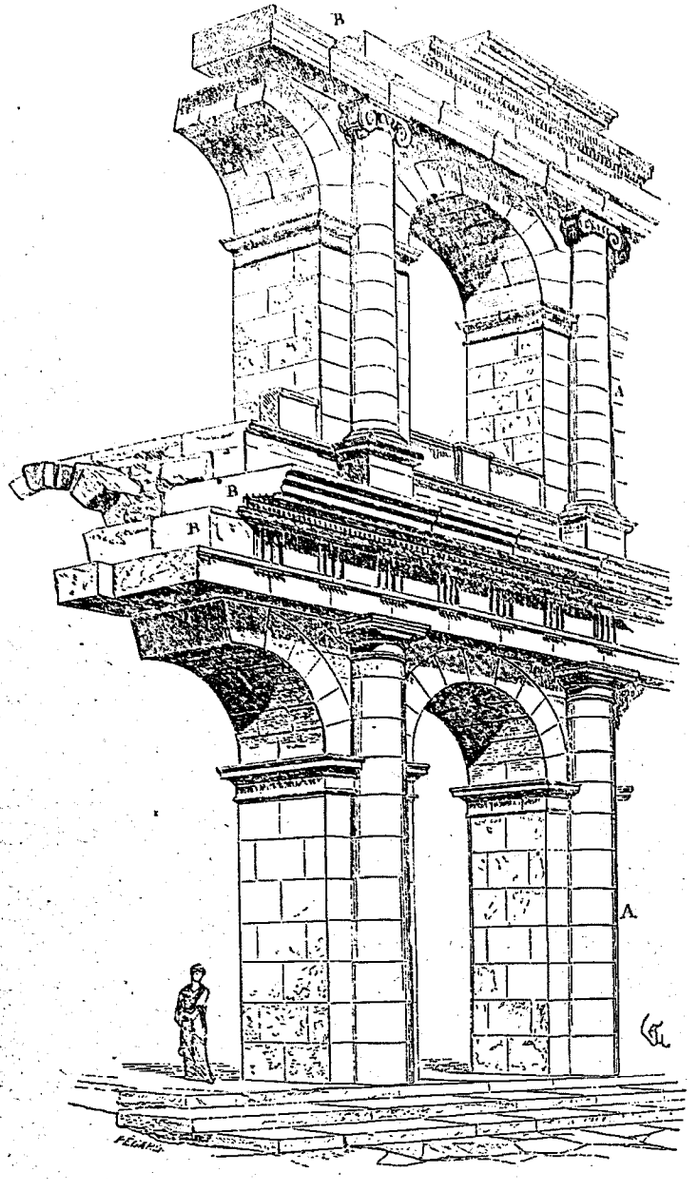


Fig. 324.

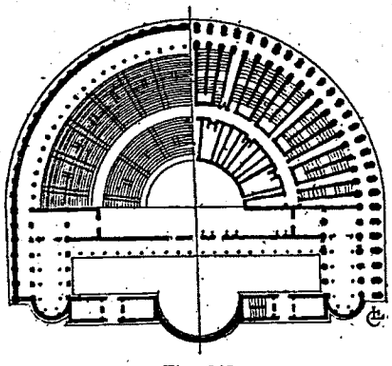
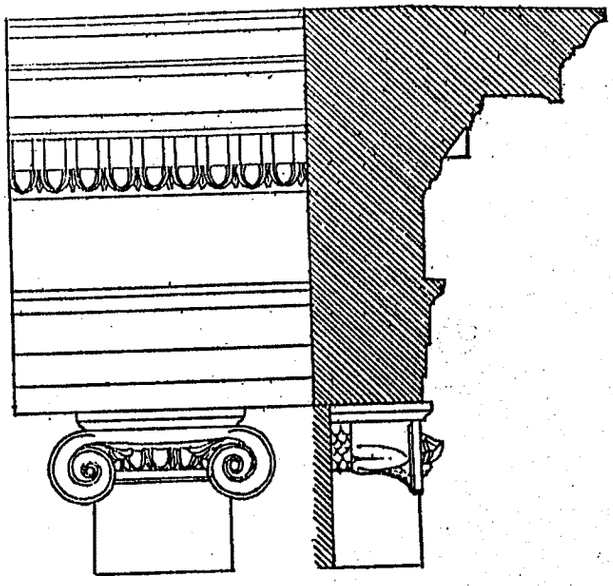


Fig. 325.



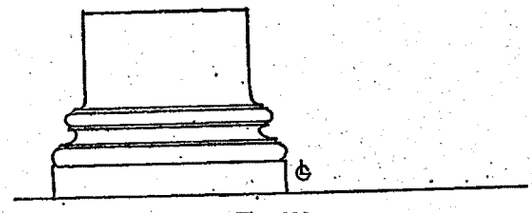
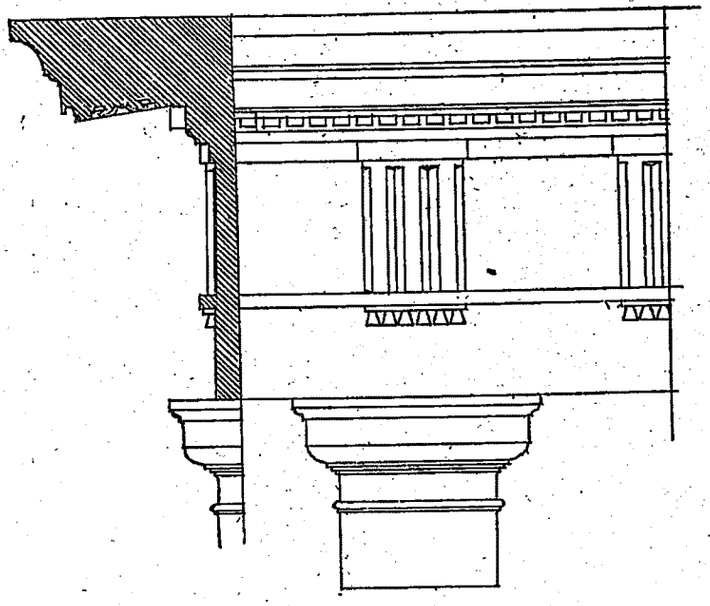


Fig. 326.



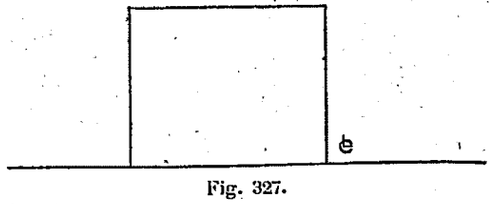


Fig. 327.

On a pu déjà concevoir l'ampleur et la magnificence avec lesquelles les édifices romains étaient construits; mais l'arcade n'y a joué encore qu'un rôle accessoire; c'est au *Théâtre* dit de *Marcellus*, construit par Auguste, à Rome, qu'on peut déjà se rendre compte de son emploi devenu indispensable pour répondre aux exigences de nouveaux programmes (fig. 324 à 327).

Le théâtre grec utilisait les flancs d'une colline pour ses gradins, ou se construisait en bois; dans tous les cas, il était de dimensions restreintes, le luxe d'architecture étant réservé pour la scène. Mais, pour supporter dans l'air un vaste système de plan incliné rayonnant, les

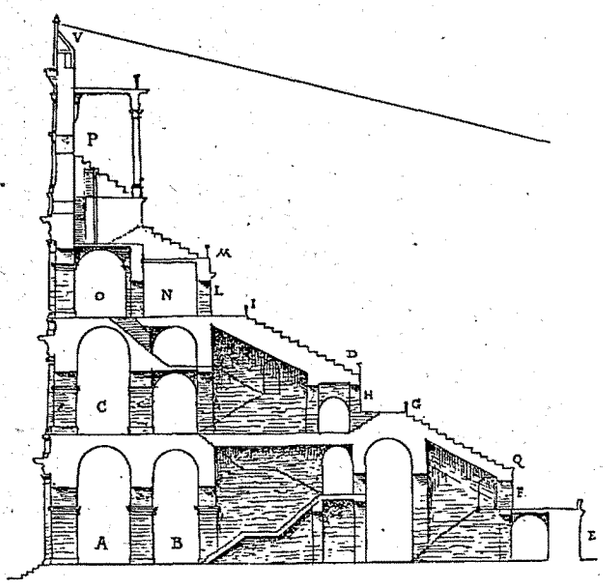


Fig. 328.

Romains durent construire plusieurs galeries qui ne purent être couronnées que par des voûtes étagées aboutissant nécessairement à une enveloppe très solide où ces voûtes apparurent en forme d'arcades; la moitié, à droite, de la figure 325, indique ces voûtes concentriques, et la figure 324 l'appareil des arcades extérieures. C'est donc d'une critique absolument oiseuse que de comparer les édifices grecs, où il n'y a que des plates-bandes, aux édifices romains, qui n'auraient pu se construire sans voûtes et sans arcades; les moyens sont la conséquence des programmes, comme la richesse est celle de l'effet décoratif recherché.

Voici donc le motif pour lequel les architectes du théâtre de Marcellus ont appliqué à l'extérieur deux ordonnances, *dorique* et *ionique*, constituant un art nouveau (fig. 326 et 327), lesquelles, tout en différant de celles de la Grèce, possèdent un mérite si incontestable qu'elles sont encore considérées parmi les plus beaux types de ce genre (1). En outre, au point de vue de la stabilité, les colonnes engagées constituent comme des contreforts, et les entablements comme une ceinture qui relie l'ensemble. La superposition des ordonnances n'est pas non plus une « liberté prise », comme on a dit quelquefois, vis-à-vis des traditions grecques; on se demande vainement ce qu'on aurait bien pu faire autrement, par prétendu respect pour ces traditions.

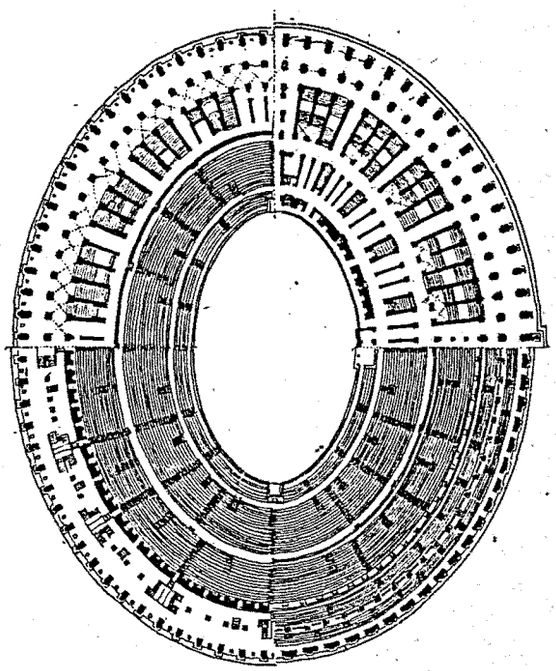


Fig. 329.

Eût-il été naturel de placer (fig. 324) l'une sur l'autre et telles quelles, en A et en A, les ordonnances doriques et ioniques des figures 116 et 120, conçues pour des temples? Toutes les masses B, B, B, supportées par des arcades, s'appareillent avec une science profonde pour résister aux poussées divergentes. On verra plus loin que le même principe a été employé dans les amphithéâtres, qui ne sont, en réalité, que deux théâtres accolés sous une forme elliptique. Quant à l'effet produit par cette précinction, on ne saurait contester qu'il est d'une beauté et d'une puissance qui n'ont jamait été surpassées.

De nombreux théâtres ont été construits sur ces données dans le monde entier, et ceux qui ont été conservés intacts, comme celui d'Aspendos, en Asie Mineure, de l'architecte Zénon, fils de Théodore, sous Marc-Aurèle (ou Lucius Verus), sont encore l'objet d'une admiration stupéfiante pour leurs bien rares visiteurs!

(1) Le Dorique et l'Ionique du théâtre de Marcellus figurent parmi les modèles officiels de l'enseignement public en France; on peut s'en procurer les moulages à l'École des Beaux-Arts.

Au théâtre, l'action se passe nécessairement sur un seul point, qui est la scène, tandis que les jeux et les courses exigent une arène autour de laquelle se groupent les spectateurs. La nature des spectacles caractérise une nation, et ceux des Romains les font haïr : il semble qu'ils abusaient de l'homme. Et comment s'étonner ensuite qu'il y ait eu, à la fin de l'empire, autant de ministres et de brutes sanguinaires, lorsqu'on avait construit à Rome un amphithéâtre où pouvaient s'entasser près de cent mille spectateurs du carnage des bêtes et de l'agonie des gladiateurs!

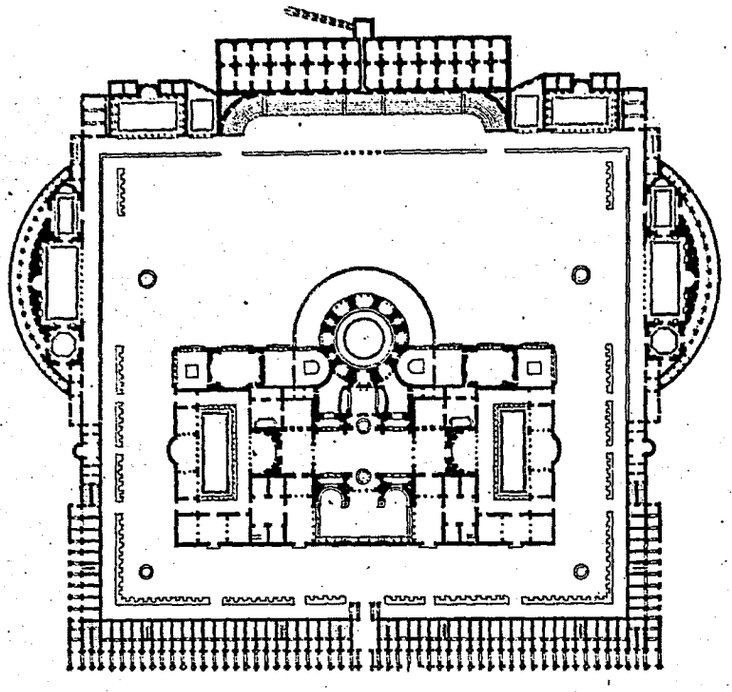


Fig. 330.

Oh! c'était admirablement compris, si on se figure le coup d'œil, unique en son genre, de cet immense estuaire (188 mètres sur 156), inauguré en 80 de notre ère, par Titus, le *Colisée* (fig. 328 et 329). En E est un mur supportant une plate-forme élevée au-dessus de l'arène, qu'elle circonscrivait, et assez haute pour mettre les spectateurs à l'abri des atteintes des animaux féroces. Cette plate-forme (*podium*) renfermait les places destinées au souverain, aux sénateurs, aux principaux magistrats, aux vestales, aux préteurs, à l'ordonnateur des fêtes et aux personnages de distinction; on y arrivait par les entrées F. De Q en G est une première série de gradins (*mœnianum*), pour les chevaliers; on y arrivait par les entrées H. Au second mœnianum D I se plaçaient les tribuns et les simples citoyens, qui y arrivaient par des escaliers intérieurs conduisant au deuxième étage du portique extérieur O N, d'où on sortait par les portes L : là se trouvait un mur enrichi d'une belle décoration. Puis venait un dernier mœnianum M P, avec des gradins de bois dont une partie était couverte par un portique (sans doute pour les femmes). Les jours de représentation tout cet ensemble était recouvert par un immense *velarium* ou tente de couleur V, amarrée à des mâts supportés à l'extérieur par des consoles, et manœuvrée par des marins de la flotte. A l'extérieur, on constate trois étages d'arcades, le rez-de-chaussée A B, avec une ordonnance de demi-colonnes doriques, le premier C, ioniques, le troisième O N corinthiennes; le quatrième P avec pilastres corinthiens, et masquant le mœnianum à gradins de bois, est seulement percé de fenêtres.

On construisit des amphithéâtres plus petits dans toutes les villes principales de l'empire.

Après l'amphithéâtre viennent les *Thermes*, et nuls édifices ne peuvent se comparer avec ceux de Rome antique. Comme on l'a écrit : « le bain d'aujourd'hui n'est qu'un nettoyage; alors c'était un plaisir et une institution gymnastique » (1).

On reste confondu en pensant que, dans ceux de *Caracalla* (fig. 330), 3,000 personnes pouvaient se baigner à la fois, et qu'il en existait encore à Rome plusieurs autres. On avait réuni dans ces édifices tout ce qui peut flatter les yeux et récréer l'imagination. Aussi, c'est dans leurs ruines que l'on a trouvé les magnifiques statues qui nous donnent l'idée de la statuaire antique (2); c'est dans les Thermes de Titus que les artistes surpris puisèrent l'idée de la décoration que l'on nomme encore à tort *arabesques*.

Les trois grandes salles centrales du plan (fig. 330) sont pour la natation, le bain chaud et le bain de vapeur; à droite et à gauche se trouvent les salles secondaires pour l'entrée, pour les vêtements et les accessoires; puis, tout autour, dans le grand péribole (3), les lieux de réunion, la bibliothèque, les espaces découverts pour les jeux, les gradins pour les spectateurs, etc., etc. Au fond, les réservoirs d'eau; en avant, les cabines particulières.

(1) Taine.

(2) Dans les Thermes de Titus : le groupe de Laocoon; dans ceux de Caracalla : Hercule Farnèse, le torse antique, le Taureau Farnèse, les deux Gladiateurs, la Vénus Callipyge, etc., etc.

(3) 400 mètres de longueur sur 350 mètres de largeur à l'extérieur.

La figure 331, dessinée par Viollet-le-Duc, donne une idée de la construction et de la décoration de la salle centrale (le bain chaud, *caldarium*), dans laquelle de grandes colonnes corinthiennes, surmontées de leur entablement, supportent les retombées des voûtes d'arête. Ce système, sans doute, donne prise à la critique, l'entablement n'ayant de raison d'exister qu'autant que, comme linteau, il se prolonge d'une colonne à une autre; plus tard, il sera supprimé dans cette circonstance. Toutefois, il ne convient peut-être pas de se montrer aussi exigeant vis-à-vis d'artistes qui innovaient sans cesse, et qui n'osaient pas rompre aussi rapidement avec la tradition.

Le bain de vapeur (*laconicum*), grande salle circulaire, est l'analogue de celle que l'on a citée à propos du Panthéon (fig. 285), dans lequel les réduits destinés aux baigneurs sont devenus des sortes de chapelles.

Il semble que la cité antique n'avait rien de commun avec la ville moderne, véritable collection administrative de logis au milieu d'autres logis, où l'on n'est qu'entreposé, comme on pourrait l'être ailleurs. Tandis que les anciens paraissent avoir concentré une existence presque oisive dans la cité, nous n'y voyons que le champ de nos intérêts et de notre industrie; les plaisirs et les arts sont l'objet d'affaires plus ou moins rémunératrices pour ceux qui les vendent. On vient d'étudier les temples, les théâtres, les cirques, les thermes de la cité antique; ces gigantesques conceptions font bien sentir que, dans ces temps, la vie publique était tout; la vie privée, si importante pour nous, se trouvait fort réduite.



Fig. 331.

Par une circonstance singulière, deux villes anciennes sont parvenues jusqu'à nous, montrant, dans leurs détails les plus intimes, ces mœurs disparues! Pompéi et Herculanum, ensevelies par l'éruption du Vésuve de l'an 79, sont, pour l'histoire de l'art, comme ce cadran arrêté à l'heure de la mort, qui fixe une date certaine, un type indélébile. Exhumées, savoir : Herculanum en 1711 et Pompéi en 1748, elles fournissent des trésors et des documents qui exercent une influence considérable sur le style des arts décoratifs.

A Pompéi, les rues sont étroites; la plupart sont des ruelles qu'on franchissait d'une enjambée; le plus souvent, elles n'offrent de place que pour un char. La vie était forcément simplifiée; le fondement manquait alors pour un grand mécanisme social, puisqu'il n'y avait que des esclaves qui ne pouvaient suffire que dans une certaine limite au travail indispensable, et des milliers d'hommes patriotes et peu soucieux de la vie personnelle, vêtus d'une chemise et d'un manteau, passant leur existence dans les lieux publics, s'occupant de politique et voyant de beaux monuments et des statues. Aussi, les maisons sont petites et les salles encore plus petites; on n'y restait que pour se reposer; pas de cheminées; au

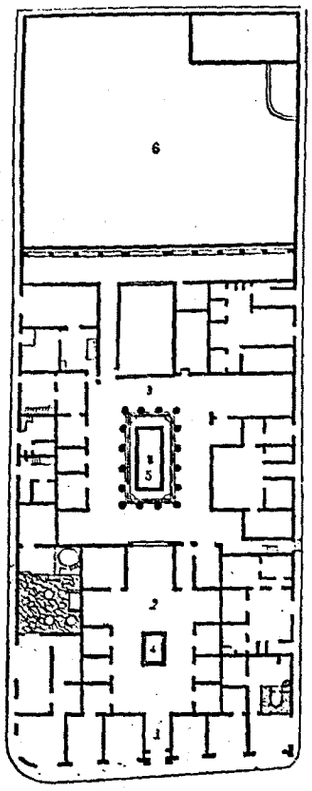


Fig. 332.

centre, un jardin grand comme un salon, entouré d'un abri avec de l'eau et de la verdure (fig. 332. *Maison de Pansa*). Les murs sont peints (1) de couleurs noirâtres ou rougeâtres opposées, ce qui est doux dans la demi-obscurité; partout des décorations d'une légèreté charmante avec des colonnades fantastiques, des fleurs, des rinceaux, des guirlandes qui se mêlent à de minces colonnettes d'or toutes enrubannées, des plantes grimpantes, des oiseaux, des griffons, des amours qui volent, des cerfs qui courent, tout un monde imaginaire pour occuper les yeux et agrandir ces parois, qui n'ont pas plus de 2m50 à 3 mètres de hauteur (fig. 333 et 334). La décoration de Pompéi, qui est celle d'Herculanum et certainement aussi celle de la plupart des habitations romaines, condamnée par les uns, défendue par les autres, reste un type du génie antique, qui sera toujours étudié avec intérêt, et où, ainsi qu'on l'a déjà dit, les artistes de la Renaissance devaient, quatorze siècles plus tard, ranimer leur imagination.

En thèse générale, les parois sont divisées en trois zones : un soubassement, le plus souvent noir, sur le-

(1) Les décors exécutés directement sur les murs constituent ce qu'on nomme généralement la peinture à fresque (*al fresco*) : ce travail est exécuté sur une couche d'enduit plus ou moins lissée, mais encore humide, de façon à ce que les couleurs, dont cette couche est imprégnée, sèchent en même temps qu'elle et fassent corps avec la muraille. Vasari appelle cette manière de peindre « la plus magistrale et la plus belle »; il aurait pu ajouter qu'elle présente des difficultés techniques considérables, ainsi qu'il est facile de se le figurer.

Les décors modernes exécutés à tête reposée et dans l'atelier, à l'huile, et sur toile marouflée ensuite sur la muraille, ne sont pas des *fresques*, comme on le dit quelquefois, et malgré les tons neutres adoptés par certains artistes pour avoir l'air d'imiter la fresque réelle. Les peintres qui ont commencé, au XVIe siècle, à peindre à l'huile sur mur ou sur toile marouflée, ont utilisé ce procédé en donnant à leurs ouvrages tout l'éclat qu'il peut fournir.

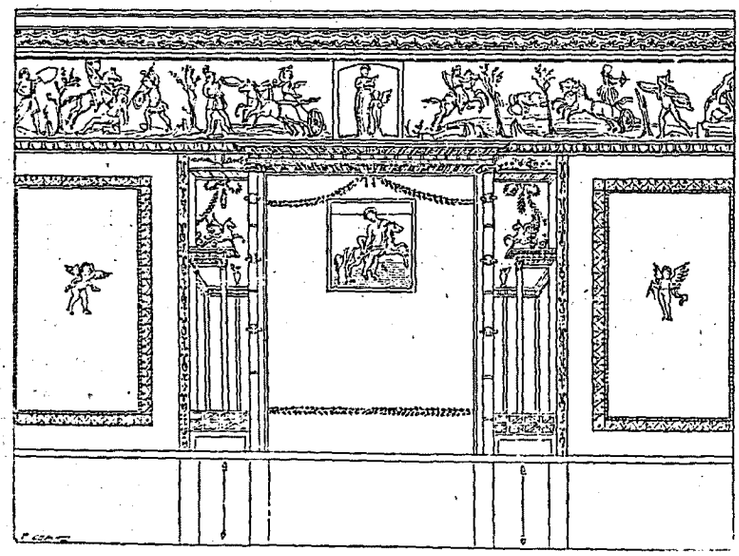


Fig. 333.

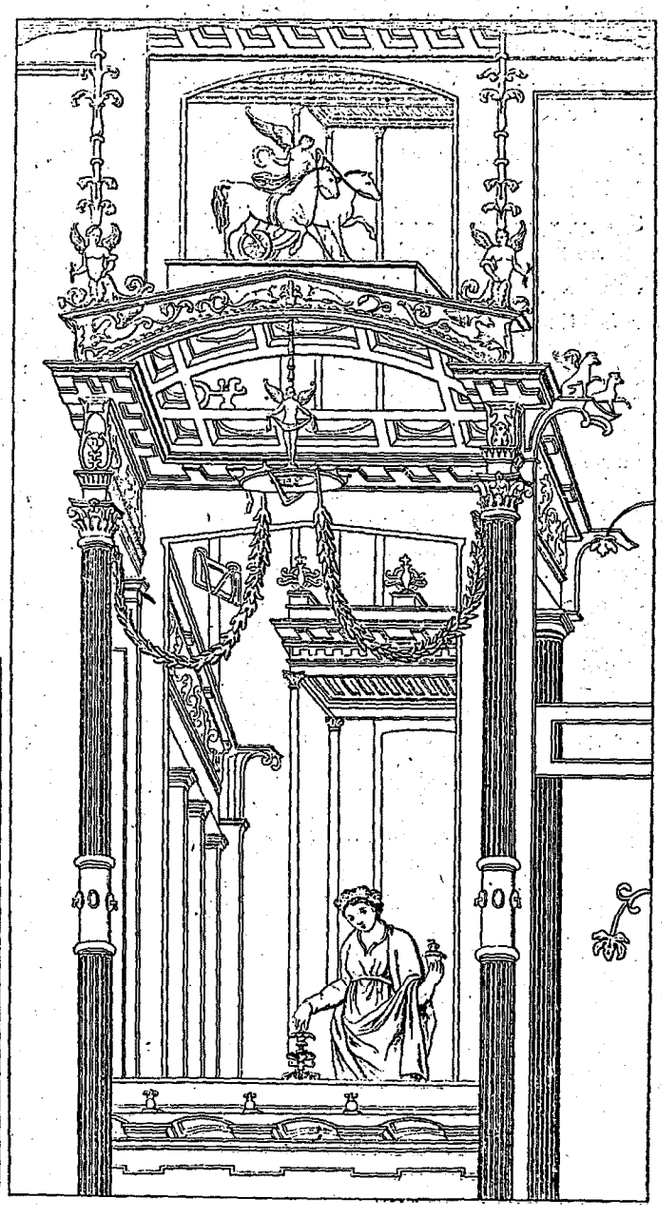


Fig. 334.



Fig. 335.

quel sont représentés des feuillages touffus et comme des plantes qui bordent une plate-bande ; au-dessus, des panneaux séparés par des colonnades fantaisistes, au milieu desquels est un tableau ; en haut, une frise sur fond clair couronnée par une corniche peinte. Dans ces tableaux, quelque négligée que soit parfois l'exécution, les qualités fondamentales de la composition s'y montrent toujours. Tout est décoratif et bien équilibré dans les lignes, l'harmonie des tons est toujours sûre, le choix des sujets est en rapport avec l'esprit ou les goûts du propriétaire. Figures isolées ou groupées, scènes de mythologie dramatiques ou gracieuses, paysages réels ou de fantaisie, en conservant l'uniformité des plans, la sobriété des raccourcis et la simplification de formes, ont toujours une variété infinie. La peinture de la figure 335, au musée de Naples, a été trouvée à Portici en 1747 et représente *Silène et Bacchus enfant* (haut. 0m80, largeur 0m65) ; ce n'est qu'un fragment.

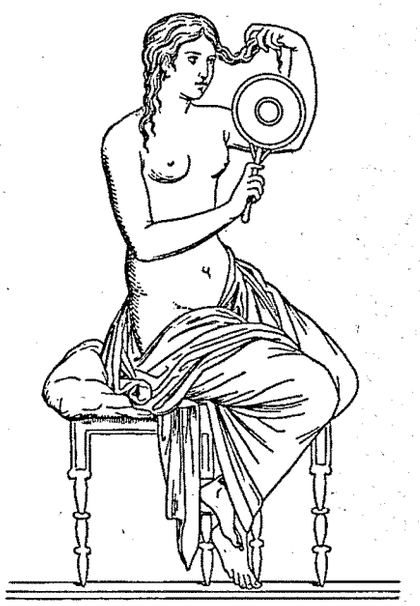


Fig. 337.

La maison de Castor et Pollux, ou du Questeur, découverte en 1829-1830, est une des plus belles de Pompéi ; la noble figure de *Déméter* (fig. 336) en provient.



Fig. 336.



Fig. 338.



Fig. 339.

C'est à Stabie qu'on a trouvé la gracieuse *femme à sa toilette* de la figure 337.

Il y aurait une page entière d'histoire naturelle à écrire sur la peinture de Pompéi représentée dans la figure 338, pour montrer avec quelle exactitude les artistes ont rendu des poissons et des mollusques dans la profondeur de l'eau : girelle, torpille, sparalion, sphyrène, scorpène, daurade, picarel, scare et bar; au centre, un poulpe. La bordure est formée de tiges partant des angles et allongeant feuilles et fleurs d'un goût merveilleux.

Il faut pourtant, dans cet éblouissement que nous cause ce qu'étaient les villes romaines, songer à d'autres détails. Si on est moins fixé sur la décoration des plafonds, lesquels n'ont pu résister autant aux cataclysmes qui ont enfoui ou renversé les constructions romaines, du moins on a



Fig. 340.

encore chaque jour le bonheur d'exhumer leurs admirables pavements sous les décombres accumulés. Un des procédés les plus employés a été la *mosaïque,* qui se prête à merveille à la décoration et dont on a déjà présenté un type en Grèce (fig. 153.) Les musées sont remplis de ce genre de pavement dont la nomenclature et la description mériteraient un gros livre. C'est à Pompéi que l'on trouve les types les plus variés et les plus ingénieux. Celle de la figure 339 fut trouvée en présence de Zahn (qui l'a donnée dans son ouvrage), le 15 octobre 1830; elle est en marbre et non en pâtes de verre. Deux magnifiques *masques tragiques*, renversés en arrière, sont mêlés à une grosse *guirlande de fruits et de feuillages*, que des *couronnes* relient à trois places différentes. Cet arrangement est d'une puissance difficile à atteindre. Plus ordinaires sont les deux seuils de portes 340 et 341 de Pompéi. L'un souhaite la bienvenue au visiteur, tandis que l'autre a la prétention de remplacer le concierge; le premier affecte la forme de cet encadrement fort usité dans l'antiquité que l'on nomme *album;* il est entouré lui-même d'un ornement composé de petits triangles (*trigonum*); le second rappelle ce passage de Pétrone : *canis ingens, catena vinctus, superque quadrata*

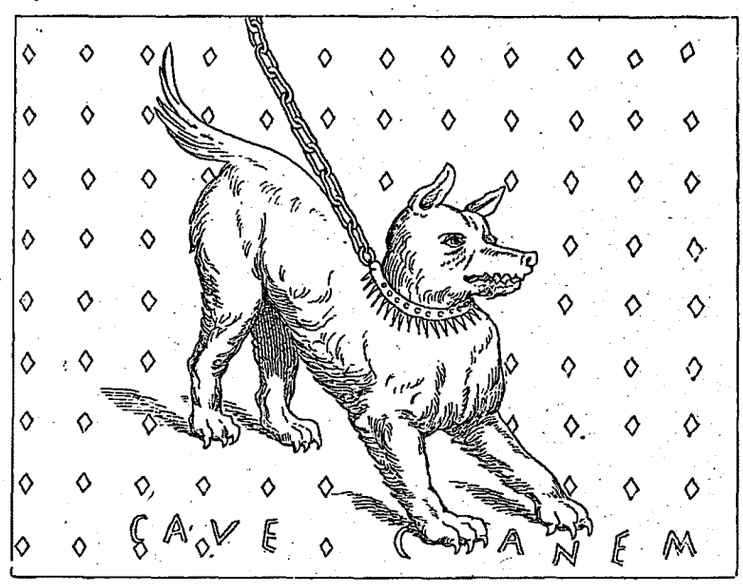


Fig. 341.

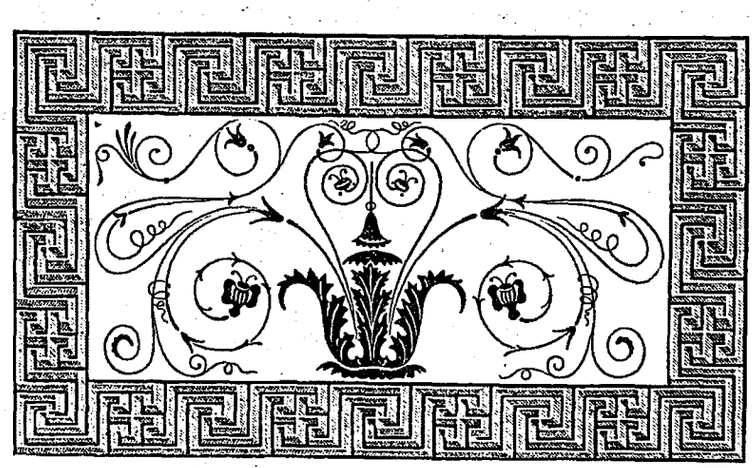


Fig. 342.

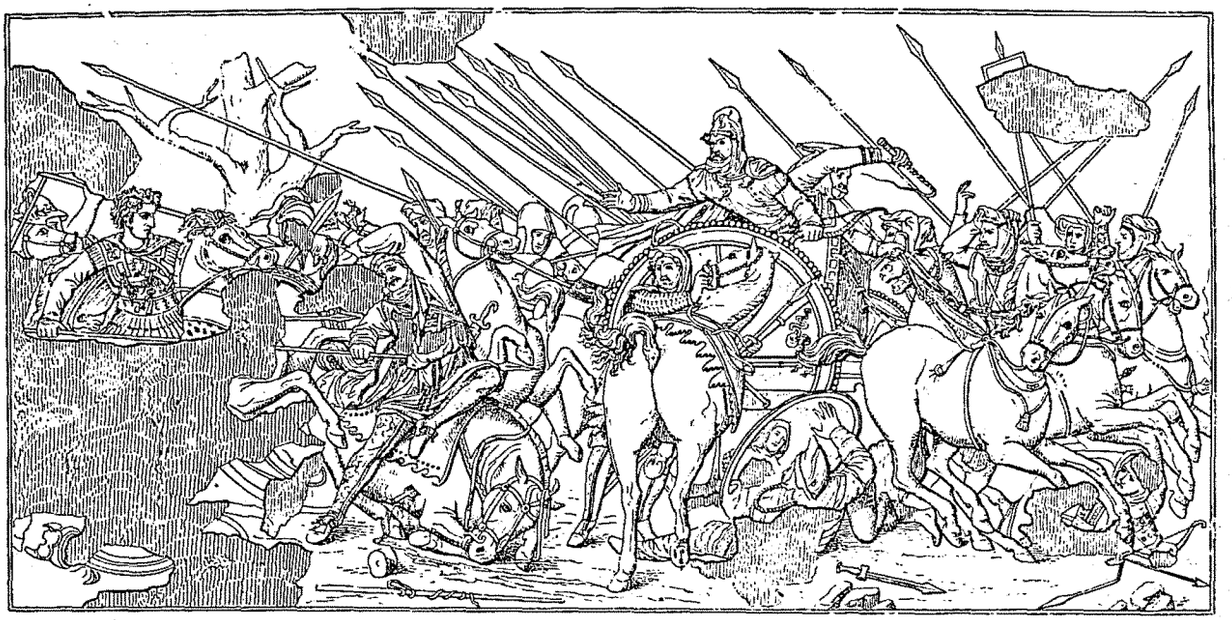


Fig. 343.

littera scriptum: cave, cave canem... Enfin, la figure 342 montre un encadrement en méandres avec épaisseurs très usité dans ce genre de travail. Mais l'ouvrage le plus considérable, parmi ces œuvres de haut goût, est la célèbre *mosaïque* de la bataille *d'Issos ou d'Arbelles,* gagnée par Alexandre sur Dareios; elle fut trouvée le 26 octobre 1831 à Pompéi, en présence de Gœthe, sur le pavé d'une exèdre d'une maison nommée d'abord maison de Gœthe, puis du Faune (fig. 343 et 344, environ $4^{m}30$ sur $2^{m}15$, au musée de Naples). Alexandre à cheval vient de percer de sa lance un guerrier de l'armée ennemie; celui-ci, une main cramponnée à l'arme de son adversaire, tombe de son cheval, déjà atteint d'une blessure; l'armée asiatique voit sa défaite et tourne bride. On est ici en face d'une des rares compositions historiques, peut-être la seule, que nous ayons retrouvée de l'antiquité; ce doit être la reproduction d'un ouvrage fameux de ce temps; on y trouve la perspective, les raccourcis, les modelés de la peinture; c'est enfin une mine inépuisable pour l'histoire du costume. Quelques-uns pensent que ce pourrait être la copie de l'œuvre d'un artiste très distingué, Helèna, sœur de Timon, contemporaine d'Alexandre. Un exemple est fourni, dans la figure 344 (grandeur de l'exécution), des procédés habiles de l'exécution de cette mosaïque.

Cet art n'a pas été employé seulement dans des pavements; on possède des exemples de parois décorées par le même moyen qui reprendra son importance dans les édifices appartenant à l'influence byzantine.

Les terres cuites jouent un rôle considérable dans l'ornementation des édifices; des types appartenant

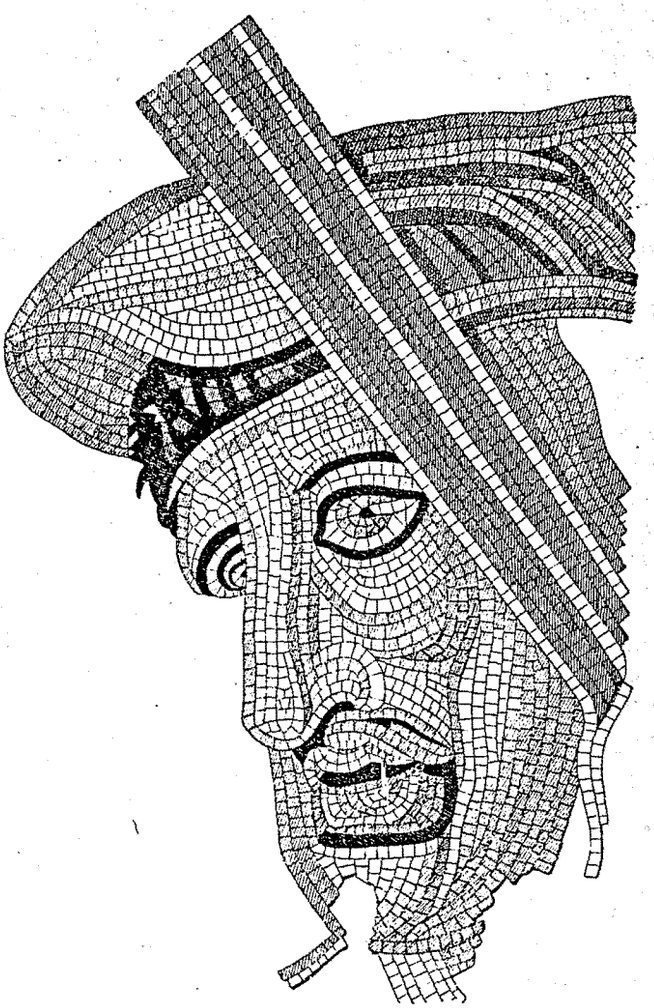


Fig. 344.



Fig. 345.

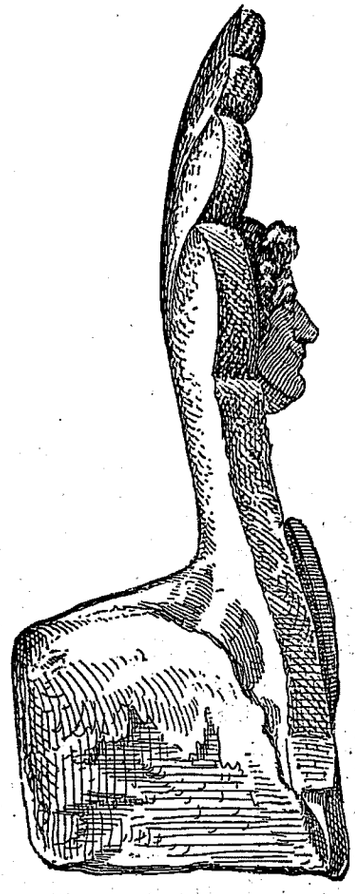


Fig. 346.

d'une manière plus précise à l'influence grecque ont été déjà fournis (fig. 268 à 271). Les figures 345 et 346 représentent une *antéfixe* et la figure 347 un revêtement de *chéneau;* l'un et l'autre se trouvent dans les collections du Louvre.

Plus on avance dans l'examen des œuvres de l'antiquité, et plus on acquiert cette conviction que c'est à son génie que l'on emprunte toujours. C'est en vain que l'on prétendrait mépriser la tradition; il y a un bagage de types décoratifs qu'elle a trouvés

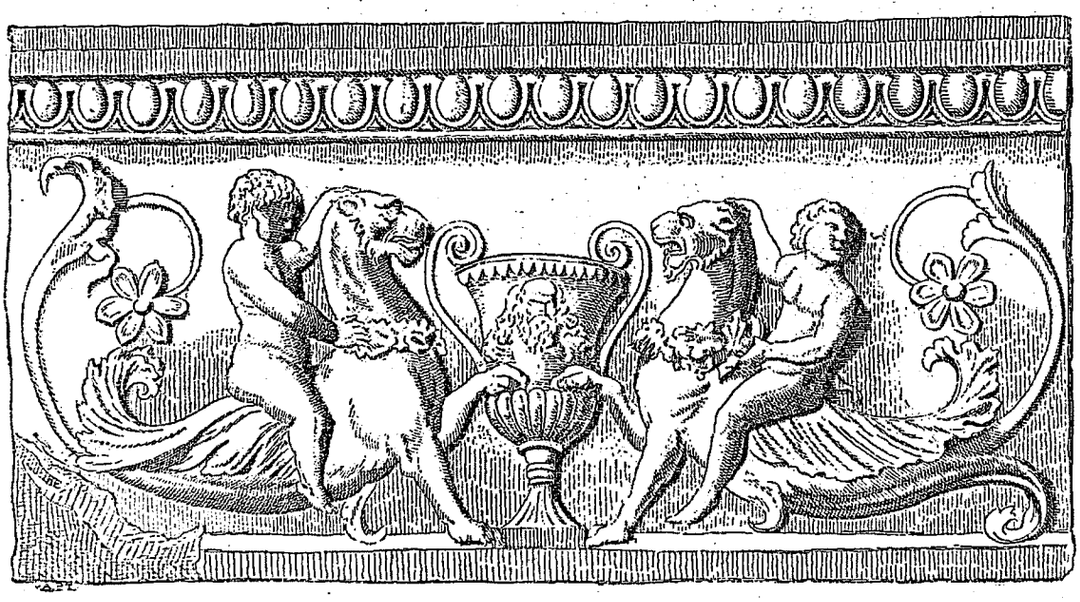


Fig. 347.

et sur lesquels on vivra, aussi longtemps que l'on n'en aura pas composé d'autres pour les mieux remplacer : candélabres, vasques, trépieds, autels, griffons, têtes de bèliers, guirlandes, masques, rinceaux, feuillages, attributs, pieds-de-biche, griffes de lion, on les tourne et on les retourne

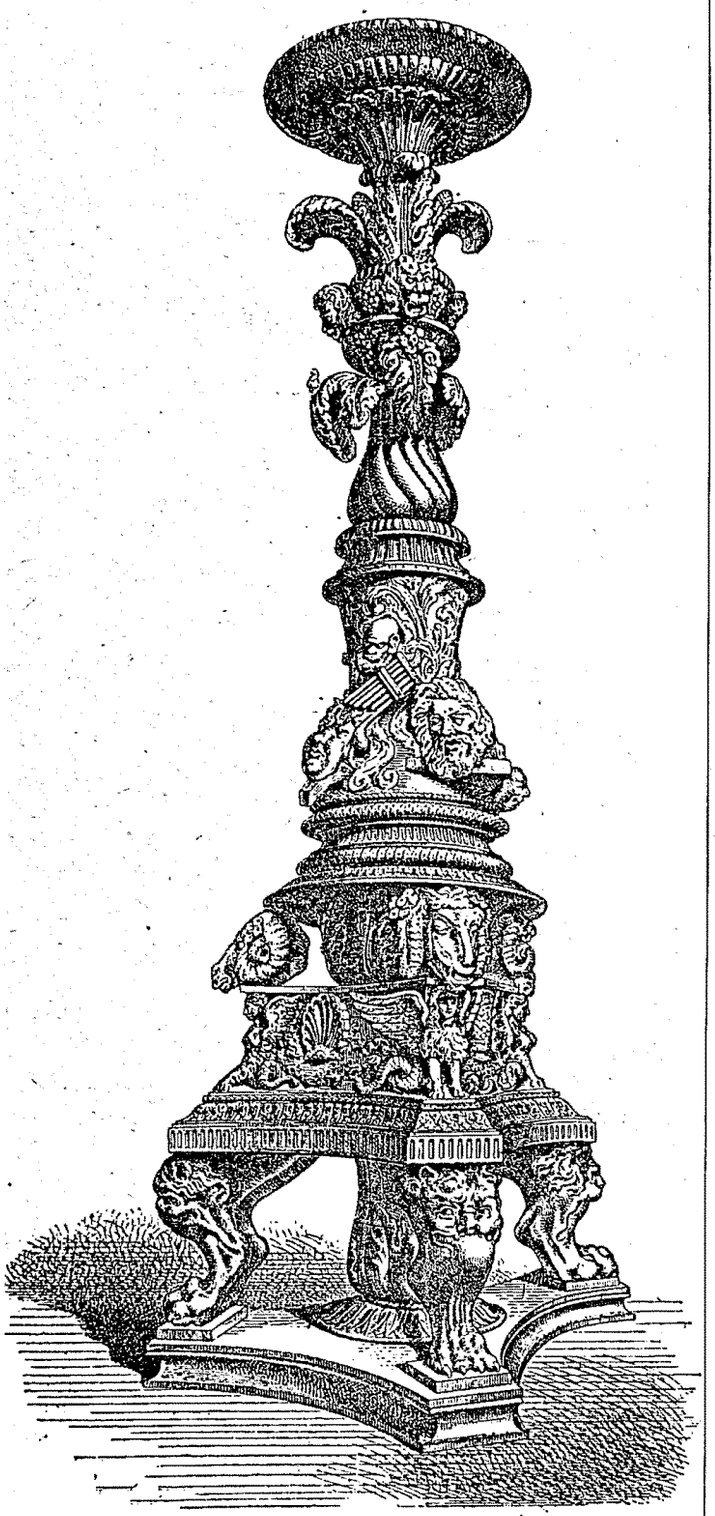


Fig. 348.

depuis le XVIe siècle, faisant ainsi du neuf avec du vieux. Une des mines inépuisables de types réside dans les objets en marbre, qui servaient de motifs intérieurs et extérieurs de décoration, et qui animaient ainsi l'architecture; on va en étudier une série dont la plus grande

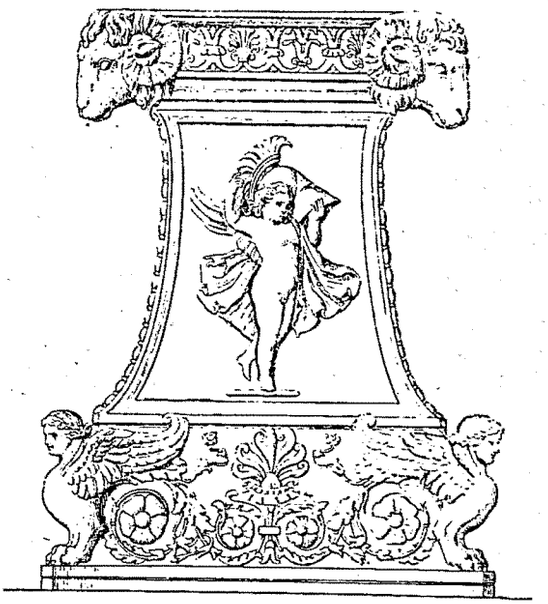


Fig. 349.

partie est au Louvre. Figure 348 : grand *candélabre;* superposition de motifs divers. Le passage de la forme triangulaire à la forme ronde est assez bien ménagé; excès de richesse. Figures 349 à 351 : *socle de candélabre* d'une excellente composition; des *génies* portent les



Fig. 350.



Fig. 351.

attributs de Mars; les *chimères* des angles finissent en *rinceau* qui se raccordent sous une *palmette; têtes de béliers* aux angles.

Figures 352 et 353 : autres *candélabres,* du musée de Naples ceux-ci ; dans l'un on voit un *bucrane* et, dans l'autre, un agencement de corbeille de feuillages surmonté d'un fût, d'un galbe que l'on nomme en *balustre,*

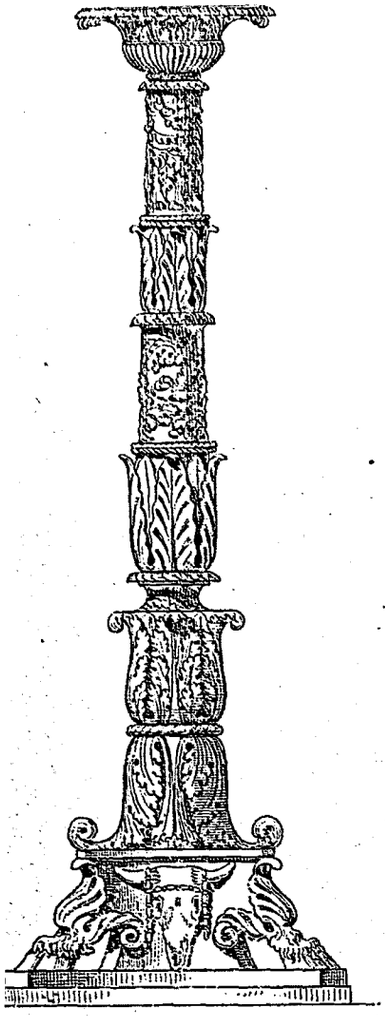


Fig. 352.

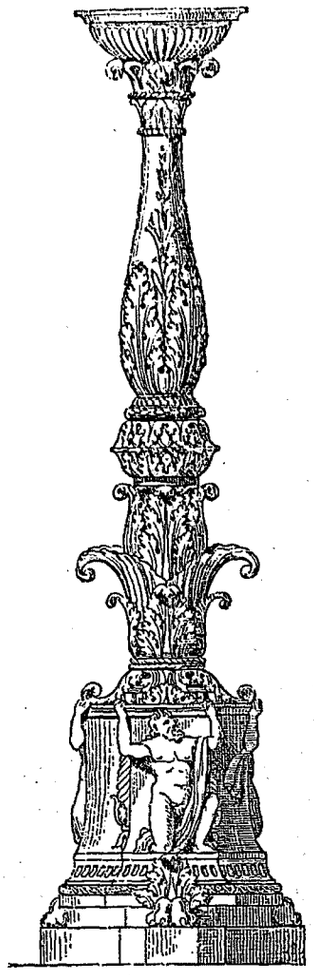


Fig. 353.



Fig. 354.

Figures 354 à 357 : *bouclier* (1), *enseignes* (2), *faisceau de licteur* (3), *cuirasse;* ces attributs sont encore en usage lorsqu'on veut caractériser la guerre ou la justice.

Figures 358 et 359 : *lyres* (4); on n'a pas encore trouvé d'autre emblème pour la musique, quoiqu'on ne fasse plus de musique avec cet instrument; mais on en a souvent abusé en lui donnant des formes invraisemblables.

(1) Ce bouclier est purement décoratif: *scutum*, s'il est oblong et recourbé dans le sens de sa largeur; *clipeus parma*, s'il est rond; *ancile*, s'il est ovale avec deux échancrures demi-circulaires; *pelta*, s'il est en largeur et demi-circulaire comme un croissant, la courbe se retournant en volute au-dessus.

(2) *Signum*, s'il n'y a pas d'aigle; *aquila*, s'il y a un aigle; *vexillum*, l'étoffe attachée à l'enseigne ou celle particulière à la cavalerie; ces types proviennent de la colonne Trajane.

(3) *Fasces*, paquet renfermant des baguettes pour fustiger les malfaiteurs et une hache pour les exécuter; bas-relief du palais Mattei à Rome.

(4) *Lyra*, quand il n'y a pas de table d'harmonie; *cithara*, quand il y en a une. On les confond le plus souvent.

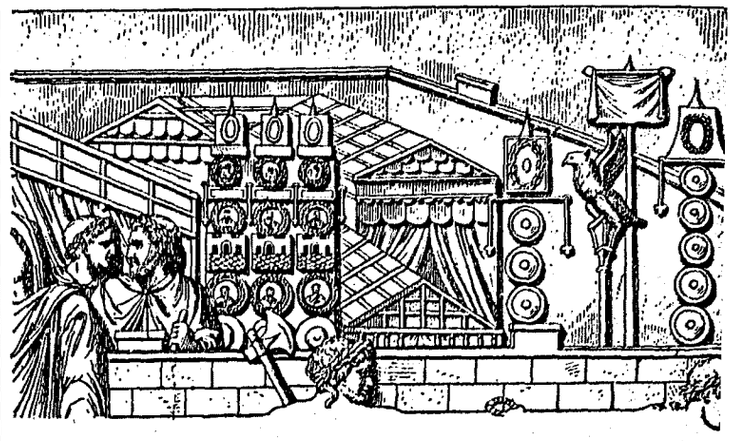


Fig. 355.

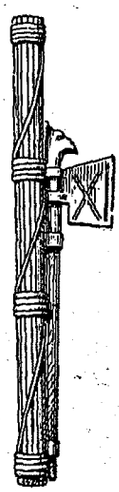


Fig. 356.



Fig. 357.



Fig. 358.



Fig. 359.

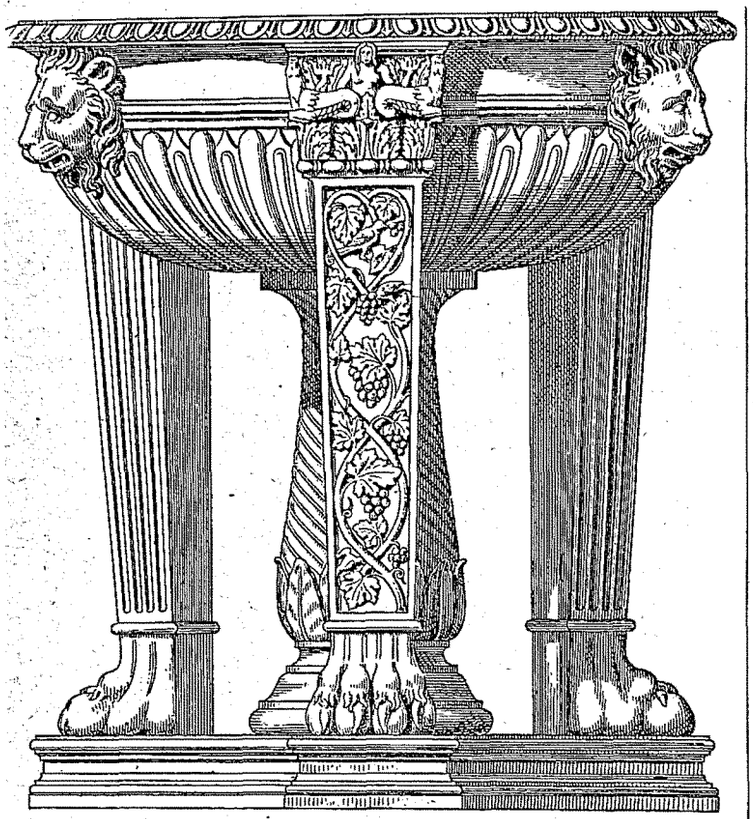


Fig. 360.

Voilà un objet dont on se demande la destination réelle (fig. 360) : est-ce bien la *vasque* d'une fontaine? « Dieu, table ou cuvette? » Effectivement, c'est un trépied; ce n'en est pas moins une composition heureuse et bien pondérée qui, probablement, avait sa place dans un ensemble que nous ignorons.

Le marbre de la figure 361 est bien un *trépied;* on le dédie même à Apollon, à cause des instruments de musique qui s'y trouvent appendus et du serpent qui en occupe le centre; ce sont probablement des restaurations modernes, ainsi que le bas. Ces deux objets sont au Louvre.

Il n'entrait pas dans les habitudes des anciens de faire figurer des femmes dans les représentations théâtrales; de plus, tous les acteurs portaient des masques (*Persona*, πρόσωπον), qui caractérisaient les âges, les sexes et les caractères; les Japonais, naguère, avaient la même habitude. Aussi les masques scéniques sont très nombreux, et les Romains eux-mêmes s'en sont fréquemment servi comme motif de décoration. On a fourni déjà quelques types (fig. 339 et 348); en voici d'autres (fig. 362 et 363).

On les place encore beaucoup dans la décoration des théâtres; il s'en trouve, selon le type 362, dans quelques tombeaux et même, en acrotère d'angle, que l'on nomme

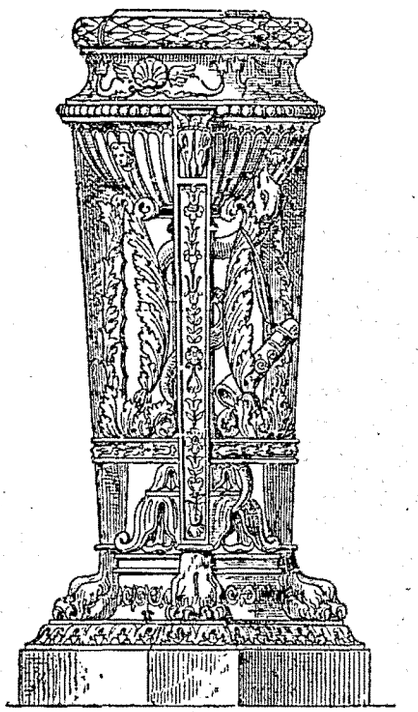


Fig. 361.

larves; ce sont sans doute des imitations des pleureuses, qui figuraient dans les funérailles.

Ce genre d'emblème a fait fureur, à la fin du siècle dernier et au commencement du XIXe, dans les monu-



Fig. 362.



Fig. 363.

ments funéraires, avec accompagnement de *sabliers*. Au fond, il ne signifie pas grand chose; mais il a l'avantage de constituer un motif facile à ajuster, et l'on va même, par abus, jusqu'à le placer sur l'écu d'un cartouche.

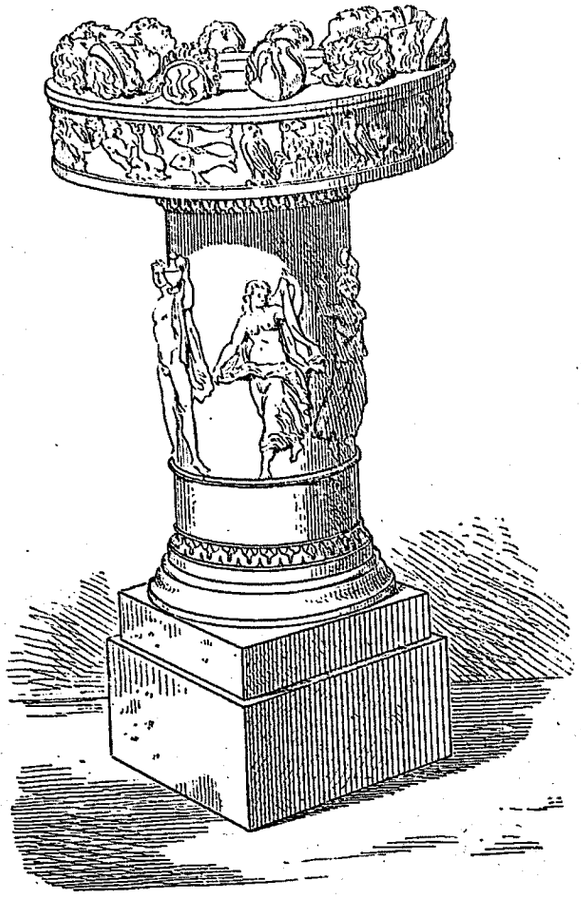


Fig. 364.



Fig. 365.

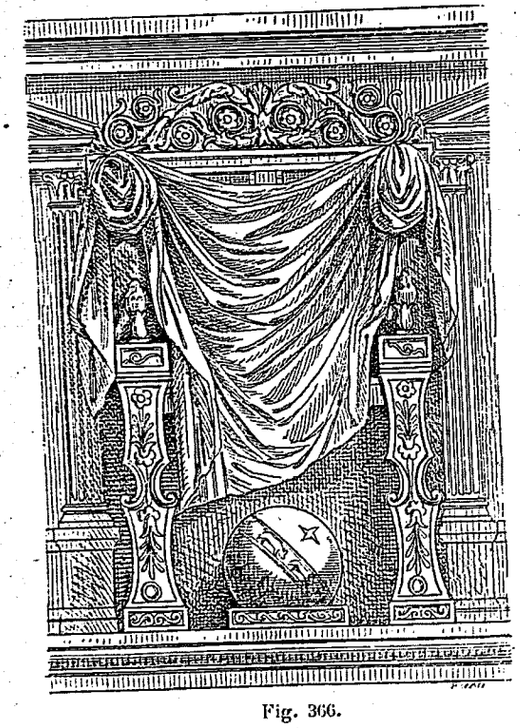


Fig. 366.

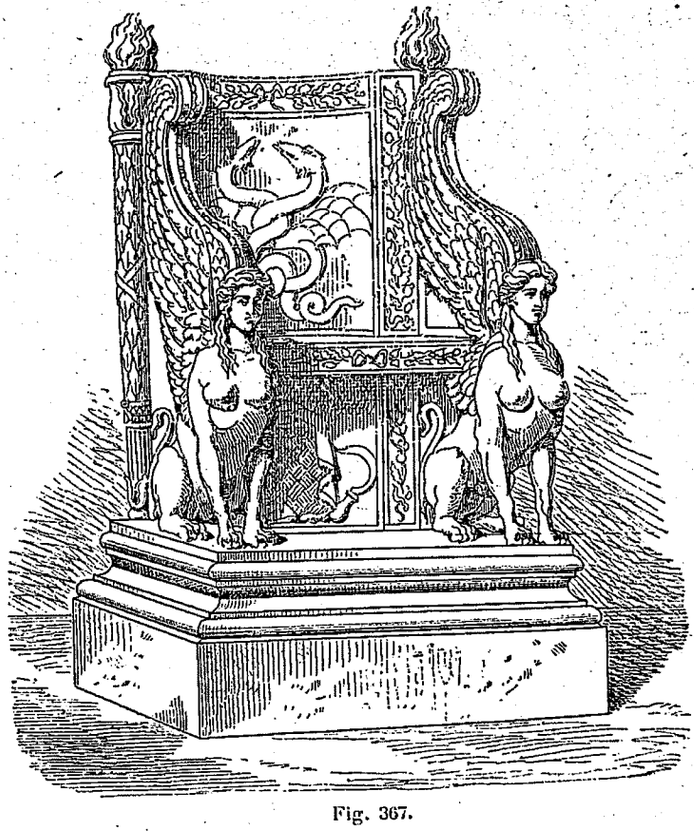


Fig. 367.

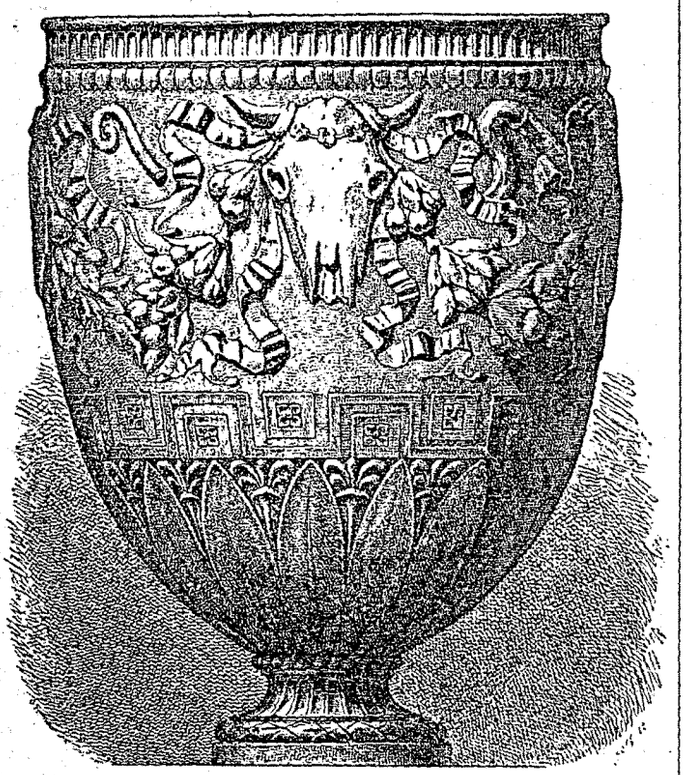


Fig. 368.

Figure 364 : marbre du musée du Louvre, où l'on voit un *autel*. Réellement, il se compose d'une base où figure une ronde de danseurs, d'un cadran solaire et d'un zodiaque où sont représentés les douze dieux : *Zeus*, Jupiter; *Hera*, Junon; *Aphrodite*, Vénus avec Cupidon; *Hermès*, Mercure; *Hestia*, Vesta; *Poseidon*, Neptune; *Déméter*, Cérès; *Arthémis*, Diane; *Héphaistos*, Vulcain; *Athéna*, Minerve, et *Arès*, Mars. C'est un beau morceau de sculpture. Figure 365 : même musée; bel *autel*, avec guirlandes, têtes de bélier, sphinx ailés féminins, etc., etc.

Figure 366 : *trône* de Saturne, bas-relief du Louvre; figure 367 : *siège* dédié à Déméter, même musée. Dans le premier, on retrouve la forme des montants de sièges grecs et étrusques (fig. 160 et 311); dans le second, un ajustement de sphinx ailés féminins pour les côtés.

Figure 368 : on donne ce vase comme type de *bucrane*.

Figure 369 : *aplustre*, c'est-à-dire, représentation de la poupe d'un navire ancien. Figure 370 : *hippocampe*, animal fabuleux qui a le devant et le corps d'un cheval, mais qui se termine en queue de poisson; les artistes l'attachent quelquefois au char marin de Poseidon; tiré de la maison des Bronzes à Pompéi.

Les principaux monuments de la domination romaine à étudier sont : — les temples de Mars Vengeur, de Jupiter Stator, d'Antonin et Faustine, de Vesta à Rome; du Panthéon, aussi à Rome; de Mercure, d'Auguste et de Jupiter, à Pompéi; de Vesta, à Tivoli; de Mérida en Espagne; de Nîmes (époque d'Adrien) et de Vienne en France; de Palmyre et de Balbek ou Héliopolis (époque d'Antonin); d'Aphrodisias en Carie; d'Aizani en Phrygie; de Jupiter, à Athènes; de Pola; — les tombeaux, en outre de ceux étrusques, d'Adrien, de Caius Sextus

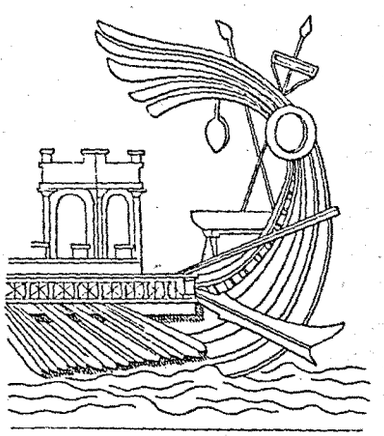


Fig. 369.

(époque d'Auguste), de Cecilia Metella, à Rome; de Pompéi; des rois de Mauritanie (par Juba II), à Koleah, à trente-huit kilomètres d'Alger; de Mylasa en Carie; de la vallée de Josaphat; de Saint-Rémy d'Aix et de la voie de Trion à Lyon, en France; de Tarragone en Espagne; d'Igel entre Trèves et Luxembourg; — les portes d'entrée de Pompéi; d'Autun en France; de Trèves; — les arcs de triomphe de Titus (70), de Septime-Sévère (203), de



Fig. 370.

Constantin (311), à Rome; d'Ancône (Trajan), de Vérone; de Mérida en Espagne; d'Orange, de Saint-Chamas, de Saint-Remi, de Langres, de Saintes, de Besançon, de Reims, en France; — les colonnes de Trajan et Antonine (Marc-Aurèle) à Rome; — les théâtres de Marcellus à Rome, de Pompéi, d'Herculanum, d'Arles, de Besançon, en France; de l'Asie Mineure et notamment d'Aspendos; les amphithéâtres du Colisée, à Rome, de Pompéi, de Vérone (Trajan), de Pola en Istrie, de Nîmes et d'Arles en France; — les Thermes de Caracalla et de Dioclétien à Rome, de Pompéi, de Julien à Paris; — les basiliques de Constantin à Rome, d'Herculanum et de Pompéi; — le

monument dit de Pilate à Vienne, en France; — des monuments en Algérie et en Tunisie; — les aqueducs de Rome, de Lyon, de Metz, de Nimes en France; de Ségovie, de Tarragone, de Merida en Espagne; d'Aspendos, de Constantinople (Valens, Constantin), de Carthage, etc., etc. On pense bien que cette liste n'est pas complète.

Si l'on affirme, en l'état actuel des recherches sur l'art, et avec quelque raison, qu'il n'y a pas réellement d'art romain et qu'on ne constate qu'une continuation de l'art grec dans l'empire, c'est surtout pour la statuaire. Mais,

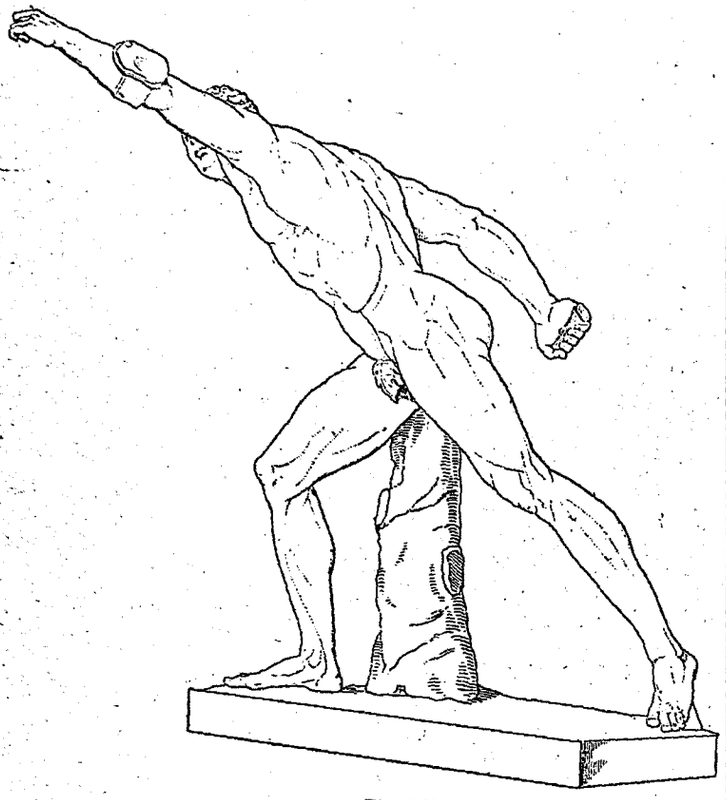


Fig. 371.

pour avoir apporté leur tempérament, les artistes, qui venaient de la Grèce et de l'Asie, ne se plièrent pas moins, comme pour l'architecture et pour la peinture, aux mœurs et aux institutions. On sait que les Romains se livrèrent, dans leurs conquêtes, à un pillage effréné des œuvres d'art, et que c'est par centaines qu'ils firent transporter à Rome les statues de marbre et de bronze; c'est la loi fatale des plus forts, sans cela certains musées modernes seraient bien pauvres... Les statuaires de l'Orient suivirent, allant du côté du travail, et s'établirent à Rome.

Parmi eux, on cite Agasias d'Éphèse, qui a signé la statue connue sous le nom de *Gladiateur combattant* (fig. 371); le torse du Belvédère est signé d'Apollonios,



Fig. 372.

fils de Nestor Athénien; il était contemporain de Sylla. On a déjà cité l'Hercule Farnèse et la Vénus de Médicis; l'Hercule serait de Glycon d'Athènes, et la

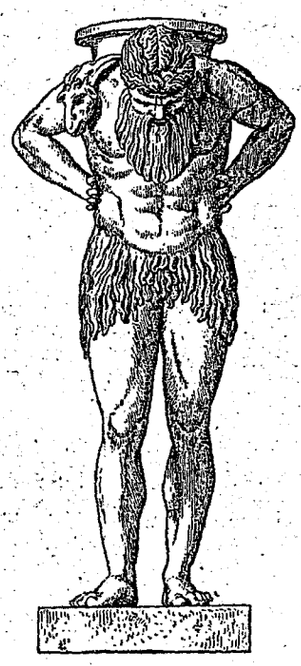


Fig. 373.

Vénus, de Cléomènes, fils d'Apollodoros, aussi d'Athènes contemporain d'Auguste (fig. 177 et 192). Ces deux artiste doivent plutôt se rattacher à la Grèce, à cause du calm qui règne dans leur composition, qu'à l'Italie, où l'o préférait des statues reproduisant les mouvements vic lents ou les souffrances physiques.



Fig. 374.

Dans les types qu'il faut considérer comme incontestablement romains, se rangent les statues honorifiques, les portraits et les figures allégoriques ou décoratives. Figure 372 : *Agrippine*. Figure 373 : *satyre Atlante*, au musée du Louvre, provenant de la villa Albani à Rome (1). Figure 374 : *Auguste* revêtu de sa cuirasse d'apparat, dans l'attitude d'un général qui harangue ses soldats, au Vatican. Figure 375 : *bas-relief d'un piédestal* d'une statue élevée à Tibère par les soins du Collège des prêtres d'Auguste à Pouzzoles, comme témoignage de reconnaissance de quatorze villes détruites par un tremblement de terre, qui furent reconstruites par ordre de cet empereur; la statue a disparu.



Fig. 379.

Figure 376 : *Ménandre;* cette belle statue offre un modèle précis d'une chaise pourvue d'un large dossier. figure 377 : l'*enfant à l'oie*, musée du Louvre. Figure 378 : *bas-relief de la colonne Antonine* représentant un génie ailé, le génie de l'Univers, selon Vignoli, ou celui de l'Éternité, d'après Visconti, qui emporte sur ses ailes Antonin et sa femme Faustine, divinisés tous deux, et auprès desquels sont placés les deux *aigles* qui s'envolèrent, dit-on, du bûcher à leurs funérailles; au-dessous du génie, *Rome*, dans son costume traditionnel, les regarde partir, et, sur son visage, se peignent à la fois le regret de les perdre et la joie des honneurs qu'ils reçoivent; sur son *bouclier* sont représentés la louve, Romulus et Rémus. En face d'elle, le génie du champ de Mars, où l'on dressait le bûcher, tenant l'obélisque d'*Héliopolis* (Balbek).



Fig. 375.

Que l'on cherche ou que l'on discute à

(1) Il paraîtrait que ces satyres ont supporté l'architrave de la scène du théâtre de Dionysios, à Athènes (338-330 avant J.-C.), et seraient, par conséquent, un ouvrage grec.



Fig. 376.

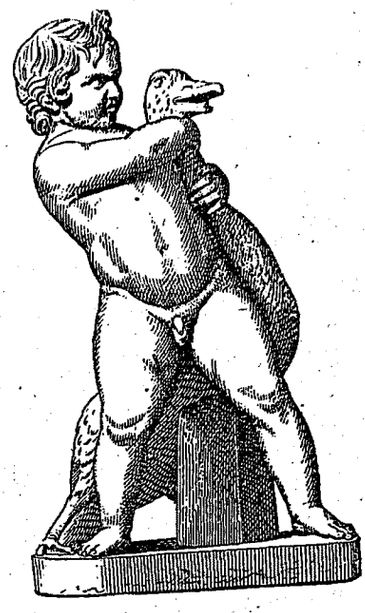


Fig. 377.

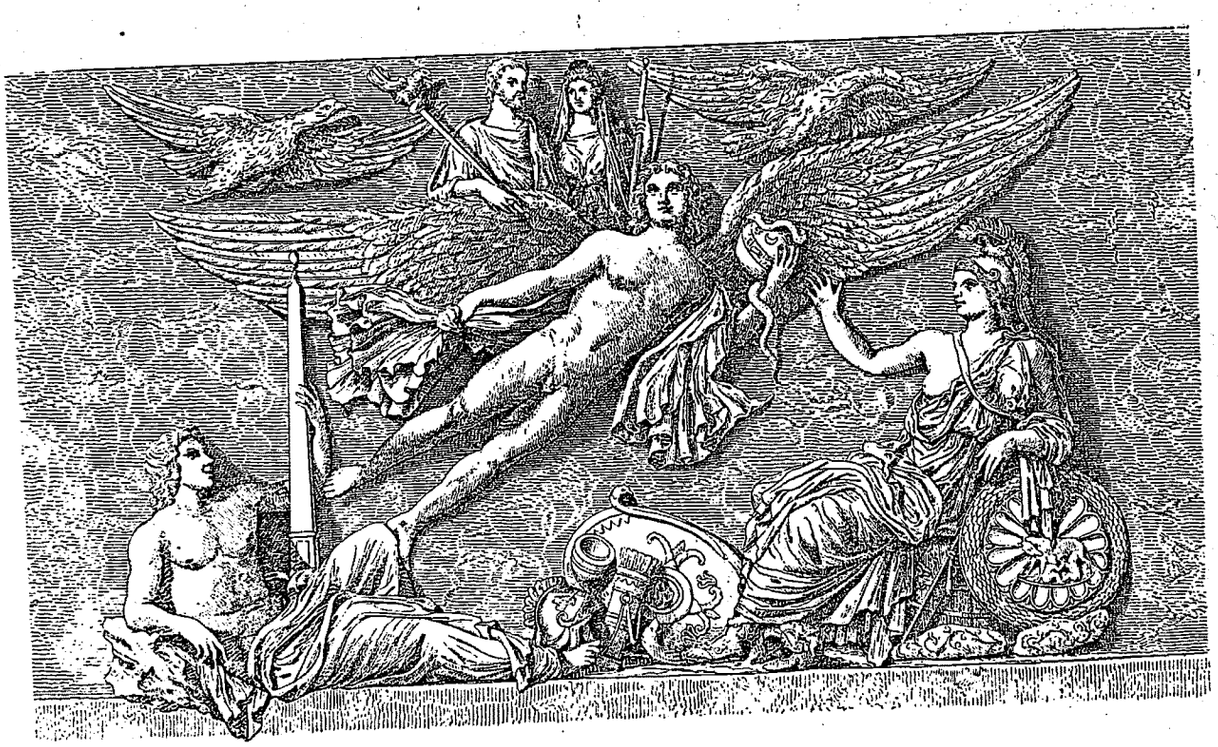


Fig. 378.

présent, ce sera en vain : l'antiquité a épuisé les exemples de tous les arrangements et de toutes les expressions plastiques. Malheureusement, comme toute œuvre humaine, l'art ne peut échapper à la loi fatale de



Fig. 380.



Fig. 381.

l'évolution; il porte en lui-même les germes de ce qui l'amoindrira, jusqu'à ce que, plus tard, il renaisse dans d'autres milieux!



Fig. 382.



Fig. 383.

On donne quelques types de *médailles* et *camées*, comme complément de la statuaire, et surtout au point de vue décoratif. Figure 379 : probablement *Juba II*, qu'Auguste maria à Cléopâtre Séléné, fille d'Antoine et

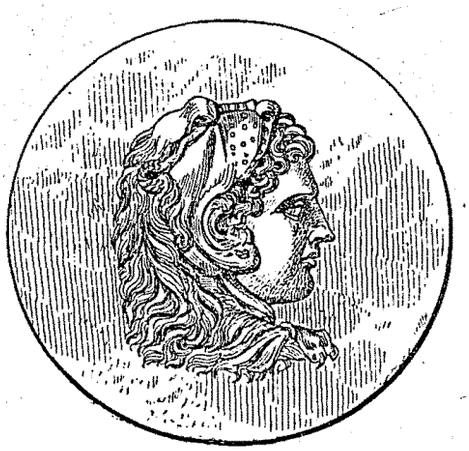


Fig. 384.

de Cléopâtre, historien, naturaliste et philosophe, mort an 23 de J.-C. Figure 380 : *as*, monnaie représentant *Janus*. Figure 381 : *César*. Figures 382 et 383 : *Constantin*. Figures 384 et 385 : *Alexandre le Grand;* médaillon or trouvé à Tarse, de l'époque de Caracalla. Figure 386 :



Fig. 385.



Fig. 386.



Fig. 387.

Ptolémée Ier, *Soter*, Macédonien, et sa femme *Eurydice;* camée de la collection impériale de Russie. Figure 387 : *Apothéose de Germanicus*, type d'aigle romain. Figure 388 : camée à la Bibliothèque nationale dont l'époque est discutée. La signature de Glycon est fausse. Les archéologues ne sont pas d'accord sur le sujet : ce peut être



Fig. 388.

Amphitrite, Galatée ou toute autre divinité marine. Figure 389 : *égide* dans la face inférieure d'une coupe en onyx, du musée de Naples, dite tasse Farnèse. Elle représente une belle *tête de Gorgone.*

Il est bien entendu que les vases peints dits étrusques ont été fabriqués en Grèce, où étaient les ateliers principaux, si bien qu'on a retrouvé de leurs produits, signés du même artiste, en Crimée et en Toscane. Tous les genres sont représentés dans les cimetières des Étrusques, qui avaient une si vive prédilection pour les vases, qu'on les y trouva par milliers. Toutefois, il en est qui paraissent bien appartenir à l'Italie; en voici quelques types.

Figure 390 : *vase* d'une forme particulière d'une *argile* qui, *noire* à la surface, va en s'éclaircissant à mesure que l'on se rapproche du centre de la pâte; influence orientale dans le décor qui est en relief. Figure 391 : autre vase d'une forme différente et de même nature. Figure 392 : *vase* de la collection Castellani; même nature; décoration d'un caractère très original; celle de la panse, obtenue par la gravure à l'aide d'un système de deux recourbées enroulées et conjuguées en sens opposé, offre un type franchement assyrien ou persan ancien.

Passons à présent aux vases appartenant à l'Italie, et d'un goût incontestablement inférieur à celui des types étudiés au livre précédent, quoiqu'ils aient été exécutés par des artistes grecs, mais à une époque plus rapprochée.

Figure 393 : *vase funéraire* d'une forme tourmentée; dessin rouge sur fond noir; on y remarque une stèle à laquelle est appendue une bandelette, et deux femmes tenant, l'une, un miroir, et l'autre une branche de feuillage. Figure 394 : *vase funéraire* d'une grande richesse



Fig. 389.

de décoration; au centre est un édicule avec un jeune homme assis sur sa chlamyde et tenant un vase cannelé. Quatre personnages, deux hommes et deux femmes, sont placés autour de l'édicule, superposés les uns aux autres



Fig. 390.

sans que rien ne paraisse les supporter. Il semblerait qu'on s'est servi de *poncis* (1), qu'on a distribués sans grand souci des règles de la composition. Les *palmettes* de ces types sont démesurément touffues en divisions, ce qui devient un excès à éviter (fig. 395); elles sont



Fig. 391.



Fig. 392.

toutefois arrangées avec adresse et se placent surtout autour des anses (fig. 396), lesquelles sont souvent elles-mêmes ornées de petits *masques*, comme dans les figures 280 et 394; le sujet est supporté par des *méandres* comme

(1) *Poncis*, dessin sur papier fort d'une figure ou d'un ornement dont on a percé tous les traits de petits trous à l'aiguille; cela permet de le décalquer à l'aide d'une poussière rouge ou blanche que l'on presse avec un tampon sur la surface du papier; un poncis peut ainsi servir pour la reproduction à l'infini d'un même dessin.

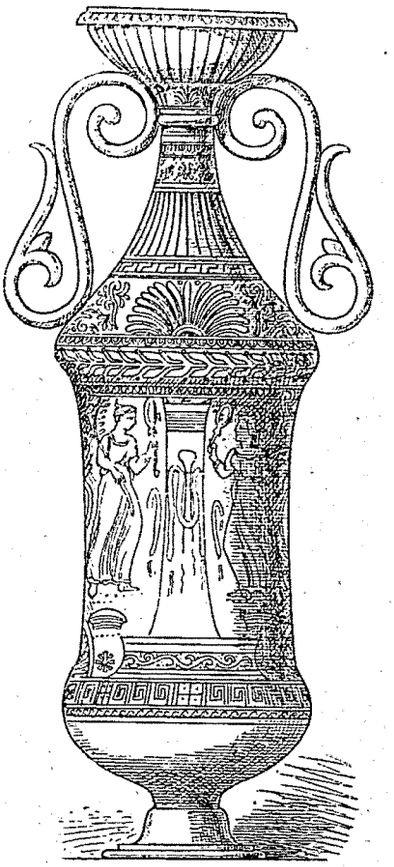


Fig. 393.



Fig. 394.

dans les vases grecs. C'est dans ces types que l'on remarque presque toujours un motif de décoration, moins employé antérieurement, lequel consiste en une sorte de *branche de laurier* stylisée (fig. 397).



Fig. 395.

Il est un genre de poterie qui appartient franchement à la période romaine et qui a été exporté de tous les côtés, la *poterie* dite *d'Arezzo* (Arretium); on en a presque toujours remarqué de nombreux types partout où ont

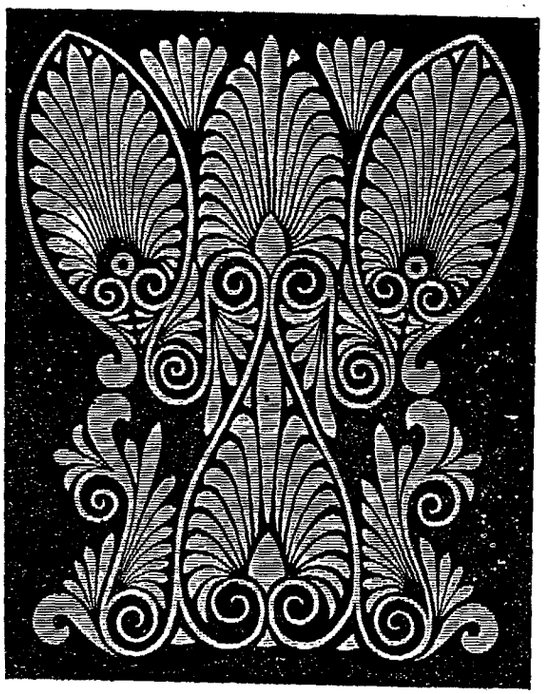


Fig. 396.

séjourné les légions romaines; à Lyon, par exemple, il n'est pas de fouilles où il ne se trouve des débris de ces poteries provenant d'anciennes voiries; cela démontre qu'il s'en faisait un emploi considérable. Elles appartiennent au 1er siècle avant J.-C., sont d'une belle terre rouge généralement vernissée, et décorées d'ornements en relief dans lesquels on voit le résultat de surmoulages exécutés sur des pièces d'orfèvrerie.

La figure 398, du musée de Naples, représente une *tasse* de ce genre, dont la décoration est formée de trois zones : la zone supérieure est composée d'*oves*, et, dans

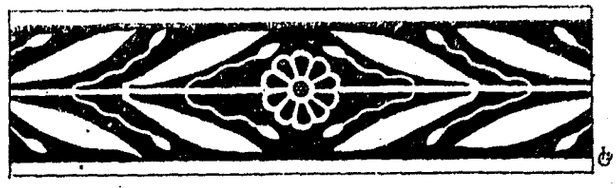


Fig. 397.

la zone inférieure, on voit des animaux courant aux travers des broussailles; sur la zone du milieu on lit l'inscription : BIBE AMICE DE MEO ; chaque lettre est séparée de la suivante par une feuille; au centre, un buste de femme sous une *guirlande* et entre deux *caducées*. On pense que la personne qui invite (celle peut-être dont le portrait est modelé sur la tasse) fait un appel gracieux de prendre part à la somptuosité de son repas, qui est symbolisée par les deux caducées (1).



Fig. 398.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans la *verrerie romaine*, ce sont les verres à diverses couches, à plusieurs teintes, lesquels présentent l'aspect d'un camée, et très rares du reste.

Le *vase de Portland* (fig. 399) est le plus bel échantillon que l'on connaisse de ce genre et une admirable

(1) Le *caducée* (caduceus, κηρύκειον) est l'attribut d'*Hermès* (Mercure): il se composait primitivement d'une baguette terminée par deux rameaux enlacés. Le Mercure romain ayant été adoré en Italie et dans les Gaules comme dieu du négoce, devint cher aux marchands, qui ornèrent leurs boutiques de ses statuettes. Ovide, par ironie, montre les marchands faisant leurs dévotions près d'un temple et d'une fontaine qui lui étaient consacrés près de la porte Capène, et suppliant le dieu d'absoudre leurs tromperies... Emblème ordinaire du commerce, le caducée actuel se compose de deux serpents enlacés autour d'un bâton allé; il ne faut pas en abuser, à cause de l'ironie d'Ovide.



Fig. 399.

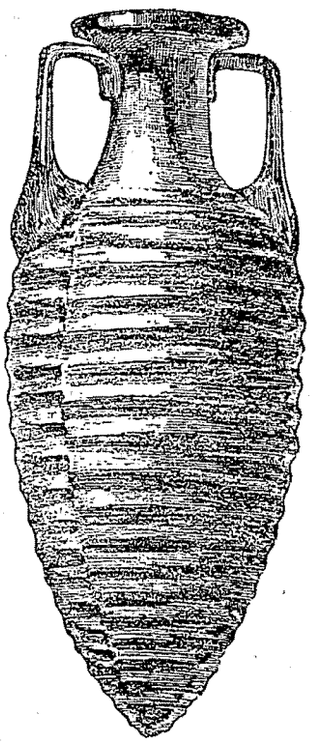


Fig. 400.

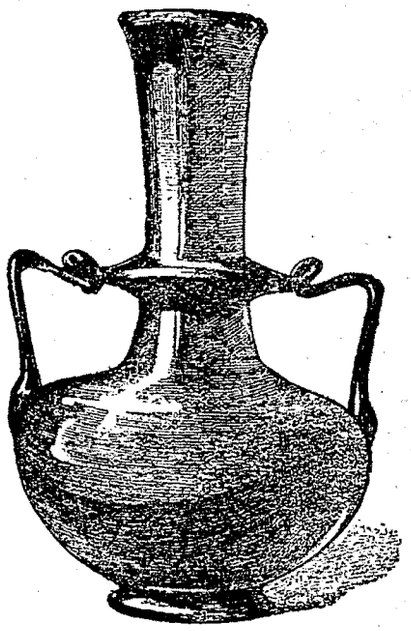


Fig. 401.



Fig. 402.

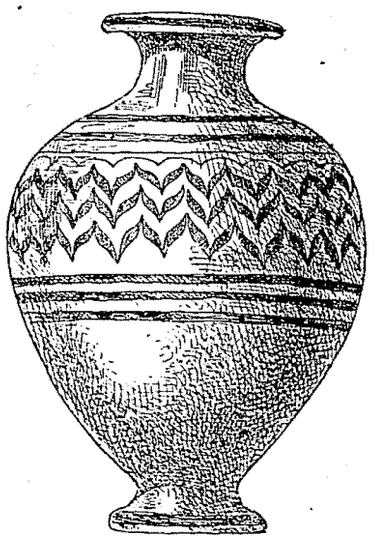


Fig. 403.

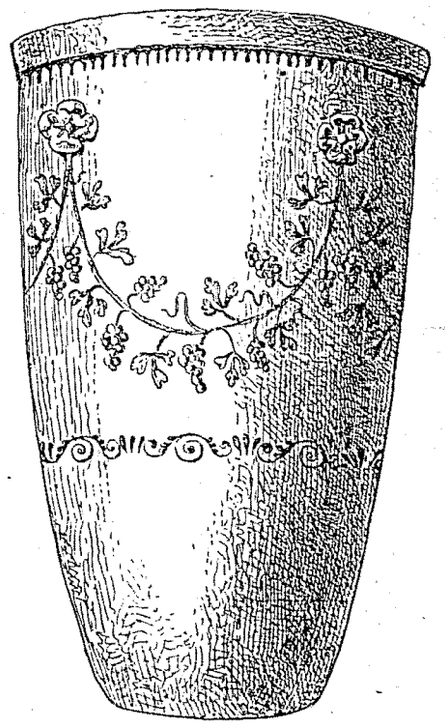


Fig. 404.

pièce du Musée Britannique. Trouvé, au commencement du XVIIIe siècle, dans un sarcophage de marbre aux environs de Rome, il a été longtemps connu sous le nom de vase Barberini. Acquis à la fin du siècle dernier par la duchesse de Portland, il est entré au musée en 1810; il paraît avoir été fabriqué sous le règne des Antonins et se compose de deux couches de verre superposées; celle de dessous est bleue. Les figures se détachent en relief et en blanc opaque (largeur, 0m30; hauteur, 0m116).

Les vases 400 et 401, de la collection de M. Piot, seraient gréco-phéniciens; ceux 402, 403 et 404, appartiennent aux collections du Louvre et sont de grandeur de l'exécution.

Les Romains ont employé probablement le verre à la

clôture des fenêtres, toutefois il n'est pas resté de types; du reste, les fenêtres jouaient un rôle des plus modestes dans les mœurs de l'antiquité.

L'émail de verre a souvent remplacé le marbre dans la confection des ouvrages de mosaïque dès les premiers siècles.

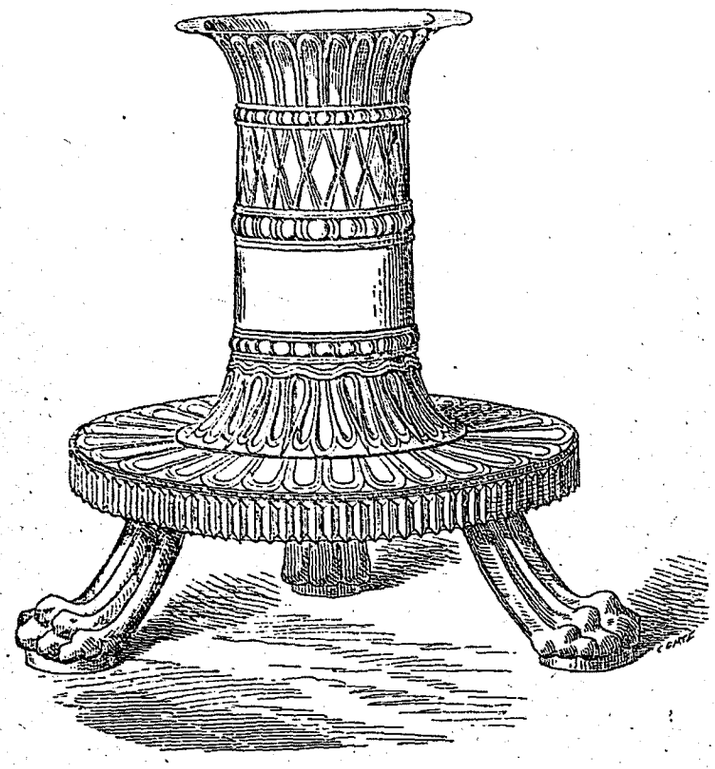


Fig. 405.

Un procédé d'exécution des objets, d'un usage très étendu à toutes les époques, est le bronze, dont on a présenté un type en Assyrie (fig. 89), et qui prend une place considérable à l'époque gréco-romaine; on a poussé alors cet art à un tel degré, que nous sommes encore réduits à l'imiter. L'on insistera sur quelques types dans chaque application.

En tête viennent les *candélabres* et les *lampes* (1) dont la destination impliquait l'usage du métal. Si, au point de vue de l'intensité de la lumière, on a parcouru un chemin considérable, surtout depuis les découvertes de la science, il faut reconnaître que l'ustensile lui-même, comme forme décorative, n'a fait aucun progrès.

Les anciens employaient des chandelles de cire,

(1) *Lampe* (lucerna); la lampe antique était généralement en terre cuite ou en bronze, avec une poignée d'un côté et de l'autre un bec pour la mèche; au centre, un orifice servait à l'introduction de l'huile. Il y en avait de suspendues avec des chaînes et avec plusieurs mèches.

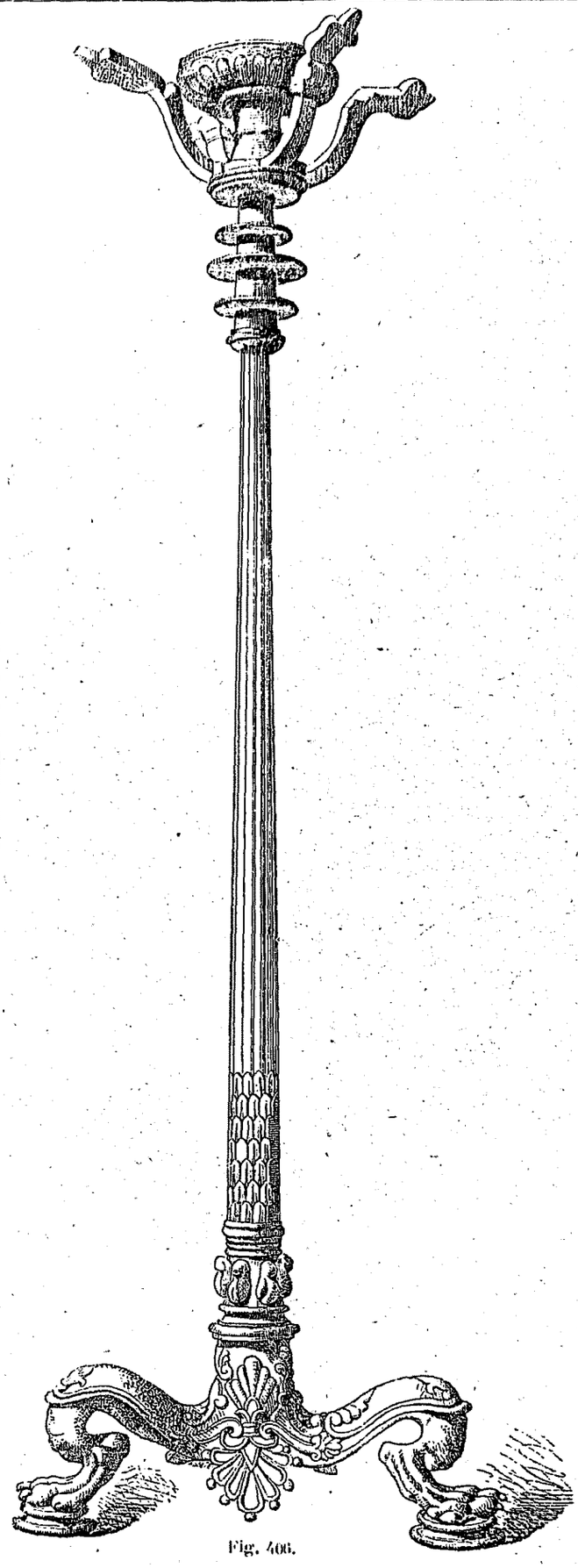


Fig. 406.

qu'ils plaçaient comme nous dans un *chandelier*, dont on présente un type provenant de Pompéi (fig. 405).

Il y avait aussi des pieds sur lesquels on plaçait une lampe à huile; ils avaient généralement la forme d'une haute tige au sommet de laquelle était un plateau ou coupe (fig. 406 et 407).

Quant aux lampes à main, il n'est pas de formes qui ne leur aient été données par les artistes de ces époques, et il n'en est aucune qui ne soit réellement originale. Figure 408: musée du Louvre. Cette *lampe* n'avait pas besoin de support. Figure 409 : *lampe* ayant la forme d'un pied humain. Figure 410: *lampe* au musée de Naples, provenant de Pompéi; *rinceaux* gracieux sur le corps; sur le bouchon, un enfant jouant avec une oie. Figure 411: *lampe* provenant d'Herculanum; la chaînette soutenant l'émèchoir est dans la main d'un baladin qui se tient sur un seul pied (voir, *Art pour tous*, n° 2598, le candélabre sur lequel elle était posée).

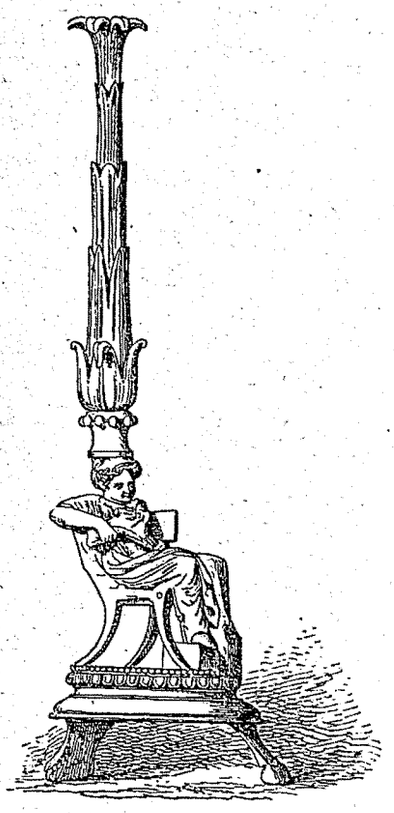


Fig. 407.

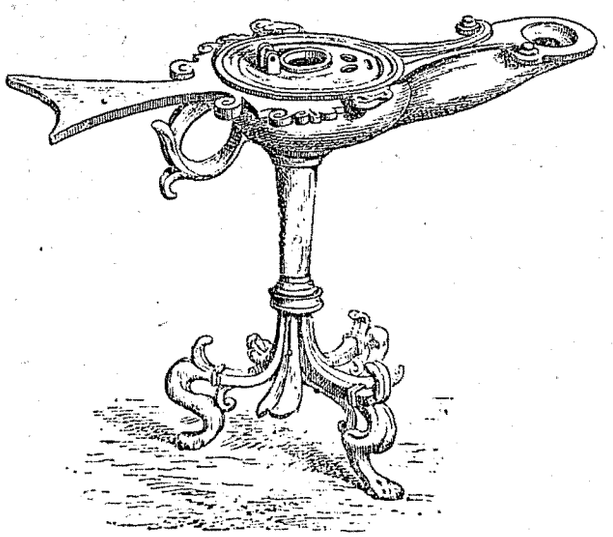


Fig. 408.

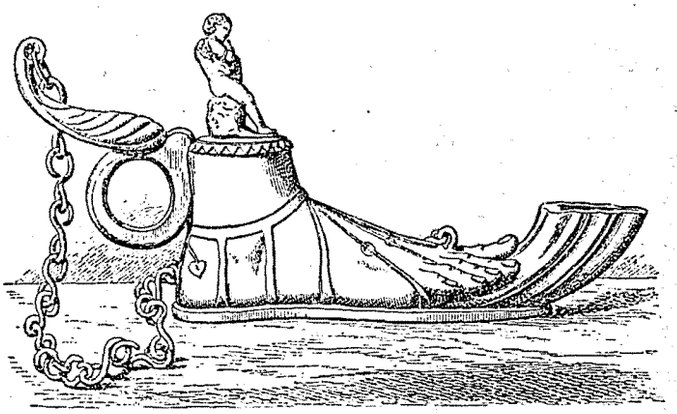


Fig. 409.

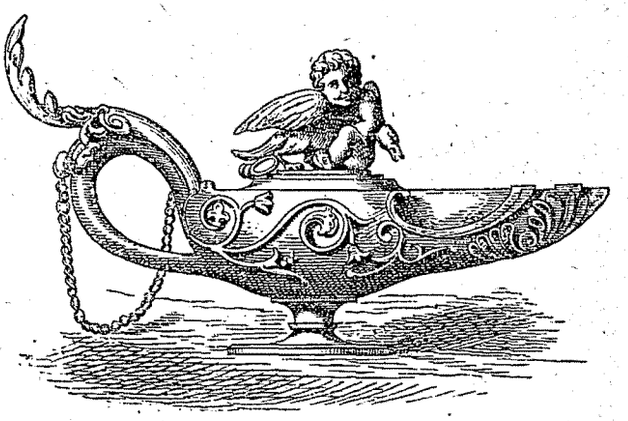


Fig. 410.

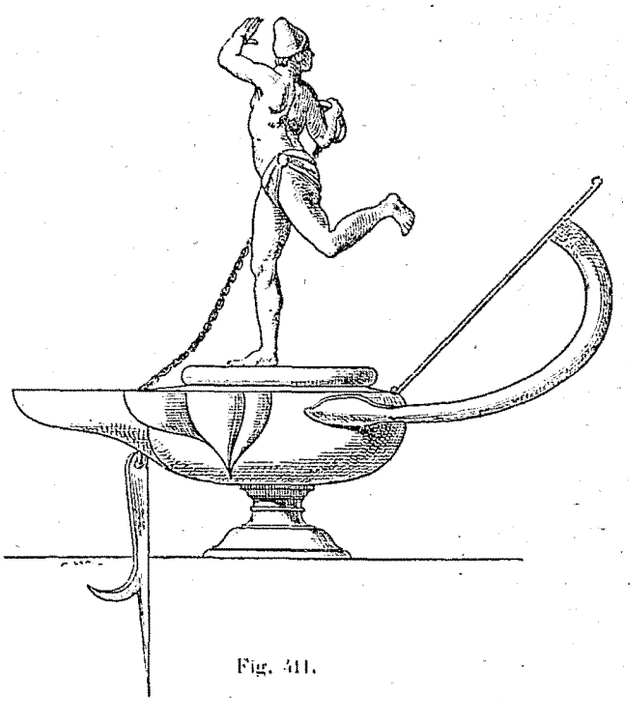


Fig. 411.

On n'oubliera pas que la lampe antique est, pour nous, l'emblème du travail; le candélabre se place aussi quelquefois dans le même sens. Que nous sommes pauvres pour représenter, plastiquement, une idée!

Le *trépied* était un des objets que l'on offrait aux dieux et que l'on consacrait le plus souvent dans leurs temples, ou que l'on donnait comme marque d'honneur (voyez pages 55 et 113) et comme récompense du cou-

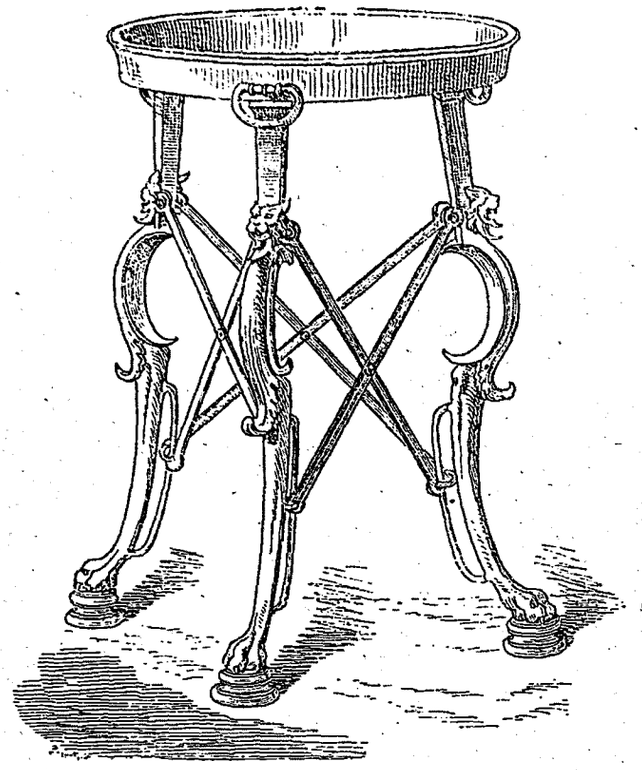


Fig. 412.

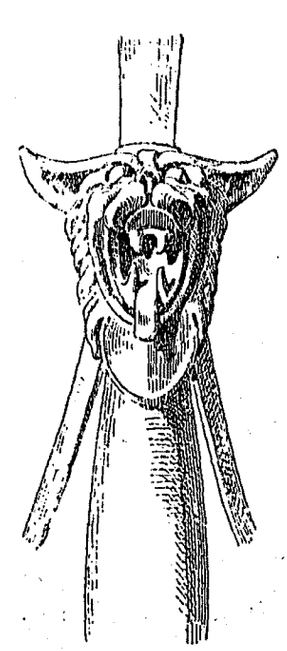
rage; il servait aussi quelquefois pour les sacrifices (1). On en possède de remarquables; tels sont ceux: 1° du musée du Louvre (fig. 412, 413 et 414) avec *griffes* des pieds et *têtes de chimères* ou de lion d'un beau style; 2° de l'ancienne collection Pourtalès achetée par la Prusse (fig. 415 et 416).

La figure 417 représente un *siège honorifique* trouvé à Pompéi, qui figure dans les collections du Louvre.

Les objets les plus usuels reçoivent des formes décoratives méritant notre attention, comme l'*anse* de la figure 418, la balance dite *romaine* (2) de la figure 419,

(1) Les anciens employaient aussi la table à trois pieds (*Mensa tripes*), mais ils la considéraient comme une des moins distinguées dont on pût se servir.

(2) *Balance* (libra). Celle du type présenté se nomme *trutina* et le poids qui s'avance et se recule, *æquipondium*.



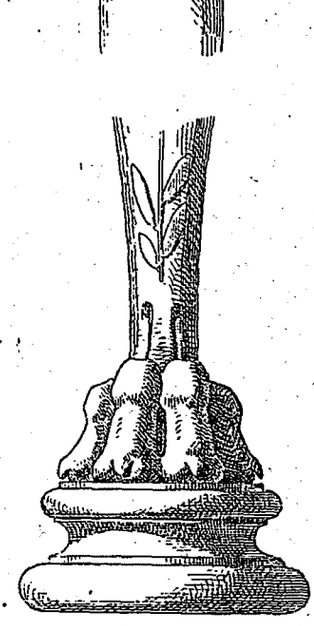
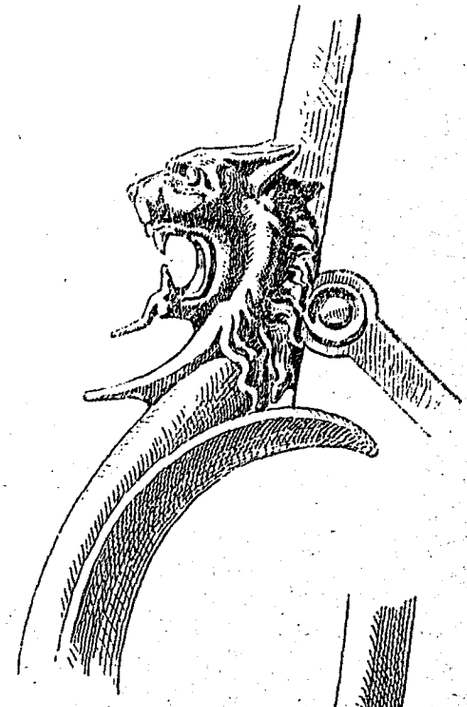


Fig. 413.



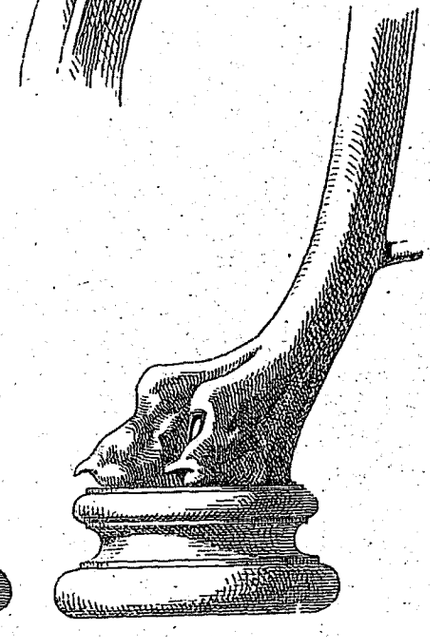


Fig. 414.



Fig. 415.

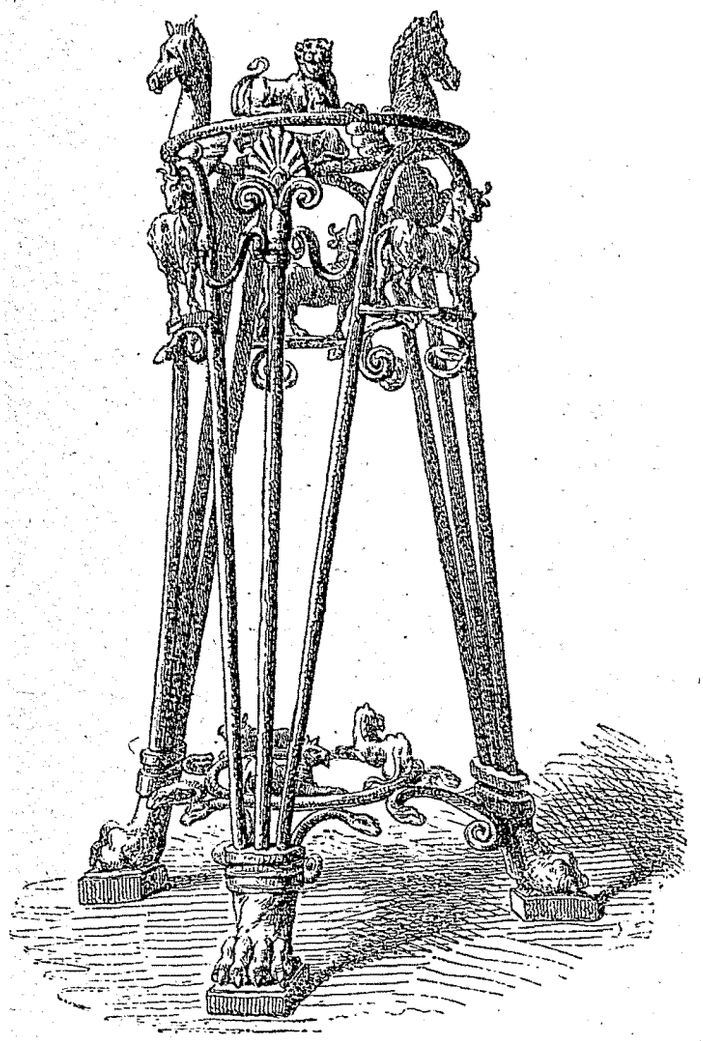


Fig. 416.

et enfin le *brasier* (*foculus*) destiné au chauffage de l'appartement, de la figure 420. On admire au musée de Lyon un pied en *griffe* d'un brasier analogue et une *anse de seau* (fig. 421). Ce sont des modèles de la

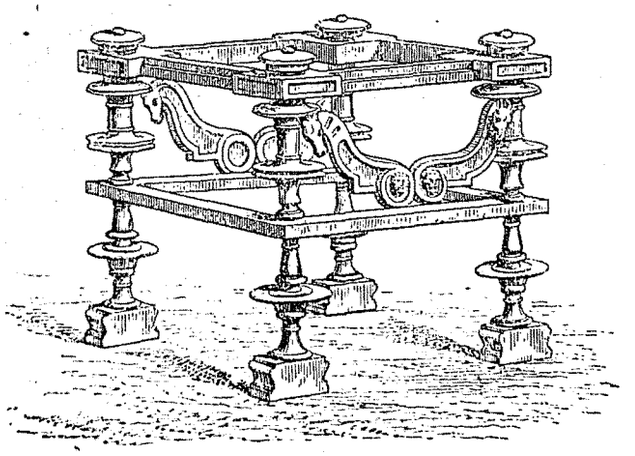


Fig. 417.

perfection que l'on peut atteindre dans les objets les plus usuels.

Chez des peuples constamment en guerre comme ceux de l'Italie, l'armure présente un certain intérêt; elle repose sur les mêmes principes que ceux de l'armure grecque : la cuirasse moule le corps et le casque emboîte le crâne; un bouclier protège le combattant.

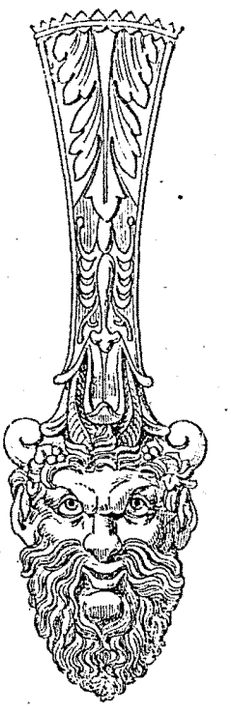


Fig. 418.

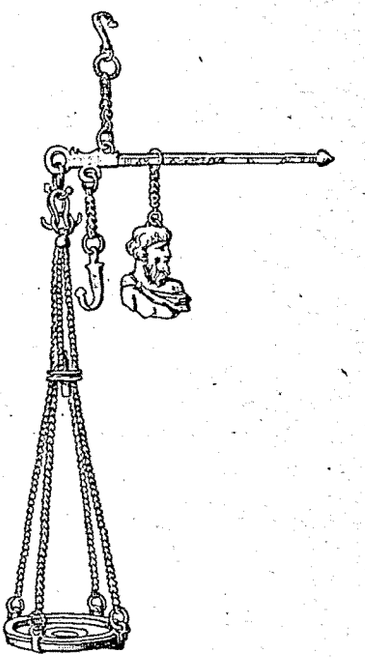


Fig. 419.

Le *bouclier* (fig. 422) découvert dans le tombeau dit du Guerrier, à Tarquinies, est étrusque et montre le soin que l'on apportait à ces armes.

Figure 423 : *statue équestre* de Marcus Balbus, trouvée à Herculanum; disposition de l'armure d'un officier supérieur romain.

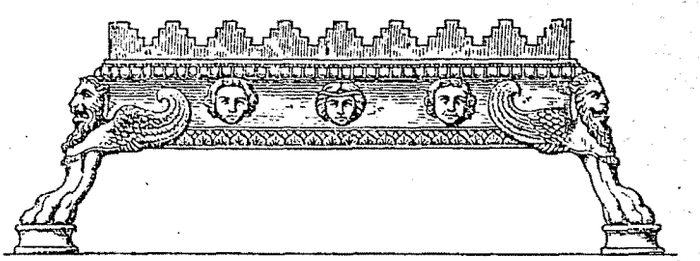


Fig. 420.

Revoir ici la louve du Capitole, représentée dans la figure 281; les chevaux placés sur la façade de Saint-Marc de Venise, ayant décoré l'arc de triomphe de Néron, puis celui de Trajan, sont aussi en bronze.

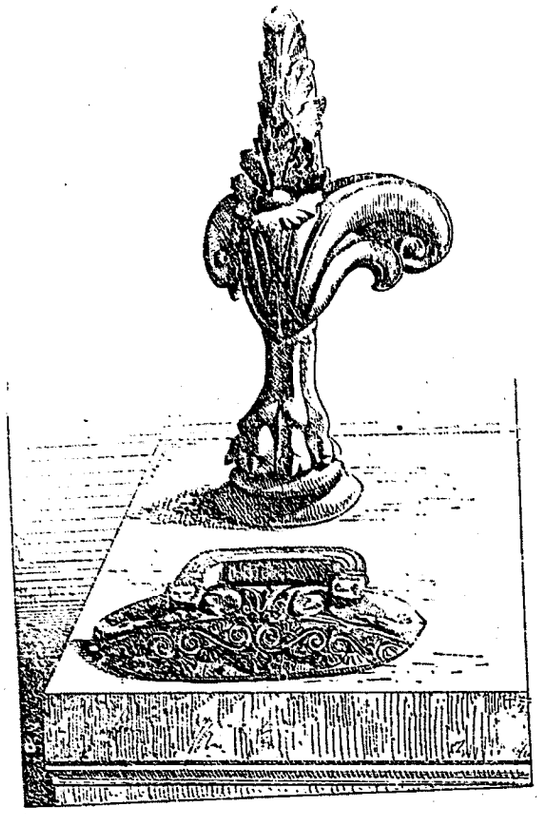


Fig. 421.



Fig. 423.

Figure 424 : *cuirasse gauloise* du musée Saint-Germain. Figure 425 : *casque* (*galea*, κράνος, κόρυς, περικεφάλαιον) peut-être étrusque, dans tous les cas remarquable de tous points par son agencement. Figure 426 : *casque* de soldat romain. Figure 427 : *casque de parade*, d'une forme rappelant le bonnet phrygien, que l'on fait remonter à l'époque d'Alexandre; ces trois casques sont au Louvre.

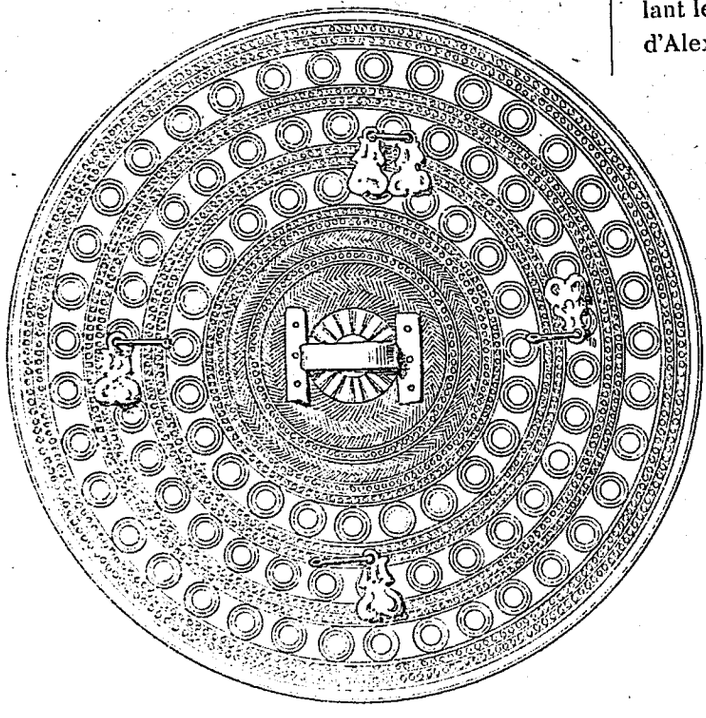


Fig. 422.

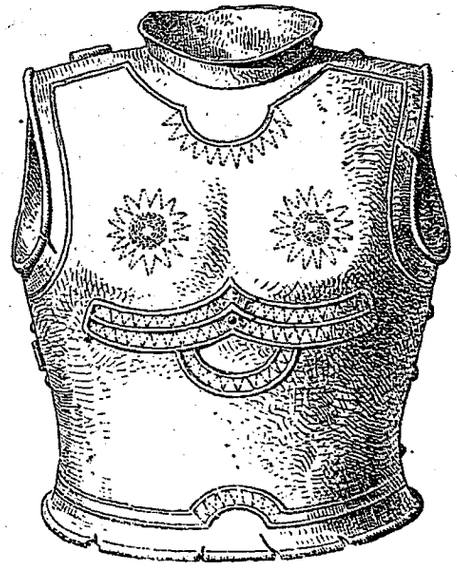


Fig. 424.

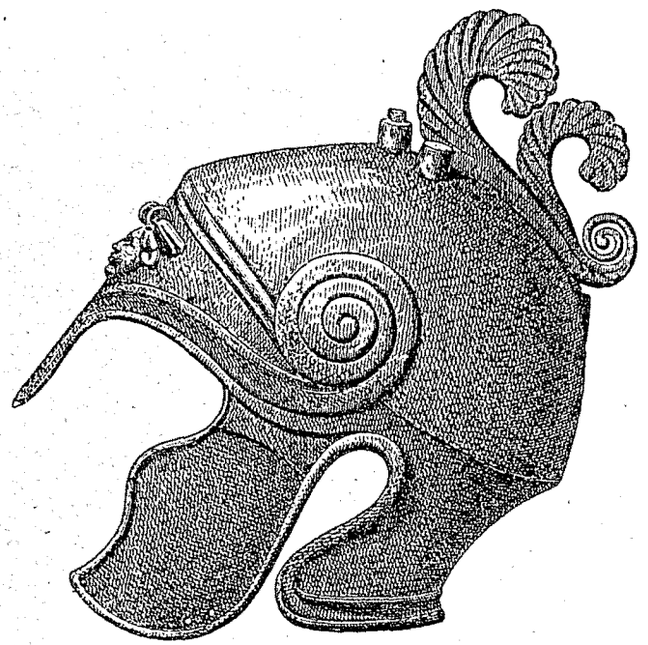


Fig. 425.

Figure 428 : *casque* gaulois du musée de Saint-Germain en Laye. Figure 429 : *jambière* (*ocrea*) *de gladiateur*, remarquable par son ornementation ; on pense bien que celles des soldats étaient toutes simples.

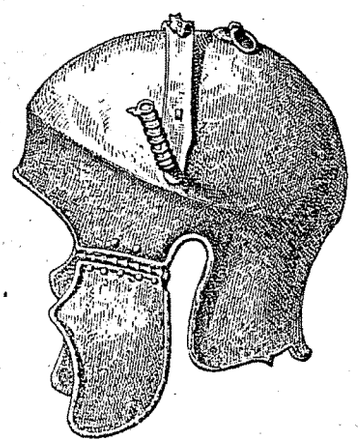


Fig. 426.

Figure 430 : magnifique *boucle de ceinturon* (*fibula*) ; celle-ci est en argent et vient d'Herculanum. Ces objets étaient souvent donnés comme récompenses aux soldats.

(1) *Miroir* (speculum, ἔνοπτρον, κάτοπτρον). D'abord en métal blanc formé d'un alliage de cuivre et d'étain, puis d'argent. On conservait à la surface son poli et son brillant au moyen de poudre de pierre ponce que l'on étendait avec une éponge, ordinairement attachée au cadre du miroir par un petit cordon. Le verre n'a été employé que tard pour les miroirs.



Fig. 427.

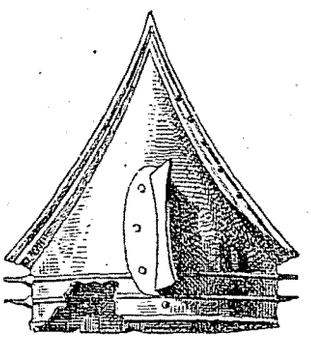


Fig. 428.



Fig. 429.

Les *miroirs* anciens étaient en métal (1) et portatifs (voyez fig. 337) ; leur poignée offrait une certaine richesse, et sur le revers étaient gravés au trait de petites scènes très curieuses (fig. 431 et 432). Dans le premier type on voit la gravure d'un revers ; le second type, qui vient de Mégare et appartient à la collection Gréau, est curieux par

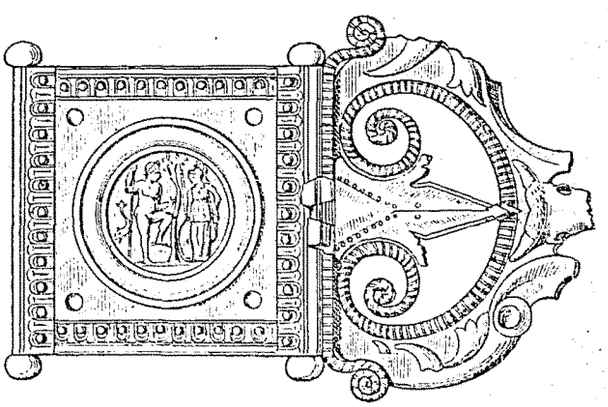


Fig. 430.



Fig. 431.

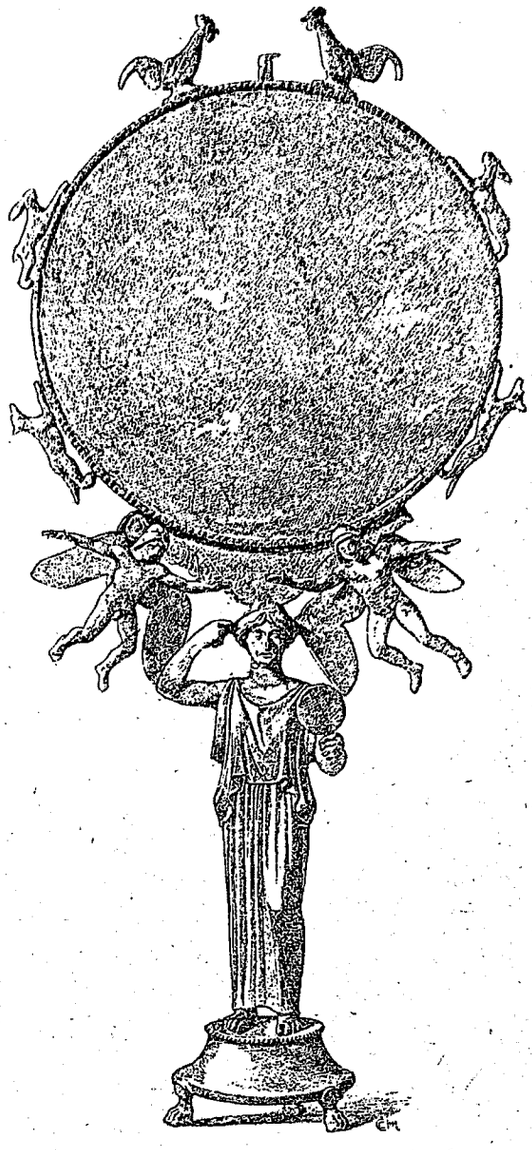


Fig. 432.

le style des figures, dont la principale, qui sert de support, représente précisément une femme tenant un miroir et arrangeant sa coiffure.

On a beaucoup glosé sur l'objet que l'on présente dans la figure 433 et que l'on nomme *ciste* (*cista*, κίστη), qui n'est en définitive qu'une boîte ou corbeille cylindrique en métal avec couvercle. Dans certaines on rangeait des ustensiles sacrés et objets appartenant au culte de Cérès et de Bacchus, pour les cacher aux yeux du public dans les processions et autres cérémonies; c'était alors

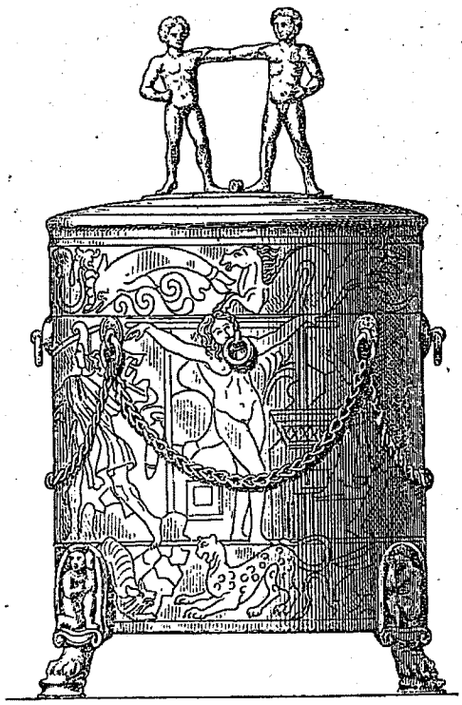


Fig. 433.

la *cista mystica*. D'autres servaient tout simplement à enfermer des objets à l'usage de la toilette.

La composition des sujets gravés sur les cistes, comme pour ceux des miroirs, est quelquefois très soignée, on les nomme *graffiti*.

Remarquer, dans le type que l'on présente (fig. 433), le sans-façon de l'ouvrier, qui a placé les anneaux, destinés à retenir les chaînes de suspension, sans se soucier de l'endroit où ils tombaient.

Les types de statuettes isolées en bronze sont excessivement

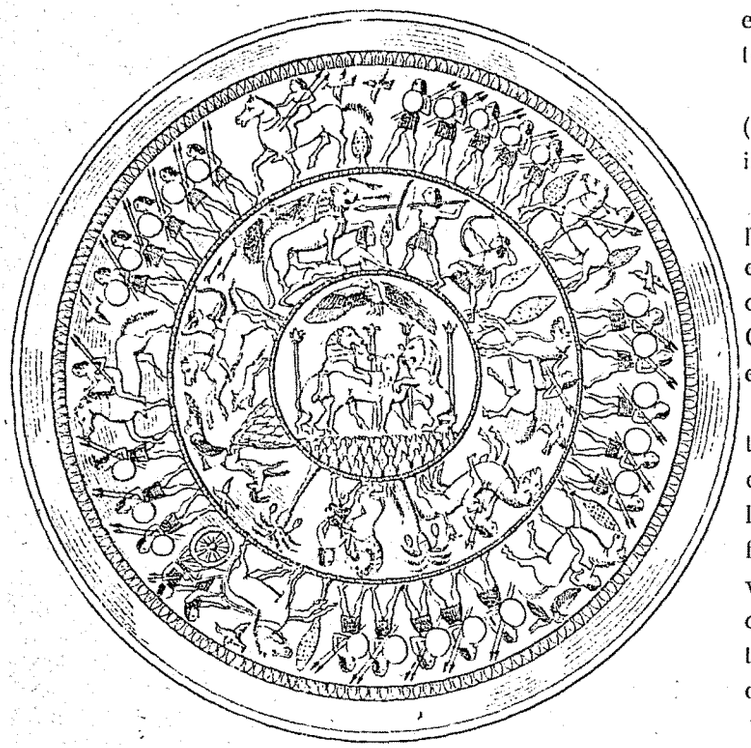


Fig. 434.

nombreux (voyez fig. 470 et 471) et remplissent nos musées; on est forcé de se restreindre sur ce point, tout en constatant qu'ils présentent presque tous la plus grande entente de cet aspect décoratif, dont on ne se préoccupe jamais assez. Tout objet doit jouer son rôle dans l'habitation : ce que nous rangeons dans des vitrines avait sa place déterminée, religieuse ou emblématique, par conséquent décorative, dans l'intérieur antique. Il ne faut jamais l'oublier, c'est une grande leçon.

De l'examen des différents types que l'on vient de présenter, il résulte que les anciens étaient excessivement habiles dans l'art de travailler le métal en creux et en relief par la fonte, par le repoussé, par l'estampage, par la ciselure et par la gravure; il aurait même été plus convenable d'en parler au livre précédent, qui traite particulièrement de la Grèce. Cependant, il est si difficile de distinguer, dans les époques plus rapprochées, entre les objets fabriqués en Grèce et ceux d'artistes grecs établis en Italie, que l'on a cru simplifier en partageant et en plaçant les vases à la Grèce et les métaux à l'Italie.

Comme spécimens des objets que portaient partout les vaisseaux des Phéniciens, ces grands exportateurs pour tous les pays, et où se combinent des éléments empruntés à la fois à l'Égypte et à l'Assyrie, on donne un *plat d'argent* trouvé dans un tombeau, à Cœré (Étrurie); la bande extérieure (fig. 434) représente un défilé de chars, de cavaliers et de fantassins; celle intermédiaire est une chasse au *lion*, avec diverses péripéties; au centre, un taureau assailli par deux *lions*.

La figure 435 représente une *coupe* trouvée à Préneste (Palestrina), pastiche évident de l'art égyptien sur lequel il est inutile d'insister.

C'était une passion véritable que les anciens avaient pour les pièces d'orfèvrerie : les Grecs, sans doute, en avaient donné l'exemple, témoin le trésor de Mycènes, trouvé par M. Schliemann, et offert par lui à la Grèce, où se trouvait la *coupe* de la figure 436, qui est en or.

Toutes les maisons riches possédèrent des pièces de tous genres; le festin de Trimalchion de Pétrone peut en donner l'idée. On est allé même jusqu'à penser que les personnages riches avaient chez eux un atelier. Les fonctionnaires et les militaires emportaient avec eux leur vaisselle précieuse, et ce sont ces circonstances qui nous ont peut-être valu des trouvailles magnifiques, comme les trésors d'Hildesheim, en Hanovre (1868), et de Bernay, dans l'Eure (1830).

Les types 437, 438, 439 sont des *tasses* provenant d'*Hildesheim* et présentant un emploi très heureux, comme décor, de la *feuille de vigne*, de celle de *laurier* et de celle de *lierre*. C'est un véritable chef-d'œuvre que la *coupe* (fig. 440), aussi d'*Hildesheim*, qui, selon quelques connaisseurs, daterait du dernier siècle de la République : son fond est rempli par une figure de très haut relief représentant Minerve assise, la main ap-



Fig. 435.

puyée sur le manche de la charrue. Le *cratère* 441 vient de Bernay et figure dans les collections de la Bibliothèque nationale.

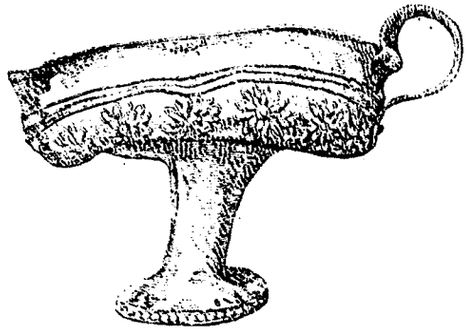


Fig. 436.



Fig. 437.

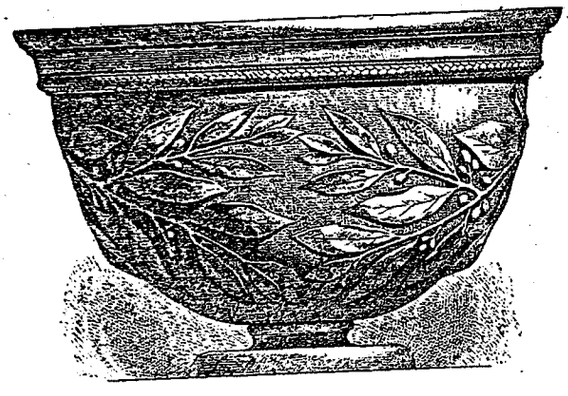


Fig. 438.

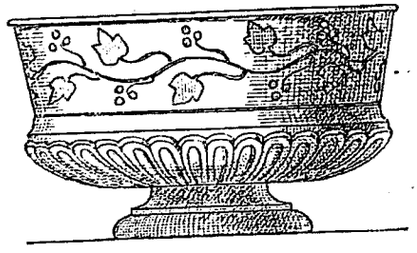


Fig. 439.

Dans les bijoux les plus anciens, tels que ceux des figures 442, 443, 444, provenant de Mycènes, les artistes se sont servis de *spirales conjuguées* en sens inverse, ou en sens opposé, usitées déjà par les Égyp-



Fig. 440.

tiens dans leur ornementation (fig. 19 et 21), et qu'on rencontre dans l'architecture grecque la plus reculée (fig. 140 et 234). Ce motif est, du reste, un de ceux que les peuples primitifs emploient des premiers par une

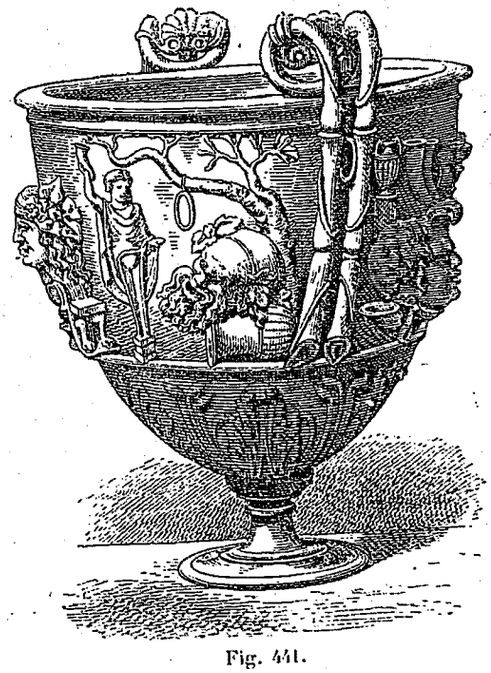


Fig. 441.

sorte d'intuition. Des découvertes assez abondantes de bijoux ont été faites à Rhodes; le *bijou* 445, qui est au Louvre, en provient; il pourrait être de fabrication phénicienne.



Fig. 442.

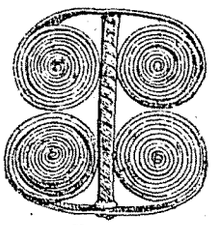


Fig. 443.

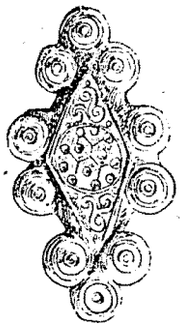


Fig. 444.

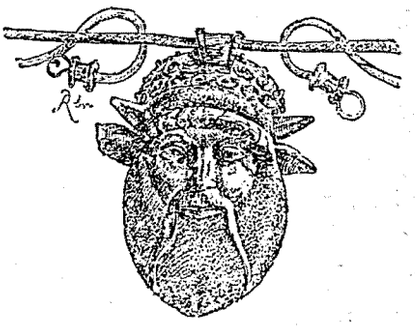


Fig. 446.

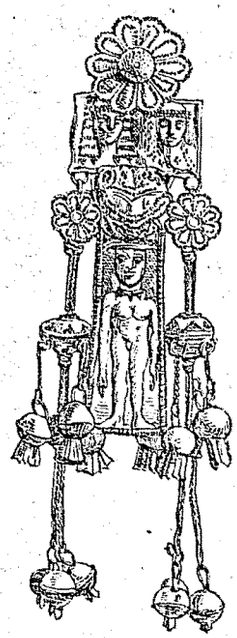


Fig. 445.



Fig. 447.



Fig. 448.



Fig. 449.



Fig. 450.



Fig. 451.

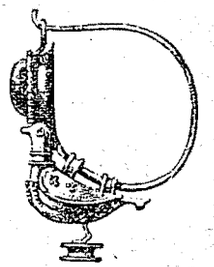


Fig. 452.

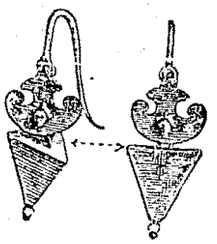


Fig. 453. Fig. 454.



Fig. 455.

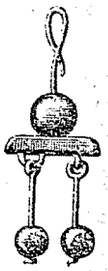


Fig. 456.



Fig. 457.

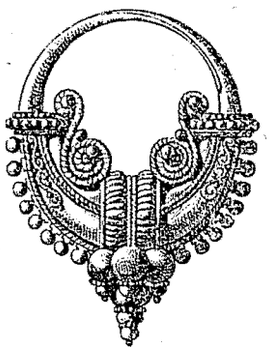


Fig. 459.

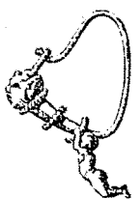


Fig. 458.

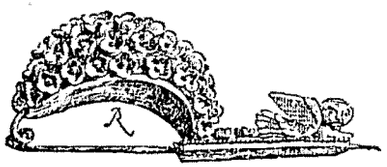


Fig. 460.

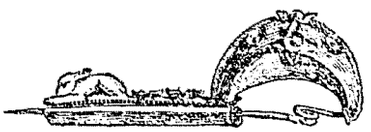


Fig. 461.



Fig. 466.

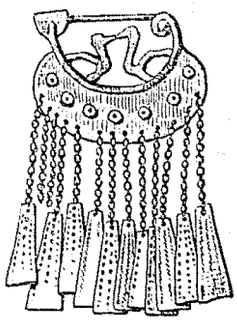


Fig. 467.

On ne saurait multiplier outre mesure les types de la fécondité des anciens dans ce genre de fabrication, tant la variété des motifs y est infinie; ils se font un jeu d'y employer les éléments les plus divers, sans faire disparaître la forme générale; les détails accentuent les lignes au lieu de les contrarier, et des oppositions de saillies y font briller la lumière. Au point de vue des procédés techniques, ils n'ont pas été non moins habiles; leurs soudures sont exécutées avec une grande adresse, surtout dans les granulations qui courent en cordonnet dans un grand nombre de bijoux (fig. 446), et dans les *filigranes* (fig. 459 et 462, cette dernière figure est au double de l'exécution). Le filigrane (1) s'est maintenu jusqu'à nos jours dans les pays

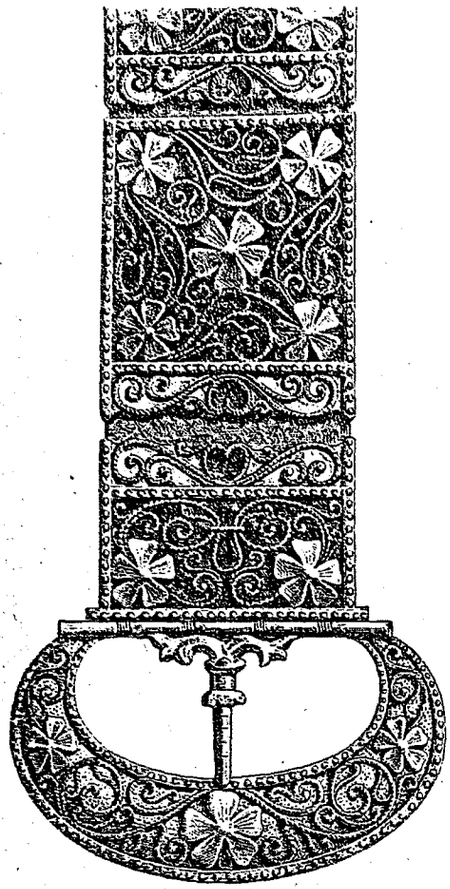


Fig. 462.



Fig. 463.

d'Orient et en Italie. Les figures 447 à 459 sont des types de *boucles d'oreilles* en or, la plupart provenant d'un don du duc de Luynes et déposés à la Bibliothèque nationale. Figures 460 et 461 : *épingles* ou *fibules*. Figures 463 et 464 : *colliers* au Louvre. Figure 465 : *bracelet* provenant de Pompéi. Figures 466, 467 (voir page 133) et 468 : *bijoux gaulois*.

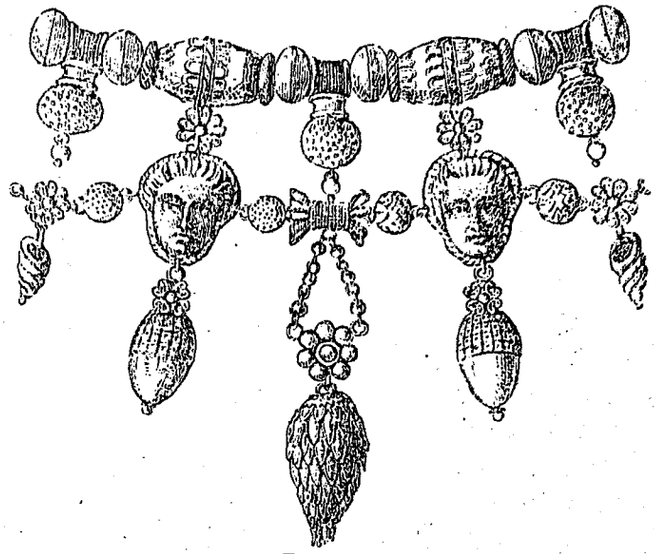


Fig. 464.

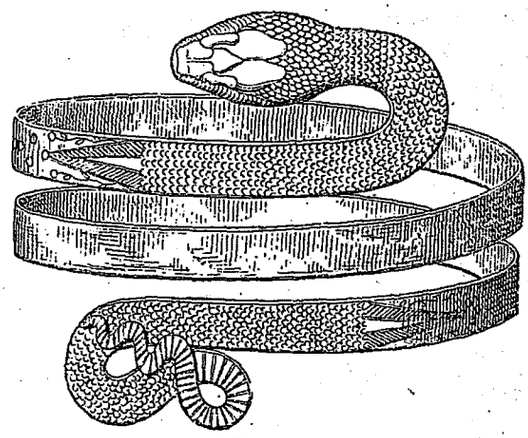


Fig. 465.

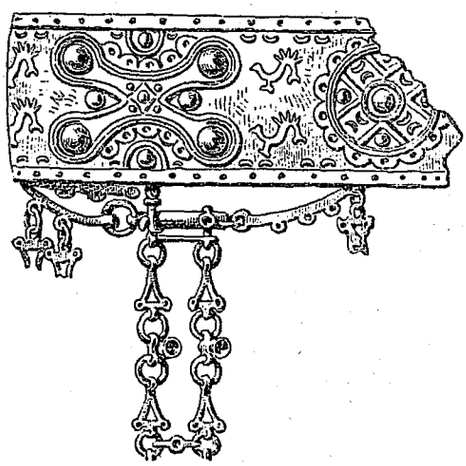


Fig. 468.

(1) *Filigrane;* fils de métal unis ou granulés, courbés ou tordus en volutes ou en spirale et soudés à jour sur un fond.

III. — CARACTERISTIQUES

Un peuple de guerriers, occupé à conquérir le monde, ne possède pas d'art en propre et ne peut qu'en développer un; lorsque, plus tard, il renonce à sa liberté, et que le régime impérial s'établit à l'aide des soldats, les Césars songent plutôt à les flatter, pour mieux exercer leur pouvoir absolu, qu'à s'occuper de beaux-arts. Mais les soldats deviennent maîtres à leur tour, et, avec les désordres qui sont la conséquence de cet état politique, la majesté du nom romain diminue jusqu'à ce qu'un intérêt dynastique fasse partager l'empire et transporter le siège d'une partie importante en Orient. Donc, l'art est entré dans l'empire romain et est resté entre les mains des Grecs qui, après avoir rempli le monde de leurs monuments, retourneront en Asie au moment où

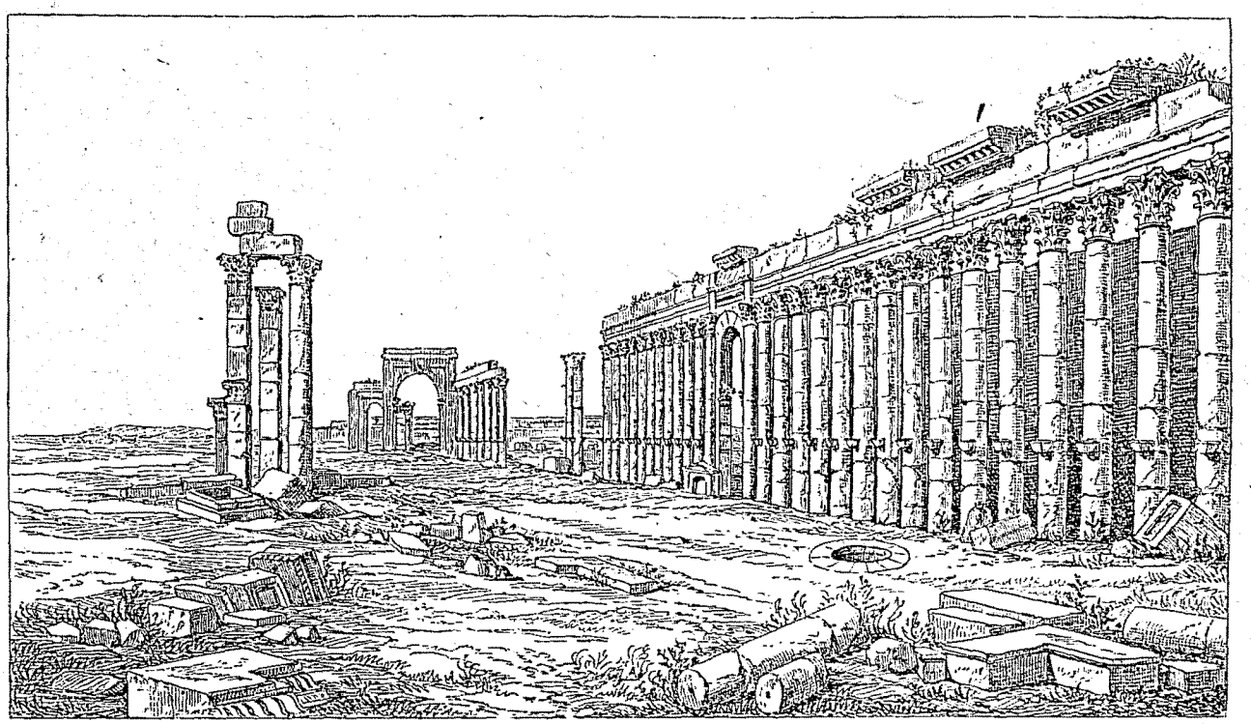


Fig. 469.

l'Europe deviendra la proie des envahisseurs barbares. Leurs architectes n'ont ni corrompu ni abâtardi les types grecs, ceux de leurs ancêtres; il n'y a pas à déplorer les soi-disant oblitérations que l'on fit subir au dorique et à l'ionique. Au contraire, les ordonnances du Parthénon et de l'Erechthéion ne pouvant plus correspondre aux magnificences impériales, ces artistes habiles créèrent ce *corinthien* romain qui est la caractéristique la plus grandiose que l'on puisse imaginer pour une époque et dont on retrouve encore les gigantesques colonnades, perdues même dans les déserts de l'Asie et de l'Afrique où furent tant de riches cités!

Cet art a été ce qu'il devait être, dans l'Occident et dans l'Orient, avec sa grandeur et avec sa magnificence; comment se le figurer avec une autre allure lorsqu'il s'agissait, comme à Palmyre, de border d'un portique majestueux *une rue de 1,200 mètres de longueur* (fig. 469)? Qu'on se représente l'effet de ces 1,500 colonnes corinthiennes, de 18 mètres de hauteur, avec un buste appendu à chaque fût, et aboutissant à deux arcs de triomphe! Palmyre, construite sous Adrien (117-138), a été détruite par Aurélien, en 273, et ne s'est jamais relevée.

Dans un autre ordre d'idées, saurait-on combiner d'autres structures que celles du théâtre de Marcellus, du Colisée ou des Thermes de Caracalla, à Rome (fig. 324 à 331)?

Est-ce que les formes helléniques, conçues pour des édifices de petites dimensions, pouvaient s'adapter telles quelles à ces gigantesques monuments? Non; les conceptions grecques, dont on a pu étudier la grâce et la pureté, et qui ont donné sans doute l'exemple le plus vivifiant pour l'art de la simplicité dans une recherche exquise, répondaient à des besoins, à des mœurs et à des goûts particuliers. On ne saurait donc présenter, sans injustice, à ceux qui cherchent à bien étudier l'esprit des grandes conceptions décoratives, ce principe esthétique faux, que les monuments romains sont extravagants et renferment des combinaisons disparates par rapport à celles de l'époque grecque. Ces deux périodes d'art ne doivent être ni opposées, ni comparées; autrement ce serait faire de l'archéologie abstraite, par conséquent inutile.

Le *dorique* romain (fig. 327) diffère du grec, surtout dans le chapiteau, son abaque reçoit une moulure, et le fût, sans cannelures, est terminé par un astragale; il comporte ou non une base. L'*ionique* (fig. 326) est une simplification du grec; la courbe gracieuse que l'on a signalée dans le chapiteau disparaît; il n'y a pas d'astragale. La base est simple, les cannelures, dépendent des circonstances; il n'y en a pas au théâtre de Marcellus, les colonnes étant en assises; on conçoit que la plupart des fûts des édifices considérables se trouvant en marbre de couleur, il ne pouvait être question de les canneler.

Chaque type constate une adaptation savamment ingénieuse du génie grec à l'ornementation des édifices et aux objets de la civilisation romaine. Il y a plus : on a pu reprocher, dans une certaine limite, aux ornements grecs d'être comme appliqués sur la forme, et ne lui fournissant que plus ou moins de richesse; une nouvelle évolution s'accomplit, et la décoration prend corps avec la structure; on peut le constater dans les types 348 à 368; les différents détails sont comme construits, non plus avec des blocs décorés sur leur surface, mais avec des membres composés de balustres, de griffes, de masques, de coupes, de piédestaux, de chimères, de sphinx, de têtes d'animaux, de guirlandes, qui se combinent les uns avec les autres et que viennent enrichir des frises, des appliques et des bas-reliefs. C'est dans cette période que sont créés la plupart des emblèmes caractéristiques, dont on se sert encore, faute d'avoir pu trouver mieux; et l'on verra plus loin la même Italie, au xve siècle, employer, même jusqu'à l'abus, des éléments identiques, en même temps qu'elle recherchait et assemblait avec opiniâtreté les manuscrits des anciens, leurs médailles et leurs statues englouties dans la marche des barbares! On épuisera plus tard ces éléments, on les transformera jusqu'à les défigurer; puis, tout à coup, la découverte d'Herculanum et de Pompéi leur donnera un second renouvellement. Il se sera produit, entre la première et la seconde évolution, celles que l'on étudiera dans les deux Livres qui vont suivre, sous l'influence du christianisme, des innovations et des formes nouvelles constituant un art différent d'expression; toutefois, il faut savoir le constater, les types que l'on a vus dans les Livres III et IV n'en sont réellement qu'un et ne sont pas oubliés, quand même malgré les nuances que l'on va signaler.



Fig. 470.

Le *dorique* et l'*ionique* grecs se sont transformés, mais ils ont bien vite été absorbés par le *corinthien*. Les exigences de structure ont fait employer la voûte et l'arcade (fig. 321 à 324, 328 et 331), lesquelles feront leur chemin au point d'annihiler plus tard l'ordonnance de colonne surmontée d'un entablement. Les *rais de cœur* et l'*ove* deviennent moins élancés que dans le grec (fig. 291 et 292); le *rinceau* prend une autre allure (fig. 295); la *feuille d'acanthe*, dont on a vu déjà des emplois multiples (fig. 286 à 289, 295), fournit le thème le plus commode pour ajuster tous les objets (fig. 348, 352, 418, etc.); la *palmette* s'alourdit un peu et ses divisions se terminent plus volontiers en pointe recourbée.

Que dire d'un genre d'ordonnance que l'on a nommé le *toscan?* Malgré les recherches des archéologues, malgré Vitruve et malgré Vignole, son type exact nous échappe dans l'antiquité, et il faut, pour le rencontrer,

aller jusqu'à l'époque moderne, comme, par exemple, dans le rez-de-chaussée du palais du Luxembourg, à Paris! Du reste, supprimez les triglyphes du dorique romain, et vous obtiendrez à très peu près ce toscan.

On croit inutile de s'étendre beaucoup sur les caractéristiques de la statuaire de la période romaine. Elle se partage en trois types : 1° les ouvrages apportés de Grèce, ou ce qu'on nomme des répliques; 2° les ouvrages exécutés par des artistes grecs en Italie et conservant le caractère grec, même souvent archaïque (les deux figures 470 et 471 rentrent dans ces genres; la première est une *Artémis* provenant d'Herculanum, la seconde est l'*Athénée* du musée de Turin); 3° les ouvrages absolument romains (fig. 372, 374 à 378). On ne saurait refuser une certaine originalité à ces dernières œuvres; seulement les artistes, peu préoccupés d'idéal, ont plutôt cherché à rendre la réalité avec vérité et avec force; c'est en cela que consiste la caractéristique des nombreux bustes et des statues historiques qui peuplent les musées. Certaines sont des chefs-d'œuvre (fig. 374); les médiocres conservent de l'allure et une certaine physionomie; puis elles tombent dans l'imbécillité. Toutes ces figures expriment généralement les symptômes d'une constitution physique déprimée par la mollesse qui est bien évidente par l'expression du nez et de la bouche.

Les conditions politiques et la tournure de l'esprit public ont porté aussi les Romains à faire une grande part à la représentation des faits historiques contemporains; c'est sur les arcs de triomphe et sur leurs colonnes monumentales (fig. 378) qu'ils ont fait retracer par leurs sculpteurs leurs épopées guerrières, leurs sièges, leurs combats, leurs triomphes et les types des nations vaincues, lesquels y sont plus scrupuleusement reproduits qu'artistement conçus.

Sarcophages, mausolées de toutes formes, fontaines, candélabres, autels, sont couverts de bas-reliefs : nul peuple n'a plus taillé de marbre.

Du reste, ainsi qu'on le développera en détail aux caractéristiques du Livre IX, il est facile de constater qu'au renouvellement de l'art en Italie, aux xve et xvie siècles, les artistes de ce pays puisèrent à pleines mains (comme on l'a déjà dit pages 104, 106 et 136) non-seulement pour leurs *grottesques*, mais encore pour la plupart de leurs thèmes ornementaux, dans les marbres antiques. C'est pourquoi on a cru reporter l'étude analytique comparée du rinceau romain avec ceux du renouvellement au Livre consacré à cette période. Il était excessivement intéressant de rechercher alors les points de départ de cette ornementation si touffue et si savante. Il est facile de critiquer certaines surcharges d'ornements qui caractérisent quelques monuments de la basse époque de la domination romaine, laquelle recouvre toutes les surfaces sans laisser de repos : ce n'est pas cependant un motif sérieux pour négliger la valeur intrinsèque de certains arrangements.

Quant à la peinture, il faut rester sur celle appliquée sur les parois des monuments et des maisons, dont on a déjà fait ressortir (pages 106 et 107) le caractère. Pétrone



Fig. 471.

semble expliquer qu'il a vu des tableaux (*tabulæ*) de la main de Zeuxis, qui résistaient à l'injure du temps, des ébauches de Protogène qui le disputaient de vérité à la nature elle-même, et qu'il se prosterna devant des grisailles d'Apelle, genre de peinture, dit-il, que les Grecs nommaient monochromes; il ne parle pas de tableaux contemporains, Pline l'Ancien non plus.

IV. — COMPOSITION

Quoique les types de cette période aient, comme il a été dit, servi de point de départ au renouvellement de l'art en Italie au xve siècle et, plus tard, en Europe à la fin du xviiie siècle, on conseille de ne pas faire exécuter à des élèves des compositions basées sur le style italo-grec, à part les bijoux. Ces débutants tomberaient très vite, précisément, dans les oblitérations qui se sont produites après les périodes de renouvellement dont il est question, et produiraient, sans s'en douter, des compositions déprimées dans le genre de celles dites de Louis XVI, malgré tous les conseils du professeur. Du style grec, en général, du style étrusque ou romain pour la bijouterie, oui.

Ce n'est pas une raison pour ne pas faire étudier, par des croquis et par des dessins, les types que l'on vient de passer en revue. Si le professeur veut bien se donner la peine de donner des explications orales (que les élèves noteront sur un carnet, en les accompagnant de croquis des types présentés) il lui sera facile de développer les principes suivants :

La composition générale est simple, bien ordonnée, comportant des divisions précises et ses détails suffisants pour fournir l'échelle. C'est à ces ordonnances superposées que le Colisée de Rome, de même que les autres amphithéâtres, doivent l'impression grandiose, sinon écrasante qu'ils produisent; puis chacune d'elles inscrit sur la ceinture de l'édifice le nombre d'étages de gradins. Le temple paraît grand par rapport aux portiques du péribole qui l'entoure.

Il y a toujours un motif principal ou central, auquel les accessoires sont subordonnés, soit par leur nature, soit par leurs détails; les *candélabres* 348 et 352 peuvent fournir l'exemple de l'inobservation de ce principe, tandis que les bronzes 406, 408, 410 et 431, et la *coupe* 440 sont des modèles de l'excellent équilibre entre les parties principales, et d'un motif dominant.

L'ornementation ne coupe jamais la ligne ou ne se superpose pas à une autre ornementation, comme on le verra plus tard au xviiie siècle; elle est généralement disposée par zones et par étages bien définis; des parties lisses sont opposées à des parties plus richement décorées pour les faire valoir. Les détails sont toujours parfaitement à l'échelle les uns avec les autres dans un même objet, et variés, s'il y a lieu, dans une même masse (fig. 472 à 475). S'il s'agit d'objets de matières différentes, les ornements présentent une contexture parfaitement en rapport avec elle à un tel point, qu'il n'est même pas nécessaire de le savoir. C'est ainsi qu'on a été conduit à dire que les ornements des poteries d'Arezzo n'étaient



Fig. 472.



Fig. 473.

que des surmoulages de pièces d'orfèvrerie; c'est ainsi que les candélabres en marbre sont massifs, tandis que ceux en bronze sont d'une sveltesse plutôt exagérée (fig. 476 à 478).



Fig. 474.



Fig. 475.

Les bijoux, dont on s'est plu à fournir les types les plus nombreux, ont continué les traditions des Égyptiens et sont restés, avec eux, les modèles sans cesse consultés pour ce genre. Les boucles d'oreilles se déduisent toujours du même principe, l'attache et le motif : l'attache sera une rosace (fig. 445, 447 et 448), une corne (fig. 449 et 458) ou un cercle (fig. 457), auxquels seront appendus une figurine (fig. 450 et 458), une corbeille (fig. 455), un animal (fig. 447 et 452) ou une pendeloque (fig. 448 et 457). Dans les colliers, il y a toujours des oppositions de globules gros et petits, une ligne générale dessinant le cou (fig. 463 et 464), ou des pendeloques d'un volume accentué (fig. 463). Aussi, c'est sur ces types et sur les bronzes que l'on devra proposer et faire exécuter des compositions.

L'ornementation des objets se caractérise en ce sens, qu'elle n'est pas seulement un enrichissement d'une forme que l'on peut enlever au besoin; elle fait corps avec la

structure et en dérive; la décoration se construit comme de l'architecture, avec des membres dont la fonction est toujours rationnelle. C'est, du reste, ce qui constitue une des plus grandes difficultés de l'enseignement de l'art décoratif; l'élève ne doit pas seulement savoir dessiner un seul genre de formes, il faut qu'il soit familier avec toutes les expressions des arts plastiques : figures, animaux, plantes, ornements et architecture, pour les combiner, pour créer la structure même de l'objet imposée par sa destination, et la revêtir d'un aspect artistique et agréable. Remplir une surface ou un panneau avec des ornements, ce n'est pas suffisant. C'est à cette difficulté que l'auteur s'est heurté dans sa carrière; dans une grande école, le professeur d'art décoratif n'est qu'un rouage de l'ensemble, et si les élèves qu'on lui envoie et qu'il doit former ne sont pas suffisamment préparés, il lui est impossible de donner, d'une manière réellement fructueuse, l'enseignement dont la responsabilité lui incombe.

On croit devoir fournir ici quelques conseils sur une grave question à l'égard de laquelle les professeurs et les élèves se trouvent toujours dans un embarras extrême. En admettant que les élèves ont été formés, dans une certaine mesure, par les écoles à créer des compositions décoratives sérieuses, il vient nécessairement un instant fatal où la nécessité impérieuse de se faire une position les oblige à quitter l'école.

Il faut les avertir en toute sincérité de se garder d'un entraînement qui les conduirait à négliger la spécialité de leurs études antérieures pour ne plus se livrer qu'à ce que l'on nomme l'art pur; l'avenir certain est par l'art industriel et décoratif. Pour cela, il est vrai, il faut du travail et surtout le courage de ne pas craindre de s'humilier en des ouvrages qui paraissent d'un ordre secondaire.

Que le professeur ne manque donc pas de préparer de loin l'esprit des jeunes gens à cette solution fatale; cela lui sera facile s'il a le soin de faire observer que la plupart des artistes du Moyen âge, quoique inconnus, ont produit des œuvres de toutes sortes qui font encore notre admiration; que ceux des XVe et XVIe siècles ont débuté pour la plupart dans des ateliers d'orfèvres; qu'ils ont peint, montés sur des échafaudages, des ornements à la fresque, et qu'ils ont aidé leurs maîtres dans les travaux les plus humbles. Ce n'est pas à l'école que l'on peut acquérir cette expérience pratique et cette maturité que l'on n'obtient qu'avec de la patience et du temps.

Isolés dans leurs ateliers, livrés à eux-mêmes ou entourés de conseils contradictoires, sinon jaloux, les jeunes artistes, au lieu de produire l'œuvre de leur rêve qui devra les faire sortir de la foule, finissent par se décourager, par s'aigrir et par perdre les qualités qu'on leur avait reconnues dans le cours de leurs études.

C'est précisément dans l'exécution immédiate d'œuvres d'art industriel et décoratif qu'ils pourront d'abord trouver quelques ressources modestes qui les défraieront provisoirement, puis reconnaître leur voie véritable dans l'art d'après les sages conseils des maîtres qui les occupent. L'art décoratif y gagnerait et les arts de l'architecture, de la statuaire et de la peinture n'y perdraient rien.

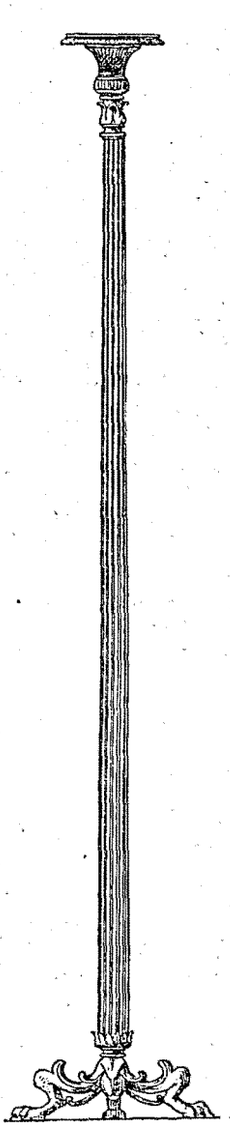


Fig. 476.

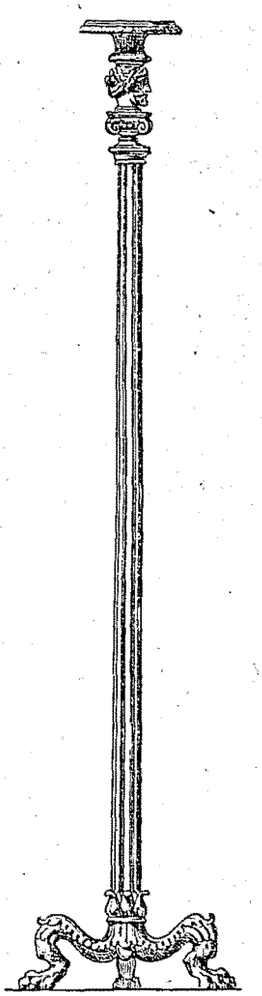


Fig. 477.

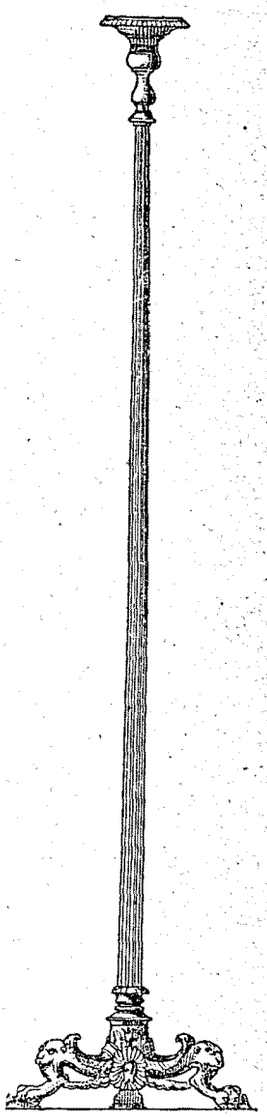


Fig. 478.

A consulter.: *La Vie privée des Anciens*, René Ménard et Claude Sauvageot. 4 volumes.

Entretiens sur l'Architecture, Viollet-le-Duc. 2 volumes de texte et un atlas.

Histoire critique des origines et de la formation des Ordres grecs, Charles Chipiez. 1 volume.

Édifices de Rome moderne, Paul Letarouilly. 3 volumes in-folio de planches et un volume in-4° de texte.

Dictionnaire de l'Architecture française du XIe *au* XVIe *siècle*, Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques, Anthony Rich, traduit de l'anglais par Cheruel. 1 volume.

Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, Ch. Daremberg et Ed. Saglio. Paris. Fascicules parus.

MOYEN AGE

LIVRE CINQUIÈME

DU IVE AU XIE SIÈCLE

INFLUENCE BYZANTINE

I. — HISTOIRE

EMPIRE D'ORIENT

Constantin fonde Constantinople (326). Théodose (379-395). Arcadius (395 à 408). Justinien (527-565). Léon l'Isaurien; querelle des Iconoclastes (726-754. 813-842). Dynastie macédonienne (867-1057). Schisme grec (1059). Prise de Constantinople par les croisés (1203), par Mahomet II (1453).

ITALIE

Chute de l'Empire d'Occident. Royaume des Hérules (476). Royaume des Ostrogoths, Théodoric, Athalaric (493-534). Justinien reprend une partie de l'Italie; Ravenne capitale (554). Royaume des Lombards; Pépin le Bref établit, en 756, la puissance temporelle des papes. Charlemagne (768-814). Anarchie. Othon le Grand rétablit l'empire d'Occident, moins la France, l'Espagne, l'Angleterre et la Scandinavie (962).

Indépendance de Venise en 697 ou 709, de Gênes en 888; Pise adopte le gouvernement de cette dernière ville.

FRANCE

Les Visigoths en Gaule et en Espagne (466-531). Childéric Ier (456-481). Clovis (481-511). Dagobert (628-638). Pépin le Bref (752-768). Charlemagne (768-814). Hugues Capet (987-996). Première croisade en 1095; prise de Jérusalem en 1099.

La période de transformation de l'art byzantin s'étend de Constantin à Justinien (IVe au VIe siècle).

L'apogée dure, en Orient, du IVe au Xe siècle.

La décadence s'accentue du XIe au XVe siècle.

L'art conserve des formes moins éloignées de l'antique en Occident.

II. — TYPES

L'ordre chronologique adopté dans cet ouvrage implique l'obligation d'étudier la marche de l'art en ne se raccordant pas trop étroitement aux classifications établies par les traités spéciaux; l'influence byzantine, par exemple, possède des historiens qui ont nécessairement restreint leurs recherches à ce seul genre. De plus, nul art n'est absolument le résultat d'une génération spontanée, et, si celui traité dans ce Livre V a eu sa splendeur et une influence qu'il sera facile de constater plus loin, il est, lui-même, la conséquence des transformations qui se produisirent par des commotions politiques et par l'avènement du christianisme.

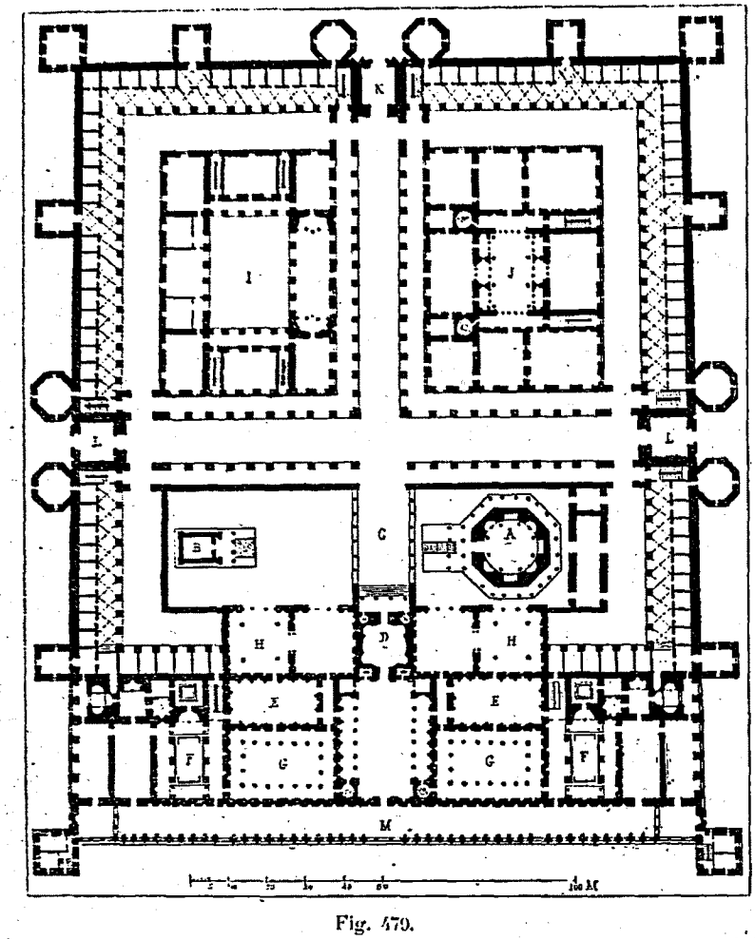


Fig. 479.

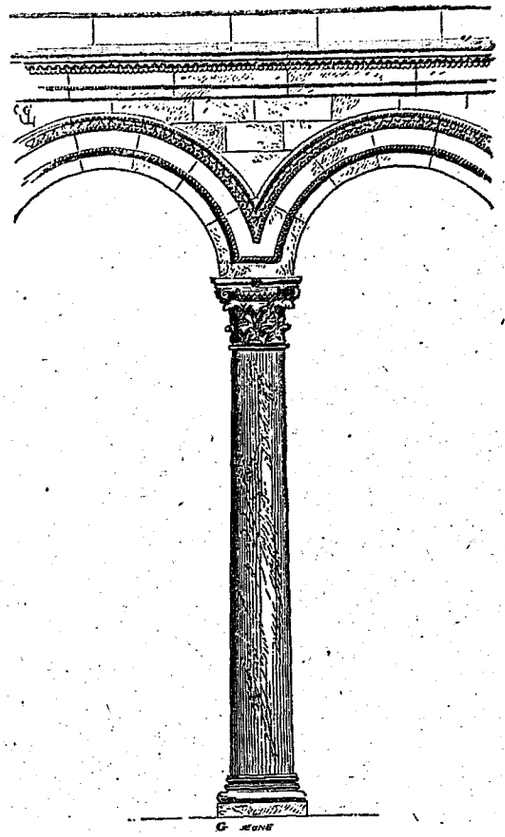


Fig. 480.

Bien avant cette heure du VIe siècle, où l'on érigera Sainte-Sophie, Dioclétien s'était retiré, après son abdication, en 305, à *Salone*, en Dalmatie (Spalato), et y avait fait construire un *palais* (fig. 479 à 481) qui constitue des dispositions différentes de ce qu'on a vu jusqu'à présent.

L'édifice a une forme rectangulaire et se divise en quatre parties séparées par de longs portiques se coupant à angles droits dans les deux axes. Ces portiques aboutissent à quatre portes : K la porte dorée, l'entrée principale, L L les portes de fer et d'airain, M la porte de mer, qui s'ouvre sur un souterrain étroit. Les prétoriens et gens de service sont en I et J; les appartements intimes en A B C D E F G H; l'enceinte est entourée de murailles flanquées de tours nombreuses carrées et octogones, Dans le péristyle C, ce qu'on nomme actuelle-

ment la place du dôme, se remarque un type nouveau : l'entablement, au lieu de s'établir directement sur des colonnes corinthiennes, se profile au-dessus d'arcades plein cintre successives dont les sommiers reposent sur les chapiteaux. Il est facile de gloser sur cette prétendue altération des ordonnances antiques : elle se défend elle-même toute seule, soit par son effet décoratif, soit par des nécessités de construction technique : l'aspect général gagne en ampleur, puisqu'un entablement ne peut masquer qu'un plafond recouvrant un portique étroit, comme dans les temples antiques, tandis qu'une galerie, comme à Spalato, de largeur suffisante pour protéger contre le soleil ou la pluie, doit avoir pour corespectif une plus grande hauteur de la portion qui surmonte les supports. Au point de vue de la construction, l'architrave n'a de raison d'être qu'autant qu'elle est d'un seul bloc portant d'une colonne à une autre. Or, on se trouve souvent en face de la difficulté de se les procurer ainsi, et, alors même qu'on se les serait procurées, il est toujours à craindre qu'une surcharge quelconque ne vienne à les rompre. La figure 480 représente la disposition d'*arcades plein cintre* reposant directement sur une colonne corinthienne.

Parmi les débris les plus importants de ce palais est le bâtiment marqué A, *temple* dont on a fait la cathédrale. Il présente la forme d'un octogone, qui donne une rotonde à l'intérieur, laquelle est décorée de deux ordonnances de colonnes superposées (fig. 481). De petites dimensions, 15 mètres environ de diamètre, ce sanctuaire n'est plus celui du paganisme ; on se demande où Dioclétien, le persécuteur des chrétiens, plaçait la statue de son dieu et l'autel des sacrifices, et si, inconsciemment, il ne créait pas une disposition si souvent employée plus tard pour le culte catholique. Déjà, à Balbek (fig. 482), Aurélien avait fait exécuter un petit *temple octogone*, qui semblerait avoir été conçu par un artiste du temps de Louis XIII, en France, tant ses formes sont maniérées dans l'esprit de cette époque. S'il y a beaucoup à critiquer sur ces ordonnances de colonnes qui ne portent rien, d'un autre côté la construction de la coupole est intéressante en ce sens qu'elle contient, par les arcs de décharge qu'on y remarque, les germes de la structure d'édifices que l'on étudiera plus loin.

Cependant l'heure où la société antique s'affaisse entre les mains des Césars est aussi celle où une religion nouvelle grandit dans la proscription.

Pendant les intervalles des persécutions, les chrétiens ont, à ce qu'il paraît, élevé des églises à la surface du sol ; mais elles ont disparu. L'art primitif des proscrits a déjà été étudié dans les catacombes.

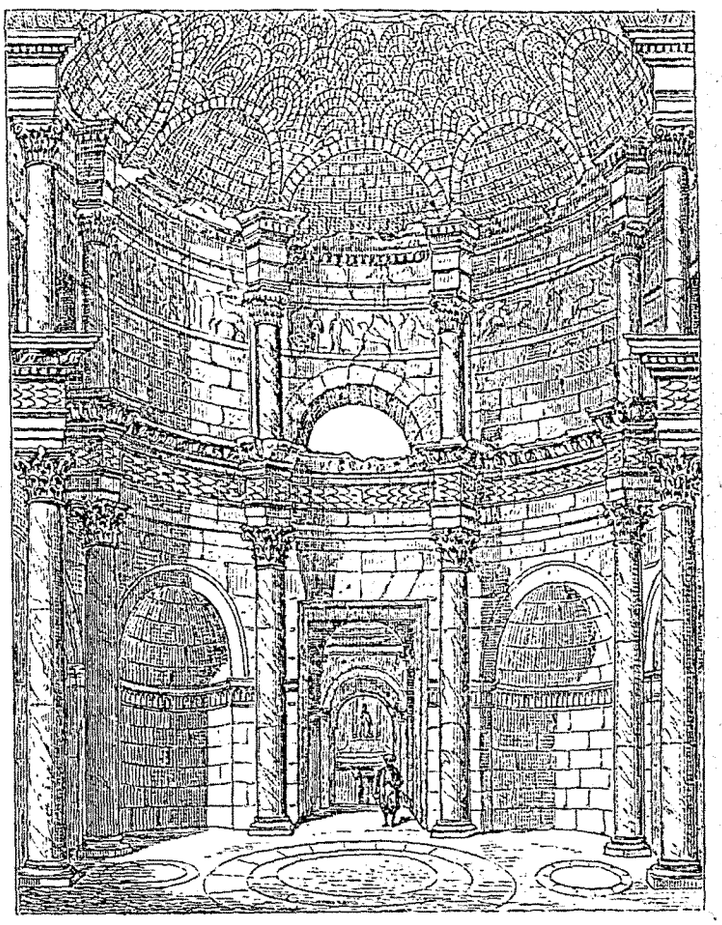


Fig. 481.

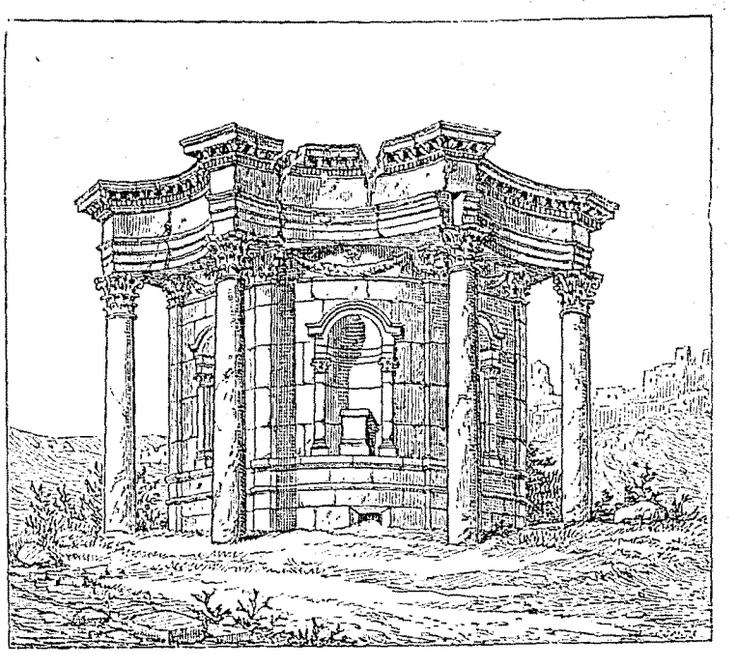


Fig. 482.

Après dix sanglantes persécutions, Constantin donne, en 313, à Milan, un édit de tolérance, tout en ménageant dans une certaine mesure le paganisme vermoulu. C'est à ce moment que l'on installe des églises et que l'on adopte pour elles les dispositions des *basiliques* qui étaient des édifices où l'on rendait la justice. Trois avenues parallèles ou nefs, dont celle du milieu plus large, aboutissaient à une construction transversale, à un *transept*, élevé de quelques degrés au-dessus de l'aire de la nef et défendu par une balustrade, place occupée par les avocats, greffiers ou jurisconsultes. En face de l'allée centrale et au delà du transept, l'édifice s'arrondissait en un hémicycle où était

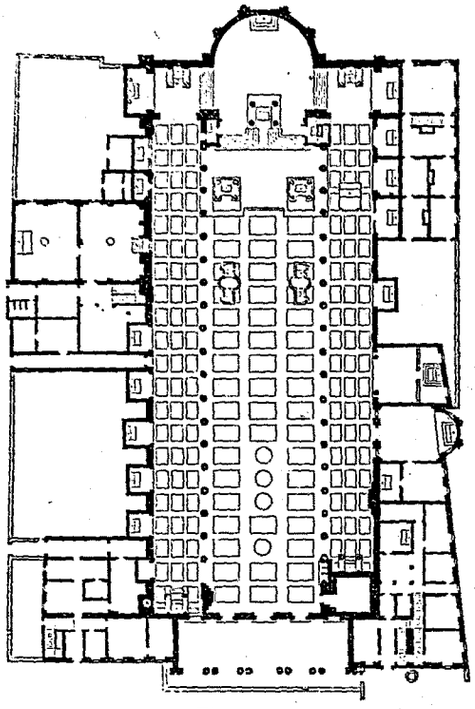


Fig. 483.

installé le siège du juge principal et de ses assesseurs. L'autel fut disposé au milieu du transept, et l'évêque s'assit, entouré de ses assistants, à la place du juge.

Ce type, modifié de siècle en siècle, laissera ses traces jusque dans les églises modernes. A ce moment on s'empare des colonnes des temples païens désertés pour établir les nefs, et, au lieu de couronner ces colonnes par des entablements, on bande des arcades de l'une à l'autre, comme on l'a vu à Salone. Ce pillage organisé des édifices romains explique pour nous ces rangées de colonnes et de chapiteaux de toutes sortes d'ordonnances : ioniques ou corinthiennes, en marbres divers et en pierre, cannelées ou non, dans les édifices des premiers siècles.

La basilique de *Sainte-Marie-Majeure* (fig. 483), à Rome, fondée en 352 par le pape Libérius Ier, et consacrée à la sainte Vierge, affecte ces dispositions; ses trois nefs sont divisées par trente-six colonnes ioniques antiques; il y a deux ambons (1) aux deux tiers de la grande nef; enfin, sous l'arc triomphal, décoré de mosaïques du Ve siècle, l'autel de la confession, auquel on arrive par deux perrons.

Pour la disposition intérieure on signale l'église de

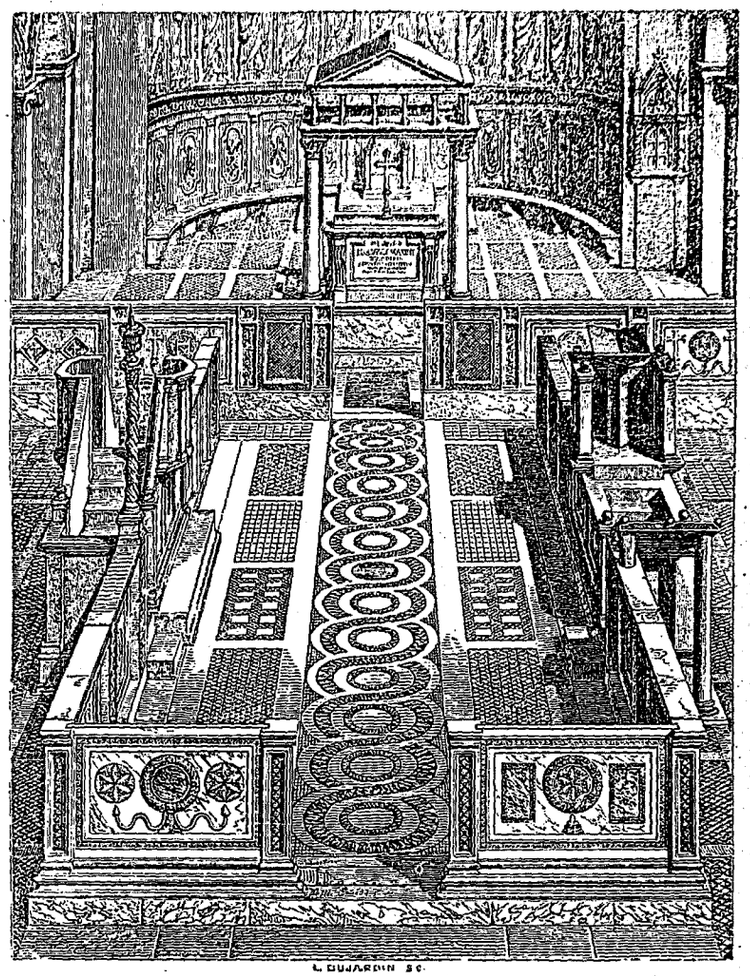


Fig. 484.

Saint-Clément, aussi à Rome (fig. 484) : le chœur des chantres, fermé avec deux ambons, l'un pour l'épître et l'autre pour l'évangile; au fond, l'autel surmonté d'un baldaquin (*ciborium*); par derrière, dans une abside (2) le siège épiscopal accompagné de bancs pour les assistants. Des fouilles faites en 1858 ont fait découvrir la basilique de Constantin, au-dessous de l'église ac

(1) *Ambon*, chaire des basiliques chrétiennes, dépourvue de l'appendice supérieur en forme de dais, que l'on nomme *abat-voix*.

(2) *Abside* (absis ou apsis), extrémité, généralement arrondie d'une église derrière l'autel.

tuelle; en conséquence, les aménagements que l'on vient de signaler, enlevés de l'édifice primitif, auraient été remis en place dans l'église supérieure lors de la superposition d'un nouvel édifice. Les *mosaïques* qui décorent les stylobates, les ambons et la colonne supportant le cierge pascal, sont justement réputées à cause de l'intérêt qu'elles présentent par leur ornementation de compartiments géométriques.

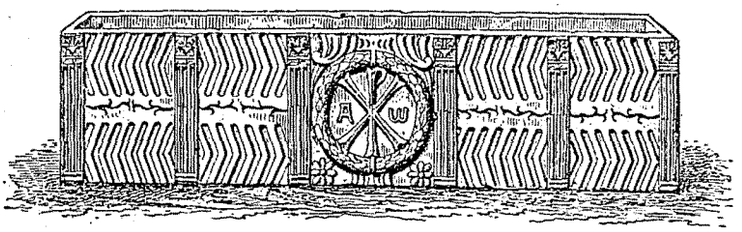


Fig. 485.

On vit dès lors aussi les sarcophages des chrétiens se charger d'attributs religieux : le monogramme du Christ, composé d'un X et d'un P enlacés, l'*alpha* et l'*oméga*, la première et la dernière lettre de l'alphabet grec, le commencement et la fin (fig. 485).

Dans la crypte qui existe au-dessous de Saint-Pierre, à Rome, on remarque encore le *sarcophage de Junius Bassus*, préfet de Rome, mort en 359. Cette sculpture (fig. 486) montre dans quel état d'affaissement l'art était descendu au IVe siècle. La partie supérieure (que l'on nomme quelquefois *registre*), séparée par des pilastres, présente les sujets suivants : le sacrifice d'Isaac, l'arrestation de saint Pierre, la loi donnée aux apôtres, le Christ emmené par les Juifs, la condamnation par Ponce-Pilate; dans le registre inférieur : Job, Adam et Ève, l'entrée du Christ à Jérusalem, Daniel dans la fosse aux lions, saint Paul conduit au supplice. De petits moutons courent sur les frontons hybrides qui couronnent les colonnes séparant les sujets de ce registre. Nul parti pris, nul ordre, aucune intention bien déterminée dans toute cette composition; on a choisi sans doute les sujets qui conviennent le mieux à l'ordonnateur. Ces *frontons*, reposant à cru sur les colonnes, se retrouvent partout jusqu'à la transformation des arts en Europe.

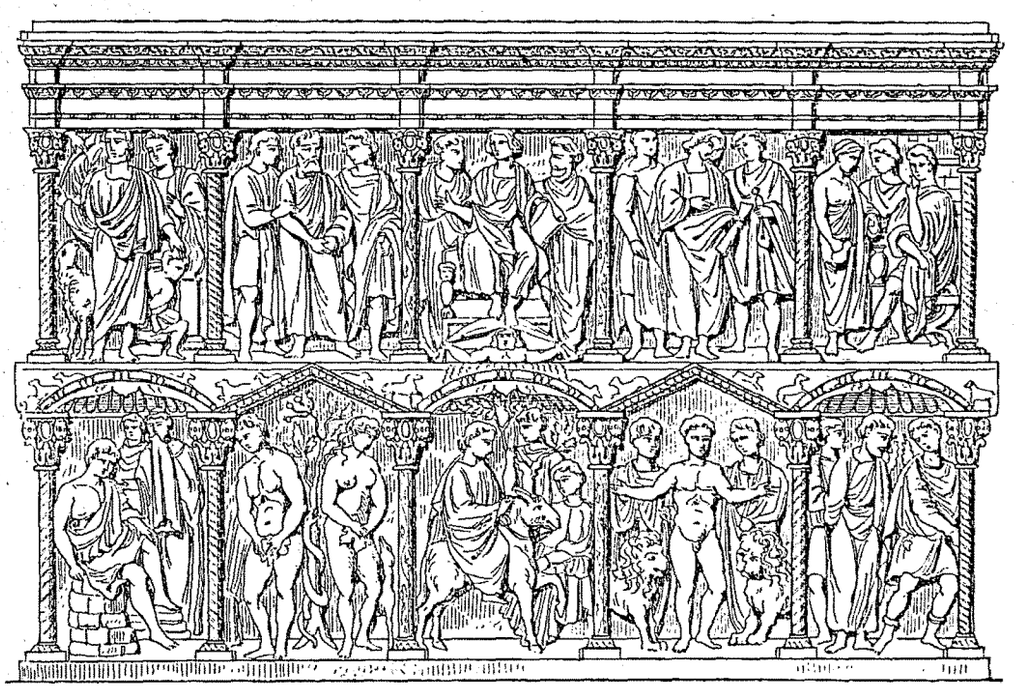


Fig. 486.

Dans l'Orient, Constantin fit élever un édifice religieux sur l'emplacement du tombeau du Christ et du Golgotha. Ces constructions, terminées en 335 et décrites par Eusèbe, furent détruites par Chosroès, roi de Perse (fig. 511), en 614. Quinze années plus tard s'élevait, par les soins de Modeste, sur ces lieux vénérés, un nouvel édifice dont Viollet-le-Duc a donné la restitution

(fig. 487 et 488). A et B, trace de l'abside constantinienne; E, tombeau de Jésus-Christ. Modeste fit circonscrire l'édifice en fermant la partie antérieure de G en H, de manière à composer une *rotonde*; I, K, L, M sont des chapelles ajoutées plus tard; O le Golgotha avec chapelle; P, petite basilique placée à côté de la piscine S, où fut trouvé le bois de la croix; R, restes de la basilique de Constantin.

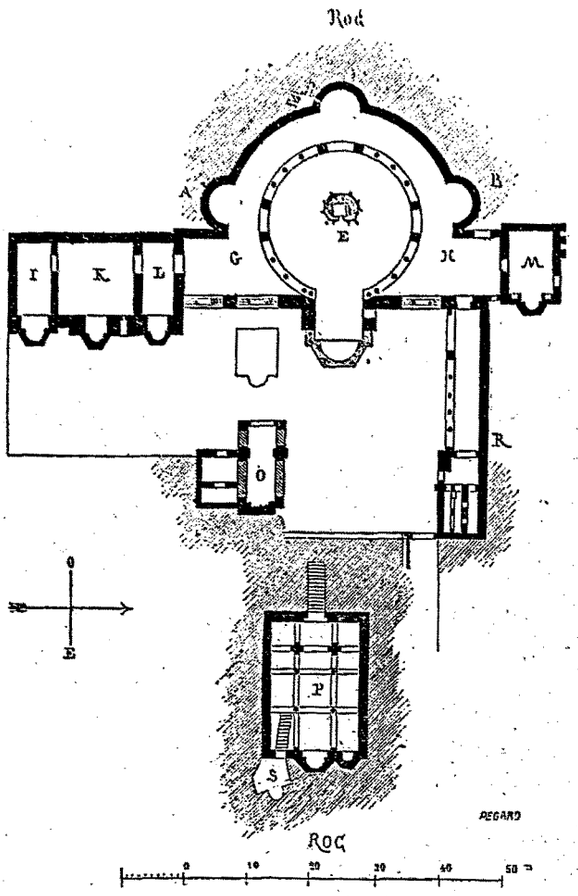


Fig. 487.

Les croisés restaurèrent ces constructions, qui avaient été de nouveau dévastées en 1010 par le kalife Hakem, et englobèrent tous ces bâtiments dans l'église élevée vers 1130. La figure 488 donne une coupe longitudinale restituée de cette *rotonde du sépulcre*. Un cône tronqué en charpente avec ciel ouvert la recouvre; on y observe un collatéral voûté à deux étages. Voilà bien une donnée ancienne de l'édifice religieux de forme arrondie, laquelle ne tardera pas à se développer. Par rapport au sol de la colline, le rez-de-chaussée forme réellement une sorte de crypte au milieu de laquelle on a réservé la portion du rocher contenant le tombeau. Une grande quantité d'églises, dites du Saint-Sépulcre, ont été élevées dans les pays chrétiens, en se conformant à ce

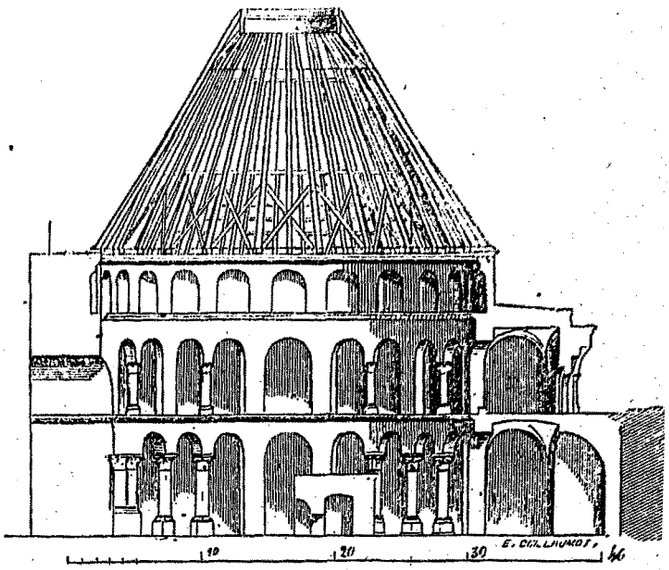


Fig. 488.

plan; telle est, par exemple, la rotonde d'Aix-la-Chapelle de Charlemagne.

Un deuxième type d'édifice religieux de cette époque

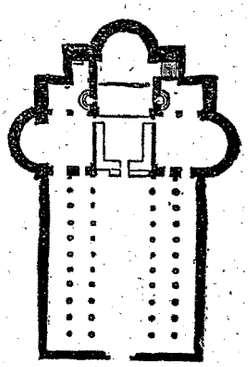


Fig. 489.

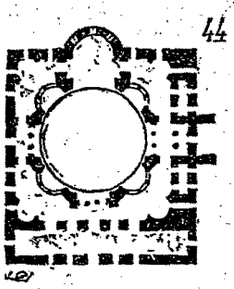


Fig. 490.

en Orient, dérivé de la basilique antique, avec transept (1) terminé par deux absides, est l'*église de la Nativité du couvent de Bethléem* (fig. 489). Le troisième

(1) *Transsept* ou transept, nef transversale rapprochée du fond de l'église; dans la figure 489 le transept est terminé à chaque extrémité par une abside.

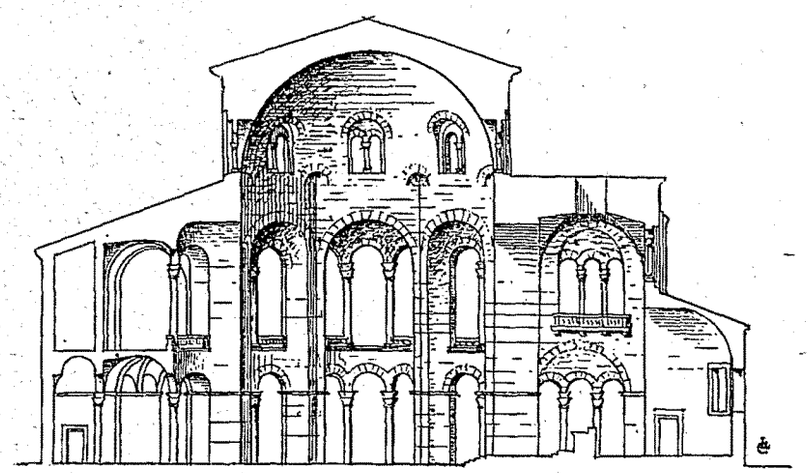


Fig. 491.

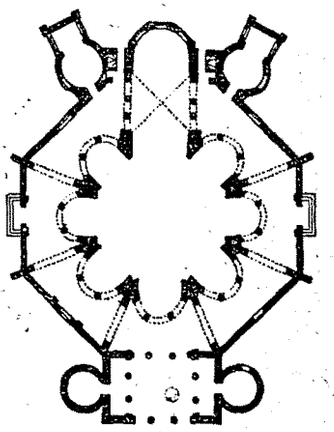


Fig. 492.

type est l'église de *Saint-Sergius*, à Constantinople (fig. 490); elle se compose d'une coupole centrale posée sur huit piliers avec quatre ouvertures vers les quatre points cardinaux, dont l'une forme l'abside, et quatre rotondes intercalées.

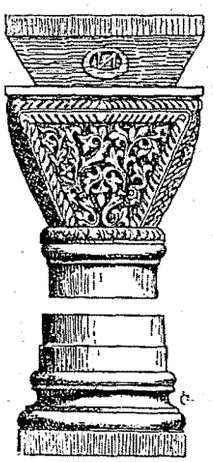


Fig. 493.

Si l'on revient en Occident, on trouve une ancienne église construite sur le même type, celle de *Saint-Vital à Ravenne*, commencée en 526 et achevée en 546 (fig. 491, 492 et 493). La coupole, construite avec des poteries creuses, est rachetée de l'octogone par de petits arcs de décharge.

Mais cela ne constitue pas encore la coupole sur plan carré, que nous trouvons à Constantinople dans la fameuse église de *Sainte-Sophie*, achevée par Justinien le 27 décembre 537, où le système repose sur le *pendentif*, lequel du reste a existé à des époques antérieures, quoique développé avec des dimensions moins importantes. Ce système peut s'analyser comme il suit par un perspectif (fig. 494). Soit une demi-sphère, dont la projection horizontale est le cercle ponctué ABCD, et un carré inscrit dans ce cercle; si on bande quatre arcs : A*a*B, B*b*C, C*c*D et D*d*A, on obtient par les sommets de ces arcs, *abcd*, un nouveau cercle d'un

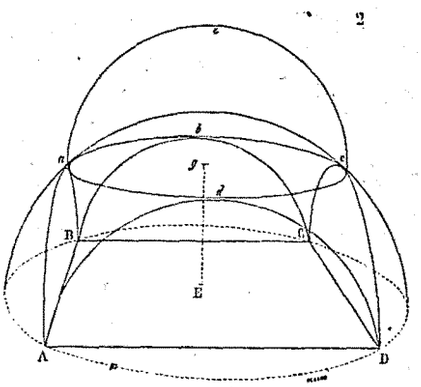


Fig. 494.

rayon plus court, sur lequel on peut élever une calotte hémisphérique ou coupole, *abcde*, dont *g* est le centre. Les triangles curvilignes A*ad*, D*dc*, C*cb*, B*ba*, sont ce qu'on nomme *pendentifs*, et, comme il est facile de le concevoir, constituent des portions de la demi-sphère initiale. Les coupes de tous les claveaux formant ces pendentifs tendront au centre E; l'ensemble formera une croûte homogène dont les pesanteurs tendront à presser les claveaux vers l'intérieur et se reporteront sur les quatre points ABCD, de même que ceux de la coupole supérieure sur le centre *g*.

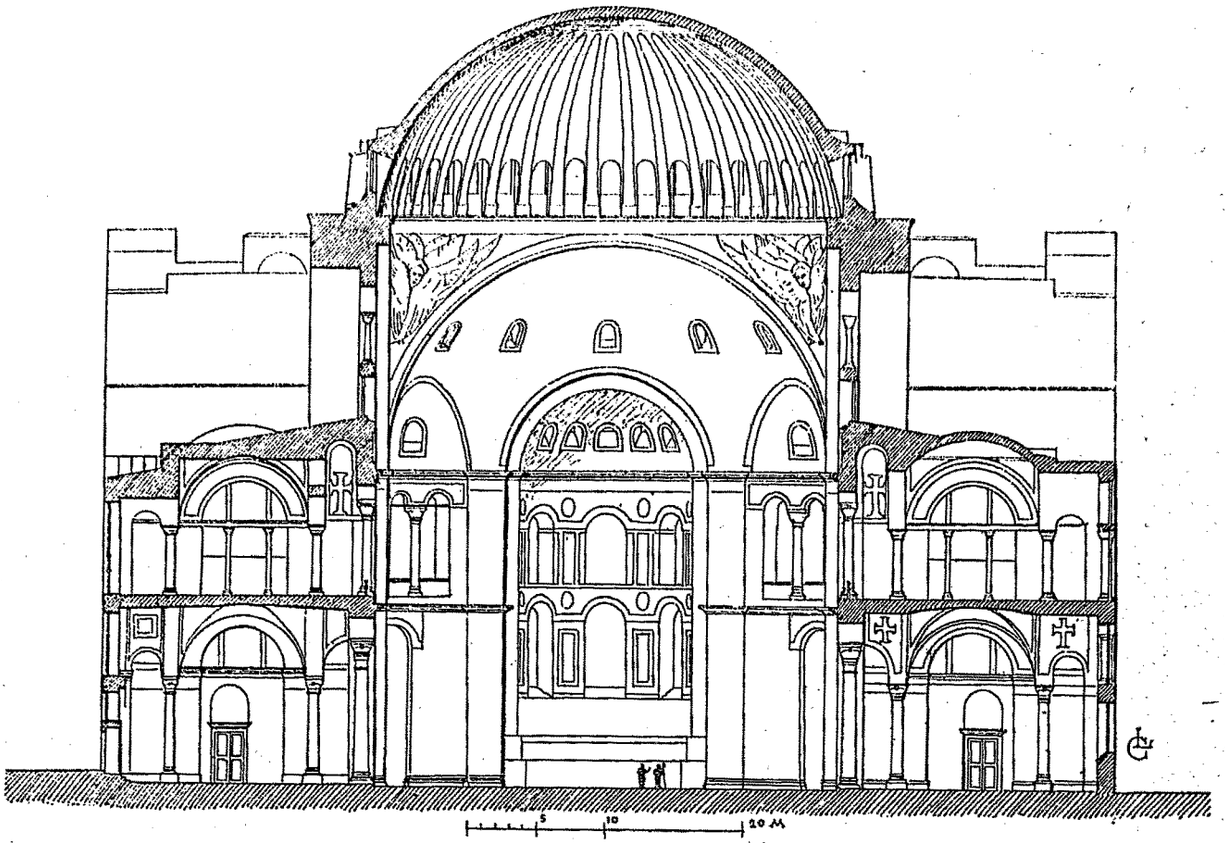


Fig. 495.

Sainte-Sophie (fig. 495, 496 et 497) fut commencée par les architectes Anthemios de Tralles et Isidoros de Milet, en 532. Justinien voulut que cette église, qui en remplaçait une autre détruite par un incendie, dépassât en

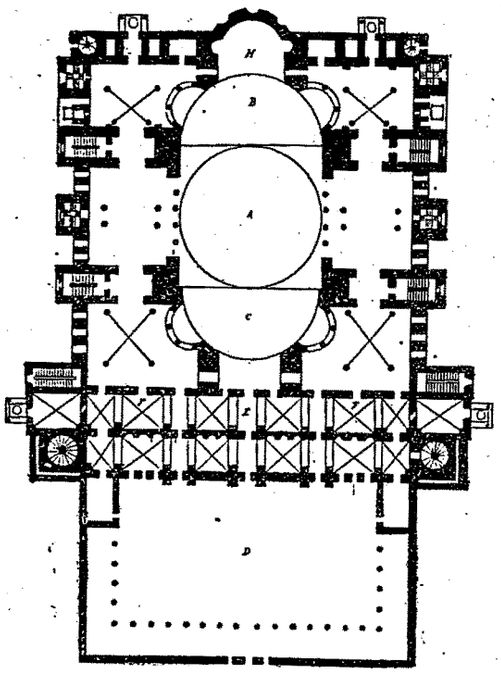


Fig. 496.



Fig. 497.

splendeur tout ce qu'on racontait des anciens édifices, et en particulier du temple de Salomon, ce qui n'était pas difficile. On mit encore au pillage, pour la centaine

de fûts de colonnes qui était nécessaire, les temples antiques de toutes les contrées : huit de porphyre du temple du Soleil, élevé par Aurélien à Balbek, d'autres du temple de Jupiter de Cyzique, du temple de Palmyre, de ceux de Thèbes, d'Athènes, de la Troade, des Cyclades, d'Alexandrie et même de Rome; les colonnes de brèche verte, appartenant au temple de Diane, furent offertes par les magistrats d'Ephèse. Quatre gros piliers, comme une charpente osseuse, soutiennent, par quatre arcs immenses, la grande coupole A de 32 mètres de largeur, dont la clef est à 56 mètres du sol. Aussi, en la regardant, on dirait comme un abîme suspendu au-dessus de la tête; elle devait étinceler comme un ciel d'or de mosaïque avant que la chaux musulmane eût éteint ces splendeurs, dont il ne reste que les quatre grands chérubins ailés placés dans les pendentifs. Deux grandes demi-coupoles B C s'appuient contre deux des grands arcs, donnant en plan deux absides opposées qui allongent d'autant le vaisseau. D'autres absides, couronnées également en coupole, pénètrent dans celles-ci, suivant la disposition de celles de Saint-Vital à Ravenne. Comme dans cette dernière église il y a, au-dessus des basses nefs, un étage de tribunes, séparé comme celles-ci de la grande nef par des arcades; ces tribunes, réservées aux femmes, pourraient contenir la population tout entière d'un faubourg de grande ville. Un jour doux et tendre tombe des fenêtres placées en couronne à la base des coupoles, et répand sur l'ensemble un effet merveilleux. Il fallut une audace singulière pour entreprendre à cette époque une construction semblable.

Cependant, quoiqu'il ne rentre pas dans le cadre de ce livre de traiter des questions trop techniques de construction, il est utile, peut-être, de rappeler que cette coupole surprenante s'écroula à demi en 558, et fut reconstruite; qu'Amurat III fut obligé d'y faire établir les énormes contreforts qu'on y voit à présent, et que, malgré cela, l'édifice menaçait ruine au milieu de ce siècle; le Gouvernement turc a eu l'excellent esprit de le faire encore consolider sous la direction de l'architecte tessinois Fossati. Sans doute, il est beau de se créer un idéal d'effet décoratif, et de chercher à le réaliser; toutefois les pierres ne perdent jamais de leur poids, et il faut savoir compter avec les réalités techniques.

En H est le chœur; en E F F le vestibule, en D la cour d'entrée entourée de portiques.

Les parois étaient revêtues de marbres précieux provenant de toutes les carrières du monde connu, et, à cette variété de couleurs éclatantes, s'ajoutait celle des frises, des corniches et des chapiteaux (fig. 497), d'une facture bizarre, où s'entrelacent des feuillages, des animaux, des chimères et des croix, et, enfin, au-dessus, celle des brillantes mosaïques à fond d'or. Le mobilier n'était pas moins riche : l'ambon, avec la clôture du sanctuaire, prix d'une année du revenu de l'Égypte; l'autel, mélange d'or, d'argent, d'émaux (1) et de perles, avec sa table soutenue par quatre colonnes d'or, surmonté d'une coupole portée par quatre colonnes d'argent massif; les statues de marbre, de bronze, et les vases enlevés dans les monuments antiques, les trônes, les lutrins, les croix d'ivoire.

En 1203, les soudards des croisés brisèrent l'autel et l'ambon, et livrèrent au pillage l'or, l'argent, les émaux et les pierres précieuses; les statues de bronze furent fondues. Ce n'était encore rien; l'heure terrible ne sonna qu'en 1453. A sept heures du matin, les Turcs franchirent les murs de Constantinople comme une avalanche; cent mille personnes s'étaient réfugiées à Sainte-Sophie comme dans un asile, soldats, moines, dignitaires, prêtres, princes, religieuses enfuies du monastère, femmes du peuple et grandes dames, tous avec leurs trésors. On peut se figurer ce tableau d'horreur : les soldats, couverts de sang, ivres de violences et de rapine, arrivent; les uns brisent, arrachent, répandent sur le sol et piétinent ce que les croisés avaient épargné, ou ce qu'on avait réparé depuis, les autres se jettent sur les femmes, sur les prêtres et sur les patriciens rendus stupides, offrant leurs bijoux et tendant leurs bras aux chaînes... A présent les murs sont recouverts par le badigeon, et l'on reste attristé par les traces de cette dévastation. Pourquoi semble-t-il qu'une œuvre, plus perfectionnée que d'habitude, offusque toujours l'œil d'un ignorant, et que la fureur de la destruction soit dans la nature humaine? Car le même fait se reproduit à toutes les époques.

On conçoit facilement qu'un monument de cette importance ait exercé une influence considérable dans l'art; c'est ainsi que s'est établi le règne de la coupole dans les églises grecques et russes; puis les constructeurs en quête d'élégance voulurent que cette coupole apparût dans les airs, et, par conséquent, l'exhaussèrent sur un tambour à l'intérieur; d'où le type de l'église dite byzantine, avec dômes apparents (fig. 498, église dite de la *Théotocos* à Constantinople, IXe siècle, et fig. 499, plan de l'église Saint-Nicodème à Athènes); mais cette disposition, comme on le voit dans la coupe de cette dernière église, qui est du XIIe siècle, du reste (fig. 500), présente un inconvénient en ce sens qu'elle ne s'obtient qu'à l'aide d'une partie de maçonnerie considérable au-dessus des arcs inférieurs, laquelle est décorée de peintures.

(1) Voyez, plus loin, figures 512 à 517.

On conçoit facilement que les édifices de la Grèce, de l'Asie Mineure et de la Syrie, assujettis encore à l'empire d'Orient, aient suivi les types de Constantinople; mais comment expliquer cette influence se répercutant jusqu'en Italie et même en France? Pour cela, il faut observer que les arts y avaient subi, dans une certaine mesure, les conséquences des guerres et des désastres occasionnés par les révolutions sociales et politiques, tandis que la domination byzantine était restée à peu près intacte, rayonnant ainsi dans tous les pays par le fait même de sa stabilité. Ce fut donc dans cette région que les artistes furent conduits irrésistiblement à aller chercher

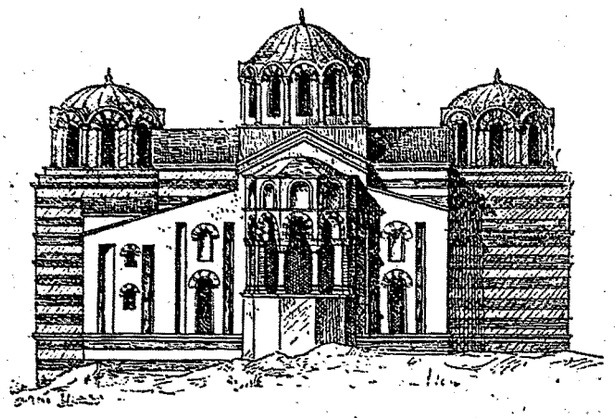


Fig. 498.

leurs modèles et leurs inspirations. Nous en possédons quelques exemples très caractéristiques : en premier lieu il faut citer *Saint-Marc de Venise*. Venise, qui avait su maintenir son indépendance contre les Lombards et contre les Francs, conserva, dans l'intérêt de sa fortune même, une sorte de suzeraineté nominale vis-à-vis des empereurs grecs, en même temps que son commerce multipliait ses relations et accaparait toutes les affaires qui se faisaient entre l'Orient et l'Occident. Aussi, quand le doge Pierre Orseolo entreprit en 976 la construction de cette église, qui ne fut, du reste, consacrée qu'en 1085, il s'adressa à des artistes grecs.

Cette église affecte la forme d'une croix grecque, au-dessus de laquelle s'élèvent cinq coupoles, la plus grande au centre, les quatre autres aux extrémités des branches, surmontées de dômes bulbeux. Plus de cinq cents colonnes en marbre, pillées dans tous les pays, dont les chapiteaux offrent un mélange bizarre de styles, sont distribuées à l'intérieur et à l'extérieur. Les mosaïques couvrent une surface de plus de 4,240 mètres carrés; elles remontent aux xe, xiie et xvie siècles. Au-dessus du portail se voient quatre chevaux en bronze doré, œuvre contemporaine de Néron, dont ils avaient probablement, dans l'origine, décoré un arc de triomphe, transférés par Constantin à Constantinople, puis emportés à Venise par le doge Dandolo en 1204.

Cet édifice est, comme ceux de l'Italie, un véritable

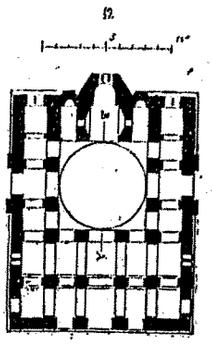


Fig. 499.

musée, où se groupent tous les chefs-d'œuvre de l'art; lorsqu'en sortant du riche azur du ciel de la piazza, on entre dans ce sanctuaire relativement petit, on est saisi par l'effet de ces formes exotiques pleines de chatoiements et de reflets amortis. Les bronzes, les émaux, les

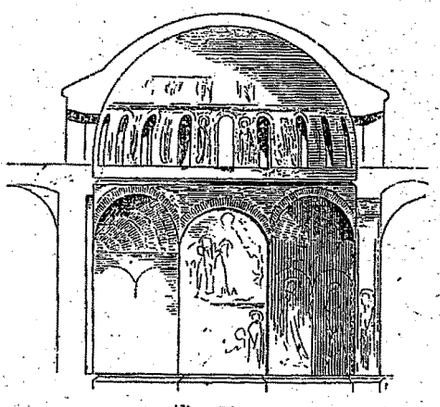


Fig. 500.

marbres, les mosaïques, la lumière du centre et l'ombre des chapelles, reportent à des temps et à des civilisations dont on n'a plus l'idée.

Si cette influence de Constantinople s'explique pour Venise, elle paraît étrange pour l'*église de Saint-Front, à Périgueux* (fig. 501 et 502). Cet édifice, dont on s'accorde généralement à placer la date vers la fin du xe siècle, est évidemment inspiré de l'art oriental; la courbe de ses arcs affecte la forme dite ogivale, que l'on aura à étudier au livre suivant. Des traces de la même structure se rencontrent dans le reste du Périgord,

dans l'Angoumois et dans la Saintonge. Ne cherchons pas à expliquer, constatons seulement que, dans le domaine de l'art, il ne faut pas chercher de classifications trop ingénieuses de soi-disant styles, et que le génie inventif n'a pas de frontières.

Du reste, l'activité des influences est primesautière :

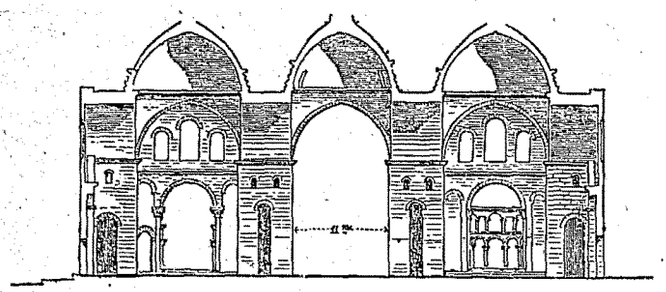


Fig. 501.

en Sicile, des formes et surtout des décorations grecques se combinent avec celles des premières basiliques et avec l'art arabe (qui est aussi l'objet d'un livre spécial); le dôme d'Aix-la-Chapelle, par Charlemagne, rappelle les églises rondes dites sépulcres. Toutefois, on s'inspire plutôt qu'on n'imite, et, de plus, les choses d'art sont si négligées en Occident dans cette période

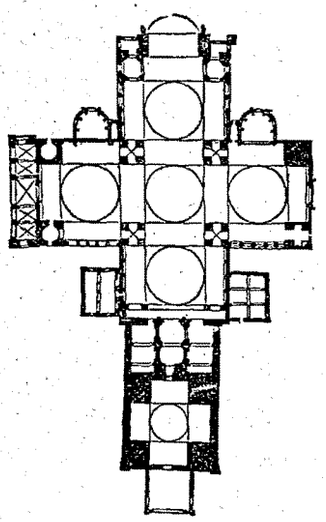


Fig. 502.

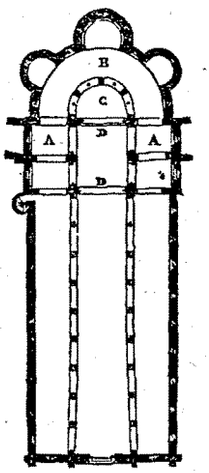


Fig. 503.

du IVe au Xe siècle, que les constructeurs font preuve d'une singulière timidité. On en peut voir un exemple dans la petite *église de Vignory* (Haute-Marne), du Xe siècle (fig. 503 et 504). Le bas côté B est voûté en berceau; quatre autres petits berceaux, séparés par des arcs-doubleaux, flanquent les deux travées qui remplacent le transept en avant de l'abside. Le sanctuaire C est voûté en cul-de-four, et deux arcs-doubleaux contre-butent les bas côtés A, sur lesquels étaient des clochers dont un seul subsiste. On voit que les nefs sont recou-

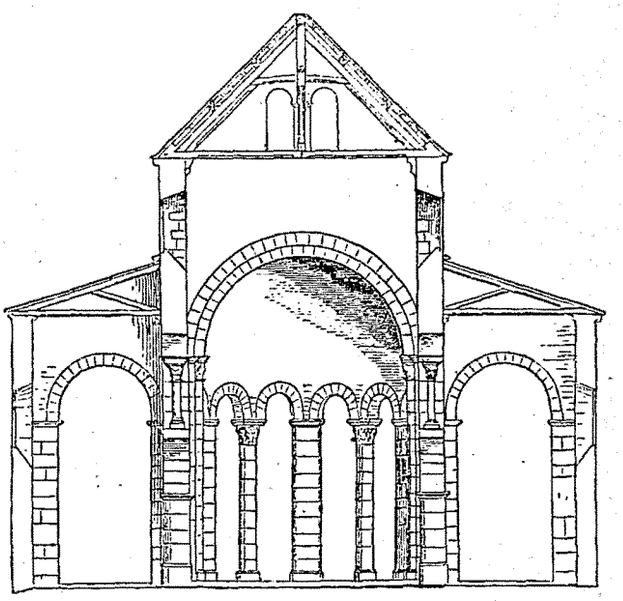


Fig. 504.

vertes, comme dans les basiliques, par une charpente (1) et non par une voûte. Quant aux sculptures, le chapi-

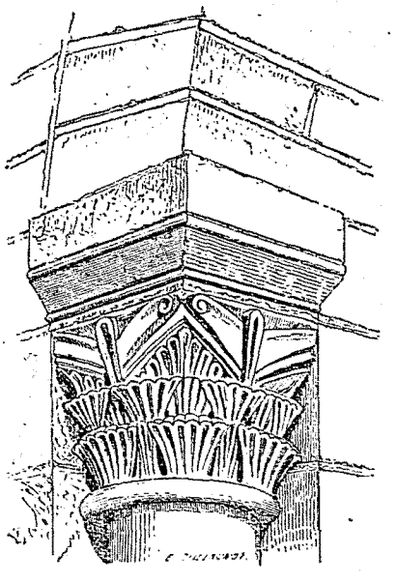


Fig. 505.

teau 505, de Saint-Étienne d'Auxerre (IXe au Xe siècle) montre une bien naïve décoration.

(1) Les principales pièces de bois d'une charpente sont l'*entrait* ou tirant, qui est placé horizontalement, le *poinçon*, qui est placé verticalement, et les *arbalétriers*, lesquels, placés en pente à droite et à gauche du poinçon, s'assemblent soit dans ce poinçon, soit dans l'entrait, pour former un tout rigide, lequel supporte la toiture; on nomme *ferme* l'ensemble de ce système d'assemblage.



Fig. 506.

Déjà il a été question des immenses *mosaïques* qui se déroulaient sur les coupoles et sur les arcs de Sainte-Sophie, et que le badigeon a recouvertes; il en existe de contemporaines dans cette église de Saint-Vital de Ravenne, dont il a été traité plus haut.

Incontestablement, ce genre possède le mérite particulier d'être essentiellement monumental. Lorsqu'on compare, à Saint-Marc de Venise, les compositions du XVIe siècle avec celles du Xe ou du XIIe, on accorde que les plus anciennes sont mieux comprises au point de vue décoratif; mais que penser de ces types, acceptés alors, et si peu séduisants? Voici deux tableaux importants de Saint-Vital: dans l'un, Justinien, avec ses guerriers et son clergé; dans l'autre, *Théodora apportant l'offrande avec ses femmes* (fig. 506); visages pâles et presque détruits, rien que des yeux énormes, des sourcils joints et une bouche; un regard fiévreux; une sorte de courtisane enveloppée et surchargée d'un luxe de *broderies*, dont le diadème étincelle de pierres précieuses; les femmes dans le même caractère; tout cela raide comme des marionnettes. Le Christ du fond de l'abside, avec un visage hébété, livide et brunâtre (fig. 507), trônant sur le globe. La figure 506 n'est qu'un simple trait, mais celle 507 donne une idée des valeurs de tons: voilà où l'art religieux était arrivé au VIe siècle.

Ces œuvres peignent bien l'état de cette civilisation où, du reste, sous les débris de l'humanité dégénérée, subsistent le sophiste et l'épicurien, échafaudage minutieux de symboles, de distinctions théologiques, d'une richesse accumulée et d'un luxe exagéré. Il ne reste à Constantinople que Sainte-Sophie comme image de cette autre Rome impériale, non moins luxueuse; car cette église n'était qu'une partie d'un immense palais; là aussi il y avait des enfilades de portiques, des colonnes équestres, des forums, des thermes; la civilisation antique avait rassemblé dans ce dernier asile ses dernières richesses. Les empereurs byzantins montraient cet esprit affaibli que signalent des puérilités et ce radotage de la vieillesse qui revient à un cérémonial compliqué et à un appareil somptueux. Nulle époque ne montre mieux l'alliance étroite qui existe entre les arts et les mœurs.

Citons quelques édifices de cette période: Sainte-Sophie; les Saints-Apôtres; Saint-Élie à Salonique; Saint-Nicodème à Athènes (fig. 499, 500); l'église de Dana, près Antioche; Saint-Serge (fig. 490) et la Mère-de-Dieu (Théotocos) à Constantinople (fig. 498); en Russie, l'église de la Dîme à Kief, de Sainte-Sophie à Novgorod, de l'Assomption (1138-1161) à Vladimir-sur-Kliazma; de Sainte-Ripsime, à Wagarschabad (VIIe siècle), et la cathédrale d'Ani (Xe au XIe siècle) en Arménie; la cathédrale de Kutais dans l'Ymereth (1005-1039), etc.



Fig. 507.

On négligera la statuaire de cette période, laquelle ne nous a laissé que des types absolument insuffisants; il semble, au contraire, que l'ivoirerie, l'orfèvrerie et l'émaillerie montrent une véritable supériorité.

Figure 508 : ivoire, partie supérieure d'une feuille de



Fig. 508.



Fig. 509.

diptyque (1) de la Bibliothèque nationale; Anastase, consul d'Orient en 517, tient dans sa main droite la *mappa circencis,* avec laquelle il donnait le signal des jeux, et, dans la gauche, le *scipio*, sceptre consulaire; il est assis sur la chaise curule d'ivoire.

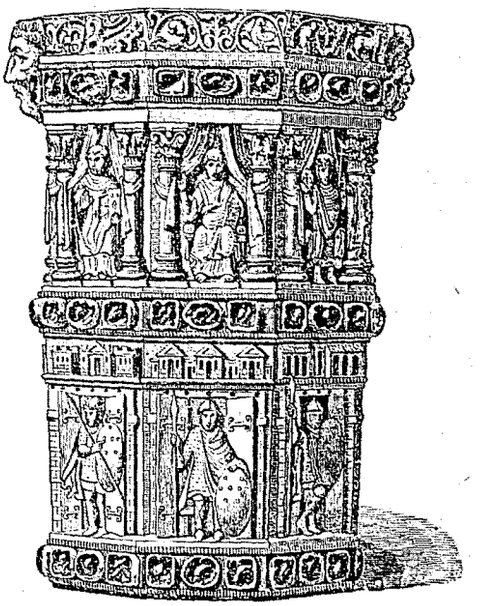


Fig. 510.

Figure 509 : partie de *coffret* en ivoire dit de Sens, remarquable par son griffon ailé.

Figure 510 : *bénitier* octogone en ivoire, de 0m18 de



Fig. 511.

hauteur; deux zones: en haut, deux papes, des évêques et autres ecclésiastiques placés entre des colonnes de

(1) *Diptyque*, panneau peint ou sculpté se pliant en deux parties à l'aide de charnières. Ces objets s'offraient fréquemment à titre de souvenir ou de cadeau.

style antique ornées de rideaux; dans le bas, des guerriers au devant de portes ouvertes; les masques recevaient les anses mobiles de ce bénitier; le milieu est réuni par un cercle d'or.

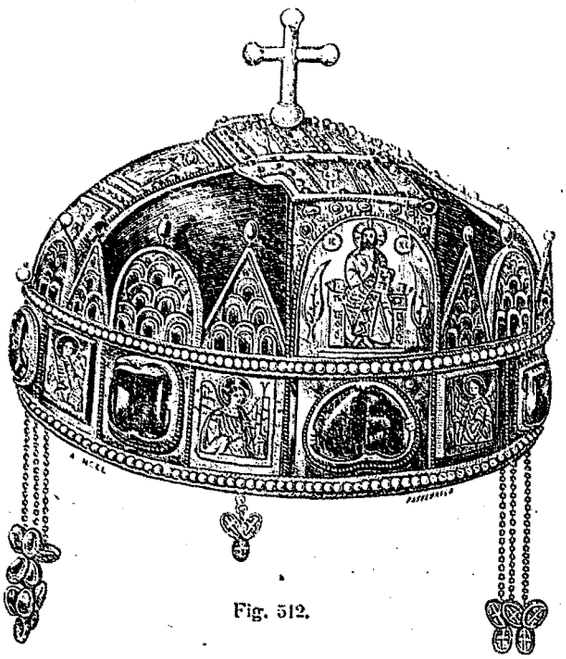


Fig. 512.

Comme complément des costumes de cette période (fig. 506, 508, 510, 522 et 523) on donne le type de *Chosroès Ier*, roi de Perse, contemporain et vainqueur de Justinien; son trône est digne d'observation (fig. 511).

Figure 512 : *couronne royale de Hongrie,* dite de Saint-Etienne, conservée au château de Bude; bandeau frontal enrichi de huit saphirs et de huit plaques d'or

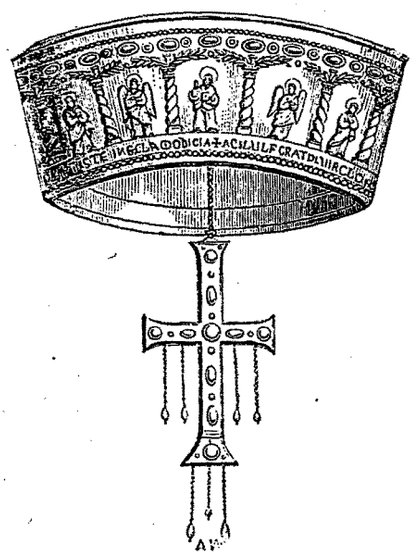


Fig. 513.



Fig. 514.

avec figures en buste reproduites en émail (1) : saint Côme, saint Damien, saint Démétrius et saint Georges; Constantin Porphyrogénète, roi des Romains, et Géobitz,

(1) *Émail,* matière vitrifiée rendue plus ou moins opaque et diversement colorée par l'introduction de différentes matières.

L'émail *cloisonné* est celui qui est appliqué à la surface d'un métal sur lequel on a *rapporté* des lamelles qui constituent des creux où l'on dépose l'émail en poudre colorée pour être exposé ensuite à une température suffisante pour le fondre; si le métal est creusé au même effet, on dit que le travail est un émail *champlevé*; les émaux cloisonnés sont les plus anciens. Après la cuisson, chaque case colorée apparaît sertie d'un mince filet brillant produit par l'épaisseur du cloisonnage; l'émail pouvant être à volonté arasé au nu des cloisons, s'enfoncer au fond ou saillir en relief. L'émail champlevé offre, en outre, la ressource de fournir des intervalles métalliques au besoin plus considérables, que l'on peut orner avec de la gravure au burin.

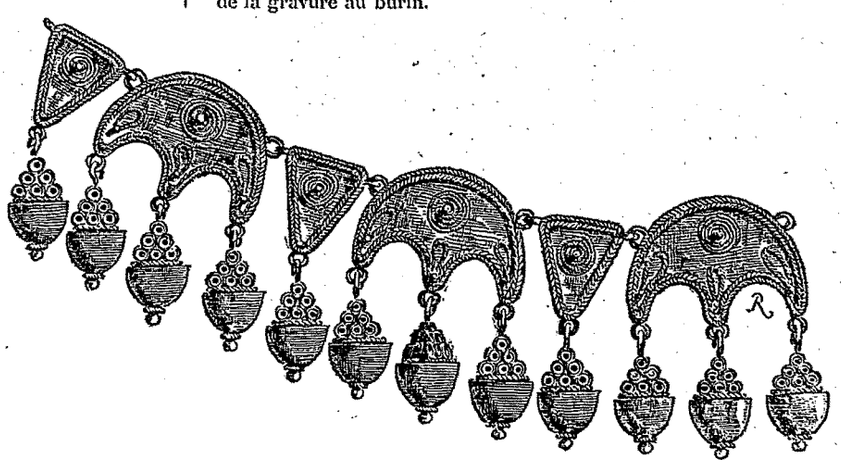


Fig. 515.

le souverain croyant; le roi Tourcien (Hongrois), Geysa Ier (1074 † 1077). Au-dessus, image du Sauveur assis entre deux palmiers sur plaque arrondie par le haut; à l'opposite, Michel Ducas, empereur des Romains; le cercle frontal est donc de 1071-1078.

Figure 513 : *couronne* donnée par Agilulphe, roi des Lombards, à la cathédrale de *Monza*, d'après une gravure de Frisi (VIIe siècle).

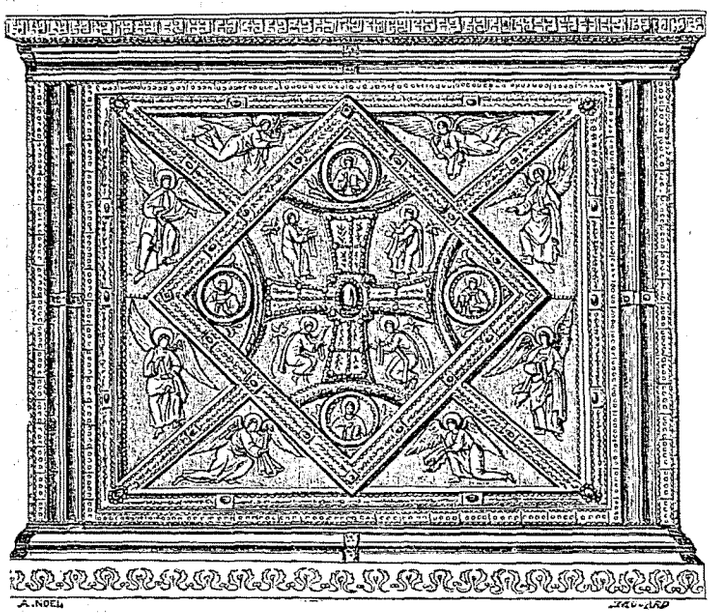


Fig. 516.

Figure 514 : *émaillerie* de la deuxième moitié du IXe ou Xe siècle; ascension du Christ (indiquée par l'inscription) placée au centre du plat inférieur de la couverture d'un manuscrit de la bibliothèque de Sienne; 0m067 par 0m062.

Figure 515 : fragment de *collier en or*, travail byzantin.

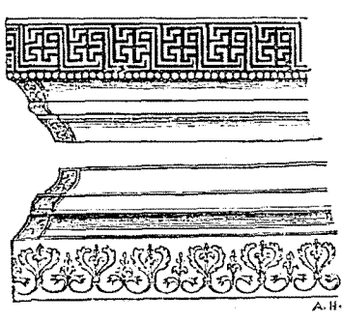


Fig. 517.

Figures 516 et 517 : côté de l'autel d'or ou *Paliotto* de la basilique de Saint-Ambroise à Milan, exécuté en 835, sous les ordres de l'archevêque Angilbert II, par Volvinius (hauteur 1m10, longueur 2m20). La face principale, toute d'or, est divisée en trois panneaux par des listels d'émail cloisonné; le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches égales, qui est rendue par des filets d'émail cloisonné alternant avec des pierres fines cabochons (1) d'un gros volume; le Christ est assis, au centre de la croix, dans un médaillon ovale dont les contours sont également tracés par des filets d'émail et des pierres précieuses; les symboles des Évangélistes occupent les branches de la croix; les douze apôtres sont placés, trois par trois, dans les angles du panneau, au-dessus et au-dessous des branches de la croix. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs rectangulaires de 0m20 par 0m19, dont les sujets sont

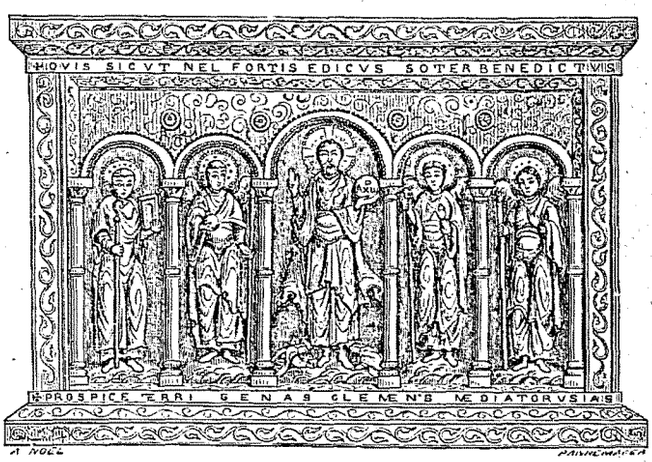


Fig. 518.

tirés de la vie et de la passion de Jésus-Christ; ils sont encadrés par des bordures composées de filets d'émail et de pierres fines. Les deux côtés (la figure 516 en est un) sont en argent et leur ornementation est traitée dans le même genre. Le centre est enrichi dans une face d'une grosse agate onyx, et dans l'autre d'une topaze volumineuse. Volvinius devait être un élève des Grecs sortis de Constantinople et venus en Italie pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes.



Fig. 519.

Figure 518 : *parement d'autel en or* (1) donné par l'empereur d'Allemagne Henri II (972-1024) à l'église de Bâle, actuellement au musée de Cluny. Les cinq arcades, supportées par des colonettes annelées, forment chacune une niche qui contient une figure de cinquante centimètres environ de hauteur; le Christ au centre,

(1) *Cabochon*, pierre précieuse conservée dans sa forme primitive, polie et non taillée.

(1) *Parement d'autel*; devant d'autel (antipendium) ou contretable; de là est venu *retable*, puisqu'on transporta plus tard cette décoration *au-dessus* de l'autel, afin de mieux l'exposer à la vue.

Michel, Gabriel, Raphaël et saint Benoît; aux pieds du Christ, Henri II et sa femme Cunégonde dans des proportions minuscules et prosternés. Les figures et ornements sont exécutés en repoussé, puis retouchés au



Fig. 520.

burin; leur relief est rempli à l'intérieur avec une matière dure qui est probablement de la résine; les lames d'or sont appliquées sur du bois de cèdre.

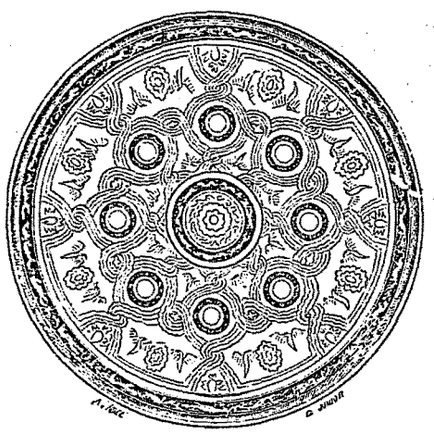


Fig. 521.

Figure 519 : modèle d'une *crosse* (0m50 de hauteur), par S. Bernward; conservé à Hildesheim (992-1022).

Figure 520 : *plat* à rebord de 0m45 de diamètre, des collections du Louvre, décoré au centre d'un *aigle* dans un écu et de deux couronnes concentriques formées d'un rameau bleu chargé de *feuilles de lierre* également espacées alternativement bleu et jaune mordoré, avec rosettes et *feuilles de fougère* de cette couleur; l'émail est d'un ton blanchâtre légèrement rosé; l'ensemble offre des reflets métalliques peu éclatants; ce n'est pas un travail arabe.

Figure 521 : musée de Cluny, *plat en verre coloré;* au centre, un médaillon d'émail bleu, sur lequel se détachent en transparence des animaux qui se poursuivent; ce médaillon est entouré d'une couronne d'*entrelacs* tracés par des lignes d'or et d'émail très fines formant huit médaillons en émail bleu avec animaux transparents; la bordure dans le même système.



Fig. 522.

Il convient de distinguer deux genres dans les manuscrits : la décoration et les figures; celles-ci peuvent être considérées comme une réduction de la grande peinture. Les manuscrits de cette période sont nombreux. Comme type des figures, on présente une partie de vignette d'un manuscrit du IXe siècle, de la Bibliothèque nationale (fig. 522), écrit et peint pour l'empereur Basile le Macédonien (867 † 886), lequel renferme le discours de saint Grégoire de Nazianze, et divers faits puisés dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Il y a deux scènes dans ce même tableau; à droite, l'empereur Valens, assis sur son trône, signe le décret d'exil de saint Basile, qu'un officier du palais pousse au dehors; au-dessous, on lit : *Basile exilé.* A gauche, la punition infligée par Dieu à l'empereur Valens; son fils est étendu mort sur son lit : *le fils de Valens mort;* l'empereur est éloigné du lit par un officier qui le soutient : *Valens détourné.*

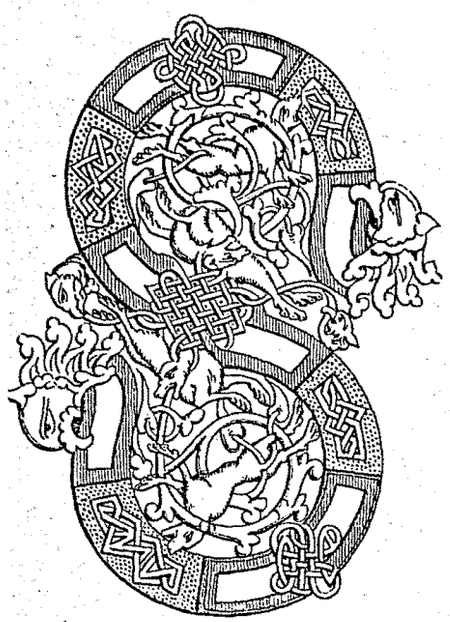


Fig. 523.

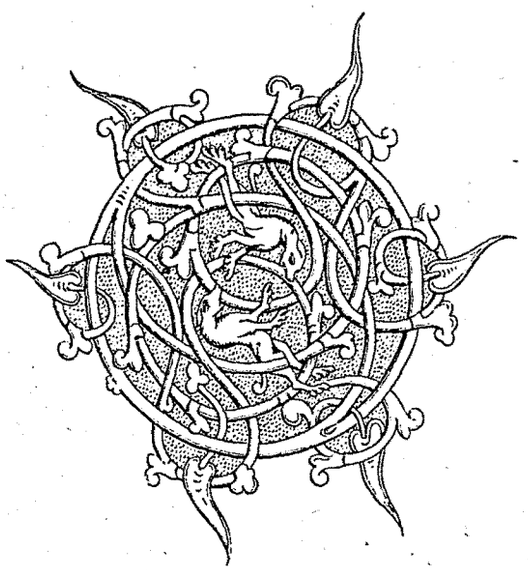


Fig. 524.

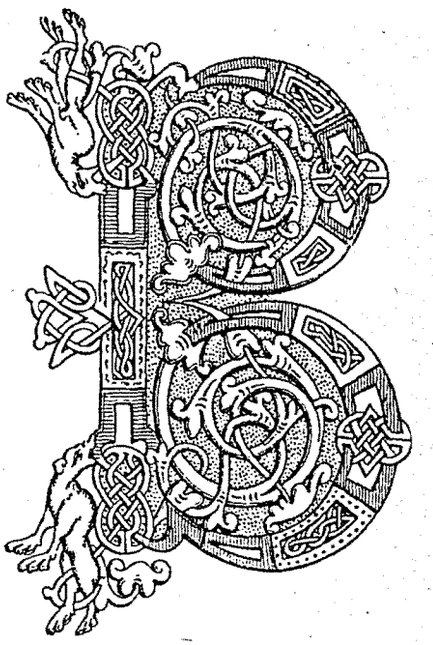


Fig. 525.

Entrelacer et entrelacer encore, tel a dû être le thème favori des miniaturistes ainsi que des ornemanistes orientaux ; là, ils sont réellement créateurs d'un genre, très discutable sans doute, puisqu'il tombe facilement

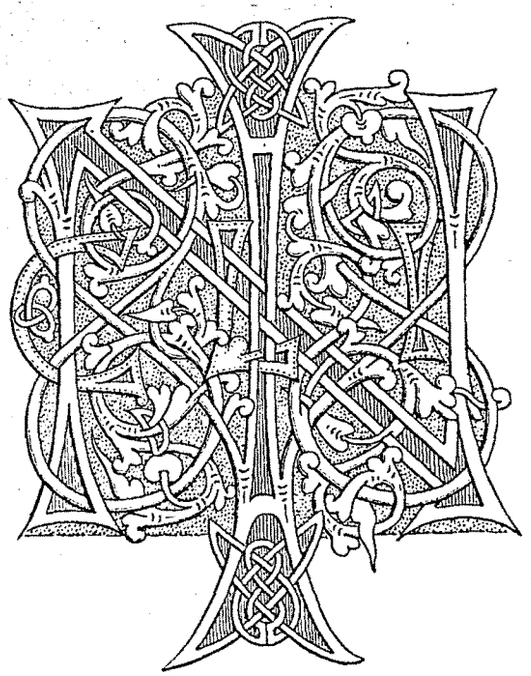


Fig. 526.

dans le défaut de la complication inutile et artificielle, mais qui se raccorde admirablement avec la tournure d'esprit de ce temps. Les imitateurs n'ont pas manqué ; ce n'est que le retour à l'observation de la flore, à la fin du XIIe siècle, qui a fini par opérer une transformation désirable ; aussi ce type embrasse une longue durée de siècles.

Dans l'S de la figure 523, comme dans l'O de la figure 524, le B de la figure 525 et les N I C L I entrelacés de la figure 526, c'est toujours le même procédé ; le coloris rouge et or domine dans ces majuscules d'un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine (*Breviarium Cassinense*, n° 759), lequel appartient au Xe siècle.

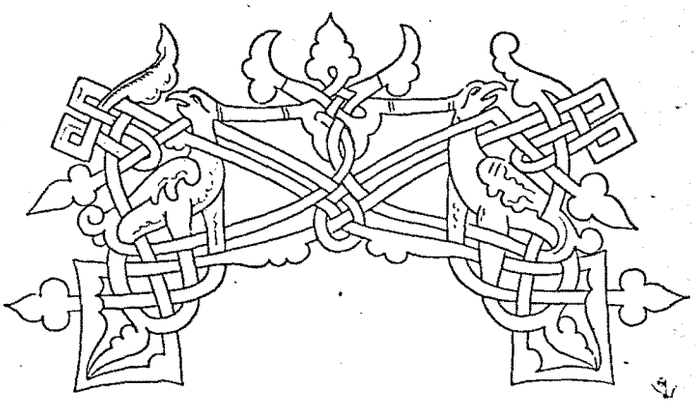


Fig. 527.

Si on avance au XIVe, en Russie, c'est encore le même système, car l'ornement russe tout entier repose sur cette donnée. Le fleuron (fig. 527) appartient à un manuscrit russe de la sacristie du couvent de Saint-Serge (*Troïtza Sergiè*). Un évangéliaire saxon du Musée britannique offre des combinaisons analogues (fig. 528).

On pourrait multiplier les exemples à l'infini.

Probablement les besoins d'un luxe effréné dans les habillements fit abandonner bien vite les tissus unis, ou à peu près, qui étaient en usage dans l'antiquité, et adopter l'usage d'étoffes historiées. L'introduction de la culture de la soie dans l'empire grec, sous Justinien, augmenta la prospérité de ses manufactures; les ornements et même les figures, imités peut-être d'abord d'étoffes de l'Asie, dont la vogue était fort grande, furent prodigués à un tel point, que les moralistes du temps critiquèrent vivement ce faste éclatant. Nous devons retenir seulement ceci, que des tissus offraient même des sujets entiers; la bordure du manteau de Théodora (fig. 506) représente l'adoration des mages; c'est ainsi qu'on avait pu dire que ces gens-là, frivoles et orgueilleux, portaient l'Évangile sur leurs vêtements, au lieu de le porter dans leur cœur. Dans tous les cas, c'est une grossière faute contre l'esthétique, de même que lorsqu'on décore des tapis ou des sièges, que de les remplir avec des motifs sur lesquels on répugnerait de marcher ou de s'asseoir.

L'*étoffe* que l'on présente comme type (fig. 529) est un morceau de soie verte brochée rose et or provenant de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle; elle représente des *griffons* et des *paons* adossés et affrontés; le tablion, que l'on remarque sur la poitrine,

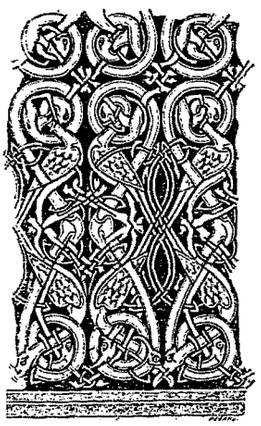


Fig. 528.

indique des signes sans signification précise. Remarquer la forme de l'épanouissement des feuilles qui se relèvent à l'extrémité en faisant une sorte de *crochet en dedans* vers la tige; cet arrangement se retrouve dans la plupart des ornements de la période jusqu'au XIVe siècle, et particulièrement dans les vitraux.

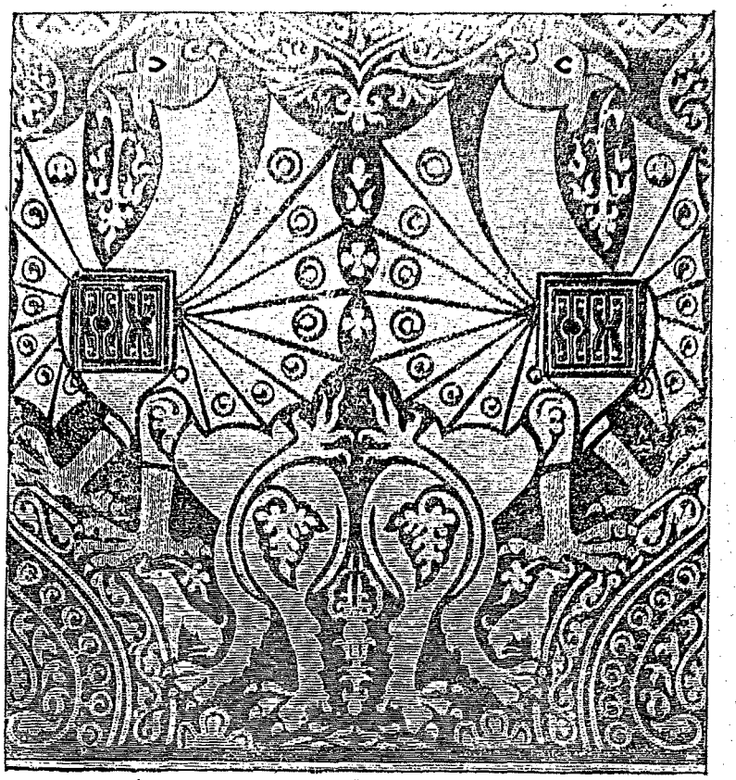


Fig. 529.

Pour terminer ce Livre, on va examiner trois objets, tous de même ordre, d'un intérêt considérable pour l'histoire du mobilier, sur les deux premiers desquels, cependant, il règne une sorte d'incertitude pour la détermination des époques.

Le premier (fig. 530) est le *siège dit de saint Pierre* à Rome, lequel a été lui-même enveloppé dans le vaste et fastueux monument élevé par Bernini (1) dans le fond de l'abside de la basilique vaticane de Saint-Pierre. Sans doute ce meuble ne peut avoir appartenu à cet apôtre; il est l'œuvre de l'un des papes qui lui ont succédé vers la fin du IIIe ou le commencement du IVe siècle; cet objet a, du reste, subi de nombreuses transformations. Le siège lui-même est en forme de cube massif de bois recouvert de petits bas-reliefs rectangulaires d'ivoire dont plusieurs sont empruntés à la mythologie grecque; de chaque côté sont les anneaux qui servaient à passer les bâtons des porteurs; le dossier appartient à une époque plus récente d'un caractère lombard.

Qui n'a entendu parler du *fauteuil de Dagobert*, fabriqué par saint Éloi (fig. 531)? Ce vénérable objet, autrefois à Saint-Denis, déposé à présent à la Bibliothèque

(1) Giovanni-Lorenzo Bernini, peintre, statuaire et architecte (1598-1680).

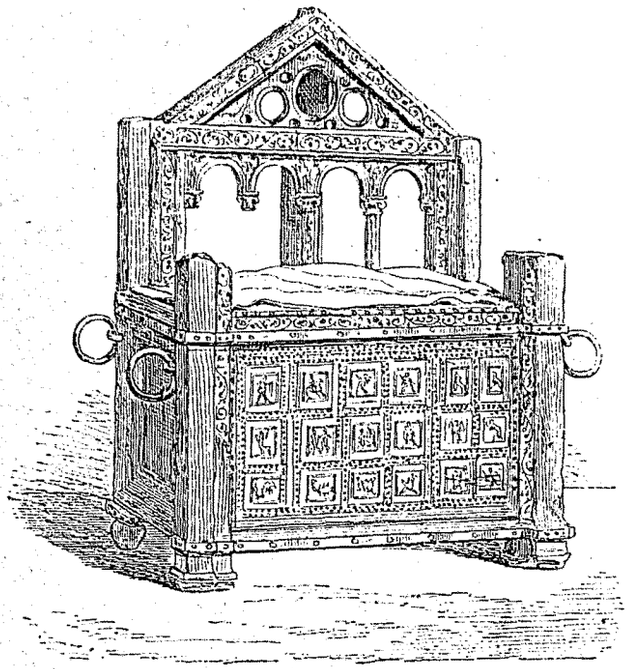


Fig. 530.

nationale, est en bronze doré, en forme de chaise curule dont les quatre pieds simulent des consoles à *tête* et à *griffes de lion*. Dagobert se signala par son zèle à faire fabriquer des ornements pour décorer l'église Saint-Denis, qu'il avait fait élever et qui a été reconstruite, depuis, pour recevoir le tombeau du saint et de ses deux compagnons de martyre, Rustique et Éleuthère. L'orfèvre Éloi, peut-être disciple d'artistes grecs, exécuta divers ouvrages dans ce but, une grande croix d'or d'une extrême richesse, et d'autres ornements. Le dossier ne figure pas dans le dessin que nous donnons du fauteuil; il est d'une époque plus moderne.

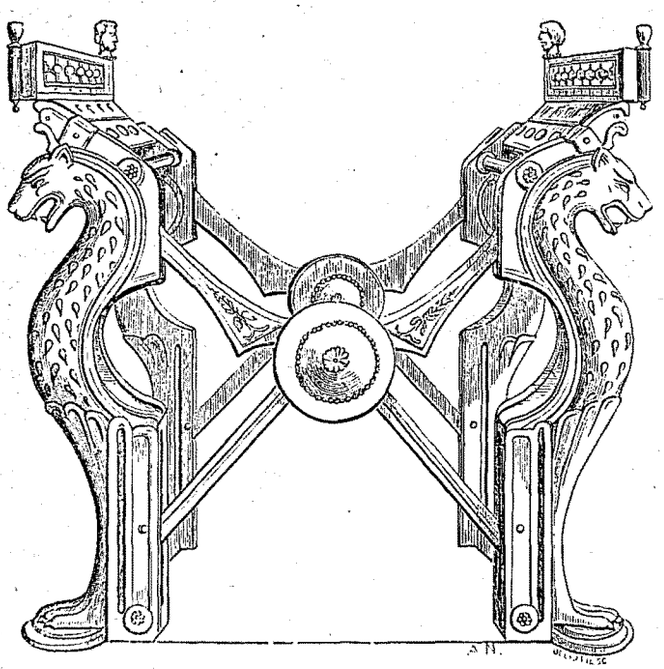


Fig. 531.

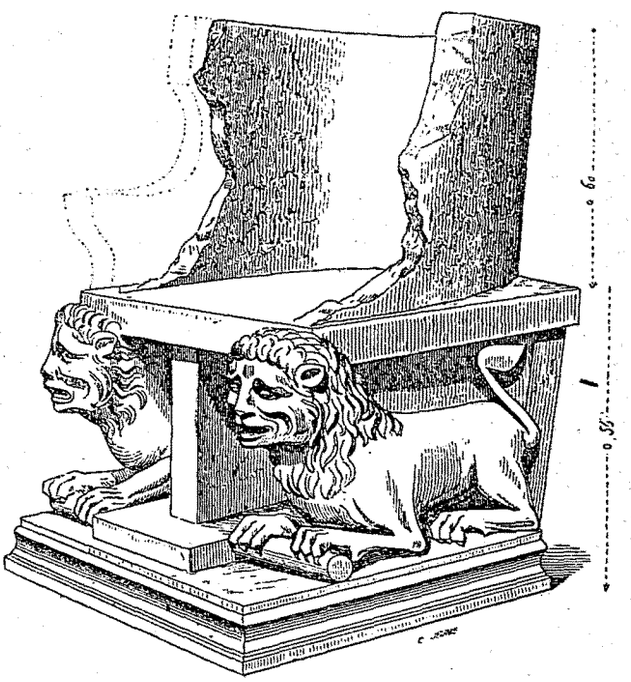


Fig. 532.

Quant au troisième objet (fig. 532), c'est une *chaire en pierre* de la cathédrale d'*Augsbourg*, qui remonte au IXe siècle. Un grand nombre de cathédrales ou d'églises abbatiales en possédaient de semblables; celle fixe de la cathédrale de Vienne en France est à peu près intacte (XIIIe siècle); il subsiste des traces notables de celle de Lyon, entr'autres les emmarchements (XIIe siècle). Celle d'Augsbourg, dont nous empruntons le dessin à Viollet-le-Duc, quoique très mutilée, est curieuse à cause des deux *lions* qui supportent le siège. Ces chaises étaient placées ordinairement au fond de l'abside, entourées le plus souvent de bancs pour les assistants de l'évêque ou de l'abbé.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Abstraction faite de la construction proprement dite, et en considérant le seul idéal d'un temple vaste et majestueux d'effet, il est certain que la forme ronde tentera toujours l'artiste. La conception pivote sur un centre qui est l'autel; la coupole surmontée d'un dôme l'annoncera à l'extérieur d'une manière solennelle. Cela n'était pas le programme de l'antiquité païenne, où la statue du dieu restait à l'intérieur d'un temple rectangulaire, tandis que le peuple assistait dehors au sacrifice; aussi les temples ronds sont, ou petits, ou exceptionnels, comme le Panthéon de Rome, salle de thermes accommodée à cet usage.

Dans le culte catholique, la foule est dans le temple; aussi les basiliques ne furent qu'une adaptation; Sainte-Sophie de Constantinople est donc le premier grand temple chrétien; l'étape des dômes commence. Après Sainte-Sophie, Sainte-Marie des Fleurs, à Florence, puis Saint-Pierre, à Rome, et Saint-Paul, à Londres. Buonarotti (Michel-Ange) connaissait-il Sainte-Sophie? On serait incliné plutôt à penser, puisque sa coupole et son dôme étaient placés dans le projet primitif au croisement de nefs de même longueur, que sa conception se traçait dans son génie d'artiste, comme celle d'un monument, gigantesque en hauteur, d'égale saillie tout autour, couronné d'un dôme triomphal, et représentant le centre des temples de la chrétienté.



Fig. 533. (1)

(1) Costume militaire du temps de Charlemagne (Musée d'Artillerie, aux Invalides).

Cet idéal est si bien celui des constructeurs, qu'il les domine toujours, qu'ils soient Grecs, Arabes, Persans, Hindous ou Européens. S'il y a plusieurs dômes, celui du centre domine les autres de sa masse. On dira que le dôme est une vaine décoration; c'est oublier que tout est décoratif ici-bas; la femme et l'homme cherchent à embellir leurs formes; les arts ne sont pas seulement des moyens d'expression, ils sont aussi et surtout des moyens d'embellissement.

Il faut retenir que la coupole et le dôme sont les caractéristiques de l'influence byzantine.

Une autre caractéristique à relever, c'est l'abandon, en architecture, de la plate-bande placée immédiatement sur la colonne; l'arcade règne en maîtresse et même, elle s'exhausse volontiers (fig. 498). Les corniches ont peu d'importance; les parois extérieures, ainsi que les claveaux des arcades, se décorent d'assises de matériaux de couleurs différentes, en même temps que l'intérieur, très sobre d'éléments et de moulures, se recouvre de peintures ou de mosaïques. Peu ou pas de statuaire; sculptures dans quelques frises et dans les chapiteaux; de cette manière, l'église grecque, formée de piliers à l'intérieur, n'aura de sculpture que dans les chapiteaux des petites colonnes qui accompagnent presque toujours les baies des dômes à l'extérieur.

Il se forme en peinture un type particulier qui vit encore et donne la mesure du caractère des peuples orientaux et du schisme grec. Ainsi que l'a spirituellement écrit le meilleur des écrivains sur l'art byzantin, M. Bayet : « Si cet art n'a guère fait

» que décroître à partir du XIIIe siècle, sa vieillesse a » trouvé une retraite assurée au fond des monastères », et, parmi ces monastères, il n'en est pas de plus célèbres que ceux du mont Athos. Les formes des types y ont été réglées d'une manière précise, et on continue.

Il existe un livre composé par un peintre, moine du nom de Dionysios, qui avait étudié à Salonique sous un des maîtres les plus célèbres de ce pays, Manuel Pauselinos; ce livre est devenu le manuel des peintres athonites, toutefois souvent avec des assouplissements dérivés de l'imitation de certaines œuvres italiennes.

Il y a encore d'autres manuels, témoin celui dit *Stroganowsky* (fig. 534), de la fin du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle.

En général, l'abside du fond est toujours réservée à l'image gigantesque du Christ tout-puissant (Pantocrator); les quatre Évangélistes dans les pendentifs; dans une abside latérale les principaux épisodes de la jeunesse du Christ, dans l'autre le drame de la Passion. La madone et l'enfant ont leur type, unissant dans un même groupe la maternité et la virginité; quelquefois elle soutient l'enfant de ses bras, se penche vers lui avec grâce; quelquefois elle est en orante, les bras étendus et l'enfant devant elle. Les nimbes se détachent vivement, même sur les fonds d'or. Les costumes sont richement brodés, dans quelques œuvres même, enrichis de pierres précieuses véritables. Si les scènes sont douloureuses, l'expression de la souffrance est développée jusqu'au laid et à l'horrible; les bouches se tordent, les yeux s'allongent : l'artiste outre la réalité.

En ornementation, on conçoit tout de suite des artistes cherchant à rompre la tradition, tout en ayant sous les yeux les chefs-d'œuvre de l'art ancien de la Grèce. Aux fûts antiques ils ajoutent des chapiteaux d'une forme lourde (fig. 493 et 497), combinée surtout pour passer du cylindre au cube, sur les faces desquels ils appliquent des feuillages peu saillants dont les découpures se rapprochent des types 304 et 318, c'est-à-dire du genre grec, auxquels ils adaptent même, sans aucune conscience du rôle qu'elles doivent jouer, des volutes embryonnaires; ces feuillages sont entrelacés ensemble et mélangés d'animaux fantastiques et de quelques emblèmes. Ces formes et ces structures nouvelles sont la conséquence d'une religion différente par ses rites. Le goût et les mœurs avaient aussi changé de direction. L'ornementation recouvre seulement la surface; il suffit pour la mode qu'elle



Fig. 534.

montre la richesse que l'on obtient par les agglomérations, par l'or et par les couleurs. Nul esprit d'analyse, par conséquent nul effort pour trouver des thèmes décoratifs nouveaux; on refouille la surface de la pierre comme on peint ou on revêt de mosaïque les parois d'une structure conçue avec l'entente, avec même la recherche, couronnée de succès — il faut en convenir — de produire un grand effet. Ce même esprit sera constaté dans les décorations de l'art arabe et du persan moderne.

L'interprétation de la flore ne paraît pas avoir été pratiquée.

IV. — COMPOSITION

Tout dessinateur expérimenté a vite découvert et percé à jour le *diagramme* (1) facile de l'arrangement byzantin; cela tient à ce que l'habileté de l'artisan, ainsi que son habitude de certains procédés et de lois constatées de la coloration, remplacèrent à cette époque le génie inventif de la première heure.

On conseille vivement de faire étudier avec soin les arts d'origine orientale; il y a des circonstances où il est très utile de les bien connaître pour pouvoir en tirer parti. Sans doute, ils ne s'appliqueront qu'à des compositions peu compliquées, mais ils peuvent, dans certains cas, être excessivement utiles, précisément à cause de leur simplicité, on pourrait presque dire de leur naïveté même.

En structure, tout se résume à quelques piliers, qui peuvent ne pas être des colonnes, supportant cinq coupoles avec dômes, celui du milieu domine; de petites colonnes enrichissent les arcades qui enveloppent les fenêtres; des assises de couleurs opposées donnent l'échelle à l'extérieur. Si on utilise dans ce thème les principes de l'art moderne en corrigeant les proportions, en rendant aux chapiteaux la contexture rationnelle, en cherchant mieux la découpure des arcades surhaussées, on arrive à une composition très sérieuse.

En peinture de figures, on peut s'inspirer sans inconvénient de la bonne distribution des personnages, de leur échelle relative au monument, de la simplification des lignes et de la coloration à la fois éclatante et sobre. On observera que le jeu est différent si le fond est bleu ou s'il est en or, et on constatera que le dernier système facilite singulièrement le travail. On s'inspirera plus directement de la nature pour éviter de tracer des marionnettes en bois, les figures de profil avec yeux de face, ou ces pieds énormes qui se développent comme si le personnage reposait sur ses pointes.

En ornementation, on conservera la découpure sobre des feuilles; on tirera parti des entrelacements sans les prodiguer, on introduira dans une certaine mesure des motifs appartenant à l'antiquité grecque; on corrigera les mouvements imparfaits ou en sens réflexe (1), trop fréquents dans les types originaux.

Du reste, ces améliorations sur le genre byzantin ont été effectivement réalisées aux XIe et XIIe siècles dans toutes les régions et pour un grand nombre d'œuvres. Incorrect et d'une sénilité enfantine dans certaines parties, original dans d'autres, ce type est incontestablement simple et d'un effet qui impressionne à première vue.

L'auteur a pu constater dans le cours de son enseignement que l'on pourrait tirer un très grand parti de l'ornementation byzantine et russe dans le papier peint; il a obtenu de ses élèves, dans ces genres, des compositions excessivement originales. Seulement, il importe nécessairement de leur mettre sous les yeux des planches en couleur de la *Grammaire de l'Ornement* de Racinet et de l'*Histoire de l'Ornement russe*.

Ouvrages à consulter :

Architecture byzantine, par Ch. Texier et R. Popplewell-Pullan. 1 vol. in-folio.

Architecture civile et religieuse du Ier *au* VIIe *siècle*, par de Vogué. 2 vol. gr. in-4°.

Architecture du Ve *au* XVIIe *siècle et les arts qui en dépendent*, par J. Gailhabaud. 4 volumes in-folio.

L'Art byzantin, par Ch. Bayet.

L'Art de bâtir chez les Byzantins, par de Choisy. 1882.

L'Art russe, par Viollet-le-Duc. 1 vol in-8°, planches.

Dictionnaire d'Architecture du XIe *au* XVIe *siècle*, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Édifices de Rome moderne, par Letarouilly. 3 vol. in-folio de planches et 1 vol de texte.

Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par J. Labarte. 3 vol. in-4°.

Histoire de l'ornement russe du Xe *au* XVIe *siècle*, par V. de Boutovsky. 2 vol. in-folio.

La Mosaïque, par Gerspach.

Le Palais de Constantinople et ses abords, par J. Labarte. 1861.

Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, par Ch. Bayet.

(1) On nomme *diagramme* en ornementation le tracé initial et constitutif d'une forme dépouillée de ses accessoires ou enrichissements; par exemple, des spirales ou des volutes successivement en sens inverse constituent le rinceau.

(1) En ornementation, un enveloppement, une volute ou une spirale en un sens exige, esthétiquement, un mouvement inverse dans la consécutive, comme dans l'S; le G est dans un sens réflexe, qui revient sur lui-même.

LIVRE SIXIÈME

DU XIE AU XVIE SIÈCLE

EUROPE

I. — HISTOIRE

FRANCE

Première croisade sous Godefroy de Bouillon, duc de Lorraine (1095). Progrès de la monarchie française avec Louis VI, dit le Gros (1108-1137). Louis VII, dit le Jeune (1137-1180). Philippe-Auguste (1180-1223). Louis VIII (1223-1226). Louis IX (1226-1270) meurt dans la huitième et dernière croisade. Philippe IV, le Bel, créateur de l'administration monarchique (1285-1314). Charles VII et Jehanne d'Arc (1422-1461). Louis XI (1461-1483). Entrée des Français en Italie avec Charles VIII (1494).



Fig. 535. (1)

(1) *Boîtier* ou *couvercle de miroir* en ivoire (XIVe siècle); cet objet, qui est grandeur de l'exécution, représente une joute entre chevaliers. Observer la vivacité et la simplicité du geste des personnages et l'adresse avec laquelle ils ont été agencés dans les échancrures de la décoration. Des Japonais eussent fait tout le contraire et eussent formé un contour même irrégulier pour circonscrire la scène suivant les exigences de sa composition.

ALLEMAGNE ET ITALIE

Querelles et guerres des investitures entre les empereurs et le pape sous la dynastie franconienne (1024-1125). Maison de Saxe, de Souabe. Guelfes et Gibelins. Frédéric Barberousse. L'Italie est délivrée des Allemands. L'Allemagne livrée à l'anarchie du grand interrègne (1125-1273). Maison de Habsbourg. Maison de Luxembourg (1273-1437).

Innocent III, pape, la plus haute personnification du Moyen âge (1198-1216). La papauté, après lutte avec Philippe le Bel, s'exile à Avignon (1309), revient à Rome (1377).

Florence en République avec les Médicis.

Venise, première puissance maritime.

Gênes, en rivalité avec Venise pendant le XIVe siècle, tombe sous la domination de Milan au milieu du XVe.

Pise, au rang des villes maritimes, possède la Corse et la Sardaigne; amoindrie par les Génois (1284), est absorbée par Florence (1509).

Milan sous les Visconti et les Sforza.

Naples et la Sicile, sous Robert Guiscard, souverain normand, et ses successeurs, puis sous la maison d'Anjou.

ANGLETERRE

Guillaume le Conquérant, roi normand (1066-1087). Plantagenets. Henri II d'Anjou (1154-1189). Richard Cœur de Lion (1189-1199). Henri III (1216-1272). Famille de Lancastre (1399-1461).

Vers le début (époque dite *romane*), l'art reste obscur : l'architecture est seule à produire; les œuvres de sculpture et de peinture apparaissent comme des barbarismes.

Au XIIe siècle, période d'études qui se traduit, au XIIIe (époque dite *ogivale*), par un genre dépourvu de tradition (différant sur certains principes en Italie de celui de la France), qui répand son influence en Allemagne et plus tard en Espagne. Au XIVe, tendance à compliquer les formes du XIIIe dans les pays d'influence française; l'Italie commence la transformation de son art dans le sens qui la ramènera à des formes empruntées à l'antiquité. Au XVe, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne, l'esprit de complication et d'exubérance des formes du XIVe s'accentue jusqu'à épuisement; l'évolution continue à s'accomplir en Italie (1).

Les Arabes constituent de leur côté un art d'une physionomie particulière qui fera l'objet du VIIe Livre.

La terminologie suivante permettra de mieux se rendre compte des formes d'arcades employées dans cette période.

L'arcade en arc *plein cintre* (fig. 536) est formée d'un demi-cercle; l'arc *surbaissé*, ou en anse de panier

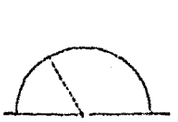


Fig. 536.

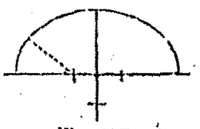


Fig. 537.

(fig. 537), est formé par une demi-ellipse, le grand diamètre étant à la base. Si, au contraire, le centre de l'arc est au-dessus de la naissance, comme dans la figure 538,

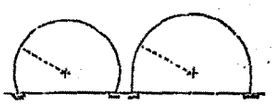


Fig. 538.

il est dit *outre-passé* ou en *fer à cheval*, avec cette circonstance qu'il peut se raccorder, ou par une continuation de la courbe, ou par une partie verticale. On nomme arc en *ogive* ou en *tiers-point* (1) un arc formé de deux portions de cercles qui se coupent et donnent un angle plus ou moins aigu, suivant que les centres sont à la base même de l'arc ou qu'ils sont plus ou moins éloignés l'un



Fig. 539.

de l'autre (fig. 539). On a beaucoup écrit sur l'origine de l'arc en ogive ou en tiers-point, de même que sur l'art que l'on nomme *gothique* ou *ogival*. Ces recherches ne sauraient pas plus aboutir que mettre les archéologues d'accord; on a pensé qu'il serait préférable, dans cet ouvrage, de nommer les arcs formés de deux portions de cercles qui se coupent des arcs en *tiers-point* et de caractériser le genre d'art de chaque monument par le siècle et par le pays où il a été exécuté. Les arcs (fig. 540) qui traversent une nef AB et CD, sont des *arcs-doubleaux;* les nervures qui se croisent sur la nef et accusent l'arête de deux voûtes qui se pénètrent, AD et BC, se nomment, comme au Moyen âge, des arcs en *croix*

(1) On a classé souvent l'art ogival suivant trois époques qui correspondent à peu près aux XIIIe, XIVe et XVe siècles : 1° l'*ogival primaire* ou *ogive à lancette*, parce que l'arc en ogive (voir un peu plus loin la définition de cet arc) y affecterait plus particulièrement une forme aiguë; 2° l'*ogival secondaire* ou *rayonnant* dans lequel l'arc en ogive est tracé de manière à ce que les centres soient à la naissance des arcs; 3° l'*ogival tertiaire, fleuri* ou *flamboyant*, parce que l'arc en ogive y serait plutôt surbaissé et que la ramification des remplissages de fenêtres offrirait des formes qu'on a comparées à des flammes.

En réalité, on rencontre en même temps et des ogives aiguës et des ogives équilatérales et des ogives surbaissées, suivant les exigences de la construction, même dans un seul édifice, soit dans une de ces périodes, soit dans les autres. En second lieu, cette classification, qui paraît s'adapter assez bien à la marche de l'art en France, ne correspond pas, du moins aux mêmes dates, avec la marche de l'art dans les autres pays.

(1) *Ogive*, du latin *augere*, augmenter, parce que ce genre d'arc a plus d'élévation que l'arc plein cintre.

Si on place successivement à chaque angle d'un triangle équilatéral un compas, ouvert de la longueur d'un côté de ce triangle, et qu'on réunisse les trois angles par des portions de cercle, on obtient un triangle curviligne, dont deux côtés représentent l'*arc en tiers-point* originel, ou *ogive équilatérale*.

Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. I, *Arc*, *Architecture;* t. III, *Cloître;* t. IV, *Construction* (pour les fig. 536 à 543).

d'ogive ; les nervures AC et BD, qui accompagnent la courbe de la voûte le long du mur de la nef, se nomment *formerets* (1). En conséquence, les points ABCD repo-

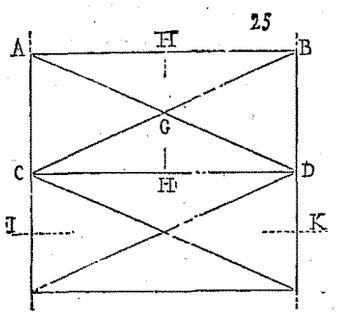


Fig. 540.

sent sur les chapiteaux, tandis que les points HGH et EK sont au sommet des arcs et des nervures de la voûte longitudinalement et transversalement. A la fin du XIIe siècle

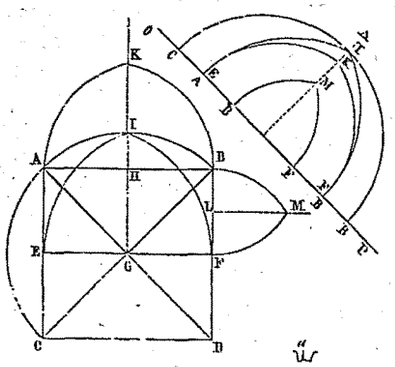


Fig. 541.

et au commencement du XIIIe, on fit des voûtes en plan carré ABCD (fig. 541), comprenant deux travées des nefs AE, BF, EC, FO. Ce sont des arcs plein cintre BCAD en

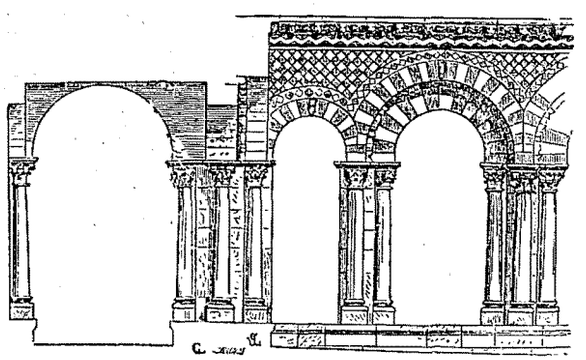


Fig. 542.

diagonale, qui engendrent les voûtes et se coupent en G; géométral EIF est l'arc-doubleau de la croisée d'ogive;

(1) Probablement du latin *forma*, forme; le formeret accuse bien la forme de la voûte dans sa pénétration contre le mur.

AKB le géométral de l'arc-doubleau; BMF le géométral de l'arc formeret. Ces divers arcs sont réunis ensemble, sur une même ligne, dans le haut de la figure, pour bien montrer leurs hauteurs réciproques dans le système.

Les arcs formant des arcades reposent toujours immédiatement sur l'abaque du chapiteau (fig. 545), dont la

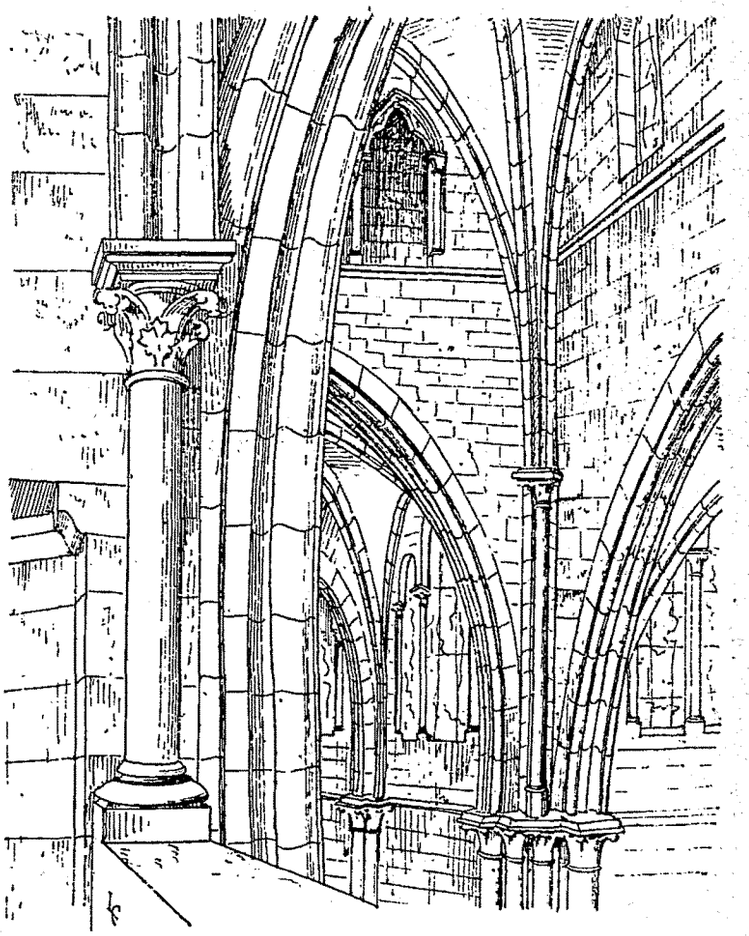


Fig. 545.

saillie, dans ce cas, *travaille*, ainsi qu'il a été déjà expliqué (fig. 480 et page 143). Dans certains pays où les matériaux le permettent, les *voussoirs* (1) des arcades sont composés de pierres de taille de couleurs différentes; telles sont celles du *cloître de la cathédrale du Puy en Velay* (fig. 542), dont la construction remonte au Xe siècle; ce cloître fut rebâti au XIIe sur trois côtés; mais une des galeries anciennes subsiste encore. Un arrangement d'arcades très curieux à observer est celui du côté nord du *chœur de la cathédrale de Canterbury* (fig. 543), de la fin du XIIe siècle; des archéologues ont pensé que ces en-

(1) *Voussoir*, du latin *volutus*, participe passé passif de *volvere*, enrouler; pierre taillée pour concourir à la formation d'un arc ou d'une voûte.

trelacements d'arcs avaient donné l'idée de l'arc en ogive ou en tiers-point. En fait, l'arc en tiers-point est très ancien comme forme (Trésor d'Atrée à Mycènes) et se ren-

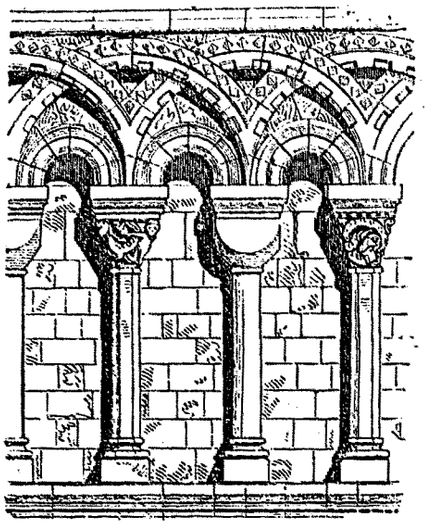


Fig. 543.

contre dans tous les pays; les Arabes l'ont employé en Egypte au VIIIe siècle, à la mosquée de Touloun, au Caire (1), comme principe de construction.

Le *triforium* est une galerie placée au-dessus des basses nefs pour masquer la hauteur de la toiture qui les recouvre, dans laquelle on peut circuler et qui forme comme une tribune prise dans l'épaisseur du mur; le type 544 vient de la *cathédrale de Lyon* et appartient à la fin du XIIe siècle.

Les petits arcs successifs, supportés seulement par des consoles, tels qu'on les observe dans cette figure, au-dessous du triforium, se nomment des *arcatures;* cette

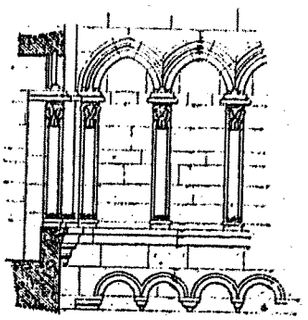


Fig. 544.

qualification a été souvent appliquée au système des galeries, comme celle de la figure 543.

Le *clerestory* (mot anglais) est la galerie placée au-dessus du triforium, à la base des fenêtres hautes de la nef; le type 545 représente une vue prise du clerestory intérieur sur le haut des nefs, du transept (1) et du chœur de la *cathédrale de Lyon* (partie appartenant au XIIIe siècle), au point où s'opère l'exhaussement de la grande nef. Voyez aussi la figure 558 qui appartient au même monument.

(1) Voir, plus loin, Livre VII, la nomenclature des édifices de l'art arabe et la figure 768.

(1) *Transept*, nef transversale d'une église. (Voyez page 144.)

II. — TYPES

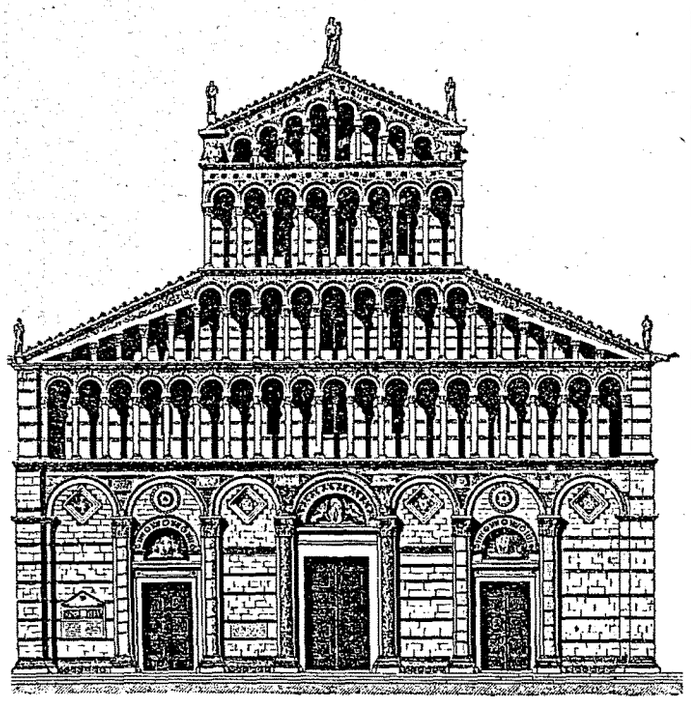


Fig. 546.

Marbres par assises noires et blanches; grandes formes solides avec des revêtements d'arcades supportées par des colonnettes gracieuses; une expression complète de la beauté sereine et heureuse; tels sont les quatre monuments qui reposent, comme de belles créatures mortes, dans un coin désert de la ville de Pise : la Cathédrale, le Baptistère, le Campanile et le Campo-Santo (1).

La *Cathédrale* (il Duomo, comme l'on dit en Italie) a été fondée en 1063, après une grande victoire des Pisans près de Palerme, construite sur les plans des architectes Busketus et Rainaldus, enfin consacrée par le pape Célase II en 1118.

Véritable basilique à cinq nefs, elle reproduit les dispositions des types 483 et 489, avec cette différence qu'elle possède un transept à trois nefs et une coupole sur la croisée; la grande nef est recouverte par une charpente; c'est une des églises de l'Italie qui produit le plus grand effet à l'intérieur et à l'extérieur. On voit (fig. 546) que la façade est décorée, en bas, d'une rangée de pilastres supportant des arcades, et, dans le haut, par quatre galeries superposées et diminuant graduellement; critiquable en dessin, ce parti est admirable dans l'effet de l'exécution. Les Pisans ne purent se permettre ce luxe de supports, appliqué également au *Baptistère* et au *Campanile*, qu'en continuant le pillage en règle des

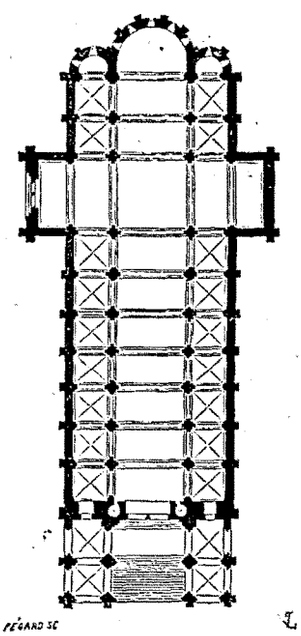


Fig. 547.

fûts de monuments antiques commencé par les constructeurs chrétiens.

Il serait impossible, à moins de transformer cet ouvrage en traité d'architecture, de présenter tous les types de constructions religieuses qui se succèdent dans tous les pays pendant la période de ce livre; on se borne, en conséquence, à signaler les modifications successives les plus importantes qui se produisent dans l'aspect décoratif.

(1) Taine.

En France, à peine Charlemagne mort, ses tentatives d'œuvres artistiques n'aboutirent pas; les discussions politiques et les invasions semèrent la désolation et la ruine; le xe siècle est un des pauvres de l'art. Au xie, il

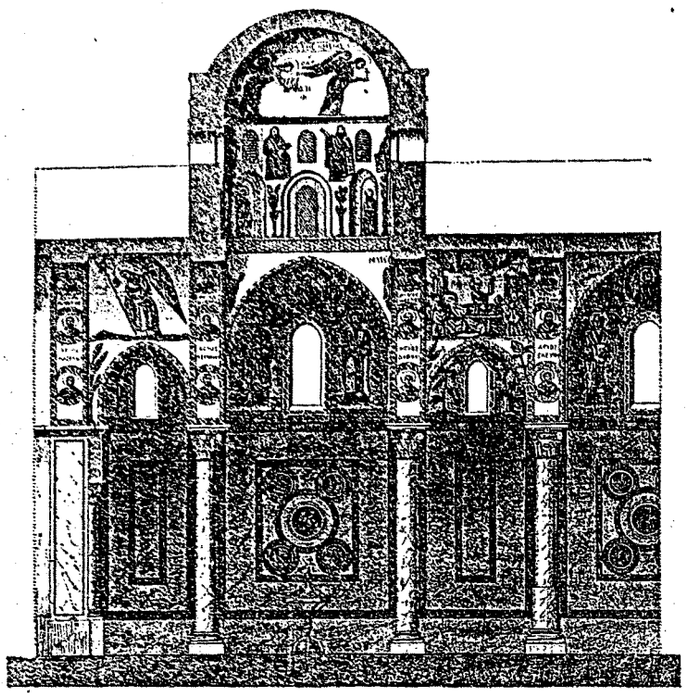


Fig. 548.

se produisit de nouveaux efforts; l'on rechercha à construire des églises avec un certain luxe et à substituer la voûte aux charpentes qui recouvraient les nefs des églises (voyez fig. 504) : d'un aspect peu satisfaisant, ces charpentes fournissaient, par leur fragilité même, un élément trop facile à la destruction. Mais les constructeurs montrèrent une fois de plus qu'il ne s'agit pas de désirer. Leurs premières voûtes furent en berceau plein cintre pour la grande nef, comme à la *cathédrale d'Autun* (fig. 547). On constata bien vite que ce système répandait de la tristesse sur l'ensemble du vaisseau et tendait à renverser les murs latéraux; on les remplaça par des voûtes d'arête correspondant aux piliers. Seconde déception; les voûtes se fendirent comme les premières au milieu, et il fallut plus tard consolider toutes les grandes nefs du xiie siècle par des arcs-boutants (1). Toutefois, cette nouvelle structure donna l'idée d'utiliser la paroi laissée libre entre les retombées en y plaçant des fenêtres qui fournirent dans le haut une lumière agréable à l'aspect. Dès lors on ne tendit plus qu'à exhausser les nefs principales au-dessus des nefs basses pour donner plus d'importance aux jours supérieurs, et les édifices s'accusèrent de plus en plus par la hauteur. On doit signaler ici, comme bien en dehors de ce mouvement, en Italie, quelques églises du xiie siècle, telles que celle de *Santa Maria dell'Ammiraglio* (La Martorana), à Palerme (fig. 548), de 1143, curieux mélange de coupole d'art oriental, de voûtes et d'arcs en tiers-point avec décor en mosaïque.

Et que l'on ne s'arrête jamais trop à des recherches sur cette forme d'arc en tiers-point; elle fut sans doute adoptée autant à cause de sa solidité qu'à cause de l'élancement qu'elle produit dans l'aspect et de son caractère éminemment religieux; les artistes du Moyen âge savaient employer, avec souplesse, des agencements qui nous paraissent parfois étranges et exotiques. En voici un exemple dans des *arcades,* appartenant au xiiie siècle, des clerestory de la *cathédrale de Lyon* (fig. 549), de portées inégales, qui certainement ne se retrouvent pas dans

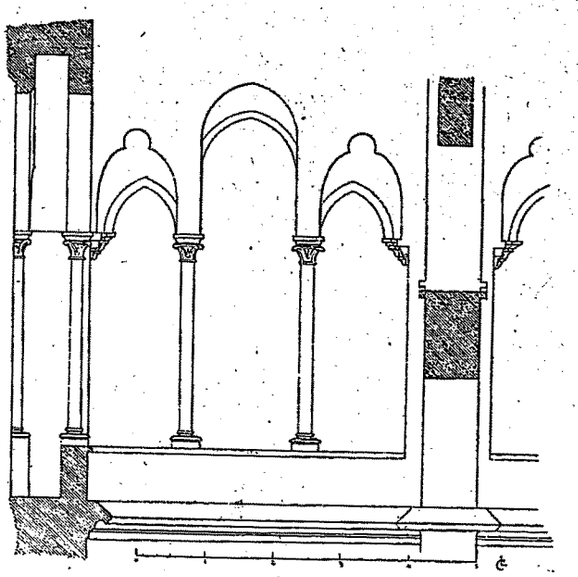


Fig. 549.

d'autres édifices de la localité, mais qui répondaient sans doute à la nécessité d'un arrangement imposé par la structure autant qu'à la fantaisie des maîtres de l'œuvre. On voit le revers de ces arcades dans la figure 545.

La façade de la cathédrale de Pise nous a fourni un type particulier de la recherche de la décoration de la

(1) *Arc-boutant,* système d'arcs portés par des massifs en dehors des nefs (voyez fig. 558) pour contrebalancer l'effort de la poussée des arcs intérieurs.

façade; une autre, des plus originales, est celle de *Notre-Dame la Grande, à Poitiers* (fig. 550). Mélange d'arcs en

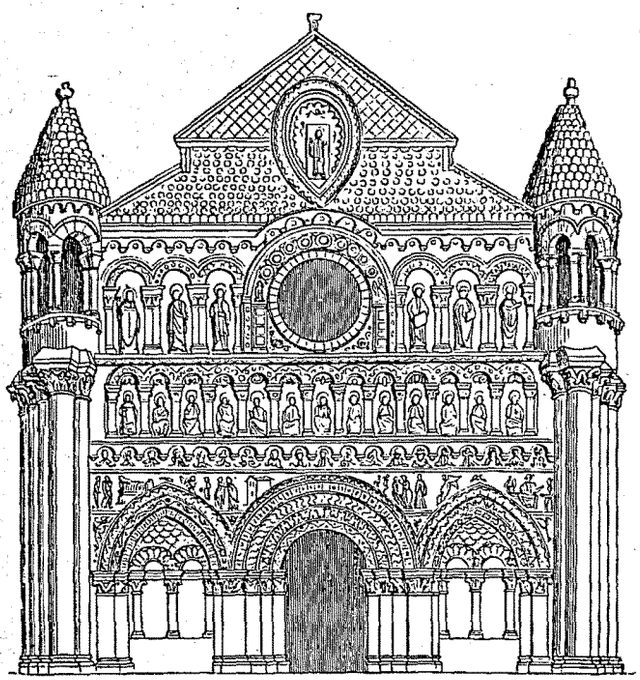


Fig. 550.

tiers-point avec des arcs plein cintre, arcatures, galeries superposées formant niches, ajustement de grands pilastres supportant des tourelles, etc., etc., constituent un motif pittoresque, quoique, malheureusement, des plus incorrects dans ses détails.

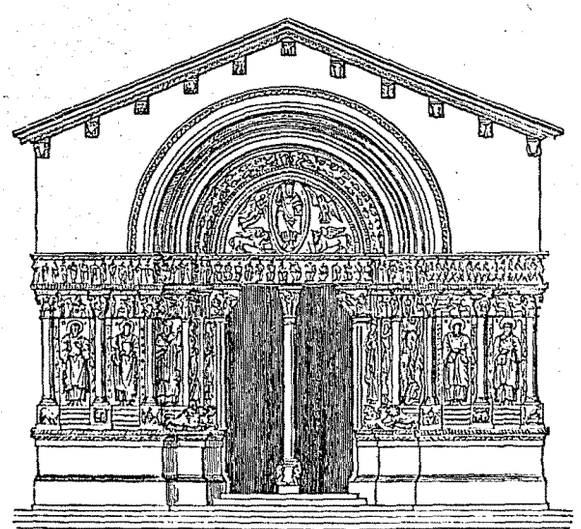


Fig. 551.

Autre type des influences qui partagent la France au XIIe siècle : la *porte d'entrée de l'église de Saint-Trophime d'Arles* (fig. 551). On y remarque deux éléments : l'un, issu des monuments romains locaux, l'autre, d'importation orientale. De là, une composition décorative d'un grand style et d'une incontestable originalité qui, malheureusement, n'a pas fait école, puisque même l'art s'est affaissé en Provence dès le XIIIe siècle. Les personnages y sont prodigués; il y a une pondération remarquable entre le soubassement et la frise, dont les lignes de décoration se raccordent avec le linteau, formant ainsi une

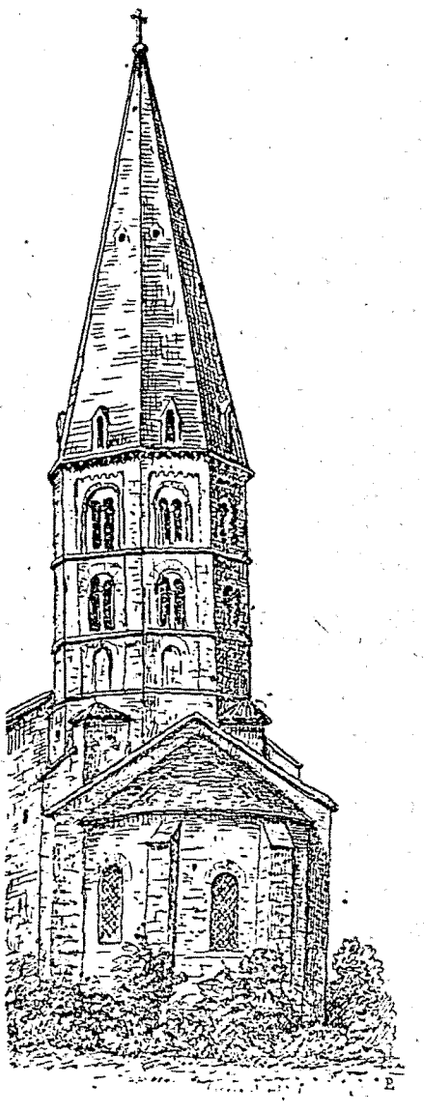


Fig. 553.

bande très riche et très ferme pour supporter les voussures. On sent que les artistes qui ont conçu cette porte ne voulaient pas abandonner les grandes lignes horizontales qui constituent un entablement; l'agencement des deux grands pilastres, ainsi que celui de la colonne formant trumeau (1) de la porte, donnent de l'élégance.

(1) *Trumeau*, espace entre deux portes ou deux fenêtres, ou piliers divisant une porte ou une fenêtre. Plus tard, se dit d'une glace ou d'une peinture placée au-dessus d'une cheminée ou d'une porte.

Le clocher est l'accessoire de l'édifice religieux qui a été l'objet des recherches les plus heureuses de la part

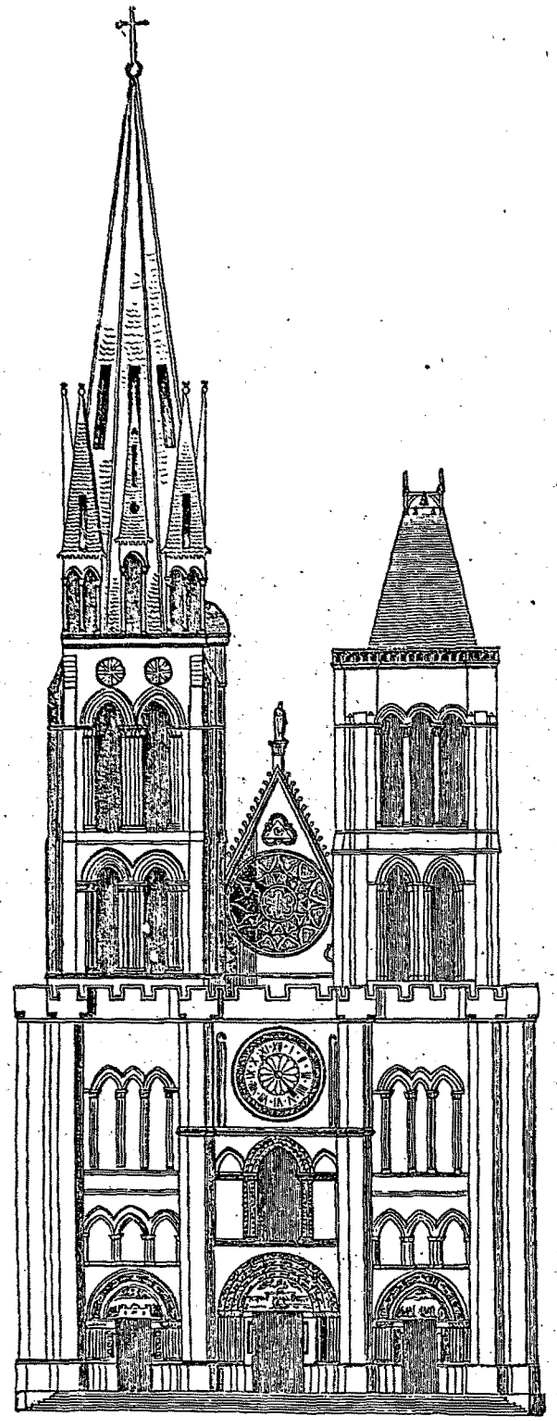


Fig. 551.

des artistes du Moyen âge, en France et sur les bords du Rhin. C'est lui qui sert de motif principal au paysage en même temps qu'il annonce les cérémonies du culte par les cloches qu'il renferme. Sa place est variable; il y en a quelquefois deux sur la façade et un sur le transept,

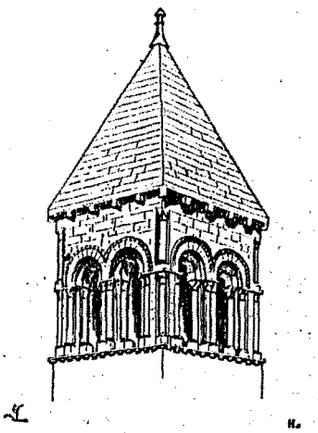


Fig. 552.

et encore deux autres vers le chœur. Les étages superposés donnent de la grandeur et de l'échelle; le plus souvent, ils se terminent en forme de *flèche* (1). Ils reflètent la richesse de l'architecture. Simple et sur plan carré, est celui de la petite *église de Morienval* (Oise), qui est de la fin du XIe siècle (fig. 552); la partie pyramidale, peu accentuée, est couverte, soit en maçonnerie de pierres cimentée, soit en tuiles. L'aspect présente toujours une masse concrète sans être lourde, qui se défend très bien des horizons. Il y a une science toute particulière des jeux de lumière dans l'agencement des ouvertures et des galeries qui les décorent. Un des mieux réussis dans ce genre, et qui appartient au XIIe siècle, est celui de la petite *église de Saint-Marcel*, à Cluny (fig. 553); la flèche est en pierre.

Combien il est regrettable que l'on n'ait pu sauver la flèche qui avait été construite au XIIIe siècle sur un des clochers de la *façade* de l'*église abbatiale de Saint-Denis* (fig. 554), laquelle s'élevait à une hauteur de 86 mètres! Il est bon de conserver au moins le souvenir de sa physionomie.

Ce qui doit faire porter à une haute valeur ces édifices du Moyen âge, et particulièrement ces façades, c'est que toutes les tentatives qui ont pu être faites de les imiter n'ont jamais pu réussir. Quelle grande a été l'erreur de ceux qui ne surent pas apprécier plus tard le génie de ces artistes, presque toujours anonymes, qui leur refusèrent même l'invention et l'originalité, et qui

(1) *Flèche*, du flamand *flitsch*.

finirent par affubler leurs œuvres du nom de *gothiques* comme par mépris!

C'est à la nécessité impérieuse de la recherche d'un idéal d'effet, combinée avec une science profonde des ressources de la construction, qu'il faut attribuer une réussite qui n'est heureusement plus contestée.

L'école romantique qui a ressuscité les arts de la vieille France a eu cela de bon que, en même temps, elle

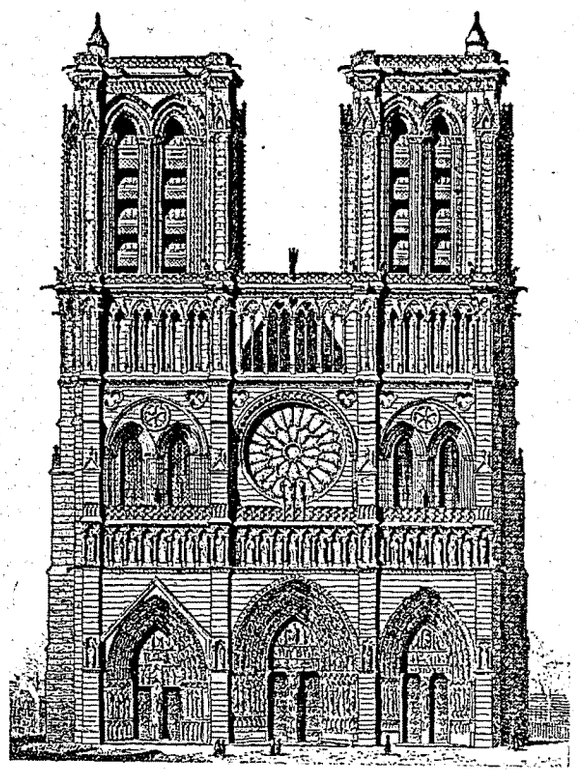


Fig. 555.

a amené à reconstituer, avec leur couleur et avec leur relief, les mœurs d'autrefois, l'existence de générations disparues et une esthétique intéressante. Il importe de bien le dire dans l'enseignement, afin qu'une étude approfondie, faite sans prévention comme sans engouement, porte, de préférence, à toujours rechercher sur chaque édifice les causes rationnelles de chaque forme et le résultat qu'elles ont produit, sans se lancer dans des classifications archéologiques oiseuses.

Aucun monument n'est plus propre, pour une étude semblable, que la façade de Notre-Dame de Paris, terminée en 1223 (fig. 555). On peut y lire, comme dans un livre ouvert, les dispositions intérieures qu'elle annonce : la grande nef avec sa porte principale; les deux nefs secondaires avec leurs entrées moindres; cette zone est reliée au-dessus par une galerie qui l'anime par sa rangée de statues et accuse la ligne du triforium. Ensuite viennent la grande rose, deux fenêtres, puis, dans une quatrième zone, une autre galerie ajourée qui rappelle les hauteurs des toitures et couronne ce qui constitue réellement la façade. Enfin deux tours se dressent d'un seul jet, brodées d'arêtes à *crochets* (1) avec deux gigan-

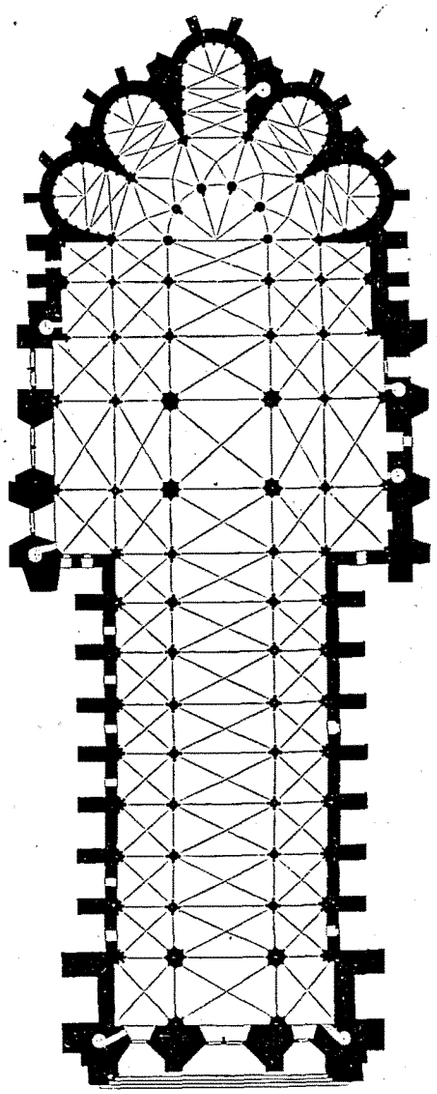


Fig. 556.

tesques ouvertures; des pyramides de pierre auraient pu les surmonter encore, selon la pensée du maître (2); on ne les regrette pas, tant l'ensemble satisfait l'œil, tant l'effet impressionne l'âme. Le seul architecte connu de Notre-Dame de Paris est Jehan de Chelles qui fit exécuter les deux portails du transept et les premières chapelles du chœur.

(1) Voyez, plus loin, figure 608.

(2) Viollet-le-Duc, *Dict. d'Arch.*, t. V, Flèche; *Entretiens*, t. I, septième entretien.

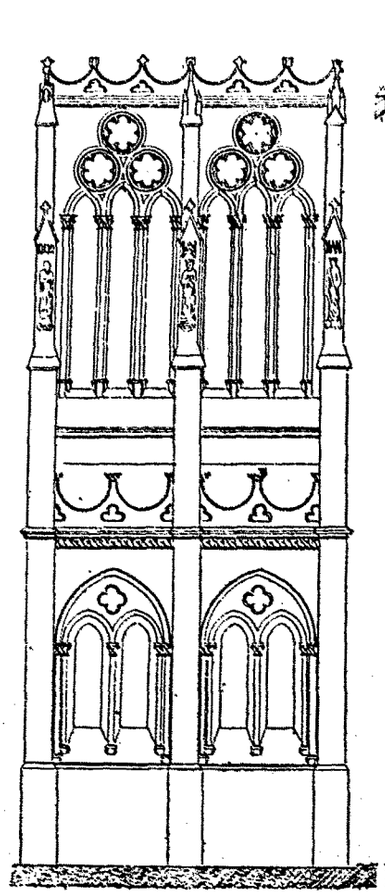


Fig. 557.

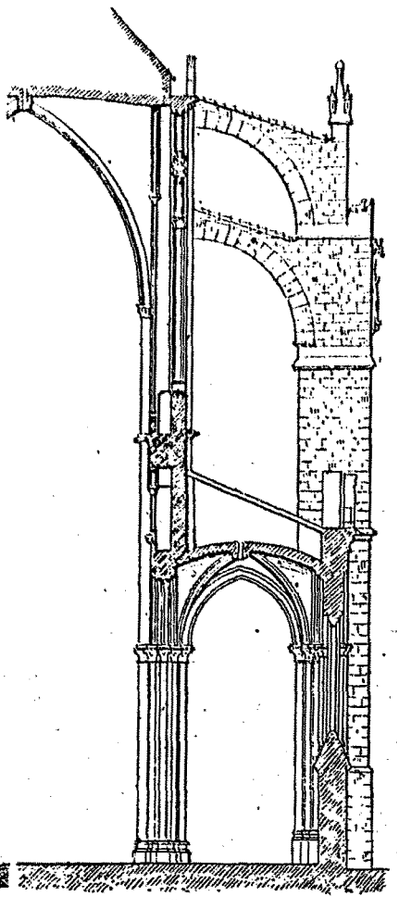


Fig. 558.

Lorsqu'on entre dans l'un de ces immenses vaisseaux des cathédrales des XIIIe et XIVe siècles, l'on reste comme pénétré d'un sentiment qui étonne et ramène l'esprit à des pensées multiples; leur hauteur, la perspective répétée des nefs, l'ajourement des ouvertures, une vapeur à la fois sombre et colorée, l'écho des chants, la petitesse des individus par rapport à l'ensemble; puis, à mesure qu'on avance, la richesse des détails, l'harmonie des proportions, tout concourt à en faire l'expression de l'apogée de l'art inspiré par le christianisme.

Les cathédrales sont restées à ces époques ce qu'elles étaient auparavant, quant à leur forme générale et quant à leurs subdivisions; seulement, elles ont pris de l'extension dans tous les sens, et elles sont si bien ordonnées, qu'on ne saurait rien imaginer au delà. Quelque incompétent que l'on soit à la lecture d'un plan, l'on peut juger d'instinct, et sans être architecte, sur l'examen de celui de la *cathédrale de Reims* (fig. 556), bâtie par Robert de Coucy et dont la première pierre fut posée en 1212 par l'archevêque Albéric de Humbert, de l'économie générale de la construction où les supports intérieurs sont très faibles, tandis que les épaisseurs sont reportées à l'extérieur et masquées en quelque sorte par les piliers. La coupe (fig. 557-558) prise sur une travée de la *grande nef de la cathédrale de Lyon*, qui appartient au XIIIe siècle, explique et complète l'indication de cette structure savante. Une grande fenêtre occupe la paroi extérieure de la basse nef, recouverte par une toiture dont la hauteur est dissimulée par le triforium. Un promenoir extérieur traversant les arcs-boutants la surmonte; au-dessus est le *clerestory* à la base des grandes fenêtres hautes de la nef. Toute cette structure grandiose, savante, ingénieuse même, conserve sa stabilité par le fait même des arcs-boutants dont on voit le profil.

Sans doute on a pu comparer les arcs-boutants à des étais permanents qui déparent les façades latérales et qui seraient des signes d'impuissance; cela peut se discuter. Il faut mieux y voir une caractéristique bien précise de l'esprit des artistes du temps : ils ont voulu obtenir à l'intérieur un effet déterminé, et on sait combien ils y ont réussi. Ils ont été amenés peu à peu à cette recherche par les édifices antérieurs, et, du moment qu'il restait constaté par leurs formules de constructeurs qu'aucune voûte ne peut se soutenir seule à de pareilles hauteurs, ils ont fait bon marché de la critique possible du mode employé pour arriver à l'équilibre.

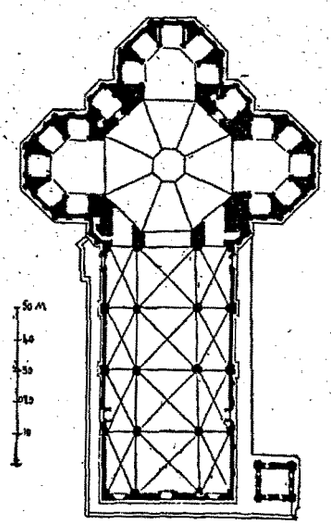


Fig. 559.

Du reste, si on se transporte en Italie, où les architectes avaient une tournure d'esprit différente, cherchaient une forme pour cette forme même et n'avaient pas la science des maîtres de l'œuvre français, on reste stupéfait en observant que les voûtes de la plupart de leurs églises et de leurs cloîtres ne tiennent qu'à l'aide de barres de fer faisant chaînage transversal! Lequel des deux systèmes est préférable?

Que l'on jette à présent un coup d'œil sur le plan de

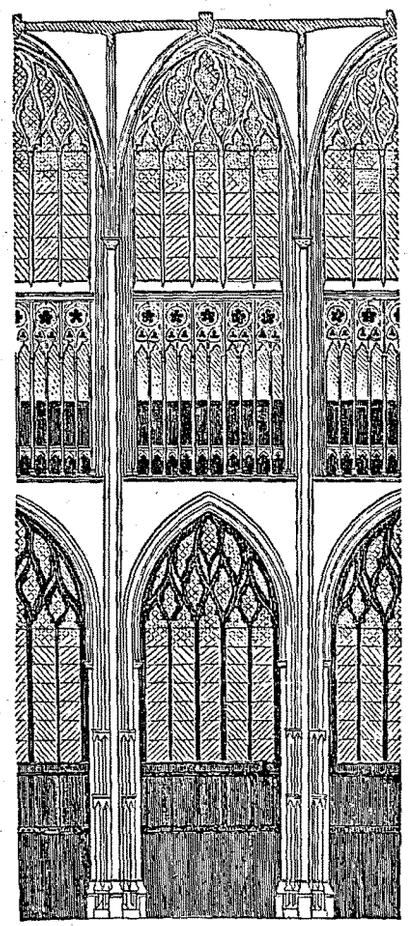


Fig. 560.

la cathédrale de Florence (*Santa Maria del Fiore*) et l'on verra (fig. 559) que toutes les épaisseurs ont été ménagées pour soutenir la coupole, et que les nefs ne présentent que des supports et des murs latéraux insignifiants. L'effet intérieur s'en ressent; c'est si grand que cela paraît triste et vide, quoique ne gardant son équilibre que par des chaînages. La cathédrale de Florence fut commencée en 1294; les travaux furent d'abord sous la direction d'Arnolfo del Cambio († 1310), puis, de 1334 à 1336, sous celle de Giotto (di Bondone) auquel serait dû le revêtement en marbre de la partie à l'ouest. L'édifice fut agrandi à partir de 1357 et l'on commença la nef majeure, avec ses larges voûtes, et l'abside sous la direction de Francesco Talenti; la coupole fut achevée en 1434 sur le dessin, après concours, de Filippo Brunellesco (1379-1446). Cette œuvre n'a, en quelque sorte, aucun similaire; les arcs sont en tiers-point; les fenêtres, excessivement hautes par rapport à leur largeur, sont d'une élégance merveilleuse dans un dessin d'une richesse contenue (1). Ce qui surprend, c'est la grande masse de l'édifice décorée sur toutes ses parois de marbres de couleurs par panneaux; ce genre n'a pas été imité plus tard, soit qu'il fût estimé trop coûteux, soit que réellement on ne l'ait pas trouvé absolument heureux. Si le dôme est lourd de près, il est le trait principal du paysage de Florence. C'est peut-être ce que chercha Brunellesco, car la coupole ne paraît rien moins que grande à l'intérieur; de plus, les peintures, qui y ont été faites en 1572 par Giorgio Vasari, achevées ensuite par Federigo Zucchero, lui nuisent considérablement; les grandes fenêtres en œil-de-bœuf sont désagréables à l'œil.

Des œuvres aussi considérables que celles des cathédrales du XIIIe siècle ne purent s'achever d'une seule venue; les ressources financières des évêchés et des villes n'étaient pas aussi importantes qu'on le suppose bien gratuitement; aussi, il est rare de trouver une église possédant une manière uniforme depuis le chœur, par lequel on commençait d'habitude, jusqu'à la façade. On continua néanmoins au XIVe et au XVe siècle les nefs dans les conditions tracées par les portions antérieures. En conséquence, les lignes générales ne changèrent pas; toutefois, comme il est dans la nature humaine de suivre la mode du jour, on ne manqua pas de modifier les détails, et c'est précisément ce qui permet de reconnaître les phases de construction. On n'eût pas opéré ainsi de notre temps sous motif d'unité; c'est un principe d'esthétique à étudier.

La tendance à mettre les parois absolument à jour s'accentua encore plus; la pierre devint une dentelle; l'ornementation joua un rôle de moins en moins important, s'alourdit en se découpant et se frisant; les fenestrages reçurent des arrangements géométriques composés de courbes et contre-courbes, en moulures aiguës, au lieu d'être arrondies, ressemblant à des flammes par leurs ramifications. La travée de la nef de *Saint-Ouen de Rouen* (fig. 560) appartient à cette manière qui prit, du reste, des physionomies différentes à la fin du XVe siècle, en Angleterre, dans les Flandres et en Espagne. Il sem-

(1) Voir, plus loin, figure 756, le détail de l'ornementation d'une des portes.

blerait que les artistes avaient alors une sorte d'émulation entre eux, en se faisant un jeu des difficultés de coupes de pierre, à accumuler les moulures et les combinaisons de formes. Ces dernières œuvres intéressantes à examiner, qui souvent produisirent des effets surprenants, supportent moins l'analyse et ne doivent pas donner, par conséquent, lieu à une étude plus longue.

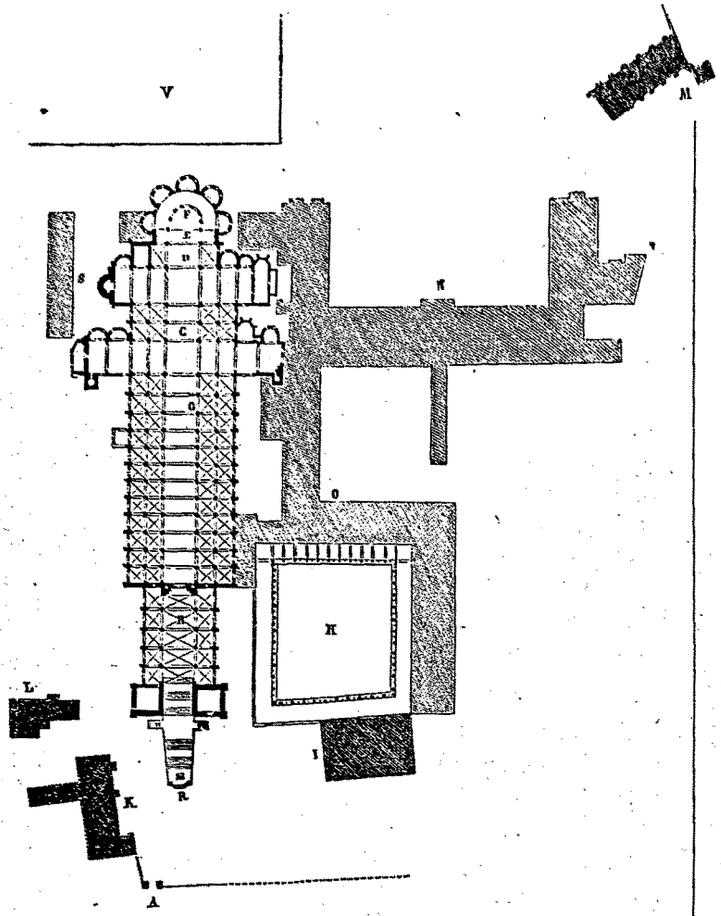


Fig. 561.

Voici (fig. 561) le *Plan de l'église et de l'abbaye de Cluny*, tel que le restitue Viollet-le-Duc.

L'ordre de Cluny, fondé au xe siècle, multiplia ses monastères dans toute l'Europe; ils eurent une influence considérable sur la direction de l'art aux xie et xiie siècles. On voit que l'église qui nous occupe avait deux transepts, ce qui lui donnait la forme d'une croix de Lorraine; un narthex ou vestibule B précédait la grande nef. En A était l'entrée du monastère avec une belle porte à deux arcades du xiie siècle, qui existe encore; R degrés; D autel principal; E autel de *retro;* F tombeau de saint Hugues; G tombeau du pape Gélase; H grand cloître; K abbatiale reconstruite au xve siècle qui existe encore et sert d'école et de musée; L autre abbatiale qui sert de mairie; M moulin servant à présent d'atelier; S bâtiment détruit; V jardin. Trois clochers, portés sur coupoles ou pendentifs, étaient placés au-dessus du transept principal, et un sur le petit.

On sait que, des dix colonnes du chœur, trois étaient en marbre cipolin d'Afrique, deux en bleu gris, et une en marbre blanc. La coupole était peinte sur fond or et représentait le Christ assis sur les nuages, appuyé sur l'Évangile et entouré des animaux de l'Apocalypse.

Il ne reste plus que le transept méridional avec son clocher et la chapelle de Bourbon.

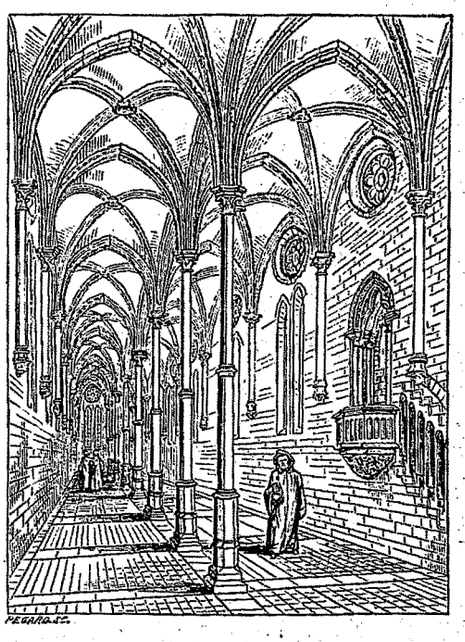


Fig. 562.

Figure 562 : vue intérieure du *réfectoire de l'ancien prieuré de Saint-Martin des Champs, à Paris* (xiiie s.). Cette salle a quarante-deux mètres de longueur sur dix de largeur, partagée, comme on le voit, par sept élégantes colonnes; on remarque, à droite, la belle chaire du lecteur avec un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur. Ce chef-d'œuvre a été construit par Pierre de Montreuil, dit aussi de Montereau (mort le 17 mars 1264). Sans doute, il eût été facile de voûter cet espace d'une seule volée; l'effet surprenant produit par cette double nef a été certainement cherché. On a pris le regrettable parti de murer récemment le rang de fenêtres au sud pour l'établissement d'un amphithéâtre et de divers services.

Il est impossible de s'occuper de l'art du Moyen âge sans étudier l'édifice le plus parfait du XIIIe siècle, la *Sainte-Chapelle du Palais, à Paris*, fondée par le roi saint Louis et construite en 1245 par Pierre de Montreuil, dont il vient d'être question. Elle se compose, comme on peut s'en rendre compte par les figures 563 et 564, d'une seule nef élevée elle-même sur une autre très

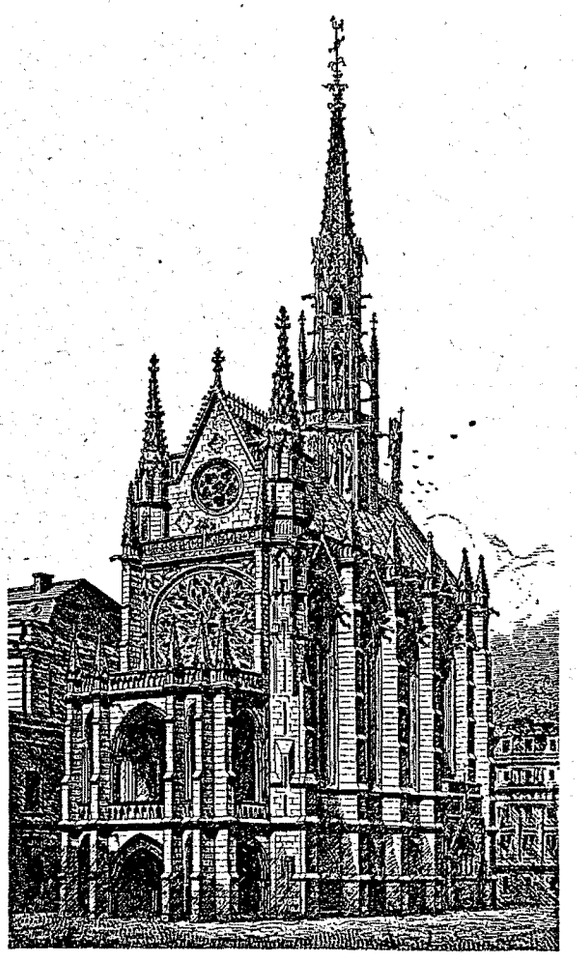


Fig. 563.

basse. En A était le trésor (lequel n'existe plus) et en B un passage; en E la tribune du souverain. La stabilité de ce vaisseau merveilleux d'effet est assurée par des contreforts entre lesquels les fenêtres DDC ne sont qu'un réseau très mince garni de vitraux étincelants. Toutes les surfaces de l'intérieur sont décorées de peintures aux plus vives couleurs; au fond se voit la tribune sur laquelle étaient exposées, sous un ciborium élégant, les reliques chères au pieux roi saint Louis.

La flèche élancée est un ouvrage moderne, composé par LASSUS, lequel, ainsi que DUBAN, VIOLLET-LE-DUC et plus tard BOESWILLWALD, fut chargé de la restauration du monument.

A quoi attribuer la sereine beauté de cette œuvre qui peut se placer au rang des plus incontestables de l'art? Pour celui qui se donne la peine de penser, c'est à l'entente qui s'y manifeste et qui doit exister dans tous les arts, entre l'idée et son exécution, entre la forme et la décoration. Rien ne s'y voit de banal ou de convenu; tout y est écrit clairement et se lit à première vue; une

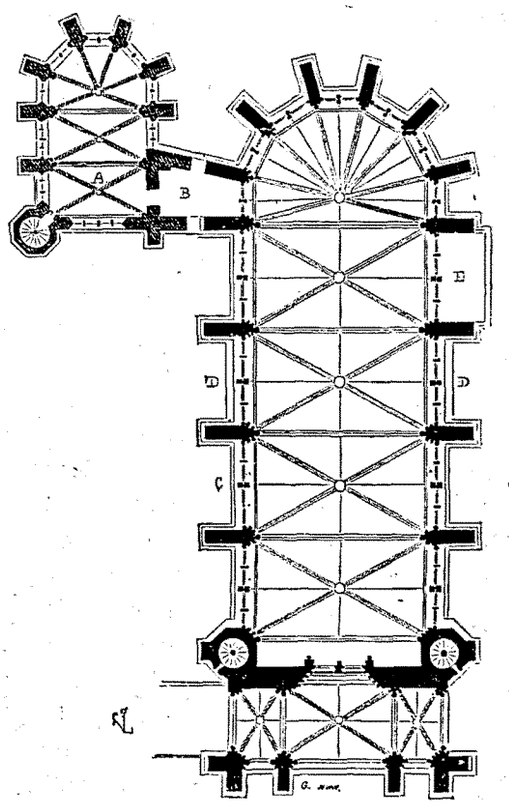


Fig. 564.

simplicité apparente séduit, quoique la plus grande richesse soit répandue; l'impression à déterminer, et recherchée sans doute par l'artiste, se produit invariablement sur chaque visiteur : il s'arrête étonné et ébloui.

C'est réellement au constructeur qu'il faut rendre le plus grand hommage; cependant eût-il pu réaliser le rêve de son génie, s'il n'avait su d'avance qu'il rencontrerait des aides certains et habiles dans tous ses coopérateurs? La ligne de démarcation qui existe entre chaque genre d'art plastique de l'époque moderne, est un des plus grands obstacles à l'unité de toute œuvre. Il faut

absolument s'efforcer à combattre par l'enseignement ce préjugé fâcheux, qu'il y a des genres d'art inférieurs les uns aux autres; cela n'est pas vrai, cela n'est pas équitable. Le seul désir de tous ceux qui concourent à une œuvre doit être, en conséquence, de concentrer si bien leur esprit sur la pensée initiale, qu'ils oublieront d'y faire briller leur art au détriment de celui des autres.

Il convient également de se pénétrer de ce principe, que l'on tend à méconnaître de plus en plus, lequel exige que l'artiste, au lieu de suivre le convenu d'une certaine mode en honneur passager, doit se faire un idéal personnel de l'aspect décoratif de son œuvre. S'il ne sait en concevoir d'avance les traits généraux, il n'est pas doué; car ce ne sera pas une recherche opérée par des esquisses péniblement recommencées qui le lui fournira. Si l'on peut améliorer par l'étude un idéal bien pensé, on ne saurait le découvrir à force de recherche.

Cette création d'un art original et presque dépourvu de tradition, l'ingéniosité et la variété extrême des combinaisons qui ne cessent jamais de se conformer aux exigences de la masse générale, l'échelle constamment observée, ce naturalisme à la fois si élégant et se raccordant toujours avec une intention de pensée et de mouvement bien définie, ne constituent-ils pas, chez les artistes du Moyen âge, un genre d'effort qui, avec le mérite du sacrifice de leur personnalité, représente la véritable mise en œuvre d'un idéal de l'ordre le plus élevé?

Les derniers monuments funéraires examinés (fig. 485 et 486) consistaient en sarcophages qui étaient comme une suite de ceux de l'antiquité; le christianisme continua d'abord cet usage, puis il donna lieu à de nouveaux modes de sépulture et à un changement dans l'esprit de la décoration funèbre. En effet, interdite d'abord dans les églises, la sépulture ne tarda pas à y devenir d'un usage constant, surtout en ce qui concernait les hauts dignitaires.

Le corps, enfoui profondément dans le sol, dut être rappelé à l'extérieur et donna lieu à des monuments de deux ordres différents : les dalles et les mausolées placés dans les cryptes, dans les chapelles, dans les cloîtres, entre les piliers ou dans une arcade ménagée dans l'épaisseur des murs des édifices religieux eux-mêmes.

Les plus modestes étaient les dalles, où l'on gravait le portrait en pied du défunt avec une inscription; quelquefois, ces dalles recevaient des incrustations en métal ou en matières de couleur; quelquefois elles consistaient en une plaque de bronze coulée et émaillée.

La figure 565 est la *dalle tombale* de Druyes, sire d'Aguilly, chevalier, mort en 1343.

Il est en costume militaire; les pieds sont appuyés sur un lion; deux anges thuriféraires l'accompagnent. Le sommet de la dalle est orné par une architecture de



Fig. 565.

convention qui forme comme un dais au-dessus du personnage.

Qui ne connaît ces mausolées affectant la forme d'un coffre de pierre sur lequel est couchée la statue du défunt, le plus souvent les mains jointes? Les personnages sont représentés dans leurs costumes d'apparat; le coffre est décoré avec plus ou moins de richesse. Ce qui caractérise surtout ces monuments, c'est plutôt la recherche de l'ostentation et de la mémoire que celle du deuil! Du reste, ce fut par des conceptions fausses, qui ont pris naissance on ne saurait trop dire comment, et qui sont absolument contraires au bon sens et à l'esprit chrétien, que l'on prit au XVIIIe siècle l'habitude d'attributs funéraires composés de têtes de mort, d'ossements en croix, de sabliers, de pavots, de faux, etc., etc.

Est-il des monuments funéraires d'un caractère plus sévère et plus étonnants d'effet que ceux de Vérone? Sans doute l'ostentation en est, comme on l'a dit plus haut, l'idée dominante, mais ces tombeaux impressionnent par leur aspect sinistre et étrange : un sarcophage élevé par quatre supports sous un dais de pierre en forme de pyramide, que surmonte une petite statue équestre, en constitue la donnée largement écrite (fig. 566). Il y en a deux à peu près semblables dans une petite enceinte à l'extérieur et contre une petite église simple et sombre; le monument que nous donnons fut élevé de son vivant *à Cane III della Scala*, dit Signore, mort en 1365, par Bonino da Campiglione. Cette famille gibeline des della Scala, qui gouverna Vérone et dont l'un des membres, Cane Ier dit le Grand, protégea Alighieri, connue dans l'histoire par ses dissensions fratricides épouvantables, se trouve ainsi rappelée à la postérité par un poète illustre et par des monuments de l'art! Remarquons que les arcades du tombeau sont reliées entre elles au-dessus du chapiteau par des chaînages sans lesquels cette structure ne pourrait tenir debout. Vers le XVe siècle on prit une habitude assez bizarre qui consistait à ajourer le coffre sous lequel était le défunt en costume d'apparat, et à y placer son corps nu; l'un était dit « en élévation » et l'autre le « gisant ». Parmi les types qu'on peut présenter comme résumant cette donnée, combinée avec celle des anciens dais d'architecture couronnant un coffre, est le beau *tombeau de Marguerite d'Autriche* (fig. 567) dans l'église de Brou, à Bourg en Bresse (1). On s'est arrêté à ce type, qui cependant appartient chronologiquement au commencement du XVIe siècle, parce qu'il représente encore l'esprit du Moyen âge et qu'il nous montre le genre d'architecture usité dans les Pays-Bas.

(1) Voir, plus loin, figure 648, la tête d'une statuette de ce tombeau.

On sait que l'église de Brou n'était, elle-même, qu'un grand mausolée. Le 15 septembre 1504 expirait au château de Pont-d'Ain, entre les bras de son épouse Marguerite, le prince de Savoie, Philibert le Beau. La

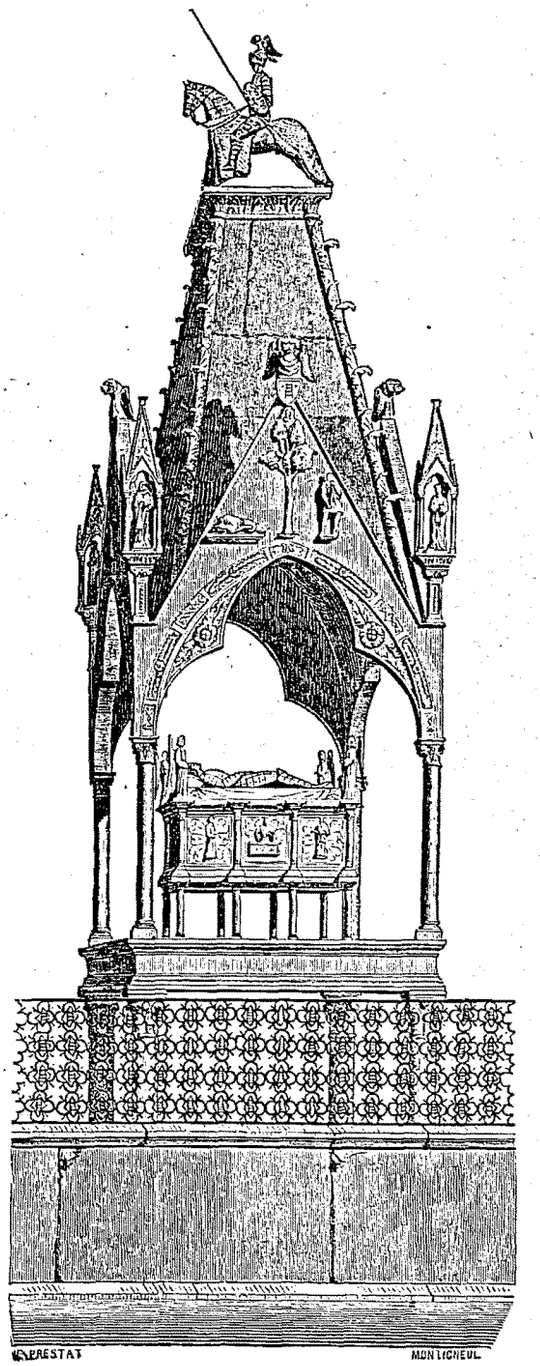


Fig. 566.

douleur de Marguerite fut grande, et cette jeune femme, célèbre depuis par son esprit et par ses talents, mais déjà remarquable par sa naissance et la bizarrerie de sa destinée, voulut élever, à son époux et à elle-même, un

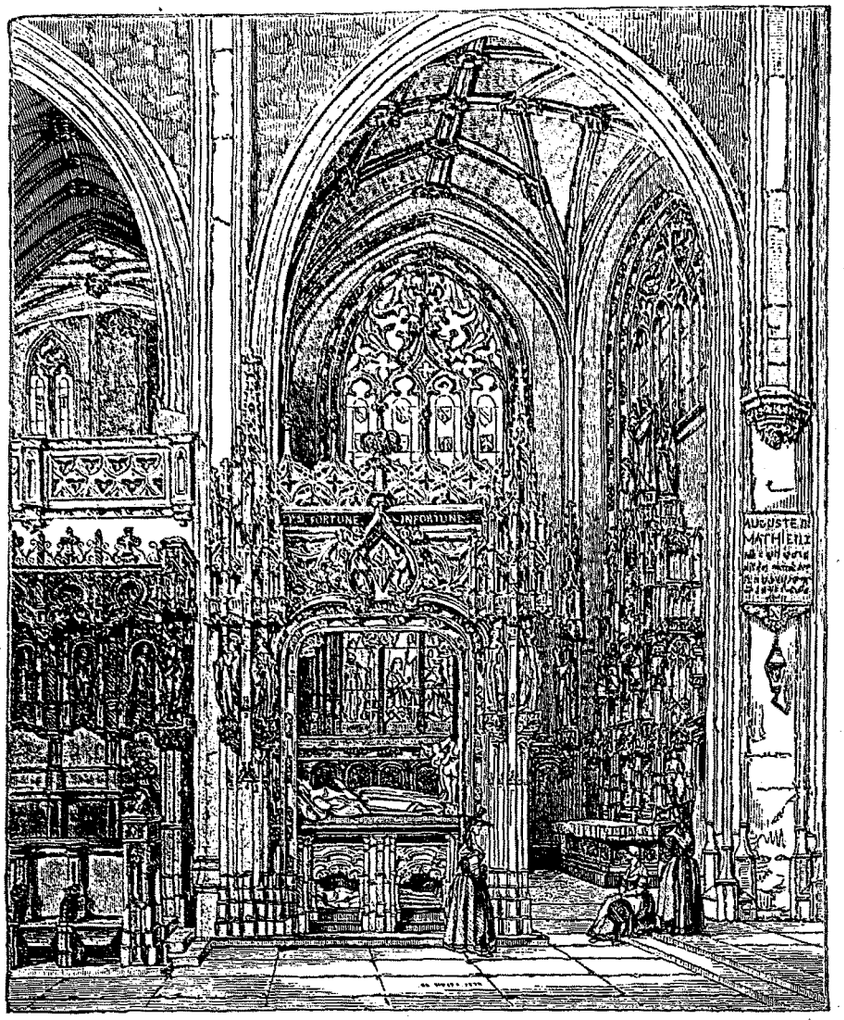


Fig. 567.

magnifique monument, où elle réunit le tombeau de Philibert, le sien et celui de sa belle-mère Marguerite de Bourbon. Ces travaux, commencés par le Français Jehan Perréal (1), peintre et architecte, furent exécutés par le Flamand Van Boghen. C'est l'art de Bruges transplanté dans une province de France qui appartenait à la Maison de Savoie, et qui a heureusement survécu à bien des guerres et à des événements qui ont dépouillé ce pays de tant de monuments de l'art.

Le mausolée de Marguerite de Bourbon, qui lui fait pendant, est plus simple et n'a pas de « gisant ». Celui du duc, isolé au milieu du chœur, est composé d'un coffre ajouré (2) et orné d'une riche sculpture, sous lequel est le gisant et au-dessus la statue de pierre couchée, en habits de cérémonie, accompagnée de génies allégoriques. On est autorisé à croire que cette statue a été exécutée d'après une maquette ou modèle, préparée au temps du service de Perréal près de Marguerite d'Autriche, par le statuaire français Michel Colombe (1431?-1511?), dont il sera question au livre suivant, bien que, comme Perréal et Van Boghen, sa période d'activité soit à cheval sur le xve et le xvie siècle. Les mausolées de Brou ont été exécutés en albâtre, marbre tendre, sorti des carrières de Saint-Lothain (Jura).

N'oublions pas les constructions civiles; car il ne serait pas exact de penser que les expressions décoratives du Moyen âge ont été exclusivement religieuses. Seulement la société, sans cesse troublée par les luttes politiques, donna, aux habitations importantes comme aux châteaux, la physionomie sinon réelle, du moins apparente, de la défense; c'est ce qui en constitue la caractéristique essentielle. Le nord et le midi offrent chacun leur allure : au nord, le type le plus intéressant est le *Château du Louvre*, construit par Charles V (fig. 568) : c'est Raymond du Temple qui en construisit le grand escalier (1364-1380). Dans la cour intérieure du Louvre actuel, des lignes en asphalte blanc ou en granit, tracées sur le pavé en 1868, figurent exactement le plan de cette demeure royale que des fouilles firent alors reconnaître. François Ier commença à la reconstruire avec la pensée de se tenir dans le même périmètre, lequel a été doublé dans tous les sens (voyez figure 910). Un autre type des plus intéressants est le palais des Papes, à Avignon, dont on attribue la construction à Pierre Obreri (1316-1376); les *remparts* de cette ville (fig. 570) peuvent être rapportés à la même époque, et l'on peut constater que l'influence italienne s'y fait sentir en examinant le *palais public de Sienne* (fig. 569). Aucun de ces édifices n'a subi des assauts sérieux, toutefois on les voit disposés comme pour inspirer le respect. En effet, ils nous en imposent encore par l'entente de leurs lignes, étagées sans symétrie sans doute, à coup sûr bien préférables à

(1) Voyez : *Jehan Perréal*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1874; parmi les principaux statuaires employés à ces travaux, on cite Conrad Meyt et son frère Thomas, Suisses d'origine.

(2) Voyez, plus loin, figure 647, une partie du coffre de ce mausolée.

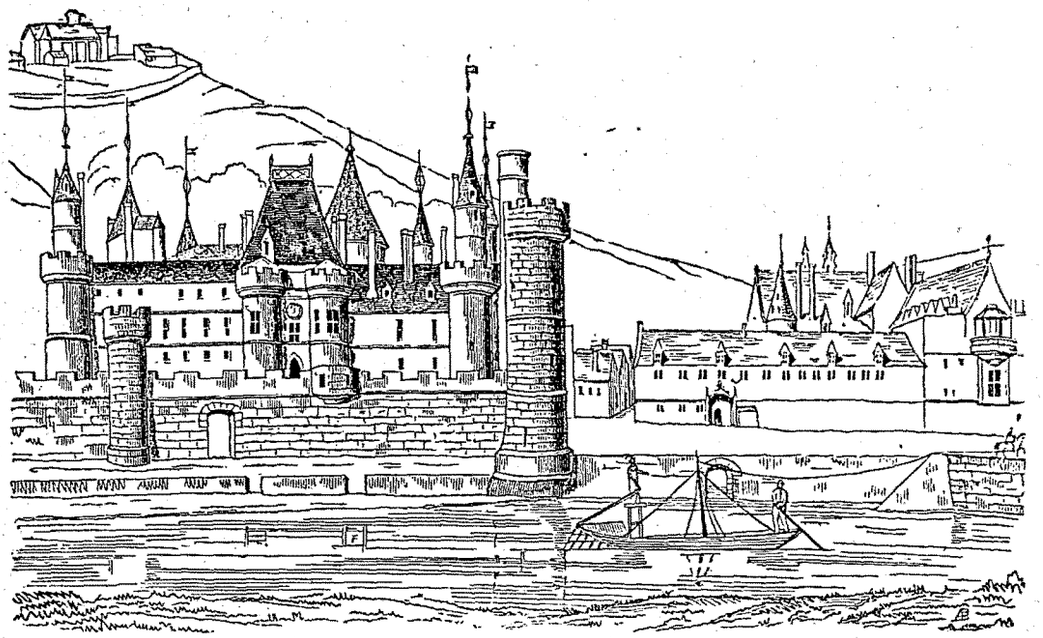


Fig. 568.

la trop froide pondération des œuvres modernes. Le palais de Sienne (1316-1376) nous offre un type de ces grandes tours, celle dite *del Mangia* (1325-1345), haute de 101^m80, qui animent les horizons italiens. Il semble même qu'elles aient inspiré aussi les constructeurs du midi de la France : l'*hôtel de ville de Saint-Antonin* (XIIe siècle) ne paraît-il pas un édifice municipal d'au delà des Alpes (fig. 571)? Il y a, le plus souvent, de grandes différences dans les détails des *mâchicoulis;* on nomme ainsi le système de consoles supportant un parapet généralement crénelé laissant entre leurs intervalles un espace vide à l'aide duquel les défenseurs pouvaient jeter des projectiles ou des liquides brûlants sur ceux qui cherchaient à pénétrer par les portes, à escalader les ouvertures ou à saper la base des murailles. En Italie, par exemple, *au palais de la Seigneurie de Florence*

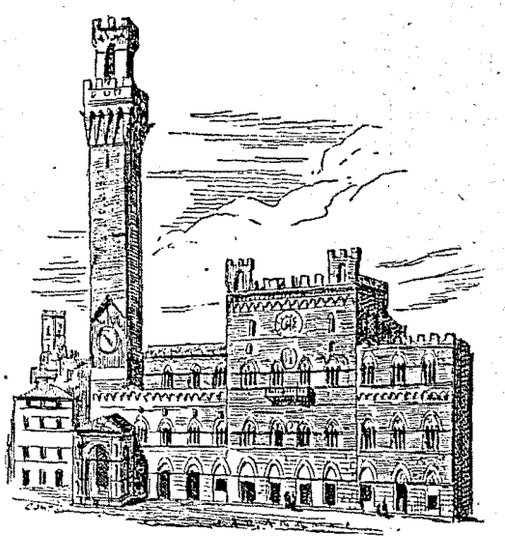


Fig. 569.

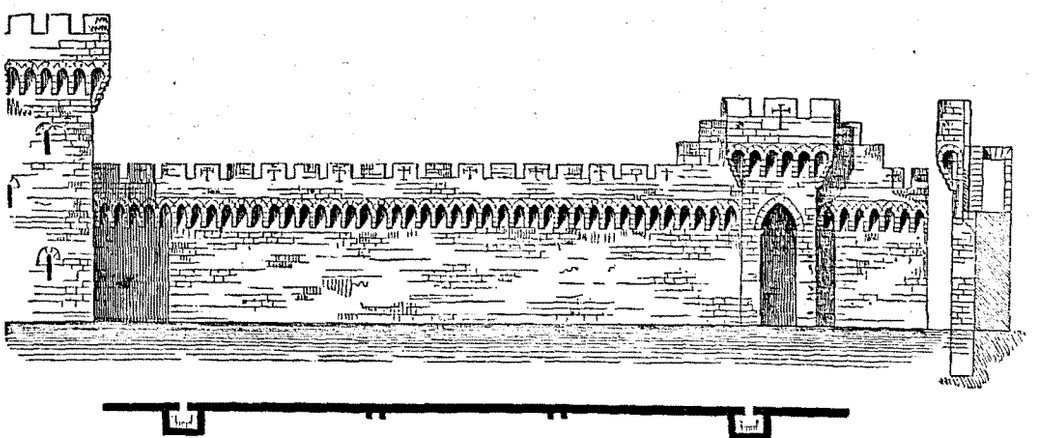


Fig. 570.

(fig. 572), ils affectent un agencement d'un caractère plutôt décoratif (1298, Arnolfo del Cambio); en France, *à Tarascon, au château du roi René* (fig. 573), la disposition est à la fois très bien comprise au point de vue de la construction et d'un goût parfait (xve siècle); on a vu des arrangements différents aux figures 569, 570 et 571.

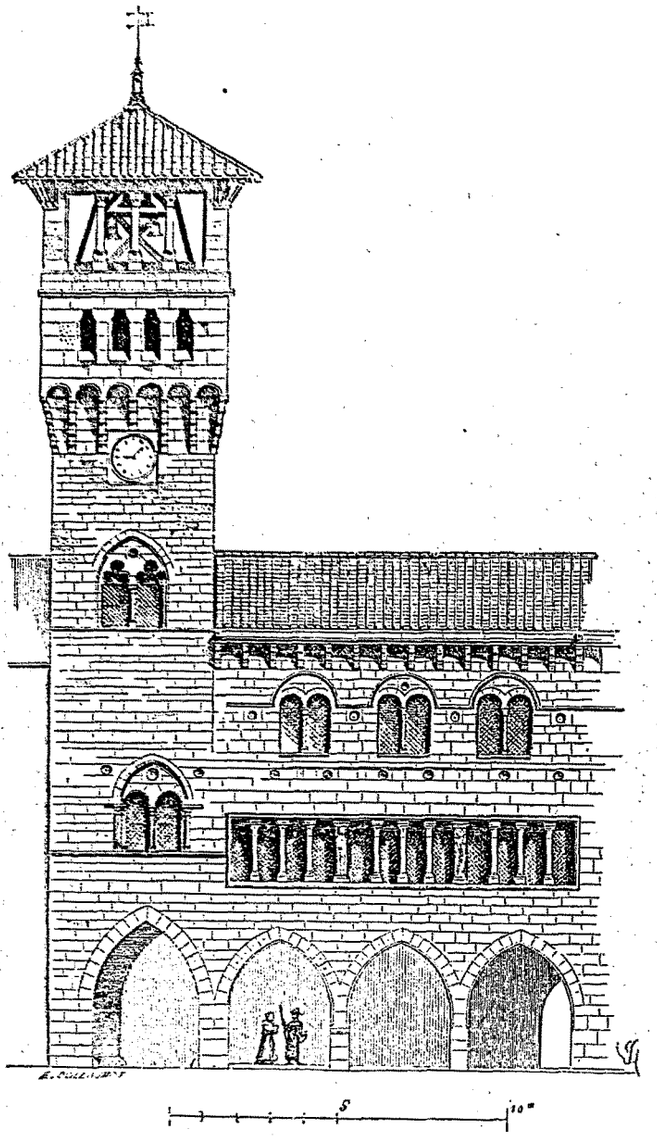


Fig. 571.

Comme type de l'architecture de la cathédrale de Florence, on donne une vue d'un charmant petit édifice de la même ville, contemporain : la *loggia del Bigallo* (fig. 574); elle fut construite en 1352-1358, par les « capitani di Santa Maria della Misericordia », remplacés, plus tard, par ceux dits « del Bigallo. » Au-dessus des arcades, trois petites statues, la Vierge et deux saints, par Alberto

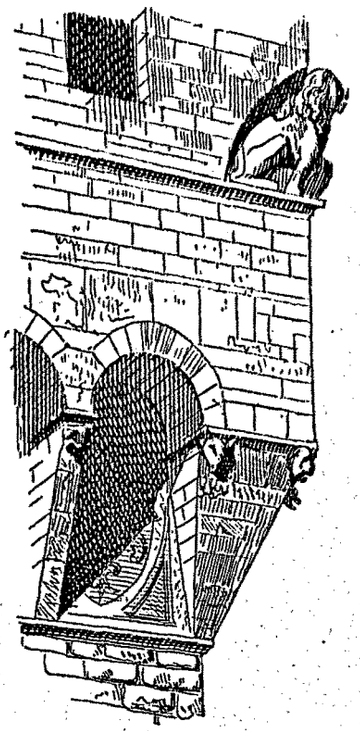


Fig. 572.

di Arnoldo (1361). Nous ne savons trop si les grands personnages désiraient mieux, dans ce temps-là qu'à présent, de se faire pardonner leurs richesses et leur puissance par des fondations philanthropiques; un nombre considérable d'édifices construits dans ce but a malheu-

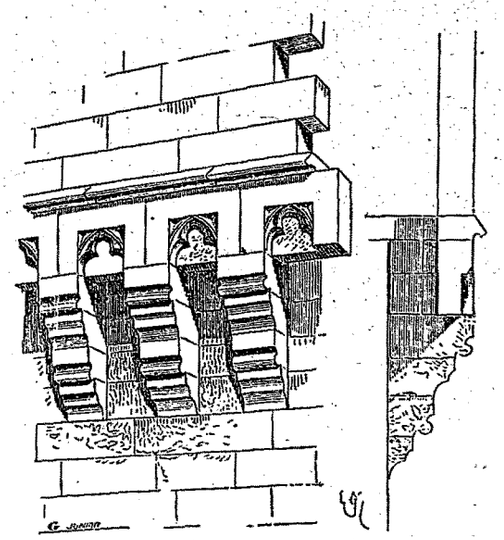


Fig. 573.

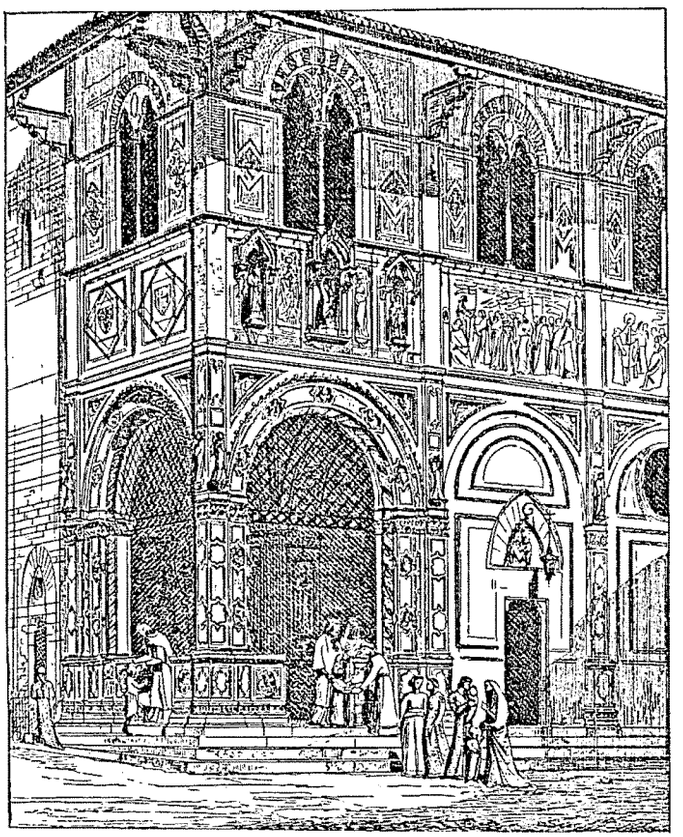


Fig. 574.

reusement disparu en France dans les commotions politiques; il faut souvent chercher dans les archives les traces de ces maladreries et de ces hospices qui se trou-

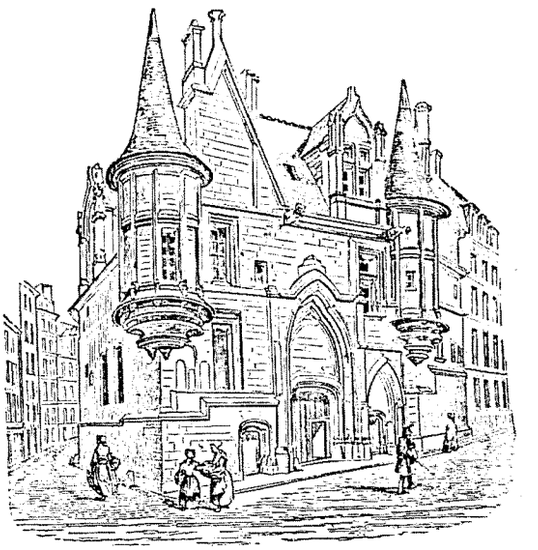


Fig. 577.

vaient à tant de carrefours des chemins publics et des villes.

L'individualité disparaît dans la centralisation politique, de même que les grands magasins absorbent les



Fig. 575.

petits et que les usines industrielles ont détruit, en établissant la division du travail, toute œuvre patiente de l'artisan! Aussi on semble reporté à un passé presque étrange lorsqu'on pénètre dans cet *hôpital de Beaune*, où rien ne semble avoir été changé depuis le xve siècle (fig. 575). Galeries pittoresques en bois, gables élevés avec leurs dentelles de plomb, grandes salles comme des chapelles, avec leurs fenêtres hautes sous lesquelles deux rangées de lits s'allongent dans des alcôves de bois jusque vers un autel, mobilier, costumes des hospitalières, rien n'a changé depuis sa fondation, en 1443, par Nicolas

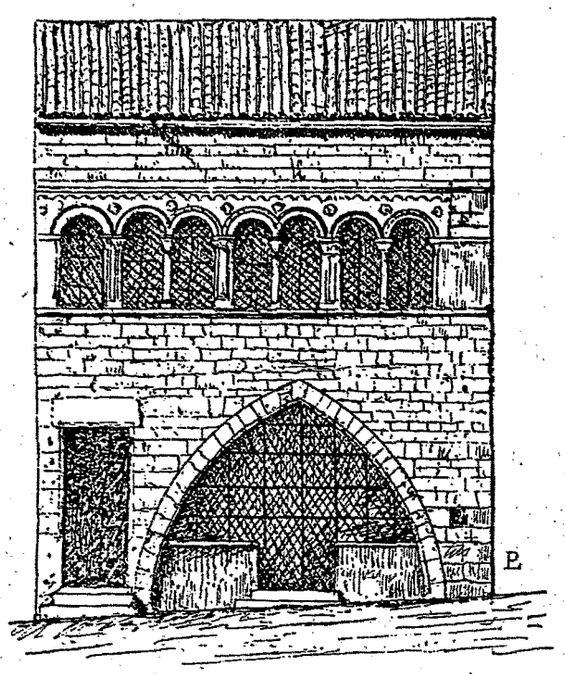


Fig. 576.

Rolin, chancelier du duc de Bourgogne. On a même pris le soin de réunir dans une salle, véritable musée, le triptyque (1) du donateur et divers objets anciens; le conseil d'administration siège dans les mêmes chaises que ceux du xvie siècle; on pourrait dire que les malades s'abreuvent dans les mêmes tasses en plomb, puisque les mêmes modèles sont reproduits scrupuleusement à l'aide de moules conservés. C'est avec bonheur qu'on recueille çà et là ces marques de respect pour le bon souvenir : l'art n'est-il pas le moyen le plus merveilleux de transmettre les sentiments les plus élevés de l'âme? Les Italiens ne nous donnent-ils pas une leçon trop méritée par le respect avec lequel ils perpétuent le souvenir de tous leurs grands hommes et conservent tous leurs monuments nationaux, même ceux qui caractérisent des adversaires ou des ennemis? L'art et l'histoire ne se peuvent séparer; ce n'est pas en détruisant des œuvres qui vous rappellent des souvenirs odieux que vous servirez l'art; c'est, au contraire, en les laissant toutes au jugement impartial de l'histoire. Si on insiste sur ce sujet, c'est qu'on estime que ce serait un bon enseignement que de répéter sans cesse ces principes dans les écoles publiques. Le respect des monuments et des œuvres des arts doit marcher avec le patriotisme véritable.

Les habitations particulières du Moyen âge n'ont pas plus échappé que les précédentes aux vicissitudes des mœurs et des révolutions; toutes ont été défigurées à l'intérieur : çà et là, on rencontre encore quelques baies de fenêtres du xve siècle; le xvie nous fournira encore quelques types, parce qu'il est plus rapproché. Il existe bien à *Cluny* un certain nombre de maisons (fig. 576) qui passent pour appartenir aux xie et xiie siècles : on explique bien vite que les ordonnances du rez-de-chaussée qui paraissent bien plus récentes ont été remaniées ultérieurement.

Figure 577 : *Hôtel de Sens, à Paris*, ancienne propriété des archevêques sénonais (1471-1519); tourelles en encorbellement aux angles, fenêtres à meneaux, lucarnes; aspect très pittoresque, comme la plupart des habitations de cette époque.

Les formes architecturales, ayant à répondre aux exigences de la structure et aux programmes imposés par les ordonnateurs, s'affranchirent plus vite de la tradition que les formes ornementales. Aux xie et xiie siècles, on remarque encore en France des arrangements d'influence étrangère et d'époque antérieure : près d'Arles, dans une *sculpture de corniche de la petite chapelle de Sainte-Croix, à Montmajour* (fig. 578, du xie siècle); dans la *claire-voie* en pierre d'une *fenêtre* provenant de *l'église de Fenioux*, dans la Charente-Inférieure (fig. 579, fin du xie siècle); dans deux *fragments du musée de Toulouse* (fig. 580 et 581, du xiie siècle). L'influence byzantine se révèle par les enlacements; les fleurons des rinceaux de la figure 582, qui représente un *fragment du musée de Toulouse* (xiie siècle), sont arabes. A la *cathédrale de Lyon* (fig. 583), il règne dans la partie inférieure du chœur, laquelle appartient d'une manière certaine à l'année 1107, des *frises de marbre blanc*, incrustées d'un ciment brun rouge, présentant un goût particulier; c'est un arrangement de deux recourbées assemblées en sens inverse et conjuguées,

(1) *Triptyque* (Τριπτυχος, trois plis), panneau en métal, en ivoire ou en bois, décoré d'émaux, de sculptures ou de peintures, que recouvrent deux volets, dont les faces sont traitées de même. Les triptyques peints offrent souvent d'autres peintures sur la surface extérieure, de façon à représenter un autre sujet lorsque le triptyque est fermé.

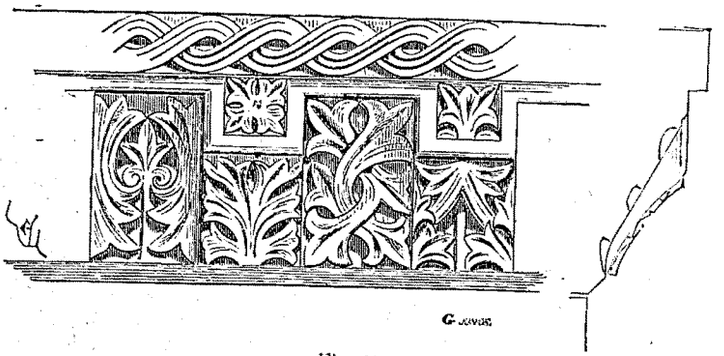


Fig. 578.

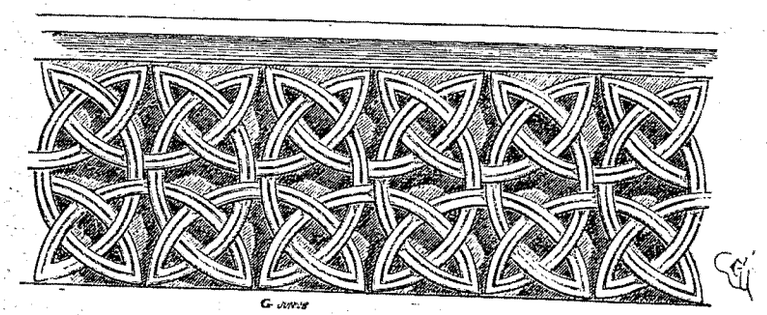


Fig. 580.

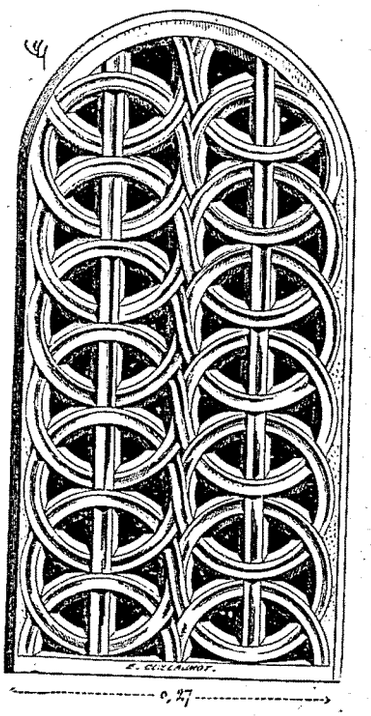


Fig. 579.

dont un enroulement s'achève très vite au-dessus, lesquelles produisent la forme d'un cœur renversé, forme fréquente dans l'art arabe.

Ce genre de sève s'épuise plus rapidement dans les décorations de l'architecture que dans la peinture, dans les vitraux et dans les objets.

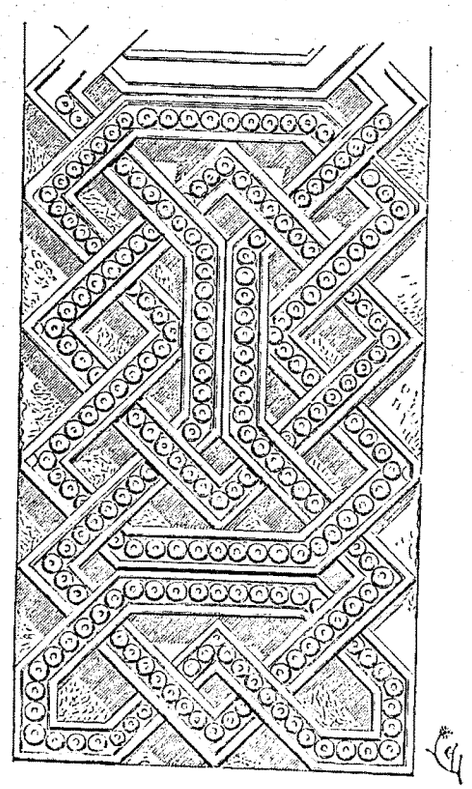


Fig. 581.

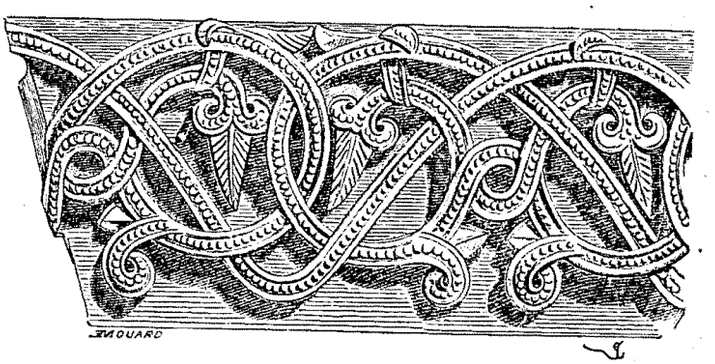


Fig. 582.

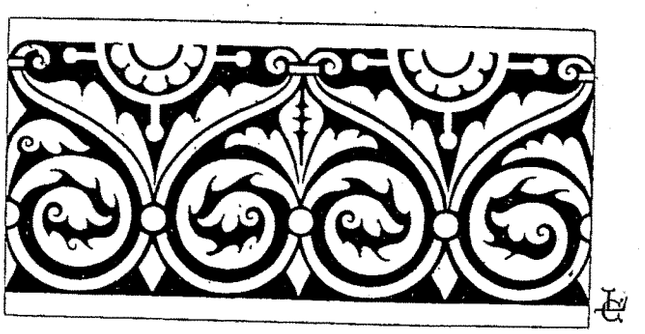


Fig. 583.

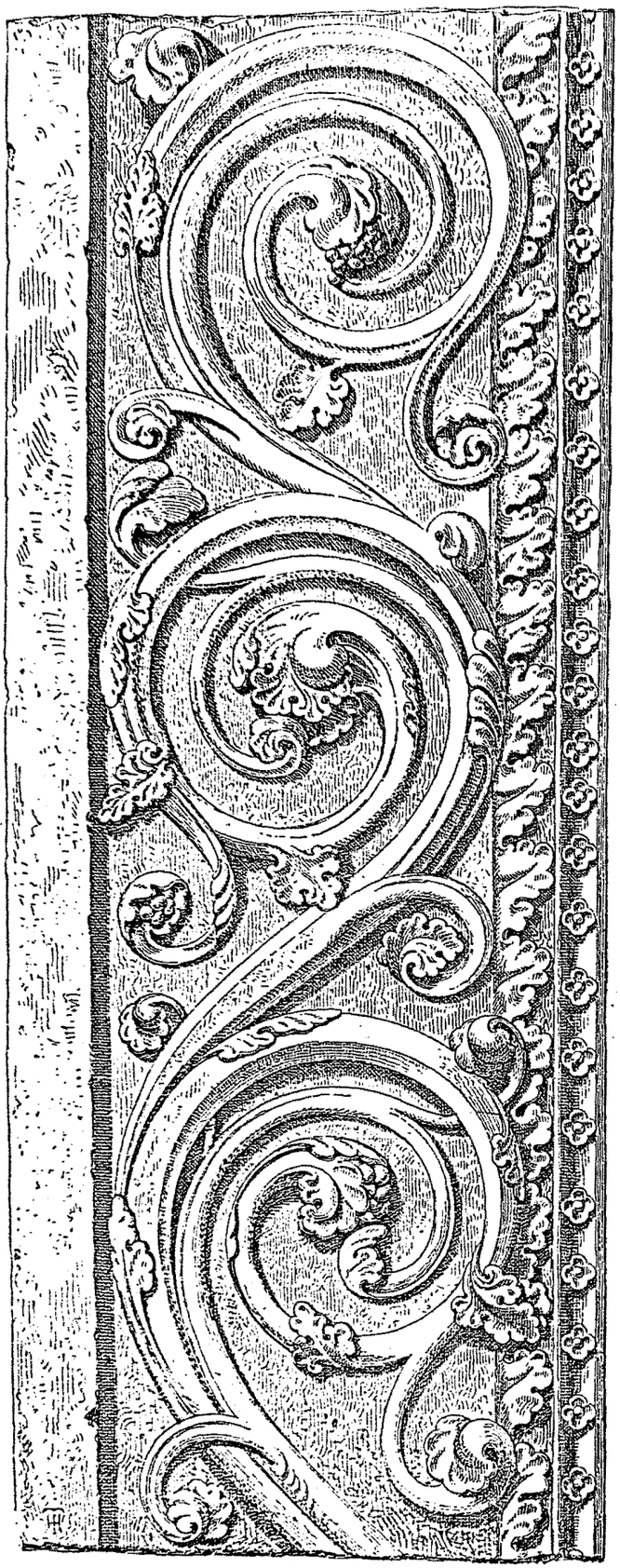


Fig. 585.



Fig. 586.

Aussi il s'impose fatalement de chercher d'autres éléments, et pendant que la Russie reste, avec des architectes lombards, fidèle à la tradition byzantine, comme dans ce tore de la porte de *l'Église de l'Intercession de la Sainte-Vierge de Pokrova* (fig. 584), du XIIe siècle, les sculpteurs français se rapprochent de plus en plus de l'interprétation directe de la nature. S'ils entrelacent encore un peu, les tiges sont de véritables tiges sur lesquelles les pétioles des feuilles s'attachent par un renflement; les derniers vestiges de l'acanthe disparaissent. On peut le remarquer dans les belles frises de pieds-droits de portails du XIIIe siècle : la figure 585 provient de celui de *Rouen*, et celle 586 de celui de *Sens*, qui est mieux conçue au point de vue de l'agencement. Peu à peu les liens qui rattachaient aux vieilles traditions sont absolument rompus; on assiste, au XIIIe siècle, à l'épanouissement d'un art nouveau et absolument français : les artistes cherchent à utiliser dans la plus large

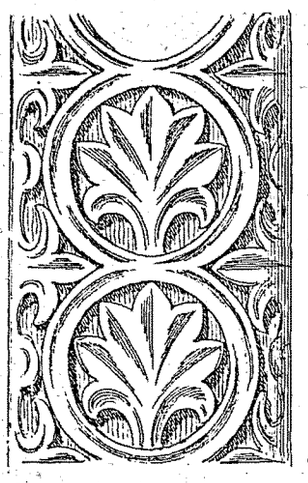


Fig. 584.

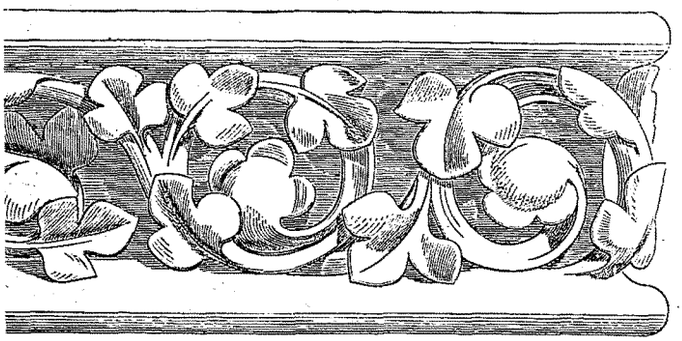


Fig. 587.

mesure les formes que leur offrent les plantes et les fleurs. Voici, par exemple, un *rinceau* (fig. 587) qui provient d'un fragment de la façade de la *cathédrale d'Amiens* (1230 env.), où le passé décoratif est absolument oublié.

Il sera donc utile d'examiner à présent les origines d'interprétation lorsqu'elles se présenteront dans l'ordre des détails décoratifs. Figures 588, 589 et 590 : *feuille d'érable*. La figure 590 est la clef de voûte de la *chapelle* basse *du Palais, à Paris*, dite Sainte-Chapelle (1240), déjà

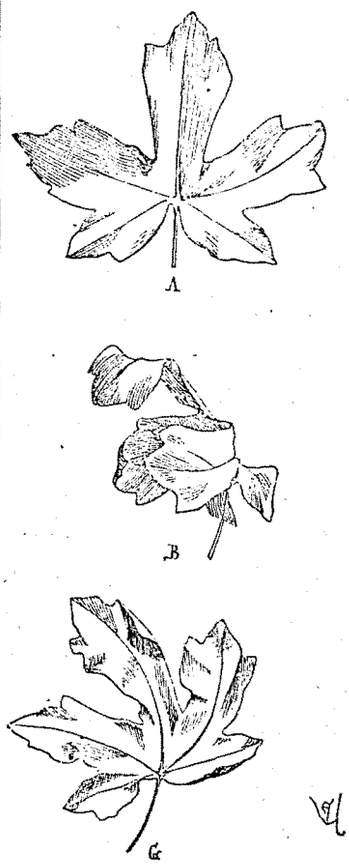


Fig. 588.



Fig. 589.

signalée dans les figures 563 et 564. Figure 591 : *iris*, fleur de la famille des iridées, hermaphrodite, dont le périgone a six divisions, savoir, trois divisions externes

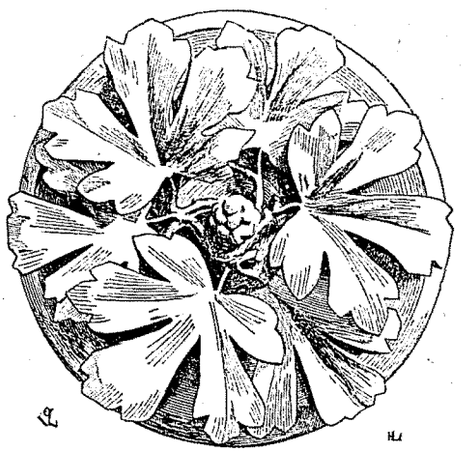


Fig. 590.

en bas, très étalées et ordinairement plus grandes que les autres, A A A (la troisième est par derrière), et trois internes dressées; deux sont en B et la troisième

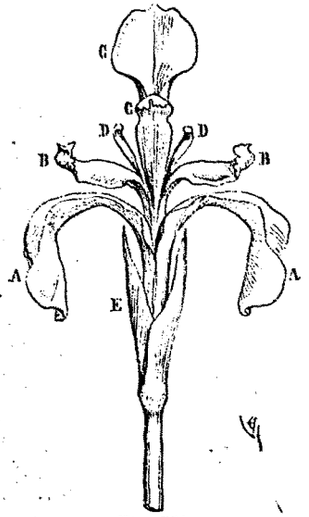


Fig. 591.

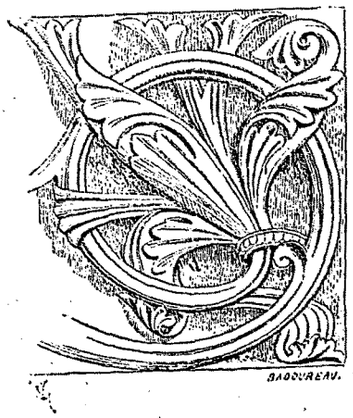


Fig. 592.



Fig. 593.

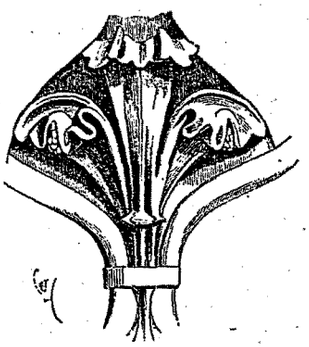


Fig. 594.

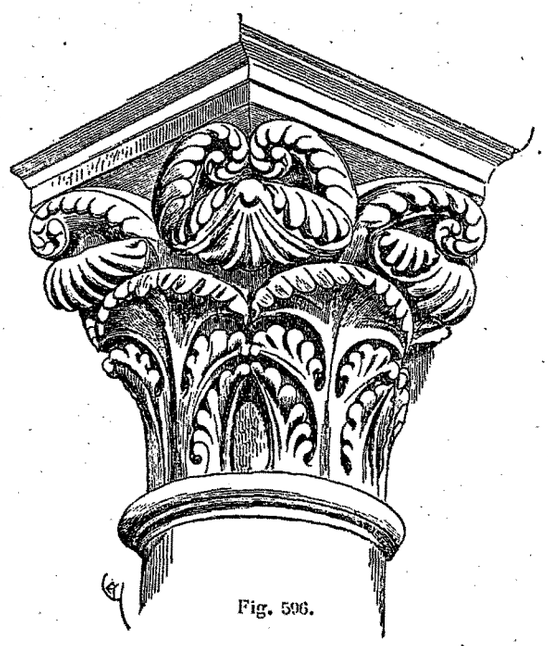


Fig. 596.

au-dessus en C dans l'axe ; E est la spathe ; D D sont les stigmates pétaloïdes que les interprètes ont négligés quelquefois ; il n'y a qu'un pas de cette fleur à la fleur de lis héraldique.

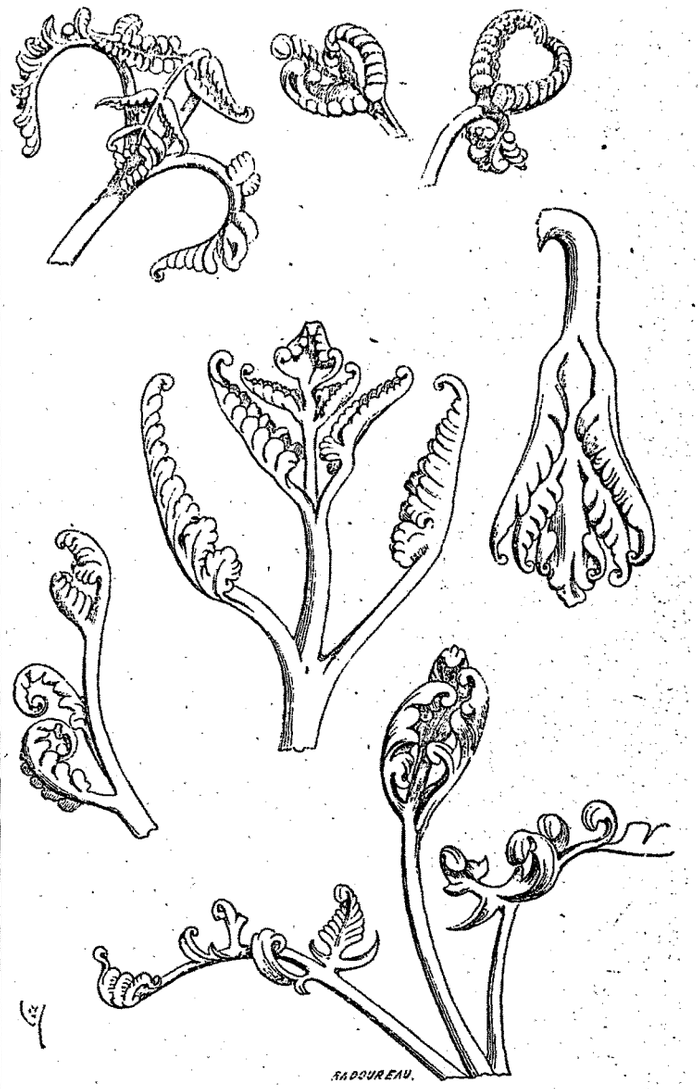


Fig. 595.

Figures 592, 593 et 594 : *ornements* du XIIe siècle *inspirés de l'iris ;* dans celui 592, il se trouve un agencement particulier de pétales repliés que l'on doit remarquer dès à présent d'une manière toute spéciale, car son emploi persiste pendant très longtemps au Moyen âge, dans plusieurs pays et dans plusieurs ordres de décoration ; dans celui 594, on constate aussi des feuilles ou pétales repliés, plus un mélange d'iris et d'*arum* : on étudiera cette dernière fleur plus loin.

Figure 595 : feuilles de *fougère* au moment où elles commencent à se développer en sortant de leur tissu co-

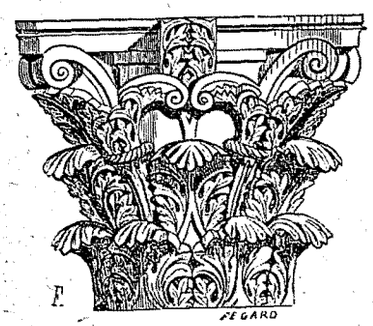


Fig. 597.

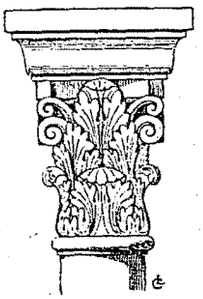


Fig. 600.

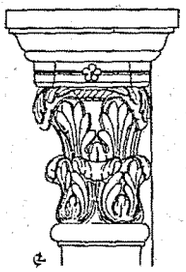


Fig. 599.

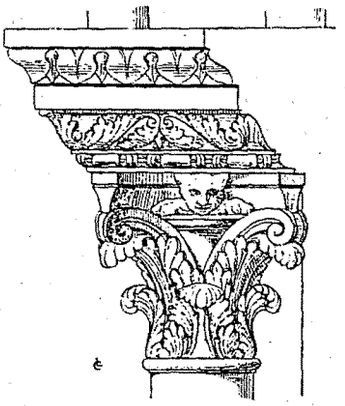


Fig. 598.

lonneux; remarquer qu'elles sont pliées en deux à la nervure principale et forment comme une cuillère qui se termine par une petite spirale.

Figure 596 : *chapiteau de l'église abbatiale de Bourg-Dieu*, près de Châteauroux (1130); l'effet n'est pas heu-

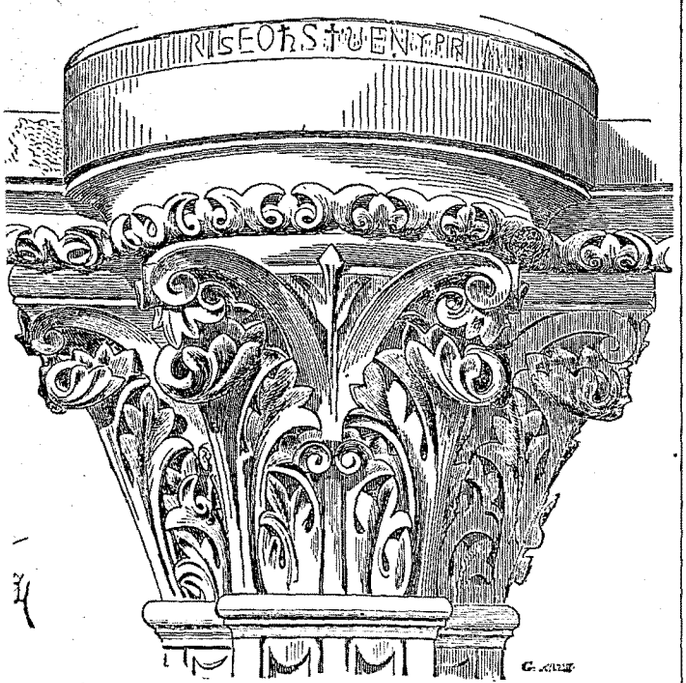


Fig. 101.

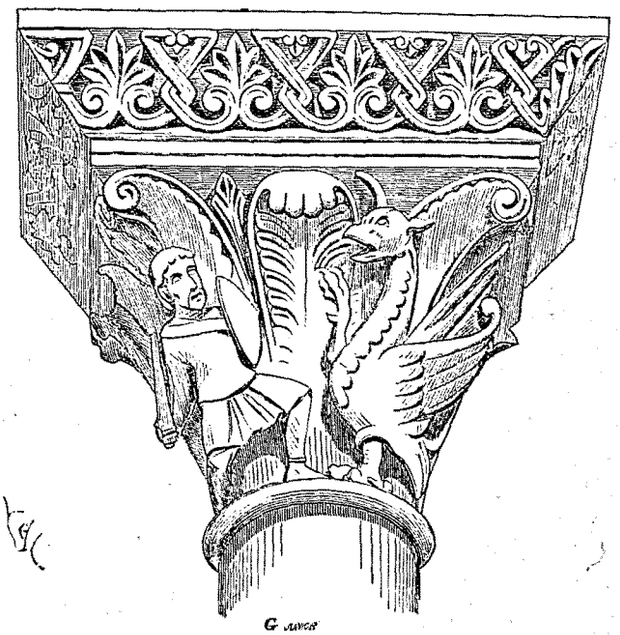


Fig. 602 (1).

reux, mais on éprouvait tellement le besoin de varier les chapiteaux de cette époque, que tout était mis à profit.

Revenons un peu sur l'ordre chronologique.

Figure 597 : *chapiteau* provenant des fouilles faites dans les fondations de *Notre-Dame de Paris*; interprétation de l'antique.

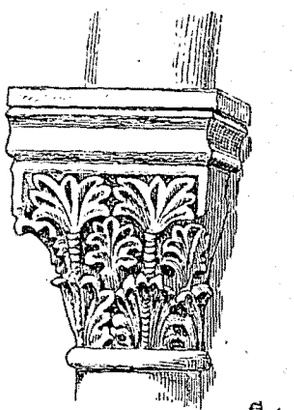


Fig. 603.

Figure 598 : *chapiteau du porche de l'abbaye Saint-Pierre, à Lyon* (1173). Figure 599 : *chapiteau du porche de l'église de Fourvières, à Lyon* (1183). Figure 600 : *chapiteau du triforium de la cathédrale de Lyon* (1192). Ces trois chapiteaux, inspirés dans une certaine mesure des monuments romains, nombreux à Lyon, se suivent de très près, comme on le voit, et ont pu être créés par une même association d'artistes. Remarquer les *feuilles en acanthe, dite d'olivier*, recourbées en S, et les deux volutes superposées du type 600. Figure 601 : *chapiteau triple du trumeau de la porte centrale de l'église de Vézelay* (1095-1110); arrangement original, mais avec influence de tradition.

Figure 602 : *chapiteau de l'église du Mas-d'Agen* (XIIe siè-

(1) Pour toute cette période si intéressante du Moyen âge, on ne saurait trop engager à consulter Viollet-le-Duc : Articles *base, chapiteau, crochet, flore, griffe, sculpture*, etc., auxquels nous empruntons encore nos figures 601 à 630.

cle); la figure humaine joue encore un certain rôle; le caractère se ressent encore de l'influence orientale.

Figure 603 : *chapiteau de l'église de l'Intercession de la Sainte-Vierge, à Pokrova* (1165).

Figure 604 : *chapiteau de l'église de Rosheim*, près de Strasbourg (XIIe siècle); forme particulière à l'architecture rhénane; l'ornementation, formée d'une gravure à

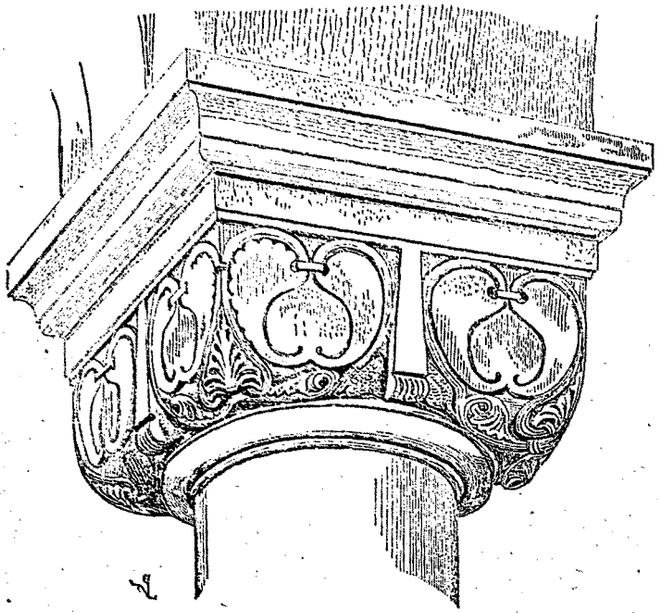


Fig. 604.

peine modelée, n'est qu'un accessoire; on observe une influence orientale.

Figures 605, 606 et 607 : *plantain;* application dans deux chapiteaux, l'un de *Notre-Dame de Paris* (fig. 606),

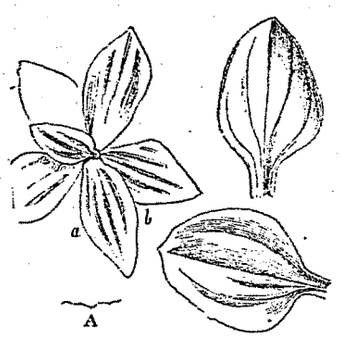


Fig. 605.

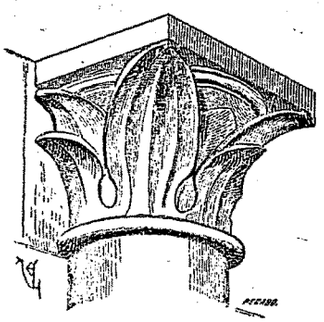


Fig. 606.

et l'autre de l'*église de Montréal* (Yonne), tous les deux du XIIIe siècle.

Dans la figure 606, le chapiteau se compose d'une simple corbeille contre laquelle les feuilles sont appliquées, et surmontée d'un abaque : tout vestige de volute aux angles a disparu, mais comme cet arrangement est en quelque sorte indispensable pour soutenir la saillie formée par l'angle de l'abaque, les artistes imaginent, au XIIIe siècle, d'allonger leurs feuilles en forme de crochet (1) et d'orner l'extrémité par un épanouissement quelconque, comme dans la figure 607; toutefois on ne saurait encore voir là qu'un essai.

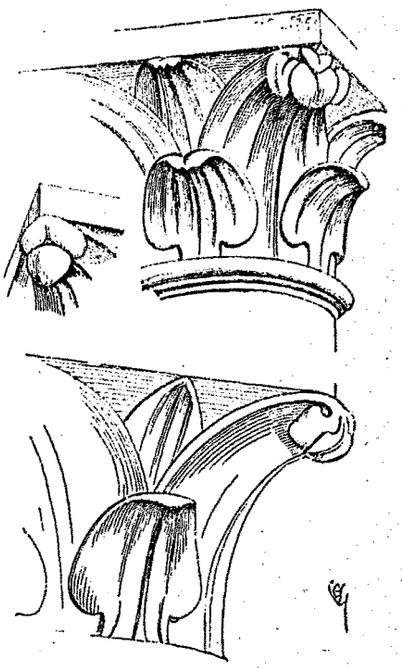


Fig. 607.

La révolution est absolument accomplie dans le groupe de chapiteaux du type 608, qui vient de la *cathédrale de Troyes* (1230). C'est bien toujours une corbeille soutenant un abaque, mais, autour de cette corbeille, s'épanouit une série de crochets décorés eux-mêmes de

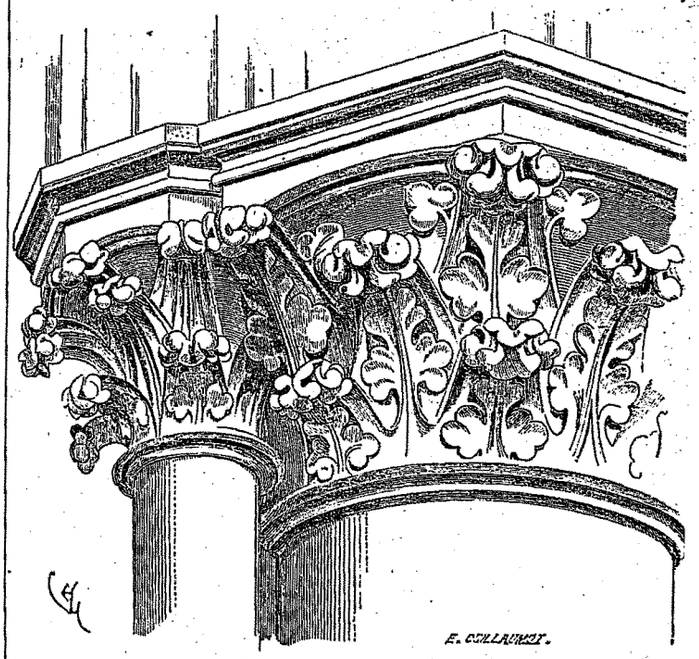


Fig. 608.

feuilles. Généralement on réserve à chaque groupe de chapiteaux l'application d'un seul genre de feuillage :

(1) *Crochet*, uncinetti des Italiens; krappen des Allemands.

chêne, érable, laurier, cresson, etc., etc.; même de petites têtes finissant en touffe feuillue; ces raffinements de recherche indiquent la tournure d'esprit particulière aux artistes de cette époque. Voici encore quelques exemples : figure 609, *lierre* provenant de la *Sainte-Chapelle* (XIIIe siècle); des pétioles sortent de tiges cotelées supportant des feuilles de lierre.

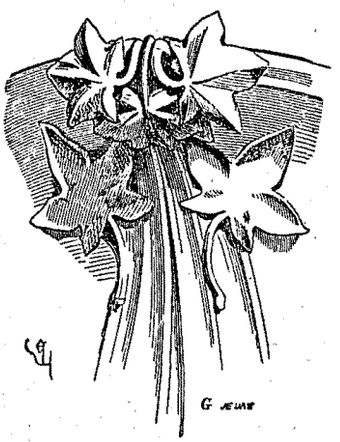


Fig. 609.

De même que dans la période d'art antérieure, tous les chapiteaux des types 598 à 608 sont combinés de manière à ce que leur abaque puisse recevoir dans presque toute sa largeur la retombée d'arcades, dont tous les profils s'assemblent comme un faisceau en surplombant

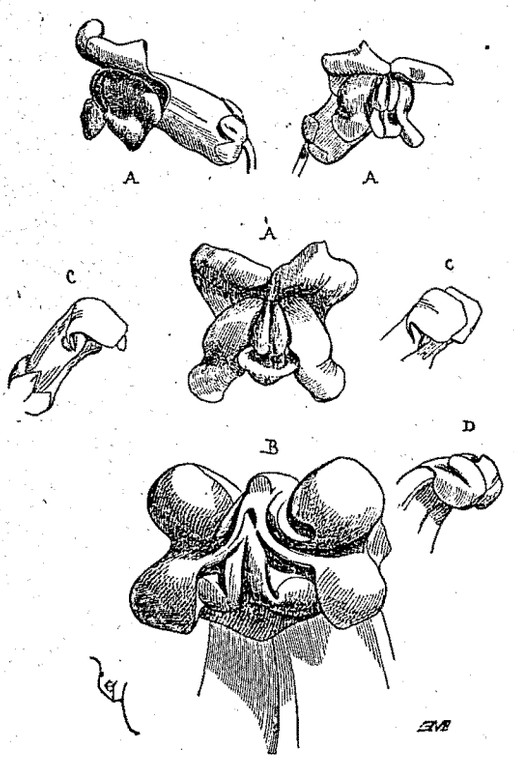


Fig. 610.

le nu de la colonne ou du pilastre; il n'y a pas, comme dans les chapiteaux qui supportent les architraves, une portion en saillie, absolument inutile, qui ne se justifie que par des considérations d'aspect.

Figure 610 : *muflier*, de la famille des scrofulariacées ou labiées; le calice a cinq divisions; corolle monopétale irrégulière composée d'un tube large, bossu à la base, qui se partage en deux lèvres : la supérieure a deux lobes, l'inférieure en a trois AAA; la fleur est représentée de profil en C C; l'ornemaniste en compose une tête de crochet B assez vigoureuse; de celles encore jeunes C, il arrange ceux D des angles de chapiteaux extrêmement simples du commencement du XIIIe siècle, à *Notre-Dame de Paris*.

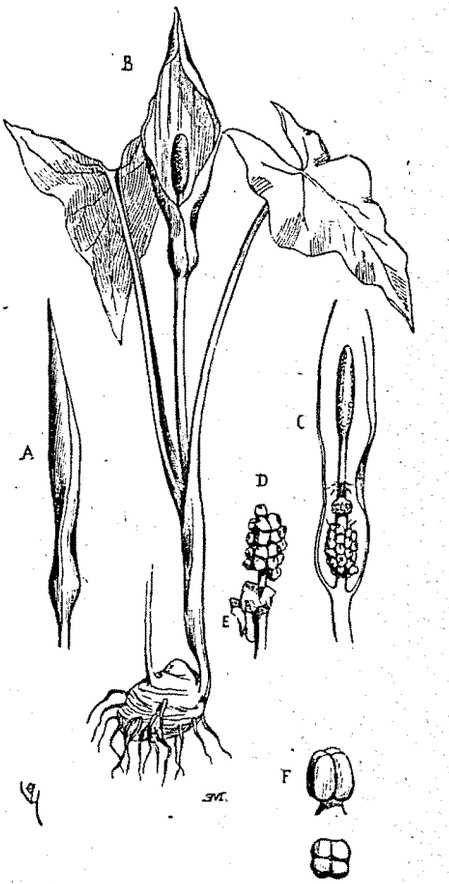


Fig. 611.

Figure 611 : *arum* (gouet ou pied de veau); fleur de la famille des aracées. Elle a pour enveloppe une grande bractée appelée spathe; du fond de cet ample cornet s'élève un axe charnu terminé en haut par une massue et portant en bas un anneau de fleurs à pistil; plus haut, un anneau de fleurs à étamines. Ces fleurs sont les unes et les autres sans corolle et, pour ainsi dire, incrustées sur

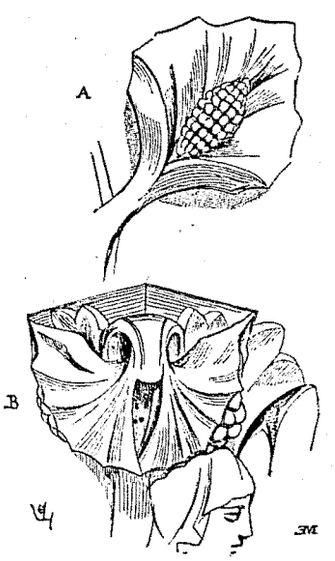


Fig. 612.

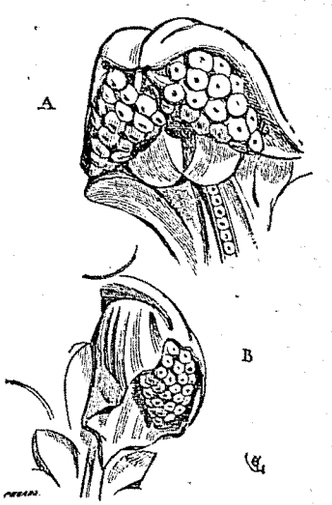


Fig. 613.

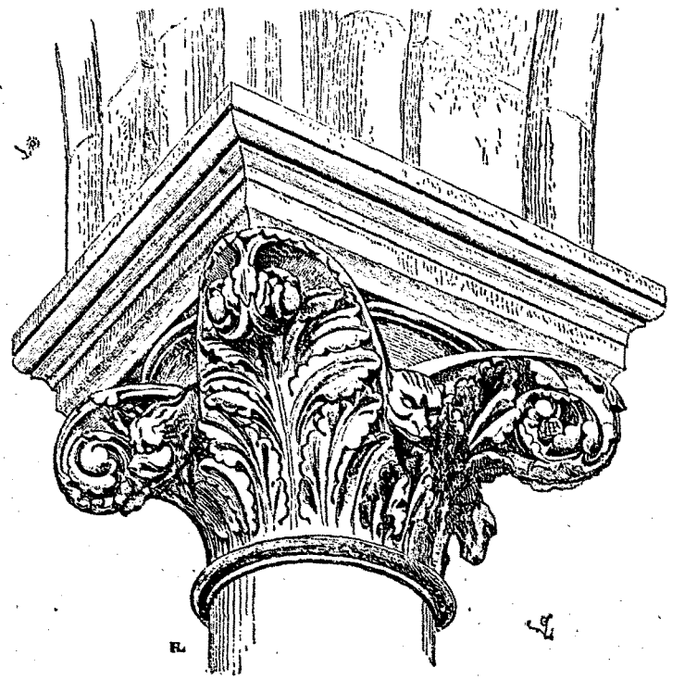


Fig. 614.

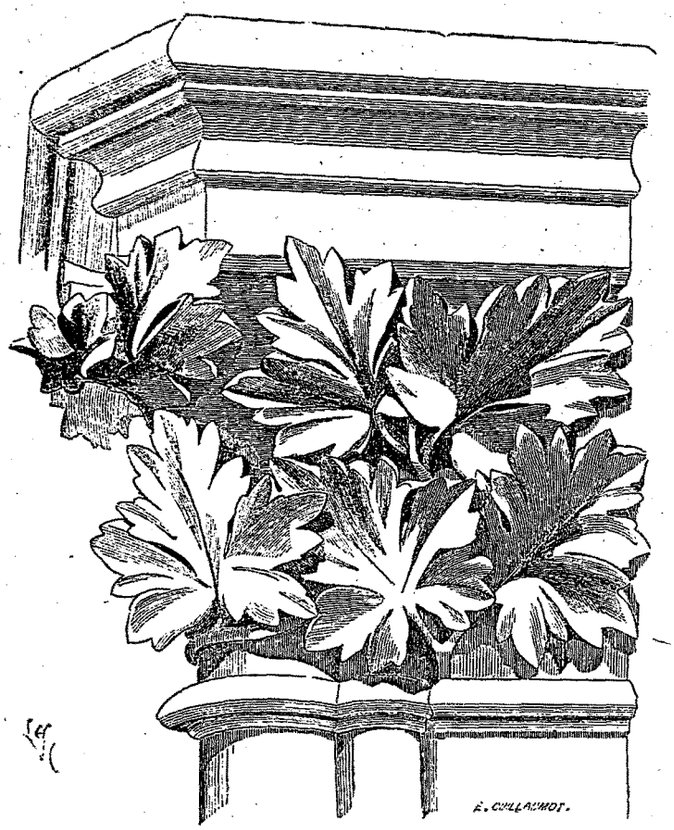


Fig. 615.

l'axe qui les porte. Les artistes n'ont retenu que la spathe et ont augmenté la massue qu'ils ont détaillée de gros grains (fig. 612 et 613); ils en ont même, comme on le voit, placé quelquefois deux; l'interprétation est, du reste, déjà assez éloignée de la fleur.

Quelquefois le crochet est retenu par une sorte d'enveloppe qui précise la forme et semble contenir les feuillages; tel est un chapiteau de l'*église de Saint-Leu-d'Esserent* (fig. 614), qui appartient à la fin du XIIIe siècle. Ce mode présente moins de sécheresse que le précédent, lequel, après avoir inspiré de nombreux monuments en

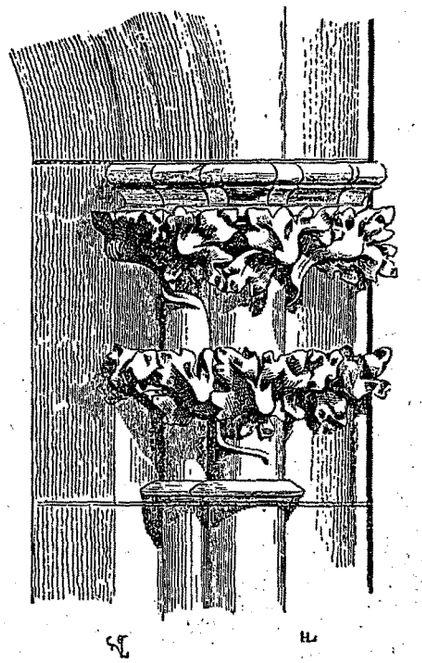


Fig. 616.

France et dans quelques parties de l'Europe, a fini par être remplacé par des groupes de feuilles dont les pétioles semblent sortir de la corbeille. Il en existe des exemples, dès 1240, aux grandes fenêtres de la *salle synodale de Sens* (fig. 615), qui se généralisent absolument au XIVe siècle. Le *chapiteau* (fig. 616) *du triforium de la cathédrale de Limoges* ne porte rien, il n'est qu'un ornement; il ne travaille pas, car les profils de l'arcade qu'il supporte sur son tailloir sont exactement les mêmes que ceux de la pile et sans surplomb.

Aussi, le chapiteau disparaît au XVe siècle, et les moulures se profilent depuis la base jusqu'au sommet de l'arcade, comme on le voit figure 560. Le découpage intérieur de l'arcade prend ainsi une sorte de raideur et perd ce galbe d'un effet à la fois décoratif et rationnel qui implique un élargissement successif depuis la colonne,

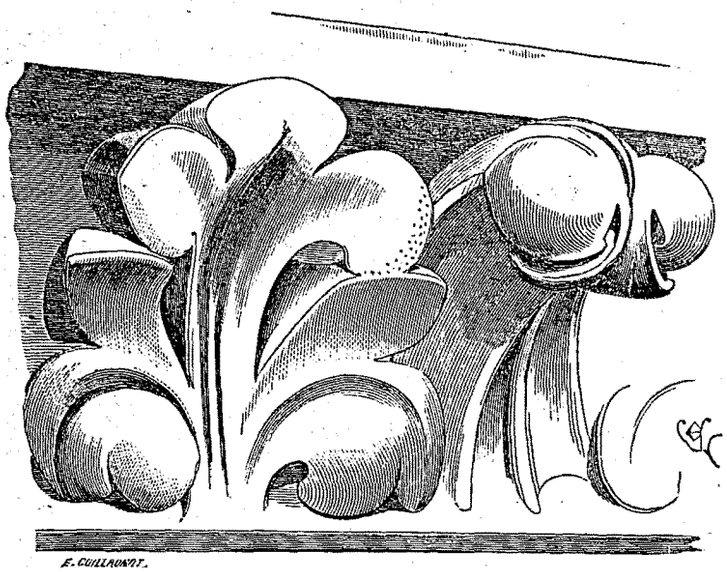


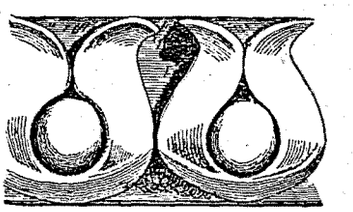
Fig. 617.



Fig. 619.

i est mince pour faciliter la circulation, jusqu'au mur
pporté, en passant par la corbeille, arrondie et
corée, par le tailloir carré qui surplombe, et enfin par
retombée des arcades.

Les crochets n'ont pas été placés seulement sur les
apiteaux, ils ont été aussi employés dans des ram-
nts de pignons; on les voit, alternés avec des feuilles,
ns la frise supérieure de la façade occidentale de la
hèdrale d'Amiens (fig. 617), sculpture de 0^m60 de
ıteur et d'une grande énergie (1230 environ); jusque
ns les *griffes* (1) des angles des bases, comme à la *cathédrale de Laon* (fig. 618). On va revenir sur cette question des bases, car il convient de signaler, auparavant, une interprétation de la fleur exotique de *dielytria spectabilis*, qui vient de l'Inde et de la Chine (fig. 619), laquelle a été souvent utilisée sur les étoffes et sur les objets venus d'Orient; le type 620 est un ornement de cor-



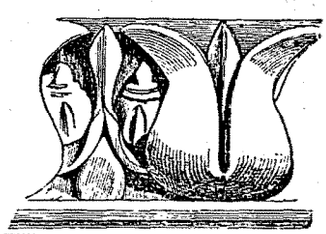


Fig. 620.

(1) *Griffe*, ornement qui se place dans l'espace laissé libre entre le
inférieur de la base et sa plinthe, surtout aux XIIe et XIIIe siècles.
ornement a été aussi formé de petites têtes, d'animaux, etc., etc.
a vu qu'on nommait aussi griffe les pieds en forme de pattes de
s de certains objets (fig. 348, 360, 405, 406, 412, 413, 414, 415 et 421).

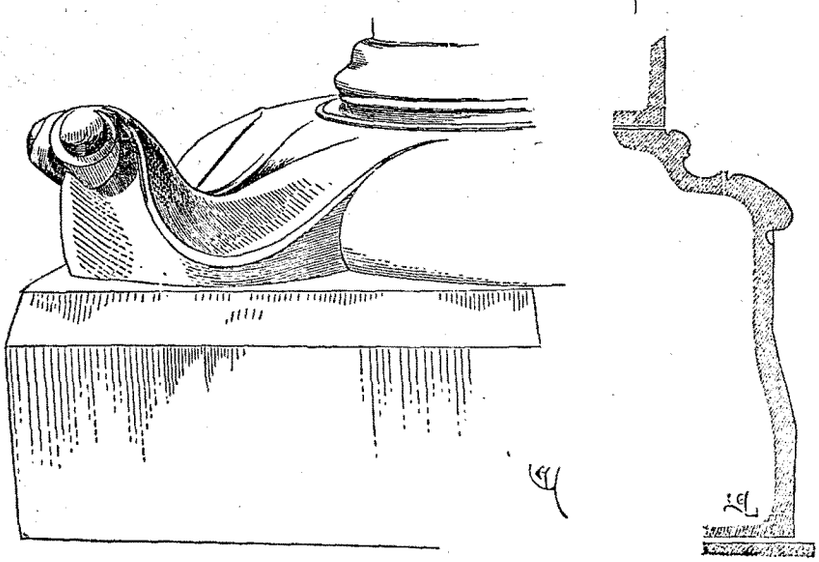


Fig. 618.

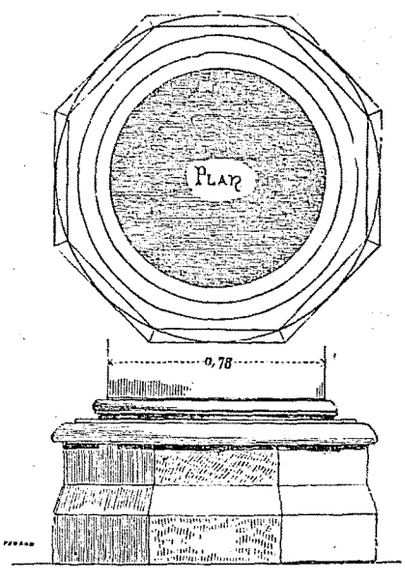


Fig. 622.

dons d'arcs-doubleaux et d'archivoltes de l'*église abbatiale de Vézelay*, assez mal compris, du reste, XIIe siècle.

On a employé longtemps, au moyen âge, la *base* dite *attique* (fig. 621), qui est une persistance des types de l'antiquité. Au XIIIe siècle, elle s'aplatit comme au type 622 de *Notre-Dame de Semur* en Auxois ; puis, au XIVe, du



Fig. 621.

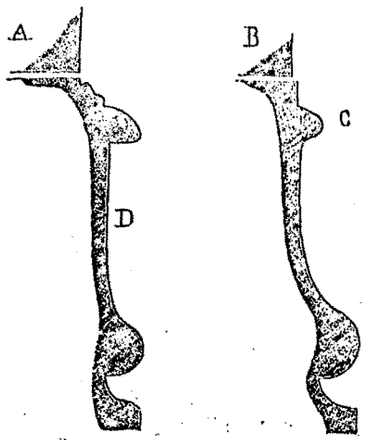


Fig. 623.

profil AD (fig. 623), elle arrive, au XVe, à celui BC, où le membre C, qui remplace l'ancienne base, au lieu d'être tracé en plan circulaire, comme la colonne, se déprime et devient polygonal.

Même à cette époque, comme on le constate à la *Cathédrale de Meaux* (fig. 624), les architectes affectent de profiler ces bases, à des niveaux différents, dans une même pile comme pour mieux éviter la continuité des lignes horizontales et pour mieux séparer chaque colonnette ou membre de ces piles, lesquelles, comme il a été expliqué plus haut, montent verticalement et s'allongent dans la courbe des arcs sans être interrompues par des chapiteaux. Observer la même particularité de profils de hauteurs différentes dans la figure 647.

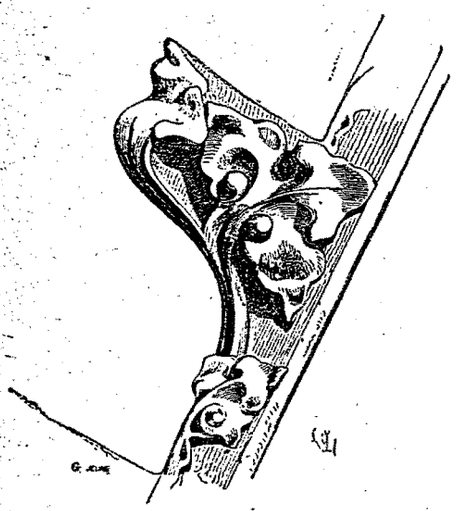


Fig. 625.

Les rampants des *gables* (1), d'abord nus sur l'arête, furent ensuite garnis de crochets destinés à arrêter la lumière et à bien préciser ainsi la ligne. Comme d'habitude, ces détails ont donné lieu à des formes recherchées avec soin ; au XIIIe siècle, c'étaient des crochets dans le genre de ceux des types 608 à 617 ; au XIVe, il fut probablement trouvé que cette forme manquait de développement, et l'on s'arrêta d'abord à celle de la figure 625, puis à celle de la figure 626. Celle-ci est l'interprétation de la grande *fougère* (fig. 627), croissant

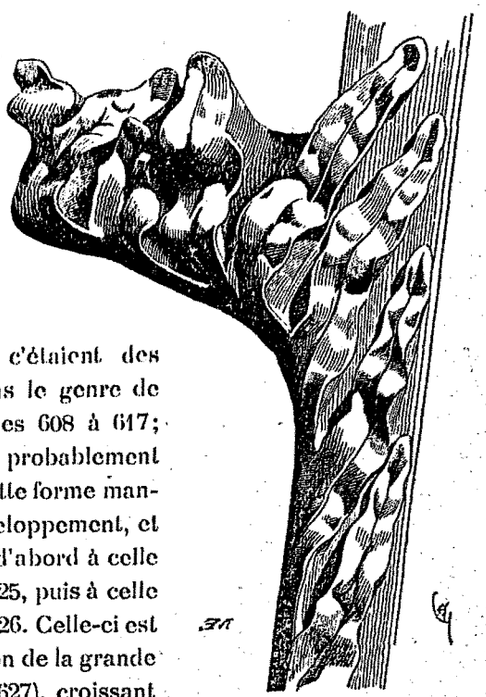


Fig. 626.



Fig. 627.

(1) *Gable*, sorte de fronton, souvent à jour, qui surmontait les portes et les fenêtres au Moyen âge.

sur les parois des murs humides. On peut remarquer qu'à mesure que l'on s'avance, les artistes choisissent de préférence les plantes qui donneront un aspect plus tourmenté.

Quant au couronnement de ces gables ou des clochetons qui hérissaient les parties supérieures des piles de contreforts, on peut reconnaître que jamais artistes ne montrèrent une plus grande souplesse décorative alliée à une entente exacte de l'effet que doivent produire ces découpures dans la silhouette de l'édifice. C'est avec raison qu'on a pu dire que les monuments modernes pèchent le plus souvent par leurs lignes supérieures; ils semblent inachevés; les lignes verticales des pilastres n'aboutissent à rien, les toitures disparaissent; certaines balustrades qui les couronnent, comme s'il y avait une terrasse derrière, ne sont que mensonge.

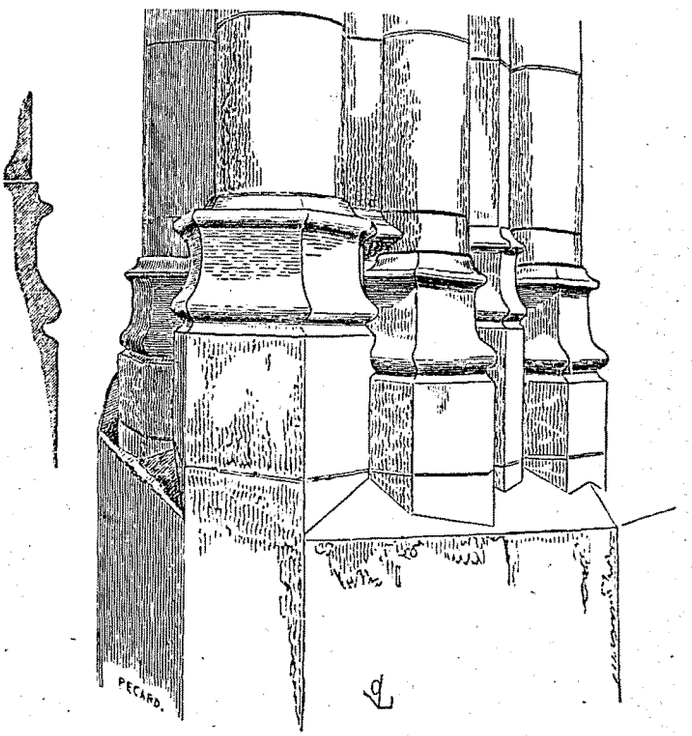


Fig. 621.

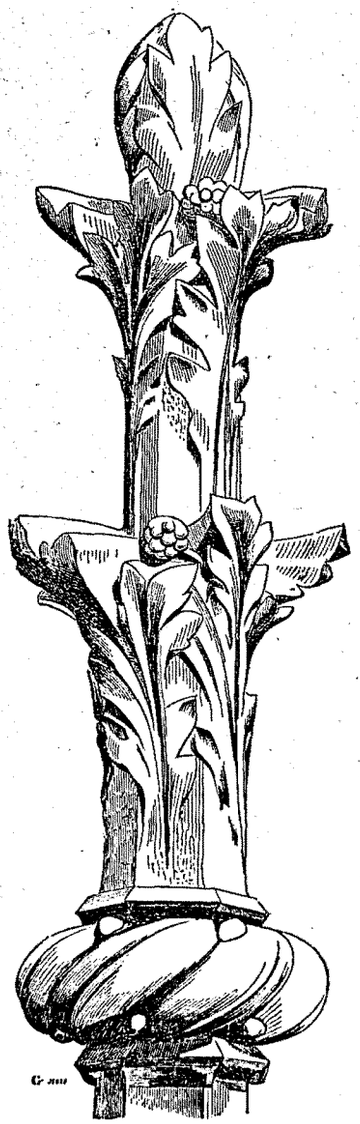


Fig. 628.

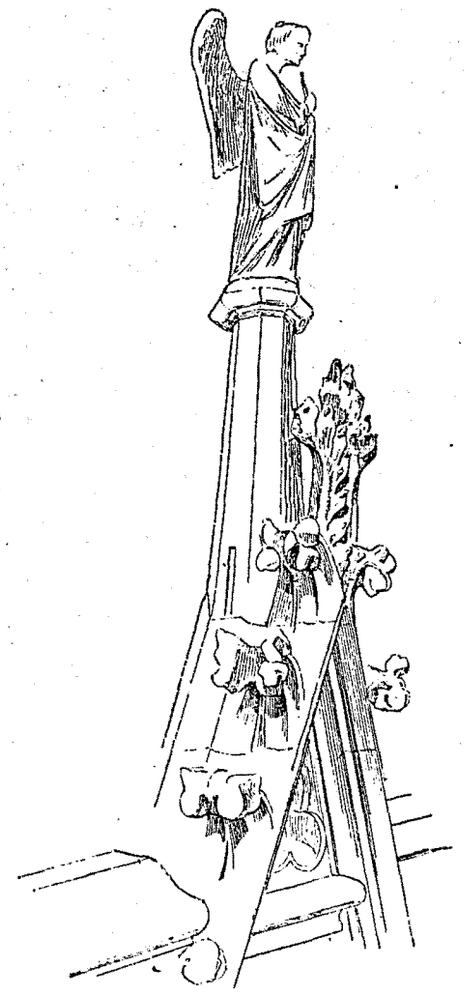


Fig. 629.

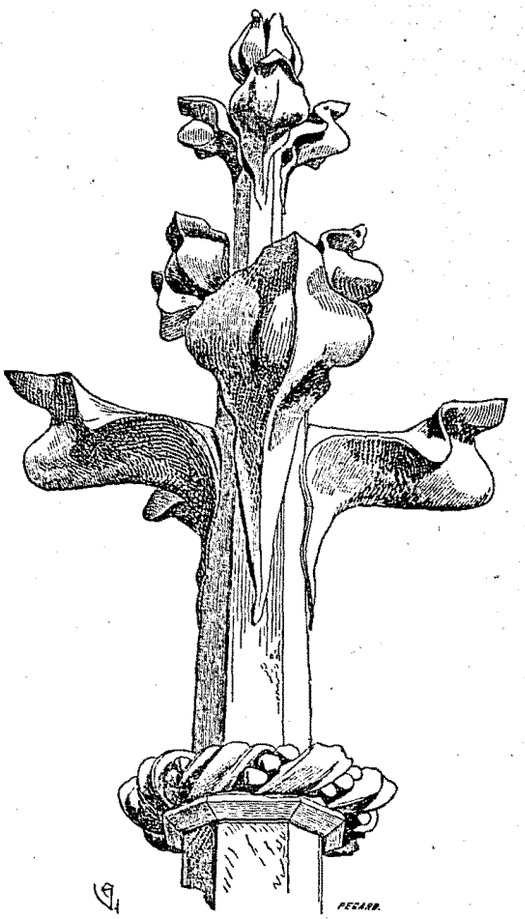


Fig. 630.

Voyez avec intérêt les trois types des figures 628, 629 et 630. Celui 628, du XIIIe siècle, offre deux rangs de feuilles agencées avec une habileté merveilleuse; celui 629 couronne un gable de la *cathédrale de Rouen;* le fleuron 630, de la fin du XIIIe siècle, appartient à *Saint-Urbain de Troyes;* cette dernière forme de crochets a persisté pendant les XIVe et XVe siècles.

On ne saurait laisser ce bel art architectural du XIIIe siècle français sans donner encore un type appliqué à la sculpture sur bois. Celui de la figure 631 provient d'un buffet d'orgues de la *cathédrale de Reims.* On peut le considérer comme un nouveau pas fait en avant avec le type 586, soit au point de vue de l'agencement, soit par sa merveilleuse entente de la matière employée; on y sent bien le travail du ciseau plat et de la gouge qui impliquent une certaine raideur, laquelle est atténuée par la largeur du modelé et par le doublage des fleurons terminatifs.

Il y a également des finesses de points de départ d'attache que l'on peut se permettre sur le bois, tandis qu'ils ne seraient pas de mise sur de la pierre.



Fig. 631.

C'est pour cela que l'on engage fortement à bien comparer ensemble les types 586 et 631.

Il y a lieu de présenter aussi un type de l'architecture employée en Angleterre, que l'on a qualifiée de *perpendiculaire,* à cause de la prépondérance de la ligne verticale sur toute autre. La figure 632 représente *la chapelle funéraire du prince Arthur,* fils de Henri VII, mort le 2 avril 1502, qui se voit dans la cathédrale de Worcester et qui a été élevée en 1504.

Les principaux édifices de cette période sont :

Cathédrale de Bamberg, fondée par l'empereur Henri II, achevée en 1012; cathédrale de Spire (1039-1061); celle de Trèves (1047); abbaye de Cluny (1089-1220); cathédrale de Pise, par Busketus et Raïnaldus (1063-1118); Saint-Étienne de Caen (1064).

Église de Vézelay (1100-1132); chapelle Palatine, à Palerme (1129-1140); Tour penchée de Pise, par Bonnanus de Pise et Wilhelm d'Insprück (1134); Santa Maria dell'Ammiraglio, à Palerme (1143); les cathédrales du Puy et d'Angoulême (XIe et XIIe siècles); les églises d'Autun, Beaune, Langres, Paray-le-Monial, Saulieu,

Saint-Trophime à Arles et Saint-Gilles en France (XIIe siècle); l'église de Suger, à Saint-Denis (1144); les cathédrales de Noyon et de Senlis (milieu du XIIe siècle); le Baptistère de Pise, par DIOTI SILVIO (1153).

Cathédrale de Paris (XIIe et XIIIe siècles); cloître de Saint-Paul hors les murs à Rome (XIIIe siècle); cathédrales de Chartres, de Rouen, de Sens et de Strasbourg, cette dernière par ERWIN VON STEINBACH et son fils (XIIe et XIIIe siècles); cathédrale de Bourges et le chœur de Beauvais (XIIIe siècle); cathédrale de Magdebourg (1208-1263); cathédrale de Sienne (1210-1264); cathédrale de Reims (1212-1241); cathédrale de Florence (1218-1250); Notre-Dame à Trèves (1227-1244); Saint-François à Assise (1218-1260); cathédrale de Cambrai (1221-1261); cathédrale d'Amiens, par ROBERT DE LUZARCHES, auquel succèdent THOMAS et son fils REGNAULT DE CORMONT (1228);

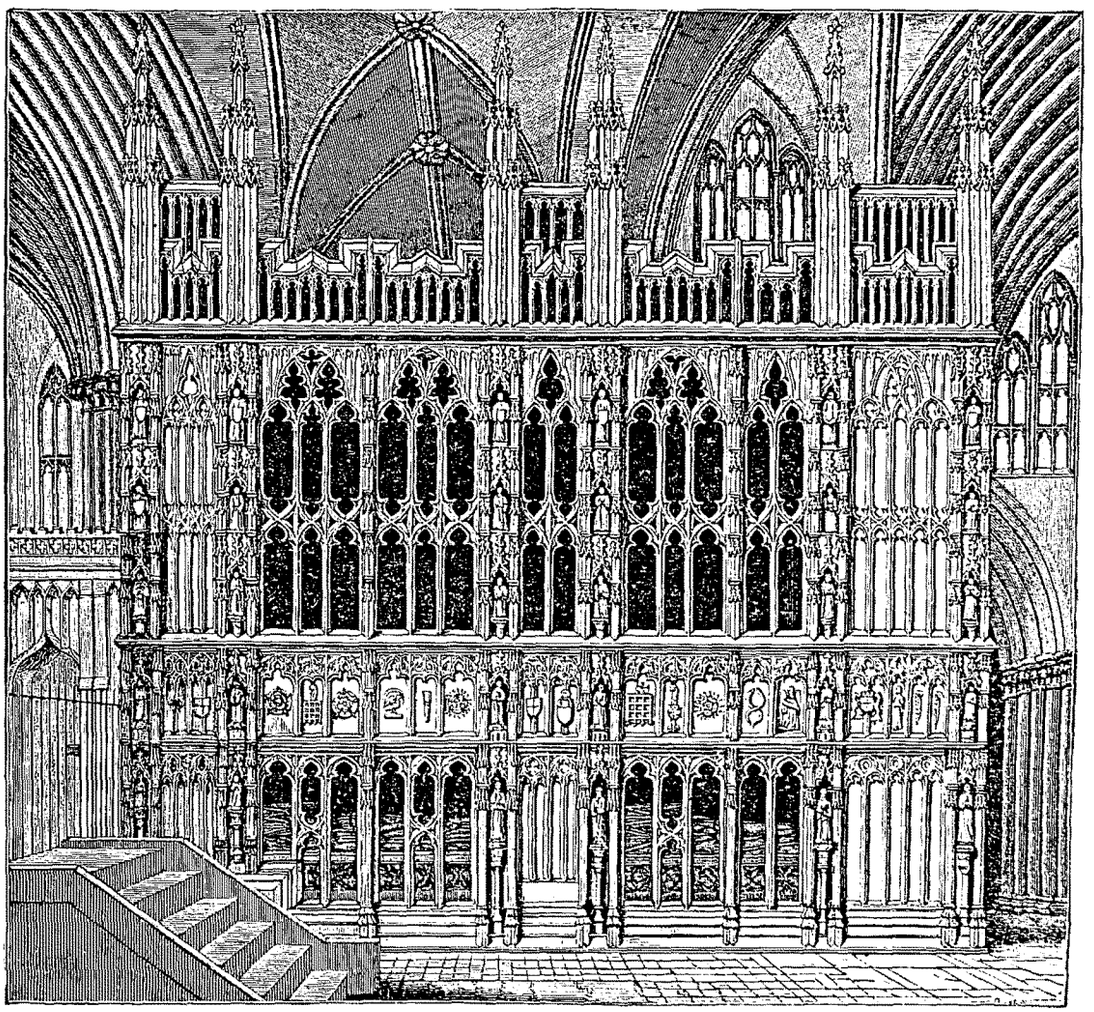


Fig. 632.

Santa-Maria-Novella, à Florence (1229); cathédrale de Cologne, par GÉRARD VON RIEL, SANNER et ARNOLD; églises de Notre-Dame à Cluny et à Dijon, de Semur en Auxois; la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, par PIERRE DE MONTREUIL; l'église de Fribourg en Brisgau (XIIIe siècle); Saint-Nicaise, à Reims, par HUGUES LIBERGIER († 1263); cathédrale de Salisbury (1220-1260); église de Sainte-Catherine, à Oppenheim (1262-1317); église de Westminster (1270); cathédrale de Canterbury (1274); marché aux grains ou Or San Michele, à Florence (1284-1337); cathédrale d'Upsal, par PIERRE DE BONNEUIL (1287); cathédrale d'Orvieto (1290-1590).

Palais des Papes, à Avignon, par PIERRE OBRERI (1316-1376); palais des Doges, à Venise (1340); cathédrale de Lyon (XIIe au XIVe siècle); Saint-Ouen, à Rouen (XIVe au XVe siècle); cathédrale de Prague (1343), terminée par GEURMINDEN en 1386; hôtel de ville de Bruges (1376); loggia dei Lanzichinetti, à Florence (1355); escalier du Louvre, par RAYMOND DU TEMPLE (1364-1380); travaux de BRUNELLESCO à la cathédrale de Florence (XIVe et XVe siè-

cles); cathédrale d'York (XIVe siècle); église de la Chartreuse de Pavie (1396); cathédrale de Milan, par Anthemius de Cologne (1399), Cristofano de Fribourg (1342),



Fig. 633.

Henri Arler de Gmünd (1386), Fernach Johann de Fribourg (1391), Frissinge Ulrich d'Ulm (1394), F. di Giorgio de Sienne, et J. A. Omodeo (1499).

Cathédrale de Tolède; celle de Séville (1401-1472); hôtel de ville de Bruxelles, par Jacques van Thienen (1405), puis par Jean van Ruysbroeck (1488); celui de Louvain, par Mathieu de Layens (1448-1463); celui de Gand, par Dominique van Waghemakere et Rombaut Keldermans (1481-1533); travaux de Leo-Battista Alberti (1405-1472), et de Fra Giocondo (1435-1514); cathédrales de Burgos et de Barcelone (1442); travaux de Donato Bramante (1444-1514), et de Giuliano da Sangallo (1455-1516); façade de la Chartreuse de Pavie, par Ambrogio Borgognone (1473); hôtel de Jacques Cœur, à Bourges; palais Vendramini Calergi, à Venise, par Tito Lombardo (1481); palais Strozzi, à Florence, par Benedetto da Majano (commencé en 1489); etc., etc.

Cette liste (bien incomplète et où il a pu se glisser quelques erreurs involontaires) indique d'une manière frappante la marche merveilleuse de l'art du Moyen âge en Europe; on étudiera au Livre suivant celle de l'art arabe qui est parallèle.

On a déjà remarqué précédemment que les Grecs de Constantinople avaient fait peu de part à la statuaire; leur sculpture ornementale laissait beaucoup à désirer, et, plus tard, les décorations sculptées ont été inspirées surtout des peintures, de l'orfèvrerie, des ivoires et des manuscrits. Aussi, il ne faut pas s'étonner de la barbarie des œuvres postérieures des statuaires, lesquelles ne

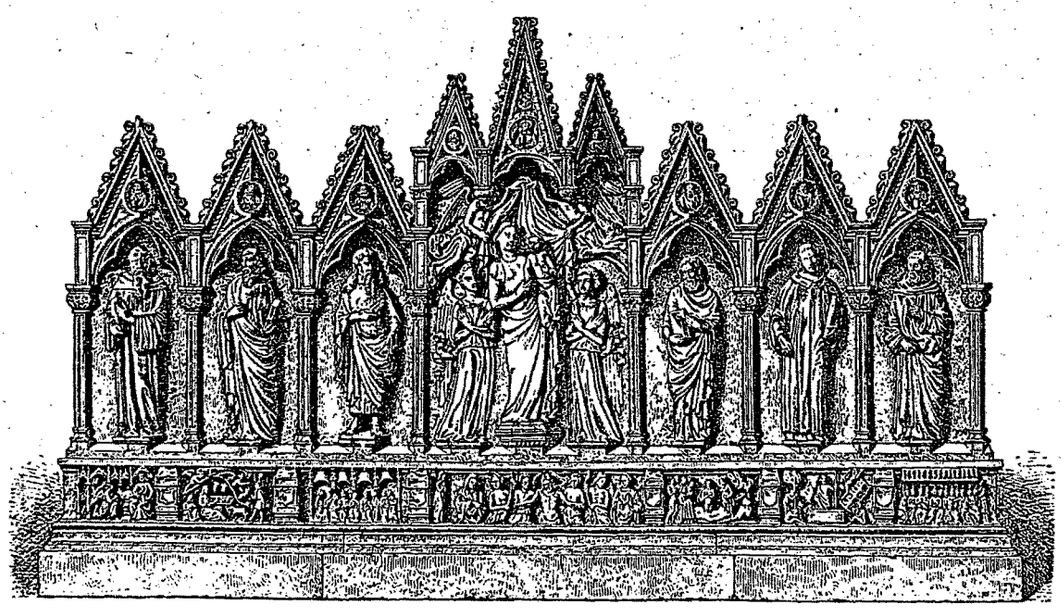


Fig. 635.

sont presque que des reproductions, en relief très peu accentué, des personnages exécutés en mosaïque ou en peinture; les structures de ce temps donnant peu de place à la peinture et à la mosaïque et présentant certaines difficultés d'exécution, les artistes ornemanistes du XIe siècle se sont laissés aller à faire de la figure, sans laquelle leurs créations eussent été frappées de sécheresse.

Le *Christ* de la figure 633 appartient à la fin du

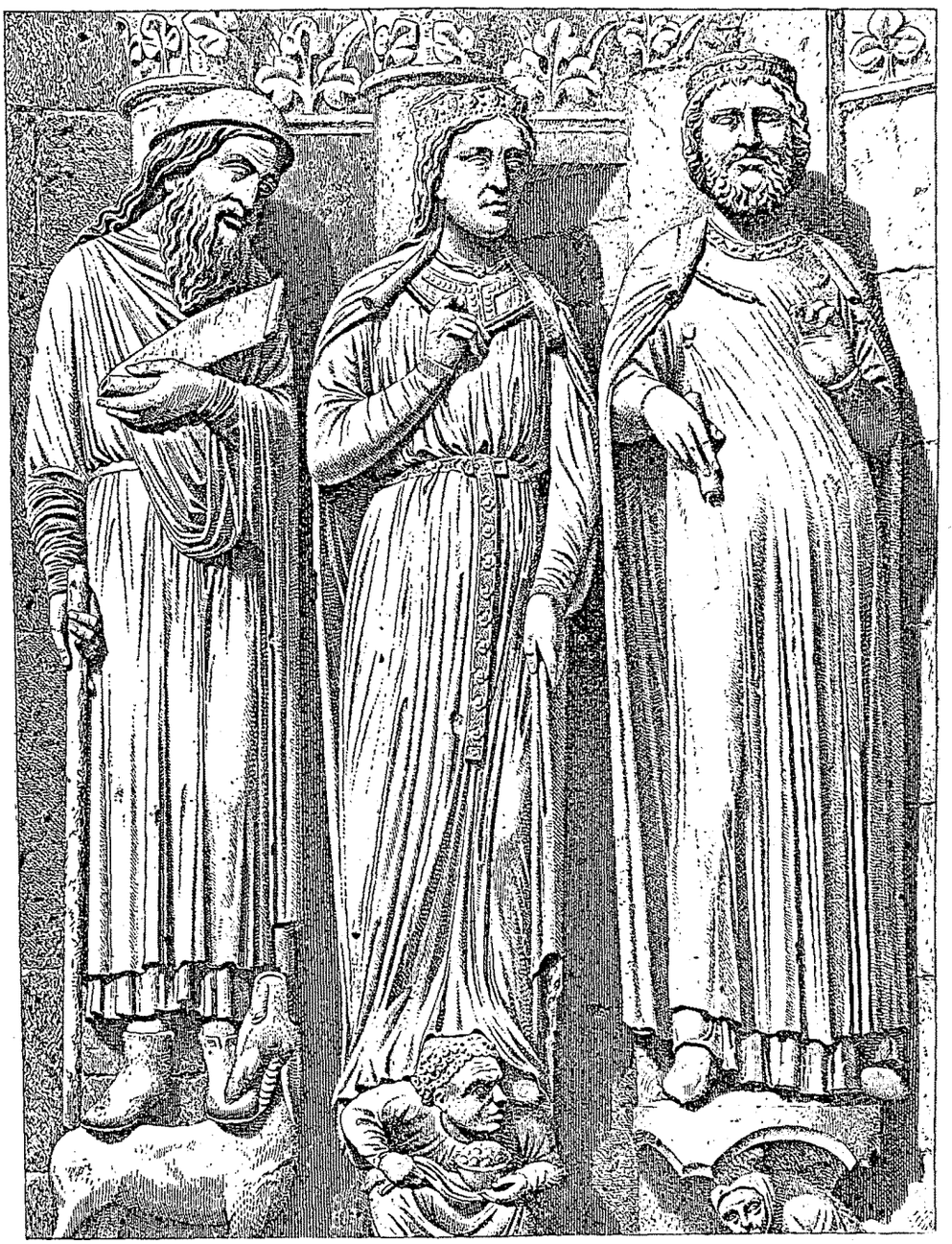


Fig. 634.

XIe siècle et se trouve sur le portail intérieur de l'*abbaye de Vézelay* (1). Il est de dimensions colossales, par rapport aux personnages adjacents : c'est toujours le même principe qu'en Égypte, en Assyrie, dans la Perse ancienne et dans l'art byzantin. Les pieds des personnages se développent d'une manière désagréable, précisément parce qu'on a tenu à les placer presque de face, inconvénient que les artistes de l'extrême antiquité avaient su éviter en les représentant toujours de profil. Les draperies sont garnies de petits plis, le geste est

(1) Le moulage de ce portail est au musée du Trocadéro, à Paris.

formel, mais raide. Rapidement, même au XIIIe siècle, la pratique constante de la sculpture amène des progrès considérables, et si les personnages sont encore maladroitement agencés, au moins on sent qu'ils peuvent se remuer, et que la nature a été enfin observée. De même que dans l'ornementation, les artistes cherchent un idéal d'originalité, de sentiment et de beauté auquel ils arrivent peu à peu.

Sans prévention archéologique, on peut affirmer que le XIIIe siècle a réalisé en France, dans la statuaire, la vérité des mouvements, l'expression religieuse ou dramatique, la physionomie douce et mystique, l'attitude juste et vivante, la draperie accusant le nu, on ne sait quoi d'indéfinissable qui captive autant que les chefs-d'œuvre de l'art grec ancien.

Les trois *personnages* de la figure 634 appartiennent *au porche nord de la cathédrale de Chartres;* ils sont d'un beau caractère et passent avec raison pour être des mieux réussis dans la statuaire de cette époque.



Fig. 637.

Adossés à des colonnettes qu'ils accompagnent et dont ils adoucissent la sécheresse, ils jouent comme un rôle de cariatides indépendantes.

Les costumes ne sont certainement pas ceux qui étaient portés par le vulgaire à cette époque : longues tuniques et manteaux les constituent presque toujours; si ces vêtements ne laissent pas apparaître de parties du corps découvertes, ils drapent comme dans l'antiquité.

Il y a là encore comme un vague respect de la tradition et une intention très précise d'idéaliser le saint personnage représenté. Tout est simplifié et ramené, comme il convient, aux contours et aux détails strictement indispensables.

La symétrie n'est pas recherchée et la pondération s'y trouve ce sont comme de acteurs concouran par leur individua lité à la scèn générale du suje de chaque portail aussi leurs regard se portent vers l centre.

Cette perfectio n'avait pas encore été atteinte en Italie, ainsi que le d montre un *retable* du *Campo-Santo, à Pise*, du XIIIe sièc

(fig. 635). Sans doute, l'œuvre est somptueuse; toutefois les détails des chapiteaux et des gables laissent fortement à désirer; quant à la statuaire, elle ne saurait être comparée à celle de la cathédrale de Chartres. Le motif central, abrité par un dais, montre le couronnement de la Vierge. Dans le soubassement on voit : l'Annonciation; la Nativité; Jésus au milieu des docteurs; le Baptême; la Résurrection et la Pentecôte. Cette sculpture est attribuée à Nicolas Pisano (?-1278).

Au XIVe siècle, la statuaire française prend un carac-

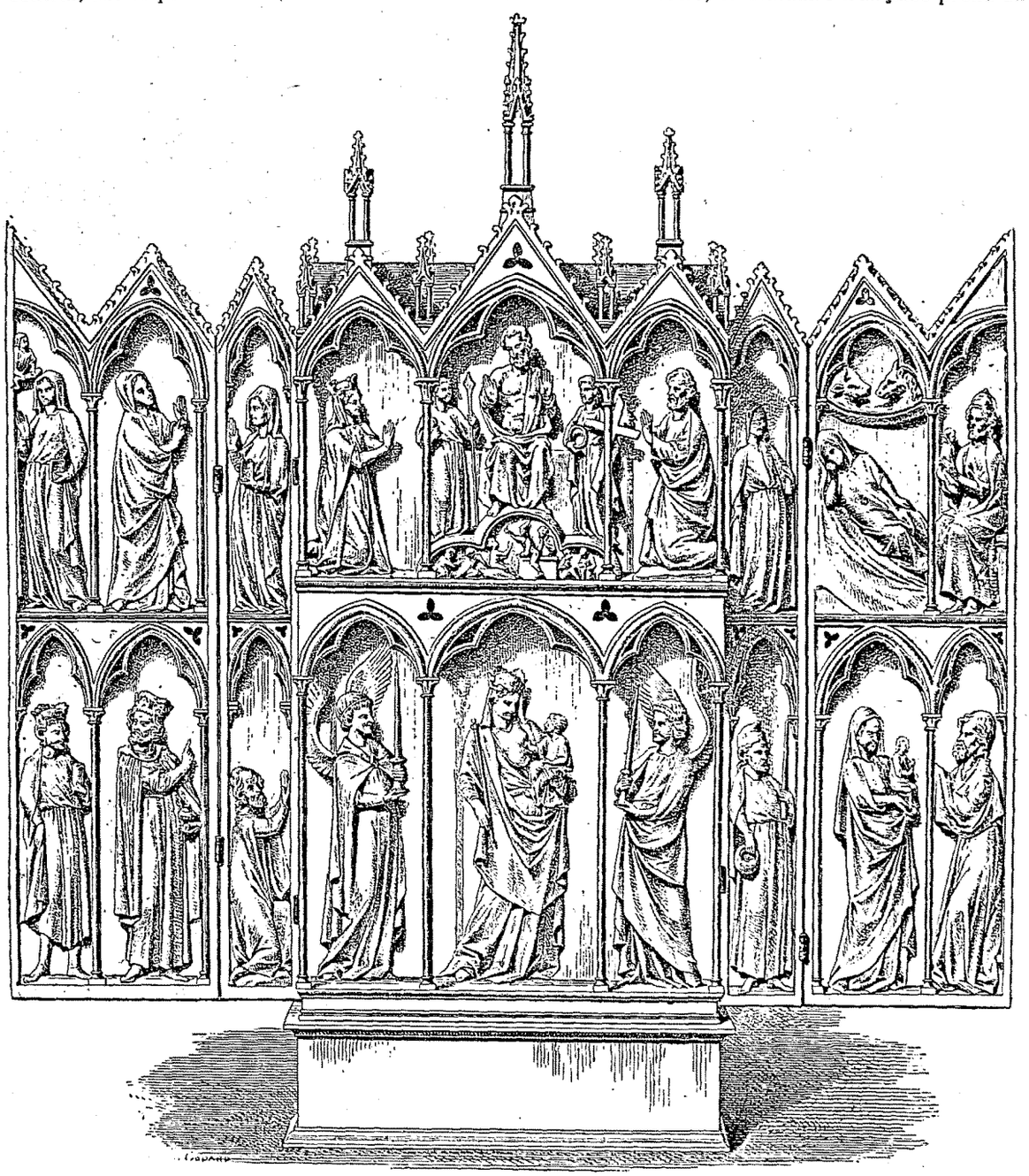


Fig. 638.

ère plus conventionnel et plus maniéré, quoique les œuvres de ce siècle méritent encore notre admiration ar leur allure toute particulière.

En Allemagne, l'apogée de cet art correspond à cette ériode.

Figure 636 : *bas-relief au portail, dit des libraires, de la cathédrale de Rouen*, représentant la création. Dans un *encadrement*, d'une forme très commune au XIIIe et au XIVe siècle, le *Père Éternel*, assis de profil, tient un disque représentant le monde; divers animaux com-

plètent la composition qui est ainsi écrite d'une manière saisissante.

Figure 637 : deux saintes provenant du même portail.

On remarquera les détails décoratifs des dais qui surmontent ces personnages, ainsi que ceux du piédestal sur lequel ils reposent. Ils se composent de sortes de gables accompagnés de clochetons dans les dais et de tours crénelées dans les piédestaux, lesquels sont caractéristiques de cette époque. Les mêmes agencements se remarquent dans les ébrasements de portails de la cathédrale de Lyon.

L'étude de l'architecture et de la statuaire de cette période du XIVe siècle peut se compléter par l'examen d'un



Fig. 636.

triptyque (fig. 638) provenant de la collection Basilewski.

Il se compose d'une série d'arcades encadrant chaque personnage; les arcades, formées de petites colonnettes et d'arcs brisés qu'encadre un arc en tiers-point, sont d'une incontestable élégance; celles du haut sont surmontées de gables et de clochetons. La statuaire est empreinte déjà d'une certaine affèterie qui s'exagérera au siècle suivant; les personnages se cambrent et paraissent poser. Néanmoins, les gestes sont précis et pleins de verve.

Les costumes se composent encore, comme au XIIIe siècle, de grandes tuniques et de longs manteaux dont les plis, déjà un peu raides, sont largement drapés.

Dans la rangée du haut : le Christ montrant ses plaies, accompagné de deux anges portant la lance, la croix et la couronne d'épines; la sainte Vierge et saint Joseph agenouillés; l'Annonciation et la Nativité. Dans la rangée du bas, la Vierge tenant l'Enfant, accompagnée de deux anges céroféraires, les Rois mages et la Présentation.

Quittons ces œuvres pour en examiner d'autres non moins émouvantes; le naturalisme du XVe siècle de l'Italie ne succède-t-il pas à celui des XIIIe et XIVe français? Quelle allure et quelle vie dans les sculptures de DONATELLO ou DONATO DI NICCOLO DI BETTI BARDI (1386-1466)! On a osé presque lui faire le reproche de rudesse. Avec MICHELOZZO (1391-1472) il sculpta cette belle danse d'enfants qui décore la *chaire de la façade de la cathédrale de Prato* (après 1434); c'est de cette chaire que l'on montre au peuple la ceinture de la Vierge, la *sacra cintola*, que possède la cathédrale (fig. 639).

L'œuvre de Donatello est considérable; il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'en fournir les détails. Ce qui est incontestable, c'est la science prodigieuse et la

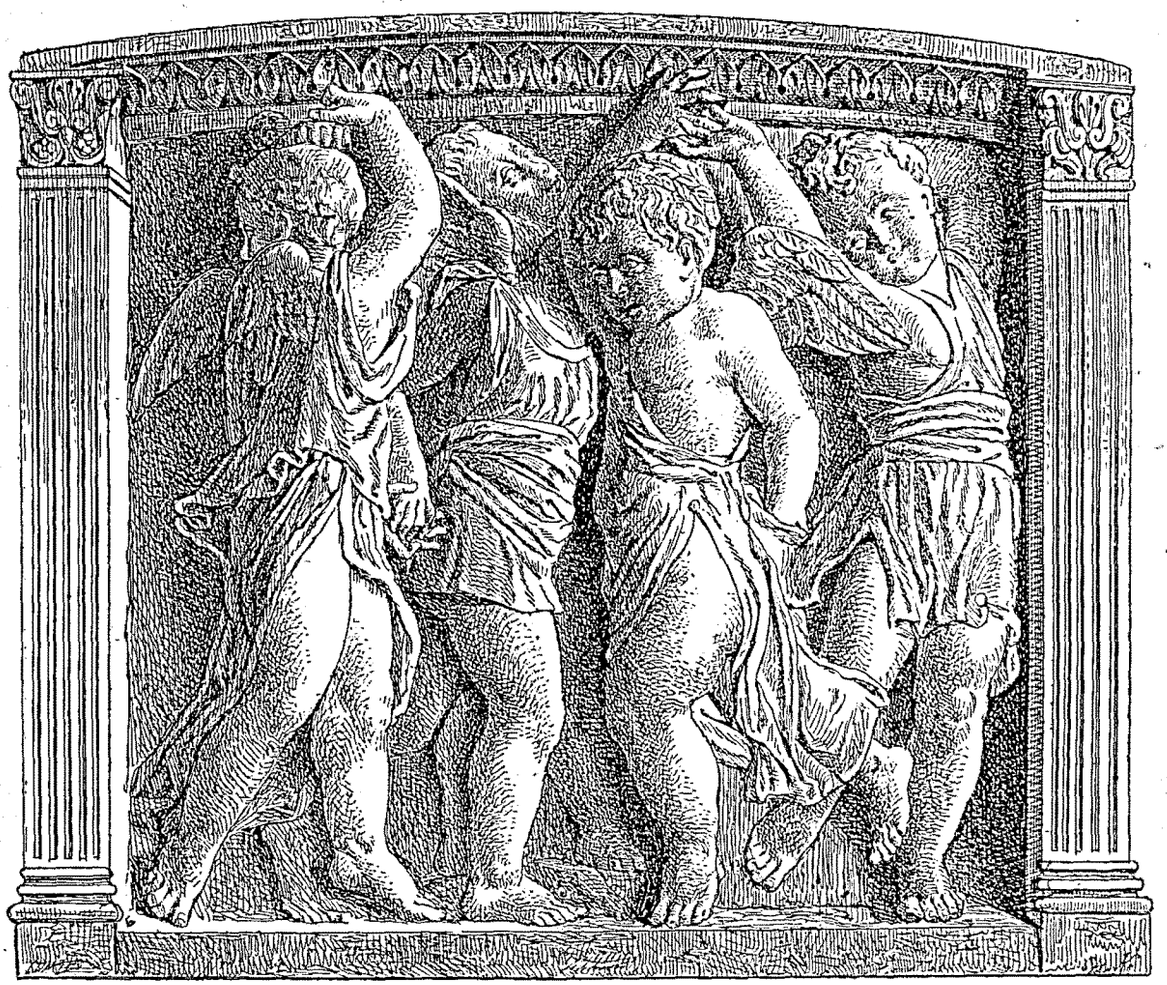


Fig. 639.

souplesse de cet artiste, dont on peut résumer en un mot les qualités en disant que sa statuaire est réellement expressive. C'est lui qui, du reste, préside, du premier coup, à la transformation de cet art au XVe siècle. Il est réaliste tout en interprétant la nature comme le firent les anciens Grecs, et peut-être plus par intuition et par génie que pour avoir connu leurs œuvres.

Figure 640 : *saint Georges*, l'une des statues du marché aux grains (Or San Michele), à Florence, de Donatello; personnage chevaleresque, plein d'une ardeur juvénile, dans une attitude ferme et provocatrice, avec son énorme bouclier et son armure simple. Figure 641 : *statue équestre* en bronze (1) d'Érasme de Narni, surnommé *Gattame-*

(1) Il y a deux manières de couler une statue en bronze : la première, dans un moule dit de *potée;* la seconde, dans un moule de sable. Première manière. On fait un moule en plâtre à bon creux (c'est-à-dire formé de pièces que l'on démonte) que l'on recouvre d'une couche de cire de l'épaisseur que l'on veut donner au métal. On remplit le vide intérieur du moule, à mesure que s'élève l'appareil, par un mortier de plâtre et de brique pilée, que l'on nomme le *noyau*, lequel soutient la cire lorsqu'on a enlevé le moule. Lorsque la cire est ainsi à découvert, l'artiste fait disparaître les balèvres, répare la cire aux endroits défectueux et vérifie, en sondant, si elle a l'épaisseur convenable partout; même au besoin il retouche son œuvre. Cela fait, on dispose des cylindres de cire sur divers points de la surface

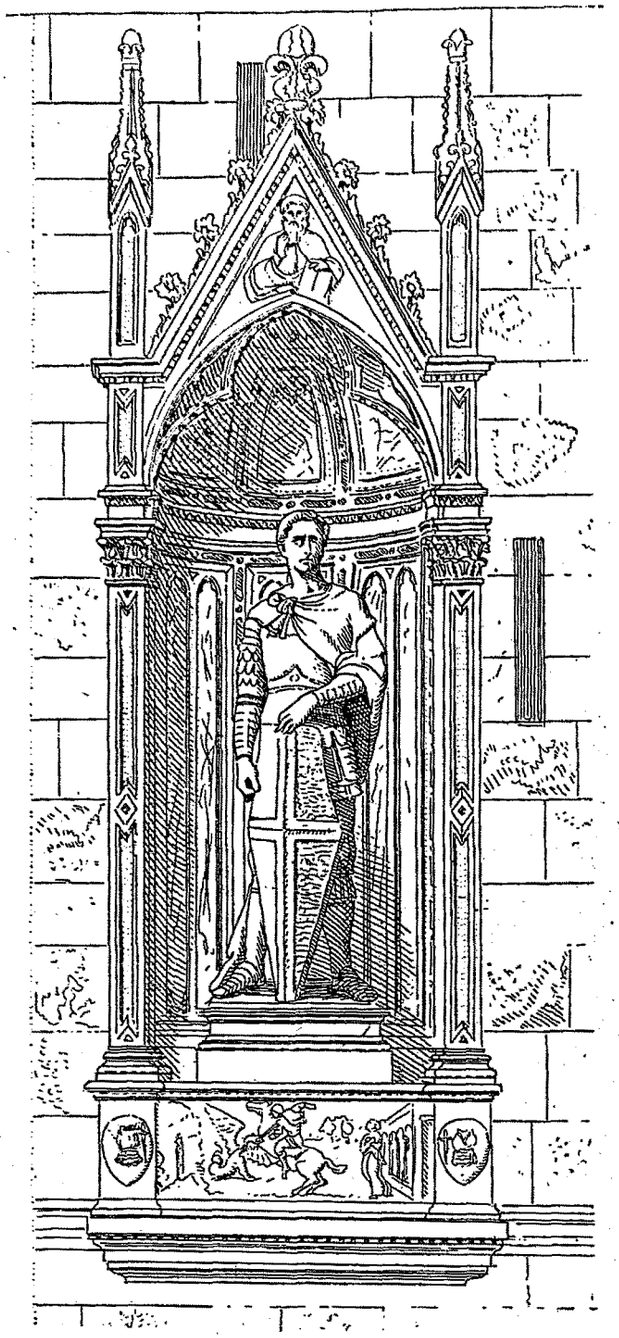


Fig. 640.

lata, commandant en chef des armées de Venise, de 1438 à 1441, par Donatello, élevée au devant de la fameuse

qui feront comme des tuyaux creux pour porter le métal ou pour donner de l'issue à l'air. On s'occupe alors à faire en potée le véritable moule dans lequel on coulera le métal. La potée se compose de terre sablonneuse et de crottin de cheval pulvérisés, tamisés, broyés et réduits à l'état de pâte liquide, à laquelle on ajoute des poils de bœuf. On l'étend au pinceau sur la cire par couches au nombre de trente environ, en attendant toujours que la dernière couche soit sèche. On entoure le tout d'un revêtement épais et on procède à sa cuisson qui fait fondre la cire qui s'écoule, ainsi que celle

église de Saint-Antoine, à Padoue; le dessin a été fait

des cylindres. Le moule est recuit encore, puis enterré, et il ne paraît plus hors du moule que les tuyaux servant de *jets* et d'*évents*. Un bassin communiquant avec les jets est construit au-dessus pour recevoir le métal du fourneau placé généralement au-dessus. On coule et il ne reste plus qu'à déterrer, scier les tuyaux, enlever le noyau et réparer.

Deuxième manière. Du sable mêlé de poussier de charbon est appliqué contre le modèle. Quand la pièce est assez dure, on la pare sur place sur ses faces extérieures et on l'enlève avec deux aiguilles; si elle est exacte, on la replace et on procède à la pièce voisine. On dispose ces diverses pièces dans un châssis que l'on garnit de sable et qui sert de chappe; on y pratique les évents à mesure. Sur une première assise de châssis on en élève une seconde, et ainsi de suite. Le moulage terminé, on enlève les châssis et on les remonte de nouveau sur l'emplacement où sera coulée la statue; on remplit le creux de sable battu pour former le noyau, puis on les démonte de nouveau pour dévêtir celui-ci. Alors on racle et on refoule un peu le noyau de manière à obtenir un vide correspondant à l'épaisseur qu'on veut donner au bronze, et, au moyen de quelques pincées de sable mises sur le noyau refoulé sur lequel on repose le moule, on s'assure, d'après la dépression de celles-ci, si le vide est suffisant.

On conçoit que, dans cette manière, il reste sur la pièce fondue des balèvres du moule monté pièce à pièce.



Fig. 643.

d'après l'esquisse en bronze qui appartient au comte de Nieuwerkerke, ancien surintendant des Beaux-Arts.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455), contemporain de Donatello, est célèbre par ses *portes* de bronze du *Baptistère de la cathédrale de Florence.* Le monument en a trois : l'une au sud, de Nicolas Pisano, achevée en 1330; celle

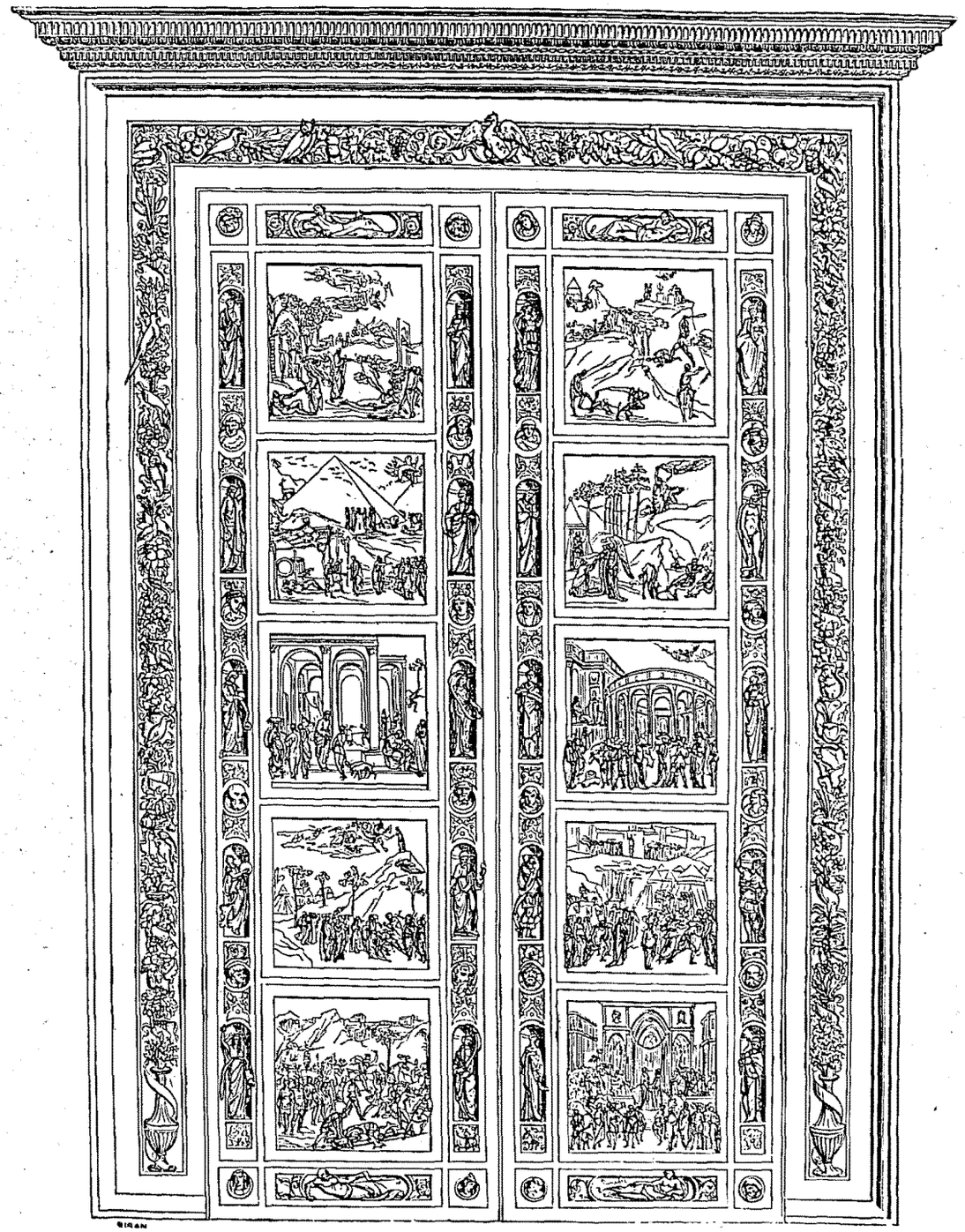


Fig. 642.

au nord, de Ghiberti, exécutée à la suite d'un concours (1403-1424); la troisième, en face de la cathédrale (1425-1452), aussi de Ghiberti.

Cette dernière (fig. 642 et 643) est d'une manière différente de celle du nord; le statuaire y dépassa les bornes de la sculpture, car, au lieu de placer ses personnages dans un milieu idéal, il les disposa, comme dans un tableau, avec des monuments en perspective et des paysages à l'arrière-plan. Par une coïncidence à observer, l'école d'Athènes de Raphael Sanzio semble procé-



Fig. 641.

der du même sentiment par l'élégance, par la beauté des types et par la composition. Cette porte a, de tous temps, excité la plus vive admiration. Les feuillages, fleurs et ornements, sont traités dans une manière toute particulière, procédant de la nature, à laquelle on ne trouve ni précédents ni imitateurs.

Luca della Robbia (1400-1481) se place à côté de Donatello et de Ghiberti; il est célèbre surtout par ses bas-reliefs en terre cuite modelée et émaillée (1). La figure 644, qui représente l'*Ascension*, est au-dessus de la porte d'une des sacristies de la cathédrale de Florence. Cet artiste, moins pénétré que Ghiberti de l'antiquité, est toujours simple, ému et gracieux; ses personnages prient, chantent, tout est chez lui vivant et naturel; les membres de sa famille, héritiers de ses procédés, ont constitué des produits d'un genre spécial qui sont venus jusqu'en France.

(1) On donne, au Livre VII, des renseignements techniques relatifs à cette fabrication; l'expression « émaillée » n'est pas absolument exacte; les terres cuites des della Robbia recevaient une application d'une couverte (coperta) faite avec de l'étain, du cuivre, de l'antimoine et autres minéraux. (Vasari. Ed. de Sienne, III, page 48.)

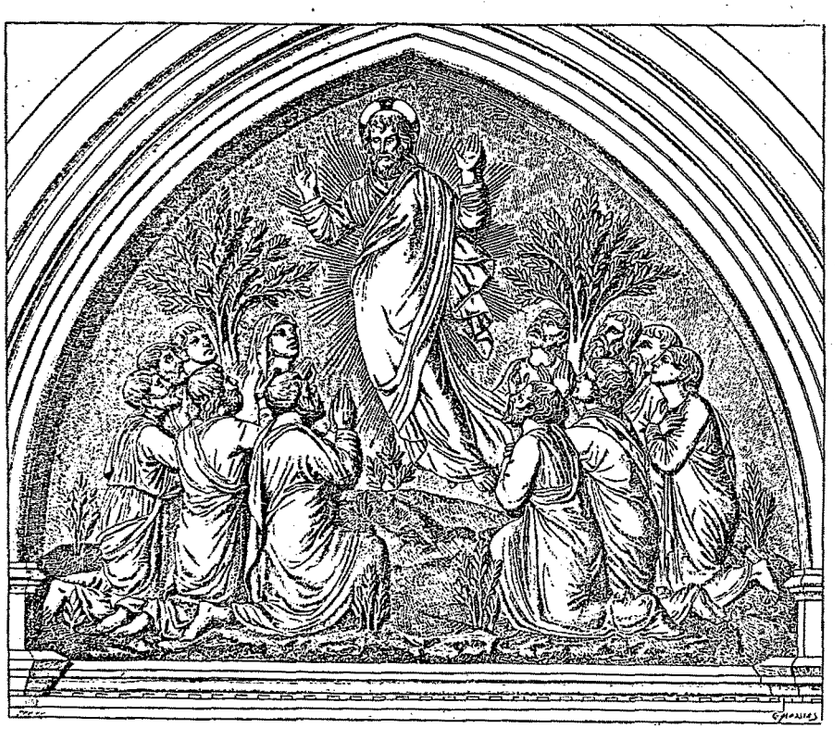


Fig. 644.

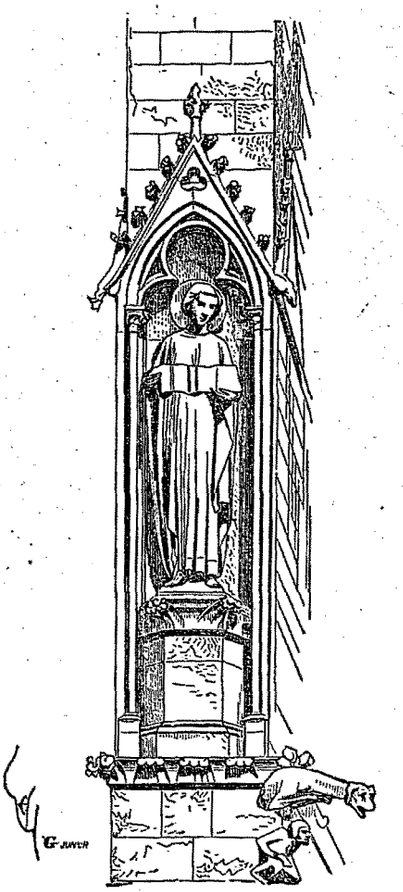


Fig. 646.

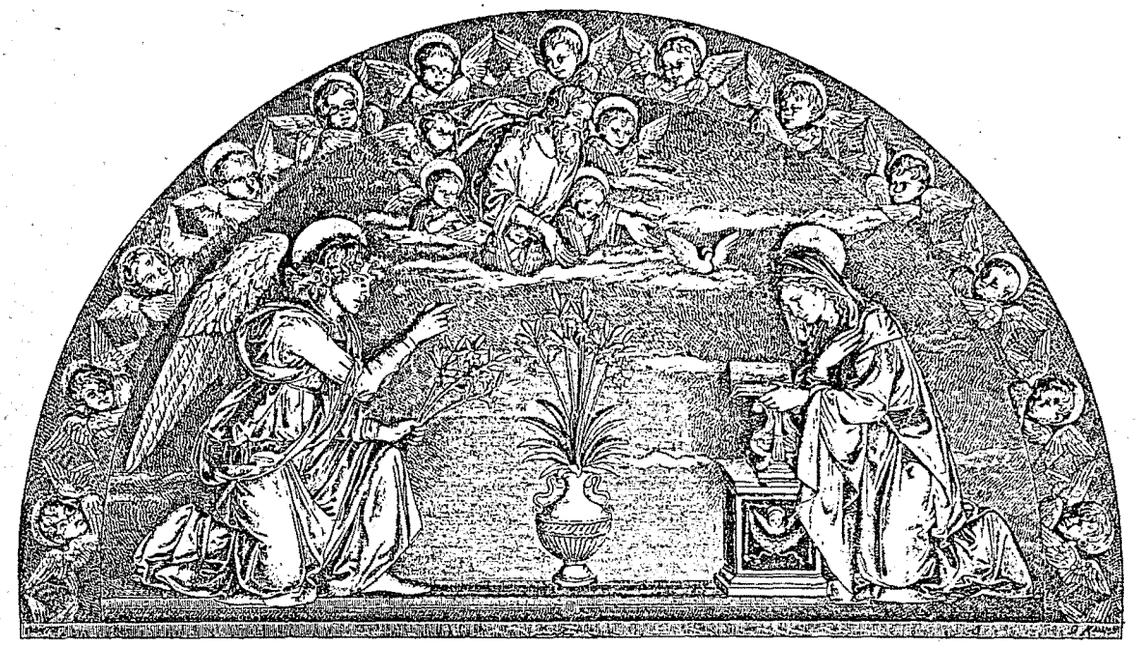


Fig. 645.

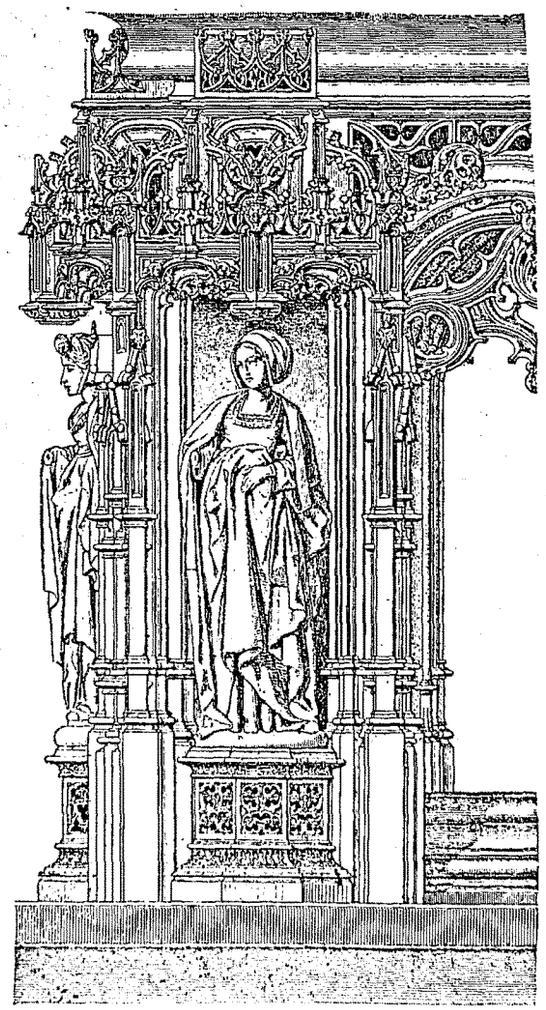


Fig. 647.

Figure 645, l'*Annonciation*, par ANDREA DELLA ROBBIA, au-dessus de la porte de l'*église Santa Maria degli Innocenti* (Hospice des Enfants trouvés (1), à Florence).

Le rapprochement des œuvres de la statuaire et des arrangements décoratifs de l'architecture pouvant être utile à faire, on donne (fig. 646) une niche d'un contrefort de la *cathédrale du Mans*, du XIIIe siècle, que l'on peut comparer avec celle du marché aux grains de Florence (fig. 640). On voit déjà poindre aux pilastres de cette dernière figure l'influence des ordonnances antiques, en même temps que le dais conserve encore l'arc en tiers-point et son ajustement de remplissage, habituel aux XIIIe et XIVe siècles.



Fig. 648.

Figure 647 : *statuette du tombeau de Philibert le Beau, à l'église de Brou, à Bourg en Bresse* (hauteur 0m52), avec la niche du coffre où elle est placée, laquelle caractérise l'architecture du monument. Figure 648 : *tête d'une statuette du tombeau de Marguerite d'Autriche,* dans la même église. (Voyez la figure 567 pour les détails historiques sur les tombeaux de Brou. Ces sculptures sont attribuées à Conrad Meyt ou à son frère, Thomas, comme il a été déjà expliqué. La statuaire de la fin du XVe siècle hanche fortement

(1) Voir, plus loin, la figure 761.

les personnages décoratifs et leur donne les coiffures et les ajustements du temps.

Il a été déjà facile de constater, à l'examen de la figure 642, qui représente une des portes du Baptistère de Florence (1425-1452), par Ghiberti, qu'une évolution

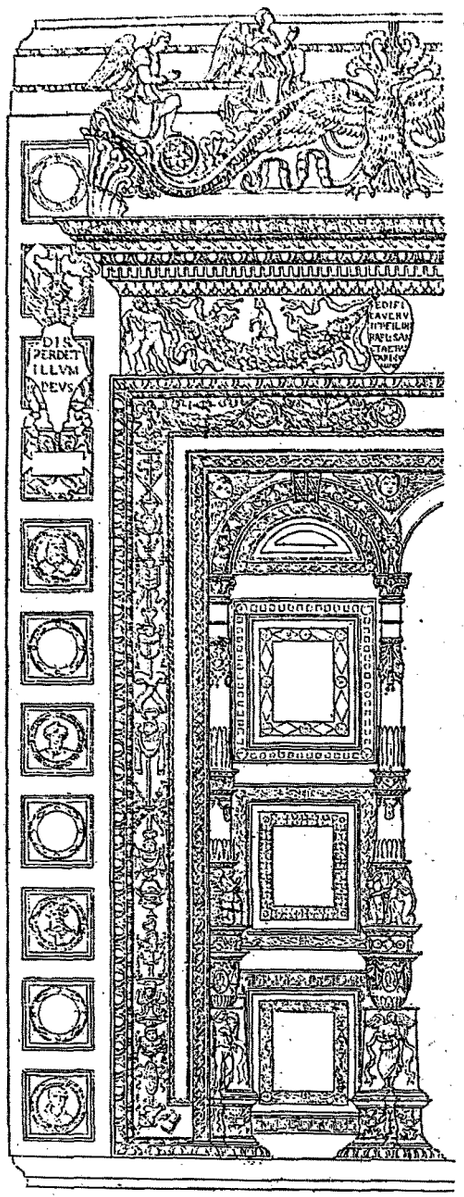


Fig. 649.

considérable dans la décoration s'accomplissait en Italie; la disposition générale et les moulures accusent des réminiscences de l'antiquité. Les monuments anciens n'avaient pas été tous perdus, et peut-être, parmi eux, quelques-uns, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, subsistaient encore. Les statuaires et les ornemanistes se trouvaient donc livrés à trois courants d'influence : celui de l'étude de la nature, celui de leur génie individuel et celui résultant de l'influence de l'antique; les peintres à leur tour cherchaient dans leurs œuvres cet esprit classique particulier qui leur fut habituel pendant de longues années. Dans un autre ordre, des hommes livrés à l'étude et à l'enseignement, que l'on a nommé les humanistes, traduisaient les ouvrages grecs et latins. Ce mouvement remonte au XIVe siècle : sans compter Alighieri, qu'on pourrait regarder comme précurseur, Petrarca (1304-1374), Bocaccio (1313-1375), Poggio Bracciolini (1380-1459), Philelphe (1398-1481), Leo Battista Alberti (1398-1485), Æneas Sylvius Piccolomini, *Pie II* (1405-1464), Pontano (1426-1503), Marcile Ficino (1433-1491), il se produit dans les compositions un singulier mélange des idées chrétiennes avec les païennes, de l'influence classique avec celle du Moyen âge : l'étude des traités des anciens enseigne à son tour aux artistes à s'occuper de la physionomie, de l'anatomie, de la perspective; le moulage en plâtre est renouvelé et facilite la vulgarisation des œuvres.

Au milieu du XVe siècle, ces humanistes ne deviennent que des grammairiens cherchant dans leurs écrits en latin une prétendue pureté du langage, et, alors, les belles phrases l'emportent sur l'élévation des idées.

Toutefois, il ne faut pas accorder outre mesure à cette influence; les artistes ne changent pas d'un seul mouvement toute une manière de faire acceptée; en architecture, le renouvellement se produit surtout dans les détails; l'exemple le plus intéressant de cette tendance se voit dans la *façade de la Chartreuse de Pavie*. Commencée en 1473, elle occupa une pléiade de sculpteurs pendant un grand nombre d'années; elle est attribuée à Ambrogio Borgognone. Parmi les sculpteurs, on cite, au XVe siècle, Giovanni Antonio Amadeo ou Amadio (env. 1447-1522) et Andrea Fusina; au XVIe, Giacomo della Porta (1541-1604), Agostino Busti, dit Bambaja (1470—?), auquel on attribue la porte, et Cristofano Solari, dit Il Gobbo (?—1540). Médaillons de prétendus personnages romains, guirlandes, colonnes en forme de candélabres, niches, bas-reliefs, anges, etc., etc., se groupent et se superposent; chacune des quatre grandes fenêtres (fig. 649) de l'étage inférieur représente à elle seule un travail considérable. On doit se faire une idée de l'impression que cette œuvre produisit sur les Français qui accompagnèrent Charles VIII dans sa première campagne en Italie, en 1494, et ne pas hésiter à lui attribuer une influence considérable sur la transformation qui s'effectua immédiatement en France, dans les arts décoratifs, la structure générale restant celle de l'usage habituel.

On a passé, sans s'en occuper, dans le Livre précédent, sur les médailles envisagées au point de vue de l'art et de la composition. Sans doute, on a continué depuis l'antiquité à fabriquer les monnaies qui sont un moyen



Fig. 650.

e transaction indispensable dans une société; toutefois e n'était devenu qu'un travail d'ouvrier. Il faut arriver saint Louis, au XIIIe siècle, pour rencontrer une certaine echerche décorative dans les types, et ses successeurs uivent la voie; certaines monnaies et les sceaux seraient



Fig. 651.

téressants à étudier; cela dépasserait les bornes de livre, déjà bien rempli.

Par une circonstance digne de remarque, c'est un intre italien qui créa un type nouveau, comme s'il mblait qu'il ait voulu transporter le portrait dans ce nre d'art. Vittore Pisano, dit Pisanello, né vers 1380, ort en 1455 ou 1456, est l'auteur de ce pas en avant, et ses produits sont des œuvres de maître. Tout en s'inspirant de l'exemple des anciens, il met dans ses



Fig. 652.

médailles le sentiment de la physionomie et un certain naturalisme qui n'excluent en rien la grande allure; il y a dans l'exécution méplate de ses têtes une extrême finesse et l'observation des détails; il posséda dans son temps la plus grande célébrité. Le type de la figure 650



Fig. 653.

représente *Pisano* lui-même, quoiqu'il n'ait pas signé: il y a une médaille de 0m33 et une de 0m57 de diamètre; celle de 0m33 le représente plus âgé. D'autres graveurs ont marché sur ses traces. Figure 651 : *Sigismondo Pandolfo di Malatesta*, général de l'église romaine, né en 1417; il devint seigneur de Rimini en 1432 et est mort en 1468.

Cette médaille est attribuée à Matteo de Pasti, peintre, architecte, sculpteur et médailleur véronais; Pisano a également fait une médaille de Malatesta. Figure 652: *Isotta Atti da Rimini*, maîtresse, puis quatrième femme (1) de P. Malatesta, mariée en 1456, morte en 1470. Tête couverte d'une coiffe maintenue par deux rubans croisés; du fond de la coiffe s'échappent, d'une manière très originale, les cheveux, qui tombent en arrière, formant deux



Fig. 654.

touffes finissant en pointe; corsage montant orné de fleurs en relief; attribuée à Matteo de Pasti. Figure 653: *Cosimo di Medici* (Cosme le Grand), âgé et coiffé du mortier; né en 1386, il est mort en 1464, et gouverna Florence, depuis 1434 jusqu'à sa mort; cette médaille est anonyme. Figure 654: *Leonello d'Este*, fils naturel de Niccolo III, né en 1407, seigneur de Ferrare en 1441, mort en 1450; attribuée à Niccolo, médailleur (2). Figure 655: *Francesco de Bonsi*, Florentin; le revers porte la date de 1484: anonyme. Ces médailles ont été pour la plupart fondues et non frappées.

Les monnaies et médailles sont frappées à l'aide de *coins*, c'est-à-dire à l'aide de deux blocs en fer trempé dans lesquels sont gravées en creux les figures qui viendront en relief sur les deux côtés de la rondelle de métal interposée entre les coins, laquelle on nomme quelquefois le *flan*. Actuellement, pour arriver à la confection du coin, on commence par modeler les figures de la monnaie ou de la médaille, en grand, avec de la cire sur une ardoise; ces reliefs sont ensuite moulés au plâtre et fondus en fonte. Une machine spéciale reproduit en ébauche à la réduction voulue, sur un bloc d'acier non trempé, ce médaillon en fonte; le graveur retouche et achève; puis le bloc est trempé; on le nomme alors *poinçon*, parce qu'il est enfoncé dans un autre bloc d'acier non trempé, qui deviendra le coin après avoir été trempé. Les lettres sont ajoutées avec des alphabets poinçons spéciaux avant la trempe.



Fig. 655.

Les monnaies et médailles étaient frappées autrefois en appliquant purement et simplement les deux coins sur le flan; à présent, on frappe en *virole*, c'est-à-dire que le métal est retenu par un cercle d'acier dans lequel s'encastrent les coins. Il n'y a pas de bavures autour de la pièce, et le résultat de l'opération, comme on peut le concevoir, est bien meilleur.

En ce qui concerne les monnaies proprement dites, il est utile de noter que leur exécution, confiée, antérieurement à la période dont on s'occupe, à des ouvriers de condition servile, fut, au XIIe siècle, le partage d'officiers spéciaux et subalternes, de monnoyeurs, formant corporation. Il est, le plus souvent, très difficile de distinguer parmi eux entre le frappeur qui n'est qu'un artisan et le graveur qui fait œuvre d'artiste, ces deux ordres de travaux ayant pu être exécutés par le même individu. Des généraux-maîtres avaient la haute surveillance de l'exécution des monnaies, et leur juridiction s'étendait sur les changeurs, sur les orfèvres et sur les affineurs; ces hauts fonctionnaires formaient ce qu'on nommait la Chambre des Monnaies, distincte de la Chambre des Comptes. Les artistes ne doivent pas ignorer que, par une continuation singulière des anciennes législations, il ne peut encore actuellement être frappé de médailles sans belière qu'à l'Hôtel des Monnaies.

Voici quelques noms de sculpteurs, en dehors de ceux déjà cités et pour la période:

En France: Constantin de Jarnac, monument d'un évêque à Périgueux (XIIe siècle); Gilbert, cathédrale

(1) *Piero della Francesca* (1423-1492) a fait un portrait du même personnage (Galerie nationale de Londres). Malatesta répudia sa première femme, empoisonna la seconde et étrangla la troisième.

(2) Une médaille du même personnage figure en médaillon au sommet d'un tableau représentant saint Antoine et saint Georges, de *Vittore Pisano* (tableau de la Galerie nationale de Londres).

d'Autun et de Charlieu ; JEAN BOUTEILLIER, Notre-Dame de Paris (XIVe siècle) ; HENNEQUIN DE LA CROIX, mausolée de Charles le Sage (1380) ; JACQUES MOREL, tombeau du cardinal de Saluces, à la cathédrale de Lyon ; JEHAN DE DROGNES et ANTOINE MONTURIER, mausolée de Jehan sans Peur, à Dijon (1419-1474) ; JEHAN DE SAINT-PRIEST, sculpteur à Lyon (1490?-1516).

En Italie : BONNANO de Pise, portes de la cathédrale (fin du XIIe siècle) ; ANDREA DI CIONE, dit ORCAGNA, baldaquin ou maître-autel d'Or San Michele, à Florence (1308?-1368?) ; ANDREA DEL VERROCHIO, de Florence, statue équestre de *Bartolomeo Colleoni*, général de la république de Venise (1435-1488) ; FILIPPO CALENDARIO, de Venise, palais des doges (milieu du XIVe siècle) ; ANTONIO POLLAIUOLO, de Florence (1429-1498) ; DESIDERIO DA SETTIGNAGNO, ANTONIO ROSELLINO et MINO DA FIESOLE (fin du XVe siècle) ; MATTEO CIVITALI, de Lucques (1435-1501).

En Allemagne : SEBALD SCHONHOFER, de Nuremberg (XIVe siècle) ; MARTIN et GEORGE DE CLUSENBACH, saint Georges à cheval, de Prague (1475) ; ADAM KRAFT, de Nuremberg (1437-1507) ; CLAUS DE VOUZONNES, CLAUS SLUTER, hollandais ou flamands, et JACQUES DE BAERZE, de Termunde, tombeau de Philippe le Hardi et le puits de Moïse, Dijon (XIVe et XVe siècles).

En Espagne : NUPO SANCHEZ, sculptures du chœur de la cathédrale de Séville (1475).

Notre attention ne doit pas négliger la gravure qui appartient à l'ordre plastique ; elle constitue en même temps un procédé original de représentation et un moyen de reproduction. Il y a deux genres à distinguer :

1° Les caractères d'imprimerie et la xylographie (ξυλον, bois, γραφειν, écrire) s'obtiennent en réservant sur une surface, à l'aide d'outils spéciaux, un *relief* qui, recouvert d'encre, produit par impression des formes déterminées. Ce sont les Chinois qui inventèrent, en 1040, ce procédé, qu'ils emploient encore pour leurs publications en gravant sur des plaques de bois ; ils ne se servent pas encore de caractères mobiles analogues à ceux employés depuis. Le travail de l'artiste graveur xylographe constitue une œuvre d'un caractère particulier qui exige une réelle science ; l'on peut même affirmer que, dans le cas où il n'a pas tracé lui-même le dessin et où il doit traduire celui d'un autre, son habileté plus ou moins grande peut ou l'embellir ou l'estropier.

2° Le procédé de la gravure sur métal implique une opération en sens inverse du précédent ; l'orfèvre TOMASO FINIGUERRA passe pour l'avoir découvert en 1542 ; il pourrait être bien antérieur. On l'aura inventé le jour où l'on a reproduit des dessins tracés avec une pointe sur une plaque de métal, en les remplissant avec une matière noire, en essuyant la plaque et en frottant ou en appuyant dessus une feuille de papier humide qui reçut ainsi le poncis du trait gravé. Cette épreuve constitue réellement ce qu'il convient de nommer une estampe, puisque le papier a pénétré dans le *creux* de la gravure et s'y est imprégné du noir qui y avait été inséré. En recouvrant une plaque de métal d'une couche mince de vernis noirci à la fumée, sur laquelle on dessine avec une pointe, et les traits, creusés ainsi, étant remplis d'eau-forte, le creux s'obtient par la morsure.

Les pavements des édifices de la période que l'on étudie sont exécutés en diverses matières et suivant un

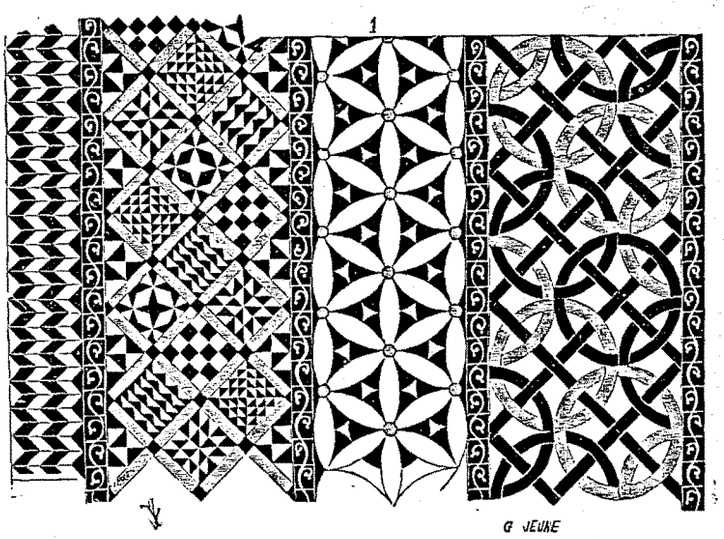


Fig. 656.

grand nombre de procédés : mosaïque de marbres ou de verres colorés, dallages en pierres dans lesquelles étaient pratiquées des incrustations de ciments de couleur, carrelages de terre cuite à dessins en reliefs moulés et vernis, carrelages à dessins imprimés d'un creux que l'on remplissait d'une terre d'une autre couleur ou sur *engobe* (1), etc., etc. Pour le moment, on ne retiendra les types qu'au point de vue de leur ornementation.

La figure 656 (2) représente un *carrelage* du XIIe siècle, de la *chapelle de la Sainte-Vierge, à Saint-Denis* ; il se compose de bandes formées de cercles noirs et rouges qui se pénètrent, et de compartiments très fins avec morceaux triangulaires carrés ou en fuseau qui n'ont pas plus de 0^m03 de côté. Ce type présente une application de petits morceaux de couleurs différentes (les tons noirs ou vert sombre sont rendus par du noir, le rouge par des hachures et le jaune par le blanc).

(1) Voir au Livre VII les détails techniques relatifs à la fabrication de la terre cuite.

(2) Voir VIOLLET-LE-DUC, *Dict. d'Arch.*, t. II, *Carrelage*.



Fig. 657.



Fig. 658.

Figures 657 et 658 : *carrelages* en terre cuite du XIIIe siècle, à *la cathédrale de Saint-Omer*, à l'échelle de 0,15 par mètre. Le premier se compose d'un motif central et de carrés alternés d'une décoration formée d'un fleuron et d'un oiseau; le second, très original, se constitue par un médaillon à quatre lobes central avec tiges accolées d'oiseaux, aux angles duquel se groupent quatre autres médaillons à trois lobes dont le centre est occupé par trois têtes de femmes avec voiles et couronnes. Le fond est brun rouge sur lequel les ornements se détachent en jaune rougeâtre. Cet assemblage est d'une grande richesse obtenue, comme on le voit, par des dispositions d'une véritable simplicité.

Un carrelage assez intéressant est celui de l'ancienne *abbaye de Saint-Pierre de Vif, à Sens;* il appartient au XIIIe siècle; les carreaux unis sont rouges; remarquer le type de la *fleur de lis* à cette date (fig. 659).

Quelle a été réellement la part de la peinture purement décorative au Moyen âge? On est autorisé à penser que la structure même des églises ne laissant pas de grandes surfaces unies et libres, elle ne s'exerçait que sur des détails et était réservée pour les salles des palais et des habitations particulières. D'ailleurs, les vitraux colorés constituaient à eux seuls une riche décoration, dont les couleurs, renvoyées sur des peintures, n'auraient pu que déterminer des effets désagréables à l'œil. Enfin l'on sait que la décoration des parois des chambres et des pièces importantes consistait le plus souvent en tentures mobiles. On n'étudiera donc ici que les types les plus indispensables, c'est-à-dire quelques frises horizontales ou *litres* (1), qui régnaient à la base des voûtes et surmontaient les appareils réels ou feints des parois verticales.

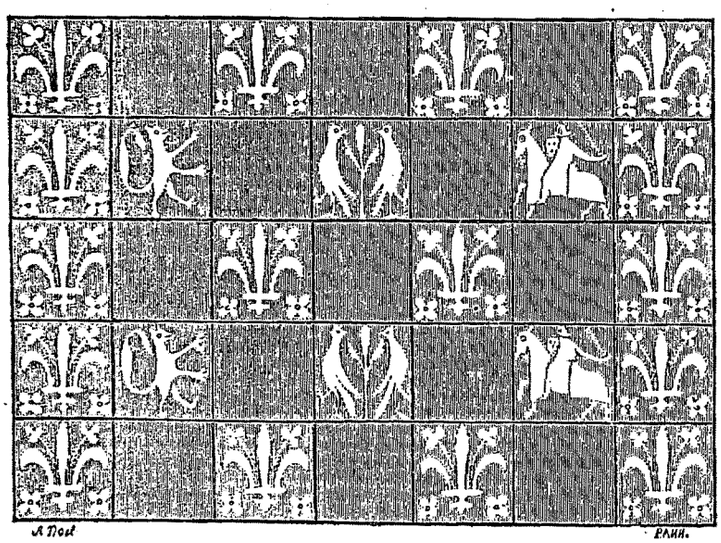


Fig. 659.

Voici deux litres du *temple Saint-Jean, Poitiers*, du XIIe siècle (fig. 660 et 661). Celle forme frise sous la charpente; tons : R brun rouge, J jaune, V vert, BG gris ardoise; les oiseaux brun rouge et jaune, les points blancs. On a déjà vu des *méandres* analogues dans l'antiquité. La litre B forme l'appui des fenêtres sur fond ardoisé clair, palmes jaunes, fleurons brun rouge clair, au milieu brun rouge foncé bordé de filets blancs.

La litre de la figure 662 vient de l'*église d*

(1) *Litre* ou liste; *lista* signifie bordure en haut allemand.

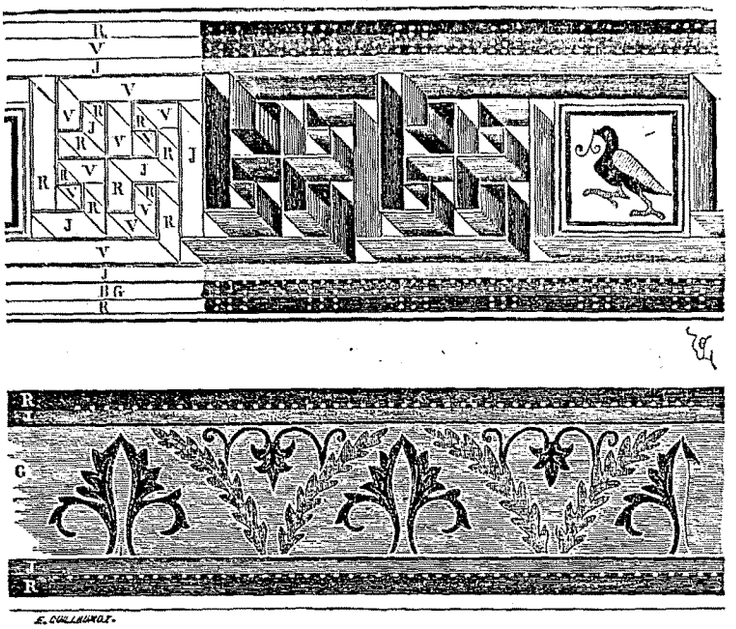


Fig. 660 et 661.

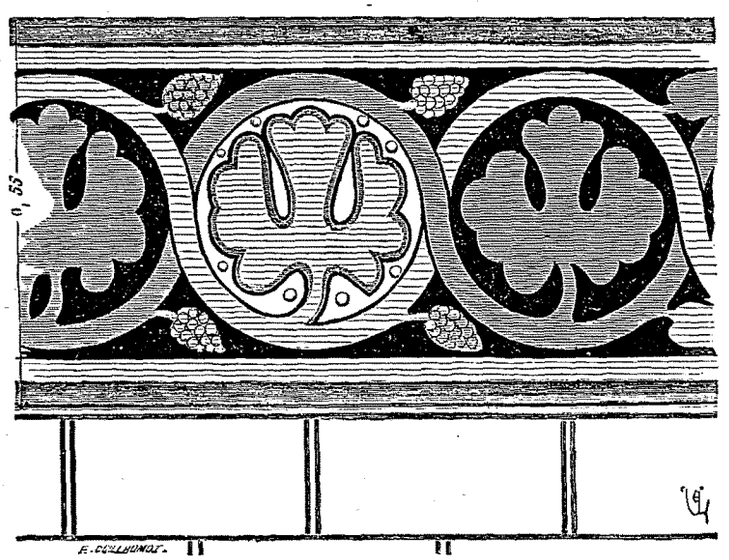


Fig. 662.

Iacobins d'Angers, et appartient au XIIIe siècle. Elle est obtenue par l'opposition du brun rouge avec de l'ocre jaune et un fond noir. Les tiges des *entrelacs* sont alternativement jaunes et rouges, ainsi que les feuilles et grappes; les feuilles jaunes sont cernées de rouge et de noir sur fond blanc; les feuilles rouges sont peintes à plat; deux larges filets jaunes en dedans et rouges en dehors arrêtent le fond noir.

Dans la salle du rez-de-chaussée du *donjon de Coucy* se remarquent des formerets peints (fig. 663 et 664), dont on voit la coupe en A; il y a un ornement courant en *a* et *b* et de *b* en *c*. Ornement B, brun rouge sur fond ocre avec larges filets noirs sur les rives des feuilles, et trait blanc à égale distance du bord, à cheval sur le filet noir. Ornement B', jaune foncé (ocre jaune mêlée d'ocre rouge) sur fond ocre jaune redessiné de filets brun rouge très sombre et de traits blancs; à l'intérieur des pois blancs sont plus marqués sur le fond jaune. Ornement B", brun rouge redessiné d'un filet blanc sur fond jaune avec tiges G gris ardoise. On voit que les effets sont obtenus avec très peu de couleur (1).

(1) V. Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. VII, *Peinture*, et t. IX, *Vitrail*. On emprunte à ces deux articles les figures 660 à 666 et 670.

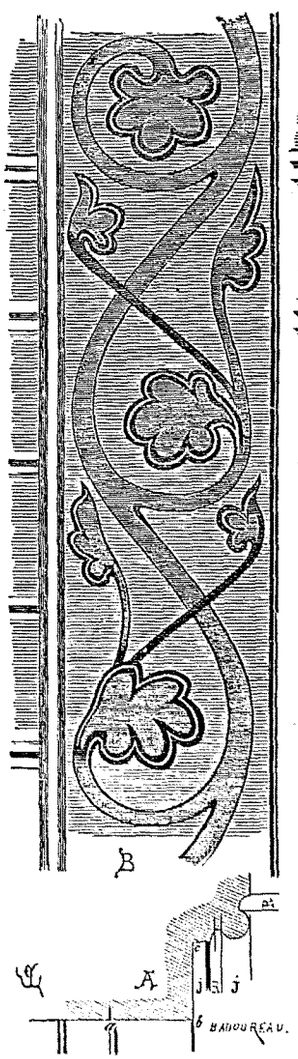


Fig. 663.

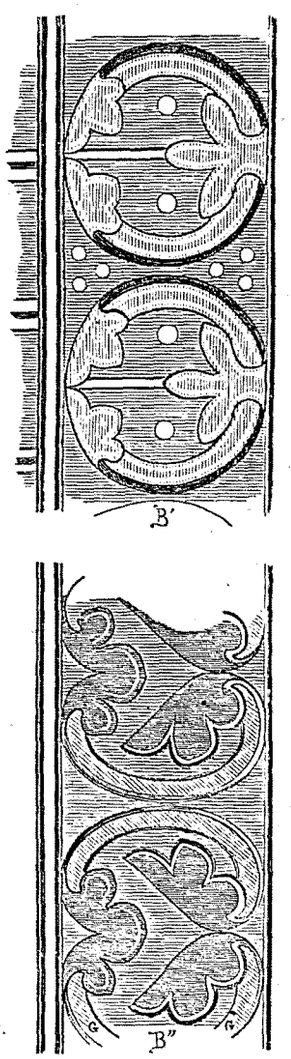


Fig. 664.

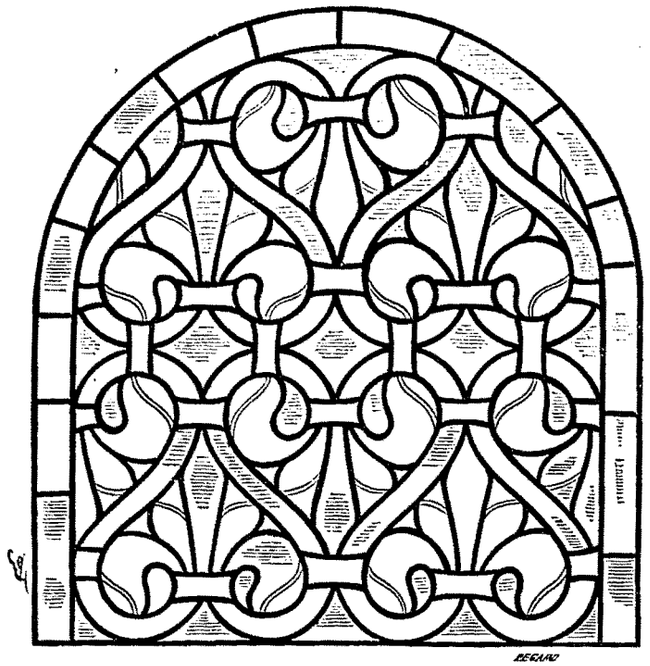


Fig. 665.

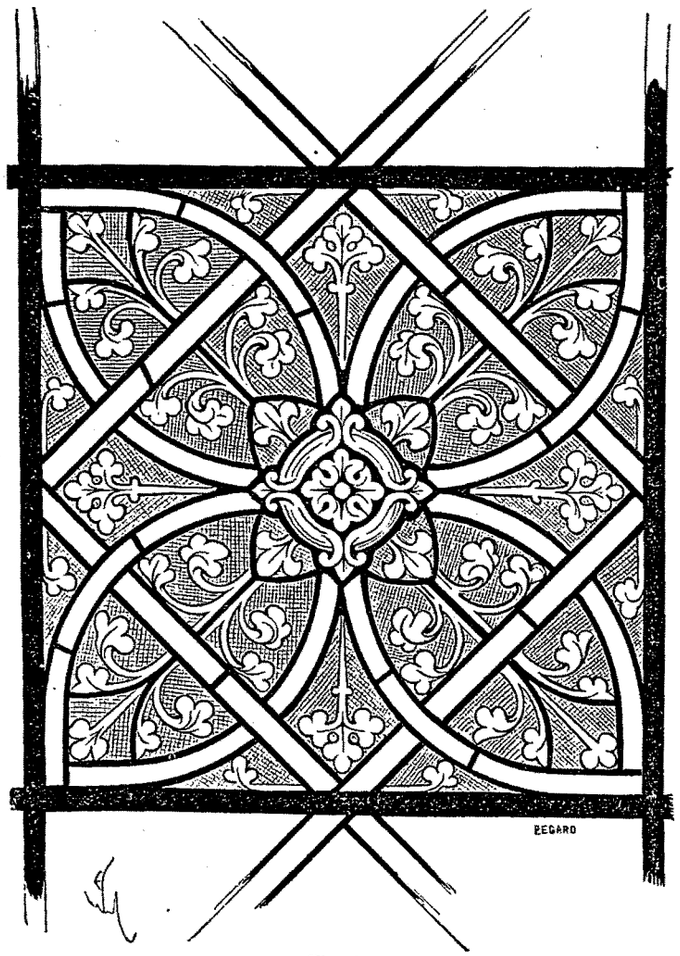


Fig. 666.

Connue des Égyptiens, des Phéniciens, des Juifs, des Assyriens, Mèdes et Perses, la fabrication du verre a été aussi pratiquée par les Romains; toutefois, la véritable peinture sur verre ne remonte qu'au xe siècle. En France, le plus ancien emploi du verre dans les vitraux d'église est à *Newiller* (ancien département du Bas-Rhin); le vitrail de la figure 665 est tiré de l'*église de Boulieu* et appartient au xiie siècle; il est en verre blanc, et c'est la mise en plomb (1) qui forme les dessins. Le vitrail de la

(1) Pour exécuter un vitrail, on trace d'abord le dessin sur une feuille de papier avec l'indication de toutes les divisions de verres et de l'armature en fer qui devra les consolider. Les verres se coupent sur ce dessin, que l'on nomme carton, à l'aide d'un diamant (autrefois ce travail se faisait au fer chaud), et alors ils reçoivent la peinture et la cuisson. Une fois les verres préparés ou cuits, on les réunit entre eux par des tringlettes en plomb soudées entre elles à leur jonction, lesquelles sont fabriquées à l'aide de lingots que l'on étire dans une filière que l'on nomme tire-plomb. Ces tringlettes donnent comme section deux ailes disposées parallèlement l'une à

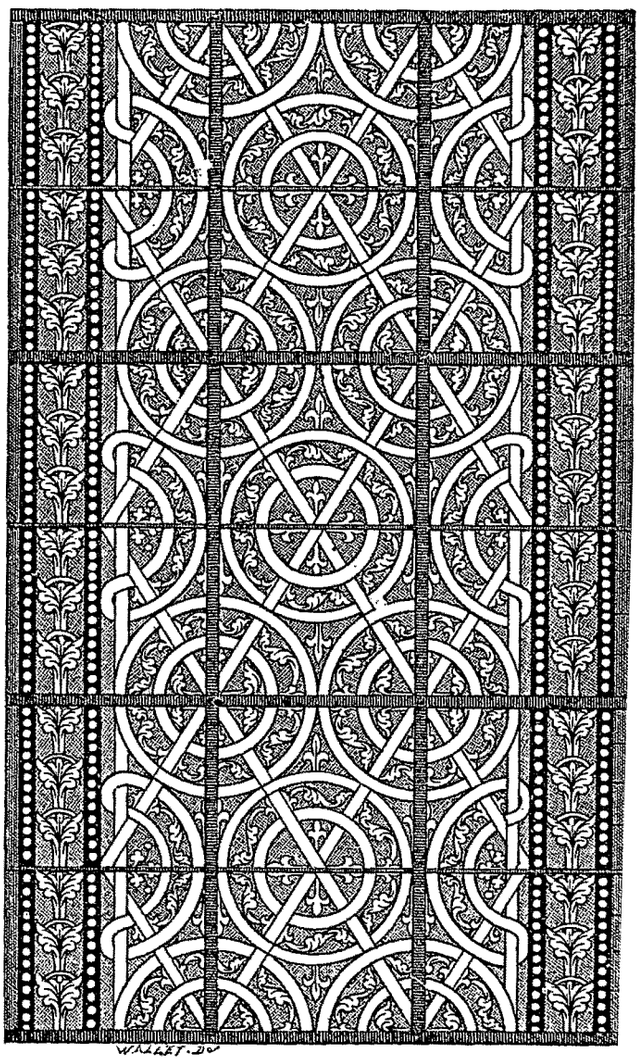


Fig. 667.

figure 666 provient de la chapelle de la Sainte-Vierge de la *cathédrale d'Auxerre* (XIIIe siècle). Cette petite *grisaille* (1) occupe une large fenêtre et chaque carré porte d'angle en angle 0m55. La disposition est heureuse à tous les points de vue.



Fig. 668.

A *l'abbaye de Saint-Jean aux Bois, près Compiègne*, la disposition est différente (fig. 667); elle n'en est pas moins bien comprise comme réseau et comme valeur de bordure. La fécondité des peintres verriers du XIIIe siècle est si ingénieuse, que l'on pourrait fournir des types à l'infini; on ne peut omettre cependant le beau type de *grisaille* du XIIIe siècle de la figure 668, qui provient de la *cathédrale de Salisbury;* cette ornementation ne diffère en rien de celle de la sculpture de cette époque comme dessin.

Les artistes du XIe siècle peignirent à la fois sur verre teint et sur des verres de couleur; dans le premier cas, ils exprimaient les formes par des traits et des hachures; dans le second, ils épargnaient convenablement le fond pour ménager des clairs, et formaient ensuite les traits et les hachures soit avec des tons noirs, soit avec des nuances de la teinte principale.

Au XIIe siècle, les vitraux se composent de verres, ou teints ou incolores, qui font en quelque sorte le fond du



Fig. 669.

tableau, et de verres avec couleurs appliquées au pinceau, cuites au moufle et servant à marquer le modelé. Ces couleurs appliquées sont presque toujours des gris, des bruns et des noirs sans éclat. Les verres teints dans la masse en rouge, en jaune, en vert, en bleu ou en violet, sont d'un ton magnifique; pas de couleurs pâles ou composées; les vitraux sont en verres de petites dimensions

l'autre et réunies par une traverse continue de l'épaisseur du verre. Au moment de la mise en plomb, on écarte les ailes d'un côté dans toute leur étendue pour y faire pénétrer les verres, et on les rabat ensuite. La cuisson du verre s'exécute souvent plusieurs fois de suite, surtout pour les figures, et l'on cuit au four. Certaines couleurs, comme le jaune, ne se mettent qu'à la deuxième ou troisième cuisson pour qu'elles ne passent pas. On cuit généralement sur une plaque de fonte enduite de craie pour éviter que le verre ne s'attache pas au fer lui-même.

(1) *Grisaille.* On nomme ainsi des vitraux où l'on n'emploie que du brun et du jaune pour le motif principal, quelquefois de la couleur pour la bordure seulement.

agencés dans des plombs qui dessinent les principaux motifs.

Au XIIIe siècle, la disposition se compose de cartouches renfermant des sujets disposés sur un fond réticulé (fig. 669), à bordures de feuillages; ces vitraux sont le plus souvent disposés dans les fenêtres des basses nefs et de l'abside, tandis que, pour les fenêtres de la grande nef, on peint des figures, soit de proportions ordinaires, soit de proportions colossales qui remplissent le panneau aux dépens du fond en mosaïque; elles participent du caractère de la sculpture de la même époque. Les cartouches ou médaillons sont disposés les uns au-dessus des autres dans le sens de la hauteur sur un rang ou sur deux. Tel est le *vitrail du martyre de saint Étienne*, à la cathédrale de Bourges (fig. 669), qui appartient à la fin du XIIIe siècle. Fond des médaillons, bleu; mosaïque et entourage des médaillons, rouge, avec un peu de bleu et de jaune; bordure: les fleurons en coloris rouge, jaune, vert et violet sur fond bleu. Les tons sont plus vigoureux aux ombres des parties hautes qu'à celles des parties basses. Les figures sont à peu près placées sur le même plan, comme un bas-relief, et ont la même valeur que les fonds, de telle sorte que l'effet général conserve son unité. Au XIVe siècle, l'exécution est plus savante, le dessin plus correct, les modelés plus poussés, au lieu de s'en tenir à un trait. Certaines fenêtres conservent encore le système



Fig. 670.



Fig. 671.

de médaillons; mais, peu à peu, on adopte le parti des grandes figures s'élevant sur un piédestal et couronnées



Fig. 674.

d'un dais dans le goût de l'architecture de l'époque. On abandonne les fonds en mosaïque pour adopter les fonds rouges et bleus, mais quelquefois damassés.

Au xve siècle, les vitraux deviennent des tableaux remarquables par leurs détails et par la recherche de l'expression ; l'effet est médiocre et dépourvu d'harmonie.

L'emploi de l'architecture et de la sculpture domine

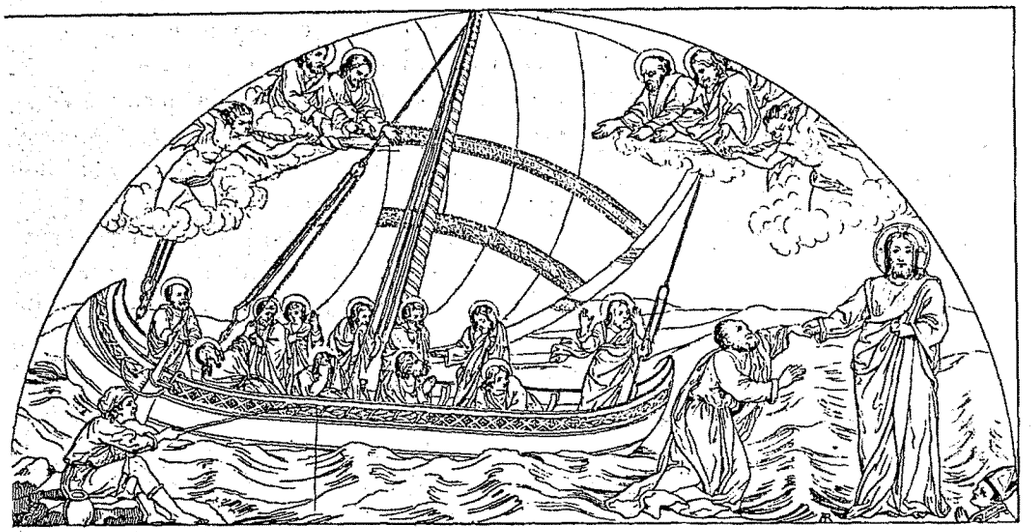


Fig. 672.

ur la peinture dans l'art du xie siècle. Les types de gures de ce temps sont excessivement rares pour le ne siècle; on peut présenter en France un fragment de la *hapelle du Liget* (fig. 670). On voit que la tradition byantine persiste, comme exécution; voici quelques indiations de couleurs : la chasuble (1) une clair avec ornements bruns, le apuchon rabattu vert, la robe blanc, manipule et le nimbe rouge clair; le essin est soutenu d'un trait brun.

L'architecture s'ajoure de plus en lus; il faut aller en Italie, et même n Sicile, où, sous l'impulsion des rois ormands, s'élèvent diverses églises, our trouver encore la structure byantine qui offre plus de surfaces aux osaïques ; telle est *Santa Maria ell' Ammiraglio de Palerme* (fig. 550), t nombre d'autres églises du même ays. A Florence, au xiiie siècle, le yzantinisme lutte avec le réalisme; ême chez Giovanni Cimabué (1240?-302?), dont la *madone* (fig. 671) fut ortée triomphalement en procession e l'atelier à l'église Santa-Maria-Novella (2), en 1280. Si vie et la nature arrivent, c'est dans une si faible mesure, qu'on s'accorde à dire que, jusqu'alors, ce maître avait respecté la tradition.

Celui qui devait rompre nettement avec le formalisme byzantin fut élève de ce Cimabué et naquit près de Florence, Ambrogio di Bondone, surnommé Ambrogiotto, puis Giotto (1276-1337). En 1298, sur l'invitation du cardinal Stefaneschi, neveu d'Urbain, il est à Rome; la figure 672 représente saint Pierre marchant sur les eaux, qu'il fit pour l'*église della Navicella*, et qui est exécutée en mosaïque (largeur, 3m30, hauteur, 2 mètres).

Ses œuvres sont nombreuses à Rome, Florence, Naples, Vérone, Ravenne, Milan, Pise, et surtout à Padoue, où l'on voit encore la décoration de la chapelle Madonna dell' Arena, son œuvre la plus importante. On connaît l'époque où ces peintures furent exécutées, parce qu'on sait que Giotto se rencontra dans cette ville en 1306 avec Alighieri, son

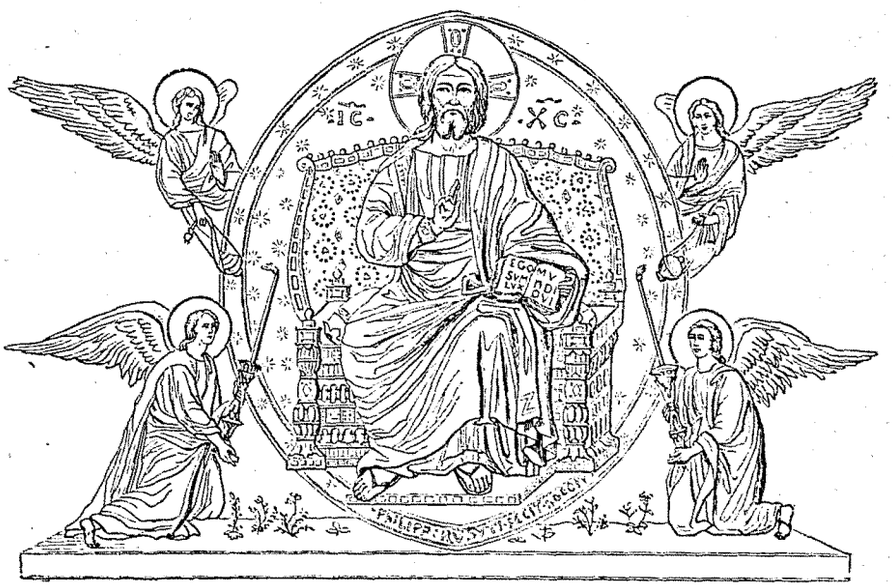


Fig. 673.

ami, peut-être son inspirateur; il fixa ainsi, comme le poète, célèbre dans la littérature, les destinées de l'art italien; ses compositions devinrent les thèmes courants de ses élèves et de bien d'autres peintres pour des œuvres analogues. Les figures, nobles, un peu trapues,

(1) *Chasuble* (du latin *casula*, diminutif de *casa*, hutte), vêtement de cérémonie des prêtres : sa forme a été estropiée plus tard.
(2) Chapelle Rucellai; peinture à la détrempe sur bois.

sont plutôt expressives que belles; le front est large, les mâchoires sont épaisses, les yeux sont longs et



Fig. 673.

bridés; la peinture est traitée par des à-plats, avec peu de modelé : elle est comme pour décorer une surface et non pour faire tableau.

On pense bien que l'on ne fera pas ici l'histoire de la peinture et des peintres; on ne peut que présenter quelques aperçus généraux. L'Europe centrale posséda alors un art chrétien de peinture qui différait absolument de celui de l'Italie; elle s'était trouvée moins en contact qu'elle avec l'Orient; la patience et l'observation remplacèrent l'inspiration, l'imitation minutieuse des détails l'emporta sur l'idée générale. Johann Van Eyck (1370-1441) est considéré comme un des maîtres principaux de la Flandre. Sa *Vierge du musée de Vienne* (fig. 673), debout, avec de longs cheveux blonds, couverte d'un manteau bleu, serre l'enfant dans ses bras; dans l'encadrement, Dieu le Père, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, Adam et Ève. Le panneau de triptyque de la figure 674 est attribué à Hugo Van der Goes (mort en 1478). C'est le naturalisme qui domine dans cette composition, où les accessoires jouent un très grand rôle.

Les travaux de peinture en mosaïque (1) se continuèrent sans interruption à Rome, depuis Giotto au XIVe siècle, dans les grandes églises, et même à l'extérieur; la *façade de Sainte-Marie-Majeure* (fig. 675) en présente un type des plus intéressants dû à un artiste dont on ne connaît que cet excellent ouvrage : Filippo Rusuti. Le Christ est vêtu d'une tunique rouge aux lumières d'or et d'une toge en drap d'or; il est assis sur un trône somptueux, au centre d'une gloire bleue étoilée d'or; il bénit de la main droite, et, de la main gauche, il tient un livre ouvert sur les mots EGO SVM LVX MVNDI QVI, alternativement blancs et rouges; deux anges thuriféraires, deux autres portant des flambeaux; la figure ne donne pas les symboles des Évangélistes, Marie, Jean-Baptiste, Pierre, André et Matthieu, qui se tiennent par groupes égaux.

Parmi les successeurs de Giotto, en Italie, il faut citer : Andrea di Cione dit Orcagna (1308-1368), lequel n'est décidément pas l'auteur du Triomphe de la Mort, du Campo-Santo de Pise, que l'on attribue maintenant à Francesco da Volterra (1372); Spino Spinelli (1333?-1410), qui décora le Campo-Santo, San-Miniato de Florence et le palais public de Sienne; Giotto di Maestro Stefano dit Giottino (1324-1368), etc., etc.

(1) Voyez la note 1, page 106.



Fig. 676.

La manière de faire du Moyen âge se transforma peu à peu en ce sens, intéressant pour nous, que l'expression, la vie, le modelé délicat des visages, la pâleur tendre des carnations, l'aisance familière des mouvements, le groupement clair des figures, l'étude de la perspective, de l'architecture et des paysages dans les fonds, compensèrent l'abandon du parti pris de figures peu modelées et sculpturales, des gestes précis, mais raides, d'une couleur insuffisante et d'accessoires de convention. Gentile di Niccolo di Giovanni di Maso, ou plutôt Gentile da



Fig. 677.

Fabriano (1370-1450?), Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455), Vittore Pisano, dont on a déjà cité les médailles, Tommaso di Giovanni di ser Guidi Masaccio (1402-1443), Fra Filippo Lippi (1406-1469), Benozzo Gozzoli (1420-1497), Andrea del Verocchio, aussi statuaire (1435-1488), Sandro Botticelli (1447-1518), nous amènent à Domenico Ghirlandajo (1449-1494). Chez lui l'entente de la composition monumentale, la liberté de l'arrangement des groupes, l'expression des figures idéales et de celles des assistants, se montrent, surtout au chœur de Santa-Maria-Novella, à Florence, malheureusement dans un état avancé de dégradation; la *Nativité de la Vierge* (fig.676) (1) est un des sujets de ces fresques; ses tableaux n'offrent pas les mêmes qualités.

Pietro Vannucci, dit Perugino (1446-1524), a été célèbre de son temps; ses productions furent l'objet d'un véritable commerce dans tous les pays, car il se trouva des premiers peintres italiens à employer la peinture à l'huile avec la même habileté que les Flamands. Andrea Mantegna (1431-1506) termine la série des représentants de cet art si intéressant de la peinture décorative italienne du XVe siècle (1).



Fig. 678.

Les musées ne peuvent en donner une idée, puisque ces œuvres font, pour la plupart, partie intégrante des édifices; de plus, une bonne moitié est défigurée par le temps. Nul peintre n'est plus facile à reconnaître que Perugino, quoique son œuvre soit considérable; il se répète fréquemment et ses personnages reprennent des attitudes qui lui sont familières, dont on peut se faire une idée dans le tableau de notre figure 677. La *Vierge* est assise au milieu d'une gloire, tenant l'enfant Jésus, entouré de chérubins; saint Michel, sainte Catherine, sainte Apollonie et saint Jean l'Évangéliste (académie des beaux-arts de

(1) Remarquer l'architecture qui donne une idée de l'état de cet art en Italie, à cette époque (1490).

(1) *Trecentisti, quattrocentisti,* c'est ainsi que l'on distingue quelquefois les artistes peintres ayant travaillé de mil *trois cent* à mil *quatre cent* quatre-vingt-dix-neuf.

Bologne). Il en est de même pour Mantegna : attitudes plastiques, contours secs, draperies serrées, jambes longues, recherche d'architectures magnifiques, belles guirlandes de fruits, perspectives osées, sont autant de points où il reste le même.

En avançant dans l'ordre historique, on peut citer deux peintres que l'on doit considérer comme ayant

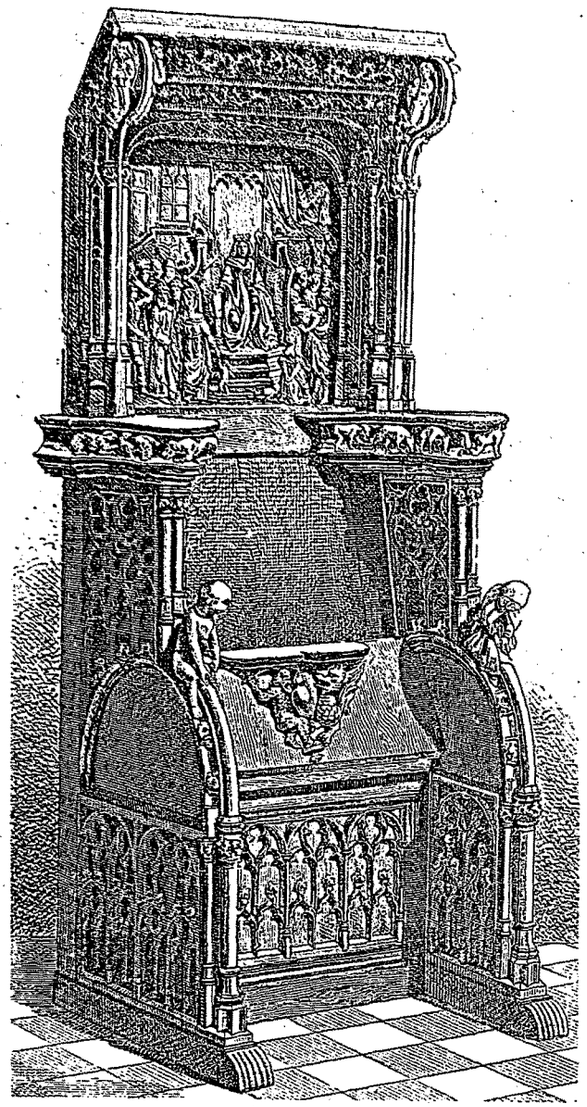


Fig. 679.

donné une direction considérable à la peinture à Venise : Gentile Bellini (1421-1507) et son frère Giovanni Bellini (1427-1516). On remarque chez le premier les grandes scènes de personnages nombreux et vivants, et, chez le second, le charme de figures parfaites et de créations poétiques; on ne peut considérer une des nombreuses Vierges de ce dernier sans être pénétré d'une singulière tendresse.

Mais l'heure suprême de l'affranchissement du passé sonne avec le Florentin Leonardo da Vinci (1452-1519); doué d'une organisation exceptionnelle, il réussit dans tous les exercices du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit; musicien, il sait charmer le duc Luigi Sforza, à Milan, qui se l'attacha ; il invente des systèmes de fortifications et des engins militaires; il fait des traités de perspective, d'anatomie; il est aussi architecte à Pavie. C'est à Florence qu'il fit le tableau de la *Vierge sur les genoux de sainte Anne* (fig. 678), qui est au musée du Louvre. Mais au milieu d'œuvres considérables, qu'il serait trop long de détailler ici, la plus importante est la célèbre Cène du réfectoire de Santa-Maria delle Grazie, à Milan (1499); c'est la fin du xve siècle et l'aurore du xvie!

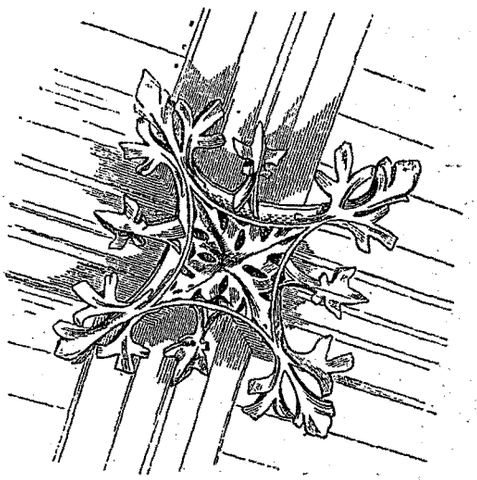


Fig. 680.

Ce qu'on n'a peut-être pas suffisamment signalé dans cette immense page, c'est sa véritable entente décorative; aucune reproduction ne peut en donner une idée. C'est en entrant par l'extrémité opposée, en la voyant, avec la voûte, au-dessus d'un soubassement et avec son entourage, qu'elle se présente aux yeux surpris, malgré ses restaurations et son mauvais état, comme une des œuvres des plus puissantes et des mieux à la juste mesure qui aient été conçues en peinture. Il suffit de se retourner pour sentir la distance incommensurable et l'insuffisance de la fresque de Giov. Donato Montorfano (1495), la Descente de croix, qui fait symétrie. Ici le véritable génie, là, la médiocrité..... La Cène de Vinci fait corps avec le vaisseau et l'anime de son émouvante expression; l'autre œuvre, quoique très bien conservée, n'est que du métier.

Des esprits aussi ingénieux dans l'architecture, dans la sculpture et dans la peinture, devaient posséder les mêmes qualités dans la menuiserie, dans la ferronnerie et dans les objets usuels; on va en conséquence en examiner quelques types.

Les ouvrages de menuiserie antérieurs au XVe siècle sont excessivement rares, soit à cause de leur nature fragile, soit parce qu'ils ont été, le plus souvent, sacrifiés à d'autres dans le goût du jour.

Avant le XIIIe siècle, les meubles étaient fabriqués par les charpentiers et *huchiers* qui, plus tard, devinrent

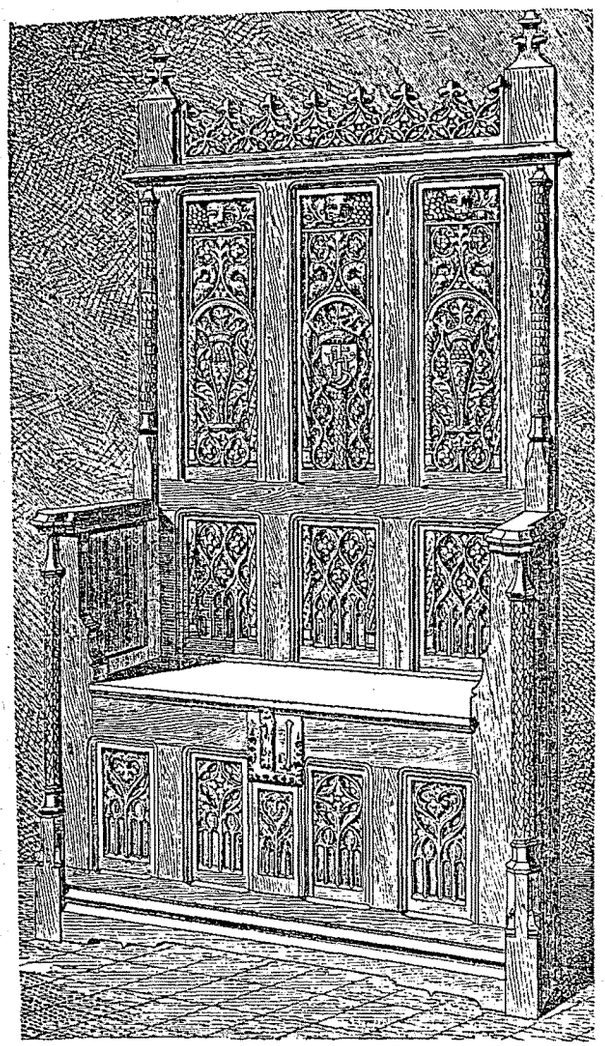


Fig. 681.

menuisiers; tous se faisaient en assemblages, et les collages n'étaient admis que pour la marqueterie et pour les applications de peaux ou de toiles peintes sur les panneaux.

Figure 679 : *stalle* de grand dignitaire de l'église, de la collection de Rothschild (XVe siècle). On y remarque : la partie inférieure munie de son siège qui s'abat et se relève, montrant l'appendice nommé *miséricorde*, qui servait à se reposer presque debout, orné du combat d'un homme avec un monstre; les *accoudoirs* décorés de quadrupèdes et de personnages marchant à quatre pattes; le *dossier* enrichi d'un bas-relief représentant le jugement de Salomon; enfin le *dais*, dont les volutes sont accompagnées d'anges sonnant de la trompette. Remarquer que le contour du devant de la stalle affecte, par une moulure qui se profile sur les côtés, le mouvement demi-circulaire du siège qui s'élève et se rabat. C'est ainsi que la décoration elle-même procède de la construction.

Figure 680 : *rosace* en bois, masquant la rencontre d'une filière avec une courbe dans la voûte en bois de la grande salle du Palais de Justice de Dijon (XVe siècle). C'est un type de l'habileté des charpentiers du Moyen âge.

Figure 681 : *chaire* (1) *à deux places* de la fin du XVe siècle, appartenant à M. Vallat, sculpteur. Ce meuble présente un grand intérêt, en ce sens qu'il indique d'une manière très précise une structure sagement combinée. En réalité, il ne se compose que de montants et de traverses au milieu desquels sont enchâssés des panneaux sculptés. Les angles sont décorés de colonnes enrichies d'un *réseau de feuilles superposées*. Dans le panneau du milieu du dossier se voit un chiffre, probablement du propriétaire; de grandes *fleurs de lis* feuillagées dans les deux autres. Comme d'habitude, le corps du bas sert de coffre fermé par une serrure à *oberonnière*, c'est-à-dire composée d'une tige aplatie qui se relie au couvercle par une charnière, dont un des côtés allongé se plaque contre la serrure dans laquelle il pénètre par une sorte de gâche mobile, qui se nomme *oberon*. Remarquer les profils découpés de la traverse au-dessous et des deux montants qui accompagnent le siège.

Les chaires de cette nature étaient adossées à la muraille, puisque leur dossier n'est jamais ouvragé dans le revers postérieur, et l'on plaçait au besoin devant elles une table mobile pour le repas. Le coffre au-dessous servait pour les provisions et pour mettre les objets fragiles pendant les déplacements multiples des seigneurs (2). Quant à celles analogues et à une seule place, (trop souvent nommées à tort chaires seigneuriales, car celles-ci étaient beaucoup plus riches et montées sur gradins), leur usage habituel se rapportait à des besoins beaucoup plus prosaïques. Placées contre le mur, au fond d'un espace réservé à côté du lit dans la *ruelle* ainsi formée, le panneau du haut s'abattant comme une table sur les accoudoirs, elles n'étaient réellement que des tables de nuit. Inutile d'insister sur l'emploi du coffre au-dessous dans des habitations et même dans des châteaux qui ne possédaient de privés qu'à l'extérieur.

(1) *Chaire* ou *chaise*, de *chay-ère*, *chey-ère* et *chère*.

(2) L'auteur possède une chaire à trois places et à coffre du XVIe siècle dans laquelle le panneau du dossier s'abat sur les accoudoirs, de façon à former dressoir lorsque la salle où est placée la chaire est consacrée à de grands repas.

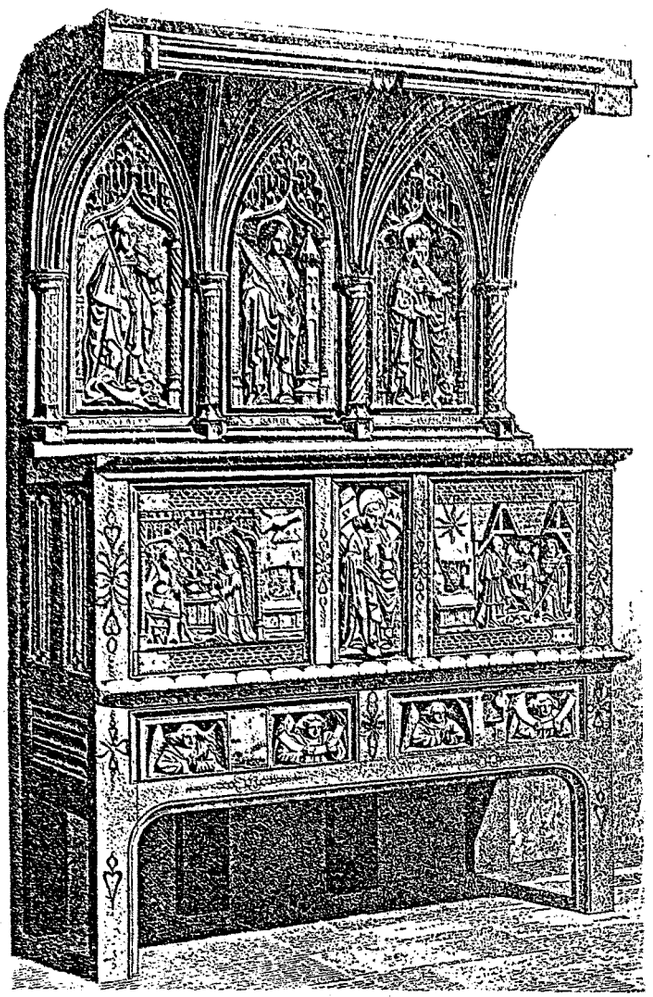


Fig. 682.

Figure 682 : *dressoir* de sacristie de la collection Basilewski (xve siècle). Il y avait des dressoirs pour les édifices religieux et pour les châteaux. Ces derniers étaient des sortes d'étagères sur lesquelles on étalait les pièces d'orfèvrerie et les objets rares et curieux. C'étaient les meubles par excellence du Moyen âge; mais, si leur forme était arbitraire, le nombre des degrés qui les supportaient était subordonné au rang du propriétaire. La veuve de Charles le Téméraire n'avait que quatre degrés à son dressoir, tandis que sa fille Marie, duchesse de Bourgogne, en avait cinq...

Le dressoir de notre figure nous montre, sur la partie centrale, sainte Anne, et, de chaque côté, deux bas-reliefs représentant l'Annonciation et l'Adoration des bergers; au-dessous est une frise composée de quatre bustes d'anges. La partie supérieure, au-dessus du dais, agencé d'une manière très adroite par des nervures que supportent quatre colonnettes, est ainsi divisée en trois panneaux dans lesquels sont placées *sainte Marguerite, sainte Barbe et sainte Catherine.* Tous les personnages et les ornements d'architecture sont revêtus de couleurs encore brillantes qui permettent de se rendre compte de l'effet décoratif de certains meubles peints de cette époque.

Observer, sur les côtés du coffre, ces panneaux formés comme des *parchemins repliés sur eux-mêmes,* motif employé habituellement pour le remplissage des panneaux les plus simples au xve siècle.

Les bandes ajourées qui se relient aux charnières des deux vantaux, où sont représentées l'Annonciation et l'Adoration des bergers, étaient appliquées sur du drap rouge, ainsi que les principaux ferrements, blanchis eux-mêmes par l'étamage. On obtenait ainsi, à peu de frais, un supplément de décoration d'un effet agréable.

Dans l'étude du mobilier du Moyen âge, il ne faut pas oublier qu'il ne se composait que de meubles portatifs qui suivaient le propriétaire dans ses déplacements incessants; lits, bancs, tables, dressoirs étaient transportés sur des chariots ou à dos de mulet. Les tentures déroulées se clouaient sur de nouvelles parois, et on déballait les menus objets des coffres ayant servi à les transporter, lesquels, garnis de coussins, devenaient des sièges. Ainsi s'explique le luxe relatif

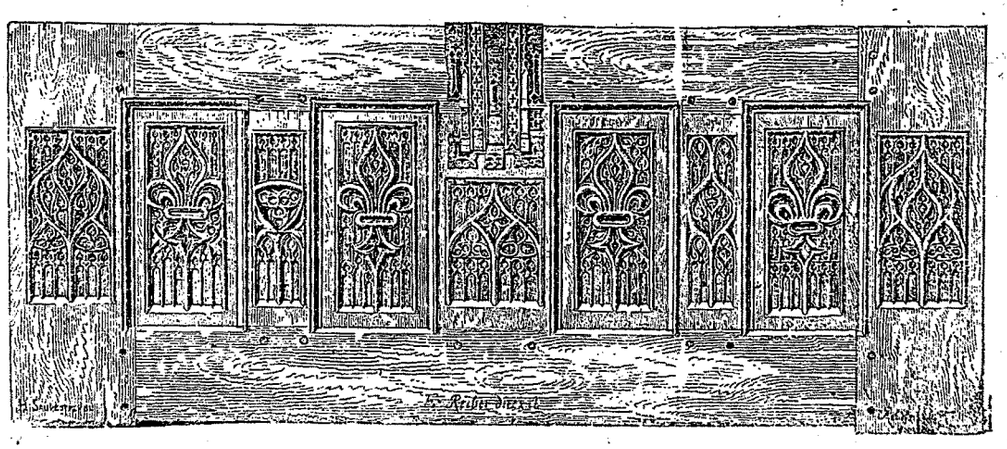


Fig. 683.

de ces *coffres* que l'on nomme quelquefois bahuts (1). On a choisi celui de la figure 683, parce qu'il fournit le type le plus ordinaire des ajours des fenêtres au XVe siècle, avec ces arrangements de courbes et contre-courbes dont nous avons parlé (2), et même leur combinaison en *fleurs de lis*. La serrure est de l'arrangement habituel à ce genre de meubles.

La figure 684 (fin du XVe siècle) vient des *stalles de l'église Sainte-Gertrude de Louvain*. C'est ainsi qu'à cette époque les arrangements décoratifs étaient compris dans les Flan-

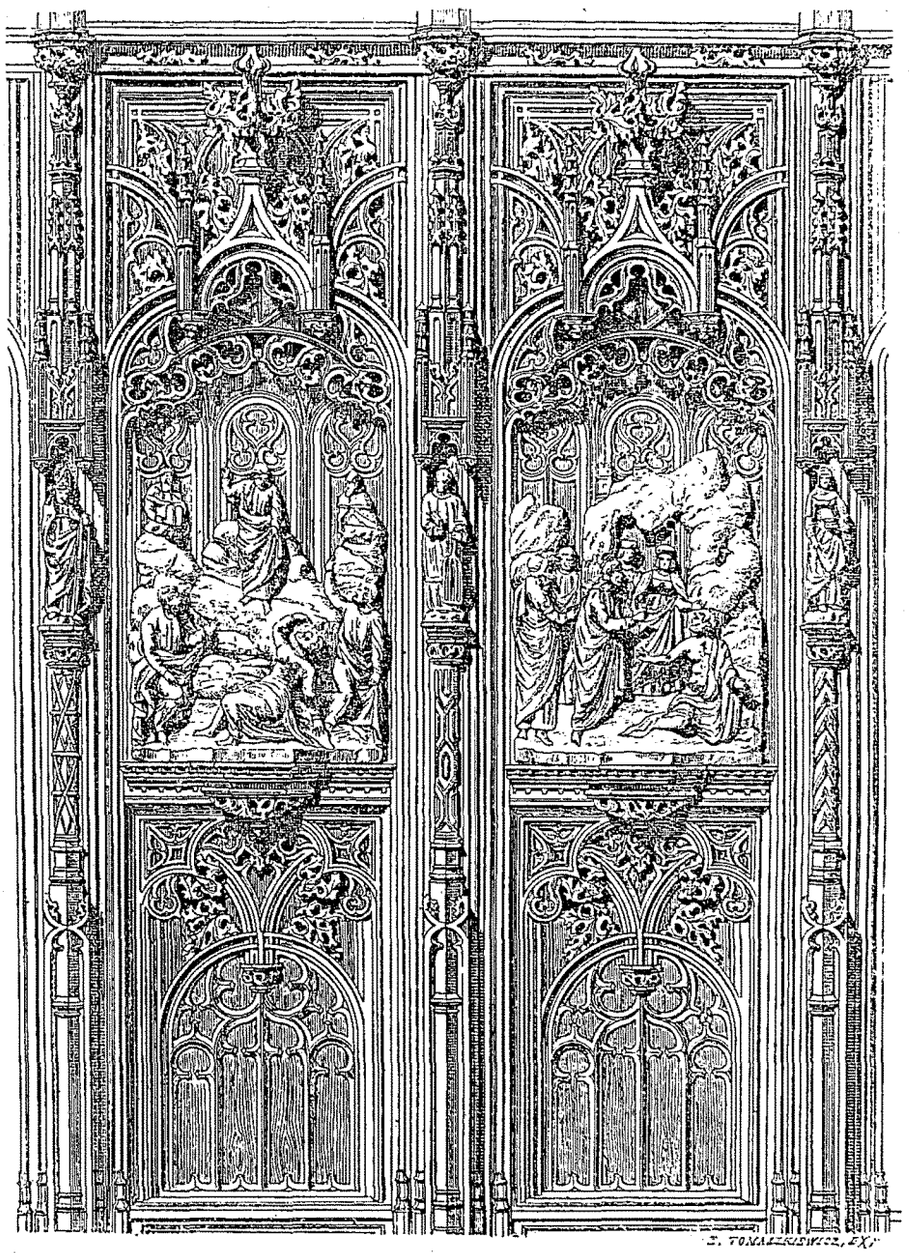


Fig. 684.

dres aussi bien pour la pierre que pour le bois (3). La courbure ogivale ne reparaît pour ainsi dire que dans les arcades principales; les combinaisons les plus tourmentées s'enchevêtrent et se superposent. Il n'est peut-être pas de monuments qui aient donné lieu à plus de controverses : certains, ne voyant que l'industrie merveilleuse des artistes, apprécient ces œuvres au plus haut degré; d'autres, au contraire, parlent de décadence. La vérité est comme toujours entre les deux jugements; sans doute, l'esprit trop ingénieux du moyen âge l'a conduit à l'excès

(1) Le bahut est un coffre dont le couvercle est arrondi.
(2) Page 173 et figure 560.
(3) Voyez le tombeau de Marguerite d'Autriche, figure 567, et la figure 647.

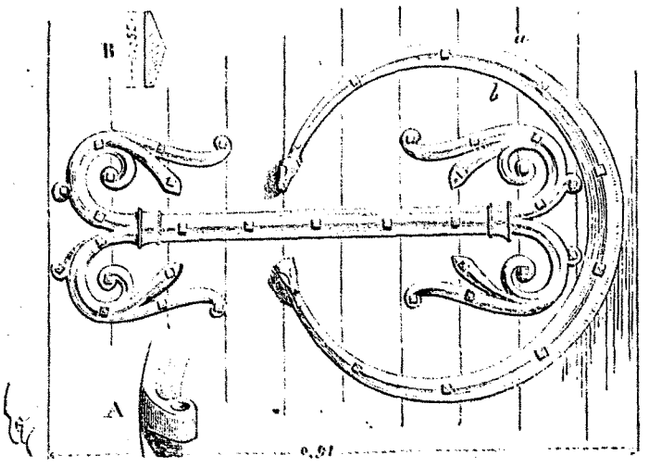


Fig. 685.

de se créer à lui-même des difficultés pratiques, pour montrer qu'il était assez habile pour en avoir raison; d'un autre côté, quel est le critérium de la décadence? Qui en sera juge? Tant qu'une œuvre montre du goût et de la recherche, elle s'approche de l'art; se montrer exclusif de certaines formes, c'est se refuser bien des ressources.

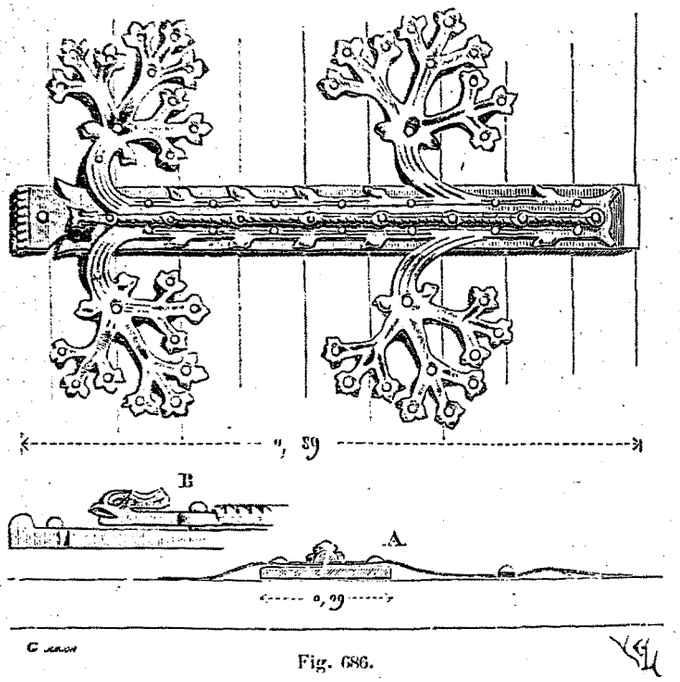


Fig. 686.

Le travail du fer remonte à une grande antiquité; cependant, la résistance de ce métal paraît n'avoir pu lui donner des applications ornementales que dans une période relativement rapprochée; jusqu'alors il n'avait été employé qu'aux armes, ou à de menus objets, tels que des clefs. Les *pentures*(1) *de l'église d'Ébreuil* (Allier), du commencement du XIIe siècle (fig. 685), sont intéressantes autant pour leur forme que par leur exécution. Le collet en forme de C qui passe au travers du bois, est

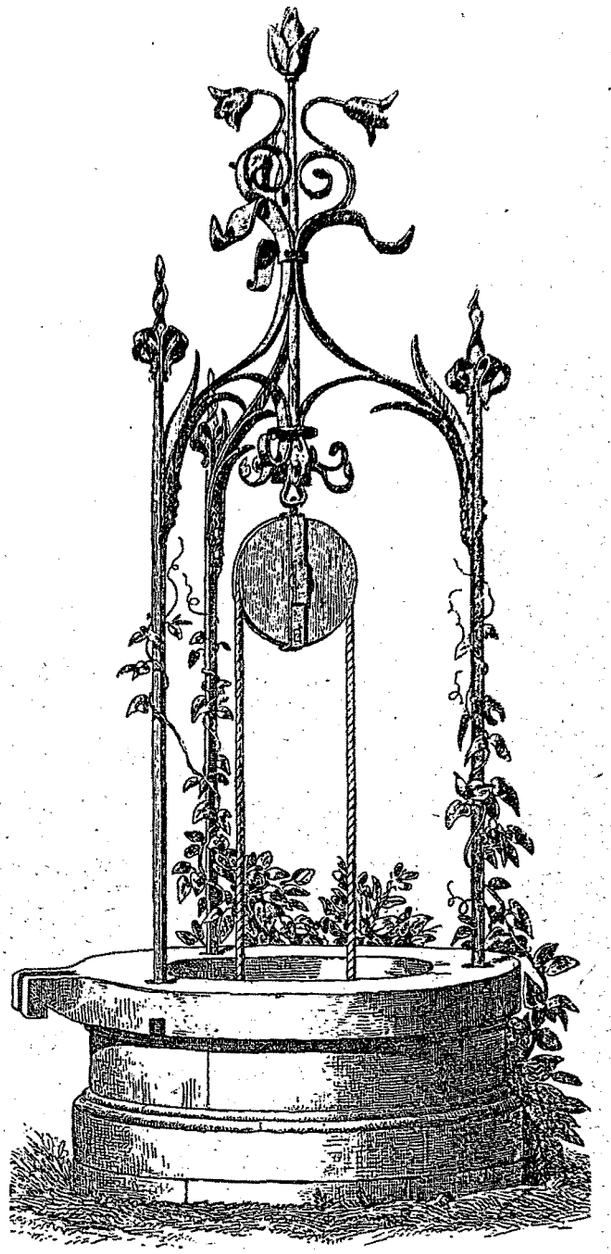


Fig. 687.

(1) *Pentures;* ferrements en forme d'ornements destinés à consolider les ais d'une porte; les ais ou planches des portes du Moyen âge étant fixés sur un système de bâtis en assemblage, furent ainsi consolidés en même temps que la surface, absolument lisse de l'extérieur, se trouva décorée d'une manière ingénieuse. Aussitôt que la menuiserie des portes devint plus ouvragée, elle se couvrit de moulures, puis de sculptures, et les pentures furent abandonnées.

V. Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. VIII, *Serrurerie*, et t. VI, *Grille* (pour les fig. 685, 686 et 688).

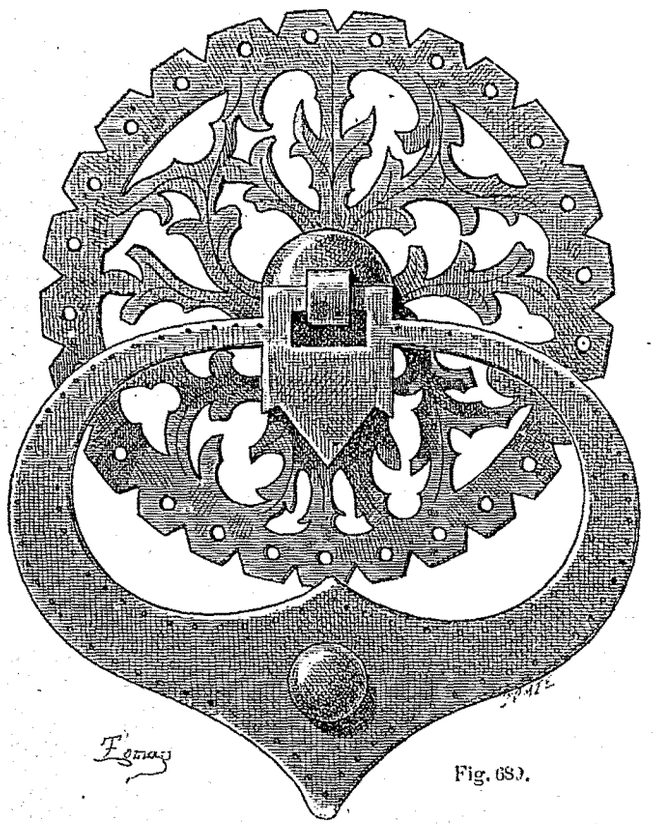


Fig. 689.

soudé, ainsi que l'indique le détail A ; en B est une section d'une branche selon *a b*. Les applications sont nombreuses à partir de cette époque.

Figure 686 : fragment de *pentures* d'une maison à Gallardon (Eure-et-Loir), du commencement du xve siècle ; une feuille de fer découpée s'applique sur le corps même de la penture ; A et B sont des coupes indiquant les épaisseurs superposées.

Figure 687 : *armature des puits de l'hôtel de Cluny*, Paris (xve siècle).

Figure 688 : *grille* du xiiie siècle *dans* les magasins de *l'église* abbatiale de *Saint-Denis*. Des brinlilles sont appliquées entre et contre les monants, du côté de la face la plus en vue ; les ornements sont enlevés à chaud au moyen d'une *étampe* (matrice en fer trempé dans laquelle on a gravé la contre-épreuve) ; des coups de poinçons décorent les arêtes. On devra remarquer : 1° que les raccords des parties accessoires des rinceaux se font, soit sur un lien, soit par une sorte de ressaut ; 2° que la forme des fleurons de terminaison est celle, typique de cette époque, qu'on a déjà vue dans les figures 586, 666 et 668, sculpture et peinture. Un thème décoratif une fois trouvé, on l'emploie jusqu'à lassitude.

Figure 689 : *anneau de coffre*, travail espagnol du xve siècle, provenant de la collection Manheim.

Figure 690 : *serrure de coffre*, du xve siècle ; le personnage est un rustique saint Georges, tout bardé de flèches. Les ajours se détachent sur un drap rouge appliqué sous la feuille de fer, formant la cloison de la serrure.

Il faut savoir accorder aux artistes de ce temps que, dans leurs ouvrages, tout en épousant les formes décoratives à la mode, ils emploient le fer comme il doit se comporter : les effets qu'ils tirent de ce métal ne pourraient être fournis par aucun autre, et c'est ce qui en constitue le mérite. Malheureusement, comme toujours,

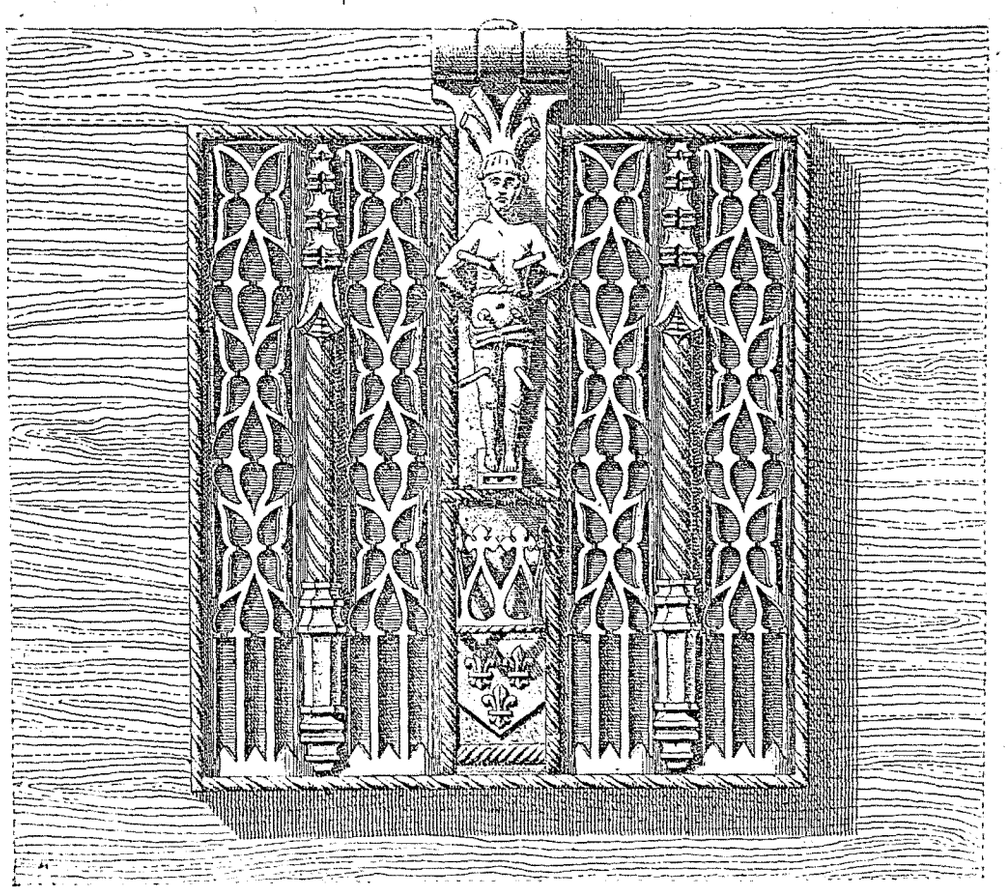


Fig. 690.

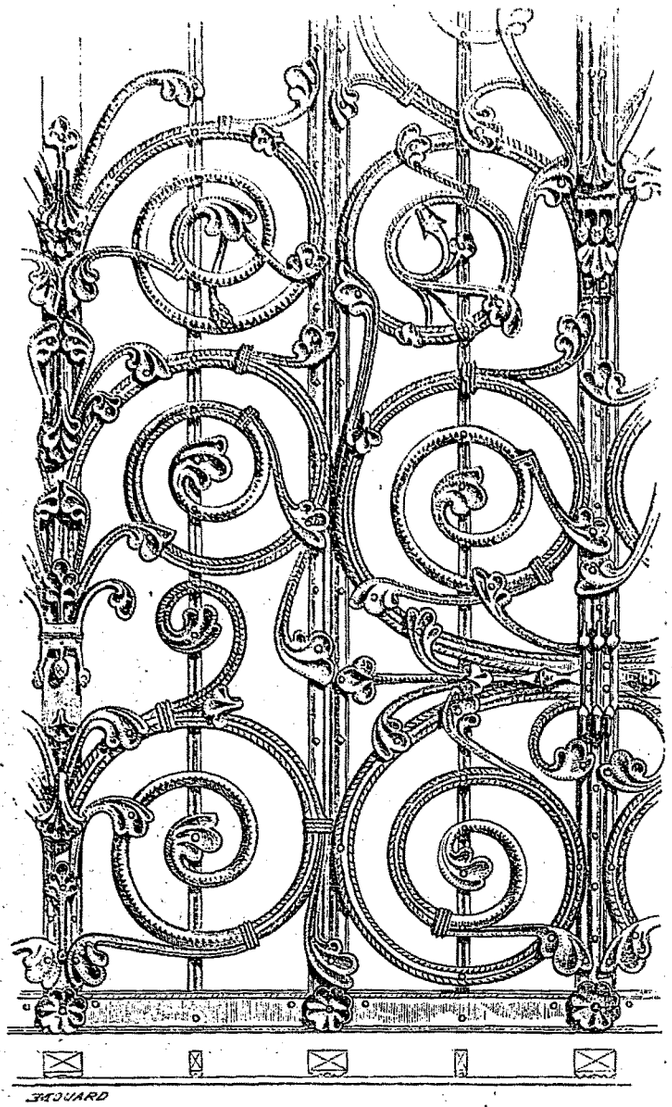


Fig. 688.

l'habileté extrême dans l'exécution entraîne à oublier les principes primordiaux de l'art, et c'est ainsi que, lorsqu'on arrive à la ferronnerie de la fin du xve siècle, on lui voit imiter les formes de l'architecture et de la statuaire. Ainsi est une des portes d'une *armoire de l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes* (fig. 691).

Est-il un objet usuel qui justifie mieux l'emploi du fer que ces *hastiers* (1), qui servaient dans les cheminées du Moyen âge à supporter les énormes bûches, et en même temps à un service culinaire ingénieux (fig. 692)? Les divers ustensiles, fourchettes, cuillers, pinces, E, F, G, s'accrochent en A, B; de la braise placée dans une corbeille C, pour échauffer un récipient quelconque, se place

(1) *Hastiers, contre-hastiers* ou *contre-hâtiers,* chenets de cuisine avec tige et crampons destinés à porter plusieurs broches (hastes).



Fig. 691.

dans le support D; plus bas sont des crochets pour supporter les broches à rôtir; c'est un outillage complet. Si ce genre de chenets monte en grade jusqu'à la salle de réception, les accessoires disparaissent et un luxe de

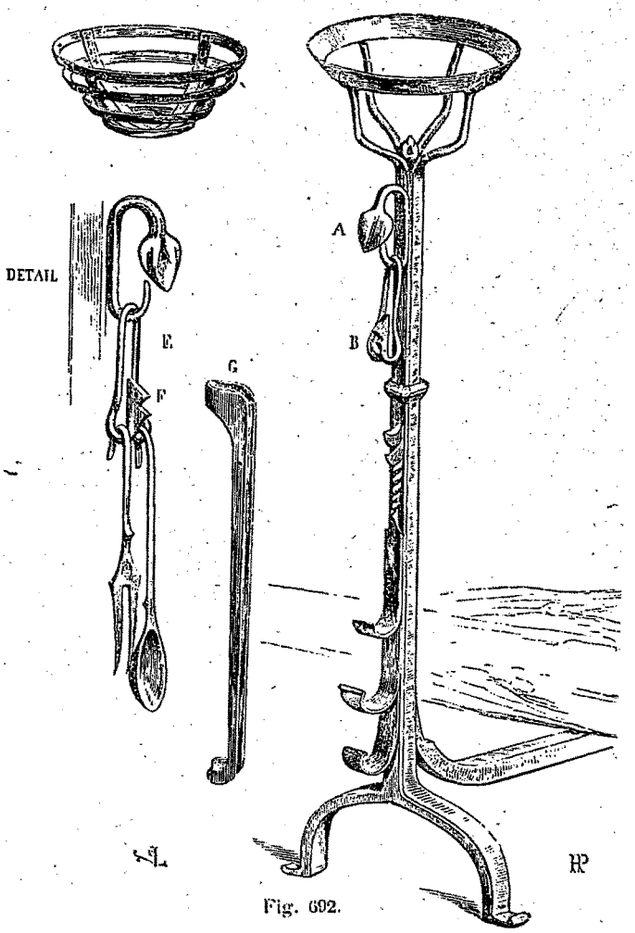


Fig. 692.

décor particulier vient l'enrichir, toujours avec les ressources de l'habileté de l'artisan ; on le nomme alors *landier* (1) ; en voici un exemple dans la figure 693, lequel probablement a appartenu à l'abbaye de Vézelay et est antérieur au XVe siècle. S'il s'agit d'un autre accessoire de cheminée, la *crémaillère* (fig. 694), il est impossible de rencontrer un agencement plus ingénieux, plus décoratif et exécuté avec plus d'adresse. Dans les climats où la cheminée est presque un mythe, nous allons nous trouver en présence d'un nouvel ustensile, le *brasero*, conçu aussi avec entente entre la structure et la destination ; celui de la figure 695, en bronze, est d'un travail espagnol et appartient peut-être au XIIIe siècle.

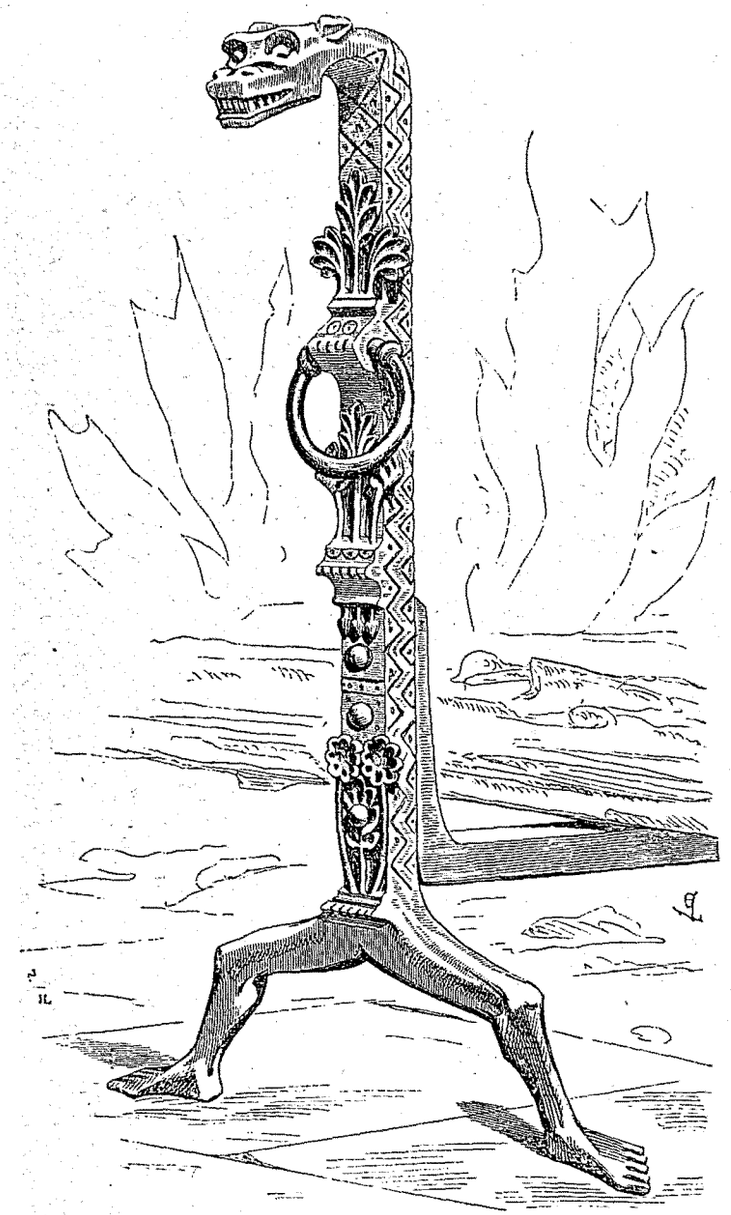


Fig. 693.

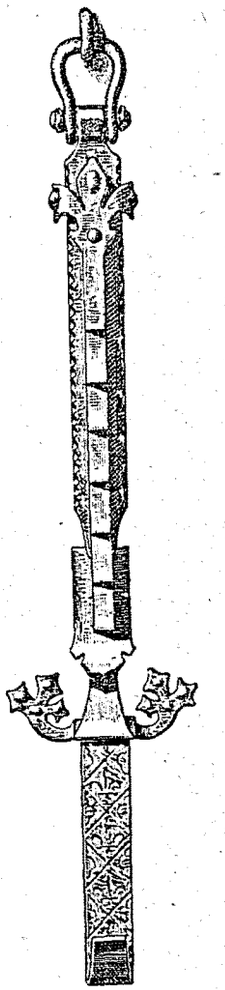


Fig. 694.

(1) *Landier*, ustensile composé d'un *chenet* qui sert à tenir le bois assez élevé dans le foyer pour que la combustion fonctionne, et d'une grande tige verticale. La forme primitive de ce mot est *andier, andei, ander*, de l'anglais *handiron*.

V. VIOLLET-LE-DUC, *Dict. du Mobilier*, t. I : *Landier* (pour les figures 692 et 693).

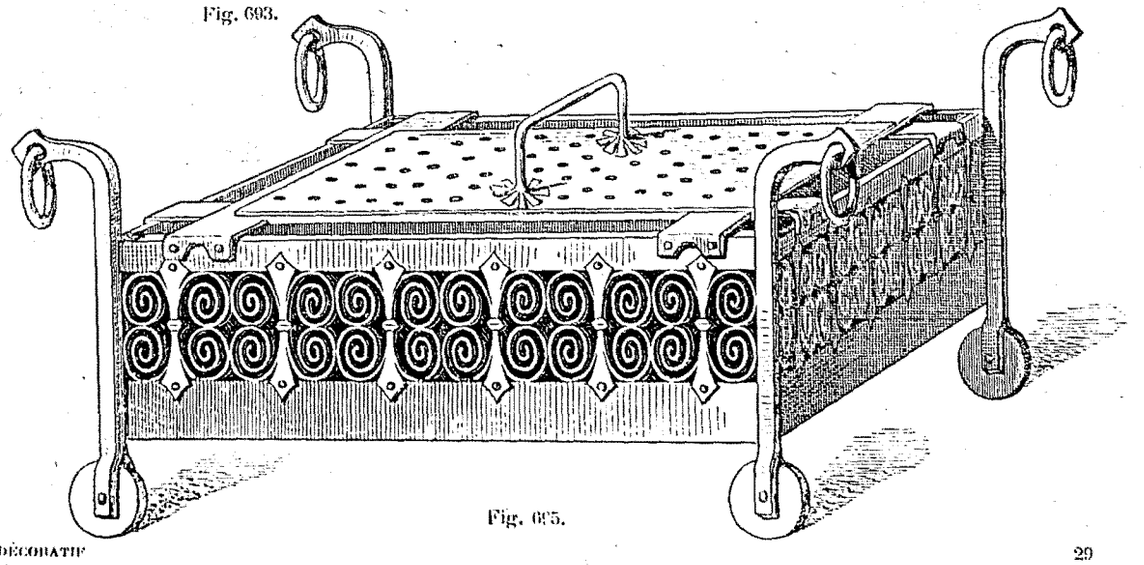


Fig. 695.

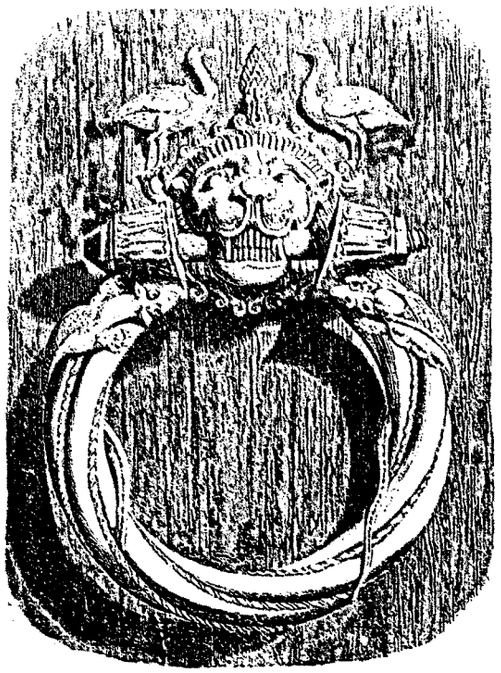


Fig. 696.



Fig. 702.

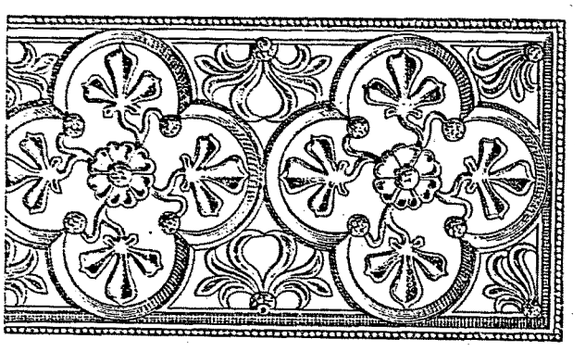


Fig. 697.

Figure 696 : *marteau de porte en fer forgé de la cathédrale de Trani* (ancien royaume de Naples), du XIIe siècle; *tête de lion* intéressante à observer par son caractère.

Figures 697, 698 et 699 : fragments de *plomb fondu et doré*, faisant partie d'une châsse du XIVe siècle et appliqués sur un fond d'étoffe; arrangements très ingénieux et typiques de cette époque.

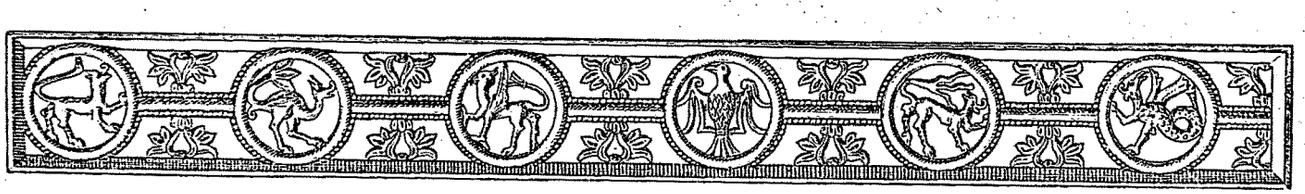


Fig. 698.

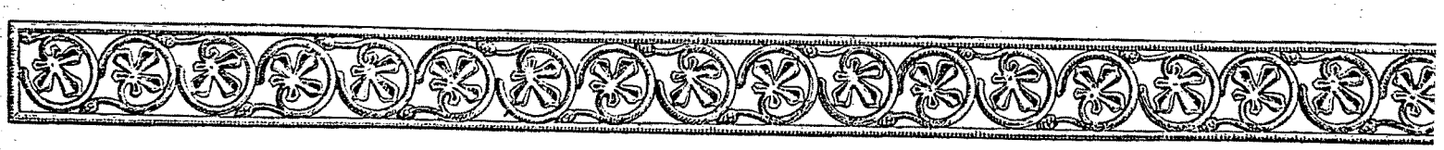


Fig. 699.



Fig. 709.

Figure 700 : *flambeau en bronze* du XIe siècle, travail allemand; Tyr, l'un des compagnons d'Odin, affourché sur le monstre Fenris.

Figure 701 : *chandelier en bronze* du XIIe siècle; tous sont de petites dimensions sur une même forme générale, avec des ornements peu dissemblables; le nœud central est en cristal de roche; chimères du pied d'un beau caractère (collection J. Charvet).

Figure 702 : *revers du reliquaire*, dit de l'empereur Henri, au Louvre (XIIe siècle), en cuivre émaillé et représentant le *Christ;* de la grandeur de l'original. Les émaux du fond du nimbe et les cercles qui indiquent le globe du monde sont verts; ceux du fond général sont bleus; le livre est blanc.

Figure 703 : *bassin émaillé*, provenant du trésor de Conques (XIIIe siècle); ces bassins, que l'on trouve d'habitude par paires, servaient à laver les mains; avec l'un d'eux, muni d'une gargouillette, on versait l'eau sur les mains de la personne à laquelle on rendait cet honneur. Remarquer la forme des *fleurs de lis*. Les *lions* ne sauraient être pris comme type à imiter, à cause de l'arrangement disgracieux du train de derrière.

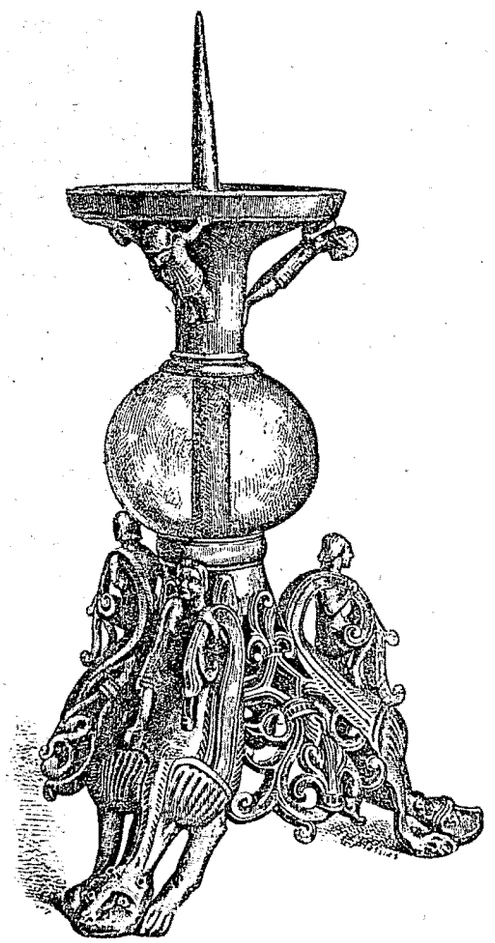


Fig. 701.

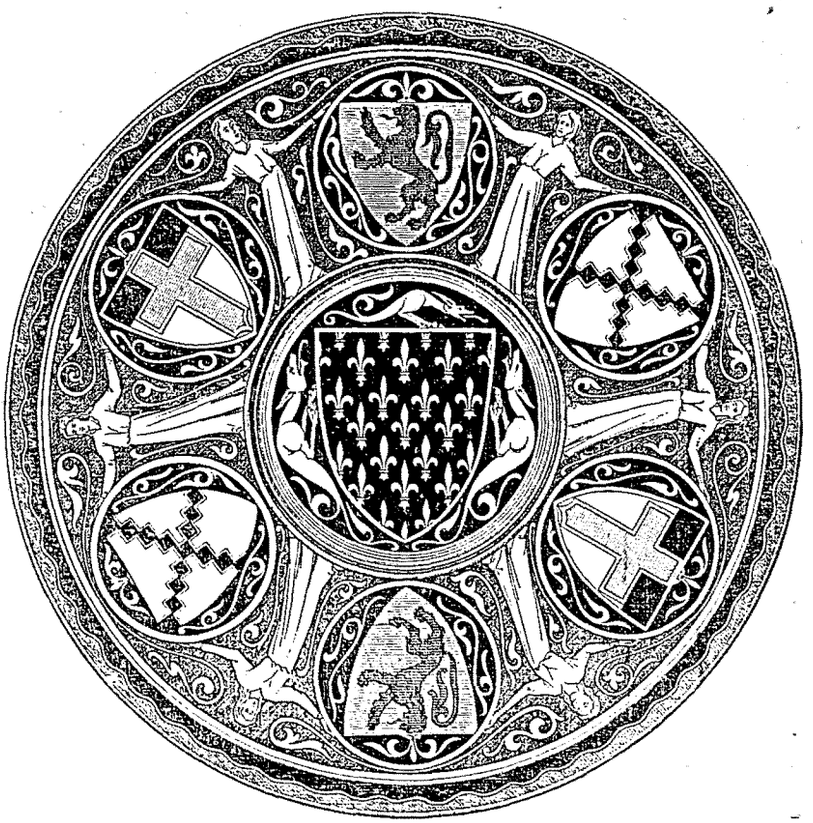


Fig. 703.

Figures 704 et 705 : *reliquaire* du XIVe siècle *en argent doré et émaillé*, à l'église de Saint-Menoux (Allier), aux quatre cinquièmes de l'exécution. Sur la face principale est un saint évêque en ronde bosse, assis crosse en main et bénissant. Cette statuette en argent est entourée de cabochons et d'ornements émaillés. La face opposée est décorée de feuillages aussi émaillés, placés au milieu d'un orbe à deux pointes et d'un mouvement intéressant à observer. Le nœud et le pied à six lobes affectent la forme particulière à la partie inférieure de la plupart des calices (1), ciboires (2) et ostensoirs (3) du Moyen âge (voyez plus loin, fig. 710).

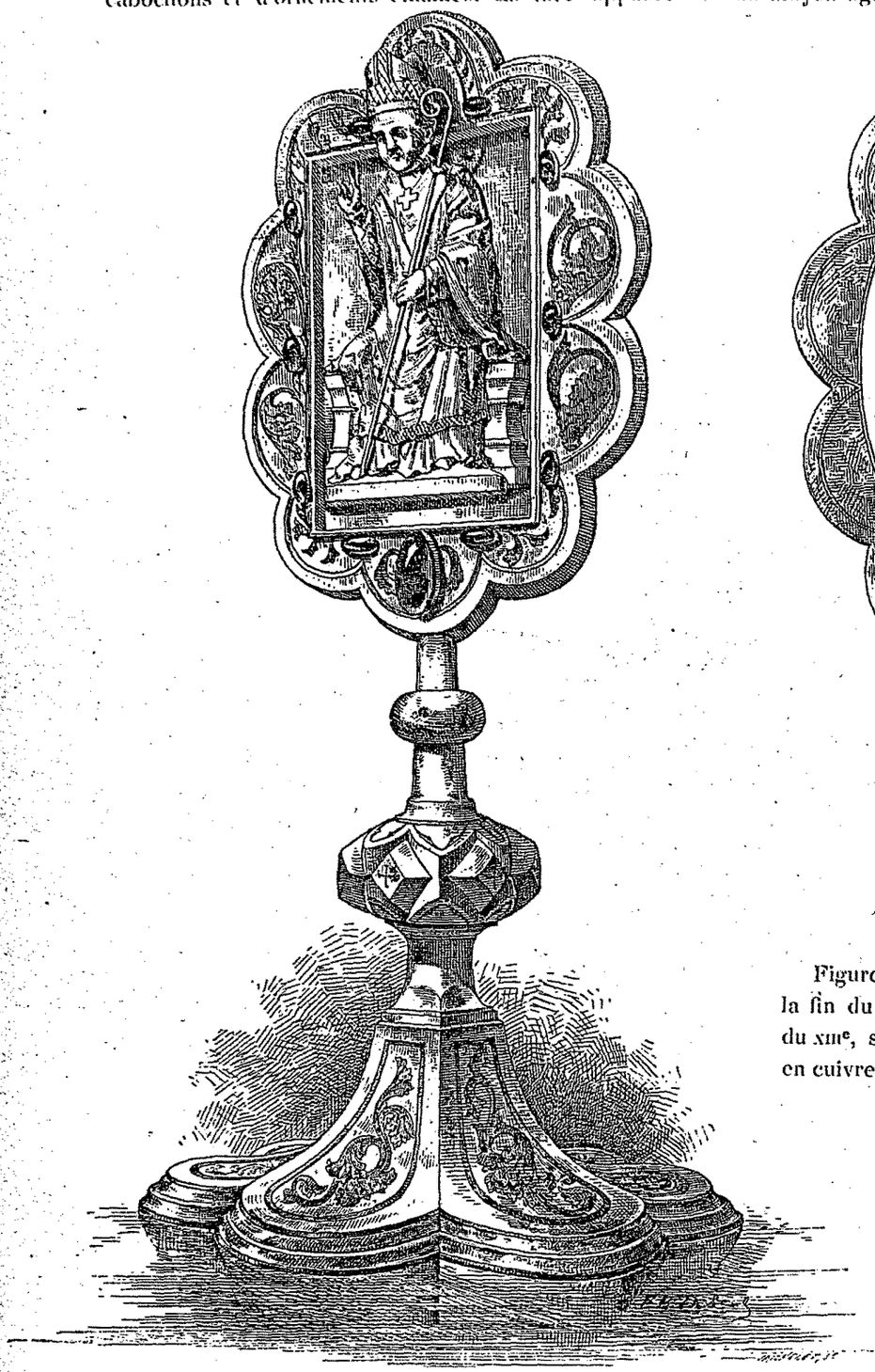


Fig. 704.



Fig. 705.

Figure 706 : cette *crosse* (4), en cuivre émaillé, de la fin du XIIe siècle ou peut-être du commencement du XIIIe, se voit au Louvre. Le nœud, entièrement en cuivre, est ajouré et montre des anges ailés; des

(1) *Calice* (en latin *calix*, χύλιξ), gobelet peu profond et circulaire avec un pied; c'est l'allongement de la coupe grecque figure 228, sans les anses.

(2) *Ciboire* (en latin *ciborium*, nourriture), vase de la forme d'un calice, mais avec un corps plus gros et un couvercle, pour renfermer les hosties.

(3) *Ostensoir* (en latin *ostensus*, participe passé passif d'*ostendere*, montrer, d'où *monstrance*), vase sacré pour présenter l'hostie aux fidèles.

(4) *Crosse* (en latin *crux*), bâton recourbé en croc, insigne de la dignité abbatiale et épiscopale; les premières crosses étaient en forme de T ou de croix.

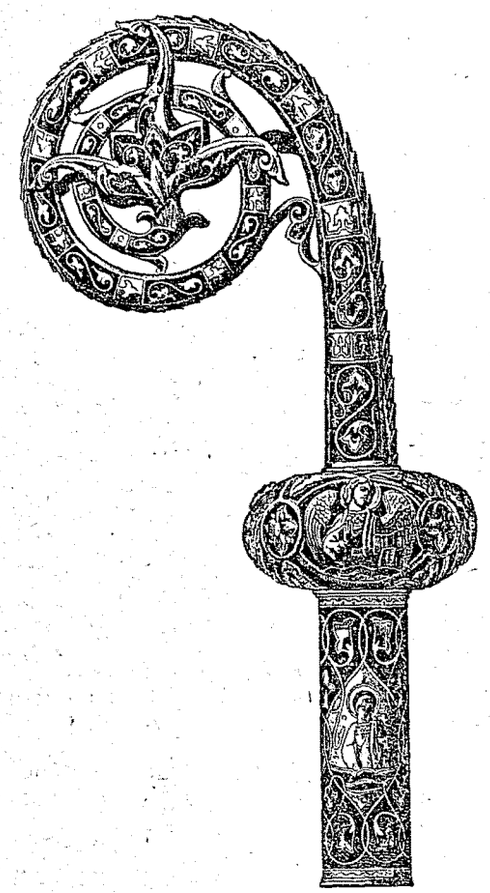


Fig. 706.

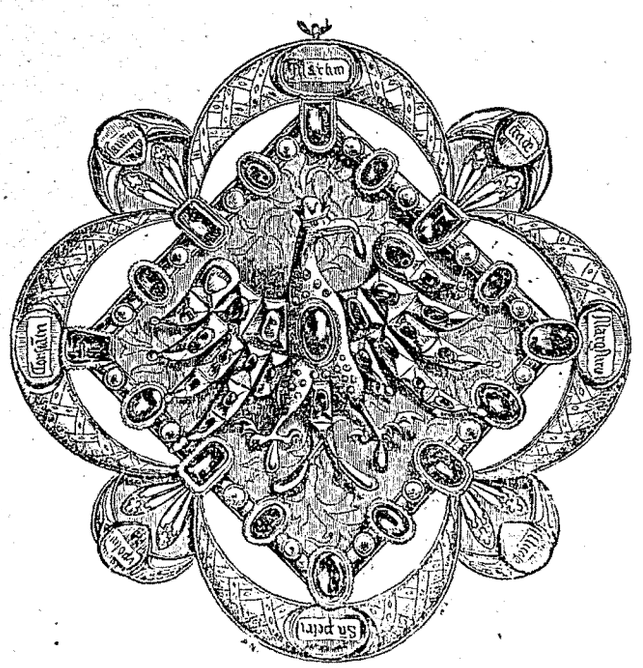


Fig. 707.

ornements à fond d'émail vert et bleu se voient de distance en distance sur l'enroulement qui se termine par un fleuron qui rentre encore dans le caractère du type 592, et avec une puissance considérable; il n'y a qu'à admirer dans cette composition. La figure 716 donne le développement d'une partie du bâton.

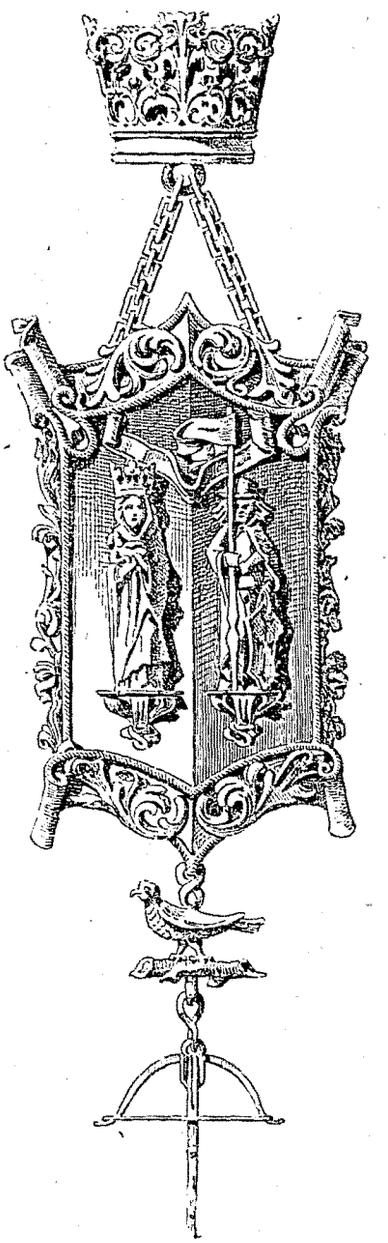


Fig. 708.

Figure 707 : *fermail de chape* (1) en argent doré du XIVe siècle (diamètre 0^m19), ouvrage allemand, avec *aigle héraldique;* cristal de roche, émaux et pierres fines (collection Soltykoff, actuellement au musée de Cluny, n° 5076,

(1) *Fermail*, agrafe qui réunit deux parties d'un vêtement, soit au moyen d'une broche, soit comme la fibule antique, soit au moyen de deux mordants.

a été payé 2,058 francs). Cette pièce est considérée comme un des plus précieux bijoux de cette époque qui se soient conservés jusqu'à nos jours.

Figure 708 : pièce d'orfèvrerie de la fin du xve siècle,

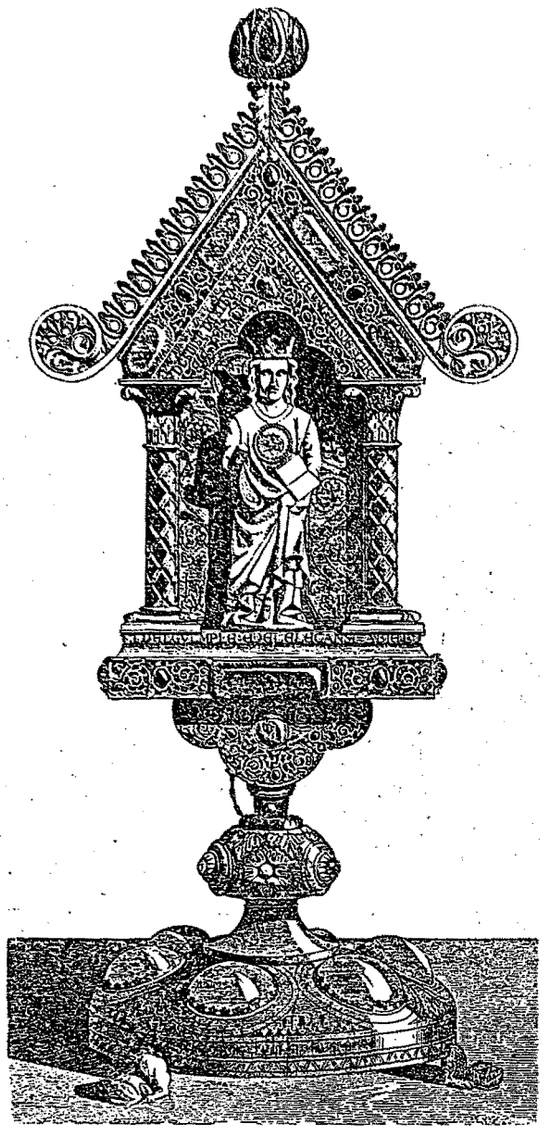


Fig. 709.

considérée comme « *prix de l'arbalète* » au musée de Cluny; argent repoussé, doré, ciselé et gravé; la couronne est ajourée; un pigeon en argent massif et une petite arbalète terminent ce bijou élégant qui appartient à l'art allemand.

Figure 709 : *reliquaire* en cuivre doré et émaillé du xiiie siècle. Son ornementation ne laisse rien à désirer et mérite un examen approfondi; la statuette, malheureusement, dépare cet objet par sa grossière facture.

Figure 710 : *ostensoir* (ou monstrance) en cuivre doré et émaillé (fin du xve siècle), provenant du trésor de la cathédrale de Bâle, ayant passé par les collections Soltykoff et Basilewski; les médaillons et bustes de saints sont émaillés. A présent, l'on donne souvent aux osten-

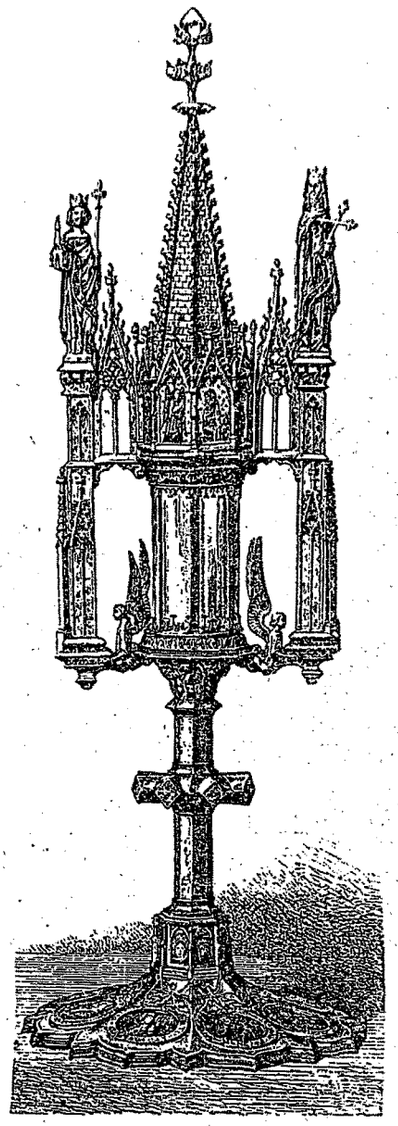


Fig. 710.

soirs, avec des éléments décoratifs du Moyen âge, la forme d'un arrangement en soleil qui appartient au xviiie siècle.

Figure 711 : *châsse* (1) ou reliquaire en cuivre doré et émaillé de Limoges, provenant de la collection Germeau (xiie siècle). Cet objet, d'une grande richesse, est décoré avec toutes les ressources dont l'art de cette époque pouvait disposer. La face que l'on présente offre trois arca-

(1) *Châsse* (en latin *capsa*), caisse.

les, deux petites et une grande. Dans la grande est la lescente de croix ; remarquer avec quel esprit ingénieux a croix elle-même sert de pivot aux lignes architecturales lu gable trilobé qui forme l'arcade. Dans les deux petites, es saintes femmes, le disciple bien-aimé et saint Hippoyte. Le mouvement, l'expression de tous ces personages est simple, calme, plein de tendresse et de vérité; e Christ est d'une taille plus élevée, suivant une tradition ui disparaîtra bientôt.

L'ornementation se compose d'un semis de quadrilobes décorés alternativement de fleurs de lis, d'animaux et de fleurons en émaux, sur lequel les personnages se détachent : les colonnes sont ornées d'un système de carrés posés en diagonale et garnis de *quatre feuilles*, petites croix, trèfles, rosaces. La *crête* (1) du sommet de la toiture, ornée d'imbrications simulant des tuiles, est d'un arrangement heureux.

Figure 712 : *reliquaire* en cuivre doré de la collection

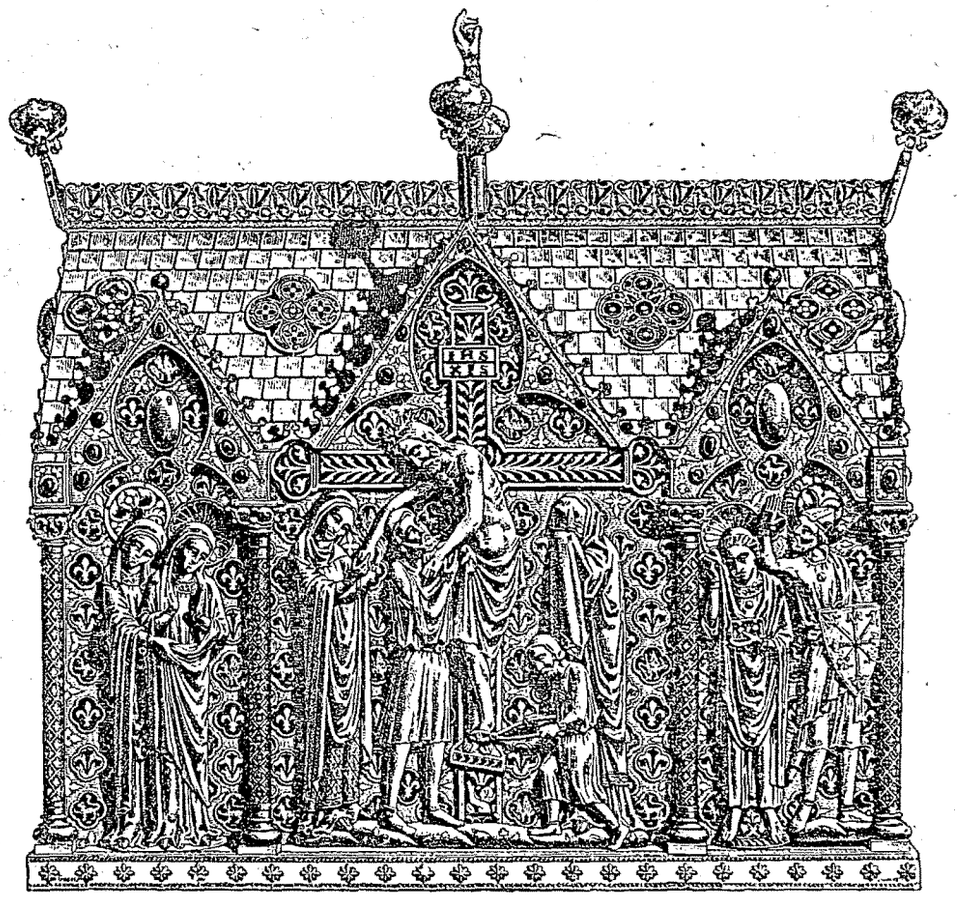


Fig. 711.

ellière. Aux quatre angles d'une belle terrasse, supportée ar quatre griffes, se tiennent debout quatre jeunes hom- es d'une belle tournure, drapés de manteaux ; ils por- nt sur leurs épaules un cylindre de cristal de roche, onté sur une ossature chargée d'armoiries et flanquée chaque extrémité d'un gable s'élevant entre deux tou- elles carrées ; au-dessus, une crête de rinceaux très fins *feuilles d'érable*, interrompue par trois cylindres de ristal remplis de reliques, surmontés, ainsi que les quatre ourelles, de boules de cristal. (Vendu à la vente Soltykoff, 980 francs.)

Figure 713 : *châsse* en cuivre doré, travail allemand (xve siècle), de la collection Basilewski. La forme est, comme on le voit, empruntée à l'architecture de l'époque; les côtés sont formés d'arcades, les angles sont cantonnés de contreforts posant sur des *lions;* la toiture, avec imitation de tuiles, montre des arêtiers, des lucarnes et une crête.

L'emploi d'éléments presque absolument architec-

(1) *Crête* (en latin *crista*), ornement posé verticalement sur un faîte de toiture, comme la crête d'un coq sur sa tête.

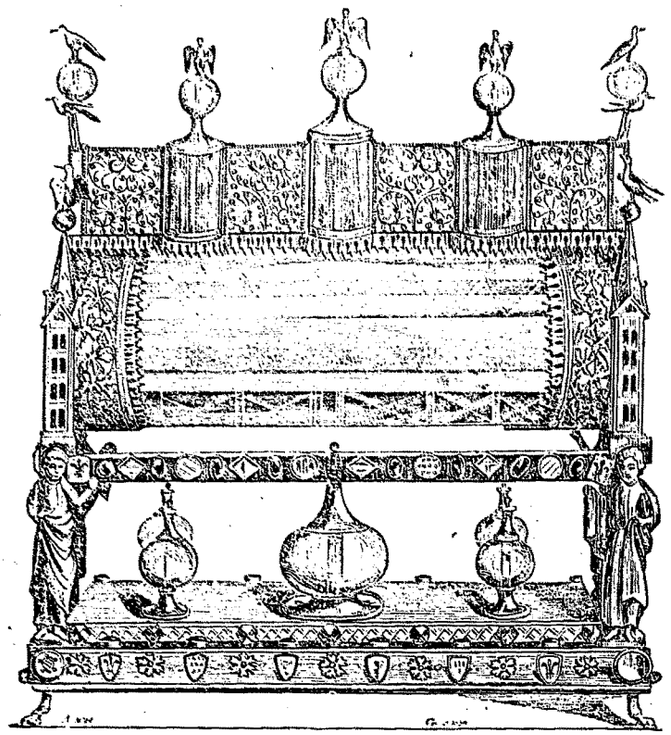


Fig. 712.

turaux dans l'ostensoir (fig. 710) et dans la châsse (fig. 713), a été fréquemment discuté au point de vue esthétique, surtout lorsqu'il est fait avec une vérité trop absolue.

Sans doute, on rencontre des objets qui ne sont en réalité que des réductions d'édifices; mais le fait est rare, parce que la destination elle-même de l'objet oblige toujours à des modifications qui altèrent nécessairement certains détails et même l'aspect monumental. En réalité, une architecture de fantaisie, et irréalisable en exécution, peut très bien servir de thème, comme dans la châsse 713, qui effectivement ne se tiendrait pas debout en pierre et qui n'est possible qu'en métal. Seulement, il ne faut pas oublier que l'emploi de cette architecture de fantaisie est beaucoup plus difficile qu'on ne peut le supposer, et exige une très grande science de cet art de la part de celui qui ose l'aborder. Car, il faut le noter, ce n'est point une caricature, mais bien une interprétation ingénieuse qu'il s'agit d'opérer.

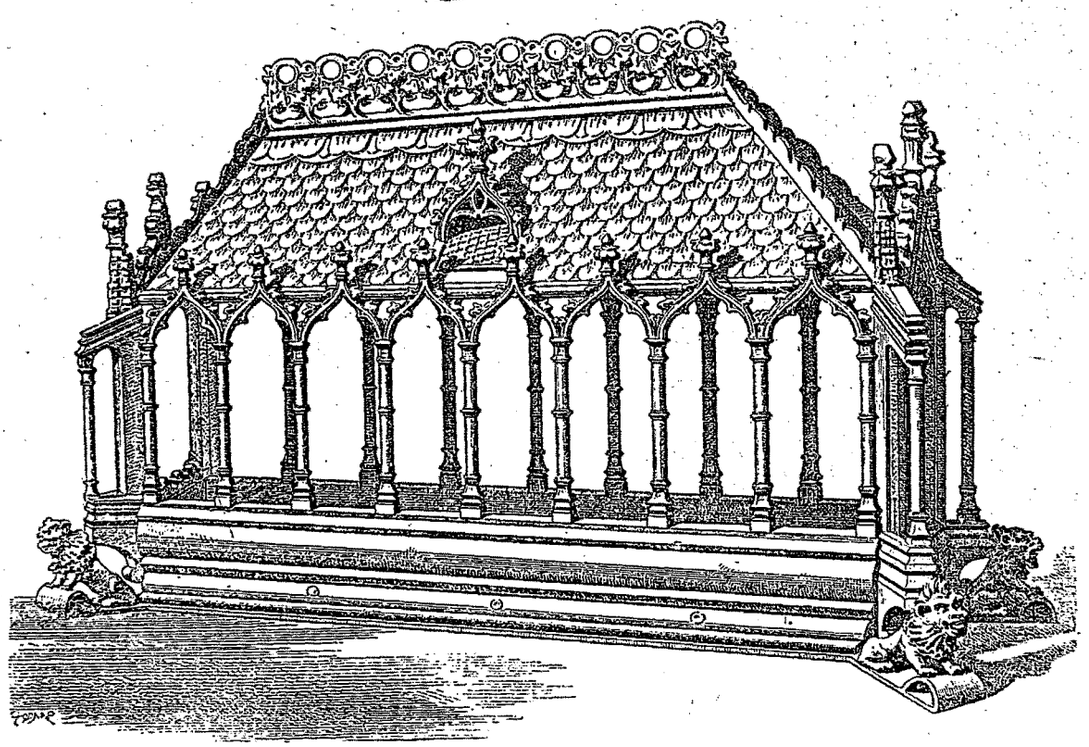


Fig. 713.

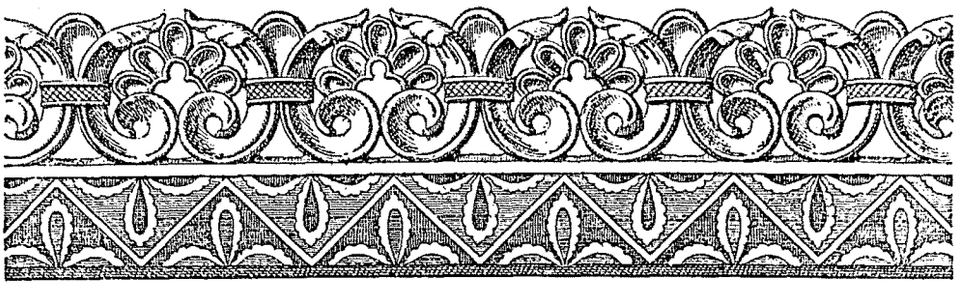


Fig. 714.

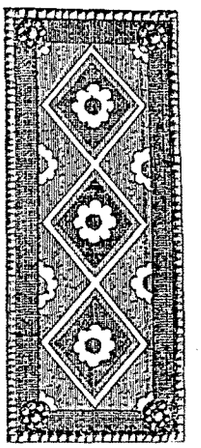


Fig. 717.

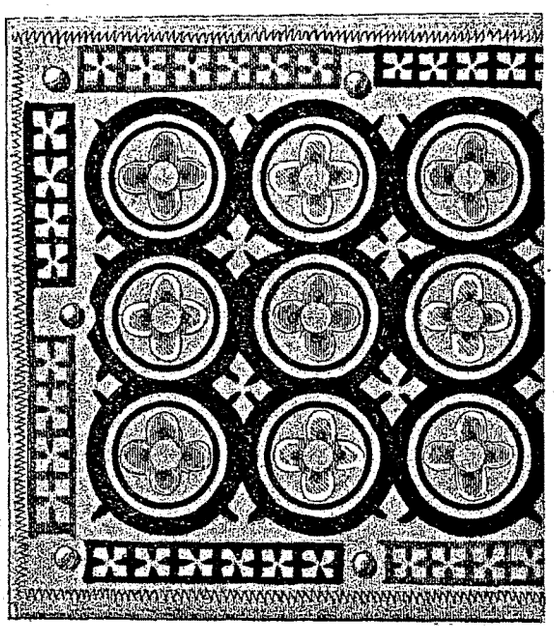


Fig. 715.



Fig. 716.

Figure 714 : *crête ajourée* d'une châsse en cuivre dorée et émaillée (XIIe siècle) du musée de Bruxelles, provenant de l'ancienne collection Soltykoff; travail de Cologne; l'ornementation est formée de recourbées enroulées conjuguées par un lien et enfermant une sorte de palmette; les émaux au-dessous offrent un ajustement de *chevrons* dont les triangles opposés renferment chacun un motif de trois feuilles se tenant par leurs pétioles, ce qui donne une alternance.

Figure 715 : *plaque en cuivre émaillé de Limoges;* ornements circulaires et quatre feuilles (collection de M. Queyrol).



Fig. 718.

Figure 716 : *détail des émaux* du bâton de la crosse du XIIe siècle de la figure 706.

Figure 717 : *plaque d'émail champlevé*, tirée d'un reliquaire du musée de Bruxelles (XIIe siècle); travail allemand.

Figure 718 : *plaque ornée de filigranes* et de cabochons de la même provenance; les petits *rinceaux* sont ajustés avec un goût prononcé; on a déjà vu l'application des filigranes dans les bijoux antiques (fig. 462).

On aurait pu classer à la statuaire les objets en ivoire on a pensé cependant qu'ils se raccordaient mieux, vu

leur petite dimension et leur emploi, à la série dont on s'occupe. C'est une conception bien originale et bien caractéristique du Moyen âge que d'avoir fait un *triptyque dans une statuette de la Vierge* (fig. 719 et 720). Celle dont on s'occupe est au Louvre; il en existe une analogue au musée de Lyon. Voici la description des sujets : à gauche, Jésus devant Pilate, il est flagellé, il porte sa croix ; au centre, crucifiement, deux anges tenant le soleil et la

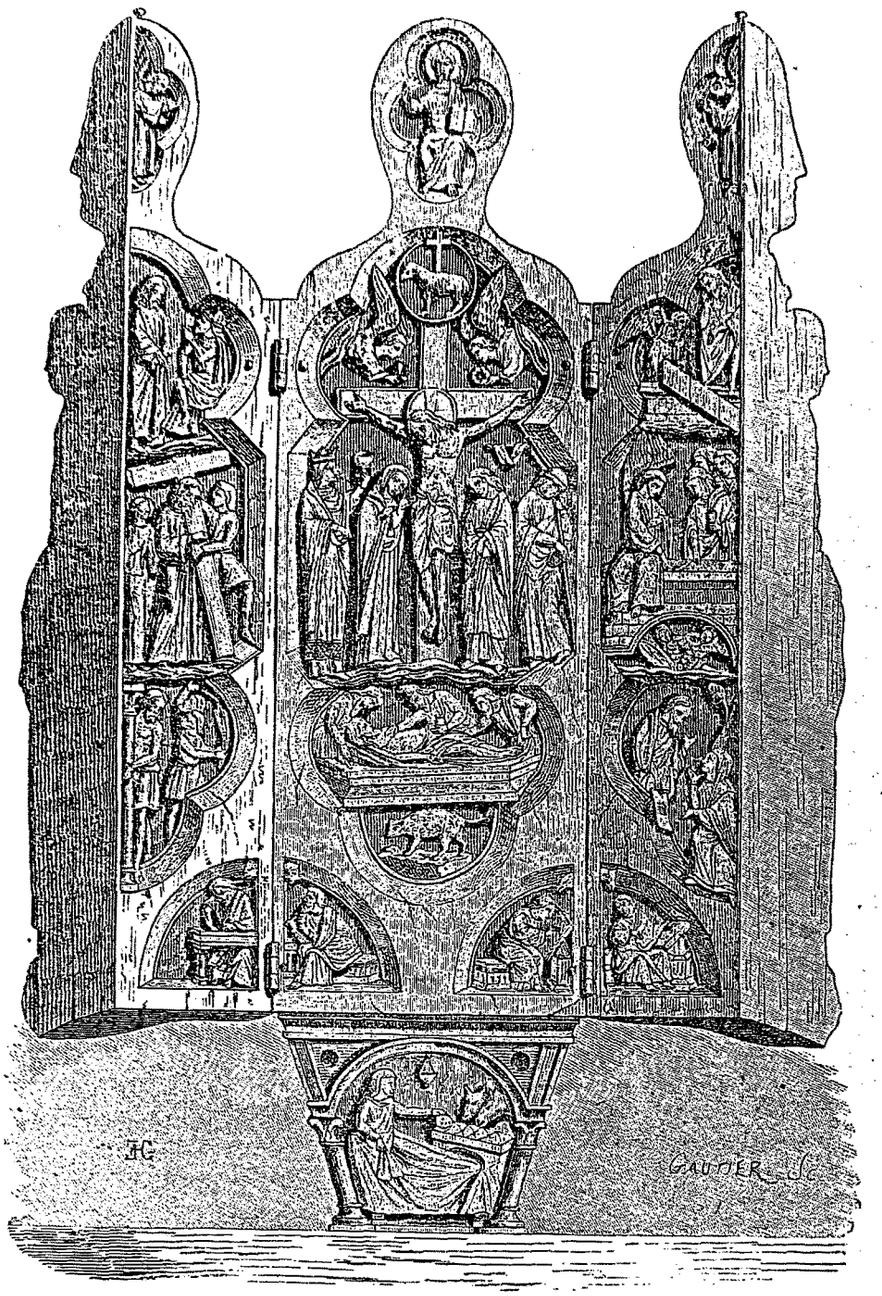


Fig. 719.

lune accotent la croix, figure symbolique de l'agneau dans un nimbe; au sommet, la Vierge et l'Église représentée par une femme couronnée tenant un calice qu'elle élève pour recevoir le sang du Christ, saint Jean et la synagogue; au-dessous, le Christ mort et enseveli; sous le sarcophage, un animal ressemblant à un loup; à droite, au sommet, le Christ ressuscité assisté de deux anges, les saintes femmes viennent au tombeau, l'ange leur montre le sarcophage vide, les soldats sont endormis sous une arcade, le Christ apparait à Marie-Madeleine, il tient un

phylactère (1) dans sa main droite; les demi-cercles font voir les quatre Évangélistes, saint Marc, saint Matthieu, saint Jean et saint Luc, à la base des compartiments;



Fig. 720.

dans les lobes pris au-dessus de la tête de la statuette, au centre, le Christ ressuscité, bénissant et tenant le livre des Évangiles ouvert; à droite et à gauche, deux anges adorateurs; dans le socle, la Nativité. La hauteur de la statuette est de 0m45.

Figure 721 : *boîtier ou couvercle de miroir* en ivoire (XIVe siècle); cet objet, qui est grandeur de l'exécution, représente une scène de chasse; on observera la vivacité et la simplicité du geste des personnages et l'adresse avec laquelle ils ont été agencés dans les lobes (collection Spitzer); voir la figure 535.



Fig. 721.

Le triptyque de la figure 638 aurait dû prendre place ici, puisqu'il est en ivoire.

Figure 722 : *retable de Westminster*, accroché dans le bas côté sud du chœur; il a dû servir au maître-autel; c'est probablement un ouvrage français du milieu du XIIIe siècle, par conséquent du plus haut intérêt. Il consiste en un parquet en bois à compartiments sculptés, entièrement revêtus de vélin collé à la colle de fromage, couvert de gaufrures dorées et de plaques de verre fixant les dessins d'or sur couleur d'une extrême finesse. La partie centrale présente, dans l'arcade A, le Christ debout bénissant et tenant dans sa main gauche une sphère sur laquelle sont peints le firmament, la terre et les eaux; à sa droite, dans l'arcade B, est la Vierge, et, dans l'arcade C, à sa gauche, saint Jean. Dans la niche D, on voit saint Pierre, et, dans celle E, saint Paul. Divers sujets d'un style remarquable garnissent les huit étoiles: trois sont

(1) *Phylactère*, bande de forme allongée, en papier, en peau ou en étoffe, qui se développe avec des enroulements plus ou moins nombreux, sur laquelle sont placées des inscriptions.

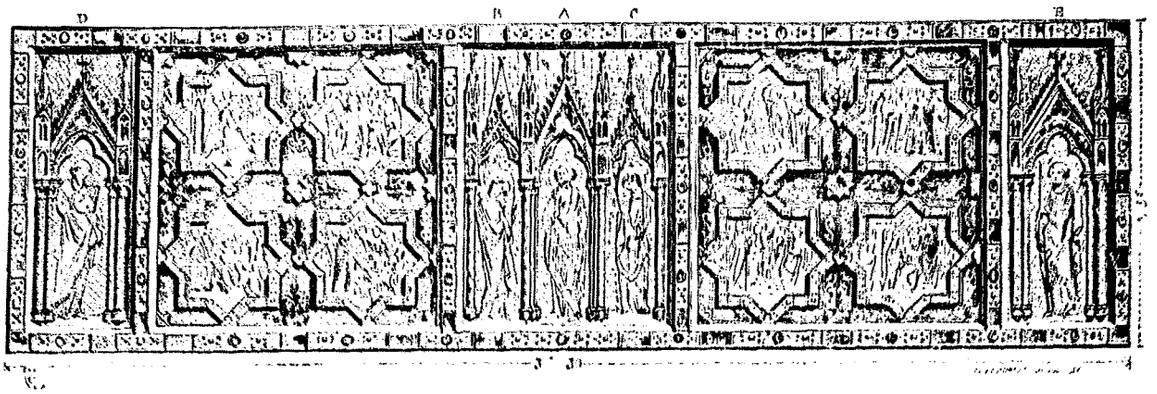


Fig. 722.

assez bien conservés : la femme adultère et Jésus écrivant sur le sable, la résurrection de la fille du centurion et la multiplication des pains.

Figure 723 : *croix en bois* (XVe siècle), *au musée de l'Aroujeinia Palata*, à Moscou. Cet objet est un type très précis de l'état de l'art religieux russe à cette époque, dont le caractère spécial persistera.

A une époque où l'imprimerie n'était pas encore connue, ce furent, par un singulier bonheur, les manuscrits qui conservèrent à la fois les textes précieux et l'art de la peinture. Les immenses missels, les grands livres liturgiques, les historiens et les poètes de l'antiquité où l'or et les couleurs les plus éclatantes brillaient aux yeux, étaient les musées du temps. C'est dans ces œuvres qu'il faut remarquer la persistance des traditions byzantines et les entrelacements qui forment la base de l'ornementation, comme dans cette lettre initiale C d'un manuscrit du XIIe siècle (fig. 724). Ces exemples pourraient se répéter à l'infini.

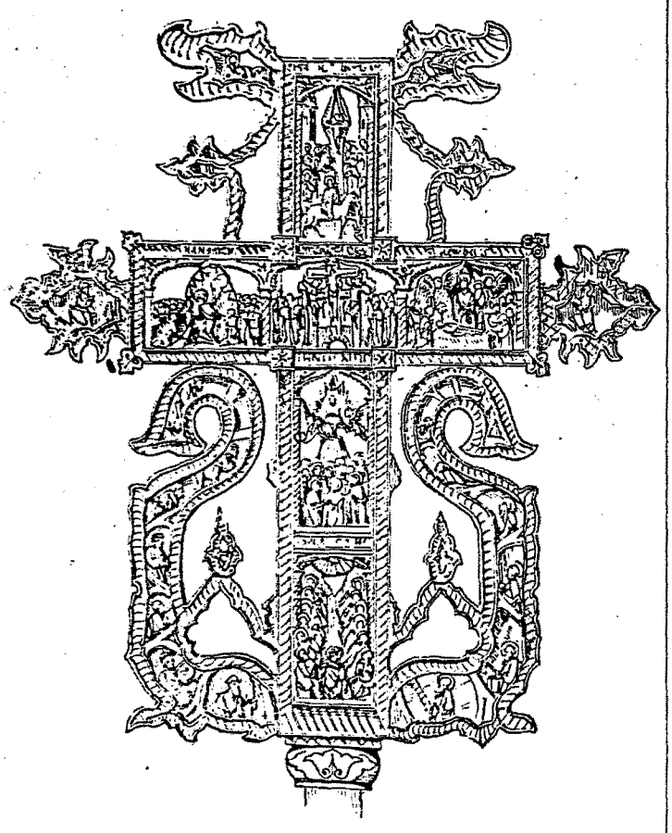


Fig. 723.



Fig. 724.

Figure 725 : *la Salutation angélique*, page tirée d'un livre de prières, écrit et peint dans la deuxième moitié du XIVe siècle, aux deux tiers de l'original ; les ornements sont formés de *rinceaux* très fins, de linéaments agrémentés de petites feuilles, de fleurs, d'oiseaux et de petits personnages.

Parmi les monuments les plus précieux et les plus

splendides est le *missel de Juvénal des Ursins* (1), du xve siècle. Depuis la peinture la plus large jusqu'à celle la

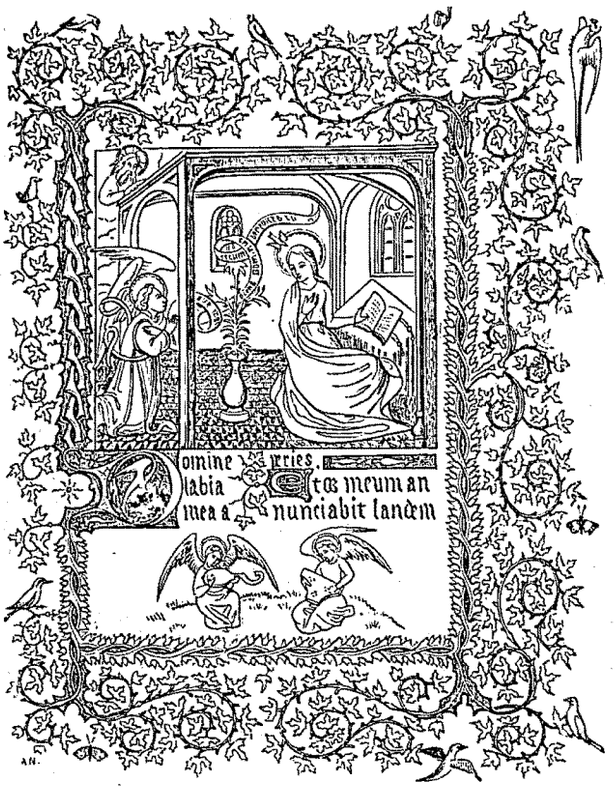


Fig. 725.

plus microscopique, tous les genres s'y trouvaient réunis. Il fut adjugé à Ambroise Firmin-Didot, pour la somme



Fig. 726.

de 35,962 francs, en 1861 ; mais, comme au nombre de ses curieuses miniatures se trouvait une représentation de la place de Grève et de la Maison aux piliers, antique et vénérable siège de la municipalité parisienne, Didot le céda à la Ville au prix coûtant ; il périt en 1871, dans l'incendie de l'Hôtel de Ville. Parmi ses 140 miniatures et ses 3,223 lettres, on présente la lettre O, au centre de laquelle est le Père Éternel (fig. 726). Remarquer la forme des

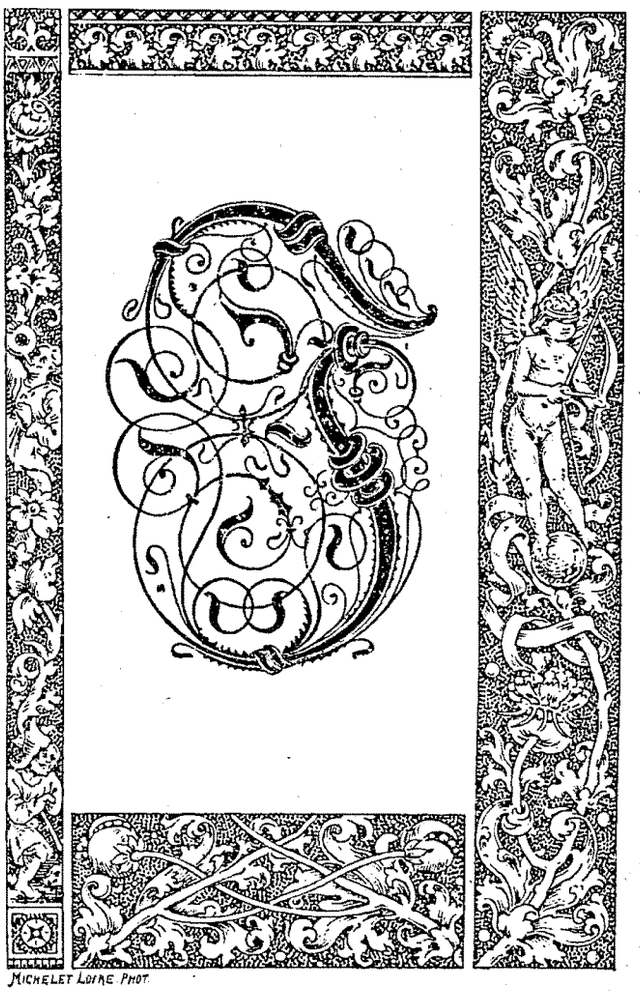


Fig. 727.

feuillages qui l'entourent, laquelle est habituelle à cette époque et se trouve dans ceux qui ornent les cimiers des casques héraldiques.

Figure 727 : on se trouve ici en présence des premiers types de l'imprimerie, où l'on cherchait alors à reproduire autant que possible la physionomie des manuscrits. Quatre bandes s'ajustent pour former un cadre ; elles sont décorées d'ornements et de figures. Remarquer les *bâtons, chardons, phylactères* et feuillages du même type que la figure 726. La lettre est la capitale allemande I.

On remarquera dans le même ordre d'idées les beaux

(1) Fils de Juvénal des Ursins, prévôt de Paris, ancien archevêque de Reims, patriarche d'Antioche et administrateur de Poitiers, évêque de Fréjus, et, finalement, prieur de Notre-Dame des Champs, à Paris.

types de *calligraphie* du xve siècle (fig. 728); ce genre d'écriture, qui apparaît dès le xiiie siècle (1), s'est perpétué jusqu'à nos jours dans l'allemand. Son genre est essentiellement décoratif, attendu qu'au fond il présente une certaine difficulté à la lecture. Il s'applique surtout aux minuscules, les majuscules conservant toujours dans une faible mesure la réminiscence des formes romaines; tel est l'E (fig. 729), d'un missel manuscrit de Nuremberg, du xve siècle.

Un manuscrit italien de 1480 environ, les *Heures de Ferdinand Ier, roi de Naples*, à la Bibliothèque nationale, offre dans la bordure un type très ingénieux d'applications naturalistes groupées autour d'une tige recourbée (fig. 730), et peut être donné comme un excellent modèle des



Fig. 730.

ressources que l'on peut trouver dans ce domaine, à condition de les utiliser avec la même souplesse, bien entendu. L'artiste n'en faisait pas son thème habituel, à ce qu'il paraît, car d'autres pages sont décorées avec des éléments purement imaginaires et ressortant plutôt de l'ornementation architecturale; on peut s'en rendre compte par la figure 4340, de l'*Art pour tous*. Dans tous les cas, lorsqu'il y fait entrer une fleur ou une feuille, il les stylise tout en se tenant très près de la nature.

C'est à tort que l'on fait remonter l'origine des armoiries aux croisades seulement; dès le viiie et le ixe siècle, des boucliers blasonnés servaient déjà de contrôle aux tournois; du reste, les signes placés sur les armes défensives ont été en quelque sorte de tout temps. Des anciennes armoiries, il convient de retenir que ces figurations doivent être tracées avec une très grande sobriété; il faut

(1) Généalogie des rois de France (1237), Bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles.

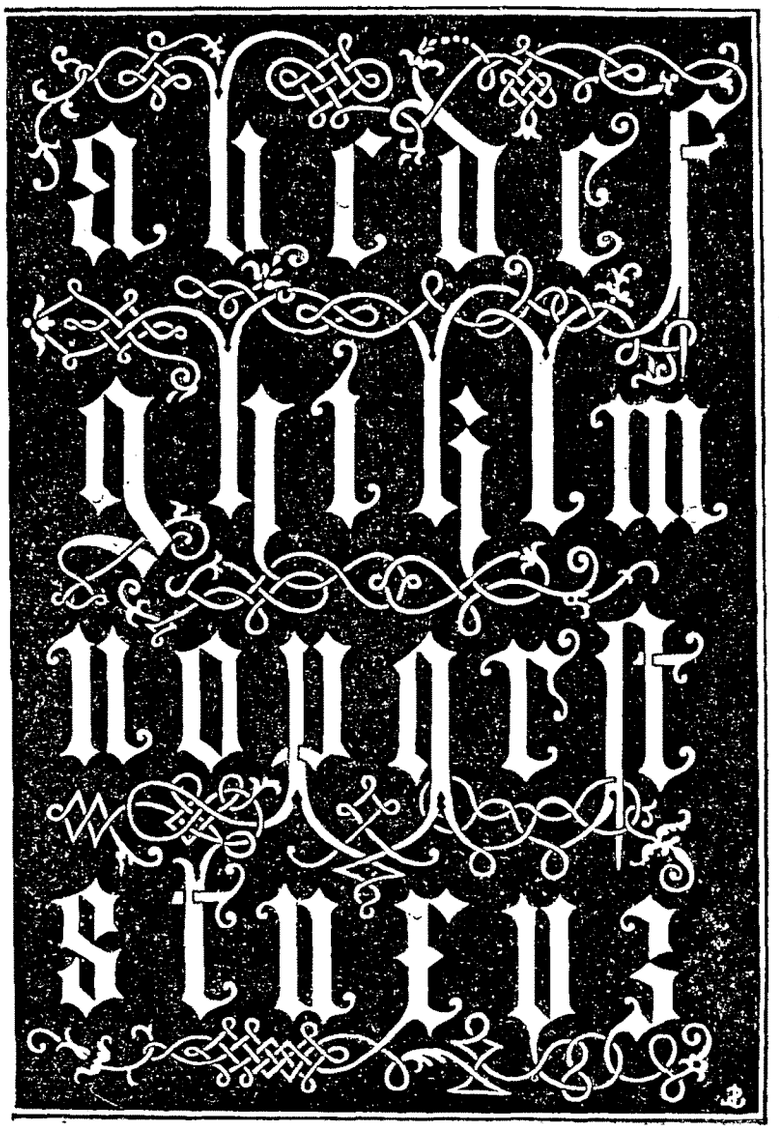


Fig. 728.

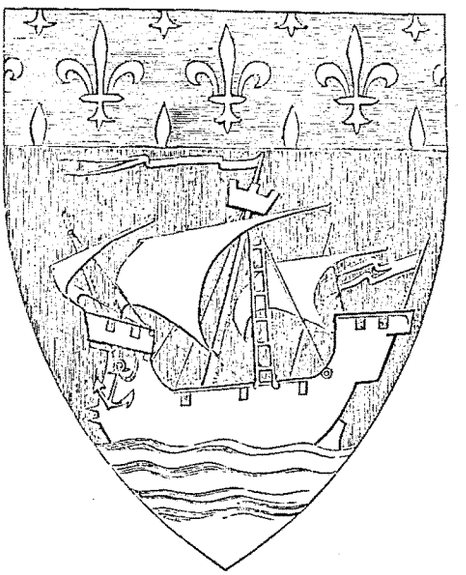


Fig. 731.

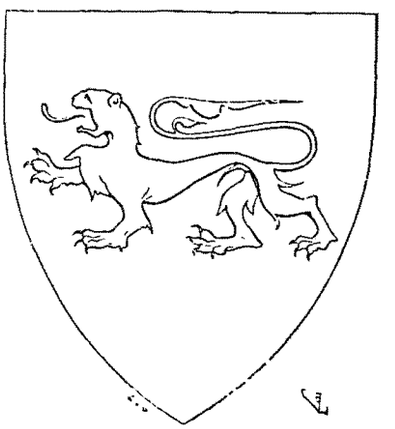


Fig. 732.

liminer, afin de rendre l'effet aussi saisissant que possible; exemples : *les armoiries de la ville de Paris, de gueules* (1) *au navire d'argent, au chef cousu de France* (fig. 731), le type de *Lion passant ou léopardé* (fig. 732), et le type d'*Aigle* (fig. 733). Les *écus* (2) où les armoiries sont placées affectent diverses formes; ils sont plutôt aigus en forme de tiers-point aux XIIIe et XIVe siècles; plus tard, ils se terminent en bas en accolade. Le casque avec son *lambrequin* (plumes en forme de rinceaux) ne remonte pas au delà du XIVe siècle; ce n'est aussi qu'à dater de cette époque que l'on a ajouté à l'écu la couronne, le chapeau de dignitaire de l'Église, la crosse, etc., du



Fig. 729.

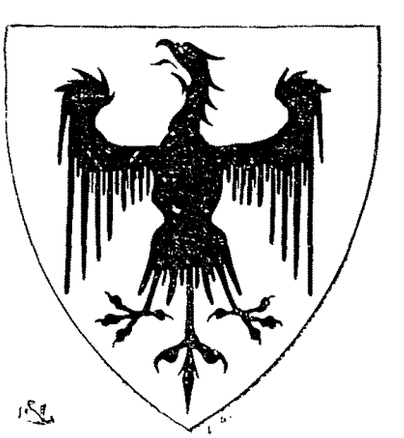


Fig. 733.

(1) *Gueules;* l'émail rouge en blason; se figure par des hachures verticales.

(2) *Écu* (en latin *scutum*), bouclier.

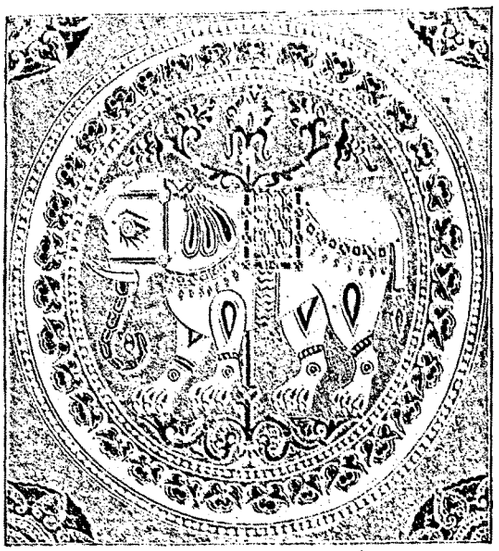


Fig. 734.

personnage. Les écus de femme sont ordinairement en losange; ceux italiens, de forme ovoïde pointus, par le bas; ceux allemands, de formes échancrées. On étudiera au Livre IX la question des écus placés dans des motifs d'ornementation.

Figure 734 : *étoffe de soie* du XIIe siècle, de caractère byzantin; enveloppe les ossements de Charlemagne à Aix-la-Chapelle; composée d'une suite de médaillons représentant des *éléphants*; une inscription grecque, tissue dans un angle, donne le nom d'un Michel, primicier de la Chambre impériale, qui l'aurait commandée; cette étoffe aurait été placée lorsque Frédéric Barberousse retira les os du tombeau, en 1166.

Figures 735 et 736 : *dalmatique* (1)



Fig. 735.

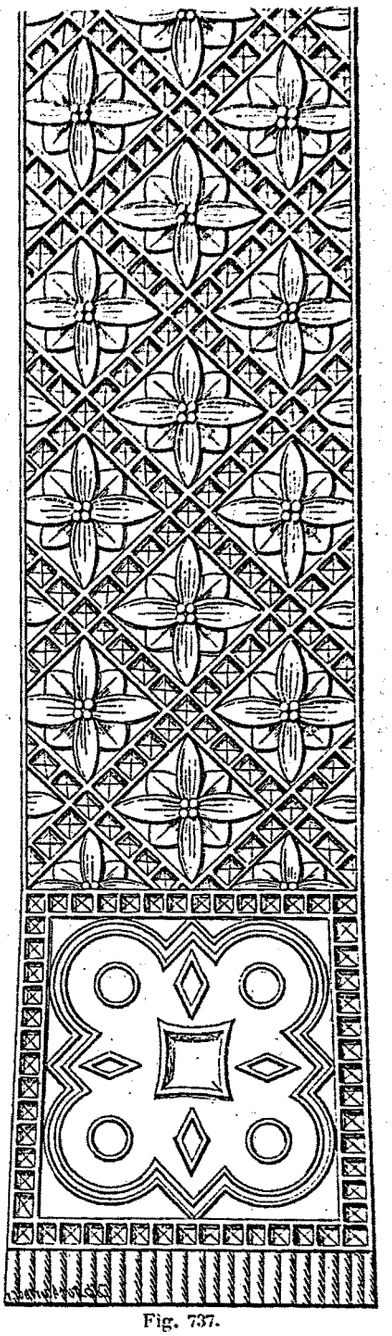


Fig. 737.

du XIIIe siècle, au trésor de l'église d'Ambazac (Haute-Vienne); elle fut un présent de Mathilde, femme de l'empereur d'Allemagne Henri V; soie jaune et violette sur trame fil; un *aigle* aux ailes abaissées se répète invariablement dans des médaillons circulaires.

(1) *Dalmatique*, habit sacerdotal des diacres et sous-diacres. Le prêtre porte la *chasuble* (en latin *casula*) pour dire la messe. La *chape* est le vêtement du dehors pour les processions.

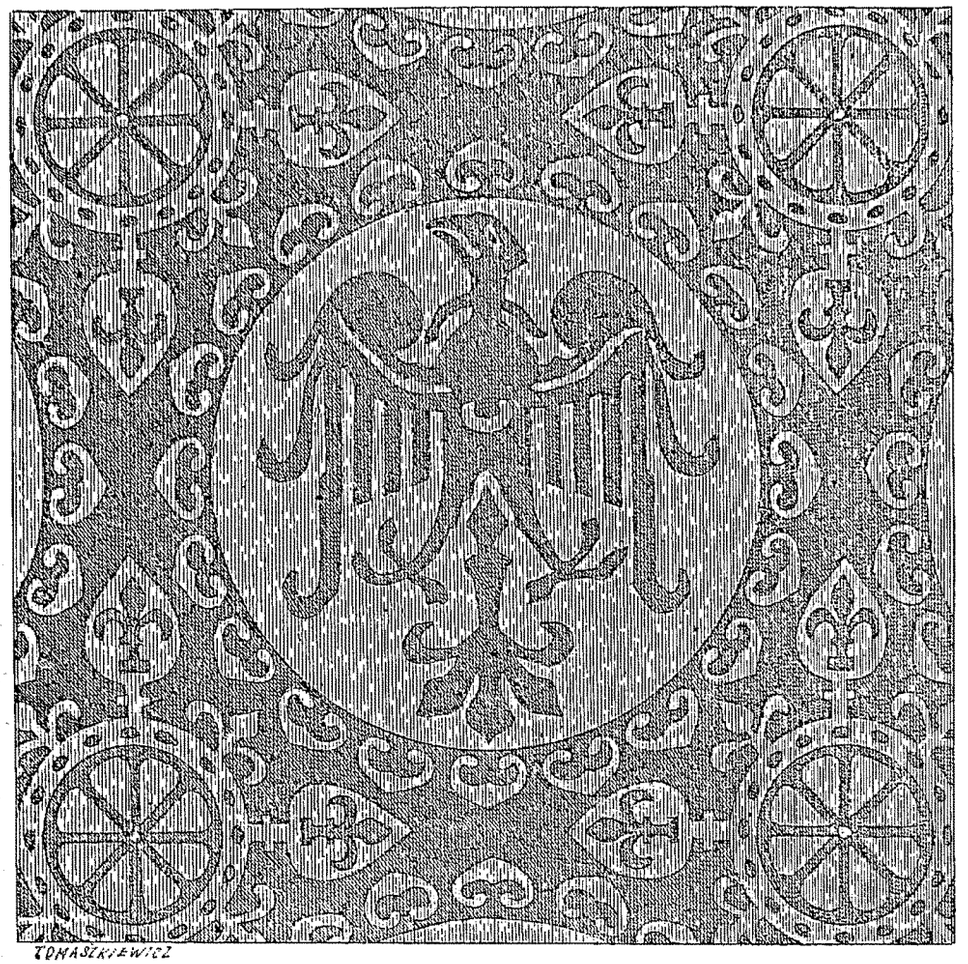


Fig. 736.

d'un dessin imprimé sur étoffe ou broché avec elle, soit comme ornementation sur un tissu uni. Comme la broderie a une allure plus libre et plus indépendante que l'impression ou le tissage, elle peut produire plus facilement des effets artistiques. La broderie s'exécute soit avec l'aiguille ordinaire, soit avec une aiguille à pointe recourbée ou crochet. C'est le crochet qui produit ce qu'on nomme le point de chaînette.

Les points employés dans la broderie se nomment le *plumetis*, le *sablé*, l'*ondé*, le *damassé*, etc, etc. Souvent des appliques sont rapportées et cousues tout autour du motif, quelquefois avec des fils d'or et d'argent. Les personnages jouent un très grand rôle dans la décoration des broderies de la période que l'on étudie.

Figure 739 et 740 : *broderies russes* représentant des *méandres*.

Figure 737 : *manipule* (1), sculpture des statues, porche méridional de la cathédrale de Chartres (XIIIe siècle).

Figure 738 : *mitre* (2) dite de saint Thomas Becket (3), au trésor de la cathédrale de Sens (XIIIe siècle); observer les beaux rinceaux qui y ont été brodés. La mitre a perdu depuis son caractère original et hiératique dans un agrandissement démesuré et par une forme oblongue de pure convention.

L'art de la broderie est très ancien et a été employé, soit pour accentuer, par quelques points surajoutés, ou par un contournage habile, les parties

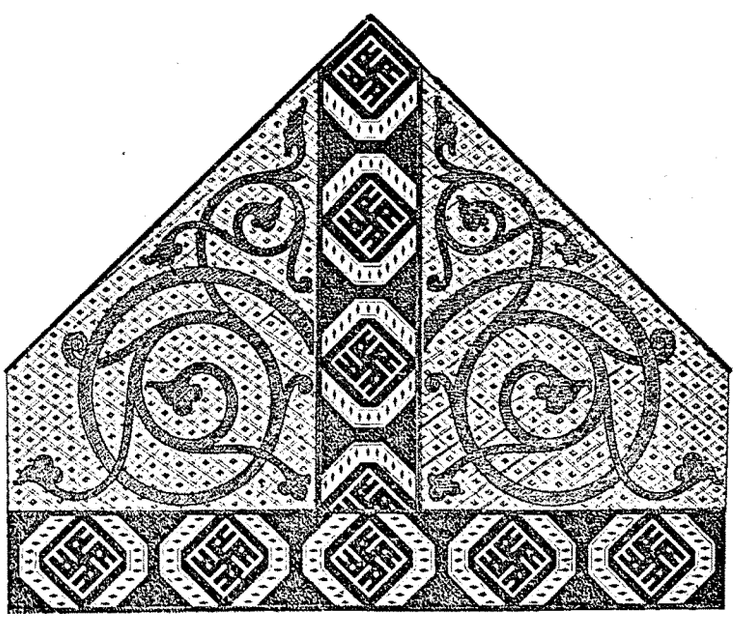


Fig. 738.

(1) *Manipule* (en latin *manipulus*, de *manus*, main, et *plere*, emplir), bande d'étoffe que les officiants portent au bras pour saisir avec la main, sans les toucher, certains objets du culte.

(2) *Mitre* (en latin *mitra*), coiffure des dignitaires de l'Église; la bande horizontale se nomme *circulus* et celle verticale *titulus*.

(3) Célèbre prélat anglais, plus connu sous le nom de Thomas de Cantorbéry, né à Londres en 1117, chancelier d'Angleterre, ambassadeur en France, puis archevêque de Cantorbéry, assassiné par ordre du roi Henri II, en 1170.



Fig. 741.

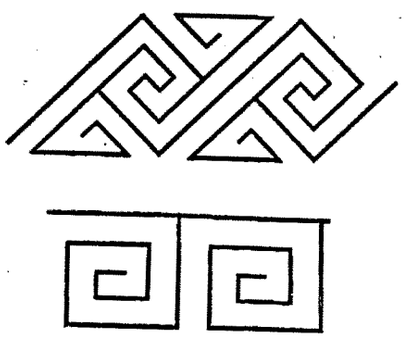


Fig. 739.



Fig. 742.

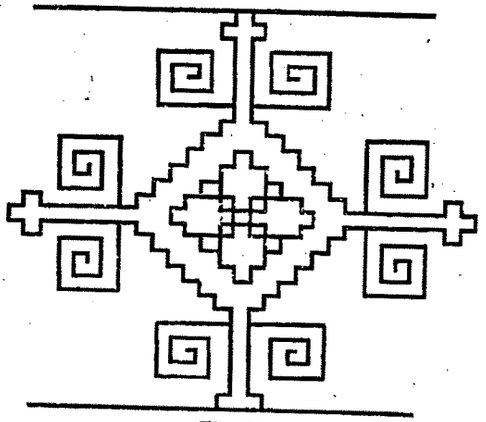


Fig. 740.



Fig. 743.



Fig. 744.

Figure 741 : *homme de guerre du* XIe *siècle*, d'après la tapisserie de Bayeux, au musée d'artillerie de Paris. Cotte composée de mailles rondes reliées ensemble, appliquées sur une grosse toile grise; olives en bois retenant les jointures de la cotte par des lanières de cuir fauve; bouclier aux armes: *de gueules à la bordure d'or, chargé d'un morse d'azur* (1) *avec un fanon d'or;* casque mi-parti or et azur; chaussures en cuir fauve avec lanières sur des bas en fourrure grise.

Figure 742 : *Geoffroy le Bel*, dit *Plantagenet* (2), duc de Normandie, comte d'Anjou et du Maine, d'après l'émail du Mans (XIIe siècle), au musée d'artillerie de Paris. Cotte de mailles sur une robe de soie bleue brodée de jaune et aux manches jaunes; riche ceinture dorée, avec pierreries, bordée d'azur; bouclier aux armes: *d'azur semé de lions léopardés d'or*; les armes sont répétées sur le casque et sur le pommeau de l'épée; olifant d'ivoire.

Figures 743 et 744 : deux cartes extraites d'un *jeu de tarots* exécuté à l'occasion du mariage du duc de Milan Philippe Marie Visconti, en 1415, avec Béatrice di Tenda, veuve de Facino Cane, seigneur de Vérone; il est attribué

(1) *Azur;* l'émail bleu en blason; se figure par des hachures horizontales.

(2) Ce surnom avait été donné à ce personnage à cause de l'habitude qu'il avait de porter en guise de plume une branche de genêt. Il fut la souche de la famille des Plantagenets qui monta sur le trône d'Angleterre dans la personne de son fils Henri II.

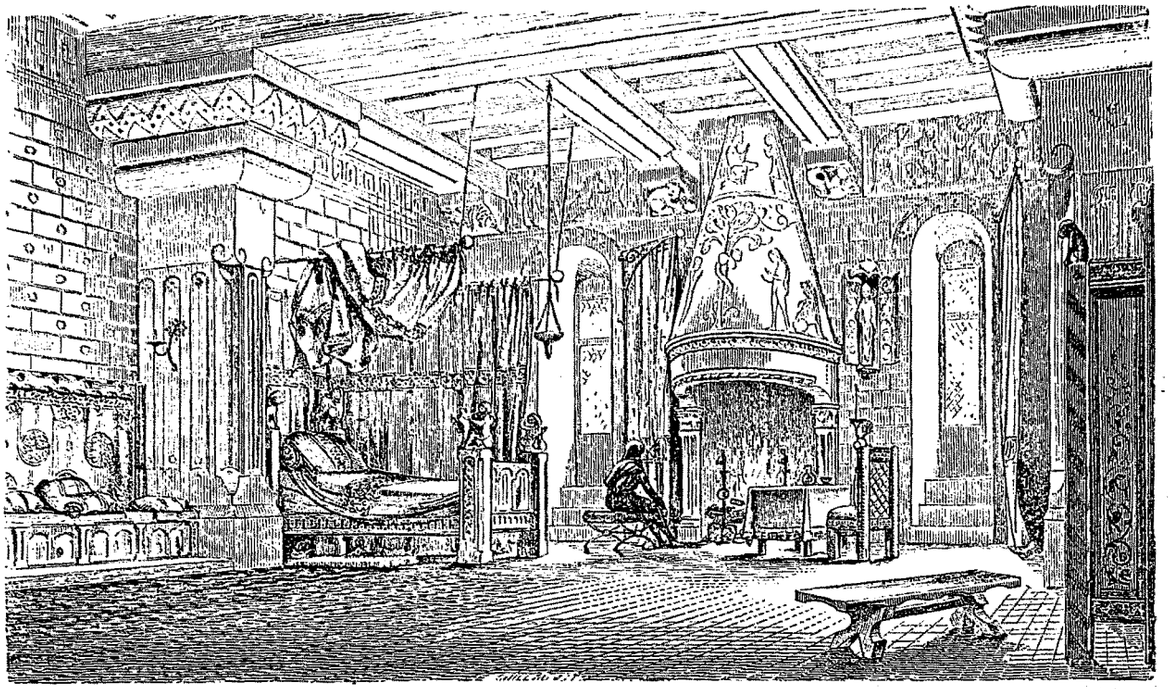


Fig. 745.

à Marziano di Tortona, peintre et secrétaire du duc, et il aurait coûté, suivant la tradition, douze cents écus d'or, c'est-à-dire environ 12,000 francs de notre monnaie; fond gaufré; remarquer les étoffes, les broderies et le harnachement des chevaux en Italie au commencement du xve siècle; les armoiries que supportent les deux per-

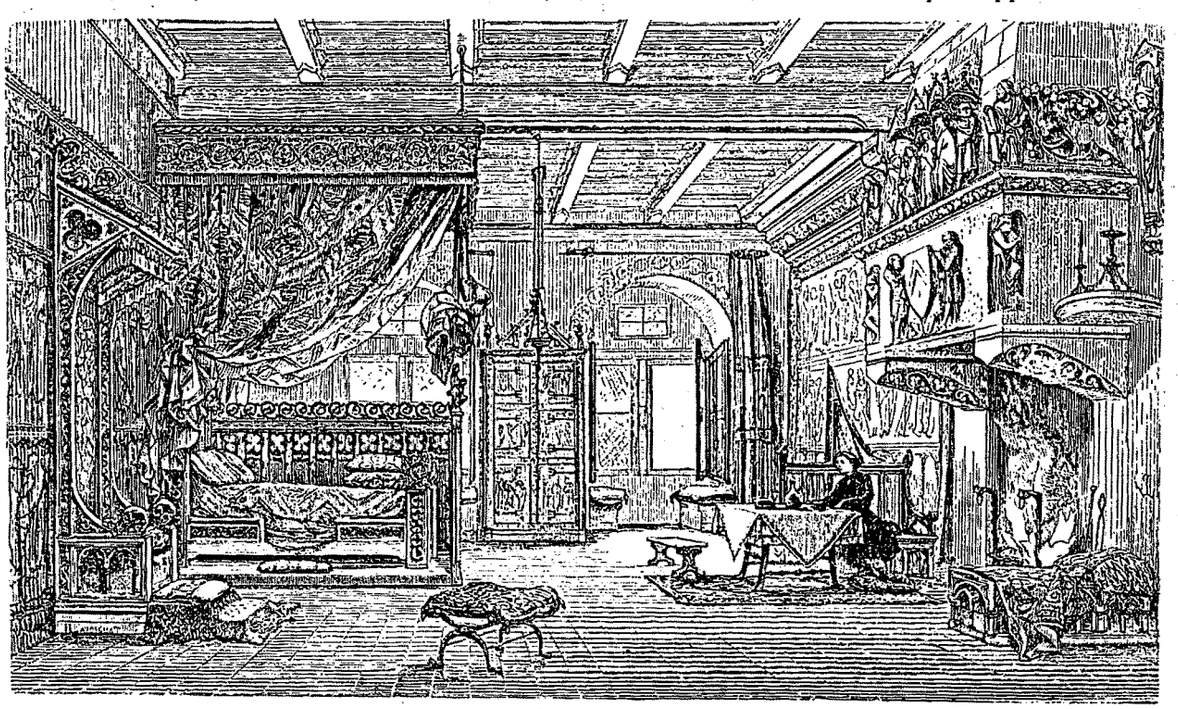


Fig. 746.

sonnages sont celles de la ville de Milan, caractéristiques par la *guivre* (1) qui dévore un petit personnage.

(1) *Guivre*, ancienne forme de vipère.

On ne saurait mieux résumer la marche de l'art au Moyen âge, au point de vue du mobilier, qu'en plaçant ici quatre compositions de Viollet-le-Duc sur les dispositions intérieures des appartements des xiie, xiiie, xive et

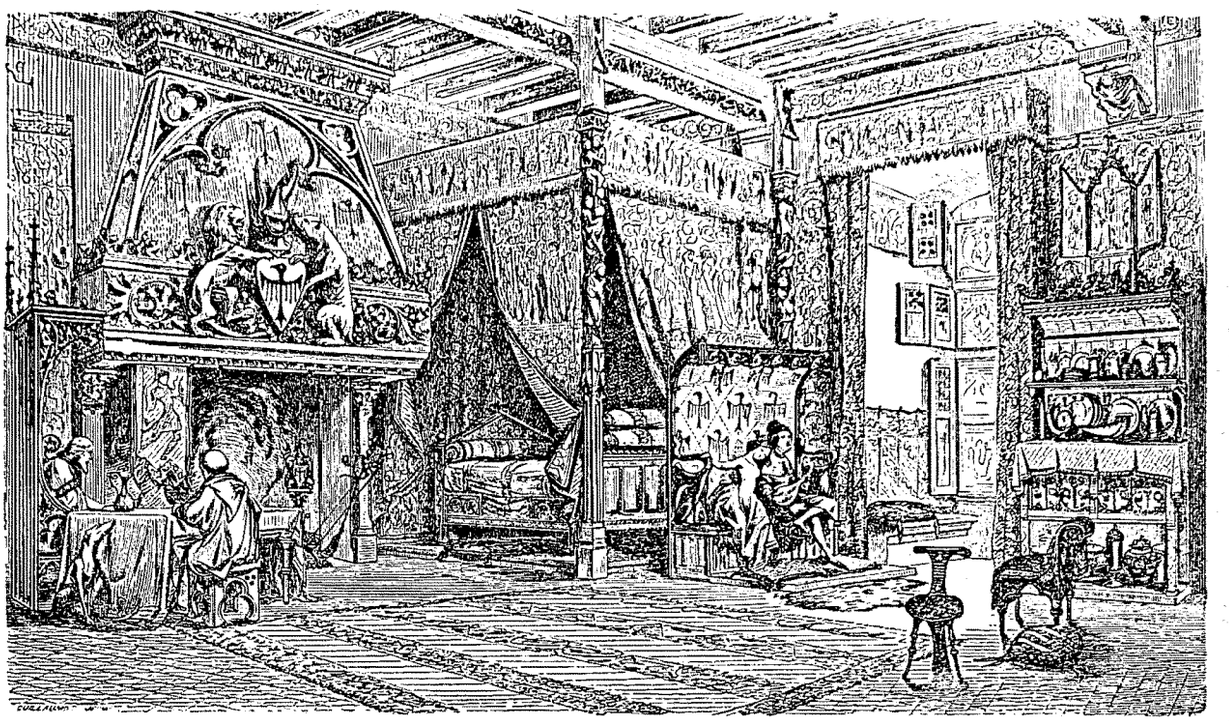


Fig. 747.

XVe siècles. Alors les salles étaient vastes et ne ressemblaient guère à nos appartements formés de petites chambres indépendantes; on possédait alors des arrangements ingénieux qui permettaient en quelque sorte de

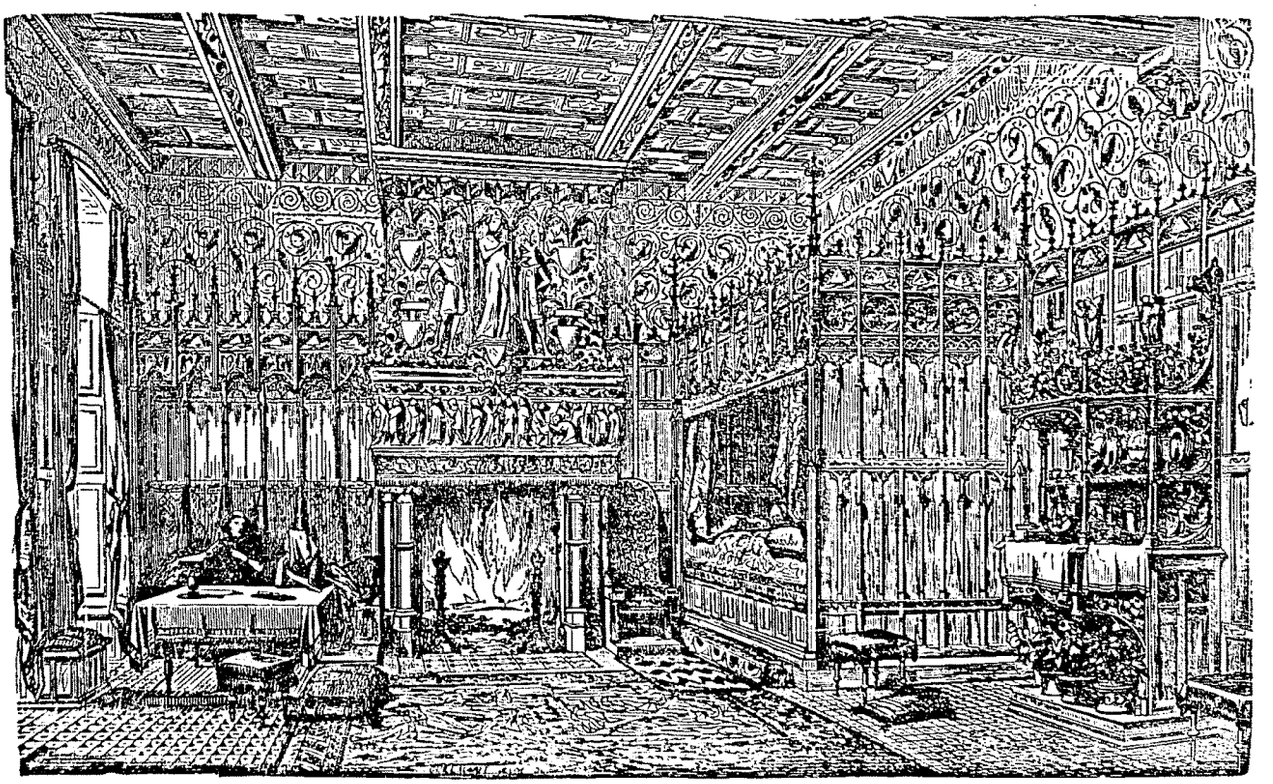


Fig. 748.

placer la chambre à coucher dans une pièce de réception et, au besoin, d'y installer plusieurs de ces lits immenses, avec rideaux tombants, qui constituaient à eux seuls comme un logement individuel. La figure 745 représente

une chambre de seigneur au XIIe siècle ; l'architecture est simple et le mobilier massif ; mais bientôt au XIIIe siècle, comme on le voit dans la figure 746, les fenêtres sont plus grandes, le plafond plus ouvragé, les murs, au lieu d'être revêtus de peintures, sont masqués par des draperies ; le mobilier a pris de la richesse avec un peu de confortable. C'est au XIVe siècle que les mœurs se ressentent d'une direction d'esprit portée à la vanité et à la galanterie. Il est facile d'observer dans la figure 747 que les meubles sont plus précieux par le travail et la matière, qu'ils sont nombreux et variés de forme ; que le superflu, les objets d'art, la recherche du bien-vivre commencent à indiquer une société raffinée, qui ne craint plus la dépense et où les bourgeois eux-mêmes veulent avoir des demeures qui ne le cèdent en rien à celles des gentilshommes. A ce moment les femmes sont accusées par les romanciers et les poètes de provoquer des dépenses hors de proportion avec le bien de leurs époux. La chambre de la figure 748 (XVe siècle) donne le dernier mot par un luxe qui se poursuivra au XVIe, avec des formes décoratives différentes, mais avec des dispositions générales analogues (1).

On observera, dans les figures 745 à 748, divers types d'ameublement intérieur qui n'ont pu être fournis au courant de ce livre et qui, pour être des interprétations par Viollet-le-Duc, n'en sont pas moins caractéristiques (2).

(1) Voir *(Art pour tous,* figure 1778) une reproduction d'une gravure de JEAN VEDREMAN VRIES, dit le Frison, représentant un intérieur du XVe siècle dont Viollet-le-Duc paraît s'être inspiré pour cette composition.

(2) *Dictionnaire du Mobilier,* t. I.

Les *cheminées* sont grandes et assez élevées pour qu'une personne debout puisse se placer au-dessous ; ce système, qui a été critiqué, offre cependant ce mérite particulier qu'il ne perd rien du calorique ; la flamme est vue dans toute sa hauteur et la fumée, du reste, perd de sa chaleur à mesure qu'elle s'élève ; un cercle nombreux peut se grouper ainsi autour du foyer. Les petites cheminées sont un leurre ; toute la chaleur monte le long de la gaine ; il n'y a pour nos appartements modernes de mode de chauffage sérieux que les poêles.

Un mérite particulier des grandes cheminées est de fournir le motif décoratif le plus important de la salle, et on peut constater quel parti on peut en tirer.

Les *lits* sont généralement placés dans un angle, sans souci de symétrie, ce qui est à l'encontre des usages modernes. Du reste, cette disposition était indispensable pour obtenir une *ruelle* dans laquelle on pouvait se dévêtir et se mettre au lit, à l'abri des rideaux, malgré la présence d'autres personnes dans la chambre.

Les fenêtres sont rares et petites. Lorsqu'on prétend à présent imiter ce qu'on nomme le style du Moyen âge, on est certain d'échouer ; à cette époque, les murs étaient épais, les chambres étaient grandes, les fenêtres étaient petites, peu nombreuses et placées irrégulièrement ; tandis qu'à notre époque, par suite des exigences mêmes de la construction moderne, les murs sont minces, les chambres sont petites, les fenêtres sont grandes, nombreuses et symétriques..... On le voit, le programme d'aspect décoratif du Moyen âge serait difficile à remplir.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Il ne serait pas exact de croire que l'influence byzanne s'est exercée exclusivement en Europe au début de période que l'on étudie dans ce livre. Sans doute l'Occident entretenait des relations suivies avec l'Orient et i empruntait des ouvrages auxquels on reconnaissait ne certaine supériorité; en second lieu, il ne faut pas ıblier que les Arabes construisirent la mosquée dite Omar à Jérusalem en 691, celle de Cordoue en 780 et elle de Touloun, au Caire, en 876 (voir le livre suivant); e plus, une part d'influence a été attribuée aux Croiıdes, ces entreprises malheureuses où les chrétiens se ontrèrent plus sauvages peut-être que ceux qu'ils prétndaient subjuguer, et d'où ils revinrent plus meurtris ue disposés à transplanter des conceptions artistiques. u fond, les arts ne faisaient que sommeiller en Italie, en rance et en Allemagne, attendu qu'on y vit se manister, dès le IXe siècle, des tentatives qui se traduisirent ı XIe par des œuvres originales, où les caractéristiques yzantines n'apparaissent que sur certains points et rement dans l'œuvre entière.

Bientôt, en ce qui concerne l'empire d'Orient, une rie d'événements terribles précipitèrent sa décadence par suite l'effondrement de sa civilisation et la dispern de ses artistes.

On peut donc observer à présent d'une manière prése la marche des arts depuis l'antiquité :

Partis de l'Orient pour aller à l'Occident sous la doination romaine, ils retournent vers Byzance avec le ıristianisme; puis ils s'affaissent dans cette région et y ıangent de manière avec les Arabes. Les arts renaissent ı Occident où, avec des physionomies diverses, ils prennent un éclat particulier qui dure encore.

Le Moyen âge est une époque qui soulève en même mps l'admiration et la pitié; on éprouve une sorte de ouffrance à constater la situation de la classe inférieure l'on se demande comment les artistes ont eu la liberté ı corps et de l'esprit suffisante pour exécuter ces uvres qui nous laissent sous le charme. Il faut bien ı'ils aient trouvé chez les puissants personnages, laïques religieux, une sécurité relative et les moyens de vivre onvenablement.

Ce qui plane sur cet art, c'est un esprit particulier ingéniosité laborieuse, patiente, qui s'applique à la reıerche des motifs et des combinaisons, et qui se plaît dans leur variété successive; aussi l'écueil que l'on doit redouter en le copiant est celui où les Anglais modernes ont succombé; on arrive au décousu, à la sécheresse et à des ensembles peu concrets; Viollet-le-Duc lui-même n'a pu échapper à ce péril dans les œuvres qu'il a exécutées; à force d'être ingénieux on tombe dans l'enfantillage; l'artisan trop adroit peut étouffer en lui-même l'artiste!

Quelle est, au Moyen âge, la recherche dominante? Celle de la pensée symbolique et religieuse, ou celle de la savante structure? Les archéologues sont d'un côté et les architectes de l'autre; vieille et vaine querelle! N'attribuons pas à ces hommes plus d'esprit qu'ils n'ont voulu en avoir et restons à étudier leurs œuvres pour elles-mêmes.

Retenons surtout que les communications étaient alors difficiles : chaque artiste travaillait avec les éléments que les circonstances mettaient sous ses yeux dans le hasard de ses pérégrinations; aussi les types présentent sans cesse des nuances, des croisements, des mélanges dans une seule province, même dans une ville, sans qu'on sache trop à quoi les attribuer.

De grands changements s'étaient aussi opérés dans l'organisation du travail des artistes et des ouvriers. Comparez le paganisme, les trésors des souverains et l'esclavage, dont les œuvres d'art gigantesques de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Perse, de l'empire romain et de la Byzance de Justinien sont les résultats, avec l'émiettement en petits royaumes, avec l'influence prépondérante du clergé, avec une société où l'individu cherche à se faire une place et des moyens d'existence sans lesquels il sera misérable; la situation n'est plus la même.

L'art est d'abord entre les mains des communautés monastiques, puis, lorsqu'il s'en échappe, on voit les associations, les loges, les guildes, les ateliers, venir offrir en bloc leurs ouvrages à ceux qui peuvent payer... d'où cette unité singulière des œuvres du XIIIe siècle et l'anonyme des auteurs. Mais, peu à peu, l'indépendance instinctive des artistes reprend ses droits; chacun entend travailler comme il sent; le statuaire et le peintre, unis d'abord dans une même pensée et par un même intérêt pécuniaire avec le maître de l'œuvre, ne se soumettent plus qu'à demi à ses ordres; les idées littéraires, les leçons de l'antiquité, l'étude incessante des formes et de

l'expression sur la nature, la lutte des concours publics, les rivalités entre artistes du même genre, le désir de se distinguer, l'ostentation des princes et des municipalités sont autant de facteurs d'un mouvement de transformation de l'art par les efforts de l'individu ; désormais les œuvres ne resteront plus anonymes.

En France, en Allemagne et en Angleterre, l'architecture religieuse tend constamment à s'ajourer pendant que l'on avance dans les XIIIe, XIVe et XVe siècles, même jusqu'à fournir des types où les intervalles entre les points d'appui ne paraissent plus qu'un immense vitrail (fig. 560), tandis que dans le Midi, à cause du climat ensoleillé sans doute, les intérieurs restent sombres. C'est au Nord comme une sorte de programme de donner à l'extérieur de l'édifice l'aspect d'un hérissement de flèches, de pyramides, de hautes toitures qui égaient les horizons des villes, tandis qu'en Italie l'édifice se montre plus sobrement au dehors, et le paysage s'y raccorde sur des lignes horizontales coupées de tours carrées, couronnées comme des défenses, ou par des dômes. Il semblerait que les enrichissements, les gables, les clochetons, les découpures de la pierre sont en sens inverse de la clémence du climat et que, plus il est brumeux, plus on cherche à faire une dentelle ; en Angleterre, la ligne verticale absorbe l'horizontale. Il semble qu'au Nord tout est prétexte à galeries allongées au-dessus des bas côtés, étagées sur les façades, que toute ligne montante doit être couronnée par une arcade, que toute saillie, pilastre, contrefort ou tour doit se terminer par une excroissance. Ces recherches sont bien la caractéristique des esprits portés à la minutie des détails et à des accumulations qui auront pour résultat d'agrandir l'échelle de l'édifice.

Ce sont des poèmes religieux complets que les tympans des portes : tout personnage y joue son rôle et on va jusqu'à remplir des voussures entières d'anges faisant de la musique ou portant des attributs ; aussi le geste est toujours précis ; les corps se hanchent même jusqu'à l'exagération au XVe siècle. L'architecture et la statuaire se combinent sans cesse au Nord, tandis qu'au Midi la place de chaque sculpture est encadrée. Pendant la plus grande partie du Moyen âge on a des statues et par rangées ; mais, vers la fin, il se produit une transformation et on n'a plus que « la statue », motif soulignant une partie de l'édifice. Un retour inconscient vers les idées païennes, une concession, peut-être calculée, de la part du clergé, font des images du Christ, de la Vierge et des saints comme de nouvelles idoles sur lesquelles s'exerce le talent des plus grands artistes. Au XVIe siècle, la statuaire ne recherchera plus ce thème ancien d'une histoire ou d'une apothéose présentée par de nombreux personnages au milieu desquels le principal ne se distingue que par des dimensions plus grandes.

On fait remarquer ici, à l'égard de la sculpture au Moyen âge, qu'elle était, en règle générale, exécutée *avant la pose*, ce qui permettait de lui donner une perfection que le praticien obtient très difficilement lorsqu'il travaille sur le monument ; souvent même l'ornementation dérivait purement et simplement de l'appareil et de l'opposition de certaines formes produisant, comme dans la figure 749, qui vient de la *cathédrale de Tulle*, des *dents de scie* ou des sortes de *lobes ;* A représente un voussoir séparé.

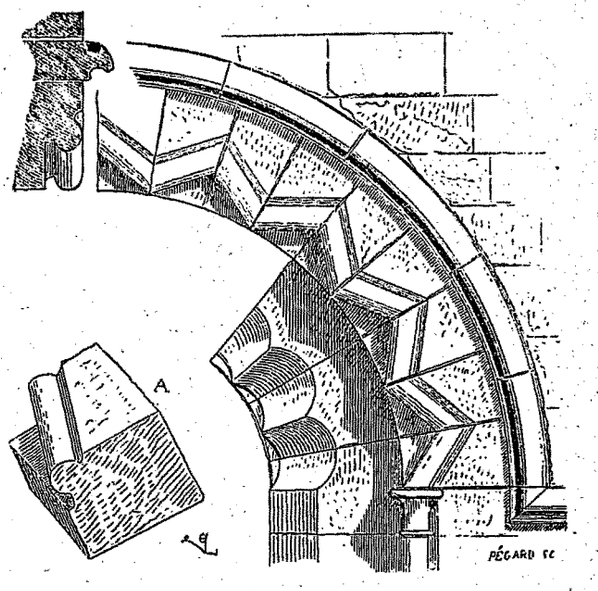


Fig. 749.

Les détails décoratifs, tels que frises, bandeaux, archivoltes, chapiteaux, etc, etc. (fig. 578 à 584 et 597 à 603) conçus d'abord selon des principes de traditions ou d'influences faciles à retrouver, finirent par acquérir au XIIIe siècle, le caractère si original (fig. 750 et types 585 à 630) qui est issu de la nature et qui constitue un art absolument nouveau et bien français. Mais par un concours de circonstances assez difficiles à expliquer, cette transformation ne se produisit spécialement que dans les ornements de l'architecture ; ceux de la serrurerie, de la peinture ornementale, des vitraux, des pavements et des manuscrits conservèrent longtemps encore des épanouissements de rinceaux et de recourbures enroulées, éclos au XIIe siècle, peut-être par une influence arabe, qu'il est indispensable de signaler comme caractéristiques (fig. 751 à 755).

Ces fleurons sont au Moyen âge ce que le lotus était

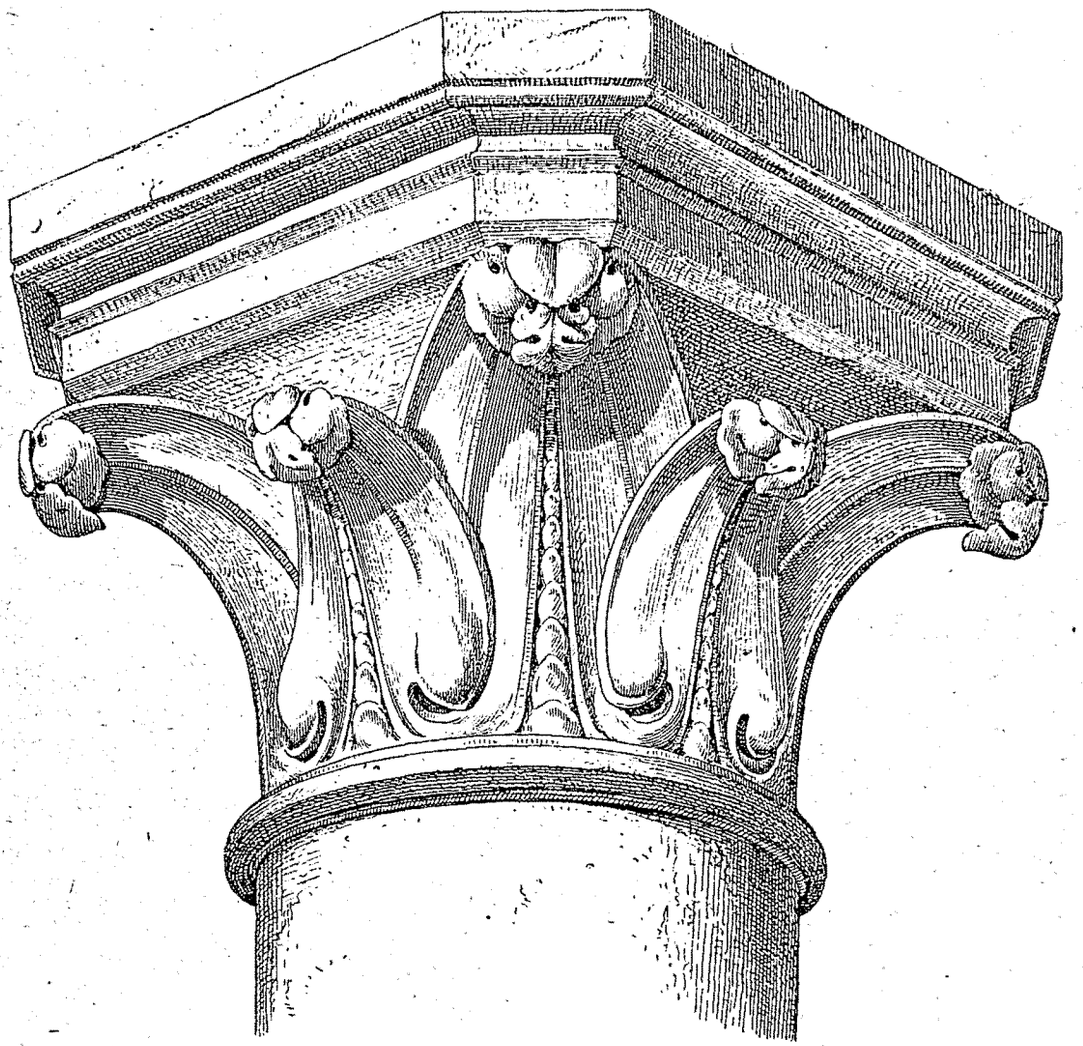


Fig. 750 (1).

pour les Égyptiens, la rosace pour les Assyriens et la palmette pour les Grecs. On peut les retrouver uniformément dans les figures 586, 592, 593, 594, 631, 663, 664, 666, 667, 668, 669, 688, 706, 724, 738, 763 et 764.



Fig. 751.



Fig. 752.



Fig. 753.

Que penser de cette persistance à se servir d'un même diagramme pendant plusieurs siècles et dans des pays différents ? C'est que le domaine décoratif des formes d'épanouissement est bien plus restreint qu'on ne le pense; dès qu'on a pris l'habitude de se servir de certains contours d'un arrangement à la fois facile et fécond en combinaisons, on en sort rarement. On peut opposer

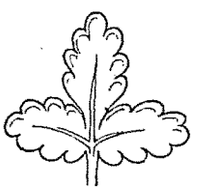


Fig. 754.



Fig. 755.

à ceci que la nature est le point de départ de la plupart de ces arrangements, et qu'il faut savoir en chercher de nouveaux dans ce livre toujours ouvert. Cela est vrai; mais les ornemanistes seuls savent combien cette recherche est plus difficile qu'on ne le pense.

(1) Chapiteau de l'église de Noisy-le-Grand (Seine-et-Oise), du XIIIe siècle.

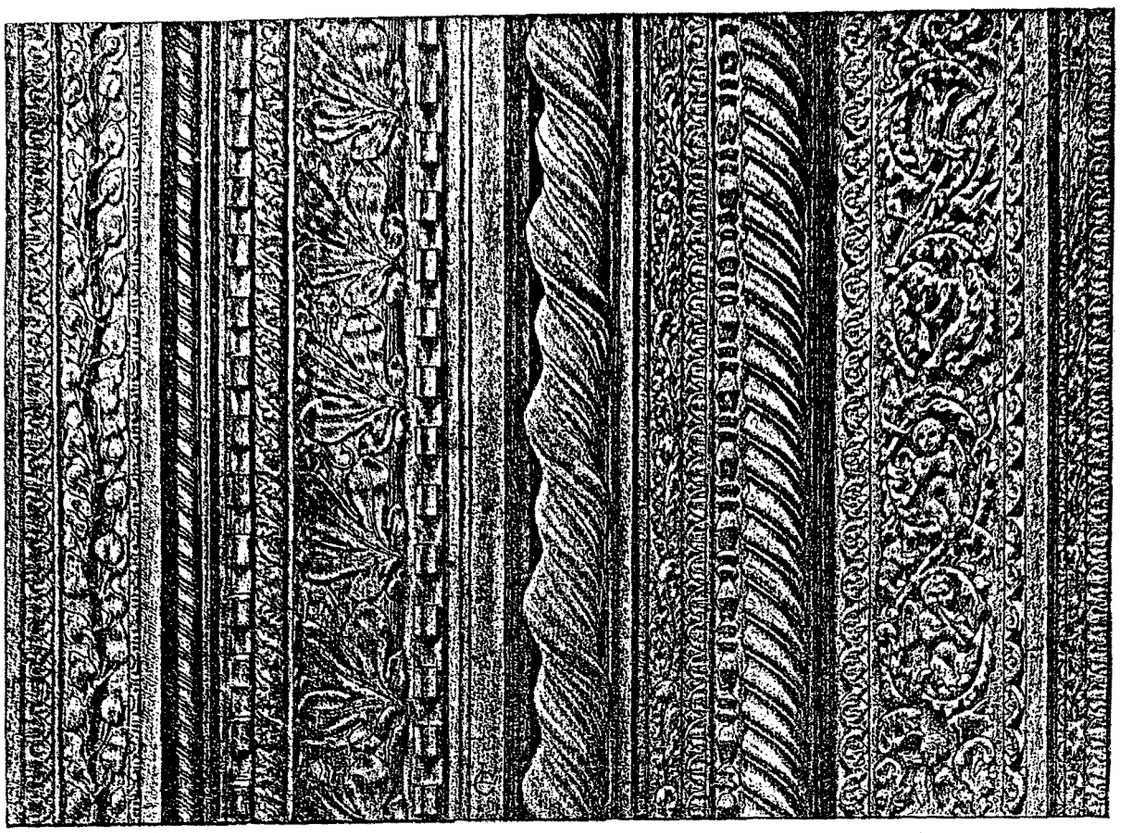


Fig. 756.

C'est peut-être pourquoi les feuillaisons de l'architecture du XIIIe siècle, que nous avons étudiées avec le soin qu'elles exigent, finirent par paraître probablement un peu maigres et qu'on les alourdit dès le XIVe siècle (fig. 616, 625 et 630).

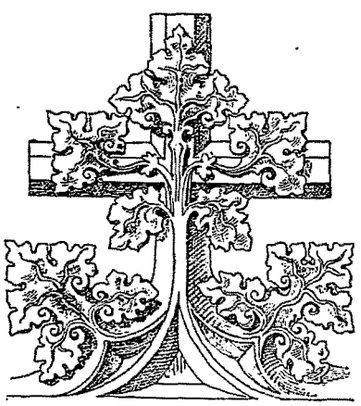


Fig. 757.

Il est très intéressant d'étudier comment les Italiens comprirent cette ornementation sculpturale de leurs édifices. Asservis inconsciemment à la tradition antique, alors même que la structure des édifices se trouvait radicalement modifiée, ils continuèrent à enrichir des compartiments, au lieu de créer des formes avec des ornements. On en voit un exemple dans l'entourage de la porte du baptistère de Ghiberti (fig. 642), et à la *cathédrale de Florence*, (fig. 756). Dans tous les cas les feuillaisons de ce dernier type sont incontestablement interprétées de la nature avec bien moins de souplesse qu'on ne le faisait au même moment en France.

Souvent en Allemagne et en Angleterre, les feuillaisons se circonscrivent et se construisent presque géométriquement, comme on le voit dans un motif de *croix* (fig. 757), provenant de la *cathédrale de Winchester*. Les Français ont été, par tempérament, moins portés à enfermer ainsi leurs ornements dans des limites aussi froides.

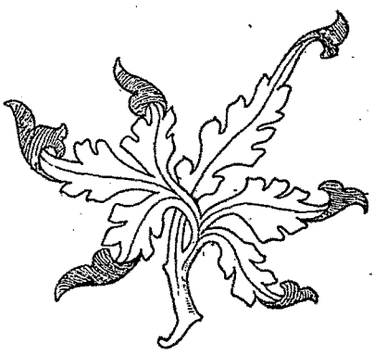


Fig. 758.

Il se fit enfin, au XVe siècle, un grand usage, dans les ornements de manuscrits et dans les lambrequins de casques armoriés, de feuilles découpées que les Italiens nomment *cartocci* (fig. 758); les revers sont, le plus souvent, colorés en bleu.

IV. — COMPOSITION

Du soin et de la recherche qui caractérisent les œuvres du Moyen âge, de l'union intime et constante, chez elles, entre la décoration et la structure, il résulte un genre d'enseignement qu'il est le moment de développer.

Les types de cette période sont en effet précisément ceux avec lesquels le professeur peut en quelque sorte faire toucher du doigt les principes d'une composition bien ordonnée, c'est-à-dire que:

1° L'ensemble doit avoir un programme bien rédigé et bien suivi;

2° Les détails doivent fonctionner de manière à fournir une bonne forme générale;

3° La matière employée doit se montrer et être parée comme elle le comporte rationnellement.

Or, parmi les élèves, les natures les mieux douées du sentiment du beau, ont la tendance à faire bon marché du programme et des matières employées, en ne recherchant que l'idéal de la forme; tandis que les natures, qui ne considèrent que le programme et l'industrie rationnelle de l'exécution, ne se préoccupent pas assez de l'aspect.

Il convient donc de prévenir ces entraînements en démontrant que les artistes du Moyen âge ont, avec les moyens et avec les matières dont ils disposaient, exécuté des ouvrages à la fois très soignés et considérables, tout en suivant bien le programme, en accusant la matière et en imprimant aux détails et à l'ensemble des aspects qui indiquent bien la destination et produisent une impression incontestable.

Voyez les types de monuments: ce sont bien là des édifices religieux ou civils, ou des monuments funéraires. Nulle hésitation sur leur dimension réelle. L'effet est d'une puissance irrésistible. Cet art n'est jamais banal; il conserve son originalité avec sa verve. Il est inutile d'insister.

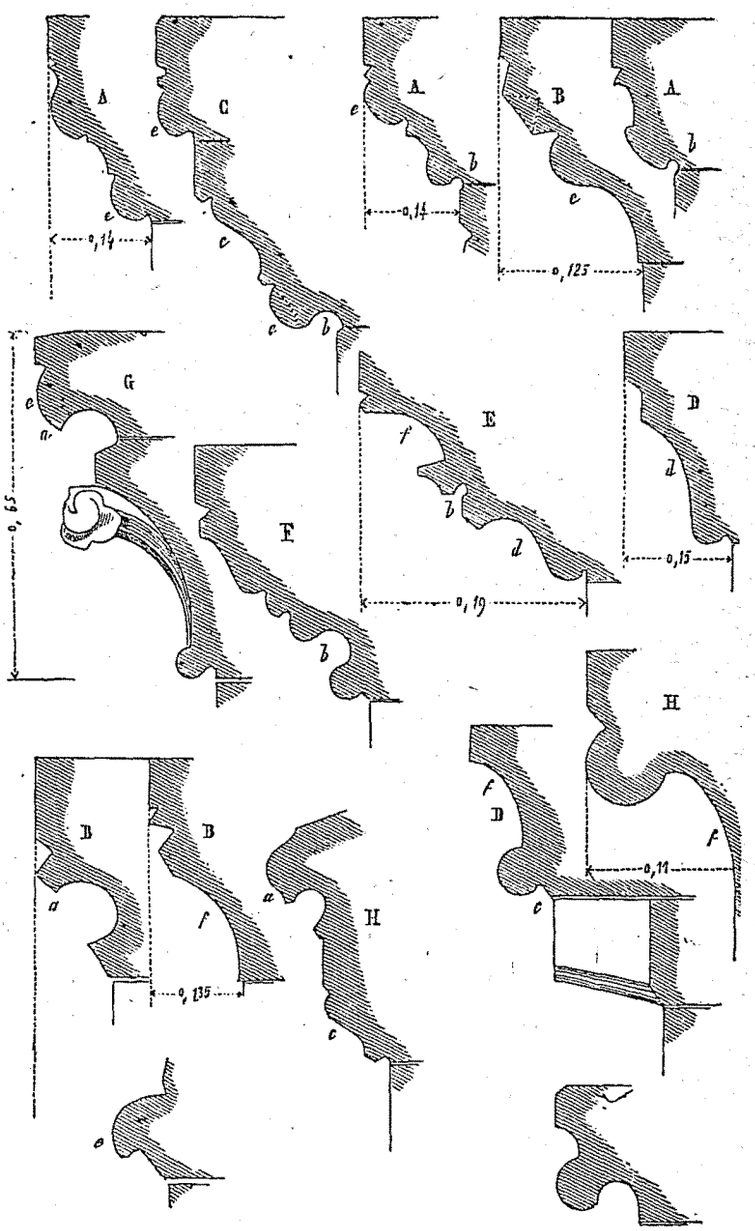


Fig. 759 (1).

De même qu'en Grèce (voyez fig. 137 et 139, puis la page 85), le profil de moulure est conçu pour produire un effet de clair et d'ombre déterminé, et en raison du rôle à jouer dans une partie d'ensemble (fig. 759), il convient de bien faire comprendre aux élèves, que ces profils ne sont pas des zigzags fantaisistes, mais bien que chaque moulure a sa cause, qu'elle amène à une saillie et se souligne le plus souvent au-dessus par un onglet creux; qu'à une partie est jointe une partie moins refouillée, etc.

(1) A, E, F, G Vézelay, XIIe siècle; B vieux clocher de Chartres, XIIe siècle; C Notre-Dame de Paris, XIIe siècle; D Monréale (Yonne), XIIe siècle (Viollet-le-Duc, *neuvième Entretien*, p. 442).

Si on observe les moulures de base, on trouve la même préoccupation, que chez les Grecs, de raccorder une paroi avec un socle par des contours adoucis, coupés eux-mêmes par une ombre plus ou moins accentuée (fig. 760), et placés de préférence vers le haut.

En sculpture, il serait utile de faire remarquer combien chaque détail est conçu suivant le rôle qu'il doit jouer. Ces statues d'ébrasement de portails (fig. 634 et 637), remarquables isolément, font partie d'un tout comme

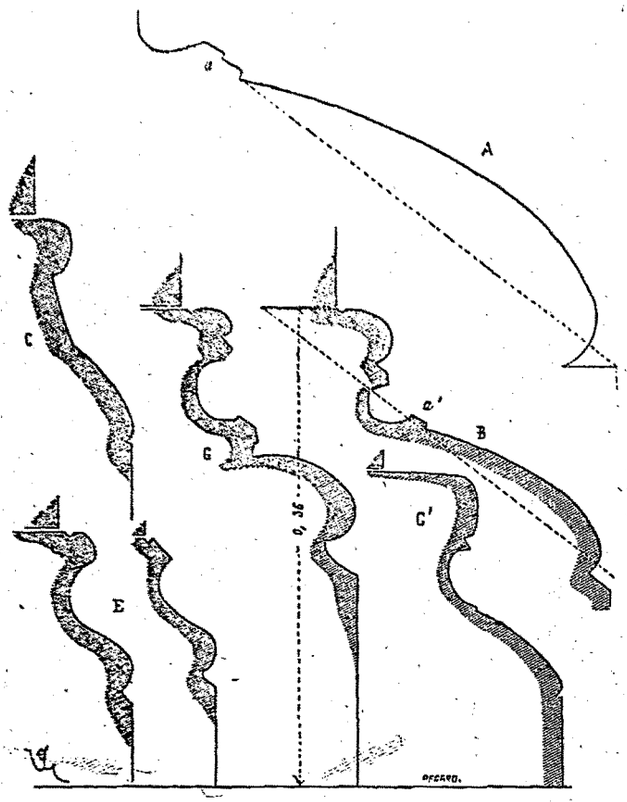


Fig. 760 (1).

thème allégorique, en même temps qu'elles forment comme des supports successifs des ressauts de la voussure. En conséquence, les proportions sont élancées, les contours très développés, les gestes précis. Prises presque toutes dans un même épannelage, elles sont opposées et variées de mouvement, de manière à ne pas lasser par leur uniformité. Puis, comment ne pas admirer ce naturalisme si sincère des types avec des costumes empruntés plutôt à la tradition antique? Ce ne sera que plus tard, au xve siècle, que par une fausse direction de l'art, tout en conservant encore plus l'empreinte de la nature physique du pays, on ajoutera aux personnages le costume du temps. Combien il est préférable cependant de tirer parti de la nature dans son sens le plus élevé et en restant vrai, comme l'a fait Andrea della Robbia dans les délicieuses compositions d'*enfants trouvés* (fig, 761), de l'hospice des Enfants trouvés (*degli innocenti*), place de l'Annunziata, à Florence! Ce serait d'une utilité incontestable que d'appeler aussi l'attention sur la fameuse porte de Ghiberti (fig. 642), et de faire remarquer que les bornes de ce que le statuaire doit entreprendre y sont peut-être dépassées. La sculpture a des limites d'expression et ne saurait chercher à lutter avec la peinture par l'établissement de plans successifs.

(1) B Notre-Dame de Paris, xiiie siècle; C C' Vieux clocher de Chartres; G Vézelay; E profil grec; A galbe du chapiteau de Metaponte renversé (Viollet-le-Duc, *neuvième Entretien*, p. 445).



Fig. 761 (1).

On ne saurait trop signaler la fécondité des artistes du Moyen âge à créer, dans le domaine de la sculpture ornementale, des formes particulières qui enrichissent des membres et des détails inconnus jusqu'à cette époque; tels sont les gables, les clochetons (fig. 628, 629 et 630) et les *gargouilles* (fig. 762). Sans doute, ces détails multipliés à ce moment ne trouvent plus d'emploi avec les programmes nouveaux, à moins qu'il ne s'agisse de pastiches de l'art de ces temps. Toutefois, ils montrent qu'il faut être conséquent avec soi-même et que, lorsque les exigences de la structure obligent à des formes particulières, il faut en agencer la décoration, non par des adaptations d'éléments déjà connus, mais par des combinaisons rationnelles et originales.

Faire étudier aussi l'ornementation italienne; elle n'a pas tenu suffisamment compte d'une esthétique raisonnée. Par exemple, dans la figure 756, ces *chapelets de perles* et ces *rais de cœur* ne sont pas à l'échelle avec les torsades, les feuilles juxtaposées dans la moulure en forme de dou-

(1) Il y a quatorze médaillons de ce genre; émail sur fond bleu; pour les filles les bandelettes les cachent jusqu'au cou.

cine sont trop grosses par rapport avec celles qui s'enroulent autour du petit tore adjacent; les *rinceaux* du jambage sont mal ordonnés en ce sens que chaque spire ne s'enroule pas assez et que les feuilles qui les décorent sont comme appliquées et mal construites. A la porte de Ghiberti (fig. 642 et 643), la volonté de l'ornemaniste est bien de s'inspirer de la nature; toutefois son interprétation dénote de l'inexpérience, tout en cherchant à innover; les petites têtes placées dans les encadrements circulaires, trop souvent imitées, sont contraires à la raison; les sortes de rinceaux qui les accompagnent sont mal ajustés.

Il y a quelques leçons à tirer de l'examen des carrelages, tels qu'ils ont été compris au Moyen âge, bien qu'ils ne nous soient parvenus presque partout qu'à l'état de fragments. En général, ils sont conçus de manière à former comme un riche tapis, et le dessin est combiné par conséquent de telle sorte, qu'on a évité les lignes qui formeraient comme des rangées continues désagréables à l'œil, même dans l'emploi des carreaux de forme carrée. C'est ainsi que, dans la figure 659, chacun est alternativement rempli de quatre motifs différents: une fleur de lis, un lion, deux oiseaux et un cavalier; l'effet d'une sorte de semis était ainsi assuré; il en est

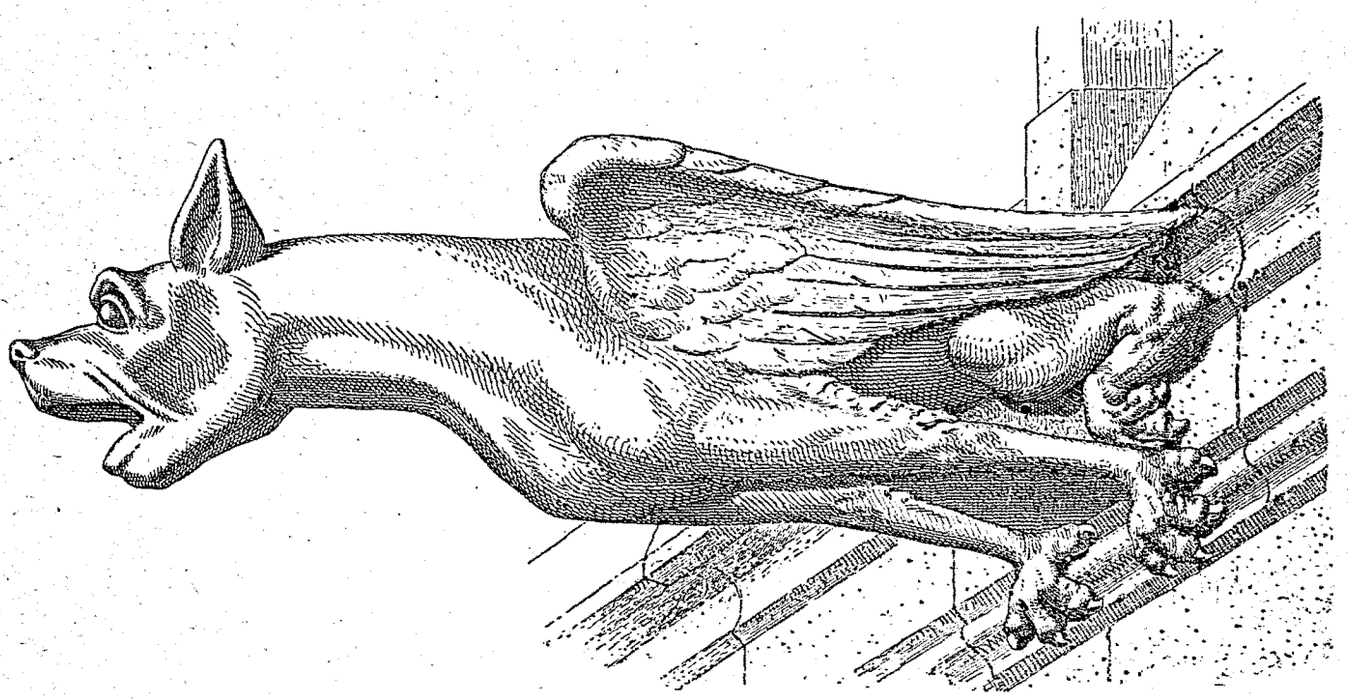


Fig. 762 (1).

de même dans la figure 657: un motif plus important venait rompre de place en place l'uniformité du dessin général, formé de carreaux alternés avec quatre feuilles et d'un oiseau. Une grande originalité caractérise le dessin de la figure 658. L'ensemble du carrelage de la figure 656 ne donne qu'un effet général de bandes, dont chacune est variée, il est vrai, mais qui en elles-mêmes sont dessinées de manière à rompre les lignes continues.

Comme coloration, il y a lieu de conseiller aux élèves quelques règles générales indispensables:

1° Si une couleur ne l'emporte pas sur les autres, le pavement sera insipide et confus.

2° Le rouge et le jaune donnent un aspect chaud et gai.

3° Si le bleu domine, l'effet est froid.

4° Si c'est le noir, l'effet est triste.

5° Des quantités égales de couleurs enlèvent tout caractère.

6° Il est préférable d'employer le moins possible de couleurs; ceci est du reste une règle générale en décoration.

Dans quelle mesure était-il en usage de peindre la pierre de taille de l'architecture et de la sculpture à cette époque? Il est constant que divers édifices offrent encore des traces de peintures même à l'extérieur; mais les restitutions opérées n'ont donné jusqu'à présent, excepté à la Sainte-Chapelle de Paris (fig. 563), que des résultats très contestés comme réussite.

En véritable esthétique, le marbre et la pierre de belle qualité doivent fournir toute leur expression plas-

(1) Église Saint-Jacques, à Dieppe.

tique par la main-d'œuvre du sculpteur. On ne doit jamais les couvrir d'une couche complète de peinture; des parties relevées de dorure, de filets ou de quelques fonds, n'ont d'autre but que d'ajouter encore à l'effet de

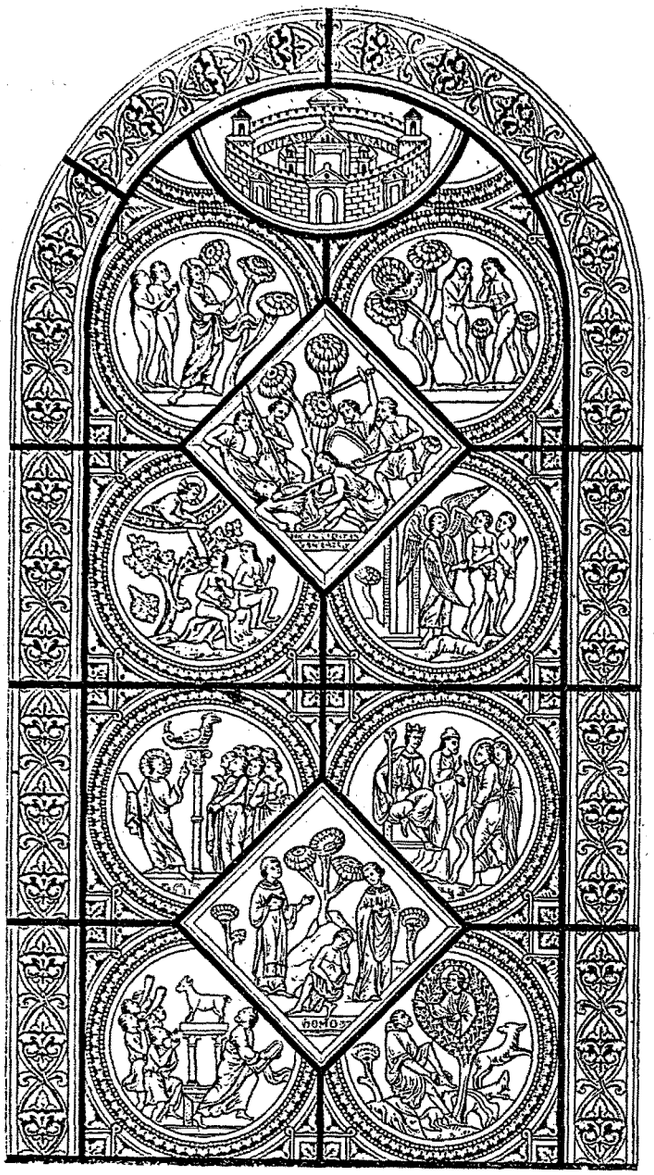


Fig. 763 (1).

relief; même ce supplément n'est pas indispensable, si l'œuvre est bien conçue.

On engagera donc les élèves à n'employer de la peinture sur la pierre de taille qu'avec une extrême réserve et de conserver ce procédé pour les parties lisses revêtues d'enduits.

Il sera indispensable de faire observer combien la structure des meubles du Moyen âge commande leur décoration; on a déjà fait remarquer (voir, plus haut, page 219), qu'ils étaient tous en assemblage, par conséquent construits comme une charpente très résistante, entre les pièces principales de laquelle venaient s'ajuster des panneaux plus ou moins richement sculptés. Ce point ne devrait jamais être perdu de vue par celui qui compose un meuble; il est évidemment pour lui une source de gêne; il doit sacrifier souvent son imagination à ce qui est possible. L'artiste dessinateur est souvent porté à se tenir le raisonnement fallacieux qu'il peut tracer toutes les combinaisons qui lui plaisent, et que ce sera à l'ouvrier de s'en tirer comme il le pourra dans la



Fig. 764.

pratique; au contraire, la connaissance exacte des ressources du métier peut inspirer des dispositions ingénieuses, tout en conservant un aspect artistique. En définitive, un meuble se compose de montants, de traverses et de panneaux; les panneaux trop grands manquent de solidité et se fendent; aussi le Moyen âge les a multipliés (fig. 681 et 745 à 748); néanmoins l'habileté de ses artisans a conduit peu à peu aux complications de formes (fig. 684); alors le bois lutte avec la pierre.

Il ne faut pas, non plus, abuser, comme on le fait trop souvent, pour imiter la menuiserie du Moyen âge, de simples chanfreins poussés sur les arêtes des bâtis.

Dans les travaux en fer et en raison même de la résistance de cette matière, il convient d'éviter les lourdeurs et de ne présenter les barres de fer méplat sur leur plus grande face qu'avec intention; certains travaux modernes ayant la prétention d'imiter les ouvrages de ferronnerie du Moyen âge se distinguent tout de suite par leur aspect massif; du reste l'habitude de payer au poids entraîne l'artisan à grossir ses fers. L'apparence des ajours devra donc être étudiée avec soin (fig. 688). Faire remarquer que l'ornementation des gros ouvrages est exécutée le plus souvent en fer plein par le moyen de l'étampe et

(1) Médaillon central du haut: Le Voyageur assailli; autour, dans les quatre médaillons en forme de lobes : Adam et Ève. Médaillon au-dessous : Insouciance des prêtres et du lévite; autour, dans les quatre médaillons : Serpent d'airain; Moïse devant Pharaon: Veau d'or; Buisson ardent.

que la tôle martelée était réservée aux menus objets. Au XVIe siècle, ce dernier système a prévalu dans tous les travaux; les bons ouvriers ornemanistes sur tôle de fer sont devenus très rares, l'étampage mécanique et la fonte de fer ayant remplacé les anciens systèmes. Ainsi les dessinateurs sont complètement désorientés, leur composition ne s'appliquant plus à des procédés précis.

Dans les reliquaires ou ostensoirs à pied (fig. 704, 709 et 710), la partie supérieure élargie est généralement le double de la hauteur du pied : la largeur totale ne doit pas être supérieure à trois fois et demie de la hauteur; les objets les moins surchargés de détails sont ordinairement les mieux réussis.

Les artistes du Moyen âge ont fréquemment adopté un système de décoration qui consiste dans une sorte de reproduction de l'architecture (fig. 691, 709, 710, 713 et 722); il ne faut pas s'y tromper, cette architecture est toujours absolument fantaisiste, comme dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi. Ce sera une occasion pour le professeur de faire observer aux élèves que l'étude de l'architecture est indispensable à tout décorateur, précisément pour pouvoir manier des compositions architecturales de fantaisie. Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas d'une caricature et que l'arrangement est d'autant plus difficile, que les détails doivent consister dans une simplification très savante qui puisse se lire à première vue et produire l'effet recherché. On pourrait en dire autant des figures et des ornements qui sont représentés dans les beaux vitraux du XIIIe siècle, lesquels peuvent être considérés comme des bas-reliefs encore simplifiés.

Un *carton* de vitrail n'est pas un dessin ordinaire; il faut, non seulement tenir compte de la mise en plomb qui circule parmi les personnages et qu'il faut savoir utiliser comme redessinés, mais encore de l'effet général comme mosaïque. On en a un exemple dans ce beau *vitrail* du XIIIe siècle, qui se trouve dans le bas côté nord *du chœur de la cathédrale de Sens* (fig. 763). On ne saurait rien trouver de plus équilibré et de mieux écrit comme composition. Sans doute on ne pourrait demander de suivre les mêmes données dans un vitrail appliqué aux besoins modernes; mais le professeur n'aura pas de peine à signaler l'excellent rapport et l'échelle de la bordure par rapport à l'ensemble, l'arrangement original des médaillons, leurs raccords ingénieux, enfin l'emploi de traits épais ou de parties plus foncées, pour faire ressortir certains contours; les ornements de la fig. 764, qui provient de *fragments de vitraux de Bourges*, en sont un nouvel exemple. Avec des dessins aussi bien conçus, la coloration devient facile.

Voici quelques principes généraux à observer dans l'exécution des vitraux :

1° Se préoccuper de l'ensemble en raison de la distance à laquelle le vitrail doit produire son effet; par conséquent, plus il est loin, plus il faut simplifier.

2° On doit laisser les têtes lumineuses pour mieux souligner la composition.

3° Multiplier plutôt que simplifier les plombs. Il existe une grande différence, quant à l'effet, entre des verres colorés de petite dimension réunis par des plombs et les mêmes verres simplement juxtaposés sans encadrement opaque; car, dans le premier cas, la vision est distincte, tandis qu'elle ne l'est pas dans le second (1).

4° Il y a inconvénient à placer dans une même salle, à la fois des vitraux de tons légers, ou grisailles, et des vitraux très colorés. La lumière à peine colorée des uns, nuit aux autres par sa vivacité. On peut constater facilement ce fait dans quelques églises, où il y a trop de clarté dans les fenêtres hautes.

5° Les accessoires doivent être traités d'une manière rudimentaire : un temple ne se compose que d'un fronton et de quelques colonnes, on figure une église par une porte et un clocher, un arbre par une simple branche avec quelques fleurs, une rivière par une bande ondulée, une forteresse par un mur crénelé, etc, etc.

6° Le vitrail devra toujours être séparé des montants de l'ouverture par un filet blanc.

7° Il y a lieu, dans la juxtaposition des couleurs d'intensités égales, de tenir compte, autant que possible, des règles du *contraste simultané des couleurs* (2).

(1) La vision des bords de tons ou de verres simplement juxtaposés est souvent confuse, car, dans la juxtaposition de deux teintes plates, ces teintes, si elles ne sont pas séparées par du blanc ou par un trait noir, ne paraissent pas plates et se modifient à l'approche l'une de l'autre.

(2) Voici les modifications qu'elles éprouvent :

Rouge et orangé	Tire sur le violet, moins jaune, plus foncé. Tire sur le jaune, plus clair.
Rouge et jaune	Tire sur le violet, ou est moins jaune, plus foncé. Tire sur le vert, moins rouge, plus clair.
Rouge et vert	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Rouge et bleu	Tire sur le jaune. Tire sur le vert.
Rouge et violet	Tire sur le jaune. Tire sur l'indigo ou bleu verdâtre.
Orangé et jaune	Tire sur le rouge. Tire sur le vert brillant ou est moins rouge.
Orangé et vert	Tire sur le rouge, moins jaune, plus brillant ou moins brun. Tire sur sur le bleu, moins jaune.
Orangé et bleu	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Orangé et violet	Tire sur le jaune ou est moins brun. Tire sur l'indigo ou bleu verdâtre.
Jaune et vert	Tire sur l'orangé, brillant. Tire sur le bleu, plus foncé.

Quant aux compositions sur le genre du Moyen âge, il n'est pas conseillé d'en proposer, bien qu'on ne se soit pas fait faute, depuis quelques années, d'en réaliser un trop grand nombre dans la pratique, et cela bien à tort, par un engouement momentané. Il est incontestable que toutes les fois que l'on a prétendu reproduire le type exact d'une période, on n'a abouti qu'à des pastiches absolument insuffisants qui ne tromperont personne.

En définitive, ce qu'on nomme le style d'une époque n'est pas comme un costume dont on habille un comparse de théâtre. Une église elle-même n'a plus, de nos jours, le même programme que celles que l'on a construites au Moyen âge; dans tous les cas, les moyens d'exécution modernes ne permettent plus les mêmes recherches.

Jaune et bleu	Tire sur l'orangé. Tire sur l'indigo.
Jaune et violet	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Vert et bleu	Tire sur le jaune. Tire sur l'indigo.
Vert et violet	Tire sur le jaune. Tire sur le rouge, plus brillant.
Bleu et violet	Tire sur le vert, moins foncé. Tire sur le rouge, plus brillant.
Noir et violet	Paraissant plus différents que s'ils étaient vus isolément.
Rouge et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus vert.
Orangé et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus violet.
Vert et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus rouge.
Bleu et blanc	Paraît plus brillant. Paraît plus orangé.
Violet et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus jaune.
Rouge et gris	Paraît plus pur, moins orangé peut-être. Paraît tirer sur le violâtre.
Vert et gris	Paraît plus brillant, plus jaune peut-être. Paraît tirer sur l'orangé.
Violet et gris	Paraît plus franc, moins terne. Paraît tirer sur le jaune.
Rouge et noir	Paraît plus clair ou moins brun, moins orangé. Paraît moins rouge.
Orangé et noir	Paraît plus brillant et plus jaune, ou moins brun. Paraît moins roux et plus bleu.
Jaune tirant sur le vert et noir	Est plus clair, plus verdâtre peut-être. Est plus violâtre.
Vert et noir	Tire faiblement sur le jaune. Paraît plus violâtre ou plus rougeâtre.
Bleu et noir	Paraît plus clair, plus vert peut-être. S'éclaircit.
Violet et noir	Est plus brillant, plus clair, plus rouge peut-être. S'éclaircit.

L'arrangement complémentaire est supérieur à tout autre dans l'harmonie de contraste.

Lorsque deux couleurs vont mal, il y a toujours avantage à les séparer par du blanc.

Les dessins noirs qui sont exécutés sur des fonds rouges, cramoisis ou amarantes paraissent verts, parce que la couleur verte complémentaire du fond s'ajoute au noir. De même le noir sur le vert perd toute sa vigueur.

Dans l'organisation du travail actuel, rien ne se fait que sur les dessins de l'architecte; on ne peut donc espérer



Fig. 765.

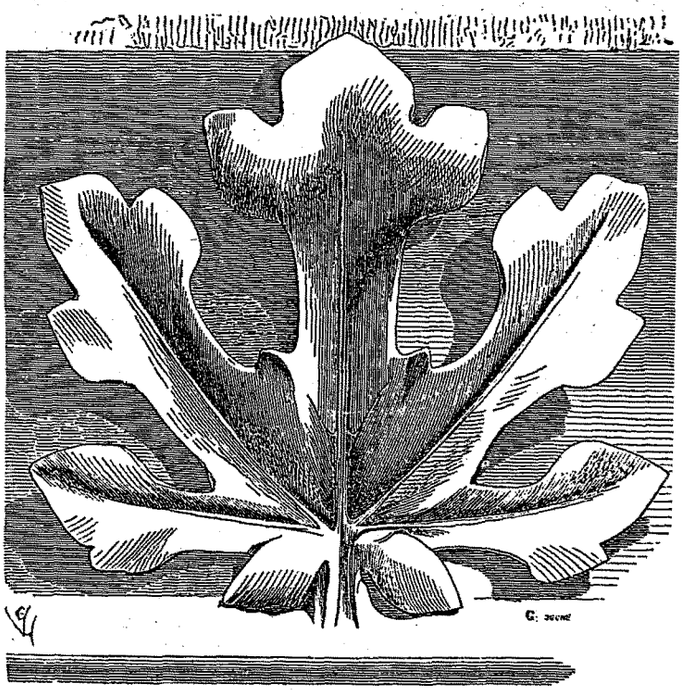


Fig. 766.

que, fût-il un Viollet-le-Duc, il puisse suffire à dessiner les compositions innombrables qu'exige une construction

lans le type de la Sainte-Chapelle, par exemple. Où rouver des statuaires et des sculpteurs qui soient pré- ɔarés par leurs études et assez pénétrés du sentiment ɔarticulier qui animait les imagiers de cette époque, pour nodeler et exécuter les innombrables personnages et les ɔestiaires qui animent l'architecture? Puis, à quelle source rapper plutôt qu'à une autre?

On conseille de préférence, comme exercice, l'essai ɔar les élèves d'interprétations des plantes et des fleurs lans le genre de celles dont le Moyen âge français a ɔurni des exemples si précis et d'un goût si remar- quable. Par exemple, voici une feuille de *figuier* (fig. 765) : 'est en rétrécissant un peu les contours dans les inci- ions AB, AB, AB, en donnant plus d'importance aux xtrémités et en diminuant celles du centre autour des ervures, que les artistes du XIIIe siècle ont créé l'inter- ɔrétation de la figure 766. L'élève fait un dessin de la ɔlante ou de la fleur en géométral; puis il en cherche interprétation (ce qu'on nomme la *stylisation*). Aussitôt ue ces essais ont été amenés à un résultat convenable, n donne un sujet de composition pris dans des appli- ations modernes qui peuvent avoir quelque rapport vec les types du Moyen âge ayant utilisé la flore.

La question de l'interprétation des plantes et des eurs est l'objet, depuis plusieurs années, de l'étude de ɔutes les personnes qui se préoccupent avec raison de ajeunir, autant que possible, les principes mêmes de ornement; mais, d'habitude, cette recherche n'est pas ɔujours bien comprise. Il est des professeurs qui erdent constamment de vue le but à atteindre par la ıanière avec laquelle ils dirigent les dessins qu'ils font xécuter à leurs élèves, et c'est pourquoi l'on pense qu'il st indispensable de bien indiquer le point où se trouve écueil.

Une classe, où l'on étudie spécialement les plantes et es fleurs, doit être prémunie de la tendance à n'y faire e dessin de ces éléments que d'une manière pittoresque t seulement pour donner aux élèves, par cet exercice, ne très grande habileté de main. On est conduit ainsi produire des travaux d'un aspect des plus séduisants t l'on arrive forcément à se persuader que leurs auteurs ont des dessinateurs industriels habiles et bien pré- ɔarés.

Malheureusement, c'est une erreur; les élèves qui ɔortent des cours avec ce seul bagage ne deviennent que les peintres de tableaux de fleurs, travaillant en vue de a vente pour les expositions publiques, ou bien ne cons- ituent que des artistes décorateurs tout-à-fait incom- ɔlets. Des premiers, il y en a toujours trop; quant aux utres, ils sont les victimes d'un enseignement insuffisant.

Sans doute il est bon de savoir reproduire l'aspect pittoresque des plantes et des fleurs, afin de se bien pénétrer de leur port et de leur allure; mais il convient aussi d'exécuter les exercices d'analyse dont on a parlé plus haut : dessin en géométral, interprétation ou styli- sation, enfin application immédiate. Toute classe de fleur ne doit, en outre, être fréquentée que par des élèves rompus au dessin d'après la figure et d'après les ornements, puisque, en définitive, les plantes et les fleurs ne constituent qu'une partie des éléments déco- ratifs.

Ces principes ont été presque absolument perdus de vue pendant de longues années; il existait une ligne de démarcation absolument tranchée entre les dessina- teurs à l'aide des plantes et des fleurs et ceux à l'aide de l'ornement. Telle robe se composait d'un motif pris dans le règne végétal qui, commençant par le bas de la jupe, venait s'estropier, au hasard des ciseaux de la cou- turière, dans les coupes du corsage. Les papiers peints étaient couverts de bouquets et de branchages, traités comme de véritables tableaux qui se répétaient indéfini- ment sur toutes les parois d'un salon ou d'une chambre. D'un autre côté, les décorations étaient entre les mains des architectes, qui introduisaient dans leur agencement de la sécheresse et une certaine froideur, puis se gar- daient bien d'avoir recours au règne végétal dont, au reste, ils connaissaient imparfaitement le dessin.

Évidemment, le plus grand nombre de ces compo- sitions dénotait chez leurs auteurs des études approfon- dies; on aurait pu découper, dans ces étoffes et dans ces papiers peints, nombre de motifs qui auraient mérité les honneurs d'un encadrement; les projets de certains architectes peuvent être considérés comme des chefs- d'œuvre de goût et d'habileté de main.

Le public lui-même se laisse aller encore à préférer dans ce que l'on montre des travaux des écoles, ceux qui charment son œil, tandis qu'il apprécie à peine les séries de dessins exécutés en vue d'analyses méthodiques; ce préjugé est même partagé par un trop grand nombre d'industriels.

Tout professeur consciencieux doit savoir se tenir dans une juste mesure; il fera étudier le règne végétal, d'après les principes que l'on a conseillés, à ceux qui n'ont dessiné que de la figure, de l'ornement ou de l'ar- chitecture et, par réciprocité, il exigera, de ceux qui se sont bornés à copier des plantes et des fleurs, d'abord leur analyse, puis leur application, enfin les études de dessin nécessaires pour les mélanger avec des person- nages, avec des animaux et avec des ornements.

On verra, sans doute avec intérêt, au livre huitième

de cet ouvrage, comment les peuples de l'extrême Orient, qui se sont trouvés par leur position géographique en dehors du mouvement artistique de l'Occident et qui, par conséquent, n'avaient pas de traditions, ont compris la décoration avec des éléments puisés dans la nature et, à l'aide de quels moyens, ils ont exécuté certaines de leurs compositions.

On insiste sur le point de ne pas essayer des pastiches d'objets du Moyen âge, attendu que la pratique démontre que, là où des artistes consommés éprouvent des difficultés considérables, des élèves ne peuvent que perdre leur temps. Les constructions de Viollet-le-Duc lui-même, qui possédait si bien la manière de cette période, sont des œuvres qui portent en elles-mêmes une certaine raideur, et n'ont pas la naïve désinvolture du Moyen âge.

Ce sont donc des leçons qu'il faut y chercher, de préférence à de fausses imitations.

Ouvrages à consulter:

Archéologie architecturale, cours fait aux élèves de l'École normale spéciale de Cluny, par P. Legrand, peintre et professeur, 1878-1879. Cluny, 1 vol. in-4°.

Art pour tous, 26 volumes in-folio, Paris.

Art russe, par Viollet-le-Duc. 1 vol. in-8°, illustré de 97 bois gravés; 14 planches hors texte et 18 chromolithographies. Paris.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°, 2024 gravures sur bois, 20 sur acier, 43 chromolithographies. Paris.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°. 3745 gravures sur bois et le portrait de l'auteur. Paris.

Encyclopédie d'Architecture. Trois séries. 28 volumes.

Entretiens sur l'Architecture, par Viollet-le-Duc. 2 vol. in-8° de texte et 1 atlas de 38 planches. Paris.

Histoire de l'art monumental, par L. Batissier. Paris, 1845. 1 vol. in-8°.

Histoire des Arts industriels au Moyen âge et à la Renaissance, par J. Labarte. 2e édition. 3 vol. in-4°, 35 vignettes et 81 planches hors texte. Paris.

Itinéraire archéologique de Paris, par A. de Guilhermy.

Les Monuments de Pise au Moyen âge, par Georges Rohault de Fleury, architecte. Paris, 1 vol. in-folio.

La Toscane au Moyen âge, architecture civile et militaire, par G. Rohault de Fleury, architecte. Paris, 1 vol. in-folio.

La peinture italienne, par Georges Lafenestre. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

La sculpture française au Moyen âge et à la Renaissance, par A. de Baudot et Mieusement.

Magasin pittoresque, tomes VII, VIII, IX, XII, XVII, XXII, XXIII et XLIV.

Monuments anciens et modernes, par Jules Gailhabaud. 4 vol. in-4°.

Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné, par Claude Sauvageot.

LIVRE SEPTIÈME

ARABES, PERSE

I. — HISTOIRE

Triomphe de Mahomet (point de départ de l'*Hégire* (1), 16 juillet 622); il meurt en 632.

Conquête de la Palestine, de l'Égypte, de la Syrie jusqu'à l'Euphrate (636), de la Perse (652).

Dynastie des *Ommyades* (601-720); conquête de l'Espagne (711).

L'Empire arabe depuis les frontières de la Chine, à l'est, jusqu'à l'Atlantique et aux Pyrénées, à l'ouest; les *Abassides*; Haroun-al-Raschid (786-809). Époque culminante de la puissance politique des Arabes.

Dislocation de l'empire; pour plus de clarté, on partage ici l'historique en quelques divisions principales:

A. *Bagdad* (conquise en 740), perd son rôle de capitale au profit du Caire en Égypte; est prise par les Turcs Seldjoucides (1055).

B. *Egypte* (conquise par Amrou en 639), est administrée par le califat d'Orient (639-870); dynastie des Toulonides (870-905); califat de Bagdad (905-934); Ekhchydites (934-972); Fatimites (972-1171); à cette époque, ce califat embrasse la Sardaigne, la Sicile, les îles de la Méditerranée et la Syrie; Mamelucks turcomans (1250-1381), Circassiens (1382-1516); les Turcs (1517).

C. *Syrie* (conquise par Omar, qui prend Damas et Jérusalem en 634), tombe entre les mains des Turcs (1095).

D. *Espagne* (conquise en 711), fait partie du califat de Damas (711-756); se sépare, sous le nom de califat de Cordoue; décline par les querelles entre les Berbères et les Arabes, communs envahisseurs, qui se divisent en plusieurs souverainetés; les petits royaumes chrétiens les refoulent peu à peu : Portugal, Navarre, Aragon et Castille; Ferdinand le Catholique réunit les trois derniers (1492).

E. *Sicile* (conquise en 827), prise par les Normands en 1072; toutefois les Arabes y restent nombreux et protégés; ils sont absolument expulsés en 1194.

F. *Perse* (voir plus loin); G. *Inde* (voir au livre suivant).

Les Seldjoucides ottomans (*Turcs*), originaires de l'Asie centrale, dominent à Bagdad, à Brousse, etc., traversent les Dardanelles, s'établissent en Europe. Bajazet-l'Éclair gagne sur les croisés la bataille de Nicopolis (1389-1403). Mahomet II prend Constantinople (1453), est maître de toute l'Asie Mineure et de la péninsule hellénique.

En *Perse*, après Alexandre, Séleucus Nicanor fonde la dynastie des Seleucides (323-301 av. J.-C.), à laquelle succède celle des Arsacides (250 av. J.-C. à 226 de J.-C.); puis celle des Sassanides (226), Chosroès le Grand (531-579); les Arabes, sous Omar, renversent les Sassanides (652). Tamerlan fait sa capitale à Samarcande (1404). Shah-Abbas fait sa capitale à Ispahan (1586).

On a quelquefois distingué trois arts pour la civilisation musulmane, l'art *arabe*, l'art *mauresque* et l'art *turc*; en réalité, ils n'en font qu'un, l'art arabe, dont la manière peut se subdiviser comme il suit:

1° Type *syrien*, fortement imprégné de byzantin;

2° Type *égyptien*, des VIIe au Xe siècle (arcades en tiers-point outrepassé, fig. 768);

3° Type *sicilien* (peu important);

4° Type *espagnol*, antérieur à la fin du Xe siècle (mosquée de Cordoue);

5° Type *égyptien*, postérieur au Xe siècle;

6° Type *espagnol*, postérieur au Xe siècle (l'Alhambra).

7° Type *turc*.

Le type *persan*, à influence arabe, dont les exemples connus ne remontent qu'au XVIe siècle, se distingue par la courbure de son arcade (1), par les stalactites (2) et des ornements combinés avec des éléments puisés dans la flore; il peut être considéré comme original.

(1) Les Musulmans fixent encore leur chronologie à dater de cette époque.

(1) Voyez figure 770.
(2) Voyez figure 776.

II. — TYPES

Arabes

L'historique que l'on vient de développer nous ramène en arrière sur l'ordre chronologique; on se trouve vis-à-vis d'un autre art qui prend naissance en Orient, sous l'influence d'une religion nouvelle et qui acquiert une prépondérance considérable.

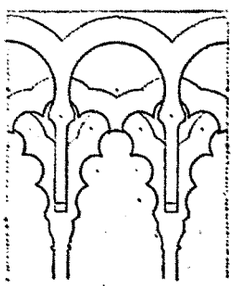


Fig. 767.

Avant d'en étudier les types, il convient de préciser le caractère et le nom de certaines formes d'arcs qu'il a employées.

Il y a d'abord les arcs dits *outrepassés* et ceux dits en *fer à cheval*, lesquels ont été définis déjà à la fig. 538; le premier se raccorde avec l'imposte par une verticale; le second par la continuation de la courbe.

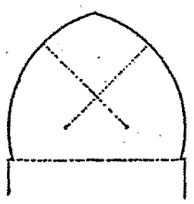


Fig. 768.

En troisième lieu, on observe les arcs *lobés-enlacés* (fig. 767), puis, en quatrième lieu, les arcs *en tiers-point outrepassé* (fig. 768). Le cinquième est l'arc en *tiers-point à quatre centres*, employé surtout par les Turcs, par les Persans et par les Hindous (fig. 769). Le sixième, semblable au précédent, possède un relèvement de courbe au sommet (fig. 770); il a été employé aussi par les Turcs, par les Persans et par les Hindous.

Abd-el-Rhaman Ier commença, en 780, la mosquée de Cordoue, qu'il voulut faire la plus belle de l'empire. Antérieurement, on avait élevé celles: 1° de Jérusalem (691), dite à tort d'Omar, immense coupole sur plan octogone dans le genre byzantin, entourée d'une basse-nef; 2° de Damas, détruite en 1069 et reconstruite depuis. *La mosquée de Cordoue* est sur un plan différent; ce n'est en quelque sorte qu'une immense salle hypostyle, une forêt de colonnes (fig. 771). Abd-el-Rhaman ne fit exécuter que la partie marquée AAAA; El-Hakem, son fils, y ajouta le périmètre BBBB et El-Mansour, celui

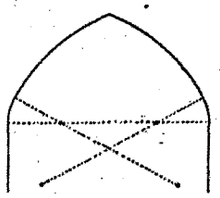


Fig. 769.

CCCC (994). D est le *patio de los Naranjeros*, cour d'entrée plantée d'orangers monstrueux et bordée de portiques; E est l'entrée; en Z sont des parties détruites (1). Tout cela donne dix-neuf nefs dans le sens de la largeur et trente-trois dans l'autre, au travers desquelles l'œil s'égare; l'impression n'a aucun rapport avec celle que produisent d'autres intérieurs de monuments. Les colon-

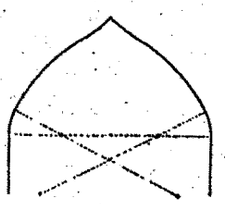


Fig. 770.

nes supportent des arcades en arcs *outrepassés* superposés ou en arcs *lobés-enlacés* (fig. 538 et 767), formés de voussoirs alternativement de pierre blanche et de briques rouges. Les chapiteaux sont de divers genres, certains d'une sorte corinthien, simplement épannelés, d'autres dans le type de la fig. 775. L'ancien plafond, composé de

(1) Complément de la légende du plan 771 : 1, vestibule du Mihrab; 2, Mihrab; 3, Maksourah, ou place pour l'Iman; 4, habitations des ministres du culte; 5, endroit où fut montée la Maksourah antique; 6, tribune d'où l'on convoquait à la prière; 7, place du Calife.

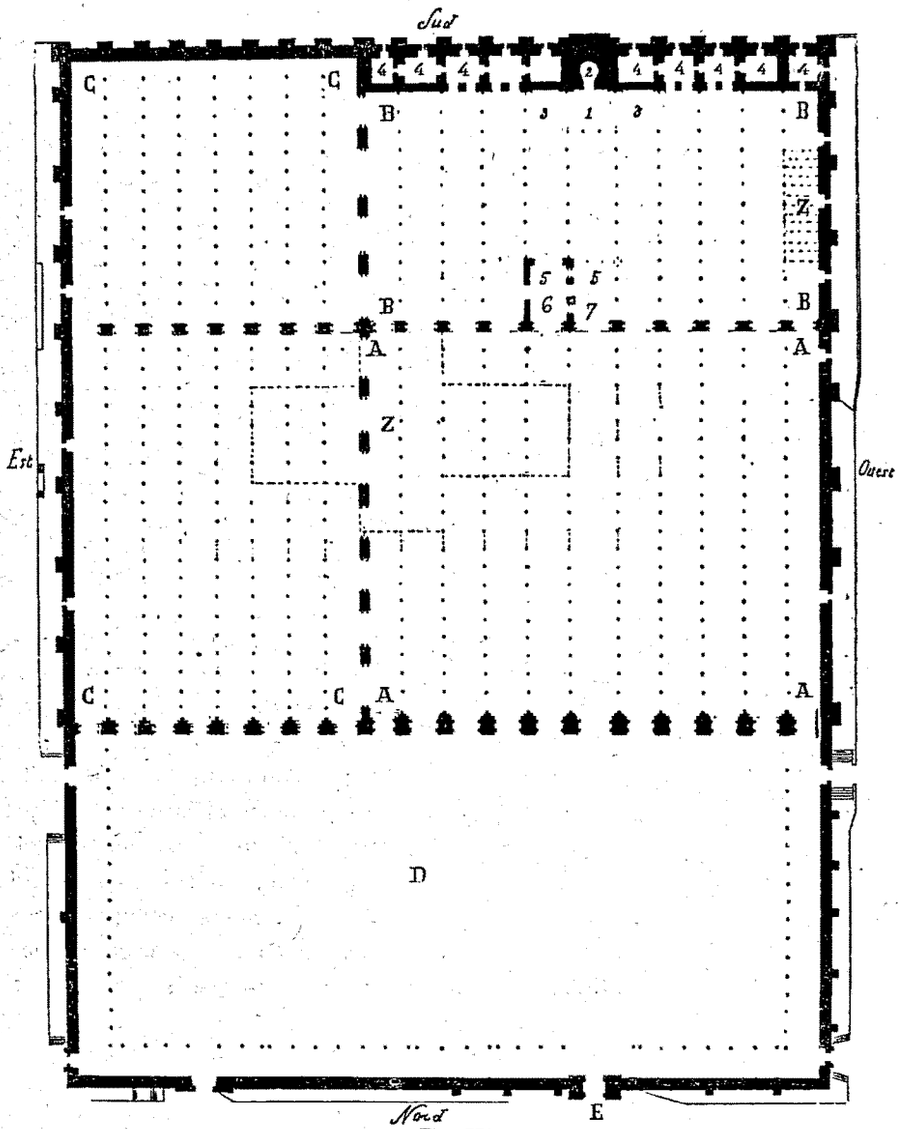


Fig. 771.

charpentes et de compartiments à caissons sculptés et peints, a été remplacé par des voûtes. La partie la plus riche de la mosquée est celle qui est voisine du *Mihrab* (nos 1 et 2 du plan 771 et fig. 772).

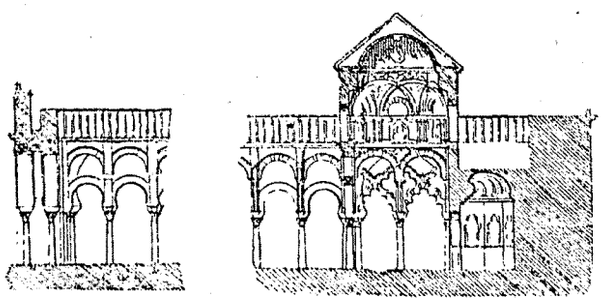


Fig. 772.

On nomme ainsi le sanctuaire, l'oratoire, sorte de réduit qui, à Cordoue, est octogone et surmonté d'une coupole formée par un énorme bloc de marbre blanc entièrement sculpté; la porte, en arc outrepassé, et toute la façade aussi en marbre blanc, sont couvertes de sculptures (fig. 773). Cette partie de l'édifice, qui date de El-Hakem, est une des plus belles compositions décoratives des premières époques de cet art.

Figure 774 : *détail provenant de la mosquée de Cordoue.*

L'architecture des Arabes emprunta aux Byzantins la disposition des coupoles; quant aux arcades, on est conduit à penser qu'ils furent les premiers à employer l'arc plein cintre et l'arc en tiers-point, outrepassés d'abord très faiblement, puis mieux accusés. En outre, peu à peu, les parois se couvrirent de dispositions ornementales nommées *arabesques*, comme dans les fig. 773 et 774; enfin, marquant une certaine antipathie pour les transitions brusques dans les saillies, ils inventèrent ces successions de petites niches en encorbellement ayant la forme d'un triangle sphérique, nommées *stalactites*, dont l'aspect rappelle celui d'une ruche d'abeilles (fig. 776, tirée du cimetière sud du Caire). Ce type est bien spécial aux Arabes et n'a été retrouvé antérieurement chez aucun autre peuple. La complication vient, comme par une sorte de sentiment habituel de l'esprit humain, gagner leurs artistes et créer le genre le mieux connu, celui dit de l'*Alhambra* (fig. 777 et 778), à Grenade. Ce

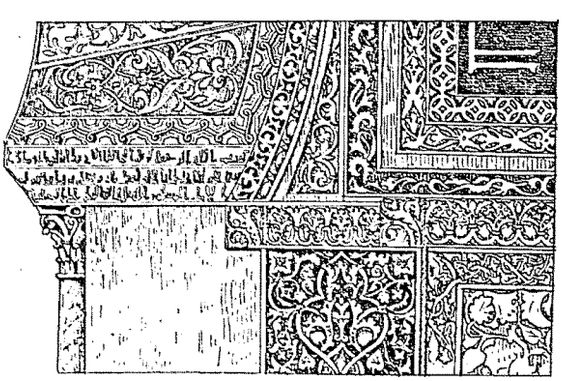


Fig. 773.

palais, qui appartient au XIIIe siècle, offre une originalité particulière par sa légèreté et par les couleurs dont

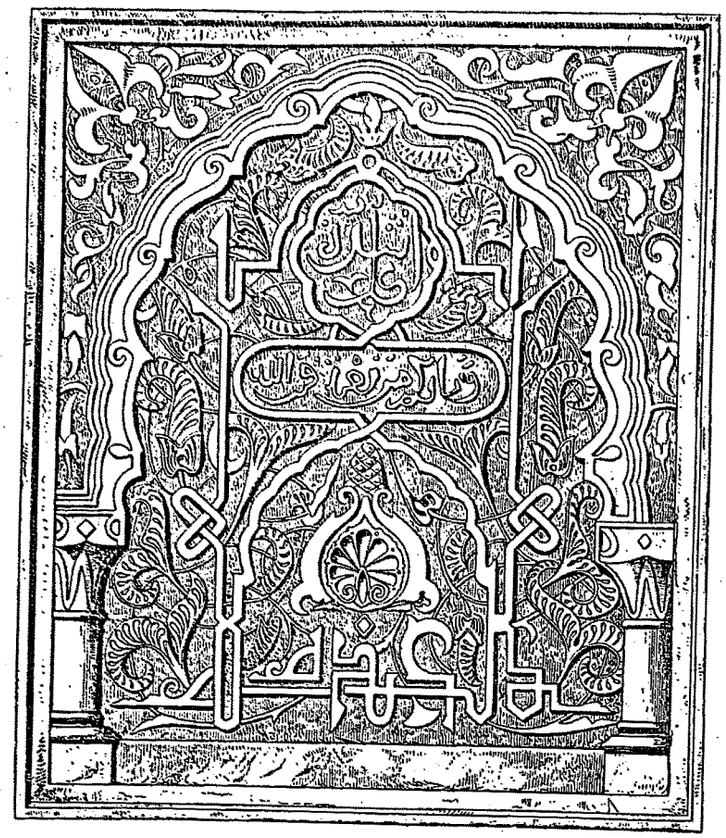


Fig. 774.

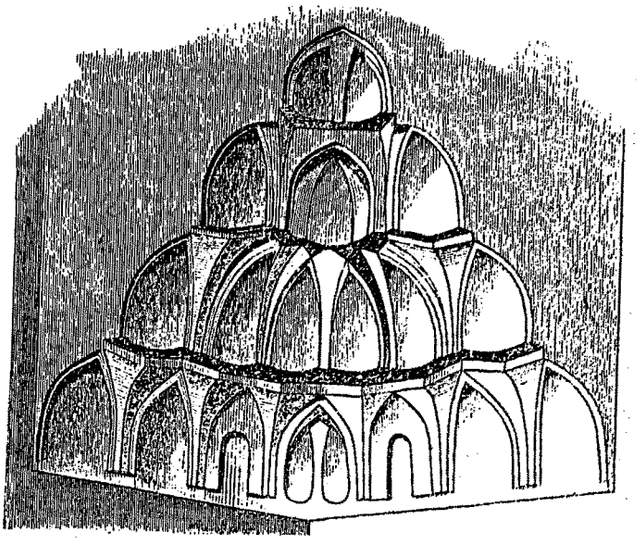


Fig. 776.

brille toute l'ornementation; les demeures des princes arabes de l'Espagne, lesquelles souvent n'étaient que des forteresses, sont connues sous le nom d'Alcazars, et on y avait souvent réuni toute la richesse et toutes les recherches d'un luxe qui dénotent une civilisation raffinée. Dès que le soleil vient réchauffer ces portiques intérieurs, sous lesquels s'entrecroisent ces arcades découpées, ces arabesques, ces caractères coufiques et ces stalactites, il se développe une impression de charme

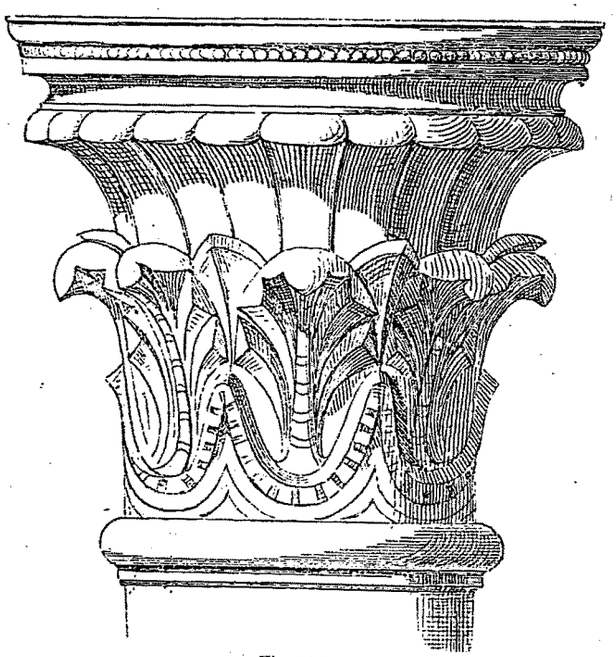


Fig. 775.

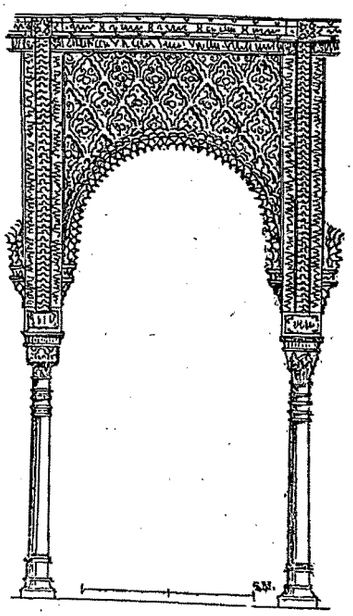


Fig. 777.

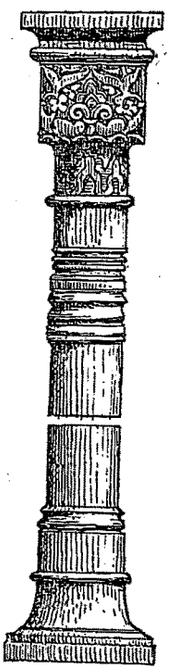


Fig. 778.

poétique et gracieux, des effets de clairs et d'ombres qui captivent le spectateur; Théophile Gautier se laissa aller à la fantaisie de passer plusieurs jours et même la nuit, à l'Alhambra.

Dans les niches de ce palais étaient placés des vases décoratifs en faïence ou en porcelaine, dont la figure 779 donne un type très intéressant; celui-ci, en faïence, qui appartient au musée de l'Alhambra, de 1m35 de hauteur, est recouvert de dessins bleus et or sur fond blanc jaunâtre. Il en existe un autre qui vient aussi de l'Alhambra, en porcelaine décorée d'ornements d'or et d'émail, très curieux, des huit dernières années de l'art arabe (voyez *Art pour tous*, n° 4146).

Les monuments les plus remarquables des Arabes sont: la mosquée d'Amrou, au Caire (642, arcades en tiers-point outrepassé, sur colonnes); la mosquée de Jérusalem (691), celles de Cordoue (780), celle de Touloun (876 arcades en tiers-point outrepassé (fig. 768), sur piliers), et de El-Azhar, au Caire (avec stalactites); la tour de Koutab (1143) et la mosquée (1190), dans l'Inde; la mosquée de Kalaoun, au Caire (1283), l'Alhambra et le Généralife, à Grenade; l'Alcazar et la Giralda, à Séville; les mosquées d'Hassan (1356), de Monaïyad (1415) et de Kait-Bey (1468), au Caire. Noter aussi les châteaux de la Ziza et de la Cuba, près de Palerme, en Sicile (xiie siècle); la mosquée de Kairouan (675, reconstruite en 820, en forme de quadrilatère avec coupoles); etc, etc.

Les statues des Arabes sont aussi rares que leurs tableaux; l'interdiction religieuse des représentations humaines n'était pas chez eux aussi absolue qu'on l'a prétendu (1); toutefois les types connus se bornent aux lions informes qui décorent une fontaine à l'Alhambra et quelques débris épars çà et là. L'esprit des peuples asiatiques n'était pas porté de ce côté et, si on cherche une preuve de la direction de leur goût à cet égard, on la trouvera dans l'art hindou, qu'on va étudier, où la représentation de la figure humaine, quoique très fréquente, est toujours médiocre et sensuelle. Les mœurs telles que Mahomet les a légiférées, comportent, au fond, une vie simple et d'intérieur; c'est ce qui a fait et fait encore la force du Coran. L'Islamisme compte encore plus de cent millions de disciples dans le monde, lesquels, pas mieux que dans le passé, n'éprouvent encore ce mouvement de l'esprit, particulier aux peuples occidentaux, qui cherche par un instinct irrésistible à reproduire la figure humaine dans un idéal poétique. Très habiles encore dans les travaux purement industriels, les Orientaux paraissent ne pas éprouver, plus qu'il y a douze siècles, le besoin de ces sensations qu'éveillent une belle statue ou un brillant tableau.

(1) Les Musulmans pensent qu'il faut éloigner des yeux les images de la peinture et de la sculpture, parce que le Créateur ne pouvant être matière, il faut éloigner des têtes vulgaires l'idée qu'il puisse l'être; les représentations de la Trinité, de la Vierge et des saints ne sont pour eux que des idoles.

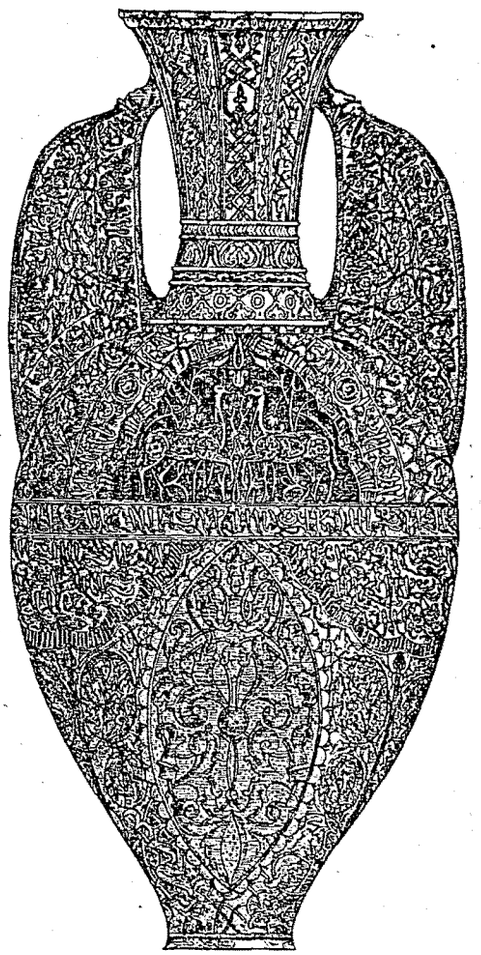


Fig. 779.

Voici trois motifs de bois sculpté provenant de la mosquée d'Ebn-Touloun, au Caire (fig. 780 à 782), et qui faisaient partie de la chaire; des enlacements particuliers à l'art byzantin, les Arabes ont retenu le système général en y apportant le diagramme particulier à leurs fleurons. Le panneau 781 offre une disposition étoilée, dont le compartiment central et les écoinçons, produits par les branches de l'étoile, ont reçu une décoration sculptée analogue aux deux autres panneaux, tandis que les branches elles-mêmes sont formées d'applications de bois plus foncé, agencées triangulairement et formant, par leur assemblage, des dessins prismatiques. Le panneau

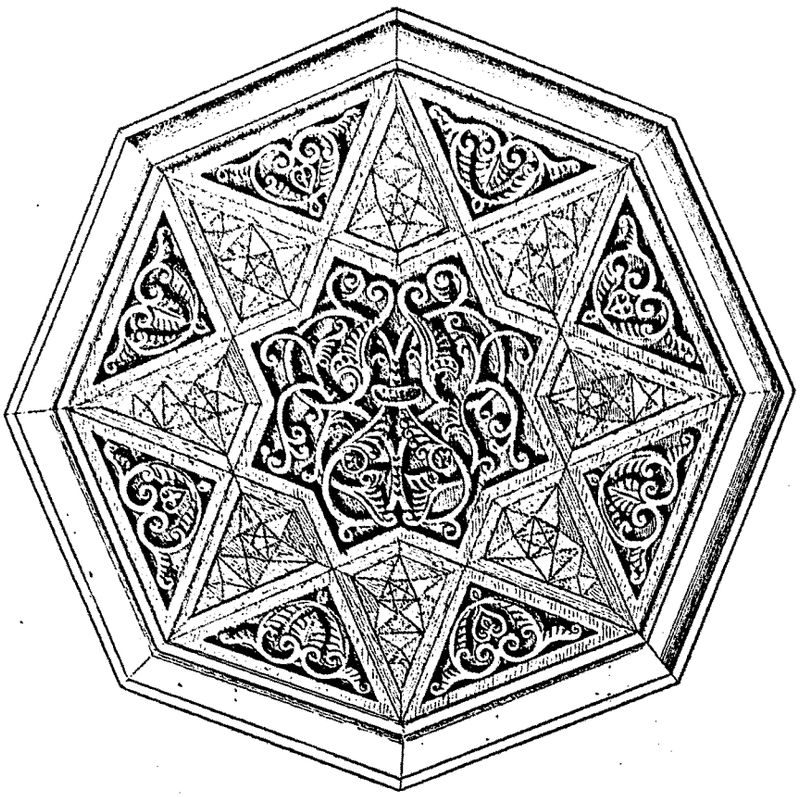


Fig. 781.

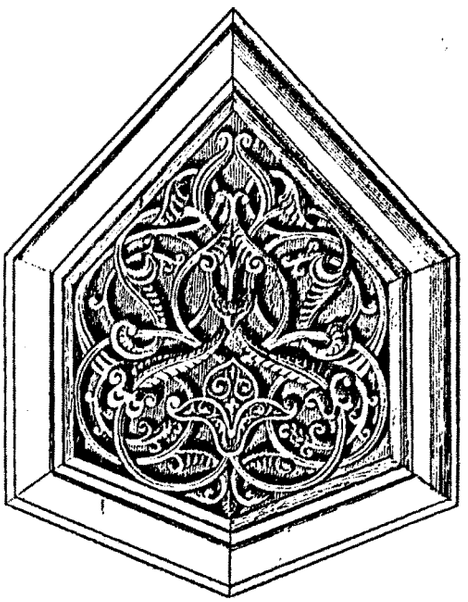


Fig. 780.

783, en bois sculpté, vient du Musée des Arts décoratifs; l'arrangement procède de l'hexagone, diagramme familier aux Arabes.

Figures 784 et 785 : *cadenas damasquiné des portes de Gama-Sysaryeh, au Caire.* Remarquer les formes de la poignée et

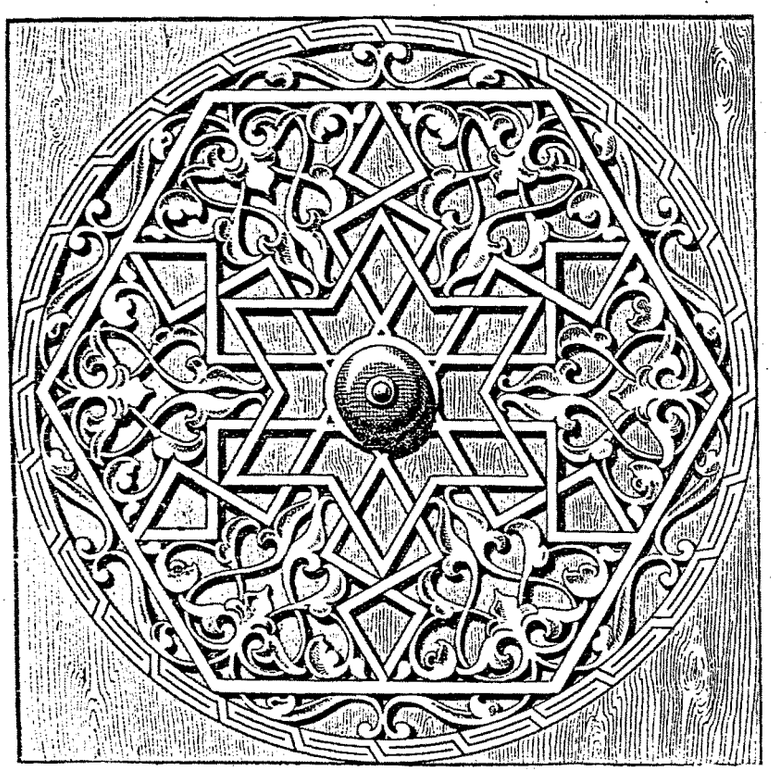


Fig. 783.

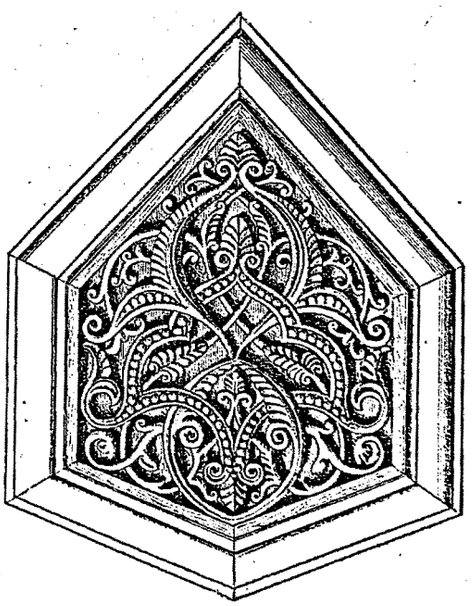


Fig. 782.



Fig. 784.

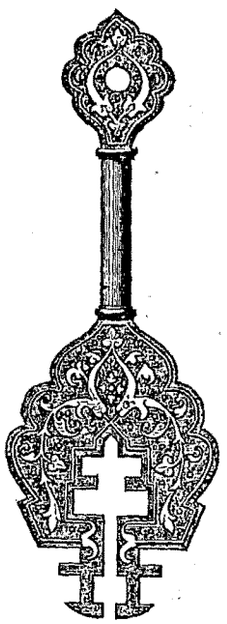


Fig. 785.

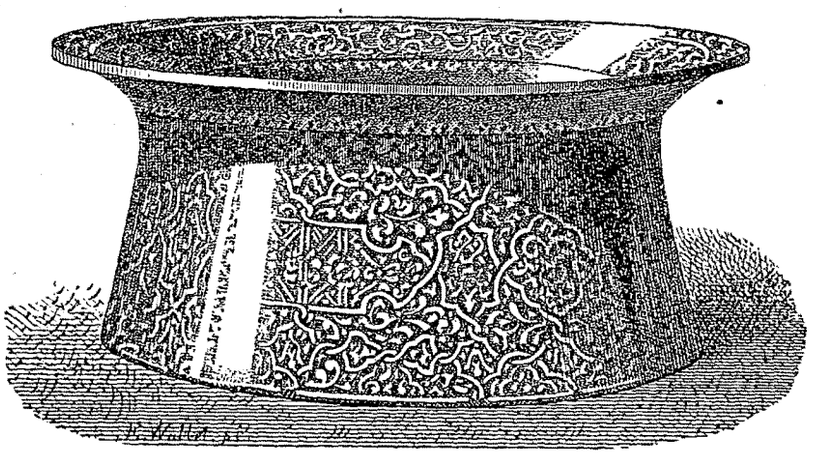


Fig. 787.

du panneton de la clef; la *damasquinerie* (1) ne remonte qu'au commencement du xe siècle; les types les plus nombreux appartiennent aux xiie et xiiie siècles; les Arabes se sont distingués dans ce procédé et peuvent être considérés comme les créateurs du genre.

Figure 786 : *marteau de la porte principale de* la cathédrale de *Tarragone* (xvie siècle); ce type est donné pour montrer l'influence arabe persistant sur le genre espagnol, après la conquête chrétienne.

Figure 787 : *bassin en cuivre*, de la collection de M. Schœffer, enrichi de nielles et *entrelacs* damasquinés (xvie siècle), au quart de l'exécution; cette forme générale typique persiste encore en Orient.

Figure 788 : ornements sur un vase en cuivre (xvie siè-

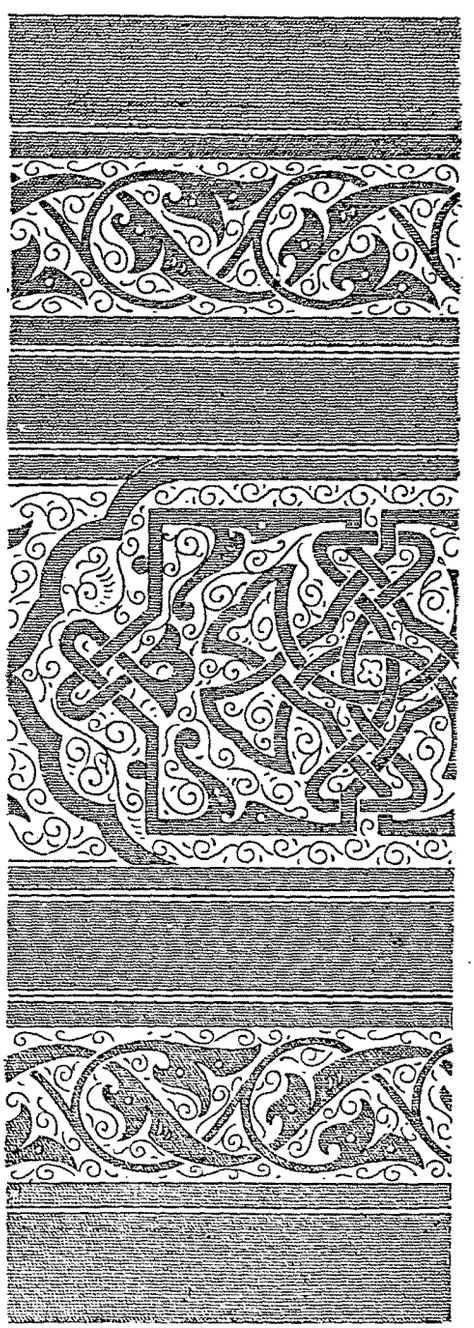


Fig. 788.

(1) *Damasquinerie.* Incrustation de fils d'or ou d'argent dans une rainure gravée dans le métal et un peu plus large au fond qu'à l'entrée; ces fils, ainsi introduits, sortent en relief ou s'arasent suivant la volonté de l'artiste. Quelquefois l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduit rapidement son outil sur l'objet qu'il doit orner, et le fil s'applique au marteau sur toutes les parties du métal préparé ainsi pour le gripper et le retenir; ce procédé appartient particulièrement à la Perse et, actuellement, à Damas.

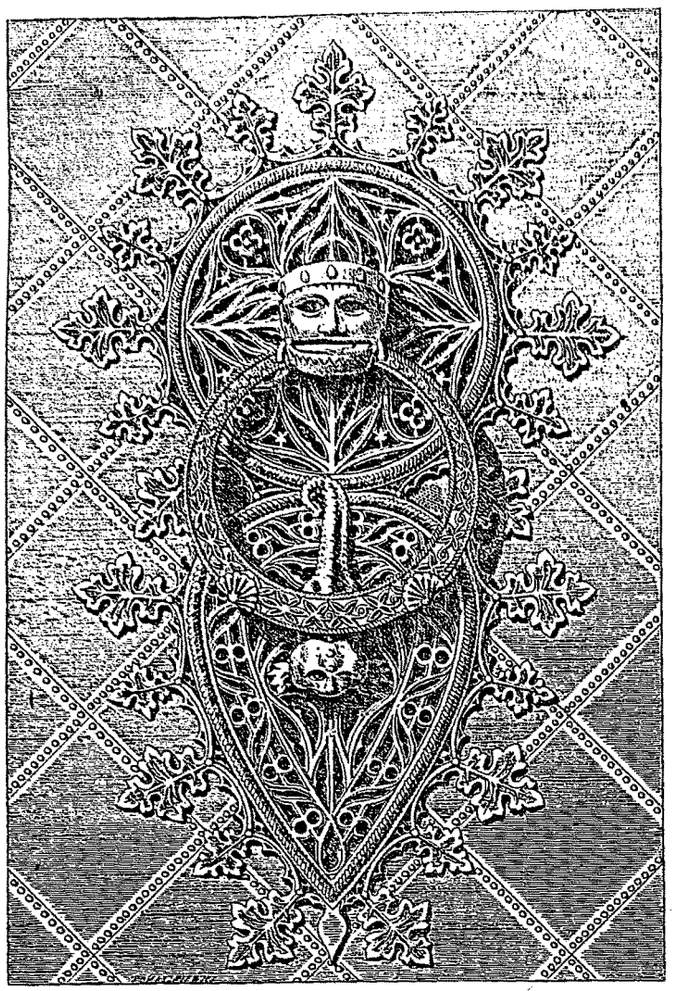


Fig. 786.

cle), de la collection de M. Goupil; les parties teintées représentent le métal; remarquer la forme du *rinceau enlacé* et l'agencement des fleurons.

Figure 789, *armoiries de Melek-el-Daher Beybars*, au Caire, représentant un *lion* dans une étoile à douze rais.

L'orfèvrerie, la céramique, la verrerie, le tissage des étoffes et des tapis furent cultivés avec le plus grand éclat par les Arabes; malheureusement les types anciens sont excessivement rares ; mais comme on se trouve en face d'hommes chez lesquels la tradition, la patience et l'adresse sont immuables, certains de leurs produits actuels, conçus dans le même esprit et avec la même habileté, peuvent fournir des renseignements utiles. On trouve partout des imitations de l'art arabe et en même temps ces inscriptions dont ils faisaient un motif d'ornement, même dans des *couronnements de dômes*, conjointement avec le croissant, comme on le remarque dans quelques mosquées du Caire (fig. 790).

Lorsque des peuples chrétiens ont copié l'ornementation arabe, ils ont placé aussi les inscriptions décoratives, en les déformant bien entendu, ce qui en révèle la fausse origine et n'offre aucun sens.

L'art de travailler le bois fut porté très loin, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les types déjà présentés (fig. 780 à 783); leurs portes de mosquées, leurs chaires, leurs plafonds et ces moucharabiehs, que l'on rencontre encore dans les villes où leur civilisation a brillé, dénotent une habileté d'autant plus à remarquer qu'ils se servaient d'outils peu nombreux.

Le parti le plus habituel consistait dans une charpente dans laquelle venaient s'enchâsser des panneaux de marqueterie ou de sculptures; la forme générale restait en conséquence assez simple. Les types de meubles conservés sont peu nombreux; il faut aller dans l'intérieur des mosquées pour en trouver quelques-uns du genre du *fauteuil*, représenté dans la figure 791. La nacre et l'ivoire jouaient, comme dans les produits orientaux actuels, un rôle très important pour l'effet décoratif des marqueteries.

Du reste, les artisans arabes exercèrent une influence appréciable dans le mobilier espagnol, tant pour la disposition que pour les détails décoratifs, luttant en cela avec le goût particulier qui

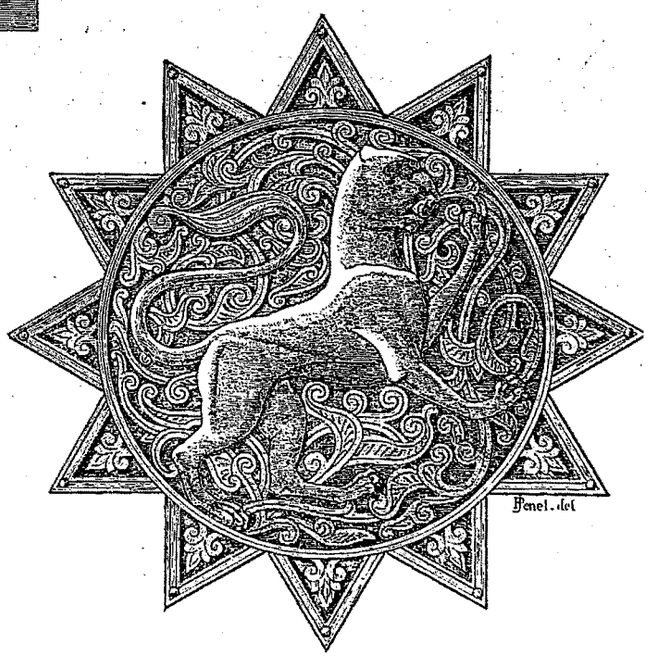


Fig. 789.

régnait dans les autres parties de l'Europe. On y voit même le mélange d'ornements arabes et de stalactites avec des arcades enrichies de lobes en tiers-point surmontées de gables et de pinacles; certains cabinets, en forme de caisse, sont ornés de plaques en fer doré, ajourées dans le style arabe ou formées d'appliques en marqueterie, dont le contour rappelle encore cette forme dont on donne plus loin le diagramme (fig. 809) si cher

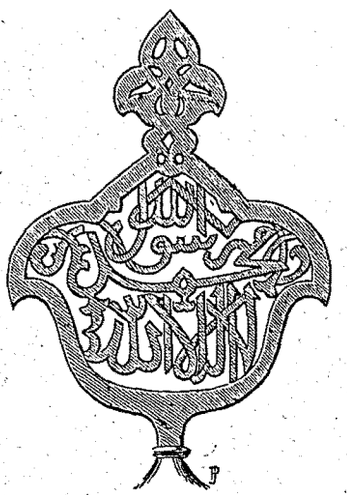


Fig. 790.

aux artistes musulmans et qui est tout à fait caractéristique de leurs arrangements.

L'usage de la terre cuite peinte, et particulièrement pour les revêtements, remonte au xe siècle; les plaques de l'Alhambra sont du xiiie siècle; le plus grand nombre des édifices du Caire datent du xvie siècle et présentent le plus souvent le type de l'ornementation persane. C'est un point considérable de l'histoire de l'art à approfondir, attendu qu'il faudrait savoir si les Persans ont suivi les Arabes dans ces créations, ou si, comme on est conduit à l'admettre, ce ne sont pas des ouvrages imités de ceux de la Perse qui était à ce moment dans tout l'essor de son art.

Certaines faïences à reflets métalliques, qui appartiennent dans une certaine mesure à l'influence arabe, ont été nommées *hispano-arabes* ou *hispano-moresques*; c'est une querelle de mots, les peuples envahisseurs de l'Espagne venaient de l'Asie et de l'Afrique; ils se com-

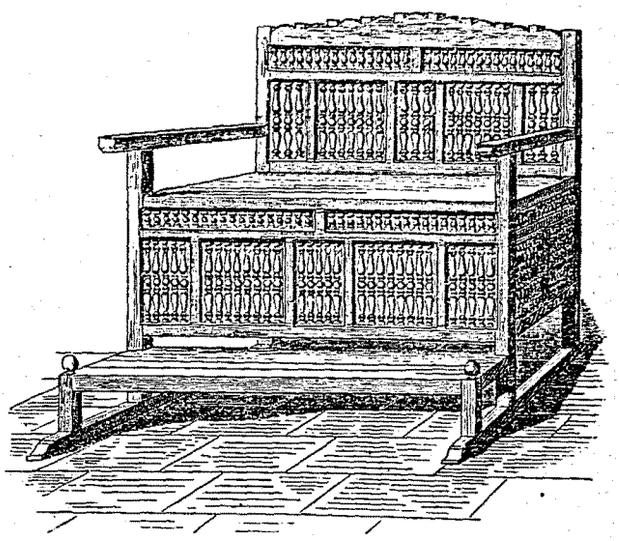


Fig. 791.

battirent comme il a été expliqué au chapitre Ier de ce livre; les Almoravides supplantèrent les Arabes et furent renversés à leur tour par les Almohades que les Espagnols finirent par refouler. Tous ces peuples se léguèrent successivement leurs arts en les accommodant à leurs goûts et en cédant à ce besoin, inné chez l'homme, de toujours modifier quelque peu l'œuvre du précédent. Les centres de fabrication furent à Malaga, à Ynca dans l'île Majorque (Baléares), dans le royaume de Valence, à Manisès, etc; les produits connus appartiennent tous aux xve et xvie siècles. On est peu d'accord sur le moyen technique qui était employé pour leur donner les reflets métalliques rouges, cuivreux, etc, qui les distinguent.

Perse

Pour rattacher, autant que possible, la Perse du XVIe siècle avec l'antiquité, on donne la représentation de deux des anciens souverains de ce pays: le premier (fig. 792) est un *roi sassanide*, d'après un bas-relief de Taki-Roston.

Le second, que l'on a déjà fourni (fig. 511) est *Chosroès* Ier (531-579), assis sur son trône, portant sur la tête une mitre avec croissant, aussi de la dynastie des Sassanides. C'est sur le fond en cristal d'une coupe en or, de 0^m^39 de diamètre, composée de pièces de rapport en



Fig. 792.

cristaux de différentes couleurs, faisant partie de la Bibliothèque nationale qu'on trouve cette bizarre figure(1); les accessoires décoratifs, tels que le trône, nous indiquent, dans une certaine mesure, l'état, à cette époque, des arts pour lesquels on ne possède pas de documents bien précis. C'est par un concours de circonstances exceptionnelles que cette coupe est parvenue jusqu'à nous, ayant été prise comme butin sur les Persans par les Byzantins, donnée à Charles le Chauve, puis déposée au trésor de l'Abbaye de Saint-Denis.

Quant aux monuments construits pendant trois siècles en Perse par les Arabes, ils ont été presque tous détruits; ceux qui subsistent, comme la mosquée d'Hamadan, présentent une combinaison de l'arabe avec le persan, et l'on reste en quelque sorte en face d'édifices construits à la fin du XVIe siècle, sous le célèbre Shah Abbas ou après lui. Une des *mosquées* d'Ispahan, celle de *Mesdjid-i-Shah* (1580), peut être prise comme type (fig. 793 et 794). A, est l'entrée; en B, une grande cour; C, des cours latérales entourées de niches servant d'abri; D, F, G, diverses salles et H, la salle principale; en A, B,

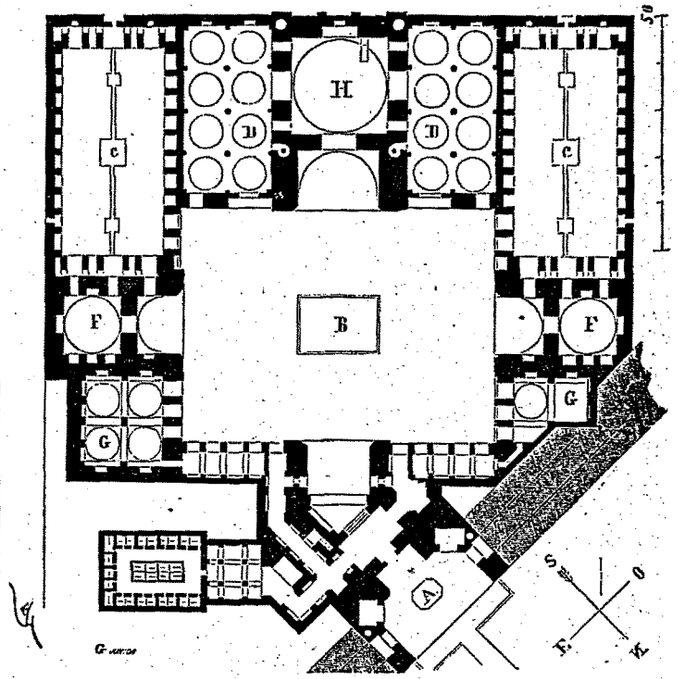


Fig. 793.

C, des bassins pour les usages religieux. On voit par ces dispositions que la mosquée musulmane n'a aucun rapport avec l'église chrétienne; celles qui ont été construites sous l'influence de Sainte-Sophie et des églises byzantines, comportent bien une vaste salle recouverte de dômes; toutefois elles sont, le plus souvent, accompagnées de cours: l'édifice type, celui de La Mecque, n'est qu'un immense espace entouré de portiques avec petits dômes, au milieu duquel s'élève le sanctuaire, de petite dimension, que l'on nomme la Kaaba. Ainsi se constate la souplesse des Arabes, qui leur a permis de se

(1) Voir l'ensemble dans l'*Encyclopédie des arts plastiques* de A. Demmin, page 1354, figure 1.

servir pour leur culte de trois types différents: 1° celui consistant en un espace entouré de péristyles plus ou moins étendus (mosquée d'Amrou au Caire); 2° celui qui consiste en une salle gigantesque supportée par une forêt de colonnes, précédée d'une cour (mosquée de Cordoue); 3° celui (turc particulièrement) qui consiste en une salle recouverte par des coupoles, dont une plus importante, précédée d'une cour (mosquée du sultan Achmet, à Constantinople). Les mosquées persanes appartiennent au premier type, en ce sens qu'on n'y voit pas de lieu de prière considérable; les bassins pour ablutions y sont nombreux.

Au point de vue de l'aspect, elles se présentent toujours avec des portes monumentales à arcade (de la courbure particulière indiquée par la fig. 770), inscrite dans un grand rectangle, accompagnées de deux minarets qui n'ont, d'habitude, de galerie qu'à leur sommet et ressemblent, à cause de leur plan circulaire, à des cheminées d'usines (fig. 794).

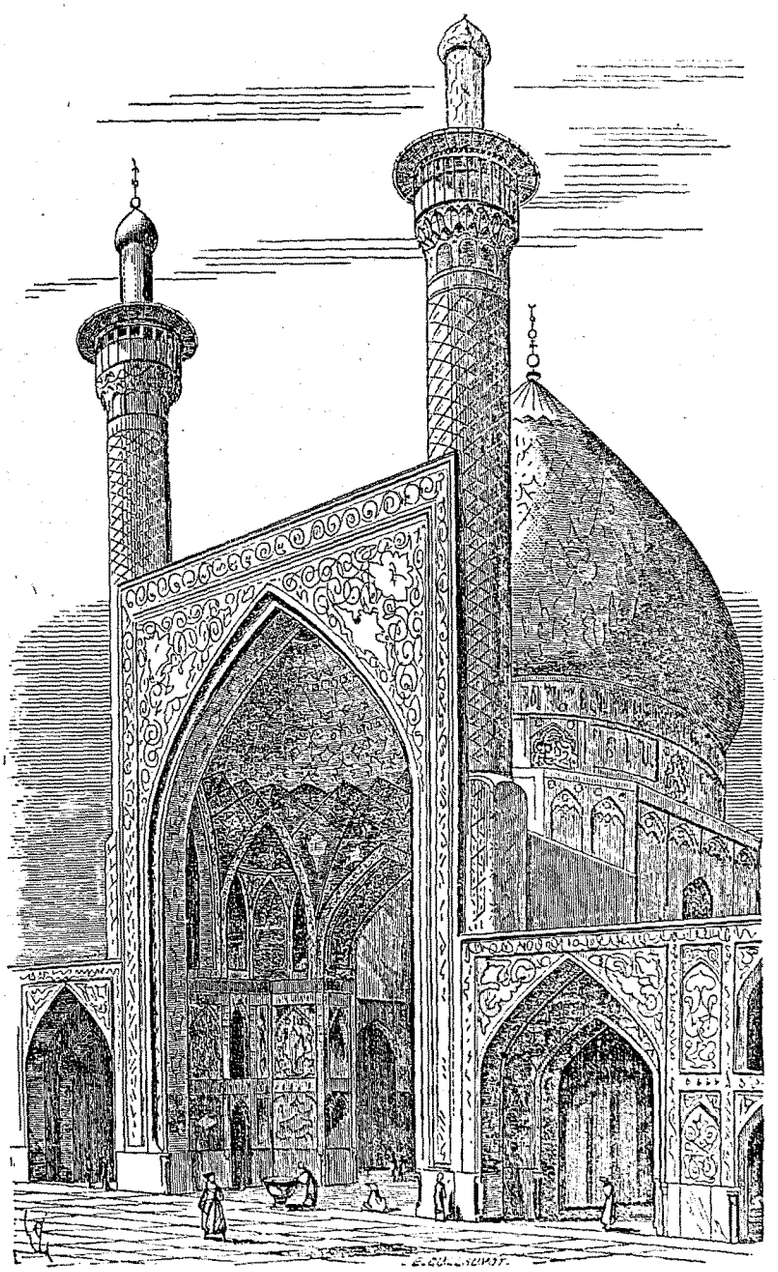


Fig. 794.

Cette grande arcade constitue comme une sorte de porche sur lequel s'ouvrent d'autres arcades de même forme, donnant accès aux salles latérales et à la salle principale surmontée par une coupole et un dôme (courbe du type 769); les dômes bulbeux appartiennent à l'époque la plus récente, et ont fait école jusqu'en Russie et dans les pays musulmans (fig. 890); les dômes plein cintre sont byzantins et, par conséquent, les plus anciens. Ce n'est qu'en Perse que les minarets se remarquent comme on vient de les décrire; dans les autres pays musulmans, ils sont carrés ou octogones, en plan et à plusieurs galeries, portées par des stalactites, sur des zones qui vont en diminuant d'étage en étage.

Toutes les surfaces extérieures des mosquées persanes sont revêtues de faïences émaillées, couvertes de dessins variés, compris dans des combinaisons de rectangles ou de polygones; la fleur y joue un rôle important.

Les stalactites ont été également employées par les Persans, surtout à l'intérieur de leurs coupoles et toutes les fois qu'il a été nécessaire de faire des encorbellements; en général la mouluration qu'on nomme corniche dans l'art occidental, n'est pas employée en Orient, ou bien elle n'est remplacée que par un simple filet. Les grandes cours de mosquées persanes sont entourées de portiques à deux étages.

Les principaux monuments de la Perse sont, en outre de la mosquée de Medjid-i-Shah, celle de Medreceh-Maderi-Shah (sultan Hussein), à Ispahan; le Palais des Miroirs le Pavillon des Huit portes du paradis et le Pavillon Tchehel-Soutoun, dit des Quarante colonnes, tous les trois à Ispahan; les ponts sur le Zeimderoud; la mosquée de Sunni, à Tauris; la mosquée d'Ismael Khoda Bendeh à Sultanieh, etc, etc.

La statuaire et la peinture de figures persanes ne

comptent en quelque sorte pas : c'est tout au plus si on en trouverait quelques types dans des époques presque modernes.

Figure 795 : *buire en faïence émaillée;* le couvercle est en argent. Le mélange d'ornements avec des couronnes de fleurs naturelles stylisées est remarquable; la forme générale est d'un type bien oriental.

Figure 796 : *burette en faïence*, fond blanc, ornements en bleu, rouge et vert; la forme n'offre rien de particulier et le mérite réside dans une décoration d'une grande liberté, formée seulement d'*œillets* et d'une petite fleur qui rappellerait la *renoncule*.

Figure 797 : *aiguière en faïence*, même fond que pour la figure précédente; ornementation à l'aide de grandes *palmes* d'un arrangement particulier à la Perse.

Figure 798 : *carreau de revêtement en faïence;* les parties grises représentent un glacis de bleu clair qui s'harmonise avec le ton de l'émail. L'original, d'un tiers plus grand, appartient à M. Duranton et a figuré à la VIIIe exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs; l'interprétation de la fleur et sa distribution dans le but de remplir l'espace qu'elle doit décorer, est digne d'observation.

Il est impossible de douter à présent que l'emploi de faïences moulées en relief et recouvertes d'un émail polychrome ne soit très ancien (1); les dernières découvertes de M. Dieulafoy jettent sur ce procédé un jour d'autant plus nouveau, que celles qu'il a apportées au Louvre et qui proviennent d'un palais de Darios, à Suze, montrent qu'il était appliqué par les anciens Persans, non seulement sur des surfaces lisses, mais encore sur des pièces moulées. C'est donc à eux qu'il faut faire remonter le mérite d'un genre excessivement décoratif, dont les nations ont fait plus tard des applications plus ou moins remarquables. Le mausolée de Tamerlan, à Samarcande (XVe siècle), offre des spécimens très curieux de la faïence émaillée appliquée à de grandes surfaces.

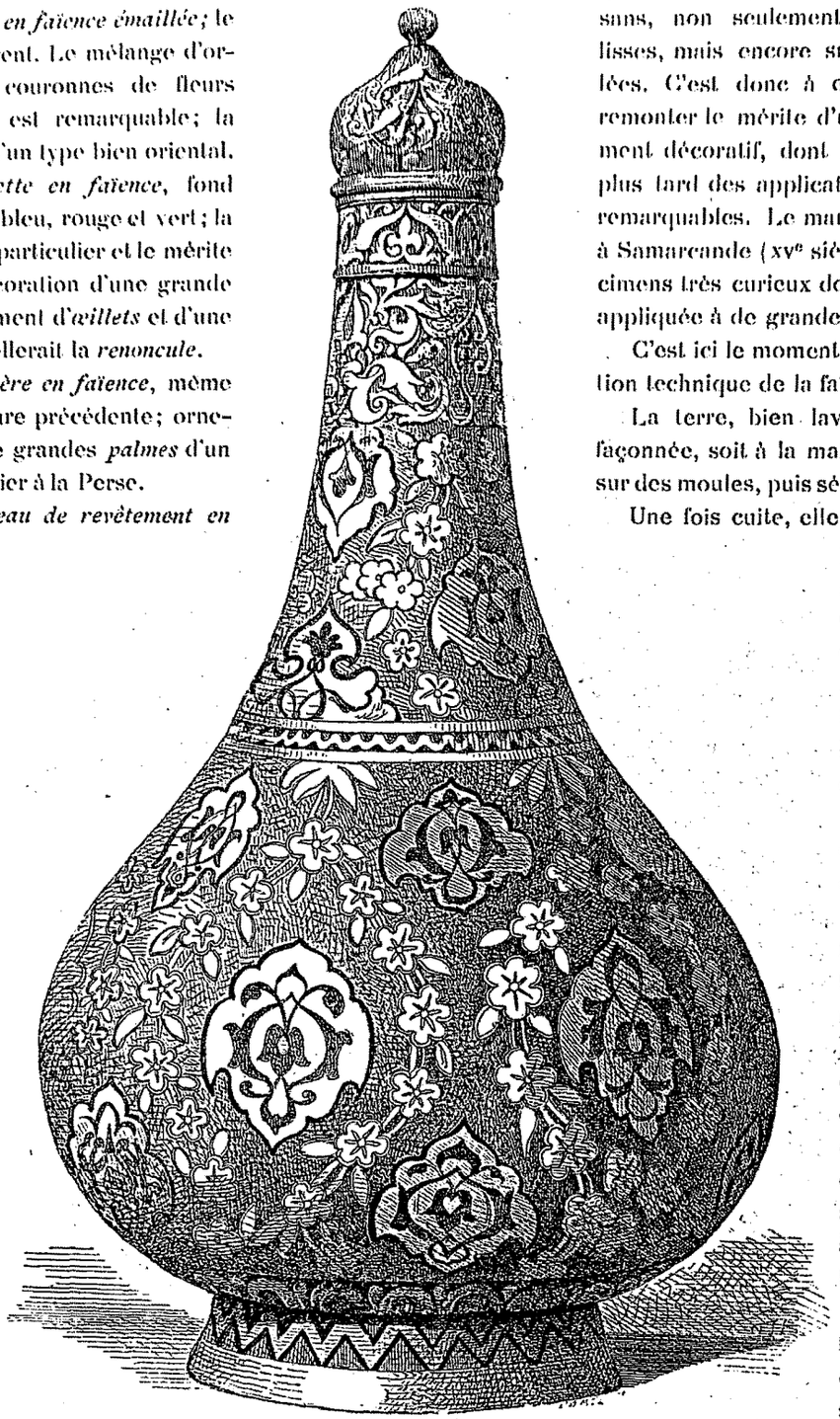


Fig. 795.

C'est ici le moment d'étudier la fabrication technique de la faïence.

La terre, bien lavée et tamisée, est façonnée, soit à la main, soit au tour, soit sur des moules, puis séchée et mise au four.

Une fois cuite, elle est recouverte soit par immersion, soit par application, d'une couche liquide, destinée à faciliter l'assimilation avec le décor, laquelle on nomme *couverte*.

La pièce est décorée soit avant la cuisson, soit après.

La décoration se fait avec des couleurs que l'on nomme *émail*, composées d'un mélange d'oxydes métalliques avec des fondants. Soumis à la cuisson, ce composé se vitrifie et adhère à la pièce, grâce à la couverte.

L'emploi le plus facile consiste à décorer après la cuisson de la couverte et au petit feu; mais les résultats sont loin d'égaler ceux dans lesquels la couverte et le décor, n'ayant à subir qu'une seule cuisson *au grand feu*, conservent une grande transparence et

(1) Voir : *Assyrie*, page 34, et *Perse ancienne*, page 37.

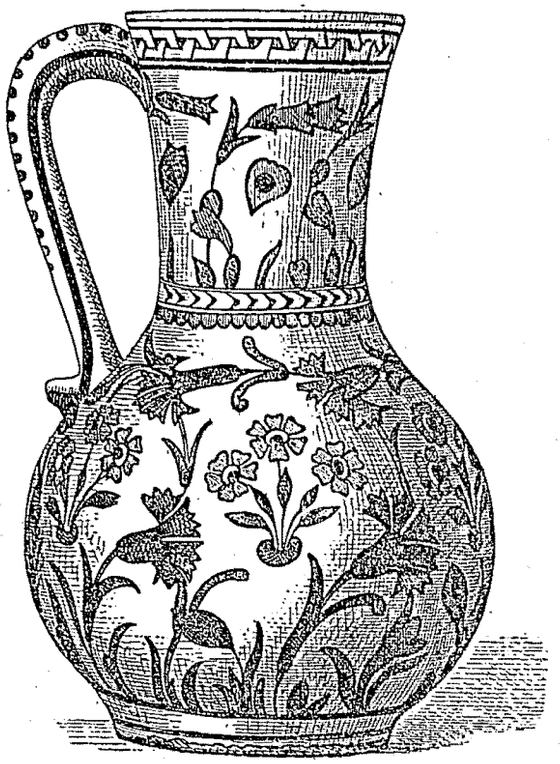


Fig. 796.

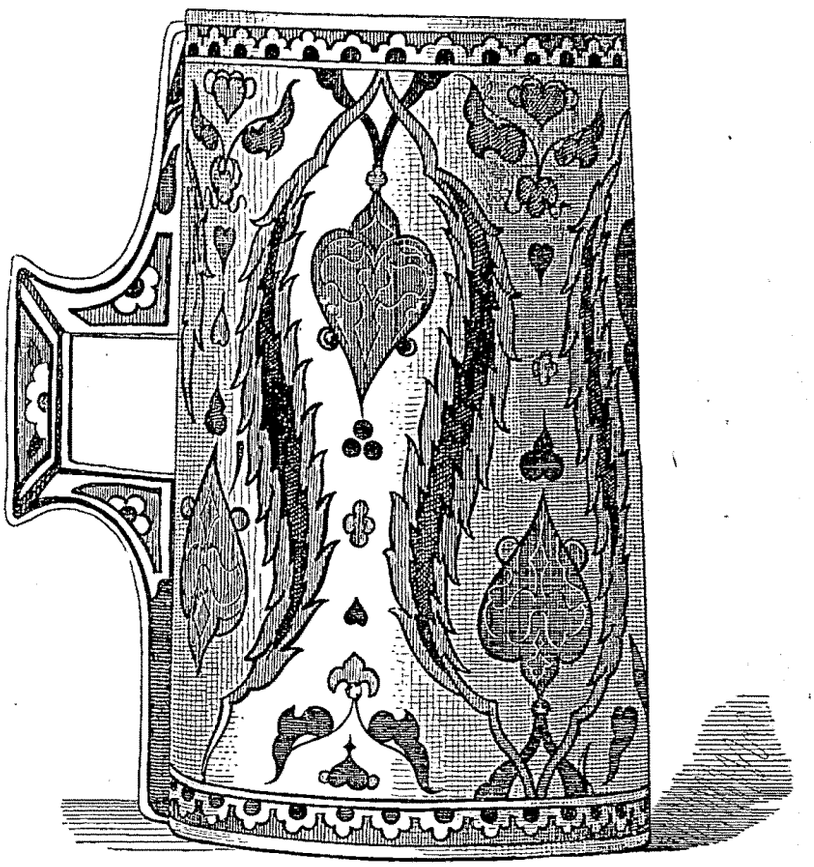


Fig. 797.

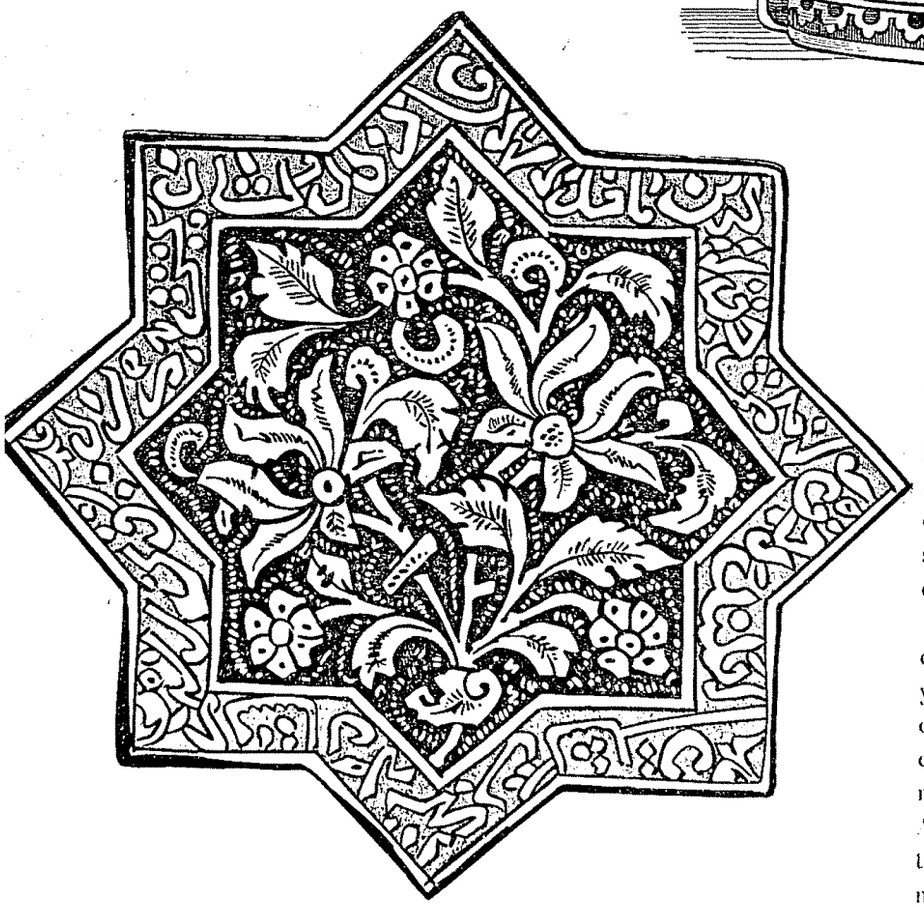


Fig. 798.

nécessairement un fondu de tons qui caractérisent certains produits; ce dernier procédé se dit aussi peinture *sur cru*.

Lorsque la poterie est composée d'une pâte qui emprunte sa couleur rougeâtre à la présence du fer dans l'argile, elle nécessite une couverte opaque, dite ÉMAIL STANNIFÈRE à cause de l'étain qui entre dans sa composition; elle se décore comme il a été expliqué plus haut.

Quand la poterie est revêtue d'une couche d'argile blanchâtre, on dit qu'il y a *engobe*, et le décor consiste alors en dessins gravés à la pointe sur cet enduit et garni par des couleurs formées avec des oxydes métalliques. Après une cuisson, la poterie est trempée dans un vernis alcalin et soumise à une nouvelle cuisson à la même température; la fusion du vernis avec

les couleurs donne la transparence et participe à son éclat par son brillant.

Ce dernier procédé est précisément celui qui a été employé dans la céramique persane.

On a employé au Moyen âge divers procédés pour les carrelages en terre cuite à dessins. Sur des carreaux

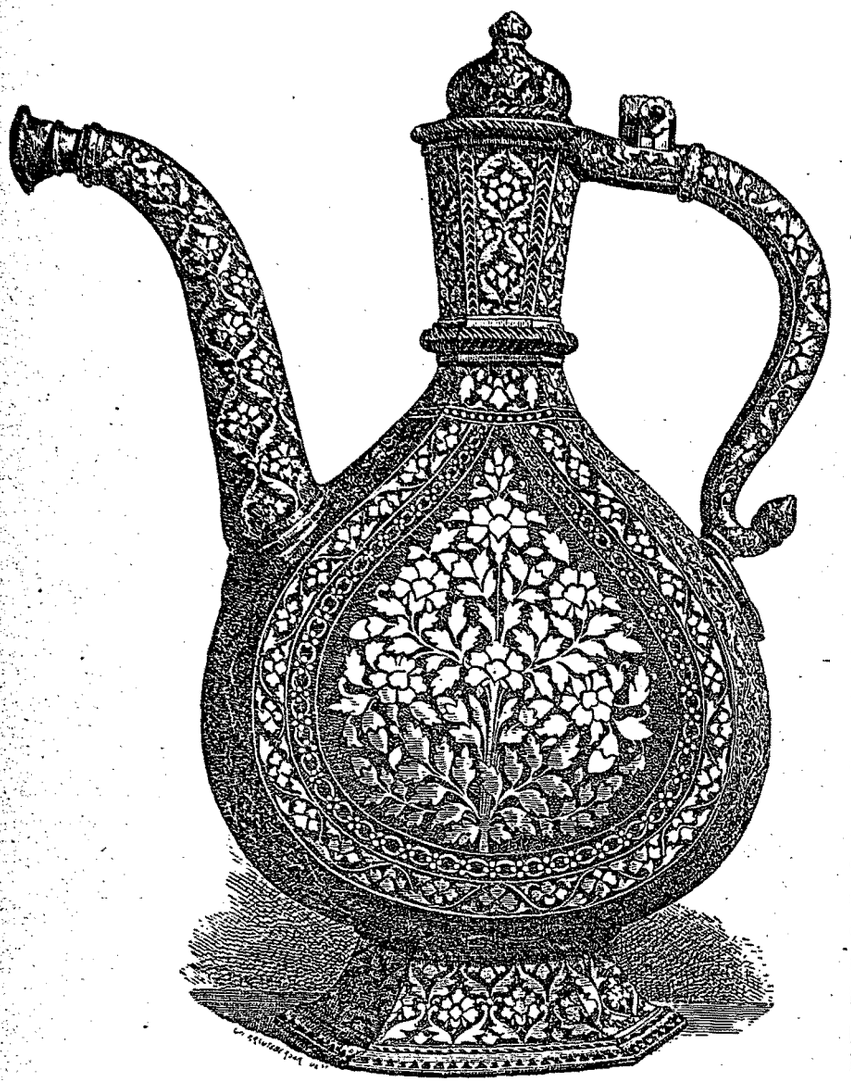


Fig. 799.

ordinairement carrés, on appliquait, pendant que la terre était encore molle, une estampille qui y traçait un dessin en creux; la partie creuse était alors remplie d'une terre d'une autre teinte, qui rendait le dessin; la pièce recevait ensuite un vernis plombifère coloré (1). Un autre procédé, plus compliqué, consistait à recouvrir la terre brute d'une terre plus fine de couleur foncée, formant une sorte d'engobe très mince qui était estampée par l'application d'une matrice ayant la forme du dessin; puis le creux produit par la matrice, qui avait pénétré l'engobe de couleur foncée, et même l'argile du fond, était rempli par une terre de couleur claire; le carreau ainsi préparé était enfin recouvert d'un vernis coloré.

Les carreaux à incrustations façonnées sont ordinairement de terre rouge avec des dessins en terre blanchâtre, auxquels le vernis a donné une teinte jaune.

En conséquence, il y a lieu de bien distinguer, dans l'emploi du mot émail, trois genres de procédés absolument différents: 1° *l'émail des orfèvres*, c'est-à-dire celui qui s'applique sur du métal entre des cloisons rapportées ou dans des cavités creusées à cet effet (voir la note de la page 154); 2° *l'émail des céramistes*, dont on vient de s'occuper, et 3° *l'émail des peintres* dont il sera question au livre IX.

On a fréquemment classé parmi les faïences persanes celles fabriquées dans l'île de Rhodes, dites de Lindos, dues à des ouvriers faïenciers persans, qui avaient été faits prisonniers par les chevaliers de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Il est certain que la décoration est la même et que l'on y trouve surtout des fleurs sous l'aspect de convention que l'on vient d'étudier (1); il y en a une magnifique collection au musée de Cluny.

Figure 799 : *aiguière;* les ornements et les fleurs sont incrustés en argent sur un fond très coloré, presque noir et d'une grande solidité; hauteur 0m33. Il est facile d'observer, dans cet objet, avec quel esprit ingénieux une décoration d'un effet précis souligne en quelque sorte la forme elle-même. Sans doute, le parti pris n'est rien en lui-même, et cette forme accuse un corps un peu gros, par rapport à la partie supérieure. L'échelle des détails, les uns par rapport aux autres, est bonne: on observera la manière dont les tiges de fleurs et de feuillages sont distribuées dans le motif du milieu et le système d'ornement du goulot, qui se développe avec aisance autour d'une forme ronde sans pouvoir être déformé.

On n'a pas cru devoir ouvrir une division particulière dans ce livre, pour étudier l'art des Turcs, prolongement des arts byzantin, arabe et persan; il fournirait, à ce point de vue, nombre de types des plus intéressants. Les limites du plan de cet ouvrage forcent de ne pas insister.

(1) Le carrelage de la figure 659 a été exécuté par ce procédé.

(1) Figures 795 à 798.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Les Arabes sont, de tous les peuples, celui qui caractérise le mieux les races de l'Orient; il est facile de sentir que, par leurs institutions, ils ont créé un genre de civilisation qui garde encore une sorte de résignation tranquille, que perd chaque jour l'Occident. Religion, famille, traditions, sont encore assises sur les mêmes bases, avec les discordes guerrières en moins, sans qu'on songe à les changer; leurs artisans eux-mêmes se tiennent aux anciennes formules.

Au moment de leur conquête, ils se servirent d'artistes byzantins, mais peu à peu ils s'affranchirent de cette nécessité et s'initièrent à l'art; les ornementations sur fond or furent remplacées par un nouveau système décorif, les arabesques, entremêlées d'inscriptions. On inventa

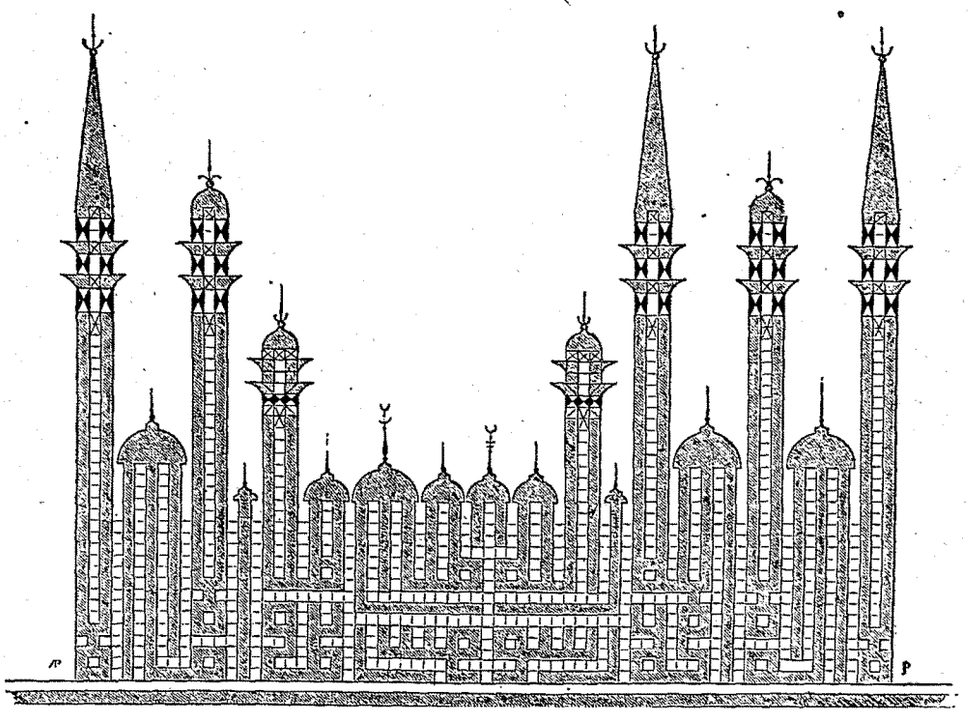


Fig. 800 (1).

des petites arcades superposées en encorbellement (fig. 776), qu'on a comparées à des stalactites ou à des alvéoles d'abeilles, qui produisent un effet particulier, surtout lorsqu'on en fait usage pour l'intérieur entier d'une coupole. Les arcs, d'abord en fer à cheval, c'est-à-dire en plein cintre outrepassé, furent remplacés par d'autres arcs de toutes formes, tiers-point simple, tiers-point outrepassé à lobes à festons. Dans les édifices des premières époques, les arcades sont appareillées avec des matériaux de couleur différente et souvent, plus tard, le même effet est obtenu par des ornementations d'une vigueur plus ou moins soutenue (fig. 773). C'est à l'architecture byzantine que ce système a été emprunté.

Pour les Arabes, comme pour les autres peuples, leurs monuments disent ce qu'étaient leurs mœurs; leurs mosquées étaient à la fois temples, caravansérails, hôpitaux et écoles (2); c'est ce qui en explique la disposition en vastes espaces et grandes cours; quant à leurs palais, sévères au dehors, avec une décoration légère, brillante, presque sensuelle en dedans, ils montrent des hommes ingénieux, aimant la vie intérieure et y entourant les femmes d'un luxe raffiné. Leurs objets usuels indiquent tous, le soin et la recherche, c'est-à-dire l'art.

(1) Caractères koufiques (répétés deux fois en sens contraire) donnant l'invocation des Arabes : *La Illah el Allah Mohammed rasoul Allah* (Il n'y a de Dieu que Dieu et Mohammed est le prophète de Dieu); le corps et le sommet des lettres figurent les principaux minarets, les dômes et les murs de la Kaabah de la Mecque.

(2) Même, dépôts d'objets, comme à Sainte-Sophie; les Turcs, qui partent pour un long voyage, y déposent, dans les chapelles, leur argent et leurs objets précieux. O Justinien, te serais-tu douté de cet emploi de ton somptueux monument?

Les Arabes possédèrent un esprit inventif particulier; ils eurent bien vite transformé la tradition byzantine, et plus tard, vivant à côté des chrétiens de l'occident, ils leur empruntèrent moins qu'ils ne leur donnèrent.

Depuis, les peuples qui les ont remplacés, ont utilisé leurs éléments décoratifs, mais ne les ont jamais assez modifiés pour qu'on ne puisse pas en reconnaître l'origine. Au fond, ces éléments sont très restreints, et il est facile d'en trouver la clef; c'est ce qui, probablement, leur assure leur marque d'origine.

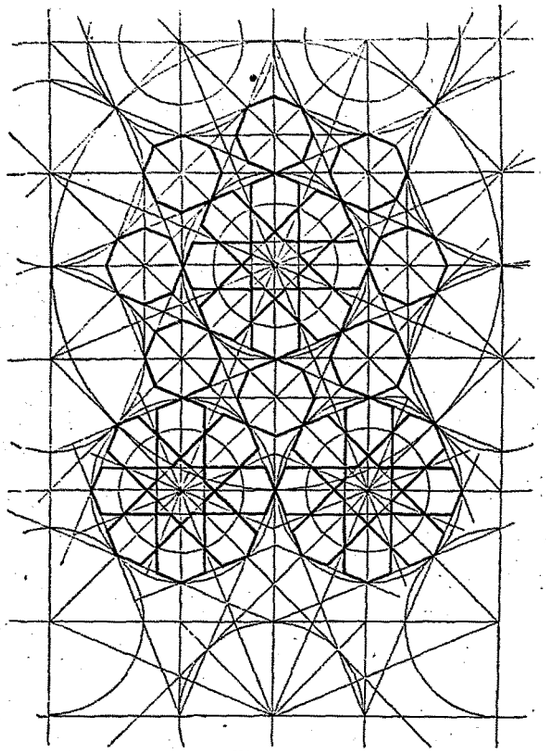


Fig. 801.

Par exemple, les menuiseries de leurs plafonds et de leurs portes dérivent constamment des combinaisons de formes purement géométriques, telles que le *carré*, l'*hexagone*, l'*octogone* (fig. 801), le *décagone* (fig. 802) et autres polygones d'un plus grand nombre de côtés; mais les octogones sont les plus fréquents, et les diagrammes présentés montrent les ressources que l'on en peut tirer (fig. 781 et 783) presque à l'infini. Quant aux ornements qui remplissent les interstices, ils affectent la forme de rinceaux entrelacés, dont les fleurons ont les diagrammes des figures 803, 804 et 805, plus ou moins développées. Il existe un degré de parenté, nécessaire à signaler, entre eux et ceux usités dans d'autres pays à la même époque (fig. 751 à 755); les uns dérivent incontestablement des autres. Malgré le besoin inné chez les hommes et chez les artistes en particulier, de créer des formes nouvelles, on a déjà pu constater que les thèmes décoratifs ne s'improvisent pas de toutes pièces. Il est dans la nécessité de l'apprentissage de tout art d'être élève avant d'être maître; élève, on s'initiera aux idées, aux pratiques, aux tendances du maître; puis, devenu maître à son tour, on

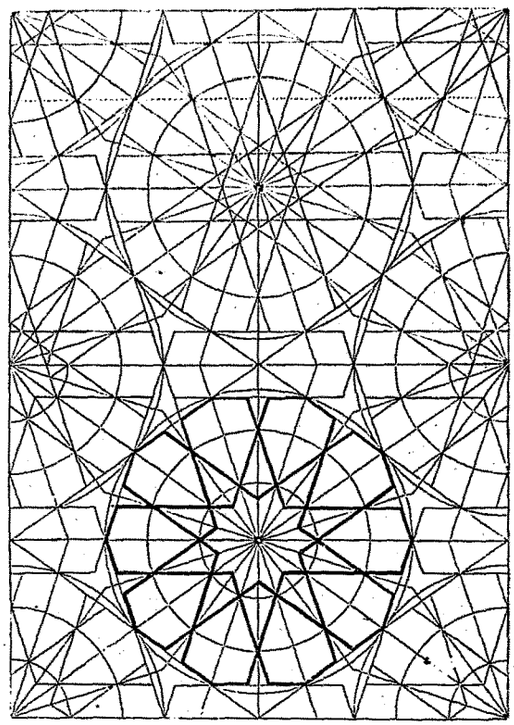


Fig. 802.

cherchera le plus souvent des conceptions nouvelles qui appartiendront, dans une certaine mesure, aux données du premier enseignement. Selon les époques, et le plus souvent, ce sont les exagérations des maîtres qui prennent le dessus. Dans tous les cas, comme on a pu le

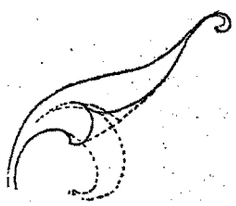


Fig. 803.



Fig. 804.



Fig. 805.

constater déjà, il s'établit un courant général dans lequel les transformations qui s'opèrent sous l'action de siècles entiers, deviennent si absolues, qu'on ne retrouve plus qu'avec une étude patiente le point de départ.

A l'exemple des artistes occidentaux des XIIe et XIIIe siècles, qui abandonnèrent peu à peu la tradition pour s'inspirer de la nature dans les ornements, les Persans, bien plus tard, puisèrent à la même source avec

un sentiment d'interprétation différent. C'est pourquoi, grâce à tous ces croisements, on finira par trouver aux XVIe et XVIIe siècles, en Europe, dans les agencements de l'ornementation des étoffes et des nielles, des thèmes inspirés incontestablement de l'art persan. Les Russes, pourtant plus immobiles que d'autres nations, ne laissent pas de subir les influences qui cadrent avec leur tournure d'esprit; ainsi, l'ornementation de la figure 806, qui vient de l'église de l'Intercession, à Pokrova, et appartient au XIIe siècle, est bien nettement byzantine, puis celle A de la figure 807 procède de celle B (fig. 808), qui est hindoue et vient elle-même de l'arabe, et antérieurement du byzantin (voyez fig. 582). On en peut inférer que les artistes de ce

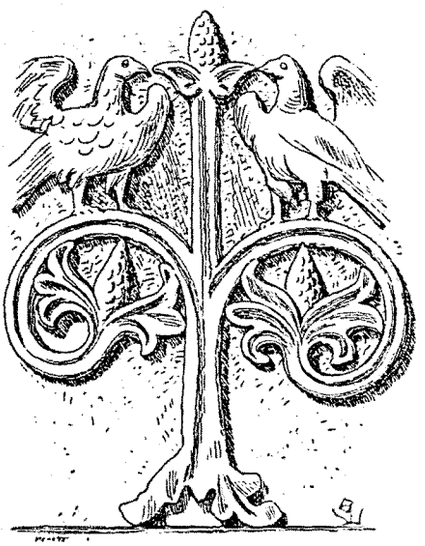


Fig. 806.

pays, après avoir puisé aux sources byzantines, ont emprunté ensuite aux arts de l'Orient, alors que Constantinople restait immobile, ou tombait entre les mains de l'islamisme.

Une forme sans doute agréable aux Arabes, puis aux autres nations qui ont adopté leur religion, est celle dont nous donnons les diagrammes dans les figures 809 et 810. Celle 809 est employée très souvent comme masse formant encadrement (fig. 773, 784, 789 et 795); elle dérive probablement du motif 810, lequel est lui-même un assemblage de celui de la figure 803, comme terminaison de deux recourbées en sens à retour.

Dans l'art arabe, l'esprit de découpage domine sur celui de modelé, sans doute parce que ce peuple ne possédait pas ce sentiment particulier de la forme qui constitue le sculpteur. Les ornements sont distribués sur une, deux ou trois couches superposées et très méplates; dans la couche de dessus est un motif très important, comme celui 809 faisant masse, sous lequel ceux des autres couches s'entrelacent sans tenir bien compte des contours. Les bords des arcades et leurs stalactites sont découpés en dentelle. Du reste les mêmes motifs composant une travée d'arcade, se reproduisent par le moulage dans les autres travées; c'est bien plus un art d'artisans ingénieux et patients que celui d'artistes à tempérament.

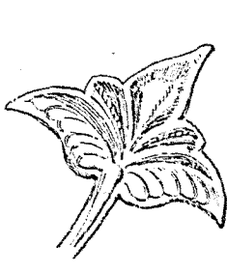


Fig. 807.



Fig. 808.

Pas ou peu de fleurs dans l'ornementation arabe; ce sont les Persans qui commencent, au XVIe siècle, l'interprétation de l'œillet d'Inde, de l'œillet à longue tige, de la jacinthe, du chèvrefeuille, de la tulipe et de la rose (fig. 795 à 798); on prétend même qu'ils attribuent à chaque fleur un sens allégorique.

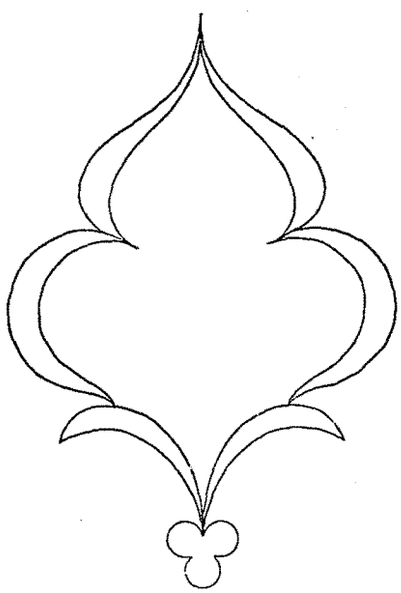


Fig. 809.

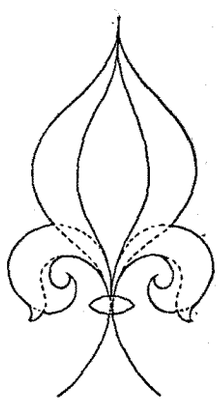


Fig. 810.

L'art persan a-t-il réellement au début communiqué son influence à l'art arabe? Pour affirmer, comme on le fait souvent, il faudrait bien savoir ce qu'il était avant le VIIe siècle et les monuments font défaut. Ce qui est certain, c'est qu'avec le temps il s'est formé un art persan, facile à discerner, surtout après le XVIe siècle. Un point caractéristique sur lequel les Persans diffèrent des Arabes, c'est par l'admission plus fréquente de la figure humaine dans la décoration.

IV. — COMPOSITION

Contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier examen, c'est un bien médiocre parti que l'on peut réellement tirer de l'art architectural arabe dans les pays occidentaux ; cette manière a pu fournir quelques types à l'Espagne en raison de la chaleur de la température ; elle n'y a pas survécu, comme parti pris général, après la défaite des derniers Califes.

Ce genre n'est supportable qu'autant qu'il est intégral et exécuté avec la richesse qu'il comporte et, alors précisément, il détonne avec notre climat, avec nos mœurs et avec nos costumes ; on se demande même comment on pourrait vivre l'hiver dans l'Alhambra. On en a essayé des applications, dans des édifices de bains ou dans des salles de fêtes du monde où l'on s'amuse, avec un succès très contesté.

Le thème décoratif est toujours le même ; c'est (fig. 777), un grand rectangle dans lequel s'inscrit une arcade supportée par de minces colonnes : l'encadrement du rectangle est accusé dans le haut par des bandes successives ; puis tous les interstices sont sillonnés d'ornements ; au-dessus, des stalactites ou des plafonds à compartiments issus de polygones de toutes grandeurs.

Les Arabes avaient la conscience du défaut de ce parti pris, en accusant précisément par des reliefs différents ou par la coloration, ces grandes bandes de rectangles dont on a parlé ; la réussite était certaine lorsqu'il y avait une arcade au-dessous. Que dire des surfaces considérables de murs intérieurs des grandes mosquées à coupoles? Celle dite d'Omar, à Jérusalem, malgré toute sa richesse, n'offre qu'une juxtaposition d'ornements.

On démontrera aux élèves l'inconvénient de décorer la structure, au lieu de combiner la construction avec la décoration ; il ne faut pas croire qu'on peut bâtir une salle en laissant au décorateur le soin de l'enrichir, si cela est possible.

Sans doute, ceux qui ignorent les principes de la décoration voient, dans la manière arabe, la dernière limite de la féerie ; leur démontrer l'erreur de cette impression est difficile : c'est précisément pour éviter la déconvenue d'essais aux débutants, qu'il importe de leur faire étudier la question avec soin.

Au point de vue de la construction de l'ornement, ce genre fournit de bonnes observations esthétiques.

C'est d'abord la continuité et le raccord sincère des lignes ; chaque courbe en sens opposé se relie toujours d'une manière tangente avec celle dont elle est issue (fig. 810) ; on insiste sur ce point ; car, en vertu du principe vrai qu'il faut composer comme on dessine, de même, il faut dessiner comme on compose. En conséquence, toutes les fois qu'un élève copie ou compose un ornement arabe, il doit poursuivre en ponctué, c'est-à-dire par un trait provisoire, jusqu'aux points de tangence les prolongements de chaque recourbée ; de même, pour toutes les recourbées, ce sont ces points de tangence que l'on doit placer d'avance comme canevas ; on n'a plus ensuite qu'à tracer les recourbées avec le plus ou moins de galbe que comporte la composition.

On a déjà fait remarquer que les fleurons qui terminent ou qui servent d'intermédiaires dans les rinceaux et dans les entrelacements des Arabes, procédaient de diagrammes excessivement restreints (fig. 803, 804, 805 et 810). Ce sont des interprétations d'une feuille repliée en deux sur sa nervure centrale combinée avec une sorte de feuille de lierre, dont les découpures inférieures forment volutes en dessus ou en dessous contre le pétiole (fig. 805) ; écartés, échanerés, reliés par des tiges très fines enlacées, ces fleurons produisent des motifs d'un arrangement facile comme la rosace 811. Les raccords en sens inverse des branches de spires de rinceaux ou de recourbées enroulées, sont rarement dissimulés : cela serait un défaut pour des tiges un peu grosses ; mais, comme elles sont, de parti pris, très minces par rapport aux fleurons, ces raccords n'appellent pas l'attention. Très souvent aussi les mouvements se terminent par un fleuron à chaque extrémité, de telle sorte qu'on peut trouver que les motifs n'ont ni commencement ni fin. Il semble même que l'enchevêtrement est le but même de la recherche ; cela dénote des dessinateurs plus ingénieux qu'ayant souci de cette belle simplicité d'arrangement qui se lit à première vue ; toutefois les oppositions de parties très larges avec d'autres très déliées sont réussies et facilitent l'impression.

Les Orientaux ont eu et possèdent encore une sorte de prédilection pour un agencement en forme de poire allongée qui se recourbe dans un sens pour se terminer par un enroulement en sens contraire, d'un développement plus ou moins grand ; les Hindous et les Persans

ont constitué avec ce motif, que l'on nomme souvent *palmes*, la décoration de leurs étoffes et de leurs châles; dans ce cas, l'intérieur est sillonné par une série de linéaments, de couleurs combinées et parallèles au contour extérieur.

La stylisation de la fleur a été bien comprise des Persans; ils ne recherchent pas à la reproduire comme dans un tableau. De même que les Égyptiens pour le *lotus*, ils montrent toujours une tige, émergeant d'un point essentiel de la composition; ainsi, dans la burette 795, elles sortent du bas; dans les plats et assiettes, la branche est couchée avec un mouvement recourbé. Les feuilles, tout en gardant des mouvements divers, ne sont pas présentées en raccourci; l'*œillet* est montré principalement de côté (fig 795), ou étalé avec des pétales en haut et le calice au-dessous, monté sur son pédoncule (fig. 798). L'œillet, qui appartient à la famille des *caryophyllées* (Jussieu), n'a que cinq pétales en botanique; mais il y a

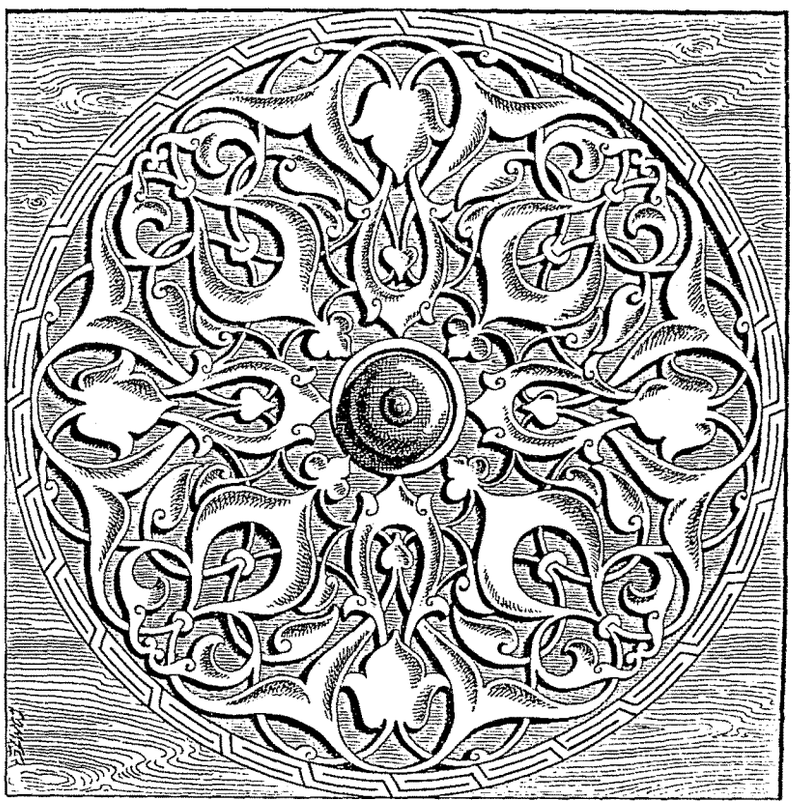


Fig. 811.

des espèces qui en ont un plus grand nombre et des feuilles larges et découpées; l'ornemaniste persan a simplifié les découpures des pétales. Les fleurs de la famille des *rosacées* ou celles de la famille des *renonculacées* jouent le rôle de rosace; elles ont le plus souvent dans l'interprétation plus de cinq pétales; la fleur (fig. 796), au lieu de former, comme dans certains essais de stylisation moderne, la terminaison d'une spirale, ou bien est placée à l'extrémité d'une tige, ou bien est à cheval dessus (fig. 795, 796 et 798). Les espaces à décorer sont garnis sans confusion, sans vides et sans abus de brindilles pour des trous qu'on a su ne pas créer. Les fleurs sont disposées, en tenant compte de la symétrie et non du hasard de leur emplacement, d'après le modèle en nature que l'on copie.

Les Arabes n'ont employé à l'Alhambra, sur leurs arabesques, que le rouge et le bleu intenses, l'or ou le jaune; on ne trouve le pourpre, le vert et l'orangé que dans les revêtements et les pavements. Les verts, marqués dans les publications comme existant à l'exécution, proviennent de ce que les Espagnols auront rechampi avec cette couleur, des bleus qui avaient passé.

Il importe, à ce propos, de faire remarquer aux élèves que la juxtaposition du bleu et du rouge intenses est d'un usage défectueux en décoration, hormis dans certaines circonstances, dont l'art arabe donne précisément l'exemple. A l'Alhambra, ces couleurs sont placées *comme fonds;* les ornements, c'est-à-dire *le dessin*, sont en or ou en jaune; l'effet est merveilleux à cause des couches superposées de la sculpture des arabesques.

Aussi le même décor avec de l'or, sans relief sur une zone plane, perd la moitié de son effet; s'il est en jaune, dans les mêmes conditions, l'effet est pauvre: et cependant combien de fois, désirant imiter du style dit mauresque, s'est-on borné à ce simple procédé! Les mêmes colorations, rouge et bleu intenses, reprennent leur richesse sur une étoffe tramée d'or. Du reste les décorateurs savent très bien que tous les tons s'harmonisent quand ils sont séparés par de l'or. Dans les revêtements lisses et dans les pavements, les bleus et rouges intenses sont moins fréquents, et on leur préfère avec raison le vert, le pourpre et l'orangé avec des combinaisons ornementales dérivant plus des formes géométriques.

Les Persans ont traité les bleus et les rouges avec des tonalités plus rompues et ont fait un grand usage des verts (1); on constate dans leurs étoffes et dans leurs manuscrits une grande variété de couleurs, qui donnent des effets d'une grande richesse; on sait du reste qu'avec deux teintes dominantes et quelques transitions, on procure au spectateur l'impression d'un coloris opulent. Des types en chromolithographie seraient indispensables pour étudier les combinaisons au point de vue de l'esthétique, et il n'a pu en être placé dans cet ouvrage. Ces étoffes et ces manuscrits, dépouillés de leur couleur, se réduisent à des diagrammes de dessins excessivement simples; quelques-uns ont été déjà signalés. Ils devaient nécessairement frapper l'imagination des artistes occidentaux, lorsqu'ils parvenaient sous leurs yeux, et ils ne se firent pas faute de s'en inspirer, comme on le constatera plus loin.

On conseille en conséquence, non pas de faire exécuter des compositions selon le style exact, mais avec *l'obligation* de se conformer aux formules générales suivantes: 1° superposition de motifs, savoir: l'un faisant masse par dessus et les autres passant dessous, produisant comme l'effet d'un fin réseau; 2° entrelacement de spirales et de recourbées semées, de distance en distance et à cheval sur la tige de rosaces ou de motifs plus importants; 3° plantes et fleurs stylisées et intercalées dans l'ornement dans des proportions variables; 4° pas de modelé dans le détail, les ornements et fleurs étant toujours traités à plat. En forçant les élèves à se tenir rigoureusement dans ce programme, qui peut porter sur un projet de *dallage*, de *tenture*, de *tapis* ou de *paravent*, on les forcera à mieux observer les types originaux.

(1) L'emploi de la couleur verte est recommandé par Mahomet; n'est-ce pas celle qui, à la fois calme et précise, repose le mieux la vue?

Il est triste de constater que c'est en vain qu'on place sous les yeux des débutants de nombreux moulages ou des livres; dès que la première curiosité est satisfaite, ils ne les regardent plus et ne savent même pas y trouver, au besoin, des exemples. Développer chez eux le sentiment de l'observation et de l'analyse, est un des buts que le professeur doit constamment poursuivre, et il ne peut y arriver que par des programmes conçus dans le genre de celui qui vient d'être proposé.

Dans le cas où le professeur disposerait d'ouvrages complets, on lui conseille de former les élèves par groupes successifs, devant lesquels il devra lui-même parcourir les planches en signalant les types caractéristiques; s'il ne peut continuer le même travail pour les autres groupes, il confiera ce soin à des élèves soigneux et suffisamment instruits; abandonner les livres entre les mains des élèves, c'est les exposer à être déchirés et salis, sans profit pour leur instruction réelle. Dans le cas ou des élèves demanderaient à les consulter de nouveau, il conviendrait de prendre les mêmes précautions.

Ouvrages à consulter:

L'Alhambra, par Owen Jones. 2 vol. in-folio.

Architecture et décoration turques au xve siècle, par Léon Parvillée, avec préface de Viollet-le-Duc. 50 planches in-folio et texte descriptif.

L'Art antique de la Perse, Achéménides, Parthes, Sassanides, par M. Dieulafoy, 1 vol. grand in-4° 100 planches en héliogravure et texte illustré.

L'Art arabe, d'après les monuments du Caire, depuis le viie siècle jusqu'à la fin du xviiie, par Prisse d'Avennes. 3 vol. in-folio de planches et 1 vol. de texte.

L'Art pour tous, 26 vol. In-folio.

L'Art russe, par Viollet-le-Duc. In-8°.

Les Arts arabes, par Bourgoin. 1 vol. in-folio de texte et 92 planches gravées ou en couleur.

La Civilisation des arabes, par le docteur Gustave Le Bon.

Histoire des arts industriels. Moyen âge et Renaissance, par Labarte. 3 vol. in-4°.

Monuments modernes de la Perse, par Pascal Coste. Grand in-folio, 71 planches gravées ou en couleur et 16 feuilles de texte illustré.

LIVRE HUITIÈME

INDE, CHINE, JAPON

I. — HISTOIRE

Lorsqu'on aura dépouillé un peu plus les documents primitifs de l'Inde, peut-être arrivera-t-on à pénétrer l'obscurité qui règne encore dans son histoire, puisque, à vrai dire, il n'y a pas eu d'historiens dans ce pays, et que ses traditions elles-mêmes ne se sont conservées que dans ses poèmes; du reste ces recueils ne sont pas antérieurs au xe siècle de notre ère.

On ne peut en conséquence tracer ici que les grandes lignes de la civilisation hindoue.

Les Aryas apportent à l'Inde la langue sanscrite et constituent sa première organisation en petites tribus, puis en royaumes souvent en guerre entre eux, avec un culte indiqué par les hymnes, dites des Védas.

Parmi leurs dieux, après Indra (qui, sans doute, est le Zeus des Grecs), sont Agni, le dieu du feu, et Brâhma qui fait partie de la triade: Brâhma, Vichnou et Çivâ; le système brahmanique repose sur les castes et sur la transmigration des âmes.

Bouddha, c'est Çakya-Mouni, l'anachorète de la famille qui gouverne Koçala, lequel apporte un nouveau dogme et meurt vers 540 avant Jésus-Christ; les rois de Koçala et de Magadha favorisent ouvertement sa doctrine qui conserve le système de la transmigration des âmes, repousse les castes, possède une morale supérieure à celle de Brâhma, mais qui, prenant les ministres de la religion dans tous les rangs, ne peut s'accorder avec les brahmes qui veulent un sacerdoce héréditaire. Le bouddhisme disparaît, après des luttes dans l'Inde, à une époque qu'on ne précise pas; il se maintient à Ceylan, et domine encore dans l'Indo-Chine, le Thibet, la Mongolie, la Chine et le Japon (1). Sur la population de 170 ou 180 millions d'Indiens, il y en a 144 de brahmanistes et 10 de mahométans.

Un roi, du nom de Bimbisara, gouvernait déjà au temps des prédications de Bouddha, le royaume de Magadha; son sixième successeur est Kalaçoka, grand protecteur des bouddhistes, qui règne environ de 458 à 430 (av. J.-C.), et bâtit sur le Gange une nouvelle capitale Patali-Poutra; son fils est renversé par un aventurier qui fonde la dynastie des Nanda dont le dernier prince, Dhamananda, règne de 340 à 320 et est connu des Grecs sous le nom de Xandrames; il est contemporain de l'expédition d'Alexandre le Grand. Cet État n'était pas le seul à cette époque; il y avait aussi ceux du Cachemire, la Vilasta, la Tchandrabhaga, le Djelem et le Tchinab; l'Inde tombe sous la domination des Grecs.

Après Alexandre, Chandragoupta (le Sandrocotos des Grecs) délivre l'Inde à la suite d'une guerre contre Seleucus (320); son fils Açoka (260-226) élève le bouddhisme au rang de religion officielle; puis un nouvel état grec se reconstitue, lequel prend fin lui-même par les Youe-Tchi ou Indo-Scythes. Vicramadytia (57 av. J.-C.) délivre de nouveau l'Inde en ce sens que les Youe-Tchi ne conservent que le Cachemire et le haut Indus et s'étendent sur le Caboul; d'autres royaumes existent parallèlement.

Les Arabes (1) envahissent l'Inde en 637 de notre ère, mais ils n'y restent que jusqu'en 750; ils sont remplacés par des dynasties hindoues auxquelles succèdent les Ghaznévides avec Mahmoud, qui sont remplacés en 1186, par les

(1) En Chine, Bouddha, c'est Fô; le bouddhisme y fut introduit sous l'empereur Meng-Ti, de la dynastie des Han, la Ve (210 avant Jésus-Christ). Au Japon, Bouddha, c'est Chaca ou Xaca, qui se rapproche de très peu de Çakya; c'est sous le règne de Keitaï Tenno (507 à 531 après Jésus-Christ) que plusieurs statues furent apportées de Corée; l'introduction de la plastique et de la fonte coïncide au Japon avec la venue du bouddhisme, la croyance shintoïste ne comportant pas de représentations humaines. Le nombre de temples bouddhistes atteint 120,000 au Japon. La doctrine religieuse de Bouddha compte encore 500 millions de sectateurs, soit un tiers de la population du globe.

(1) Voyez le livre précédent, chapitre Ier.

Gourides (Turcomans). Quelques monuments intéressants sont construits sous leur règne à Delhi, métropole (1250). Tamerlan s'empare de Delhi (1378).

Un roi de Caboul, Baber le Tigré, descendant de Tamerlan, fonde l'empire du Grand-Mogol, en 1524; un prince mongol, Akbar (1566-1605), se fait remarquer par des monuments somptueux, notamment à Agra; de même que l'empereur Shah Jehan, à Delhi (milieu du XVIIe siècle). Le reste de l'histoire de l'Inde offre moins d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Le plus grand nombre des temples a été élevé sous l'influence du Bouddhisme; la profusion de sculptures indiquerait la période de réaction du Brâhmanisme; celles de cette époque sont plus tourmentées encore que celles de certaines époques de l'art européen; les figures sont grosses et replètes et, ce qui est important à constater, c'est que les ornements des monuments les plus anciens paraissent inspirés des sculptures anciennes de l'Occident.

L'histoire de la Chine (1) remonte à la plus haute antiquité et possède comme d'autres pays, sa période préhistorique ou légendaire. On cite: Fo-hi ou Fou-Hy-Chè, empereur et législateur vers 2953 (av. J.-C.), Chèn-Long ou Yen-Ty (2737), et Houâng-Ty (2697); c'est à la soixante-unième année de son règne (2637) que commence le premier des *cycles* chinois (2); puis encore Chao-Hao (2598), Yao ou Ty-Yao, sous le règne duquel eut lieu une inondation, appelée déluge d'Yao; Chun-Yeou-Yu, son premier ministre, lui succède et termine l'époque préhistorique.

A dater de 2200, se succèdent vingt-deux dynasties. Chè-Houâng-Ty, le premier de la IVme dynastie, dite Thsin (246 av. J.-C.), fait bâtir la grande muraille, achevée en 236, qui n'empêche pas un Mongol, petit-fils de Gengis-Khan, Chè-Tsou ou Koubilai-Khan, de s'emparer de la Chine; il fonde (1280 de notre ère) la XXme dynastie, dite Yuen, rebâtit Pékin et en fait la capitale. Vient ensuite la dynastie des Ming (XXIme), qui renverse celle mongole et dure près de trois siècles, jusqu'en 1644, où, après une guerre de vingt-cinq ans, les Tartares sont définitivement maîtres et fondent, dans la personne de Chun-Tchi ou Chi-Tsou, la XXIIme dynastie (mantchoue), dite des Thsing, qui règne encore aujourd'hui.

(1) *Tchoung Kouok*, Empire du Milieu. L'appellation *Chine*, qui n'est jamais employée par les Chinois, paraît dériver de ce que les Hindous avaient désigné ce pays du mot *Tsina* et les Latins *Sina, Sinenses*.

(2) Les Chinois divisent le temps en périodes égales, nommées *cycles*, qui comprennent chacune 60 années.

Il est utile de noter : que l'élevage des vers à soi appartient au règne de Houâng-Ty (2697 av. J.-C.) et fu trouvé par l'impératrice Loûg-Tsé; l'invention du papie à Mông-Tièn (246 av. J.-C.) et celui avec des chiffons Tsay-Lèu (105 av. J.-C.); l'époque de la décoration d la porcelaine, à l'année 1004 de notre ère (comme fabri cation à 618), et l'imprimerie à 1040. La population de l Chine atteint 315 millions (1) d'habitants, dont 15 à 2 millions de mahométans.

On a largement puisé, pour l'étude de l'art en Chin dans l'excellente publication de M. O. du Sartel; il exist peu d'ouvrages de ce genre conçus avec autant c science, de précision et d'esprit d'analyse; c'est grâc aussi à ses nombreux clichés dont on a pu disposer, q des types des plus intéressants ont pu être présentés.

La civilisation japonaise ne remonte qu'à Jimm Tenno, qui paraît comme dominateur de 660 à 5 (av. J.-C.). C'est de lui que date l'an I de la dynastie in périale dont on célèbre l'anniversaire chaque année, 7 avril, par une fête nationale. Mais on est encore i dans l'histoire fabuleuse; c'est à dater du règne d'Oji (270-310 ap. J.-C.) que l'on est mieux fixé.

Le bouddhisme est introduit en 552; le contempora de Charlemagne est le mikado Heijo Tenno (805); l souverains règnent sans difficultés jusqu'en 1192: période qui vient de s'écouler est désignée par les chr nologistes sous le nom de « Ossei ».

Une seconde période, sous le nom de « Hassei commence à cette date et dure jusqu'en 1868.

Les mikados laissèrent peu à peu absorber leur po voir par trois grandes familles qui constituent en quelq sorte la féodalité japonaise. Ce sont les Foudjiwara, l Taïra et les Minamoto; l'un des chefs de ces famill Yoritomo, fonde d'une manière héréditaire ce pouv que l'on nomme celui des Shogouns; on conçoit faci ment les querelles d'influence qui se produisirent en eux. Aux Minamoto succèdent les Hojo, les Ashikagâ, Tokougawa, et ce n'est que guerres, conspirations assassinats, tandis que les mikados restent oubliés Kioto, la capitale.

Ce fut avec le dernier des Shogouns (cet usurpat ayant pris la qualification chinoise de Taï-Koun, c'e à-dire grand prince), que les Américains, croyant avoi faire au mikado, traitèrent pour l'ouverture des ports Shimoda, Hakodaté et Nangasaki. A la suite d'une sé d'événements, les derniers défenseurs des Soghouns fur

(1) Selon l'administration des douanes maritimes chinoises, 380 lions.

défaits (4 juillet 1868) et le mikado reprit son pouvoir effectif; il trône à Yédo, devenu le Kioto actuel.

Le shogoun Yoritomo (mort en 1199) donna un grand développement à la civilisation japonaise.

Apogée de la peinture sous les Ashikaga, malgré l'anarchie politique.

Style naturaliste, Iouasa Matahei, peintre (vers 1624-1643); époque Genrokou, Kôrin, peintre et laqueur (XVIIe et XVIIIe siècles); le peintre Hokousaï (1760-1849).

L'Amérique a été peuplée par l'ancien monde et par voie de migration; des rapports ont existé entre les bouddhistes de l'Asie et les populations américaines. Vers le IVe ou le Ve siècle, les Chinois ont découvert l'Amérique avant Christophe Colomb; du reste, il est prouvé qu'il a existé des relations entre la Chine et l'Amérique au XIIIe siècle. Les Japonais sont dans le même cas; certains objets trouvés au Japon, ont une ressemblance caractérisée avec les objets de même nature venant de la vallée de Mexico.

L'histoire de l'Amérique est encore dans les ténèbres et, dès que l'on cherche à former une chronologie, on ne trouve guère que le Mexique et le Pérou dans une période qui correspondrait aux XIIIe et XIVe siècles de l'Occident. Cette période finit à Montezuma II, dernier roi du Mexique, qui mourut en 1520; Atahualpa, dernier roi du Pérou, fut étranglé par Pizarre en 1533.

Les arts de ces pays paraissent avoir été avancés en architecture, en sculpture, en peinture et en céramique; leur habileté en orfèvrerie et en bijouterie excita l'admiration et, malheureusement, l'avidité des Espagnols. Mais, toutefois, il faut admettre que la civilisation de ces peuples était déjà en décadence lors de la conquête.

On ne s'occupera donc pas de l'art industriel et décoratif en Amérique.

II. — TYPES

Inde

Tout homme de goût ne doit pas considérer comme pouvant lui être utile dans l'art, l'architecture et la statuaire de l'Inde; formes massives ou divinités monstrueuses et hybrides, ne doivent être connues que pour mieux s'en éloigner. Il reste, heureusement encore, à étudier dans cet ouvrage des types d'un caractère mieux déterminé et d'un emploi facile en décoration, lesquels doivent prendre une place plus importante qu'il faut savoir leur réserver.

Tantôt les Hindous creusaient leurs temples dans la

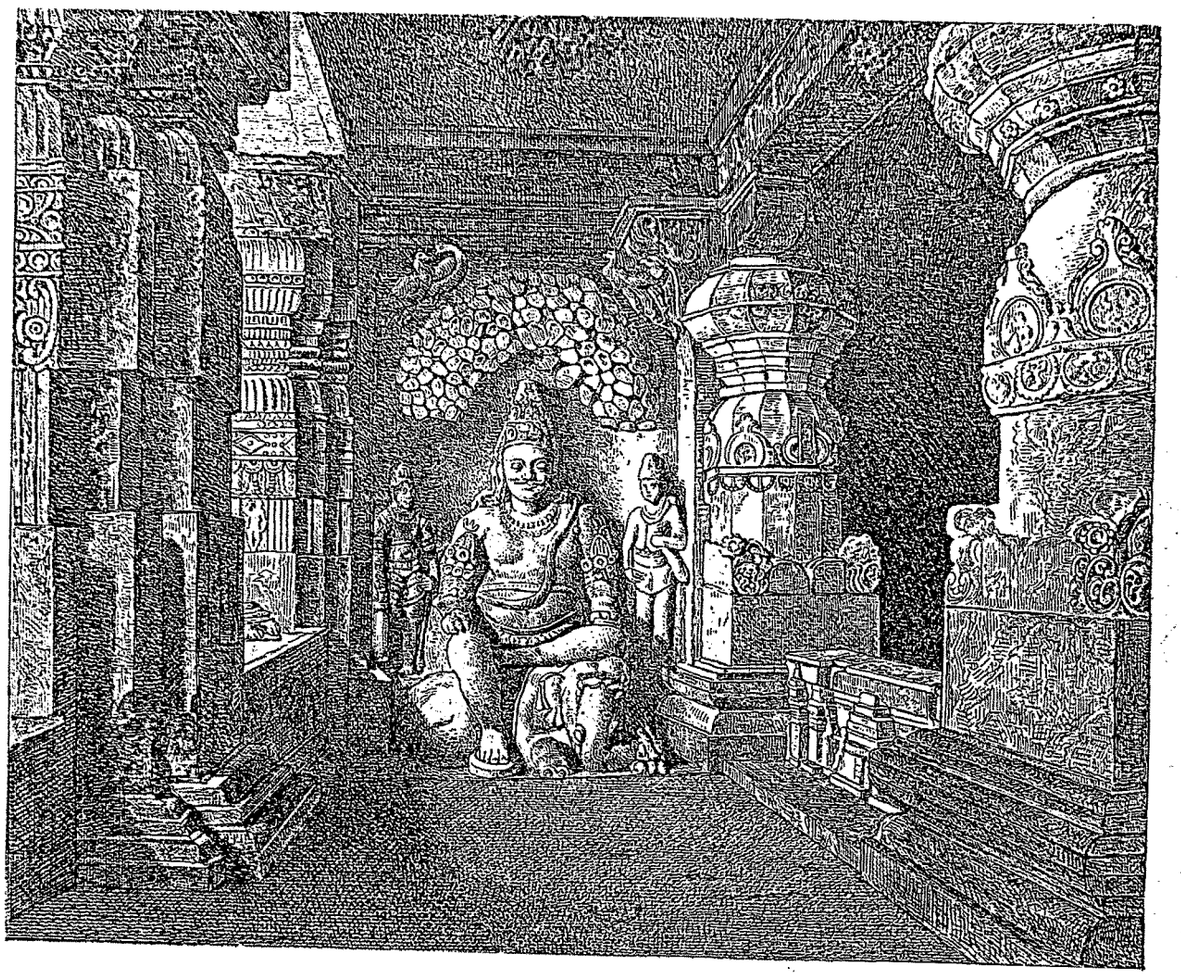


Fig. 812.

montagne, avec des chambres et des niches pour les statues des dieux; tantôt ils les taillaient dans le roc à ciel ouvert; c'était une manière facile d'utiliser les matériaux sur place, et cela a eu une grande influence sur leur physionomie, qui est nécessairement lourde. On en voit un exemple dans l'intérieur de temple de la fig. 812; le dieu est *Indra*, le Jupiter de l'Olympe hindou; il est assis sur un éléphant; à droite et à gauche sont des serviteurs tenant des chasse-mouches; au-dessus, le feuillage d'un arbre et des paons. Le *chapiteau* des colonnes a la forme d'un sphéroïde aplati, à pans décorés d'ornements; le tailloir est composé de deux consoles placées dans le sens de l'architrave; la base est cubique, se raccordant avec un fût à douze pans, comme le chapiteau.

Les exemples de constructions faites de matériaux rapportés appartiennent aux époques les plus rapprochées.

Des sculptures et des inscriptions bouddhistes ont fait croire d'abord que certains temples devaient leur origine aux sectateurs de Bouddha; il est prouvé qu'il y en a d'une époque plus ancienne, lesquels ont été, à plusieurs reprises, l'objet de remaniements et de travaux supplémentaires. Ceux de Salcette et d'Éléphanta sont consacrés à Civâ, et on y voit des statues colossales de ce dieu; on trouve aussi à Éléphanta une image de la triade

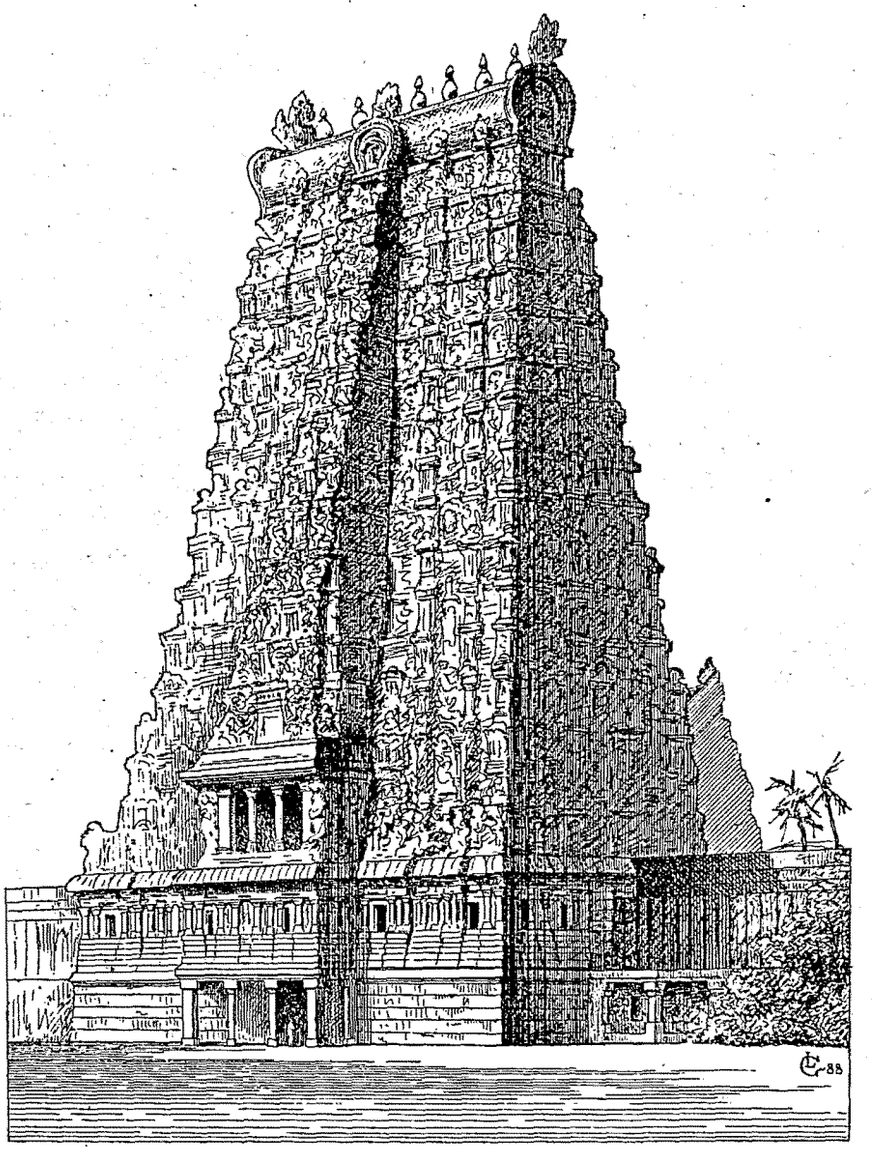


Fig. 813.

Brâhma, Vichnou et Civâ. On peut citer, parmi les temples non souterrains, les pagodes de Chalembroum et de Djaggernat, édifices somptueux offrant de vastes salles avec de nombreuses colonnes et de hautes pyramides couvertes de moulures et de sculptures; dans le Durwar et le Mysore, les temples de Beejanuggur, Purudkul et Jullabeed. Un mur extérieur, percé d'une porte à pyramide, forme une enceinte; puis on en trouve plusieurs successives, jusqu'à sept, comme au temple de Seringham

Le temple proprement dit est au centre : il y a une nef pour les fidèles et un sanctuaire où n'entrent que les prêtres; la statue du dieu est dans le sanctuaire où s'accomplit le sacrifice. Des statues, des chapelles et des bassins pour les ablutions sont disposés dans les cours.

Figure 813 : *grande tour* (gopuram) *du temple de Madura* : ses quatorze étages, recouverts de colonnettes et de personnages en stuc, s'élèvent à 50 mètres de hauteur. Le temple, consacré pour le moment à Parbati, la

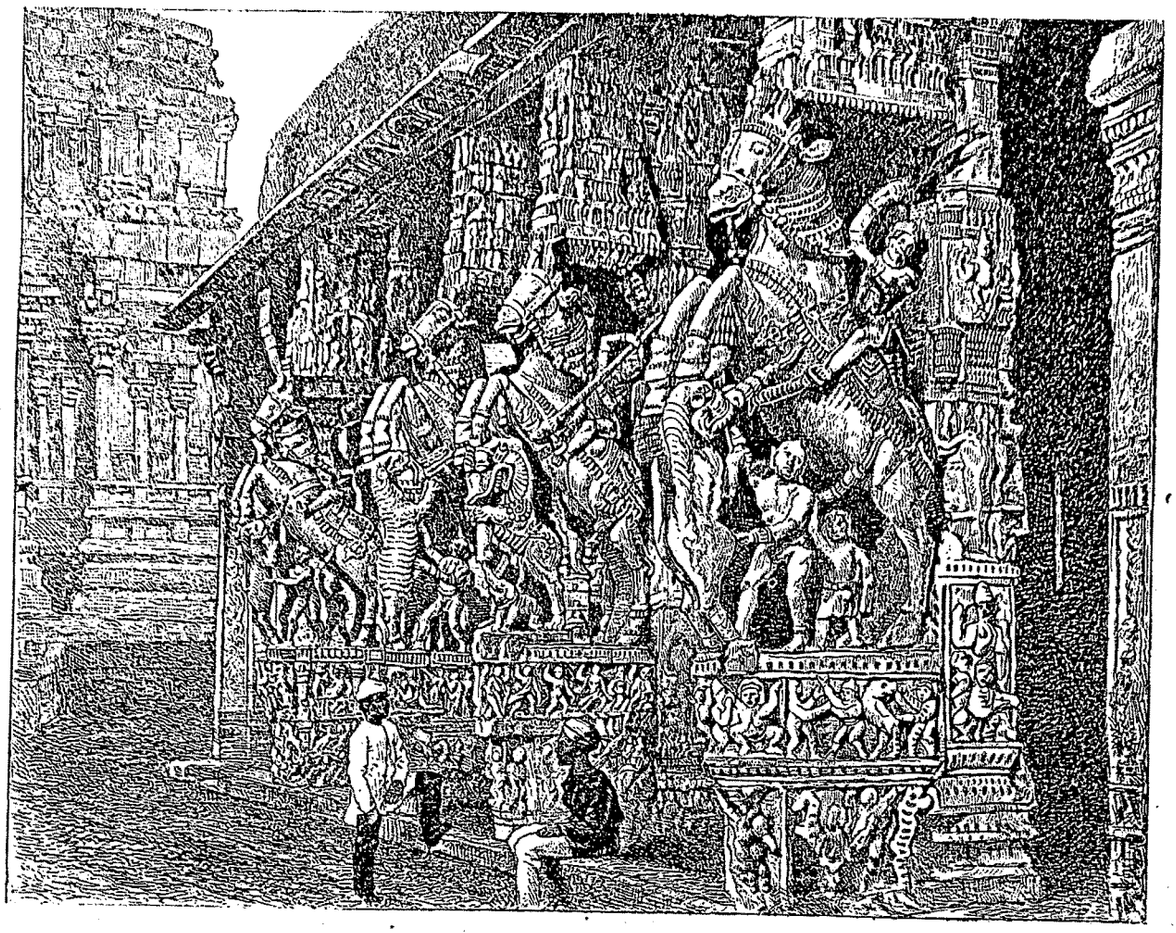


Fig. 814.

femme de Civâ, passe pour le type le plus curieux de l'art hindou dans le sud de la péninsule; le dôme central est doré dans une cour se trouve un réservoir sacré aux eaux verdâtres couvertes de nélumbos. On n'est pas fixé sur l'époque de la construction de ce monument, que certains font remonter à une époque fort ancienne.

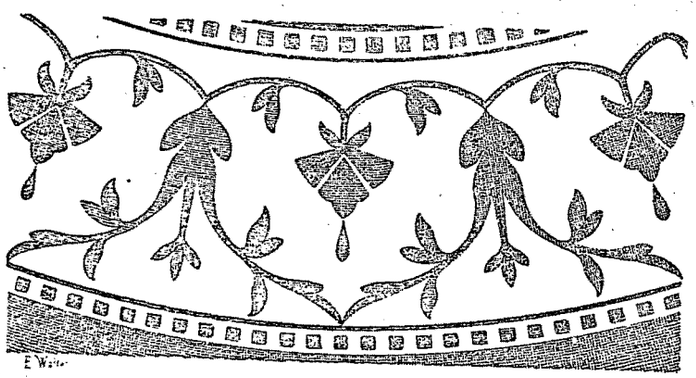


Fig. 815.

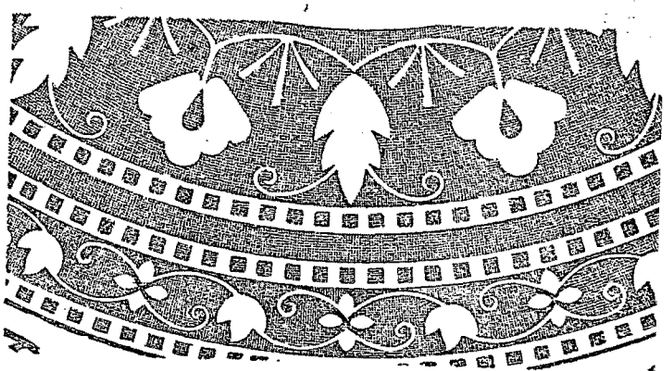


Fig. 816.

Les principaux édifices, appartenant à l'art hindo-persan-arabe, sont : à Koutab, près de Delhi, une tour élevée par le roi Pithaura (1143); la mosquée de même nom (1190), par Cut-ud-Din; le mausolée de l'empereur Altamsch (1235) et une porte monumentale, par Alâ-ud-Din (1310); le temple de Brinderaboun, près de Muttra, appartient à la même influence avec une part plus grande hindoue; le merveilleux mausolée de l'empereur Akbar, à Secundra, près de Delhi (vers 1600), et celui de l'empereur Shah Jehan et de son épouse, la belle Moumtaz,



Fig. 817.

dit Tâdj Mahal, à Agra (1631); le sommet de la coupole s'élève à plus de 80 mètres au-dessus du sol, et quatre portails de 20 mètres de hauteur y donnent entrée. On peut citer enfin la mosquée de Moti Musjid, ou des perles, aussi à Agra, par le même souverain; le palais du Grand Mogol, ou fort de Shah Jehan, terminé en 1648, et la grande mosquée Jumma Musjid (1650), tous les deux à Delhi. Ces édifices décèlent une influence persane



Fig. 818.

très caractérisée; les arcades et les dômes sont de la courbure du diagramme 770.

L'architecture récente se rapprocherait de l'art russe; tel est par exemple le clocheton (*fig.* 890) qui surmonte une des portes d'un temple de la ville de *Bhopal*.

Le symbolisme religieux a conduit la statuaire hindoue à des formes monstrueuses et bizarres par l'accumulation des personnages, par la pluralité des bras et par l'accumulation des attributs. Il est toutefois des dispositions décoratives qui ne manquent pas d'une certaine originalité, telle est une façade de *temple*, d'une époque indécise, dans la pagode de Seringham, à *Tritchinapali* (fig. 814), ou *Trichinopoly*, dans la présidence de Madras, où des chevaux et des personnages de toutes sortes forment cariatides supportant des entablements qui sont eux-mêmes de petits monuments. Il semble que ces ouvrages hindous sont le fait d'hommes qui, avec un goût étrange et avec une imagination vive, ne possédaient qu'une vague notion des principes des arts et qui, ayant sans doute vu d'autres monuments, avaient à cœur de faire quelque chose d'absolument nouveau et d'une richesse que personne ne pourrait surpasser. Dans l'ornementation proprement dite, cette préoccupation n'existe plus, elle donne de meilleurs résultats ; on en peut juger par les bordures 815 et 816, qui proviennent d'un vase en métal; dans celui 815, le métal apparaît sous un fond gris noir et forme le dessin, tandis que, dans celui 816, c'est le contraire, et le dessin est obtenu par le mastic coulé dans le métal incrusté. Incontestablement dénuée de complications, cette décoration est à la fois originale, simple, ingénieuse et parfaitement adaptée au procédé. Il en est de même des panneaux de *porte d'un grand temple bouddhique de Sanchi* (fig. 817); on ne saurait imaginer un arrangement plus touffu et plus curieux; le *nélumbo*, en fleur vue par dessus et en fruit, y est habilement représenté; au centre, deux fleurs sont interprétées à l'égyptienne (1). Remarquer dans les zones latérales un arrangement décoratif que l'on n'a pas encore rencontré; ce n'est pas un rinceau, c'est une tige qui serpente par un mouvement anguleux, donnant à chaque évolution opposée, un culot de feuillage de raccord d'où s'échappent des boutons, des fruits et des fleurs.

Dans le *panneau de toile peinte* (fig. 818), lequel a appartenu dans le temps au peintre Brion et remonte au XVIe siècle, ce sont, sans contredit, la végétation, les animaux, les oiseaux et les ornements qui sont le plus remarquables; les deux grands personnages, d'une rai-

(1) Voyez page 12.

deur particulière, ne présentent d'intérêt que par l'expression de la tête et par le costume.

Si ce décor appartient réellement au XVIe siècle, il expliquerait, dans une certaine mesure, certains arrangements persans qui en seraient issus; et ferait ressortir, d'un autre côté, une influence arabe. L'encadrement du panneau est formé de la juxtaposition d'un certain nombre de bandes d'ornements de largeurs différentes : deux en haut et une en bas sont analogues et ne sont constituées que par la succession d'un même motif qui, obtenu probablement par un décalque ou par un poncis, ne comporte pas de la part de l'auteur la recherche de contenir des parties égales s'ajustant exactement dans la largeur du panneau. Il se compose d'une rose centrale, sur laquelle s'ajustent quatre tiges avec feuilles et fleurs, et est terminé par une sorte d'arcade lobée dans le diagramme général de la fig. 769, à laquelle la suivante se raccorde par la pointe. En haut, entre ces bandes, il s'en trouve une autre plus large et d'une grande richesse, mais malheureusement tronquée; c'est, comme pour la précédente, une portion de poncis utilisé. Toutefois on en possède à peu près le *rapport* (1); et, dès qu'on se donne la peine de l'étudier, on ne peut cesser d'en admirer l'ajustement habile et la pondération. On y voit apparaître des magnifiques fleurons qui tiennent à la fois du fruit, de la feuille et de la fleur, où les Hindous et les Persans ont excellé et que l'on n'a pu qu'imiter; ils sont disposés au centre et forment masse alternativement avec des espaces sur lesquelles se rattachent de grands demi-cercles, reposant sur la bordure; les remplissages sont faits par des tiges de fleurs et feuilles et des ornements, suivant le diagramme de notre fig. 809. A la base est une autre bande formée d'arcades successives à lobes reposant sur des piles en forme de balustre, et encadrant chacune une petite scène de personnages femmes; autour et à côté du sujet central, d'autres bandes très étroites avec arcades sans supports, ou un ornement courant. Entre les deux grands personnages est un arbre à branchages, feuilles, fleurs symétriques et animé d'oiseaux; au sommet, une arcade qui supporte dans le tympan un paysage stylisé avec arbres, arbustes, animaux, etc., etc.

C'est de l'Inde que sont venus les procédés pour réaliser les dessins sur toile; de là l'expression d'*indienne* et d'*indienneurs*, consacrée à ces étoffes et à ceux qui les fabriquent. A la naissance de cet art en Europe, on n'exécuta les dessins sur toile que par les procédés qu'employaient les peuples anciens et qui sont encore suivis par les Hindous, c'est-à-dire à l'aide de pinceaux à la manière des peintres; de là encore l'expression de *toiles* peintes et de *fabricant de toiles peintes*. Ce furent les Portugais qui introduisirent les toiles peintes en Europe. Les Hollandais, plus industrieux, en ont importé les procédés; cependant c'est à des Français que revient l'honneur d'avoir créé l'impression sur étoffe qui se fait avec des planches gravées, une planche par couleur. La fabrication du châle offre de nombreux procédés et embrasse toutes sortes de genres en étoffes de coton, de soie ou de laine, parmi lesquels celui du *Cachemire de l'Inde* occupe le premier rang. Le cachemire de l'Inde est fabriqué avec le duvet pris sous la poitrine d'une race toute spéciale de chèvres du pays des Kirghiz; faits par morceaux, aussi bien que la bordure, ces fragments sont cousus ensemble pour former un châle. Ce travail s'opère, au moyen de broches plates et longues, par des ouvriers nommés *radtfougors*. Un beau châle du Cachemire, qui en produisait annuellement 80,000, y occupait par conséquent un nombreux personnel. Les couleurs sont vives et nombreuses; l'effet général est très harmonieux et obtenu précisément par ce mélange; le dessin affecte surtout la forme de palmes dont il a été question pages 276 et 277.

(1) *Rapport*. Se dit de parties d'un dessin de papier peint ou étoffe, suffisantes pour se rendre compte du raccord des rouleaux à des *lés* assemblés en largeur, et de la séquence du même motif en longueur.

Chine

Égyptiens, Chaldéens, Assyriens, Perses, Grecs, Romains ont passé : beaucoup emportant avec eux leur histoire, qu'il faut arracher aux pierres des tombeaux et aux sables du désert; les Chinois sont demeurés ce qu'ils étaient trois mille ans avant notre ère; ils sont vieux, bien vieux, et leur vieillesse conserve encore le caractère et les habitudes de leur enfance; ils peuvent bien s'appliquer leur proverbe : « Le monde est un vaste théâtre où il se joue une éternelle comédie. »



Fig. 819 (1).

Ce n'est pas dans leur architecture qu'il faut aller chercher des types pour nous; quoique possédant des moyens d'une grande puissance, à en juger par les pierres énormes de leurs ponts et de leurs arcs de triomphe (*païsang* ou *païleou*), ils n'ont pas recherché, comme les autres peuples, un aspect imposant par la forme et par la masse. Leurs temples ne sont que des pavillons, où il y a une seule chambre renfermant le dieu, précédés de cours, précédées elles-mêmes de plusieurs vestibules; le tout formant une enceinte dans laquelle sont les logements des prêtres ou des hôpitaux. Tout cela est le plus souvent en bois, mais recouvert de dorures, de peintures, d'incrustations; la couverture, dont les angles se relèvent en forme de corne, est couverte de tuiles en porcelaine brillante de couleurs. De nombreuses tours à étages superposés, presque toutes de même aspect et ne variant que par le nombre d'étages, jusqu'à dix, ont un caractère de puérilité ou d'invention enfantine; elles se terminent par une pointe entourée d'anneaux, d'où descendent des chaînes fixées aux angles de la toiture. Tout cela est joli, ingénieux, industrieux, conforme à une formule générale, à des réglementations officielles très méticuleuses, selon un type général que l'on nomme le *t'ing*, mais qui s'éloigne complètement des idées que l'Occident s'est fait des expressions de la forme artistique.

La conjecture à l'égard de ce que l'on nomme chapiteau, basée sur la nécessité de coiffer le support d'un linteau ou d'une architrave par un membre intermédiaire, est contredite par les Chinois : leurs supports n'ont jamais de véritable chapiteau, tandis que les Japonais, comme on le verra, possèdent des arrangements de ce genre très curieux à observer.

Nous ne sommes pas en état de citer les édifices les plus importants et l'époque à laquelle ils ont été construits; il n'existe pas en Chine de monuments antérieurs au xie siècle de notre ère.

Du reste, avec son esprit positif, ce peuple estime qu'un édifice qui est resté debout autant que la génération qui l'a vu élever, a satisfait à sa destination.

La maison chinoise est composée d'un rez-de-chaussée sans étages, comprenant plus ou moins de pièces de plain-pied, garanti par des treillages extérieurs contre la curiosité des passants, ouvert à l'intérieur sur une cour ou un jardin. Par sa construction en briques qui permet de varier à l'infini le décor et la couleur des parois, par la forme de sa toiture aux angles relevés, couverts de tuiles vernies, débordant de tous côtés et abritant une galerie qui s'allonge sur un ou plusieurs côtés, par ses piliers peints, par ses découpages et ses refouillements nombreux, elle présente un ensemble d'un aspect gracieux et gai. Dans le vestibule ou dans la cour est un écran mobile, ordinairement garni de plantes grimpantes, qui masque l'entrée de la salle de réception, laquelle est meublée, au chevet, d'une table où l'on voit des brûle-

(1) Fong-Houang ou *Phénix*. Animal fantastique chinois; oiseau immortel, symbole de force et de beauté, moitié aigle et moitié paon, et Ky-Lin, *animal de bon augure* chinois, symbole de la félicité parfaite. Tête effrayante et rameuse, munie de tentacules nasaux; corps recouvert d'écailles et armé de pointes le long de l'échine; jambes fines et déliées se terminant par un sabot fourchu : est-ce une ironie? Ce plat, de la *famille verte*, appartient à la collection de M. O. du Sartel.

parfums, des vases, des pots de fleurs : c'est l'autel des dieux lares ; en avant, sopha et rangées de chaises en ébène ou bois foncés. Porcelaines, bronzes, étagères et meubles chargés de bibelots, écrans, peintures appendus



Fig. 820.

contre les murs, complètent la décoration, quelque chose comme l'atrium romain avec plus de fantaisie. On voit ainsi que les Chinois ont eu, bien avant nous, ce goût particulier pour les menus objets d'art qui les a conduits à leur



Fig. 821.

appliquer des industries particulières, qui précèdent beaucoup d'autres par leur antiquité.

La peinture fut cultivée en Chine dès une époque reculée : le Hoa-Kien, de Tang-Keou, donne les annales de cet art depuis 221 de notre ère jusqu'en 1341 ; le Tou-Hoai-Pao-Kien, de Hiâ-Ouen-Yen, donne les noms et la biographie de dix-huit cents artistes. Qu'étaient les peintures de ce temps? Au moment de la belle époque, les empereurs, les grands dignitaires et les gens riches avaient, paraît-il, des galeries de tableaux pour lesquels ils faisaient, comme l'ont fait certains amateurs occiden-



Fig. 822.

taux, la folie de vendre leurs terres. Les invasions tartares ont-elles tout détruit? Se sont-elles bornées à porter atteinte à cet art, en poussant les esprits vers la culture du sol? Des épaves gisent probablement encore dans quelques demeures ignorées. Des œuvres nombreuses



Fig. 823.

et intéressantes ont été recueillies en Europe. On est parvenu à classer la peinture chinoise en diverses époques. Quant aux productions relativement récentes, elles ne peuvent lutter avec celles du Japon, qui réelle-

ment leur succèdent dans la marche de l'art dans ces régions.

Il est certain qu'à dater du XVIIe siècle commence le règne d'un procédé, qui consiste à puiser les compositions dans des ouvrages où se trouvent d'innombrables



Fig. 824.

modèles de tout ce qu'on peut y faire entrer; il suffit de recopier en groupant avec plus ou moins d'adresse.

On reviendra sur ce sujet au chapitre IV.

On représente souvent *Bouddha* dans l'attitude calme du savant recueilli, les jambes croisées et les mains étendues sur les genoux; une énorme fleur de *lotus* épanouie (1) lui sert de siège; quelquefois il tend à s'unifier avec Brâhma, et alors il possède plusieurs paires de bras dont les mains portent les emblèmes des dons du ciel et des régions inférieures. La figure 820 est un Bouddha en porcelaine de la *famille rose* (voir plus loin, page 295,



Fig. 825.

pour cette qualification), de 0m16 de hauteur appartenant à la collection Morren, à Bruxelles. Le *chien de Fô* (fig. 821 et 822) est connu en Europe sous le nom de *chien chinois* ou de chimère, emblème de la paix, de la tranquillité, du bonheur paisible, le gardien des temples et du foyer domestique; c'est lui que l'on trouve si souvent représenté assis, couché, ou debout sur ses pattes, portant haut sa tête large et puissante (1). Les deux types, le premier émaillé sur biscuit bleu turquoise et posé sur un socle violet; le second, sur biscuit vert feuille de camélia, la crinière et la queue gris violacé, appartiennent à M. O. du Sartel.

Figure 823 : *Kouan-Yin*. Sur le vu de cette statuette, on a prétendu que les Chinois avaient connu la sainte Vierge, et d'autant plus que, souvent, son collier à pendeloques est terminée par une croix et qu'elle est accompagnée d'enfants. Kouan-Yin, dieu compatissant et sauveur, s'est incarné trente-trois fois sous diverses formes d'hommes, de femmes et même d'animaux, pour sauver les êtres. Il est ordinairement considéré comme une déesse, à cause de l'aspect efféminé sous lequel on le représente. Au fond, c'est le génie de la science, de la longévité, de la puissance ou de la beauté; sous le nom de Nan-Hoi-Kouan-Yin, c'est la protectrice des pêcheurs et la reine des eaux.

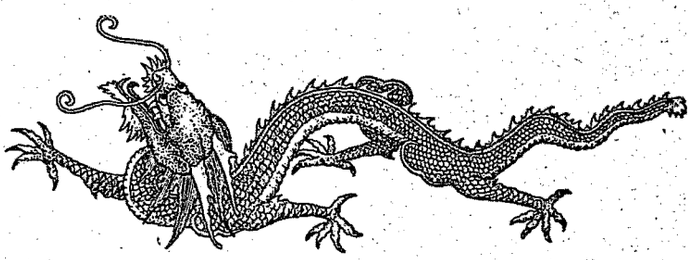


Fig. 826.

Le *dieu de la longévité* est *Cheou-Lao* (fig. 824); il tient en main le fruit du pêcher merveilleux, *Fan-Tao*, qui procure l'immortalité; c'est le philosophe Laô-Tsse (né en 604, av. J.-C.), le fondateur d'une secte mystique, le taoïsme, qui passa au rang des immortels; cette statuette appartient à M. O. du Sartel.

Voici, figure 825, *Pou-Taï, le dieu du contentement, le poussah* vulgairement connu en Europe; il est assis sur le sol et appuyé sur une outre dont le contenu semble lui procurer une satisfaction complète que manifeste sa face épanouie et son obésité (porcelaine bleue, collection Cernuschi). Le *dragon* (fig. 826) est l'emblème de la puissance terrestre, et par conséquent celui qui est brodé sur les enseignes et sur les vêtements de l'empereur (2);

(1) N'est-ce pas plutôt une fleur de nélumbo?

(1) Voir ceux qui sont à Fontainebleau, dans la cour de la Fontaine, à l'entrée du musée chinois.

(2) Le dragon de l'empereur seul possède cinq doigts à ses pattes.

par étiquette, on le rapetisse en raison du degré de filiation ou de parenté des membres de la famille impériale qui ont seuls le droit d'en faire leurs armoiries. On a montré plus haut le phénix et l'animal symbole de la félicité parfaite (fig. 819).

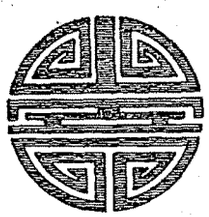


Fig. 827.

Suivent ci-après quelques indications, relatives à des chiffres ou à des emblèmes symboliques, présentant de l'intérêt pour la décoration.

Figure 827 : *signe de longévité*, *Cheou*, en caractères tchouans; il est reproduit fréquemment dans l'ornementation et particulièrement dans celle des étoffes. Les figures 828 à 834 représentent divers symboles. Figure 828 : *l'écriture et la peinture*, figurées par le pinceau, le rouleau de papier et la pierre à broyer l'encre et les couleurs, le tout réuni en faisceau. Figures 829 à 831 : *la justice*, figurée par la pierre sonore, Kouei, faite de jade (1) ou de porcelaine; cette pierre a des formes diverses, mais, le plus souvent, celle d'un losange; le ruban qui l'entoure sert au magistrat pour le suspendre à la salle d'audience; en arrivant, les plaideurs le frappent en signe d'acquiescement absolu (?) à la sentence que le juge va rendre. Figure 832 : *le talent*, désigné par une des perles tombées des mains de la déesse Ki-Stang-Tien-Niu. Figure 833 : *la musique*, désignée par un groupe d'instruments. Figure 834 : *la puissance*, figurée par le sceptre.



Fig. 828.



Fig. 829.

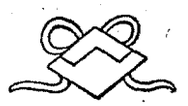


Fig. 830.



Fig. 831.



Fig. 832.



Fig. 833.



Fig. 834.

Figure 835 : *plat en bronze*, décoré en relief de caractères tchouans et des *signes du zodiaque*, d'après une gravure d'un ouvrage chinois de la Bibliothèque nationale,



Fig. 835.

(Po-tou-long, Description des vases antiques); les mois de l'année dans l'ordre chinois sont : le premier mois, ou plutôt la première lune qui est celle de Mars, que figure le *dragon* lui-même, parce que c'est à ce moment que, suivant les Chinois, il quitte la mer pour s'élever dans les régions supérieures; le *serpent* pour Avril; le *cheval* pour Mai; le *bélier* pour Juin; le *singe* pour Juillet; la *poule* pour Août; le *chien* pour Septembre; le *sanglier* pour Octobre; le *rat* pour Novembre; le *bœuf* pour Décembre; le *tigre* pour Janvier et le *lapin* pour Février. Ces animaux, qui se trouvent rarement réunis sur des porcelaines, le sont souvent sur des bronzes, sur des meubles ou sur des plaques d'ivoire, rangés en cercle. Quelquefois aussi ces douze animaux du zodiaque sont représentés par des génies guerriers diversement armés et ayant une tête répondant à leur nom.

(1) Beaucoup d'objets sont présentés comme des jades, avec lesquels ils ne doivent pas être confondus. On distingue : le *jade blanc*, blanc de lait, blanc jaunâtre avec taches de rouille, qui se rattache au groupe des trémolites et n'a pas été rencontré hors de Chine; le *jade vert* (groupe des actinotes), grisâtre, gris verdâtre, vert, qui se trouve en Chine et dans certaines haches ou idoles des naturels de l'Océanie; le *jade océanien* (groupe des pyroxènes), mêmes couleurs que les jades précédents, qui sert aussi à la fabrication des haches dans l'Océanie; la *jadéite*, blanc laiteux, gris verdâtre, gris bleuâtre, vert noir, vert foncé, vert pomme, vert émeraude, jaune orangé, espèce la plus répandue; la *fibrolite*, blanc laiteux, jaunâtre, marbré de veines grises et de taches de rouille, et la *chloromélanite*, noire, verte par transparence.



Fig. 836.

On a parlé plus haut (fig. 824) de *Cheou-Lao*, ce dieu de la longévité dont le crâne énorme contient toute la science; il faut le montrer aussi perché sur le cerf blanc et tenant en main le sceptre (*fig.* 836). Ce type, un *bronze* de la collection Cernuschi, est remarquable par la perfection de l'œuvre elle-même au double point de vue de l'exécution et du caractère; le cerf atteint les dernières limites de ce qu'on peut faire pour reproduire la nature. Les Chinois et les Japonais exécutaient leurs bronzes à cire perdue (voir plus loin, figure 870). Avec ce procédé, chaque pièce reste originale, tandis qu'avec les procédés actuels, on peut exécuter autant d'exemplaires qu'on le désire, d'après un modèle en plâtre ou en métal soigneusement retouché; mais la main de l'artiste ne se montre plus avec la même intensité. Les bronzes chinois remontent à une haute antiquité,

Figures 837 et 838 : *vases en bronze*; le type 837 remonte à huit ou neuf siècles avant notre ère (hauteur 0m15);

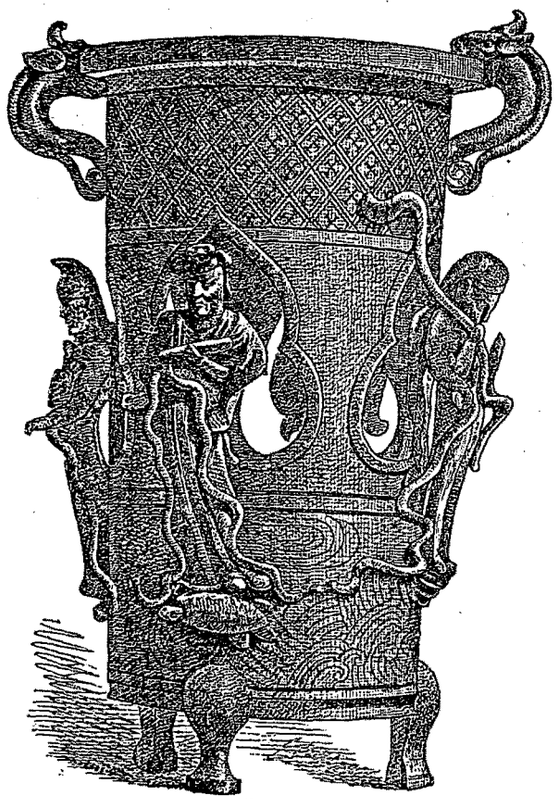


Fig. 837.

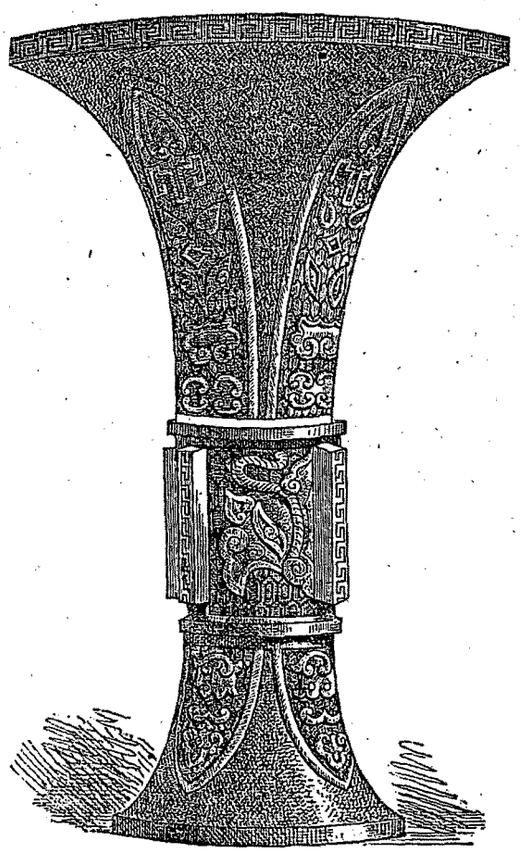


Fig. 838.

remarquer dans le type 838, la forme à terminaison en arc en tiers-point du motif qui s'applique sur le col et sur le pied du vase (hauteur 0m18) ; l'un et l'autre de ces vases appartiennent à la collection de M. Dugléré.

On constatera sur le bord supérieur et contre les sortes de bâtons carrés appliqués contre le milieu du vase 838, de véritables *méandres* qui entrent constamment dans la décoration chinoise et japonaise; tant il est vrai



Fig. 839.

que certains motifs sont conçus par une sorte d'intuition inévitable. Les Chinois nomment cet ornement *leï-ouen* « festons en forme du tonnerre » (voyez pages 11, 87 et 88). Le terme caractéristique chinois est bien plus exact que le terme antique.

L'émail cloisonné (voyez page 154), ainsi que tous les ouvrages martelés en or, argent, cuivre et bronze, ont été portés au plus haut degré de perfection par les Chinois; on en constate un exemple dans le *vase* admirable (fig. 839), appartenant à M. E. Galichon. Il convient de remarquer: 1° une forme aussi précise et aussi pure que celle d'un vase grec; 2° l'agencement des anses et des têtes de monstres qui les composent; 3° le ton harmonieux général dont la gravure ne peut donner qu'une impression incomplète. Figures 840 à 844 : *chandelier* (xive siècle); la légende des couleurs montre que le bleu turquoise forme le fond sur lequel les ornements se détachent; B, développement du dessous de la coupe la plus importante; C, développement de la petite; D, développement du col au-dessous; E, développement du nœud. Cette forme de chandelier n'est pas spéciale à la Chine; on en trouve de nombreux exemples en Perse, chez les Arabes, et même en Occident, au Moyen âge.

On sait que les Chinois ont montré et montrent encore (dans la province de Tche-Kiang) une habileté toute particulière à fabriquer les meubles de plusieurs essences de bois, incrustés de diverses matières. Leurs agencements de charpentes, la fabrication des grillages et des jalousies, celle des balustrades et ornements, ne laissent rien à désirer.

Avant d'aborder l'examen de la porcelaine chinoise, qui joue un rôle si considérable dans les arts décoratifs, il est utile de fournir les indications indispensables sur sa fabrication en général.

La porcelaine est de deux natures : la *pâte dure* et la *pâte tendre*. La première est composée d'une argile blanche, le kaolin, produit infusible aux plus hautes températures que l'on rend transparent, en y ajoutant une petite quantité d'un produit naturel, le feldspath, roche très abondante dans la nature; la pièce, après les opérations préalables et un séchage, subit une première cuisson, dite *dégourdi*, à 1200 degrés environ, qui facilite la manipulation, puis elle reçoit la *couverte* (le plus souvent nommée émail), composée de feldspath broyé, puis est cuite de nouveau à 1800 degrés. La pâte ainsi préparée est blanche, sonore, transparente et très dure, puisque une pointe d'acier ne peut la rayer. Elle est alors apte à recevoir la peinture, et ensuite elle subit une troisième cuisson moins intense; ce procédé est nommé *sur couverte*.

La seconde, la pâte tendre, composée en partie de kaolin, de phosphate de chaux, d'oxyde de plomb et de silice, est très translucide; sa couverte à émail est à peu près de même nature. Sa fabrication présente de grandes difficultés, aussi son prix de vente est-il toujours élevé; la palette de sa peinture est restreinte (1).

(1) Le produit que l'on nomme *nouvelle porcelaine de Sèvres* a une pâte légèrement ambrée; elle accepte non seulement une couverte de grand feu, mais encore des couvertes plombifères; elle peut être enrichie d'émaux; enfin elle peut être cuite à une température où le cuivre ne disparaît que lentement, ce qui a permis de reproduire toutes les belles couleurs obtenues en Chine avec ce métal. Mais l'emploi des émaux, se faisant « à plat », s'oppose à des modelés de peinture; c'est ainsi que cette porcelaine a entraîné avec elle une

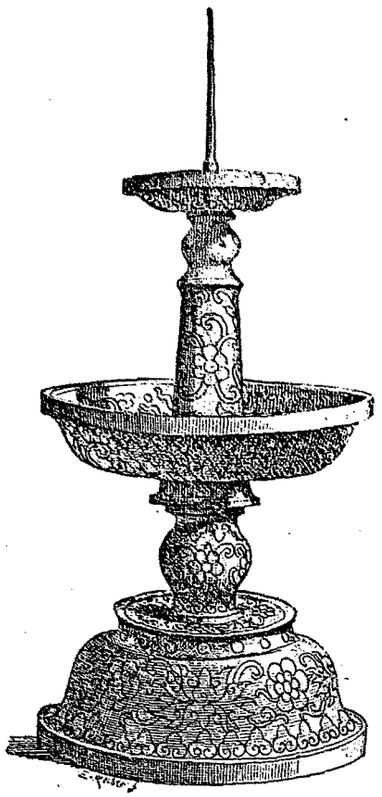


Fig. 840.

La porcelaine dépourvue de couverte, quant elle est cuite à 1800 degrés, se nomme *biscuit*; sa surface est apte à recevoir la peinture comme celle avec couverte; on en fait aussi des personnages et des groupes.

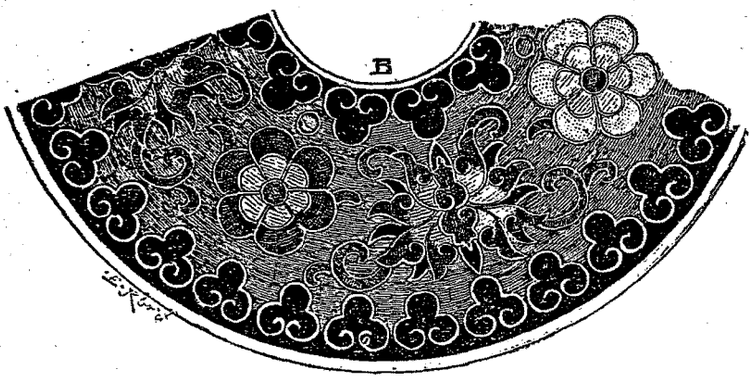


Fig. 841.

modification complète dans l'art du décor : la perspective et les modelés de la miniature ont disparu; les tons rompus et rabattus ont été remplacés par des couleurs franches, assez vives en général et souvent assez transparentes pour faire valoir les détails des reliefs les plus fins; enfin la richesse de la palette d'émaux a permis une variété de fonds beaucoup plus grande, d'une glaçure et d'une limpidité que l'emploi des couleurs ordinaires ne saurait donner. Cette porcelaine, qui possède ainsi les propriétés de celle de la Chine, ne doit pas être confondue avec la porcelaine tendre dont elle s'éloigne par sa nature et par sa composition.

On superpose quelquefois une pâte formée de feldspath et de kaolin à de la porcelaine colorée par un

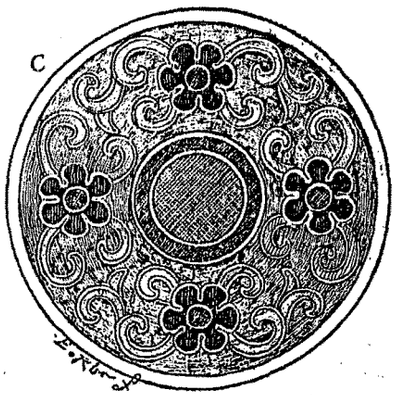


Fig. 842.

oxyde et dégourdie; cette pâte se nomme *barbotine*. Il se produit alors l'effet suivant : lorsque cette pâte est cuite, les parties épaisses donnent les clairs, et ces clairs décli-

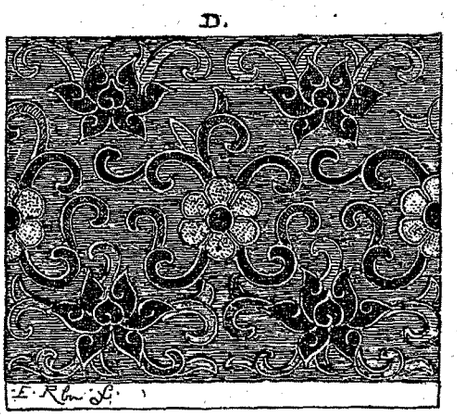


Fig. 843.

nent dans les parties minces au point que la transparence laisse voir le ton de la pièce sur laquelle la pâte a été posée. C'est le principe de l'émail des peintres, dont on

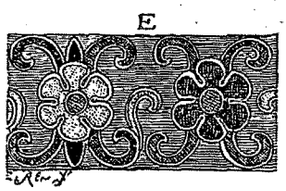


Fig. 844.



Légende des couleurs des types 840 à 844.

s'occupera au livre suivant. On modèle la barbotine avec des outils spéciaux et non au pinceau. On peut traiter aussi la barbotine comme de la gouache, en y mélangeant des oxydes.

Lorsque les Chinois furent obligés de se contenter de bleus de moins belle qualité, ils les placèrent *avant* la couverte et les firent cuire ensuite ; c'est l'opération que l'on nomme *sous couverte*.

On nomme *glaçure*, l'effet de brillant d'une porcelaine ou d'une faïence.

Toute cette terminologie facilitera l'intelligence des descriptions qui vont suivre.

La fabrication proprement dite de la porcelaine en Chine remonte à la dynastie des Thang (618-907) ; M. Rosellini a trouvé dans un tombeau égyptien des petites bouteilles (*tabatières*) en porcelaine à surface chagrinée et émaillée vert clair, ayant en réserve deux médaillons opposés sur lesquels sont tracés en noir, d'un côté une inscription en vieux caractères Li, et, de l'autre, une fleur sur sa tige (fig. 845, 846 et 847, du musée de Sèvres et de la collection de M. P. Gasnault). Cela leur fit donner aussitôt une haute antiquité : 43-33 av. J.-C., puis 713-714 de notre ère. Les mêmes ayant été trouvées aussi en 1845, en Chine, dans une fabrique, on a reconnu qu'il fallait décompter et qu'elles ne pouvaient être aussi anciennes.

Les porcelaines blanches et luisantes invariablement se nomment *Yao* et leur fabrication dure jusqu'à ce qu'on commence à voir celles décorées de bleu *sous couverte*, nommées *Pi-Se-Yao*, très prisées par l'empereur King-Te (1004-1007).

Puis, au temps de la deuxième branche de la dynastie des *Song* (dite du Midi, 1126-1260), on fabriqua, au pays de Tsin, des écuelles et des *tasses* d'un blanc d'ivoire, ayant un petit pied et sur lesquelles on voit des fleurs de *nélumbo* et des poissons dessinés par des traits en relief ; la glaçure veinée imite les rides de l'eau (fig. 848, à M. du Sartel).

Sous la dynastie des *Yuen* (xxe, Mongols, 1260-1368), apparaissent des porcelaines bleues et blanches sur lesquelles on moulait ou ciselait des fleurs colorées ensuite ; puis sous le règne de *Yong-Lo* (1403-1425, de la xxie dynastie, Mings), les vases sont un peu moins épais, d'un blanc pur, ornés et ciselés à la pointe. Ici finit l'époque, dite primitive.

On distingue ensuite cinq époques :

Première (1426-1465). Siouen-Te. Figure 849 : *grande bouteille*, à panse écrasée et long goulot droit surmonté d'un renflement sphérique, ornée de dessins archaïques, peinte en beau bleu agatisé *sous couverte* ; sur le renflement de l'orifice se trouve trois fois le *signe Fô* (bonheur), en vieux caractère Siao-Tchouan (marquée, hauteur 0^m^,43, à M. Beurdeley). Dans cette époque on commence à employer le rouge de cuivre et un autre rouge (oxyde de fer) qui serait le vermillon ou rouge de fer ; les peintures de diverses couleurs apparaissent ; on commence à placer des personnages.

Deuxième (1465-1567 ou 1573). Tching-Hoa. Figure 850 : *grand vase peint sur couverte*, ce qui n'avait pas encore été fait ; rochers d'où partent des buissons *d'aubépine* dont les rameaux, chargés de petites fleurs blanches émaillées, s'étendent sur tout le vase ; fond vert d'huile (marqué, hauteur 0^m^,72 , à M. Salting, à Londres). Légèreté et grâce de dessin ; le beau cobalt étant épuisé, on se contente de bleu inférieur, qui fut probablement importé par des marchands musulmans,

Troisième (1573-1644 ou 1662). Wan-Li. Figure 851 : *grande jatte avec couvercle* surmontée d'un *chien de Fô*,



Fig. 845. Fig. 846. Fig. 847.

décorée bleu *sous couverte ;* porte au pourtour des personnages en biscuit représentant les *huit Pâ-Chen* (1) groupés deux par deux (Hauteur 0^m^,17, à M. Morren, de Bruxelles). A cette époque, à cause de la mauvaise qualité du bleu (2), on ne peint que *sous couverte*, et des émaux de la famille verte complètent la décoration *sur couverte*.

Quatrième (1662-1723). Khang-Hy : Période remarquable par ses produits ; *famille rose*. Figures 852 et 853 : *pitong* (cornet à pinceaux), décoré d'un sujet en bleu *sous couverte* représentant un empereur rendant visite à un ancien serviteur qui s'empresse de lui souhaiter la bienvenue dans la résidence de neuf générations représentées par les personnages de tous âges accourant au-devant de l'illustre visiteur (Hauteur 0^m^,18, à M. du Sartel).

Figure 854 : *plat* fond bleu lazuline rehaussé de légers dessins en or, ayant en réserve sur le *marli* (3) une succession de médaillons ornés de paysages ou de buissons fleuris en émaux de la *famille verte ;* au centre, dans une grande réserve, peint avec la même palette, un

(1) Saints personnages immortels (voyez, plus loin, figure 858).

(2) Le bleu des musulmans ayant à son tour disparu.

(3) *Marli* ou *Marly ;* se dit du rebord extérieur et aplati d'une assiette ou d'un plat.

épisode de roman : Deux amoureux sont surpris dans un jardin par un jaloux tout ébahi de ce qu'il voit (Diamètre 0m,40, à M. du Sartel). Figure 855 : *vase cornet* ; décoré de sujets en pâte blanche posés *sur couverte*

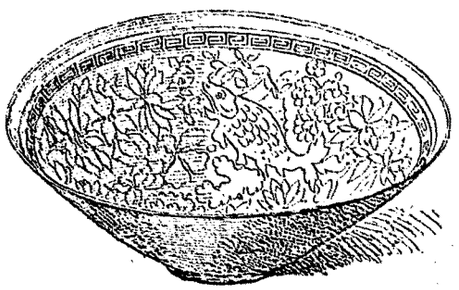


Fig. 848.

brune feuille morte (Hauteur 0m,35 à M. du Sartel). Figure 856 : *grand drageoir à treize compartiments mobiles* dont la réunion affecte la forme d'une *fleur de nélumbo* ; décoré sur biscuit de peintures *vieille famille verte* (Grand diamètre 0m,60, à M. du Sartel). Figure 857 :



Fig. 849.

gourde ornée en bleu, *sous couverte*, de dessins où sont répétés les *signes Fô* et *Cheou ;* zone craquelée à la partie inférieure de la panse et du renflement (marqué, hauteur 0m,25 à M. du Sartel). On voit que c'est de cette quatrième époque que l'on a le plus de types.

Cinquième (1723-1796). KIEN-LONG. Figure 858 : *Assiette décorée en émaux de la famille rose ;* à l'intérieur, sur un étang, couvert de magnifiques *nélumbos en fleur*, se joue un couple de *canards mandarins*, emblème

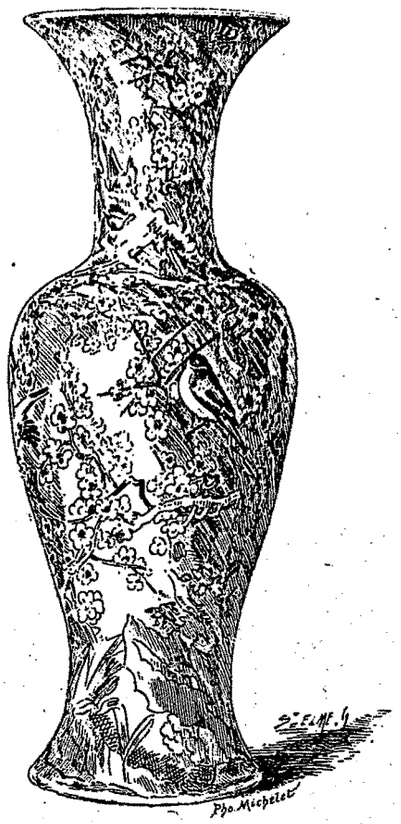


Fig. 850.

de l'amour conjugal ; sur le marli, les huit Pâ-Chen : Hang-Chin-Ly ou Chung-Li-Kouan : vieillard, à ventre



Fig. 851.

énorme nu, tient un éventail avec lequel il appelle les hommes à l'immortalité ; Lêou-Tang-Pin, élève et disciple du premier, porte un sabre en bandoulière comme



Fig. 852.



Fig. 853.



Fig. 854.

symbole de son pouvoir de débarrasser la terre des bêtes, des monstres et des fléaux ; Ly-Te-Kouae, devant aller trouver dans les nuages son maître Lao-Tsse, son esprit et son corps étant perdus, il prit le corps d'un mendiant d'où son emblème, le bâton et la gourde d'un mendiant ; Tsaou-Kou-Kin, fils d'un chef militaire, père d'une impératrice, coiffé à la mode de la cour, tient des castagnettes ; Lao-Tsae-Ho, dont un panier de fleurs est l'emblème est souvent femme; Chong-Ko-Lao, magicien faisant de longs voyages sur sa mule qu'il pouvait, à son gré, replier et mettre sous son bras quand il n'en avait plus besoin ; c'était commode, n'est-ce pas? Son emblème est un tambour; Hong-Sang-Tsse, joueur de flûte avec son instrument; il devint immortel à la suite d'une chute qu'il fit du haut du pêcher fabuleux, ayant été lâché par son maître Leou-Toug-Piu ; Ho-Sin-Ko, fille des environs de Canton, qui devint immortelle pour



Fig. 855.

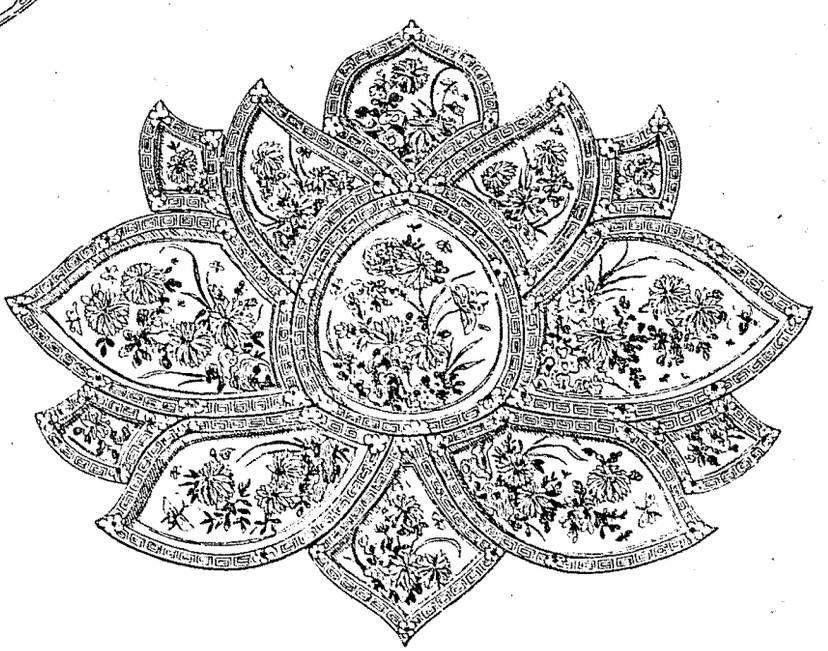


Fig. 856.



Fig. 857.



Fig. 858.

avoir mangé de la poudre de nacre; partie pour aller à la cour de l'impératrice, elle ne reparut jamais; son emblème est une fleur de *lotus* qu'elle porte sur l'épaule. Figure 859 : *Plat de la famille rose* décoré de branches fleuries jetées symétriquement sur le marli; au centre, Si-Wang-Mou la déesse de la longévité, debout sous un *pêcher en fleur* et tenant à la main un champignon sacré (ling-tchy); près d'elle, la Jeunesse, est personnifiée par un enfant, tandis que la Grâce Éternelle est symbolisée par l'*axis* qui lui apporte la pêche de longévité (diamètre 0m37, à M. du Sartel). Figure 860 : *vase ovoïde; famille verte*; bordures encadrant des *rochers fleuris* au milieu desquels voltigent des *papillons* et autres insectes; dans la partie supérieure, large collerette à lambrequin



Fig. 859.



Fig. 860.



Fig. 861.

bordé de bleu et décorée fond vert piqueté de noir parsemée de *fleurs de pêcher* réservées et peintes en rouge de fer (hauteur 0m27, à M. du Sartel).

Figure 861 : côté d'un vase en porcelaine à plusieurs pans, décoré de *chrysanthèmes*. Un autre côté est représenté plus loin figure 893.

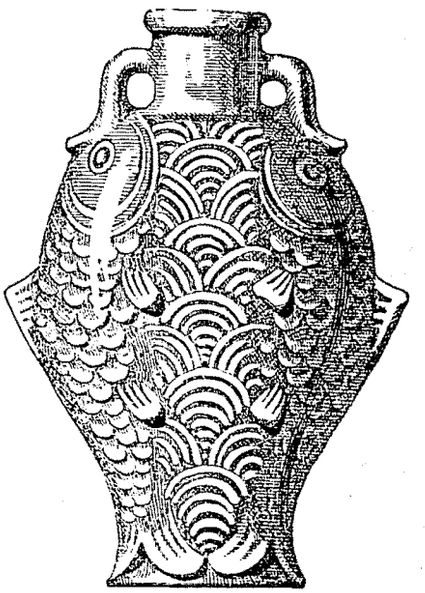


Fig. 862.

Figure 862 : *vase en verre* fond blanc et décor brun appartenant à M. Bigot. Figure 863 : *tabatière en ivoire* sculpté, appartenant au même, remarquable par la pureté de son contour.

On s'occupera des objets en laque dans la partie de ce livre consacrée au Japon (fig. 882). N'oublions pas que les Chinois se sont toujours montrés des artisans excessivement habiles dans l'art de la broderie; plantes, fleurs, animaux, partout y sont traités avec un sentiment exquis des nuances et un sentiment décoratif parfaitement compris. Même une tentative curieuse se fit au XVIIe siècle, laquelle consista à faire broder par les Chinois de grandes tapisseries décoratives qui garnissaient les murs des châteaux ; plus tard, sous Louis XV, quelques seigneurs envoyèrent leurs habits tout taillés à broder en Chine.



Fig. 863.

Japon

L'architecture n'occupe qu'une place relativement restreinte dans les arts de la Chine et du Japon, pays longtemps fermés aux influences extérieures. Simplifiées par les mœurs, les habitations ne sont que des abris où la charpente joue le plus grand rôle, à ce point que toute maison japonaise se commence par le toit que l'on hisse, lorsqu'il est achevé, sur les poteaux de support. Dans une pièce d'une certaine étendue, des châssis mobiles (*fusuma*) glissant sur des rainures en bois noir, en gros papier, forment autant de pièces que l'on veut, et constituent ainsi la clôture et la distribution intérieure. Une paire ou deux de paravents (*biyobu*), des nattes en jonc

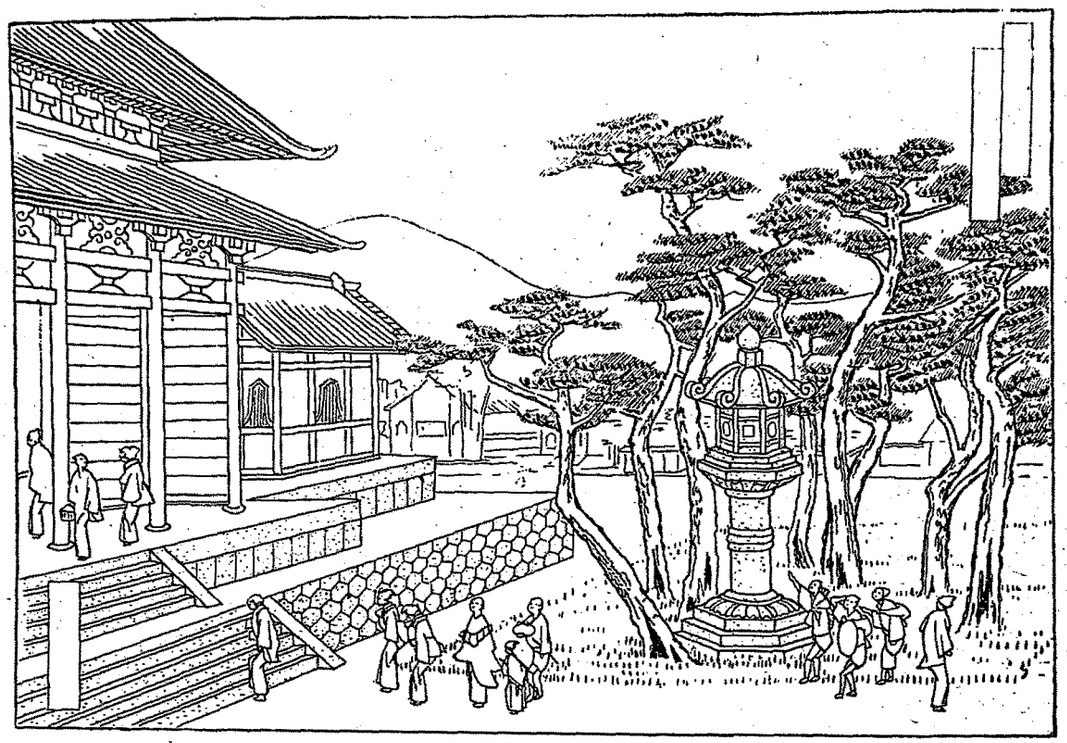


Fig. 864.

par terre (*totami*), un brasero (*hibachi*), quelques vases, des meubles bas et portatifs, puisqu'on s'accroupit par terre, pas de lits, voilà le mobilier.

Les temples sont aussi au Japon l'œuvre des charpentiers ; toute leur physionomie consiste dans l'enrichissement plus ou moins grand des toitures et des charpentes.

Deux cultes se partagent ce pays; mais, pour l'un comme pour l'autre, le temple est une enceinte et un jardin. Le nom de *Miya* sert à distinguer celles du culte Shintô (1), et le mot *Téra* celles du culte bouddhiste. Les temples Miyas s'annoncent par une sorte d'arc de triomphe, composé de deux poutres verticales reliées entre elles par deux traverses horizontales, que l'on nomme *Tori*. Ils sont très simples; pas d'idole dans le sanctuaire, une table non laquée sur laquelle est un miroir de métal, symbole de pureté et de création, le *gohei*, c'est-à-dire un fouet composé d'un paquet de bandes de papier blanc, symbole de pureté et de divinité, et un sabre ; toits à pentes droites. L'enceinte des Téras constitue d'habitude un Tori, un portique d'entrée, puis une grande pagode à plusieurs étages, le temple et divers édifices de destinations variées, disséminés sui-

(1) Le shintoïsme est un dogme qui consiste d'abord dans l'hérédité divine des empereurs ou mikados comme fils mortels des dieux modernes, puis en une sorte de polythéisme naturaliste ayant pour base le *Kojiki*, recueil de légendes commencé en 681 de notre ère sous les auspices de l'empereur Temmou. Le nombre des temples shinthoïstes atteint 88,000 au Japon, selon M. É. Reclus.

Pour le bouddhisme, voyez le chapitre premier de ce livre.

vant les accidents du sol; l'amplitude des toits, la dorure, la polychromie intense à l'aide des laques et des vernis, donnent des notes brillantes au milieu d'une verdure séculaire.

Ces édifices sont accompagnés de nombreux petits monuments d'un type original : les lanternes; il y en a partout; il faut croire qu'elles jouent surtout un rôle décoratif. La figure 864, d'après une gravure japonaise d'Hassegana Sadanobe, donne l'idée de l'un de ces édicules en pierre qui atteignent, comme on peut l'observer, des dimensions très respectables; c'est la *grande lanterne* en pierre du *temple Nazendji, à Kioto.* On voit à gauche un portique, ou vestibule d'entrée du temple.

Si les Chinois n'ont pas senti le besoin du *chapiteau* pour couronner les poteaux qui supportent la toiture, les Japonais, au contraire, en ont fait un motif très étudié (fig. 865, d'après M. Guérineau, architecte). Les accumulations de consoles et de moulures constituent les moyens décoratifs ordinaires, non seulement pour les poteaux, mais encore pour la transition entre les linteaux et les avant-toits.

Les principaux édifices japonais sont : le palais d'Assakoura, à Siga, par Tendzi Tennô; et le temple de Horouji, à Nara, ancienne capitale, par Shiolokou Daïshi (VIIe siècle) ; les travaux de Shionmoun, à Nara, le palais, impérial de Heianzio, à Kioto, et le temple de la déesse Kouan-Non, à Nara, par Kouan-Mou (VIIIe siècle) ; le palais de Gosho et le temple d'Obakou, à Ouji, par Ouda (IXe siècle); le tombeau du Shogoun Yoritomo avec son gigantesque Bouddha à Kamakoura, (XIIe siècle); le temple de Tokoufondji, à Kioto, par Yoritsouné (XIIIe siècle); le palais de Kinkakoudji, par Yoshimitsou, et le pavillon Ghinkakoudji, par Yoshimasa, tous les deux à Kioto, types d'architecture nationale (XVe siècle); les remparts de la citadelle d'Ossaka, le palais de Himkakou et le temple Shinto de Nishi Ogouandji, à Kioto, par Taiko Sama (*Hieléyoski*), enfin le temple Shinto, à Nikko, et le temple Tshiôin, à Kioto, par Yemitsou et le sculpteur architecte Hidari Zingoro (XVIIe siècle).

La sculpture est représentée surtout par la fonte; il n'y a pas d'ouvriers plus habiles que les Japonais pour le métal. Comme on l'a expliqué au chapitre premier, c'est l'introduction du Bouddhisme qui a déterminé au Japon le goût pour les statues: un Bouddha, assis, de 26 mètres de hauteur sans le piédestal, fut fondu en 739 de notre ère, à Sitaraki, province d'Oumi, pour le temple de Nara; son poids est évalué à 450,000 kilogrammes.

Les Japonais exécutent comme les Chinois la fonte de leurs objets de dimension réduite *à la cire perdue* (Voyez figure 836). Dans ce procédé on fait d'abord un moule, lequel, lorsqu'il est démonté, fait apparaître la cire appliquée sur un noyau et absolument semblable au modèle. C'est alors que l'on enlève les balèvres que le défaut de jointure des pièces de moule a pu produire; on profite de cette circonstance pour revoir, corriger, modifier, accentuer ou atténuer certaines parties du travail que le métal reproduira fidèlement lorsque, coulé bouillant sous un nouveau moule, il fera fondre la cire qui s'échappe par des orifices nommés *évents.* Mais on conçoit qu'il ne reste plus rien du travail de retouche sur cette cire et que chaque objet fondu ainsi peut être considéré comme original (Voyez la note de la page 201 pour plus de détails sur la fonte en bronze).

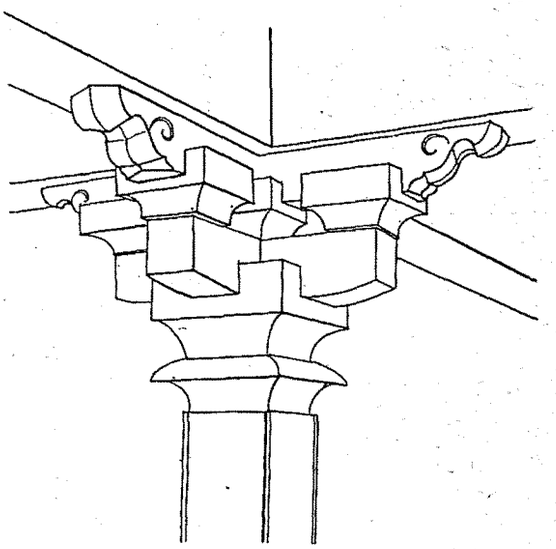


Fig. 865.

Figure 866: *Dzijo*, bronze de la collection Cernuschi. Debout sur un socle qui rappelle le Nélumbo, il tient le sistre à anneaux (*caducée*) qui sert à conduire les âmes, et la boule de pierre précieuse. C'est un de ces Bouddhas qui ont abandonné leur état divin pour descendre dans les mondes inférieurs; il a ainsi visité les mondes où les Bouddhas sont méconnus; il est même venu sur la terre et s'est incarné dans le corps d'un prêtre bienfaisant qui guérissait les malades et sauvait les âmes. Sa grande préoccupation est de tirer de l'enfer les petits enfants condamnés pour des fautes commises dans les existences antérieures; il veut les affranchir des péchés originels et c'est pour cela qu'il a quitté le ciel. Son rôle funéraire est considérable au Japon et ses chapelles sont encombrées de petites stèles dorées sur lesquelles on inscrit en lettres noires les noms des défunts que l'on recommande. Une certaine analogie de consonnance a

fait nommer quelquefois cette figure *Ieso* (Voir plus loin figure 875).

Figure 867 : *Kouan-non* ou *Shô Kouan-non* (véritable Kouan-non) statuette en bronze niellé d'argent (collection Cernuschi). Kouan-non joue au Japon le même rôle que Kouan-Yin en Chine et s'est également, plus ou moins, confondu avec *Benten* (la Vénus Shinthoïste) déesse de la mer (Voyez figure 823).



Fig. 866.

Voici quelques indications sur les sculpteurs et sur leurs œuvres : les sculptures dans le temple de Todji à Kioto, par Kobo Daïshi (782-805) ; le grand Daibouts de Kamakoura (XIIe siècle) ; les nombreux travaux de Hidari Zingoro (XVIIe siècle) aussi architecte ; au XVIIIe siècle, Mourata Kounihissa, Seï-min, Teïjio, Sômin, Tokousaï, etc.

Figure 868 : *candélabre* de la collection Cernuschi ; le pied, qui offre quelque ressemblance avec ceux du XIIe siècle occidental, peut être proposé pour modèle en raison de la fermeté de ses lignes.



Fig. 867.

Figure 869 : *candélabre* formé d'une *grue* et d'une *tortue*, même collection que le précédent.

Figure 870 : *lanterne* en bronze vert (même collection). Le couronnement affecte la même forme que celle du type 864 ; cette lanterne, qui dans le dessin paraît posée sur le sol, est conçue pour être suspendue à l'aide d'un anneau qui rappelle assez les animaux du Moyen âge européen. Les découpures du dessous de la toiture sont en forme de nuages ; celles de la partie centrale, destinées à laisser échapper la lumière, ressemblent à des *rinceaux* du XIIIe siècle ; les *fleurons* affectent un diagramme de l'art arabe (fig. 780 et 803) : la paroi de la

lanterne est formée d'un système d'*hexagones* formant réseau ; dans la balustrade de la base, *méandres* employés fréquemment dans l'art décoratif japonais ; les angles de la toiture se terminent par un contour qui se relève en forme de volute analogue aux couvertures des temples bouddhistes et des habitations.

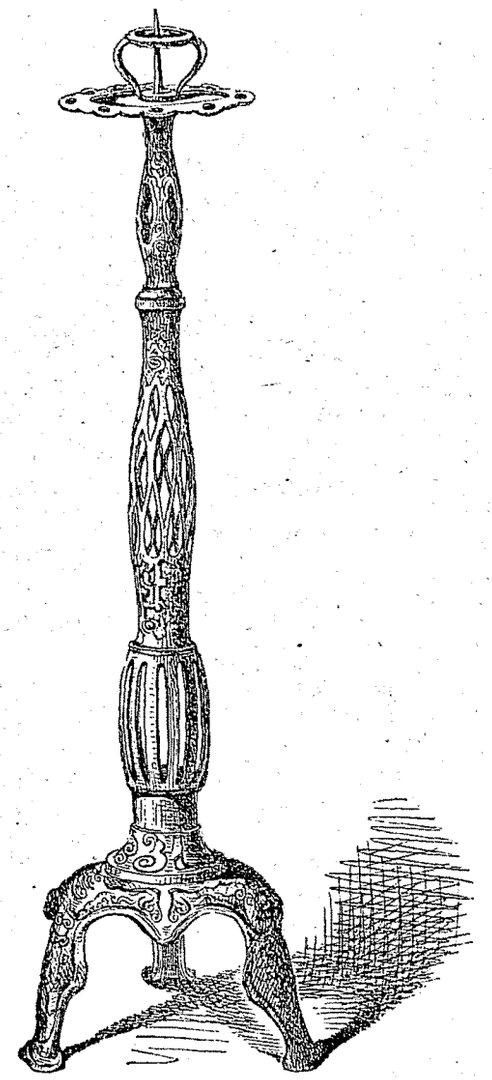


Fig. 868.

Cet objet, qui mérite une étude approfondie, est représenté au tiers de l'exécution.

Figure 871 : *vase* en bronze au cinquième de l'exécution (même collection) : remarquer ses excellentes proportions, les ornements des parties qui paraissent appliquées et les têtes d'où s'échappent les anses.

Figure 872 : *vase religieux* en bronze damasquiné d'argent de la collection Laurens. Les *animaux* qui le décorent sont d'un grand caractère et méritent l'examen.



Fig. 869.

Les listels sont décorés de *méandres* lesquels, ainsi que le réseau qui forme fond, sont incrustés en argent.

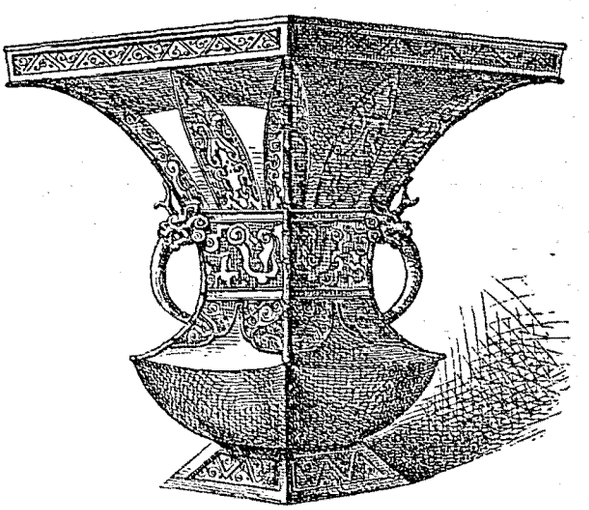


Fig. 871.

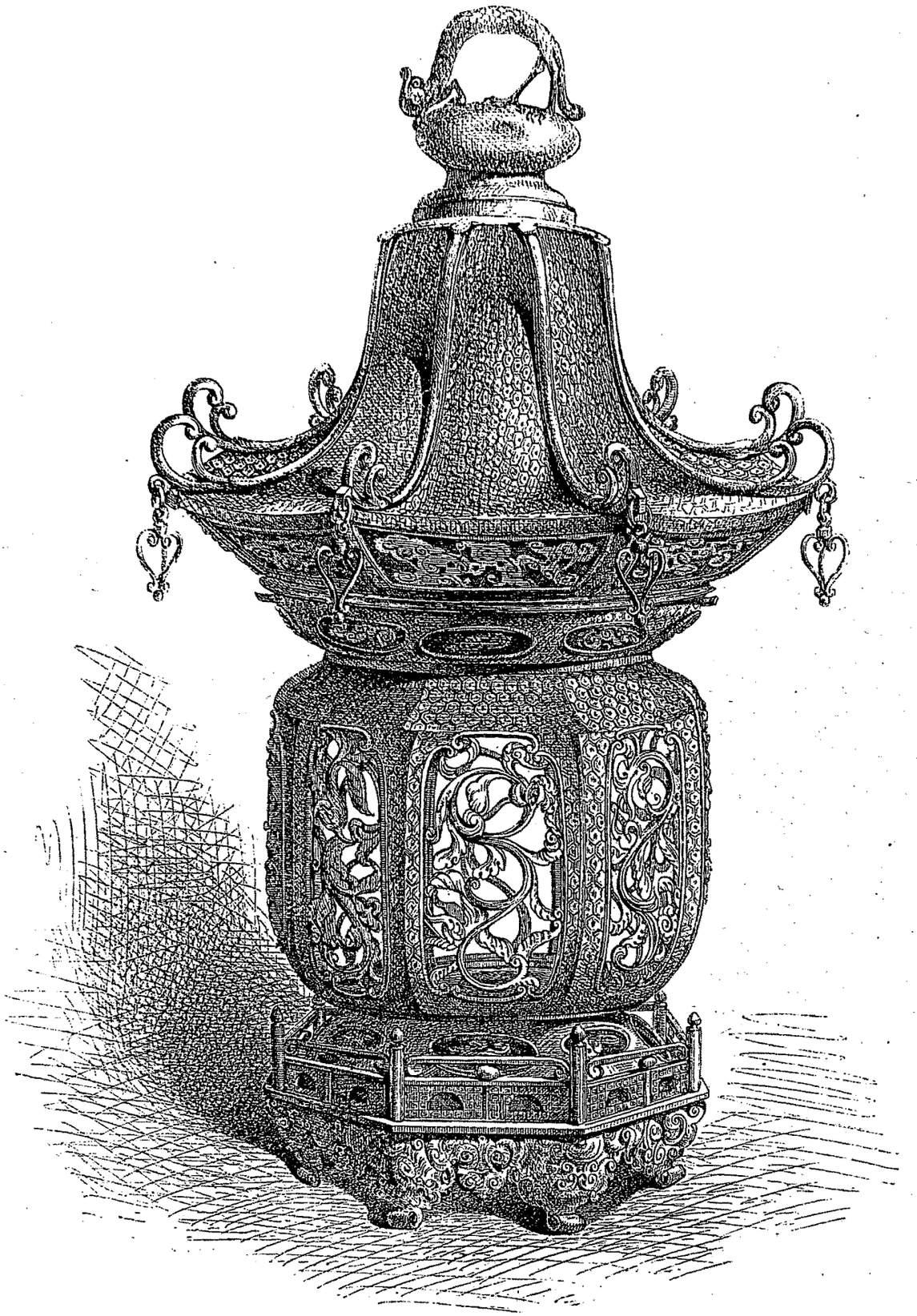


Fig. 870.

Figure 873 : *vase* en bronze, au cinquième de l'exécution, de la collection Cernuschi ; les anses sont formées de racines adaptées par un gond à la panse ; la forme est absolument originale et ne procède d'aucune tradition.

Figure 874 : *vase* en bronze (même collection). Type de forme d'une grande pureté ; décoration par zones successives bien délimitées qui semblent appliquées sur un

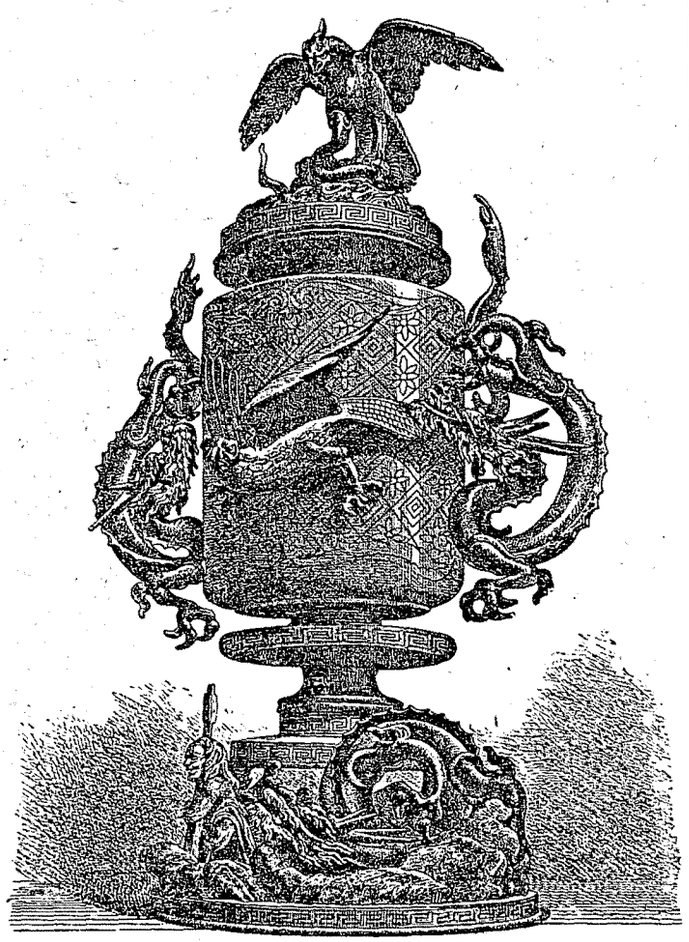


Fig. 872.

fond lisse. Le décor lui-même est à deux plans, le dessous est composé d'un système de *méandres* sur lesquels s'appliquent des ornements de formes ondulées à tête d'oiseau.

Les types 871, 873 et 874 présentent les uns et les autres les mêmes lambrequins se terminant en forme d'ogive qu'on a constatée dans l'art chinois (figure 838).

Les Japonais se sont livrés comme les Chinois à la fabrication d'objets avec émaux cloisonnés ; en général ces émaux ont des tons sourds et mats, qui ne donnent pas les colorations opulentes de la Chine ; le procédé a été importé au Japon au xve siècle.



Fig. 873.



Fig. 874.

On appelle au Japon *Kakémonos* (1) des peintures sur soie ou sur papier élégamment encadrées de bandes

(1) C'est-à-dire objet suspendu ; *Ki-pô*, en chinois.

d'étoffes, unies ou brochées, montées sur une feuille de papier épais et enroulées sur un cylindre de bois garni quelquefois, à ses extrémités, de bouts en ivoire, en corne ou en bois laqué; c'est le tableau de ce pays. On les déroule et on les accroche aux cloisons intérieures lorsqu'on veut parer l'habitation. Naturellement la monture et l'encadrement en soie sont en rapport, par leur richesse, avec la valeur de l'œuvre.



Fig. 875.

On appelle *Makimono* la peinture plus petite mais plus longue qui, déroulée, se voit en largeur. C'est par milliers que l'on a recueilli ces œuvres, lesquelles avec les albums peints ou gravés ont fini par permettre de constituer l'histoire de la peinture japonaise.

Elle commence au IXe siècle avec Kosé Kanaoka, peintre et poète, duquel est un kakémono appartenant à M. Wakaï, représentant *Dzijo* (fig 875). La couleur a un ton de vieille tapisserie passée d'une grande douceur : il sera utile de comparer le dessin de cette œuvre avec celles de l'Occident à la même époque, et de remarquer qu'elle est un type d'idéal religieux et non des impressions naturalistes. Le personnage tenant, comme celui de la figure 866, le sistre à anneaux et la boule de pierre précieuse, est assis sur plusieurs fleurs de nélumbo, dites généralement de lotus. Kanaoka créa une école, dite de Tosa, qui a occupé une grande place dans l'art japonais. On peut citer après lui : Kosé Hirotaka, Yoriyoshi et Motomitsou (XIe siècle), Toba Sôjo (XIIe siècle) et Soumiyoshi (XIIIe siècle). Avec le XIVe et le XVe siècle Meïtsiho forme l'école de Takouma, de cette manière qui jette le dessin en traits vigoureux à l'aide de ces coups de pinceaux tantôt fins et tantôt larges, permettant ces ondulations et cette liberté que refusent le crayon et la plume. Les Chinois et les Japonais ne paraissent pas procéder comme nous par la recherche de contours enveloppant des masses, que l'on garnit ensuite de couleurs et d'ombres. Le pinceau leur permet de créer quelquefois, en même temps, une forme tout entière : trait, couleurs et ombres. C'est pourquoi l'on voit une feuille ou une fleur représentées, dans leurs traités de dessin, tour à tour par deux contours ou par un seul coup de pinceau. Ils n'en sont pas moins dessinateurs très habiles, et exécutent un trait avec la plus grande sûreté de main, lorsque cela est nécessaire. Les Japonais paraissent connaître parfaitement les lois de la perspective.

Les noms des artistes, à dater du XVe siècle jusqu'à nos jours, sont très nombreux; on citera : Ogouri Sôtan (vers 1450); Soga Sojô († 1470); Kano Masanobou († vers 1500 à Kioto); Sesshiu (1414-1506); Sesson († 1495) et Shiougetsou († 1520); Kano Motonobou (1475-1559) qui caractérise l'art du XVIe siècle; Kano Takanobou qui eut trois fils : Tanyu (né 1601 † 1674), Naonobou (né 1607-1651) et Yasounobou († 1685); Iouasa Mataheï (apogée 1624-1643); Shiokouado ou Shôjo (1639); Mitsouoki (1616-1691); Kôrin (1661-1716); Genrokou (1688-1704); au XVIIIe siècle Mitsouhoshi (1699 † 1772); Gekkeï ou Goshin (1741-1811); Hokousaï (1760-1849).

Figure 876: *gravure* faisant partie d'un roman du temps de Yoritomo, appelé: Jagami Akashi Goshnou (Musée Guimet). C'est la représentation de la célébration d'un mariage entre un jeune couple réputé pour sa piété filiale; le jeune homme se nomme Zenketchi, la jeune femme O rokou. Un vieillard, Yosso, sert d'intermédiaire à leur union et chante pour la fêter (1). Réduction de un tiers.

(1) Inscription à droite, poésie chinoise : *Leur union, semblable à celle des roseaux, sera aussi indestructible que le mont et la mer; leur bon accord durera aussi longtemps que la terre et le ciel.* Ins-



Fig. 876.

Figure 877: Une *grue* d'après une gravure. On voit ainsi que de seuls coups de pinceau ont dessiné toutes les formes; ce travail, comme dans la figure précédente, a été exactement reproduit par le cliché. Grandeur de l'exécution.

Figure 878: *garde de sabre.* Elle est décorée d'un *chien de Fô* descendant des rochers d'une cascade. Au point de vue de l'art, la garde est la pièce la plus intéressante de la garniture des sabres; les ciseleurs les plus habiles en ont fait des œuvres parfaites et précieuses. Du reste, il ne faut pas oublier que les Japonais emploient les métaux divers surtout pour tirer parti des effets de beauté qu'ils peuvent produire. Le fer, le zinc, l'or, l'argent, le cuivre, sont utilisés pour le résultat et non en raison de la valeur intrinsèque. C'est ainsi qu'ils obtiennent des oppositions de couleur ou des rapprochements de tons harmonieux

cription à gauche, poésie japonaise : *Maintenant je vais essayer de planter, sur le dos d'une tortue que l'on dit vivre mille ans, un pin dont les deux troncs ne forment qu'un à la base* (Fouta moto matsou).

Figure 879: *Tabatière* en ivoire avec *chien de Fô*; la partie supérieure est en bronze.

Figure 880: *Netzké en ivoire* appartenant à l'auteur; grandeur de l'exécution. On nomme ainsi de petites breloques qui, attachées à l'aide d'un cordonnet de soie, servent à retenir la ceinture. Celui-ci représente une *Apsara*; les apsaras sont des nymphes célestes, danseuses et chanteuses, qui font l'ornement du paradis brâhmanique. Elles passent pour jouir d'une beauté et d'une séduction merveilleuses, que, sur l'ordre de Dieu, elles emploient à faire tomber dans le péché les ascètes les plus vertueux. Les deux plus célèbres à ce point de vue sont Rambhâ et Ménaka. Le Bouddhisme a adopté les apsaras comme la plupart des divinités brâhmaniques. Ce type, signé Seï-Min, artiste connu pour ses beaux ouvrages en bronze, est curieux par sa pose, laquelle résulte de l'utilisation d'un morceau d'ivoire en forme de parallélipipède. La tunique et la robe sont décorées de fins ornements gravés ; cette figurine tient un bouton de nélumbo dans la main droite, et retient de la main gauche une longue écharpe qui s'enroule autour de son corps.



Fig. 877.

Remarquer la gracieuse *coiffure* composée d'un oiseau et enrichie de pierreries; la coiffure est l'objet des soins particuliers des femmes japonaises; pour ne pas déranger pendant plusieurs jours cet édifice compliqué, elles dorment, la nuque reposée sur un oreiller (*makura*), qui ressemble à un fer à repasser.

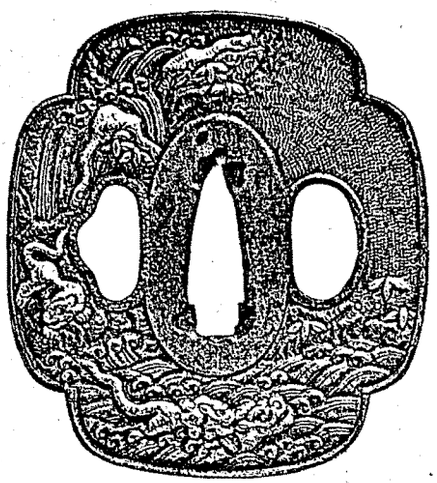


Fig. 878.

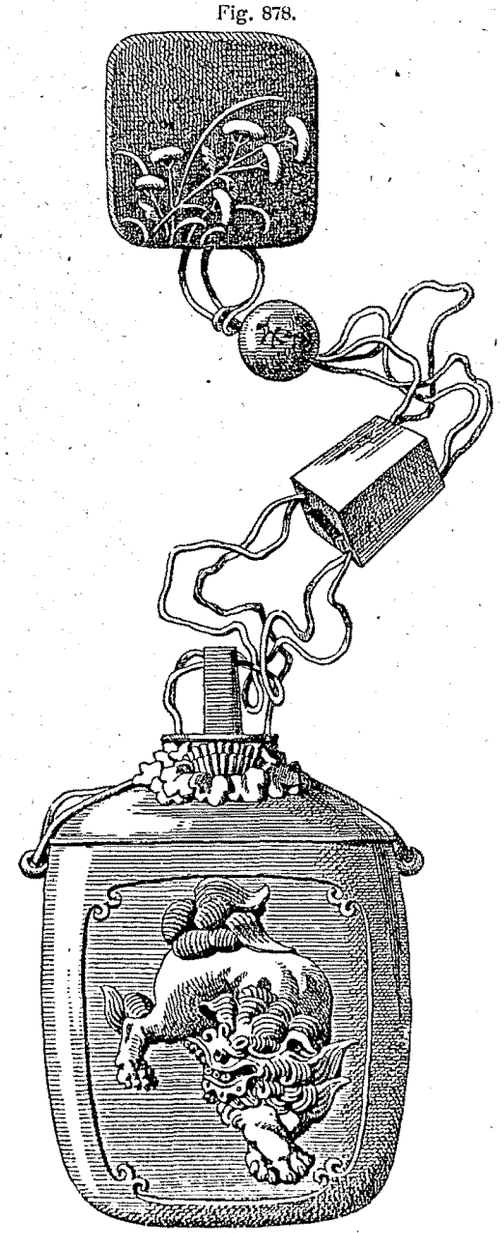


Fig. 879.

Figure 881 : *Netzké en corne de cerf* décoré d'un jeune chien qui se prélasse au pied d'une touffe de feuillage.

Une fabrication bien japonaise c'est celle des *laques* ;



Fig. 880.

appliquée à divers objets, elle a fourni des œuvres d'une grande valeur. Le mot laque désigne un vernis (ouroushi) qui recouvre les objets d'une enveloppe brillante et pres-



Fig. 881.

que métallique, composée de diverses couches, d'un décor uni ou en relief et, quelquefois, d'incrustations de nacre, d'ivoire, d'écaille, de plaques de métal et de pail-



Fig. 882.

lettes d'or (1). Il est hors de doute à présent que le laque remonte au VIIe siècle de notre ère ; il est question dans

(1) La gomme qui est employée pour ce vernis est extraite du *Rhus vernicifera*, arbre d'Asie dont la meilleure espèce croit au Japon, et appartenant à la famille des Anacardiacées (Jussieu). Trois ou quatre couches de plus en plus minces, polies et séchées, sont appliquées successivement sur le squelette de l'objet, qui est le plus souvent formé de lamelles de bois atteignant par leur légèreté la minceur d'une feuille de papier. C'est sur ce fond préparé que le décor vient se superposer et ajouter à ces premières difficultés des soins bien autrement grands en raison du dessin uni ou en relief et des incrustations. Le temps et le tour de main minutieux sont les agents les plus importants de ce genre de travail, qui atteint une solidité extrême sous une apparence des plus fragiles.

un livre de l'an 880, du philosophe Shibeï, intitulé Engishiki, de laques rouges et de laques d'or; dans un livre du xe siècle, d'un officier du nom de Minamoto no Jouin, intitulé Outsoubo Monogatari, de laques d'or et de laques

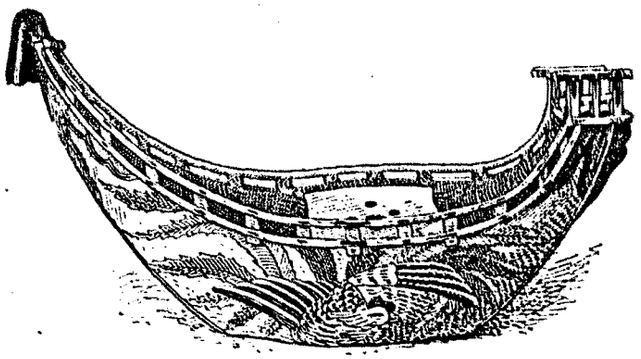


Fig. 883.

d'un jaune orangé parsemés de paillettes d'or connues sous le nom de Nashidji; dans le livre de 980, d'une femme Mourasaki Shikibou, intitulé Genji Monogatari de



Fig. 884.

laques incrustées de nacre. Tous les laques antérieurs au xe siècle sont unis; la beauté consiste dans la netteté et dans la perfection du dessin. Une période de décadence commence à la fin du xie siècle ; mais au xiiie siècle reprend une évolution de renouvellement.

Aucun nom d'artiste laqueur antérieur au xvie siècle n'est connu; depuis cette époque, les signatures sont aussi nombreuses que les œuvres remarquables.

On a laqué au Japon, non seulement des menus objets tels que coffres, boîtes, étagères et meubles, mais encore les colonnes, les portes, les autels, les ponts, les chaises



Fig. 885.

à porteur (norimons), les fourreaux de sabre, etc., etc., et la plus haute ambition du laqueur japonais au lieu d'être dans la richesse de l'ornementation, consiste dans la pureté et dans la limpidité des laques foncés et unis.

On remarque aussi au Japon des boîtes en ivoire ornées d'insectes qui paraissent en métal. Comme il y a impossibilité de fixer du métal sur de l'ivoire, ces insectes sont formés avec du laque rendu épais au moyen de

Cette sorte de nuages d'or que l'on remarque si fréquemment sur les ouvrages en laque est produite au moyen d'une série de petits chalumeaux dont l'extrémité est couverte par de la soie à divers degrés de finesse et où l'on a enfermé de la poudre d'or, de la poudre de nacre et de couleur. On produit l'effet nuageux en frappant légèrement les chalumeaux avec le doigt. Puis on applique une dernière couche de laque, et l'on polit en frottant avec un morceau de charbon de bois parfaitement plat. Pour les dessins, on passe une colle sur laquelle on secoue de la poudre d'or extrêmement fine, qui a d'abord une teinte grisâtre, et qui apparaît ensuite par le brunissage. La forme est donc le résultat du coup de pinceau qui a appliqué la colle; d'où cette liberté de touche, cette légèreté et cette sorte de plénitude grasse du dessin.

poudres métalliques ou autres; du laque d'or sur de l'écaille de tortue travaillée en relief est une autre combinaison employée par leurs artisans laquelle est d'un très heureux effet.

Figure 882: *laque*; fragment d'un support de meuble; deux tiers de l'exécution ; type de *rinceaux*.



Fig. 886.

Les décorations à l'aide de l'ornement pur et simple n'offrent au Japon que des éléments en nombre relativement assez restreint: des rinceaux, des enroulements et, surtout, des jeux de fonds avec des combinaisons géométriques (où les dérivés de l'hexagone apparaissent souvent) et avec des semis.

C'est un principe de se servir de n'importe quelle idée pour principe d'un motif de décor; les scènes, le paysage, les plantes, les fleurs et les animaux jouent le plus grand rôle.



Fig. 887.

Ce genre échappe facilement à l'analyse faite dans un livre, c'est pourquoi il est préférable de l'étudier sur les objets eux-mêmes.

On divise la céramique japonaise en deux branches distinctes: la poterie et la porcelaine. La poterie remonte à une certaine antiquité; le procédé de l'émaillage ne date que du IXe siècle. Toutefois, il faut se rapprocher encore et ce n'est qu'au commencement du XVIIe siècle qu'on est fixé sur cette fabrication qui sortit du village de Séto, d'où est venu le nom de ce produit: *Setomono*. On cite des œuvres de NINSEÏ, KINKOZAN, OGATA KENZAN (1663-1743), MORIKAGHÉ, etc., etc. Ce sont des statuettes, des objets divers, des vases et des plats avec des couleurs relativement limitées mais d'un

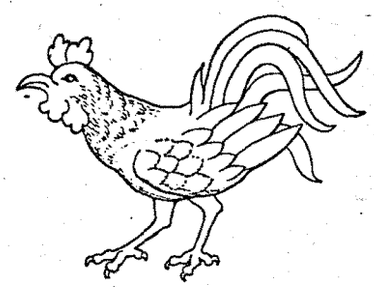


Fig. 888.

grand éclat, le vert, le jaune et le violet. La branche la plus connue est celle dite de *Satsouma* plus ou moins bien imitée de nos jours. Ce produit consiste en une pâte dense et de la plus extrême finesse, la couverte joue entre le blanc crémeux et les tons dorés du vieil ivoire et, sur ce fond harmonieux et doux, légèrement craquelé, s'enlèvent les émaux aux reliefs accusés, rehaussés d'or mat.



Fig. 889.

Le centre principal de la fabrication de la porcelaine est dans la province *Shizen* et particulièrement à Karatzou ; on trouve des pièces qui remontent aux XIIe et au XIVe siècle; ce ne sont que des produits barbares; au XVIe siècle les procédés, rapportés de la Chine, déterminent le progrès. Quoiqu'on donne à ces produits le nom de Shizen, ils ont été fabriqués à Imari et Owari; le bleu de cobalt posé *sous couverte* en est un des éléments principaux. Nangasaki est le port de commerce où ces produits se trouvent en abondance.

Figure 883: *Pirogue*, porcelaine de Shizen décorée uniquement d'émaux, de 0m,38 de longueur, ornée de

chaque côté d'un hoho (Fonghouang des Chinois), dessiné d'un trait noir émaillé ensuite en jaune; les ailes en violet terne et les plumes de la queue alternativement en vert, en violet et en jaune; le surplus avec les mêmes couleurs parties noires, rouge de fer, brunâtre et bleu (à M. O. du Sartel).

Figure 884: *vase*, ancienne première qualité (hauteur 0m,90, à M. A. Halphen à Paris).

Figure 885: *potiche chinoise*, imitation du genre Shizen; décorée de bordures bleues à lambrequins, fond rouge avec rinceaux réservés blanc et or, au milieu emblèmes chinois. La panse est occupée par des buissons fleuris dont les troncs, peints en noir mat rehaussé d'or, s'élancent de rochers de différents tons bleus; fleurs gracieuses et ornementales en rouge et or; *chien de Fô* sur le couvercle (à M. O. du Sartel).

Figure 886: *pot* en porcelaine, décor bleu (à M. Bigot).

Les sujets ne sont pas variés; bambous, pins, grandes fleurs, pivoines et chrysanthèmes sortant des rochers, animaux symboliques, oiseaux, papillons, quelques personnages suspendus dans l'espace, fonds partiels s'entrecroisant capricieusement, armoiries japonaises, reliefs grossiers, réticulés rudimentaires, telles sont les caractéristiques de la porcelaine de Shizen.

Figures 887, 888 et 889: *un serpent, un coq et un lapin*; interprétation de la nature par un seul trait dans un bronze moderne appartenant à M. E. Brossé.

On admire avec raison les ouvrages de broderie des Japonais; ils excellent dans des carrés d'étoffes, plus ou moins ornés, que l'on nomme des foukousas, lesquels servent à envelopper les cadeaux que l'on s'envoie réciproquement.

Dans les livres de cet ouvrage consacrés à l'Égypte, à l'Assyrie, à la Grèce, à l'Inde, à la Chine et au Japon, il a été fréquemment question de *lotus*. On a expliqué, aux pages 12 et 13, que les renseignements sur la forme et sur la couleur du lotus des anciens, sur la question des espèces qui existent encore ou qui n'existent plus, sur la fleur, sur le bouton, sur le fruit et sur la graine, sur la feuille et sur les racines de cette plante si souvent employée dans la décoration et dans le symbolisme, étaient encore obscurs et contradictoires, et qu'il était impossible d'établir graphiquement d'une manière précise les traits essentiels qui ont été retenus dans l'interprétation décorative, qui elle-même serait variable.

D'un autre côté, au livre VIII, on a eu fréquemment occasion de montrer des statues placées sur une fleur qualifiée du nom de lotus, dans laquelle on croyait voir du *nélumbo*, fleur qui se retrouvait employée aussi dans la décoration étudiée à ce moment.

Réellement, la fleur employée sous le nom de lotus par les Hindous, par les Chinois et par les Japonais est bien le nélumbo (Figures 817, 820, 841, 843, 856, 858, 866, 875 et 880). Dans la figure 817 (page 285 de l'Inde), on voit le bouton, la fleur vue en dessous, la fleur vue de profil et interprétée à l'égyptienne, la fleur avec le fruit, enfin le fruit tout seul en forme de campanule. Les figures 841, 843 et 856 sont des interprétations chinoises; le plat de la figure 858, en porcelaine de Chine, représente des nélumbos naturels, en fleur et en bouton, émergeant de l'eau. Le Dzijo japonais de la figure 875 repose sur des nélumbos très caractérisés; l'Apsara de la figure 880 tient un bouton de nélumbo.

En comparant ces types avec la plante telle qu'elle est, avec les types que l'on vient de citer et avec les interprétations égyptiennes, assyriennes, persanes et grecques, on est conduit à penser que le lotus égyptien est aussi un nélumbo. Dans la figure 23, les deux tiges les plus longues supportent un fleuron qui est l'interprétation du fruit avec l'indication des petites alvéoles dans lesquelles sont les graines; les petites tiges supportent des boutons. Il en est de même dans la figure 29; il ne faut y voir que des nélumbos en bouton et à l'état de fruit. Les lotus de la figure 30 sont exactement des nélumbos émergeant de l'eau; seulement la feuille naturelle est plus ronde. En résumé, il se pourrait que l'interprétation la plus habituelle et telle qu'elle est présentée dans les figures 25, 26, 28, 66, 82 et 245, ne fût qu'une sorte de compromis entre la représentation de la fleur et celle du fruit, lequel affecte, du reste, la forme d'une pomme d'arrosoir.

III. — CARACTERISTIQUES

Dans chaque race les individus sont à peu près d'accord entre eux sur certains caractères de la beauté, tandis que les races, les unes par rapport aux autres, diffèrent de sentiment sur ce point. On ne saurait donc comparer les types qui ont été étudiés dans ce livre avec ceux des livres précédents; l'idéal hindou, chinois et japonais n'étant pas le nôtre, nous ne devons réellement pas nous en préoccuper ici; nous n'avons qu'à chercher où ces peuples se sont montrés supérieurs.

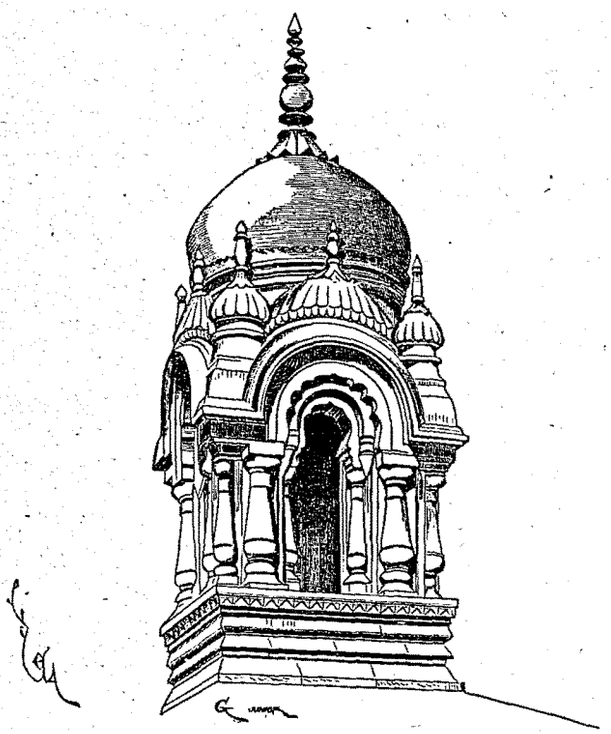


Fig. 890 (1).

L'art de l'Inde est aussi confus que son histoire; les édifices paraissent des entassements de formes qui du reste s'harmonisent bien avec les lignes du paysage de ce pays; la sculpture est sensuelle et médiocre. C'est dans les arts décoratifs que l'on trouve une certaine élégance et une bonne application de détails qui appartiennent à des arts antérieurs ou parallèles. Ne pas oublier que nos types ne remontent qu'à une époque relativement rapprochée.

Les monuments de la Chine et du Japon se caractérisent par des lignes d'une allure étrange et un peu tourmentée qui se raccorde bien avec l'esprit particulier de ces peuples qui se plaisent même quelquefois à martyriser dans ce but les arbres et les plantes.

Leurs arts sont — pour employer une expression actuelle — naturalistes. Ces pays que la politique et l'éloignement ont fermé pendant des siècles aux influences occidentales, et où des mœurs différentes ont donné une direction particulière à l'esprit artistique, ne participent pas au mouvement déterminé par les Égyptiens et par les Grecs. Lorsqu'ils atteignent, sinon la beauté, du moins



Fig. 891 (1).

un certain goût par la parfaite expression du vrai, c'est presque inconsciemment; ils ne restent originaux que parce qu'ils ignorent ce qui s'est fait à une autre extrémité du monde. Du jour où l'Occident aura pénétré chez eux, il est certain qu'ils rentreront, comme les autres, dans un éclectisme banal.

Le naturalisme chinois et japonais est un champ intéressant pour les études; porcelaines chez les uns, peintures, bronzes, laques et ivoires chez les autres, ont été portés à un haut degré d'industrie et d'interprétation. Ce ne sont jamais des tableaux pour le dessin, ce n'est pas la forme moulée sur nature pour le relief, c'est une interprétation exacte, souvent naïve, toujours savante et sans notre convenu. En vain chercherons-nous à les imiter; nous montrerons quand même le bout de l'oreille de notre passé, et on sentira un certain apprêt dans notre rationalisme prétendu.

Le naturalisme moderne est lui-même très peu fixé

(1) *Clocheton* surmontant une des portes d'un temple de la ville de Bhopal (Inde récente).

(1) Un *ouvrier charpentier* vérifiant si sa règle est droite, d'après une gravure japonaise moderne.

sur ses propres principes; il oublie volontiers qu'il y a beaucoup trop de réalités malpropres et très peu de belles, et que les artistes de la Grèce du XIIIe siècle et de l'Italie ont été aussi des naturalistes.... à leur manière.... qui était incontestablement belle et bonne. Ce que le naturalisme moderne ne dit pas assez, quoiqu'il le pense, c'est qu'il faut être vrai et beau tout en évitant le convenu, et c'est ce convenu qui nous obsède et qui nous enlève souvent l'originalité.

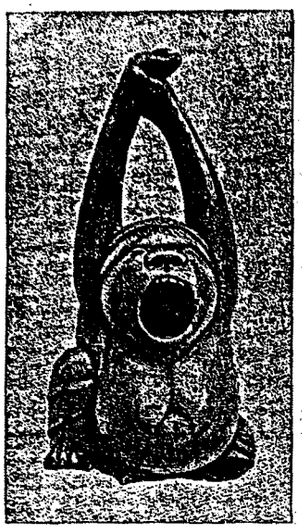


Fig. 892 (1).

A n'écouter que ces considérations un ouvrage comme celui-ci semblerait inutile à écrire; à quoi bon scruter le passé? pourquoi aborder bientôt aussi l'examen de la marche des arts aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles en Europe?

Cependant il faut bien que nous sachions enseigner à concevoir et à rendre un sujet en nous servant de l'expérience des autres; il faut que nous soyons persuadés qu'imiter n'est pas assez et que l'idée est tout, parce que, dans les arts, on doit satisfaire à la fois les yeux et le sentiment. La laideur elle-même n'est vraie que lorsqu'elle exprime quelque chose et, même alors, elle nous cause une certaine répulsion; les Grecs n'ont jamais cherché à exprimer la misère et la souffrance.

En conséquence observons avec soin, et surtout au Japon, comment ces peuples de mœurs particulières ont eu des idées, et comment ils se sont servis de la nature.

Toutes les œuvres des Japonais paraissent subordonnées à un principe de décoration qui se manifeste par la fantaisie la plus libre dans le choix des éléments et se traduit par la simplification des formes et la justesse du geste et de l'expression. Même raffinement dans les objets usuels comme procédés et comme forme; leur ingéniosité n'a pas de bornes. C'est en faisant concourir n'importe quoi : personnages, faune, flore, objets représentés avec leur caractère exact, à la composition d'un Kakémono, d'une boîte, d'un *netzké* (fig. 892), d'un vase, d'un ustensile, qu'ils montrent une véritable horreur pour le convenu. Ce n'est pas bizarre, parce que la vérité de la représentation est parfois si exacte, même dans un choix étrange, qu'on ne peut leur refuser un certain goût. Il ne viendrait pas à l'idée d'un Occidental de faire des motifs de décor avec ce qu'utilise un Japonais (1) et, l'idée lui en vînt-elle, on se demande si l'interprétation serait aussi vraie, aussi décorative.

Une autre caractéristique est l'*asymétrie* de la composition, quelquefois même au détriment de l'équilibre. Non pas que les Japonais n'éprouvent, comme les Occidentaux, ce genre de sentiment qui exige l'ordonnance régulière (2) puisque leurs avenues d'édifices s'accusent par des rangées d'accessoires que l'on trouve à droite et à gauche; seulement leur imagination, à ce qu'il paraît, n'y attache aucune importance. Ils placent facilement en biais leurs motifs principaux; des corps de bâtiments très élevés sont vers les bords de la composition; de grands espaces vides s'opposent à d'autres très garnis; le contour d'un objet sera absolument irrégulier pour accompagner les silhouettes des détails intérieurs; le motif intéressant n'est pas toujours au milieu, etc., etc.

Les lois de la perspective sont appliquées dans les dessins japonais (fig. 864), tandis qu'elles ne le sont pas dans ceux chinois.

(1) Une femme assise qui s'étire en bâillant.

(1) Un lézard poursuivant des fourmis; des carpes enlacées; un coucher de soleil derrière une forêt de pins; des champignons moisis et desséchés rongés par les vers et par les fourmis, sur lesquels coule la bave visqueuse d'un colimaçon; une vieille planche vermoulue; un fruit livré aux termites; une cigale plongeant dans le cœur d'une rose; une libellule attachée à la ligne d'un pêcheur; des coquillages sur le bord de la mer reflétant la lune; une tête de mort et un papillon dans des roseaux; un semis de cercles renfermant chacun une grue resserrée sur elle-même de manière à le remplir complètement; une grenouille dans une fleur largement épanouie; une toile d'araignée parsemée de fleurs; un vol d'oies sauvages par un temps de pluie, etc., etc.

(2) La symétrie; n'est-ce pas ce que l'homme cherche à retrouver en dehors de lui, cet ordre dont il est lui-même un si éclatant exemple? (Charles Blanc).

IV — COMPOSITION

Il existe des traités chinois qui permettent de se rendre compte de leurs méthodes de dessin et de composition. L'un d'eux, le *traité de dessin du Jardin des choux*, par le célèbre peintre Sheu-Ying-Pé, a été publié en 1679 (1).

La méthode consiste à fournir pour la composition, dans chaque ordre, des modèles décomposés de façon à ce que, pour un arbre par exemple, on puisse étudier d'abord, à part et sous divers aspects, une branche, le tronc, la feuille, le feuillé, l'arbre tout entier, plusieurs arbres de même essence; de même pour toutes les essences d'arbres. S'il s'agit des rochers, on commence par une pierre pour arriver à un groupe de montagnes. Pour la plante : une pétale de fleur, plusieurs pétales, le calice, les pistils, les étamines, un bouton dans ses divers états de croissance, le pédoncule, la tige, la feuille, la branche, la plante tout entière; de même pour diverses plantes (2). Les oiseaux sont aussi décomposés et, ainsi que les insectes et les animaux, ils sont présentés sous toutes sortes d'attitudes. Viennent ensuite des dessins faits par des dessinateurs connus, puis des applications de tous ces détails en paysages et en éventails. Pas d'ornements.

Pour le dessin, quelques figures sont présentées avec des lacunes voulues, que l'élève, sans doute, doit copier en les complétant.

Il est facile de concevoir que le possesseur de ce traité peut ainsi, non pas apprendre à dessiner élémentairement, mais analyser les détails, se familiariser peu à peu avec les différents aspects des formes, s'exercer à toutes les combinaisons possibles depuis le simple jusqu'au composé, et assez pour arriver à des arrangements plus ou moins compliqués, sans se trouver dans la nécessité d'avoir toujours les plantes ou les objets eux-mêmes sous les yeux. Un très grand nombre de peintures chinoises et japonaises ne sont que le résultat d'ouvrages analogues.

Au point de vue de la représentation graphique, les dessins impliquent une interprétation simplifiée et savante de la nature.

Les feuilles, fleurs et compositions sont sommairement coloriées.

Cette méthode doit faire comprendre à nos professeurs la nécessité impérieuse de faire exécuter par les élèves, des dessins très analytiques de toutes les plantes, puis leurs arrangements décoratifs, afin que chacun d'eux possède dans ses cartons une collection complète analogue à celle que publient les Chinois.

On observera que le contour des vases en céramique et en bronze chinois et japonais, comparé à celui des vases grecs, offre un peu moins de fermeté, et que les rapports entre les parties larges et celles étroites ne sont pas toujours aussi heureux.

Dans le type 850 on désirerait que le haut du corps fût un peu plus gros, afin d'en mieux profiler le bas; l'exagération du col dans le type 855, est contraire à une bonne esthétique, en ce sens que le corps et le col forment exactement deux parties égales.

Les types 839, 874 et 894 sont irréprochables. Le galbe du type 837, fréquent et particulier à ces pays, se peut discuter, parcequ'il est composé de deux courbes identiques. Le type 871, de l'ordre des vases évasés par le haut comme les cratères, est très réussi.

On a sans doute remarqué que les vases en métal présentent moins de mollesse que ceux en porcelaine; toutefois la décoration bizarre de leurs anses avec des animaux fantastiques et avec des formes étranges, conformes sans doute à la tournure d'esprit de ces peuples, ne saurait s'adapter avec facilité aux compositions modernes; quelques-unes sont d'un goût très contestable (fig. 873), d'autres d'un beau caractère (fig. 894).

Les vases en porcelaine chinois et japonais offrent fréquemment le parti d'une seule décoration recouvrant toute la surface depuis le pied jusqu'au col (fig. 850 et 885). On doit conseiller de n'appliquer ce thème qu'avec la plus grande réserve, attendu qu'en définitive il est d'un usage trop facile, surtout si on garnit avec des

(1) *Kiaé-tzé-yuan*, traité de dessin du jardin des choux. Ce jardin, situé à Nankin, appartenait à Li-Yu, docteur ès lettres sous le règne de Kang-Hi; c'était sa maison d'été. Ce Li-Yu était un lettré distingué : poète, chanteur, musicien et joueur d'échecs, il a publié douze volumes de chansons et des ouvrages sur les échecs et la musique. C'est lui qui fit faire le traité dont une précieuse reproduction appartient à l'auteur, laquelle lui a été rapportée de Chine par son fils aîné. C'est par le concours de l'administration du musée Guimet, qui a procuré les traductions de M. Tcheng-Keng et du général Theng-Ki-Tong, et enfin grâce aux indications de M. Kawamoura, Japonais attaché au musée Guimet, qu'on a pu recueillir les précieuses indications de ce traité.

(2) Les fleurs ornementales le plus souvent employées par les Chinois et les Japonais sont : l'iris (*ran*), le bambou (*také*), le prunier (*oumé*), et le chrysanthème (*kikou*); cette dernière fleur constitue, au Japon, les armoiries du mikado.



Fig. 893 (1).

scènes à personnages nombreux, avec un paysage, avec des arbustes, avec des feuillages et avec des fleurs ; on n'a plus qu'à s'occuper d'une harmonie générale de tons avec quelques notes plus colorées et jetées pour rompre l'uniformité. Il est beaucoup plus difficile d'arranger des zones dominantes et des encadrements comme en Grèce ou comme dans les types 871 et 874.

Les porcelaines chinoises et japonaises ont une grande qualité esthétique qu'il convient de bien reconnaître ; elles sont et restent par leur physionomie et par leur décoration toujours « de la porcelaine ». En effet la porcelaine, cette céramique formée d'une pâte fine et translucide, ne repousse-t-elle pas, par sa nature



Fig. 894 (2).



Fig. 895 (3).

même, toute décoration et toute coloration qui en fait oublier la matière? Sans doute les perfectionnements successifs qu'on lui a apportés ont permis d'obtenir, de sa fabrication, des effets de décor d'une grande intensité. Mais est-ce bien de ce côté que doivent se porter les efforts des manufactures ? Le chimiste, au lieu de primer le décorateur, doit lui faciliter, par des inventions, des moyens d'effet et de couleur en rapport avec la nature même de la matière employée, et ajouter encore aux qualités qui la distinguent des autres. En un mot, quelle que soit la science des procédés, il est désirable qu'à première vue on puisse, dans un vase ou dans un plat, sentir la différence de ce qu'il est en porcelaine ou en faïence ; sinon la matière n'est plus qu'un dessous quelconque.

(1) La figure 893 représente un côté d'un vase chinois en porcelaine à plusieurs pans.

(2) *Vase* en bronze de la collection Cernuschi (Japon).

(3) *Tasse* décorée de légers feuillages en bleu sous couverte, et portant sur le pied la marque de la *coquille marine*, retrouvée au fond de la mer par des plongeurs (Chine, IVe époque. Empereur Chang-Hy).

Bien entendu on ne s'occupe ici que de peinture décorative et non des effets obtenus par des procédés particuliers, tels que le flambé, le flammé, le moucheté, le moucheté flambé, le fouetté, le vermiculé, le craquelé, etc., etc., qui s'appliquent le plus souvent en grandes surfaces.

Depuis quelques années, il s'est produit un mouvement tout particulier d'applications de ce côté, que l'on est bien forcé de nommer le « Japonisme ». Y a-t-il avantage ou inconvénient sérieux à diriger des compositions décoratives d'élèves dans cette direction?

En réalité on ne doit voir dans ce genre de travail qu'une difficulté extrême pour les jeunes gens, à moins qu'ils ne soient déjà très habiles, et cela pour les trois raisons suivantes:

D'abord et en règle générale, plus le style d'une époque paraît reposer sur une liberté complète, plus son interprétation, qui semble d'autant plus facile, est semée de périls; on a déjà signalé ce point au livre VI, chapitre III, pour le Moyen âge.

En second lieu, l'utilisation décorative de la plante et de la fleur dans une large mesure — et l'art japonais est dans ce cas — présente ce fait, très connu des décorateurs experts, que « cela s'arrange toujours »; s'il y a vide ou encombrement on allonge, ou l'on supprime une fleur, une feuille ou une brindille. Or, il y a grave inconvénient à laisser faire, dans l'enseignement, des compositions dont le parti implique un arrangement trop facile; cela rend les élèves paresseux et enorgueillis de résultats obtenus à bon marché.

Enfin il faudrait — ce qui n'est pas — posséder à fond la faune et la flore de ce pays.

En conséquence, une composition dans le genre japonais n'est réellement que « la bride sur le cou » mise à un poulain qui n'a pas encore été dressé.

On observera qu'un des thèmes familiers aux Chinois et aux Japonais, lequel séduit tout de suite, est le parti qui fait appliquer *dessus* un ensemble quelconque de paysage, d'arbustes, de branches ou de fleurs, souvent au hasard, un ou plusieurs cartouches ou encadrements où se dessinent encore des fleurs, des sujets, des inscriptions, etc., etc. Ces superpositions ne présentent aucune difficulté et ont été pratiquées à toutes les époques; elles ne sont, au point de vue décoratif, que de la licence et les modernes commencent à en abuser.

Si le pastiche appliqué à la décoration des surfaces, est rempli d'inconvénients, que sera-ce, lorsqu'il faudra créer des objets et par conséquent des formes, le plus souvent asymétriques? Puis où trouver la clef, la vérité archéologique de ces personnages différemment habillés, de toutes ces bêtes allégoriques et de ces scènes d'autres mœurs?

En réalité ce qu'il faudrait pouvoir prendre aux Japonais, c'est ce véritable esprit de naturalisme que l'on a signalé au chapitre précédent comme constituant la caractéristique de leur art. Le professeur ne peut triompher de cette difficulté que par des explications verbales données *au vu* des documents et des objets dont il dispose (1); c'est ainsi que, peu à peu, il fera comprendre aux élèves que toutes les fois qu'ils ont une composition à créer, ils doivent d'abord avoir, à son égard, une *idée* précise et certaine et, qu'ensuite, pour la rendre, ils doivent interpréter la nature d'une manière vraie et élevée, en évitant le convenu. Et qu'il faille bien saisir cette nuance délicate, que l'on rencontre dans l'art japonais cet écueil, qu'amoureux de la nature, leurs artistes sont souvent enclins à remplacer l'étude du vrai par l'improvisation spirituelle de la vraisemblance!

Il y a aussi un fait matériel qui exerce nécessairement une influence sur le caractère des arts chinois et japonais. Ces peuples ne se servent pas du crayon et de la plume; ils écrivent et dessinent dès leur jeune âge à main levée avec un pinceau, et le papier dont ils se servent, est plus ou moins spongieux. Leur écriture n'est ainsi qu'un composé de coups de pointe de pinceau dans divers sens; elle-même a un point de départ figuratif. Il est résulté de ce moyen d'exécution, une habileté de main particulière qui se fait sentir dans le caractère de tous leurs arts, et si bien, que la reproduction rigoureuse des objets et des dessins de ces pays, est non seulement d'une difficulté extrême pour le dessinateur européen le plus habile, mais en réalité impossible.

On comprend donc que, s'il s'agit de concevoir des compositions décoratives dans les genres chinois et japonais, au lieu de se servir du crayon et de la plume, on devrait n'employer que le pinceau. Or, très habiles à passer des teintes plates avec cet outil, nous sommes généralement très peu exercés à nous en servir pour dessiner, même sur des contours préparés au crayon.

En outre, il faut savoir le reconnaître, les Chinois et les Japonais sont, à la fois, des ouvriers remarquables par leur adresse et par leur patience, et des compositeurs préparés soit par le caractère même de leur instinct national, soit par les traités spéciaux dont il a été question, à créer et à exécuter en même temps, les objets du domaine industriel et décoratif. Ils se trouvent en quelque sorte dans les conditions des artistes du Moyen âge;

(1) Le musée Guimet, récemment ouvert à Paris, peut fournir pour l'hindou, le chinois et le japonais, des séries de types du plus haut intérêt.

ils ne font pas tout consister comme nous dans les patrons d'ensemble et de détails, fournis par un maître dessinateur spécial ; de telle sorte que notre exécutant n'est qu'un manœuvre plus ou moins soigneux qui estropie ou ne reproduit bien, dans un travail divisé à l'infini, qu'en raison d'une longue pratique ou de son bon vouloir. Chez eux, ce dessin, ou patron initial, ne peut être autre chose qu'une sorte d'idée générale indiquée comme dans l'album de VILLARD DE HONNECOURT (1) ; la part de l'exécutant est donc considérable, l'étreinte entre la composition, le procédé et l'exécution est constamment absolue.



Fig. 896 (2).

La nation française, qui a possédé dans son passé artistique des artisans doués de facultés analogues comme industrie et supérieures comme goût, ne pourra-t-elle donc pas enfin, grâce à un enseignement rationnel et à des lois spéciales, sans revenir aux privilèges corporatifs, se ressusciter un jour dans un art décoratif débarrassé du convenu et des pastiches, reflétant notre vie raffinée et portant la marque de notre temps?

Les élèves doivent toujours être laissés à leurs propres idées ; les professeurs de composition décorative doivent se borner à leur signaler les fautes, soit contre le programme ou le style donnés, soit contre l'esthétique générale ; encore plus doivent-ils s'interdire de mettre la main au travail.

La tendance générale est, trop souvent, de donner à tout un cours, une direction beaucoup trop dans le sens des compositions personnelles du professeur.

Si l'école publique était encore ce qu'étaient les anciens ateliers des maîtres, cette observation tomberait d'elle-même, car on conçoit que les ateliers rivaliseraient entre eux dans une même ville. Mais, si on considère qu'un grand centre industriel ne possède le plus souvent qu'un seul cours de compositions décoratives, combien n'est-il pas à redouter que toute une génération de jeunes gens soit formée avec les mêmes idées favorites pour certains genres de décors et des répugnances pour certains autres ?

(1) L'album de Villard de Honnecourt, architecte français du XIIIe siècle, manuscrit, a été publié en fac-similé et annoté par l'architecte Lassus en 1858.

(2) Gravure faisant partie du même roman japonais que celle 876 (musée Guimet).

Il suffit, du reste, de jeter un coup d'œil sur les applications décoratives qui se sont faites depuis un demi-siècle, pour constater combien les œuvres de certains artistes très personnels, très en renom à leur heure, et qui ont été professeurs, furent très vites démodées et oubliées ! C'était un véritable engouement que d'imiter leur genre, et cependant la mode ou le goût en ont eu raison.

Le professeur, on le répète, doit être absolument impersonnel.

Malheureusement il existe chez l'homme et même chez le professeur le plus consciencieux, ce légitime désir de montrer non seulement que son enseignement obtient des résultats, mais encore que ses élèves sont habiles.

En présence d'ébauches informes ou mal conçues, inconsciemment il fournit, non pas des critiques, mais des idées ; et c'est ainsi que, peu à peu, les élèves trouvent commode de se faire faire, jour par jour, leur composition. Les travaux se poursuivent ainsi ; le professeur leur donne, à la dernière heure, un coup de crayon ou un coup de pinceau décisif ; ils sont exposés ; le public applaudit ; le professeur est loué et les élèves, n'ayant rien appris, ont même perdu leur sentiment d'originalité personnelle.

Les conseils d'administration ou de perfectionnement des écoles publiques feraient bien de se tenir vigilants sur ces points essentiels ; du reste ils ont un excellent moyen de se rendre compte de la sincérité du travail des élèves et de ce qu'ils peuvent faire tout seuls, en les faisant composer sur un sujet très simple hors de la présence du professeur.

Il y aurait également lieu à porter une grande attention sur les documents mis entre les mains des élèves. Que des *matériaux* leur soient fournis et en abondance, rien de mieux ; ceux mêmes qui savent, ont besoin de revoir des documents, lorsqu'ils ont un travail à exécuter ; au contraire, il est excessivement dangereux de présenter des compositions modernes *toutes faites*, alors même qu'elles seraient signées des maîtres les plus habiles, parce qu'aussitôt les élèves se bornent à les copier en les dénaturant.

Ouvrages à consulter :

L'Art pour tous, 26 années, in-folio.

La porcelaine de Chine, par O. du Sartel, 1 vol. in-folio, 250 pages de texte illustré et 32 planches.

L'Art japonais, par M. Louis Gonze, 2 vol. in-4°.

TEMPS MODERNES

LIVRE NEUVIÈME

XVIE SIÈCLE

I. — HISTOIRE

ITALIE

L'Italie, champ de bataille et la proie des grandes puissances européennes, est, en même temps, enfiévrée d'art.

Ludovic le More (Sforza), qui a décidé Charles VIII à son expédition, meurt à Loches, en 1510; la victoire de Pavie, sur François Ier (1525), fait de Charles-Quint l'arbitre de l'Italie; il affermit la dynastie des Médicis à Florence.

Gênes fonde sa grandeur sur la ruine de Pise.

Pise essaye de secouer le joug de Florence, mais lui reste soumise.

Venise voit son étoile territoriale pâlir; elle conserve sa gloire artistique et maritime.

Les papes Jules II (1503-1513), Léon X (1513-1522), Adrien VI (1522-1523), Clément VII (1523-1534) et Paul III (1534-1550) marquent l'apogée de l'art à Rome; après eux commence l'exagération et la boursouflure.

FRANCE

Charles VIII (1483-1498). Louis XII (1498-1515). François Ier (1515-1547). Henri II (1547-1559). François II (1559-1560). Charles IX (1560-1574). Henri III (1574-1589). Henri IV (1589-1610).

La période de renouvellement dure jusqu'à la fin du règne de François Ier, c'est-à-dire pendant la première moitié du siècle et constitue une première manière de l'art. Depuis Henri II jusqu'à Henri IV, l'art affecte un caractère national que l'on peut considérer comme l'apogée. Dans le dernier quart du siècle les formes architecturales s'alourdissent en recherchant la grandeur. Si l'architecture, la sculpture et les arts de décoration se montrent hors ligne pendant ce siècle, la peinture présente peu d'originalité en elle-même.

ALLEMAGNE ET ESPAGNE

La Réforme. Charles-Quint (1519-1555). Philippe II (1556-1598).

ANGLETERRE

Henri VIII (1509-1547). Élisabeth (1558-1603). Ces règnes caractérisent un genre d'art anglais auquel on a donné le nom de cette dernière souveraine.

La période artistique que l'on nomme ordinairement *Renaissance*, limitée d'abord dans l'histoire au XVIe siècle, a dû, comme on l'a vu au livre VI, être élargie en remontant, au moins pour l'Italie, jusqu'au XVe; depuis quelque temps, les écrivains d'art iraient volontiers jusqu'au XIVe siècle. Cependant, s'il se trouve que l'on rencontre, *dans tous les pays*, des phases de transformation, d'apogée et de décadence, lesquelles, ne correspondant pas entre elles chronologiquement, ne sont que des migrations, le mot de Renaissance appliqué au XVIe siècle perd considérablement de sa portée. L'on trouvera, du reste, réunies dans ce livre, des œuvres qui caractérisent l'apogée en Italie, et, en France, une transformation qui ne tardera pas à atteindre à son tour une puissance qui ne sera plus dépassée. Donc, le XVIe siècle représente, dans la marche de l'art au travers de l'histoire du monde, non pas un renouvellement, mais surtout le *maximum d'intensité* qui ait été atteint.

II. — TYPES

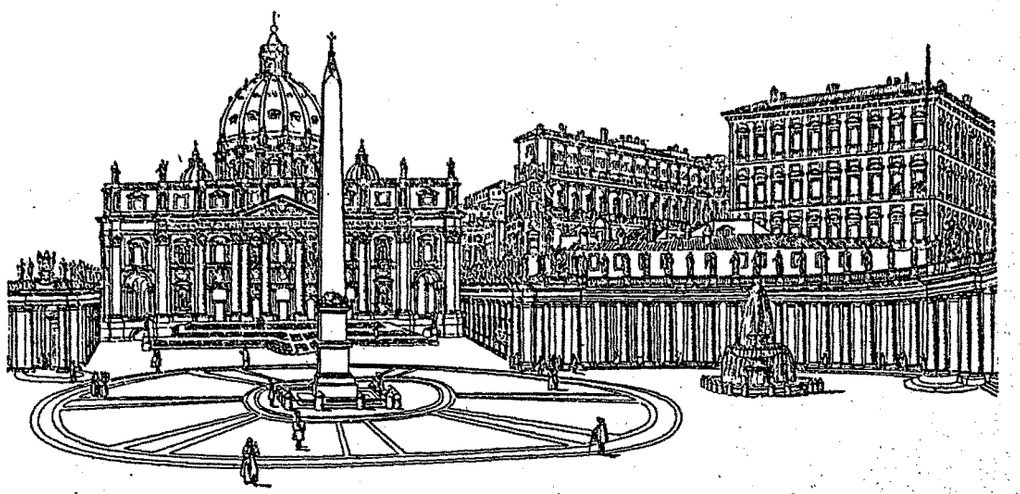


Fig. 898.

C'est un sentiment peu fondé de croire que les architectes italiens du XVIe siècle ne travaillèrent que sur

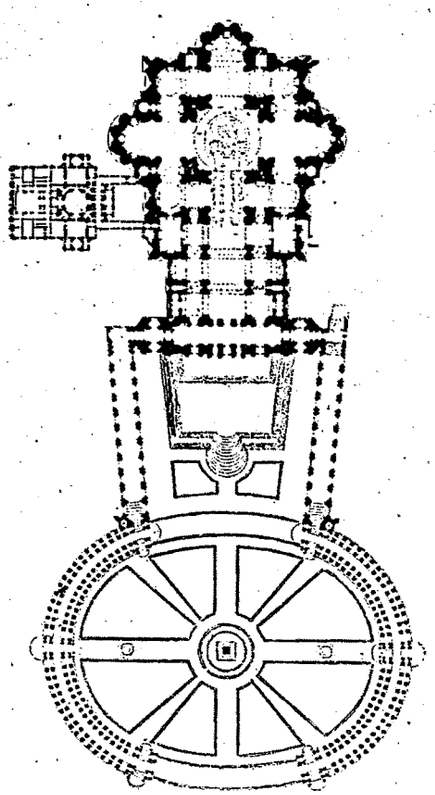


Fig. 899.

des éléments anciens qui ne constitueraient pas réellement un genre nouveau; l'évolution commencée dans ce pays se poursuivit en se conformant à des idées et à des mœurs nouvelles. On préféra désormais, dans les édifices religieux, les constructions circulaires ou en forme de croix couronnées d'une coupole et d'un dôme. Les ordonnances doriques, ioniques et corinthiennes de l'art romain vinrent enrichir la structure avec des proportions un peu plus élégantes. C'est BRAMANTE LAZZARI (1444-1514) qui est à la tête de ce mouvement, avec *le petit temple de San-Pietro in Montorio*, à Rome, qu'il construisit aux frais de Ferdinand IV et d'Isabelle d'Espagne, en 1502 (fig. 897). Selon le projet de l'artiste, cette petite merveille devait être entourée d'une enceinte circulaire, en portique, marquée dans le dessin, qui eût formé, avec elle, un ensemble harmonieux. Les seize colonnes sont en granit gris, les bases et les chapiteaux en marbre blanc et le surplus en travertin. Le couronnement de la coupole n'a été exécuté qu'au XVIIe siècle.

Sans doute Brunellesco et LEONE-BATTISTA ALBERTI (1) avaient employé des éléments romains avant Bramante; mais il n'est pas de meilleur type que ce petit temple, pour prouver combien ce dernier maître mit à profit ses études sur les monuments antiques (2).

Un des types les plus complets des édifices en forme

(1) Alberti, architecte florentin (1405-1472), est un des premiers qui aient, dans ces temps, écrit sur l'architecture; son traité fut publié après sa mort, en 1485. FRA GIOCONDO, architecte véronais (1435-1514), SEBASTIANO SERLIO, architecte bolonais, dont l'auteur de cet ouvrage a publié la biographie, l'ont suivi dans cette voie.

(2) « *Solitario e cogitativo se n'andava; e fra non molto spazio d tempo misuro quanti edificj erano in quella Citta* (Rome) *e fuori per la campagna* (VASARI). »

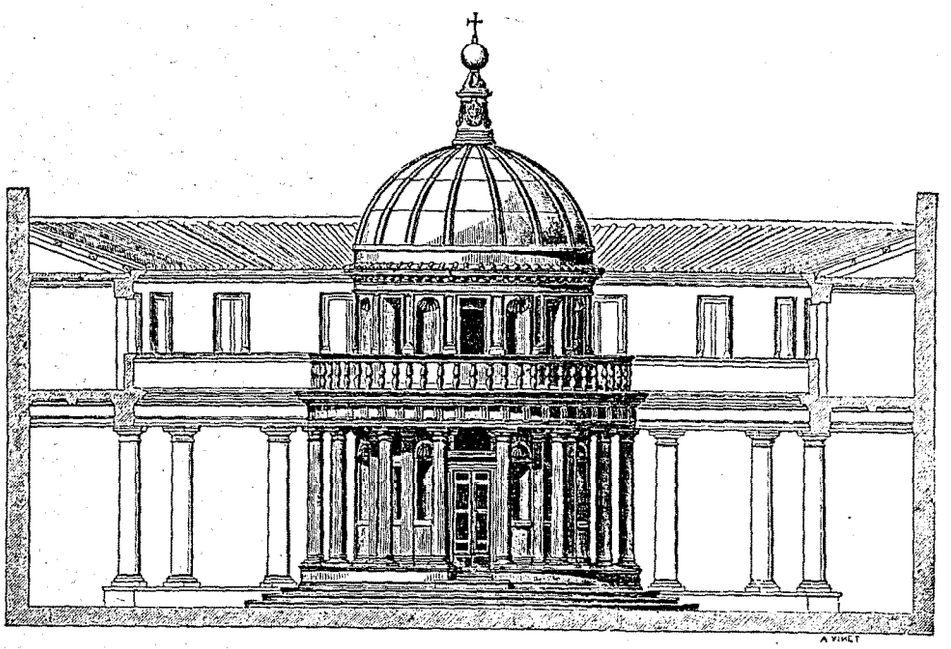


Fig. 897.

de croix est certainement la *basilique de Saint-Pierre*, à Rome (fig. 898 et 899), non pas qu'elle ait du rapport avec les basiliques qu'on a déjà étudiées (page 144 et fig. 483); mais parce qu'elle a retenu ce nom de la basilique primitive bâtie par Constantin en 326.

Son historique, fort long, ne peut prendre place ici. A Bramante revient l'idée première : une coupole à la rencontre de quatre nefs égales en croix grecque. Plusieurs architectes se succèdent, changeant tour à tour les plans en croix latine ou en croix grecque, tout en poursuivant l'exécution des fondations des quatre gros piliers qui doivent soutenir la coupole. Le projet, dont la plus grande partie a été réalisée, est celui du célèbre Michel-Angelo Buonarroti (1475-1564), à croix grecque, dont on peut sentir parfaitement la masse concrète dans le plan 899; ce fut plus tard que Carlo Maderno (1556-1629) allongea la branche orientale de trois travées, construisit les chapelles latérales à cette nef prolongée, et raccorda sa façade et ses collatéraux avec l'ordonnance de pilastres du grand maître; la coupole fut achevée par Giacomo della Porta, Milanais (1541-1604), qui surhaussa le dôme et lui donna, par une forme elliptique, une courbe plus gracieuse. L'intérieur est une ordonnance corinthienne formée d'une arcade et de deux pilastres (1) supportant une voûte à berceau continu décorée de caissons; les arcades répondent aux basses-nefs du pourtour. Ce n'est que par relation, lorsque l'on considère une chapelle, qui à elle seule est grande comme une église, que l'on peut se rendre compte des immenses dimensions de cet intérieur. L'ordonnance corinthienne, comme toutes celles de l'antiquité, n'implique pas l'échelle par elle-même; cet édifice en est la preuve, puisqu'on pourrait l'exécuter tel qu'il est, beaucoup plus petit. C'est pourquoi Sainte-Sophie (voyez page 148 et fig. 495, 496, 497) impressionne d'abord beaucoup plus; les arcades superposées des galeries, toutes les parties se groupant autour de la coupole, comme à un centre commun, et lui étant subordonnées, donnent, tout de suite, la sensation de la dimension réelle, ce qui ne se produit pas à Saint-Pierre de Rome. A l'extérieur, vu de la place, le dôme (1), relégué à l'arrière-plan par la façade, perd de son importance, et c'est en cela surtout qu'on doit regretter que le plan primitif n'ait pas été suivi. Mais à distance,

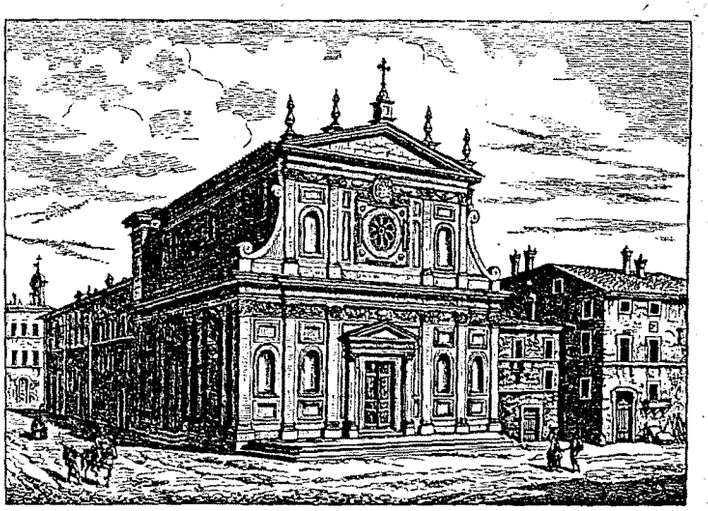


Fig. 901.

comme pour le dôme de la cathédrale de Florence, les dimensions réelles reprennent, par comparaison avec les maisons, toute leur valeur, et le dôme est alors le motif principal et caractéristique de la ville éternelle. Ceci prouve, une fois de plus, qu'il faut avant tout, dans

(1) Le pilastre a 25 mètres de hauteur, y compris base et chapiteau, et 2m59 de largeur; l'entablement a 5m84 de hauteur. On mesure 45m47 du pavé jusqu'à la voûte.

(1) La croix du dôme est à 138m38 de hauteur.

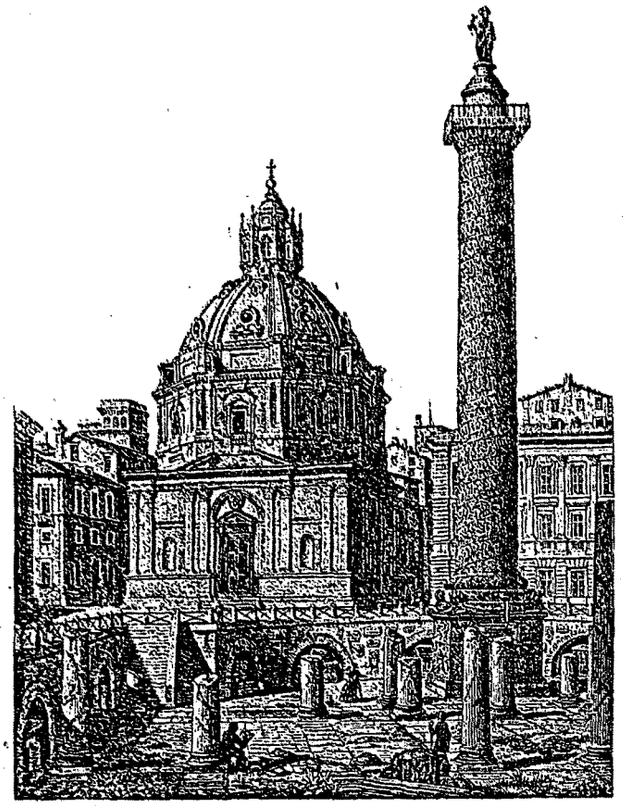


Fig. 900.

l'art, avoir une idée et la poursuivre avec les moyens dont on dispose.

Antonio Picoxi da San Gallo, Florentin (? — 1546), caractérise la forme et la fermeté dans l'architecture : c'est lui qui commença, en 1507, la petite église de *Santa Maria di Loreto*, place Trajane, à Rome; la coupole a été faite en 1580, sur les plans de Giacomo della Luca (fig. 900). Désormais, les nombreuses églises construites à Rome présentent cette composition pure, simple et régulière, se rattachant aux traditions antiques, qui est restée comme l'expression la plus précise de l'art romain du xvie siècle, lequel a eu, au xviie et même au xviiie, des imitateurs non seulement en Italie, mais en France et dans plusieurs pays. Les façades offrent d'ordinaire la physionomie de celle de la figure 901 (*Santa Catarina de Fornari*, à Rome), c'est-à-dire qu'elles sont composées de deux ordonnances superposées, couronnées par un fronton et dont celle supérieure est accostée de deux grandes consoles; cette façade est de Giacomo della Porta.

En France, les traditions du Moyen âge persistèrent surtout dans les édifices religieux d'une manière caractéristique. La structure resta ce qu'elle était au xve siècle; seulement on l'habilla avec des détails puisés dans l'art antique. Un des édifices des plus intéressants à ce titre est l'*église Saint-Eustache*, à Paris (fig. 902). Commencée en 1532, elle ne fut achevée, sauf la façade, qu'un siècle plus tard. Le flanc méridional de l'église se développe dans notre figure; on y remarque les larges fenêtres à meneaux; les balustrades qui environnent les terrasses des chapelles et les nombreux arcs-boutants. Toute cette construction est d'une architecture de pilastres corinthiens, ioniques et doriques; des gargouilles se projettent çà et là en nombre; la chapelle de la Vierge se détache au rond-point du chœur par un volume exceptionnel. Le premier architecte se nommait David.

La dépouille humaine dont les peuples anciens évitaient de montrer le hideux spectacle après la mort, qu'ils cachaient dans un hypogée ou qu'ils brûlaient, ainsi qu'on l'a expliqué aux livres I et IV, fut étendue au xve siè-

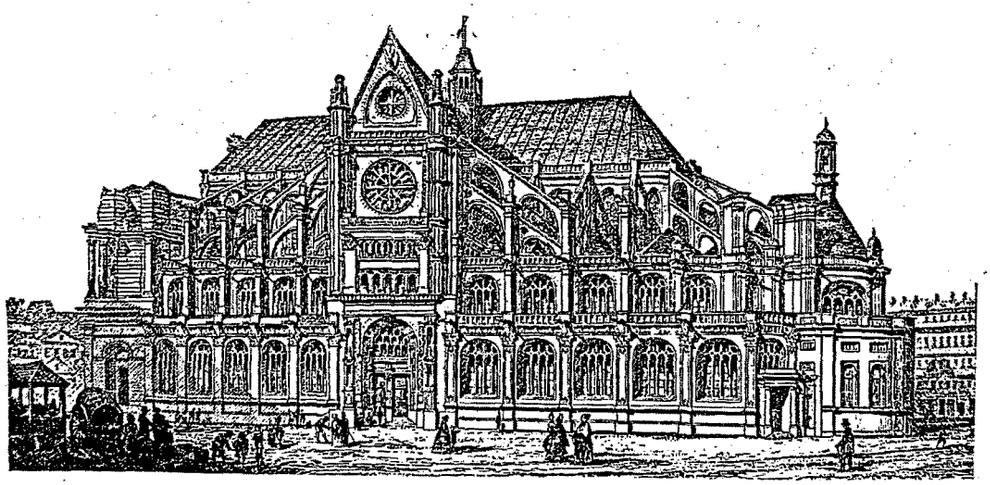


Fig. 902.

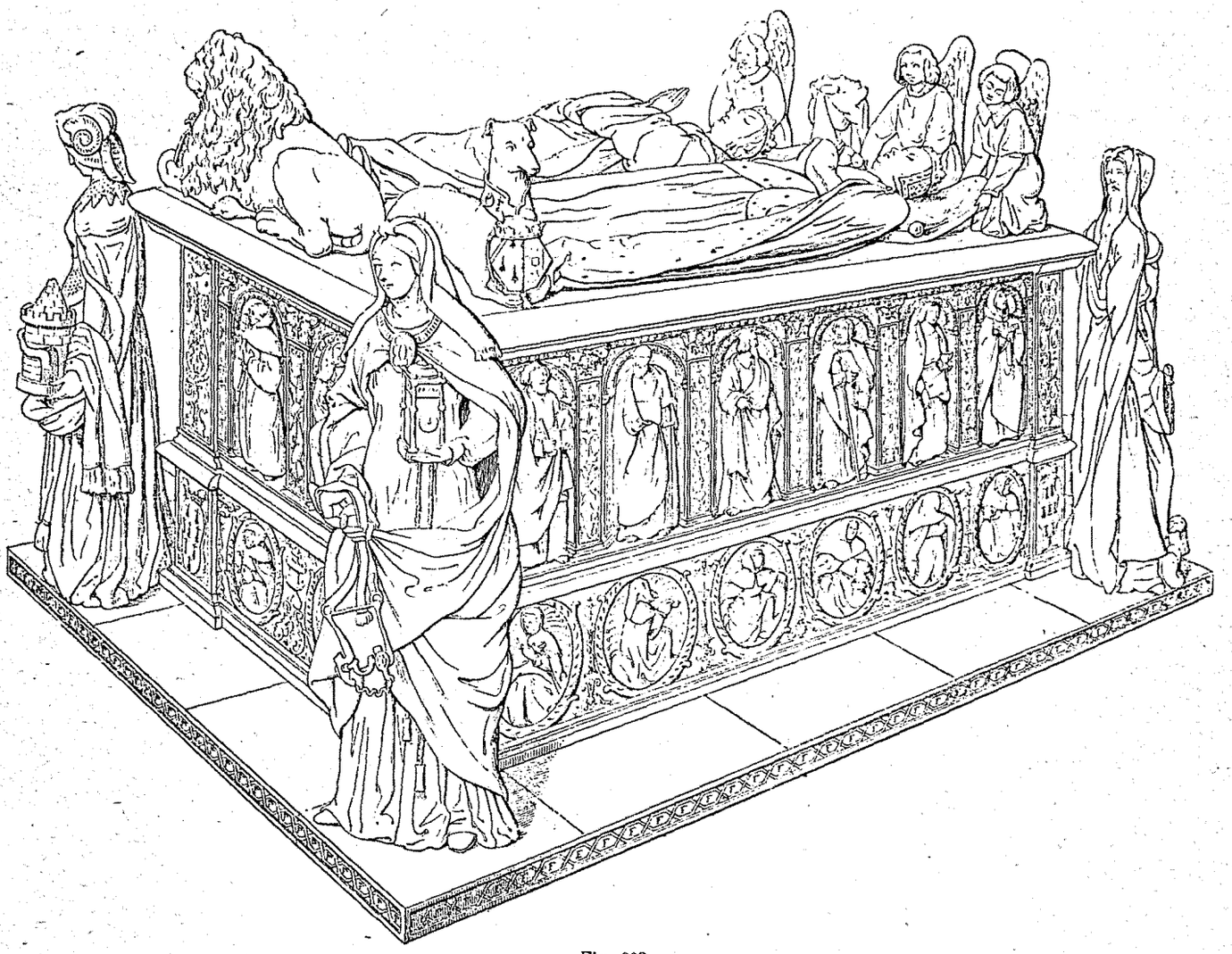


Fig. 903.

cle (fig. 567) sur un suaire dans la partie inférieure du mausolée. On attribue ce courant d'idées à ce poème admirable de la Divine Comédie, d'où sont sortis ces jugements derniers, ces danses macabres, ces ossuaires, ces collections de squelettes qui envahirent non seulement la peinture, mais encore la sculpture du XVe au XVIIe siècle. Cependant, le goût de l'Italie ne se laissa pas entraîner dans cette direction; c'est pourquoi PERRÉAL, imbu de cet art, ne comprit pas ainsi son *Mausolée de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix*, à Nantes (fig. 903), exécuté de 1502 à 1506, par MICHEL COLOMBE. Du reste ce furent deux sculpteurs, DOMENICO et BERNARDINO de Mantoue, payés à raison de huit écus par mois et amenés par Perréal, qui exécutèrent les ornements ; Colombe y employa de son côté deux de ses élèves, GUILLAUME REGNAULT, son neveu, et JEHAN DE CHARTRES. Les quatre figures allégoriques (1), debout, représentent les vertus cardinales : la *Justice*, la *Prudence*, la *Tempérance* et la *Force*. Dans le coffre, une zone inférieure, qui repose sur un socle de marbre noir, est décorée de médaillons ou niches circulaires avec moines et religieuses en pleurs et en prière ; un fort bandeau de marbre noir la couronne. La partie supérieure de la zone inférieure est à l'inverse de celle inférieure : des statues d'apôtres en marbre blanc se détachent sur un fond en terre cuite brune. Au-dessus est l'épaisse table en mar-

(1) *Allégorie*, image que l'on substitue à une chose que l'on veut désigner; moyen d'exprimer, à l'aide de formes visibles et tangibles, des idées abstraites, et de représenter matériellement des conceptions purement morales.

Les arts du dessin sont l'instrument le plus volontiers employé pour l'allégorie ; on peut même affirmer que les chefs-d'œuvre des arts sont presque tous purement et simplement des allégories.

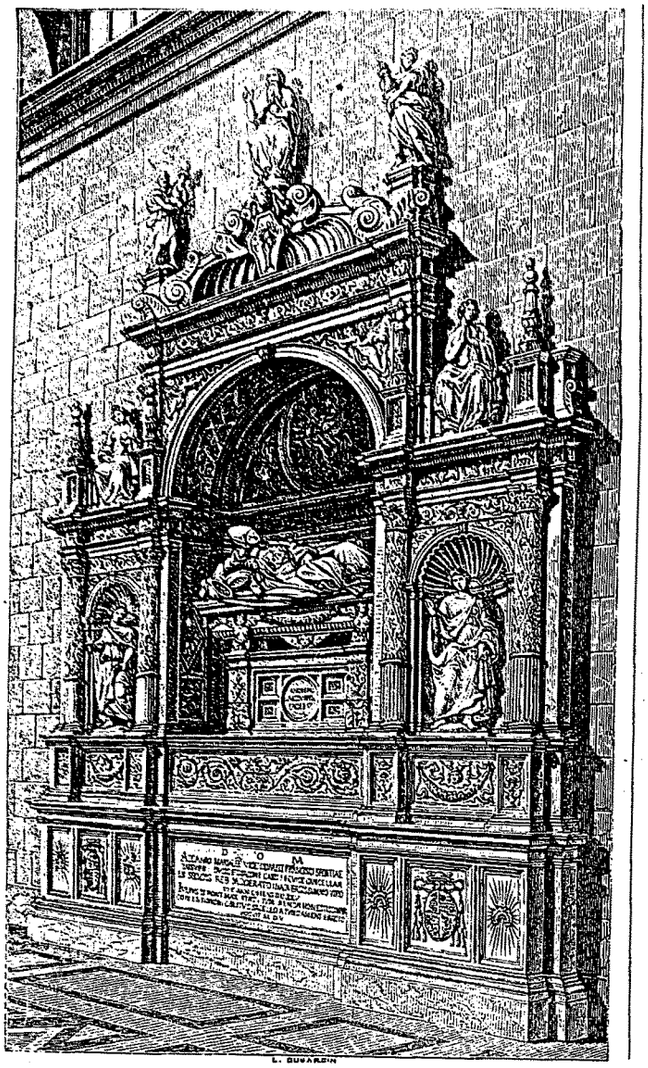


Fig. 904.

bre noir bordée d'une moulure sévère et formant corniche. Les statues des défunts sont couchées; des anges soutiennent les coussins sur lesquels leur tête s'appuie. Un lion et une lionne accroupis soutiennent à leurs pieds leurs écussons armoriés.

Il y a une parenté étroite, comme disposition, entre ce monument et ceux des ducs de Bourgogne, à Dijon.

Les Italiens, qui, plus volontiers, adossaient leurs mausolées aux murs latéraux des nefs des églises, en faisant en quelque sorte autant de Panthéons, ont fréquemment adopté le type de la figure 904, qui est le *mausolée d'Hieronimo Basso*, cardinal de Recanati, neveu de Jules II, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, à Rome, par Andrea Sansovino, Florentin (1460-1529). Cet artiste exécuta, à Florence, le groupe de Jésus et de saint Jean-Baptiste, placé au-dessus de la porte du baptistère, à Lorette, les ornements de la Santa Casa; et, à Venise, le mausolée du doge Venier, sous le même parti que celui de Basso. Le personnage, comme on le voit, est couché sur un sarcophage placé dans une niche qu'entoure une riche ordonnance de colonnes, de niches plus petites et de personnages allégoriques. Cette composition offre quelque chose de plus théâtral et comme un retable d'autel, qui caractérise bien le goût du pays où il a été exécuté.

Voici un autre *monument funéraire* conçu dans un principe qui se distingue par un caractère original, lequel se voit dans la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste, à *Westminster Abbey* (fig. 905). La statue du défunt, *sir Francis Vere*, est couchée sur un socle peu élevé; à ses côtés, quatre compagnons d'armes, en costume de cérémonie, soutiennent, au-dessus de lui, comme sur un pavois, les diverses pièces de son armure. L'idée a été traduite dans cette composition avec une grande habileté et avec des éléments puisés dans la nature elle-même sans influence du convenu; c'est bien un monument fait pour être placé au milieu d'une chapelle et autour duquel on peut circuler.

Les tombeaux de Louis XII, que l'on doit aux Juste, famille de sculpteurs, et de François Ier, sur les dessins de Philibert de l'Orme, tous les deux à Saint-Denis,

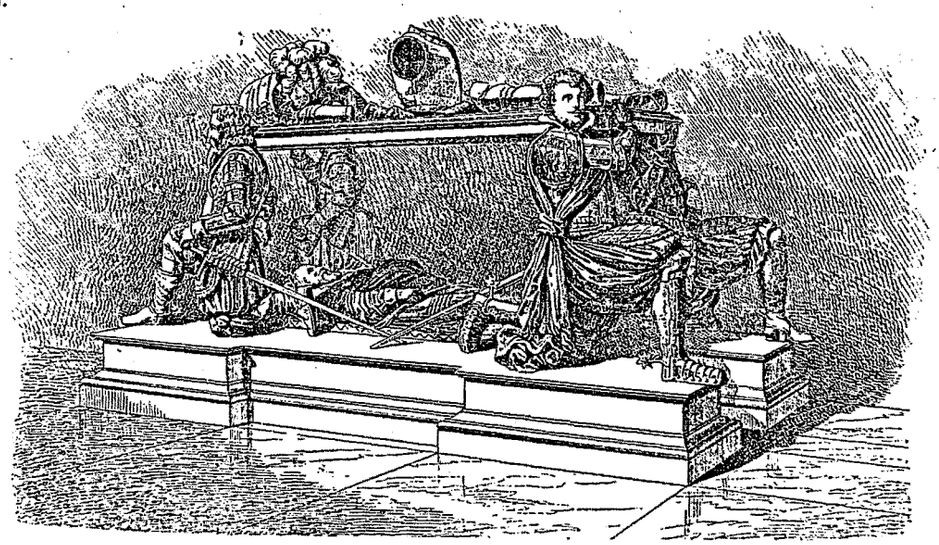


Fig. 905.

offrent les « gisants », et, au-dessus, les statues agenouillées.

On possède encore l'*urne* en marbre où fut déposé le *cœur de François Ier*, placée à l'abbaye des Hautes-Bruyères, transportée d'abord au *musée des Petits-Augustins*, puis à l'église de Saint-Denis (fig. 906).

L'artiste, qui est Pierre Bontemps, semble-t-il par les marchés passés pour son exécution, a exprimé dans sa composition l'intérêt que ce roi porta aux beaux-arts, aux lettres et aux sciences. Les emblèmes de la mort, comme on les comprenait alors, sont sculptés sur la plinthe du piédestal; au-dessus sont des bas-reliefs se rapportant à l'art du chant, à la musique instrumentale, à la poésie et à l'astronomie; des femmes jeunes et gracieuses font de la musique et chantent en compagnie de jeunes hommes. Sur les flancs du vase, dans d'élégants cartouches (1), sont représentés trois sculpteurs copiant une Vénus, un architecte, un géographe et un dessinateur au milieu de fragments antiques. Cette œuvre fut payée 115 livres, selon Dubreuil.

Sans prétendre diminuer le talent de Bontemps, on a des raisons de croire qu'il n'était que l'exécutant, ainsi que pour le tombeau du même roi, aussi à Saint-Denis. Suivant l'organisation du travail à cette époque, on commandait le dessin des œuvres de cette nature, « le pourtraict », à un architecte, à un peintre ou quelquefois à un statuaire; un modelage était exécuté par le sculpteur qui recevait pour cela une rétribution; puis l'on passait un marché avec un praticien qui était chargé de la traduction en pierre ou en marbre. Ainsi on connaît un statuaire, déjà auteur d'autres statues pour les bâtiments royaux, auquel fut confié le soin de modeler certains personnages du tombeau de François Ier par Philibert de l'Orme, lesquels modèles furent ensuite transportés dans l'atelier de Paris, où s'exécutait ce célèbre et beau monument. Ce sont ceux qui furent chargés de la traduction en marbre de ces personnages qui, indiqués par les seuls marchés qui sont généralement connus, ont eu le privilège de voir arriver leur nom à la postérité.

La manière de bâtir les palais, les châteaux et les habitations privées se transforma en Italie à la fin du xve siècle; ce ne furent plus ces allures de forteresses au milieu desquelles se passait l'existence chevaleresque et guerrière des seigneurs féodaux, mais, au contraire, des habitations somptueuses, des châteaux de plaisance dans

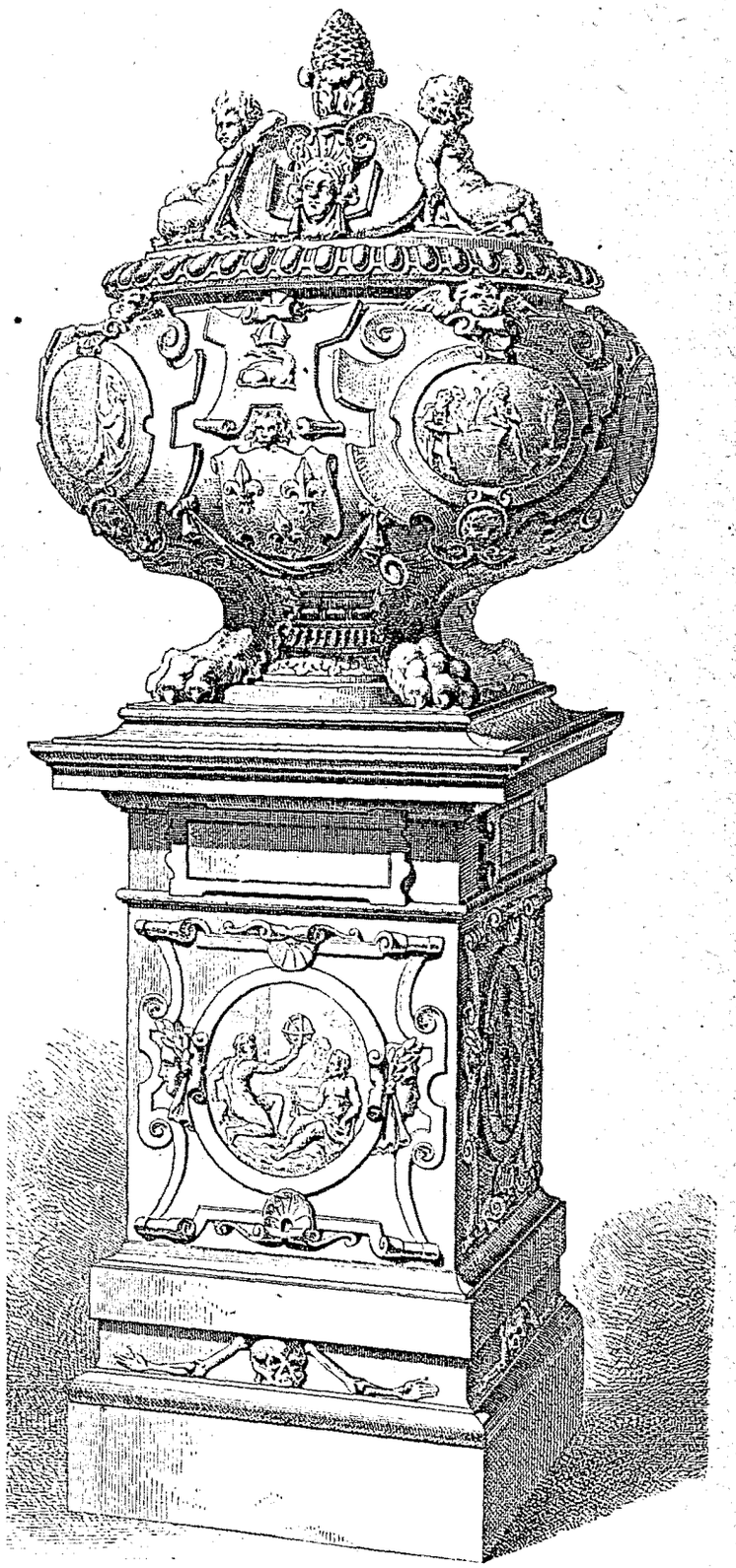


Fig. 906.

(1) *Cartouche*, voir note 2, page 15. On nomme également ainsi les encadrements des xvie, xviie, xviiie siècles, dont les motifs sont composés d'enroulements de cuir ou de papier comme des cornets: *cartoccio, cartocci*. — Voyez aussi page 250, fig. 758.

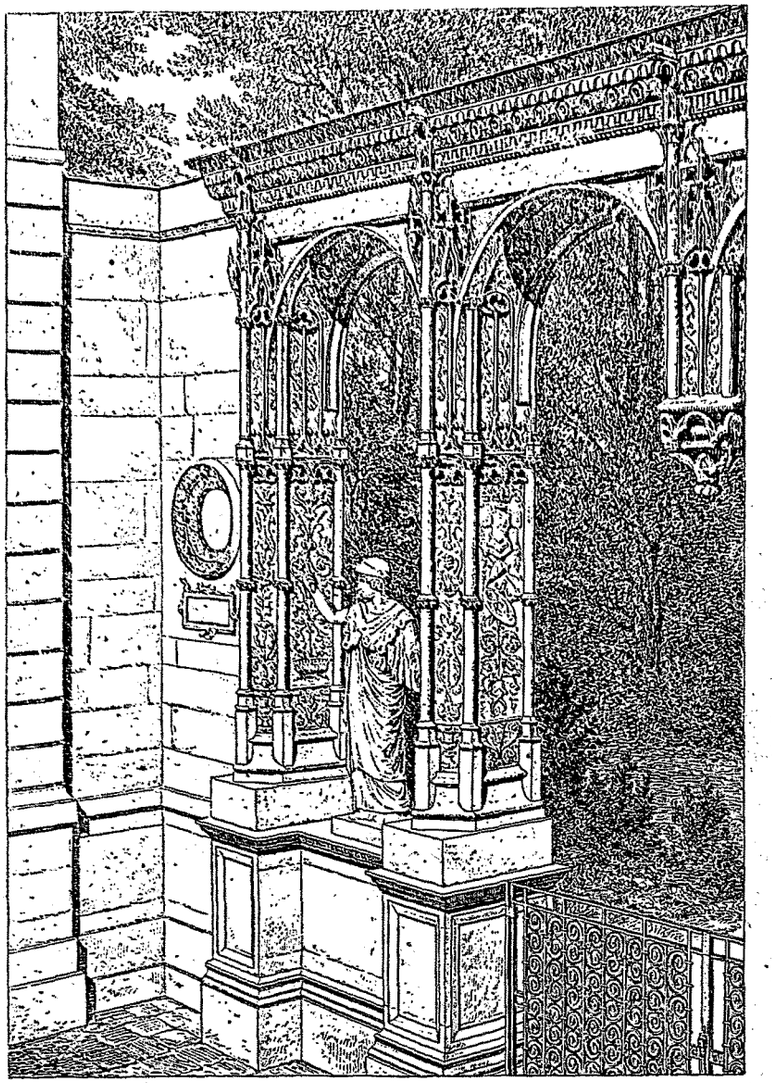


Fig. 907.

lesquels on songeait aux festins et aux fêtes. Tout devint agréable, élégant, et en harmonie avec une vie joyeuse et insouciante, malgré les guerres et les dissensions politiques qui n'avaient pas cessé. Ce mouvement ne se répercute en France que peu à peu; on commence par faire un mélange de la décoration du siècle précédent avec celle imprégnée d'antiquité qui éclot en Italie, de la structure et de la physionomie de forteresse avec des dispositions intérieures plus confortables. On le voit dans la planche 907, qui représente un *fragment du château de Gaillon*, qui appartient au règne de Louis XII, ayant été exécuté par le cardinal Georges d'Amboise. Les maîtres de cette œuvre furent Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre Delorme, Pierre Valence, Antoine Juste et Michel Colombe. Ces débris, recueillis par Alexandre Lenoir, en 1797, sont arrangés au fond de la cour à droite de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris; on peut y observer les singuliers ajustements des arcades en plein cintre, de panneaux avec *grottesques* à l'italienne (1), de couronnements de pinacles du xve siècle français, etc., etc. Ce n'était que le rez-de-chaussée d'un étage composé de fenêtres entre lesquelles se trouvaient des panneaux en grottesques et des médaillons.

Examinons à présent, au point de vue de la disposition générale intérieure, le *plan du château de Chambord* (fig. 908), construit par François Ier. Avec ses fossés et ses tours aux angles, et son bâtiment principal, placé comme un donjon, c'est une forteresse. Si on étudie la distribution, on ne trouve qu'une série de logements. Au centre du bâtiment principal est un escalier à double révolution qui donne accès à chaque étage dans quatre appartements distincts, dont les salles et cabinets sont agencés sans souci de la courbe des tours avec des cloisons à angle droit. Les toitures, lucarnes et cheminées de ce singulier édifice apparaissent de loin comme une ville entière, chacun de ces détails formant une sorte de petit édifice. C'est avec une impression toute particulière que l'on parcourt ces salles et ces cabinets qui se succèdent à l'infini, montrant leur nudité et leurs fenêtres dépourvues de châssis vitrés. On a pu croire que cet édifice regorgeait de tentures et de meubles merveilleux. C'est une

(1) Voyez plus loin la figure 945.

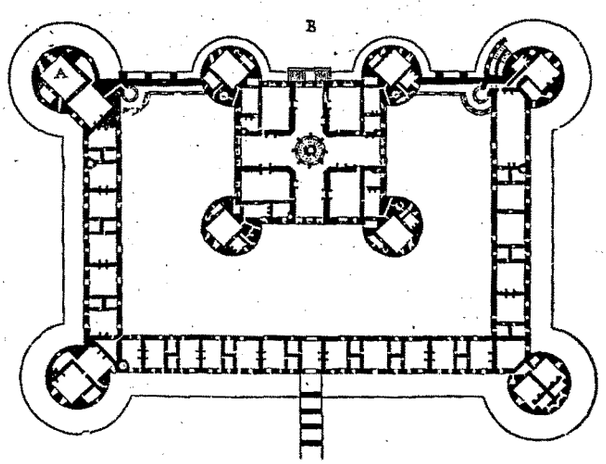


Fig. 908.

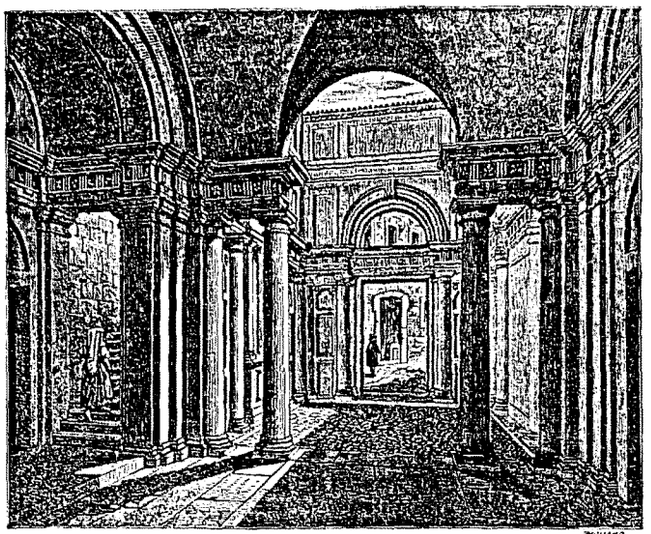


Fig. 909.

erreur; tous ces châteaux, que François Ier avait fait construire, ne se paraient qu'avec un mobilier qui accompagnait la cour dans ses nombreuses pérégrinations; ceux que leur position ou leur charge appelaient à la suivre, s'accomodaient à leurs frais et à leur guise dans l'un de ces appartements séparés qui nous paraissent si nombreux, précisément pour cela. En A était la chapelle; on descendait dans le jardin par le perron B.

Les palais et les maisons importantes affectent, dès le début du XVIe siècle, en Italie, la forme d'un grand quadrilatère avec cour intérieure à portiques superposés; la décoration architecturale est prodiguée sur la façade pendant que, le plus souvent, les côtés latéraux restent frustes. Les vestibules ainsi que les salons répétés prennent de l'ampleur; les escaliers ne sont plus la vis du Moyen âge qui tenait si peu de place; ils se développent en enfilade des galeries avec des paliers répétés qui ménagent des perspectives d'un grand effet décoratif; la symétrie, ou son aspect réel est toujours observée. On adopte volontiers pour les fenêtres, surtout au début et notamment à Florence et à Venise, la forme de deux arcades géminées, réunies dans une plus grande, tandis que les meneaux à croisillons persistent dans d'autres pays. Plus tard, les fenêtres ont la forme de quadrilatère qu'elles conserveront désormais. Cependant, c'est à tort qu'on se prive de meneaux, parce qu'ils donnent de l'échelle, permettent les châssis solides et multipliés, et qu'en définitive les trop grandes fenêtres qui déparent les façades doivent ensuite être assombries par des systèmes de rideaux. Une seule ordonnance de pilastres ou de colonnes par étage donne de bonnes lignes et accuse la structure. Les pilastres sont enrichis d'abord de panneaux avec ornements et rinceaux comme dans la figure 917. Souvent même on les applique contre une mince colonnette à fuseaux répétés. Plus tard, pour se conformer mieux à l'antiquité, ces panneaux sont rem-

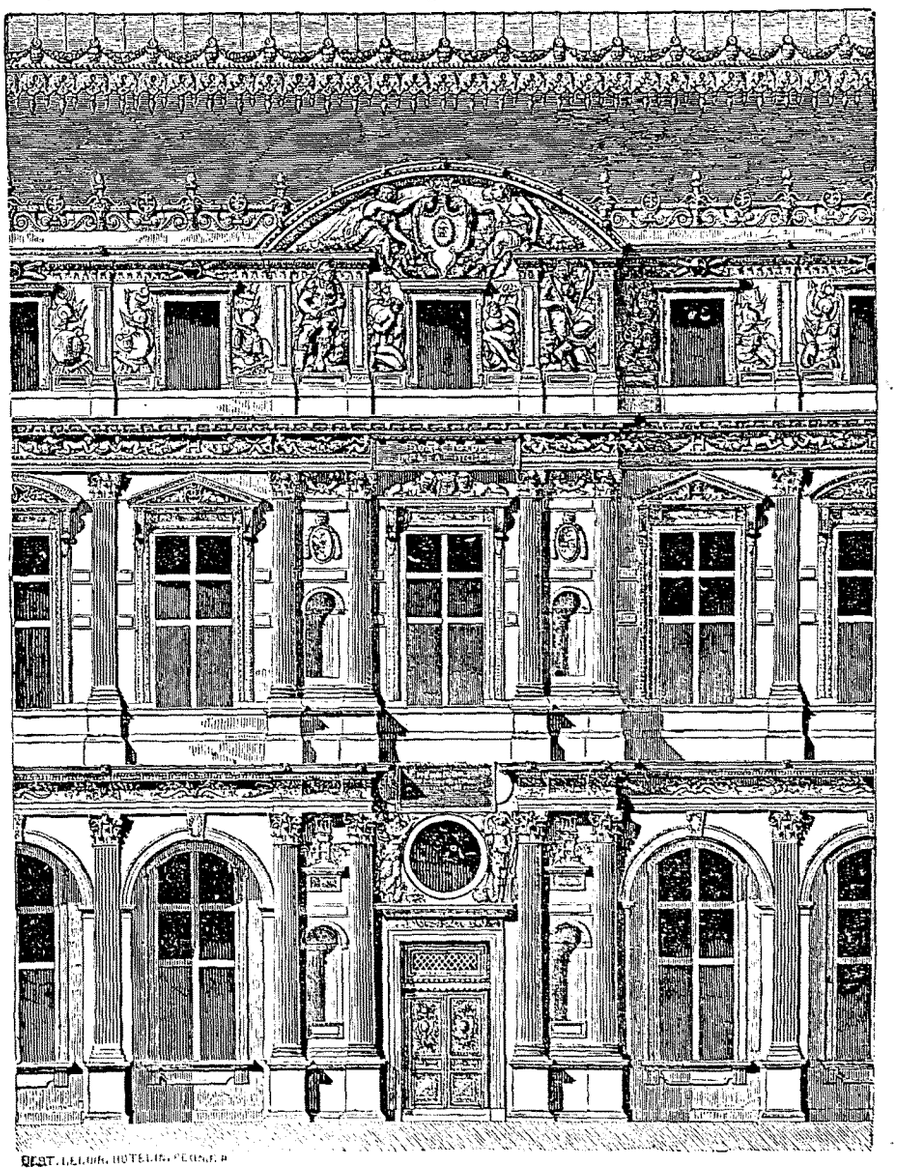


Fig. 910.

placés par des cannelures en même temps que les chapiteaux variés et fantaisistes cèdent la place à l'ionique et au corinthien purs.

Figure 909; *Intérieur du palais Linote*, à Rome, par Baldazzare Peruzzi, Siennois (1481-1535). Cet homme de mérite, dont les conceptions d'un goût exquis ont marqué dans l'architecture, eut une merveilleuse fécondité et fit même de la peinture décorative.

Pierre Lescot (1515-1578) fut nommé architecte du *Château du Louvre* le 3 août 1546. Dans l'intention de François Ier, le bâtiment devait seulement remplacer l'ancien dans le même périmètre (voyez la figure 568); par conséquent, la partie primitive de l'œuvre célèbre qui nous occupe n'est représentée, à présent, que par le quart environ de la cour actuelle à l'angle sud-ouest. On peut affirmer sans hésitation que l'ordonnance générale adoptée (fig. 910) doit être considérée comme le plus beau type qui existe de l'architecture civile; c'est un rez-

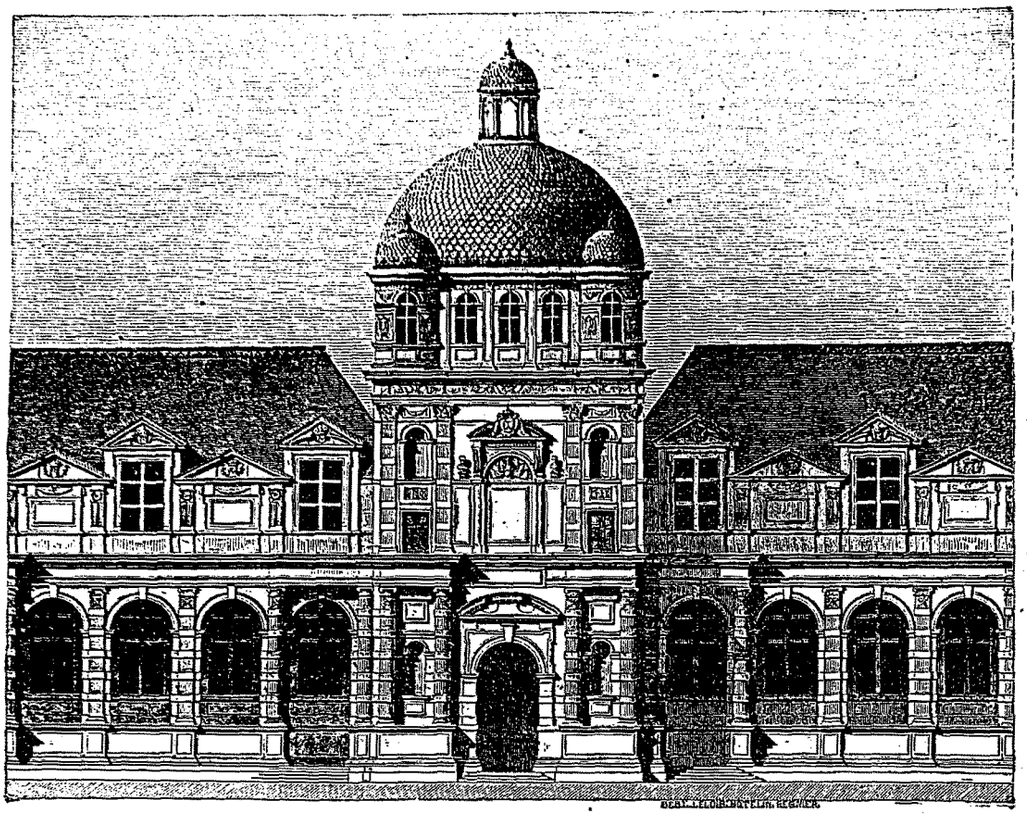


Fig. 913.

de-chaussée partagé en arcades, un premier étage et un attique; les trois avant-corps, par chaque façade, au milieu desquels sont ouvertes les portes, sont surmontés de frontons curvilignes avec sculptures par le sculpteur Paolo Ponzio, Florentin (1500 ou 1505 ?); les œils-de-bœuf sont accompagnés de figures par Jean Goujon (?-1568). Henri II fit achever l'œuvre commencée; ce ne fut que plus tard que l'on prit le parti de quadrupler le périmètre, en plaçant dans chaque milieu de la cour un gros pavillon. La vie de Lescot est peu connue; on doit le placer au rang des architectes les plus habiles de tous les pays, car il a su résoudre avec succès la plus grande difficulté de l'art, en ce sens que ses façades, très riches d'ornements et de statuaire, ne paraissent pas surchargées. Il est regrettable que ses successeurs, en développant son œuvre, aient cru devoir remplacer le deuxième étage en attique par un étage à ordonnance de colonnes sur les façades nord et est.

Il faut placer à côté de Lescot un autre architecte non moins célèbre, Philibert de l'Orme (1510-1570), dont il ne subsiste plus que quelques œuvres : le tombeau de François Ier, à Saint-Denis; une galerie, dans une maison de Lyon; la salle des fêtes, à Fontainebleau; un corps de bâtiment à Chenonceau et ce qui subsiste du château d'Anet, à Anet et à l'École des Beaux-Arts (1).

(1) L'auteur de cet ouvrage, qui a entrepris une biographie de cet artiste, son compatriote, et a rassemblé pour cela, depuis longtemps, une grande quantité de documents, dont beaucoup sont inédits, peu encouragé dans ce travail, n'a publié que le chapitre premier et n'a pas poursuivi.

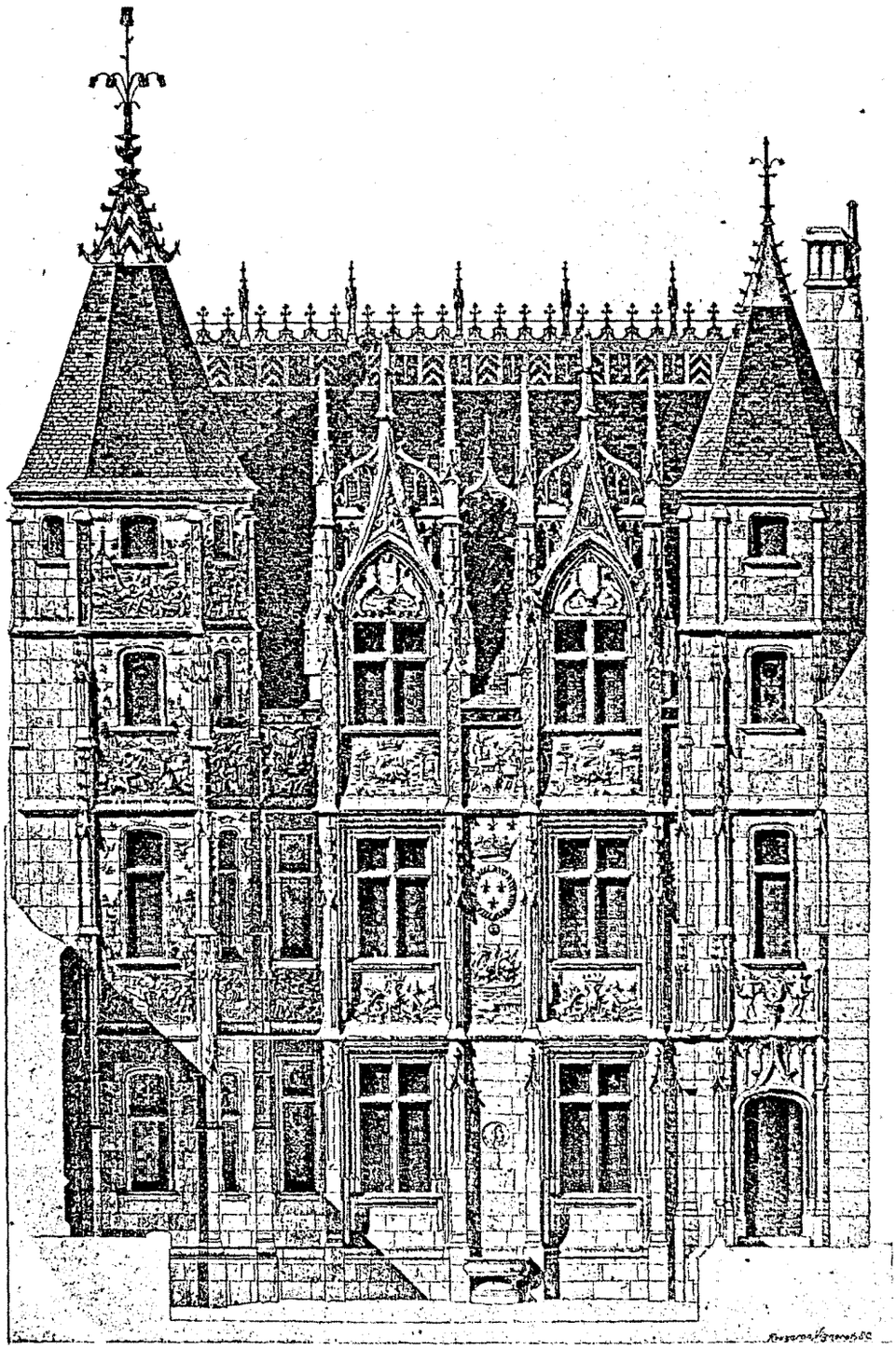


Fig. 911.

Le *palais des Tuileries* (fig. 913), déjà estropié par de maladroites adjonctions, a disparu... C'était une conception excessivement originale que cette demeure qui lui avait été commandée par Catherine de Médicis, après la mort de Henri II. Il est regrettable que la petite portion qui en avait été exécutée, ait subi ainsi les atteintes des hommes. On sait que la célèbre princesse n'avait pas manqué d'imposer ses conseils, et c'eût été sans doute, dans un sens peut-être plus monumental, une œuvre aussi curieuse que le château d'Anet, où le maître avait suivi les inspirations et

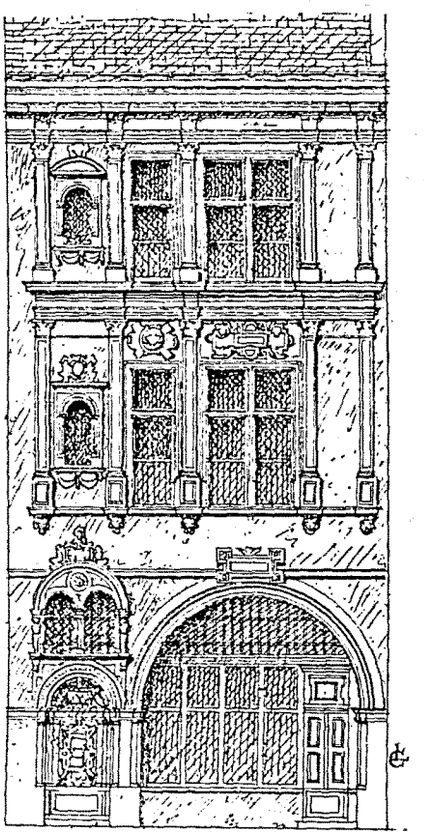


Fig. 912.

les goûts de Diane de Poitiers. On voit par la figure 913 que, très probablement, Philibert de l'Orme n'entendait faire qu'un rez-de-chaussée avec pavillons comportant un premier étage, de distance en distance (1). Tout en puisant, avec un goût exquis, dans l'antique qu'il avait étudié et mesuré à Rome dans ses premières années, cet architecte est toujours resté constructeur habile, comme les vieux

(1) Des plans ont été conservés dans *Les plus excellents Bastiments de France* par du Cerceau; ce sont, peut-être, ceux de Jean Bullant (?-1578) qui succéda à de l'Orme dans la direction des travaux.

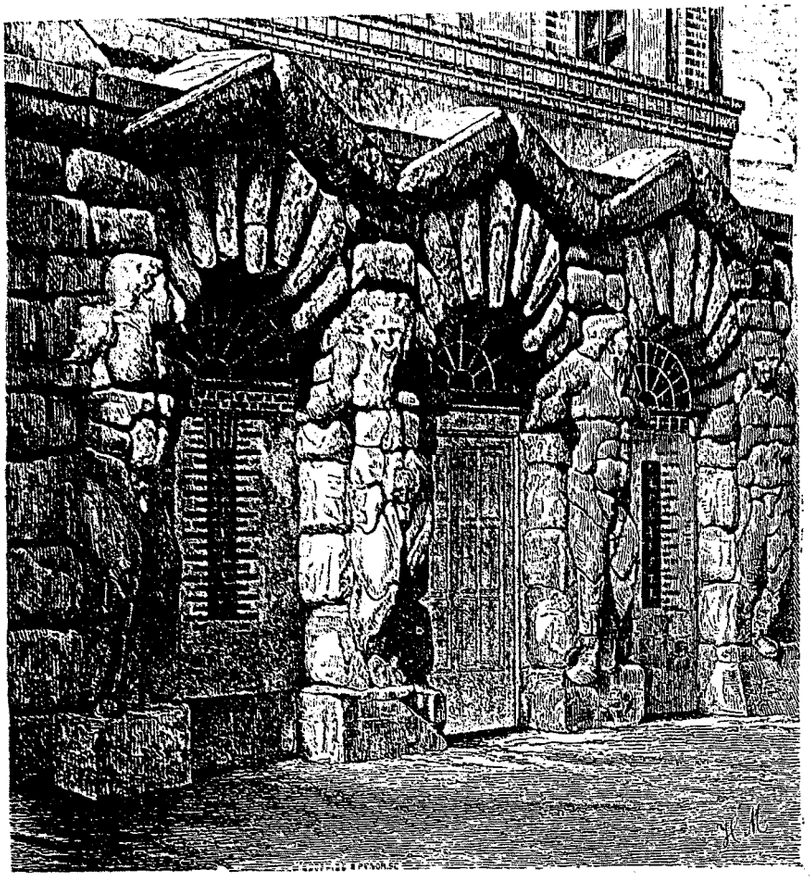


Fig. 914.

maîtres de l'œuvre, et, par-dessus tout, bien français. Il lutta constamment contre les Italiens, dont il n'approuvait pas le tempérament, trop porté du côté de l'aspect purement décoratif. C'est un point mystérieux de sa vie, qu'après avoir été maître général et absolu des bâtiments royaux pendant tout le règne de Henri II et favori de Diane de Poitiers, il se vit renversé et calomnié par les artistes italiens à l'avènement de François II, et soutenu seulement par Catherine de Médicis, qui semblait avoir bien des raisons de le laisser tomber aussi. Dans tous les cas, ce fait est tout à l'éloge de l'artiste.

Les constructions civiles offrent au commencement du XVIe siècle les mêmes mélanges d'art ogival et de détails du renouvellement; on le constate dans le célèbre *hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen*, dont on donne la façade principale (fig. 911). Cet hôtel fut construit de 1515 à 1547; la galerie du midi offre des sculptures représentant l'entrevue de Henri VIII et de François Ier au camp du Drap d'or. Plus tard, ainsi qu'on le constate dans une *maison à Orléans*, tout en gardant les dispositions habituelles et les fenêtres à meneaux, la transformation est complète (fig. 912). Observer avec quelle adresse on a accusé la partie à gauche qui surmonte la porte d'entrée; l'ouverture du magasin au rez-de-chaussée est surmontée de trois divisions formées par des pilastres, au milieu desquels est une fenêtre plus grande.

Quoique les écrivains ne soient pas toujours d'accord sur les attributions, parce que souvent certaines parties d'édifices ont été remaniées et qu'il en résulte une certaine indécision, on doit considérer comme l'œuvre du Bolonais Sebastiano Serlio (1475-1554), la façade d'une grotte ou ***bains de François Ier au château de Fontainebleau***, qui existe encore; on y voit (fig. 914) une architecture de gros bossages avec colossales figures taillées en fort relief, dans le genre dit rustique, familier à cet artiste que nous avons eu occasion de citer (page 320 et note 1). Il fut un de ceux que François Ier attira en France et qui n'y trouvèrent en définitive que misère, chagrins et dégoûts.

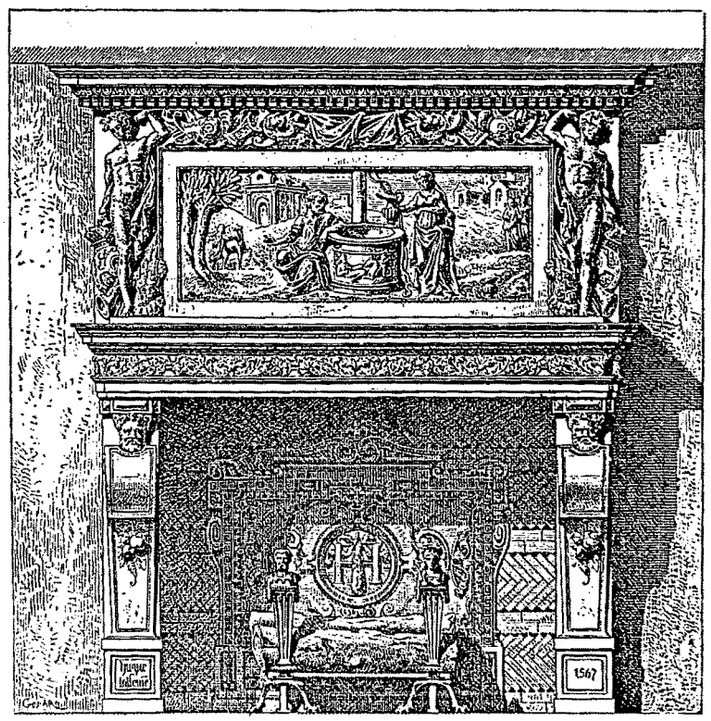


Fig. 915.

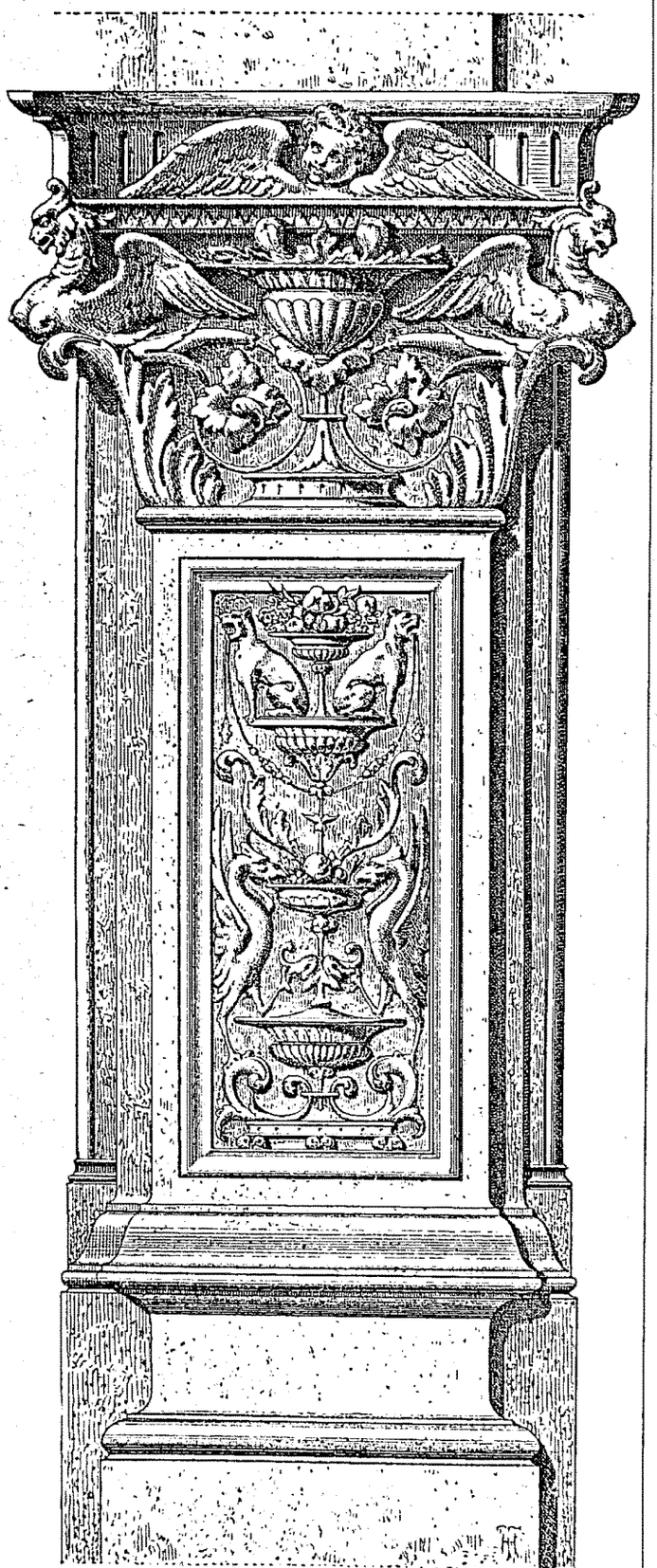


Fig. 916.

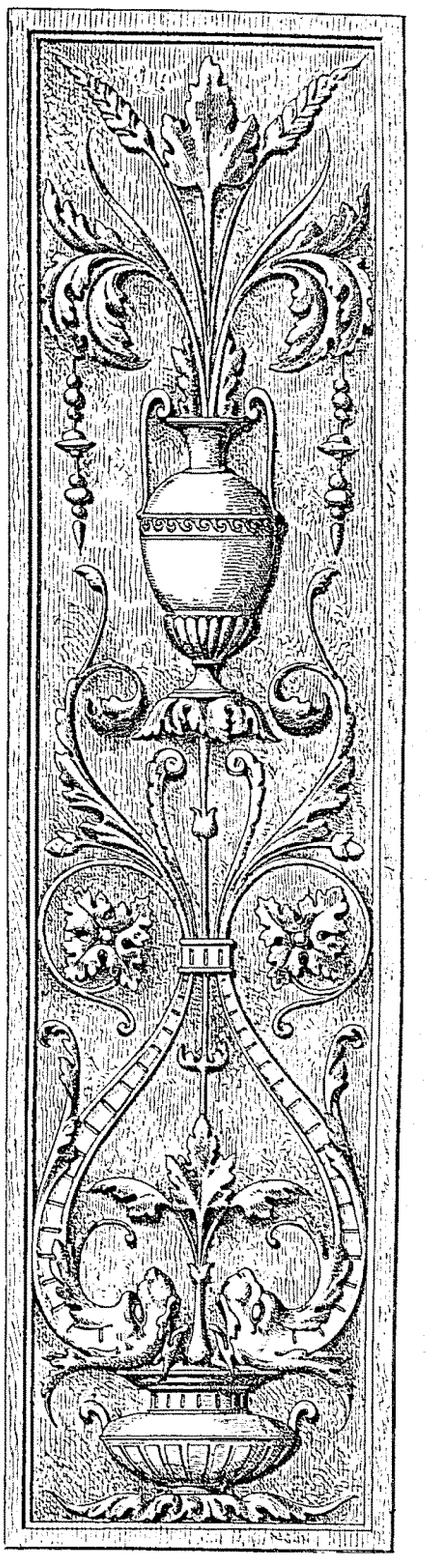


Fig. 917.

En rivalité entre eux et avec les Français, c'était constamment une lutte d'influence dont il n'est sorti que peu, très peu d'œuvres importantes. Puis, c'était le moment où l'art italien versait dans une exagération et dans



Fig. 918.

un convenu qui devaient amener la décadence, tandis qu'en France on en était encore au renouvellement de l'art. Il entrait trop de politique dans le système de François Ier, d'amener ainsi en France tous ces artistes italiens, pour qu'il pût avoir le soin de leur faire à tous une grande position et de les défendre de la jalousie naturelle des artistes français.

Figure 915 : *cheminée en pierre*, au musée de Cluny, provenant de Châlons-sur-Marne, exécutée, en 1562, par Hugues Lallement. Le sujet principal, le Christ à la fontaine, est entouré de génies et de trophées d'armes. *Plaque de cheminée* provenant de La Charité-sur-Loire (Nièvre) et *landiers* à chenets.

Cette composition indique comment les formes s'alourdissent, en France, en cherchant la grandeur, vers le dernier quart du XVIe siècle, la disposition générale restant ce qu'elle était au XVe siècle et au commencement du XVIe.

Étudions à présent quelques détails décoratifs (*Fig.* 916 et 917), qui proviennent de l'*église Saint-Jacques, à Dieppe*. La première est un pilastre qui montre un de ces chapiteaux composés qui caractérisèrent la première période de renouvellement, et qui s'agence de manière à couronner une sorte de pilier ; les *grottesques* des panneaux sont d'un arrangement maladroit et novice. Ceux de la seconde

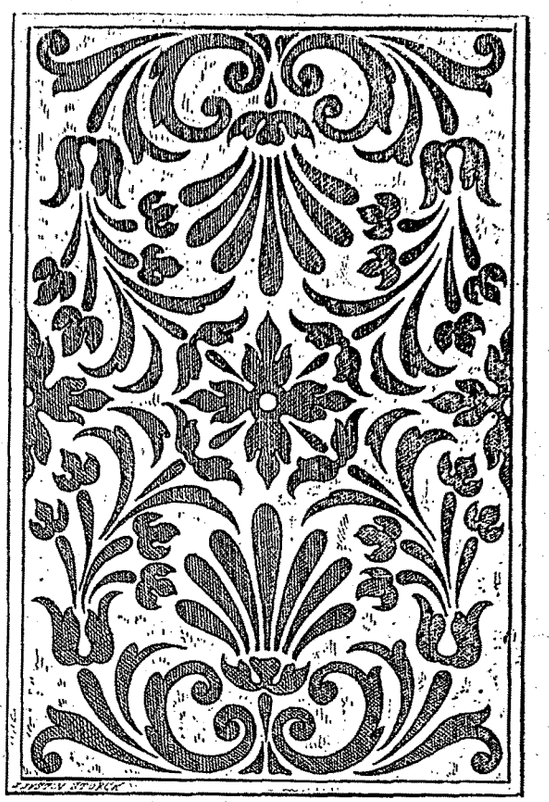


Fig. 919.

figure sont beaucoup mieux conçus ; ils sont un exemple du thème le plus commun de ce genre de décoration, savoir : un vase au départ d'où s'élève une tige centrale et contre laquelle s'adossent deux mouvements de recourbées enroulées en sens inverse (voyez la note 2 de la page 11). La partie inférieure s'amortit par une sorte de tête de chien contre laquelle s'ajustent deux feuilles d'acanthe qui soutiennent le mouvement et garnissent en même temps la partie supérieure, qui se termine en rinceau avec volute ; quant à la tige, elle soutient encore un autre vase, puis un épanouissement de feuillages et d'épis. Figure 918 : *grottesques en marbre blanc de l'escalier des géants au palais des doges, à Venise*. Le caractère de l'arrangement est dans un esprit particulier ; ce sont des motifs de *culs-de-lampe* (1) supportant des bustes et une

(1) *Cul-de-lampe*, motif d'ornementation en forme de cône renversé.

couronne au milieu, avec le *lion de Saint-Marc*, appendus par le haut et un système ingénieux de *rubans* gracieusement noués. Figure 919 : *gravure sur des pierres tombales au Campo-Santo de Pise*. On retrouve ici une

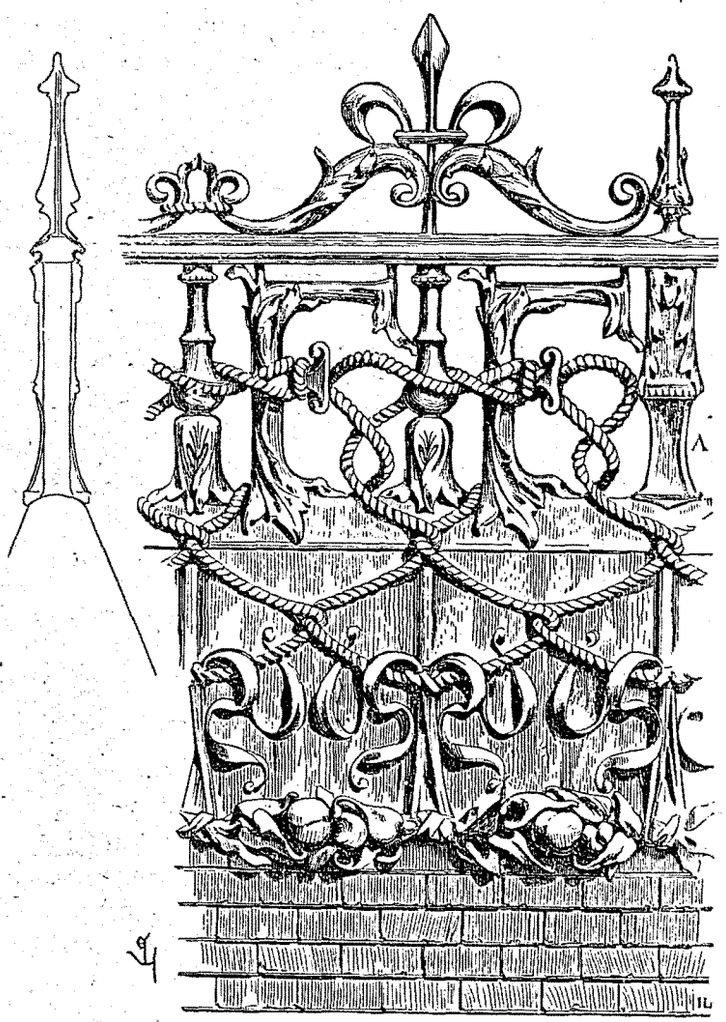


Fig. 920 (1).

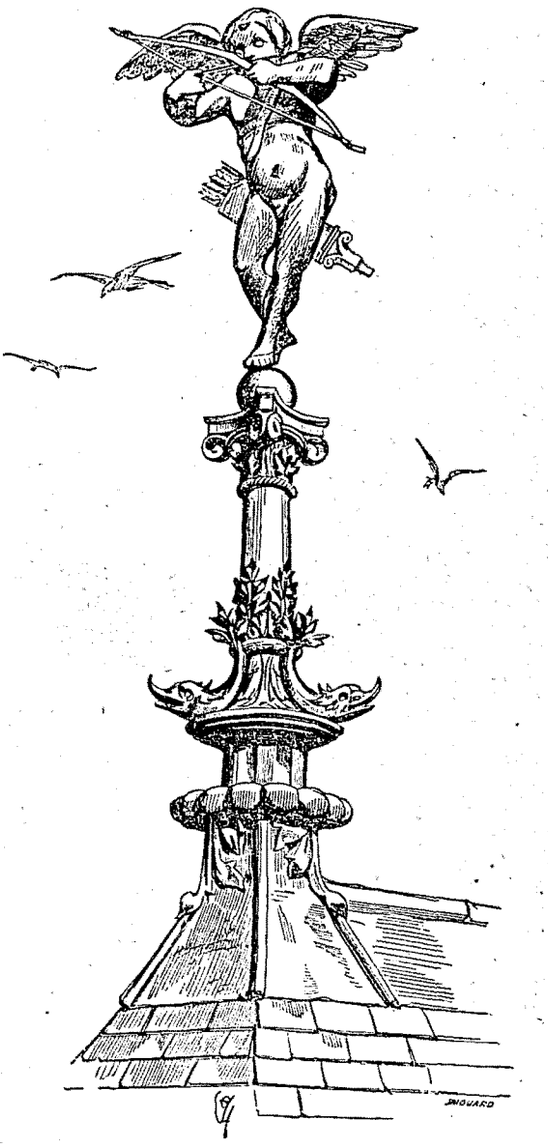


Fig. 922.

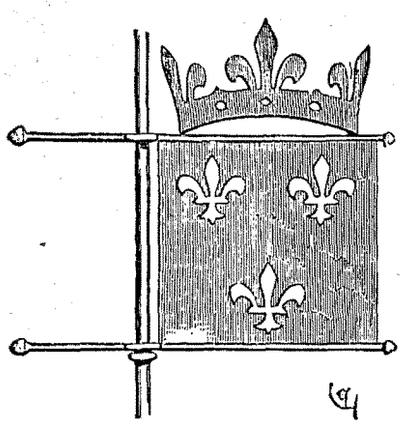


Fig. 921.

sorte de palmette agencée sur un culot soutenu par deux mouvements de recourbées enroulées en sens opposé, qui se rejoignent au centre sur une rosace à quatre systèmes de découpures. Les remplissages se composent de culots dont les types montrent cette contexture si habituelle dans l'ornement qui, pointue au départ, s'élargit un peu et se termine en s'arrondissant.

Fig. 920 : *crête de couronnement au château de Blois*. Figure 921 : *girouette au château d'Amboise*. Figure 922 : *épi à la cathédrale d'Amiens*. Ces trois types indiquent le soin avec lequel l'ornementation des toitures, déjà pratiquée aux siècles précédents, avait été poursuivie. Ce fut par une singulière erreur, qu'avec le retour momentané vers des ordonnances prétendues antiques, on s'efforça de faire disparaître la toiture derrière des attiques ou des balustrades. Un édifice n'est réellement terminé que lorsqu'il accuse cette partie si indispensable de sa structure. On s'explique les terrasses dans les pays très chauds ; elles sont un non-sens dans tous les autres.

(1) Les trois figures 920, 921 et 922 sont empruntées à Viollet-le-Duc.

Remarquer avec quelle adresse on a utilisé dans le type 920 en A, les montants essentiels à la construction de cette crête et le parti décoratif tiré des initiales de François Ier. Les girouettes ont généralement la forme carrée du type 921, parce que, en outre de leur utilité, elles représentent une sorte de bannière. Certainement cet Amour qui ajuste sa flèche n'est pas précisément de mise dans un édifice religieux ; la mythologie avait alors envahi l'art dans toutes ses expressions.

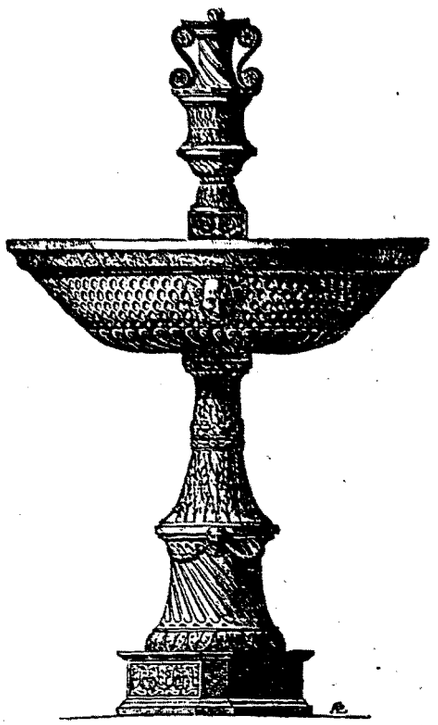


Fig. 923.

Figure 923 : *fontaine du château de Gaillon*, en marbre, actuellement au Louvre. Ce morceau de sculpture décorative est d'un goût exquis et d'une proportion parfaite. A l'examiner avec soin, on se demanderait volontiers s'il n'est pas l'œuvre d'un artiste de l'antiquité. Cette œuvre, recueillie par Alexandre Lenoir et placée par lui au musée des Petits-Augustins, fut envoyée au Louvre au moment de la dispersion du musée des Monuments français en 1815. On pourrait multiplier les exemples de monuments analogues où l'on trouve toujours une idée originale et simple mise en œuvre avec un art ingénieux. Un des plus importants est la *fontaine* qui se voit encore sur la place Victor-Emmanuel, ancienne Piazza Maggiore, à *Bologne*. Elle fut exécutée par *Laureti* et surmontée d'une statue de Neptune par Giovanni da Bologna ou Giambologna, dit *Jean de Douai* (1524-1608) en 1564 ; elle coûta 70,000 écus d'or ; tous les accessoires sont allégoriques à Neptune. Bien qu'il y ait dans cette composition la boursouflure et le maniérisme qui se produisaient déjà en Italie, il est incontestable qu'elle est d'un aspect monumental et d'une heureuse proportion.

Signalons quelques œuvres importantes d'architecture de cette période, en outre de celles déjà citées ; en Italie, le château de Caprarole et l'église du *Gesù*, à Rome, par

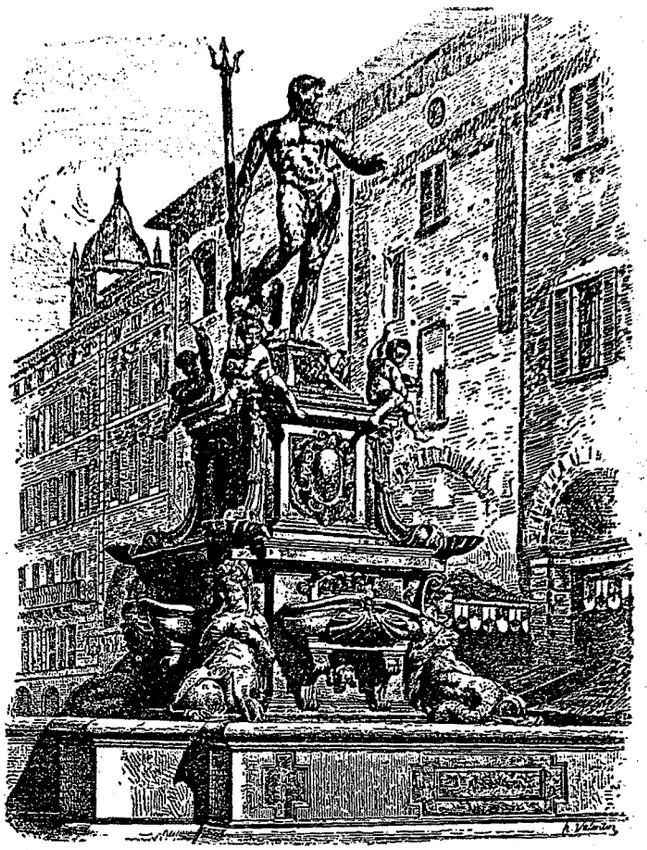


Fig. 924.

Vignole ; les palais Strozzi, des Offices et Pitti, à Florence ; la basilique de Vicence par Andrea Palladio (1518-1580) ; la loge de la tour Saint-Marc, par Sansovino ; les Procuraties, la cour du Palais des Doges, le palais Grimani, l'église de Saint-Georges le Majeur par Palladio, celle du Rédempteur, commencée par le même et finie par Vincenzo Scamozzi (1552-1616), le tombeau du doge Vendramini à Venise, etc., etc. En France, le château de Saint-Germain près Paris ; le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis ; le château de Blois ; l'abside de Saint-Pierre, à Caen ; la façade de l'église Saint-Michel, à Dijon ; l'église de Gisors ; le jubé de l'église de la Magdeleine, à Troyes ; le château de Fontainebleau ; l'Hôtel de Ville de Paris, etc., etc.

En Allemagne et dans les Pays-Bas : le château

d'Heidelberg ; le palais épiscopal de Liège ; l'Hôtel de Ville d'Anvers, etc., etc.

En Angleterre : Longleat House, par Giovanni di Padua, et Wollaton House, etc., etc

En Espagne : le palais de Charles-Quint à Grenade, par Alonzo Berruguete(1480-1561) ; l'Escurial, par Juan de Herrera, etc., etc.



Fig. 925.

On a vu Michel-Ange architecte; il faut l'étudier dans la statuaire, cette autre expression de l'art qui est peut-être celle où il a excellé (1). A Saint-Pierre ès Liens (S.-Pietro in Vincoli), à Rome, on admire la statue de *Moïse* (fig. 925), de proportions colossales, mais qui avait été faite pour être vue à une certaine hauteur, du *mausolée de Jules II*. L'histoire de ce monument serait celle des entraves, des dégoûts et des fatigues de toutes sortes qui atteignent les artistes, même les plus célèbres. Conçu en 1504, poursuivi sans qu'on sache bien dans quelle église on le placera, modifié dans ses formes, il n'est laissé au libre sentiment du maître que le 20 août 1542, et encore, ce ne sera qu'en 1550 que le Moïse, resté dans l'atelier, quoique terminé, pourra être mis en place!

L'ensemble de la statue est d'une proportion hors nature, d'une vigueur étrange et d'un effet saisissant. Il n'a jamais existé d'être pareil : la barbe est démesurée; le front est bas et étroit pour la face trop petite; les bras sont énormes, avec des veines très indiquées, ainsi que celles des mains; le torse est gigantesque; la draperie couvrant un genou, devenu si fameux, est impossible. S'il se levait, comme dit Taine, quel geste, quelle voix de lion!

(1) C'était aussi son art de prédilection; il a écrit ces vers :

Molto diletto al gusto intero e sano
L'opera della prim' arte n'assembra
I volti e gli atti e con più vive membra
Di cera, o terra, o pietra un corpo humano ..

Un autre monument décoré de statues, et resté inachevé, par le grand artiste, est la nouvelle sacristie de San-Lorenzo à Florence, et les mausolées des Médicis. Qui n'a entendu parler de la statue de Laurent « il Pensiero ». (Voyez fig. 1106.) Au-dessous est le sarcophage avec les figures du *Crépuscule* et de *l'Aurore*; vis-à-vis est le mausolée de Julien avec les figures du *Jour* et de la *Nuit* (fig. 926). En réponse à des vers que J.-B. Strozzi inscrivit sur cette dernière, le maître répondit, faisant allusion à la liberté de sa patrie opprimée :

Grato mi e'l sonno e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura :
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar; deh! parla basso.

Simple construction carrée surmontée d'une coupole, et faisant pendant à la vieille sacristie, par Brunellesco est l'édifice où, contre les murs, sont placés des sarcophages, sur les couvercles desquels sont les figures dont nous avons parlé; au-dessus et entre elles, sur un plan reculé, au bord d'une niche creusée dans le mur, sont des personnages assis. L'idée est simple comme composition; mais il a passé comme un souffle d'une conception surnaturelle dans ces grands corps allongés, aux membres inférieurs ramenés les uns sur les autres par des actions brusques et raccourcies, d'une nudité désespérée, aux poses violentes, où l'on sent la gêne que s'est imposée le maître pour faire entrer ses personnages dans un bloc de marbre dont il a fixé d'avance la silhouette. Il passe dans ces figures les traces des passions qui animaient alors le grand artiste; ce n'est pas

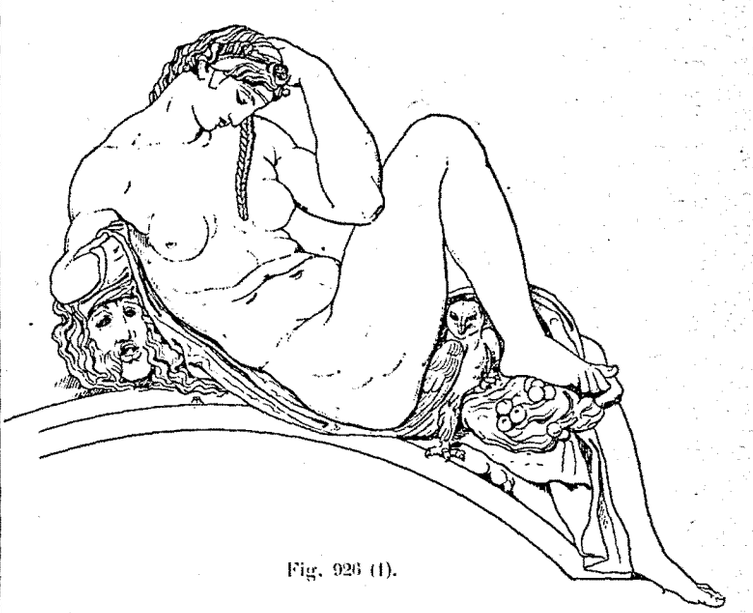


Fig. 926 (1).

(1) A. Reveil, auquel est empruntée cette figure, a gravé ce motif en sens inverse.

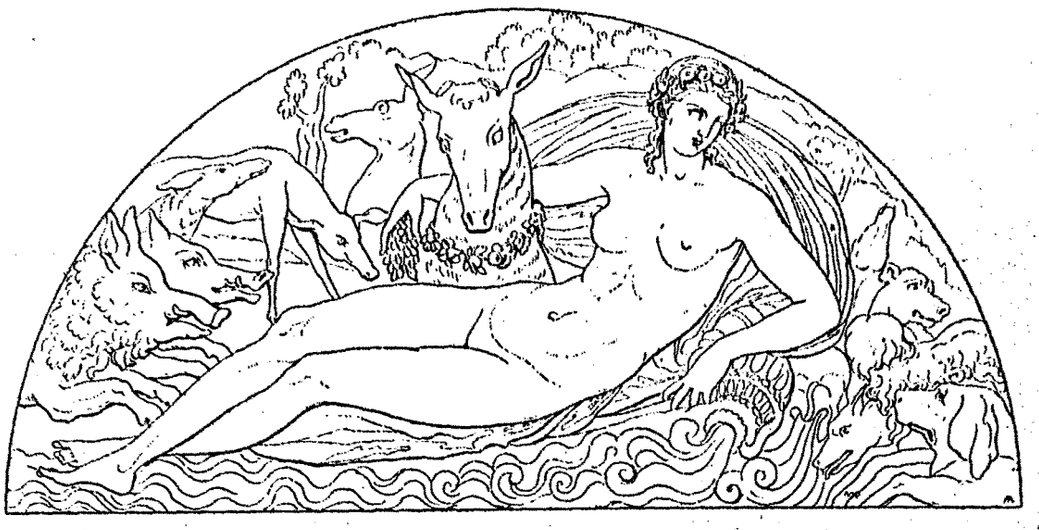


Fig. 927.

seulement de la statuaire, c'est aussi de la poésie. Cette grande leçon de l'idée réalisée en marbre, à même du coup de ciseau, par des formes à la fois naturalistes et immatériellement traduites, n'a pas été souvent comprise; et pourtant, c'est l'art comme il doit être toujours, poursuivant son but si élevé; sans idée première, sans pensée, il n'est plus qu'une patiente imitation de la nature.



Fig. 928.

S'il fallait l'en croire lui-même, Benvenuto Cellini (1500-1572) était le plus grand artiste de son temps; fort méchant homme, arrogant, cynique, il faut aussi ne pas lui refuser du talent essentiellement décoratif, qui s'appliqua surtout aux ouvrages d'orfèvrerie et de fonte. Accueilli en France par François Ier, il exécuta, pour la porte dorée de Fontainebleau (1), une *Nymphe enlaçant un cerf* (fig. 927); c'est ce qui explique la forme circulaire de ce bronze, qui fut, plus tard, donné par Henri II à Diane de Poitiers. Philibert de l'Orme en fit le motif principal de la porte d'entrée du château d'Anet. Jean Goujon (?-1568) est le représentant de la sculpture française du XVIe siècle; ses œuvres sont partout le complément décoratif d'un ensemble voulu: au Louvre, au château d'Anet, à l'hôtel Carnavalet.

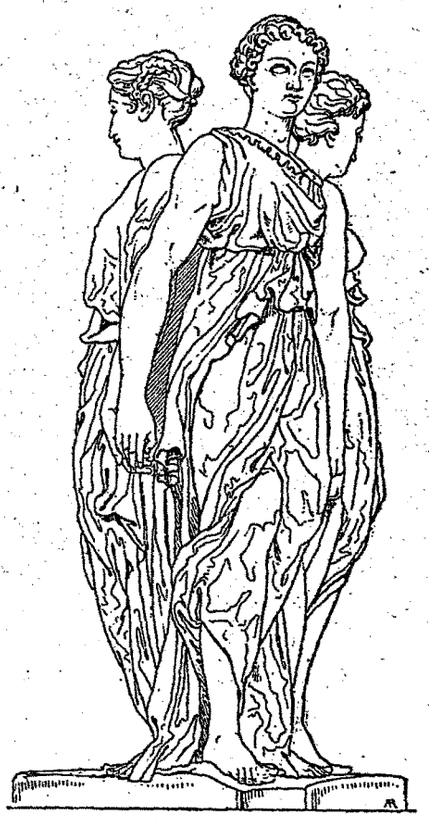


Fig. 929.

(1) Les deux satyres que Cellini fit en même temps, lesquels ne furent pas non plus mis en place, servirent à la décoration de la grande cheminée de la salle des fêtes de Fontainebleau par Philibert de l'Orme; mais lors de la Révolution, ils ont été fondus.

C'est le petit monument de la *Fontaine des Innocents* qui a le plus popularisé ce statuaire, par cette série de *nymphes* debout entres les pilastres (fig. 928), élancées,



Fig. 930.

vêtues de draperies légères, gracieuses et fort à l'aise, exécutées avec si peu de saillie. Un autre artiste français, bien connu par ses figures dites des *Trois Grâces*, c'est Germain Pilon (1515-1590). Trois figures debout et drapées, dignes et campées avec une gracieuse allure, supportent une urne en bronze renfermant le cœur de Henri II (fig. 929). Le piédestal est une œuvre d'un caractère qui se rapproche de très près de celui de l'urne, que l'on a donnée figure 906. On regrette de ne pouvoir le montrer, ainsi que l'urne placée sur la tête des figures.



Fig. 931.

Citons enfin comme ayant produit des œuvres qui ont marqué dans l'histoire de la statuaire : Ligier Richier (avant 1523, après 1544), auteur d'ouvrages estimés; Barthélemy Prieur (1550-1590); Alonzo y Gonzalès Berruguete (1480-1550), architecte, statuaire et peintre, et



Fig. 932.



Fig. 933.



Fig. 934.

enfin la famille des Vischer, à laquelle on doit le tombeau de saint Sébald à Nuremberg, terminé en 1519.

Figure 930 : *Alphonse Ier d'Este*, troisième duc de Ferrare, fils aîné d'Hercule Ier, né en 1476, duc de Ferrare en 1505, mort en 1534, par Niccolo di Forzore Spinelli, dit Niccolo Fiorentino. Figure 931 : *Marie Tudor*, reine d'Angleterre, de France et d'Écosse, protectrice de la Foi. Marie Tudor, deuxième femme de Philippe II, née en 1516, reine d'Angleterre en 1553, mariée en 1554, est morte en 1558. Cette pièce est par Jacopo da Trezzo, sculpteur, graveur en pierres fines et médailleur milanais; ses médailles vont de 1552 à 1578; il est mort en 1589, à Madrid. Figure 932 : *Amalie Puceri*; or; travail italien. Figure 933 : *Vittoria Colonna di Avala*, poète et l'une des femmes illustres de l'Italie, objet de l'amour platonique de Michel-Ange (1490-1547); travail italien.



Fig. 935.



Fig. 936.



Fig. 939.

Figure 934 : *Charles-Quint*, 1537, par Heinrich Reitz, orfèvre de Leipzig. Figure 935 : *Maximilien Ier*, empereur d'Allemagne, mort en 1519; travail allemand. Figure 936 : *Ferdinand de Gonzague*, général en chef des armées de Charles-Quint. Figures 937 et 938 : médailles allemandes. Figure 939 : fonte, puis la médaille-portrait, et rentrer la fabrication entre les mains des graveurs-monnayeurs. Mais le procédé de la gravure d'un coin exige la plus grande habileté et ne souffre pas de médiocrité. Les artistes médailleurs allemands ont beaucoup produit; ils ne recherchèrent pas la beauté et l'allure idéales. Ils se sont attachés à un réalisme vigoureux et naïf qui, sans tomber dans la trivialité, ne manque pas de grandeur; l'expression des physionomies est rendue d'une manière saisissante.



Fig. 937.



Fig. 938.

Philibert le Beau, duc de Savoie, et *Marguerite d'Autriche*, par Jehan Marende, orfèvre, établi à Bourg en Bresse; médaille offerte par la ville à leur entrée en 1502. Figure 940 : *Claire de Gonzague*, comtesse de Montpensier et Dauphiné; travail français.



Fig. 940.

La médaille et le médaillon étaient à cette époque une mode très répandue; c'est ce qui en explique la grande quantité. Obtenus d'abord par le procédé de la fonte, les peintres ou les sculpteurs pouvaient en produire sans connaître l'art du monnayeur. Dans la seconde moitié du xvie siècle, les procédés mécaniques perfectionnés firent abandonner la



Fig. 941.



Fig. 942.

Figures 941 et 942 : *Camées de la Bibliothèque nationale* représentant, l'un, une tête d'empereur romain, et l'autre, une tête d'impératrice, dans des montures du xvie siècle; ces camées ne sont pas antiques. On distingue dans la gravure en pierres fines, ou *glyptique*, les *intailles*, ou pierres gravées en creux, et les *camées* (1), ou *gemmes*, dans lesquels les sujets sont en relief. On emploie ordinairement l'agate, pierre fine quartzeuse très dure et en partie transparente, dont le nom vient du fleuve *Achates* (le Drillo) en Sicile, où elle se trouvait

(1) *Camée*, de camaïeu ou effet de peinture monochrome.



Fig. 943.

en abondance. On distingue les agates par leur couleur et par les couches concentriques qui les divisent. Quand les couches sont nombreuses et bien blanches dans une pâte jaunâtre, c'est l'*onyx;* quand la pierre est rouge cerise, unie et presque transparente, c'est la *cornaline;* si elle est rouge orangé, *sardoine;* bleu de ciel, *saphirine;* vert pomme, *chrysoprase;* vert foncé, *héliotrope;* blanc laiteux et légèrement bleuâtre, *calcédoine;* à couches circulaires, *agate œillée;* mêlée de jaspe, *agate jaspée;* celle qui offre dans l'intérieur de sa pâte une représentation d'herbes et de mousse, *agate herborisée* ou *arborisée.* On emploie aussi le *jaspe,* le *lapis-lazuli,* la *malachite,* la *turquoise,* l'*aigue-marine,* l'*améthyste,* l'*aventurine,* le *grenat,* le *cristal de roche,* le *jade,* la *serpentine,* la *nacre de perle* ou certains *coquillages* qui imitent l'onyx. La gravure s'opère à l'aide de la pointe (diamant) du touret et de la bouterolle, (le *ferrum refusum* des anciens). Les graveurs s'arrangent pour utiliser les diverses couches, afin de détacher en silhouette certaines figures sur un fond teinté : par exemple, une nuance incarnat pour les chairs, les taches, les veines colorées; l'inégalité des couches pour les vêtements et les accessoires. Les anciens se servaient volontiers de la couleur des gemmes pour maintenir à chaque divinité le caractère et l'aspect qui lui étaient propres : l'aigue-marine à Amphitrite, à Neptune, aux Tritons; l'améthyste à Bacchus, etc., etc.

Le plus grand des maîtres connus, Michel-Ange, caractérisé déjà comme architecte et comme statuaire, s'impose encore comme peintre. Le pape Jules II le chargea de peindre à la fresque la *voûte de la chapelle Sixtine;* il accepta, quoique ignorant les procédés. C'est la plus grande page décorative que l'on connaisse, si l'on songe bien qu'elle ne prend sa valeur que par la peinture, puisque sa forme architecturale, qui existait déjà, ne comptait qu'une série de pénétrations produites dans une grande voûte; les murs étaient peints; dans la voûte, rien. Il y établit, avec le pinceau, des reliefs et des profondeurs dans une unité tranquille et sans dorures.

Il faudrait un livre entier pour décrire cet immense poème, puisé dans des sujets empruntés à la Genèse, soutenu dans les pendentifs entre les pénétrations par les sybilles et par les prophètes. La figure 943 est Jérémie. « Son colossal Jérémie, qui rêve appuyant sa tête énorme sur son énorme main, à quoi rêve-t-il les yeux baissés? Sa barbe tressée et flottante qui descend

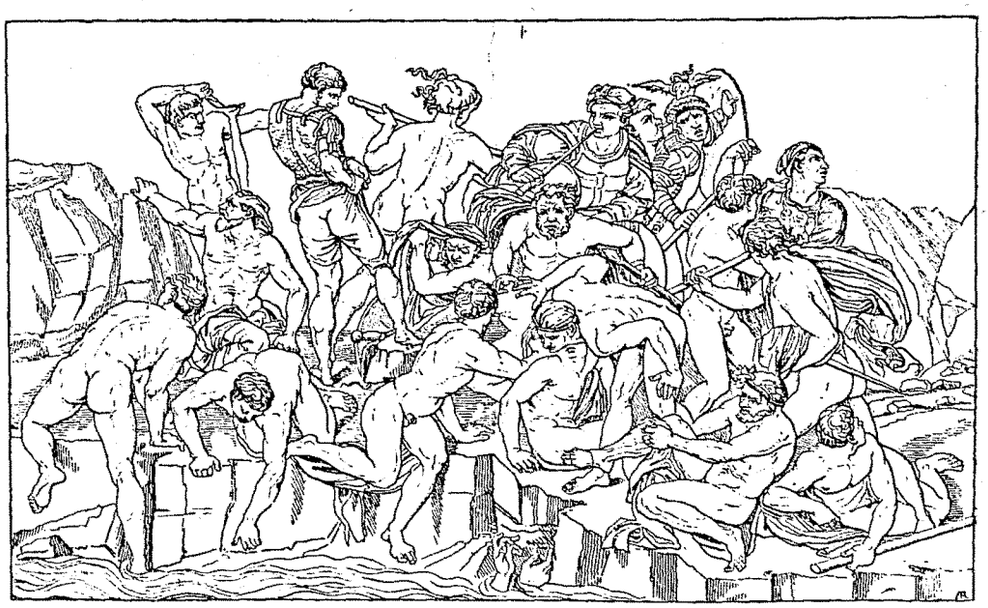


Fig. 944.



Fig. 945.

jusqu'à sa poitrine, ses mains de travailleur, sillonnées de veines saillantes; son front plissé, son masque épais, le grondement sourd qui va sortir de sa poitrine donnent l'idée d'un de ces rois barbares, sombres chasseurs. » (Taine). Quatre années et demie furent employées à cet immense travail, qui fut exposé vers 1512 à l'admiration du public. Le Jugement dernier, qui décore le fond de la même chapelle, commencé plus tard, fut terminé en 1541, après huit années de travail; le maître avait soixante-six ans. La composition est un modèle d'ordre et de méthode; elle étage et superpose ses innombrables figures en quatre rangées à peu près parallèles, dont la symétrie s'atténue par le jet de certaines figures en dehors de la ligne des masses. En réalité, cette conception est un écho lointain de *la Divine Comédie*, sans aucun souci du convenu. Toutes ces figures nues, comme il était naturel, faillirent entraîner la perte de l'ouvrage, qui a été singulièrement détérioré plus tard par les inspirations d'une petite morale ou par le caprice de la mode (1).

On sait que la Seigneurie de Florence avait rêvé de faire décorer la salle du conseil du palazzo Vecchio par les deux plus grands peintres du temps. On revient ici sur l'ordre historique, car ce fut au commencement du siècle, en 1504, que Vinci et Michel-Ange furent conviés à cette belle œuvre, non en rivalité, mais dans le but élevé d'attacher ces deux artistes à Florence. Le premier

(1) Il en existe une copie par Sigalon à l'École nationale et spéciale des beaux-arts de Paris.



Fig. 946.

entreprit un choc de cavalerie, *la Bataille d'Anghiari*, et le second un *Épisode de la guerre contre les Pisans*. Le travail de Vinci fut effacé, et le carton de Michel-Ange découpé en morceaux et détruit. Il n'en reste qu'une estampe de Marco Antonio Raimondi (vers 1483-1527), qui a détaché de cette œuvre un groupe de baigneurs surpris au bord d'une berge abrupte (fig. 944), et la composition entière, par Aristotile di San Gallo, laquelle est conservée au château de Holkham, en Angleterre. Un dessin de Rubens, qui est au Louvre, fait sur les cartons de Vinci, et gravé par Edelinck, représente un groupe de quatre cavaliers de la bataille d'Anghiari.

Il se dit fréquemment, à propos de peinture, qu'une figure est *décorative*. Il faut distinguer : car toute peinture étant, par son essence même, décorative de quelque chose, ou comme panneau ou comme tableau, il ne se

peut pas qu'une fraction de l'œuvre soit décorative ou non. Ce qu'on doit nommer des figures décoratives, ce sont celles qui, en peinture comme en sculpture, ont été conçues pour s'ajouter, en quelque sorte, à d'autres éléments tels que l'architecture, des ornements, des fleurs, des animaux ou des paysages, pour compléter un motif de décoration. Ces figures doivent alors se plier par leur pose, par leur équilibre, par leur échelle et par leur coloris à l'ensemble de la composition. Les maîtres italiens se sont montrés dociles à cette loi, et on peut même affirmer que leurs plus belles œuvres sont précisément celles où ils se sont trouvés dans ces conditions. Un de ceux que l'on peut citer encore, est ce peintre d'une organisation impressionnable et tendre, qui se délacha de l'art traditionnel et encore un peu sec et hiératique, quoique déjà empreint de tendresse et d'une lumière limpide et fraîche, de son maître Pérugin, pour se rapprocher de l'antique et pour créer un genre idéal plein de grâce et de noblesse, un peu sculptural, et surtout très décoratif. Raphaël (Rafaello Santi da Urbino, ou Rafaello Sanzio, 1483-1520), complète la triade célèbre de Vinci et de Michel Ange, à cheval sur la fin du xve siècle et le commencement du xvie. Ses œuvres sont considérables pour sa courte vie. En outre de nombreux tableaux, il fut appelé à des décorations importantes au Vatican; les quatre chambres que l'on nomme chambre de l'École d'Athènes ou de la Signature (1508-1511); chambre d'Héliodore; chambre de l'Incendie du bourg (1516-1517); chambre de Constantin, enfin les Loges. La *Théologie* (fig. 945) est une des figures allégoriques ménagées dans le plafond de la chambre de l'École d'Athènes. Raphaël enrichit, avec l'aide de Jean d'Udine, les galeries du premier étage. On venait de découvrir les thermes de Titus, et les délicates décorations peintes qu'on y remarqua, charmèrent sans doute cet artiste (il avait été chargé de diriger les fouilles). Ce qu'il exécuta s'éloignait sans doute pour la plus grande partie du type antique; le plus souvent, il n'eut pour guide que son goût et son imagination inépuisable. Ce genre de décoration, à tort qualifié du nom d'arabesques, doit être désigné, comme en Italie, sous le nom de grottesques (*grotteschi*), qu'on lui donnait alors, parce qu'on les trouvait, pour la plupart, dans des chambres souterraines, dans des caves (*grotte*). C'est à la galerie du deuxième étage qu'est la suite des cinquante-deux peintures, aussi connues sous le nom de loges de Raphaël, représentant les principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, exécutées vers 1516-1518 par ses élèves. Jules Romain (Giulio Pippi, 1492-1546) en dessina tous les cartons d'après les esquisses du maître lavées à la sépia, et il peignit une première coupole pour servir de modèle aux autres.

Une autre œuvre décorative de Raphaël est la *Galerie de la villa* dite *de la Farnésine*, construite par Baldazzare Peruzzi (fig. 946) : la fable de Psyché en fait le sujet; elle fut exécutée sur les dessins du maître, par J. Romain, Penni, Raffaello dal Colle et Giovanni da Udine (1) qui a peint la guirlande de fleurs et fruits. C'est une peinture gaie, grande et forte. Les figures, rudement faites, plutôt indiquées qu'achevées, sont d'un ton de brique. Il est probable que les élèves ont outré la manière du maître. On verra plus loin (fig. 955) que Raphaël avait décoré aussi la voûte de l'une des salles de la villa du pape Jules II.

Au point de vue de la composition, toutes les œuvres de ce maître peuvent servir de modèles : en général, la symétrie y est observée, et les personnages s'équilibrent des deux côtés par rapport à celui ou à ceux qui forment l'action principale, placés au milieu; quelque nombreux que soient les personnages, ils ne produisent pas une confusion désagréable de bras ou de jambes; ils sont à leur aise et sans places vides et dans des dimensions convenables en raison de l'encadrement; rien ne décèle une gêne quelconque; le point principal de perspective est choisi bien à la place qui convient; les groupes sont disposés avec discernement; les poses sont convenablement diversifiées; il règne un calme et une douceur particuliers dans l'ensemble; la recherche constante de la beauté réglée est préférée à la variété des expressions.

Il faut aller à Venise pour se faire une idée de l'exécution savamment hardie des peintres vénitiens, de la prodigieuse puissance de leur composition, de toutes les richesses de leurs couleurs et du rapport parfait qui existe entre elles et le clair-obscur. Ils sont des décorateurs par excellence, savants en perspective, cherchant à représenter la joie, la lumière; ils recherchent les grandes scènes qu'ils rendent avec une vérité saisissante et avec une beauté sensuelle. Titien (Tiziano Veccellio da Cadore 1477-1575) sort de l'école de J. Bellini; mais il lui donne une ampleur et un caractère qui font de lui un des plus grands représentants de la peinture après Vinci, Michel-Ange et Raphaël. Que de belles œuvres dans sa longue carrière, répandues à présent partout, non compris celles que l'on admire encore à Venise! Le Louvre possède de lui un *tableau allégorique* selon

(1) Fr. Penni, *il fattore* peintre florentin (1488-1528), Rafaello dal Colle (1490-1541), Giov. Nanni da Udine, peintre vénitien et romain (1487-1564), Pierino del Vaga (1500-1547), aidèrent Raphaël dans ses travaux.



Fig. 949.

les uns ; portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto et de sa maîtresse, selon les autres (fig. 951). Paolo Cagliari (Véronèse 1528-1588) et Jacopo Robusti (Tintoret 1518-1594) complétèrent la gloire de Venise dans la peinture. Ce dernier n'a peut-être pas le coloris puissant et enchanteur du premier. Tous les deux se montrent décorateurs habiles et nous charment par la richesse, par la vie et par la bonne ordonnance de leurs compositions : ils ont bien cette joyeuseté d'idéal et de couleur qui font la gloire de la peinture vénitienne. Taine a bien résumé en quelques lignes cette évolution de la peinture des Italiens au XVIe siècle : « Ils ont



Fig. 950.



Fig. 953.

retrouvé le corps nu : le reste n'est que préparation, développement, variété, puis altération et décadence. Les uns, comme les Vénitiens, y mettent le grand mouvement libre, la magnificence et la volupté ; d'autres, comme Corrège, surtout la grâce délicieuse et riante ; d'autres, comme les Bolonais, l'intérêt dramatique ; d'autres, comme Caravage, la vérité crue et saisissante ; en somme, il ne s'agit jamais pour eux que de vérité, que de la grâce, du mouvement, de la volupté, de la magnificence d'un beau corps, nu ou drapé, qui lève une jambe ou un bras. »

Michel-Ange, qui avait passé sa vie solitaire à étudier le corps humain, qui voulait que ce corps eût une forme qui exprimât une idée, pour qu'il puisse montrer ce sentiment du nu dont les anciens étaient pénétrés, fut suivi par des imitateurs qui n'en prirent que l'exubérance.

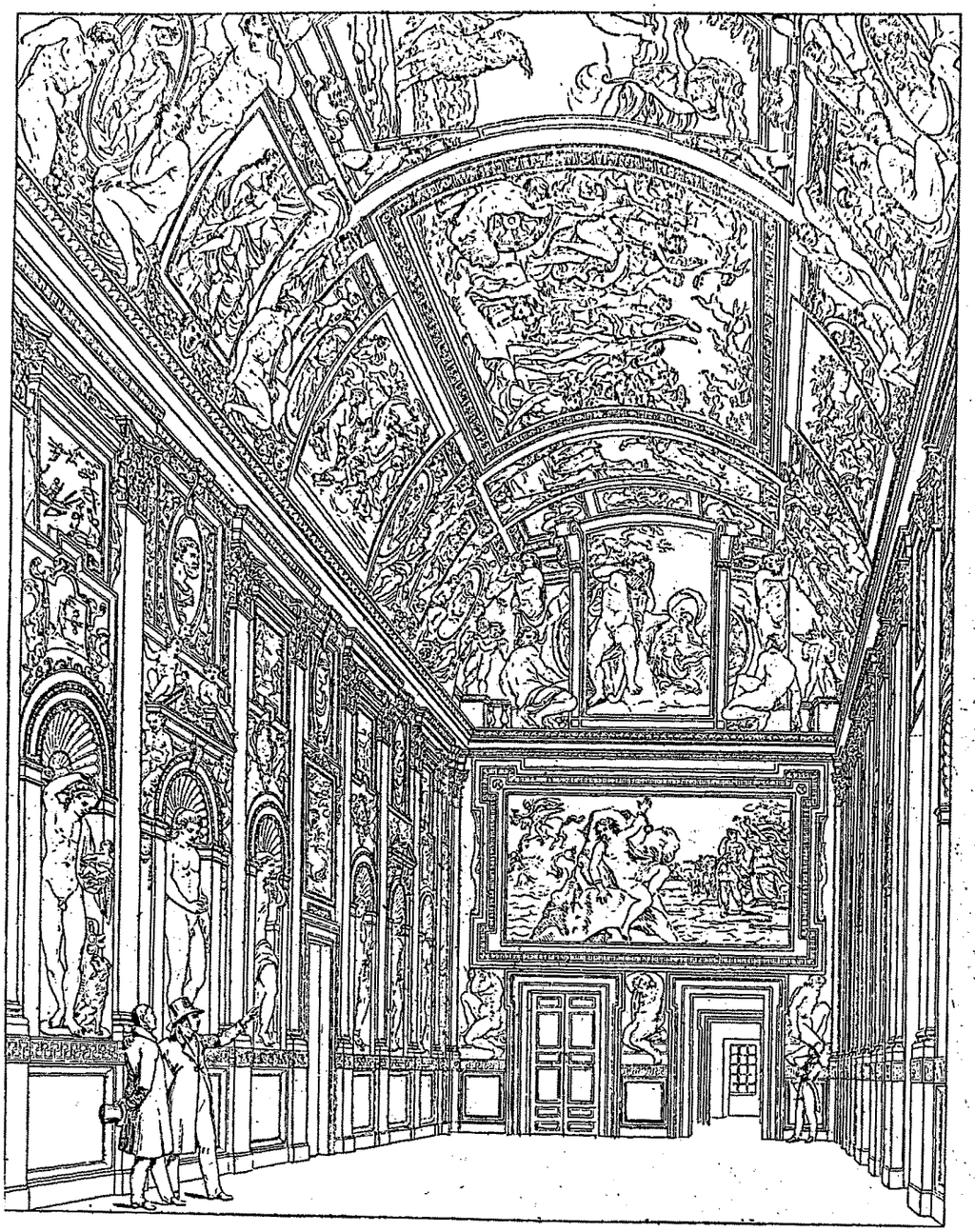


Fig. 952.

Annibal Carrache (1560-1609), aidé par son frère Augustin (1558-1601), par Dominiquin (Domenico Zampieri, 1581-1641), et quelques autres de ses élèves, peignit à la fresque la grande *galerie du palais Farnèse à Rome* (fig. 952). Le parti pris décoratif de l'époque est maintenu ; la voûte en berceau est, comme on le voit, agencée d'une zone inférieure de panneaux de formes diverses, séparés par des cariatides à gaine, et d'une zone centrale comprenant trois tableaux. Les murs sont décorés d'une ordonnance corinthienne sur soubassement encadrant les niches, les portes et les fenêtres. On remarque l'arrangement particulier des personnages nus et pelotonnés sur eux-mêmes, placés à l'extrémité de la galerie, au-dessous du tableau qu'ils semblent supporter (fig. 1127). On ne peut refuser de reconnaître de grandes qualités de composition à cet ensemble qui n'est, comme on l'a fait remarquer plus haut, discutable qu'au point de vue d'un emploi abusif de l'exubérance du corps humain, fausse imitation du style de Michel-Ange.

Figure 953 : *gravure de Hans Sebald Breham*, 1543.

Lansquenets tenant conseil; légende : « Que faire maintenant? Voici la guerre qui branle dans le manche. »



Fig. 947.

Sujet de ceux qu'on a faits en Flandre pour des bourgeois marchands, dont la satisfaction était plutôt dans



Fig. 948.

la tranquillité de la vie privée que dans un idéal poétique.

On regrette que les limites de cet ouvrage n'aient pas permis de fournir quelques types du célèbre Albert Durer (1471-1588) qui, à cheval sur les XVe et XVIe siècles, eut un talent universel; graveur et peintre, il étudia moins la sculpture; son réalisme est souvent vulgaire, et il donne un caractère local même aux sujets religieux; surtout il se plaît aux compositions étranges. Hans Holbein le Jeune (1497 ou 1498-1543) est excellent portraitiste; c'est au musée de Bâle en Suisse que l'on peut aussi voir de lui des œuvres réalistes, rendues d'une manière poignante. En France, Jean Cousin (1501-1589) fut architecte, statuaire, peintre et graveur; il est le peintre français qui caractérise l'art de son genre en



Fig. 951.

France, que les Clouet avaient illustré avant lui. Martin Fréminet (1567-1619) a peint le plafond de la chapelle du château de Fontainebleau. Pour l'Espagne, on doit citer Alonzo Sanchez Coello (1515-1590).

Plus on avance dans le XVIe siècle et plus on s'aperçoit que les peintres s'appliquent peu à peu à peindre des tableaux. Ne pouvant leur confier des décorations d'édifices, les grands s'habituaient à se contenter de toiles isolées, d'un transport facile et d'une défaite commode. Ainsi les maîtres furent entraînés à créer des œuvres pour plaire avant tout et qui reflètent le goût du siècle. Les joies de la vie et l'amour des jouissances se représentent dans les scènes religieuses, dans les scènes pathétiques, aussi bien que dans les sujets mythologiques. Antonio Allegri dit Corrège (1494 ? 1534) montre un charme naturel; il vise, dans ses tableaux comme dans les peintures de ses coupoles, à l'illusion du clair-obscur; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, qui est au Louvre (fig. 947) est

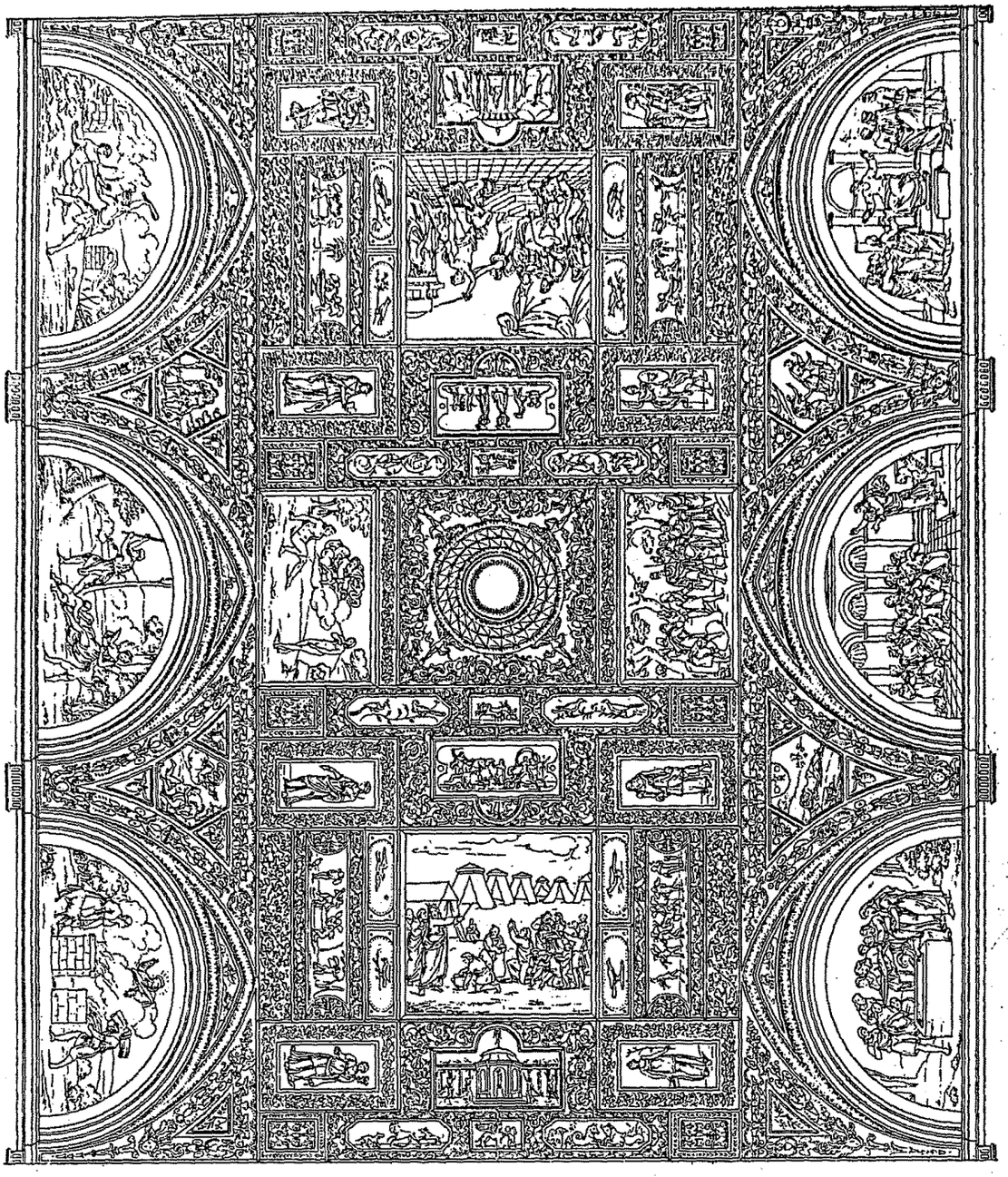


Fig. 954.

un des bons types de ce maître. Andrea Vanucchi dit del Sarto, Florentin (1487-1531) dont la vie est si triste, fut un grand coloriste, et ses œuvres se caractérisent en outre par la plus grande noblesse ; le Louvre possède de lui un tableau exécuté en France sous François Ier, représentant *la Charité* (fig. 948). N'oublions pas l'élève préféré de Raphaël, Giulo Romano, dont il a été déjà parlé, qui transporta le style de son maître à Mantoue et y fit les décorations du célèbre palais du Té (abréviation de *Tajetto*), qu'il construisit ; en outre de grandes fr ques, il y a dans cet édifice, de merveilleuses or mentations en *grottesques* qui sont des modèles genre ; sa *Danse d'Apollon et des Muses* (fig. 949), so de grisaille sur fond or, qui n'est qu'une décoration, voit au Palais Pitti. Ses œuvres ont eu une grai influence sur Nicc. Primaticcio de Bologne (1504-157 Niccolo del l'Abbate (1509 ou 1512-1571) et Giovan Battista Rosso di Rossi (maître Roux, 1496-1541), ap

lés à Fontainebleau, où ils ont formé un genre facile à reconnaître comme dans la figure 950, qui est un médaillon représentant *Diane et Actéon*.

On a vu plus haut (page 339) que Michel-Ange ayant à décorer la voûte de la chapelle Sixtine, avait adopté un parti de représenter par de la peinture des reliefs, des profondeurs et des tableaux; la galerie du Palais Farnèse, de Carrache (fig. 952), est conçue avec le même principe; la voûte de la galerie de la Farnésine, de Raphaël (fig. 946), fait plus de part aux tableaux. Baldassare Peruzzi, que nous avons déjà eu occasion de citer (page 328 et figure 909), a peint à la fresque en compartiments, comme on le voit dans la figure 954, la *voûte d'une salle du Palais de la Chancellerie à Rome*, construit par Bramante. Ce n'est pas la recherche d'une illusion; c'est d'une conception incontestablement rationnelle et d'une application sinon facile, du moins très praticable. Quoique l'attribution de cette fresque à Peruzzi ne soit pas certaine, nous n'en devons pas moins y constater une œuvre conçue avec science, avec pondération et une grande habileté; elle est malheureusement en très mauvais état.

Un troisième parti est celui imité de l'antique, qui consiste à couvrir les surfaces avec des *grottesques*. Les élèves de Raphaël (voyez page 341 et figure 946) excellèrent dans ce genre de décoration, qui joua un grand rôle dans celle de la *Villa* dite *du Pape Jules à Rome*, dont on présente un fragment de voûte dans la figure 955. C'est l'architecte Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1575) qui construisit ce charmant Casino pour le pape Jules III en 1553; les travaux furent achevés par Bartolommeo Ammanato de Florence (1511-1592), lequel fit la nymphée, ou sorte de grotte fraîche. Comme dans toutes les œuvres inspirées par Raphaël, on constate à la villa du pape Jules les mêmes qualités d'une composition générale bien conçue et saisissable à la première vue, complétée par des détails d'une exquise délicatesse. Des parties lisses sont opposées à des parties plus ornées; de çà et de là sont des motifs qui animent

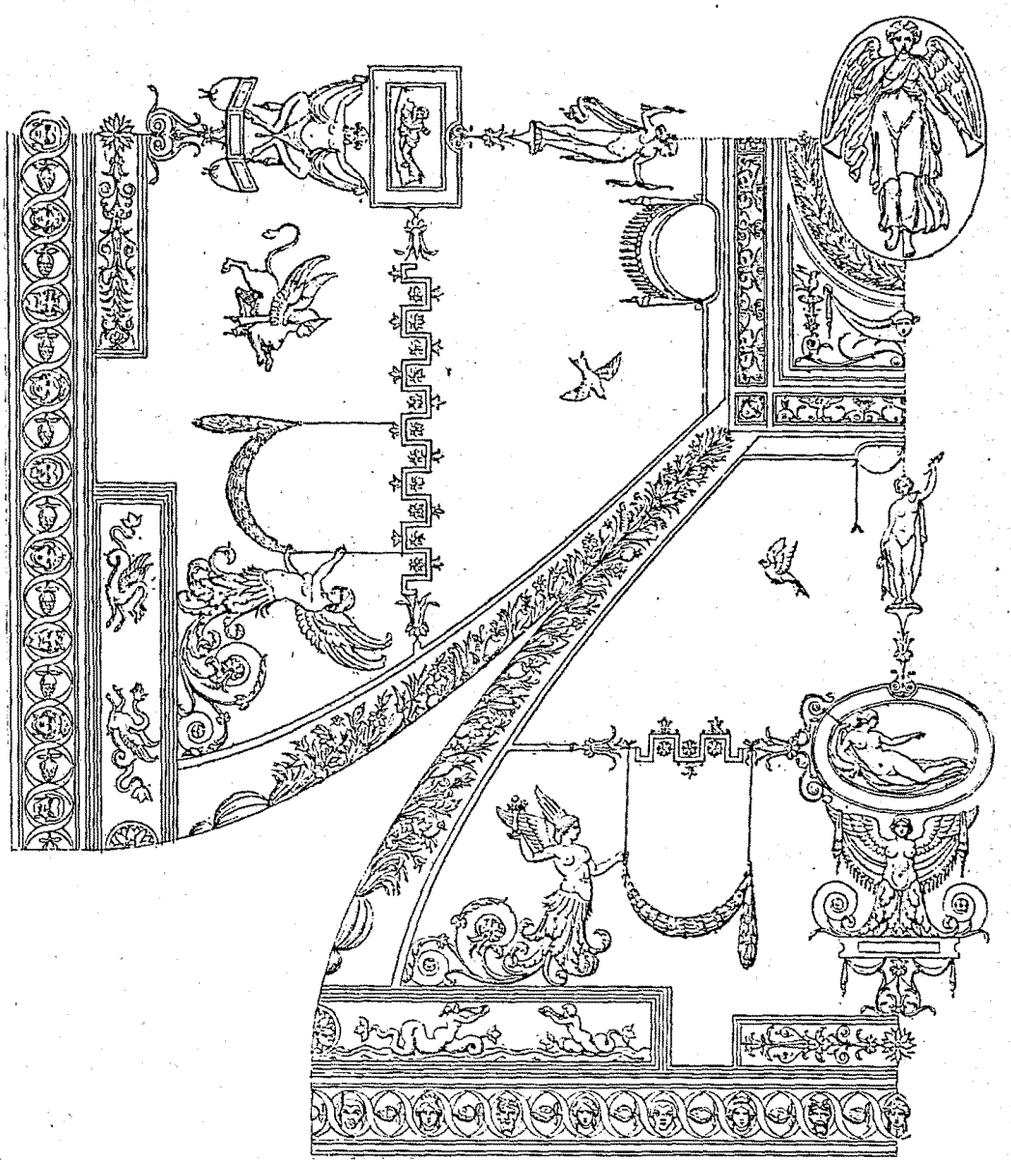


Fig. 955.

l'ensemble et le rendent intéressant. Tous les détails fournis déjà par les peintres décorateurs de l'antiquité y sont interprétés et arrangés avec une telle liberté de main, qu'il semble que l'on a devant soi un genre de décor spécial à ce temps.

S'il est un genre de décorations bien italien, c'est le *sgraffito*; on nomme ainsi un procédé pour décorer les parois extérieures des édifices, lequel consiste à appliquer sur un fond de stuc noir un enduit blanc, ou réci-

proquement, mais enlevé par hachures de manière à former des dessins ; on dit le plus souvent de ces décorations : des *sgraffiti* ; un type très intéressant est celui de la figure 956 qui provient du *Palais Montargo* à Florence. Tous les agencements habituels de la décoration du XVIe siècle s'y trouvent réunis : *Médaillon central elliptique* interrompu dans les axes par des volutes; *mascarons de face; mascarons* grimaçants *placés de pro-*



Fig. 956.

fil et *retenant des guirlandes ; cassolettes ; trépied ; génies ailés* dont les jambes s'agencent en bouquet de feuilles d'acanthe d'où s'échappent divers *rinceaux* élégants ; sorte de *chimères* ou de *sphinx ailés féminins* au long col recourbé et se terminant aussi par un mouvement de rinceaux ; *draperies pendantes*, etc., etc.

Remarquer que l'on nomme *sgraffiti* un genre de pavement dans un parti analogue, sur marbre blanc et gris ; lorsque les dessins ont été tracés sur la surface bien aplanie, et qu'on y marque les ombres et les demi-teintes par des hachures; des sculpteurs entaillent dans le marbre les parties indiquées, et les creux sont remplis par une mixture de résine noire bouillie ou de bitume et de terre noire; on polit ensuite (1). Un des ouvrages des plus réputés de ce genre est le pavement de la cathédrale de Sienne, exécuté devant le maître-autel, de 1517 à 1547, par Beccafumi (1486-1551).

(Fig. 957) : *vitrail au Musée du Louvre* ; Suisse allemande; deux hallebardiers; armes du canton d'Uri et de l'empereur d'Allemagne, 1538. (Fig. 958) : *vitrail au Musée du Louvre*; la gravure est au 1/3 de l'original; ornement



Fig. 957.

jaunes, draperies rouges, tête et extrémités bistre. Type excellent d'un entourage en architecture de pure convention, qui est une réminiscence du même parti adopté dès le XVIe siècle pour accompagner les grandes figures. L'échelle entre le personnage et les ornements est bien observée. Cette Vertu, quoiqu'un peu maniérée, est élégante et pleine d'allure quand même : les détails de sa parure sont décoratifs; observer dans les ornements l'ajustement des *guirlandes* formées d'une succession de feuilles en forme de culots, enfilées les unes aux autres ; on peut composer des *couronnes* de la même manière.

(1) Ce travail est, en définitive, le même que celui des miroirs et des cistes antiques (voy. p. 130) qui porte le même nom.

Les vitraux des édifices religieux de cette période, comme on l'a expliqué au livre VI, commencèrent à perdre leur grand caractère décoratif vers le XVe siècle, en devenant trop souvent des tableaux. Cependant il y a deux points essentiels à considérer dans l'exécution des vitraux. Si l'intérieur à décorer est monochrome, comme l'est une église construite en pierre, il convient de l'animer par des vitres colorées. Dans le cas où, au contraire, l'intérieur est enrichi de peintures, n'y a-t-il pas inconvénient à en barioler ou à en dénaturer les formes et les tonalités par des rayons irisés de toutes les couleurs? Aussi, en général, les vitraux du XVIe siècle sont traités en grisaille avec quelques parties colorées en jaune, parce que, le plus souvent, une riche ornementation et un mobilier somptueux se trouvaient dans les intérieurs. Néanmoins il ne faut exagérer ni dans un sens ni dans un autre; car c'est par leur couleur que les vitraux peuvent devenir l'objet de la recherche d'une décoration qui, en amortissant l'éclat trop vif du jour, possédera les différents caractères de la magnificence et de l'éclat, ou de la douceur et du mystère.

Il se produisit à la fin du XVe siècle une transformation du goût dans l'émaillerie, qui fit employer des procédés différents de ceux dont il a déjà été question (page 154); le métal fut entièrement caché sous l'émail qui rendit alors à la fois le trait et le coloris. *L'émail des peintres* s'exécute par les procédés suivants : le métal, préalablement embouti et décapé, est recouvert d'une couche d'émail soit noir, soit fortement coloré; sur ce fond ainsi préparé, le dessin est établi avec de l'émail blanc qui, par son plus ou moins d'épaisseur, forme le modelé; les parties les plus épaisses donnent les clairs, et celles très minces, par transparence, les ombres. Quelquefois la première couche d'émail noir ou d'émail foncé, qui forme fond, est entièrement recouverte d'une même couche d'émail blanc sur laquelle l'émailleur trace avec une pointe les contours du sujet, qui apparaissent



Fig. 958.

ainsi en noir et fait ressortir, de la même manière, le dessin intérieur par des traits et par des hachures. Dans les deux procédés, des rehauts de blanc produisent les lumières les plus vives; des rehauts d'or, posés ensuite, donnent au tableau un éclat et une harmonie parfaits ; des carnations sont enfin appliquées, au besoin, sur cette grisaille : le ciel et quelques parties de fond sont exprimés par des épaisseurs de couleurs. Bien entendu que la pièce est portée plusieurs fois au feu pendant ces diverses opérations qui ne se font que successivement. L'addition d'un fond d'émail sur le métal avant tout travail de peinture, permet donc d'établir librement et à plusieurs reprises les couleurs et toutes sortes de combinaisons et de dégradations de teintes qui peuvent résulter de la fusion ; les retouches étant faciles, le dessin et le coloris atteignent une grande perfection. Quelquefois on fixe sur le fond de l'émail une feuille d'or ou d'argent très mince que l'on nomme *paillon ou clinquant* ; on peint les parties ombrées avec des couleurs vitrifiables sur cette feuille légère, puis on la recouvre d'un vernis translucide ; les reflets du métal donnent à l'émail une vivacité particulière.

Cet art, qui a donné des œuvres si remarquables, est français ; ses artistes les plus célèbres sont Limousins, simples, modestes, connus seulement par leurs œuvres.

Après Monvaerni, qui a vécu à la fin du xve siècle,



Fig. 959.

viennent Léonard Pénicaud dit Nardon ou Nardou (période de travail 1495-1513), Jean Ier Pénicaud dit l'Ancien (né 1485?-1512). Léonard Limosin (1505-1576), travaille pendant quarante années et produit, parmi des œuvres aussi belles que nombreuses, telles que les douze tableaux de la chapelle du Château d'Anet (actuellement à l'Église de Saint-Pierre, à Chartres), des suites de portraits de souverains, vingt-trois plaques pour la Sainte-Chapelle du Palais, etc., etc., le petit tableau qui est au Louvre et représente *Vénus et l'Amour*, sous les traits, dit-on, de Diane de Poitiers (fig. 959). Il est facile de constater, dans la remarquable gravure dont on se sert pour type, laquelle est tirée du beau livre de Labarte sur les Arts industriels, le contour très net du personnage enlevé avec une pointe bien fine dans l'émail blanc, de façon à atteindre l'émail plus foncé dont la plaque a été préalablement recouverte ; la draperie sur laquelle la belle déesse repose étendue sur l'herbe, est bleue rehaussée d'or; c'est une des plus suaves productions de L. Limosin qui a signé L. L. sur une petite feuille en dessous de la main droite.

Pierre Reymond (période de travail 1534-1582) a produit des émaux pendant cinquante années ; il est le plus fécond des artistes de ce genre; son dessin a toujours un peu de sécheresse ; il se distingue par les ornements. Le *plat* de la figure 960, de l'année 1558, provenant de la collection Basilewski, est signé P. R. Au centre, la *Création de l'homme et de la femme, le Péché originel, le Paradis perdu, le Meurtre d'Abel ;* ornementation sur le marli ; au centre, un buste de femme. Voyez, plus loin (Fig. 1128), une *aiguière* de cet artiste. Jean II Pénicaud (1510 ou 1515-1590) dit Junior fut un dessinateur habile son coloris, très fondu et d'un éclat remarquable, est dû souvent au procédé suivant : il superpose successivement deux couches grises à la couche noire du fond ; la première a été passée au feu après que l'artiste a eu tracé



Fig. 960.

les contours des dessins qui paraissent en noir, comme d'habitude; la seconde couche grise, passée ensuite, est enlevée à la pointe pour donner des hachurès dont le ton est plus doux que si elles avaient été faites sur le fond noir. Un des chefs-d'œuvre de ce genre de peinture est le tableau représentant la *Sainte Vierge et l'enfant Jésus*. (fig. 961, grandeur de l'original qui est au Louvre). C'est une grisaille rehaussée d'or avec une perfection infinie. Il y a aussi un Jean III Pénicaud et un Pierre Pénicaud.

En 1559, Pierre Courteys exécuta pour la décoration du château de Madrid, au bois de Boulogne, près Paris, les plus grands émaux qui aient été faits à Limoges : ce sont douze médaillons de 1,65 de hauteur sur 1 mètre environ de largeur ; neuf sont au musée de Cluny. Il y



Fig 961.

a encore au XVIe siècle JEAN COURTEYS, JEAN LE COURT, JEAN COURT dit Vigier, les COULY NOYLIER, MARTIAL COURTEYS, MARTIAL REYMOND, SUZANNE LE COURT; mais avec cette dernière artiste, le genre devient petit et plus empreint de mignardise et de grâce affectée; JEAN LAUDIN, qui appartient au XVIIe siècle, a exécuté un grand nombre d'émaux qui sont, néanmoins, d'une très grande valeur. Du reste, il se produisit, au milieu du XVIIe siècle, une nouvelle modification dans les procédés. On trouva des émaux translucides qui, étendus sur leur fond d'émail blanc ou très légèrement coloré, auquel une plaque d'or servait d'excipier se parfondaient au feu sa s'altérer. Il n'était plus beso de fond noir; on peignit comn sur de la porcelaine ou sur la faïence; la peinture *en ém* se transforma en peinture *s* émail. Les procédés des Lim sin et des Pénicaud n'ont renouvelés qu'au XIXe siècle.

On colora, à la fin XVe siècle et au XVIe siècle, surface de pièces d'orfèvre de brillants émaux translucid BENVENUTO CELLINI, qui a s vent employé ce procédé, a connaître, dans son *Traité l'orfèvrerie* (chapitre IV), ce qu'il employait; on le nom *émail en basse-taille.* Il a abandonné longtemps et n' employé encore que rarem à cause des difficultés ex mes du travail, qui exige fois le savoir et l'habileté d artiste, l'adresse et la patie d'un ouvrier. (Voyez plus l figures 1028 à 1030.)

Sans avoir la prétent d'imposer un système qui paraître radical, on a sci ment écarté dans cet ouvr la plupart des classification ce qu'on nomme écoles styles; sans doute ce genr division est un moyen con un autre de fixer les imp sions sur les transformat successives des arts, et par séquent d'en faciliter le souvenir chez les élèves. L qu'on étudie l'art d'un seul pays ou d'une seule péri on forme ainsi des divisions qui permettent d'appré certaines nuances; lorsque, au contraire, on est f d'étudier les migrations de l'art dans son histoire entière depuis l'époque la plus reculée, au lieu nuances, il est, à notre avis, plus sage de n'examiner les caractères généraux. Par exemple, on a trouv moyen de diviser la France du XVIe siècle par écoles les différents meubles, tels que tables, dressoirs, cof chaires, armoires, etc., etc.; il y aurait les écoles

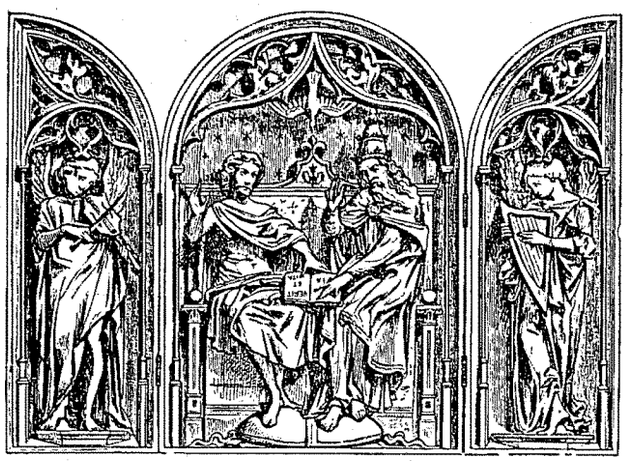


Fig. 962.

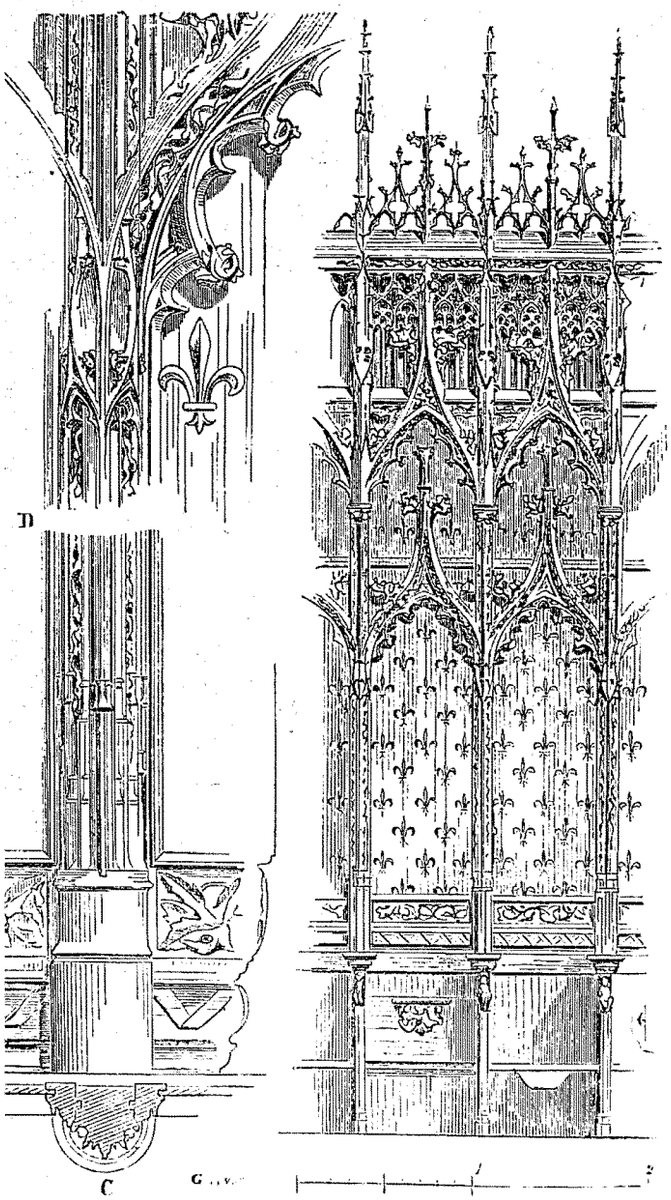


Fig. 963.

Normandie, de la Bretagne, de la Picardie, de la Champagne, de la Lorraine, de la Touraine et de l'Ile-de-France, de la Bourgogne, de la ville et des environs de Lyon, du Midi, de l'Auvergne et de Toulouse, etc., etc. Même pour la France on doit avouer qu'un examen impartial ne permet pas de trouver des caractéristiques précises qui indiqueraient de semblables classifications. En réalité, chaque province et chaque ville de l'Europe possédaient des sculpteurs et des menuisiers qui s'inspiraient plus particulièrement des mœurs et des monuments au milieu desquels ils vivaient. Cependant les communications n'étaient pas si difficiles qu'on ne regardât pas un peu à côté ; aussi il se produisit peu à peu un mélange absolu du décor comme du faire de l'ornementation.



Fig. 964.

En outre, qui peut affirmer que le meuble étudié n'a pas été l'objet d'un arrangement quelconque, ancien ou récent ? Il y a eu des *truqueurs* à toutes les époques. Les amateurs sont gens terribles et, lorsqu'ils ont placé sur le meuble qu'ils possèdent l'étiquette d'un soi-disant style, ils n'en démordent pas, et elle reste dans le catalogue. On engage en conséquence les artistes décorateurs à se borner surtout à rechercher la date approximative à l'aide des transformations qui se sont produites successivement dans les arts. Ce qui prouve combien on peut faire fausse route, c'est ce fait que l'art religieux a toujours conservé plus longtemps les traditions des formes anciennes. Voici deux types qui paraissent appartenir au XVe siècle et qui sont du XVIe.

Fig, 962 : *petite chapelle portative au musée de Cluny*, n° 720, d'après un dessin de Viollet-le-Duc ; la *Sainte-Trinité* et *deux anges* jouant de la musique.

Figure 963 : *stalles de la cathédrale d'Amiens* (dessin

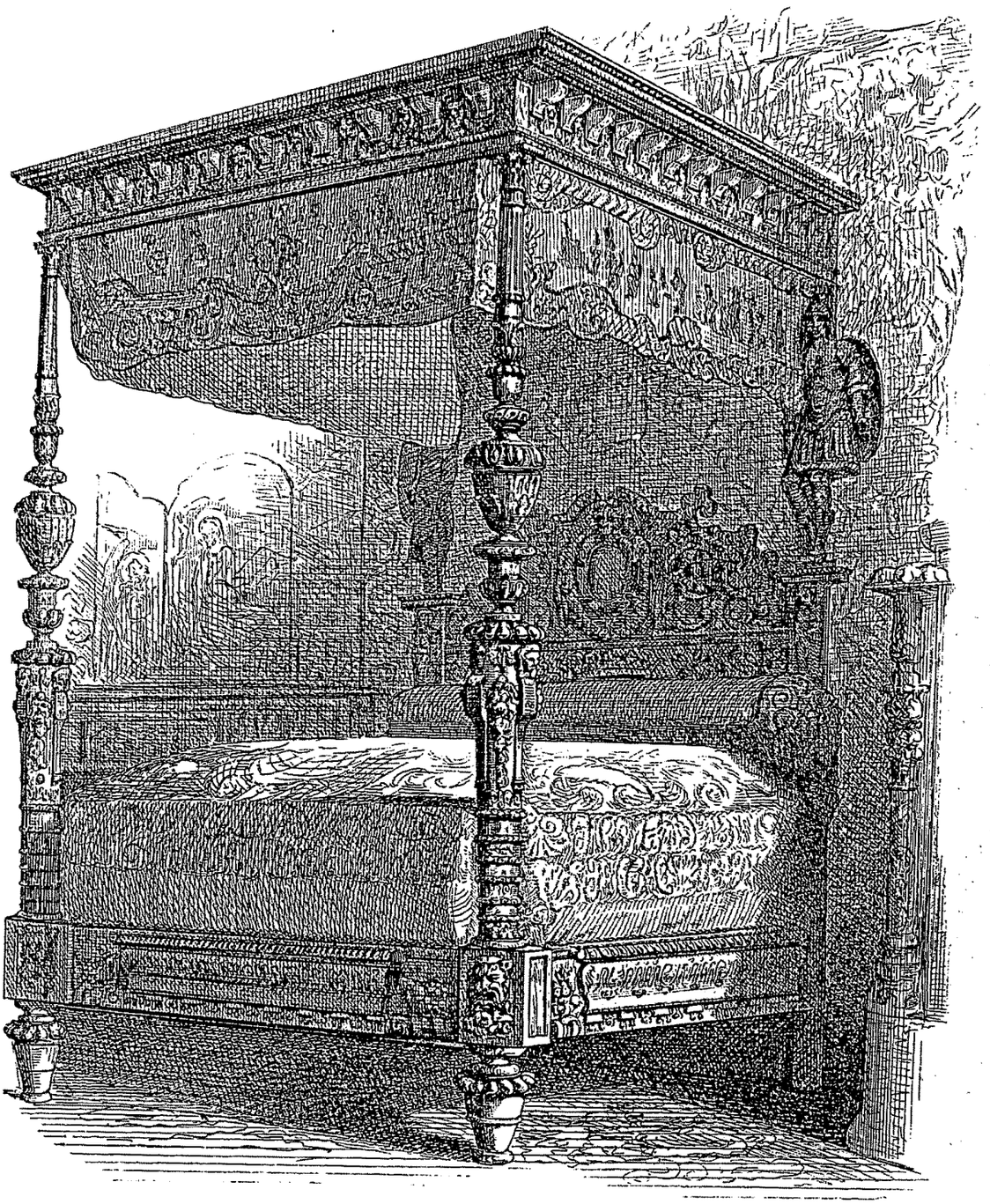


Fig. 965.

de Viollet-le-Duc). Elles furent commencées en 1507 et achevées en 1522 par les maîtres menuisiers Alexandre Huet et Arnoult Boullin, sous la direction de Jehan Turpin, et par le tailleur d'images Antoine Avernier. On voit, dans la figure, les stalles de face; en C est la section des montants séparatifs et en D l'élévation de l'un de ces montants avec l'amorce des deux écharpes formant accolade au-dessous des voûtains en arc d'ogive. On compte actuellement cent dix stalles, et la dépense s'éleva à ne mille quatre cent quatre-vingt-huit livres onze sols hu deniers. Il n'y a pas moins de quatre cents suje sculptés !

Figure 964 : *Panneau d'une crédence* (Louis XII) ; u *vase* au-dessus duquel est une *tête de chérubin* d'où so un motif de fleuron très touffu ; le meuble auquel appa tient ce panneau est daté de 1530.

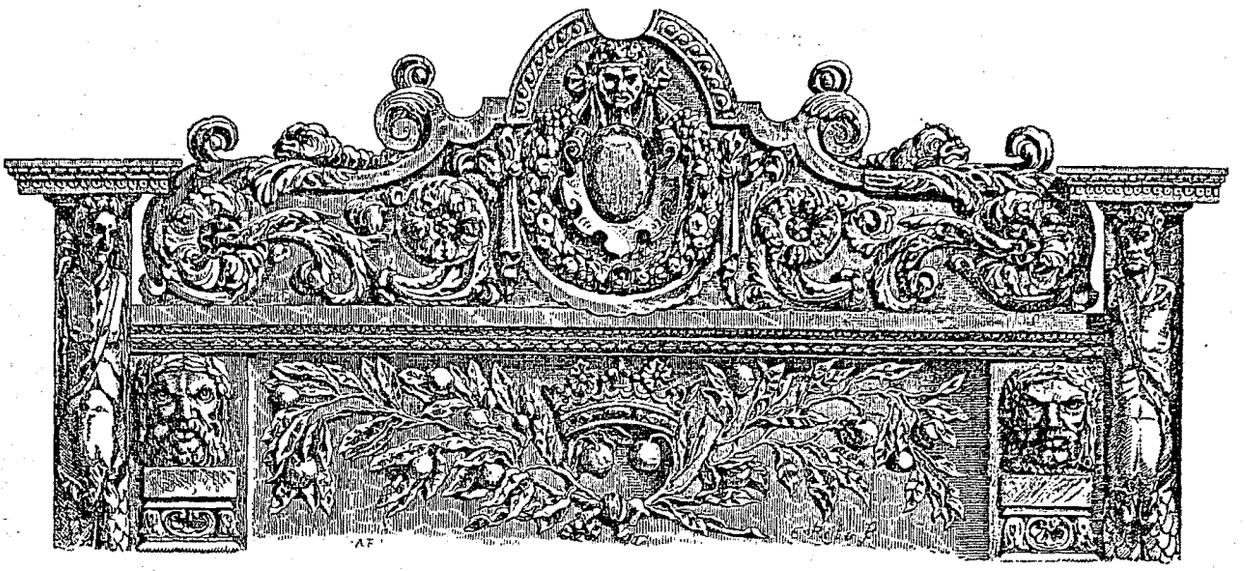


Fig. 966.

Figures 965, 966, 967, 968 et 969 : *Lit à baldaquin au musée de Cluny*. Le chevet sert de support aux figures de *Mars* et de *la Victoire* qui soutiennent le couronnement; au-dessous d'une traverse moulurée, et entre deux *mascarons* saillants, un panneau sculpté, s'étendant en longueur, porte une *couronne ducale* accompagnée de branches de feuillages. Ce motif est surmonté d'une sorte

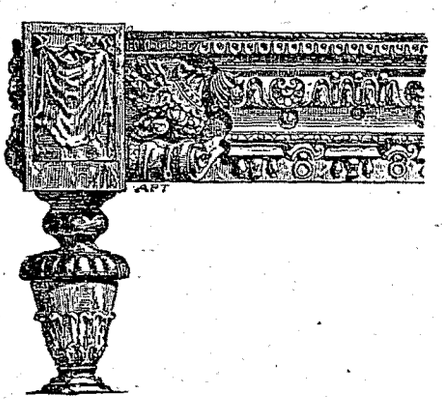


Fig. 967.

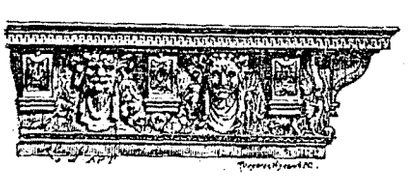


Fig. 968.



Fig. 969.

de tympan échancré portant à son centre un *écusson à cartouche* entouré d'une *guirlande*, supportée par un *mascaron* et accompagnée d'une draperie ; les consoles garnies de *rinceaux* qui accompagnent et terminent de chaque côté cet amortissement, méritent d'être étudiées. La décoration du châlit et du pied en forme de balustre est tout à fait caractéristique de la sculpture sur bois de cette époque, et particulièrement ce panneau appliqué qui se termine en console aux extrémités, couronné d'une

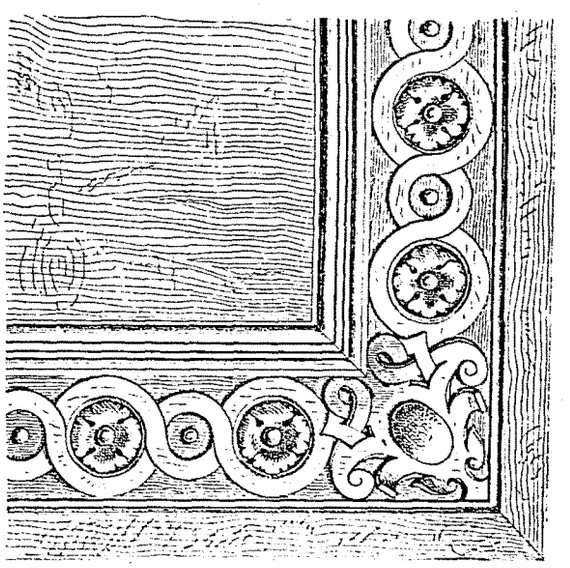


Fig. 970.

corniche et supporté en dessous par des façons de gouttes de triglyphes (fig. 967). Le détail du couronnement est reproduit dans la figure 968 ; *la courtepointe*, le *ciel* et les *gouttières* (1) sont postérieurs de quelques années; ces tentures proviennent du lit de Pierre de Gondi, premier évêque de Paris de ce nom, et étaient conservées au château de Villepreux (hauteur 2,75, largeur 2,15). Ce

(1) La *courtepointe* recouvre les couvertures; le *ciel* forme le plafond; la *gouttière* et les *baldaquins* accompagnent le couronnement.

beau meuble, qui a dû être remanié (1), appartient au troisième tiers du XVIe siècle.

Figure 970 : *angle de l'encadrement de l'une des portes de l'église de Saint-Maclou à Rouen ; entrelacs* qui se raccordent d'une manière adroite par un *écusson à cartouche*.

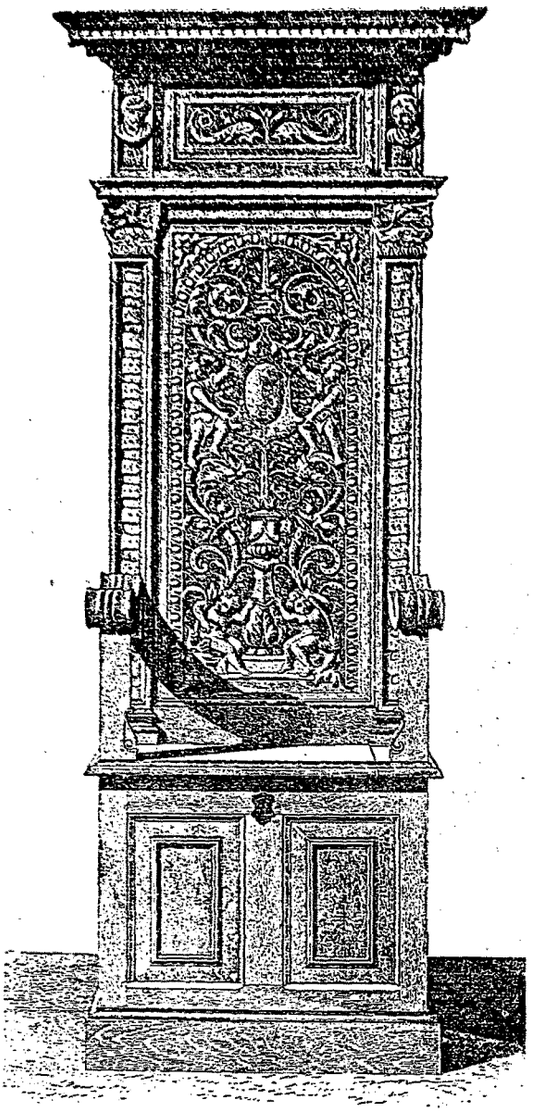


Fig. 971.

Figure 971 : *chaire de la collection Récappé*. On a expliqué au livre VI l'emploi de ce meuble. Celui-ci se fait remarquer par l'ajustement de la partie supérieure du panneau qui enrichit le dossier. Deux *enfants* soutiennent bien un *écusson* à cartouche très simple, lequel donne issue par le haut, à droite et à gauche, à deux mouvements de rinceaux qui se terminent par des têtes de *dauphins* très caractéristiques du temps de François Ier; un agencement, aussi avec dauphins, se retrouve dans le couronnement ; le dessin de toute l'ornementation est tracé avec une grande fermeté.

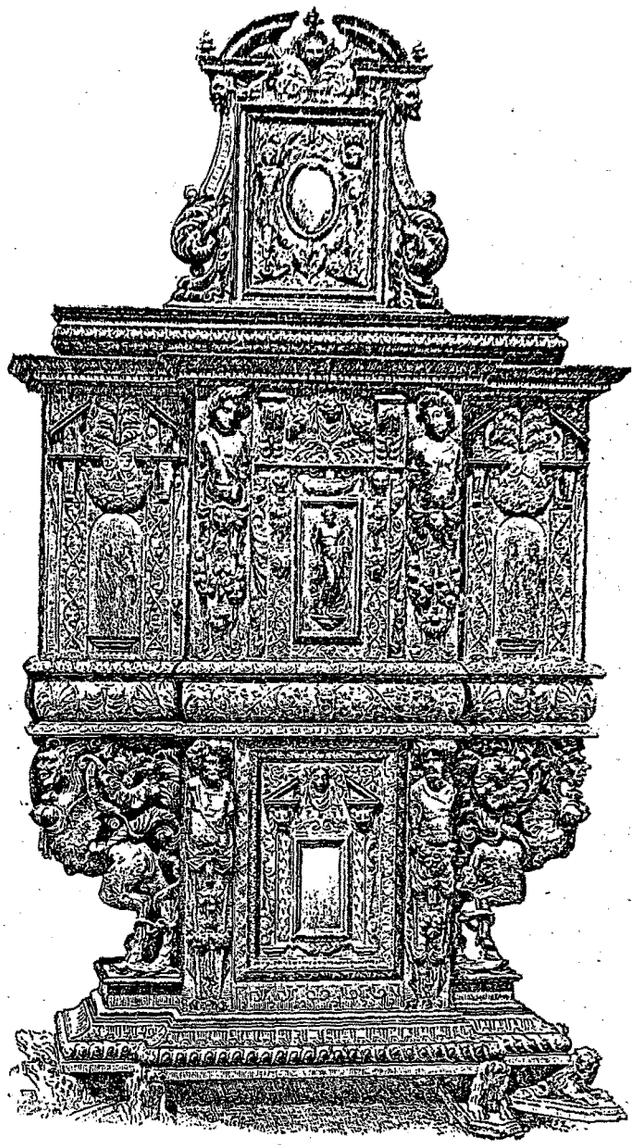


Fig. 972.

Figure 972 : *grande armoire de la collection Sellière*. On rapporte la décoration de ce meuble à l'influence d'un dessinateur de Dijon, HUGUES SAMBIN ; il est même qualifié d'architecteur et maître menuisier ; né vers les premières années du XVIe siècle, il termina en 1535 le portail de l'église Saint-Michel, à Dijon, et a publié en 1572, à Lyon, un livre sur lequel nous reviendrons aux caractéristiques de cette période. La lourdeur et la bizarrerie

(1) Les lits antérieurs au XVIIe siècle ont été, pour la plupart, diminués par suite du changement qui se produisit dans les habitudes domestiques.

des combinaisons de Sambin doivent être précisément un motif pour ne pas se prononcer d'une manière trop affirmative pour attribuer ce meuble absolument à la Bourgogne ; de plus, on le donne plutôt comme type que comme exemple à suivre : il manque d'équilibre. Il y a quelques bons détails à retenir : le décor des moulures de la base ; celui des *gaines des cariatides* des deux corps ; les *couronnements des panneaux* du haut et particulièrement de ceux à droite et à gauche, qui présentent deux consoles qui s'ajustent sur une petite corniche d'où sort un culot.

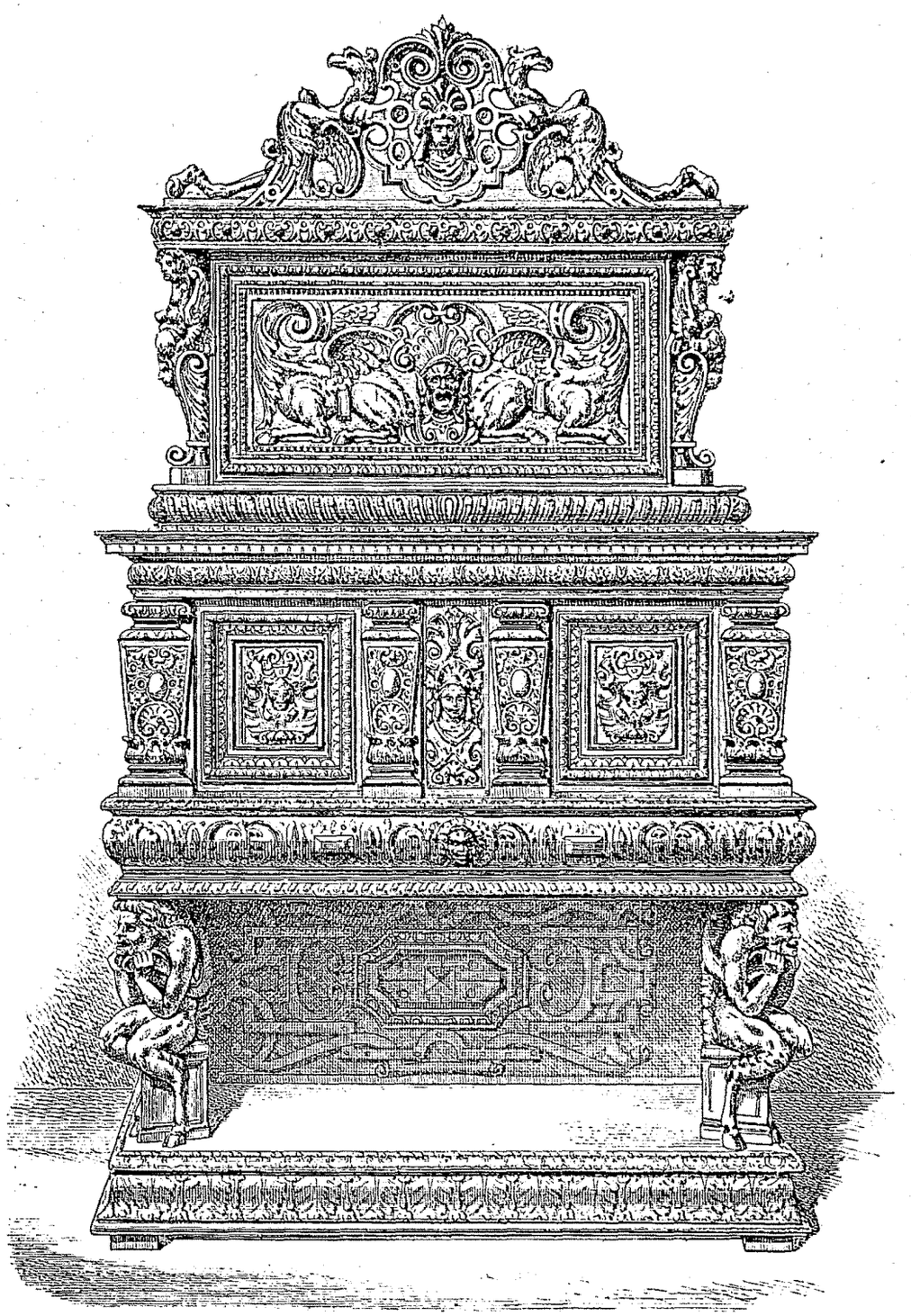


Fig. 973.

Figure 973 : *meuble à dossier*. Le transport de l'architecture dans l'ébénisterie est sans doute désagréable à l'usage ; on obtient des dispositions qui ne s'accomodent pas avec la structure elle-même ; ce qu'il faut emprunter à l'architecture, ce n'est pas la forme de ses membres, mais le sentiment des lignes qu'elle exprime par la forme. Ce meuble en est l'exemple, car son agencement montre les qualités architecturales des lignes combinées avec une structure en bois très franche. On y voit un plateau inférieur, propre à recevoir des objets, au-dessus duquel est supporté, par des satyres en forme du fameux *gomito* de Vérone (le nain bossu, de *Gabriel Caliari*, le père de Paul Véronèse, qui supporte le bénétier fait d'un chapiteau antique à Santa Anastasia), une première zone pour les tiroirs, puis un buffet à portes, séparées par des pilastres d'une forme particulière. Ces pilastres, très fréquemment employés à la fin du XVIe siècle et d'un arrangement tout architectural, doivent être notés comme caractéristiques. Le dessus du meuble fait rayon, et un dossier, composé d'un grand panneau, surmonté d'un fronton ornemental, est appliqué contre le mur.

Figure 974 : *panneau* de la collection de M. Bonnafé. Un *écusson* entouré de deux *cartouches superposés* est suspendu par des rubans ; à droite et à gauche, des tro-

phées militaires ; au-dessous, un Terme d'où partent deux rinceaux d'une belle structure ; ce panneau est un chef-d'œuvre, en ce sens qu'il est bien de la sculpture sur bois telle qu'elle doit être comprise et exécutée. On



Fig. 974.



Fig. 976.

sent que le dessin des contours a été appliqué sur la matière, et qu'ensuite les détails ont été bien enlevés avec la gouge. Il doit appartenir au milieu du XVIe siècle.

Figure 975 : *panneau provenant d'une armoire à deux corps du musée de Cluny* (l'ensemble est dans *l'Art pour tous*, n° 957) ; la tradition rapporte que cet ouvrage aurait été exécuté par les moines de l'abbaye de Clairvaux, à l'occasion de la fête de leur abbé ; il appartiendrait



Fig. 975.

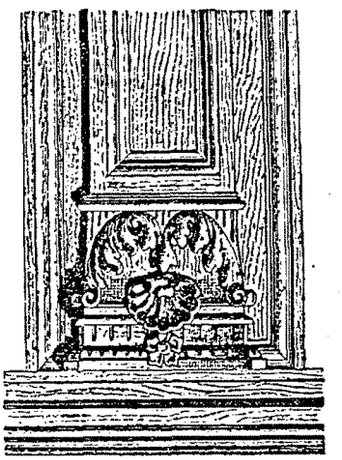


Fig. 977.

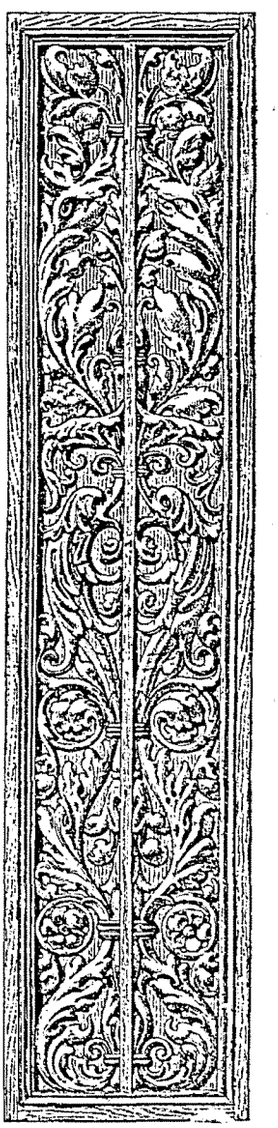


Fig. 978.

ainsi au milieu du XVIe siècle. Le couvent possédant un hôtel à Dijon, il serait plus probable que le meuble aurait été commandé aux menuisiers de Dijon. Observons le mode de décoration des moulures spéciales au bois, en ce sens qu'il s'obtient par un simple refouillement, représenté en noir dans la figure; la disposition générale des rinceaux et de l'*écusson à cartouche* paraît inspirée par des panneaux analogues des boiseries de la galerie de François Ier à Fontainebleau, exécutées probablement aussi sous Henri II, sous la direction de Philibert de l'Orme.

Figure 976: *panneau de meuble* représentant *Mars;* le genre de ce morceau de sculpture se rapporte à celui du règne de Charles IX, c'est-à-dire du troisième tiers du XVIe siècle, par un caractère plus architectural et

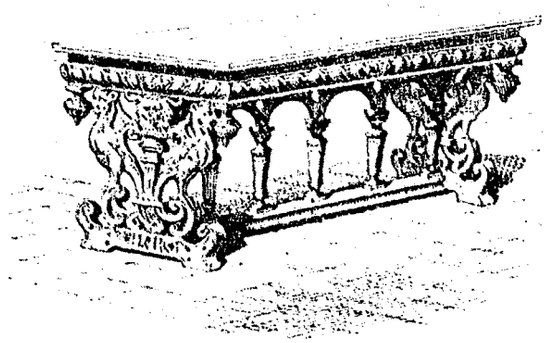


Fig. 979.

plus sérieux ; des drapeaux et des armes sont appliqués derrière le personnage, ce qui implique déjà les superpositions de motifs qui deviendront plus fréquentes ; les *boucliers*, *faisceaux de licteurs*, *carquois* et *casque* qui servent de support, sont d'un ajustement à retenir ; le couronnement qui rentre dans le genre de l'un des panneaux du haut du meuble 972, est conçu avec une grande sobriété, qui n'exclut pas l'invention ingénieuse.

Figures 977 et 978 : ce *panneau* et ce *chapiteau* sont dus à Pierre Floetner de Nuremberg († 1546) ; ils ont été exécutés vers 1540 (galerie nationale de Munich) ; moins finis et moins délicats que ceux exécutés en France à la même époque, ils n'en sont pas moins très intéressants, puisqu'ils montrent le sentiment particulier de deux pays différents. Ce sculpteur a fait un cor avec cent treize têtes et visages humains en haut relief.

Figures 979 et 980 : *tables* ; ce meuble a les dispositions habituelles à l'époque ; observer : les *godrons obliques* sous la tablette ; les *chimères* faisant consoles ; la manière ingénieuse avec laquelle le pilastre à gaine et à chapiteau ionique masque le bâti central ; les *pendentifs* en cul-de-lampe des angles ; le *mascaron* avec cornes ; la petite tête en bas couronnée d'une *palmette* avec une draperie qui s'attache aux deux côtés. Ce dernier motif revient sans cesse dans la décoration de cette époque ; les palmettes, au lieu de s'arrondir en dehors vers leur découpure, comme dans l'antiquité, se terminent par une incision en dedans qui offre un demi-cercle, laissant deux listels sur l'arête ; une alternance de divisions étroites et larges s'y remarque quelquefois, comme dans la palmette renversée.

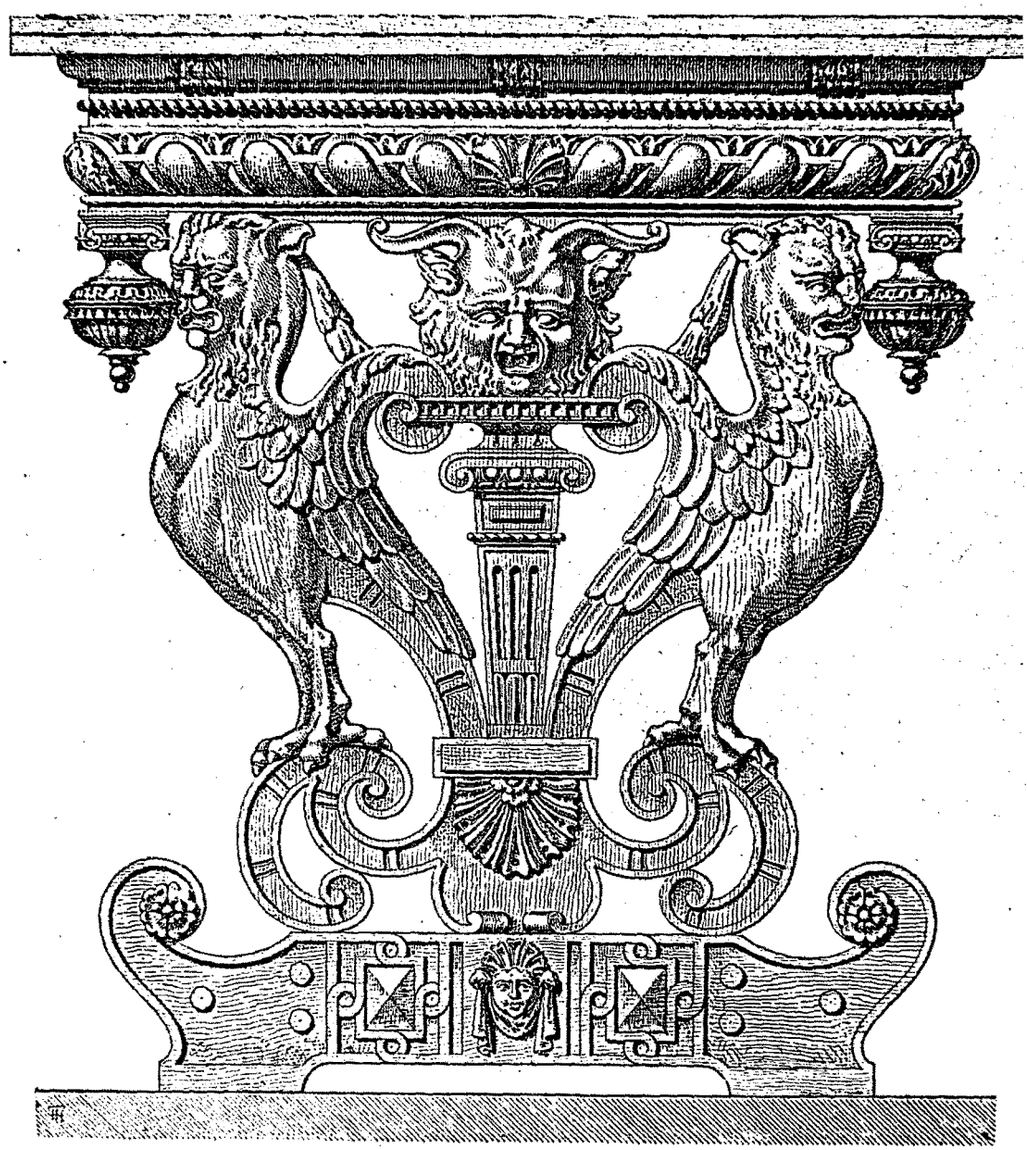


Fig. 980.

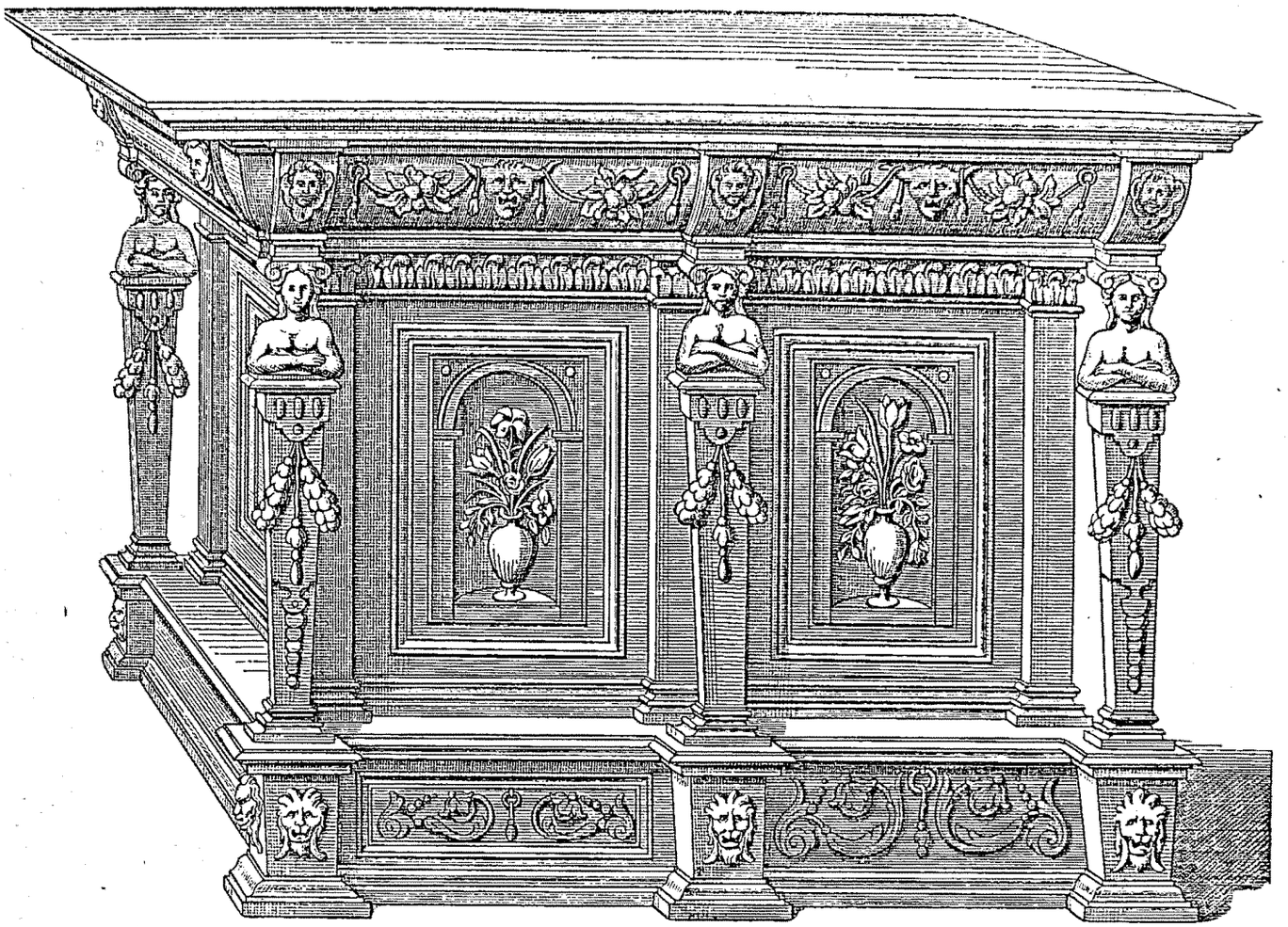


Fig. 981.

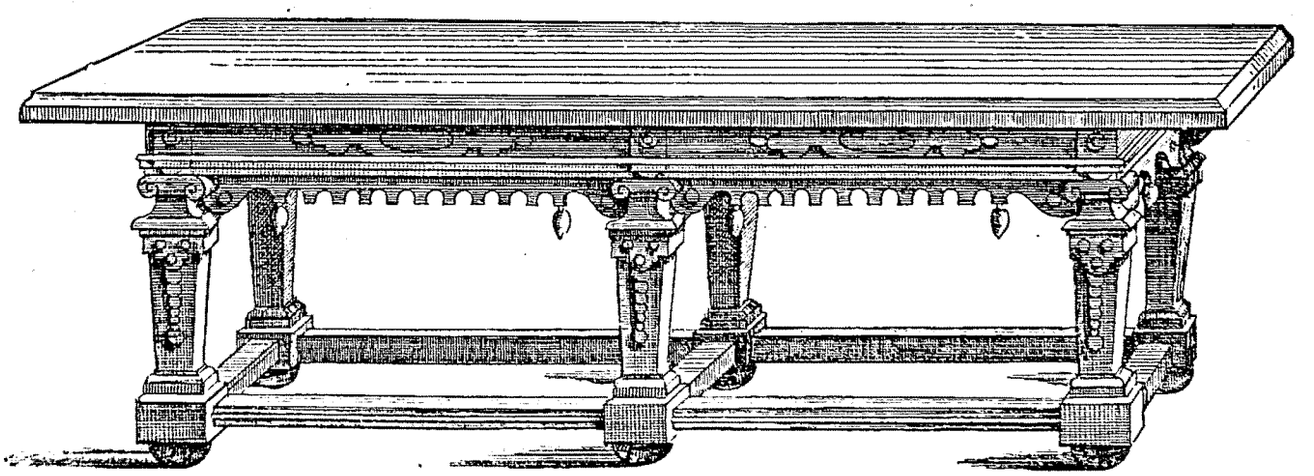


Fig. 982.

Figure 982 : cette composition de *table* est tirée de l'œuvre de Johannès Vediieman de Vriès, Hollandais, dit Gérard de Jode (1517-1604); elle offre un caractère de solidité particulier; la figure 981 représente une sorte de buffet du même auteur, où l'on remarque des cariatides à gaine, dont le corps semble placé dans un étui beaucoup trop long, attendu que, dans ce détail décoratif purement d'imagination, il convient que la proportion du

corps humain soit observée de façon à ce que le socle de la gaine représente les pieds de la figure. Vedreman de Vriès a fait un traité de perspective.



Fig. 983.

Figure 983 : *chaise* à dossier renversé, au musée de Cluny; ce meuble, de travail flamand, offre des contours d'une silhouette désagréable dans son dossier; une ouverture y est ménagée pour faciliter le transport; la frise appliquée sur les traverses hautes est d'une co position heureuse.

Figure 984 : *soufflet* en noyer sculpé, au musée South-Kensington à Londres; travail italien. Ce n deste accessoire du mobilier domestique est traité



Fig. 984.

avec une habileté décorative qui démontre qu'avec quelque effort d'imagination, on peut mettre de l'art partout. Deux *corps imaginaires d'hommes barbus* accusent le contour; des enroulements en cartouche remplacent les bras et les jambes pour accompagner le mouvement elliptique du corps de l'objet; au centre est un petit génie, les bras croisés sur la tête, qui semble s'appuyer sur une guirlande qui s'attache aux cartouches au-dessus.

C'est une petite merveille que le *drageoir en ivoire* de la figure 985; les proportions sont bien observées entre la hauteur et la largeur; le système de consoles qui accompagne le pied donne de la légèreté et de l'élégance, tout en soutenant la forme évasée; le nœud est un heureux mélange d'enfants et de guirlandes. Figures 986 et 987 : *cuiller* et *fourchette en ivoire*, de la collection de M. Bach; des bustes de femmes ornent l'extrémité du

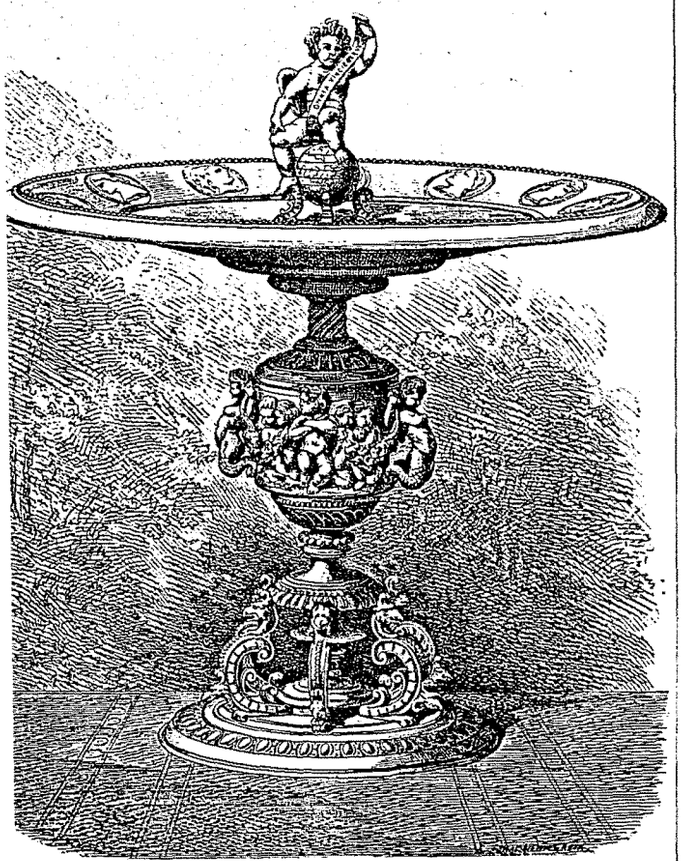


Fig. 985.

manche, qui est raccordé d'une manière très adroite, par un mascaron, avec les dents ou la cuiller.

Dans les ouvrages de ferronnerie, les artisans du Moyen âge décoraient le fer (figures 685 à 689); ceux du XVIe siècle firent de la décoration avec du fer; il y a là une nuance difficile à déterminer clairement, sur laquelle on cherchera à s'expliquer. Avant tout, il faut ne pas oublier que le fer est remis, au sortir de l'usine, à l'artisan, sous forme de barres de différentes largeurs et épaisseurs, et de tôle. L'objet doit s'obtenir en chauffant le fer au rouge, et en le travaillant et en le soudant jusqu'à ce qu'on ait produit la forme désirée, qui, on doit le comprendre, se meut dans une limite monotone, malgré tous les genres d'enroulements que l'on peut rechercher. La tôle martelée permet d'ajouter des éléments feuillus qui animent ces formes; à l'aide de la lime on ajoute quelques détails; souvent même, un poinçon en acier permet de répéter, par l'étampage (1), des pièces de dimensions réduites. Le Moyen âge, après s'être restreint à ces procédés, rechercha d'autres formes moins dérivées de la matière elle-même lorsqu'elle sort

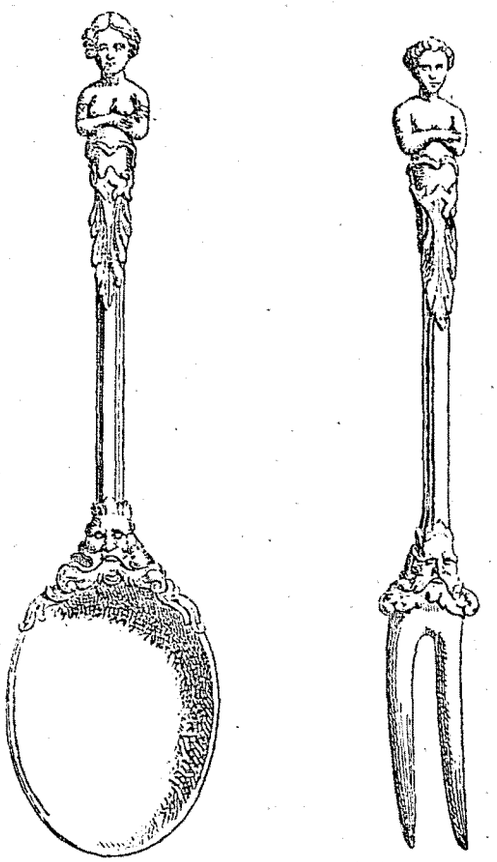


Fig. 986. Fig. 987.

de l'usine, plus décoratives et même architecturales, à l'aide de la ciselure et de la gravure. Au XVIe siècle, on se fait un idéal de décoration possible en fer, obtenu par plans avec vigueur et netteté. On assouplit la matière en la contournant dans de légères et gracieuses composi-

(1) L'*étampe* est une matrice d'acier dans laquelle sont modelées, en creux, les formes que l'on veut exécuter en relief, et en relief les formes que l'on veut exécuter en creux. Quand le métal est rougi au feu, on l'applique sur l'étampe, où on le force à épouser les creux et les reliefs par le marteau; on emploie aussi pour cela le balancier. Mais ce procédé d'étampage exige que les reliefs sortent librement de la matrice; d'où la nécessité que la pièce soit de *dépouille*. Il en résulte que les modèles ne peuvent pas être repoussés en dessous, à moins que, par des soudures, on ne relie ensemble des pièces étampées de façon à obtenir un relief convenable.

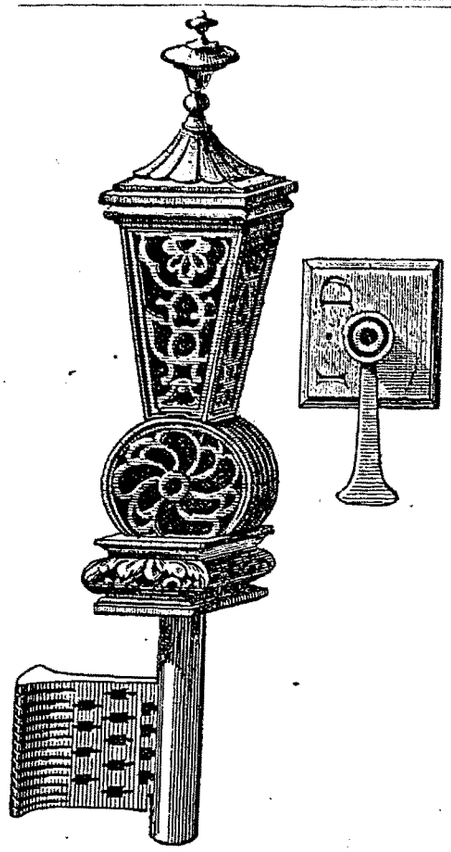


Fig. 988.

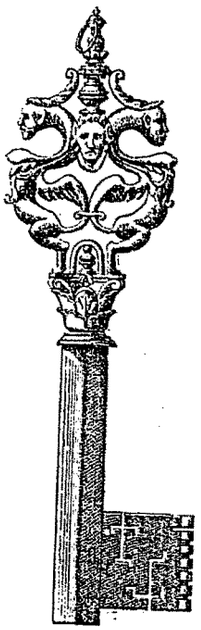


Fig. 989.

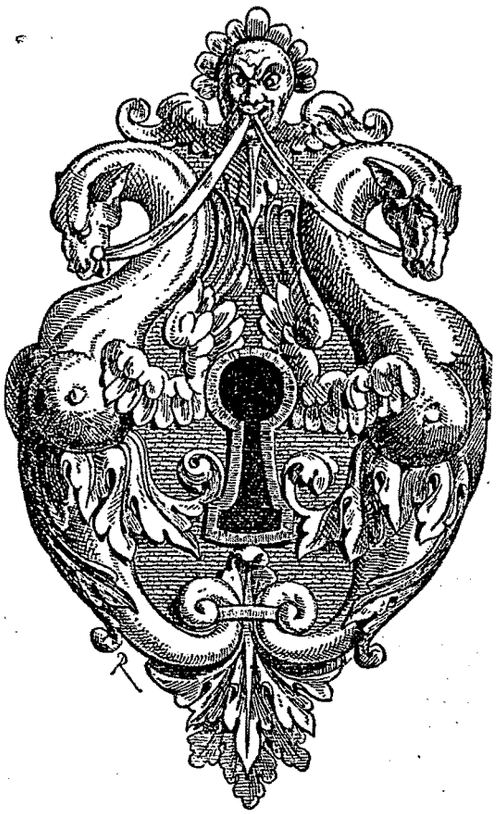


Fig. 990.





Fig. 992.

tions de la ténuité la plus grande que précisément permet seul le métal employé.

Figure 988 : *clef à peigne* de la collection Sauvageot; gaine carrée à jour avec rosace évidée en forme de poulie; base carrée à évidement. Figure 989 : *clef*, gracieux travail français; chimères adossées et mascarons; tige

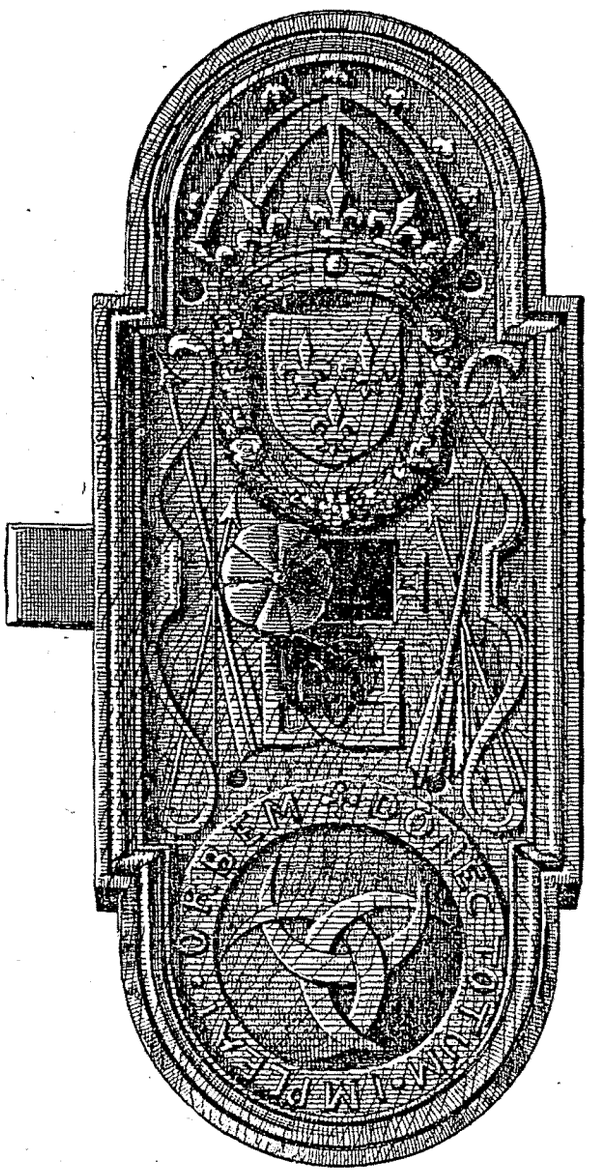


Fig. 993.

carrée. Figure 990 : *entrée de serrure*, de la collection Sauvageot; deux chimères adossées; joli mascaron qui se relie par un ruban. Figure 991 : admirable *mascaron* de la collection Sauvageot; travail austère, par plans, qui rappelle bien la matière employée. Figure 992 : autre *mascaron*, au musée de Cluny, d'un beau caractère, comme la figure précédente. Figure 993 : *verrou* de la collection Sauvageot; sur la plaque, les armes de France surmontées de la couronne royale; au bas, un chiffre qui s'applique aussi bien à Henri II et à Diane de Poitiers, qu'à ce roi et à Catherine de Médicis; au-dessous, les trois croissants enlacés et la devise : DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM; toutefois, la présence des carquois et des



Fig. 994.

flèches permet de supposer que cet objet proviendrait du château d'Anet construit pour Diane de Poitiers; l'équivoque est fréquente dans les monuments de l'époque de Henri II.

Figure 994 : *verrou* de la collection de M. Locquet-Pinchon, de Rouen; ce travail de ciselure est aussi parfait que s'il avait été obtenu par la fonte. Figure 995 :

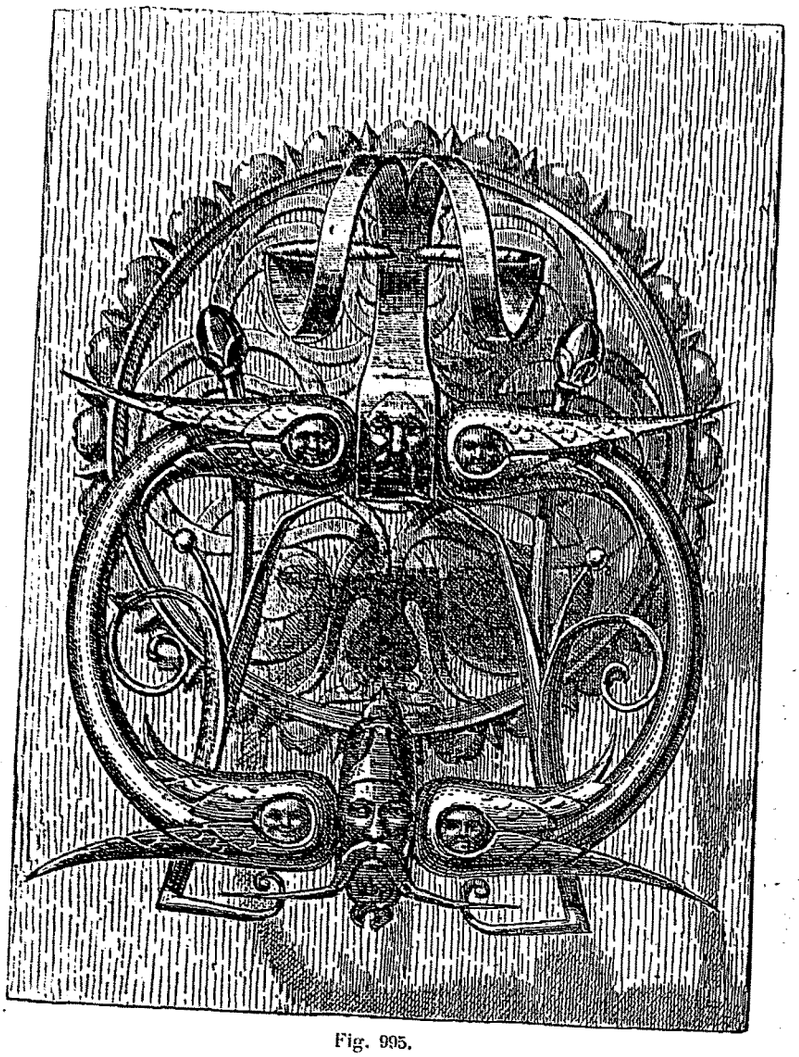


Fig. 995.

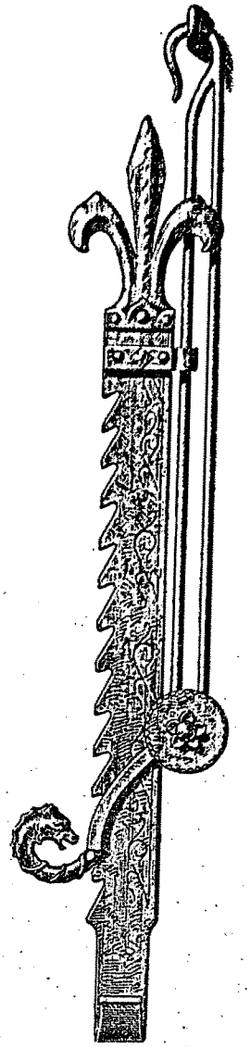


Fig. 997.



Fig. 996.

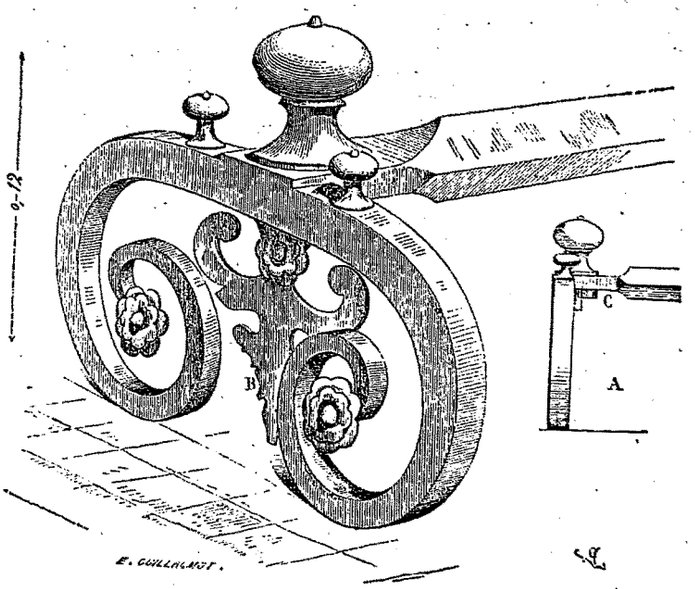


Fig. 998.

heurtoir de la collection de M. Richard Courmont ; travail espagnol (moitié de l'original). Figure 996 : *applique d'un heurtoir* de la même collection et du même pays. Figure 997 : *crémaillère* de la collection de M. Bréauté, de Vernon, remarquable par son beau travail de ferronnerie et son style. Figure 998 : *chenet* provenant d'une auberge

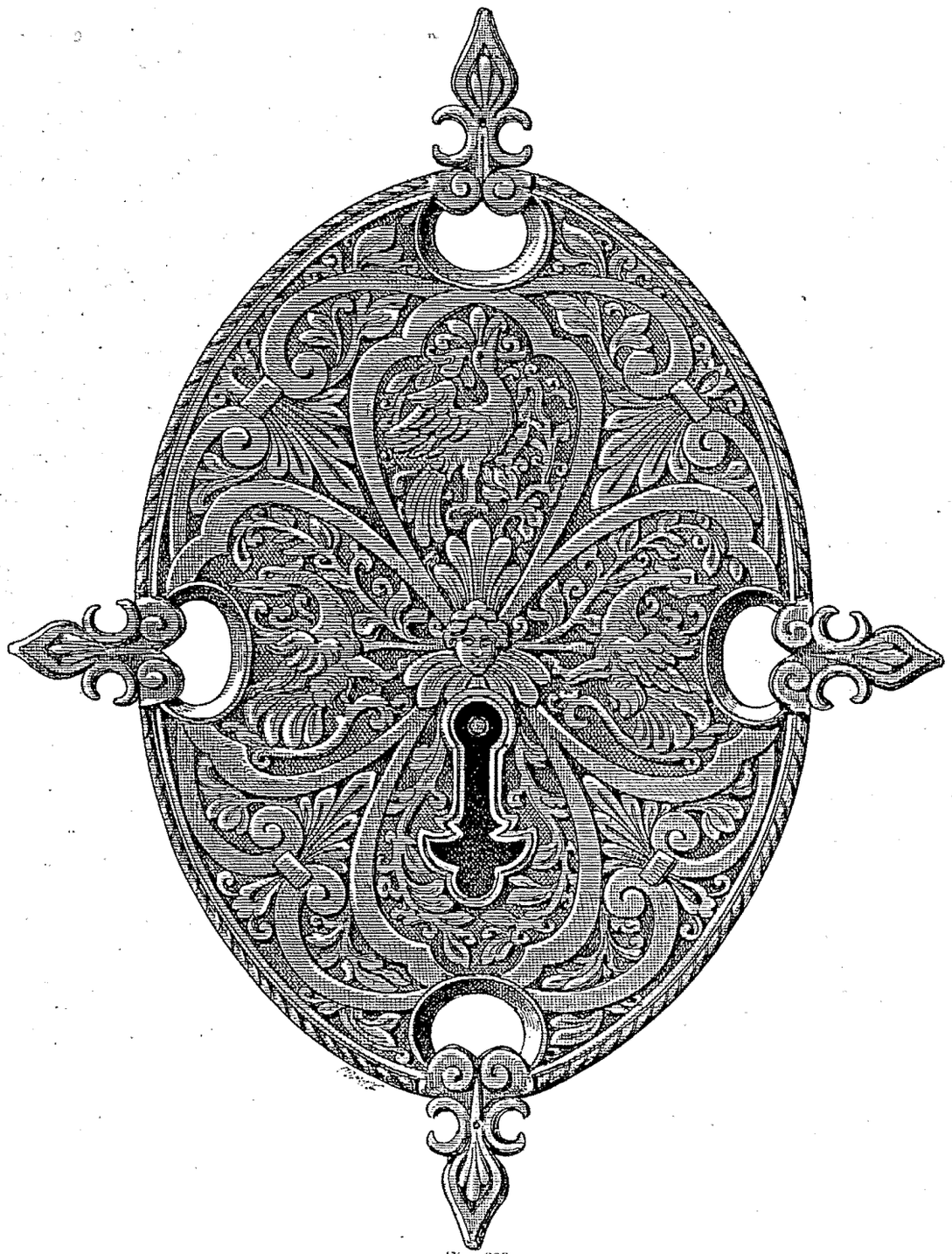


Fig. 999.

de Froissy (Côte-d'Or), dessin de Viollet-le-Duc ; l'ornement B cache le tenon de la grosse pomme ; en A est le profil ; fin du XVIe siècle. Figure 999 : magnifique *entrée de serrure de coffre*, d'un travail italien, au musée de Cluny. Cet objet montre une composition où l'on ne trouve aucune trace d'influence de tradition et réellement originale. On voit que l'artiste, après s'être donné pour cadre une ellipse d'une grande importance, en raison sans doute du rôle décoratif que la plaque devait jouer dans le coffre, a recherché quatre divisions prin-

cipales dont une devait renfermer l'entrée de la clef ; en conséquence, après avoir placé un mascaron au centre, il y a raccordé les lobes dont des oiseaux fantastiques occupent le centre ; mais la branche de feuillage qui les accompagne se retourne autour de l'entrée ; des échancrures à jour en demi-cercle s'opposent aux quatre fleurons qui coupent la ligne de l'ellipse. L'idée mère a été interprétée par les détails convenables, sans fatigue et sans recherche d'imitation d'un autre type.

On conçoit que des artistes aussi habiles ont appliqué les mêmes qualités et la même adresse à tous les objets,

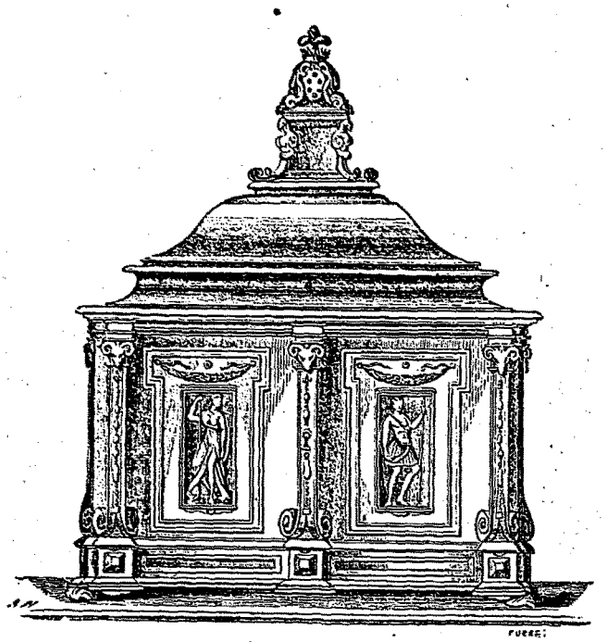


Fig. 1000.

même à ceux de petite dimension ; le *coffret en fer ciselé* aux armes de Médicis, de la vente Debruge, n'a que dix-huit centimètres de largeur sur vingt-six de hauteur, (fig. 1000) ; il a été payé 1270 francs. Des perfectionnements de procédés ont permis d'obtenir, au XIXe siècle, des produits remarquables de réussite par la fonte du fer ; cela a eu pour résultat de la substituer dans une certaine mesure, à cause de son prix relativement réduit, aux ouvrages exécutés à la forge. Il y a un véritable malentendu dans cette question qui touche absolument à l'art industriel et décoratif. Sans doute il est facile de reproduire en fonte de fer, avec des moulages perfectionnés, toutes les formes plastiques, même des balustrades et des grilles. Cependant si l'on se donne la peine de raisonner, on est en droit de se demander si le dessinateur qui fournit la composition au modeleur, est bien dans le vrai, lorsqu'il trace pour la fonte le dessin d'un objet qui comporte, par son essence même, des formes d'imitation d'un art comme celui du serrurier. Personne n'hésitera, on en est certain, à affirmer qu'il ne doit inspirer que des objets qui utilisent les qualités de la matière employée dans leur fonction véritable. La fonte se brise facilement sous un choc léger, tandis qu'elle résiste des charges considérables ; en reproduction de formes sculpturales, elle ne tarde pas à se couvrir de la lèpre de la rouille, si on ne l'entretient de peinture ou si on ne la recouvre pas d'une couche de galvano qui empâte les détails. On le voit donc : l'emploi de la fonte, même

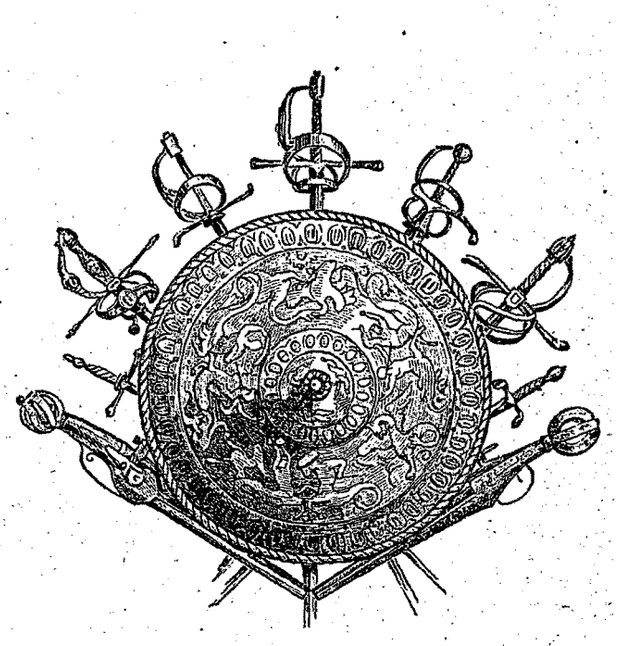


Fig. 1001.

limité à certaines applications, a un champ très large et on déconseille vivement aux décorateurs de la faire sortir de son véritable rôle. Mais, observera-t-on, il y a la fonte de cuivre ; la cherté du produit en limite l'emploi aux œuvres véritablement artistiques et empêchera toujours de lui faire imiter les œuvres du serrurier ; de plus le temps lui donne une patine qui ajoute souvent à son caractère. Enfin, entre la fonte de fer et celle de cuivre, il y aura toujours cette différence que la ciselure, le plus souvent indispensable par ce procédé, exige un travail long et dispendieux qu'on applique facilement et volontiers sur l'un, tandis qu'il est coûteux et difficile sur l'autre, si on veut pénétrer dans les angles rentrants.

A cette brillante époque du XVIe siècle, les armes furent presque toujours des œuvres d'art, tant le sentiment du goût avait laissé son empreinte. Ce qui même



Fig. 1002.

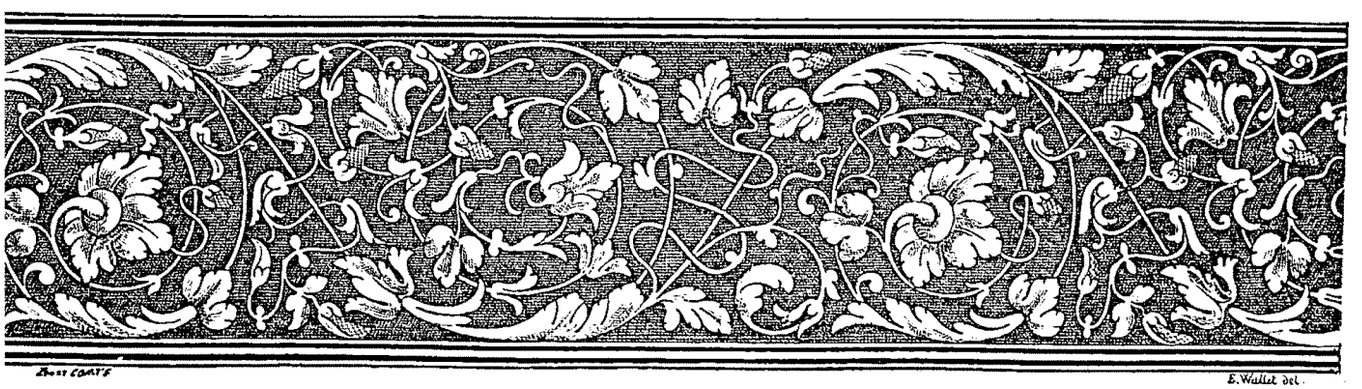


Fig. 1003.

est caractéristique, c'est que tous les détails des armures revêtaient, même dans la plus simple, une forme harmonieuse et par conséquent belle. On a vu, figure 741, que l'armement complet date du dixième siècle ; l'homme commença à se couvrir de pied en cap du haubert de mailles. L'armure à plaques ou à plates, d'abord en cuir puis en fer, date du XIIIe siècle. Le XVe siècle a laissé les plus belles de ce genre. Après l'armure dite maxim lienne de la fin du XVe et du commencement du XVIe, l armures de parade sont nombreuses ; puis la décaden finit par se trahir, et les cuirasses à *cosse de pois* et l longs cuissards écrevisse du temps de Louis XIII, so suivis de l'armure de l'époque de Louis XIV et enfin la buffleterie de la guerre de Trente ans.



Fig. 1004.

L'épée a vu sa lame diminuer de largeur depuis Charlemagne : elle a toujours été l'arme caractéristique de la vaillance et de la noblesse avec le casque et le bouclier.

Figure 1001 : *bouclier* de travail italien avec *épées ;* l'épée du sommet, en fer grisaille, enrichie d'émaux en or et d'incrustations de l'époque de Henri II. Figure 1002 : *casque de Charles IX*, au musée du Louvre ; il est de la forme que l'on nomme *morion* ; le fond est à patine noire ; les *besans elliptiques* du bas sont en émail opaque alternés avec des émaux translucides ; quelques feuillages sont émaillés aussi ; le surplus est doré. I gure 1003 : *détails de l'armure* de Henri II, au Louvr ces nielles damasquinées d'argent représentent un *ri ceau* de la plus grande élégance. Figure 1004 : *Casque parade* du musée d'artillerie, à l'Hôtel des Invalide c'est une *bourguignote* à oreillères et à couvre-nuq que l'on peut considérer comme un des plus beaux typ du milieu du XVIe siècle. Remarquer dans ce type : motif de *grottesques* du timbre, celui des *palmettes* du mier ; le *dragon ailé* qui la surmonte est en ronde-bos à fond noir damasquiné d'or. Figure 1005 : *morion* itali



Fig. 1005.

en fer recouvert de gravures. Figure 1006 : *casque de parade* d'origine vénitienne ; c'est une sorte de *bassinet* quelquefois nommé *salade;* les ornements, en bronze doré fondus en plein, se détachent sur un fond de velours rouge sous lequel est un casque d'acier poli ; le cimier représente une forteresse d'où sort le lion de saint Marc ; c'est une belle composition.



Fig. 1006.

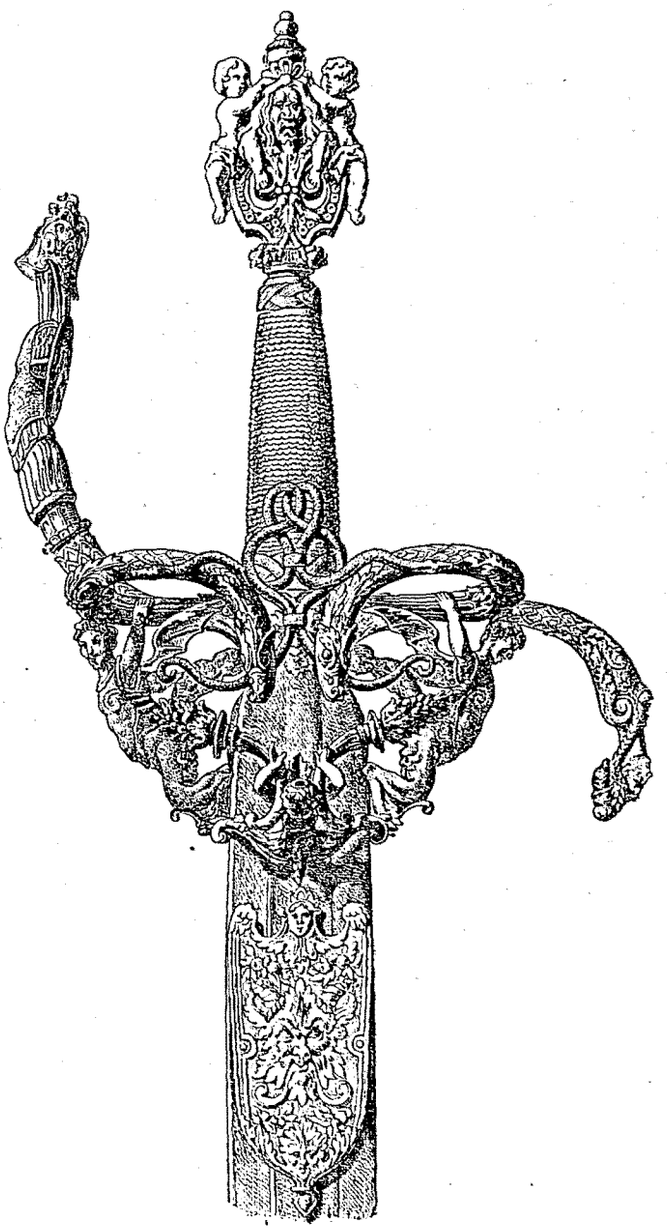


Fig. 1007.

Figure 1007 : *épée de parade*, de travail italien, au musée d'artillerie, à l'Hôtel des Invalides; elle est en fer incrusté et damasquiné d'or. La forme générale laisse un peu à désirer ; elle est loin de celles dont on a fourni quelques types dans la figure 1001, qui, tout en paraissant mieux en main, offrent de meilleures proportions. Cela indique qu'elle appartient probablement à la fin du XVIe siècle. On a cru pouvoir la présenter, à cause de ses dé-

tails très originaux en eux-mêmes dans une silhouette générale désagréable.

Figure 1008 : *Cuirasse* d'après un dessin appartenant à M. Lechevallier Chevignard ; cette curieuse pièce décorative devait prendre place dans cet ouvrage, car elle peut servir à elle seule comme type caractéristique

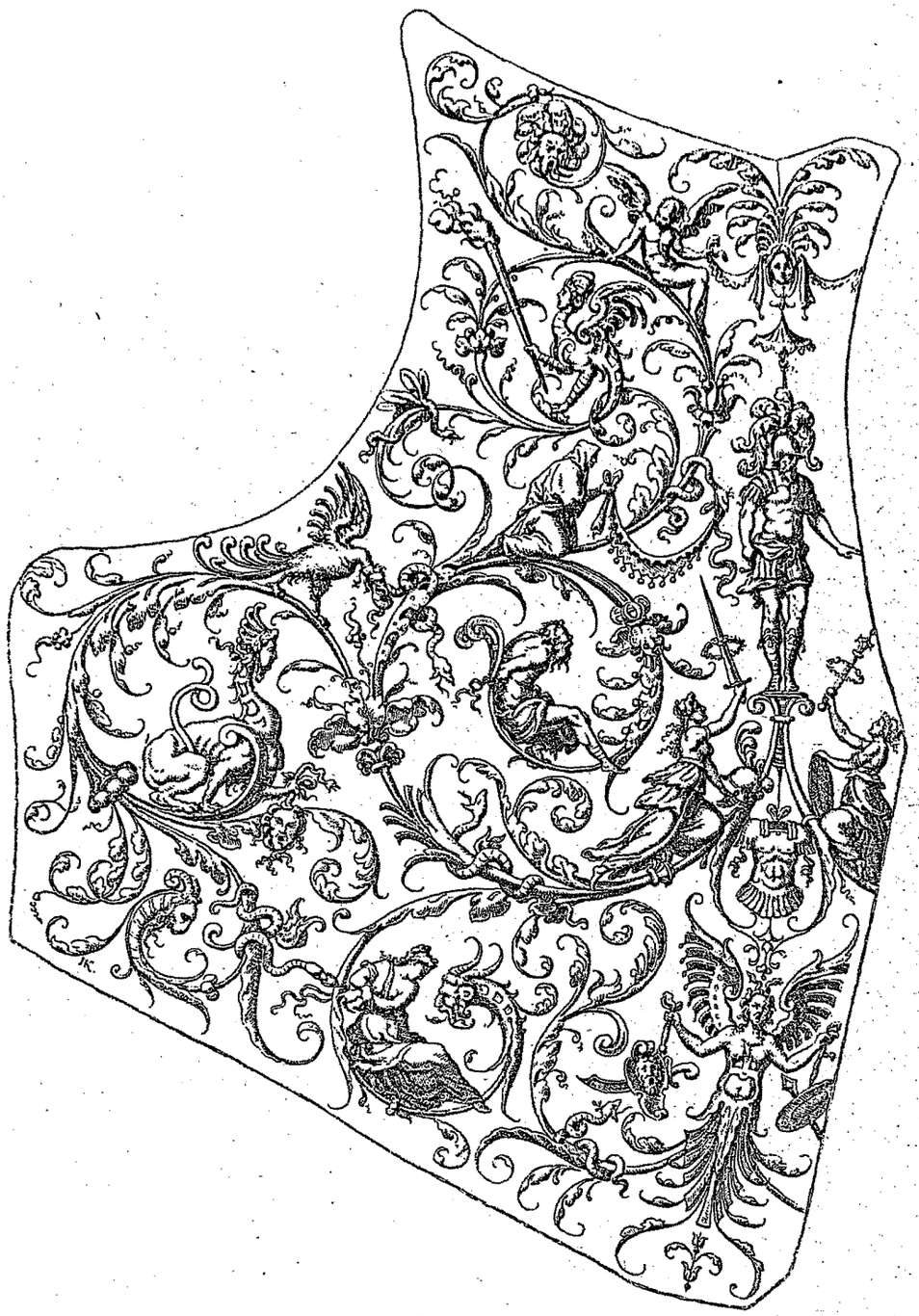


Fig. 1008.

du plus grand nombre des motifs adoptés par les artistes du XVIe siècle. Toute la composition repose sur un seul grand rinceau auquel on ne saurait reprocher qu'un départ insuffisant comme masse, bien que le dessinateur ait cru en grossir l'importance par le groupement de trois personnages et d'une cuirasse. Il y a intérêt à comparer ce motif avec celui de la figure 1003, afin d'observer que dans l'une le rinceau est monté sur une tige qui continue ses enroulements avec la même grosseur, tandis que dans l'autre, il y a succession de reprises et d'attaches

sur des raccords de formes variées et des grossissements alternatifs. Que de fois, depuis que cette planche a été publiée dans l'*Art pour tous*, on y a puisé soit la figure du bas de la composition avec ses *ailes* d'un caractère purement décoratif, ses bras étendus pour y appendre

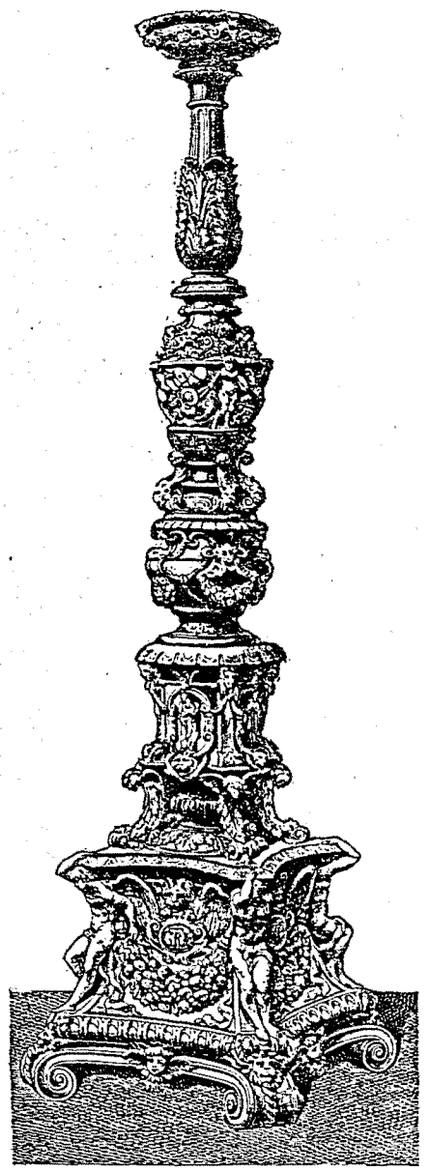


Fig. 1009.

deux motifs avec rubans et l'agencement inférieur d'où sortent deux rinceaux, soit ce *sphinx féminin* accroupi sur un rinceau en cartouche avec sa coiffure en palmette, soit ce *génie* ailé du haut qui, assis sur le flanc d'un rinceau, retient de la main gauche une banderolle qui va s'attacher à la tête placée sur une serviette et couronnée d'une palmette, ce motif qui revient toujours à cette époque, etc., etc. Ce dessin est exécuté à la plume avec une légèreté extrêmement remarquable.

Les églises d'Italie sont remplies de candélabres en bronze dans le genre de celui que l'on donne dans la figure 1009, lequel vient de la Chartreuse de Pavie, où il



Fig. 1010.



Fig. 1012.

y en a quatre rangées dans le chœur ; il est du sculpteur Lib. Fontana. On peut comparer ce candélabre avec ceux que l'on a donnés aux figures 348, 352 et 353 qui sont en marbre. Quoique très surchargée de détails



Fig. 1011.

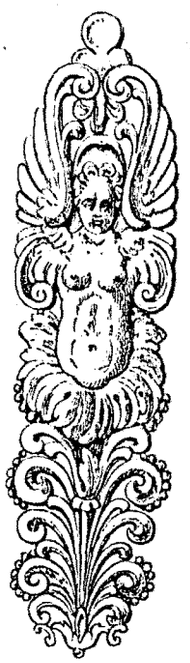


Fig. 1013.

accumulés les uns au-dessus des autres, cette œuvre mérite un examen tout particulier, précisément à cause de la recherche qui caractérise chaque ajustement successif et la recherche du galbe général. Il ne faut pas oublier aussi le caractère du monument où il est placé, dont on peut se rendre compte par la figure 649; on y

retrouvera, précisément dans les colonnes en forme de candélabre qui divisent cette fenêtre, le même parti pris de détails multipliés. Figures 1010, 1011, 1012 et 1013 : *Fragments de plomb* (grandeur de l'exécution) appartenant à M. E. Baud, ayant probablement servi à décorer des gaines d'épées et de poignards, caractéristiques de l'époque de Charles IX; tous se composent d'une figurine posée sur un support, qui est une *tête d'ange* dans la figure 1011 et un *mascaron* dans la figure 1012.

Objet décoratif par excellence, le heurtoir a été créé sous bien des formes; les premiers employés dérivaient de l'anneau (fig. 689, 696, 786 et 905). Il y en a eu en fer



Fig. 1014.

et en bronze; ceux que l'on donne ci-après sont en bronze et méritent l'examen. Le premier *heurtoir* (fig. 1014) provient de Rome et a été donné par Lelarouilly. Toute la composition repose sur deux *corps imaginaires de femmes* dont les bras sont remplacés par des ailes et dont le bas se termine par un *enroulement en cartouche* feuillu; un *mascaron* de femme les relie. Il y a une corrélation évidente entre cet arrangement et celui de la figure 984. Le galbe extérieur dans l'un et dans l'autre est obtenu par un mouvement prononcé du corps en avant, qui produit pour le heurtoir cet exhaussement de la poitrine qui est familier aux artistes du XVIe siècle, toutes les fois qu'il est nécessaire (voyez la fig. 989) pour bien écrire le contour; le surplus de l'ornementation de ce heurtoir n'existe que pour compléter la silhouette et n'est pas bien déterminé. Dans le second heurtoir (fig. 1015), la composition est concrète et simple : c'est un *Neptune* avec des *hippocampes* qui reposent sur une coquille. Tout est bien dans la masse générale; chaque détail joue bien son rôle; c'est une idée mise en exécution avec les éléments qu'elle comporte sans trahir la gêne; le dieu remplit le centre du motif, qui sans cela paraîtrait vide; les têtes d'hippocampes ont des mouvements variés sans détruire l'unité.

Il y aurait des pages à écrire sur ce qu'on nomme



Fig. 1015.

une pendule, cet accessoire qui est devenu le motif principal de nos cheminées modernes. Est-ce bien sa place? N'est-ce pas pour avoir voulu lui faire jouer ce rôle qu'on a conçu depuis le commencement du siècle un nombre infini de compositions d'une esthétique fort discutable? On n'insistera pas sur ces cadrans posés n'importe où, et sur ces sujets nombreux qui surmontent un socle. On conçoit dans une certaine mesure que l'on fasse du cadran un centre de la composition d'une cheminée monumentale; en dehors de cette circonstance, la pendule doit être un coffre orné pour contenir un mouvement, et grâce à cela, elle peut se placer partout ailleurs que sur

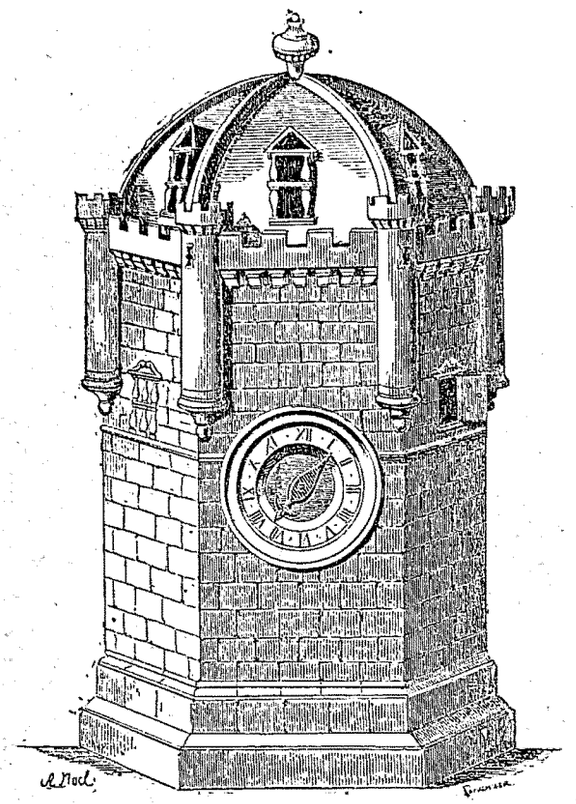


Fig. 1016.

ıe cheminée. C'est ainsi que l'ont compris les auteurs ɛs deux *pendules* des figures 1016 et 1017. La première ɜt en cuivre doré, et représente un petit donjon avec ɯrelles en encorbellement; la seconde, en vermeil, af-

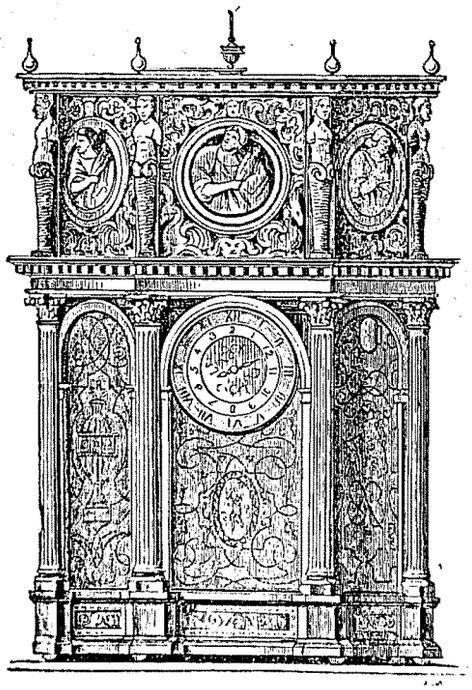


Fig. 1017.

fecte l'aspect d'un monument hexagone à deux étages; au second sont des bustes de personnages vêtus à l'antique, qui font saillie hors du médaillon, dont on a abusé à cette époque. Figure 1018 : partie supérieure d'une



Fig. 1018.

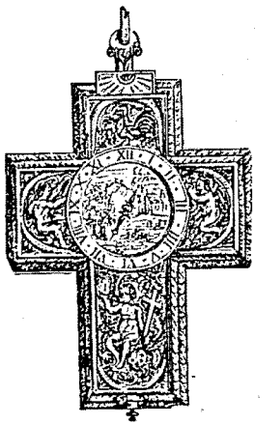


Fig. 1019.

boîte de montre d'argent niellé; on y voit la tête de *Laure de Noves*; sur la face inférieure est celle de *Pétrarque* (grandeur de l'exécution).

Figure 1019 : *boîte de montre* en cristal de roche montée sur cuivre.

Figure 1020 : *salière d'or* exécutée par l'orfèvre Benvenuto Cellini pour le roi François Ier, laquelle se

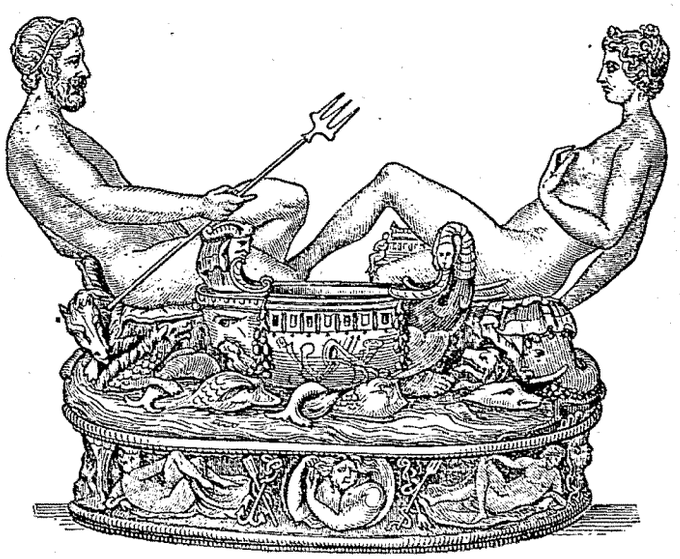


Fig. 1020.

trouve au cabinet des antiques de Vienne depuis que Charles IX en fit cadeau à l'archiduc Ferdinand (longueur, 0m36; hauteur, 0m28). *Neptune* et *Cybèle* caractérisent la mer et la terre; le sel est contenu dans une nef et le poivre dans un petit temple ionique que tient Cybèle (1).

(1) Cellini a donné la description de cet objet dans son *Traité de l'Orfèvrerie* (chap. v), mais il s'éloigne de la réalité.



Fig. 1021.

Figure 1021 : *cassette* en argent et en cristal, au musée de Naples. Ce magnifique morceau d'orfèvrerie est signé par Giovanni Bernardi, graveur en pierres fines. La figure d'Hercule est assise au-dessus; aux quatre angles se trouvent Minerve, Mars, Vénus et Bacchus; sur la face principale sont des bas-reliefs en cristal représentant le combat des Centaures et des Lapithes et celui des Amazones; sur la face postérieure se voient la chasse de Méléagre et Silène ivre; sur les côtés, l'artiste a placé les jeux du cirque et la flotte de Xerxès vaincue. Quoique d'une structure absolument architecturale, cet objet offre des qualités intéressantes de composition : les zones sont bien écrites; l'échelle est observée dans les figures; les cariatides présentent un arrangement excellent de chapiteaux, de draperies et de guirlandes; même les pieds reparaissent à l'extrémité de la gaine; la figure entière a bien les proportions du corps humain (huit têtes); les frontons sont une courbe un peu trop aplatie.

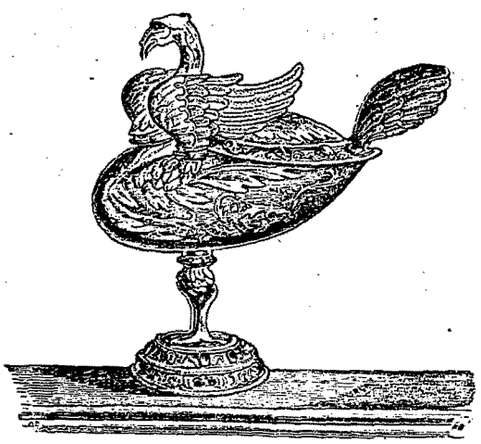


Fig. 1022.

Figure 1022 : *vase en cristal de roche en forme dindon* (haute 0m37; large 0m25); la mont est en arg ciselé et doré; vase a été ve 3000 francs.

Il n'est d'objet de l qui n'ait été, p que l'aiguière sujet de l'ét et du travail orfèvres du sièclе; sa for est peu variée vrai dire, on p se demand comment pourrait la mo fier, car elle pond, telle qu la présente d les trois ty 1023, 1024 et 1

à toutes les exigences d'une bonne esthétique, dont vases grecs ont été le point de départ, c'est-à-di pied et col petits; mouvement ovoïde un peu brusc au sommet; un motif principal faisant ceinture au centre. Mais il était donné au XVIe siècle de créer des variétés de décoration dans cet ensemble.

Figure 1023 : *aiguière*, par Étienne de Laulne *maître Stephanus*, graveur, (1519-1583), appartenant au capitaine Leyland, à Londres (hauteur, 0m39). Les divinités de la Fable sont représentées dans les médaillons formant, au milieu de l'aiguière, une zone très importante; les zones même du haut et du bas de la panse sont bien proportionnées, et celle du haut fournit la



Fig. 1023.

ace d'un mascaron au devant et de l'attache de l'anse ır derrière.

Figure 1024 : *aiguière en étain* par François Briot, fèvre (né à Chamblain en Bassigny vers 1550); les jets de la panse, encadrés de cartouches, sont les *rtus théologales*; la zone est un peu étroite et aurait ı être agrandie au-dessus sans inconvénient; les orne- ents se ressentent d'une influence allemande dans ıgencement des cartouches. Des imitations des ai- ıières de Briot ont été faites par Palissy ou par ses ıccesseurs.



Fig. 1024.

Figure 1025 : *aiguière en argent doré et émaillé*, au nusée du Louvre; le bas-relief de la zone principale est mprunté à la conquête de Tunis par Charles-Quint, fait le guerre rappelé aussi dans le bassin avec l'inscrip- ion : *Caroli V. Rom. P. F. Augusto 1535*. Cet ouvrage, ui passe pour être allemand, peut être l'objet de quel- ues critiques : la zone du milieu est trop petite, parce ue l'artiste a occupé trop de place par l'agencement de guirlandes pendues à des mascarons pour le dessous, ce ui ne l'a pas empêché de mettre des godrons plus bas; le pied est trop aplati; l'idée de transformer le col en une tête d'imagination très grosse, accompagnée d'une figurine de satyre, est discutable.



Fig. 1025.

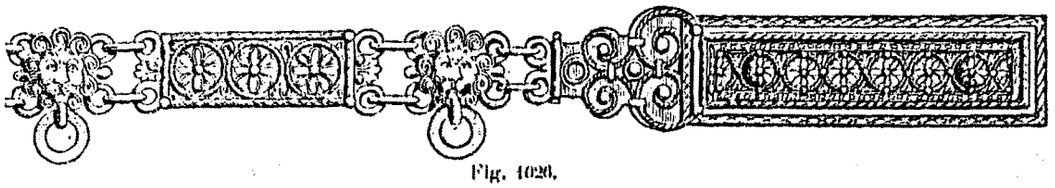


Fig. 1026.

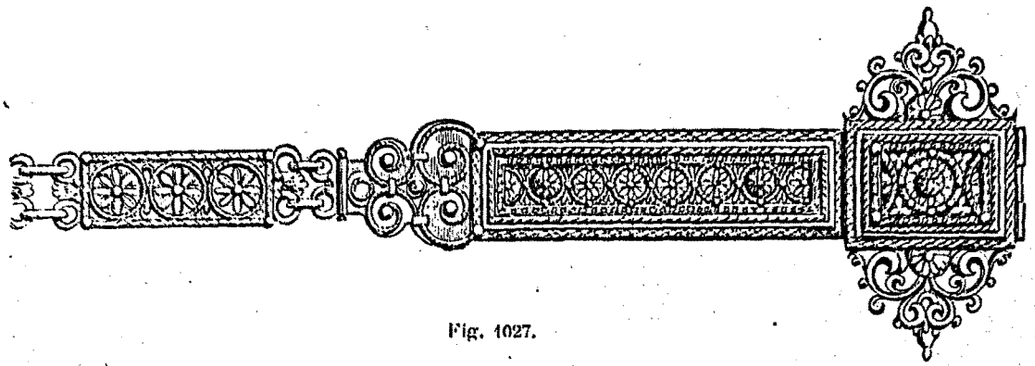


Fig. 1027.

Figures 1026 et 1027 : *bracelets* en or (grandeur des originaux) de la collection Sauvageot, au Louvre. Figure 1028 : pendeloques, d'après un dessin d'Adrien Saint-Hubert; une sirène qui joue avec un enfant corps, qui se termine en poisson, offre des surfa émaillées semées de pierres fines. Figure 1029 : *pe loque en or émaillé*, de la collection Sauvageot, au L vre; travail de Nuremberg; un cul-de-lampe sert de b



Fig. 1028.

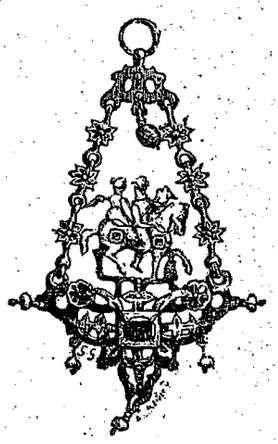


Fig. 1029.



Fig. 1030.

à un cheval monté par un fauconnier portant une d en croupe; une double chaînette réunit le motif pr pal à une pièce échancrée attenant à l'anneau supéri des perles fines, à suspension libre, garnissent les p principaux de ce bijou. Figure 1030 : *pendeloque émaillé;* une sirène tient d'une main un miroir fe d'un diamant, de l'autre, un serpent; un rubis est s ventre.

Luca della Robbia, comme on l'a vu page 204, avait employé une couverte sur ses sculptures en terre pour les rendre inaltérables aux injures du temps; on reconnut aussi que les dépôts limoneux des rivières et des torrents qui, sortant en grand nombre des Apennins, arrosent la marche d'Ancône, la Romagne et l'Ombrie, étaient très favorables à la fabrication des poteries, qui fut pratiquée d'une manière certaine au XIVe siècle en Italie. Cette industrie fit de grands progrès dans ce pays dès le milieu du XVe siècle, et l'on fabriqua, pour l'usage courant, avec un genre de procédé que l'on a nommé la *mezza majolica*. L'argile qui avait formé la pièce était recouverte d'une couche de terre très blanche (engobe), qu'on tirait des environs de Sienne. C'est sur ce fond blanc qu'on faisait des peintures; la pièce, étant séchée, recevait une demi-cuisson (*a bistuggio*), puis elle était recouverte d'un vernis plombifère, et reportée au feu pour recevoir sa cuisson définitive; on employait quatre couleurs : le jaune, le vert, le noir et le bleu. La



Fig. 1032.


Fig. 1031.

majolica était fabriquée par des moyens différents : la pièce, façonnée au tour ou moulée, puis séchée, recevait la première cuisson, comme la mezza majolica, ensuite, elle était plongée dans une couverte blanche et dure qui couvrait la terre par son opacité; la pièce, de nouveau séchée, recevait sa peinture, jaune, verte, violette et bleue, mélangée d'un fondant (*marzacotto*); après cette peinture, la pièce était plongée dans un liquide qui formait une autre couverte translucide, puis recevait sa cuisson définitive. Des perfectionnements successifs firent découvrir des teintes intermédiaires, mais le rouge, si difficile à obtenir, ne le fut qu'à Faenza. Les autres centres de fabrication furent : Pesaro, Gubbio, Urbino, Castel-Durante, Ferrare, Rimini, Deruta, puis Venise, Fabriano et Nocera. Dans la première époque, le contour est obtenu par un trait violet, bleu plus tard; les sujets sont à peine modelés; teintes plates sur les vêtements; le bleu clair domine; bleu lapis foncé, brun rouge, jaune clair, orangé, violet et verdâtre. Dans la deuxième époque, l'art fait des progrès, et des artistes habiles s'adonnant à ce genre, ont reproduit des gravures et des sujets historiques; le dessin est plus correct, le coloris plus doux; l'émail est plus éclatant. Figure 1031 :



Fig. 1033.

carrelage daté de 1509, probablement de Faenza, au Louvre; fond noir, coloris bleu, jaune et vert. Figure 1032 : *coupe* de Gubbio, par Giorgio Andreoli (a travaillé de 1519 à 1537); fond bleu avec reflets métal-



Fig. 1034.

liques et rehauts d'or (Musée de Cluny). Francesco Xanto Avelli da Rovigo, qui a travaillé de 1531 à 1542, jette un grand éclat sur les fabriques d'Urbino.

Figure 1033 : *coupe à ombilic* (1) *et relief* (dia-

(1) *Ombilic*, se dit d'un bouton ou portion en saillie au centre d'une coupe ou d'un bouclier.

mètre 0m230), fabrique de *Gubbio*, milieu d xvie siècle; *un amour* les yeux bandés est à genou dans l'ombilic; sur le bord, des *bouquets* *feuilles* disposés à droite d'un gland; les figur et l'ornementation sont en relief; traits bleu revestissage de couleur jaune chamois métalliqu avec quelques touches de rouge feu, sur fo bleu lapis (au Louvre). C'est ici l'occasion noter qu'un très grand nombre de seigneurs et princes italiens rivalisèrent pour encourager fabrication de la faïence, et établirent même d ateliers dans leurs palais. Parmi eux, le d Hercule Ier de Ferrare est l'un des plus ancien le marquis Leonello d'Este, fils naturel Nicolas III (1441-1450), dont on a donné la m daille (fig. 654), fit exécuter par le potier Bastia des plaques en terre cuite, revêtues d'un émail stannifère et décorées de peintures, qui devaient être placées autour de l'une des cours du palais; d'autres princes de la même maison encouragèrent les productions céramiques. Une des plus belles productions de l'atelier de majolica d'Alphonse Ier est une *buire* (fig. 1034) d'une forme élégante et originale. On y voit un écu parti d'Este et de Gonzague, qui est celui d'Isabelle, sœur du duc Alphonse Ier et femme du marquis François II de Mantoue. Il est démontré que cette pi est l'œuvre du peintre Antonio, et que l'on peut fixe date à l'année 1523 environ; son fond est bleu, a mascarons, génies, etc., de couleur. Figure 1035 : *guière* de la fabrique *d'Urbino* (troisième époque d majolica); sur la panse, un triton entouré d'autres d nités de la mer (à M. Arundel de Londres, ven 2,887 francs). On rencontre fréquemment sur les ductions de cette période, à Urbino, des dessins o naux, qui n'ont été ni peints ni gravés, de Raphaël e ses élèves; aussi elles deviennent ainsi de véritab objets d'art excessivement précieux. L'impulsion a été donnée par Guidobaldo II (1538), duc d'Urbino, plaça ainsi ses fabriques à la tête de toutes les aut l'atelier qui a produit les plus beaux ouvrages est c de Guido Durantino dit Fontana, aidé de ses trois Orazio, Camillo et Nicolò. La fabrique de Castel Dura fut, pendant le règne de Guidobaldo, pour ainsi dire



Fig. 1035.

annexe de celle d'Urbino. Une certaine obscurité persiste sur les princes qui ont fait travailler à Caffaggiolo, ainsi que sur les artistes qui y furent employés.

Une production céramique d'un genre nouveau et particulier est celle de BERNARD PALISSY (1510-1590); ses faïences consistent en reliefs (1) colorés de couleurs telles que le jaune pur, le jaune d'ocre, un beau bleu d'indigo, un bleu grisâtre, le brun, le violet et un blanc jaunâtre; le dessous de ses plats est marbré de diverses nuances. Dans les bas-reliefs et dans les statuettes, les carnations sont toujours colorées de son blanc jaunâtre. Figure 1036 : *bassin rustique* ayant appartenu à la collection Debruge. C'est le type le plus caractéristique du talent original de Palissy; il a exécuté un très grand nombre de pièces dans cet esprit. Les coquilles, les poissons, les reptiles et les plantes appartiennent tous aux environs de Paris, ce qui tend à prouver que c'est dans cette localité qu'il a fabriqué la plupart de ses pièces rustiques. Figure 1037 : *bassin* attribué au même artiste; le bas-relief représente *la nymphe de Fontainebleau* s'appuyant sur un cerf et entourée d'une meute de chiens; le bord est décoré de têtes d'anges, de *masques*, de *satyres* et de salières de deux sortes (Diam., 0m50; collection Rousel, 7,665 francs). On dénie à Palissy les œuvres autres que celles dites rustiques; n'étant pas sculpteur, il n'aurait fait que mouler des plantes et des animaux sur nature (1); toutefois, certains produits montrent un mélange de personnages avec des motifs du genre rustique : il a eu probablement des collaborateurs, des continuateurs et des imitateurs à qui, peut-être, ces



Fig. 1037.



Fig. 1036.



Fig. 1038.

(1) Ne connaissant pas l'émail stannifère, Palissy a employé, pour fabriquer ses faïences, une terre blanche débarrassée de ses impuretés par le lavage, et qui lui servit de fond; il chercha vainement la composition d'un émail véritablement blanc.

(1) On a trouvé aux Tuileries, dans les débris de son atelier, un *moulage* d'homme (communiqué par M. Anatole de Montaiglon).

œuvres doivent être attribuées, ainsi que les statuettes telles que *l'Enfant au chien* (fig. 1038), qui est au Louvre. Toutefois, on doit avertir ici de ce fait, que les personnes les plus compétentes considèrent ces genres divers comme appartenant tous à cet artiste, dont la personnalité est une des plus intéressantes de celles du XVIe siècle. Ses deux fils Nicolas et Mathurin héritèrent d'une partie de ses procédés, mais il paraît qu'ils ne connurent pas tous les secrets que leur père avait trouvés avec tant de pénibles recherches.

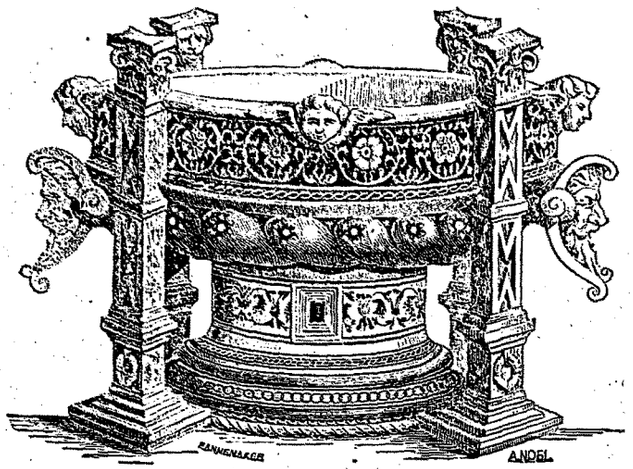


Fig. 1039.

Pendant longtemps on fut dans une incertitude, qui paraît un peu diminuée à présent, au sujet d'un produit céramique français, comme le précédent, que l'on a nommé d'abord *faïence de Henri II*, puis *d'Oiron*. Depuis les recherches de M. Benjamin Fillon, ce serait une fantaisie luxueuse d'Hélène d'Hangest dame de Boisy, veuve d'Arthur Gouffier, grand-maître de France, pour offrir des souvenirs à ses voisins, à ses amis et à ses tenants, avec leurs armes et leurs devises. Il est cependant singulier qu'aucune pièce n'offre les siennes.

Cette poterie, faite d'une sorte de terre de pipe ou d'argile blanche, est décorée d'arabesques, d'armoiries, d'emblèmes et d'entrelacs bruns appliqués dans la pâte blanche par le procédé de l'incrustation, sans faire aucune saillie sur le nu de l'objet, cuite et ensuite recouverte de vernis.

Ce n'est pas seulement par ces élégantes incrustations que ces faïences sont embellies, elles reçoivent encore des reliefs, tels que mascarons, consoles, figurines, pilastres ; les formes et la composition ont une physionomie originale et quelque peu étrange comme dans ce *réchaud* (fig. 1039) appartenant à la collection de M. Andrew Fountaine de Narford ; le *hanap* (fig. 1040), de la même faïence (appartenant à M. A. de Rothschild), inspire le même sentiment. Ces objets, dont le prix, peu en rapport avec leurs petites dimensions, égale l'intérêt pour les collectionneurs, sont au nombre de cinquante-deux : trente en France, vingt et un en Angleterre et un en Russie.



Fig. 1040.

Figure 1041 : *canette de grès* cérame, au musée du Louvre (collection Sauvageot).

Labarte explique d'une manière très précise que l'invasion de l'empire d'Orient par les Turcs et la prise de



Fig. 1041.

Constantinople (1453), en occasionnant l'émigration de tant d'artistes en Italie, furent profitables aux arts et particulièrement à celui de la verrerie. Les verriers vénitiens empruntèrent aux Grecs leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre, puis le mouvement des XVe et XVIe siècles vers l'antiquité produisit de nouvelles formes et par conséquent de nouveaux procédés, surtout

s vases enrichis de filigrane de verre blanc, opaque ou loré qui se contournait en mille dessins variés.

Les vases de la verrerie vénitienne se divisent en cinq ıtégories : ceux fabriqués en verre blanc ; ceux faits ec du verre teint dans la masse ; les vases émaillés et ırés; les vases à fils de verres colorés et les vases mo-ïques. Figure 1042 : *gobelet* en verre coloré (2e moitié ı XVe siècle) en imbrications d'or bordées de blanc, et ıargé de perles d'émail bleu. Figure 1043 ; *aiguière en*

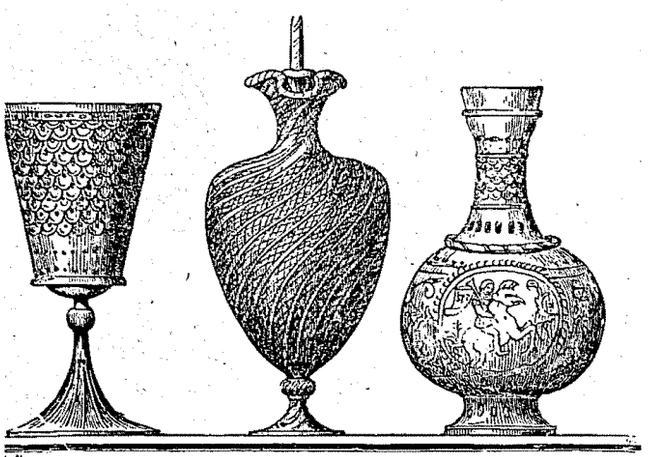


Fig. 1042. Fig. 1043. Fig. 1044.

rre filigrané, auquel on a donné un mouvement de tor-ɔn imprimant aux divers filets colorés une direction de ɔirale ; les verriers de Murano donnent à ce travail le ɔm de *retorcimento*. Figure 1044 : *buire* en verre blanc ec un sujet, des ornements en émaux de couleur et or. Figure 1045 : *flacon aplati*, aussi des fabriques de enise, en verre blanc décoré d'entrelacs émaillés de di-



Fig. 1045.

ɛrses couleurs (collection Sauvageot, au Louvre). enri II, voulant soustraire la France aux achats qu'elle ıisait à l'Italie, attira des artistes de ce pays et établit ne fabrique à Saint-Germain en Laye, sous la direction d'un nommé Theseo Mutio. On attribue à cette fabrique un *gobelet* (fig. 1046) qui appartient à la collection de Félix Slade. Il est de verre jaunâtre et richement émaillé;



Fig. 1046.

un gentilhomme offre un bouquet à une dame et, sur une banderole, on lit : IE SVIS A VOVS ; la dame, tenant un cœur cadenassé, répond : MŌ CVER AVÉS. Dans un troisième compartiment se trouve un bouc léchant l'ouverture d'un vase a col étroit et, sur le bord, cette inscription : IE SVIS A VOVS. IEHAN BOVCAV ET ANTOYNETTE BOVC ; les personnages ont le costume du

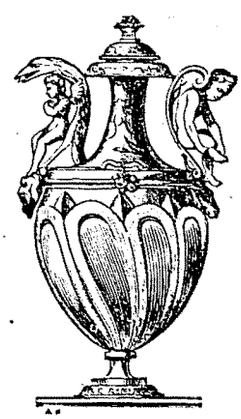


Fig. 1047.

temps de Henri II. Figure 1047 : *burette d'autel* en cristal de roche, montée en or émaillé ; la panse, de forme ovoïde, est taillée en godrons ; partie supérieure en or émaillé, composée, pour l'anse, d'un enfant dont les pieds



Fig. 1048.



Fig. 1049.

sont appuyés sur une *tête de taureau* et pour le goulot, d'une *tête d'aigle* dont le cou allongé est supporté par un petit ange qui pose les pieds sur une *tête de lion* (hauteur 0,15, collection Soltykoff ; les deux burettes vendues 7.700 francs).

On estime qu'il est inutile de fournir des explications trop détaillées sur le procédé de la broderie ; il n'y a q deux divisions à établir dans ce genre de travail : celui qui s'exécute librement à l'aiguille sur une étof et 2° celui qui s'exécute sur un canevas ou tissu à f croisés et que l'on nomme alors « à points comptés Le premier système peut se compliquer de cette circor lance que l'on décou et que l'on rappor suivant un dessin, u étoffe sur une aut qu'on la fixe par cordonnet et en qu'on la nuance av un travail de plumet

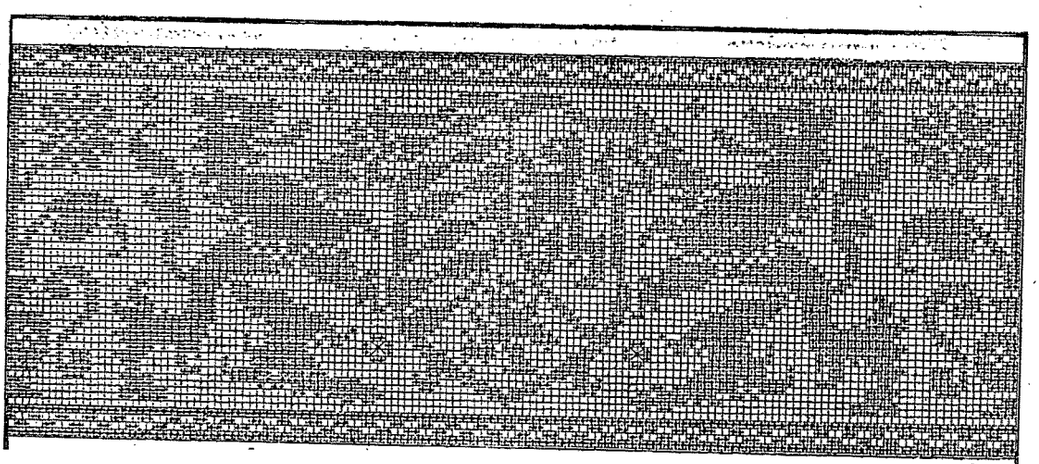


Fig. 1050.

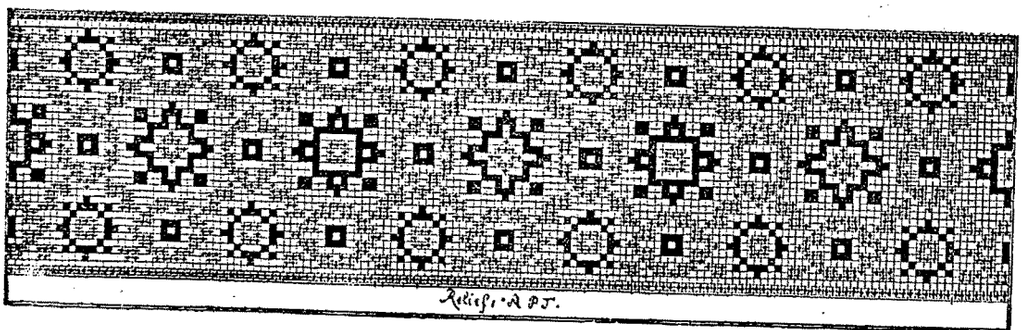


Fig. 1051.

Figures 1048 et 10 *broderies d'appli tion*; travail français la collection Sau geot, au Louvre. El se composent de m ceaux de taffetas nuance claire et tenc découpés suivant dessin et rapportés s fond de velours n au moyen d'une doul bordure de cordon d'or enroulé de fils soie de couleur. L parties blanches jaune clair sont b dées de jaune vif;

parties roses, de rouge vif; les bleus clairs, de bleu foncé; les ombres les chairs, fruits et feuillages sont exécutés en fils de soie au plumetis. Dans le carreau 1049, on observe aux angles, en branches de feuillage, le même chiffre équivoque d'Henri II, Catherine de Médicis ou Diane de Poitiers que l'on a déjà signalé à la figure 993.

Figure 1050 : *broderie à points comptés*, extraite de l'ouvrage de HANS SIEBMACHER (?-1611) publié à Nuremberg en 1604, mais qui appartient par son genre au XVIe siècle ; c'est une bande qui se compose de *lions héraldiques* supportant un *écusson d'armoiries* reliées par des sortes de *vases de fleurs ;* observer le contour de l'écusson et le caractère des lions. Figure 1051 : *broderie* à points comptés, tirée du même ouvrage ; élégant semis disposé dans une alternative d'étoiles de deux formes différentes.

La dentelle est un tissu léger et à jour qui se fait soit à la main, au moyen de l'aiguille, soit sur un coussin, au moyen du fuseau et de bobines. Les anciennes dentelles offraient deux genres différents : le *lacis* et la *coupure*. Le premier était lacé sur un

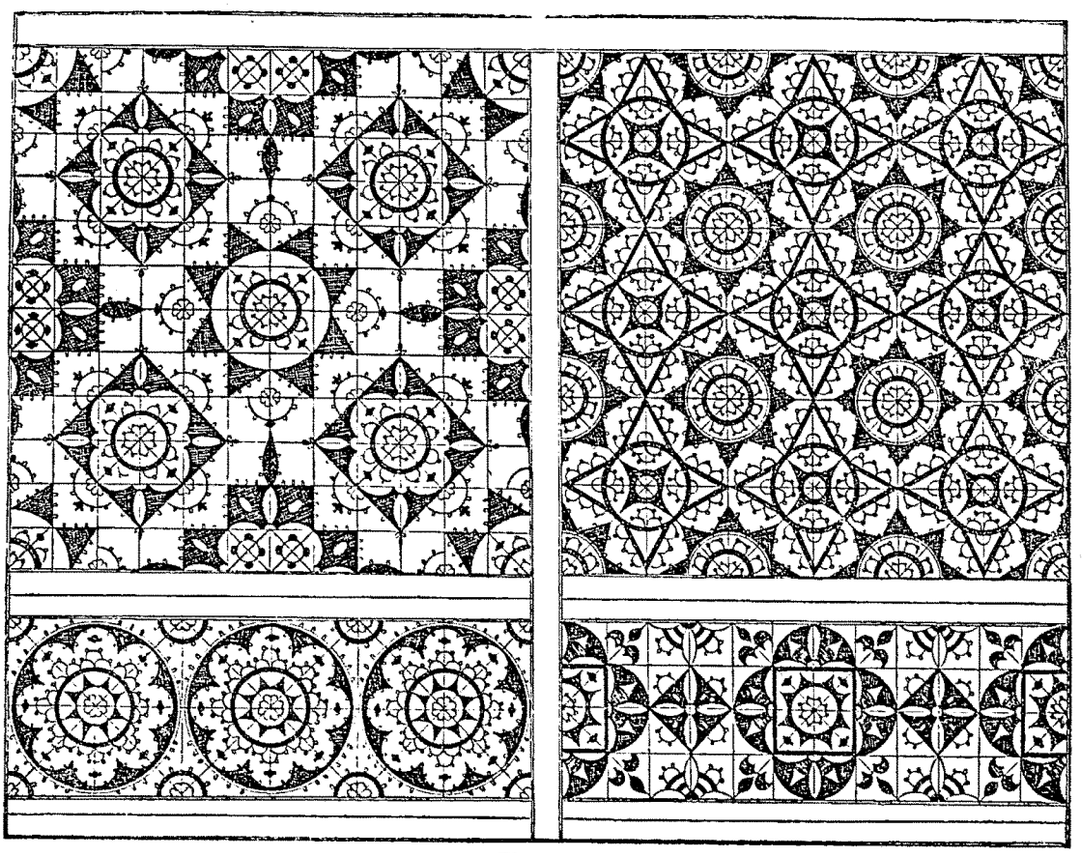


Fig. 1052.

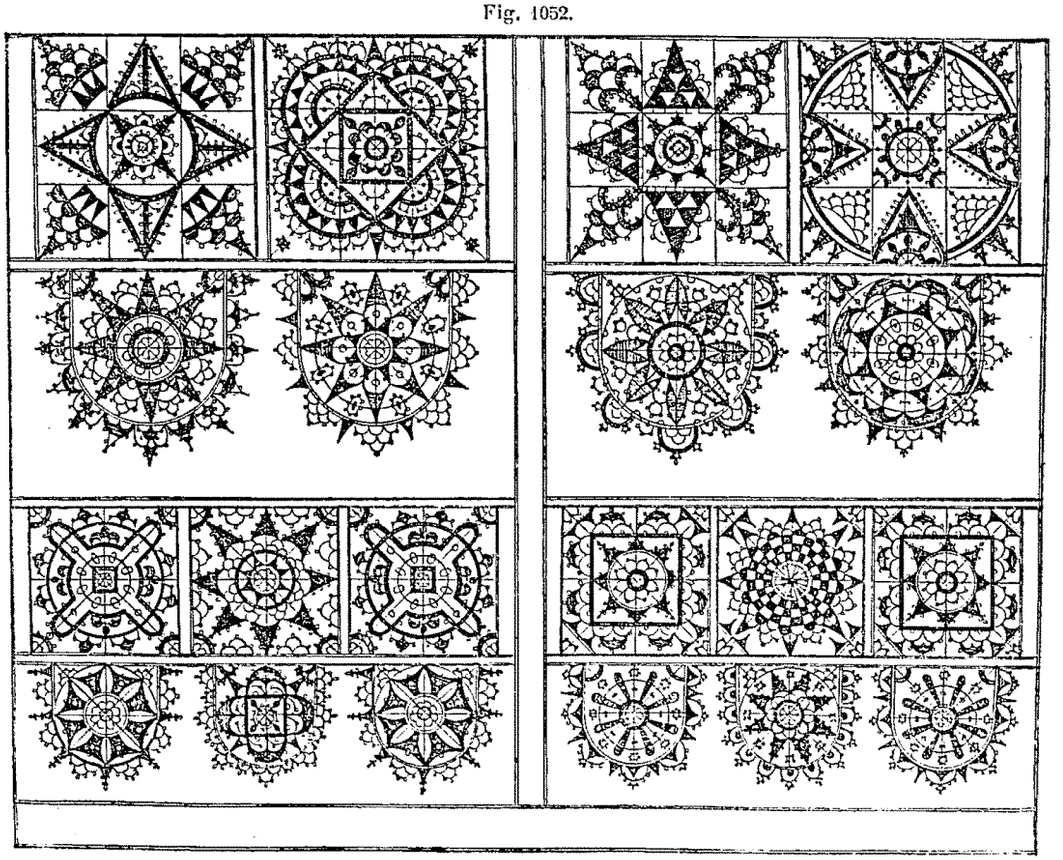


Fig. 1053.



Fig. 1054.



Fig. 1055.

fond de canevas et le dessin y était ou ravaudé (brodé) par des points comptés, comme le filet brodé de nos jours, ou formé de pièces de toiles coupées et cousues, c'est-à-dire appliquées sur le filet. Le second, la guipure ou coupure, se faisait de différentes manières, dont une consistait à coudre le dessin avec des points de boutonnière à l'aide d'un filet attaché ou collé sur la toile et d'y enlever le reste avec des ciseaux. Une autre manière ne demande pas de toile ; les filets sont montés dans un châssis où ils rayonnent du centre ; les dessins y sont produits par des points ou nœuds de différent travail.

Figures 1052 et 1053 : *guipures* extraites du même ouvrage de Hans Siebmacher ; à la figure 1052, on voit : 1° un motif octogonal réuni par des carrés diagonaux ; 2° un autre motif octogonal tellement disposé que les octogones fournissent par le prolongement de leurs côtés les éléments des polygones voisins ; 3° deux bandes de rosaces à huit et à quatre lobes. A la figure 1053, on voit de riches et nombreux motifs de barbes ou dentelures pour bordures de guimpes et collets ; le carré, l'octogone et l'hexagone servent de base à toutes ces ingénieuses combinaisons.

Figure 1054 : *costume* emprunté à un tableau de Israel Van Meickeinen de Cologne, représentant le mariage de sainte Ursule, au musée de Cluny : ce costume fournit un exemple du genre d'étoffe employé à cette époque.



Fig. 1056.

Figure 1055 : *costumes* tirés d'une grande tapisserie représentant le mariage de Béatrix, de la collection de Sir Richard Wallace.

Ce qu'on nomme l'imprimerie est, en réalité, la réunion de tous les procédés qui y concourent, tels que : fonderie de caractères, composition avec caractères mobiles, impression, tirage. La typographie avec la xylographie (voyez page 209), la gravure sur métal et la lithographie sont les trois branches principales d'un seul tronc. L'imprimerie dérive de la gravure, puisque les premières impressions ont été sur des planches en bois ou en métal, gravées en relief. Johann Gensfleisch, dit Gutenberg, après avoir résidé à Strasbourg, a, le premier, associé avec Johann Fust et Peter Schöffer, obtenu un résultat satisfaisant avec des caractères mobiles, à Mayence, en 1436. Aussitôt, pour remplacer les belles miniatures et lettres ornées qui embellissaient les manuscrits, tous les artistes s'ingénièrent à donner des dessins pour les imprimeurs. On va donner quelques types de frontispices, lettres, fleurons, bandeaux, culs-de-lampes, etc., etc.



Fig. 1057.



Fig. 1058.



Fig. 1059.

Figure 1056 : *frontispice* du Vitruve de Jean Martin,

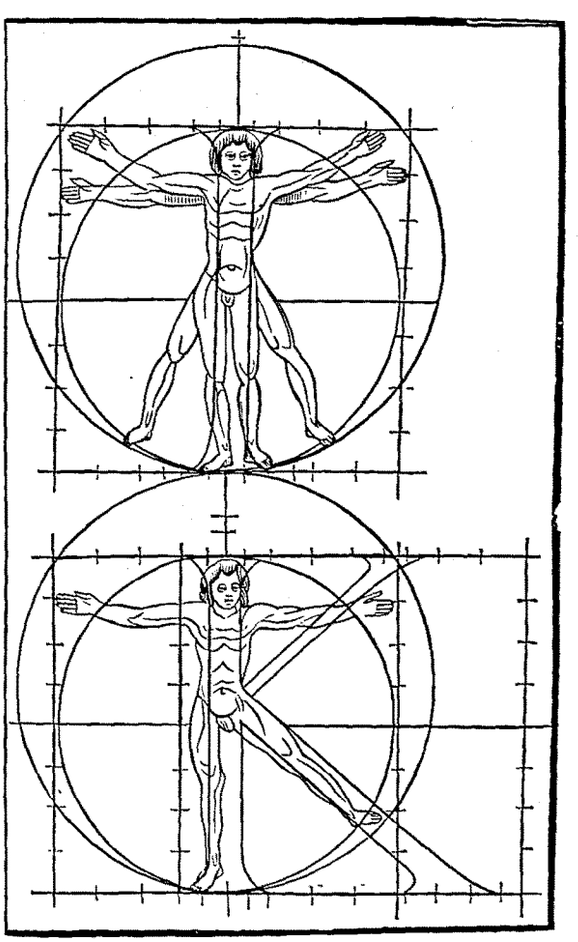


Fig. 1060.



Fig. 1061.

par François Ier (1540). Dans ce parti de clair sur fond noir, les lettres et les ornements sont soutenus de grosseur avec intention. Figure 1058 : *lettre* E, du même imprimeur, supposée commandée par lui à Claude Garamont, tailleur et fondeur de lettres, demeurant à Paris : un corps de femme d'imagination sert de thème à cette composition. Figure 1059 : *lettre* L, sur fond noir en nielles, de l'imprimeur Jean de Tournes, dans un ouvrage imprimé à Lyon en 1576 ; observer le beau culot du centre. Figure 1060 : *lettres* I et K, avec des jambages figurés par un homme dont les bras et les jambes sont écartés, placées dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory, dont le dessin a été donné par le peintre architecte Jehan Perréal (voyez page 178). Cet artiste s'est laissé aller, dans cette circonstance, à indiquer des proportions du corps humain qui avaient alors cours. Il est certain que les proportions du corps humain, bien observées, peuvent avoir cette utilité que, connaissant d'avance celles qui sont les plus habituelles, il est facile de constater sur le modèle qui pose, des différences qui permettent d'obtenir ce qu'on appelle la ressemblance ; car, en définitive, ce sont des nuances de différences de proportions qui caractérisent les individus les uns des autres. Mais, d'un autre côté, l'art exige de voir la nature du côté du beau, et, pour cela, il faut être doué de ce sentiment particulier qui caractérise le véritable artiste. Le dessin et l'art sont deux choses différentes : l'un est une science et l'autre un



Fig. 1062.

(1547) attribué à Jean Goujon ; au centre, un *pélican* avec la devise : IN ME VITA, IN ME MORS, dans un cartouche accompagné de deux figures d'imagination en gaine et de quatre génies ; belle composition quoiqu'un peu touffue. Figure 1057 : *lettre* A, sur fond noir en nielles, de l'imprimeur Robert Estienne, pour une bible commandée



Fig. 1063.



Fig. 1064.

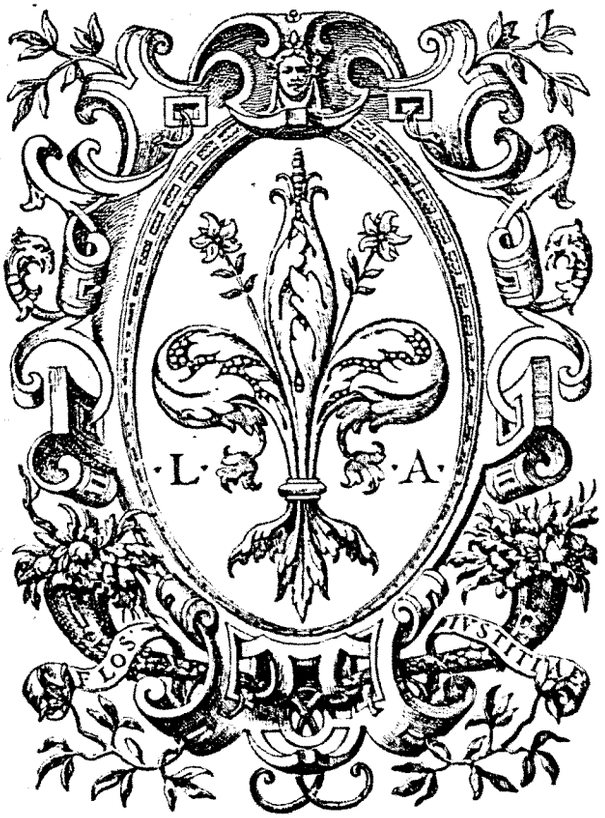


Fig. 1065.



Fig. 1067.



Fig. 1068.



Fig. 1069.



Fig. 1070.



IN VENETIA M. D. XCIIII.

Appresso Andrea Muschio, & Barezzo Barezzi.

Fig. 1066.

cette devise. Figure 1062, *médaillon typographique de l'imprimerie lyonnaise*. Figure 1063 : *lettre* P, de l'imprimeur Robert Estienne, même type que la figure 1058. Figure 1064 : *bandeau typographique* de l'imprimerie lyonnaise. Figure 1065 : *marque d'un imprimeur de Venise* (1586); *fleur de lis* ornemanisée comme celle des armes de Florence : *corne d'abondance*. Figure 1066 : *marque* des imprimeurs A. Muschio et Barezzo Barezzi, de Venise, (1594) : *un griffon ailé*. Figures 1067 et 1068 : *lettres* I *et* Q de l'imprimerie des Aldes, à Venise, (1579); un *griffon ailé* et un *perroquet*. Figures 1069 et 1070 : *culs-de-lampe* (fleurons pour terminer les pages) de typographie vénitienne. Figures 1071 et 1072 : bandeaux ou frises de typographie vénitienne.

Toute l'ornementation des quatre figures précédentes se caractérise par de lourds *enroulements en cartouche*, lesquels écrasent les mascarons et les personnages avec lesquels ils sont mélangés. On a cru cependant devoir les montrer, parce qu'en eux-mêmes ils offrent des arrangements assez ingénieux, et surtout parce que leur enroulement extrême est toujours sincère. On entend par sincère, que les deux lignes qui représentent les

sentiment. Les caractéristiques du beau dans les proportions du corps sont variables malgré les *canons*, c'est pourquoi on a dit, page 85, qu'ils ne pouvaient servir que de renseignement, et qu'ils ne devaient pas gêner le sentiment artistique. Figure 1061 : *marque d'un imprimeur de Lyon* : une main trace un cercle avec un compas; une vue de la ville de Lyon, dans le fond; légende : METPON APIΣTON (juste mesure); les personnages allégoriques se rapportent à



Fig. 1071.



Fig. 1072.



Fig. 1073.

arêtes de l'enroulement doivent être constamment possibles à prolonger et bien indiquées, quels que soient les contours, les superpositions et les pénétrations des cartouches.

Figure 1073 : *frontispice d'un livre paru à Mantoue*, en 1582, chez Giacomo Ruffinello; en bas, devise des Gonzague accompagnée de *Mars*, *l'Amour* et *Diane;* au-dessus, deux fleuves couchés; en haut, les armoiries de Philippe II, roi d'Espagne, de Naples et de Sicile, souverain des Pays-Bas, fils de Charles-Quint. On observe dans cette pièce le maniérisme particulier qui se produisit dans l'art du XVIe siècle en Italie, si sensible déjà dans les œuvres des artistes de ce pays à Fontainebleau; la composition générale est de la plus grande habileté; mais elle constitue une sorte d'échafaudage de formes; les personnages posent; leurs têtes sont petites, les attaches minces et les mollets démesurés.

Figures 1074 et 1075 : *entourages* tirés des emblèmes

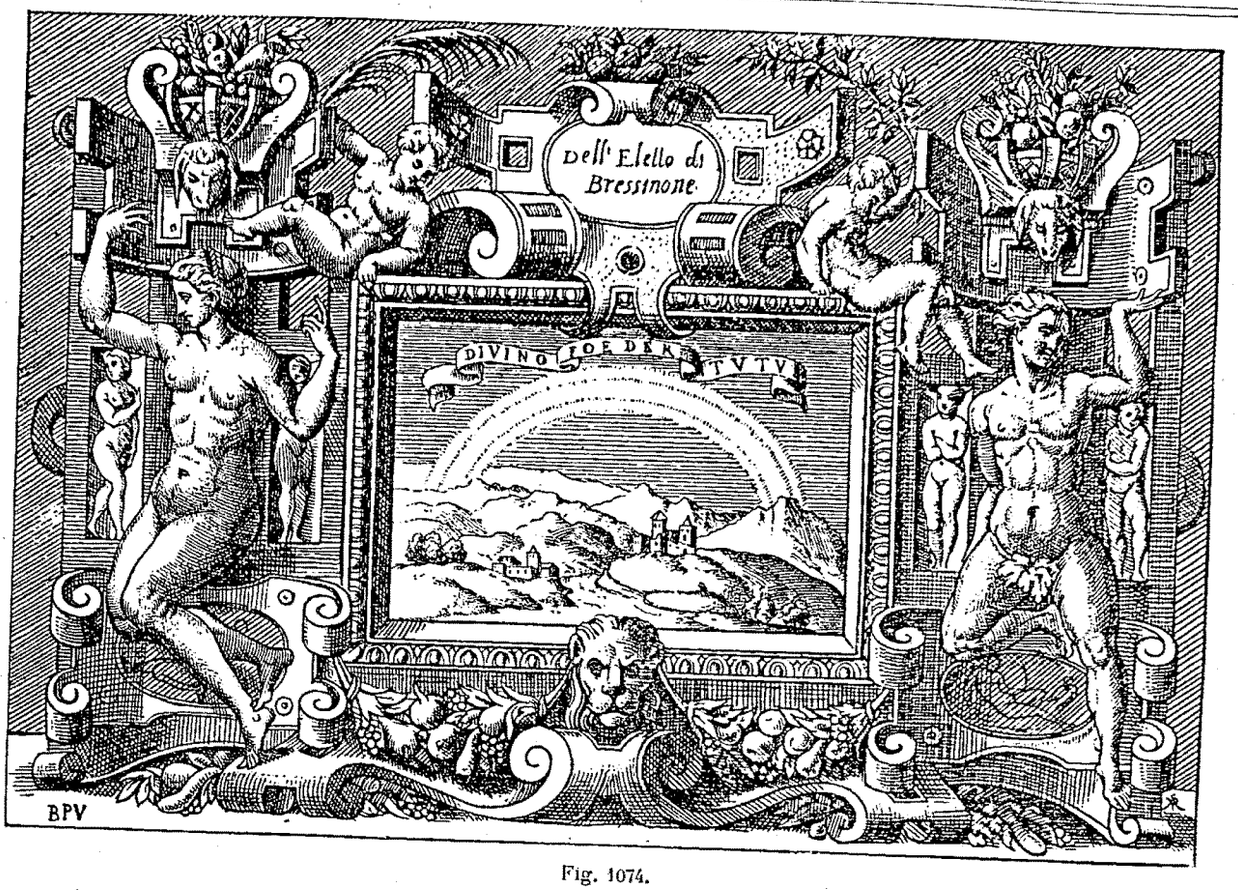


Fig. 1074.

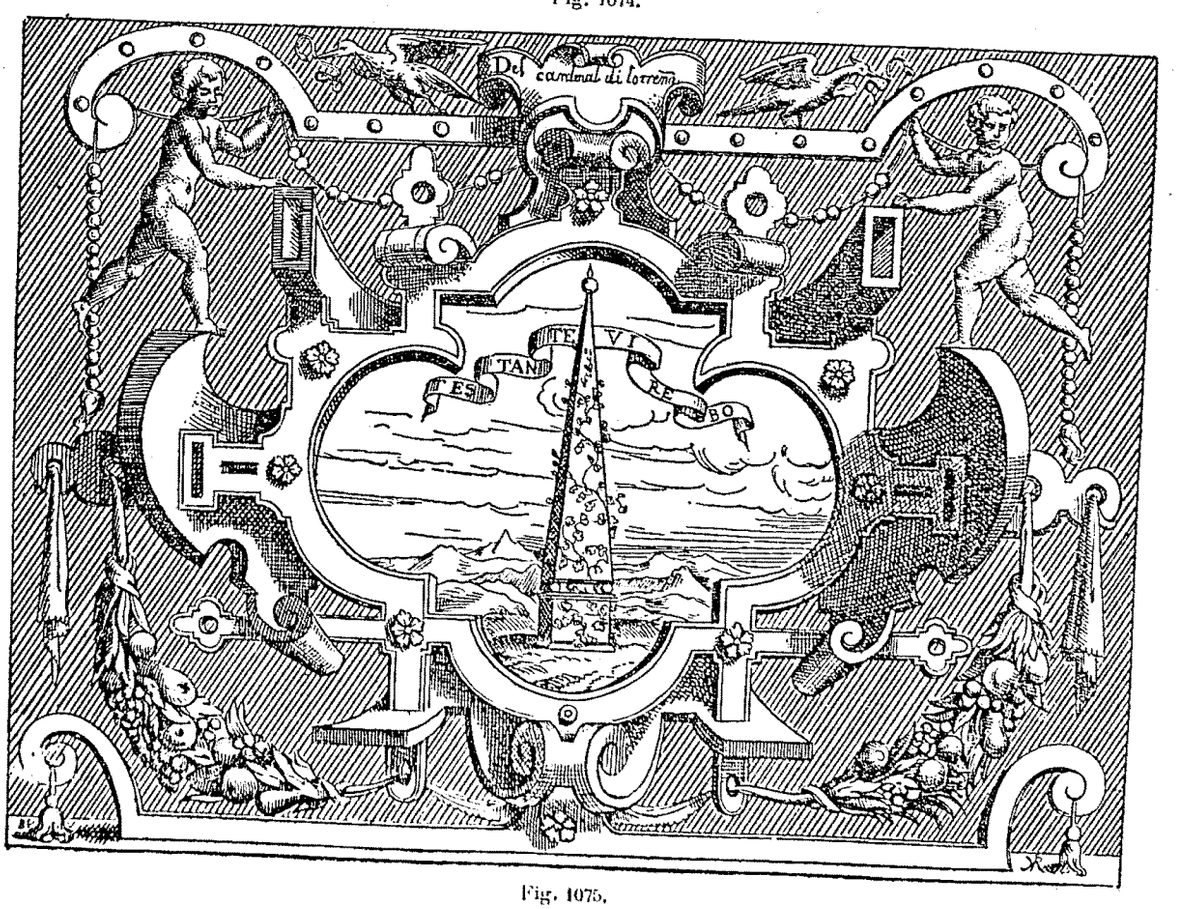


Fig. 1075.



Fig. 1076.

de Ludoviço Dolce, Gènois, par P. Pittoni, à Venise, en 1583; le premier est inspiré d'un encadrement de la galerie de François Ier, à Fontainebleau, et l'autre de la géographie de Mercator (École d'Anvers 1574). Dans le premier, c'est bien le système de cartouches italiens, et dans l'autre celui des Allemands, caractérisé par des entailles par lesquelles les enroulements passent les uns dans les autres. Figure 1076 : *encadrement* (*École allemande*). Figures 1077, 1078, 1079 et 1080 : *lettres* A, B, C, D sur fond noir et d'un caractère de Moyen âge, provenant d'une bible allemande.



Fig. 1077.



Fig. 1078.



Fig. 1079.



Fig. 1080.

Figures 1081, 1082 et 1083 : *lettres* S, D, T, imitatio



Fig. 1081.

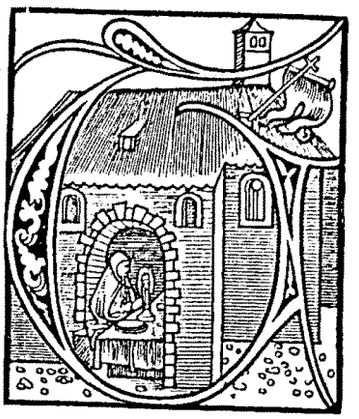


Fig. 1083.



Fig. 1082.



Fig. 1084.



Fig. 1085.



Fig. 1086.



Fig. 1088.



Fig. 1087.



Fig. 1089.

de lettres du Moyen âge, par Jean Knoblauch, de Strasbourg (1524). Figures 1084, 1085, 1086 et 1087 : *lettres* A, G, F et Q, sur fond noir, par le même artiste ; observer *l'aigle* impériale qui décore la lettre F. Figure 1088 : *majuscule calligraphique* B, allemande, intéressante par son agencement décoratif (on en a déjà fourni une, figure 727). Figure 1089 : *marque d'imprimerie* représentant *la Fortune* sur sa roue, posée horizontalement (Francfort, 1583).

Figure 1091 : *armoiries de la ville de Lyon.* Fi-

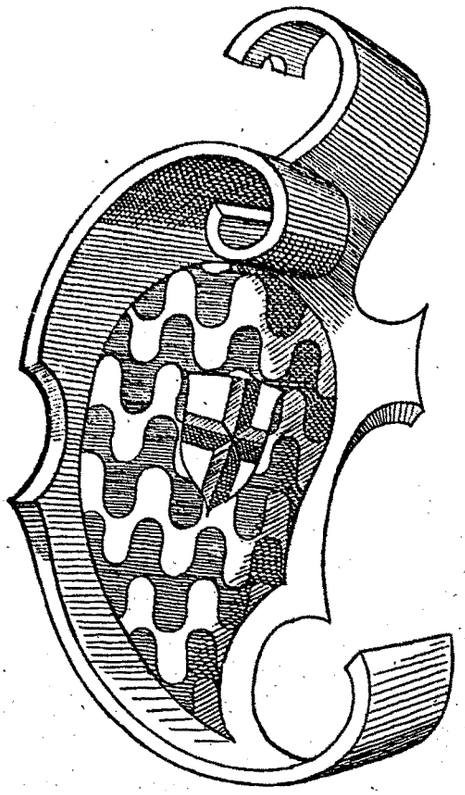


Fig. 1090.

gure 1090 : *écusson avec cartouche* dans le genre italien, par S. Serlio. Figures 1093 et 1094 : *emblèmes et devises*



Fig. 1091.

des rois Louis XII et François Ier, par Paul Jove; *un porc-épic couronné* qui, de près, blesse ceux qui l'irritent, et lance ses dards sur ceux qui l'attaquent de loin : COMI-



Fig. 1092.

NUS ET EMINUS (de près et de loin); une *salamandre couronnée*, à laquelle on attribuait la vertu de ne point se consumer dans les flammes, et même de les éteindre :

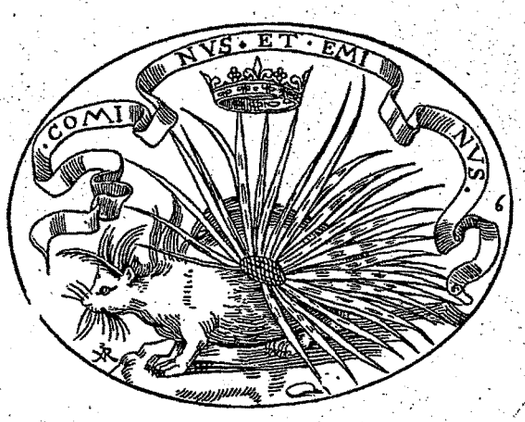


Fig. 1093.



Fig. 1094.

NUTRISCO ET EXTINGUO; remarquer la forme des *phylactères* sur lesquels sont placées ces devises. Figure 1092 : *emblème et devise dans un cartouche*, par GIROLAMO PORRO.

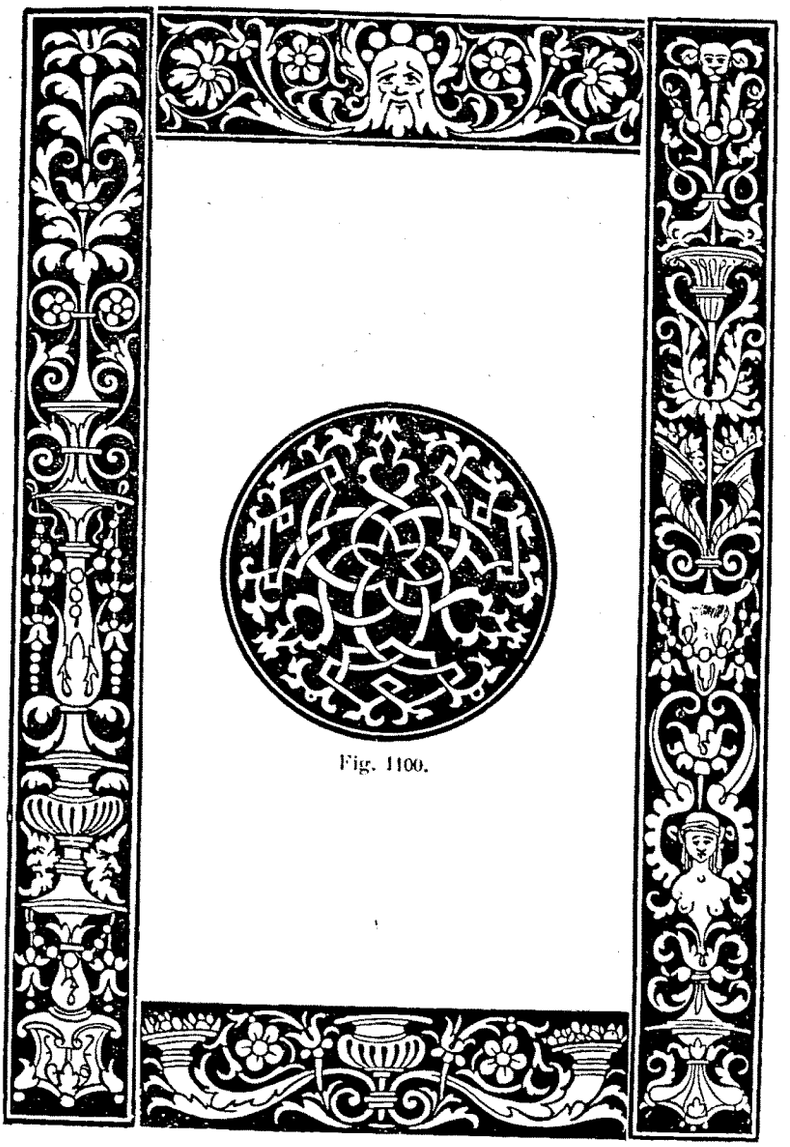


Fig. 1095.

Fig. 1100.



Fig. 1097.



Fig. 1098.



Fig. 1099.

Figures 1095 et 1096 : *entourages*, dessin blanc sur fond noir; le livre dont ils sont tirés a été imprimé à Rome en 1521, chez Jacopo Mazocchi. On observera dans celui 1095, à gauche, l'arrangement *en candélabre;* à droite, le motif avec *bucrane*, et le *buste de femme d'imagination avec ailes*. L'entourage 1096 est plus touffu et d'un beau style; observer, en haut, le *motif de médaillon;* à gauche, les *grottesques en hauteur;* à droite, les *emblèmes de guerre suspendus;* en bas, les deux *griffons* adossés. Figure 1097 : ce beau *montant de grottesques* blanc sur noir appartient à la typographie lyonnaise; il est parfaitement équilibré, ce qui présente de très grandes

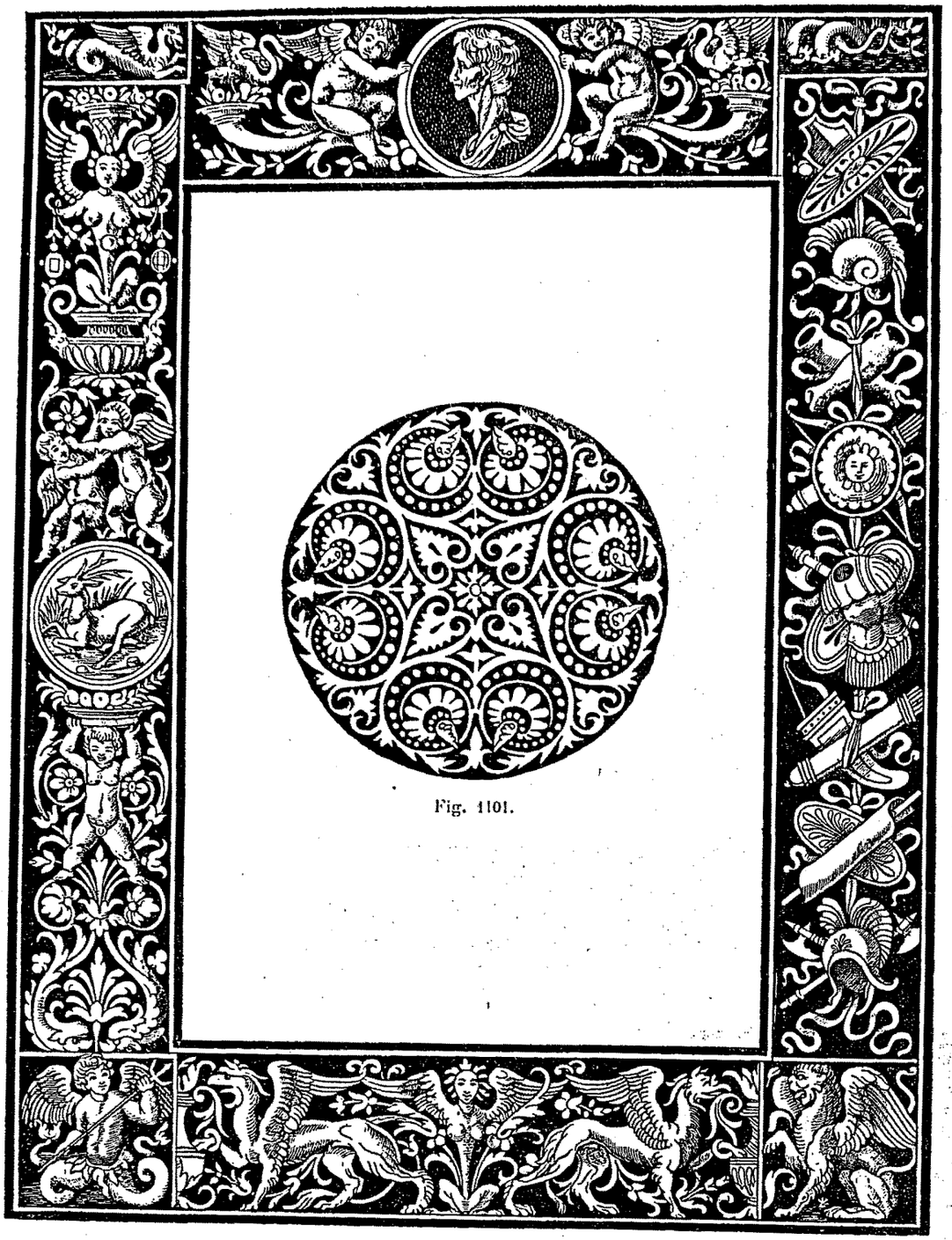


Fig. 1101.

Fig. 1096.

difficultés dans la composition. Figures 1098 et 1099 : *grottesques* sur fond noir, par Étienne de Laulne (*maître Stéphanus);* le premier représente Diane, et, au-dessous, des nymphes effrayées par un dauphin ornemental; le deuxième a pour motif principal un corps de femme d'imagination, où des ailes remplacent les bras et dont les jambes sont formées par un groupe de feuilles qui s'allonge ensuite en rinceaux. Ces deux compositions sont admirables de finesse et d'élégance. Figures 1100 et 1101 : *nielles blanches* sur fond noir, par P. Flœtner; la figure 1101 est un couvercle de boîte d'un arrangement très original, dans lequel on a tiré parti de huit rin-

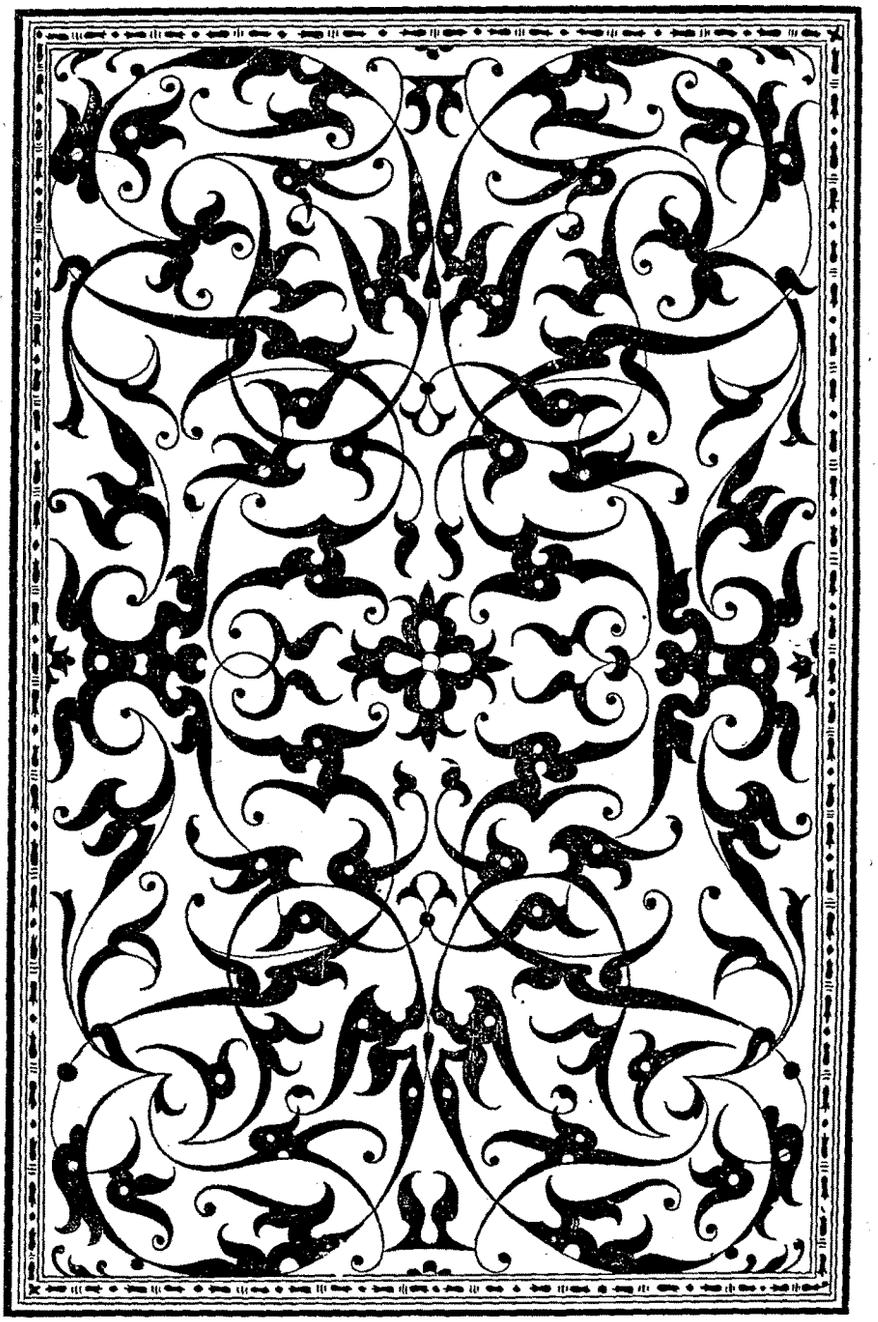


Fig. 1102.

ceaux accouplés avec la plus grande adresse. Figure 1102 : *nielles* noires sur fond blanc, pour un coffre damasquiné, par P. Flœtner. Les rinceaux principaux établis symétriquement sur deux axes orthographiques, développent leurs courbes sur les quatre angles. Il y a lieu d'observer d'une manière particulière la forme de leurs renflements ou appendices ; ils se composent d'un mouvement de deux recourbées enroulées en sens inverse dont l'une des deux se rattache, ou par son prolongement, ou par un ressaut en sens inverse, avec le mouvement général du rinceau, de manière à produire une sorte d'excroissance. Ce motif, qui paraît avoir un point de départ dans l'art arabe, est à noter comme caractéristique.

Figure 1103 : *reliure* (1) exécutée pour *Grolier* (diplo-

(1) En reliure, on nomme *plats* les deux côtés du carton qui recouvre le livre, *tranches*, les deux surfaces par où il a été rogné, et *gouttière*, la partie antérieure des feuilles qui est opposée au *dos*. Le petit rouleau couvert de fils de couleurs alternées et placé aux deux extrémités du dos est la *tranchefile*. La dorure de la tranche peut être unie ou ciselée, avec ou sans marbrure, quelquefois peinte. La dorure des ornements qui s'appliquent sur la basane, le veau, le chagrin ou le maroquin teints de diverses couleurs, se fait avec des *fers*, qui sont comme autant de petits caractères d'imprimerie exécu-

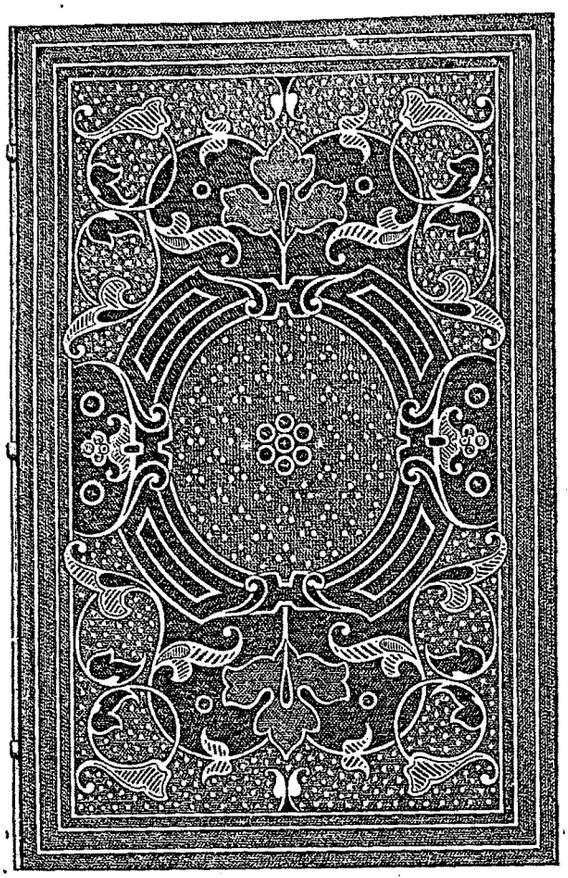


Fig. 1103.

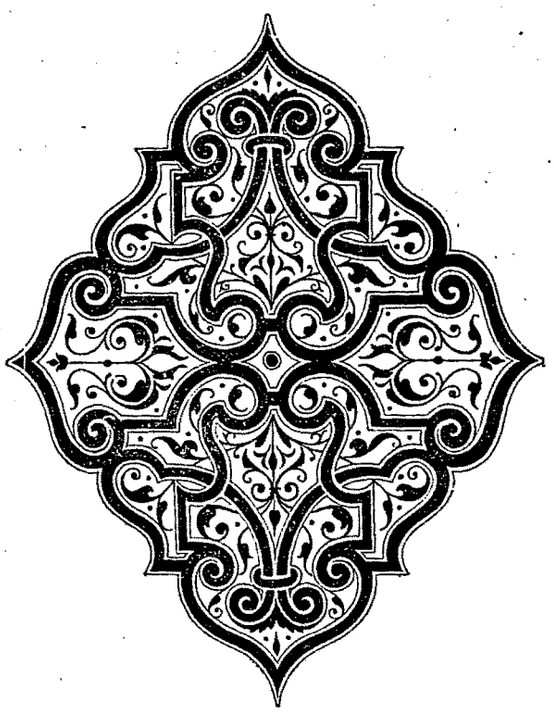


Fig. 1105.

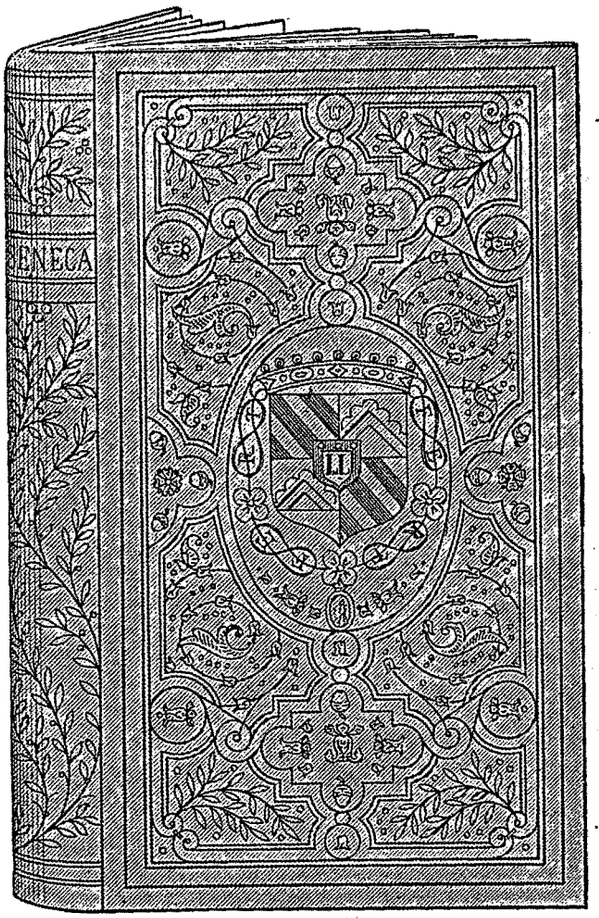


Fig. 1104.

mate, antiquaire et financier de Lyon, (1479-1565); ornementation blanche et jaune sur fond brun. Figure 1104 : *reliure*, renfermant un Sénèque, en peau de truie blanche avec ornements frappés et dorés; blason du premier possesseur. Ces deux reliures, qui appartiennent à M. Perrodin, sont de la grandeur de l'exécution. Figure 1105 : ornement qui décore le plat d'une *reliure (Les plus excellents Bastiments de France*, par du Cerceau, Bibliothèque nationale), peau de truie blanche frappée en or, lequel est reproduit en noir; nielles dans le goût de celles déjà données dans la figure 1102.

C'est surtout dans les reliures qu'il convient d'éviter la surcharge et une composition employant des éléments trop nombreux; la richesse même la plus raffinée exige dans ce genre de décor, comme on vient de le voir, des points d'une certaine mesure et d'un certain repos avec un motif principal bien écrit.

tés en cuivre et représentant des filets, des points, des feuilles, de spirales, des ornements, des lettres, etc., etc. Ces fers s'impriment aussi à froid, donnant une simple trace foncée.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Pour bien saisir la physionomie de l'art de cette période, il faut ne pas perdre de vue ce fait que la transformation en France ne correspond pas, chronologiquement, avec celle de l'Italie, et qu'elle ne s'est pas opérée brusquement. L'entrée des Français en Italie, en 1494, avec Charles VIII, ouvrit de nouveaux horizons, exerça une influence considérable et fit incliner l'art dans une nouvelle direction. Toutefois il y a eu lutte, et les types qui sont présentés (fig. 902, 907, 908, 911, 912, 916, 920, 962, 963) démontrent que les artistes français n'abandonnèrent que peu à peu leurs anciennes traditions; ils n'appliquèrent, avec une singulière habileté et comme par une concession à la mode, les détails de l'Italie, qu'à la décoration de la structure et de la distribution sur lesquelles ils ne transigèrent pas; même les Lescot et les de l'Orme (fig. 910 et 913) ne se laissèrent jamais aller à cette décoration pour elle-même. De plus, il ne faut pas oublier que la science des exécutants était telle en France, à la fin du xve siècle, qu'il n'était plus possible d'aller au delà; on tombait dans le tour de force. C'est pourquoi ce fut un évènement heureux pour l'art de ce pays que de subir l'influence qui a enfanté des chefs-d'œuvre d'un caractère qui n'a jamais été précisément le même que celui de l'Italie. Ainsi donc, sous Charles VIII, Louis XII et les premières années du règne de François Ier, les monuments n'ont de décoration inspirée de l'antique que le vêtement; la distribution et la structure restent du Moyen âge. A Fontainebleau, les artistes italiens sont impuissants à plier les maîtres de l'œuvre français (on devrait dire les maîtres maçons), à leurs idées italiennes. C'est à de l'Orme surtout que revient l'honneur d'avoir uni d'une manière concrète la décoration inspirée de l'antique avec les dispositions exigées par le programme français, aux châteaux de Meudon (1), d'Anet et des Tuileries.

Il y a plus encore : les traductions de l'antique par de l'Orme et par Jean Bullant ne sont jamais littérales, comme on l'a fait en Italie; ces artistes y ont mis de leur sentiment individuel, et ce sentiment témoigne toujours de l'originalité et de l'indépendance.

(1) Cette œuvre si importante, que Philibert de l'Orme exécuta pour le cardinal de Lorraine, a été démolie en 1803; il ne faut pas confondre ce château avec celui construit en 1695, dont les ruines subsistent encore.

Peruzzi marque l'apogée de l'art de l'architecture en Italie; ses interprétations sont un peu plus près de l'antique que celles de Bramante, qui, du reste, l'a précédé; c'est Bramante qui a donné l'expression d'un art simple, régulier, se rattachant aux traditions romaines

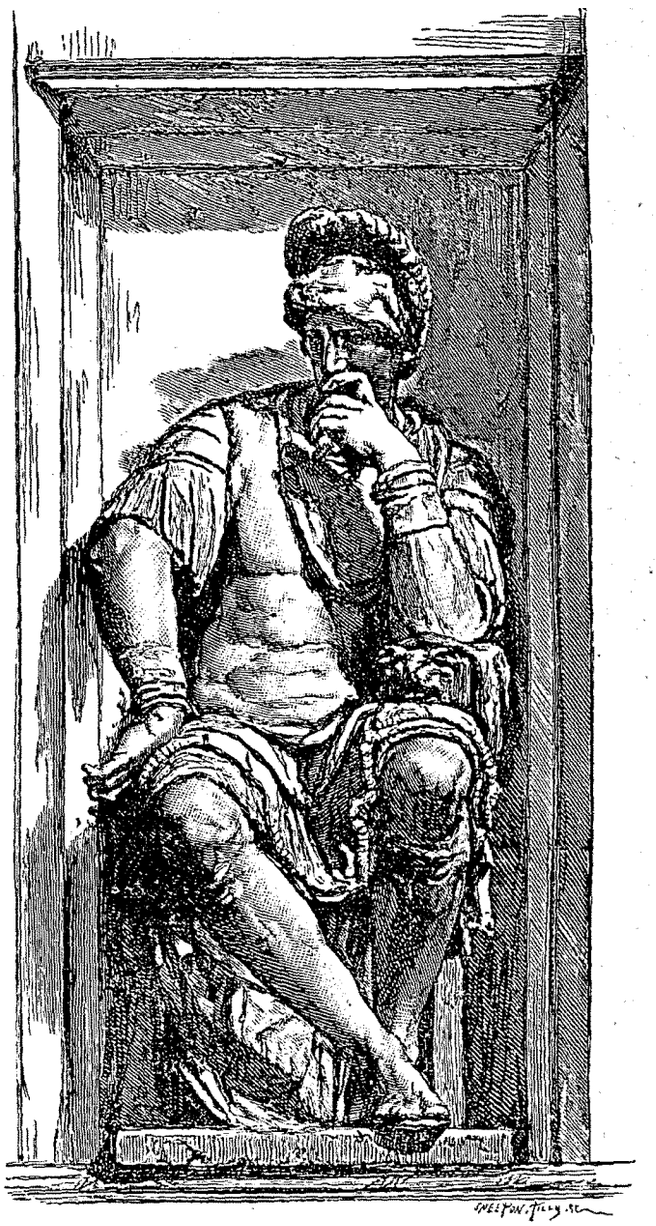


Fig. 1106. (1)

(1) Laurent de Médicis, « il Pensiero », par Michel-Ange. (Voyez page 335.)

et néanmoins moderne. San-Gallo n'a pas la même souplesse que les deux précédents. Un autre architecte, Vignole, s'il n'a pas beaucoup construit, passe pour un législateur plein de raison et de goût, et son nom est resté attaché à l'étude des proportions des *cinq ordres*, sur lesquels on a, jusqu'à nos jours, publié de nombreux traités (fig. 1107, d'après Babel, XVIIIe siècle) provoquant des études sans doute fort intéressantes, mais qui ne doivent que servir de renseignement au véritable artiste.

L'art de la statuaire continue l'évolution dont on a signalé le point de départ au livre VII ; si ce n'est pas le même idéal que celui de l'antiquité que l'on recherche, c'est que l'on aime surtout à lui faire décorer l'architecture ; les sculptures les plus belles sont des compléments devenus indispensables de toute œuvre importante ; l'allégorie y joue le principal rôle ; lorsqu'il s'agit de représenter des personnages du temps, on cherche presque toujours à idéaliser leur costume selon l'esprit de l'antiquité, tant son influence est encore prépondérante. De plus, ce qui est absolument caractéristique, c'est la persistance à rechercher la grande allure, l'élégance et la grâce. Cet art n'atteignit pas en Allemagne et en Angleterre la hauteur à laquelle il s'éleva en Italie

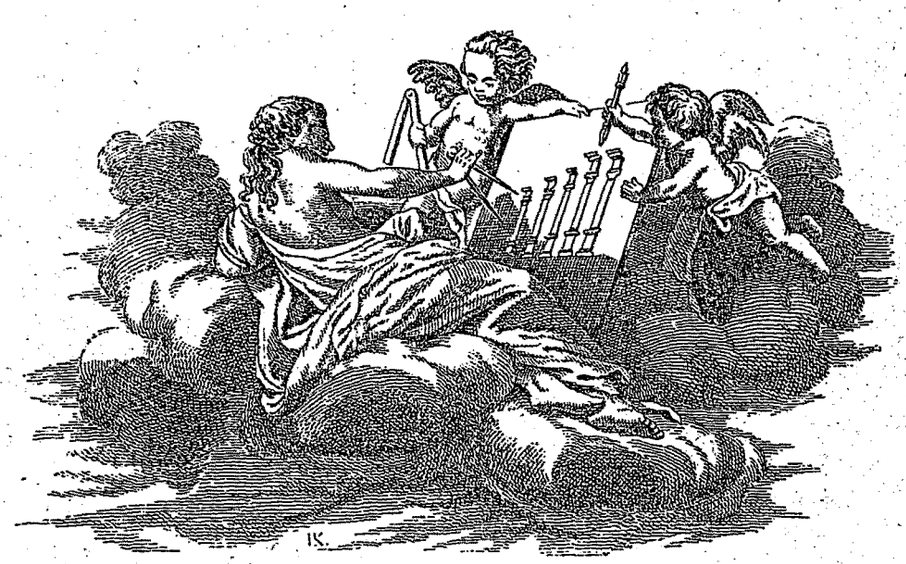


Fig. 1107.

et en France ; vers le milieu du XVIe siècle, la naïveté et le naturalisme des peuples du Nord disparurent et furent remplacés par une élégance toute théâtrale et par une froide allégorie.

La sculpture et la peinture de cette période sont une de ses gloires et doivent mériter une attention particulière ; on dit cela non pour que l'on soit porté à les copier, mais surtout pour que l'on y recherche, avec sagacité, les grandes lois de la méthode.

Aucun des artistes de ce temps ne fut étranger à l'ornementation, qu'ils considéraient avec raison, de même que l'architecture, comme partie intégrante de toute œuvre. Cette préoccupation se manifeste par des traités particuliers lesquels, pour n'être souvent que des recueils, marquent la tournure d'esprit de leurs auteurs. Par exemple un artiste de Dijon, Hugues Sambin, dont on a parlé déjà (fig. 972), publia à Lyon en 1572 un curieux *Recueil de dix-huit gaines ou termes* (voir *Art pour tous*, troisième année) dédié à Thomas Chabot, gouverneur de Bourgogne, celui qui refusa, la même année, à Charles IX, le massacre des protestants. Voici deux types de ces compositions : l'une (fig. 1108) représente une femme dont le corps s'emmanche dans une gaine, dont le haut est formé par un encadrement, que garnit une *tête de lion*, dont les deux extrémités supérieures forment volutes pour accrocher deux *guirlandes de fruits* qui se réunissent à cette tête au centre, et sont raccordées gracieusement aux côtés de la gaine par des draperies ; cet ajustement est un de ceux les plus familiers à l'époque ; l'autre (fig. 1109) est un groupement d'un homme et d'une femme dans la même gaine, et paraît se rapporter à quelque idée du temps à l'égard



Fig. 1108.



Fig. 1109.

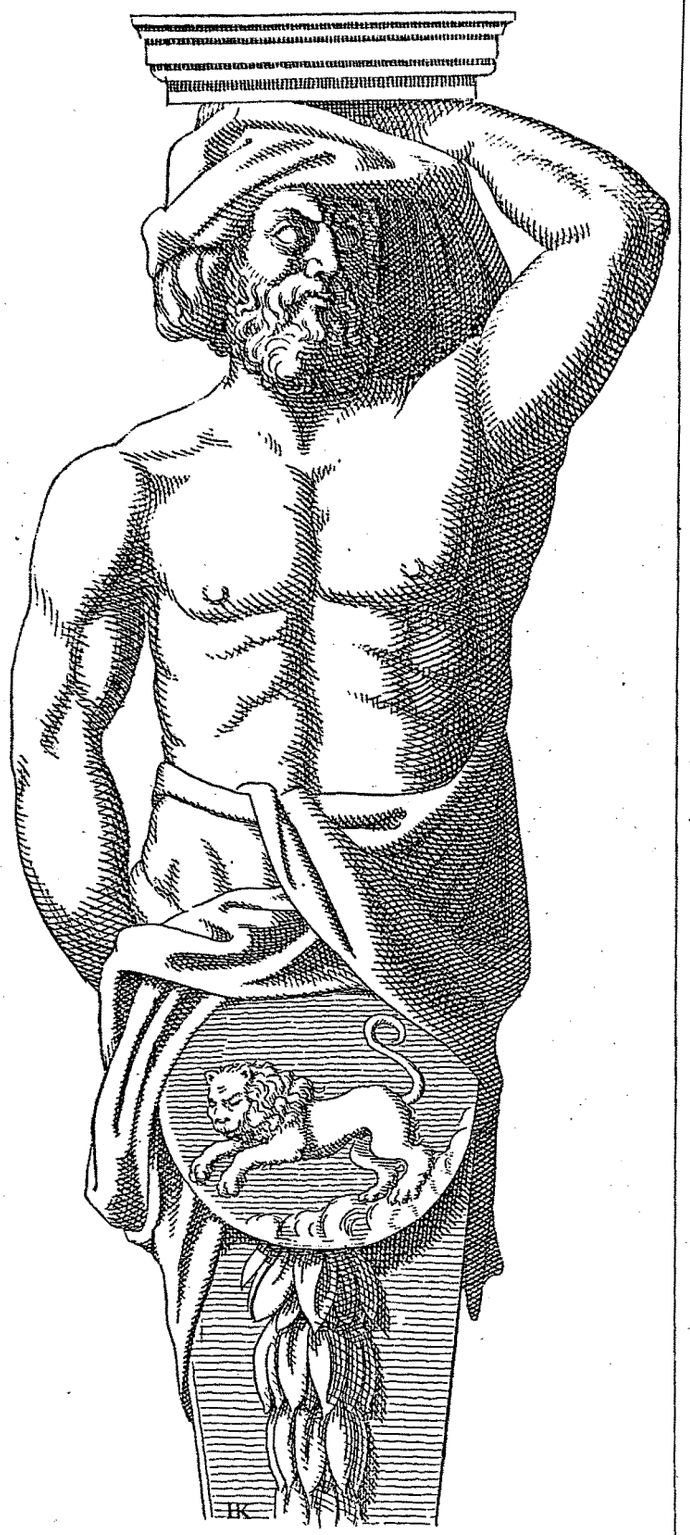


Fig. 1110.

des sexes; l'agrafe portant un masque d'enfant nouveau-né paraît indiquer cette interprétation; les draperies, d'un jet savant, relient et enveloppent bien les parties principales; probablement Sambin avait en vue, dans cette composition, la circonstance où l'agencement d'un meuble exigeait un élargissement indispensable au-dessus de cariatides à gaine. On donne une autre *cariatide à gaine* (fig. 1110) provenant d'un meuble en ébène espagnol, au tiers de l'exécution, fournissant une disposition très réussie. Un des dessinateurs qui ont exercé la

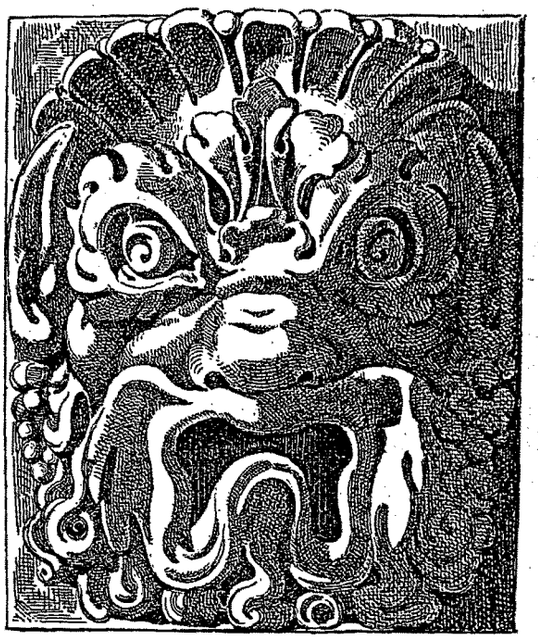


Fig. 1111.

plus grande influence sur la décoration du XVIe et d XVIIe siècle, est JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, architect (1515?-1584); même l'imitation de son genre a eu pou résultat de rendre excessivement difficile la détermina tion du lieu de fabrication d'un très grand nombre d'ol jets mobiliers en France et en Italie, comme Dietterlin Vedreman de Vriès en Allemagne et dans les Pays-Ba On attribue à du Cerceau la construction du Pont-Ne à Paris, en 1578, dont on donne un des mascaro (fig. 1111), qui n'est probablement, pas plus que l autres, l'ouvrage de Jean Goujon, quoique conçu av un grand sentiment décoratif. Les compositions de Cerceau sont très nombreuses et comprennent : ch minées, meubles](fig. 1112), grandes arabesques, de

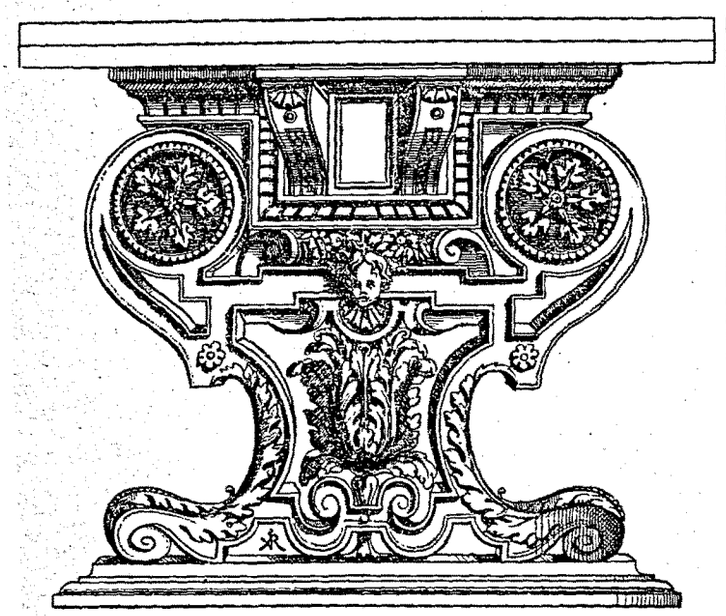


Fig. 1112.

séries de petites arabesques, balustrades, cartouches, coupes, ferronnerie, fleurons, trophées, vases (fig. 1113 et 1114), etc., etc. Il a, de plus, publié : *Les plus excellents Bastiments de France*, ouvrage dans lequel il a fourni des renseignements excessivement précieux sur des édifices dont un très grand nombre a disparu. Il ne faut certainement pas prendre toutes les compositions de du Cerceau pour bonnes; il s'en trouve dans le nombre qui soulèvent la critique; on peut souvent les accuser de maigreur. C'est toutefois en les consultant qu'on peut le mieux se rendre compte des caractéristiques de l'art décoratif du XVIe siècle, de sa souplesse et de son emploi facile à une grande quantité d'arrangements. D'autres artistes du XVIe siècle ont aussi donné des compositions qui ont eu plus ou moins d'influence sur cette époque si merveilleusement féconde.



Fig. 1113.

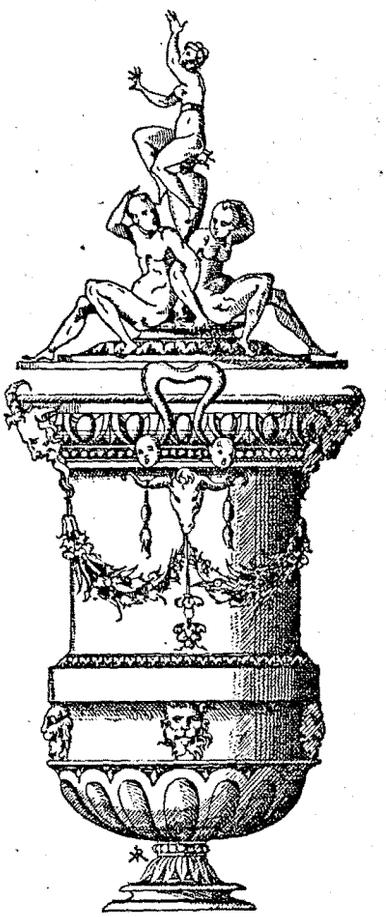


Fig. 1114.

Figure 1115 : *vase*, par LAZARE DE BAIF (?-1547); composition inspirée de l'œnoché antique (voyez figure 231). La géométrie peut, dans une certaine mesure, donner les génératrices de courbes que l'on pourrait croire nées du caprice; SERLIO nous en a fourni quelques exemples. Figure 1116 : *vase* dérivé d'une sphère. Figure 1117: *vase* dérivé de la division d'une circonférence ayant pour diamètre la hauteur moins le pied, dans laquelle est tracée une autre plus petite d'un tiers; la division par dix fournit, à l'aide d'horizontales et de verticales, les points essentiels de la courbe du vase.



Fig. 1115.

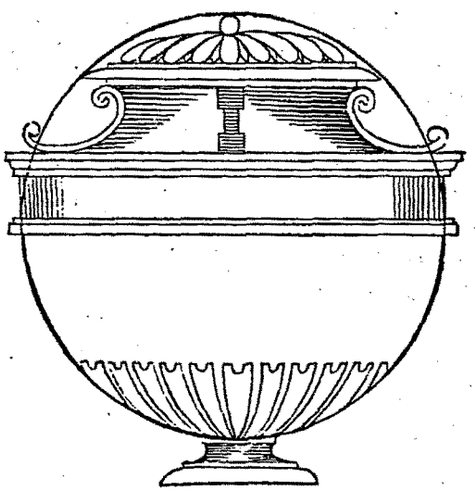


Fig. 1116.

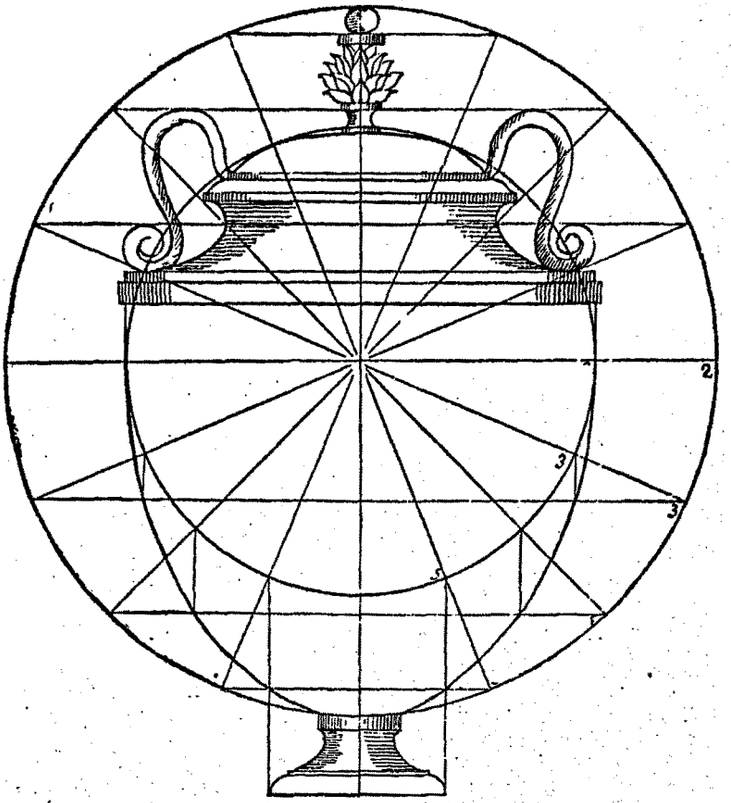


Fig. 1117.

Figure 1118 : étant donnée la hauteur verticale du *vase*, si on la divise en huit parties égales et si l'on trace une horizontale BB à la hauteur de la cinquième division, en allongeant cette horizontale de deux parties, on obtient les points BB, d'où, avec un rayon égal à sept

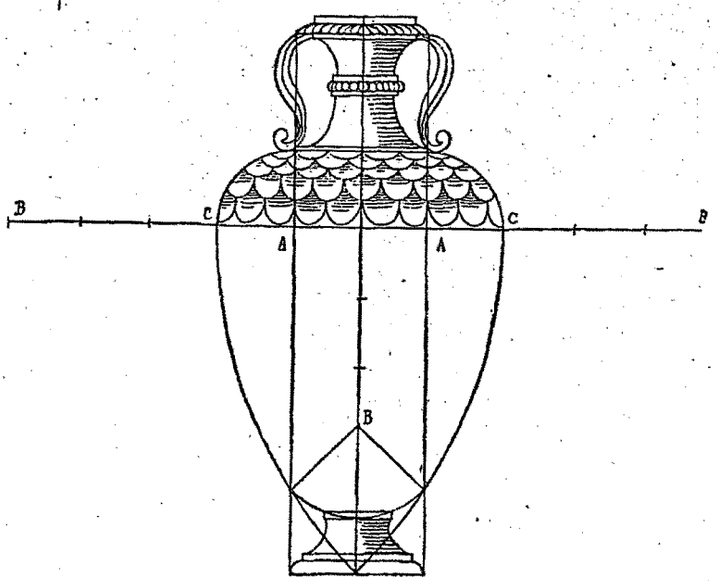


Fig. 1118.

parties, on peut tracer la panse; deux parties AA donnent la largeur du pied et B est le centre de la courbe rentrante du bas; une partie donne le centre de la courbe rentrante du haut, etc., etc.

Il est facile de se convaincre de l'influence que l'art antique exerça sur les ornemanistes du XVIe siècle, en constatant que le grand montant de rinceaux qui se voit à la villa Médicis, à Rome, servit de point de départ à tous les ornements de ce genre faits par les artistes de ce temps. Agostino di Musi (1490-1540) dit *Augustin Vénitien*, parce qu'il était originaire de Venise, grava à Rome, sous la direction de son maître, Marco Antonio Raimondi, une série de pièces d'après l'antique, qui parut chez l'éditeur Antonio Salamanca. En voici une (fig. 1119) qui est précisément un *fragment du rinceau double* dont nous venons de parler, et qui, probablement, se trouvait alors dans l'église Saint-Sylvestre au Quirinal, ainsi que l'indique l'inscription placée au-dessus de la gravure. Pierino del Vaga, l'élève et le collaborateur de Raphaël, s'inspira du même antique dans un dessin (fig. 1120) qui est conservé au Louvre, ainsi qu'un autre que l'on donne dans la figure 1121.



Fig. 1119.

Si l'on peut se servir ici d'une expression qui a passé en usage, c'est bien à propos de ce morceau décoratif (fig. 1120); il est devenu *classique* pour tous les rinceaux que l'on a composés et que l'on peut composer encore. Le premier agencement à étudier est le point initial qui se compose de deux culots en *feuilles d'acanthe* disposées en sens contraire. L'acanthe est du genre de celle dite de convention (fig. 307). Le groupe du bas est formé de cinq feuilles, deux de profil, une de face et deux intermédiaires; c'est le support figuré de tout le motif. Chaque feuille se raccorde sur un œil placé sur le périmètre des incisions; chaque œil est accompagné d'un retroussis de trois petits fragments de découpures de feuilles; les côtes sont très accusées, les nervures un peu moins. Ces dernières observations s'appliquent à toutes les feuilles qui composent le motif. Le culot au-dessus ne se compose que de trois feuilles; deux de profil et une de face raccordées comme les précédentes; c'est de lui que partent les mouvements de rinceau au nombre de deux, l'un intérieur, pour se compléter en spirale, et l'autre extérieur, pour continuer; il en est de même successive-

ment. Le système de chaque tour de spire est conçu comme il suit : une tige émergeante qui se renfle comme un calice de fleur et produit, soit un culot soit un retroussis de petites acanthes en forme de couronne renversée. Alors, si c'est un culot, il y a nouvelle tige et motif de retroussis en couronne; si c'est ce retroussis, il s'ajuste une feuille d'acanthe d'un arrangement particulier : au lieu de se greffer sur un pétiole, *la feuille d'acanthe* se replie brusquement à sa base sur elle-même et se présente de profil; elle se développe dans un sens comme repliée en cuiller sur sa nervure centrale, tandis que l'autre partie repliée disparaît pour devenir tige à son tour. Mais cette tige sert en quelque sorte de carcasse à la feuille, qui appuie sur elle le contour en spirale. Quelquefois ce repliement brusque de la naissance de la feuille n'est pas accusé ainsi; la feuille paraît comme ajustée sur la couronne en retroussis du culot, et, ce qui est bien plus rationnel, la tige n'est en quelque sorte qu'un enfilage continu qui forme la carcasse générale des mouvements enroulés consécutivement en sens contraire du rinceau. Cette feuille se retrousse sur un œil à l'extrémité pour montrer son revers et sur un mouvement contrarié. Enfin chaque spire du rinceau se termine alternativement par une *rosace* ou par un *bouquet* de feuilles. Bien observer que le mouvement de spire se continue derrière la rosace de façon à arriver à son centre, d'où sort, par un mouvement réflexe, un culot allongé et chargé de grains. Des brindilles, peu importantes dans le type 1119, se multiplient avec des enfilements de culots dans celui 1120; elles ont pour objet de remplir les vides et de relier entre eux les divers mouvements. Les nervures et côtes des rosaces peuvent se trouver, soit à mouvement perpendiculaire au centre, soit en hélice. Le type 1121, au lieu de présenter une direction verticale, est composé pour une direction horizontale; il peut ainsi s'ajuster facilement à la suite d'un arrangement de feuilles, analogue à celui que l'on a signalé pour le génie de la figure 295. Remarquer pour tous ces rinceaux que la direction des côtes et des nervures des feuilles, appliquées contre les mouvements de spires, participe toujours à ces mouvements, et en est en quelque sorte le prolongement. Les yeux sont toujours placés très près des contours, afin de laisser plus de place au développement des incisions. Lorsque l'extrémité d'une feuille se retrousse pour montrer son revers, le mouvement est toujours très accentué, comme pour rentrer sur lui-même : c'est une des conditions les plus importantes de cette partie de l'ornement.

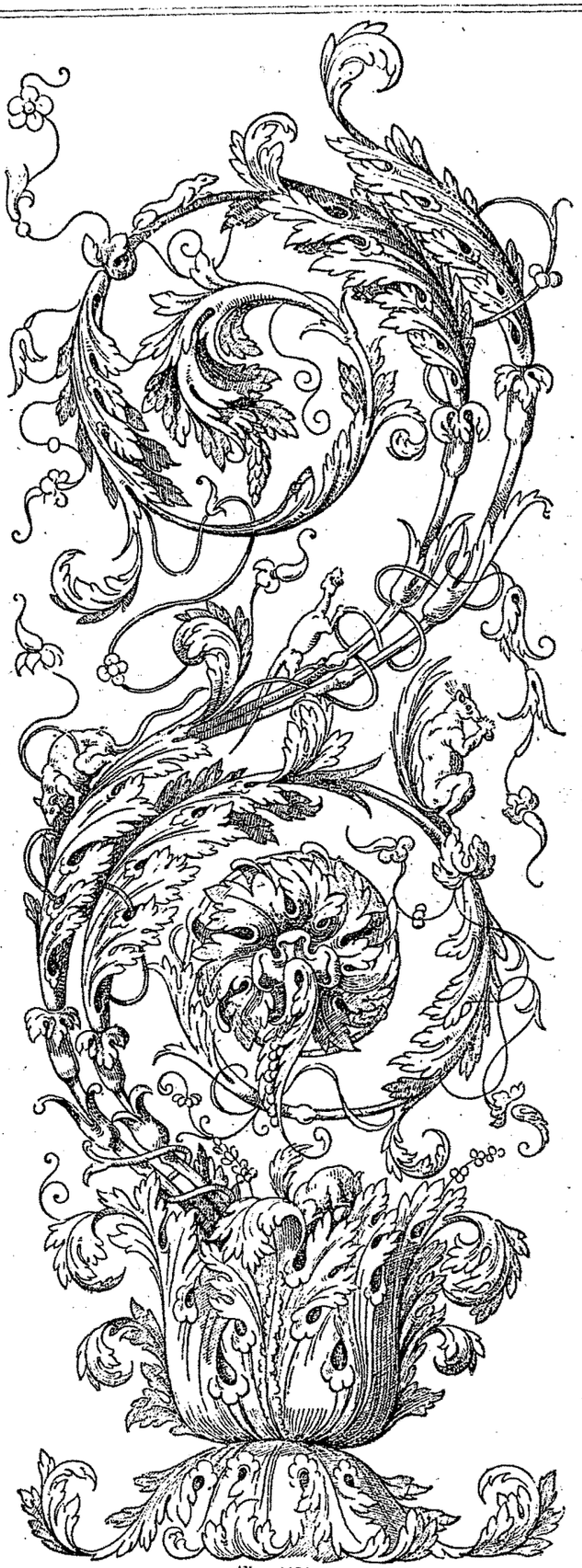


Fig. 1120.

On a insisté sur l'étude de tous les détails qui précèdent, parce qu'ils sont les

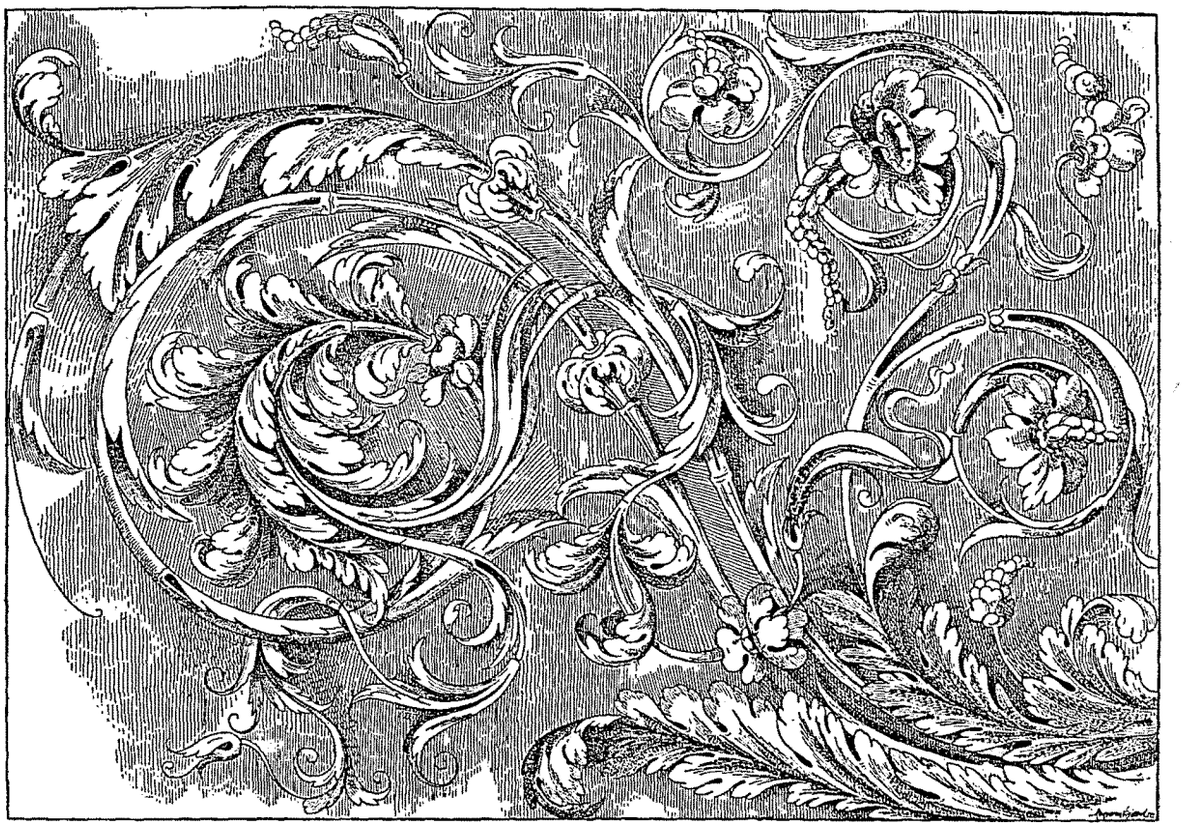


Fig. 1121.



Fig. 1122.

caractéristiques les plus précises, communes soit à l'ornementation antique, soit à celle du XVIe siècle.

Figures 1122 et 1123 : *composition* par DEUTSCH, au musée de Bâle; caractéristique de l'art allemand. Arrangement d'animaux (des *ours*), avec des rinceaux en forme des *cartocci* de la figure 758, singulièrement alourdis.

Voici encore une gravure d'Augustin Vénitien d'après un antique dont on n'a pas trouvé le type original (fig. 1124). C'est encore un arrangement de *génie* dans l'esprit de celui de la figure 295 pour le bas; seulement les rinceaux, au lieu de se développer horizontalement, montent dans le panneau pour se mélanger avec d'autres qui émergent de la chevelure. Cette composition a servi souvent de motif au XVIe siècle, quoiqu'elle ait l'inconvénient de devenir un peu compliquée (voyez, par exemple, la figure 955). Dans tous les cas, elle possède le mérite incontestable de se construire d'une manière rationnelle, puisque c'est un corps d'imagination qui sert de point de base et de support à un ensemble, et que, par son importance et par les parties lisses qu'elle comporte, elle remplit les conditions voulues par une bonne esthétique.

On a encore à citer un autre artiste dont les compositions ont eu une très grande influence sur l'art à



Fig. 1123.

la fin du XVIe et ensuite au XVIIe siècle : c'est WENDEL DIETTERLIN, architecte de Strasbourg (1550-1599) établi d'abord dans cette ville; il fit paraître à Stuttgard, en 1593, et à Nuremberg, en 1598, des volumes où il s'est laissé aller à toutes les fantaisies d'une imagination excessive, qui l'a conduit à des complications contraires au bon goût. La figure 1125, qui représente des *montants de pilastres*, indique des *superpositions* de *plans*, des raccords par des *profils coupés*, des volutes dans tous les sens, des *terminaisons en gaine*, des rentrants au-dessous des chapiteaux, un mélange de personnages et d'ornements d'un goût alourdi, lesquels, pour être très curieux, défient toute analyse.



Fig. 1124.

On cite encore quelques caractéristiques constantes de l'ornementation de la période. D'abord les *écussons entourés de cartouches*; à cet égard, il convient de faire observer qu'un écusson n'est employé alors que pour contenir une armoirie ou un emblème avec devise, ou un personnage allégorique (fig. 956, 966, 974, 975, 1056, 1061, 1065, 1073 à 1076, 1090 à 1092). C'est à tort qu'on y place un mascaron; si on n'y met rien, cela semble un non-sens. Quelquefois ces écussons à cartouche sont accompagnés de deux personnages, comme les tenants en armoiries; ceux qui ont prétendu s'inspirer de cette époque n'ont presque jamais manqué d'en placer, en négligeant à tort de leur faire marquer une allégorie à ce qui est contenu dans l'écusson lui-même.

Une autre caractéristique est le mascaron, et surtout une *tête accompagnée de draperies*, qui s'attachent sur les

oreilles, et surmontée ou non *d'une palmette* (fig. 973, 980, 984, 992, 1008, 1012, 1014, 1056 et 1092). On en fait presque toujours un point central et marquant de la composition. Les guirlandes et les chutes de draperies sont nombreuses.

Un motif très employé aussi est un corps d'homme ou de femme avec des ailes en guise de bras, et finissant en bas par un groupe de feuilles d'acanthe dont, le plus souvent, ils sort des rinceaux (fig. 1008, 1031 et 1099); souvent la tête est coiffée d'une palmette.

Généralement, les parties qui forment support sont établies à l'aide de *cariatides à gaine* (fig. 472, 974, 981, 1008, 1017, 1021, 1056, 1108 à 1110).

L'emploi de pilastres se terminant également en gaine, et diminués sous un chapiteau ionique, est fréquent (fig. 973, 980, 982 et 1125).

Les superpositions de plans d'ornements sont rares au début et ne se produisent que vers la fin de la période. C'est un principe général que de recouvrir toutes les surfaces avec des ornements divers; toutefois cette méthode, assez sûre en elle-même, est améliorée par cette circonstance, qu'il y a presque toujours une dominante, des détails principaux et accusés d'une manière plus intéressante dans le milieu de la composition. Remarquer que l'on n'y rencontre que très rarement des interprétations de la plante et de la fleur. Du reste, ce goût de tout orner se manifeste dans les objets qui appartiennent à la vie privée : il n'en est pas un qui ne soit l'objet d'une recherche et d'un soin qui a eu pour résultat de faire du XVIe siècle le type le plus complet de l'art élégant et raffiné, en même temps que les arts de l'architecture et de la statuaire atteignaient une supériorité qui n'a plus été dépassée. Comment se fait-il que des hommes que divisaient profondément des luttes perpétuelles aient été ainsi enfiévrés d'art? On pose facilement la question mais on ne sait comment la résoudre.

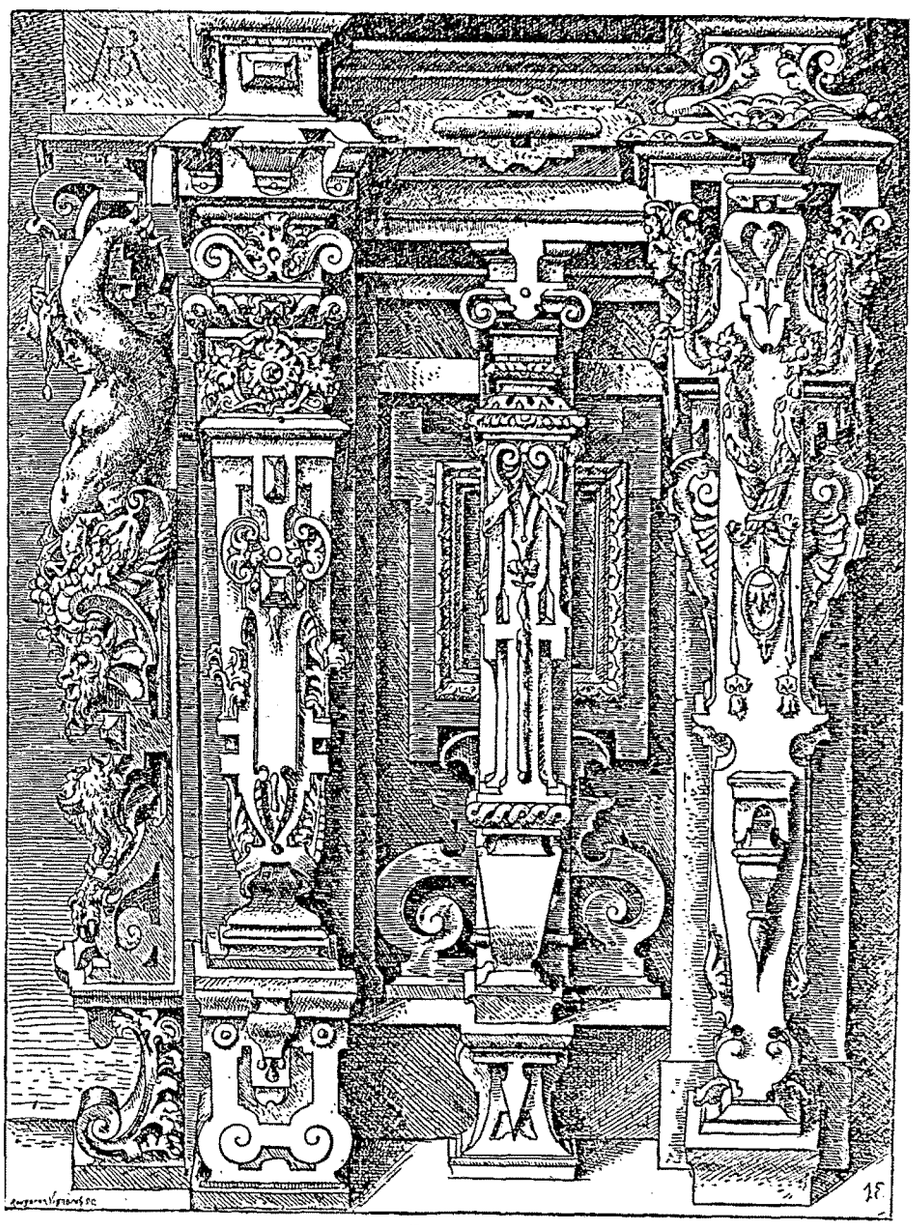


Fig. 1125.

On n'insistera pas dans ce chapitre sur la statuaire et sur la peinture, dont on étudiera l'esthétique au chapitre suivant.

IV. — COMPOSITION

On ne s'est pas fait faute de s'inspirer de l'art du XVIe siècle dans les compositions modernes de l'architecture, et toujours, comme on devait s'y attendre, on n'a produit que des imitations insuffisantes. D'abord, pour s'inspirer d'une époque, il faudrait la bien connaître, et on n'en est pas encore là; en outre, les mœurs ayant changé, ce qui était vrai au XVIe siècle ne saurait l'être au XIXe; dans cette circonstance, le professeur ferait bien mieux de se préoccuper plutôt des principes esthétiques que l'on peut rencontrer dans les œuvres de ce temps que de sa reproduction pure. Toutefois quelques compositions, données avec obligation de se conformer à l'une des phases de la transformation de cet art, pourraient avoir leur avantage; un sujet donné sur l'art français tel qu'il était sous les règnes de Louis XII, de Henri II et de Charles IX, permettrait aux élèves de fixer, dans leur sentiment, les différences qui existent entre ces périodes de renouvellement que l'on a expliquées aux chapitres précédents, et par conséquent de ne jamais donner l'habillement d'une époque à des compositions d'une autre.

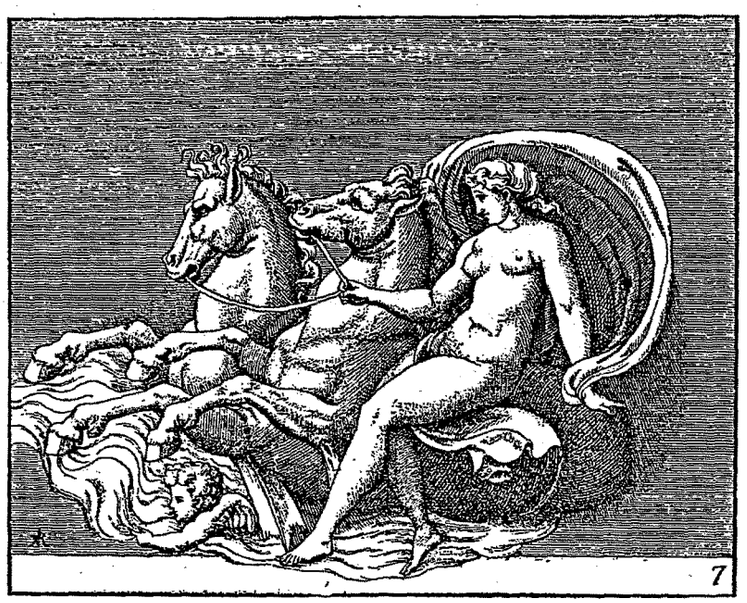


Fig. 1126.

En statuaire, le XVIe siècle fournit des exemples bien fertiles en leçons utiles. Il ne faut pas recommencer la production d'œuvres allégoriques dont on abuse; de personnages nus ne représentant pas toujours concrètement des idées abstraites auxquelles le public ne comprend rien. A notre époque sceptique, puisqu'on veut faire de l'histoire en marbre ou en bronze, ce n'est plus de la mythologie qu'il faut évoquer les souvenirs; ce qu'il faut rechercher, c'est l'idée, en la traduisant par des formes belles et comprises à première vue. Le XVIe siècle, imbu d'un retour vers celles des humanistes grecs et latins, a pu concevoir ses œuvres dans cette direction, qui était alors comprise des masses populaires; le nôtre doit avoir un autre but. Ainsi ce que l'on peut indiquer comme d'une bonne esthétique, chez les artistes du XVIe siècle, une fois le courant d'esprit admis, c'est que, dans leurs œuvres, tout était pensé et concordait sans mélange dissonant de mythologie et de naturalisme. On peut enfin chercher à inspirer aux élèves que toute création doit être simple d'idée et concrète dans ses détails. Tous les types que l'on a présentés démontrent que les artistes du XVIe siècle savaient avoir une pensée accessible à l'examen de première vue, et en même temps une grande allure d'ensemble, gracieuse et intéressante par ses détails; c'est de cette alliance que dérive le charme qui nous captive et nous les fait admirer.

On a vu (page 339) que Michel-Ange, pour lequel, cependant, c'était un jeu que de présenter les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, composa la chapelle Sixtine en compartiments de formes et de grandeurs diverses, mélangeant les effets de relief de statuaire peints avec ceux de panneaux décorés de sujets bibliques; que Raphaël peignit comme des tableaux la voûte du vestibule de la Farnésine (fig. 946); comment Baldassare Peruzzi disposa son œuvre du palais de la Chancellerie (fig. 954), et Carrache les galeries du palais Far-

nèse (fig. 952 et 1127). Étudions donc à présent comment le professeur doit enseigner l'agencement des personnages dans les voûtes et dans les plafonds. Rationnellement, la figure humaine ne devrait pas entrer dans ce genre de décoration. Un plafond se compose de poutres et de solives dont il faut savoir tirer parti; une voûte en appareil montre ses joints; si elle est formée de petits matériaux et recouverte d'un enduit, son décor doit s'exécuter comme, par exemple, dans la figure 955. Que la scène à représenter soit en à plat, sans recherche de profondeur, ou qu'elle soit peinte de manière à donner l'illusion de perspective, les personnages ne peuvent raisonnablement s'admettre que marchant sur un sol placé horizontalement, et non en travers et au-dessus de la tête des spectateurs; il peut y avoir des positions dans la salle où l'on voit le tableau avec les personnages les pieds en l'air. C'est pourquoi les artistes du XVIe siècle, comme Titien, Corrège, Véronèse, Tintoret, etc., ayant, par suite du luxe innové dans ce siècle pour la demeure des grands, à décorer de vastes espaces, imaginèrent un genre d'agencement qui faisait, en quelque sorte, de l'espace compris dans un encadrement réservé dans la voûte, ou dans un plafond, ou dans une coupole, comme un jour percé au travers, dans lequel on apercevait une scène avec personnages échafaudés sur de l'architecture, ou enlevés et suspendus dans un ciel, les uns et les autres présentant des raccourcis considérables, quelquefois exagérés; c'est ce que depuis on a dit, on ne sait pourquoi, « faire plafonner ». Certaines de ces compositions ont pu produire quelque illusion, lorsqu'elles sortaient de la brosse du peintre, quoique ne pouvant, en réalité, tromper personne. Dans le plus grand nombre, l'artiste n'a prétendu que conventionnellement à ce trompe-l'œil, et s'est borné à arranger son œuvre de manière que, sans faire un tableau qui puisse s'enlever pour se poser sur un chevalet ou s'accrocher à la muraille, le goût et l'œil fussent satisfaits. On ne conseillera donc ni de faire un tableau quelconque, ni de s'engager dans la voie des raccourcis hasardés; c'est une question de sage mesure. Car, au fond, pas plus qu'au théâtre, il ne peut y avoir complète illusion; le trompe-l'œil absolu est une recherche vaine : c'est toujours du plâtre ou du marbre, de la toile et des couleurs; de même que les décors de théâtre sont faits avec des châssis, de même les acteurs expriment des sentiments de passion, des luttes et des mouvements cherchés à l'aide de phrases étudiées, qui ne sont pas ceux de leur vie privée, et sous un costume emprunté!



Fig. 1127.

Le professeur ne perdra pas de vue que les artistes du XVIe siècle se sont fortement inspirés, au début, des œuvres de l'antiquité, et que c'est là qu'il faut toujours rechercher les premiers principes de composition; cette préoccupation se manifeste par certaines publications de camées ou intailles antiques, telles que celles d'Eneo Vico. On voit, par exemple, dans la figure 1126, *Vénus aphrodite* portée sur des *chevaux marins*; c'est sur des canevas analogues que le XVIe siècle a travaillé.

On conseillera de concentrer généralement, dans la décoration intérieure d'une salle, toute la richesse et les motifs les plus intéressants vers le haut, afin de forcer, en quelque sorte, le visiteur à lever la tête. Les parties inférieures doivent être calmes, autant pour le relief que pour la couleur et pour les détails. Même, dans cette circonstance, il doit toujours exister un point bien en vue, où les notes les plus brillantes doivent appeler l'attention. Les œuvres d'art, telles qu'elles viennent d'être présentées, quoique très chargées d'ornements, on le répète encore, ne paraissent belles que parce que l'on a su y sacrifier momentané-

ment l'effet de certains détails. Après avoir été attiré vers le motif en vedette, l'œil est retenu peu à peu par l'examen de détails intéressants, moins accusés, qui avaient d'abord échappé au regard. Certaines œuvres modernes, où chaque artiste, peintre ou statuaire, chargé d'une partie de l'ensemble, a trop tenu à appeler l'attention par sa couleur ou par son relief, manquent d'unité. Chacun doit savoir jouer son rôle dans les limites qui conviennent.

Il convient de toujours avoir une zone dominante dans les vases (fig. 1128, *aiguière en émail*, par Pierre Reymond); dans leur composition, ainsi que dans celle des plats, il faut éviter de reproduire, pour les médaillons, trop de tableaux de peinture; on sait que la manufacture de Sèvres s'était laissée aller trop à ce système. Le sujet doit être traité d'une manière spéciale



Fig. 1128.

lorsqu'il doit figurer ainsi; tous les types présentés dans ce livre en sont la preuve. Entrer aussi trop dans la voie sculpturale pour les vases qui ne sont pas en marbre, en bronze, ou en orfèvrerie, est une faute contre l'esthétique. Les compositions de Lepautre ont été, bien à tort, ainsi reproduites, ou à peu près, en porcelaine. Toutes les décorations de céramique du XVIe siècle sont toujours corespectives à la matière. Car si certains peuples ont conçu une ornementation d'un caractère géométrique en y mêlant la faune et la flore, c'est que cela concordait avec la nature même des objets à décorer; on sait que, d'un autre côté, d'autres abandonnaient, comme dans le Moyen âge et dans l'extrême Orient, les tracés géométriques pour n'appliquer exclusivement que l'imitation de la nature. Le XVIe siècle est dans une voie différente : il voit surtout un système de décoration dérivé de l'art antique et purement conventionnel. Est-ce à dire que la fantaisie seule le guide ? Ce serait une erreur que de le croire; il y a, comme on l'a expliqué, des lois certaines et précises dans les arrangements de l'ornement, lesquelles sont, en définitive, le résultat de l'expérience. Par exemple, dans le rinceau, la position des raccords entre les divers détails se fait presque constamment sur un point qui se rapproche de la verticale ou de l'horizontale (fig. 1119, 1120 et 1121) pour le départ des culots et des attaches. Ces raccords se font toujours d'une manière franche, sinon il y a déséquilibration. En général, il convient de rapprocher les raccords plutôt du côté du départ de la spirale que vers le centre, sinon on manque de place pour le motif final. Un rinceau bien ordonné doit comprendre au moins deux tours complets de spirale; s'il y en a moins, il paraît pauvre; le motif final doit présenter une certaine



Fig. 1129 (1).

importance, par la raison évidente qu'il est le sujet de l'intérêt principal.

Il est incontestable que dans l'orfèvrerie, qui est en quelque sorte de la sculpture, il faut bien prendre garde à ce principe vrai, que la décoration y doit être engendrée par la forme au lieu de l'engendrer: en conséquence, certaines pièces représentant des chasses, des arbres, des rochers, des scènes de personnages, etc., ne sont que de la plastique en métal et doivent être écartées. C'est donc aussi un défaut que d'introduire trop de figures humaines en ronde bosse dans une composition de ce genre, et surtout de la faire pivoter tout entière sur une figure, comme on le voit souvent dans les candélabres et dans les chandeliers. D'abord l'idée, si idée il y a, n'est pas précisément neuve, et ensuite,

(1) *Armoiries avec casque héraldique* des Soliers, famille du Dauphiné. Les lambrequins ou rinceaux qui en forment le seul ornement dérivent des *cartocci*, dont on a donné le type à la figure 758.

quel que soit le mérite plastique de la canéphore, du satyre ou du nègre qu'on y a employés, le raccord de la partie supérieure avec la tête laisse toujours à désirer. S'il s'agit de supporter une bougie, celle-ci sera toujours trop grosse pour la figure; s'il s'agit d'éclairage au gaz, cela implique un tuyau qui traverse le corps! Enfin il n'est pas noble d'employer à un rôle semblable une gracieuse jeune fille; l'on peut employer les figures pour des cariatides, à condition, toutefois, qu'elles se terminent en gaine.

Le XVIe siècle a fait jouer, sans doute, un très grand rôle aux personnages dans la décoration (fig. 984, 1015, 1020, 1021, 1073 et 1076); cela tenait à la facilité extrême des artistes de ce temps, qui étaient souvent peintres de tempérament; en outre, on doit reconnaître que la figure humaine est la plus belle expression de la forme, et qu'on ne saurait jamais trop l'employer.

Ceci doit être un motif pour que les professeurs d'art décoratif exigent, avant tout, que leurs élèves soient tous habiles à dessiner un personnage; il ne faut pas qu'ils se bornent, lorsqu'ils ont à en placer, de copier un dessin ou une estampe. Tout personnage mal dessiné non seulement dépare une composition décorative, mais encore la rend inacceptable. Du reste, il est facile de comprendre que les personnages qui se mélangent avec de l'ornementation doivent se plier à certains contours et remplir dans l'ensemble un rôle déterminé. Il est matériellement impossible de rencontrer une figure, dessinée d'avance pour un autre emploi, comme de faire tordre un modèle vivant pour atteindre le but déterminé.

Un grand nombre des sujets de composition qui se rapportent aux besoins modernes, peuvent être donnés aux élèves, en les engageant à s'inspirer de l'art du XVIe siècle, parce que c'est celui dont le caractère s'y adapte le mieux. Sans doute il vaudrait mieux pouvoir les exercer sur des éléments absolument originaux, et sans l'imitation d'une période déterminée; on a longuement développé cette théorie dans le livre précédent. Mais tant que les élèves n'auront pas acquis assez de savoir en dessin et assez d'expérience de la composition, ce sera toujours sur le XVIe siècle que l'on pourra les faire travailler avec plus de fruit.

Ouvrages à consulter :

Art (L') *architectural en France*, par E. Rouyer. 2 vol gr. in-4°. 200 planches et texte.

Art (L') *pour tous*, encyclopédie de l'art industriel et décoratif, par E. Reiber. 25 volumes.

Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°.



Fig. 1130 (1).

Édifices de Rome moderne, par Paul Letarouilly. 3 vol. gr. in-fol. de planches et 1 vol. in-4° de texte.

(1) *Armure de tournoi* du roi d'Espagne Philippe II, au musée de Bruxelles. Travail espagnol.

Histoire des arts industriels au Moyen âge et à la Renaissance, par Jules Labarte. 3 vol. in 4°.

Histoire et description du château d'Anet, par P. D. Roussel. 1 vol. pet. in-fol.

Hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen, par MM. Lafont et Marcel. 1 vol. in-4°.

Lettres sur la Toscane en 1400, par G. Rohault de Fleury. 2 vol. gr. in-8°.

Magasin pittoresque, tomes IX, XI et XII.

Monographie du château de Heidelberg, par Rodolphe Pfnor. 1 vol. in-fol.

Monuments anciens et modernes, par Jules Guilhabaud. 4 vol. in-4°.

Monuments de Pise au Moyen âge, par G. Rohault de Fleury. Atlas et 1 vol. de texte.

Musée de peinture et de sculpture, par Réveil, avec notices par R. et L. Ménard. 10 vol. in-18, 1172 gravures.

Œuvre de Jean Goujon, par Réveil. 1 vol. pet. in-fol.

Œuvre de Jacques Androuet du Cerceau. 12 séries.

Palais, Châteaux, Hôtels et Maisons de France, par Claude Sauvageot. 4 vol. pet. in-fol.

Palais de Fontainebleau, par Rodolphe Pfnor. 2 vol. in-fol. 150 planches et tables.

Renaissance monumentale en France, par A Berty. 2 vol. gr. in-4°.

Sculpture française au Moyen âge et à la Renaissance, par A. de Baudot et Mieusement. 120 planches.

Toscane au Moyen âge, par G. Rohault de Fleury.

Vatican (Le) et la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Letarouilly, complété par A. Simil. 2 vol. in-fol.

LIVRE DIXIÈME

DU XVIE AU XIXE SIÈCLE

I. — HISTOIRE

FRANCE

Henri IV (1589-1610). Louis XIII (1610-1643). Louis XIV (1643-1715). Louis XV (1715-1774). Louis XVI (1774-1792). République (1792-1804). Premier empire.

ANGLETERRE

Jacques Ier (1603-1625). Charles Ier (1625-1649). Protectorat de Cromwell. Charles II. Jacques II. Guillaume III et Anne Stuart, fin de la dynastie des Stuarts (1660-1714). Dynastie de Hanovre. George Ier, George II et George III (1714-1820).

ESPAGNE, ALLEMAGNE, ITALIE

Philippe III (1598-1621), roi d'Espagne, domine en Italie. Philippe IV (1621-1665). Le Portugal secoue le joug (1640); indépendance des Pays-Bas (1648); révolte de Masaniello à Naples (1647). Fin de la branche espagnole de la Maison d'Autriche avec Charles II. Avènement des Bourbons. Sous le règne de Mathias (1612-1619), quatrième successeur de Charles-Quint, éclate la guerre de Trente ans, qui se termine, en 1648, par le traité de Westphalie; sous Ferdinand III (1637-1657), deuxième successeur de Mathias, traité qui affaiblit l'empire d'Allemagne et met les protestants sur le même pied que les catholiques. Marie-Thérèse (1717-1780) fait élire empereur son mari François Ier, père de Joseph II et de Marie-Antoinette, reine de France. En 1723, après la mort du dernier des Médicis, Jean Gaston, en 1737, l'empereur d'Allemagne prend possession de la Toscane comme fief vacant, et la place sous le gouvernement des princes de sa Maison. Les Turcs affaiblissent au XVIIe siècle la puissance de Venise, qui ne conserve que ses possessions dans l'Italie septentrionale; son dernier doge est Louis Manin (1788-1797).

On aurait pu arrêter cet ouvrage au livre précédent, puisque les XVIIe et XVIIIe siècles représentent, par rapport au XVIe, non pas une décadence, mais une sorte de dégénérescence.

Sous le règne de Louis XIV, la manière des artistes français, empreinte d'un style grandiose, s'impose à toute l'Europe.

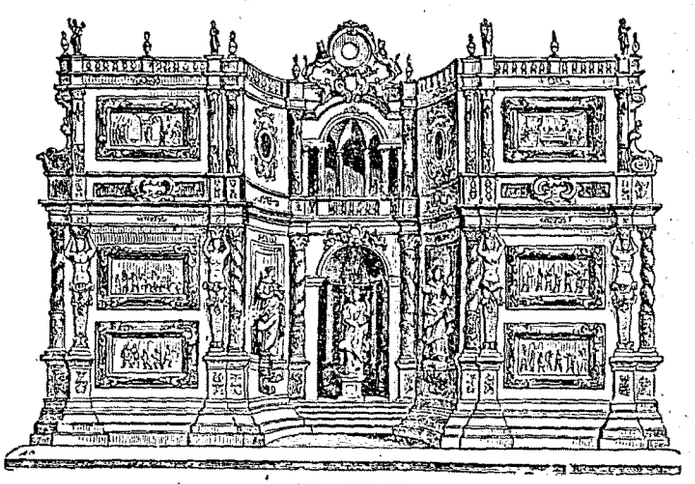


Fig. 1131 (1).

Plus tard, cette manière tend, pour l'architecture, à se simplifier de plus en plus dans un sens prétendu antique; dans la statuaire et dans la peinture, le sentiment incline vers le naturalisme. Dans les décorations intérieures et dans les objets, le genre glisse pendant quelque temps vers un décor contourné et qualifié de diverses manières, puis il tombe dans des formes un peu froides, soi-disant inspirées de l'antique.

(1) *Cabinet* en écaille avec ornements d'ivoire du XVIIe siècle. L'*Espérance* dans l'arcade de l'étage inférieur; la *Prudence* et la *Fidélité* sont adossées au centre. Les *cariatides* ont le buste en ivoire et la gaine en écaille. Les sujets des bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. Observer les colonnes *torses* (largeur 1^m45, hauteur 1^m13). On nommait ce meuble cabinet parcequ'il servait surtout à serrer les bijoux et à classer les médailles et les menus objets d'art. Le plus souvent, le centre est occupé par un motif d'architecture avec niche dans le genre de celui du type présenté.

II. — TYPES

Pour ne pas allonger outre mesure cet ouvrage et n'être pas forcé de fournir un trop grand nombre de figures, on réunit au chapitre troisième de ce livre l'étude de la marche de l'architecture aux XVIIe et XVIIIe siècles. On se borne à expliquer ici que, par des combinaisons de plus en plus simples, on arriva peu à peu à ce genre classique qui caractérise l'extérieur des édifices de la fin du XVIIe siècle, tels que Sainte-Geneviève et l'hôtel des Monnaies à Paris. Il y eut pendant longtemps une tendance à abandonner le système d'une seule ordon-

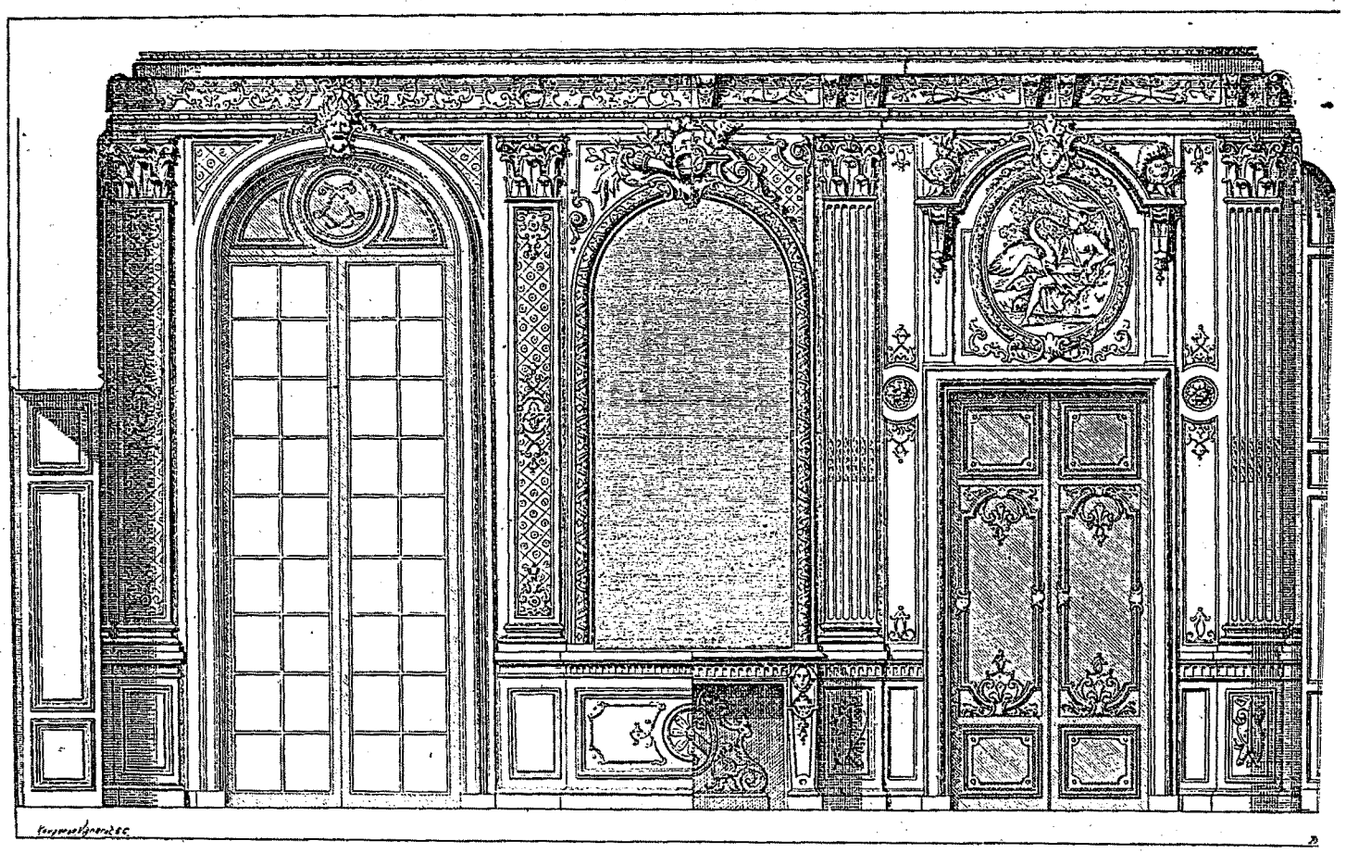


Fig. 1132.

nance de colonnes avec entablement par étage pour en réunir plusieurs, comme dans la façade de Saint-Pierre de Rome (fig. 898). Il se produisit également la tentative, plus ou moins réussie, d'accoupler les colonnes par deux dans un péristyle extérieur ou intérieur.

Quant à la décoration intérieure, elle montre dès le début une sage simplicité et un caractère grandiose. Tels sont les deux exemples de *lambris* représentés dans la figure 1132, qui est du dessin de JEAN LEPAUTRE (161 1682). On peut reprocher à cette composition le peu d'i portance de l'entablement par rapport aux pilastres; l'a rangement du couronnement de la porte est caractér tique, ainsi que les ornements des panneaux de portes des pilastres de la moitié à gauche, de la décoration temps de Louis XIV.

Le type que l'on peut considérer comme représe

tant le mieux le parti décoratif des salles d'apparat du XVIIe siècle est la *galerie d'Apollon*, qui relie le Louvre à la galerie du bord de l'eau; il a été fréquemment imité; CHARLES LEBRUN dirigea les travaux; les sculptures furent exécutées par FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715), GASPARD DE MARSY (1624-1681), son frère BALTHASAR DE MARSY (1628-1674), et par THOMAS REGNAULDIN (1627-1706). On attribue la peinture des grotesques de la voûte à LÉONARD GONTIER et à JACQUES GERVAISE (1620-1670); les guirlandes de fleurs et de fruits qui pendent des médaillons peints par Gervaise sont de JEAN-BAPTISTE MONNOYER (1635-1699), qui les exécuta en 1667. Les grotesques des panneaux du bas, dont on fournit un type (fig. 1133), seraient des frères LEMOINE et particulièrement de JEAN, qui a gravé des motifs de cette galerie avec JEAN BERAIN (1630-1697) et FRANÇOIS CHAUVEAU (1613-1676); la dorure qui a été prodiguée est de PAUL GOUJON dit LA BARONNIÈRE. Le parti décoratif consiste en un système d'ouvertures de fenêtres, répétées sur le côté opposé, dont les intervalles sont agencés de lambris qui sont combinés, soit pour encadrer des sujets, soit de panneaux pouvant recevoir des enrichissements. La voûte, en plein cintre continu, est conçue dans le parti de celle dite des Carrache, au palais Farnèse à Rome, laquelle on a étudiée au livre précédent (fig. 952). Sa longueur est de 61^m39 et sa largeur de 9^m46; elle ne fut pas achevée et subit ensuite de nombreuses détériorations, jusqu'à ce qu'elle fut restaurée et complétée, de nos jours, par les soins de l'architecte DUBAN. Le panneau de la figure 1133 est un de ceux

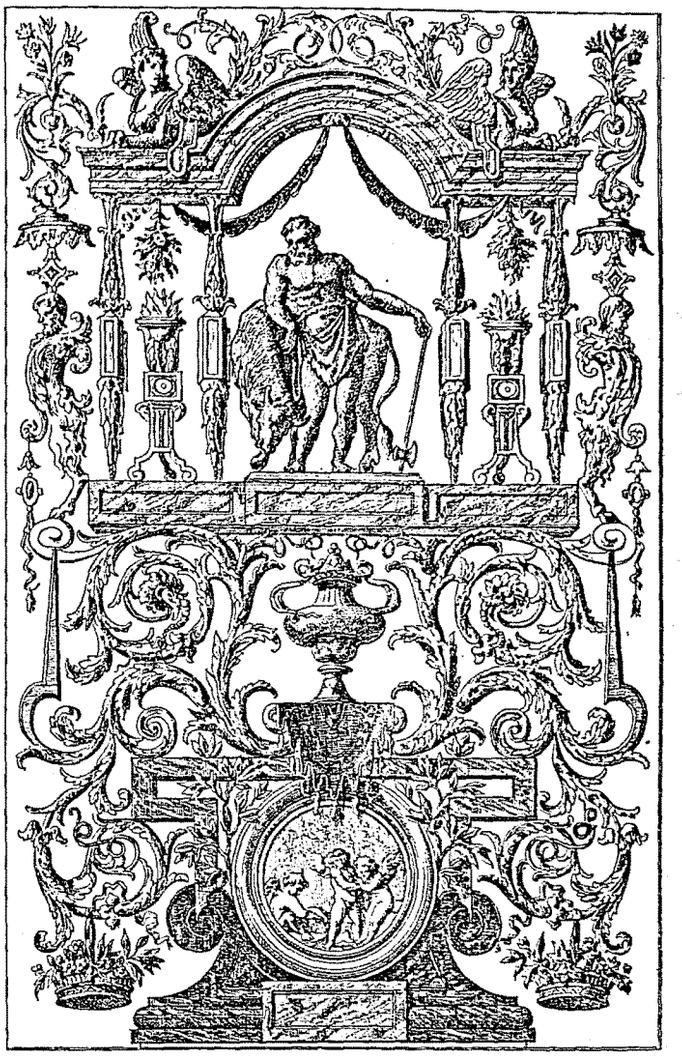


Fig. 1133.

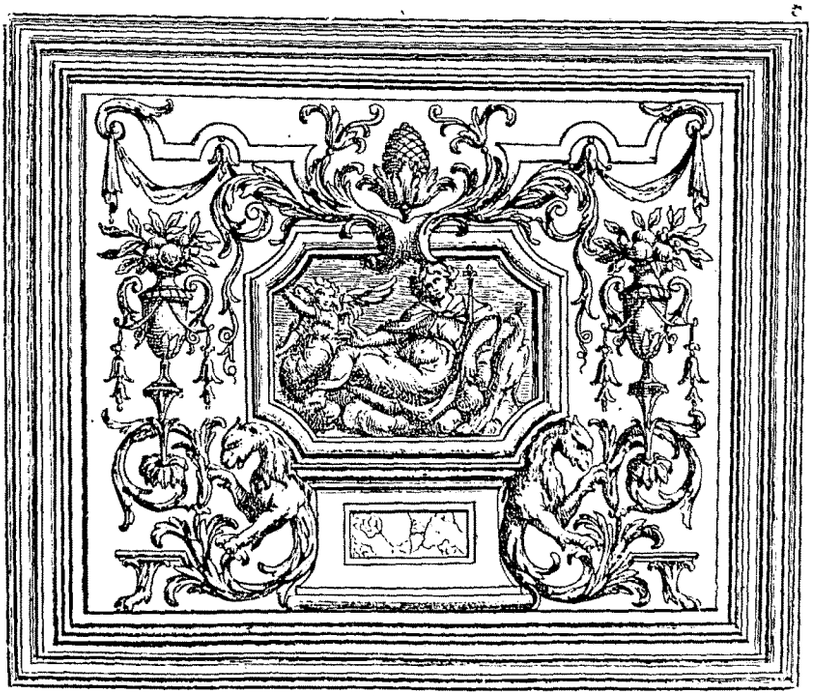


Fig. 1134.

de l'embrasure de la fenêtre du milieu; l'ornementation se détache sur un fond d'or; les sphinx féminins du haut, le personnage principal, la draperie du milieu et les fleurs des corbeilles sont bleus; les rinceaux et ornements sont en grisaille; l'architecture du bas et le vase sont en imitation d'onyx violâtre. Figure 1134 : *panneau et grotesques du château des Tuileries*; dessin et gravure de LEMOINE. On remarquera que le décor procède d'un motif formant support, d'où émergent des *rinceaux*, lesquels eux-mêmes supportent des *vases*; la partie supérieure consiste en une *agrafe* (1) d'où sortent également des rinceaux qui s'ajustent sur une feuille;

(1) *Agrafe*, motif d'ornement saillant, avec volutes qui semblent s'accrocher sur un corps de moulures.

cet arrangement est habituel au XVIIe siècle; depuis, on en a abusé dans la décoration.

Il se produisit dans le courant du XVIIIe siècle l'expansion d'un genre de décoration qui a donné lieu à bien des jugements contradictoires, et qui a été affublé d'une série de qualifications plus ou moins exactes, de style *pompadour*, *rococo*, *baroque*, *rocaille*... On a dit que la fantaisie, la coquetterie raffinée et frivole, des conceptions bizarres, désordonnées et extravagantes en étaient la cause, et que cette cause avait sa source dans le goût du temps qui tendait à se corrompre. En examinant ce système de décor avec plus de sang-froid, on n'y voit réellement que la recherche de formes nouvelles, à un moment où celles habituellement employées se trouvaient en quelque sorte épuisées. L'analyse de ce genre est assez difficile à faire, et peut-être le mot de *rocaille* serait celui qui en exprimerait le mieux le caractère. Les feuilles y affectent une structure de palmes, et, dans l'ensemble des ajustements, on sent quelque chose comme la forme de coquilles qui se terminent enroulées en forme de volutes. La structure de l'ensemble des panneaux est irrégulière; un corps de moulures se trouve contourné dans un sens, tandis que l'autre l'est en sens contraire, et quelquefois l'un ou l'autre donnent origine à un second ou à un troisième. Les feuillages, les fruits et les fleurs sont répandus assez nombreux pour garnir l'ensemble; ils se rapprochent d'assez près de la nature. En réalité la composition est très bien pondérée et dénote des artistes d'une très grande habileté; on pourrait même dire d'un grand talent. Du reste, ce genre de décor, on le répète, n'a été appliqué qu'aux intérieurs et aux objets mobiliers, ainsi qu'on le verra plus loin. La figure 1135 est un exemple du degré jusqu'auquel la fantaisie et l'imagination du décorateur ont pu atteindre dans ce parti pris; c'est un *salon du château de Bruchsal*, jadis la résidence des évêques de Spire dans

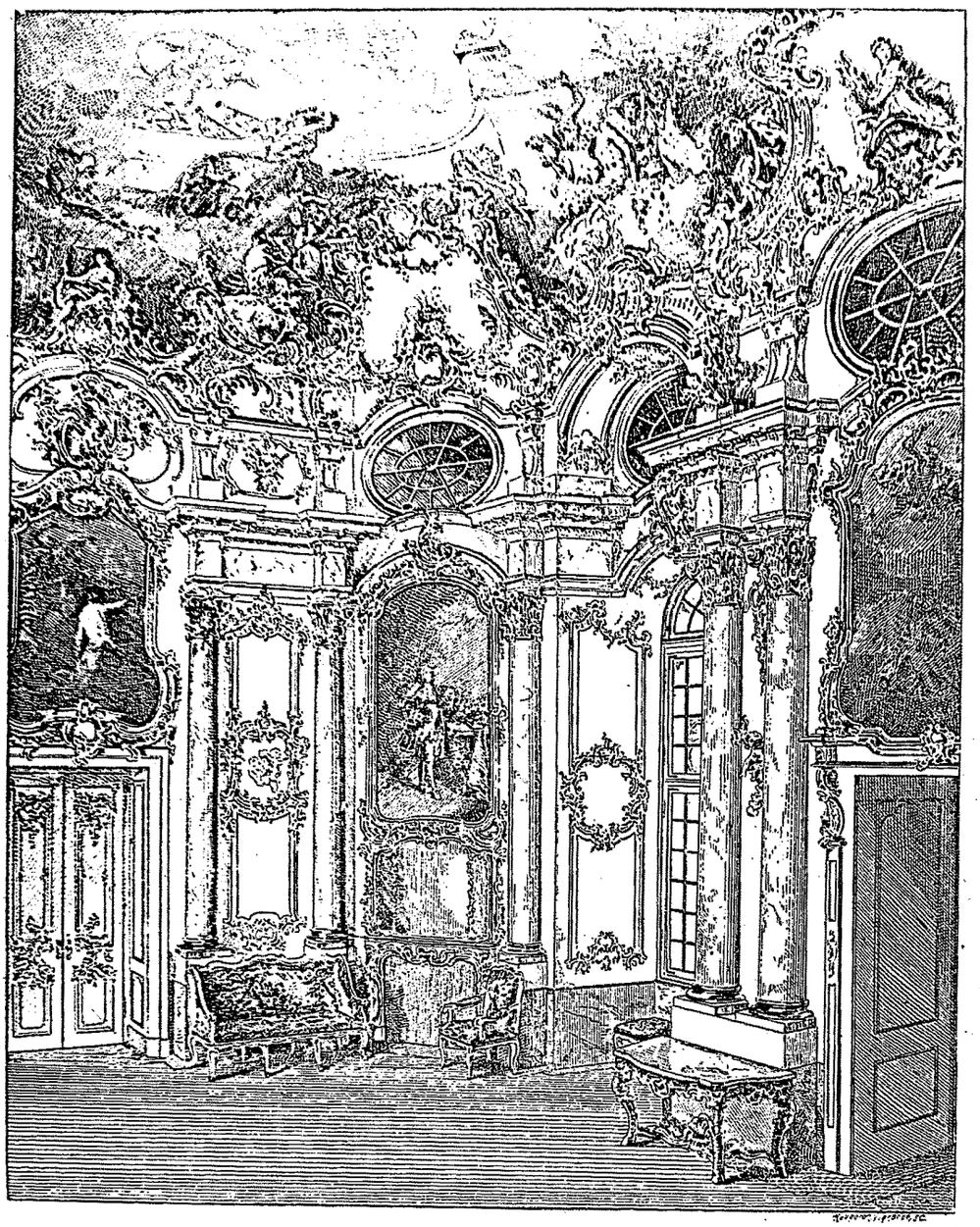


Fig. 1135.

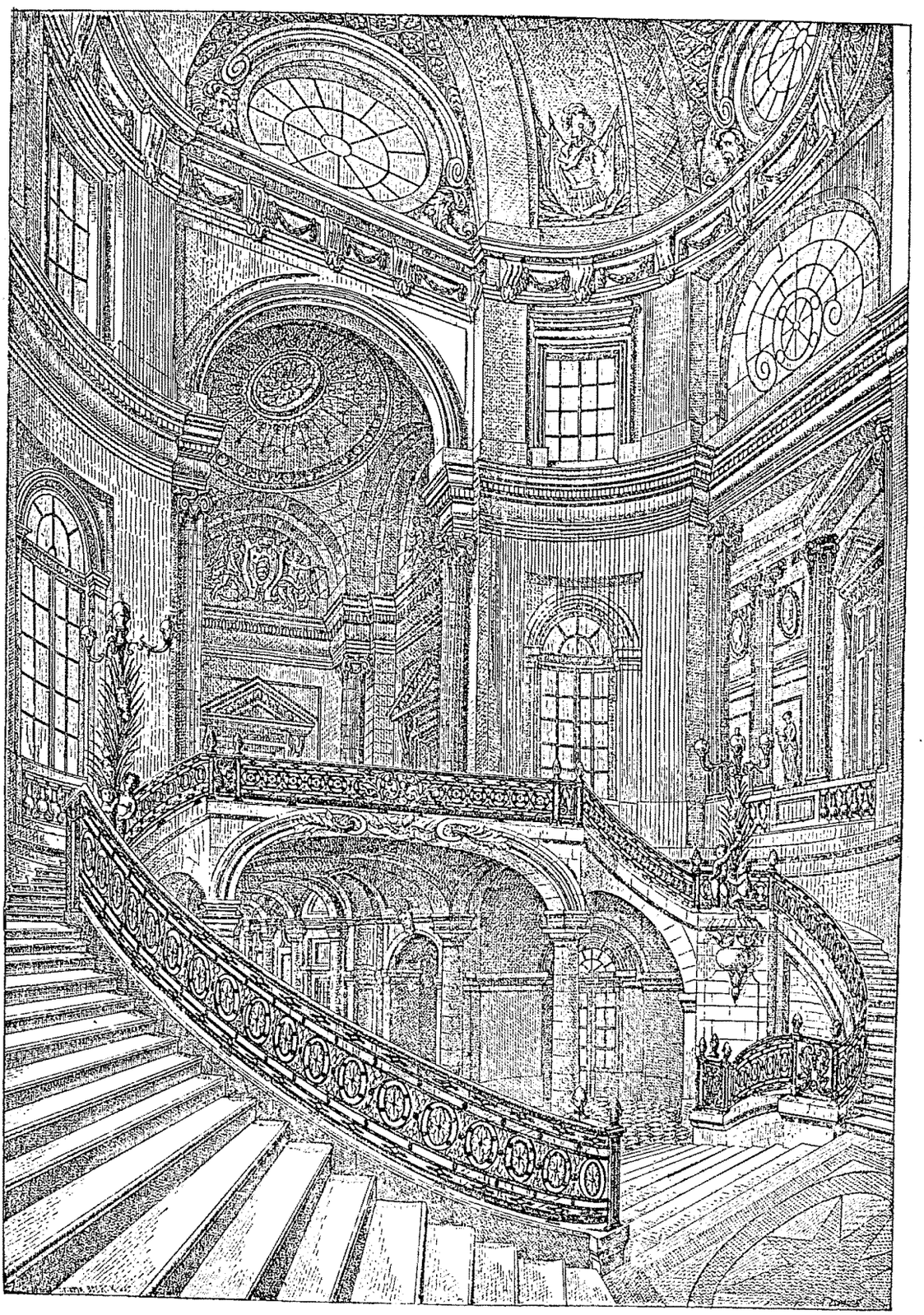


Fig. 1136.

le duché de Bade. Au-dessus d'une ordonnance corinthienne se trouvent des consoles qui forment attique pour ajuster des œils-de-bœuf ovales, et qui sont surmontées d'une petite corniche servant de base à toute une série de ces motifs contournés dont il vient d'être question, lesquels servent de bordure à une peinture formant

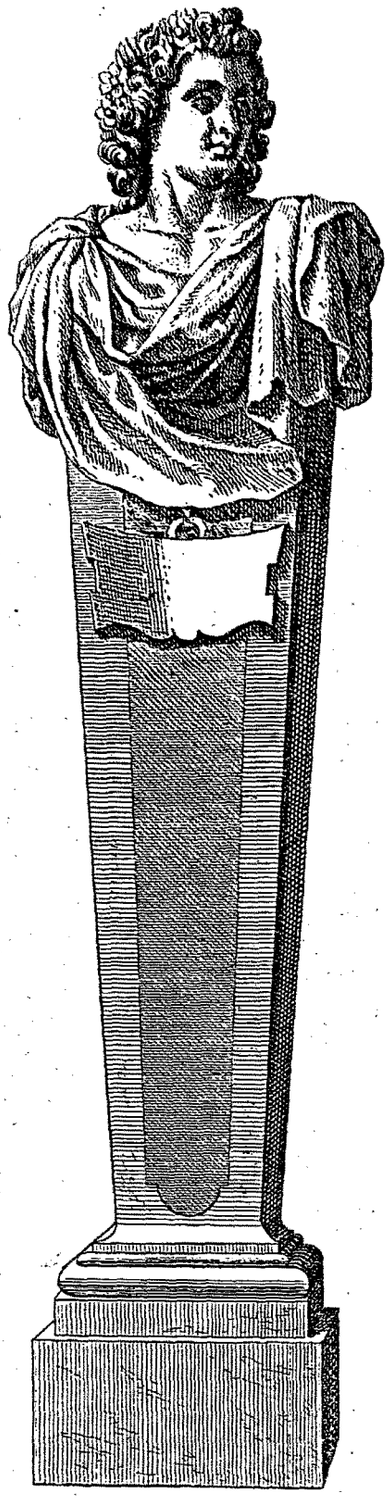


Fig. 1137.

plafond. Il est évident que certaines parties de cette décoration produisent l'effet d'une rocaille. Au-dessus des portes sont des *trumeaux*, c'est-à-dire des couronnements encadrant eux-mêmes aussi une peinture. Des guirlandes, des attributs appendus, de petits amours agrémentent toute cette composition qui paraît désordonnée, mais qui, cependant, présente des portions plus importantes au-dessus de points déterminés d'une manière alternative. Observons la forme des panneaux, des revêtements et des menuiseries des portes, où l'on rencontre ces corps de moulures qui se contournent en sens quelquefois contraires, et qui débordent, par des recourbées dans tous les sens, sur les cadres (1) des menuiseries. Dans un angle est une petite cheminée, que surmonte une glace dont le cadre est divisé en trois morceaux, surmonté aussi d'un trumeau.

(1) *Cadre*. Se dit du bâti qui entoure un panneau; une menuiserie se dit à *grands cadres* lorsque la moulure qui est placée entre le cadre et le panneau est en saillie sur le nu de la boiserie, et à *petits cadres* lorsque la moulure est poussée sur le bord du cadre.

La *console* (1), le *fauteuil* et le *canapé* sont en harmonie. On devra cependant ne pas oublier que ce genre offre un sentiment plus simple dans les types français.

L'*escalier du palais Royal* à Paris (fig. 1136), construit en 1763 par Pierre Contant d'Ivry (?-1777), est remarquable par ses dispositions grandioses. L'*ionique* qui y a été employé, présente dans son chapiteau une disposition fréquente aux XVIIe et XVIIIe siècles : des volutes sortent d'une échine et se présentent accolées sur chaque angle, comme dans le composite du type 297; en outre, des guirlandes y sont appendues. Cet arrangement a

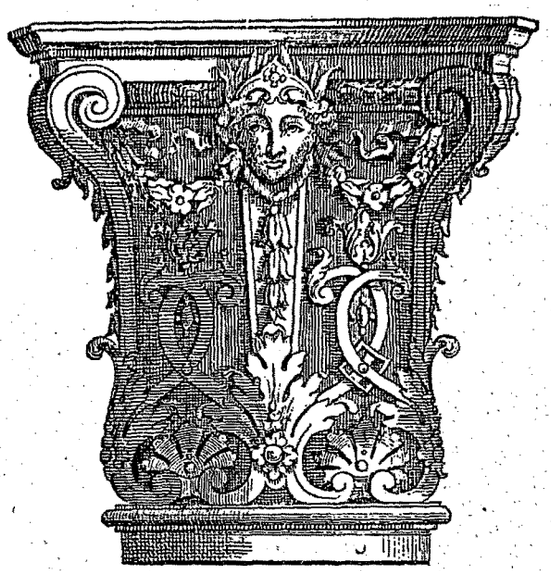


Fig. 1138.

l'avantage de fournir un aspect régulier sur toutes les faces; tandis que, lorsque les volutes ne se présentent que sur deux faces opposées réunies par un rouleau, le chapiteau ainsi conçu ne peut se placer que pour supporter une architrave d'entablement continu, comme dans les temples anciens. On observera la belle disposition de la rampe en fer poli qui est due au plus habile serrurier du temps, Corbin, et dont Philippe Caffieri (1714-1778), fils aîné de Jacques fils de Philippe Ier Caffieri, donna les dessins des bronzes qui l'enrichissent; les groupes d'enfants placés sur des culs-de-lampe à moitié de la rampe sont également en bronze.

Figure 1137 : *terme* (2) représentant *Comus*, par Louis Lerambert (1614-1670), au jardin de Versailles, d'après une gravure de Jean Lepautre de 1674. Ce genre d'objets de sculpture est fréquemment employé au XVIIe siècle; il

(1) *Console*, meuble d'applique, en forme de table étroite, soutenu le plus souvent par des recourbées ornées de feuillages et de volutes, destiné à occuper une place fixe devant une glace ou un panneau.

(2) Terme, buste décoratif posé sur une gaine.

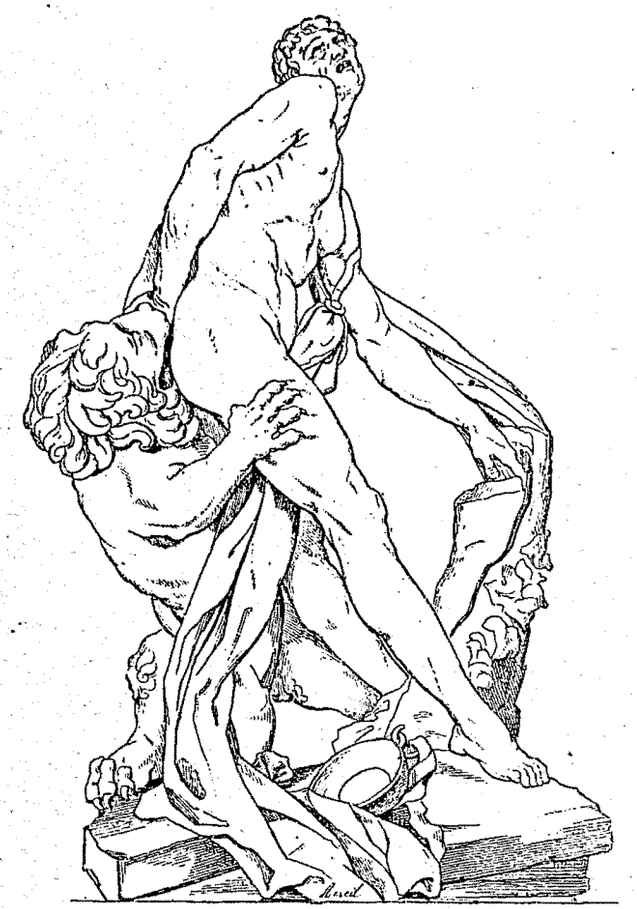


Fig. 1139.

offre peu de différence avec la carialide à gaine; il se trouve avec ou sans bras. Figure 1138 : *chapiteau* de la composition de Jean Berain qui caractérise très bien les détails employés dans l'architecture du XVIIe siècle. C'est aux XVIIe et XVIIIe siècles que les palais et les habitations privées commencèrent à présenter un confortable plus grand que dans la période précédente, tout en conservant une certaine ampleur. Leur caractère décoratif procède, à l'extérieur, de celui des édifices de la même époque. Les constructions de ce genre furent très nombreuses. Voici les noms de quelques édifices des XVIIe et XVIIIe siècles et de leurs architectes : villa Aldobrandini à Frascati (1603), par G. Della Porta; façade de Saint-Pierre de Rome (1604), par Carlo Maderno (1556-1629); palais du Luxembourg (1611) et église Saint-Gervais (1616-1621) à Paris; ancien palais de Versailles (1627), par Jacques Lemercier; palais Royal à Paris (1629-1634 et 1781-1786); Saint-Paul de Londres; abbaye du Val-de-Grâce à Paris (1645-1666); abbaye des Dames de Saint-Pierre à Lyon (1), par François II de Royers de la Valfenière (1574-1667); colonnade de la place Saint-Pierre de Rome (1661), par Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680); hôtel des Invalides à Paris (1671-1674, le dôme en 1706); arcs de triomphe dits porte Saint-Denis (1672) et porte Saint-Martin (1674) à Paris; palais de Versailles (1675-1770); palais de White Hall et hôpital de Greenwich, par Inigo Jones (1572-1651); Santa Maria della Salute à Venise, par Baldassare Longhena (1602-1682); colonnade du Louvre (1685), par Claude Perrault (1613-1688); palais de Schœnbrunn (1696), par Johann Bernarht Fischer (1560-1724); chapelle de Versailles, par Robert de Cotte (1656-1735); château royal de Berlin (1699-1706); palais Balbi à Gênes (XVIIe et XVIIIe siècle), par Bartolommeo Bianco.

Façade de Saint-Jean de Latran à Rome, par Alessandro Galilei (1691-1737); hôpital général des Pauvres à Naples et palais Corsini à Rome (1736), par Ferdinando Fuga (1699-1788); École militaire et édifices de la place Louis XV, par Jacques-Ange Gabriel (1710-1782); la Superga près de Turin, par Filippo Juvara (1685-1735); château de Wurtzbourg, par Balthazar Neumann (1720-1744);

(1) Voyez *Les de Royers de la Valfenière*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1870.



Fig. 1140.



Fig. 1143.



Fig. 1142.



Fig. 1144.

hôtel des Monnaies à Paris, par Jacques-Denis Antoine (1733-1801); théâtre de Bordeaux, par Victor Louis (1735-1807); église Sainte-Geneviève à Paris (1764), par Jacques-Germain Soufflot (1709-1780).

La statuaire a acquis au XVIIe siècle, en France, une



Fig. 1145.



Fig. 1148.

supériorité qui paraît se conserver encore. Jacques Sarrazin (1588-1660) a exécuté les grandes cariatides du pavillon principal du Louvre; les frères Anguier, François (1604-1669) et Michel (1612-1686), s'appliquent surtout à la statuaire décorative.

Mais deux noms résument l'art à cette époque : Pierre Puget (1622-1694) et François Girardon (1628-1715). Le premier travailla en Italie et en France, se laissant beaucoup trop aller au maniérisme des Italiens; il ne fut pas méconnu comme on s'est plu à l'écrire, et son œuvre est des plus importants. Sa statue la plus connue est le *Milon de Crotone* (fig. 1139) qui est au Louvre. Ses cariatides du balcon de l'hôtel de



Fig. 1146.



Fig. 1147.

ville de Toulon, qui jouissent d'une grande célébrité, dépassent en formes et en mouvement ce qui convient à la plastique. On peut citer encore de lui son bas-relief d'*Alexandre avec Diogène*, au Louvre, et

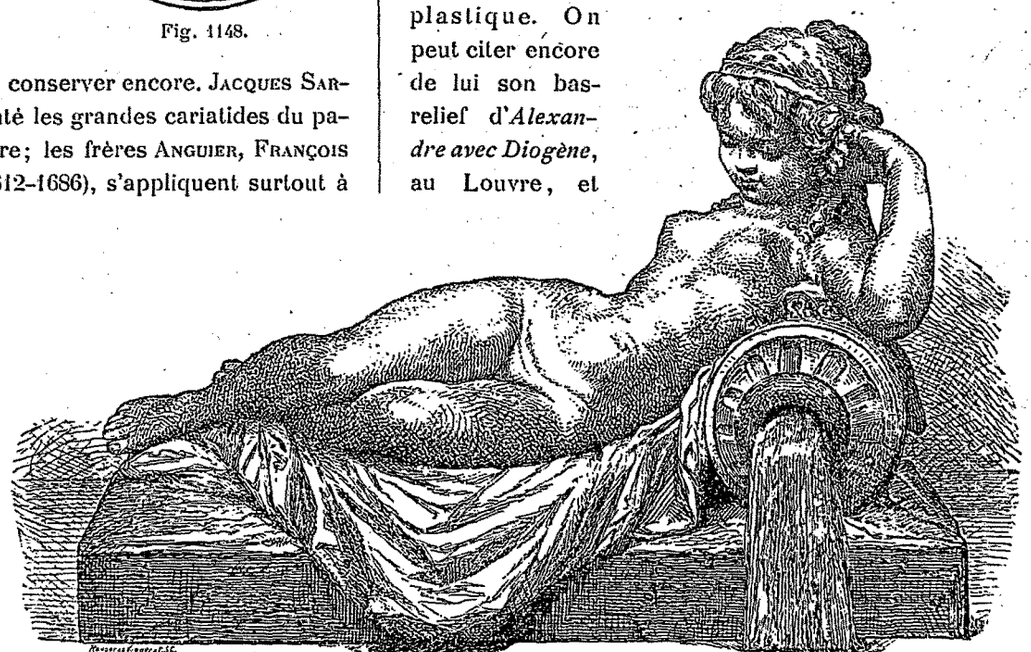


Fig. 1141.



Fig. 1149.

celui de la *Peste de Milan*, à Marseille. Girardon, tout en donnant à ses figures plus de mouvement que ne l'avaient fait les statuaires de la période précédente, se fit remarquer par ses grandes qualités de composition; son chef-d'œuvre est le *Mausolée du cardinal de Richelieu*, dans l'église de la Sorbonne à Paris (fig. 1140). Les jardins du palais de Versailles sont peuplés de ses statues; il a aussi exécuté des sculptures dans la galerie d'Apollon, qui font face aux fenêtres, et le fleuve adossé au mur du côté méridional.

Antoine Coysevox (1640-1720) non moins fécond; Nicolas Coustou (1658-1733); son élève Guillaume Ier (1677-1747); son frère, aussi élève de Coysevox, et son fils Guillaume II (1716-1777); Michel-Ange Slodtz (1705-1764), Edme Bouchardon (1698-1762) comptent parmi les plus célèbres de la période, tout en abusant un peu trop du mouvement et de la ligne ondoyante. La statuaire reçoit ensuite un sentiment de réaction contre le maniéré et le convenu, à ce même moment où, comme on l'a expliqué plus haut, l'architecture prend un aspect de plus en plus sévère. Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), Augustin Pajou (1730-1809), Jean-Antoine Houdon (1740-1828), Antoine Canova (1757-1822) et Barthélemy-Alexandre Thorwaldsen (1770-1844) montrent par leurs ouvrages les étapes successives qui se produisent du côté d'un certain naturalisme.

Il faut ranger comme statuaire d'une nature à part le modeleur Claude Michel, dit Clodion (1738-1814); ce fut un artiste habile, qui s'appliqua surtout à des œuvres ayant un caractère décoratif gracieux; telle est sa *source* (fig. 1141); ce petit chef-d'œuvre est signé sous le bras gauche.

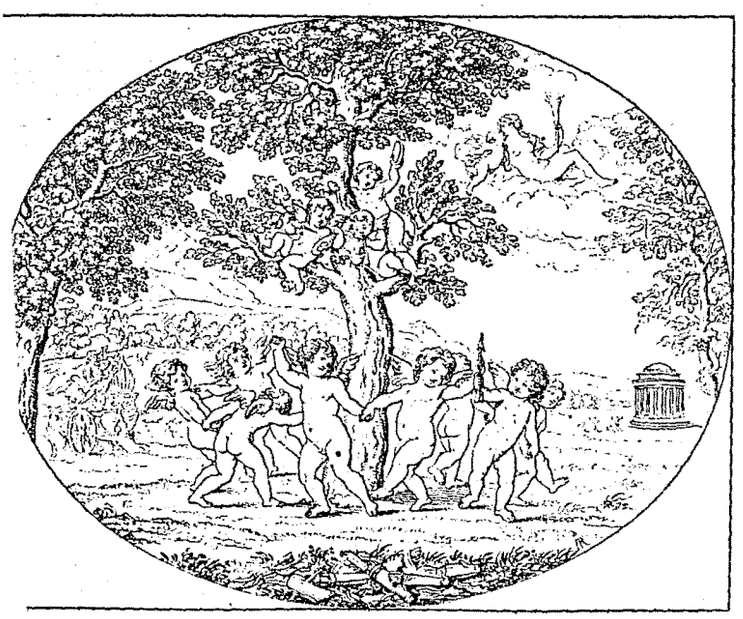


Fig. 1150.



Fig. 1151.

On doit citer en outre, parmi les statuaires, Antoine Schluter (1668-1717); Alonzo Cano (1601-1667); Étienne-Maurice Falconnet (1716-1791); Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795), etc., etc.

Voici quelques types de médailles. Figure 1142 : *François IV, marquis de Mantoue*, en 1612, à l'âge de vingt-sept ans, mort la même année. Figure 1143 : *Henri IV et Marie de Médicis*, par Guillaume Dupré; ce médailleur présente les mêmes qualités que Pisano, que l'on a signalé page 207; ses portraits expriment bien la physionomie et les costumes de l'époque. Figure 1144 : *Anne d'Autriche*, par le même. Figure 1145 : *Louis XIV*, type ordinaire du temps. Figures 1146 et 1147 : *jeton de la chambre de Commerce de Lyon;* ce corps remonte à l'année 1702, et ce jeton est le premier qui ait été fabriqué en conformité de l'arrêt du Conseil qui en avait décrété l'établissement. Sur la face, les armoiries de la chambre, composées du lion sur champ de gueules dans un cercle placé sur un champ fleurdelisé; le Rhône et la Saône, placés au-dessous, mélangent l'eau de leurs urnes; au revers, un globe au-dessous d'un soleil qui l'inonde de ses rayons, avec la légende : dum circuit ornat (il l'embellit en en faisant le tour). Figure 1148 : *Louis XV* jeune, type ordinaire du temps.

Si le xvie siècle fournit peu de peintres français, au contraire le xviie est des plus riches; il y eut à Rome, au commencement de ce siècle, toute une colonie d'artistes de cette nationalité. C'est qu'aussi on remarquait encore en Italie quelques maîtres qui, à l'exemple de Carrache, ralentissaient la dégénérescence. Parmi eux on peut nommer Francesco Albani (1578-1660) et Guido Reni (1575-1642). Ce dernier possédait le don de la grâce et de la belle ordonnance; elles se révèlent par de nombreux tableaux décoratifs auxquels on reproche, bien à tort, un parti pris de couleur argentée, grise et rose pâle qui en fait la grâce; son *Aurore* du palais Rospigliosi à Rome est, avec raison, considérée comme un des plus beaux types du genre; il peignit, pendant qu'il était à Bologne, *David tenant la tête de Goliath* (fig. 1149), qui est au Louvre. Quant au premier, c'est le peintre gracieux des amours; il eut douze enfants, et sa seconde femme, Doralice, était d'une rare beauté; c'est pourquoi elle et ses enfants posèrent souvent dans les tableaux du maître, où il s'exerçait de préférence sur des sujets qui lui permettaient d'employer ces gracieux modèles; la *Ronde des amours* (fig. 1150), qui est au musée de Milan, est dans ce cas; il en existe à Dresde une répétition où l'arbre est remplacé par une statue de l'amour; ses paysages le placent parmi les plus habiles dans ce genre. Il faut citer ici un des plus grands peintres de l'époque, Domenico Zampieri dit Dominiquin (1581-1641), dont la vie fut si malheureuse. Pierre-Paul Rubens (1577-1640) eut, au contraire, une existence brillante. Riche, chargé de missions diplomatiques, il n'en exécuta pas moins des œuvres importantes et nombreuses, parmi lesquelles on doit citer la décoration de la galerie du palais du Luxembourg à Paris, dont vingt et un tableaux sont au Louvre. Il mérite plus d'éloges pour sa peinture mythologico-historique et pour ses portraits, que pour la peinture religieuse, où il manque de caractère et d'élévation, ainsi qu'on peut le voir dans son tableau de *Sainte Anne instruisant la Vierge* (fig. 1151), qui est au musée d'Anvers, lequel montre cependant une certaine finesse; ce tableau est de vers 1630. Il fit entrer dans les Flandres un genre nouveau pour ces pays qui perdaient le souvenir du mysticisme des Van Eyck et des Hemling; il montra, en s'exaltant de la robuste constitution de ses modèles, une exubérance de chair à laquelle l'Italie et la France avaient su imposer une grâce, une poésie et une décence relative. Le manque de goût fit chez lui un grand tort à ses qualités décoratives, en même temps que son dessin perdit de la correction par la rapidité du travail et par une étonnante facilité. Antoine Van Dyck (1599-1641), son élève, est le maître du portrait, nul ne sa mieux que lui y mettre non seulement la vie, mais encore la beauté et la grâce sans sacrifier à la vérité. Charles Ier roi d'Angleterre le maria à *Mary Ruthven*, fille du lo comte de Gowry, fille d'honneur de la reine, dont il laissé le portrait dans le genre d'une madone allaitant son enfant (fig. 1150). Il y a trois sortes de portrait ceux qui ressemblent en enlaidissant, ceux qui rende la ressemblance dans toute sa perfection, sans plus moins que la nature, et enfin ceux qui, à une resse blance parfaite, ajoutent un caractère imperceptible beauté. Ce qu'on nomme beauté, et ce que tous ad rent, ne peut se définir par des phrases; cela se se l'artiste habile est celui qui, sentant la beauté, poss en même temps le talent de rendre la ressemblance

Les Pays-Bas du sud ont produit un peintre genre particulier, qui nous déroute par la manière le sujet est traité, mais qui, saisissant la nature su fait, charme par le coloris et par l'effet pittores David Teniers le Jeune (1610-1690) en est le ma Voyez comme il rend le *Reniement de saint Pierre* est au Louvre; des soldats en costume du temps assis et jouent aux cartes; au deuxième plan saint P se chauffe sous une haute cheminée, en répond une servante qui l'interroge (fig. 1153). Des buveu des cuisinières! L'idéal des artistes est descendu une étonnante habileté, dans la seule reproductic



Fig. 1152.



Fig. 1153.

scènes familières! Rembrandt Harmensz Van Ryn (1607-1669) a visé aux grands effets de lumière; c'est aussi à un ton brun doré, qui lui est particulier, que ses peintures doivent un charme considérable; il a fait, de plus, un très grand nombre de gravures à l'eau-forte (plus de trois cents) qui méritent l'attention.

Le XVIIe siècle fut aussi l'âge d'or des peintres espagnols : Joseph Ribera dit l'Espagnolet (1588-1656); François Zurbaran (1598-1662), suivant l'avis de Philippe IV « le roi des peintres », enfin Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez (1599-1660). Ce dernier, grand coloriste et naturaliste, choisit des types sans élévation et généralement communs, comme dans cette *mascarade bachique* de la figure 1154. Esteban Murillo (1618-1682), peintre surtout religieux, est à la fois mystique et sensuel, souvent naturaliste implacable.



Fig. 1154.

Il est juste de revenir aux peintres français, dont la liste serait trop longue à étudier dans cet ouvrage. Les arts se développant sous la protection des grands personnages au commencement du XVIIe siècle, prirent un caractère officiel qui engendra une certaine froideur dans l'aspect, laquelle cependant n'excluait pas une composition habile, un dessin correct, la vérité de l'expression et une grande harmonie; le coloris est généralement insuffisant. Simon Vouet (1590-1649), Nicolas Poussin (1594-1665), Jacques Stella (1596-1657), Claude Gellée dit Lorrain (1600-1682), Philippe de Champaigne (1601-1674), Pierre Mignard (1610-1695) et Eustache Lesueur (1617-1655), appartiennent à cette manière. Charles Lebrun (1619-1690) exerça une direction souvent tyrannique sur tous les arts de son époque, et déploya une activité extraordinaire : cartons de tapisseries, décorations, sculptures, mobiliers, fêtes publiques, tout passa par ses mains et porta l'empreinte de son goût. On est forcé de reconnaître que, si cette omnipotence a montré des avantages, elle ne paraît pas avoir donné à l'art français une direction originale. Peut-être aussi avait-on exécuté trop de travaux, et il y succéda une période de repos relatif. Les peintres français de portraits furent François de Troy (1645-1730), Nicolas de Largillière

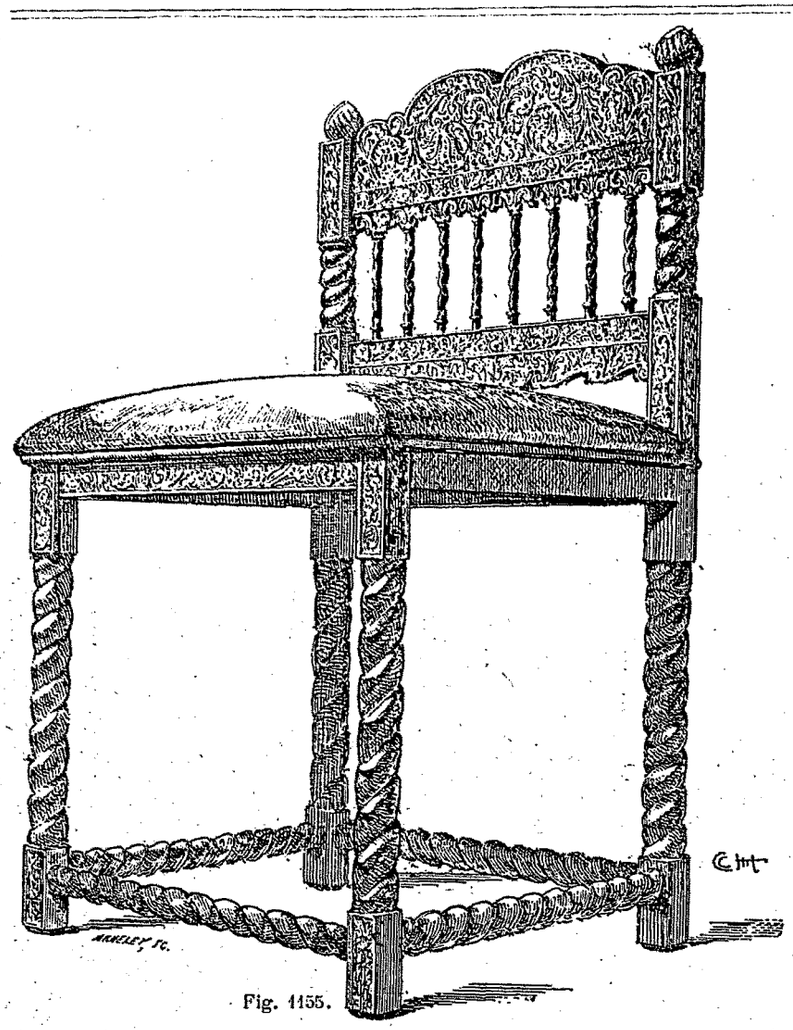


Fig. 1155.

second, avec un caractère décoratif, met en scène des pastorales et de la mythologie sensuelle; ce sont les peintres des trumeaux et des petits plafonds; l'un et l'autre ont été reproduits avec profusion par la gravure. Avec Jean-Baptiste-Simon Chardin (1699-1779) et Jean-Baptiste Greuse (1725-1805), nous atteignons la fin du XVIIIe siècle; toutefois nous ne nous trouvons plus en face que de tableaux qui semblent vouloir faire œuvre de moralistes et peints avec un naturalisme de convention; les dessinateurs et les peintres se pressent en rangs serrés, cherchant, selon leur tempérament, le genre qui plaira le mieux au public; sans doute, il y a de grands peintres, toutefois leur talent reste personnel; l'histoire de l'art devient l'histoire de chaque artiste.

On peut facilement dénombrer les diverses pièces qui constituaient le mobilier au XVIIe siècle : des tables et des sièges supportés par des colonnes torses, des miroirs à bordure carrée ou octogone, des cabinets (voyez fig. 1131) et des lits enveloppés par des draperies montées sur des châssis. Du reste la draperie joue alors un rôle important dans l'ameublement, les estampes du temps le montrent suffisamment.

Les meubles que l'on va étudier à présent

(1656-1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743); on sait combien ils y ont excellé. Après Charles Delafosse (1640-1716), Jean Jouvenet (1644-1717) et Antoine Coypel (1661-1722), qui conservèrent le genre majestueux et classique, mélangé d'une certaine emphase, nous arrivons à deux peintres dont les œuvres paraissent inséparables de cette manière de décoration intérieure dont on s'est occupé plus haut : Antoine Watteau (1684-1721) et François Boucher (1704-1770). Le premier est le maître des compositions représentant des fêtes et des plaisirs; le

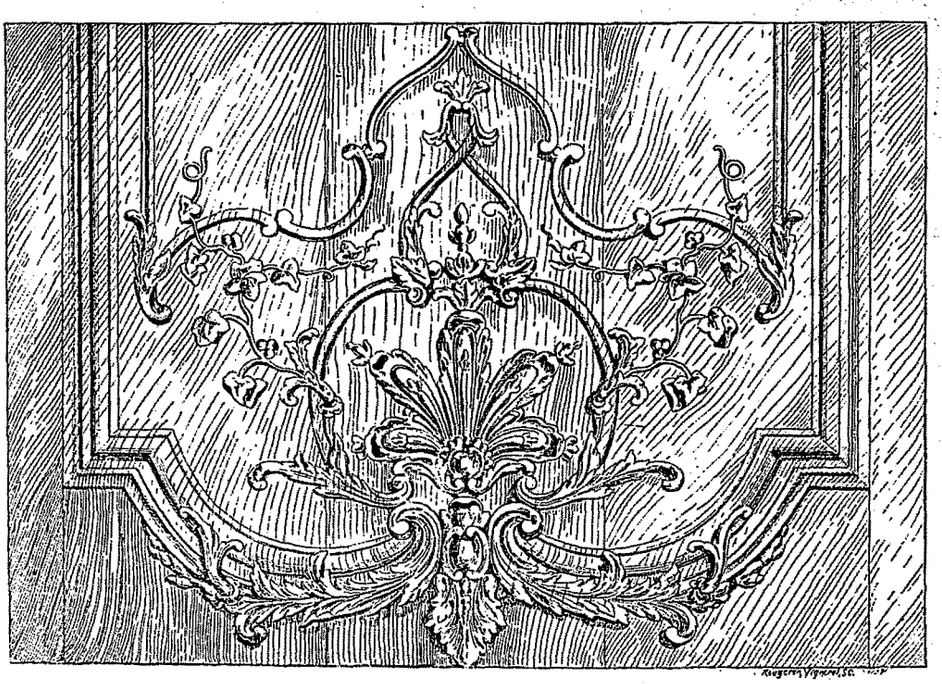


Fig. 1156.

indiqueront les transformations successives qui se sont produites dans la manière décorative.

Figure 1155 : *chaise* en ébène sculpté, au musée d'antiquités d'Oxford; elle fut donnée par le roi Charles II à Ashmole, fondateur de l'Ashmolean. Figure 1156 : fragment d'un *panneau* en bois; cette décoration peut être prise comme type de celle usitée au temps de Louis XIV; on y sent déjà, par le chantournement des moulures et par leur arrêt à l'aide d'une recourbée enroulée sur un mouvement de volute, d'où sort une feuille à découpures allongées, le genre de décoration qui a été indiqué à la figure 1136. Observons le motif central, qui peut être

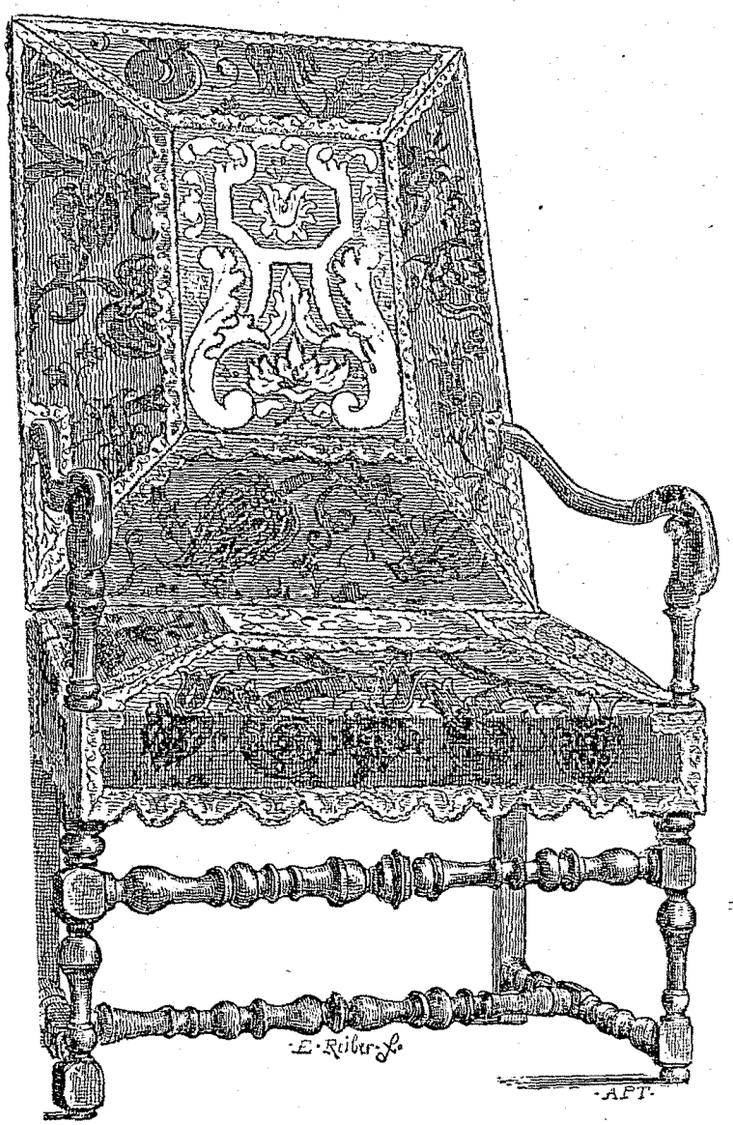


Fig. 1157.

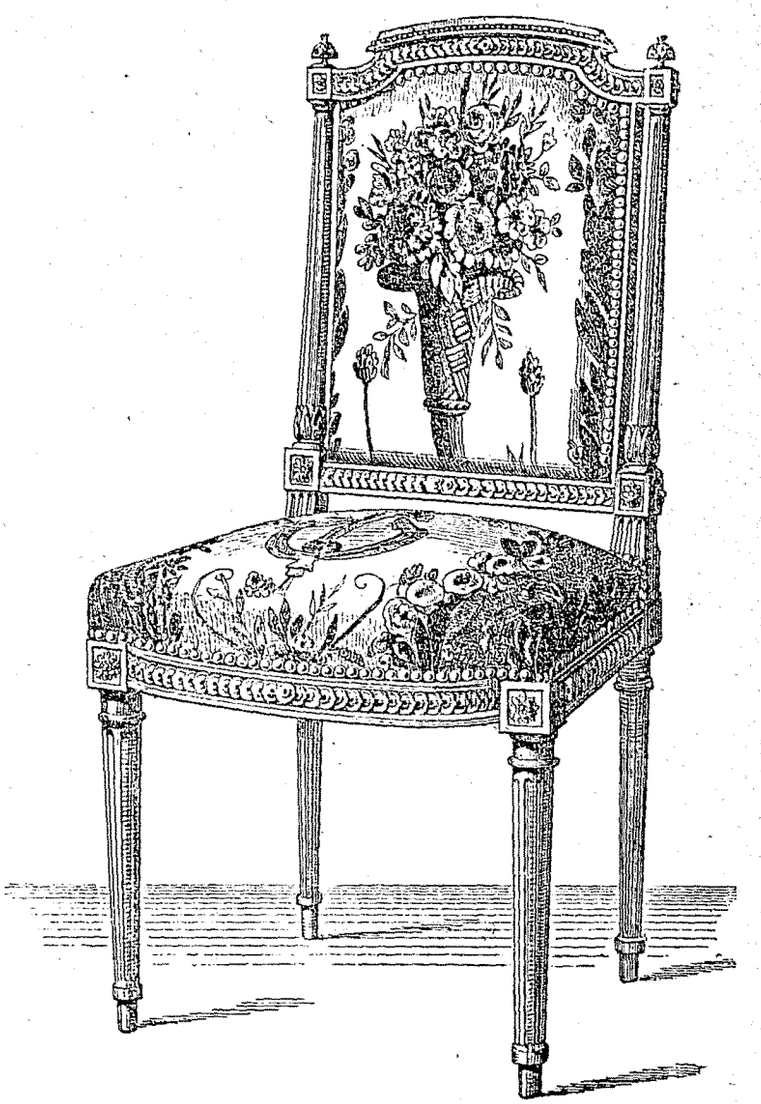


Fig. 1158.

considéré comme la dégénérescence de la *palmette*. Notons à ce propos que Jacques Verbeck (1704-1771) a dirigé la plus grande partie des sculptures décoratives faites à Versailles pendant le règne de Louis XV. Figure 1157 : *fauteuil* de la chambre du maréchal d'Effiat, (au musée de Cluny, n°s 1519 à 1524), des premières années du règne de Louis XIV; bâtis en bois de noyer tourné; garniture en velours ciselé de Gênes cramoisi encadrant les deux carreaux de damas de soie rose et blanc formant siège et dossier, et dont les contours sont brodés de passementerie. (Pour les canapés et fauteuils de l'époque de Louis XV, voyez la figure 1135). Figure 1158 : *chaise* de la collection Récappé appartenant au commencement du règne de Louis XVI. On observera comme caractéristiques : la forme des pieds en colonnettes s'amincissant par le bas et cannelées; les *piécettes* enfilées servant à décorer les traverses; les petites rosaces dans des panneaux, aux jointures; la forme du couronnement et ses



Fig. 1159.

petits amortissements supérieurs. Figure 1159 : *armoire* en ébène, cinquième de l'exécution, au musée du Louvre (galerie d'Apollon), attribuée à André-Charles Boull (1642-1732). Cet ébéniste, qui suivait les dessins de Jea

Bérain, est célèbre par ce genre de meubles où l'application de bronzes dorés sur un fond de marqueterie d'écaille noire, incrustée d'ornements en cuivre, joue un grand rôle. Les ouvrages de cet artiste présentent presque toujours une forme architectonique qui implique plutôt une disposition d'apparat qu'un usage journalier. En même temps, la nature des matières employées en rend l'entretien très difficile. Boulle fut aidé, le plus souvent, par Domenico Cucci, établi aux Gobelins, qui exécuta une quantité considérable de cabinets, puis des serrures, verrous et ornements en cuivre ciselé au palais de Versailles. Effectivement ce genre, qui passa de mode même du temps de l'ébéniste qui le créa, n'est intéressant qu'en raison de la valeur intrinsèque des ornements qui le décorent ou de l'habileté avec laquelle le modeleur a préparé les bronzes; il n'accuse pas la matière avec laquelle le meuble est construit; c'est une forme décorative réalisée par des procédés habiles, et rien de plus. On observera dans le type 1159 le bel ajustement de rinceaux qui partent du pied du panneau principal, représentant Louis XIV en Hercule. Figure 1160: *table* en bois sculpté et doré, appartenant au docteur Camuset; époque de Louis XIV, au cinquième de l'exécution. Les pieds affectent une disposition en gaine carrée, avec consoles accolées au sommet, fréquente à cette époque; ils sont reliés par des traverses aussi en forme de consoles, dont les recourbées sont brisées au milieu, suivant un goût familier à ce temps. (Voir encore ici la figure 1135 pour une table-console de l'époque de Louis XV). Figure 1161: *table*, composition de Salembier, caractéristique du goût du

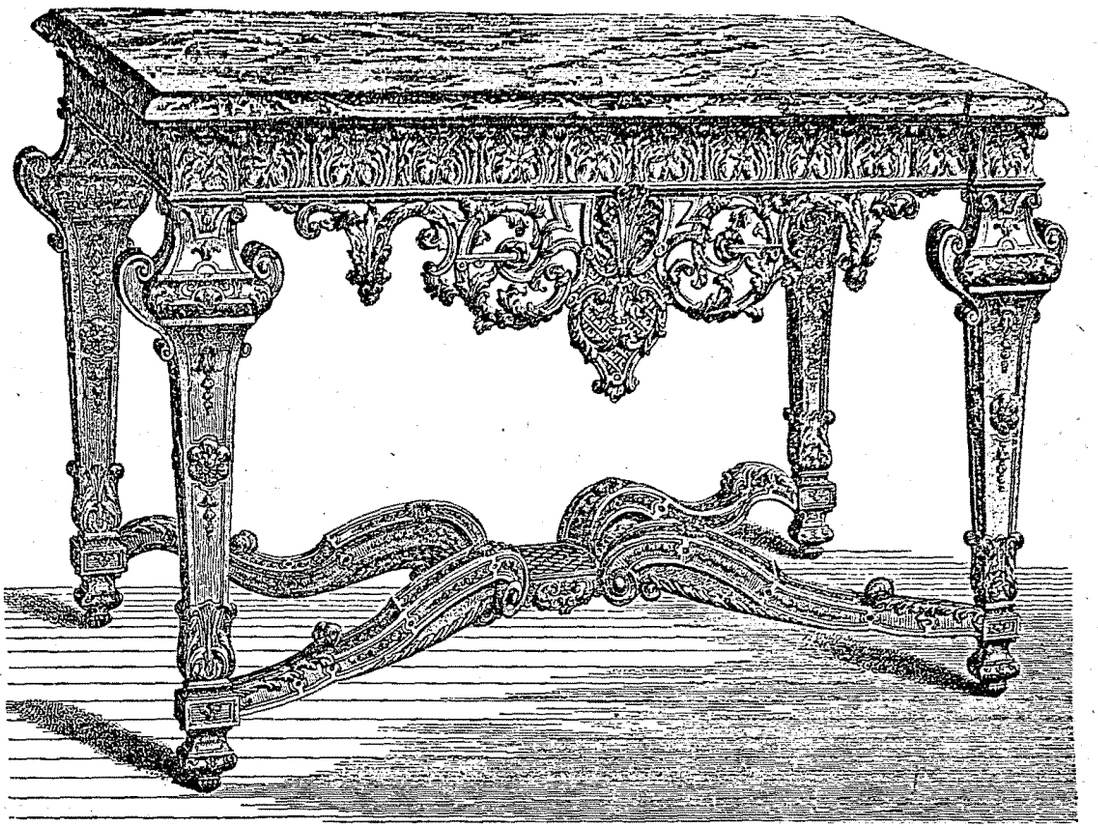


Fig. 1160.

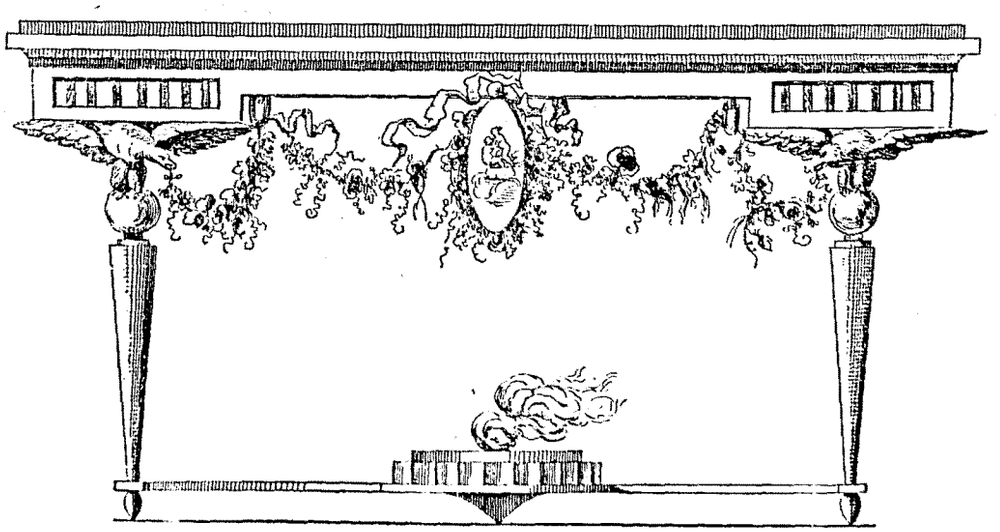


Fig. 1161.

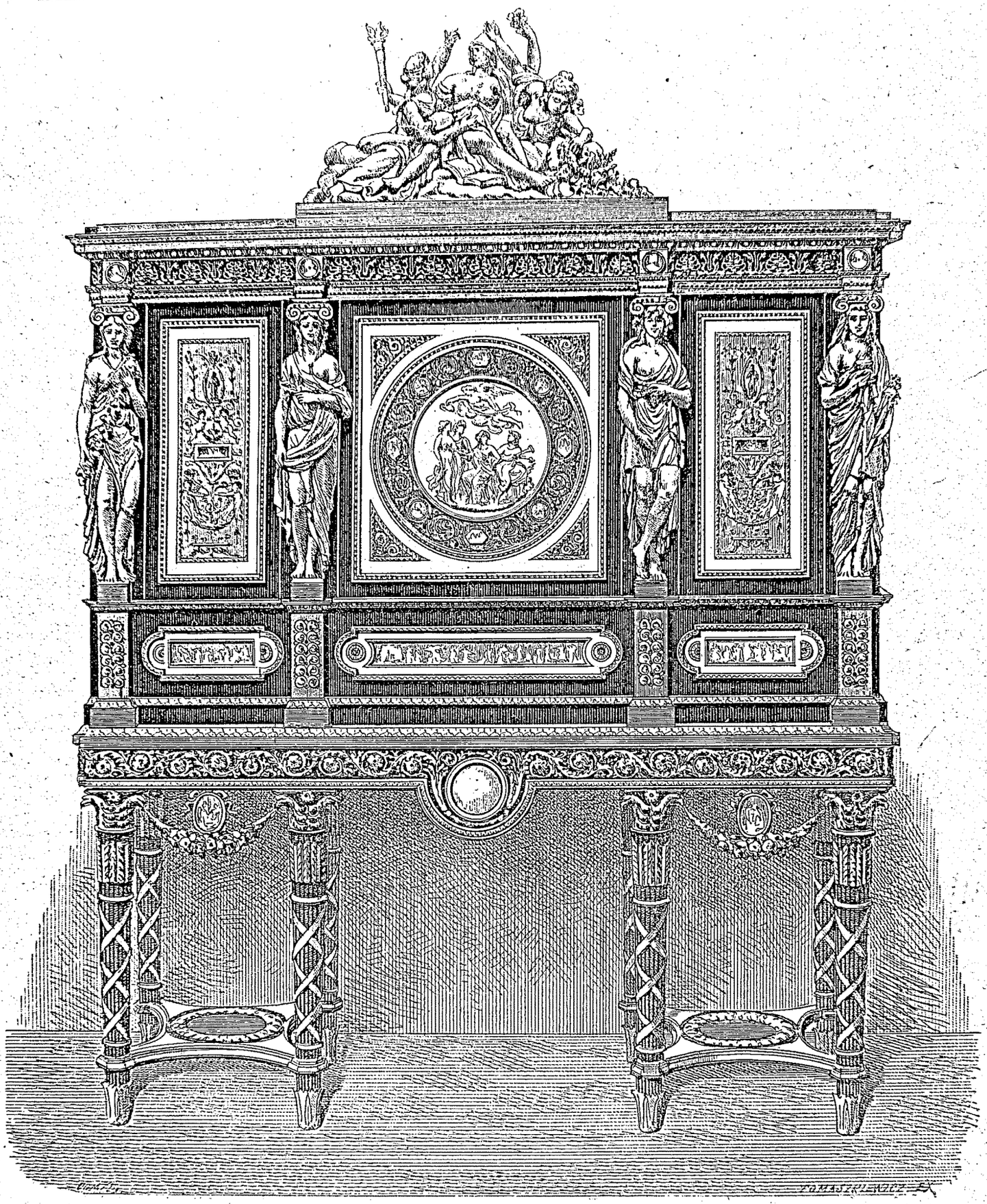


Fig. 1102.

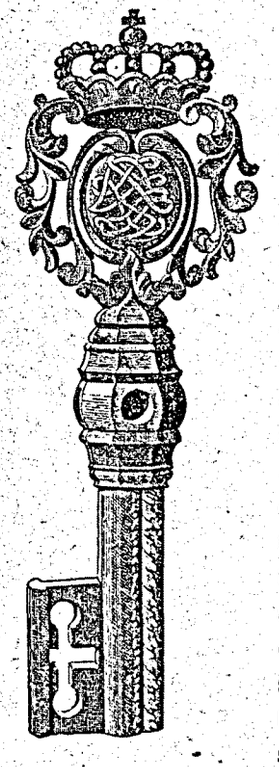


Fig. 1163.

temps de Louis XVI. Figure 1162 : *armoire à bijoux* de la reine Marie-Antoinette, exécutée par Jean-Ferdinand Schwerdfeger. Ce meuble est un des plus importants de la fin du XVIIIe siècle, à un moment où le goût de l'antique se faisait particulièrement sentir, à la suite de la découverte d'Herculanum et de Pompéi, quoiqu'en définitive il n'y ait dans cette composition qu'un antique de convention. Huit pieds à faisceaux sont surmontés par des têtes d'aigles accolées; les panneaux du corps principal sont séparés par des cariatides en pied symbolisant les saisons; celui du centre est rempli par un bas-relief représentant les arts libéraux, dont le cadre à jour, en cuivre ciselé, se détache sur un fond de nacre; ceux des extrémités sont ornés de grotesques sous verre, peints par Degault, et entourés aussi d'une bordure de nacre.

Les trois figures du couronnement qui supportaient la couronne royale représentent la *Richesse*, *l'Art et le Commerce* (voir pour les détails à une plus grande échelle, *Art pour tous*, n°s 5181 à 5184); le fond du meuble est noir et les figures, en cuivre ciselé. On observera la belle ordonnance de l'ensemble et l'élégance toute particulière des cariatides, coiffées de chapiteaux ioniques; l'entablement manque de hauteur. L'artiste paraît s'être inspiré dans une large mesure, pour ses ornements, de ceux de Giocondo Albertolli. On doit citer en outre, parmi les artistes qui se sont distingués dans le meuble : Philippe Ier Caffieri (vers 1633-1716), père d'une famille qui a travaillé dans le même genre (1); Pierre Goler ou Golle (? † 1684);

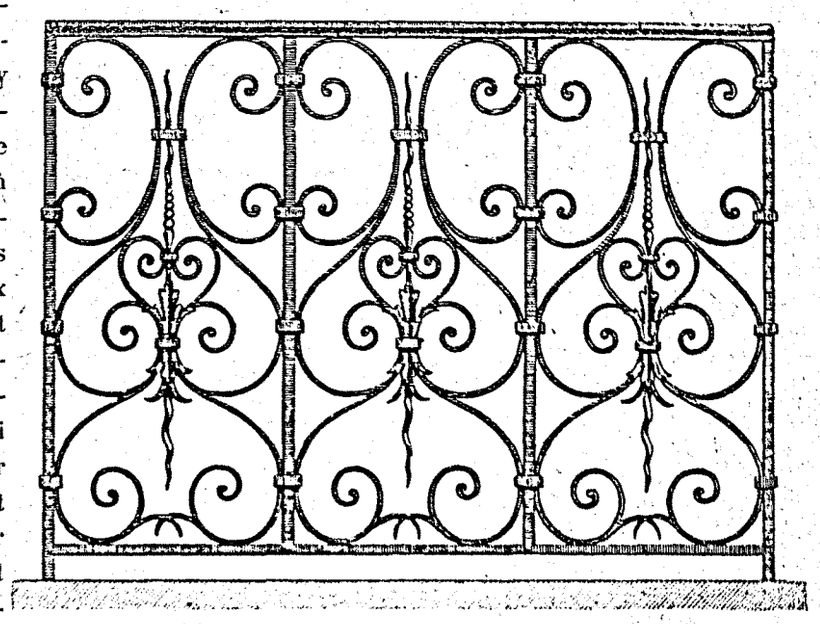


Fig. 1164.

Charles Cressent (1685-1768), l'ébéniste du Régent, dont les ouvrages sont intéressants par leurs ornements en cuivre ciselé; Jean-François Oeben, surtout marqueteur; les Martin, inventeurs d'un procédé de laque ou vernis imité de la Chine et du Japon, qui porte leur nom; Grinling Gibbons (? 1650-1720), qui a fait la boiserie du salon des ambassadeurs au château de Windsor; Andrea Brustoloni (1670-1732), qui a surtout travaillé à Venise; Pietro Piffetti (1700-1777); David Roentgen et Jean-Henri Riesener (1735-1806), qui caractérisent le genre Louis XVI; Jacob Desmalter; Pierre Philibert Tho-

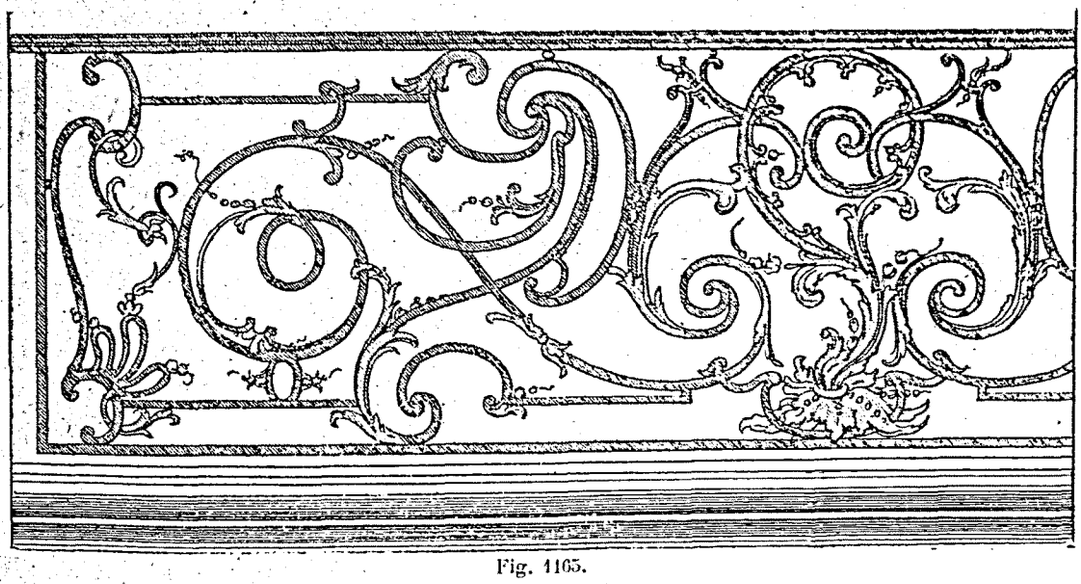


Fig. 1165.

(1) Voir, plus haut, figure 1136 et page 420.

mire (1751-1843), qui exécuta les bronzes du berceau du roi de Rome, composés par Pierre-Paul Prud'hon (1760-1823), etc., etc.

Figure 1163 : *clef* du XVIIe siècle; elle est un peu lourde de structure générale, probablement en raison du mécanisme de la serrure; elle montre néanmoins dans l'anneau l'arrangement heureux de feuilles enroulées et d'une couronne, autour d'un cartouche. Figure 1164 : *balcon en fer*

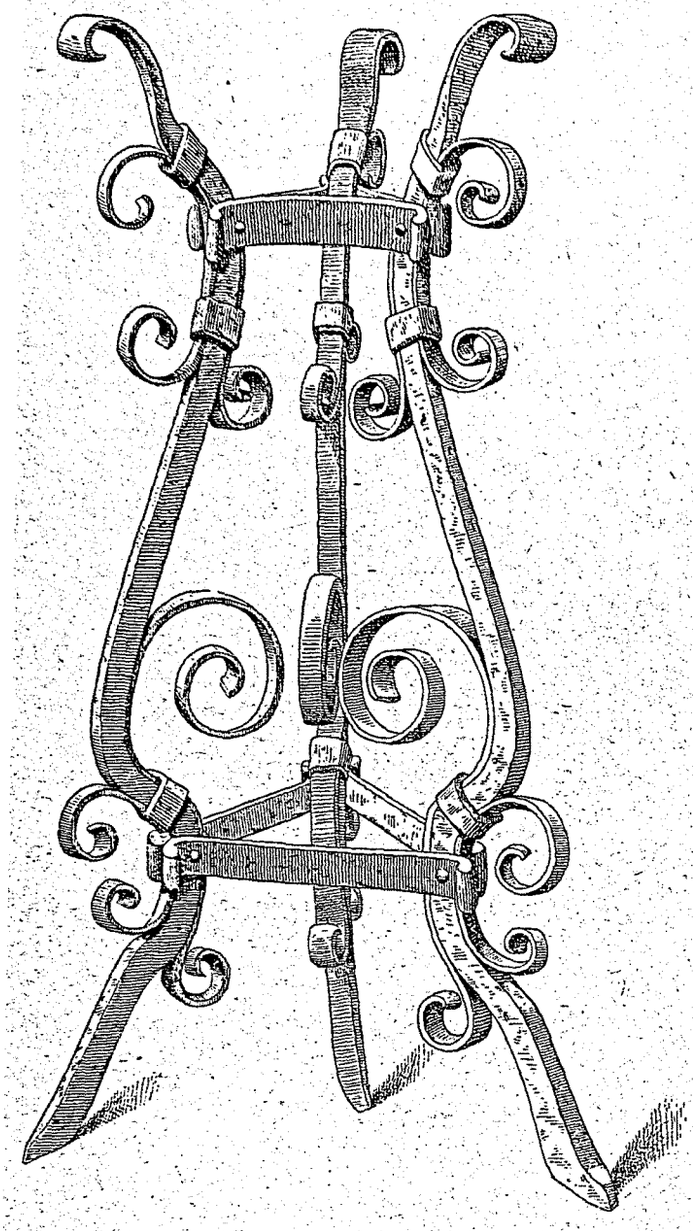


Fig. 1166.

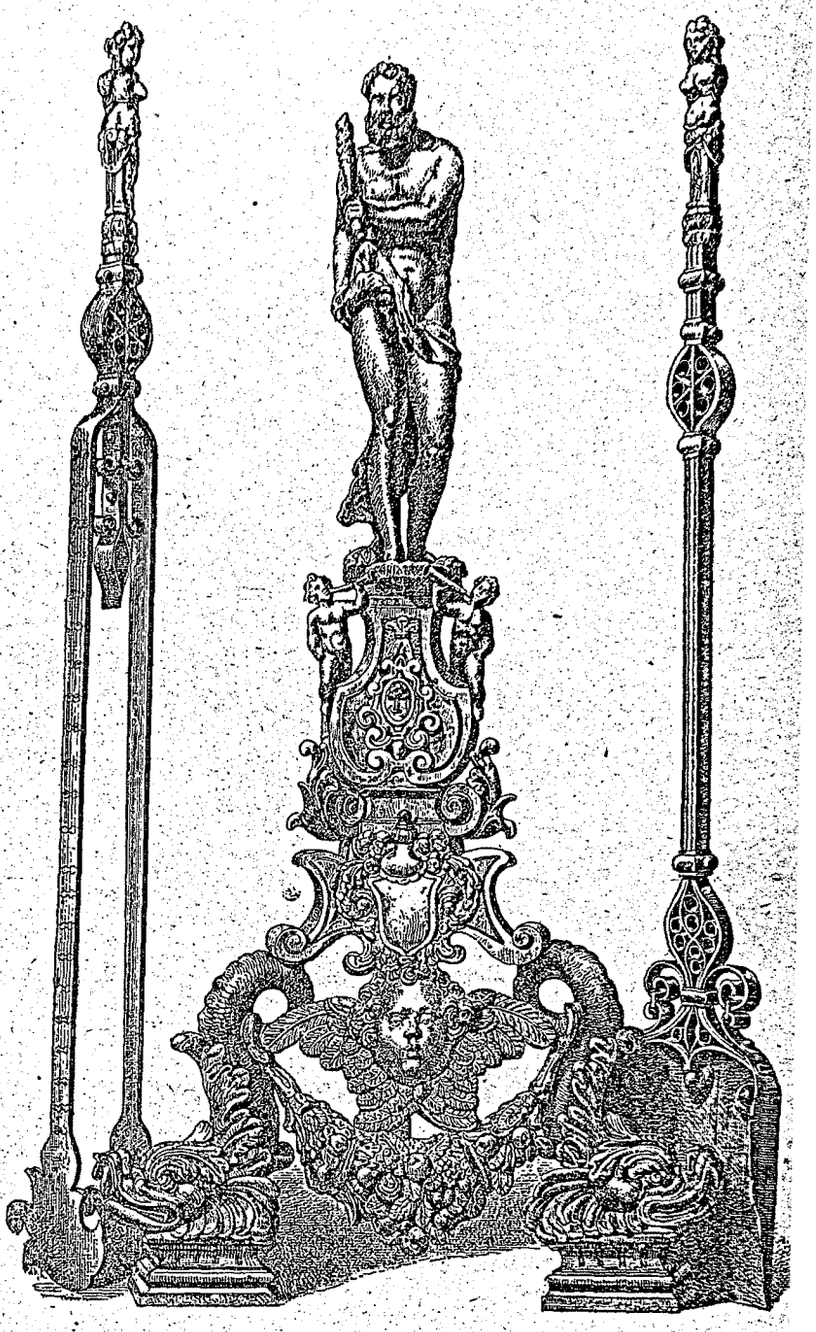


Fig. 1167.

forgé. On sait que c'est au XVIIe siècle qu'il se produisit une transformation importante dans les escaliers qui étaient auparavant presque tous à vis, et pour lesquels on adopta des rampes droites avec paliers et balcons. C'est à cette disposition nouvelle que l'on doit des ouvrages de ferronnerie dans le genre du type présenté, où le métal a été employé d'une manière très rationnelle, qui témoigne de l'habileté et de la science des serruriers. Le fer employé est mince, méplat et se présente, comme on le voit, sur le côté le plus étroit, sa section la plus large correspondant avec celle des châssis. L'ornementation est produite par des combinaisons de recourbées enroulées, conjuguées en sens opposé ou en sens inverse (voir page 11 et note 2). On obtient ce travail en appli-

quant le fer chauffé au rouge contre des modèles courbés et préparés à cet effet, après y avoir fixé l'extrémité de la barre de fer. Les divers morceaux ainsi obtenus sont soudés ensemble et reliés entre eux par des

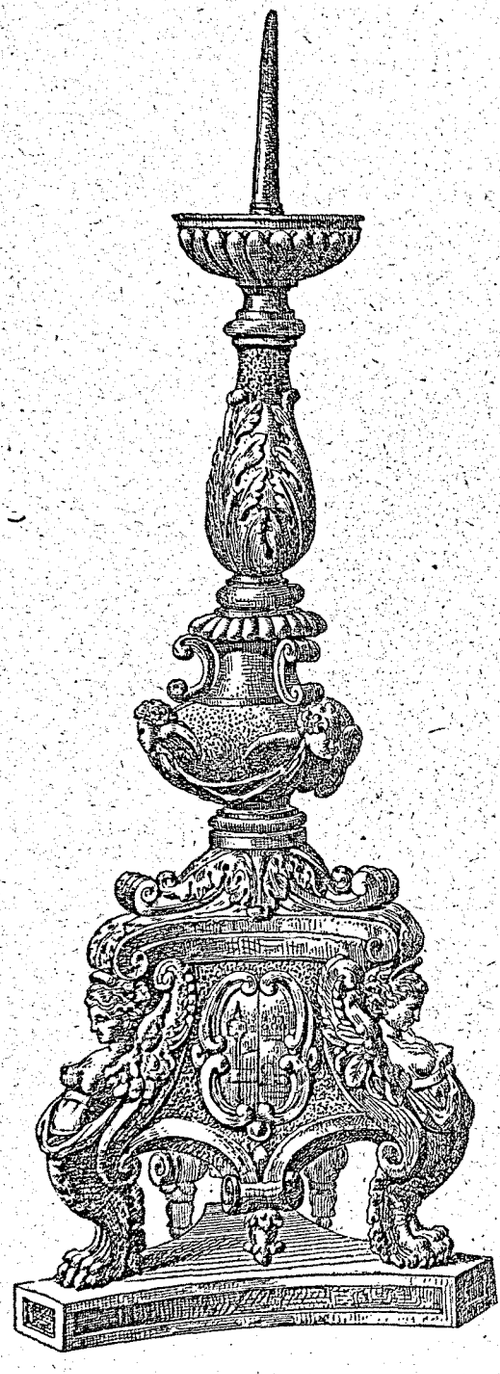


Fig. 1168.

anneaux placés convenablement. Quelquefois on ajoute des fleurons en tôle découpée et repoussée, à certains points de jonctions, comme dans le type présenté. Figure 1165 : *balcon en fer forgé* du XVIIIe siècle. Le travail s'est compliqué ; deux recourbées enroulées sont fréquemment reprises à leur extrémité sur un mouvement



Fig. 1169.

de volute ; elles s'entrelacent quelquefois ; les anneaux formant liens ont disparu ; les ornements en tôle découpée et repoussée prennent plus d'importance et s'adaptent

aux mouvements des recourbées comme des feuillages qui en feraient partie.

Figure 1166 : *trépied* en fer forgé au huitième de l'original ; fabrique italienne. Ces objets, destinés à supporter des braseros, se fabriquaient surtout à Venise ; on doit en observer la bonne structure et la forme originale et gracieuse.

Figure 1167 : *landier, pelle et pincettes ;* fabrique italienne du commencement du XVIIe siècle, de la collection

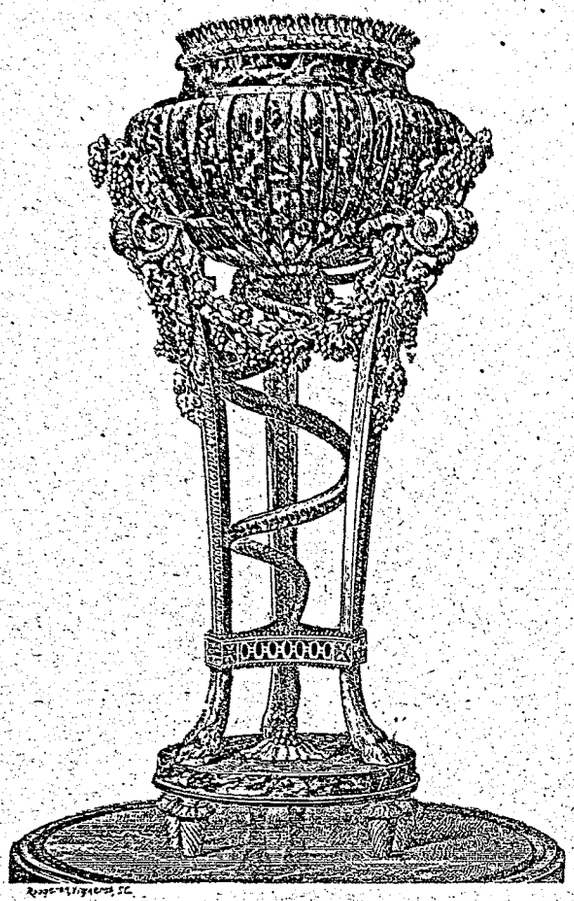


Fig. 1170.

de M. L. d'Yvon ; il existe une certaine corrélation entre l'arrangement du landier et celui de ce candélabre ; c'est pourquoi on peut reprocher à cette composition d'être formée en quelque sorte de motifs superposés : deux *dauphins* reliés par une *guirlande* ; une tête de chérubin qui se tient sans doute parce qu'elle a des ailes ; un motif de support avec cartouche pour armoiries ; un deuxième motif acompagné de deux enfants qui sonnent de la trompe et contenant un autre cartouche avec un arbre pour emblème ; enfin une statuette d'*Hercule*. Observer l'ouvrage de la ferronnerie des ustensiles qui est d'une belle facture et d'un dessin gracieux. Figure 1168 : *candélabre d'autel* en bronze, XVIIe siècle ; cette composition présente à première vue, un défaut d'ampleur dans la coupe, compensé probablement par un disque plus large que l'on ajustait pour recevoir les débris de cire qui pouvaient tomber. Observer que l'objet présente la disposition qui

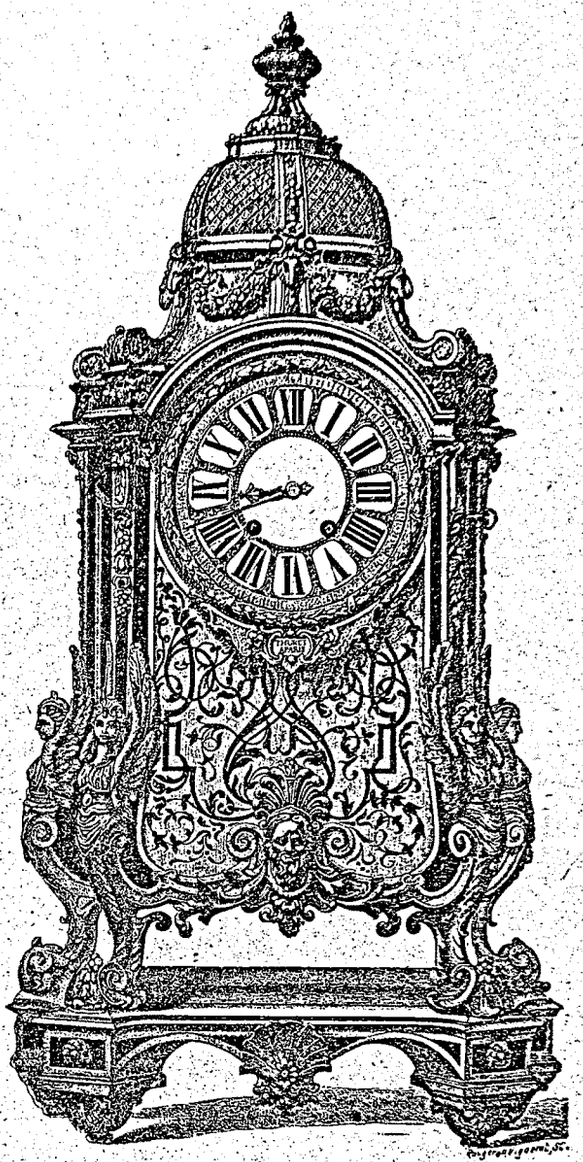


Fig. 1171.

est la plus ordinaire : un pied ou support, décoré ici des armoiries du donateur ; un nœud, décoré de têtes de chérubins reliées par des draperies ; un balustre décoré de feuilles et une coupe. L'effet est moins heureux lorsqu'il n'y a pas de nœud. Figure 1169 : *flambeau à deux branches* en cuivre ; travail français du XVIIe siècle (voir le flambeau symétrique, *Art pour Tous* n° 1668) ; un satyre assis sur une lionne supporte une corne d'abondance sur laquelle s'ajustent les supports des bougies.



Fig. 1172.



Fig. 1175.

Figure 1170 : *coupe* ou *cassolette* (1) en jaspe et bronze doré, exécutée pour le duc d'Aumont, par Pierre Gouthière (?1740-1806) ; on y constate le goût particulier qui se manifesta sous Louis XVI, pour un genre prétendu inspiré de l'antique, lequel se continua au commencement du XIXe siècle avec un caractère plus froid (voir figures 1161 et 1162, puis, plus loin, 1209 à 1214) ; (hauteur : 0,53). Des mascarons de satyres s'ajustent sous les branches de supports en forme de trépied qui se terminent en bas par des *pieds-de-biche* ; ils sont reliés entre eux par une

(1) *Cassolette*, sorte de brasier qui sert à brûler des pastilles aromatiques.

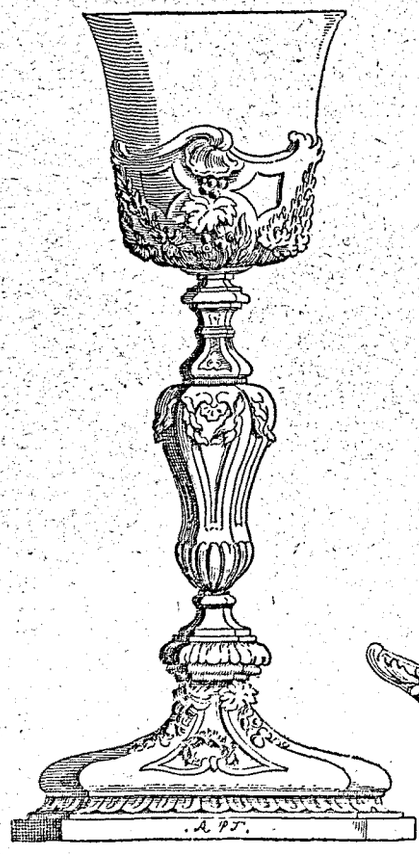


Fig. 1173.

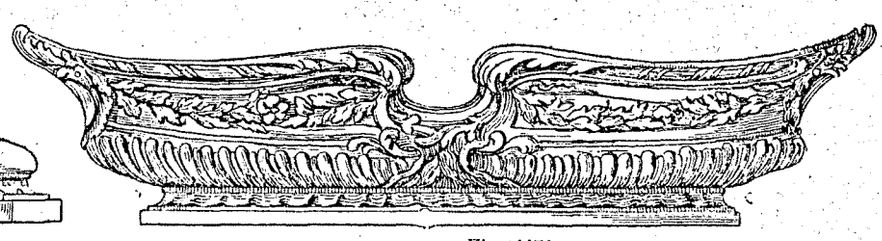


Fig. 1174.

guirlande de vigne, feuilles et raisins, ajustés par masses d'un bon effet. Un *serpent* est placé au centre, soit par habitude prise, soit pour garnir cette partie qui serait un peu

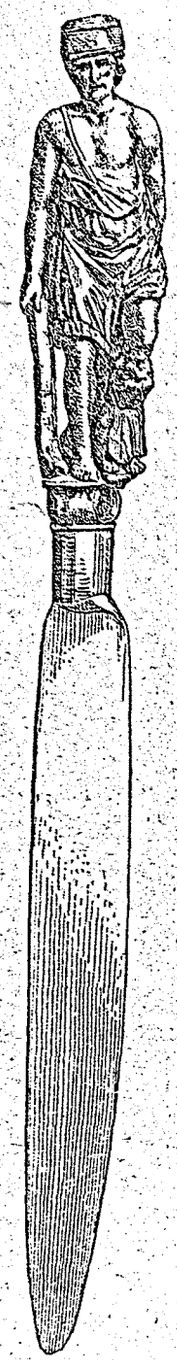


Fig. 1176.



Fig. 1177.



Fig. 1181.

vide malgré le lien du bas (1). Figure 1171 : *cartel* ou *pendule* du commencement du XVIIIe siècle (collection Spitzer) ; cet objet offre dans sa décoration une série de dispositions familières aux artistes de ce temps. Ce sont d'abord les figures ailées d'imagination qui cantonnent les angles, s'ajustent par des rinceaux en cartouches avec les pieds et avec un mascaron placé au centre,

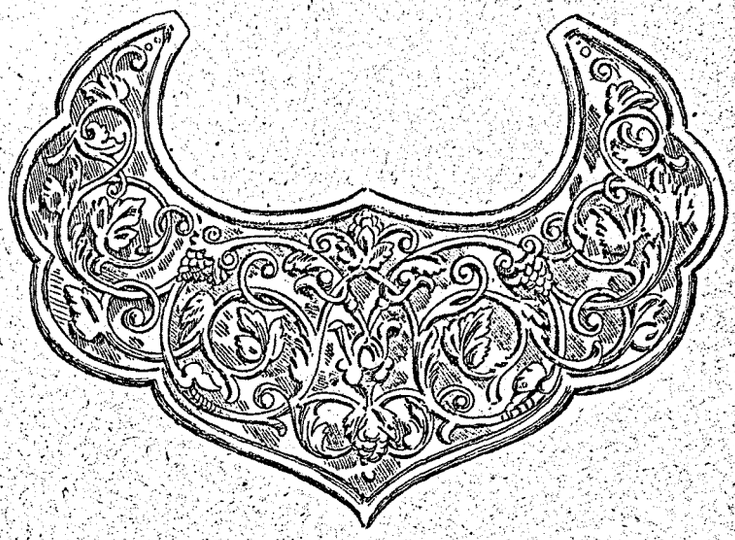


Fig. 1178.

lequel est coiffé d'une palmette; cet arrangement qui date déjà du XVIe siècle (figures 973, 984 et 1008), puis l'élégante coupole du sommet, couronnée d'une cassolette, et se raccordant par des consoles d'une forme



Fig. 1179.



Fig. 1180.

typique avec les pilastres, enfin le raccord d'une corniche en demi-cercle sur ces pilastres, raccord qui est presque toujours voulu comme point de départ de la composition.

C'est l'Allemagne et l'Italie qui ont cultivé avec le plus de succès l'art de l'*orfèvrerie* au XVIe siècle, comme on

(1) Cet objet fut payé 12,000 livres par la reine à la vente d'Aumont (art. 25 du catalogue) en 1782, et plus tard, 31,000 francs par le marquis d'Hertford.



Fig. 1182.

l'a vu et ensuite au commencement du XVIIe siècle ; à partir de cette époque c'est la France, la Belgique, la Hollande et même, sous quelques rapports, l'Angleterre qui se distinguent. On rappelle ici que, par *bijouterie*, on comprend la partie de l'orfèvrerie de petites pièces, particulièrement la parure des femmes. La *joaillerie* est presque synonyme de bijouterie, mais désigne ordinairement les morceaux les plus importants où les pierreries jouent le plus grand rôle. La vaisselle est *montée* lorsque les pièces sont composées de parties jointes par la soudure ; elle est *plate* lorsqu'elle est faite d'une seule pièce et sans aucune soudure. Observer que le procédé d'orfèvrerie qui touche le plus à l'art exige que le travail du repoussé soit exécuté à main levée, en mastiquant l'envers de la face sur laquelle on repousse ; le travail le plus commun s'exécute à l'étampe comme il a été expliqué page 363 (1). Figure 1172 : *seau à rafraîchir* exécuté en 1723 pour le duc d'Enghien, dont on a placé les armes sur les dessins de JUSTE-AURÈLE MEISSONNIER (1693-1750) orfèvre et ciseleur, qui reçut le titre de dessinateur du Cabinet du roi. Un *triton* et une *sirène*, placés aux angles, soutiennent des poissons se recourbant et formant les anses ; le panneau du bas représente le char de Neptune ; on ne trouve pas encore dans cette pièce la manière qui caractérise celles qui vont suivre, qui sont de PIERRE II GERMAIN (1751-1784). Figures 1173, 1174 et 1175 : *calice*, *cuvette et sucrier* ; ce dernier objet est le type le plus caractérisé du genre dit *rocaille*.

Figure 1176 : *couteau* dont le manche en bois est formé par un personnage d'un beau caractère. Figure 1177 : *petit couteau* dont l'extrémité du manche est terminée par une chimère d'un style bizarre. Figure



Fig. 1183.

1178 : *collier de statue russe* en vermeil repoussé (XVIIe siècle) ; on y trouve par places des motifs dont le caractère est encore byzantin. Figures 1179, 1180 et 1181 : *boîtes de montre*, par l'allemand MICHEL LE BLON (1590-1656) dit BLONDUS. Ces trois dessins sont d'excellents types de la ciselure appliquée à ce genre d'orfèvrerie. Figure 1182 : dessin de *broche en joaillerie* du temps de Louis XVI. Sans doute, il y aurait beaucoup à étudier

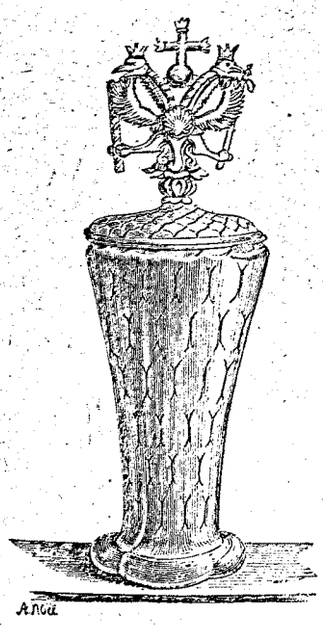


Fig. 1185.

(1) On sait que Louis XIV envoya toute son orfèvrerie au creuset de la Monnaie, et provoqua la même mesure de la part des grands seigneurs lors des malheurs de ses dernières guerres. C'est ce qui explique la rareté de ces objets appartenant aux XVIe et XVIIe siècles. C'est ici le cas de rappeler aussi qu'un atelier était réservé au Louvre pour les orfèvres. On peut trouver des types de cette merveilleuse orfèvrerie dans les tableaux et dans les tapisseries du temps.

sur la question de l'application de formes naturalistes à la parure ; ce genre n'est pas absolument rationnel, puisque les pierreries n'y interviennent que pour souligner. Toutefois, l'effet produit est si flatteur, qu'on n'oserait le critiquer.

On peut ne considérer les faïences fabriquées à Nevers, au commencement du XVIIe siècle, que comme des imitations de celles de la dernière époque d'Urbino ; après 1660, le goût persan se substitua et continua jusqu'au XVIIIe, moment où apparurent les faïences de Moustiers, puis celles de Rouen, avec un nouveau genre décoratif, qui leur attira une grande faveur. La fabrication de Moustiers est des plus intéressantes au point de vue décoratif ; les formes sont souvent empruntées à la vaisselle métallique ; le décor est tiré des œuvres des maîtres du temps et, généralement, traité en camaïeu. Figure 1183 : *assiette de Moustiers*, à bords échancrés ; moitié de l'original ; décor inspiré de l'Italie et s'éloignant en conséquence, de celui qui est le plus ordinaire dans ce produit. Rouen fabriquait déjà les faïences au XVIe siècle, mais c'est au XVIIIe que cette fabrication prit une vraie importance. Le décor se compose généralement de dessins symétriques non modelés, formant des lambrequins rayonnants autour du centre, s'il s'agit d'un plat ou d'une assiette, et descendant du bord et couvrant la panse s'il s'agit d'un vase ; il est traité généralement en bleu sur blanc ; le jaune, le vert et le rouge s'y rencontrent aussi. Figure 1184 : *assiette de Rouen*.

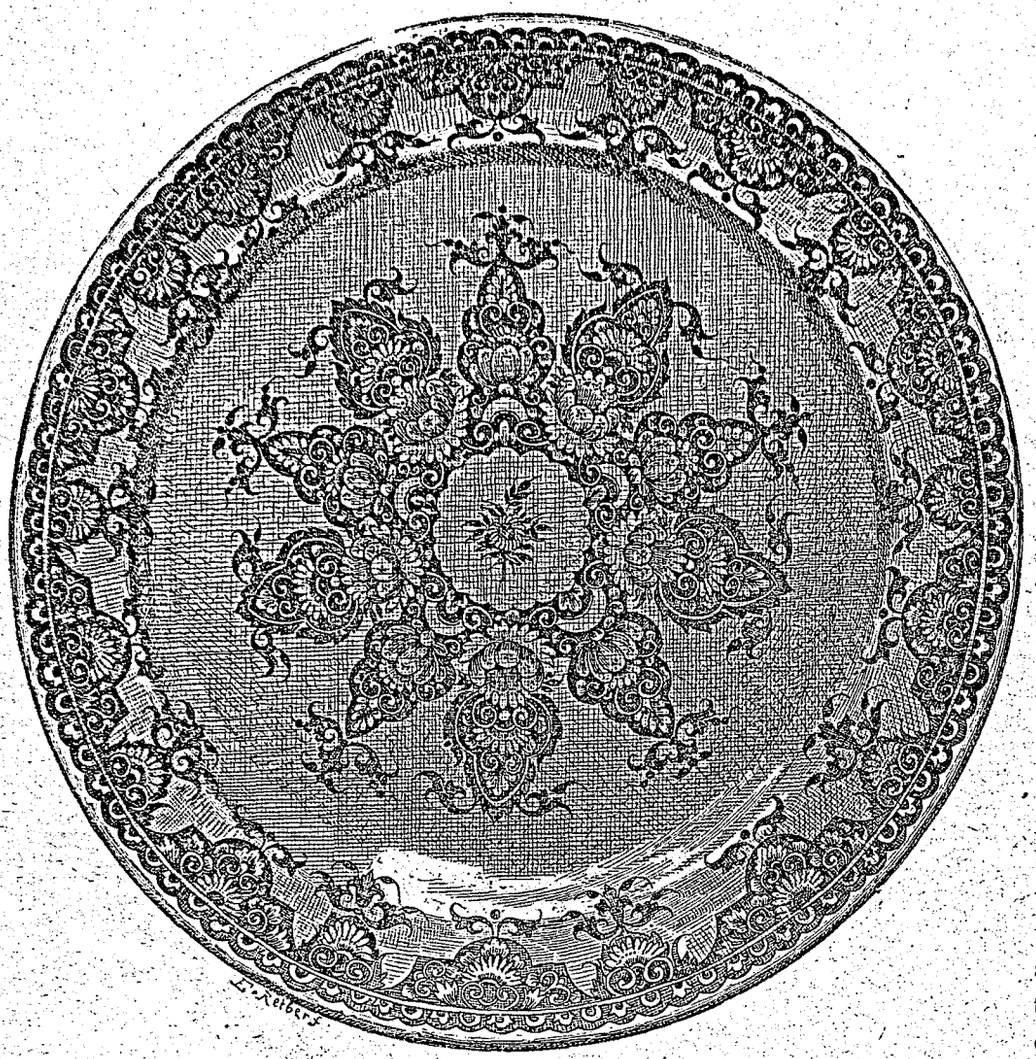


Fig. 1184.

On a fabriqué aussi de la faïence à Strasbourg, à Niederwiller, à Marseille, à Lille, à Nuremberg, à Delft et à Alcora. Figure 1185 : *gobelet à couvercle* en verre blanc ondé, de fabrication allemande, au musée de South Kensington.

Le XVIIe siècle est, avec le XVIe, le règne de la splendeur de la broderie : le luxe qu'on y apportait fit travailler des ouvriers merveilleusement habiles, en France, en Italie, en Espagne et dans les Flandres. En même temps, à la fin du XVIe siècle, il s'était fait, contre les vêtements de velours sombre, une réaction en faveur des étoffes à ramages ; les dessinateurs cherchèrent des modèles dans les plantes ; un horticulteur intelligent, Jean Robin, créa pour cela un jardin et des serres. Cet établissement, acheté par Henri IV, devint le jardin du roi ; bientôt on employa ces plantes à l'éducation des étudiants en médecine, sans nuire aux dessinateurs de broderies et d'étoffes, et le Jardin des Plantes de Paris fut ainsi créé. Des édits de Henri IV et de Louis XIII cherchèrent à réagir contre le luxe des étoffes et des broderies, et restèrent à l'état de lettre morte. Figure 1186 : *dessin de broderie* du XVIIe siècle ; on y observe le mélange de formes décoratives et de fleurs et feuillages interprétés dans une large mesure.

On a expliqué plus haut que la tenture jouait un rôle considérable dans l'ameublement du XVIIe siècle; elle était composée, soit d'étoffes unies ou brodées, soit d'étoffes brochées, soit de tapisseries. Figure 1187 : *lambrequin brodé* sur soie cramoisie; les ornements s'enlèvent en jaune d'or à l'exception de quelques parties vertes et bleues. Observer le caractère oriental des ornements. Figure 1188 : *broderie* en application sur serge vert bleu, de rubans et de satin jaune; les ornements et fleurs en satin sont doublés de papier et contournés de ganse jaune; les parties au trait du dessin représentent le dessin en ganse simple. Le plus grand nombre des courtines des lits du XVIIe siècle étaient formées par de la serge brodée de cette manière, et rien ne peut produire un effet plus heureux dans des conditions aussi peu coûteuses.

L'habitude de parer les murs des chambres avec des tapis a existé de tout temps. Les tapisseries (1) se suspendaient à des

(1) On distingue dans la tapisserie *la haute lisse* et *la basse lisse*. Dans le métier de haute lisse, la chaîne est

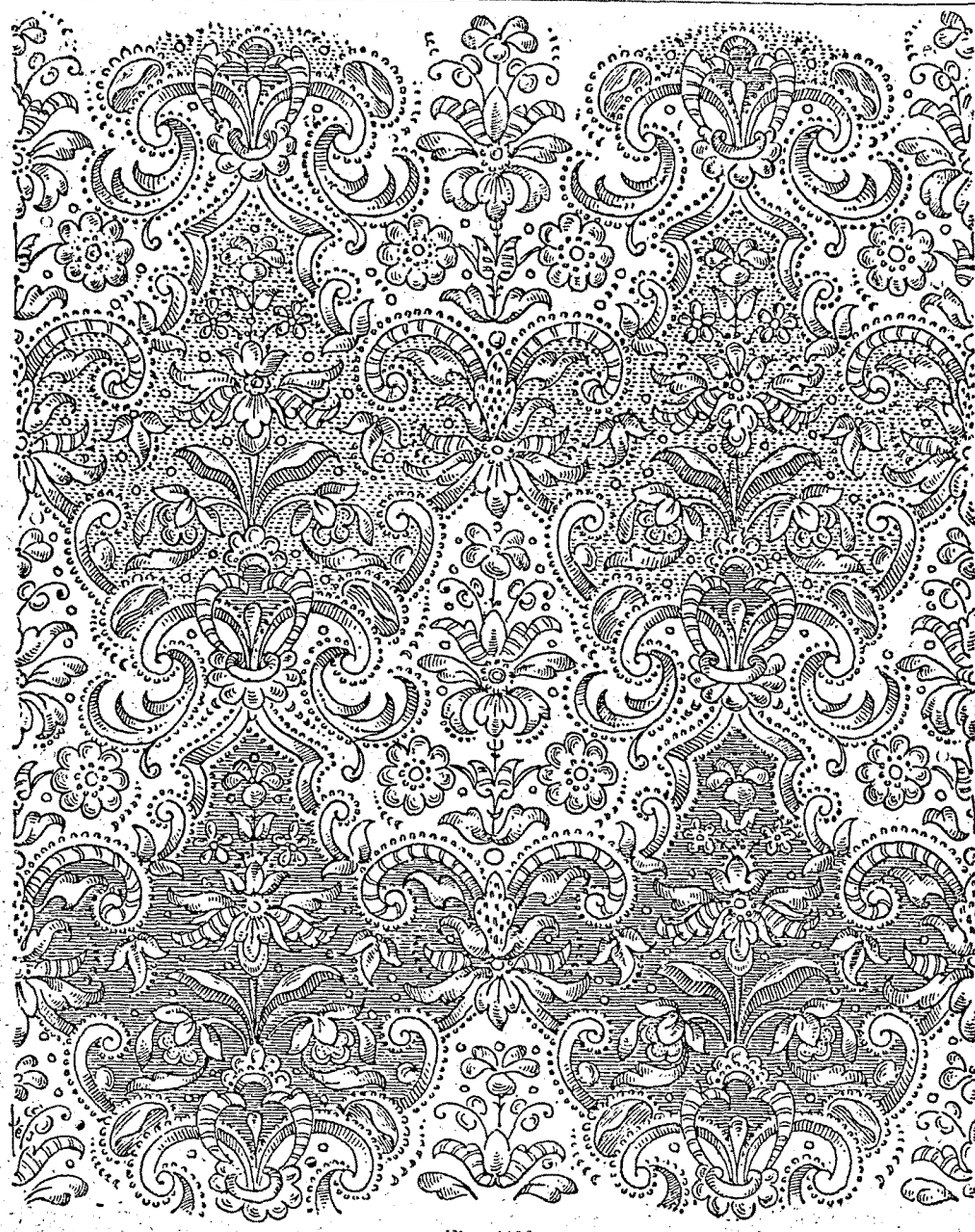


Fig. 1186.

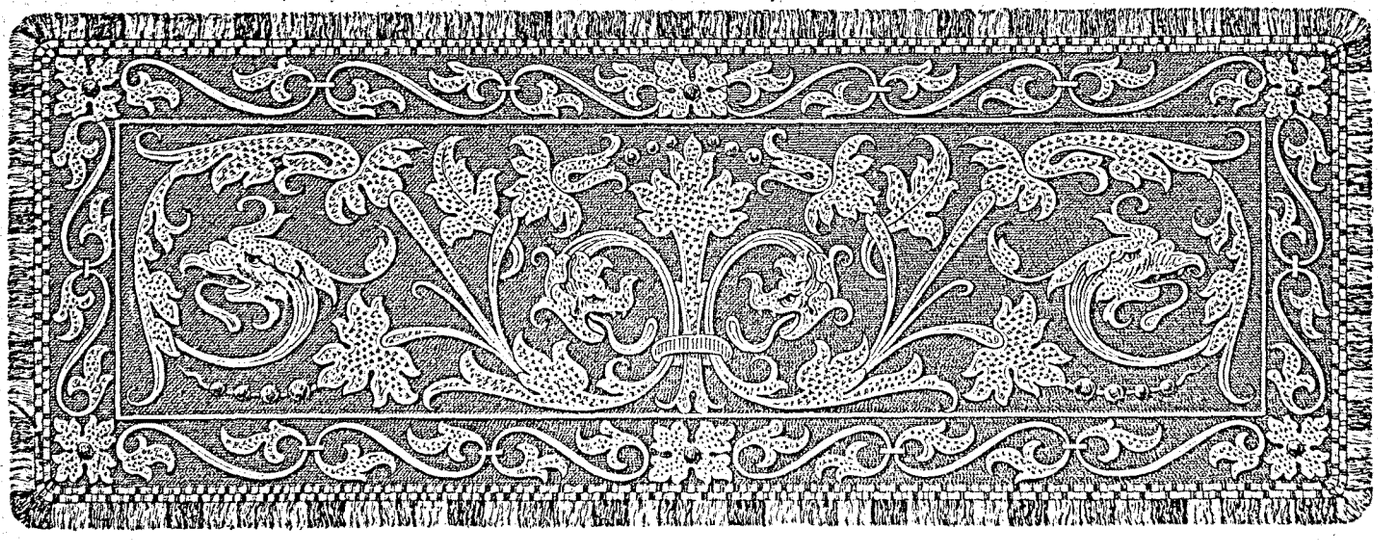


Fig. 1187.

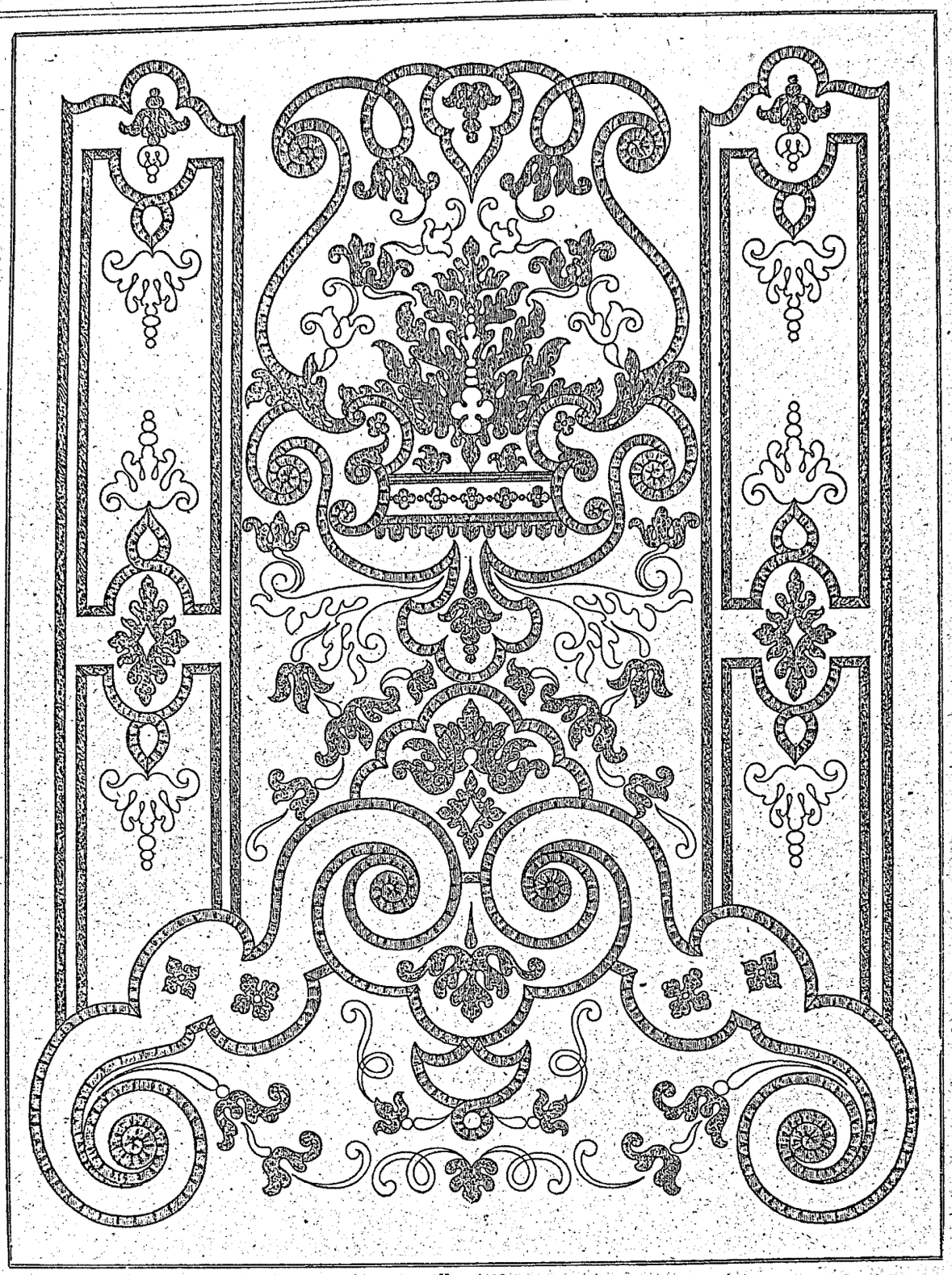


Fig. 1188.

clous à crochets placés dans le haut, et tombaient librement jusqu'au sol en masquant les portes qui étaient presque toujours basses et larges quoique à un seul vantail. On s'arrangeait pour qu'il y eût une fente verti-

verticale, et les fils qui la composent sont alternativement passés de chaque côté de tubes de verre (des bâtons de croisure, comme on les appelle), les fils pairs d'un côté, les impairs de l'autre, de manière à produire, sous l'action du tapissier, une double nappe. A l'aide de cordelettes en forme d'anneaux (appelées lisses) mues par une perche, et fixées à tous les fils de la nappe de devant, on la croise alternativement avec celle postérieure, au moment où l'on fait une passée de fils de couleur, horizontaux, avec une broche; c'est le seul métier employé actuellement aux Gobelins. Dans le métier de basse lisse, la chaîne est tendue horizontalement.

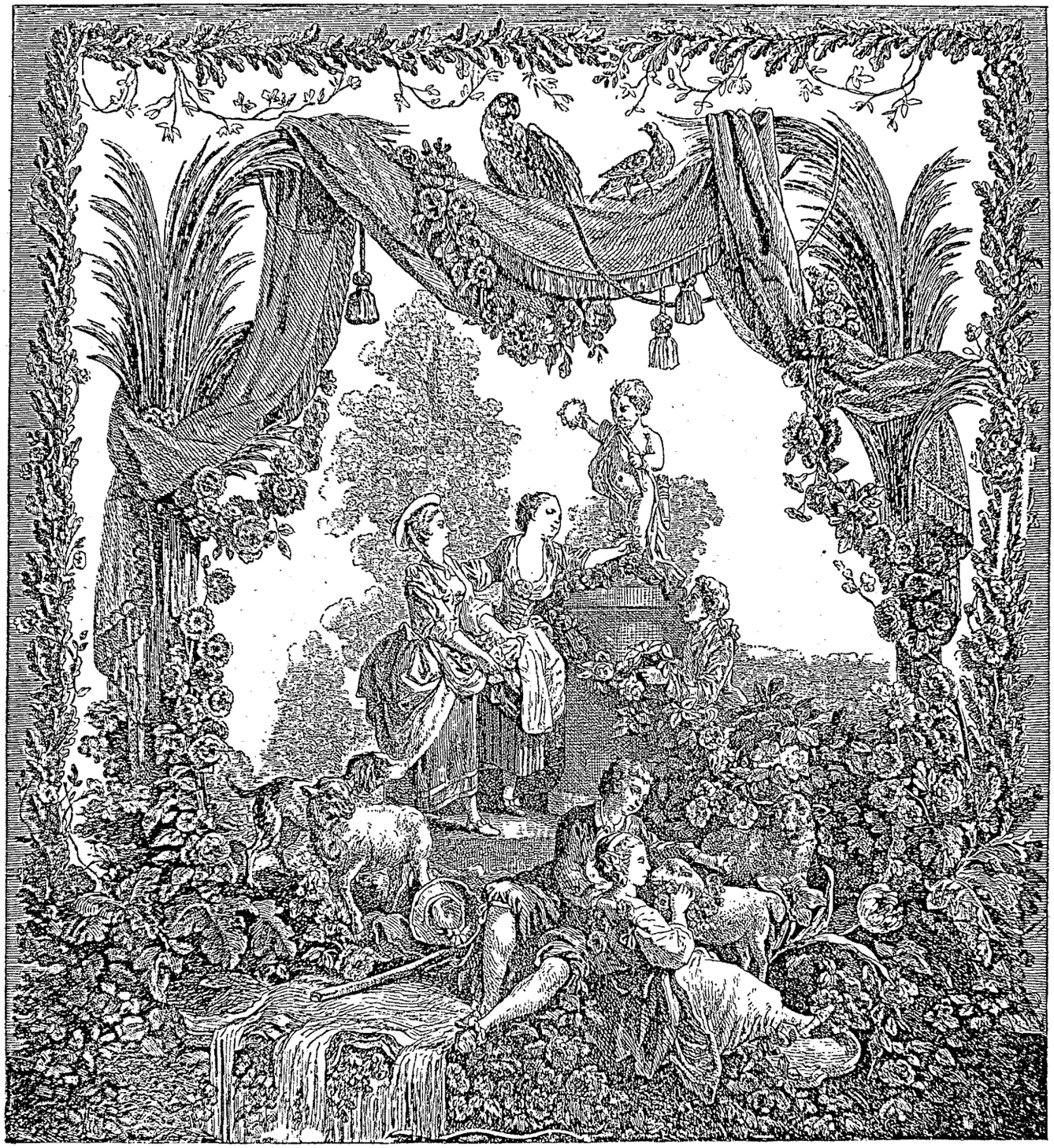


Fig. 1189.

cale au devant; le plus souvent, l'embrasure très large permettait à la menuiserie de la porte de se développer sans gêne. Ainsi s'explique l'absence de décoration intérieure dans la plupart des habitations, même royales, pendant de longues années. C'est au XIIIe siècle que l'usage des tapisseries paraît prendre un certain développement; les manufactures d'Arras sont citées comme très anciennes; cette fabrication se répand ensuite à Paris et dans les Flandres au XIVe siècle. L'usage des tapisseries s'étendit partout au XVe siècle; mais encore ici c'est l'Italie qui vint améliorer la composition décorative, et les cartons des artistes italiens furent envoyés dans les Flandres pour être reproduits; toutefois, les tapissiers conservaient un certain droit d'initia-

tive, en ajoutant de l'or et en arrangeant la coloration avec leur expérience de l'effet. On sait que les fameux cartons de Raphaël ont été traduits en tapisserie par le Bruxellois Pierre Van Aelst.

Le nombre des cartons de Jules Romain et de ses élèves est considérable. François Ier s'efforça de développer cet art en France; mais c'est à Henri IV, puis à Louis XIV qu'il faut reconnaître le mérite du nouvel essor qui lui fut donné par l'établissement, en 1662, d'une manufacture spéciale (devenue depuis Manufacture des Gobelins), soit à l'aide de tapissiers flamands, soit à l'aide de tapissiers français établis à l'atelier du Louvre. On retrouve encore le peintre Lebrun à la direction de ce genre d'industrie, et c'est ici le cas de rappeler que l'enseignement du dessin devant, à juste titre, dans l'esprit des hommes de ce temps, précéder l'enseignement technique, on créa une école de soixante enfants destinés à devenir les ouvriers de la manufacture. Bien entendu, les

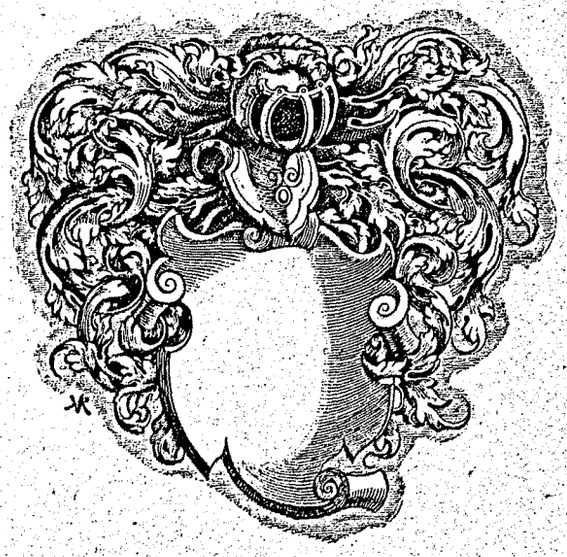


Fig. 1190.

lois esthétiques qui doivent régir les décorations de ce genre furent observées; les compositions furent conçues pour de la tapisserie avec les simplifications qu'elles exigent; la traduction servile d'un tableau, qui fut pratiquée de nos jours et qui a été heureusement abandonnée, doit être repoussée par tout artiste possédant un véritable goût.

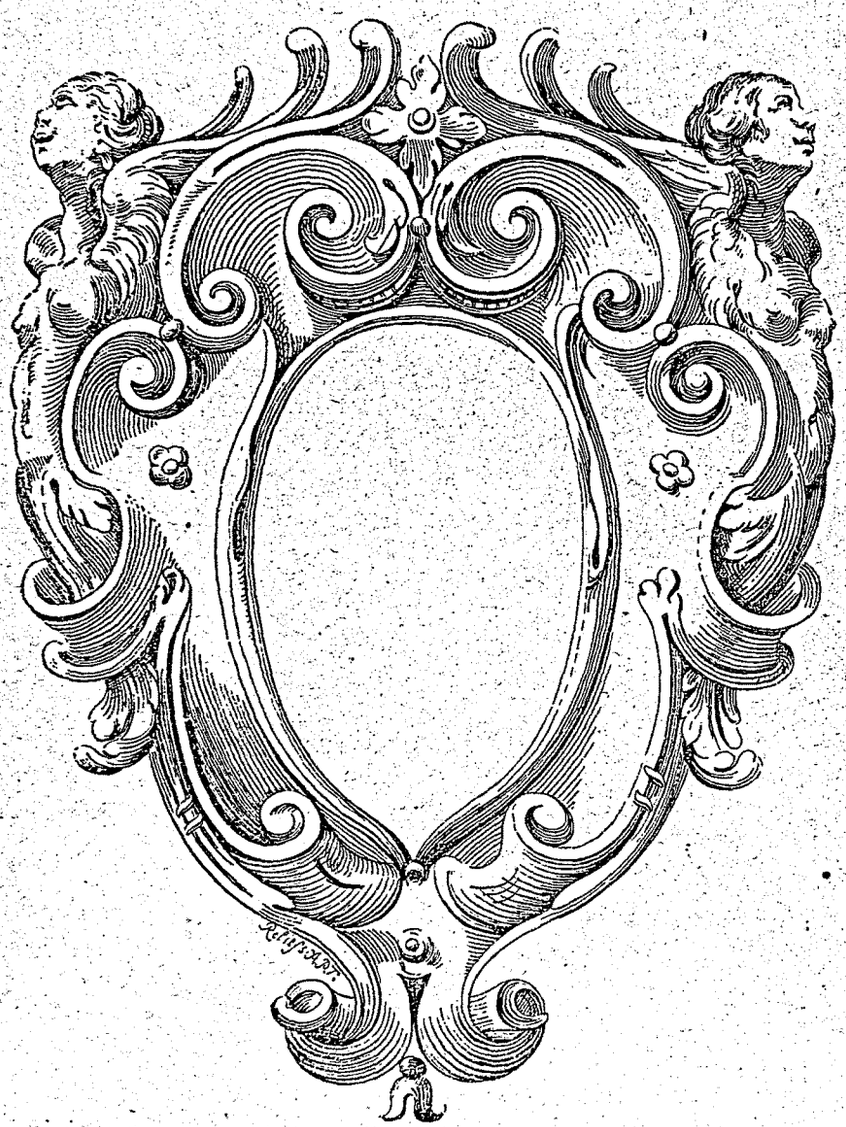


Fig. 1191.

Réduits aux cartons des peintres flamands, les ateliers de Bruxelles déclinèrent; mais, en Angleterre, les tapisseries de Mortlake jouirent, pendant quelque temps, d'une juste célébrité. Au XVIIIe siècle, la tapisserie se régla avec le nouveau goût décoratif. Plus de grandes scènes représentant des batailles ou des cérémonies officielles; on arrangea des chasses, des aventures héroïques; Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), puis François Boucher, fournirent les cartons et dirigèrent les travaux; de plus, on prit l'habitude de placer de la tapisserie sur les canapés, sur les fauteuils et sur les chaises. Les idées d'Oudry, il faut le dire, furent vivement discutées de son temps par les tapissiers de profession. C'est aussi à cette époque que l'on multiplia, dans une proportion considérable, le nombre des couleurs, d'où vint la tentation de vouloir donner l'illusion d'une peinture à l'huile et du trompe-l'œil. Mais, d'un autre côté, la manière des peintres

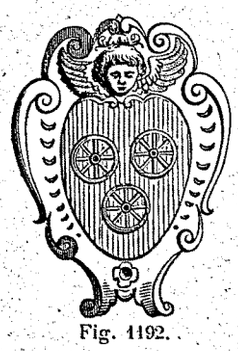


Fig. 1192.

du temps ne comportait, comme dans toute civilisation raffinée, que le sentiment de teintes rompues, tendres et fugitives. C'est pourquoi le genre de talent de Boucher eut un plein succès; ses qualités éminemment décoratives donnèrent à ses compositions une verve et un entrain que n'avaient pas celles d'Oudry, malgré tout son talent. On peut en juger par la figure 1189, qui représente une *Offrande à l'amour*. Plus de bordures un peu trop lourdes et ornementales; le sujet est encadré par une légère guirlande, puis par une draperie qui se suspend et s'enroule sur ces palmes de convention si habituelles au XVIIe et au XVIIIe siècle. Tout cela, avec son coloris un peu pâle, était bien fait pour plaire et pour

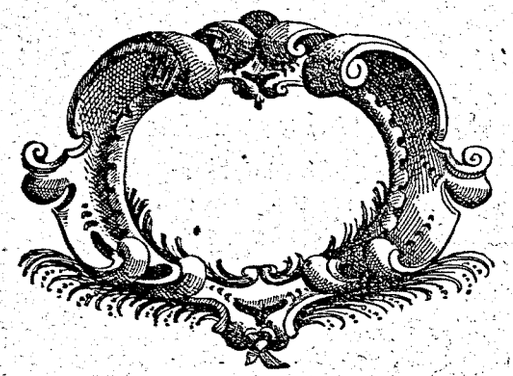


Fig. 1193.

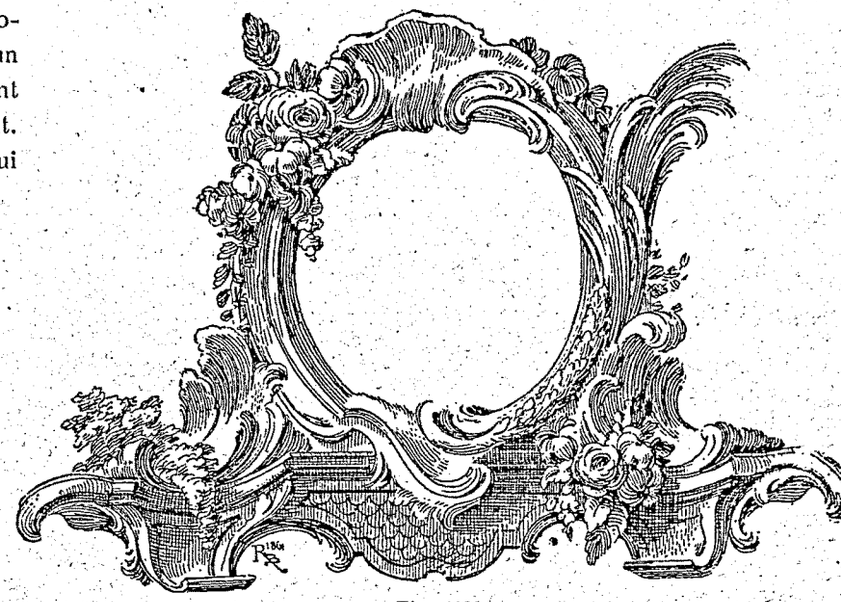


Fig. 1194.

s'adapter aux conceptions décoratives des lambris, dont on a fourni le type dans la figure 1135. L'ornement a disparu; les fleurs et les feuillages servent à relier entre eux, par leurs guirlandes, ces bergers et ces bergères, de petits agneaux, tout un monde d'imagination qui séduit par la grâce et par la tendresse et que la littérature du temps avait mis à la mode. A la fin du XVIIIe siècle, le papier peint prit la place de la tenture en étoffe; il faut le reconnaître, ces scènes de personnages et ces verdures ne cadrent plus avec les appartements modernes, garnis de meubles et de tableaux, appartements qui entreraient tout entiers dans une salle du XVIIe siècle. Les anciennes tapisseries ne restent plus que comme objets de curiosité et comme un sujet d'étude inépuisable pour la composition décorative.

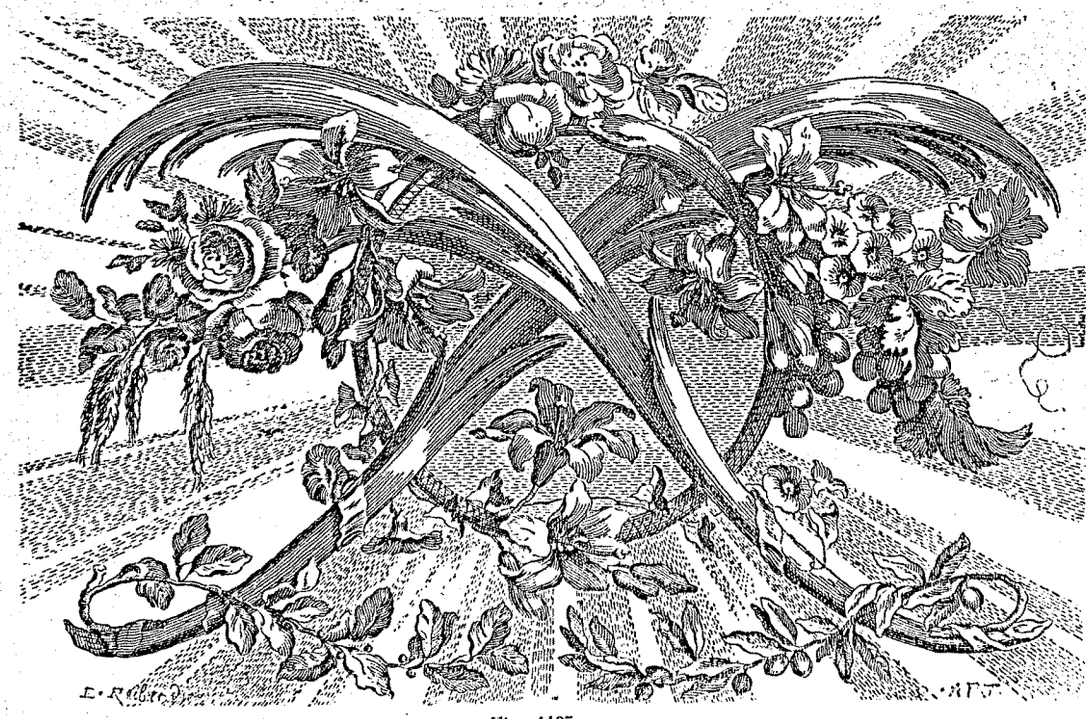


Fig. 1195.

Il nous faut revenir à présent aux cartouches qui jouent un si grand rôle dans la dé-

coration et qu'il importe, lorsqu'on a occasion de les appliquer, de composer en harmonie avec le style de l'époque et du pays.

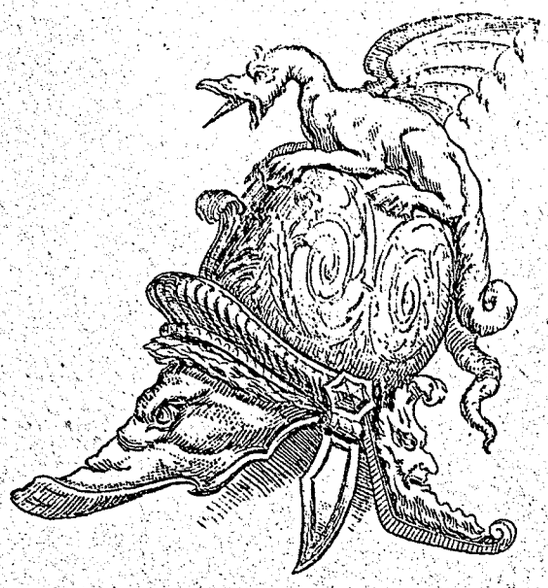


Fig. 1196.

Figure 1190 : *cartouche d'armoiries* par Michel Le Blon, graveur allemand, timbré d'un casque de gentilhomme (trois barreaux à la visière) avec lambrequins ; les mouvements des rouleaux en volutes sont sincères ; les deux entailles en pointe du bas sont désagréables :



Fig. 1197.

comparer avec le type 1090. Figure 1191 : *cartouche* italien du XVIIe siècle ; l'ensemble est bon ; les raccords de volutes deux à deux dans le haut laissent à désirer ; remarquer la dépression très accentuée, qui s'accuse dans le centre des rouleaux en volutes, qu'il convient d'observer lorsqu'on les trace ; quelques détails accessoires indiquent que ce cartouche a été composé dans la période de dégénérescence de l'art italien. Figure 1192 : *cartouche et armoiries* de François II, de Royers de la Valfenière, architecte, né à Avignon (voir page 421). Figure 1193 : *cartouche* extrait du traité de coupe de pierres du P. Derand, publié en 1643 ; on y constate que les rouleaux en volutes qui se recourbent en avant et en arrière affectent une forme bossue d'un caractère particulier, mais peu recommandable. On sait que le P. François Derand (1588-1644) est l'auteur de la grande église des Jésuites, rue Saint-Antoine, à Paris. Figure 1194 : *cartouche* de la composition de P. E. Babel (? - 1770) ; c'est un exemple de ce type accommodé dans le genre rocaille ; on en a vu déjà un exemple dans la figure 1172 ; il ne reste plus rien du point de départ ;



Fig. 1198.

les détails se composent de mouvements de recourbées en forme de palmes ou de coquilles, raccordés entre eux en sens divers, de fleurs et feuilles, etc., etc. Figure 1195 : *palmes* croisées avec un serpent et des fleurs, fleuron gravé par Pierre-Philippe Choffart (1730-1809), de la composition de Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), peintre du roi et directeur de la manufacture de Sèvres. Les palmes de ce genre, qui appartiennent à une conception toute factice, ont été employées constamment aux XVIIe et XVIIIe siècles (voyez fig. 1189) ; elles étaient souvent l'emblème du succès ; on leur a substitué, depuis, les branches du palmier véritable. Figure 1196 : *casque* décoratif de la composition de D. A. Pierretz (qui travaillait en 1647).

Étudions à présent quelques types d'ornementation des XVIIe et XVIIIe siècles appliqués à la typographie. Figure 1197 : *Lettre majuscule A*, décorée de rinceaux rem-

plis par des hachures formant grisaille : ce type, qui parut en Italie à la fin du XVIe siècle, fut en faveur sous Louis XIII. Figure 1198 : marque d'imprimeur aux armes de Florence du commencement du XVIIe siècle. Figure 1199 : *cul-de-lampe* italien du XVIIe siècle, avec ornements inspirés des nielles dans le genre de ceux de la figure 1102.

Figure 1200 : *bandeau* du XVIIe siècle ajusté avec une grande habileté; on doit y observer : 1° le motif en *palmette* dégénérée du centre ; 2° les rinceaux à droite et à gauche qui procèdent d'une simple *rosace* et d'une série de *culots*, successivement issus les uns des autres ; 3° le système de bandes, de rinceaux en cartouches et de draperies, adopté pour réunir les membres un peu épars de cette composition. Au XVIIIe siècle les fleurons et les bandeaux en ornements furent peu à peu remplacés par des vignettes où les sujets jouent le plus grand rôle.



Fig. 1199.

Figure 1201 : *reliure* appartenant à M. Perrodin ; les ornements sont dorés sur un fond bleu ; les armoiries sont peintes.

On s'arrête ici ; il devient inutile de fournir des types qui suivraient les précédents dans l'ordre chronologique, puisque, à dater de la fin du XVIIIe siècle, on ne verrait plus que des imitations des arts du passé (voyez figures 1222 à 1228). Comment se fait-il qu'à une époque comme la nôtre, où il n'est plus en quelque sorte de limites à l'activité humaine, où les chemins de fer, la télégraphie, la photographie et les publications de tous genres passent par-dessus les frontières les plus reculées du monde, il ne se soit point encore développé un art décoratif qui reflète fidèlement notre civilisation raffinée ?

On ne s'explique pas que, nous conformant à des modes inspirées souvent par un sentiment irréfléchi, nous en soyons encore à fabriquer des imitations des arts de toutes les époques et de tous les pays.

On se demande depuis longtemps quand et comment se produira le réveil de cette sorte de paresse inconsciente de l'esprit d'invention décorative.

Sans doute, il s'est fait et il se fait encore, avec plus ou moins de réussite, des tentatives de créations originales ; toutefois, il faut savoir reconnaître sans embarras qu'elles n'ont pas encore eu d'influence sensible sur l'art, parce que le problème présente des difficultés considérables. C'est plutôt à l'enseignement qu'aux individus que doit appartenir le soin de la réforme désirée, parce

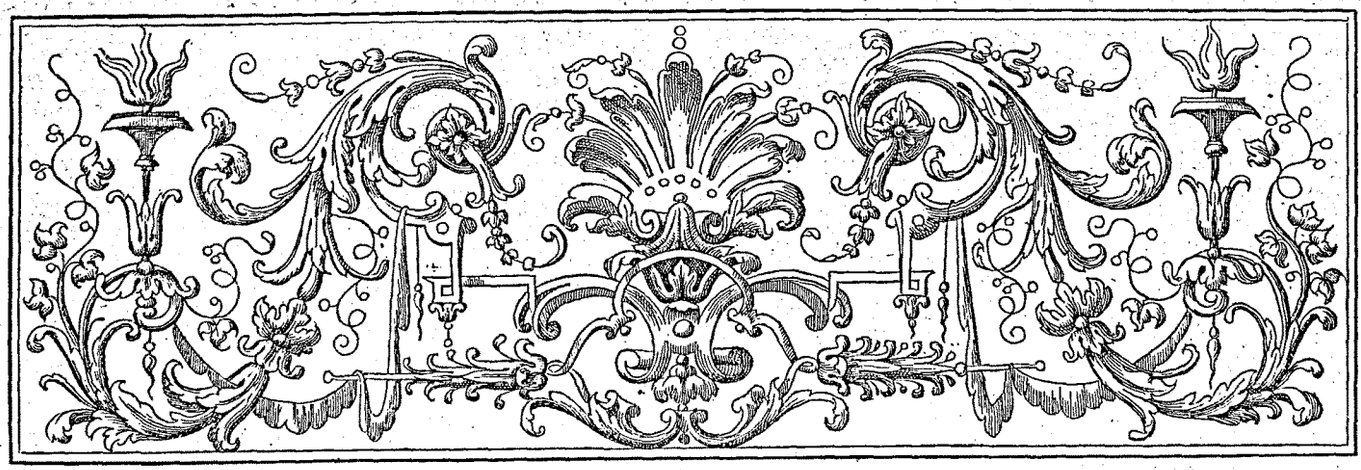


Fig. 1200.

qu'elle est surtout une question d'éducation artistique générale. On a fait déjà un grand pas en organisant en France l'enseignement du dessin à tous les degrés, puisque le délai dans lequel on peut espérer que cette écriture de la forme sera généralisée, paraît rapproché.

Toutefois, le dessin n'est pas l'art lui-même, ainsi qu'on le croit trop souvent; il n'est qu'un moyen de produire. Dans la pratique, dès que l'on a acquis le moyen de traduire les formes sur le papier, d'une manière tangible, il reste à les apprendre et à les combiner en se pliant aux nécessités du programme et en respectant les règles du beau : c'est ce qui constitue la composition décorative.

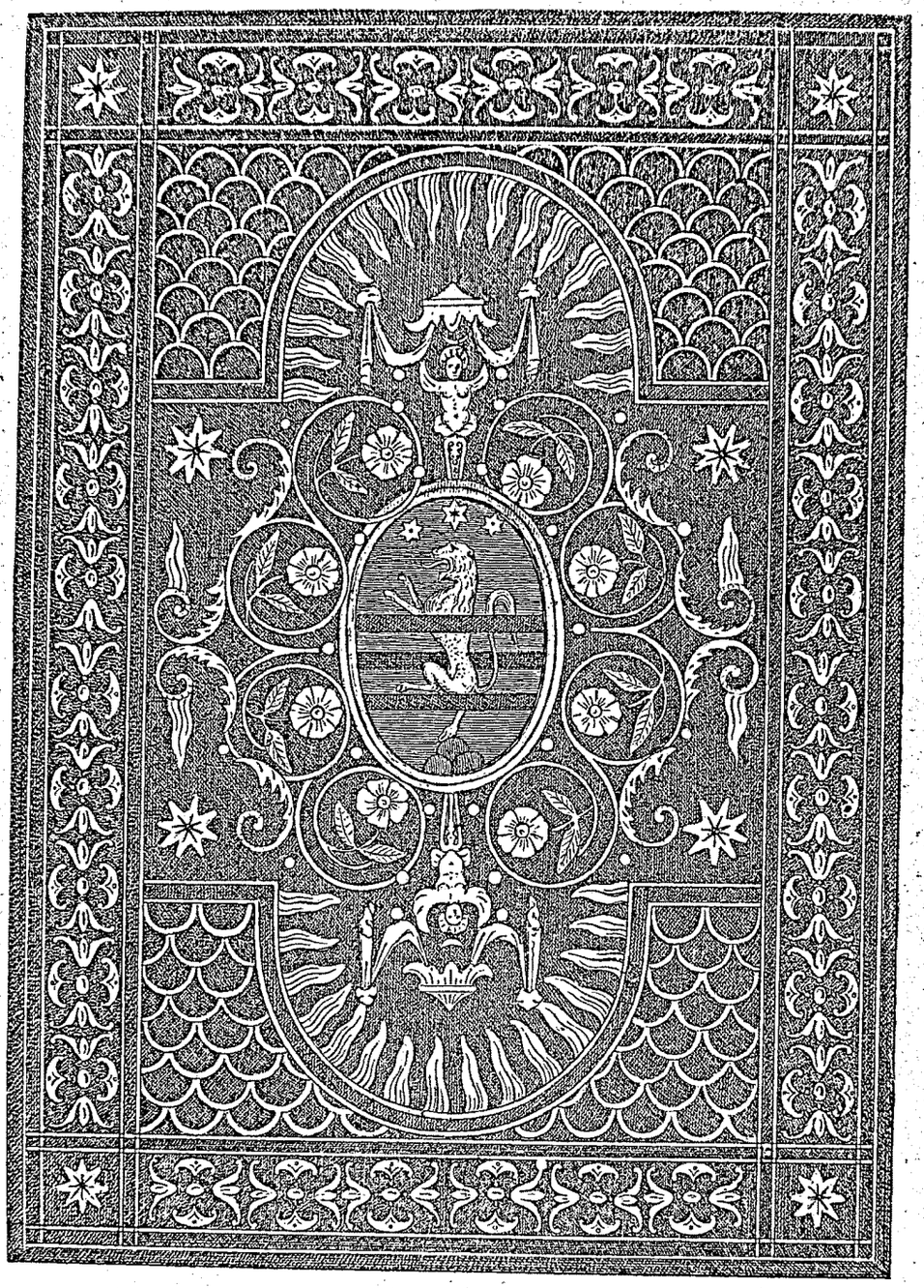


Fig. 1201.

III. — CARACTÉRISTIQUES

Une simplicité ferme et de bon goût distinguait l'architecture en France au commencement du XVIIe siècle, pendant que l'Italie se laissait aller aux formes les plus laborieusement compliquées, avec FRANCESCO BORROMINI (1599-1667). Les artistes français se montrèrent sinon les continuateurs, du moins de sages élèves de Lescot et de Philibert Delorme.

Pour les édifices religieux, ils imitèrent d'abord les types de Vignole, de Palladio et de Giacomo della Porta. Du reste, si les constructions de ce genre avaient été un peu délaissées à cause de la Réforme, il y eut une sorte de réaction au XVIIe siècle, sous l'influence des Jésuites, dont l'ordre, fondé en 1534, prit, précisément à l'époque dont on s'occupe, un développement considérable. Mais peu à peu les sages dispositions, dont un de leurs architectes, ÉTIENNE MARTELLANGE (1560-1641), avait donné l'exemple (1), furent oubliées et le genre boursouflé des Italiens envahit quelques édifices de l'art religieux : surcharge de stucs, de marbres, de dorures, de gloires, d'apothéoses, de décorations architectoniques en perspective, de buffets d'orgues immenses, de statues aux draperies flottantes et aux poses maniérées (2).

SALOMON (dit à tort Jacques) DE BROSSES (?-1626) fournit les dessins du *Palais du Luxembourg*, à Paris, pour Marie de Médicis (1611); on donne (figure 1202) une vue de la pittoresque *fontaine* du jardin de ce palais, telle qu'elle se voyait avant son déplacement.

Son ordonnance est composée de quatre colonnes toscanes isolées, ornées de *congélations* divisées par une ceinture à hauteur de l'imposte, qui reçoit la retombée du cul-de-four des trois niches de la grotte. L'attique qui forme *amortissement* au-dessus de la grande niche du milieu portait un cartouche aux armes de la reine. Il est accompagné de deux figures couchées, représentant un Fleuve et une Naïade.

Le style de SALOMON DE BROSSES est remarquable par la belle ordonnance, l'aspect pittoresque et une véritable simplicité. FRANÇOIS MANSART (1598-1666), JACQUES LEMERCIER (vers 1585-1654) se caractérisent par les mêmes qualités dans leurs œuvres. Après eux s'accuse une tendance aux vastes proportions et à un genre grandiose sous l'influence de Louis XIV: FRANÇOIS BLONDEL (1617-1686), LOUIS LEVAU (1612-1670) et JULES-HARDOUIN MANSART (1645-1708) en sont les maîtres; elle s'étendit dans toute l'Europe. CHRISTOPHE WREN (1632-1723) construisit de 1675 à 1710 le magnifique monument de Saint-Paul de Londres qui présente une vague ressemblance avec Saint-Pierre de Rome, mais dont la coupole et le dôme sont trop importants.

Au XVIIIe siècle, les édifices présentèrent un sentiment noble, pondéré et classique qui, à l'inverse de ce qui se produit souvent dans l'art, alla en se simplifiant à mesure qu'on avançait dans l'ordre chronologique.

On insiste sur ce point caractéristique, qui est des plus importants, afin qu'on ne tombe pas dans l'erreur de croire que le genre rocaille a eu une influence aussi prépondérante qu'on s'est plu à l'affirmer, et qu'il a dépassé certaines décorations intérieures et les objets purement mobiliers.

JACQUES-ANGE, GABRIEL (1710-1782), JACQUES-DENIS ANTOINE (1733-1801) et VICTOR LOUIS (1735-1807) sont les représentants, en France, de cette architecture pondérée et classique, dont on est obligé de constater le mérite.

De même que pour le XVIe siècle, ce sont les maîtres graveurs ornemanistes qui nous fournissent encore le mieux les caractéristiques de l'art de leur époque, surtout au point de vue décoratif; on va en conséquence en étudier quelques-uns.

JEAN LEPAUTRE est un des dessinateurs dont l'œuvre est des plus importantes et en même temps des plus

(1) Voyez *Étienne Martellange*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1874.

(2) Toutes les églises bâties par les Jésuites sont faciles à reconnaître à leurs exagérations décoratives; le but était louable, mais il ne faut jamais oublier que, en toute œuvre, il est bien plus difficile de faire simple que de faire riche.

décevantes. Il semble d'abord qu'il y a un grand parti à tirer de ses compositions, et, bien vite, on s'aperçoit qu'elles se résument dans une facilité de dessin considérable, avec les mêmes éléments décoratifs, et qu'elles ne constituent qu'une redondance fastueuse. Il use peu des cartouches à rouleaux en volutes ; quoique les médaillons soient nombreux, ils affectent, le plus souvent, la forme rectangulaire à pans ou agrémentée de demi-cercles ; ils sont aussi en ovale ou circulaires (fig. 1203). Lepautre manque rarement d'y accoster des personnages

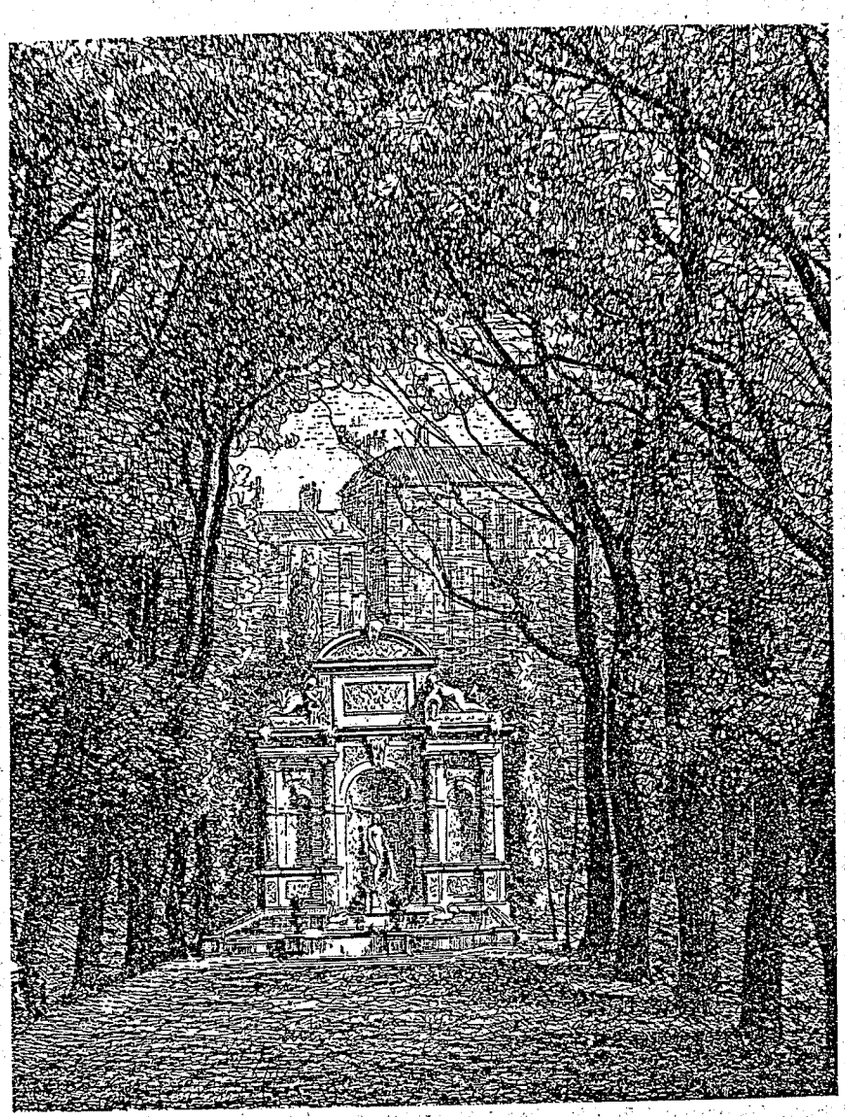


Fig. 1202.

entiers ou des enfants ; très souvent un mascaron en décore le sommet ; il abuse des guirlandes ; ses rinceaux sont si touffus qu'on a de la peine à y retrouver les éléments qui les constituent ; ils sont intraduisibles aussi bien en sculpture qu'en peinture. Sa décoration implique des plans nombreux superposés et coupant les lignes pour le besoin de rattacher les détails qui, sans cela, paraîtraient épars. Toutes les moulures sont enrichies d'ornements dont on ne discerne pas toujours aisément la structure, et surtout de feuillages touffus comme une guirlande, généralement composés de feuilles de chêne ou de laurier. Ses vases, à forme contournée, se composent d'une série d'éléments qui en rompent les lignes principales et qui souvent ne peuvent se construire. Ses cheminées sont d'un style pompeux qui flatte par l'aspect et qui n'est constitué que par un échafaudage de motifs. Il affectionne les *sphinx féminins ailés* avec une draperie sur le corps. Malgré ces défauts, il a exercé une certaine

influence sur la direction de l'art décoratif de son temps, par cette raison qu'il a fourni des idées, lesquelles, le plus souvent, n'ont été qu'un point de départ et ont été traduites autrement. Il se trouve, en outre, dans ses estampes, un très grand nombre de compositions qui doivent être considérées comme reproduisant des œuvres

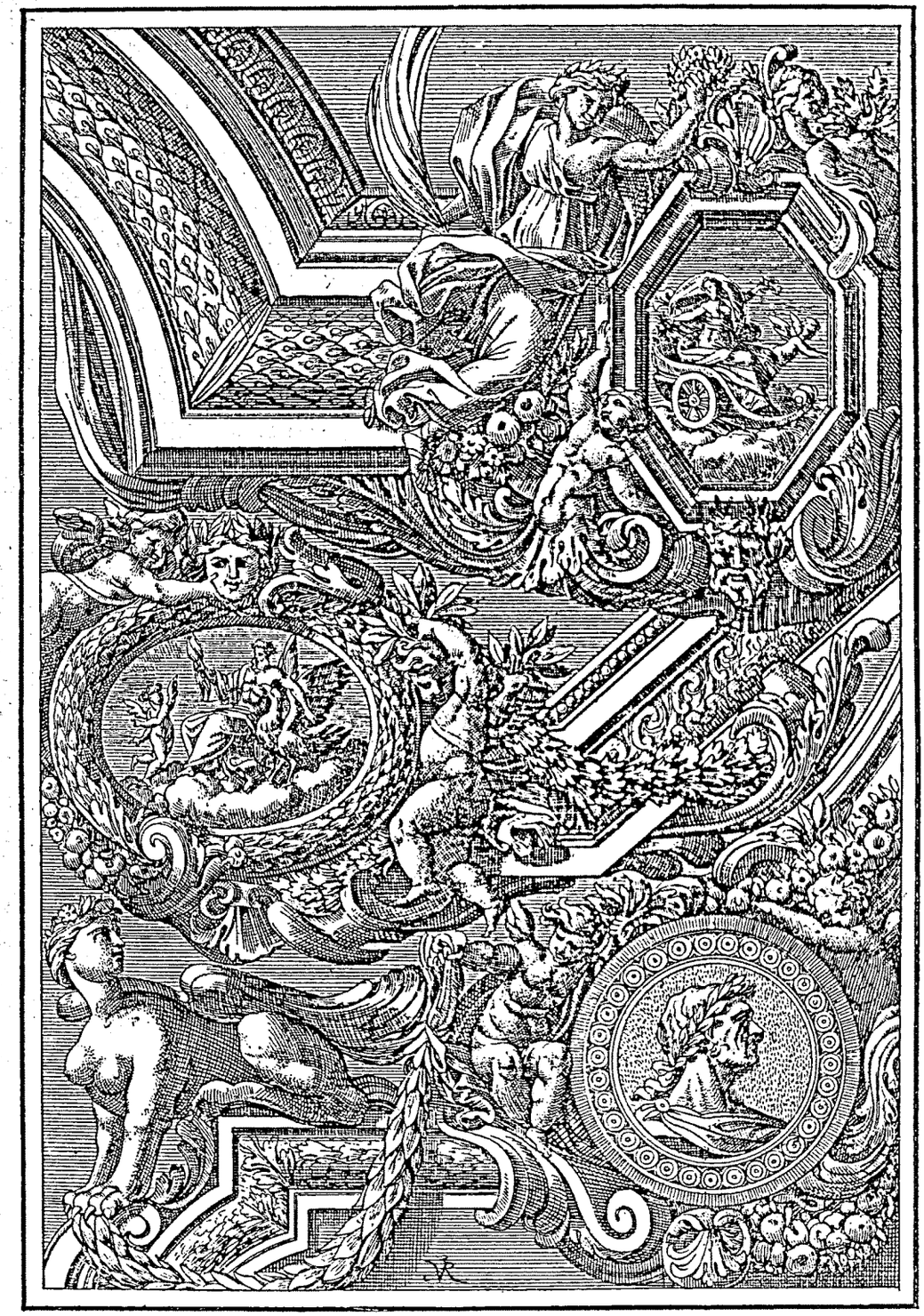


Fig. 1203.

exécutées, telle est celle de notre figure 1132, et qui, par conséquent, constituent des types exacts du XVIIe siècle.

Daniel Marot (1660-?) a laissé des dessins de plafonds d'un grand intérêt; il était fils de Jean Marot (1630-1695), architecte, lequel a publié en outre des dessins d'un grand nombre de monuments de son époque. La figure 1204

est un des plafonds de Daniel ; on y trouve une disposition d'une grande magnificence qui n'en comporte pas moins une certaine simplicité de parti de décor, laquelle mérite l'étude. On doit supposer d'abord que le cadre du dessin représente la corniche de la salle : un étage, percé de grandes baies demi-circulaires sur le grand côté du rectangle et d'ouvertures carrées à plates-bandes sur le petit côté, forme le premier plan ; des cariatides à gaine en supportent l'entablement aux angles et sont reliées ensemble par de grandes guirlandes ; les coins sont accusés par des culs-de-lampe supportant des vases. On distingue dans les grandes ouvertures, pour les remplir, les figures allégoriques de *la Prudence*, de *la Justice*, de *la Renommée* et de *l'Abondance*, tandis que celles latérales sont étoffées de groupes d'enfants. Tout ce cadre montre au milieu, comme par

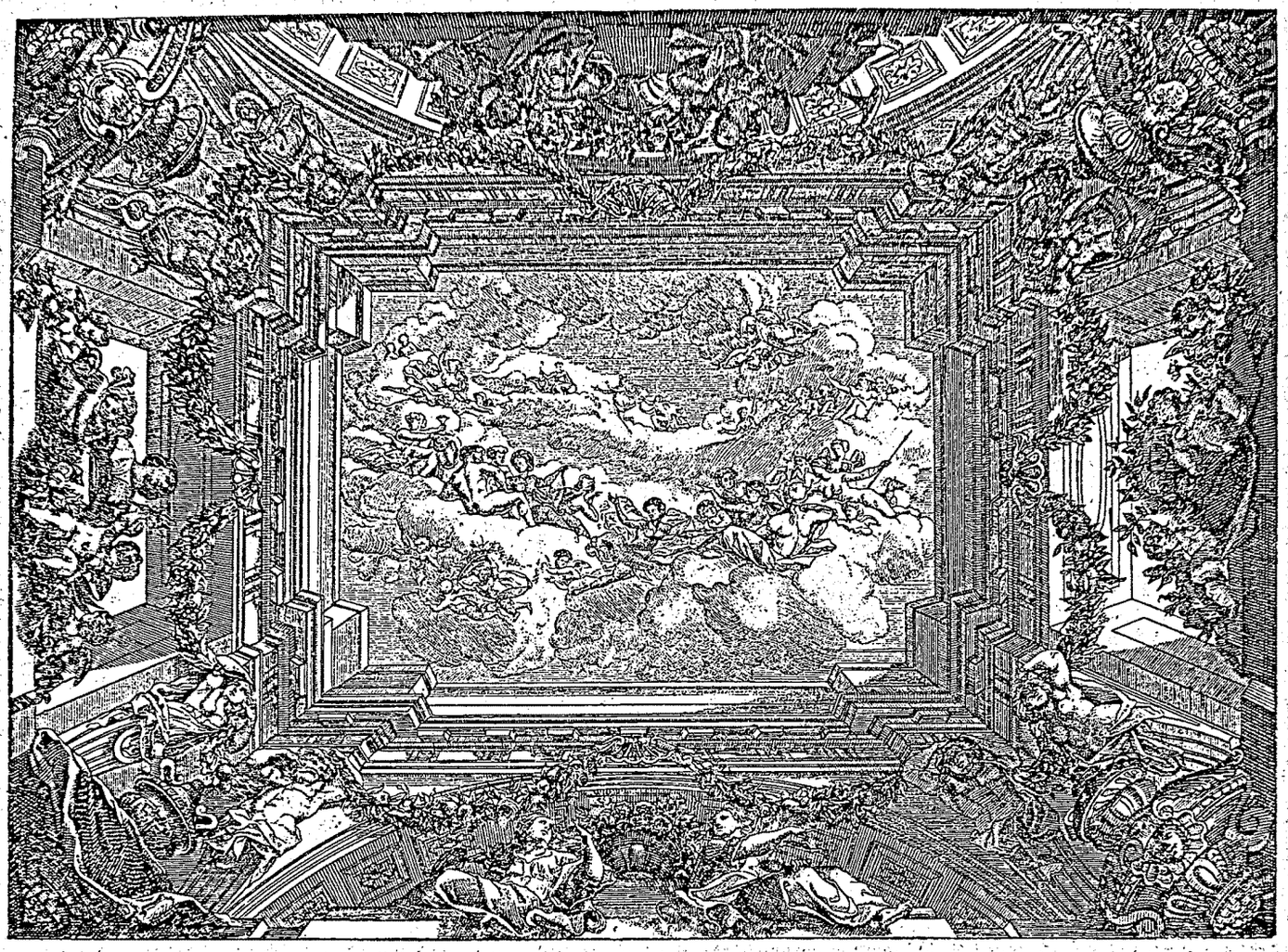


Fig. 1204.

un jour pris sur le ciel, un tableau représentant une *assemblée des dieux*. Ce type répond parfaitement au programme d'une composition basée sur le principe de donner à la salle un effet qui en augmente la hauteur (1). Observer que les côtés latéraux offrent une zone décorée un peu plus large que celle des grands côtés, de telle sorte que les angles ne sont pas exactement en onglet, afin de conserver au tableau central une proportion agréable, tandis qu'autrement il aurait paru trop allongé.

Jean Bérain (1630-1697), dessinateur ordinaire du cabinet du roi Louis XIV, représente plus que Jean Lepautre le caractère de l'art décoratif de ce temps ; il n'existe aucune différence entre les œuvres qui lui sont contemporaines et ses dessins (voyez figure 1138).

On doit à Michel Dorigny (1617-1665) plusieurs gravures d'après les compositions de son maître Simon Vouet (1582-1649) ; celle de la figure 1205 est un panneau

(1) Voir le livre précédent.



Fig. 1265.

décoratif dont la destination n'est pas connue, mais qui n'en est pas moins un type des plus intéressants. On sait qu'en outre de ses travaux de peinture, Vouet a exécuté de nombreux dessins pour des tapisseries, et celui-ci pourrait bien avoir été conçu dans cette intention. On y retrouve le thème familier de beaucoup de décorateurs du temps; c'est-à-dire trois motifs superposés dont celui du milieu est le plus important. Pour nous, il s'y rencontre quelques défauts, malgré l'habileté avec laquelle la composition a été conçue et gravée. On serait fort embarrassé de trouver comment les deux mouvements de rinceaux peuvent s'attacher au bas du médaillon principal; il est probable que l'artiste a eu l'intention de les relier avec la coquille placée au-dessous; c'est par un artifice de dessinateur qu'il a placé le passage de ses *guirlandes tombantes* et les mains des deux *satyres* assis au point où ce raccord pourrait se manifester. Quant aux personnages du haut qui

retiennent ces guirlandes, ils ont fort besoin de leurs ailes pour ne pas tomber. Trop d'habileté et de pratique, tout en rendant le crayon facile, ont le défaut de nuire à une étude sérieuse. Des motifs semblables qui plaisent beaucoup aux élèves, deviennent ainsi dangereux pour leurs études. Comme d'habitude au XVIIe siècle, il existe un excellent rapport d'échelle entre tous les détails décoratifs.

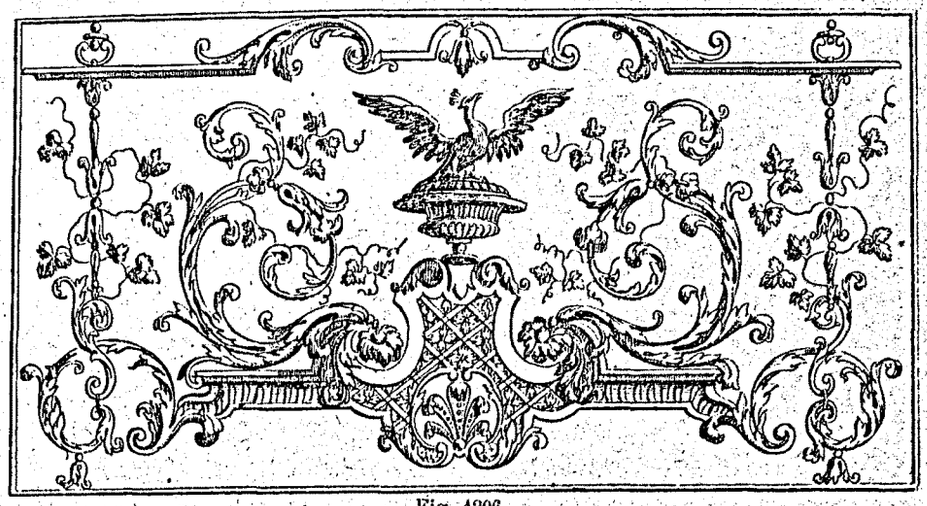


Fig. 1206.

Les vignettes dues à Bernard Picart (1673-1733) constituent des caractéristiques prononcées des ajustements familiers à la fin du règne de Louis XIV; les *rinceaux* semblent plus relâchés et l'on abuse de cet ajustement consistant en une feuille, ayant un mouvement de recourbée enroulée sur une petite volute de départ (figure 1206). On y retrouve aussi presque constamment une sorte d'écusson à contours ornementaux, paré, sur sa surface, de réseaux à quadrillage diagonal avec rosaces ou d'écailles (figure 1207), qui sert de support important dans la composition, comme dans la figure 1206, ou de plastron à un masque de femme. Les décorateurs avaient alors, sans doute, dans la main, d'une manière absolue, tous ces arrangements qu'ils prodiguèrent partout.



Fig. 1207.

Un dessinateur très habile est P. E. Babel (?-1770), que l'on a déjà eu occasion de citer (figures 1107 et 1194). Il appartient par ses ornements au genre rocaille; la figure 1208, qui est de lui, représente une sorte de ces *sphinx féminins* supportant un amour enguirlandé, placés fréquemment sur les piédestaux des perrons ou sur des pilastres de portes d'entrée. On peut apprécier ainsi le chemin qui a été parcouru dans l'art décoratif depuis la figure 36.

Les types fournis par les figures 1135, 1174 et 1175, complètent les caractéristiques de la rocaille du temps de Louis XV, au sujet de laquelle il ne faut pas oublier les architectes Robert de Cotte (1636-1735) et Gille-Marie Oppenordt (1672-1742). C'est Robert de Cotte qui fit exécuter les fameuses boiseries du chœur de Notre-Dame de Paris, qui le défigurèrent, mais que leur valeur artistique ne permettait peut-être pas de détruire. Quant à Oppenordt, c'est lui surtout qui porte sur sa tête toutes les malédictions des puristes.

Un autre ornemaniste du XVIIIe siècle à l'égard duquel les registres d'état civil sont muets, Salembier, mérite

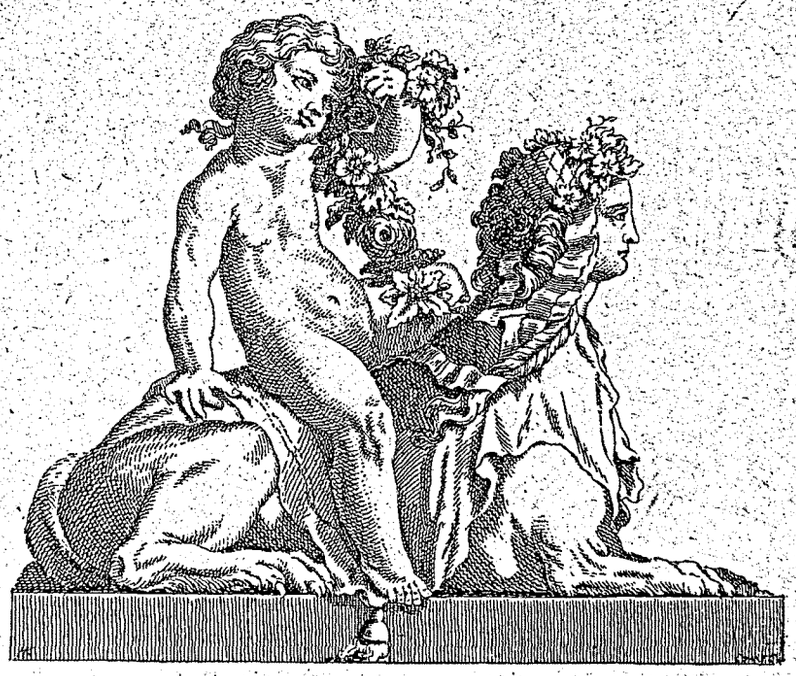


Fig. 1208.

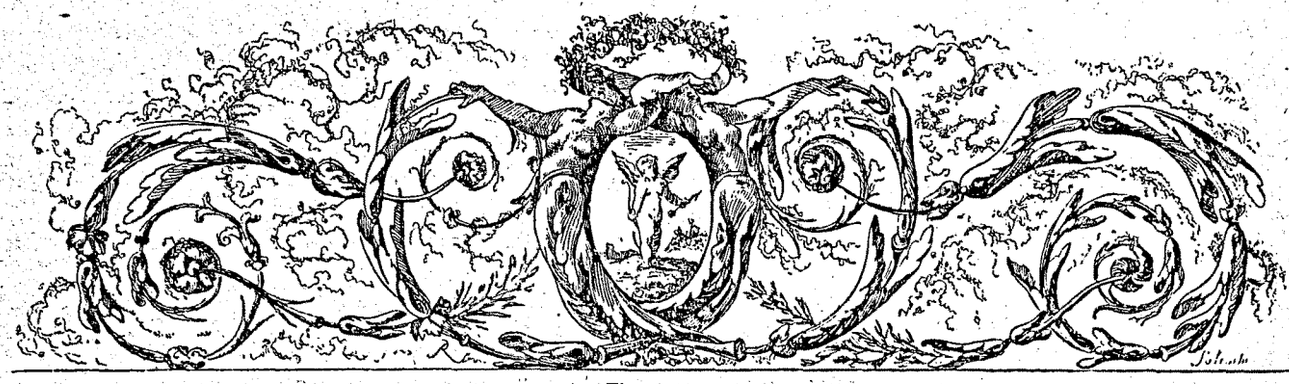


Fig. 1209.

que l'on s'arrête sur ses œuvres pour y signaler un genre de rinceaux et de feuilles qui furent très usités sous Louis XVI. Les découpages affectent un contour arrondi

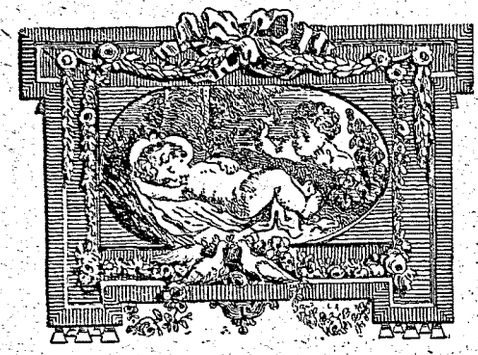


Fig. 1210.

et les rinceaux ne se composent en quelque sorte que de culots enfilés les uns après les autres (figure 1209); de plus, souvent les *rinceaux* se raccordent entre eux sur une simple rosace par une attache très fine, et affectent le *mouvement d'une volute elliptique*; ces points sont importants à retenir comme caractéristiques.

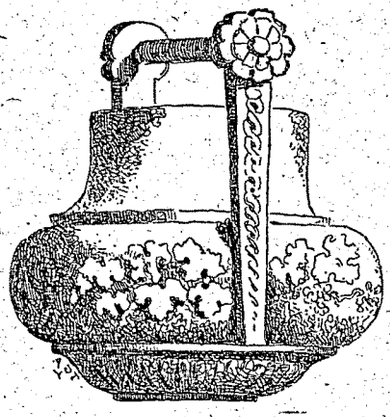


Fig. 1213.

A dater de ce moment, les artistes croient suivre un courant qui leur semble venir des traditions de l'antiquité.

Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720-1778) est connu par ses merveilleuses vignettes, particulièrement celles du poème « des Baisers » par Dorat (fig. 1210); l'encadrement est semblable à celui d'une petite fenêtre avec chambranle à *crossettes* (1) et



Fig. 1212.

(1) *Crossette*, terme d'architecture; ressaut dans un chambranle.

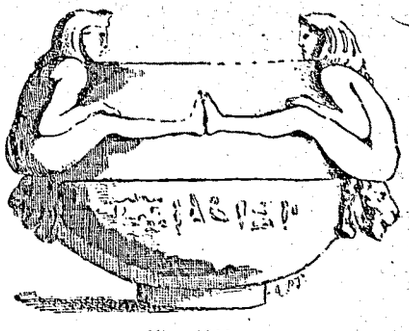


Fig. 1214.

gouttes (1), agrémenté de *guirlandes* reliées par des nœuds de rubans. Jean-Charles Delafosse (1721-1775) caractérise aussi le goût de ce temps. Il est utile de voir comment il entendait arranger un plafond (figure 1211), et de quels éléments il se servait. Le décor très simple n'est constitué que par un évidement en corniche à gorge de forme circulaire; on observera comme caractéristiques : 1° les médaillons à tête sans autre encadrement qu'une guirlande; 2° la forme veule des cartouches et leurs étranges supports; 3° les arrêts droits sur simples ressauts des feuilles décorant la gorge. Ce dessinateur imprima généralement à ses compositions une raideur et

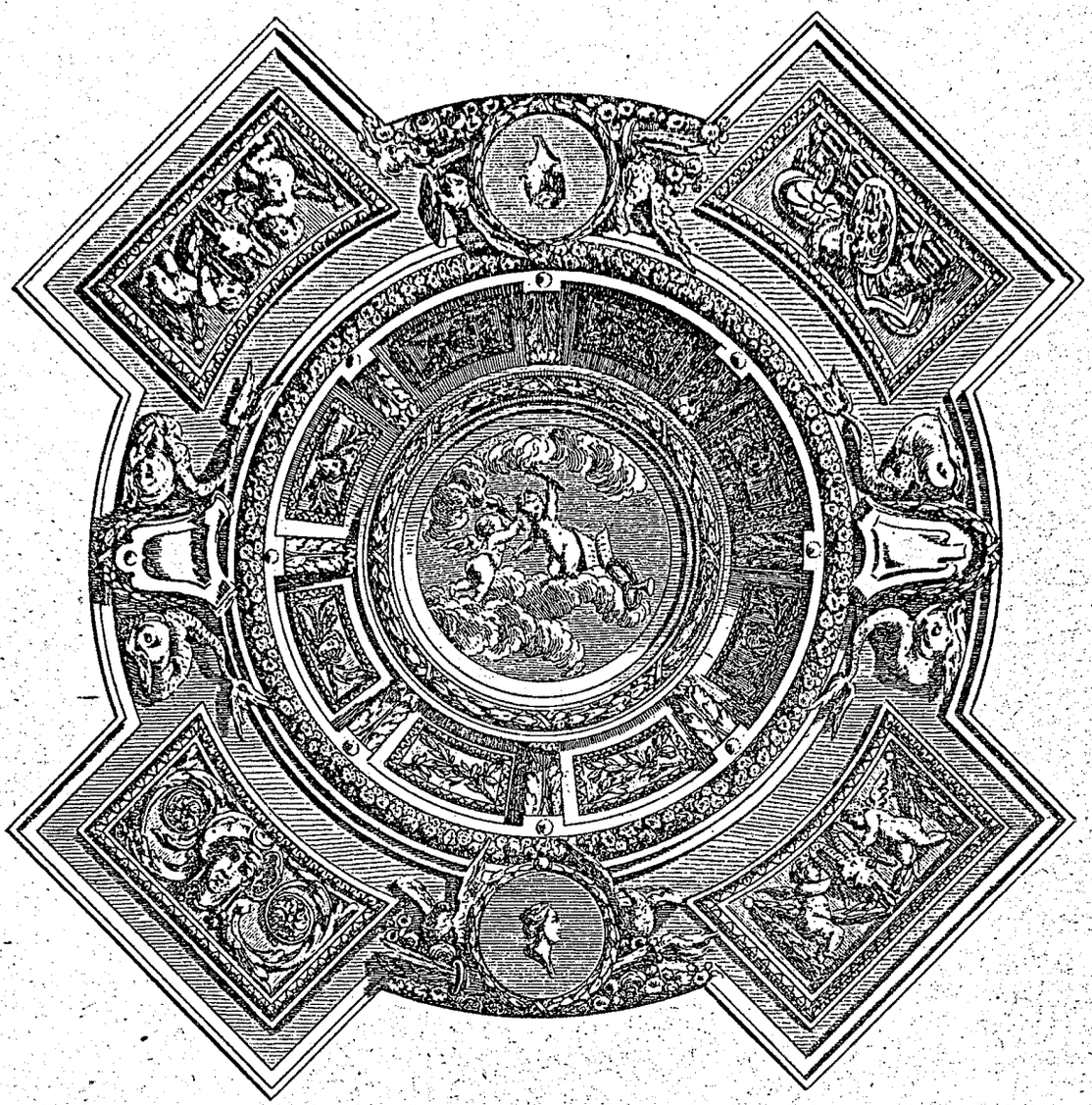


Fig. 1211.

une sécheresse désagréables. Voici (figure 1212) un médaillon dessiné par Jean-Jacques-François Lebarbier (1738-1826) pour les *Idylles de Gessner*; on affectionnait alors l'ovale et les cadres entourés, comme celui-ci, de branches de chêne et de tiges de roseaux; la composition est simple et bien équilibrée. Mais rien n'est plus curieux que les prétendues interprétations de l'antique par Honoré-Fragonard (1733-1806) : avec la meilleure volonté on ne peut voir, dans les vases représentés dans les figures 1213 et 1214, que des caprices d'un crayon, croyant imiter les Grecs et les Romains, et ne suivant en définitive qu'un sentiment personnel. Il en est, du reste, de même pour les chinoiseries de Jean Pillement (1719-1808); la figure 1215, qui représente une planche de son *cahier de six baraques chinoises* de 1770, nous transporte dans un monde qui est tout de l'idéal, à la fois bizarre et fin, du dessinateur. On ne sait comment tout

(1) *Goutte*, motif d'ornementation en forme de cône ou de pyramide tronquée, placé sous un larmier de corniche ou sous les triglyphes du dorique.

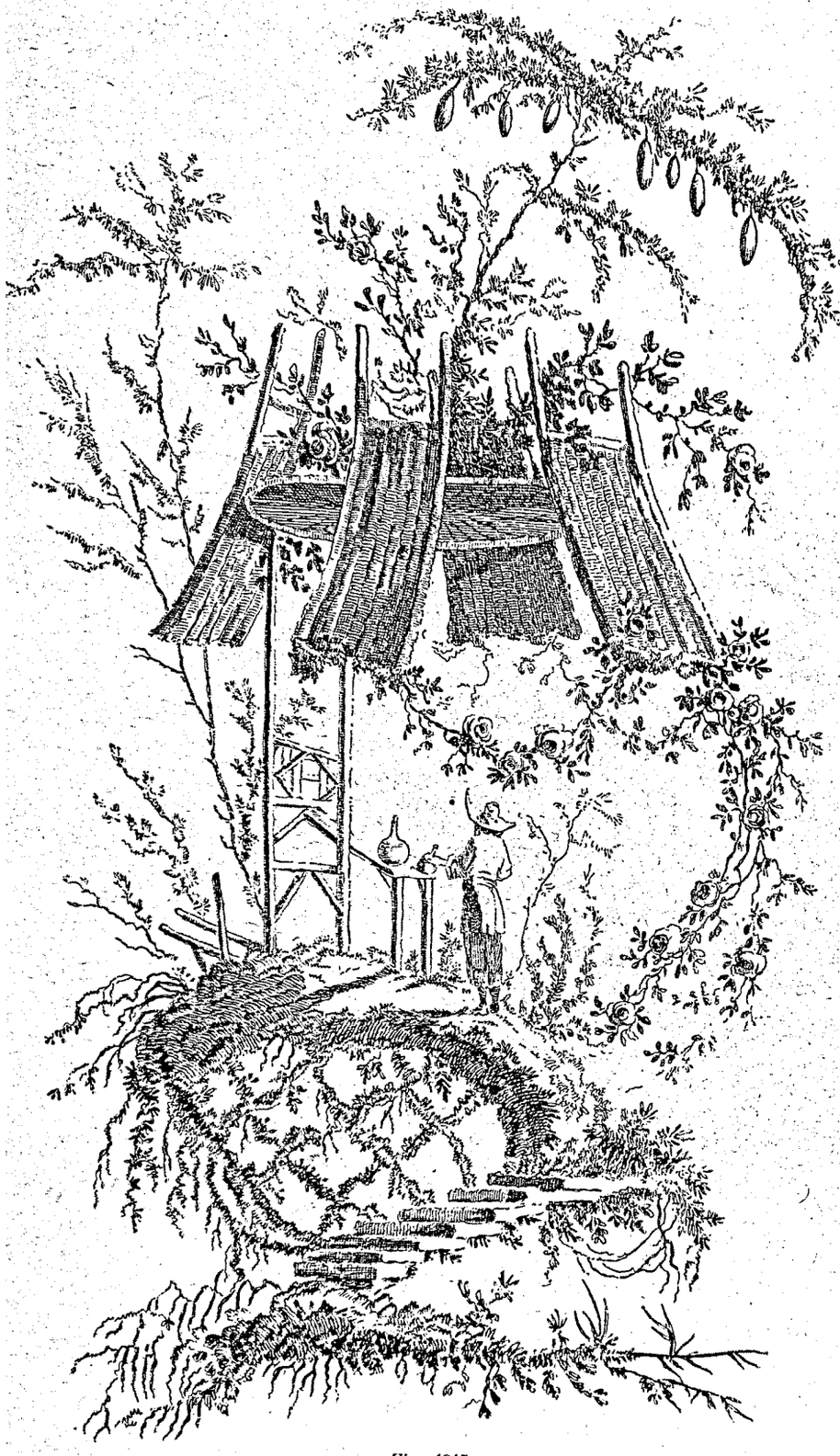


Fig. 1215.



Fig. 1216.



Fig. 1217.



Fig. 1218.

cela se tient et ce que cela veut dire ; il suffisait probablement qu'il fût convenu que c'était chinois. Du reste cet artiste si habile, par une circonstance assez curieuse, conserva sa manière de faire du temps du goût pour la rocaille, lorsqu'il eut à placer des ornements,

dans ses chinoiseries, même au temps de Louis XVI. Le mouvement vers une simplicité ornementale relative eut nécessairement pour résultat de faire une plus grande part à la décoration formée de la plante seule; ce fut alors le règne des corbeilles fleuries, des branches de fleurs et des attributs groupés (figures 1216 à 1220). Comme on le voit, Ranson, qui est l'auteur de ces compositions, a néanmoins fait, comme il convient, une très grande part à l'interprétation et à l'arrangement.



Fig. 1219.

Deux peintres de fleurs se sont distingués dans la période que l'on vient d'étudier, Jean-Baptiste Monnoyer (1635-1699) et Jean Van Huysum (1682-1749). Le premier, qui excellait à mélanger les tons et à créer des effets merveilleux et d'une brillante harmonie, a décoré de ses fleurs une grande quantité des œuvres ornementales des édifices de son époque. Il a son style bien à lui, sa couleur et son genre d'arrangement; ce qui démontre, une fois de plus, qu'il faut éviter dans ce genre un trompe-l'œil impossible et, comme les orientaux, toujours interpréter. C'est pourquoi Van Huysum lui est inférieur : d'abord, il n'a pas exercé comme lui son talent à des applications décoratives; ses tableaux eux-mêmes ne présentent pas des groupements aussi heureux.



Fig. 1220.

On termine cette étude de caractéristiques des XVIIe et XVIIIe siècles par un exemple, dans la figure 1220, du sentiment de puissance que l'art italien avait conservé, même dans sa décadence ampoulée; ces *rinceaux* capricieux, composés par Giovanni Orlandi, sont de 1637.

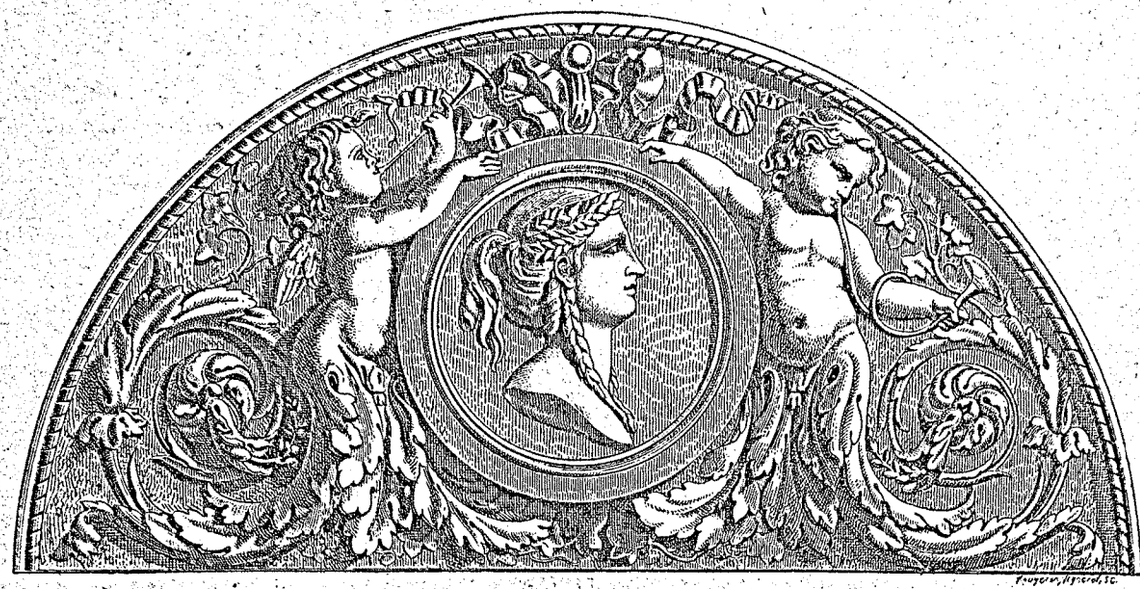


Fig. 1221 (1).

IV. — COMPOSITION

On conseille aux professeurs de ne faire faire des exercices de composition sur les XVIIe et XVIIIe siècles que très rarement, et seulement lorsque les élèves se seront familiarisés parfaitement avec le caractère de la décoration du XVIe siècle, attendu que les nuances entre les XVIe et XVIIe sont très difficiles à saisir, lorsqu'on n'est pas très expérimenté. En effet, par la raison que les deux siècles les plus rapprochés ne constituent en quelque sorte qu'une dégénérescence, on comprendra que des oblitérations peuvent se produire avec la plus grande facilité. C'est aussi pour le même motif qu'on a déconseillé des compositions sur l'art romain, attendu qu'elles ne donnaient, le plus souvent, qu'une sorte de faux Louis XVI. Les genres de Bernard Picart et de Salembier sont, plus vite qu'on ne le croit, dans la main du dessinateur, aussitôt qu'il a quelque habitude de contourner un rinceau; on n'insistera pas; les XVIIe et XVIIIe siècles n'ayant été montrés, en quelque sorte, que pour faire bien constater ces tendances.

« Le goût est l'habitude du beau et du bien; pour être homme de goût, il est donc essentiel de discerner le bien du mal, le beau du laid. Le goût (car les définitions ne manquent pas si la qualité est rare) est encore le respect pour le vrai. Nous n'admettons pas qu'on puisse être artiste de goût sans être homme de goût, car le goût n'est pas un avantage matériel, comme l'adresse de la main, mais un développement raisonné des facultés intellectuelles. C'est ce qui fait que nous rencontrons dans le monde nombre d'artistes habiles qui, malgré leur talent, n'ont pas de goût, et quelques amateurs qui sont gens de goût, sans pour cela pratiquer les arts. On considère en général, parmi les artistes, les amateurs comme un fléau, comme des usurpateurs dont l'influence est pernicieuse. Non seulement nous ne partageons pas cette opinion, mais nous croyons que si le goût tient encore une place en France, c'est principalement au public que nous devons cet avantage. » Viollet-le-Duc ajoute qu'il ne prétend parler ici que de l'architecture; ce n'est pas assez. Ceux qui ont enseigné la composition ont pu remarquer que le goût est inné, chez les Français, dans tous les arts, aussi bien parmi les artistes que parmi les amateurs, et c'est ce don particulier qui caractérise le genre artistique de cette nation. Par exemple les Italiens, entourés de chefs-d'œuvre, ne montrent pas, dans ce siècle du moins, autant de goût qu'on pourrait le présumer. On ne saurait donc trop engager les professeurs appelés à diriger des exercices de composition à compléter par leurs avis cette qualité particulière, en ne laissant jamais passer une négligence ou une faute sur ce terrain. Cela est d'autant plus facile, qu'un manque de goût correspond presque toujours à un manque d'unité ou à la sincérité; toute composition pour être bonne, c'est-à-dire vraie, doit accuser soit les besoins qui l'ont déterminée, soit la matière employée; les motifs de décoration ne sauraient être

(1) Sculpture en bois du temps de Louis XVI dans une maison de l'Ile-Saint-Louis à Paris. Comparer ce type avec celui de la figure 295, dont il est une simple application.

vains sans manquer au bon goût. Si les nations dont on étudie les arts dans cet ouvrage ont employé des formes différentes, c'est que ces formes correspondaient à leurs besoins, à leurs mœurs, à leur religion, au plus ou moins grand développement de leurs facultés morales ou intellectuelles, enfin, même à leur nature physique. Après avoir vécu d'éclectisme, les modernes cherchent à créer un art nouveau, à imiter la nature dans l'art, et à créer de nouvelles formes décoratives puisées en dehors des thèmes anciens. Cette tendance est certes à encourager, à condition que les œuvres seront conformes au bon goût; elles ne prendront donc que des natures belles pour point de départ, et ne les disposeront qu'en tenant compte des besoins et de la raison.

En général les artistes, et les élèves à plus forte raison, se montrent paresseux pour concevoir une idée. Cela tient à leurs études premières de dessin qui les ont exercés surtout à reproduire; ils s'habituent ainsi à baser de préférence leur composition sur ce qu'ils sont à même de se procurer pour être copié, et d'autant plus que cela leur plaît, qu'à se creuser l'imagination. Il serait désirable que les élèves fissent toujours, après une ou plusieurs copies, une composition dans laquelle ils seraient obligés d'employer ce qu'ils viennent de reproduire. Cela est très facile pour les plantes et pour les fleurs, et donne des résultats merveilleux.



Fig. 1222 (1).

Une idée! Pour une chaise? pour un vase? pour un diplôme? Oui; cela est indispensable. Ayez l'idée, et cherchez ensuite à la rendre avec des éléments beaux et arrangés avec goût.

C'est précisément parce que l'élève aura été dressé à disposer d'une manière déterminée tous les éléments qu'il a dû copier pour ses études de dessin et ses leçons sur l'art décoratif, qu'il se sera fait peu à peu un fonds considérable de souvenirs de formes ou de motifs pouvant réaliser son idée, quelque originale qu'elle puisse paraître au moment où elle est conçue. C'est un travail d'imagination qui se produit dans la tête de telle façon que l'on voit en quelque sorte, les yeux fermés, comme existant, ce qui n'a encore pas pris corps. Du reste, l'expérience est là pour démontrer que les écoles où il se fait un très grand nombre de compositions fournissent des élèves mieux préparés que celles où l'on s'est borné à bien faire copier le morceau.

L'idée première doit être simple et claire et non formée de la juxtaposition de motifs nombreux. Le professeur doit faire immédiatement élaguer ce qui est trop touffu; car c'est le défaut dans lequel tombent tous les commençants. Il fait retenir ce qui est véritablement original et utilisable et veille

(1) *Vase d'honneur* offert à M. Dietz-Monnin, exécuté par MM. Christofle et Cie; travail inspiré de l'antique.

à son développement constant : c'est le seul moyen d'arriver au vrai beau. Très fréquemment un élève doué trace l'esquisse de plusieurs idées pour un même programme, c'est à lui de les comparer sous l'œil vigilant du maître, pour se fixer ensuite sur celle qui peut donner de meilleurs résultats; et précisément parce qu'il s'aperçoit bien vite qu'il est en possession des formes puisées dans ses études et selon son goût pour les tracer sans hésitation. A quoi bon se proposer de placer telle forme par simple désir qu'elle y soit, lorsqu'on est impuissant à la développer convenablement?

Le professeur devra expliquer qu'il existe deux manières de faire évaluer à première vue la tenue d'une composition : le *contraste* et l'*accompagnement*.

Le contraste consiste à mettre autour de la composition les formes les moins ouvragées, les couleurs les moins voyantes ou les teintes les plus sombres.

L'accompagnement consiste à ce que l'objet lui-même prend de la valeur par le reflet des choses de même intérêt qui l'accompagnent.

Voici quelques exemples pour mieux faire saisir la différence entre les deux systèmes :

Un tableau gagne presque toujours à être bordé d'or.

Une statue en bronze perd lorsqu'elle se trouve voisine d'autres en pierre ou en marbre, ou lorsqu'elle se détache sur de la pierre.

Les bijoux et gemmes du musée du Louvre furent d'abord exposés dans une salle aux parois assombries, dans des vitrines en ébène et sur du velours foncé; sans doute, l'œil qui n'était distrait par rien, pouvait se concentrer sur ces objets, mais ils perdaient plus qu'ils ne gagnaient dans ce milieu contrasté. Leur effet est bien meilleur dans la galerie d'Apollon, toute ruisselante de couleurs et de dorure, et étalés contre des glaces, parce que ces objets ont été conçus pour refléter un entourage somptueux.

En conséquence : 1° l'accompagnement est plus sûr que le contraste.

2° Le contraste doit être employé avec mesure.

Il est d'une utilité considérable de démontrer par des exemples que la manière d'une époque ou d'un peuple est la conséquence de la direction de son goût et de ses mœurs, et que, si on cherche à revêtir des objets d'un usage actuel avec les détails décoratifs de civilisations disparues, on commet, on ne dit pas seulement un anachronisme, mais encore une faute grossière contre le bon sens. Quant à la parure de l'objet, une fois sa forme déterminée, il faut éviter le mensonge; l'étreinte entre la matière et son genre de décoration doit être absolue; il faut savoir tirer parti des ressources des procédés modernes, si nombreux, comme on le sait, afin d'obtenir des effets nouveaux et des combinaisons ingénieuses.

C'est pourquoi l'étude des procédés techniques doit faire partie de l'enseignement; et un des meilleurs moyens de le propager, c'est de s'efforcer, par tous les moyens, de créer l'application manuelle simultanée. Il n'est pas possible à un dessinateur de créer un modèle ou un carton, s'il n'est absolument au courant des moyens de fabrication dont dispose l'industrie. Du reste, dans l'enseignement de l'art industriel et décoratif, le professeur doit s'efforcer sans cesse de provoquer le raisonnement de l'élève, au lieu de le laisser aller au seul exercice de la création d'un dessin aux formes irréalisables dans la pratique. Il doit lui demander sans cesse pourquoi il adopte telle forme plutôt que telle autre, pourquoi il l'a décorée avec tels éléments plutôt qu'avec d'autres; s'il s'est demandé si la matière à employer pourrait réaliser son idéal de forme et d'effet.

Mais l'enseignement du travail manuel, appliqué aux

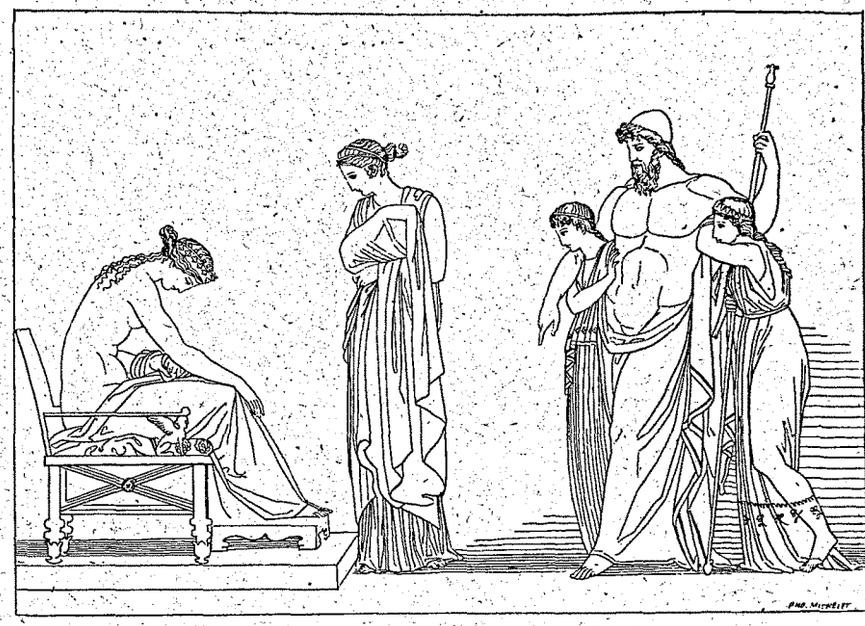


Fig. 1223 (1).

(1) *Vulcain, soutenu par des nymphes d'or qui semblent respirer, vient demander à Thétis les motifs de sa tristesse;* composition inspirée de l'antique, par JOHN FLAXMANN, statuaire (1755-1826).



Fig. 1224 (1).

(1) Lettre B; composition allemande du XIXe siècle; 7/8 de l'original; inspiré du Moyen âge.

arts décoratifs, présente des difficultés dont la principale est qu'il exige une certaine préparation antérieure; en effet ce genre d'apprentissage doit amener à devenir assez habile pour exécuter ce que l'on a composé.

On a fait observer, aux pages 317 et 318, que les artisans du Moyen âge ainsi que ceux de quelques nations, étaient à la fois des exécutants d'une habileté patiente et adroite et des compositeurs expérimentés; la réalisation d'un idéal analogue a rencontré un obstacle dans l'organisation actuelle du travail qui en a déterminé la division extrême et regrettable.

Sans doute, certains procédés modernes et des machines-outils ingénieuses permettent d'exécuter avec facilité et avec économie certaines combinaisons décoratives, mais les ouvrages produits ainsi manquent des qualités qui s'obtiennent par le tour de main individuel; trop souvent la forme perd certaines finesses et certains refouillements, ou bien se trouve démaigrie; trop souvent le coloris et le modelé sont simplifiés, ou bien, sans harmonie par suite des exigences des procédés mécaniques. Lorsqu'un objet manufacturé ainsi ne se reconnaît pas par son prix au rabais, il présente toujours un certain caractère de banalité. L'ouvrier se borne à exécuter, soit à la main, soit en dirigeant une machine, la même pièce à l'infini, exactement semblable, sans pouvoir même en varier les détails. S'il s'agit de reliefs de sculpture, il reproduit purement et simplement le modèle préparé par un artiste modeleur spécial lequel, lui-même, a suivi un dessin préparé en vue de l'adaptation de ce détail à un ensemble que l'ouvrier ne connaît pas. Enfin l'apprentissage ne se réalise en quelque sorte plus.

Il appartient aux professeurs d'art décoratif de porter leurs études et leurs efforts sur toutes ces questions.

Le meilleur système qu'on puisse leur conseiller, pour rendre leur enseignement utile d'une manière effective, est de spécialiser, autant que possible, les études, les sujets de composition et les applications dans le sens de l'industrie ou des industries dominantes dans la ville où se trouve leur établissement, à moins qu'elle ne soit une grande capitale. Dans ce dernier cas, ils ne doivent jamais manquer de séparer les élèves qui veulent être dessinateurs ou décorateurs, selon l'acception générale, de ceux qui entendent devenir exécutants.

Aux premiers, ils donneront une instruction plus généralisée, attendu qu'on ne leur demandera que des dessins pour des ouvrages où l'exécutant n'a pas à interpréter, ou pour de grands ateliers où le travail est divisé à l'extrême. Aux seconds, ils devront fournir une instruction spécialisée sur le genre d'industrie décorative qu'ils entendent pratiquer et, de plus, obtenir des personnes qui ont la respon-

sabilité de la direction de l'établissement, la création d'ateliers d'exécution.

Dans cette dernière circonstance, dont la généralisation doit être la plus désirable, il conviendra d'empêcher la reproduction pure et simple de types existants et de ne pas laisser entreprendre des œuvres importantes et conçues en vue de la vente ou pour séduire le public. Même il devra y avoir une entente étroite et constante entre le professeur chargé de faire composer et le chef d'atelier, afin que ce dernier ne laisse pas l'élève se complaire dans des ouvrages d'un goût contestable; car, si ce chef d'atelier sera presque toujours un exécutant habile, il n'aura que rarement fait des études artistiques suffisantes; de plus, il sera toujours inconsciemment porté à diriger ses jeunes apprentis vers des œuvres plus ingénieuses que conformes à une utilisation rationnelle de la matière.

Enfin, le but principal à poursuivre dans le travail manuel appliqué aux arts décoratifs sera d'atteindre la plus grande perfection d'exécution. Les types qui ont été présentés dans cet ouvrage ne comportent-ils pas, ainsi qu'on a pu le constater, à la fois une simplicité extrême de décoration avec une exécution irréprochable? Les règlements des anciennes corporations n'étaient-ils pas inexorables sur ce point? Tout travail insuffisant n'était-il pas rejeté? Les Japonais n'attachent-ils pas, avec raison, plus d'importance à la pureté et à la limpidité d'un laque foncé et uni, qu'à la richesse de son ornementation?

Aussi, les élèves, après avoir conçu chacun un objet suivant une idée originale et rationnelle, décoré ensuite par des éléments très simples sous la direction de leur professeur, devront être assujettis, pour sa réalisation à l'atelier, à des exigences successivement plus grandes et jusqu'à perfection.

Si un ouvrage comme celui-ci devait retenir les élèves dans les manières connues, dans l'imitation ou la répétition des œuvres de diverses époques ou des pays étrangers, il serait plus funeste que profitable. C'est pourquoi il est indispensable d'expliquer encore une fois ici comment doit être entendue l'étude du passé, car elle exige une direction particulière.



Fig. 1225 (1).

(1) *Verre à bière.* Le récipient en cristal repose dans une gaine en argent et en or; orfèvrerie moderne de M. F. Boucheron. Voyez livre VII de cet ouvrage pour y retrouver les types caractéristiques dont cet habile orfèvre s'est inspiré.

Descartes, dans l'ordre philosophique, bien entendu, gêné par les idées qu'il avait reçues dans sa jeunesse, se demandait si, pour juger sainement les choses sans aucune influence, *il ne ferait pas mieux de rejeter tout ce qu'on lui avait appris*. En réalité, le grand philosophe ne prétendait mettre en doute les opinions qu'il avait reçues que pour opérer entre elles un triage à l'aide d'un examen sérieux, dont le résultat serait d'adopter de nouveau les unes, en s'en rendant bien compte, et de bannir les autres de son esprit.



Fig. 1227.



Fig. 1228.

C'est de même qu'il faut opérer pour l'étude des arts du passé et des pays étrangers, de crainte de se laisser aller à des préférences. L'apparition d'une publication sur l'art d'une époque ou d'une région a toujours eu pour résultat de déterminer une sorte d'engouement qui se traduisait par un essor de mode dans le même caractère. Il faut donc se servir des publications si nombreuses sur les arts avec un certain discernement. Les unes fournissent cette histoire générale de l'art qui est considérée maintenant, à juste titre, comme indispensable à tout esprit cultivé; d'autres, rédigées surtout au point de vue de la science archéologique, se spécialisent sur certaines périodes et sur des régions déterminées. Il y en a qui ne sont, en réalité, que des traités de la curiosité et du bibelot, composés pour les seuls collectionneurs. Ce qui nous importe, c'est que le professeur s'applique de préférence à développer à l'aide de ces ouvrages, et quel qu'en soit l'esprit, surtout l'étude du caractère particulier de chaque période, non pour en provoquer des reproductions soi-disant pures, mais pour s'efforcer d'y faire discerner avec sagacité les rapports constants qui exis-

tent presque toujours entre la structure, la matière et la décoration.

C'est ainsi que l'on arrivera à découvrir comment les peuples ont eu des idées pour adapter certaines formes à leur genre de civilisation et à leurs mœurs; en un mot, comment les programmes ont été appliqués par eux. En comparant les arts les uns avec les autres, on constatera aussi ce qui a été pris aux devanciers et pourquoi, quand et comment les formes décoratives sont nées, à quel moment et sous quelle influence elles se sont épuisées, leur apogée, enfin leur épuisement et les causes.

On pourra se servir de cet ouvrage, en le divisant en un certain nombre de leçons, pour faire aux élèves des conférences successives. A chaque leçon, le professeur aura le soin de choisir, dans les livres d'art dont il dispose, et particulièrement dans la collection de l'*Art pour tous,* les types de toute la période qui sera étudiée, et de les exposer sur les murs de la salle. C'est d'après ces types que les élèves devront faire les croquis qui doivent accompagner les notes qu'ils auront prises pendant la séance. Il est de toute importance que le professeur se fasse représenter les cahiers de mise au net, d'abord pour les classer par ordre de mérite et y affecter une note, ensuite pour y corriger les fautes inévitables.

Ce n'est pas parce qu'on a, comme de juste, appuyé dans cet ouvrage sur l'ornementation, ce n'est pas parce qu'on a constamment placé la composition décorative sur le même rang que l'architecture, la statuaire et la peinture, que l'on ne reconnaîtrait pas la supériorité de ces derniers. Ainsi que cela a été déjà affirmé page 139, les spécialités de l'architecture, de la statuaire et de la peinture ne peuvent que profiter d'un bon enseignement de l'art industriel et décoratif.

Un long parcours de siècles et la vie de peuples entiers viennent d'être en quelque sorte résumés par leurs arts dans cet ouvrage; cela ne prouve-t-il pas une fois de plus que l'expression vraie et indestructible de la civilisation et de l'imagination humaines réside dans la littérature et dans les arts?

Mais pourquoi la pratique de l'art n'est-elle, le plus souvent, pour les hommes, qu'un moyen d'existence comme un autre? Pourquoi ceux qui l'aiment pour lui-même ne semblent-ils que de sublimes naïfs?

Cependant il ne faudrait pas qu'il en fût toujours ainsi; car, si l'on peut, avec raison, prendre l'histoire à témoin, et si l'on veut permettre à l'auteur de donner un dernier conseil: *Une nation ne vaut que ce qu'elle est par les arts.*

(1) Figure 1226 : *motif du palais du Commerce de Lyon,* par René Dardel; sculpture inspirée du XVIIe siècle. Figures 1227 et 1228, *bouclier* et *épée; Pégase* est représenté sur le bouclier; la poignée de l'épée, est composée d'Andromède et du dragon qui veut la dévorer. Travail de M. Soldi, inspiré du XVIe siècle italien.

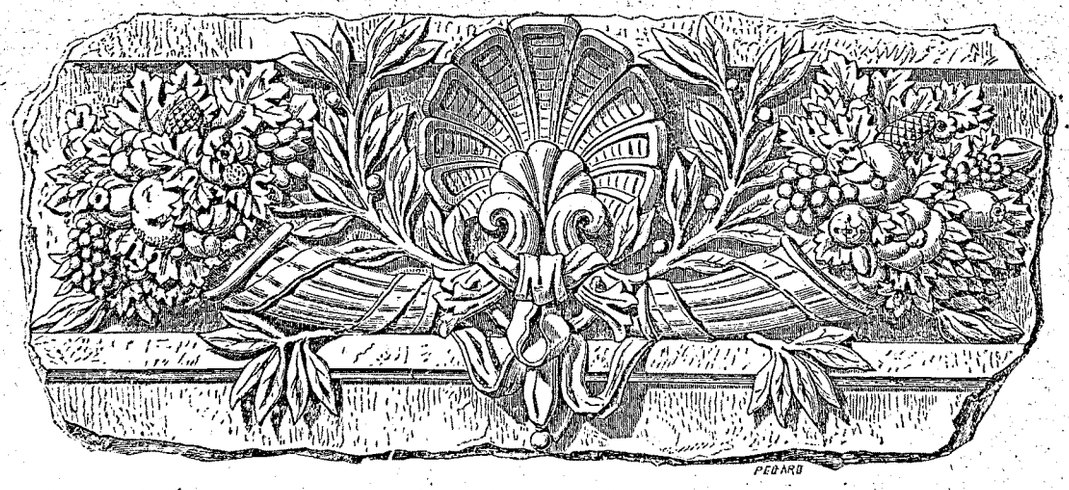


Fig. 1226 (1).

TABLE DES MATIÈRES

PRÉLIMINAIRES. 1

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER. — Égypte 5
LIVRE DEUXIÈME. — Assyrie et Chaldée, Perse ancienne, Phénicie, Palestine. 27
LIVRE TROISIÈME. — Grèce et Italie *(première partie)* : Grèce, Asie-Mineure et Colonies grecques 43
LIVRE QUATRIÈME. — Grèce et Italie *(deuxième partie)* : Italie, Empire romain jusqu'à la fin de l'Empire d'Occident . . . 89

MOYEN AGE

LIVRE CINQUIÈME. — Du IVe au XIe siècle 141
LIVRE SIXIÈME. — Du XIe au XVIe siècle. 163
LIVRE SEPTIÈME. — Arabes, Perse moderne 259
LIVRE HUITIÈME. — Inde, Chine, Japon 279

TEMPS MODERNES

LIVRE NEUVIÈME. — XVIe siècle 318
LIVRE DIXIÈME. — Du XVIe au XIXe siècle 415

Table alphabétique des types, des procédés industriels et des principes de composition décorative. 466
Errata 471
Table des ouvrages à consulter 472

TABLE ALPHABÉTIQUE

des Types, des Procédés industriels et des Principes de Composition décorative.

Abondance (Allégorie de l'), 450.
Abside, 144.
Abus de types d'ornement, 112, 113, 122, 158, 317, 375, 408.
Acanthe, 49, 50, 55, 81 à 84, 86, 91 à 95, 99, 136, 183, 187, 331, 348, 355, 358, 359, 362, 364, 365, 369, 370 à 374, 379, 387, 388, 395, 405 à 408, 417, 420, 426, 428, 433, 445.
Accompagnement, 459.
Accoudoirs, 218, 219.
Acrotère, 45, 46.
Actéon, 343.
Adaptation de l'art grec, 84.
— — *arabe*, 276.
— — *du moyen âge*, 247, 256, 257.
— — *japonais*, 317.
— — *XVIe siècle*, 410.
— — *XVIIe siècle*, 448.
Aigle, 24, 91, 92, 112, 114, 115, 118, 119, 206, 229, 239 à 241, 393, 430, 431, 437.
Aiguière, 270 à 272, 376, 377, 380, 383, 412.
Ailes, 7, 17, 23, 24, 93, 111, 118, 119, 372, 373, 376.
Album, 108.
Allégorie, 323.
Alternance, 12.
Alphée, 79, 80.
Amande, 39.
Amazone, 63, 77, 97, 98.
Ambon, 144.
Amon-Ra, 16.
Amour (Éros), 237, 333, 334, 363, 380, 390, 449, 453, 454.
Amphitrite, 120.
Amphore, 72, 75 à 78.
Amphorisque, 75.
Andromède, 462, 463.
Anémone, 39.
Ange, 154, 155, 196, 199, 200, 201, 204 à 206, 213 à 215, 217, 230, 234, 236 à 238, 250, 323, 324, 352, 353.
Animaux, 127, 130, 131, 157, 158, 187, 197, 200, 203, 218, 233, 250, 263, 286, 291, 336, 381, 406.
Anneau, 23, 223.
Annelets, 46, 47.
Anse, 21, 67, 72 à 80, 87, 88, 121, 123, 125, 127, 128, 132, 263, 271, 272, 292, 293, 303, 305, 316, 376, 377, 380, 382, 383, 403, 404, 412.
Ante, 51, 52, 86.
Antéfixe, 46, 54, 110.
Apadâna, 35, 36, 85, 86
Aplustre, 115.
Apollon, 63, 113, 343.
Appareil, 44.
Applique, 366, 367.
Apprentissage, 460.
Apsara, 307 à 309.
Arabesques (voyez Grotesques), 104, 261 à 265.
Arbre sacré, 32.
Arcade, 98, 101 à 103, 105, 142, 143, 164 à 166, 168, 261, 275, 276, 286, 287.
Arcature, 166.
Arc-boutant, 168, 172.
— *doubleau*, 164.
— *en fer à cheval*, 164, 273.
— *en tiers-point*, 164, 166, 168 à 171.
— *en tiers-point à quatre centres*, 132, 260.
— *en tiers point outrepassé*, 259, 260, 263, 273.
— *formeret*, 165.
— *lobé*, 262, 273.
— *lobé enlacé*, 260, 261.
— *plein cintre*, 164, 165, 169, 170, 171.
— *plein cintre outrepassé*, 164, 260, 261, 273.
— *surbaissé*, 164.
Architecture égyptienne, 6 à 11, 25.
— *assyrienne*, 29.
— *persane ancienne*, 35, 36, 40.
— *grecque*, 44 à 59, 84.
— *romaine*, 90 à 109, 135, 136, 137.
— *du moyen âge* (1), 142 à 151, 160.
— *du moyen âge* (2) 164 à 195, 247 à 252.
— *arabe*, 260 à 263, 273.
— *persane*, 268, 269.
— *américaine*, 281.
— *hindoue*, 282, 283 à 285, 313.
— *chinoise*, 288, 313.
— *japonaise*, 300, 301, 313.
— *du XVIe siècle*, 320 à 335, 399, 400,
— *des XVIIe et XVIIIe siècles*, 416, 421, 422, 447, 448.
— *de convention*, 224, 230 à 232, 236, 255.
Architrave, 9, 46, 47, 50.
Aréthuse, 79, 80.
Ariadne, 71.
Armature de puits, 222, 223.
Armoire, 356, 358, 428, 429.
Armoirie, 219, 227, 232, 239, 266, 325, 326, 329, 348, 349, 380, 384, 390, 393, 394, 412, 446.
Armure, 242, 243, 370, 413.
Art, 2.
Art (Allégorie de l'), 430, 431.
Arum, 189, 190.
Assiette, 296, 298, 438, 439.
Astragale, 47 à 49.
Asymétrie, 314.
Aubépine, 295, 296.
Autel, 114, 115, 144, 155.
Axis, 298.
Azur (blason), 239.

Bacchus (Dionysios), 107.
Baguette, 51, 52.
Bahut, 221.
Balance, 126, 127.
Baldaquin, 354, 355.
Balustrade, 321, 403, 415.
Balustre, 111, 112, 287, 321, 354, 355, 433, 434.
Bambou, 315.
Bandeau d'imprimerie, 387 à 389, 445.
Bandeaux de vases grecs, 72 à 80.
Barbe (Sainte-), 220.
Barque, 13, 17, 23.
Base égyptienne, 9.
— persane ancienne, 36, 86.
— grecque, 47, 50, 52, 55, 58, 59, 85, 86.
— romaine, 92, 94, 98, 102, 104.
— moyen âge (1), 142, 144, 145.
— — (2), 165, 166, 168, 191 à 193, 252.
— arabe, 262.
— hindoue, 282.
— XVIe siècle, 320, 331.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 416.
Bassin plat, 227, 381.
— profond, 265.
Bâtons, 237.
Bâtons rompus, 209, 303.
Bec de chouette, 51.
Bélier, 15, 291.
Bénitier, 153.
Besans, 369, 370.
Bijouterie, 437.

Bijoux égyptiens, 23 à 25.
— étrusques et romains, 132, 133, 138.
— moyen âge, 229, 230.
— XVIe siècle, 378.
— XVIIIe siècle, 437.
Bœuf, 67, 72, 126, 127, 291.
Boîte de montre, 375, 436, 437.
Boîtier, 163, 235.
Bossage, 330.
Bonnet phrygien, 70.
Bouc ailé, 93.
Boucle de ceinturon, 129.
Boucles d'oreille, 23, 133.
Bouclier, 61, 112, 118, 127, 128, 202, 231, 358, 368, 370, 462, 463.
Bouddha, 279, 290, 291.
Bouquet de fleurs, 417, 437, 443, 455, 456.
— de feuilles, 381, 392, 405 à 408.
Bouteille, 295, 296.
Bracelet, 23, 134, 378.
Branche palmée, 119, 311, 355, 452, 453, 458, 462.
Brasier, 127, 128, 225.
Broche, 437.
Broderie, 33, 34, 152, 241, 242, 299, 312, 385, 386, 438 à 440.
Bronze, 32, 124 à 129, 226, 227, 291, 292, 301 à 305, 313, 315, 316, 373, 374, 433, 434.
Bucrane, 97, 111, 112, 115, 395, 403.
Buffet, 361.
Buire, 270, 380, 383.
Burette, 270, 271, 383.
Buste, ou corps imaginaire, 302, 370 à 374, 379, 384, 387 à 389, 395, 396, 407 à 409, 433, 434, 449, 453.

Cabinet, 415, 426.
Cabochon, 155, 228 à 231, 233.
Cachemire, 287.
Cadenas, 264, 265.
Cadre, 418, 420.
Caducée, 122, 301, 302, 306.
Caissons, 105.
Calice, 228, 435, 437.
Camaïeu, 338, 438.
Camée, 119, 120, 338, 339.
Canapé, 418, 420, 427.
Canards, 296, 298.
Canaux, 68, 94, 111, 299.
Candélabre, 111, 112, 124, 125, 138, 139, 302, 303, 373, 395, 419, 433, 434.
Canéphore, 53.
Cannelure, 36, 46 à 49, 52, 55, 90 à 92, 105, 106, 113, 124, 139, 324, 327, 328, 416.
Canthare, 73, 79, 80.
Cariatide, 50, 84, 356, 361, 376, 401, 402, 409, 415, 421, 422, 430, 431, 450.
Carquois, 113, 118, 358, 360, 365.
Carrelage, 209, 210, 253, 272, 379, 380.
Carte à jouer, 243, 244.
Cartel, 434, 436.
Cartocci, 250, 407, 412.
Cartouche, 206, 325, 354 à 359, 403, 408, 431 à 433, 435, 442 à 445, 448, 454.
Cartouche égyptien, 15.
Casque, 18 à 20, 60, 61, 66, 69, 70, 72, 75, 77, 111, 118, 119, 128, 129, 132, 160, 163, 208, 231, 242, 324, 358, 369 à 371, 412, 413, 416, 436, 442, 444.
Cassette, 376.
Cassolette, 348, 434, 435, 451.
Caulicoles, 91.
Cella, 8, 62, 63.
Céramique égyptienne, 20, 21.
— *assyrienne*, 34.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 71 à 83.
— *étrusque et romaine*, 120 à 122.
— *moyen âge*, 209, 210, 253.
— *arabe et persane*, 270 à 272.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 315, 316.
— *japonaise*, 311, 315, 316.
— *XVIe siècle*, 379 à 382.
— *XVIIe et XVIIIe siècles*, 437, 438.
Cérès (Demeter), 107, 114, 115.
Cerf, 72, 292, 336, 381, 396.
Chaire, 159, 219, 244, 245, 356.
Chaise, 33. 34, 107, 116, 118, 362, 426, 427.
Chambre, 244 à 246.
Châlit, 354, 355.
Chandelier (ou flambeau), 124, 125, 227, 293, 294, 433, 434.
Chape, 240.
Chapiteau égyptien, 9, 10, 25.
— persan ancien, 36.
— grec, 45 à 51, 53, 55, 59, 84.
— romain, 91, 92, 94, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 135, 136, 142, 143,
— moyen âge (1), 147, 148, 151.
— — (2), 165 à 169, 186, 187, 188 à 190, 249.
— arabe, 261, 262.
— hindou, 282.
— japonais, 301.
— XVIe siècle, 321 à 324, 326 à 331, 356, 357, 359.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 415, 416, 418, 419, 420, 430, 448.
Char, 18, 33.
Chardon, 237.
Charnières, 220.
Charpente, 146, 151.
Chasse, 235.
Chasse-mouches, 33, 34, 37, 282.
Châsse, 230, 231.
Chasuble, 214, 215.
Cheminée, 244 à 246, 330, 332, 402, 416, 418, 420.
Chêne, 444, 449, 453, 458.
Chéneau, 46, 47, 54, 55, 82, 110, 327.
Chenet, 366, 367.
Cheou-lao, 290, 292.
Chérubin, 325, 331, 353, 354, 373, 374, 381, 382, 432 à 434.
Cheval, 18, 63, 69, 75, 77, 87, 119, 204, 284, 291.
Cheval marin (hippocampe), 115, 374, 410, 411.
Chevet (ou oreiller), 22, 308.
Chevron, 9, 18, 52.
Chèvrefeuille, 33, 275.
Chien, 16, 108, 291, 309, 336, 381, 390.
Chien de Fô, 289, 290, 295, 296, 307, 309.
Chimère, 111, 331, 348, 356, 357, 360, 364, 365, 371, 372.
Chinoiseries du XVIIIe siècle, 454, 455.
Chiton, 66.
Chlamyde, 66.
Choix des matériaux de composition, 318.
Chouette, 68 à 70, 335,
Christ, 100, 145, 152, 154, 155, 161, 196, 197, 199, 200, 204, 215, 226, 227, 231, 235, 236, 248, 353.
Chrysanthème, 297, 299, 315.
Ciboire, 228.
Ciel, 354, 355.
Cinq ordres, 400.
Ciste, 130.
Claire-voie, 182, 183.
Cléopatre, 19.
Clef, 364, 365, 431, 432.
Clerestory, 166.
Clocheton, 286, 313.
Coffre, 220, 221.
Coffret, 153, 368.
Coiffure égyptienne, 18 à 20.
— assyrienne, 30, 32, 33.
— persane ancienne, 37.
— grecque, 62 à 66, 68 à 72, 77, 80.
— étrusque et romaine, 97, 100, 107, 112, 116 à 119.
— moyen âge (1), 152, 153, 156, 161, 163.
— — (2), 197, 205, 207, 208, 235, 243 à 245.
— hindoue, 282 à 286.
— chinoise, 289, 297, 298.
— japonaise, 302, 307 à 309.
— XVIe siècle, 337, 338, 343.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 422, 423, 425, 441.
Collier, 23, 24, 134, 154, 379, 386, 436, 437.
Colonne égyptienne, 9 à 11.
— persane ancienne, 35, 36.
— grecque, 44 à 47, 55, 59.
— romaine, 90 à 93, 94, 98, 99, 101, 102, 104, 106.
— moyen âge (1), 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 155.
— — (2), 165 à 169, 174.
— arabe, 261, 262, 276.
— hindoue, 282.
— chinoise, 288.
— japonaise, 300, 301.
— XVIe siècle, 320 à 322, 324, 326 à 328.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 415, 448.
— torse, 415, 426.
Coloquinte, 39.
Coloration, 18, 211, 213 à 215, 253 à 256, 277, 278, 349, 350, 379 à 381, 438.
Colosses, 7, 8, 68, 69.
Commerce (Allégorie du), 430, 431.
Communication des ouvrages, 278.
Composite, 94, 98, 321, 324, 327, 331.
Composition de la statuaire, 410.
— *de l'orfèvrerie*, 412, 413.
— *des bijoux*, 25, 138.
— *des vases*, 87, 88, 315 à 317, 376, 377.
— *des voûtes et plafonds*, 339, 342, 344 à 347, 410, 411.
Comus, 420.
Conférences sur l'art décoratif, 461 à 463.
Congélations, 447, 448.
Conseils pour l'exécution des compositions décoratives, 88, 188, 278, 317, 318.
Conservation des œuvres d'art, 182.
Console, 321, 322, 401, 403, 416, 429.
— (meuble), 418, 420.
Construction égyptienne, 11, 25.
— *assyrienne et persane ancienne*, 40, 41.
— *grecque*, 84, 85.
— *romaine*, 102, 103, 105, 135, 136.

Construction moyen âge (1), 143, 147, 149, 151, 160.
— — (2), 164, à 166, 248, 254, 255.
— *hindoue*, 282, 283.
— *chinoise*, 288.
— *japonaise*, 300, 301.
Construction des ornements, 86, 87, 93 à 95, 121, 274, 276, 405 à 407.
Contraste, 459.
— simultané des couleurs, 255, 256.
Coq, 311, 312.
Coquille, 331, 450.
Corbeille (calathos), 9, 10, 49, 50.
— en tresses, 107, 417, 427, 455, 456.
— mystique, 114.
Corinthien grec, 49, 50, 84.
— romain, 91, 92, 94, 98, 101, 105, 106, 135, 136.
— XVIe siècle, 320 à 322, 327 à 329, 344.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 316, 418.
Corne d'abondance, 119, 352, 388 à 390, 395, 396, 433, 434, 463.
Cornes, 68.
Costume civil et religieux égyptien, 8, 14 à 21.
— assyrien, 30, 32, 33.
— persan ancien, 37, 109.
— grec, 50, 53, 60 à 63, 65 à 69, 71, 72, 75, 77, 78, 81, 82, 87, 88, 109.
— étrusque, 96, 97.
— romain, 97, 105, 116 à 119, 128.
— moyen âge (1), 152, 153, 156.
— — (2), 163, 176, 205, 207, 208, 214, 215, 235, 243.
— persan, 268.
— hindou, 286.
— chinois, 297.
— japonais, 307, 318.
— XVIe siècle, 324, 337, 338, 379, 383, 386, 393, 400.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 421, 422, 425, 441.
Costume militaire égyptien, 18.
— — assyrien, 30.
— — persan ancien, 37, 109.
— — grec, 60, 61, 109.
— — romain, 128.
— — moyen âge (1), 160.
— — — (2), 163, 204, 221, 242 à 245.
— — XVIe siècle, 324, 338, 343, 348, 369, 413.
— — XVIIIe siècle, 428.
Coupe, 131, 132, 138, 379, 380, 403, 433, 434.
Coupole, 143, 146 à 152, 160, 168, 173, 174, 269, 320 à 322.
Couronne princière ou héraldique, 18 à 20, 152, 154, 156, 197, 199, 216, 229, 230, 238, 329, 333, 348, 355, 382, 390, 394, 431, 432.
Couronne végétale, 56, 108, 119, 332, 348, 394.
Courtepointe, 354, 355.
Couteau, 436 à 438.
Crabe, 69, 404.
Craquelé, 296, 298, 317.
Cratère, 67, 68, 72, 77.
Crémaillère, 225, 366, 367.
Créneaux, 179, 180, 375.
Crête, 231 à 233, 327, 329, 333.
Crochet, 188 à 190, 192, 193.
Croix, 154, 155, 231, 236, 250, 437.
— ansée, 16, 20, 24.
Crosse, 155, 156, 214, 228, 229.
Crossette, 453.
Cuiller, 22, 23, 363.
Cuirasse, 60, 61, 112, 117, 119, 128, 160, 204, 217, 324, 413, 428.
Cul-de-lampe, 332, 360, 419, 420, 450.
— pour terminer les pages, 387, 389, 445.
Culot, 332, 333, 347 à 349, 354 à 359, 387, 388, 395, 401, 403, 405 à 408, 445.
Cuvette, 435, 436.
Cyathe, 73.
Cybèle, 375.
Cygne, 69.

Dais, 198, 200, 218, 219.
Dallage, 56, 209, 210, 253.
Dalle tumulaire, 176.
Dalmatique, 240.
Damasquinerie, 265, 371.
Damier, 11, 12, 209.
Dauphin, 69, 333, 356, 359, 375, 432, 434, 454.
Décor, 4.
Décorateur, 4.
Décoration égyptienne, 9 à 13, 25.
— *assyrienne*, 29, 41.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 84.
— *romaine*, 106 à 109, 137 à 139.
— *moyen âge* (1), 160, 161.
— — (2), 210, 211, 244 à 246.
— *arabe*, 276.
— *chinoise*, 288, 289.
— *japonaise*, 300, 306, 311.
— *XVIe siècle*, 410 à 413.
— *XVIIe et XVIIIe siècles*, 447 à 456.
Décoration des moulures du bois, 355 à 360.
Découpage des ornements, 262 à 264, 275, 277.
Dentelle, 385, 386.
Denticules, 49, 50, 55, 59, 91, 99, 102.
Dents de scie, 248.
Diagramme, 162, 248, 249, 263, 274, 275, 287.
Diane (Artémis), 114, 115, 136, 137, 343, 390, 395, 396.
Dielytria, 191.
Dieu à tête d'aigle, 32.
Dindon, 376.
Diptyque, 153.
Discobole, 63.
Disproportion des personnages, 18, 62, 196, 197, 282.
Dôme, 160, 173, 269, 284, 286, 313, 320 à 322, 375.
Dorique grec, 46, 47, 84.
— romain, 102 à 104 136.
— XVIe siècle, 321, 322, 327.
Dossier, 218, 219.
Drageoir, 296, 297, 363.
Dragon ailé, 370.
— chinois, 290, 291.
Draperie pendante, 325, 347, 354, 355, 357, 360, 372, 401, 402, 417, 433, 441, 445.
Dressoir, 220, 245.
Dromos (avenue), 7.
Disque solaire, 7, 17, 24.
Dzijo, 301, 302, 306.

Écaille (Imbrication), 9, 55, 74, 231, 299, 383, 404, 446, 452, 458.
Échelle, 3, 18, 25, 26, 68, 85, 86, 88, 176, 248, 272, 348, 376, 452.
Échine, 46 à 48.
Écrevisse, 381.
Écriture chinoise et japonaise, 291, 317.
Écu, 206, 239, 325, 348, 349, 384, 394, 412.
Écusson, 355, 356, 358, 359, 452.
Égide, 120.
Éléphant, 240.
Émail des céramistes, 270 à 272, 379 à 381.
— *des orfèvres*, 23, 154, 155, 226 à 231, 233, 293, 294, 305, 412.
— *des peintres*, 272, 349 à 352.
— *en basse taille*, 352, 378.
Emploi des métaux, 307.
Encadrement ou entourage, 390, 392, 395, 396.
Enfant, 100, 356, 362, 363, 371, 373, 378, 384, 383, 387, 388, 391 à 393, 448, 449, 452 à 454.
Engobe, 81, 271.
Enroulement en cartouche, 357, 362, 369, 387, 389, 391, 392, 398.
Enseigne militaire, 112.
Enseignement du dessin, 445, 446.
Entablement, 45 à 47, 50, 91, 92, 94, 102, 105, 106, 320 à 322, 324, 327 à 330, 401, 415, 416, 448.
Entrée de serrure, 365, 367.
Entrelacs, 33, 67, 86, 157, 183, 209, 211, 238, 264, 265, 355, 383, 462.
Épée, 242, 243, 368 à 374, 462, 463.
Épervier, 23.
Épi, 181, 329, 333.
Épingle, 133.
Équilibre, 18, 138.
Érable, 185, 231.
Escargot, 388.
Esculape, 69.
Espérance (Allégorie de l'), 415.
Étampe, 223, 363.
Étoffe, 158, 240, 241, 243, 278, 286, 307.
Étreinte entre la structure et la décoration, 139, 251, 276, 318, 459.
Eurydice, 66.
Exèdre, 99.

Faïence, terre cuite, brique émaillée, 20, 21, 31, 34, 37, 71 à 83, 109, 110, 121, 122, 204, 205, 209, 210, 267, 269 à 272, 379 à 382, 437, 438.
Faisceau de licteur, 112, 358, 360, 430, 431.
Faune, 317, 412.
Faucille, 114.
Fauteuil, 21, 22, 158, 159, 266, 267, 418, 420, 427.
Fermail, 229.
Ferronnerie, 222 à 225, 264, 265, 363, à 368, 431 à 434.
Feuille d'acanthe dite d'olivier, 39, 187.
— d'eau, 49, 50, 115.
Fidélité (Allégorie de la), 415.
Figuier, 256, 257.
Filigrane, 134, 233.
Flacon, 383.
Flagellum, 16.
Flammes, 446.
Flèche, 169, 170, 365.
Fleur de lis, 210, 219, 220, 221, 227, 239, 253,

329, 333, 353, 365, 366, 382, 389, 394, 422, 424, 435, 444, 445.
Fleuron, 184, 186, 194, 211 à 213, 224, 229, 236, 241, 248, 249, 254, 263 à 265, 274 à 276, 286, 287, 302, 304, 403, 405 à 408.
Fleuves, 390, 422, 424, 447, 448.
Flore, 161, 257, 286, 315, 413.
Flûte de Pan, 111.
Fong-Houang (Phénix), 288.
Fontaine, 320, 334, 337, 447, 448.
Fonte de fer, 368.
— *du bronze*, 201, 202, 292, 301 à 305, 368.
Flore (Allégorie de la), 323.
Formeret, 165, 211.
Forteresse, 18, 30.
Fortune (Allégorie de la), 393.
Fougère, 186 à 192, 193.
Foukousa, 312.
Fourchette, 363.
Fresque, 106.
Frise, 46, 47, 62, 63, 91 à 94, 102, 106, 327.
Frontispice, 387, 390, 392.
Fronton, 44, 46, 57, 61, 99, 106, 320 à 322, 327 à 329, 376, 448.

Gable, 181, 182, 192, 193, 198 à 200, 230, 231.
Gaine, 330, 361, 376, 387, 400 à 402, 409, 415.
Galathée, 120.
Garde de sabre, 307, 309.
Gargouille, 46, 252, 253.
Gazelle, 16.
Génie, 110, 111, 117, 118, 372, 273, 387, 388, 396, 400, 449, 453, 454, 458.
Génie décoratif, 93, 347, 348, 407, 408, 457.
Girouette, 181, 333.
Glace, 416.
Gland, 380, 401.
Globe, 422, 424.
Gobelet, 383, 437, 438.
Godron, 67, 88, 325, 360, 377, 382, 383, 403, 458.
Gorgerin, 46, 47.
Gorgone, 60, 114, 120.
Gourde, 296, 298.
Goût, 457.
Goutte, 46, 102, 355, 358, 454.
Goutière, 354, 355.
Grafitti, 348.
Gravure, 208, 306 à 308.
Grenade, 39.
Grenouille, 381.
Grecque (voyez méandre).
Griffe de base, 191.
— de lion, 111, 124 à 128, 159, 325, 348, 428.
Griffon égyptien, 23.
— grec, 46.
— romain, 93, 106, 112.
— byzantin, 153, 158.
— XVIe siècle, 389, 396.
Grille, 223, 224, 431.
Grisaille, 212, 213.
Grotesques (arabesques), 104, 106, 137, 206, 216, 326, 331, 332, 342, 346 à 349, 370, 372, 395, 396, 402, 417, 430, 431, 445.
Grue, 302, 303, 307, 308.
Gueules (blason), 239.
Guirlande, 94, 97, 106, 108, 114, 115, 122, 123, 206, 324, 341, 342, 347 à 349, 356, 357, 362, 363, 365, 369, 373, 376, 377, 388, 391, 400, 401, 403, 404, 409, 419, 420, 428 à 430, 432, 434, 435, 441, 443, 444, 448, 449 à 454.
Guivre, 243, 244.

Hanap, 382.
Harnachement, 243, 244.
Harpe, 18, 19.
Hathor, 6, 17.
Hastier, 224.
Hélice, 49, 50, 91, 92, 94.
Hercule (Héraclès), 64, 66, 73, 376, 428, 432, 434.
Heurtoir, marteau de porte, 226, 265, 266, 366, 367, 374.
Hiéroglyphe, 6.
Huit Pa-Chen, 295 à 298.
Hydrie, 72 à 74, 87.
Hypogée, 6.
Hypostyle, 7, 9.

Idée, 314, 317, 458, 458.
Indienne, 286, 287.
Indra, 279, 282.
Interprétation des animaux, 42, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 77, 87, 89, 100, 108, 115, 129, 130, 134, 153, 157, 158, 227, 240, 253, 284, 292, 303, 305, 309, 311, 381, 406.
— *de la plante ou de la fleur*, 62, 79, 106 à 108, 132, 185 à 193, 249, 250, 253, 256 à 258, 274, 275, 277, 315, 317, 455.
— *des poissons*, 107, 108, 299.
Ionique grec, 47, 48, 84.
— romain, 99, 101 à 104, 136.
— XVIe siècle, 322, 328.
— XVIIIe siècle, 419, 420.
Iris, 185, 186, 315.
Isis, 9, 16, 17, 24.
Ivoire, 153, 163, 199, 200, 233 à 235, 299, 307 à 309, 313, 314.

Jacinthe, 275.
Jade, 290.
Jambière, 129, 413.
Janus, 119.
Jatte, 295, 296.
Jeunes artistes, 138.
Joaillerie, 437.
Joute, 163.
Junon (Hera), 114, 115.
Jupiter (Zeus), 91, 114, 115.
Justice (Allégorie de la), 291, 323, 450.

Kakemono, 305, 306.
Khakeron, 12.
Kipô, 305.
Klaft, 8, 15.
Kouan-non, 302.
Kouan-Yin, 289, 290.
Ky-lin (animal de bon augure), 288.

Lambrequin de casque, 250, 412, 436.
— de vase, 292, 298, 303, 305, 310, 438.
— en draperie, 439.
Lambris, 416.
— de porte, 416.
Lampe, 124, 125.
Landier, 225, 244, 245, 432, 434.
Lanterne, 300, 302, 304.
Lapin 291, 311, 312.
Lettres grecques, 56, 69.
— romaines, 108, 117, 119.
— moyen âge (1), 157.
— — (2), 207, 208, 236 à 239.
— Arabes, 261 à 264, 273.
— XVIe siècle, 333, 337, 338, 352, 365, 383, 384, 387 à 393.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 422, 444.
— XIXe siècle, 460.
Laque, 299, 309 à 311, 313, 461.
Larve, 113.
Laurier, 122, 132, 355, 449, 452, 458, 463.
Lékytos, 79.
Levrette, 323, 324.
Lézard, 381.
Lierre, 131, 132, 189, 403, 452, 453, 457, 458.
Lion, 15, 22, 23, 31, 32, 38, 40, 41, 68 à 70, 119, 176, 180, 210, 227, 239, 253, 263, 266, 323, 332, 333, 361, 365, 371, 383, 384, 394, 400, 401 à 403, 422, 424, 446.
Lionne, 15, 16, 44, 433, 434.
Lis, 39.
Lisse, 439, 440.
Lit, 33, 34, 59, 97, 244 à 246, 354 à 356, 426.
Litre, 210, 211.
Lotus, 10, 12 à 14, 21 à 23, 26, 33, 36, 37, 41, 76, 78, 249, 290, 298, 306, 307, 312.
Louve, 89, 117, 118.
Lyre, 70, 78, 112.

Mâchicoulis, 179, 180.
Makimono, 306.
Mandore, 20, 22, 23.
Manipule, 240, 241.
Manuscrit, 156, 157, 196, 236, 237, 278.
Mappa Circensis, 153.
Mariage, 306, 307.
Marli, 295 à 298.
Marque d'imprimeur, 388, 389, 392.
Mars (Arès), 91, 111, 114, 115, 354, 355, 358, 359, 376, 390, 392.
Mascaron, 325, 348, 354 à 358, 360 à 362, 364, 365, 369, 371 à 374, 376, 377, 381, 382, 384, 387 à 392, 394, 395, 401 à 404, 409, 416, 420, 428, 434, 445, 448, 449, 452, 462.
Masque, 60, 108, 111 à 113, 121.
Mastaba, 6.
Mât décoratif, 7.
Méandre , 9, 49, 56, 57, 75, 79, 82 à 84, 87, 88, 97, 108, 121, 155, 210, 211, 241, 242, 292, 293, 303, 305, 344.
Médailles et monnaies, 68 à 70, 119, 207, 208, 237, 238, 422, 424,
Médaillon, 206, 252, 323, 325, 327 à 329, 340, 348, 358, 359, 375 à 377, 384, 387 à 390, 395, 398, 401, 416, 417, 429 à 431, 448, 449, 451, 453, 454, 457, 458.
Menuiserie, 218, 219, 274, 353.
Mercure (Hermès), 66, 114, 115.
Métope, 46, 47, 60, 84.
Meuble à dossier, 357.
Minerve (Athéna), 45, 60, 61, 72, 75, 114, 115, 131, 132, 137, 376.
Miroir, 22, 107, 129, 130, 378, 426.
Miséricorde, 218, 219.

Mitre, 16 à 19, 30, 33, 37, 238, 241.
Mobilier, 21, 22, 219 à 221, 224, 225, 244 à 246, 266, 267, 288, 289, 300, 326, 327, 402, 426.
Modillon, 91, 92, 105.
Momie, 6, 8.
Mosaïque, 56, 86, 108, 109, 145, 149, 152, 216.
Muflier, 189.
Muses, 343.
Musique (Allégorie de la), 291.

Naïade, 447, 448.
Naos, 8, 45.
Nattes, 9.
Naturalisme, réalisme, 176, 201, 207, 252, 313, 314, 317, 410.
Navire, 239.
Nécessité de savoir dessiner la figure humaine, 413.
Nef, 375.
Nélumbo, 284, 286, 290, 296, 298, 306, 307, 312.
Nephtys, 24.
Neptune (Poseidon), 114, 115, 334, 374, 375, 435, 437.
Nérée, 72, 73.
Netzké, 307 à 309, 314.
Niche, 181, 202 à 205, 320 à 324, 327 à 329, 344, 415, 447, 448.
Nielles, 395 à 397.
Nimbe, 100, 152, 154, 156, 161, 196, 200, 204, 205, 213, 214 à 217, 231, 233, 235, 237, 238, 302, 306, 352.
Nuit (Allégorie de la), 336.
Nymphe, 65, 336, 337, 343, 395, 396, 459.
— de Fontainebleau, 381.

Obba, 73.
Obélisque, 7, 117 118, 320, 390.
Œillet, 271, 272, 275.
Œnoché, 73, 403, 404.
Ogival, 164.
Ogive, 164.
Oiseau, 13, 22, 80, 82, 133, 157, 158, 176, 187, 200, 210, 211, 229, 230, 232, 237, 275, 286, 287, 315, 347, 405.
Oliphant, 242, 243.
Opisthodome, 45.
Ombilic, 380.
Or, 277, 278.
Orfèvrerie, 23, 24, 25, 132, 133, 138, 154 à 156, 229, 230 à 232, 272, 281, 375 à 377, 412, 413, 435 à 437.
Organisation du travail, 247, 248, 256, 460.
Ornement égyptien, 26.
— *assyrien*, 41.
— *grec*, 87.
— *romain*, 138.
— *moyen âge* (1), 161.
— — (2), 249, 250.
— *arabe et persan*, 274, 275.
— *hindou, chinois et japonais*, 311 à 314.
— XVIe *siècle*, 412.
— XVIIe et XVIIIe *siècles*, 448 à 456.
Ornemaniste, ornementiste, 4.
Ornementation, 4.
Orphée, 66, 100.
Osiris, 16.
Ossements, 177, 323, 325.
Ostensoir, 228, 230, 255.
Ours, 407.
Ove, 4, 47, 50, 51, 54, 67, 68, 81, 83, 84, 86, 92 à 94, 102, 110, 122, 206, 403, 404, 435.

Palmes, 270, 271, 276, 277, 287, 441, 443, 444.
Palmette, 30, 32, 33, 37, 41, 47 à 49, 51, 53 à 57, 59, 67, 72 à 80, 82, 84, 86, 88, 96, 111, 121, 122, 136, 233, 249, 332, 333, 357, 360, 362, 364, 370, 372, 409, 426, 427, 429, 445, 452, 463.
Panneau, 355 à 357.
Paon, 158, 452.
Papillons, 298.
Papyrus, 12 à 14, 22, 26.
Parasol, 33, 34, 36.
Parchemins repliés, 220.
Patère, 94.
Pavot, 13.
Pêcher, 298, 299.
Pedum, 16.
Pégase, 462, 463.
Peinture égyptienne, 18, 25, 26.
— *grecque*, 70.
— *étrusque et romaine*, 96, 100, 106 à 108, 137.
— *moyen âge* (1), 152, 162, 168, 174, 175.
— *moyen âge* (2), 210, 211, 214 à 218.
— *persane*, 269, 270.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 289, 290, 313.
— *japonaise*, 313.
— XVIe *siècle*, 339 à 347, 400 à 411.
— XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 423 à 426, 457.
Pélican, 385, 386.
Pelle, 432, 434.
Pendeloque, 378.
Pendentif, 147 à 151, 339, 341.
Pendule, horloge, 374, 375, 434, 436.
Penture, 222.
Père Éternel, 199, 200, 216, 237, 353.
Perles, 47, 50, 51, 86, 92 à 94, 250, 252, 253, 449.
Perroquet, 389.
Persée, 60.
Perspective, 314.
Phylactère, 234, 235, 237, 379, 383, 386, 390, 391, 394.
Piécettes, 51, 427.
Pied-de-biche, 433, 434.
Pierreries, 437, 438.
Pincette, 432, 434.
Pirogue, 310, 311.
Pirouettes, 51, 86, 250, 252.
Pitong, cornet à pinceaux, 295, 296.
Plafond, 108, 276, 410, 411, 450, 454.
Plantain, 188.
Plaque de cheminée, 330, 332, 416.
Plat, 131, 156, 288, 291, 295 à 298, 350, 351.
Plinthe, 53.
Plombs, 226.
Poids, 31.
Pois de senteur, 238.
Poissons, 23, 107, 108.
Polygones étoilés, 264, 266, 274, 385, 386.
Pomme de cèdre, 39.
— de pin, 325, 404.
Poncis, 121, 287.
Pondération, 198.
Porcelaine, 263, 288, 290, 293 à 299, 311, 312, 315 à 317.
Porc-épic, 394.
Portrait, 424, 425.
Postes, 21, 88, 94.
Pot, 211, 212.
Potiche, 311, 312.
Pourpre, 38.
Poule, 291.
Pou-Tai, 290.
Prisonniers, 21.
Prix de l'arbalète, 229, 230.
Profil, 46, 47, 51, 52, 85, 86, 251, 252.
Pronaos, 8, 45.
Proportions du corps humain, 85, 387 à 389.
Prudence (Allégorie de la), 323, 415, 450.
Prunier, 315.
Pschent, 19.
Puissance (Allégorie de la), 291.
Pylône, 7.
Pyramide, 6.

Quadrige, 68, 69.
Quatre-feuilles, 226, 231.

Raccord d'angle de moulure, 51, 93, 355, 359, 360, 379.
Raccord sincère, 275, 276.
Racines, 305.
Rais de cœur, 4, 50, 51, 84, 86, 92 à 94, 136, 250, 252, 253.
Raisin, 31, 39, 68, 434, 436.
Rame, 336.
Rampe, 419, 420, 431, 432.
Rapport, 287.
Rapport des fonds avec les ornements, 87, 284, 382, 395 à 398.
Rat, 291.
Recourbée enroulée, 11.
Reliquaire, 227, 228, 230, 231, 255.
Reliure, 397, 398, 445, 446.
Renommée (Allégorie de la), 450.
Renoncule, 270, 271.
Renversement alternatif, 76.
Représentation en géométral, 3.
— en perspectif, 3.
Réseau d'hexagones, 292, 303, 304.
— de quadrille, 20, 21, 209, 243, 266, 292, 305, 416, 452.
Réseaux divers, 385, 386.
Retable, 155, 235, 236.
Retorcimento, 383.
Rhyton, 72.
Richesse (Allégorie de la), 430, 431.
Rinceau, 3, 55, 84, 86, 87, 93, 108, 125, 136, 138, 184, 185, 194, 211, 213, 232, 233, 237, 241, 250, 253, 265, 266, 302, 304, 309, 311, 347, 348, 351, 354 à 356, 358, 359, 365, 369 à 372, 405 à 408, 412, 417, 428 à 430, 432, 436, 439, 440, 442, 445, 446, 448, 451 à 457, 460, 461.
Rocaille, 418 à 420, 435, 437, 443, 444, 452.
Rochers, 298, 315.
Rome personnifiée, 117, 118.
Rosace, 12, 29, 33, 37, 53, 92, 93, 97, 110, 111, 133, 134, 138, 144, 185, 218, 219, 249,

332, 354, 355, 358, 359, 403, 405 à 409, 416, 427, 428, 445, 453, 457.
Rose, 275, 286, 287, 456.
Roseau, 453.
Rotonde, 146.
Ruban, 94, 114, 115, 332, 358, 378, 379, 388, 396, 453, 463.
Rudentures, 9, 52, 86.

Sabre, 286, 307, 308.
Saisons (Allégorie des), 430, 431.
Salamandre, 325, 329, 394.
Salière, 375, 381.
Sanglier, 291, 336.
Sarcophage, 6, 7, 38, 39, 97, 98, 145, 176, 177, 324.
Saturne, 114, 115.
Satyre, 116, 117, 336, 377, 433, 434, 451.
Scarabée, 23, 24.
Sceptre, 118, 237, 291, 337.
— consulaire, 153.
Schenti, 8, 13, 14, 16, 17, 20 à 23.
Seau à rafraîchir, 435, 437.
Secos, 8, 45.
Sekhet, 15.
Serge, 439.
Serpent, 118, 120, 291, 311, 312, 372, 378, 381, 403, 434, 436.
Serpents à ailes de chauve-souris, 114.
Serrure, 219, 223.
Seuil sculpté, 29, 33.
Sgraffito, 347, 348.
Siège honorifique, 126, 127.
Signe Cheou (longévité), 291, 296, 298.
— Fô (allégorie du bonheur), 295, 296, 298.
Silène, 107.
Sirène, 378, 435, 437.
Si-Wang-Mou, 298.
Singe, 291.
Smaltes, 56.
Soleil, 422, 424.
Soufflet, 362.
Source, 422, 423.
Speos, 8.
Sphère céleste, 114, 118.
Sphinx, 6, 14, 15.
— féminin, 114, 115, 347, 348, 372, 373, 376, 390, 417, 448, 449, 452.
Spirale, 12, 52, 72, 87, 88.
Stalactites, 259, 261, 262, 269, 276.
Stalle, 178, 218, 219, 352, 353.
Stamnos, 72, 73.
Statuaire égyptienne, 14 à 19, 25, 26.
— *assyrienne*, 29 à 33.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 60 à 66, 69, 71, 84.
— *romaine*, 115 à 120.
Statuaire moyen âge (1), 145, 153.
— — (2), 196 à 209, 252, 253.
— *arabe*, 263.
— *persane*, 269, 270.
— *hindoue*, 280, 282 à 284.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 289 à 292.
— *japonaise*, 279, 301, 302.
— *du* XVIe *siècle*, 335 à 337, 400, 409, 410.
— *des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 421 à 423,
Statue équestre, 128, 129, 204.
Stèle, 6, 30, 55 à 57, 60, 79, 88, 96, 97, 301.
Strigile, 97, 98.
Structure des meubles, 218, 219, 254, 429.
Stylisation, 13, 26, 79, 185, 188, 189, 191 à 193, 257, 258, 277.
Sucrier, 435, 437.
Sujets de composition, 88, 138, 162, 258, 278, 317, 410, 413, 457.
Superposition des motifs, 262, 275, 307, 317, 360, 409.
Symétrie, 198, 314, 327.
Syringe, 6.

Tabatière, 295, 299, 307, 309.
Table, 34, 244, 245, 360, 361, 403, 426, 429.
Tailloir, abaque, 9, 10, 11, 46, 49, 50, 51, 91, 188, 190, 191, 282.
Talent (Allégorie du), 291.
Talon, 51, 92.
Tapisserie, 439 à 443, 451.
Tasse, 122, 316.
Taureau ailé à figure humaine, 29.
Tempérance (Allégorie de la), 323.
Terme, 358, 420, 421.
Terre cuite, 81 à 83, 109, 110, 267.
Tête de bélier, 111, 114.
— de bœuf, 94.
— de Chimère, 126.
Théologie (Allégorie de la), 340, 342.
Thésée, 62.
Thétis, 459.
Tiare, 237, 353.
Tigre, 291.
Tœnie, bande, 46, 47.
Tombeau, mausolée, monument funéraire, 38, 56 à 59, 96 à 100, 176 à 178, 323 à 325, 335, 336, 421, 423.
Torche, 114, 379.
Tore, 51.
Torsade, 250, 252.
Tortue, 302.
Toscan, 136, 137, 447, 448.
Traité de composition, 290, 315.
Transept, 144, 146, 166, 174.
Travail manuel, 317, 318, 459 à 461.
Trèfle, 92, 93.
Trépied, 45, 46, 113, 126, 127, 348, 432, 434.
Tresse, 9, 47, 403.
Triforium, 166.
Triglyphe, 46, 47, 62, 84, 94, 102, 355.
Trinité, 353.
Triptyque, 182, 234, 235, 245, 353.
Triton, 72, 73, 347, 380, 396, 435, 437.
Tritonide, 56.
Trophée militaire, 358, 377, 390, 396, 454.
Trône, 114, 115.
Trumeau (architecture), 169.
— (décoration), 418, 420.
Tourelle, 181, 375.
Tulipe, 275.
Type ethnographique égyptien, 8, 25.
— grec, 84.

Urœus, 15, 17 à 19, 24.
Urne funéraire, 325, 337.
— répandant de l'eau, 336, 422, 424, 453.

Vairé, 394.
Vase, 20, 21, 34, 48, 67, 68, 72 à 81, 86, 88, 110, 115, 120, 121, 122, 263, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 311, 312, 315, 316, 376, 377, 380, 382, 383, 403, 404, 412, 417, 437, 448, 450, 452 à 454, 458.
Vasque, 334.
Vautour, 19, 20.
Velours, 427.
Vénus, 9, 63, 64, 66, 69, 114, 115, 350, 410, 411.
Verre, 461.
Verrerie, 122, 123, 156, 299, 382, 383, 437, 438.
Verrou, 365.
Vertu (Allégorie de la), 348, 349, 377.
Vesta (Hestia), 90, 91, 94, 95, 114, 115.
Victoire (Allégorie de la), 354, 355.
Vierge (sainte), 196, 199, 205, 214, 215 à 217, 231, 234, 235, 237, 238, 248, 351, 352.
Vigne, 21, 31, 67, 68, 100, 113, 123, 131, 132, 434, 436.
Vitrail, 175, 212 à 215, 254, 255, 348, 349.
Volute, 47 à 49, 84, 87, 88, 94, 97, 102, 419, 420.
Voussoir, 165, 248.
Voûte, 103, 105, 164, 165, 168, 172, 339 à 341, 344, 346, 347, 410, 411, 417 à 419.
Vulcain, 459.

Xylix, 72.
Xylographie, 209, 387.

Zodiaque, 114, 115, 291.

ERRATA

Page 11, note 1, ligne 9, *au lieu de* (fig. 273), *lisez* (fig. 279).
Page 24, colonne 1, ligne 25, *au lieu de* (fig. 2 et 4), *lisez* (fig. 2 et 3).
Page 84, colonne 1, ligne 11, *au lieu de* le netteté, *lisez* la netteté.
Page 177, colonne 1, ligne 36, *au lieu de* sous lequel, *lisez* sur lequel.
Page 215, colonne 1, ligne 22, *au lieu de* (fig. 550), *lisez* (fig. 548).
Page 324, colonne 1, ligne 7, *au lieu de* lionne, *lisez* levrette.

Page 324, colonne 2, lignes 2 et 3, *au lieu de* d'Hieronimo Basso, cardinal de Recanati, neveu de Jules II, *lisez* d'Ascanio Sforza.
Page 373, colonne 2, ligne 4, *au lieu de* il y en a quatre rangées dans le chœur, *lisez* il y en a deux placés devant l'autel de saint Bruno.
Page 381, colonne 1, ligne 27, *au lieu de* de masques, de satyres, *lisez* de masques de satyres.

TABLE DES OUVRAGES A CONSULTER

Bibliothèque de l'art décoratif et industriel.

Art (L') pour tous, encyclopédie de l'art décoratif et industriel. Directeur: E. Reiber. — Par an, 12 numéros, 96 estampes avec blanc au verso, 26 volumes parus.

Architecture du Ve *au* XVIIe *siècle*, sculpture, peinture, mosaïque, ferronnerie, etc., par Gailhabaud. 4 vol. in-folio, 401 planches et texte.

Architecture et décoration turques au XVe *siècle*, par Léon Parvillée, 50 planches gravées ou en couleur avec texte.

Armes et armures, 60 planches.

Art antique de la Perse, par M. Dieulafoy. 5 livraisons grand in-4°, nombreux dessins, 100 planches tirées à part.

Art arabe, par Prisse d'Avesnes. 3 vol. de planches et 1 vol. de texte : 200 planches, dont 137 chromos, 39 lithographies, 22 gravures en taille-douce, 2 héliogravures.

Art russe, ses origines, son histoire, son avenir, par Viollet-le-Duc. 1 vol. in-8° de 272 pages, avec 97 bois gravés, 14 gravures en taille-douce et 18 chromos.

Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, enduits, pavements, vitraux, etc., par J. Bourgoin. Texte et 92 planches gravées ou en chromo.

Bronzes d'art, 114 planches.

Céramique, Faïences et Émaux, 110 planches, dont 26 en couleur.

Céramique, Verrerie et Vases, 70 planches, dont 4 en couleur.

Chapelles de Notre-Dame de Paris (Peintures murales), par Maurice Ouradou. In-folio, 62 planches en couleur et texte descriptif.

Château de Heidelberg, par Pfnor. 2e édition. 1 vol in-folio. 24 planches gravées sur cuivre et texte.

Compositions et dessins de Viollet-le-Duc, publiés sous le patronage de l'œuvre du maître, 100 planches.

Costumes, 80 planches.

Costumes de guerre, du IXe au XVIIe siècle, 36 planches in-folio en photoglyptie et notice.

Décorations extérieures, 68 planches.

Décorations intérieures, 120 planches.

Décorations intérieures de Jean Bérain, 30 planches in-folio.

Décorations peintes, 60 planches en couleur.

Dictionnaire de l'Architecture française, du XIe *au* XVIe *siècle*, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°, 3,745 gravures sur bois.

Dictionnaire des termes employés dans la construction, connaissance et emploi des matériaux, outillage, application, législation, par P. Chabat. 4 vol. grand in-8° de 600 pages chacun, 3,500 gravures.

Dictionnaire du Mobilier, de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°, 2,103 gravures et 43 chromos.

Édifices de Rome moderne, par P. Letarouilly. 3 vol. gr. in-folio, 355 planches gravées.

Entretiens sur l'Architecture, par Viollet-le-Duc. 2 vol. in-8° illustrés et atlas de 38 planches.

Étoffes, 65 planches, dont 23 en couleur.

Ferronnerie d'art, 60 planches.

Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par Heuzey, 60 planches et table explicative.

Fragments d'Architecture, Égypte, Grèce, Rome, Moyen âge, Renaissance, temps modernes, par P. Chabat, 60 planches.

Histoire des Arts industriels, Moyen âge et Renaissance, par Labarte. 3 vol. in-4°, avec 81 planches et 65 vignettes intercalées.

Histoire des origines et de la formation des ordres grecs, par Chipiez. 1 vol. in-4°, texte et 166 figures, dont 32 tirées à part.

Meubles d'art, 90 planches.

Meubles, par Du Cerceau, héliogravure Baldus, 52 planches in-folio.

Monographie de la cathédrale d'Orvieto, par Benois, Resanoff et Krakau. 1 vol. de 30 planches in-folio, dont 11 chromos, 19 planches gravées et texte.

Monuments de Pise au Moyen âge, par Rohault de Fleury. 1 vol. illustré de figures, avec atlas de 66 planches gravées sur cuivre.

Monuments modernes de la Perse, par Coste, 71 planches grand in-folio gravées ou en couleur, avec texte illustré de bois gravés.

Musée de Peinture et de Sculpture des collections publiques et particulières de l'Europe, par René et Louis Ménard. 10 vol in-18, 1,172 gravures au trait par Réveil.

Œuvre de Jean Goujon, par Réveil. 1 vol., 88 planches gravées et texte.

Orfèvrerie, 110 planches.

Ornements divers, 125 planches.

Palais, châteaux, hôtels et maisons de France, par Sauvageot. 4 vol. petit in-folio, 297 planches avec texte historique et explicati illustré.

Palais de Fontainebleau, par Pfnor. 2 vol. de 150 planches, dont 5 chromos.

Peinture (La) décorative en France, du XIe *au* XVIe *siècle*, par Gélis-Didot et Laffillée. 50 planches in-folio en chromolithographie et texte explicatif illustré.

Porcelaine de Chine, par Du Sartel. 250 pages de texte illustré et 32 planches, dont 18 chromos.

Proportions du corps humain, d'après les plus belles figures de l'antiquité, par Audran. 1 vol. in-folio et 30 planches gravées e texte.

Renaissance monumentale en France, de Charles VII à Louis XIV par A. Berty. 2 vol. grand in-4°, 100 planches et texte historique e descriptif.

Sainte-Chapelle de Paris, histoire et description, par Decloux e Doury. 1 vol. in-folio, 5 planches gravées, 20 chromos et texte.

Sculpture, bois et ivoire, 90 planches.

Sculpture, pierre et marbre, 90 planches.

Sculpture française, par A. de Baudot et Mieusement. 120 planches un texte illustré et une carte de la France par Écoles.

Vases de Du Cerceau, 27 héliogravures par Baldus.

Vatican et Saint-Pierre de Rome, par Letarouilly. 2 vol. in foli grand colombier, 264 planches, dont 24 chromos.

Vie privée des anciens. Égypte, Asie, Grèce, Rome, par R. Ménard et Cl. Sauvageot. 4 vol. in-8° (2483 pages de texte illustrées d 3007 vignettes).

DESSIN GÉOMÉTRIQUE

THÉORIE DES OMBRES

ET DU LAVIS

LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE TURGOT

PAR

J. PILLET

Ancien élève des écoles Polytechnique, des Ponts et Chaussées et des Beaux-Arts
chef de travaux graphiques à l'école des Ponts et Chaussées
professeur de dessin géométrique à l'école Turgot
professeur de stéréotomie à l'Association philotechnique

OUVRAGE

FAISANT SUITE AU COURS DE DESSIN GÉOMÉTRIQUE DE M. TRONQUOY

COURS DE 3e ANNÉE. — 1re PARTIE

PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

58, RUE DES ÉCOLES, 58

Éléments de Géométrie descriptive (Enseignement spécial, 3e année), par Eugène
professeur de Géométrie descriptive à l'école Polytechnique.
— Texte, 1 vol. in-12, cart.....
— Atlas de 28 planches. 1 vol. in-8 carré.....

DESSIN GÉOMÉTRIQUE

THÉORIE DES OMBRES

ET DU LAVIS

COURS DE 3e ANNÉE. — 1re PARTIE.

DESSIN DE MACHINES

L'album de la première partie du cours de 3e année comprend 11 planches. — Savoir : 5 planches simples au trait et en noir, et 6 planches doubles, en chromolithographie à 12 et 15 teintes.

Chaque planche double se compose de deux feuilles séparées. La première feuille (LE TRAIT) donne *en noir* les contours et les lignes d'ombres et de construction, et *en rouge*, les lignes de séparation des teintes. — La seconde feuille (LE LAVIS) donne en chromolithographie le modèle complétement achevé et dégagé de toutes les lignes de construction.

L'album de la seconde partie, comprend 10 planches doubles, dont 10 feuilles au trait et 10 feuilles en chromolithographie à 15 et 18 teintes, figurant les principaux organes de machines.

On vend séparément, sur papier à lavis,

tirée en gris, imitant le trait de crayon, et prête à être lavée, chaque feuille *de trait* des planches doubles indiquées ci-dessus.

Le tirage de ces feuilles a été fait spécialement pour les personnes qui voudraient s'exercer au lavis sans avoir à exécuter le trait.

On trouve dans la collection de modèles

en relief de M. MURET, édité par la librairie Ch. Delagrave, tous les corps solides, cylindres, cônes, sphères, tores, étudiés dans cet ouvrage.

Le catalogue de ces reliefs est envoyé *franco* sur demande.

DESSIN GÉOMÉTRIQUE ET LAVIS

PAR MM. TRONQUOY ET J. PILLET.

DESSIN GÉOMÉTRIQUE

THÉORIE DES OMBRES

ET DU LAVIS

LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE TURGOT

PAR

J. PILLET

ANCIEN ÉLÈVE DES ÉCOLES POLYTECHNIQUE,
DES PONTS ET CHAUSSÉES ET DES BEAUX ARTS
CHEF DE TRAVAUX GRAPHIQUES A L'ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES
PROFESSEUR DE DESSIN GÉOMÉTRIQUE A L'ÉCOLE TURGOT
PROFESSEUR DE STÉRÉOTOMIE A L'ASSOCIATION PHILOTECHNIQUE

Ouvrage faisant suite au cours de dessin géométrique de M. Tronquoy.

COURS DE 3e ANNÉE. — 1re PARTIE



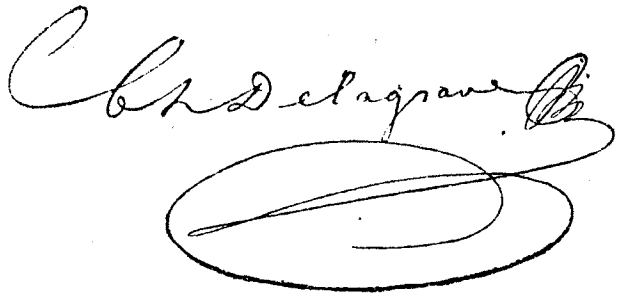
PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

1882

Tout exemplaire de cet ouvrage, non revêtu de notre griffe, sera réputé contrefait.



2211. — Abbeville. — Typ. et stér. Gustave Retaux.

PRÉFACE.

Le cours que nous publions est la suite de celui que feu M. Tronquoy avait commencé. Appelé à lui succéder à l'école Turgot, comme professeur de dessin géométrique, nous avons accepté la tâche difficile de continuer l'œuvre qu'il avait si bien mise en train. Les deux parties publiées par ses soins sont l'expression du cours de dessin géométrique fait à l'école Turgot, en préparatoire, première et seconde année. Celle que nous présentons aujourd'hui au public est la traduction du cours que nous professons en troisième année. C'est une théorie complète des ombres et du lavis, suivie d'applications au dessin de machines.

Afin de rendre ce livre plus facile à consulter pour le professeur aussi bien que pour l'élève, et afin de mieux initier le lecteur à la méthode d'enseignement suivie à l'école Turgot, nous avons adopté la division par leçons. Ces leçons sont au nombre de quarante-cinq. Chacune d'elles peut se faire dans l'espace d'une heure l'amphithéâtre.

Non-seulement, nous en donnons la substance au point de vue théorique, mais encore nous y joignons l'indication du travail graphique que les élèves doivent exécuter d'une leçon à l'autre.

Un lecteur attentif constatera de nombreuses répétitions ; s'il est professeur, nous croyons qu'il n'en sera pas étonné, car son expérience aura dû lui apprendre

qu'il faut souvent répéter les vérités les plus simples pour les graver dans l'intelligence des jeunes gens.

On sera peut-être étonné de voir que, dans cette troisième partie, nous supposons acquises des connaissances en géométrie descriptive, que la seconde partie du cours de M. Tronquoy ne semble pas avoir dû faire acquérir aux élèves.

En réalité, dans le cours de seconde année que nous professons à l'école Turgot, nous avons peu à peu été amené à développer considérablement ces connaissances, sans jamais cesser cependant d'être suivi par nos élèves. C'est pourquoi, nous engageons les professeurs à faire comme nous et à ne pas craindre, en seconde année, d'employer pour justifier le tracé des épures qui font l'objet du cours, les véritables méthodes de géométrie descriptive, sans chercher à les déguiser.

D'ailleurs, dans une prochaine édition du cours de seconde année, nous refondrons complétement le texte de l'ouvrage, sans rien changer aux planches, et nous le mettrons à la hauteur à laquelle il doit être, sans cesser pourtant d'être très-élémentaire.

Dans des écoles aussi fournies d'élèves que celles de la ville de Paris, le problème le plus difficile à résoudre consistait à faire marcher à peu près de front les cent ou cent trente jeunes gens qui composent une classe.

En dessin géométrique, s'il avait fallu se contenter des avis individuels donnés à la salle de dessin, on conçoit qu'un élève ne recevant ces conseils qu'une fois par mois environ, ne pourrait faire que des progrès insensibles. Il fallait donc trouver le moyen de donner des conseils collectifs à un auditoire aussi nombreux et de s'assurer qu'ils étaient reçus.

A cet effet, chaque semaine, les élèves d'une même classe sont réunis pendant une heure à l'amphithéâtre ; le pro-

fesseur y expose sa leçon comme il le ferait pour de l'histoire ou des mathématiques.

Comme le but final est l'exécution d'un dessin, le professeur en fait un croquis très-soigné au tableau, point par point, ligne par ligne, en justifiant et expliquant tous ses tracés.

Les élèves sont arrivés à l'amphithéâtre munis d'une copie blanche, ou mieux encore d'un album de croquis, d'un crayon, d'un canif et d'une gomme à effacer, et ils font le dessin, à main-levée, en même temps que le professeur exécute le sien au tableau.

Les explications verbales ne peuvent être prises par les élèves, ils n'en auraient pas le temps. Lorsqu'elles sont très-importantes, ou lorsqu'elles constituent des définitions, dans ce cas, le professeur les dicte.

A la fin de la leçon, à l'amphithéâtre, les croquis sont relevés et cotés immédiatement par le professeur, ce qui est l'affaire de vingt minutes environ pour cent vingt élèves. Des récompenses ou des punitions sont la conséquence de ce jugement rapide.

Les élèves vont ensuite à la salle de dessin, leurs croquis leur sont rendus et c'est en s'en aidant qu'ils commencent la mise au net.

On trouvera dans le texte tous les croquis que nous faisons à nos leçons, ainsi que les explications dont nous les accompagnons, et dans la rédaction desquelles nous avons conservé, autant que possible, la forme familière qu'il convient de leur donner pour ne pas fatiguer l'attention de jeunes élèves. Dans la partie du cours consacrée au dessin de machines, on rencontrera des croquis compliqués, qu'il serait véritablement impossible d'exécuter devant les élèves, dans l'espace d'une heure, surtout, si l'on voulait y placer les cotes qui donnent les dimensions. Aussi, le professeur ne les fera-t-il pas en

entier, et se contentera-t-il d'indiquer le tracé des grandes lignes et des axes, ainsi que les pièces nécessaires pour faire comprendre la physionomie, le rôle et la construction de l'organe de machine qu'il étudiera.

Les figures du texte sont entièrement conformes, comme proportions et comme lettres, aux planches qui servent de modèles.

Pour rendre nos leçons écrites pour ainsi dire plus vivantes et plus conformes aux leçons orales, les figures du texte ne sont le plus souvent que de vrais croquis reproduits d'ailleurs par la photographie, d'après des croquis faits à la main et à plus grande échelle.

De même que les deux premières parties du cours publiées par M. Tronquoy, celle-ci a été faite sous les auspices, et pour ainsi dire sous les yeux de M. Marguerin, auquel les écoles de la ville de Paris doivent tant ; son expérience profonde nous a bien souvent montré la voie dans laquelle il fallait nous maintenir.

Qu'il nous soit permis, en terminant, de remercier l'éditeur, M. Delagrave, des sacrifices qu'il a bien voulu faire pour cet ouvrage. Les planches de chromo-lithographie qui l'accompagnent, ont été tirées avec un luxe de couleurs auquel on n'avait jamais osé atteindre pour aucun ouvrage de ce genre. Il ne fallait rien moins que le zèle ardent et éclairé qu'il met à la publication des ouvrages classiques pour l'engager à entreprendre de telles planches.

DESSIN GÉOMÉTRIQUE

3e ANNÉE

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE DES OMBRES ET DU LAVIS.

1re LEÇON.

OMBRES. — GÉNÉRALITÉS.

1. OBJET DU COURS DE 3e ANNÉE.

Dans le cours de 2e année, nous avons étudié les projections, les éléments du lavis et les principes élémentaires du dessin d'architecture. Dans celui de 3e année, nous nous occuperons, dans une première partie du cours, du tracé des ombres, et de la théorie raisonnée du lavis ; puis, nous terminerons, dans une seconde partie, par l'application de tout ce qui aura été vu jusqu'alors, au dessin et au lavis de machines.

2. ORDRE DES LEÇONS. — CROQUIS. — MISES AU NET.

De même qu'en seconde année, chaque semaine, les élèves auront à faire un croquis au crayon, à l'amphithéâtre, en copiant celui que le professeur exécutera au tableau.

Ce croquis fait à main levée, mais en se servant cependant du compas, sera corrigé chaque fois et aussitôt après la sortie de l'amphithéâtre.

Les élèves s'en serviront pour les dessins de mise au net. Dans les classements trimestriels, les notes de croquis compteront pour moitié de celles des autres dessins.

Les mises au net, suivant leur importance, seront exécutées par les élèves en une, deux ou trois semaines. Chaque semaine, le professeur indiquera le degré d'avancement que devra, la semaine suivante, avoir atteint le dessin.

Les feuilles de papier seront toujours tendues sur les planches, et non fixées aux coins seulement. L'opération du collage du papier sera faite par les élèves, chez eux et non à l'école. Enfin, les élèves devront posséder une boîte de compas en bon état, un T, deux équerres dont une à 45°, deux godets au moins, dont un grand, deux pinceaux, un bâton d'encre de Chine et des couleurs à l'eau, qui seront désignées plus tard.

Tous les mois, il sera fait une inspection des objets indiqués ci-dessus.

3. LA LUMIÈRE.

La lumière est l'agent physique à l'aide duquel l'existence des objets est révélée à nos yeux.

4. CORPS LUMINEUX PAR EUX-MÊMES.

Certains corps sont des sources de lumière. Tel sont le soleil, la flamme d'une bougie, un boulet rouge. On dit que ces corps sont lumineux par eux-mêmes.

5. CORPS ÉCLAIRÉS.

D'autres ne sont lumineux qu'après avoir reçu de la lumière. S'ils ne l'absorbent pas tout entière, ils en renvoient une partie et deviennent à leur tour, sources de lumière. Nous étudierons plus tard les conditions dans lesquelles se font cette absorption et ce renvoi.

6. CORPS DANS L'OMBRE.

Les corps qui ne reçoivent pas de lumière sont dits dans *l'ombre*.

L'ombre peut être due, soit à l'absence de lumière, soit à la présence d'objets qui viennent masquer la lumière existante.

7. CORPS OPAQUES ET TRANSPARENTS.

Les corps opaques sont ceux qui arrêtent la lumière et qui, par conséquent, donnent lieu à de *l'ombre*.

Les corps transparents sont ceux qui la laissent passer, en partie du moins. Aucun corps n'est ni absolument transparent, ni absolument opaque. Une feuille d'or très-mince est transparente, et paraît verte.

Les corps transparents donnent donc lieu à une diminution de lumière, mais ne produisent pas une ombre absolue.

8. LUMIÈRE DIRECTE. — REFLETS ET LUMIÈRE INDIRECTE.

Lorsqu'une source de lumière éclaire une série d'objets, on appelle *lumière directe* celle qui en émane; mais les objets qu'elle éclaire deviennent à leur tour source de lumière plus ou moins forte, dirigée dans tel ou tel sens. Cette lumière ou plutôt ces lumières secondaires se nomment *reflets* ou *lumières indirectes*.

9. BUT DE LA THÉORIE DES OMBRES ET DE LA THÉORIE DU LAVIS.

La théorie des ombres a pour but, connaissant la position d'une ou de plusieurs sources de lumières directes, de déterminer sur les objets qui sont en présence, les portions de ces objets qui sont éclairées et celles qui sont dans l'ombre.

Cette théorie est toute géométrique et se fait à l'aide des méthodes de la géométrie descriptive.

La théorie du lavis a pour objet : d'étudier les différences d'éclat ou de couleur que présentent les objets : 1° suivant la manière dont ils reçoivent la lumière directe ou les reflets ; 2° suivant la position qu'ils occupent par rapport au spectateur. Elle donne le moyen de rendre ces différences sur les dessins, à l'aide des couleurs ; couleurs parmi lesquelles nous rangerons l'encre de Chine, ou tout autre ton servant à produire les effets de l'ombre.

Cette théorie est empirique, c'est-à-dire, qu'elle est basée sur l'observation. Elle est plutôt du domaine de la physique que de celui de la géométrie.

10. PROPAGATION DE LA LUMIÈRE.

Nous ne nous occuperons pas ici du véritable sens dans

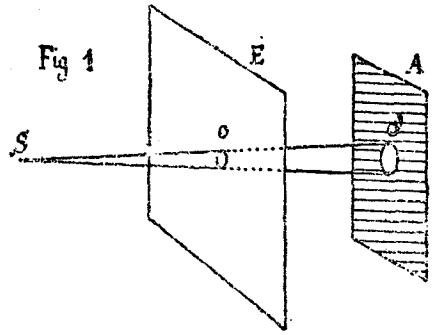
lequel il faut comprendre la loi de propagation de la lumière. Nous expliquerons seulement ce que l'on doit entendre par cette phrase :

La lumière se propage en ligne droite.

Soit S (fig. 1) un point lumineux, E un corps opaque ou écran, et O un très-petit trou pratiqué dans cet écran. Par le trou O passera de la lumière.

Si on place en A un second écran, il sera dans l'ombre sauf un petit espace O' qui sera en ligne droite avec l'ouverture O, et le point lumineux S.

Voilà ce que constate l'expérience. La lumière qui a passé par le trou O, a continué son chemin jusqu'en O' et en ligne droite.



Les choses se passent donc, comme si le point S envoyait, dans toutes les directions et en ligne droite, ce que nous nommerons des *rayons lumineux*.

Tout point qui recevra l'un de ces rayons sera éclairé, tout point qui n'en recevra pas sera dans l'ombre.

11. LUMIÈRE AU FLAMBEAU OU A RAYONS DIVERGENTS

Nous supposerons le plus souvent que la lumière émane d'un *point* et non d'un corps ayant des dimensions appréciables. (Dans ce dernier cas, l'ombre se complique de la pénombre.)

Ce point lumineux peut être situé à distance *finie*. Tel est, par exemple, un flambeau.

La lumière qui en émane est dite lumière *au flambeau* ou à rayons divergents, car les rayons venant tous d'un point qui n'est pas à l'infini ne sont pas parallèles.

12. LUMIÈRE AU SOLEIL OU A RAYONS PARALLÈLES.

Le point lumineux peut être tellement loin, qu'on puisse le considérer comme à l'infini. Tel est le soleil, ou une étoile. La lumière qui en émane est dite alors *lumière au soleil,* ou à rayons parallèles.

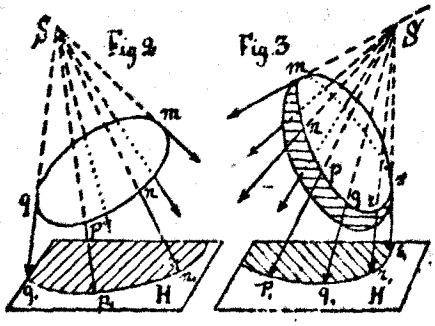
Dans les tableaux pittoresques, on se sert indifféremment de la lumière au flambeau ou au soleil. Dans tel tableau de Rembrandt, l'éclairage est produit souvent par une lampe apparente dans le tableau.

Dans le dessin géométrique, on suppose toujours les rayons parallèles et dans les épures, on a soin d'indiquer par deux projections, un seul de ces rayons, tous les autres lui seront parallèles sur les deux projections.

On se sert toujours du rayon dit à 45°, dont nous avons déjà parlé en seconde année, mais que nous étudierons plus en détail dans une des leçons suivantes.

13. CONE D'OMBRE D'UNE PORTION DE SURFACE OU D'UN CORPS SOLIDE, DANS LE CAS DE LA LUMIÈRE AU FLAMBEAU.

Soit (pl. 1, fig. 2) une portion de surface (une portion de plan, par exemple), limitée par une courbe m, n, p, q et soit S un flambeau.



Si nous menons tous les rayons lumineux Sm, Sn, Sp, Sq qui viendront raser le bord de la surface, ces rayons formeront un *cône* qui se nomme le *cône d'ombre* de la surface.

Il est évident que tout point, situé dans l'intérieur de ce cône, et du côté opposé au flambeau, sera dans l'ombre, et que tout point, situé en dehors, sera dans la lumière.

Si nous imaginons une autre surface, un plan H, par exemple, les rayons limites Sm, Sn, Sp, ... prolongés en n_1 p_1 q_1 jusqu'au plan, viendront former en m_1 n_1 p_1 q_1 une courbe qui limitera *l'ombre portée* par la première surface sur la seconde.

Au lieu d'une portion limitée de surface, prenons (pl. 1, fig. 3) un corps arrondi,

Menons les rayons S*m*, S*n*, S*p*, S*q*, qui viennent raser sa surface, autrement dit, qui lui sont *tangents*. Ils formeront un cône tangent ou mieux *circonscrit* à la surface et qui sera son *cône d'ombre*.

La ligne *m*, *n*, *p*, *q*, suivant laquelle le cône d'ombre touche la surface, est la courbe de contact de ce cône circonscrit, et prend le nom de *courbe d'ombre propre* du corps, parce qu'elle forme la séparation de la portion du corps qui est dans l'ombre et de celle qui est dans la lumière.

Si nous prenons une deuxième surface H et si nous prolongeons le cône d'ombre, c'est-à-dire les rayons limites jusqu'aux points p_1 q_1 r_1 s_1 où ils coupent cette surface. Nous aurons en p_1 q_1 r_1 s_1 la ligne *d'ombre portée* par la première *surface sur la seconde*.

14. REMARQUE ÉVIDENTE.

La ligne p_1 q_1 r_1 s_1 d'ombre portée par la première surface sur la seconde est la même que celle que porterait sa ligne d'ombre propre *p*, *q*, *r*, *s*, en supposant qu'elle existât seule.

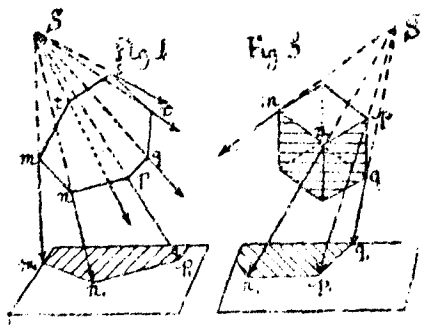
Conséquences :

1° Quand on connaît la courbe d'ombre propre d'un corps, on connaît aussi son cône d'ombre et on peut en déduire son ombre portée sur tout autre corps ;

2° Inversement. Si on connaît la courbe d'ombre portée par un corps sur un autre, on peut en déduire le cône d'ombre du premier corps ; puis, comme nous le verrons plus tard, la ligne d'ombre propre et son ombre portée sur tout autre corps.

15. PYRAMIDE D'OMBRE.

Si la portion de surface, au lieu d'être limitée par une courbe, l'est par un polygone (fig. 4) *m*, *n*, *p*, *q*,... le cône d'ombre devient dans ce cas une pyramide d'ombre.



Si le corps, au lieu d'être arrondi, est à facettes planes, il en sera de même.

La ligne d'ombre propre, au lieu d'être courbe, est une ligne polygonale, (ordinairement gauche, c'est-à-dire non située dans un plan), *m*, *n*, *p*, *q*.

Elle est déterminée par les rayons qui viennent raser la

surface, et qui dans leur mouvement glisseront successivement sur différentes arêtes du corps solide.

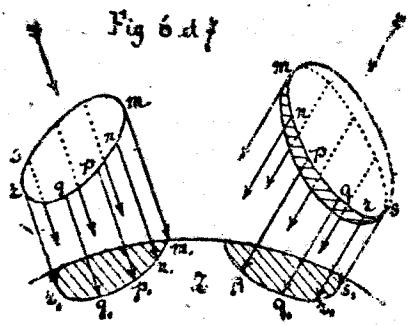
La pyramide d'ombre, prolongée jusqu'aux objets qu'elle pourra rencontrer, donnera, par son intersection avec la surface de ces objets, la ligne d'ombre portée par le premier corps sur le second.

Enfin, la remarque (n° 14) s'applique encore à ce cas.

16. LUMIÈRE AU SOLEIL, CYLINDRE D'OMBRE.

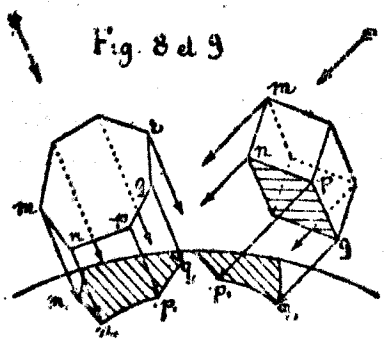
Si les rayons sont parallèles, et si l'on prend une portion de surface limitée par une courbe ou un corps arrondi, les rayons limites formeront un *cylindre d'ombre* et non plus un cône.

Dans le second cas (celui du corps rond), (fig. 7), la ligne de contact m, n, p, q, r, s du cylindre d'ombre, sera la ligne *d'ombre propre* du corps.



Si nous prolongeons les cylindres d'ombre jusqu'à leur rencontre avec une autre surface z (plane ou courbe), nous aurons en m_1 n_1 p_1 q_1... les lignes *d'ombre portées* sur cette surface.

La remarque n° 14 nous fera voir encore : 1°, que la ligne d'ombre portée est précisément l'ombre que porterait, si elle existait toute seule, la ligne d'ombre propre ;



2° Que la connaissance de la ligne d'ombre propre entraîne celle du cylindre d'ombre et celle des lignes d'ombres portées ;

3° Que, réciproquement, la connaissance d'une ligne d'ombre portée entraîne aussi celle du cylindre d'ombre, et par suite celle de la ligne d'ombre propre.

17. PRISME D'OMBRE.

Si la portion de surface est limitée par un polygone, ou si le corps est polyédrique, le cylindre d'ombre devient un prisme, mais les conséquences sont les mêmes. Les élèves les déduiront eux-mêmes sans difficulté.

Méthodes générales pour la recherche des ombres.

18. Nous aurons recours, pour la recherche des ombres propres et portées, à 3 méthodes générales, que nous appliquerons suivant les cas, soit l'une d'elles toute seule, soit deux, soit toutes ensemble.

Ces méthodes sont :

1° La méthode des plans sécants;

2° La méthode des surfaces circonscrites;

3° La méthode des ombres portées et des enveloppes.

19. MÉTHODE DES PLANS SÉCANTS.

Soit A et B (fig. 10, pl. 1), deux surfaces. On veut trouver leurs lignes d'ombre propre, et s'il y a lieu, l'ombre portée par la première sur la seconde.

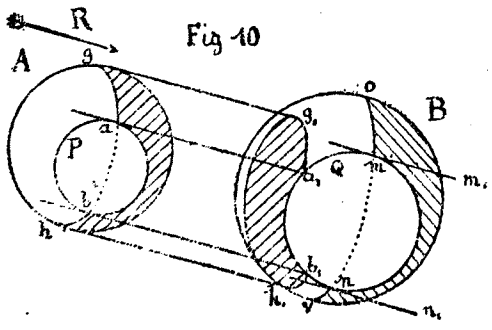


Fig. 10

Soit R la direction des rayons lumineux.

On coupera les deux surfaces par un plan qui n'est pas figuré ici, mais qui sera parallèle au rayon lumineux.

Soient P et Q les courbes de section qu'il détermine dans chacune d'elles. (Pour simplifier le dessin, nous avons supposé ici que les corps étaient des sphères et que les sections P et Q étaient, par conséquent, des cercles).

Menons à la première section P deux tangentes parallèles au

rayon lumineux : soient aa_1, bb_1, ces tangentes. (On voit immédiatement l'utilité d'avoir pris le plan de coupe, parallèle au rayon lumineux, autrement, une tangente parallèle au rayon de lumière eût été impossible à mener à la courbe de section).

Aux points a et b, les rayons lumineux, étant tangents à la courbe P sont aussi tangents à la surface du corps. Ce sont des rayons rasants, par conséquent, les points a et b sont deux points de la courbe d'ombre propre de la première surface.

Si nous menons les deux tangentes m_1 n_1 à la section Q dans la deuxième surface, les points de tangence m et n seront des points de la ligne d'ombre propre de la deuxième surface.

Enfin, si nous prenons les points a_1 et b_1 où les rayons limites de la première courbe P, coupent la seconde courbe Q, nous aurons des points de la ligne d'ombre portée par la première surface sur la seconde.

D'autres plans sécants donneront naissance à d'autres points des lignes que nous cherchons. Quand nous les aurons trouvés en assez grand nombre, nous les joindrons séparément par un trait continu et nous aurons les deux lignes d'ombre propre $g.\ a.\ b.\ h.$, $o.\ m.\ n.\ p.$ et la ligne d'ombre portée, $g_1\ a_1\ b_1\ h_1$.

20. APPLICATION A L'OMBRE D'UN TORE.

Supposons que l'on veuille trouver :

1° L'ombre propre d'un tore ;

2° L'ombre qu'il porte sur lui-même et que nous appellerons son *ombre autoportée.*

Un premier plan (fig. 11), coupant près de son contour extérieur, donnera comme section une courbe affectant un peu la forme d'une ellipse, mais n'en étant pas une. A cette courbe nous mènerons deux tangentes a et b parallèles au rayon lumineux, et nous aurons en a et b deux points de la courbe d'ombre propre.

Fig. 11.

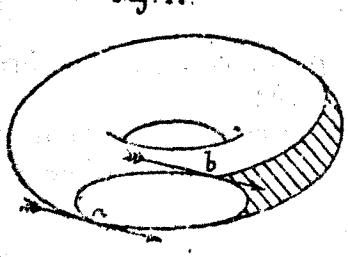
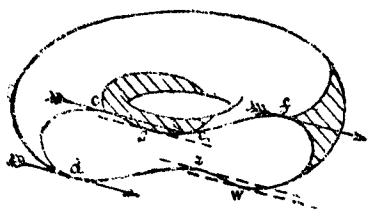


Fig. 12. Un second plan, pris plus près du centre, donnera comme coupe une courbe à inflexion, ayant une forme bouclée ; on pourra lui mener six tangentes parallèles au rayon lumineux ; il semblerait donc que l'on pût en conclure l'existence de six points de l'ombre propre. Mais on remarquera, que parmi ces six tangentes, les

Fig. 12



trois tangentes *s*, *z* et *w*, n'arriveraient à leur point de contact qu'après avoir traversé la masse du tore, les rayons qu'elles représentent seront donc arrêtés avant d'y atteindre, et ces points ne donnent rien. On dit que ce sont des points *virtuels* et la courbe qui les joindrait se nomme la courbe virtuelle d'ombre, tandis que l'autre est la courbe réelle. Il en reste trois, les points *f*, *d* et *c*.

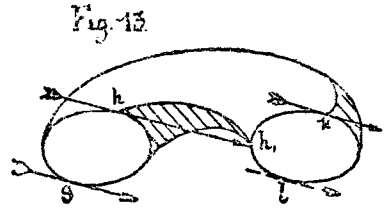
Les points *d* et *f* sont des points de l'ombre extérieure, et le point *c* un point de l'ombre intérieure.

Enfin, la tangente *c*, prolongée, vient recouper en c_1 la courbe de section.

Le point c_1 appartient à l'ombre *autoportée*, c'est-à-dire à l'ombre portée par la surface sur elle-même.

Un troisième plan (fig. 13), mené par le centre, donnera, comme section, deux cercles; quatre points de tangence, *h*, *g*, *k*, *l*, dont un, le point *l*, sera *virtuel*, c'est-à-dire inutile. Il donnera, en outre, un point h_1 de la courbe d'ombre *autoportée*.

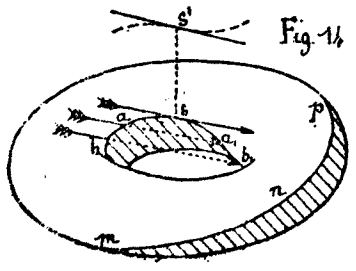
Fig. 13



En multipliant les plans sécants, nous multiplierons les points de toutes ces courbes. On les joindra par des lignes continues, et le problème sera résolu.

La figure perspective 14 donne une idée des courbes d'ombre du tore.

Fig. 14



On voit :

En *m*, *n*, *p*, la courbe d'ombre propre extérieure;

En *b*, *a*, *s*, la courbe intérieure;

En *s*, a_1 b_1 la courbe d'ombre *autoportée*.

21. POINTS DE PASSAGE.

On remarquera qu'en s, la courbe d'ombre propre se rencontre avec la courbe d'ombre *autoportée*.

Ce point se nomme *un point de passage*. Dans le tore il y en a deux.

Nous avons figuré en s' au-dessus, la section qu'eût faite le plan sécant qui eût donné ce point.

Pour bien comprendre ce qui se passe, reportons-nous à la figure 12, le rayon c venait recouper la section en c_1. Or, imaginons que c se rapproche de c_1 jusqu'à se confondre avec lui. Nous aurons ce qui se passe en s' (fig. 14), la courbe présente une inflexion au point s', et le rayon lumineux est précisément la tangente en ce point d'inflexion.

Nous admettrons, sans le démontrer, le théorème suivant :

Théorème. — Aux points de passage, c'est-à-dire aux points où l'ombre propre se rencontre avec l'ombre autoportée :

1° Les deux courbes se raccordent, c'est-à-dire sont tangentes entre elles ;

2° Elles sont toutes deux tangentes au rayon lumineux (aussi bien dans l'espace qu'en projection).

22. *Problème.* — La courbe d'ombre propre d'une surface étant tracée, déterminer, le point de passage, c'est-à-dire l'origine de la courbe d'ombre autoportée.

Ce problème, difficile à traiter d'une manière tout à fait exacte, se résoudra cependant d'une manière suffisante en appliquant le théorème précédent.

Lorsque nous aurons reconnu qu'une surface doit avoir une ombre autoportée, nous chercherons d'abord son ombre propre. En général, la courbe que nous trouverons ainsi sera virtuelle dans une certaine étendue. Quand nous en aurons les deux projections, nous mènerons à ces projections les tangentes parallèles au rayon lumineux et nous aurons les points de passage.

Comme vérification, le point de tangence en projection horizontale et celui en projection verticale, devront se trouver sur une même ligne de rappel, perpendiculaire à la ligne de terre.

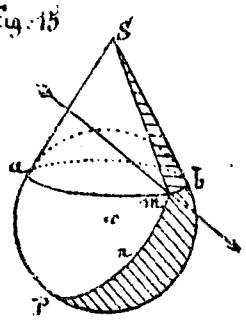
23. MÉTHODE DES SURFACES CIRCONSCRITES.

On sait que deux surfaces sont circonscrites l'une à l'autre, lorsqu'elles se raccordent tout le long d'une ligne droite ou

courbe, c'est-à-dire lorsqu'elles ont les mêmes plans tangents en tous les points de cette courbe.

Exemple. — Une sphère (fig. 15) peut se raccorder à un cône *s, a, m, b,* tout le long du parallèle *a, m, b.* On dit que le cône est circonscrit à la sphère et que la sphère est inscrite dans le cône. La courbe *a, m, b* est la courbe de contact des deux surfaces.

Fig. 15



De même (fig. 16) on peut circonscrire un cylindre à la sphère.

Dans ce cas, la courbe de contact est un grand cercle *a, m, b* de la sphère. La sphère est dite inscrite dans le cylindre.

On peut aussi inscrire une sphère (fig. 17) dans un tore.

La courbe de contact est encore un grand cercle *s, a, q* de la sphère.

24. THÉORÈME SUR LES SURFACES CIRCONSCRITES.

Lorsque deux surfaces A et A′ sont circonscrites l'une à l'autre, le point de rencontre de la ligne d'ombre propre de la surface A avec la courbe de contact des deux surfaces est aussi un point de la courbe d'ombre de la deuxième surface A′.

En effet, fig. 15, soit le cône S. circonscrit à la sphère O.

Soit *amb* la courbe de contact.

Soit S*m* la ligne d'ombre propre du cône.

En *m*, le point de cette ligne situé sur la courbe de contact.

Au point *m*., le rayon lumineux est tangent au *cône*, puisque *m*. est un point de l'ombre propre du cône.

Mais en *m*, le cône et la sphère ont même plan tangent, puisque *m* est sur la courbe de contact et que par hypothèse le cône et la sphère ont les mêmes plans tangents en tous les points de la courbe de contact. Donc, le rayon lumineux est aussi tangent à la sphère. C'est donc, pour la sphère, un rayon tangent *rasant*, et par conséquent *m* appartient aussi à la ligne d'ombre propre de la sphère.

Fig 16

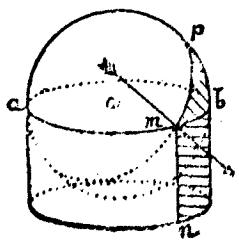


Fig. 16. La sphère o_1 et le cylindre circonscrit ont comme courbe de contact le grand cercle *amb*.

La ligne d'ombre propre du cylindre est la

génératrice *mn*; elle coupe en *m* la courbe de contact. *m* est un point de l'ombre propre de la sphère.

Le rayon lumineux qui passerait en *m* serait donc tangent aux deux surfaces; il serait rasant pour chacune d'elles, et par suite *m* appartient aux deux lignes d'ombre propre.

Fig 17

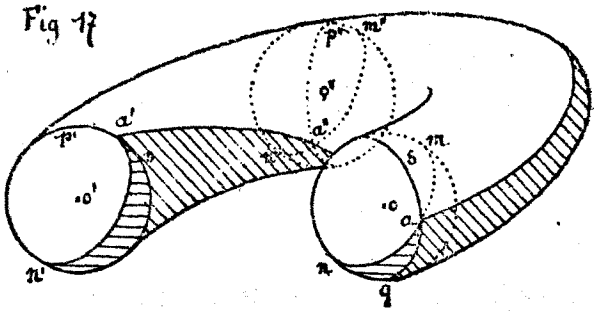


Fig. 17. On verra de même que la sphère *o* inscrite dans le tore suivant la courbe de contact *saq*, ayant sa ligne d'ombre *man* qui rencontre en *a* la ligne de contact, le point *a* appartient à l'ombre propre du tore.

De même *a'* pour la sphère *o'*

Et *a''* pour la sphère *o''*.

25. MÉTHODE DES SURFACES CIRCONSCRITES.

Il est facile de se rendre compte de l'application que nous ferons de ce théorème.

Lorsque nous voudrons trouver l'ombre propre d'une surface quelconque, nous lui circonscrirons une surface plus simple, un cône, un cylindre, ou une sphère, peu importe, dont nous saurons facilement trouver : 1° la ligne d'ombre, et 2° la courbe de contact avec la surface donnée.

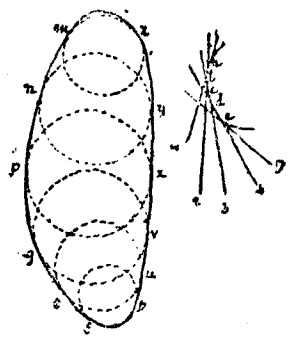
Nous prendrons les points où ces deux dernières lignes se couperont, et nous aurons des points de la ligne d'ombre propre de la surface donnée.

En répétant cette opération un nombre suffisant de fois, nous aurons assez de points de la courbe d'ombre cherchée pour pouvoir la tracer.

26. COURBES-ENVELOPPES. — DÉFINITION.

Si nous imaginons plusieurs courbes (des cercles, par exemple) assez voisins les uns des autres, on pourra tracer une courbe continue, qui sera tangente en *mnpq* ... *yz* à chacun de ces cercles. Cette courbe est dite la courbe-enveloppe, ou simplement l'enveloppe des cercles. On dit que les cercles sont enveloppés par la courbe *mnp*...

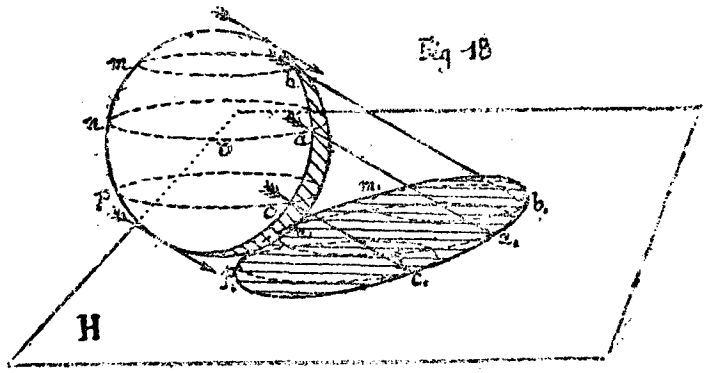
Au lieu de cercles, nous pourrions imaginer d'autres courbes et même des droites.



Ainsi les droites 1.2.3.4.5 admettent comme enveloppe la courbe *a.b.c.d.e*, à laquelle elles sont toutes tangentes. On voit même, d'après cela, qu'une courbe quelconque est toujours l'enveloppe de ses tangentes.

27. MÉTHODE DES OMBRES PORTÉES ET DES ENVELOPPES.

Soit *o*, fig. 18, un corps (une sphère, par exemple), dont nous désirons trouver l'ombre propre.



Nous tracerons sur cette sphère une série de courbes faciles à dessiner, des cercles par exemple, *mb*, *na*, *pc*, parallèles ou non, peu importe.

Nous prendrons un plan auxiliaire H, ou toute autre surface auxiliaire, en profitant, bien entendu, de celles que les exigences du dessin nous imposeront, et sur lesquelles les opérations suivantes seront le plus faciles à effectuer.

Sur ce plan, nous chercherons l'ombre portée par les courbes tracées sur le corps. Soient n_1a_1 m_1b_1 p_1c_1 ces ombres portées.

Nous tracerons leur courbe-enveloppe $a_1\ b_1\ c_1$ tangente en a_1 b^1 et c_1 aux premières. Nous admettrons sans démonstration :

1° Que cette courbe-enveloppe est l'ombre portée par le corps ;

2° Que si, des points de tangence $a_1\ b_1\ c_1$, nous remontons par le rayon lumineux jusqu'aux points *a. b. c.* des courbes dont ils sont les ombres, la courbe qui joindra les points $a_1 b_1 c_1$ sera la ligne d'ombre propre de la surface.

28. APPLICATION DE CETTE MÉTHODE.

Ce principe admis, on voit que, pour trouver par cette méthode l'ombre propre d'une surface, 1° on prendra sur cette surface des lignes faciles à déterminer, des droites si l'on peut, des cercles s'il est possible ; 2° on cherchera l'ombre portée par ces lignes sur une autre surface, ordinairement sur un plan, et même, de préférence, sur un des plans de projection ; 3° on prendra l'enveloppe de ces ombres portées, et on déterminera aussi exactement que possible les points de tangence de l'enveloppe et des enveloppées. On aura ainsi l'ombre portée par la surface, et par suite son cylindre d'ombre ; 4° on remontera par les rayons lumineux inverses de ces points de tangence aux points de l'espace situés sur les lignes choisies d'abord sur la surface, et l'on aura ainsi des points de l'ombre propre.

29. TROUVER, PAR LA MÉTHODE DES OMBRES PORTÉES, L'OMBRE D'UNE SURFACE SUR UNE AUTRE.

Cette méthode donne, aussi bien que celle des plans sécants, la solution générale du problème des ombres.

En effet.

Soient *o* et S des sphères, fig. 19, ou deux corps quelconques; nous voulons trouver : 1° leurs ombres propres ; 2° l'ombre portée par la première sur la seconde.

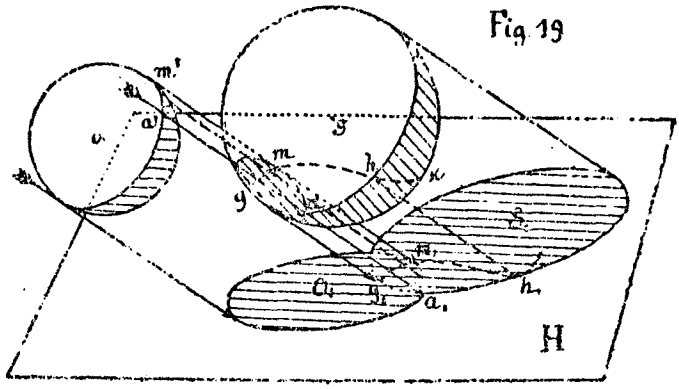
Nous cherchons d'abord, par la méthode précédente, les ombres portées en O. et S. sur un plan auxiliaire H par chacun des deux corps. Les courbes ainsi obtenues sont les ombres portées, sur ce plan auxiliaire, des lignes d'ombre propre des deux surfaces.

On en déduit, comme ci-dessus, ces courbes d'ombre propre.

On veut alors trouver l'ombre portée par la surface O sur la surface S.

Soit *g.m.h.k.* une des courbes de la surface S. qui nous a servi pour faire ce qui précède, nous supposerons qu'elle porte ombre sur le plan auxiliaire en $g_1 m_1 h_1$.

Fig. 19



Prenons le point m_1 où elle rencontre la ligne o_1, ombre de la première surface, et construisons le rayon lumineux inverse *m'*, *m*. m_1 qui aboutirait à ce point.

m_1 étant sur la courbe l'ombre portée de la première surface, est l'ombre du point *m*. de la courbe d'ombre propre de cette surface. m_1 étant aussi sur l'ombre de la courbe *ghk*, est l'ombre d'un point *m* de cette courbe. Donc, le rayon qui passe par *m'* passe aussi par *m* et par suite le point *m* est l'ombre portée sur la deuxième surface par le point *m'* de la première.

Nous choisirons d'autres courbes de la deuxième surface S.; nous chercherons, ce qui a dû être fait précédemment, leurs ombres portées sur le plan auxiliaire. Nous prendrons les points où ces dernières lignes coupent la courbe o_1 d'ombre portée par la première surface et, remontant sur la surface S, par des rayons inverses aux points correspondants des courbes choisies, nous aurons des points de l'ombre portée par la surface O sur la surface S.

30. POINT DE PERTE.

REMARQUE. Les deux courbes d'ombres portées O_1 et S_1 se coupant en a_1 en remontant de a_1 en *a*. sur l'ombre propre de S, nous aurons le point de rencontre de l'ombre portée et de l'ombre propre. En ce point l'ombre portée se perd dans l'ombre propre. Nous appellerons ce point un point de *Perte*. Il a quelque analogie avec les *points de passage* définis plus haut.

31. TRAVAIL DES ÉLÈVES POUR LA PROCHAINE LEÇON.

Pour la prochaine leçon, les élèves devront exécuter, au crayon d'abord, puis à l'encre, les figures de la planche 1, en copiant aussi fidèlement que possible le modèle.

Les figures données en perspective ne constituent pas, à proprement parler, des épures ; cependant il est utile de les mettre au net ; les principes dont elles sont l'image se graveront mieux ainsi dans l'esprit.

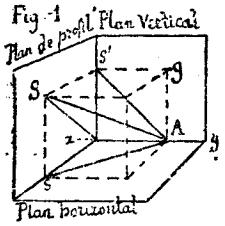
2e LEÇON.

OMBRES DU CONE, DU CYLINDRE, DE LA SPHÈRE.

1. LE RAYON A 45° ET LE CUBE DE LUMIÈRE.

Nous avons dit qu'en dessin géométrique on supposait toujours les rayons parallèles. Il faut donc définir une fois pour toutes la direction de ces rayons. On les suppose à 45°.

Imaginons (fig. 1, pl. 2) un cube SS'A, placé de manière à s'appuyer sur les deux plans de projection et sur un plan de profil.



Menons la diagonale SA.

Caractérisée ainsi :

Elle est dirigée de haut en bas;

— de gauche à droite;

— d'arrière en avant.

Parmi les quatre diagonales du cube, il n'y en a donc qu'une seule qui satisfasse à ces trois conditions.

Les rayons lumineux seront tous parallèles à cette droite.

Nous dirons que les rayons sont parallèles à la diagonale d'un cube. Et nous appellerons ce dernier, le *cube de lumière*.

On remarquera que les arêtes de ce cube sont :

Parallèles à la ligne de terre ;

Perpendiculaires au plan horizontal ;

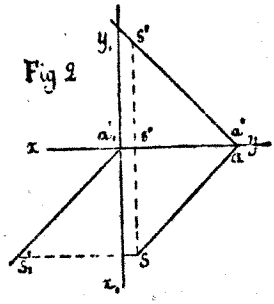
Ou perpendiculaires au plan vertical.

2. PROJECTIONS DU RAYON A 45°.

Étudions les projections du rayon sur les deux plans de projections et sur un plan de profil $x_1' y_1'$ pris comme nouveau

plan vertical. La diagonale du cube se projettera, dans ces cas, suivant les diagonales du carré (fig. 2).

Fig 2



C'est-à-dire en faisant des angles de 45° avec la ligne de terre. (C'est pourquoi on l'a nommé le rayon à 45°).

3. RABATTEMENTS DU RAYON A 45°.

Nous aurons souvent besoin de regarder le rayon lumineux et les objets que nous voudrons éclairer, en les projetant sur d'autres plans de projection que ceux qui sont choisis ci-dessus ; ou bien après les avoir fait tourner jusqu'à ce que le rayon soit devenu parallèle au plan vertical.

Nous étudierons :

1° Le rayon rendu, par rotation, parallèle au plan vertical ;
2° Rabattu sur le plan horizontal ;
3° Rabattu sur le plan vertical.

4. RAYON RENDU PAR ROTATION, PARALLÈLE AU PLAN VERTICAL.

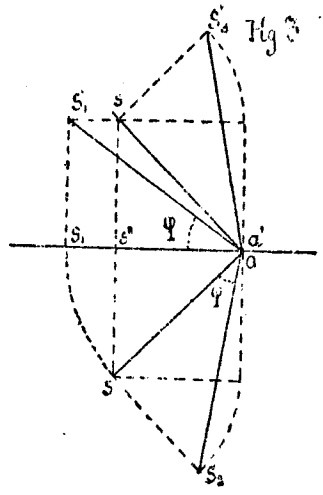
Considérons le plan S, *s*, A (fig. 1), qui est un plan diagonal du cube et qui est en même temps le plan projetant horizontalement le rayon.

Faisons tourner ce plan autour de la ligne AG, suivant laquelle il coupe le plan vertical, jusqu'à ce qu'il s'applique sur ce plan vertical (voir fig. 3). Le point *aa'* ne bouge pas, comme étant sur la charnière, le point SS' sommet du cube, décrit le cercle $S'S_1$, en projection horizontale, jusqu'à ce que *s* vienne sur la ligne de terre. D'ailleurs, le point S de l'espace, restant toujours dans ce mouvement, a la même distance au-dessus du plan horizontal, la projection verticale décrit une parallèle $S_1'S_1'$ à la ligne de terre.

S'_1a' est la nouvelle projection verticale du rayon lumineux.

L'angle $S'_1\ a'\ S_1$ qu'il fait avec la ligne de terre, est l'angle

qu'il faisait avec sa projection. Nous désignerons cet angle par la lettre grecque φ (phi). Et nous appellerons rayon φ le rayon ainsi rendu.



5. RAYON RABATTU SUR LE PLAN HORIZONTAL.

Reprenons le plan S, *s*, A (fig. 1), projetant horizontalement le rayon, et rabattons-le autour de la trace horizontale *s*, A, comme charnière.

Le joint A ne bouge pas.

Le point S (fig. 3) vient en S_2 sur une perpendiculaire *s*, S_2 à *s a*, à une distance égale à la cote de hauteur du point S. Mais cette cote est mesurée en projection verticale par S'S", donc on aura S_2s, S'S".

Le rayon sera rabattu en aS_2, et l'angle S_2aS sera encore égal à l'angle φ.

Remarque. — On aura souvent besoin de changer le plan vertical de projection et de le prendre parallèle au rayon lumineux. Alors, la nouvelle ligne de terre qui définira ce nouveau plan vertical, devra être parallèle à la projection horizontale *s*, *a* du rayon, et le rayon lumineux se projettera sur le nouveau plan vertical, en faisant l'angle φ avec la nouvelle ligne de terre.

6. RAYON RABATTU SUR LE PLAN VERTICAL.

Si, au lieu de rabattre le plan projetant le rayon horizontalement, nous rabattions sur le plan vertical, le plan proje-

tant verticalement le rayon, nous prenions S'a' pour charnière (fig. 3);

Le point a' ne bougerait pas;

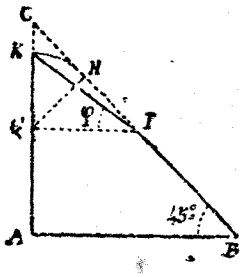
Le point S viendrait se rabattre en S'_3, à une distance $S'S'_3$ égale à son éloignement, c'est-à-dire égale à SS''.

L'angle $S'_3\ a\ s'$ serait encore égal à l'angle φ.

7. L'ANGLE φ. — ÉQUERRE A L'ANGLE φ.

Remarque. — On voit que l'angle φ est l'angle aigu d'un triangle rectangle, dont un côté de l'angle droit serait égal au côté d'un carré, tandis que l'autre serait égal à la diagonale de ce même carré.

Fig. 3 bis.



Nous engageons les élèves à fabriquer eux-mêmes une équerre analogue à celle qui est figurée ci-contre, fig. 3 *bis*. Ils prendront une équerre à 45°, ABC, par le milieu I de l'hypothénuse ils mèneront IG. parallèle à AB. Ils traceront, de G comme centre, l'arc HK. Joignant KI, l'angle GIK sera égal à l'angle φ.

Ils recouperont ensuite, avec un canif, leur équerre suivant la ligne KI, et achèveront de dresser cette ligne en usant la branche de l'équerre sur du papier de verre fin, placé à plat sur une planche bien droite, ou mieux encore, sur le marbre d'une cheminée.

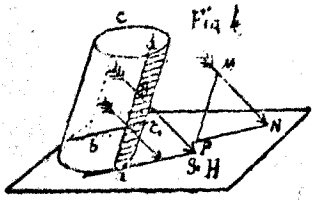
En effet, GK est le côté du carré dont GI est la diagonale.

Cette équerre leur rendra dans la suite de très-grands services. Elle leur donnera à volonté l'angle à 45° ou l'angle φ.

8. OMBRE PROPRE D'UN CYLINDRE QUELCONQUE.

Soit (fig. 4) un cylindre quelconque dont la base est supposée être une courbe (cercle, ellipse ou autre), tracée sur un plan H.

Fig. 4



Par un point M quelconque de l'espace, menons une parallèle MP aux génératrices du cylindre, et un rayon MN.

Soit P et N, les points ou ces deux droites percent le plan de base du cylindre.

N est l'ombre portée par le point M, et PN est l'ombre portée sur le plan II par la droite MP.

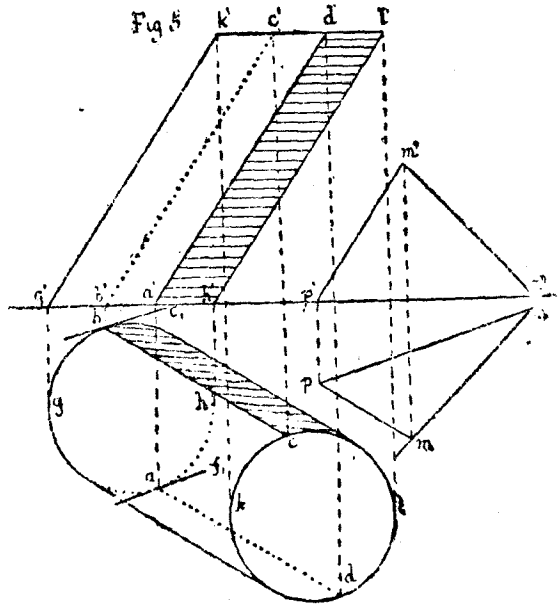
Enfin, menons les deux tangentes à la base du cylindre ag_1 bc_1 parallèles à cette ombre PN.

Je dis que les génératrices *ad* et *bc* du cylindre, qui passent par les points de tangence *a* et *b*, sont les lignes d'ombre propre du cylindre.

En effet, ag_1 est évidemment l'ombre portée par *ag*, et bc_1 l'ombre portée par *bc*. Or, toute autre génératrice que *ag*, ou que *bc*, portera ombre dans l'intérieur de l'ombre de ces deux dernières et parallèlement à elles. Donc, ces deux droites ag_1 et bc_1 forment les limites de l'ombre portée par le cylindre. En vertu du principe des ombres portées et des enveloppes (1re leçon) ag_1 et bc_1 forment l'ombre portée par le cylindre, et les deux lignes *ad* et *bc* du cylindre, dont elles sont l'ombre, sont les lignes d'ombre propre de ce cylindre.

9. ÉPURE DE L'OMBRE PROPRE D'UN CYLINDRE QUELCONQUE.

Soit (fig. 5) un cylindre dont la base inférieure est un cercle *gh*, situé dans le plan horizontal et projeté en *g'h'* sur la ligne de terre, et dont la base supérieure est un autre cercle



kl, *k'l'* parallèle au premier. Le contour apparent de ce cylindre s'obtient en menant les tangentes aux deux cercles en projection horizontale, et en joignant *g' k' h' l'*, en projection verticale.

Le rayon lumineux est à 45°. On veut trouver l'ombre propre du cylindre.

Appliquons la construction indiquée ci-dessus. On prend un point quelconque mm'. Par ce point on mène :

mp, $m'p'$, parallèle aux génératrices du cylindre, et mn, $m'n'$, parallèle au rayon lumineux.

On prend les traces horizontales p et n de ces deux droites ; la ligne pn est l'ombre portée sur le plan horizontal par la droite mp, $m'p'$.

On mène les deux tangentes bc et af à la base du cylindre, parallèlement à la droite pn.

Par les points de tangence b et a on mène les génératrices bc, $b'c'$ et ad, $a'd'$ du cylindre, ce sont les lignes d'ombre propre de ce cylindre.

On se rendra facilement compte des parties vues et cachées, et de la portion qui est dans l'ombre.

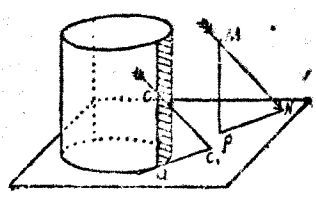
10. OMBRES DE CYLINDRES A GÉNÉRATRICES PARALLÈLES AUX ARÊTES DU CUBE.

L'épure se simplifie lorsque le cylindre est perpendiculaire au plan horizontal de projection.

Soit (fig. 8) en perspective un cylindre perpendiculaire au plan horizontal.

Prenons comme tout à l'heure un point M dans l'espace et menons MP parallèle au cylindre, et MN parallèle au rayon lumineux. PN est l'ombre portée de MP sur le plan de base. Il faut mener à la base du cylindre deux tangentes parallèles à PN.

Fig 8



Soit ac_1 l'une d'elles. La génératrice ac est une des deux lignes d'ombre propre.

Mais on remarquera que MP étant perpendiculaire au plan horizontal, la ligne PN est précisément la projection horizontale du rayon lumineux MN.

D'où il résulte que, dans le cas (fig. 9) où le cylindre est perpendiculaire au plan horizontal, il suffit pour avoir l'ombre propre de mener à la base du cylindre les tangentes parallèles à la projection horizontale du rayon lumineux, c'est-à-dire, dans le cas actuel, des tangentes à 45°.

Exemple (fig. 9) : On a mené au cercle de base les tangentes

à 45°, en a et en d, et on a eu, en $a'a''$ et $d'd''$ les lignes d'ombre propre en projection verticale. La seconde est cachée.

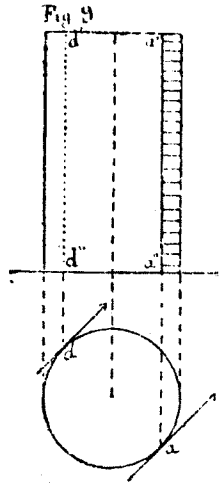


Fig 9

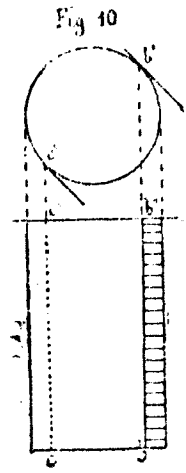


Fig 10

Si le cylindre (fig. 10) est perpendiculaire au plan vertical, c'est en projection verticale que l'on mènera à sa base des tangentes à 45°.

Si le cylindre est parallèle à la ligne de terre, comme dans les moulures données fig. 11, alors, en prenant un nouveau plan de projection de profil $x_1\ y_1$, qui donnera les moulures en coupe a, b, c.... Par rapport à ce plan, le cylindre complexe qui constitue les moulures lui est perpendiculaire. Nous rentrons dans un des deux cas précédents.

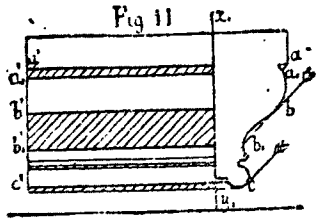


Fig 11

Mais nous savons que, sur un plan de profil, le rayon ordinaire est aussi projeté à 45°. Donc, en menant les lignes aa_1 bb_1 – cy_1 tangentes au profil, ou passant par les points en saillie, nous aurons comme ci-dessus des lignes d'ombre.

Remarque. Ici les lignes b et c sont des lignes d'ombre propre, les lignes a_1 et b_1 sont des lignes d'ombres portées par la moulure sur elle-même.

Nous résumerons ce paragraphe en disant :

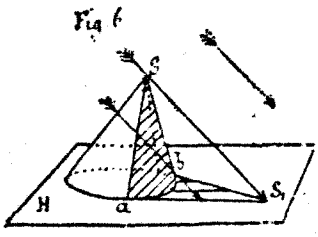
Pour tous les cylindres parallèles aux arêtes du cube de lumière, les ombres se tracent à 45°. Cet énoncé, peu clair en lui-même, se comprend suffisamment après ce qui vient d'être dit.

11. REMARQUE PRATIQUE SUR LA POSITION DE LA LIGNE D'OMBRE D'UN CYLINDRE.

Les cylindres droits à base circulaire, dans une des trois directions qui viennent d'être indiquées, se présentent très-souvent dans le dessin. Il peut être utile de savoir tracer immédiatement leur ombre sans faire l'épure. Or, en calculant sa position, on trouve que cette ligne d'ombre se trouve très-sensiblement aux $\frac{7}{10}$ du rayon à partir du centre ou aux $\frac{3}{10}$ à partir du contour apparent, résultat numérique important à se rappeler.

12. OMBRE PROPRE D'UN CONE QUELCONQUE.

Soit S un cône quelconque, vu en perspective, H le plan de sa base, qui peut être un cercle ou toute autre courbe. (fig. 6.)



Par le sommet S, menons le rayon lumineux SS_1 jusqu'en S_1 où il perce le plan de base. S_1 est l'ombre portée par le sommet du cône.

Par S_1, menons, si cela est possible, les deux tangentes à la base du cône, et soit S_1a, S_1b, ces deux tangentes.

De même que pour le cylindre on verra :

1° Que S_1a — S_1b, sont les limites de l'ombre portée du cône sur le plan H, et par suite forment la ligne d'ombre portée de ce cône ;

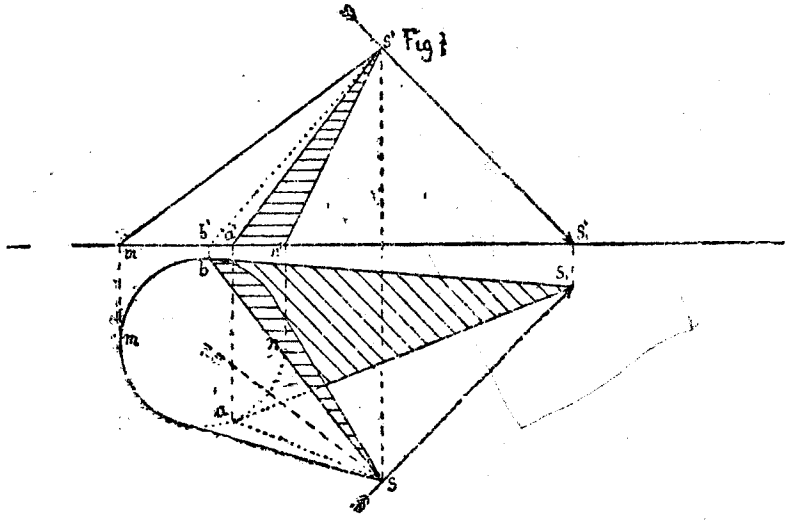
2° Que S_1a et S_1b sont les ombres des deux génératrices du cône Sa et Sb qui passent par les points de tangence a et b ;

3° Que, par conséquent, en vertu du principe des ombres portées et des enveloppes, les deux génératrices Sa, Sb sont les lignes d'ombre propre du cône.

Remarque. — Si le point S_1, ombre portée du sommet, était tombé dans l'intérieur de la base du cône, il eût été impossible de mener deux tangentes à cette base, et, par conséquent, le cône n'aurait eu ni ombre portée, ni ombre propre. Il eût été éclairé en entier, quoique à des degrés différents en ses diverses parties.

13. ÉPURE DE L'OMBRE PROPRE D'UN CONE QUELCONQUE (fig. 7).

Soit mn, $m'n'$ la base circulaire d'un cône. Nous la supposons sur le plan horizontal.



SS son sommet. Ses contours apparents s'obtiennent verticalement en joignant $S'm'$, $S'n'$, et horizontalement en menant de S les deux tangentes à la base, en projection horizontale.

Nous voulons trouver l'ombre propre de ce cône.

Appliquons ce qui vient d'être dit. Par SS' menons un rayon lumineux SS_1, $S'S'_1$, prenons sa trace horizontale $S_1S'_1$.

Ce point est l'ombre portée par le sommet du cône sur le plan de base.

Du point S_1 menons les deux tangentes S_1a, S_1b à la base, et nous aurons en Sa, $S'a'$ — Sb, $S'b'$ les lignes d'ombre propre du cône.

La portion bS_1a, sur le plan horizontal, sera l'ombre portée par le cône sur ce plan.

14. OMBRES PROPRES DE CONES A AXES PARALLÈLES AUX ARÊTES DE CUBE.

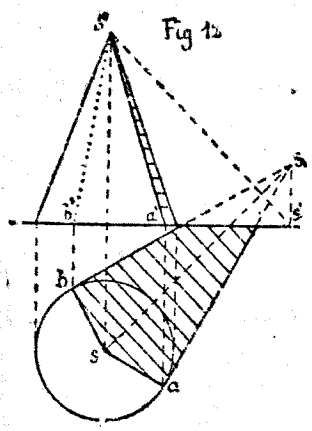
Nous étudierons les cônes de révolution dont l'axe sera perpendiculaire au plan horizontal. Les résultats trouvés s'appliqueront évidemment aux cônes dont les axes seraient per-

pendiculaires au plan vertical ou parallèles à la ligne de terre, en un mot, dont les axes seraient parallèles aux arêtes du cube.

1° *Cône à angle quelconque, plus grand que* 45° (fig. 12).

Soit SS' le sommet.

Menons le rayon lumineux SS_1, $S'S'_1$; prenons sa trace horizontale S_1 S'_1. Menons par ce point S_1 les deux tangentes S_1a, S_1b à la base.



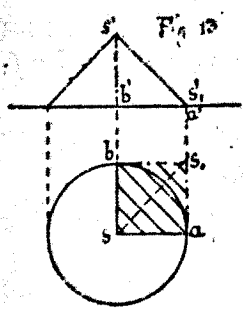
L'ombre propre est formée des deux droites Sa, $S'a'$ Sb, $S'b'$. Cette dernière est cachée en projection verticale.

Remarque. — En projection verticale, l'ombre $S'a'$ est assez près du contour apparent de droite, sans cependant se confondre avec lui.

2° *Cône à* 45° (fig. 13).

La même construction donne l'ombre portée du sommet en S_1 ; et les deux tangentes en S_1a, S_1b.

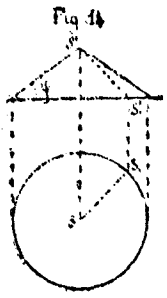
La tangente S_1a est perpendiculaire à la ligne de terre, l'autre lui est parallèle. Les deux génératrices d'ombre propre Sa, Sb sont à angle droit l'une sur l'autre en projection horizontale. Tandis qu'en projection verticale $S'a'$ est précisément le contour apparent de droite du cône. Donc, dans le cas du cône à 45°, l'ombre est tout entière cachée en projection verticale.



En élévation, le cône ne paraît pas avoir d'ombre propre.

3° *Cône à l'angle* φ.

Si le cône a ses génératrices faisant avec le plan horizontal l'ange φ, alors (fig. 14) le rayon lumineux mené par le sommet



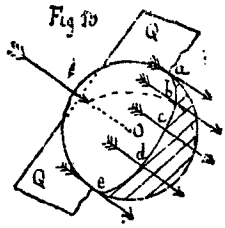
du cône, ne quitte pas la surface du cône. Sa trace horizontale est le point S_1S' situé sur la base même du cône. Il n'est pas possible de mener deux tangentes, mais une seule. L'ombre propre se réduit à la seule droite SS_1, $S'S'_1$.

4° Cône à angle plus petit que φ.

Alors l'ombre du sommet tombera dans l'intérieur du cône. Il sera impossible de mener deux tangentes à la base. Le cône n'aura pas d'ombre propre et sera tout entier dans la lumière.

15. OMBRE PROPRE DE LA SPHÈRE.

(Fig. 15). Soit une sphère O figurée en perspective. Prenons le rayon lumineux qui, prolongé, passerait par le centre de la



sphère. Menons par ce centre un plan Q perpendiculaire au rayon ; il coupera la sphère suivant un grand cercle *a.b.c.d.e.f.* qui sera l'ombre propre de la sphère.

Pour le prouver, menons par un de ces points le point *b*, par exemple, un rayon lumineux, il sera tangent à la sphère.

En effet, étant perpendiculaire au plan du grand centre *a.b.c.d.*, il l'est aussi au rayon *ob*.

Et nous savons que toute droite perpendiculaire au rayon d'une sphère est tangente aussi à la sphère.

En résumé. L'ombre propre d'une sphère est le grand cercle de cette sphère, dont le plan est perpendiculaire au rayon lumineux,

16. ÉPURE DE L'OMBRE PROPRE D'UNE SPHÈRE ÉCLAIRÉE PAR DES RAYONS PARALLÈLES AU PLAN VERTICAL.

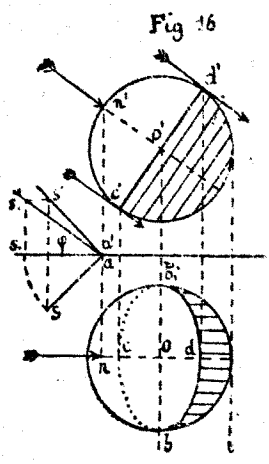


Fig. 16

(Fig. 16). Nous supposerons pour simplifier, dans une première épure, que les rayons sont à l'angle φ, c'est-à-dire parallèles au rayon à 45° rendu par une rotation en $S_1\ a\ S'_1\ a'$, parallèle au plan vertical.

L'ombre propre s'obtiendra en coupant la sphère par un plan passant par son centre et perpendiculaire au rayon lumineux.

Mais ce rayon étant parallèle au plan vertical, le plan de la ligne d'ombre, qui est perpendiculaire au rayon, sera perpendiculaire au plan vertical, et par conséquent la courbe sera projetée verticalement tout entière suivant une ligne droite *c'o'd'* perpendiculaire au rayon lumineux *n'o'*.

Connaissant la projection verticale, nous en déduirons facilement l'autre projection.

Le problème revient, en effet, à figurer en projection horizontale, un cercle perpendiculaire au plan vertical : problème connnu.

La projection sera une ellipse, le petit axe sera *cd* et le grand axe bb_1. On remarquera que le grand axe est perpendiculaire au rayon lumineux, tandis que le petit axe lui est parallèle. On aura soin de bien raccorder tangentiellement l'ellipse d'ombre avec le cercle de contour apparent de la sphère.

17. SPHÈRE ÉCLAIRÉE PAR LE RAYON A 45°.

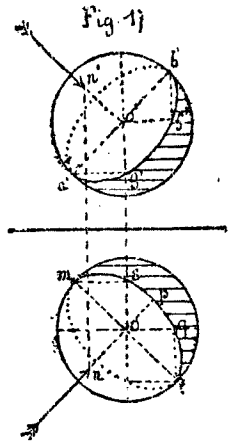
Prenons la sphère précédente et faisons-la tourner avec le rayon φ, jusqu'à ce que ce dernier ait repris la position de 45°.

La projection horizontale ne changera que de position, mais nullement de forme (Fig. 17).

Nous reconstruirons donc en *mq.st.* la même ellipse, mais ayant tourné de 45°, et nous aurons l'ombre en projection horizontale.

Pour l'avoir en projection verticale, nous pourrions faire tourner, d'après la méthode des rotations, tous les points de la première; mais il est préférable de remarquer qu'à cause

de la symétrie du rayon lumineux de 45° par rapport aux deux plans de projection et à cause aussi de la symétrie de la sphère dans toutes les directions, l'ombre en projection verticale sera



la même qu'en projection horizontale, tournée seulement d'une manière différente. En projection horizontale, le grand axe était perpendiculaire à la projection horizontale du rayon lumineux; sur le plan vertical, il le sera à la projection verticale du même rayon.

18. REMARQUES PRATIQUES.

Il peut être utile, sans faire l'épure, de tracer l'ellipse d'ombre.

1° Le calcul montre que *op*, petit axe de l'ellipse, est très-sensiblement les $\frac{3}{5}$ de R, le rayon.

2° On prouvera dans la suite que si, des extrémités *m* et *t* du grand axe, on abaisse les perpendiculaires *ms*, *tq* sur les droites menées par le centre, parallèlement ou perpendiculairement à la ligne de terre, on aura les points *q* et *s* de l'ellipse.

De même, en projection verticale, on obtiendra les points *g* et *f'*.

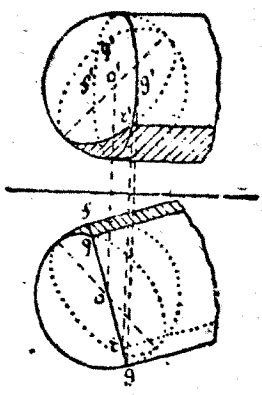
18 *bis*. USAGE DE LA SPHÈRE

pour la détermination de l'ombre des cônes et des cylindres dans des positions quelconques.

Nous avons montré (1re lecon, méthode des surfaces circon-

scrites), comment la connaissance de l'ombre propre d'une surface entraîne la connaissance d'un point de l'ombre de toute autre surface qui lui serait circonscrite.

Fig 18



Connaissant l'ombre d'une sphère, tout cylindre ou tout cône circonscrit à cette sphère aura un point de son ombre au point où la courbe d'ombre de la sphère rencontrera la courbe de contact des deux surfaces. Or, comme l'ombre d'un cône ou d'un cylindre est toujours une ligne droite, la connaissance d'un seul point de l'ombre entraînera celle de l'ombre tout entière.

Appliquons cela à un cylindre, parallèle au plan horizontal, mais *oblique* au plan vertical (fig. 18).

La courbe de contact de ce cylindre avec la sphère sera, en projection horizontale, la droite fg, et, en projection verticale, l'ellipse $f'g'q'r'$.

Traçons l'ellipse d'ombre de la sphère en projection horizontale. La droite fg coupe cette ellipse en projection horizontale aux deux points q et r.

Par ces points passent les génératrices d'ombre propre du cylindre en projection horizontale. La droite d'ombre qui passe par r est cachée, l'autre est vue.

En projection verticale, l'ellipse d'ombre propre coupe l'ellipse de contact en r', et q.

Les droites d'ombre du cylindre passent par r' et q'.

Vérification. r et r' doivent être sur une même ligne de rappel, ainsi que q et q'.

Nous ferons, par la suite, des applications très-fréquentes du raccordement avec la sphère, pour la détermination, non-seulement des lignes d'ombre des corps ronds, mais encore des lignes de séparation des teintes, dans la théorie du lavis.

19. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves feront les épures de la planche 2.

Si le professeur le juge convenable, il les autorisera à faire à l'encre rouge, en traits pleins, les lignes de construction, celles qui sur la planche sont faites en trait pointillé.

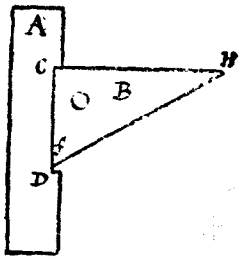
En tout cas, ces épures seront faites avec la plus grande exactitude. Il ne s'agit pas de faire des dessins à peu près, mais très-rigoureux.

Les ombres seront indiquées par des hachures espacées de 1^{mm}, et non pas par une teinte.

Pour faire les hachures, les élèves feront bien de fabriquer le petit instrument dessiné ci-contre, avec une règle et un équerre hors de service.

A, règle plate.

B, petite équerre.



Une encoche CD a été pratiquée dans la règle et un peu plus longue que le bord correspondant de l'équerre.

La différence *f*D est précisément la largeur que l'on doit donner aux hachures; ici, ce sera 1^{mm}.

On se sert ainsi de cet appareil :

1er *temps*. Dans la position ci-contre, on trace une droite sur le côté CH de l'équerre.

2e *temps*. On fixe la main sur la règle ; on descend l'équerre jusqu'en D.

3e *temps*. On fixe la main sur l'équerre et on descend la règle jusqu'au contact en C, et on trace un nouveau trait.

La distance des deux traits est exactement la différence *f*D.

On continue ensuite en répétant cette opération autant de fois qu'il sera nécessaire.

3e LEÇON.

OMBRES DES CORPS RONDS.

Comme application des deux leçons précédentes, nous allons chercher l'ombre de deux surfaces de révolution. L'ellipsoïde, c'est-à-dire la surface engendrée par une ellipse qui tourne autour d'un de ses axes, et le *tore*, c'est-à-dire la surface engendrée par un cercle qui tourne autour d'une droite située dans son plan.

1. OMBRE PROPRE DE L'ELLIPSOÏDE (pl. 3, fig. 1).

Nous chercherons cette ombre en nous appuyant sur la méthode des plans sécants et sur celle des surfaces circonscrites.

Nous ne chercherons pas un point quelconque de l'ombre, mais seulement les points les plus importants et les plus faciles à trouver. Ces points nous permettront cependant de tracer l'ombre avec une exactitude bien suffisante dans la pratique.

2. REPRÉSENTATION DE L'ELLIPSOÏDE ET EN GÉNÉRAL DE TOUTE SURFACE DE RÉVOLUTION. — DÉFINITIONS.

Le plus ordinairement, l'axe de la surface est perpendiculaire au plan horizontal. C'est le cas de la figure 1.

On se donne la courbe méridienne, c'est celle qui, en tournant autour de l'axe, engendrera la surface. On prend d'abord son plan lorsqu'il est parallèle au plan vertical. Elle se projette alors en vraie grandeur sur ce plan. Dans cette position, cette méridienne prend le nom de *méridien principal*, ou méridien de front.

Elle se projette donc en vraie grandeur sur le plan vertical, et en projection horizontale, suivant une ligne droite, parallèle à la ligne de terre,

Ce méridien principal, en tournant autour de l'axe, engendrera la surface de révolution. Dans ses différentes positions, il sera toujours projeté horizontalement suivant une droite passant par le point *o*, pied de l'axe sur le plan horizontal; verticalement, il se projettera suivant une courbe qui variera de forme suivant la position du méridien.

Méridien de profil.

Lorsque le plan du méridien sera devenu perpendiculaire au plan vertical, il sera projeté verticalement suivant une ligne droite, qui est la projection verticale de l'axe. Nous appellerons le méridien, dans cette position, le méridien central ou méridien de profil.

Le méridien peut, en projection horizontale, se placer à 45° dans deux positions.

Dans la première, la projection horizontale sera parallèle à celle du rayon lumineux.

Nous appellerons ce méridien, dans cette position, le *méridien de symétrie*.

Tous les méridiens sont des plans de symétrie, mais celui-ci occupe, dans la surface, une position de symétrie, non-seulement par rapport à la surface, mais par rapport aussi au rayon lumineux. Il est évident que, pour tout rayon lumineux frappant la surface d'un côté de ce plan méridien, il en existera un autre qui la frappera de l'autre côté, exactement de la même manière.

La courbe d'ombre sera donc symétrique par rapport à ce plan. Et le point le plus haut et le plus bas de l'ombre seront les points de la courbe qui seront sur ce *méridien de symétrie* à 45°.

L'autre méridien à 45° ne sera pas un plan de symétrie pour la courbe d'ombre. En projection horizontale, il sera perpendiculaire au rayon lumineux. Nous l'appellerons simplement méridien à 45°. Nous aurons souvent besoin de déterminer sa projection verticale, de même que pour le méridien de symétrie.

Pour avoir cette projection, il suffira de faire tourner de 45° ous les points du méridien principal.

Par exemple, le point nn' du méridien principal viendra, en plan, de n en n_1 (fig. 1).

Verticalement, il ne quittera pas la parallèle $n'p'$ à la ligne de terre. En menant la ligne de rappel $n_1n'_1$, nous aurons la projection verticale n'_1 d'un point de ce méridien.

De même pour tous les autres.

Les points sur l'axe t' et t'' ne bougeront pas.

Le point le plus à droite FF' viendra en gg' et le méridien principal, ayant ainsi tourné, donnera lieu à une ellipse nouvelle $t'g'_1t''$ ayant même grand axe $t't''$, mais un petit axe plus petit $f'\,o'\,g'$.

3. PARALLÈLES.

On nomme parallèles, les cercles décrits dans la rotation, par les différents points du méridien.

Les parallèles ont leurs plans perpendiculaires à l'axe, c'est-à-dire parallèles au plan horizontal.

Les parallèles se projettent horizontalement en vraie grandeur, suivant des cercles décrits du pied de l'axe comme centre, et verticalement, suivant des droites perpendiculaires à l'axe, égales en longueur au diamètre de ces parallèles, et limitées à gauche et à droite au *méridien principal.*

Si nous prenons le point FF', qui est le point du méridien, où la tangente est verticale, c'est-à-dire le point le plus à droite de ce méridien, le parallèle auquel il donnera lieu sera le parallèle *maximum* ou l'équateur de la surface.

Dans le cas du tore, on peut mener au cercle méridien une tangente verticale extérieure et une autre intérieure. Il y aura donc un parallèle *maximum* et un parallèle *minimum* (fig. 2).

4. CONTOURS APPARENTS D'UNE SURFACE DE RÉVOLUTION.

(a) *Contour apparent vertical.*

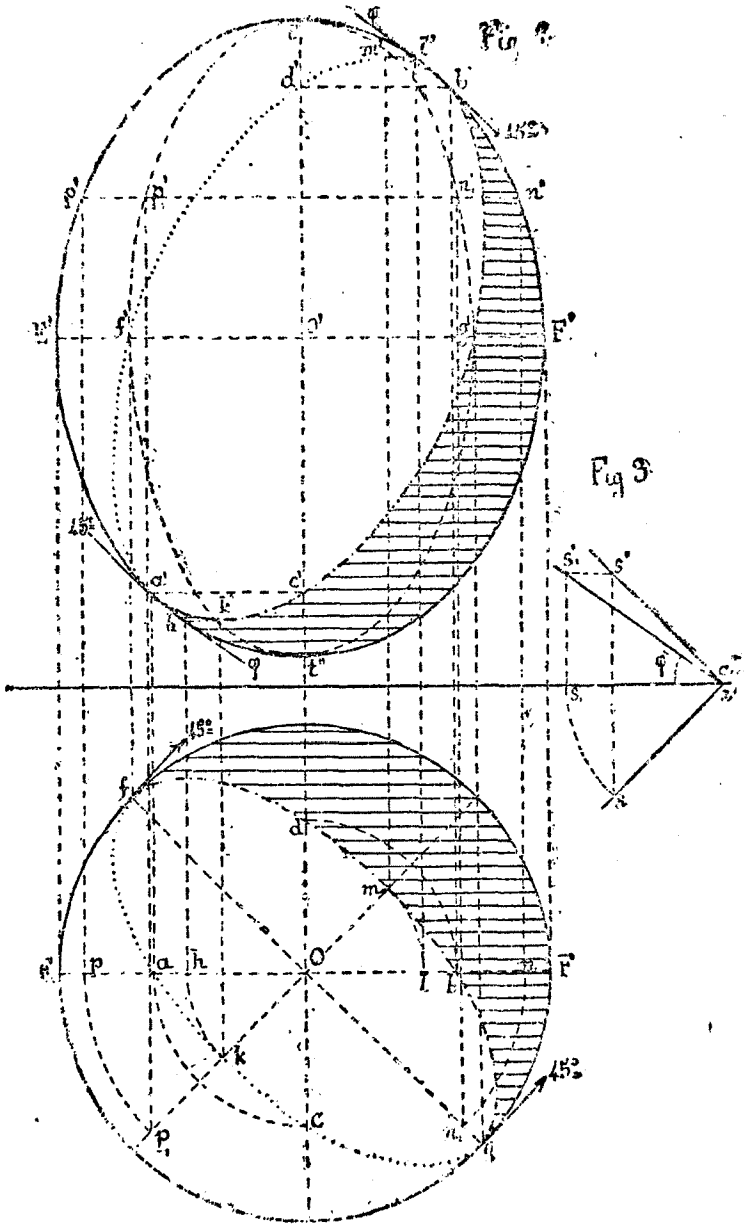
On sait que le contour apparent d'une surface est l'enveloppe des projections de toutes les courbes tracées sur cette surface.

Or, en projection verticale, quelle est l'enveloppe des parallèles ? Nous avons reconnu qu'ils étaient limités aux points où ils touchaient le méridien principal. Donc, ce dernier est leur enveloppe, par conséquent :

Le *contour apparent vertical* est la *projection du méridien principal.*

(b) *Contour apparent horizontal.*

On pourra dire : les parallèles étant tous concentriques, le plus grand ou le plus petit de tous sera leur enveloppe. Donc, le



contour apparent horizontal est la projection du parallèle *maximum* ou *minimum*. C'est l'équateur.

On peut dire encore : les méridiens sont tous projetés ho-

rizontalement suivant des droites égales en longueur. Donc, le cercle décrit par les extrémités F, *g*, E de ces droites sera leur enveloppe ; or, ce cercle est précisément la projection horizontale du parallèle maximum. Donc, etc...

5. OMBRE D'UN ELLIPSOÏDE DE RÉVOLUTION.

1° *Points sur le contour apparent vertical et sur le méridien de profil.*

On sait que le contour apparent d'une surface n'est autre chose que la base sur un plan de projection d'un cylindre qui serait circonscrit à cette surface et perpendiculaire à ce plan de projection.

Le méridien principal étant le contour apparent vertical de la surface, un cylindre qui serait circonscrit à la surface et qui, de plus, serait perpendiculaire au plan vertical, aurait donc précisément comme base sur le plan vertical le contour apparent vertical, et comme courbe de contact le méridien principal.

Cela posé : appliquons la méthode des surfaces circonscrites ; considérons ce cylindre, dont la base en projection verticale est le méridien principal, et cherchons son ombre propre. (Voir le problème, 2e leçon. Ombre propre d'un cylindre perpendiculaire à l'un des plans de projection.)

Il suffit de mener à sa base, en projection verticale, deux tangentes à 45°.

Ces points de tangence *a'* et *b'* seraient le pied sur le plan vertical des lignes d'ombre du cylindre.

Ce seront aussi les deux points de l'ombre de l'ellipsoïde qui seront sur le méridien principal ou sur le contour apparent vertical.

Remarque. En ces points, la courbe d'ombre sera tangente au contour apparent, puisque toute courbe tracée sur une surface est tangente en projection à son contour apparent.

Les projections horizontales *a* et *b* de ces deux points se trouveront sur la ligne EF, projection du méridien principal, et sur les lignes de rappel *bb' aa'* qui passent par *b'* et *a'*.

6. POINTS SUR LE MÉRIDIEN DE PROFIL.

A cause de la symétrie du méridien principal et du méridien profil par rapport au rayon à 45°, à tout point de l'ombre

situé sur le premier, correspondra un point de l'ombre situé sur le second et placé sur le même parallèle.

Par un arc de cercle, ramenons en projection horizontale le point a en c et le point b en d.

Et, en projection verticale, par une parallèle à la ligne de terre, ramenons a' en c' et b' en d', et nous aurons en cc', dd', deux nouveaux points de l'ombre : ce sont les points de l'ombre sur le méridien de profil.

7. POINTS SUR LE CONTOUR APPARENT HORIZONTAL.

Circonscrivons à la surface un cylindre perpendiculaire au plan horizontal. Sa base sera le contour apparent horizontal, c'est-à-dire le parallèle maximum.

Cherchons l'ombre de ce cylindre. Il faut mener à sa base deux tangentes à 45°.

Les points de tangence g et f sont les pieds des génératrices d'ombre de ce cylindre. Ce sont aussi les points de l'ombre qui sont sur le contour apparent horizontal.

Remarque. — En ces points, la courbe d'ombre sera tangente au contour apparent. On aura les projections verticales g' et f' de ces points en menant la ligne de rappel jusqu'à la projection E'F' du parallèle maximum, c'est-à-dire sur l'équateur.

Remarque. — Les points g' et f' ainsi obtenus partagent le rayon o'F', comme le fait l'ombre d'un cylindre, c'est-à-dire que le point g' tombe, à très-peu près, aux 3/10 de ce rayon.

Si donc, on ne veut pas avoir à se servir du plan pour trouver ce point, ce qui est le cas ordinaire, on pourra utiliser cette remarque.

8. REMARQUE GÉNÉRALE SUR LES POINTS D'OMBRE SITUÉS SUR LES CONTOURS APPARENTS D'UNE SURFACE QUELCONQUE.

Le contour apparent d'une surface quelconque est toujours la courbe de contact d'un cylindre circonscrit à la surface et perpendiculaire à un plan de projection.

En appliquant la méthode précédente à un objet quelconque dont on connaît le contour apparent; nous serons amenés à tracer la tangente à 45° à la courbe de base de ce cylindre circonscrit, c'est-à-dire précisément à ce contour apparent.

Théorème général. — Donc, sur une surface quelconque, de révolution ou non, on obtient les points de l'ombre qui sont sur

les contours apparents, en menant à ces contours des tangentes parallèles aux projections des rayons lumineux. En ces points, la ligne d'ombre propre est tangente au contour apparent, et en même temps au rayon lumineux.

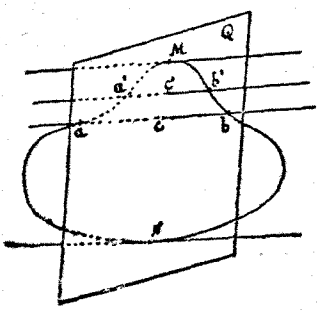
9. POINTS LE PLUS HAUT ET LE PLUS BAS.

On sait qu'au point le plus haut et le plus bas d'une courbe quelconque, la tangente est horizontale.

Quand une courbe est symétrique par rapport à un plan vertical, ce qui est le cas de la courbe d'ombre, qui est évidemment symétrique par rapport au plan de symétrie à 45°, le point M ou N de la courbe, qui est dans le plan de symétrie Q, ne peut être qu'un point haut ou un point bas.

En effet, soit a, un point de la courbe situé d'un côté du plan; à cause de la symétrie, il en existe un autre b, situé de l'autre côté, sur la droite ab, perpendiculaire au plan.

La sécante ab de la courbe est perpendiculaire au plan Q, et, comme ce dernier, est vertical ; cette sécante est horizontale.



Cela fait, rapprochons de plus en plus le point a du point M.

Le point b se rapprochera de même du point M, et à la limite, la sécante ab deviendra la tangente en M ; mais elle n'aura pas cessé d'être horizontale. Donc, le point M est bien le point *le plus haut.*

La recherche du point le plus haut ou le plus bas revient donc à trouver les points de l'ombre qui sont dans le *méridien de symétrie à* 45°

10. POINTS DE L'OMBRE DANS LE MÉRIDIEN DE SYMÉTRIE A 45°.

Cette fois, nous emploierons la méthode des plans sécants.

Le plan de symétrie à 45° est parallèle au rayon lumineux ; on peut donc le prendre comme plan coupant.

Il coupe la surface suivant un méridien.

Ramenons par une rotation ce méridien à être le méridien principal, et ramenons avec lui le rayon lumineux à être, du même coup, parallèle au plan vertical.

Nous aurons (fig. 3), en S'_1a', le rayon rendu par rotation parallèle au plan vertical, c'est-à-dire projeté à l'angle φ.

Menons dans cette position la tangente à l'angle φ, au

méridien, qui est actuellement confondu avec le méridieu principal. Soient h' et l', projetés horizontalement en h et l les deux points de tangence. Ramenons ces points en kk' et mm', sur un méridien de symétrie, par une rotation inverse. Nous aurons en k' et m' les points le plus haut et le plus bas. En k' et h', les tangentes en projection verticale sont parallèles à la ligne de terre ; en k et m, en projection horizontale, elles sont perpendiculaires au rayon lumineux.

Remarque pratique. — Si on veut se passer de la projection horizontale pour trouver ces points, avec l'équerre à l'angle φ, décrit dans la 2e leçon, on mènera de suite la tangente φ en h' et l'.

On tracera les parallèles correspondants et on remarquera que le point k' et m', étant le point à 45° de ces parallèles, les longueurs $k'h'$ et $l'm'$ seront les 3/10 environ des rayons de ces parallèles, ce qui permettra de tracer très-rapidement les points en projection verticale.

Tous les points précédents ainsi obtenus, on les joindra par un trait continu, en ayant soin de tracer les courbes tangentes aux contours apparents.

11. RÉSUMÉ.

Le tracé de l'ombre se fait donc très-facilement.

(a) *En projection verticale.*

C'est ordinairement, dans le dessin, la plus importante à déterminer. Il faut pouvoir le faire sans se servir du plan.

1° Les tangentes à 45° donnent les points a' et b' sur le contour apparent ;

2° En projetant ces points sur l'axe, en c' et d', on a les points de l'ombre situés dans le méridien de profil ;

3° En prenant les 3/10 du rayon du parallèle maximum, on a les points g' et f' sur ce parallèle ;

4° Menant les tangentes φ au méridien principal ; puis ramenant aux 3/10 de leur rayon les points de tangence, on a en k' et m' les points le plus haut et le plus bas.

(b) *En projection horizontale.*

1° Les tangentes à 45° donneront les points f et g sur le contour apparent ;

2° Les lignes de rappel menées des points a' et b' sur le méridien principal, donneront les points a et b sur le méridien parallèle, en projection, à la ligne de terre ;

3° Ces points, ramenés par des arcs de cercle sur le méridien de profil, donneront les points c et d;

4° Les lignes de rappel menées du point le plus haut et le plus bas, sur le méridien de symétrie à 45°, donneront les projections horizontales m et k de ces points.

12. OMBRE PROPRE D'UN TORE. — REPRÉSENTATION DE CETTE SURFACE.

1° *En projection verticale.* (Fig. 2.)

Le méridien est un cercle SS', tournant autour d'un axe situé dans son plan, et que nous supposons vertical.

Le contour apparent vertical sera donné par les deux cercles du méridien principal, mais reliés entre eux par deux tangentes horizontales.

Nous donnons en A la projection verticale du tore, supposé complet et vu en se plaçant en avant.

Alors, une portion des deux cercles méridiens est cachée. Le contour apparent se compose de deux demi-cercles réunis par leurs tangentes communes, horizontales.

Nous donnons en B la coupe faite suivant le plan méridien principal. Nous voyons, en coupe, les deux cercles méridiens, et, en projection, la moitié seulement du tore ; la partie qui est en arrière.

2° *En projection horizontale.*

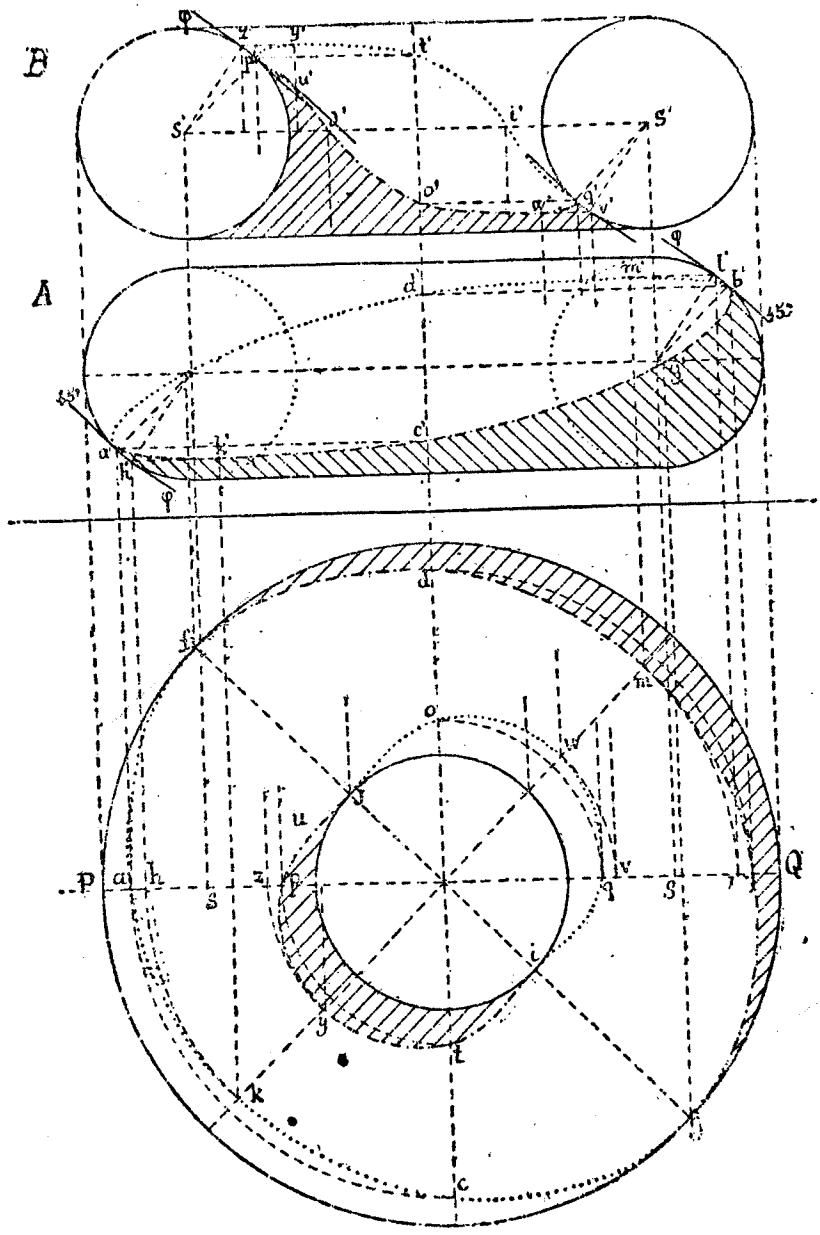
En projection horizontale, nous aurons deux contours apparents : l'un donné par le parallèle *maximum* fg, $f'g'$, obtenu par la rotation du point du cercle générateur le plus éloigné de l'axe, l'autre, donné par le parallèle *minimum* ij, $i'j'$.

L'ombre se composera de deux parties :

1° L'ombre extérieure, dont nous donnerons la projection verticale sur la figure A ;

2° L'ombre intérieure, dont nous donnerons la projection verticale sur la figure B. Nous ne pourrons même voir que la moitié de cette courbe ; celle qui est en arrière du plan de coupe. Nous donnerons l'autre moitié, cependant, en ligne pointillée.

Fig. 2.



13. OMBRE EXTÉRIEURE (Plan et élévation A).

1° *Points sur le contour apparent vertical.*

On mène les tangentes à 45° à ce contour. On a ainsi l points a' et b', projetés horizontalement en a et b. En a' et b' [illegible] est tangente au contour apparent vertical.

2° *Points sur le méridien de profil.*

On ramene les points aa' et bb' sur l'axe, en projection verticale par les parallèles à la ligne de terre, et en projection horizontale par des arcs de cercle, sur le méridien de profil. On obtient ainsi les points cc' et dd'.

3° *Points sur le grand contour apparent horizontal.*

On mène les tangentes à 45° à ce contour. On obtient les points de tangence f et g, dont les projections verticales sont f' et g' sur le parallèle maximum.

4° *Points le plus haut et le plus bas.*

En projection verticale, on mène au méridien principal les tangentes à l'angle φ. On obtient les points h' et l', projetés horizontalement en h et en l. On ramène par une rotation inverse de 45° ces points sur le méridien de symétrie en k et en m, par des arcs de cercle en projection horizontale, et en k' et m' par des parallèles à la ligne de terre en projection verticale. En k' et m', en projection verticale, la tangente est horizontale ; en k et m, en projection horizontale, la tangente est perpendiculaire au rayon lumineux.

Remarque. Les points k' et m' tombent en projection verticale aux 3/10 des rayons correspondants ; il en est de même des points f' et g', situés sur le parallèle maximum.

On joindra les points ainsi obtenus par une ligne continue, en la faisant bien se raccorder avec les tangentes ou avec les courbes de contour apparent que nous avons signalées.

Remarque. Cette courbe n'est pas une ellipse, ni en projection horizontale, ni en projection verticale.

14. OMBRE INTÉRIEURE (fig. 2, élévation B.)

1° *Points sur le contour apparent vertical.*

On mène les tangentes à 45° à ce contour. On obtient les points p' et q' projetés horizontalement en p et q.

En ces points, la courbe, en projection verticale, est tangente au contour apparent.

2° *Points sur le méridien de profil.*

On projette les points p' et q' sur l'axe, en projection verticale. On les ramène de profil, en projection horizontale, par des arcs de cercle. On obtient ainsi les points tt', oo'. Le point tt' est en avant du plan de coupe ; il est donc supposé enlevé et n'est pas vu. L'autre est en arrière et est vu.

3° *Points sur le contour apparent horizontal.*

On mènera les tangentes à 45° à ce contour, qui est ici le parallèle minimum. Les points de tangence i et j, ramenés en i' et j', en projection verticale, donnent les points demandés.

Remarque. Ces points sont ce que nous avons appelé (2e leçon) des points virtuels, c'est-à-dire que le rayon lumineux qui les donnerait ne les atteindrait qu'après avoir percé la surface. Ils ne constituent donc pas, à proprement parler, des points de l'ombre. Cependant, nous les garderons pour qu'ils nous aident à tracer la ligne continue qui constituera la courbe d'ombre. Nous verrons ensuite à partir de quel point cette courbe devient virtuelle.

4° *Points le plus haut et le plus bas.*

En projection verticale, Fig B. menons les tangentes à l'angle φ.

Ramenons les points de tangence zz', vv' sur le plan méridien de symétrie en yy', et ww'. Nous aurons ces points.

Tous les points étant ainsi obtenus, joignons-les sur les deux projections par des lignes continues. Nous aurons les courbes de l'ombre intérieure.

La forme en est plus irrégulière que celle de l'ombre extérieure ; elle présente plusieurs inflexions, c'est-à-dire, plusieurs endroits où sa concavité change de sens.

15. POINTS DE PASSAGE DE L'OMBRE INTÉRIEURE, ET COURBE D'OMBRE AUTOPORTÉE.

Nous avons fait remarquer (3e leçon) que dans un tore et en général dans toute surface à double courbure, il y avait ombre portée par la surface sur elle-même. Nous l'avons appelée *l'ombre autoportée,* et les points de passage sont ceux où l'ombre propre se raccorde avec l'ombre autoportée.

On a vu que, aux points de passage, la tangente aux courbes

'ombre propre et autoportée est la même et est le rayon lu-ıineux.

Traçons la courbe d'ombre propre à l'aide des points trouvés i-dessus, et en nous laissant guider par le sentiment de la con-inuité.

Menons à cette courbe les tangentes à 45° qu'il sera possible e lui mener, en plus de celles qui existent déjà.

Soit u' un de ces points de tangence en projection verticale t u en projection horizontale ; le point u,u' est un point de ›assage.

Au point u,u' commencera la courbe d'ombre autoportée. Nous e la figurons pas sur cette épure ; son tracé exact sera indiqué lans une leçon suivante.

16. TRAVAIL DES ÉLÈVES POUR LA PROCHAINE LEÇON.

Les élèves feront complétement, au crayon et à l'encre, pour a prochaine leçon, la planche n° 3, qui vient d'être expliquée lans cette leçon.

Les courbes seront tracées avec grand soin et ne devront être aites à l'encre qu'après s'être assuré qu'elles ne présentent pas le jarrets, c'est-à-dire de sinuosités autres que celles qui doivent ›n réalité exister.

Ces courbes se passent à l'encre avec de petites plumes. Les ilèves feront bien d'acheter, pour cela, des plumes dites à *auto-ıraphie*, qui s'ajustent sur des porte-plumes ordinaires, et qui ›ont très-fines et très-flexibles.

4e LEÇON.

THÉORIE DU LAVIS. — LIGNES DE TEINTES SUR LA SPHÈRE.

1. Nous abandonnerons pour quelques leçons la théorie géométrique des ombres pour étudier celle du lavis. Cette dernière nous enseignera la manière de disposer les teintes d'ombre et de couleur, pour que les dessins lavés produisent sur nos yeux l'effet de relief des objets eux-mêmes. Cette théorie de lavis une fois bien comprise, nous pourrons, laver les épures d'ombre qui nous restent à faire, ce qui les rendra plus saisissantes et plus intéressantes.

2. PRINCIPES GÉNÉRAUX DE LA THÉORIE DU LAVIS.

Nous rappellerons ce qui a été dit en seconde année sur les principes du lavis.

Ils sont au nombre de trois :

1° Le principe des orientations ;

2° Celui des couleurs ;

3° Celui des distances.

Comme il importe que nous soyons le plus promptement possible mis à même de faire le lavis des corps que nous aurons à représenter, nous allons, dans cette leçon, donner, sans le justifier, le tracé des courbes suivant lesquelles les teintes doivent être séparées sur une sphère ; on nomme ces lignes les courbes d'égale teinte. Dans les leçons suivantes, nous démontrerons la justesse de nos tracés.

3. PRINCIPE DES ORIENTATIONS. CORPS POLIS ET DÉPOLIS.

L'éclairement d'un objet ou d'une partie d'objet dépend de l'angle sous lequel la lumière lui arrive.

On appelle angle d'incidence du rayon lumineux l'angle que ce rayon fait avec la normale (1) à la surface de l'objet, au point où il vient la frapper.

Eu égard à la manière dont ils reçoivent et dont ils renvoient la lumière,

Les corps se divisent en trois classes :

Les corps dépolis ou mats.

Les corps polis.

Les corps mi-polis.

Les premiers reçoivent la lumière et la renvoient en la diffusant, c'est à-dire dans toutes les directions, comme s'ils devenaient, à leur tour, sources de lumière.

Les seconds ne les renvoient que dans une direction. Ils forment miroir.

La lumière, au lieu de se *diffuser* à leur surface, s'y réfléchit, en faisant, après réflexion, un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence.

La loi de la réflexion sur les corps polis est la suivante :

1° Le rayon incident est avec le rayon réfléchi dans un même plan coutenant la normale ;

2° Ils font tous deux le même angle avec cette normale.

Sur un corps poli, la source de lumière donne son image, qui apparaît au spectateur comme un point très-brillant à la surface du corps.

Lorsque l'on doit faire le lavis d'un corps poli, il faut chercher le point brillant en ayant égard à la loi donnée ci-dessus.

Enfin, les corps mi-polis sont ceux qui tiennent le milieu entre les deux espèces de corps que l'on vient d'indiquer. Ils ont un point brillant qui est le même que s'ils étaient parfaitement polis, et des courbes de teintes, peu différentes de celles qu'ils auraient, s'ils étaient dépolis.

4. ÉTUDE DE LA SPHÈRE.

Nous allons donner le tracé des courbes de teintes pour une

1. On sait que la normale en un point est la perpendiculaire au plan tangent en ce point.

sphère supposée dépolie et pour une autre supposée mi-polie. Les corps tout à fait polis sont très-rares dans la nature ; il faut être peintre pour en rendre parfaitement l'effet. Nous ne nous en occuperons pas.

La sphère est le plus simple et le plus régulier des corps ronds. On peut lui en circonscrire beaucoup d'autres, comme nous avons déjà vu, qui se confondent avec elle tout le long de la courbe de contact. Par conséquent, les lignes de teintes de ces corps se confondront, sur cette courbe de contact, avec les lignes de teintes de la sphère.

Traçons donc, dans cette leçon, les lignes de teintes sur la sphère ; nous montrerons, dans une leçon suivante, l'usage qu'on en doit faire pour le lavis des cônes, des cylindres et des corps ronds, en général.

5. LIGNES DES TEINTES SUR LA SPHÈRE DÉPOLIE.

Nous démontrerons plus tard que les lignes d'égale teinte sur un corps dépoli sont les lignes d'égale incidence, ce qui nous conduira au tracé suivant :

Soit *oo'* une sphère (fig. 1). Le rayon est à 45°.

Il suffira évidemment de donner les courbes pour une seule des deux projections, puisque l'aspect d'une sphère est le même (le rayon étant à 45°), qu'on la regarde en projection verticale ou horizontale.

Nous donnerons le tracé en projection horizontale seulement.

Pour faire plus facilement les constructions, nous allons d'abord rendre par la *rotation* connue, le rayon lumineux parallèle au plan vertical (fig. 3), il se projette alors à l'angle φ sur le plan vertical.

6. POINT CLAIR.

Menons le rayon lumineux N'O' qui passerait par le centre. Il serait normal en N' à la sphère. N' se projettera horizontalement en N, le point N sera le point d'incidence normale, par suite, de plus grande incidence ; ce sera, par conséquent, le point *clair* (je ne dis pas *brillant*) *de la sphère dépolie*.

7. OMBRE PROPRE.

L'ombre propre sera déterminée par le plan M'T' passant par le centre et perpendiculaire au rayon lumineux. Ce plan

détermine un grand cercle, qui se projettera horizontalement suivant une ellipse, dont OT sera le demi-petit axe, et K_1K le grand axe.

On tracera cette ellipse avec le plus grand soin.

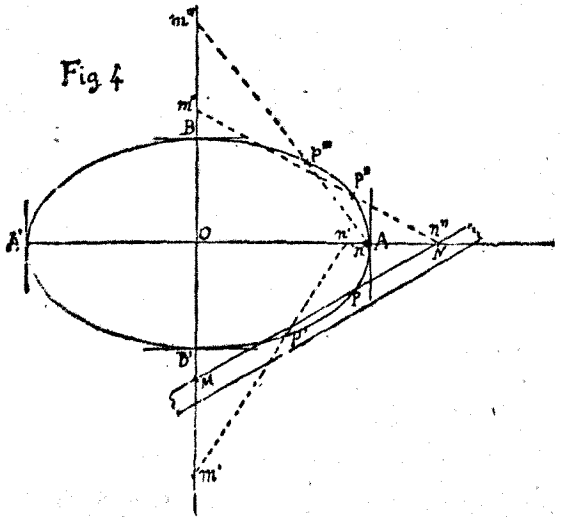
8. TRACÉ DES ELLIPSES A LA BANDE DE PAPIER PAR LA SOMME DES AXES.

Les élèves traceront cette ellipse de même que toutes celles dont il sera question plus loin, de la manière suivante :

Ils prendront une feuille à part, de préférence ce sera du papier calque fort. S'ils ont 10 ou 15 ellipses à tracer, ils prépareront, les uns à côté des autres, les axes, qu'ils relèveront sur l'épure comme nous l'indiquerons. Ils traceront toutes leurs ellipses (au crayon un peu noir) sur cette feuille de papier calque, et les corrigeront jusqu'à ce qu'elles soient parfaites. Les ellipses étant faites à part, il est plus facile de juger de leurs défauts que si elles étaient enchevêtrées comme elles le sont sur l'épure. Une fois certains de leurs ellipses, ils les reporteront sur l'épure, en mettant le papier calque à l'envers et repassant avec une pointe de crayon dur, sur l'autre côté. Le trait se reportera sur l'épure définitive, et ils n'auront plus qu'à la passer à l'encre. Deux procédés peuvent être employés pour faire les ellipses.

Premier procédé. — Tracé à la bande de papier par la somme

Fig 4



des axes. Soient AA′ BB, les deux axes (fig. 4.), on les pro-

longe. On prend une bande de papier MN coupée très-droit. On porte sur cette bande deux longueurs, MP = OA (demi-grand axe), et PN = OB (demi-petit axe).

On place cette bande de papier dans toutes les positions possibles, en ayant soin que les deux points M et N soient sur les axes ou sur leurs prolongements. Chaque fois, avec un crayon très-fin et tenu très-droit et très-près de la bande de papier, on marque la position du point P.

Les points ainsi obtenus P, P′ P″ P‴ sont des points de l'ellipse, qu'il ne reste plus qu'à joindre par un trait continu.

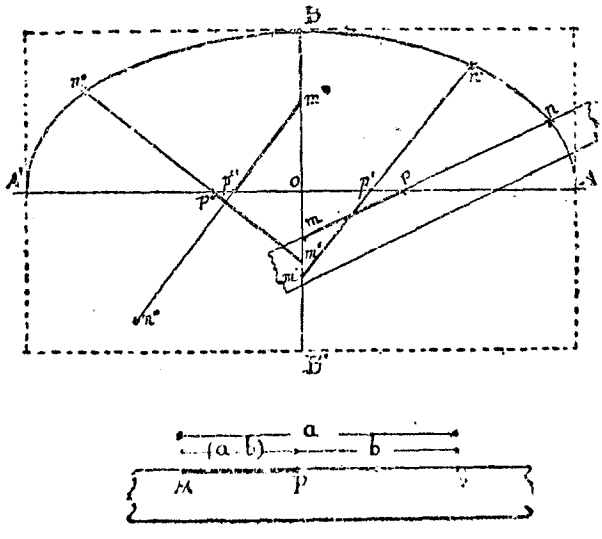
Remarque. — On devra toujours mener aux extrémités des axes A, A′, B, B′, les tangentes en ces points. Ce sont les perpendiculaires à ces axes. On fera même bien de construire d'abord le rectangle sur les axes.

9. AUTRE TRACÉ DES ELLIPSES A LA BANDE DE PAPIER. (*Par la différence des axes.*) (Fig. 4 *bis*).

On prendra MN = *a* (le demi-grand axe) ; dans l'intérieur de MN et non pas sur son prolongement, comme tout à l'heure, on portera NP = *b* (le demi-petit axe).

Tandis que, tout à l'heure, nous faisions glisser sur les deux axes la somme des deux demi-axes, cette fois nous ferons

(Fig. 4 *bis.*)



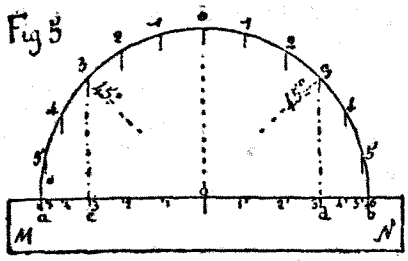
glisser les deux points M et P, c'est-à-dire la différence des deux axes. Le point N, dans ces diverses positions, décrira l'ellipse

La figure ci-contre fait assez comprendre ce tracé.

Il peut être moins exact que l'autre, mais il est plus commode; parce que les points M et P que l'on fait glisser, étant moins éloignés, nécessitent moins de longueur d'axes. On n'a pas à se servir du prolongement de ces derniers.

10. TRACÉ DES ELLIPSES PAR ÉCHELLES. (*Connaissant les deux axes, ou deux diamètres conjugués.*)

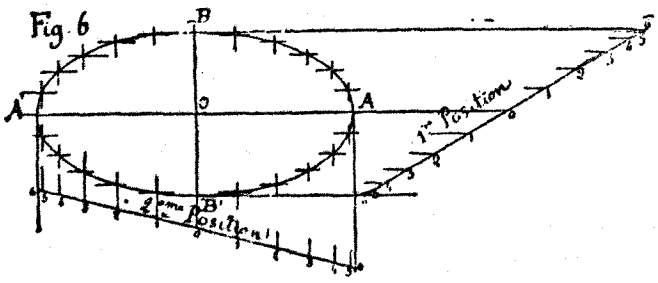
On commencera par tracer sur une feuille de papier mince, quoique solide, une demi-circonférence, que l'on divisera en un certain nombre de parties égales, en douze, par exemple ; de cette façon on aura des points sur les rayons à 45°. (Fig. 5.)



On projettera les points de division sur le diamètre, et l'on aura ainsi une échelle MN, que l'on pourra découper suivant le diamètre *ab*, pour la garder dans la boîte de compas.

Cela posé, soit AA', BB' (fig. 6) les deux axes d'une ellipse à construire. Nous construisons le rectangle sur ces axes, et nous en prolongeons les côtés.

Nous inscrivons une première fois notre échelle entre deux de ces côtés prolongés (1re position); par les points de division de l'échelle, nous menons des parallèles à ces côtés, en ayant soin

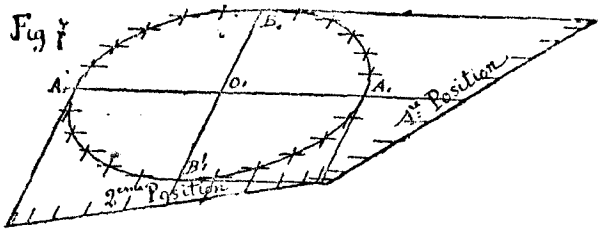


pour ne pas surcharger le dessin, de ne tracer ces parallèles qu'aux environs de l'ellipse, dont on aura bien fait d'esquisser la courbe à l'avance et au crayon, très-légèrement.

Nous inscrivons de même notre échelle entre les deux autres côtés, nous menons des parallèles par les points de division, et les traits ainsi faits, recouperont les premiers en des points de l'ellipse. Nous joignons ensuite ces points par un trait continu.

Si l'ellipse est définie par deux de ses diamètres conjugués

O_1A_1, O_1B_1 (fig. 7), on formera le *parallélogramme* sur ces deux diamètres, (et non pas le rectangle), et la construction se fera

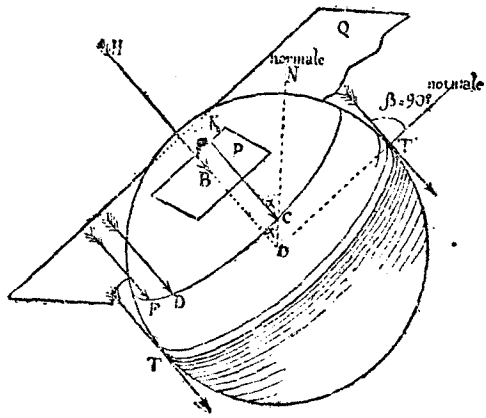


de la même manière. La figure ci-jointe la fait suffisamment comprendre.

11. LIGNES D'ÉGALE INCIDENCE SUR LA SPHÈRE.

Si nous coupons la sphère par une série de plans perpendiculaires au rayon lumineux, comme le plan Q (fig. 8) ; il est facile de se rendre compte que les rayons lumineux qui frapperont en F,D,C le cercle ainsi obtenu, feront tous, le même angle avec le rayon de la sphère, c'est-à-dire avec la normale. Le cercle ainsi obtenu sera donc une courbe d'égale incidence, c'est-à-dire, si la sphère est dépolie, une courbe d'égale teinte.

Fig 8



Nous couperons ainsi la sphère, par des plans parallèles d'autant plus nombreux que nous voudrons rendre avec plus de perfection le modelé de sa surface.

Nous conviendrons dans tous nos lavis de diviser en 8 zones les surfaces, depuis la zone contiguë à l'ombre propre jusqu'au point clair ou d'incidence normale. Nous désignerons par le

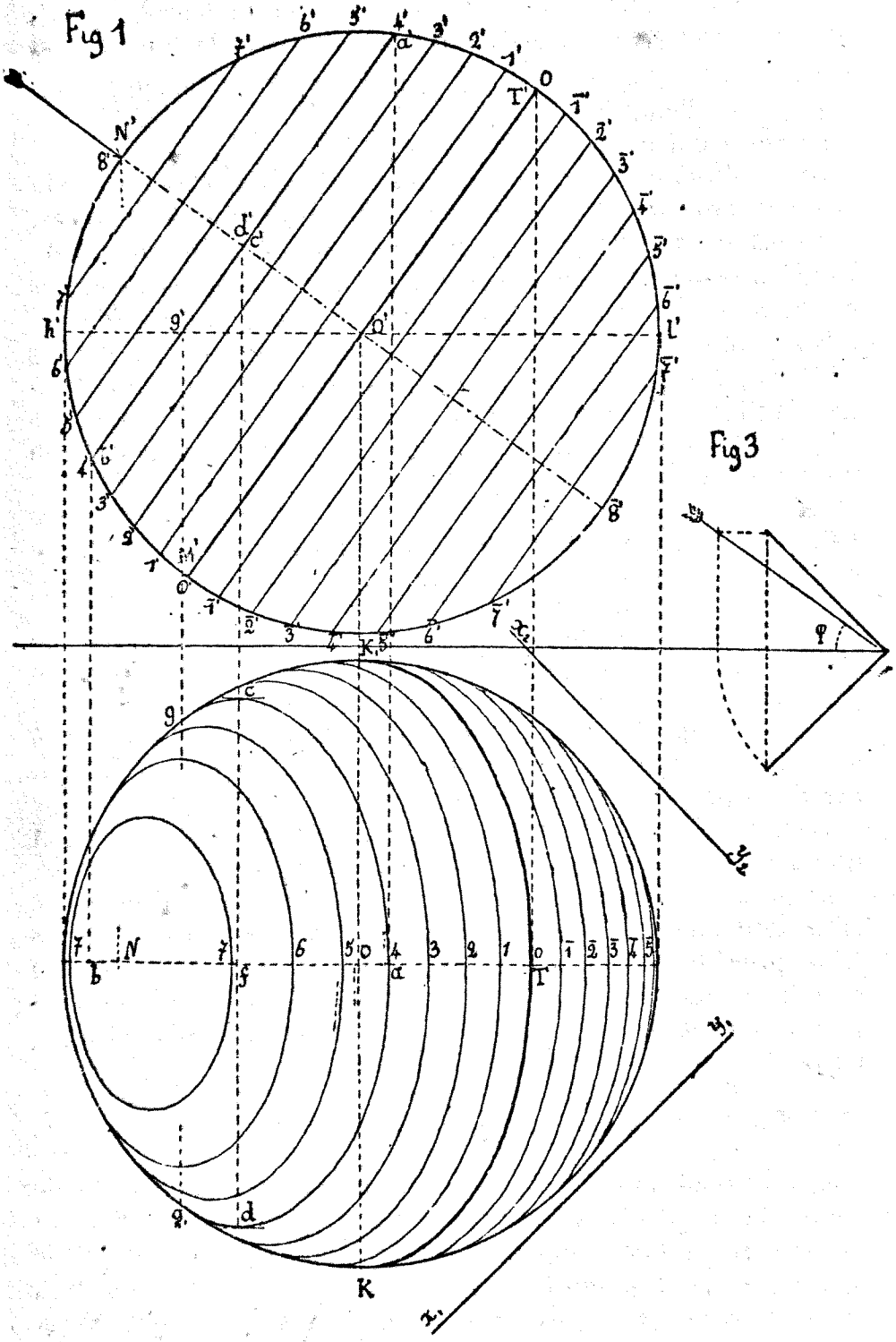


Fig 1
Fig 3

numéro O la ligne d'ombre propre, par les numéros 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 les lignes de séparation des zones dans la lumière, et par $\bar{1}$ (lire moins 1), $\bar{2}$, $\bar{3}$, $\bar{4}$, $\bar{5}$, $\bar{6}$, $\bar{7}$ les lignes de teinte dans la partie de l'ombre.

Le point normal porterait le n° 8.

Rien n'indique de choisir d'une manière ou d'une autre la distance entre les plans parallèles qui détermineront les courbes. Nous les prendrons pour la sphère dépolie, équidistants, c'est-à-dire que nous diviserons le rayon normal en huit parties égales et que nous mènerons nos plans par ces points de division.

Nous obtiendrons ainsi en projection verticale les droites (1', 1') (2', 2') (3', 3'...) nous représentant des petits cercles de la sphère ; les projections horizontales de ces cercles seront des ellipses. Nous allons indiquer, pour une d'elles, la manière d'en avoir les axes.

12. CONSTRUCTION D'UNE DES ELLIPSES EN PROJECTION HORIZONTALE (fig. 1).

Prenons un quelconque des cercles de teintes, le cercle de teinte 4'4', par exemple, c'est un cercle perpendiculaire au plan vertical. Son rayon en vraie grandeur est $c'a'$.

Les deux points a' et b' projetés horizontalement en a et b sur le diamètre parallèle à la ligne de terre, donneront le petit axe de la projection, f sera le centre.

Le grand axe sera la droite fc, fd, perpendiculaire à fa, et que nous prendrons égal au rayon du cercle, c'est-à-dire à $c'a'$.

Ayant ainsi les dimensions des axes, nous construirons notre ellipse sur une feuille de papier auxiliaire à l'aide de l'un des trois procédés indiqués, et, quand nous serons certains de son exactitude, nous la reporterons sur l'épure en la décalquant, et en ayant bien soin de mettre son centre en f et son petit axe en fa.

13. POINTS DES ELLIPSES SUR LE CONTOUR APPARENT.

Si on prend le point g', où le cercle en projection verticale coupe le grand cercle horizontal $h'l'$ de la sphère, comme ce grand cercle est précisément le contour apparent horizontal de la sphère, le point g' aura ses projections horizontales en g et g_1 sur le contour apparent, et la ligne de rappel menée par g' donnera le point g.

L'ellipse doit passer par g et g_1 et de plus, être tangente en ces points au cercle de contour apparent horizontal. On conçoit facilement l'importance de ces points où les ellipses viennent se perdre dans le contour apparent.

Les autres ellipses se construiront de la même manière.

14. SPHÈRE REMISE DANS LA POSITION ORDINAIRE.

Une fois les courbes tracées, il faudrait prendre la sphère et la faire tourner de 45° avec le rayon lumineux, pour la remettre en place. Il sera préférable, sans refaire la figure, de changer simplement l'épure de place.

Traçons deux nouvelles lignes de terre x_1y_1 et x_2y_2, inclinées à 45° sur la ligne de terre xy.

En tournant le papier de manière que la droite x_1y_1 soit horizontale et regardant la sphère, on la verra dans la position d'une sphère en projection verticale, avec rayon à 45°.

En plaçant au contraire x_2y_2 horizontal, la sphère apparaîtra dans la position d'une sphère en projection horizontale.

15. SPHÈRE MI-POLIE.

Rayons visuels.

Soit (fig. 2) une sphère mi-polie O, O'. Le rayon lumineux est rendu comme tout à l'heure, parallèle au plan vertical, par une rotation.

Soit encore O'N' le rayon lumineux *normal*.

Le point N' est le point d'incidence normale, mais non plus le point brillant.

En effet, le corps étant presque poli, les rayons se réfléchissent à sa surface. Le rayon N' est renvoyé dans sa direction primitive, tandis qu'au point brillant, le rayon doit, après réflexion, passer par l'œil du spectateur, en obéissant à la loi de la réflexion. Or, on sait que, quand on regarde une projection horizontale, on est supposé situé à l'infini au-dessus du plan horizontal ; les rayons visuels (fig. 2 bis) sont donc verticaux. Trouver le point brillant revient donc à chercher le point de la sphère pour lequel le rayon sera réfléchi suivant une verticale.

16. POINT BRILLANT.

Menons par le centre O'un rayon visuel O'V'.

Menons la bissectrice O'S' de l'angle formé par ce rayon visuel, et le rayon normal O'N'. Le point S' de rencontre de cette bissectrice et de la sphère sera le point brillant.

En effet, un rayon lumineux Q'S' qui frappera la sphère en ce point sera réfléchi en faisant avec la normale O'S' un angle U'S'Z de réflexion égal à l'angle d'incidence U'S'Q'.

Mais l'angle d'incidence Q'S'U' est égal à l'angle au centre N'O'S comme correspondant.

L'angle au centre S'O'V' est égal à l'angle N'O'S' puisque S'O' est bissectrice, par conséquent, l'angle U'S'Z' est égal à l'angle S'O'V' et S'Z' est parallèle à O'V', c'est-à-dire est vertical.

Le rayon incident au point S' est donc transformé par la réflexion en un rayon visuel. Donc le point S' est le point brillant.

La projection horizontale du point S' se fera en S sur le diamètre parallèle à la ligne de terre.

Remarque. — S n'est le point brillant que pour la projection horizontale, c'est-à-dire pour un observateur placé à l'infini au-dessus du plan horizontal.

S' est la projection verticale de ce point, mais n'est nullement le point brillant de la sphère en projection verticale, c'est-à-dire pour un observateur qui serait placé à l'infini en avant du plan vertical.

17. LIGNE D'OMBRE PROPRE.

La ligne d'ombre propre s'obtiendra comme précédemment, en menant par le centre le plan perpendiculaire au rayon lumineux. Nous obtiendrons le grand cercle projeté verticalement suivant la droite M'T' et horizontalement suivant l'ellipse KTK_1.

18. LIGNES D'ÉGALE TEINTE.

Leur tracé est difficile à faire rigoureusement ; les données théoriques font défaut pour cela. Nous remarquerons cependant qu'il nous faudra trouver une série de courbes intermédiaires entre la courbe d'ombre propre et le point brillant. Nous avons adopté la construction empirique suivante.

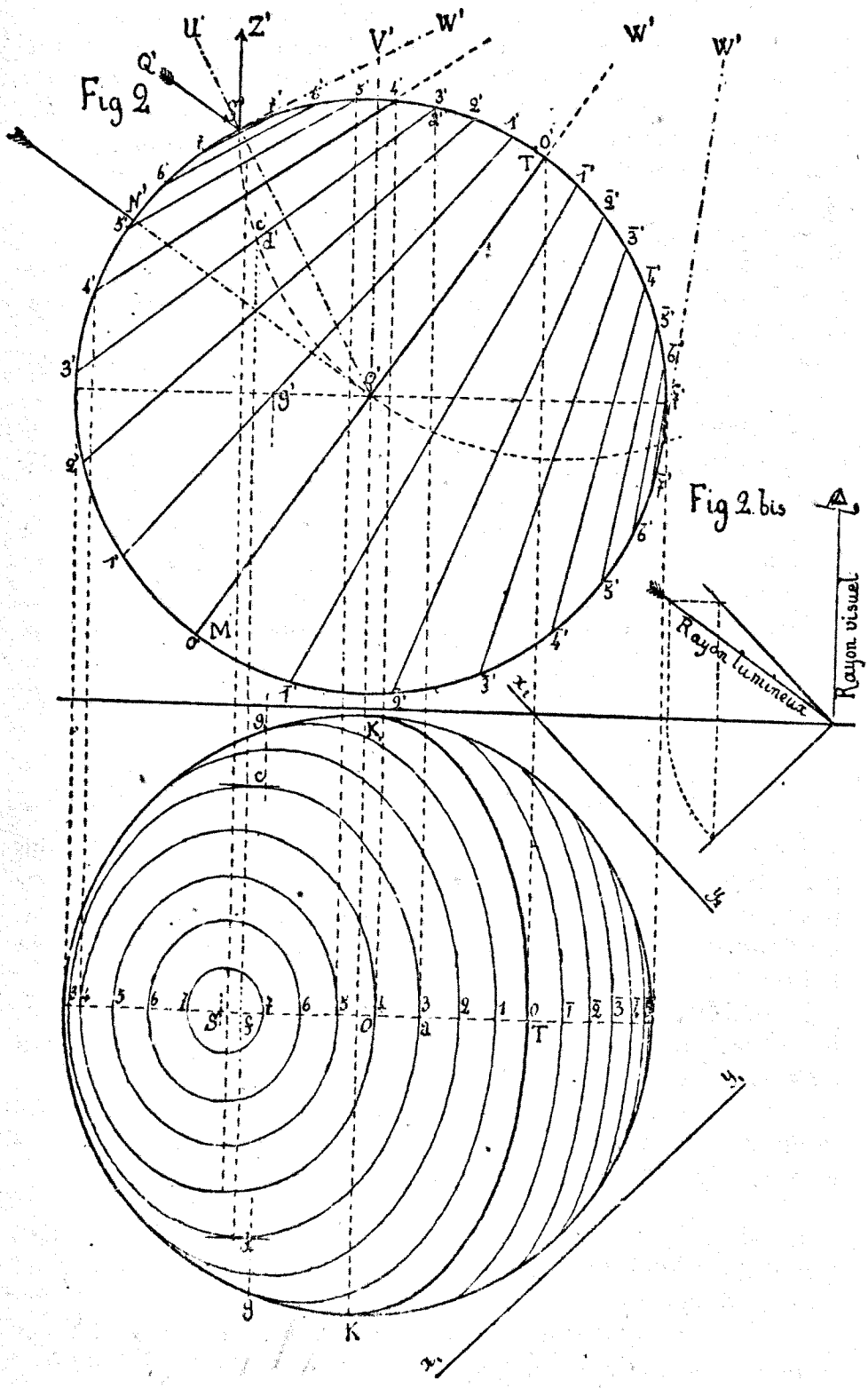


Fig 2
Fig 2 bis
Rayon lumineux
Rayon visuel

Au point brillant S', menons la tangente S'W' et prenons son intersection W' avec la ligne N'T' d'ombre propre. Ce point tombe ici en dehors des limites de l'épure. Dans le dessin au net, il sera en dehors du cadre, mais non pas en dehors de la feuille. Les élèves le chercheront et s'en serviront pour le tracé au crayon ; seulement, ils ne passeront pas à l'encre les lignes qui sortiraient du cadre.

Nous appellerons W' le point de divergence, et nous conviendrons de prendre pour ligne d'égale teinte les sections faites dans la sphère par des plans perpendiculaires au plan vertical et passant par ce point.

On voit que le premier de ces plans, S'W', sera le plan tangent, et donnera le point brillant, et que le plan du milieu M'T'W' donnera l'ombre propre, et l'on peut admettre avec assez de raison que les autres donneront des lignes se rapprochant beaucoup des véritables courbes d'égale teinte.

Nous diviserons aussi la sphère en huit zones pour la partie brillante et huit pour la partie dans l'ombre. Nous aurons donc à mener, en outre du plan d'ombre propre, sept plans sécants.

Nous diviserons l'arc T'S' en huit parties égales aux points 0,1',2',3',4',5',6',7', et $\overline{1}'$,$\overline{2}'$,$\overline{3}'$, ... $\overline{7}'$....

Et par ces points de division et le point de divergence W', nous mènerons nos plans.

19. TRACÉ D'UNE DES ELLIPSES EN PROJECTION HORIZONTALE.

Traçons, par exemple, l'ellipse de teinte 3'3'. De même que précédemment, le point a' projeté en a, donnera l'extrémité du petit axe. Le point milieu $c'd'$ de la droite $a\ b'$ donnera, projeté en f sur le diamètre parallèle à la ligne de terre, le centre de l'ellipse.

Le demi-grand axe fc ou fd sera égal au rayon du petit cercle, lequel est projeté en vraie grandeur sur le plan vertical en $c'a'$.

Ayant les axes de cette ellipse, on la construira soigneusement sur la feuille de papier dont nous avons parlé, et quand elle sera parfaitement tracée, on la décalquera sur l'épure.

Remarque 1. Le point c', centre du cercle ainsi déterminé, sera, ainsi que tous les autres, sur le cercle décrit sur O'W' comme diamètre.

Nous avons figuré en pointillé la partie utile de ce cercle.

Remarque 2. L'ellipse que nous venons d'étudier est vue tout

entière. Il y en a d'autres qui disparaîtront après avoir rencontré le contour apparent.

20. POINTS SUR LE CONTOUR APPARENT.

Prenons, par exemple, la courbe 1'1'..

Considérons le point g' où elle coupe en projection verticale le grand cercle d'équateur de la sphère. La ligne de rappel $g'g$ donnera en g sur le contour apparent horizontal le point où l'ellipse 1,1, vient se perdre dans ce contour.

Il en sera de même pour tous les autres. Il est très-important de savoir déterminer ces points où les ellipses se perdent dans le contour apparent.

21. TRACÉ DES AUTRES ELLIPSES (1).

On les tracera comme nous venons de faire pour celle-ci. On déterminera leurs axes : les points où elles se perdent dans le contour apparent, s'il y a lieu. On les dessinera soigneusement sur la feuille auxiliaire, et on les décalquera ensuite à la place voulue.

Si nous prenons deux nouvelles lignes de terre x_1y_1 — x_2y_2 à 45°, à l'une correspondra la sphère vue en projection horizontale, à l'autre la sphère en projection verticale.

22. DIMENSIONS.

Les sphères auront 120^{mm} de diamètre.

23. TRAVAIL DES ÉLÈVES POUR LA PROCHAINE LEÇON.

Les élèves feront ce tracé au crayon et à l'encre pour la prochaine leçon.

Ils n'indiqueront la construction des axes que pour deux ellipses sur chaque sphère : une ellipse dans la lumière et une dans l'ombre.

Ils joindront à leur dessin au net la feuille auxiliaire sur laquelle ils auront tracé les seize ellipses qui leur sont nécessaires.

1. Cette construction a été imaginée par M. Boulard, chef du bureau des dessins à l'Ecole des Ponts et Chaussées.

5e LEÇON.

THÉORIE DU LAVIS.

Échelles de teintes.

1. CONSTRUCTION ET USAGE DES ÉCHELLES DE TEINTES.

Dans la dernière leçon nous avons montré comment se traçaient sur une sphère, les lignes d'égales teintes ; dans le cas où cette sphère était dépolie ou mi-polie.

Nous allons indiquer dans celle-ci :

1° L'usage de ces courbes pour tracer les lignes de teintes sur des cylindres ou des cônes circonscrits à la sphère ;

2° La construction d'échelles nous permettant de réduire proportionnellement les divisions obtenues ;

3° L'usage de ces échelles pour tracer les lignes de teintes sur tout autre cône, cylindre, sphère, ou plus généralement sur toute surface de révolution.

2. GÉNÉRALISATION DU PRINCIPE DES SURFACES CIRCONSCRITES.

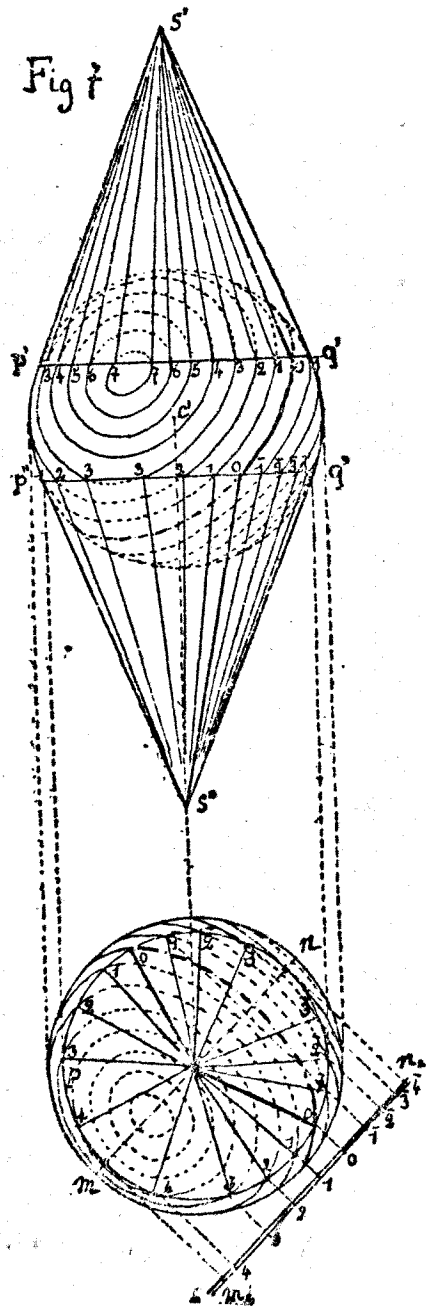
Nous avons démontré comment, lorsque deux surfaces sont circonscrites l'une à l'autre, le point où l'ombre de la première rencontrait la courbe de contact était aussi un point de l'ombre propre de la seconde. Généralisons ce principe.

Lorsque deux surfaces sont circonscrites, elles ont mêmes plans tangents en tous les points de leur courbe de contact, ce qui veut dire qu'elles se confondent sur tous les petits éléments-plans qui sont sur cette courbe.

Donc, les rayons lumineux qui frappent la première surface en un point de cette courbe frappent absolument la seconde de la même manière et par suite l'éclairent de même. Par conséquent, nous pouvons dire :

Lorsque deux surfaces sont circonscrites le point où une ligne de teinte de la première coupe la courbe de contact est aussi un point de la ligne d'égale teinte correspondante de la seconde.

3. APPLICATION A LA RECHERCHE DES LIGNES D'OMBRE ET DE TEINTE D'UN CONE OU D'UN CYLINDRE (fig. 7).



Prenons la sphère C', en élévation et en plan. Circonscrivons-lui deux cônes S' et S'' suivant les parallèles $p'q'$ et $p''q''$.

Projetons ces parallèles en p sur le plan horizontal. Ils s'y projettent en vraie grandeur.

Supposons tracées dans leur vraie position les courbes de teinte de la sphère. Prenons en 0, 1, 2, 3, 4 et $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{3}$, ... les points où les courbes de teinte de la sphère rencontrent, aussi bien en projection verticale qu'horizontale, la ligne de contact $p'q'$, $p''q''$ et p. Ces points appartiendront aux lignes d'égales teintes 0, 1, 2, 3, ... des cônes ; il ne restera plus qu'à les joindre au sommet, pour avoir :

1° La ligne d'ombre propre (c'est celle qui correspond à la teinte n° 0) ;

2° Les lignes de teintes n° 1, n° 2, etc.

Pour tout autre cône ou cylindre dans une autre position et susceptible d'être circonscrit à la sphère-type étudiée à la leçon précédente, il suffira de savoir tracer la courbe de contact pour connaître ensuite les lignes d'ombre et de teintes.

Ces positions peuvent varier à l'infini. Nous n'étudierons que les

plus ordinaires, en nous réservant pour tout cas particulier qui se présenterait de résoudre le problème directement sur la sphère type.

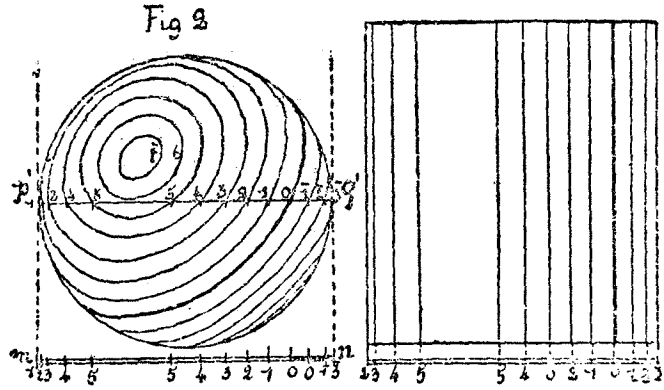
4. CYLINDRES.

Cylindre parallèle aux arêtes du cube, c'est-à-dire :
Perpendiculaire au plan horizontal ;
Perpendiculaire au plan vertical ;
Parallèle à la ligne de terre.
(Echelle n° 1.) (Voir les échelles à la fin du volume.)

Ce que nous dirons s'applique aussi bien aux corps dépolis qu'aux corps mi-polis ; seulement, il faut se servir dans chaque cas de la sphère correspondante. Nous donnons à la fin du volume deux séries de quinze échelles chacune s'appliquant, l'une aux corps dépolis, l'autre aux corps mi-polis, et construites pour des cylindres ou des cônes dans les positions indiquées par le croquis qui accompagne chacune de ces échelles.

Soit (fig. 2) un cylindre perpendiculaire au plan horizontal.

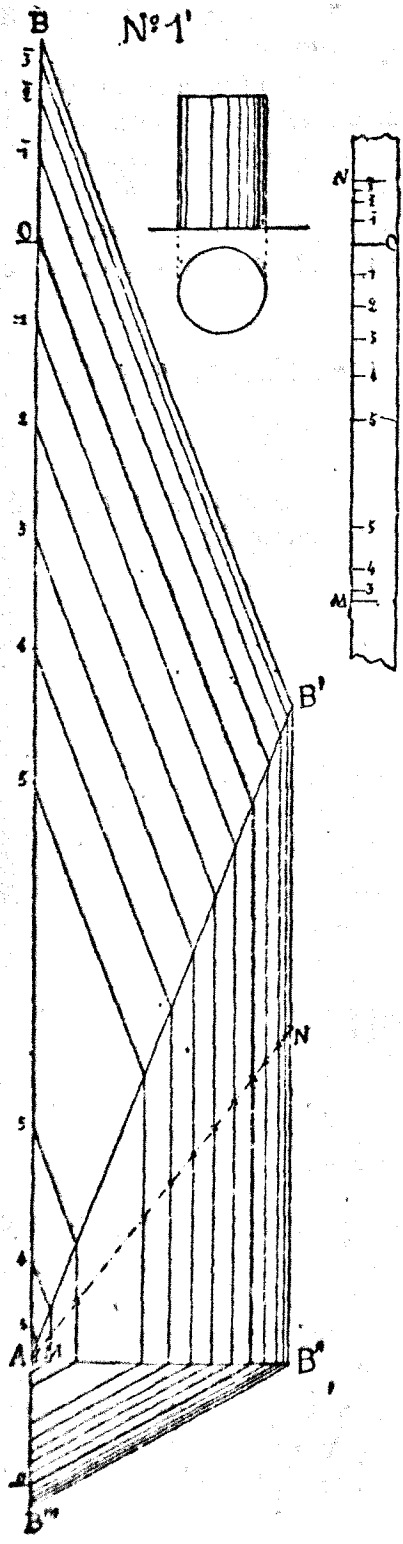
Fig 2



Prenons la sphère-type en élévation, mais, placée dans sa vraie position et non pas comme sur l'épure de la dernière leçon. Regardons pour cela cette épure en prenant la ligne de terre x_1y_1 horizontale.

Un cylindre, dans la position de celui que nous étudions et qui serait circonscrit à la sphère la toucherait suivant le grand cercle $p'q'$ projeté en ligne droite.

Relevons les points de rencontre 0, 1, 2, 3 ... $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{3}$ ... de la droite $p'q'$ et des lignes de teinte et nous aurons en mn l'échelle qui conviendra pour ce cylindre.



5. CONSTRUCTION DE L'ÉCHELLE DE PROPORTION.

(Voir échelle n° 1. Corps mi-polis.)

Cette échelle ainsi construite ne pourrait nous servir que pour un cylindre ayant 120 millimètres de diamètre ; afin de pouvoir l'utiliser pour tout autre cylindre plus petit, nous avons construit une échelle de proportion de la manière suivante. (Voir à la fin du volume et figure ci-contre.)

En AB sur une verticale, nous avons reporté l'échelle précédente. Par les points de division nous avons mené des parallèles obliques jusqu'à une seconde droite AB′ ; par les points ainsi obtenus de nouvelles parallèles jusqu'à une troisième droite AB″ et de même jusqu'à une quatrième ligne AB dont la longueur est de 14 millimètres. Nos parallèles vont donc en se rapprochant, sans pour cela que leur distances cessent de rester proportionnelles.

Cela posé, si nous avons un cylindre dont le diamètre soit compris entre 14 et 120 millimètres, sur une bande de papier MN : Nous relèverons exactement sa largeur, puis, plaçant une de ses extrémités M au point A (ne pas oublier de le mettre au point A) nous déplacerons l'autre extrémité N jusqu'à ce que ce point s'inscrive sur une de nos lignes extrêmes BB′B″B‴.

Nous marquerons les points de rencontre sur notre bande de pa-

pier, en ayant soin d'écrire les numéros et nous reporterons ensuite notre division sur la base du cylindre.

Remarque. — Si le cylindre avait un diamètre plus grand que 120 ou plus petit que 14 millimètres, on sait comment, à l'aide d'un angle et de parallèles, on pourrait réduire ou amplifier une division donnée.

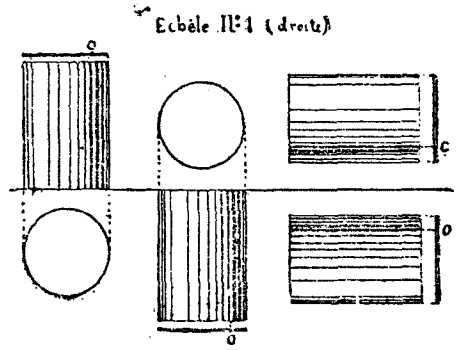
La plupart des cônes ou des cylindres que nous rencontrerons dans nos dessins, auront des dimensions comprises dans les limites de nos échelles.

6. CYLINDRES AUXQUELS S'APPLIQUE L'ÉCHELLE N° 1.

1° *Cylindres en relief.*

L'échelle n° 1, s'applique aux cylindres en relief dont les génératrices sont perpendiculaires au plan vertical ;

(Fig. 2 *bis.*)



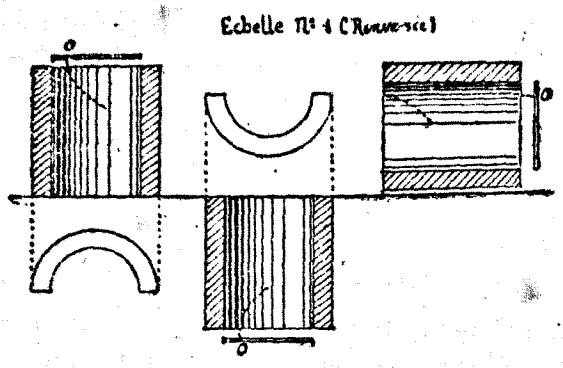
Perpendiculaires au plan horizontal ;
Parallèles à la ligne de terre.
(Voir fig. 2 *bis.*)

2° *Cylindres en creux.*

Elle s'applique aussi (mais en la *renversant,* c'est-à-dire en plaçant l'ombre du côté où nous venons de placer la lumière), aux cylindres creux dans les mêmes positions.

Dans ces derniers, l'ombre propre se complique d'une ombre portée ; cependant les lignes de séparation des teintes se traceront sans avoir égard à l'ombre portée. Nous montrerons dans une leçon suivante comment on doit modifier les teintes lorsqu'elles sont dans l'ombre portée. (Voir fig. 2 *ter.*)

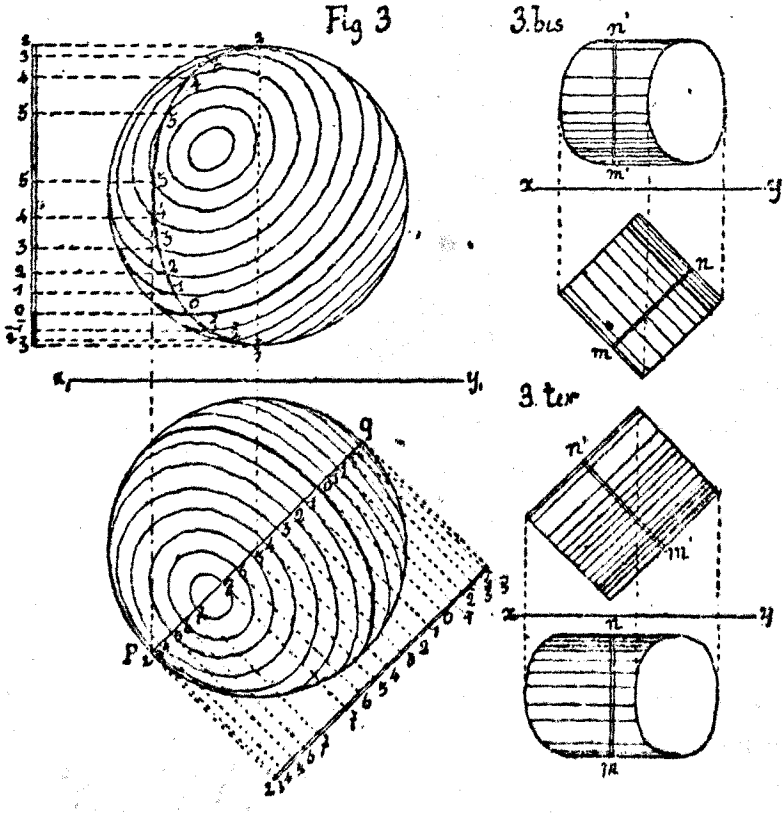
(Fig. 2 *ter*.)



7. CYLINDRES A 45° EN LUMIÈRE.

Prenons la sphère (fig. 3, 3 bis, 3 ter) donnée avec ses lignes de teintes, et par ses deux projections.

Circonscrivons-lui un cylindre dans la position 3 bis, c'est-à-dire ayant ses génératrices horizontales, inclinées à 45° en pro-



ection horizontale, et perpendiculaires à la direction du rayon lumineux.

Nous disons qu'il est en lumière parce que certains de ses points seront éclairés au maximum.

La courbe de contact est un grand cercle projeté horizontalement suivant la ligne droite *pq*, et verticalement suivant une ellipse (fig. 3).

Nous prendrons, en projection horizontale les points où la droite *pq* coupe les lignes de teintes, et nous aurons l'échelle n° 2 des cylindres à 45° en lumière et en plan.

(Cette échelle ne s'applique qu'au plan.)

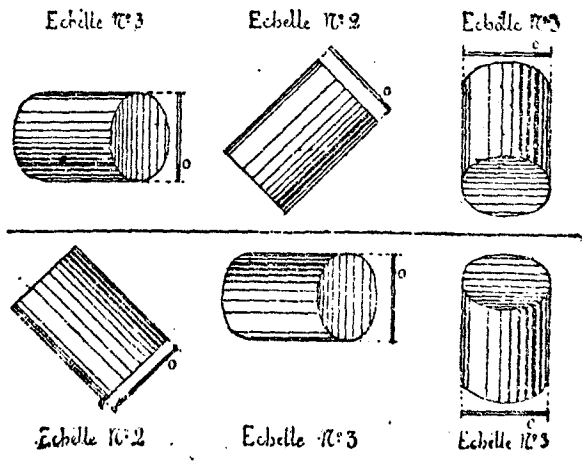
En projection verticale, nous prendrons les points 0, 1, 2, 3.... $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{3}$ ... où l'ellipse de contact coupe les lignes de teinte et nous aurons l'échelle n° 3 du cylindre à 45° en lumière et en élévation.

8. CYLINDRES AUXQUELS S'APPLIQUENT LES ÉCHELLES N° 2 ET N° 3.

1° *Cylindres en relief.* — Les figures ci-jointes font mieux comprendre les positions de ces cylindres qu'une explication.

A côté de chaque cylindre nous avons inscrit le numéro de l'échelle qui s'y applique (fig. 4).

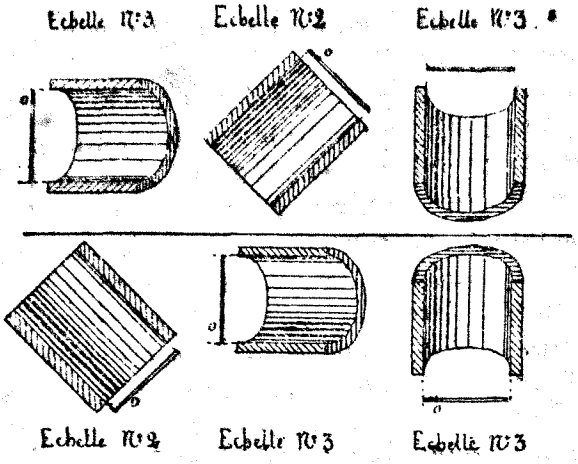
(Fig. 4.)



2° *Cylindres en creux.* (Échelles renversées.)

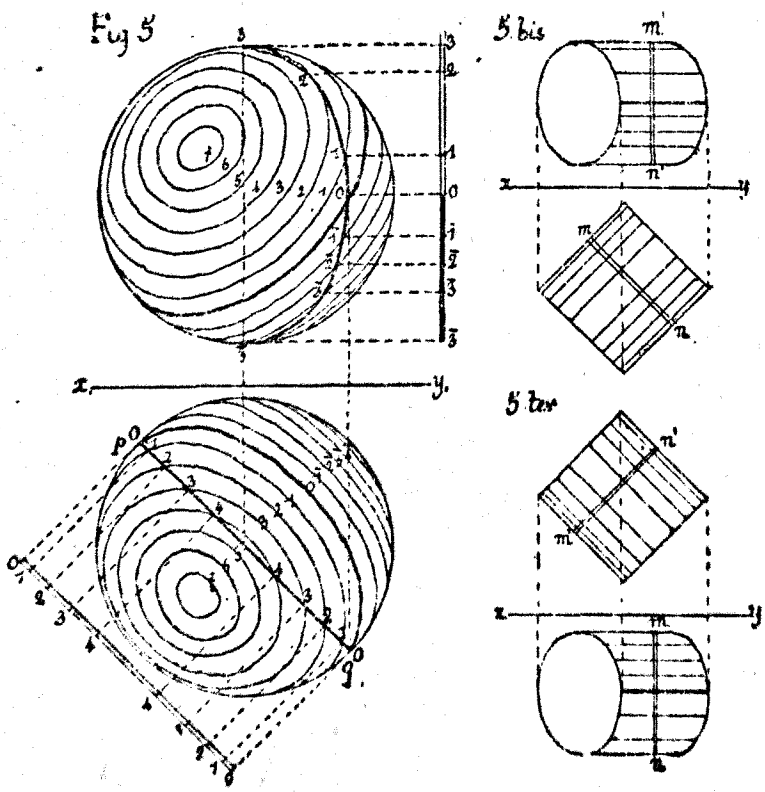
Voir (fig. 4 *bis*.)

(Fig. 4 *bis*).



9. CYLINDRES A 45° DANS L'OMBRE.

Dans cette position figure 5, 5 bis et 5 ter, le cylindre est



encore à 45°, mais en projection horizontale, ses génératrices sont parallèles au rayon lumineux.

Nous le disons dans l'ombre parce qu'aucun de ses points ne sera en pleine lumière.

La courbe de contact en plan est une ligne droite *pq* ; en élévation c'est une ellipse ; on relèvera les points comme on vient de faire pour le cylindre précédent et l'on aura deux échelles qui s'appliqueront : *droites*, aux cylindres en relief, et *renversées*, aux cylindres en creux. Nous les désignerons ainsi :

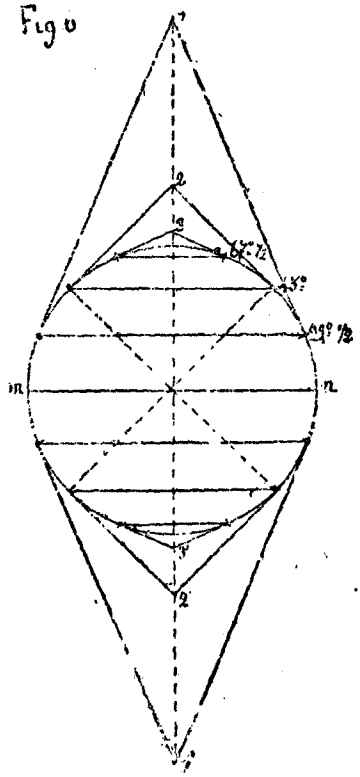
Échelle n° 4. Cylindre à 45°. Dans l'ombre et en plan.

Échelle n° 5. Cylindre à 45°. Dans l'ombre et en élévation.

Nous n'avons pas jugé nécessaire de figurer les positions des cylindres en relief ou en creux auxquelles s'appliquent les échelles 4 et 5. Elles sont analogues à celles dont nous avons donné le dessin, pour les échelles 2 et 3; seulement elles sont orientées perpendiculairement au rayon lumineux et non plus parallèlement.

10. CONES.

Nous ne considérerons que les cônes dont les axes seront, soit



perpendiculaires au plan horizontal, soit perpendiculaires au plan vertical, soit parallèles à la ligne de terre.

Divisons la demi-circonférence de contour apparent de la sphère en quatre parties égales ; ce qui nous donnera des arcs de 22° 1/2, 45°, 67° 1/2 et 90°. Le quart de 90° est 22° 1/2 la moitié est 45°, les trois quarts sont 67° 1/2. Menons les parallèles correspondants, tant à la partie supérieure qu'à la partie inférieure et circonscrivons les cônes le long de ces parallèles, nous aurons ainsi trois cônes 1, 2, 3, la pointe en haut et trois cônes 1', 2', 3' la pointe en bas (fig. 6).

Les demi-angles au sommet de ces cônes seront de 22° 1/2, 45° et 67° 1/2, le plus aplati étant ce dernier.

Nous allons faire voir sur l'un d'eux seulement, le cône à 22° 1/2, pointe en haut, comment nous traçons l'échelle qui sert pour l'élévation et celle qui sert pour le plan.

11. CONE A 22° 1/2. POINTE EN HAUT, POINTE EN BAS.

(Fig. 7, 7 bis et 7 ter.)

Prenons les deux cônes S et S' inscrits sur les parallèles $p'q'$ et $p''q''$ qui correspondent à l'arc de 22° 1/2.

Comme nous l'avons expliqué, les points 0, 1, 2, 3, 4, ... $\bar{1}$, $\bar{2}$, ... où les droites $p'q'$ et $p''q''$ sont coupées par les lignes de teintes, donnent les divisions des deux échelles en élévation ; nous nous en servirons comme à l'ordinaire en plaçant les points de division sur la base.

(Voir le cône 7 bis en élévation.)

L'échelle en plan est plus difficile à prendre d'une manière simple.

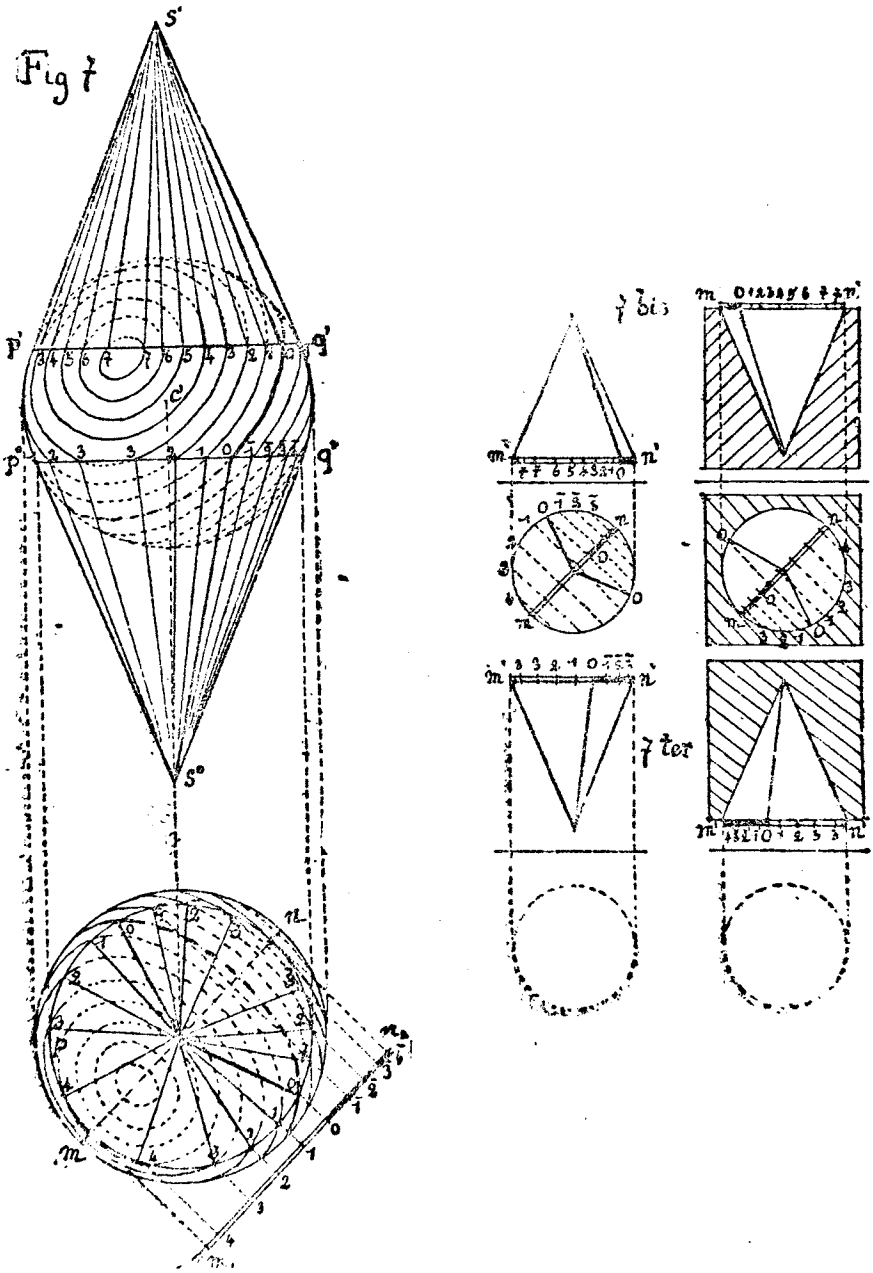
Remarquons d'abord que le cône, pointe en bas, ne donnera rien en plan, puisque sa base le masquera. Nous nous occuperons donc seulement pour le plan, du cône, pointe en haut.

On a tracé le cercle 0, 1, 2, 3, 4, projection horizontale du parallèle de contact ; par les points où ce cercle coupe les lignes de teintes, on a fait passer les lignes de teintes du cône. Elles divergent toutes du sommet.

Or, remarquons qu'à cause de la symétrie ; les points sont deux à deux symétriques par rapport à la ligne à 45° *mn*. Nous avons donc eu l'idée de les projeter sur cette ligne, ou ce

qui revient au même sur la parallèle $m_1 n_1$; ce qui nous a donné notre échelle.

Pour nous en servir sur un cône en plan (fig. 7 bis) lorsque ce cône a son demi-angle au sommet égal à 22° 1/2 ; par le centre de sa base, nous menons la ligne à 45° *m n*.



Nous prenons la longueur *mn* sur une bande de papier,

nous l'inscrivons, comme il a été expliqué, dans l'échelle de proportion n° 7 ; nous relevons les divisions, nous replaçons la bande de papier en *mn*, et nous y reportons nos points de division ; menant ensuite par ces points des perpendiculaires à *mn*, c'est-à-dire d'autres lignes à 45°, nous avons par recoupement avec le cercle de base du cône, les extrémités de nos lignes de teintes, qu'il ne restera plus qu'à numéroter et à faire passer par le sommet.

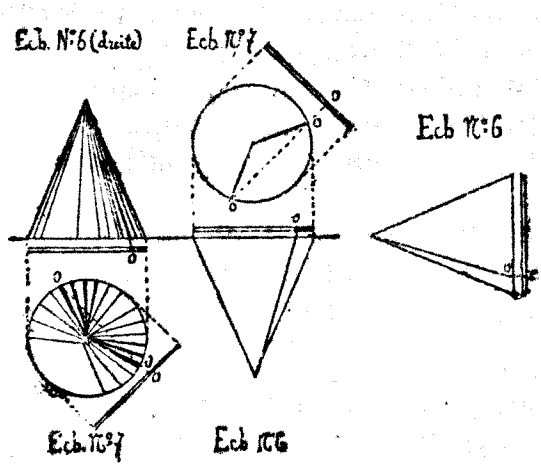
Nous désignerons les échelles ainsi obtenues de la manière suivante :

Échelle n° 6. Cône à 22° 1/2, pointe en haut, en élévation.
Échelle n° 7. Cône à 22° 1/2, pointe en haut, en plan.
Échelle n° 8. Cône à 22° 1/2, pointe en bas en élévation.

12. CONES AUXQUELS S'APPLIQUENT LES ÉCHELLES N° 5, N° 6 ET N° 7.

Ces échelles s'appliquent à des cônes en relief et à des cônes creux, de 22° 1/2, pointe en haut ou en bas, que les croquis ci-contre (fig. 8 et 9) feront mieux connaître qu'une description détaillée.

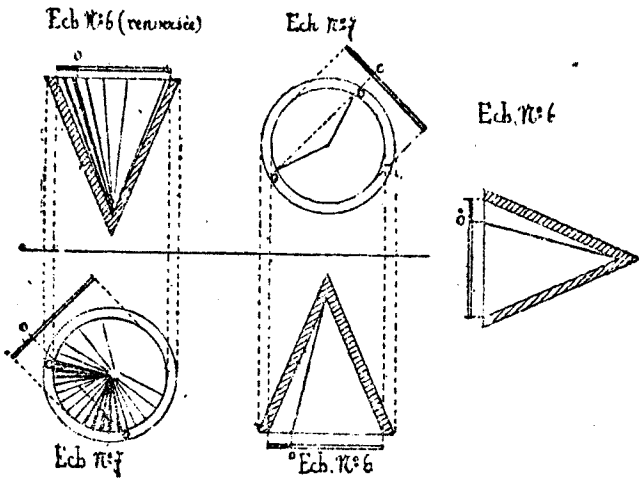
(Fig. 8.)



Pour ne pas rendre la figure confuse, nous n'avons indiqué sur nos échelles que le point n° 0, c'est-à-dire celui qui donne

la ligne d'ombre propre. Il est évident que, pour les autres points, le relevé se fera de la même manière.

(Fig. 9.)



13. AUTRES CONES.

Les échelles des autres cônes ont été tracées exactement de la même manière que les précédentes. Nous ne dirons donc rien de ce tracé. Nous donnerons seulement leur désignation.

Pour le cône à 45° nous aurons :

Échelle n° 9. Pointe en haut, en élévation.
n° 10. Pointe en haut, en plan.
n° 11. Pointe en bas, en élévation.

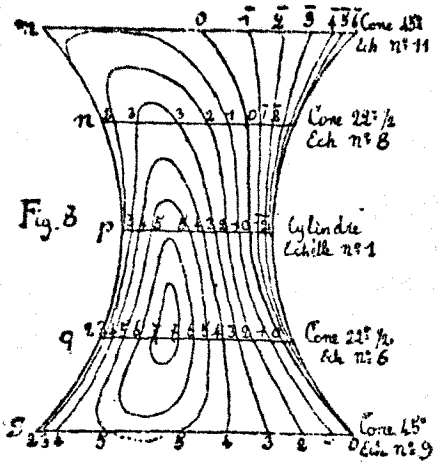
Cône à 67° 1/2.

Echelle n° 12. Pointe en haut, en élévation.
n° 13. Pointe en haut, en plan.
n° 14. Pointe en bas, en élévation.

14. USAGE DES ÉCHELLES POUR TRACER LES LIGNES DE TEINTES SUR UNE SURFACE DE RÉVOLUTION, EN ÉLÉVATION.

Soit fig. 8, une surface de révolution en élévation. Son méridien peut être formé par une courbe quelconque. Pour simplifier, nous avons pris comme méridien un arc de cercle m, n, p, q concave.

Menons à la courbe méridienne des tangentes, verticales, à 45°, à 22° 1/2 et à 67° 1/2, et déterminons les parallèles qui correspondent aux points de tangence.



1° Supposons que le parallèle *p* soit celui qui correspond à la tangente verticale.

Un cylindre vertical qui aurait pour base ce parallèle serait circonscrit à la surface. Sur la ligne *p*, portons l'échelle n° 1, des cylindres parallèles aux arêtes du cube et nous aurons en 0, 1, 2, 3 ..... $\bar{1}$, $\bar{2}$ ..... des points de la ligne d'ombre, et des lignes de teintes.

2° Supposons qu'en *n* et en *q* la tangente fasse avec l'axe un angle de 22° 1/2.

Au parallèle *n* correspondrait un cône circonscrit de 22° 1/2 et la pointe en bas. Nous lui appliquerons l'échelle n° 8 et nous aurons en *n* des points de teintes 0, 1, 2, 3, etc.

Au parallèle *q* correspondra un cône à 22° 1/2 pointe en haut. Nous appliquerons l'échelle n° 6.

3° Prenons enfin les tangentes à 45° et soient *m* et *s* les parallèles correspondants Sur la ligne *m*, nous appliquerons l'échelle n° 11 des cônes à 45° pointe en bas ; sur la ligne *s*, celle n° 9 des cônes à 45° pointe en haut

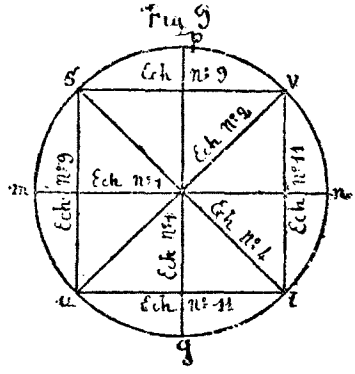
Ayant ainsi nos points numérotés avec soin sur les lignes *m*, *n*, *p*, *q*, *s*, nous joindrons par des lignes continues les points de même ordre. Nous aurons au n° 0 la ligne d'ombre propre, et aux autres numéros les différentes lignes de teintes.

15. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES SUR UNE SPHÈRE QUELCONQUE.

Étant donnée une sphère quelconque en élévation ou en plan (nous la supposons ici en élévation) (fig. 9), nous mènerons le diamètre horizontal *mn* et le diamètre vertical *pq*. Les cylindres qui seraient circonscrits à la sphère suivant ces diamètres seraient dans la position à laquelle se rapporte l'échelle n° 1.

Nous relèverons les points sur cette échelle et nous les marquerons sur les deux lignes *mn* et *pq*.

Nous mènerons ensuite le diamètre à 45° *st* (parallèle au rayon lumineux) ; un cylindre circonscrit à la sphère suivant ce diamètre sera dans la position de 45° en lumière et en plan (échelle n° 2). Nous relèverons les points sur cette échelle et nous les placerons sur *st*.



Menons l'autre diamètre à 45° *uv*. Nous nous servirons pour ce diamètre de l'échelle n° 4, cylindre à 45° dans l'ombre et en plan.

Les points ainsi obtenus nous permettront le plus souvent de tracer nos lignes de teinte et d'ombre avec assez d'exactitude.

Si nous voulions plus de points encore, nous mènerions les deux lignes *sv*, *su* suivant les parallèles à 45°. Nous appliquerions l'échelle des cônes à 45° pointe en haut en élévation (éch. n° 9).

Joignant ensuite *tu* et *vt*, nous nous servirions pour ces lignes de l'échelle des cônes à 45° pointe en bas en élévation (éch. n° 11).

Quand nous aurons ainsi assez de points, numérotés bien exactement, nous les joindrons par des lignes continues, que nous savons être des ellipses et nous aurons nos lignes de teintes.

16. ÉCHELLE DU CONTOUR APPARENT CIRCULAIRE, ÉCHELLE N° 15.

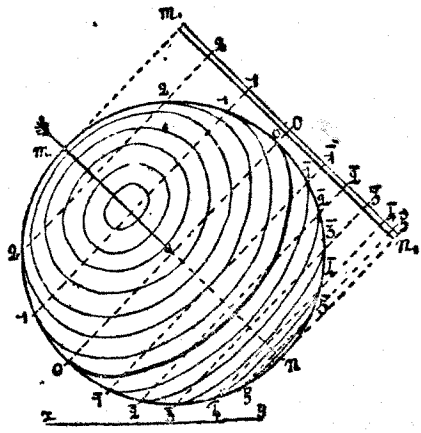
On a remarqué, déjà, l'importance qu'il y aurait à connaître dans la sphère les points où les ellipses se perdent dans le contour apparent.

Nous donnons une échelle n° 15 qui permettra de tracer ces points.

Soit (fig. 10) la sphère-type (vue en élévation par exemple), et sur laquelle sont tracées les lignes de teintes. Menons la ligne à 45° *mn*, projection du rayon lumineux ; prenons les points 0, 1, 2, 3, 4 ..... $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{3}$, $\bar{4}$ ..... où les ellipses se perdent dans le contour apparent.

Ces points sont symétriques deux à deux par rapport à la ligne *mn*.

Fig. 10



Si nous ramenons les points 0, 1. 2. 3..... sur la droite m_1n_1, menée parallèlement à *mn* et en dehors de la sphère, la droite m_1n_1 sera l'échelle demandée. Nous nous en serviront comme nous nous servons des échelles des cônes vus en plan.

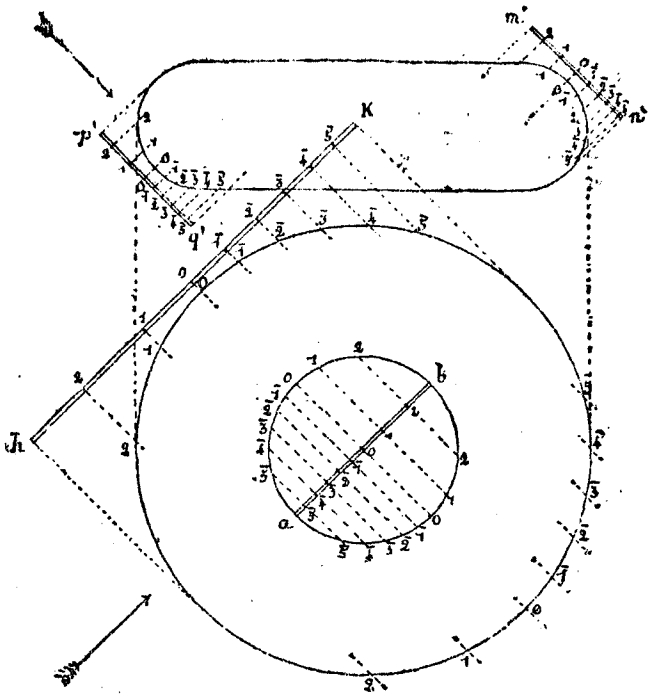
Cette échelle n° 15 s'appliquera non-seulement à la sphère, pour trouver les points sur le contour apparent, mais à toute surface de révolution dont le contour apparent sera un cercle, que ce soit en projection verticale ou horizontale.

Exemple. — Pour un tore, elle nous donnera, sur le plan, placée en *ab*, les points des courbes de teintes situés sur le contour apparent intérieur (fig. 11).

Placée en *h*K, les points sur le contour apparent extérieur.

En élévation, elle nous fournira, placée en *m'n'* et *p'q'*, les points des courbes situés sur les deux cercles de contour apparent vertical.

Fig. 11.



17. OBJET DE LA PLANCHE N° 5.

Travail des élèves pour la prochaine leçon.

La planche n° 5 est une application des principes précédents au lavis des cylindres, des cônes, des sphères et des surfaces dont il vient d'être question.

On supposera que les corps dont on doit faire le lavis sont mi-polis. On aura donc recours à la 2e série des échelles.

Quoique nous n'ayons pas encore parlé des couleurs et des teintes conventionnelles, nous ferons cette planche en nous servant de la couleur. Nous supposerons que les corps que nous avons sous les yeux sont en fer, en bronze ou en fonte. Nous donnerons dans la prochaine leçon la composition des teintes qui doivent servir à rendre ces trois matières.

Pour la prochaine leçon, les élèves devront avoir fait, à l'encre assez noire, les titres, le cadre, et le trait des contours apparents ; et au crayon, les lignes de teintes. S'ils veulent pouvoir nettoyer facilement leur feuille à la gomme élastique avant de faire le lavis, ils pourront même tracer les lignes de teintes à l'encre excessivement pâle.

En outre, ils devront avoir passé la teinte d'ébauche sur tout ce qui est dans l'ombre, c'est-à-dire sur toutes les parties des surfaces occupées par les lignes négatives.

Cette teinte d'ébauche est une teinte d'encre de Chine, ni trop claire ni trop foncée. On en verra d'ailleurs l'échantillon sur le modèle du lavis que les élèves auront sous les yeux.

Le travail sera fait en deux semaines. Dans la prochaine leçon on expliquera la manière d'achever ce lavis.

6e LEÇON.

COULEURS ET POSE DES TEINTES.

1. Nous allons exposer dans cette leçon les lois de la classification des couleurs et celles de leur mélange.

Nous indiquerons ensuite sommairement :

1° Ce que l'on doit entendre par l'intensité ou la transparence d'une teinte ;

2° Les effets résultant de la superposition de plusieurs teintes de transparences connues ;

3° Les modifications apportées à une teinte par l'addition d'une certaine quantité d'eau ou d'une autre teinte ;

4° La classification des teintes sur la sphère et sur les corps étudiés précédemment ;

5° La manière de poser ces teintes.

2. PRINCIPE DES COULEURS.

Tons simples et purs.

La lumière blanche est la réunion des lumières colorées. L'expérience du prisme prouve ce fait. La série des couleurs est extrêmement nombreuse.

En peinture, lorsqu'on ne cherche pas l'expression rigoureuse des faits, on admet trois couleurs simples, que nous appellerons les *tons simples* et qui par leur réunion forment le blanc,

Le jaune, qui est une couleur brillante et claire ;

Le rouge, couleur éclatante et demi-claire ;

Le bleu, couleur sombre ;

Le noir est l'absence de lumière, ce n'est pas une couleur.

Lorsque ces tons sont à leur maximum d'intensité et qu'ils ne

sont mêlés ni de noir ni de blanc, on dit que ces tons sont *purs*.

3. TONS RABATTUS, TONS ÉCLAIRCIS.

S'ils sont mêlés de noir, on dit que les tons sont rabattus ; s'ils sont mêlés de blanc, on dit qu'ils sont éclaircis.

On peut figurer par une fraction l'intensité du rabattement et de l'éclaircissement.

Par exemple, un ton rabattu à $\frac{2}{10}$, $\frac{3}{10}$, renfermera $\frac{2}{10}$, $\frac{3}{10}$ de noir.

Éclairci à $\frac{2}{10}$, $\frac{5}{10}$, il renferme $\frac{2}{10}$ ou $\frac{5}{10}$ de blanc.

Rabattu à $\frac{10}{10}$. Ce serait du noir absolu.

Éclairci à $\frac{10}{10}$. Ce serait du blanc absolu.

4. TONS COMPOSITES DE 1er ORDRE,

Purs, rabattus ou éclaircis.

Les tons composites de 1er ordre proviennent du mélange à à peu près en parties égales des tons simples.

Le bleu et le rouge donnent le violet ;

Le rouge et le jaune donnent l'orangé ;

Le jaune et le bleu donnent le vert.

Si les tons qui se mélangent sont purs, les tons composites le sont aussi ; s'ils sont éclaircis ou rabattus, il en sera de même du ton résultant.

5. TONS COMPOSITES DE 2e ORDRE.

Si on mélange un ton simple avec un ton composite de 1er ordre, on aura un ton de 2e ordre, qui tirera plus vers l'un des deux tons simples que vers l'autre.

On voit que ces tons seront au nombre de six, que l'on désignera ainsi ; leur nom fait suffisamment comprendre la loi de leur mélange :

Vert-jaune,

Vert-bleu,

Violet-rouge,
Violet-bleu,
Orangé-rouge,
Orangé-jaune.

6. TONS COMPOSITES DE 3e ORDRE.

En composant un des tons de 2e ordre avec les tons simples, ou avec les tons de premier ordre, on aura des tons de 3e ordre.

Ils seront au nombre de 12 :

1. Vert-jaune-jaune. — 2. Vert-jaune-vert. — 3. Vert-bleu-bleu. — 4. Vert-bleu-vert. — 5. Violet-rouge-rouge. 6. — Violet-rouge-violet. Etc., etc.....

7. COULEURS COMPLÉMENTAIRES.

Deux couleurs sont complémentaires l'une de l'autre lorsque, par leur combinaison, elles donnent du blanc ou du gris sans couleur.

Proposons-nous de trouver la couleur complémentaire du bleu.

Le bleu uni au rouge et au jaune forment du blanc, puisque le blanc est la réunion des trois couleurs simples. Donc, étant donné du bleu, pour obtenir du blanc, il faut lui ajouter un mélange de jaune et de rouge, c'est-à-dire de l'orangé.

L'orangé et le bleu sont complémentaires.

Au rouge, il faudrait ajouter du bleu et du jaune, c'est-à-dire du vert ; le vert et le rouge sont complémentaires; et au jaune, du rouge et du bleu, c'est-à-dire du violet. Le jaune a pour complémentaire le violet.

La connaissance des couleurs complémentaires est très-nécessaire aux peintres; nous en étudierons les propriétés dans le cours de 4e année.

8. LAVIS EN CAMAÏEU, C'EST-A-DIRE FAIT AVEC UN SEUL TON.

Les camaïeux sont des peintures faites avec un seul ton.

Les photographies sont des camaïeux. Les faïences faites tout en bleu ou en rouge, de même.

Un lavis à l'encre de Chine seule, est aussi un camaïeu.

9. RENDRE DES COULEURS A L'ENCRE DE CHINE SEULE.

Comment rendra-t-on d'une manière approchée les effets des couleurs dans un lavis à l'encre de Chine seule ?

Il est facile de voir que :

Le *jaune* étant la couleur la plus claire, les objets colorés en jaune seront rendus par des teintes très-légères d'encre de Chine.

Le *rouge*, étant éclatant mais demi-clair, la teinte d'encre de Chine devra être plus soutenue.

Le *bleu* étant sombre, la teinte qui le rendra devra se trouver plus intense encore.

Les couleurs composites, suivant qu'elles se rapprocheront, plus du bleu ou du jaune, seront rendues par des tons d'encre plus intenses ou plus légers.

10. COULEURS DONT ON SE SERVIRA DANS LE COURS. TEINTES CONVENTIONNELLES.

Les élèves devront se munir des couleurs suivantes :

Encre de Chine.	
Ocre jaune.	Jaunes.
Gomme gutte. . . .	
Sœpia	
Terre de Sienne brûlée.	Rouges.
Carmin.	
Bleu de Prusse	Bleu.

On adopte, dans le dessin de machines, les teintes conventionnelles suivantes, pour rendre les colorations des principales substances que l'on rencontre en mécanique.

Nous indiquons la composition et la proportion des couleurs qui les forment.

Fer, tôle, acier . .	Bleu de Prusse	18
	Encre de Chine	2
Fonte	Bleu de Prusse	15
	Encre de Chine	4
	Carmin	1
Laiton, bronze . .	Gomme gutte	18
	Carmin	2
Cuivre rouge . .	Terre de Sienne brûlée . . .	10
	Carmin	10

Bois	Ocre jaune	4
	Sœpia	4
	Sienne brûlée	10
	Carmin	2
Terrains	Sœpia et terre de Sienne brûlée, avec touches plus intenses, faites au pinceau.	
Ouvrages en coupe.	Carmin très-étendu.	

11. CAUSES DE LA COULEUR DES OBJETS.

Un objet éclairé par la lumière blanche, nous paraît coloré parce que la lumière blanche qu'il reçoit à sa surface est décomposée. Une partie est absorbée, l'autre est renvoyée, et comme ces deux parties formaient du blanc avant la décomposition, il faut qu'elles soient complémentaires.

Ainsi donc, la surface d'un corps qui nous paraît coloré, nous renvoie la couleur qui est celle de l'objet et absorbe la couleur complémentaire.

Exemple. — Une feuille d'or très-mince paraît rouge par réflexion et verte par transparence.

Le rouge et le vert sont complémentaires.

12. SURFACE SATURÉE, POSITION D'ÉCLAIRAGE A SATURATION, A SOUS-SATURATION ET A SUR-SATURATION.

On conçoit qu'il existera un instant où la limite d'absorption de la surface sera atteinte.

A partir de ce moment, si l'on éclaire davantage la surface, soit en augmentant la source lumineuse, soit en orientant l'objet de manière à rendre sa surface plus normale aux rayons lumineux, toute la lumière blanche reçue ne sera pas décomposée ; une portion seule le sera, l'autre, nous sera renvoyée intacte; l'objet nous paraîtra de sa couleur propre, mais éclairée ou délayée de blanc.

Au contraire, partant de la position limite, si, par l'un des deux procédés indiqués, changement d'intensité lumineuse, ou changement d'orientation, nous diminuons la lumière reçue, elle sera tout entière décomposée ; mais la lumière étant plus faible, l'objet nous paraîtra plus sombre. La couleur sera rabattue.

En dessin géométrique, la source de lumière, étant le soleil,

este toujours la même; nous ne compterons donc pour faire arier la couleur et l'éclat que sur le changement d'orientation.

Comme il nous faut un point de départ tout à fait défini, uoique conventionnel, nous conviendrons de dire *qu'un plan* st à la limite de saturation, et par conséquent à son maximum le coloration, ni éclairci de blanc, ni rabattu de noir, lorsqu'il st parallèle à l'une des faces en lumière du cube de lumière, c'est-à-dire, parallèle au plan vertical, parallèle au plan horizontal, ou mieux encore, parallèle au plan de projection sur lequel se fait la projection que l'on regarde ; et nous appellerons *orientation saturée,* celle qui correspond à l'une de ces trois positions.

13. ORIENTATIONS SUR-SATURÉES ET SOUS-SATURÉES.

Si le plan passe de la position saturée à une autre, et s'il est frappé plus normalement par la lumière ; il se *sur-sature* et doit être fait plus blanc et moins coloré.

S'il fait le contraire, il se *sous-sature,* et doit être fait à peu près aussi coloré, mais plus noir.

14. CLASSIFICATION DES TONS DES TEINTES.

Si nous nous reportons à la sphère, sur laquelle toutes les teintes sont représentées, nous diviserons les zones en plusieurs catégories (Voir fig. 1, page 89).

1° *Zone brillante.*

C'est la zone $\overset{\frown}{7, 7}$ qui forme le point brillant de la sphère. Sur les corps polis ou mi-polis, cette zone restera toute blanche, ou extrêmement peu colorée. On sait que cette zone n'existe pas sur le cylindre vertical, mais qu'on la trouve sur le cylindre à 45° en lumière et en plan, et non pas sur le même cylindre en élévations; sur le cône à 22° 1/2 en élévation et pas en plan, sur le cône à 67° 1/2 en plan.

2° *Zones claires.*

Ce sont les zones $\overset{\frown}{7 - 6}$ et $\overset{\frown}{6 - 5}$.

La première donne un blanc qui n'existe pas sur le cylindre

vertical; la seconde correspond à la zone la plus claire du cylindre vertical (Echelle n° 1). On voit donc, et c'est une remarque très-importante à faire, que la zone brillante du cylindre ne vient que deux rangs après celle de la sphère. On devra donc, dans les dessins soignés, tenir les brillants des cylindres (position n° 1) moins clairs que ceux des sphères et des corps ronds sur lesquels la zone $\widetilde{7, 7}$ existe.

3° *Zone moyenne ou saturée.*

C'est la zone 5 . 4, qui correspond au point milieu de la sphère. Il est évident qu'en ce point le plan tangent à la sphère est parallèle au plan vertical, et par suite, dans la position que nous avons appelée à orientation saturée.

Sur cette zone, le solide possède toute la couleur qu'il est susceptible d'avoir ; et nous devons combiner nos teintes de telle sorte que, par leur accumulation successive sur la zone 5.4, elles donnent sur cette région la même couleur que celle que nous appliquerions sur le même objet s'il était plan et parallèle au plan de projection. Nous indiquerons tout à l'heure la manière d'arriver à ce résultat sans tâtonnements.

Remarque. Ces zones ne sont remplies que par les teintes de couleur à différents degrés d'intensité, sans aucune trace de la teinte d'ombre; il n'en est pas de même des zones suivantes :

4° *Zones en demi-teintes.*

Ce sont les zones 4-3 — 3-2 — 2-1, et 1-0.

Ces zones nous conduisent graduellement à l'ombre propre, et c'est avec la teinte d'ombre à différents degrés, passée sur le fond de couleur qui résultera des teintes précédentes, que nous les remplirons.

5° *Zones d'ombre propre.*

Ce sont toutes les zones affectées de numéros négatifs, et situées dans l'ombre propre des surfaces. La plus intense sera la teinte, 0 — $\bar{1}$, la plus claire serait la zone $\bar{7}$ — $\bar{7}$.

6° *Zones d'ombres portées.*

Ces zones n'existent pas dans le lavis qui fait l'objet de la

planche 5, mais elles existeront dans d'autres. Ce sont toutes celles qui, étant situées dans des ombres portées eussent été dans la lumière sans l'existence de ces ombres. Nous démontrerons qu'elles sont plus sombres encore que les zones d'ombre propre, et d'autant plus sombres, qu'elles eussent été plus claires si aucune ombre n'eût été portée sur elles. Ainsi, dans cette catégorie de zones, la zone 7 — 7 serait très-noire, celle 7 6, moins noire et ainsi de suite, si toutefois une portion de ces zones eût été occupée par une ombre portée.

15. DE L'INTENSITÉ OU MIEUX DE LA TRANSPARENCE DES TEINTES.

Une teinte d'encre de Chine ou de couleur, appliquée sur le papier, agit comme un verre coloré ou teinté, qui ne laisse passer qu'une fraction de la lumière qui émane de ce papier.

Nous appellerons, transparence d'une teinte, la fraction de lumière que laisse passer cette teinte.

Par exemple, la transparence d'une teinte sera $\frac{2}{3}$ si elle laisse passer les $\frac{2}{3}$ de la lumière, et $\frac{3}{4}$ si elle laisse passer les $\frac{3}{4}$

La transparence d'une teinte d'eau serait 1, car elle laisserait passer toute la lumière qui émane du papier. La transparence du noir absolu serait 0, car il ne laisserait rien passer.

Une teinte aura donc sa transparence représentée par une fraction toujours plus petite que l'unité.

L'opacité ou l'intensité d'une teinte serait la fraction de lumière qu'elle retient ; on voit que l'intensité est complémentaire de la transparence, par rapport à l'unité.

En effet une teinte qui laissera passer $\frac{2}{3}$ de la lumière, dont la transparence sera par conséquent $\frac{2}{3}$ retiendra $\frac{1}{3} = 1 - \frac{2}{3}$.

Si nous désignons la transparence par la lettre T, et l'intensité par la lettre I, on aura donc toujours

$$T + I = 1.$$

16. THÉORÈME SUR LES TEINTES SUPERPOSÉES.

Lorsque l'on superpose deux teintes, de transparence T et T', la transparence finale T'' est égale au produit $T \times T'$ des transparences des deux premières teintes.

En effet, soit $T = \frac{2}{3}$ la transparence de la première teinte ; cette teinte ne nous transmet donc que les $\frac{2}{3}$ de l'éclat du papier ; si nous en appliquons une autre de transparence $T' = \frac{5}{7}$, elle nous transmettra les $^5/_7$ de ce que la première laissait passer, c'est-à-dire les $^5/_7$ de $\frac{2}{3}$ ou $\frac{5}{7} \times \frac{2}{3}$. La transparence finale est donc $T'' = T \times T' = \frac{2}{3} \times \frac{5}{7} = \frac{10}{21}$.

C. Q. F. D.

17. EFFET DE LA SUPERPOSITION D'UN NOMBRE *n* DE TEINTES ÉGALES ENTRE ELLES.

Soit T la transparence d'une teinte; pour fixer les idées, prenons $T = \frac{1}{2}$. Si nous la passons une première fois, l'éclat du papier sera réduit à $^1/_2$.

Après une seconde fois, la transparence sera $T \times T = T^2$: c'est-à-dire $^1/_4$.

Après une troisième fois, ce sera T^3 ou $^1/_8$ et après *n* fois, ce sera T^n.

Ce qui prouve que, tandis que le nombre des teintes croît en progression arithmétique, l'éclat du papier décroît en progression géométrique.

18. EFFET D'UNE TEINTE DONNÉE SUR DEUX TEINTES PRIMITIVES, L'UNE FAIBLE, L'AUTRE FORTE.

Soit une teinte de transparence $\frac{1}{2}$ par exemple : nous l'appliquons une première fois sur un papier teinté déjà par une

einte de transparence assez grande, $\frac{6}{7}$ par exemple. La transpa-

ence finale est $\frac{6}{7} \times \frac{1}{2}$ ou $\frac{6}{14}$.

Si nous l'appliquons sur un papier déjà sombre, et recouvert réalablement d'une teinte, $\frac{1}{3}$ par exemple; la transparence

inale sera $\frac{1}{3} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{6}$.

Dans le premier cas, la différence entre la transparence primi-ive et finale est $\frac{6}{7} - \frac{6}{7} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{2} \times \frac{6}{7} = \frac{6}{14}$.

Dans le second cas, elle sera de $\frac{1}{3} - \frac{1}{2} \times \frac{1}{3} = \frac{1}{6}$.

La différence est beaucoup plus grande dans le premier cas que dans le second, ce qui explique un effet bien connu; savoir : que la même teinte passée sur 2 teintes primitives, l'une claire et l'autre sombre, produira un assombrissement relatif plus grand dans le premier cas que dans le second.

19. CLASSIFICATION DES TEINTES.

Nous diviserons nos teintes en quatre séries :

1re *série.* La teinte d'ébauche (teinte n° 0).

2e *série.* Teintes d'ombres propres et de demi-teintes, au nombre de quatre. Teintes n° 1, n° 2, n° 3, n° 4.

3e *série.* Teintes de couleurs, au nombre de trois, n° 5, n° 6 et n° 7.

4e *série.* Teintes d'ombres portées, au nombre de trois, n° 8, n° 9, n° 10.

En tout onze teintes que l'on composera de la manière suivante et que l'on passera dans l'ordre que nous allons indiquer.

20. ORDRE DE POSE DES TEINTES, LEUR TRANSPARENCE TEINTE D'ÉBAUCHE.

La teinte d'ébauche se place la première et se met sur *tout ce qui est dans l'ombre propre ou portée.*

C'est une teinte d'encre de Chine, dont la transparence doi être environ $\frac{2}{3}$.

On composera facilement cette teinte de la manière suivante On prendra de l'encre de Chine aussi noire que possible (du po· ché) ; avec le tire-ligne, on fera des traits parallèles distant de 1 millimètre en 1 millimètre. Ces traits auront $\frac{1}{3}$ de milli· mètre d'épaisseur.

Le quadrillage ainsi formé une fois sec et vu à distance, fera l'effet d'une teinte dans laquelle il y aurait deux de blanc pour un de noir, et par suite laissant passer les $\frac{2}{3}$ du blanc du papier ; cette teinte aurait donc pour transparence $\frac{2}{3}$.

Cela fait, on frottera l'encre de chine dans le godet renfermant de l'eau, jusqu'à ce que la teinte formée soit équivalente à cette teinte par quadrillage que nous venons de former, et l'on aura la teinte $\frac{2}{3}$.

D'ailleurs, quand on aura fait un certain nombre de lavis, on saura exactement par l'habitude quelle doit être la teinte d'é· bauche.

21. TEINTES D'OMBRE PROPRE.

Faisons notre démonstration sur la sphère-type que nous connaissons (Fig. 1).

La teinte d'ébauche n° 0 a été placée sur l'ombre propre, c'est-à-dire sur la zone qui s'étend depuis la ligne d'ombre propre n° 0 jusqu'au contour apparent dans l'ombre.

La teinte suivante, n° 1, sera plus faible que la teinte n° 0. On étendra cette dernière de $\frac{1}{2}$ environ d'eau pure.

Puis on la placera entre les lignes 1 et $\overline{1}$.

La teinte n° 2 s'obtiendra en ajoutant à la teinte 1 environ $\frac{1}{3}$ d'eau pure.

On l'étendra de 2 à $\overline{2}$.

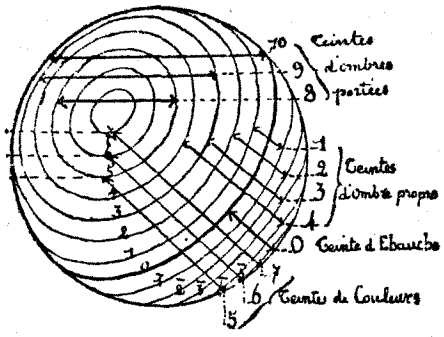
Pour la teinte n° 3, on ajoutera à la teinte n° 2 environ $\frac{1}{4}$

'eau, et on la passera de 3 à $\overline{3}$.

La teinte n° 4 s'obtiendra en ajoutant au n° 3 environ $\frac{1}{5}$ 'eau, et se passera de 4 à $\overline{4}$.

Là s'arrêteront les premières teintes d'ombre, celles d'ombre ropre : lorsque nous aurons passé les teintes de couleurs qui

Fig. 1.



vont suivre, nous reprendrons d'autres teintes d'ombres (celles d'ombres portées, qui seront plus intenses que les précédentes).

Sur la planche n° 5, il n'existe pas d'ombres portées ; il n'y aura donc pas de ces teintes d'ombres portées. Nous n'en parlerons que pour mémoire.

22. TEINTES DE COULEURS.

Teinte n° 5. C'est la première teinte de couleur et la plus intense d'entre elles.

Elle sera diversement composée, suivant que l'objet sera en fonte, fer, bronze ou autre substance.

Une fois connue la nature de l'objet, il faudra cependant calculer cette teinte de telle sorte que, par sa superposition avec les suivantes, elle donne, au milieu, entre 3 et 4, le ton que nous avons désigné sous le nom de ton à saturation.

Cette teinte n° 5 sera passée de + 5 à $\overline{5}$, et si la ligne $\overline{5}$ n'existait pas, si le contour apparent se rencontrait avant, cette teinte serait passée jusqu'à ce contour.

La teinte n° 6 s'obtiendra en étendant un peu la précédente, et sera passée de + 6 à $\overline{6}$, ou de + 6 jusqu'au contour apparent.

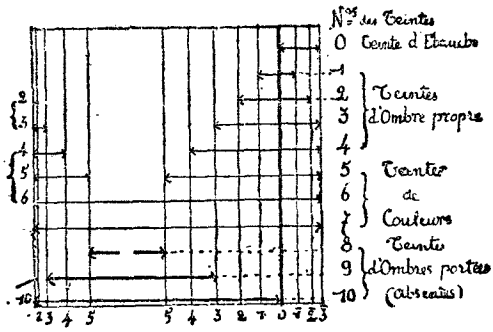
La teinte n° 7 s'obtiendra en étendant un peu la précédente, et sera passée de + 7 à $\overline{7}$.

Il n'y aura pas de teinte n° 8. Ce serait de l'eau pure, ou du moins une teinte très-faible, si on ne veut pas avoir des brillants qui soient blanc absolu.

23. REMARQUE (fig. 2)..

Sur le cylindre (position de l'échelle n° 1), on remarquera que, lorsque nous serons à la teinte n° 6, la teinte de gauche rejoindra celle de droite et toute la zone brillante 5-5 sera comblée par cette teinte, qui aura par suite été passée sur tout le cylindre.

Fig. 2.



La teinte n° 7, de même.

Donc, le brillant du cylindre sera en retard de deux teintes sur celui de la sphère.

Nous avons figuré ici, sur une sphère et sur un cylindre, à l'aide de flèches, les zones sur lesquelles se passent les teintes précédentes (Voir fig. 1 et 2).

L'inspection de ces figures fera bien retenir, nous le pensons, l'ordre dans lequel on doit opérer.

24. TEINTES D'OMBRES PORTÉES.

Elles seront au nombre de trois, quoique les zones qu'elles soit appelées à recouvrir soient au nombre de huit; mais, comme elles seront assez intenses, on pourra recouvrir à la fois trois ou deux de ces zones ; il sera donc possible d'en diminuer le nombre.

Nous ne nous occuperons de ces teintes que dans un lavis où nous aurons des ombres portées.

25. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves exécuteront le lavis de la planche 5, en se conformant soigneusement aux indications qui précèdent.

Ils trouveront sur le modèle, des échantillons des teintes successives qu'ils auront à poser; ils n'auront donc que peu de tâtonnements à faire pour trouver les tons.

Ce dessin est très-important. Il serait impossible à un élève qui ne l'aurait ni bien compris ni bien exécuté de pouvoir faire ceux qui suivront.

C'est pourquoi on fera refaire tous ceux qui seraient mauvais.

Dans la suite du cours, on donnera, comme *pensum,* cette planche à exécuter en entier ou en partie à tout élève qui se montrerait insuffisant en lavis.

7e LEÇON.

OMBRES PORTÉES SUR LE PLAN VERTICAL OU SUR DES PLANS PARALLÈLES.

1. Nous commencerons, dans cette leçon, l'étude des ombres portées par les corps les uns sur les autres. Pour simplifier, nous nous occuperons d'abord des ombres portées sur le plan vertical de projection ou sur des plans parallèles. Le rayon lumineux étant toujours à 45°.

2. OMBRE D'UN POINT (Fig. 1).

Soit aa' un point défini par ses projections, et dont nous cherchons l'ombre sur le plan vertical.

Nous mènerons par ce point un rayon lumineux à 45° aa_1 $a'a'_1$, et nous chercherons sa trace verticale a_1a_1', c'est-à-dire le point où il perce le plan vertical.

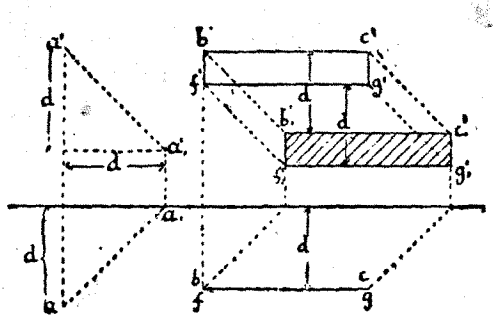
Le point a'_1 sera l'ombre portée par le point aa'.

3. REMARQUE FONDAMENTALE.

Désignons par d la distance ou saillie du point donné, en avant du plan vertical. Il est facile de voir, à cause des angles à 45° que l'on rencontre partout sur cette figure, que $a''a = d$, et que le point a'_1, ombre portée par a', se trouve sur la ligne à 45° issue du point a', à une distance d au-dessous et d à droite de ce point a'. De sorte que la simple connaissance de la distance à laquelle le point qui porte ombre est en avant du plan vertical permet de trouver l'ombre de ce point sur le plan vertical.

Il ne faut pas compter la distance d sur la ligne à 45°; ce serait une grave erreur, mais bien sur la verticale puis, ensuite, sur

Fig. 1 et 2.



l'horizontale, qui formeraient un carré ayant la ligne à 45 comme diagonale.

4. OMBRE D'UNE DROITE HORIZONTALE, OU D'UNE DROITE VERTICALE. OMBRE D'UN RECTANGLE (Fig. 2).

Soit $b'c'f'g'$ un rectangle parallèle au plan vertical et situé à une distance d, en avant de ce plan.

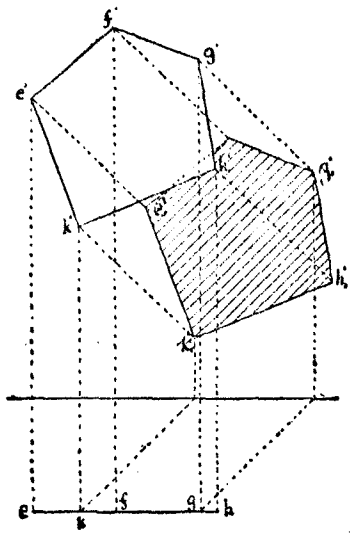
Nous aurons l'ombre portée en cherchant les ombres portées par les quatre sommets. On voit facilement que la ligne $b'c'$ porte ombre en $b'_1c'_1$, parallèlement à elle-même, en vraie grandeur, et que l'ombre $b'_1c'_1$ est située au-dessous de la ligne qui porte ombre $b'c'$, d'une quantité égale à d ; de même $c'g'$ porte ombre suivant $c'_1g'_1$ qui lui est parallèle, égale, et située à sa droite à une distance égale à d.

5. OMBRE PORTÉE PAR UNE FIGURE PLANE PARALLÈLE AU PLAN VERTICAL (Fig. 3 et 4).

Soit un polygone $e'f'g'h'k'$ parallèle au plan vertical. Pour voir son ombre portée, nous mènerons des rayons lumineux par tous les sommets, et nous chercherons les points où ils viennent percer le plan vertical

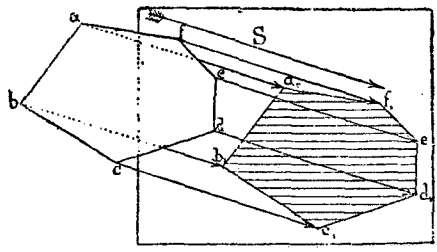
Mais ces rayons forment les arêtes d'un prisme qui est le prisme d'ombre du polygone, et l'ombre portée sera l'intersection de ce prisme avec le plan vertical. Or, on sait que

Fig. 3.



si l'on coupe un prisme par un plan parallèle à sa base, la section ainsi faite est un polygone égal à celui de sa base. Ici, la base est le polygone $e'f'g'h'k'$, qui est parallèle au plan vertical. L'ombre sera donc un polygone $e'_1f'_1g'_1h'_1k'_1$ égal au premier, et obtenu en le transportant parallèlement à lui-même suivant des lignes à 45°, jusqu'à ce que tous ses points se soient reportés au-dessous et à droite de leur position première, d'une longueur égale à d (saillie du polygone en avant du plan vertical).

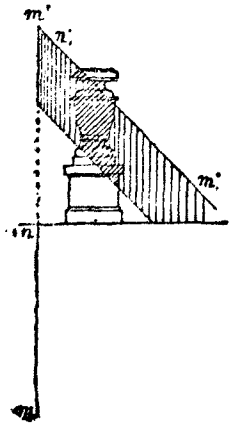
Fig. 4.



6. OMBRE D'UNE DROITE PERPENDICULAIRE AU PLAN VERTICAL (fig. 5).

Soit mn une droite perpendiculaire au plan vertical et projetée verticalement tout entière au point m'.

Fig. 5.



Les rayons lumineux qui passeront par cette droite en constitueront le plan d'ombre. Mais on sait que, lorsqu'une droite est perpendiculaire à un plan Q, tout plan passant par cette droite est aussi perpendiculaire au plan Q; le plan d'ombre de la droite est donc perpendiculaire au plan vertical. On a vu qu'un pareil plan se projette tout entier sur le plan vertical, suivant une ligne droite qui est sa trace. Menons par m' un rayon lumineux à 45° $m'm'_1$; cette droite à 45° sera la trace du plan d'ombre et tout ce qui sera dans ce plan d'ombre, que ce soient les rayons lumineux ou

les intersections de ce plan, avec une surface quelconque, c'est-à-dire l'ombre portée par la droite *mn* sur cette surface quelconque, tout, disons-nous, se projettera verticalement suivant la ligne à 45° $m'm'_1$. Cette ligne est donc l'ombre portée par la droite *mn* sur le plan vertical.

De plus, si nous imaginons un corps, quelque compliquée que soit sa surface, un vase ou une statue, par exemple, l'ombre portée sur ce vase étant l'intersection du plan d'ombre avec la surface de la statue, sera projetée tout entière suivant la ligne à 45° qui est la trace verticale du plan d'ombre ; en réalité, dans l'espace, cette ligne d'ombre portée peut être très compliquée de forme, mais en projection verticale nous la voyons en ligne droite. Nous pouvons donc énoncer ce principe:

Toute droite perpendiculaire au plan vertical porte ombre sur un corps quelconque suivant une ligne à 45° en projection verticale.

Remarque. Dans la figure ci-contre, pour rendre le fait plus saisissant, nous avons supposé que nous avions 2 droites, m' et p' perpendiculaires au plan vertical, et formant les 2 bords d'une règle plate, perpendiculaire elle-même au plan vertical.

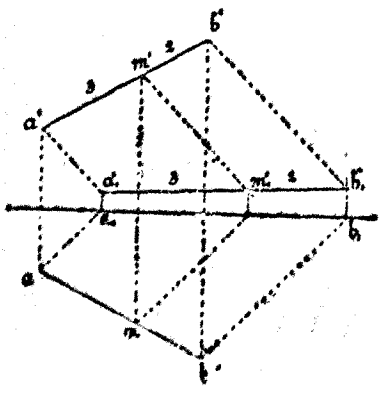
7. OMBRE D'UNE DROITE QUELCONQUE (fig. 6.)

Soit *ab*, $a'b'$ une droite quelconque : Pour en avoir l'ombre portée sur le plan vertical, nous mènerons les rayons lumineux aa_1, $a'a'_1$ et bb_1 $b'b'_1$, qui passent par ses deux extrémités ou par deux de ses points ; nous chercherons les points $a_1a'_1$, $b_1b'_1$ où ces rayons percent le plan vertical, joignant $a'_1b'_1$, par une droite, nous aurons l'ombre demandée.

Remarque 1. On voit que $a'_1b'_1$ n'est pas paralllèle à $a'b'$.

Remarque 2. Prenons sur $a'b'$, un point m' qui la partage dans un rapport donné, $\frac{2}{3}$, par exemple.

(Fig 6)



L'ombre de m' se fera en m'_1 sur l'ombre $a'_1b'_1$ à l'aide du rayon à 45°. Et comme les 3 rayons $a'a'_1$, $b'b'_1$, $m'm'_1$ sont parallèles, le point m'_1 partage aussi la droite d'ombre dans le rapport $\frac{2}{3}$. Donc,

Théorème. Une droite porte ombre sur un plan suivant une droite, et

les rapports suivant lesquels cette droite peut être divisée dans l'espace par des points pris sur elle, se conservent sur l'ombre portée.

8. L'OMBRE PORTÉE SUR UN PLAN PAR UN OBJET EST UNE PROJECTION OBLIQUE DE CET OBJET SUR CE PLAN.

Cette remarque est évidente, puisque nous avons défini les projections obliques celles dans lesquelles les projetantes n'étaient pas perpendiculaires au plan de projection. Dans le cas des ombres, les projetantes sont les rayons lumineux.

Certaines remarques faites sur les projections droites auront leurs analogues dans les projections obliques ou ombres. Nous ne ferons que les énoncer.

1° Les projections obliques (ou les ombres) déforment les figures, modifient les angles, réduisent ou augmentent les longueurs. Dans le cas des projections droites, les longueurs étaient toujours réduites ; ici, elles peuvent être augmentées. L'ombre d'une droite sur un plan peut être plus grande que la droite elle-même.

2° Toute figure plane parallèle à un plan s'y projette obliquement (ou y porte ombre) en vraie grandeur et parallelement à elle-même (Fig. 4).

3° Toute figure plane tracée dans un plan parallèle aux projetantes (ou aux rayons lumineux) se projette obliquement sur un plan (ou y porte ombre) suivant une ligne droite. — C'est l'analogue de ce théorème des projections droites: Toute figure plane dont le plan est perpendiculaire à un plan de projection se projette sur ce plan tout entière suivant une ligne droite, qui est la trace du plan qui la contient.

4° Deux droites parallèles se projettent obliquement (ou portent ombre) sur un plan, suivant 2 droites parallèles.

5° Les rapports de plusieurs longueurs portées sur une même droite ou sur plusieurs droites parallèles se conservent.

6° Toute droite parallèle aux projetantes (ou aux rayons lumineux) porte ombre sur un plan ou sur une surface quelconque suivant un point.

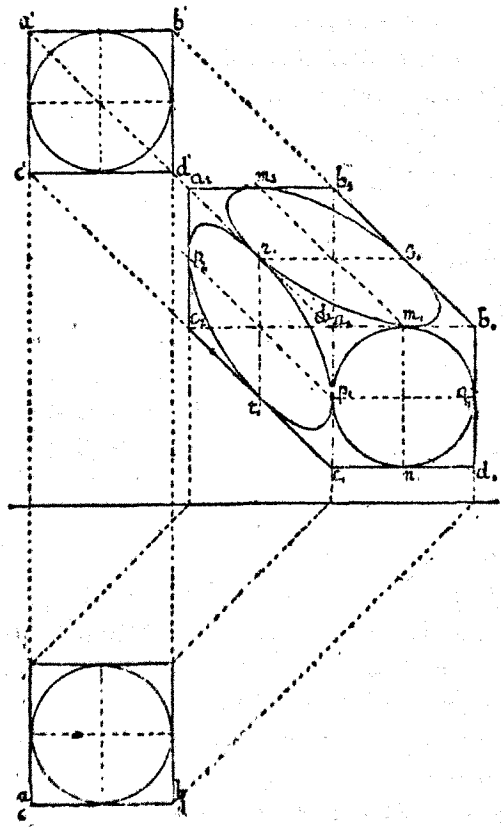
C'est l'analogue de ce théorème des projections droites: Toute droite perpendiculaire à l'un des plans de projection, s'y projette suivant un point.

9. OMBRE D'UN CUBE A ARÊTES PARALLÈLES A CELLES DU CUBE DE LUMIÈRE (Fig. 7).

Soit *abcd*, *a'b'c'd'* un cube dans la position la plus simple, ayant ses faces parallèles aux plans de projection et parallèles à un plan de profil.

Considérons d'abord la face antérieure *a'b'c'd'* du cube. Elle donnera comme ombre un carré $a_1b_1c_1d_1$ que l'on obtiendra soit en ayant recours à la projection horizontale, soit, connaissant la

Fig. 7.



saillie de cette face en avant du plan vertical, en reproduisant cette face à droite, en dessous de sa position première à une distance égale à cette saillie (cette distance ne doit pas se compter sur la ligne à 45°, mais bien sur l'horizontale et la verticale).

Ayant en $a_1b_1c_1d_1$ l'ombre de la face antérieure, pour avoir celle de la face postérieure, nous remarquerons que cette face

est plus près du plan vertical que la première de toute la longueur des arêtes du cube. L'ombre de cette face sera donc un nouveau carré $a_2b_2c_2d_2$ obtenu en remontant le premier et en le déplaçant à gauche, de toute l'arête du cube, qui est aussi le côté du carré.

Déplaçons b_1, de b_1 en a_1 d'une longueur égale au côté du carré, puis remontons-le de a_1 en b_2, de cette même longueur, et nous aurons en b_2 un des côtés du carré qui est l'ombre portée de la face postérieure.

Nous ferons de même pour les autres sommets, et nous aurons en $a_2b_2c_2d^2$, l'ombre de cette face postérieure. Joignons a_2a_1 b_1b_2, c_1c_2, d_1d_2, nous aurons les lignes à 45°, qui sont les ombres des arêtes perpendiculaires au plan vertical.

L'ombre du cube s'obtiendrait en remplissant avec des hachures le périmètre formé par les lignes extrêmes de la figure ainsi formée.

10. REMARQUES.

1° On remarquera d'abord que le sommet a_1 de l'un des carrés coïncide avec le sommet opposé d_2 de l'autre.

2° Si l'on considère le parallélogramme a_1 b_1 a_2 b_2, c'est l'ombre portée par le carré qui formerait la face supérieure du cube. Si donc nous avions un pareil carré, dont nous eussions à chercher l'ombre, on l'aurait facilement de la manière suivante :

La distance à laquelle est le carré en avant du plan vertical fera connaître en a_1 b_1 l'ombre portée par le côté du carré qui est parallèle à la ligne de terre et qui porte ombre en vraie grandeur; on mènera la droite a_1 b_2 verticale, et la ligne à 45° b_1 b_2. On aura, à leur intersection en b_2 l'ombre d'un autre sommet, puis on achèvera le parallélogramme a_1 b_1 a_2 b_2.

3° Le parallélogramme a_1 c_1 a_2 c_2 est l'ombre portée par une des faces du cube qui est de profil. Si donc nous avions à chercher l'ombre d'un carré de profil, ayant un de ses côtés vertical, en a_1 c_1, nous placerions parallèlement au côté vertical et en vraie grandeur l'ombre de ce côté. (La distance de ce côté au plan vertical étant connue, nous savons que son ombre a_1 c_1 s'obtiendra à droite, en dessous et à cette distance);

Par a_1 nous mènerons une horizontale et par c_1 une ligne à 45°. A la rencontre de ces deux lignes, nous aurons un autre sommet c_2 du parallélogramme qu'il nous sera ensuite facile d'achever.

4° Ces deux parallélogrammes, ombres d'un carré horizontal u d'un carré de profil, doivent être tracés facilement par les èves. Ils remarqueront qu'ils sont égaux et que leur tracé se it d'une façon identique. On pourrait les définir ainsi : Paral-logrammes dont une diagonale est perpendiculaire à l'un des ôtés et lui est égale : ou bien encore, parallélogrammes dont ıngle aigu est un angle de 45° et dont une diagonale est per-ːndiculaire à un côté.

11. OMBRE DU CERCLE.

Nous admettrons d'abord, sans le démontrer, que l'ombre un cercle sur un plan est une ellipse, pouvant dans certains s se réduire à un cercle ou à une droite. Cela étant admis, on prend deux diamètres AB, CD à angle droit dans un ːrcle, chacun d'eux partage en deux parties égales les cordes ıi sont parallèles à l'autre; et comme les rapports se con-rvent sur les ombres portées, les cordes qui, dans le cercle, aient parallèles à AB, donneront dans l'ellipse d'ombre por-e des cordes parallèles à l'ombre de AB, et qui seront aussi ırtagées en deux parties égales par l'ombre du diamètre CD. ɔnc, deux diamètres à angle droit du cercle donneront, mme ombre, deux diamètres conjugués de l'ellipse d'ombre, ːst-à-dire, deux diamètres qui partagent en deux parties ales les cordes qui sont parallèles à l'autre.

Comme nous savons tracer une ellipse connaissant deux dia-ètres conjugués (voir 4e leçon), nous choisirons dans le cercle nt nous cherchons l'ombre deux diamètres à angle droit, us en prendrons l'ombre portée, et nous aurons deux dia-ètres conjugués de l'ellipse d'ombre et par conséquent cette ipse. Ce sera à nous de prendre les diamètres à angle droit ns le cercle de la manière la plus avantageuse.

12. OMBRE D'UN CERCLE DE FRONT.

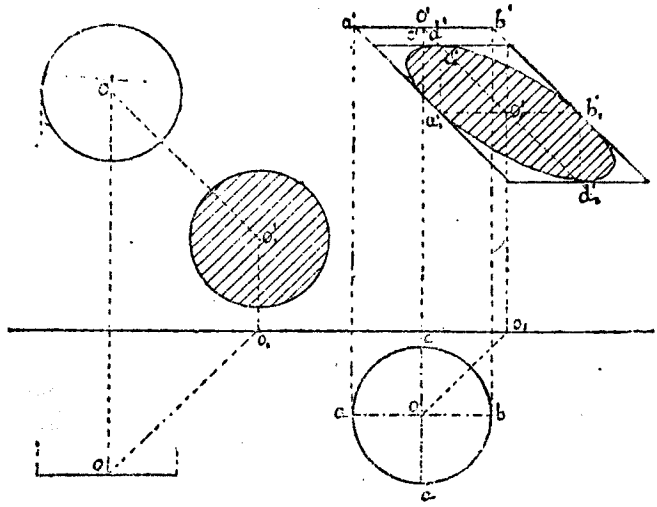
Une figure est dite de front lorsque son plan est parallèle au ın vertical (fig. 8).

Soit *oo'* le centre de ce cercle.

D'après la remarque faite plus haut, ce cercle portera ombre vraie grandeur. Prenons l'ombre de son centre, en $o_1o'_1$, et narquons qu'il ne serait pas nécessaire pour l'avoir, de re-ırir à la projection horizontale, mais simplement de connaître

la distance du cercle en avant du plan vertical. De o'_1 comme

Fig. 8 et 9.



centre traçons un cercle égal au cercle donné et nous auron l'ombre.

13. OMBRE D'UN CERCLE HORIZONTAL.

Soit *abcd*, *a'b'c'd'* un cercle horizontal ou de *niveau.* (Fig. 9)

Nous prendrons deux diamètres à angle droit de ce cercle Nous choisirons le diamètre *ab*, qui est parallèle à la ligne d terre, et celui *cd* qui lui est perpendiculaire et qui, par consé quent, est perpendiculaire au plan vertical.

Nous connaissons la distance du centre, en avant du pla vertical : par suite, soit à l'aide de la projection horizontale soit en nous servant de cette distance, comme nous l'avon indiqué, nous pouvons avoir en O'_1 l'ombre de ce centre. Me nons par o'_1 la droite $a'_1b'_1$ horizontale et égale au diamètre d cercle, nous aurons l'ombre du diamètre de front *ab*, puisqu ce diamètre porte ombre parallèlement à lui-même et en vra grandeur. Par o'_1 menons la droite à 45° $c'_1d'_1$, ce sera l'ombi du diamètre *cd* qui est perpendiculaire au plan vertical; il nou suffira de prendre les deux points c'_1 et d'_1 à une distance d o'_1 égale au rayon et comptée horizontalement puis verticale ment (et non pas sur la ligne à 45°) pour avoir l'ombre des ex trémités de ce diamètre.

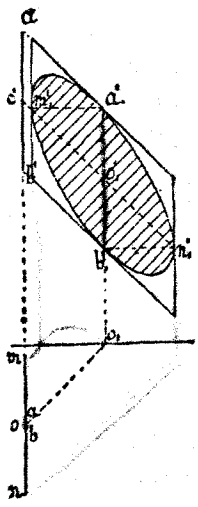
Nous sommes amenés ainsi à construire le parallélogramme dont il a été question dans le paragraphe précédent. Ce parallélogramme est l'ombre du carré qui, dans l'espace, serait circonscrit au cercle; il sera circonscrit à l'ellipse d'ombre. Les deux droites $a'_1b'_1$ et $c'_1d'_1$ seront deux diamètres conjugués de cette ellipse que nous tracerons ensuite soit par les échelles (voir 4e leçon) soit, avec un peu d'habitude, directement en l'inscrivant dans le parallélogramme.

11. OMBRE D'UN CERCLE SITUÉ DANS UN PLAN DE PROFIL.

Soit oo' (fig. 10) le centre d'un cercle situé dans un plan de profil.

Nous connaissons la distance de ce centre au plan vertical, par conséquent, en appliquant la construction connue nous pouvons en déduire l'ombre de ce centre au point $o_1o'_1$.

Fig. 10.



Cela fait, prenons le diamètre du cercle qui serait vertical, (c'est le diamètre projeté horizontalement tout entier au point a, b). Il porte ombre en vraie grandeur et parallèlement à lui-même, suivant la droite verticale $a'_1b'_1$ égale au diamètre du cercle. Le diamètre, qui serait perpendiculaire au précédent, serait projeté verticalement tout entier au point o'. Il porterait ombre suivant une ligne à 45° passant par le point o'_1. Pour en avoir les deux extrémités m'_1 et n'_1, nous remarquerons que les points m et n de l'espace étant l'un en avant du centre, et l'autre en arrière d'une quantité égale au rayon, le point m'_1 sera sur la ligne à 45° passant par o'_1 mais à gauche, d'une longueur égale au rayon (comptée horizontalement). Tandis que le point n'_1 sera à droite et à la même distance.

Nous sommes amenés ainsi à construire le parallélogramme défini plus haut, lequel est l'ombre portée par le carré qui serait circonscrit au cercle. L'ellipse d'ombre s'encadre dans ce parallélogramme, et les droites $m'_1n'_1$ et $a'_1b'_1$ en seront deux diamètres conjugués.

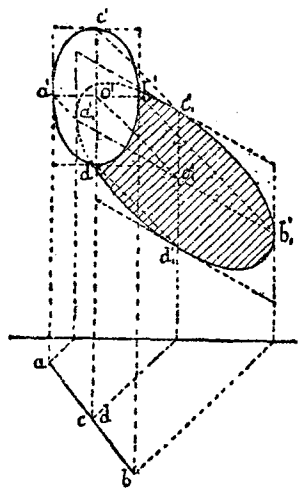
15. REMARQUE.

Si l'on se reporte à l'ombre du cube donnée plus haut et à la figure qui l'accompagne, on y verra inscrits dans le carré $a_1b_1c_1d_1$ et dans les deux parallélogrammes contigus le cercle et les ellipses, ombres de cercles inscrits dans les trois faces du cube de l'espace dont nous cherchions l'ombre.

16. OMBRE D'UN CERCLE SITUÉ DANS UN PLAN PERPENDICULAIRE AU PLAN HORIZONTAL, MAIS, OBLIQUE AU PLAN VERTICAL (fig. 11).

Soient $a'b'c'd'$, les projections d'un cercle situé dans un plan simplement perpendiculaire au plan horizontal.

Fig. 11.



Horizontalement, ce cercle se projette en ligne droite; verticalement, sa projection est une ellipse que nous avons appris depuis longtemps à construire.

Prenons les deux diamètres à angle droit ab, $a'b'$ et cd $c'd'$, et cherchons leurs ombres : nous aurons deux diamètres conjugués de l'ellipse d'ombre.

Pour cela, par les quatre points aa', bb', cc', dd', menons les rayons lumineux, et cherchons les points $a'_1b'_1c'_1d'_1$ où ils viennent rencontrer le plan vertical. Nous aurons, en $a'_1b'_1$ et $c'_1d'_1$, deux diamètres conjugués de l'ellipse. Nous ferons le parallélogramme circonscrit et nous tracerons l'ellipse à l'aide du tracé par échelles.

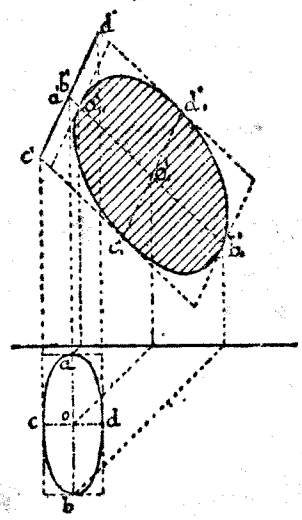
17. OMBRE D'UN CERCLE SITUÉ DANS UN PLAN SIMPLEMENT PERPENDICULAIRE AU PLAN VERTICAL (fig. 12).

Verticalement, le cercle se projette suivant la ligne droite $c'd'$ et horizontalement suivant l'ellipse facile à tracer a,b,c,d.

Nous prenons les deux diamètres à angle droit ab, cd, dont l'un, cd, est parallèle au plan vertical. Il porte ombre en vraie grandeur en $c'_1d'_1$; l'autre porte ombre en $a'_1b'_1$, obtenue en menant les rayons lumineux par les points aa' et bb', et cherchant les traces verticales de ces rayons.

Nous avons en $a'_1b'_1$ et $c'_1d'_1$ deux diamètres conjugués. Nous

Fig. 12.



formons le parallélogramme circonscrit et nous traçons l'ellipse à l'aide des échelles.

18. TRAVAIL DES ÉLÈVES POUR LA PROCHAINE LEÇON.

Pour la prochaine leçon, les élèves dessineront au crayon et à l'encre les figures de la planche 6 qui se rapportent à cette leçon. Les hachures seront mises, ainsi que les lettres qui se rappportent à ces figures.

8e LEÇON

OMBRES PORTÉES SUR LE PLAN VERTICAL OU SUR DES PLANS PARALLÈLES (Suite)..

1. Application. Ombre portée par les arcades d'un portique sur le mur du fond de ce portique.

Soit (fig. 3), un portique formé par trois arcades sur la face principale, et une arcade sur chacune des faces latérales. On donne le plan et l'élévation de ce portique. On demande de trouver les ombres portées par ces cinq arcades et leurs pieds-droits sur le mur du fond (en projection verticale) et sur le sol du portique (en projection horizontale).

La question se ramènera aux deux problèmes suivants, que nous allons traiter à part.

2. Problème 1. (fig. 1.)

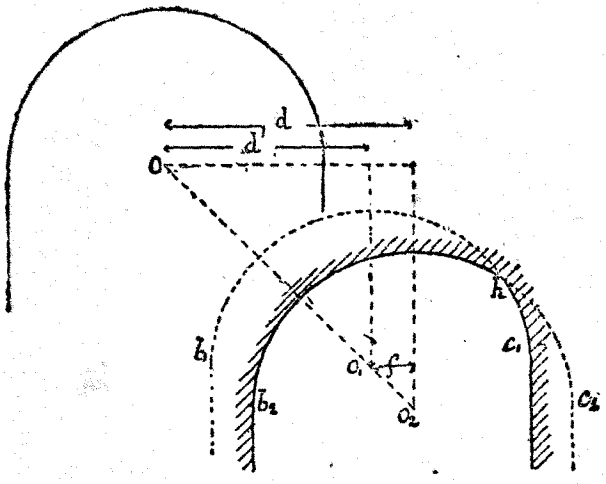
On a deux cercles parallèles tous deux au plan vertical, et placés l'un devant l'autre. (Ce sont les deux cercles qui limitent les arcades de face, antérieurement et postérieurement.) On demande de déterminer l'ombre de leur ensemble.

Soit o, la projection verticale commune des centres de ces deux cercles. Si l'on connaît la distance d, du centre du premier cercle en avant du mur du fond, on aura en o_1 l'ombre de ce centre. On décrira le cercle b_1c_1, égal au cercle de l'arcade, et l'on aura l'ombre de ce premier cercle.

Si l'on connaît la distance d' du centre du cercle postérieur en avant du fond, ou si, ce qui revient au même, on connaît l'épaisseur f (voir fig. 1) de l'arcade, on aura sur la ligne à 45° qui passe par o_1 et par o, l'ombre o_1 du centre du deuxième

cercle. De o_1 on décrira un nouveau cercle b_1c_1 et l'on aura l'ombre du cercle postérieur de l'arcade.

Fig. 1.



Nous de devrons garder qu'une portion de ces deux cercless. Ils se coupent en h, et le contour de l'ombre sera formé des deux arcs b_1h et hc_1 avec une brisure au point h.

3. PROBLÈME 2. (fig. 2.)

Deux cercles égaux et parallèles dont les centres sont en O'O'' ont tous deux de profil. Ils forment les deux bases d'une arcade située de profil ; on demande de déterminer l'ombre portée par leur ensemble sur le plan vertical.

Nous avons figuré en *abc* l'un de ces eercles, rabattu sur le plan vertical. La ligne MN donne en coupe le mur du fond du portique.

Prenons le cercle de droite OO'' tout seul.

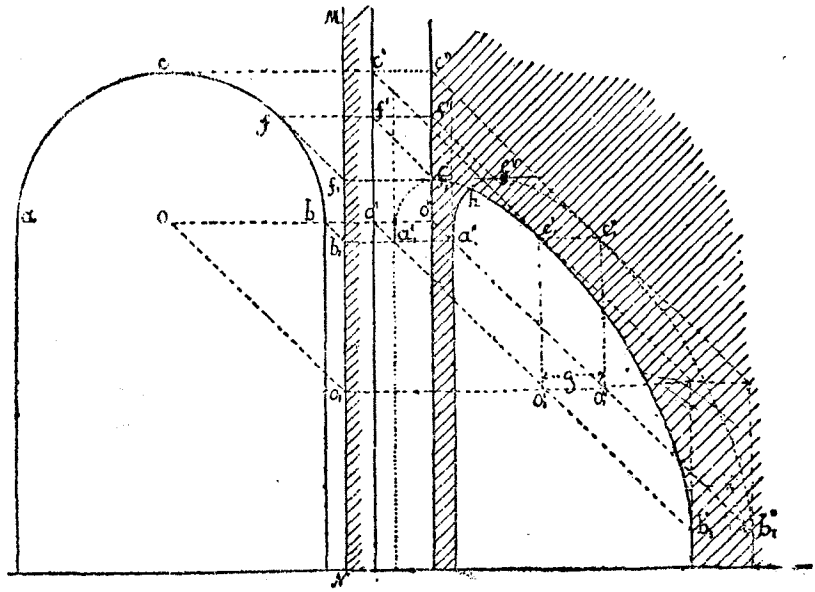
Son centre porte ombre en O''_1.

Le cercle étant de profil, nous formons, comme il a été indiqué plus haut, le parallélogramme $o_1''c_1''b_1''a_1''$, qui sera circonscrit à l'ellipse d'ombre, et nous traçons cette ellipse par le procédé des échelles, ou directement, si nous avons une habitude suffisante. Nous avons ainsi l'ombre portée par le cercle de droite o''.

Le cercle de gauche o' donnera la même ellipse mais transportée horizontalement de o_1'' en O'_1, d'une quantité g égale à l'épaisseur de l'arcade. Ces deux ellipses se couperont en h,

point de brisure de l'ombre, et nous placerons des hachures jusqu'aux portions $a''h$ et hb'_1 de ces ellipses.

Fig. 2.



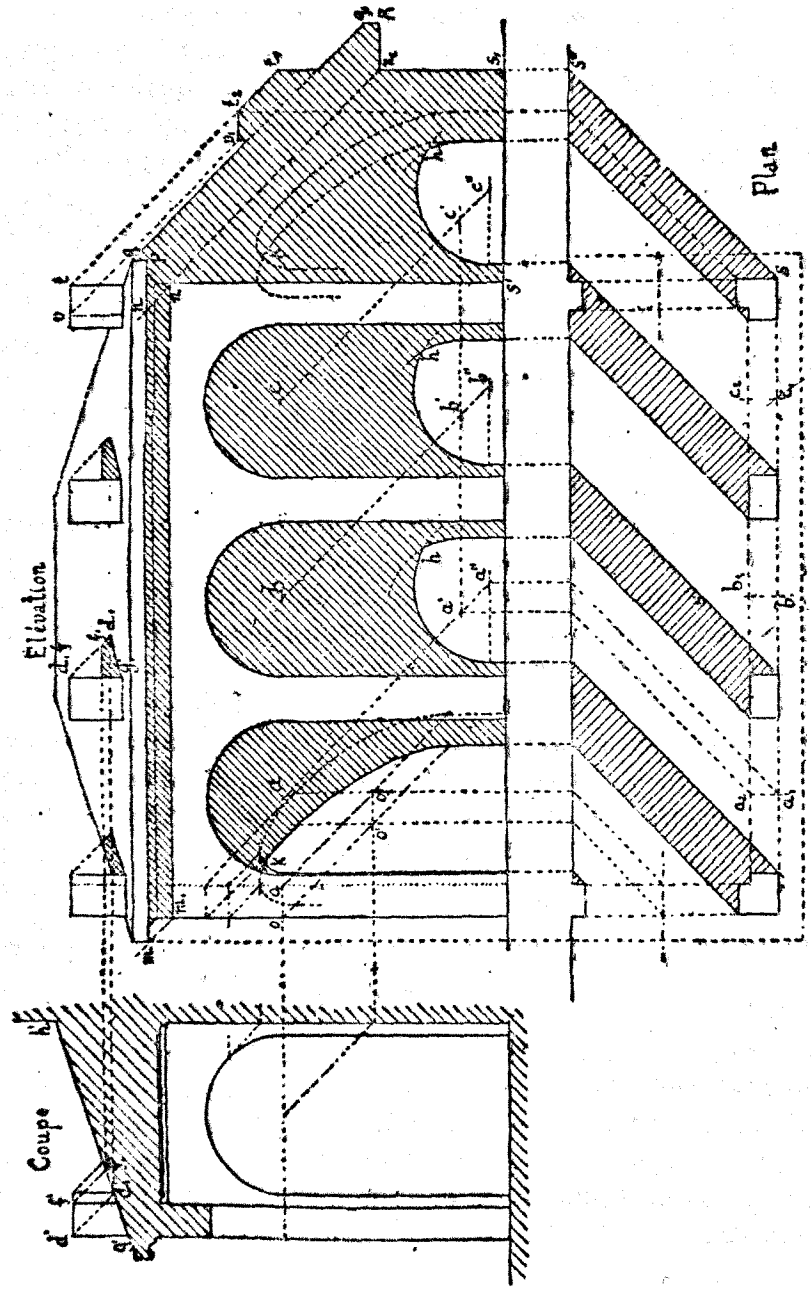
4. OMBRE DU PORTIQUE (Fig. 3).

Il est facile maintenant de tracer cette ombre. Prenons d'abord les trois arcades de face, a,b,c. Nous obtenons en $a'a''$ $b'b''$, $c'c''$, les ombres de leurs centres sur ce mur du fond considéré comme plan vertical. Nous décrivons les cercles de ces points comme centres avec un rayon égal à celui des arcades. Nous prenons comme contours d'ombre les arcs intérieurs de ces cercles, se coupant aux points de brisure h, h, h.

Nous nous occupons ensuite des arcades de profil. Commençons par celle de gauche. Les deux centres o et o_1 portent ombre en $o'o'_1$. Nous construisons deux fois le parallélogramme connu. Nous inscrivons dans chacun d'eux une ellipse; nous prenons le point de brisure K, et nous limitons l'ombre aux arcs intérieurs.

L'arcade de gauche donnerait lieu aux deux mêmes ellipses. Mais, après les avoir tracées, nous remarquerons qu'elles tombent en entier au-dessus de l'ombre de la dernière arcade de face; par conséquent, l'ombre de l'arcade de profil et de droite sera noyée dans l'ombre du portique. Elle n'existera pas.

Fig, 3.



5. OMBRE DES DÉS DE COURONNEMENT SUR LE TOIT.

Prenons l'un de ces dés, le second par exemple $d'f'g'$, d,f,g'_1 (voir la coupe). Sur la coupe, le plan du toit est représenté par sa ligne de coupe $g'h'$, et le toit se projette, en coupe, tout en-

tier suivant cette ligne. Prenons le sommet dd' de l'arête de droite du dé. Menons le rayon lumineux à 45° en coupe et en élévation. Il coupe le plan du toit, en coupe, au point d'_1 projeté en élévation, en d_1. D'un autre côté, l'arête en question sort du toit au point $g'g_1$, qui, étant sur le toit, est lui-même son ombre portée sur ce toit. L'ombre, de l'arête $g'd'$ est donc en élévation la droite $g_1d'_1$.

Remarque. Il est facile de voir que les deux rayons $d'd'_1$ et dd_1 étant parallèles en élévation et en coupe comme étant à 45° tous les deux, le triangle $d'g'd'_1$ en coupe, est égal au triangle dd_1g_1 en élévation et par suite la ligne d'ombre g_1d_1 est parallèle à la ligne $g'd'_1$ en coupe; d'où cette remarque importante : quand une droite verticale porte ombre sur un toit (ou sur un plan incliné) parallèle à la ligne de terre, cette ombre est une ligne droite inclinée à la pente du toit.

Cette remarque ne sera qu'un cas particulier d'un théorème plus général que nous énoncerons plus loin.

L'arête du dé, projetée en entier en d, sur l'élévation étant perpendiculaire au plan vertical, porte ombre à 45° jusqu'en f', ombre du point ff', extrémité de cette arête.

A partir de f_1 c'est l'arête horizontale projetée tout entière en coupe au point f' qui porte ombre. Or cette arête est parallèle à la ligne de terre, le toit l'est aussi, donc cette arête est parallèle au toit et elle porte ombre sur lui parallèlement à la ligne de terre et en vraie grandeur.

6. OMBRE DE LA CORNICHE DE L'ARCADE SUR LE MUR DE FACE DE L'ARCADE.

C'est l'ombre d'une droite mn parallèle à la ligne de terre, sur un plan vertical; on connaît la saillie de la corniche sur le mur de face. Cette saillie se prend à gauche en m.

Menons la ligne à 45° m,m_1. Nous aurons en m_1 un point de l'ombre de la corniche et en m_1n_1 menée parallèle à mn l'ombre tout entière.

7. OMBRE DES CORNICHES SUR LE MUR DU FOND.

Cherchons d'abord l'ombre de l'arête verticale de droite $s'n_1$. Le plan nous la donne, et à son défaut, la distance de cette arête en avant du mur du fond nous fait connaître la droite n_2s_1 ombre de cette arête.

Or, l'arête dans l'espace n'est en lumière que jusqu'au point n_1, ombre du point n de la corniche. Le point n_1 porte ombre en n_2. Donc en n_2 cesse l'ombre de l'arête verticale et commence sur le mur du fond, l'ombre de la corniche.

La portion np de la corniche ne porte pas ombre sur le mur de face. Mais bien sur celui du fond de n_2 en p_1, en vraie grandeur. On a $n_2p_1 = np$.

Arrivé en p_1, c'est la droite pq verticale et arête du larmier qui porte ombre en p_1q_1.

En q_1 c'est l'arête en retour du larmier, perpendiculaire au plan vertical et projetée tout entière au point q, qui porte ombre suivant une ligne à 45° qq_1.

8. OMBRE DU DERNIER DÉ SUR LE MUR DU FOND.

Nous croyons inutile de donner l'explication de cette ombre. Les lignes à 45° tracées sur le plan et sur l'élévation en feront suffisamment comprendre le tracé. Il présente d'ailleurs la plus grande analogie avec celui de l'ombre du cube.

9. DU RESSAUT DES OMBRES.

Lorsqu'un corps porte ombre sur plusieurs plans parallèles, ou plus généralement encore sur plusieurs surfaces, (cylindres, cônes, etc...), placées les unes derrière ou devant les autres, l'ombre passe de l'une à l'autre de ces surfaces en se rapprochant ou en s'éloignant du corps qui porte ombre et en changeant de forme suivant la nature des surfaces.

Ces mouvements de l'ombre portée constituent ce que l'on nomme le ressaut des ombres. On dit que l'ombre ressaute d'un corps sur l'autre. Nous étudierons le ressaut des ombres dans trois cas simples, qui sont les suivants.

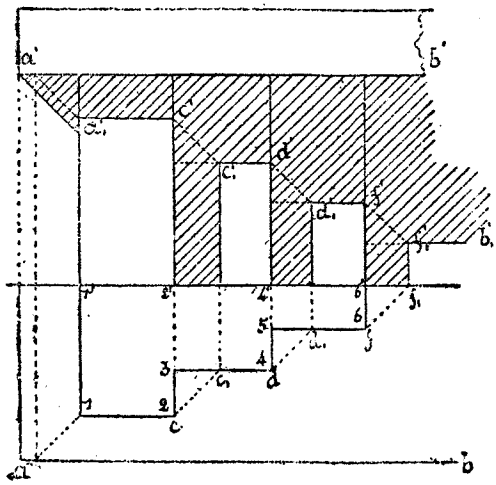
10. RESSAUTS DE L'OMBRE PORTÉE PAR UNE DROITE PARALLÈLE A LA LIGNE DE TERRE, SUR UNE SÉRIE DE PLANS PARALLÈLES AU PLAN VERTICAL (Fig. 4).

Soit $a'b'$ projetée horizontalement en ab et parallèle à la ligne de terre; ce sera, par exemple, l'arête d'un larmier, et soient en 1 2 3 4 5 6 en projection horizontale une série de plans parallèles au plan vertical. Ces plans forment une sorte de mur en gradins, dont la ligne 1 2 3 4 5 6 serait le profil horizontal;

on demande de trouver l'ombre portée par la droite ab, $a'b'$ sur ce mur dentelé. Si l'on se reporte aux principes précédents, l'ombre de $a'b'$ sur les plans successifs qui forment le mur sera sur chacun d'eux formée par une droite parallèle à $a'b'$ et située au-dessous de $a'b'$ à une distance égale à la saillie de la droite en avant de ces plans. Par conséquent lorsque le plan s'éloigne de 1^m, 2^m, ou 3^m, l'ombre descend ou ressaute de 1^m, 2^m, ou 3^m; si le plan se rapproche d'une certaine quantité, l'ombre se rapproche de la même quantité. La ligne brisée a'_1, b'_1, ombre portée par ab, reproduit donc en élévation exactement la ligne brisée 1 2 3 4 5 6, coupe horizontale du mur.

Les arêtes verticales 1 1′, 2 2′, 4 4′, 6 6′ portent ombre à leur

Fig. 4.



tour sur les plans qui sont situés derrière elles, à droite et à des distances égales aux saillies relatives de ces arêtes sur ces plans. Soient $c_1c'_1$, $d_1d'_1$, $f_1f'_1$ ces ombres. Elles coupent l'ombre précédente aux points de brisure $c'_1d'_1f'_1$. Or, prenons le point c' où l'ombre portée du larmier rencontre l'arête 2′. Le point c' est un point de l'ombre portée du larmier, mais c' appartenant à l'arête 2′, portera ombre sur le plan 3, 4, et comme l'ombre du larmier sur le plan 3 4, est la droite $c'_1d'_1$, si nous menons le rayon à 45° du point c' jusqu'à la rencontre avec $c'_1d'_1$ nous aurons en c'_1 un point de l'ombre portée par l'arête 2′ sur le plan 3 4; ce qui nous dispense d'avoir recours au plan pour trouver les ombres portées par les arêtes, une fois que l'on a l'ombre portée par le larmier sur les plans et

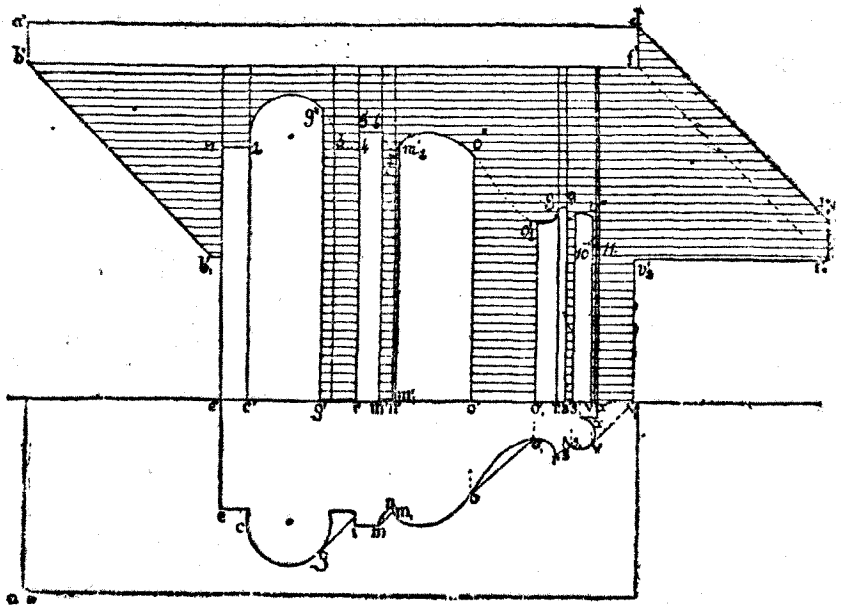
par conséquent aussi sur les arêtes, intersections de ces plans. La même remarque, faite aux points d' et f' ou l'ombre portée par le larmier sur les plans rencontre les arêtes qui les limitent, permet de trouver directement en $d'_1 f'_1$ les points de brisure et par suite les ombres des arêtes.

11. OMBRE PORTÉE PAR UNE DROITE PARALLÈLE A LA LIGNE DE TERRE, SUR UNE SÉRIE DE MOULURES PERPENDICULAIRES AU PLAN HORIZONTAL (Fig. 5).

Soit un larmier $b'f'$ portant ombre sur une série de moulures, (filets, baguettes, talons...), dont les profils sont donnés en projection horizontale.

La connaissance de la saillie du larmier en avant du filet ec, nous donne à une distance égale à cette saillie et en dessous la droite 1 2, de l'ombre portée sur ce filet; ce sera le commencement de l'ombre. Nous venons de démontrer que, dans ces conditions, l'ombre reproduisait exactement le profil des moulures. Traçons donc le profil 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11, identique à celui du plan, mais symétrique, et nous aurons l'ombre cherchée. Il faut y ajouter les ombres des moulures les unes sur les

Fig. 5.



autres. A cet effet, sur le plan, menons : 1° en g, o, et v les tangentes à 45° à tout ce qui est cylindre; 2° en m, et s par

toute ligne formant arête de droite, menons également les rayons à 45°; 3° Prenons en $m_1 o_1 s_1 v_1$ les intersections de ces deux espèces de rayons avec les moulures situées immédiatement après eux; enfin, relevons ces points en projection verticale en g'-o' et v', puis en m'_1-o'_1 et v'_1, et menons par ces points des parallèles aux génératrices des moulures, et nous aurons résolu cette 2e partie du problème. Les points de brisure seront aux rencontres de ces lignes d'ombre des moulures avec la ligne d'ombre portée du larmier.

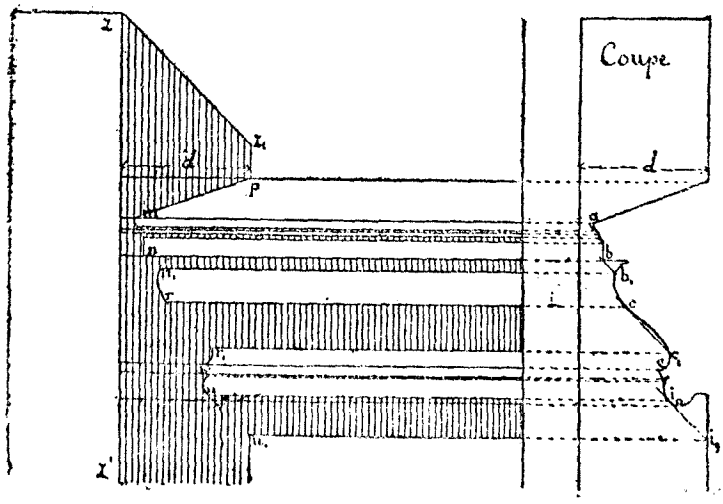
Remarque 1. Si on voulait se passer du plan, puisque la ligne d'ombre 1,2,3,... 11 est la reproduction du plan, on aurait pu mener les tangentes à 45° et les rayons passant par les arêtes, sur cette ligne au lieu de le faire sur le plan.

Remarque 2. Les points de brisure, tels que m'_2, o'_2 et v'_2, sont sur les rayons à 45° qui passeraient par les points où l'ombre cesse sur la moulure située immédiatement avant. Ainsi les points 6 et m'_2, o'' et o'_2, v'' et v'_2 doivent être sur un même rayon à 45°.

12. OMBRE PORTÉE SUR DES MOULURES PARALLÈLES A LA LIGNE DE TERRE PAR UNE DROITE PERPENDICULAIRE AU PLAN HORIZONTAL (Fig. 6).

Tout ce que nous venons de dire s'applique aux ombres portées dans ces conditions.

Fig. 6.



Nous donnons comme exemple l'ombre portée par l'arête

verticale zz', d'un mur sur une série de moulures parallèles à la ligne de terre. On a figuré la coupe de ces moulures, mais cela était inutile, à la condition que l'on connût la saillie d de l'arête qui porte ombre en avant du mur sur lequel se détache la moulure, et que l'on sût dessiner le profil de cette dernière. En effet, la connaissance de cette saillie d nous donne, pour commencer, la ligne d'ombre z_1p; à partir de p, nous faisons ressauter l'ombre suivant la ligne $pmnn_1r$ etc.... u_1 reproduisant le profil connu des moulures. Nous menons à cette ligne les rayons à 45°, soit tangents aux courbes soit frisants aux arêtes. Ainsi en n, nous aurons un rayon d'arête, donnant en n_1 une brisure. En r, nous aurons un rayon de tangence, donnant en r_1 une brisure, et ainsi de suite..... Par toutes les brisures n_1, r_1, u_1 nous mènerons les parallèles aux génératrices des moulures et nous aurons non-seulement l'ombre portée par l'arête zz', sur les moulures, mais les ombres portées par ces dernières les unes sur les autres.

13. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

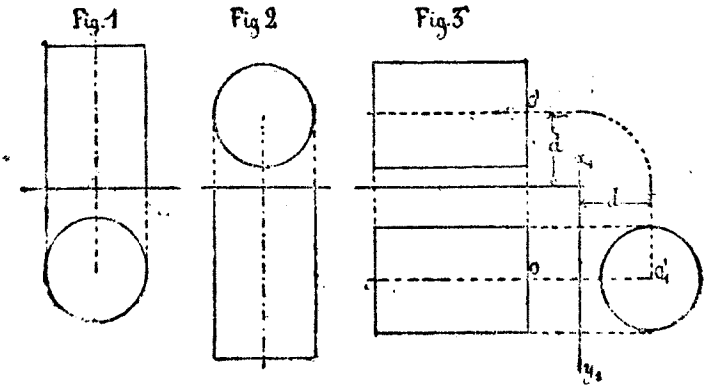
Pour la prochaine leçon, les élèves achèveront la planche 6.

9e LEÇON.

OMBRES PORTÉES SUR LES CYLINDRES EN RELIEF.

1. DIFFÉRENTES POSITIONS DE CYLINDRES.

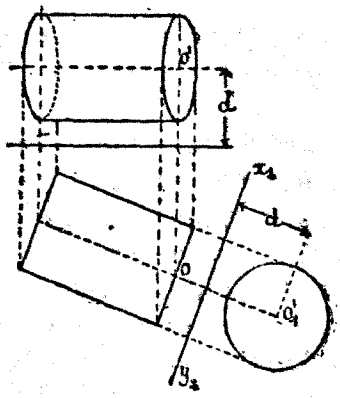
Nous ne nous occuperons que des cylindres dont les génératrices seront perpendiculaires au plan horizontal (fig. 1). Dans le cas où elles seraient perpendiculaires au plan vertical (fig. 2), les problèmes se résoudraient évidemment de la même manière en appliquant aux projections horizontales ce que nous allons dire pour les projections verticales, et réciproquement. Si les



génératrices sont parallèles (fig. 3) à la ligne de terre ; en prenant pour nouveau plan vertical, x_1y_1, un plan de profil, le cylindre lui sera perpendiculaire et nous rentrerons dans un des deux cas qui précèdent.

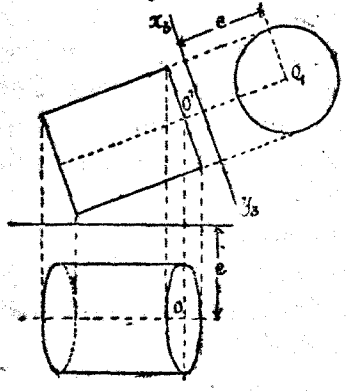
Si le cylindre a ses génératrices parallèles au plan horizontal (fig. 4), en prenant une nouvelle ligne de terre x_2y_2 perpendiculaire aux projections horizontales des génératrices, et prenant un nouveau plan vertical ayant x_2y_2 pour ligne de terre, notre cylindre sera perpendiculaire à ce nouveau plan vertical, et nous rentrerons dans le cas de la figure 2.

Fig 4



Si les génératrices sont parallèles au plan vertical (fig. 5), on prendra une nouvelle ligne de terre x_3y_3, perpendiculaire aux projections verticales des génératrices, et un nouveau plan horizontal ayant x_3y_3 pour ligne de terre. On rentrera dans le cas de la figure 1.

Fig. 5



Enfin, si le cylindre était tout à fait quelconque, le problème deviendrait plus compliqué. Nous ne nous en occuperons pas.

2. OMBRE PORTÉE PAR UN POINT (fig. 6).

Soit oo' le cercle de base d'un cylyndre en relief. Soit a,a' un point situé en dehors.

Fig 6.

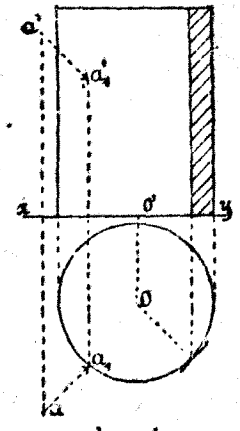
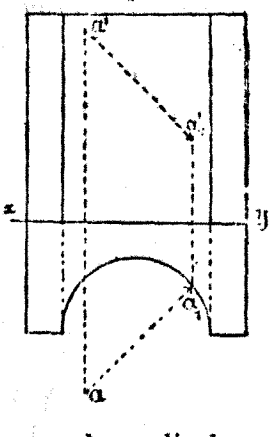


Fig 7



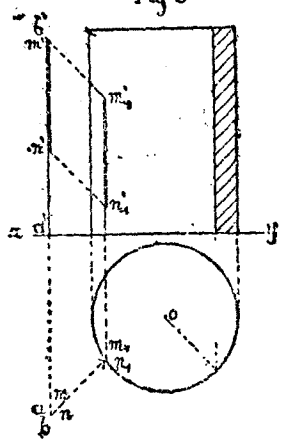
Menons par le point aa' un rayon lumineux aa_1—$a'a'_1$, et cherchons son intersection avec le cylindre. On sait que, lorsqu'un cylindre est perpendiculaire au plan horizontal, il se projette horizontalement tout entier, suivant sa courbe de base. Le point a_1 est donc, en projection horizontale, le point où le rayon lumineux perce le cylindre. Menons la ligne de rappel $a_1a'_1$ jusqu'au rayon lumineux en projection verticale, et nous

aurons en $a_1a'_1$ l'ombre portée par le point aa' sur le cylindre. Si ce cylindre est en creux (fig. 7), la solution est la même.

3. OMBRE PORTÉE PAR UNE DROITE PARALLÈLE AUX GÉNÉRATRICES (c'est-à-dire perpendiculaire au plan horizontal) (fig. 8).

Soit $a;b$, $a'b'$ une droite perpendiculaire au plan horizontal prenons un point quelconque, mm', de cette droite, et cherchons, comme ci-dessus, son ombre portée $m_1m'_1$ sur le cylindre. On voit facilement que le point m'_1 est sur la génératrice $m'_1n'_1$ du cylindre, et qu'il en sera de même pour l'ombre portée par tout autre point de la droite ab, $a'b'$. Donc, l'ombre portée sur un cylindre par une droite parallèle à ses génératrices est elle-même une droite.

Fig 8



Nous pouvons dire encore : lorsqu'une droite est parallèle aux génératrices d'un cylindre, elle porte ombre, sur ce cylindre, parallèlement à elle-même, en vraie grandeur, et suivant une génératrice.

Nous venons de dire que la droite portait ombre en vraie grandeur. En effet, si nous prenons deux points mm'—nn', et si nous en cherchons les ombres en m'_1 et n'_1, on voit immédiatement que $m'_1n'_1$ est égale et parallèle à $m'n'$.

4. AUTRES POSITIONS DE DROITES, PORTANT OMBRE EN LIGNE DROITE SUR UN CYLINDRE (fig. 9).

Figurons, en perspective, un cylindre, un rayon lumineux R, le plan projetant Q de ce rayon lumineux, et une droite quelconque MN *située dans ce plan projetant.*

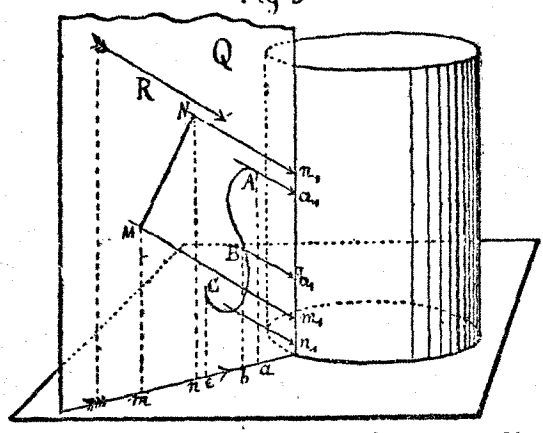
Le plan projetant Q, étant parallèle au cylindre, coupe ce dernier suivant une de ses génératrices m_1n_1 ; mais il est facile de voir que ce plan est précisément le plan d'ombre que la droite MN projette derrière elle; donc, la droite mn' est l'ombre portée sur le cylindre par la droite MN. Nous pouvons donc dire :

Lorsqu'une droite est dans un plan projetant horizontalement un rayon lumineux, elle porte ombre sur un cylindre vertical suivant une droite (non pas en vraie grandeur).

5. GÉNÉRALISATION. LIGNES COURBES PORTANT OMBRE EN LIGNE DROITE SUR UN CYLINDRE (fig. 9).

Au lieu d'une ligne droite MN, située dans le plan Q, supposons que nous ayons une courbe quelconque ABC.

Fig 9



Son plan d'ombre sera toujours le plan Q : les rayons lumineux émanant de A,B,C, ne quitteront pas ce plan et viendront couper le cylindre en $a_1 b_1 c_1$ situés en ligne droite.

Nous pouvons donc dire: Lorsqu'une ligne plane, droite, brisée ou courbe, est dans un plan projetant horizontalement un rayon lumineux, elle porte ombre, en ligne droite, sur un cylindre vertical.

6. REMARQUE.

Remarquons que ce qui caractérise la position du plan Q, c'est de contenir : 1° un rayon lumineux R ; 2° une droite M*m* ou N*n*, parallèle aux génératrices du cylindre. C'est, par conséquent, d'être à la fois parallèle au rayon lumineux et aux génératrices du cylindre; nous pourrons donc énoncer le théorème suivant, tout à fait général :

Théorème. Toute ligne *plane*, droite, brisée ou courbe, dont le plan est parallèle à la fois au rayon lumineux et aux génératrices d'un cylindre, porte ombre sur ce cylindre, suivant une ligne droite.

7. PROJECTIONS DES LIGNES QUI PORTENT OMBRE EN LIGNE DROITE (fig. 10 et 11).

En projections, tout plan projetant horizontalement un rayon lumineux, a pour trace horizontale une ligne à 45°, laquelle est la projection de tout point ou de toute ligne tracée dans ce plan. On reconnaîtra donc qu'une ligne droite *ab*, *a'b'* ou une ligne courbe, *mnp*, *m'n'p'*, est dans les conditions ci dessus, lorsque, en projection horizontale, elle sera projetée à 45°.

Donc : toute ligne, *droite*, *brisée* ou *courbe*, qui, en projec-

Fig 10

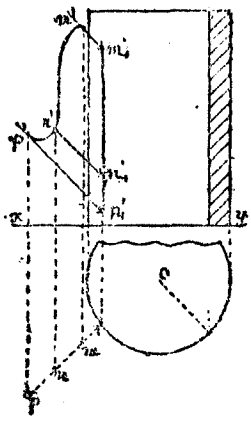
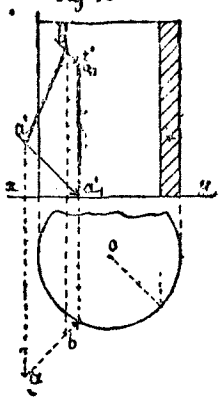


Fig 11

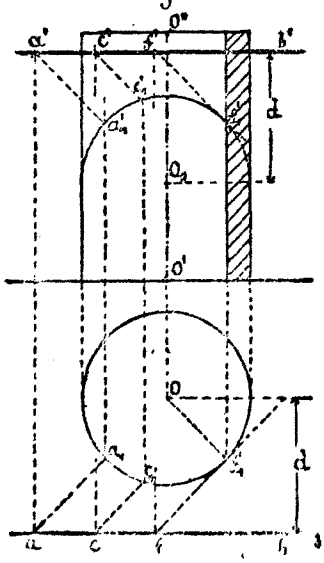


tion horizontale, et projetée suivant une ligne à 45°, porte ombre, en ligne droite, sur un cylindre vertical.

8. OMBRE PORTÉE PAR UNE DROITE PARALLÈLE A LA LIGNE DE TERRE (fig. 12).

Soit o,o' la base d'un cylindre, ab, $a'b'$ une droite parallèle à la ligne de terre, et supposée indéfinie. Cherchons l'ombre portée par plusieurs points aa', cc'... ; nous les trouverons en $a'_1c'_1$, comme nous venons de l'indiquer, pour un point. Joignons les points $a'_1c'_1$ par une courbe, nous aurons en $a'_1c'_1f'_1$ l'ombre portée par la droite. Elle cesse au point de *perte* f'_1, où elle rencontre l'ombre propre du cylindre. Je dis que cette courbe est un cercle. Nous le savons déjà, puisque nous avons démontré (8e leçon), que l'ombre portée par une parallèle à la ligne de terre, sur des moulures verticales, reproduisait en projection verticale le profil de ces moulures. Ici, le profil est un cercle ; donc, l'ombre est un cercle en projection.

Fig 12



D'ailleurs, si on veut s'en assurer directement, on verra faci-

lement que, à cause des lignes à 45°, qui existent en projection verticale et horizontale, l'une de ces projections est la reproduction, renversée, de l'autre.

Ce que nous remarquerons surtout, c'est que, si l'on se donne la distance d (10mm, 15mm ou 20mm...) à laquelle la droite a,b est située en avant de l'*axe* du cylindre, et si l'on ne veut pas avoir recours au plan, on aura l'ombre $a'_1c'_1f'_1$ très-facilement, de la manière suivante : au-dessous de $a'b'$ nous prendrons (fig. 13 ou 14) sur l'axe du cylindre, un point o_1 situé à cette distance d; de o_1, comme centre, nous décrirons un demi-cercle (montant, si le cylindre est en saillie, et descendant s'il est en creux) ce demi-cercle aura pour rayon celui de la base du cylindre; il sera donc tangent à son contour apparent. Enfin, nous limiterons ce demi-cercle à la ligne d'ombre propre du cylindre (dans le cas du cylindre en relief. Cette ombre propre, elle-même, se déterminera facilement, en menant en f'_1 la tangente à 45° au cercle d'ombre trouvé, et, toujours, sans se servir du plan.

Fig. 13

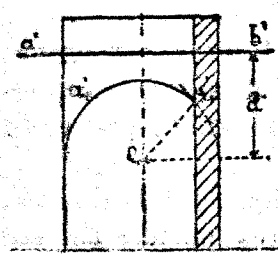
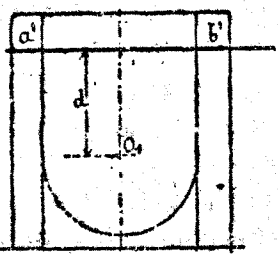


Fig. 14



9. OMBRE PORTÉE PAR UN POINT (2e MÉTHODE) (sans avoir recours au plan, fig. 15 et 16).

La méthode précédente, pour trouver l'ombre d'une horizontale de front, quand on connaît sa distance à l'axe, va nous permettre de trouver l'ombre portée par un point, connaissant sa projection verticale a', et sa distance d, en avant de l'axe du cylindre.

Fig. 15

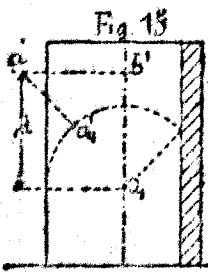
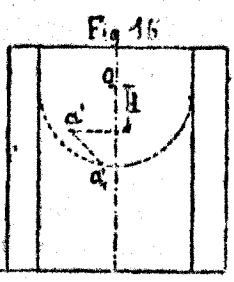


Fig. 16



Je mène l'horizontale $a'b'$ jusqu'à l'axe; en b', *au-dessous* de b, je prends sur l'axe un point o_1 situé à la distance connue d de o_1, je décris un arc de cercle a'_1 tangent au cylindre et montant, je mène par a' le rayon à 45° jusqu'à la rencontre en a'_1 avec cet arc de cercle, et j'ai l'ombre cherchée.

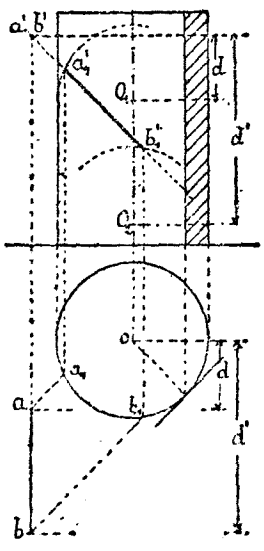
En effet, l'arc $a'_1 f'_1$ est l'ombre portée par la droite $a'b'$. Le point a' étant sur cette droite, son ombre sera sur l'ombre de cette droite, c'est-à-dire à la fois sur le rayon lumineux $a'a'_1$ et sur l'arc de cercle a'_1.

Si le cylindre était creux, on mènerait l'arc en descendant. Il se pourrait, dans ce cas, que le point fût en arrière de l'axe et non pas en avant ; dans ce cas, on porterait o_1 *au-dessus* et non pas au-dessous (fig. 16).

10. OMBRE PORTÉE PAR UNE DROITE PERPENDICULAIRE AU PLAN VERTICAL (fig. 17).

Cette droite se projette, tout entière et verticalement, suivant un point aa'. Nous avons démontré (7e leçon), que son ombre portée sur toute espèce de surface, cylindre, cône, sphère, donnait en projection verticale une ligne à 45°.

Fig. 17



Si la droite n'est pas limitée, son ombre ne le sera pas non plus. Elle cessera, cependant, à sa rencontre avec l'ombre propre du cylindre.

Si elle est limitée à deux points aa', bb', on cherchera les ombres portées par ces points par l'une des deux méthodes données ci-dessus, soit en se servant du plan, soit, si l'on en connaît les distances à l'axe, sans y avoir recours.

11. APPLICATION (Planche 7, figure 1.) (Texte, fig. 18).

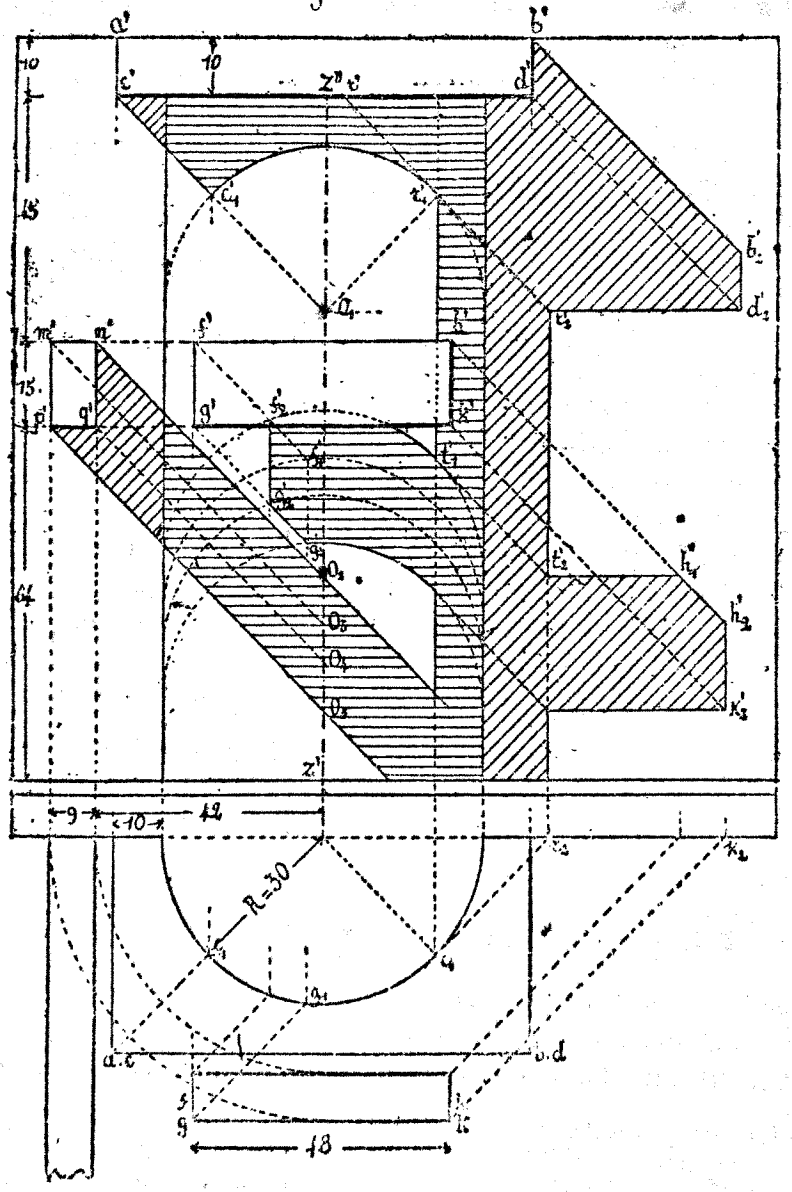
Nous avons un demi-cylindre vertical, saillie, supposé appliqué sur un mur vertical. Il est couronné par une dalle carrée, analogue au tailloir du chapiteau dorique, $abcd$, $a'b'c'd'$.

En avant se trouve un petit parallélipipède rectangle, analogue à une barre prismatique rectangulaire $fghk$, $f'g'h'k'$. Et sur le côté, à gauche, une barre de même section, située à la même hauteur et à la même distance de l'axe, mais perpendiculaire au plan vertical et supposée indéfinie; cette barre est vue en coupe $m'n'p'q'$... On demande : 1° de trouver les ombres portées par le tailloir et les deux barres sur le cylindre ; 2° sur le mur du fond, ainsi que l'ombre propre du cylindre et son ombre portée sur ce mur du fond.

12. OMBRE DU TAILLOIR SUR LE CYLINDRE ET SUR LE MUR.

Le tailloir est carré. Il déborde donc la colonne autant à droite et à gauche qu'en avant.

Fig 18



Prenons l'arête $c'd'$ parallèle à la ligne de terre. Son ombre portée sur le cylindre sera un arc de cercle obtenu en prenant un centre O_1 sur l'axe et situé au-dessous de $c'd'$ d'une quantité

égale à *la saillie* de $c'd'$ en avant de l'axe ; mais, cette saillie, étant la même à gauche et à droite, si nous menons la ligne à 45° $c'O_1$, on aura $c'z'' = z''O_1$ et le point O_1 sera le centre demandé. Nous tracerons l'arc de cercle $c'_1r'_1$ tangent au contour du cylindre, c'est-à-dire en prenant pour rayon le rayon du cylindre.

En r'_1 nous mènerons le rayon à 45°, tangent, ce qui nous donnera l'ombre propre du cylindre. (On aurait pu l'avoir sur le plan en menant le rayon à 45° r_1r_2, tangent à la base du cylindre.

Le point c', extrémité de gauche de l'arête, porte ombre sur le cercle trouvé, en c'_1.

Enfin, l'arête c', perpendiculaire au plan vertical porte ombre à 45°, suivant $c'c'_1$, aussi bien sur le cylindre que sur le mur du fond.

Nous avons pris en $r_2r'_2$ l'ombre portée par le cylindre sur ce mur ; le point de perte r' appartenant à l'ombre propre du cylindre, porte ombre en r'_2 sur le mur. L'ombre du tailloir *ressaute* donc de r' sur le cylindre en r'_2 sur le mur. Ce qui reste en $r'd'$ de l'arête, porte ombre sur le mur en vraie grandeur et parallèlement à elle-même, en $r'_2d'_2$. L'arête verticale $d'b'$ donne l'ombre $d'_2b'_2$, et la droite perpendiculaire au plan vertical, projetée tout entière en b', donne la ligne à 45° $b'b'_2$.

Remarque. $r'_2d'_2$ est sur la même horizontale que le point o_4.

13. OMBRE DE LA BARRE DEBOUT (1).

Les arêtes extrêmes, n' et p' sont celles qui portent ombre suivant des lignes à 45° aussi bien sur le mur que sur le cylindre. Cette ombre vient se perdre dans l'ombre propre du cylindre.

14. OMBRE DE LA BARRE FRONTO-HORIZONTALE.

Considérons les deux arêtes $f'h'$ et $g'k'$, qui sont en avant. Elles porteront ombre suivant des cercles dont les centres se trouveront sur l'axe en o_3 et o_5 comme nous l'avons indiqué.

(1) On dit qu'une droite est *debout* quand elle est perpendiculaire au plan vertical. — *Verticale*, quand elle est perpendiculaire au plan horizontal. — *De front*, quand elle est simplement parallèle au plan vertical. — *De niveau* ou *horizontale*, quand elle est parallèle au plan horizontal, et *fronto-horizontale*, quand elle est parallèle à la ligne de terre.

On prendra, sur le plan, la saillie des droites fh et gk, en avant de l'axe ; et on placera o_8 au-dessous de $f'h'$ et o_5 au-dessous de $g'k'$, de toute la saillie ainsi trouvée.

Remarque. La barre debout, $m'n'p'q'$, a été prise à la même distance de l'axe que celle qui nous occupe ; d'ailleurs, elle est à la même hauteur et elle a la même épaisseur; par conséquent, les points o_8 et o_5 seraient donnés en menant par m' et p' les lignes à 45° jusqu'à la rencontre avec l'axe.

On tracera de ces points o_8 et o_5, comme centres, les arcs de cercle f'_1 et g'_1.

Par f' et g' on mènera les rayons à 45° jusqu'à la rencontre avec ces arcs, et on aura les ombres des deux extrémités f' et g' (le point f' sera noyé dans l'ombre totale).

On cherchera de même les ombres des deux arêtes postérieures de la barre ; on aura deux nouveaux centres o_2 et o_4 obtenus, soit par la connaissance des saillies de ces arêtes en avant de l'axe, soit en prenant o_3o_2 et o_5o_4, égaux à l'épaisseur de la barre, c'est-à-dire en relevant les centres précédents de toute cette épaisseur, soit en menant les lignes à 45° par les points n' et q' de la barre debout.

On aura ainsi les arcs $f'_2g'_2$, limités à gauche en f'_2 et g'_2 et à droite se perdant dans l'ombre propre du cylindre.

A gauche, l'ombre totale de la barre sera limitée :

1° En $f'_2g'_2$ par une portion de génératrice du cylindre (c'est l'ombre de la droite verticale $f'g'$ qui, étant parallèle au cylindre, y porte ombre en ligne droite et en vraie grandeur);

2° En $g'_2g'_1$ par une ligne à 45° (c'est l'ombre de la droite debout g', laquelle, étant perpendiculaire au plan vertical, porte ombre à 45°) ;

3° Aux deux arcs de cercles extrêmes f'_2 et g'_1. A droite, elle vient se perdre dans l'ombre propre du cylindre.

L'ombre portée par cette même barre sur le mur se tracera sans difficulté. Nous avons déjà traité, plusieurs fois, un problème analogue. On remarquera seulement que les points de *perte* tels que t'_1 correspondent, à 45°, aux points de brisure tels que t'_2.

95. OMBRE D'UN CERCLE SUR UN CYLINDRE.

La fig. 2 de la planche 7 (texte, fig. 24), est une application des ombres portées sur un cylindre par des cercles dans différentes positions.

Nous allons les étudier séparément ; après quoi, nous n'aurons plus que quelques mots à ajouter pour faire comprendre l'épure d'ensemble.

1° Le cylindre est couronné par un cylindre plus grand et concentrique, formant comme le listel de l'astragale d'une colonne. L'ombre correspondante sera :

PROBLÈME I, *ombre portée sur un cylindre par un cercle concentrique à son cercle de base.*

2° Nous avons en avant un cylindre plus petit, formant comme un disque, parallèle au plan vertical. Nous chercherons les ombres portées par ses deux bases, ce qui donnera :

PROBLÈME II. — *Ombre portée sur un cylindre vertical, par un cercle parallèle au plan vertical.*

16. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE PAR UN CERCLE CONCENTRIQUE A SA BASE (fig. 19).

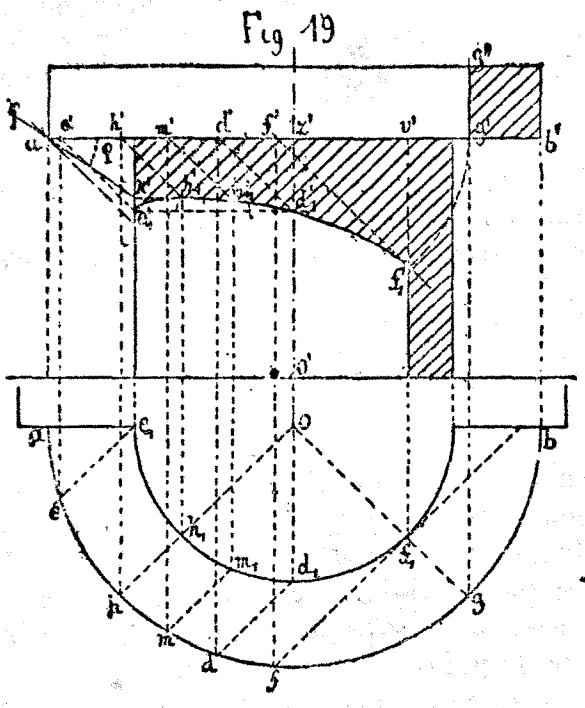
Soit oo' le cercle de base du cylindre, et soit ab, $a'b'$ un cercle concentrique à cette base, et plus grand qu'elle. Cherchons l'ombre portée par un point quelconque m,m' de ce cercle. Nous menons le rayon lumineux mm_1, $m'm'_1$, et le point $m_1m'_1$ où il perce le cylindre est l'ombre du point m. On cherchera de même les ombres d'autres points, et, en les joignant par une courbe continue, on aura l'ombre cherchée. On conçoit qu'il y a certains points de cette ombre plus importants à connaître que d'autres.

1° *Détermination du point de perte* f'_1.

En projection horizontale, ce point se projette en f_1 au pied de la génératrice d'ombre propre. Mais le rayon qui aboutit en f_1 vient du point f du cercle. Cherchons la projection verticale f' du point f du cercle; pour cela, menons la ligne de rappel ff'. Enfin, par f', menons le rayon lumineux $f'f''_1$ jusqu'à f'_1 où il rencontre la ligne d'ombre propre, et nous aurons le point de perte.

Remarque 1. Cherchons la tangente à la courbe d'ombre au point de perte $f_1f'_1$. On voit que la courbe d'ombre portée est, en réalité, l'intersection de deux cylindres : 1° le cylindre donné; 2° le cylindre d'ombre que projette derrière lui le cercle ab, $a'b'$. Sa tangente devra se trouver à la fois dans les plans tangents à ces deux cylindres, puisque, par définition, le plan

angent à une surface, en un point, est le plan qui contient outes les tangentes à toutes les courbes qui passent par ce point ur la surface, et que la courbe d'ombre est à la fois sur les deux ylindres. Mais, en $f_1 f'_1$, le rayon lumineux $f' f'_1$ est dans le cyindre d'ombre, comme étant une de ses génératrices. Il est



donc aussi dans le plan tangent en $f_1 f'_1$ à ce cylindre; de plus, ce même rayon est tangent au cylindre donné, puisque $f_1 f'_1$ est un point de l'ombre propre de ce dernier ; donc : le rayon lumineux étant à la fois dans les deux plans tangents aux deux cylindres, est la tangente à la courbe d'ombre portée, au point de perte.

17. THÉORÈME SUR LA TANGENTE AU POINT DE PERTE.

Au point de perte de l'ombre portée dans l'ombre propre, la tangente à la courbe est le rayon lumineux.

Ce théorème est général et s'applique à l'ombre portée par une surface quelconque sur une surface quelconque. En effet (fig. 20), soit en perspective un corps quelconque A dont l'ombre propre est la courbe *mn*.

Soit en *pq* l'ombre portée sur lui par un autre corps B, et soit f_1 le point de perte.

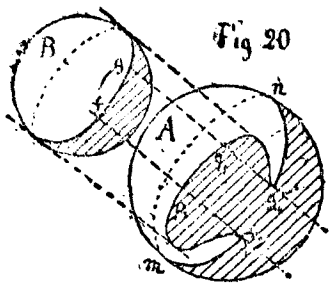


Fig 20

La ligne pq est l'intersection du cylindre d'ombre de B avec la surface du corps A.

En f_1, le rayon lumineux étant une génératrice de ce cylindre d'ombre, appartient à son plan tangent.

En f_1, également, le rayon lumineux est tangent à la surface A, puisque f_1 est un point de l'ombre propre de A. Donc, ce rayon lumineux étant à la fois tangent au cylindre d'ombre et à la surface A, est aussi tangent à leur ligne d'intersection, c'est-à-dire à la courbe d'ombre portée $p_1 f_1 q_1$, C. Q. F. D.

18. REMARQUE 2e.

Si le cercle $a'b'$ est lui-même la base d'un cylindre dont la ligne d'ombre propre, soit $g'g''$, facile à trouver, soit par les échelles, soit en se servant du plan, soit en prenant les 3/10 du rayon, nous démontrerons plus tard que si, de z'' comme centre avec $z''g'$ pour rayon, nous décrivons un arc de cercle, nous aurons, à la rencontre avec la ligne d'ombre propre du cylindre inférieur, le point de perte cherché.

Nous utiliserons très-souvent cette construction, qui permet de ne pas se servir du plan.

19. POINT LE PLUS HAUT DE LA COURBE.

On voit que tout est symétrique par rapport au plan de symétrie à 45° Oh. Donc, le point le plus haut (voir 3e leçon), sera dans ce plan de symétrie.

En projection horizontale, ce sera le point h_1. Le rayon qui le donne part du point h,h' du cercle ab, $a'b'$, par h' ; je mène le rayon à 45° jusqu'à la rencontre avec la ligne de rappel du point h_1 et j'obtiens en h'_1 le point le plus haut. — La tangente y est horizontale.

On peut l'obtenir autrement par une méthode qui dispense de se servir du plan et qui rentre dans la méthode des plans coupants.

Faisons tourner le plan Oh jusqu'à ce qu'il soit devenu parallèle au plan vertical. Le point hh' est venu en a,a', la géné-

ratrice $h_1h'_1$ est devenue la génératrice de contour apparent du cylindre inférieur. Le rayon lumineux est devenu à l'angle φ.

Par a', je mène avec l'équerre spéciale, le rayon φ. Il coupe le contour apparent en un point k' qu'il ne me reste plus ensuite qu'à ramener en h'_1 sur la génératrice $h_1h'_1$ (à 45°), du petit cylindre.

Ce que je ferai, soit en prenant $k'k'_1 = 3/10$ du rayon, soit en prenant la largeur $k'h'_1$ égale à l'épaisseur de l'ombre propre du petit cylindre.

20. POINT SUR L'AXE ET SUR LE CONTOUR APPARENT DE GAUCHE.

Horizontalement le point sur l'axe se projette en d_1. Il est l'ombre du point dd' du cercle. Je mène le rayon lumineux qui passe par d' et j'obtiens en d'_1 le point projeté sur l'axe.

Le point sur le contour apparent se projette horizontalement en e_1. Il est l'ombre du point e, relevé verticalement en e'; par e' on mène la ligne à 45° et on a le point e'_1 sur le contour apparent.

Remarques. 1° Au point e'_1 la courbe est tangente au contour apparent;

2° Le point e_1 ne s'obtient pas en menant par a' une ligne à 45° jusqu'au contour apparent. Il est un peu plus haut que le point que l'on obtiendrait ainsi ;

3° A cause de la symétrie des points e_1 et d_1 par rapport au plan Oh ces deux points e'_1 et d'_1 sont à la même hauteur. Quand on connaîtra le premier, on aura donc facilement le second, à l'aide d'une horizontale, et inversement.

21. RÉSUMÉ (fig. 21).

Nous rencontrerons cette ombre tellement souvent, que nous allons résumer la manière de la tracer sans se servir du plan et que nous lui donnerons un nom, nous l'appellerons l'*ombre du listel.* Il faut opérer ainsi :

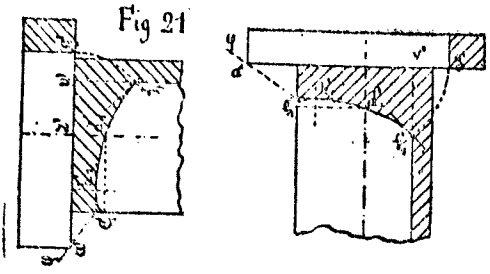
1° Déterminer en v' et g' les lignes d'ombres propres des deux cylindres ;

2° De z'' comme centre avec $z''g'$ pour rayon, décrire un arc de cercle jusqu'à la rencontre avec l'ombre propre v' — on aura le point de perte f'_1. La tangente est la ligne à 45°.

3° Par a', mener avec l'équerre spéciale le rayon φ. Prendre

l'intersection k', avec le contour apparent du petit cylindre ; ramener k' en h'_1, soit en prenant les 3/10 du rayon, soit en prenant $k'h'_1 = v'g'$. En ce point la tangente est horizontale.

Fig 21



Tracer la courbe entre h'_1 et f'_1, en se guidant sur les tangentes ce qui suffit le plus souvent.

4° Prendre le point d'_1 où la courbe ainsi tracée coupe l'axe, ramener le point en e'_1 sur le contour apparent par une perpendiculaire à l'axe. En e'_1 la courbe est tangente au contour apparent.

Les élèves devront savoir faire très-couramment le tracé de l'*ombre du listel.*

22. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE PAR UN CERCLE PARALLÈLE AU PLAN VERTICAL (fig. 22).

Soit mn, $m'n'$ d'un cercle de front, placé devant un cylindre. Pour avoir l'ombre, nous pourrions prendre, 5, 10, 15... points au hasard sur le cercle, chercher leurs points d'ombres portées, et joindre ces points d'ombre, par une ligne continue. Nous préférons choisir les points les plus importants, et chercher une solution qui permette de se passer du plan.

A cet effet, menons le carré $a'b'c'd'$, qui serait tangent au cercle, aux points $m'n'p'q'$.

Nous savons trouver l'ombre portée par ce carré. Les deux côtés $a'b'$, et $c'd'$ donneront comme ombres des arcs de cercle dont les centres s'obtiendront en O_1 et O_2, sur l'axe, à une distance au-dessous de $a'b'$ et de $c'd'$ égale à la saillie, connue par le plan ou autrement, du cercle en avant de l'axe.

On tracera ainsi les deux demi-cercles $O_1a'_1b'_1$ et $O_2c'_1d'_1$, on tracera aussi le demi-cercle $O_3m'_1n'_1$, qui serait l'ombre portée par la droite $m'n'$ (fig. 22).

Par m' et n', menons les rayons à 45°, jusqu'au cercle du milieu O_3, nous aurons en $m'_1n'_1$, les ombres des points m' et n'.

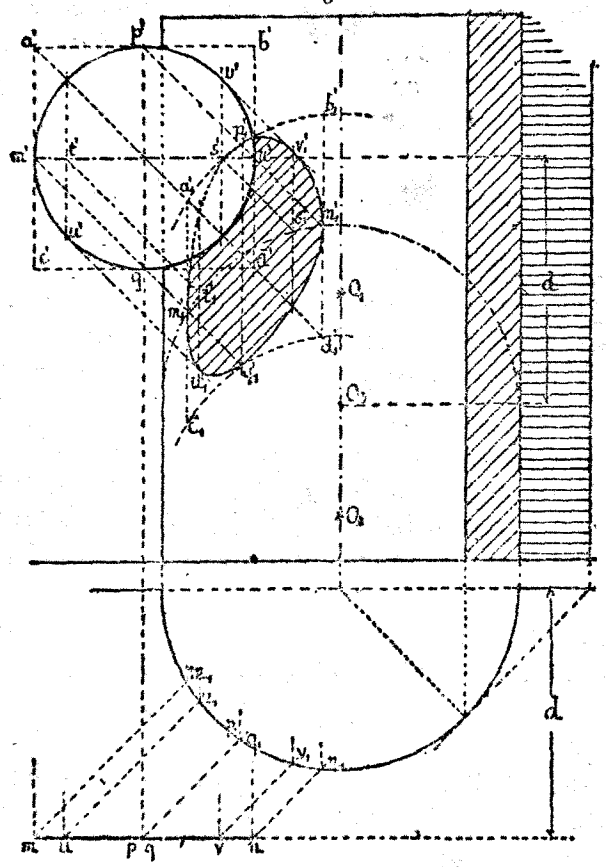
De même, nous aurons en p'_1 et q'_1 sur les cercles O_1 et O_2 les ombres des points p' et q'. L'ombre du carré $a'b'c'd'$ est le quadrilatère recto-curviligne $a'_1b'_1c'_1d'_1$.

En m'_1 et n'_1 la courbe d'ombre est tangente aux droites $a'_1c'_1$

et $b'_1d'_1$, et en p'_1 et q'_1, elle est tangente aux cercles O_1 et O_2, puisque, dans l'espace, le cercle dont elle est l'ombre est tangent aux droites dont ces différentes lignes sont les ombres.

Prenons les points v' et u' qui sont sur la diagonale $c'b'$, et cherchons les ombres de ces points.

Fig 22



Menons les verticales $v's'$ et $u't'$, jusqu'à la rencontre avec la ligne $m'n'$. Le point s' étant sur $m'n'$ porte ombre en s'_1 sur le cercle $a'_1b'_1$, la verticale $v's'$ porte ombre parallèlement à elle-même, en $v'_1s'_1$ et le point v' porte ombre en v'_1.

La construction est analogue pour le point u' : il porte ombre en u'_1.

Aux points u'_1 et v'_1, les tangentes sont à 45°.

En effet, supposons solidifié le cylindre d'ombre du cercle $n'n'p'q'$, ses génératrices seraient des lignes à 45°, et son contour apparent vertical serait précisément formé par les deux

tangentes à 45°, $v'v'_1$, et $s's'_1$. Or, on sait que toute ligne tracée sur une surface est tangente à son contour apparent; donc, la courbe d'ombre portée $m'_1n'_1p'_1q'_1$, qui appartient à ce cylindre d'ombre, doit être tangente à son contour apparent, c'est-à-dire aux lignes à 45°, aux points v'_1 et s'_1 où elle le rencontre.

Cette propriété des lignes d'ombres portées est générale; on peut l'énoncer ainsi : *Lorsqu'une surface quelconque* B (fig. 20) *porte ombre sur une autre surface* A, *la courbe d'ombre propre de la surface* B *et la courbe d'ombre portée sur la surface* A, *sont toutes deux comprises entre deux tangentes communes, à* 45°.

Revenons à l'ombre du cercle $m'n'p'q'$. Nous avons trouvé 6 points et les tangentes en ces points; cela suffira largement pour tracer la courbe avec exactitude.

Remarque 1. Dans le cas que nous venons de choisir, le cercle portait ombre en entier sur le cylindre. Il pourrait se faire qu'il en fût autrement. Nous allons traiter ce 2e cas, qui se présentera aussi dans la fig. 2, de la planche 7.

Remarque 2. Nous venons de faire l'épure, sans nous servir de la projection horizontale; nous ne lui avons emprunté que la distance d, à laquelle le cercle se trouvait en avant de l'axe; nous en avons déduit le cercle dont le centre est en O_3, et le tracé s'est achevé à l'aide de ce cercle.

Nous allons, au contraire, traiter le 2e cas, en nous servant du plan. De cette façon, les élèves seront au courant des deux méthodes.

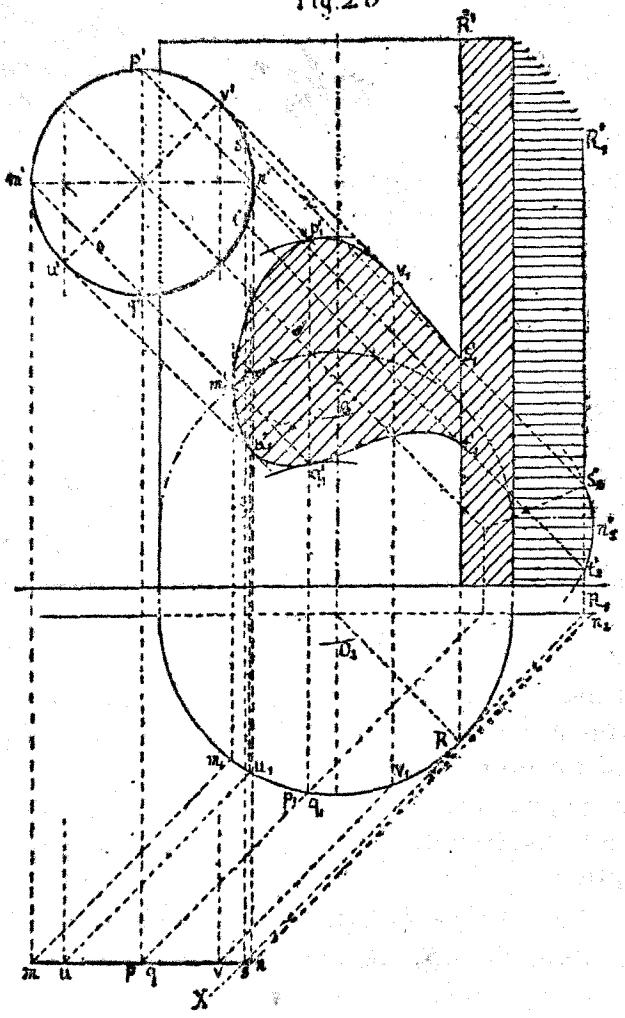
23. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE VERTICAL *par un cercle de front.* (2e *cas.* — *Ombre incomplète*) fig. 23.

Soit encore $m'n'p'q'$ le cercle. On s'assure qu'une partie de l'ombre tombera en dehors du cylindre, en remarquant, sur le plan, que la tangente à 45°, RX coupe en s la projection mn du cercle, s est la projection des deux points s' et t', du cercle. Ces deux points portent ombre en s'_1 et t'_1 sur la ligne RR' d'ombre propre du cylindre. S'_1 et t'_1, sont deux points de perte; d'après le théorème général, la tangente est le rayon lumineux à 45°.

Toute la portion $s'n't'$ du cercle porte ombre en dehors du cylindre. S'il existe, en arrière, un mur sur lequel la ligne RR', porte ombre en $R_1R'_1$, les deux points s'_1 et t'_1, y porteront ombre

en s'_2 et t'_2, qui seront deux points de brisure, et nous aurons en $s'_2 n'_2 t'_2$. l'ombre en vraie grandeur, de la portion $s'n't'$ du cercle.

Fig. 23



Le reste de l'épure s'achèverait comme dans le cas précédent.

On circonscrirait le carré $a'b'c'd'$; et on procéderait comme tout à l'heure, sans avoir recours au plan. Si l'on veut, au contraire s'en servir; on cherchera directement en $m_1 m'_1$ — $p_1 p'_1$ — $q_1 q'_1$ — les ombres des points m', p', et q', par la méthode qui donne l'ombre d'un point.

En m'_1 la tangente est verticale.

En p'_1, pour avoir la tangente, il suffira avec un rayon égal à celui du cylindre, de tracer de p'_1, comme centre, un petit arc

de cercle jusqu'en O_1, rencontre avec l'axe, puis de O_1, comme nouveau centre, de retracer un nouvel arc de cercle passant par p'_1. La courbe devra lui être tangente. De même, pour le point q'_1, on déterminera un centre o_2, puis l'arc tangent en q'.

Enfin, menant les tangentes à 45°, au cercle, en v' et en u', on prendra les projections horizontales v et u de ces deux points; on en cherchera directement l'ombre en v'_1 et u'_1. En ces points, les tangentes sont à 45°.

Remarque. Voici quatre points v'_1 et u'_1, s'_1 et t'_1 pour lesquels les tangentes sont à 45°. Il eût pu se faire, si le plan tangent R au cylindre eût laissé à sa droite le point v, que le point $v_1v'_1$ n'existât pas.

24. EXPLICATION DE LA FIGURE 2 DE LA PLANCHE 7. (Texte, fig. 24).

On reconnaîtra (fig. 2, planche 7) trois cercles dans les positions que nous venons d'étudier.

L'épure se fera donc sans difficulté.

On remarquera seulement que, dans l'ombre du disque $m'.n'.p'.q'.$, les points v'_1 et v'_2, u'_1 et u'_2 sont réunis par les lignes à 45° auxquelles sont tangentes les deux courbes d'ombre en ces points. Les lignes $v'_1v'_2$ et $u'_1u'_2$ sont les ombres portées sur le cylindre vertical par les lignes d'ombre propre du petit cylindre qui forme le disque.

En outre, l'épure est compliquée de l'ombre portée sur le mur du fond par la portion du listel supérieur qui ne porte pas ombre sur le cylindre.

Or, le listel est limité en haut et en bas par deux demi-cercles horizontaux dont nous savons trouver (7e leçon) les ombres portées sur un mur vertical.

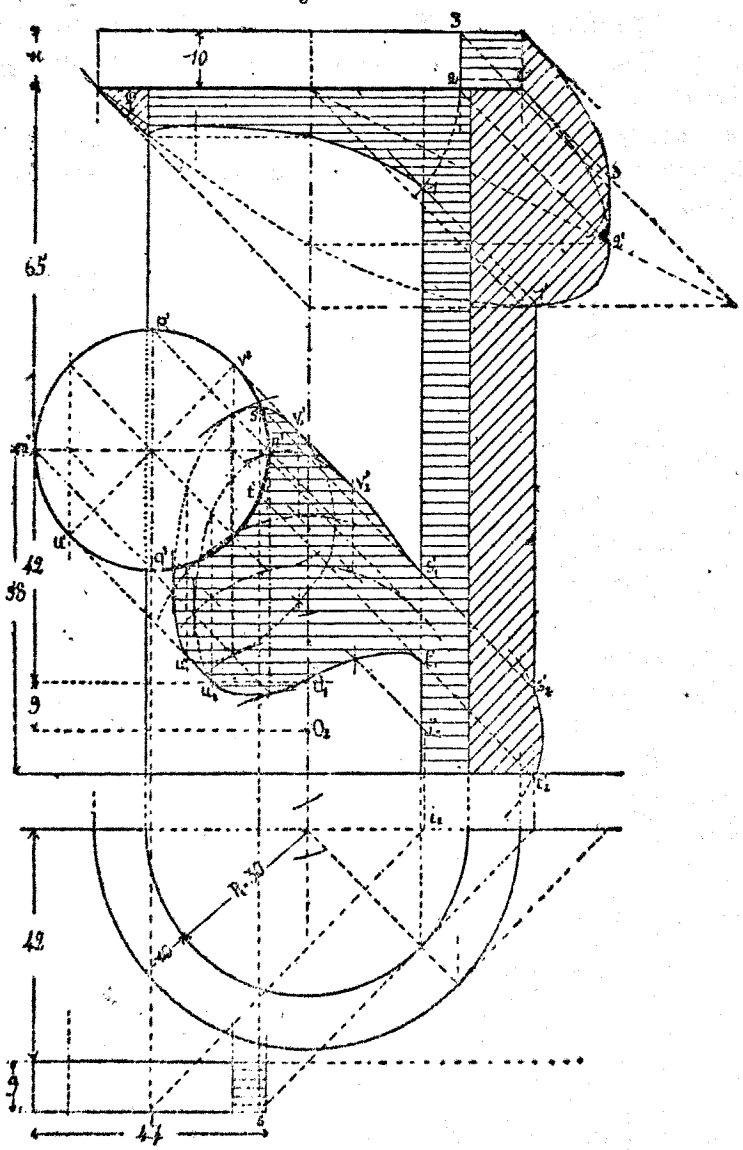
On reconnaîtra sur l'épure le parallélogramme connu dans lequel doit s'inscrire l'ellipse d'ombre. Nous n'insistons pas sur ce tracé.

Nous aurons deux ellipses réunies par leur tangente commune verticale, qui sera l'ombre portée sur le mur par la génératrice d'ombre propre du cylindre aplati qui constitue le listel.

25. TRAVAIL DES ÉLÈVES POUR LA PROCHAINE LEÇON.

Les élèves devront avoir terminé à l'encre les traits des contours de *toutes* les figures de la planche 7 (même de celles qui

Fig 24



n'ont pas été expliquées), ainsi que les écritures et les cases destinées aux échantillons des teintes.

Seront faites au crayon seulement, mais très-nettes et débar-

rassées à la gomme élastique de tous les traits erronés, les lignes de construction se rapportant aux figures 1 et 2. Enfin, les lignes définitives qui délimitent le contour des ombres sur les figures 1 et 2, *seulement*, devront être faites à l'encre très-pâle, afin qu'au moment de faire le lavis on puisse donner un coup de gomme qui effacera les lignes au crayon, sans les enlever.

Pour les figures 3 et 4, aucune construction ne sera faite ; il n'y aura de terminé que les contours de leurs surfaces (plan et élévation).

Dans la prochaine leçon, on expliquera le tracé des ombres des figures 3 et 4, et la manière de faire le lavis de toute la planche 7.

10e LEÇON.

OMBRES PORTÉES SUR LES CYLINDRES EN CREUX.

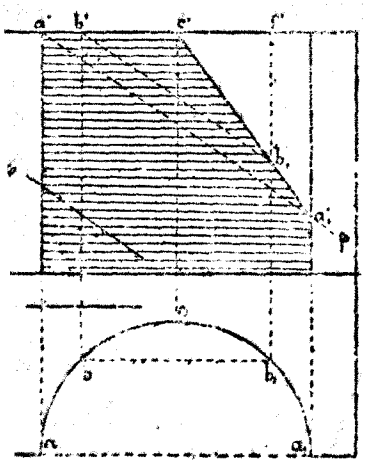
1. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE PAR SON CERCLE DE BASE.

Ombre du couvercle et ombre du pont.

Lorsque le cercle qui porte ombre sur un cylindre est précisément son cercle de base, dans ce cas, l'ombre portée, au lieu d'être gauche, est plane. Et, comme toute section plane d'un cylindre est une ellipse, l'ombre, dans ce cas, est une ellipse. Nous allons, pour commencer, faire l'épure dans des conditions qui nous permettront de démontrer ce fait.

Supposons (fig. 1) que nous ayons un demi-cylindre en coupe, éclairé par des rayons rendus, par rotation, parallèles au plan vertical. Soit φ un de ces rayons (il est à l'angle φ).

Fig. 1.



Le point aa' porte ombre en $a_1a'_1$.

Un second point $b.b'$ donnera, comme ombre, le point $b_1b'_1$ le point cc' où le rayon est tangent à la base du cylindre, porte ombre sur lui-même.

On voit immédiatement que si l'on joint $c'a'_1$ par une droite, le point b'_1 et tous les points de l'ombre tomberont sur cette droite; par conséquent, l'ombre portée est une courbe qui, dans les conditions actuelles, se projette verticalement tout entière en ligne droite. Ce n'est donc autre chose que l'intersection du cylindre par un plan perpendiculaire

au plan vertical, et qui aurait $c'a'_1$ pour trace verticale. C. Q. F. D.

On remarquera que l'ombre commence au point cc' de la base auquel aboutirait la ligne d'ombre propre du cylindre ; c'est-à-dire au point de la base pour lequel le rayon lumineux serait précisément tangent au cylindre.

Ce théorème est général. Nous allons l'énoncer sans le démontrer.

2. THÉORÈME.

Lorsque, dans une surface du second degré (on désigne ainsi, 1° les cylindres et les cônes droits ou obliques, à base circulaire, elliptique, parabolique ou hyperbolique ; 2° les surfaces de révolution du genre sphère, ellipsoïde, hyperboloïde ou paraboloïde ; 3° les ellipsoïdes, les hyperboloïdes ou paraboloïdes quelconques), on pratique une ouverture plane, c'est-à-dire faite en coupant la surface par un plan ; l'ombre portée sur cette même surface, par cette ouverture, est aussi une courbe plane.

3. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE PAR SA BASE PLEINE.

(*Ombre du couvercle.*)

(Cas général, figure 2.)

Reprenons maintenant le cylindre (fig. 2) éclairé par les rayons à 45°, et imaginons comme le fait comprendre, en perspective, la fig. 3 que ce demi-cylindre, en coupe, soit surmonté par son cercle de base supposé plein et en entier.

Nous savons que l'ombre est plane et que, par conséquent c'est une ellipse. Nous allons en chercher deux diamètres conjugués. Il suffira, pour cela, de prendre l'ombre portée par deux diamètres à angle droit du cercle.

Choisissons le diamètre de front $b\,a_1$ et le diamètre debout (ou perpendiculaire au plan vertical) ab_1.

a porte ombre en $a_1a'_1$ et b en $b_1b'_1$; par suite, les deux droites a'_1a_1 et $a'b'_1$ sont deux diamètres conjugués.

En a'_1, la tangente est verticale pour plusieurs raisons que voici :

1° a'_1 étant sur le contour apparent, la courbe est tangente à ce contour.

Fig. 2.

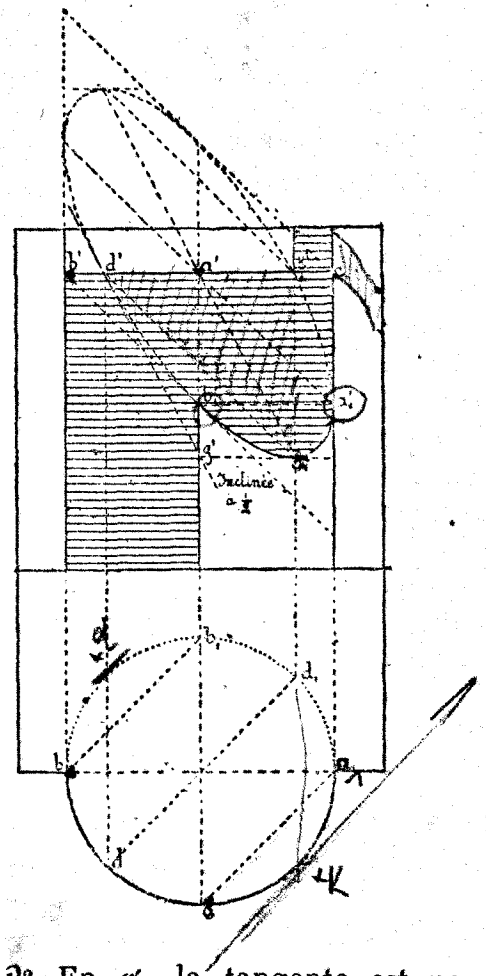
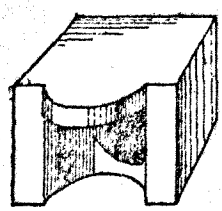


Fig. 3.



2° En a'_1 la tangente est parallèle au diamètre ab'_1, lequel est vertical. Remarquons enfin, qu'en b'_1 la tangente est à 45°, car elle, doit être parallèle à $a'a'_1$.

Point le plus bas.

A cause de la symétrie, ce sera le point situé dans le méridien de symétrie à 45° dd_1.

Je cherche en $d_1d'_1$ l'ombre du point d,d' et j'ai le point le plus bas d'_1. En ce point, la tangente est horizontale.

Points de départ ou d'origine.

Si nous prenons les points d' et k' de la base où le rayon

lumineux serait tangent au cylindre, ce seront les points de départ, nous l'avons démontré, figure 1. L'ellipse, ou plutôt la demi-ellipse d'ombre passerait par les points $d'\ b'_1\ d'_1\ a'_1 k'$. — La portion $a'_1 k'$ n'existe pas, car elle se trouverait sur la moitié enlevée du cylindre.

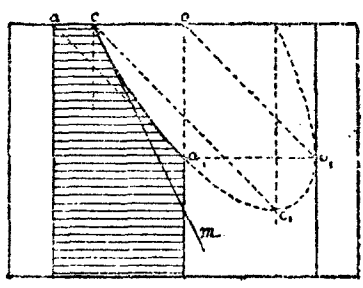
En d', point de départ, la tangente est parallèle à $a'd'_1$. En effet, $a'd'$ est le diamètre conjugué de $a'd'_1$, puisque, en d'_1, la tangente est horizontale, et par conséquent parallèle à $a'd'$. Donc, réciproquement, en d', la tangente doit être parallèle au diamètre $a'd'_1$.

On remarquera que la ligne à 45°, $d'd'_1$, donne l'égalité $d'k'_1 = k'd'_1$, d'un autre côté, $a'k'$ est la moitié de $d'k'$; donc, dans le triangle $a'k\,d'_1$, le côté $a'k'$ est la moitié du côté $k'd'_1$, et par suite : *au point de départ, la tangente à l'ellipse d'ombre est inclinée à 2 de hauteur pour 1 de base.*

Remarque. Sur l'épure (fig. 2) nous avons représenté l'ellipse complète, il n'y a que la partie inférieure et même une faible portion de cette partie ($b'_1 d'_1 a'_1$) qui soit utile. En b'_1, nous rencontrons la droite verticale d'ombre portée sur le cylindre par l'arête de gauche b, b'.

4. OMBRE PORTÉE SUR UN CYLINDRE PAR SA BASE VIDE (fig. 4) OU OMBRE DU PONT.

Fig. 4.



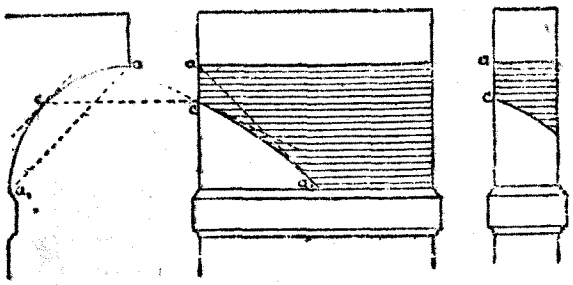
Si au lieu d'un cercle plein, c'est l'ouverture même du cylindre qui projette son ombre dans l'intérieur, nous ne garderons de l'ellipse précédente que la portion $d'b'_1$. Cette ombre se présente très-souvent dans la pratique, notamment dans le cas où l'on coupe suivant l'axe une arcade ou un pont (fig. 5), ce qui lui fait donner le nom de *l'ombre du pont.* Si l'on se reporte à la fig. 4, on voit qu'on la tracera facilement de la manière suivante :

1° Par a, on mène la ligne à 45°, aa_1 jusqu'à l'axe du cylindre. Au point a_1 la tangente est à 45° ;

2° On prend, à l'aide des échelles ou du plan, le point c, qui serait à 45° sur la base (on a sensiblement $ac = \frac{3}{10}$ de ao). On mène la tangente cm inclinée à 2 de hauteur pour 1 de base, et l'on trace ensuite facilement l'arc d'ellipse par les

points c et a_1, en s'appuyant sur les tangentes. La fig. 5, représente en coupe un pont et une arcade; on y reconnaît l'ombre que nous venons de tracer.

Fig. 5.



5. EXPLICATION DE LA FIGURE 3 DE LA PLANCHE 7 (Texte, fig. 6).

On voit un demi cylindre creux, surmonté par un cylindre plein peu épais, et de même base que lui. L'ombre portée par ce dernier sur le premier est l'ellipse que nous venons d'étudier. Elle se complique de l'ombre portée sur la paroi plane de droite; cette ombre est la même, aux dimensions près, que celle que l'on rencontre fig. 2, planche 7.

A mi-hauteur, le cylindre est coupé par un diaphragme $m'n'$ coupé, lui-même, par le plan de coupe du cylindre.

L'ombre $n'm'_1$ est formée par un quart de cercle décrit de O'_1 comme centre, ainsi que nous l'avons démontré dans la dernière leçon.

6. EXPLICATION DE LA FIGURE 4, PLANCHE 7 (texte, fig. 7).

Nous avons le même cylindre que ci-dessus, mais il est ouvert à sa partie supérieure. C'est donc l'ombre du pont que nous rencontrons ici. On la tracera comme il vient d'être dit.

Nous trouvons, de plus, un disque horizontal $a'b'c'd'$, $m'n'p'q'$, ayant même axe que le cylindre.

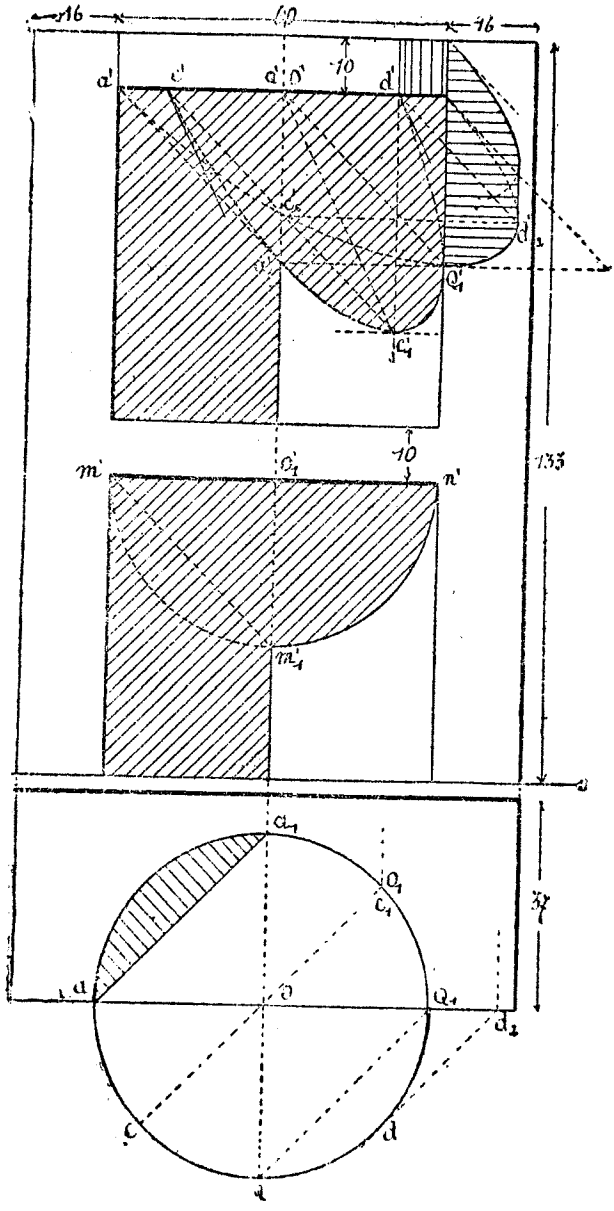
Pour en trouver l'ombre portée il faudra chercher successivement l'ombre de ses deux cercles de base. Commençons par la base inférieure, $m.n\ p.q.$ — $m'n'p'q'$. On peut chercher l'ombre, soit en se servant du plan, soit en ayant recours à l'élévation seulement.

Exposons cette dernière méthode.

Le diamètre mn, $m'n'$, considéré comme une droite indéfinie,

portera ombre suivant le demi-cercle descendant $g_1'm'_1n'_1h$ tracé de p' comme centre. Les deux points m' et n' qui sont dessus, porteront ombre en $m'm'_1$, sur les lignes à 45° et sur ce demi-cercle.

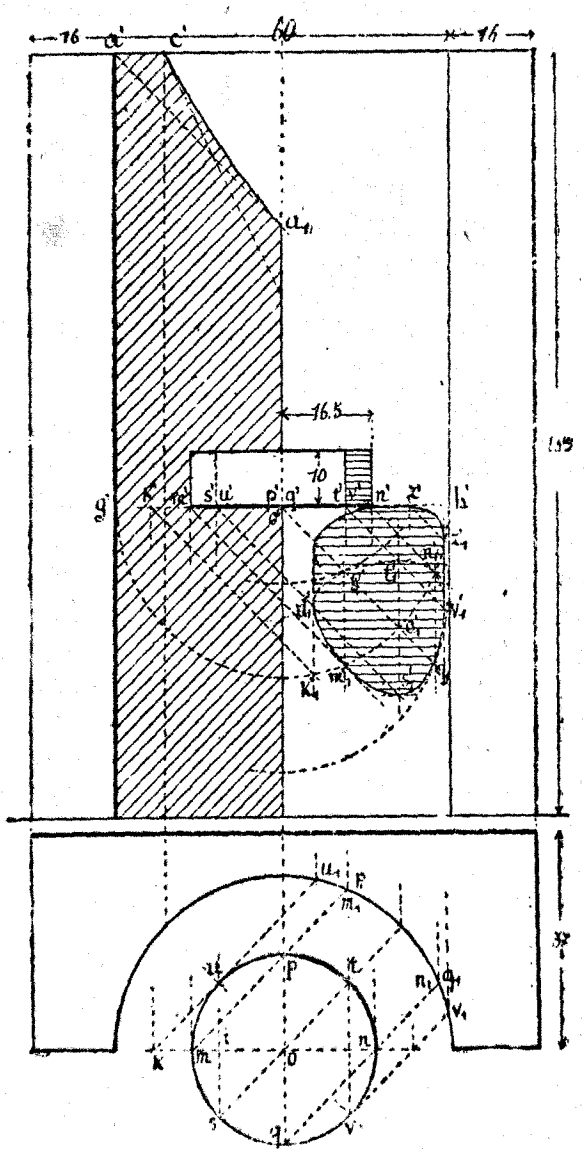
Fig. 6.



Quelles sont les tangentes en $m'm'_1$? Ce sont les lignes à 45°, pour deux raisons que voici :

1° $m'm'_1$ et $n'n'_1$ seraient le contour apparent du cylindre d'ombre du cercle *m.n.p.q.* et l'ombre cherchée qui appartient à ce cylindre d'ombre doit être tangente à son contour apparent;

Fig. 7.



2° En *m* ou en *n*, la tangente au cercle est perpendiculaire au plan vertical; nous savons qu'une pareille droite porte ombre à 45°, donc en m'_1 et n'_1 la tangente est à 45°.

7. POINTS LE PLUS HAUT ET LE PLUS BAS.

A cause de la symétrie par rapport au plan à 45°, les points s et t donneront les points le plus haut et le plus bas.

Menons, en plan, le diamètre à 45° s,o,t. Il est dans la position d'une droite portant ombre sur le cylindre suivant une ligne droite (9e leçon, n° 7).

Or, le centre oo' porte ombre en o'_1 sur le cercle $m_1n'_1$, et le diamètre st donne, comme ombre, la verticale $s_1t'_1$.

On a pris les points $s't'$, situés aux 3/10 du rayon, et les rayons à 45°, menés par s' et t', donneront avec la verticale précédente, les points le plus haut et le plus bas s'_1 et t'_1. La tangente en ces points est horizontale.

8. POINTS LE PLUS A GAUCHE ET LE PLUS A DROITE.

Menons l'autre diamètre à 45° $u.v$ — $u'v'$.

Les points u et v donneront en u'_1 et v'_1 les points cherchés, obtenus par l'une ou l'autre des deux manières suivantes :

1° Si l'on veut se servir du plan, on aura l'ombre facilement. par la méthode qui donne l'ombre d'un point. Sur le plan on mènera uu_1 à 45°, puis la ligne de rappel $u_1u'_1$ et la ligne à 45°, $u'u'_1$. De même pour le point v' et son ombre v'_1.

2° Si l'on veut se servir de l'élévation seule, prolongeons sur le plan la tangente u_1u jusqu'en k, situé sur le diamètre $m.n$. A cause des lignes à 45°, on a KI = IO, et par suite, $u'k' = u'o'$.

Or, le point k' porte ombre en k'_1 sur le cercle $m'_1n'_1$. La droite ku étant, en plan, à 45°, donne comme ombre une droite verticale $k'_1u'_1$, et le point u' portera ombre sur cette verticale. La construction sera donc la suivante :

1° Porter $u'k' = v'o'$; 2° mener la ligne à 45°, $k'k'_1$ jusqu'au cercle d'ombre $m'_1n'_1$; 3° mener la verticale $k'_1u'_1$, jusqu'au rayon lumineux à 45° du point u'.

Pour le point à droite, à partir du point v', on portera de v' en z' la distance $v'o'$, à droite au lieu de le faire à gauche, la construction se continuera comme pour le point u'_1. Aux points u'_1 et v'_1 les tangentes sont verticales.

9. OMBRES DES POINTS p ET q SITUÉS SUR LE DIAMÈTRE DEBOUT.

Le plan les donnerait directement. Si l'on veut s'en passer, remarquons que m et p sont sur une ligne à 45° en plan; de

même pour n et q. Les lignes mp et nq donneront donc, comme ombres, des verticales $m'_1p'_1$ et $n'_1q'_1$, passant par les ombres connues m'_1 et n'_1. Les rayons à 45° menés par m' et n' jusqu'à la rencontre de ces verticales donneront les ombres cherchées.

Tangentes en ces points.

Aux points p et q du cercle en plan, les tangentes seraient les côtés du carré qui sont parallèles à la ligne de terre. Or, ces côtés porteraient ombre suivant des arcs de cercle que nous savons tracer. Menons-les et la courbe d'ombre sera tangente en p'_1 et q'_1 à ces arcs de cercle.

Nous connaissons huit points de la courbe et les tangentes en ces points, cela suffit pour la construire.

10. OMBRE DU DISQUE COMPLET.

L'ombre de la base supérieure sera évidemment la même que celle de la base inférieure, mais montée de toute l'épaisseur du disque.

Relevons les huit points trouvés, d'une hauteur égale à cette épaisseur, et traçons une nouvelle courbe par ces huit points ; menons enfin les tangentes verticales par les points v'_1 et u'_1, et reliant les deux courbes.

L'ombre sera formée de la portion du cylindre comprise entre les deux courbes et les deux tangentes verticales.

11. LAVIS.

Pour faire le lavis, nous trouverons, avec l'échelle n° 1, les lignes de teintes qui conviennent aux cylindres verticaux, aussi bien dans les parties en lumière que dans celles occupées par les ombres portées. Comme vérification, les lignes n° 0 devront se confondre avec les lignes d'ombre propre de nos cylindres.

Nous commencerons le lavis, sans nous inquiéter des ombres portées ; si ce n'est pour la teinte d'ébauche. La teinte d'ébauche (n° 0) sera passée sur toutes les ombres propres et portées en une seule fois, et en ayant bien soin de ne pas accuser de ligne de démarcation dans les parties où l'ombre portée vient se perdre dans l'ombre propre.

La teinte n° 0 une fois sèche, nous passerons les quatre teintes

d'ombres propres, comme si les ombres portées n'existaient pas.

Savoir :

Teinte n° 1, entre les lignes + 1 et $\overline{1}$,
Teinte n° 2, — + 2 et $\overline{2}$,
Teinte n° 3, — + 3 et $\overline{3}$,
Teinte n° 4, — + 4 et $\overline{4}$, en diminuant chaque fois l'intensité de chacune d'elle (voir 6e Leçon).

Nous placerons ensuite les trois teintes de couleur fer.

Savoir :

Teinte n° 5, entre les lignes + 5 et $\overline{5}$,
Teinte n° 6, — + 6 et $\overline{6}$,
Teinte n° 7, — + 7 et $\overline{7}$,

Ces deux dernières recouvriront tout le cylindre.

Si l'on s'en tenait là, les cylindres seraient ombrés et modelés comme s'il n'y avait pas d'ombres portées. Ces dernières ne trancheraient sur les parties claires que par la teinte d'ébauche qui le recouvre en plus. Il faudra maintenant revenir sur *elles seules*, à l'aide des teintes 9, 10 et 11 d'ombres portées, de telle sorte, que les parties les plus noires soient précisément celles qui eussent été les plus claires si l'ombre portée n'eût pas existé.

Ces teintes seront les suivantes :

Teinte n° 9, entre les lignes + 5 et + 5. (Assez intense, plus noire que la teinte d'ébauche.)
Teinte n° 10, — + 2 et + 2. (Moins noire que la précédente.)
Teinte n° 11, — + 0 et + 0. (id. .)

12. REMARQUES, LAVIS PAR FLACHES (fig. 8).

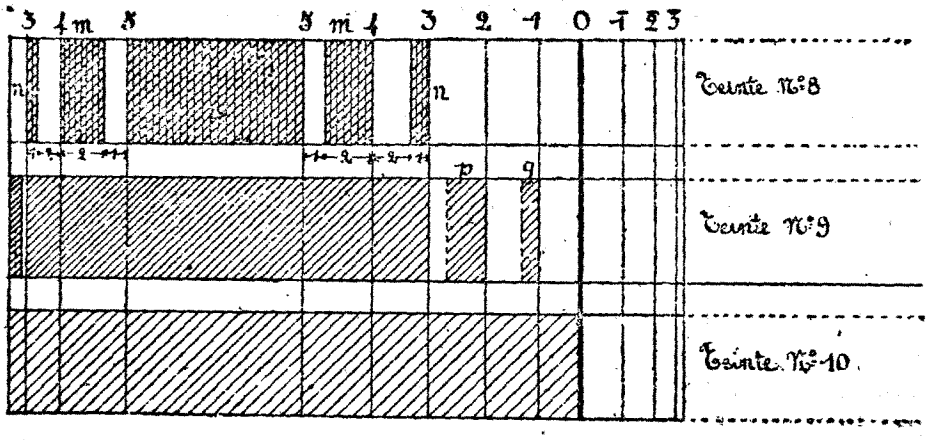
Pour simplifier le lavis, nous n'avons employé que trois teintes d'ombres portées. Pour avoir un effet tout à fait satisfaisant, il aurait fallu en prendre autant que de zones à recouvrir, c'est-à-dire 7. Mais cela est à peu près inutile. En effet, lorsque la région du lavis où l'on se trouve est très-noire, ce qui est le cas pour les portions dans l'ombre portée, les nuances sont difficiles à saisir et il est peu important de chercher à en donner beaucoup.

Lorsque les cylindres seront d'un grand diamètre, cela don-

nera des zones un peu trop larges ; dans ce cas, on ajoutera aux teintes ce que l'on nomme des *flaches;* voici en quoi cela consiste.

Après avoir passé la première teinte d'ombre portée (n° 9) entre les lignes + 5 et + 5 ; on ajoutera, au pinceau, dans la zone suivante, 5.4, une bande de teinte *m*, *m*, qui en occupera environ les 2/3 (c'est ce que l'on nomme une flache), puis

Fig. 8.



dans la zone 4.3 une autre bande *n*, de la même teinte, en occupant environ le 1/3. La teinte n° 10 sera passée entre + 3 et + 3, et donnera 2 flaches, l'une *p* dans la zone 3,2 et l'autre *q* plus petite dans la zone 2,1, la première aux 2/3 et la seconde au 1/3! Enfin, la teinte n° 11 s'étendra, sans flaches, jusqu'à la ligne n° 0.

13. TRAVAIL DES ÉLÈVES. NATURE DES MATÉRIAUX.

Les cylindres seront supposés être en fer et mi-polis. Les dimensions se trouvent sur la planche 7 et sur les croquis du livre. Pour la prochaine leçon, les élèves feront le tracé des ombres des figures 3 et 4. Ils traceront, à l'aide des échelles des corps *mi-polis*, les lignes de teintes, et feront le lavis, comme il vient d'être indiqué. Ils auront soin de placer dans les cases, faites pour cela les échantillons de toutes les teintes successives dont ils se serviront.

11e LEÇON.

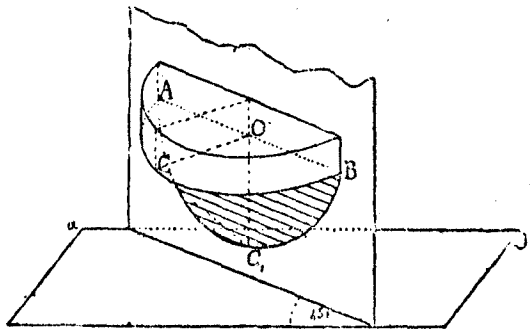
OMBRES PORTÉES SUR LES CONES PLEINS ET CREUX.

1. OMBRE D'UN CERCLE HORIZONTAL SUR UN PLAN VERTICAL A 45°.

Avant de résoudre les problèmes d'ombres portées sur les cônes, nous allons chercher l'ombre portée par un cercle horizontal sur un plan vertical à 45°, comme l'indique en perspective la figure 1 et en projection la figure 2.

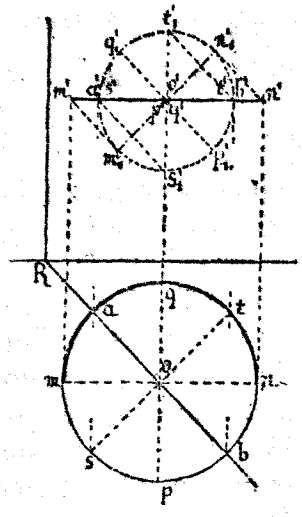
Supposons d'abord, fig. 2, que le plan à 45° QR passe par le centre *o*.

Fig. 1.



Les deux point aa', bb', à 45°, sont sur le plan, et par conséquent sont à eux-mêmes leurs ombres portées. Les points *s* et *t*, $s't'$, extrémités du diamètre perpendiculaire à *ab* portent ombre le point s' en s'_1 et le point t' en t'_1 (cette dernière serait une ombre montante, c'est-à-dire obtenue avec un rayon lumineux qui reviendrait sur ses pas. En réalité, elle n'existe donc pas).

Fig. 2.

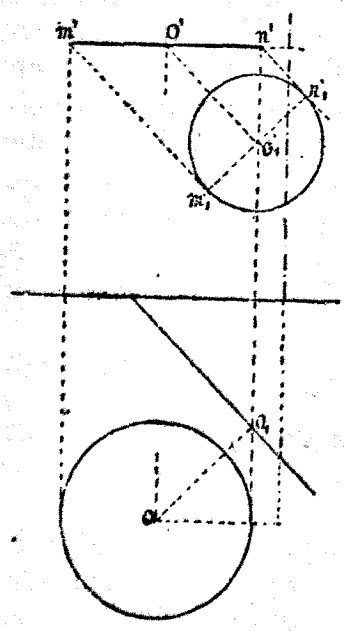


On voit immédiatement que $o's' = o'a' = o'b' = o't'_1$.

Comme les deux diamètres ab et st étaient à angle droit dans le cercle, les ombres $a'b'$ et $s'_1t'_1$ de ces diamètres seront deux diamètres conjugués de l'ellipse d'ombre ; or, ici, ces deux diamètres conjugués sont égaux et perpendiculaires entre eux. Toute ellipse ayant deux diamètres conjugués dans ces conditions est un cercle.

Donc, sur un plan vertical à 45°, tout cercle horizontal porte ombre suivant une ellipse qui, en projection verticale, se projette suivant un cercle.

Fig. 3.



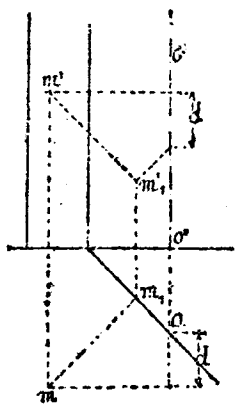
Si (fig. 3) le cercle est tout entier en avant du plan, l'ombre sera un cercle complet en projection verticale. (On remarquera que, dans l'espace et en vraie grandeur, cette ombre n'est pas un cercle ; elle est une ellipse ; mais située de telle sorte, qu'en projection verticale elle se projette suivant un cercle.)

Si on cherche (fig. 2) l'ombre du point mm' extrémité du diamètre parallèle au plan vertical, on mènera le rayon lumineux mm_1 — $m'm'_1$, et l'ombre se trouvera en m'_1. On voit immédiatement que les deux lignes $m_1m'_1$ et $o'm'_1$ sont à 45°, ce qui donne un moyen simple d'avoir immédiatement le point m'_1 en se servant de l'équerre à 45°. Le point m'_1 étant connu, on trace le cercle d'ombre passant par ce point. Il donne, à son tour, en $a'b', s't'$, les points qui, dans l'espace, seraient sur les rayons à 45° du cercle.

2. OMBRE PORTÉE SUR UN PLAN VERTICAL A 45° PAR UN POINT DONT ON CONNAIT LA DISTANCE EN AVANT D'UNE VERTICALE DU PLAN.

Soit (fig. 4) m,m un point situé à la distance d en avant de l'axe $oo'o''$ par lequel passe le plan à 45°. On aura l'ombre en $m_1m'_1$ par la construction ordinaire.

Fig. 4.



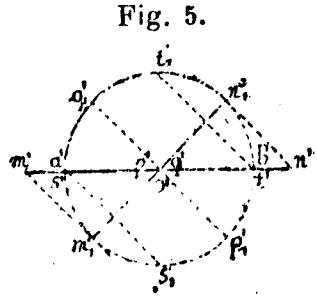
Or, menons la ligne à 45° m'_1m'' et l'horizontale $m'o''$. Nous formons, en projection verticale, un quadrilatère $m'o''m''m'_1$, symétrique et égal au quadrilatère mm_1on, ce qui permet de trouver l'ombre du point m' de la manière suivante : Par m', on mène l'horizontale $m'o''$ jusqu'à la rencontre avec l'axe en o''. On prend, sur l'axe, un point m'' situé au-dessous de o'' (si le point m est en avant de l'axe) ou, au-dessus (si m est en arrière) d'une quantité d, égale à la distance du point en avant du plan de front de l'axe. Enfin, par m' et m'', on mène deux rayons à 45° à angle droit l'un sur l'autre, et l'on a au point de rencontre en m'_1 le point d'ombre cherché.

On remarquera l'analogie de cette construction avec celle que nous avons donnée pour trouver l'ombre d'un point sur un cylindre, quand on connaît la distance du point en avant de l'axe du cylindre.

Nous nous servirons souvent de cette ombre portée ; il faut savoir la tracer facilement et, reconnaître de quels points du cercle de l'espace les différents points sont l'ombre.

Soit (fig. 5) $m'n'$ le cercle en projection verticale. Par n', menons la ligne à 45° ; puis, de o', une droite $o'p'_1$ perpendiculaire

Fig. 5.



sur la précédente, et le cercle $p'_1m'_1a'$, ayant cette droite pour rayon et par conséquent tangente à $m'_1p'_1$; ce sera l'ombre cherchée. Les deux points a' et b', où il coupe la droite mn, sont les points à 45° du cercle de l'espace. Si ce dernier était la base d'un cylindre, ce seraient les points d'origine de l'ombre propre.

Les points le plus à droite et le plus à gauche, m' et n', portent ombre en $m'_1 n'_1$ sur un premier diamètre à 45° de l'ombre. Les points p' et q' du cercle situés sur le diamètre perpendiculaire au plan vertical, portent ombre en $p'_1 q'_1$ sur le deuxième diamètre à 45° de l'ombre.

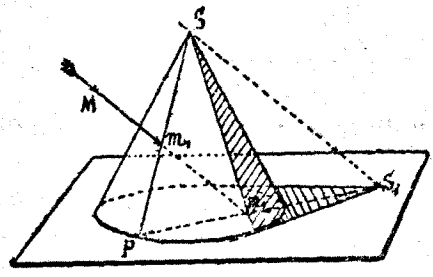
Enfin, les points s' et t', situés dans le plan de symétrie à 45°, portent ombre en $s'_1 t'_1$ sur la verticale du centre.

Tout le demi-cercle, situé entre m' en n' et en avant, porte ombre en $m'_1 p'_1 n'_1$. L'autre, située en arrière, porte ombre suivant $m'_1 q'_1 n'_1$. Nous ferons toujours, dans nos épures, cette dernière en pointillé mixte, et l'autre en pointillé ordinaire pour les différentier.

3. OMBRE PORTÉE PAR UN POINT SUR UN CONE.

Soit (fig. 6), en perspective, un cône SABC, et M un point extérieur. Nous menons en Mm_1 le rayon lumineux du point. Le problème revient à chercher le point m_1 où ce rayon lumineux perce le cône.

Fig. 6.



On prendra le plan de base du cône pour plan auxiliaire sur lequel on cherchera :

1° L'ombre portée par le cône et par toutes ses génératrices ;

2° L'ombre portée par le point M.

A cet effet : soit s_4 l'ombre portée sur ce plan auxiliaire par le sommet S du cône ; et soit m_2 l'ombre portée par le point M. Si je joins $s_1 m_2$, cette droite rencontre la base du cône au point p ; et l'on voit que $s_1 p$ est l'ombre de la génératrice Sp du cône, et que m est l'ombre du point m_1 de cette génératrice.

D'après la 3e méthode pour la recherche des ombres (1re leçon, méthode des ombres portées) puisque le point M porte ombre en m'_2 sur le plan auxiliaire, et que m est l'ombre d'un point m_1 de la génératrice Sp, c'est que M porte ombre en m_1 sur le cône.

La méthode se ramène donc à ce qui suit : 1° on prend un plan auxiliaire ; 2° on cherche l'ombre portée sur lui par le cône et par toutes ses génératrices ; 3° on cherche aussi l'ombre portée par le point ; 4° on prend la génératrice sur l'ombre de laquelle

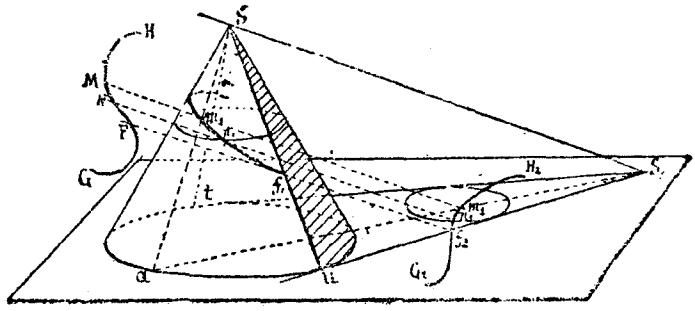
tombe l'ombre du point, et, remontant par un rayon lumineux inverse, on trouve sur cette génératrice l'ombre du point.

4. OMBRE PORTÉE SUR UN CONE PAR UNE COURBE QUELCONQUE.

Soit, en perspective (fig. 7), un cône et une courbe MNG. Prenons un plan auxiliaire, qui peut être le plan de base du cône ou tout autre plan (dans la figure 6, c'est le plan de base). Cherchons en S_2 l'ombre portée du sommet. L'ombre portée du cône est comprise entre les deux tangentes S_2t et S_2u.

Prenons, en outre, en $m_2n_2f_2$ l'ombre portée sur le plan par la courbe MNG.

Fig. 7.



Le problème pourra se présenter de trois manières; ou bien on demandera :

1er *Problème.* Quel est le point de l'ombre situé sur telle ou telle génératrice du cône? (sur S*a*, par exemple). Dans ce cas, on cherche l'ombre portée par S*a* : c'est la droite S_2a. On prend le point m_2 où elle coupe l'ombre portée par la courbe, et par un rayon inverse m_2m_1, on remonte en m_1 jusqu'à l'ombre portée par le cône. Ou bien on demandera :

2e *Problème.* Ou porte ombre sur le cône tel ou tel point de la courbe (le point M, par exemple)? C'est le problème traité au no 2.

On prendra l'ombre portée en m_2 sur le plan par le point M. On joindra S_2m_2; on prolongera en *a* jusqu'à la courbe de base du cône. La génératrice S*a* porte ombre en S_2a, et le point M porte ombre en m_1 sur cette génératrice. Enfin, on pourra se demander :

3e *Problème.* Quel est le point de l'ombre situé sur telle ou

On prendra, fig. 7: 1° l'ombre portée sur le plan par la courbe MNG ; 2° l'ombre portée par le cercle n_1. Soit n_2 cette ombre. (Si le plan auxiliaire est le plan de base, et si le cercle n_1 est parallèle à la base, cette ombre n_2 sera un cercle parallèle et égale au cercle n_1 de l'espace); 3° on prendra l'intersection n_2 des deux courbes d'ombres portées, et remontant par un rayon inverse on aura en n_1 sur le cercle n_1 le point d'ombre demandé.

5. RECHERCHE DES POINTS DE PERTE.

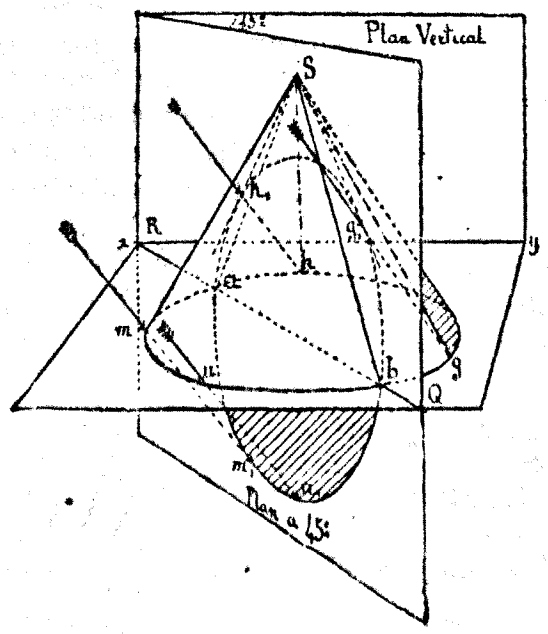
La recherche des points de perte où l'ombre portée se perd dans l'ombre, revient à trouver les points de l'ombre portée situés sur les génératrices d'ombre propre S*u* ou S*t*. On prendra le point f_2 où l'ombre portée auxiliaire coupe la tangente S_2u, ou S_2t, et l'on remontera du point f au point f_1 à l'aide de rayons inverses. (C'est le premier problème.)

On sait qu'aux points tels que f_1 les tangentes à la courbe d'ombre $m_1n_1f_1$ sont les rayons lumineux.

6. EMPLOI D'UN PLAN AUXILIAIRE A 45°.

Quand nous voudrons déterminer les ombres portées sur un cône, sans nous servir de la projection horizontale, il sera

Fig. 8.



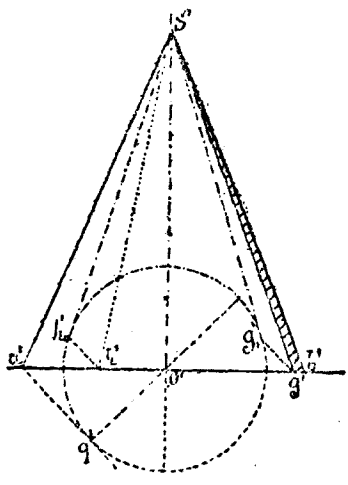
commode, au lieu de prendre la base comme plan auxiliaire sur lequel on portera des ombres auxiliaires, de choisir le plan à 45°, que nous avons étudié au commencement de la leçon.

On voit d'abord (fig. 8) qu'il passe par le sommet S. Le point S est donc à lui-même son ombre portée sur ce plan auxiliaire. L'ombre de la base sera l'ellipse abm_1 (projetée verticalement suivant un cercle) et passant par les points a et b, situés à 45° sur la base du cône.

Si du point S on mène les deux tangentes Sg_1 Sh_1, à l'ombre abu_1m_1 de la base ; ces deux droites seront les limites de l'ombre portée du cône sur le plan à 45°, auxiliaire. Et si l'on mène le rayon lumineux g_1g et h_1h jusqu'à la base du cône, on aura en Sg et Sh, les génératrices d'ombre propre du cône.

Cette construction donne un moyen assez simple de trouver en élévation la ligne d'ombre propre d'un cône, sans se servir du plan (fig. 9).

Fig. 9.



En effet, soit, en projection verticale $S'a'b'$ un cône en relief, dont on veut trouver les génératrices d'ombre propre. On construit en o', à l'aide de deux lignes à 45° $o'q'$ et $a'q'$, comme nous l'avons indiqué, le cercle d'ombre portée par la base du cône sur le plan auxiliaire à 45°. S' est l'ombre portée du sommet sur ce même plan. On mène les deux tangentes à ce cercle, $S'g'_1$ et $S'h'_1$. Ces deux droites sont les ombres portées sur le plan à 45° par les génératrices d'ombre propre du cône.

On mène ensuite les rayons à 45° g'_1g' et h'_1h' jusqu'à la rencontre avec la base, et l'on a en $S'g'$ et $S'h'$ les génératrices d'ombre propre du cône.

7. ÉPURE DE L'OMBRE PORTÉE PAR UN POINT SUR UN CONE.

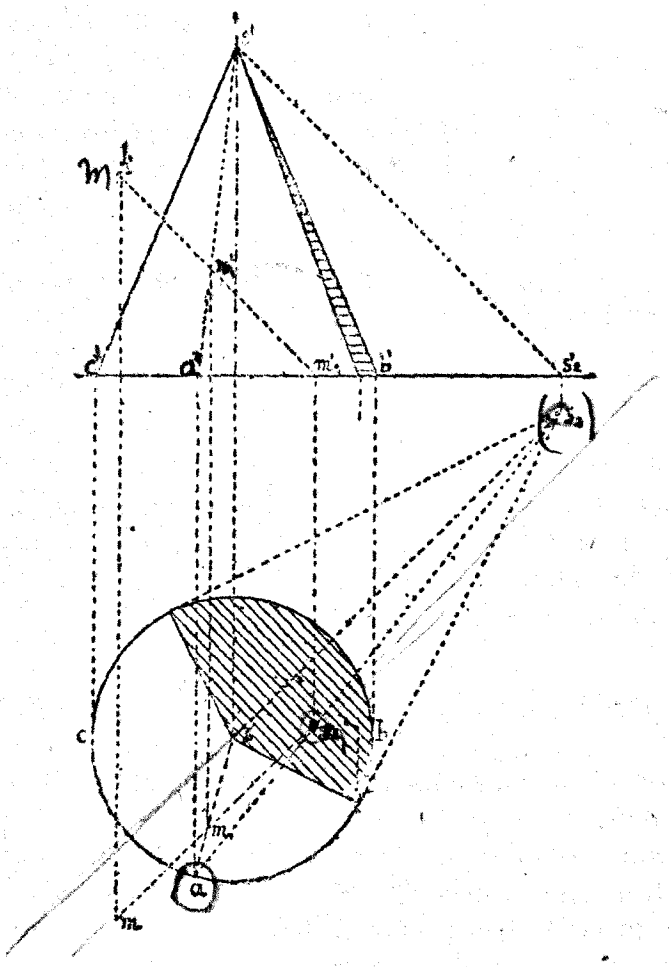
1re *méthode* (fig. 10) : *en se servant de la projection horizontale.*

Soit abc, $a'b'c'$, la base d'un cône, SS' son sommet, et soit mm' un point :

On cherche en S_2S_2' l'ombre portée par le sommet du cône sur le plan horizontal, et en $m_2m'_2$ l'ombre portée par le point m.

Joignons S_2m_2 et prolongeons jusqu'à la rencontre en a, avec

Fig. 10



la base. Nous menons Sa, $S'a'$; cette génératrice du cône est celle qui porte ombre suivant S_2m_2. Enfin, revenons sur cette génératrice, du point m_2 au point m_1 par un rayon lumineux inverse, et nous aurons en $m_1m'_1$ l'ombre portée par le point $m'm_1$ sur le cône.

2e *méthode* (fig. 11) : *sans se servir de la projection horizontale, en se servant du plan auxiliaire à* 45°.

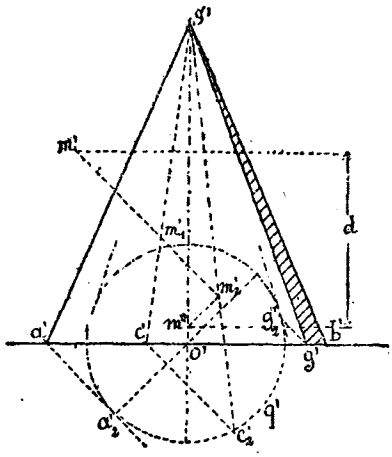
Soit le même cône, donné en élévation seulement, et soit m' le point déterminé par sa projection verticale et par la distance d, à laquelle il est en avant de l'axe du cône.

Nous prenons comme plan auxiliaire d'ombres portées le plan

à 45°. Le cercle de base porte ombre suivant le cercle $o'q'$ tracé comme ci-dessus.

Le point m' porte son ombre au point m'_2, obtenu en prenant sur l'axe le point m'' situé à une distance d au-dessous de l'horizontale du point m', et menant les deux lignes à 45°, $m'm'_2$ et $m''m'_2$. (Voir n° 2 de cette leçon.) Joignons $S'm'_2$ et prolongeons jusqu'au cercle d'ombre en c'_2. Le point de la base qui porte ombre en c'_2 est le point c' obtenu par la ligne à 45° c'_2c', et si nous joignons $S'c'$, cette génératrice est celle qui porte ombre en $S'c'_2$. C'est donc sur elle, en m'_1 que le point m' porte ombre. Cette 2e méthode n'est pas beaucoup plus simple que la première, mais elle a l'avantage d'exiger moins de place. En effet, dans la première, il faut se servir de l'ombre S_2 portée par le sommet, sur le plan horizontal, et le plus souvent, ce point tombe en dehors des épures.

Fig. 11.



8. APPLICATION (Fig. 1, planche 8. — Texte, fig. 12).

Ombre portée sur un cône creux, par son cercle de base (supposé complet).

Nous avons dit, dans la précédente leçon, que, dans ce cas, l'ombre était une courbe plane ; et, comme la section plane d'un cône ne peut être qu'une ellipse ou un cercle, une hyperbole, ou une parabole, l'ombre sera une de ces courbes.

1° Ombre en projection verticale. Soit $a'b'$ la base du cône projetée tout entière suivant une ligne droite et S' son sommet.

Nous nous servirons du plan auxiliaire à 45°. Le cercle de base $a'b'$ y porte ombre suivant le cercle $o'a'_2$ que nous savons construire. On peut se proposer de trouver : 1° l'ombre portée par un point donné du cercle de base ;

2° Le point de l'ombre situé sur telle ou telle génératrice du cône ;

3° Le point de l'ombre situé sur un parallèle donné du cône.

Remarque. Il est le plus souvent inutile de chercher ainsi des

points quelconques de l'ombre ; il est préférable de connaître :

1° Le point le plus bas ;

2° Les deux points situés sur le contour apparent ;

3° Les points d'origine, c'est-à-dire ceux où la courbe d'ombre vient rencontrer la base ;

Nous avons dit, dans la précédenteleçon, que ces points sont ceux de la base pour lesquels le rayon lumineux est tangent au cône.)

4° Le point de brisure, c'est-à-dire celui où l'ombre de la base viendra rencontrer l'ombre de la génératrice de coupe.

9. POINT LE PLUS BAS.

Reprenons le cône, et l'ombre auxiliaire de son cercle de base sur le plan à 45°.

Nous aurons le point le plus bas de deux manières :

Première manière. En nous servant de l'équerre à l'angle φ. Par le point a', menons le rayon φ jusqu'en a''_1, où il coupe le contour du cône : ramenons a''_1 en K'_1 par une rotation de 45°, ce qui se fera soit en prenant $a'_1 K'_1 = 3/10$ du rayon a''_1 ; soit à l'aide des échelles, soit en joignant $s'h'$, soit en menant la ligne à 45° $K'K'_1$, car le point le plus bas sera à cause de la symétrie par rapport au plan de symétrie à 45°, l'ombre du point K' de la base, situé à 45°.

Deuxième manière. En se servant du cercle d'ombre auxiliaire. Le problème revient à trouver l'ombre portée par le point K' de la base.

Or, K' porte ombre en K'_2 sur le plan à 45°, je joins $s'K'_2$, et je prolonge jusqu'en h'_2 ; h'_2 est l'ombre du point h' de la base. Je joins $s'h'$ et le point K' porte ombre sur cette droite en K'_1. C'est le point le plus bas ; la tangente y est horizontale.

10. POINT SUR LE CONTOUR APPARENT.

Il n'y en aura que sur le contour apparent de droite $s'b'$. Le problème revient à chercher le point de l'ombre situé sur une génératrice donnée $s'b'$.

Le point b' porte ombre en b'_2 sur le plan à 45°, $s'b'$ est l'ombre auxiliaire de $s'b'$. Elle rencontre en d'_2 l'ombre auxiliaire de la base. Je mène le rayon à 45° $d'_1d'_2$ et j'ai eu d'_1 le point cherché.

En ce point la courbe est tangente au contour apparent $s'b'$.

11. POINT PROJETÉ SUR L'AXE.

Pour des raisons de symétrie expliquées déjà plusieurs fois, si nous ramenons le point d'_1. en j'_1 sur l'axe, nous aurons le point de la courbe projeté verticalement sur l'axe.

12. POINT D'ORIGINE.

Menons au cercle d'ombre auxiliaire les deux tangentes $s't'_2$ et $s'u'_2$.

Remontons par les lignes à 45° de t'_2 en t' et de u'_2 en u' sur la base $a'b'$. Nous aurons en t' et u' les points d'origine.

En effet, cherchons l'ombre portée sur le cône par le point t' de la base. D'après la méthode ordinaire, nous chercherions l'ombre auxiliaire t'_2 du point t'. Nous joindrions s' t'_2, et nous prendrions la nouvelle intersection de cette droite avec le cercle d'ombre. Mais $s't'_2$ lui étant tangent, cette nouvelle intersection se confondrait en t'_2 avec la première, ce qui prouve que le point t' porte ombre sur lui-même. Il est à lui-même son ombre portée. La courbe d'ombre rencontre la base $a'b'$, dont elle est l'ombre, aux points d'origine t' et u'.

13. POINT DE BRISURE.

On l'obtiendra en cherchant l'ombre portée par le point a'.

a' porte ombre auxiliaire en a'_2.

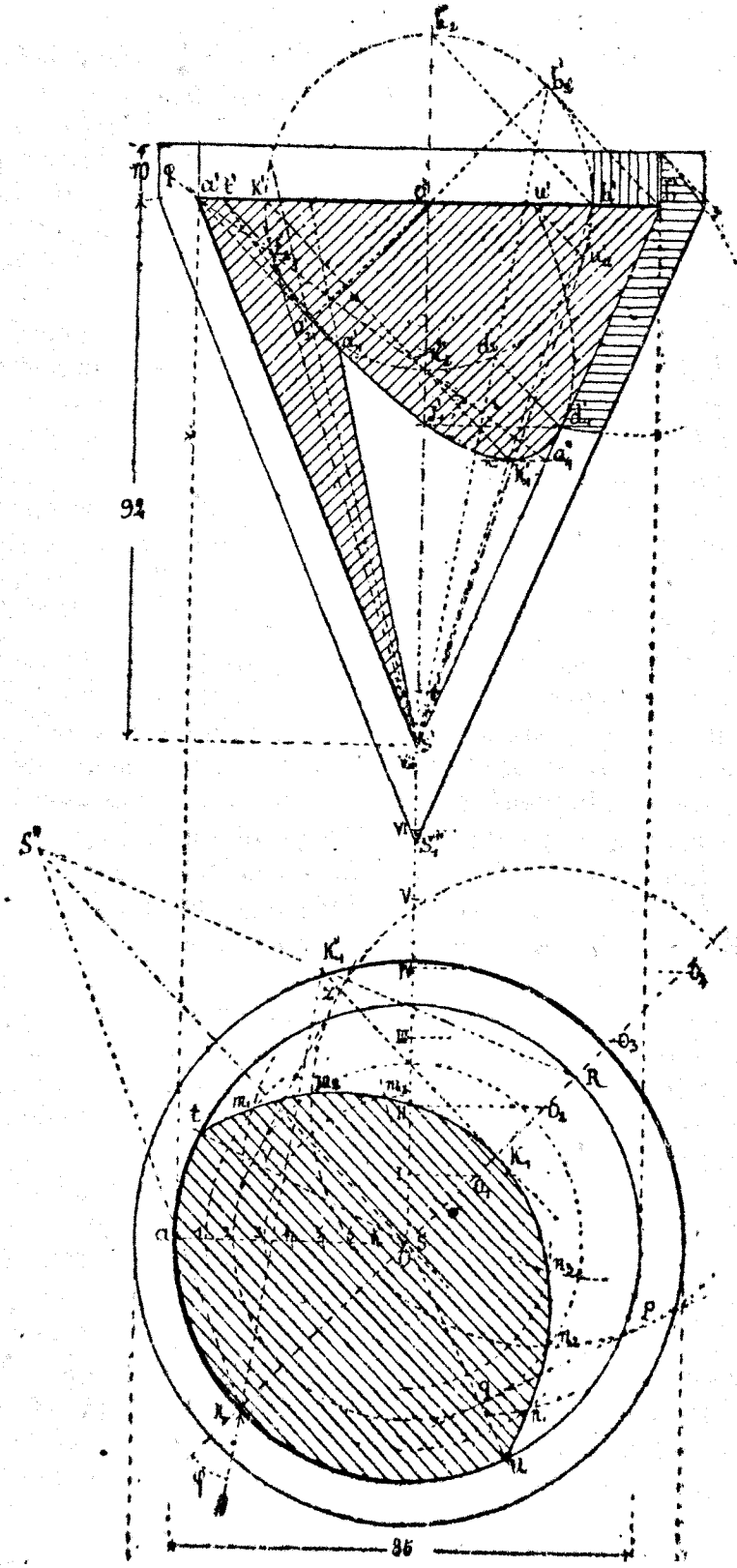
Je joins $s'a'_2$. Je prolonge jusqu'en f'_2 sur le cercle d'ombre, je mène la ligne à 45° f'_2f'; et la génératrice $s'a'_1$ est celle dont l'ombre auxiliaire $s'f'_2$ vient rencontrer l'ombre a'_2 du point a'.

Menons la ligne à 45°, $a'a'_1$ jusqu'à cette génératrice et nous aurons en a'_1 le point demandé. Si nous joignons $s'a'_1$ nous aurons l'ombre portée sur le cône par la génératrice de coupe $s'a'$.

Au point a'_1, la tangente est la ligne à 45°, pour les mêmes raisons que celles qui ont été données à l'occasion du cylindre.

Nous avons ainsi les points les plus importants de l'ombre. Nous laissons aux élèves le soin de résumer ces constructions comme nous l'avons fait pour le problème analogue sur le cylindre. Ils reconnaîtront qu'elles se réduisent, en réalité, à fort peu de chose.

Fig. 1re



14. OMBRE PORTÉE SUR UN CONE CREUX PAR SON CERCLE DE BASE. (*En projection horizontale.*)

Ayant obtenu, comme nous venons de le voir, l'ombre en projection verticale, nous pourrions en déduire par des lignes de rappel, l'ombre en projection horizontale. Mais, il peut être utile de savoir déterminer *à priori* cette ombre, sans se servir de la projection verticale.

Soit *s* le sommet, *a*.R.*u*. le cercle de base. On suppose connue la hauteur *h* du cône, que l'on prendra sur la projection verticale.

Proposons-nous de trouver les points de l'ombre, situés sur un parallèle donné, ou sur une série de parallèles équidistants.

Je suppose que nous ayons divisé la génératrice *s a*, en 6, 8 ou 10 parties égales (adoptons 8), que par les points de division 1, 2, 3, 4... nous menions les parallèles correspondants: ils seront situés à $\frac{1}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$... de la hauteur *h* du cône. Cherchons le point de l'ombre qui se trouvera sur le deuxième parallèle, par exemple. Si nous prenons son plan comme plan auxiliaire d'ombre portée, nous chercherons sur ce plan l'ombre portée par le cercle de base *a* R.A cet effet, par O, nous aurons mené une verticale égale à la hauteur *h* du cône. Nous l'aurons partagé en 8 parties égales, et par le deuxième point de division, si nous menons l'horizontale II,O_2, nous aurons en O_2 sur le rayon à 45° du point O, l'ombre portée du point O sur le parallèle n° 2, et par suite le centre de l'ombre portée par le cercle de base sur le plan de ce parallèle.

De ce point O_2. décrivons un cercle, ou simplement un arc de cercle avec un rayon égal à celui de la base, et les points m_2 n_2, où il coupera le parallèle, seront les points de l'ombre portée par la base sur ce parallèle. On voit que cette construction donnera très-rapidement 2, 4, 6, 8 points de l'ombre, symétriques deux à deux par rapport au plan de symétrie à 45°. Nous aurons les centres O_1. O_2, O_3, O_4, desquels nous décrirons avec un rayon constant, égal au rayon de base, des arcs de cercle ; nous prendrons les points de rencontre m_1n_1, m_2n_2, m_3n_3... avec les parallèles 1, 2, 3... et nous aurons ainsi autant de points de l'ombre que nous en voudrons.

En les joignant, par une ligne continue, nous aurons la courbe. Si nous faisons avec soin cette jonction des points, en nous laissant guider par le sentiment de la continuité, nous pourrons

avec assez d'exactitude, trouver le point K_1 situé sur le plan de symétrie à 45°, et les deux points d'origine t_1 et u_1 de la courbe sur la base.

Il pourrait être utile de les déterminer directement.

15. POINT SITUÉ SUR LE PLAN DE SYMÉTRIE.

Il sera obtenu en cherchant directement l'ombre portée sur le cône par le point K. Employons la méthode des plans sécants. Coupons le cône par le plan sécant KO_4 et rabattons sur le côté, autour de KO_4 comme charnière, la section ainsi faite.

Le sommet S se rabat en S'' à une hauteur h, et les deux génératrices SK, SR se rabattent en S''K, S''R. Le rayon lumineux est rabattu à l'angle φ.

Menons par le point K le rayon φ, jusqu'au point K''_1 où il coupe la génératrice S''R et nous aurons en K''_1 relevé en K_1, le point demandé. En ce point, la tangente est perpendiculaire au rayon lumineux.

16. POINTS D'ORIGINE.

Nous savons que ces points sont sur la base et que le rayon lumineux y est tangent au cône ; autrement dit, si le cône était un cône plein, ces points seraient les pieds des deux génératrices d'ombre propre du cône.

Si, comme c'est le cas pour la figure 1, de la planche qui nous occupe, le cône est un de ceux pour lesquels nous avons construit des échelles on aura ces points en se servant de l'échelle n° 7. (Cônes à 22° 1/2 et en plan, teinte n° 0). S'il n'en est pas ainsi, on procédera de la manière suivante :

Reprenons le cercle O_2 qui nous a servi pour trouver l'ombre portée sur la parallèle n° 2, et menons les tangentes communes *vz*, *pq* à ce cercle et au parallèle. Ces deux droites étant l'enveloppe de ces deux cercles, seraient l'ombre portée par le cône s'il était plein, sur le plan du parallèle, et par suite les droites *sv*, et *sq* seraient les génératrices d'ombres propres du cône. Prolongeons-les jusqu'à la base et nous aurons en *t* et *u* les deux points d'origine.

Il serait intéressant d'avoir les tangentes en ces points; mais leur recherche serait un peu trop compliquée.

17. ÉPURE DE LA FIG. 1, PLANCHE 8.

La figure 1, de la planche 8, représente en élévation un demi-cône creux, et en plan, le cône entier. On cherchera en projection verticale l'ombre portée par le cercle de base supposé plein, et en projection horizontale l'ombre, ou plutôt le jour porté par le même cercle supposé vide. On fera l'épure de la projection verticale, sans se servir du plan, en ayant recours au plan auxiliaire à 45°. On exécutera ensuite l'épure de la projection horizontale, directement, par la méthode de l'ombre portée sur les parallèles. Comme vérifications finales, les points situés aux origines, le plus bas, et sur la génératrice de contour apparent vertical, devront être deux à deux sur les mêmes lignes de rappel.

18. LAVIS DE LA FIGURE 1.

Le cône est à 22° 1/2. Les échelles de teintes dont on se servira seront donc les échelles n° 6′ et 7′, corps mi-polis. Les objets figurés planche 8 seront supposés en fonte. On tracera les lignes de teintes sans s'inquiéter si elles traversent les portions dans la lumière où celles dans l'ombre portée. On passera la teinte d'ébauche, n° 0, sur tout ce qui est dans l'ombre propre ou portée, en ayant soin qu'il n'y ait aucune ligne de démarcation dans la région où ces deux ombres se mêlent. Puis, les teintes d'ombre propre 1.2.3.4, des lignes $\bar{1}$ à $+1$, de $\bar{2}$ à $+2$ de $\bar{3}$ à $+3$, de $\bar{4}$ à $+4$.

Ensuite les teintes de couleur (fonte), n° 5, 6, et 7, des lignes $+5$ à $\bar{5}$, $+6$ à $\bar{6}$, $+7$ à $\bar{7}$. Enfin les teintes d'ombres portées, n°s 8, 9, et 10, entre $+5$ et $+5$, $+2$ et $+2$, et 0, 0. En opérant par flaches si l'on juge que les zones occupées par ces teintes soient un peu trop larges.

19. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la première leçon les élèves auront fait au crayon, puis à l'encre : 1° le cadre et tous les titres de la planche 8; 2° le trait des contours de *toutes* les figures de cette planche, non-seulement du cône, mais des deux sphères qui forment les fig. 2 et 3; 3° au crayon seulement, le tracé des ombres de la fig. 1. Les lignes d'ombres portées pourront être faites à l'encre très-pâle, afin de permettre d'effacer à la gomme les traits de crayon inutiles; 4° le lavis de la fig. 1.

Dans la prochaine leçon, on expliquera les figures 2 et 3.

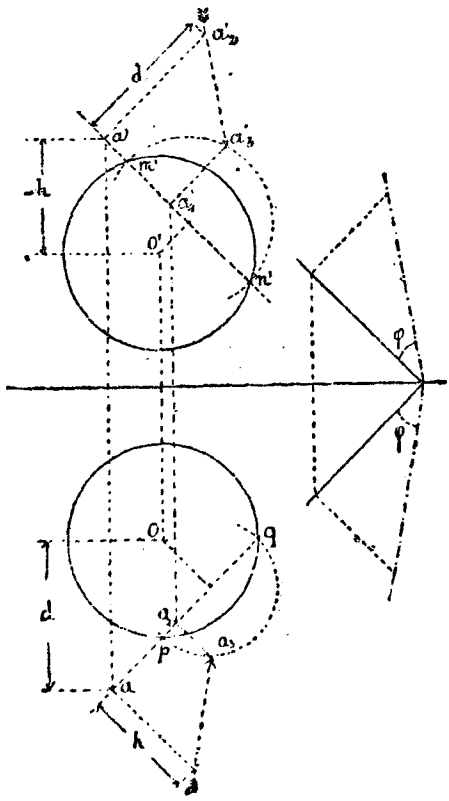
12e LEÇON.

OMBRES PORTÉES SUR LES SPHÈRES PLEINES ET CREUSES.

1. OMBRE PORTÉE PAR UN POINT (fig, 1.)

La méthode des plans sécants est celle que nous emploierons le plus souvent pour trouver les ombres portées sur une sphère.

Fig. 1 et 2.



Soit, en projection verticale, a' un point, et o' le centre d'une sphère. On connaît la distance d, à laquelle le point se trouve en avant du plan de front du centre de la sphère. Menons le rayon lumineux $a'a'_1$. Il faut chercher le point où ce rayon lumineux coupe la sphère.

Prenons comme plan sécant le plan $a'a'_1$ qui projette verticalement le rayon lumineux.

Il coupe la sphère suivant un petit cercle ayant $m'n'$ pour diamètre. Rabattons ce petit cercle autour de ce diamètre ; il se rabat en vraie grandeur suivant le cercle ayant $m'n'$ pour diamètre. Le point a' se

rabat en a'_2 à une distance égale à la distance d; le rayon lumineux se rabat à l'angle φ.

Menons donc par a'_2 le rayon φ. Prenons le point a'_3 où il coupe le cercle rabattu, relevons a'_3 en a'_4, et nous aurons l'ombre demandée.

La construction est très-simple et s'appliquera aussi bien à la projection horizontale que verticale : seulement, il faudra connaître la hauteur h, à laquelle le point est au-dessus du plan horizontal du centre de la sphère.

La figure inférieure s'applique au cas où on chercherait l'ombre portée par un point en projection horizontale.

La figure supérieure s'applique à la projection verticale.

Vérification. $a_1a'_1$ sont sur une même ligne de rappel. On voit en les deux rabattements du rayon lumineux qui servent pour faire l'épure.

La construction serait la même pour une sphère creuse.

2. OMBRE PORTÉE PAR UNE COURBE.

On cherchera, comme ci-dessus, les ombres portées par un certain nombre des points de la courbe; on les joindra par une ligne continue et l'on aura l'ombre demandée.

Si la courbe est un cercle, il est probable que certains points seront plus importants que d'autres à trouver ; on les cherchera par des procédés spéciaux, comme nous allons le faire voir tout à l'heure.

Si la courbe était un cercle appartenant à la sphère, nous savons que, dans ce cas, l'ombre portée serait une courbe plane, et comme toute section plane d'une sphère est un cercle, l'ombre serait également un cercle dans l'espace et une ellipse en projection.

3. OMBRE PORTÉE SUR UNE SPHÈRE PAR UN CERCLE HORIZONTAL

(Fig. 2, pl. 3. — Texte fig. 3.)

Nous supposons que le plan du cercle est tangent à la sphère, et que son centre est sur la verticale du centre de la sphère.

Nous chercherons d'abord l'ombre en projection verticale, sans nous servir de la projection horizontale. Nous ferons ensuite le contraire, et comme vérifications, les points trouvés devront être sur les mêmes lignes de rappel.

Soit $a'b'$ le cercle de base d'un disque de faible épaisseur,

o' le centre de la sphère. Cherchons d'abord par les procédés ordinaires l'ombre propre de la sphère et celle du cylindre formant le disque. Ces constructions sont connues, nous ne les expliquerons pas.

4. POINT LE PLUS HAUT.

Le centre du disque étant sur la même verticale que celui de la sphère, tout est symétrique par rapport au plan de symétrie à 45°, et le point le plus haut sera donné en cherchant l'ombre portée par le point d' à 45° dans le cercle.

Ramenons, par une rotation, ce point en a ; menons le rayon φ par a' jusqu'en c'_1, où il rencontre le méridien de la sphère; ramenons le point c'_1 en d'_1, en le faisant tourner de 45°, ce qui se fera, soit en prenant les 3/10 du rayon du point c'_1, soit en menant par d' la ligne à 45° $d'd'_1$ jusqu'à la rencontre avec l'horizontale $c'_1d'_1$.

En d'_1, la tangente est horizontale.

5. POINT DE PERTE DANS L'OMBRE PROPRE DE LA SPHÈRE.

Nous aurons recours au plan auxiliaire à 45°.

Cherchons d'abord, comme à l'ordinaire, l'ombre auxiliaire $d'a'_2$ du cercle $a'b'$.

Cherchons aussi l'ombre portée par la sphère sur le plan auxiliaire; ce sera la même que celle portée par la ligne d'ombre propre.

Or, cette dernière est un cercle ; elle portera donc ombre sur le plan auxiliaire suivant une ellipse dont il suffira d'avoir les deux axes ou deux diamètres conjugués pour la tracer.

Les deux points $e'f'$ de cette ombre, situés sur l'équateur, sont aussi dans le plan à 45°. Ils sont donc à eux-mêmes leur ombre portée.

Le point le plus haut h' de l'ellipse d'ombre propre étant dans le plan de symétrie à 45°, porterait ombre sur le plan auxiliaire sur l'axe lui-même, en h'_2, obtenu en menant la ligne à 45° $h'h'_2$. On aurait autrement ce point en menant le rayon φ, $h'_2h'_3$ tangent à la sphère en h'_3.

Les deux droites $o'f'$ et $o'h_2$ sont les deux demi-axes de l'ellipse d'ombre auxiliaire cherchée.

On la construira donc à l'aide de la bande de papier, ou des échelles.

Cette ellipse coupe le cercle d'ombre auxiliaire du cercle $a'b'$

en un point g'_2. Si nous menons $g'_2g'_1$ à 45°, nous aurons en g'_1, sur l'ellipse d'ombre propre, le point de perte.

L'ellipse et le cercle auxiliaire se recoupent en v'_2, qui donne en v'_1 le deuxième point de perte. Ce dernier est caché.

Aux deux points de perte, les tangentes sont le rayon lumineux à 45°.

A la rigueur, la connaissance du point le plus haut et du point de perte suffit pour tracer la courbe assez exactement. On fera bien cependant de déterminer entre les deux un point intermédiaire.

6. POINTS SUR UN PARALLÈLE DONNÉ.

On choisira un parallèle $m'n'$ compris entre les deux points précédents, et on cherchera le point de l'ombre situé sur ce parallèle.

A cet effet, on prendra, comme à l'ordinaire, son cercle d'ombre auxiliaire. Il recoupe en $s'_2t'_2$ le cercle d'ombre auxiliaire de $a'b'$. On revient par les lignes à 45° des points $s'_2t'_2$ aux points $s'_1t'_1$ sur le parallèle $m'n'$, et l'on a deux nouveaux points dont l'un est caché.

7. POINT PROJETÉ SUR L'AXE ET POINT SUR LE CONTOUR APPARENT.

On l'aura assez exactement en traçant d'un trait continu la courbe déterminée par les points qui précèdent; le point J'_1, où elle recoupera l'axe sera le point demandé.

Par des raisons de symétrie, développées plusieurs fois déjà, si on mène l'horizontale J'_1, on aura en l'_1 le point situé sur le contour apparent.

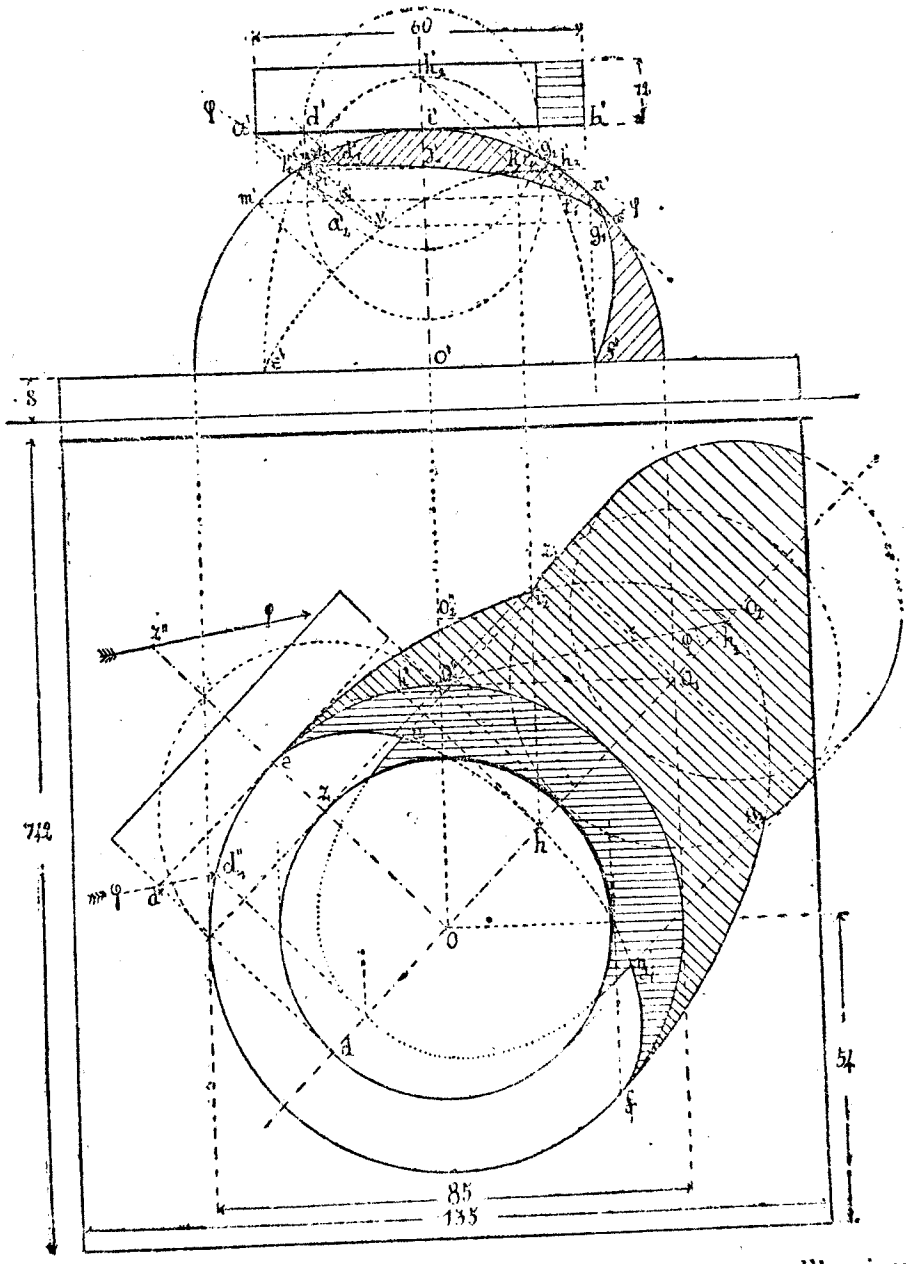
8. ÉPURE DE L'OMBRE EN PROJECTION HORIZONTALE.

Dans l'épure en question, on suppose que la sphère et le disque portent ombre sur le plan horizontal sur lequel repose la demi-sphère; il vient donc immédiatement à l'esprit de se servir de ce plan horizontal comme plan auxiliaire d'ombres portées.

L'ombre du disque, sur le plan horizontal, se trouvera facilement. En effet, le cercle de base inférieure de ce disque portera ombre suivant un cercle dont le centre sera en O_1 obtenu en traçant sur la verticale, puis sur l'horizontale, des longueurs égales à la cote de hauteur du centre du cercle. Mais le disque est

tangent à la sphère ; le point O_1 sera donc sur la ligne à 45°, menée par O et sur la tangente horizontale au grand cercle de base de la sphère, menée par o''_1.

Fig. 3.



Prenons $a''_1 o''_1$ égal à l'épaisseur du disque. Menons l'horizontale $o''_2 O_2$ et nous aurons le centre du deuxième cercle d'ombr

On les reliera par les deux tangentes communes, et l'on aura l'ombre portée sur le plan horizontal par le disque.

9. OMBRE PORTÉE PAR LA DEMI-SPHÈRE SUR LE PLAN HORIZONTAL.

Cette ombre sera une ellipse, puisque la ligne d'ombre propre est un cercle. L'un de ses axes s'obtiendra en cherchant l'ombre portée par le diamètre horizontal *fe*. Ces deux points étant dans le plan horizontal sont à eux-mêmes leurs ombres portées.

Prenons le point le plus haut *h*, et cherchons son ombre portée.

A cet effet, d'après la méthode des plans sécants, prenons le plan sécant *oh* et rabattons sur le côté, la section qu'il fait dans la sphère et dans le disque. Il coupe la sphère suivant un grand cercle rabattu suivant le cercle de base de la sphère. Le rayon lumineux se rabat à l'angle φ. Menons donc le rayon φ tangent en h'', et nous aurons en h'' relevé en h le point le plus haut de l'ombre propre, et en h_2, point où il coupe la ligne *oh*, l'ombre portée par le point *h* sur le plan horizontal.

L'ellipse d'ombre portée se tracera facilement, puisque l'on connaîtra son petit axe *ef* et son demi-grand axe Oh_2.

10. POINT LE PLUS HAUT DE L'OMBRE PORTÉE PAR LE DISQUE SUR LA SPHÈRE.

Le même plan sécant nous le donne.

Le point *d* du disque se rabat en d'' ; je mène par d'' le rayon φ jusqu'en d''_1, où il rencontre le grand cercle de section faite dans la sphère par le plan sécant, d''_1 relevé sur Od, d' donne le point demandé.

On aurait un point quelconque de l'ombre portée en menant un autre plan sécant quelconque et opérant comme pour ce dernier.

Nous chercherons seulement les deux points extrêmes ou points limites, c'est-à-dire ceux donnés par les plans sécants tangents au cercle de base du disque et les deux points de perte.

11. POINTS LIMITES.

Menons le plan sécant *z*, tangent au cercle de base du disque, et rabattons la section qu'il fait dans la sphère et dans le disque.

Nous avons fait comme ci-dessus le rabattement du petit cercle suivant lequel il coupe la sphère. Ce plan ne fait que toucher le disque au point z, rabattu en z'' à la hauteur à laquelle le disque est au-dessus du plan horizontal, hauteur égale au rayon de la sphère.

Le rayon φ, mené par le point z'' ne coupe pas le cercle. Nous en concluons que le point z ne porte pas ombre sur la sphère. En effet, regardons l'ombre sur le plan horizontal. L'ombre du point z du disque tombe en z_2, hors de l'ombre portée par la sphère.

Remarque 1. On conçoit facilement que, suivant la dimension plus ou moins grande du disque, le rayon φ que nous venons de mener pourra rencontrer le petit cercle, lui être tangent ou rester en dehors. Dans le cas actuel, le disque est asez grand, et la rencontre n'a pas lieu.

Remarque 2. L'autre point limite, s'il existait, serait symétrique du précédent par rapport au plan de symétrie à 45°.

12. POINTS DE PERTE.

Aux points de perte, l'ombre portée du disque se rencontre avec l'ombre propre de la sphère; prenons les ombres portées sur le plan horizontal. L'ombre de la sphère rencontre en g_2 et v_2 l'ombre du cercle de base inférieure du disque. Les deux points g_2 et v_2, relevés en g_1 et v_1 sur l'ombre propre de la sphère, donnent les deux points de perte.

Sur ces deux points, la courbe d'ombre est tangente au rayon lumineux.

Vérification. Si, ces points une fois trouvés, on menait le plan sécant qui passerait par eux, le rayon lumineux φ mené par le point correspondant du disque devrait, après rabattement, être tangent au petit cercle de section faite dans la sphère.

13. ÉPURE DE LA FIGURE 2, PLANCHE 8.

On reconnaîtra, facilement, que la figure 2 de la planche 8 est une application des questions que nous venons de traiter. On fera séparément l'épure en projection verticale en se servant du plan auxiliaire à 45°, et celle en projection horizontale, en se servant de l'ombre portée sur le plan horizontal et des plans sécants; comme vérification, les points correspondants des deux épures seront sur les mêmes lignes de rappel.

14. OMBRE PORTÉE DANS UNE DEMI-SPHÈRE CREUSE, PAR SON CERCLE DE BASE.

(Fig. 4, planche 8. Texte.... fig. 4.)

Nous avons déjà dit que cette ombre était une courbe plane et, par conséquent un cercle projeté suivant une ellipse.

15. CETTE OMBRE EN PROJECTION HORIZONTALE.

Points de départ ou d'origine.

Nous savons qu'aux points de départ, le rayon lumineux doit être tangent à la sphère. Or, un cylindre qui serait circonscrit à la sphère suivant son cercle de base, aurait ses deux plans tangents déterminés par les deux tangentes à 45°, tt_2, uu_2 ; aux deux points t et u les rayons lumineux sont donc tangents et ces deux points sont les points de départ.

Point le plus bas.

Si nous prenons le plan de symétrie à 45° pour plan sécant et si nous rabattons la section obtenue nous reproduirons les deux demi-cercles $o''K''$, $o''Q''$... Le rayon φ mené par le point $a''K''$, recoupe le cercle intérieur de section en K''_1 qui relevé en K_1 donne le point le plus bas, situé sur le plan de symétrie à 45°.

L'ellipse d'ombre portée a pour grand axe la ligne tu et pour demi-petit axe la ligne OK_1. Elle est donc facile à tracer avec la bande de papier ou avec les échelles.

Remarque pratique. — En faisant l'épure avec soin et prenant des mesures, on reconnaîtra que le petit axe de cette ellipse est sensiblement le tiers du rayon $\left(\frac{1}{3}R\right)$ ce qui peut être utile à connaître quand on voudra trouver rapidement cette ombre portée.

On désigne quelquefois cette épure : *ombre de l'écuelle.*

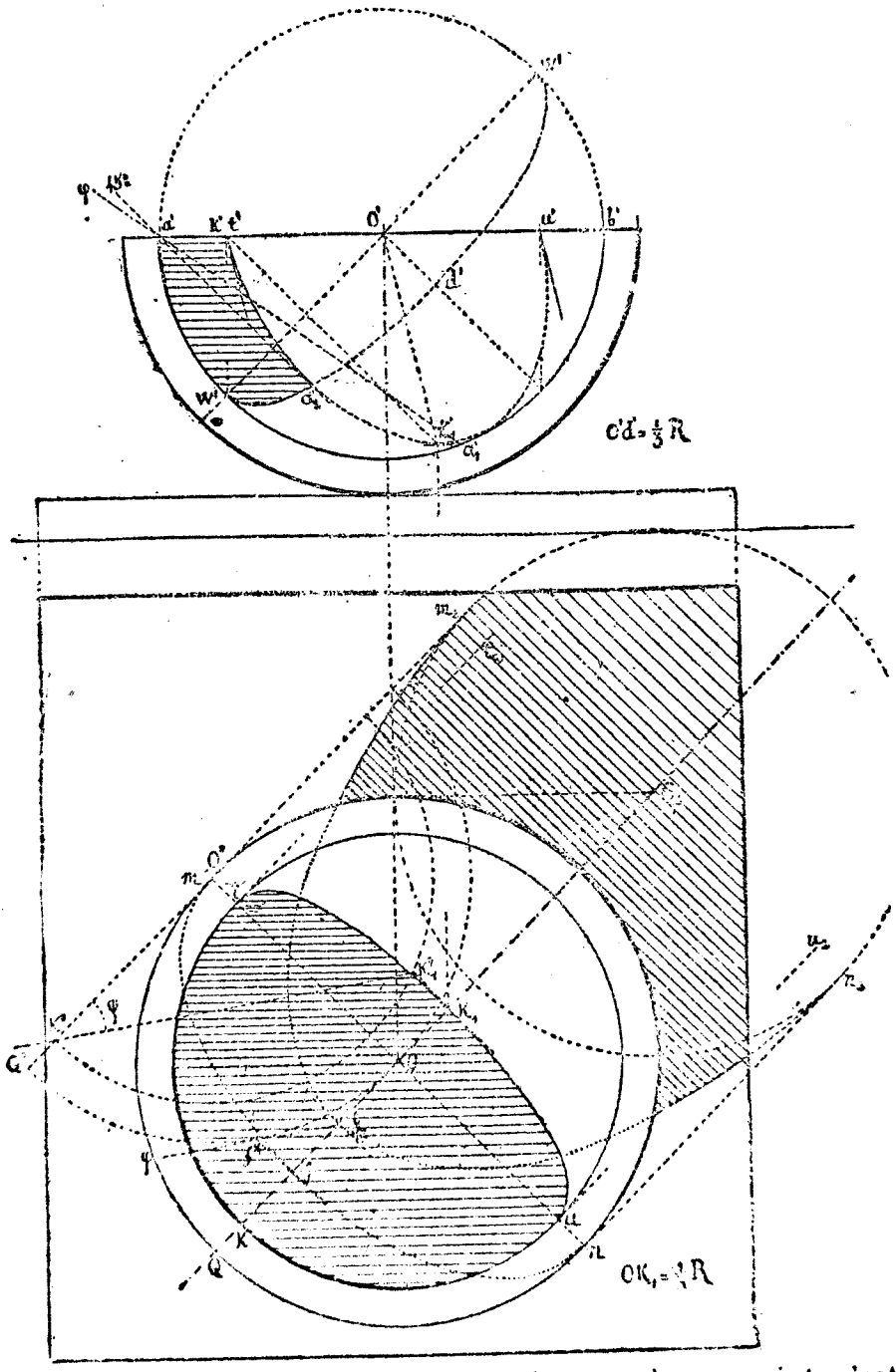
16. OMBRE PORTÉE SUR LE PLAN HORIZONTAL.

Cette ombre portée se composera : 1° de l'ombre de la sphère extérieure ; 2° de l'ombre du cercle horizontal qui la limite à la partie supérieure.

Commençons par ce dernier.

Son centre O porte ombre en O_2, à 45° à droite et en arrière

(Fi. 4.)



du point O, à une distance égale à la cote de ce point, c'est-

à-dire au rayon de la sphère extérieure. On a donc obtenu O_2 en menant les deux tangentes au cercle de base de cette sphère.

Du point O_2 comme centre traçons un cercle m_2n_2 égal au grand cercle extérieur de base de l'écuelle et nous aurons l'ombre portée par ce grand cercle.

Pour avoir l'ombre portée par la sphère, reprenons le plan sécant à 45° KO. Menons à la section rabattue, la tangente $f''f_2$ à l'angle $\varphi - f''$ est un point de l'ombre propre de la sphère extérieure. Ce point porte ombre en f_2 sur le plan horizontal.

Si nous relevions f'' en f, et si nous tracions la demi-ellipse mnf (ponctuée, car elle est cachée), nous aurions en projection, l'ombre propre extérieure de l'écuelle. Les points m et n portent ombre en m_2 et n_2 sur le plan horizontal. f porte ombre en f_2 ; donc, les deux points m_2n_2 et f_2O_2 définissent les axes de l'ellipse d'ombre portée. On la tracera, à l'aide de la bande de papier, sur les deux droites o_2m_2, et o_2f_2 comme demi-axes.

17. ÉPURE EN PROJECTION VERTICALE.

En projection verticale (fig. 3, planche 8) et (fig. 4 du texte), l'*écuelle* est coupée par un plan de front : nous ne voyons donc que le quart de la sphère.

Nous aurons deux ombres portées.

1° L'ombre du demi-cercle horizontal d'équateur ;

2° L'ombre du demi-cercle de front.

Cherchons d'abord la première, comme si le cercle de base de la sphère était complet.

Points d'origine. Ce sont les deux points t' et u' à 45° sur le cercle de base. On les aura soit en prenant les 3/10 du rayon, soit en menant au cercle méridien de la sphère les deux tangentes à 45° et projetant les points de tangence sur l'équateur.

Point le plus bas. Prenons le point K' situé à 45°, à gauche sur l'équateur. Par une rotation, amenons-le en a', menons le rayon φ jusqu'à la rencontre en a'_1 avec le méridien principal, puis ramenons le point a'_1 à 45°, soit en prenant les 3/10 du rayon de son parallèle, soit en menant du point K' la ligne à 45° K'K'$_1$ jusqu'à ce parallèle et nous aurons en K'$_1$ le point le plus bas.

La tangente y est horizontale ; par conséquent les deux droites o'K'$_1$ et $t'o'u'$ sont deux diamètres conjugués de l'ellipse; on pourra la tracer à l'aide des échelles.

De plus, menons par les deux points d'origine t' et u', deux

droites parallèles à $o'K'_1$ et nous aurons les tangentes en ce points.

18. OMBRE PORTÉE PAR LE DEMI-CERCLE DE FRONT.

Si le cercle de front était complet, et s'il existait seule, l'ombre qu'il porterait en projection verticale serait la même que celle que nous venons d'obtenir en projection horizontale. Prenons en w' le point de tangence à 45°.

Prenons sur le rayon lumineux du centre une longueur $o'd$ égale à 1/3 du rayon, et nous aurons les deux demi-axes de l'ellipse d'ombre.

19. POINT DE BRISURE.

Les deux ellipses d'ombre se rencontrent au point de brisure a'_2, qui est évidemment l'ombre du point saillant a'. — Donc, comme vérification, le point de brisure doit être sur la ligne à 45° issue du point a'. Au point a' de l'espace, la tangente à l'équateur est parallèle au plan vertical ; cette tangente porterait ombre à 45° sur la sphère. Donc, au point de brisure, la tangente à l'ellipse d'ombre portée par l'équateur est une ligne à 45°.

20. ÉPURE DE LA FIGURE 3 DE LA PLANCHE 8.

Cette épure est une application immédiate de ce que nous venons de dire sur la sphère creuse.

Il est inutile de l'expliquer davantage. On fera séparément l'épure en plan et en élévation, et les points correspondants devront se trouver sur une même ligne de rappel.

21. LAVIS DES DEUX SPHÈRES.

On trouve les lignes de teintes comme nous l'avons montré, planche 5, pour la sphère. On se servira de l'échelle n° 1 pour trouver les points des lignes de teintes sur l'équateur ; des échelles 2′ et 4′ pour les points situés sur les grands cercles à 45° ; de l'échelle 15′ pour déterminer les points sur le contour apparent. On joindra par des courbes les points ainsi trouvés et numérotés de même, et l'on dessinera au crayon, très-légèrement, les ellipses de teintes.

On remarquera que, sur la figure 2, planche 8, la sphère étant

en saillie, on emploiera les échelles droites, et sur la figure 3 les échelles renversées.

On fera le lavis comme à l'ordinaire; on passera successivement la teinte d'ébauche, les teintes d'ombre propre, les teintes de couleur et celles d'ombres portées.

Les objets figurés sur cette planche sont supposés être en fonte.

22. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves feront au crayon seulement le tracé des ombres (fig. 2 et 3). Les lignes d'ombres propres ou portées seront passées à l'encre très-pâle.

Puis, le coup de gomme élastique sera donné avec précaution pour ne pas érailler le papier; après quoi, les lignes de teintes seront faites au crayon, très-légèrement, immédiatement avant de commencer le lavis.

13e LEÇON.

OMBRES ET LAVIS DES TORES SIMPLES ET EN RELIEF.

1. Nous avons déjà montré, planche 5 et 5e leçon, n° 14, comment, à l'aide des échelles de teintes, il était possible de tracer sur les principaux parallèles d'une surface de révolution des points par lesquels devront passer les lignes d'égale teinte. Nous allons en faire une nouvelle application, très-complète, aux tores pleins ou creux, à profils simples ou composés, et dans des positions différentes.

Dans cette leçon, nous ferons cette étude sur un tore en relief ayant les dimensions suivantes :

Parallèle minimum 60mm de diamètre.
Parallèle maximum 140 id.
Cercle générateur 40 id.

Nous chercherons :

1° Les lignes d'ombres propres réelles ou virtuelles (ce seront les lignes de teintes n° 0).

2° Les lignes d'ombres portées, soit par la courbe d'ombre propre (ombre autoportée), soit par les lignes de coupe quand nos tores seront coupés ;

3° Les lignes d'égales teintes.

2. LIGNES D'OMBRES ET DE TEINTES EN PROJECTION HORIZONTALE.

Soit (fig. 1) un tore plein, en plan, élévation et coupe. Cherchons d'abord les lignes de teintes sur le plan. Nous savons trouver la ligne d'ombre propre (3e leçon) ; d'ailleurs, l'emploi de nos échelles de teintes nous donnera cette ligne d'ombre propre comme ligne de teinte n° 0.

Un tore peut être considéré comme engendré, soit par un cercle, soit par une sphère mobile dont il serait l'enveloppe.

Figurons au centre O, une sphère égale à la sphère génératrice, c'est-à-dire ayant 40^{mm} de diamètre, et traçons sur elle les lignes de teintes qui lui conviennent. On sait comment se fait ce tracé à l'aide des échelles. (On se servira des échelles des corps mi-polis.) Plaçons maintenant cette sphère dans le tore, en l'y inscrivant. Quelle que soit la position qu'elle occupe, elle se raccordera avec le tore, tout le long d'un de ses grands cercles à elle, projeté horizontalement en ligne droite. Dans les positions I,I,I,I, le grand cercle sera projeté suivant les droites *m*I, *m*I.....

Relevons sur la sphère centrale les points d'intersection 0,1,2... $\overline{1}\,\overline{2}$... sur les diamètres *m'm'*—*m'm'*, dont les droites précédentes sont le prolongement. Reportons ces points sur les droites *m*I, *m*I et nous aurons autant de points des courbes de teintes.

Remarque. On voit facilement que ces points eussent été donnés en se servant de l'échelle n° 1'. (Cylindres parallèles aux arêtes du cube). Plaçons la sphère dans les deux positions II, II. Elle se raccorde avec le tore suivant le diamètre *n*II, *n*II.

Relevons sur la sphère centrale les points d'intersection 0,1,2... $\overline{1}\,\overline{2}$... situés sur le diamètre *n'n'* dont les deux lignes précédentes sont les prolongements, reportons ces points sur ces lignes et nous aurons de nouveaux points des courbes de teintes.

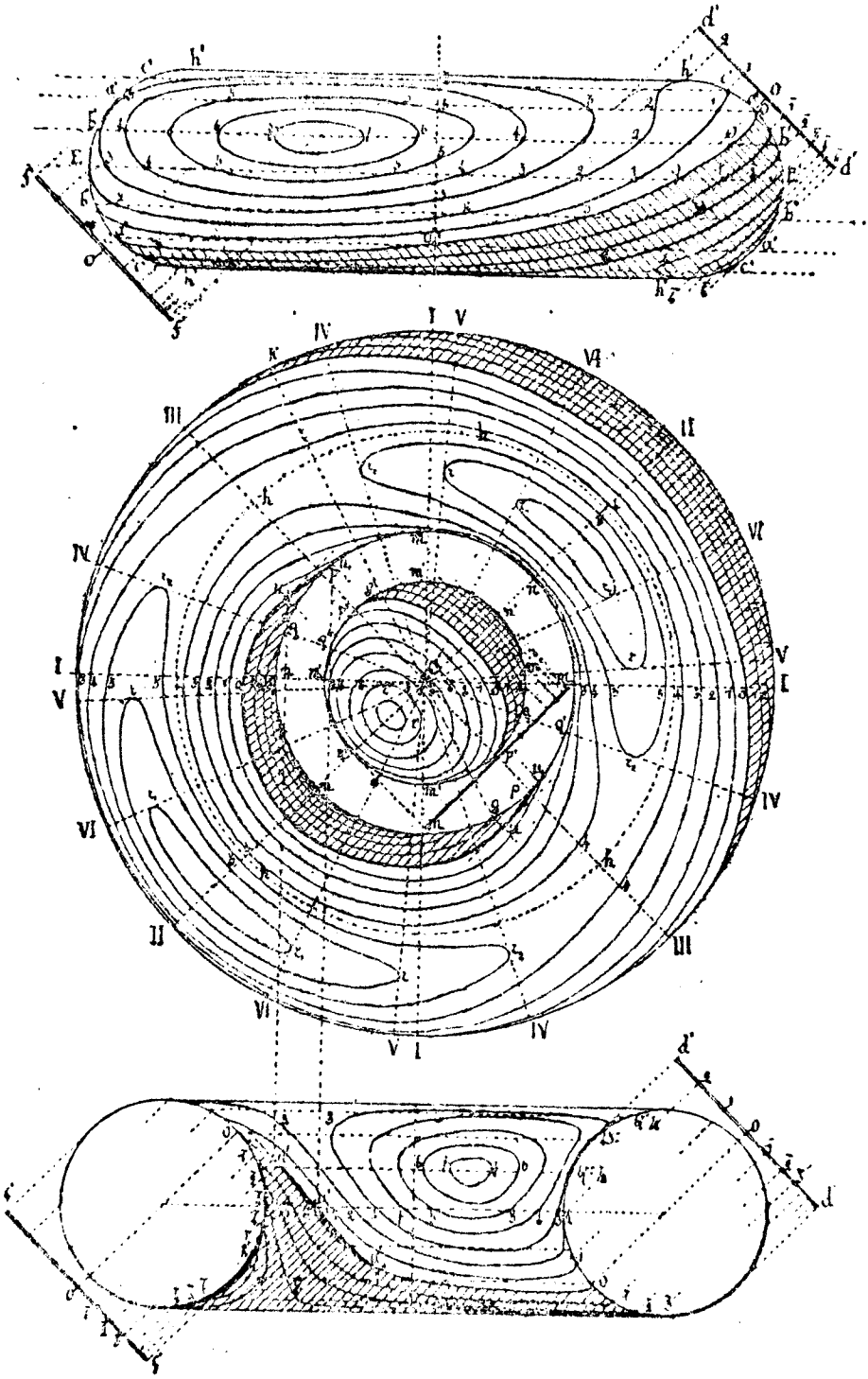
Remarque. L'échelle n° 2' aurait donné directement ces points.

De même, nous placerons la sphère dans les deux positions III, et nous prendrons en *p'p'* sur la sphère centrale les points de division qu'il faudra reporter sur les lignes *p*III, *p*III. Ces points eussent été donnés directement par l'échelle n° 4'.

3. POINTS DES COURBES SITUÉS SUR UN MÉRIDIEN QUELCONQUE.

Nous n'avons obtenu ainsi, sur le plan, que les points situés sur le méridien principal, de profil et à 45° ; mais il est facile de voir que si nous prenons un méridien quelconque *oq'*IV, la sphère inscrite le long de ce méridien, toucherait le tore suivant les lignes droites *q*IV, *q*IV. Prenons le diamètre *q'q'* de la sphère centrale dont la droite IV, IV est le prolongement, relevons les points de division sur la ligne *q'q'* et reportons-les sur les deux autres, et nous aurons des points de nos courbes. Nous aurons

Fig. 1.



donc ainsi avec la plus grande facilité, autant de points en projection horizontale que nous en voudrons.

4. DÉTERMINATION DES SOMMETS.

On remarquera que les courbes 5, 6, 7 possèdent des points saillants ou sommets. Il est important de les déterminer directement. Reprenons la sphère centrale, et du centre essayons de mener des tangentes aux ellipses de teintes ; nous reconnaîtrons que les courbes 5, 6, 7 de la sphère sont les seules pour lesquelles nous puissions le faire. Menons, par exemple, la tangente *vr'* à la courbe n° 6 de la sphère, Prolongeons jusqu'au tore en V*r* des deux côtés. Cherchons, comme ci-dessus, les points des courbes qui seraient situés sur les lignes *rv* du tore. Il faudrait relever, sur la sphère centrale, les points situés sur la ligne *rr'* et les reporter sur les deux autres.

Mais, sur la sphère centrale, la courbe n° 6 ne donne qu'un seul point, donc il devra en être de même sur le tore ; et la courbe n° 6 sur le tore devra être tangente à la ligne V*r*, précisément au point *vr*, transport du point de tangence *r'* de la sphère centrale.

Il en sera de même pour les deux autres tangentes aux ellipses n° 5 et n° 7. Elles donneront les tangentes aux courbes n° 5 et n° 7 du tore.

5. POINTS SUR LES CONTOURS APPARENTS.

Prenons les points où les ellipses de la sphère centrale se perdent dans son contour apparent. Soit *g'* le point de contour apparent de l'ellipse n° $\overline{1}$; menons *og'* et prolongeons de chaque côté jusqu'aux contours apparents du tore, nous aurons en *g*, sur le contour intérieur et en K, sur l'autre, les points demandés.

Remarque. On aurait pu déterminer directement ces points en se servant de l'échelle n° 15', comme nous l'avons indiqué dans la 5e Leçon (parag. 16.)

Dans le cas actuel, nous n'opérons pas ainsi. Sur la sphère centrale, les points de contour apparent ont été donnés par l'échelle n° 15'. Nous nous en servons alors comme il vient d'être dit pour les points *g* et K.

6. LIGNES D'OMBRE ET DE TEINTES EN ÉLÉVATION.

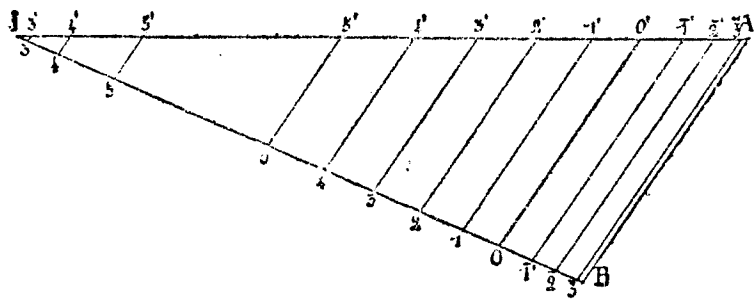
A. *Points sur l'équateur.*

Si nous menons l'équateur E'E', un cylindre qui serait circonscrit au tore suivant cet équateur serait dans la position indiquée, échelle n° 1'. Nous prendrons nos points sur cette échelle, et nous les reporterons en E'E', aux points 0, 1, 3, $\overline{1}$ $\overline{2}$ 3...

Remarque. La ligne E'E' ayant 140^{mm}, notre échelle, qui n'a que 120^{mm} au maximum sera trop courte.

Nous ferons le relevé des points de deux manières :

(Fig. 2.)



1re *manière* : On tracera un angle quelconque AIB. On prendra IB = 120, et IA = 140. Sur IB on reportera les points de l'échelle, en 0, 1, 2... On joindra BA; par les points de division on mènera des parallèles à BA, et l'on aura en 0', 1', 2', sur la ligne IA, les points de division cherchés.

2e *manière* : On prendra une bande de papier égale à la moitié de E'E'. Alors elle pourra s'inscrire dans l'échelle. On l'y placera, on pointera les points de rencontre, et quand on fera le report sur la ligne E'E', au lieu de porter les divisions simples, on les portera en les doublant.

B. *Points sur des parallèles.*

On mènera les deux parallèles à 45° *a'a'*, *a''a''*. On pourrait circonscrire au tore deux cônes, suivant ces parallèles. L'un, à 45°, pointe en haut (échelle n° 9'); l'autre, à 45°, pointe en bas (échelle n° 11'). On relèvera sur les deux échelles correspon-

dantes, les points de division et on les reportera sur les deux parallèles $a'a'$ et $a''a''$.

On aura de la même manière des points sur les deux parallèles $b'b' - b''b''$ (cônes à 22° 1/2, pointe en haut et pointe en bas, échelles 6' et 8'), ainsi que sur les parallèles $c'c' - c''c''$ (cônes à 67° 1/2, pointe en haut et pointe en bas, échelles 12' et 14').

C. *Points sur le contour apparent.*

En élévation le contour apparent est formé de deux demi-cercles réunis par deux tangentes horizontales. Ces contours étant circulaires, nous pouvons leur appliquer l'échelle n° 15 qui donne les points sur les contours apparents circulaires.

Pour le demi-cercle de droite plaçons en $d'd'$, à 45°, une échelle sur laquelle nous aurons projeté le cercle de contour apparent. Inscrivons la droite ainsi obtenue dans l'échelle n° 15', reportons les points sur la ligne $d'd'$, en 0 1 2... $\overline{1}$ $\overline{2}$... et ramenons, par des lignes à 45°, ces points sur le cercle de contour apparent, nous aurons les points cherchés (voir 5e Leçon, n° 16).

Pour le demi-cercle de gauche, nous ferons de même avec notre échelle placée en $f'f'$.

En tous ces points, les courbes doivent se raccorder tangentiellement avec le contour apparent.

7. REMARQUES.

Considérons, en projection horizontale, le cercle h (tracé en trait pointillé sur l'épure), situé à égale distance des deux contours apparents.

En élévation, ce cercle se projette suivant les deux parallèles $h'h'$ (parallèle le plus haut) et $h''h''$ (parallèle le plus bas), lesquels forment contour apparent en projection verticale.

On remarquera facilement que le cercle hh ne coupe aucune ligne de teinte, et qu'il est situé, en plan, entre les courbes n° 4 et n° 5, c'est-à-dire dans la zone que nous avons définie, zone d'éclairage à saturation. En effet, un plan horizontal que l'on tenterait de poser sur le tore s'y appuierait tout le long de ce cercle h, et comme un pareil plan, vu d'en haut, paraîtrait éclairé à saturation, il doit en être de même du cercle h, et de la zone qui lui est contiguë. En élévation, la droite $h'h'$, projection du cercle h ne doit pas, non plus, recouper aucune des courbes. En effet, les rayons qui frappent le tore en un quel-

conque des points de ce cercle rencontrent, tous, la surface sous la même incidence : ce cercle doit donc être partout également brillant, et ses points doivent tous, sinon appartenir à une même ligne de teinte, du moins se maintenir entre deux mêmes lignes de teintes.

En élévation, le parallèle supérieur $h'h'$ se maintient entre les deux lignes 2 et 3, et le parallèle inférieur, $h''h''$, entre les deux courbes $\overline{3}$ et $\overline{4}$.

Nous trouverons souvent des lignes analogues aux cercles hh et $h''h''$, séparant ainsi les lignes de teintes en deux séries. Nous les nommerons des *lignes de démarcation.*

Il est facile de voir que, toutes les fois qu'une surface sera susceptible de se raccorder tangentiellement avec un plan, comme un plan reçoit en tous ses points la lumière sous la même incidence, il doit être partout teinté de même (1). Par conséquent, la ligne de raccordement de la surface et du plan sera nécessairement une ligne de *démarcation.*

8. LIGNES D'OMBRE ET DE TEINTES, EN COUPE.

Nous procéderons comme ci-dessus, pour trouver en coupe les points de nos courbes situés 1° sur l'équateur ; 2° sur les parallèles à 45° ; 3° sur les parallèles à 22° 1/2 et à 67° 1/2 ; 4° sur les demi-cercles de contours apparents. Seulement nous ferons attention d'appliquer nos échelles renversées, car les cônes et les cylindres de raccordement, dans ce cas, seraient creux.

Ayant ainsi, sur toutes nos projections, un grand nombre de points, numérotés avec soin, nous joindrons par des traits continus les points marqués des mêmes numéros. Nous aurons soin de faire nos courbes sans jarrets, et bien tangentes aux contours apparents.

9. OMBRE AUTOPORTÉE.

Nous savons que l'ombre autoportée commence au point de passage u' que nous avons déterminé en menant la tangente à 45° à la courbe n° 0 d'ombre propre.

Son tracé rigoureux serait trop difficile à comprendre pour que nous l'expliquions. Nous prendrons pour cette ligne

(1) Sauf pour les parties fuyantes.

d'ombre une courbe très-peu accentuée $u'u'_1u'_2$ partant du point de passage u' avec tangente à 45°, rencontrant l'équateur en u_1, et venant se perdre dans la partie inférieure de l'ombre propre en u'_2 avec une tangente à 45°, puisque, à un point de perte, la tangente est toujours le rayon lumineux. Pour avoir l'ombre autoportée en plan, on relèvera par une ligne de rappel le point u'_1 en u_1 sur l'équateur, et on mènera le petit arc de courbe uu_1. Il est tangent à 45° en u d'après le théorème sur les points de passage. Il est tangent en u_1 au petit cercle de contour apparent.

Sur le croquis ci-contre (Texte, fig. 1) nous avons mis une teinte plus noire sur la petite portion occupée en dehors de l'ombre propre, par cette ombre autoportée.

On remarquera combien peu l'ombre autoportée diffère de l'ombre propre intérieure ; et cependant, dans l'exemple choisi, la sphère génératrice était assez grosse comparativement au vide intérieur du tore. Plus le tore sera aplati, c'est-à-dire plus la sphère génératrice sera petite, comparée aux dimensions du tore, et moins l'ombre autoportée différera de l'ombre propre ; c'est pourquoi, le plus souvent, on ne s'inquiète pas de son tracé.

10. TORES DE PETITES DIMENSIONS. (TRACÉ SIMPLIFIÉ DES COURBES D'OMBRE ET DE TEINTES.)

Lorsque le cercle qui engendre le tore est de petites dimensions, il serait presque impossible, et d'ailleurs inutile, de tracer avec autant de précision les lignes d'ombre et de teintes.

Remarquons (fig. 3) qu'il importe surtout de bien faire sentir les deux points brillants et les deux lignes noires d'ombre propre; la courbe d'ombre autoportée sera tout à fait négligée.

La courbe d'ombre intérieure doit passer par le point y, lequel est très-sensiblement aux $\frac{2}{5}$ du rayon (voir 2e leçon, ombre propre de la sphère). De même, l'ombre extérieure doit passer par le point m, situé aussi aux $\frac{2}{5}$ du rayon, et, de plus, ces deux lignes d'ombre sont presque des cercles.

Prenons un point O_1 situé sur la ligne à 45° du point O, et tel que $\overline{OO_1} = \frac{2}{5}$ R. (R étant le rayon du cercle générateur du tore.)

Du point O_1 comme centre décrivons deux demi-cercles, ayant pour rayon ceux du petit et du grand équateur, et nous aurons très-sensiblement, les deux courbes d'ombres propres.

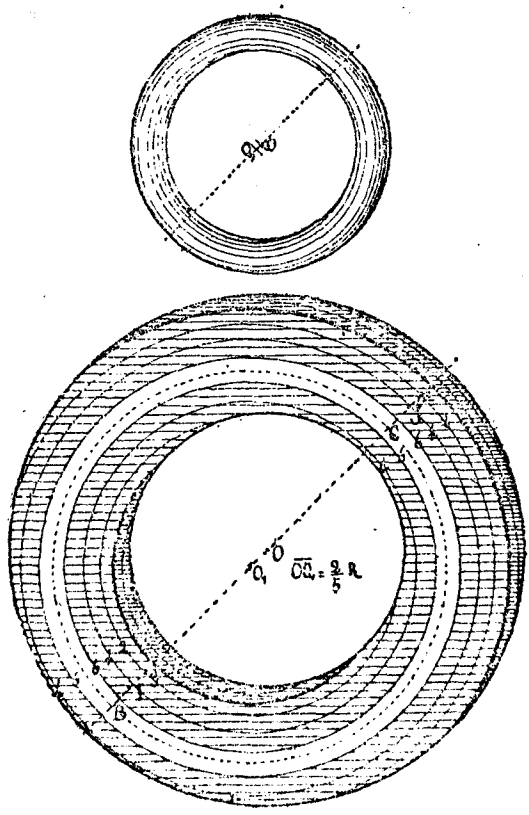
Remarquons, en outre, que dans une sphère mi-polie, le point brillant est à une distance du centre égale aussi aux $\frac{2}{5}$, environ de R.

Soient B et C les deux points qui seraient à une distance égale à $^2/_5$ R, des points milieux I et J.

Un cercle qui passerait par B et C aurait aussi son centre au point O_1.

Cela posé, entre le point B et le point y, nous avons pris trois

Fig. 3.



points, divisant au jugé la distance By, comme le feraient sur la sphère les teintes 2, 4 et 6.

Nous avons porté la même division entre les points c et m, et finalement, du point O_1 comme centre nous avons tracé des

arcs de cercles ou des cercles complets, concentriques, qui seront nos courbes de teintes.

Nous en avons 3 au lieu de 7, parce que, lorsqu'un tore est petit, il faut diminuer le nombre de teintes. Lorsque nous ferons le lavis, nous passerons deux fois dans les mêmes zones.

Ce tracé n'est pas rigoureux.

Au lieu de deux points brillants en B et C, il donne une ligne brillante continue (la ligne comprise entre les cercles n° 5 et n° 6). Mais pour un dessin à petite échelle, ou pour les tores dont le cercle générateur est très petit, il donne un effet satisfaisant ; il a l'avantage d'être très-simple à exécuter et très-rapide. Nous l'utiliserons souvent dans le dessin de machines. En élévation et en coupe, la seule simplification à apporter consiste à réduire le nombre des courbes et à en prendre 3 au lieu de 7. On devra toujours commencer par marquer la zone brillante, au jugé, et la courbe d'ombre propre, passant par les deux points de tangence à 45° ; entre les deux, on tracera, de sentiment, deux courbes de séparation, n° 2 et n° 4.

On se rappellera, qu'en élévation, la droite horizontale, qui forme le contour apparent supérieur, est ce que nous avons nommé une ligne de démarcation, comprise entre les courbes 2 et 3 ; par conséquent, la courbe n° 2 que nous tracerons devra se perdre dans le contour apparent, tandis que la courbe 4 ne le rencontrera pas, et se fermera sur elle-même.

11. LAVIS.

Revenons aux tores qui font l'objet de la planche 9.

Les courbes d'ombres et de teintes étant tracées, on fera le lavis comme pour une sphère. Nous aurons comme toujours :

La teinte d'ébauche n° 0, sur tout ce qui est dans l'ombre propre ou portée.

La teinte n° 1, contre les lignes $+1$ et $\bar{1}$.

n° 2, id. $+2$ et $\bar{2}$, etc....

Les teintes de couleurs, et finalement les teintes d'ombres portées. Dans le lavis des figures 1, 2 et 3 de la planche 9, nous n'avons pas d'ombre portée sur des portions qui sans ombres, eussent été éclairées. Nous n'aurons recours qu'à une seule teinte d'ombre portée, qui sera la teinte n° 10, la plus faible et la dernière.

Sur les figures 4, 5, 6, nous aurons, au contraire, des ombres portées avec leur maximum d'intensité.

12. NATURE DES MATÉRIAUX.

Les tores de la planche 9 seront en bronze.

13. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves feront au trait et au lavis les figures 1, 2 et 3 de la planche 9.

Les cadres et tous les titres extérieurs de la planche devront également être achevés.

Enfin, ils exécuteront aussi les petits tores qui se trouvent sur la même planche, à gauche, en employant le tracé simplifié, donné au n° 10 de cette leçon.

14e LEÇON

OMBRES ET LAVIS DES TORES CREUX.

1. DEMI-TORE CREUX EN PROJECTION HORIZONTALE (planche 9, fig. 4), (texte, fig. 1).

Reprenons un tore ayant les mêmes dimensions que celui de la leçon précédente.

Supposons seulement qu'il soit creux et que nous l'ayons coupé par le plan de ses équateurs.

Cherchons :

1° La ligne d'ombre propre et les lignes de teintes ;

2° Les ombres portées dans son intérieur par les deux cercles d'équateurs que détermine le plan de coupe.

2. LIGNE D'OMBRE PROPRE ET LIGNES DE TEINTES.

Appliquons nos échelles comme nous avons fait dans la 13e leçon, seulement plaçons-les renversées et non pas droites.

Dans les positions I, nous emploierons l'échelle n° 1′ renversée.

Dans les positions II, l'échelle n° 2′ renversée.

Dans les positions III, l'échelle n° 4′ renversée.

Nous aurons les points sur les contours apparents, c'est-à-dire sur les deux équateurs, en nous servant de l'échelle 15′ renversée.

Nous joindrons les points numérotés de même par des lignes continues, et nous aurons :

Pour les courbes n° 0, les lignes d'ombres propres (réelles ou virtuelles).

Fig. 2

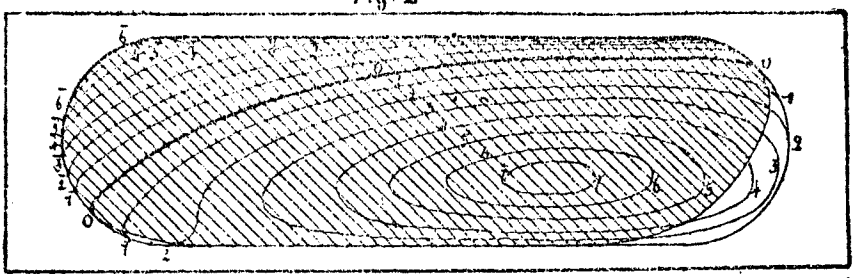


Fig. 1

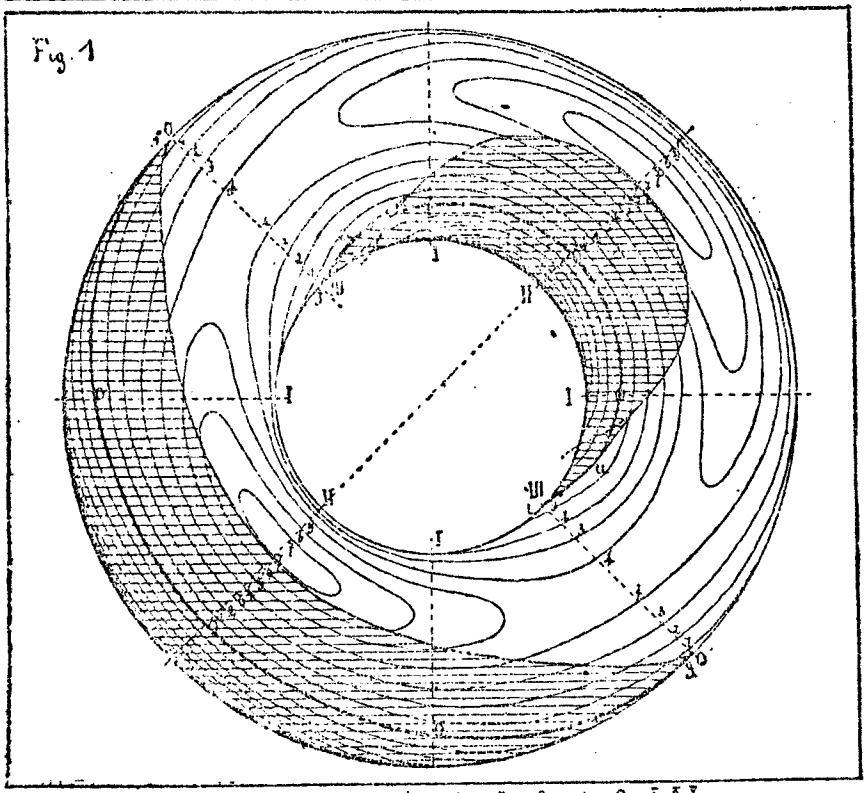
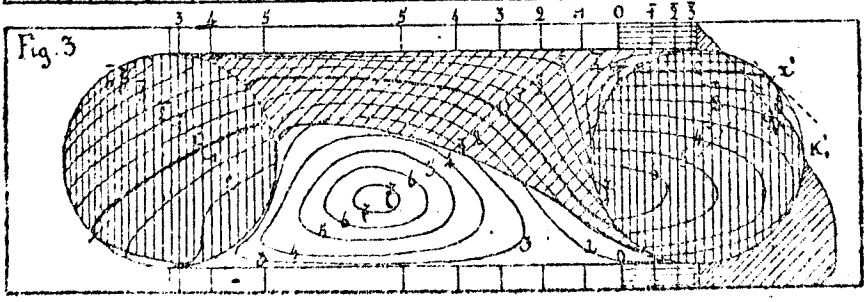


Fig. 3

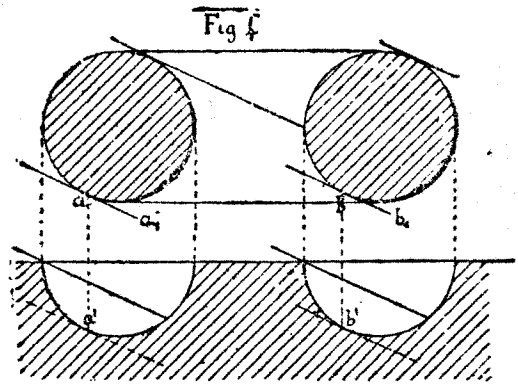


Pour les courbes 1, 2, 3,... $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{2}$,... les lignes d'égales teintes.

3. PARTIES RÉELLES ET VIRTUELLES DES COURBES D'OMBRE PROPRE.

Remarquons tout d'abord que le tracé que nous obtiendrons ainsi sera rigoureusement le même que celui du tore en relief, mais renversé.

Les élèves l'exécuteront donc facilement. Ils procèderont ainsi : sur une feuille de papier calque fort, ils décalqueront au crayon les courbes du tore plein (planche 9, fig. 1). Puis, ils retourneront le calque ainsi obtenu, et, se repérant bien sur le centre et sur la ligne de symétrie à 45°, ils placeront, du côté de l'ombre, ce qui (fig. 1, pl. 9) était du côté de la lumière, et



réciproquement. Avec la pointe fine d'un crayon dur, ils repasseront, à l'envers, les courbes déjà dessinées, et le transport sur la feuille de dessin sera effectué.

Les deux courbes n° 0 seront les lignes d'ombre propre; mais il est facile de voir que si elles continuent de rester lignes d'égale teinte, elles cessent, en certains points, d'être de réelles lignes d'ombre propre.

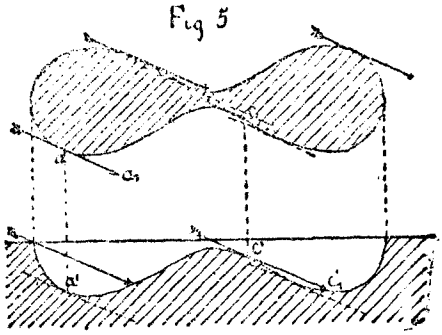
Partout où elles étaient réelles, dans le tore en relief, elles seront maintenant virtuelles, et inversement.

Ainsi; la grande ombre propre extérieure, qui jouait en réalité ce rôle sur le tore en relief, ne fait plus de même sur le tore en creux. Tout rayon lumineux qui y passerait a, a_1 serait, comme le font comprendre les coupes ci contre, noyé dans la masse solide conservée au dessous du creux formé par le tore. Il en serait de même pour un rayon bb_1 qui dans le tore en relief, eût donné un point réel de l'ombre intérieure. Dans le cas actuel, il donnera un point virtuel b'.

Réciproquement, tout point c, (fig. 5), de l'ombre intérieure qui dans le tore en relief était virtuel sera en c' réel dans le tore en creux.

Ne nous occupons donc plus de la courbe extérieure n° 0. Elle ne sera plus pour nous qu'une courbe d'égale teinte.

Fig 5



Prenons (fig. 1) sur la ligne intérieure n° 0, les deux points de passage u, u, obtenus en lui menant des tangentes à 45°, dans la partie où elle est le plus renflée. Nous adopterons comme réelles, les deux petites portions de la ligne n° 0, comprise entre iu... et ju....

Aux points de passage, commenceront les deux branches de l'ombre autoportée.

4. OMBRE PORTÉE PAR LE GRAND ÉQUATEUR.

Nous déterminerons les deux points d'origine sur l'équateur. Le point situé dans le plan de symétrie à 45°, et des points situés sur quelques parallèles équidistants.

5. POINTS D'ORIGINE (fig. 6).

De même que pour l'ombre portée par une demi-sphère dans son intérieur, les points d'origine sur l'équateur sont ceux pour lesquels le rayon lumineux serait tangent au tore.

Prenons les deux points de tangence à 45°, f et g, et nous aurons les points d'origine.

Comme ces points sont aussi sur le contour apparent, la courbe doit y être tangente à ce contour, c'est-à-dire, aussi, à la ligne à 45°.

6. POINT DANS LE MÉRIDIEN DE SYMÉTRIE A 45°.

Coupons la surface par le plan de symétrie, à 45°, et rabattons la section ainsi faite, autour de la ligne KS. Nous obtenons les deux demi-cercles $K''K''_1$ et $l''l''_1$. Menons par les points K'' et l'' le rayon φ, jusqu'à la rencontre en K''_1 et l''_1 avec le cercle ; ramenons ces points en K_1 et l_1 sur la ligne à 45°, KS, et nous aurons les points demandés.

Remarque pratique. Nous avons déjà fait une construction analogue à propos de l'ombre portée dans une sphère creuse, et nous avons montré que le point obtenu tombait environ au 1/3 du rayon à partir du centre. On pourra donc, quand on ne pourra pas faire l'épure, prendre $tK_1 = \frac{1}{3}$ de R, ou $K_1S = \frac{2}{3}$ de R, c'est-à-dire, $\frac{1}{3}$ du diamètre.

Le point l_1 obtenu sur l'autre demi-cercle donnera le point analogue de l'ombre portée par le petit équateur.

7. POINTS SITUÉS SUR DES PARALLÈLES.

Nous procèderons comme nous avons fait pour avoir l'ombre portée, en projection horizontale, dans un cône, par son cercle de base.

Coupons le tore par une série de plans horizontaux équidistants, trois, par exemple. A cet effet, reprenons la coupe faite par le plan à 45° et rabattue et $K''K''_1$, $l''l''_1$. Entre l'équateur et le point le plus bas, menons deux plans sécants horizontaux, coupant le demi-cercle de section aux points 1'', 2'', 3'' relevés en 1, 2 et 3.

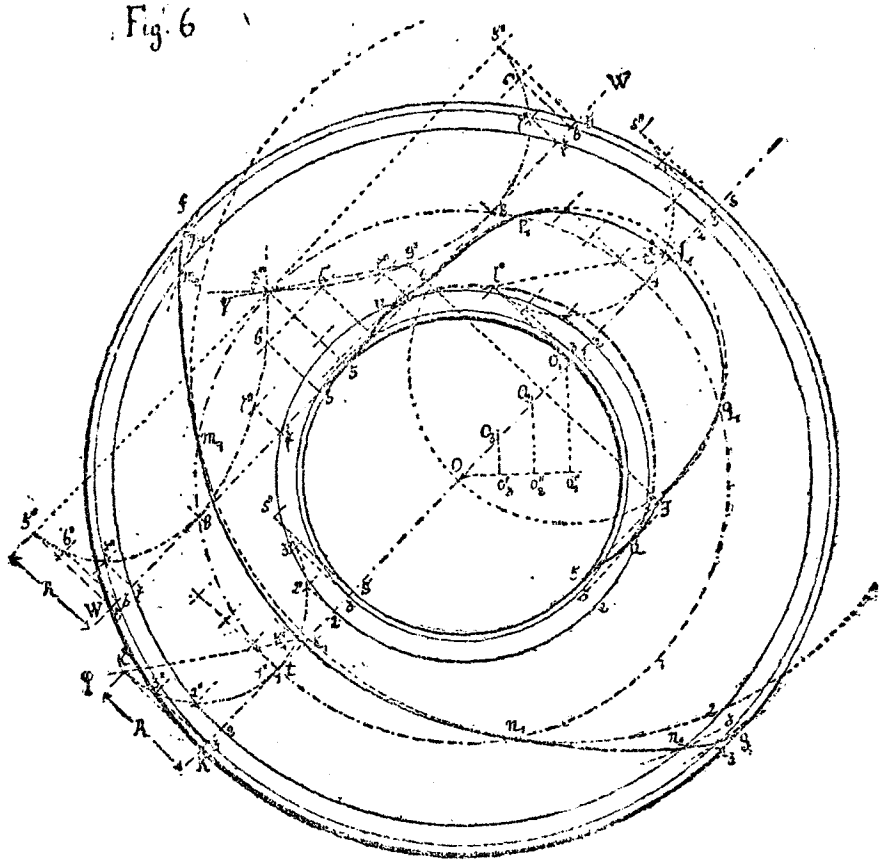
Les parallèles déterminés par ces plans, seront, y compris celui qui correspond au point inférieur, les cercles 1, 2 et 3.....

Employons la méthode des ombres portées : cherchons successivement les ombres portées sur les plans de ces parallèles par le grand cercle d'équateur.

A cet effet, par le centre de tore O, menons d'une part une ligne à 45°, de l'autre, une horizontale ; sur cette dernière, prenons trois points $O''_1O''_2O''_3$ situés aux distances auxquelles sont entre eux nos trois plans parallèles (on aura $OO''_1 = R$) ; par ces points menons des verticales jusqu'à la rencontre avec la ligne à 45°. Nous aurons en $O_1O_2O_3$ les ombres portées sur les

plans de nos trois parallèles par le centre de l'équateur. De O_1 comme centre, décrivons un arc de cercle égal à l'équateur. Il coupera le parallèle 1 aux deux points $m_1 n_1$ qui seront des points de l'ombre.

Fig. 6



De même de O_2, avec le même rayon décrivons un arc de cercle, qui recoupera en $m_2 n_2$ le parallèle 2, et de O_3 l'arc de cercle qui recoupera en $m_3 n_3$ le parallèle 3; joignons ces points par une courbe continue, en ayant soin, aux points d'origine, de la faire tangente au cercle d'équateur et au point sur le plan de symétrie, tangente en K_1 à la ligne à 45° qui est perpendiculaire au rayon lumineux.

Aux points m_1 et n_1 elle sera tangente au cercle $O_1 m_1 n_1$.

8. OMBRE PORTÉE PAR LE PETIT ÉQUATEUR.

On procèdera exactement de même. Des points $O_1 O_2 O_3$ avec un rayon constant et égal à celui du *petit* équateur, on décrira

des arcs de cercle jusqu'aux rencontres avec les parallèles 1, 2 et 3 ; et l'on aura des points de l'ombre $p_1q_1 - p_2q_2 - p_3q_3$.

Ces deux derniers ne sont pas marqués sur l'épure, on verra plus loin pourquoi.

Le point sur le plan de symétrie à 45° est déjà déterminé. Aux points p_1q_1, situés sur le parallèle inférieur, la courbe est tangente au cercle auxiliaire $O_1p_1q_1$.

9. RENCONTRE DE L'OMBRE AUTOPORTÉE ET DE LA PRÉCÉDENTE, POINTS D'ORIGINE.

Prenons le plan sécant à 45°, WW qui serait tangent au petit équateur ; cherchons la courbe suivant laquelle il coupe le tore et rabattons-la sur le côté.

Puisque nous avons trois parallèles de la surface et l'équateur en plus, nous avons en 5, 6, 7, 8...., en projection horizontale, des points de la courbe dont nous connaissons les hauteurs au-dessus du plan horizontal.

Les trois points 5, 5, 5 se rabatteront à une hauteur égale au rayon R en 5″, 5″, 5″.

Les quatre points 6, 6, 6, 6 se rabatteront en 6″, 6″, 6″, 6″ à une hauteur égale aux $\frac{2}{3}$ de R.

Les quatre points 7, 7, 7, 7, à $\frac{1}{3}$ de R, en 7″, 7″, 7″, 7″.

Les deux point 8, 8, resteront sur la charnière.

Joignons ces points, et nous obtiendrons la moitié de la coupe qui eût été faite si le tore eût été entier.

Par le point 5″, rabattement du point de tangence à 45° du petit équateur, menons le rayon φ. Il recoupe la courbe de section en 9″, relevée en 9. C'est en ce point que commence, en réalité, l'ombre portée par le petit équateur ; et c'est précisément le point 5 de ce dernier qui porte ombre en 9.

Mais, le point 5 est aussi un point de la courbe d'ombre propre intérieure, et par suite, le point 9 appartient à l'ombre autoportée ; c'est donc le point de rencontre des deux ombres. Pour la courbe d'ombre portée, c'est en réalité un de ses points d'origine. L'autre est symétrique.

10. TANGENTE AU POINT DE RENCONTRE DES DEUX OMBRES.

Au point 5, la tangente au petit équateur serait une ligne

à 45°, située dans le plan projetant d'un rayon lumineux. Elle donnerait, si elle était seule, une ombre portée sur le tore, qui serait la trace à 45° de son plan d'ombre portée ; donc, au point de rencontre 9, l'ombre autoportée et l'ombre portée sont toutes deux tangentes à une ligne à 45°.

On remarquera, pour en bien retenir la forme, la double sinuosité présentée par les courbes d'ombre propre et d'ombre autoportée, ainsi que ses trois points de tangence à 45°, en 5, *u* et 9.

Il serait pénible, pour obtenir le point de rencontre précédent, d'être obligé de faire la section tangente à l'équateur ; on pourra s'en passer en se fondant sur la propriété de la courbe d'ombre portée que nous venons de démontrer, d'être tangente à 45°, au point d'origine 9.

En effet : Revenons au tracé de la courbe par points, en nous servant des parallèles. Acceptons tous les points, tels qu'ils nous seront donnés, et traçons la courbe, bien continue, qui les réunirait. Une fois faite, nous lui mènerons les deux tangentes à 45°, et nous aurons les points d'origine avec une exactitude bien suffisante.

Nous avons déjà obtenu ainsi les points de passage *u* et *u* ; il ne restera plus qu'à tracer la petite courbe tangente deux fois à 45° (à son départ et à son arrivée), qui réunira le point de passage au point d'origine.

11. TRACÉ SIMPLIFIÉ DES COURBES D'OMBRES ET DE TEINTES SUR LES TORES CREUX A CERCLES GÉNÉRATEURS TRÈS-PETITS.

1° *Courbes de teintes.*

On procèdera comme pour les tores pleins. On substituera aux véritables courbes de teintes des arcs de cercles, au nombre de 4 (y compris les courbes n° 0), décrits d'un point O_1 situé à la distance $\frac{2}{5}$ de R du centre du tore et sur la ligne à 45° (13° leçon, fig. 3).

2° *Courbes d'ombres propres.*

On les fera à la main sans s'inquiéter pour l'ombre du petit équateur des points de passage et d'origine ; mais en se rappelant que, sur le plan de symétrie à 45°, ces deux courbes coupent le

diamètre du cercle générateur au tiers, l'une en K_4 et l'autre en l_4.

12. LAVIS.

Le lavis du grand tore se fera comme à l'ordinaire, avec teintes d'ébauches, d'ombre propre, de couleur et d'ombres portées. Celui du petit tore simplifié, se fera en passant les teintes deux fois dans les mêmes zones.

13. TORE EXTÉRIEUR CREUX, EN ÉLÉVATION (FIG. 2 ET 3). TRACÉ DES COURBES DE TEINTES.

La figure 2 représente un tore creux en élévation, dans lequel on a enlevé toute la portion intérieure.

Les courbes de teintes se traceront en se servant des échelles renversées, comme on a fait pour le tore en relief, en élévation. On reconnaîtra facilement que les figures ainsi formées reproduisent, renversées, celles du tore en relief. Les élèves les exécuteront donc par un décalque comme ils ont fait pourle plan.

La figure 3 représente le même tore en creux, seulement, on a conservé au centre une gorge, ou *scotie,* creuse, formée par le tore intérieur accompagnée en dessus et en dessous de deux listels cylindriques.

Dans la scotie, les lignes de teintes s'obtiendront en décalquant, après les avoir renversées, les courbes du tore intérieur en relief (planche 9, fig. 3).

Derrière la scotie, dans le fond, nous reproduirons par un décalque, mais en partie seulement, les courbes du tore extérieur en creux (fig. 2).

Le tout va se compliquer des ombres portées.

Sur la figure 2, nous aurons l'ombre portée dans le trou annulaire par la ligne droite et les deux demi-cercles qui forment la ligne de coupe.

Sur la figure 3, nous aurons de plus, et, combinée avec la précédente, l'ombre portée sur la scotie, sur le trou annulaire, et sur le plan de coupe, par le listel supérieur.

14. OMBRE PORTÉE DANS LE TROU ANNULAIRE (fig. 7.)

Pour la tracer, employons le plan auxiliaire à 45°.

Cherchons l'ombre auxiliaire portée sur ce plan par la ligne de coupe $f'k'd'a'b'c'$.

Les points a' et d' portent ombre auxiliaire en a'_2 et d'_2 obtenus comme nous l'avons vu, en menant les lignes croisées à 45° par $d'a'$ et o'.

La droite $d'_2a'_2$ est l'ombre auxiliaire de la droite horizontale $d'a'$.

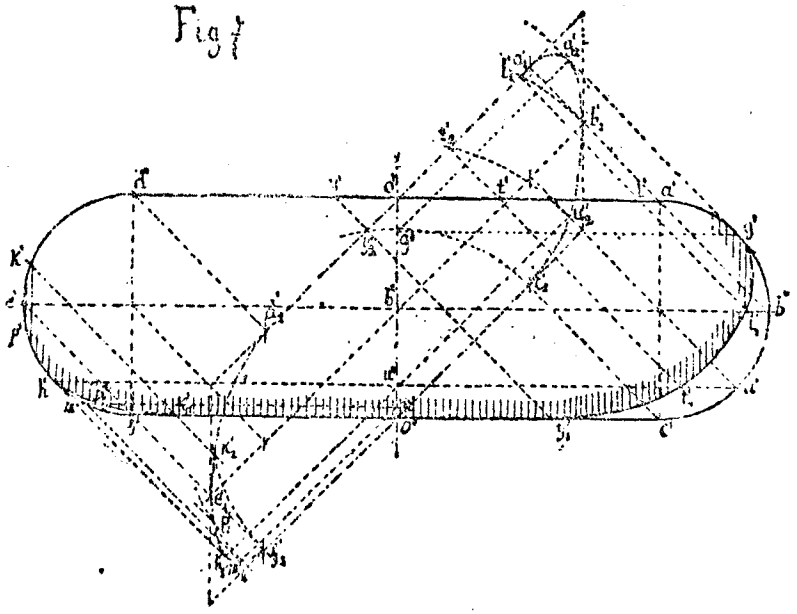
De même, la droite inférieure $f'c'$ portera ombre auxiliaire en $f'_2c'_2$.

Les deux demi-cercles de gauche et de droite donneront comme ombres des demi-ellipses pour lesquelles il suffira d'avoir deux diamètres conjugués, ou un parallélogramme circonscrit. Or, pour le demi-cercle de droite, le diamètre vertical $a'c'$ porte ombre en $a'_2c'_2$.

En a' et c' les tangentes au cercle sont les horizontales $o''c'$ et $o'a'$. Donc, en a'_2 et c'_2 les tangentes à l'ellipse sont les lignes à 45° $o'a'_2$ et $o''c'_2$.

Les points b' et c' des demi-cercles portent ombre en b'_2 et c'_2 (obtenus comme ci-dessus). En ces points les tangentes aux demi-cercles sont verticales.

Fig 7



Nous inscrirons nos demi-ellipses dans les demi-parallélogrammes formés par leurs tangentes et nous aurons en $f''_2e'_2d'_2o'a'_2b'_2c'_2o''$, l'ombre auxiliaire complète de la ligne de coupe.

Remarque. — Si l'on cherchait directement l'ombre du point h' situé à 45° sur le demi-cercle de gauche, il porterait ombre en h'_2, et l'ellipse serait, en ce point, tangente à la ligne à 45°. Il en serait de même au point g'_2 pour l'ombre du point g' du cercle de droite. Cela posé, cherchons différents points de l'ombre portée dans le trou.

15. POINT DE L'OMBRE SITUÉ SUR L'ÉQUATEUR e' b'.

Prenons le cercle d'ombre auxiliaire de l'équateur. b' porte ombre auxiliaire en b'_2.

De b'' situé sur l'axe, décrivons l'arc de cercle passant par b'_2, et nous aurons cette ombre auxiliaire. Cet arc de cercle coupe en l'_2 l'ombre auxiliaire de la ligne de coupe. Ramenons l'_2 en l'_1, sur l'équateur, par un rayon à 45° et nous aurons le point cherché.

16. POINT DE L'OMBRE SITUÉ SUR UNE PARALLÈLE QUELCONQUE.

Soit, par exemple, le parallèle à 45°, $u'u''$.

Le point u', porte ombre auxiliaire en u'_2. Traçons de u'' comme centre, l'arc de cercle $u''u'_2$, et nous aurons l'ombre auxiliaire du parallèle $u''u'$.

Cet arc de cercle recoupe en t'_2, l'ombre auxiliaire de la ligne de coupe ; t'_2 ramené en t'_1 par un rayon à 45° donne le point demandé.

On aura, de même, en y'_1 le point situé sur le parallèle inférieur $f'c'$. En ce point, l'ombre portée est tangente à l'horizontale $f'c'$, qui est un contour apparent.

17. POINT D'ORIGINE.

Cherchons le point de l'ombre qui serait situé sur le parallèle à 45° supérieur $g'g''$.

g' porte ombre auxiliaire en g'_2.

Le parallèle porte ombre suivant le cercle $g''g'_2$, tangent à 45°, en g'_2 et par suite, tangent aussi à l'ellipse d'ombre auxiliaire.

Si, comme tout à l'heure, on cherchait le second point de recoupement du cercle $g''g'_2$, on retrouverait le point g'_2, puisque c'est un point de tangence.

Donc, le point g' porte ombre sur lui-même, et c'est lui le point *d'origine*.

En ce point, la courbe d'ombre portée est tangente à 45° et au demi-cercle de coupe.

18. OMBRE PORTÉE A GAUCHE.

A gauche, l'ombre partira du point d'origine h', obtenu comme le point g', en menant au demi-cercle la tangente à 45°.

L'ombre sera portée par une portion du demi-cercle de gauche, située au-dessus du point d'origine h'.

Point de l'ombre situé sur un parallèle m'n'.

m' porte ombre auxiliaire en m'_2.

Traçons l'arc de cercle $n'm'_2$. Il recoupe l'ellipse auxiliaire en p'_1, qui relevé en p'_2 par un ray on à 45° donne le point demandé.

Point situé sur le parallèle inférieur f'o'.

f' porte ombre en f'_2. Traçons l'arc de cercle $o''f'_2$. Il recoupe l'ellipse en K'_2 qui relevé en K'_1 donne le point cherché.

En K'_1, la tangente est horizontale, en h' (point d'origine) elle est à 45°.

Remarque. — Sur la figure 2, nous avons reporté sans faire l'épure, les deux lignes d'ombres portées que nous venons de tracer, figure 7.

19. OMBRE PORTÉE SUR LA SCOTIE (fig. 3 et fig. 8).

Cherchons d'abord l'ombre portée par le cercle de base $a'c'$ du listel sur la scotie (fig. 8.)

Employons le plan auxiliaire à 45°.

L'ombre auxiliaire du cercle $a'c'$ est le cercle (pointillé) $h'b'$, obtenu comme à l'ordinaire par deux lignes à 45°.

Cherchons les points de l'ombre situés : 1° sur un parallèle quelconque $p'p''$; 2° sur l'équateur $m'n'$; 3° sur le parallèle inférieur $t't''$; 4° le point le plus haut ; 5° le point sur l'axe et sur le contour apparent de gauche.

20. POINT SITUÉ SUR UN PARALLÈLE DONNÉ.

Soit $p'p''$ ce parallèle.

Son ombre auxiliaire est le cercle passant par p'' et tracé comme l'on sait.

Ce cercle coupe en q'_2, l'ombre auxiliaire du listel. Le point q'_2 ramené en q'_1, sur le parallèle donné, par un rayon à 45°, donne le point cherché.

21. POINT SUR L'ÉQUATEUR.

On procèdera de même. L'ombre auxiliaire de l'équateur est le cercle $m''n''$, qui recoupe en o'_2, l'ombre du listel. On relève o'_2 en O'_1 par un rayon à 45°.

22. POINT SUR LE PARALLÈLE INFÉRIEUR.

Ce parallèle a pour ombre auxiliaire le cercle t'', qui recoupe en s'_2 l'ombre du listel. On ramène s'_2 en s'_1, par un rayon à 45°.

En s'_1 la courbe a pour tangente l'horizontale $t''s'_1$ qui est le contour apparent.

23. POINT LE PLUS HAUT.

A cause de la symétrie ce, point est sur le méridien de symétrie à 45°. Ce sera donc le point h' du listel qui le donnera. Ramenons, par rotation, h' en a'. Au point a' menons le rayon φ jusqu'en h'' où il coupe le demi-méridien.

Ramenons h'' en h'_1 sur une horizontale, par une rotation inverse de 45°. On aura, sans faire la rotation, le point h'_1 en menant par h' le rayon à 45° jusqu'à la rencontre de l'horizontale menée par h''. Au point h'_1 la tangente est horizontale.

24. POINTS SUR L'AXE ET SUR LE CONTOUR APPARENT DE GAUCHE.

Nous avons assez de points de la courbe pour la tracer d'un trait continu. On obtiendra ainsi, sans le chercher directement le point u'_1 situé sur l'axe, ou mieux, sur le méridien de profil. Pour des raisons de symétrie, expliquées déjà plusieurs fois, si nous menons l'horizontale $u'_1 u''_1$ nous aurons en u''_1 le point situé sur le contour apparent de gauche.

25. OMBRES PORTÉES SUR LE TROU ANNULAIRE ET SUR LE PLAN DE COUPE.

Nous reproduirons en $x'g'_1$ et en $y't'$ l'ombre, ou du moins une partie de l'ombre trouvée (fig. 7) dans le trou annulaire.

Cherchons l'ombre du listel sur le plan de coupe, comme si

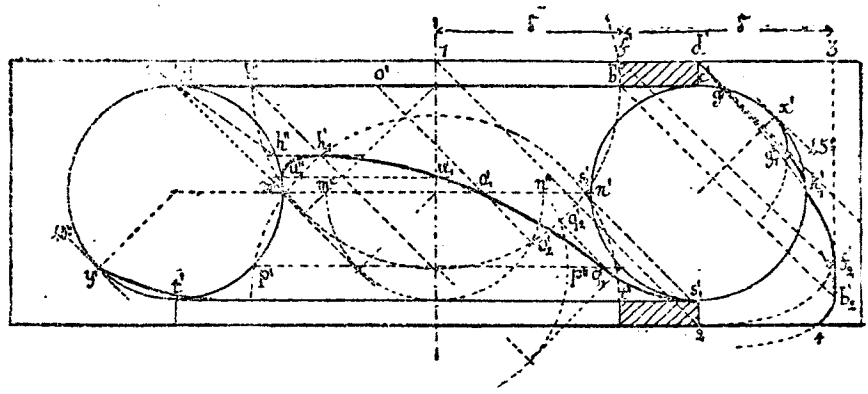
le trou n'existait pas. Nous savons trouver cette ombre (ombre d'un cercle horizontal sur le plan vertical de projection).

Le cercle supérieur du listel $f'd'$ porte ombre suivant une ellipse, $d'k'_1f'_2$, tangente en d', à la ligne à 45° et tangente à la verticale au point f'_2 ombre du point f'.

Ce point f'_2 est facile à obtenir de la manière suivante : d'une part f'_2 est sur la ligne à 45° du point f'; d'une autre part, si l'on mène la verticale $f'_2 3$, on aura $1f' = 3f'$.

Le cercle inférieur du listel porte ombre de b'_2 en 4. Le point b'_2 étant obtenu comme vient de l'être le point f'_2.

Fig. 8.



Cela fait, nous remarquons que l'ellipse $d'f'_2$ coupe en g' le cercle d'ouverture du trou et le recoupe en k'_1.

L'ombre primitive du trou a été tracée ou du moins amorcée de x'_1 en g'_1, pareille à celle trouvée figure 7.

Menons le rayon à 45° $g'g'_1$. L'ombre primitive du trou doit donc cesser en g'_1, et l'on doit lui faire succéder, avec une brisure en g'_1, l'ombre portée dans le trou par le cercle supérieur du listel.

Le point k'_1 sera un autre point de cette ombre ; nous tracerons donc un petit arc de courbe de g'_1 en k'_1.

Remarque. — En k'_1 cet arc de courbe est tangent au demi-cercle de coupe, qui forme contour apparent.

Au point g'_1 la tangente est presque une ligne à 45° parce que ce est l'ombre portée par un point du listel, qui serait très-voisin du point d',

Sur la gauche, l'ombre portée dans le trou est la même que sur la figure 7. Elle est seulement cachée par la scotie, sur une très-petite étendue.

26. LAVIS.

Le lavis se fera comme à l'ordinaire.

Après la teinte d'ébauche, on passera les teintes d'ombres propres et de couleurs, comme si les ombres portées n'existaient pas ; après quoi, avec les teintes d'ombres portées on achèvera le lavis.

Dans les parties où les zones dans l'ombre portée seront trop larges, on pourra opérer par flaches, comme nous l'avons indiqué. (La première flache est faite aux 2/3 et la seconde à 1/3)

27. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Les élèves feront le tracé des ombres et le lavis des figures 4, 5 et 6 de la planche 9, ainsi que le lavis simplifié des petits tores creux de la même planche, d'après le tracé donné au n° 10 de la 13e leçon.

15e LEÇON.

CAVETS ANNULAIRES, DROITS ET INCLINES.

1. CAVET ANNULAIRE.

Nous étudierons dans cette leçon une portion de tore que l'on rencontre très-souvent, comme raccordement de deux cylindres de diamètres différents ; c'est un congé, dont le profil est un cavet, et que nous désignerons du nom de *cavet annulaire*.

Nous l'étudierons (planche 10) : 1° En élévation (fig. 1) tourné en haut ; 2° en élévation (fig. 2) tourné en bas, et surmonté d'un demi-tore en relief qui portera ombre sur lui ; 3° en plan (fig. 3) et portant ombre sur le plan sur lequel il repose. Enfin, nous l'inclinerons à 45° dans les deux sens, tourné vers la lumière (fig. 4 et 5) ou vers l'ombre (fig. 6 et 7) ; nous en établirons les projections dans ces deux positions, et nous chercherons les lignes de teintes et d'ombres propres.

2. CAVET ANNULAIRE TOURNÉ EN HAUT (EN ÉLÉVATICN) (Fig. 1).

Nous chercherons directement, à l'aide des échelles, les points des lignes de teintes situés sur le parallèle $a'b'$, suivant lequel le cavet se raccorde au cylindre supérieur. L'échelle 1', est celle qui convient. Elle nous donne du même coup les lignes de teintes de ce cylindre.

Nous pourrions chercher les points situés sur les parallèles à 22° 1/2, 45° et 67° 1/2. Mais, pour simplifier le travail, nous avons donné à ce cavet les dimensions du tore creux étudié dans la dernière leçon ; les élèves décalqueront donc sur leur dernier dessin, les lignes de teintes trouvées pour la moitié de ce tore creux, et les reporteront sur l'épure actuelle.

Les lignes de teinte du petit cylindre $c'd'$, s'obtiendront avec l'échelle n° 1'.

On remarquera que sur le cavet, le cercle $c'd'$ est ce que nous avons nommé une *ligne de démarcation* intermédiaire entre la ligne de teinte n° 3 et la ligne n° 2.

3. CAVET ANNULAIRE TOURNÉ EN BAS (EN ÉLÉVATION). TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES (Fig. 2).

Sur le demi-tore supérieur, on tracera les teintes comme à l'ordinaire, en cherchant les points situés sur l'équateur $e'f'$ (échelle 1') et sur différents parallèles. Mais, ici encore, on pourra décalquer ces lignes sur la planche 9. Sur le petit cylindre intermédiaire $g'h'$ — $m'n'$ on appliquera l'échelle n° 1'.

Sur le cavet $m'n'o'p'$, on déterminera directement les points situés sur les parallèles connus, ou bien on décalquera sur la planche 9 les lignes de teintes. Enfin, sur le cylindre inférieur $o'p'$, on appliquera l'échelle n° 1'.

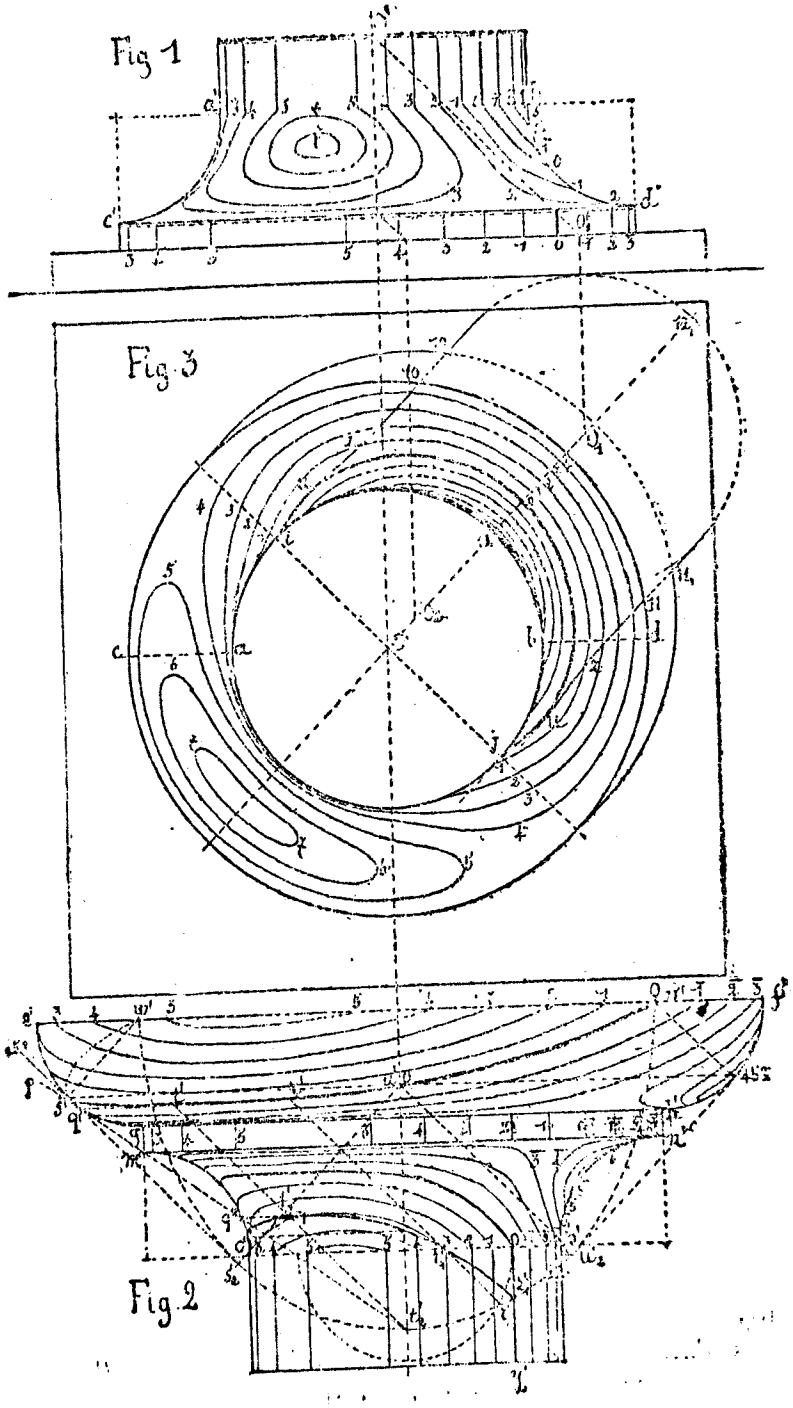
Les lignes de ce cylindre rencontrent les lignes correspondantes du cavet en des points situés sur la ligne de raccordement $o'p'$. Mais, on remarquera que, tandis que les deux surfaces (cylindre et cavet) se raccordent le long de la ligne $o'p'$, il n'en est pas de même de leurs lignes de teintes. Ces dernières se *coupent* sur la ligne $o'p'$, mais ne s'y raccordent pas en étant tangentes entre elles. Il y a des brisures aux points 0, 1, 2.... $\bar{1}$, $\bar{2}$,.... de la ligne $o'p'$. Sur les dessins, on adoucit, en général, ces brisures en raccordant par un petit arc de courbe les lignes droites du cylindre et les lignes courbes du cavet. On remarquera aussi que, sur le cavet, le parallèle $m'n'$ forme *ligne de démarcation* entre les teintes $\bar{3}$ et $\bar{4}$.

4. OMBRE PORTÉE PAR LE TORE SUR LE CAVET (Fig. 2).

Nous savons que cette ombre sera la même que celle portée par la ligne d'ombre propre $w's't'u'v'$ du tore.

Employons le plan auxiliaire à 45° que nous connaissons et cherchons d'abord l'ombre auxiliaire de la ligne $w's't'u'v'$.

Les deux points w' et u' de l'équateur sont dans le plan à 45° et sont à eux-mêmes leurs ombres auxiliaires. En v' et w' les tangentes sont verticales. Le point s' du contour apparent de gauche porte ombre auxiliaire au point s'_2 obtenu à l'aide des



deux lignes à 45° $s's'_2$ et $u's'_2$. Le point u' projeté sur l'axe porte ombre auxiliaire en u_2 obtenu de la même manière.

Aux points s'_2 et t'_2 les tangentes sont à 45°. Enfin, le point le plus bas t' étant dans le plan de symétrie à 45° porte ombre en t'_2 sur l'axe.

Le point t'_2 peut être obtenu directement en menant la tangente à l'angle φ, au contour apparent du tore. $\varphi t'_2$ est cette tangente.

Au point t'_2 la tangente est horizontale. Joignons les points $v'u'_2t'_2s'_2w'$ par une ligne continue tangente aux droites indiquées ci-dessus et nous aurons la courbe d'ombre auxiliaire demandée.

Elle ressemble à une ellipse, mais ce n'en est pas une.

On remarquera la facilité avec laquelle les points principaux se sont obtenus, et l'on devra, à l'avenir, savoir les trouver facilement. Cela posé, cherchons le point de l'ombre portée situé sur un parallèle donné, par exemple, sur le parallèle de raccordement $o'p'$.

L'ombre auxiliaire de ce parallèle est le cercle passant par le point n° 0 d'ombre propre du cylindre. Ce cercle coupe l'ombre auxiliaire du tore au point r'_2 qui, relevé en r'_1 par un rayon à 45° donne le point de l'ombre demandée.

Cherchons le point de perte z'_1, c'est-à-dire le point de l'ombre situé sur la génératrice d'ombre propre du cylindre.

Or, cette génératrice est précisément dans le plan auxiliaire à 45°, elle est donc à elle-même son ombre auxiliaire. Elle recoupe en z'_1 l'ombre auxiliaire du tore. z'_1 est le point de perte. La tangente en ce point est la ligne à 45°, d'après le théorème sur les points de perte.

Déterminons aussi le point le plus haut t'_1.

Pour des raisons données plusieurs fois déjà, ce point est dans le plan de symétrie à 45°. Ce sera donc le point le plus bas, t', de l'ombre propre qui le donnera.

Amenons par la rotation de 45° connue, le plan de symétrie à devenir le méridien principal. Le point t' vient en q' (q' étant le point de tangence du rayon φ). Menons le rayon φ. Il coupe en q'' le profil du cavet, sans toucher le listel $m'n'$.

Ramenons q'' en t'_1 en nous servant du point t'_2 situé sur l'axe et du rayon à 45° $t'_2t'_1$ et nous aurons en t'_1 le point le plus haut. La tangente y est horizontale. On aura de cette façon assez de points pour tracer la courbe. On prendra le point où elle coupe l'axe ; on mènera par ce point une horizontale jusqu'au contour apparent de gauche, et l'on aura le point situé sur ce contour.

5. LE CAVET EN PROJECTION HORIZONTALE. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES.(Fig. 3.)

Les lignes de teintes sont les mêmes que celles du tore creux en plan étudié dans la dernière leçon, mais en n'en prenant que la moitié. On les décalquera et on les reportera sur l'épure actuelle.

On remarquera que le grand cercle de base *cd* est une *ligne de démarcation,* comprise entre les teintes 4 et 5, et correspondant à l'éclairage que nous avons désigné sous le nom d'éclairage à saturation.

Les points situés sur le petit cercle *a, b* s'obtiendraient à l'aide de l'échelle 15′ (échelle des contours apparents circulaires).

Enfin, si nous n'avions le tracé de ces lignes déjà fait, nous aurions facilement les points situés sur les méridiens de profil et de front, à l'aide de l'échelle n° 1 , dont on ne prendrait que la moitié, et ceux qui appartiendraient aux méridiens à 45°, à l'aide des échelles 2′ et 4′.

6. OMBRES PORTÉES SUR LE PLAN HORIZONTAL ET SUR LE CAVET (Fig. 3).

Prenons le centre oo', de la base supérieure du cylindre auquel se raccorde le cavet. Il porte ombre sur le plan horizontal en $o_1o'_1$ obtenu comme à l'ordinaire.

De o_1 comme centre, traçons le cercle 0_1, 12_1, égal à ce cercle de base, et nous aurons l'ombre portée par cette base.

Menons les deux tangentes à 45° $z10_1$ et $z11_1$. Nous aurons les ombres portées par les génératrices d'ombres propres du cylindre.

Remarque. — Ces génératrices étant perpendiculaires au plan horizontal portent ombre, suivant des lignes qui, en projection horizontale, sont droites et à 45°, quelles que soient les surfaces sur lesquelles cela ait lieu.

Prenons les points de passage *u* et *u*, de l'ombre propre n° 0 du cavet. Nous savons qu'on obtient ces points par des tangentes à 45°. Puis, menons les petits arcs de courbes *uz*, *uz*, tangents aussi à 45°, aux points *z*, *z* et nous aurons en *uz* les petits arcs de la courbe d'ombre autoportée.

Enfin, le grand cercle de base *cd*, *c'd'* porte ombre aussi sur le sol.

Son centre porte ombre en o_2, obtenu comme l'on sait, et lui-même porte ombre en vraie grandeur suivant le demi-cercle $10_1\ 11_1$.

Il y a brisures aux points $10_1 - 11_1$.

7. CAVET ANNULAIRE TOURNÉ A GAUCHE ET A 45° (Fig. 4 et 5). PROJECTIONS DU CAVET.

En projection verticale nous aurons la même figure que si le cavet n'était pas penché ; seulement la position ne sera pas la même.

Le petit cercle de base inférieur sera projeté verticalement tout entier suivant la ligne à 45° $a'b'$. Sa base inférieure donnera la ligne $c'd'$ et l'autre base du listel, la droite $e'f'$.

En projection horizontale, tous ces cercles donneront des ellipses dont nous avons les axes.

Le petit cercle $a'b'$ donne l'ellipse $abgh$, et l'on a $gh = a'b'$.

Le grand cercle $c'd'$ donne l'ellipse $cdij$, et l'on a $ij = c'd'$.

Enfin le cercle $e'f'$ donne la demi-ellipse fhk obtenue en portant vers la droite, et d'une quantité constante, tous les points de la précédente. Figurons, en trait mixte, le cercle que décrirait le centre de la sphère génératrice du tore.

Sa projection verticale est la droite $l'm'$, et sa projection horizontale l'ellipse $lmpq$ égale à l'ellipse $cdij$.

8. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES.

Nous emploierons, comme toujours, la méthode des surfaces circonscrites, généralisée.

Considérons d'abord le petit cercle ab, $a'b'$. Un cylindre qui l'aurait pour base serait circonscrit au cavet et serait dans la position d'un *cylindre à* 45° *dans l'ombre* (échelles 4' et 5'), avec cette différence, si on le compare au croquis qui accompagne les échelles 4' et 5', que nous avons en élévation ce qui, sur le croquis, est en plan et inversement.

En $a'b'$ appliquons l'échelle n° 4' et nous aurons les points 0 1 2 3 4, 4 3 2 1 0. Les points n° 0 sont justement aux extrémités a' et b'. Sur le plan, appliquons l'échelle n° 5' sur le grand axe hg de l'ellipse.

Par les points obtenus menons, à droite, les horizontales jusqu'à l'ellipse, et nous aurons les points 0 1 2, $\bar{1}\ \bar{2}$ 3.

Le point n° 0 tombe à l'extrémité b du petit axe.

Prenons la sphère génératrice du tore dans des positions telles que non-seulement nous puissions facilement trouver sa courbe

Fig 4

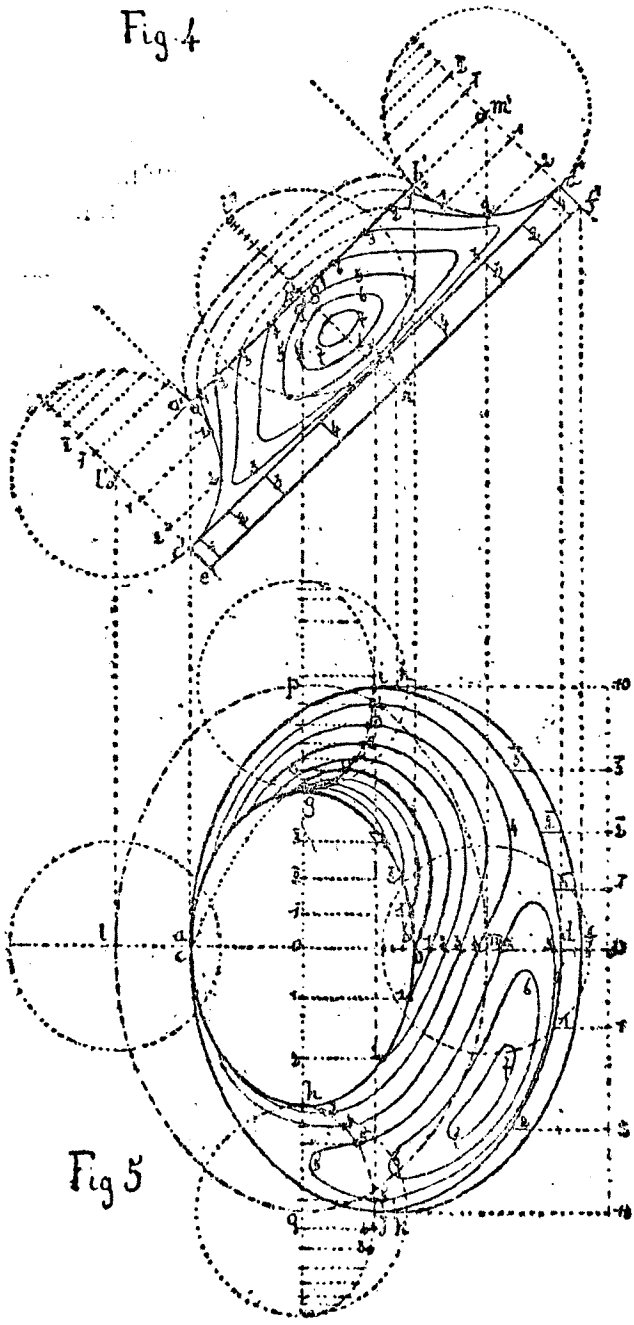


Fig 5

de contact avec le tore, mais encore que nous sachions placer à

l'aide de nos échelles les points des lignes de teintes situés sur ces courbes.

Supposons d'abord son centre situé en *pp'* et en *qq'*.

Alors la courbe de contact est un cercle projeté verticalement suivant la droite *p'i'* et horizontalement suivant l'ellipse *pig* ou l'ellipse *hjq*.

Le cylindre qui aurait cette ellipse pour base serait creux, et dans la position désignée, cylindre à 45° en lumière (échelles 2' et 3' renversées).

Sur la droite *g'i'* en élévation, nous appliquerons la moitié de l'échelle n° 2'.

En plan, sur les diamètres *gp* et *qh* de nos ellipses de contact, nous appliquerons les deux moitiés de l'échelle n° 3'.

Les points obtenus, nous les ramènerons sur la demi-ellipse, par des horizontales, et nous aurons de nouveaux points de nos courbes.

Plaçons enfin le centre de la sphère aux points *ll'* et *mm'*.

Les lignes de contact sont d'une part le quart de cercle *a'c'*, projeté horizontalement suivant la droite *al*, et de l'autre le quart de cercle *b'd'*, projeté horizontalement en *bd*.

En élévation, nous appliquerons en *l'c'* et *m'd'* l'échelle n° 15' des contours apparents.

En plan, nous emploierons l'échelle n° 1' des cylindres perpendiculaires aux plans de projection, seulement, nous aurons bien soin de mettre son milieu en *m* et en *l*.

L'échelle mise en *l* donnera des points cachés, que nous n'avons même pas figurés.

Nous avons de cette façon un assez grand nombre de points, moins que dans le tore à axe vertical, mais assez cependant pour tracer nos courbes.

On remarquera : 1° que nous n'avons aucun point en projection horizontale des courbes 6 et 7. On les tracera de sentiment;

2° Que le grand cercle de base *c'd'* forme *ligne de démarcation*, puisque le cavet vient s'y raccorder à un plan.

En projection horizontale, l'ellipse *cdij* est ligne de démarcation comprise entre les lignes 4 et 5. En élévation, la ligne *c'd'* est comprise entre les teintes 2 et 3.

Comme toujours, la ligne n° 0 est la courbe d'ombre propre.

9. LIGNES DE TEINTES DU LISTEL.

Le listel *c'd'e'f'* est un cylindre aplati, placé dans la position

à 45° dans l'ombre. Nous lui appliquerons, en élévation, l'échelle n° 4′ et en plan, suivant 10, 11, l'échelle n° 5′.

10. OMBRES PORTÉES.

Le cercle *a′b′* — *abgh* porterait une ombre dans l'intérieur du cavet. Mais elle différera très-peu de la ligne d'ombre propre n° 0, nous supposerons donc qu'elle se confond avec elle.

11. CAVET ANNULAIRE TOURNÉ A DROITE ET A 45°. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES (Fig. 6 et 7).

Ce cavet se représente de la même manière que l'autre, seulement, les ellipses sont tournées dans l'autre sens. Les élèves pourront donc les calquer sur l'épure précédente, pour les reporter sur celle-ci. Nous n'insistons pas sur la représentation du cavet dans cette position. Procédons, pour le tracé des teintes, comme nous venons de faire.

Un cylindre qui aurait pour base le petit cercle *a′b′* — *abgh*, serait à 45° en lumière. Nous lui appliquerons : en élévation, l'échelle n° 2′ et en plan l'échelle n° 3′.

On remarquera qu'au point n° 0, ainsi donné sur l'ellipse *abgh* ainsi que sur l'autre point n° 0 qui serait avec le premier sur un même diamètre, les tangentes à cette ellipse sont à 45°.

Ce fait s'explique facilement. En effet, le cercle *a′b′* — *abgh* n'est autre chose que la section faite dans le tore par un plan coupant qui serait perpendiculaire au plan vertical et incliné à 45°, c'est-à-dire par un plan parallèle aux rayons lumineux. Or, si l'on se reporte à la méthode des plans coupants, on a vu que si l'on mène à la section ainsi faite une tangente parallèle aux rayons lumineux, le point de tangence sera un point de l'ombre propre qui, nous le savons, porte le n° 0.

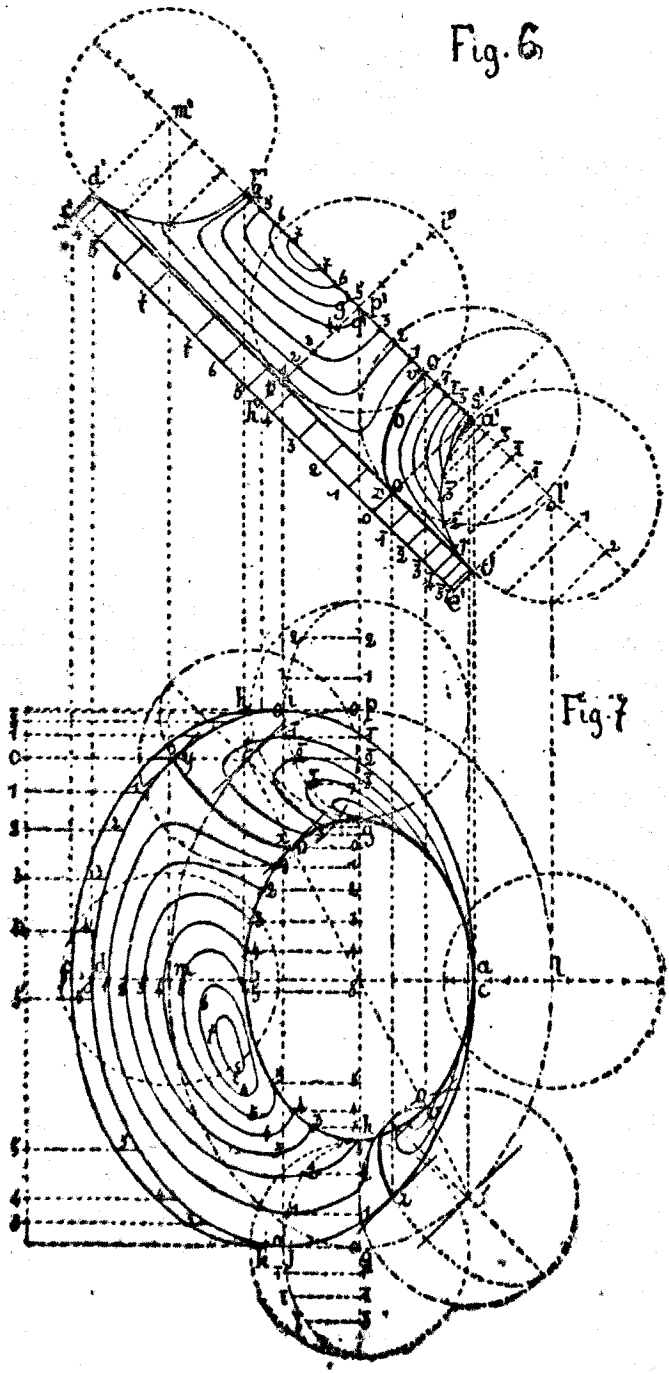
Donc en ce point 0, la tangente à la section, c'est-à-dire à l'ellipse *abgh*, est un rayon lumineux à 45°. Prenons la sphère génératrice ayant son centre en *mm′* et en *ll′*. De même que tout à l'heure, en projection verticale, nous placerons sur *m′b′* et sur *l′a′*, l'échelle n° 15′ des contours apparents et en plan, nous appliquerons sur *bd* et sur *al* l'échelle n° 1′.

Supposons que le centre de la sphère soit en *p* et en *q*. Alors, les courbes de contact sont des cercles projetés verticalement en *i′p′* (échelle n° 3′) et horizontalement suivant le quart d'ellipse *hqj* et *gpi* (échelle n° 4′, cylindres à 45° dans l'ombre).

Nous n'insistons pas sur la manière d'avoir tous ces points.

12. LIGNES D'OMBRES PROPRES.

En opérant ainsi, on remarquera que nos échelles nous donnent toutes un point n° 0 situé sur le grand cercle de base *c'd'* — *cdij*.



En effet, le plan de ce cercle est à 45° et dans l'ombre. Les rayons lumineux lui seraient tangents, et, comme lui-même est tangent au tore tout le long de ce cercle, il en résulte que la ligne $c'd' - cdij$ est une première ligne d'ombre propre du cavet. Il en existe une seconde que nous allons chercher.

Prenons l'ellipse $m.l.p.q$, projection horizontale du cercle $m'l'$ décrit par le centre de la sphère génératrice, et menons-lui aux points s et t les tangentes à 45°. (Ces tangentes sont des rayons lumineux.)

Imaginons que la sphère ait son centre en s ou en t. Suivant quelle ligne se raccordera-t-elle alors avec le cavet ?

Comme dans toutes les autres positions, la ligne de contact avec le cavet sera un grand cercle dont le plan sera perpendiculaire à la tangente en s ou en t, au cercle $m'l'$ décrit par son centre. Mais dans le cas actuel, cette tangente est précisément le rayon lumineux ; le cercle de contact aura donc son plan perpendiculaire au rayon lumineux et par conséquent ce sera précisément le cercle d'ombre propre de la sphère dans la position s ou t.

Faisons donc la construction suivante :

En s et en t, construisons la sphère génératrice. Traçons, comme nous savons le faire, les ellipses xy (pour la sphère t), et zv (pour la sphère s), projections de sa ligne d'ombre.

En projection verticale, relevons s en s' sur le cercle $m'l'$ (le point s' serait donné directement par le n° 0 de l'échelle 2', appliquée le long de $m'l'$, ou, ce qui revient au même, de $d'c'$), traçons la sphère ayant son centre en s' et construisons son ellipse d'ombre propre $v'z'$. (Comme vérifications v et v', z et z' seront deux à deux sur les mêmes lignes de rappel.)

Les ellipses ainsi figurées sont les lignes de contact du cavet et de la sphère dans les positions s et t, mais comme ce sont aussi les lignes d'ombre propre de cette sphère, il s'ensuit qu'elles constituent à elles deux la seconde ombre propre du cavet.

13. CONSTRUCTION SIMPLIFIÉE DE LA SECONDE OMBRE PROPRE.

En projection verticale, on remarquera que les points v' et z de l'ellipse sont les points n° 0 des cercles $b'a'$ et $d'c'$. Les échelles les donneront donc immédiatement. En projection horizontale aux points x et y, les tangentes aux ellipses ad et ab sont à 45°. Il en est de même aux points v et z. Comme ces ellipses sont forcément tracées pour limiter le contour du cavet,

il sera donc facile de leur mener les tangentes à 45°, ce qui permettra, surtout si une épure soignée a fait connaître la position des quarts d'ellipses qui constituent la deuxième ombre, de tracer cette dernière avec assez d'exactitude.

Ayant ainsi les deux lignes d'ombre propre, on tracera les courbes de teintes, passant par les points trouvés précédemment. On voit que les deux courbes d'ombre propre sont des lignes de démarcation.

14. LAVIS.

Le lavis se fera comme à l'ordinaire ; nous ne donnerons pas de détails à son sujet.

15. NATURE DES MATÉRIAUX. DIMENSIONS.

On supposera que tous les corps figurés dans cette planche sont en bronze et mi-polis. Les dimensions sont les mmèes que pour les tores faisant l'objet de la planche 9.

Sphère génératrice.	Diamètre $= 40^{mm}$.
Petit cercle intérieur.	Diamètre $= 60^{mm}$.

16. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves feront au trait la planche 10. Ils traceront en outre les lignes d'ombre et de teintes et passeront la teinte d'ébauche.

Tous les titres seront mis.

Le lavis sera fait dans la semaine suivante, celle qui séparera les 16e et 17e leçons.

De cette façon, les élèves auront deux semaines pour exécuter la planche 10.

16e LEÇON.

TORES COMPOSÉS.

1. DÉFINITIONS.

On nomme tores composés ceux dont les profils sont ceux des moulures composées.

Les figures 1, 2, 3, de la planche 11, représentent une *doucine annulaire en saillie*, vue en élévation et droite (fig. 1) en plan (fig. 2), et en élévation, renversée (fig. 3).

Les figures 4, 5 et 6 représentent une *doucine annulaire en creux*, droite et renversée, en élévation et en plan.

Les figures 7, 8 et 9 représentent un *talon annulaire en saillie*, droit ou renversé, en élévation et en plan.

Ces tores composés sont des combinaisons de tores simples raccordés entre eux, et les lignes de teintes s'obtiennent en traçant séparément, sur chaque tore simple, les lignes qui lui conviennent et les raccordant ensuite entre elles.

Quoique la planche 10, étudiée dans la dernière leçon, ne soit pas terminée par les élèves, cependant nous expliquerons dans celle-ci, et d'avance, les figures de la planche 11, afin de terminer cette première partie du cours par une leçon de théorie sur le lavis. Nous tracerons d'abord des ombres portées; après quoi, nous n'aurons plus que quelques mots à dire pour indiquer le tracé des lignes de teintes.

2. DOUCINE ANNULAIRE EN SAILLIE, EN ÉLÉVATION ET RENVERSÉE. — TRACÉ DE L'OMBRE PORTÉE PAR SON LISTEL (Fig. 2 bis).

Soit $a'b'$ le cercle de base du listel. Employons le plan auxiliaire à 45°.

Le cercle $f'g'$, passant par le point g' de l'ombre propre, est l'ombre portée auxiliaire du cercle $a'b'$.

Cherchons le point de l'ombre situé sur un parallèle donné, $c'd'$ par exemple.

Le cercle $K'g'_2c'_2$ en est l'ombre auxiliaire. Il recoupe le premier, au point g'_2 qui, relevé en g'_1 sur le parallèle $c'd'$, donne le point demandé.

Point le plus haut.

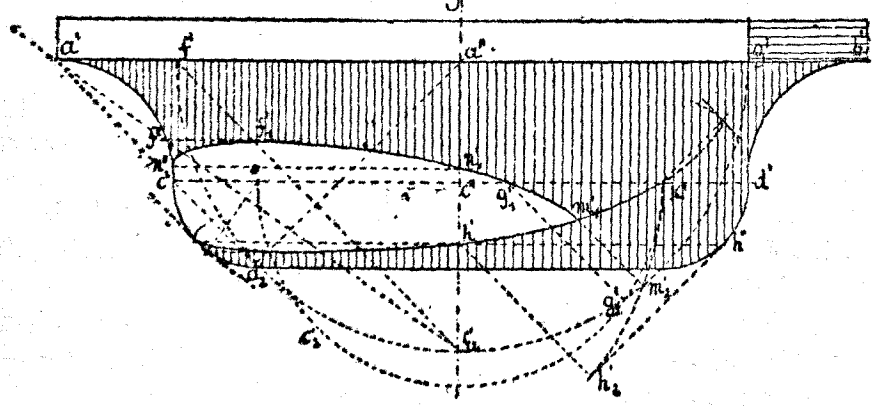
Comme toujours, par a' menons le rayon φ ; il coupe en f'' le profil de la doucine et en f'_2 l'axe. Je ramène f'' en f'_1 situé sur l'horizontale $f''f'_1$ d'une part et d'autre part, sur la ligne à 45°, menée par f'_2, ou par le point f'.

Au point f'_1 la tangente est horizontale.

Point de perte m'_1.

Nous avons obtenu comme à l'ordinaire l'ombre propre du tore inférieur. h' en est le point situé sur l'axe et k' celui situé sur l'équateur.

Fig. 2 bis



Cherchons, comme nous l'avons vu dernièrement, l'ombre auxiliaire de la ligne $h'k'$.

k' étant dans le plan à 45° est à lui-même son ombre auxiliaire.

h' porte ombre auxiliaire en h'_2 obtenu comme nous savons par les deux lignes à 45° $h'h'_2$ et $h''h'_2$.

Nous n'avons pas besoin de l'ombre auxiliaire de la ligne $h'k'$ tout entière. Nous ne tracerons que la portion $h'_2\,k'$ avec assez d'exactitude, puisque en k' la tangente est verticale et en h'_2 elle est à 45°.

Cette branche de courbe coupe en m'_2 le cercle $f'g'$.

Le point m'_2, relevé en m'_1 sur l'ombre propre, donne le point de perte cherché.

En m'_1 d'après le théorème connu, la tangente est le rayon lumineux à 45°.

Point sur l'axe et sur le contour apparent.

On tracera la courbe passant par $f'_1\ g'_1\ m'_1$, et l'on aura en n'_1 le point sur l'axe. En menant l'horizontale $n'_1 n''_1$ on aura en n''_1 le point sur le contour apparent.

On retracera sur la figure 2 la courbe d'ombre portée que nous venons d'obtenir ainsi sur la figure 2 bis.

3. DOUCINE ANNULAIRE EN SAILLIE. — OMBRE PORTÉE EN PLAN (Fig. 3).

Nous en donnons l'épure sur la moitié du plan qui n'est pas occupée par les lignes de teintes.

A la partie supérieure nous avons un demi-tore complet, dont l'ombre propre extérieure *ghk* a été tracée soit directement (3e Leçon), soit à l'aide des échelles.

C'est ce tore, ou, ce qui revient au même, la ligne *ghk* qui portera ombre sur le sol et sur le cavet annulaire qui forme la partie inférieure de la doucine.

Prenons comme plan auxiliaire le plan horizontal de base, *m'n'* (fig. 1) de la doucine et cherchons , sur ce plan, l'ombre de la ligne d'ombre propre *ghk*.

Le point *gg'*, porte ombre auxiliaire en $g_1 g'_1$, le point *hh'* en $h_1 h'_1$; menons l'arc de courbe $h_1 g_1$, tangente en g_1 à 45°, et nous aurons une portion de l'ombre auxiliaire cherchée.

Elle recoupe en r_1 le cercle de base *mn* de la doucine, lequel est dans le plan horizontal auxiliaire ; le point r_1 est donc le point de l'ombre portée, situé sur le cercle *mn*.

D'un autre côté, nous avons en *gux* l'ombre propre, réelle de *g* en *u* et virtuelle, de *u* en *x*, du cavet annulaire inférieur.

Au point de passage *u*, raccordons-nous, comme nous l'avons vu avec la ligne *uz* d'ombre autoportée.

Le point *z* est le point d'origine de l'ombre cherchée ; c'est l'ombre portée du point *g*.

z et *g* sont sur la même ligne à 45°.

Enfin, joignons *z* et r_1 par un arc de courbe, tangent en *z*, à

Fig. 1

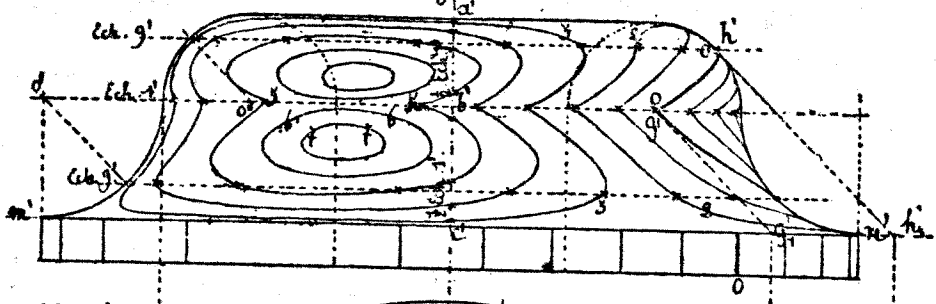


Fig. 3

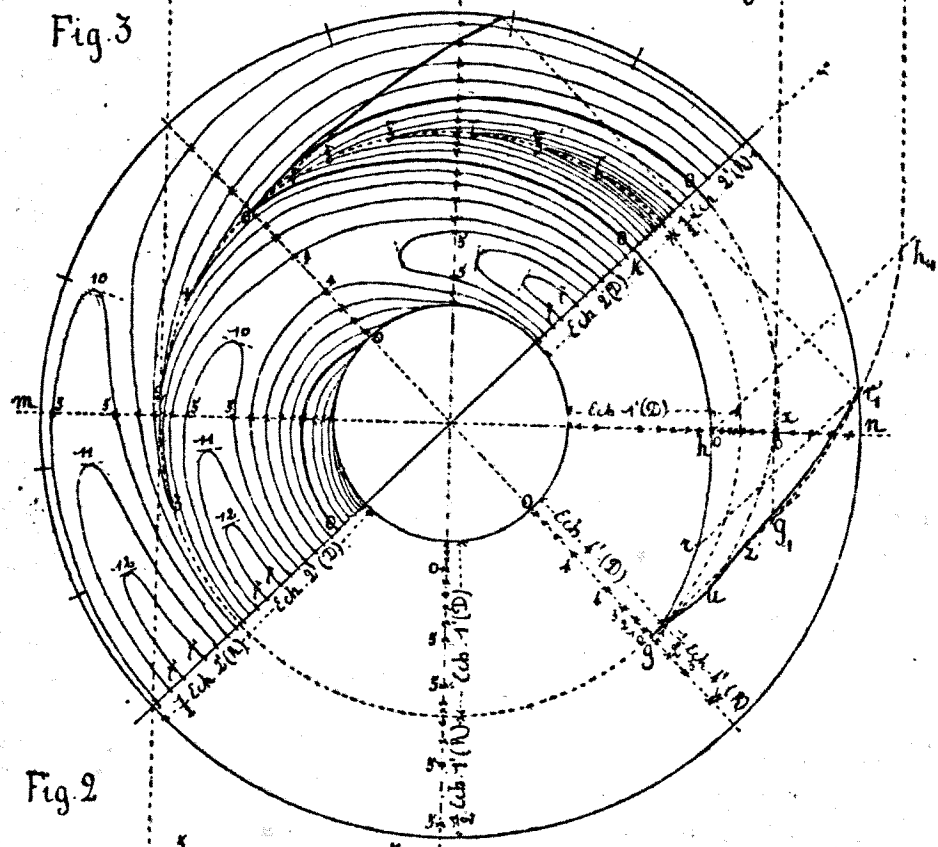
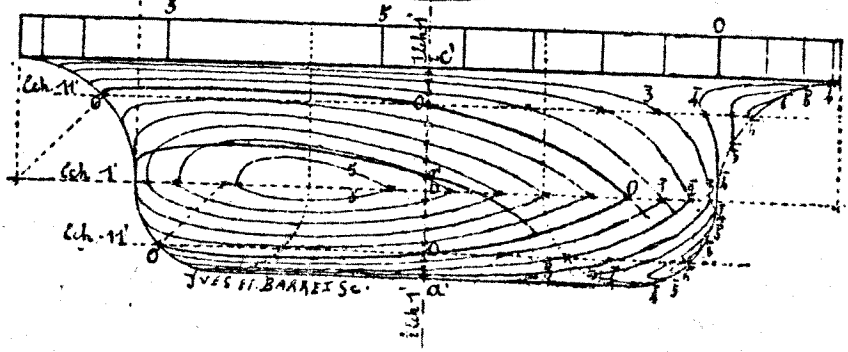


Fig. 2



la ligne à 45°, tangent en r, à l'ombre portée auxiliaire g_1h_1, et nous aurons l'ombre demandée.

4. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES DE LA DOUCINE ANNULAIRE EN SAILLIE.

1° *Sur l'élévation* (fig. 1) *doucine droite.*

Des points o' et o'', centres des cercles qui forment le profil, nous menons les rayons à 45°, ce qui nous donne les parallèles à 45° de nos tores.

Sur ces deux parallèles nous appliquerons l'échelle n° 9′ droite. (Cônes à 45°, en élévation, pointe en haut.)

Sur le parallèle de séparation des deux demi-moulures, nous appliquerons l'échelle n° 1′. (Cylindres verticaux.)

Enfin, sur le méridien de profil $a'b'c'$, nous appliquerons de a' en b', l'échelle 1′ renversée, dont on n'aura pris que la moitié en lumière, et de b' en c' nous ferons de même, mais sur une dimension un peu plus grande.

2° *Sur l'élévation* (fig. 2), *doucine renversée.*

Nous prendrons les mêmes parallèles à 45°, mais nous y appliquerons l'échelle n° 11′. (Cônes à 45°, en élévation, pointe en bas.)

Sur le parallèle de raccordement, l'échelle 1′ et sur le méridien de profil, deux fois la moitié de l'échelle 1′.

3° *Sur le plan* (fig. 3).

Nous mènerons le méridien de front mn, et celui de profil, et nous y appliquerons, comme l'indique la figure 3, l'échelle 1′ ou la moitié de cette échelle, suivant les cas.

Sur le méridien de symétrie à 45°, nous placerons l'échelle n° 2′, droite ou renversée, en entier ou par moitié.

Sur le méridien à 45° ordinaire, nous nous servirons de l'échelle 4′.

Nous aurons ainsi assez de points pour tracer les courbes.

Nous remarquerons que les courbes de mêmes numéros, du tore et du cavet viennent se couper, en formant des pointes très-aiguës sur le cercle pointillé sur lequel se fait le raccordement des deux profils ; et nous remarquerons de nouveau ce fait, qui semble singulier, que, tandis que les deux surfaces se raccordent,

les lignes de teintes et d'ombres propres se coupent sous des angles vifs.

Dans les lavis, on émousse un peu ces angles.

Enfin, nous aurons soin de placer les sommets 10, 10, — 11, 11, — 12, 12, des courbes fermées sur les mêmes droites issues du centre du tore.

5. DOUCINE ANNULAIRE EN CREUX.

Doucine droite. — Ombre de la coupe (fig. 4 bis).

Nous nous servirons du plan auxiliaire à 45°. Ce sera le profil $c'a'd'g'$ de la coupe, qui portera ombre dans l'espèce de cuvette ainsi formée, et sans doute aussi la portion $c'f'$ de la ligne d'ombre propre intérieure.

Cherchons l'ombre auxiliaire à 45° du profil $c'a'd'g'$. Les doubles lignes à 45°, $c'q'_2$ et $c''q'_2$, nous donnent le point q'_2 ombre auxiliaire de c'. De même l'ombre de a' en a'_2 (qui n'est pas marqué sur l'épure) Celle de d' en d'_2 et de g' en g'_2.

Nous obtenons ainsi une courbe sinueuse en forme d'*s*. formée de deux portions d'ellipses, tangentes en q'_2 et d'_2 au rayon lumineux à 45°, et en g'_2 à l'autre ligne à 45°, $g''g'_2$.

Cela posé, cherchons le point de l'ombre portée situé sur un parallèle quelconque $m'm''$, par exemple.

Le point m' porte ombre auxiliaire en m'_2, et le parallèle $m'm''$, porte ombre auxiliaire suivant le cercle tracé de m'' comme centre, avec $m''m'_2$ pour rayon.

Ce cercle coupe la courbe sinueuse en un premier point p'_2 qui, relevé à 45° en p'_1, donne un point de l'ombre. Il la recoupe en un autre point q'_2, qui donne en q'_1 un autre point de l'ombre.

Mais il se trouve, par hasard, que sur notre épure, q'_2 tombe presqu'à l'extrémité de la courbe sinueuse de sorte que q'_1 est, à très-peu près, l'ombre portée par le point c', point de tangence à 45° du profil de coupe.

En ce point q'_1, la tangente à l'ombre portée est une ligne à 45°.

Nous joindrons q'_1, au point de passage, que nous supposons être f', et nous aurons de q'_1 en f' une ombre autoportée.

A la partie inférieure, l'ombre portée a son point d'origine en d', point de tangence à 45° du profil (nous en avons déjà donné la raison plusieurs fois), et elle est elle-même, en ce point, tangente à 45°.

Point le plus bas s'_1.

Cherchons par tâtonnements un parallèle $n'n''$ tel, que son cercle d'ombre auxiliaire n'_2n'' ne coupe pas, comme tout à l'heure, la courbe sinueuse en deux points, mais lui soit tangent, c'est-à-dire la coupe en deux points réunis en un seul.

Alors les deux points de l'ombre ainsi fournis et situés sur le parallèle $n'n''$ seront réunis en un seul, et la courbe d'ombre en ce point s'_1 sera tangente au parallèle $n'n''$. Nous aurons le point le plus bas.

A l'aide de tous ces points, et aidés par la connaissance des tangentes, nous tracerons facilement la courbe.

Ombre de l'ouverture cylindrique inférieure.

La doucine annulaire que nous étudions est percée à la partie inférieure par une ouverture cylindrique, qui porte ombre sur elle-même.

On reconnaît l'ombre dite l'*ombre du pont*. Le point d'origine est au point à 45° que les échelles donneront (en ce point, la tangente est inclinée à 2 de hauteur pour 1 de base) et l'ombre est formée par un arc d'ellipse qui, prolongé, irait rencontrer l'axe en z', en étant tangent en ce point au rayon à 45° issu du point g'.

6. DOUCINE CREUSE. — OMBRE DU PLAN. (Fig. 6 bis.)

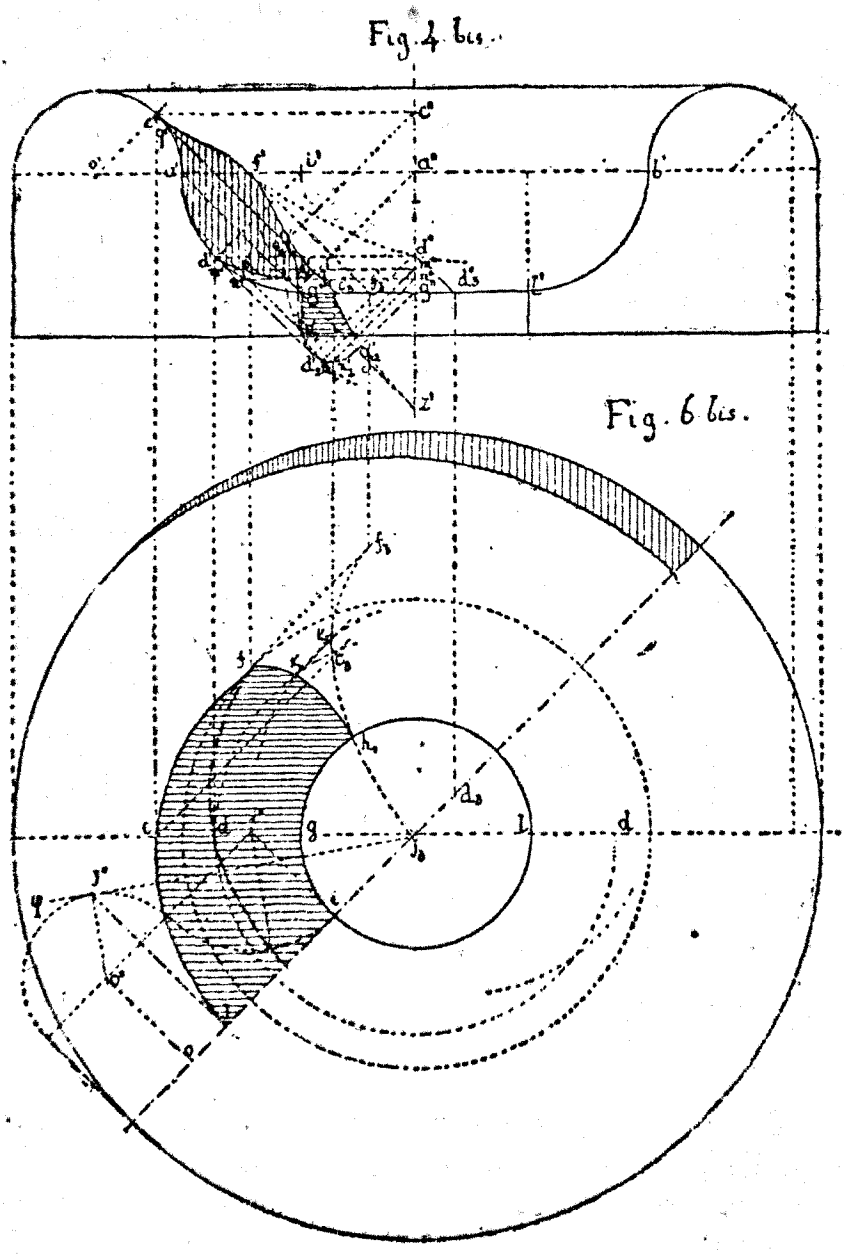
Ce sera la ligne jf, ombre propre intérieure du tore supérieur qui portera ombre sur le cavet annulaire.

Prenons le plan horizontal $g'l'$ (fig. 4 bis) comme plan auxiliaire d'ombres portées. Le point le plus haut, j, y porte ombre en j_3 obtenu en rabattant sur le côté, en $o''g''$ le profil du tore, et menant au point j'' la tangente φ, jusqu'en j_3, où elle coupe le plan de base oi prolongé.

Le point cc' porte ombre auxiliaire en $c_3c'_3$ et le point ff' en $f_3f'_3$; nous aurons donc en $f_3c_3j_3$ l'ombre auxiliaire demandée.

Cela fait, cherchons le point de l'ombre portée dans la doucine, et situé sur un parallèle quelconque $d'd''$ par exemple, projeté horizontalement suivant le cercle dd. Le centre d'' de ce parallèle porte ombre auxiliaire en d'_3d_3, et l'ombre du parallèle sera le cercle décrit de d_3 comme centre avec un rayon égal à celui du parallèle dans l'espace.

Ce cercle coupe en k_3 l'ombre auxiliaire $f_3 j_3$. Relevons k_3 en k_1 sur le parallèle dd et nous aurons le point cherché.



Si on voulait le point situé sur le parallèle inférieur $g'l' - gl$, il suffirait de prendre le point h_1 où il coupe la ligne $f_3 j_3$, puisque c'est le plan même de ce parallèle qui sert de plan auxiliaire.

L'ombre cherchée passe par les points f (point d'origine), k_1 et h_1.

En f elle est tangente à 45°.

En h_1 elle est tangente à la courbe d'ombre auxiliaire $f_3 j_3$.

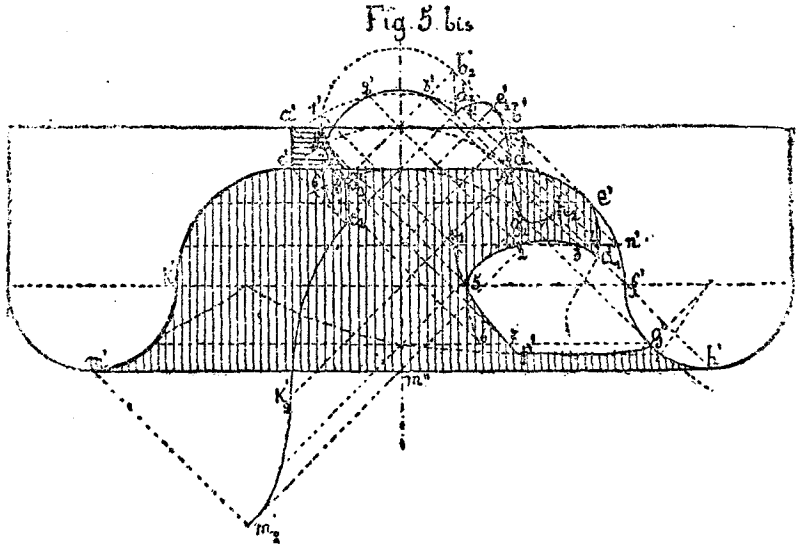
7. MÊME DOUCINE, RENVERSÉE. — OMBRE DE LA COUPE. (Fig. 5 bis.)

L'ombre sera portée, en partie par la ligne de coupe $mk'c'$, en partie par les deux cercles $c'd'$ — $a'b'$ qui forment les bases de l'ouverture cylindrique supérieure.

Servons-nous du plan auxiliaire à 45° et cherchons l'ombre auxiliaire portée par le profil de coupe $m'k'c'$, $d'f'h'$ et par les deux cercles de l'ouverture annulaire.

m' porte ombre en m'_2, obtenu à l'aide des deux lignes à 45°, $m'm'_2$ et $m''m'_2$, de même k' en k'_2, c' en c'_2 et ainsi de suite.

Fig. 5 bis.



Nous obtenons ainsi les deux lignes sinueuses $m'_2k'_2c'_2$ et $d'_2f'_2h'_2$. La première est allongée, l'autre est aplatie.

Les deux cercles $c'd'$ et $a'b'$, portent ombres auxiliaires suivant les deux cercles $a'_2b'_2$ et $c'_2d'_2$, se recoupant au point s'.

Telles sont les ombres auxiliaires de toutes les lignes qui peuvent porter ombre dans l'intérieur de la doucine renversée.

Nous chercherons les points situés sur quelques parallèles.

Commençons, par exemple, par le parallèle e', qui correspond au point de tangence à 45° du profil.

e' porte ombre en e'_2. Le cercle d'ombre auxiliaire du parallèle e' passerait par e'_2 et serait tangent à la courbe sinueuse ; donc le point e' porte ombre sur lui-même et, c'est le point d'origine de l'ombre portée.

Prenons un second parallèle n'.

Le point n' porte ombre auxiliaire en n'_2.

L'ombre du parallèle est le cercle $n'_2 4' 3' 2'$, qui recoupe la courbe sinueuse au point 4' et les cercles a'_2 et c'_2 aux points 3'2'1'.

Ramenons tous ces points sur le parallèle n', par des lignes à 45° et nous aurons, en 4, 3, 2 et 1 des points de l'ombre portée. Seulement le point 1 sera virtuel.

Prenons le parallèle de raccordement f'.

Son ombre auxiliaire est le cercle f'_2 qui recoupe les cercles d'ombre de l'ouverture supérieure en 5'. Par l'effet du hasard, nous venons passer sur le point de brisure 5' des deux ombres auxiliaires des cercles de base de l'ouverture.

Ramenons 5' en 5 sur le parallèle f', et nous aurons, non-seulement un point de l'ombre, mais le point de brisure.

Enfin le parallèle g' donne une ombre auxiliaire, qui est le cercle $g'_2 7' 6'$. Il coupe les cercles a'_2 c'_2, aux points 7' et 6' qui donnent sur le parallèle les points de l'ombre 7 et 6. Le point 6 sera virtuel.

Nous avons maintenant assez de points pour tracer la courbe. Nous avons deux points de brisure, l'un en d'_1, l'autre en 5, et un point de perte en p'.

Le poi nt de briure s vient d'être trouvé.

L'autre point de brisure d_1 s'obtiendra par continuité.

On a les points 5, 2, 3, qui permettent de connaître le mouvement de l'une des courbes, les points e' et 4, qui donnent celui de l'autre, en prolongeant ces courbes, au sentiment, on aura d'_1 avec assez d'exactitude, surtout si l'on remarque, qu'en ce point la courbe s, 2, 3 doit être tangente à la ligne à 45°, issue du point d'.

Le point de brisure 5 a été obtenu par hasard. On profitera des points virtuels 1 et 6, pour préciser le mouvement des deux courbes qui viennent se couper au point 5.

Enfin, le point de perte p' s'obtiendra avec assez d'exactitude, en prolongeant la courbe 1, 5, 7.

Au point p', la tangente est à 45°.

Dans l'ouverture cylindrique supérieure, on tracera l'*ombre du pont*.

Fig. 4

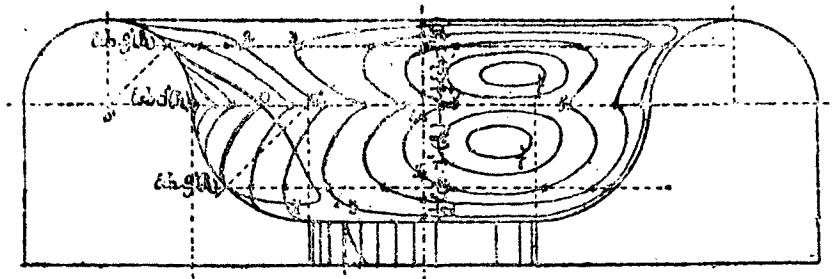


Fig. 6

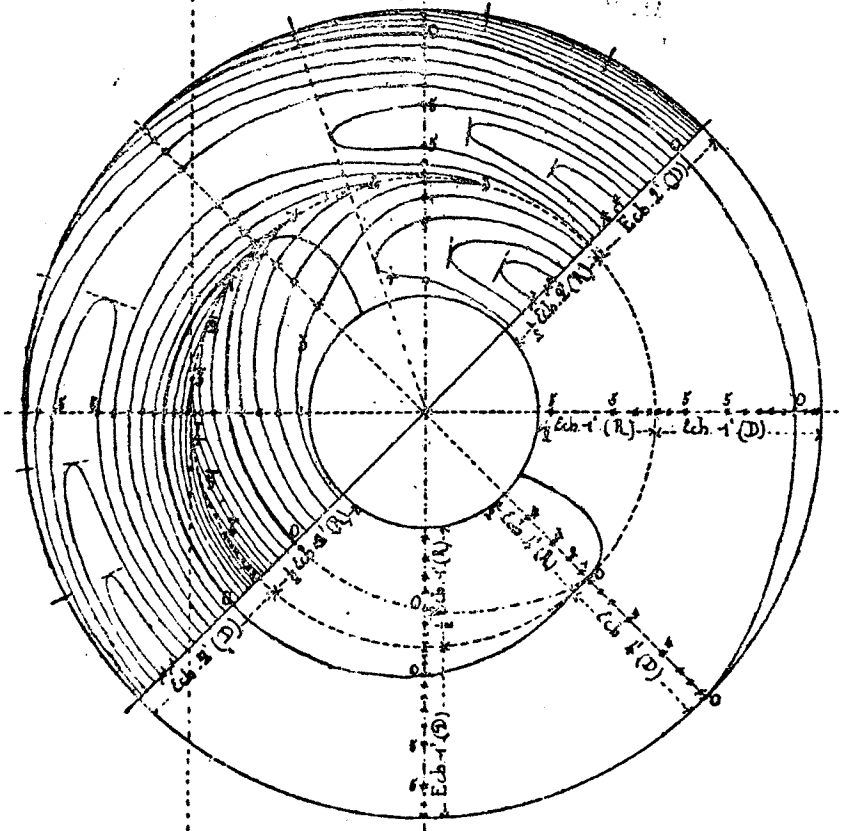
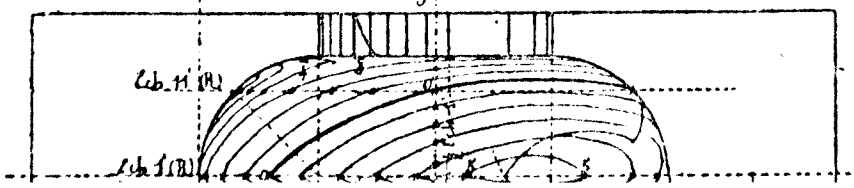


Fig. 5



8. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES SUR LA DOUCINE ANNULAIRE CREUSE (Fig. 4, 5 et 6).

Nous ne dirons rien de ce tracé qui se fera exactement comme celui des fig. 1, 2 et 3. Il suffira d'un peu d'attention pour voir les échelles qui s'appliquent aux parallèles ou aux méridiens sur lesquels on cherchera des points. D'ailleurs sur les figures 4, 5 et 6 nous avons inscrit les nos des échelles qui conviennent.

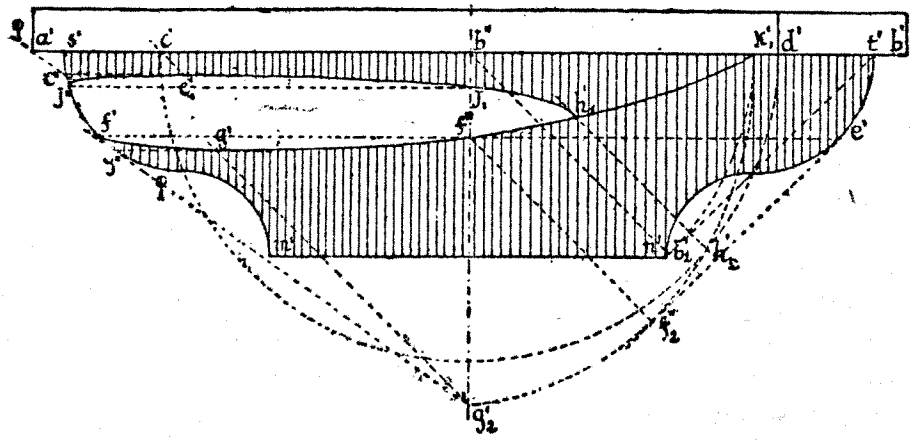
9. TALON ANNULAIRE EN SAILLIE (Fig. 7, 8, 9).

Ombre portée sur le talon renversé en élévation.

Sur le talon droit fig. 7 et en élévation, il n'y a que les ombres propres. Sur le talon renversé, il y a l'ombre portée par le listel de couronnement. Nous allons l'étudier (fig. 8 *bis*).

Soit $a'b'$ le cercle de base du listel. Nous prenons le plan auxiliaire à 45° et nous avons en $c'd'$ le cercle auxiliaire d'ombre de ce listel.

Fig. 8 bis.



Nous nous contenterons de trouver le point de perte h'_1 et le point le plus haut c'_1.

Le point le plus haut est donné par le rayon φ, mené en a'. Ce rayon coupe le profil en c'' que nous ramenons en c'_1, sur l'horizontale $c''c'_1$ d'une part et sur la ligne à 45° $c'c'_1$ de l'autre.

Pour avoir le point de perte, nous cherchons l'ombre auxiliaire de la ligne d'ombre propre $f'f''k'_1$.

Le point k'_1 est à lui-même son ombre auxiliaire, f'' porte

ombre en f''_2 et nous pouvons tracer l'arc de courbe passant par k'_1 (avec tangente verticale) et par f''_2 (avec tangente à 45°).

Cet arc de courbe coupe le cercle $c'd'$ au point h'_2 qui, relevé en h'_1 sur l'ombre propre du tore, donne le point de perte (avec tangente à 45°).

La courbe s'achève comme nous l'avons déjà montré plusieurs fois.

10. TALON ANNULAIRE EN SAILLIE

Ombre portée en plan (Fig. 9).

Ce sera le cercle de base supérieure ij, $i'j'$ qui portera ombre sur le tore.

Cherchons le point de l'ombre situé sur un parallèle donné pq, $p'q'$ (parallèle de raccordement des deux parties du tore).

Prenons le plan de ce parallèle comme plan auxiliaire. Cherchons en $s_1s'_1$ l'ombre du centre s du cercle ij. Traçons de s_1 comme centre, un cercle s_1b_1 égal au cercle ij, et nous aurons l'ombre auxiliaire de ce dernier. Elle recoupe en b_1, le parallèle pq; le point b_1 est le point cherché.

En b_1 la courbe d'ombre sera tangente au cercle s_1b_1 et le traversera, c'est-à-dire passera, en b_1, d'un côté à l'autre, de ce cercle.

Point de perte n_1.

Prenons, comme plan auxiliaire, le plan de base $x'y'$ du listel, et cherchons :

1° En $s_2n_2n_2$ l'ombre auxiliaire portée sur ce plan par le cercle ij ;

2° En m_1a_2h l'ombre auxiliaire portée par la ligne d'ombre propre, h,a,m — $h'a'm'$, du tore inférieur.

On voit facilement sur l'épure comment cette ombre auxiliaire m_1a_2h a été trouvée.

Ces deux ombres auxiliaires se coupent en n_2 qui, relevé en n_1 sur l'ombre propre, donne le point de perte. La tangente y est à 45°.

La courbe d'ombre portée se tracera donc facilement en i, u, z, b_1, n_1.

On reconnaît en u le point de passage, (la tangente y est à 45°), et en z le point d'origine, ombre portée par le point i, (la tangente y est encore à 45°).

Fig. 7

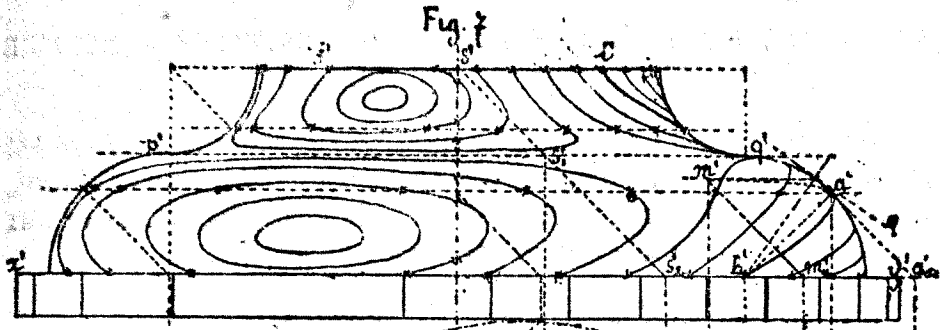


Fig. 9

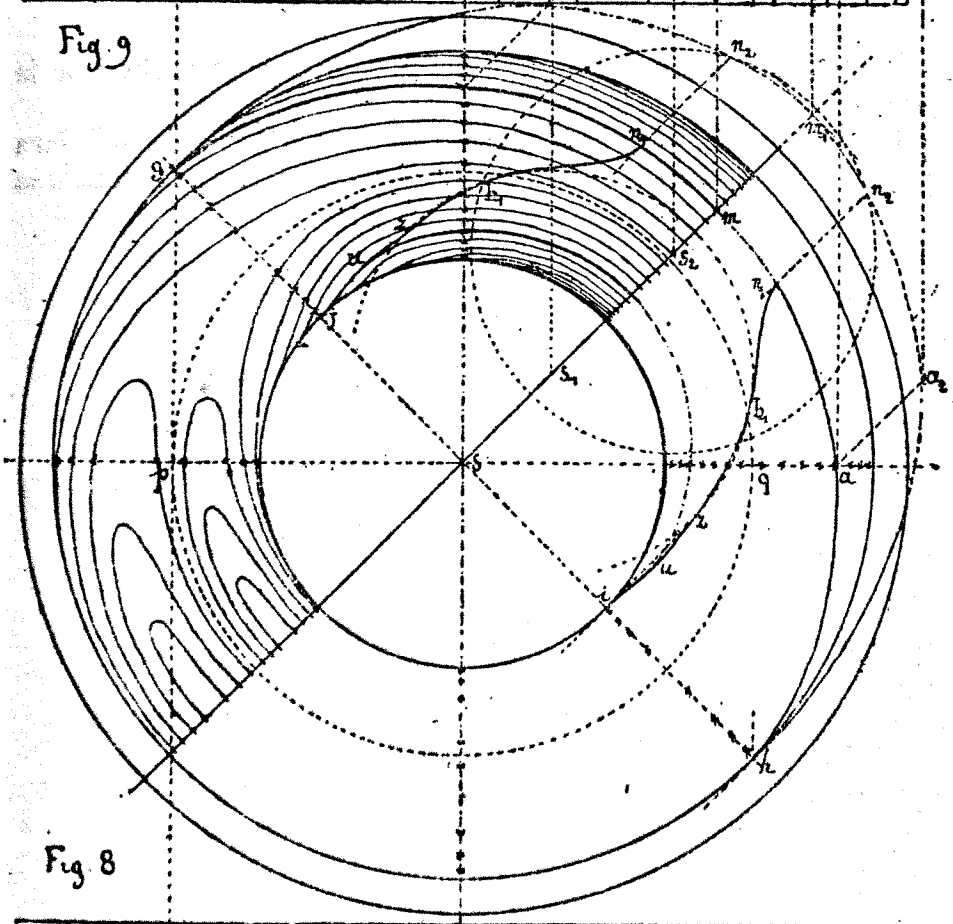
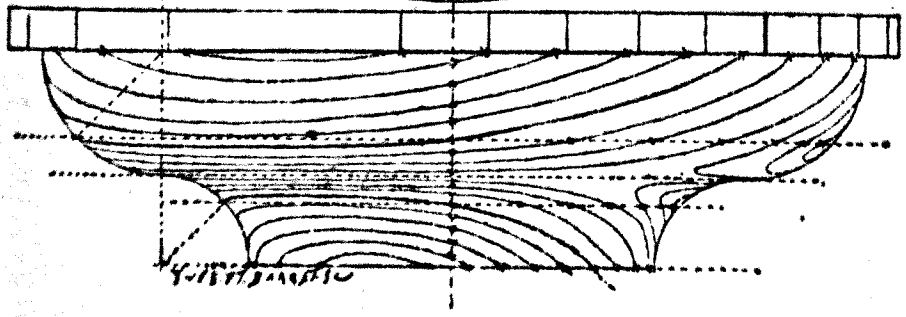


Fig. 8



11. TRACÉ DES LIGNES DE TEINTES SUR LE TALON ANNULAIRE (Fig. 7, 8 et 9).

Nous ne l'expliquerons pas, puisque la marche à suivre est la même que pour les autres tores. Sur le croquis ci-joint nous n'avons pas inscrit les nos des échelles, afin de laisser aux élèves le soin de faire eux-mêmes cette recherche.

12. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

Pour la prochaine leçon, les élèves termineront le lavis de la planche 10.

La planche 11, dont nous venons de donner l'explication, sera faite par eux dans les deux semaines qui correspondront à la 17e et à la 18e leçon.

17e ET 18e LEÇONS

THÉORIE DU LAVIS (SUITE ET FIN).

1. Dans les deux leçons qui vont suivre, nous achèverons la théorie du lavis, dont nous n'avons fait que commencer l'étude dans les leçons 5 et 6 et nous justifierons le tracé des lignes de teintes sur les sphères mi-polies et dépolies.

Nous avons dit qu'il existait trois principes : Le principe des *couleurs*, que nous avons déjà étudié ; celui des *distances* et celui des *orientations*. Nous nous occuperons de ces deux derniers.

2. PRINCIPE DES DISTANCES.

Lorsqu'un objet s'éloigne de nous, deux effets se produisent :

1° La lumière qu'il nous envoie, et, par suite, l'éclat total qu'il possède pour nous, décroît en raison directe du carré de la distance ; cet effet, cependant, est absolument nul pour notre œil, et s'il existait seul, les objets paraîtraient aussi éclatants de loin que de près. En effet : plus un objet est loin, moins il nous envoie de lumière, c'est vrai, mais plus il paraît petit dans notre œil, de telle sorte que celui-ci, recevant moins de lumière, mais la condensant sur un espace plus petit, l'éclat par unité de surface de cet espace reste constamment le même, et l'objet doit paraître aussi éclatant de loin que de près. Dans les pays où l'atmosphère est très-pure, en Égypte notamment, les distances ne modifient que la grandeur apparente des objets, mais presque pas l'intensité de leur coloration ;

2° Lorsqu'un objet s'éloigne, il s'interpose entre lui et nous une sorte de brouillard formé par l'air ; ce brouillard est d'autant plus intense que l'air est moins pur. Il agit :

1° Par *réflexion*, en recevant de la lumière et nous la renvoyant, ce qui diminue d'autant l'éclat des objets situés derrière ;

2° Par *transparence*, en colorant de sa couleur, qui est bleue, les objets devant lesquels il s'interpose.

3. DES DIFFÉRENTS PLANS EN PEINTURE.

En peinture, on classe les objets suivant leur distance à l'œil par les places qu'ils occupent.

Les objets placés très-près sont dits en *premier plan*; on admet que, sur eux, l'effet de l'air est nul ; donc les objets en premier plan posséderont leur couleur absolue.

Placés un peu plus loin, les objets sont dits en *deuxième plan* ; en deuxième plan, les objets jaunes paraîtront moins jaunes et un peu bleuis ou mieux, un peu neutralisés comme couleur ;

Les objets rouges paraîtront moins rouges et un peu bleuis, c'est-à-dire un peu violets ;

Les objets bleus paraîtront moins bleus s'ils sont bleu foncé, et au contraire, un peu plus bleus s'ils sont bleu très-clair.

Encore plus loin, les objets sont en *troisième plan* ; tous les effets indiqués ci-dessus devront être accentués.

Enfin, tout à fait loin, les objets sont dits dans le *lointain* ; la couleur bleue augmente, et l'on peut dire que toutes les couleurs viennent se fondre dans le bleu ;

Le jaune devient bleu-jaune, c'est-à-dire un peu verdâtre ;

Le rouge devient rouge-bleu, c'est-à-dire un peu violacé ;

Le bleu devient moins foncé s'il était d'abord foncé, et plus foncé, au contraire, s'il était très-clair ; en tous cas, jamais ce bleu de lointain ne peut devenir intense ; il ne doit évidemment pas dépasser le bleu de ciel, qui est le bleu de l'air à son maximum d'intensité.

4. MANIÈRE DE RENDRE EN CAMAÏEU, A L'ENCRE DE CHINE, LES EFFETS DE LA DISTANCE.

Les effets de distance se rendront à l'encre de Chine de manières différentes suivant l'intensité des tons. En effet, un objet est il foncé ? En s'éloignant, il doit : 1° perdre de sa coloration, c'est-à-dire s'éclaircir ; 2° prendre le ton de l'air, c'est-à-dire se foncer.

Suivant que l'un ou l'autre de ces deux effets l'emportera, on devra diminuer ou augmenter la teinte du premier plan.

Exemples :

1° Un objet jaune en lumière, se rendra en premier plan par une teinte d'encre de Chine pour ainsi dire nulle; en s'éloignant, c'est l'effet d'assombrissement de l'air qui l'emportera ; on rendra l'éloignement en ajoutant de légères teintes d'encre de Chine qui, cependant, ne devront jamais, même pour les lointains, dépasser la teinte que l'on jugera devoir représenter le bleu de ciel ;

2° Un objet jaune dans l'ombre, et, plus généralement, tout objet dans l'ombre se rendra, en premier plan, par une teinte d'encre de Chine en général assez intense ; en éloignant l'objet, c'est l'effet d'éclaircissement qui l'emportera et on devra diminuer les teintes.

3° Pour un objet rouge en lumière, le rouge étant un ton demi-sombre, la teinte d'encre de Chine qui le rendra ne sera ni claire ni foncée, et à peu près celle qui conviendrait comme bleu de lointain ; il pourra donc se faire que l'éloignement conduise à ne modifier que très-peu la teinte rendant le rouge. Cependant, comme il ne faut jamais, en dessin, rester dans l'indécision, on devra franchement adopter un rouge clair ou un rouge foncé ; s'il est clair, on en rendra les effets, comme on l'a fait pour du jaune ; s'il est foncé, on agira comme il va être dit pour le bleu ;

4° Un objet bleu dans la lumière, le bleu étant une couleur sombre, se rendra, en premier plan, par une teinte d'encre de Chine un peu accentuée ; en s'éloignant, cette teinte devra diminuer, tandis que l'air viendra pour la foncer ; le premier effet l'emportera ; par conséquent, pour les bleus, surtout les bleus sombres (ceci ne s'appliquerait pas aux bleus clairs), la distance se rendra en diminuant le ton de premier plan.

5. RÈGLE GÉNÉRALE.

Veut-on savoir, en faisant un lavis, si tel ton d'ombre ou de lumière doit être rabattu ou éclairci en s'éloignant, on commencera par établir le ton qui conviendrait aux lointains, et qui sera très-voisin de celui qui figurera le ciel ; les tons plus clairs que celui-là s'assombriront en s'éloignant, mais sans jamais dépasser comme ton celui des lointains ; les tons plus foncés que celui des lointains devront s'éclaircir en s'éloignant,

mais sans jamais devenir plus clairs que le ton des lointains. En résumé, tous les tons en s'éloignant tendront à se rapprocher d'un ton unique qui est celui des lointains.

6. PRINCIPE DES ORIENTATIONS.

Les rayons lumineux et les rayons visuels.

L'orientation d'un plan ou d'un élément plan de surface (on sait que toute surface courbe peut être considérée comme formée d'éléments plans très-petits) dépend de la position qu'occupe ce plan :

1° Par rapport aux rayons lumineux ;

2° Par rapport aux rayons visuels qui émanent du spectateur.

Dans le dessin géométrique, les rayons lumineux sont menés à 45° comme nous l'avons défini dans les précédentes leçons. Le spectateur est supposé placé à l'infini, soit au-dessus du plan horizontal quand il regarde une projection horizontale, et dans ce cas les rayons visuels sont perpendiculaires au plan horizontal ; soit en avant du plan vertical quand il regarde une projection verticale, et dans ce cas les rayons visuels sont perpendiculaires au plan vertical. Dans tous les cas, les rayons visuels sont perpendiculaires au plan sur lequel se fait la projection que l'on regarde.

7. CORPS DÉPOLIS ET CORPS POLIS.

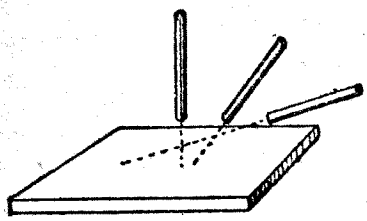
La lumière, en frappant un corps, est renvoyée par la surface de deux manières différentes suivant que ce corps est dépoli ou poli. Pour bien faire comprendre la différence qui existe entre ces deux espèces de corps, nous allons étudier ce qui se passe sur un plan dépoli et sur un plan poli.

Une surface dépolie est celle qui, recevant la lumière, la renvoie dans tous les sens, la *diffuse,* comme on dit ; une surface en plâtre, bien blanc, peut être considérée comme le type d'une surface dépolie. Il est facile, en prenant un plan recouvert de plâtre, de faire les expériences suivantes.

PREMIÈRE EXPÉRIENCE (Fig. 1).

On place ce plan devant la lumière solaire ou devant une forte lumière diffuse ; il s'éclaire uniformément et paraît d'une

Fig. 1.



teinte blanche parfaitement unie. On prend un tube (le tuyau d'un porte-plume) noirci intérieurement au noir de fumée pour éviter les réflexions de la lumière dans l'intérieur, et on regarde la plaque au travers de ce tube. L'extrémité du tube paraît être un rond blanc d'un certain éclat ; on incline le tube dans toutes les positions, ce qui revient à faire varier l'angle sous lequel on regarde la plaque, et le rond blanc paraît toujours aussi éclatant : il est impossible d'apprécier les différences, excepté cependant lorsqu'on est très-près de l'incidence rasante, auquel cas il se produit un petit assombrissement dû aux aspérités du plâtre, qui se recouvrent les unes les autres et qui présentent chacune leur partie dans l'ombre.

Les conséquences de cette expérience sont faciles à prévoir ; nous les conclurons ainsi :

1° Un corps parfaitement dépoli, recevant de la lumière, la renvoie en devenant pour ainsi dire à son tour source de lumière, c'est-à-dire en émettant de la lumière dans tous les sens avec une égale intensité, comme ferait un boulet rouge (on sait qu'un boulet rouge paraît être un disque et non une sphère) ;

2° L'éclat apparent d'une surface dépolie ne dépend pas de la position du spectateur, mais uniquement de l'intensité de la source lumineuse et de l'angle sous lequel la lumière directe frappe cette surface ;

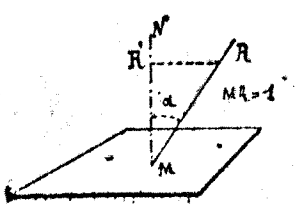
3° Sur une surface dépolie, les lignes d'égal éclat apparent seront, par conséquent, les lignes d'égal éclairement.

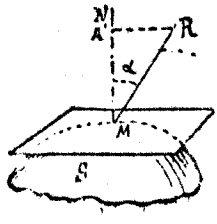
Avant d'indiquer la deuxième expérience, nous allons donner quelques définitions.

8. NORMALE A UN PLAN ET A UNE SURFACE (Fig. 2 et 3).

La normale à un plan est la perpendiculaire MN à ce plan.

Fig. 2 et 3.





La normale en un point M d'une surface S est la perpendiculaire MN à un plan tangent à la surface en ce point.

Remarque. — La normale en un point d'une sphère est toujours le rayon qui passe par ce point.

9. ANGLE D'INCIDENCE.

Lorsqu'un rayon lumineux rencontre un plan ou une surface, l'angle d'incidence est l'angle que ce rayon fait avec la normale au plan où à la surface. Dans les figures ci-jointes, l'angle d'incidence est l'angle RMN.

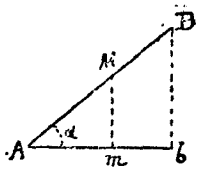
10. COSINUS DE L'ANGLE D'INCIDENCE.

Prenons sur le rayon RM une longueur constante égale à l'unité, projetons cette longueur en R'M sur la normale. Cette projection est le cosinus de l'angle d'incidence. En général, le *cosinus* d'un angle est la projection sur un des côtés de l'angle d'une longueur égale à l'unité prise sur l'autre côté.

11. THÉORÈME (Fig. 4).

Quand une droite AB se projette sur une autre suivant *ab*, la projection de la première sur la seconde est égale à la première multipliée par le cosinus de l'angle compris.

Fig. 4.



En effet, prenons AM = 1, et projetons AM en A*m* ; par définition, A*m* c'est cos. α ; or les deux triangles semblables donnent :

$$\frac{Am}{Ab} = \frac{AM}{AB}, \qquad \text{mais } Am \text{ c'est cos. } \alpha,$$

on a donc :

$$\frac{\cos.\ \alpha}{Ab} = \frac{1}{AB}.$$

Et, par suite, chassant les dénominateurs,

$$Ab = AB \times \cos.\ \alpha. \qquad c.q.f.c.$$

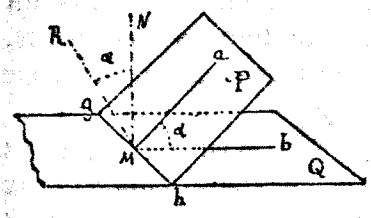
12. ANGLE DE DEUX PLANS.

L'angle formé par deux plans est égal à l'angle formé par leurs normales (fig. 5).

L'angle diedre de deux plans P et Q se mesure par son angle

plan, en prenant un point sur l'arête et menant dans chaque plan deux droites M*a*, M*b*, perpendiculaires à cette arête ; or, menons les deux normales MN, MR ; elles sont toutes deux perpendiculaires à l'arête *gh* et par suite comprises dans le même plan que les deux droites M*a*, M*b*, qui sont dans le même cas. Mais MN étant perpendiculaire au plan Q, est perpendiculaire à la droite M*b* passant par son pied dans le plan. De même, MR est perpendiculaire à M*a* ; par suite l'angle RMN des deux normales est égal à l'angle plan *a*M*b*, comme ayant les côtés perpendiculaires C.Q.F.D.

Fig. 5.



13. ÉCLAIREMENT TOTAL, ÉCLAIREMENT UNITAIRE OU SPÉCIFIQUE D'UNE SURFACE PLANE.

Lorsqu'une surface plane, égale à A, reçoit une quantité de lumière égale à Q, son éclairement total est la quantité totale de lumière qu'elle reçoit, c'est donc Q. Mais l'éclairement de l'unité de surface n'est pas Q ; si nous voulons le connaître, nous dirons, comme pour la règle de trois :

Si A reçoit une lumière égal à Q,

1 recevra A fois moins ou $\frac{Q}{A}$.

$\frac{Q}{A}$ est ce qu'on nomme *l'éclairement unitaire* ou *spécifique de la surface* ; ce sera l'éclairement de un millimètre carré de surface si nous prenons le millimètre carré pour unité de surface.

L'éclairement unitaire est fort important à considérer pour nous. Une surface nous paraîtra uniformément éclairée si son éclairement unitaire est le même parto ut, ou si chaque millimètre carré est également éclairé. Si, au contraire, cet éclairement unitaire est variable, il y aura des nuances dans l'éclat de cette surface. Cela étant,

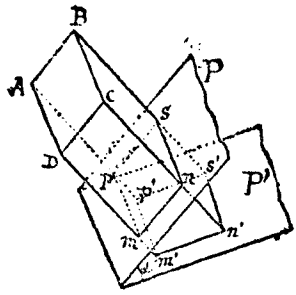
14. THÉORÈME.

L'éclairement unitaire d'une surface plane ou d'une portion de surface courbe assez petite pour qu'on puisse la considérer comme plane est proportionnel au cosinus de l'angle d'inci-

dence. Ce théorème est susceptible d'une démonstration géométrique (fig. 6).

Imaginons un plan recevant la lumière contenue dans un prisme lumineux que nous supposerons, pour faciliter la démonstration, à base carrée, ABCD.

Fig. 6.



Dans une première position P, nous supposons ce plan perpendiculaire aux rayons lumineux; alors, il coupe le prisme suivant sa section droite, qui est un carré *mnps*. Si *a* est le côté *mp* de ce carré, si Q est la lumière qui passe dans le prisme, Q étant la lumière totale ou l'éclairement total du carré, dont la surface est a^2, son éclairement unitaire dans la position normale sera $\frac{Q}{a^2} = e$.

Cela posé, plaçons le plan dans une autre position P′ faisant avec la première un angle α; soit *p'm'n's'* la nouvelle section ainsi faite; cette section sera rectangulaire et sa surface sera égale à $p'm' \times m'n'$. Mais *mn* est la projection de *m'n'*; donc on a:

$$mn = m'n' \times \cos.\alpha,$$

ou

$$m'n' = \frac{mn}{\cos.\alpha}.$$

Donc :

$$\text{Surface } p'm'n's' = mp \times \frac{mn}{\cos.\alpha} = \frac{a^2}{\cos.\alpha}.$$

Le plan P′ recevant toute la lumière du prisme, l'éclairement total du rectangle *m'n'p's'* sera toujours Q, mais sa surface est $\frac{a^2}{\cos.\alpha}$. Donc l'éclairement unitaire sera dans cette position :

$$\frac{\frac{Q}{a^2}}{\cos.\alpha} = \frac{Q \cos.\alpha}{a^2} = e'.$$

Comme l'éclairement unitaire dans la première position était $e = \frac{Q}{a^2}$, on a donc : $e' = e \cos.\alpha$. Donc l'éclairement unitaire d'une surface plane, lorsqu'elle n'est pas éclairée normalement, est égal à son éclairement unitaire quand elle l'est normalement, multiplié par le cosinus de l'angle formé par les deux positions du plan.

Mais l'angle de deux plans est égal à l'angle de leurs nor-

males ; et comme dans la première position la normale au plan est le rayon lumineux, on peut donc énoncer le théorème:

THÉORÈME.

L'éclairement unitaire d'une surface plane est proportionnel au cosinus de l'angle d'incidence des rayons lumineux.

15. RECHERCHE DES LIGNES D'ÉGALE TEINTE DANS UN CORPS DÉPOLI.

Nous avons reconnu que l'éclat apparent d'une surface dépolie ne dépendait nullement de la position du spectateur, mais uniquement du degré d'éclairement de l'objet. D'un autre côté, cet éclairement dépend de l'incidence et reste le même pour la même incidence.

Donc, *pour une surface dépolie, les lignes d'égal éclairement sont les lignes d'égale incidence.*

Le tracé des lignes de teinte reviendra donc à faire le tracé des lignes d'égale incidence, les points les plus brillants seront les points d'incidence normale, les moins brillants seront ceux d'incidence tangentielle. Les lignes seront faciles à trouver sur la sphère ; quand on les connaîtra sur la sphère, on pourra les tracer sur toute autre surface de révolution, ainsi que nous l'avons montré.

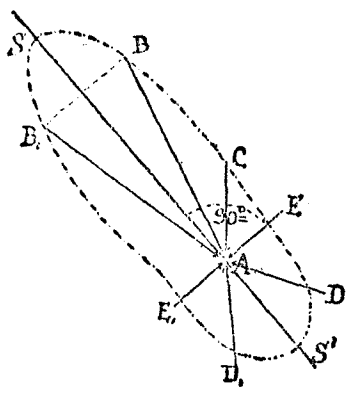
16. RAYONS DE REFLETS.

Si la lumière solaire était unique, si elle ne donnait pas lieu à des reflets, tous les points dans l'ombre seraient absolument noirs ; or il n'en est rien ; ils sont tous dans des demi-teintes d'éclat variable ; les ombres sont donc éclairées par des rayons indirects que nous nommerons *rayons de reflets.* Sans indiquer leur cause, nous mentionnerons l'expérience suivante :

17. DEUXIÈME EXPÉRIENCE (Fig. 7).

Avec une lunette tournant autour de son axe A, et prenant toutes les positions possibles, AS, AB, AC, AD, AE, AS', on explore le ciel pour étudier l'éclat qu'il présente et par suite la lumière qu'il envoie dans toutes les directions prises par la lunette ; on le verra brillant dans toutes les positions,

Fig. 7.



mais à différents degrés. La lunette étant dirigée vers le soleil, suivant AS, l'éclat est extrêmement grand, puis diminue pour les directions AB, AC... jusqu'à une position AE, menée à environ 90° sur la direction SA, pour laquelle il est minimum ; à partir de cette position, l'éclat augmentera de nouveau. Dans la position AS′, directement opposée à celle des rayons directs, il y aura de nouveau un maximum relatif, évidemment bien inférieur au maximum qui répond à AS ; de telle sorte qu'à chaque direction, si l'on portait une longueur proportionnelle à l'éclat trouvé, la courbe SBCES′, formée en joignant les points trouvés, serait une *courbe représentative* des éclats du ciel dans les différentes directions.

18. RAYONS ATMOSPHÉRIQUES.

Nous nommerons les rayons indirects *rayons atmosphériques ;* nous nommerons le rayon S′A, inverse du rayon direct, *rayon atmosphérique principal.*

Si donc nous masquons le soleil à un élément de surface, il sera encore éclairé par des sources de lumière indirecte qui lui viendront des différents points du ciel.

Nous pouvons déjà de ce fait dégager les conséquences suivantes :

1° Plus il y aura de rayons indirects qui seront masqués, et plus l'ombre sera noire, et inversement ;

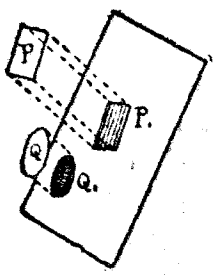
2° Étant donnés deux éléments plans dans l'ombre, celui qui sera normal à la source indirecte la plus intense sera le plus éclairé.

19. CONSÉQUENCES INTÉRESSANTES DE CETTE ÉTUDE DES RAYONS INDIRECTS.

1° *Variation de l'intensité de l'ombre avec la distance de l'objet qui porte ombre* (Fig. 8).

Soit P un plan portant ombre en P_1 sur un autre plan.

Fig. 8.

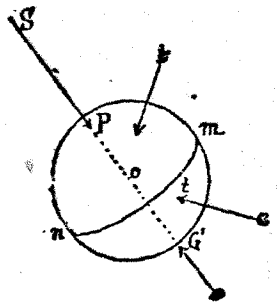


L'ombre sera plus noire si le plan qui porte ombre est plus près. En effet, s'il est près, il masquera pour le plan dans l'ombre une partie du ciel plus étendue que s'il est loin. Donc, dans ce cas, l'ombre sera moins éclairée que dans le second cas, et, par conséquent, devra paraître plus noire. Ici, l'ombre Q_1 est plus noire que l'ombre P_1.

2° *Variations des teintes dans l'ombre propre d'une sphère.* (Fig. 9).

Soit une sphère ou plus généralement une surface arrondie quelconque ; soit SP la direction des rayons lumineux et *mn* la ligne d'ombre propre. En un point de la ligne *mn*, la normale à la sphère est perpendiculaire aux rayons lumineux, c'est-à-dire est dirigée suivant la direction des reflets lumineux *minima*. Donc la ligne d'ombre propre doit être plus noire que les autres.

Fig. 9.



Dans l'ombre propre, prenons un point *t* ; la normale *ot* sera dirigée (voir la courbe représentative) dans une direction de reflets plus intenses que ceux qui correspondent au point *m* de la ligne d'ombre ; donc le point *t* doit être moins noir que le point *m*. Enfin, si nous prenons le point G' pour lequel la normale est précisément le rayon atmosphérique principal, cette normale est dirigée (voir la courbe représentative) suivant la droite qui correspond au maximum relatif ; le point G' sera le plus clair de l'ombre propre.

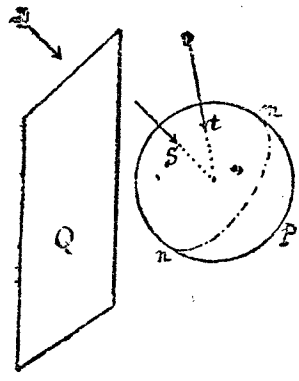
On se rendra donc compte de l'éclairement des ombres propres en admettant qu'il existe un rayon, le rayon *atmosphérique principal*, l'emportant de beaucoep sur les autres (ce qui n'est pas exact), directement opposé au rayon lumineux, et traçant dans les ombres les courbes d'égale teinte qui correspondraient à ce rayon atmosphérique principal. On voit que ce seront les mêmes que celles du rayon direct.

3° *Des intensités des teintes sur une sphère dont une partie est dans l'ombre portée* (Fig. 10).

Soit une sphère et un plan situé au-devant et très-près d'elle, la mettant complétement dans l'ombre. Traçons la courbe d'ombre propre *mn* comme si le soleil l'éclairait. Toute la portion située en *m,n,p*, dans ce qui eût été l'ombre propre ne se ressent en rien de l'influence du plan Q et par conséquent sera éclairée par les reflets comme elle l'eût été si l'autre moitié *smn* n'eût pas été dans l'ombre. Seulement, à cause du contraste avec le noir qui sera en *s,m,n*, elle paraîtra plus claire que si la même portion *s,m,n* eût été très-brillante.

Prenons au contraire un point *t* situé dans l'autre portion ; celle qui eût été en lumière sans l'écran. Tous les rayons indirects qui viendraient de la partie du ciel cachée par l'écran font défaut. Ceux qui viennent de l'autre côté frappent plus obliquement le point *t* que le point *m*, et, *à fortiori*, que le point *p*. Donc le point *t* sera plus sombre que le point *m*, et, plus nous nous rapprocherons du point *s*, qui, sans l'écran, eût été le plus brillant, plus les points seront noirs.

Fig. 10.



Nous pouvons donc dégager de cette étude les principes suivants :

20. PRINCIPES POUR LES CORPS DÉPOLIS.

1° Dans la lumière, les lignes d'égale teinte sont les lignes d'égale incidence du rayon direct ; elles sont d'autant plus claires que l'incidence est plus petite, c'est-à-dire plus près d'être normale.

2° Dans les ombres propres, les lignes d'égale teinte sont les lignes d'égale incidence du rayon atmosphérique principal, et comme ce rayon est directement opposé au rayon direct, les lignes d'égale incidence sont les mêmes pour les deux rayons. La ligne d'ombre propre est la plus noire des lignes situées dans l'ombre propre ;

3° Dans l'ombre portée, les lignes d'égale teinte sont aussi les lignes d'égale incidence du rayon direct ; elles sont d'autant plus noires qu'elles eussent été plus blanches si l'objet n'eût pas été dans l'ombre.

Remarque. Ces principes ne sont peut-être pas l'expression tout à fait exacte des faits; ils seraient vrais pour un objet placé dans l'espace, comme un aérostat, et suffisamment éloigné du sol pour qu'il n'en puisse recevoir de reflets, et que l'on puisse considérer la masse d'air existant entre lui et le sol comme infinie. Mais ils ont l'avantage d'être très-simples et de permettre de tracer du même coup les lignes d'égale teinte dans l'ombre et dans la lumière, ce qui est un avantage considérable; comme ils donnent des effets très-satisfaisants, nous les adopterons d'une manière absolue dans ce cours élémentaire.

21. CORPS POLIS.

Les corps parfaitement polis sont ceux qui réfléchissent la lumière, c'est-à-dire qui renvoient dans une direction donnée, et non dans tous les sens, les rayons qu'ils reçoivent. Ils réfléchissent la lumière au lieu de la diffuser; l'étude de la réflexion est du domaine de la physique, cependant nous avons besoin d'en rappeler ici les faits principaux.

22. LOIS DE LA RÉFLEXION.

Lorsqu'un rayon incident rencontre une surface polie, il se réfléchit.

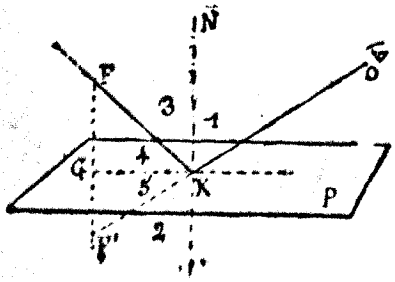
1° Le rayon incident et le rayon réfléchi sont dans un même plan avec la normale à la surface ;

2° L'angle d'incidence (angle du rayon incident avec la normale) est égal à l'angle de réflexion (angle du rayon réfléchi avec la normale).

23. RÉFLEXION SUR UNE SURFACE PLANE (Fig. 11).

Soit P un plan poli, F un flambeau envoyant des rayons dans toutes les directions, O l'œil supposé situé à une distance finie.

Fig. 11.



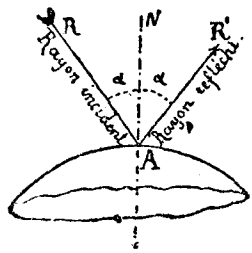
Cherchons comment le plan renvoie les rayons à l'œil.

Du point F, abaissons une perpendiculaire sur le plan, et prolongeons-la en F', d'une quantité F'G = FG ; joignons OF' ; cette droite rencontre en K ce plan ; joignons KF. Si, par le point K, on mène la normale KN au plan, les

lignes FK et KO sont avec cette normale dans un même plan ; l'angle 1 est égal à l'angle 2 comme son opposé par le sommet. Mais l'angle 2 est égal à l'angle 3 comme complément des angles égaux par symétrie, 4 et 5.

Donc, angle 1 = angle 3. Donc le rayon FK se réfléchit en O; le rayon FK est celui qui, après réflexion, vient passer par l'œil. Il semble venir en ligne droite du point F' symétrique de F, et comme il en sera de même quelle que soit la position de l'œil, les rayons réfléchis seront comme s'ils venaient tous du point F'. Ce point F' est ce que l'on nomme *l'image* du flambeau.

Fig. 11 bis.



24. ASPECT D'UN PLAN PARFAITEMENT POLI ÉCLAIRÉ PAR UN FLAMBEAU UNIQUE.

Ce plan nous donnera l'image du flambeau et rien de plus, s'il est parfaitement poli, puisqu'il n'y aura que le rayon FK qui parviendra à notre œil et que tous les autres n'y atteindront pas ; ce fait est parfaitement vrai. Placez dans une chambre obscure, peinte au noir de fumée pour éviter les reflets, placez-y une glace ; il sera impossible d'en soupçonner l'existence, si ce n'est par l'image des objets qui s'y réfléchiront.

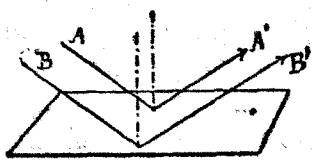
Les oiseaux, les insectes viendront en volant se frapper la tête sur les glaces parce qu'il leur sera impossible d'en soupçonner l'existence.

S'il existait plusieurs flambeaux, on verrait séparément leurs images ; si nous avions une ligne lumineuse constituant une série de flambeaux, nous verrions l'image de cette ligne lumineuse. Enfin, si nous avions un ciel lumineux, nous verrions par réflexion une grande nappe blanche qui donnerait l'image du ciel.

25. ASPECT D'UN PLAN POLI ÉCLAIRÉ PAR DES RAYONS PARALLÈLES, DIRIGÉS DANS UNE SEULE DIRECTION ET REGARDÉ AVEC DES RAYONS VISUELS PARALLÈLES C'EST-A-DIRE L'ŒIL ÉTANT PLACÉ A L'INFINI (Fig. 12.).

Les rayons lumineux A, B, seront réfléchis en A', B' parallèles

Fig. 12.

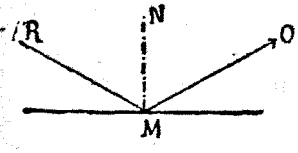


entre eux comme s'ils venaient d'une direction symétrique de celle des rayons directs par rapport au plan. Si les rayons visuels sont dirigés suivant les rayons réfléchis, l'œil placé à l'infini les recevra tous et le plan lui paraîtra lumineux ; autrement, il n'en recevra aucun et le plan lui paraîtra obscur.

26. ASPECT D'UN PLAN POLI ÉCLAIRÉ PAR DES RAYONS PARALLÈLES VENANT DANS TOUTES LES DIRECTIONS, L'ŒIL ÉTANT A L'INFINI (Fig. 13).

C'est le cas de la lumière solaire directe jointe aux lumières indirectes que nous avons étudiées plus haut. L'œil ne recevra des rayons directs ou indirects que ceux qui, après réflexion, seront renvoyés parallèlement aux rayons visuels. Il est facile de les trouver ; en effet, soit P le plan, O la direction des rayons visuels ; menons une normale au plan MN et prenons la direction RM qui forme avec cette normale un angle égal à l'angle formé par les rayons visuels ; RM sera la direction de ces rayons.

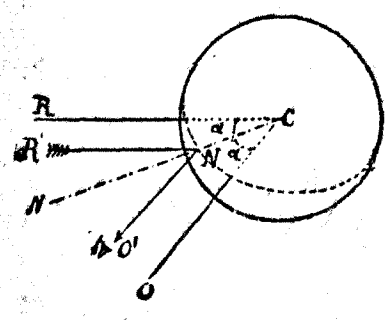
Fig. 13.



Si MR correspond à une direction de rayons brillants, le plan paraîtra très-éclairé. Si MR n'était pas la direction des rayons lumineux, le plan paraîtrait sombre.

27. ASPECT D'UNE SPHÈRE POLIE ÉCLAIRÉE PAR DES RAYONS PARALLÈLES, DIRIGÉS DANS UNE SEULE DIRECTION, L'ŒIL ÉTANT A L'INFINI (Fig. 14).

Fig. 14.



Par le centre C de la sphère, menons un rayon lumineux RC, un rayon visuel CO, et, dans le plan de ces deux rayons, la bissectrice CN de l'angle qu'ils forment. N étant le point de sortie de cette bissectrice, le rayon R'N, qui frapperait en N, serait réfléchi dans le plan de la normale au point N, en faisant un angle de réflexion N'NO' égal à l'angle

d'incidence R'NN' ; il sera donc réfléchi parallèlement aux rayons visuels, et aperçu par l'œil, tandis que tout autre ne le sera pas. Donc le point N sera l'image de la source lumineuse ; on dit que le point N est le *point brillant* de la direction lumineuse. Si cette source est unique, le seul point N sera apparent, tous les autres seront sombres, et la sphère ne semblera avoir d'existence qu'au point N.

Remarque. — La direction NN', bissectrice de l'angle des rayons visuels et des rayons lumineux, se nomme la *direction normale.*

28. ASPECT D'UNE SPHÈRE POLIE ÉCLAIRÉE PAR DES RAYONS PARALLÈLES, DIRIGÉS DANS TOUTES LES DIRECTIONS, L'ŒIL ÉTANT PLACÉ A L'INFINI (Fig. 14).

C'est le cas d'une sphère éclairée par la lumière solaire directe et toutes les lumières indirectes. Chaque direction de rayons donnera son point brillant ; comme ils sont en nombre infini, il y aura une infinité de ces points brillants ; seulement, ils n'auront pas le même éclat ; pour avoir les lignes d'égale teinte sur une pareille sphère, il faudra :

1° Classer les rayons indirects d'après leurs différences d'éclat, ce qu'on fait par la courbe représentative indiquée plus haut, et grouper ensemble tous ceux qui ont la même intensité ;

2° Chercher les rayons indirects d'égale intensité ; ils se placent symétriquement par rapport au rayon principal ; si OA est un de ces rayons indirects, tous ceux qui, comme OA' OA", formeront le même angle avec le rayon principal SO auront la même intensité, et formeront un cône ayant SO pour axe; (fig. 7.

3° Chercher les points brillants de chacun de ces rayons d'égale intensité par la méthode donnée plus haut ; ce seront des points d'égal éclat, et la ligne qui les joindra sera une ligne d'égale teinte.

Remarque. — On voit que ce tracé est compliqué ; nous ne le ferons pas. D'abord, il ne donnerait rien de bien vrai comme effet, attendu que, dans la nature, les corps dépolis donnent non-seulement les images du ciel, mais les images, déformées par les courbures, des objets qui sont aux environs ; ce qui rend l'aspect fidèle des corps polis impossible à rendre autrement qu'en faisant comme les peintres, c'est-à-dire en les plaçant dans les positions qu'ils doivent occuper, et en les copiant.

29. CORPS IMPARFAITEMENT POLIS OU MI-POLIS.

Ils participeront des corps polis et des corps dépolis ; les lumières intenses s'y réfléchissent plus qu'elles ne s'y diffusent et les lumières faibles font le contraire. Une lumière très-intense donnera lieu sur leur surface à une image brillante comme s'ils étaient polis, c'est-à-dire s'y réfléchira. Une lumière faible les éclairera en se diffusant, mais sans se réfléchir sensiblement, comme sur un objet mat. Si le soleil éclaire ces corps, nous chercherons donc sur eux le point brillant par la méthode de la bissectrice et de la direction normale, comme nous venons de le faire pour la sphère polie (fig. 14).

Nous tracerons l'ombre propre comme s'il était mat, puis nous adopterons une série de courbes d'égale teinte qui tiendront le milieu entre celle des corps mats et celle des corps polis. Cette construction devra nous donner exactement le point brillant des corps polis.

La ligne d'ombre propre sera la même pour les corps mats ou pour les corps mi-polis ; quant aux lignes de teintes sur les corps mi-polis, elles seront d'autant plus rapprochées de celle des corps mats qu'elles correspondraient à des points moins éclairés.

On sait quelle construction nous avons adoptée pour tracer les lignes d'égale teinte sur une sphère mi-polie ; nous comprenons maintenant les raisons qui nous l'ont fait adopter.

30. USAGE DES CORPS POLIS OU DÉPOLIS.

En architecture, les pierres, le bois sont considérés comme dépolis, les marbres, les métaux comme mi-polis.

En dessin de machines, tous les métaux sont faits, sauf rares exceptions, comme étant mi polis.

31. CORPS MI-POLIS DANS L'OMBRE PORTÉE.

Bien qu'à proprement parler, les mêmes principes que pour les corps mats ne s'appliquent plus, nous procéderons cependant de même, afin de simplifier les combinaisons. Ainsi :

1° Dans les ombres portées, les courbes d'égale te
déterminées comme si le corps était resté dans la lu

2° Les zones seront d'autant plus noires qu'elles
plus claires si elles eussent reçu directement la lumi

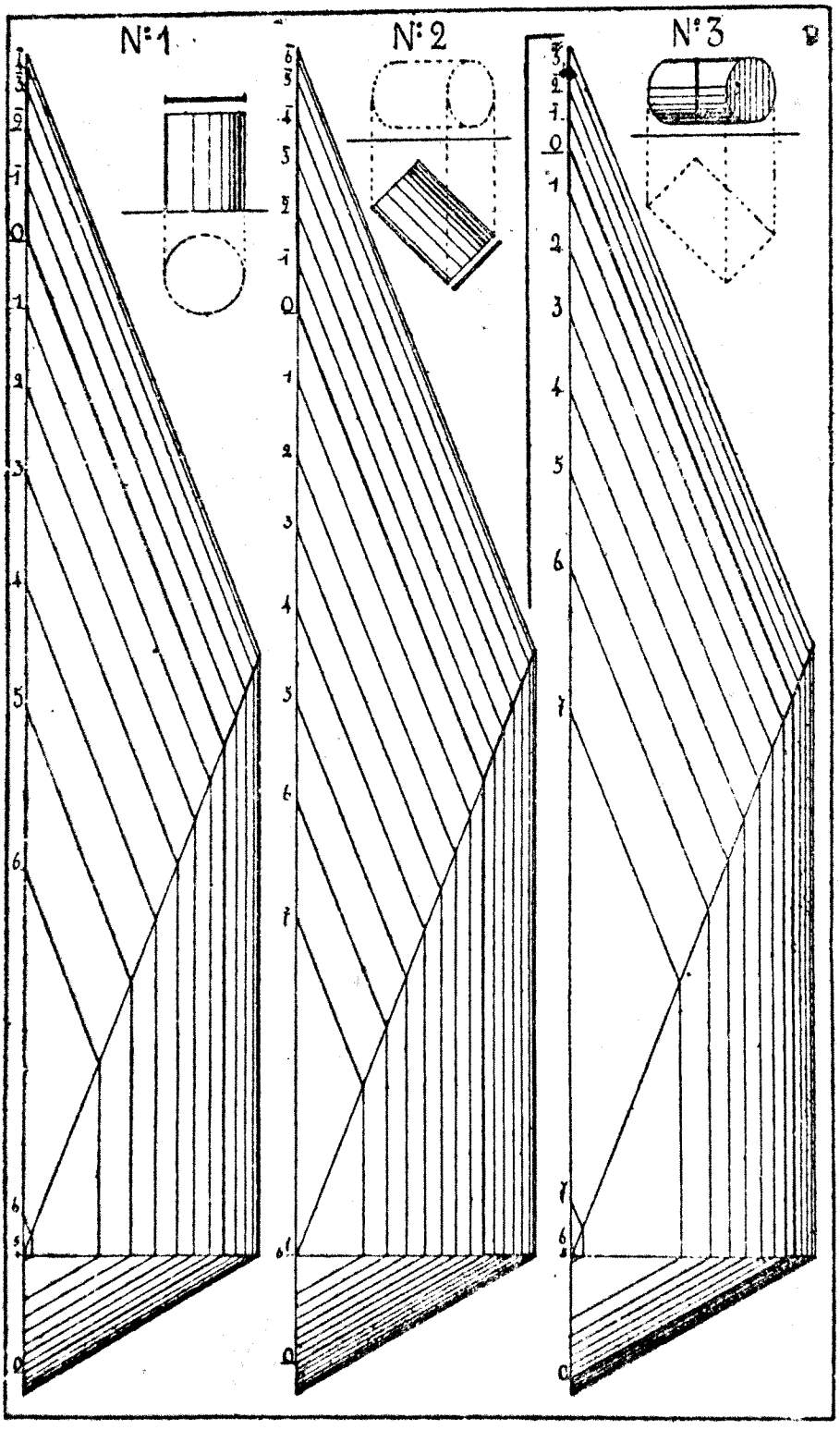
32. TRAVAIL DES ÉLÈVES.

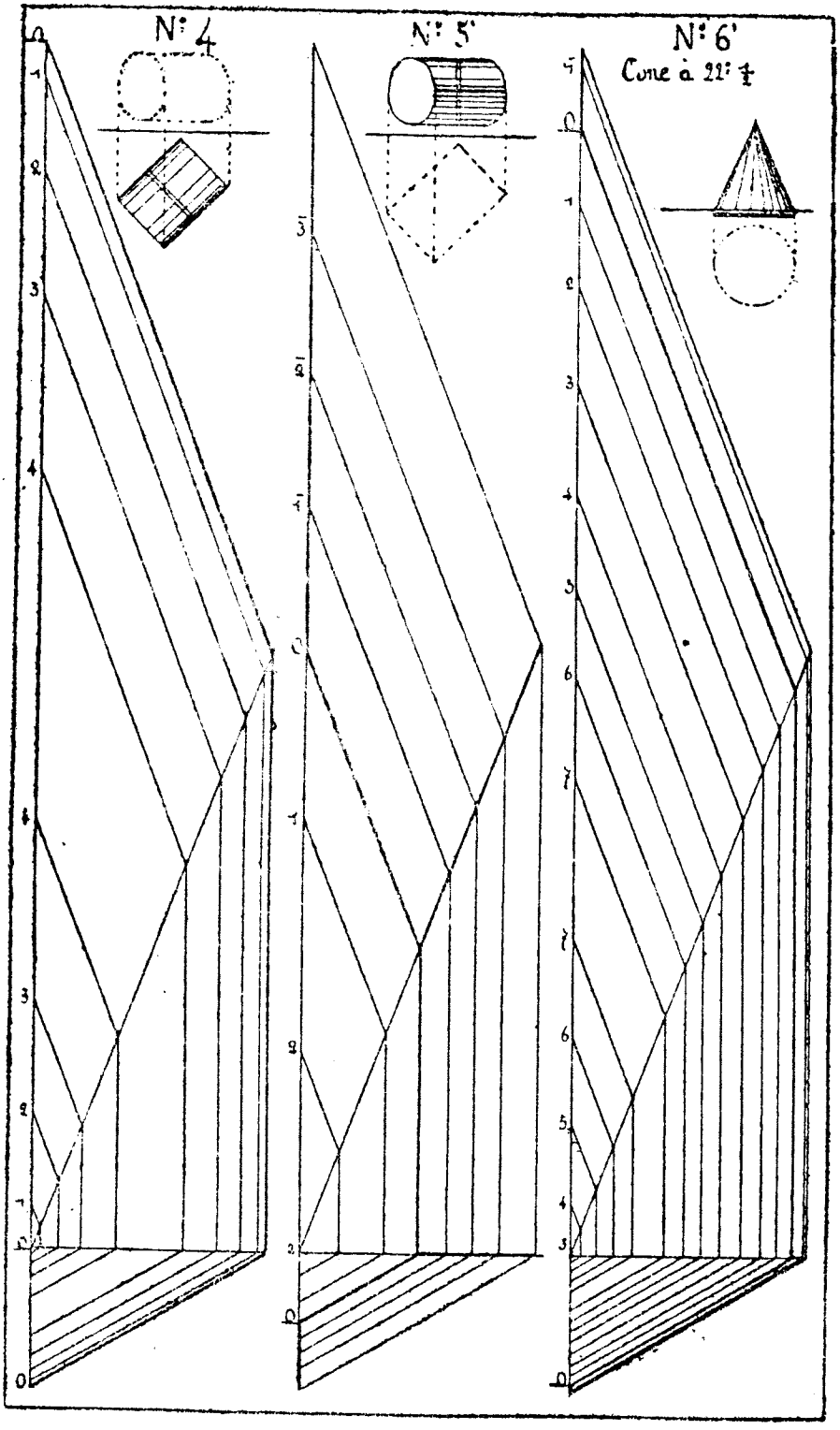
Pendant les deux semaines qui correspondent aux leçons 17 et 18, les élèves exécuteront la planche 11 dont on a donné l'explication à la 16e leçon

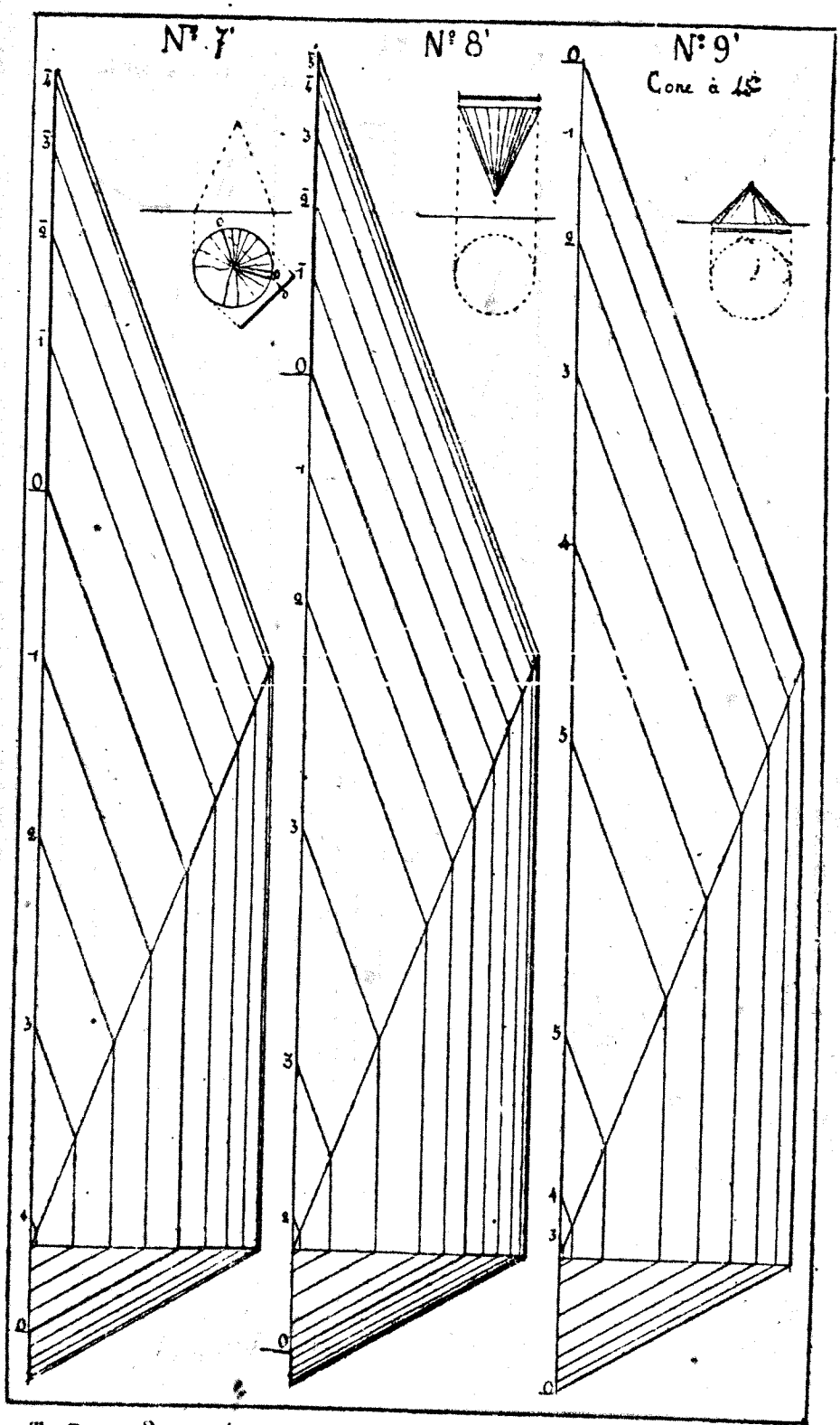
FIN DE LA 1re PARTIE DU COURS DE 3e ANNÉE.

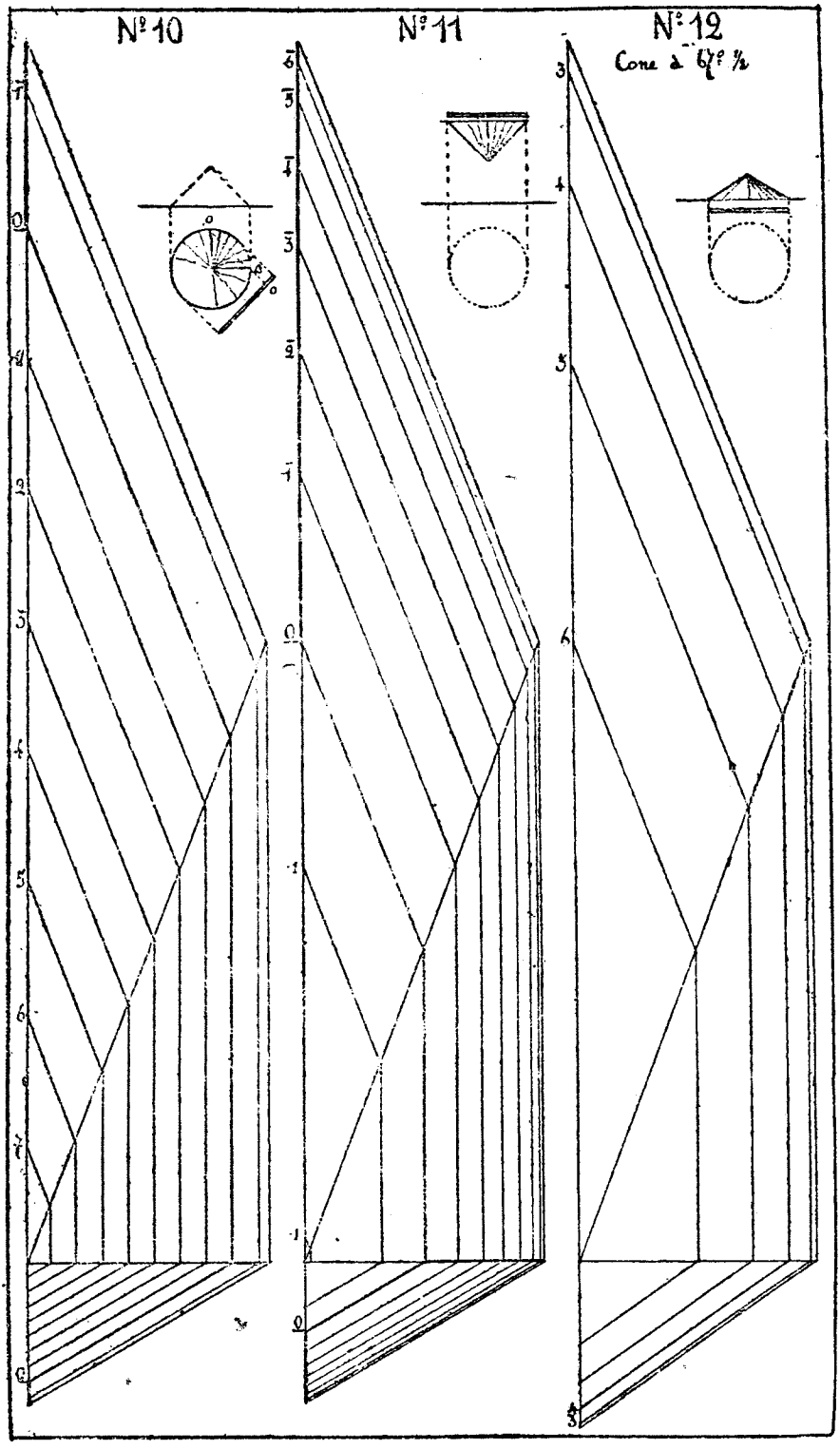
ÉCHELLES DE TEINTES

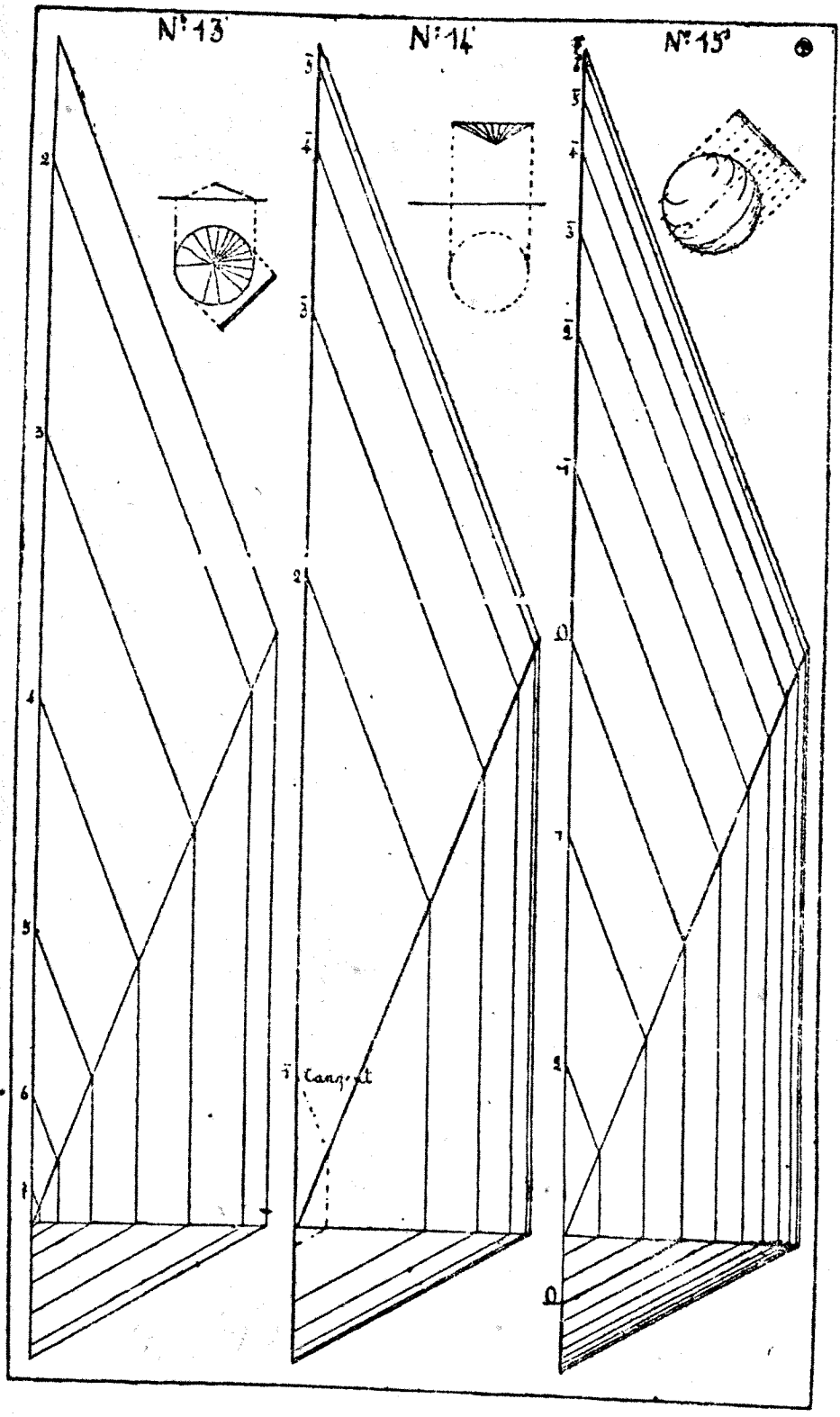
CORPS DÉPOLIS.


N°1
N°2
N°3


N° 4
N° 5
N° 6
Cone à 22° ½

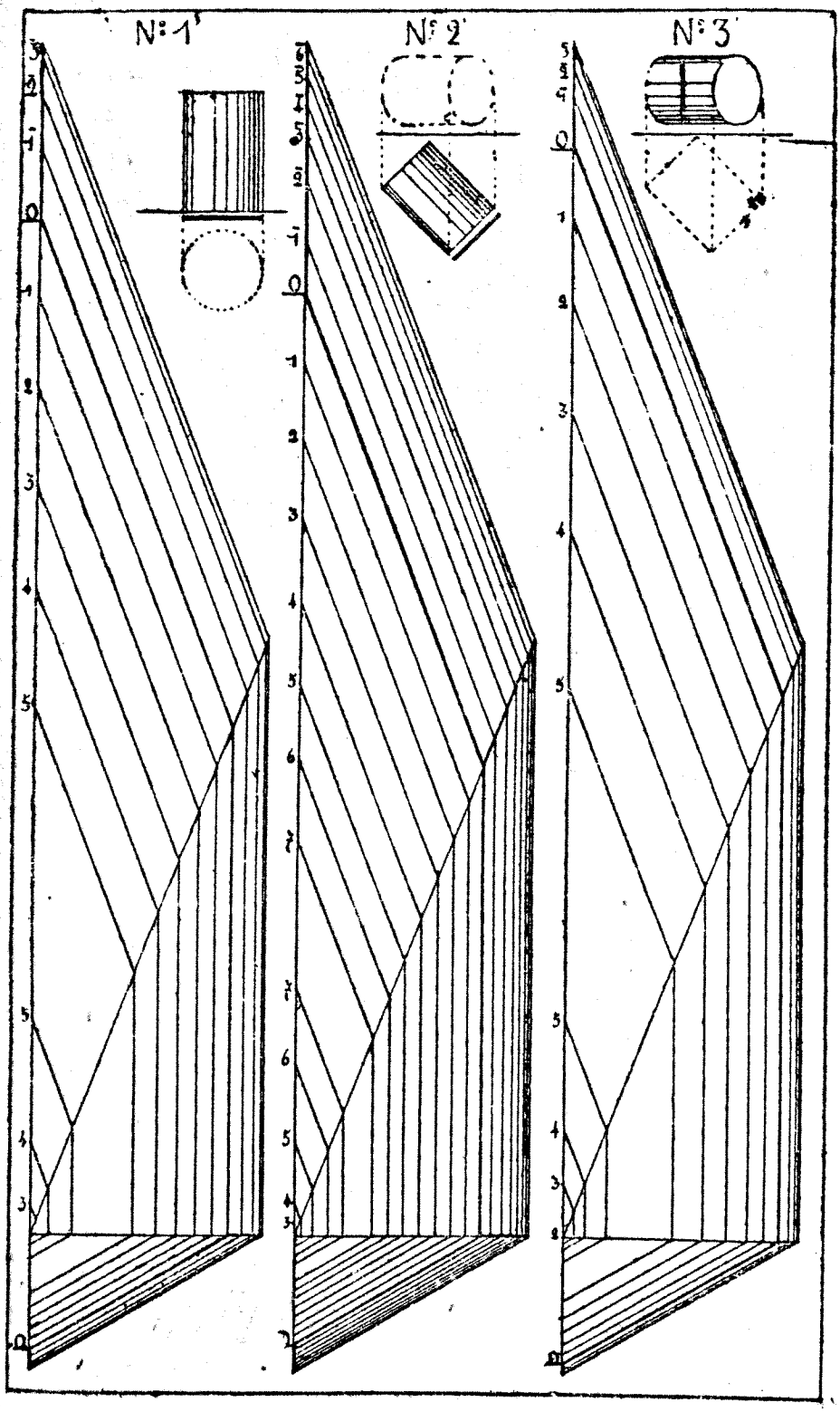

N° 7'
N° 8'
N° 9'
Cone à 45°

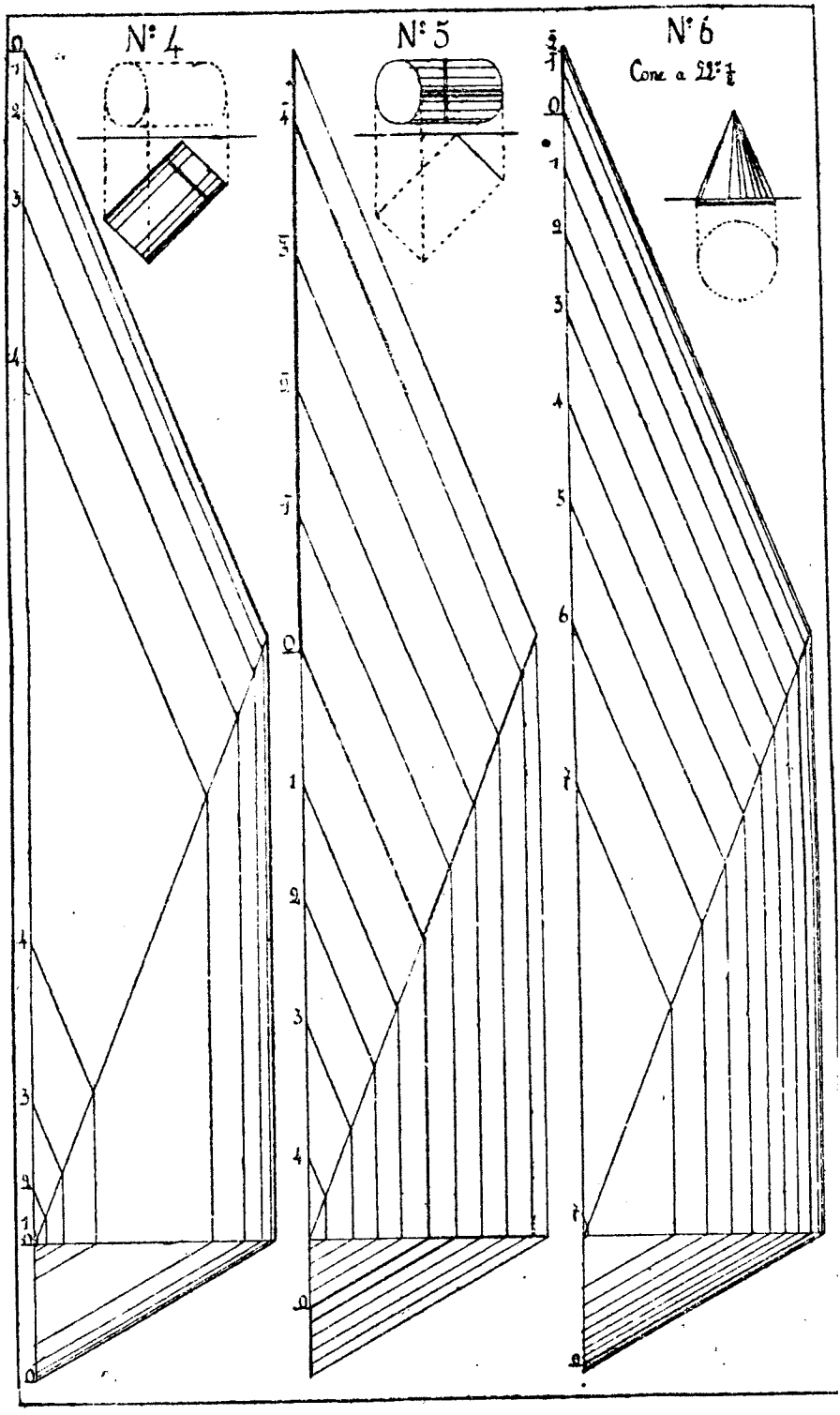

N° 10
N° 11
N° 12
Cone à 45° ½

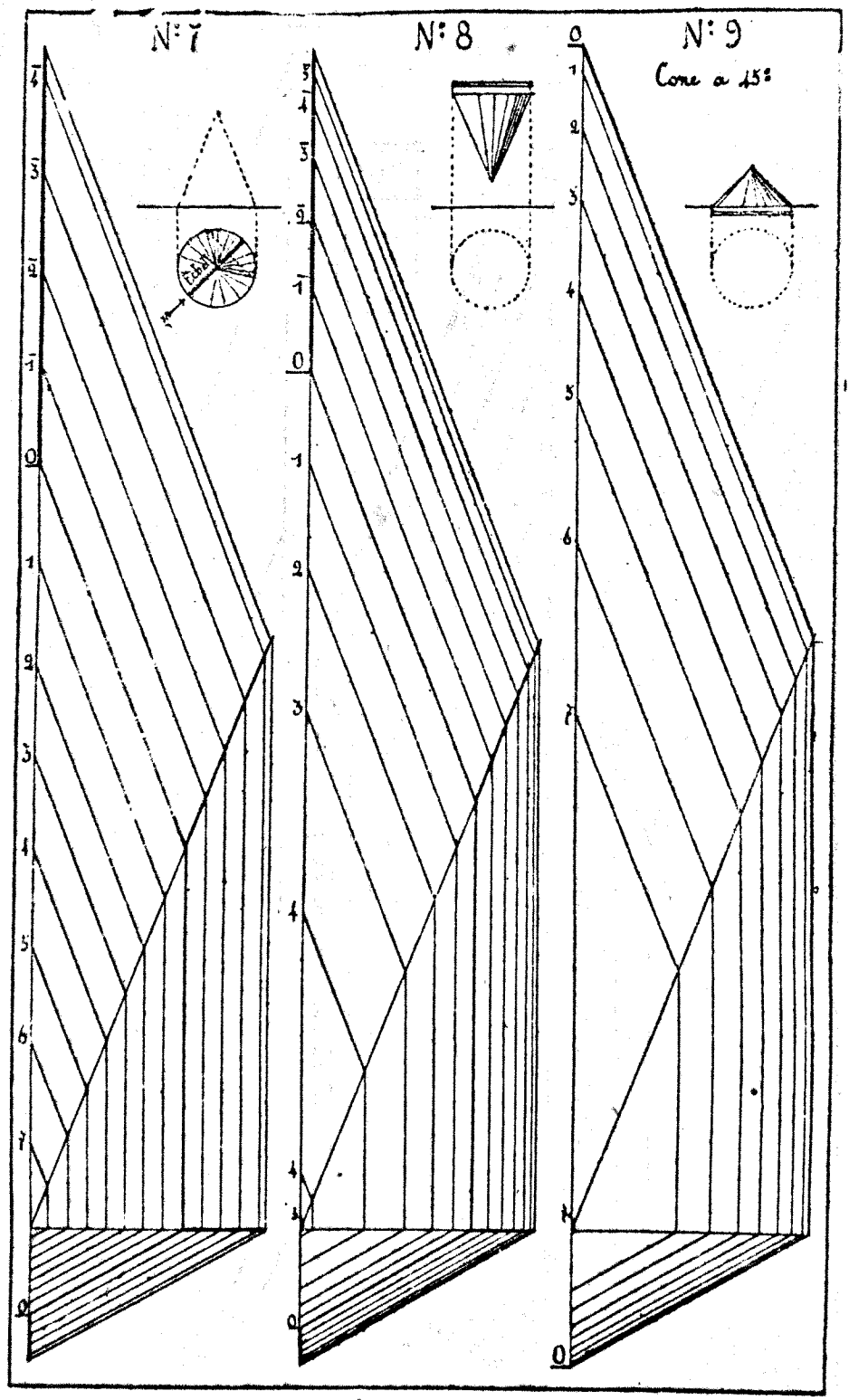

N° 13
N° 14
N° 15

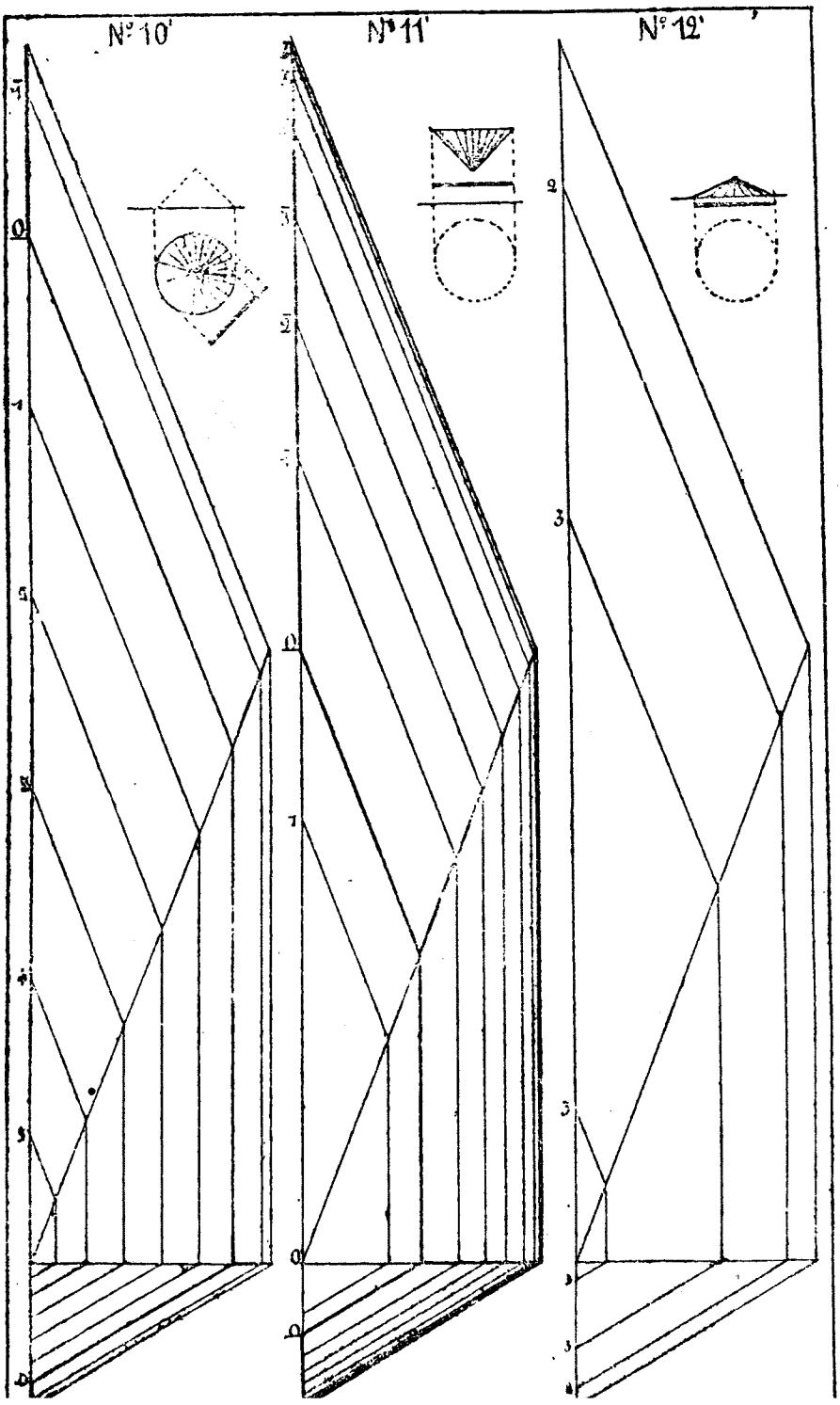
ÉCHELLES DE TEINTES

CORPS MI-POLIS


N° 1
N° 2
N° 3


N° 4
N° 5
N° 6
Cone a 22° ½


N° 7
N° 8
N° 9
Cone a 15°


N° 10'
N° 11'
N° 12'

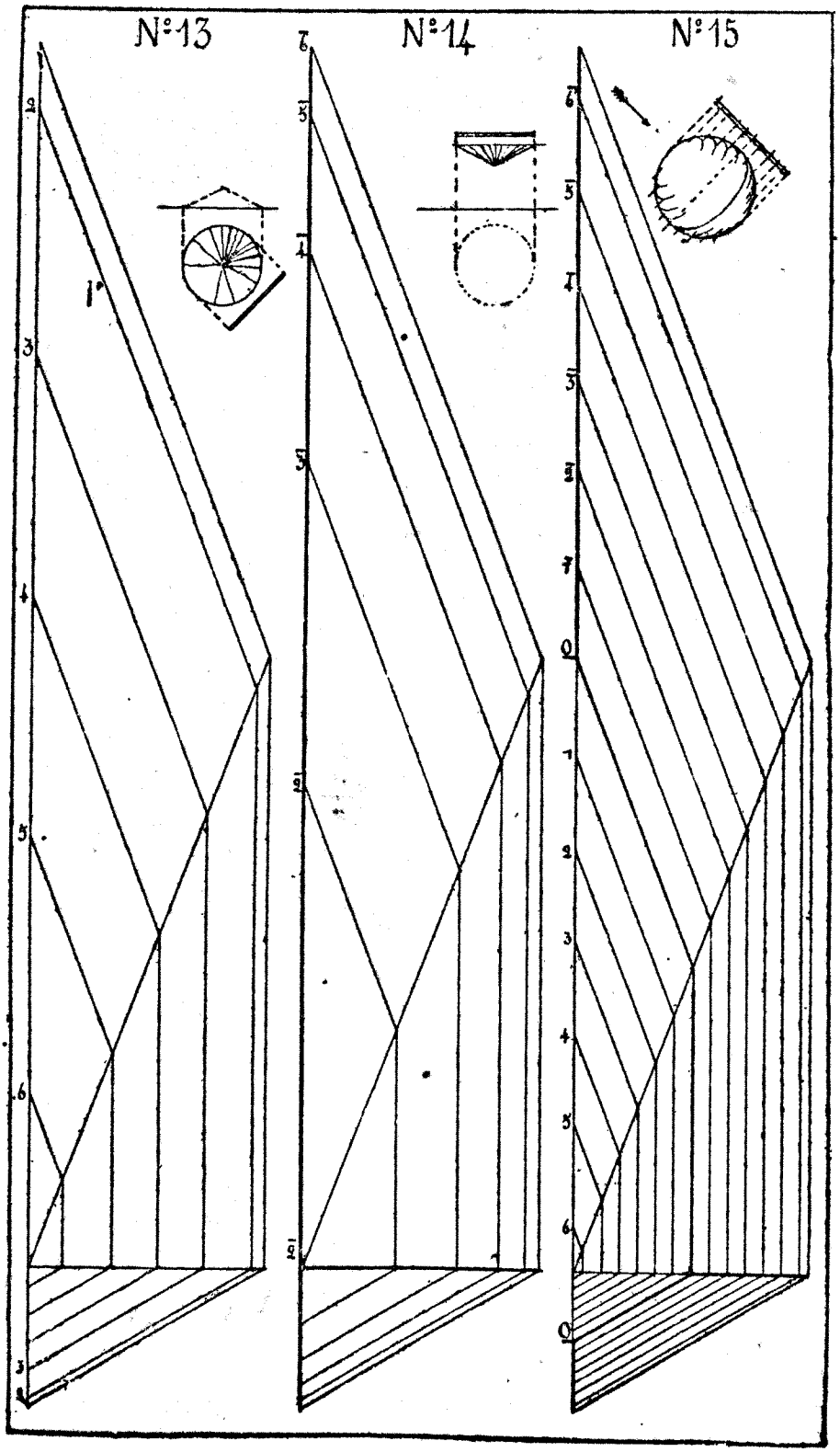

N°13
N°14
N°15

TABLE DES MATIÈRES.

Numéros d'ordre.			Pages.
PRÉFACE		. . . . .	1
		1re LEÇON. — *Ombres. — Généralités.*	
1 à	2.	Objet du cours. — Ordre des leçons. — Croquis. — Mises au net	1
3	7.	La lumière. — Corps lumineux par eux-mêmes. — Corps éclairés. — Corps dans l'ombre. — Corps opaques ou transparents	2
	8.	Lumière directe. — Reflets et lumière indirecte	3
	9.	But de la théorie des ombres et de la théorie du lavis	3
	10.	Propagation de la lumière	3
11	12.	Lumière au flambeau ou à rayons divergents. — Lumière au soleil ou à rayons parallèles .	4
13	15.	Cône d'ombre d'une portion de surface ou d'un corps solide, dans le cas de la lumière au flambeau. — Remarque évidente. — Pyramide d'ombre	5
16	17.	Lumière au soleil, cylindre d'ombre. — Prisme d'ombre.	7
		Méthodes générales pour la recherche des ombres.	
18 à	21.	Méthode des plans sécants. — Application à l'ombre d'un tore. — Points de passage. — Problème	8
22	25.	Méthode des surfaces circonscrites. — Théorème sur les surfaces circonscrites. — Pratique de la méthode	11
	26.	Courbes-enveloppes. — Définitions	13

nos d'ordre. pages.

27 30. Méthode des ombres portées et des enveloppes. — Application de cette méthode. — Trouver par la méthode des ombres portées l'ombre d'une surface sur une autre. — Point de perte 14

31. Travail des élèves pour la prochaine leçon . . 17

2e LEÇON. — *Ombres propres du cône, du cylindre et de la sphère.*

1 à 6. Le rayon à 45° et le cube de lumière. — Projections du rayon à 45°. — Rabattements du rayon à 45°. — Rayon rendu par rotation, parallèle au plan vertical. — Rayon rabattu sur le plan horizontal et sur le plan vertical. 18

7. L'angle φ. — Equerre à l'angle φ 21

8 9. Ombre propre d'un cylindre quelconque. — Epure de l'ombre propre d'un cylindre quelconque 21

10 11. Ombres de cylindres à génératrices parallèles aux arêtes du cube. — Ombres des moulures. — Remarque pratique sur la position de la ligne d'ombre d'un cylindre 23

12 13. Ombre propre d'un cône quelconque. — Epure. 25

14. Ombres propres de cônes à axes parallèles aux arêtes du cube. — Cône à angle plus grand que 45°. — Cône à 45°. — Cône à l'angle φ. — Cône à angle plus petit que φ 26

15 17. Ombre propre de la sphère. — Epure de l'ombre propre d'une sphère éclairée par des rayons parallèles au plan vertical. — Sphère éclairée par le rayon à 45°. — Remarques pratiques 28

18. Usage de la sphère pour la détermination de l'ombre des cônes et des cylindres dans des positions quelconques 30

19. Travail des élèves . . . . . .

3e LEÇON. — *Ombres propres des corps ronds.*

1 à 3. Ombre propre de l'ellipsoïde. — Représentation de l'ellipsoïde et, en général, detoute surface de révolution. — Définitions. — Méridiens.

nos d'ordre. pages.

— Méridien de profil. — Méridien de symétrie à 45°. — Parallèles. 33

4. Contours apparents d'une surface de révolution. — Contour apparent vertical et horizontal 35

5 8. Ombre propre d'un ellipsoïde de révolution. — Points sur le contour apparent vertical et sur le méridien de profil. — Sur le contour apparent horizontal. — Remarque sur le point d'ombre situé sur les contours apparents d'une surface quelconque 37

9 10. Points le plus haut et le plus bas. — Points situés dans le méridien de symétrie à 45°. . 39

11. Résumé. — Tracé de l'ombre en projection verticale et en projection horizontale . . . 40

12. Ombre propre d'un tore. — Représentation de cette surface 41

13. Ombre extérieure. — Points sur le contour apparent vertical, sur le méridien de profil, sur le grand contour apparent horizontal. — Points le plus haut et le plus bas 42

14. Ombre intérieure. — Points sur le contour apparent vertical, sur le méridien de profil, sur le contour apparent horizontal. — Points le plus haut et le plus bas. 43

15. Points de passage de l'ombre intérieure, et courbe d'ombre autoportée 44

16. Travail des élèves pour la prochaine leçon . . 45

4e LEÇON. — *Théorie du lavis. — Lignes de teintes sur la sphère.*

1 à 3. Principes généraux de la théorie du lavis. — Principe des orientations. — Corps polis et dépolis 46

4 7. Etude de la sphère. — lignes de teintes sur la sphère dépolie. — Point clair. — Ombre propre 47

8 10. Digression. — Tracé des ellipses à la bande de papier, par la somme des axes. — Autre tracé, par la différence des axes. — Tracé des ellipses par échelles, connaissant les deux axes ou deux diamètres conjugués . . 49

11. Lignes d'égale incidence sur la sphère. — Ce

nos d'ordre. pages.

sont des cercles projetés suivant des ellipses 52
12 14. Construction d'une de ces ellipses, le rayon lumineux étant parallèle au plan vertical et incliné à l'angle φ. — Points des ellipses sur le contour apparent. — Sphère remise dans la position ordinaire. 54
15 17. Sphère mi-polie. — Rayons visuels. — Point brillant. — Ligne d'ombre propre, lignes d'égale teinte. — Ce sont des ellipses en projection 55
19 22. Tracé d'une de ces ellipses en projection horizontale. — Points sur le contour apparent. — Tracé des autres ellipses. — Dimensions. 58
23. Travail des élèves pour la prochaine leçon . . 59

5e Leçon. — *Théorie du lavis, échelles de teintes.*

1 à 2. Echelles de teintes, but de la leçon. — Généralisation du principe des surfaces circonscrites. 60
3. Application à la recherche des lignes d'ombre et de teintes d'un cône ou d'un cylindre . . 61
4 6. Cylindres à génératrices parallèles aux arêtes du cube. — Tracé et usage de l'échelle de teintes et de l'échelle de proportion. — Cylindres auxquels s'applique cette échelle n° 1. — Cylindres en relief et cylindres en creux. — Echelles renversées 62
7 8. Cylindres à 45°, en lumière. — Echelles n° 2 et n° 3. — Cylindres en creux ou en relief auxquels s'appliquent ces échelles 65
9. Cylindres à 45°, dans l'ombre. — Echelles n° 3 et n° 4 67
10. Cônes ; leur classification 68
11 12. Cône à 22° 1/2. — Pointe en haut et pointe en bas, en relief et en creux. — Echelles n° 5, n° 6, n° 7, droites ou renversées. 69
13. Autres cônes. — Echelles 9, 10, 11, 12, 13, 14. 72
14. Usage des échelles pour tracer les lignes de teintes sur une surface de révolution, en élévation 73
15. Tracé des lignes de teintes sur une sphère quelconque au moyen des échelles 74

nos d'ordre. pages.

16. Echelle des contours apparents circulaires. — Echelle n° 15 74
17. Objet de la planche 5. — Travail des élèves. . 76

6e LEÇON. — *Couleurs et pose des teintes.*

1 à 6. Objet de la leçon. — Principe des couleurs. — Tons simples et purs. — Tons rabattus et tons éclaircis. — Tons composites de 1er, de 2e ou de 3e ordre, purs, rabattus ou éclaircis. 78
7 9. Couleurs complémentaires. — Lavis en camaïeu, c'est-à-dire fait avec un seul ton. — Rendre des couleurs à l'aide de l'encre de Chine seule. 80
10. Couleurs dont on se servira dans le cours. — Teintes conventionnelles 81
11 13. Causes de la couleur des objets. — Surface saturée. — Position d'éclairage à saturation, à sous-saturation et à sur-saturation. — Orientations sous-saturées et sur-saturées . 82
14. Classification des zones de teintes. — Zone brillante. — Zones claires. — Zone moyenne ou saturée. — Zones en demi-teintes. — Zones d'ombre propre. — Zones d'ombres portées 83
15. De l'intensité et de la transparence des teintes. 85
16 18. Théorème sur les teintes superposées. — Effet dû à la superposition d'un nombre *n*, de teintes égales entre elles. — Effet d'une teinte donnée sur deux teintes primitives, l'une faible, l'autre forte 86
19 24. Classification des teintes. — Ordre de pose des teintes, leur transparence. — La teinte d'ébauche. — Teintes d'ombre propre. — Teintes de couleurs. — Teintes d'ombres portées. Remarque sur la différence d'éclat de la zone brillante dans la sphère et dans le cylindre. 87
25. Travail des élèves pour la prochaine leçon. . 91

7e LEÇON. — *Ombres portées sur le plan vertical ou sur des plans parallèles.*

nos d'ordre.			pages.
1	à 4.	But de la leçon. — Ombre d'un point. — Remarque fondamentale. — Ombre d'une droite verticale ou horizontale; ombre d'un rectangle	92
	5.	Ombre portée par une figure plane parallèle au plan vertical	93
	6.	Ombre d'une droite perpendiculaire au plan vertical	94
	7.	Ombre d'une droite quelconque.	95
	8.	L'ombre portée sur un plan, par un objet, est une projection oblique de cet objet sur ce plan. — Remarques diverses communes aux projections droites et obliques	96
9	10.	Ombre d'un cube à arêtes parallèles à celles du cube de lumière. — Remarques sur les ombres portées par les carrés qui forment les faces	97
11	15.	Ombre du cercle, — cette ombre sera le plus souvent, une ellipse. — Ombre d'un cercle de front, — d'un cercle horizontal, — d'un cercle situé dans un plan de profil	99
	16.	Ombre d'un cercle situé dans un plan perpendiculaire au plan horizontal, mais oblique au plan vertical	102
	17.	Ombre d'un cercle situé dans un plan, simplement perpendiculaire au plan vertical . . .	102
	18.	Travail des élèves pour la prochaine leçon. .	103

8e LEÇON. — *Ombres portées sur le plan vertical ou sur des plans parallèles.* (Suite.)

	1.	Application. — Ombre portée par les arcades d'un portique sur le mur du fond de ce portique.	104
	2.	Problème I. — Ombres portées par deux cercles parallèles au plan vertical et placés l'un devant l'autre.	104
	3.	Problème II. — Ombres portées par deux cercles de profil	105

nos d'ordre. pages.

4 à 8. Ombre du portique. — Ombre des dés de couronnement sur le toit. — Ombre de la corniche sur le mur de face du portique. — Ombres des corniches sur le mur du fond. — Ombre du dernier dé sur le mur du fond 106

9. Du ressaut des ombres. 109

10. Ressauts de l'ombre portée par une droite parallèle à la ligne de terre, sur une série de plans parallèles au plan vertical. 109

11. Ombre portée par une droite parallèle à la ligne de terre, sur une série de moulures perpendiculaires au plan horizontal. 111

12. Ombre portée sur des moulures parallèles à la ligne de terre par une droite perpendiculaire au plan horizontal 112

13. Travail des élèves 113

9e LEÇON. — *Ombres portées sur les cylindres en relief.*

1. Différentes positions de cylindres. 114

2 à 3. Ombre portée sur un cylindre vertical, par un point, — par une droite parallèle aux génératrices du cylindre. 115

4 7. Autres positions de droites portant ombre en ligne droite sur un cylindre. — Généralisation. — Lignes courbes portant ombre en ligne droite sur un cylindre. — Projections des lignes qui portent ombre en ligne droite sur un cylindre 116

8 10. Ombre portée par une droite parallèle à la ligne de terre. — Ombre portée par un point (2e méthode), sans avoir recours au plan. — Ombre portée par une droite perpendiculaire au plan vertical 118

11 13. Application à la figure 1 de la planche 7. — Ombre du tailloir sur le cylindre et sur le mur. — Ombre de la barre debout. — Ombre de la barre fronto-horizontale. 120

14. Ombre d'un cercle sur un cylindre. 123

15 20. Ombre portée sur un cylindre par un cercle concentrique à sa base ou *ombre du listel.* — Détermination du point de perte. — Théorème sur les tangentes aux points de perte.

nos d'ordre. pages.

— Point le plus haut de la courbe. — Point sur l'axe et sur le contour apparent. — Résumé. 124

21 22. Ombre portée sur un cylindre par un cercle parallèle au plan vertical (1er Cas, ombre complète). — Détermination de points principaux. — Même problème (2e Cas, ombre incomplète) 128

23 24. Explication de la figure 2 de la planche 7. — Travail des élèves pour la prochaine leçon 132

10e LEÇON. — *Ombres portées sur les cylindres en creux.*

1 à 2. Ombre portée sur un cylindre par son cercle de base. — *Ombre du convercle* et *ombre du pont.* — Théorème: La ligne d'ombre est une courbe plane. 133

3. Ombre portée sur un cylindre par sa base pleine ou *ombre du couvercle.* — Point le plus bas. — Points de départ ou d'origine. — Tangentes en ces points. — Remarques pratiques 136

4. Ombre portée sur un cylindre par sa base vide ou *ombre du pont.* 138

5 10. Explication des fig. 3 et 4 de la planche 7. — Points le plus haut et le plus bas. — Points le plus à gauche et le plus à droite. — Ombres des points du disque situés sur le diamètre debout. — Ombre du disque complet. 139

11 12. Lavis. — Remarques. — Lavis par flaches. . 143

13. Nature des matériaux. — Travail des élèves. . 145

11e LEÇON. — *Ombres portées sur les cônes pleins et creux.*

1 à 2. Digression. — Ombre portée par un cercle horizontal sur un plan vertical à 45°. — Ombre portée sur un plan vertical à 45° par un point dont on connaît la distance en avant d'une verticale de ce plan. 146

3. Ombre portée par un point sur un cône . . . 149

4 5. Ombre portée sur un cône par une courbe quelconque. — Recherche des points de perte. . 150

nos d'ordre.			pages.
	6.	Emploi d'un plan auxiliaire à 45°. — Trouver l'ombre propre d'un cône sans se servir de la projection horizontale	151
	7.	Epure de l'ombre portée par un point sur un cône. — 1re Méthode: En se servant de la projection horizontale. — 2e Méthode : En se servant du plan auxiliaire à 45°	152
8	13.	Application (planche 8, fig. 1). — Ombre portée sur un cône creux par son cercle de base supposé plein. — Epure de la projection verticale. — Point le plus bas. — Point sur le contour apparent. — Point projeté sur l'axe. — Point d'origine. — Point de brisure . .	154
14	17.	Même problème. — En projection horizontale. — Points situés sur des parallèles équidistants. — Point situé dans le plan de symétrie à 45°. — Points d'origine. — Explication de la fig. 1 de la planche 8	158
	18.	Lavis de la fig. 1 de la planche 8.	160
	19.	Travail des élèves	160

12e LEÇON. — *Ombres portées sur les sphères pleines et creuses.*

1	2.	Ombre portée par un point sur une sphère. — Ombre portée par une courbe.	162
3	7.	Ombre portée sur une sphère pleine par un cercle horizontal (planche 8, fig. 2). — Epure en projection verticale. — Point le plus haut. — Point de perte dans l'ombre propre de la sphère. — Points situés sur un parallèle donné. — Point projeté sur l'axe et point sur le contour apparent.	163
8	13.	La même épure, en projection horizontale. — Ombres portées sur le plan horizontal. — Point le plus haut de l'ombre portée par le disque sur la sphère. — Points limites. — Points de perte	165
14	16.	Ombre portée dans une demi-sphère creuse par son cercle de base. — Epure en projection horizontale. — Points d'origine. — Point le plus bas. — Ombre portée sur le plan horizontal	169
17	19.	La même épure en projection verticale. — Points d'origine. — Point le plus bas. —	

nos d'ordre. pages.

Ombre portée par le demi-cercle de front. — Point de brisure. 171
20. Lavis des deux sphères 172
21. Travail des élèves 172

13e LEÇON. — *Ombres et lavis des tores simples en relief.*

1. Sommaire de la leçon 174
2 à 5. Lignes d'ombres et de teintes d'un tore circulaire, en projection horizontale. — Points des courbes de teintes situées sur un méridien quelconque. — Détermination des sommets. — Points sur les contours apparents. . . 174
6 7. Même problème. — Lignes d'ombre et de teintes en élévation. — Points sur l'équateur. — Points sur des parallèles. — Points sur le contour apparent. — Remarques. — Lignes de démarcation 178
8 9. Même problème. — Lignes d'ombre et de teintes en coupe. — Ombre autoporté. . . 180
10. Tores de petites dimensions. — Tracé simplifié des courbes d'ombre et de teintes. . . .
11 13. Lavis. — Nature des matériaux. — Travail des élèves 183

14e LEÇON. — *Ombres et lavis des tores simples en creux.*

1 à 3. Demi-tore creux en projection horizontale. — Ligne d'ombre propre et lignes de teintes. — Parties réelles et virtuelles des courbes d'ombre propre 185
4 7. Ombre portée par le grand équateur. — Points d'origine. — Point dans le méridien de symétrie de 45°. — Points situés sur des parallèles donnés 188
8 10. Ombre portée par le petit équateur. — Rencontre de cette ombre et de l'ombre autoportée, ou, points d'origine. — Tangentes aux points d'origine 190
11 12. Tracé simplifié des courbes d'ombre et de teintes sur les tores creux à cercles générateurs très-petits. — Lavis 192
13. Tore extérieur creux ou *Scotie*, en élévation. — Tracé des courbes de teintes 193

nos d'ordre. pages.

14 18. Ombre portée dans le trou annulaire. — Emploi du plan auxiliaire à 45°. — Points de l'ombre situés sur l'équateur. — Points situés sur un parallèle quelconque. — Point d'origine. — Ombre portée à gauche. 193

19 24. Ombre portée sur la scotie. — Point situé sur un parallèle donné. — Point sur l'équateur. Point sur le parallèle inférieur. — Point le plus haut. — Points sur l'axe et sur le contour apparent de gauche. 196

25. Ombres portées dans le trou annulaire et sur le plan de coupe. — Point de brisure. . . 197

26. Lavis. — Travail des élèves. 199

15e LEÇON. — *Cavets annulaires droits et inclinés.*

1. Cavet annulaire. — Définition 200

2. Cavet annulaire tourné en haut, en élévation. — Tracé des lignes de teintes. 200

3 4. Cavet annulaire tourné en bas, en élévation. — Tracé des lignes de teintes. — Ombre portée par le tore sur le cavet. — Emploi du plan auxiliaire à 45° 201

5 6. Cavet annulaire en projection horizontale. — Tracé des lignes de teintes. — Ombres portées sur le plan horizontal et sur le cavet. . 204

7 10. Cavet annulaire tourné à gauche et à 45°. — Tracé des lignes des teintes. — Remarques. — Lignes de démarcation. — Lignes de teintes du listel. — Ombres portées . . . 205

11 13. Cavet annulaire tourné à droite et à 45°. — Tracé des lignes de teintes. — Lignes d'ombres propres. — Cas particulier remarquable. — Construction simplifiée de la seconde ombre propre 208

14 16. Lavis. — Nature des matériaux. — Dimensions. Travail des élèves 211

16e LEÇON. — *Tores composés.*

1 à 2. Définitions. 212

Doucine annulaire en saillie, en élévation et renversée. — Tracé de l'ombre portée par son

nos d'ordre.			pages
		listel. — Point le plus haut. — Point de perte. — Points sur l'axe et sur le contour apparent.	212
3	3.	Même doucine. — Ombre portée en plan. . .	216
	4.	Même doucine. — Tracé des lignes de teintes .	216
	5.	Doucine annulaire en creux. — Doucine droite. — Ombre de la coupe. — Point le plus bas. Ombre de l'ouverture cylindrique inférieure.	217
	6.	Même doucine. — Ombre du plan.	218
	7.	Même doucine renversée. — Ombre de la coupe.	220
	8.	Même doucine. — Tracé des lignes de teintes .	223
	9.	Talon annulaire en saillie. — Ombre portée sur le talon précédent, renversé et en élévation .	223
	10.	Même talon. — Ombre portée en plan. — Point de perte.	224
	11.	Même talon. — Tracé des lignes de teintes . .	226
	12.	Travail des élèves	226

17e et 18e LEÇONS. — *Théorie du lavis* (suite et fin).

1 à	3.	Principe des distances. — Des différents plans, en peinture.	227
4	5.	Manière de rendre, en camaïeu, à l'encre de Chine, les effets de la distance. — Règle générale.	228
6	7.	Principe des orientations. — Les rayons lumineux et les rayons visuels. — Corps dépolis et corps polis. — Première expérience. . .	230
8	12.	Digression. — Normale à un plan et à une surface. — Angle d'incidence. — Cosinus de l'angle d'incidence. — Théorème sur la projection d'une droite. — Angle de deux plans.	231
	13.	Eclairement total. — Eclairement unitaire ou spécifique d'une surface plane	233
	14.	Théorème. — L'éclairement unitaire d'un élément de surface, plane ou courbe, est proportionnel au cosinus de l'angle d'incidence des rayons lumineux.	233
	15.	Recherche des lignes d'égale teinte sur un corps dépoli	235
16	17.	Rayons de reflets. — Deuxième expérience. — Courbe représentative des intensités des rayons lumineux de reflets	235

ıs d'ordre.		pages.
18.	Rayons atmosphériques. — Rayon atmosphérique principal	236
19.	Conséquences intéressantes de cette étude des rayons indirects. — Variation de l'intensité de l'ombre avec la distance de l'objet qui porte ombre. — Variations des teintes dans l'ombre propre d'une sphère. — Intensités des teintes sur une sphère dont une partie est dans l'ombre portée	236
20.	Résumé. — Principes pour les corps dépolis .	238
23.	Corps polis. — Lois de la réflexion. — Réflexion sur une surface plane	239
24.	Aspect d'un plan parfaitement poli, éclairé par un flambeau unique.	240
25.	Aspect d'un plan poli, éclairé par des rayons parallèles, dirigés dans une seule direction et regardé avec des rayons visuels parallèles, c'est-à-dire, l'œil étant placé à l'infini . . .	240
26.	Aspect d'un plan poli éclairé par des rayons parallèles, venant dans toutes les directions, l'œil étant à l'infini	240
27.	Aspect d'une sphère polie, éclairée par des rayons parallèles, dirigés dans une seule direction, l'œil étant à l'infini	241
28.	Aspect d'une sphère polie, éclairée par des rayons parallèles, dirigés dans toutes les directions, l'œil étant à l'infini	242
29.	Corps imparfaitement polis, ou mi-polis. . .	243
30.	Usage des corps polis ou dépolis.	243
31.	Corps mi-polis, dans l'ombre portée. . . .	243
32.	Travail des élèves	244

Fin du cours.

Echelles de teintes. — Corps dépolis. . . . 245
Echelles de teintes. — Corps mi-polis. . . . 253
Table des matières 261

FIN DE LA TABLE.

Abbeville. — Typ. et stér. Gustave Retaux.

MANUELS DE LABORATOIRES
POUR LES INDUSTRIES CHIMIQUES ET SIMILAIRES

N° 25

Manuel de Laboratoire pour l'Industrie des Vernis et Couleurs

PAR

Dr Hans Wolff

BERLIN

Traduit de l'allemand

par

Ad. Jouve

Ingénieur Conseil

Ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique

Avec 17 figures dans le texte

PARIS & LIÉGE

LIBRAIRIE POLYTECHNIQUE CH. BÉRANGER

PARIS, 15, Rue des Saints-Pères, 15

LIÉGE, 8, Rue des Dominicains, 8

1926

Tous droits réservés

MANUELS DE LABORATOIRES

POUR LES INDUSTRIES CHIMIQUES ET SIMILAIRES

Volumes parus :

N° 1

M. ORTHEY. — Manuel du chimiste métallurgiste.

Manuel de laboratoire pour le chimiste métallurgiste de l'industrie du fer. Minerais, fer et acier, scories, fondants basiques, fondants acides et produits réfractaires, charbons et cokes, gaz, par Max ORTHEY, traduit de l'allemand par Ad. JOUVE, ingénieur conseil, ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique. 1 volume in-8°, avec figures dans le texte. . . 6 fr.

N° 2

H. NISSENSON et W. POHL. — Manuel du chimiste métallurgiste.

Manuel du chimiste métallurgiste pour l'industrie des métaux autres que le fer, par H. NISSENSON, ingénieur, diplômé et W. POHL, docteur ès-sciences, traduit de l'allemand par A. JOUVE, ingénieur conseil, ancien préparateur de chimie à l'École polytechnique, directeur de la *Revue d'Electrochimie et d'Electrométallurgie*. 1 volume in-8° . . . . . 9 fr.

N° 3

O. SIMON. — Industrie des Parfums.

Manuel de Laboratoire pour l'Industrie des parfums. *Méthodes générales de recherches:* méthodes physiques, méthodes chimiques, analyse d'une huile essentielle, recherches des falsifications. *Méthodes particulières d'analyse et données sur les principaux parfums.* Huiles essentielles, composés chimiques naturels ou synthétiques, baumes et résines. Produits animaux, par le Dr O. SIMON, chimiste de la maison Schimmel et Cie, à Miltitz, près Leipzig, traduit sur la deuxième édition allemande, par Ad. JOUVE, ingénieur-conseil, ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique. 1 volume in-8° avec 5 figures dans le texte. Broché. . . . . fr.

N° 4

F. ERBAN. — Teinturerie et Impression.

Manuel de Laboratoire pour la Teinturerie et l'Impression. *Les laboratoires en teinturerie et impression.* Rôle de ces laboratoires. Installation. Personnel auxiliaire. Tenue des livres. Laboratoires des fabriques de papiers, vernis, etc... *Les laboratoires de teinturerie et les teinturseries d'essais des fabriques de matières colorantes.* Développement, la teinturerie d'application, la teinturerie scientifique de recherches. Examen des branches spéciales. *Conditions d'avancement et avenir des chimistes de teintureries et des coloristes*, par Franz ERBAN, ingénieur chimiste, traduit de l'allemand, par Ad. JOUVE, ingénieur conseil, ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique. Un volume in-8° de 120 pages. Broché. . . . . 14 fr.

N° 5

R. KISSLING. — Industrie du pétrole.

Manuel de laboratoire pour l'Industrie du pétrole, les procédés analytiques principaux. Analyse du pétrole et de ses dérivés. Les analyses de contrôle de fabrication. L'analyse des produits accessoires, par Richard KISSLING, traduit de l'allemand par Ad. JOUVE, ingénieur-conseil, ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique. Un volume in-8° de 87 pages Broché. . . . . 9 fr.

N° 25

H. WOLFF. — Vernis et Couleurs.

Manuel de laboratoire pour l'industrie des vernis et couleurs. Méthodes générales physiques et chimiques. Les résines et asphaltes principaux employés dans l'industrie des vernis. Huiles et vernis gras. Analyse et essai des siccatifs. Les principaux dissolvants. Méthodes de dosages inorganiques. Méthodes générales d'analyse. Analyse des couleurs. Analyse des vernis. Essai technique des peintures. Essai des laques, par le Dr HANS WOLFF. Traduit de l'allemand par Ad. JOUVE, ingénieur-conseil, ancien préparateur de chimie à l'École Polytechnique. 1 volume in-8° avec 17 figures dans le texte et 12 tableaux. Broché. . . . . fr.

Les prix ci-dessus ne sont donnés qu'à titre indicatif et sans engagement de la part de l'éditeur.

Table des Matières

Pages.

PRÉFACE IV

I. — MÉTHODES GÉNÉRALES 1

A. — MÉTHODES PHYSIQUES 1

Densité ; Indice de réfraction ; Viscosité ; Point de fusion et Point de ramollissement ; Méthodes distillation.

B. — MÉTHODES CHIMIQUES. 11

Indices d'acidité et de saponification ; Indice d'iode ; Dosage des insaponifiables ; Dosage de l'eau dans les huiles et résines ; Dosages colorimétriques.

II. — LES RÉSINES ET ASPHALTES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS L'INDUSTRIE DES VERNIS. 21

Colophane ; Résine durcie et éthers résineux ; Térébenthine ; Copals ; Dammar ; Sandaraque, Acaroïde ; Benjoin ; Mastic ; Elémi ; Gommelaque ; Asphaltes et brais ; Résines coumaroniques ; Résines phénoliques.

III. — HUILES ET VERNIS GRAS 47

Huile de lin ; Huile de bois ; Vernis gras ; Huiles cuites.

IV. — ANALYSE ET ESSAI DES SICCATIFS. 62

V. — LES PRINCIPAUX DISSOLVANTS. 65

Éther ; Alcool ; Huile de fusel ; Acétate d'amyle ; Acétone ; Huiles d'acétone ; Méthyléthylcétone ; Méthylène ; Éther acétique ; Essence de pétrole ; Types de benzols ; Essence de térébenthine ; Huile de pin ; Décaline, tétraline ; Hydrocarbures chlorés.

Pages.

VI. — MÉTHODES DE DOSAGES INORGANIQUES. 82

A. — Méthodes générales d'analyse. 82
Dosage du plomb ; Dosage du chrome ; Fer ; Dosage de la chaux ; du manganèse ; du cobalt ; du zinc.

B. — Analyse des couleurs 89
Blanc de plomb ; Minium ; Chromate de plomb ; Craie ; Rouge d'Angleterre, ocres, etc... ; Lithopone ; Blanc de zinc et oxyde de zinc ; Chromate de zinc.

VII. — ANALYSE DES VERNIS. 96

A. — Analyse du dissolvant. 96
1° Analyse du dissolvant de vernis à l'huile . . 96
2° Analyse du dissolvant d'un vernis volatil. . . 100

B. — Analyse du vernis proprement dit. 104
1° Vernis à l'alcool. 104
2° Vernis à l'huile. 111

C. — Analyse des vernis Zapon. 121
1° Dissolvant. 121
2° Vernis. 122

D. — Analyse des couleurs à l'huile et des couleurs a vernis. 124

VIII. — L'ESSAI TECHNIQUE DES PEINTURES. 127

A. — La peinture en elle-même. 128
Couleur ; Limpidité, consistance, odeur.

B. — Application et séchage 129
Facilité d'emploi. Séchage. 129

C. — Propriétés de la couche. 130
Éclat, opacité ; Élasticité ; Frottement ; Essai de dureté.

D. — Essais aux intempéries et protection contre la rouille. 135
Généralités ; Exécution ; Atmosphère artificielle.

IX. — ESSAI DES LAQUES. 141

Pages

TABLES :

1. Table de solubilité des résines 143
2. Caractéristiques des résines 144
3. Caractéristiques de quelques huiles 144
4. Table des principaux dissolvants 145
5. Essai de Dieterich à la dracorubine 146
6. Table pour l'analyse des vernis à l'huile . . 147
7. Table de richesses alcooliques 148
8. Corrections des thermomètres 149
9. Correspondance des degrés du butyroréfractomètre avec les indices de réfraction 149
10. Correspondance des densités 150
11. Quelques poids atoniques et moléculaires . . 150
12. Réactions de quelques matières colorantes . . 151

APPENDICE 153

TABLE DES NOMS D'AUTEURS 155

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES 157

Manuel de Laboratoire

pour

l'Industrie

des

Vernis et Couleurs



Préface

La chimie des vernis, même au point de vue purement analytique, embrasse tant de parties de la chimie qu'une étude complète dépasserait de beaucoup le cadre d'un « Manuel de Laboratoire ». On a, en effet, à considérer entre autres les analyses de résines, d'huiles, de dissolvants, de vernis gras, de siccatifs et de vernis, ainsi que celles des matières colorantes minérales et organiques, etc...

L'Auteur a cherché, parmi les données existantes, à choisir celles que sa longue expérience dans cette branche lui a montrées comme étant de l'usage de plus fréquent. Il a, autant que possible, choisi des méthodes qui puissent s'employer même dans les petits laboratoires, sans nécessiter un grand appareillage. D'une façon générale, on n'a donné qu'*une* méthode, qui permette, avec le maximum de commodité, d'obtenir des résultats suffisamment précis. On ne s'est écarté de ce principe que lorsqu'il y avait lieu, à côté d'une « méthode rapide », de donner une méthode précise.

On suppose au lecteur la connaissance générale de l'analyse et de la chimie. Les explications théoriques sont évitées, pour ne pas grossir démesurément l'ouvrage, qui n'est pas du tout un « Traité ». On n'a donné que çà et là quelques indications. La réflexion personnelle n'est jamais épargnée au chimiste en vernis, s'il veut arriver, par le plus court chemin, à la solution des problèmes qui se posent à lui.

Particulièrement difficile était la création d'une marche systématique de l'analyse des vernis ainsi que le choix des méthodes d'essais de ces produits et des peintures. Quand l'Auteur a donné ici la préférence à ses propres méthodes, il n'a pas agi par amour-propre, mais parce que ces méthodes sont exécutables par des moyens simples, qu'un chimiste exercé pourra, en cas de besoin, réaliser lui-même. Il se passera encore bien du temps jusqu'à l'établissement de méthodes

d'essai « normales », correspondant aux multiples emplois divers des vernis et des couleurs.

L'Auteur verra ses désirs satisfaits si ce petit ouvrage peut faciliter à ses collègues de l'industrie et des laboratoires de recherches leur difficile travail. Il sera toujours reconnaissant des critiques utiles.

Début 1924.

Dr Hans WOLFF

I - Méthodes Générales

A - Méthodes physiques

Densité.

La détermination de la densité peut être ici supposée connue (1). Il faut toutefois rappeler ce principe fondamental que dans toute détermination de densité, il faut mentionner la température à laquelle elle a été faite, ainsi que l'unité choisie (eau à 0°, à 4°, à 15° ou à 20°). En outre, il faut spécifier si le calcul a été rapporté ou non au vide.

Comme ici, ce calcul n'a été que rarement fait (comme dans la plupart des déterminations industrielles), en l'absence d'indication contraire, les valeurs données ne se rapporteront pas au vide.

On représentera donc par :

d 15/4, la densité à 15° rapportée à l'eau à 4° prise comme unité, et dans l'air.

d 15/4 (760) aura la même signification.

d 15/4 (0), représente la densité à 15° rapportée à l'eau à 4° prise comme unité, et dans le vide.

d 15/15, la densité à 15° rapportée à l'eau à 15°, et ainsi de suite.

Tandis que, pour les déterminations de richesses alcooliques, on prend la densité *d* 15/15 dans l'air, il est préférable, par ailleurs, d'adopter la température normale de 20°.

Les indications de densités non accompagnées des spécifications nécessaires, restent indéterminées et sans valeur.

Pour la détermination des densités, on doit recommander avant tout le *picnomètre*, qui ne se trouve jamais en défaut. Lorsqu'on utilise un aréomètre, il faut toujours se rappeler que ses indications n'ont de

(1) On trouvera des indications très complètes dans l'ouvrage de SEELIGMANN-ZIEKE, 3e édit. (Édition Union, Berlin).

valeur que pour les liquides pour lesquels il a été étalonné. Ainsi, un *alcoomètre* donnerait dans du *pétrole* des indications inexactes. Les aréomètres sans spécification ne peuvent donner que des résultats grossiers, car il peut se produire des variations atteignant la troisième décimale.

La température doit être réglée avec soin dans les déterminations de densité. Dans bien des cas, on peut opérer à une température quelconque et appliquer un coefficient de correction calculé une fois pour toutes.

Pour les huiles, par exemple, la correction à appliquer est de 0,00067 par degré. On trouvera dans la table IV, les coefficients de correction s'appliquant aux dissolvants les plus courants.

Pour les *matières solides*, il faut distinguer le poids spécifique (1) et le poids contenu dans un certain volume (poids des poudres, des matières tassées). Cette dernière donnée n'est pas une constante spécifique d'une substance, mais une variable dépendant de la grosseur des grains, de la hauteur de tassement... Il n'y a pas de méthode générale. Le meilleur moyen pour effectuer cette détermination est de verser librement 100 gr. de matière dans une éprouvette graduée, sans remuer celle-ci. On lit alors le volume ; 100/volume représente alors la valeur cherchée, pour la matière non tassée. On la tasse ensuite en frappant l'éprouvette sur une surface molle, jusqu'à ce que le volume ne varie plus sensiblement. On aura alors la nouvelle valeur 100/volume se rapportant à la matière tassée.

Indice de réfraction.

L'indice de réfraction est une des données les plus précieuses pour l'examen des huiles et des dissolvants. On peut souvent, au sens strict du mot, déceler d'un coup d'œil une falsification à l'aide de l'indice de réfraction, ou obtenir des points de repère précieux pour déterminer la composition d'un mélange.

Les appareils employés ne seront pas décrits plus amplement ici.

(1) On trouve le poids spécifique en pesant un poids g de matière dans un picnomètre dont la contenance en eau est connue et = W gr. On remplit alors le picnomètre d'eau, ou d'un autre liquide de densité connue d, qui ne dissolve pas la substance examinée. On pèse de nouveau après avoir soigneusement éliminé les bulles d'air. Si le poids du contenu est maintenant G, on a pour le poids spécifique cherché

$$\text{P.S.} = \frac{g}{W \times d + g - G}$$

Pour plus de détails, voir le volume XIV de la présente collection : « Les graisses, huiles et cires », du Professeur MARCUSSON. Le simple maniement des appareils est très facile, et les notices qui les accompagnent permettent de s'en assimiler facilement l'usage.

Il faut recommander avant tout le réfractomètre d'après ABBE, de ZEISS à Iéna, qui, outre l'indice de réfraction, permet aussi de mesurer la *dispersion*. L'étendue de l'échelle permet de mesurer les indices compris entre 1,3 et 1,7, ce qui suffit à tous les cas.

Le « butyroréfractomètre » de ZEISS, d'un emploi encore plus simple, a son emploi limité aux valeurs extrêmes 1,400 et 1,492. En outre, la mesure de la dispersion n'est possible avec cet appareil que d'une façon un peu compliquée, par l'emploi de lumières de couleurs différentes.

On peut élargir le domaine d'emploi du butyroréfractomètre en effectuant la mesure non sur la substance examinée, mais sur un mélange de celle-ci avec une autre, dont la présence ramène l'indice du mélange à une valeur comprise dans les limites voulues (par exemple du pétrole lourd sera ajouté à une substance très réfringente, du xylol à une trop peu réfringente).

L'indice de réfraction de la substance examinée est alors :

$$1 + \frac{100}{\varphi}\left(n - n_1 + \frac{\varphi}{100}(n_1 - n)\right),$$

où n est l'indice du mélange, n_1 celui du pétrole, etc., ajouté, et φ la teneur du mélange en matière essayée, exprimée en volume pour cent.

La formule ne peut pas être appliquée dans les cas où le mélange est accompagné d'une contraction notable.

Il faut encore noter que l'indice de réfraction est fonction de la longueur d'onde de la lumière monochromatique employée, ainsi que de la température. Il faudra donc indiquer ces deux données ; les indices de réfraction sont généralement donnés pour la lumière du sodium (n_D). On recommande d'adopter 20° comme température normale d'observation. Pour les substances qui sont solides ou incomplètement liquides à cette température, on opérera à 40°, à 60° et voire même plus haut. La température doit également être indiquée ; on écrira par exemple : n_{D20}.

La dispersion est mesurée, dans le réfractomètre d'ABBE entre les

lumières des raies F et D (raies solaires de FRAUNHOFER), on mesure donc $n_F - n_D$.

Au lieu de faire l'observation à la température normale (20°), il est souvent plus simple de la faire à deux températures voisines de celle-ci, et de calculer, à l'aide des valeurs trouvées, la valeur de n pour la température normale. Si N et T, n et t, n_1 et t_1 représentent les indices et les températures correspondantes, on aura la relation :

$$N = n + (T - t_1) \frac{n_1 - n}{t - t_1}$$

Pour les substances dont la variation d'indice en fonction de la température est connue, il suffira de faire *une* seule mesure au voisinage de la « température normale », et d'appliquer la correction correspondante, par addition si la température de lecture est inférieure à la température normale, et par soustraction si elle lui est supérieure.

La correction, pour les huiles que nous aurons à considérer, peut être prise égale à 0,0036 ; pour les dissolvants, voir table 4.

Viscosité.

Pour déterminer la viscosité des vernis, qui est à peu près la seule que nous ayions à envisager, le viscosimètre d'ENGLER, employé pour les huiles de graissage, ne peut convenir que pour des produits relativement fluides. Les viscosimètres à chute de bille conviennent au contraire dans tous les cas. Nous allons décrire deux de ces appareils.

1° *Viscosimètre à chute de bille* du Dr R. FISCHER (Constructeur : Fr. HUGERSHOFF, Leipzig).

Cet appareil est formé d'un tube de verre entouré d'un manchon de verre à la façon d'un réfrigérant de Liebig. A la partie inférieure du tube intérieur est rodé un petit tube plus étroit, muni d'un robinet, et dont l'extrémité supérieure marque la fin de la chute de la bille. Un fil à plomb fixé au manchon extérieur permet de disposer l'appareil suivant la verticale, et deux thermomètres donnent les températures dans le manchon et dans le tube intérieur (fig. 1).

Pour faire une détermination, on remplit complètement le tube intérieur de la matière essayée, puis on équilibre bien les températures.

On laisse alors tomber dans le tube intérieur (sans lui communiquer d'accélération) une bille de laiton ou d'aluminium, qui accompagne l'appareil. On mesure à l'aide d'un chronomètre le temps qui s'écoule entre le lâcher de la bille et son arrivée au contact du tube inférieur mentionné ci-dessus.

Dans les liquides foncés, il est difficile d'observer la fin de la chute. Dans ce cas, on disposera une canalisation électrique telle que l'arrivée de la bille ferme le contact. L'allumage d'une lampe, placée sur cette canalisation, indiquera la fin de la chute.

FISCHER recommande comme unité le temps de chute de la même bille dans la glycérine pure à 28° Baumé, à la température de 58° C.

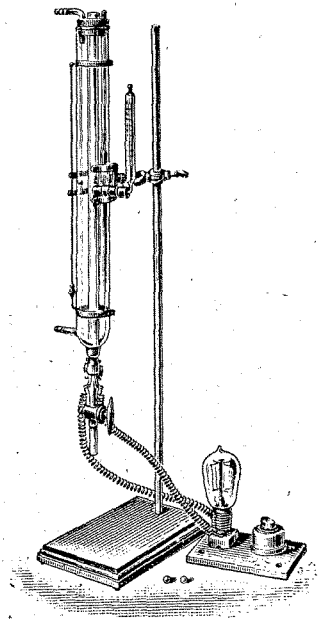


FIG. 1.

2° *Viscosimètre à chute de bille*, de WOLFF et IRINEU.

Il s'agit ici d'un instrument extrêmement simple, qu'il est facile de construire soi-même, et qui est néanmoins très suffisant pour les déterminations courantes. Dans un tube de verre d'un diamètre intérieur de 12 à 13 mm., on coupe des morceaux de 26 cm. de long, sur lesquels on trace trois traits situés respectivement à 0,5 cm., 7,5 cm. et 22,5 cm. de l'une des extrémités. L'autre extrémité est fermée par un bouchon. On monte l'extrémité ouverte dans un fort bouchon percé, de sorte que le tube, rempli du liquide examiné, flotte verticalement dans le vase destiné à assurer la température voulue. Comme mobile, on prendra une goutte de verre obtenue par fusion d'un tube (voir fig. 2). Au moyen d'une pince, pour éviter l'échauffement que produirait la main, on introduit, la pointe en haut, cette goutte de verre dans le liquide, qui remplit le tube jusqu'au der-

nier trait. On observe alors le temps qui s'écoule entre les passages du mobile devant les deux traits suivants. Pour obtenir des valeurs comparables avec des mobiles différents, on rapportera les temps observés au temps de chute de la même goutte de verre dans une glycérine déterminée (par exemple à 93,7 %). Ou mieux, ce qui permet une vérification rapide, dans une glycérine présentant un indice de réfraction déterminé (par exemple n_{D20} = 1,46645). Avec les vernis dont la densité est supérieure à 1, on fixe au bouchon support deux petits crochets de fil de fer, qui permettront de suspendre le tube dans la cuve à température constante.



FIG. 2.

En préparant un nombre suffisant de tubes, on pourra effectuer rapidement un grand nombre de déterminations, sans avoir à perdre chaque fois le temps nécessaire au nettoyage du tube. En donnant à la goutte de verre des dimensions appropriées, on pourra, avec des liquides de viscosités différentes, amener la durée de la chute à ne pas être démesurée. Plus, à poids égal, une goutte sera petite (espace vide plus petit), plus elle tombera vite. Pour les huiles et vernis très visqueux, on pourra alourdir la goutte de verre en y enrobant un petit fragment de métal.

Point de fusion et point de ramollissement.

On supposera connue la méthode de détermination des points de fusion. Elle ne joue pas d'ailleurs ici un rôle bien important, sauf dans quelques cas, notamment dans l'analyse des vernis. Il en est de même pour la détermination des points de solidification. On peut se reporter pour ces questions à l'ouvrage de MARCUSSON (vol. XIV de la présente collection). Nous dirons au contraire quelques mots de la détermination du *point de ramollissement* et du *point de goutte*, importante dans l'essai des brais, poix et asphaltes. Cette détermination est surtout recommandable pour les substances n'ayant pas de point de fusion net, comme c'est le cas, par exemple, pour la plupart des résines. Les points de fusion des résines que l'on trouve dans les ouvrages, sont peu concordants, et ne sauraient l'être, car chaque observateur pourra considérer comme « point de fusion » un état de ramollissement diffé-

rent. Même les indications telles que point de fusion « inférieur » et « supérieur » (commencement du ramollissement et fusion complète), ne sont pas exemptes de ces critiques. Seules des méthodes parfaitement définies, comme les suivantes, peuvent donner des résultats comparables.

1° Point de ramollissement d'après Krämer-Sarnow.

Dans un petit tube de verre coupé bien droit, ayant 10 cm. de long et 6 à 7 mm. de diamètre intérieur, on introduit une baguette de verre le remplissant bien, de façon à laisser à l'extrémité un espace vide de 5 mm. de long (voir fig. 3). Dans cet espace, on coule goutte à goutte la substance fondue avec soin et sans surchauffe, jusqu'à ce qu'elle forme un ménisque convexe. On coupe celui-ci à ras après refroidissement. On enlève alors la baguette de verre, redresse le tube, la partie libre en haut, et sur la couche de matière, de 5 mm. d'épaisseur, on verse exactement 5 gr. de mercure. Le tube ainsi garni est introduit dans un tube plus large, fermé par le bas, placé dans un bécher plein d'eau. A côté du petit tube contenant la matière et le mercure, on fixe un thermomètre dont le réservoir soit au niveau de la couche de matière examinée. On chauffe alors l'eau contenue dans le bécher, à raison de 1° *par minute*. La température à laquelle le mercure tombe à travers la couche de résine, est le *point de ramollissement*. On peut remplacer la charge de mercure par une petite tige de métal de même poids. Bauer a établi un appareil qui facilite beaucoup le remplissage du tube. (Construit par : Vereinigte Fabriken für Laboratoriumsbedarf, Berlin N.W. 6.)

2° Point de ramollissement et point de goutte d'après Ubbelohde.

Dans cette méthode, adaptée au même but, un petit tube *e* (fig. 4) est rempli de matière et, tandis que celle-ci est encore molle, on y introduit le thermomètre que l'on fixe au tube au moyen d'une douille métallique *b*. Celle-ci présente une petite ouverture *c*, permettant l'entrée de l'air. La matière en excès est alors coupée à ras de l'orifice inférieur du tube et l'ensemble, placé dans un tube à essais, est introduit dans le bécher plein d'eau que l'on chauffe comme précédemment. La *température de ramollissement*, d'après Ubbelohde, est celle à

laquelle la substance commence à former un ménisque sensible à l'ouverture inférieure du tube, le *point de goutte* étant la température

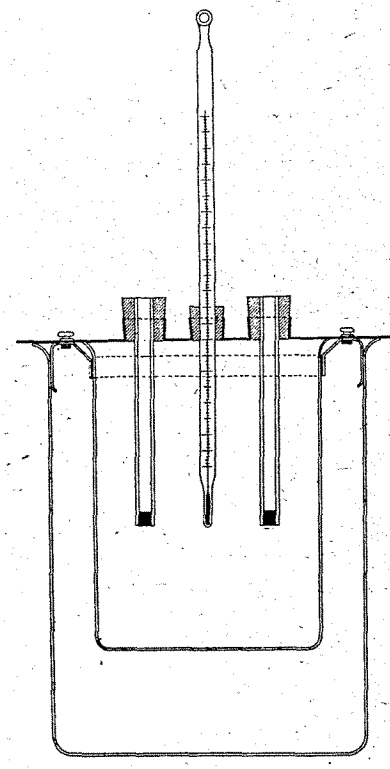


FIG. 3.

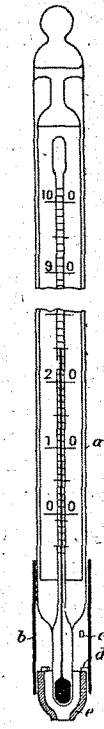


FIG. 4.

à laquelle tombe la première goutte. (Cet appareil est fourni par la maison BLECKMANN et BURGER, à Berlin.)

Méthodes de distillation.

Pour l'analyse des dissolvants, une des opérations les plus utiles est la distillation fractionnée. Comme les substances employées dans

la technique sont rarement des corps purs, mais sont le plus souvent des mélanges compliqués, elles n'ont pas de point d'ébullition fixe, mais distillent dans des limites plus ou moins étendues. Dans certains cas, on a l'habitude de parcourir toute l'échelle des températures, c'est-à-dire de déterminer la proportion en volume, de la substance, qui passe jusqu'à une température déterminée, ou entre deux températures déterminées. Dans d'autres cas, on donne seulement la limite inférieure d'ébullition et la proportion distillant à une température déterminée, ou la température à laquelle a distillé une proportion déterminée (généralement 90 ou 95 %) de la matière (1).

Comme la marche de la distillation dépend dans une certaine mesure de la forme de l'appareil et de la conduite de la distillation, on a adopté des types d'appareils bien définis. Malheureusement, il n'y a pas qu'un seul type, ainsi, pour l'essence, etc..., on emploie l'appareil d'ENGLER, modifié par HOLDE et UBBELOHDE, tandis que pour les produits de la

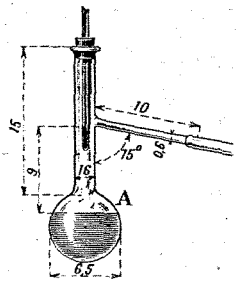


FIG. 5.

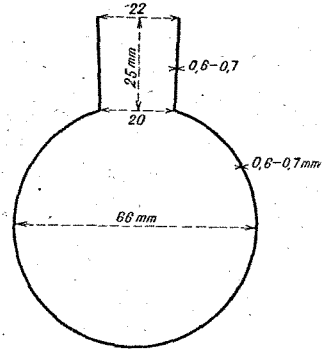


FIG. 6.

houille (benzène, etc...) on utilise l'appareil de SPILKER et KRAMER. Le premier est formé d'un ballon à distillation de dimensions déterminées (fig. 5), tandis que le second est formé d'un ballon de cuivre surmonté d'un appareil de distillation en verre (fig. 6 et 7).

Dans les deux cas, la distillation est conduite *à raison de deux gouttes à la seconde.*

(1) Il est rarement d'usage (pour les goudrons par exemple) de calculer le distillat en « pour cent en poids ». Pour les dissolvants, etc., on calcule toujours en « pour cent en volume ».

On lit le *début de distillation*, c'est-à-dire la température du thermomètre au moment où la première goutte tombe du *réfrigérant*, puis les quantités qui distillent pour une élévation de température de 1, 5, 10 ou 25° ou, pour les benzols, la quantité qui passe jusqu'à une température déterminée.

On lit enfin la *fin d'ébullition*, c'est-à-dire la température à laquelle il se produit tout à coup des fumées, où à laquelle le thermomètre commence à baisser. Après refroidissement, on mesure le volume du

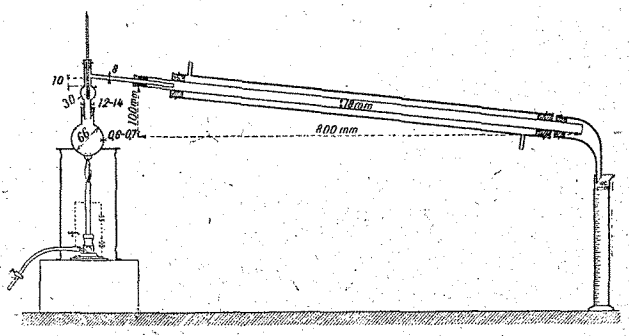


FIG. 7.

résidu. Si l'opération a été bien conduite, la différence entre la matière employée et la somme du distillat et du résidu, ne doit pas dépasser quelques unités pour cent, au plus environ 1,5 %.

On emploie généralement pour la distillation, 100 cm³ de liquide, l'éprouvette où l'on reçoit le liquide distillé est graduée en demi-cm³.

Lors de chaque distillation, il faut mesurer la pression atmosphérique, à moins que l'on ne préfère employer l'appareil de BUNTE, en réglant la pression à la valeur normale de 760 mm. de mercure.(Voir : *Die Lösungsmittel der Oele, Fette, Wachse und Harze.* Dr H. WOLFF, Société d'Éditions scientifiques, Stuttgart.) Pour les essais industriels, on peut, pour les dissolvants connus, se contenter d'apporter une correction, dont l'importance est indiquée par la table 4.

Séparation des mélanges par distillation.

Lorsqu'il s'agit non pas de caractériser un dissolvant, etc., mais de séparer aussi complètement que possible les divers constituants d'un mélange, on n'emploiera pas les appareils indiqués ci-dessus. On se

servira d'un ballon rond, sur lequel on installera une colonne de fractionnement, telle que celle de HEMPEL. On n'opère pas, dans ce cas, une distillation continue, mais on change le récipient chaque fois que l'on remarque un saut dans la distillation, et une ascension plus rapide du thermomètre. On arrête alors l'opération, et recommence à chauffer quand le thermomètre est descendu d'environ 20°. Généralement, il passe encore une petite quantité de liquide jusqu'à la température à laquelle on s'était arrêté ; on cesse alors de chauffer et recommence tant qu'il ne passe plus rien, jusqu'à la température d'arrêt. A ce moment, on continue l'opération jusqu'à ce qu'un nouveau bond soit signalé par une ascension rapide du thermomètre. On peut souvent, de cette façon, séparer presque quantitativement des fractions déterminées, ou des mélanges eutectiques à point d'ébullition fixe.

Si l'on ne dispose que de petites quantités de dissolvant, on peut, selon l'expérience de l'Auteur, employer un micro-Hempel, constitué de la façon suivante :

A un tube d'environ 20 cm. de long et 10 mm. de diamètre intérieur, on soude, à 3 cm. de l'extrémité supérieure, un tube latéral, et on introduit dans la plus longue partie du premier tube un fil métallique enroulé en spirale serrée. Ces proportions conviennent pour opérer sur 5 à 10 cm^3 de liquide, que l'on place dans un petit ballon rond de 10 à 15 cm^3 de contenance. Pour chaque 5 cm^3 de liquide en plus, on augmentera de façon convenable la dimension du ballon, et on allongera d'environ 3 cm. le rectificateur. (Le point où est soudé le tube latéral restant toujours à 3 cm. de l'extrémité supérieure.)

B — MÉTHODES CHIMIQUES

Détermination de l'indice d'acide et de l'indice de saponification. — En ce qui concerne l'analyse des divers vernis, il est bon de déterminer ces deux indices sur une même prise d'essai. Le procédé à

employer pour les huiles et les vernis gras, différera en général un peu de celui qui convient pour les résines (1).

a) *Huiles et vernis gras.*

On pèse dans un erlenmeyer de 250 cm³, environ 2 gr. de matière (pesée à 3 mmgr. près) (2); on y ajoute 20 cm³ d'alcool neutre, mesurés dans une éprouvette graduée, et on divise bien l'huile dans l'alcool par agitation. On titre alors, après avoir ajouté quelques gouttes de solution de phénolphtaléine à 1 %, avec une liqueur alcoolique $\frac{U}{2}$ de potasse, jusqu'à coloration rouge (la coloration ne doit pas disparaître immédiatement par agitation).

Après lecture de la quantité de liqueur potassique employée, on ajoute une nouvelle quantité de cette liqueur, telle que la quantité *totale* introduite soit de 20 cm³, *y compris* celle qui a servi à la neutralisation. On chauffe alors au réfrigérant à reflux (ou en surmontant le ballon d'un long tube), sur une toile métallique, avec une petite flamme, jusqu'à une douce ébullition. Au bout d'un quart d'heure, on titre encore chaud au moyen d'acide sulfurique ou chlorhydrique $\frac{N}{2}$.

Il faut toujours faire un *essai témoin* sur 20 cm³ de liqueur potassique $\frac{N}{2}$ sans addition de matière.

Calcul : Soient a cm³ de potasse nécessaires pour la neutralisation de l'huile; b, le nombre de cm³ d'acide nécessaires au titrage en retour après saponification ; et c le nombre de cm³ d'acide employés dans l'essai témoin, la prise d'essai étant de e grammes. On a :

$$\text{Indice d'acide (I. A.)} = \frac{28{,}05 \times a \times c}{20 \times e} \text{ (3).}$$

$$\text{Indice de saponification (I. S.)} = \frac{28{,}05 \times (c - b)}{e}.$$

(1) La méthode recommandée pour les résines est applicable également aux vernis gras et aux huiles. Mais, comme on a souvent à exécuter des essais ultérieurs (insaponifiable — v. page 15 — hexabromures. V. chap. Huile de lin) l'emploi d'autres dissolvants que l'alcool conduirait à des difficultés dans la suite du travail.

(2) Pour les essais industriels rapides, il suffit de peser à 0,01 gr. près.

(3) Si, dans l'essai-témoin, au lieu de 20 cm³ de liqueur de potasse $\frac{N}{2}$, on en a pris une quantité différente, $= x$, il faudra remplacer 20 par x dans le dénominateur. Cela n'a pas d'importance pour l'I. S. pourvu que dans la détermination et dans l'essai témoin on ait employé le même volume de potasse.

Détermination de l'I. S. des dissolvants.

En raison de la volatilité des dissolvants, la détermination de leur I. S. doit se faire à froid, si l'on veut éviter les pertes pouvant résulter d'une action insuffisante du réfrigérant.

On pèse, on mesure une petite quantité de liquide (pour la mesure, employer une pipette capillaire graduée en $^1/_{100}$ de cm³) et l'introduit dans un ballon contenant un peu d'alcool. Aussitôt après, on ajoute un volume connu de potasse alcoolique normale, et ferme soigneusement le flacon. Après dix à quinze heures de repos, on titre en retour au moyen d'acide sulfurique normal.

On emploiera, pour 1 gr. ou 1 cm³ de liquide, 20 cm³ de potasse normale. Le calcul se fera comme ci-dessus ; dans les mesures de volumes, il conviendra de diviser le nombre trouvé par la densité du liquide à la température où le volume a été mesuré.

(I. S. des dissolvants, voir table 4.)

Indice d'acétyle.

Ce nombre, important pour la détermination de la teneur en alcool, se détermine, d'après WOLFF, de la façon suivante :

Dans un tube de verre d'environ 10 cm. de long, à paroi mince, et à fond arrondi, ayant 6 à 8 mm. de diamètre intérieur, on pèse environ 0,5 gr. du liquide, et y ajoute 1 cm³ d'anhydride acétique ; puis on étire l'extrémité du tube en un tube capillaire que l'on scelle. Pour cette opération, maintenir le fond du tube dans l'eau froide. Le tube ainsi scellé est placé dans un bécher plein d'eau, où il plonge au moins des neuf dixièmes. On porte alors l'eau à l'ébullition. Après une heure d'ébullition, on sort le tube et, après refroidissement, on le place dans un flacon à parois épaisses, muni d'un bouchon à l'émeri bien rodé. Dans ce flacon, on a mis au préalable 50 cm³ d'eau. On le ferme, casse le tube au moyen de quelques secousses, puis on plonge le flacon pendant une demi-heure dans l'eau à environ 50°. Après refroidissement complet, on neutralise exactement le contenu avec une liqueur de potasse normale. On ajoute ensuite 20 cm³ de liqueur de soude alcoolique normale, puis assez d'alcool pour rendre le mélange limpide. Au bout de dix à quinze heures de repos, on titre à l'acide normal (1).

(1) On peut aussi saponifier dans des flacons bien fermés, à bouchon ligaturé, et que l'on laisse une demi-heure dans le bain-marie bouillant.

La quantité de potasse consommée par cette saponification se calcule comme précédemment.

(Voir à la table 4 les nombres relatifs aux divers dissolvants.)

Détermination de l'indice d'iode (I. I.).

Parmi les nombreuses méthodes qui ont été proposées pour la détermination de l'indice d'iode, nous ne décrirons ici que celle de WIJS qui, d'après l'expérience de l'Auteur, convient très bien pour les huiles comme pour les résines et notamment la gomme laque (1). Comme elle est presque obligatoire pour cette dernière matière, on la décrira ici en détail.

Préparation de la solution de WIJS : on dissout 8,5 gr. d'iode dans un litre d'acide acétique cristallisable, puis on fait passer dans la solution un courant de chlore lavé et séché jusqu'à ce que la couleur brune de la solution vire au jaune rougeâtre. Si ce point a été dépassé, on ajoutera de la solution d'iode dans l'acide acétique jusqu'à revenir au virage exact. Quand la préparation a été bien faite, le titre mesuré après chloruration (par l'hyposulfite après addition d'iodure de potassium) est juste doublé. Au lieu d'opérer ainsi, on peut dissoudre dans l'acide acétique 8 gr. de trichlorure d'iode et 9 gr. d'iode, puis on complète à 1 litre au moyen d'acide acétique.

Exécution de l'essai : Suivant la valeur présumée de l'indice, on pèsera dans un petit tube de verre (2) une quantité de matière égale à

0,150 gr. pour les indices supérieurs à 120,
0,200 gr. — — inférieurs à 120,
0,500 à 1 gr. pour les indices inférieurs à 50.

Le tube contenant la matière est alors introduit dans un flacon bouchant à l'émeri, et on ajoute 10 cm³ de tétrachlorure de carbone. Après avoir obtenu par agitation la dissolution complète, on introduit

(1) En ce qui concerne la solution de HANUS (brome-iode-acide acétique), souvent prônée dans ces dernières années, on manque encore de données suffisamment nombreuses pour comparer les résultats qu'elle fournit avec ceux que donne la méthode de WIJS. Bien que cette méthode donne peut-être les « vrais » indices d'iode (iode fixé par addition), il ne paraît pas encore possible de l'adopter seule pour les essais industriels. Quant à la méthode de HÜNT, en raison du temps qu'elle exige, il en sera à peine question ici. (Voir aussi le chapitre Huile de lin.)

(2) Il est commode de se fabriquer de petits tubes pour ces pesées au moyen de tubes de verre de 8 à 10 mm. intérieur. On en fond une extrémité, et dès que les bords se sont rejoints, on aplatit le fond ainsi formé en l'appuyant sur une plaque d'amiante ; on coupe ensuite le tube à 2 cm. environ de la partie fermée. On se constituera une provision de petits tubes ainsi préparés.

avec une pipette 20 cm³ de liqueur d'iode, et 25 cm³ pour les indices très élevés. Si la solution se trouble, on versera du tétrachlorure de carbone par petites portions, jusqu'à ce qu'elle soit redevenue limpide. On effectuera exactement de la même manière un essai témoin (sans huile), en employant la même pipette, qui, ainsi, n'a pas besoin d'être très exacte. L'essai et le témoin sont alors laissés deux heures à l'obscurité. Ensuite, on ajoute 20 cm³ de solution à 10 % d'iodure de potassium, et étend avec environ 150 cm³ d'eau. Enfin, on titre avec une liqueur d'hyposulfite jusqu'à ce que la coloration ne soit plus que jaune pâle, on ajoute quelques gouttes d'empois d'amidon, et continue l'addition d'hyposulfite jusqu'à disparition de la coloration bleue. *Immédiatement* avant ou après l'essai réel, on fera le même titrage sur l'essai témoin.

Pour déterminer le titre de la liqueur d'hyposulfite, on prend exactement 25 cm³ de solution décinormale de bromate de potasse (2,783 gr. de BrO^3K dans 1.000 cm³), y ajoute environ 20 cm³ de solution d'iodure de potassium et environ 10 cm³ d'acide chlorhydrique à 25 % (1). On étend d'eau et titre à l'hyposulfite en ajoutant un peu d'empois d'amidon à la fin de l'opération.

Calcul : Soit une prise d'essai de s gr. de substance, et soit a le nombre de cm³ d'hyposulfite utilisé dans l'essai, b, le nombre de cm³ utilisés pour le témoin, et c, le nombre de cm³ employés pour le titrage de la liqueur (en opérant sur 25 cm³ de solution de bromate). On a alors :

$$\text{Indice d'iode} = \frac{31{,}7\ (b - a)}{s \times c}$$

Dosage des substances insaponifiables.

1° Essai qualitatif d'après Holde.

On chauffe environ deux minutes, jusqu'à éclaircissement, 2 à 3 gouttes d'huile, etc..., avec quelques cm³ de potasse alcoolique. Après refroidissement, on étend d'eau avec précaution ; la solution

(1) On peut aussi prendre environ 5 cc. de solution d'iodure à n %, environ 5 cc de solution d'iodate à n % et y ajouter une quantité exactement connue d'HCl (10 d'HCl décinormal). Cette addition mettra en liberté une quantité correspondante d'iode, équivalente à n cc. d'iode décinormal. (N. du Tr.)

se trouble si elle contient des substances insaponifiables. Les matières insaponifiables naturellement contenues dans les huiles et graisses ne donnent pas de trouble. Limite de sensibilité de cet essai : 3 à 5 %.

2° Méthode de Spitz et Hœnig.

10 gr. de matière, placés dans un ballon, sont chauffés environ une heure au réfrigérant ascendant avec environ 50 cm³ de solution alcoolique de potasse (ayant une concentration voisine de celle d'une liqueur normale). On ajoute ensuite environ 50 cm³ d'eau et chauffe de nouveau (1).

La solution de savon, une fois refroidie, est amenée dans un entonnoir à décantation, et on rince le ballon avec de l'alcool à 50 %. On ajoute ensuite environ 50 cm³ d'éther de pétrole léger (bouillant de 30 à 50°), et on agite soigneusement. Une fois les deux couches liquides bien séparées, on évacue la couche hydro-alcoolique inférieure, que l'on lave de nouveau à l'éther de pétrole, jusqu'à ce que celui-ci n'entraîne plus que des traces de matière, ce que l'on reconnaîtra en évaporant une petite quantité du dissolvant (en général, trois épuisements suffisent). Les éthers de pétrole réunis sont lavés trois ou quatre fois par agitation avec quelques cm³ d'alcool à environ 50 %, auquel on a ajouté quelques gouttes de lessive de potasse. Ces liquides de lavage séparés sont encore une fois épuisés par 20 cm³ d'éther de pétrole, que l'on sépare ensuite pour le réunir aux précédents, tandis que le liquide alcoolique de lavage est réuni à la solution de savon.

L'éther de pétrole est placé dans un ballon pesé que l'on réunit à un réfrigérant, puis on distille au bain-marie. On sépare ensuite le ballon du réfrigérant puis on le plonge pendant quelque temps dans l'eau en pleine ébullition d'un bain-marie (2). S'il se sépare ainsi des gouttelettes d'eau, on ajoutera quelques cm³ d'alcool absolu, que l'on évaporera jusqu'à disparition de l'odeur d'alcool. On place ensuite le ballon dans une armoire desséchante puis le pèse. On le porte alors

(1) Dans le cas où l'insaponifiable serait difficilement soluble dans l'éther de pétrole, on remplacera celui-ci partiellement ou en totalité par de la benzine, ou bien on ajoutera le dissolvant dans le ballon dès avant la saponification. Ceci est avantageux avec les vernis, surtout lorsqu'ils renferment beaucoup d'insaponifiable (vernis à l'asphalte, aux produits coumaroniques, etc...).

(2) Lorsqu'on plonge le ballon dans le bain-marie, il est nécessaire de le fixer à un support pour éviter qu'il ne se renverse. Cette précaution est superflue si le bain-marie est suffisamment petit. Les boîtes de conserves conviennent très bien à cet usage.

encore dix minutes au bain-marie, puis le repèse, et recommence jusqu'à ce que la diminution du poids ne soit plus que de 5 mmgr. en dix minutes.

En présence de grandes quantités de substances insaponifiables ou difficilement saponifiables, il conviendra, pour assurer l'exactitude du dosage, d'essayer l'insaponifiable de la manière suivante, d'après HOLDE et RUHEMANN, pour y rechercher la présence de matières saponifiables. Une partie de l'insaponifiable déjà pesé est additionnée d'un petit fragment de soude caustique, et l'on chauffe un quart d'heure au bain d'huile à 230-250°. En présence de quantités appréciables de matières saponifiables, il se produit une gélatinisation de la masse, ou bien on observe de la mousse de savon à la surface.

Si l'on a constaté ces phénomènes, on reprendra encore une fois le traitement complet de l'insaponifiable par saponification, etc..., comme ci-dessus, afin de l'obtenir pur.

3° Méthode de Davidsohn.

La saponification, etc..., se fait comme dans la méthode de SPITZ et HÖNIG. L'extraction se fait à l'éther sur le produit saponifié, débarrassé d'alcool par évaporation au bain-marie. Comme cet éther peut dissoudre de petites quantités d'acides gras et de savon, DAVIDSOHN, après épuisement à l'éther, agite ce dissolvant avec un peu d'acide chlorhydrique, afin de mettre en liberté les acides gras contenus dans le savon dissous. La liqueur éthérée est alors débarrassée d'acide chlorhydrique par des lavages à l'eau répétés jusqu'à ce que cette eau ne présente plus de réaction acide. On opère ensuite comme précédemment l'évaporation du dissolvant et le séchage. Sur l'insaponifiable ainsi obtenu, on détermine, à la manière habituelle, l'indice d'acidité qui, multiplié par 0,5, donne approximativement la petite quantité d'acides gras présents, en pourcentage de l'insaponifiable. Cette quantité est déduite de l'insaponifiable pesé et l'on obtient ainsi, avec une exactitude suffisante, la quantité réelle d'insaponifiable. Celle-ci sera donc, pour une prise d'essai de s gr. ayant donné u gr. d'insaponifiable brut présentant un indice d'acidité I. A.

$$\text{insaponifiable} = 100\,\frac{u}{s}\left(1 - \frac{\text{I. A.}}{200}\right).$$

4° **Cas des substances très volatiles.**

Elles ne peuvent naturellement pas être dosées par ces méthodes, car elles se trouveraient évaporées en même temps que le dissolvant. Pour déterminer les substances volatiles, insaponifiables aussi bien que saponifiables (acétate d'amyle, par exemple) il faut employer la distillation à la vapeur d'eau, comme il sera décrit en détail à propos de l'analyse des vernis.

Dosage de l'eau dans les huiles et résines.

1° *Recherche qualitative de l'eau dans les huiles, d'après* Holde. — On chauffe au bain d'huile à 160° 3 à 4 gr. d'échantillon dans un tube à essais dont les parois ont été préalablement enduites de l'huile modérément chauffée. La formation, au refroidissement, d'émulsions contre les parois ou, si la proportion d'eau est notable, la production de mousse et le bruit de friture décèlent la présence d'eau ;

2° Pour la détermination *quantitative*, on doit recommander, pour les huiles comme pour les résines, la méthode de Marcusson (Communic. *Königl. Materialprüfungsamt*, 1904, p. 48 et 1905, p. 58), en raison de sa simplicité et de son exactitude. D'après cette méthode, 20 à 100 gr. de substance, suivant la teneur en eau présumée, sont chauffés au bain d'huile, dans un erlenmeyer d'un litre, avec 100 à 150 cm³ de xylol, additionné de quelques fragments de pierre ponce. Le distillat, condensé par un court réfrigérant, est recueilli dans une éprouvette de 100 cm³, se rétrécissant vers le bas, et graduée en $^1/_{10}$ de cm³. La quantité de substance doit être choisie telle que le volume de l'eau atteigne au moins 3 cm³, car, pour une quantité moindre, l'erreur de lecture devient trop importante relativement au volume lu. On distille ainsi presque complètement le xylol employé. Les gouttelettes d'eau qui ont pu se condenser dans le tube du réfrigérant seront entraînées par rinçage au moyen d'un peu de xylol. L'éprouvette contenant le produit de la distillation est alors plongée dans l'eau chaude pour faciliter la séparation de l'eau et du xylol ; on fait tomber à l'aide d'un fil métallique, les gouttelettes d'eau qui tendraient à adhérer aux parois. La lecture du volume se fait après avoir ramené le

liquide à la température de 15° C. La durée d'une opération ne dépasse guère une demi-heure ;

3° Dosage de l'eau dans les huiles d'après FAHRION (*Chemiker-Zeitung* 1905, p. 267) : 3 à 5 gr. d'huile (pesés exactement) sont chauffés avec soin dans un creuset de platine (ou, en cas de besoin, dans un creuset de porcelaine) avec une petite flamme, en éventant la surface, jusqu'à ce que l'huile soit en fusion tranquille, sans mousse. On pèse de nouveau après complet refroidissement. Pour éviter les projections, on commencera par chauffer la partie supérieure du creuset, avec précaution. La méthode demande quelque adresse, mais donne en peu de temps des résultats d'une exactitude pratiquement suffisante. La perte de poids représente la teneur en eau. Cette méthode est inexacte pour l'huile de lin, à cause de l'oxydation de l'huile.

La même méthode peut servir pour les résines ; on placera d'abord dans le creuset 5 à 8 gr. d'une huile qui devra naturellement n'être pas siccative et ne pas contenir d'eau ; on y ajoutera une quantité de résine comprise entre 2 et 3 gr. et continuera comme précédemment.

Le procédé général de dessiccation à l'étuve peut parfois aussi être employé pour les résines (1), si l'on observe les précautions suivantes : la résine est finement divisée, et chauffée à une température assez basse pour ne pas fondre (autrement, l'eau se trouverait enrobée et ne serait pas éliminée). On élève peu à peu la température, en veillant toujours à ce que la résine ne fonde pas, en ne dépassant pas une température notablement inférieure au point de fusion (en tout cas, jamais supérieure à 105-110°). Pour beaucoup de résines ayant tendance à l'oxydation, on n'aura de résultats exacts qu'en faisant passer dans l'étuve un courant de gaz carbonique. On peut aussi peser la résine dans un tube en U, traversé par un courant lent d'acide carbonique, et que l'on plonge dans un bain-marie dont on élève peu à peu la température. L'extrémité libre du tube en U est munie d'un bouchon que traverse un tube de verre coudé à angle droit, afin d'éviter la condensation dans la partie supérieure du tube en U, de vapeur d'eau provenant du bain-marie. S'il s'y condense un peu d'eau (provenant de la résine), on la chassera en promenant doucement une flamme à cet endroit. Il est encore préférable d'opérer la dessiccation dans le vide à 80°.

Dosages colorimétriques.

Les méthodes colorimétriques sont très commodes pour le dosage de petites quantités de substances, comme cela se présente dans

(1) De toute façon, avec les méthodes de dessiccation directe, on n'obtient pas la *teneur réelle en eau*, car les autres constituants volatils disparaissent en même temps (par exemple les huiles essentielles). Les résines qui contiennent des quantités notables de ces substances ne peuvent être traitées de cette façon.

l'analyse des siccatifs et des vernis. Les diverses méthodes seront exposées à leur place. Nous ne donnerons ici que des généralités relatives à ce mode de dosage.

Lorsqu'on dispose d'un colorimètre permettant de mesurer directement l'épaisseur des couches observées, la solution examinée et la solution type (toujours nécessaire) sont amenées au même volume, puis on lit les épaisseurs des deux liquides donnant la même coloration (1).

Si la solution type contient a mmgr. dans le volume considéré et fournit sous une épaisseur A une coloration égale à celle que donne une épaisseur B de la solution examinée, le même volume de celle-ci contiendra

$$a \times \frac{A}{B} \text{ mmgr. de substance.}$$

Si l'on ne dispose pas d'un tel colorimètre, on prendra deux éprouvettes graduées bien pareilles et placera dans l'une la solution type et dans l'autre la solution examinée. On diluera alors la plus foncée des deux solutions jusqu'à obtenir l'égalité de coloration. Si, à ce moment, les volumes respectifs sont A pour la liqueur examinée et B pour la liqueur type, ce volume B contenant b mmgr. de substance, la liqueur examinée en contiendra

$$b \times \frac{B}{A} \text{ mmgr.}$$

Il se peut enfin que l'on ne dispose pas de deux éprouvettes graduées suffisamment pareilles. Dans ce cas, on prendra un tube de verre aussi large que possible, que l'on coupera en deux parties égales. Chacune d'elle sera fermée à la lampe à une extrémité. Dans l'un des tubes ainsi formés, on placera un volume connu m de la solution examinée, et dans l'autre un volume M de solution type. On ajoute ensuite, au moyen d'une burette et en agitant, de l'eau à la solution la plus foncée, jusqu'à obtenir égalité de coloration. Soit a le nombre de cm³ d'eau ajoutés. Si M cm³ de solution type contiennent b mmgr. de substance, m cm³ de la solution examinée en contiendront

$\frac{b\,(m+a)}{M}$ ou $\frac{b \times m}{M+a}$, suivant que l'on a ajouté l'eau à m ou à M (2).

(1) Un instrument simple de ce genre, dont l'exactitude est pratiquement très suffisante, est le colorimètre de HELLIGE ou AUTENRIED. Une cuve prismatique de section variable contenant la solution type peut se déplacer contre une autre, de section fixe, contenant la solution examinée. L'épaisseur relative de la cuve prismatique par rapport à la cuve fixe en un endroit quelconque, est lue directement sur une échelle.

(2) Dans la comparaison colorimétrique des vernis, etc..., on opère de cette façon, en se servant naturellement d'un diluant incolore (par exemple benzine pure). (Voir aussi le chapitre « Essai technique des peintures ».)

II - Les résines et asphaltes principaux employés dans l'industrie des vernis

Colophane.

L'analyse chimique de la colophane est généralement superflue, car la falsification de cette matière première constitue une rareté. Une falsification ou une substitution de résines de coumarone que l'on commence à employer, se reconnaîtra à l'abaissement des indices d'acidité et de saponification, qui sont d'ailleurs assez variables.

Dans la préparation des siccatifs précipités, la détermination de l'I. S. est nécessaire, afin de connaître la quantité exacte de soude caustique ou de lessive qu'il faut employer pour dissoudre la résine. Pour un I. S. égal à a, il faudra employer pour 100 kg. de résine $0{,}0714 \times a$ kg. de soude ou $0{,}204 \times a$ litres de lessive à 40° Baumé.

Il est important de déterminer la couleur, ce qui ne peut se faire que par comparaison avec des échantillons-types authentiques. (Pour les essais de fabrication, on peut aussi se rapporter à une échelle arbitraire). Lorsqu'on essaie une résine en nature il faut veiller à ce que les morceaux comparés soient de même épaisseur. Comme ce n'est guère facile, on recommande d'opérer de la façon suivante : on prépare des solutions des échantillons types et de la résine examinée, en dissolvant 1 gr. de produit dans 5 cm^3 de benzine pure, et on place ces solutions dans de petits tubes de même diamètre. En fermant à la lampe les tubes contenant les solutions des types, on pourra les conserver, à condition d'éviter qu'ils ne restent exposés à la lumière.

La détermination de la solubilité a son importance pour les résines destinées à la fabrication de vernis à l'alcool. On emploiera pour cela non de l'alcool pur, mais celui-là même qui sera utilisé en fabrication, et on préparera des solutions de même concentration que lorsqu'il s'agit de l'obtention du vernis.

Ce sont notamment les sortes les plus claires des colophanes françaises (et aussi espagnoles et portugaises) qui montrent une tendance à la formation de troubles ou de dépôts.

Comme ces dépôts (acides primarique ou abiétique) sont souvent très retardés, il est bon de refroidir à 10° la solution de résine et d'y ajouter quelques germes cristallins. Par fusion de la résine, on évite souvent la formation d'un dépôt, mais c'est aux dépens de la limpidité.

Pour la recherche de la colophane dans les autres résines et dans les vernis, voir les paragraphes correspondants.

Les réactions principales de la colophane sont :

1° La *réaction* dite de STORCH-MORAWSKI. Un éclat de colophane, ou mieux quelques gouttes d'une solution dans l'éther de pétrole pas trop étendue, sont dissous dans 1 cm³ d'anhydride acétique, puis on ajoute quelques gouttes d'acide sulfurique concentré. Il se produit une coloration violette passagère; 2° La *réaction à l'ammoniaque :* Si à une solution de colophane dans l'éther de pétrole, on ajoute quelques gouttes d'ammoniaque (D = 0,900), la solution se gélatinise par formation d'un sel d'ammoniaque colloïdal.

Résine durcie et éthers résineux.

Dans l'analyse de la résine durcie, il faut considérer surtout :

1° La valeur de l'indice d'acidité (voir page 11), plus faible sera l'I. A. meilleure sera la résine, à égalité des autres propriétés (limpidité, solubilité) ;

2° *Détermination de solubilité.* — Se fait en général en ajoutant 1 partie d'huile de lin à 2 parties de résine fondue à 150-160° ou plus s'il le faut. On dilue ensuite le mélange avec divers dissolvants ;

3° *Point de ramollissement.* — Se fait de préférence par la méthode de UBBELOHDE et KRAMER-SARNOW (voir page 7) en remplaçant le bain-marie par un bain d'huile ou de paraffine ;

4° Pour l'essai destiné à savoir s'il s'agit d'un éther résineux ou d'une résine simplement durcie au moyen de chaux, etc., on opérera en dissolvant dans l'éther 2 gr. de résine puis on agite avec de l'acide chlorhydrique, jusqu'à ce que celui-ci ne présente plus les réactions de la chaux. On lave alors avec une solution de chlorure de sodium jusqu'à ce que celle-ci ne soit plus acide au méthylorange, puis on

neutralise exactement la solution éthérée avec de la potasse alcoolique en présence de phénolphtaléine. Les savons résineux sont séparés par l'eau avec addition d'un peu d'alcool ; on continue le traitement jusqu'à ce que la solution aqueuse ne trouble plus par les acides. On évapore alors l'éther (1). Le résidu est dissous dans le xylol et, après addition d'une quantité connue de liqueur de potasse $\frac{N}{2}$, on saponifie comme d'ordinaire, mais en prolongeant pendant une heure la durée de la saponification (2).

Si l'on trouve ainsi un I. S. nul ou ne s'élevant qu'à quelques unités, c'est qu'il n'y avait pas d'éthers dans le produit ;

5° Les constituants minéraux se recherchent, après incinération, en effectuant l'analyse des cendres d'après les méthodes usuelles (voir aussi VIe Partie).

Térébenthine.

a) *Essai préliminaire.* — Dans l'essai de la térébenthine, il s'agit avant tout de distinguer la térébenthine fine (de Venise) des sortes ordinaires, et d'y reconnaître l'absence ou la présence de produits artificiels. Pour ces deux buts, HIRSCHSOHN a indiqué une réaction facile à exécuter, qui n'est pas absolument décisive mais fournit néanmoins des indications. Elle convient toutefois, rapprochée des autres données, à orienter une conclusion. La méthode de HIRSCHSOHN repose sur des différences d'attitude vis-à-vis de l'alcool et de l'ammoniaque.

Mêlée à dix fois son poids d'ammoniaque ($d = 0{,}96$) la *térébenthine fine* ne s'y incorpore pas, le mélange devient laiteux au bain-marie. La *térébenthine ordinaire* donne un liquide légèrement laiteux, se transformant rapidement en gelée, et se clarifiant au bain-marie. La *térébenthine artificielle* donne d'abord au bain-marie une solution claire qui se trouble ensuite (les produits artificiels ne présentent pas tous ce phénomène).

(1) Il n'est pas possible d'utiliser directement la solution éthérée pour déterminer l'indice de saponification, car l'éther n'est pas suffisamment indifférent vis-à-vis des alcalis.

(2) Il est nécessaire de rechercher si le xylol employé ne contient pas de matières saponifiables. S'il y a lieu, on le purifiera en le chauffant avec un peu de potasse alcoolique, et en le redistillant.

Agitée avec trois fois son poids d'alcool à 80° Tralles, la *térébenthine fine* donne une solution limpide ou presque limpide ; les *térébenthines ordinaires* donnent un abondant dépôt, mais la solution devient limpide au bain-marie ; au contraire, la plupart des *produits artificiels* donnent des solutions qui restent troubles à chaud.

b) *Autres essais.* — Il est important de déterminer les indices d'acidité et de saponification, qui, pour les térébenthines fines, sont plus faibles que pour les autres ; l'I. A. de la térébenthine fine varie de 65 à 100, et celui des sortes ordinaires de 110 à 145 ; pour l'I. S., on trouve généralement de 85 à 130 pour la première, et de 105 à 180 pour les autres.

Essai microscopique. — La présence des cristaux caractéristiques d'acide abiétique, en forme de pierre à aiguiser, indique, avec une grande vraisemblance, la présence de térébenthines ordinaires. L'essai se fait soit directement, soit après addition d'une petite quantité d'alcool à 85 %.

c) *Une indication décisive* de la présence de térébenthines artificielles est fournie par la recherche des huiles essentielles. On entraîne les dissolvants à la vapeur d'eau sur une quantité de matière aussi grande que possible (au moins 100 gr.). On sépare du distillat l'eau entraînée, puis on opère d'après les méthodes indiquées pour l'essence de térébenthine. Si le produit distillé n'est pas pur, on devra présumer la présence de térébenthine artificielle.

Copals.

L'analyse chimique proprement dite des copals n'est guère utile, à part les essais pour la recherche des résines artificielles et de la colophane. Les constantes, pour cette sorte de résine, varient dans de telles limites que leur détermination ne permet aucune conclusion sur la pureté et la nature du produit. Les valeurs de ces constantes sont indiquées à la table 2.

Il est surtout important, pour les copals solubles dans l'alcool, de déterminer la proportion de matière soluble. 5 ou 10 gr. de copal sont dissous dans l'alcool (employer le même alcool qui sert en fabri-

cation), puis on étend à 160 ou 200 cm³. La solution est, s'il y a lieu, filtrée sur coton, puis on en évapore 20 cm³, de préférence dans un ballon rond. On chasse par le vide les dernières traces d'alcool (bain-marie à 90-100°). Remuer le ballon pour étaler la résine sur ses parois.

En opérant directement dans un appareil à extraction, on trouve toujours des résultats trop faibles ; si l'on veut néanmoins suivre cette méthode, on opérera comme pour l'extraction à l'éther de pétrole (voir plus bas, dosage de la colophane dans le copal).

Recherche de la colophane dans le copal.

Recherche d'après Storch-Morawski. — La réaction à l'ammoniaque est peu sûre ici car certains copals se comportent de la même façon, purs ou additionnés d'une petite quantité de colophane. Si l'on obtient une coloration sensible mais peu nette, on opérera, d'après Wolff, en suivant la technique de Tschirch, de la façon suivante : Dissoudre un échantillon de copal dans l'éther. Décanter la solution de l'insoluble et agiter la solution éthérée avec une solution à 1 % de carbonate d'ammoniaque, à trois ou quatre reprises. Réunir les extraits aqueux et les acidifier par l'acide chlorhydrique étendu. Épuiser à l'éther la solution acide et les parties résineuses précipitées. Séparer la solution éthérée, évaporer le dissolvant, et, sur le résidu, rechercher la présence de colophane par la réaction Storch-Morawski et l'essai à l'ammoniaque. Si, dans les deux cas, la réaction est positive, il y a présence de colophane. Si l'on n'a pas de résultat appréciable, on reprend la solution éthérée de copal, déjà traitée au carbonate d'ammoniaque, et fait agir trois fois une solution à 1 % de carbonate de soude. Les extraits sodiques réunis sont traités de la même façon que les extraits ammoniacaux précédents. Si alors on n'obtient encore pas de résultat appréciable, on considérera la réaction comme négative.

Pour être tout à fait sûr, même en présence de combinaisons et de dérivés absolument neutres de la colophane, de ne pas laisser échapper les acides résineux, on peut aussi commencer par saponifier environ 5 gr. d'échantillon (avec 25 cm³ de potasse alcoolique normale). On ajoute ensuite environ 150 cm³ d'eau, puis on agite avec de l'éther ou

de l'éther de pétrole. La solution aqueuse alcaline est séparée, acidifiée et épuisée à l'éther, après addition de chlorure de sodium. La solution éthérée est encore lavée avec de l'eau ou une solution de chlorure de sodium exempte d'acides minéraux libres, puis on la traite au carbonate d'ammoniaque et ainsi de suite, comme précédemment.

Dosage de la colophane dans le copal.

Ce dosage n'est possible, d'après WOLFF, que d'une manière approchée, et s'effectue de la façon suivante (*Farben-Zeitung*, 1914, 19e année, p. 1018) :

La résine est pulvérisée et humectée d'éther de pétrole. Quand celui-ci est absorbé, on en ajoute de nouveau un peu, jusqu'à ce que la masse résineuse gonflée n'en absorbe plus. Le mélange ainsi saturé d'éther de pétrole est broyé avec du sable, de façon à donner une masse presque sèche, très peu visqueuse, que l'on place dans un appareil à extraction, où on la traite à fond par l'éther de pétrole.

On évapore ensuite le dissolvant, sèche le résidu, et, sur une petite portion de celui-ci, on détermine les *indices d'acidité et de saponification*. Si ceux-ci sont concordants et correspondent à ceux de la colophane, on peut considérer, avec une certaine vraisemblance, le résidu d'extraction à l'éther de pétrole comme formé de colophane. Comme confirmation, on prendra l'indice d'iode, le point de fusion, on essaiera les réactions colorées indiquées pour la colophane, etc.

Si l'I. S. est notablement plus élevé que l'I. A. — ce qui est le cas général —, le résidu d'évaporation de l'éther de pétrole est pesé puis saponifié par un alcali en solution alcoolique, et ensuite, on étend d'eau. Après extraction de l'insaponifiable par un mélange d'éther et de benzine, la partie hydro-alcoolique est concentrée pour chasser l'alcool, puis la solution aqueuse de savon restante est acidifiée. Les acides qui se séparent sont enlevés au moyen d'éther de pétrole (l'acidification et l'extraction se feront de préférence dans une boule à décantation). L'éther de pétrole séparé est évaporé, l'humidité du résidu enlevée par évaporation avec un peu d'alcool absolu, puis on pèse ce résidu. Celui-ci peut être encore essayé qualitativement et considéré comme représentant la teneur en colophane. Si la quantité de substance initiale était $= s$, le premier résidu de l'éther de pétrole $= a$, la quantité de celui-ci soumise à la saponification $= b$, et le deuxième résidu de l'éther de pétrole $= c$, la *teneur en colophane du copal* sera environ $= \frac{100 \times a \times c}{b \times s}$ %.

Lorsque le nombre obtenu est très faible, on ne le considérera comme colophane que si toutes les réactions qualitatives essayées sur le dernier résidu sont *indiscutablement* positives.

Détermination du Dammar et du copal de Manille. dans le copal de Kauri, d'après Ingle (1).

Quelques grammes d'échantillon sont traités par digestion avec un mélange de 3 p. d'alcool absolu et 1 p. de benzine. On filtre l'insoluble, qui, après avoir été lavé avec le même mélange, est soumis à l'action du sulfure de carbone. Le liquide obtenu est évaporé, le résidu séché et pesé. Si ce résidu représente a %, la teneur de l'échantillon en dammar sera, d'après Ingle, de 2,3 a à 2,8 a %.

Tandis que cette méthode de Ingle donne des résultats assez approchés, on doit considérer avec un certain scepticisme sa méthode de séparation et de dosage du *copal de Manille* dans un mélange avec du kauri et du dammar :

10 gr. d'échantillon finement pulvérisé sont chauffés avec 300 à 400 cm³ de solution à 5 % de carbonate de soude ; on filtre, lave le résidu au carbonate de soude, puis on acidifie le filtrat, et on recueille sur filtre taré le précipité, que l'on sèche et pèse. Ingle a trouvé dans un échantillon 93 % de Manille, avec 6 % de kauri et 2,5 % de dammar. On pourrait déduire de là, puisqu'il est possible de déterminer la teneur en dammar par la méthode ci-dessus, même en présence de Manille, que pour une teneur en acides solubles dans le carbonate de soude égale à a % et une teneur en dammar de D %, la teneur en Manille sera $= \frac{a - 6 + 0{,}04\ D}{0{,}87}$. Comme ces déterminations n'ont été faites que sur une seule résine, la valeur de la méthode n'est pas absolument démontrée. Wolff pense en outre que, étant donnés les résultats différents trouvés pour le kauri (Tschirch), une aussi faible teneur en acides solubles dans le carbonate de soude est invraisemblable et qu'on peut être induit en erreur par la faible solubilité dans l'eau des sels de soude des acides du kauri. Les valeurs trouvées par Ingle sont donc sujettes à des réserves.

Dammar.

On effectuera avant tout un dosage de la partie soluble suivant le procédé indiqué p. 24. On prendra comme dissolvant celui qui servira

(1) *Jour. Soc. Chem. Ind.*, 1913, 6.

pour le vernis dont on se propose la fabrication ; sans indications, on prendra la benzine ou le xylol.

Dans les essais chimiques, la valeur de l'I. A. et de l'I. S. et leur différence fourniront déjà des indications sur la présence possible d'autres résines, car celles-ci présentent toujours, pour ces constantes, des valeurs plus élevées que le dammar. (Voir les valeurs normales, table 2.)

Pour la recherche de la *colophane*, la méthode de HIRSCHSOHN rendra de bons services.

2 gr. d'échantillon finement pulvérisés sont bien agités avec 20 cm³ d'ammoniaque ($d = 0{,}96$) ; après un quart à une demi-heure de repos, on fait passer sur un double filtre. La solution limpide, ou au plus faiblement opalescente, est acidifiée au moyen d'acide acétique étendu. S'il y a présence de colophane, celle-ci se sépare en flocons. Limite de sensibilité de l'essai : environ 5 %. Si l'on conduit à fond un épuisement fait de cette manière, que l'on rassemble les parties précipitées sur filtre taré et les sèche à basse température (ne pas dépasser 50° au début, puis monter lentement jusqu'à 80°), on peut déterminer ainsi la *valeur minimum de la teneur* en colophane. L'I. S. trouvé fournit un contrôle ; en effet, si cet indice $= a$, la teneur approximative en colophane est $a - 60$.

Une falsification ou un échange avec le Manille étant toujours possible, on le décèlera de prime abord par la valeur élevée de l'I. A. Le dosage se fera par la même méthode qui sert à doser le Manille dans le kauri. (Voir page 27.)

Sandaraque.

Comme toujours, on essaiera d'abord la solubilité et la couleur (aussi la couleur de la solution).

La sandaraque est surtout falsifiée au moyen de colophane, parfois aussi de dammar. La première se décèle par la réaction de STORCH-MORAWSKI (v. page 22) ainsi que par l'augmentation de la solubilité dans l'éther de pétrole qui, pour la sandaraque pure, ne dépasse guère 10 %. Le dammar amène aussi une augmentation de la partie soluble dans l'éther de pétrole, et une diminution des valeurs normales de l'I. A. et de l'I. S. telles qu'elles ressortent des tables placées à la fin de ce volume. Ces nombres, ainsi que les rapports de solubilité (voir les tables 1 et 2) permettent en outre de reconnaître éventuellement d'autres falsifications.

La méthode la plus simple d'identification, dans les mélanges de résines, est celle de SANDERS (voir Analyse des vernis à l'alcool).

Acaroïde.

Celle-ci, en raison de son prix relativement peu élevé, fait rarement l'objet de falsifications. L'essai se bornera ici à la détermination de la partie soluble dans l'alcool. On l'effectuera le plus souvent par différence en épuisant à fond la matière dans un appareil à extraction et en pesant le résidu après dessiccation. En incinérant ensuite ce même résidu, on trouvera les impuretés inorganiques (sable, etc...) dont la proportion, même dans les bonnes résines, atteint jusqu'à 5 % d'après WOLFF. Dans les sortes inférieures, cette teneur peut souvent arriver à dépasser 10 %.

On peut encore déterminer les rapports de solubilité et les constantes, que l'on comparera aux valeurs normales portées aux tables 1 et 2.

On trouvera les caractéristiques spéciales de la résine acaroïde (réaction au fer et point élevé de précipitation) à propos de l'analyse des vernis à l'alcool.

La *colophane* peut être déterminée qualitativement et dosée d'une façon approchée par extraction à l'éther de pétrole, car la résine acaroïde n'abandonne presque rien à ce dissolvant. L'examen qualitatif de l'extrait à l'aide des réactions de la colophane, et la détermination de ses constantes sont néanmoins indispensables si l'on veut éviter toute erreur.

Benjoin.

Nous ne nous étendrons pas beaucoup sur l'analyse de cette résine, très rarement employée aujourd'hui pour la fabrication de vernis fins à l'alcool.

L'I. A. et l'I. S. et par conséquent aussi la valeur de l'indice d'éthers peuvent servir pour l'identification et l'essai de pureté. Parmi les falsifications, le dammar et le styrax se reconnaîtront à l'abaissement de l'I. A., la térébenthine abaisse l'I. S. et l'I. E. (indice d'éthers). La colo-

phane abaisse également l'I. E. mais on ne peut le déceler avec certitude par la réaction de STORCH-MORAWSKI, au moins directement, car le benjoin lui-même, soumis à cette réaction, donne lieu à des phénomènes colorés analogues (1). La détermination de solubilité, faite comme pour le copal (page 24) et, s'il y a lieu, le dosage des cendres pourront être utiles comme essais pratiques.

Pour distinguer le benjoin de Siam, qui contient de l'acide cinnamique, des benjoins de Sumatra, ou de Palembang qui n'en contiennent pas, on agite sans chauffer un peu de matière finement pulvérisée avec 10 cm³ d'une solution à 1 % de permanganate de potasse (BOHRISCH, *Pharm. Zentralhalle* 1922, p. 334). S'il ne se produit pas immédiatement d'odeur d'aldéhyde benzoïque, on laisse en contact pendant une demi-heure en flacon bouché. Si, même alors, on ne perçoit pas l'odeur d'aldéhyde benzoïque, c'est qu'il n'y a pas de benjoin de Sumatra ou de Penang (benjoin de Palembang).

Mastic.

Les falsifications courantes du mastic au moyen de colophane ou de sandaraque peuvent être reconnues par détermination de l'I. A. et de l'I. S., qui sont augmentés par la présence de ces deux résines. La sandaraque peut en outre se reconnaître à sa solubilité incomplète dans la benzine. L'identification de la sandaraque peut se faire au moyen de la réaction de SANDERS (voir analyse des vernis à l'alcool). La colophane se décèlera par la réaction de STORCH-MORAWSKI.

On effectuera, comme pour toutes les résines, les déterminations de solubilité (voir nombres table 1).

Élémi.

Il est facile de reconnaître l'élémi grâce à son odeur caractéristique. La falsification la plus fréquente, à l'aide de térébenthine ou

(1) Pour rechercher avec certitude la colophane dans le benjoin, WOLFF propose d'épuiser d'abord le produit à l'éther de pétrole, ce qui ne dissout que très peu de benjoin. L'extrait est agité plusieurs fois avec une solution à 3 % de carbonate de soude. Les acides enlevés par cette solution sodique sont alors mis en liberté par l'acide chlorhydrique ; on filtre, sèche, et reprend par la plus petite quantité possible d'alcool à 96°. Après avoir séparé par filtration les parties pouvant rester insolubles, on ajoute de l'eau (4,5 à 6 cm³ pour 100 cm³ de solution). Après vingt-quatre heures de repos, on décante le dépôt qui a pu se former, on le dissout dans le moins possible d'alcool éthylique, et, s'il se sépare de l'acide abiétique, on le fait recristalliser plusieurs fois dans l'alcool méthylique. L'identification se fera par la forme cristalline et par l'I. A., qui est de 175 à 180. P. F. = 150° à 160°. Présente la réaction de STORCH-MORAWSKI et la réaction à l'ammoniaque (v. page 22).

de colophane se décèle sans peine par l'élévation de l'I. A. et de l'I. S. On trouvera les nombres normaux pour l'élémi dans les tables placées à la fin du volume. On peut en outre distiller *l'huile essentielle* par entraînement à la vapeur d'eau surchauffée, sa densité à 15° est d'environ 0,955, et elle passe surtout entre 170 et 180° ; elle bout donc plus haut que l'huile essentielle de la térébenthine (155 à 165°).

Pour rechercher l'élémi dans un mélange de résines, on utilisera surtout la préparation de l'*amyrine*. Le mélange à essayer, finement pulvérisé, est agité avec de l'éther ou épuisé dans un appareil à extraction. La solution éthérée est traitée par une lessive de potasse à 2 % en répétant l'opération jusqu'à ce que le liquide, traité par un acide, ne laisse plus se séparer que des traces de produits acides. On évapore alors l'éther et laisse le résidu digérer plusieurs jours dans l'alcool à froid. L'amyrine cristallise en aiguilles fondant au voisinage de 170° ; elle dévie fortement à droite le plan de polarisation ($[\alpha]_D$ = de 50 à 90° en solution dans la benzine, suivant les proportions d'α — et de β amyrine présentes). On ne peut toutefois pas, de la teneur en amyrine, déduire la teneur en élémi, car on ne peut obtenir une cristallisation quantitative dans les mélanges. La *quantité minimum* d'élémi ne peut se déduire de la quantité d'amyrine trouvée que d'une façon assez imprécise, car la teneur en amyrine de cette résine varie, suivant les sortes, entre 10 et 30 %. Il y a donc au moins trois fois plus d'élémi que d'amyrine, mais il peut aussi bien y en avoir dix fois plus, ou même davantage.

Gomme-laque.

I. — *Essai préliminaire.*

Cet essai préliminaire comporte la recherche d'une teneur inadmissible en colophane, et la détermination de la solubilité.

a) *Recherche qualitative de la colophane.* — Méthode de WOLFF (modification de PARRY).

1° Dissoudre une pointe de couteau de l'échantillon dans 3 cm³ d'alcool puis agiter avec environ 3 cm³ de benzine. Remplir d'eau le tube à essai, à trois ou quatre reprises, en retournant sans agiter. Après séparation de la couche de benzine, faire passer celle-ci dans un autre

tube, et l'agiter avec quelques gouttes d'une solution à 3 % d'acétate de cuivre. En présence de colophane, la couche de benzine présente une belle couleur vert émeraude et la couche aqueuse est sensiblement incolore. L'observation de la couche de benzine après traitement à l'acétate de cuivre doit se faire après séparation complète des liquides ; on pourra d'ailleurs hâter cette séparation en ajoutant un peu d'eau ;

2° Essai STORCH-MORAWSKI (modification de LANGMUIR). Environ 1 gr. de matière est chauffé jusqu'à dissolution avec 15 cm³ d'anhydride acétique. Après refroidissement, on filtre, et additionne le filtrat de 1 à 2 gouttes d'acide sulfurique concentré. En présence de colophane, on observe la coloration bleue-violette connue (1).

b) *Essai de solubilité.* — On dissout, en chauffant légèrement, environ 3 gr. de matière pulvérisée assez finement, dans 10 cm³ d'alcool. La dissolution doit être rapide. La même quantité doit se dissoudre à une température modérée dans 25 cm³ d'une solution de borax à 5 %, et ne pas se gélatiniser au refroidissement. La même quantité de matière doit également se dissoudre dans 50 cm³ d'ammoniaque à 5 % ainsi que dans 25 cm³ de lessive de soude à 5 %.

Si la dissolution n'est pas complète, il y a grande vraisemblance que l'on est en face d'une falsification importante ; il peut, il est vrai, s'agir d'une gomme-laque anormale, mais ce cas est très rare. D'ailleurs un tel produit pourrait être classé comme « non marchand », tout comme s'il était falsifié. Des gommes-laques additionnées de faibles quantités de colophane ou de copal, peuvent, d'autre part, présenter des solubilités normales. Un jugement précis ne sera possible qu'à la suite d'un examen plus approfondi.

II. — *Essais complémentaires de la gomme-laque.*

Outre les essais décrits au paragraphe précédent, on déterminera l'I. S. et l'I. A. Un I. A. supérieur à 70 ou inférieur à 35 fait présumer une falsification. Une élévation (surtout colophane, copal) comme un écart notable de ces valeurs limites, doivent dans tous les cas conduire

(1) Comme dans les gommes-laques orangées commerciales, on trouve jusqu'à 3 % de colophane non ajoutée, on ne pourra conclure à une falsification simplement parce que la réaction de LANGMUIR aura été positive. L'essai de WOLFF, avec quelque habitude, et à l'aide d'essais témoins portant sur un produit connu, permettra de dire si la teneur en colophane est excessive. On ne pourra toutefois pas en tirer une conclusion ferme, mais seulement déterminer s'il y a ou s'il n'y a pas lieu d'effectuer le dosage.

à refuser le produit. Un I. S. inférieur à 180 ou supérieur à 225 (ce dernier cas est très rare) est également suspect, et, en cas d'écart notable, indique une fraude certaine. L'I. E., différence des deux précédents est très important à considérer. Inférieur à 135, il est déjà très suspect, et, inférieur à 125, il doit faire conclure au refus du produit.

III. — *Essai définitif d'une gomme-laque et dosage de la colophane dans les produits falsifiés.*

a) Pour pouvoir porter un jugement décisif sur une gomme-laque il faut encore effectuer des *déterminations quantitatives de solubilité*, notamment dans l'éther de pétrole et l'éther. On opérera de préférence en laissant le produit bien s'imprégner du dissolvant, puis en mélangeant de sable la matière imprégnée et plaçant le tout dans un appareil à extraction ; cette façon de faire a été décrite à propos du dosage de la colophane dans le copal (page 25). Un extrait à l'éther de pétrole supérieur à 5 % est très suspect, ainsi qu'un extrait éthéré supérieur à 20 %. On rencontre parfois, mais très rarement, des gommes-laques donnant 25 % de soluble à l'éther. Dans les gommes-laques orange et citron, on trouve au plus 12 à 16 % de soluble à l'éther.

b) Indice d'iode. — Celui-ci s'exécutera d'après la modification de LANGMUIR ; il donne la possibilité de doser la colophane quand les autres méthodes sont en défaut (1).

Exécution du dosage de la colophane d'après LANGMUIR : il faut avant tout noter que les indications données doivent être rigoureusement suivies si l'on veut obtenir de bons résultats.

On place dans un flacon bouchant à l'émeri, 0,2 gr. de gomme-laque, et ajoute 20 cm³ d'acide acétique. On chauffe doucement, en plongeant de temps en temps le flacon dans l'eau chaude, jusqu'à ce que la dissolution soit complète (la dissolution est d'autant plus rapide qu'il y a plus de colophane). On ajoute alors à la pipette 10 cm³ de chloroforme chimiquement pur et 20 cm³ de liqueur d'iode de WIJS (v. partie ana-

(1) A.-C. LANGMUIR et J.-S. WHITE ont insisté (*Journ. Soc. Chem. Ind.* 30, n° 13) sur la nécessité de suivre *strictement* les indications données.
Le sous-comité pour l'analyse de la gomme-laque indique cette méthode comme la plus commode pour le dosage de la résine dans la gomme-laque ; il prescrit expressément de se conformer exactement aux détails d'exécution indiqués, notamment en ce qui concerne l'emploi constant d'acide acétique de même concentration. Cet acide doit avoir un point de fusion de 14°,7 à 15°, ce qui correspond à une teneur de 99 % environ (*Journ. Amer. Chem. Soc.*, 29, n° 18).

lytique, page 14). On ferme le flacon et le laisse en repos exactement une heure dans l'obscurité (il est commode de se faire avertir par un réveil). Une teneur importante en colophane se trahit déjà par la coloration brun rougeâtre de la liqueur, qui, au début, était jaune pâle. Au bout de l'heure de repos, on titre l'iode libre après addition d'iodure de potassium, comme dans la méthode de WIJS. On fera, comme dans celle-ci, un essai témoin, et calculera l'I. I. comme dans cette méthode.

Calcul de la teneur en colophane à l'aide de l'I. I. : LANGMUIR admet que l'I. I. de la gomme laque est = 18 et que celui de la colophane = 228. Donc, l'indice d'une gomme-laque falsifiée étant égal à i, sa teneur en colophane sera égale à $\frac{i - 18}{2{,}1}$ (1).

Exécution de la méthode de WOLFF. — On pèse exactement 3 gr. de gomme-laque pulvérisée, que l'on place dans un entonnoir à décantation, avec exactement 30 cm³ d'un mélange de 65 cm³ d'acétone avec 20 cm³ d'alcool à 96 % et 15 cm³ d'eau. Si l'on est en présence d'une forte proportion de résine, il vaudra mieux prendre 70 cm³ d'acétone, 15 cm³ d'alcool et 15 cm³ d'eau. Quand l'échantillon est dissous (jusqu'à la cire de la gomme-laque), on ajoute exactement 25 cm³ d'éther de pétrole (bouillant au-dessous de 50°) et on agite avec soin. Après séparation des liquides, que l'on accélère s'il y a lieu par addition de 2 à 3 gouttes d'eau, on fait écouler la couche inférieure (y compris la cire non dissoute) dans un deuxième entonnoir à décantation et on l'agite de nouveau avec 25 cm³ d'éther de pétrole. On laisse de nouveau déposer, puis on réunit les éthers de pétrole dans un petit ballon, et lave les entonnoirs avec environ 15 cm³ d'éther de pétrole que l'on réunit au reste. On distille alors la plus grande partie du dis-

(1) LANGMUIR a trouvé pour 19 échantillons de gomme-laque, des I. I. compris entre 13,4 et 31,4 ; pour 7 colophanes, il trouva de 178 à 235. C'est naturellement insuffisant pour que la moyenne de ces résultats puisse être regardée comme absolue. Toutefois, d'après WOLFF, la valeur trouvée par LANGMUIR est assez satisfaisante pour que, dans 85 % des cas, on puisse compter sur une erreur inférieure à 3 %. On ne peut évidemment exiger, surtout pour des mélanges comme sont les résines, d'obtenir la même exactitude que dans les analyses de composés définis.

LANGMUIR indique également un essai « de blanchiment », pour lequel on dissout 28 gr. de gomme-laque dans une solution de 5 gr. de carbonate de soude sec dans 350 cm³ d'eau. Avec de l'habitude, on reconnaît dès lors une proportion notable de colophane à l'odeur, et à la séparation de flocons visqueux. Après filtration, ou passage sur un tamis fin, on ajoute 150 à 175 cm³ de solution d'hypochlorite de soude, dont 10 cm³ correspondent à 32 cm³ de solution d'arsénite $\frac{N}{10}$. Avec les gommes-laques pures, une heure suffit pour que l'on arrive à une décoloration complète (teinte crème). La température, pendant ce temps, doit être voisine de 40°. En présence de colophane, il faudra employer jusqu'à 250 cm³ et plus de solution d'hypochlorite. On essaie de temps en temps, au moyen de papier à l'iodure de potassium amidonné, pour voir s'il existe encore du chlore en excès (coloration bleue). Avec les gommes laques pures, cette coloration se produit longtemps ; en présence de colophane au contraire, on ne l'observe souvent plus au bout de vingt minutes.

solvant que l'on récupère à l'aide d'un réfrigérant, puis on place l'extrait concentré dans une petite capsule, et on chasse complètement l'éther de pétrole au bain-marie (entourer la flamme d'une toile métallique, ou mieux ne placer la capsule qu'une fois l'eau portée à l'ébullition et la flamme éteinte). On met ensuite dans la capsule 10 cm³ d'un mélange de 9 vol. d'éther de pétrole avec 1 vol. d'éther éthylique, et on délaie bien avec une baguette de verre aplatie, puis on verse sur un petit filtre (sans y faire tomber l'insoluble) et reçoit le liquide filtré dans une petite capsule tarée. On épuise encore une fois le résidu insoluble avec 10 cm³ du même mélange, que l'on verse sur le même filtre que le précédent, et on rince la capsule et le filtre avec trois fois 2 cm³ d'éther de pétrole pur. On évapore la solution filtrée, puis sèche le résidu à 105-110° jusqu'à poids constant (parfois jusqu'à début d'augmentation de poids). Si l'on a ainsi obtenu x gr. de résidu d'évaporation, la teneur réelle en colophane sera

$$\left(\frac{100\,x}{3} - 1{,}0\right) f,$$

où f est un facteur qui, pour une valeur de la parenthèse égale à 1 à 10 et 25 à 30 est égal à 1,25 ; pour une valeur de la parenthèse de 10 à 15 et de 20 à 25 est égal à 1,30 ; pour une valeur de la parenthèse de 15 à 20 est égal à 1,35 ; pour une valeur de la parenthèse supérieure à 30, est égal à 1,20.

Après pesée, on dissout la matière obtenue dans l'alcool à 96 %, *tout doit être soluble, sauf au plus quelques flocons insignifiants.* Si la solution est trouble, on la filtre, puis on chasse l'alcool, sèche et pèse. On calcule alors, sur cette nouvelle pesée de y gr., la teneur en colophane au moyen de la formule $\left(\frac{100\,y}{3} - 0{,}5\right) f$, où f aura les mêmes valeurs que précédemment. Wolff indique 2 % comme limite d'erreur; les teneurs inférieures à 2 % ne pourront par suite pas être déterminées avec certitude.

Ces deux méthodes, de Langmuir et de Wolff, donnent de bons résultats. Il est bon de les employer toutes deux, comme contrôle réciproque. Le résidu obtenu dans la méthode Wolff peut d'ailleurs encore être identifié comme colophane par ses réactions et par la mesure de ses constantes.

Dans la méthode de Langmuir, une élévation de l'indice d'iode

attirera l'attention sur la présence de copals, de sandaraque, de résine acaroïde, etc... Toutefois, les valeurs des I. I. de ces diverses résines étant assez variables, on ne peut espérer en obtenir ainsi la détermination quantitative.

Analyse de la gomme-laque blanchie.

Il est très important ici, à côté des essais de pureté, de déterminer la teneur en eau. Celle-ci peut, d'une manière générale, atteindre jusqu'à 30 % ; on en trouve de 15 à 20 % dans les bonnes sortes ; il y a lieu de refuser les teneurs supérieures à 30 %.

L'essai se fera le plus rapidement de la façon suivante : 10 gr. d'échantillon moyen (voir ci-dessous) sont dissous dans l'alcool et amenés à un volume de 200 cm³. On prend 20 cm³ de la solution immédiatement après l'avoir agitée. Ces 20 cm³ sont évaporés dans un petit ballon rond, et, quand presque tout l'alcool est parti, on y fait le vide en remuant constamment, de façon que la résine qui se sépare se dépose le long des parois du ballon. On chauffe enfin encore quinze minutes au bain-marie, en maintenant le vide.

La teneur en eau peut aussi se déterminer par distillation, selon la méthode de MARCUSSON, on partira alors, autant que possible, de 20 gr. de gomme-laque et au moins 300 cm³ de xylol.

Si l'on n'a pas la possibilité de faire le vide, on opère, selon WOLFF, de la manière suivante : on divise rapidement la matière en morceaux de la grosseur d'un haricot environ, et la mélange avec soin dans un flacon bien bouché. On en pulvérise alors rapidement une partie au mortier, et en pèse de 3 à 5 gr. dans une capsule tarée tenue toute prête ; peser rapidement. Les boîtes de Pétri, utilisées pour les travaux bactériologiques, sont très commodes pour cet usage, car leur couvercle assure, pendant la pesée, une protection suffisante contre l'évaporation de l'eau. La capsule, découverte, est abandonnée quelques heures à la température ordinaire (ou, si cela ne produit aucune fusion, sur le couvercle d'une étuve dont la *température intérieure* ne dépasse pas 100°). On laisse ainsi pendant une heure, à une température qui peut atteindre 50 à 60°, mais doit toujours rester au-dessous du point de fusion. On élève ensuite peu à peu la température, d'environ 5° par demi-heure jusqu'à fusion, mais jamais au-delà de 100°. La masse est encore laissée un quart d'heure à cette température, puis pesée après

refroidissement dans un exsiccateur. La perte de poids représente la teneur en eau.

L'échantillonnage doit se faire en broyant grossièrement tout l'échantillon. Quand ce n'est pas possible, on peut aussi, d'après WOLFF, prélever sur la masse quelques morceaux de 4 à 5 cm. de long, en forme de coin, la base, d'environ 2 cm. de large, correspondant à la partie intérieure. On en prendra ainsi au moins six répartis sur toute la masse.

Il est utile aussi de *doser les acides libres*, dont la présence s'explique aisément par le traitement subi. Ce dosage peut, d'après WOLFF, se faire de la façon suivante (1) :

1 à 2 gr. de matière sont dissous dans 30 à 50 cm³ d'alcool neutre, et on ajoute, en remuant avec soin, 300 à 400 cm³ d'eau. La résine ne doit pas se précipiter aussitôt en gros flocons, mais donner d'abord un trouble général. Après addition de quelques gouttes d'amidoazobenzène, s'il se produit une coloration rouge notable, on versera de la liqueur de soude $\frac{N}{10}$ ou $\frac{N}{20}$ jusqu'à virage à la teinte vin blanc. On ajoute alors quelques gouttes de phénolphtaléine, et continue le titrage jusqu'à coloration rouge. Le résultat du titrage à l'amidoazobenzène peut être calculé en acide sulfurique. Il mesure la teneur en *acides minéraux libres*. Le résultat du titrage à la phénolphtaléine peut être calculé comme un I. A. (nombre de mmgr. de KOH pour 1 gr. de matière). Dans les gommes-laques normales, bien blanchies, l'I. A. ainsi obtenu est environ 1/2 ou 1/3 de l'I. A. propre de la substance (déterminé en solution alcoolique). Les acides minéraux libres ainsi qu'un I. A. trop élevé par cette méthode, pourront avoir pour effet de modifier la couleur des métaux recouverts de vernis préparés avec ces laques, ou d'agir sur les couleurs d'aniline dans le cas de vernis colorés. WOLFF a trouvé parfois des échantillons qui, essayés directement, paraissaient ne pas contenir d'acides minéraux, mais en mettaient en liberté au bout de quelque temps, ou plus vite par agitation avec de l'eau. Dans ce cas, ce n'est qu'au bout de vingt-quatre heures qu'on titrera la solution hydro-alcoolique préparée comme ci-dessus, sans se préoccuper des flocons de résine déposés, et en employant

(1) Cette détermination ne peut se faire par simple épuisement à l'eau, car beaucoup de ces gommes adsorbent des quantités d'acides minéraux, faibles mais déjà nuisibles, et les retiennent très énergiquement.

l'amidoazobenzène comme indicateur. Les gommes-laques blanchies, normales, étaient exemptes d'acidité minérale au bout de ce temps. La teneur en SO^3 admissible est, au maximum, de 0,1 %.

Pour le dosage de la colophane, WOLFF ne recommande que les méthodes d'extraction, car les méthodes aux indices d'iode ou de brome ne conviennent pas pour les gommes-laques blanchies. Elles peuvent néanmoins servir à fixer la teneur minimum ; pour cela, dans la méthode de LANGMUIR (v. page 33), on remplacera, dans la formule employée, le nombre 18 par le nombre 8, les gommes-laques blanchies ayant un indice d'iode plus faible.

Pour rechercher le copal soluble dans l'alcool, on peut, d'après WOLFF, opérer comme suit : on pulvérise, avec addition de sable, 2 à 3 gr. exactement pesés de gomme-laque et imbibe la masse d'éther de pétrole, comme il a été indiqué pour le dosage de la colophane dans le copal ; on épuise ensuite complètement à l'éther de pétrole. On change alors le ballon, et opère un épuisement à l'éther. Une gomme-laque blanchie, pure, donne rarement plus de 14 % de matières extractibles ainsi à l'éther ; le copal passe à peu près intégralement en solution. On peut d'ailleurs examiner ensuite l'extrait éthéré (voir analyse des vernis à l'alcool). En traitant à la benzine le produit déjà épuisé par l'éther de pétrole puis par l'éther, on n'en retire guère plus de 4 à 5 % dans le cas d'une gomme-laque pure. Un nombre plus élevé indiquera la présence de copal ou d'autres résines.

Asphaltes (Asphaltes naturels et Brais).

Le moyen principal d'étude est ici la détermination du point de ramollissement d'après la méthode de KRAMER et SARNOW (v. page 7). On peut aussi, pour les brais, déterminer la proportion d'insoluble dans le xylol (appelé dosage du carbone), et les cendres (voir à la fin du chapitre).

Dans l'examen chimique, on aura surtout à se préoccuper de la *recherche des brais de houille ou de lignite* dans l'asphalte naturel.

Recherche des brais de houille d'après Graefe.

(Modification de LOEBELL.)

L'échantillon (quelques grammes) pulvérisé, est mis à digérer avec de l'acétone, à la température du laboratoire. Si la pulvérisation se fait mal, on la facilitera par une addition de sable. Une coloration foncée du liquide rend déjà très vraisemblable la présence de brais de goudrons, car les asphaltes naturels ainsi que le brai de pétrole donnent des extraits incolores ou jaunes. On chasse l'acétone par évaporation, puis on chauffe cinq minutes avec une liqueur normale aqueuse de soude (10 cm³ par gramme de matière). Après refroidissement, on filtre, et en refroidissant le filtrat dans l'eau glacée, on ajoute quelques gouttes d'une solution fraîchement préparée de chlorure de diazobenzène. Dans cette opération, le liquide doit rester alcalin. En présence de brais de goudron, il se produit une coloration rouge, ou même un précipité rouge (matière colorante diazoïque provenant de la copulation du chlorure de diazobenzène avec les phénols, toujours présents dans les brais de goudron).

Pour préparer la solution de chlorure de diazobenzène, on dissout 1 cm³ d'aniline, fraîchement distillée, dans 5 cm³ d'acide chlorhydrique (D = 1,125) et ajoute suffisamment d'eau pour dissoudre le sel formé. On refroidit dans l'eau glacée, et verse peu à peu 8 cm³ d'une solution à 10 % de nitrite de soude. La température ne doit pas s'élever au-dessus de 3°.

Recherche du brai stéarique.

On distille dans une petite cornue 30 gr. de matière, ou, suivant la teneur en cendres, une quantité suffisante pour contenir 30 gr. de matière organique. On recueille deux fractions de 4 à 5 cm³ chacune. Celles-ci sont dissoutes dans l'éther, lavées à l'eau pour enlever les acides minéraux qui pourraient s'y trouver (provenant d'une purification insuffisante) puis, après addition d'alcool, on détermine, au moyen d'une liqueur de potasse alcoolique, l'indice d'acidité en opérant de la façon habituelle.

On obtiendra les résultats suivants :

	Brai de pétrole.	Asphalte naturel.	Brai stéarique.
Fraction n° 1	< 1	Notablement > 1	Beaucoup > 10
Fraction n° 2	0	Un peu > 1	Presque comme la fraction n° 1 ; en tout cas plusieurs unités.

Recherche du brai de pétrole dans l'asphalte naturel.
(d'après MARCUSSON).

On dissout 20 gr. de bitume dans 30 gr. de benzine dans un petit ballon, en opérant au réfrigérant à reflux. On verse la solution, en agitant, dans 400 cm³ d'éther de pétrole. Après une à deux heures de repos, on filtre les asphaltènes séparés, et les lave à l'éther de pétrole. Le liquide est agité, à trois reprises, dans un entonnoir à décantation, avec chaque fois 30 cm³ d'acide sulfurique concentré, puis avec une solution alcaline (4 gr. de NaOH dans 100 cm³ d'alcool à 50 %), et enfin avec de l'eau.

On évapore ensuite l'éther de pétrole, chauffe cinq minutes au bain-marie et pèse. On chauffe encore cinq minutes, pèse de nouveau, et renouvelle ces opérations jusqu'à poids constant.

Le résidu, placé dans un tube à essais de 15 mm. de diamètre, est chauffé dix minutes au bain-marie, puis refroidi à 20°. On le laisse reposer tranquillement une heure à cette température.

On fera en outre un dosage de cendres. Si le résidu, rapporté à la matière supposée exempte de cendres, dépasse 34 % [ou, pour une teneur en cendres de a %, dépasse 0,34 $(100 - a)$], ce qui entraîne à 20° une consistance pâteuse ou des dépôts ressemblant à la vaseline, la présence de brai de pétrole est probable. On la confirmera en déterminant la teneur en paraffine des parties huileuses.

Pour cela, on opérera ainsi :

Le résidu précédemment obtenu est introduit, le plus complètement possible, dans un petit ballon à fractionnement et on pèse la quantité ainsi introduite. On distille jusqu'à 300°, change le récipient et poursuit la distillation jusqu'à formation de coke. On pèse la seconde fraction, puis on prélève 1 gr. que l'on dissout dans 20 cm³ d'un mélange

à volumes égaux d'alcool et d'éther. On refroidit à — 20°, et filtre dans un entonnoir refroidi à — 20°. Le filtrat, évaporé, est soumis une seconde fois au même traitement. L'ensemble de la paraffine recueillie est dissous dans la benzine, on fait passer quantitativement cette solution dans une capsule tarée, évapore la benzine et pèse le résidu.

Si celui-ci représente r %, la teneur en paraffine de la partie huileuse soumise à la distillation sera $\frac{rd}{m}$, d représentant la quantité de matière passant au-dessus de 300°, et m la quantité de matière distillée.

Si la valeur de $\frac{rd}{m}$ est supérieure à 2, on devra conclure à la présence de brai de pétrole. (Sensibilité environ 35 %.)

Détermination de l'asphalte naturel en présence de brais stéariques.

On dissout 10 gr. de brai dans 25 cm³ de benzine. Après refroidissement, on ajoute 30 cm³ de liqueur de potasse alcoolique $\frac{N}{2}$; on agite brièvement, puis ajoute rapidement environ 200 cm³ d'alcool à 96 %. Après quelque temps de repos, on décante la liqueur alcoolique, et lave avec un peu d'alcool le résidu restant dans le ballon. Ensuite, ce résidu est débarrassé d'alcool en le chauffant et en y faisant le vide. Après cela, on le dissout dans l'éther en ajoutant quelques petits fragments de chlorure de calcium. On filtre, pour séparer le résidu insoluble (asphaltènes) et reçoit le liquide dans un tube à essais où on le traite par une solution de 0,4 gr. de bromure mercurique dans 20 cm³ d'éther anhydre. Laisser alors reposer une nuit. Le lendemain, on recueille sur un filtre le dépôt, le lave à l'éther, et le dissout sur le filtre au moyen de benzine chaude. Des quantités sensibles d'asphalte naturel ou de brai de pétrole manifestent alors leur présence par une coloration brun foncé de la benzine.

Quelques essais simples des asphaltes et des brais.

Le brai de houille, agité avec de l'alcool, donne une solution allant du brun au brun noir, avec une fluorescence *verte* caractéristique. Le brai de lignite donne généralement une solution brune, avec une forte fluorescence verte ou

bleue. Au contraire, les asphaltes naturels et les brais de pétrole donnent des solutions peu colorées, avec faible fluorescence bleue.

D'après KOVACS (*Journ. Chem. Soc. Ind.*, 1902, p. 1077) on épuise d'abord le bitume au sulfure de carbone, évapore la solution et sèche le résidu à 110°. On le dissout alors dans 2 parties 1/2 de sulfure de carbone, et effectue sur cette solution les réactions suivantes :

1° Ajouter à 1 cm³ de solution 2,5 cm³ d'essence de térébenthine. Le brai de houille donne une solution brun clair et un résidu brun ; les asphaltes naturels donnent une solution foncée sans résidu ;

2° Ajouter à 1 cm³ de solution 10 cm³ d'alcool absolu. Le brai de houille donne un précipité brun, l'asphalte naturel fournit un dépôt noir, visqueux, tandis que celui que donne le brai de pétrole est noir et floconneux. Si l'on filtre et sèche à 90-95°, le précipité donné par le brai de houille est pulvérulent, mat et brun clair ; celui du brai de pétrole est noir, mat et terreux, et s'effrite facilement entre les doigts.

Un autre essai consiste à chauffer longuement le brai avec une liqueur de potasse alcoolique. On filtre encore chaud. En présence de brai de suint, il se fait, dès le refroidissement, un abondant précipité. Si tel n'est pas le cas, on étendra d'eau et acidifiera ; le brai stéarique donne, dans ces conditions, un abondant précipité (on a souvent un faible précipité aussi avec le brai de houille).

Si dans l'un ni l'autre cas on n'a eu de précipité, une coloration intense de la liqueur alcaline indiquera la présence de brai de goudron, une coloration faible, augmentant avec le temps, fera reconnaître un asphalte naturel, enfin, une coloration extrêmement faible sera fournie par le brai de pétrole.

En présence de brai de goudron de bois, si l'on distille dans une petite cornue 10 à 15 gr. de matière, on obtiendra toujours, à côté des produits huileux que donnent tous les bitumes, au moins quelques gouttes de liquide aqueux acide.

NATURE de L'ASPHALTE	COULEUR	POINT de RAMOLLISSEMENT	CENDRES %
Trinidad.	Brun noir.	Vers 85°.	40 à 50.
Gilsonit.	Noir foncé, brillant.	Vers 100°.	Minime.
Grahamit.	Noir ; semblable à la houille.	Infusible.	Minime.
Asphalte d'Italie.	Gris brun à noir brun.	Tombe en poudre à chaud.	75 à 90.
Californie (La Patera).	Brun noir.	> 100°	env. 50.
Mexican-Eagle.	Noir brillant.	50 à 60°.	Minime.

La différenciation des diverses sortes d'asphaltes naturels n'est pas facile, c'est en grande partie une question d'expérience. Les points de repère les plus importants seront fournis par la teneur en cendres et le point de fusion (point de ramollissement d'après KRAMER-SARNOW).

Les conclusions seront naturellement prudentes et ne s'appliqueront que lorsque les essais précédents auront montré sans ambiguïté l'absence de produits artificiels (brais).

Résines de coumarone.

Il est surtout important de déterminer la couleur. La comparaison avec des solutions de bichromate de potasse de titres déterminés, recommandée pour les graisses et les huiles par les règlements de guerre, n'est guère applicable, en raison de la teinte trop rougeâtre des solutions types.

L'échelle colorimétrique de KNAUTH et WAIDINGER (construite par KEYL à Dresde) et formée de 18 solutions colorées bien graduées, donne de bons résultats. Pour faire un essai, on dissout la résine autant que possible dans le double de son poids de benzine pure incolore, et on place cette solution dans un des tubes de l'appareil. Après avoir trouvé la solution type la plus voisine par excès, on étendra de dissolvant jusqu'à égalité de coloration.

Pour la « dureté », le mieux sera de s'en rapporter au point de ramollissement, déterminé selon KRAMER-SARNOW.

Pour doser l'*acide sulfurique libre* et *combiné*, que l'on peut rencontrer dans les produits mal lavés, WOLFF recommande les essais suivants :

Dosage de l'*acide sulfurique libre :* 10 ou 20 gr. de résine sont dissous dans 50 cm³ de benzine ou de xylol neutres, et l'on agite à plusieurs reprises cette solution avec de l'eau chaude (il suffit généralement de trois traitements par 20 cm³ d'eau). Les eaux de lavage sont réunies et filtrées. On porte le liquide à 80°, y ajoute quelques gouttes d'acide chlorhydrique, et précipite l'acide sulfurique par le chlorure de baryum. Il faut éviter d'élever la température jusqu'à l'ébullition, car il pourrait y avoir hydrolyse de composés sulfonés, et l'on conclu-

rait à tort à la présence d'acide sulfurique libre. Le sulfate de baryte est recueilli, etc.., par les moyens habituels.

Dans le liquide filtré, on peut doser *l'acide sulfurique combiné soluble.* Pour cela, on alcalinise au carbonate de soude, évapore et chauffe le résidu jusqu'à fusion après l'avoir additionné d'un peu de nitrate de potasse. Dans le produit de la fusion, repris par l'eau, on dose l'acide sulfurique. Pour savoir si l'acide sulfurique trouvé existait réellement à l'état libre (SO^4H^2 ou acides sulfoconjugués), on titrera l'extrait aqueux avec de la soude $\frac{N}{10}$. On doit trouver ainsi la même quantité de SO^3 que précédemment.

Pour déterminer la quantité totale d'acide sulfurique libre et combiné (même à l'état insoluble dans l'eau) le plus simple sera de saponifier 15 gr. de matière avec une liqueur de potasse alcoolique binormale. Une fois la saponification effectuée (une demi-heure), on évapore, acidule à l'acide chlorhydrique et complète à 200 cm^3 avec de l'eau, sans se préoccuper de la résine. On ajoute alors encore 10 cm^3 d'eau pour tenir compte du volume de cette résine, on filtre sur un filtre sec, et, dans 100 cm^3 de la liqueur, on dose l'acide sulfurique.

D'après Marcusson (*Chem. Zeitung* 1919, p. 110) il n'y a pas que l'acide sulfurique libre et soluble à l'eau qui soit nuisible, mais aussi l'acide sulfurique insoluble, fixé selon lui à l'état d'acides sulfoalcoylés ; ceux-ci pouvant, par hydrolyse, produire de l'acide sulfurique libre. Dans les échantillons examinés par Wolff, il est probable que l'acide libre s'est formé de cette façon.

Toutefois, comme beaucoup de résines de coumarone contiennent un peu d'acide sulfurique combiné, on doit en admettre un peu, quoi qu'en donnant toujours la préférence aux produits qui en contiendront le moins.

Résines phénoliques (Formolite) et autres résines artificielles.

Une analyse chimique est, ici, généralement superflue. On devra toutefois exécuter un certain nombre d'essais pratiques, tels que les essais de solubilité dans les divers dissolvants employés dans la pra-

tique, dans l'huile de lin, l'essai de cuisson avec l'huile de lin pour les produits (Kopalersatz) destinés à remplacer le copal dans les vernis gras. On fera aussi des essais de mélange avec les couleurs, en faisant attention que beaucoup de ces résines ont tendance à épaissir ou à prendre un aspect caséeux avec les couleurs. Enfin, on ne négligera pas les essais de peinture. Pour ces derniers, l'observation devra pouvoir se prolonger pendant un temps suffisant.

Nous ne pouvons recommander les indications données de divers côtés, tendant à soumettre les pièces d'essai peintes à des températures de 70 à 100°, en vue d'accélérer les modifications que l'on désire observer (durcissement, fragilité, écaillage, modifications de teintes, etc., etc...). En effet, ces modifications peuvent être tout autres à ces températures qu'à la température ordinaire. En tout cas, les conclusions d'essais faits dans ces conditions ne devront être formulées qu'avec une grande prudence. Outre les modifications de la peinture, il faudra observer pendant assez longtemps celles des résines elles-mêmes. Il n'est pas rare, en effet, que les propriétés des résines artificielles changent très sensiblement avec le temps.

Appendice.

L'examen de la *paraffine*, peu employée dans l'industrie des vernis, peut se limiter à la détermination de la couleur et du point de fusion ou du point de solidification.

La cire d'abeilles, qui figure aussi parmi les matières premières rarement employées, peut être soumise aux essais suivants :

1° L'I. A. est de 19 à 21, et va jusqu'à 25 pour les cires blanchies. L'I. S. est de 91 à 95, peut aller jusqu'à 100 pour les cires blanchies ;

2° L'indice de rapport $\frac{\text{I. S.} - \text{I. A.}}{\text{I. A.}}$ va de 3,5 à 3,8, rarement 4 (il est de 3 à 4 pour la cire blanchie).

Il est bon de compléter ces déterminations par l'essai de FEHLING, pour rechercher les acides stéarique ou palmitique. On chauffe pendant quelques minutes 1 gr. de matière avec 10 cm³ d'alcool à 80 %, puis on refroidit à 20° et filtre. On additionne d'eau le filtrat. La cire pure donne, dans ces conditions, au plus une opalescence par addition d'eau. En présence d'*acide stéarique ou palmitique* au contraire, on observe un trouble notable, et dès que leur proportion dépasse 1 %, il y a séparation de flocons. On pourra rechercher les *additions de paraffine* par l'essai de WEINWURM : on saponifie 5 gr. de cire, au réfrigérant à reflux, avec 25 cm³ de liqueur de potasse alcoolique $\frac{N}{2}$. On chasse ensuite l'alcool au bain-marie, et ajoute 20 cm³ de glycérine pure. Après disso-

lution complète au bain-marie, on étend de 100 cm³ d'eau. La cire pure donne ainsi une masse limpide, transparente, tandis qu'en présence de paraffine on obtient une masse trouble ou un précipité. Quelques sortes de cires étrangères peuvent donner un trouble dans ces conditions. Pour le dosage de la paraffine dans la cire d'abeilles, voir BUCHNER, *Zeitschrift für öffentl. Chemie*, 1913, p. 447.

Pour plus de détails, ainsi que pour les autres cires, voir *L'Analyse des graisses et huiles*, de MARCUSSON (vol. XIV de la présente collection, p. 89 et 90).

Pour les nitrocelluloses et les acétates de cellulose, on fera un essai de solubilité. D'autres essais seront en général inutiles ; s'il y a lieu, on les conduira selon le cas particulier envisagé.

III - Huiles et Vernis gras

Huile de lin.

Pour l'analyse d'une huile de lin, on effectuera les essais de pureté par détermination des constantes et les essais d'utilisation.

A. — Essais de pureté.

1° Pour un essai rapide, il suffit souvent de déterminer la densité (valeur normale : $d_{20/4} = 0{,}927$ à $0{,}931$), *l'indice de réfraction* ($n_D^{20} = 1{,}4785$ à $1{,}4815$), ainsi que l'I. S. et l'I. A. L'I. A. d'une huile fraîche dépasse rarement 3 à 4 ; pour une huile ancienne, il peut aller jusqu'à 6. Une valeur supérieure à 8 est très suspecte. La valeur de l'I. S. est normalement de 188 à 192. Il ne descend pas au-dessous de 187 pour une huile pure ;

2° Dans une analyse plus complète, on aura d'abord à déterminer l'*indice d'hexabromures* qui, d'après la longue expérience de l'Auteur, permet une conclusion plus sûre que l'indice d'iode (1).

On peut exécuter cet essai de la façon suivante :

a) *Mise en liberté des acides gras.*

On place dans une capsule 10 gr. environ d'huile avec 5 cm³ de lessive de potasse à 50 % et environ 30 cm³ d'alcool, et on évapore presque à sec au bain-marie, en agitant fréquemment. On reprend alors par l'eau chaude et verse dans un entonnoir à décantation. Après refroidissement, on acidule à l'acide chlorhydrique, et agite avec de l'éther, qui dissout les acides gras. Cet éther est lavé avec une

(1) Si l'on détermine l'indice d'hexabromures, l'indice d'iode peut être considéré comme superflu. Autrement, on le déterminera comme il est dit page 14. L'indice d'iode est normalement compris entre les limites 180-200 (WIJS) ou 170-190 (HÜBL).

Dans le cas de l'*huile de lin*, on peut, d'après WOLFF (*Chem. Zeitung* 1923, p. 142), calculer approximativement l'indice de HÜBL (I_H) connaissant l'indice de WIJS (I_W), au moyen de la formule : $I_H = I_W - \frac{I_W - 140}{5}$.

solution concentrée de chlorure de sodium, puis séché au moyen de sulfate de soude anhydre. La solution éthérée est évaporée dans un petit ballon rond, et le résidu est séché complètement, en maintenant le ballon une demi-heure dans un bain-marie, à environ 80°, tout en y faisant le vide et en remuant de temps en temps.

b) *Bromuration.*

On dissout 2 gr. des acides ainsi préparés dans 20 cm³ d'éther, ajoute une goutte (pas davantage) d'acide acétique cristallisable et refroidit à — 10° dans un mélange de glace et de sel. Dans l'espace d'une demi-heure, on ajoute à cette solution, goutte par goutte, 1 cm³ de brome. Après deux heures de séjour dans le mélange réfrigérant, on filtre sur un creuset de Gooch garni d'une petite couche d'amiante (il est commode de surmonter celle-ci d'une petite plaque filtrante). On commencera par décanter le liquide ; ensuite, au moyen de 2 cm³ d'éther refroidi, on fait passer le précipité sur le filtre, et le lave encore deux ou trois fois avec 2 cm³ d'éther refroidi. On pèse alors le creuset de Gooch et le ballon à bromuration.

Le rendement en hexabromures atteint, pour les huiles normales, au moins 49 %. Le nombre trouvé est généralement voisin de 55.

Les bromures sont placés dans un petit ballon avec 5 cm³ de benzine par décigramme de bromures, et on chauffe au réfrigérant à reflux. Si la dissolution est complète, la présence d'huile de poisson est à peu près sûrement exclue. S'il reste un peu d'insoluble, on le recueillera par aspiration sur une petite plaque filtrante. (Le mieux est d'entourer l'entonnoir d'un petit serpentin de tube de plomb, où l'on fera passer de l'eau chaude ; on évite ainsi qu'il ne cristallise une trop grande quantité d'hexabromures.) La recherche de l'huile de poisson peut être considérée comme concluante quand les bromures insolubles *(octobromures d'huile de poisson)* chauffés avec précaution, ne fondent pas à 178° et se décomposent en noircissant vers 190°.

B. — **Essais d'utilisation.**

Pour chaque essai d'huile de lin, il faudra faire un *essai de séchage* que l'on joindra aux quelques essais d'utilisation proposés récemment par Eibner.

1° *Essai de séchage simple :* Sur une plaque de verre de 9 ×12 cm., on étale aussi régulièrement que possible, avec le doigt, 3 gouttes d'huile de lin, et on abandonne au séchage en plaçant la plaque bien horizontalement, et en l'abritant de la poussière.

Pour un état hygrométrique de l'air inférieur à 75 % et une température diurne de 20°, avec minimum de 15°, la dessiccation des huiles de lin normales jusqu'à cessation d'adhérence, dure de 3 à 4 jours. Si l'air est plus humide et la température plus basse, la dessiccation peut durer jusqu'à 6 jours pour la formation d'une pellicule *adhérant encore* au doigt. Les courbes de EIBNER, que nous reproduisons (fig. 8 à 11), montrent quelques influences de l'état atmosphérique et aussi de l'âge de l'huile, dont on doit également tenir compte.

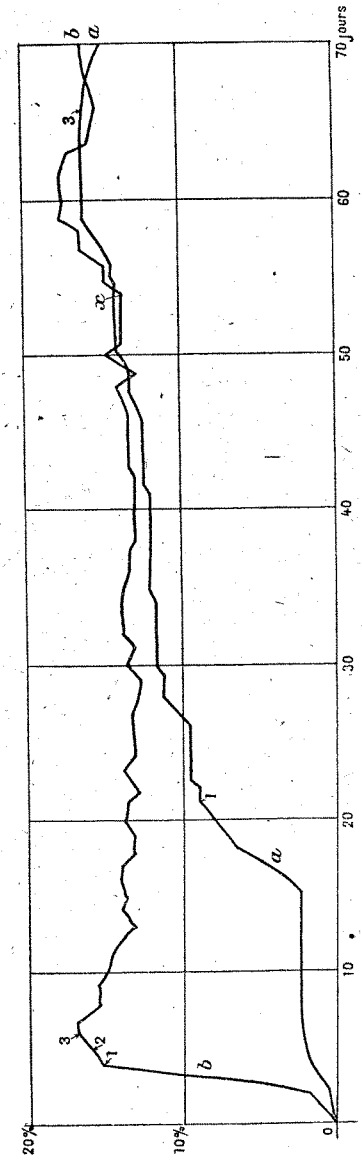


FIG. 8.

a, Huile de lin, jeune, précipitée dans l'obscurité. — *b*, séchée à la lumière du jour diffusée. 1, Viscosité. — 2, Adhérence. — 3, Dessiccation jusqu'à cessation d'adhérence jaunie.

Il faut noter qu'une huile jeune, non soumise à l'action de la lumière, sèche très lentement. Si donc on se trouve en présence d'une huile à séchage lent, on ne devra pas la rejeter *a priori*, mais on en placera dans un flacon absolument bien bouché et rempli, que l'on exposera 2 ou 3 jours à la lumière. On recommencera ensuite l'essai de dessiccation.

2° *Etude quantitative de la dessiccation :* On opère comme précédemment, sauf que l'on pèse la plaque de verre avant et après étalement de l'huile. On la pèse ensuite deux fois par jour pendant les deux premiers jours, ensuite trois à quatre fois par jour, jusqu'à commen-

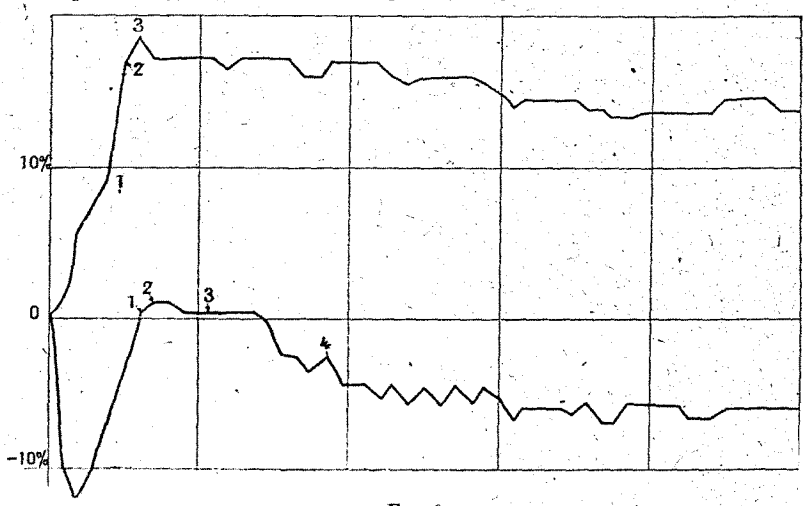


FIG. 9.

a, huile de lin de la Plata précipitée à chaud. — *b*, la même extraite avec du tétrachlorure de carbone.
1, adhérence. — 2, dessiccation avec adhérence. — 3, dessiccation jusqu'à cessation d'adhérence. — 4, ramollissement.

cement de diminution du poids. Enfin, pour une étude complète, on continuera encore les pesées une fois par jour, pendant deux à quatre semaines. On notera la température et l'humidité si l'on veut que l'essai ait une signification, car la marche de la dessiccation dépend, dans une très grande mesure, de ces deux facteurs. Nous ne pouvons, ici encore, que renvoyer aux courbes de EIBNER.

Pour examiner l'état de la couche, on pourra, sur un essai fait spécialement, opérer en touchant avec le doigt. On peut aussi, comme

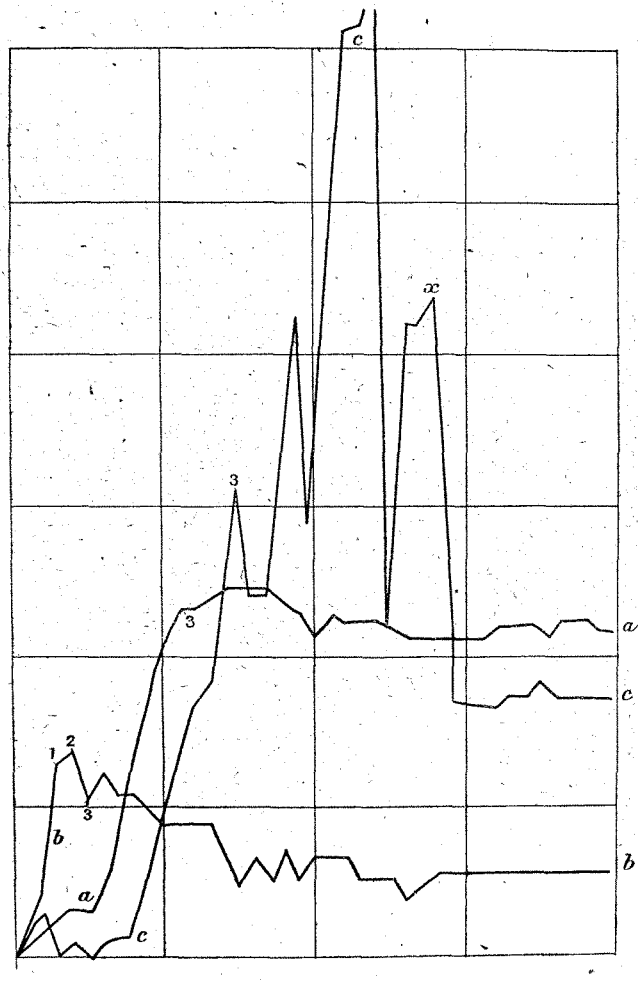


FIG. 10.

a, huile de lin dans l'air à humidité normale. — *b*, la même au sec. — *c*, dans l'air saturé de vapeur d'eau.

1-3, Comme pour les autres courbes. — *x*, prise de la source à l'entrée d'air.

l'a proposé BANDLOW, poser de temps en temps une petite bande de papier sur la couche et observer si elle se détache facilement, si elle adhère fortement, ou si des parties de la couche adhèrent au papier (voir aussi le chapitre des essais pratiques).

Pour le phénomène de *ramollissement*, il faudra observer la couche de temps à autre pendant au moins quatre semaines. Lorsque cette réapparition de viscosité se produit, il faut tenir compte de ce que des conditions atmosphériques anormales peuvent provoquer ce phéno-

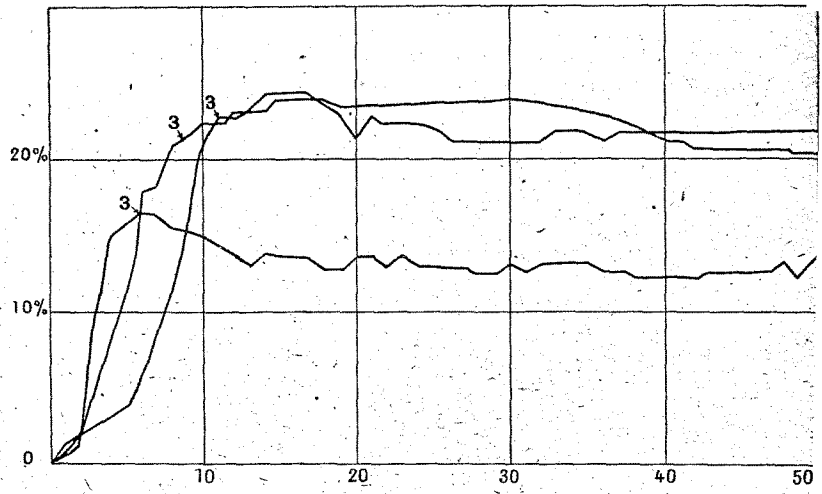


FIG. 11.

a, Huile de lin jeune Erdinger précipitée à froid. — *b*, la même vieille de cinq semaines. — *c*, huile de lin Muhldoerfer précipitée à froid.

mène, même sur des huiles et des vernis de très bonne qualité. On devra, dans ce cas, recommencer l'essai dans d'autres conditions, c'est-à-dire sous un meilleur état atmosphérique, afin de pouvoir conclure avec certitude.

Il est à noter qu'une forte perte de poids, après avoir atteint le maximum, indique que la pellicule aura tendance à se déchirer.

3° *Essai de chauffage:* On remplit aux trois quarts un tube à essais de l'huile examinée et chauffe dix à quinze minutes à 300°. Les huiles brutes doivent ainsi abandonner leur dépôt en gros flocons, pas trop

foncés. L'huile doit s'être éclaircie. Les huiles pour vernis ne doivent donner aucun dépôt.

4° *Point de fusion de la pellicule séchée, d'après* EIBNER : Avec l'huile de lin pure, la pellicule (essai au tube capillaire) ne fond pas ; vers 160°, elle se colore du jaunâtre au brun et se carbonise vers 240 à 260°, en durcissant. Dans le cas d'une addition de 5 % seulement de colophane, on observe ce phénomène vers 115°, et vers 130°, il y a décomposition avec mousse. La pellicule d'huile de pavot fond vers 120-140°, avec mousse.

On peut enfin exécuter encore l'essai suivant, également indiqué par EIBNER.

Essai technique de peinture, pour huile quelconque, d'après Eibner.

1° Essai du point de fusion de la pellicule, comme précédemment ;

2° L'huile examinée est broyée, pas trop gras, avec du minium, puis on peint sur verre et laisse sécher jusqu'à cessation d'adhérence au doigt. On râcle alors une partie de la couche sèche, et les petits copeaux de peinture sont traités par l'éther. Si l'huile employée était de l'huile de lin ou une huile siccative voisine, l'éther n'enlève rien et ne se colore pas en rouge. Les copeaux restent intacts. Avec l'huile de pavot et les huiles siccatives analogues (peu employées industriellement en peinture), les copeaux se dissolvent après une courte agitation, l'éther paraît coloré en rouge par le minium en suspension, et ce dernier se rassemble bientôt en un dépôt pulvérulent ;

3° On broie l'huile, pas trop gras, avec du minium ; on peint sur support non absorbant et laisse sécher jusqu'à cessation d'adhérence au doigt. On recouvre alors cette première couche d'une seconde, composée de la même huile, avec de la laque de garance, du blanc de zinc, de la terre de Sienne, de la terre verte ou du noir d'ivoire. Avec les huiles utilisables industriellement (huile de lin et huile de bois), aucune des couleurs ne se déchire *pendant le séchage ;* avec les huiles de faible valeur au contraire (genre huile de pavot), toutes les couleurs se déchirent plus ou moins.

Huile de bois.

Essai de pureté.

Déterminations de la densité et de l'indice de réfraction, ainsi que de l'I. A. et de l'I. S., complétées par l'essai de chauffage et l'essai d'Illhiney.

1° *Densité* (à 20°) : comprise entre 0,936 et 0,944. Les valeurs inférieures à 0,936 sont toujours très suspectes; les valeurs supérieures à 0,944 ne se rencontrent pas dans les huiles âgées ou conservées à chaud ;

2° *Indice de réfraction* (à 20°) : environ 1,518 à 1,525 ; les huiles de bois du Japon peuvent descendre à 1,503 ou 1,505. Pour les huiles de bois de Chine, les valeurs inférieures à 1,518 sont très suspectes ;

3° *Indice d'acidité:* A peine supérieur à 4; suspect au-dessus de 6;

4° *Indice de saponification:* 190 à 197. On rencontre, mais rarement, des valeurs descendant jusqu'à 188 ; au-dessous, l'huile est très suspecte ;

5° *Essai de chauffage:* On prend des tubes à essais de 2 cm. de diamètre et 10 cm. de long, et les remplit aux trois quarts, le premier avec l'huile essayée, le second avec une huile pure authentique, et le troisième avec cette même huile pure additionnée de 10 % d'une huile étrangère. Les trois tubes sont plongés dans un bain d'huile ou un bain d'air, chauffé à 310°. Au bout de douze minutes, on examine la solidité de l'huile par broyage au mortier. Dans ces conditions, l'huile de bois pure peut se broyer. L'absence des tubes de comparaison pourrait conduire à des conclusions erronées ;

6° *Essai de* Mac Illhiney : Cet essai, très utile, s'effectue de la façon suivante :

5 gr. d'huile sont chauffés avec 10 cm³ d'acide acétique cristallisable jusqu'à dissolution limpide. On ajoute dans le mélange encore chaud 50 cm³ d'une solution chaude, à 1,5 % d'iode dans l'acide acétique. Au bout d'une demi-heure, on ajoute 50 cm³ d'éther de pétrole, agite le tout dans un entonnoir à décantation, et recommence encore deux fois cet épuisement.

Les éthers de pétrole réunis sont lavés à l'eau jusqu'à absence d'acidité, puis traités par une solution d'hyposulfite de soude en quantité suffisante pour enlever l'iode libre. Enfin, on lave de nouveau à l'eau, puis on évapore l'éther de pétrole.

L'huile de bois pure donne un résidu de 5 à 10 %. Les résidus plus abondants sont suspects. On n'en observe jamais sur des huiles pures qui soient supérieurs à 15 %. L'importance du résidu peut permettre une estimation de la quantité d'huile étrangère.

D'après WOLFF, la quantité d'huile étrangère variera, suivant l'indice d'iode de celle-ci, de $\frac{100\ R - 700}{190}$ à $\frac{100\ R - 700}{250}$, si R représente le résidu trouvé, exprimé %/de l'huile.

Il faut noter que, dans l'*essai des hexabromures*, l'huile de bois ne donne pas de bromures insolubles ; donc, si l'on en constate la présence, on devra conclure à une falsification.

Pour un essai rapide, la densité, l'indice de réfraction, et peut-être l'essai de chauffage, suffiront.

Vernis gras.

A. — Analyse chimique.

1° *Détermination de la densité :* Pour les vernis purs, elle est de 0,928 à 0,935 à 20°, mais en tout cas, ne descend pas au-dessous de 0,927. Une densité supérieure à 0,935 peut parfois se rencontrer dans des vernis purs, quand ils ont subi de fortes températures dans leur fabrication, comme c'est le cas, par exemple pour les vernis contenant des oxydes métalliques ;

2° *L'indice de réfraction* à 20° est compris, d'après WOLFF, entre 1,480 et 1,485. Un indice supérieur à 1,486 tendra à indiquer une trop forte teneur en résine, et rendra en tout cas nécessaire le dosage de la résine, ou de la teneur en siccatif (voir plus loin). Toutefois, on ne peut, en se basant seulement sur l'indice de réfraction trop élevé, conclure à une teneur en résine exagérée, car un chauffage prolongé ainsi d'ailleurs que le soufflage, peuvent élever l'indice de réfraction au-dessus des limites indiquées ;

3° *Indice d'acidité:* Pour les vernis purs, une valeur allant environ jusqu'à 10 est normale ; devient suspecte au-dessus de 12 (trop de résine). On ne rencontre jamais de vernis commerciaux purs ayant un indice supérieur à 15 ;

4° *Indice de saponification :* Comme pour l'huile de lin, les valeurs allant jusqu'à 186 peuvent néanmoins être considérées comme normales ;

5° *Indice d'iode:* Cet indice présente ici moins d'importance que pour les huiles de lin pures, car il diminue rapidement par le chauffage. Dans les siccatifs aux résinates obtenus sans soufflage, les valeurs trouvées sont généralement supérieures à 160 et même à 170, mais dans les produits qui ont été longtemps ou fortement chauffés, on trouve des indices descendant fortement au-dessous de 160. *Un indice d'iode élevé constituera donc une présomption en faveur de la pureté du vernis, mais un faible indice n'aura pas la signification contraire ;*

6° *Détermination de la teneur en siccatifs:* Pour la teneur en résine, on saponifie 5 gr. de matière (1) et isole l'ensemble des constituants acides (acides résineux + acides gras) (v. page 47). On dose ensuite les acides résineux d'après la méthode Wolff-Scholze. (V. page 58.)

La quantité admissible de résine résulte de la définition de la Chambre de Commerce de Berlin pour les vernis aux résinates, qui sont constitués par de l'huile de lin pure, dont la siccativité est augmentée par addition de 5 % au plus de résinates. Il faut déterminer la quantité des métaux (2) ou bases présents et les rapporter à la résine.

Dans la plupart des vernis, il suffit de déterminer la teneur en cendres et de calculer la teneur en métaux en multipliant la cendre par 0,9. Ce résultat n'est évidemment qu'approché ; toutefois, pour une teneur en cendres voisine de 1 %, l'erreur commise est, *au maximum*, de 0,2 %.

Dans l'appréciation des résultats, on devra admettre une limite d'erreur de ± 1 %.

(1) On peut aussi partir d'une quantité quelconque du mélange d'acides, en doser la teneur en acides résineux et alors (pour les essais industriels) calculer avec une exactitude suffisante la teneur du vernis en acides résineux, en se basant sur l'I. S. Si la quantité d'acides résineux trouvée dans le mélange acide est R, et l'indice de saponification S, la teneur du vernis lui-même en acides résineux sera : $\frac{100\ R}{100 - 0{,}227\ S}$ %.

(2) Ce n'est naturellement pas la quantité du métal lui-même qu'il faut prendre, mais cette quantité diminuée d'un atome d'hydrogène. Toutefois, pratiquement, cette rectification ne joue aucun rôle, car les corrections qu'elle entraîne sont inférieures aux limites d'erreur possible.

B. — Essai pratique.

L'essai se fait comme pour l'huile de lin. Dans l'étude quantitative de la dessiccation, il faudra, au début, peser toutes les heures. Un vernis commercial, d'après les règles du *Vereins Deutscher Lackfabrikanten*, doit être complètement sec en quarante-huit heures au plus. Les courbes ont la même allure que celles de l'huile de lin, et il n'y a rien à ajouter à ce sujet. Une descente rapide de la courbe, après avoir atteint le maximum, montre, comme cela résulte des études de EIBNER (1), une tendance à un craquelage rapide. Cette chute ne doit toutefois pas toujours être attribuée aux propriétés du vernis mais peut aussi être produite par les conditions extérieures durant le séchage. On devra donc toujours répéter cet essai dans des conditions variées de température, d'humidité, etc...

Les troubles qui peuvent se produire dans les vernis ne seront pris en considération que s'ils ont quelque importance et se déposent difficilement. De faibles troubles sont fréquents, par suite de la formation de sels de plomb d'acides gras saturés ou oxydés. On est souvent tenté de s'exagérer leur importance car, par suite de leur nature colloïdale, leur volume réel est très petit (voir aussi WOLFF et DORN, *Chem. Zeitung* 1922, p. 1086.)

Un essai utile, indiqué également par EIBNER, est celui qui consiste à étaler le vernis sur une surface recouverte d'une peinture au minium. L'ensemble, après séchage, est raclé, puis on le recouvre d'éther. Avec les vernis purs, le minium est suffisamment protégé par la couche de vernis, contre l'action de l'éther, pour que celui-ci reste incolore, ou au plus faiblement coloré par un peu de minium en suspension. Les mauvais vernis, au contraire, seront colorés en rouge. Il faut toutefois remarquer que l'absence de coloration ne permet pas de conclure directement à la pureté du vernis. D'autre part, une coloration créera une présomption d'impureté qui devra donner lieu à un examen chimique précis.

(1) EIBNER : *Ueber fette Oele*, Édit. Hiller, Munich, 1922.

Séparation des acides résineux (colophane) et des acides gras.

d'après WOLFF-SCHOLZE (modification de la méthode TWICHELL).

Méthode volumétrique rapide (peu précise) :

2 à 5 gr. du mélange d'acides préparés comme il a été dit page 47 sont dissous dans 10 à 20 cm³ (suivant la quantité) d'alcool méthylique, puis on ajoute 5 à 10 cm³ d'un mélange de 1 partie d'acide sulfurique concentré et 4 parties d'alcool méthylique. Le mélange est chauffé sur une petite flamme, au réfrigérant ascendant, pendant deux minutes exactement *(pas davantage)*.

Ensuite, le liquide est additionné de cinq à dix fois son volume de solution de chlorure de sodium de 7 à 10 %. On extrait alors à l'éther les éthers d'acides gras et les acides résineux libres. Le liquide aqueux, séparé, est encore épuisé une ou deux fois à l'éther. On réunit les solutions éthérées et les lave deux fois (davantage s'il le faut, pour arriver à la neutralité), avec une solution à 10 % de chlorure de sodium. La solution éthérée est alors additionnée de son volume d'alcool puis titrée à la potasse alcoolique $\frac{N}{2}$ en présence de phénolphtaléine, jusqu'à coloration rouge.

Calcul : Si G représente la quantité de mélange d'acides pesée, et a le nombre de cm³ de potasse alcoolique $\frac{N}{2}$ employé, la teneur en acides résineux sera $a \times \frac{17,76}{G} - 1,5$ %, rapportée au mélange dont on est parti.

On peut estimer la teneur en colophane en multipliant par 1,7 la quantité d'acides résineux trouvée.

Méthode pondérale (plus précise) :

2 à 5 gr. du mélange sont d'abord traités comme précédemment. Après titrage, on ajoute encore 1 à 2 cm³ de potasse alcoolique $\frac{N}{2}$, puis 50 à 75 cm³ d'eau. Après séparation de l'éther, celui-ci est encore plusieurs fois lavé à l'eau. L'ensemble des liquides aqueux (contenant maintenant les acides résineux et de petites quantités d'acides gras

non éthérifiés, est alors placé dans une capsule et concentré à un faible volume au bain-marie. On l'introduit ensuite dans un entonnoir à décantation, et acidule à l'acide chlorhydrique. Après addition d'un volume à peu près égal de solution concentrée de chlorure de sodium, on agite deux à trois fois avec de l'éther. Cet éther, séparé, est séché sur du sulfate de soude anhydre. On le place ensuite dans un petit ballon, lave plusieurs fois le sulfate de soude avec de l'éther que l'on réunit au contenu du ballon, puis on distille. Le résidu d'évaporation, une fois refroidi, est dissous dans 10 cm^3 d'alcool méthylique absolu (ou, s'il le faut, d'alcool éthylique), puis on ajoute 5 cm^3 du mélange ci-dessus d'acide sulfurique et d'alcool, et laisse en repos de une heure et demie à deux heures, à la température ordinaire. Au bout de ce temps, on ajoute au liquide 7 à 10 fois son volume de solution à 10 % de chlorure de sodium, et on épuise deux ou trois fois à l'éther. Ces liqueurs éthérées, neutralisées à la potasse alcoolique, sont lavées à l'eau. La couche éthérée est ainsi lavée quelques fois à l'eau, avec addition de quelques gouttes de potasse. L'ensemble des liquides aqueux, qui ne renferme plus que les acides résineux à l'état de savons, est évaporé pour chasser l'alcool, puis acidifié par HCl, et épuisé à l'éther, à plusieurs reprises, après addition de chlorure de sodium. Les éthers réunis sont lavés deux fois avec la solution de chlorure de sodium, puis séchés sur du sulfate de soude anhydre. La solution est enfin évaporée, et on pèse le résidu.

Huiles cuites.

Leur *analyse chimique* est plus difficile que celle des huiles dont elles proviennent. Les indices caractéristiques des huiles changent par le chauffage et l'épaississement, d'une façon si profonde, et si variable suivant la conduite de la cuisson, qu'il n'est pour autant dire jamais possible d'acquérir la certitude de la pureté d'une huile oxydée.

Pour les *huiles de lin cuites* pures, la densité à 20°, pour les huiles moyennement épaisses, est de 0,935 à 0,945, et l'indice de réfraction à 20° est de 1,485 à 1,490. L'I. A. monte jusque vers 20, et l'I. I. descend jusqu'à 110 ; le rendement en hexabromures est sensiblement nul. Les huiles plus épaisses ont une densité de 0,945 à 0,970 et un indice de réfraction allant jusqu'à environ 1,495. L'indice d'iode peut s'abaisser

jusque vers 75. Le rendement en hexabromures est toujours nul.

Pour la recherche des matières insaponifiables, on peut se baser sur l'I. S., qui ne diffère pas beaucoup de celui d'une huile ordinaire. Les limites sont de 187 à 195. On peut aussi déterminer l'insaponifiable par les méthodes de SPITZ et HÖNIG ou de DAVIDSOHN (v. page 16).

Huiles cuites d'huile de lin et d'huile de bois : Un essai qui, bien que non décisif, est toujours utile, en raison de sa simplicité, est la détermination de l'indice de réfraction des acides gras de l'huile. Pour un indice de réfraction égal à n à 40°, on peut admettre que la quantité d'huile de bois présente ne s'écarte pas beaucoup de celle que donne la formule $\frac{n - 1{,}4714}{0{,}162} \times 1.000$ %.

L'essai de MAC ILLHINEY (v. p. 54) correspond à une étude plus complète. Il faut toutefois remarquer que l'huile de bois polymérisée donne plus de soluble que l'huile brute. On ne devra jamais négliger cet essai comme étant l'un des plus importants pour déterminer si une huile cuite contient de l'huile de bois, et combien elle en contient (approximativement, car un dosage exact est impossible).

On peut effectuer avec sécurité la recherche de l'huile de bois par la mise en liberté de l'acide éléostéarique, mais cette méthode demande de l'habileté et ne réussit pas toujours avec les huiles épaisses. Comme ces procédés sont employés aussi dans l'analyse des vernis, nous allons les décrire ici.

Isolement des acides gras d'huile de bois par les sels de potasse d'après WARE *et* SCHUMANN (Journ. Ind. Eng. Chem., 1914, p. 806).

On saponifie 3 gr. d'huile par 100 cm³ de potasse alcoolique (absolue) $\frac{N}{4}$.

Refroidir à 0°. Filtrer au bout de dix minutes sur entonnoir refroidi et laver à l'alcool refroidi à 0°. Sécher le précipité à 70-80° dans le vide. D'après les auteurs du procédé, l'α-éléostéarate de potasse est insoluble dans ces conditions. D'après WOLFF, il est plus sûr de décomposer le sel obtenu par HCl, et, après avoir extrait à l'éther les acides gras, de les identifier comme acide α-éléostéarique par le P. F. (45 à 48°) et l'indice d'iode (environ 190).

Isolement direct de l'acide α-éléostéarique du mélange d'acides gras, d'après SCHUMANN (Journ. Ind. Eng. Chem., 1906).

Saponifier 5 gr. d'huile, isoler les acides gras, les dissoudre dans 50 cm³ d'alcool absolu, refroidir à 0°, et ajouter goutte à goutte et en agitant, 14 à 14,5 cm³ d'eau. On réchauffe alors la solution à 5°, puis la laisse reposer une nuit

à 9°. L'acide α-éléostéarique cristallise ainsi, et on pourra l'identifier comme ci-dessus.

Ces méthodes ne conduisent pas toujours au but. Dans ce cas, on peut, d'après WOLFF, isoler les acides gras solubles au moyen de leurs sels de plomb insolubles dans l'éther (1), et déterminer leur indice d'iode. En présence d'huile de bois, cet indice est habituellement très supérieur à 30, tandis qu'en absence de cette huile il sera toujours inférieur à 30, en supposant un travail correctement exécuté.

Il est parfois aussi plus facile, ayant les acides solides, d'en isoler l'acide α-éléostéarique, que lorsqu'on part des acides totaux. On pourra le faire cristalliser plusieurs fois dans l'alcool à 80% jusqu'à constance du P. F. On obtient parfois aussi une partie de l'acide β-éléostéarique, qui fond à 70-71°. (Voir aussi analyse des vernis.)

Essai pratique des huiles cuites.

Il faut ici déterminer la viscosité, et surtout l'action des colorants, car, souvent, les huiles cuites ont tendance à s'épaissir. Il n'est pas besoin d'invoquer, comme on le faisait ordinairement jadis, la formation de savons en présence de colorants basiques, car même les huiles cuites très peu acides ont tendance à l'épaississement. D'après l'Auteur, il s'agit essentiellement d'un phénomène colloïdal qui, d'ailleurs, se produit avec plus de facilité en présence de bases. L'oxyde de zinc conviendra donc très bien pour ces essais d'épaississement, mais on devra aussi faire des essais de broyage d'huiles cuites avec d'autres couleurs colloïdales, comme l'ocre par exemple.

Dans l'essai de dessiccation, il faudra se rappeler qu'il ne s'agit pas tant ici d'obtenir un séchage rapide, que d'avoir un bel aspect et un bon brillant de la couche.

---

(1) Pour obtenir les sels de plomb insolubles, on saponifie 10 à 20 gr. d'huile par la quantité juste nécessaire de potasse alcoolique. On étend d'eau et précipite par une solution d'acétate de plomb. Les savons de plomb sont filtrés et agités encore humides avec de l'éther. L'insoluble est filtré et bien lavé à l'éther. On met alors ces sels en suspension dans l'éther et les décompose par l'acide sulfurique étendu. On a les acides solides, que l'on dissout dans l'éther ; on lave bien à l'eau la solution, puis on l'évapore, et on sèche enfin dans le vide les acides gras.

IV - Analyse et Essai des Siccatifs

A. — Analyse.

1° *Dosage des constituants inorganiques.*

Le mieux est d'incinérer une quantité suffisante (environ 10 gr.) de matière. On chauffe avec soin le siccatif pesé dans un grand creuset jusqu'à ce qu'il s'enflamme ; on le laisse alors brûler sans chauffer. S'il s'éteint, on chauffe de nouveau, etc..., jusqu'à ce que tout soit brûlé. On porte alors la cendre au rouge, avec une petite flamme, jusqu'à combustion complète du charbon, et on dissout la cendre dans l'acide chlorhydrique étendu. On précipite le plomb par l'hydrogène sulfuré puis, après filtration, on dissout le sulfure de plomb dans l'acide nitrique étendu, et le dose (v. page 82).

Dans la liqueur séparée du sulfure, on dose le fer, l'alumine et le manganèse (v. page 85) et enfin le cobalt dans le filtrat provenant de la séparation de l'hydrate de peroxyde de manganèse. Enfin, après avoir séparé le cobalt, on dosera, s'il y a lieu, le calcium.

2° *Les constituants organiques d'un siccatif.*

On fait d'abord agir à froid de l'éther, acide par HCl, puis on chauffe au bain-marie, en complétant l'éther qui s'évapore ; ensuite, on épuise à l'éther, et l'on pèse l'extrait éthéré. Rien que par son aspect extérieur, on peut reconnaître s'il s'agit d'un siccatif à la résine ou à l'huile. Pour les produits dits « Extraits de siccatif » (solutions concentrées de siccatif dans l'huile de lin), on peut calculer approximativement la quantité d'huile présente, en multipliant par 0,47 l'indice d'éthers (différence de l'I. S. et de l'I. A.) (pour la caractéristique de la résine, voir page 22). Autrement, on peut saponifier l'extrait éthéré, doser l'insaponifiable, s'il y en a, par la méthode Spitz-Hönig, puis séparer de la solution de savon l'ensemble des acides (par acidification et

épuisement à l'éther) et séparer les acides résineux des acides gras par la méthode WOLFF-SCHOLZE (p. 58). On peut aussi extraire les acides gras de la partie traitée à l'éther, et vérifier par le point de fusion, l'indice d'iode, les hexabromures, etc., s'il s'agit d'acides gras de l'huile de lin ou d'autres acides.

Si le siccatif examiné contient des dissolvants, on les entraînera à la vapeur d'eau et les examinera comme on le verra à l'Analyse des vernis.

Il faut d'abord déterminer à quelle température un siccatif est soluble. Dans ce but, on commencera à une température d'environ 100°. On chauffe à cette température une quantité pesée d'huile de lin pure, et y introduit par petites portions le siccatif finement pulvérisé, et pesé, en n'ajoutant une nouvelle portion que quand la précédente est entièrement dissoute. On cesse les additions quand le siccatif ne se dissout plus, et pesant ce qui reste de la quantité de siccatif primitivement pesée, on en déduit par différence celle qui a été dissoute dans l'huile. Il est inutile que cette quantité dépasse 5 %. Pour les «Extraits», etc., etc., on peut aller beaucoup plus haut. Quand le siccatif ne se dissout plus à 100°, on élève la température à 150°, et quand on a atteint la saturation à 150°, on monte à 200°. Quand on désire avoir des données de température plus précises, après avoir ainsi déterminé les limites dans lesquelles le siccatif se dissout ou ne se dissout pas, on fera de nouveaux essais dans les intervalles primitifs. On peut aussi, pour les siccatifs facilement solubles, compléter l'essai pour des températures inférieures à 100°. On jugera, suivant les cas particuliers, des essais qui seront utiles ou nécessaires.

Quand on a ainsi obtenu une solution à 5 % de siccatif dans l'huile de lin, on utilisera directement pour les essais une partie du vernis ainsi préparé. Une autre partie sera étendue d'huile de lin dans la proportion de 4 parties de solution pour 1 d'huile ; une autre dans le rapport 3 et 2, etc... Ces dilutions sont essayées en même temps que la solution primitive, au point de vue séchage et aspect de la couche, comme on l'a fait pour l'huile de lin (voir p. 49). D'autres parties des vernis ainsi préparés, à des teneurs variables en siccatif, seront encore, si l'on veut une étude complète, chauffés pendant des temps et à des températures variés ; on les essaiera ensuite, afin de rechercher les conditions de température et de temps de séchage les plus favorables

à l'emploi du siccatif considéré. Comme vérification, on peut opérer en même temps avec un siccatif donnant de bons résultats en fabrication, ou avec du « siccatif normal » (1).

L'essai des vernis ne doit pas être fait aussitôt leur préparation, mais au bout de huit jours au moins. Il est même bon de pouvoir attendre davantage. Pendant ce temps, les vernis devront être conservés bien bouchés. En même temps que la dessiccation, il faut observer la couleur, l'odeur, les troubles qui peuvent se former. Ceux-ci, d'après Wolff et Dorn ne sont pas attribuables au siccatif, mais à l'huile. Ils mentionnent que, suivant l'état colloïdal de l'huile, toutes choses égales d'ailleurs, ces troubles peuvent se produire ou ne pas se produire, même avec des siccatifs d'extrême pureté. Les matières membraneuses, ou une partie de celles-ci, jouent ici un rôle, car elles agissent, dans certaines conditions, comme colloïdes protecteurs, empêchant la formation des troubles. Comme dépôts nuisibles, il faut signaler les sels de plomb des acides gras saturés et des oxyacides (voir *Farben Zeitung* 1921, p. 27 et 39).

(1) Préparation d'un siccatif normal : on prend de l'acide abiétique pur que l'on neutralise exactement, en solution alcoolique, au moyen de potasse alcoolique, on ajoute de l'eau et chasse l'alcool par évaporation. On étend ensuite fortement d'eau, et on précipite avec une solution étendue de sulfate de manganèse, jusqu'à ce qu'il ne se forme plus de précipité. Le siccatif précipité est recueilli à la trompe, lavé à l'eau, puis séché au bain-marie. L'acide abiétique s'obtient en traitant de la résine claire par l'alcool à 60 % et en faisant cristalliser plusieurs fois l'insoluble dans l'alcool méthylique. Le vernis se prépare en dissolvant 3 % de siccatif dans l'huile de lin à 150°, et laissant une demi-heure à cette température. Ne pas employer d'huile décantée. Remuer aussi peu que possible pendant la dissolution du siccatif.

V - Les Principaux Dissolvants

Éther.

Dans l'essai de l'éther, il faut d'abord déterminer sa densité, car c'est elle qui caractérise les différentes sortes commerciales. La qualité la plus importante a une densité de 0,722 à 0,725 ; les qualités moins pures auront $d = 0{,}728$ à 0,733. Il est utile aussi d'agiter 20 cm³ d'éther avec 20 cm³ d'eau ; après séparation des liquides, la couche supérieure devra avoir un volume au moins égal à 16,5 cm³. On peut enfin faire un essai de distillation (voir caractéristiques de l'éther pur, table 4).

Alcool.

Dans l'examen des alcools destinés à l'industrie des vernis, c'est surtout la teneur en alcool qui importe ; on prendra donc la densité et la table 7 donne la teneur en alcool correspondante.

On peut vouloir déterminer quel a été le dénaturant employé. Voici quelques-uns des dénaturants les plus usités :

a) *Alcool méthylique :* On prendra 20 à 30 cm³ d'alcool, dont on distillera 1 à 2 cm³. Sur le distillat, on recherche l'alcool méthylique.

b) *Esprit de bois :* Comme les constituants principaux de celui-ci sont l'alcool méthylique et l'acétone, on essaiera le distillat comme en *a)* pour rechercher l'alcool méthylique, et comme il est dit page 67 pour l'acétone. Si l'un et l'autre sont présents, il est très vraisemblable qu'il y a de l'esprit de bois.

c) *Pyridine :* 20 à 30 cm³ d'alcool, ou le résidu de distillation de *a)* ou de *b)*, additionnés de 1 cm³ d'acide sulfurique étendu et d'un peu d'eau, sont évaporés au bain-marie jusqu'à 2 ou 3 cm³, puis on alcalinise à la soude. En présence de pyridine, on percevra son odeur caractéristique.

d) *Ether :* 100 cm³ d'alcool sont amenés, par addition d'eau, à la densité de 0,96, puis on distille 20 cm³ de liquide avec une bonne réfrigération. Le distillat est agité avec 80 cm³ d'une solution concentrée de chlorure de sodium, ce qui sépare l'éther. On l'identifiera plus exactement par son odeur et son point d'ébullition.

e) *Benzine:* La benzine se recherche comme l'éther. Comme moyen d'identification rapide, outre l'odeur, on a l'indice de réfraction. (Table 4.)

f) *Essence de térébenthine :* Se recherche aussi comme l'éther. Identification par l'indice de réfraction et l'indice de brome (voir p. 2).

La lecture du volume du liquide après agitation avec de l'eau, donne, dans les cas *d*, *e*, *f*, la quantité de dénaturant à environ 0,5 % près.

Huile de fusel (Alcool amylique).

On distingue, le plus souvent, dans le commerce, deux sortes : l'une, dite *purifiée*, commence à bouillir entre 90 et 100° et finit entre 140 et 145° ; une autre, souvent dite *purifiée deux fois*, bout entre 128 et 132° ; il existe enfin une qualité « techniquement pure », bouillant entre 130 et 132°.

Outre l'essai de distillation (au ballon d'Engler), l'examen se borne à l'agitation avec une solution de chlorure de calcium, ce qui entraîne l'eau et l'alcool.

On agite 50 cm³ de liquide avec 100 cm³ de solution saturée de chlorure de calcium. Le volume de la couche supérieure, lu après séparation, donne la teneur en « alcools supérieurs ».

Il est bon de *rechercher les additions d'essence de pétrole*, ce qui se fait, d'après Wolff, par agitation avec de l'acide sulfurique.

Dans une éprouvette graduée contenant 15 cm³ d'acide sulfurique ($d = 1{,}78$ à 1,80) on introduit, en refroidissant bien, 10 cm³ de matière. Après avoir mélangé doucement (ne pas secouer), on lit le volume des hydrocarbures qui ont pu se séparer, et que l'on pourra identifier par leur indice de réfraction comme pétrole ou comme carbures benzéniques. L'huile de fusel pure ne donne lieu à aucune séparation. On ne tiendra pas compte des troubles qui pourraient se produire au bout d'un certain temps (1).

(1) Ils sont produits par la réaction de l'huile de fusel sur l'acide. Ces troubles et ces dépôts n'apparaissent qu'au bout de quelque temps (généralement environ trois heures) spontanément, et sont faciles à distinguer des dépôts de produits d'addition qui, eux, se forment immédiatement. (Pour détails, voir Wolff et Rosumoff, *Farben-Zeitung*, 1913, p. 2641.)

Acétate d'amyle.

On distingue généralement la qualité « commerciale » et la qualité « pure ». La première commence à bouillir vers 120° ou même 100°, et finit à 150°. La seconde distille entre 146 et 150°.

Outre cet essai de distillation, on recherchera, comme dans l'huile de fusel, l'addition de pétrole, etc... par traitement sulfurique (voir ci-dessus).

On recherchera aussi si la teneur en eau n'est pas excessive. On mélange pour cela la matière avec huit à dix fois son volume de xylol, que l'on a préalablement saturé d'eau par agitation. Ce xylol saturé d'eau doit se mélanger à l'acétate d'amyle pur sans trouble, ou au plus, avec un trouble assez faible pour ne pas altérer sensiblement la transparence. En aucun cas, il ne doit se produire de trouble avec l'essence de pétrole, ce qui, pour la fabrication du vernis zapon, par exemple, rendrait le produit inutilisable.

Quand il se sépare une couche inférieure, la lecture de son volume permet d'*évaluer* la teneur en eau.

L'alcool butylique industriel, récemment mis en application, bout à peu près de 105 à 115° et présente une densité de 0,813. *L'alcool propylique* (iso-) (Pétrohol, Persprit) bout vers 82° ($D_{20/4}$ (760) = 0,789). La réfraction plus élevée (n_{20}^{D} = 1,381) et la facilité de séparation par une solution concentrée de chlorure de sodium, permettent de le distinguer aisément de l'alcool éthylique, avec lequel il présente par ailleurs de grandes analogies, *jusque dans les applications.*

Acétone.

L'acétone dite « techniquement pure » est rarement employée dans l'industrie, où l'on se contente généralement de l'acétone industrielle. Il n'est guère facile de fixer pour celle-ci des limites conventionnelles des caractéristiques. On se borne *généralement*, d'après Wolff, aux données suivantes :

	PURE	ORDINAIRE
Distillation.	Environ 95 % jusqu'à 60°	Env. 80-85 % jusqu' — 85-95 % —
Densité à 15°.	0,797 à 0,800	Jusqu'à 0,805
Résidu d'évaporation de 25 cm³.	Nul	Insignifiant
Mélange de vol. égaux d'eau et d'acétone. .	Limpide	Limpide, ou trouble i gnifiant, pas de sé ration en deux couc
Réaction du mélange.	Neutre	Au plus faiblement ac
Teneur en acétone (iodométrique).	95 % et plus	Généralement 92 à 95

Pour les analyses courantes de fabrication, on peut se dispenser de doser l'acétone (1). Nous indiquerons néanmoins ce dosage, qui est nécessaire pour l'analyse des vernis.

On mesure, on pèse une quantité connue de matière (dans un petit tube à pesées bouchant bien) et l'introduit (immédiatement après avoir enlevé le bouchon) dans un ballon jaugé d'un litre, aux trois quarts rempli d'eau. On affleure au trait de jauge et agite avec soin. On met dans un erlenmeyer 10 cm³ de cette solution étendue, puis 20 cm³ de soude normale et 100 cm³ de liqueur d'iode $\frac{N}{10}$, que l'on ajoute en une à deux minutes. Après trois minutes de repos, on acidule très faiblement à l'acide sulfurique, et titre au moyen d'hyposulfite $\frac{N}{10}$ l'iode restant.

Chaque cm³ d'iode consommé correspond à 0,976 mmgr. d'acétone, soit 0,00122 cm³ à 20°.

Huiles d'acétone.

Les huiles d'acétone sont des sous-produits de la rectification de l'acétone. Elles sont formées en grande partie de cétones. Elles se

(1) La recherche qualitative de l'acétone peut se faire par la séparation d'iodoforme en mélangeant la matière avec une solution d'iode, en ajoutant un peu de soude. On peut aussi exécuter l'essai suivant :

Un petit grain de nitroprussiate de soude est dissous dans l'eau, et on ajoute quelques gouttes (ou pour les grandes dilutions quelques cm³) du liquide essayé. On alcalinise ensuite avec quelques gouttes de soude, et acidule aussitôt avec de l'acide acétique. La présence d'acétone se reconnaît à une coloration violette très sensible.

distinguent de l'acétone en ce qu'elles renferment une quantité notable de produits insolubles dans l'eau.

La partie soluble donne une réaction positive au nitroprussiate.

En général, on distingue l'huile légère et l'huile lourde d'acétone, appelées aussi blanche et jaune, ou huile I et II.

L'huile légère d'acétone bout à peu près entre 60 ou 70° et 120° ; l'huile lourde, entre 120 et 200 ou même 250°.

L'huile légère d'acétone est formée pour une grande partie de :

Méthyléthylcétone.

Celle-ci se vend aussi à l'état pur (obtenue synthétiquement ou par fractionnement). Sa densité est d'environ 0,81, et, d'après les auteurs, son point d'ébullition doit être de 81°. Toutefois, l'Auteur de cet ouvrage a trouvé, pour les produits industriels, des points d'ébullition de 70 à 75°.

Esprit de bois (Méthylène).

L'acide pyroligneux brut obtenu dans la distillation du bois est fractionné, jusqu'à ce que le distillat ait une d = environ 0,9. Le produit ainsi obtenu est le méthylène brut, formé d'un mélange d'alcool méthylique, d'acétone, d'acétate de méthyle et autres éthers, et de cétones supérieures. Il est de couleur jaune verdâtre. On le redistille généralement sur un peu de chaux, pour obtenir le *méthylène pur*, qui présente, en gros, la même composition.

La couleur du méthylène pur est jaune pâle, mais devient rapidement plus foncée à la lumière. La densité est de 0,81 à 0,82.

Le méthylène a une composition si variable que ses conditions d'emploi peuvent varier aussi beaucoup. On ne devra donc l'acheter que sur échantillon, sur lequel on vérifiera l'adaptation au but poursuivi. On pourra alors, par détermination des caractéristiques (densité, distillation), ainsi que de la teneur en éthers et en acétone, caractériser le produit afin de pouvoir reconnaître par l'analyse chimique si, pour un autre lot, on se trouve en présence d'un produit analogue (1).

(1) Les méthylènes de dénaturation sont soumis à des règles précises, sans importance pour les autres usages, et dont nous ne parlerons pas ici. Pour détails, voir WOLFF, *Die Lösungsmittel der Fette, Oele, Harze und Wachse*. Librairie scientifique, Stuttgart.

Pour doser la teneur en éthers, on opère comme il est dit page 12 (1 cm³ de potasse normale consommée correspond à 0,074 gr., soit 0,078 cm³ à 20°).

Le dosage de l'acétone est décrit page 68.

Succédanés d'acétone (Azetonersatz).

On désigne ainsi aussi bien le méthylène purifié que les produits enrichis en acétone par fractionnement (1).

Ces produits sont surtout formés d'acétone et d'acétate de méthyle, et ont des densités et des limites d'ébullition sans constance. Il n'est pas possible de poser des limites conventionnelles précises. L'analyse s'effectue comme pour le méthylène.

Éther acétique (Acétate d'éthyle).

On distingue d'ordinaire trois sortes commerciales, de densités différentes :

1° Purifié.	D = environ	0,870 à 0,880.
2° Deux fois purifié . . .	—	0,890.
3° Techniquement pur. .	—	0,902 à 0,904.

On peut aussi les caractériser par leur courbe de distillation (au ballon Engler). Il est important aussi de déterminer la teneur éventuelle en acide libre (10 cm³ sont titrés à la potasse $\frac{N}{10}$ après addition de phénolphtaléine. 1 cm³ potasse = 6 mmgr. acide acétique.

L'eau et l'alcool se déterminent en agitant le produit avec un volume égal de solution saturée de chlorure de calcium et en mesurant la diminution de volume (par exemple 25 cm³ de chaque, dans une éprouvette graduée en 1/10 de cm³).

Dans la fabrication des vernis (surtout du vernis zapon) l'eau, très nuisible, peut se reconnaître par mélange avec du xylol saturé d'eau. Le mélange du produit avec plusieurs volumes d'huile de paraffine est encore plus sensible. (Le pétrole peut se rechercher comme dans l'alcool amylique.)

(1) L'enrichissement en acétone ne se fait sans grandes difficultés que jusqu'à une certaine limite, c'est pourquoi l'acétone industrielle se fait synthétiquement, et non à partir du méthylène. Les produits de distillation riches en acétone, sont aussi appelés têtes d'acétone.

Les autres éthers s'essaieront suivant les mêmes principes. Toutefois, il ne s'est pas encore créé de marques commerciales. On trouvera les caractéristiques de quelques produits à la table 4.

Essences de pétrole.

Ces substances, appelées en allemand Benzin, comprennent toutes sortes de produits de la distillation des pétroles et des lignites. On obtient aussi maintenant par « cracking » des huiles lourdes, des asphaltes et des brais, des dissolvants analogues à l'essence. Les essences sont formées de mélanges multiples d'hydrocarbures normaux saturés, allant à peu près de l'hexane à l'indécane, d'hydrocarbures saturés à chaînes latérales, d'hydrocarbures cycliques saturés et non saturés, tels que cyclohexane, benzène et leurs homologues, etc...

Le pouvoir dissolvant de l'essence augmente d'une façon générale avec la teneur en carbures cycliques d'une part et en carbures non saturés d'autre part. La sensibilité aux réactifs varie dans le même ordre (par exemple solubilité dans l'acide sulfurique).

La classification commerciale se fait toujours d'après la densité, bien que celle-ci ne soit pas en relation très étroite avec les limites de distillation, beaucoup plus importantes. Les essences à point d'ébullition élevé (jusque 150°) peuvent, si leur point d'inflammation est supérieur à 21°, être appelées essences à vernis, ou recevoir des noms de complète fantaisie, tels que huile cristal, etc... Le produit appelé Sangajol n'est autre qu'une essence à point d'inflammation élevé, très riche en composés cycliques.

Analyse d'une essence.

Les déterminations les plus importantes seront celles de la densité, des limites de distillation que l'on fera d'après le procédé de distillation d'ENGLER (voir page 9) et, pour les essences à vernis, celle du point d'inflammation.

Cette dernière s'effectue avec l'appareil ABEL-PENSKY. Pour la description et le maniement, voir WOLFF, *Die Lösungsmittel der Fette, Oele, Harze und Wachse*. Librairie scientifique, Stuttgart.

Il est facile de distinguer les hydrocarbures de l'essence de ceux du benzol par la détermination de l'indice de réfraction et de la dispersion

moyenne (1). (Voir les tables au chapitre « Analyse des vernis A. 1 ».)

On peut aussi, par l'*essai à la dracorubine*, se faire une idée de la teneur en hydrocarbures benzéniques. On peut faire un dosage plus exact par l'action de l'acide sulfurique ou de l'acide nitrique fumants sur l'essence (voir détails page 76). Il faut néanmoins toujours se rappeler que toutes les essences renferment plus ou moins de substances attaquables par ces acides (2).

Le degré de raffinage peut aussi se déterminer comme il est dit pour les benzols. Les pétroles légers correspondent à peu près aux conditions imposées au benzol pur ; les essences à vernis donnent souvent des couleurs rouges assez foncées, mais doivent laisser l'acide sulfurique transparent, même s'il est brun. *Il n'existe pas de caractérisations précises.* Ce procédé peut néanmoins donner des indications utiles dans la comparaison d'une livraison avec l'échantillon.

Conditions imposées à l'essence : On ne peut pas donner de conditions applicables à tous les cas. Pour la fabrication des vernis volatils et vernis zapon, il faut des produits moyens, et on choisira de préférence les essences ne bouillant pas beaucoup au-dessus de 120 ou 130°. Elles doivent être limpides et incolores, et s'évaporer rapidement et sans résidu.

Pour les essences à vernis on exigera un point d'inflammation aussi élevé que possible (au moins 21° ABEL TEST), le début d'ébullition est généralement situé de 130 à 145°, et la fin, de 180 à 190°. L'opinion que les essences dont la distillation se termine au-dessus de 200° sont inutilisables, comme on peut le lire çà et là, est tout arbitraire ; il faut avant tout considérer quels sont ces constituants élevés, et quelle est leur influence sur l'évaporation (3). Donc, en présence d'une teneur notable en produits passant au-dessus de 200°, il faudra étudier l'évaporation de l'essence, seule et incorporée à des résines et à des vernis, afin de se rendre compte de la possibilité de son utilisation (4).

(1) Dans le réfractomètre de ABBE cette détermination se fait par lecture numérique directe; dans le butyroréfractomètre, on ne pourra que se faire une idée de l'ordre de grandeur de la dispersion, par la largeur de la bande de séparation irisée.

(2) MARCUSSON, pour des essences bouillant entre 100 et 180°, a trouvé 8 à 10 % pour deux produits russes et un américain, 17 % pour une essence de Galicie, 22 et 40 % pour deux essences de Sumatra.

(3) La considération de la seule température d'ébullition ne suffit pas à indiquer la rapidité d'évaporation. Ainsi, les hydrocarbures benzéniques s'évaporent en partie beaucoup plus vite que des essences de pétrole ou des hydrocarbures paraffiniques ayant la même température d'ébullition.

(4) La durée d'évaporation peut se calculer, pour le dissolvant même, comme il est dit page 98. Pour les solutions de résine, il faut avant tout voir si la solution étalée colle au doigt pendant longtemps. On peut faire un essai d'évaporation dans une capsule plate, que l'on pèsera

La valeur de la densité est d'importance secondaire, bien que l'on préfère les essences lourdes. On exige parfois que la densité ne soit pas inférieure à 0,785. L'odeur a aussi son importance ; elle doit être faible.

Types de benzols.

On comprend, dans l'industrie, sous le nom de benzols, non seulement la benzine C^6H^6, mais toute une série de produits de distillation formés de divers homologues, avec ou sans benzine proprement dite. Les types indiqués dans le tableau ci-dessous sont les plus importants pour l'industrie des vernis et des couleurs.

DÉSIGNATION	DISTILLATION	COULEUR	DEGRÉ de RAFFINAGE (v. p. 72)	D 15°
Têtes de benzol	Au moins 60 % jusqu'à 79°	»	»	»
Benzol brut à 90 %. .	— 90-93 % — 100°	»	»	0,86-0,88
— 90 % purifié. .	— 90-93 % — 100°	limpide incolore	1,5	env. 0,88
— pour couleurs .	— 90-93 % — 100°	—	0,5	— 0,88
— 50 % purifié. .	— 50-55 % — 100°	—	1,5	— 0,88
	— 90 % — 120°	»	»	»
Toluol brut.	— 90 % — 120°	»	»	»
— purifié.	Comm. au-dessus de 100°. 90 % à 120°	limpide incolore	0,5	env. 0,87
Xylol brut	90 % passent entre 120 et 150°	incolore à jaunâtre	»	»
— purifié	90 % — — 120 et 150°	incolore	3,0	env. 0,86
Benzol brut pour dissolution.	Comm. au-dessus de 120°. 90 % à 180°	incolore à jaune	»	»
Benzol brut pour dissolution I	— — 120°. 90 % à 160°	»	»	»
Benzol purifié pour dissolution I	— — 120. 90 % à 160°	»	3,0	0,87
Benzol brut pour dissolution II	— — 135°. 90 % à 180°	»	»	»
Benzol purifié pour dissolution II	— — 135°. 90 % à 180°	»	»	0,89 et plus
Benzol lourd	— — 160°. 90 % à 200°	»	»	»

tous les quarts d'heure. La solution pesée ne doit pas former de pellicule superficielle. L'évaporation se fait en un endroit dépourvu de tirage. Toutefois, ces essais sont assez peu nécessaires, quand on a une fois pour toutes essayé le dissolvant seul par la méthode des gouttes, et que l'on a examiné ensuite la solution résineuse au point de vue de la durée de l'adhérence aux doigts après séchage.

La distillation se fera au moyen des appareils prescrits par la Teervereinigung (Union des Goudrons) (1) (voir page 8).

Détermination du degré de raffinage: On agite vigoureusement pendant cinq minutes dans une éprouvette de 15 cm³, 5 cm³ de benzol, etc... et 5 cm³ d'acide sulfurique à 66°B. On compare ensuite la coloration de l'acide sulfurique avec celles de solutions de bichromate de potasse dont on place dans des éprouvettes pareilles à la précédente, 5 cm³ surmontés de benzine pure. Les solutions types contiendront respectivement 0,5 gr., 1,5 gr. et 3 gr. de bichromate de potasse dans 1.000 cm³. Ce sont ces chiffres qui sont portés au tableau précédent.

Il est utile aussi de déterminer la teneur en phénols, ou mieux, en produits solubles dans les alcalis. Pour cela, on place dans une éprouvette 100 cm³ de lessive de soude (D = 1,1) et 100 cm³ du benzol examiné. Après avoir bien agité, on laisse déposer (en tournant l'éprouvette pour activer la séparation et on lit l'augmentation de volume de la couche aqueuse. Avec les benzols purifiés, cette augmentation ne doit pas dépasser quelques dixièmes %. Avec les benzols lourds, cette teneur monte jusqu'à 8 %. Des valeurs plus élevées ne sauraient être admises pour les produits destinés à la fabrication des vernis.

On peut effectuer rapidement la recherche d'une proportion exagérée de phénols dans les benzols de dissolution, en agitant 1 cm³ de benzol avec une solution étendue de perchlorure de fer. En présence de phénol, cette solution se colorera en vert foncé ou en bleu, pouvant aller presque jusqu'au noir. Les benzols bien purifiés ne changent pas la couleur de la solution de perchlorure de fer.

Essence de térébenthine.

Essais de pureté.

1° *Détermination de la densité* (valeur normale 0,860 à 0,870 à 20°) ;

2° *Indice de réfraction :* environ 1,469 à 1,472 à 20° ;

3° *Distillation* (d'après ENGLER) : Le début normal est de 153 à 155°. Les essences très anciennes commencent souvent à bouillir plus

(1) D'après les observations de l'Auteur, les distillations effectuées au ballon d'ENGLER donnent des résultats très concordants avec ceux que fournit l'appareil officiel. C'est néanmoins celui-ci qu'il faudra employer pour les déterminations d'expertise.

bas avec formation de mousse (décomposition des peroxydes). Toutefois, la température atteint rapidement la valeur normale. Il distille environ 70 % de l'huile jusqu'à 160°, mais jamais beaucoup moins ; à 165°, il en est passé 85 % ou davantage. Les essences, dont moins de 90 % distillent à 170°, doivent être examinées avec un soin tout particulier ;

4° *Détermination de l'indice de brome :*

On dissout 0,5 cm³ d'essence de térébenthine dans 50 cm³ d'alcool et ajoute 5 cm³ d'acide chlorhydrique à 25 %. Cette solution est alors titrée avec une liqueur de bromate (13,926 gr. de bromate de potasse sec et environ 50 gr. de bromure pour 1.000 cm³), jusqu'à ce que la solution d'essence de térébenthine reste au moins une minute colorée en jaune pâle. On peut reconnaître avec plus de précision le terme du titrage par des touches avec une solution ou un papier d'iodure de zinc amidonné. Pour les essences anciennes, résinifiées, on commencera par les distiller. Le distillat présente l'indice de brome normal.

L'indice de brome est égal à $8 \times a$, si a représente le nombre de cm³ de liqueur de bromate utilisés, ou, d'après la seconde définition, $= \frac{8 \times a}{d}$, si d représente la densité.

Les indices de brome normaux de l'essence de térébenthine sont sensiblement compris entre 210 et 230 (% en poids). Les valeurs inférieures à 200 sont suspectes, au-dessous de 190, le produit est au moins anormal, sinon additionné de pétrole, benzol, etc...

5° *Réactions de l'huile de pin* (1) :

a) Essai au bleu de Prusse, de Wolff : A un mélange de 4 cm³ d'une solution de ferricyanure de potassium (0,5 gr. dans 250 cm³) et 4 cm³ de solution de perchlorure de fer (0,1 gr. dans 250 cm³), on ajoute 4 à 5 gouttes de matière et agite fortement. Avec les huiles de pin ou les produits en renfermant beaucoup, il se produit aussitôt une coloration bleue ou une précipitation. Dans le cas d'une faible addition, la coloration apparaîtra au plus tard au bout de trois à cinq minutes. On ne tiendra pas compte des réactions plus tardives. On fera en même temps des essais comparatifs avec une essence de térébenthine pure et avec la même additionnée de 10 % d'huile de pin.

b) Essai de Piest : On agite 5 cm³ de matière avec 5 cm³ d'anhydride acétique. Puis, en refroidissant sous l'eau courante, on ajoute 10 gouttes d'acide chlorhydrique concentré. Après refroidissement du liquide, qui s'échauffe toujours un peu, on ajoute encore 5 gouttes

(1) L'essai de Wolff est également positif pour les essences de térébenthine de bois et produits analogues ; la réaction de Piest ne l'est pas toujours.

d'acide, et agite soigneusement. L'essence de térébenthine reste à peu près incolore ; la présence d'huile de pin produit une coloration brune allant presque jusqu'au noir pour les teneurs élevées ;

6° *Recherche qualitative de l'essence de pétrole, de la benzine, etc... et estimation quantitative :*

Procédé de HERZFELD modifié par KRIEGER : On agite, dans un ballon à distillation, 20 cm³ d'essence de térébenthine avec 100 cm³ d'acide sulfurique de densité 1,76 (jamais inférieure). On ajoute ensuite 200 cm³ d'eau et on distille, jusqu'à ce que le volume recueilli soit de 100 cm³. Avec les essences pures, il se sépare environ 1 cm³ de liquide insoluble dans l'eau. Cette essence est séparée, et traitée par 15 à 20 cm³ d'acide sulfurique fumant. Ensuite, on étend d'eau de plusieurs fois le volume. Avec les essences pures, il ne se sépare pas de quantités d'essence appréciables. S'il se produit une séparation, on distille de nouveau, et on détermine le volume des hydrocarbures qui passent. La différence entre ce volume et celui observé après la première distillation correspond à peu près à la teneur en benzine et ses homologues. Il faut tenir compte de ce qu'avec les essences de térébenthine pures, il en passe de 5 à 10 % à la première distillation, mais qu'il n'en passe plus à la seconde, de sorte qu'une différence de 5 à 10 % ne signifie pas qu'il y a présence de benzine (voir aussi page 71).

On n'obtient pas toujours ainsi de résultats exacts, mais les valeurs trouvées sont toujours si voisines des valeurs réelles que l'on peut s'en contenter s'il ne s'agit que de déterminations approchées. L'indice de brome fournit d'ailleurs un contrôle. Pour un indice de brome égal à x, la teneur en produits étrangers sera environ de $\frac{x}{2}$ %.

Pour être certain qu'il s'agit d'essence de pétrole, on déterminera l'indice de réfraction du dernier produit distillé ; cet indice est toujours inférieur à celui de l'essence de térébenthine quand il s'agit réellement d'essence de pétrole ;

7° *Dosage exact du pétrole et de la benzine, d'après* MARCUSSON *et* WINTERFELD :

On place 30 cm³ d'acide nitrique fumant de D = 1,52, dans un petit ballon de 100 cm³, dont le col est divisé en dixièmes de cm³ (1). On le place alors dans

(1) MARCUSSON a construit pour ce dosage un petit ballon spécial, portant un petit entonnoir à compte-gouttes rodé, qui sert à mesurer les 10 cm³ d'essence.
On peut aussi se servir d'un ballon jaugé ordinaire. On marquera sur le col, au moyen de

une solution à 15 % de chlorure de sodium refroidie à — 15° par un mélange de glace et de sel. On pose alors sur le ballon un entonnoir à compte-gouttes, contenant 10 cm³ de l'essence essayée. On la fait tomber goutte à goutte dans l'acide (réaction violente). Suivant la teneur en pétrole, l'introduction des 10 cm³ demandera de une demi-heure à une heure (plus elle sera élevée, plus on pourra aller rapidement).

Une fois toute l'essence de térébenthine introduite, on laisse encore un quart d'heure dans le mélange réfrigérant, puis on remplit le ballon d'acide nitrique concentré (mais non fumant), refroidi à — 10°, jusqu'à ce que la couche supérieure, qui s'est séparée, se trouve amenée dans la partie graduée du col. On pourra en lire le volume une fois cette région revenue à la température normale. Le corps du ballon restera pendant ce temps dans le mélange réfrigérant, afin d'éviter les réactions secondaires. On place ensuite la totalité du liquide dans un entonnoir à décantation, sépare la couche inférieure nitrique et la verse dans 150 cm³ d'eau. Le liquide, qui s'est ainsi déjà notablement échauffé, est placé un quart d'heure sur un bain-marie bouillant, afin de dissoudre aussi complètement que possible les résines formées par l'essence de térébenthine. (Se placer sous la hotte, car il y a un fort dégagement de vapeurs rutilantes). Après refroidissement, on agite avec environ 100 cm³ d'éther, on évacue la couche aqueuse et lave l'éther à plusieurs reprises avec de l'eau, puis avec une solution contenant 50 gr. de potasse et 50 cm³ d'alcool dans 500 cm³ d'eau, et enfin, de nouveau, avec de l'eau. La solution éthérée est alors séchée avec quelques fragments de chlorure de calcium, puis on décante, distille et pèse le résidu. Il ne faut pas, après évaporation de l'éther, maintenir trop longtemps sur le bain-marie, car les composés nitrés qui restent sont un peu volatils. Pour le calcul en volume, qui est nécessaire, car tout le reste de l'analyse est exprimé en volumes, on divise par 1,15 le poids des composés nitrés (densité moyenne des constituants principaux du mélange, nitrobenzène, nitrotoluènes, nitroxylènes et *n*-cymènes).

8° *Voici d'autres méthodes, également utilisables bien que plus coûteuses :*

Méthode au brome, de SALVATERRA *(Chem. Zeitung,* 1921, 17). Dans un ballon de CLAISEN de 1/2 litre, on place 12 gr. de bromate de sodium et 10 cm³ d'eau, puis on ajoute 20 cm³ de l'essence de térébenthine examinée. Ensuite, en agitant et en refroidissant constamment, on ajoute, par centimètre cube, de l'acide bromhydrique (D = 1,38 à 1,49), jusqu'à ce que la couleur du brome persiste pendant cinq minutes. Il est bon de ne pas opérer à la lumière du jour. Dès que l'absorption du brome se ralentit, on laisse la température remonter jusque vers 30° (chaleur de la main). On laisse ensuite reposer encore un quart d'heure à 20-25°, puis on neutralise l'excès d'acidité et fixe le brome par addition de carbonate de soude solide et d'acide arsénieux finement pulvérisé, jusqu'à ce que le liquide soit à peu près incolore.

Ceci fait, pour éviter l'entraînement de composés bromés, on remplit le tube latéral du ballon de CLAISEN avec de la laine de verre et des billes de verre, puis on distille dans un courant de vapeur d'eau. Dès que la distillation a com-

bandes de papier ou d'encre à verre, etc... la place occupée par la couche de pétrole. On en mesurera ensuite le volume en vidant le ballon et en le remplissant d'eau jusqu'au trait inférieur. On continuera, au moyen d'une burette graduée, à ajouter de l'eau jusqu'au trait supérieur.

mencé, on lit dans la burette, etc... servant à recueillir le distillat, l'augmentation de volume de la couche huileuse pour chaque 5 cm³ d'eau reçus. On s'arrête quand cette augmentation, pour trois lectures consécutives, n'est plus supérieure à 0,1 cm³. Il suffit généralement, pour cela, de distiller un volume total de 60 cm³.

En présence d'*huile de pin*, lorsque l'addition d'acide bromhydrique aura amené une coloration persistant dix minutes, on en ajoutera encore 2 cm³, car, autrement, il pourrait arriver que la bromuration ne soit pas complète. La *tétraline* ne passe à la distillation que dans la proportion de 70 % environ, car une partie passe à l'état de dibromure, qui se décompose lors de la distillation à la vapeur d'eau, avec mise en liberté d'acide bromhydrique, de naphtaline et de dihydronaphtaline.

Nous décrirons encore le procédé de TAUSS, dans sa forme perfectionnée par SALVATERRA *(loc. cit.)*

Dans un ballon de deux litres, on place 300 cm³ d'eau et 20 cm³ d'acide acétique à 80 %, ou la quantité correspondante d'acide plus étendu. On ajoute alors exactement 20 cm³ de l'essence examinée et, peu à peu et en agitant constamment, 51 gr. d'oxyde mercurique bien pulvérisé. Après addition de 10 cm³ d'alcool méthylique, on chauffe deux à trois heures au réfrigérant ascendant, avec une petite flamme, ou dans un bain-marie bouillant. On distille ensuite dans un courant de vapeur d'eau. Dans le distillat, on lit le volume du pétrole, etc., etc...

D'après SALVATERRA, les huiles de pin donnent en moyenne, avec cette méthode, 10 % de produits distillables, qui, au contraire, ne passent pas après bromuration. La différence entre les quantités de produits volatils donnés par ces deux méthodes, multipliée par 10, donnera une estimation de la quantité d'huile de pin présente (1).

La méthode à l'oxyde de mercure a l'inconvénient de consommer une quantité relativement grande de cet oxyde coûteux.

Il est parfois utile de déterminer aussi le résidu d'évaporation, car les essences de térébenthine trop résinifiées donnent des peintures qui restent longtemps collantes.

Ce *résidu d'évaporation* se détermine, d'après HERZFELD, en plaçant dans un bain de sable chauffé à 150-155°, une capsule (de préférence de nickel ou de platine) enterrée dans le sable presque jusqu'au bord. Une fois que cette capsule a pris la température du sable, on y verse, avec une pipette, 5 cm³ de l'essence de térébenthine essayée. Après évaporation, on laisse encore cinq à dix minutes au bain de sable, puis on enlève la capsule, et pèse après refroidissement.

(1) Une estimation grossière de la teneur en huile de pin, reconnue qualitativement peut, d'après WOLFF *(Farben Zeitung*, 17e année, n° 32) être obtenue de la façon suivante (surtout en l'absence d'autres matières étrangères) :

4 cm³ d'essence et 4 cm³ d'anhydride acétique sont placés dans une éprouvette divisée en 1/10e de cm³ et mélangés en retournant cinq fois. Avec les essences de térébenthine pures, la hauteur de la couche inférieure était alors de 4,6 à 4,8 cm³. Avec les huiles de pin, cette couche occupe au moins 7,2 cm³ (à l'exception de 1 échantillon sur 22 examinés, qui donnait 6,2 cm³). Si la couche inférieure occupe 5.8 cm³, on peut estimer à 25 % *au moins* la teneur en huile de pin, et à 50 % *au moins* si elle occupe 7 cm³.

L'Auteur de cet ouvrage opère depuis quelque temps dans un ballon à fond rond taré (ou mieux dans une capsule de verre que l'on place dans l'étuve à vide de GERBER). Il y place 10 cm³ d'essence, et les évapore dans le vide à 140°.

REMARQUE : L'évaporation au bain-marie conduit à des résultats inexacts, car, l'opération durant trop longtemps, il y a oxydation avec formation de matières résineuses. Les erreurs peuvent être *très considérables*.

Une bonne essence de térébenthine fraîche, ne doit pas laisser plus de 0,5 % de résidu, mais, d'après l'Auteur, on trouve même dans des essences d'importation récente, des résidus atteignant parfois 1,5 %. Une valeur plus élevée sera suspecte, mais il ne faudra pas néanmoins se montrer trop sévère si les autres propriétés sont normales.

Les essences de térébenthine de bois présentent, suivant leur mode d'obtention et de rectification, des propriétés tellement différentes, qu'il est bien difficile de fixer des valeurs limites (voir table 4). Plus ces propriétés se rapprocheront de celles de l'essence de térébenthine, plus la conclusion sera favorable. Les procédés d'examen sont les mêmes que précédemment. Les essences dites *Sulfatterpentinöle* se reconnaissent à la coloration plus rouge qu'elles donnent dans l'essai à la *dracorubine* (voir table 5).

Depuis peu, on trouve fréquemment dans le commerce, sous la désignation d'« essence de *térébenthine allemande* », des essences de carbonisation provenant de bois riches en résines. Certaines de ces essences ressemblent à l'huile de pin, certaines bouillent déjà de 170 à 180° et 200°. D'autres enfin, ressemblent à des essences de carbonisation traitées à l'acide sulfurique et donnent une proportion de matière inattaquée voisine de 80 % avec $n_D^{20} = 1{,}478$ à 1,480.

Huile de pin.

1° *Densité :* environ 0,860 à 0,870 (D_4^{20}) ;

2° *Indice de réfraction :* environ 1,474 à 1,478 (n_D^{20}) ;

3° *Distillation* (d'après ENGLER). Les limites d'ébullition varient dans d'assez larges limites, suivant le degré de raffinage. Les produits normaux bien rectifiés commencent à bouillir vers 160-170° ; il en passe de 90 à 100 % jusqu'à 180° ou à une température peu supérieure ;

4° *Indice de brome.* Se détermine comme pour l'essence de térébenthine. Il atteint environ 160 à 190 ;

5° La recherche des pétroles d'après HERZFELD-KRIEGER ne peut être regardée comme décisive que si l'on a identifié sûrement par l'indice de réfraction les parties non attaquées par l'acide fumant. Les procédés de MARCUSSON et de SALVATERRA (voir essence de térébenthine) donnent de meilleurs résultats pour une détermination quantitative ;

6° On devra rechercher la *présence d'acides libres.* Un I. A. supérieur à 4 apparaît déjà comme un peu suspect. Le résidu d'évaporation ne doit pas, autant que possible, dépasser 0,5 % (se détermine comme pour l'essence de térébenthine ; monter la température jusqu'à 150° dans le procédé au vide).

Décaline, Tétraline et autres dissolvants.

L'application de ces produits étant jusqu'ici restreinte, il suffira de se reporter à la table 4, qui donne les caractéristiques normales. L'essai d'ébullition, l'indice de réfraction, la dispersion et la densité suffiront dans bien des cas à l'identification. L'essai à la dracorubine (table 5) donnera une indication complémentaire, surtout lorsqu'on peut l'exécuter comparativement avec des produits reconnus purs.

Hydrocarbures chlorés.

Cette classe de dissolvants trouve peu d'emplois dans l'industrie des vernis. Leur identification est facile, car on les classera comme produits chlorés au moyen de l'essai de BEILSTEIN. Une boucle de fil de cuivre bien passée à la flamme et ne la colorant plus est trempée dans le liquide, puis chauffée de nouveau au rouge. S'il s'agit d'un produit chloré, la flamme est colorée en vert.

Les quelques produits, comme le tétrachlorure de carbone, qui est le plus employé, sont faciles à reconnaître et à essayer par le point d'ébullition, la densité et l'indice de réfraction, car l'industrie les livre à peu près purs. On en trouvera les caractéristiques à la table 4.

Il est important aussi de rechercher la teneur en acides libres. On agite environ 20 cm^3 du produit avec une égale quantité d'eau dis-

tillée dans un entonnoir à décantation, et on essaie l'eau au papier de tournesol ou de rouge Congo. Pour un dosage, on renouvellera le traitement à l'eau jusqu'à ce que celle-ci ne soit plus acide, puis on titre l'acidité de l'ensemble des eaux à la soude $\frac{N}{10}$.

$$1\ cm^3\ \frac{N}{10} = 0{,}00375\ gr.\ de\ HCl.$$

Même de très petites quantités d'acide peuvent être fort nuisibles.

VI - Méthodes de dosages inorganiques

A - MÉTHODES GÉNÉRALES D'ANALYSE

1° Dosage du plomb.

La solution contenant le plomb (1), si elle présente une acidité minérale, est saturée par un léger excès d'ammoniaque puis ramenée à une acidité nette, mais pas trop forte, au moyen d'acide acétique.

On ajoute alors une solution de bichromate de potasse jusqu'à ce que le liquide qui surmonte le précipité soit nettement jaune. Après plusieurs heures de repos (une nuit de préférence), on filtre sur un creuset de Gooch taré et lave avec une solution d'acide acétique à environ 2 %. On pèse le CrO^4Pb après dessiccation à poids constant.

1 gr. CrO^4Pb = 0,6411 de Pb = 0,6906 de PbO.

Si l'on est pressé par le temps, on pourra doser le chrome dans le précipité de chromate de plomb lavé mais non séché. On le dissout, sans chauffer, dans l'acide chlorhydrique, et titre le chrome iodométriquement d'après l'une des méthodes indiquées ci-après :

1 cm³ hyposulfite $\frac{N}{10}$ = 6,902 mmgr. de Pb = 7,44 mmgr. de PbO.

Si l'on dispose d'un matériel d'électrolyse, on peut, si le plomb n'est pas trop abondant (pas plus de 0,15 gr.) le déposer électrolytiquement sur une anode dépolie, à l'état de PbO^2. Intensité 1,5 amp. Température 50 à 60°. Ajouter de l'acide nitrique libre (environ 20 % en volume d'acide concentré). Si le liquide contient des particules détachées de PbO^2, on les filtrera et les calcinera prudemment en PbO. Sécher l'anode à 150°.

(1) La solution ne doit pas contenir de Ba ni de Sr. Dans le cas contraire, on opérera ainsi : La séparation du plomb dans les solutions renfermant des constituants gênants, ou dans lesquelles on doit doser d'autres éléments, se fait par l'hydrogène sulfuré en solution chlorhydrique (pas plus de 1,5 % HCl). Le précipité de sulfure est lavé à l'eau chargée de H^2S puis dissous à chaud dans l'acide nitrique (D = 1,20). S'il reste un résidu (S ou SnO^2), on le lave avec une solution chaude d'acétate d'ammoniaque (à environ 30 %), pour dissoudre le peu de SO^4Pb qui a pu rester dans le précipité. Le plomb est alors dosé comme ci-dessus (1° dosage en SO^4Pb ne doit pas être recommandé, les précédents sont préférables.)

2° Dosage du chrome.

Dans le cas où le chrome se trouve en solution acide (1) (chasser l'acide nitrique s'il y en a, par évaporation avec HCl), on l'oxyde d'abord à l'état de CrO^3 en rendant la solution alcaline, ajoutant de l'eau oxygénée, et chauffant à l'ébullition jusqu'à ce que tout le Cr^2O^3 soit dissous. Pour décomposer l'excès d'H^2O^2 on chauffe encore un quart d'heure après avoir ajouté un peu d'ammoniaque. On laisse alors refroidir, et titre l'acide chromique par l'une des méthodes suivantes :

a) On verse la solution dans 20 cm³ de solution à 10 % d'iodure de potassium acidulée par HCl (environ 10 cm³ d'acide à 20 %). Dans le cas où le mélange ne serait pas encore acide, on ajoute encore l'acide nécessaire. Après quelque repos (dix minutes), on titre l'iode mis en liberté au moyen d'hyposulfite décinormal (2).

$$1 \text{ cm}^3 \text{ hyposulfite } \frac{N}{10} = 3{,}333 \text{ mmgr. } CrO^3 = 1{,}733 \text{ mmgr. Cr.}$$

b) On rend la solution faiblement acide par l'acide sulfurique étendu, et titre avec une solution de sulfate ferreux (3), jusqu'à ce qu'une touche au ferricyanure de potassium donne une coloration bleue. Le titre de la solution de sulfate ferreux est déterminé par titrage avec une solution connue de bichromate (4).

Si l'on a employé a cm³ de solution ferreuse pour le titrage de l'essai, et b cm³ pour le témoin fait sur c cm³ de liqueur de bichromate $\frac{N}{10}$, on aura :

$$CrO^3 = \frac{3{,}333 \times a \times c}{b} \text{ mmgr.}$$

(1) On emploiera pour chaque titrage environ 0,05 gr. de Cr, soit 0,100 gr. CrO^3.

(2) Le titre de la liqueur d'hyposulfite doit être contrôlé chaque fois (voir indice d'iode, page 44).

(3) Dissoudre 30 gr. de SO^4Fe, 7 H^2O ou 40 gr. de sel de Mohr, ajouter 10 cm³ d'acide sulfurique et compléter à 1.000 cm³.

(4) La liqueur de bichromate de potasse $\frac{N}{10}$ contient 4,908 gr. de $Cr^2O^7K^2$ dans 1.000 cm³.

On peut aussi, pour ce titrage, ajouter directement une quantité connue de sel ferreux qui constitue un excès certain (la solution devient vert émeraude), puis titrer cet excès de sel ferreux au moyen d'une liqueur de permanganate. Le virage au gris violacé est sensible en opérant sur un fond blanc (grande capsule de porcelaine). N. du T.

Couleurs aux chromates.

Pour ces couleurs, comme pour celles qui contiennent des chromates (vert de chrome, vert de zinc, etc...) on en prendra de 2 à 5 gr. suivant la teneur en chrome, et les chauffera avec une lessive de soude ou de potasse à environ 10 % et, pour être sûr de réoxyder le peu d'acide chromique qui aura pu être réduit, on fait bouillir avec de l'eau oxygénée, filtre et continue comme ci-dessus. Pour les très faibles quantités de chrome, on les titrera iodométriquement comme en *a)*, mais en remplaçant la liqueur d'hyposulfite $\frac{N}{10}$ par une liqueur $\frac{N}{50}$ ou $\frac{N}{100}$.

3° Fer.

Le fer, en solution chlorhydrique (environ 0,5 gr. de Fe, s'il y a de l'acide nitrique, le chasser par évaporation sulfurique) est réduit par le zinc pur. Le mieux est de provoquer le dégagement d'H en chauffant un peu, puis de laisser la réduction se continuer pendant la nuit. Lorsqu'on est pressé, on peut chauffer continuellement, et en agitant, sur un bain-marie en faible ébullition, jusqu'à ce qu'une goutte de liquide ne donne plus de coloration rose par touche au sulfocyanure de potassium. Ceci fait, on laisse refroidir, et, après addition d'environ 15 cm³ de solution de sulfate de manganèse (1), on titre rapidement au moyen de permanganate $\frac{N}{10}$ (2).

$$1\ cm^3\ permanganate\ \frac{N}{10} = 5{,}58\ mmgr.\ de\ Fe = 7{,}98\ mmgr.\ de\ Fe^2O^3.$$

4° Dosage de la chaux.

Pour les couleurs, on prendra, suivant la teneur en Ca présumée, 1 à 3 gr. de matière et les dissoudra dans 25 cm³ d'acide chlorhydrique (à environ 10 %). Si, à part l'alumine et le fer, le produit ne contient pas de composés de métaux lourds (comme c'est le cas pour le gypse, la craie, l'ocre, etc.), on précipite directement l'alumine, le fer et la

(1) La solution manganeuse contient par litre 40 gr. de SO^4Mn, 380 gr. de phosphate disodique et 260 gr. d'acide sulfurique concentré.

(2) Pour fixer le titre de la liqueur de permanganate, on emploie l'*oxalate de soude* de Sörensen (acidulé par l'acide sulfurique étendu).

0,1675 gr. $(COO)^2Na^2$ = 25 cm³ de liqueur $\frac{N}{10}$.

silice (1) par un léger excès d'ammoniaque à l'ébullition. On amène ensuite à un volume connu (après avoir ou non séparé le précipité suivant que l'on veut ou ne veut pas le soumettre à des dosages), puis on prend une partie aliquote (pour 1 gr. amener à 200 cm³ et en prendre 25).

On précipite alors par l'oxalate d'ammoniaque, chauffe pour rassembler le précipité, puis refroidit et filtre. Après lavage à l'ammoniaque à environ 3 %, on place le précipité avec le filtre dans un erlenmeyer de 500 cm³, ajoute 25 cm³ d'acide sulfurique à 20 % et chauffe en remuant jusqu'à 35-40°. On ajoute ensuite 200 cm³ d'eau chaude et titre au permanganate $\frac{N}{10}$.

$$1 \text{ cm}^3 \text{ MnO}^4\text{K} \frac{N}{10} = 0{,}0028 \text{ gr. CaO.}$$

En présence de métaux lourds, il faut opérer comme à la page 93, ou bien, on séparera d'abord tous les métaux par l'ammoniaque et le sulfhydrate d'ammoniaque et filtration, puis on acidifie à l'acide chlorhydrique étendu, chauffe et sépare par filtration le soufre et les sulfures possibles (Sb, Sn, As). Enfin, dans la liqueur débarrassée d'hydrogène sulfuré et rendue ammoniacale, on précipitera l'oxalate de chaux comme ci-dessus (2).

5° Dosage du manganèse.

Pour les oxydes, les sels inorganiques et composés analogues du manganèse, on emploiera pour l'analyse 0,1 à 0,15 gr. au plus de substance. Pour les cendres de vernis, de siccatifs, etc... on emploiera les cendres provenant au moins de 5 à 10 gr. de matière.

La prise d'essai est dissoute dans l'acide chlorhydrique. En présence de plomb, on éliminera ce métal par l'hydrogène sulfuré, puis, après filtration du sulfure, on chassera de la solution l'hydrogène sulfuré par ébullition et, s'il y a du fer (ce qui est presque toujours le

(1) Bien que la précipitation ne soit pas entièrement complète, les traces de silice restant en solution ne gênent pas le dosage de Ca. Pour les dosages très exacts, généralement superflus dans les essais industriels qui nous occupent ici, il faut, avant la précipitation, évaporer à sec, reprendre par un peu d'eau, évaporer encore, puis reprendre par HCl très étendu et filtrer.

(2) La calcination à l'état de chaux, comme la transformation du résidu de calcination de CO^3Ca ne sont à recommander que si, pour la première de ces opérations, on dispose d'une bonne soufflerie.

cas) on l'oxydera au moyen d'un peu d'eau de brome. Après avoir chassé l'excès de brome, on étend d'eau jusqu'à environ 400 cm³ et ajoute par petites portions de l'oxyde de zinc précipité (1), jusqu'à ce que la solution qui surmonte le précipité soit tout à fait incolore. S'il n'y a que très peu de fer, on ajoutera, avant l'oxyde de zinc, assez de perchlorure de fer pour que la solution contienne environ 0,05 gr. de ce métal. La fin de l'addition de l'oxyde de zinc se reconnaît alors facilement au rassemblement du précipité d'hydroxyde de fer. On filtre alors, et lave avec soin le précipité (2).

Le liquide est porté à l'ébullition, et titré à cette température par le permanganate $\frac{N}{10}$ jusqu'à faible coloration rose. Pendant le titrage, on favorisera par agitation le rassemblement du précipité.

1 cm³ de MnO^4K $\frac{N}{10}$ = 0,001648 gr. de Mn.

La détermination du titre de la liqueur se fera expérimentalement, en effectuant la même opération sur une solution renfermant une quantité connue de manganèse, par exemple, sur le produit de la réduction à chaud d'un certain volume de permanganate $\frac{N}{10}$ par l'acide chlorhydrique.

Dosage pondéral. Dans la solution débarrassée des métaux du groupe de l'hydrogène sulfuré, on chasse l'hydrogène sulfuré, on oxyde par le brome, chasse par ébullition l'excès de ce dernier et on neutralise presque complètement (addition de carbonate de soude ou de lessive de soude jusqu'à faible précipité persistant, puis addition d'acide chlorhydrique et de quelques gouttes d'acide oxalique $\frac{N}{10}$ jusqu'à redissolution). Cette solution faiblement acide est portée à l'ébullition, on y ajoute de l'acétate d'ammoniaque et chauffe encore environ deux minutes (pas davantage, car, autrement, le précipité des acétates basiques de fer et d'alumine devient gélatineux et difficile à filtrer). On filtre, et lave à l'eau chaude (3). Le liquide est ensuite additionné

(1) L'oxyde de zinc doit être exempt de matières oxydables. (Produits spéciaux de KAHLBAUM ou de MERCK.)

(2) Pour les analyses de précision il est meilleur de laver sommairement le précipité, de le redissoudre dans l'acide chlorhydrique, et de recommencer la précipitation comme précédemment. Les liquides de filtration sont réunis.

(3) Si la quantité de fer est considérable, on dissout le précipité dans l'acide chlorhydrique et recommence la précipitation. Les filtrats contenant le manganèse sont réunis.

de brome ou d'eau oxygénée, et porté à l'ébullition. L'hydrate de peroxyde de manganèse qui se sépare est filtré, puis on sèche et incinère le filtre et le précipité. Pour de petites quantités de manganèse, on peut peser directement à l'état de Mn^3O^4 (1 gr. = 0,7203 gr. de Mn). Pour des quantités plus considérables, on dissout, après incinération, dans l'acide chlorhydrique, ajoute de l'acide sulfurique concentré et évapore jusqu'à cessation de fumées blanches. On place alors le creuset dans un second, plus grand, dont il est séparé par une feuille d'amiante, et on chauffe de façon que le creuset extérieur soit maintenu au rouge faible. On pèse sous forme de SO^4Mn.

(1 gr. SO^4Mn = 0,3838 gr. de Mn.)

Dosage colorimétrique du manganèse, voir analyse des vernis à l'huile, chapitre XII.

6° Cobalt.

Dans la solution chlorhydrique, on précipitera d'abord par H^2S les métaux susceptibles de précipiter ainsi. Après filtration, le liquide est rendu ammoniacal et additionné de sulfhydrate d'ammoniaque. On filtre, lave les sulfures à l'eau chargé d'hydrogène sulfuré, et fait digérer avec de l'acide chlorhydrique à 8 %, ce qui dissout tous les sulfures, sauf ceux de nickel et de cobalt.

Dans le cas où l'on désire doser le nickel (fréquemment présent), le sulfure de nickel, qui peut avoir traversé le filtre à l'état colloïdal, sera amené sous une forme filtrable par ébullition avec quelques fibres de papier à filtrer.

On dissout alors les sulfures de Co et de Ni dans l'acide chlorhydrique bromé, et l'on continue par l'une des méthodes suivantes :

a) Si l'on veut doser aussi le nickel, on sature avec de la soude ou de la potasse, ajoute de l'eau de brome et chauffe à l'ébullition. Les oxydes hydratés qui précipitent sont filtrés, incinérés avec le filtre dans un creuset de Rose, puis réduits à l'état métallique par un courant d'hydrogène. On pèse l'ensemble des deux métaux.

Ceux-ci sont alors redissous, on rend la solution ammoniacale, puis ajoute une solution alcoolique de diméthylglyoxime. L'oxime de nickel est filtrée sur un creuset de Gooch taré, que l'on sèche à 110°.

(1 gr. oxime = 0,2032 gr. Ni.)

On retranche le nickel ainsi trouvé de la somme nickel et cobalt précédemment pesée. La différence donne le cobalt.

b) Lorsqu'on désire doser uniquement le cobalt, on peut employer avec avantage la méthode de CARNOT ci-après (*Journ. Soc. Chem. Ind.*, 1915, 641). La solution de cobalt (et nickel s'il y en a) est débarrassée, s'il y a lieu, d'acide nitrique par évaporation chlorhydrique. On ajoute ensuite du chlorhydrate d'ammoniaque, un excès d'ammoniaque et de l'eau oxygénée. Après avoir doucement chauffé, on neutralise à l'acide acétique, et ajoute une solution de molybdate d'ammoniaque. Le cobaltimolybdate d'ammoniaque qui se sépare est filtré sur filtre taré (ou sur creuset de Gooch), lavé à l'eau et séché à 110°,

1 gr. de Co^2O^3, 6 MoO^3, 10 AzH^3 = 0,0983 gr. de Co.

Dosage colorimétrique du cobalt.

La solution chlorhydrique de cobalt (s'il y a lieu, chasser l'acide nitrique par évaporation chlorhydrique), est évaporée presque à sec, et reprise par peu d'HCl étendu. Cette solution, ou une partie aliquote si la quantité de cobalt est considérable, est additionnée de 5 cm³ d'une solution de 20 gr. d'acide citrique + 10 cm³ d'eau + 20 cm³ d'ammoniaque (D = 0,88) et de 5 cm³ d'une solution de nitroso-β-naphtol (voir ci-dessous). La coloration est comparée au colorimètre avec une solution de cobalt chimiquement pur, préparée de la même manière.

Pour ce dosage, on s'efforcera d'opérer sur une quantité de cobalt voisine de 0,1 mmgr.

Le cuivre est gênant, de même qu'une forte quantité de nickel, on séparera le premier par H^2S et le second par la diméthylglyoxime et on détruira l'excès de ce réactif en chauffant avec de l'acide nitrique.

Solution de nitroso-β-naphtol : On dissout 0,1 gr. d'α-nitroso-β-naphtol dans 20 cm³ d'eau, ajoute 1 cm³ de lessive de soude à 10 %, fait bouillir, filtre et étend à 200 cm³.

7° Dosage du zinc.

La méthode de beaucoup la plus commode, et dont l'exactitude est très suffisante, avec un peu d'habitude, pour les buts poursuivis ici, est le titrage au ferrocyanure de potassium.

Solution de ferrocyanure : Se fait à 40 gr. par litre (1 cm³ correspond à peu près à 0,01 gr. de zinc).

Indicateur: Acétate d'urane (à 0,5 %) ou molybdate d'ammoniaque (à 1 %).

Mode opératoire. La solution doit être exempte d'autres métaux. On fera donc, s'il y a lieu, la séparation par l'hydrogène sulfuré. Après avoir chassé H^2S par ébullition, on oxyde le fer par l'eau de brome, dont on chasse avec soin l'excès. On précipite alors le fer et l'alumine par l'ammoniaque, filtre, et rend d'abord le liquide exactement neutre. Ensuite, on ajoute 2 cm³ d'acide chlorhydrique (D = 1,125) et on étend d'eau jusqu'à 500 ou 600 cm³. On porte alors à l'ébullition, et on titre bouillant avec la solution de ferrocyanure, jusqu'à ce qu'une goutte du liquide donne à la touche une coloration brune avec l'indicateur. Avec un peu d'habitude, on remarque, un peu avant ce point, un virage de la coloration très faiblement bleuâtre du liquide vers le jaune. On peut prendre directement ce virage comme point final, mais on devra alors naturellement effectuer de la même façon la détermination du titre de la liqueur. En ajoutant 0,2 mmgr. de fer, on peut rendre le virage plus visible, sans influencer le résultat, à condition toutefois d'opérer toujours de la même façon.

On déterminera le titre de la liqueur de ferrocyanure au moyen d'une solution de zinc chimiquement pur (KAHLBAUM ou MERCK).

B - ANALYSE DES COULEURS

Blanc de plomb.

Essai qualitatif : On chauffera la matière avec de l'acide nitrique et avec de la lessive de potasse à environ 10 %. Le premier essai a pour but de rechercher le sulfate de baryte, et le second, de reconnaître la présence de plâtre ou de craie. (Le blanc de plomb est soluble dans les deux cas.) On chauffera la matière avec de l'eau, filtrera, et

cherchera le plomb dans la solution (provenant d'acétate de plomb non transformé).

Un bon blanc de plomb ne doit pas donner dans ces conditions la réaction du plomb. On cherchera aussi dans le liquide filtré la présence de SO^3 et de Ca.

Essai quantitatif: On considère ici la teneur en SO^4Ba. On chauffe 1 gr. de matière avec 10 cm³ d'acide nitrique (D = 1,2), puis on ajoute environ 100 cm³ d'eau et filtre. On lave à l'eau chaude puis avec une solution chaude d'acétate d'ammoniaque (1) à environ 30 %, puis enfin de nouveau à l'eau chaude. On sèche et calcine. La teneur en SO^4Ba est, dans les produits dénommés Beisorte I, de 20 % ; II de 40 % et III, de 60 %.

Minium de plomb.

L'essai *qualitatif* se fait par dissolution dans l'acide nitrique étendu, avec addition d'une petite quantité d'acide oxalique (essayer encore une fois le résidu à l'eau chaude contenant un peu d'AzO^3H pour éviter confusion avec oxalate de Pb.) On essaiera le résidu par les procédés connus pour y rechercher les silicates d'alumine ou le sulfate de baryte (coloration de la flamme ; s'il y a lieu, fusion avec $CO^3K^2 + CO^3Na^2$).

En traitant la matière par l'alcool ou l'éther, la coloration du dissolvant décèlera les matières colorantes de la houille.

A 2 gr. de minium, on ajoute à froid environ 100 cm³ d'acide nitrique à 5 % et, en même temps, exactement 50 cm³ de solution $\frac{N}{4}$ d'acide oxalique. On chauffe jusqu'à décomposition complète (au plus un quart d'heure), puis on laisse revenir à 70° et titre avec une liqueur de permanganate $\frac{N}{4}$ ou $\frac{N}{10}$. Si la pesée de matière était de 2 gr. exactement, le nombre de cm³ de permanganate $\frac{N}{4}$ employés, multiplié par 1,195, donne directement la teneur pour cent en PbO^2

(1) Ceci a pour but de dissoudre le sulfate de plomb pouvant provenir soit d'une réaction sur le plâtre, soit d'une addition de sulfate basique de plomb. En dosant le plomb dans le filtrat d'acétate d'ammoniaque recueilli séparément, on peut déterminer la quantité de SO^3.

1 gr. SO^4Pb = 0,264 gr. de SO^3.

On essaie l'*oxyde de plomb* comme la céruse. Il peut toutefois y avoir lieu de rechercher Cu Fe, etc... Le dosage se fait comme pour l'oxyde de zinc.

En présence de colorants de la houille, on ne pourra déterminer comme ci-dessus la teneur en peroxyde que s'il est possible d'extraire complètement la matière colorante par l'alcool, etc..., ce qui est rarement possible. Si l'on veut déterminer la teneur en minium de tels mélanges, le mieux est de dissoudre tout le plomb en traitant la matière par l'acide nitrique additionné d'acide oxalique (le moins possible), et de le doser dans la solution. De la teneur en plomb, on peut, en la multipliant par 1,1, déduire la teneur approximative en minium, en supposant qu'il n'y a pas d'autres composés du plomb dans le mélange. Le peu de sulfate de plomb qui pourra se former en présence de plâtre (après le traitement nitrique-oxalique), est dissous dans une solution d'acétate d'ammoniaque. On pourra soit ajouter cette solution à la portion principale, soit y doser le plomb séparément. En présence de chaux, on précipitera le plomb par H^2S, et on pourra le doser ensuite soit à l'état de SO^4Pb, soit par titrage, soit par électrolyse; en l'absence de chaux, on peut précipiter directement le SO^4Pb.

Pour déterminer le degré de finesse, les administrations d'État avaient déjà prescrit l'essai de lévigation, avec l'appareil de Schöne. Avec une vitesse de 2 mm. à la seconde (26 à 28 mm. de pression), le résidu ne doit pas dépasser 20 % (de 15 à 20 %).

Chromate de plomb.

Qualitativement : On recherche les produits d'addition insolubles en chauffant un peu de matière avec de l'acide chlorhydrique étendu. Si la cristallisation trop rapide du chlorure de plomb gêne pour constater la présence d'un résidu insoluble, on traitera par une solution d'acétate d'ammoniaque, qui dissout facilement le chlorure de plomb.

La solution est rendue ammoniacale, puis acétique ; on précipite le plomb par le bichromate de potasse, et après filtration, on recherchera directement dans la liqueur l'acide sulfurique et la chaux (plâtre ou craie, que l'on aura déjà pu observer lors de la dissolution).

Quantitativement : C'est ici avant tout le dosage du chrome qui importe (voir page 83) ; on peut aussi déterminer la teneur en plomb en traitant, comme ci-dessus, par l'acide chlorhydrique, filtrant pour

séparer l'insoluble, rendant *fortement* alcalin par CO^3Na^2 et oxydant à l'eau de brome. On précipite ainsi le plomb à l'état de peroxyde, et la chaux, s'il y en a, à l'état de carbonate.

Sur le précipité, on dissoudra d'abord CO^3Ca par l'acide acétique, et dosera Ca comme à la page 84. Le peroxyde de plomb se dosera à l'aide d'acide oxalique $\frac{N}{5}$ comme dans le minium. Naturellement, s'il y a lieu, on dosera les matières insolubles dans l'acide chlorhydrique *chaud*.

Craie.

Une analyse chimique est ici rarement nécessaire. On pourra doser les matières insolubles dans l'acide chlorhydrique (évaporation de la solution, reprise par HCl étendu) ainsi que le fer et l'alumine ensemble par précipitation à l'ammoniaque ; après pesée du mélange d'oxydes on y déterminera le fer, s'il y a lieu, comme à la page 84.

Les déterminations les plus importantes sont celles de l'humidité, par dessiccation à 100-120° (teneur admissible environ 4 %) et surtout celle du poids de la poudre (voir page 2) que l'on pourra comparer avec des sortes connues et classées. Plus le poids en poudre sera faible, plus la valeur du produit sera élevée, à égalité des autres propriétés.

Rouge d'Angleterre, ocre, etc...

Les dosages les plus importants sont celui du fer, puis celui de la chaux. On met digérer 1 gr. de matière avec 10 cm^3 d'acide chlorhydrique (D = 1,9) jusqu'à ce que le résidu soit tout à fait blanc, ou, en tout cas, ne soit plus rougeâtre. On évapore à sec et reprend par HCl étendu et chaud ; on lave le résidu à l'eau chaude et le calcine (gangue). Le filtrat est amené à 200 cm^3. Sur 50 cm^3 on fera le dosage du fer comme il est dit page 84. Sur 50 autres cm^3 on précipitera le fer et l'alumine par l'ammoniaque, dissoudra le précipité dans HCl, et reprécipitera. Dans les liqueurs réunies, on dosera Ca comme il est dit page 84.

Pour le rouge d'Angleterre, on l'épuisera en outre à l'eau chaude, et on regardera au papier de tournesol si cette eau contient de l'acide

sulfurique, dont la présence autrement qu'à l'état de traces est très nuisible. On devra *titrer* l'acidité ainsi constatée, car le sulfate de chaux qui pourrait être présent est sans inconvénients.

Analyse du lithopone.

2,5 gr. de lithopone, exactement pesés, sont chauffés dans un petit bécher avec de l'acide chlorhydrique étendu, jusqu'à ce qu'il ne se dégage plus d'hydrogène sulfuré. On filtre alors et lave à l'eau chaude. Le sulfate de baryte restant sur le filtre est séché, calciné et pesé. Le filtrat est amené à 250 cm³ et, sur 50 cm³, on titre le zinc total par le ferrocyanure de potassium (voir page 88).

On pèse d'autre part 5 gr. de lithopone, que l'on place dans une fiole jaugée de 250 cm³ où l'on ajoute 100 cm³ d'acide acétique à 5 %. On chauffe jusqu'à l'ébullition, puis laisse refroidir. Après avoir amené à 250 cm³, on en prélève 50, et on y titre comme ci-dessus le zinc combiné à l'état d'oxyde et de sel basique.

Calcul : En opérant sur les quantités indiquées, soient a cm³, le volume de ferrocyanure employé pour le premier titrage (zinc total), b cm³, le volume de ferrocyanure employé pour le deuxième titrage (oxyde de zinc et sels basiques). Supposons en outre que, pour déterminer le titre du ferrocyanure, on ait pris z gr. de zinc que l'on ait amené à 500 cm³, et que 25 cm³ de cette solution aient consommé f cm³ de ferrocyanure, si l'on pose $\frac{z}{f} = T$, la teneur en sulfure de zinc sera égale à $74{,}5\ T\ (2a - b)$ %, et celle en oxyde de zinc (y compris le ZnO des sels basiques), sera $= 62{,}25\ T\ b$ %.

La teneur en ZnS est de 30 % pour la qualité « Cachet rouge », de 26 % pour le Cachet blanc, de 22 % pour le Cachet bleu et de 16 % pour le Cachet jaune, avec une tolérance de $\pm$ 1 %. La teneur en ZnO est d'environ 1 à 1,5 %, 2 % est déjà élevé ; 2,5 % est exagéré, et plus de 3 % devient inadmissible.

Pour la détermination directe de la teneur en sulfure de zinc par titrage iodométrique de l'hydrogène sulfuré mis en liberté par un acide, voir Wolff, *Farben Zeitung* 1910, XVe ann., n° 50. Si l'on ne désire pas doser le sulfate de baryte, on fera l'affleurement de la solution

contenant SO^4Ba, puis filtrera sur un filtre sec. Le volume du SO^4Ba est si faible qu'il ne fausse pas sensiblement le résultat.

Si la somme oxyde de zinc + sulfure de zinc + sulfate de baryte n'est pas voisine de 100 %, on recherchera par les méthodes usuelles la nature des produits d'addition (non admissibles).

La recherche du sulfate de baryte naturel dans les basses qualités de lithopone obtenues par mélange d'une bonne qualité avec de la barytine, peut se faire au microscope, à condition de disposer d'échantillons de comparaison. L'observation se fera en lumière naturelle et en lumière polarisée.

Blanc de zinc et oxyde de zinc.

Le produit dénommé « Blanc de zinc » doit contenir 99 % et plus de ZnO ; le plomb n'y doit exister qu'à l'état de traces. L'oxyde de zinc (résidus de la fabrication du blanc de zinc) contient au contraire des quantités de plomb sensibles (de 5 à 10 % calculé en PbO).

Dans les oxydes de zinc exempts de plomb et de fer, on dosera le zinc comme à la page 88. En présence de plomb, etc... la prise d'essai (2 gr.) amenée en solution faiblement chlorhydrique, est précipitée par l'hydrogène sulfuré. (La précipitation se fait comme il est dit page 82 en note. Sur une partie du filtrat, on peut doser colorimétriquement le cuivre après addition d'un excès d'ammoniaque SnO^2 s'obtiendra en calcinant le résidu de l'attaque nitrique de la matière).

La liqueur obtenue par filtration du précipité obtenu par l'hydrogène sulfuré, est débarrassée de H^2S par ébullition, puis oxydée à l'eau de brome, dont on chasse l'excès par ébullition. On précipite le fer et l'alumine par l'ammoniaque, et, dans la liqueur filtrée, on titre Zn comme il est dit page 88. On utilise pour cela seulement une partie (1/5) du liquide. Sur les autres cinquièmes, on dosera Mn et Ca comme il est dit pages 84 et 85, et il restera encore assez de liqueur pour les contrôles éventuels.

Chromate de zinc.

Essai qualitatif par dissolution dans l'acide acétique (dans lequel le chromate de zinc est soluble, à l'inverse du chromate de plomb).

On recherchera la chaux et l'acide sulfurique directement dans la solution acétique.

Dosage du chrome, voir page 83.

Si l'on désire doser le zinc, on dissoudra dans l'acide chlorhydrique après addition d'un peu d'alcool ou d'acide formique, afin de réduire le chromate, on alcalinise à la soude et fait bouillir jusqu'à précipitation complète du chrome. On filtre, puis on redissout le précipité d'hydrate chromique que l'on reprécipite. Dans les liqueurs de filtration réunies, on titrera le zinc comme il est dit page 88, après neutralisation et addition de 2 cm^3 d'acide chlorhydrique (D = 1,125).

VII - Analyse des Vernis

A - ANALYSE DU DISSOLVANT DES VERNIS

I. — Analyse du dissolvant des vernis à l'huile.

On a surtout à considérer pour ces vernis, l'essence de pétrole, la benzine, l'essence de térébenthine, l'huile de pin, et, depuis peu, la tétraline et la décaline (1).

Si l'on dispose d'une quantité suffisante de matière, on déterminera d'abord la densité, l'indice de réfraction et, si possible, la dispersion, et on effectuera un fractionnement.

S'il y a une proportion élevée de produits passant au-dessus de 200°, on les recueillera séparément, et on prendra leur densité et leur indice de réfraction, afin de voir s'il s'agit de tétraline. Les valeurs élevées de sa densité et de son indice de réfraction rendent facile l'identification de ce produit (voir table 4).

La présence de l'essence de térébenthine, de l'huile de pin et des dissolvants terpéniques analogues se reconnaîtra à l'existence d'un pouvoir rotatoire. On peut aussi utiliser l'indication fournie par la rapide décoloration de l'eau de brome. On pourra en même temps déterminer l'indice de brome (voir page 75). Si ces essais préliminaires rendent probable la présence d'essence de térébenthine, on continuera l'examen comme s'il s'agissait d'une essence de térébenthine (voir pages 74 et suivantes).

(1) La séparation du dissolvant doit se faire exclusivement par distillation à la vapeur d'eau. Une distillation directe peut provoquer facilement une décomposition particlle des constituants du vernis, et conduire ainsi à des erreurs notables sur la nature du dissolvant. On emploiera avec avantage le récipient représenté par la figure 12 *b*. A travers le bouchon d'un bocal, on fait passer un tube gradué qui doit être assez volumineux pour contenir tout le dissolvant distillé, et un second tube, coudé à angle droit, dont la partie horizontale se trouve quelques cm. plus bas que l'extrémité supérieure du tube gradué. Dans cet appareil, fonctionnant à la façon d'un récipient florentin, on peut recueillir le dissolvant, en l'entraînant par une quantité d'eau quelconque, sans danger de débordement, et on peut mesurer directement en cm³ le volume de ce dissolvant. Au moyen d'un petit tube représenté figure 12 *a*, que l'on place sur le tube gradué, on peut recueillir presque sans perte le dissolvant, en soufflant par le tube d'écoulement.

Si la présence d'essence de térébenthine est improbable, on traitera d'abord par l'acide sulfurique concentré (p. 75). On pourra d'ailleurs, dans cette opération, reconnaître aussi une quantité notable d'essence de térébenthine, etc... à la coloration et à l'échauffement qui se produisent. On sépare alors la partie inattaquée et la traite par l'acide sulfurique fumant. On déterminera enfin l'indice de réfraction du résidu ayant résisté à cette nouvelle attaque.

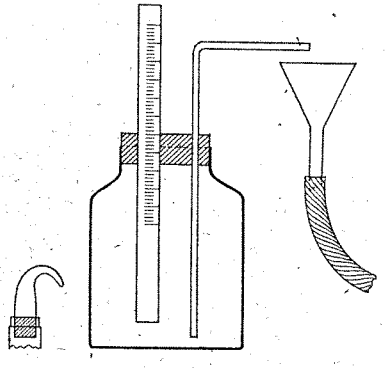


FIG. 12 *a*. FIG. 12 *b*.

Comme les pétroles peuvent contenir des quantités notables d'hydrocarbures benzéniques et autres combinaisons cycliques attaquables par l'acide sulfurique fumant, on ne pourra conclure à la présence de pétrole et de benzol que si la quantité de ces produits sulfonables dépasse 40 à 50 %. Sinon, il est possible qu'il s'agisse simplement d'une essence de pétrole riche en composés cycliques (par exemple Sangajol). On pourra être sûr qu'il s'agit bien d'une addition de benzol si l'essai à l'isatine, exécuté comme suit, donne un résultat positif (1).

Dans une petite capsule mouillée d'acide sulfurique pur concentré, on place quelques fragments d'isatine que l'on recouvre de quelques cm³ d'acide sulfurique concentré, puis, on verse au-dessus le dissolvant examiné. Le benzol industriel, par suite de sa teneur en thiophène, donne la formation d'un anneau bleu autour de l'isatine (indophénine).

Pour opérer sur de petites quantités ne permettant pas les essais précédents, on peut, d'après WOLFF et DORN (*Farben Zeitung* 1922), arriver au but de la façon suivante, bien que, naturellement, la sûreté d'une telle méthode soit moins grande. On détermine d'abord la réfraction et la dispersion ; les tables ci-après donneront le classement des

(1) Cet essai n est possible qu'en l'absence d'essence de térébenthine, etc., et si le produit examiné ne colore pas trop fortement l'acide sulfurique. L'essai s'effectuera sur le distillat primitif.

compositions possibles. Sur une goutte, que l'on fait tomber sur du papier à filtrer, on mesure la *durée d'évaporation*, jusqu'à disparition de la tache, en regardant par transparence. On fera la même détermination sur une goutte de xylol pur, et on exprimera la durée de l'évaporation du produit essayé en fonction de celle-ci. (Se servir du même tube effilé dans les deux cas). On chauffe enfin une goutte du dissolvant, en la remuant, puis, après refroidissement (remuer tout le temps), on ajoute quelques gouttes d'une solution d'iodure de potassium faiblement acidifiée. Une séparation immédiate d'iode indique la présence d'essence de térébenthine. On peut aussi dissoudre une goutte de dissolvant dans 1 cm³ d'alcool et ajouter quelques gouttes d'acide sulfurique étendu, puis on agite avec 0,3 à 0,4 cm³ de solution de bromate de potassium $\frac{N}{10}$. Il y a décoloration rapide en présence d'essence de térébenthine et d'huile de pin. S'il y a lieu, on peut encore, avec quelques gouttes, effectuer la réaction au bleu de Prusse de Wolff pour rechercher l'huile de pin (Sulfatterpentinöl, etc...). La présence ou l'absence d'essence de térébenthine permettent une sélection parmi les cas que la réfraction et la dispersion indiquaient comme possibles, et enfin, en se basant sur la durée d'évaporation (relative), on pourra choisir parmi les compositions qui restent encore possibles. (Il faut noter que la durée relative d'évaporation dépend surtout du constituant le plus lentement volatil). Un exemple fera mieux comprendre le maniement de ce procédé.

Le dissolvant d'un vernis à l'huile a donné : dispersion = 0,0144 et réfraction = 1,497. Cela nous conduit au tableau I ci-après, groupe II C. On ne peut avoir que : mélanges avec de l'essence de térébenthine et des hydrocarbures benzéniques (y compris la tétraline), qui sont exclus par le résultat négatif de la réaction au peroxyde, ou les mélanges suivants d'essence de pétrole, avec :

	Durée d'évaporation calculée comme moyenne de celles des constituants, d'après le tableau II	
	Minimum	Maximum
	—	—
Benzine 80-100 %	1,2	3,
Xylol 85-100 %	2	3
Solvant (% comme xylol)	3	5
Benzol lourd 60-75 %	4,5	8
Tétraline 50-60 %	16	30

La durée d'évaporation observée était égale à 7,2. Il ne reste possible que le mélange de benzol lourd avec l'essence à vernis dans un rapport allant de 60 : 40 à 75 : 25. Il s'agissait, en fait, d'un mélange à 75 : 25. En se basant sur la réfraction moyenne des constituants (table 4) on trouverait le rapport 70 : 30, c'est-à-dire un écart de 5 % seulement.

TABLEAU I.

I. — *Dispersion inférieure à 0,011.*

A. — $n_D < 1{,}453$.		B. — $n_D > 1{,}453$.
On peut avoir des mélanges d'essence à vernis avec :		
Benzol.	Moins de 30 %	»
Xylol, Solvant . . .	— 30 %	»
Benzol lourd. . . .	— 20 %	20 à 30 %
Tétraline	— 20 %	20 à 30 %
Essence de térébenthine	Jusqu'à 50 %	Plus de 50 %

II. — *Dispersion supérieure à 0,011, $n_E < 1{,}500$.*

A. — $n_D < 1{,}475$.	B. — $n_D = 1{,}475$ à $1{,}485$.	C. — $n_D = 1{,}485$ à 1.500.
Essence de pétrole +		
Benzine. . 30 à 60 %	60 à 80 %	80 à 100 %
Xylol, Solvant. . 30 à 65 %	65 à 85 %	85 à 100 %
Benzol lourd. . 20 à 45 %	45 à 60 %	60 à 75 %
Tétraline . 20 à 35 %	35 à 50 %	50 à 60 %
	Essence de térébenthine +	
$n_D = 1{,}475$ et Dispersion = 0,011. *Essence de térébenthine.*	Benzol. . . < 45 %	45 à 100 %
	Xylol . . . < 55 %	55 à 100 %
	Benzol lourd < 25 %	25 à 55 %
	Tétraline. . < 15 %	15 à 45 %

III. — *Dispersion supérieure à 0,011, $n_D > 1{,}500$.*

A. — n_D = de 1,500 à 1,524.	B. — $n_C > 1{,}524$.
1° *Essence de térébenthine* +.	1° *Essence de térébenthine* +;
Benzol lourd . . . . 55 à 100 %	Tétraline. . . . . 70 à 100 %
Tétraline. . . . . 45 à 70 %	
2° *Essence de pétrole* +.	2° *Essence de pétrole* + ;
Benzol lourd . . . . 55 à 100 %	Tétraline . . . . . 80 à 100 %
Tétraline. . . . . 45 à 80 %	
3° *Mélange d'homologues benzéniques inférieurs et supérieurs ensemble ou avec la tétraline.*	3° Comme en III, A, 3.

Dans les sous-groupes A et B, on pourra distinguer les mélanges contenant ou ne contenant pas d'essence de térébenthine par la réaction au peroxyde ou par l'essai au brome.

TABLEAU II.

Durées relatives d'évaporation.

Benzine	0,2	Éther de pétrole	environ 0,1 à 0,6
Xylol	1,0	Essence lourde	— 0,4 à 1,5
Solvant naphta	3 à 5	Pétrole	— 1,5 à 3
Benzol lourd	7 à 8	Tétraline	plus de 30
Essence de térébenthine	2 à 2,5		

II. — Analyse du dissolvant d'un vernis volatil.

Le meilleur procédé consiste à distiller une quantité suffisante de vernis dans un ballon à fractionnement, en séparant, dès cette opération, les fractions nettement différentes. Cette distillation se fera au bain d'huile, car, par chauffage direct, il se produirait des décompositions faussant les résultats. On ne devra pas dépasser la température de 160°. S'il reste encore du dissolvant, on le chassera par un courant de vapeur d'eau, et l'examinera séparément.

Lors de la distillation, on peut, des températures d'ébullition, tirer souvent des renseignements utiles sur la possibilité de présence des différents constituants d'un mélange de dissolvants, surtout si l'on ajoute à ces observations celles de la densité et de l'indice de réfraction.

On peut d'ailleurs suivre à peu près le schéma suivant :

I. — Mesure du volume, puis agitation avec une solution de chlorure de sodium à 10 %. Lecture du volume de la partie insoluble. Le liquide aqueux est redistillé, et le distillat traité de nouveau au chlorure de sodium, ce qui, souvent, sépare encore des quantités notables de liquides insolubles. Ces insolubles sont réunis et traités comme en III.

II. — La dernière solution aqueuse obtenue en I est de nouveau distillée jusqu'à ce que la température monte à 100°. On détermine le volume du distillat. Sur une partie, on recherchera et dosera l'acé-

tone (voir page 67) et sur une autre l'alcool méthylique (voir Appendice). Le dosage de l'alcool méthylique peut se faire d'après le procédé de MEYERFELD *(Chem. Zeitung* 1913, p. 649. Voir aussi WOLFF, *Die Lösungsmittel der Fette, Oele usw.* 1922, p. 63, Stuttgart). Ce qui reste, en déduisant de la diminution de volume par traitement salé les quantités trouvées d'acétone et d'alcool méthylique et la quantité d'insoluble trouvée au second traitement salé, peut être considéré comme alcool éthylique. La densité de la partie soluble dans l'eau fournira un contrôle, en admettant les densités de l'acétone et de l'alcool méthylique comme sensiblement égales à celles de l'alcool éthylique.

III. — Recherche des composés chlorés d'après CARIUS (coloration verte d'une flamme par combustion du dissolvant sur un fil de cuivre) (1).

IV. — Recherche du sulfure de carbone. On chauffe une petite quantité du dissolvant avec de la potasse alcoolique, étend d'eau, acidule à l'acide acétique et ajoute un peu de solution de sulfate de cuivre. En présence de CS^2, il se fera un précipité jaune de xanthogénate de cuivre.

V. — Examen de la partie non attaquée par SO^4H^2, en l'absence de composés chlorés et de sulfure de carbone. Le dissolvant insoluble dans l'eau est traité en remuant dans un petit entonnoir à décantation par l'acide sulfurique de densité 1,8 (mélange de 90 volumes d'acide de D = 1,84 avec 10 volumes d'eau). Il faut refroidir avec soin et éviter d'agiter trop fortement.

La présence d'essence de térébenthine, huile de pin, etc., se reconnaît déjà à une forte coloration et à un dégagement de chaleur considérable. Il est vrai que les benzols, et surtout les benzols lourds, produisent les mêmes phénomènes, mais il n'est pas difficile, avec un peu d'habitude, de distinguer s'ils sont provoqués par ces substances ou par des carbures terpéniques. Ceux-ci se reconnaîtront du reste par leur action sur la lumière polarisée, car on n'emploie pas actuellement d'autres dissolvants ayant une activité optique, sauf l'huile de fusel et l'acétate d'amyle.

(1) En présence de composés chlorés, il est difficile d'indiquer la marche à suivre. Une distillation fractionnée exacte et l'examen des diverses fractions suivant les principes indiqués précédemment, donneront pour chaque cas la voie à adopter.

Aussitôt que les parties insolubles dans l'acide sulfurique se sont séparées (ce que l'on peut accélérer par centrifugation, si l'on dispose des moyens nécessaires), on fait passer, en refroidissant soigneusement, l'acide dans un petit ballon contenant de l'eau, et on distille. Les alcools supérieurs et les éthers distillent, ainsi que l'éther ordinaire s'il n'a pas été préalablement séparé.

Dans le distillat, on sépare par le chlorure de sodium les parties du dissolvant entraînées et dissoutes, et on sépare de la couche aqueuse au moyen d'un entonnoir à décantation (mesurer le volume).

VI. — *Examen des alcools et éthers insolubles :* Si l'on a suffisamment de matière, on la divise ; sur une partie, on déterminera l'indice de saponification et l'indice d'acétyle (voir p. 11 et 12) ; sur le reste, on fera un fractionnement grossier, ce qui permettra, par l'odeur de la première goutte qui distille, indépendamment de la température de passage, de reconnaître la présence d'éther acétique. Si l'on n'a que peu de matière, on se contentera des indices.

Si l'indice de saponification = S, et si la différence entre les indices de saponification avant et après acétylation = D, la teneur (calculée en produits purs) sera :

Pour l'alcool amylique. . . = 0,158 D.
— l'acétate d'amyle. . = 310 — 0,49 (V — D).
— — d'éthyle. . = 0,49 V — 0,648 D — 210.

C'est naturellement tout à fait fictif si l'on n'est pas certain de ne pas avoir d'autres alcools et éthers, mais on utilise déjà de ces procédés, par exemple, quand on considère comme de l'acide oléique les acides libres d'une huile. Si l'on a suffisamment de matière, on pourra exécuter un fractionnement et faire les essais éventuels d'odeur et de réfraction sur une goutte afin de voir s'il y a d'autres éthers, par exemple l'acétate d'hexaline.

Le liquide saponifié peut servir à la *recherche de l'acide formique*, afin de savoir si l'on a affaire à des formiates. On concentre, acidifie faiblement, et chauffe avec une solution de chlorure mercurique au bain-marie et au réfrigérant ascendant. La séparation de chlorure mercureux indique la présence d'acide formique. En recueillant le dépôt sur un creuset de Gooch, le séchant à 100° et le pesant, on peut obtenir des résultats quantitatifs.

1 gr. Hg^2Cl^2 = 0,0975 gr. de NCOOH = 0,1572 gr. de $HCOOC^2H^5$.

Dans le cas des vernis, les parties de dissolvant insolubles dans l'acide sulfurique sont surtout formées d'essence de pétrole, et de restes de benzol, d'essence de térébenthine, d'huile de pin, etc... La présence de pétrole se reconnaît déjà par la réfraction et la densité. La séparation peut être faite par l'acide sulfurique fumant ou, comme l'a proposé MARCUSSON, par l'acide nitrique fumant (voir p. 76).

Comme les essences de pétrole servant à la fabrication des vernis renferment souvent naturellement des hydrocarbures cycliques, une teneur de 20 et même 30 % ne sera pas suffisante pour que l'on soit certain qu'il y a eu addition de benzol.

Si l'on a suffisamment d'insoluble dans SO^4H^2 pour pouvoir exécuter un fractionnement, il sera bon de le faire, et on pourra ainsi voir si l'addition de benzol, de xylol, etc... est très vraisemblable. On pourra se baser sur la température de début d'ébullition qui, dans les essences pour vernis n'est guère inférieure à 130-140°. On pourra ainsi apprécier, dans une certaine mesure, à quelle classe de benzols on peut avoir affaire.

La quantité d'essence de térébenthine se cherchera sur un échantillon spécial de la partie insoluble dans l'eau, par détermination de l'indice de brome.

Si, à la suite des essais préliminaires, notamment de densité et de réfraction, on a des raisons de penser que l'on n'est en présence que d'essence, de benzol et de térébenthine ou d'huile de pin (1), le mieux sera d'employer la méthode de MARCUSSON, c'est-à-dire le traitement par l'acide nitrique fumant à — 10° ; on mesure la quantité d'essence de pétrole qui se sépare, puis on étend d'eau, sépare la solution acide, on extrait à l'éther et enlève par la soude les produits de réaction acides, puis on pèse les dérivés nitrés restant dans l'éther après évaporation et séchage prudent (page 76).

(1) Voir aussi analyse des dissolvants des vernis à l'huile, p. 96.

B - ANALYSE DU VERNIS

I. — Cas des vernis à l'alcool.

Pour l'analyse des vernis à l'alcool, il est difficile de donner une méthode systématique. On n'arrivera au but qu'en effectuant une série de déterminations comparatives dont on cherchera à tirer une conclusion. En première ligne viennent les essais de solubilité, mais on ne devra pas oublier que les conditions de solubilité d'un mélange de résines sont parfois toutes différentes de celles des composants pris isolément. Si, par exemple, on a un mélange de résines entièrement soluble dans l'essence de pétrole, on ne peut pas en conclure directement que le mélange ne contient que des résines solubles dans ce dissolvant. Ceci posé, nous allons donner un tableau des conditions de solubilité assez exact ; c'est une extension de la table d'ERBAN et SCHMIDT, due à l'Auteur.

a) 1° Solubles ou presque entièrement solubles dans l'alcool.

a) Solubles dans la benzine :
Insoluble dans le sulfure de carbone : benjoin.
Solubles dans le sulfure de carbone : colophane (I. S. = 140 à 180). Térébenthine de Venise (I. S. = 110 à 135), ordinaire, certains élémis.

b) Peu ou pas solubles dans la benzine :
Solubles dans l'éther : sandaraque, quelques copals manille.
Peu solubles dans l'éther : gomme-laque (sol. dans AzH^3 étendue), quelques copals manille, acaroïde (peu ou pas sol. dans AzH^3 étendue).

2° Partiellement solubles dans l'alcool.

a) Solubles dans la benzine :
Solubles ou presque entièrement solubles dans l'éther.

1. Peu soluble dans l'éther de pétrole : mastic.
2. Solubles en partie ou totalement dans l'éther de pétrole : certains élémis.

Partiellement solubles dans l'éther : dammar, asphalte.

b) Partiellement solubles dans la benzine :

Solution rouge intense. Sangdragon à peine employés.

— jaune intense. Gomme-gutte

Copals (I. S. < 110) : Kauri, Sierra-Leone, Angola, Zanzibar.

Copals (I. S. > 110) : Manille, Congo, Sierra-Leone, Angola, Bornéo.

c) Presque insolubles dans l'alcool : succin, copals durs.

b) On peut aussi procéder à un essai systématique de la solubilité d'après le schéma suivant, convenant bien aux vernis à l'alcool. La résine, dissoute dans très peu d'alcool, est additionnée de beaucoup d'acide acétique.

Solution :

Précipiter par l'eau les résines dissoutes, laver jusqu'à réaction neutre de l'eau. Traiter à la benzine.

Soluble :
Colophane et peu d'autres résines, entre autres sandaraque et copal.

Insoluble :
Gomme-laque et acaroïde, se séparent en chauffant avec ammoniaque très étendue. Acaroïde est presque insoluble.

N.-B. — La gomme-laque en solution acétique peut parfois ne pas précipiter par l'eau.

Précipitation :

Copal et sandaraque. Présence de copal reconnue par le point de précipitation (voir ci-dessous). Pour la sandaraque, réaction de SANDERS (v. p. 110) sur le vernis primitif.

En présence de copal, chauffer avec de l'ammoniaque très étendue :

Soluble :
Gomme-laque, si pas blanchie, coloration rouge-violette caractéristique de la solution. Si blanchie, précipiter la résine par SO^4H^2 étendu, laver jusqu'à plus acide et chercher Cl par combustion sur fil de cuivre (coloration verte). La gomme-laque blanchie contient toujours Cl.

Partie insoluble :
Enlever l'ammoniaque par l'eau, sécher avec soin, extraire à l'éther de pétrole.

Soluble :
Colophane, identifier suivant *e)* 3, v. plus loin.

Insoluble :
Dissoudre dans peu d'alcool, ajouter acide acétique, la sandaraque précipite s'il n'y a pas beaucoup de colophane. Acaroïde reste dissoute, coloration ; réaction : v. *e)* 3.

Un autre essai préliminaire qui repose sur la détermination des diverses solubilités des résines dans l'alcool aqueux, donne le « point de précipitation ». Nous désignons sous ce nom le nombre de dixièmes de cm^3 d'eau qui, ajoutés à une solution alcoolique déterminée de résine, y provoquent un trouble durable.

c) *Détermination du « point de précipitation » :* 3 gr. du mélange de résines sont dissous dans 12 cm^3 d'alcool à 96 %, puis on filtre la solution. On place 9 cm^3 du filtrat dans une éprouvette de 20 à 25 cm^3 divisée en 1/10 de cm^3 et on ajoute de l'eau goutte à goutte, en agitant fortement chaque fois. Le point de précipitation est atteint quand il se produit un trouble net, et pas simplement un louche diffus.

On utilise, en 1/10 de cm^3, jusqu'au point de précipitation :

Copals Manille mous	2-4
— — durs	1-3
Colophane	15-20
Gomme-laque	25-30
Acaroïde rouge	55-67
— jaune	40-48

Les mélanges présentent un point de précipitation voisin du plus faible de ceux des constituants. En l'absence de résines artificielles, on peut tirer les conclusions suivantes :

Si le point de précipitation est inférieur à 15, la présence de copal est probable ; au-dessous de 5, elle est certaine ; au-dessus de 15, l'absence de copal est très probable.

Un point de précipitation compris entre 15 et 25 indique la présence de colophane (ou aussi de sandaraque) ; au-dessus de 25, en l'absence d'acaroïde, il ne pourra y avoir que très peu de colophane ; en présence d'acaroïde il pourra y avoir jusqu'à environ 50 % de colophane.

Un point de précipitation supérieur à 30 indiquera la présence d'acaroïde ; au-dessus de 45, il indiquera la présence à peu près exclusive de ces résines.

d) La détermination de la solubilité dans l'ammoniaque étendue constitue encore un essai utile : si la dissolution est complète, il s'agit uniquement ou en très grosse majorité de gomme-laque. Avec les gommes-laques non blanchies, on observe de plus un virage de la couleur vers le rouge violacé.

Enfin, on déterminera les indices d'acidité et de saponification, et l'indice d'éthers, qui est la différence des deux précédents.

Si l'I. E. est supérieur à 100, on doit avoir présence d'acaroïde, de gomme-laque, de benjoin, ou de plusieurs de ces résines. Si l'I. E. est compris entre 50 et 100, la gomme-laque ne peut pas prédominer, mais on peut avoir acaroïde, benjoin ou copal Manille. Avec un I. E. inférieur à 50, on aura surtout : dammar, élémi, colophane, térébenthine, mastic et sandaraque, mais on peut avoir aussi des quantités importantes de copal Manille.

La sandaraque, le copal et la colophane ne pourront, dans ce cas, être présents qu'en quantité modérée, si, en même temps, on a un I. A. inférieur à 100.

Un essai de dissolution dans l'éther de pétrole décidera enfin de la possibilité de présence de la gomme-laque et de l'acaroïde ; ces deux résines ne peuvent coexister dans le cas où la dissolution est complète ou presque complète ; mais seulement si la dissolution n'est que partielle.

Tous ces essais permettent déjà souvent de se former une idée suffisamment nette des résines qui peuvent être présentes, et de celles dont la présence est à peu près sûrement exclue.

e) L'identification plus précise d'une résine pourra se faire par mise en liberté et caractérisation de ses constituants principaux, opérations que nous allons décrire.

1° *Acaroïde.* — *a)* Réaction colorée. En ajoutant à une solution alcoolique d'acaroïde une solution de perchlorure de fer, il se produit une coloration vert-noirâtre.

b) Mise en liberté de l'acide paracoumarique. On saponifie environ 20 gr. de résine par ébullition d'un quart d'heure avec de la potasse alcoolique (100 cm³ d'alcool et 6 cm³ de lessive de potasse à 50 %). On distille ensuite la plus grande partie de l'alcool, on dissout les savons dans l'eau, acidifie avec l'acide chlorhydrique en léger excès, et filtre chaud. Les matières qui se séparent par refroidissement sont redissoutes dans l'eau chaude, on fait bouillir avec du charbon de sang et filtre. Les petits cristaux qui se séparent sont séchés, et, après recristallisation, on prend leur point de fusion et leur indice d'acidité (en solution alcoolique). P. F. = 206°. I. A. = 400. (Si le titrage est fait lentement, on peut trouver une valeur trop forte par suite de fixation d'alcali par le groupe OH).

2° *La gomme-laque* sera identifiée avec le plus de sûreté par la mise en liberté d'acide aleuritique.

D'après HARRIES et NAGEL, on verse sur la gomme-laque de la lessive de potasse. Après plusieurs heures de repos, il se sépare en petites croûtes cristallines le sel de potasse de l'acide aleuritique. Ces cristaux sont essorés, décomposés par un acide, et on fait cristalliser dans l'éther acétique l'acide aleuritique qui se sépare.

P. F. = 100 à 102°. I. A. = 184.

Si, comme cela arrive parfois avec les mélanges, l'aleuritate de potasse ne se sépare pas, WOLFF indique de saponifier la gomme-laque avec la quantité juste nécessaire de potasse alcoolique (un quart d'heure d'ébullition), on chasse ensuite l'alcool, et ajoute assez d'eau pour arriver à avoir dix fois la quantité de gomme-laque employée. Ensuite, la solution portée à l'ébullition, est rendue faiblement acide, puis on filtre chaud et laisse refroidir. S'il ne se dépose pas de cristaux d'acide aleuritique, on agite la solution avec de l'éther. L'acide se dépose alors à la limite de séparation de la couche aqueuse et de la couche éthérée. Après recristallisation, on identifiera au moyen du

P. F. et de l'I. A. ainsi que par la forme glandulaire caractéristique que présentent les cristaux sous le microscope (comparer avec un type sûr).

3° *La colophane* se reconnaîtra à l'aide de la réaction de STORCH-MORAWSKI (voir page 22), en opérant sur l'extrait obtenu en traitant à l'éther de pétrole le mélange des résines. Toutefois, cette réaction, à elle seule, n'est pas absolument décisive. Une autre réaction, tout à fait spécifique, est la solidification en gelée d'une solution étendue dans l'éther de pétrole, par addition d'une ou de quelques gouttes d'ammoniaque, phénomène qui se produit même en solution très étendue. Enfin, la solution de colophane dans l'éther de pétrole, agitée avec une solution à 3 % d'acétate de cuivre, se colore en beau vert émeraude par la formation d'un sel de cuivre soluble dans l'éther de pétrole.

4° *Le benjoin* se recherchera en saponifiant le mélange de résines (opérer comme pour la gomme-laque). On sublimera ensuite les acides séparés par acidification puis on en prendra le P. F. (121°) et l'I. A. (460) (1).

La préparation du « Benzorésinol » d'après ZINKE et LIEB (voir *Monatshefte für Chemie* 1918, p. 95 et *Zentralblatt* 1918, II, 376) permet, en présence d'une quantité suffisante de benjoin, de l'identifier avec sûreté (voir aussi SEELIGMANN-ZIEKE, 3e édit., p. 746).

5° *Le copal Manille* peut se reconnaître à sa précipitation, en solution alcoolique concentrée, par l'acide acétique cristallisable ; toutefois, la sandaraque aussi donne lieu à une précipitation. Les méthodes données plus loin permettront de reconnaître cette dernière. La présence de copal sera vraisemblable dans le cas où le point de précipitation (voir page 106) est faible. En présence de sandaraque, le copal Manille peut se reconnaître en lavant à l'eau le produit précipité par l'acide acétique, pour le débarrasser de cet acide. On le dissout alors dans l'éther et lave encore à l'eau cette solution, puis, on évapore l'éther et sèche le résidu par chauffage dans le vide. On détermine enfin l'I. A., l'I. S. et l'I. E., si ce dernier est supérieur à 50, la présence du copal Manille est déjà très vraisemblable.

(1) En cas de présence simultanée de gomme-laque et de benjoin, il sera facile de séparer par sublimation l'acide benzoïque de l'acide aleuritique. Par agitation de l'eau mère avec de l'éther (voir plus haut) on obtient toujours encore un peu d'acide aleuritique, qui est exempt d'acide benzoïque. On peut aussi effectuer la séparation avec un peu d'éther, car l'acide aleuritique est à peu près insoluble dans ce dissolvant.

La recherche donnera des résultats tout à fait certains, si l'on dissout dans l'éther, comme précédemment, les matières précipitées par l'acide acétique, et traite cette solution par la méthode de TSCHIRCH, en épuisant d'abord par une solution de carbonate d'ammoniaque tant que celle-ci enlève quelque chose. On traite ensuite par une solution de carbonate de soude, puis on précipite par l'acide chlorhydrique les acides que cette solution avait dissous. Ces acides, redissous dans l'éther, sont séchés dans le vide après évaporation du dissolvant. Les I. A. des acides ainsi extraits du copal Manille sont compris entre 360 et 390 ; ceux des acides de la sandaraque sont entre 150 et 180. On peut même estimer quantitativement la teneur en copal Manille dans ce mélange d'acides, car, pour un I. A. égal à a, la tenue en acides de copal Manille sera $= (a - 170)\ 0{,}5$, approximativement.

6° *La sandaraque* se reconnaît très facilement par la réaction de SANDERS *(Farben Zeitung* 1916, p. 188). Le mélange de résines est traité par l'éther, et la solution filtrée est débarrassée d'éther avec précaution, au bain-marie. On ajoute ensuite suffisamment d'acide sulfurique éthéré (contenant 100 gr. d'éther pour 133 gr. d'acide sulfurique concentré) pour que la solution devienne rouge brune et limpide. On ajoute encore à la solution la moitié de son volume d'eau, sans refroidir. En présence de sandaraque, il se développe une odeur particulière (comparer avec une sandaraque authentique).

7° *L'élémi* se caractérise par mise en liberté de l'amyrine. On dissout le mélange de résines dans l'éther, ou bien on l'épuise par l'éther. La solution éthérée est lavée avec une lessive de potasse à 2 % jusqu'à ce qu'elle ne donne plus de précipité de résine par acidification. On évapore alors l'éther, et on laisse le résidu digérer plusieurs jours à froid avec de l'alcool. Le résidu insoluble est recristallisé dans un mélange d'éther et d'alcool. L'amyrine, qui, avec un peu d'habitude du procédé, donne une belle cristallisation, a un P. F. de 170° et présente un fort pouvoir rotatoire droit (en solution benzénique $[\alpha]_D =$ 50 à 90°, suivant les proportions d'α- et β-amyrine).

8° *Résines phénoliques.* On saponifie la matière par une ébullition d'un quart d'heure avec un égal volume de potasse alcoolique normale. On chasse ensuite l'alcool par la vapeur d'eau, acidule faiblement à l'acide sulfurique étendu, et distille à la vapeur d'eau. Si le distillat

ne présente pas l'odeur de phénol, on alcalinisera, concentrera et acidifiera. En présence de résines phénoliques, on perçoit toujours, dans ces conditions, l'odeur de phénol. On peut aussi, sur le distillat non concentré, ou sur une fraction de celui-ci, essayer des réactions colorées : avec le perchlorure de fer, coloration allant du bleu violacé au vert. Si à la solution faiblement ammoniacale, on ajoute de l'eau de brome, on a une coloration bleue, tirant au rouge par les acides.

On peut encore, en chauffant la solution avec de l'eau de brome, obtenir des bromophénols insolubles dans l'eau et, s'il y a lieu, déduire de leur examen la nature du phénol (teneur en brome, point de fusion).

II. — Analyse d'un vernis à l'huile.

a) *Remarque préliminaire.*

(Voir aussi table page 125.)

Avant d'entrer dans la description de l'analyse complète, nous devons d'abord indiquer les corps que l'on pourra rencontrer. Il y a d'abord l'huile, matière saponifiable, neutre pour la plus grande partie, contenant de petites quantités d'insaponifiable et d'acides gras libres (1). Viennent ensuite les résines, et surtout les copals, qui (après fusion) sont formés en partie d'acides résineux libres, avec une quantité peu élevée mais appréciable de matières insaponifiables. La colophane se rencontrera ici presque toujours à l'état durci ou d'éthers résineux; elle comprendra donc une partie saponifiable (quoique difficilement), des sels (de chaux, de zinc, etc...), avec toujours une quantité notable d'acides libres ; les matières insaponifiables font rarement défaut ; elles peuvent, dans la fabrication des vernis, prendre une importance considérable. On peut encore rencontrer le dammar, qui se distingue par sa forte teneur en insaponifiable, et se compose, pour le reste, en majeure partie, d'acides libres. Enfin, on peut se trouver en présence de résines artificielles qui, au point de vue analytique, sont encore peu connues, mais que l'on peut, pour la plupart, considérer comme caractérisées par la présence de phénols combinés, ou de matières dont il est facile de mettre en liberté des

(1) Aux températures mises en jeu dans la fabrication des vernis, il se produit, dans l'huile de lin surtout, des dédoublements conduisant à la formation d'acides libres (rarement plus de 10 %).

phénols. Nous pouvons, pour l'instant, ne pas tenir compte des siccatifs, car leurs constituants organiques sont les mêmes que ceux existant par ailleurs dans les vernis, et leurs constituants inorganiques sont faciles à doser.

Notre tâche consistera donc, comme le montre cette énumération, à décomposer le vernis en acides libres, acides en combinaisons organiques et inorganiques, et substances insaponifiables, et à effectuer, sur ces différentes parties, des études plus complètes. Nous pourrons donc avoir, en récapitulant :

1° Matières insaponifiables. Portion des résines (dammar, copals et colophane, surtout des résines durcies et éthérifiées) ; on peut trouver aussi des résines coumaroniques et des résines artificielles d'autres espèces, ainsi que de l'huile de résine, etc...;

2° Acides libres. Viennent surtout de la colophane et des copals, moins des résines artificielles, très peu des huiles (relativement importants dans les vernis gras, si l'on a employé de l'huile de lin oxydée épaisse) ;

3° Acides combinés à des bases inorganiques. Colophane, siccatifs, acides gras s'ils sont présents à l'état de siccatifs (autrement il n'y en a que peu, paraissant provenir de décompositions ou modifications) ;

4° Acides sous forme de corps neutres saponifiables. Surtout les acides gras des huiles et les éthers résineux.

Il y a plusieurs façons possibles d'effectuer ces séparations ; on ne décrira ici que celle qui permet, actuellement, la décomposition la plus commode du vernis. Dans ces opérations, on pourra parfois se contenter de certaines déterminations, dont le choix sera facile pour un chimiste exercé, en se basant sur les indications données ici.

Un chimiste non exercé ne peut aborder ces questions, un travail systématique, comme celui de l'analyse minérale, ne conduirait ici à aucun résultat.

b) *Exécution de l'analyse.*

1° Une quantité pesée de vernis (environ 15 à 20 gr.) (1) est dissoute dans un entonnoir à décantation, dans une grande quantité d'éther (250 à 500 cm³), et additionnée d'alcool (environ 1/10 de la

(1) Pour une analyse complète, on partira d'une plus grande quantité, mais il est bon dans ce cas, de ne pas opérer en une seule fois, mais de traiter séparément plusieurs prises de 20 gr.

quantité d'éther) et de quelques gouttes de phénolphtaléine. Addition de potasse alcoolique normale jusqu'à coloration rouge, puis 2 cm³ en plus. *Aussitôt* après, ajouter de l'eau et agiter. Après repos, on évacue la couche aqueuse, que l'on lave encore une fois avec un peu d'éther. Les deux liqueurs éthérées sont réunies, lavées trois ou quatre fois avec de l'eau en ajoutant quelques cm³ d'alcool et enfin avec de l'eau salée à 20 %. On réunit tous les liquides aqueux ou hydro-alcooliques. Nous avons donc :

I. — a) *Partie aqueuse. Acides libres* (on y trouve aussi une partie des acides qui étaient combinés à des métaux lourds, et qui ont été enlevés par l'alcali). On y trouve presque tous les acides du copal, il n'en reste que quelques unités % dans l'éther. Les acides gras libres s'y trouvent en totalité.

b) *Partie éthérée.* Contient tout le reste.

II. — *Traitement de la partie* I *a* :

Acidifier à l'acide chlorhydrique, agiter avec de l'éther en ajoutant du chlorure de sodium. Laver la couche éthérée avec de l'eau salée à 20 %. Sécher l'éther à l'aide de sulfate de soude anhydre. Évaporer l'éther après avoir bien rincé le sulfate de soude avec de l'éther. Sécher le résidu d'évaporation (1) et le peser. Pour la suite du traitement de la partie I *a*, voir ci-après.

III. — *Traitement de la partie* I *b* :

Ajouter à l'éther environ 5 cm³ d'acide chlorhydrique (D = 1,19). Agiter, ajouter 25 cm³ d'eau et agiter de nouveau. Après séparation des deux couches, évacuer la couche inférieure, agiter encore une fois la couche éthérée avec de l'acide chlorhydrique étendu, puis la laver à l'eau jusqu'à ce que cette dernière reste neutre au méthylorange. Nous avons donc :

a) Une solution aqueuse acide, contenant les constituants inorganiques des résines durcies et des siccatifs. Cette solution est débarrassée par la chaleur de l'éther qu'elle peut retenir, puis on l'examine par les méthodes habituelles de l'analyse inorganique (voir en XII).

(1) La dessiccation se fera de préférence dans le vide, dans un ballon rond taré, ou, dans une capsule de verre placée dans l'exsiccateur à vide de Gerber. La température du bain-marie ne doit pas dépasser 80°.
Pendant l'évaporation de l'éther, on observera l'odeur. En présence d'huile de bois, on en percevra, au moins passagèrement, l'odeur caractéristique.

b) Une solution éthérée renfermant les acides gras et résineux primitivement combinés aux bases minérales, et maintenant libres, les éthers et l'insaponifiable.

IV. — *Traitement de* III *b* :

Cette solution éthérée est d'abord traitée comme en I, pour isoler les acides libres. On obtient ainsi :

a) Une couche aqueuse contenant les acides gras et résineux primitivement combinés aux constituants inorganiques. Ces acides sont isolés comme en II et pesés. Pour le traitement ultérieur, voir en VI *b* ;

b) Une couche éthérée : éthers d'acides gras (huiles), et éventuellement éthers résineux, résines artificielles, ainsi que tout l'insaponifiable.

V. — *Traitement de* IV *b* :

Séparation des parties saponifiables et de l'insaponifiable : évaporation de l'éther (s'il en reste un peu, cela ne gêne pas dans la suite du traitement). Ajouter de la potasse alcoolique (environ 5 cm^3 de liqueur N par gramme de résidu). Chauffer une demi-heure au réfrigérant à reflux, en agitant fréquemment. Évaporer l'alcool (s'il en reste un peu, cela ne nuit pas). Reprendre par l'eau et faire passer un courant de vapeur d'eau (1). On agite ensuite avec de l'éther. Laver encore deux ou trois fois la solution aqueuse avec de l'éther, puis laver à l'eau les liqueurs éthérées réunies, jusqu'à neutralité. Réunir les liquides aqueux. Nous avons alors :

a) Partie aqueuse, contenant les acides gras et résineux primitivement à l'état d'éthers ou autres corps neutres saponifiables, avec, éventuellement, les phénols provenant des résines artificielles ;

b) Couche éthérée : insaponifiable avec de petites quantités négligeables de savons, etc...

VI. — *Traitement de* V *a* :

La solution aqueuse alcaline est concentrée à un faible volume, acidifiée et distillée à la vapeur d'eau. Les phénols provenant des résines artificielles sont entraînés (2).

Dans le résidu de distillation, se trouvent maintenant les acides

(1) Cette opération a pour but de chasser complètement le dissolvant, car autrement, il pourrait en rester quelques parties difficilement volatiles, qui viendraient tout troubler.

(2) On n'en obtient jamais ainsi, qu'une fraction de la quantité présente. Si l'odeur ne décèle pas déjà la présence de phénols, on pourra essayer la coloration au Fe^2Cl^6, et surtout, la

gras et éventuellement résineux, provenant des éthers. La solution éthérée est séchée au sulfate de soude anhydre, puis on évapore l'éther et pèse le résidu après dessiccation (acides gras et résineux).

Ce mélange est repris par l'éther de pétrole, qui laisse *insolubles* les *oxyacides gras* et, en partie, les *oxyacides résineux* (VI *a*) (1).

L'éther de pétrole contient les acides non oxydés (VI *b*). Après évaporation du dissolvant, on sépare les acides gras et les acides résineux d'après la méthode WOLFF-SCHOLZE (voir p. 58) ; nous avons alors :

VII. — *a)* Acides résineux, qu'il suffit ici de peser. Il s'agit surtout d'acides provenant des éthers de la colophane qui, d'après les observations de l'Auteur, ne sont pas aussi insensibles à l'action de la potasse alcoolique qu'on pourrait le penser, d'après les indications des ouvrages. Pour le traitement ultérieur de ces acides, voir en IX.

b) Les éthers d'acides gras obtenus par éthérification sont débarrassés par évaporation de la majeure partie de l'éther, saponifiés à la potasse alcoolique, puis, après avoir chassé l'alcool de la solution de savon, on acidifie, etc... (comme en II). Du poids d'acides pesé, on déduira la quantité d'huile correspondante en le multipliant par 1,15 (il faut tenir compte aussi de la teneur en huile trouvée de la même façon en II et en IV *a*).

VIII. — *Essai des acides gras et des acides gras d'huile de bois :*

Comme essai préliminaire, on déterminera l'indice de réfraction. Si $n_D^{40} > 1{,}485$, la présence d'huile de bois est vraisemblable. Si $N_D^{40} < 1{,}480$, elle est très peu probable.

On obtiendra une certitude par la *séparation*, souvent mais pas toujours exécutable, de l'*acide β-éléostéarique* non encore polymérisé.

Dissoudre les acides gras dans très peu d'acétone, filtrer pour séparer ce qui peut être insoluble. Refroidir la solution à — 5°, en ajoutant, au besoin, un germe cristallin (2). Si rien ne cristallise, on

préparation de dérivés bromés (addition d'eau de brome et chauffer en vase clos). En purifiant le dérivé bromé, déterminant son P. F., sa teneur en brome, etc..., on peut parfois caractériser le phénol présent. Pour en estimer la quantité minima (beaucoup inférieure à la quantité réelle, on peut alcaliniser fortement le distillat, le concentrer à un petit volume et l'acidifier. Après saturation par NaCl, les phénols se séparent, et on peut en mesurer le volume, en opérant dans une petite éprouvette graduée en 1/10 de cm³.

(1) Les oxyacides sont difficiles à séparer exactement. On peut les estimer, d'après l'expérience de l'Auteur, en admettant le même rapport que pour les acides non oxydés solubles dans l'éther de pétrole.

(2) Très facile à obtenir en laissant déposer de l'huile de bois à la lumière directe du soleil. On sépare la β-éléostéarine déposée, la fait cristalliser dans l'acétone, saponifie, met l'acide en liberté et le recueille (reste longtemps inaltéré en flacon bien bouché conservé à l'obscurité).

chasse l'acétone, et cherche à obtenir la cristallisation dans l'alcool à 85 % et, éventuellement, dans d'autres dissolvants. Si l'on obtient des cristaux, il suffit d'en avoir très peu pour les identifier par le P. F. (70 à 71°) et, éventuellement, par les indices d'acidité et d'iode (1).

Si l'on a reconnu la présence d'huile de bois, on peut en estimer la teneur à l'aide de l'indice de réfraction du mélange d'acides gras (voir ci-dessus). Si celui-ci, à 40° = n, la quantité d'huile de bois dans le mélange de matières grasses, sera approximativement $= \frac{n - 1{,}475}{0{,}0003}$.

Au moyen des indications déjà fournies et du tableau de la page 125, on peut dès maintenant apprécier :

1° Combien il y a d'huile, et si celle-ci est uniquement de l'huile de lin ou contient de l'huile de bois ;

2° S'il y a de la résine durcie, et environ quelle proportion ;

3° S'il y a des éthers résineux ;

4° S'il y a des résines artificielles.

IX. — *Examen des acides résineux isolés :*

La plus grande partie et la presque totalité des acides résineux du copal se trouvent en II, avec une très petite quantité d'acide gras et une notable portion des acides résineux de la colophane.

On traite d'abord le mélange d'acides par l'alcool à 85 % à la température ordinaire ; une notable portion des acides résineux du copal reste insoluble. Si la dissolution est complète, la présence d'une quantité importante d'acides du copal est à peu près impossible.

On chauffe doucement le mélange d'acides résineux pesés en II avec un peu d'alcool à 85°. Après refroidissement, on décante, s'il y a lieu, de l'insoluble (2).

La solution décantée est encore additionnée d'un peu d'alcool à 85 % que l'on décante de nouveau, etc..., jusqu'à ce qu'une nouvelle addition d'alcool ne précipite plus rien (3).

Une précipitation par l'alcool est déjà un signe très probable et presque certain de la présence de *copal* ou de *succin*.

(1) Si la séparation ne réussit pas ainsi, on peut transformer en sel de potasse ou de soude, et répéter sur celui-ci les essais de cristallisation dans l'acétone et l'alcool étendu. La cristallisation fractionnée du sel de Mg peut aussi conduire au but. Sur les fractions obtenues, on met l'acide en liberté et détermine son point de fusion.

(2) En remuant le ballon, on fait adhérer à la paroi les acides résineux insolubles. Si l'on n'y réussit pas, ce qui est rare avec un peu d'habitude, on filtrera.

(3) Comme il peut arriver qu'avec un excès d'alcool, une partie des acides du copal se redissolve, on doit opérer de la façon indiquée. D'ailleurs, la précipitation augmente généralement par addition d'alcool.

On peut dissoudre l'insoluble dans l'éther, le faire passer dans un petit ballon rond taré, évaporer l'éther, sécher dans le vide et peser. On a ainsi une donnée sur la *quantité minimum de copal* (ou de succin). On peut sans crainte évaluer au double la teneur vraie. (Faute de méthodes meilleures, il ne peut s'agir ici que d'approximations grossières.) On peut retirer de la solution le reste des acides par évaporation, etc., et séparer les acides gras par éthérification, par la méthode Wolff-Scholze, avec la différence qu'ici ce ne sont pas des acides résineux que l'on pèse, mais des éthers d'acides gras, ou des acides gras obtenus comme ci-dessus en VII *b*. La présence à cet endroit d'une quantité importante d'acides gras libres indique que l'on a employé des huiles oxydées, ou que l'on a chauffé longtemps et fortement dans la préparation du vernis.

Il faut maintenant rechercher la présence d'acides de la colophane dans les acides résineux restant après éthérification (on peut aussi employer directement le mélange d'acides obtenus en II).

On dissout les acides résineux dans l'essence de pétrole. A une goutte de la solution on ajoute quelques cm^3 d'anhydride acétique, puis une goutte d'acide sulfurique concentré. Une coloration violette indique la présence de colophane (réaction de Storch-Morawski). On prend encore quelques cm^3 de la solution, y ajoute quelques gouttes d'ammoniaque (à 25 %) et agite. En présence de colophane, la solution se solidifie par suite de la formation d'un sel d'ammoniaque colloïdal.

Si l'un seulement de ces essais donne un résultat positif, on ne peut pas encore considérer le résultat comme absolument sûr. On opère alors comme il est indiqué pour le dosage de la colophane dans le copal (voir page 25).

La suite de l'étude du mélange d'acides obtenu en IV *a*, s'effectue alors d'après les méthodes qui viennent d'être indiquées. On pourra, en général, s'abstenir d'une séparation rigoureuse, et, après avoir démontré la présence de colophane, on aura le droit d'admettre qu'il s'agit uniquement de colophane provenant de résines durcies. (L'erreur que l'on commet ainsi ne dépasse pas les limites d'erreurs possibles par ailleurs).

X. — *Détermination de la sorte de copal :*

D'une grande série de recherches que j'ai effectuées sur ce sujet, il résulte que cette entreprise n'est pas aussi vaine qu'elle pourrait le

sembler. Il est apparu notamment qu'après la fusion des copals, on peut toujours obtenir quelques-uns des acides (ou mélanges d'acides) caractéristiques, comme on peut les obtenir à partir des copals primitifs, par extraction fractionnée et précipitation par la méthode de TSCHIRCH.

Toutefois, cela ne réussit pas toujours avec les quantités de matières mises en jeu dans une analyse. D'autre part, de petites quantités de matières étrangères ne gênent pas trop, de sorte que l'on peut se contenter d'une séparation peu précise. La méthode, adaptée aux buts analytiques, est la suivante :

D'après les résultats des essais précédents, on calcule la quantité de résine contenant environ 20 gr. des acides résineux insolubles dans l'alcool trouvés en II. (Le dosage en a été fait en IX.) On dissout cette quantité dans beaucoup d'éther, et traite la solution comme il est indiqué en I, c'est-à-dire que l'on extrait les acides libres. Ceux-ci sont traités comme en IX par l'alcool à 85 %, de sorte que l'on isole ainsi les acides résineux insolubles dans l'alcool.

Les acides ainsi obtenus sont dissous dans l'éther, puis on agite avec une solution de carbonate d'ammoniaque à 3 % jusqu'à ce qu'il ne passe plus que très peu de chose dans la solution aqueuse. (En acidulant celle-ci, il ne doit plus se produire qu'au plus une très faible opalisation. Il suffit généralement de cinq à six traitements par 250 cm^3 de solution de carbonate d'ammoniaque.) Les extraits aqueux sont réunis, acidifiés à l'acide chlorhydrique. On épuise ensuite à l'éther, puis on évapore le dissolvant et sèche le résidu dans le vide.

La solution éthérée traitée au carbonate d'ammoniaque est maintenant traitée de la même façon par une solution à 3 % de carbonate de soude. On agite enfin avec une lessive de potasse à 1 %.

Les trois fractions obtenues sont dissoutes séparément dans l'alcool à 96 % et traitées par une solution d'acétate de plomb dans l'alcool à 96 %.

S'il se produit un précipité, on le sépare. La partie insoluble ainsi que la solution sont traitées à l'acide sulfurique étendu, puis épuisées à l'éther. Ce dernier est lavé jusqu'à disparition *complète* d'acidité, puis on évapore et sèche dans le vide. On déterminera le P. F., l'I. A. et l'I. S. des acides ainsi obtenus. La table 6 permet alors de reconnaître plus ou moins nettement de quels copals il s'agit. Non seulement

l'espace, mais le grand nombre de moyens possibles empêchent de donner ici plus de détails. Les données fournies constituent néanmoins une indication pour un chimiste exercé, qui seul peut réussir ces essais.

XI. — *Traitement de l'insaponifiable :*

Ce traitement est extrêmement difficile, car, par suite de la fusion, on trouve toujours des quantités notables de matières de nature inconnue (à l'exception, peut-être, des vernis résineux sans copals, préparés à température relativement basse).

D'abord, quelques essais négatifs : en présence de colophane, l'insaponifiable renferme toujours des matières donnant la réaction de Storch-Morawski. En outre, on observe souvent, mais pas toujours (cela dépend de la nature et de la préparation du vernis), les autres réactions des huiles de résine, par exemple la coloration verte par traitement à l'étain et à l'acide chlorhydrique. On ne devra donc pas conclure de réactions positives à la présence d'huile de résine. Au contraire, si les réactions sont négatives, on pourra considérer l'absence d'huile de résine comme prouvée, l'huile de résine entre d'ailleurs très rarement dans la composition des vernis.

La présence des brais et asphaltes se reconnaîtra déjà à la coloration de l'insaponifiable, allant du brun foncé au noir, ainsi que, souvent, à l'incomplète solubilité dans l'éther. La nature du bitume peut se rechercher en traitant par l'alcool l'insaponifiable séché. Si l'extrait alcoolique est incolore ou peu coloré, il s'agit probablement de brai de pétrole ou d'asphalte naturel. En présence du premier, il tend à se produire une sorte de fluorescence bleue ; l'asphalte donnera une fluorescence également bleue mais plus faible. Avec les brais de goudrons l'extrait alcoolique est généralement plus coloré et présente une fluorescence qui est d'un bleu plus verdâtre pour le brai de houille, et franchement verte pour le brai de lignite.

On peut obtenir d'autres données sur la nature du bitume en se basant sur la méthode indiquée pages 39 et suivantes, en se rappelant toutefois que les constituants acides, notamment les phénols, sont déjà séparés. Pour pouvoir tirer une conclusion de la réaction au diazobenzène, il faudra partir du vernis primitif, que l'on étend, s'il y a lieu, avec de la benzine pure, et que l'on traite directement par une lessive alcaline aqueuse (environ normale) ; c'est sur cet extrait alcalin que l'on effectue la réaction de Graefe (voir page 39). Si cette réaction est

négative, l'absence de brais de goudrons est certaine. En présence de résines phénoliques, on a naturellement toujours une réaction positive.

On obtient d'autres renseignements par distillation de la portion de l'insaponifiable insoluble dans l'alcool. Si l'on examine la réfraction des premières gouttes obtenues par distillation sèche dans un petit ballon à fractionnement, l'indice sera toujours inférieur ou peu supérieur à 1,47 pour les produits dérivant du goudron de lignite. Avec les brais de goudron de houille, il est généralement supérieur à 1,53.

La *quantité d'insaponifiable* a également de l'importance si elle n'est que de quelques unités %, la présence de copals, de succin, etc... est très peu probable. Si elle est inférieure à la quantité totale d'acides résineux trouvés, la présence de copals sera d'autant plus vraisemblable que la quantité d'insaponifiable s'approchera davantage de la quantité d'acides résineux. Si la quantité d'insaponifiable dépasse notablement celle des acides résineux, la présence de dammar n'est pas impossible. Par les essais précédemment faits et par ces comparaisons, les conclusions déjà obtenues gagnent toujours en certitude.

XII. — *Dosage des siccatifs et constituants inorganiques.*

On peut doser ces substances sur la solution obtenue en III *a*. Il paraît toutefois préférable d'incinérer une assez grande quantité de vernis (environ 50 gr.). La cendre est dissoute dans quelques cm³ d'acide nitrique (D = 1,20) additionné de quelques gouttes d'acide chlorhydrique, et on chauffe quelques minutes après addition d'eau chaude. On filtre alors les quelques traces de SiO^2 et de Al^2O^3 qui ont pu rester insolubles, puis on fait passer dans la liqueur un courant d'hydrogène sulfuré. On filtre le sulfure de plomb, le dissout dans l'acide nitrique étendu et lave à l'eau chaude et avec un peu de solution d'acétate d'ammoniaque (afin de dissoudre le peu de sulfate qui a pu se former). On dose alors le plomb à l'état de chromate, voir page 82. Dans les couleurs pour vernis, on fera le dosage sur la solution III *a*.

Dans la liqueur séparée du sulfure de plomb, on chasse d'abord l'hydrogène sulfuré par ébullition, on oxyde le fer à l'eau de brome dont on chasse ensuite l'excès. On rend alors faiblement alcalin par l'ammoniaque, puis ajoute de l'acide chlorhydrique jusqu'à revenir en liqueur acide. On ajoute, à l'ébullition, quelques grammes d'acétate

d'ammoniaque, chauffe environ trois minutes, et filtre les acétates basiques de fer et d'alumine qui ont pu se former. Le liquide est concentré à un très petit volume et rendu ammoniacal. Le cobalt est décelé par la coloration rose qu'il produit. On peut aussi, après concentration, ajouter à la solution du nitrite de potasse, filtrer le nitrite cobalticopotassique au bout de quelques heures, et opérer comme à la page 87, en effectuant le dosage colorimétrique du cobalt.

En l'absence de cobalt, on peut doser directement le manganèse sur la cendre, en faisant bouillir une partie aliquote de celle-ci quelque temps avec du peroxyde de plomb pur et de l'acide nitrique. On étend ensuite à 10 ou 20 cm³ et compare colorimétriquement la solution avec des solutions de permanganate de potasse de titre connu. On peut aussi, comme à la page 85, ajouter de l'oxyde de zinc à la solution reprise par l'acide chlorhydrique, et titrer au permanganate.

C - ANALYSE DES VERNIS ZAPON, ETC...

I. — Dissolvant.

On isole le dissolvant comme pour les vernis à l'alcool. L'analyse peut se faire aussi comme dans ce cas. Toutefois, on peut souvent simplifier le travail en laissant de côté, parmi les méthodes données pour l'analyse complète, celles dont l'emploi apparaît comme superflu. On ne pourra toutefois faire cette distinction que dans chaque cas particulier. Pour les vernis à la nitrocellulose, où il s'agit surtout d'acétate d'amyle et d'essence de pétrole, on peut souvent, par exemple, traiter directement le dissolvant par l'acide sulfurique (D = 1,78 à 1,80) ; on lira le volume de la couche qui se sépare et y recherchera la benzine, etc..., en suivant la méthode décrite page 71 pour l'analyse de l'essence de pétrole. En outre, on déterminera l'indice de saponification du dissolvant. Si celui-ci = a et la teneur en pétrole ou en insoluble dans SO^4H^2 = b (en poids %), l'indice de saponification de la partie soluble dans l'acide sulfurique sera : $S = \frac{100\ a}{100 - b}$.

Si S est compris entre 400 et 450, on peut admettre, avec une grande vraisemblance, que la partie soluble dans l'acide sulfurique est formée uniquement d'acétate d'amyle.

Si S est notablement inférieur à 400, la présence d'alcool éthylique est probable. On acétyle alors une nouvelle portion du dissolvant comme il est dit page 12, on saponifie et calcule la teneur en alcool amylique d'après les indications données en cet endroit. On peut aussi calculer indirectement la teneur en alcool éthylique au moyen de b et de S ; cette teneur est égale à $100 - b - \frac{10\,S}{43}$.

Si les déterminations directe et indirecte concordent à peu près, il ne peut guère y avoir présence d'autres composés en quantité notable. La présence d'éther acétique se reconnaîtra à l'odeur des premières gouttes passant à la distillation. S'il y a de l'éther acétique, mais pas d'alcool amylique, ce que l'on reconnaît à la constance approximative de l'indice de saponification avant et après acétylation, l'indice de saponification de la partie soluble dans l'acide sulfurique (V) sera supérieur à 430. S'il est de 600 à 650, il n'y a que de l'éther acétique. S'il est inférieur à cette valeur, on aura : éther acétique $= \frac{1}{2}(S-430)$.

Dans le cas où l'on a affaire à d'autres dissolvants, on procédera suivant les indications données à propos des vernis à l'alcool.

II. — Analyse du vernis même.

La quantité de matière contenue se détermine, d'après WOLFF, à qui l'on doit aussi les méthodes précédentes (*Farben Zeitung* 1911, p. 2056), en pesant dans une capsule aussi plate que possible (boîte de Pétri), assez de vernis pour couvrir juste le fond. La pesée se fera de préférence en plaçant du vernis dans un petit flacon que l'on pèsera avant et après prise de l'échantillon. Le séchage se fera à la température ordinaire ou, au plus, vers 30 à 40°. A une température plus élevée, la surface se durcit rapidement, et il reste souvent une petite quantité de dissolvant à l'intérieur, surtout dans le cas de vernis épais.

Si l'on veut déterminer le degré de nitration de la nitrocellulose employée, il sera bon de recouvrir de vernis plusieurs grandes plaques

de verre bien propres, et, si possible, frottées au talc. La couche de nitrocellulose sera facile à détacher, et on pourra, par l'une des méthodes usuelles, déterminer sa teneur en azote. On pourra aussi, sur ces couches détachées, rechercher la présence d'acétate de cellulose. On saponifie environ 1 gr. de matière, neutralise exactement à l'acide sulfurique étendu (on peut avoir une trace d'acidité), filtre, et ajoute au filtrat quelques gouttes d'une solution étendue de chlorure ferrique (à 2 ou 3 %). En présence d'acétate, il se produit une coloration rouge brun, et par l'ébullition, il se sépare des flocons d'acétate basique de fer.

La présence de camphre, fréquente par suite de l'emploi de déchets de celluloïd, se reconnaîtra le mieux en saponifiant la matière par la soude au réfrigérant ascendant. Ensuite, de la solution alcaline, on chassera le camphre par un courant de vapeur d'eau. L'odeur en montrera déjà la présence ; on peut aussi déterminer le point de fusion du camphre séparé par filtration du distillat.

Pour les vernis complexes, il est bon également de saponifier, et, de préférence, à la potasse alcoolique, dans laquelle sont solubles la plupart des résines que l'on peut rencontrer dans ce cas. On sépare par filtration la cellulose, que l'on pourra peser, pour avoir une estimation approchée de la quantité présente de nitrocellulose ou d'acétate. Le liquide filtré, fortement étendu d'eau, est acidifié, et on filtre les acides résineux qui se séparent. On peut alors faire d'autres essais, suivant les méthodes données pour les vernis à l'alcool. Il faudra toutefois se rappeler que, en présence de AzO^2 (en présence de nitrocellulose), les propriétés peuvent être plus ou moins modifiées. Toutefois, on pourra, par la détermination systématique des solubilités et des constantes, trouver des points de repère suffisants. Avec le grand nombre de combinaisons qui sont possibles, et qu'augmente encore la plus ou moins grande modification des constituants, on ne peut pas donner ici de méthode systématique générale. C'est, dans ce cas, le doigté et l'intuition du chimiste qui lui montreront le chemin.

D - ANALYSE DES COULEURS A L'HUILE ET DES COULEURS A VERNIS

Les points principaux sont : séparation du dissolvant, du liant non volatil, et de la matière colorante. Pour le dosage du dissolvant, on partira d'une prise d'essai spéciale, car autrement, ou bien on aurait trop peu de dissolvant, ou, en prenant de grandes quantités de matière, la dissolution et la séparation du liant présenteraient des difficultés.

On distille le dissolvant à l'aide de vapeur d'eau, sous légère pression. Comme les dissolvants à point d'ébullition élevé passent souvent fort lentement, on devra, en changeant le récipient, s'assurer qu'il ne passe plus de dissolvant. Pour l'analyse de celui-ci, voir page 96.

Pour séparer le liant de la matière colorante, on traite environ 10 gr. de couleur par l'éther (150 cm³), en mélangeant soigneusement avec une baguette de verre, et on ajoute une goutte d'acide chlorhydrique (D = 1,19). On obtient ainsi un dépôt rapide, et une filtration facile de la matière colorante. Si cela ne se produit pas, on ajoutera encore 1 ou 2 gouttes d'acide. On filtre et lave deux ou trois fois à l'éther, puis on place le filtre dans un appareil à extraction et on épuise à fond, en utilisant la première solution éthérée.

L'ensemble de l'extrait éthéré est alors placé dans un entonnoir à décantation et agité plusieurs fois avec de l'eau, pour éliminer les sels qui ont pu se former (1) ainsi que les acides.

L'extrait éthéré est alors séché au sulfate de soude anhydre, on évapore l'éther et sèche le résidu dans le vide, en se servant d'un bain d'huile, dont on élève la température, à la fin, jusqu'à 180° (2). S'il s'agit de couleurs à l'huile, il suffira généralement de déterminer sur le résidu, l'I. A., l'I. S. et l'indice de réfraction, afin de savoir si l'on a employé du vernis gras pur. Un indice N_{D15} supérieur à 1,4855 indique la présence d'une forte teneur en résine et rend nécessaire le

(1) Dans les couleurs à l'oxyde de zinc, à la craie, etc., on trouve alors dans l'eau de petites quantités de chaux, de zinc, etc... que l'on dosera séparément, ou que l'on ajoutera à la solution de la matière colorante.

(2) Ceci est nécessaire, car autrement des portions peu volatiles du dissolvant peuvent être retenues et rendre extrêmement difficile l'analyse du résidu.

Tableau pour l'analyse d'un vernis à l'huile :

I. — Neutralisation de la solution éthérée de vernis et épuisement à l'eau.

I. — *a) Partie aqueuse :*
Acidifier, épuiser à l'éther.
II. — Acides gras et résineux libres.

I. — *b) Partie éthérée :*
Décomposition par HCl, épuisement à l'eau.

III. — *a) Solution aqueuse acide :*
Constituants inorganiques des siccatifs des résines durcies, etc...

III. — *b) Solution éthérée :*
Neutraliser, épuiser à l'eau.

IV. — *a) Partie aqueuse :*
Acides résineux et un peu d'acides gras qui étaient combinés aux constituants inorganiques.

IV. — *b) Partie éthérée :*
Évaporer l'éther, saponifier le résidu. Dissoudre le savon dans l'eau, épuiser à l'éther la solution alcaline.

V. — *a) Partie aqueuse :*
Acides gras et résineux, surtout les premiers, les résineux venant surtout des éthers résineux.
Phénols des résines artificielles.
Concentrer, acidifier, distiller à la vapeur d'eau.

V. — *b) Partie éthérée :*
Matières insaponifiables, venant en partie des résines.
Traitement ultérieur, voir XI, p. 119.

Distillat.
Phénols.

Résidu.
Acides gras et résineux. Traiter à l'éther de pétrole.

VI. — *a) Partie insoluble:*
Oxyacides gras et résineux.

VI. — *b) Partie soluble.*
Acides non oxydés gras et résineux. Séparation par éthérification (Wolff-Scholze).

VII. — *a) Non éthérifié : Acides résineux.*
Examen ultérieur IX et X, pages 116 et 117.

VII. — *b) Ethérifié : Acides gras.*
Recherche de l'huile de bois suivant VIII, page 115.

dosage de la colophane sur le résidu (méthode page 58). Pour les laques, il faudra employer de plus grandes quantités de substance, ce que l'on fera en traitant séparément plusieurs portions pas trop considérables ; on opère ensuite, pour l'analyse du liant, comme pour l'analyse des vernis, en tenant compte de ce que l'emploi d'acide chlorhydrique pour faciliter l'extraction, a pu faire passer à l'état libre une partie des acides gras ou résineux qui étaient en combinaison minérale (1).

(1) Si l'on doit se borner soit à déterminer une partie de la couleur, soit à doser la quantité de sulfate de baryte, etc., on peut simplement incinérer et faire l'analyse sur la cendre. On peut alors considérer, à titre d'information, la cendre comme matière colorante. Toutefois, cela ne peut donner qu'un ordre de grandeur, car l'incinération peut avoir amené des modifications de composition (perte d'eau dans les ocres jaunes, oxydation du sulfure de zinc dans le lithopone, etc.). L'analyse de la matière colorante se fera suivant les méthodes indiquées page 82.

VIII. - L'essai technique des Peintures.

Il n'existe pas encore de méthodes normales d'essai. D'ailleurs l'essai technique des peintures, malgré son importance, n'a encore été que peu étudié. Aussi dans beaucoup, on peut même dire dans la plupart des fabriques de vernis, on n'emploie que des méthodes primitives, telles que frottement avec le doigt, grattage à l'ongle, etc... Il n'est d'ailleurs pas rare que l'on se trompe complètement sur la valeur de ces méthodes soumises à toutes sortes d'aléas. Ainsi, par exemple, pour différentes longueurs d'ongles, on observera parfois des différences que l'on n'observera pas d'autres fois. Dans l'essai de dessiccation, on peut avoir des discordances provenant de variations de la chaleur de la main (souvent, la main gauche et la main droite n'ont pas la même température). En outre, il ne faut pas oublier que parfois, poussé par le désir compréhensible d'abréger les essais, on pourra être conduit à tirer des conclusions trop fermes d'essais effectués dans des conditions trop éloignées des conditions normales. C'est encore là une faute, ou, du moins, cela peut en être une, et dont l'importance est actuellement impossible à évaluer, car on connaît très insuffisamment le mécanisme et le chimisme de l'altération des peintures.

On devra donc, en première ligne, s'efforcer, dans les essais pratiques, de respecter le plus possible les conditions normales et de les régler de façon qu'elles soient vérifiables, et, si possible, mesurables. Ces mesures n'ont d'ailleurs pas besoin d'une extrême précision. Le remplacement de l'impression subjective par des méthodes objectives numériques, dans des conditions faciles à reproduire, est déjà en soi un gros progrès.

Quant aux essais à exécuter, on les déterminera, pour chaque cas, suivant la nature de la peinture, de son emploi, des conditions à satisfaire, etc... On ne peut ici qu'indiquer quelques méthodes, simplifiant le plus possible l'essai.

Nous diviserons ces essais en trois parties :

A. — La peinture en elle-même.

B. — La peinture et séchage.

C. — Propriétés de la peinture sèche.

A - LA PEINTURE EN ELLE-MÊME

1° **Couleur** (ne s'essaie guère que pour les vernis). La couleur d'un vernis peut être déterminée par les méthodes colorimétriques usuelles, en prenant comme unité la couleur d'un échantillon type. Comme type on pourra prendre un vernis, ou mieux, un vernis n'étant pas à l'abri de toutes variations, une solution de matière colorante, ou une solution d'iode de concentration connue.

Exemple : Dans un essai colorimétrique effectué comme il est dit page 19, il a fallu, à 10 cm³ de vernis, ajouter 4 cm³ de benzine pour obtenir l'égalité de coloration avec la solution type $\left(\text{iode } \frac{N}{500}\right)$. L'intensité de la couleur du vernis est alors 1,4 fois celle du type. Il paraît plus simple d'employer une échelle empirique, comme celle de KNAUTH et WEIDINGER (Maison KEYL, à Dresde). Cette échelle est formée d'une série de 18 petits tubes de mêmes dimensions, contenant des liquides de couleurs très régulièrement graduées. On place le liquide essayé dans des tubes pareils à ceux des types. On n'a alors qu'à regarder auquel des tubes types correspond le tube examiné, comme coloration, afin de pouvoir désigner cette coloration par le numéro d'ordre de ce tube type. (Quand on opère à la lumière artificielle, il est bon de placer derrière les tubes un verre dépoli ou une feuille de papier de soie.)

2° **Limpidité.** — Il suffira de caractériser l'aspect par les désignations clair, ou faiblement, modérément, fortement trouble. Il faudra évaluer le dépôt, et au besoin en mesurer le volume. (Placer dans une éprouvette graduée et lire le volume au bout de quelques jours. Exprimer en pourcentage en volume du volume total.) Il est important aussi de noter si le dépôt tombe vite ou lentement. Dans ce dernier cas, un faible dépôt n'a souvent guère d'inconvénients.

3° **Consistance.** — Se détermine par les méthodes décrites pages 3 et suivantes.

4° **Odeur.**

B - APPLICATION ET SÉCHAGE

1° **Facilité d'emploi.** — Les essais se feront toujours sur une surface de même espèce que celle qui sera à couvrir. On prendra, pour les vernis et peintures appliqués au pinceau, des tablettes assez grandes, d'environ 60 × 80 cm. Des surfaces trop petites font souvent classer comme bon un produit difficile à étaler. Veiller notamment à un bon lissage. (Formation de voiles.) Ne pas trop charger le pinceau. Température, environ 12 à 18°; pour les peintures destinées aux pays chauds 25 à 30°.

2° **Phase.** — Observer si des raies ou des coups de pinceau restent visibles après l'application, et pendant combien de temps.

3° **Séchage.** — Il faut noter ici avant tout que la durée du séchage n'est pas constante, mais dépend surtout de la température, de l'humidité et de l'éclairage. Il faudra donc toujours indiquer ces conditions si l'on veut des résultats comparables. Sans autres indications, on laisse sécher à la *lumière diffuse du jour*.

Pour la réalisation de conditions constantes, voir l'appareil de WOLFF, page 138.

Dans le cours du séchage, on distingue l'adhérence, le séchage à la poussière, le séchage complet et le durcissement.

Les moments les plus importants à déterminer sont celui du *séchage à la poussière*, puis celui du *séchage complet*. On peut faire l'essai selon BANDLOF au moyen de bandes de papier. Le petit appareil ci-après est d'un emploi très commode.

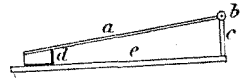


FIG. 13.

Un petit levier *a* (fig. 13), fixé par une charnière *b* à une courte tige *c*, est mobile, et porte à son extrémité libre une petite pièce de bois *d* d'environ 3 cm² (de préférence 1 × 3 cm). Sur le planche *e*, qui sert de support à la tige *c*, on pose les plaques peintes et, suivant la vitesse de séchage, on applique toutes les deux heures, toutes les heures ou à d'autres intervalles, le levier sur la plaque, après

avoir posé sur celle-ci une bande de papier faiblement encollé, de même surface que la pièce *d*. Sur un petit plateau situé exactement au-dessus de *d*, on place un poids de 20 gr. et on laisse le tout quelque temps en repos (environ deux minutes). On enlève alors le papier. Quand cela peut se faire sans résistance, que le papier ne garde pas de traces de peinture, et que celle-ci ne conserve pas d'empreinte, le point de séchage à la poussière est atteint. (Les bandes de papier, placées près les unes des autres, sur une feuille, donnent alors une image durable de la marche du séchage.

Pour déterminer le moment où le séchage est complet, on opérera de la même façon, mais avec des poids plus lourds (d'abord 200 gr., puis, quand le papier ne colle plus, 2 kg. ; attendre cinq minutes) (1).

C. - PROPRIÉTÉS DE LA COUCHE

1° **Éclat. Poli. Absence de soufflures.** — L'observation simple suffit ici. Pour l'estimation numérique de l'éclat, voir *Farben-Zeitung*, déc. 1923 ;

2° **Opacité** (pour les peintures). — On opérera de préférence suivant le procédé du « Staatlicher Materialprüfungsamt » de Gross-Lichterfelde, près Berlin. Sur un panneau, on peint un fond formé de bandes d'environ 1 cm. de large, alternativement noires, blanches et rouges. Sur ce fond *bien sec*, on passe sur toute la surface une couche de la peinture essayée. Après séchage, on en passe une seconde, couvrant seulement les deux tiers de la surface, et enfin une troisième, couvrant la moitié de la précédente. Le nombre de couches qu'il faut

(1) On a alors une échelle de degrés de séchage, que l'on peut établir graphiquement. On peut, par exemple, pendant la première période du séchage, estimer l'importance des taches de peinture sur le papier et les désigner ainsi :

Toute la surface du papier est couverte de peinture	= 0
3/4 de — — — —	= 1
1/2 — — — —	= 2
1/4 — — — —	= 3
Pas de taches de peinture, mais le papier colle	= 4
Le papier ne colle plus avec 20 gr.	= 5
— — — 200 —	= 6
— — — 2 kg.	= 7

Avec un peu d'habitude, on pourra estimer les demi-degrés, au moins jusqu'au n° 4.

Avec les vernis, il est bon, immédiatement après avoir enlevé le papier, de le saupoudrer d'ocre fine, dont on secoue l'excès. Ceci pour éviter l'imbibition ultérieure des taches sur toute la surface du papier.

pour rendre le fond complètement invisible, le degré de translucidité, donnent une mesure de l'opacité, très suffisante pour les besoins usuels (1).

3° **Élasticité.** — Les couches doivent être étendues sur de minces bandes de tôle (ou sur papier, de préférence papier parchemin). Les bandes de tôle seront autant que possible découpées dans une feuille assez grande pour qu'on puisse ne choisir pour l'essai que les parties sans défauts. La tôle doit avoir *au plus* 0,5 mm. d'épaisseur.

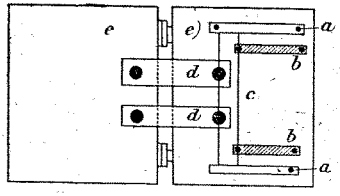


FIG. 14 *a*.

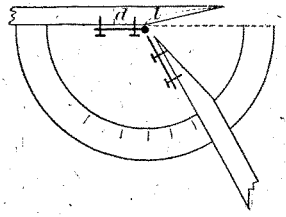


FIG. 14 *b*.

On peut effectuer l'essai comme on le fait au « Staatlicher Materialprüfungsamt » de Gross Lichterfelde, en enroulant les bandes sur des tiges de diamètres différents. L'Auteur de cet ouvrage a proposé un appareil simple (constructeurs : Dr SCHMIEDEL et GUNZERT, à Stuttgart, voir fig. 14 *a* et *b*).

Cet appareil est formé de deux planchettes, assemblées par une charnière sur leur plus long côté. Sur l'une des planchettes en est fixée une plus petite, mobile, maintenue par un guidage. Les deux planchettes sont taillées en biseau à leur jonction (fig. 14 *b*). Pour exécuter un essai, les bandes recouvertes de couleur ou de vernis sont fixées au moyen de punaises, d'un côté à la deuxième planchette, et de l'autre à la partie mobile de la première, les points de fixation étant situés sur des parallèles à l'axe de rotation. Les bandes sont ainsi posées, l'appareil étant complètement ouvert et posé à plat sur une table. On ferme ensuite d'un petit angle (5 à 10° pour les vernis cassants, environ 15° pour les vernis élastiques), en ayant soin que,

(1) Pour les couleurs sèches, on mesurera la puissance colorante en en mélangeant un poids pesé avec une couleur blanche, ou, s'il s'agit d'une couleur blanche ou claire, avec une couleur noire (suie). Si par exemple on a mélangé 1 gr. d'une couleur avec 2 gr. de blanc de zinc, et que, pour un autre échantillon, il faille 3 gr. de blanc de zinc pour un gramme pour obtenir le même ton, la puissance relative du second échantillon sera 3 : 2 = 1,5 fois celle du premier.

par le jeu de la planchette mobile, les bandes restent bien appliquées. On laisse alors reposer quelque temps (quinze minutes) dans cette position et on examine, à l'aide d'une forte loupe (1), s'il s'est produit des fissures ou des éclats sur la couche. On augmente ensuite d'une même quantité l'angle de pliage, etc... jusqu'à ce que les deux planchettes soient complètement appliquées l'une sur l'autre. Pour les vernis très élastiques, pour lesquels, même à ce moment, on n'observe pas de modifications sensibles, on ouvre de nouveau l'angle des deux planches et on cherche combien de fois on peut répéter ces mouvements de fermeture et d'ouverture progressives complètes. Dans le cas où, dès le premier pliage, il se produit des modifications, l'angle sous lequel ces modifications se seront produites sera la mesure de l'élasticité.

Les modifications susceptibles de se produire, sont notamment les suivantes :

a) Production d'éclats n'affectant pas toute la largeur de la couche;

b) Fissures se produisant sur toute la largeur.

Dans ces deux cas, on peut encore distinguer :

α) Éclats ou fissures simplement à l'intérieur de la couche, ou

β) — — affectant toute l'épaisseur.

c) Détachement d'écailles de vernis à l'endroit de la flexion;

d) Fissures et écailles même en dehors de l'endroit plié.

Plus l'angle sera aigu, plus la couche sera élastique.

4° **Frottement.** — Le frottement avec le doigt, généralement pratiqué, ne peut permettre d'observer que des différences très grossières, et dépend essentiellement de l'état du doigt. Un rude et fort pouce de peintre peut parfois agir aussi fortement que du papier de verre. L'emploi d'une force de pression différente, pendant des temps différents, peut rendre le résultat totalement incertain. L'Auteur a également établi un appareil pour cet essai (fig. 15).

Un tube de verre *b* (fig. 15) est fixé solidement par un support *a* dans la position verticale. Dans ce tube, passe une tige de verre deux fois recourbée, *c*, portant, à sa partie supérieure une poulie à gorge, *d*, comme celles qui servent pour les agitateurs. A la partie inférieure de la tige, qui tourne librement dans le tube, est fixée une pièce de bois

(1) On opérera avec un éclairage latéral, mettant en évidence les fentes les plus fines.

cylindrique, *e*. Celle-ci est garnie, à sa partie inférieure et suivant les besoins, de cuir, de toile ou de papier de verre. La pièce *e* est chargée au moyen de disques mobiles *f*.

On fixe sous l'appareil la couche à essayer, puis on fait tourner la poulie au moyen d'un moteur (parfois turbine). Il faut que la vitesse de rotation soit bien régulière. La traction peut s'exercer sur la poulie en étant dirigée un peu vers le bas, mais jamais vers le haut. (Après quelques essais à blanc, ces réglages se feront sans difficulté.)

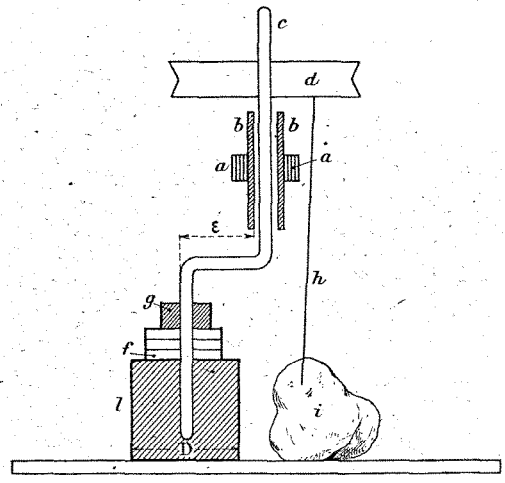


FIG. 15.

Dans bien des cas, il est bon que le frottement ne soit pas exercé à sec (par exemple pour l'essai des vernis à plancher contre le frottage, des vernis à polir, etc...). On fixe alors à la poulie, au moyen d'un fil fin *h*, un tampon d'ouate *i* imbibé d'eau, qui maintiendra constamment humide la surface frottée.

On peut exécuter cet essai de trois façons différentes :

1° Le plus souvent, on fera fonctionner l'appareil pendant un temps déterminé, sous pression constante, et on mesurera la perte de poids de la couche par cm^2;

2° On peut, sous pression constante, faire fonctionner l'appareil pendant des temps variables, jusqu'à l'obtention d'un effet déterminé

(destruction complète d'une couche d'épaisseur déterminée, obtention d'une certaine modification de la surface, etc...) ;

3° On peut opérer pendant un temps déterminé sous des pressions variables (en modifiant le nombre des disques *f*) jusqu'à obtention d'un effet déterminé.

Dans les essais 2 et 3, ce sont respectivement le temps et la pression qui mesurent la résistance au frottement.

5° **Essai de dureté.** — Il faut dire d'abord qu'en réalité, le mot « dureté » s'est introduit dans la pratique, sans que l'on puisse clairement définir ce qu'il faut entendre par là. C'est ainsi qu'en métallurgie par exemple, on parlera d'une « dureté Brinell », etc., afin de définir plus clairement par cette addition le mot dureté qui, par lui-même, ne veut rien dire de précis. Il est très douteux que la méthode

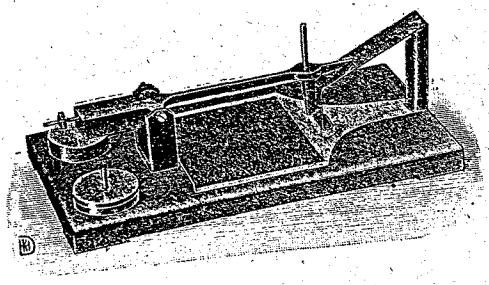


FIG. 16.

de rayage soit la meilleure pour l'essai des vernis. Toutefois, comme il n'en existe actuellement pas d'autre (l'Auteur travaille actuellement une méthode d'essai à la bille), nous décrirons ici l'essai de rayage, au moyen de l'appareil très commode de CLEMEN (construit par HUGO KEYL, Dresde).

L'appareil (fig. 16) est formé d'un levier à deux bras portant à une de ses extrémités une vis pour le réglage de la position d'équilibre, et, à l'autre extrémité, le couteau de rayage, prolongé supérieurement par une tige servant à placer des disques de charge.

Sur le support se trouve une plaque mobile, dont le manche est construit de telle sorte qu'il soulève automatiquement le couteau dès

que celui-ci cesse de porter sur la couche essayée. La plaque d'essai (en verre, ou en tôle assez épaisse bien planée) est placée sur le support, et on la tire horizontalement en faisant porter sur la couche le couteau, d'abord chargé du plus petit poids.

Le couteau peut agir sur la couche de différentes façons :

1° Empreintes ou incisions plus ou moins profondes. Quand on a des sillons bien nets, il sera bon de mesurer leur largeur au moyen d'un microscope muni d'un oculaire micrométrique ;

2° Coupure complète de la couche avec formation de copeaux s'enroulant plus ou moins ;

3° Formation d'éclats plus ou moins conchoïdaux, pulvérulents ou écailleux.

Les conclusions à en tirer sont claires : dans l'essai 1, il s'agit d'une couche élastique plus ou moins dure ; en 2, c'est un vernis plus élastique que dur, et, en 3, un vernis plus ou moins dur, mais peu élastique.

On augmente alors de plus en plus la charge, et on obtient ainsi un tableau, sur lequel les charges et les phénomènes correspondants permettront d'avoir une vue d'ensemble des propriétés mécaniques du produit examiné (1).

D - ESSAIS AUX INTEMPÉRIES ET PROTECTION CONTRE LA ROUILLE

1° Généralités.

Un des essais les plus importants pour tous les enduits destinés aux travaux extérieurs, est celui de la résistance aux intempéries.

(1) WOLFF et CLEMENTZ ont construit un appareil analogue avec un couteau mobile et dans lequel l'extrémité opposée du levier porte une coupe capable de recevoir des poids (voir *Farben Zeitung*, 1922, p. 2555). Cet appareil permet de suivre aussi la marche du séchage d'une façon numérique. Pour cela, on remplace le couteau par une bande de tôle en forme de ⊥ entourée d'une bande de cuir (de préférence, un cuir glacé mince). De temps à autre, on abaisse le levier sur la couche, et on charge la bande de cuir d'un poids déterminé pendant un temps déterminé. On enlève ensuite les poids de charge, puis on dispose des poids croissants à l'autre extrémité du levier, jusqu'à ce que l'adhérence du cuir à la couche soit rompue. On peut ainsi représenter numériquement ou graphiquement l'augmentation et la diminution d'adhérence de la couche. Une fois que la couche ne colle plus (premier stade du séchage) on charge la bande pendant un temps déterminé avec des poids de plus en plus grands, et on examine chaque fois si une empreinte est visible sur la couche. La valeur du poids nécessaire à l'obtention d'une empreinte mesure alors le degré de séchage (deuxième stade). Dans le troisième stade (durcissement) les essais seront exécutés à l'aide du couteau traceur.

On doit toutefois spécifier que l'on ne possède que des idées peu claires sur ces essais. Les influences qui concourent à la détérioration de la couche, ou à la formation de la rouille sont peu étudiées quant à leur nature et à leur mode d'action et ce que l'on trouve sur ce sujet dans les ouvrages, constitue généralement une théorie très peu fondée, ne résistant pas à la critique la plus bénigne, ou une généralisation inadmissible.

Il n'existe pas encore, à l'heure actuelle, de méthode sûre et sans défauts pour les essais de résistance à la rouille et, dans un ouvrage comme celui-ci, nous devons nous borner à exposer les principes fondamentaux et à montrer les sources d'erreurs principales.

D'abord, il faut toujours se rappeler que les influences atmosphériques résultent de l'action de nombreux facteurs, qui sont surtout les suivants :

L'humidité de l'air, la température et ses variations, les précipitations et l'éclairage.

Il faut d'abord, en ce qui concerne ces « éléments météorologiques », dire ce qui suit :

D'après l'expérience de l'Auteur, les humidités absolues ou relatives ne jouent pas un rôle bien important, ce qui agit surtout, c'est la condensation d'eau dans la couche. La destruction de cette couche est surtout favorisée par ce fait que la vapeur d'eau se condense en gouttes d'eau dans et sous la couche attaquée. Une variation d'humidité a donc une action notable, quand cette humidité augmente d'une façon telle que le point de rosée se trouve dépassé. Dans l'essai de résistance aux agents atmosphériques, il faudra donc apporter une attention particulière à ce point. Les *variations de température* constituent un second facteur important. Tant qu'il s'agit simplement de variations au-dessus ou au-dessous de zéro, leur influence est faible, pourvu que ces variations ne soient ni trop importantes ni trop rapides. Au contraire, des variations de température même très faibles peuvent avoir une action considérable si, dans une atmosphère saturée de vapeur d'eau, il se produit un *refroidissement au-dessous du point de congélation*, c'est-à-dire une congélation d'eau dans et sous la couche. Il faudra donc, dans les essais, noter particulièrement la fréquence de ce phénomène. En ce qui concerne l'action de la lumière, on ne possède encore aucune précision ; il semble, toutefois, que cette action ne soit

pas aussi forte qu'on l'admet généralement. Néanmoins, il faudra naturellement en tenir compte si l'on veut effectuer des essais comparables.

2° Exécution des essais.

Il faudra toujours opérer sur plusieurs pièces afin d'éviter les cas accidentels, qui pourraient autrement fausser les résultats. S'il s'agit d'essais de protection contre la rouille, on prendra, autant que possible, des tôles bien lisses, soigneusement débarrassées de rouille. Le dérouillage au jet de sable n'est pas à recommander, d'après l'expérience de l'Auteur, car il rend les surfaces très rugueuses, ce qui favorise les réunions d'eau de condensation à la surface, et peut conduire à de graves erreurs. Il vaut mieux commencer le nettoyage à la brosse de fer et le terminer par un soigneux passage à la toile d'émeri. Les produits à comparer seront toujours étalés sur *une même* feuille de tôle, ou sur des bandes provenant d'*une même* feuille. En général, il suffit d'employer des plaques de 13 × 18 cm.; mais il est bon, en même temps, de faire en outre un essai sur une grande plaque. Les plaques de tôle seront, de préférence, enduites sur leurs deux faces, la moitié de chacune d'elles recevant une seule couche, et l'autre moitié recevant deux couches. Les plaques seront placées de façon à ne pas pouvoir changer de position sous l'action du vent, et à ce qu'aucune partie n'en soit abritée contre les actions atmosphériques. On les tournera de préférence vers le nord, de façon que l'un des côtés reçoive toujours et l'autre jamais l'action directe du soleil. On veillera aussi à ce que la face qui se trouve à l'ombre soit également peu exposée au vent ; on a pu constater, en effet, qu'en cas de séchage insuffisant par le vent, les phénomènes qui reposent sur l'action de l'humidité manifestent très rapidement leurs effets, et donnent souvent déjà, au bout de quelques semaines, un résultat complet.

Durant ces essais, il est nécessaire, si l'on veut que ces essais aient une valeur, de déterminer les principales conditions atmosphériques. En général, il suffira, chaque matin, de lire sur un thermomètre à maxima et minima les valeurs extrêmes indiquées. Pour mesurer l'état hygrométrique, on pourra se contenter d'un hygromètre à cheveu, à condition qu'il ne s'agisse pas d'un instrument de bazar, mais d'un

appareil de précision que l'on contrôlera de temps à autre par la méthode bien connue du thermomètre sec et du thermomètre humide. Les lectures seront faites trois fois par jour. Il est utile aussi de déterminer l'action du soleil, c'est-à-dire de la lumière. Cela peut se faire en enduisant une feuille de papier d'une matière colorante sensible à la lumière. On fixe une bande de ce papier au voisinage immédiat de la plaque en expérience, de préférence sur la plaque même, en la protégeant par une plaque de verre contre l'humidité. Dès qu'une bande de papier est complètement décolorée, on la remplace par une neuve, de sorte que le nombre de bandes décolorées, dans un temps déterminé, peut mesurer l'intensité de l'action lumineuse. Quant à la disposition du thermomètre, il faut encore noter qu'il ne doit pas être protégé contre le rayonnement direct, comme c'est le cas pour les déterminations météorologiques. Il ne s'agit pas de déterminer ici la température de l'air, mais la température que la chaleur rayonnée produit sur la plaque. Ce n'est pas, à la vérité, la température réelle de la couche que l'on mesure ; il faudrait, pour cela, un système compliqué de fils de résistance noyés dans la couche elle-même. Toutefois, les variations du thermomètre se rapprochent de celles de la température de la couche, tandis qu'en mesurant la température de l'air au moyen d'un thermomètre abrité, les variations observées sont beaucoup trop faibles. L'examen même de la couche doit porter d'abord sur l'aspect extérieur, en opérant non seulement à l'œil nu, mais aussi au microscope. Il suffira, en général, d'un examen superficiel toutes les quatre semaines et d'un examen approfondi toutes les huit semaines. Il est bon, en outre, d'essayer de temps en temps l'élasticité de la couche par la méthode décrite page 131, et de noter les diminutions d'élasticité.

Toutes les modifications observées seront traduites graphiquement.

Sous ces représentations graphiques on placera les courbes de variations des conditions atmosphériques, ainsi que, suivant les besoins, les signes conventionnels usuels ci-après : ○ = sans nuages, ● = couvert, ◑ = demi-couvert, etc... ; ●⁝ = pluie, * = neige, ●≋ = brouillard, ▲ = grèle, Δ = grésil, ⚡ = orage, ⟶ à ⟶ = vent (la direction de la flèche indique la direction du vent, et les traits d'empennage son intensité).

Il faut remarquer que tout essai de résistance aux agents atmosphériques ne s'applique qu'aux conditions qui ont été réalisées pendant

cet essai ; en recommençant dans des conditions atmosphériques différentes, il ne serait pas impossible que l'on obtint des résultats différents.

3° Atmosphère artificielle.

Pour éliminer ce qu'il y a d'aléatoire dans les essais faits à l'air libre, l'Auteur a cherché à les réaliser dans une « atmosphère artificielle », dans un cylindre de verre comportant un système de large tuyauterie, de façon à ne présenter qu'un faible espace libre. A travers cette tuyauterie, on peut faire circuler des solutions froides ou chaudes, ce qui permet de réaliser dans l'enceinte la température désirée. En même temps, dans l'espace libre débouchent deux tubes amenant, l'un, de l'air complètement sec, et l'autre, de l'air saturé de vapeur d'eau. Ce dernier s'obtient en plongeant dans le cylindre un tube assez

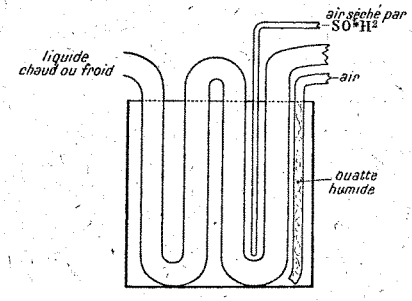


FIG. 17.

gros, rempli d'ouate humide, sur laquelle on fait passer de l'air déjà saturé par barbottage dans un flacon laveur contenant de l'eau. (Voir fig. 17). Par combinaison des courants d'air sec et humide, on peut réaliser l'état hygrométrique que l'on désire, et cela pour toute température. Il est toutefois recommandé de ne pas trop s'écarter des conditions pratiquement réalisables, c'est-à-dire de ne pas dépasser 50°C. Dans le sens opposé, la limite existe d'elle-même car, même avec un mélange réfrigérant à — 20°, il est difficile de maintenir pendant longtemps une moyenne de — 3° à — 5°. Les variations se réaliseront de préférence en passant d'un air chaud et saturé à un air froid et

saturé, on laisse régner une période de froid, puis on réchauffe et sèche, puis on rend de nouveau l'air humide, et on recommence le même cycle. Si c'est possible, l'appareil sera disposé de telle façon que l'un des côtés des plaques reçoive la lumière du soleil ; on mesurera alors l'action de celui-ci, comme précédemment, au moyen de bandes de papier colorées.

Cet appareil peut aussi être utilisé pour étudier l'action de certains gaz, par exemple l'acide sulfureux, dont on fera passer un courant réglé de façon à réaliser une teneur déterminée de l'air en SO^2. Dans ces essais, quand on veut avoir en même temps un état hygrométrique constant, on fera arriver le gaz après lui avoir fait traverser de l'acide sulfurique à une concentration déterminée.

IX. - Essai des Laques.

On ne peut donner ici qu'un court aperçu des principales réactions de quelques-unes des couleurs les plus fréquemment employées et préparées à l'aide de colorants dérivés du goudron de houille. On trouvera des indications détaillées sur ce chapitre très difficile, exigeant un entraînement spécial et la connaissance des matières colorantes, dans l'ouvrage de GEORG ZERR, *Bestimmung von Teerfarbstoffen in Farblacken*, Librairie Union, Berlin.

Le meilleur procédé consiste à arroser une très petite quantité de matière avec quelques cm^3 d'acide sulfurique concentré. Les tables ci-après indiquent, pour un certain nombre de matières colorantes, les colorations que présente l'acide. Un deuxième essai sera exécuté en agitant la matière avec de l'alcool, et en déterminant la solubilité et l'intensité de la couleur de la solution. Ces résultats permettent presque toujours de restreindre le nombre des colorants à envisager. Ensuite, un peu de matière *légèrement humectée* d'eau est agitée avec de la lessive de soude à 40 %. La coloration du produit et du liquide après cette opération permettront souvent une conclusion.

Il est à peine besoin de dire que l'on devra s'assurer de l'exactitude des conclusions tirées, au moyen d'essais comparatifs exécutés sur des produits connus. De cette façon, si même on n'arrive pas à identifier exactement le type de la couleur, on pourra au moins déterminer à quelle espèce et à quelle classe elle appartient.

Dans le cas de mélanges, en saupoudrant la couleur sur une plaque de verre enduite d'acide, etc., on pourra reconnaître ses constituants. Il est important, dans cet essai, de n'employer que très peu de matière colorante, afin que les particules saupoudrées soient bien séparées et ne se recouvrent pas.

TABLE I. — *Table de solubilité des principales résines.*

Explication des signes : s = soluble ; t = totalement ; pq = presque ; pt = partiellement ; p = peu ; is = insoluble.
Les chiffres indiquent les matières *solubles* pour cent.

	ALCOOL ÉTHYLIQUE	ALCOOL MÉTHYLIQUE	ALCOOL AMYLIQUE	ACÉTONE	BENZINE	ESSENCE de PÉTROLE	CHLOROFORME	SULFURE de CARBONE	ESSENCE de TÉRÉBENTHINE	ACIDE ACÉTIQUE cristallisable	SOLUTION D'HYDRATE DE CHLORAL à 80 %
Résine acaroïde . . .	pq t s(1)	»	s	is	pt s-is	pq is	pq-p s	p s	p s-is	p s	»
Benjoin.	pq t s	»	t s	t-pq t s	t-pq t s	pq s-pt s	pq t s	»	p-pt s	»	pt s
Succin fondu	p s-i s	ps-is	s	pt s-s	s	s	s	pt s-s	s	p s	p s
Dammar de Sumatra .	50-70	<60	<80	<65	env. 80	pt s	pq t s-t s	pq t s	pq-t s-t s	»	—
— autres . . .	70-80	50-80	>85	env. 80	pq t s-t s	pt s-pq ts	—	pq s-t s	—	»	—
Elémi.	pt-pq t s	pt s	t s	t-pq t s	env.75-95	—	pt s	pt-t s	pq s-t s	»	—
Colophane.	t s (2)	t s (2)	—	t s	t s	pq t s (3)	—	t s	t s	t s	t s
Copal Angola	env.60-85	env. 30	pq t s	pq t s	pt s	p s	env.40-60	»	p s	p-is	p s
— Brésil	env. 75	env. 55	env. 80	env. 80	env. 35	—	env. 50	»	»	—	—
— Kauri.	env.60-70	env.50-70	pq t-t s	env.60-90	pt s	pt s	env.40-60	»	env.25-40	—	s
— Congo.	p-pt-s	env.30-50	80	pt s-pq t s	—	env. 40	env.40-60	»	env.25-40	—	»
— Manille mou. .	90-pq t s	80-pq t s	pq t s-t s	—	pt s-pq t s	env.30-50	env.50 et plus	»	env-30.40	—	s
— — dur . .	40-50 et plus	env.20-60	—	—	—	env. 30-50	env.50 et plus	»	env.20-30	—	s
— Zanzibar. . . .	env.70-90	env.15-30	env. 40	env. 25	pt s	pq is	p s	»	p s-pq is	—	pq is
— Sierra-Leone. .	env.40-60	env. 50	pq t s	> 60	—	env.40-50	env. 50	»	env. 30	—	—
Mastic	pt s	pt s	t s	pt chaud pq ts	t s	p s-pt s	t s	p s	pt s	»	p s
Sandaraque	pq t-t s	—	pq t s-t s	pq t-t s	p-pt s	pts	pt s	pq is-p s	pt s-pq t s	s	s
Gomme-laque	85-98	—	pq t s	50-80	10-20	pq is(2-6)	25-40	pq is	env.10-15	s	pt s
Térébenthine ordinaire	t s	»	t s	»	t s	>90	t s	pq t s	t s	s	s
— de pin. .	»	s	—	s	—	pq t s	—	pt s-pq t s	—	s	s

(1) Sable, bois, etc... suivant la sorte, jusqu'à environ 15 %.
(2) Surtout pour les sortes les plus claires de colophanes françaises, parfois seulement pt s.
(3) Les sortes foncées contiennent plus d'insoluble (oxyacides d'après FARRION. Acides résineux d'après ASCHAN).

TABLE II. — *Caractéristiques des principales résines.*

	INDICE D'ACIDE		INDICE DE SAPONIFICATION		INDICE D'ÉTHER	
	Valeurs limites environ	Valeur la plus fréquente	Valeurs limites environ	Valeur la plus fréquente	Valeurs limites environ	Valeur la plus fréquente
Acaroïde rouge	60–100	»	160–200	»	75–125	»
— jaune	120–140	»	200–220	»	70–90	»
Succin fondu	15–35	»	50–80	50–60	20–50	20–40
Dammar	20–55	<35	30–60	»	9–17	»
Elémi	18–55	20–30	25–75	30–65	5–45	10–20
Colophane	140–185	<165	145–190	<175	5–35	<20
Copal Angola	125–140	»	140–160	»	0–20	»
— Brésil	Env. 120	»	Env 140	»	Env. 20	»
— Kauri	50–115	65–75	75–120	75–85	6–30	10–15
— Congo	100–150	120–140	110–160	»	10–25	»
— Manille mou	130–190	150–170	160–220	<190	40–100	60–80
— — dur	110–150	»	130–180	<160	10–60	>90
— Zanzibar	35–95	>60	60–100	75–90	10–25	»
— Sierra-Leone	80–135	110–120	130–160	»	20–45	»
Mastic	50-75	»	80–105	»	25–40	»
Sandaraque	95–160	130–150	145–185	165–185	30–55	»
Gomme laque	40–70	55–65	185–225	190–210	135–140	150–170
Térébenthine ordinaire	110–145	»	100–160	»	2–60	»
— de pin	65–100	»	85–130	»	0–55	»

TABLE III. — *Caractéristiques de quelques huiles.*

	DENSITÉ D20/4°	INDICE DE RÉFRACTION $n_D^{20°}$	INDICE de saponification	INDICE D'IODE	INDICE d'hexabromures
Huile de lin	0,927-0,932	1,480-1,485	188-195	170-195 Baltique: jusq. 205	48-56 Baltique: jusq. 59
— — bois	0,937-0,942 le plus souv. 0,941	1,508-1,520 Généralem. >1,51 Japonaise : 1,501-1,506	188-195	154-175 Général. >160 Japon. : 150-160	0
— — soja	0,921-0,926	1,470-1,478	*a)* =188-194 *b)* =204-212	*a* 131-137 *b)*107-130	Jusqu'à 7
— — périlla	0,925-0,930	1,480-1,482	187-197	180-200	52-64
— —chanvre	0,922-0,925	1,476-1,478	190-195	157-166	env.20-25
— — pépins de raisin	0,917-0,923	1,468-1,475	185-195 peut desc. à 175	120-134 peut desc. à 94	»
Huile de pavot	0,921-0,924	Env. 1,475	189-198	140-160	0
— — noix	0,922-0,924	Env. 1,477	188-197	143-152	Jusqu'à 4
— — soleil	0,957-0,970	Env. 1,478	176-187	82-90	0

Les indices de neutralisation des acides gras N peuvent se calculer, d'après LUND, au moyen des indices de saponification des graisses, S :

On a : $N = S + 0{,}000236\ S^2$

De même pour les indices d'iode I : $I_{AC} = I_{GR} + 0{,}000236\ I_{GR} \times S$

pour les densités (à 15°) $D_{AC} = D_{GR} + 0{,}000112\ S$

et pour les indices de réfraction (à 40° $n_{AC} = n_{GR} - n_{GR} \times 0{,}000051\ S$

	DENSITÉ à 20°	CORRECTION DE DENS pour 1°.0	INDICE DE RÉFRACTION à 20°	CORRECTIO POUR 1 0,000	DISPERSION $n_F - n_C$ 0,0	POINT D'ÉBULLITION °C	POINT d'inflammation °C	de saponification (2)
Alcool éthylique 90-98 %.	0,833/816 (3)	»	1,36	»	040	78	12-18	1.220*
Éther ordinaire industriel .	0,72-0,73	»	1,356	»	»	env. 34-36	»	»
— — pur. . . .	0,719	121	1,3566 (15°)	58	»	35	»	»
— acétique industriel .	0,87-0,89	»	env. 1,37	»	»	env. 75-85	»	env. 600-700
— — pur. . . .	0,8986	123	1,3722	51	064	78	»	638
Formiate d'éthyle ind. . .	0,90-0,93	»	env. 1,36	»	»	env. 55-65	»	700-750
— — pur . .	0,9183	132	1,3595	54	»	55	»	758
Alcool amylique industriel.	0,80-0,815	»	env. 1,40-1,42	»	»	env. 100-145	env. 44	env.580-650*
— — pur . . .	0,8104	08	1,4078	39	070	132	»	638*
Acétate d'amyle industriel	0,86-0,875	»	1,385-1,415	»	»	env. 100-150	env. 25	env. 370-450
— — pur . . .	0,8725	10	1,4038	43	071	140	»	432
Formiate d'amyle industriel	0,87-0,875	»	1,39-1,40	»	»	env. 100-125	»	env. 480-500
— — pur. . .	0,881 (15°)	»	1,395	49	080	116	»	484
Acétone industriel	0,797-0,805	»	env. 1,36-1,38	»	»	env. 55-65	»	»
— pur.	0,7922	115	1,3590	53	069	56	»	»
Huile d'acétone légère. . .	0,8-0,9	»	»	»	»	env. 70-130	»	env. jusq. 20
— — lourde . .	0,9-1,2	»	»	»	»	env. 130-200	»	env. jusq. 30
Essence de pétrole légère.	env. 0,70-0,75	env. 08	env. 1,41-1,43	»	env. 07	<125	beaucoup < 20	»
	0,79-0,82	env. 08	env.1,43-1,445	»	env. 08	120-140 à 180-200	<21	»
Benzine (1) pure.	0,8736	107	1,5014	65	166	80	—8	»
Benzol I.	env. 0,87	»	env. 1,52	»	env. 179-175	120-160	env. 22-28	»
— II	env. 0,89	»	env. 1,52	»	env. 175-180	135-180	env. 25-32	»
Alcool butylique	env. 0,810	»	1,396	40	067	env. 105-120 (125°)	»	env. 750*
Décaline.	0,90-0,915	080	env. 1,507	»	env. 10	env. 185-195	»	»
Héxaline	env. 0,95	»	env. 1,468	»	»	env. 155-165	env. 68	env. 560*
Acétate d'hexaline. . . .	env. 0,965-970	»	env.1,438(25°)	»	»	env. 165-175	env. 68	env. 390
Essence de térébenthine de bois :								
a) analogue à l'huile de pin . . .	env. 0,86-0,88	»	env.1,475-1,48	»	env. 11	env. 160-185 (190°)	40-45	»
b) — aux huiles lourdes . .	env. 0,88-0,89	»	env. 1,48-1,49	»	env. 11	env. 175-200	env.80ou>	»
Huile de pin.	env. 0,86-0,88	»	env. 1,47-1,48	env. 45	env. 11	env. 160-180 (190°)	35-45	»
Alcool propylique	0,787	08	env. 1,383	39	068	env. 80	env. 15	env. 930*
Essence de térébenthine.	0,862-0,875	085	1,471-1,475	47	env. 11	155-175 (75-85 % à 162°)	env. 32	»
Tétraline	0,975-0,977	076	1,548 (15°)	»	env. 17	env. 205-207	env. 78	»
Tétrachlorure de carbone.	1,601 (15°)	193	1,461	»	096	77	»	»

(1) Voir aussi p. 73. — (2) Signe * = Indice d'acétyle comme à la page 14. — (3) Voir table page 148.

TABLE V. — *Essai à la dracorubine de* DIÉTERICH (1).

(Dans un tube à essai plein du dissolvant, placer quatre bandes de papier réactif et laisser reposer douze heures. Retirer les papiers et les sécher.)

	1	2	3	4	5
	COULEUR ET ASPECT DU LIQUIDE				ÉTAT DU PAPIER
	au bout D'UNE HEURE	AU BOUT DE DOUZE HEURES par TRANSPARENCE	par réflexion	par réfraction	après séchage
Benzine.	Comme toluène, mais rouge foncé pur.	Comme 1.	Comme 1.	Comme 1.	Complètement in lore.
Toluène.	Plus foncé en toutes nuances, rouge sang, comme le xylol.	Comme 1.	Comme 1.	A peine une pointe jaunâtre.	Assez régulièrem incolore.
Xylène.	Assez régulièrement rouge.	Rouge sang foncé.	Rouge sang clair, un peu jaunâtre.	Comme 3.	Incolore, un pe ponctué.
Pétrole D = 0,815	Sans changement	Orangé clair.	Comme 2.	Comme 2.	Rouge foncé.
Pétrole T. E. = 150 à 175° . .	Incolore.	Faiblement jaune, rosé, transparent.	Incolore avec ménisque jaunâtre.	Rose, ménisque jaunâtre.	Sans changement.
Éther.	Faible couleur rouge.	Rouge sang foncé encore translucide.	Jaunâtre transparent.	Comme 3.	Rouge brique.
Alcool (96 %). .	Moitié inférieure rouge sang, sup. rouge cuivre.	Après forte agitation. Rouge noir, opaque.	Rouge cerise, transparent.	Plus jaunâtre.	Rose pâle aux bord des bandes rouges.
Alcool amylique.	Fortement coloré la couleur est au fond.	Rouge noir opaque.	Rouge cerise typique.	Comme 3.	Rose pâle aux bord
Éther acétique. .	Comme alcool amylique.	Rouge noir et opaque.	Comme 2.	Comme 2.	Plus clair qu'alcool amyliqu
Acétone.	Comme alcool amylique.	Un peu plus clair que l'éther acétique.	Comme alcool amylique.	Comme alcool amylique.	Entre alcool amy lique et éther ac tique.
Huile d'acétone .	Tiers inférieur rouge foncé, le reste rouge framboise.	Après forte agitation. Rouge foncé translucide.	Rouge cerise vif, translucide.	Comme 3.	Rose très clair, roug Brique terne au bor inférieur.
Acétate d'amyle .	Très infér. rouge foncé, le reste rouge clair (pointe de jaune).	Après forte agitation. Rouge noirâtre opaque.	Rouge cerise opaque.	Rouge foncé (pointe de jaune).	Moitié infér. roug brique, supérieu rose clair.
Essence de térébenthine . . .	Régulièrement coloré en jaune faible.	Rouge cerise clair, translucide.	Jaune d'or.	Orangé clair.	Comme huile de pi bord supérieur u peu plus pâle.
Essence de térébenthine(autres échantillons) .	Matière colorante concentrée vers le bas.	Rouge noirâtre terne opaque.	Rouge cerise vif transparent	Rouge vineux typique transparent.	
Huile de pin. . .	Comme essence de térébenthine.		Jaune d'or avec pointe de rouge, surtout au ménisque.	Orangé clair.	Rouge brique fon un peu marbré e plus foncé vers bo inférieur.
50 essence lourde.	Régulièrement	Orangé foncé	Jaune clair,	Comme 3.	Rouge brique, mo
50 essence de térébenthine	coloré en jaune pâle.	transparent.	ménisque rouge		
70 essence de térébenthine . . .	Couche inférieure jaune pâle, le	Rouge clair transparent.	Jaune d'or, ménisque rouge	Comme 3.	Rouge brique marbré, mou.
30 essence lourde.	reste incolore.				
75 essence de pétrole	Incolore.	Jaune rosé faible, transparent.	Incolore avec faible ménisque jaune.	Rose, ménisque jaunâtre.	Un peu pâli.
25 essence de térébenthine . .					
Tétrachlorure de carbone. . . .	Régulièrement orangée.	Orangé foncé opaque.	Orangé clair translucide.	Comme 3.	Rouge brique, amolli.

(1) Voir : Dr FRANK et Dr MARCKWALD, *Farben Zeitung*, 21e année, n° 26 (extrait). D'après SCHRAUTI la décaline se comporte comme une essence de pétrole et la tétraline comme le xylol.

TABLE VI. — *Table pour l'analyse des vernis à l'huile* (v. page 118, section X).

	RÉSINE	ACTION d'une SOLUTION ALCOOLIQUE d'acétate de plomb sur la solution alcoolique		FORME	POINT DE FUSION	IND. D'ACIDE	IND. de saponification	REMARQUES
A — *Passant dans la solution de carbonate d'ammoniaque :*								
Acides α — abiétique	Colophane.	Précip.	»	Crist.	150	176	245	
Acides β — abiétique		»	Pas de précip	»	158	174	189	
— mancopalique	Copal Manille.	»	»	Crist.	175	Env. 395	Comme l'I. A.	Ensemble 4 %. On n'en tient généralement pas compte.
— mancopalénique		Précip.	»	Amorphe	Env. 100	Env. 395		
— kaurique	Copal Kauri.	»	»	Crist.	192	330	335	On en tient peu compte.
B. — *Passant dans la solution de carbonate de soude :*								
Acide γ — abiétique	Colophane.	Précip.	»	Crist.	150-160	182	185-190	
Acides α — mankopalol	Copal Manille.	Précip.	»	Amorphe	85-90	325-330	Comme l'I. A.	Peu solubles dans l'éther de pétrole.
Acides β —		»	Non précip.	—				
Acides α — Kaurol	Copal Kauri.	Précip.	»	—	Env. 80-85	285	Comme l'I. A.	
Acides β — Kaurol		»	Non précip.	—				
Acide Congo copalique	Copal Congo.	Précip.	»	—	Env. 115	Env. 180	185-190	
C. — *Passant dans la lessive de potasse :*								
Acides α — Kaurinol	Copal Kauri.	Précip.	»	—	Env. 125	Env.180-190	Env. 200	
Acides β — Kaurinol		»	Non précip.	—	Env. 85			
Acide Trachylol	Copal Zanzibar.	Précip.	»	—	Env. 165	»	»	Part. sol. dans benzine.
— Isotrachylol		»	Non précip.	—				Presq. insol. dans benzine.
— Dammarol	Dammar.	»	Non précip.	Crist.	»	»	»	Insol. dans éther de pétrole.

TABLE VII. — *Richesse en alcool.*

D 15/15	% EN POIDS	% en VOLUME	ALCOOL dans 100cc en gr.	D 15/15	% EN POIDS	% en VOLUME	ALCOOL dans 100cc en gr.	D 15/15	% EN POIDS	% en VOLUME	ALCOOL dans 100cc en gr.
0,998	1,06	1,34	1,06	0,928	45,69	53,39	42,38	0,858	76,12	82,23	65,25
6	2,17	2,72	2,16	6	46,63	54,36	43,14	6	76,94	82,92	65,81
4	3,31	4,14	3,29	4	47,55	55,32	43,90	4	77,76	83,61	66,36
2	4,51	5,63	4,47	2	48,47	56,27	44,65	2	78,58	84,30	66,90
0,990	5,76	7,18	5,70	0,920	49,39	57,21	45,40	0,850	79,40	84,97	67,43
0,998	7,08	8,81	6,99	0,918	50,29	58,13	46,13	0,848	80,21	85,64	67,69
6	8,48	10,42	8,35	6	51,20	59,05	46,86	6	81,02	86,30	68,49
4	9,94	12,32	9,78	4	52,09	59,95	47,57	4	81,83	86,95	69,00
2	11,48	14,20	11,27	2	52,99	60,84	48,28	2	82,63	87,60	69,52
0,980	13,08	16,14	12,81	0,910	53,88	61,73	48,99	0,840	83,43	88,23	70,02
0,978	14,73	18,14	14,39	0,908	54,76	62,61	49,68	0,838	84,22	88,86	70,52
6	16,40	20,15	15,99	6	55,65	63,47	50,37	6	85,01	89,48	71,01
4	18,07	22,16	17,58	4	56,52	64,34	51,06	4	85,80	90,09	71,50
2	19,71	24,12	19,14	2	57,40	65,19	51,73	2	86,58	90,70	71,97
0,970	21,32	26,03	20,66	0,900	58,27	66,03	52,40	0,830	87,35	91,29	72,44
0,968	22,87	27,87	22,12	0,898	59,15	66,87	53,07	0,828	88,12	91,87	72,90
6	24,37	29,64	23,52	6	60,02	67,70	53,73	6	88,88	92,44	73,36
4	25,81	31,32	24,85	4	60,88	68,53	54,38	4	89,64	93,00	73,80
2	27,19	32,93	26,13	2	61,75	69,34	55,03	2	90,39	93,55	74,24
0,960	28,52	34,47	27,36	0,890	62,61	70,16	55,67	0,820	91,13	94,09	74,66
0,958	29,81	35,95	28,35	0,888	63,74	70,96	56,31	0,818	91,87	94,61	75,08
6	31,05	37,37	29,66	6	64,33	71,76	56,94	6	92,59	95,13	75,49
4	32,25	38,74	30,74	4	65,18	72,55	57,57	4	93,31	95,63	75,89
2	33,42	40,06	31,79	2	66,04	73,33	58,19	2	94,03	96,13	76,29
0,950	34,56	41,33	32,80	0,880	66,89	74,11	58,81	0,810	94,73	96,61	76,67
0,948	35,66	42,57	33,78	0,878	67,74	74,48	59,42	0,808	95,43	97,08	77,04
6	36,75	43,77	34,73	6	68,58	75,64	60,03	6	96,11	97,54	77,40
4	37,80	44,93	35,66	4	69,43	76,40	60,63	4	96,79	97,99	77,76
2	38,84	46,07	36,56	2	70,27	77,15	61,23	2	97,47	98,42	78,10
0,940	39,86	47,18	37,44	0,870	71,12	77,90	61,82	0,800	98,13	98,84	78,44
0,938	40,87	48,26	38,30	0,868	71,95	78,64	62,40	0,798	98,79	99,26	78,77
6	41,85	49,33	39,14	6	72,79	79,37	62,98	6	99,44	99,66	79,08
4	42,83	50,37	39,97	4	73,63	80,09	63,56	0,79425	100,00	100,00	79,36
2	43,79	51,39	40,78	2	74,46	80,81	64,13				
0,930	44,75	52,39	41,58	0,860	75,29	81,52	64,69				

TABLE VIII. — *Correction des thermomètres.*

1° Longueur du degré voisine de 1 mm.
Différence entre la température lue et la température de la pièce.

Longueur en degrés de la colonne située hors de l'appareil.	60	80	100	120	140	160	180	200	220
10	0,00	0,01	0,04	0,07	0,10	0,13	0,17	0,19	0,21
20	0,05	0,12	0,19	0,25	0,28	0,32	0,40	0,49	0,54
40	0,22	0,35	0,48	0,60	0,67	0,77	0,92	1,08	1,20
60		0,60	0,79	0,99	1,11	1,23	1,46	1,70	1,87
80		0,87	1,15	1,38	1,53	1,70	1,98	2,29	2,54
100		1,12	1,47	1,82	2,03	2,20	2,55	2,92	3,24
150					3,17	3,55	4,07	4,58	5,06
200							5,68	6,34	6,98

2° Longueur du degré voisine de 4 mm.

Longueur en degrés de la colonne située hors de l'appareil.	20	30	40	50	60	70	80
10	0,04	0,04	0,05	0,05	0,06	0,08	0,10
20	0,11	0,12	0,13	0,15	0,17	0,19	0,22
30	0,19	0,21	0,23	0,25	0,27	0,31	0,35
40	0,25	0,28	0,31	0,35	0,39	0,43	0,48
50		0,36	0,40	0,44	0,48	0,53	0,61
60		0,45	0,51	0,55	0,60	0,66	0,73
70					0,69	0,75	0,87
80					0,76	0,87	1,00
90						0,99	1,13
100						1,10	1,26

TABLE IX. — *Correspondance des degrés du butyroréfractomètre* (BR). *avec les indices de réfraction* (N).

BR	N	BR	N	BR	N
0	1,4220	35	1,4488	70	1,4723
5	1,4260	40	1,4524	75	1,4754
10	1,4300	45	1,4559	80	1,4783
15	1,4339	50	1,4593	85	1,4812
20	1,4377	55	1,4626	90	1,4840
25	1,4415	60	1,4659	95	1,4868
30	1,4452	65	1,4691	100	1,4895

TABLE X. — *Correspondance des densités relatives* $D_{\frac{t°}{t°}}$ *avec les densités* $D_{\frac{t°}{4°}}$

$$D_{\frac{t°}{4°}} = r \times D_{\frac{t°}{t°}}$$

t	0°	4°	12°5,	15°	17°,5	20°	25°
Log r	0,9999426	1,0000000	0,9997680	0,9996203	0,9994407	0,9991012	0,998726

TABLE XI. — *Poids atomiques et moléculaires.*

Aluminium . . .	Al	27-1	Manganèse . . .	Mn	55-0
Alumine hydratée	$Al^2(OH)^6$	156-2	Manganèse (oxyde hydraté) . . .	$Mn^2O^2(OH)^2$	176-0
Alumine anhydre.	Al^2O^3	102-2	Manganèse (carbonate). . . .	$MnCO^3$	115-0
Baryum.	Br	137-4	Manganèse (oxyde salin). . . .	Mn^3O^4	229-0
— (Sulfate de).	$BaSO^4$	233-5	Manganèse (peroxyde). . . .	MnO^2	97-0
Brome	Br	80-0	Mercure. . . .	Hg	200-3
Calcium.	Ca	40-0	Oxygène	O	16-0
— (oxyde hydraté. . . .	$Ca(OH)^2$	74-0	Plomb	Pb	207-2
Calcium (carbonate de). . . .	$CaCO^3$	100-0	Plomb (carbonate)	$PbCO^3$	267-2
Calcium (oxyde de).	CaO	56-0	Plomb (carbonate basique. . . .	$2\,PbCO^3, Pb(OH)^2$	774-7
Calcium (sulfate de)	$CaSO^4$, 2 aq	172-1	Plomb (chromate)	$PbCrO^4$	323-0
Carbone.	C	12-0	— (oxyde). .	PbO	222-9
Carbonique (anhydride)	CO^2	44-0	— (sulfate) .	$PbSO^4$	303-0
Chlore	Cl	35-5	— (sulfate basique). . . .	$PbSO^4, PbO$	525-9
Cobalt	Co	59-0	Plomb (peroxyde)	PbO^2	238-9
Cobalt (acétate anhydre) . . .	$Co(CH^3CO^2)^2$	177-0	— (minium) .	Pb^3O^4	684-7
Cobalt (acétate crist.). . . .	$Co(CH^3CO^2)^2 + 4$ aq.	249-0	Potassium. . . .	K	39-1
Cobalt(carbonate)	$CoCO^3$	119-0	Potassium(bichromate). . . .	$K^2Cr^2O^7$	294-5
Cobalt (oxyde hydraté) . . .	$Co^2(OH)^6$	220-1	Potassium (bromate). . . .	$KBrO^3$	167-1
Cobalt (oxyde). .	Co^2O^3	166-0	Potassium (oxyde hydraté) . . .	KOH	56-1
Chrome.	Cr	52-1	Potassium (carbonate). . . .	K^2CO^3	138-3
Chrome (oxyde hydraté) . . .	$Cr^2(OH)^6$	206-2	Potassium (cobaltinitrite) . . .	$6\,KAzO^2CO^2(AzO^2)^6$	905-4
Chrome (oxyde) .	Cr^2O^3	152-2	Potassium (permanganate). .	$KMnO^4$	158-5
Cuivre	Cu	63-6	Silicium. . . .	Si	28-4
Cuivre (protoxyde de).	Cu^2O	143-2	Sodium.	Na	23-0
Cuivre (oxyde de)	CuO	79-6	Sodium (oxyde hydraté) . . .	NaOH	40-0
Fer.	Fe	55-8	Sodium (carbonate). . . .	Na^2CO^3	106-0
Fer (sesquioxyde hydraté) . . .	$Fe^2(OH)^6$	214-1	Soufre	S	32-0
Fer (sesquioxyde)	Fe^2O^3	159-6	Zinc	Zn	65-4
Iode	I	126-9	— (chromate) .	$ZnCrO^4$	181-4
Magnésium . . .	Mg	24-3	— (oxyde). . .	ZnO	81-4
Magnésium(oxyde	MgO	40-3	— (sulfure) . .	ZnS	97,4
Magnésium (chlorure).	$MgCl^2$	95-2			
Magnésium (pyrophosphate) . .	$Mg^2P^2O^7$	222-6			

TABLE XII. — *Réactions de quelques matières colorantes.*

AVEC SO^4H^2 CONCENTRÉ	AVEC alcool(1)	AVEC SOUDE à 40°B	NOM	REMARQUES
		Couleurs jaunes.		
Jaune citron. . .	++	»	Pigment jaune de chrome.	
— paille. . .	++	Brunâtre.	Jaune naphtol.	
Ocre	+++	Ocre.	Auramine.	
Orangé brunâtre.	+	Rougeâtre.	Jaune de quinoléine.	
— .	++	»	Lackorange.	
Rose jaunâtre . .	t. p. s.	»	Pigmentchlorin.	
— . .	+	Jaune clair, liquide vert.	Jaune d'astazine.	
Rouge carmin. .	++	Rouge carmin.	Orangé II.	
— . .	++	Rouge brunâtre.	Mandarine.	
— . .	++	Rouge brun foncé.	Pigment orange.	
— . .	++	Brun rouge.	Rouge permanent.	
Rouge ponceau .	++	Rouge écarlate.	Orangé brillant.	
Rouge cerise. . .	+	Brun rouge.	Jaune à mordant ou à papier.	
Rouge bleuâtre .	++	Rougeâtre.	Autolorange.	
Bleu foncé. . . .	+++	Plus clair.	Jaune de métanile	
		Couleurs rouges.		
Jaune citron clair	++	Brun.	Eosine jaunâtre.	Fluorescence verte.
— d'or. . . .	++	Brun rouge foncé.	Eosine bleuâtre.	
— — . . .	t. p. s.	—	Erythrosine.	
— brunâtre. .	++	Bleu foncé.	Phloxine.	Forte fluorescence
— — . .	+++	»	Nouvelle fuchsine 0	Noir avec $SnCl^2$ + HCl.
Orangé brunâtre.	+	Violet rouge.	Rose bengale.	
Brun jaune . . .	+++	Brun rouge.	Rubine B.	Gris rouge avec $SnCl^2$ + HCl.
— . . .	+++	Brun.	Fuchsine.	Brun rouge avec $SnCl^2$ + HCl.
Rouge brunâtre .	++	Rouge brun.	Ponceau brillant.	
— brun. . .	++	Rouge écarlate.	»	
Écarlate brunâtre	t. p. s.	Décomposé.	»	
Rouge ponceau .	++	Brunâtre.	Écarlate G. R. L.	
— écarlate. .	++	»	Ponceau G. R. L.	
— — . .	t. p. s.	»	Ponceau R. L.	
— — . .	0	Rouge brique.	Rouge d'astazine.	
— carmin . .	t. p. s.	»	Ponceau 2 R. L.	
— — . .	t. p. s.	»	Ponceau 3 R. L.	
— — . .	++	»	Br. Lackrot.	
— cerise. . .	++	Brunâtre.	Pigmentrot, Autolrot. B. G. H.	
Cramoisi	t. p. s.	Part. décomposé.	Carmin brillant L.	

(1) + = peu soluble, ++ = assez soluble, +++ = très soluble, 0 = insoluble.

AVEC SO^4H^2 CONCENTRÉ	AVEC alcool(1)	AVEC SOUDE à 40°B	NOM	REMARQUES
Cramoisi	++	Brun rouge.	Crocéine brillante.	Très soluble dans acide acétique.
—	++	»	Pigment purpur.	
—	++	»	Rouge permanent.	
Violet rouge. . .	++	Noir bleu.	Lackrot.	
— — . . .	++	»	Litholrot.	
— bleuâtre. .	+	Décomposé.	Ponceau 5 R.	
— — . .	++	»	Autolrot R. L. P.	
— rougeâtre .	++	»	Pigment bordeaux.	
Bleu	t. p. s.	Brunâtre.	Rouge solide B. N.	
—	t. p. s.	Violet bleuâtre.	Amaranthe B.	
—	+	»	Heliocchtrot.	
—	++	Couleur framboise.	Héliopurpurine 10 B. L.	
Noir bleu. . . .	+++	Entièrement décomposé.	Rouge solide A. V.	
Vert bleuâtre . .	++	Brun.	Safranine.	
— — . .	++	Violet noirâtre.	Ponceau solide.	
		Couleurs violettes.		
Jaune d'or . . .	+++	Brun.	Violet de méthyle.	Noir vert avec $SnCl^2$ + HCl.
Brun jaune . . .	++	Gris rougeâtre.	Violet de formyle.	
Rouge brun. . .	+	Vif.	Violet acide.	
Orangé brunâtre .	+	Gris rougeâtre.	Violet Guinée.	
Rouge carmin. .	+	Rouge carmin.	Laque violette.	
Vert bleuâtre . .	+	Part. décomp. rés. rouge brun.	Violet de rhoduline	
— — . .	+++	Brun rouge.	Violet de méthylène.	
Bleu verdâtre . .	+	Rouge bordeaux.	Hélioviolett Rh.	
—	++	Brun.	Benzo-echtviolet R.	
		Couleurs bleues.		
Décoloré	t. p. s.	Brunâtre.	Nouveau bleu patenté.	
—	+	Décoloré.	Bleu Neptune.	
—	++	Plus mat.	Bleu patenté.	
Jaune verdâtre .	t. p. s.	Violet rouge.	Helio-echtbleu.	
— — .	+	Décoloré.	Lackbleu C. B. (Cas.).	
— d'or . . .	++	Brun rougeâtre.	Bleu turquoise G.	
Orangé brunâtre .	++	Part. décomp.	Bleu turquoise B.B.	
— — .	t. p. s.	Rouge brun.	Bleu Victoria pur.	
Brun jaunâtre . .	+++	Décoloré.	Bleu pour laine.	
— — . .	0	Plus foncé.	Bleu coton.	
Rouge brun. . .	t. p. s.	Part. décomp.	Bleu Victoria B.	
— — . . .	t. p. s.	Brun rouge.	Nouveau bleu de méthylène G. G.	

AVEC SO^4H^2 CONCENTRÉ	AVEC alcool(1)	AVEC SOUDE à 40°B	NOM	REMARQUES
Rouge brun. . .	+	Rouge brun, déc.	Bleu opale M. L.	
— — . . .	+	Part. décomp. rouge brique.	Bleu pur O	
— — . . .	++	Brun rouge.	Laque bleue I (B. A. S. F.)	
— — . . .	+++	Rouge à rouge brun.	Bleu alcalin.	
— — . . .	+++	Violet rouge.	Bleu à l'eau 3 R.	
Bleu verdâtre. .	0	—	Bleu dianile.	
Vert jaunâtre. .	++	Noir verdâtre.	Bleu de méthylène	
		Couleurs vertes.		
Jaune citron. . .	+++	Décoloré.	Vert brillant.	
— d'or . . .	+++	—	Vert malachite.	
Orangé brunâtre .	0	Plus brun.	Vert acide D.	
— — .	0	Entièr. décomposé.	Vert naphtol.	Très sol. dans acide acétique.
— — .	0	Plus mat, plus bleu	Vert lumière (B. A. S. F.)	
— — .	t. p. s.	Plus bleuâtre.	Vert bleu S.	
— — .	++	Plus brun.	Vert acide B.	
— — .	++	Brunâtre.	Vert acide brillant.	
Jaune	+	Vert bleuâtre sale.	Vert Neptune.	
—	+	Violet rouge.	Vert solide bleuâtre.	
—	+	Plus clair.	Laque verte.	
—	++	»	Vert Guinée.	
Noirâtre rou - geâtre	0	Noir bleu.	Benzogrün.	
Noir bleu. . . .	t. p. s.	Liq. vert noirâtre, violet pâle.	Benzodunkelgrun.	

APPENDICE

Recherche de l'alcool méthylique, d'après AUTHENRIETH (*Arch. Pharm.*, 1920, p. 1.).

Pour enrichir en alcool méthylique, on distille d'abord 10 % du liquide examiné. On étend à 10 cm^3, ajoute 15 cm^3 de lessive de soude à 10 % et chauffe à 42-43° dans un flacon bouché à l'émeri.

On ajoute ensuite du chlorure de benzoyle *p*-bromé (2 gr. par décigramme d'alcool méthylique présumé). On agite avec soin le mélange environ cinq minutes. Si la réaction n'est pas demeurée alcaline, on ajoute encore 3 à 5 cm^3 de soude et continue à agiter.

L'éther méthylique qui se sépare est recristallisé dans l'alcool dilué. On l'identifie par son point de fusion (78-79°) et son odeur anisée. Pour le dosage, voir MEYERFELD, *Chemiker Zeitung*, 1913, p. 649.

Table des Noms d'Auteurs

Authenrieth, 20, 153.

Bandlow, 52, 129.
Bauer, 7.
Bohrisch, 30.
Buchner, 46.

Carius, 101.
Carnot, 88.
Clemen, 134.
Clementz, 135.

Davidsohn, 17.
Dorn, 64, 97.

Eibner, 49, 50, 53, 57.
Engler, 9, 70, 71, 74.
Erban, 104.

Fahrion, 14.
Fischer, 4.

Graefe, 39, 119.

Hanus, 14.
Harries, 108.
Helligo, 20.
Herzfeld, 76, 78, 80.
Hirschsohn, 23, 28.
Holde, 9, 15, 17.
Hönig, 16.
Hübl, 14, 47.

Illhiney, 54.
Ingle, 27.
Irineu, 5.

Knauth, 128.
Krämer, 7, 9.
Krieger, 76.

Langmuir, 32, 33.
Lieb, 109.
Loebell, 39.

Marcusson, 6, 18, 40, 44, 46, 72, 76, 103.
Meyerfeld, 101, 153.

Nagel, 108.

Parry, 31.
Piest, 75.

Rosumoff, 66.

Salvaterra, 77, 80.
Sanders, 30, 110.
Sarnow, 7.
Schmidt, 104.
Scholze, 58, 63.
Schumann, 60.
Spilker, 9.
Spitz, 17.

Tauss, 78.
Tschirch, 27, 110.
Twichell, 58.

Ubbelohde, 7, 9.

Ware, 60.
Weidinger, 128.
Winterfeld, 76.
Wijs, 14, 35.
Wolff, 5, 13, 26, 27, 29, 31, 34, 35, 36, 38, 43, 55, 56, 64, 67, 75, 93, 97, 101, 117, 122, 135.

Zinke, 109.

Table Alphabétique des Matières

Pages.

A

Abiétique (Acide). 147
Acaroïde 29, 108
— (Analyse des). . . . 108
— jaune 144
— rouge 144
Acétate d'amyle. . 18, 67, 145, 146
— de cellulose (Recherche de l') 123
— d'éthyle. 70
— d'héxaline. 145
Acétone 67, 145, 146
— (Succédanés de l'). . 70
Acétyle (Indice d'). 13
Acide abiétique 147
— aleuritique 108
— de la colophane. . . . 112
— Congo copalique. . . . 147
— Dammarol 147
— éléostéarique. 58
— formique (Recherche de l') 102
— gras 47, 115
— — d'huile de bois. . 60, 115
— — (Séparation des). . 58
(Indice d') 11
— isotrachylol. 147
— kaurol 147
— kaurinol 147
— mancopalénique 147
— mancopalique 147
— palmitique 45
— paracoumarique 108
— résineux (Séparation des) 58
— stéarique 45
— sulfurique combiné. . . 44
— — libre. 43
— — dans la résine de coumarone. 43
— trachylol 147

Pages.

Alcool 65, 146
— amylique. . . . 66, 145, 146
— butylique. 67, 145
— éthylique. 145
— insolubles. 102
— méthylique. 65
— — (Recherche de l') 153
— propylique 67, 145
— (Table des richesses en) 148
Aleuritique (Acide) 108
Amaranthe 152
Ammoniaque (Réaction sur le copal) 107
Amyrine 31
Appareil de Ritz. 133
Asphaltes. 21, 42
— naturels. 38
Atmosphère artificielle. . . . 139
Auramine. 151
Autolorange. 151
Autolrot 151, 152

B

Benjoin 29, 109, 143
Benzène 71
Benzine. 66, 73, 145, 146
— (Dosage de la). . . . 76
— (Durée d'évaporation de la) 100
Benzoechtviolet 152
Benzogrün 153
Benzol. 73, 145
— brut 73
— (Degré de raffinage du) 74
— (Dosage du) 73
— pour couleurs 73
— pour dissolution . . . 73
— (Raffinage des). . . . 74
Benzol lourd 73

	Pages.
Benzol lourd (Durée d'évaporation du)	100
Bichromate de potasse	83
Blanc de plomb	89
Blanc de zinc	94
Bleu alcalin	153
— dianile	153
— à l'eau	153
— pour laine	152
— de méthylène	153
— neptune	152
— opale	153
— patenté	152
— turquoise	152
— Victoria	152
— — pur	152
Brais	38
— (Recherche dans les vernis à huile)	119
— de houille (Recherche du)	39
— de pétrole	40
— stéariques	41
— — (Recherche du)	39
Brome (Indice de)	75
Bromuration	48
Butyréfractomètre	3, 149

C

	Pages.
Camphre (Recherche dans le vernis Zapon)	123
Carmin brillant	151
Chauffage de l'huile de bois	54
— de l'huile de lin	52
Chaux (Dosage de la)	84
Chromates (Couleurs aux)	84
Chromate de plomb	91
— — zinc	94
Chrome (Dosage du)	83
Cire	45
— d'abeilles	45
Cobalt (Colorimétrie du)	88
— (Dosage du)	87
Colophane	21, 109, 143, 144
— (Acide de la)	22
— (Dosage dans les produits falsifiés)	33
Colophane (Recherche dans le copal)	25
— (Recherche dans le vernis)	105
Colorimétrie du cobalt	88
— du manganèse	121
Colorimétrique (Dosage)	19
Consistance des peintures	128
Constantes de l'huile de lin	144
Copals	24
— (Recherche dans les vernis)	117
— Angola	143, 144
— Brésil	143, 144
— Congo	143
— Kauri	27, 143, 144
— Manille	27, 109, 143
— — (Recherche dans les vernis)	105
— Sierra Leone	143, 144
— Zanzibar	143, 144
Correction des thermomètres	149
Correspondance des densités	150
Couches de peinture (Propriétés des)	130
Couleurs (Analyse des)	89
— bleues	152
— aux chromates	84
— à l'huile	124
— jaunes	151
— (Opacité des)	128
— des peintures	128
— rouges	151
— à vernis	124
— vertes	153
— violettes	152
Craie	92
Crocéine brillante	152

D

	Pages.
Dammar	27, 143, 144
— de Sumatra	143
Dammarol (Acide)	147
Davidsohn (Méthodes de)	17
Décaline	80, 145
Densités (Correspondance des)	150

Pages.

Densités (Détermination des). 1
Dispersion 3
Dissolvants. 65
— (Table des principaux) 145
— des vernis 96
— du vernis Zapon . 121
Distillation (Méthodes de). . . 6
Dosage de la chaux 84
— du chrome. 83
— du cobalt 87
— colorimétriques. . . . 19
— de l'eau dans les huiles. 18
— de l'eau dans les résines 18
— du fer. 84
— du manganèse 85
— du phénol dans le benzol 74
— du plomb 82
— du zinc 88
Dracorubine (Essai à la) . . 79, 146
Dureté de la couche de peinture 134

E

Eau (Dosage dans les huiles). . 18
— (Dosage dans les résines). 18
Écarlate 151
Éclat de la couche de peinture 130
Élasticité de la couche de peinture 131
Elémi 30, 143, 144
— (Recherche dans les vernis) 110
Eleostéarique (Acide) 58
Engler (Appareils d'). 9
Eosine 151
Épaisissement des huiles cuites 59
Erythrosine. 151
Esprit de bois. 69
Essais d'huile en peinture. . . 53
Essais des laques 141
— technique des peintures. 53, 127, 137
Essences de pétrole 66, 145
— — (Dosage de l') 71
— de térébenthine. . 66, 146
— — (Durée d'évaporation de l'). 100

Pages.

Essences de térébenthine de bois 79, 145
— de térébenthine de bois aux huiles lourdes. 145
— de térébenthine de bois aux huiles de pin 145
— à vernis 99
Éther 65, 146
— acétique. 70, 145, 146
— insolubles. 102
— ordinaire 145
— résineux. 22
Évaporation (Durée d'). . . . 100
— — du benzol 100

F

Fehling (Essai de) 45
Fer (Dosage du). 84
Ferrocyanure. 93
Formiate d'amyle 145
— d'éthyle 145
Formique (Acide) 102
Formolite. 44
Fractionnement. 11
Frottement de la couche de peinture 132
Fuchsine. 151

G

Gomme-laqué. . . 31, 108, 143, 144
— (Recherche dans les vernis) . . 105
— blanchie (Analyse de la) 36
Gras (Acide) 47, 115
— (Vernis) 12, 55

H

Héliocchtblau. 152
Héliocchtrot 152
Héliopurpurine 152
Hélioviolet 152

	Pages.
Hexabromure (Indice d'). . .	47
— (Rendement de)	48
Héxaline	145
Hönig (Méthode de)	16
Huiles (Analyse des).	144
Huile d'acétone 68, 145,	146
Huile de bois 54,	144
— (caractéristiques des). .	144
— de chanvre	144
— cuites.	59
— (Dosage de l'eau dans les)	18
— (Essais en peinture des).	53
— du fusel.	66
— de lin. 47,	144
— — (Constantes des) .	144
— — (Essais pratiques des).	48
— — (Essais de pureté des).	47
— — pour vernis . . .	49
— de noix.	144
— de pavot	144
— de pépin	144
— de périela.	144
— de pin 79, 145,	146
— — (Analyse des) . .	79
— — (Résidu d'évaporation des) . . .	78
— — dans la térébenthine	78
— de poisson (Octobromure d').	48
— de raisin	144
— de soja	144
— de soleil	144
Hydrocarbures chlorés. . . .	80

I

Illhiney (Essais d').	54
Indices de réfraction. . . . 2,	149
Insaponifiables (Substances) .	15
— dans les vernis.	119
Intempéries (Essais des peintures aux)	135
Iode (Indice d')	14
Isotrachylol (Acide)	147

J

Jaune d'astazine.	151
— de métanile	151
— à mordant	151
— naphtol.	151
— à papier	151
— de quinoléine	151

K

Kaurol (Acide)	147
Kaurinol (Acide).	147

L

Langmuir (Essais de)	33
Laque bleue. 152,	153
— (Essais des).	141
— rouge 151,	152
— violette.	152
Limpidité de la peinture. . .	128
Litholrot.	152
Lithopone (Analyse du) . . .	93

M

Mancopalénique (Acide)	147
Mancopalique (Acide)	147
Mandarine	151
Manganèse (Dosage du) . . .	85
Marcusson (Méthode de) . . .	18
Mastic 30, 143,	144
Matières colorantes (Réactions des)	151
Mélanges (Séparation des). . .	10
Méthylène	69
Méthyléthylcétone.	69
Minium de plomb.	90

N

Nitrocellulose (Recherche dans le vernis Zapon)	122
Nouveau bleu méthylène . . .	152
— — patenté	152
Nouvelle fuchsine	151

Pages.

O

Ocre 92
Octobromure d'huile de poisson . 48
Opacité de la couche de peinture 130
Opacité des couleurs. 128
Orangé brillant 151
Orangé II. 151
Oxyacide gras. 115
— résineux 116
Oxyde de fer 86
— de plomb. 90
— de zinc. 94
— — dans le lithopone 93

P

Palmitique (Acide) 45
Paracoumarique (Acide) . . . 108
Paraffine. 45
Peintures (Application des) . . 129
— (Consistance des). . 128
— (Couleur des). . . . 128
— en elle-même. . . . 128
— (Essais techniques des) 53, 127, 137
— (Facilités d'emploi des) 129
— (Frottement des) . . 132
— (Limpidité des). . . 128
— (Propriétés de la couche de) 130
— (Protection contre la rouille). 135
— (Séchage des) . . . 129
Pellicule (Point de fusion de la) 53
Pétrole (Durée d'évaporation du) 100
— (Essences de). . 66, 71, 145
Phénol (Dosage dans le benzol) 74
Phloxine 151
Pigment bordeaux. 152
— chlorin 151
— jaune de chrome. . . 151
— orange 151
— pourpre. 152

Pages.

Pigment rouge. 151
Plomb (Dosage du) 82
Poids atomiques. 150
— moléculaires 150
Point de fusion 6
— — de la pellicule. 53
— de goutte 6, 7
— de précipitation 106
— de ramollissement . . . 7
Poli de la couche de peinture. 130
Ponceau 151, 152
— brillant. 151
— solide 152
Potasse. 58
Précipitation (Point de). . . 106
Protection des peintures contre la rouille 135
Pyridine 65

R

Ramollissement (Point de). . 7
Réactions des matières colorantes 151
Réfraction (Indice de) . . . 2, 149
Résidu d'évaporation de l'huile de pin 78
Résidu d'évaporation de la térébenthine 78
Résines. 12, 21, 147
— acaroïdes 143
— artificielles. 44
— (Caractéristiques des — principales) . . 143, 144
— de coumarone 43
— (Dosage de l'eau dans les). 18
— durcies 22
— phénoliques . . . 44, 110
— (Table de solubilité des) 143
Résineux (Acides) 115
Ritz (Appareils de). 133
Rose bengale 151
Rouge d'Angleterre 92
— d'astazine 151
— permanent 152
— solide 152

	Pages.
Rouille (Protection des peintures contre la)	135
Rubine B	151

S

Safranine	152
Salvaterra (Méthode de)	77
Sandaraque	28, 110, 143, 144
— (Recherche dans le vernis)	105
Saponification (Indice de)	11
Séchage des peintures	129
Séparation des mélanges	10
Siccatifs (Analyse des)	62
— (Constituants des)	62
— (Dosage des)	62, 120
— (Essais des)	62
— des vernis gras	56
Siccativité normale	64
Solvant	98, 100
Soufflures dans la couche de peinture	130
Spitz (Méthode de)	16
Stéarique (Acide)	45
Storch-Morawski (Réaction de)	22
Substances insaponifiables	15
— très volatiles	18
Succin	115
— fondu	143, 144
Sulfate de plomb	91
— de zinc	93
Sulfatterpinole	79
Sulfure de carbone	101
— — (Recherche du)	101
Sulfurique (Acide)	43

T

Table des principaux dissolvants	145
Temps favorable pour la peinture	129, 138
Térébenthine	143, 144
— allemande	79
— (Essence de)	66, 74, 146
Térébenthine fine	23
— (Résidus d'évaporation de la)	78
Tétrachlorure de carbone	15, 145, 146
Tétraline	78, 98, 145
— (Durée d'évaporation de la)	100
Thermomètre) Correction des)	149
Toluène	146
Toluol	73
Trachylol (Acide)	147
Trouble des vernis	57
Twichell (Méthodes de)	58

V

Vernis	96
— à l'alcool	104
— (Analyse des)	96, 104, 122
— (Dissolvant des)	96, 121
— (Essences à)	99
— gras	12, 55
— — (Analyse des)	55
— — (Essais pratiques des)	57
— à l'huile (Analyse d'un)	111, 147
— — (Table des)	125, 147
— (Trouble des)	57
— volatil	100
— Zapon	121
Vert acide	153
— bleu	153
— brillant	153
— Guinée	153
— lumière	153
— malachite	153
— naphtol	153
— neptune	153
— solide	153
Violet acide	152
— de formile	152
— Guinée	152
— de méthyle	152
— de méthylène	152
— de Rhoduline	152
Viscosimètre	4, 5
Viscosité	4

	Pages.
W	
Weinwurm (Essais de). . . .	45
Wolff (Méthodes de)	34
X	
Xanthogénate de cuivre. . .	101
Xylène.	146
Xylol	23
— (Durée d'évaporation) .	100
Z	
Zinc (Dosage du)	88
— (Oxyde de).	94

4743-6-26 — IMP. P. DUBREUIL ET A. LAROCHE, 18, RUE CLAUZEL — PARIS.

Aubert & Cie

Successeurs de
J. NICOLAS Aîné

6, RUE GRÔLÉE
LYON
Téléph. : Franklin 02-26

DESSIN
PEINTURE
ARTS
DÉCORATIFS

CATALOGUE
1929

LA MAISON N'A
PAS DE SUCCURSALE

Dessin
Peinture
Arts
décoratifs

AUBERT & Cie

ANCIENNE MAISON

J. NICOLAS Aîné

6, Rue Grôlée

LYON

CATALOGUE 1929

DOUZIÈME ÉDITION

◀ TÉLÉPHONE ▶
FRANKLIN 02-26

R. C. Lyon B. 4889

Chèques Postaux :
◀ LYON 164-76 ▶

LA Maison, seule dépositaire à LYON, des fournitures de **L'ARTISAN PRATIQUE N'A PAS DE SUCCURSALE.**

Les prix sont sans engagement et susceptibles de modifications selon les cours.

CONDITIONS DE VENTE ET D'EXPÉDITION

Les prix du présent Catalogue sont absolument nets et annulent tous les précédents.

Les cours des matières premières n'étant pas complètement stabilisés, les prix du présent tarif sont sans engagement. Les factures seront établies au cours du jour.

Les expéditions sont toujours faites port et emballage en plus.

Toutes nos marchandises voyagent aux risques et périls du destinataire, sauf son recours contre les Compagnies de chemins de fer et les entrepreneurs de transports, en général.

Il lui incombe comme destinataire de ne donner décharge au dernier transporteur qu'après s'être rendu compte que la marchandise lui est délivrée en bon état.

Pour les Clients n'ayant pas encore de compte ouvert à la Maison, les expéditions sont faites contre remboursement, si le montant n'a pas été joint à la commande. Les frais de remboursement sont à la charge du Client. Les règlements doivent nous être adressés par virement ou versement à notre compte de **chèques postaux 164-76** en mandat postal ou chèque sur Lyon. Nous n'acceptons pas de timbres-poste pour les sommes supérieures à 1 fr. 50. Les réclamations concernant les objets envoyés qui ne sont pas à la convenance du Client doivent être faites dans la huitaine qui suit la réception et les retours expédiés franco de port et d'emballage.

TARIF DES EXPÉDITIONS PAR LA POSTE

Pour la France, la Corse, l'Algérie, la Tunisie, le Maroc et les colonies françaises: maximum de poids 1 k. 500, dimensions 45 × 45 × 45 ou sous forme de rouleau 75 × 10, à raison de **1 fr.** pour les premiers 100 grammes et **0 fr. 30** par 100 grammes en plus; recommandation **1 fr.**

Pour les colis ne dépassant pas 500 grammes : dimensions 30 × 30 × 30 ou 45 × 15 × 15, à raison de **0 fr. 25** pour les premiers 100 gr. et **0 fr. 20** par 100 gr. en plus; recommandation: **0 fr. 60.**

Pour l'étranger : **Nos marchandises ne sont admises qu'au tarif des lettres.** Maximum de poids : 2 kilogrammes; de dimensions : 45 × 45 × 45 ou en rouleau 75 × 10, à raison de **1 fr. 50** pour les premiers 20 gr. et **0 fr. 90** par 20 gr. en plus; recommandation : **1 fr. 50.**

Par exception, les imprimés expédiés en rouleaux sont acceptés aussi bien pour la France que pour l'étranger jusqu'à 75 centimètres de long par 10 centimètres de diamètre.

TARIF DES COLIS POSTAUX

POIDS	FRANCE		POIDS	ALGÉRIE ET CORSE				TUNISIE	
				VILLES AVEC PORT		VILLES DE L'INTÉRIEUR			
	en Gare	à Domicile		au port	à Domicile	en Gare	à Domicile	en Gare	à Domicile
De 0 à 3 kil.	4.30	5.75	De 0 à 1 kil.	3.20	4.25	4 »	5.05	4.90	5.95
De 3 à 5 —	5.70	7.15	De 1 à 5 —	4.80	5.85	6.10	7.15	7.30	8.30
De 5 à 10 —	9 »	10.45	De 5 à 10 —	8.15	9.15	10.15	11.15	11.30	12.30

Les colis postaux de 15 et 20 kilos sont admis depuis le 1er janvier 1926, au tarif suivant:

de 10 à 15 kil.	1re zone, 400 kilom., gare	12.05	de 15 à 20 kil.	1re zone, 400 kilom., gare	15.35
	2me — 700 — —	13 »		2me — 700 — —	16.30
	3me — plus de 700 kil., gare	13.95		3me — plus de 700 kil., gare	17 »
	1re zone, 400 kilom., domicile	14.20		1re zone, 400 kilom., domicile	17.70
	2me — 700 — —	15.15		2me — 700 — —	18.65
	3me — plus de 700 k., dom.	16.10		3me — plus de 700 k., dom.	19.35

Un colis postal peut être envoyé contre remboursement; la taxe des frais d'encaissement et de retour est de **3 fr. 60** jusqu'à 500 francs; de **5 fr.** de 500 à 1.000 francs.

Pour la Corse, l'Algérie, la Tunisie **1/2** % du montant du remboursement, plus un droit fixe de **1 fr. 20.**

Pour la France Continentale et la Corse, les colis de 1 et 5 kilos sont acceptés sans limites de dimensions ou de volume. Ceux de 10 kilos ne peuvent dépasser 1 m. 50 de longueur; pour la Corse 55 décimètres cubes.

Pour l'Algérie, la Tunisie et les colonies françaises, les postaux de 1 à 5 kilos ne peuvent dépasser 1 m. 25 de longueur et 55 décimètres cubes de volume; ceux de 10 kilos, 1 m. 50 de longueur et 55 décimètres cubes de volume.

LES TARIFS CI-DESSUS SONT CEUX EN VIGUEUR AU 1er JANVIER 1929

PREMIÈRE PARTIE

FOURNITURES POUR LE DESSIN

PAPIERS A DESSIN EN FEUILLES

POUR LE CRAYON OU LE DESSIN GRAPHIQUE		Formats	La feuille	La main
Montgolfier blanc à grains	raisin	50×65	0.45	10 »
Canson et Montgolfier blanc à grains,	couronne	37×49	0.40	7.50
— —	raisin	49×64	0.75	18.15
— —	jésus	55×73	1.15	26.25
— —	colombier	63×91	1.80	44.50
— —	grand-aigle	72×108	3.75	87 »
— mi-teintes assorties,	raisin	48×63	1.15	27 »
Papier mi-teintes assorties		50×65	0.75	17.25
Teintes modernes foncées, grains fins,	raisin	50×65	0.95	22.50
Ingres blanc	—	48×62	0.45	10 »
— blanc fort	—	48×62	0.55	12.50
— blanc, crème et beige	grand-aigle	72×105	4.50	105 »
— mi-teintes assorties	raisin	48×62	0.55	12.50
Bulle jaune croquis	grand-aigle	72×108	0.90	20.75
— — parcheminé fort	—	75×105	1.30	31 »
— — extra-fort	—	75×105	1.50	36 »
Bleuté parcheminé extra-fort	—	75×105	1.50	36 »
Rosé — —	—	75×105	1.50	36 »
Papier herbier, gris	carré	44×54	0.25	5.25
Papier teinté glacé pour dossiers	raisin	50×65	1.10	26.25
POUR LE LAVIS OU L'AQUARELLE				
Canson et Montgolfier à grains 1er ch.,	raisin	48×63	1.35	32 »
— — 1er —	jésus	54×72	1.90	47 »
— — 2e —	grand-aigle	74×108	4.75	113 »
— satiné, 2e —	raisin	49×64	0.90	20 »
— lavis technique,	—	48×63	1.20	28 »
— — —	grand-aigle	72×108	4.65	111 »
Aquarelle-Canson gr. fins et torchon,	raisin 40 kg.	49×64	2.85	63 »
— — moy. et torchon,	jésus 70 kg.	56×76	4.65	111 »
Arches grains fins et torchon	raisin	50×65	1.60	38.75
— — —	grand-aigle	70×102	4.25	103 »
— — —	impérial 300 livres	57×78	8.25	
Whatman satiné, torchon, grains fins,	raisin 44 livres	48×61	4 »	86.85
— — — —	impérial 140 livres	57×77	12.75	278 »
— torchon, grains fins	impérial 200 livres	57×77	20 »	433 »
— satiné, torchon, grains fins,	grd-aigle 133 livr.	68×101	12.25	266.25
Fidelis double face, lisse et à grains,	raisin	48×63	1.20	27.25
— — — —	grand-aigle	72×108	3.75	90.75
Harding grains fins	impérial 140 livres	57×77	8 »	177 »
Fabriano grains fins et torchon	—	56×76	6 »	135 »

PAPIERS A DESSIN EN FEUILLES

CARTON BRISTOL POUR DESSIN ou AQUARELLE	Formats	La feuille	La main
Carton bristol satiné ..... raisin	50×65	1 »	22.50
— glacé extra ..... —	50×65	4.10	100 »
— à grains ..... —	50×65	4.10	100 »
— — fort ..... —	50×65	6 »	145 »
— satiné fort, mi-teintes assorties. —	50×65	3 »	70 »
PAPIER QUADRILLÉ MÉTRIQUE			
Bulle à grains, quadrillé au centimètre ..... double-raisin	65×100	1.10	25 »
Blanc satiné, quadrillé 2 millimètres ..... raisin	48×63	0.65	15 »
— — 4 — ..... —	48×63	0.65	15 »
— — métrique bistre ou bleuté —	49×64	0.75	17 »
PAPIERS A CALQUER TRANSPARENTS			
Calque industriel bleuté, force moyenne ..... raisin	50×65	0.50	11.50
— mat ..... —	50×65	0.30	6.75
— végétal, parcheminé, glacé ..... —	50×65	0.30	6.75
— — — blanc, mat ..... —	50×65	0.40	8.50
Bulle à piquer ..... quadruple-raisin	100×130	0.70	15 »
PAPIER A DÉCALQUER POUR REPRODUCTIONS			
Plombagine ..... coquille	56×44	0.75	17.50
Sanguine ..... —	56×44	0.75	17.50
Papier gras bleu ..... —	56×44	0.75	17.50
— — noir, rouge, jaune, blanc ..... —	56×44	0.75	17.50
CARTON BUVARD EXTRA			
Carton buvard rose ..... carré	45×58	0.90	20 »
— blanc ..... raisin	50×65	1.20	29 »
PAPIER POUR GRAVEUR			
Papier glace, force moyenne ..... raisin	50×65	5 »	
— — extra-fort ..... —	50×65	9.50	

CARTES POSTALES, MENUS ET IMAGES

	Formats	La pièce	La douz.	Le cent
Cartes postales à la forme, blanches	9×14	0.15	1.75	13.25
Menus à la forme, blanc et crème, grains fins	9×14	0.15	1.40	10.50
— — — — —	11×16	0.25	2.25	17.50
— — — — —	14 5×22	0.30	2.75	21 »
Cartes pour les noms, blanc et crème	10×6	0.10	1.20	9.50
Images opalines, biseautées or	7 5×11	0.35	3.75	30 »
— — —	6 5×12.5	0.35	3.75	30 »

« AQUARELLE CANSON »

contre-collé sur carton fort « Canson »

Livré en pochettes de cinq cartons

						La pochette
16e	**Jésus**.....	17,5× 2,5	grains fins	moyens	ou torchon.....	3 »
8e	**Raisin** ...	23,5×15	—	—	—	5 »
8e	**Jésus**.....	25×17	—	—	—	6.10
8e	**Colombier**	28,5×21	—	—	—	7.50
4o	**Raisin**....	31×23	—	—	—	8.10
4o	**Jésus**.....	35×26	—	—	—	10 »
1/2	**Raisin** ...	47×31	—	—	—	17.50
1/2	**Jésus**.....	51×35	—	—	—	20 »
	Raisin ...	62×47	—	—	— la feuille 7.25.....	34.80
	Jésus.....	70×51	—	—	— — 8.25.....	39.75

CARNETS DE CROQUIS A FEUILLETS PERFORÉS

Papier blanc à grains très résistant ; reliure à la française ou à l'italienne

FORMAT	PAPIER MINCE	PAPIER FORT	FORMAT	PAPIER MINCE	PAPIER FORT
9×14	**2.25**	**2.65**	18×24.5	**6.10**	**6.75**
10.5×17.5	**2.65**	**3.15**	21×27	**7.15**	**8.10**
12.5×19.5	**3.55**	**3.85**	23×31	**8.50**	**9.40**
14×22	**4.50**	**4.90**			

PARCHEMIN BLANC EXTRA PRÉPARÉ POUR L'ENLUMINURE

Les peaux sont garanties toujours de premier choix

Format 18×27 ..... **18.50** || Format 24×35 ..... **28.75**
— 24×32 ..... **26** » || — 29×42 ..... **36** »

Vélin blanc, mat ou transparent, sur demande. Prix au cours.

PAPIER POUR ENLUMINURE

Opaline blanche forte, format raisin 50×65 ..... la feuille **4** »
— — mince, — 50×65 ..... — **3.25**
Simili opaline blanche, — 50×65 ..... — **2.50**

PARCHEMIN VÉGÉTAL POUR ABAT-JOUR

Parchemin végétal blanc ou crème..... la feuille 65×100 **10** »
— — crème, strié dessins modernes divers..... — 57×95 **10** »
— — fort, écru, en rouleau de 75 c/m de large..... le mètre **10** »

CARTABLES A DESSIN

COUVERTS PAPIER MARBRE, DOS ET COINS TOILE, AVEC ATTACHES

Article de fabrication soignée

Quart-jésus	38×28	mod.	fort.	**4.50**	Raisin.....	66×51	mod. fort.	**17.75**
Demi carré.....	46×31	—	—	**6** »	Jésus	75×56	— —	**21.50**
Demi raisin....	51×36	—	—	**9.75**	Colombier.....	90×64	— ext.-f.	**29.25**
Ecu	54×42	—	—	**10.25**	Grand-aigle....	112×75	— —	**39** »
Carré.....	46×61	—	—	**10.75**				

ALBUMS ET BLOCS A DESSIN

CAHIERS DE CROQUIS

A LA FRANÇAISE OU A L'ITALIENNE

	Formats	la pièce
20 pages, papier qualité supérieure	24×31	2 »
20 pages, papier qualité supérieure avec pelure intercalaire	24×31	2.55
16 pages. papier qualité courante	24×31	1.35
16 pages, papier qualité courante	17,5×22	0.70

ALBUMS A DESSIN, COUVERTURE TOILE GRISE

52 feuillets papier blanc ou papier blanc et un tiers papier teinté

FORMATS	SOUPLES	FERMES	FORMATS	SOUPLES	FERMES
13.5×9	4.25	5.25	26×17.5	10.50	12.50
18×10.5	5.50	6.75	25×20	11.25	14 »
20×12.5	6 »	7.50	28×21	12.50	15.75
21.5×13.5	6.75	8.50	32×24	16.50	19.50
24×15.5	8.75	10.50	35×26	20.75	24 »

ALBUM PAPIER AQUARELLE « CANSON ET MONTGOLFIER »

de 50 feuillets papier blanc grain fin, couverture toile grise
ou de 36 — — teinté nuances claires, couverture toile grise.

15×12	5.50	25×17	11.50
17.5×12.5	6.75	31×23	18.75
23.5×15	9.75		

ALBUMS A DESSIN, A FEUILLETS MOBILES, AVEC ANNEAUX

FORMAT A L'ITALIENNE

650	—	7.5×15	l'album garni de 30 feuillets.			8 »	; l'intérieur de rechange.		2 »
651	—	10.5×18	—	—	—	9.50	; —	—	2.50
652	—	12×20	—	—	—	11.50	; —	—	3 »
653	—	15×24	—	—	—	14.25	; —	—	4 »

ALBUMS A DESSIN « RELIURE SPIRALE »

FORMAT A L'ITALIENNE

11×18	album	30	feuillets papier à dessin.		2.75	; 40 feuillets papier velin glacé.	3 »
13.5×21	—	30	—	—	3.75	; 40 — —	4.50
18.5×27	—	30	—	—	5 »	; 40 — —	6 »
13.5×8.5	album	80	feuillets papier mince pour esquisse				2.25
18×10	—	—	—	—			3.25
21×13.5	—	—	—	—			4.50
21×18	—	—	—	—			5.75

BLOCS « CANSON » LAVIS B

pour aquarelle, lavis ou crayon, 25 feuilles	FORMATS	LE BLOC
Papier à grains.....	15.5×11	3.85
— —	17.5×12.5	5.20
— —	21×14	5.85
— —	23.5×15	6.70
— —	25×17	8 »
— —	28.5×21	10.15
— —	31×23	11.35
— —	35×26	15 »
— —	43×29	18.50
— —	47×31	20.80

BLOCS « AQUARELLE-CANSON »

pour aquarelle, 25 feuilles	FORMATS	LE BLOC
Grains torchons, grains fins.	15.5×11	5.65
— —	17.5×12.5	7 »
— —	21×14	8.50
— —	23.5×15	10 »
— —	25×17	12.40
— —	28.5×21	16.25
— —	31×23	18.75
— —	35×26	22.80
— —	43×29	31.80
— —	47×31	37.30

BLOC « CANSON » MI-TEINTES

Pour aquarelle, gouache, pastel ou fusain. Papier teinté assorti clair ou foncé

	FORMATS	LE BLOC
25 feuilles	15.5×11	3.85
—	17.5×12.5	5.20
—	21×14	5.85
—	23.5×15	6.70
25 feuilles	25×17	8 »
—	31×23	11.35
—	35×26	15 »
—	47×31	20.80

CROQUIS-ECHELLE CANSON

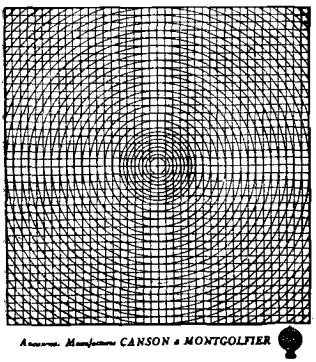


Fig. 1

BLOCS DE PAPIER A CALQUER

CROQUIS ÉCHELLE CANSON

Bloc de 100 feuilles papier calque « Archive » 21×27 (fig. 1)	12.60
Bloc de 100 feuilles papier calque vert d'eau 21×27 (fig. 1)	11.70
Bloc de 50 feuilles papier calque, quadrillé au millimètre, bistre 21×27	11.25

BLOCS INDUSTRIELS

Bloc 100 feuilles papier bulle quadrillé au centimètre. In-4⁰ carré 21×27	7.65
Bloc 100 feuilles papier bulle quadrillé au centimètre. In-4⁰ raisin 23.5×31	9.50
Bloc 50 feuilles papier blanc quadrillé au millimètre bleu ou bistre 21×27	6.75

BLOCS A ÉCRIRE ET ENVELOPPES

« **Old Royal** » blanc	13.5×21	18×22.5	21×27
Le bloc de 100 feuilles	5 »	6.15	8.40
Vélin azuré « Ballon »	13.5×21	18×22.5	21×27
Le bloc de 100 feuilles	4.75	5.85	8 »

Enveloppes doublées :

			Papier blanc	Papier azuré
14×8.1	pour papier 13.5×21	le cent	11 »	10.50
18×8.5	— 18×22.5	—	10.75	10.25
14.5×11.4	— 21×27	—	12.75	12.25

BLOCS DE BUREAU "F.A.F."

Garnis 200 feuilles papier vélin

	PRIX
N⁰ 1 Monture cuivre nickelé 13×8	15.75
N⁰ 2 — — 16×10	22.50
N⁰ 3 — — 18.5×11.5	26.50
N⁰ 4 — — 21.5×13.5	33.75
N⁰ 2 Avec calendrier perpétuel, monture cuivre nickelé 16×10 (fig. 2)	37.50
N⁰ 3 Avec calendrier perpétuel, monture cuivre nickelé 18.5×11.5	45 »
N⁰ 4 Avec calendrier perpétuel, monture cuivre nickelé 21.5×13.5	52.50
N⁰ 5 **Bloc correspondance,** avec socle acier poli bleu, 27.5×21	36 »

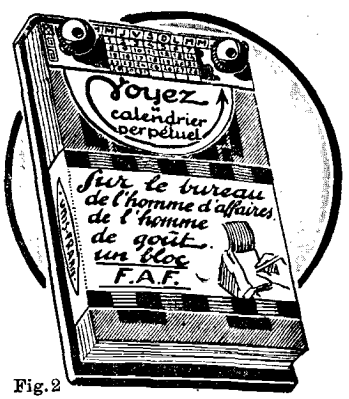


Fig. 2

FEUILLETS DE RECHANGE pour blocs "F.A.F."

			PRIX
Feuillets de rechange,	13×8	le paquet de 200 feuillets	3 »
—	16×10	—	4 »
—	18.5×11.5	—	5 »
—	21.5×13.5	—	6 »
—	27.5×21	—	11 »

PAPIERS A CALQUER ET A DESSINER

EN ROULEAUX

Carnet d'échantillons envoyé sur demande

PAPIERS A CALQUER

Le numéro indique la longueur du rouleau, par exemple, la sorte 500 est étiquetée 510 en 10 mètres et 520 en 20 mètres.

	Numéro ou marque	Hauteur	PRIX 10 mètres	PRIX 20 mètres
Parcheminé « Glace », extra-transparent pour reproductions	100	110	11.25	21 »
Pelure parcheminée blanche, force moyenne, non satinée	200	110	9 »	17.50
Parcheminé blanc satiné, mince, qualité supérieure, supportant le lavis, ne jaunissant pas...	300	110	15 »	28 »
Parcheminé « Cristal » solide, pour reproductions	400	110	20 »	37.50
Calque blanc « Archive », pur chiffon, inaltérable par les rayons ultra-violets, conservation indéfinie	4000	110	15.25	29.25
Parcheminé mat écru, papier fort, recommandé pour dessin au crayon et à l'encre de Chine....	500	110	8 »	15.60
	501	150	11 »	21.25
Transparent végétal, papier à calquer, blanc, extra-fort	500 D	110	12.25	24 »
	501 D	150	16.50	32.50
Calque industriel bleuté parcheminé, force moy.	5000	110	14.25	25.75
Parcheminé naturel azuré, extra-mince, papier sans préparation, ne jaunissant pas	602	110	8.75	16.50
Cuir végétal bleuté, préparé pour lavis, pap. fort et tr. résistant, supporte les grattages, ne devient pas cassant, donne de bonnes reprod. photogr.	700	110	20.50	38.50
Calque industriel bleuté, parcheminé fort	7000	110	20 »	36 »
Calque industriel crème, parcheminé extra-fort	9000	110	26 »	47 »

TOILES A CALQUER

	Prix au détail le mètre	Hauteur	10 mètres	20 mètres
« La Parisienne », fabrication française, azurée.	12 »	75	115 »	225 »
— — — — .	15 »	100	145 »	280 »
Toile transparente pour abat-jour, jaune	14 »	100	125 »	240 »

PAPIER BULLE A PIQUER

	Numéro ou marque	Hauteur	20 mètres	50 mètres
Bulle à piquer, force extra-mince	3000	150	12.50	29 »
— — force moyenne	3100	150	16.50	38.50
— — fort	3200	150	22 »	52 »

PAPIERS A DESSIN

Blanc, bulle, rosé et bleuté

			10 mètres	100 mètres
Blanc à grains, force raisin, pour études	MONTGOLF.	150	26 »	
Vélin mécanique à grains, blanc, force raisin	CANSON	150	38 »	
— — — — — jésus	—	150	52.75	
— — — — — colombier	—	150	61.50	
— — — — — gr.-aigle.	—	150	70.50	
— — — — — raisin	FIDELIS	136	41.50	
Bulle fort pour gabarits	636	175	45 »	
— **« Croquis »** pour études et croquis	CANSON	150	14.75	146.50
— **parcheminé** force raisin	—	150	25.25	
— — — jésus	—	150	31 »	
— — — colombier	—	150	37.50	
— — — grand-aigle	—	150	43.50	
— **rosé parcheminé**, force jésus	—	150	31 »	
— **bleuté parcheminé**, force jésus	—	150	31 »	
Feutré gris pour pastel	—	150	30.75	

PAPIER QUADRILLÉ au millimètre pour réductions géométriques	Numéro ou marque	Hauteur	PRIX 10 mètres
Papier fort, quadrillé bistre.....	« Canson »	75	**15.75**
— extra-fort, quadrillé bistre.....	2181	75	**23** »
— calque mat, quadrillé bistre.....	1329	75	**16** »
— calque fort vert d'eau, quadrillé bistre.	148	75	**20.25**
PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES pour reproductions de plans par la lumière			
Ferro-prussiate, pose rapide, papier fort....	B	75	**12.75**
Photo-traits noirs (traits noirs sur fond blanc par simple lavage à l'eau), papier fort.....		75	**18** »

PASSE-PARTOUT POUR ENCADREMENTS SOUS VERRE

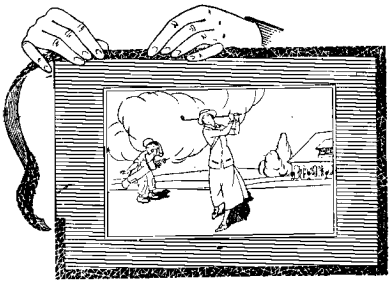


Fig. 3

Passe-partout Delta, papier de couleur, gommage spécial extra-fort, permettant d'encadrer soi-même gravures, photos, etc. Livré en roulettes de 10 mètres environ, largeur 22 %.

Série A.....	la roulette	**1.75**
Série B.....	—	**2.75**
Série C.....	—	**4** »
Série D.....	—	**5.50**
Série E.....	—	**6.25**

Pour les commandes se reporter à la page en couleurs et indiquer le numéro de la teinte choisie.

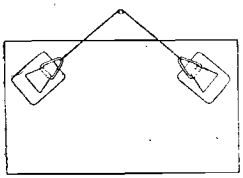


Fig. 4

ATTACHES "DELTA"

pour suspendre les encadrements sous verre

(fig. 4) La boîte de 15 ; **3.50**

Mouilleurs pour humecter uniformément les bandes Delta..... **1.80**

Nécessaire "Delta" pour l'encadrement, renfermant une règle, un mouilleur, 12 rouleaux passe-partout couleurs assorties, une boîte attaches.

Prix..... **25** »

RÈGLE "DELTA"

Règle Delta. — Cette règle permet le montage rapide et soigné des sous-verres au moyen des bandes gommées Delta. Le mode d'emploi est fourni avec la règle. (fig. 4 bis)

Longueur : 40 %.
Largeur : 13 % 1/2.
Poids : 400 gr.

Prix : **25** »

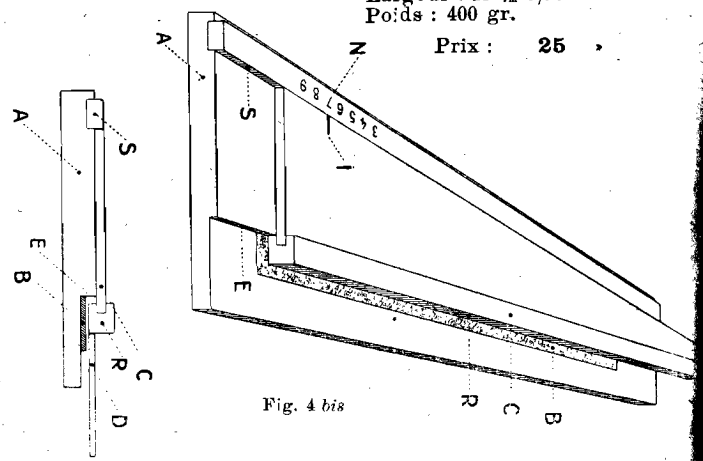


Fig. 4 *bis*

COMPAS FRANÇAIS

COMPAS FINS EN MAILLECHORT

Demi-pochettes couvertes en percaline, fermeture à tringle

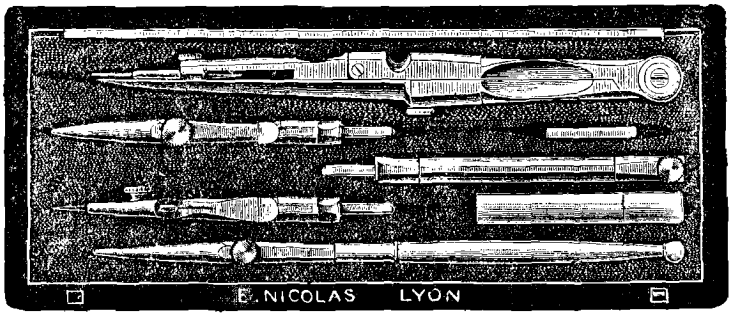


Fig. 5

50 A. Pochette percaline composée de 1 compas à tête balustre, 15 ⅝, qualité demi-fine, avec pièces de rechange, 1 tire-ligne, réglette divisée et étui de mines, fig. 5 ..... **38** »

50 C. Pochette percaline, compas qualité fine, articulation acier aux têtes, vis tigées et à écrous aux tire-lignes, même composition que la 50 A..... **62.50**

POCHETTES COMPAS MAILLECHORT

Composées de 1 compas à tête balustre 14 centimètres avec ses pièces de rechange, 1 compas à ressort, 1 tire-ligne, réglette divisée et étui de mines.

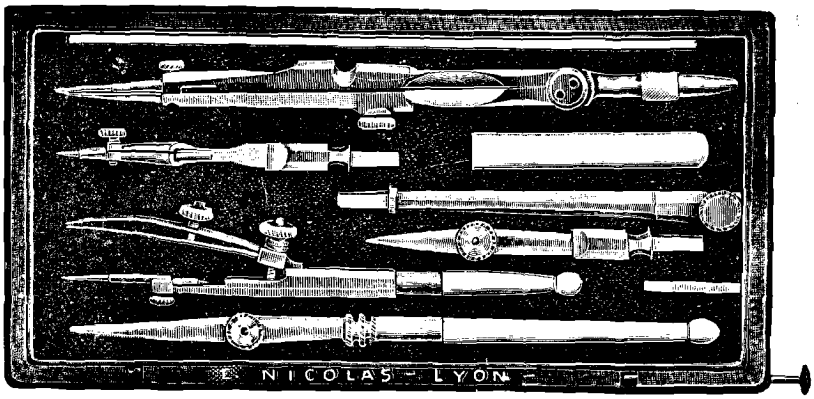


Fig. 6

60 B. Pochette percaline, compas qualité demi-fine, maillechort, vis tigées .... **50** »

60 C. La même, qualité fine, avec articulations acier, fig. 6 ..... **78** »

POCHETTES COMPAS MAILLECHORT

Composées d'un compas à tête balustre 14 cent. avec ses pièces de rechange, 1 compas fixe à pointes sèches, 1 compas à ressort, 1 tire-ligne, rapporteur, réglette divisée, étui mines.

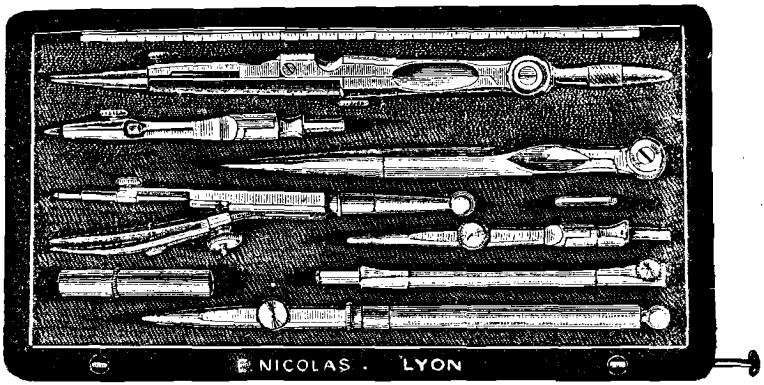


Fig. 7

71 B.	Pochette percaline, compas qual. demi-fine, maillechort, vis tigées av. 2 tire-l.	65 »
72 B.	La même, compas qual. fine, 1 tire-lignes, vis à écrous, façon maroquin, fig. 7.	84 »
73 B.	— — — 2 tire-lignes, vis à écrous, façon maroqu.....	92 »
70 C.	Pochette dessus façon maroquin, compas qual. fine, articulations acier aux têtes, vis tigées et vis à écrous aux tire-ligness	92 »
71 C.	Pochette dessus façon maroquin, compas qual. fine, articulations acier, vis tigées et 2 tire-lignes à écrous.....	100 »
72 C.	La même, avec 2 balustres à ressort.....	115 »
71 E.	Pochette dessus façon maroquin, compas qual. sup., articulations acier, vis tigées et 2 tire-lignes à écrous, avec compas à pincette à la place du compas à ressort	208 »

POCHETTES COMPLÈTES, COMPAS MAILLECHORT

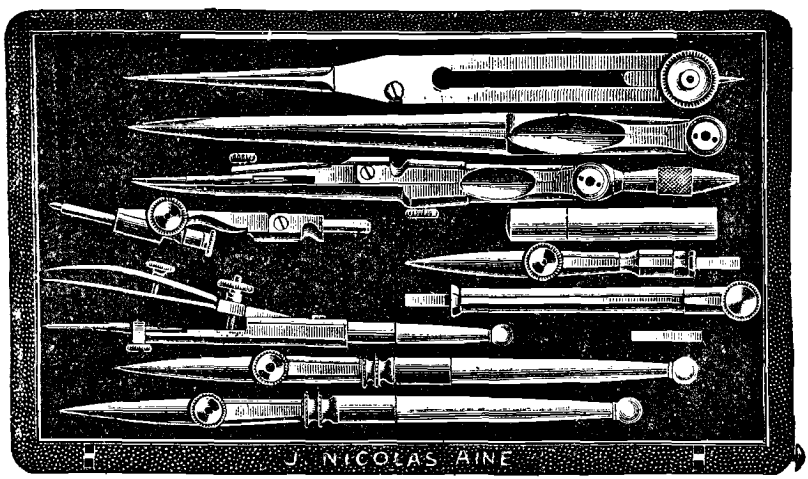


Fig. 8

74 C.	Pochette dessus façon maroquin, compas qual. fine, articulation acier, 1 compas tête balustre à rechanges, 14 cent.; 1 compas fixe 14 cent.; 1 balustre à ressort; 2 tire-lignes, vis à écrous; 1 compas de réduction, fig. 8.....	160 »

COMPAS A CHARNIÈRES RONDES

Compas de précision en maillechort, construits et polis entièrement à la main

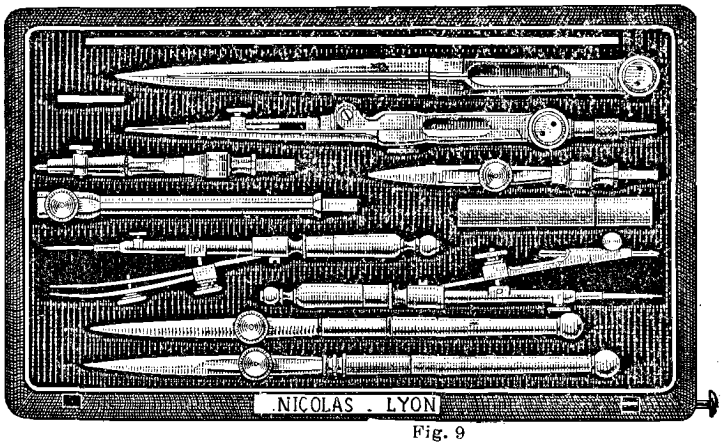


Fig. 9

502. Pochette façon maroquin, compas qualité extra-supérieure; 1 compas balustre à rechanges 14 cent.; 1 compas fixe 14 cent.; 2 compas balustre à pincette; 2 tire-lignes ..... 348 »
503. La même avec 2 compas à pompe, sans charnières rondes (fig. 9) ..... 342 »
504. Pochette façon maroquin, compas qualité extra-supérieure; 1 compas balustre à rechanges 14 cent.; 1 compas à cheveu 14 cent.; 2 compas à pincette; 2 tire-lignes; 1 compas de réduction à crémaillère ..... 490 »

COMPAS A VERGE POUR ADAPTER AUX RÈGLES A DESSIN

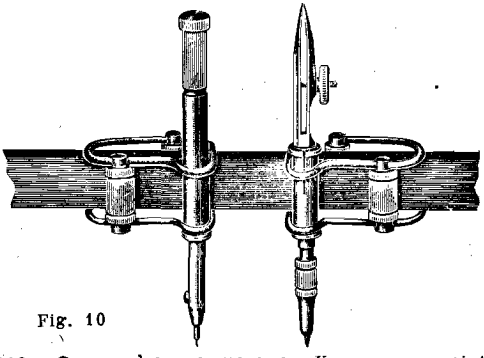


Fig. 10

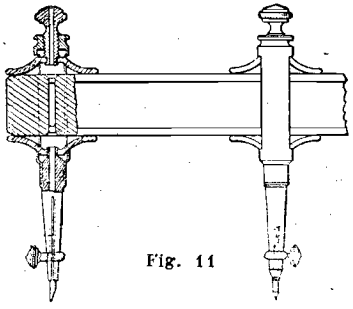


Fig. 11

1102. **Compas à verge,** marque « Kern », avec pointe aiguille, tire-ligne et porte-crayon de rechange combinés (fig. 10) .. 54 »

Compas à verge « Minerva », nickelé avec 2 verges bois pour circonférences de 40 cm. à 1 m. 20. 142 »

47 C. Maillechort, à vis de rappel, qual. supér., tire-lignes et porte-mine, avec écrin (fig. 12). 108 »

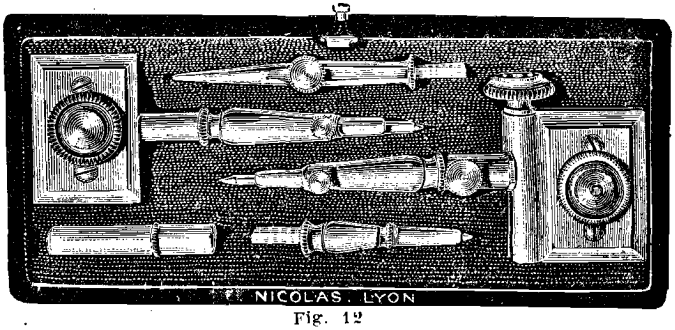


Fig. 12

COMPAS FRANÇAIS GENRE SUISSE

à tête fixe et tire-lignes à levier

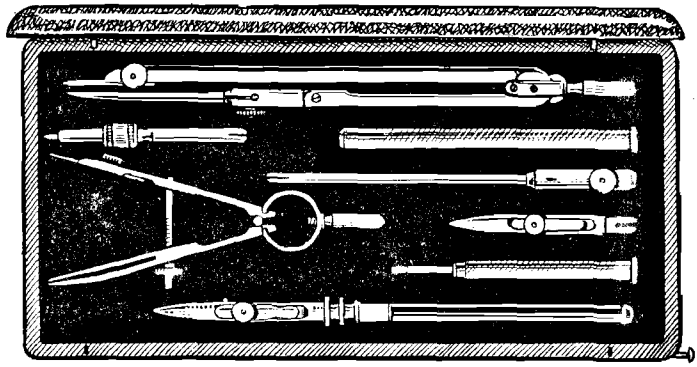


Fig. 13

101.	Pochette recouverte papier cuir, renfermant un compas qualité fine, cuivre nickelé, avec pièces de rechange, 1 tire ligne manche ébène, 1 étui de mines tournevis, 1 rapporteur celluloïd et 1 réglette os divisée.....	56 «
102.	La même, mais avec un compas pincette tire-ligne et 1 manche creux (fig. 13).	68 «
103.	La même, mais avec deux compas pincette tire-ligne et porte-mine et 2 tire-lignes	90 »

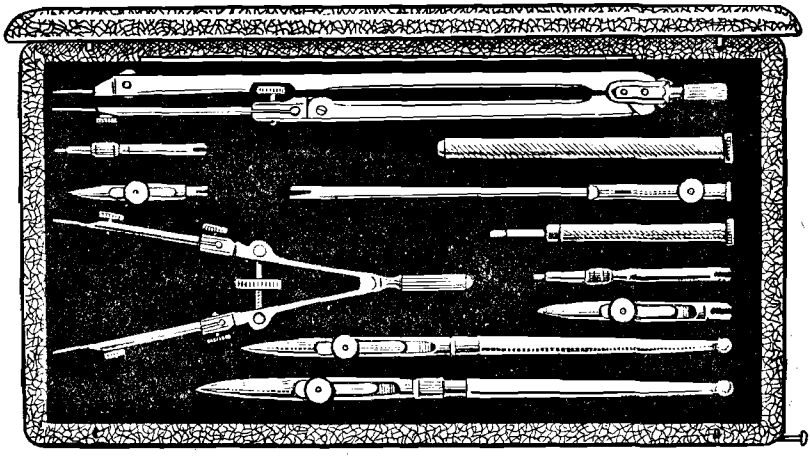


Fig. 14

201.	Pochette recouverte simili cuir, renfermant un compas maillechort, qualité extra-supérieure, avec pièces de rechange, 1 tire-lignes manche os, 1 étui de mines tournevis, 1 manche creux, 1 rapporteur celluloïd et 1 réglette os	88 »
202.	La même que 201, mais avec un compas pincette avec pièces de rechange, et 2 tire-lignes (fig. 14)	150 »
203.	La même que 202, mais avec un compas pointes fixes à vis de rappel, dit à cheveu et un compas 10 cm., avec pièces de rechange	225 »

COMPAS SUISSES

MARQUE KERN

COMPAS MAILLECHORT

Qualité supérieure

pochette percaline

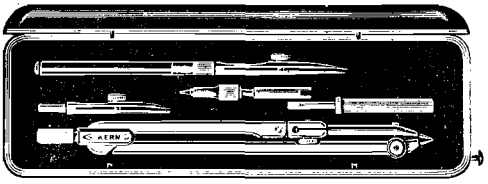


Fig. 15

A 3 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon et 1 tire-ligne (fig. 15) ..... 98 »

A 10 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon, 1 rallonge, 1 balustre à encre et 1 tire-ligne ..... 154 »

A 15 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon, 1 rallonge, 2 balustres encre et crayon et 1 tire-ligne..... 198 »

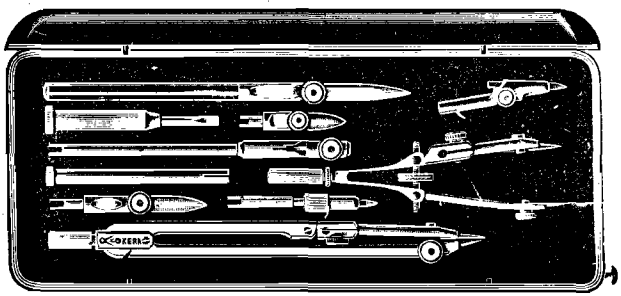


Fig. 16

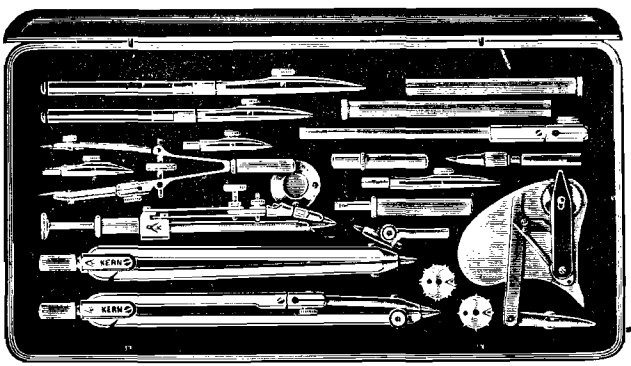
A 21 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon, rallonge, balustre pointes sèches avec pièces de rechange encre et crayon et 1 tire-ligne (fig. 16)..... 190 »

A 28 1 compas pointe sèche 14 cent. 1/2; 1 compas à aiguille 11 cent. 1/2 avec pièce de rechange encre et crayon ; 1 de 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange; 1 balustre avec pièces de rechange encre et crayon; 2 tire-lignes; 1 point de centre..... 296 »

A 28 GJ La même avec tête perfectionnée aux compas et dispositif « Idéal » aux tire-ligne ..... 338 »

A 34 GJ 1 compas pointes sèches 14 cent. 1/2; 1 compas à aiguille de 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon; 1 compas à pompe avec pièces de rechange; 1 compas à pincettes avec pièces de rechange; 2 tire-lignes; tête perfectionnée aux compas et dispositif « Idéal » aux tire-lignes. 378 »

A 40 GJ 1 compas pointes sèches; 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange encre et crayon; 3 balustres à pincettes; 1 point de centre; 2 tire-lignes; tête perfectionnée aux compas et dispositif « Idéal » aux tire-lignes ..... 375 »



Le dispositif « **Idéal** » permet de conserver toujours la même épaisseur du trait avant ou après le nettoyage du tire-ligne.

Fig. 16 bis

A 41 GJ 1 compas pointes sèches; 1 compas à aiguille 15 cent. 1/2 avec pièces de rechange; 1 balustre à pincettes avec pièces de rechange; 1 compas à pompe avec pièces de rechange; 2 tire-lignes; 1 tire-ligne à pointiller; tête perfectionnée aux compas et dispositif « Idéal » aux tire-lignes.. 420 »

COMPAS A TÊTE BALUSTRE 12 c/m

Avec ses pièces de rechange, pointe aiguille, porte-crayon, tire-ligne et rallonge

(livrés dans une petite boîte en carton)

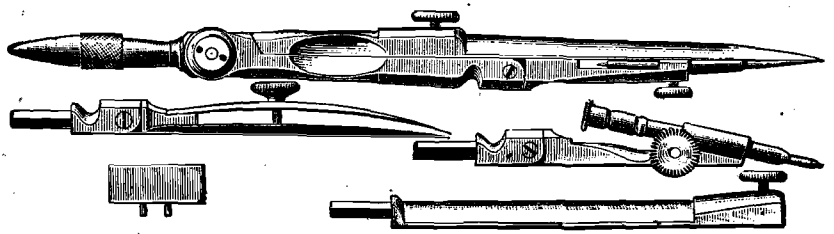


Fig. 17

46 A	**Compas** maillechort, qualité demi-fine, vis tigées (fig. 17)			18.50
46 B	—	—	qualité fine, vis à écrou	32 »
46 C	—	—	— articulations acier, vis à écrous	38 »
7352	—	—	genre Suisse, qualité fine, 14 %	26 »
7604	—	—	— qual. extra-supér., 10 %, sans rallonge.	35 »
7600	—	—	— — 16 %, avec rallonge.	48 »

COMPAS FIXES A POINTES SÈCHES

17	**Pointes** sèches en cuivre, qualité demi-fine, 14 %			7.50
18	—	—	en maillechort, qualité fine, 14 %, acier à la tête	13.50
18 C	—	—	— rondes, qual. sup., 14 %, acier à la tête.	24 »

COMPAS DE RÉDUCTION



Fig. 18

3100	Qualité fine, cuivre, 16 %, livré avec écrin papier (fig. 18)			46 »
3100 A	—	—	maillechort, 16 %, livré avec écrin papier	50 »
3120	—	supérieure, maillechort 17 %, livré avec écrin papier		74 »
3140	—	—	— 17 %, à crém., livré av. écrin façon maroq..	100 »

TIRE-LIGNES

Fig. 19



3510	**Tire-ligne,** manche bois, qualité ordinaire, à piquoir, vis fer			2.75
3515	—	—	os, qualité demi-fine, façon « Savard », vis fer	5.25
3526	—	—	— — fine, à profiler, vis à écrou	7.25
3525	—	—	— — fine, façon « Savard », vis à écrou	8.50
3562	—	—	ivoire, qualité supérieure, à profiler, vis à écrou	14 »
3552	—	—	— — — façon « Savard », à piquoir, vis à écrou	18 »
3564	—	—	— — extra-supér., façon « Savard », av. guide	25 »
03565	—	—	— — — à profiler, avec guide	22 »
1002	—	marque « Kern », de précision, 11 %, manche ébène		17.25
1004	—	—	— 13 %, — —	18.75
1012	—	—	— avec régulateur, 11 %, manche ébène	21 »
1014	—	—	— — 13 %, — —	22.50
3587	—	double, manche ivoire, 12 %, à 2 branches à ressort		43.50
3610	—	à pointiller, manche os, avec trois roulettes		15 »

COMPAS A BALUSTRE

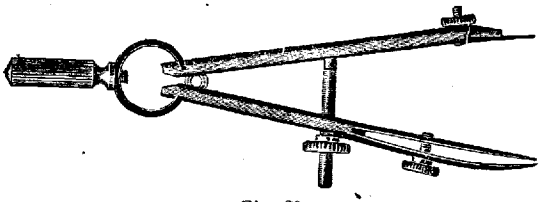


Fig. 20

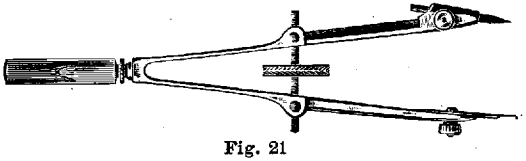


Fig. 21

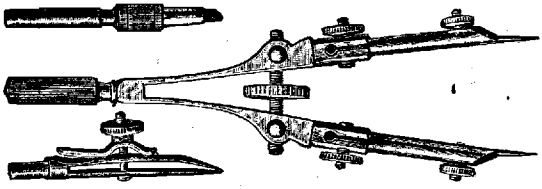


Fig. 22

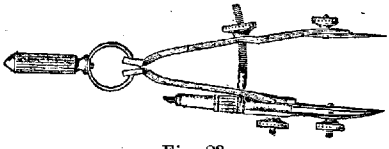


Fig. 23

POINTILLEUR Marque " KERN "

1069 **Pointilleur**, marque « Kern », avec trois molettes, livré en écrin (fig. 24)..... **60** »

COMPAS A PINCETTE
forme plate, qualité fine

7356 Compas cuivre nickelé, à tire-lignes (fig. 20)..... **8** »

7358 Compas, cuivre nickelé, à porte-mine..... **8** »

COMPAS A PINCETTE
" Maillechort "

1082 Qualité de précision, marque « Kern », avec deux pointes aiguille..... **36** »

1083 Qualité de précision, marque « Kern », avec pointe aiguille et porte-crayon (fig. 21). **38.50**

1084 Qualité de précision, marque « Kern », avec pointe aiguille et tire-lignes..... **38.50**

COMPAS A PINCETTE
avec rechange
tire-ligne et porte-crayon

7611 Maillechort qualité extra-supérieure, vis de rappel au centre (fig. 22).
Livré en écrin..... **50** »

1087 Le même, marque « Kern », qualité de précision, livré en écrin..... **80** »

COMPAS REVERSIBLES

3086 Cuivre marque « Kern », (fig. 23)..... **33.50**

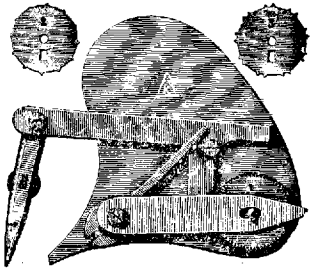


Fig. 24

La Maison se charge de la remise à neuf et de la réparation de tous les compas et tire-lignes aux meilleures conditions.

COMPAS UNIVERSEL " MINERVA "

en métal nickelé pour le tracé des cercles et ellipses

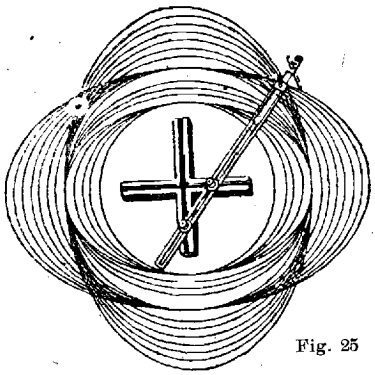


Fig. 25

MANIÈRE DE SE SERVIR DU COMPAS UNIVERSEL " MINERVA "

La manière de se servir du Compas Universel « Minerva » est des plus simples. Pour varier la grandeur des axes de l'ellipse, il suffit de déplacer les écrous dans les rainures. Dans les compas C et D, le porte-crayon est mobile, ce qui permet de tracer des parallèles sans déplacer les écrous.

Les compas Universels « Minerva » sont livrés en trois grandeurs :

B :	longueur des branches 6 %,	pour courbes de	7 à 30 %	.....	**105** »
C :	— — 10 %,	—	13 à 50 % (fig. 25)	.....	**112** »
D :	— — 20 %,	—	21 à 80 %	.....	**135** »
Tire-lignes pour adapter aux Compas Universels « Minerva »				.....	**19** »

RÈGLE A HACHURER

PERFECTIONNÉE

Règle à hachurer automatique ; appareil avec crémaillère de 35 centimètres et règle celluloïd de 20 centimètres, divisée au millimètre. (fig. 26)
Prix..... **78** »

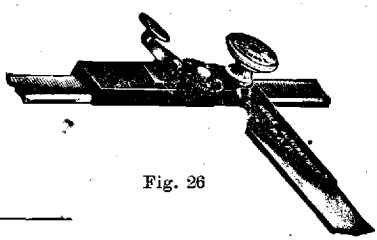


Fig. 26

RAPPORTEURS CELLULOÏD

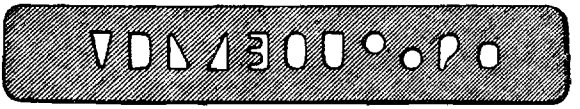
	Divisions en degrés		Divisions en 1/2 degrés	
Diamètres en %.....	8	10	12	14
Prix.....	**1.90**	**2.50**	**3.60**	**4.60**

	Divisions en 1/2 degrés et divisions complémentaires					
Diamètres en %.....	16	18	20	22	24	30
Prix.....	**7.25**	**8.50**	**10** »	**11.50**	**20** »	**30** »

VIGNETTES "MINERVA"

Ces vignettes sont en celluloïd, d'une transparence parfaite. Elles permettent de tracer toutes les lettres de l'alphabet, majuscules et minuscules, ainsi que les chiffres.

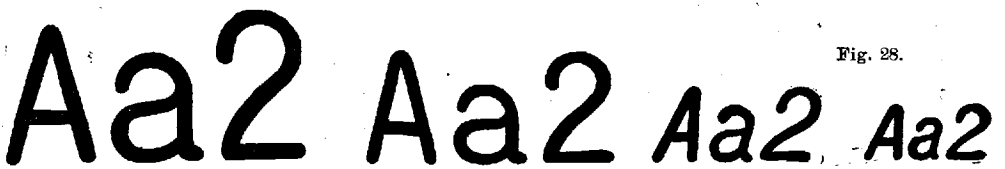
Fig. 27.



Fac-similé d'une des vignettes, majuscules, écriture droite.

Les chiffres sont obtenus au moyen de la vignette majuscule. En commandant, prière d'indiquer d'après le tableau ci-dessous, le numéro correspondant à la grandeur des lettres choisies et s'il s'agit de vignettes pour écritures droites ou penchées.

Fig. 28.



B 20 A 15 A 10 A 7

Chaque jeu comprend : deux vignettes, une pince métal et une plume laiton.
La série complète est livrée avec 2 pinces, 4 plumes et notice explicative.

Le jeu..... N^{os}	20	15	10	7
	21 »	**16 »**	**15 »**	**14 »**

La série complète ..... **48 »**

RÉSERVOIR "MINERVA"

Recommandé pour l'emploi des vignettes



Fig. 29.

Ce réservoir permet d'écrire d'une façon continue. La largeur du trait varie suivant les tuyères employées. (fig. 29).

Le réservoir livré avec 5 tuyères..... **38.50**

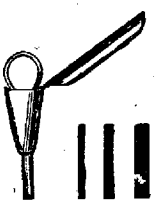


Fig. 30.

PLUMES LAITON

pour Vignettes "MINERVA"

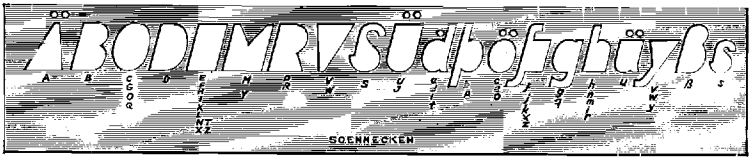
Ces plumes s'adaptent à tout porte-plume et remplacent le réservoir.
Elles se font en quatre grosseurs (fig. 30).

La pièce **3.25**

BANDES A JOUR " SOENNECKEN "

pour lettres et chiffres

Fig. 31



BANDES en celluloïd transparent pour l'écriture oblique des majuscules et miniscules et pour l'écriture droite des chiffres.

Chaque jeu comprend :
5 plaques donnant des lettres de 5, 7, 10, 14 et 20 ‰.
2 plaques donnant des chiffres de 10, 12, 14 et 20 ‰.
2 porte-bandes.
et 4 tubes verre pour écrire, donnant la largeur de trait correspondant aux dimensions de chaque série de caractères.

Le jeu complet..... **40** »

Fig. 32



PLUMES " SOENNECKEN "

pour écriture ornementale

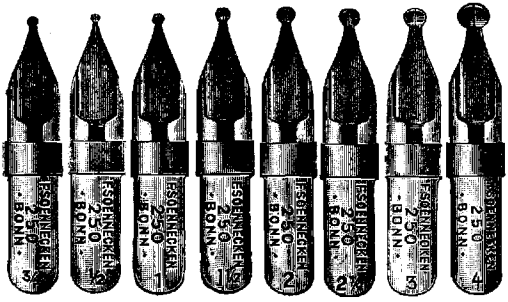


Fig. 33

Série 250. — Chaque plume correspond à une largeur de bec en millimètres de 1/2. 3/4, 1, 1 1/2, 2, 2 1/2, 3. 4 et 5 ‰.

Ces plumes sont livrées en cartes de 9 assorties.

La carte..... **4.75**

PLUMES EXTRA-LARGES

pour enseignes et réclames



Fig. 34

Numéros.....	50 A	60 A	80 A	100 A	120 A	150 A	200 A
Largeur en ‰...	5	6	8	10	12	15	20

La carte de 7 plumes assorties..... **5.75**



Fig. 34 bis

CRAYONS A ÉCRIRE ET A DESSINER

MARQUE « CONTÉ »

		la pièce	la douz.	la grosse
1000	**Crayons** graphite « Alaska », cèdre verni, hexagones, marque or, 17 graduations	1.85	21.70	260 »
1010	**Crayons** graphite, cèdre verni, hexagones, 6 graduations nº 0 à 5	0.60	6.55	78.60
710	**Crayons** extra-fins, pierre noire, cèdre verni marque argent : nº 1 moyen, nº 2 tendre, nº 3 très tendre	1.85	19.95	239 »
610	**Crayons** mine sanguine, cèdre verni	1.85	19.95	239 »
617	— — sépia, — —	1.85	19.95	239 »
630	— — blanche, — —	1.85	19.95	239 »
1750	— — noir fixe mat, —	1.10	12 »	144 »
1700	— lithographiq. pour pierre et verre, cèdre verni noir, rouge ou bleu	1.35	14.45	173 »
1600	— pour tissus, ronds, grosse mine graphite	1.75	19.10	229 »
1605	— — — — — — bleue	1.75	19.10	229 »
1615	— — — — — — rouge	1.75	19.10	229 »
200	**Crayons** carrés, mine pierre noire, sans bois : nº 1 ferme, nº 2 tendre, nº 3 très tendre		3.75	44.70
245	**Crayons** carrés blancs, sans bois : nº 1 ferme, nº 2 tendre, nº 3 très tendre		3.75	44.70
235	**Crayons** ronds, sanguine, fins, sans bois		5.60	67.20

CRAYONS DE COULEURS « CONTÉ »

La pièce **1.85** ; la douzaine **19.95**

1335 **Crayons** de couleurs extra-fins en cèdre, ronds, vernis, longueur 18 %, 60 nuances

Nº 1	Blanc.	Nº 16	Terre d'Italie.	Nº 31	Cobalt.	Nº 46	Terre de Cassel.
2	Noir.	17	Laque jaune.	32	Bleu minéral.	47	Terre de Cologne.
3	Garance rose.	18	Vert minéral.	33	Bleu de Prusse.	48	Bistre.
4	Laque carminée.	19	Vert olive foncé.	34	Indigo.	49	Teinte neutre.
5	Laque écarlate.	20	Vert de Prusse.	35	Violet.	50	Gris de Payne.
6	Vermillon.	21	Vert minéral jaune.	36	Pourpre.	51	Brun Madder.
7	Rouge de Saturne.	22	Stil de grain.	37	Ocre jaune.	52	Jaune indien.
8	Rouge de Venise.	23	Vert de chrome.	38	Rose pâle.	53	Sienne naturelle.
9	Rouge indien.	24	Vert de vessie.	39	Couleur chair.	54	Terre d'Italie brûlée.
10	Vermillon de Chine.	25	Vert végétal.	40	Magenta.	55	Terre d'ombre brûlée
11	Jaune chrome clair.	26	Vert de Prusse foncé.	41	Brun rouge.	56	Ocre brune.
12	Jaune chrome foncé.	27	Vert lumière.	42	Sépia.	57	Sépia colorée.
13	Jaune orange.	28	Vert olive.	43	Sienne brûlée.	58	Brun Van Dyck.
14	Jaune de Naples.	29	Bleu céleste.	44	Gris.	59	Lilas.
15	Brun de Mars.	30	Outremer.	45	Terre d'ombre.	60	Garance cerise.

		12	24	48
1335	**Crayons** de couleurs extra-fins..... en étui de			
	l'étui	22.50	43.75	114 »

1324 **Crayons** de couleurs, cèdre verni, mines polychromes, 13 nuances : blanc, bleu foncé, bleu clair, bistre, brun, noir, jaune, carmin, orange, rouge, rose, vert clair, vert foncé..... la pièce **1** » ; la douzaine **11** »

1420 **Crayons** bicolores extra-fins, hexagones, 22 %.. la pièce **1.60** ; la douzaine **17.50**

1306 **Etuis** de 6 crayons coul. assorties, cèdre verni, petit format, 12 %, la pièce. **3.40**

1305 — 12 — — — — — — **6.25**

1324 P — 12 — — — grand format, 18 %, la pièce. **11.60**

CRAYOLORS « CONTÉ »

Permettant la reproduction exacte des nuances du spectre solaire

		la pièce	la douz.
783	Etui de 8 crayolors, couleurs assorties avec porte-crayon	4.80	57.20
784	— 12 — — —	6.85	82 »
785	— 18 — — —	9.60	115 »
786	— 24 — — —	12.35	148 »
787	— 36 — — —	19.20	230 »
789	— 48 — — —	24.70	296 »

PORTE-MINES ET MINES « CONTÉ »

1120 **Porte-mines** pour dessinateurs, à mines graphites 17 ‰, 6 graduations: N° 1 très tendre, 0 tendre, 2 moyen, 3 ferme, 4 dur, 5 très dur. la pièce **4.65**, douz. **51**

1106 **Etuis** de 12 mines graphites pour porte-mines 1120. l'étui **4.90**; douz. d'étuis **53.70**

580 **Porte-mines** pour dessinateurs, à mines pierre noire, longueur 15 ‰; N° 1 moyen N° 2 tendre, N° 3 très tendre.....la pièce **4.70**; la douzaine **51**

585 **Etuis** de 12 mines pierre noire pour porte-mines 580. l'étui **8.20**; douz. d'étuis **89.50**

SAUCE VELOURS POUR DESSIN ET PHOTOGRAPHIE

322 **Sauce** velours noire..... le bâton **0.70**; la douzaine **8.25**

324 — sépia..... — **0.70** — **8.25**

324 bis — sanguine..... — **0.70** — **8.25**

330 à 332 bis **Sauce** velours extra-fine en tubes de verre — 330 noire, 332 sanguine, 332 bis sépia — l'étui **2.50**

CRAIES INDUSTRIELLES INDÉLÉBILES

pour bois, métaux, tissus, pierres

1099 Bleue, rouge, jaune, verte, violette et blanche..... l'étui de 12 **6.90**

1101 « Forestière » mine violette aniline pour bois mouillé..... — **9.90**

3736 Porte-craie industrielle, métal nickelé..... la pièce **1**

CRAYONS « BAIGNOL ET PARJON »

		LA PIÈCE	LA DOUZ.	LA GROSSE
115	« **Crésus** » graphite trempé, polygrades, 12 graduations, cèdre, hexagone, verni jaune, timbre or. BBBBBB, BBBB, BBB, 1 BB, 0 B, 2 HB 3 F, H, 4 HH, 5 HHH, HHHH, HHHHHH	**1.35**	**15.50**	**180** »
104	(Hors concours), cèdre rond verni, 6 graduations, timbré argent. 1 BB, 0 B, 2 HB, 3 F, 4 HH, 5 HHH	**0.50**	**5.75**	**67.50**
	Crayons couleurs extra-fins, l'étui de.....	18 — **22** »	24 — **30** »	36 — **45** »	48 — **57.50**

« MINIRIS » J.-M. PAILLARD

Mines de couleur, extra-fines et fermes, se superposant, pour le dessin et le coloris.

			la pièce				la pièce
151	Etui de 7 « Miniris » et 1 p.-cr.		**4.25**	157	Etui de 24 « Miniris » et 1 p.-cr.		**11** »
153	— 12 — —		**5.75**	161	— 36 — —		**16.25**
155	— 18 — —		**9** »	165	— 50 — —		**21** »

CRAIES D'ART J.-M. PAILLARD

Pour dessin artistique, coloris, etc.
Inaltérables à la lumière.

432 Etui de 13 craies d'art assorties de nuances (fig. 35).....l'étui. **8.25**

436 Etui de 18 craies d'art assorties de nuances.....l'étui. **11.50**

438 Etui de 24 craies d'art assorties de nuances.....l'étui. **15.25**

(*Voir gravure en couleurs page 16.*)



Fig. 35

	LA PIÈCE	LA DOUZ.
MARQUE « WOLFF & SON »		
Crayons « Carbon », pierre noire, ronds, cèdre non verni, BB, B, HB. H, HH.....	**2.50**	**29.25**
Crayons « Carbon ». pierre noire, ronds, cèdre non verni, très tendres, BBB	**4.90**	**57.75**
MARQUE « ROWNEY »		
Sauce noire en poudre.....l'étui.	**5** »	

CRAYONS L. ET C. HARDTMUTH

		La pièce	La douz.	La grosse
1500	**Crayons «Koh-I-Noor»** hexagonaux, vernis jaune, marqués or, 17 numéros :	2.25	27 »	321 »
	6 B est un peu plus tendre que n° 1 — 2 H est un peu plus tendre que n° 4 5 B correspond presque au . 1 — 3 H correspond au . . . . . 4 4 B est un peu plus dur que . 1 — 4 H correspond au . . . . . 5 3 B est un peu plus tendre que 2 — 5 H est un peu plus dur que . 5 2 B correspond au . . . 2 — 6 H est un peu plus tendre que 6 B est un peu plus dur que . 2 — 7 H est un peu plus dur que . 6 HB est un peu plus tendre que 3 — 8 H Extra dur F correspond au . . . . . 3 — 9 H Tout ce qu'il y a de plus dur. H est un peu plus dur que . 3			
1561	**Crayons «Koh-I-Noor»** à copier, ronds, vernis jaune, durs, écrit noir, copie violet.....	2.50	30 »	352 »
1565	**Crayons «Koh-I-Noor»** à copier, ronds, vernis jaune moyens, écrit et copie violet.....	2.50	30 »	352 »
110	**Crayons** hexag., cèdre verni naturel, marq. argent 1 à 5	0.90	10.50	124 »
190 A	**Crayons** craie noire très fixe, cèdre verni, nos 1, 2, 3, 4, 5, s'emploient pour la retouche photographique et le dessin.....	1 »	11.75	139 »
276 A	**Crayons craie blanche** en cèdre non verni, nos 1, 2, 3	1 »	11.75	139 »
1099	Use-bout, bois de cèdre naturel, pince en cuivre nickelé avec bague de serrage ou pas de vis.....	1.50	17.50	

CRAYONS COULEURS EXTRA-FINS «HARDTMUTH»

399 **Crayons pastels «Polycolore»** en 60 nuances, vernis de la couleur de la mine, marque argent, mines absolument fixes et ne s'altérant pas à la lumière.
La pièce..... **1.40** La douzaine..... **16.50**

N° 1	Blanc.	N° 16	Vert Hooker I.	N° 31	Laque garance rose.	N° 46	Rouge anglais.
2	Jaune de zinc.	17	Vert Hooker II.	32	Carmin de garance.	47	Rouge de Pompéi.
3	Jaune cadmium citron	18	Vert émeraude.	33	Laque rose.	48	Rouge indien.
4	Jaune chrome clair.	19	Vert végétal.	34	Laque carminée.	49	Rouge carmin brûlé.
5	Jaune cadmium foncé.	20	Vert de Prusse.	35	Carmin extra-fin.	50	Terre d'Ombre.
6	Jaune de Naples.	21	Bleu clair.	36	Laque écarlate.	51	Brun Van Dyck.
7	Jaune chrome foncé.	22	Bleu de montagne.	37	Rouge de Saturne.	52	Terre d'Ombre brûlée
8	Jaune orange.	23	Bleu de cobalt.	38	Vermillon clair.	53	Sépia.
9	Terre verte.	24	Bleu d'outremer.	39	Vermillon foncé.	54	Sépia colorée.
10	Vert olive.	25	Bleu de Paris.	40	Ocre claire.	55	Gris bleu.
11	Vert de Ginette.	26	Bleu de Prusse.	41	Terre de Sienne.	56	Gris de perle.
12	Vert céladon.	27	Indigo.	42	Ocre d'or.	57	Gris de Payne.
13	Vert de Sève I.	28	Bleu de Delft.	43	Ocre brune.	58	Gris clair.
14	Vert de Sève II.	29	Violet rouge.	44	Ocre claire brûlée.	59	Teinte neutre.
15	Vert de Sève III.	30	Violet bleu.	45	Terre Sienne brûlée.	60	Noir.

PORTE-MINES DE POCHE «LE BOURSIER»



Fig. 36

		la pièce
1592	**Celluloïd** noir ou marbré couleur, mine «Koh-I-Noor», HB, long. 9 %	5.50
1592 A	— — — — — — 14 —	6 »
15092	— — mine «Koh-I-Noor» HB, av. réservoir mines, — 9 —	7 »
15092 A	— — — — — — 14 —	7.50
15922	Les mêmes plus gros, noirs, avec 6 mines de réserve.....	9.50
2202 A	**Etui** de 12 mines graphite «Koh-I-Noor» HB pour «Le Boursier», l'étui.	6.50
1570	— 12 — à copier, pour «Le Boursier»..... —	6.50
2203	— 12 — graphite, 3 % — pour réserv. mines —	5.25

PORTE-MINES D'ARTISTES ET MINES POUR LE DESSIN

		la pièce	la douz.
27 B	**Porte-mines** hexagonaux, vernis palissandre, n° 1 à 5.....	4.25	48 »
2015	**Mines fines**, polygrades, pour 27 B, n° 1 à 5, l'étui de 6 mines.	3 »	35 »
39 B	**Porte-mines** hexagonaux, craie noire, n° 1 à 5	4 »	45 »
2601	**Mines craie noire** pour 39 B, n° 1 à 5..... l'étui de 6	3.20	36 »
1511	**Porte-mines** hexagonaux «Koh-I-Noor», vernis jaune, tête os. 17 graduations (comme les crayons).....	6.50	78 »
2200	**Mines «Koh-I-Noor»**, 17 graduations..... l'étui de 6	8.75	104 »

GOMMES A EFFACER

MARQUE J.-M. PAILLARD

Gommes « Apis » extra-souples, pour effacer le crayon, n'altérant pas le papier.....la boîte complète

Morceaux à la boîte	4	8	12	20	40
Le morceau...	4.25	2.15	1.45	0.85	0.45

Gommes « Apis » pour effacer l'encre.....la boîte complète

Morceaux à la boîte	20	40
Le morceau...	0.95	0.50

Gommes « Mie de pain » pour effacer le crayon ou le fusain....le morceau
La boîte de 40 morceaux.....

MARQUE « CONTÉ »

2002 **Gommes blanches,** souples, pour le crayon « Bichette », la boîte complète

Morceaux à la boîte	24	48
Le morceau...	0.60	0.30

MARQUE « HARDTMUTH »

Gommes « Eléphant » pour le crayon.....la boîte complète

Morceaux à la boîte	8	12	20	40
Le morceau...	3.15	2.10	1.25	0.65

Gommes « Technique » extra-douces, pour le crayon....la boîte complète

Morceaux à la boîte	8	12	20
Le morceau...	3.15	2.10	1.25

MARQUE « NIGRIVORINE »

Effaçant indistinctement l'encre et le crayon.



Fig. 37.

3 **Forme estompe,** petites..... la pièce **0.40** ; la douzaine.....
2 — — moyennes (fig. 37) — **0.55** ; — .....
0 — — grandes ..... — **1.10** ; — .....

230 **Gommes « Mie de pain »,** le morceau.. **0.60** ; la boîte de 30 morceaux

COLLES DE BUREAU



Fig. 38.

Colle liquide « Antoine », grand flac. cloche (fig. 38)
Petit flacon.....

Colle « Stickwell » extra-blanche, pour le bureau, travauxde photographie et collage sur verre.
La boîte aluminium, petit modèle.....
— — grand modèle.....
Le tube.....

Nécessaire renfermant un tube colle « Stickwell », un pinceau avec étui verre protecteur.....

« Scelline », colle extra-forte pour coller et réparer tous objets : bois, marbre, porcelaine, verre, etc., le tube

TROUSSES D'ÉCOLIERS



N° 4651 Fig. 39

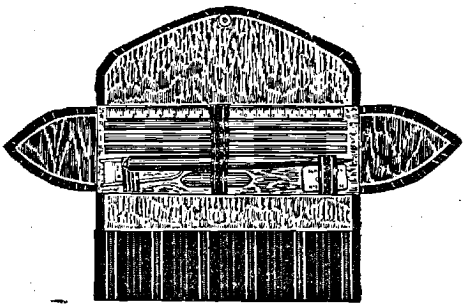
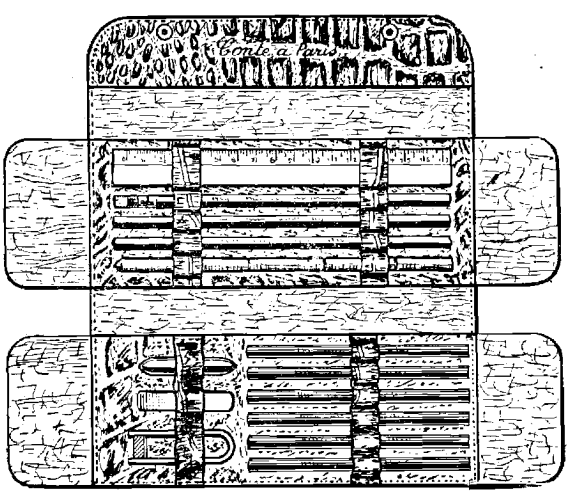


Fig. 40

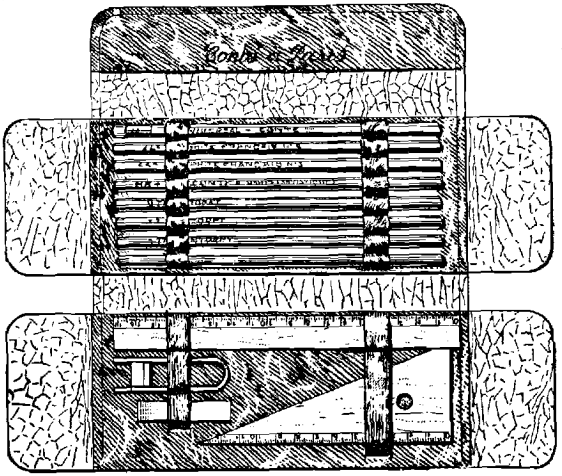
		PRIX
4651	**Trousse** forme sac, cuir à grain contenant 1 règle plate, 1 crayon noir avec protecteur bout gomme, 1 porte-plume, 2 crayons couleurs (fig. 39)	6.50
4648bis	**Trousse** forme portefeuille, moyen format, cuir grain croco, contenant 1 crayon noir, 2 crayons de couleurs, 1 porte-plume, 1 étui à plumes, 1 taille-crayon, 1 gomme, 1 règle carrée (fig. 40)	11.50
4622bis	**Trousse** forme portefeuille à 2 volants, en cuir à grain, moyen format, contenant 1 règle plate graduée, 3 crayons noirs, 1 porte-plume, 6 demi-crayons couleurs, 1 étui à plumes, 1 gomme, 1 taille-crayon (fig. 41)	20 »
4655bis	**Trousse** forme portefeuille à 2 volants, en cuir gros grain, grand format, contenant 3 crayons noirs, 1 crayon à dessin, 3 crayons de couleurs, 1 porte-plume, 1 règle plate graduée, 1 équerre graduée, 1 taille-crayon, 1 gomme (fig. 42)	22.75
4618bis	**Trousse** forme portefeuille, 2 volants, en cuir gros grain, grand format, contenant 3 grands crayons graphite Conté, 2 crayons à dessin, 5 1/2 crayons de couleurs, 1 règle carrée, 1 porte-plume, 1 porte-crayon cuivre, 1 estompe, 1 gomme, 1 étui à plumes, 1 canif à une lame, 1 taille-crayon, 1 compas bois (fig. 45)	28 »



N° 4622 bis Fig. 41

TROUSSES D'ÉCOLIERS

PRIX



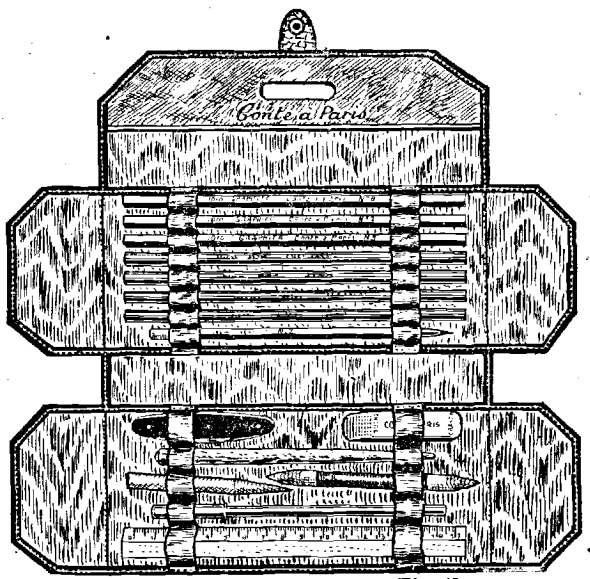
N° 4655 bis

Fig. 42

4667 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, en moleskine rayée assortie de teintes, grand format contenant : 3 crayons graphite Conté, 2 crayons à dessin, 3 crayons de couleurs extra, 1 canif, 1 gomme deux usages, 1 porte-plume, 1 estompe, 1 étui à plumes, 1 règle plate graduée **15**

4656ter **Trousse** forme portefeuille 2 volants, cuir à grain havane, grand modèle contenant : 3 crayons graphite Conté, 2 crayons à dessin, 3 crayons de couleurs extra, 1 règle carrée, 1 porte-plume, 1 compas, 1 étui à plumes, 1 estompe, 1 gomme crayon, 1 gomme encre, 1 canif..... **29.7**

4686 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, en cuir grain vachette havane, grand format, contenant 3 crayons graphite Conté, 2 crayons à dessin, 3 crayons de couleurs extra, 1 porte-plume rentrant, 1 étui à plumes, 1 gomme encre, 1 gomme crayon. 1 canif deux lames, 1 règle carrée graduée..... **30.7**

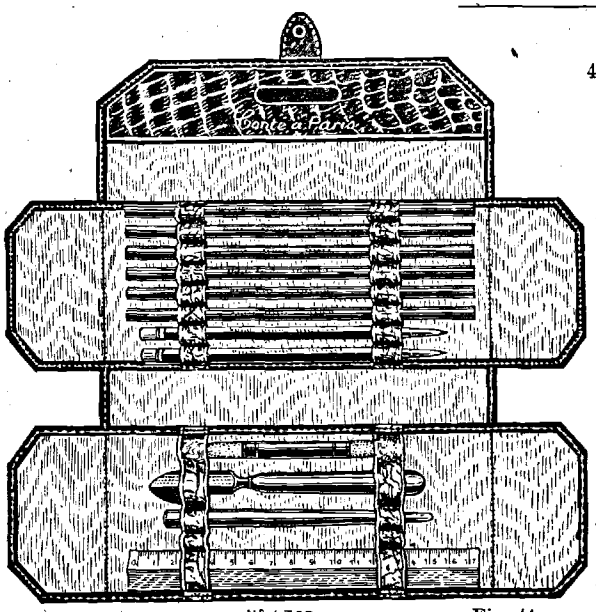


N° 4692

Fig. 43

4699 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, en cuir grain, grand format, avec patte, contenant 1 règle de buis graduée, 3 crayons graphite Conté, 3 cray. couleurs extra, 1 gomme deux usages, 1 canif à deux lames, 1 porte-plume, 2 crayons à dessin, 1 porte-plume rentrant, 1 étui à plumes **45**

TROUSSES D'ÉCOLIERS



N° 4700 Fig. 44

PRIX

4692 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, en cuir grain antique havane, grand format avec patte, contenant 1 règle de buis graduée, 2 crayons à dessin, 2 crayons couleurs extra, 2 crayons graphite Conté, 1 gomme biseautée deux usages, 1 canif à deux lames, 1 porte-plume, 1 porte-mines graph., 1 étui de mines graphite de rechange, 1 estompe peau (fig. 43). **50** »

4692bis Même article en cuir vert marbré.. **50** »

4693 **Trousse** forme portefeuille 2 volants cuir patiné, grand format avec patte, contenant 3 crayons graphite supérieur, 5 crayons de couleurs extra, 1 gomme biseautée deux usages, 1 canif à deux lames, 1 porte-mines pierre noire, 2 porte-plume, 1 règle en buis graduée..... **52** »

4700 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, en cuir, grain crocodile gris perle avec patte, cont. 3 crayons à dessin, 3 crayons coul. extr., 2 porte-mines, 1 étui de mines graphite de rechange, 1 grattoir et 1 porte-plume, 1 estompe peau, 1 règle bois graduée (fig. 44)... **55** »

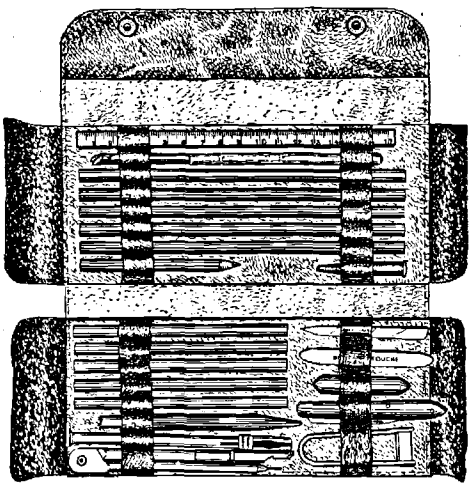


Fig. 45

4696 **Trousse** forme portefeuille 2 volants, cuir grain antique havane, encadrem. filets or, grand format, fermeture à deux pressions, contenant 2 crayons à dessin, 3 crayons de coul. extra. 3 porte-mines polygr., 1 étui mines graph. rech., 1 grattoir, 1 porte-plume, 1 estompe peau, 1 règle en buis graduée..... **64** »

FUSAINS ET ESTOMPES

Fusains ordinaires, premier choix	l'étui de 5	0.45
— — — —	l'étui de 12	0.75
— — — —	la boîte de 50	3 »
— buisson, tendres et noirs « Mignonnette »	—	3.25
— — — petits	—	3.50
— — — moyens	—	4 »
— — — gros	—	5 »
— vénitiens fermes et noirs	—	6 »
— — extra, fermes et noirs	—	8.25
— pour décor, gros	—	11.25
— comprimés, 3 numéros : 1, tendre, gris ; 2, demi-dur, gris foncé ; 3, dur, noir.	l'étui de 6	0.90
Tortillons papier blanc ou gris, toutes grosseurs	le paquet de 12	0.75
— — mousseline, petits	—	0.90

Estompes pap. gris nos	1	2	3	4	5	6	7	8
Prix de la pièce	0.15	0.20	0.25	0.30	0.35	0.45	0.55	0.65
Prix de la douzaine	1.60	2 »	2.50	3 »	3.60	4.75	6.25	7.50
Estompes peau jaune extra, nos	1	2	3	4	5	6	7	8
Prix de la pièce	1.50	1.75	2.15	2.60	3.10	3.60	4.10	4.60
Prix de la douzaine	17 »	20 »	25 »	30 »	36 »	42 »	48 »	54 »

Peau de gant ou **dolage**	la boîte 0.75 ; le kilo	7.50
Peau de chamois remplaçant la peau de gant	la pièce	3.25
Sauce velours de « Conté », enveloppée, noire, sépia ou sanguine	le bâton	0.70
— **en poudre** de « Conté », noire, sépia ou sanguine	l'étui	2.50
— **velours** extra en poudre de « Rowney »	—	5 »
325 **Porte-fusains** cuivre, 2 côtés, à anneau 16 m/m	la pièce 0.60 ; la douz.	6.75
328 — — — — —	— 0.75 ; —	8.50
450 — Conté, manche cèdre verni, 2 côt.	— 4 » ; —	44.75
452 — — — — 1 côt.	— 3 » ; —	33 »



Fig. 46.

Blocs de papier verré pour appointer les crayons		1.10
Lime à crayons à deux supports (fig. 46).		4 »
Taille-crayons « Vénus »		3 »
— —	mod. perfect.	5 »
3706 **Protège-pointe**, métal nickelé, à bague de serrage, 75 m/m		0.45
3707 — — — — 80 m/m		0.50

FIXATEURS ET FIXATIFS

Fixateur en métal, tubes de raccord se rentrant		3 »
Fixateur à charnières, tubes en métal nickelé		3 »
Fixatif pour crayon et fusain, qualité extra	Le flacon de 60 gr.	3.25
— — —	Le flacon de 125 gr.	6 »
— — —	Le 1/4 de litre	8.75
— — —	Le 1/2 litre	14.50
Fixatif pour pastel « J.-M. Paillard », n'altérant pas les tonalités	le flacon	5.50
— — « Ferraguti »	—	8.25

CLOUS A PAPIERS DITS « PUNAISES »

En acier, boîte métal de 12 punaises		0.20
N° 2 **En acier**, d'une pièce, diamètre 10 m/m	la boîte de 50	0.65
N° 2 — — — 10 —	— 100	1 »
N° 3 — — — 12 —	— 100	1.25

Punaises « Phénix », d'une pièce qualité supérieure.

	N° 2, 10 m/m	N° 3, 12 m/m	N° 4, 14 m/m
La boîte de 100	2 »	2.25	3 »

Punaises Conté, goutte de suif.

	N° 3475, 10 m/m	N° 3480, 12 m/m
La boîte de 100	3.75	4.75

Punaises Baïonnette, d'une pièce, extra solide.

	N° 3, 12 m/m	N° 4, 14 m/m
La boîte de 100	3 »	4 »

Punaises cuivre.

	N° 3010, 8 m/m	N° 3020, 10 m/m
La boîte de 100	3.60	5.10

Taquets en buis à une pointe	la pièce 0.25	la douzaine..	2.80
— — à deux pointes	— 0.30	—	3 »
Pinces à dessin acier nickelé, largeur 31 m/m ..	— 0.40	—	4.75
Eponges fines pour dessin ou lavis			0.75
Roulettes papier gommé transparent, largr 17 m/m	la pièce 0.40	la boite de 50	18.50
— — — — 28 m/m	— 0.60	— 24	13 »
— toile gommée, transparente, — 17 m/m	— 1 »	— 24	22 »

COUTELLERIE EXTRA GARANTIE

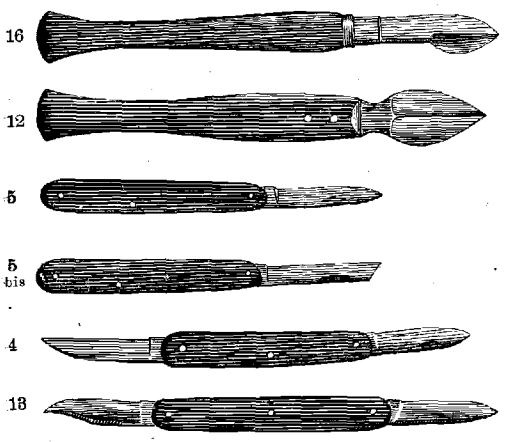


Fig. 47.

Canif-grattoir manche ébène, virole maillechort, 18 %	5.50
Grattoir manche ébène, 2 rivets 17 % ..	5.50
Canif 1 lame manche buffle 13 %	4 »
Canif 1 lame manche buffle 13 %	4 »
Canif 2 lames manche buffle 16 %	5.75
Canif 2 lames manche buffle 18 %	5 »



Fig. 48.

FILS A PLOMB EN MÉTAL NICKELÉ

pour Dessinateurs

	la pièce	la douzaine
N° 37. Diamètre 10 m/m, tête à vis	0.90	10.25
N° 39. — 12 m/m, —	1.15	13 »
N°.41. — 14 m/m, —	1.30	15.25

BOITES VIDES POUR LE DESSIN

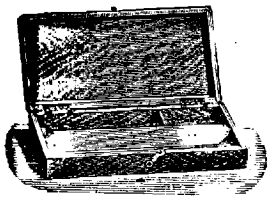


Fig. 49.

465	Boites bois blanc à coulisse	22×10..	4.75
438	— bois verni à charnières (fig. 49)	23×11,5	9.75
904	— bois verni à charn. et poignée	23×11,5	10.25
907	— aulne poncé — —	23×11,5	8.60

BOITES A CROCHETS, POIGNÉE ET PLANCHETTE

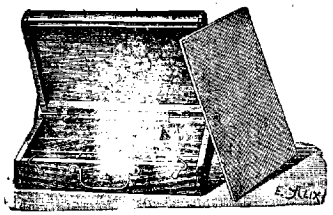


Fig. 50.

Petit modèle 24×16

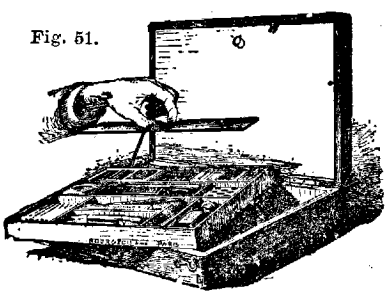
467	Epaisseur 5 cent., imitation noyer.....	16.75
468	— — noyer poli (fig. 50)...	33 »
469	— — — verni.....	36 »
470	— — — — à serrure	40 »
467 bis	— 6 cent. 1/2, imitation noyer.	18 »
468 bis	— — noyer poli.....	36 »

Grand modèle 28×21

471	Epaisseur 7 %, imitation noyer	22.50
472	— 7 %, noyer poli	45 »
474	— 7 %, noyer verni, à serrure	54 »
471 bis	— 8 %, imitation noyer	24 »
472 bis	— 8 %, noyer poli	48 »
473 bis	— 8 %, noyer verni	57 »

BOITES A DESSIN GARNIES

Fig. 51.



Bois jaune verni, à poignée et crochets

331	25,5×17,5, garniture ordinaire...	25.50
332	23,5×17, double fond et serrure..	45 »

Noyer verni, poignée et crochets

333	24×16, garniture ordinaire.....	72 »
333 bis	28×20.5, serrure, garnit. compl.	84 »
349	31,5×24,5, double fond, garniture complète (fig. 51).....	120 »
361	36.5×27,5, serrure garniture extra	166 »

STIRATORS AVEC CADRE EN NOYER
pour Aquarelle

sans pointes, avec planches ; mesures de vue.

23×18 1/4 carré	36 »		41×23 1/2 carré.....	48 »
26×20 1/4 raisin.....	42 »		46×27 1/2 raisin.....	51 »
32×23 1/4 jésus.....	43.50		51×32 1/2 jésus.....	57 »

Sur commande, nous pouvons fournir jusqu'au format 57×74.

TÉS FIXES ET TOURNANTS


Fig. 52.

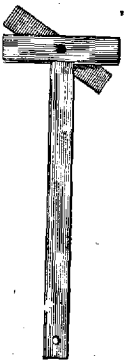


Fig. 53.

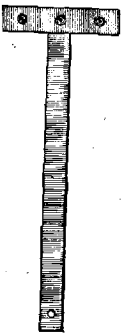


Fig. 54.

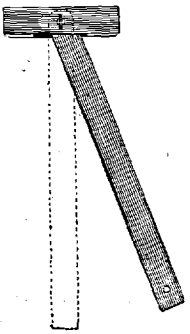


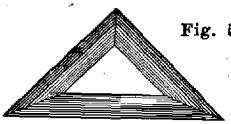
Fig. 55.

Dimensions en ⅛	38	50	60	65	72	75	90	100	110	120	150
Fixes (fig. 52), assemblés érable et poirier		9.50		11.50		14.50			24.50	26 »	
— poirier rose extra....		6.75		8 »		9.50		15.50	17.50	21 »	28 »
— poirier rose extra, qual. ingén.	9.75	12 »	15 »	16.75	18.50		26.75	30 »	32.50	36.50	72 »
Tête tournante, poirier rose extra...				16 »		20 »		28 »	32 »		42 »
— (fig. 53), poirier rose extra, qualité ingénieur.....		24 »		30 »	35 »		42 »		48 »	54 »	
Tête rectifiable (fig. 54), poirier rose extra, qualité ingénieur.....					35 »		42 »		48 »	54 »	
Lame tournante (fig. 55), poirier rose extra, qualité ingénieur.....					35 »				48 »		

Fig. 56.



Fig. 57



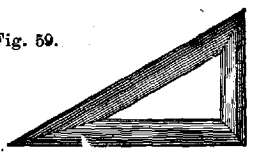
ÉQUERRES

Dimensions en ⅛	10	12	14	16	18	20	22	24	27	30
Equerres 45°:										
(Fig. 57), poirier rose extra, ajour.		2.75	3 »		3.75	4.50		5.50		7 »
(Fig. 56), poirier rose extra, q. ing.	1.90	2.25	2.75	4 »	4.50	5.25	6.75	8.75	12 »	18 »
(Fig. 57), assemblées érable et poirier ajourées.....		4.25		5 »		6 »		7.50		9 »
(Fig. 57), celluloïd transparent...		5 »		8.25			15.75	19 »		24 »

Fig. 58.



Fig. 59.



ÉQUERRES

Dimensions en ⅛	16	18	20	24	27	30	32	35	40	45	50	55
Allongées 67° 1/2 (fig. 58), poirier rose extra, qualité ingénieur...	1.90	2.25	2.40	3 »	3.40	4.25	5.25	6.50	7.50	11 »	14.50	17.50
Allongées 60°, celluloïd transparent		7.50	8 »			16 »	18 »	20 »	24 »			
— 60°, poirier rose extra, ajourées	2.75	3.50	4 »	5 »		5.75		7.75	10 »	12.75	15.50	
— 60° (fig. 59), assemblées érable et poirier ajourées.....	4.25	4.50	5 »	5.75		9.75		8.50	10 »		14 »	
Allongées 2 pour 1, qual. ingén..			4 »	5 »	5.75	6.75						
— 1 1/2 pr 1, — .:			5 »	6.50	7.25	8.75						

DÉCIMÈTRES



Fig. 60.

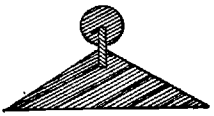


Fig. 61.

DOUBLES
TRIPLES
QUADRUPLES
ET QUINTUPLES

Dimensions en centimètres.....	20	30	40	50
Ordinaires à gorge, bois jaune, divisés en millimètres'...	0.65			
— — plats (fig. 60), bois jaune, divisés en ⅝ et 1/2 ⅝..	0.90			
Fins, buis plat, (fig. 60), divisés en ⅝ et 1/2 ⅝	2.50			
Superfins, buis plat, (fig. 60), divisés en ⅝ et 1/2 ⅝....	4 »	7.50	11.75	17.50
— — triangul. à nervure (fig. 61) — —	6.50	11.25	18.75	26.50
— poirier, plaqués celluloïd (fig. 60) — —	7 »	12 »	20 »	

PLANCHETTES A DESSINER

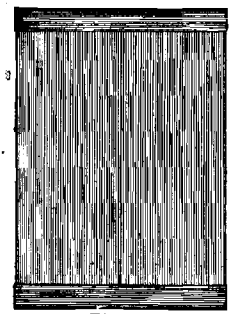


Fig. 62.

PLANCHETTES ORDINAIRES
emboîtées des deux bouts.

Dimensions	Formats	Prix
25×35	1/4 raisin.....	11.75
30×40	1/8 grand-aigle	15 »
35×50	1/2 raisin.....	21 »
40×55	1/4 grand-aigle.....	24 »
50×65	Raisin.....	36 »
60×75	Jésus.....	45 »
73×110	Grand-aigle.....	72 »

PLANCHES INALTÉRABLES en trois épaisseurs de bois

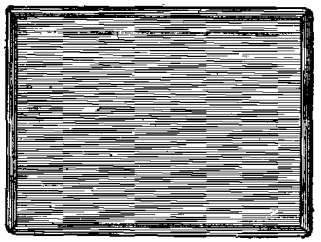


Fig. 63.

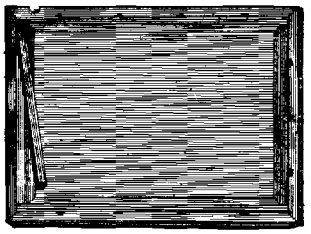


Fig. 64.

Dimensions	Formats	Inaltérables encadrées 3 épaisseurs	Inaltérables à rainures pour tendre sans collage
34×50	1/2 raisin.....	36 »	
38×57	1/4 grand-aigle.....	43 »	72 »
50×65	Raisin.....	63 »	
57×72	1/2 grand-aigle.....	74 »	102 »
65×90	Colombier.....	92 »	
73×110	Grand-aigle	150 »	212 »
90×120	Grand-monde.....	190 »	
110×150	Double grand-aigle.....	330 »	

Fig. 65. 

RÈGLES PLATES

DIMENSIONS EN %.....	50	65	75	90	100	110	120	150	200
Poirier rose extra.....		3.75	5 »		9.25		13.50	17.50	
— — extra qual. ing.	2.75	4.15	5.25	7.50	11 »	13.75	16 »	32.75	64 »

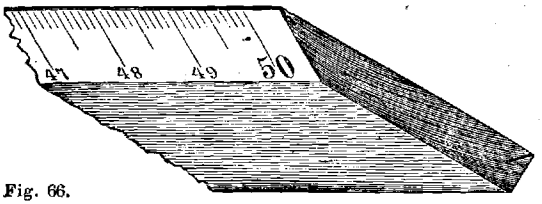


Fig. 66.

RÈGLES PLATES

A BISEAU DIVISÉ

DIMENSIONS EN CENTIMÈTRES.....	30	40	50	60	80	100
Poirier rose mi-fin, biseau jaune divisé.		1.75	2.25	3 »		
Alisier poli (fig. 66), biseau divisé.....	2.75	3.50	5.50	9 »	13 »	19 »

COURBES RÉGULIÈRES OU GABARITS

POUR CHEMINS DE FER

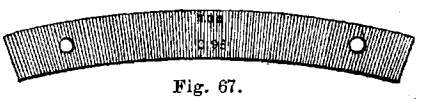


Fig. 67.

133. — **Série complète** de 63 pièces donnant 120 rayons différents, poirier extra, livrée en boîte bois. **390** »

COURBES DE LA SÉRIE 133 PRISES SÉPARÉMENT

UN SEUL RAYONS	PRIX	A DEUX RAYONS	PRIX	A DEUX RAYONS	PRIX	A DEUX RAYONS	PRIX
0.05		0.25 et 0.30		1.95 et 2.00		3.45 et 3.50	
0.06		0.35 — 0.40		2.05 — 2.10		3.55 — 3.60	
0.07		0.45 — 0.50	6 »	2.15 — 2.20		3.65 — 3.70	
0.08	3.50	0.55 — 0.60		2.25 — 2.30		3.75 — 3.80	
0.09		0.65 — 0.70		2.35 — 2.40	7.75	3.85 — 3.90	
0.10		0.75 et 0.80		2.45 — 2.50		3.95 — 4.00	
A DEUX RAYONS		0.85 — 0.90		2.55 — 2.60		4.05 — 4.10	
		0.95 — 1.00		2.65 — 2.70		4.15 — 4.20	
0.11 et 0.16		1.05 — 1.10	6.50	2.75 — 2.80		4.25 — 4.30	9.25
0.12 — 0.17	4.50	1.15 — 1.20		2.85 — 2.90		4.35 — 4.40	
0.13 — 0.18		1.25 — 1.30				4.45 — 4.50	
0.14 — 0.19		1.35 — 1.40				4.55 — 4.60	
0.15 et 0.20		1.45 et 1.50		2.95 et 3.00		4.65 — 4.70	
0.21 — 0.26		1.55 — 1.60		3.05 — 3.10		4.75 — 4.80	
0.22 — 0.27	5.25	1.65 — 1.70	7.25	3.15 — 3.20	8.50	4.85 — 4.90	
0.23 — 0.28		1.75 — 1.80		3.25 — 3.30		4.95 — 5.00	
0.24 — 0.29		1.85 — 1.90		3.35 — 3.40			

ÉCHELLES DE PROPORTIONS

Mesures 20 %, buis, plates, à boutons, 2 biseaux, divisées 1250/2500..... **5** »
— 30 — — — — 2 — — — **8.75**
— 20 — — triangulaires, à 6 divis. : 1000, 1250, 2000, 2500, 5000, 8000. **11** »

TABLES A DESSIN ET TRÉTEAUX

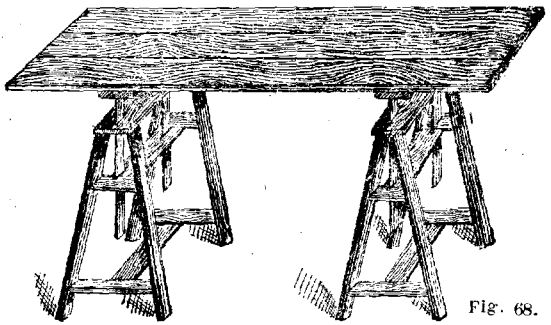


Fig. 68.

	Prix
Table à dessin, peuplier, emboîtée, av. barres bois dur vissées dessous 1 m. 50 × 0 m. 80.	118 »
La même, 2 m. × 1 m.	192 »
Tréteaux en hêtre, à chevilles, double mouv., 0,80 × 0,80, la paire	180 »

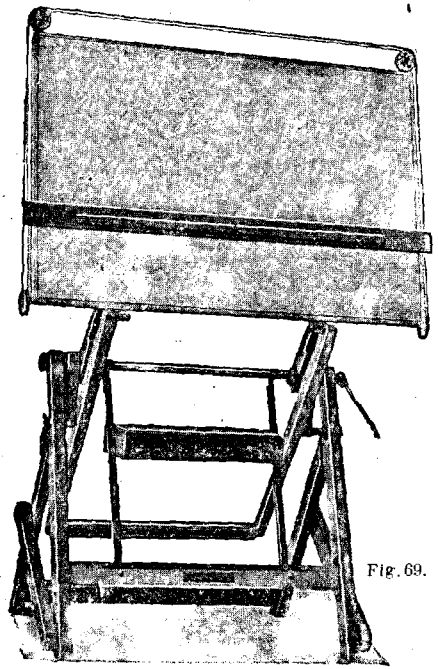


Fig. 69.

Type H. Bâti hêtre verni.

TABLES A DESSIN " UNIC "
avec planche encadrée 3 épaisseurs,
Régle auto-parallèle
et coffret pour accessoires

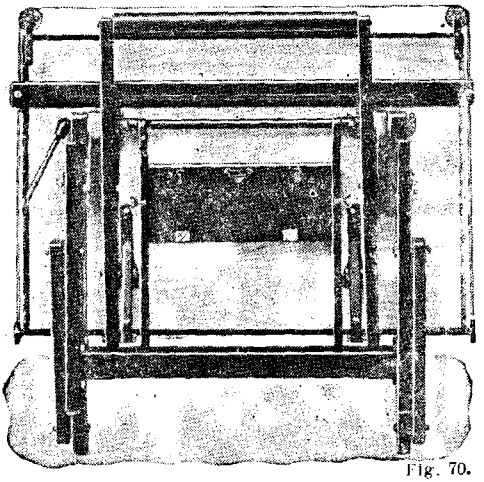


Fig. 70.

Table Unic H. repliée, ép. : 15 cm.

Basée sur un principe remarquablement simple, la table à dessin « Unic » réalise un progrès considérable sur tous les modèles, même les plus perfectionnés.

1° Elle peut prendre toutes les inclinaisons, et se mettre ou verticalement ou parfaitement horizontale;

2° La planche reste constamment équilibrée à tous ses points d'arrêt;

3° Tous les changements de position s'effectuent simultanément, sans bruit, sous une légère pression de la main, et sans la moindre interruption dans le travail;

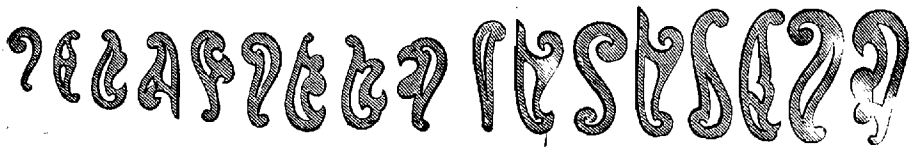
4° Un simple effort exercé sur le levier à came commandant le dispositif de freinage, assure un blocage absolu de la planche quelle que soit sa position;

5° La **règle amovible** à déplacements parallèles **évite** l'emploi du té et par suite l'obligation constante de le maintenir appliqué contre la planche.

Ces tables sont livrées avec bâti hêtre verni en 2 dimensions :

H. 2, format 110 × 75 ..... 475 » — H. 3, format 120 × 80 ..... 525 »

COURBES IRRÉGULIÈRES ou PISTOLETS



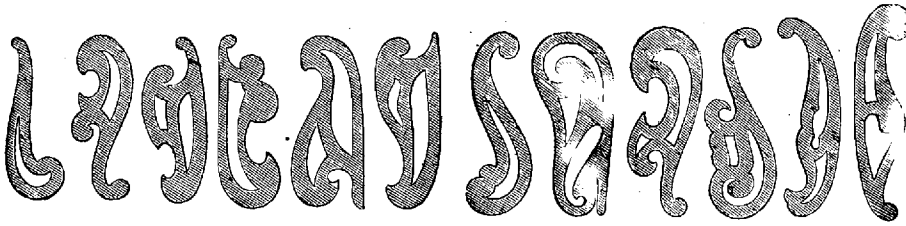
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Petits modèles de 1 à 7, poirier rose extra ..... la pièce **5.75**



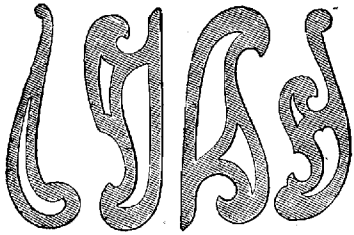
15 19 20 21 22 23 24 **25** 26 27 28 29

Modèles moyens de 8 à 23, poirier rose extra..... la pièce **6.75**



30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

Grands modèles de 24 à 32, poirier rose extra..... la pièce **8.50**



42 43 44 45

Modèles extra-grands, de 33 à 45.

poirier rose extra..... la pièce **10** »

Pour les commandes pressées, nous nous réservons la faculté de remplacer le numéro choisi par un modèle approchant, en cas de manquant.

CURVIMÈTRES

pour mesurer les distances sur les cartes géographiques

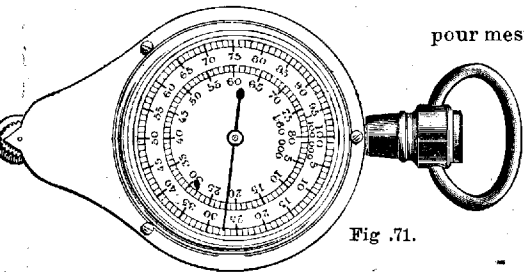


Fig .71.

53 A	**Curvimètre** à deux cadrans, manche métal, hectométrique enregistreur, six échelles...	**38.75**
51 A	Le même, sans hectométrique enregistreur.	**25.50**
53 Z	**Curvimètre** à bélière, deux cadrans, hectométrique enregistreur, six échelles.....	**40.50**
51 Z	Le même, sans enreg. fig. 71	**28** »

MESURES A RUBANS A MANIVELLE PLIANTE

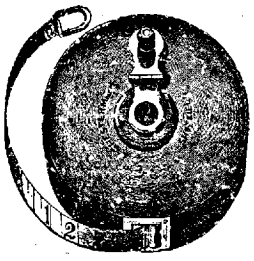


Fig. 72.

				10 mètres	20 mètres
Chesterman's (fig. 72)					
Boîte cuir jaune cousu, rub. métallisé			13 m/m	75 »	105 »
—	—	non mét.	15 —	48 »	
—	—	métallisé	15 —	60 »	92 »
—	—	—	16 —	78 »	110 »
—	—	—	10 —	78 »	110 »
Rubans seuls « Chesterman's »					
2212 Imperméable sans fil		métallique	15 m/m	18 »	
2800 —	avec fil	—	13 —	32 »	55 »
2213 —	—	—	15 —	30 »	50 »
126 —	—	—	16 —	40 »	62 »
2026 —	—	—	10 —	40 »	62

Les rubans avec fils métalliques sont recommandés ; mais il est impossible de les garantir particulièrement pour les personnes travaillant à l'extérieur.

DÉCAMÈTRES RUBAN ACIER

74/2 **Décamètre** ruban acier, gradué entièrement en centimètres, boîte métallique nickelée, manivelle pliante..... **50** »

MESURES ROULANTES DE POCHE

A RESSORT

Boîte métallique nickelée avec bouton d'arrêt, ruban acier divisé en millimètres

Le mètre..... **9** » | Le double mètre..... **18** »

MÈTRES ET DOUBLES MÈTRES PLIANTS

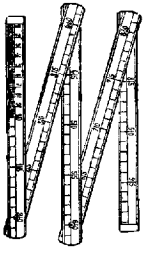


Fig. 73.

Mètres 10 branches, imitation buis, 10 m/m.....	3 »
— 10 branches, buis, 10 m/m.....	7 »
— 10 branches, os, 10 m/m.....	18 »
Doubles mètres, buis d'Australie, extra-fins, ressorts à boutons 10, 12, 14 et 16 m/m..... la pièce.	7.75
Les mêmes, double épaisseur, 13 m/m..... —	9.75
Doubles mètres buis d'Australie, divisés au millimètre sur toute la longueur, 16 m/m..... la pièce.	11.50
Doubles mètres, laqués jaune, nouveaux ressorts, 16 m/m —	4.25

CALCULIGRAPHES

Cercles à calculer remplaçant les règles à calcul

N° 33 **Cercle à calcul** double, système Boucher, avec un cadran fixe et un cadran mobile papier, deux aiguilles et un index.....	85 »
N° 33 M Le même, avec cadrans métal.....	95 »
Cercle à calcul, système Charpentier, métal gravé avec curseur	75 »

RÈGLES A CALCUL

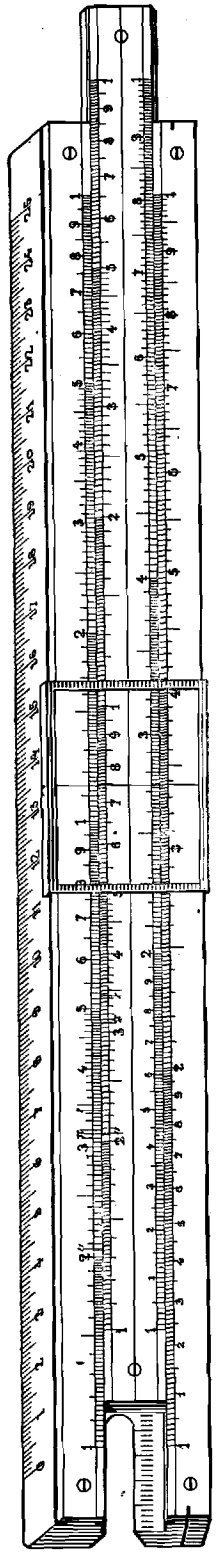


Fig. 74.

Règles à calcul " PRATIQUE "	Prix
En celluloïd, extra-plates pour la poche, avec curseur.	
Règle système Mannheim, long. 15 cm., division 12 cm. 1/2.	28 »
Règle « Electric » — — — — —	32 »

RÈGLES A CALCUL Marque TAVERNIER-GRAVET

Système MANNHEIM

N° 27	**Règle** 10 cm., extra-plate, dite de poche, buis plaqué celluloïd, livrée en étui cuir	32 »
N° 6	**Règle** 15 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, avec curseur	63 »
N° 8	**Règle** 26 cm., buis à biseau, plaqué celluloïd, avec curseur à glace	75 »
N° 8bis	**Règle** 26 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, avec curseur encadré	65 »
N° 29	**Règle** 26 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, avec curseur à glace. Spéciale pour radio-électriciens, T. S. F., etc.....	105 »
N° 30	**Règle** 26 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, curseur à glace. Cette règle dite du commerçant et industriel de A. Béghin et P. Génot est spéciale pour le calcul des hausses, remises, escomptes, prix de revient et de vente, vérification des comptes en banque, etc.....	75 »

Système BEGHIN

N° 13bis	**Règle** 26 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, avec échelle des carrés, curseur à glace....	100 »
N° 114bis	**Règle** 26 cm., buis, à biseau, plaqué celluloïd, curseur à glace, échelle des logarithmes. Spéciale pour électriciens	105 »

NOTICE

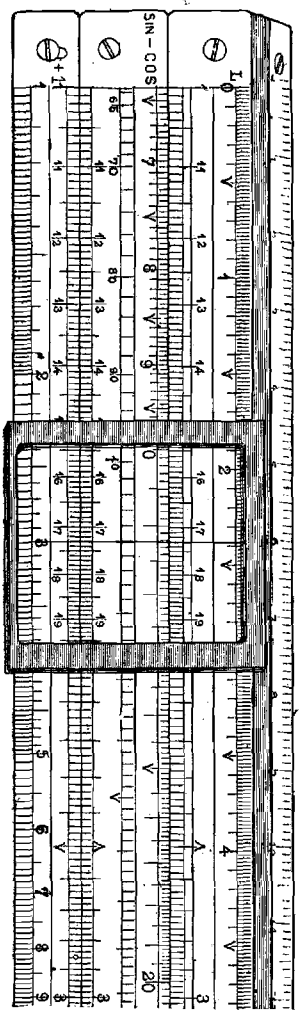
Instruction pour la règle à calcul de Beghin, avec problèmes industriels	12.50

CURSEURS

Curseurs pour règles Mannheim 26 cm	8.50
— — Beghin, 13 bis	9.50
— — Electriciens, 114 bis	9.50
Etuis pour règles à calcul de 26 cm., en peau.....	5.50
— — — 26 cm., en simili cuir	3.75
— — — 15 cm., en peau	3.75

RÈGLES A CALCUL Albert NESTLER

Fig. 75.



N° 23 — 27 c/m

"Système Rietz"

	Prix
N° 12 A **Règle à calcul,** 15 cm., acajou plaqué celluloïd, curseur aluminium, avec verre, divisions fines	55 »
N° 12 B Même modèle avec curseur à loupe	72 »
N° 14/3 **Règle à calcul,** 27 cm. 1/2, acajou plaqué celluloïd, curseur en aluminium, avec verre	90 »
N° 14 L Même modèle avec curseur à loupe.....	123 »
N° 23 R 3 **Règle à calcul,** système Rietz, 27 cm. 1/2, acajou plaqué celluloïd, curseur en aluminium, avec verre, modèle très pratique. En dehors des opérations courantes de la multiplication, de la division, de l'extraction des racines carrées, de l'élévation au carré et aux autres puissances, elle permet de lire directement les logarithmes, les cubes et les racines cubiques, sans le secours de la réglette et sans la retourner	117 »
N° 23 L Même modèle avec curseur à loupe....	144 »
N° 37 **Règle à calcul,** 28 cm., acajou plaqué celluloïd, curseur aluminium. — La règle est munie d'une échelle spéciale V, pour le calcul des résistances et des chutes de tension dans les conducteurs électriques, qui permet d'obtenir très rapidement les valeurs cherchées. Pour le calcul des vitesses périphériques en fonction du diamètre et du nombre de tours, ou d'une quelconque de ces quantités en fonction des deux autres, on se sert de l'échelle U. Les calculs des puissances et les extractions des racines, quel que soit l'exposant, que l'on a souvent à faire dans la construction des machines électriques, s'effectuent facilement au moyen de l'échelle des puissances, qui donne, en outre, les logarithmes naturels ou à base quelconque. Cette échelle facilite aussi le calcul des arbres et des axes et rend d'excellents services pour le calcul des lignes de transport de force à suspension catenaire et pour la résolution des problèmes de thermodynamique. Un tableau de renseignements usuels au dos de la règle contient un très grand nombre de ces renseignements. Ce tableau dispense des recherches dans les aides-mémoire	132 »
N° 37 L Même modèle avec curseur à loupe.....	160 »
NOTICE	
Instruction A. Nestler : La règle à calcul logarithmique et son emploi	15 »

CURSEURS

Curseur aluminium,	avec	verre,	pour	règle	12 A.....	10 » ;	avec loupe	27 »
—	—	—	—	—	14.....	19 » ;	—	39 »
—	—	—	—	—	23.....	22 » ;	—	44 »
—	—	—	—	—	37.....	22 » ;	—	44 »

RÈGLES A CALCUL A. W. FABER

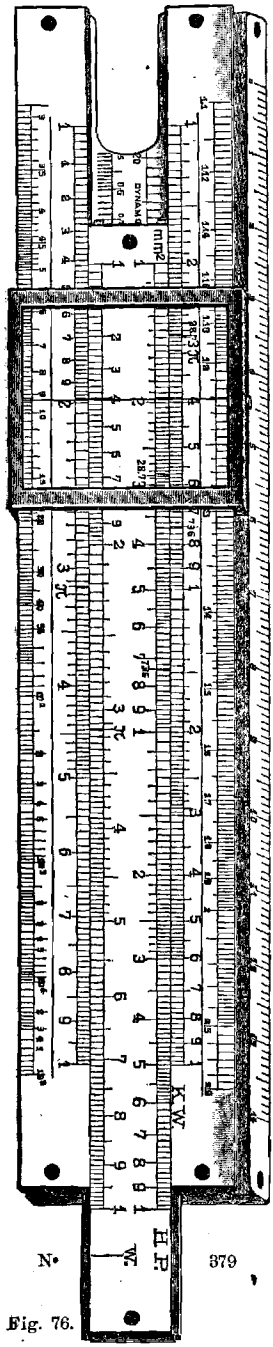


Fig. 76.

	Prix
N° 369 **Règle à calcul,** 15 cm., buis plaqué celluloïd, curseur en aluminium, avec verre, échelles des sinus, tangentes et logarithmes au revers du coulisseau, deux échancrures avec repère	72 »
N° 339 **Règle simplifiée** extra-plate, 28 cm., poirier plaqué celluloïd, avec curseur celluloïd transparent	34 »
N° 360 **Règle à calcul,** 28 cm., buis plaqué celluloïd, curseur en aluminium, avec verre, échelle des sinus, tangentes et logarithmes au revers du coulisseau, deux encoches avec repère	85 »
N° 378 **Règle à calcul,** 28 cm., buis plaqué celluloïd, curseur en aluminium, à index, avec verre, échelles des sinus, des tangentes et des logarithmes au revers du coulisseau, deux encoches avec repère	140 »
Cette nouvelle règle possède d'autres échelles logarithmiques, à l'aide desquelles on peut : 1° Calculer les puissances et racines de la forme ax et $\sqrt[x]{a}$, ou x peut être une fraction. La longueur restreinte de la règle donne naturellement une limite à ces calculs, de sorte que, par égard à la plupart des valeurs qui peuvent se présenter dans la pratique, les échelles ont été établies dans les limites de 1,1 à 100.000. 2° Avec une seule position du coulisseau, déterminer l'effet utile d'une dynamo ou d'un électro-moteur. 3° Avec deux positions du coulisseau, obtenir la section d'un fil conducteur en cuivre pour courant alternatif ou continu, si les autres grandeurs sont connues.	
N° 379 **Règle à calcul,** 16 cm., buis plaqué celluloïd, curseur en aluminium, à index, avec verre, échelles des sinus, des tangentes et des logarithmes au revers du coulisseau, deux encoches avec repère. Cette règle possède, comme la règle 378, les autres échelles logarithmiques permettant de faire les calculs énumérés ci-dessus	88 »
NOTICE Instruction A. W. Faber, avec 1 planche hors texte..	11.50

CURSEURS

Curseurs en aluminium, av. verre, pr règle 360....	12 »
— — — — 369....	12 »
— — — — 378....	19 »
— — — — 379....	16.50

MACHINE A CALCULER " REBO "

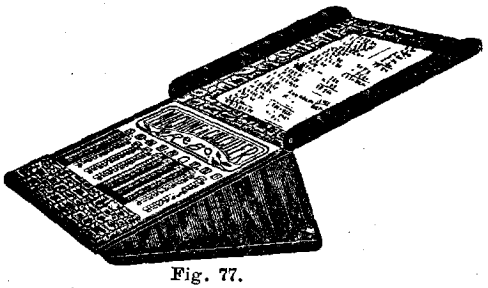


Fig. 77.

Cette machine permet de faire très rapidement les quatre opérations sans erreur. Le fonctionnement en est des plus simples. Elle comporte 9 rainures verticales portant des colonnes de chiffres correspondant de droite à gauche, des centimes aux millions. Chaque machine est livrée avec une notice explicative.

	Prix
Machine « Rebo », en étui portefeuille, façon cuir (modèle courant).....	40 »
Machine « Rebo », en étui portefeuille, beau cuir, (modèle de luxe).....	65 »
Socle permettant de transformer la machine à calculer de poche en une machine pour le bureau et inversement. Ce socle se ferme pour mettre la machine à l'abri de la poussière	15 »
Bloc perpétuel chimique, pouvant s'adapter à la machine pour y inscrire des résultats ; s'efface à volonté.....	8 »

CYLINDRE A CALCULER " NESTLER "

Le cylindre à calculer « Nestler » sert à résoudre tous les calculs comportant la multiplication, la division et opérations combinées, par exemple les calculs de poids, de prix, de matières premières, de quantités, de dimensions, de salaires, d'intérêts, de proportions, d'arbitrage. etc.

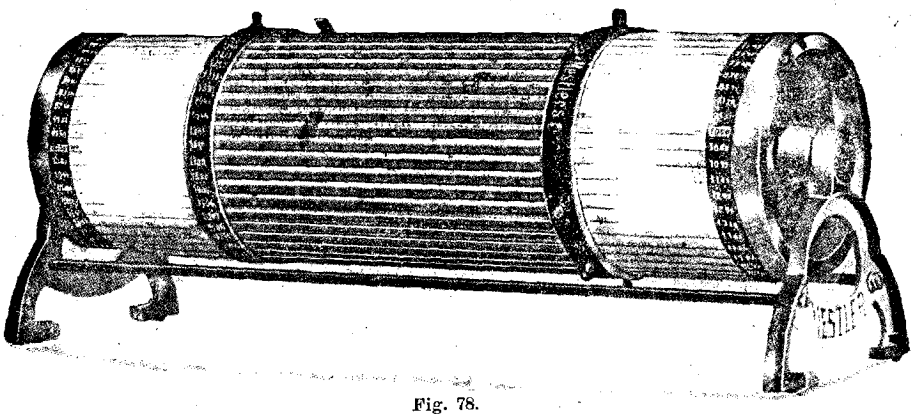


Fig. 78.

N° 44. Longueur 25 %, répondant dans l'exactitude de ses résultats à une règle de 1 m 60. Livré avec notice explicative ..... **320** »

Sur demande, ce cylindre peut être fourni en deux formats plus grands correspondant à des règles de 3 m 75 et 12 m 50.

PANTOGRAPHES

pour agrandir, réduire ou copier très facilement les dessins

24665	**Pantographe** poirier simplifié vis et bouton cuivre, 35 centimètres.....	11 »
24666	— buis à coulisses, échelle divisée, roulette mobile, pointe os, 40 centimètres.....	31 »
	Le même, en 50 centimètres.....	36 »



Fig. 79.

ENCRE DE CHINE
EN BATONS

		le bâton
N° 33	Mandarin court, qualité courante	0.50
103	Carré plat, forme tombeau, qualité fine Nan-King	2.50
158	Plate noire, à la Perle, petit modèle, qualité extra-fine Nan-King (fig. 79)	9.50

ENCRE DE CHINE LIQUIDE

Marque « J.-M. PAILLARD »
Qualité spéciale « YANG-TSE »



Fig. 80.

Chaque flacon est muni d'un chargeur en plume.	la douz.	la pièce
N° 30 Flacon carré, petit	21 »	1.75
31 — rond, —	26.60	2.25
35 — — moyen	37.80	3.20
37 — — grand	49 »	4.10
47 Grand flacon, 1/8 de litre		7.70
49 — 1/4 —		12.60
51 — 1/2 litre		22.40
55 — 1 litre		42 »

ENCRE DE CHINE LIQUIDE



Fig. 81.
Modèle réduit.

Marque « BOURGEOIS Aîné »

		la douz.	le flacon
N° 304	Petit flacon, bouchage liège	21 »	1.75
302	Grand flacon, bouchage systématique	48 »	4.10
1843	Bouteille 1/8 de litre		8 »
1842	— 1/4 —		13 »
1841	— 1/2 litre		23 »
1840	— 1 litre		42 »

ENCRE DE CHINE BRILLANTE

Marque « BOURGEOIS Aîné »

Recommandée pour les dessins à la plume	21 »	1.75

ENCRE DE COULEUR INDÉLÉBILE

Grands flacons « J.-M. PAILLARD » marque « YANG-TSE »

Qualité extra, 22 nuances, le flacon n° 19..... **2.80**

Blanc.	Outremer.
Bleu de cobalt.	Pourpre.
Bleu de Prusse (fer).	Sépia.
Brun rouge.	Sienne naturelle.
Carmin (maçonnerie).	Sienne brûlée (bois).
Ecarlate.	Teinte neutre (acier).
Gris.	Vermillon.
Indigo.	Vert clair.
Jaune (cuivre jaune).	Vert foncé.
Noir.	Violet clair.
Orangé (cuivre rouge).	Violet foncé.

(Voire carte couleurs ci-con're)

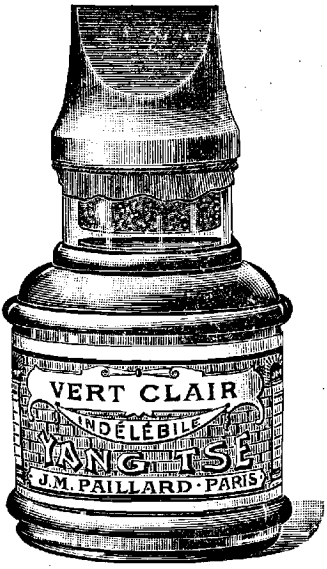


Fig. 82.

ENCRE DE COULEUR INDÉLÉBILE
Petits flacons, marque « BOURGEOIS »
12 nuances, le flacon..... **1.75**

Bleu.	Jaune clair.	Sépia.
Carmin.	Noir.	Vert clair.
Ecarlate.	Orangé.	Vert foncé.
Gris.	Pourpre.	Violet.

ENCRE A CORRECTIONS

Pour la retouche des épreuves photographiques industrielles sur ferro-prussiate. (Blanche, rouge ou jaune).
Le flacon..... **2.20**

ENCRES ANTOINE	la courtine	1/8 de litre	1/4 de litre	le 1/2 litre	le litre
Encre noire fixe.....	2 »	2.40	3.40	4.75	7.25
Encre mauve.....		3.25	5 »	7.50	
Encre écarlate.....	1.75	3.25	5 »	7.50	
Encres de couleur ordin. (carminée, violette, bleue, verte, jaune) la pet. courtine					1.40
Encre carmin extra, parfumée..... le flacon					1.75
— — — ..... le grand flacon					2.50
Encre émail, indélébile, pour écrire sur zinc (bleue, rouge ou noire), le flacon					3.75
Encre à décalquer au fer chaud (bleue ou jaune)..... —					2.75
Encre blanche pour écrire sur papier foncé..... —					1.75
Sandaraque..... le flacon n° 2					2.50
— ..... — n° 3					3 »

« CORECTOR »

Ce produit enlève les taches d'encre sur le papier et les tissus. Il ne jaunit pas le papier, laisse l'impression intacte, n'altère pas les tissus..... la boite **4.25**

PLUMES A DESSIN	la pièce	la douz.	boîte 100	boîte 144
N° 321bis Plumes **Blanzy-Poure et Cie**.....		0.75		7.75
423bis — —		1.25		13.75
323bis — — emmanchées..	0.35	4 »		47.75
170 — **Gillot's**.....		2.50	18 »	
179 — —		4.25	33 »	
290 — —		9.50	75 »	
2350 — **Sommerville**		2.25	18 »	
0370 — **J. Mitchell's**.....		5.50		63 »
4 — **Vaccinostyles de Blanzy**.....		2 »	15 »	
108 — de ronde **J. Mitchell's**, nos 1, 2, 3, 4, 5		1 25		13.50
518 — **Brandauer** pour lithographes.....		9.50	76 »	
559 — — — — extra-fines : la pièce, **2.25** ; la carte de 6, **12** »				
403 Porte-plume à dessin, sans plume..... —		0.80; la douzaine **9** »		

DEUXIÈME PARTIE

AQUARELLE ET PEINTURE A L'HUILE

COULEURS EXTRA-FINES « LEFRANC » POUR L'AQUARELLE

DEMI-TUBES

—

COULEURS MOITES

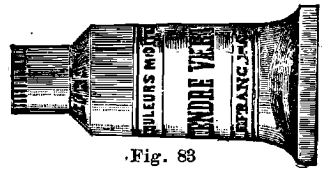


Fig. 83

*Les couleurs marquées d'un * ne sont pas solides.*

Première Série. — Prix : **2** »

*Bistre.	Brun rouge.	Noir de pêche.	Rouge de Venise.
*Bitume.	Brun Van Dyck.	— de vigne.	Terre d'omb. natur.
Blanc d'argent.	*Laque jaune.	Ocre jaune.	— — brûlée.
— de Chine.	Noir de bougie	— rouge.	— de Sienne nat.
Bleu de Prusse.	— d'ivoire.	Rouge indien.	— — brûlée.

Deuxième Série. — Prix : **2.50**

Bleu de Chine.	Indigo.	Jaune d'or.	Vert émeraude.
— minéral.	*Jaune brillant.	*Laque carminée.	* — lumière.
— de Paris.	— capucine.	* — verte.	* — mousse.
— saphir fixe.	— chrome cl.	* — violette.	* — végétal.
Brun de Madder.	— — foncé.	Outremer clair.	— Véronèse.
*Carthame.	— — orange.	Outremer foncé.	* — de vessie.
Cendre bleue.	— citron.	*Stil de grain brun.	*Violet bleu.
— verte.	— de Naples.	Vert anglais (3 nos)	* — rouge.
Gris de Payne.			

Troisième Série. — Prix : **3** »

Brun de Mars.	*Laque rose.	Rouge rubis.	*Vert Cobalt.
Gomme-gutte.	Orangé de Mars.	* — de Saturne.	* — de Prusse.
Jaune de Mars.	*Ponceau.	Sépia naturelle.	— olive.
— de strontiane	*Rose géranium.	Sépia colorée.	Violet de Mars.
Laque fine.	*Rouge géranium.	Teinte neutre.	— minér. 1 et 2.
— de garance.	— phénicien.		

Quatrième Série, — Prix : **4** »

Bleu de cobalt.	Jaune cadm. foncé.	Laque de Smyrne claire	Vermillon écarlate.
*Carmin fin.	— — orangé	— — moy.	— permanent
Jaune cadm. citron	Laque de gar. foncée	Orangé d'alizarine	Vermillon.
— — clair.	— — rose.	*Pourpre impérial.	Vert de cadmium.
— — moyen	— — rose doré		

Cinquième Série. — Prix : **6.25**

Auréoline.	Carmin de garance	Rouge cadm. foncé.	Smalt.
Bleu cœruleum.	*Pierre de fiel.	— — orangé.	Violet de cobalt.
*Carmin extra-fin.			

Sixième Série. — Prix : **8.25**

Jaune indien extra-fin.

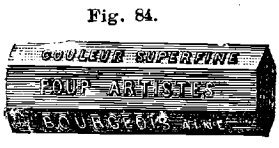
COULEURS EXTRA - FINES « BOURGEOIS »

pour l'Aquarelle

Teintes conventionnelles. — Le bâton, **2** »

Acier.	Brique réfract.	Cuivre rouge.	Terrain.
Acier forgé.	Brique rouge.	Fer.	Tuiles.
Antifriction.	Bronze.	Fonte.	Verre.
Ardoise.	Cuir.	Pierre de taille.	—
Bois.	Cuivre jaune.	Plomb, Zinc, Etain.	Maçonnerie : **4.75**

Fig. 84.



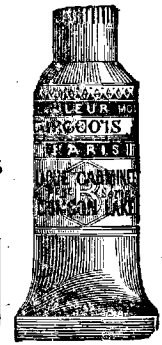
Bâton hexagone.



Tablette.



Demi-tablette.



Demi-tube.

Première Série. — Bâton hexag., **2.75** ; tablette, **1.95** ; 1/2 tabl., **1.40** ; 1/2 tube, **2** »

Bistre (tubes).	Brun rouge.	Noir de pêche.	Sang de dragon.
Blanc d'argent.	Brun Van Dyck.	Ocre jaune.	Terre de Cassel.
Blanc de Chine ou de zinc (tubes).	Laque jaune.	— rouge.	— d'ombre nat.
Bleu de Prusse.	Noir de bougie.	Rouge indien.	— — brûlée.
	— d'ivoire.	— de Venise.	— de Sienne nat.
			— — brûlée.

Deuxième Série. — Bâton hexag., **3.50** ; tablette, **2.30** ; 1/2 tabl., **1.60** ; 1/2 tube, **2.50**

Bleu minéral.	Jaune chrome clair.	Outremer foncé.	Vert chrome n° 2 (tubes
— de Paris (tub.).	— — foncé.	Pourpre clair.	— — n° 3 —
Brun Madder.	— citron ou strontiane.	— foncé.	— émeraude.
Cendre verte.	— d'or.	Rose carthame.	— lumière bleu (t.)
— bleue.	— de Naples.	Rouge turc.	— — n° 1.
Gomme-gutte.	Laque carmin. rose.	Sépia naturelle.	— — n° 2.
Graphite (tablettes).	— — foncée.	— colorée.	— mousse (tubes).
Gris de Payne.	— rose extra.	Stil grain brun (tubes).	— olive.
Indigo.	— verte.	— jaune —	— Véronèse.
Jaune brillant (tubes).	— violette ou viol. 2.	Teinte neutre.	— de vessie.
— chrome citron	Outremer clair.	Vert chrome n° 1 (tubes)	Violet clair extra.
			— foncé extra.

Troisième Série. — Bâton hexag , **4.75** ; tablette, **3.25** ; 1/2 tabl., **2.25** ; 1/2 tube, **3** »

Bleu paon (tubes).	Jaune indien imitat.	Rouge de Mars (tubes)	Vert de Scheele (tubes
— de Sèvres (tubes)	Laque écarlate.	— de Saturne.	— de Prusse —
Brun de Mars —	— ponceau (tubes)	Vert de Chypre n° 1.	— végétal.
Géranium.	Rose tyrien (tubes).	— — n° 2.	Violet de Mars.

Quatrième Série. — Bâton hexag., **6.25** ; tablette, **4.75** ; 1/2 tabl., **3.50** ; 1/2 tube, **4** »

Bleu céleste.	Jaune cadm. moyen.	Laque garance rose.	Rouge cadm. verm. (t.)
— de cobalt.	— — clair.	— rose doré (t.).	Vermillon clair.
Carmin fin.	— — foncé.	— garance foncée.	— foncé.
Cœruleum.	— rouge.	— pourpre (tubes).	Vert cadm. (tubes).
Jaune cadm. citron.	— péruvien (tubes)	Rouge cadm. orange (t.)	— de cobalt.
			Violet de cobalt.

Cinquième Série. — Bâton hexag., **9.25** ; tablette, **7** » ; 1/2 tabl., **4.75** ; 1/2 tube, **6.25**

Auréoline (tubes).	Carmin de garance (tubes).	Pierre de fiel.	Rouge de cadmium pourpre (tubes).
Carmin extra.	Ecarlate (tablettes).	Rouge de cadmium carmin (tubes).	Smalt (tubes).
— brûlé (tubes)			

COULEURS EXTRA - FINES « ROWNEY »

pour l'Aquarelle



Fig. 85. — Demi-tube.

Première Série

Demi-tubes
ou demi-godets..... **3** »

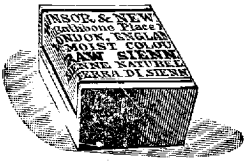


Fig. 86. — Demi-godet.

Blanc d'argent.	Jaune chrome moy.	Noir de vigne.	Teinte neutre.
Bleu minéral.	— — orangé.	Ocre jaune.	Terre ombre brûlée.
— permanent.	— — foncé.	Outremer français.	— — natur.
— de Prusse.	— de Naples.	Pourpre.	— Sienne brûlée
Brun rouge.	Laque jaune.	Rouge indien.	— — natur.
— Van Dyck.	Magenta.	— de Saturne.	Vert d'Hooker n° 1.
Gris de Payne.	Mauve.	— de Venise.	— — n° 2.
— de fusain.	Noir de bougie.	Sang de dragon.	ou vert végétal.
Jaune chrome citron	— d'ivoire.	Stil de grain brun.	Vert olive.

Deuxième Série. — Demi-tubes ou demi-godets **4.20**

Alizarine carminée.	Brun de garance.	Laque pourpre.	Vermillon.
— écarlate.	Gomme-gutte.	Orangé de Chine.	— écarlate.
— jaune.	Indigo.	Sépia naturelle.	— orange.
— verte.	Laque carminée.	— colorée.	Vert de vessie.
— violette.	— écarlate.	Stil de grain jaune.	— Véronèse.
Bleu cyanine.	— géranium.		

Troisième Série. — Demi-tubes ou demi-godets..... **5.25**

Bleu de cobalt.	Jaune cadm. moyen.	Jaune citron.	Vert émeraude.
Cœruleum.	— — orange.	— indien.	— oxyde chrome.
Jaune cadmium pâle	— — foncé.	Orangé de Mars.	Violet de cobalt.

Quatrième Série. — Demi-tubes ou demi-godets **6.30**

Auréoline.	Carmin brûlé.	Laque gar. rose.	Laque gar. pourpre.
Carmin.	Laque gar. foncée.	— — doré	Pierre de fiel.

		Prix
Gouache souple « Blanc de Chine permanent », de Rowney.....	le 1/2 flacon	**5.25**
— — — — — —	le flacon	**7.80**
Fiel de bœuf (ox-gall) pour le coloris	le 1/2 flacon	**3.75**
— — —	le flacon	**6.25**
Vernis Sœhnée n° 1, pour retoucher la gouache.....	—	**5** »
— — n° 2, pour aquarelle	—	**5** »
Fixatif Vibert pour aquarelle	—	**7.25**
Dissolvant du fixatif Vibert pour étendre ou dissoudre	—	**7.25**
Vernis Zapon pour imperméabiliser le cuir et faire des réserves .	—	**4.50**

COULEURS A L'AQUARELLE « J.-M. PAILLARD »
pour Ecoliers

Prix unique pour toute la série..... le tube 1 »

Blanc d'argent.
Bleu cobalt.
— minéral.
— de Prusse.
Brun rouge.
— Van Dyck.
Carmin.
Gomme-gutte
Gris de Payne.
Indigo.
Jaune de chrome.

Jaune chrome foncé
— citron.
— indien.
— de Naples.
Laque carminée.
— écarlate.
— de garance.
— rose.
Géranium.
Mauve.

Noir d'ivoire.
Ocre jaune.
Outremer.
Rouge indien.
— de Venise.
Sépia naturelle.
— colorée.
Teinte neutre.
Terre d'ombre brûl.
— — natur.

Terre Sienne brûlée.
— — natur.
Vermillon.
Vert de chrome.
— émeraude.
— olive.
— de Prusse.
— végétal.
— Véronèse.
— de vessie.

GOUACHES LIQUIDES EXTRA-FINES

Blanc d'argent..... 4.50	Noir de pêche..... 4.50	Sépia naturelle .... 8 »
Brun rouge..... 4.50	— de vigne..... 4.50	Vermillon..... 11 »
Carmin ..... 11 »	Sépia colorée ..... 8 »	— imitation 6 »

GOUACHE POUR LA DÉCORATION ARTISTIQUE

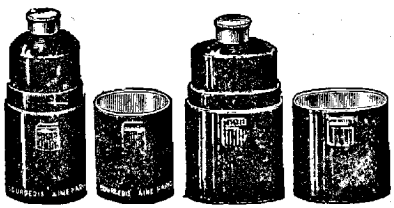
Fig. 87.



1/2 grandeur naturelle.

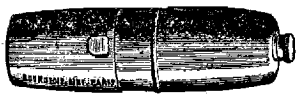
Blanc perman., 1/6 litre 11 »	Ocre jaune..... 3.50
— — le flacon 3.50	— rouge 3.50
Bleu de cobalt..... 8.75	Outremer clair..... 5.25
— lumière..... 6.75	— foncé..... 5.25
— de Prusse..... 4 »	Pourpre 6.75
Brun vénitien 5.25	Rose carthame..... 6.75
Carmin (imitation).. 6.75	— géranium 6.75
Grenat..... 6.75	Rouge clair..... 6.75
Jaune chrome clair . 4 »	— foncé..... 6 »
— — foncé. 4 »	— de Perse..... 5.25
— fixe clair..... 6.75	Sépia colorée..... 4 »
— — moyen... 6.75	Terre Sienne brûlée. 3.50
— — foncé.... 6.75	Vert anglais moyen. 5.25
Laque carminée..... 6 »	— bleu lumière... 5.25
— orangée..... 5.25	— bronze moyen . 5.25
— viridine..... 6 »	— émeraude..... 6 »
Mandarine..... 6 »	— jaune..... 8.75
Mine orange (imitat.) 5.25	— Véronèse..... 5.25
Noir intense ..... 4 »	Violet bleu 5.25
— d'ivoire..... 4 »	— de Parme.... 6.75

Gouache blanc d'argent J.-M. PAILLARD, marque « Dériot », le flac., **4.50** ; le tube, **3.75**



BOUTEILLES A EAU BOUCHÉES A VIS
et formant godets à crochets.

Fig. 88.



778	Rondes, métal verni,	2	godets	88×36	13.25
768	Plates, —	2	—	98×63	23.25
770	Ovales, —	2	—	78×36	16.75
772	— —	2	—	98×50	22 »
777	— —	2	—	102×70	31.50

Cuivre nickelé, embouti

773	Ovales longues,	1	godet	135×47	20 »
774	— —	2	—	155×47	24 »



Fig. 89.

PINCEAUX pour le Lavis et l'Aquarelle

Série		La pièce	La douz.
10	**Pinceaux** mi-fins, petit-gris, montés plum. 6 grossʳˢ, 3 à 8	0.60	6.75
5	— fins, — — — —	1.10	12.25
2	— superfins — — — —	1.40	15.75
25	— — — mont. plum. de cygne (fig. 89)		

Nos	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	18
Prix :	1.75	2 »	2.75	3.50	5 »	6 »	6.75	7.50	8.25	9 »	10.75

PINCEAUX SPÉCIAUX POUR LAVIS

AVEC MANCHE BOIS (fig. 90)

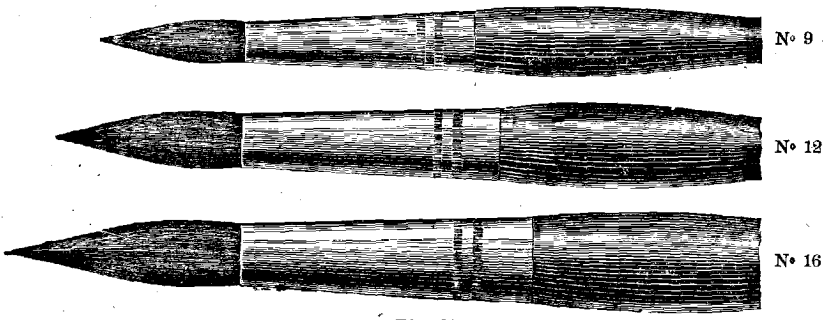


Fig. 90.

Série 41 bis. — **Pinceaux** un bout, fins, petit-gris, manche verni.

Numéros	8	9	10	11	12	13	14
Prix	1.25	1.35	1.50	1.75	2 »	2.25	2.50

Série 41. — **Pinceaux** un bout, superfins, petit-gris, manche verni (fig. 90)

Numéros	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Prix	1.65	1.85	2.10	2.50	2.75	3 »	3.50	4 »	5 »

Série 42 bis. — **Pinceaux** deux bouts, fins, petit-gris, manche verni.

Numéros	6-8	7-10	8-12	9-13	10-14	11-15
Prix	2.25	2.75	3.25	3.50	4 »	4.75

Série 42. — **Pinceaux** deux-bouts, superfins, petit-gris, manche verni.

Numéros	1-4	3-6	5-7	6-8	7-10	8-12	9-13	10-14	11-15
Prix	1.80	2.25	2.75	3 »	3.50	4.25	4.75	5.75	6.50

PINCEAUX SPÉCIAUX POUR L'AQUARELLE

AVEC MANCHE BOIS (fig. 91)

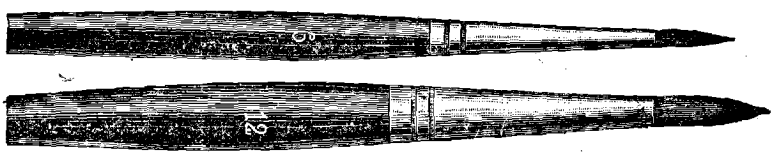


Fig. 91.

Série 48. — **Pinceaux** ronds, petit-gris, manche verni.

Numéros	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14	16
Prix	1.30	1.35	1.40	1.50	1.60	1.70	1.80	1.90	2.10	2.25	2.50	2.75	3.50	4.25

Série 51. — **Pinceaux** ronds, martre rouge, verni.

Numéros	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14
Prix	2.25	2.50	2.75	3 »	3.25	3.75	4.50	5.25	6.50	8.50	11 »	14 »	24 »

PINCEAUX MARTRE ROUGE « ROWNEY »

POUR L'AQUARELLE

MANCHES BOIS NOIR VERNI, VIROLES MAILLECHORT

Numéros..	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Prix.....	5.70	5.85	6.90	8.25	11 »	12.90	15.60	22.50	28.80

PINCEAUX POUR LAVIS ET DESSIN INDUSTRIEL



Fig. 92.

Série 84. — **Pinceaux** extra-fins en petit-gris, montés sur plumes, manche bois blanc.

Numéros.....	0	1	2	3	4	5	6
Prix.....	5.25	6.50	8.50	10.50	12.75	15 »	18 »

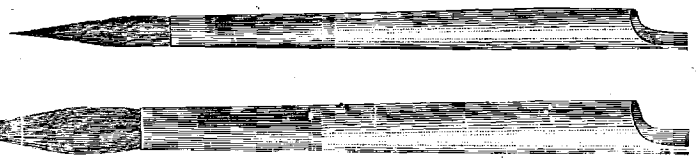


Fig. 93.

Sér. 1080 bis. — **Pinceaux** martre rouge, 1re qual., bouts point., poils de 1 1/2 à 3 % de long.

Numéros.....		1	3	5
Prix.....	la pièce	12.75	8.40	5 »

PINCEAUX JAPONAIS

Petits	Moyens	Gros	Extra-gros
3.50	5 » et 6 »	7 » et 7.50	8.50 et 9 »

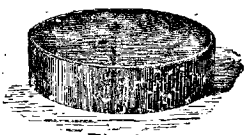


Fig. 94.

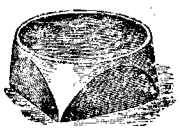


Fig. 95.

GODETS EN PORCELAINE

N° 216. — Godets ronds, porcelaine blanche (fig. 94).

Diamètre en m/m	40	50	60	65	70	80	90	100
Prix.....	0.75	0.95	1.30	1.80	2.25	2.75	3.25	4.40

N° 1307. — Godets à pans, en faïence (fig. 95).

Petit modèle 60 %.. **2.40** — Grand modèle 75 %.. **2.85**

GODETS EN SÉRIES

N° 217. — Série de 4 godets porcel. rentrants, avec couvercle (fig. 96).

Diamètre, %...	60	70	80	90	95	100
Prix.....	8.50	11 »	12.75	15.50	20.50	26 »

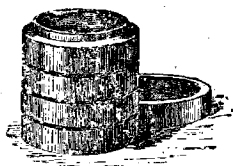


Fig. 96.

LAVE-PINCEAUX A DEUX BECS

1280/00	En verre, diam.	6 %	haut.	4 %	.....	2.25
1280/0	—	5 —	—	4 — 1/2	...	3 »
1280/1	—	7 —	—	6 —	.....	3.75
1280/3	—	9 —	—	8 —	.....	4.50
50	En aluminium,	6 —	—	5 —	.....	2 »
52	—	8 —	—	6 —	.....	2.75
1527	En aluminium, inversable avec crochet pour fixer à la palette				.....	7.50

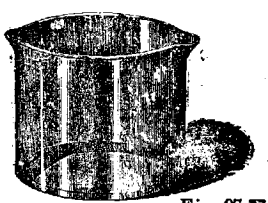


Fig. 97.

PLAQUES EN PORCELAINE

POUR L'AQUARELLE



Fig. 98.



Fig. 99.

		Prix
Plaque	6 trous 14 × 10	19 50
—	8 — 17 × 10	21 »
—	10 — 23 × 10 (fig. 98)	24 »
Plaque	3 trous et 1 pente 8 × 5 (fig. 99)	7.50
—	— 9 × 6	9 »
—	— 11 × 7	12 »

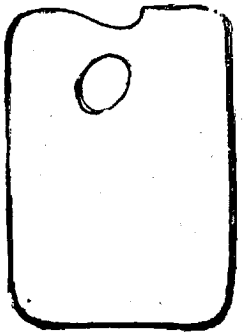


Fig. 100.

PALETTES EN FAIENCE ANGLAISE

très minces et très légères (fig. 100)

N° 5	— 13 centimètres, palettes carrées	7.50
— 6	— 15,5 — —	11.25
— 7	— 18 — —	13.50
— 8	— 20 — —	15.50
— 9	— 23 — —	18 »
— 10	— 25 — —	21 »
— 11	— 28 — —	24 »
— 12	— 30 — —	28.50

PALETTES PLIANTES MÉTAL VERNI

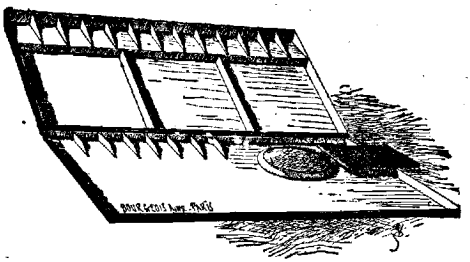


Fig. 101. — **Palette** 1038.

5223	Plate	20×9	12 cases et 12 pentes..	13.50
5226	Bombée	20×9	12 — 12 — ..	15 »
1035	Plate	20×9,5	12 cases simples..	21 »
1036	—	22×11	13 — ..	23 »
1037	—	24×12	14 — ..	25 »
1041	—	20×9,5	12 cases doubles..	25 »
1042	—	22×11	13 — ..	26.50
1043	—	24×12	14 — ..	29.50
1038	—	20×9,5	18 cases simples et divis.	39 »
1039	—	22×11	20 — —	45 »
1040	—	24×12	25 — —	48 »

PALETTES PLIANTES EN ALUMINIUM

ARTICLE SCOLAIRE

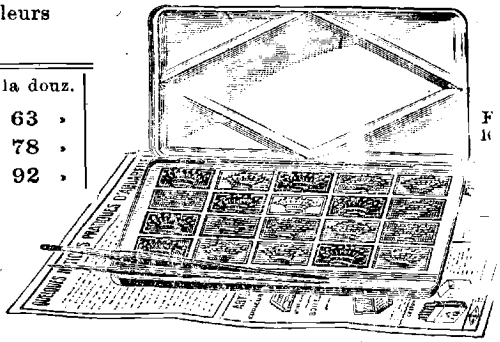
5221	11×14, 15 pentes	6 »
5222	23,5×14, 18 pentes	7 »

BOITES DE COULEURS MOITES

POUR L'AQUARELLE

Boîtes métal verni garnies de couleurs sans danger.

				la pièce	la douz.
512	16×7,	12 tabl.,	1 pinceau..	5.50	63 »
513	16,5×8,5	20 —	2 — (fig.102)	7 »	78 »
514	20×9, .	24 —	2 —	8 »	92 »



F
1

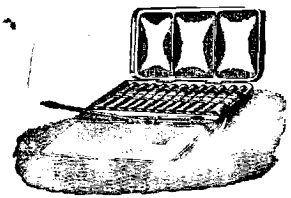


Fig. 103, Boîte 335.

BOITES MÉTAL VERNI

					la pièce	la douzaine
311	7 tubes,	1 pinceau,		9×6,5.	9.75	112 »
333	10 —	1 —		12×6,5.	14.75	168 »
335	12 —	2 —		16×7,5.	18.50	210 »
339	18 —	3 —		22×10..	26 »	
341	24 —	3 —		22×10..	34.50	

BOITE « PRISMA »

308 16×7, formant palette, avec 12 godets, couleurs « Prisma », 2 pinceaux.

La pièce..... **9.25** | La douzaine. **105** »

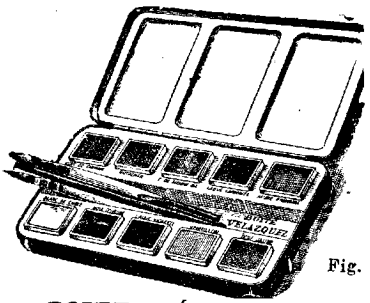


Fig.

BOITE « VÉLASQUEZ »
métal verni, 13×7
10 demi-godets et 2 pinceaux.
La pièce **12** » — La douz. **136**

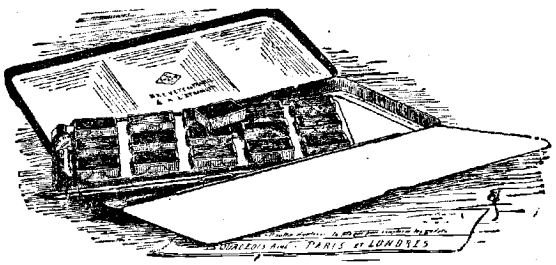
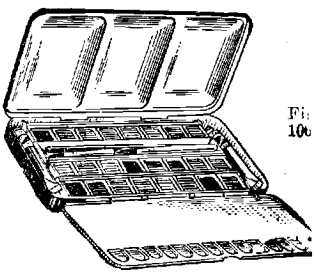


Fig. 105.

BOITE MÉTAL VERNI
à casier mobile, 17×8,5

477 Avec 15 godets couleurs fines, 1 tube blanc et 2 pinceaux..... **23** »



Fi
10

365 17,5×9,5, 24 demi-godets et 2 tubes **J.-M. Paillard** (fig. 106)..... **36.50**

BOITES DE COULEURS MOITES

POUR L'AQUARELLE

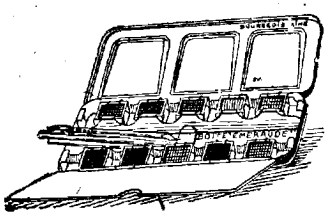


Fig. 107.

BOITE « EMERAUDE »

13×7 10 demi-godets..... **16.75**

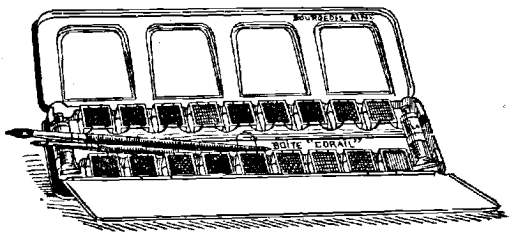


Fig. 108.

BOITE « CORAIL »

22×7, 18 demi-godets et 2 tubes..... **31.50**

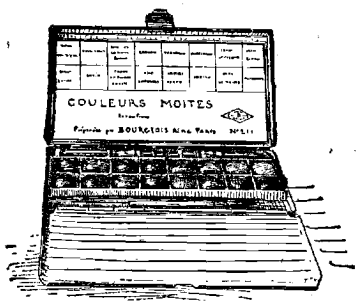


Fig. 109.

BOITES MÉTAL VERNI

211 — 14×8, avec 16 cases couleurs superfines, 2 tubes blanc et 2 pinceaux (fig. 109)..... **42** »

210 — 14×8, avec 30 cases couleurs superfines et 3 pinceaux.. **54** »

BOITES MÉTAL VERNI
couleurs superfines

450 —	5,5×4,5	contenant	8 cases,....	**21**	»
451 —	8,5×5	—	12 — ...	**30**	»
452 —	12,5×6	—	18 — ...	**42**	»
453 —	11×7	—	24 — ...	**54**	»

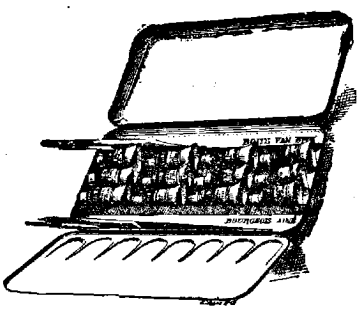


Fig. 110.

BOITE « VAN DYCK »
métal verni, 17×9,5

603 Contenant 12 demi-tubes couleurs superfines et 4 pinceaux.... **42** »

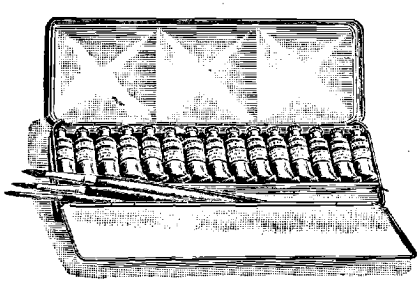


Fig. 111.

BOITE « FUCHSIA »

BOITES MÉTAL VERNI

Hortensia 15,5×7. Avec 9 demi-tubes couleurs superfines et pinceaux. **27** »

Fuchsia 22×7. Avec 15 demi-tubes couleurs superfines et pinceaux. **42** »

BOITES DE COULEURS MOITES

POUR L'AQUARELLE

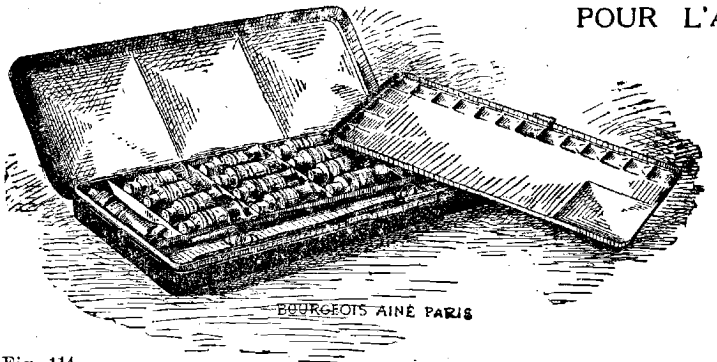


Fig. 114.

« PERFECTA »
Boîte métal verni, 22.5×10, avec palette en aluminium indépendante et 1 porte-pinceaux à ressort, 16 demi-tubes, couleurs superfines, 1 tube blanc, 3 pinceaux, (fig. 114).... **63** »

NOUVELLE SÉRIE DITE DES « UNIVERSITÉS »
Boîte métal verni, garnies couleurs moites fines des Ecoles

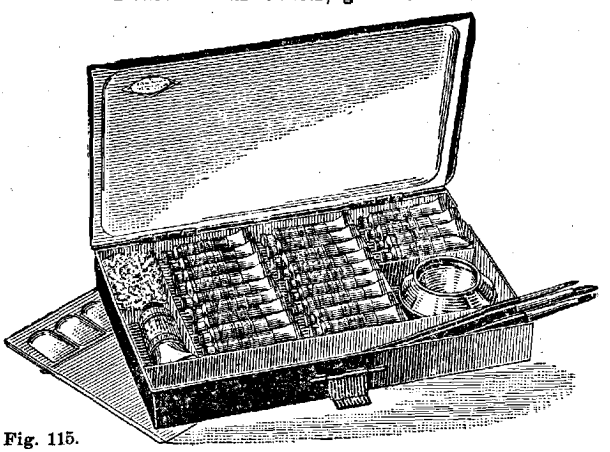


Fig. 115.

Boîte Lille 22×11, avec palette métal verni indépendante, contenant 18 tubes couleurs, 1 tube gouache blanc d'argent, 3 pinceaux fins, 1 lave-pinceaux en aluminium, 1 éponge ..... **56** »

Boîte Lyon (fig. 115), 22×14, avec palette métal verni indépendante, contenant 22 tubes de couleurs, 1 tube gouache blanc d'argent, 3 pinceaux fins, 1 lave-pinceaux en aluminium, 1 éponge ..... **61** »

Boîte Rennes, 22×14, contenant 20 godets couleurs, 3 pinceaux fins, 1 lave-pinceaux en aluminium, 1 plaque 5 cases en métal verni, 1 éponge..... **59** »

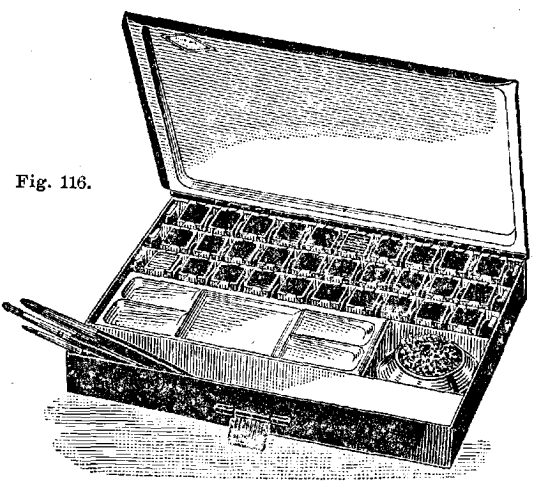


Fig. 116.

Boîte Aix, (fig. 116) 22×16.5, contenant 30 godets couleurs, 3 pinceaux fins, 1 lave-pinceaux en aluminium, 1 plaque 5 cases en métal verni, 1 éponge ..... **70** »

BOITES DE COULEURS MOITES
POUR L'AQUARELLE

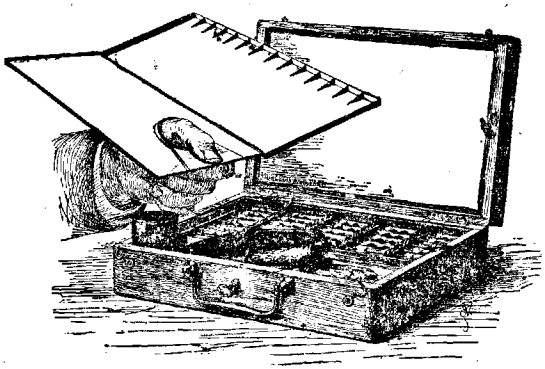


Fig. 112.

BOITES DE CAMPAGNE

Boîte aulne teinté

617 A poignée et crochet, 12 demi-tubes couleurs superfines, 2 godets métal, palette métal, bouteille à eau, etc.. **67** »

Boîtes noyer verni

à poignée et serrure

668 22.5×15.5, 12 demi-tubes superfins, bloc, palette pliante, bouteille à eau, pinceaux, éponge, etc..... **120** »

667 24.5×16.5, 18 demi-tub. **154** »

666 26×18, 25 demi-tubes.. **195** »

(fig. 112).

BOITES D'ATELIER

Noyer poncé, à poignée

637 21×15.5, 11 demi-tubes, couleurs superfines, palette pliante et fournitures de dessin, (fig. 113).. **95** »

713 26.5×17, 15 demi-tubes .... **145** »

714 31×22, 18 demi-tubes .... **180** »

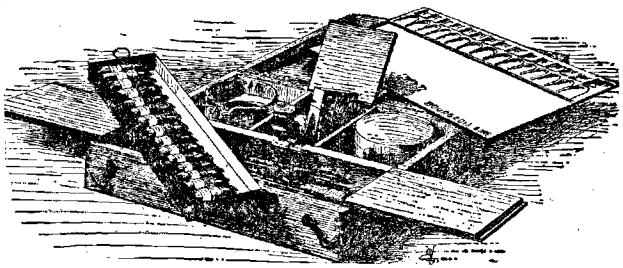


Fig. 113.

BOITES VIDES EN MÉTAL VERNI POUR L'AQUARELLE

Avec palette pliante formant couvercle, pour demi-tubes

675 16×7.5 pour 9 demi-tubes... **31.50**
676 21×8 — 12 — ... **34.50**
678 24×9.5 pour 18 demi-tubes.. **40.50**
679 21×11 — 24 — .. **43.50**

ÉTUIS A PINCEAUX EN MÉTAL VERNI

1009 **Ronds,** petits, 23×3..... **9** »
1010 — moyens, 23×4..... **11.50**
1011 — grands, 23×5..... **13.25**
1006 **Plats,** avec plaques 23×4.5. **15** »
1007 — — — 23×5.5. **16.25**
1008 — — — 23×6.5. **17.50**

BOITES DE COULEURS FANTAISIE

SANS DANGER POUR LES ENFANTS



Fig. 117.

BOITES A COULISSE

			la douz	la pièce
98	**Bois blanc**, 16.5×9,	12 tablettes, 2 godets, pinceaux.....	48 »	4.25
100	**Bois verni**, 22×13,	15 — 3 — — (fig. 117)	105 »	9 »
140	— 31.5×13.5,	12 — 4 — —	135 »	11.50
147	— 31.5×17.5,	16 — 6 — —	172 »	15 »

BOITES A CROCHETS

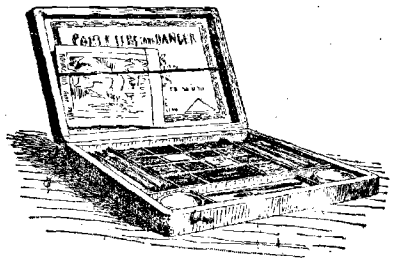


Fig. 118.

190 **Bois verni**, 24×17, dessus fantaisie, 18 tabl., 10 cray. coul., god., pinc. album. — 27 »

545 **Bois verni**, 13×20.5, dess. fant., 16 tabl., god. divers, encre de Chine, pinc., album — 30 »

191 **Bois verni**, 30.5×20, dess. fant., 20 tabl., 12 cray. coul., god., pinc. album — 34.50

503 **Bois verni**, 21×13, couv. décoré, 21 tabl., 2 godets, encre de Chine, pastels, pinceaux, modèles..... — 13 »

5061 **Bois verni**, 26×15.5, 18 tablettes, 3 godets, pinceaux, pastels..... — 17 »

5161 **Bois verni**, 25×18, caisson mobile, 21 tabl., 2 lave-pinceaux, 3 godets pinc., fournitures de dessin variées. — 32.50

5147 **Bois verni**, 25×16, 2 volets, 24 tablettes, 3 godets, 16 crayons et pinceaux. — 27 »

5175 **Bois verni**, 27×19, 2 planchettes à abattant, 15 tablettes, 2 lave-pinceaux. 2 godets, fusains, bronzes, étui pastels, crayons couleurs, pinceaux, gomme, équerre et frisquettes..... — 38 »

5159 **Merisier verni**, 24×16.5, 4 volets intérieurs, 24 tablettes, 18 crayons couleurs, 2 étuis pastels, 3 godets, encre de Chine, gomme, équerre, pinceaux, etc..... — 38.50

BOITES A SERRURE

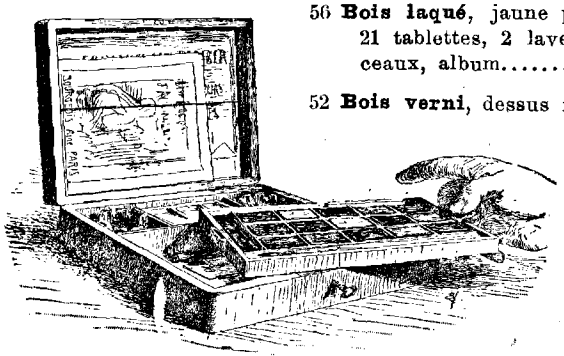


Fig. 119

56 **Bois laqué**, jaune paille, 22×14, à serrure, 21 tablettes, 2 lave-pinceaux, crayons, pinceaux, album..... — 28 »

52 **Bois verni**, dessus fantaisie, 24×16, serrure, 19 tablettes, 12 crayons couleurs, 4 godets, pinc. album, etc. (fig. 119)... — 36 »

72 **Erable verni**, 21×16, dess. fant., avec 4 cas. se développ., 24 tabl., 2 god. verre, 4 pentes, enc. de Chine et sépia, crayons, pinc., album.. — 70 »

BOITES EN CARTONNAGE
A GRAND EFFET

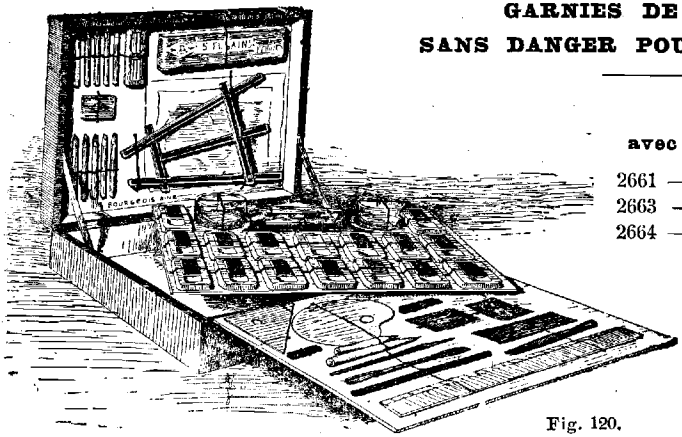


Fig. 120.

GARNIES DE COULEURS
SANS DANGER POUR LES ENFANTS

Imitation bois
avec garniture, compas fins

2661 — 28×21×7.5 ..... **56** »
2663 — 36×26×8.5 (fig. 120). **81** »
2664 — 40×28×9.5 ..... **96** »

Série s'ouvrant
a l'italienne
imitation cuir crocodilé
avec tubes,
tablettes et compas

2681 — 28×21×7.5. **60** »
2682 — 32×23×8... **72** »

BOITE AVEC REFLECTOGRAPHE
Pour dessiner par reflet

2646 36×26×7.5, boîte cartonnage, 14 tablettes couleurs et fournitures, avec notice explicative et modèles (fig. 121)..... **54** »

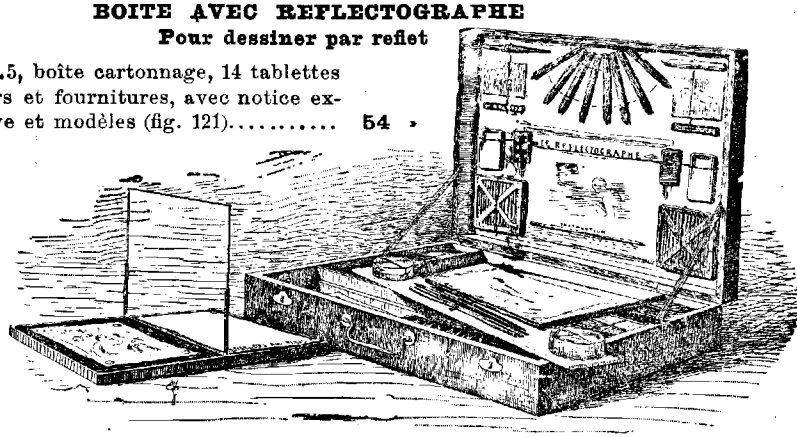


Fig. 121



Fig. 122

PEINTURE A LA BRUINE

1720 29.5×20.5×6.5 ..... **30** »
1721 34.5×25.5×8.5 (fig. 122)..... **63** »

POUR LES CADEAUX DE FIN D'ANNÉE
FAITES VOS ACHATS DU 1er AU 15 DÉCEMBRE

BOITES de COULEURS SANS DANGER

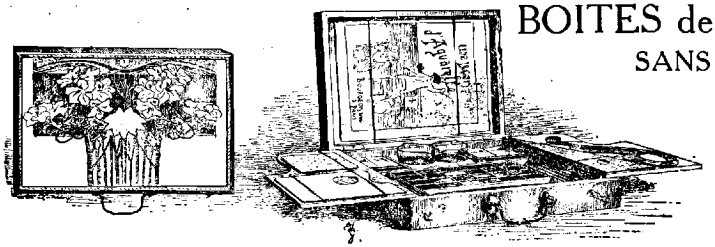


Fig. 123

84 **Bois laqué vert clair,** 26.5×18, 24 tablettes et fournitures (fig. 123)..... **51** »
60 — — 30×23, 18 — — ..... **67** »

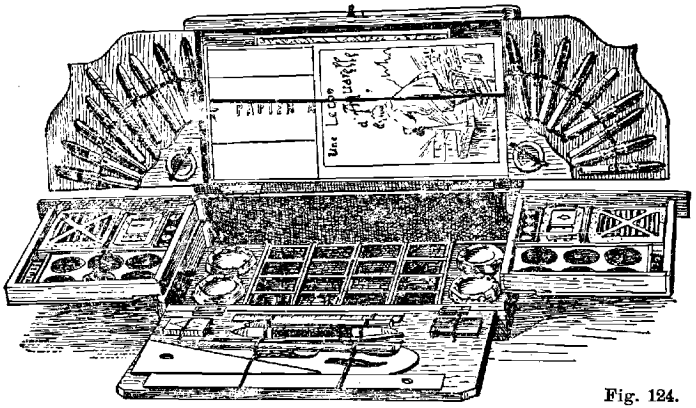


Fig. 124.

165 **Bois verni** 32×17×10, 16 tablettes, 12 pastilles, 16 crayons, fournitures de dessin (fig. 124)... **102** »

62 **Bois verni** formant pupitre 24×12×7, 18 tablettes, 16 crayons, accessoires de dessin. **54** »

67 **Aulne verni,** 20×20×8, deux casiers se développant, 20 tablettes, fournitures variées .... **90** »

BOITES GARNIES DE COULEURS EN TUBES SANS DANGER

Bois genre noyer verni

1561 21×15.5×5, 9 tubes, 3 godets, pinceaux, cray. etc. **36** »
1562 24.5×17×5.5, 12 tubes, 4 godets, 3 pinceaux, palette, album, etc... **48** »
1563 27×20×6, 16 tubes, palette, 5 godets, pinceaux, crayons, album, etc... **60** »

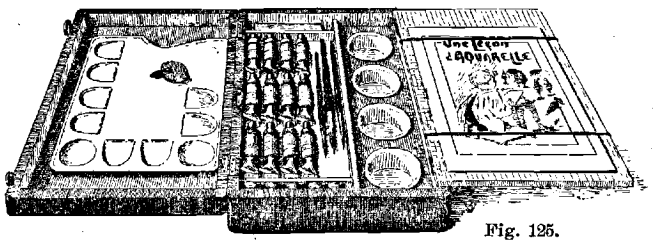


Fig. 125.

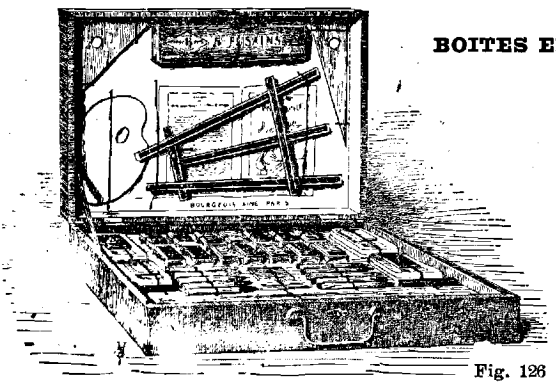


Fig. 126

BOITES EN CARTONNAGE A POIGNÉE ET A FERMOIR

Couleurs sans danger pour les enfants

2643 **Chagriné grenat,** chromo fant., 34×23×7 (fig. 126). **33.50**
2644 **Chagriné grenat,** chromo fantaisie, 37×25×7.5.... **42** »
2648 **Chagriné grenat,** chromo fantaisie, 40×27×8.5.... **60** »
2650 **Chagriné grenat,** chromo fantaisie, 46×31×9.5.... **75** »

BOITES DE MODELAGE FANTAISIE

		La boîte
118	« **Bob Modeleur** », Boîte cartonnage 24×18, contenant 6 pains pâte plastique, ébauchoir, mirette, modèle et notice explicative.....	21 »
143	« **Idéal Modelage** » boîte cartonnage 35×29, contenant 6 pains pâte plastique, ébauchoirs, mirettes, pastels, perles et modèle.....	35 »

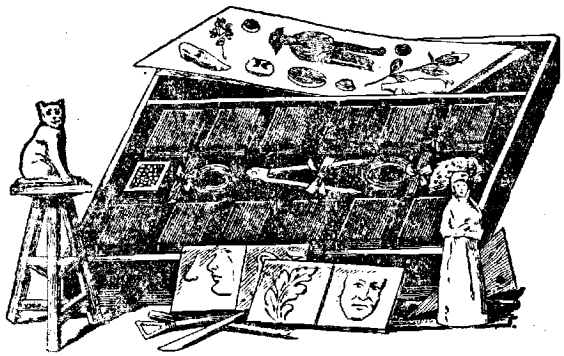


Fig. 127.

233	« **Petit atelier de Modeleur** », boîte cartonnage 38×28, contenant 8 pains pâte plastique, ébauchoirs, mirette, compas, double-décimètre, ardoise, perles, 3 moules plâtre.....	50 »
175	« **L'Atelier du Modeleur** » boîte cartonnage 40×40, (fig. 127) contenant 12 pains pâte plastique, ébauchoirs, mirettes, compas, sellette, modèles plâtre, etc	70 »

PEINTURE AU POCHOIR

203	**La Jungle au Désert**, boîte cartonnage 31×28, contenant pochoirs découpés, 6 petites tablettes couleurs, 1 gomme, pinceaux, crayon, godet et accessoires.....	18 »
173	**Le petit Artiste au pochoir**, même composition que la boîte 203....	18 »
172	**Nos jolis pochoirs**, boîte cartonnage 33×32, même composition que les boîtes précédentes mais avec 6 grandes tablettes couleurs.....	25 »
171	**Les Joies du pochoir**, boîte cartonnage 37×40, contenant pochoirs variés, 6 grandes tablettes et 4 tubes couleurs, 2 godets, pinceaux et accessoires	40 »

AQUARELLE AU TAMIS

179	**Le petit décorateur « Aquarelliste au tamis »**, boîte cartonnage 27×22, contenant grille à bruiner, découpages artistiques, 2 godets, 1 pinceau, 6 tablettes couleurs, etc.....	18 »
178	« **Originales Décorations** », boîte cartonnage 37×27, contenant grille à bruiner, découpages artistiques, 6 tablettes et 3 tubes couleurs, 2 pinceaux, 2 godets, etc.....	26 »

COULEURS POUR LA PEINTURE A L'HUILE

Fines et Extra-fines de LEFRANC & Cie

et Extra-fines de DROUANT dans les tons indiqués.

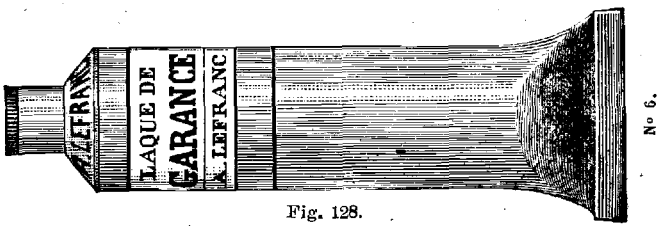


Fig. 128.

Les couleurs extra-fines de **Lefranc** solides sont marquées *, celles d'une fixité complète sont marquées ** et celles à base d'aniline portent le mot ANILINE sur chaque étiquette.

Désignation des Couleurs	COULEURS FINES LEFRANC		COULEURS EXTRA-FINES LEFRANC		COULEURS EXTRA-FINES DROUANT	
	Tubes 4	Tubes 8	Tubes 6	Tubes 10	Tubes 6	Tubes 10
* Blanc d'argent.....	2.50	4.75	3.75	8 40	3.75	8.40
* — — fluide				8.40		
* — de Titane....			3.75	8.40		
** — de zinc.....	2.50		3.60	7.80	.	7.80

Désignation des Couleurs	FINES LEFRANC (tubes 2 et 3)	EXTRA-FINES LEFRANC (tubes 2 et 3)	EXTRA-FINES DROUANT (tubes 2 et 3)
Bistre		1.65	
Bitume	1.40	1.65	
* Bleu de Chine		3 .	
** — cœruleum	4.75	9.50	9.50
** — de cobalt	2.40	3.60	3.60
** — — foncé		4.35	
* — minéral	1.40	1.65	
* — de Prusse fin	1.65	1.95	1.95
* — — ordinaire	1.40	1.65	
** — saphir fixe		1.50	
Brun de Bruxelles		1.50	
* — de Florence		2.25	
** — d'Irlande		1.50	
** — de Mars			1.95
** — rouge	1.75	2.10	2.10
* — Van Dyck	1.50	1.80	1.80
Carmin	4.75	9.50	
— brûlé		5.85	
** — de garance		4.35	4.35
* Cinabre		5.85	
— vert clair et foncé	1.90	2.25	
* — vert jaune, nos 1, 2, 3		2.25	
Cristal		1.20	
* Indigo		2.25	
* Jaune brillant	1.65	1.95	1.95
** — de cadmium, 5 numéros	2.40	3.60	3.60
* — de chrome, 4 numéros	1.65	1.95	1.95
— citron ou de zinc	1.65	1.95	1.95

COULEURS POUR LA PEINTURE A L'HUILE

Fines et extra-fines de LEFRANC & Cie

et extra-fines de DROUANT dans les tons indiqués *(suite)*

Désignation des Couleurs	FINES LEFRANC (tubes 2 et 3) le tube	EXTRA-FINES LEFRANC (tubes 2 et 3) le tube	EXTRA-FINES DROUANT (tubes 2 et 3) le tube
* Jaune indien			2.50
** — — simili		2.50	
** — de Mars		1.95	1.95
* — de Naples	1.90	2.25	2.25
* — — vert		1.95	
* — de strontiane		3 »	3 »
Laque anglaise		9.50	
— brûlée		2.50	
— carminée fine	3 »	3.60	3.60
— — ordinaire	2.60	3 »	
** — de fer		1.50	
** — fine (garance Andrinople)		2.25	2.25
— géranium	3.75	4.35	
— jaune	3 »	1.95	
* — jaune fixe		2.25	
— de Smyrne claire		2.50	
— — moyenne		2.50	
— verte	1.90	2.25	
— violette	1.90	2.25	
** — de garance ordinaire	1.90	2.25	
** — — rose	2.10	2.50	2.50
* — — — doré	2.10	2.50	
— — moyenne			2.50
** — — foncée	2.10	2.50	2.50
** — — rose intense		3.60	
* — — jaune capucine		2.50	
* — — brune		2.50	
* — — brun de Madder		2.50	
** — — cramoisie d'alizarine		2.50	
** — — écarlate d'alizarine		2.50	
** — — pourpre d'alizarine		2.50	
** — — rouge d'alizarine		2.50	
** Noir de bougie		1.80	
** — d'ivoire	1.50	1.80	1.80
** — d'os		1.65	
** — de pêche	1.50	1.80	
** — de vigne	1.50	1.80	
** Ocre jaune	1.40	1.65	1.65
** — rouge	1.40	1.65	1.65
** — de ru		2.10	2.10
** — d'or		2.10	
** — transparente		1.65	
** Orangé de Mars		1.95	1.95
** Outremer extra		1.95	
** — n° 1 (foncé)	1.40	1.65	1.65
** — n° 2 (clair)	1.40	1.65	1.65
** — jaune		1.95	
* — vert		1.65	
* — violet		1.65	
Pourpre impérial		4.35	
** Rouge anglais		2.40	
** — de cadmium clair		9.50	9.50
** — — foncé		9.50	9.50
** — — orange		9.50	9.50
** — — pourpre		9.50	9.50

COULEURS POUR LA PEINTURE A L'HUILE

Fines et extra-fines de LEFRANC & Cie

et extra-fines de DROUANT dans les tons indiqués *(suite)*

	Désignation des Couleurs	FINES LEFRANC (tubes 2 et 3) le tube	EXTRA-FINES LEFRANC (tubes 2 et 3) le tube	EXTRA-FINES DROUANT (tubes 2 et 3) le tube
**	Rouge indien	1.40	1.65	
**	— de Mars		1 95	
*	— phénicien		1.95	
**	— de Pouzzoles			1.95
*	— rubis		2.50	
	— de Saturne	3 »	2.25	
**	— de Venise	1.75	2.10	2.10
	Stil de grain brun		3 »	
	— — jaune		3 »	
	Terre de Cassel	1.40	1.65	
	— de Cologne		1.65	
**	— d'Italie naturelle		1.65	1.65
**	— — brûlée		1.80	1.80
**	— d'Ombre naturelle		1.65	1.65
**	— — brûlée		1.80	1.80
**	— de Sienne naturelle	1.40	1.65	1.65
**	— — brûlée	1.50	1.80	1.80
**	— verte naturelle		2.10	2.10
**	— — brûlée		2.10	
*	Vermillon anglais	3.75	5.85	
*	— de Chine	3.75	5.85	5.85
*	— écarlate		5.85	
*	— français	3.75	5.85	5.85
**	— permanent		5.85	
*	Vert anglais, 3 numéros	1.65	1.95	1.95
**	— de cadmium		3.60	3.60
**	— — clair		3.60	
**	— de chrome	2.60	3 »	
**	— de cobalt	2.10	3 »	3 »
**	— émeraude	2.60	3 »	3 »
	— de gris		1.50	
*	— malachite		2.25	
	— minéral		1.95	
*	— de Scheele		1.65	
*	— Véronèse	1.65	1.95	1.95
	— de vessie (**Rowney**)		5.75	
**	Violet de cobalt	5.50	10.50	10.50
**	— de cobalt clair		9.50	10.50
	— Magenta		2.25	
**	— de Mars		3 »	3 »
**	— minéral, nos 1 et 2		3 »	3 »
	— Solférino		2.25	
*	— Van Dyck		2.40	

Apprêt blanc pour fonds pour la préparation des panneaux et des toiles, le tube numéro 10..... 5.25

Médium Mc Guilp pour mélanger aux couleurs à l'huile, le tube numéro 3..... 3.50

COULEURS A L'HUILE EXTRA-FINES

Broyées à la main, de G. ÉDOUARD

DÉSIGNATION DES COULEURS	LE TUBE	DÉSIGNATION DES COULEURS	LE TUBE
Blanc d'argent	2 »	Laque carminée fine	2.40
— — gros tubes.	4 »	— de garance pourpre.	4 »
Bleu de Berlin ou de Prusse	2 »	— — n° 1	3.60
— de cobalt	4 »	— — rose doré	3.20
— — céleste	6.30	— — capucine	2.80
Brun rouge	1.20	Noir d'ivoire	1.20
— Van Dyck	1.20	— de pêche	1.20
— de Madère	3.20	Ocre jaune	1.20
Carmin superfin	4.75	— rouge	1.20
Cinabre vert clair	2 »	— d'or	1.35
— — foncé	2 »	Outremer Guimet n° 1	2 »
Jaune de Naples	1.60	— — extra-fin	2.90
— brillant	1.60	Rouge de Pouzzole	2 »
— indien imitation	3.20	Terre de Sienne naturelle.	1.20
— de chrome clair	1.60	— — brûlée	1.20
— — foncé	1.60	— d'ombre naturelle	1.20
— de cadmium clair	4.35	— — brûlée	1.20
— — foncé	4.35	Vert émeraude	2.80
— — citron.	4.35	— Paul Véronèse	2 »
— de zinc ou citron	1.75	Vermillon français	5.10
— de strontiane	2.40	— anglais	5.10

COULEURS SCHOLA

DE LEFRANC

La nouvelle série de couleurs à l'huile « Schola » a été créée pour faciliter aux élèves des cours de peinture l'emploi de bonnes couleurs dont les prix sont aussi réduits que le permettent les circonstances. La grande capacité des tubes rend ces prix très avantageux.

NOMS DES COULEURS	N^os DES TUBES	PRIX	NOMS DES COULEURS	N^os DES TUBES	PRIX
Blanc d'argent	10	4.75	Noir d'ivoire	10	4.50
Bleu cobalt imitation	7	2.25	Ocre jaune	10	4.50
— d'outremer foncé	10	5 »	Rouge anglais	7	2.25
— de Prusse	10	5 »	Terre d'ombre naturelle	8	2.25
Brun Van Dyck	7	2.25	— de Sienne brûlée	10	4.50
Jaune de chrome clair	10	5 »	— — naturelle.	10	4.50
— — foncé	10	5 »	Vermillon imitation	7	2.25
Laque carminée	5	2.25	Vert émeraude	5	2.25
— de garance rose	5	2.25	Vert Véronèse	5	2.25

COULEURS A L'HUILE FINES

de LEFRANC et DROUANT pour la décoration artistique



Fig. 129.

Désignation	Couleurs Lefranc 1/2 tube	Couleurs Lefranc tube 10	Couleurs Drouant tube 1/2 10	Couleurs Drouant tube 10
Blanc d'argent	4 »	7.25	4 »	7.25
— de zinc	3.60	6.75	3.60	6.75

Désignation	1/2 tube Lefranc	tube 1/2 10 Drouant
Bitume	2.75	
Bleu cœruleum	24 »	24 »
— de cobalt	12 »	12 »
— minéral	3.90	
— de Prusse fin	4.25	
— — ordinaire	3.90	3.90
Brun rouge	3.15	3.15
— Van Dyck foncé	3.15	3.15
Carmin	24 »	
— de garance		24 »
Cinabre vert nos 1, 2 et 3	4.25	
Jaune brillant	5.40	5.40
— cadmium (5 nos)	12 »	12 »
— de chrome clair	3.90	3.90
— — moyen	3.90	3.90
— — foncé	4.25	3.90
— — orange	4.25	3.90
— citron	4.25	
— indien simili	5.40	
— de Naples	5.40	5.40
— de strontiane		10 »
Laque carminée ordinaire	8.25	
— — fine	10.25	10.25
— fine (garance Andrinople)	7.50	7.50
— géranium	10.25	
— garance foncée	7.50	7.50
— — ordinaire	5.40	

Désignation	1/2 tube Lefranc	tube 1/2 10 Drouant
Laque garance moyenn.		7.50
— — rose	7.50	7.50
Mine orange	5.40	
Noir d'ivoire	3.15	3.15
— de pêche	3.15	
Ocre de ru	3.50	
— jaune	2.75	2.75
— rouge	2.75	2.75
Outremer no 1	3.90	3.90
— no 2	3.90	3.90
Rouge fixe clair	5.40	
— — foncé	10.25	
— de Venise	3.50	3.50
Stil de grain jaune	4.25	
— brun	8.25	
Terre de Cassel	2.75	
— d'ombre naturelle	2.75	2.75
— — brûlée	3.15	3.15
— de Sienne natlle	2.75	2.75
— — brûlée	3.15	3.15
— verte naturelle	3.50	3.50
— — brûlée	3.50	
Vermillon anglais	16 »	
— français	16 »	16 »
Vert anglais (3 nos)	4.25	4.25
— émeraude	8.25	8.25
— Véronèse	4.25	4.25
Violet mauve	5.40	

PALETTES EN NOYER POLI POUR LA PEINTURE A L'HUILE



Fig. 130.

Ovales ou carrées,	24	centimètres	7.25
—	27	—	8.40
—	30	—	9.75
—	32	—	11.40
—	35	—	12.75
—	38	—	15.75
—	41	—	18 »
Carrées pliantes,	28.5	pour boîte 3	20 »
—	34.5	— — 4	23 »

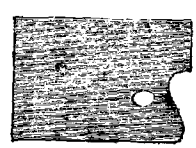


Fig. 131.

COULEURS SURFINES "TEMPERA"

de J.-M. PAILLARD

Couleurs mates pour la détrempe.

Ces couleurs ont la même consistance et la même fluidité que les couleurs à l'huile et s'emploient avec de l'eau, ou mieux encore avec le médium « Sadep » sur toile absorbante, soie, papier, panneaux.

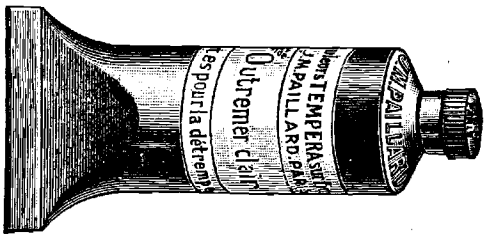


Fig. 132.

Spécimen du tube n° 125

Désignation des Couleurs	Prix	Désignation des Couleurs	Prix
Blanc d'argent, le tube n° 130	7.35	Outremer clair..... le tube n° 125	2.45
— permanent — —	6.30	— foncé.... —	2.45
Bleu de cobalt.... le tube n° 125	4.55	Rouge de cadmium. —	8.75
— de Prusse..... —	2.25	— de Venise... —	2.10
Brun rouge..... —	1.80	— de Pouzzoles. —	2.10
— Van Dyck.... —	1.95	Terre d'ombre natlle. —	1.80
Carmin superfin.... —	2.80	— — brûlée —	1.95
Jaune cadm. clair... —	4.20	— Sienne natlle.. —	1.80
— — foncé.. —	4.20	— — brûlée. —	1.95
— chrome clair.. —	2.50	— verte ..... —	1.95
— — foncé. —	2.60	Vermillon clair... . —	5.25
— citron ..... —	2.10	— foncé.... —	5.60
— indien factice. —	2.10	Vert anglais clair.. —	2.80
— de Naples..... —	2.50	— — foncé. —	2.80
Laque carminée.... —	2.10	— de cobalt..... —	3.15
— garance rose. —	2.80	— émeraude..... —	3.50
— — foncée —	3.15	— Véronèse..... —	2.80
Noir d'ivoire..... —	2.10	Violet d'alizarine... —	2.45
Ocre jaune..... —	1.90	— de cobalt.... —	5.60

N° 400 **Boîte cartonnage** garnie de 6 tubes n° 125 couleurs Tempera, 1 tube n° 130 blanc permanent et 1 flacon médium Sadep..... **18.25**

N° 270 **Médium « Sadep »** à base de jaune d'œuf, s'emploie pour diluer les couleurs à l'huile aussi bien que les couleurs Tempera et permet d'obtenir des couleurs à l'huile demi-mates.....le flacon. **3.25**

HUILES, VERNIS, ESSENCES ET SICCATIFS

DÉSIGNATION	1/2 flacon	flacon
Huile d'œillette clarifiée	3 »	5 »
— — décolorée	3.75	6.50
— de lin clarifiée	2.60	4.25
— — décolorée	3 »	5 »
— essentielle de pétrole	2.75	4.50
Vernis à tableaux, première qualité	3.75	6.50
— copal à tableaux	3.25	5.50
— cristal au mastic pur	4.50	8 »
— Damar		5 »
— gomme laque pour fonds		5.50
— Sœhnée pour tableaux		5 »
— Martin		6 »
— Vibert à peindre	5.25	9.50
— — à retoucher	6.30	11.55
— — à tableaux	4.50	8 »
Céronis, vernis à tableaux demi-mat, **ne** miroitant pas		6.50
Essence de térébenthine rectifiée	2.90	4.90
— de pétrole	2.25	3.50
Siccatif de Courtrai incolore	2.25	3.30
— flamand	3.25	5.50
— de Harlem	3.75	
Mixtion Jip pour peindre les tissus	5.25	8.75
Stoffeine Wood pour peindre sur velours	3.75	6.50
Eau flamande pour nettoyer les tableaux	2.50	4 »
Liquide à nettoyer les brosses		5 »

QUEUES DE MORUES EN SOIES FINES

(Article spécial pour vernir les tableaux)

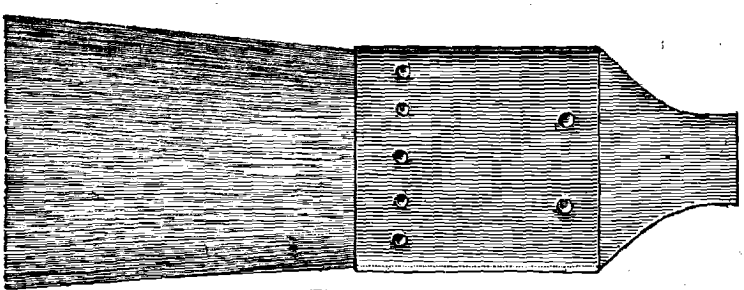


Fig. 133.

Série 313. — **Queues de morues** en soies blanches, pour vernir les tableaux

Numéros	6	9	12	15	18	21	24
Larg. en ‰	15	21	27	32	40	46	51
Prix	2.25	2.75	3.50	4.25	5 »	6 »	7.50

ÉTUIS POUR BROSSES EN MÉTAL VERNI AVEC POIGNÉE

1004	Ronds 0.36×0.055	14.25	*Avec séparation mobile à l'intérieur*		
1001	Plats, 0.36×0.07	16.25	1044	Plats, 0.36×0.06	28 »
1002	— 0.36×0.09	17.50	595	— 0.36×0.075	35 »

Griffes pour chevalets, en fil de fer galvanisé N° 835 ..... 3.75

BROSSES ET PINCEAUX

POUR PEINTURE A L'HUILE



Fig. 134.

Série 288. — **Brosses à tableaux** soies blanches, plates, longues, qualité extra-fine.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
0.80	0.80	0.90	0.90	1	»	1	»	1.10	1.15	1.25	1.40	1.50	1.60	1.75	1.90	2.10	2.50	2.75	3.25	3.75	4.25

Série S. — **Brosses à tableaux** soies blanches, double épaisseur, manche verni noir.

Numéros.....	4	6	8	10	12
	2 »	2.25	2.50	3.25	3.75

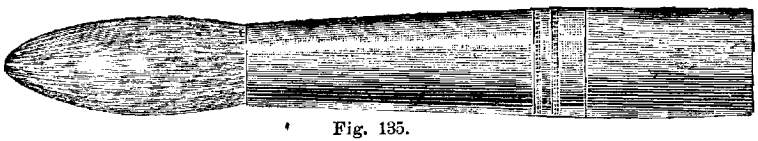


Fig. 135.

Série 287. — **Brosses à tableaux** soies blanches, rondes, qualité extra-fine.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
0.80	0.80	0.90	0.90	1	»	1	»	1.10	1.15	1.25	1.40	1.50	1.60	1.75	1.90	2.10	2.50	2.75	3.25	3.75	4.25

BROSSES ET PINCEAUX

POUR PEINTURE A L'HUILE

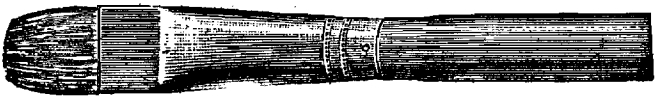


Fig. 136.

Série 289. — **Brosses à tableaux** soies blanches, courtes et minces, qualité extra-fine.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
0.80	0.80	0.80	0.90	0.90	0.95	1	»	1.10	1.20	1.30	1.35	1.40	1.50	1.65	1.80	2	»	2.30	2.75	3	»	3.40

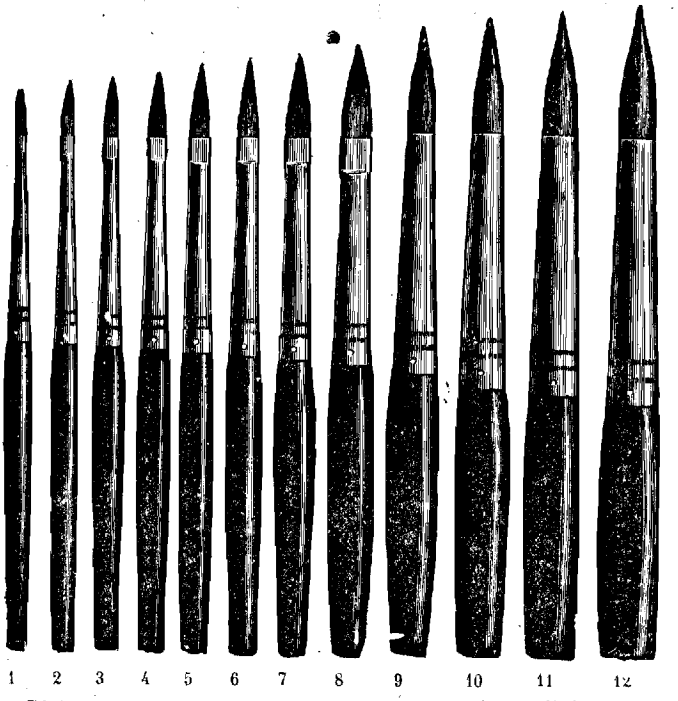
Série 275. — **Brosses à tableaux** poil de veau, plates, courtes.

Numéros....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	1.15	1.25	1.40	1.50	1.65	1.80	1.95	2.10	2.30	2.50	2.65	2.80

BROSSES PUTOIS ET MARTRE ROUGE
plates et rondes

Fig. 137.

MANCHES BLANCS, VIROLES MÉTAL, QUALITÉ EXTRA



Dimensions des brosses méplates et rondes

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Série 253 — **Brosses** martre rouge, méplates, qualité extra.
Série 250 - **Brosses** martre rouge, rondes, qualité extra.

Numéros....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	1.75	2 »	2.25	2.50	3 »	3.25	3.75	4.50	5.75	7.25	10 »	12.75

Série 263 — **Brosses** putois, méplates, qualité supérieure.
Série 262 — **Brosses** putois, rondes, qualité supérieure.

Numéros....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	1.40	1.45	1.50	1.60	1.65	1.75	1.80	1.90	2.10	2.25	2.50	2.75

BROSSES PUTOIS ET MARTRE ROUGE

PLATES ET COURTES



Fig. 138.

Série 274. — **Brosses** martre rouge, plates, courtes et minces, qualité extra. (fig. 138).

Numéros..	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	2.25	2.75	3 »	3.75	5 »	6 »	7.25	8.25	9.50	11 »	12.75	14.50

Série 273. — **Brosses** putois, plates, courtes et minces, qualité supérieure. (fig. 138).

Numéros..	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	1.50	1.75	2 »	2.10	2.25	2.50	2.75	3 »	3.25	3.75	4 »	4.50

Série 301. — **Brosses** soies blanches, rondes, à filets.

Numéros..	1 à 4	5 à 8	9	10	11	12
Prix.....	1 »	1.20	1.40	1.50	1.60	1.75

Série 258. — **Brosses** martre rouge, rondes, à filets.

Numéros	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Prix.....	3.50	3.75	4.25	5 »	6 »	7.50	9 »	11.25	13.50	16.50	20.50	25 »

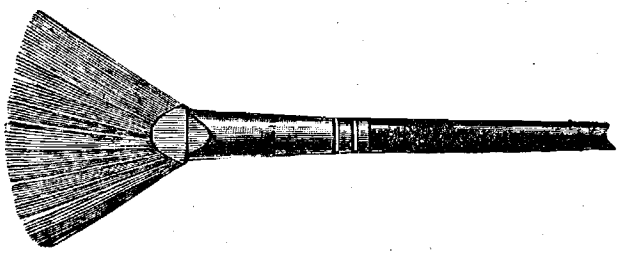


Fig. 139.

Série 280. — **Brosses** en blaireau, forme éventail.

Numéro 2.... **3.25** Numéro 4.... **4.25** Numéro 6.... **5.75**

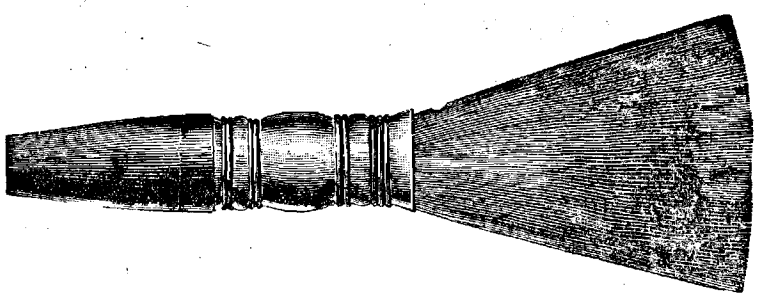


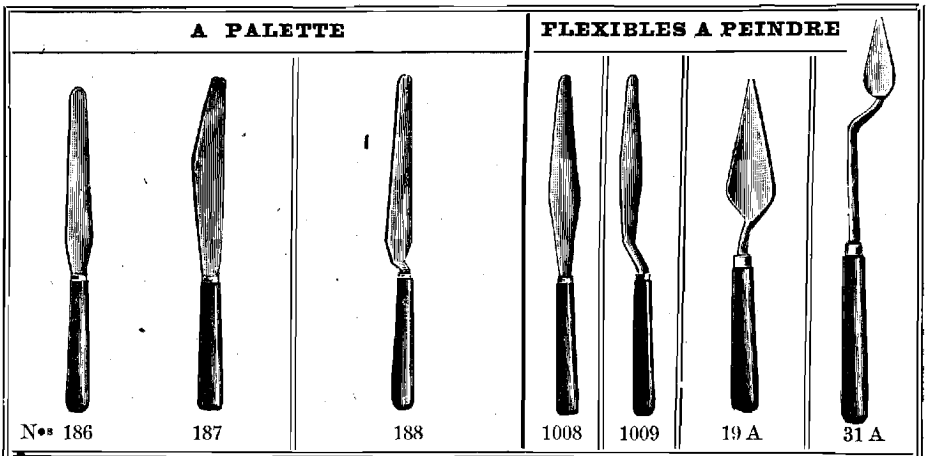
Fig. 140.

Série 163. — **Pinceaux** en blaireau, ronds, première qualité.

Numéros.....	2	4	6	8
Prix.....	5 »	7.50	11.75	17.25

COUTEAUX ANGLAIS A PALETTE ET A PEINDRE

Fig. 141.



A PALETTE			FLEXIBLES A PEINDRE			
Nos 186	187	188	1008	1009	19 A	31 A

DIMENSIONS EN MILLIMÈTRES DES LAMES

m/m	102	127	153	102	127	153	120	100	60	50
pièce	7.25	8.75	10.25	10.50	13 »	14.75	26 »	36 »	25 »	25 »

GRATTOIRS A TABLEAUX

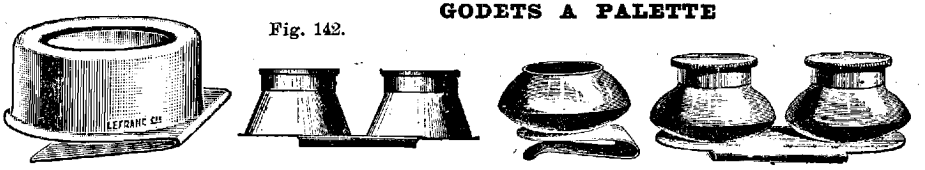
896 Lame droite ou courbe d'env. 35 m/m.. **5.50** ; 50 m/m.. **6.50** ; 65 m/m **7.50**

APPUIS-MAIN

133	Bois blanc : 1 mètre.....	**3** » ; 1 m. 15..... **3.10** ; 1 m. 30....		**3.60**
134	—	brisés en 3 parties.....	la pièce..	**5.25**
135	—	— en 4 parties.....	—	**6.75**

GODETS A PALETTE

Fig. 142.



A B C D

	1	2	3	4	5	6	7
Godets simples							
Non bouchés (fig. A)...	**1** »	**1.35**	**2.50**				
Bouchés vis cuivre....	**4.70**	**5** »	**5.50**	**6.25**	**9.50**	**11.75**	**13.50**
Invers. n. bouchés (fig. C)	**2.20**	**2.35**	**2.60**	**3.25**	**3.50**	**5.50**	**6.25**
— bouch., vis cuiv.	**5.75**	**6** »	**7.25**	**8.50**	**10.50**	**12** »	**14.25**
Godets doubles							
Non bouchés	**2** »	**2.75**	**5.25**				
Bouchés vis cuiv. (fig. B)	**9.50**	**10** »	**11** »	**12.75**	**19** »	**23.75**	**27.50**
Invers., non bouchés...	**4.50**	**4.75**	**5.25**	**6.25**	**7.25**	**11** »	**12.75**
— bouch. vis cuivre (fig. D)..	**11.50**	**12** »	**14.25**	**17** »	**21** »	**24.25**	**28.50**

FLACONS en FER BLANC BOUCHÉS VIS CUIVRE

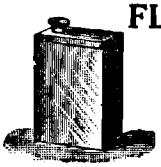


Fig. 143.

Référence 1023

		LA PIÈCE			LA PIÈCE
N° 1 Hauteur 55 m/m		4.85	N° 4 Hauteur 85 m/m		5.75
N° 2 — 65 —		5 »	N° 5 — 95 —		6.25
N° 3 — 75 —		5.10	N° 6 — 125 —		7 »

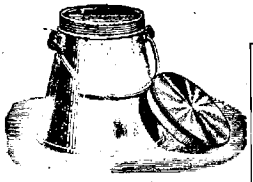


Fig. 144.

NETTOIE-PINCEAUX

876	A VIS CUIVRE	877	A FOND PLOMB
N° 4, 6 m/m	24 »	N° 4, 7 m/m	19 »
N° 3, 7 »	26 »	N° 3, 8 »	21 »
N° 2, 8 »	30 »	N° 2, 9 »	23 »
N° 1, 8 5	35 »	N° 1, 10.5	26 »

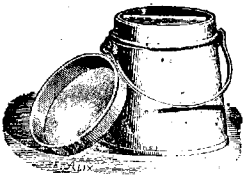


Fig. 145.

PORTE-ÉTUDES EXTENSIBLE 1473

LA PIÈCE

Composé de 4 angles métalliques à intermédiaire en bois coulissant sur une sangle qui entoure les toiles ; évite le frottement et la poussière.

N° 1	Poids 120 gr. environ, sangle de 2 m. 50 prenant jusqu'au 15 F.....	22.50
N° 2	— 240 gr. — — de 3 m. 50 — — 30 F.....	27 »

PORTE-PANNEAUX, BOIS BLANC, A POIGNÉE

1470	Pour 6 panneaux de 3.....	18.75
1470	— 6 — 4.....	20 »
1470	— 6 — 5.....	21 »
1470	— 6 — 6.....	22.50

PORTE-TOILES 5266

Composé d'un intercalaire en bois recouvert d'une plaque en tôle vernie, d'un pont en tôle vernie rivé sur l'intercalaire et muni de deux vis en cuivre, d'une poignée mobile en fer verni, le tout en une pièce unique.

Livré avec une sangle de 2 m. 50, avec boucle de serrage.....		14.75
— — de 3 m. 50, — —		16.75

COURROIES POUR PORTER LES BOITES

3893	Cuir jaune, 18 %, longueur 1 m. 20, en 2 parties, avec porte-mousqueton et 2 boutons à anneaux.....	24.25
	Pièces vendues séparément	
	Boutons à anneaux, avec les vis..... la paire	5.75
	Mousquetons en cuivre..... —	5.25

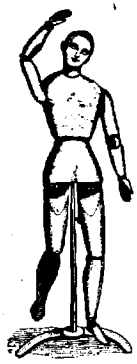


Fig. 146.

MAQUETTES EN BOIS BLANC

POUR ARTISTES

ARTICULATIONS EN BOIS (fig. 146)

Hauteur	33 %	41 %	49 %	57 %	65 %
Prix.....	45 »	64 »	100 »	132 »	174 »

Pieds, avec coulisse pour maquettes.

Hauteur	33 %	41 %	49 %	57 %	65 %
Prix.....	23 »	23 »	32.50	32.50	41.50

CHEVALETS D'ATELIER

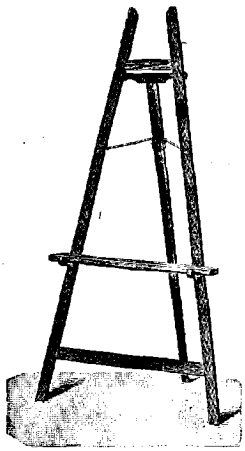


Fig. 150

A chevilles, 1m70
bois blanc
1176/2..... **64** »

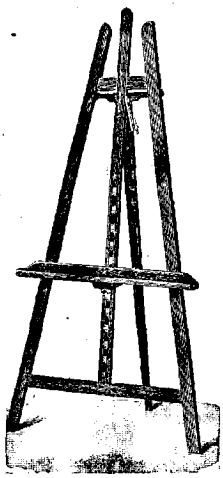


Fig. 151

A crémaillère
1180/1 — 1m55, bois blanc **70** »
1180/2 — 1m70, bois blanc **76** »

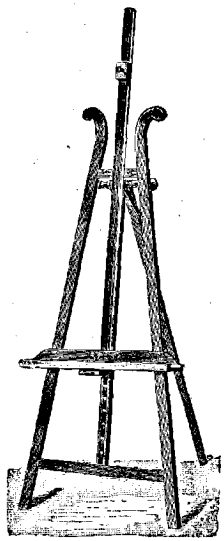


Fig. 152

A crémaillère et tige montante
Pieds droits :
1178/2 — 1m70, bois blanc **96** »
1183/2 — 1m70, hêtre... **114** »
A crosse :
1185/2-1m70, hêtre (fig. 152) **150** »

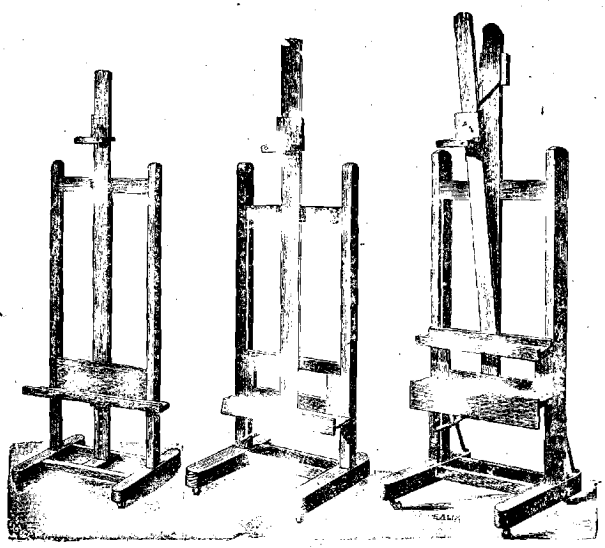


Fig. 153 **Fig. 154** **Fig. 155**

Fig. 153
A patins et à crémaillère
1138/0 — Hêtre façon noyer, 1m30..... **170** »
1142/1 — Même modèle, chêne ciré, fort, article soigné, 1m40..... **355** »

Fig. 154
A patins, manivelle, vis fer
1145/1 — Chêne ciré 1m40 **660** »

Fig. 155
A patins, manivelle et vis à inclinaison
1146/2 - Chêne ciré 1m50 **1050** »

Pour ces deux derniers modèles nous pouvons fournir d'autres dimensions sur demande.

CHEVALETS DE CAMPAGNE

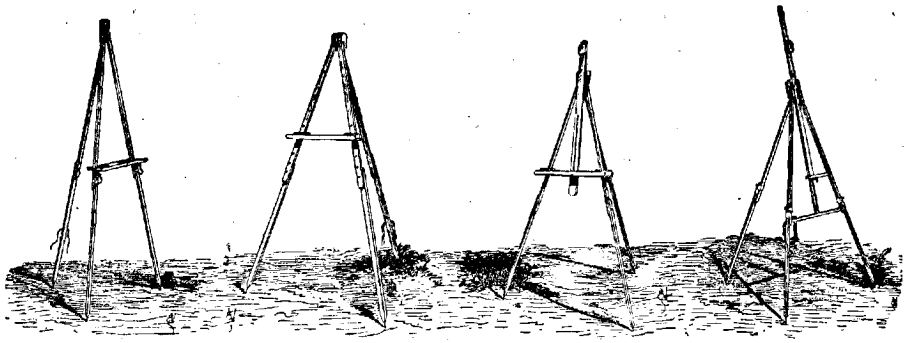


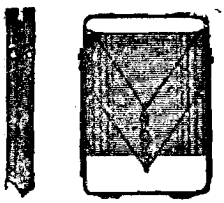
Fig. 156.
Hêtre, pieds et tablette à chevilles.
849 1m20... **21** »
Avec tige montante
848 1m30... **34** »

Fig 157.
Hêtre, pieds à chevilles et tablette à crémaillère.
850 1m20... **27** »
Av. pieds à ressorts
851 1m20... **36** »

Fig. 158.
Hêtre, pieds à ressorts, tige montante, tablette à crémaillère.
852
Haut. 1m25.. **57** »

Fig. 159
Hêtre pieds à coulisses, tige montante à crémaillère
853
Haut. 1m30.. **66** »

	PRIX
1325 — CHEVALETS DE BICYCLETTES	
Mesurant 0 m. 52 fermés, avec pieds à coulisses, poids : 400 grammes.	
En hêtre	**33** »
En noyer	**42** »
3903 — CHEVALETS DE CAMPAGNE	
En bois jaune verni, sabot à inclinaison, pieds à glissières, munis de piques ; poids 900 gr. ; mesurant plié, 0 m. 80 ; ouvert, 1 m. 30 ; peut recevoir des toiles de 20 F en hauteur ou de 30 F en largeur	**100** »
SIÈGES DE CAMPAGNE PLIANTS	
866 3 branches, bois non verni, dessus sangles, hauteur 0 m. 60	**21** »
863 3 — — verni — — 0 m. 60	**24** »
Dessus sangles pour sièges nos 863 et 866	**6** »
865 3 pieds ronds, bois verni, dessus cuir, hauteur 0 m. 60	**66** »

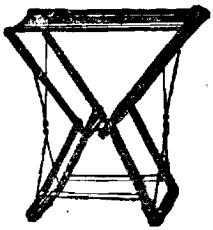


Fermé
Fig. 160

PLIANT EXTENSIBLE

EN ACIER

1983
Dimensions plié 29×21
Epaisseur, 3 ⅝ ; poids, 1 kg.
Donne, ouvert, un siège de 41×19 **34** »



Ouvert
Fig. 161

NOUVEAU SIÈGE PLIANT "FOLDO"

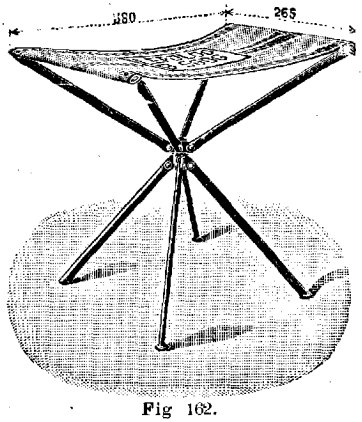


Fig 162.

Pivotant sur son axe

Poids 975 gr.
Dimension plié : 28 ⅞

Ce modèle est excessivement pratique ; ouvert, il mesure 43 ⅞ de hauteur et la surface du siège est 38×26,5. La nouvelle disposition qui permet de pivoter étant assis est très appréciable. Enfin son exiguïté, une fois replié, en fait le modèle le plus portatif qui existe.


Plié. — Fig. 163.


Plié et roulé. — Fig. 164.

N° 1136 Prix du siège avec poignée et courroie..... **36 »**

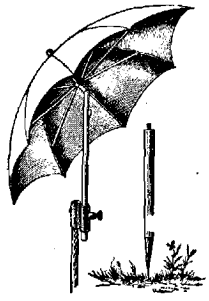


Fig. 165.

PARASOLS DE CAMPAGNE

avec inclinaison

		La pièce
3904	Extra-légers, pique brisée, 870 gr. 0 m. 60 de branche.....	**145 »**
4905 A	Parasol toile double face, intérieur vert, 0m64 de branches, avec pique brisée.....	**175 »**
941	Pique en bambou avec pince permettant d'employer tous les parasols et de donner toutes les inclinaisons.....	**30 »**

PIEDS A RALLONGES

s'adaptant aux boîtes campagne

1132	En cuivre, n° 1, longueur fermés 0 m. 30, pour boîtes de 4.....		**75 »**
1132	— n° 2, — 0 m. 35, — 5 et 6.....		**78 »**

La garniture se compose de 3 pieds, avec vis et écrous, prêts à visser sous les boîtes de peinture.

TOILES A PEINDRE EN PIÈCES

		Le metre courant
Toile	pochade blanche, largeur 2 mètres.....	**30 »**
—	ordinaire pour étude, deux couches, grise, largeur 2 mètres.....	**48 »**
—	fine — — une — grise, — 2 —	**65 »**
—	— 1re qualité, deux — grise, — 2 —	**80 »**
—	ordinaire Universelle, demi-absorbante, pour la peinture à l'huile, l'aquarelle, la gouache, le pastel, le fusain, etc., largeur 2 mètres..	**68 »**

(Toutes les qualités sont vendues au détail au mètre courant, les dimensions prises sur la largeur de la pièce. Les toiles sont expédiées sur des cylindres, facturés en plus : 8 fr.)

PINCE A TENDRE LES CHASSIS

		La pièce
3689	En fonte polie, longueur 21 centimètres.....	**29.50**

CHASSIS ET TOILES SUR CHASSIS

POUR PEINDRE A L'HUILE

Nos	DIMENSIONS			3753 CHASSIS ORDINAIRES pochade	112 CHASSIS ORDINAIRES étude	1886 CHASSIS NUS à clefs	Nos
	FIGURE	PAYSAGE	MARINE				
1	22×16	22×14	22×12	4.40	5.35		1
2	24×19	24×16	24×14	4.75	6 »		2
3	27×22	27×19	27×16	5.50	7 »		3
4	33×24	33×22	33×19	6.25	8.25		4
5	35×27	35×24	35×22	7 »	9.10	7.90	5
6	41×33	41×27	41×24	8.75	12 »	8.50	6
8	46×38	46×33	46×27	10.25	14 »	9.50	8
10	55×46	55×38	55×33	14.50	19.50	12.75	10
12	61×50	61×46	61×38	16.50	22.25	14 »	12
15	65×54	65×50	65×46	18.25	25 »	15.50	15
20	73×60	73×54	73×50	22 »	31.25	17.50	20
25	81×65	81×60	81×54	25.75	36 »	19.75	25
30	92×73	92×65	92×60		46 »	24 »	30
40	100×81	100×73	100×65		60 »	31 »	40
50	116×89	116×81	116×73		72.50	38 »	50
60	130×97	130×89	130×81		87 »	45 »	60
80	146×114	146×97	146×89		114 »	52 »	80
100	162×130	162×114	162×97		138.75	63 »	100
120	195×130	195×114	195×97		167 »	75.75	120

CARTONS POCHADES ET BLOCS A PEINDRE

Nos	DIMENSIONS	CARTONS POCHADES			BLOCS A PEINDRE 10 feuilles papier 1 carton pochade 1040
		124. - ORDINAIRES	GRAINS TOILE	ENTOILÉS	
0	19×14	1.50	1.90	2.10	
1	22×16	2 »	2.25	2.50	9.25
2	24×19	2.60	3 »	3.25	10.75
3	27×22	3.40	3.75	4.50	13 »
4	33×24	4.25	5.25	6.25	16 »
5	35×27	5.60	6.50	7.50	20 »
6	41×33	6 75	8.25	9.50	
8	46×38	10.25	11 »	12 »	
10	55×46	14.75			
12	61×50	16.75			

PANNEAUX POUR LA PEINTURE A L'HUILE

Numéros	0	1	2	3	4	5	6
Dimensions..	18×14	22×16	24×19	27×22	33×24	35×27	41×33
En bois blanc, sans apprêt, 1898.....	1.35	1.55	1.90	2.55	3.60	4.25	6.50
En bois blanc, apprêté, 1899.....	2 »	2.45	3.10	4.40	5.50	6.60	9.25

PAPIER PRÉPARÉ POUR LA PEINTURE A L'HUILE

26 Lisse, jaune ou gris, la feuille 72×108..... 6 »
28 — — — 65×50..... 3.15
434 Grains imitation toile, jaune ou gris, la feuille 54×72 ..... 4 »

TROISIÈME PARTIE

FOURNITURES ARTISTIQUES
LIBRAIRIE

PASTELS SURFINS DE LEFRANC & Cie

Fig. 166 

Pastels tendres surfins (*514 nuances*).

Fig. 167 

Gros pastels tendres surfins pour fonds (*114 nuances*).

Fig. 168 

Pastels demi-durs surfins (*150 nuances*).

Tous les pastels sont enveloppés et portent le nom de la nuance et le numéro de la série correspondant aux prix ci-après:

Pastels série	*A*	0.40	Pastels série	*F*	1.75
—	*B*	0.60	—	*G*	2.10
—	*C*	0.80	—	*H*	2.50
—	*D*	1 »	—	*I*	3 »
—	*E*	1.50	—	*K*	4 »

Cartes d'échantillons des nuances de pastels 8.40
(Envoi franco contre 9.25 en mandat poste.)

BOITES DE PASTELS SURFINS ASSORTIS "LEFRANC"

620	Boîte longue, bois blanc		de	31	pastels	tendres	pour *Figure*	19.50
621	—	—	—	31	—	—	*Paysage*	20.25
622	—	—	—	31	—	—	*Fleurs et Draperies*	28 »
613	—	demi-longue	—	62	—	—	*Figure*	31 »
614	—	—	—	62	—	—	*Paysage*	38 »
612	—	—	—	100	—	—	*Figure et Paysage*	47.50
609	—	plate	—	132	—	—	*Figure*	68.50
610	—	—	—	132	—	—	*Paysage*	73 »
611	—	—	—	132	—	—	*Fleurs et Draperies*	129 »
606	—	double fond	—	156	—	—	*Figure et Paysage*	80 »
608	—	—	—	156	—	—	*Fleurs et Draperies*	140 »
605	—	triple fond	—	200	—	—	*Figure et Paysage*	109 »

BOITES DE PASTELS ASSORTIS

"BOURGEOIS"

PRIX

1248 16×6 1/2, bois blanc, contenant env. 20 petits pastels assortis..... **7.50**
1247 34×8 1/2 — — 36 pastels assortis..... **16 »**
1054 30×16 1/2 — — 66 — — pr figure... **33 »**
1055 30×16 1/2 — — 66 — — pr paysage. **27 »**
1054 bis 32×24 — — 100 — — pr figure... **51 »**
1055 bis 32×24 — — 100 — — pr paysage. **45 »**
1051 39×17 1/2, bois blanc, double fond, contenant environ 170 pastels assortis, pour figure et paysage..... **81 »**
1050 42×25, bois blanc, double fond, contenant environ 272 pastels assortis, pour figure et paysage, dont 1 rang de pastels demi-durs et 1 rang de pastels pour fonds..... **129 »**

BOITES DE CAMPAGNE

AULNE VERNI
A CROCHETS
POUR PAYSAGE

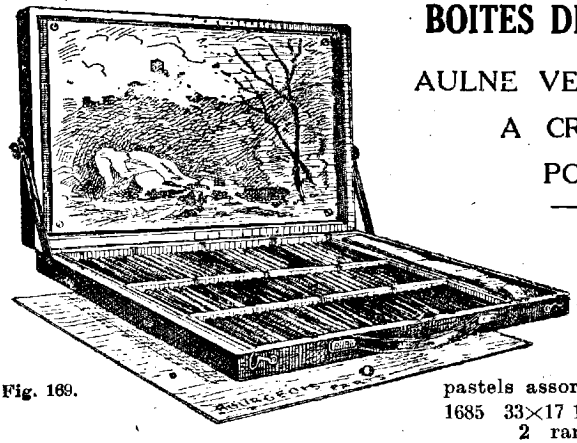


Fig. 169.

1684 36×9 1/2×3 1/2, boîte plate, 1 rang, contenant environ 36 pastels assortis..... **36 »**
1685 33×17 1/2×3 1/2, boîte plate, 2 rangs, poignée cuir, environ 66 pastels pour paysage. **60 »**
1686 27×18 1/2×5 1/2, boîte plate, double fond, 2 rangs, poignée cuir, environ 100 pastels pour paysage..... **81 »**
1687 35×18 1/2×5 1/2, boîte plate, double fond, 2 rangs, poignée cuir, environ 138 pastels pour paysage..... **102 »**
1688 37×27×5, boîte plate, 3 rangs poignée cuir, environ 86 pastels tendres, 16 pastels 1/2 durs, pour paysage, tortillons, estompes, etc. (fig. 169)..... **114 »**

(Cette boîte a été spécialement établie pour travailler sur nature. Le couvercle forme chevalet. Il contient une planchette sur laquelle se fixe le papier à pastel. L'espace vide derrière la planchette permet de rapporter plusieurs études séparées par des intercalaires en papier surglacé que contient la boîte.)

PAPIER POUR PASTEL

Papier feutré, sans préparation, brique, bleuté, brun et gris, la feuille 50×65. **0.75**
— velouté, préparé, jaune, gris clair, gris foncé et vert, — 50×65. **6.75**
— antiponce préparé, jaune, gris clair et gris foncé, — 50×65. **5 »**
— feutré gris, en rouleau de 150×10, le rouleau.... **30.75**; le mètre... **3.40**

BOITES DE MODELAGE
RÉPONDANT AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

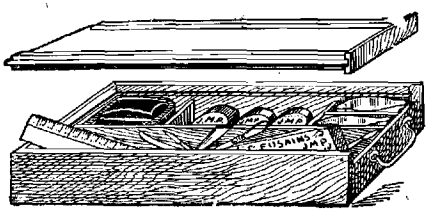


Fig 170. N° 2004.

2002 Boîte 23×17×6, aulne ciré, couvercle libre à crochets formant sellette, poignée, 400 gr pâte « Tanagra » grise, 2 ébauchoirs, 1 mirette 22.50

2004 Boîte 31×18×6, bois blanc, couvercle à coulisse se retournant et formant sellette, 500 gr. pâte « Phidias », 1 boîte 6 tubes couleurs, 2 ébauchoirs, 1 mirette, règle, pinceau et lave-pinceaux ..... 33 »

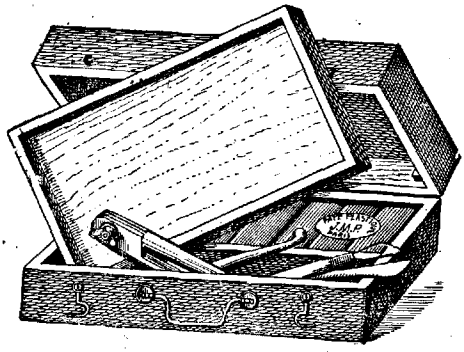


Fig. 171. N° 2009.

2009 Boîte 27×17×9, aulne poncé, à charnières, crochets, et poignée, sellette bois blanc, 800 gr. pâte « Tanagra », couleurs assorties, 2 ébauchoirs, mirette, compas buis, pouvant contenir un modelage de 4 cm. d'épaisseur. 42 »

PATES PLASTIQUES POUR MODELAGE



Fig. 172.

« **Argilla** », pâte grise pour le modelage, conserve indéfiniment sa plasticité, sans qu'il soit nécessaire de la mouiller; elle a les mêmes propriétés que la terre et se moule comme elle. L' « Argilla » peut être cuite après une dessiccation lente dans une étuve. Livrée en pains de 5 kilos, le pain 18 »

« **Argilla** », en pains de 250 grammes..... — 1.85

« **Phidias** », pâte plastique grise, article scolaire, pour esquisse. Livrée en pains carrés de 500 grammes.... le pain 4.90

Même qualité en bleu, gris, jaune, marron, rouge et vert. Le pain de 250 grammes..... 3 »

Pâte plastique « Tanagra », grise ou rouge, d'une extrême finesse, très homogène, inaltérable à l'humidité, ne sèche ni durcit jamais, ne s'attache pas aux doigts et se lisse parfaitement sans laisser aucun grain, sous l'ébauchoir comme sous le pouce. Elle permet d'obtenir, au plâtre, des moulages remarquablement fins. Le bâton rond de 100 gr., **2.40.** Le pain de 500 gr. 9.80

634 **Pâte plastique** rouge ou grise. — Se modèle facilement; elle n'adhère ni aux doigts, ni aux ébauchoirs et se moule sans difficulté. Destinée aux travaux d'art décoratifs et industriels, elle donne des empreintes et peut aussi convenir à la statuaire. Livrée en pains de 500 gr..... le pain 9.80

152 **Pâte à modeler** scolaire en boîtes de 250 grammes, renfermant 4 pains de couleurs assorties : bleu, rouge, gris et jaune..... la boîte 6.25

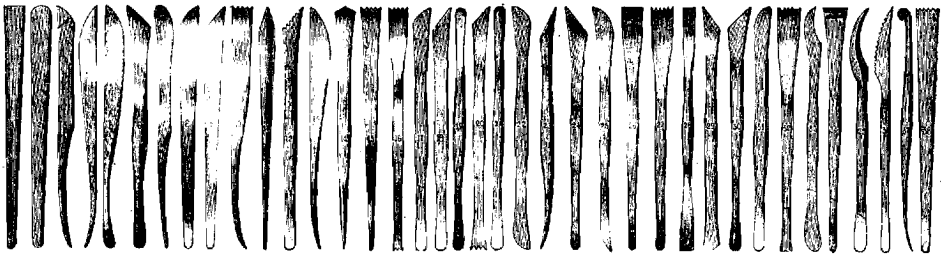
Cire à modeler, couleurs ordinaires : rouge, grise et verte. Le bâton de 125 gr... 4.80

— — — — — 25 gr... 1 »

3558 « **Modeline grise** » de Lefranc. Souple et obéissante à la main de l'artiste, cette pâte traduit toutes les finesses. Elle est insensible aux changements climatériques. Le pain de 500 gr..... 12 »

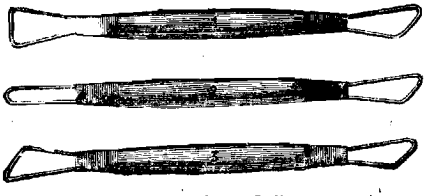
ÉBAUCHOIRS EN BUIS

Fig. 173.



Ebauchoirs buis, longueur 15 %..... 1 »; longueur 20 %..... 1.35

MIRETTES EN FER



Se font en six numéros différents :

Longueur..	14%	16%	20%
Prix.....	1.20	1.35	1.75

ÉBAUCHOIRS-MIRETTES

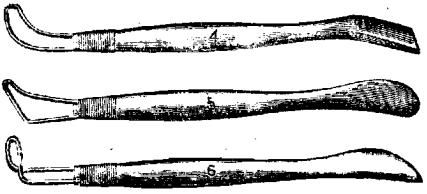


Fig. 174-175

Se font en six numéros différents :

Longueur.....	16 %
Prix.....	1.40

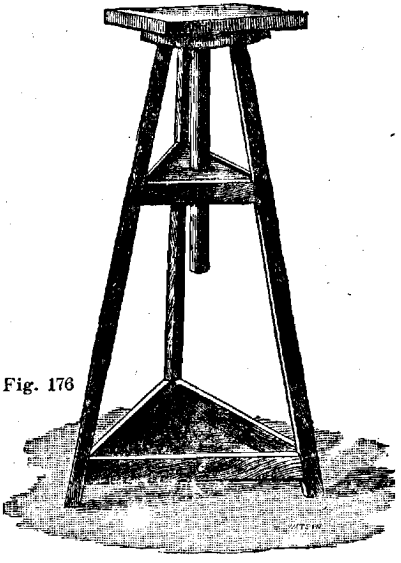


Fig. 176

COMPAS D'ÉPAISSEUR

EN BUIS

		LA PIÈCE
43	15 % courbe, buis poli, vis à ailette.	4.50
	20 % — — —	5 »
	25 % — — —	5.60
	30 % — — —	6 »
042	« Scolaire » 12 % droit, en buis poli, vis cuivre moletée.....	3 »

SELLES D'ATELIER

pour modeleurs (fig. 176)

Hêtre naturel

443/1	Hauteur 1 m. ; plateau 40×40...	170 »
443/3	— 1m 20 ; — 40×40...	210 »

TOURNETTE DE TABLE

En chêne naturel

649	Avec terrasse, 25×25.....	54 »

Traité pratique de Modelage et Sculpture, de Karl Robert..... 12 »
Manuel général de Modelage, Sculpture et Moulage, de Goupil..... 3.50
Le Modelage pratique, de Morin..... 1 »
Pour faire modeler nos petits, de Garcin et Lorent..... 11.50

COULEURS POUR LA PEINTURE

sur Porcelaine et Faïence

de A. LACROIX

CUISANT AU FEU ORDINAIRE DE MOUFLE

Les couleurs marquées (*) sont plus fréquemment employées en fonds qu'en peinture, celles marquées (**) ne peuvent servir que pour fonds, celles marquées P peuvent servir également pour la photographie.

Couleurs en tubes, broyées à l'essence grasse, prêtes à l'emploi.

Couleurs en étuis cristal, en poudre, surbroyées à l'essence.

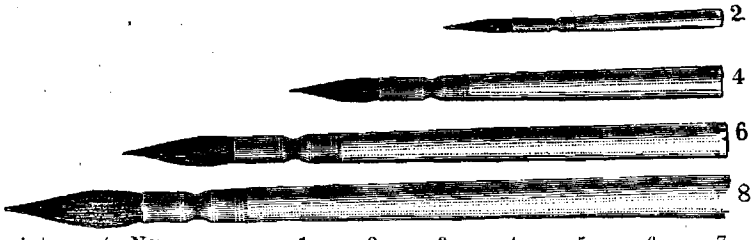
DÉSIGNATION	TUBES	ÉTUIS CRISTAL
Blanc chinois		
— fixe		
*Bleu céleste		
— ciel azur		
— ciel clair	3.35	2.80
— Delft		
— foncé		
* — lavande		
— ordinaire		
— outremer riche	4.20	3.65
— riche		
— vieux Rouen		
**Bouton d'or		
Brun n° 3 bitume		
— n° 4 foncé ou 17. P		
— jaune		
— M ou 108	3.35	2.80
* — mordoré		
— noir		
— rouge riche P		
— sépia		
**Café au lait		
*Carmélite		
Carmin tendre A	4.50	3.95
— tendre n° 1		
— n° 2	5 »	4.50
— n° 3 foncé		
**Céladon		
**Chamois		
**Corail		
Fondant général		
Gris n° 1 tendre		
— n° 2	3.35	2.80
— n° 6 perle		
— noir		
— roux		
** — tourterelle		
Jaune d'argent		
** — chinois		

DÉSIGNATION	TUBES	ÉTUIS CRISTAL
Jaune d'ivoire 47		
— jonquille	3.35	2.80
— à mêler 41		
— orangé		
Laque carminée	5 »	4.50
**Lilas fusible	4.50	3.95
*Mauve	5 »	4.50
Noir corbeau P		
Noir d'ivoire	3.35	2.80
Ocre		
Pourpre n° 2	6.70	6.15
— cramoisi	8.40	7.85
— riche P	7.85	7.30
Rose Bengale	4.50	3.95
— Pompadour	5 »	4.50
Rouge capucine		
— chair n° 1		
— chair n° 2	3.35	2.80
— orangé		
*Saumon		
*Turquoise bleu	4.20	3.65
*Turquoise vert		
Vert n° 5 pré		
— n° 6 brun	3.35	2.80
— n° 7 noir		
— bleu riche	4.20	3.65
— canard		
— chrome riche		
** — d'eau au chrome		
— émeraude		
* — pour fonds		
— mousse J	3.35	2.80
— mousse V		
— olive		
— pomme		
— de Vessie		
Violet de fer P		
— d'or clair	5 »	4.50
— d'or foncé	6.70	6.15

PINCEAUX POUR LA PEINTURE SUR PORCELAINE

Pinceaux à peindre, carrés ou pointus, en petit-gris

Fig. 177.



Série 90, pointus... / Série 91, carrés....	Nos.....	1	2	3	4	5	6	7	8
	Prix.....	0.75	0.95	1.25	1.55	1.90	2.25	2.65	3 »

Pinceaux en putois, carrés du bout

Fig. 178.



Série 99.....	Nos.....	1	2	3	4	6	8
	Prix.....	0.90	1.10	1.35	1.75	2.75	3.75

Pinceaux en putois, pied-de-biche

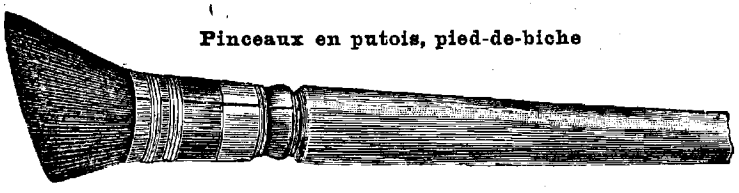
Fig. 179.



Série 100.....	Nos.....	1	2	3	4	6	8
	Prix.....	1 »	1.20	1.50	1.75	2.75	3.75

Pinceaux en putois, pied-de-biche

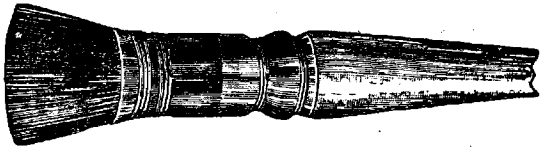
Fig. 180.



Série 101, montés sur manches :	Nos	0	2	4	6	8	10	12
	Prix.....	6.50	8.75	11.75	15.75	22.50	30 »	38.50

Pinceaux en putois, carrés du bout, montés sur manches

Fig. 181.



Série 101 E.....	Nos.....	2	3	4	6	8	10	12
	Prix.....	7.50	9 »	10.50	14.50	21 »	28 »	36 »

PALETTES PORCELAINE

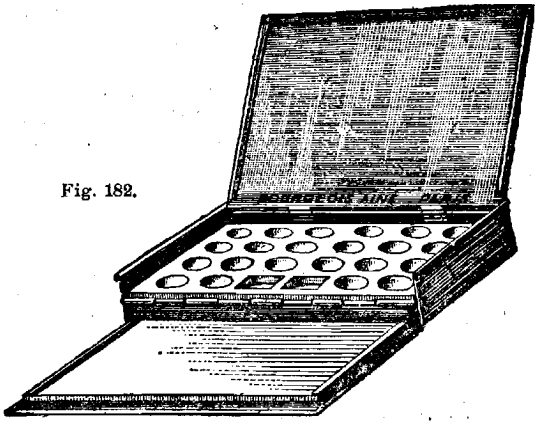


Fig. 182.

A TROUS

L. **Palette** à 22 trous et 2 pentes, avec garniture fer blanc, glace à broyer, format 17×12×3 ..... 41 »

La même livrée sans garniture fer blanc.. 12.50

3403 **Palette** à 22 trous et 2 pentes, 10 1/2×7 1 2, sans garniture fer blanc, pour miniature 13.25

Molettes cristal 20 m/m ..... 4 »
— 30 — 5 25
— 40 — ..... 6 »
— 50 — 8 25

GRATTOIRS MANCHES ÉBÈNE



Fig. 183.

Forme lance, lame droite, longueur 40 millimètres..... 5 »



Fig. 184.

Forme lance, lame courbe, longueur 40 millimètres..... 5 »

ESSENCES

	1/2 FLACON	LE FLACON
Essence grasse.....	4.10	7.25
— de lavande	15 »	28.50
— de térébenthine rectifiée.....	2.90	4.90
Or liquide devenant brillant à la cuisson (sur demande). le flacon de 2 gr.		36 »
Or préparé avec fondant, en pâte..... la boîte		24 »
— sans fondant, — ..... —		24 »

Leçons pratiques de Peinture vitrifiable, de la baronne Delamardelle.... 6.25
Traité élémentaire de Peinture sur porcelaine, de Mme A. Adam..... 4.75
Traité pratique de Peinture sur faïence et porcelaine, de Ris Paquot.. 4 »
La Peinture vitrifiable sur porcelaine, émail, faïence, verre, de F. Dillaye 3.50
La Peinture sur verre, émail, etc., de Casimir Lefebvre..... 3 »

PHOTO-MINIATURE

PROCÉDÉ FACILE DE MISE EN COULEURS DES ÉPREUVES PHOTOGRAPHIQUES

La photographie sur papier albuminé est maintenue entre deux verres bombés, après avoir été rendue transparente et peinte à l'envers avec les couleurs à l'huile spéciales.

Sans **aucune notion de dessin et de peinture,** on arrive à des résultats surprenants; le dessin et les ombres étant donnés par la photographie, il suffit d'appliquer des teintes plates de la coloration nécessaire.

COULEURS SUPERFINES EN TUBES POUR LA PHOTO-MINIATURE

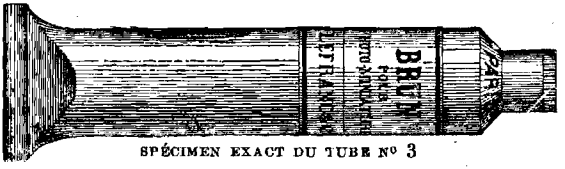


Fig. 185.

SPÉCIMEN EXACT DU TUBE N° 3

Blanc	2.70	Jaune	2.25	Vermillon	6.75
Carnation blonde	2.70	Laque carminée	3.30	Vert clair	3.30
— brune	2.70	Noir velours	2.25	— foncé	2.25
Gros-bleu	1.80	Ocre jaune	2.25	Violet vif	3.30
Brun	1.80	Rouge	2.25		

Pâte adhésive, mixture n° 1	le flacon	3 »
Transparence, mixture n° 2	—	3.90
Préservatif, mixture n° 3	—	3.90
Huile sèche, mixture n° 4	—	6 »
Ponce impalpable	—	2.40
Colle forte liquide	—	5 »
Spatules en bois	la pièce	1.15
Papier parchemin 50×33	la feuille	0.90
— verré 00	—	0.35
Carton buvard blanc 50×65	—	1.20

VERRES MINCES BOMBÉS EXTRA-BLANCS

				FORMATS	
1219	Carré	Visite	la paire	97×65	3 »
1220	—	Album	—	138×104	5.25
1221	—	Cabinet	—	158×110	5.75
3897	—	Amateur	—	180×130	9 »
H S	—	Allongé	—	280×180	23 »
1225	—	Large folio	—	270×220	24 »
H S	—	Allongé	—	280×200	24 »
3809	—	Grand format	—	300×240	28 »

Façon de collage sur verre des photographies format album	2.50
— — — — quarto	6 »

1403	**Boîte complète,** noyer poli 26,5×18, à poignée, 9 tubes et accessoires	105 »
1405	— article riche, noyer poli 32×22, à poignée brevetée et serrure, 12 tubes, accessoires, verres, modèle terminé, traité, etc	196 »

La Photo-Miniature et ses derniers procédés, de Karl Robert	3 »
La Photo-Peinture, Photo-Aquarelle et Photo-Miniature, de Villon	2.50

REPRODUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES

SUR PAPIER ALBUMINE

Epreuves de choix pour la Photo-Miniature, Photo-Aquarelle ou Photo-Peinture

Format album : 3.50 ; format quatto : 10 »

Les photographies ne sont pas envoyées à condition. Elles ne sont ni reprises ni échangées.

1 **Munier.** L'Enfant-Jésus.
2 **Bouguereau.** Innocence.
3 **Raphaël.** La Vierge à la chaise.
4 **Perrault.** La Sainte-Famille.
5 **Dewinter.** Le Sacré-Cœur de Marie.
6 **Sonrel.** Vierge à la Guirlande (quarto seulement).
7. **Tessier.** Endormi par les Anges.
8 **Sonrel.** La Prière de l'Enfant-Jésus.
9 **Guay.** Mater Amabilis.
10 **Mignard.** La Vierge à la grappe.
11 **Bouguereau.** La Vierge et l'Enfant.
12 **Royer.** La Madone.
13 **Bouguereau.** La Vierge aux lys.
14 — La Vierge aux roses.
15 **Sonrel.** La Vierge aux Anges.
16. **Bouguereau.** Notre-Dame des Anges.
17 — La Vierge (f. quarto seul.)
18 **Lenoir.** Le Sacré-Cœur de Jésus.
19 **L. de Vinci.** La Cène (for. quarto seul.).
20 **J. Aubert.** Le Christ au Jardin des Oliv.
21 **De Champaigne.** Le Christ en croix (quarto seulement).
22 **Cabane.** La Vierge et l'Enfant à la Colombe.
23 — Contemplation.
24 **Landelle.** La Foi.
25 **Lenoir.** Jeanne d'Arc.
26 **Ingres.** Jeanne d'Arc au Sacre de Reims.
27 **Doyen.** Jeanne d'Arc au Sacre.
29 **D. Coomans.** Marchande de fruits à Pompéi.
30 — Lesbie.
31 — A la fontaine.
32 — Offrande.
33 **Lafon.** Le Paon.
34 **D. Coomans.** Offr. à l'autel de l'Amour.
35 — Messager fidèle.
36 **H. Daudin.** Idylle à Pompéi.
37 **Riéder.** Le Tombeau de Daphnis.
38 — Dante pleurant Béatrice.
39 **Sonrel.** Printemps d'autrefois.
40 **Girardet.** Napoléon présente son fils à sa première femme.
41 **T. Deuly. C'est lui.**
42 **Debat-Ponsan.** Près de la mare.
43 — Retour des champs.
44 **Dupré.** Aux champs.
45 **Bisson.** Eté.
46 — Hiver.
47 **Asti.** Anita.
48 — Indécision.
49 **Bouguereau.** Le Rêve.
50 **Piot.** Sérénité.
51 **Cabane.** Katy (quarto seulement).
53 — La Petite Danoise.
54 — Printemps.
55 — Le Baiser.
55bis — Tendresse Maternelle (quarto seulement).
56 **Kruseman van Elten.** Les Petites Commères.
57 **Asti.** Ingénue.
58 **Madeleine Lemaire.** Phœbée.
59 **Lenoir.** La Nymphe au coquillage.
60 — Dans le silence des bois.
61 **Girardet.** Le Dessert.
62 — Les Cerises.
63 **Perez.** Les Adieux aux nouv. mariés.
64 **Girardet.** Le Départ.
65 — Le Coup de l'étrier.
66 — Sur le seuil.
67 **Bisson.** La Cigale.
68 — Retour du printemps.
69 — Prisonnière.
70 — Printania.
71 — Les Dénicheuses.
72 — Eva.
73 — L'Ephémère.
74 **Royer.** Fleur éclose.
75 **Priou.** Pris au piège.
76 — Maraudeur.
77 — Chacun son tour.
78 **Gill.** L'Amour chef d'orchestre.
79 **Munier.** Un Sauvetage.
80 — Armistice.
81 **Chantion.** L'Amour brisant son arc.
82 **Bouguereau.** L'Amour au papillon.
83 **Seignac.** L'Amour désarmé
84 **Bouguereau.** Chansons du printemps.

REPRODUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES (suite)

85 **Aubert.** Perdus dans la neige.
86 — L'Amour frileux.
87 — L'Amour en vacances.
89 — Menu de l'amour : pommes de terres frites.
91 **Greuze.** La Cruche cassée.
92 — La Laitière.
93 **Millet.** L'Angélus.
94 — Les Glaneuses.
95 **Bisson.** En plein ciel.
96 — Libellule.
97 **Bouguereau.** Enfants buvant à la Cruche.
98 — Les deux sœurs.
99 **Bouguereau** Musique champêtre (fillettes).
100 **Lerolle.** Dans la campagne.
101 **Sonrel.** Le fil de la Vierge (quarto seulement).
102 — Concert mystique.
103 **Bouguereau.** Le Secret de l'amour.
104 **Perrault.** L'Eveil de l'amour.
105 **Martin Kavel.** Printemps (quarto seulement).
106 — Rebecca (quarto seulement).
107 — La Coquette surprise (quarto seulement).

Sujets choisis pour Maisons d'Education (format quarto seulement)

201 **Reynolds.** Le Petit Samuel.
202 **Munier.** Autrefois.
203 **Sonrel.** Le Roman de chevalerie.
204 **Munier.** La Leçon de clavecin.
205 **Cabane.** La Lecture.
206 **Bouguereau.** Les Sœurs.
207 — Les deux Sœurs.
208 **Munier.** A la source.
209 **Gardner.** La Coupe improvisée
210 **Bouguereau.** Câlinerie.
211 **Aublet.** Dans le patio.
212 **Munier.** Fillette aux pommes.
213 — Le Chemin de l'école.
214 **Zuber Buhler.** Les Petits Favoris
215 **Seignac.** Les deux Amis.
216 **Munier.** Câlinerie.
217 — Deux Minettes.
218 **Gardner.** Les trois Amis.
219 **Chocarne Moreau.** Le petit Sacristain.
220 **Gardner.** Deux Mères de famille.
221 **Munier.** Dans la ferme.
222 **Lobrichon.** Le Chemin du bois au loup.
223 **Martin Kavel.** Le petit Chaperon rouge.
224 **Munier.** Le Pigeon favori.
225 **Semenowsky.** Le Temps des roses.
226 **Munier.** Prière du Matin.
227 **Cabane.** La Prière.
228 **Lynch.** Le Bouquet.
229 **Walhain.** Fillettes hollandaises.
230 **Cabane.** Candeur.

MINIATURE

TARIF DES FEUILLES D'IVOIRE

N°	0	52×43	millimètres	.....	la pièce	8 »	N°	7	97×77	millimètres	.....	la pièce	30.50
»	1	61×47	—	.....	—	9.75	»	8	108×81	—	.....	—	36 »
»	2	66×51	—	.....	—	11.50	»	9	115×90	—	.....	—	44.50
»	3	70×56	—	.....	—	13.50	»	10	126×96	—	.....	—	55 »
»	4	75×61	—	.....	—	19.50	»	11	133×107	—	.....	—	68 »
»	5	84×65	—	.....	—	22.50	»	12	150×117	—	.....	—	92 »
»	6	90×72	—	.....	—	27 »							

Se font sur demande en carrées et en ovales.

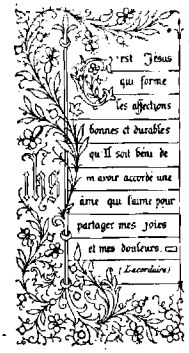
La Miniature à la portée de tous, par Thénot..... 3 »
Le Miniaturiste, par Dillaye..... 3 »
Traité pratique de Miniature, par Karl Robert..... 3 »

ENLUMINURE

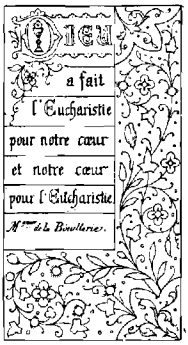
Images et Livres de Piété livrés en feuilles

Les dimensions indiquées sont approximativement celles du papier, le volume étant relié.

Première série (12 sujets)



Deuxième série (12 sujets)



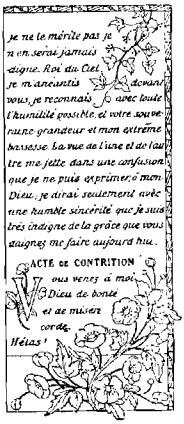
Troisième série (6 sujets)



Signets dessinés au trait, imprimés sur opaline, dimensions 10×5 centimètres.
Prix : la pièce..... 0.80 — La douzaine assortie dans la même série 8.50

MISSELS A ENLUMINER





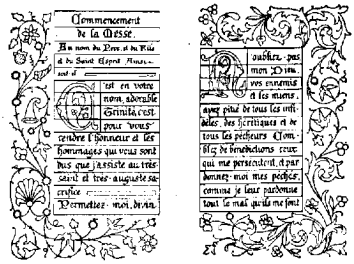


Les Heures choisies, format 19×9,5, 100 pages, contenant l'ordinaire de la messe, les vêpres du dimanche, prières et actes pour la communion, cérémonies et messe de mariage, sur vélin teinté à la cuve..... 45 »

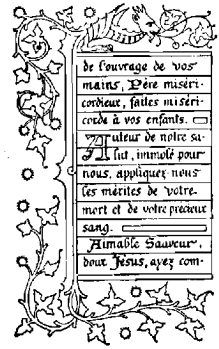
Livre de mariage style Louis XV, format 15×10, 88 pages, contenant les prières avant et après la messe, l'ordinaire de la messe, cérémonies et messe de mariage, sur papier teinté.. 25 »

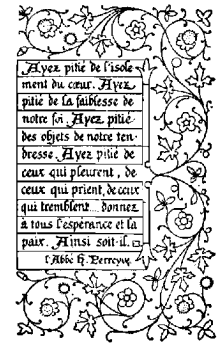
Missel n° 250, 17×8,5, ordinaire de la messe, messe de mariage et prières pour la communion, style moderne..... 7.50

Livre d'heures n° 200, 17,5×21,5, compositions de PRUD'HOMME, d'après les manuscrits du IXe au XVIe siècles, texte gothique, lettres ornées, culs-de-lampe, sur japon français 15 »

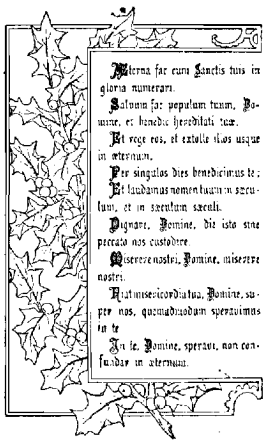


Petites Heures, édition diamant, format 10,5×7, 64 pages, ornements XVe siècle, contenant prières diverses, prières pendant et après la messe, sur papier imitation parchemin. **14 »**

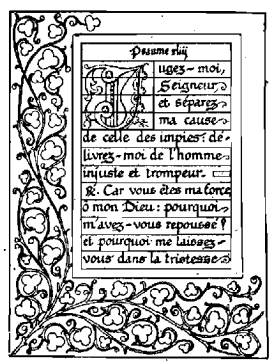


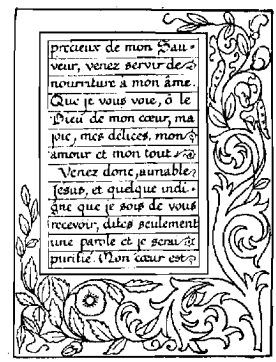


Petit Missel style XVe siècle, format 14,5×9,2, 88 pages, contenant prières diverses à la Sainte Vierge, avant et après la messe, cérémonies et messe de mariage, sur vélin teinté à la forme **22.50**
Le même, mais avec messe et actes de communion **22.50**
Le même, avec messe de mariage et messe de communion. **34 »**

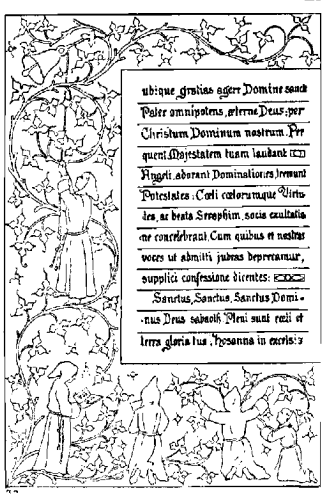


Livre d'Heures, format 15×10, 68 pages, par L. VILLENEUVE, contenant messe, vêpres et cérémonies du mariage, tiré en 2 couleurs, sur vélin aquarelle..... **26 »**

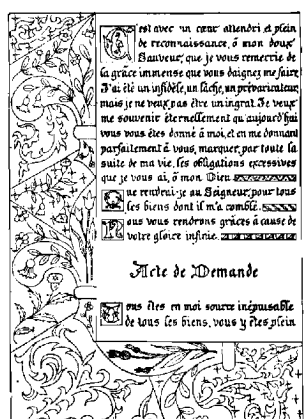




Livre d'Heures, d'après VAN DRIESTEN, 18×14, 125 pages, compren. l'ordinaire de la messe, prières avant et après la communion, sur papier teinté **34 »**
La même, mais avec messe de mariage..... **34 »**
Le même, avec messe de mariage et messe et actes de communion... **45 »**



Missel Moyen âge, format 18×12,5, 78 pages, tiré en 2 couleurs, messe et cérémonies du mariage, sur vélin teinté aquarelle, par KERMABON ..... **40 »**



Missel de Mariage, format 16×11, 50 pages, contenant la messe de mariage, sur vélin aquarelle..... **26 »**

Missel 1re Communion, même modèle.. ..... **26 »**

Canons d'autel

sur papier vélin
avec textes
et entourages

Les dimensions indiquées sont celles des dessins sans les marges.

N° 11 — Milieu 45×29, côtés 26×20... 25 »

N° 17 — Milieu 43×28, côtés 28×19... 25 »

N° 28 — Milieu 32×24, côtés 21,5×13,5 25 »

LE POCHOIR

Pour obtenir un bon résultat, il faut : 1° indiquer l'emplacement du motif par des repères ; 2° employer les brosses courtes à l'orientale ; 3° employer les teintes épaisses et par petites quantités ; 4° étendre la couleur en frappant légèrement avec la brosse et en commençant par les bords pour finir au milieu, suivre les filets dans le sens ; 5° essuyer avec un linge fin les bavures qui se produisent sur les bords du pochoir.

Les pochoirs employés avec les couleurs préparées à l'eau ou à la colle doivent être vernis des deux côtés au vernis gomme laque pour les empêcher de se détremper.

SÉRIE EN CARTON IMPERMÉABLE

Modèles reproduits au 1/10 de leur grandeur naturelle pages 88 et 89.

NUMÉROS	PRIX	NUMÉROS	PRIX	NUMÉROS	PRIX
8	7.75	127	13.75	303	7.25
9	7.75	129	13.75	312	13.25
16	3.25	131	16.50	313	13.25
26	4 »	132	14.25	334	17.50
31	11 »	179	4 »	343	13.75
43	5 »	198	4 »	346	13.75
46	6.75	202	5 »	347	7.25
47	13.75	204	5.50	352	7.25
52	8.25	215	5.50	435	14.25
53	5.50	216	5.50	439	8.25
60	7.75	224	5 »	462	6.75
87	8.75	225	8.75	478	17.50
90	8.75	228	8.75	480	17.50
95	4 »	239	9.50	495	7.25
103	5.50	245	4 »	501	6 »
106	16.50	246	4 »	502	6 »
110	11 »	253	1.75	545	22 »
113	1.75	258	7.75	554	7.25
114	1.75	300	7.25	565	13.75
120	8.25	301	7.25	572	8.75
121	8.25	302	7.25		

Tous ces pochoirs peuvent être fournis en zinc de 1/10 d'épaisseur. Prix double.

Les frises se font également pour être exécutées en 2 ou 3 tons. 1 pochoir pour chaque ton avec repérage facile. Ces 3 pochoirs et 1 modèle peint : Prix double.

Livraison dans la huitaine de la commande.

BROSSES COURTES EN SOIES BLANCHES

Pour la peinture au pochoir



Fig. 187

Série 221, n° 1, 9 m/m.....	1.25	Série 221, n° 7, 19 m/m.....	3.50
— n° 2, 10 —.....	1.50	— n° 8, 21 —.....	4 »
— n° 3, 12 —.....	1.75	— n° 9, 23 —.....	5 »
— n° 4, 14 —.....	2 »	— n° 10, 25 —.....	6.25
— n° 5, 16 —.....	2.50	— n° 11, 27	7.25
— n° 6, 17 —.....	3 »	— n° 12, 29 —.....	9.75

Papier imperméable blond pour découper les pochoirs, format raisin, 50×65..... la feuille	2 »
Papier à peindre lisse, jaune ou gris, form. grand-aigle 72×108 —	6 »
— — — — raisin 50×65..... —	3.15
Tranche-papier américain, très pratique pour découper les pochoirs	7.50
Lame de rechange pour le tranche-papier américain.....	2.75
Canif lame fixe pour le découpage des pochoirs.....	2.50
Plumes coupantes « Vaccinostyle », la boîte de 100. **15** »; la douz.	2 »
Grilles à bruiner..... la pièce.	5.40


348


216

198

179


343


300


301


302


303


334


313


245


246

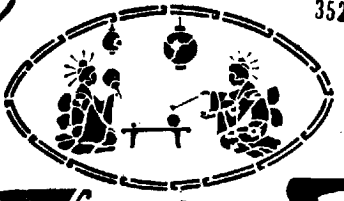

312


347


215


352


502

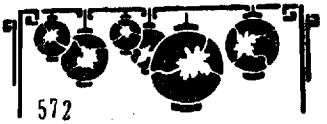

565


501


478


462


435


572


439

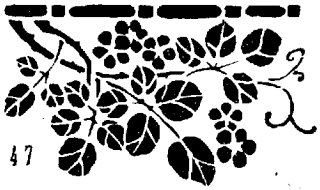

480


554


545


495


9

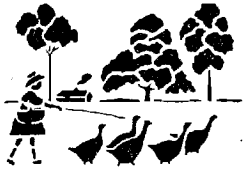

47


8


87


60

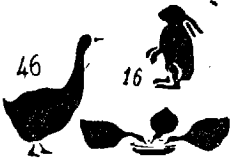

53


52

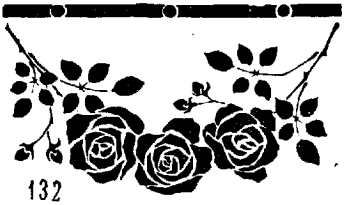

95


26

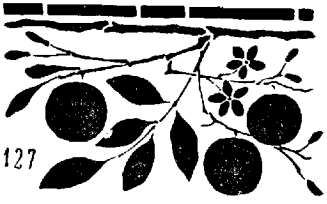

90


46 16


43

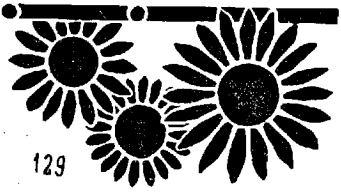

132


31


127

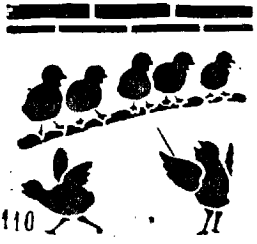

131


103 114 113

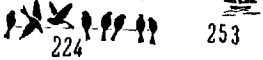

129


106


120 121

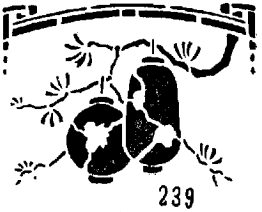

110 11


204


224 253


228


225


239


258


202

PEINTURE SUR VERRE SANS CUISSON

EN IMITATION DE VITRAUX



		PRIX
Brou indélébile pour peintres-verriers	le flacon	6.25
Le même	1/2 flacon	3.75
Encre maigre pour tracés sur verre, indélébile aux vernis	le flacon	4.25
Encre grasse pour tracés sur verre, indélébile à l'eau	—	4.25
Grisaille bistre, pour l'Ornement et le Paysage	—	4.80
Grisaille sanguine pour la Figure	—	4.80
Vernis gras colorés: bleu, brun, écarlate, jaune, olive, rouge, vert, violet, orange	la potiche	7.25
Les mêmes	le bidon	8.40
Vernis noir Japon doré	—	5.25
Vernis Flatting supérieur	—	5.25
Vernis ambro-naphte	—	5.25

(Les vernis gras peuvent se mélanger entre eux en toutes proportions.)

La Peinture sur verre sans cuisson, Henri Vignet, 1 volume in-8°, avec figures 5.50

LA CHRYSALIDE

Transformation instantanée et sans cuisson de tous les moulages de plâtre.

Chrysalide liquide pour imiter:		
Le bois clair	le flacon	7.25
Le bronze vert clair	—	7.25
— — foncé	—	7.25
— médaille	—	13.25
La terre cuite	—	13.25
L'oxyde vert	—	7.25
— gris	—	7.25
Chrysalide solide pour imiter :		
L'ivoire	le pain	4.80
Le marbre	—	5.75

Cette chrysalide solide ne s'emploie que sur plâtre d'albâtre.

La Maison est seule dépositaire, à Lyon, des produits et objets de " l'Artisan Pratique " et n'a pas de succursale

TEINTURE LAVABLE "TISSULINE"

Ces couleurs sont transparentes. Elles peuvent s'employer sur un tissu quelconque de teinte claire : soie, laine, fil, coton. Pour les employer, ajouter de l'épaississant dans la proportion de 25 à 30 % et bien mélanger. Si l'on désire des nuances plus légères, étendre les teintures avec de l'eau et y ajouter un peu plus d'épaississant.

Pour fixer : maintenir le tissu de 1 à 5 minutes au-dessus d'un récipient d'eau en ébullition, de façon à ce que la vapeur agisse sur toutes les parties peintes. On peut également opérer au fer chaud, en plaçant, sous le tissu peint, un linge mouillé.

La couleur ainsi fixée est indélébile ; le tissu pourra être nettoyé soit à l'essence, soit à la benzine, soit à l'eau légèrement savonneuse.

La TISSULINE se fait dans les teintes suivantes :

Bleu de France. — marine foncé. Chaudron. Ecarlate.	le flacon 4.50	Gris argent. Jaune clair. — d'or. Noir. Orangé.	le flacon 4.50	Vert clair. — jade. Violet rouge. Rouge pourpre. Epaississant...	le flacon 4.50 6.50

COULEURS OPAQUES POUR TISSUS

LAVABLES — SOUPLES — MATES

Les couleurs opaques peuvent s'employer sur tissus de toutes teintes, même les plus fins. Elles sont lavables à l'eau tiède légèrement savonneuse. Elles se mélangent entre elles et sèchent en un quart d'heure. Sur les tissus légers, elles produisent une certaine raideur, qui disparaît complètement au lavage. Le Liquide à mélanger rend les couleurs plus fluides.

Pour les applications de bronze sur tissu, se servir du Mordant pour Bronzage ; les tissus ainsi décorés sont lavables.

Nettoyer les brosses et le matériel avec le Liquide à nettoyer les brosses.

Liste des nuances :

Blanc. Bleu clair. — moyen. — foncé. Brun. — jaune. — rouge. Jaune clair. — moyen. — foncé.	le flacon 4.20	Noir. Rose. Rouge clair. — foncé. Vert clair. — moyen. — foncé. — jade. Violet.	le flacon 4.20

Liquide à mélanger.....le flacon 4.20
— **à nettoyer les brosses**..... — 5 »
Mordant pour Bronzage..... la boîte 1.35

Poudre à poncer, bleue, noire ou blanche, le kilo 30 » ; la boîte 3 »
Poncettes rondes en feutre pour étendre la poudre.. 3.50
Roulettes acier, à tige pivotante, pr piquer les dessins. 3.85
Cire noire pour relever les dessins en relief.. le bâton 2 »

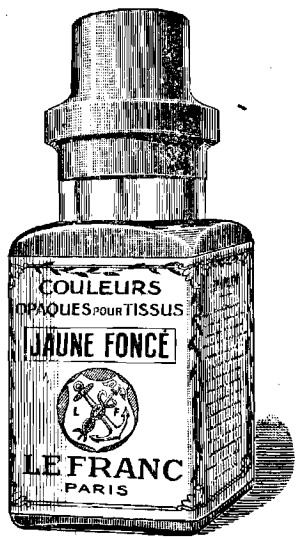


Fig. 188

COULEURS POUR LA PEINTURE

EN IMITATION DE TAPISSERIE

Blanc.	Jaune indien.	Terre d'ombre naturelle.
Bleu de cobalt.	Laque carminée	— de Sienne brûlée.
— de Prusse.	— de garance.	— — naturelle.
— turquoise.	Noir d'ivoire.	Verdure.
Brun rouge.	Ocre jaune.	Vermillon.
— Van Dyck.	Outremer.	Vert émeraude.
Carmin.	Rose de Chine.	— olive.
Gris de Payne.	Rouge de Saturne.	— printemps.
Indigo.	Sépia naturelle.	— de Prusse.
Jaune de chrome clair.	Terre de Cassel.	Violet bleu.
— — foncé.	— d'Italie brûlée.	— rouge.

Le flacon rond de 30 grammes..... 2.50

Mordant.

TOILES POUR IMITATION DE TAPISSERIE

A grosse trame : en 1 m. 40 de large..... le mètre **40** »

BROSSES SPÉCIALES POUR LA PEINTURE IMITATION TAPISSERIE

En soies blanches, épaisses et amincies du bout, manche vernis jaune

Numéros.	2	3	4	5	6	8	10	12
Prix.....	2 »	2.10	2.20	2.30	2.50	2.95	3.25	3.75

CRAYONS "VÉTY"

POUR PEINDRE SUR TISSUS DE SOIE

Ces crayons s'emploient comme un crayon ordinaire. Les tissus ainsi ornés sont lavables lorsque la décoration a été fixée au fer chaud. (Une notice est jointe aux envois de crayons.)

Blanc neutre.	Jaune citron.	Mauve.	Tango.
Bleu roi.	— d'or.	Noir.	Vert clair.
— clair.	Kaki.	Rose.	— foncé.
Grenat.	Marine.	Rouge.	— olive.
Gris.	Marron.	Rubis.	Violet.

Le crayon..... **3.50**
Use-bout pour l'emploi des Crayons Véty..... **2** »

PEINTURE A LA PLUME

C'est l'art de peindre avec une plume sur soie, velours ou satin, en donnant l'apparence de la broderie en relief. Mélanger avec de la poudre pour fonds une quantité double de blanc d'argent et du Médium Guilp, de façon à avoir une pâte de la consistance de la crème. Mélanger graduellement les couleurs à l'huile à cette pâte. Ajouter quelques gouttes de Médium Jessma pour éviter les auréoles et donner plus de souplesse à la couleur. Dessiner par traits sur l'étoffe, et, afin de donner une apparence de broderie de soie, saupoudrer le travail terminé avec la poudre de cristal.

Médium Jessma..... le flacon **8.85**
— **Mac Guilp**..... le tube **3.50**
Poudre pour fonds..... Pte boîte **5.40**
— **de cristal**..... — **7.50**
La douzaine de plumes..... **0.90**

COULEURS POUR LA PHOTOGRAPHIE

COULEURS LIQUIDES pour PEINDRE DIRECTEMENT sans PRÉPARATION
les clichés positifs sur verre pour projections et vitraux transparents

Bleu.	Grenat.	Sienne.
— cobalt.	Gris.	Vermillon.
— de France.	Jaune.	Vert.
Blond.	— d'or.	— mousse.
Carmin.	Laque rose.	Violet.
Chair n° 1.	Noir.	— rouge.
— n° 2.	Orange.	

Le demi-flacon ..... 4 »

COULEURS MOITES TRANSPARENTES
pour colorier à l'aquarelle les Photographies et les Cartes postales

N° 400 — GODETS DE VERRE, TOUTES LES NUANCES : 1.75

Blanc.		Noir.
Bleu clair.		Nouveau rose.
— foncé.		Orange.
Brun Madder.		Pourpre.
— roux.		Rose carthame.
— Van Dyck.	Fig. 189	Rouge indien.
— verdâtre.	Gris perle.	Teinte neutre.
Carmin.	Jaune brillant.	Vermillon.
Carnation claire.	— d'or.	Vert émeraude.
— foncée.	Laque de garance foncée.	— paysage.
Cendre verte.	Laque jaune.	Violet.

Retouche N° 1 (brun gris) ; N° 2 (brun violacé) ; N° 3 (brun rougeâtre)

ARTICLES POUR LA RETOUCHE	LA PIÈCE	LA DOUZAINE
Crayons Wolff et Son, carbone HH, H, HB, BB, pr la retouche des épreuves	2.50	29.25
— — — BBB, — —	4.90	57.75
— **Koh-i-Noor,** 17 graduat., de 9 H à 6 B, pr la retouche des clichés.	2.25	27 »
Sauce velours extra, en poudre, de Rowney..... l'étui	5 »	
— extra-fine, — de Conté ..... —	2.50	
Plumes coupantes, «Vaccinostyle» pour découper les épreuves..		2 »
— — ..... la boîte de 100	15 »	

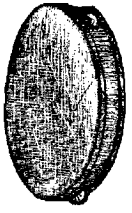


Fig. 190

TAMBOURINS TENDUS EN PARCHEMIN BLANC	LA PIÈCE
Diamètre 17 centimètres, avec cercles bois et cymbales cuivre.	6 »
— 19 — — —	8 »
— 21 — — —	10 »
— 23 — — —	13 »
— 25 — — —	16 »
— 27 — — —	20 »
— 30 — — —	24 »
— 35 — — —	27 »

ARTICLES A PEINDRE A L'AQUARELLE

En véritable papier WHATMAN

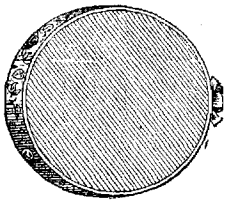


Fig 191

TAMBOURINS, dessus Whatman, bordure or, tour papier fantaisie, grelots, nœuds rubans :

Diamètre 11 ‰	.. la pièce	2.75		Diamètre 24 ‰	.. la pièce	5.50
— 14 —	.. —	3.25		— 27 —	.. —	6.75
— 17 —	.. —	4 »		— 30 —	.. —	8 »
— 20 —	.. —	4.50		— 35 —	.. —	10 »


Fig. 192

DISQUES "WHATMAN"

DISQUES Whatman, bordure or :

Diamètres.	24 ‰	27 ‰	30 ‰	35 ‰
Prix.....	4.50	5.50	6.25	7.50

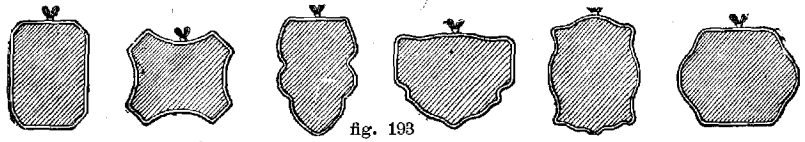


fig. 193

ÉCRANS PARE-LUMIÈRE p^r **suspensions,** tendus en Whatman, bord. or, la paire 5 »

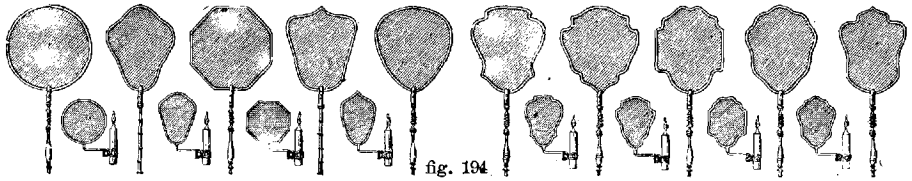


fig. 194

ECRANS A MAIN. Whatman, bordure or, manches tournés fantaisie... la paire 15 »
ECRANS A BOUGIE, Whatman, monture dorée..... — 7.25

CADRES A PHOTOGRAPHIE, papier "Whatman"

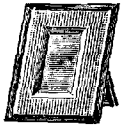


Fig. 195.


Fig. 196.


Fig. 197.


Fig. 198.

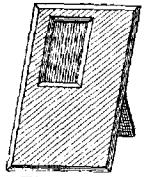


Fig. 199.

Cadre carré 9×9,	ouverture ronde,	diamètre 5 ‰ 5 (fig. 196).....				4.40
— rectangulaire	16×9,	2 ouvertures rondes,	diamètre 5 ‰ 5 (fig. 198)..			6.50
— —	20×15,	ouverture format carte postale (fig. 197).....				8.25
— —	21.5×13,5,	—	—	—	visite (fig. 199).....	7.50
— —	28×18,	—	—	—	album (fig. 199).....	10.50
— —	12,5×15,5,	—	—	—	visite (fig. 195).....	3.50
— —	21,5×17,5,	—	—	—	album (fig. 195).....	5 »

BOITES EN CARTONNAGE, recouvertes de placage mince, bois blanc ou gris

pour pyrograver, peindre ou recouvrir de métal mince.

Boite à gants, 11,5×28,5×4, intérieur moire bleue ou rose.....	15.75
— **à mouchoirs,** 17,5×17,5×4, intérieur moire bleue ou rose.....	15.75
— **à timbres et cartes,** 11×19×4, intérieur placage.....	9.50

LA GRAVURE A L'EAU FORTE

PLAQUES DE CUIVRE BATTUES AU MARTEAU
replanées et polies

		PRIX
N° 1 6×9 centimètres.....	3.75	
N° 2 7×10 —	5.25	
N° 3 9×12 centimètres.....		7.50
N° 4 13×18 —		25 »

Les plaques autres mesures sont vendues au poids et au cours.

VERNIS POUR LA GRAVURE

Vernis noir, en 1/2 boules (Marque Lamour).....	la pièce	2 »
— blanc, en boules —	—	2.50
— à recouvrir —	le flacon	3 »
— au pinceau —	—	4 »
— blanc liquide —	—	4.50
— à remordre —	la boîte	4.50

OUTILS POUR LA GRAVURE

Pointe emmanchée bois formant crayon N°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12..	la pièce	3.50
— aiguille.....	—	1.25
— **sèche,** manche liège.....	—	6.50
— — emmanchée bois.....	—	12 »
Burins coniques, carrés ou losanges.....	—	2.50
Manche universel pour burins.....	—	6 »
Roulette pour ombrer à grain (10 numéros).....	—	22.50

Traité pratique de gravure à l'eau forte, de Karl Robert.....	12 »
Eau forte, pointe sèche, burin, de Fraipont.....	4 »
La Gravure à l'eau forte, de Donjean.....	3 »

PORTE-CARTONS

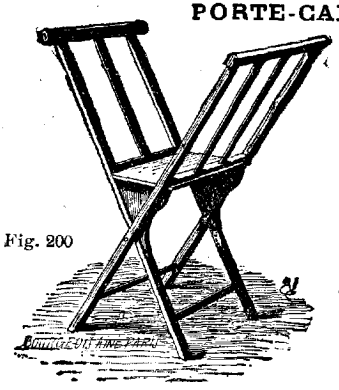


Fig. 200

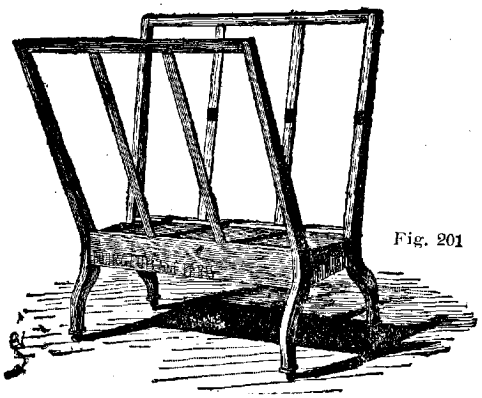


Fig. 201

PLIANTS FORME X **Hêtre teinté, couleur noyer**	PRIX
Hauteur 0^{m}75×0^{m}35.....	84 »
— 0^{m}75×0^{m}60.....	96 »

FIXES A ROULETTES **Hêtre teinté, couleur noyer**	PRIX
Hauteur 0^{m}75×0^{m}60	132 »
Le même, en chêne ciré.....	150 »

PAPIER NOIR POUR ÉCRIRE A LA CRAIE

Papier noir, en rouleaux, pour écrire à la craie, hauteur 1 mètre, le rouleau de 10 mètres..... 20 » ;	le mètre	2.25
Craie Suzanne, 100 bâtons ronds en blanc.....	la boîte	4 »
— 12 — —	—	1.25
— 100 — couleurs assorties.....	—	7.75
— 12 — —	—	2 »
Compas en bois pour tableaux noirs, avec pointe et porte-craie : Longueur : 40 %..... 8.25 ; 50 %.....		10.50

L'artisan pratique



JOURNAL MENSUEL DE MODÈLES

D'ART DÉCORATIF

DIRECTEUR ARTISTIQUE : RENÉ LECLERC, ✲

Cette Revue traite de tous les procédés de décoration : pyrogravure, métaux et cuir repoussés, corne sculptée, émail, pochoirs, etc.

Les conditions d'abonnement sont :

UN AN	France		55 »
	Etranger	63 » et	69 »
SIX MOIS	France		30 50
	Etranger	34 50 et	37 50

Les abonnements d'un an partent du 1er janvier ; ceux de six mois, du 1er janvier ou du 1er juillet.

Nous avons en magasin la collection complète des numéros parus aux conditions ci-dessous :

Chaque numéro séparé..... 5 50
Franco : France..... 5 75
— Etranger..... 6 25 et 6 75

L'année complète (11e, 13e, 14e, 15e, 16e, 17e, 18e années) en fascicules séparés :
France..... 55 » Etranger..... 63 » et 69 »
Frais de port et d'emballage en plus.

L'année complète (12e année) ne comportant que six numéros, 133 à 138, est fournie au prix du demi-abonnement :
France..... 30 50 Etranger..... 34 50 et 37 50
Frais de port et d'emballage en plus.

Les numéros non épuisés de la série 1 à 120, sont livrés à raison de 2 50 le n°.
Franco : France..... 2 75 Etranger..... 3 30 et 3 95

LES TAPISSERIES DE "L'ARTISAN PRATIQUE"

en 12 fascicules, le numéro..... 7 50
Franco : France..... 7 75 Etranger..... 8 » et 8 45
Les 12 fascicules..... 75 »
Frais de port et d'emballage en sus.

LES POCHOIRS DE "L'ARTISAN PRATIQUE"

Donnant 43 modèles de pochoirs, avec indication des couleurs à employer et explications des différents procédés, le numéro..... 5 75
Franco : France..... 6 50 Etranger..... 7 35

RECUEILS A et B de 35 modèles pour batik, ou peinture sur soie, grandeur naturelle, avec indication des tons à employer Chaque recueil..... 5 75
Franco : France..... 6 50 Etranger..... 7 35

Les deux **Recueils A et B** ensemble..... 10 25
Franco : France..... 11 40 Etranger..... 13 »

RECUEIL « P.D.T. ». — Méthode d'impression sur tissu, papier et parchemin, technique nouvelle avec 50 modèles en couleurs.
Prix..... 9.50 Franco : France..... 10.50 Etranger..... 11.35

Nous avons toujours en magasin, à Lyon, tous les outils, objets, brochures, numéros et produits de « L'Artisan Pratique ». Catalogue illustré..... 1 50 ; Franco... 2 50

LA PYROGRAVURE

LA Pyrogravure est un procédé de décoration très intéressant à la portée des amateurs. Il permet d'obtenir sur bois, sur cuir et sur tissus les effets les plus variés. « L'Artisan Pratique », revue mensuelle d'Art décoratif, publie dans chacun de ses numéros de nombreux documents pour ce genre de décoration.

Boîte en carton recouverte de toile noire, avec fermoir, contenant : lampe à alcool, flacon et bouchon carburateur, manche isolant et soufflerie à main en caoutchouc.

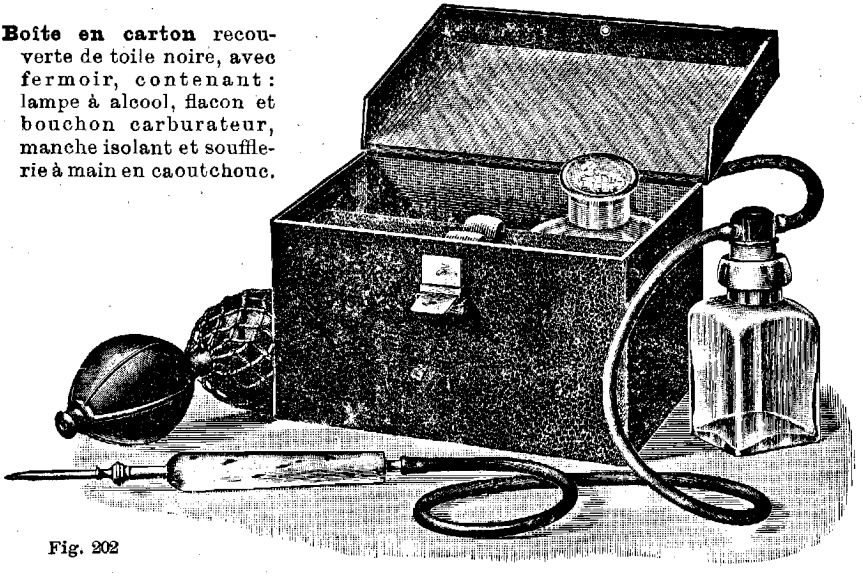
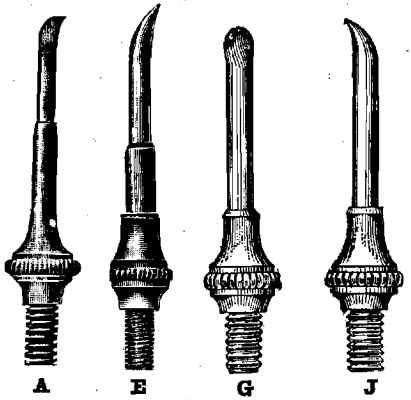


Fig. 202



A E G J

PYROVELOURS

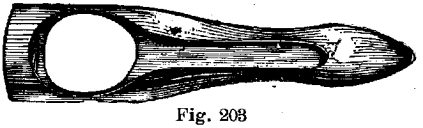


Fig. 203

Pour toutes fournitures :
Consulter le Catalogue spécial
de l'ARTISAN PRATIQUE

Prix . . **1.50** ; Franco . . **2.50**

L'Art de pyrograver le Bois, le Cuir et les Etoffes, édition de « L'Artisan Pratique », un volume in-8°, orné de nombreuses gravures ;
Prix . . . **6.50** ; Franco : France . . . **7.25**

PANNEAUX POUR PYROGRAVURE en bois blanc

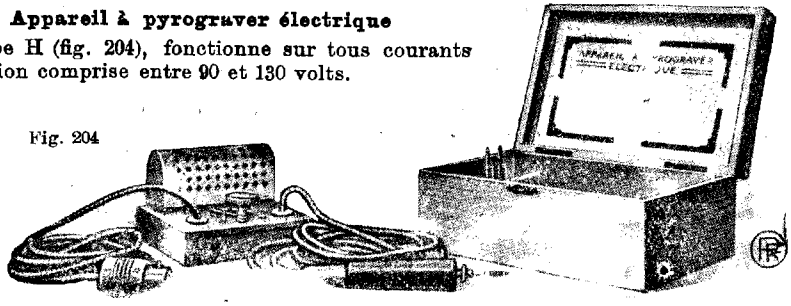
Dimensions.....	18 × 14	22 × 16	24 × 19	27 × 22	41 × 33
Prix.....	**2.25**	**2.75**	**4 »**	**5 »**	**11.50**

APPAREILS ÉLECTRIQUES
A PYROGRAVER

Appareil à pyrograver électrique

Type H (fig. 204), fonctionne sur tous courants de tension comprise entre 90 et 130 volts.

Fig. 204

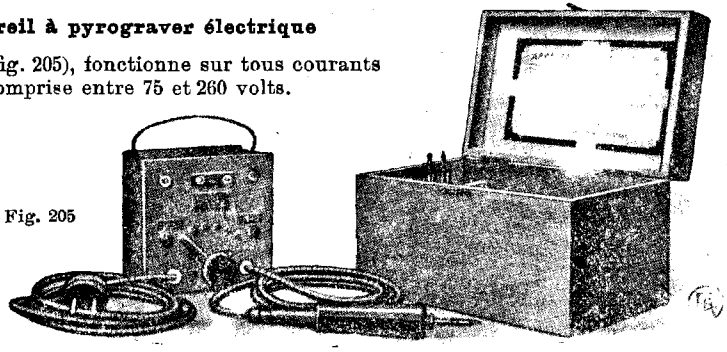


Livré avec une pointe, en coffret bois blanc ..... **132 »**
— deux pointes, — — ..... **165 »**

Appareil à pyrograver électrique

Type C (fig. 205), fonctionne sur tous courants de tension comprise entre 75 et 260 volts.

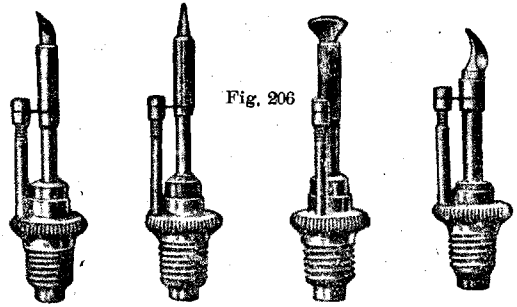
Fig. 205



Livré avec deux pointes, en coffret bois blanc ..... **200 »**
— — — noyer verni..... **240 »**

Chaque appareil est livré en ordre de marche, avec cordon souple et prise de courant. Une notice, jointe à l'appareil donne tous renseignements utiles pour le bon fonctionnement.

Fig. 206



1 2 3 4

Pointes de rechange

N° 1 Pointe courbe universelle **34 »**
N° 2 — aiguille — . **34 »**
N° 3 — plate — . **34 »**
N° 4 — pyrovelours ..... **42 »**

En commandant, bien spécifier si les pointes sont destinées à un appareil C ou H.

LE MÉTAL REPOUSSÉ

PEU de techniques offrent autant de ressources aux décorateurs que le Métal repoussé exécuté suivant les méthodes de « L'Artisan Pratique ». L'outillage en est très simple, il se borne à trois outils essentiels : traceur, modeleur et spatule, auxquels on peut joindre marteau, matoirs, poinçon, ciseaux, etc.

« L'Artisan Pratique », revue mensuelle d'Art décoratif, donne tous les renseignements pour ce genre de décoration (voir page 96).

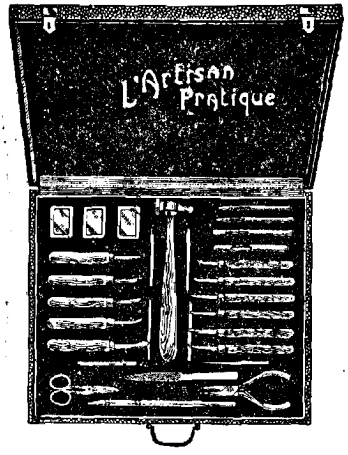


Fig. 207
Boîte pour cuivre, étain et cuir.
Ce cliché est réduit au 1/11e

Etain pur ou composé, en feuilles de 60×100, épaisseur 1, 2 ou 3/10e, le kilog ..... *au cours*
Cuivre jaune 1/10e, en feuilles de 67 × 134, le kilog ..... —
Cuivre jaune 1/10e 1/2, en feuilles de 67×134, le kilog ..... —
Cuivre rouge 1/10e 1/2, en feuilles de 60×100, le kilog ..... —
Argent vierge 12/100e, en feuilles de 30×100, le gramme ..... —

Consulter le catalogue spécial de L'ARTISAN PRATIQUE

Les métaux ne se détaillent que dans le sens de la longueur ; l'argent seul est livré en morceaux de 10, 20 ou 30 centimètres sur la longueur désirée.

Outils divers .....
Ecrins garnis .....
Patines .....
Produits pr bourrer .
Cabochons .....
Clous de montage et fantaisie .....

Consulter le Catalogue spécial de L'ARTISAN PRATIQUE
Prix **1 50**
Franco : France **2 50**

L'Art de repousser les métaux, édition de « L'Artisan Pratique », ouvrage orné de nombreuses gravures.
Prix.. **6 50** ; Franco : France.. **7 25**

LE CUIR REPOUSSÉ



Fig. 208
Boîte pour cuir ou métal

La méthode préconisée par « L'Artisan Pratique » est la plus simple et la plus logique. Elle permet d'obtenir des résultats d'une finesse surprenante. Ce travail est minutieusement décrit dans « L'Art du Cuir repoussé, incisé, ciselé, pyrogravé, mosaïqué », édition de « L'Artisan Pratique », un volume in-8o, orné de nombreuses gravures.

Prix.. **6 50** ; Franco : France.. **7 25**

Outils divers .....
Ecrins garnis .....
Patines .....
Couleurs .....
Lanières .....
Basane .....
— façon veau .
Veau extra, etc ...

Consulter le Catalogue Spécial de L'ARTISAN PRATIQUE
Prix **1 50**
Franco : France **2 50**

LIBRAIRIE ARTISTIQUE

Artisan Pratique

L'Art de repousser les métaux..... 6.50
Le Cuir repoussé, incisé et mosaïqué.. 6.50
L'Art de pyrograver le bois, le cuir, tarso, cloutage 6.50
L'Art de sculpter et teinter la corne et l'ivoire 6.50

MADAME A. ADAM

Peinture sur porcelaine (Traité élémentaire de) 4.75

M. L. BELLOT

Leçons graduées de stylisation et de composition, in-8 jésus, illustré de 293 dessins de l'auteur..... 7.50

E. BOCQUILLON

Comment on prend un croquis, relié. 12 »

BORDIER

Aquarelle (L'), premières notions conformes au nouveau programme d'enseignement, avec planches en couleurs 7.25

A. CASSAGNE

Eléments de perspective, avec 99 figures géométriques et 33 dessins d'application, 1 vol. in-8, broché... 5 »
Traité pratique de perspective, avec 270 figures géométriques et 66 dessins d'application, 1 volume in-8, broché. ..... 15 »

MARGUERITE CHARLES

Plantes et fleurs, appliquées aux broderies et aux dentelles, 12 planches en couleurs. 50.75

M. CHEVRY

Exercices de composition décorative d'après nature, 66 planches 55×36. 130 »

LOUIS CLOQUET

Traité de perspective pittoresque :
1° Perspective du trait ..... 25 »
2° Perspective de la couleur..... 25 »
3° Perspective des reliefs..... 25 »

E. CUYER

Anatomie artistique des animaux..... 32 »
Anatomie artistique du corps humain. 28.75

DARDOIZE

Perspective pratique et simplifiée pour dessiner d'après nature 7.50

BARONNE DELAMARDELLE

Peinture vitrifiable (Leçons pratiques de) 6.25

F. DILLAYE

Peinture vitrifiable (La) sur porcelaine, émail, faïence, verre, etc..... 3.50
Miniaturiste (Le) ..... 3 »

A. DONJEAN

Gravure à l'eau-forte (La), traité pratique à l'usage des artistes, élèves et amateurs ..... 3 »

B. EVERARD

Peinture sur étoffes (Traité de), soie, satin, velours, drap, etc., et imitation de tapisseries 2.50
Peinture à froid, sur porcelaine, faïence, biscuit, etc., supprimant la cuisson 2.50
Peinture genre vernis Martin..... 2.50
Peinture à l'aquarelle (Traité de) appliquée aux fleurs, personnages, etc. 3 »
Décoration murale et ornementale (Traité de la) sur étoffes, bois, biscuit, verre, etc., peinture à l'eau et à l'huile 2.50

TH. FAGES

Aquarelle sans maître (L') :
Paysage ..... 4 »
Fleurs et Fruits ..... 3 »
Cent conseils pratiques :
Paysage à l'huile..... 3 »
Paysage à l'aquarelle..... 3 »
Comment, sans être habile dessinateur, on peut réduire et prendre la vue d'un paysage d'après nature..... 2 »

FARGEAU

Aquarelle (L') en une leçon : Fleurs et Fruits 6.25

G. FRAIPONT

Dessin à la plume (Le), in-8, avec 50 figures ..... 4 »

G. FRAIPONT (suite)

Art de prendre un croquis et de l'utiliser (L'), in-8 avec 50 figures.. 4 »
Crayon et ses fantaisies (Le), in-8 avec 30 figures ..... 4 »
Fusain (Le), Figure, Paysage, in-8 avec 40 figures ..... 4 »
Eau-forte, Pointe sèche, Burin, Lithographie, in-8 avec 50 figures..... 4 »
Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, in-8 avec 50 figures..... 4 »
Art de peindre à l'aquarelle (L') : Marine, Fleurs, Paysage, Figure, Animaux, Nature morte. Chaque volume in-8, avec planches en couleurs et 50 figures ..... 4 »
La Flore des Artistes :
Fleurs grimpantes .... 4 pl. coul. 6 »
Fleurs des parterres.. 4 — 6 »
Fleurs des haies .... 4 — 6 »
Fleurs cultivées ..... 4 — 6 »
Fleurs sauvages ..... 4 — 6 »
Douze leçons d'aquarelle d'après les maîtres, commentées sur fac-similés d'originaux; chaque leçon comprend une aquarelle, une planche au trait sur papier aquarelle et un texte donnant les indications pour reproduire le sujet, 1 volume en carton ..... 20 »
Art d'utiliser ses connaissances en dessin (L') volume broché avec 300 dessins inédits, fac-similés et planches hors texte, en teintes, etc. 24 »
Art de peindre à l'aquarelle (L'), volume broché avec 6 fac-similés d'aquarelle et 300 dessins ..... 24 »
L'Eventail, l'Ecran et le Paravent (L'Art de composer et de peindre), 1 volume grand in-8 avec 16 fac-similés d'aquarelle et 116 gravures en noir ou en teintes, broché..... 30 »
La Plante dans la Nature et la Décoration, 1 volume grand in-8 avec 16 fac-similés d'aquarelle et 130 gravures en teintes ou en noir, broché ..... 30 »

F. GARCIN

Pour faire dessiner nos petits, leçons et exercices gradués, 484 exercices variés 11.50

GARCIN ET LORENT

Pour faire modeler nos petits, 149 modèles gradués de modelage présentés sur 28 planches en simili-gravure 11.50

GASTON GERARD

Aquarelle pratique (L'), Fleurs, Paysage, Figure, 1 volume grand in-8, avec 12 fac-similés d'aquarelle et 3 planches en noir ..... 28 »

GASTON GERARD (suite)

La Peinture à l'huile enseignée par l'aspect, un volume 18×28 de 98 pages, illustré de 20 trichromies 14×21 représentant des études en 3 états (paysage, fleurs, fruits, figure) avec les palettes des couleurs à employer pour les exécuter, et de nombreux dessins de l'auteur. 30 »
Mélanges et associations des couleurs, album in-4, 6 planches en couleurs avec texte explicatif ..... 10 »

Mlle GERARD

La Retouche des clichés photographiques ..... 4 »
La Retouche des agrandissements photographiques ..... 4 »

GOUPIL

Paysage (Traité de), mis à la portée de tous, in-8 ..... 3 »
Peintures à l'eau (Traité général des), in-8 ..... 3 »
Pastel simplifié et perfectionné (Le), in-8 ..... 3.50
Peinture à l'huile (Traité méthodique et raisonné de la), in-8 ..... 3.50
Dessin expliqué à tous (Le), in-8.... 3.50
Ornement décoratif (Manuel général de l'), in-8 ..... 3.50
Perspective expérimentale (La), in-8. 3 »
Modelage (Manuel général du), Sculpture et Moulage, in-8..... 3.50
Aquarelle et Lavis (Traité méthodique de), in-8 ..... 3.50
Peinture à l'huile (Manuel général de la), in-8 ..... 6 »

A. GROSCLAUDE

Méthode pratique de perspective appliquée au dessin d'après nature, 1 vol. in-4, nombreuses figures..... 6 »
Méthode pratique d'aquarelle appliquée au paysage, 13 figures, 3 planches en couleurs 8.50

C. GUILLARD

Peinture à l'huile en une leçon (La), album avec figures et planches coloriées 4.50
Sculpture sur bois en une leçon (La), in-8 avec figures 2.50

E. GUILLOT

Enluminure (Cours élémentaire d'), à l'usage des commençants ..... 2 »
Peinture sur faïence et porcelaine (Modèles de), album en couleurs.. 4.50

E. HAREUX

Peinture à l'huile (Manuel pratique de la) :
1re Partie : Nature morte, Fleurs, Fruits, Intérieur 3.75
2e Partie : Paysage, Marine..... 3.75
3e Partie : Figure, Animaux..... 3.75

E. HAREUX (suite)

Art de faire un tableau (L') ..... 6 »
Mélange des couleurs enseigné par l'exemple :
Vert, jaune, rouge, orangé, violet, bleu, blanc, chaque couleur ..... 4 »
Le volume complet ..... 28 »
Paysagiste devant la Nature (Le), premières leçons sur le fusain, le crayon, le pastel, la pochade et l'aquarelle, 1 volume avec 55 gravures et 21 planches en noir et en couleurs ..... 40 »
Le Crayon, fascicule séparé..... 7 »
La Pochade — ..... 7 »
Le Pastel, — ..... 7 »
Le Fusain, — ..... 7 »
L'Aquarelle, — ..... 7 »
Cours complet de peinture à l'huile :
1re Partie : Outillage et Matériel.... 6 »
2e Partie : Nature morte..... 12 »
3e Partie : Fleurs, Fruits, Légumes et Gibier ..... 12 »
4e Partie : Paysage..... 18 »
5e Partie : Marine..... 18 »
6e Partie : Animaux..... 18 »
7e Partie : Figures, Genre, Portrait.. 18 »
Chaque partie forme un volume grand in-8 avec figures et fac-similés en couleurs.
La Peinture à l'huile en plein air, leçons dialoguées ..... 9 »

JANY-ROBERT

Pastel (Le), in-8, avec nombreuses gravures et un hors texte couleurs 4.75
L'Aquarelle simplifiée, paysage, in-8, avec aquarelle en couleurs en trois états 4.75

KARL ROBERT

Aquarelle-Paysage (L'), abrégé in-18 illustré ..... 3 »
Gouache (Traité pratique des peintures à la), in-18 avec 60 figures.... 3 »
Imitation des tapisseries anciennes (L'), in-18 illustré ..... 3 »
Perspective du paysagiste (Les éléments de la), in-18 illustré..... 3 »
Procédés du vernis Martin (Les), in-18 illustré ..... 3 »
Peintures sur étoffes (Traité pratique des), in-18 illustré ..... 3 »
Vitrail simplifié ..... 3 »
Découpage artistique, Marqueterie, Pyrogravure ..... 3 »
Peinture sur émail, émaux peints, émaux de Limoges ..... 3 »
Imitation céramique, métallisation du plâtre ..... 3 »
Traité pratique de miniature..... 3 »
Photominiature et ses derniers procédés ..... 3 »

KARL ROBERT (suite)

Précis d'aquarelle, in-8 illustré ..... 4 »
Le Croquis de route et la Pochade à l'aquarelle, in-8 illustré ..... 4 »
Entretien et restauration des tableaux. 2.75
Aquarelle (L'), Paysage, in-8 illustré avec planches couleurs et noir ..... 12 »
Aquarelle (L'), Figure, Portrait et Genre, in-8 illustré ..... 12 »
Fusain sans maître (Le), in-8 ill..... 12 »
Modelage et Sculpture (Traité pratique de), in-8 illustré ..... 12 »
Pastel (Le), Figure, Portrait, Paysage et Nature morte, in-8 illustré. .. 12 »
Peinture à l'huile, Paysage, in-8 ill... 12 »
Peinture à l'huile, Portrait et Genre, in-8 illustré ..... 12 »
Enluminure des livres d'heures, traité pratique 14.50
Dessin (Le) et ses applications aux travaux d'art et d'agrément..... 12 »
Gravure à l'eau-forte, traité pratique. 12 »

KELLER

Pratique de l'aquarelle, 1 vol. 29 × 19, avec 21 planches hors-texte en 12 couleurs et offrant 35 exercices variés en paysages et fleurs. ..... 27 »

A. LABITTE

Art de l'enluminure (L') ..... 4 »

P. DE LAPPARENT

Etudes sur les altérations des couleurs dans la peinture artistique ..... 3 »

CASIMIR LEFEBVRE

Peinture sur verre, émail, etc. (La).. 3 »

L. LIBONIS

Cahiers de documents artistiques :

Croix	50 doc.,	le cah.	3.50
Cadres	50	— —	3.50
Rosaces.....	78	— —	3.50
Cartouches.....	52	— —	3.50
Trophées.....	60	— —	3.50
Frises	54	— —	3.50
Amours.....	44	— —	3.50
Panneaux.....	75	— —	3.50
Rinceaux	36	— —	3.50
Mascarons et Chimères	84	— —	3.50
Consoles et Ecoinsons.	83	— —	3.50
Guirlandes et fleurettes	66	— —	3.50
Bordures et Marlis ..	70	— —	3.50

Styles enseignés par l'exemple (Les) :

Style Roman	le fascicule	6 »
Style Gothique	—	6 »
Style Renaissance	—	6 »
Style Louis XIII	—	3 »
Style Louis XIV	—	6 »
Style Louis XV	—	6 »
Style Louis XVI	—	6 »
Style Empire	—	3 »
Style Flamand	—	6 »

L. LIBONIS (suite)

Antiquité, Orient, Extrême-Orient
Style d'Orient: Assyrien, Persan, Phénicien . . . . . 6 »
Style Grec . . . . . 6 »
Style romain . . . . . 6 »
Style Japonais . . . . . 6 »
Style Chinois . . . . . 6 »
Style Egyptien . . . . . 6 »
Style Arabe . . . . . 6 »
Couleur dans l'Art et dans la Nature (Traité pratique de la), in-8 avec planches en couleurs . . . . . 4 »

L. LORIG

Albums de modèles de lettres :
N° 1 à 6, album de lettres en coul. 8.70
N° 7, album de bordures et coins.. 8.70
N° 8, album d'attributs 8.70
N° 9, album de moulures, bossages. 8.70
Album d'écriture usuelle pour dessin industriel, plans, etc 5.75

LORIS LABBE

Le Pochoir 4.75

LUDOVIC PIERRE

Renseignements sur les couleurs, vernis, huiles, essences, siccatifs et fixatifs employés dans la peinture artistique, petit in-12 . . . . . 2.40

C. MORIN

Peinture à l'aquarelle, à l'atelier et sur nature (La); **la Miniature; la Gouache,** conseils pratiques avec figures dans le texte . . . . . 1 »
Peinture à l'huile, à l'atelier et sur nature (La), conseils pratiques avec figures dans le texte . . . . . 1 »
Pastel (Le) **et les Crayons de couleurs,** conseils pratiques avec deux planches en couleurs et figures dans le texte . . . . . 1 »
Le Modelage pratique, l'Art de faire une maquette, conseils techniques avec figures dans le texte . . . . . 1 »

L. MORIN

Le Dessin humoristique, in-8 illustré, 87 gravures . . . . . 9 »

MORIN JEAN

Manuel pratique du Graveur sur bois, avec 23 planches hors texte . . . . . 15 »

L. OTTIN

Art de faire un vitrail (L'), in-8 illustré . . . . . 4 »

C. PATISSIE

Initiation à la composition décorative, in-8, avec planches en couleurs... 16.50

PEQUEGNOT

Anatomie descriptive des formes humaines, in-8 illustré . . . . . 6 »

PORTAIL

N° 1, **Album de modèles de bois...** 10.25
N° 2, — — — 10.25
N° 3, — — **de marbre.** 10.25

LOUIS RAMADE

Lettres modernes, à l'usage des peintres (Recueil pratique de), 15 planches en couleurs in-4 . . . . . 36 »

PAUL RICHER

Nouvelle anatomie artistique du corps humain . . . . . 34 »

AUG. RIO

Anatomie descriptive des formes du cheval, in-8 avec 8 planches hors texte . . . . . 5 »

RIS-PAQUOT

Peinture sur faïence et porcelaine, traité pratique . . . . . 4 »

CH. ROCHET

Petit Atlas d'anatomie artistique, in-8 avec 40 dessins et planches . . . . . 4 »
Figure humaine (La), 90 figures dans le texte 10.25

ROUMOND

Alphabets modernes et séries de chiffres à l'usage des peintres; 20 planches 31×21,5 donnant 32 alphabets et séries de chiffres . . . . . 15 »

L. ROUSSEAU

Enluminure (L') appliquée aux objets usuels, album 16 planches en noir. 2 »

CH. RUDHARDT

Art de la peinture (L') . . . . . 4 »

THENOT

Pastel appris sans maître (Le) 2.50
Miniature à la portée de tous (La).. 3 »
Règles complètes du paysage . . . . . 4 »
Règles de la peinture à l'huile, avec notions de géométrie, illustré de 8 planches modèles 7.50
Règles de la perspective pratique .. 3.50

H. VIGNET

Peinture sur verre sans cuisson (La), in-8 avec figures 5.50

A.-M. VILLON

Photo-Peinture, traité complet de photo-aquarelle et de photo-miniature. 2.50

MODÈLES DE DESSIN INDUSTRIEL ET PROFESSIONNEL

MÉCANIQUE — ÉLECTRICITÉ

		COLLECTION	LA PLANCHE
6428	**Dessins de machines,** avec teintes conventionnelles, par Maurice Tixier, 50 planches 50×32	100 »	2.15
6426	**Machines,** cours élémentaire pratique, par Maurice Tixier, impression noire, 100 planches 32×25	72 »	0.75
6424	**Electricité,** cours élémentaire usuel et pratique, par J. Rouyat, impression noire, 50 planches 32×25	36 »	0.75
6425	**Electro-Mécanique,** modèles pratiques, par J. Rouyat, impression noire, 80 planches 32×50	95 »	1.20
6429	**Matériel des Chemins de fer,** avec teintes conventionnelles, par Ch. Lemercier, 85 planches 50×65	285 »	3.40

MODÈLES D'ORNEMENT EN RELIEF

en carton incassable, mesurant 23×27, remplaçant les modèles en plâtre.

La pièce 3.40

Série A.

N° 1. Refend, bossage.
N° 2. Denticule, dent de scie
N° 3. Niveau de maçon
N° 4. Panneau, losange.
N° 5. Compas en bois.
N° 6. Triglyphe.
N° 7. Bordures grecques.
N° 8. Panneau à angles arrondis et droits.
N° 9. Clef de voûte.
N° 10. Equerre en bois, fil à plomb.
N° 11. Etoile simple.
N° 12. Panneau carré.

Série B.

N° 1. Bordure.
N° 2. Rosace, perle.
N° 3. Ove, rais de cœur.
N° 4. Rosace.
N° 5. Bossages tores.
N° 6. Pulmonaire cymbalaire (feuille).
N° 7. Erable pilosselle (feuille).
N° 8. Chêne (feuille).
N° 9. Fleuron.
N° 10. Passiflore palmée (feuille).
N° 11. Lierre (feuille).
N° 12. Frise grecque.

Série C.

N° 1. Canaux.
N° 2. Frise grecque (fragments).
N° 3. Fleuron.
N° 4. Culot.
N° 5. Fragment de panneau
N° 6. Rosace Renaissance.
N° 7. Médaillon tête Cérès.
N° 8. — tête Minerve.
N° 9. Médaillon tête Auguste jeune.
N° 10. Médaillon tête Pâris.
N° 11. Méd. tête Apollon.
N° 12. Médaillon tête jeune égyptienne.

Série D.

N° 1. Vénus de Milo, tête.
N° 2. Diane chasseresse. —
N° 3. Achille. —
N° 4. Antinoüs. —
N° 5. Sapho, tête.
N° 6. Joueuse aux osselets tête
N° 7. Faune riant, tête.
N° 8. Agrippa. —
N° 9. Ulysse, tête.
N° 10. Caracalla. —
N° 11. Vénus du Capitole, tête
N° 12. Thalie, tête.

Série E.

N° 1. Tête de bélier.
N° 2. Tête de cheval.
N° 3. Antéfixe du Parthénon.
N° 4. Griffon.
N° 5. Chimère.
N° 6. Vase amphore.
N° 7. Feuille d'acanthe.
N° 8. Rosace.
N° 9. Rosace.
N° 10. Rinceau.
N° 11. Palmette.
N° 12. Tête de lion.

CAHIERS A DESSIN AVEC MODÈLES

Jean Cousin. — Méthode élémentaire, très facile, avec dessin tracé à repasser au crayon pour exercer l'enfant au dessin à main levée. Format 20 × 14. — Prix : 0.40

1-2. Dessin linéaire.
3-4. Feuilles, fleurs, fruits.
5-6. Ornement.
7-8. Objets usuels.
9. Figure, profil.
10. Paysage.
11. Animaux.
12. Genre.
13. Premiers exercices.
14-15. Exercices variés.

Croquis Faciles. — Dessins en quatre coups de crayon. Série de 6 cahiers. Format 26,5 × 18,5.
Le cahier : 2 »

Le dessin de nos petits. — Quatre cahiers progressifs, format 22.5 × 16,5. Le cahier : 0.60

L'Ecolier Parisien (édition nouvelle), comprenant 23 cahiers. Format 23 × 18
Le cahier : 0.65

1. Tracé des lignes droites.
2. Tracé des lignes courbes.
3. Objets usuels très simples.
4. Objets usuels.
5. Dessin linéaire.
6. Ornement.
7. Petites maisonnettes.
8. Fleurs.
9. Animaux.
10. Oiseaux et papillons.
11. Croquis de genre.
12. Figure.
13. Croquis côtés.
14. —
15. —
16. —

L'Ecolier Parisien, composition décorative, nouvelle série de 7 cahiers. Format 32 × 25.
Le cahier : 1.50

1. Myosotis, prunelles, gui, papillon, navets, liseron, boulues.
2. Clochettes, fusain, violettes, cerises, carottes, canards, lierre.
3. Petits pois, linaire, fraises, lychnide, figues, bleuets, mouche.
4. Mufflier, olives, fuchsia, aubergines, hannetons, chêne, bouton d'or.
5. Souris, anémones, lapins, mauve, hirondelles, lotier, houblon.
6. Marguerites, coquillages, mésanges, noisettes, poires, chardon, pommes.
7. Exercices de compositions décoratives appliquées à des travaux féminins (spécial pour jeunes filles).

Raphaël, comprenant 9 séries de 4 cahiers. Format 32 × 25. — Le cahier : 1.50

1 à 4. Ornement.
5 à 8. Tête.
9 à 12. Paysage.
13 à 16. Dessin linéaire.
17 à 20. Objets usuels.
21 à 24. Ornement.
25 à 28. Ornement, motifs variés.
29 à 32. Fleurs.
33 à 36. Animaux.

Le Dessin pour tous, par Armand Cassagne, comprenant 61 cahiers divisés en 8 séries, donnant 1.429 modèles. Format 24 × 31. — Le cahier : 2 »

1re série, 12 cahiers. Paysage.
2me — 4 — Fleurs et fruits.
3me — 12 — Figure.
4me — 6 — Animaux.
5me série, 12 cahiers. Ornements.
6me — 5 — Genre.
7me — 5 — A B C du dessin.
8e — 5 — Marines.

Le Dessin sans maître, album à dessin. Format 32 × 25. 32 pages, avec modèles pour commençants. — Prix : 7.50

L'Ecole du Dessin, album à dessin. Format 32 × 25. 32 pages, avec modèles de tous les genres. Prix : 6.50

ALBUMS A COLORIER

En magasin : Grand choix d'albums, sujets faciles, pour enfants : fleurs, paysages. Sujets fantaisie.

MODÈLES DE PEINTURE

Les modèles ne sont pas envoyés à condition. Ils ne sont ni repris ni échangés.

SÉRIES	FORMAT larg. haut.	DÉSIGNATION	AUTEURS	Nombre de planches	LA SÉRIE	LA planche
		 Fig. 209				
		FLEURS				
S 319	18 × 28	1° Capucine ; 2° Primevère ; 3° Violette et Mimosa; 4° Violette de Parme; 5° Muguet; 6° Fleurs d'oranger et Pois de senteur....				
	28 × 18	7° Clématites; 8° Nénuphars (fig. 209); 9 et 10° Anémone	Klein	10	42 »	4.75
S 320	18 × 28	**Fleurs en paniers : 2° Primevères ;** 3° Anémones				
	28 × 18	7° Roses roses; 8° **Roses thé; 9°** roses rouges et roses; 10° Roses rouges; 11° Roses blanches; 12° Roses jaunes	Klein	8	37.75	4.75
S 321	28 × 18	7° Nénuphar et Bouton d'or ; 8° Bleuets ; 9° Narcisses et myosotis; 10° Coquelicots; 11° Violettes et Marguerites; 12° Bouton d'or double	Klein	6	25 »	4.75
S 322	28 × 18	**Feuillages d'automne :** 1° Feuilles de hêtre ; 2° Houx ; 3° Vigne Vierge; 4° Ronces et Mûres; 5° Feuilles et Fruits d'Eglantier ; 6° Sorbier	Klein	6	25 »	4.75
S 327	28 × 18	1° Orchidées rouges; 2° Orchidées roses; 3° Orchidées bleues; 4° Orchidées jaunes; 5° Orchidées rouges; 6° Orchidées jaunes et roses				
	18 × 28	7° Orchidées rouges; 8° Orchidées tachetées; 9° Glycines; 10° Cytise; 11° et 12° Tulipes	Klein	12	50 »	4.75
S 332	18 × 28	1° Roses thé; 2° Roses roses; 3° Roses rouges et jaunes; 4° Roses rouges; 5° Roses jaunes; 6° Roses blanches et roses ; 13° Roses Roses; 14° Roses rouges.				
	28 × 18	7° Roses jaunes et roses ; 8° Roses roses et rouges ; 9° et 10° Roses roses ; 11° Roses rouges et blanches; 12° Roses rouges...	Klein	14	58.50	4.75

MODÈLES DE PEINTURE *(suite)*

SÉRIES	FORMAT	DÉSIGNATION	AUTEURS	Nombre de planches	LA SÉRIE	LA planche
	larg. haut.					
		FRUITS				
S 303	20,5 × 41	1° Pommes, 2° Prunes, 3° Poires, 4° Pêches, 5° Raisins, 6° Cerises	Klein	6	52.50	9.75
V 162	30 × 20	1° Raisins, 2° Raisins et poires, 3° Raisins et pêches ..	Muraton	3	17.50	6.50
V 128	40 × 90	3° Fleurs de Marronnier.	Vouga	1		13.50
V 277 A	40 × 100	3° Citrons et Primevères, 4° Pruneaux et Anémones	Klein	2	32.50	18 »
V 322 A	40 × 100	1° Roses et Cerises, 2° Pavots et Mûres	Klein	2	32.50	18 »
V 161	48 × 31,5	1° Panier de cerises, 2° Panier de fraises	Vouga	2	13.50	7.50
		—•—				
		NATURES MORTES				
S 323	28 × 18	4° Raisins, 5° Pêches, 6° Prunes, 7° Raisins et pêches, 8° Cerises et pêches, 9° Raisins et oranges, 10° Prunes et poires, 11° Pommes et noisettes, 12° Raisins blancs et noirs	Klein	9	38 »	4.75
S 377	36 × 26	1° Pommes, 2° Pêches et raisins, 3° Prunes et poires, 4° Raisins, 5° Cerises et pêches, 6° Oranges et raisins	Klein	6	52.50	9.75
V 187	36 × 30	1° Bouilloire et oignons, 2° Pot de terre et oignons	Chrétien	2	10.50	6 »
V 188	44 × 36	1° Bouilloire et oignons blancs, 2° Bocal et oignons	Chrétien	2	15.50	8.50
V 327	40 × 30	1° Groseilles et cerises, 2° Groseilles et tomates	Brunel Neuville	2	15.50	8.50
S 137	41 × 31	3° Poires, 4° Pommes, 5° Pêches, 6° Oranges.	Bonnardel	4	48.50	13.50
V 299 A	39 × 100	1° Faisan et bécasse, 2° Coq de bruyère et perdrix, 3° Sarcelles et bécassines, 4° Lièvre et grives	Galbusera	4	65 »	18 »

MODÈLES DE PEINTURE *(suite)*

SÉRIES	FORMAT	DÉSIGNATION	AUTEURS	Nombre de planches	LA SÉRIE	LA planche
	larg. haut.					
						
		Fig. 210				
S 238	51 × 40,5	1° Pêches (fig. 210), 3° Poires, 4° Raisins, 5° Cerises, 6° Fraises .	Bonnardel			
		7° Ecrevisse, 8° Langouste	Sivers	7	167 »	24 »
		PAYSAGES ET MARINES				
S 19	28 × 18	1° Brissago: Madonna di Ponte, 2° Chiesa d'Oria, 3° et 4° Gaudria .	E. Robert	4	22.50	6.25
S 20	28 × 18	1° Le Pont, 2° le Chemin : Bruyères, 3° la Rivière, 4° le Vallon, 5° et 6° le Lac, 7° Villa à Trieste, 8° Golfe de Naples, 9° Moldefjord (Norvège), 10° Fjord, 11° Côte Adriatique, 12° Rio de Janeiro	F. Arnold	12	67.50	6.25
S 23	28 × 18	1° Marseille-Corniche : La cabane du douanier; 2° Marseille-Plage du Prado : Les Pilliers; 3° Marseille-Corniche : Marine; 4° Marseille--Château-d'If : Brumes sur les îles; 5° Matinée à Carqueirane, 7° Marine à l'Aquarium, 8° Marine à la Tour Fondue, 9° La Gaillarde, près Saint-Tropez; 12° Marseille-Corniche: Le Petit-Nice, 14° Amandiers en fleurs aux Pennes, 17° La Vieille réserve, 18° Après-midi à Maldormé				
	18 × 28	15° Effet du matin à Carqueirane, 16° Falaise à Porquerolles	Robert	14	78.75	6.25
S 173	30 × 24	Paysages au bord de l'eau : 1° Soir 2° Matin, 3° Le Hameau, 4° Le Pont	Mathis	4	36 »	10 »

MODÈLES DE PEINTURE *(suite)*

SÉRIES	FORMAT	DÉSIGNATION	AUTEURS	Nombre de planches	LA SÉRIE	LA planche
	larg. haut.	**DIVERS**				
S 26	36 × 48	Planches de petits motifs pour décoration porcelaine : 1° Meissen (Fleurs), 2° Zurich (Fleurs), 3° Strasbourg (Fleurs), 4° Meissen (Fruits)		4	65 »	18 »
		 Fig. 213				
S 208	24 × 30	Têtes d'enfant, au crayon (fig. 213)	Madeleine Carpentier	5	45 »	10 »
S 209	24 × 30	Têtes de jeunes filles, au crayon	Madeleine Carpentier	4	36 »	10 »
V 700	25 × 32	Etudes d'enfants : 1° La première lecture, 2° Une sérieuse occupation, 3° Le tricot de Maman, 4° Bébé priant	E. Maison Kurt	4	20 »	5.50

TARIF DE LOCATION-VENTE DES MODÈLES

Minimum de location par modèle : **0.75**

Quand le prix de location atteint la valeur du modèle, il est acquis d'office au client.

Modèles jusqu'à 6 francs : **0 20** par jour, les 6 premiers jours; **0 10** par jours suivants.
— de 6,25 à 10 fr. : **0 30** — — — **0 15** — —
— de 10,25 à 15 fr. ; **0 40** — — — **0 20** — —
— de 15,25 à 20 fr. : **0 50** — — — **0 25** — —
Au-dessus de 20 francs : **0 60** — — — **0 30** — —

A titre de provision, nos Clients sont priés de joindre à leur commande la valeur de la moitié du montant des modèles demandés en location. La différence sera portée en compte ou remboursée au règlement à la rentrée des modèles, suivant les indications qui nous seront données.

Nos modèles en location sont expédiés roulés sur tubes carton fort, consignés **1** fr. **50** Nos clients sont priés de nous faire le retour de même façon. Nous nous réservons le droit de facturer les modèles qui nous parviendraient en trop mauvais état, par suite de défaut d'emballage.

Seuls le jour d'expédition et celui de réception, soit deux jours, ne sont pas comptés dans le prix de location.

Il n'est pas fait de location de modèles à l'Etranger.

Offrez un écrin double Jif et Waterman

Tous modèles OR sur demande

LE PORTE-MINES PARFAIT

SILVRIX



ORIX



MODÈLES SILVRIX

	Rond Uni	Rond Guilloché Z	Hexagone Uni
Baby avec anneau ou agrafe.	17.50	25 »	»
Court avec anneau.....	20 »	30 »	25 »
Moyen avec agrafe.....	20 »	30 »	25 »
Long avec agrafe.....	20 »	30 »	25 »

MODÈLES RICHES ronds

	ARGENT			ORIX	
	Fileté	Guilloché Damier	Guilloché grain d'orge	Fileté	Guilloché Damier
Baby anneau ou agrafe.	70 »	70 »	70 »	80 »	80 »
Court avec anneau..	90 »	90 »	90 »	120 »	120 »
Moyen avec agrafe..	90 »	90 »	90 »	120 »	120 »
Long avec agrafe....	100 »	100 »	100 »	130 »	130 »



MODÈLES COLORIX

Porte-mines ronds, corps couleur, monture nickel ou orix, en bleu, vert, violet, gris, noir, marbré, cardinal

Court à anneau ou moyen à agrafe	avec garniture nickel	avec garniture orix
	Prix 25 »	Prix 50 »

MODÈLE ÉMAILLIX

Monture orix, se fait en bleu, vert, jaune et rose

Baby avec ou sans anneau..... 50 »

NOUVELLE SÉRIE " GROSSE MINE "

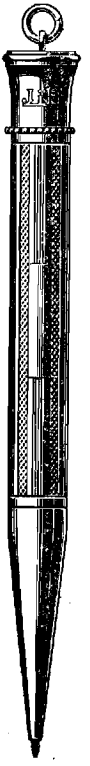
Gros modèle pour le bureau. Utilise des mines 3 m/m bleues, rouges ou noir gras ou 2 m/m violettes.

Corps noir, bleu, rouge ou violet, mont. nickel 35 »

PORTE-MINES WATERMAN, ÉBONITE GERBÉE

Assortis aux porte-plume P. S. F. gerbés, agrafe, bague et pointe doublé or. Se fait en bleu, olive et rose.

Mince et court n°91 60 » | Gros et long n°95.. 80 »



MINES

Etui de 12 mines fines pour modèle Baby	2.50
— 12 — — modèles courants....	3 »
— 6 mines normales (2 m/m) à copier...	2.50
— 6 grosses mines bleues, rouges ou noires	3 »



Moyen à agrafe décor Z Prix 30 »

Court à anneau garniture Silvrix. 95 »

COLORIX

ARGENT

Moyen à agrafe décor damier Prix 120 »

Court à anneau décor grain d'orge. 90 »

PORTE-PLUME A RÉSERVOIR Marque "WATERMAN"

MODÈLE P. S. F. AUTO-REMPLISSEUR

Désignation	Simples	Bagués jonc or	"Spécial"
Court et mince.	N° 51 V..... 70 »	.....	
Baby.....	52 1/2 V.... 85 »	652 1/2V ..... 160 »	N° 0852 1/2 V. 150 »
Long et mince..	52 1/2..... 85 »	652 1/2..... 160 »	.....
Court et gros...	52 V..... 85 »	652 V..... 175 »	0852 V. ... 150 »
Standard	52 ..... 85 »	652..... 175 »	0852..... 150 »
Gros	54 ..... 150 »	654..... 225 »	0854..... 200 »
Plus gros.....	55 ..... 200 »	655..... 275 »	0855..... 250 »
Très gros.....	56 ..... 240 »	656..... 325 »	0856..... 285 »





MODÈLE "SAFETY" absolument étanche

Désignation	Simples	Bagués jonc or
Baby.....	N° 42 1/2 V. 110 »	N° 642 1/2 V. 160 »
Mince long....	42 1/2.. 110 »	642 1/2.. 160 »
Standard	42 ..... 110 »	642 ..... 175 »
Gros	44 ..... 150 »	644 ..... 225 »
Plus gros.....	45 ..... 200 »	645 ..... 275 »

Nouveau modèle couleur en ébonite gerbée

avec agrafe, levier et bague doublé or.

Couleur : bleu, olive et rose.

Modèle P. S. F.

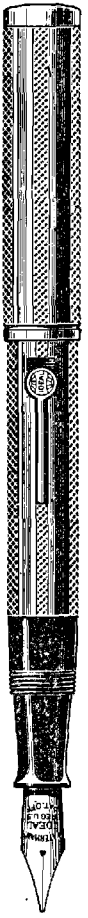
Mince.....	N° 92	175 »
Gros	94	225 »

MODÈLES GAINÉS ARGENT

Safety	Baby, guilloché damier...	442 1/2 V. D..	200 »
—	Mince et long, grain d'orge	442 1/2 C. A.	225 »
—	— ajouré droit	442 1/2 J.....	275 »
P. S. F.	Mince court, fileté uni...	4452 1/2 V.F.A.	250 »
—	Gros et long, grain d'orge	454 C. A.....	275 »

MODÈLES GAINÉS DOUBLÉS OR

Safety	Baby, guilloché damier....	142 1/2 V. D.	250 »
—	Mince et long, fileté.....	142 1/2 F...	275 »
—	Gros et long, guill. maillon.	144 M.....	325 »
P. S. F.	Mince court, guill. damier.	1152 1/2 V. D.	275 »
—	Mince et long, maillon...	152 1/2 M...	275 »
—	Gros et long, fileté.....	154 F.....	350 »





Modèles de SAFETY
N° 42 — N° 642 1/2 V.

Modèles or massif 18 carats sur demande.



Modèles de P. S. F
N° 4452 1/2 V.C.A. — N° 52

Offrez un écrin double Jif et Waterman

NOUVELLE SÉRIE WATERMAN N° 7



choisissez votre plume d'après la couleur de la bande du nouveau Waterman de luxe Ripple Rubber n° 7

Le nouveau WATERMAN de luxe n° 7 présente une innovation intéressante, chacun des 6 types de plume correspond en effet à une bande de couleur placée au sommet du capuchon, ce qui vous guidera d'une façon sûre pour choisir la plume convenant à votre main.

Cette série de luxe se caractérise en outre par :

1° Une plume spéciale, extra forte, pratiquement inusable, qui, dans chacun de ses types, est la perfection même ;

2° Une grande capacité du réservoir, supérieure à modèle égal à celle de tout autre porte-plume ;

3° L'ébonite "Ripple Rubber", le nouveau marbré distinctif de WATERMAN, d'une fantaisie sobre et raffinée, ininflammable ;

4° L'harmonieuse élégance de sa ligne rehaussée par le levier, l'agrafe et la bague de renforcement du capuchon ;

5° Son parfait équilibre qui supprime toute fatigue ;

Tous ces avantages font du WATERMAN n° 7 le plus perfectionné de tous les porte-plume à réservoir et avec lui écrire devient un réel plaisir.

ROUGE
Moyenne souple.

Plume standard, pointe et flexibilité moyennes donnant une écriture facile et agréable, convient à la majorité des mains.

VERTE
Moyenne extra-dure.

Résiste à toute pression. — Sa robustesse exceptionnelle et son extrême douceur à l'écriture la désignent particulièrement pour l'écriture au carbone

ROSE
Fine souple

Donne un trait net sans gratter, la remarquable flexibilité de sa bec facilite la calligraphie et les écritures moulées. Très appréciée pour la [illegible]

VIOLETTE
Fine extra-dure.

Pointes soigneusement renforcées traçant des lignes fines et nettes sans appuyer. Très recommandée pour la tenue des livres.

BLEUE
Large

Plume stub spéciale glissant rapidement sur le papier et donnant, sans effort, une écriture grasse et carrée.

JAUNE
Retournée.

Ses pointes relevées et arrondies l'empêchent de s'accrocher dans le papier, quel que soit le sens dans lequel on écrit. Favorite des gauchers, elle convient aussi bien aux écritures modernes ou nerveuses.

Prix : 300 francs

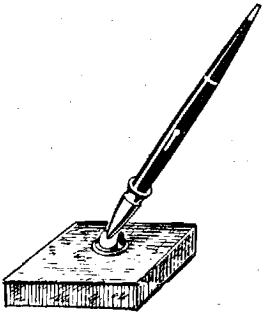
ÉCRITOIRES "WATERMAN"

L'écritoire "WATERMAN" réunit les avantages du porte-plume "IDÉAL" à l'aspect décoratif d'une garniture de bureau moderne.

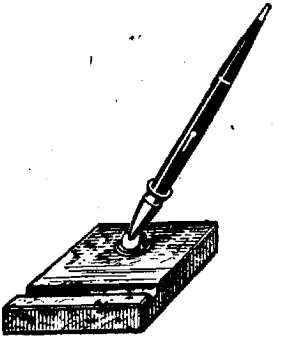
Le porte-plume en ébonite, léger, bien équilibré, à remplissage automatique et d'une grande capacité d'encre, est teinté des couleurs discrètes dont la Maison Waterman s'est réservé l'exclusivité.

Le fourreau contenant le porte-plume est une véritable pièce de bijouterie en doublé or véritable ; mobile dans tous les sens, il permet d'avoir sous la main, toujours prêt à écrire, le porte-plume amorcé.

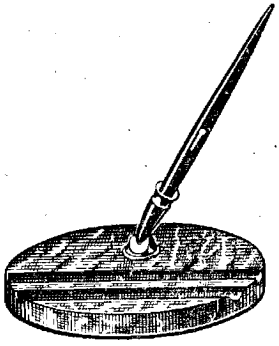
Le socle, en marbre ou en onyx, répond par son élégance à toutes les exigences du goût moderne.



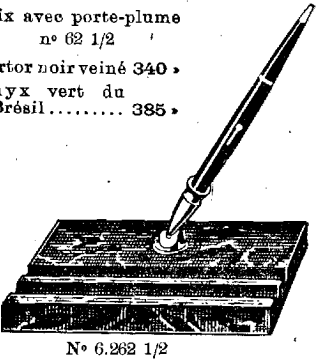
N° 6.062 1/2
Socle carré 70×70.
Prix avec porte-plume n° 62 1/2
Portor noir veiné 310 »
Onyx vert du Brésil..... 335 »



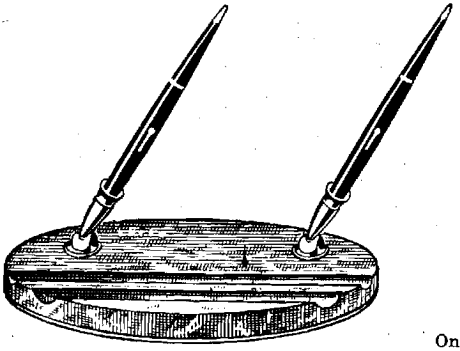
N° 6.162 1/2
Socle rectangulaire 110×75.
Prix avec porte-plume n° 62 1/2
Portor noir veiné 340 »
Onyx vert du Brésil..... 385 »



N° 6.362 1/2
Socle ovale 165×130.
Prix avec porte-plume n° 62 1/2
Onyx vert du Brésil.. 485 »
Onyx blanc du Mexique 485 »



N° 6.262 1/2
Socle rectangulaire 150×100
Prix avec porte-plume n° 62 1/2
Onyx vert du Brésil..... 435 »
Onyx blanc du Mexique.. 435 »



N° 6.462 1/2 — Socle ovale 250×175
Prix avec 2 porte-plumes n° 62 1/2
Onyx vert du Brésil..... 820 »

PORTE-PLUME A RÉSERVOIR

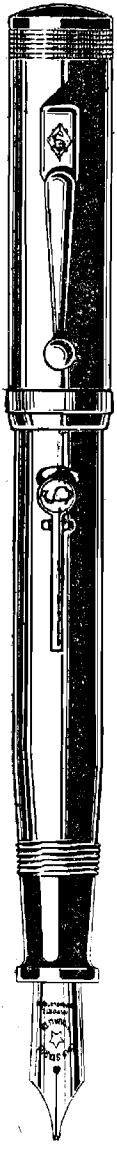


Fig. 214.

Marque " CONTÉ "

MODÈLE " SAFETY "

Modèles ordinaires

Baby	5110 Noir.... 5115 Marbré	60 »
Moyen	5120 — .... 5125 —	70 »
Gros	5130 — .... 5135 —	85 »

Modèles à deux bagues jonc, or

Baby	5113 Noir.... 5118 Marbré	110 »
Moyen	5123 — .... 5128 —	125 »

MODÈLES A REMPLISSAGE AUTOMATIQUE

Moyen	5124 Noir : **60** » ; 5129 Marbré	65 »
Gros	5134 — : **80** » ; 5139 —	85 »

Marque " GOLD STARRY "

MODÈLE " SAFETY "

Modèles ordinaires

Baby	BB 256 bis Marbré	35 »
Fort	62 Noir	50 »
—	62 bis Marbré	55 »

Modèles à deux bagues jonc, or

Baby	BB 0256 bis Marbré	80 »
Fort	062 bis —	110 »

MODÈLES A REMPLISSAGE AUTOMATIQUE

Fort et court	2 Noir	50 »
—	2 bis Marbré	55 »
Gros et court	800, avec double capuchon de sûreté, bague et clip plaqué or, en noir ou marbré (fig. 214)	85 »

Marque " SCRIPTOR "

fabrication J.-M. Paillard

MODÈLE " SAFETY "

Moyen	48 Noir	25 »
Mi-gros	52 —	35 »
Gros	53 —	40 »

Marque " MON PLAISIR "

MODÈLE " SAFETY "

N° 24	Marbré	36 »
N° 28	Marbré	42 »

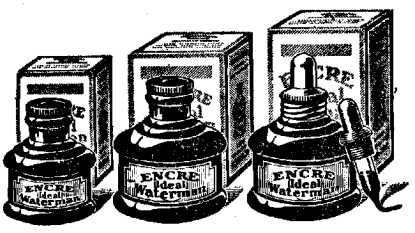
La Maison se charge de toutes les réparations et changements de plumes — Prix au cours

ENCRES STYLOGRAPHIQUES .

ENCRES "WATERMAN"

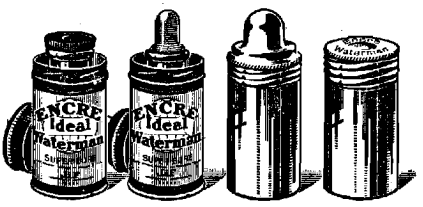
en noir-fixe, bleu-fixe, bleu-noir, violette, verte, rouge et bleu-noir à copier.

Pour le Bureau



N° 2 N° 4 N° 64

Pour le Voyage



N° 21 N° 11 N° 31 N° 41

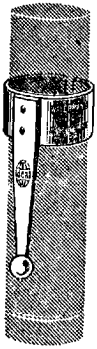
POUR LE BUREAU

Flacon n° 2, petit modèle.....	2.75	Flacon n° 10, 1/4 de litre environ..	6 »
— n° 4, grand modèle.....	3.50	— n° 20, 1/2 litre environ.....	9 »
— n° 64, grand modèle av. compte-gouttes	5 »	— n° 40, le litre —	14 »

POUR LE VOYAGE

Pour porte-plume Safety		Pour porte-plume P.S.F.	
Étui-métal n° 11 av. compte-gouttes	4.50	Étui-métal n° 21 sans compte-gouttes	4 »
Étui-nickel (Luxe) n° 31 avec compte-gouttes.....	8.25	Étui-nickel n° 41 (Luxe) sans compte-gouttes.....	6.75

Tous nos flacons sont munis d'un nouveau système de louchage hermétique d'un emploi facile et sûr.



BAGUES-AGRAFES

indispensables contre la perte des porte-plume à réservoir.

En silvrix triple argenté...	3 »
En argent premier titre.	12 »
En doublé or garanti.....	35 »

Modèles en or sur commande.

GAINES MAROQUIN SOUPLE

grenat ou havane avec grébiche dorée

N° 1 pour porte-plume modèle baby.	10 »
N° 2 — — — court.	10 »
N° 3 — — — long..	12 »
N° 4 — — gros modèle.	12 »
N°s 11-22 pour porte-plume et porte-mine court.	14 »
N° 33 — — — long.	16 »

STANDS DE BUREAU

Supports pour porte-plume à réservoir, case acier nickelé, corps colorix noir, bleu, violet, vert et rouge..... 12 »
Compte-gouttes simple..... 0.60
— — pour flacon de voyage..... 1.50

La Maison se charge de toutes les réparations et changement de plumes. — PRIX AU COURS

Carnets à feuillets mobiles

"WALKER"

Simples, Robustes et Elégants

Fonctionnement parfait.

Même épaisseur qu'un Carnet ordinaire.

Ouverture absolument à plat.

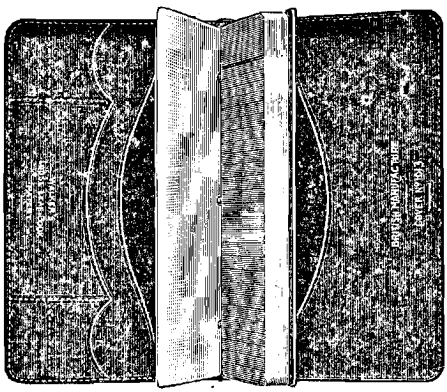
Reliure en maroquin véritable.

Papier de qualité supérieure.

Extra-mince et extra-résistant.

Anneaux rigides et indéréglables.

Economise un temps considérable.



Répond à tous les besoins.

Fig. 215

LEURS AVANTAGES

Les **Carnets à feuillets mobiles WALKER** permettent d'employer des répertoires, d'ajouter, de retirer, d'interchanger des feuillets à volonté et par suite de composer son carnet suivant ses goûts et ses besoins.

Ils suppriment les reports ou renvois à des pages trop éloignées et facilitent les recherches. Ils donnent la faculté de ne garder que les feuillets utiles; les autres sont détruits ou classés dans un classeur spécial.

Tous ces avantages sont réunis sous la forme d'un carnet élégant, robuste et moins encombrant qu'un carnet ordinaire.

CARNETS A FEUILLETS MOBILES "WALKER"

SÉRIES EXTRA-MINCES POUR LA POCHE

En véritable maroquin souple, teinte verte

Contenance : 50 feuillets, papier quadrillé ou réglé

FORMAT A LA FRANÇAISE (Fig. 215)

FORMAT DES FEUILLETS EN MILLIMÈTRES	SANS PATTE NI POCHE		AVEC PATTE ET POCHES		INTÉRIEUR DE RECHANGE 50 FEUILLETS	
	Nos	PRIX	Nos	PRIX	Nos	PRIX
75×50	302	30 »	312	40 »	3020	2.25
100×63	402	45 »	412	55 »	4020	2.50
126×76	503	55 »	513	75 »	5030	3.25
152×82	603	70 »	613	100 »	6030	3.75
152×101	604	80 »	614	110 »	6040	4.25

FORMAT A L'ITALIENNE

(Fig. 216)

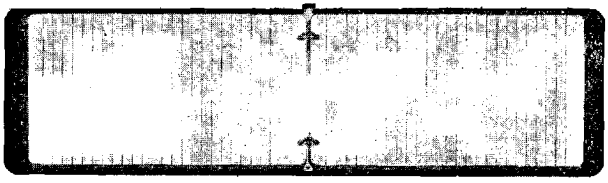


Fig. 216

FORMAT DES FEUILLETS EN MILLIMÈTRES	AVEC PATTE ET POCHES		INTÉRIEUR DE RECHANGE 50 FEUILLETS	
	Nos	PRIX	Nos	PRIX
50×76	213	40 »	2030	2.25
63×101	214	55 »	2040	2.50
76×127	315	75 »	3050	3.25
82×152	316	100 »	3060	3.75
101×152	416	110 »	4060	4.25

SÉRIE CUIR VÉRITABLE, teinte verte

avec une poche, sans patte, format à la française

Dimensions en m/m.	75×50	100×63	126×76	152×82	152×101
Numéros.....	1302	1402	1503	1603	1604
Prix.....	22.50	27.50	32 »	40 »	45 »

Pour les intérieurs de rechange, se reporter à la série des carnets maroquin, format à la française.

CARNETS MINIMAX

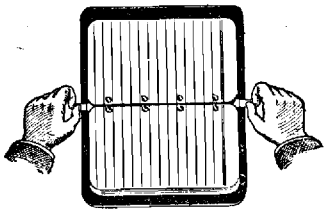
A FEUILLETS MOBILES — FABRICATION FRANÇAISE

MINIMAX
INDÉRÉGLABLE

Reliure maroquin souple, cousue façon sellier

FABRICATION FRANÇAISE
· DÉPOSÉ ·

FORMAT A LA FRANÇAISE



TIRER POUR OUVRIR
POUSSER POUR FERMER

Fig. 217.

			PRIX
N° 202	Sans patte de fermeture,	106×80 m/m	26.50
N° 203	— —	133×95 m/m	35 »
N° 204	— —	157×100 m/m	48 »
N° 205	— —	157×120 m/m	55 »
N° 602	Avec patte de fermeture,	106×80 m/m	35 »
N° 603	— —	133×95 m/m	50 »
N° 604	— —	157×100 m/m	55 »
N° 605	— —	157×120 m/m	65 »

RELIURE MOUTON

N° 300	Sans patte de fermeture,	106×80 m/m	19 »
N° 301	— —	133×93 m/m	21 »
N° 302	— —	157×105 m/m	23 »

INTÉRIEURS DE RECHANGE

Pour carnets	202-602, le paquet de 50 feuilles, tranches dorées		3 »
—	203-603 — — — —		3.25
—	204-604 — — — —		3.50
—	205-605 — — — —		4 »
—	300 — — — couleurs		2.25
—	301 — — — —		2.75
—	302 — — — —		3.25

RONDELLES

Toile gommée, pour renforcer la perforation des feuilles	la boîte de 100	3.50

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

A

Agates à brunir 86
Albums pour aquarelle 6
— à colorier 105
— à dessin 6
— — avec anneau 6
— — reliure spirale 6
Aluminium en poudre 86
Appareils électriques à pyrograver 98
Apprêt pour fond 59
Appuis-main 67
Argent pour enluminure 86
— en feuilles 86
Argilla, pâte pour modelage 76
Articles à peindre 93, 94
Artisan Pratique 96
Attaches Delta 9

B

Bagues, agrafes 119
Bandes à jour Sœnnecken 19
Blocs aquarelle 6
— à dessin 6
— à écrire 7
— de bureau 7
— industriels 7
— papier à peindre 73

PAGES

Blocs papier verré 27
— pour croquis à l'échelle 7
— perpétuels chimiques 39
Boîtes d'ateliers pour aquarelle 52
— de campagne pour aquarelle 52
— en cartonnage à peindre 94
— couleurs pour aquarelle .... 49 à 52
— — avec réflectographe 54
— — sans danger p[r] enf. 53 à 55
— — Tempéra 62
— garnies à dessin 29
— — pour l'huile 69
— — — la photo-miniature. 81
— — — la pyrogravure. 97, 98
— de pastels 74, 75
— scolaires de modelage 76
— fantaisie — 56
— vides pour aquarelle 52
— — dessin 29
— — huile 69
Bouteilles à eau 45
Boutons pour courroies 68
Bronzes en poudre 86
Brosses à tableaux ..... 64 à 66
— pour imitation tapisseries 92
— — pochoir 87
Brou indélébile 90
Brunisseirs en agate 86
Burins 95
Buvard 4

PAGES

C

Cadres à photographie Whatman 94
Cahiers de croquis..... 6
— à dessin avec modèles..... 105
Calculigraphe..... 35
Canifs..... 28
Canons d'autel à enluminer..... 85
Carnets de croquis à feuillets perforés.. 5
— Minimax à feuillets mobiles.... 122
— Walker à feuillets mobiles. 120, 121
Cartables à dessin..... 5
Cartes postales à peindre..... 4
— pour menus..... 4
— — noms..... 4
Carton bristol..... 4
— buvard..... 4
— pochade..... 73
Cercles à calculer..... 35
Céronis (vernis)..... 63
Châssis tendus toile à peindre..... 73
— nus à clefs..... 73
Chevalets d'atelier..... 70
— de bicyclette..... 71
— de campagne..... 71
Chrysalide..... 90
Cire à modeler..... 76
— à relever les dessins..... 91
Clous à papier..... 28
Colle..... 23
Compas en bois..... 95
— d'épaisseur..... 77
— en pochettes..... 10 à 14
— avec pièces de rechange..... 15
— à balustre..... 16
— à verge..... 12
— pointes sèches..... 15
— de réduction..... 15
— reversibles..... 16
— pour tableaux noirs..... 95
— universels Minerva..... 17
Compte-gouttes..... 119
Conditions de vente et d'expédition..... 2
Coquilles or, argent et aluminium..... 86
Corector..... 41

PAGES

Couleurs pour aquarelle..... 42 à 45
— — — pour écoliers . 45
— — cartes postales..... 93
— — décoration artistique.... 61
— — gouache..... 44, 45
— — peinture à l'huile.. 57 à 60
— — — — Schola 60
— — imitation tapisseries 92
— Tempéra..... 62
— pour peinture sur étoffe .. 91, 92
— — photographie..... 93
— — photo-miniature..... 81
— — le plâtre..... 90
— — porcelaine et faïence.... 78
— — tissus..... 91
— — vitraux..... 90
Courbes pour chemin de fer..... 32
— irrégulières ou pistolets..... 34
Courroies pour boîtes de peinture..... 68
Couteaux à palette..... 67
— à peindre..... 67
Craies d'art..... 21
— Suzanne..... 95
— industrielles..... 21
Crayolors..... 20
Crayons Baignol et Farjon..... 21
— Conté..... 20
— Hardtmuth..... 22
— Koh I-Noor..... 22, 93
— Véty pour tissus..... 92
— Wolff et Son..... 21, 93
Cuir repoussé..... 99
Curseurs pour règles à calcul.... 36 à 38
Curvimètres..... 34
Cylindre à calculer Nestler..... 39

D

Décamètres Chesterman's..... 35
— ruban acier..... 35
Décimètres..... 31
Dessus sangles pour sièges de campagne 71
Disques à peindre..... 94
Dissolvant Vibert..... 44
Dolage..... 27
Doubles mètres..... 35

PAGES

E

Eau flamande 63
Ebauchoirs 77
Ebauchoirs-mirettes 77
Echelles de proportions 32
Ecrans à peindre 94
Ecritoire Waterman 117
Encre à correction 41
— Antoine 41
— blanche 41
— de Chine en bâton 40
— — liquide 40
— à décalquer 41
— émail 41
— indélébiles de couleurs 41
— d'or et d'argent 86
— stylographiques 119
— pour écrire sur verre 90
Enluminure 84, 85
Enveloppes 7
Epaississant 91
Eponges 28
Equerres 30
Essences 63, 80
Estompes 27
Etuis pour brosses 63
— à pinceaux 52
— de crayons couleurs 20, 21
— de mines 21, 22, 114
— pour règle à calcul 36

F

Façon pour coller les photo-miniatures . 81
Feuilles ivoire pour miniature 83
Feuillets de rechange pour carnets Minimax 122
Feuillets de rechange pour carnets Walker 121
Feuillets de rechange pour blocs de bureau 7
Fiel de bœuf pour coloris 44
Fils à plomb 28
Fixateurs 27

PAGES

Fixatifs à bronzer 86
— à dessin 27
— pour pastel 27
— Vibert 44
Flacons fer blanc 68
Fusains 27

G

Gabarits pour chemins de fer 32
Gaines maroquin 119
Godets or et argent pour enluminure ... 86
— à palette 67
— en porcelaine 47
Gommes à effacer 23
Gouaches extra-fines 45
— pour la décoration 45
— souples Rowney 44
Grattoirs 28
— pour porcelaine 80
— à tableaux 67
Gravure à l'eau forte 95
Griffes pour chevalets 63
Grilles à bruiner 87
Grisailles pour peinture sur verre 90

H

Huiles 63

I

Images à enluminer 84
— à peindre 4
Instructions pour règles à calcul 36, 37, 38
Intérieurs de rechange pour blocs de bureau 7
Intérieurs de rechange pour carnets Minimax 122
Intérieurs de rechange pour carnets Walker 121
Ivoire en feuilles pour miniature 83

PAGES

L

Lames pour tranche-papier 87
Lave-pinceaux 47
Librairie artistique ..... 100 à 104
Limes à crayons 27
Liquide à mélanger 91
— à nettoyer les brosses 63, 91

M

Machines à calculer Rébo 39
Manches pour burins 95
Maquettes 68
Médium à peindre 59, 92
Médium Sadep 62
Menus à peindre 4
Mesures métriques 35
— à rubans Chesterman's 35
Métal repoussé 99
Mètres 35
Mines à écrire et à dessiner 21, 22
— Jif 114
Miniris 21
Mirettes 77
Missels à enluminer 84, 85
Mixtions 63, 86
Modelage 76, 77
Modèles de dessin industriel 104
— d'ornements en relief 104
— de peinture ..... 106 à 113
Modeline, pâte à modeler 76
Molettes cristal 80
Mordant pour bronzage 91
Mousquetons pour courroies 68
Mouilleurs Delta 9

N

Nécessaire Delta 9
Nettoie-pinceaux 68
Notices pour règles à calcul 36, 37, 38

O

Opaline en feuilles 5
Or pour enluminure 86

PAGES

Or en feuilles 86
Or pour porcelaine 80
Outils pour la gravure 95

P

Palettes faïence pour aquarelle 48
— pliantes métal verni 48
— — aluminium 48
— pour peinture à l'huile 61
— — — sur porcelaine 80
Panneaux pour peinture à l'huile 73
— — pyrogravure 97
Pantographes 39
Papier pour aquarelle en feuilles 3, 4
— aquarelle Canson contre collé 5
— bulle à piquer en feuilles 4
— — — en rouleaux 8
— à calquer en feuilles 4
— à calquer en rouleaux 8
— à décalquer 4
— à dessin en feuilles 3
— — en rouleaux 8
— pour enluminure 5
— glace pour graveur 4
— gommé en roulettes 28
— noir pour la craie 95
— pour dossier 3
— pour pastel en feuilles 75
— — — en rouleaux 8
— — peindre à l'huile 73, 87
— photographique en rouleaux 9
— quadrillé métrique en feuilles 4
— — — en rouleaux 9
— imperméable pour pochoirs 87
Parasols de campagne 72
Parchemin pour enluminure 5
— — abat-jour 5
Passe-partout encadrement 9
Pastels surfins 74
Pâte à dorer 86
Pâtes plastiques 76
Peau de chamois 27
— de gant 27
Peinture à la bruine 54
— à la plume 92
— à l'orientale 87

PAGES.

Peinture imitation tapisseries..... 92
— sur plâtre..... 90
— sur tissus..... 91
— sur verre..... 90
Phidias (pâte à modeler)..... 76
Photographies pour photo-miniature 82, 83
Pieds à coulisse pour maquettes..... 68
— à rallonges..... 72
Pinceaux pour dessin industriel..... 47
— japonais..... 47
— pour lavis et aquarelle... 46, 47
— — porcelaine..... 79
— — peinture à l'huile . 64 à 66
— — — imitation tapisserie..... 92
Pinces à dessin..... 28
— à tendre les châssis..... 72
Piques pour parasols..... 72
Pistolets..... 34
Planches à dessin..... 31
Plaques en porcelaine..... 48
— de cuivre pour graver..... 95
Plasta (pâte à modeler)..... 76
Pliants extensibles..... 71
Plumes à découper..... 41, 87, 93
— à dessin..... 41
— pour peinture à la plume..... 92
— pour vignettes Minerva..... 18
— Sœnnecken..... 19
— pour enseignes..... 19
Pochettes de compas..... 10 à 14
— aquarelle Canson..... 5
Pochoirs..... 88, 89
— de *L'Artisan Pratique*..... 96
Pointes pour la gravure..... 95
— — pyrogravure électrique.... 98
Pointilleurs..... 16
Poncettes en feutre..... 91
Porte-cartons..... 95
Porte-craie industrielle..... 21
Porte-études extensibles..... 68
Porte-fusains..... 27
Porte-mines..... 21, 22
— Jif..... 114
Porte-panneaux..... 68
Porte-plume à dessin..... 41

PAGES

Porte-plume réservoir..... 115, 116, 118
Porte-toile..... 68
Poudre à poncer..... 91
— pour peinture à la plume..... 92
Produits pour fixer la dorure..... 86
— — peinture à la plume..... 92
— — photo-miniature..... 81
Protège-pointe..... 27
Punaises..... 28
Pyrogravure..... 97, 98

Q

Queues de morues..... 63

R

Rapporteurs celluloïd..... 17
Recueils dessin pour peinture sur tissus. 96
Règles à calcul..... 36 à 38
— Delta..... 9
— à dessin..... 32
— divisées..... 32
— à hachurer..... 17
Réservoirs Minerva..... 18
Rondelles toile gommée..... 122
Roulettes à piquer..... 91
— papier gommé..... 28
— toile gommée..... 28
— pour ombrer..... 95
Rubans de décamètres..... 35

S

Sandaraque..... 41
Sauce velours Conté..... 21, 27, 93
— — Rowney..... 21, 27, 93
Selles d'atelier..... 77
Siccatifs..... 63
Sièges de campagne..... 71, 72
Signets dessinés au trait..... 84
Simili-opaline..... 5
Socles pour machines à calculer..... 39
Stands de bureau..... 119
Stirators avec cadre pour aquarelle..... 29
Stoffeine Wood..... 63

PAGES

T

Tables à dessin..... 33
Tablettes or et argent..... 86
Taille-crayons 27
Tambourins à peindre..... 93, 94
Tanagra (pâte pour modelage)..... 76
Tapisseries de *L'Artisan Pratique*..... 96
Taquets..... 28
Tarif de location des modèles..... 113
Teintes conventionnelles..... 43
Tés fixes et mobiles..... 30
Tire-lignes..... 15
Tissuline 91
Toile à calquer 8
— gommée en roulettes..... 28
— imitation tapisseries..... 92
— à peindre en pièce..... 72
— — sur châssis..... 73
Tortillons 27
Tournettes de tables..... 77
Traités d'enluminure..... 86
— de peinture sur verre..... 90
— de photo-miniature 81
Traité de gravure..... 95
— de miniature..... 83
— de modelage..... 77
— de peinture sur porcelaine..... 80
Tranche-papier américain..... 87
Tréteaux 33
Trousses d'écoliers .....24 à 26
Tuyères pour réservoirs Minerva 18

U

Use-bouts..... 22, 92

V

Vélin pour enluminure..... 5
Vernis 63, 86
— pour aquarelle..... 44
— gras colorés 90
— métalliques..... 86
— pour la gravure..... 95
— Zapon..... 44
Verres pour photo-miniature..... 81
Vignettes Minerva 18

Tarif P. P.

PASSE PARTOUT GOMMÉS

POUR ENCADREMENTS SOUS VERRE

L'encadrement des gravures, estampes, photos, etc... etc... est un art facile et constitue un passe-temps agréable à la portée de tous.

Il ne nécessite aucun matériel spécial; un peu d'ouate pour mouiller les bandes gommées, une paire de ciseaux, un rouleau de papier gommé Passe-Partout Delta et une boîte d'attaches Delta pour suspendre l'encadrement terminé.

MODE D'EMPLOI

1° Choisir une nuance de Passe-Partout convenant au ton de l'image que l'on désire encadrer ;

2° Couper un morceau de papier aux dimensions exactes de l'image;

3° Se procurer une feuille de verre de même format que l'on aura soin de bien nettoyer surtout du côté qui doit se trouver en contact avec la gravure;

4° Pour obtenir rapidement des encadrements impeccables il est préférable de se servir de la RÈGLE DELTA

Modèle marque DELTA

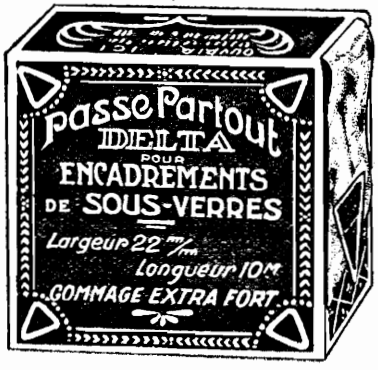
Livré dans un élégant carton portant numéro et lettre de série de la carte de nuances ci-contre, contient environ 10 MÈTRES de papier en largeur de 22 m/m, gommage extra fort spécial adhérant sur le verre.

Pour ce modèle les nuances sont désignées par les numéros:
400, 401, 402, etc...

Modèle marque DELTA M.P.G.

Rouleaux de 3 m,50 de longueur en largeur de 22 m/m, sur monture métal comportant un couteau pour la coupe du ruban de papier. Ces rouleaux sont livrés par boîtes de 25 rouleaux d'une seule nuance ou assortis de coloris au choix.

Pour ce modèle, les nuances sont désignées par les numéros:
1.400, 1.401, 1.402 etc...





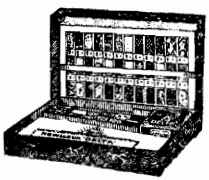
VITRINE ASSORTIMENT



Contient 25 rouleaux Passe-Partout marque **Delta M.P.G.** coloris assortis dans les séries A - B - C - D - E. Cartonnage fantaisie avec étiquette indiquant les prix de vente au détail.

NÉCESSAIRE pour L'ENCADREMENT SOUS VERRE

(jusqu'à 20 cm de côté)



Coffret fantaisie contenant :
1 Règle,
1 Mouilleur,
1 Boîte de 15 attaches **Delta** et 12 Rouleaux Passe - Partout **Delta** d'environ 1m. de longueur coloris assortis.

ATTACHES DELTA

Pour suspendre encadrements sous verre, photos, pancartes etc.



Modèle toile gommée avec anneau tiangulaire métal, en boîtes de 15 attaches.



Modèle tout métal pour encadrements lourds, en boîtes de 15 attaches.

MOUILLEUR DELTA



Indispensable pour humecter uniformément les bandes gommées Passe - Partout **Delta.**

RÈGLE DELTA

(Pour encadrement jusqu'à 40 cm de côté)



Permet à tous le montage parfait rapide et sans aucune difficulté des sous verre au moyen des bandes gommées Passe-Partout **Delta**.

Livré en carton fantaisie avec un mouilleur Delta, une carte de nuances et un mode d'emploi en 5 langues.

COINS GOMMÉS DELTA

Pour collectionner photos, cartes postales etc.



Deux modèles A et B dans 8 coloris différents:



marbré gris, vert olive, marbré marron
marron foncé, marron clair,
mastic, gris clair, gris foncé.
en pochettes de 100 coins.

ÉLÉGANT COFFRET D'ÉTALAGE



Contenant 50 pochettes coins gommés **Delta**, modèle A et 50 pochettes modèle B assorties ou non dans les 8 coloris ci-dessus.

IMP. M. HUTIN, 36, RUE CORDELIS-PARIS XIIE


400 B
401 B
402 B
403 B
404 B
405 B
406 B
473 B
474 B
415 B
407 E
408 D
410 B
412 B
416 D
429 A
430 A
431 A
432 A
433 A
477 A
487 A
488 A
467 B
421 C
422 C
423 C
446 C
447 E
448 C
449 C
450 C
460 D
461 D
462 D
463 D


436 E
437 D
438 D
439 D
440 D
441 D
475 D
480 D
444 D
445 D
479 D
478 D
420 E
464 E
486 E
466 E
468 E
472 E
476 E
481 E
482 E
483 E
484 E
485 E
489 D
490 D
491 B
492 B
493 E
494
495
496
497
498
499
500

ENCRES A DESSINER INDÉLÉBILES

"YANG TSE"



Flacon
N° **19**



Flacon
N° **27**

Les touches figurant au recto
sont exécutées à la main

ENCRES A DESSINER INDÉLÉBILES

YANG TSE

J. M. PAILLARD



Se font également en Noir

Touches exécutées à la Main

CHIMIE

DES COULEURS

POUR LA

PEINTURE A L'EAU ET A L'HUILE

COMPRENANT

L'HISTORIQUE, LA SYNONYMIE,
LES PROPRIÉTÉS PHYSIQUES ET CHIMIQUES, LA PRÉPARATION,
LES VARIÉTÉS, LES FALSIFICATIONS,
L'ACTION TOXIQUE ET L'EMPLOI DES COULEURS
ANCIENNES ET NOUVELLES

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE
IMPR.

PAR M. J. LEFORT



PARIS
VICTOR MASSON, LIBRAIRE-EDITEUR
PLACE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE, 17

1855

L'Editeur se réserve le droit de traduction.



© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

INTRODUCTION.

M. Bouvier, dans son *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, s'exprime ainsi : « Il serait à souhaiter que les peintres eussent plus de connaissances qu'ils n'en ont généralement sur la chimie des couleurs. »

Il est bien certain que la connaissance des réactions chimiques rend à l'artiste des services dont l'importance se fait sentir dans une foule de circonstances. Il acquiert par cela même des indications précieuses toutes les fois qu'il s'agit de composer des mélanges avec des substances capables de réagir les unes sur les autres, ou bien encore lorsqu'il veut appliquer certaines couleurs sur des objets journellement exposés à l'action destructive des agents phy-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

siques et chimiques, comme les rayons lumineux et scolaires, et les gaz méphitiques.

C'est par les progrès incessants de la chimie, et surtout par les découvertes de nos expérimentateurs modernes, que les artistes ont pu apprécier théoriquement d'abord, pratiquement ensuite, ces brillantes couleurs qu'ils emploient, et que l'on est parvenu à remplacer des substances, aussi dangereuses à préparer qu'à employer, par d'autres, sinon inoffensives, du moins peu délétères.

Le premier soin du chimiste qui vient de découvrir une combinaison nouvelle est de rechercher le parti que les arts peuvent en tirer. De là, pour le sujet que nous voulons traiter, cette grande quantité de substances colorées que l'industrie livre journellement à l'usage de la peinture.

Notre but, ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage, est de faire connaître aux personnes qui préparent et emploient les couleurs, la nature des substances employées par les peintres de l'antiquité, d'indiquer la composition chimique, la préparation, le degré de solidité et l'action sur l'économie animale de toutes celles que l'on trouve dans le commerce, et enfin de signaler les falsifications qu'on leur fait subir.

Notre intention n'est pas seulement de décrire les propriétés physiques et chimiques des couleurs les plus employées de nos jours, mais encore de rappeler

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

toutes celles qui ont été proposées, puis rejetées comme désavantageuses. Tel produit chimique qui, dans un temps donné, ne peut servir avantageusement à la peinture, peut, par suite des modifications apportées dans sa préparation, trouver un emploi très-favorable. Ne voyons-nous pas l'oxyde de zinc tour à tour proposé et tour à tour rejeté, acquérir maintenant une importance qui s'accroît de jour en jour?

Cet ouvrage, qui s'adresse aussi bien aux peintres qu'aux fabricants de couleurs, est le résultat de plusieurs années d'études; mais, quelque soin que nous ayons apporté dans nos expériences et dans nos renseignements, puisés aux meilleures sources, il a dû nous échapper beaucoup de faits importants.

Si on réfléchit que chaque chimiste manufacturier opère avec un outillage particulier et dans de certaines conditions qui constituent ce qu'on appelle communément le *tour de main* ou secrets de fabrique, on en concluera qu'il est assez difficile, pour ne pas dire impossible, d'indiquer tous les modes opératoires suivis jusqu'à ce jour.

Chaque fabricant applique aux couleurs déjà connues, ou bien à des mélanges de plusieurs d'entre elles, un nom, une marque, un numéro, et enfin une forme, qui en font des variétés particulières. De là cette profusion de substances colorées, dont la teinte riche l'emporte trop souvent sur la solidité; de là

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

aussi cette confusion qui fait que ces produits varient avec les détaillants; et de là enfin pour nous l'obligation d'entreprendre un certain nombre de recherches, dont les résultats ont été souvent en contradiction avec les données qu'on trouve décrites dans les auteurs.

Nous avons dû nous attacher à concentrer dans le plus petit nombre de pages possibles tout ce que nous avions à dire sur l'emploi des couleurs, réservant la plus grande place pour tout ce qui se rattache à leur préparation.

L'industrie, dit-on de toutes parts, ne s'apprend pas dans les livres, cela est très-vrai; mais on conviendra aussi que sans la théorie on s'expose journellement à des déceptions, à des pertes d'argent et de temps, que la parfaite connaissance des réactions aurait pu prévenir.

Pour mettre ce livre à la hauteur de la science, nous avons dû, d'une part compulser tous les recueils périodiques qui traitent de la matière, et d'une autre part, puiser nos renseignements dans les écrits de nos devanciers; pour cela nous citerons particulièrement le *Manuel de peinture*, de Bouvier; l'*Art du peintre, doreur et vernisseur*, de Watin et Bourgeois; le *Manuel de peinture*, de M. Mérimée; les *Manuels du fabricant de couleurs et du coloriste* de l'*Encyclopédie Roret;* et enfin, pour les falsifications, l'excellent *Dictionnaire* de M. Chevallier.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Nous avions d'abord l'intention de décrire les couleurs d'après leur composition chimique, et d'en faire des séries spéciales. Mais nous n'avons pas tardé à nous apercevoir que ce nouveau plan jetterait beaucoup de perturbation dans leur étude.

Chaque teinte forme donc un chapitre séparé; et, pour y mettre la plus grande régularité, nous procédons du simple au composé; c'est ainsi que nous commençons par les corps simples, les oxydes, les acides et les sels, pour finir par les substances végétales et animales. Ce n'est que dans de rares circonstances que nous nous éloignons de cet ordre.

Tous les produits dont la composition chimique a été parfaitement définie sont représentés par une formule qui permet de connaître immédiatement la nature de leurs principes constituants.

Nous n'ignorons pas que cet ouvrage présente un grand nombre de lacunes à combler. En le publiant aujourd'hui, notre but est d'imprimer à la chimie appliquée, à la peinture, une impulsion nouvelle. Le lecteur pourra juger jusqu'à quel point nous avons réussi.

J. LEFORT.

15 mars 1855.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHIMIE

DES COULEURS

POUR

LA PEINTURE A L'EAU ET A L'HUILE.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LES COULEURS.

Toutes les substances colorées dont il est question dans cet ouvrage se rapportent, quant à la nuance, aux sept couleurs du spectre solaire, qui sont, comme chacun sait, le *violet*, l'*indigo*, le *bleu*, le *vert*, le *jaune*, l'*orangé* et le *rouge*. Lorsqu'elles ne réfléchissent pas d'autres nuances, on les nomme *primitives* ou *fondamentales*.

Toutes celles, au contraire, qui résultent du mélange des couleurs primitives, sont désignées sous le nom de *secondaires*.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Il résulte de là que les nuances de ces dernières sont aussi variées que l'art se plaît à les reproduire.

Les qualités qu'on recherche dans une couleur, sont : 1° une teinte riche ; 2° une grande fixité ; 3° la propriété de couvrir les objets sur lesquels on l'applique ; 4° de se mélanger parfaitement aux liquides qui servent à la délayer ; 5° de sécher très-vite lorsqu'elle est étendue ; 6° d'être insoluble dans l'eau ; 7° de n'être pas décomposée par son mélange avec d'autres couleurs.

Les nombreux produits destinés à la peinture à l'eau et à l'huile sont empruntés, mais en proportions différentes, aux trois règnes de la nature.

1° Le règne minéral fournit environ les trois quarts des couleurs dont nous traçons ici l'histoire, et a des propriétés couvrantes qu'on ne retrouve pas dans les autres ; elles joignent généralement une solidité beaucoup plus grande. Ce sont elles que la peinture à l'huile emploie le plus souvent. De ce nombre sont les métaux, leurs oxydes et leurs combinaisons salines.

2° On tire du règne végétal un certain nombre de couleurs assez belles, mais manquant de corps et souvent de fixité ; aussi les réserve-t-on plus particulièrement pour la peinture à l'eau. Elles consistent en principes colorants, des feuilles, des fleurs et des racines, précipités au moyen des alcalis.

3° Le règne animal ne fournit guère que trois substances : la cochenille, la sépia et le jaune indien ; couleurs assez belles et assez solides, mais d'un usage assez restreint, surtout la dernière.

Elles se divisent en couleurs naturelles et en couleurs

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

artificielles; les premières passent généralement pour être les plus solides, mais leur teinte n'est pas toujours aussi belle, et comme elles ont une densité plus grande, il en résulte qu'elles couvrent très-bien. Les secondes affectent les nuances les plus variées, ne s'étendent pas aussi bien sous le pinceau, et résistent moins longtemps à l'action des agents extérieurs.

De l'avis des historiens et des chimistes(1), les peintres de l'antiquité n'employaient qu'un petit nombre de couleurs appartenant, pour la plupart, au règne minéral, et d'une fixité parfaitement reconnue, parce qu'ils les préparaient eux-mêmes. Mais les travaux incessants de nos chimistes modernes ont fait découvrir, depuis, une foule de combinaisons diversement colorées que l'industrie fait servir d'une manière plus ou moins heureuse à la peinture en général. De là cette profusion de substances existant actuellement dans le commerce sous des noms qui n'indiquent pas ordinairement la véritable composition chimique.

Toutes les recherches qui ont pour but de remplacer une couleur peu solide et d'une nuance désavantageuse par une autre plus fine et plus belle, ne peuvent qu'être bien accueillies par les artistes. Malheureusement il n'en est pas toujours ainsi.

Ce que le fabricant actuel recherche avant tout, c'est de livrer au commerce des produits d'une teinte aussi belle

(1) Chaptal et Humphry Davy ont donné sur des couleurs trouvées dans les ruines de Pompéia, dans des monuments romains, et enfin sur des fragments de peinture de la *noce Aldobrandine*, des indications précieuses sur lesquelles nous aurons souvent l'occasion de revenir.

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

que possible et au prix le moins élevé, sans s'inquiéter s'ils présentent une solidité assez grande. Un pareil résultat ne peut avoir que des conséquences désastreuses pour l'avenir. Il est fort à croire, en effet, qu'en composant de semblables couleurs, ces belles toiles, qui font maintenant notre admiration, perdront dans un temps plus ou moins éloigné ces tons riches que l'artiste a reproduits avec tant de fidélité et que l'on retrouve encore dans les tableaux des anciens maîtres.

Pour qu'une couleur réunisse toutes les qualités qu'on exige dans son emploi, il faut qu'étendue avec le pinceau en couche excessivement mince, toutes les parties soient liées entre elles, de manière à ce que l'on ne puisse apercevoir les objets sur lesquels on l'applique.

On obtient en partie ce résultat par l'extrême division de la substance que l'on délaye dans le liquide.

L'usage a appris depuis longtemps qu'une couleur couvrait d'autant mieux qu'elle était plus dense ou lourde. C'est ce qui explique pourquoi les composés de plomb sont considérés comme les meilleures couleurs, et pourquoi le blanc de zinc léger est moins estimé que celui qui a subi une forte compression.

Les travaux récents de nos chimistes nous ont appris que, dans la préparation des substances que l'on obtient par double décomposition, il n'était pas indifférent d'opérer à froid ou à chaud. On a remarqué que, précipités à chaud, c'est-à-dire avec des liqueurs bouillantes, les produits sont plus denses et ont, pour ceux qui sont colorés, une teinte plus foncée.

La précipitation a encore pour avantage de fournir des

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

couleurs en poudre très-fine ; mais alors il est indispensable, toutes les fois que faire se peut, de les chauffer à une certaine température, afin de les priver de l'eau d'interposition qu'elles contiennent. On n'ignore pas, en effet, que sans cette précaution elles se délayent mal dans les corps gras et perdent une partie de leur propriété couvrante. Ceci explique pourquoi la céruse de Clichy, obtenue par précipitation, couvre moins bien que la céruse fabriquée par le procédé hollandais.

Sous le nom de solidité ou de fixité, on désigne en peinture la propriété que possède une couleur de conserver pendant un temps plus ou moins long la teinte qui la caractérise.

On peut former sur le degré de solidité des couleurs plusieurs divisions que nous allons faire connaître.

1re SECTION. — COULEURS TRÈS-SOLIDES.

BLANCHES.	Oxyde de zinc.
	Blanc d'Espagne.
	Craie.
	Argent en coquille.
	Chaux vive.
	Sulfate de baryte.
	Sulfate de chaux.
JAUNES. . .	Or en coquille.
	Jaune-Mérimée.
	Ocre jaune.
	Jaune de Naples.
	Terre d'Italie, Ocre de rue.
	Jaune minéral.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

JAUNES. . .	Jaune de chrome.
	Chromate de baryte.
	Laque minérale.
BLEUES . .	Outremer-Guimet.
	Bleu d'azur naturel.
	Bleu de cobalt.
	Smalt.
	Outremer de cobalt.
NOIRES. .	Noir de fumée, de vigne.
	Noir d'ivoire.
	Noirs de lampe, de charbon, pêche, liége, hêtre, châtaigne.
	Noir de Francfort.
	Noir d'Allemagne.
ROUGES . .	Arséniate de cobalt.
	Ocre rouge.
	Laque de garance.
	Carmin de cochenille.
	Laque carminée.
	Rouge de Prusse.
	Rouge d'Angleterre, Colcothar, Brun-rouge.
	Rose de cobalt.
	Bol d'Arménie.
VERTES . .	Vert de chrome.
	Vert de Rinmann.
	Vert de montagne naturel.
	Vert Milory.
	Terre de Vérone.
BRUNES . .	Terre de Sienne calcinée.
	Brun de manganèse.
	Brun Vandick.
	Bitume de Judée, Terre d'Ombre, Terre de Cassel.

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

2e SECTION. — COULEURS MOINS SOLIDES.

BLANCHES.	Carbonate de plomb, Céruse. Sulfate et Sulfite de plomb.
JAUNES. . .	Or mussif. Gomme-gutte. Massicot. Sous-sulfate de plomb. Sulfure de cadmium. Jaune indien. Jaune bouton-d'or. Jaune d'antimoine, de Mars, Ocres artificielles.
BRUNES . .	Brun doré de plomb. Ulmine.
BLEUES . .	Carmin bleu. Tournesol.
NOIRES . .	Encre de Chine. Noir de houille. Noir de composition.
ROUGES . .	Mine orange. Minium.
VERTES . .	Vert de Mittis. Vert Paul Véronèse. Vert de Schweinfurt.
BRUNES . .	Brun de chicorée. Brun de Prusse, Sépia. Bistre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

3e SECTION. — COULEURS PEU SOLIDES.

JAUNES	Terra-merita.
	Jaune de safran.
	Stil de grain.
	Arsénite de plomb.
	Laque de gaude.
BLEUES	Cendres bleues artificielles.
	Bleu minéral ou bleu d'Anvers.
	Indigo.
ROUGES	Cinabre.
	Rouge de carthame.
	Laque de Fernambouc.
VERTES	Ocre verte.
	Vert de vessie.
	Vert anglais.
	Cendre verte.
	Vert de Scheele.
	Vert de montagne.
	Vert de Brême.
POURPRE.	Pourpre de Cassius.
VIOLETTES.	Violet végétal.

4e SECTION. — COULEURS TRÈS-PEU SOLIDES ET QUE LE PEINTRE NE PEUT MÉLANGER.

JAUNES	Jaune d'iode.
	Sulfure d'arsenic.
	Turbith minéral.
BLEUES	Carmin bleu.
	Tournesol.
	Platt indigo.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ROUGES . . { Réalgar. / Chromate de mercure. / Bi-iodure de mercure.

VERTES . . { Vert-de-gris. / Verdet. / Vert d'iris. / Cinabre vert. / Vert minéral. / Vert de Prusse.

On comprend de suite que ce genre de classification ne peut rien avoir d'absolu ; car telle couleur peu durable dans la peinture à l'eau, le deviendra davantage lorsqu'on l'aura fait servir dans la peinture à l'huile, et *vice versa*.

La composition chimique d'une couleur suffit déjà en partie pour faire connaître son degré de fixité. En effet, c'est autant par elle que par l'usage qu'il est permis d'affirmer que l'iodure de mercure, par exemple, substance décomposable à l'air à une basse température, sera plus facilement détruit par les rayons solaires que le chromate de plomb, qui résiste à une très-haute température sans être décomposé, même partiellement.

Du mode de préparation qu'on aura employé pour obtenir une couleur, on pourra encore juger de son degré de fixité. Toutes choses égales d'ailleurs, la couleur sera d'autant plus durable qu'elle aura été obtenue à une haute température et qu'elle résistera plus longtemps à l'action de la chaleur. C'est ce qui explique pourquoi certains oxydes métalliques (rouge d'Angleterre, minium) sont beaucoup plus solides que la plupart des combinai-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sons préparées par double décomposition (iodure de plomb, iodure de mercure).

Aux causes que nous venons de faire connaître, il faut encore ajouter l'altération profonde que subissent certains produits chimiques, lorsqu'on les mélange, soit pour rehausser le ton de la couleur, soit pour obtenir des nuances particulières.

L'association des couleurs produit quelquefois une action chimique que le peintre doit avant tout connaître, soit par la théorie, soit par la pratique.

L'artiste a très-souvent l'occasion d'éclaircir ou de foncer la teinte de la couleur principale; mais il ne doit pas perdre de vue que ces mélanges doivent être faits, autant que possible, avec des produits de même nature : sans cela, il obtient sur le moment des teintes très-riches, mais en général peu durables. Nous citerons comme exemple l'indigo, que l'on ajoute quelquefois aux cendres bleues et à l'outremer, pour obtenir une nuance plus foncée.

L'un des plus graves inconvénients que présentent les couleurs mélangées, réside dans le changement complet de la teinte que l'on veut obtenir; et on a remarqué, à cet égard, que ces mélanges ne possèdent pas une très-grande solidité; il se produit alors des réactions chimiques qui tendent à détruire des couleurs souvent assez solides pour donner naissance à d'autres produits d'une existence presque éphémère. Ce résultat assez commun avec les couleurs broyées à l'huile, devient plus sensible avec celles qui sont employées dans la peinture à l'eau. C'est qu'avec ce dernier liquide, la réaction

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tarde moins à s'effectuer, et se fait d'une manière plus profonde.

Les couleurs doivent être, autant que possible, conservées dans des endroits secs. Comme la plupart des substances pulvérulentes, elles absorbent assez facilement l'humidité atmosphérique. Pour les sécher, on les expose à une température graduée, celle de l'étuve, par exemple. Nous avons déjà dit que celles qui sont humides se délayent difficilement dans les corps gras, et partant couvrent mal.

Elles ne peuvent toutes servir indistinctement pour la peinture à l'eau et à l'huile ; il en existe cependant quelques-unes qui se délayent très-bien dans ces deux liquides.

Parmi les agents qui concourent le plus à la destruction des couleurs en général, il faut mettre en première ligne les rayons lumineux et solaires, puis les émanations gazeuses existant dans l'atmosphère.

Tout le monde sait que la lumière et le soleil ont pour effet de détruire les teintes vives de certaines couleurs, au point de les décolorer complétement après un temps plus ou moins long ; mais tout le monde sait aussi que ce résultat dépend beaucoup de la qualité du vernis qu'on a employé. Tant qu'une couleur se trouve suffisamment garantie par la couche de vernis qu'on y applique, sa teinte ne change pas d'une manière sensible, mais toutes les fois que les rayons solaires ont une action directe sur elle, la décoloration ne se fait pas attendre, surtout lorsqu'on s'est servi d'un produit de mauvaise qualité et compris dans les dernières sections.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Toutes les fois que les gaz méphitiques qui se dégagent de certains lieux, et dans des conditions particulières, peuvent former avec la matière colorante des combinaisons particulières, la teinte change de nuance. C'est ainsi que les composés de plomb noircissent au contact des émanations méphitiques et produisent du sulfure noir de plomb, et que certaines peintures blanches pour lesquelles on a employé des siccatifs à base de sels solubles de zinc et de manganèse, prennent avec le temps une légère teinte jaunâtre ; il se forme des sulfures de zinc et de manganèse, qui sont toujours moins blancs que la peinture elle-même.

Les couleurs peuvent être divisées, d'après leur degré de toxication, en quatre classes.

1re CLASSE. — COULEURS DANGEREUSES.

Orpiment.
Réalgar.
Arsénite de plomb.
Arséniate de cobalt.
Vert-de-gris.
Verdet cristallisé.
Vert de Scheele.
Vert de Schweinfurt.
Vert de Mittis.
Vert Paul Véronèse.

2e CLASSE. — COULEURS MOINS DANGEREUSES.

Céruse.
Massicot, litharge, minium.
Jaune de Naples.
Jaune de chrome.
Iodure de plomb.
Oxydo-chlorures de plomb.
Sulfure d'étain.
Antimoniate de plomb.
Laque minérale.
Jaune minéral.
Rose de cobalt.
Chromate de cuivre.
Rouge pourpre.
Pourpre de Cassius.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Iodure de mercure.
Turbith minéral.
Chromate de mercure.
Sulfate de plomb.
Sulfite de plomb.
Tungstate de plomb.
Antimonite de plomb.
Bi-oxyde de plomb.
Outremer de cobalt.
Bleu Thénard.
Bleu de Montagne.
Vert de chrome.
Vert de montagne.
Poudre de bronze.

3e CLASSE. — COULEURS PEU VÉNÉNEUSES.

Oxyde de zinc.
Chaux vive.
Oxyde d'antimoine.
Oxydo-chlorure d'antimoine.
Blende.
Sulfure de cadmium.
Chromate de zinc.
Chromate de chaux.
Chromate de baryte.
Gomme-gutte.
Rouge-brun.
Smalt.
Vert de Rinmann.
Vert de Prusse.
Cinabre vert.
Vert Milory.
Bleu minéral.
Outremer.

4e CLASSE. — COULEURS INOFFENSIVES.

Argent en coquille.
Carbonate de chaux.
Sulfate de chaux.
Sulfate de baryte.
Or.
Ocres jaune et rouge.
Rouge de Venise.
Rouge d'Anvers.
Terra-rosa.
Terre d'Italie.
Ocre de rue.
Jaune, violet, rouge de mars.
Brun et orange de mars.
Carthame.
Carmin de cochenille.
Laque carminée.
Violet végétal.
Brun de manganèse.
Brun Vandick.
Terre d'ombre.
Terre de Sienne.
Terre de Cologne.
Brun de Prusse.
Sépia.
Tous les noirs.
Encre de la Chine.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Curcuma.
Jaune indien.
Stil-de-grain.
Laque de gaude.
Colcothar.
Bol d'Arménie.
Laque de garance.
Carmin de garance.
Laque de Fernambouc.
Bleu de Prusse.
Indigo.
Carmin bleu.
Platt indigo.
Terre verte de Vérone.
Laque verte.
Vert de vessie.
Vert d'Iris.

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE Ier

COULEURS BLANCHES

ARGENT EN COQUILLE.

L'argent que l'artiste emploie pour obtenir le ton blanc, dit d'argent, est fourni par les batteurs de métaux précieux.

Pour l'approprier à l'usage auquel on le destine, les fabricants de couleurs lui font subir une préparation qui a pour but de le réduire en poudre fine, au moyen de certains intermèdes, comme le miel ou le sucre de fécule.

Pour cela, on choisit les rognures d'argent très-pur, ou bien les feuilles défectueuses que l'on ne pourrait mettre en livret; on les mélange avec une petite quantité de miel ou de glucose, parfaitement blanche et privée de ma-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tière étrangère, puis on broie le tout avec une mollette sur un porphyre ou dans un mortier de marbre. Lorsque la matière est bien homogène, on la délaye dans une grande quantité d'eau chaude, qui dissout l'intermède, et laisse l'argent en poudre impalpable. On lave le précipité à plusieurs reprises par décantation, puis on le jette sur un filtre sans plis de papier joseph; enfin, on fait sécher à l'étuve.

La poudre d'argent est délayée dans une solution concentrée de gomme arabique très-blanche, et ne contenant aucune impureté; on en revêt les trois quarts environ de l'intérieur de petites coquilles longues, en ayant soin d'en fixer dans un point la grosseur d'une forte lentille, et on fait sécher à l'étuve.

Pendant cette préparation, l'argent conserve très-bien l'éclat métallique qu'on lui connaît.

Pour préparer la poudre d'argent, un auteur indique de précipiter ce métal de la dissolution nitrique, au moyen d'une lame de cuivre; ce dernier produit du nitrate de cuivre, tandis que l'argent se dépose sous la forme d'une poudre noire qu'on lave avec de l'eau acidulée par de l'acide nitrique, puis avec de l'eau chaude. Mais des essais comparatifs ont montré que par ce procédé l'argent perdait la plus grande partie de son éclat, et avait beaucoup plus de tendance, vu son extrême division, à s'oxyder et à noircir.

La valeur d'une coquille d'argent est en raison de l'épaisseur de la couche et de la grosseur du bouton.

D'après nos recherches, une coquille de grandeur ordinaire contient de 6 à 7 centigrammes d'argent pulvé-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

risé; il en résulte qu'avec un poids de 5 grammes de métal ou un franc, un fabricant peut obtenir de soixante-quinze à quatre-vingts coquilles.

L'artiste exercé apprécie très-bien *de visu* la valeur des coquilles qu'il achète, mais il doit s'assurer que l'argent ne possède pas d'alliage, c'est-à-dire de cuivre. Pour cela, il pourra dissoudre le contenu d'une ou deux de ces coquilles dans une petite quantité d'acide nitrique. Si la solution prend une teinte verdâtre ou bleuâtre, il sera certain que l'argent n'était pas pur.

L'argent en coquille forme une couleur d'une très-grande solidité, et nullement vénéneuse : c'est surtout dans l'enluminure qu'on en fait usage.

CHAUX VIVE.

La chaux ou oxyde de calcium est l'une des substances que l'on retrouve en plus grande quantité dans la nature, mais jamais à l'état de pureté. Elle est toujours combinée aux acides carbonique, sulfurique, phosphorique et silicique, etc., avec lesquels elle forme le marbre, la craie, le plâtre, les os des animaux, et enfin une multitude de minéraux.

La préparation de la chaux vive ou caustique, et telle que la peinture l'emploie, est basée sur la décomposition à une température élevée du carbonate de chaux (marbre, pierre à chaux). Tout le monde sait que l'élimination de l'acide carbonique s'obtient en brûlant de la houille mélangée avec de la pierre calcaire, réduite en morceaux peu volumineux. La décomposition s'exécute dans des fours de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

forme variable. La construction la plus simple consiste en trous de forme ovoïde, creusés dans les flancs d'une colline et ouverts par le bas. On commence par remplir toute la partie inférieure de combustible (bois et charbon), puis on forme des couches de calcaire et de houille, jusqu'à ce que la fosse soit entièrement remplie. On allume le feu sous la voûte, la flamme en passant par les fissures des couches met toute la masse en ignition. Lorsque tout le combustible est brûlé, on laisse refroidir, et on retire la chaux par l'ouverture inférieure.

Mais le plus ordinairement on se sert de fours coulants ou continus, qui permettent de poursuivre l'opération pendant des semaines entières et sans interruption.

Un four continu ressemble dans son intérieur à un cône renversé ; on le charge de pierre calcaire et de houille par sa partie supérieure, et à mesure que la chaux descend on la retire par l'ouverture inférieure, en même temps que d'autres ouvriers le rechargent. Ce moyen évite beaucoup de combustible, et peut fournir 50 hectolitres de chaux très-bien calcinée dans les vingt-quatre heures.

On reproche cependant à ce procédé de fournir une chaux souillée de matières étrangères, de cendres, par exemple, qui lui communiquent une teinte grise rougeâtre.

Pour obvier à ces inconvénients, on a imaginé de construire des fours dans lesquels le combustible brûle dans des foyers séparés. Le produit que l'on obtient est toujours à un prix plus élevé, mais il possède une blancheur qui ne se compare pas, surtout si l'on a eu le soin de prendre de la pierre calcaire très-peu colorée.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Les fabricants de chaux ont reconnu depuis longtemps que pour décomposer complétement et rapidement le calcaire, il fallait : 1° mouiller la pierre avant de la mélanger avec la houille ; 2° la choisir toujours compacte, et la réduire en morceaux peu volumineux ; 3° prendre de préférence la houille sèche ; 4° régler le feu de manière à éviter une trop forte calcination : sans cette dernière précaution on obtient de la chaux *brûlée* qui ne s'éteint pas.

Telle qu'elle sort des fours, la chaux vive ou caustique n'est pas de l'oxyde de calcium parfaitement pur, presque toujours elle contient de l'alumine, de l'acide silicique, de l'oxyde ferrique, de la potasse, de la magnésie et de l'oxyde de manganèse. Elle est d'autant plus blanche que le carbonate calcaire était plus pur, et surtout qu'il contenait moins d'oxyde de fer. Aussi le marbre blanc fournit-il de la chaux d'une blancheur parfaite.

Dans son plus grand état de pureté, on la représente ainsi :

$$\underbrace{Ca.}_{\text{Calcium.}} + \underbrace{O.}_{\text{Oxygène.}}$$

Exposée à l'air, elle en attire rapidement l'acide carbonique et l'humidité ; elle se réduit peu à peu en poudre : on dit alors qu'elle se *délite ;* il s'est formé un mélange de carbonate de chaux et de chaux hydratée.

Elle a la plus grande affinité pour l'eau, avec laquelle elle se combine en donnant naissance à un dégagement de chaleur qui peut aller jusqu'à 300°. Elle se fendille dans tous les sens en produisant un sifflement accompa-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

gné d'épaisses vapeurs aqueuses : on dit qu'elle *foisonne;* et lorsqu'elle a absorbé environ le quart de son poids d'eau, elle se réduit en une poudre blanche et volumineuse qui constitue la chaux éteinte ou l'hydrate de chaux.

Cette dernière combinaison, délayée dans de l'eau, donne le lait de chaux que les peintres emploient pour le badigeonnage, mais on y ajoute toujours une certaine quantité d'argile ocreuse ou de noir de fumée, afin de détruire la teinte jaunâtre qu'elle possède.

Le lait de chaux ne peut encore être employé qu'après avoir été mélangé avec une petite quantité de colle, qui lui donne du corps. Pour la détrempe, on y ajoute presque toujours de l'alun, qui a pour but de donner à la peinture une plus grande solidité. Dans ce cas il s'est opéré une décomposition du sel d'alumine, qui a donné naissance à une combinaison insoluble d'alumine hydraté et de chaux, de sulfate de chaux également insoluble, et enfin à du sulfate de potasse, qui reste dissous.

M. Lassaigne a conseillé de remplacer l'alun par de l'argile blanche.

En Allemagne, on connaît sous le nom d'*enduit blanc* un mélange de chaux éteinte, d'argile et de plâtre, qui est d'un emploi journalier pour la peinture des murailles.

La chaux que le commerce livre aux artistes durcit rapidement à l'air, par suite de l'acide carbonique qu'elle absorbe ; mais elle ne peut entrer dans la composition des couleurs proprement dites, car par son alcalinité elle les décompose presque toutes. Elle se solidifie assez vite lorsqu'on la broie avec de l'huile, et présente le défaut de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

jaunir avec le temps. Il se produit dans cette circonstance un savon calcaire qui ne présente aucune solidité; elle est d'un emploi journalier pour la grosse peinture, le badigeonnage, par exemple.

C'est une couleur peu vénéneuse.

BLANC DE ZINC.

De toutes les couleurs dont nous traçons ici l'histoire, il n'en est pas qui aient autant apporté de changement dans l'art du peintre que le blanc ou oxyde de zinc substitué à la céruse.

De tout temps les savants se sont occupés du soin de soustraire les ouvriers aux graves maladies qu'occasionnent la fabrication et l'usage des préparations de plomb.

Dès l'année 1782, un chimiste manufacturier de Dijon, nommé Courtois, proposa de remplacer, dans la peinture à l'huile, le carbonate de plomb par le carbonate de zinc. Sur les indications fournies par cet industriel, qui préparait alors le carbonate de zinc en grand, Guyton de Morveau présenta, quelques années après, un mémoire à l'Académie de Dijon, dans lequel il fait connaître les avantages de cette substitution, et les moyens d'obtenir ce produit à un prix peu élevé. Les essais entrepris à cette époque, tout en établissant que la peinture au carbonate de zinc séchait plus lentement et possédait une teinte moins avantageuse que celle de la céruse, montrèrent cependant qu'à l'état de fraîcheur elle ne répandait pas d'odeur désagréable, et ne noircissait pas au contact des émanations sulfureuses. Le prix élevé du zinc à l'époque où ces faits se

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

passaient, et surtout la routine, cette pire entrave du progrès, firent peu à peu tomber cette substance dans l'oubli.

En 1796, l'Anglais Atkinson, de Harrington, prend une patente pour l'application et la préparation de l'oxyde de zinc, au moyen de la galène, qu'il décompose à une température élevée, après l'avoir mélangée avec du charbon.

M. Mollerat, en 1808, tente de nouveau la préparation en grand de l'oxyde et du carbonate de zinc ; mais il donne la préférence à ce dernier, qui est plus blanc. Comme Guyton de Morveau, il convient que si ces substances ne possèdent pas toutes les qualités de la céruse, elles n'ont pas l'inconvénient de nuire à la santé des ouvriers qui les fabriquent et des artistes qui les emploient.

Ces observations étaient à peu près tombées dans l'oubli, lorsqu'en 1842 M. Rouquette prit un brevet d'invention pour la préparation industrielle de l'oxyde de zinc. Nous ferons connaître plus loin les principes généraux de ce mode d'opération.

Dans deux mémoires présentés à l'Académie des sciences en 1844 et 1845, M. Mathieu, tout en tenant secret le genre de fabrication qu'il emploie, fait de nouveau sentir les avantages de la substitution du blanc de zinc au blanc de plomb. Les expériences de ce chimiste passèrent à peu près inaperçues, lorsque M. Leclaire, reprenant la question où ses devanciers l'avaient placée, arriva le premier à préparer de l'oxyde de zinc à un prix très-peu élevé, et de plus dans un état de blancheur comparable à la plus belle céruse.

A partir de cette époque, la cause du blanc de zinc fut gagnée. Pour compléter sa découverte, M. Leclaire a fait

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

connaître depuis diverses couleurs à base de zinc qui, si elles n'ont pas encore eu tout le succès désirable, permettent du moins d'espérer que, dans un avenir prochain, l'oxyde de zinc remplacera l'oxyde de plomb dans la plupart de ses composés.

L'emploi du blanc de zinc et des composés à base de ce métal, peut être regardé comme une découverte de la première importance, tant sous le rapport des avantages que ces couleurs fournissent à la peinture que sous le rapport hygiénique.

Son plus grand avantage est, comme on sait, de résister beaucoup plus longtemps que les composés de plomb à l'air et aux émanations sulfureuses. Son prix est plus élevé que la céruse, mais à poids égal, il couvre une plus grande surface; ainsi des essais comparatifs ont montré que 1 kil. de blanc de zinc couvrait la même étendue que 1 kil. 30 grammes de céruse. Les boiseries des appartements, les papiers peints au blanc ou aux composés de zinc ne répandent pas l'odeur désagréable et délétère que l'on observe lorsqu'on s'est servi de couleurs à base de plomb, de cuivre et d'arsenic. On reproche cependant au premier de sécher plus lentement que les secondes. L'oxyde de zinc ne possède pas, il est vrai, la propriété de se dessécher rapidement à l'air, mais on fait disparaître cet inconvénient par l'addition de siccatifs d'une nature particulière.

Voilà pour le point industriel.

Maintenant, considéré au point de vue de l'hygiène et de la salubrité, il est hors de doute qu'il soustrait les ouvriers et les peintres à cette grave maladie à laquelle on

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

a donné le nom de colique des peintres. Voulons-nous dire par là que le blanc de zinc est tout à fait inoffensif? pas le moins du monde. MM. Becquerel et Blandet ont eu l'occasion d'observer, chez quelques personnes soumises aux émanations de zinc métallique et oxydé, des accidents, peu graves il est vrai, mais qui doivent cependant nécessiter de la part de ceux qui le manipulent des précautions particulières.

Le blanc de zinc parfaitement pur est un protoxyde que la chimie représente de la manière suivante :

$$\underbrace{Zn.}_{\text{Zinc.}} + \underbrace{O.}_{\text{Oxygène.}}$$

Il possède pour caractères principaux, d'être tout à fait insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther et les huiles grasses et volatiles; mais les acides concentrés ou moyennement étendus le dissolvent assez facilement, surtout à chaud. L'acide sulfhydrique et les sulfures alcalins forment avec lui un sulfure blanc qui ne noircit jamais. Il est complétement fixe et indécomposable par la chaleur. Exposé à l'air, il en attire l'acide carbonique et forme un carbonate qui fait effervescence avec les acides.

La fabrication du blanc de zinc est des plus simples; tous les modes connus jusqu'à ce jour, et ils sont nombreux, reposent sur l'oxydation par l'oxygène de l'air du zinc métallique réduit en vapeur. On remarque que le prix du blanc de zinc n° 1 est le même, ou à peu de chose près, du zinc métallique. L'augmentation de poids par l'absorption de l'oxygène suffit, et au delà, pour couvrir tous les frais de fabrication; c'est que théoriquement par-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

lant, 100 kilos de zinc métallique donnent 124 kilos de blanc de zinc, mais on n'en recueille jamais plus de 110 à 112 kilos, en raison de la perte occasionnée par l'impureté du métal ou par la volatilisation au dehors des appareils.

Comme exemple de fabrication du produit en question, nous prendrons l'usine de Clichy la Garenne, qui verse dans le commerce français et étranger du blanc et du gris de zinc en quantités considérables.

Les appareils servant à réduire le zinc en vapeur sont en terre réfractaires : ils représentent des moufles terminées en biseau vers leur ouverture. Leur longueur est de 70 à 75 centimètres, sur une hauteur de 16 à 17 : la largeur à l'orifice est de 9 à 10 centimètres sur 5 de hauteur.

Chaque appareil peut contenir deux saumons de métal ; on en place huit à dix sur deux rangs adossés dans un four à réverbère qui communique, à l'aide de tubes, avec plusieurs chambres, dites de condensation.

Le four est chauffé à une température suffisante pour porter les moufles au rouge blanc. A l'aide d'une guérite située devant l'orifice de chacune d'elles, on introduit les saumons. Sous l'influence de la haute température produite, le métal fond, puis se volatilise ; un courant d'air chaud, dirigé à l'aide de tubes en fonte vers l'embouchure des cornues, et fourni par un ventilateur ou une cheminée d'appel, brûle le zinc, et entraîne par son mouvement l'oxyde dans les chambres où il se condense. Lorsque tout le métal contenu dans les moufles est converti en oxyde, on ouvre les guérites, on y replace une nouvelle quantité de zinc, et on continue l'opération ; il est indis-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

pensable de dégager de temps à autre l'embouchure des appareils avec des gratteurs mécaniques. Une petite quantité d'oxyde et de métal vient former à l'orifice une crasse que l'on détache et qui vient tomber dans une trémie disposée sous les moufles. Ces crasses sont quelquefois livrées au commerce pour les peintures communes; on leur donne le nom de *gris de zinc*, ou bien encore on les chauffe avec de la poussière de charbon dans les mêmes moufles.

Toutes les chambres communiquent entre elles à l'aide de cloisons que l'on ferme à volonté; la cloison de la dernière chambre est formée par un châssis en fer, garni d'une toile métallique qui retient l'oxyde, et permet aux gaz seuls de se volatiliser au dehors. On recueille le produit dans des barils au moyen de trémies ou plans inclinés placés à la partie inférieure des chambres; une toile serrée qui relie les trémies avec les barils s'oppose à la déperdition de la matière dans l'atelier.

Le blanc de zinc n'a pas le même aspect dans toutes les chambres : celui que l'on recueille dans la première, c'est-à-dire la plus rapprochée du foyer, est un mélange d'oxyde et de zinc métallique, souillé par des quantités plus ou moins grandes de cadmium, de fer et de cuivre. Celui qui provient de la dernière chambre possède presque toujours une légèreté beaucoup plus grande, aussi mélange-t-on les produits des divers chambres pour obtenir un tout homogène. Nous ferons connaître plus loin les différences qui existent entre ces deux oxydes.

Au sortir des chambres, le blanc de zinc a besoin d'être comprimé : 1° pour qu'il tienne moins de place; 2° pour

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'il absorbe moins d'huile : on a remarqué, en effet, que plus il est léger, plus il a besoin d'huile pour être amené en consistance convenable.

Dans ce genre de fabrication, la conduite du courant d'air est très-importante à régler. L'oxygène doit être en quantité suffisante pour oxyder complétement les vapeurs métalliques; sans cela, il se produit du sous-oxyde (ou mieux un mélange d'oxyde et de zinc métallique) qui communique au produit une teinte grisâtre. Un courant d'air trop fort tend, au contraire, à expulser au dehors des appareils une partie de la poussière.

Le métal doit être aussi pur que possible. On a reconnu que le vieux zinc, qui contient plus particulièrement de l'étain, fournit un oxyde plus blanc que le zinc neuf, souillé presque toujours par du fer, du cadmium ou du cuivre. On a conseillé, pour fixer ces métaux, de les sulfurer. Pour cela, on ajoute dans les moufles une petite quantité de sulfure de zinc réduit en poudre fine.

Chaque fabricant possède, on peut le dire, un outillage particulier : au lieu de moufles ou de cornues, quelques-uns chauffent le zinc sur la sole même du fourneau. Ainsi, un industriel belge se sert d'une plaque de terre réfractaire munie de rebords qui s'opposent à la déperdition du métal en fusion. Un courant d'air chaud entraîne avec lui l'oxyde dans des chambres où on fait le vide.

Au lieu du courant d'air, on se sert de vapeur de charbon ou de coke dépouillé de cendres et de parties fuligineuses. Un fabricant anglais, dans le but d'obtenir du blanc de zinc parfaitement oxydé, soumet la vapeur

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

métallique d'abord à un courant d'air chaud, puis à un autre courant de vapeur de charbon de bois ou de coke, préalablement purifié par son passage à travers la chaux; le produit, entraîné dans des chambres éloignées du foyer, vient se rendre dans une trémie, où on le recueille.

Partout où il existe des minerais riches en zinc, il y a avantage à préparer directement le blanc de zinc par sa réduction avec le charbon. Nous avons dit en commençant que l'Anglais Atkinson avait conçu le premier l'idée de préparer l'oxyde de zinc par ce moyen. Un industriel américain, Samuel Jones, de New-York, a construit un appareil qui lui permet de retirer à volonté des minerais zincifères (calamine, blende), du zinc métallique et du blanc de zinc.

Son système consiste : 1° en un four pouvant contenir cinquante à soixante cornues, reposant à plat et séparées entre elles de manière à permettre à la chaleur de se répandre uniformément; 2° en une chambre dans laquelle vient se rendre le zinc réduit en vapeurs. Un clapet, situé à la partie supérieure, permet à l'air dilaté de sortir, mais s'oppose à son introduction. Sous l'influence de la chaleur, le zinc, réduit à l'état métallique par le charbon, se volatilise et se condense dans la chambre où on le recueille.

Lorsqu'on veut obtenir du blanc de zinc, on fait arriver dans la chambre, à l'aide d'un puissant ventilateur, un courant d'air chaud qui oxyde le métal au fur et à mesure de sa volatilisation. Le courant d'air, chargé de blanc de zinc, se rend, à l'aide de tubes disposés *ad hoc*,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dans un grand sac ou chausse, qui permet seulement aux gaz de se perdre.

Le sac que M. Jones emploie est en coton très-fort et à mailles très-serrées ; il est fermé à son extrémité et a une longueur de 1 mètre 1/2 à 2 mètres ; vers son milieu sont suspendus deux autres sacs plus petits, qui communiquent ensemble, et qui, placés perpendiculairement par rapport au sac principal, font l'office de récipients. Ces deux sacs sont fermés à leurs extrémités par des courroies mobiles qui servent à les vider lorsque l'opération est achevée.

Tous les fabricants savent que l'oxyde de zinc, obtenu par l'oxydation à l'air du métal en vapeur, n'est pas homogène dans toutes ses parties. La moitié environ forme un produit d'une légèreté très-grande que l'on nomme *blanc de neige;* l'autre, au contraire, qui porte le nom de *blanc de zinc*, possède une densité assez grande.

D'après quelques artistes, le second posséderait beaucoup mieux que le premier la propriété de couvrir. On a basé sur ce fait un procédé de fabrication qui consiste à séparer ces deux oxydes. Ainsi M. Rouquette était arrivé, en ménageant le courant d'air dirigé vers l'orifice des moufles, à entraîner le blanc léger dans une chambre située au-dessus même du four, tandis que le blanc lourd tombait dans une trémie placée au-dessous des vases distillatoires et à côté du cendrier.

M. Sorel a imaginé un appareil qui, tout en apportant une notable diminution dans les frais du combustible, lui permet de séparer ces deux produits d'une manière très-heureuse.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Dans des moufles de grande dimension, on place une certaine quantité de zinc qu'on chauffe jusqu'à la fusion seulement; puis on l'enflamme; mais la matière ne tarderait pas à s'éteindre si, au moyen d'un rateau en fer, on n'avait le soin d'enlever la couche d'oxyde qui se forme incessamment à la surface du bain. Le zinc, en contact continuel avec l'oxygène de l'air, produit un oxyde très-léger qu'un courant d'air entraîne dans des chambres situées au-dessus du four. Celui qui reste à la surface du bain, chassé du moufle par l'agitateur mécanique, tombe dans un réservoir placé près du foyer.

Ce dernier, nommé *blanc de trémie*, ne possède jamais une blancheur aussi grande que celui qui a été volatilisé; mais, en fractionnant les produits, M. Sorel arrive à séparer complétement la partie la plus blanche de celle qui est colorée.

Le blanc de zinc, au dire de certains artistes, serait loin de posséder la propriété couvrante de la céruse; il est reconnu que le blanc de neige, tout en se délayant très-bien dans les divers véhicules employés en peinture, ne couvre pas aussi bien que le blanc de trémie qui provient des crasses. Pour lui faire acquérir plus de densité, on a conseillé de le soumettre de nouveau à une forte calcination dans des creusets de terre, et mieux encore de le délayer dans une certaine quantité d'eau, puis de former avec la pâte des pains qu'on fait sécher à l'étuve; il devient, par ces deux opérations, assez difficile à broyer; mais il couvre beaucoup mieux; et, de plus, il acquiert, lorsqu'il a été mouillé, une teinte blanche plus belle.

Tous les liquides qui servent à délayer le blanc de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

plomb, servent également pour le blanc de zinc ; étant toujours, ou presque toujours en poudre impalpable, il n'a pas besoin d'être broyé pendant longtemps pour être amené en consistance convenable. Malgré cela, les fabricants de couleurs le livrent très-souvent broyé à l'huile, dans les proportions de 28 à 30 pour 100 de ce véhicule, pour 70 à 72 pour 100 de blanc de zinc.

On l'emploie à l'huile, à l'essence, à la colle ; il n'altère nullement les autres couleurs avec lesquelles on le combine. Il rend à la grande comme à la petite peinture des services dont on apprécie tous les jours l'importance : peintes au blanc de zinc, les salles de bains, les fosses d'aisances ne prennent plus ces teintes grisâtres que ne pouvaient garantir les meilleurs vernis, lorsqu'on s'est servi de blanc de plomb.

Le blanc de zinc forme diverses variétés dans le commerce de la droguerie. Pour le rendre siccatif, quelques fabricants l'additionnent de substances pulvérulentes dont nous ferons connaître tout à l'heure la composition.

Les matières étrangères que l'on rencontre le plus ordinairement dans le blanc de zinc sont : le blanc de plomb et de sulfate de chaux ou sulfate atomique (1).

A proprement parler, l'addition du carbonate de plomb ne constitue pas une fraude ; ces deux substances ne sont pas à des prix tellement différents, qu'il puisse y avoir un avantage pécuniaire à faire ce mélange, ensuite le

(1) Peu de temps après la découverte de M. Leclaire, on a livré aux artistes, sous le nom de *blanc de Vitry*, un mélange à proportions variables d'oxyde de zinc et de sulfate de baryte. Le peu de succès qu'a obtenu cette couleur, fait qu'elle est à peu près inconnue maintenant.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

blanc de plomb communique au blanc de zinc les propriétés couvrante et siccative qui lui manquent.

Mais l'addition du sulfate de chaux est, au contraire, le résultat d'une falsification qui s'exerce malheureusement sur une grande échelle. Ayant une pesanteur spécifique peu différente de celle du blanc de zinc, il forme, après un mélange convenable, un tout parfaitement homogène. Ce sel, que l'on trouve dans le commerce sous le nom de *sulfate atomique*, se fabrique aux portes mêmes de Paris, en réduisant en poudre impalpable la pierre à chaux parfaitement blanche.

Voici le moyen de découvrir les deux genres de falsifications que nous venons d'indiquer.

Le blanc de zinc ne doit pas, lorsqu'il est traité par un acide, fournir de gaz carbonique; trituré dans un mortier avec une solution de sulphydrate d'ammoniaque, il ne doit pas prendre une teinte brune ou noire. Si ces caractères se présentaient, on pourrait en conclure qu'il contient de la céruse.

Pour reconnaître la présence du sulfate de chaux, il faut faire dissoudre une petite quantité d'oxyde de zinc suspect dans de l'acide nitrique concentré et chaud. Une partie de la liqueur étendue de cinq à six fois son poids d'eau distillée et saturée d'ammoniaque, puis additionnée de quelques gouttes d'oxalate d'ammoniaque, laisse déposer un précipité d'*oxalate de chaux* que l'on peut recueillir, puis calciner, pour le convertir en carbonate de chaux ou marbre. Enfin, l'autre partie de la solution nitrique fournit, avec le chlorure de baryum, du sulfate de baryte insoluble dans les acides mêmes concentrés.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Il est reconnu par la plupart des artistes que les couleurs broyées à l'huile, et vendues en pâte dans le commerce, sont plus souvent falsifiées que celles qui sont en poudre. On espère, sous cet état, ôter à l'expert tous les moyens de découvrir la fraude.

Pour déceler le sulfate de chaux dans le blanc de zinc broyé à l'huile, il suffit de calciner 30 grammes environ de pâte dans un creuset de terre. Lorsque tout le corps gras a été décomposé, on laisse refroidir, et on traite le résidu par l'eau distillée froide. On obtient une liqueur qui, jetée sur un filtre, répand déjà une odeur de sulfure alcalin ; cette odeur s'exalte encore plus, si on verse dans la solution quelques gouttes d'acide sulfurique ou d'acide nitrique ; il se dégage alors de l'acide sulphydrique en quantité d'autant plus grande que l'oxyde était plus impur. Disons aussi que l'on doit tenir compte de la petite quantité de sulfates de zinc et de manganèse qui entre dans la composition des siccatifs en poudre.

SICCATIFS POUR LE BLANC DE ZINC.

Dès l'année 1845, M. Leclaire, pour remédier au défaut de siccité du blanc de zinc, a imaginé de rendre l'huile de lin siccative, au moyen d'un oxyde autre que la litharge. Pour cela, il choisit le peroxyde de manganèse.

Cet oxyde ne présente pas, comme l'oxyde de plomb, l'inconvénient de se colorer en noir par les émanations sulfureuses : il n'est pas vénéneux, et enfin il communique parfaitement bien aux huiles la propriété de se dessécher à l'air.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Cette observation est basée sur l'emploi qu'on faisait autrefois de la terre d'ombre pour obtenir l'huile siccative.

La terre d'ombre est, ainsi que nous le montrerons plus loin, une combinaison d'oxyde de fer et d'oxyde de manganèse; tous les fabricants savent qu'elle entre dans la préparation de l'huile de lin, dite de la marmite. Il est donc parfaitement démontré que c'est sous l'influence de l'oxyde de manganèse contenu dans cette matière, que l'oxyde acquiert cette propriété.

Voici, d'après le *Manuel des peintures au blanc de zinc* (1), comment on prépare l'huile siccative manganesée:

« On concasse le manganèse (peroxyde de manganèse) en petits morceaux gros comme des pois; on le tamise pour en extraire le trop fin; on le fait bien sécher sur une plaque de tôle posée sur un feu vif, en prenant soin de ne pas le calciner; on le met ensuite dans un sachet de toile forte bien fermé et sans l'entasser, et l'on pose ce sachet dans un petit panier en fil de fer à mailles très-serrées.

« On verse dans une chaudière, placée sur une plaque en fer, au-dessus d'un fourneau, de l'huile de lin bien épurée; on plonge dans l'huile le panier renfermant le manganèse, en le tenant suspendu au moyen d'un fil de fer adapté à une tringle placée en travers sur la chaudière.

« On chauffe le fourneau, et on porte l'huile à une température un peu au-dessous de l'ébullition.

« Cette température doit être constamment la même;

(1) Publié par la Société de la Vieille-Montagne.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

si on chauffait trop, l'huile bouillonnerait et, sortant de la chaudière, s'enflammerait promptement.

« Quand on opère sur de grandes quantités, la cuisson dure vingt-quatre heures.

« On reconnaît que le travail a réussi lorsque l'huile prend une teinte rougeâtre.

« Quand la cuisson est faite, on laisse refroidir, on filtre et on porte dans des bouteilles de grès ou verre, qu'on bouche avec soin.

« Si on emploie le manganèse neuf, c'est-à-dire servant pour la première fois, on en met 10 kilogrammes pour 100 kilogrammes d'huile.

« Le manganèse sert indéfiniment, et devient meilleur quand il a été employé déjà.

« Avant de le réemployer, on le concasse dans un mortier ; on y ajoute du manganèse neuf, on le tamise ; puis on met 15 kilogrammes de ce mélange dans 100 kilogrammes d'huile.

« La première fois qu'on se sert du manganèse, on ne le met dans l'huile que le deuxième jour de la cuisson, parce que l'huile renfermant de l'humidité, le manganèse neuf s'emparerait de l'oxygène et causerait l'inflammation de la matière.

« Si le manganèse a déjà servi, on le met le premier jour dans l'huile avant d'allumer le feu.

« Il faut moins de temps de cuisson avec le manganèse neuf qu'avec le vieux.

« Dans l'un et l'autre cas, il faut toujours souffler modérément. Cette précaution est indispensable, ainsi que celle de placer le sachet dans la chaudière, de manière

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'il ne touche aucune des parois, et à ce qu'il soit noyé complétement dans l'huile.

« Si le siccatif est trop épais par la forte cuisson, on incorpore de l'essence, mais alors que l'huile siccative est presque refroidie ou tiède; trop de chaleur pourrait encore causer l'inflammation.

« On met de l'essence en quantité suffisante, à l'effet de rendre le siccatif assez liquide pour l'employer et le conserver. »

Dans le but d'approprier ce siccatif à tous les genres de peinture et de le transporter avec facilité, on a imaginé de le mélanger avec de la chaux caustique et délitée : comme ce mélange retient encore beaucoup d'eau, on le chauffe à une température modérée et dans un courant d'air chaud, jusqu'à ce qu'on puisse le réduire en poudre. On obtient alors un véritable savon calcaire siccatif, qui, broyé avec les couleurs et de l'huile de lin ordinaire, remplace d'une manière très-avantageuse l'huile siccative. Quatre à six parties de savon siccatif en poudre suffisent pour cent parties d'huile.

Mais le peroxyde de manganèse, surtout lorsqu'il est en poudre, communique à l'huile une teinte rougeâtre assez désagréable pour la peinture blanche et fine.

Dans ces derniers temps, on a remedié à cet inconvénient en composant des siccatifs en poudre blanche dans lesquels le manganèse se trouve à l'état de combinaison, c'est-à-dire de sel.

L'expérience a démontré en effet que la plupart des sels solubles de protoxyde de manganèse et de zinc (sulfate, chlorure, acétate), broyés avec de l'huile de lin ordinaire

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et du blanc de zinc, communiquent à ce dernier la propriété siccative qui lui manque.

Il est indispensable de priver préalablement ces différents sels de leur eau de combinaison; pour cela, on les expose sur des plaques chauffées à 80 ou 100°, jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement blancs et opaques. On en fait alors des mélanges à parties égales, qu'on réduit en poudre fine.

Ces siccatifs, qui ont été brevetés, et dont la peinture au blanc de zinc fait un usage journalier, sont composés de sulfate de zinc et d'acétate de manganèse, ou bien encore de sulfate de manganèse et d'acétate de zinc; trois à quatre parties suffisent avec la quantité nécessaire d'huile de lin ordinaire pour cent parties de blanc de zinc.

OXYDE D'ANTIMOINE.

M. de Ruolz, auquel la chimie industrielle est redevable de plusieurs découvertes importantes, a soumis à l'expérience un grand nombre de substances minérales pour remplacer la céruse dans ses nombreuses applications.

Ce chimiste a présenté, dans le courant de l'année 1843, un Mémoire à l'Académie des sciences, dans lequel il annonce que l'oxyde blanc d'antimoine (acide antimonieux) réunit toutes les conditions d'économie et de salubrité, qu'il se mêle parfaitement aux huiles grasses, et enfin qu'il couvre aussi bien que la céruse.

Le procédé employé pour obtenir cette substance à un prix peu élevé et dans un parfait état de blancheur,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

consiste à oxyder à l'air le sulfure naturel d'antimoine.

Pour arriver plus facilement à ce but, M. Rousseau a conseillé de faire réagir l'eau et l'air réunis à une température élevée sur le sulfure d'antimoine réduit en poudre.

Tout le soufre passe à l'état d'acide sulfureux, et l'antimoine s'oxyde, en formant une poudre impalpable d'une blancheur éclatante. Il a pour formule :

$$\underbrace{Sb^2}_{\text{Antimoine.}} + \underbrace{O^3}_{\text{Oxygène.}}$$

OXYDO-CHLORURE D'ANTIMOINE.

A l'oxyde d'antimoine, MM. Vallé et Barreswill substituent l'oxydo-chlorure de ce métal ou poudre d'algaroth qu'ils préparent de la manière suivante :

On réduit en poudre grossière le sulfure brut d'antimoine, et on le traite par l'acide chlorhydrique ordinaire ; il se forme, d'une part, de l'acide sulphydrique qu'on peut utiliser en le convertissant en acide sulfureux pour la préparation de l'acide sulfurique ; et d'une autre part, du proto-chlorure d'antimoine que l'on verse dans une grande quantité d'eau froide ou chaude. Celle-ci décompose le sel d'antimoine en donnant lieu à un précipité blanc cailleboté d'oxydo-chlorure d'antimoine. On lave avec de l'eau froide, puis on fait sécher à une douce température.

Cette couleur, dont la composition chimique est :

$$\underbrace{Sb^2Cl^3}_{\text{Chlorure d'antimoine.}} + \underbrace{2(Sb^2O^3)}_{\text{Oxyde d'antimoine.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

possède, comme l'oxyde d'antimoine, une teinte parfaitement blanche et une ténuité très-grande ; elle s'unit parfaitement aux corps gras et couvre aussi bien que la céruse.

L'oxyde et l'oxydo-chlorure d'antimoine n'ont pas eu tout le succès qu'on en attendait, d'abord parce que les peintures exécutées avec ces substances prennent assez promptement, par suite de leur exposition dans des endroits où se dégagent des gaz méphytiques, une teinte jaune assez prononcée ; ensuite, parce que leur emploi n'est pas sans quelque danger pour les industriels qui les fabriquent et pour les peintres qui les broyent.

BLENDE.

Comme succédané du blanc de plomb, on a encore conseillé de se servir, pour les peintures colorées, de la blende ou sulfure de zinc, que l'on trouve en très-grande quantité et très-pure au bourg d'Oisans (Isère). Dans son état le plus pur, elle se formule ainsi :

$$\underbrace{S}_{\text{Soufre.}} + \underbrace{Zn}_{\text{Zinc.}}$$

La blende en pierre est jaune de miel, et en poudre d'un blanc grisâtre. Pour l'approprier à l'usage de la peinture, il suffit de la choisir de belle qualité et de la réduire en poudre fine.

Broyée avec de l'huile siccative ou avec de l'essence de térébenthine, elle couvre aussi bien que la céruse et le blanc de zinc ; elle donne, dans la peinture des bâtiments, des résultats assez satisfaisants ; ainsi, avec l'ocre rouge,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

elle fournit une teinte rosée très-belle, et avec le jaune de chrome, la nuance gris de perle; elle s'allie assez bien avec toutes les autres couleurs, et de plus, peut être livrée aux arts à un prix peu élevé. Néanmoins, elle est à peu près inconnue dans le commerce de la droguerie.

OXYDO-CHLORURE DE PLOMB.

Le proto-chlorure de plomb monobasique ou oxydo-chlorure de plomb dont la formule s'exprime par

$$\underbrace{Cl\,Pb}_{\text{Chlorure de plomb.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

a été proposé par MM. Lugh et Pattinson, de Londres, pour remplacer la céruse : il est blanc, très-brillant, et d'une consistance très-forte.

Voici le procédé que ces industriels emploient pour l'obtenir en grand et à bas prix.

On commence par préparer de l'eau de chaux saturée en laissant de l'eau froide pendant un certain temps au contact de la chaux caustique délitée et en excès.

D'une autre part, on fait une dissolution de :

Chlorure de plomb cristallisé. 500 grammes (1).
Eau bouillante..... 4 litres.

La liqueur filtrée est mélangée avant son entier refroidissement avec son volume d'eau de chaux. Il se produit

(1) Le chlorure de plomb se prépare en faisant bouillir la litharge avec son équivalent d'acide hydrochlorique. La solution est évaporée jusqu'à siccité, la masse est lavée à plusieurs reprises pour la dépouiller des chlorures de fer et de manganèse contenus ordinairement dans la liqueur, et qui colorerait le produit qu'on veut obtenir.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de l'oxydo-chlorure de plomb qui se précipite en poudre très-fine et très-blanche, et du chlorure de calcium qui reste dissous. On recueille le précipité qu'on fait sécher à la chaleur de l'étuve après l'avoir suffisamment lavé.

Dans cette préparation, il est très-important de ne mettre que la quantité d'eau de chaux strictement nécessaire pour effectuer la décomposition du chlorure de plomb. Sans cette précaution, il y a de l'oxyde de plomb non combiné qui colore d'autant plus le produit qu'on a agi à une température plus élevée.

Cet oxydo-chlorure peut encore s'obtenir en versant par petites quantités à la fois, et en agitant sans cesse, une solution de chlorure de sodium (sel marin) dans de l'acétate neutre de plomb dissous. Il se produit de l'acétate de soude qui reste dans la liqueur, et de l'oxydo-chlorure de plomb très-blanc et en poudre fine.

Cette couleur, pour laquelle il a été pris une patente à Londres, est encore très-peu connue dans le commerce français; outre qu'elle ne peut pas être vendue à un prix inférieur à celui de la céruse, elle ne paraît pas couvrir aussi bien que cette dernière, et noircit aussi rapidement par l'hydrogène sulfuré.

CARBONATE DE CHAUX.

Le carbonate de chaux, que l'on appelle encore *craie*, n'est jamais le produit de l'art; tout celui que l'on trouve dans le commerce se retire de la nature. Il forme la limite supérieure du terrain secondaire, et constitue les couches crétacées du terrain tertiaire.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Lorsqu'il est parfaitement pur, sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{CO^2}_{\text{Acide carbonique.}} + \underbrace{CaO}_{\text{Chaux.}}$$

Très-souvent on le désigne sous le nom de la localité d'où on le tire ; ainsi on dit : *blanc d'Espagne, blanc de Meudon, blanc de Bougival, blanc de Troyes ou de Champagne,* pour distinguer autant d'espèces qui possèdent à peu près les mêmes propriétés physiques et la même composition chimique.

Dans le commerce de la droguerie française, on ne connaît que deux espèces de carbonate de chaux. La première, nommée blanc d'Espagne, blanc de Meudon, blanc de Bougival, provient des environs de Paris ; la seconde, que l'on connaît communément sous le nom de craie, est le blanc de Troyes ou de Champagne.

Le blanc d'Espagne, ou de Meudon, est en pains dont le poids varie de 200 à 500 grammes. Il possède une légère teinte grise ou jaunâtre. Il se délaye dans l'eau avec une grande facilité, se réduit très-rapidement en poudre, et enfin se dissout assez facilement dans les acides minéraux et végétaux. La craie au contraire est en masses plus considérables. Sa densité et sa blancheur sont en général plus grandes. Sa pulvérisation est un peu plus longue à effectuer ; enfin elle ne se délaye pas aussi facilement, et ne se dissout pas aussi rapidement dans les acides que le blanc d'Espagne.

Malgré ces différences dans leurs propriétés physiques, des expériences nous ont montré qu'étant dissous dans les

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

acides, ils donnaient l'un et l'autre un résidu pouvant s'élever à 3 ou 4 pour 100, et formé en partie de silice.

Le blanc d'Espagne et la craie se préparent de la même manière.

La terre extraite de la mine est mise dans l'eau pendant un certain temps, puis délayée le plus possible. On laisse déposer quelques minutes, et on sépare par décantation la partie la plus fine restée en suspension, des matières étrangères plus lourdes qui se précipitent les premières. Pour l'avoir en poudre impalpable, quelques fabricants font passer le lait de carbonate de chaux à travers un tamis à mailles très-serrées. Le produit séparé de la plus grande partie de l'eau qu'il contient est recueilli, et lorsqu'il est en consistance convenable, on en forme des cylindres ou des pains qu'on fait sécher à l'air.

Le blanc d'Espagne et la craie servent indistinctement pour la peinture en détrempe. Afin de détruire la teinte jaunâtre qu'ils possèdent, on est dans l'habitude d'y ajouter une petite quantité de noir de fumée ou d'ocre rouge.

Le carbonate de chaux est considéré comme la première matière blanche employée par les peintres de l'antiquité. Davy assure que les blancs de la Noce Aldobrandine et les fonds qui décoraient les salles de bains de Titus étaient obtenus avec cette substance.

C'est du reste une couleur assez solide et nullement vénéneuse.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

SULFATE DE CHAUX.

La peinture des papiers consomme, pour faire les fonds blancs, une très-grande quantité de sulfate de chaux, dit encore sulfate atomique.

Sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{SO^3}_{\text{Acide sulfurique.}} + \underbrace{CaO}_{\text{Chaux.}}$$

La préparation de cette substance est des plus simples.

Le sulfate de chaux naturel, nommé encore gypse, plâtre brut, est choisi aussi blanc que possible, réduit en poudre très-ténue au moyen de moulins particuliers, puis tamisé et enfin livré au commerce.

Il ne s'emploie qu'à la colle, et donne une peinture excessivement solide, nullement vénéneuse.

Comme il ne se vend pas plus de 9 à 10 francs les 100 kilogrammes, et qu'il possède la plupart des propriétés physiques du blanc de zinc, une partie de celui que le fabricant livre au commerce sert à falsifier ce dernier. (Voyez blanc de zinc.)

SULFATE DE BARYTE.

Le sulfate de baryte, nommé encore spath pesant, possède pour formule chimique :

$$\underbrace{SO^3}_{\text{Acide sulfurique.}} + \underbrace{BaO}_{\text{Baryte.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Il est très-abondant dans la nature, où il affecte plusieurs formes différentes.

Pour l'approprier aux besoins des arts, voici le procédé qu'on emploie :

Le minerai, aussi blanc que possible, est réduit en morceaux peu volumineux, puis chauffé dans des fours *ad hoc*.

L'action de la chaleur a pour but de détruire l'agrégation de ses molécules et de permettre sa pulvérisation. On le passe au moulin, et lorsqu'il est en poudre fine on le délaye dans de l'eau claire ; on laisse déposer pendant une ou deux minutes, et lorsque l'eau est encore blanche comme du lait, on décante, puis on recueille le précipité qu'on fait sécher à l'air ou bien à l'étuve.

Lorsqu'il est parfaitement sec, il se présente sous la forme d'une poudre blanche, éclatante et très-lourde.

Il forme une couleur inoffensive, très-belle, excessivement solide, mais qui couvre mal. Une partie de celui que l'on prépare s'emploie pour la fabrication des papiers peints, et par conséquent à la colle. L'autre partie est employée pour falsifier le blanc de céruse, ou bien pour composer des mélanges. Ainsi, en Allemagne, on l'ajoute presque toujours à la céruse pour obtenir le blanc de plomb de Venise et le blanc de plomb de Hambourg, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir à l'article céruse.

En Autriche, il porte le nom de blanc de plomb du Tyrol.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CÉRUSE.

La céruse est une combinaison de l'acide carbonique avec l'oxyde de plomb.

Sa composition chimique, dans son état le plus pur, se représente par des équivalents égaux d'acide et d'oxyde que l'on formule ainsi :

$$\underbrace{CO^2}_{\text{Acide carbonique.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

Mais telle qu'on l'obtient dans les fabriques, elle contient toujours des proportions variables d'oxyde qui en font un sel basique; le plus ordinairement elle est constituée de la manière suivante :

$$\underbrace{CO^2}_{\text{Acide carbonique.}} + \underbrace{_2(PbO)}_{\text{Oxyde de plomb.}} + \underbrace{HO}_{\text{Eau.}}$$

Dans les Vosges, la Bohême, la Saxe, la Sibérie et le duché de Bade, on trouve du carbonate de plomb naturel qui est souvent associé à la galène ou sulfure de plomb ; mais on comprend qu'il ne se trouve jamais en quantité assez considérable pour être exploité avec quelque avantage. Tout celui que l'on emploie est donc le produit de l'art.

La céruse est une poudre blanche, inodore, insipide, insoluble dans l'eau, soluble dans les acides avec effervescence de gaz acide carbonique. L'hydrogène sulfuré la colore en noir; exposée à l'action de la chaleur, elle commence par perdre la petite quantité d'eau qu'elle contient,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

puis elle dégage de l'acide carbonique; pour résidu elle donne d'abord du massicot, qui ne tarde pas à passer à l'état de minium, et enfin de litharge.

Les Grecs et les Romains, auxquels on attribue la découverte de la céruse, la préparaient, d'après Pline, en faisant macérer des lames de plomb dans des outres remplies de vinaigre qu'on tenait bouchées pendant huit jours; au bout de ce temps, il s'est formé une crasse qu'on racle; on replonge ensuite ces lames dans les outres, et on les racle de nouveau; on continue cette opération jusqu'à ce que tout le plomb soit converti en céruse.

Nous verrons par la suite que le procédé dit Hollandais est basé sur le même principe.

La fabrication de la céruse était surtout pratiquée à Rhodes, à Corinthe et à Lacédémone ; elle passa ensuite chez les Arabes et successivement à Venise, à Krems, en Hollande, en Angleterre, puis en France.

Le procédé le plus anciennement connu et encore le plus généralement suivi, porte le nom de procédé hollandais; il est basé sur l'action combinée que l'air, la chaleur, l'acide acétique et l'acide carbonique font éprouver au plomb métallique.

Voici la théorie de cette opération :

Sous l'influence de la chaleur, l'acide acétique se volatilise et vient former à la surface du plomb de l'acétate de plomb basique, qui est décomposé à son tour par l'acide carbonique ambiant en carbonate de plomb et en acétate neutre de plomb ; mais ce dernier ne tarde pas, par suite de l'oxydation d'une nouvelle quantité de plomb, par repasser à l'état d'acétate basique, qui à son tour est décom-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

posé par l'acide carbonique. Ces mêmes réactions, réitérées un grand nombre de fois, finissent par faire passer tout le métal à l'état de carbonate.

Le plomb que l'on veut convertir en céruse doit être aussi pur que possible, et être surtout privé de fer. On lui fait subir une préparation préliminaire, qui a pour but de le rendre attaquable sur le plus grand nombre de points à la fois : pour cela, on le fait fondre en lames minces, ou bien on le coule à l'état de fusion dans une espèce de lingotière, où il prend la forme d'une grille à jour. On procède ensuite à la mise en pot.

Dans des vases de terre, de la contenance d'un litre environ, et contenant chacun un demi-litre de vinaigre ordinaire, on expose les lames de plomb qu'on maintient à la partie supérieure, soit par des saillies naturelles placées à l'intérieur, soit par des supports en bois.

On en met de la sorte un certain nombre dans une grande fosse en maçonnerie contenant un lit de fumier de cheval ou de tan épuisé provenant des tanneries; on les couvre avec un triple ou quadruple lit de lames de plomb étendues à plat, sur lesquelles on établit une plateforme en planches rapprochées les unes des autres; on dispose de la sorte autant de lits de pots que la fosse peut en contenir, en ayant le soin d'établir, à l'aide de planches mal jointes, une communication qui permet à l'air de circuler librement entre les diverses couches; puis on recouvre le tout de fumier ou de tan.

Au bout de trente à quarante-cinq jours, si on s'est servi de fumier, et de soixante à quatre-vingt-dix jours, si on a employé le tan, on découvre la fosse, on sort les pots, et

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

on retire les lames de plomb qui sont presque entièrement attaquées et converties en céruse, et en une petite quantité d'acétate neutre de plomb.

On procède au battage.

Cette dangereuse opération se pratiquait autrefois en humectant légèrement les lames de plomb avec de l'eau, et en les frappant avec les mains au moyen de *battes*. Les graves maladies qu'occasionnent ce genre de travail ont fait inventer depuis plusieurs appareils qui permettent à l'ouvrier de travailler à l'abri de la poussière plombeuse.

Dans toutes les fabriques, on détache la céruse des lames de plomb au moyen d'un système mécanique à cylindres cannelés, placé dans une chambre hermétiquement fermée. Une autre machine faisant l'office de moulin, sert à pulvériser la céruse ; en sortant de l'appareil, elle tombe dans une grande cuve contenant de l'eau. Dans cet état, elle est de nouveau passée au moulin, puis mise à sécher si on veut l'obtenir en poudre. Lorsqu'on désire la préparer en pain, on la tasse en pâte dans des pots coniques que l'on fait sécher, avec précaution, dans des étuves à courant d'air chaud.

On la livre ensuite au commerce.

On estime que toute la céruse qui sort des fabriques se vend de la sorte : deux parties en poudre, une partie en pains, et une autre partie broyée à l'huile. En Angleterre, on la trouve très-souvent broyée avec de l'huile de lin et de l'essence de térébenthine ; les fabricants économisent par ce moyen la mise en pots et la dessiccation, toujours si lente, des pains dans les séchoirs.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La céruse obtenue par le procédé hollandais est d'autant plus belle que le plomb était privé de fer, et qu'on a remplacé le fumier par le tan pour produire l'élévation de température; ce qui donne une si grande valeur à la céruse de Krems et à celle de quelques fabriques d'Allemagne, c'est qu'on obtient la chaleur nécessaire (24 à 30° Réaumur) au moyen de poêles munis de tuyaux qui traversent en divers sens les étuves où on expose les pots. On évite alors le contact de l'hydrogène sulfuré qui se dégage incessamment du fumier et du tan en putréfaction. Quand elle possède une légère teinte jaunâtre, les fabricants y ajoutent pendant le broyage une petite quantité d'indigo.

A Clichy, près Paris, on obtient la céruse par un procédé qui a été indiqué pour la première fois par M. Thénard, et mis en pratique par M. Roard. Il est basé sur la réaction suivante :

L'acétate de plomb basique (sel de Saturne), traité par l'acide carbonique, perd une partie de son oxyde pour former du carbonate de plomb, et est ramené à l'état d'acétate neutre. Celui-ci, par l'addition d'une nouvelle quantité d'oxyde de plomb (litharge), repasse à l'état d'acétate basique.

Voici maintenant, en quelques mots, comment on opère :

On commence par faire une solution d'acétate de plomb basique, marquant 16 à 18° au pèse-sel, en faisant bouillir de l'acétate neutre de plomb avec de la litharge réduite en poudre et pure autant que possible.

On décante la liqueur, et on l'introduit dans un réci-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

pient fermé où l'on fait arriver du gaz acide carbonique provenant, soit de la calcination de la craie, soit de la combustion du charbon. Lorsque tout l'oxyde de plomb qui constituait l'acétate à l'état basique est converti en carbonate, on laisse déposer, et le liquide qui surnage est séparé du dépôt pour servir à une nouvelle opération en le faisant bouillir avec de la litharge; on voit que s'il ne se faisait pas de perte à chaque traitement, le même acétate pourrait servir indéfiniment.

La céruse obtenue après la décantation des liqueurs est lavée d'abord avec une petite quantité d'eau qu'on réunit à la solution d'acétate, puis avec une plus grande quantité qu'on rejette, et enfin jusqu'à ce que le précipité ne cède plus rien à ce liquide; on met ensuite dans des pots et on fait sécher à l'étuve.

La céruse dont nous venons de faire connaître le mode de préparation porte le nom de blanc de céruse de Clichy; elle est toujours en poudre impalpable et d'une blancheur éclatante; mais on observe qu'elle a une densité moins grande, et qu'elle couvre moins bien que la céruse hollandaise.

Les procédés hollandais et de Clichy sont les plus usités en France; mais il en existe d'autres que nous devons faire connaître. Ainsi, en Angleterre et dans les localités où le combustible est à bas prix, on trouve un grand avantage à l'obtenir de la manière suivante :

On humecte de la litharge avec de l'acétate de plomb basique délayé dans la plus petite quantité d'eau possible; on introduit le mélange dans des tonneaux cerclés en fer, qu'on remplit aux deux tiers environ, puis on y

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

fait arriver du gaz acide carbonique au moyen d'une pompe, et on agite vivement. L'acide carbonique est rapidement absorbé, et convertit toute la litharge qui constituait le sel à l'état basique en carbonate de plomb très-beau. On le lave deux ou trois fois avec de l'eau froide, puis on fait sécher à la chaleur de l'étuve.

La céruse prend encore naissance par les moyens qui suivent, mais que l'industrie actuelle ne met plus en pratique ou rarement.

1° Par double décomposition à froid ou à chaud d'un sel de plomb (acétate, nitrate, chlorure, sulfate, etc.); par les carbonates alcalins (carbonates de soude, d'ammoniaque) : il se produit des acétate, nitrate, chlorure et sulfate de soude ou d'ammoniaque, et du carbonate de plomb, qui est souvent très-beau, et toujours en poudre impalpable; ces procédés ne sont généralement pas mis à exécution, parce qu'ils sont trop dispendieux;

2° En décomposant le chlorure de plomb par la craie, on obtient d'une part du chlorure de calcium soluble, et de l'autre de la céruse qui se précipite (procédé Pattinson);

3° En décomposant le chlorure de plomb par l'acide sulfurique, qui produit du sulfate de plomb, que l'on convertit à son tour en céruse par le carbonate de soude (procédé Chaptal);

4° En pulvérisant par la rotation et le frottement, à l'aide de la pierre de Volvic, du plomb en grenaille humecté, et en faisant arriver dans l'appareil de l'acide carbonique. D'après M. Versepuy, inventeur de ce mode de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

fabrication, on obtient une céruse très-belle, et à un prix peu élevé;

5° En réduisant le plomb du commerce en grenaille, l'humectant avec une solution acide de litharge dans l'acide acétique, puis faisant arriver un courant de gaz acide carbonique (procédé Vootrich);

6° Enfin, en traitant la litharge par le chlorure de potassium, puis par l'acide carbonique : il se forme d'abord du chlorure de plomb et de la potasse caustique qui, au contact de l'acide carbonique, produit du carbonate de potasse; ce sel décompose à son tour le chlorure de plomb, en donnant naissance à du chlorure de potassium soluble et à du carbonate de plomb qui se précipite (procédé Chevremont).

L'expérience a montré depuis longtemps que de toutes les variétés de céruse, celle préparée par le procédé hollandais couvrait beaucoup mieux : peut-être doit-elle cette supériorité à ce qu'elle est moins hydratée, ou bien encore à ce qu'elle est plus basique.

Il y a quelques années encore, la fabrication de la céruse présentait des dangers si grands pour les ouvriers, que tout succédané qu'on annonçait était accepté avec empressement; mais, de l'avis de tous les hommes compétents, à part son défaut bien reconnu de noircir lorsqu'elle est appliquée dans des endroits où il se dégage des gaz méphitiques, cette substance possède des propriétés que l'on ne retrouve pas dans toutes les autres couleurs blanches. C'est à ce point que quelques artistes la préfèrent encore au blanc de zinc pour certains ouvrages. Les relevés statistiques des principales fabriques de France montrent actuelle-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ment que les maladies et la mortalité des ouvriers cérusiers ne sont pas plus fréquentes que parmi le reste de la population. On doit ce résultat aux nombreux perfectionnements que ces fabricants apportent dans la construction de leurs machines. Nous citerons comme exemple la fabrique de M. Théodore Lefebvre, à Loos-les-Moulins, près Lille. Cet industriel a inventé, pour pulvériser la céruse, un appareil qui fait disparaître toutes les causes d'insalubrité. Il se sert pour cela de meules horizontales, renfermées de toutes parts par des planches. La céruse broyée se rend dans des blutoirs, où on l'enlève sans danger. Ce manufacturier exige en outre, de la part des ouvriers, certaines mesures d'hygiène, qui consistent principalement dans de grands soins de propreté lorsqu'ils commencent et finissent leurs travaux.

Mais si les ouvriers cérusiens sont moins sujets qu'autrefois à la colique de plomb, les peintres et les broyeurs de couleurs, de leur côté, n'en sont pas toujours exempts. Les relevés des hôpitaux montrent encore que les maladies occasionnées par l'usage des composés de plomb sont malheureusement assez fréquentes.

La céruse subit dans le commerce de détail un grand nombre de falsifications; les substances qui servent le plus ordinairement pour cela, sont : 1° le sulfate de baryte; 2° le sulfate de chaux; 3° le sulfate de plomb; 4° la craie.

Le sulfate de baryte passe pour être le plus souvent mélangé à la céruse. Ces deux substances possèdent en effet des propriétés physiques qui permettent assez de les confondre, surtout lorsqu'elles sont mélangées.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

D'après un auteur, on trouverait communément dans le commerce les mélanges suivants :

	Céruse.	Sulfate de baryte.
Blanc de plomb surfin.	85.....	15
N° 1.....	70.....	30
N° 2.....	60.....	40
N° 3.....	40 à 50.....	60 à 50

La présence des sulfates de baryte et de plomb est très-facile à reconnaître ; pour cela, il suffit de traiter ces mélanges par de l'acide nitrique étendu de deux ou trois parties d'eau distillée. La céruse parfaitement pure se dissout en totalité, tandis que les sulfates de baryte et de plomb ne sont pas attaqués par ce véhicule.

Mais dans les essais de ce genre, il ne faut pas perdre de vue que dans le commerce il existe de la céruse mélangée exprès avec des quantités différentes de sulfate de baryte. Ainsi, dans la plupart des fabriques allemandes, on livre aux artistes de ces mélanges que l'on préfère à la céruse pure. Le *blanc de plomb de Venise* est préparé en pulvérisant parties égales de céruse et de sulfate de baryte. Une partie de céruse et deux parties de sulfate de baryte forment le *blanc de plomb de Hambourg*. Avec une partie de céruse et trois parties de sulfate de baryte, on obtient le *blanc de plomb hollandais*.

On reconnaît la présence de la craie et du plâtre en faisant rougir fortement dans un creuset une petite quantité de céruse suspecte avec de l'huile et de la résine. Le plomb forme un culot métallique, tandis que la substance terreuse (chaux) reste sous forme d'une poudre blanchâtre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Les usages de la céruse sont trop connus pour que nous entrions ici dans de plus grands détails. Tout le monde sait que, sous le rapport de l'emploi, elle est considérée comme le type de la bonne couleur; ainsi, elle s'allie parfaitement bien, et sans altérer la teinte, à toutes les autres substances colorantes; elle communique à un très-haut degré les propriétés siccative et couvrante qui manquent assez souvent à ces dernières; aussi la fait-on entrer dans presque toutes les couleurs destinées à la peinture à l'huile.

CÉRUSE DE MULHOUSE.

Dans le commerce de la droguerie, on trouve quelquefois, sous le nom de céruse de Mulhouse, du sulfate de plomb qui provient des manufactures d'indiennes.

Ce sel, dont la composition chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{SO^3}_{\text{Acide sulfurique.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

s'obtient comme résidu de différentes opérations chimiques, principalement quand on traite l'alun par l'acétate de plomb pour préparer l'acétate d'alumine.

Il y a la plus grande ressemblance avec la céruse véritable, mais il est loin de couvrir aussi bien. On le distingue de cette dernière en ce qu'il est très-peu soluble dans l'acide nitrique.

Lorsqu'on veut le fabriquer de toutes pièces, voici le procédé le plus économique qu'on emploie :

On commence par préparer de l'oxydo-chlorure de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

plomb en abandonnant à lui-même, pendant cinq ou six jours, vingt parties de litharge réduite en poudre fine, et six parties de sel marin ; on fait une bouillie très-homogène avec une petite quantité d'eau qu'on place dans une chaudière de plomb avec de l'acide sulfurique en léger excès, puis on chauffe ; tout le sel de plomb se décompose en dégageant de l'acide chlorhydrique que l'on fait rendre au dehors au moyen d'une cheminée d'appel, et il se précipite du sulfate de plomb ; on lave le produit à plusieurs reprises avec de l'eau chaude, et on le fait sécher à l'étuve.

La céruse de Mulhouse a besoin d'être préparée avec beaucoup de soin pour être parfaitement blanche ; la plus petite quantité de matière organique lui fait prendre, pendant l'opération, une teinte grisâtre que l'on ne peut faire disparaître par les lavages les plus prolongés.

La plus grande partie de celle que les fabricants livrent au commerce sert pour falsifier la céruse ; c'est, du reste, une couleur dont l'emploi ne présente aucun avantage ; elle ne noircit pas aussi facilement que la céruse, mais elle couvre assez mal les objets sur lesquels on l'applique ; il en résulte qu'elle est très-peu usitée en peinture.

SULFITE DE PLOMB.

Il y a quelques années, on a conseillé comme succédané de la céruse, l'emploi du sulfite de plomb dans la peinture à l'huile.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le sulfite de plomb s'exprime ainsi :

$$\underbrace{SO^2}_{\text{Acide sulfureux.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

C'est une poudre blanche, lourde, insoluble, qui paraît couvrir assez bien, et qui, d'après M. Scoffern, ne noircit pas au contact de l'hydrogène sulfuré.

Pour l'obtenir, on fait rendre un courant de gaz sulfureux (provenant de la réaction de l'acide sulfurique sur la sciure de bois) dans une solution d'acétate basique de plomb. Il se forme du sulfite de plomb qui se précipite, et de l'acétate neutre de plomb qu'on ramène à l'état basique en le faisant bouillir avec de la litharge.

TUNGSTATE DE PLOMB.

Un industriel anglais, M. Spilsburg, a pris dans ces derniers temps une patente à Londres pour la fabrication de quelques couleurs blanches et rouges destinées à la peinture à la palette.

Les couleurs blanches sont le tungstate, l'antimonite et l'antimoniate de plomb, qu'il considère comme supérieurs à la céruse et à l'oxyde de zinc.

Voici comment on obtient le premier de ces sels.

On prend 50 kilogrammes de tungstate de soude du commerce (1), qu'on fait dissoudre à chaud dans la plus petite quantité d'eau possible ; d'une autre part, on fait

(1) Le tungstate de soude se trouve dans le commerce anglais à un prix assez bas, par suite de son emploi comme mordant dans les teintureries à la place des préparations d'étain.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

également à chaud une solution très-concentrée d'acétate de plomb qu'on verse dans celle de tungstate, jusqu'à cessation de précipité. Après quelques heures de repos, on décante le liquide qui surnage, et on lave le précipité qu'on met à égoutter sur une toile; puis on fait sécher à l'étuve.

Par le fait de la double décomposition des deux sels, il s'est formé de l'acétate de soude soluble, et il s'est précipité du tungstate basique de plomb, qu'on traite de la manière suivante, pour le faire passer à l'état de tungstate acide.

Pour cela, on prend :

Acide nitrique de 1,3 de densité.
Ou acide acétique de 1,05 — 12 kilog.

On étend l'acide de son volume d'eau, puis on le verse sur le précipité; on laisse séjourner pendant deux heures environ, en agitant de temps à autre. Lorsque le précipité a pris la consistance de l'alumine hydratée, la réaction est achevée. On laisse déposer; on décante; les premières liqueurs sont mises à part pour en retirer l'oxyde de plomb qui se trouve dissous; on lave le précipité avec de l'eau froide; on le recueille sur des toiles et on en forme des pains qu'on fait sécher sur des pierres poreuses placées dans une étuve modérément chauffée.

ANTIMONITE DE PLOMB.

D'après la patente anglaise, l'antimonite de plomb se prépare de la manière suivante :

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Si on fait bouillir sous la hotte d'une cheminée tirant bien, et dans une chaudière de plomb,

Antimoine métallique..... 50 parties;
Acide sulfurique concentré. 200 parties,

on obtient du gaz acide sulfureux qui se volatilise, et une masse blanche saline qui consiste en sulfate d'antimoine.

Ce sel, chauffé jusqu'à ce qu'il ne perde plus de vapeurs acides, est ramené à l'état d'acide antimonieux; pour cela on le pulvérise et on le mélange intimement avec 21 parties de carbonate de soude calciné. On fait fondre dans un creuset, et le produit de la fusion mis à bouillir avec de l'eau, donne une solution qu'on décompose par une suffisante quantité d'acétate neutre de plomb.

Au contact des deux sels (antimonite de soude et acétate de plomb), il se précipite de l'antimonite de plomb blanc, lourd, qui est lavé à plusieurs reprises avec de l'eau froide, et la liqueur contient de l'acétate de soude.

Le produit est recueilli sur des toiles, et lorsqu'il est encore en masse pâteuse, on en forme des pains qu'on fait sécher sur des briques absorbantes, dans une étuve chauffée à 50° Réaumur.

ANTIMONIATE DE PLOMB.

L'antimoniate de plomb est la troisième couleur proposée par M. Spilsburg pour remplacer la céruse dans la peinture fine.

Lorsqu'il est pur, il se présente sous la forme d'une poudre blanche, lourde, complétement insoluble dans

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'eau, et qui couvre assez bien. Exposé à une température élevée, il prend une teinte jaune très-belle, et forme alors le jaune de Naples que nous ferons connaître plus loin.

Obtenu par le procédé que M. Spilsburg indique, ce sel ne peut être considéré que comme un mélange d'antimoniate et de sulfate de plomb.

On fait un mélange de sulfure d'antimoine bien pulvérisé, une partie, et de nitrate de potasse, cinq parties, qu'on fait détoner dans un creuset chauffé au rouge, ou sur la sole d'un four à réverbère. Il se produit du sulfate et de l'antimoniate de potasse. Le produit de la calcination traité par l'eau bouillante se dissout à peu près entièrement. On verse dans la solution de l'acétate neutre de plomb qui donne lieu à un précipité qu'on fait sécher à la température de l'étuve.

Les trois couleurs que nous venons de décrire sont à peu près inconnues en France. Tout fait supposer que la peinture ne les emploiera pas; elles présentent en effet tous les inconvénients de la céruse, elles reviennent à un prix assez élevé et ne paraissent pas mieux couvrir que les autres composés de plomb.

La craie de Bologne, le blanc de coquilles d'œufs, la silice, le talc, les os calcinés, la marne, le kaolin, le carbonate de baryte, le carbonate de manganèse, l'alumine, le blanc de fard (sous-nitrate de bismuth) et l'oxyde d'étain, ont encore été conseillés pour la peinture à l'eau et à l'huile. Mais ces substances présentent si peu d'avantages, qu'on a à peu près renoncé à leur emploi.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE II

COULEURS JAUNES

OR.

Pour imiter la couleur de l'or, les peintres se servent quelquefois de blanc de céruse, mélangé avec des proportions variables de jaune de Naples, d'ocre de Berry, ou bien de réalgar. Mais le résultat qu'on obtient n'est jamais bien satisfaisant; aussi, pour les objets qui ont quelque valeur, remplace-t-on cette composition par de l'or véritable.

L'emploi de l'or constitue une branche spéciale dans l'art du peintre, la dorure. Pour approprier ce métal aux différents usages auxquels on le destine, on lui fait subir plusieurs préparations que nous allons faire connaître.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

OR EN FEUILLE.

La préparation de l'or en feuille constituant une industrie particulière, celle du batteur d'or, nous n'aurons pas à nous en occuper ici.

Nous dirons cependant que le commerce livre aux artistes des feuilles d'or de différentes couleurs, qui sont des alliages d'or, d'argent et de cuivre dans les proportions suivantes :

Or vert.....	Or fin.. 750.	Argent.....	250.
Or jaune fin.	Or ordinaire.		
Or rouge....	Or fin.. 750.	Cuivre rosette.	250.
Or blanc....	Or et argent, en proportions variables suivant les fabriques.		

OR EN POUDRE.

La poudre d'or se prépare toujours en broyant dans un mortier ou sur un porphyre les rognures de feuilles d'or ou les feuilles défectueuses que les batteurs nomment ***bactrioles***, avec du miel ou avec de la gomme arabique parfaitement purs. Lorsque l'opération est achevée, on lave la pâte par la décantation avec de l'eau chaude, jusqu'à ce qu'elle en sorte très-claire, on jette le résidu sur un filtre qu'on fait sécher à la chaleur de l'étuve.

On remarque que plus le broyage est prolongé, plus elle acquiert d'éclat. La poudre d'or existe dans le commerce sous deux aspects différents, à l'état jaune et à l'état vert.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

OR EN CHAUX.

Lorsque dans l'affinage des métaux précieux on traite à chaud le minerai d'argent aurifère par l'acide sulfurique concentré, on obtient d'une part une dissolution acide de sulfate de cuivre et de sulfate d'argent, et d'une autre part un résidu d'or en poudre très-fine. Ce produit, auquel on donne le nom d'*or en chaux*, est lavé à plusieurs reprises avec de l'eau chaude; on le jette sur un filtre sans plis, puis on fait sécher à l'étuve.

OR EN COQUILLE.

La poudre d'or obtenue par les procédés que nous venons de faire connaître, délayée dans une solution concentrée de gomme arabique et étendue en couches minces dans l'intérieur de petits coquillages, forme les coquilles d'or dont l'enluminure fait un si fréquent usage.

Les coquilles qui servent à cet usage sont plus petites que les coquilles d'argent; comme pour ces dernières, on dépose sur un point quelconque un morceau de pâte de la grosseur d'une petite lentille. La quantité d'or qui se trouve dans chacune d'elles est très-minime. Ainsi, deux coquilles prises dans le commerce nous ont donné 2 1/2 et 3 centigrammes d'or pur. 50 à 60 coquilles représentent donc un poids d'or équivalent à 5 fr.

OR D'ALLEMAGNE.

L'or d'Allemagne se prépare encore en coquille,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mais on ne doit pas le confondre avec le précédent.

C'est un alliage de cuivre et de zinc (laiton, clinquant, oripeau) réduit en feuilles très-minces par les batteurs d'or, puis broyé et étendu dans des coquilles comme nous l'avons déjà dit.

Cette composition n'est pas d'une longue durée, on l'emploie seulement pour colorier les estampes très-communes.

L'or d'Allemagne est quelquefois vendu pour de l'or pur : d'autres fois on les mélange ensemble.

Le moyen le plus simple pour reconnaître cette fraude, consiste à délayer le produit dans une petite quantité d'eau chaude, et à le verser dans un ballon contenant de l'acide sulfurique concentré. L'or pur ne se dissout pas, tandis que l'or d'Allemagne donne une liqueur colorée en bleu qui devient encore plus vive lorsqu'on la sursature par l'alcali volatil.

L'or de Manheim, que l'on emploie encore quelquefois, est un alliage de cuivre et d'étain.

L'or forme la couleur la plus solide que l'on connaisse; on s'en sert principalement pour peindre les arabesques, les figures, et pour imiter les ouvrages de la Chine et du Japon.

MASSICOT (voyez Litharge).

OCRES JAUNE ET ROUGE.

Nous réunissons dans le même paragraphe l'ocre jaune et l'ocre rouge. On n'ignore pas, en effet, que la seconde s'obtient par la calcination de la première; en faisant l'histoire de l'une, on fait donc l'histoire de l'autre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

En France, dans les départements de la Nièvre, du Cher et de l'Yonne, en Saxe, en Hollande, et enfin dans un grand nombre de localités où il y a des mines de fer, on trouve naturellement de l'argile colorée en jaune, plus rarement en rouge et en brun, par de l'oxyde de fer, à laquelle on donne le nom d'argile ocreuse ou *d'ocre*.

Dans ces derniers temps on a donné le nom d'ocre de chrome, d'ocre d'urane, à des combinaisons particulières d'argile avec les oxydes de chrome et d'urane. Nous pensons qu'il serait plus convenable de réserver exclusivement le nom d'ocre aux combinaisons de l'argile avec l'oxyde de fer. On éviterait par là la confusion qui peut résulter, dans le commerce, de substances si différentes sous le rapport de leur composition.

Les ocres, auxquelles il est difficile d'assigner des formules spéciales, en raison des proportions variables de leurs composants, peuvent cependant être considérées comme de véritables combinaisons chimiques d'argile et d'oxyde de fer. Ces deux oxydes sont combinés ensemble de la même manière que les matières colorantes se fixent sur les tissus, ou bien sur certains alcalis minéraux pour former des laques. La force qui unit ces deux oxydes est encore assez grande pour que tous les acides, modérément étendus, ne puissent les attaquer ; c'est seulement à chaud et avec des acides concentrés qu'on arrive à les décomposer d'une manière complète.

L'ocre jaune est la plus répandue dans la nature.

L'ocre rouge naturelle porte encore le nom de craie rouge ; on la trouve principalement en Bohème, en Thu-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ringe, et sert pour les crayons ; toutes celles du commerce sont produites par la calcination de l'ocre jaune.

L'ocre brune constitue la terre de Cologne que nous ferons connaître ailleurs.

L'ocre jaune résulte de la combinaison de l'alumine avec l'oxyde de fer hydraté. On la trouve à plusieurs mètres au-dessous du sol, où elle forme des bancs d'un à deux mètres d'épaisseur. Les carrières les plus remarquables sont situées dans le département du Cher, à Saint-Georges sur la Pré, dans le département de la Nièvre, à la Berjaterie, et surtout dans le département de l'Yonne, à Pourrain, à Diges et à Toucy : les quantités qu'on retire de ces trois localités sont très-considérables.

L'ocre de Saint-Georges sur la Pré se trouve à 20 mètres au-dessous du sol ; celle de la Berjaterie forme un banc d'un mètre d'épaisseur, et se rencontre à 8 ou 10 mètres du sol. Celle de Pourrain est encaissée dans un banc d'argile ferrugineuse ; toutes les trois possèdent des propriétés chimiques et physiques qui diffèrent peu. Cependant l'on s'accorde à dire que celle qui nous vient du département de l'Yonne est plus belle, et donne par sa calcination une ocre rouge plus vive.

M. Berthier, qui a fait l'analyse des ocres, a trouvé la composition suivante :

Ocre de Saint-Georges.		Ocre de la Berjaterie.	
Argile.....	69,5.	Argile.....	64,4.
Peroxyde de fer.	23,5.	Peroxyde de fer.	26,6.
Eau.....	7,0.	Eau.....	9,0.
	100,0.		100,0.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

L'ocre de Pourrain a donné à M. Mérat-Guillot :

Silice	92,2.
Alumine.....	01,9.
Chaux.....	03,2.
Oxyde de fer.	02,6.
	99,9.

L'ocre jaune, exposée à l'action d'une température élevée, dégage de l'eau et acquiert une teinte rouge très-vive ; c'est sur cette réaction qu'est basée la préparation de l'ocre rouge.

Pour être livrée au commerce, l'ocre jaune subit de la part de l'ouvrier diverses préparations, qui ont pour but d'en faire plusieurs variétés.

L'ocre la plus commune est celle qu'on extrait de la mine, puis qu'on tamise grossièrement après l'avoir fait sécher au soleil. Pour l'obtenir plus belle, on la passe à travers un tamis de soie très-fin. Mais la plus grande partie de celle qu'on trouve dans le commerce est purifiée de la manière suivante :

Lorsque la terre est retirée de la mine, on la passe au moulin afin de la réduire en poudre grossière, on la délaye dans de grandes cuves avec de l'eau, on laisse reposer pendant un temps plus ou moins long, puis on décante ; les parties les plus grossières se précipitent d'abord, et l'eau chargée d'ocre est reçue dans des bassins où elle se clarifie; on la fait ensuite écouler, et on recueille le précipité qu'on laisse sécher au soleil, lorsqu'on veut la livrer en poudre ; ou bien on en forme des pains qui sont séchés également au soleil.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

L'ocre obtenue ainsi a toujours une teinte jaune terreuse : on remarque que celle qui a été lavée plusieurs fois est d'un jaune plus clair.

Pour convertir l'ocre jaune en ocre rouge, on réduit la terre en très-petits fragments, puis on la place sur une plaque métallique chauffée à rouge ; lorsqu'elle a acquis la couleur désirée, on la refroidit brusquement en la versant dans de l'eau froide. On sépare par décantation l'eau chargée d'ocre ; on laisse reposer, on décante de nouveau, et enfin on recueille le précipité qu'on fait sécher à l'air. L'ocre est d'un rouge d'autant plus vif que la terre contenait plus de fer et moins de substances organiques.

Sous l'influence de la chaleur, l'oxyde de fer hydraté perd son eau de constitution, et prend alors la teinte rouge qui lui appartient lorsqu'il est anhydre.

On la fabrique le plus souvent dans la localité même où se trouve la carrière.

Au lieu de purifier l'ocre jaune par le lavage et la décantation des terres, un industriel a construit un appareil qui lui permet de supprimer l'action de l'eau, et de l'obtenir toujours en poudre excessivement fine ; pour cela il emploie la ventilation telle qu'on la pratique pour la préparation du blanc de zinc.

Le minerai d'ocre broyé et tamisé est soumis au moyen d'un élévateur à godet à un fort courant d'air, qui conduit la poudre impalpable dans une chambre séparée vers le milieu par une toile serrée ; celle-ci ne laisse passer que le courant d'air entraînant avec lui la poudre d'ocre très-fine ; la partie la plus grossière tombe dans un compartiment où on la recueille, soit pour la soumettre à une

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

seconde pulvérisation, soit pour en faire une sorte inférieure.

Ce fabricant trouve préférable de préparer l'ocre rouge avec l'ocre jaune en poudre impalpable. Pour cela, un tube placé à la partie supérieure de la chambre conduit l'ocre volatilisée dans un fourneau où elle se déshydrate complétement : il se sert d'une plaque de fonte, chauffée au rouge, sur laquelle la substance se répand d'une manière uniforme au moyen d'un cylindre à hélice.

La calcination opérée, on recueille l'ocre rouge par un canal situé à la base même de la plaque métallique. Cette poudre, qu'il désigne sous le numéro 1, est humectée après le refroidissement avec une petite quantité d'eau. Cette opération a pour but, dit l'inventeur de ce procédé, pour lequel il a été pris un brevet, de suroxider le fer et de communiquer à l'ocre une teinte rouge plus vive.

L'ocre rouge est souvent désignée dans le commerce sous les noms de *brun rouge, rouge de Prusse, rouge de Nuremberg, terre rouge ;* mais on réserve plus spécialement le nom de *rouge de Prusse* à celle qui possède une teinte rouge vive, et on désigne les autres sous le nom commun d'*ocre rouge.*

Le rouge de Prusse et les ocres rouges sont en poudre grossière et en poudre fine. La première sorte est de l'ocre jaune calcinée, telle qu'on la tire de la mine ; la seconde est passée au tamis de soie ou bien lavée. Dans ce dernier cas, elle est en poudre impalpable ; mais on observe que sa teinte est un peu plus claire.

Le commerce de détail livre quelquefois de l'ocre rouge sous forme de pâte ; pour l'obtenir ainsi, on la broie avec

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de l'eau à laquelle on ajoute une petite quantité de chlorure de calcium qui lui permet de conserver son humidité.

Les ocres jaune et rouge sont très-fréquemment employées dans la peinture à l'eau et à l'huile. Les historiens disent que les artistes de l'antiquité y avaient souvent recours. Il est certain que dans la plus grande partie des anciennes peintures soumises à l'analyse chimique, on a retrouvé la présence de ces substances. Ainsi, les teintes foncées que l'on observe dans les tableaux de Saint-Marc et de la Vénus, exposés dans la tribune de la galerie de Florence, sont obtenues avec de l'ocre jaune, de l'ocre rouge et des matières carbonacées.

Chaptal et Humphry Davy affirment que des pots de terre trouvés sous les ruines de Pompéia et dans les salles de bains de Titus, contenaient une certaine quantité d'ocre jaune; enfin, que les jaunes de la Noce Aldobrandine sont peints avec cette substance.

Les Grecs et les Romains connaissaient parfaitement la préparation de l'ocre rouge par la calcination de l'ocre jaune. Pline, Vitruve, Théophraste, disent qu'en brûlant des terres de Sinope, d'Arménie, et l'ocre jaune d'Afrique, on leur communique la teinte rouge. Cette réaction passa inaperçue jusqu'au moment où les Hollandais la mirent en pratique. Ces industriels ont conservé ce monopole pendant longtemps ; ils faisaient venir de France de l'ocre jaune pour nous la revendre ensuite sous le nom de rouge de Prusse.

Nos peintres actuels les emploient pour la peinture en détrempe, à la colle et à l'huile, le badigeonnage, et pour

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

la peinture des papiers. On les fait très-souvent servir pour la mise en couleur des carreaux d'appartements. Ce sont des produits nullement vénéneux et très-solides.

ROUGE DE VENISE, ROUGE D'ANVERS, TERRA ROSA.

Ces trois couleurs sont encore des ocres qui possèdent la même composition chimique que les ocres jaune et rouge proprement dites; leur préparation est aussi la même.

Le *rouge de Venise* nous vient de l'Italie ; sa teinte est plus belle que celle de l'ocre rouge, et la peinture qu'elle produit est aussi beaucoup plus éclatante.

Le *rouge d'Anvers* a la plus grande ressemblance avec le précédent ; il est livré au commerce de Paris par des fabricants de la Flandre, et surtout de Namur.

Sous le nom de *terra rosa*, on désigne une ocre d'un rouge lilas lorsqu'elle est en poudre, et d'un rouge vif lorsqu'elle est broyée avec de l'huile. Cette couleur, qui nous vient de l'Italie, est encore peu connue dans le commerce de la droguerie. On suppose que c'est de l'ocre jaune de Venise qui a été moins chauffée que l'ocre rouge ; il est certain qu'elle foisonne très-peu lorsqu'on l'emploie.

TERRE D'ITALIE ET OCRE DE RUE.

Nous réunissons ces deux substances dans un même paragraphe, parce que nous pensons, malgré leurs noms différents, qu'elles ont, sinon la même origine, du moins une composition identique.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Les auteurs s'accordent à dire que la terre d'Italie et l'ocre de rue nous viennent de l'Italie et de l'Angleterre.

Ce qui frappe dans leur examen, c'est leur grande ressemblance avec l'ocre jaune ordinaire; comme cette dernière, elles sont jaunes, mais d'une nuance un peu plus foncée; leurs principes constituants sont l'hydrate de sesquioxyde de fer, l'argile et la silice. Si on les calcine, elles fournissent une terre rouge qui, à part une richesse de ton moins grande, possède tous les caractères appartenant à l'ocre rouge.

Elles se préparent dans les localités où il existe des mines de fer.

L'une et l'autre se vendent dans le commerce à l'état naturel et à l'état calciné; elles sont en poudre grossière et en poudre fine ou lavée.

On les emploie aux mêmes usages que les ocres jaunes et rouges; elles sont très-solides et nullement vénéneuses.

JAUNE DE MARS.

Dans le but d'enlever à l'ocre jaune naturelle la teinte terreuse qu'elle possède toujours, quelques fabricants de couleurs ont essayé de l'obtenir artificiellement, en précipitant d'une manière incomplète certains sels de fer solubles par les alcalis (potasse, soude, chaux, alumine).

Voici, d'après M. Bourgeois, comment on l'obtient.

On fait dissoudre dans de l'eau distillée du sulfate de fer fait de toutes pièces, en dissolvant dans un matras des morceaux de fer doux et en excès par de l'acide sulfurique étendu de 4 à 5 parties d'eau; on le mêle avec

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une partie égale de dissolution d'alun, puis on verse ce mélange dans une tinette en sapin, de manière à en couvrir le fond à 1 centimètre de haut; on remplit alors cette tinette d'eau de Seine, bien claire, mais non filtrée au charbon, parce que cette eau, filtrée ainsi, contient une petite quantité d'acide carbonique qui altérerait l'oxyde de fer; on précipite ensuite ce mélange par une solution de potasse d'Amérique; on remue bien le tout, et l'on décante après vingt-quatre heures; on ramasse le précipité avec un couteau non métallique; on le filtre, puis on le met en trochisques sur du papier joseph.

La préparation de cette couleur présente des difficultés qu'une longue pratique peut seule surmonter; M. Colcomb s'est acquis dans ce genre de fabrication une réputation signalée par tous les auteurs.

Le jaune de mars obtenu par le procédé ci-dessus est un mélange d'oxyde de fer hydraté, de carbonate de fer et d'alumine, dans des proportions qui varient avec la quantité de potasse qu'on a ajoutée; il diffère beaucoup du suivant que nous allons faire connaître.

On fait dissoudre 1 kilogramme de sulfate de protoxyde de fer dans 20 litres d'eau froide. D'une autre part, on éteint un kilogramme de chaux vive parfaitement blanche dans 40 litres d'eau froide; la bouillie qui en résulte est passée à travers un linge, de manière à permettre à la chaux la plus fine de passer; on ajoute peu à peu et en agitant sans cesse la solution ferrugineuse dans le lait de chaux. Il se forme un précipité verdâtre qu'on lave à plusieurs reprises avec de l'eau froide, puis on l'expose pendant quelque temps à l'air, où il ne tarde pas à prendre

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

en séchant, et par le fait de la suroxydation de l'oxyde de fer, une teinte jaune assez prononcée.

Cette couleur est, ainsi que le montrent les substances qui ont servi à l'obtenir, un mélange de sulfate de chaux et de sous-sulfate de peroxyde de fer.

Il existe un troisième procédé, qui consiste à remplacer le sulfate de protoxyde de fer par le sulfate de sesquioxyde qu'on précipite au moyen du carbonate de soude; il se dépose de l'hydrate de sesquioxyde, qui possède une teinte jaune rougeâtre. On lave, puis on fait sécher comme précédemment.

Cet oxyde n'a jamais une teinte jaune bien franche; aussi, pour corriger ce défaut, quelques fabricants ajoutent au sel de fer une petite quantité d'alun. L'alumine qui se précipite avec l'oxyde de fer, fait disparaître en partie la teinte rougeâtre qu'on reproche à ce produit.

Le jaune de mars bien préparé est une fort belle couleur, très-solide, que l'on emploie pour la peinture fine.

C'est par la calcination du jaune de mars à des températures différentes, et dans des conditions particulières, tenues secrètes par les fabricants de couleurs, que l'on obtient le *violet*, le *rouge*, le *brun* et l'*orangé* de fer ou de mars. Dans ces produits, l'oxyde de fer est en partie à l'état de sesquioxyde, mélangé plutôt que combiné à l'oxyde alcalin; ils partagent, comme le brun Vandick et le colcothar, la propriété d'être très-solides; mais le prix élevé auquel le commerce les livre, fait qu'on ne les emploie guère que pour la peinture fine, le tableau, par exemple.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

OR MUSSIF.

L'or mussif, nommé encore *or mosaïque*, *or de Judée*, *bronze des peintres*, *bisulfure d'étain*, a été, dit-on, inventé par les Phéniciens.

C'est une combinaison de soufre et d'étain dans les proportions suivantes :

Soufre.	35,37.
Etain..	64,63.
	100,00.

La formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{S^2}_{\text{Soufre.}} + \underbrace{Sn}_{\text{Etain.}}$$

Il se présente sous la forme d'écailles brillantes, translucides, douces au toucher ; il est insipide, inodore, insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther et les huiles grasses et volatiles. L'eau régale est le seul acide qui le dissolve ; exposé à l'action d'une température très-élevée, il se décompose en partie, tandis qu'une autre portion se volatilise en cristaux d'un éclat très-vif.

On a indiqué un grand nombre de procédés pour obtenir l'or mussif, mais celui qu'on emploie le plus souvent, et qui fournit un produit d'une belle qualité, se pratique de la manière suivante :

On prend :

Etain pur.....	12 parties.
Mercure.....	6 »
Soufre en poudre.....	7 »
Sel ammoniac en poudre.	6 »

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On commence par amalgamer l'étain avec le mercure, on broie le mélange avec le soufre et le sel ammoniac, puis on introduit dans un matras de verre très-résistant, et on chauffe doucement au bain de sable jusqu'à ce qu'il ne se dégage plus de vapeur blanche et que l'odeur de l'hydrogène sulfuré ne se fasse plus sentir. Arrivé à ce point, on élève la température jusqu'au rouge obscur, puis on laisse refroidir.

Lorsqu'on brise le matras, on trouve la plus grande partie de l'or mussif sous forme d'une masse écailleuse, recouverte d'une certaine quantité d'écailles cristallines, d'un éclat très-vif, qui proviennent de la sublimation d'une partie de la matière. Comme celles-ci sont toujours d'une qualité supérieure, on les recueille à part. Sur les parois supérieures du vase, il existe des cristaux de protochlorure de mercure et de sulfure de mercure, résultant de la réaction qui s'est opérée.

Voici ce qui se passe dans cette opération :

Le mercure et le sel ammoniac ne servent qu'à titre d'auxiliaire : le premier, à diviser l'étain, pour le rendre plus fusible, et enfin pour permettre le contact intime entre le soufre et ce métal; le second, à prévenir l'élévation de la température, qui résulte de la combinaison du soufre avec l'étain. En effet, comme le sel ammoniac a besoin, pour entrer en vapeur, d'une certaine quantité de calorique, il en soustrait la plus grande partie au mélange, qui passerait sans cela à l'état de protosulfure d'étain.

Certains fabricants préparent encore l'or mussif avec les substances suivantes :

Mercure..... 4 parties.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Etain.....	4	parties.
Soufre	3	»
Sel ammoniac.	2	»

Ou bien avec :

Mercure	3	parties.
Etain.....	7	»
Soufre	7	»
Sel ammoniac.	3	»

Dans le but d'éviter l'emploi du mercure, qui se trouve perdu, on a conseillé de l'obtenir en calcinant :

Soufre	1	partie.
Protoxyde d'étain.	2	»

Ou bien encore :

Soufre.....	3	parties.
Protoxyde d'étain.	4	»
Sel ammoniac....	2	»

Mais généralement on s'accorde à dire qu'avec l'amalgame de mercure et d'étain, le produit possède toujours une teinte jaune plus riche.

Il résulte de nos recherches, que la réussite de cette opération tient moins aux quantités de mercure, d'étain, de soufre et de sel ammoniac qu'on met en présence, qu'à la conduite du feu : tout l'art de cette fabrication réside là; ainsi, lorsque la température n'est pas assez élevée, le produit est jaune clair; en chauffant davantage, la teinte est jaune foncé; enfin, en chauffant trop, il prend une teinte grisâtre.

L'or mussif sert dans la peinture à l'huile pour imiter

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

les tons et les reflets du bronze, ou bien encore pour dorer sur bois ; pour ce dernier usage, quelques industriels lui font subir une seconde calcination au rouge dans un matras en verre. Une certaine quantité se décompose en soufre, sel ammoniac et cinabre ; mais une autre partie se sublime sous la forme de lames très-éclatantes, d'un jaune très-vif : c'est une couleur médiocrement solide et assez vénéneuse.

ORPIMENT.

Le soufre et l'arsenic peuvent s'unir en un grand nombre de proportions.

La nature nous offre plusieurs échantillons de sulfures d'arsenic, dont deux sont employés dans la peinture : ce sont le bisulfure ou réalgar, et le trisulfure ou orpiment, mais on ne les rencontre jamais en quantités assez considérables pour satisfaire aux besoins des arts ; ceux qui existent dans le commerce sont produits artificiellement. Le premier est rouge, le second est jaune ; c'est de ce dernier que nous allons nous occuper ici.

L'orpiment, orpin, sulfure jaune d'arsenic, *auripigmentum*, est connu depuis la plus haute antiquité. Théophraste, qui vivait 315 ans avant Jésus-Christ, est le premier auteur qui en parle.

Il est formé de :

Arsenic.	60,98.
Soufre..	39,02.
	100,00.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{S^3}_{\text{Soufre.}} + \underbrace{As}_{\text{Arsenic.}}$$

A l'état naturel, l'orpiment est en masses lamelleuses, ou bien cristallisé en prismes rhomboïdaux obliques, d'un jaune citron très-vif et très-éclatant. Son éclat est métallique ; il est inodore, transparent, d'une dureté assez faible pour qu'on puisse le couper au couteau. Réduit en poudre, il possède une teinte jaune plus claire que lorsqu'il est en masse ; insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther et les huiles. La plupart des acides sont sans action sur lui ; cependant l'acide nitrique et l'eau régale le décomposent. Il est fusible, volatil, sans décomposition lorsqu'on le chauffe en vase clos ; mais dans des vases ouverts, il se détruit en acide sulfureux et acide arsénieux (arsenic blanc) ; par le frottement il acquiert l'électricité résineuse.

L'orpiment se trouve naturellement dans les terrains secondaires, souvent mélangé au réalgar. Les localités où on le rencontre en certaine quantité sont : la Souabe, la Hongrie, la Syrie, la Valachie, la Bohême, le Pérou, la Chine, la Perse, et enfin dans une grande partie de l'Orient.

L'orpiment artificiel partage, sous le rapport des propriétés physiques, quelques caractères de l'orpiment naturel, mais sous le rapport chimique il en diffère complétement.

Il résulte des expériences de M. Guibourt, que l'orpiment fait de toutes pièces est un mélange d'acide arsénieux et de sulfure d'arsenic, dans les proportions de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

96 parties du premier et de 6 parties du second; aussi est-il beaucoup plus vénéneux que celui qu'on trouve dans la nature.

L'orpiment artificiel se fabrique principalement en Allemagne, il ne s'en importe pas moins de 300,000 kilogr. En France, le mode de fabrication varie beaucoup. Le plus ordinairement on chauffe, après les avoir pulvérisés et parfaitement mélangés, 1 kilogr. de fleur soufre et 2 kilogr. d'acide arsénieux dans un creuset de terre, muni à la partie supérieure d'un chapiteau qui permet de recueillir le produit sublimé.

Obtenu ainsi, l'orpiment est en masse opaque, ayant l'éclat de l'acide arsénieux, et formé de couches superposées, dont la teinte varie depuis le rouge jusqu'au jaune clair. Cette différence de couleur provient de la combinaison plus ou moins intime du soufre et de l'arsenic. On obtient une teinte plus uniforme en laissant la sublimation s'effectuer lentement; d'autres fabricants ajoutent un peu moins de soufre; ils obtiennent un produit qui tient le milieu entre l'orpiment ordinaire et le réalgar.

L'orpiment est d'un usage journalier dans la peinture à l'huile, mais il ne réunit aucune des qualités d'une bonne couleur; ainsi, il est très peu solide, très-vénéneux, et de plus il décompose un grand nombre de couleurs métalliques, avec lesquelles il forme des sulfures diversement colorés.

Mélangé au bleu de Prusse, il fournit une couleur verte assez belle.

Il y a quelques années, on a conseillé son emploi pour la peinture sur marbre; lorsqu'il est dissous dans l'am-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

moniaque, il pénètre rapidement le marbre sur lequel on l'applique et produit une couleur jaune, qui se fonce d'autant plus qu'on l'expose davantage à l'air.

IODURE DE PLOMB.

L'iodure de plomb, que la peinture à l'huile emploie quelquefois, résulte de la combinaison de l'iode avec le plomb; sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{I}_{\text{Iode.}} + \underbrace{Pb}_{\text{Plomb.}}$$

C'est une couleur d'un beau jaune citron, pulvérulente, insoluble dans l'eau froide et dans l'alcool; l'eau bouillante en dissout 1/192e, qui se précipite par le refroidissement en paillettes d'un vif éclat.

Le procédé le plus économique pour l'obtenir a été indiqué par M. Huraut, habile pharmacien de Paris.

On prend :

Iode	100 parties.
Limaille de fer.	15 »
Chaux vive....	25 »
Eau	Quantité suffisante.

On fait une bouillie des substances que nous venons de nommer; on chauffe doucement en agitant sans cesse, et lorsque la combinaison est opérée, ce qu'on reconnaît à la disparition complète de l'iode, la matière est étendue d'eau, on laisse déposer, on décante; on traite le résidu par une nouvelle quantité d'eau, puis on filtre les liqueurs

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

réunies. Celles-ci contiennent de l'iodure de calcium, qu'on décompose par une solution de 152 parties d'acétate neutre de plomb, ou bien de 132 parties de nitrate de plomb. Le précipité qui prend naissance est lavé à deux ou trois eaux seulement, puis séché à une température modérée. Avec les quantités ci-dessus indiquées, on obtient 175 parties d'iodure de plomb micacé et d'un jaune orange magnifique.

Cette couleur fournit à la peinture à l'huile des résultats d'autant plus satisfaisants, qu'on ne l'expose pas aux rayons solaires; mais sous l'influence de ces derniers, elle ne tarde pas à se décomposer. Cependant Davy dit que de l'iodure de plomb étendu en couches minces, puis exposé pendant plusieurs mois à l'air et à la lumière, a conservé sa teinte sans altération; il partage du reste tous les défauts et toutes les qualités des composés plombiques.

JAUNE DE CADMIUM.

En décrivant l'histoire du cadmium et de ses composés, Stromeyer émit l'opinion, qui s'est confirmée depuis, que le sulfure de cadmium, pour la beauté et la fixité de sa teinte, pouvait être d'un emploi avantageux dans la peinture à l'huile.

Ce composé, dont la formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{S}_{\text{Soufre.}} + \underbrace{Cd}_{\text{Cadmium.}}$$

possède une teinte jaune fort belle. Vu en masse, il est

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ordinairement jaune rougeâtre; mais réduit en poudre fine, il est d'un très-beau jaune foncé.

Lorsqu'on le chauffe, il passe au rouge cramoisi, et reprend par le refroidissement sa teinte naturelle; il ne fond qu'à une température très-élevée et cristallise par le refroidissement en lames jaunes micacées.

On peut l'obtenir de deux manières différentes :

1° En chauffant dans un creuset fermé, de l'oxyde de cadmium avec de la fleur de soufre en excès;

2° En faisant passer un courant d'hydrogène sulfuré à travers une solution de sulfate ou de nitrate de cadmium. Le précipité qui se produit dans cette circonstance est lavé, recueilli sur un filtre, puis séché à l'étuve. Il possède une teinte jaune beaucoup plus belle que le précédent, et comme il est en poudre impalpable, sa propriété couvrante est aussi plus grande.

Le jaune de cadmium est une fort belle couleur qui, avec les couleurs bleues, donne des verts très-riches et très-solides. Mais de même que beaucoup de sulfures métalliques, on doit éviter de le mélanger avec certaines couleurs minérales, la céruse, par exemple, qu'il décompose en donnant naissance à des sulfures plus ou moins colorés.

Etant à un prix assez élevé, on ne l'emploie guère que pour les travaux d'art; il a peu d'action sur l'économie animale.

LAQUE MINÉRALE.

Dans le cours de l'année 1836, M. Malaguti, professeur de chimie à Rennes, fit connaître une substance d'une

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

belle couleur lilas, qui peut être employée avec beaucoup d'avantage pour l'impression des papiers peints et pour la peinture à l'huile.

Ce chimiste conseille de se servir de cette couleur pour remplacer le mélange de laques végétales que les peintres sont obligés de faire pour obtenir la nuance lilas, aussi lui a-t-il donné le nom de laque minérale.

La laque minérale est une combinaison de l'oxyde de chrome avec le bioxyde d'étain (acide stannique); elle forme la base du pinkcolour, qui sert comme on sait à peindre la faïence et la porcelaine au-dessous de la couverte.

Voici comment M. Malaguti la prépare :

On prend :

Acide stannique..	100 parties.
Oxyde de chrome.	2 »

On fait un mélange aussi intime que possible, et on calcine dans un creuset de terre jusqu'à la température du rouge sombre : après le refroidissement, la matière se présente sous la forme d'une masse vitrifiée brillante qui, réduite en poudre, possède une couleur lilas très-belle.

Le docteur Lüdersdorff (1), qui a répété les expériences de M. Malaguti, a toujours obtenu une matière qui avait un ton un peu grisâtre. Il chercha à se procurer un chromate basique d'étain et à le modifier par la calcination, de manière à obtenir la couleur désirée : voici comment il y est parvenu :

(1) *Revue scientifique et industrielle*, t. xx, p. 291.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

On fait dissoudre du chromate neutre de potasse dans cinq à six fois son poids d'eau, et on verse dans la liqueur une solution de bichlorure d'étain tant qu'il continue à se produire un précipité, on le lave bien dans le vase même où il s'est formé, et on le recueille sur un filtre. Quand toute l'eau est égouttée, on broie le précipité encore humide dans une capsule, avec la moitié de son volume de sel de nitre pulvérisé, et on laisse la matière sécher en place; arrivé à ce point, on la pulvérise finement et on la jette par petites portions dans du nitrate de potasse chauffé au rouge faible : la décomposition a lieu comme à l'ordinaire; le creuset est retiré du feu, on y laisse la matière en repos pendant quelque temps, afin que la combinaison que l'on cherche à obtenir puisse se déposer au fond. Le nitrate de potasse liquide est décanté, et on détache du creuset le chromate basique d'étain formé, en le détrempant avec de l'eau chaude; enfin, on le soumet au lavage tant que l'eau employée à cette opération continue à offrir une réaction alcaline.

Le chromate basique d'étain ainsi obtenu est d'une couleur jaune pâle terne : il s'agit maintenant de lui faire subir les modifications qui doivent en faire la couleur que l'on a en vue : il n'y a pas d'autre chose à faire qu'à le soumettre à une forte calcination pendant une ou deux heures, ce qui se fait en couvrant de charbons (de coke préférablement) le creuset, qui naturellement doit être luté et chauffé dans un four à réverbère. Si on le place dans un four à porcelaine, il vaut mieux le couvrir tout simplement sans le luter, et si la quantité de matière à calciner est plus considérable, il est nécessaire de le ren-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

fermer dans une capsule plus haute que large, afin de ménager à l'air un accès plus facile.

Après la calcination, la substance est ferme et offre çà et là un léger brillant; sa couleur est d'un beau rose de fleur de pêcher; elle est très-dure, mais cependant se réduit facilement en poudre, sur laquelle l'humidité, l'air, la lumière et le gaz sulphydrique sont sans action.

JAUNE MINÉRAL.

OXYDOCHLORURE DE PLOMB SURBASIQUE.

Sous les noms de *mendipite*, *berzelite*, *kérasine*, on désigne en minéralogie plusieurs combinaisons naturelles du chlore avec le protoxyde de plomb. Toutes ces espèces minérales, assez rares il est vrai, possèdent une teinte jaune plus ou moins prononcée. La plus belle a pour formule :

$$\underbrace{Cl\ Pb}_{\text{Chlorure de plomb.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

Tout celui que les arts emploient est obtenu par la voie artificielle; il forme un grand nombre de variétés qui portent dans le commerce les noms de *jaune de Turner*, *jaune de Kassler* ou de *Cassel*, *jaune de Paris* et *jaune de Vérone*.

Aucun de ces produits ne possède exactement la composition que nous avons donnée ci-dessus ; tous résultent de la combinaison du protochlorure de plomb avec des proportions variables d'oxyde de plomb.

Le jaune minéral a été découvert en Angleterre par un

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

nommé Turner, qui l'obtint en faisant digérer le minium avec la moitié de son poids de sel marin, puis chauffant dans un creuset à une température élevée le mélange réduit en bouillie, à l'aide d'une petite quantité d'eau. Ce procédé, tenu secret pendant très-longtemps par son auteur, a été dévoilé par le docteur Hahnemann, qui conseille d'opérer de la manière suivante :

Mélangez ensemble 21 parties de minium et 2 parties de sel ammoniac ; chauffez dans un creuset jusqu'à fusion ; puis coulez sur une table de marbre uni, et pulvérisez sans résidu.

La plupart des modes opératoires indiqués jusqu'ici ne sont que des variantes de celui d'Hahnemann ; presque tous consistent à faire fondre de la litharge, du minium ou de la céruse avec du sel marin ou du sel ammoniac (chlorhydrate d'ammoniaque).

M. Mérimée a indiqué un procédé qui fournit un produit d'une teinte jaune très-riche, mais d'une composition bien différente ; aussi le décrirons-nous à part.

Voici comment on prépare ordinairement la couleur qui nous occupe.

Dans un mortier de marbre très-propre, on mélange très-intimement 4 parties de minium avec une partie de sel ammoniac ; on ajoute une petite quantité d'eau pour former une espèce de pâte ferme qu'on place dans un vase de grès, recouvert intérieurement d'une couche d'argile.

On place le vase sur un support en brique réfractaire, et dans un fourneau à réverbère analogue à celui employé par les essayeurs ; on chauffe d'abord lentement, puis au rouge sombre. Lorsque la fusion est opérée, on

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

retire le vase de l'appareil, et on coule la matière dans un vase de fer poli intérieurement et bien chaud. On obtient alors une substance dure, pesante, comme cristallisée, qu'on réduit en poudre fine pour la livrer au commerce.

Chaptal avait fondé à Montpellier une fabrique de jaune minéral qu'il préparait de la manière suivante, et qu'il livrait sous le nom de jaune de Montpellier.

On prend 400 parties de litharge réduite en poudre fine; d'une autre part, on fait dissoudre 100 parties de chlorure de sodium dans 400 parties d'eau; on fait, avec la litharge, une pâte claire qu'on agite continuellement, afin qu'elle ne durcisse pas pendant cette opération; on ajoute un peu de la dissolution de sel marin tenu en réserve; après vingt-quatre heures de contact, la pâte est ordinairement exempte de grumeaux.

Lorsque le mélange est d'une blancheur uniforme, on le lave avec de l'eau froide pour enlever l'alcali (soude) qui a été mis à nu; on l'exprime dans des sacs, puis on le chauffe au rouge dans des creusets, où il prend en fondant une belle teinte jaune brillante. La litharge s'empare du chlore du sel marin, passe à l'état d'oxydochlorure, et la soude est mise en liberté.

Il existe encore d'autres procédés pour obtenir cette couleur : ainsi, quelques fabricants la préparent, 1° en fondant ensemble une partie de chlorure de plomb avec 4 parties de minium; 2° en chauffant 10 parties de massicot avec une partie de sel ammoniac; après la fusion de la matière, on trouve deux couches, une inférieure de plomb métallique provenant de la réduction d'une certaine quantité d'oxyde par l'hydrogène de l'ammoniaque,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et une autre, supérieure, qui consiste en jaune minéral très-pur et très-brillant ; 3° en maintenant pendant quelque temps en fusion, et à l'air, du chlorure de plomb neutre ; une partie de sel est décomposée, du chlore se dégage, et le métal mis à nu forme de l'oxyde de plomb qui se combine au chlorure non altéré. On arrête l'opération lorsque le produit a acquis la teinte désirée.

L'éclat et la solidité qu'on recherche dans le jaune minéral, paraissent tenir à des proportions inconnues jusqu'à présent de chlore et d'oxyde de plomb nécessaires pour former un sel basique de composition définie, et à la température à laquelle on doit soumettre le mélange.

En général, la teinte est d'autant plus foncée qu'on a pris moins de chlorure alcalin. Si la nuance est trop claire, on fait subir à la couleur une seconde fusion : si, au contraire, elle est trop foncée, on la fait refondre en y ajoutant une petite quantité de sel ammoniac.

Quel que soit le mode opératoire mis en pratique, il est très-important d'apporter pendant l'exécution la plus scrupuleuse propreté, et d'avoir un fourneau construit de manière que les cendres et le charbon ne puissent tomber dans le creuset. En négligeant ces précautions, il se fait une réduction partielle de l'oxyde de plomb, qui donne à la substance une teinte brune.

Le jaune minéral se trouve dans le commerce quelquefois fondu, mais le plus souvent en trochisques ou en poudre. Sa nuance varie depuis le jaune clair jusqu'au jaune brun. C'est surtout pour la peinture des décors et des équipages qu'on l'emploie ; il a une très-grande solidité ; mais comme sa teinte est, en général, un peu

© (🕮⇔🖹) Les Fascicules du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

claire, on est dans l'habitude de la remonter avec le jaune de chrome. De même que la plupart des composés de plomb, il couvre assez bien les objets sur lesquels on l'applique, et noircit, faiblement il est vrai, au contact des émanations sulfureuses.

JAUNE MINÉRAL MÉRIMÉE.

Dans le but d'apporter un perfectionnement à la fabrication du jaune minéral, M. Mérimée a fait connaître un procédé qui fournit une matière jaune très-belle, que les artistes emploient sous le nom de *jaune d'antimoine.*

Cette couleur, à laquelle nous croyons devoir donner le nom de son auteur, est un mélange d'antimoniate de plomb et d'oxydo-chlorures de plomb et de bismuth.

Voici comment on l'obtient :

On fait un mélange de

30 parties de bismuth métallique.
240 parties de sulfure d'antimoine.
640 parties de sel de nitre.

Les trois substances sont réduites en poudre très-fine, puis intimement mélangées et placées dans un creuset que l'on chauffe jusqu'à la fusion. Lorsque la masse ne dégage plus de vapeurs nitreuses, on la projette dans un vase contenant de l'eau froide ; on délaye pendant le temps nécessaire, et on lave par décantation jusqu'à ce que l'eau n'ait plus de saveur.

Pendant cette opération, l'antimoine et le bismuth s'oxydent et produisent de l'antimoniate de bismuth, qui

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

se précipite dans l'eau sous forme d'une poudre jaune sale qu'on fait sécher.

D'une autre part, on fait un mélange de 16 parties de litharge, une partie de sel ammoniac, et 1/8e d'antimoniate de bismuth ; on place le tout dans un creuset, et on chauffe jusqu'à la fusion ; après quoi on coule sur une plaque de fer poli et chaude, et enfin on pulvérise.

Sous l'influence de la litharge et du sel ammoniac, l'antimoniate de bismuth se convertit en antimoniate de plomb (jaune de Naples ordinaire) et en oxydochlorures de plomb et de bismuth.

Cette couleur tient, comme on voit, du jaune de Naples et du jaune minéral. A une très-grande solidité, elle joint une richesse de ton qui la fait surtout rechercher pour la peinture fine. Le commerce la vend sous les noms de jaune d'antimoine et de jaune minéral surfin.

CHROMATE DE CHAUX.

Lorsqu'on traite un sel soluble de chaux (chlorure, nitrate) par du chromate de potasse et de soude, on obtient un précipité jaune de chromate de chaux, dont la composition se représente ainsi :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{CaO}_{\text{Chaux.}}$$

On commence par préparer du chromate de potasse et de soude, en versant jusqu'à saturation du carbonate de soude (cristaux de soude) dans du bichromate de potasse dissous dans suffisante quantité d'eau. On verse peu à peu

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et en agitant sans cesse du chlorure de calcium provenant du traitement de la craie par l'acide chlorhydrique. Une fois le chromate alcalin décomposé, on laisse reposer, on décante, on lave et on recueille le précipité sur une toile très-serrée ou sur un filtre de papier joseph, puis on fait sécher à l'étuve.

Obtenue par ce moyen, cette substance possède une teinte jaune clair ; mais si on fait la précipitation avec des liqueurs bouillantes, le précipité acquiert une teinte encore plus belle.

Le chromate de chaux peut être employé comme la craie pour la peinture en détrempe et pour les papiers peints; mais la plus grande partie de celui que les fabricants livrent au commerce de détail sert pour adultérer le jaune de chrome (chromate de plomb) qu'on veut vendre à bas prix. C'est une couleur d'un très-beau jaune, et qui n'a pas, comme le dernier, le défaut de noircir avec le temps; mais elle couvre mal les objets sur lesquels on l'applique.

CHROMATE DE BARYTE.

Le nitrate de baryte et de chlorure de baryum, traités par le chromate neutre de potasse, fournissent du chromate de baryte qui se représente ainsi :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{BaO}_{\text{Baryte.}}$$

Cette couleur, assez peu employée maintenant, porte encore le nom de *jaune d'outremer*. De même que le chromate de chaux, elle sert souvent à falsifier le jaune de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chrome ; cependant elle peut être employée avec beaucoup d'avantage pour la fabrication des papiers peints ; outre qu'elle couvre assez bien, elle n'a pas l'inconvénient de noircir à l'air.

Voici comment on l'obtient :

On commence par préparer du chromate double de potasse et de soude, en saturant le bichromate de potasse du commerce par des cristaux de soude. La solution est évaporée jusqu'à cristallisation.

D'une autre part, on décompose du carbonate de baryte par de l'acide chlorhydrique concentré ; il se produit du chlorure de baryum qu'on fait évaporer, puis cristalliser. On prend 25 kilogr. de chromate alcalin et 20 kilogr. de chlorure de baryum. Les deux sels dissous séparément, dans une suffisante quantité d'eau, sont ensuite mélangés en agitant sans discontinuer. Il se précipite du chromate de baryte d'un beau jaune citron, qu'on lave par décantation avec de l'eau tiède. Le produit, parfaitement égoutté, est jeté sur une toile serrée et enfin séché à l'étuve.

Si au lieu d'opérer à la température ordinaire, on mélange les solutions chauffées à 100°+0, le chromate de baryte acquiert une teinte jaune plus prononcée et une densité plus grande.

C'est une couleur peu vénéneuse et très-solide.

SULFATE DE PLOMB BASIQUE.

Dans le commerce de la droguerie, on donne quelquefois pour du jaune minéral du sous-sulfate de plomb, qu'on obtient en chauffant le sulfate de plomb, provenant

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

des fabriques d'indiennes, avec son poids de litharge. Lorsque la matière est à l'état de fusion tranquille, on la coule sur une table de marbre et on la pulvérise.

Cette couleur, que les auteurs décrivent sous le nom de *jaune paille minéral,* possède une teinte jaune assez belle. Outre qu'elle est très-solide, elle couvre parfaitement bien ; mais comme la plupart des composés plombiques, elle noircit au contact des émanations sulphydriques, et est assez vénéneuse.

Sa composition chimique, lorsqu'elle est très-pure, s'exprime par

$$\underbrace{SO^3\,Pbo}_{\text{Sulfate de plomb.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

Mais toute celle du commerce contient une plus grande proportion d'oxyde de plomb. Aussi sa teinte est-elle très-variable, ainsi que sa composition.

TURBITH MINÉRAL.

Le produit que les peintres emploient sous les noms de *jaune minéral,* de *turbith minéral,* est du sous-sulfate de mercure qui s'exprime ainsi :

$$\underbrace{SO^3}_{\text{Acide sulfurique.}} \quad \underbrace{3\,(Hg\,O)}_{\text{Oxyde de mercure.}}$$

Voici comment on l'obtient.

On prend :

Mercure métallique....	1,000 grammes.
Acide sulfurique à 66°.	2,000 »

On met ces substances dans une cornue de grès qu'on

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

place dans un fourneau à réverbère, puis on chauffe. Pendant tout le temps que dure l'opération, il se dégage de l'acide sulfureux provenant de la décomposition d'une partie de l'acide sulfurique. Lorsque la réaction est achevée, on brise la cornue, et on trouve une masse blanche sèche de sulfate acide de mercure qu'on délaye dans de l'eau bouillante. Par suite de la décomposition qui s'opère, la matière prend une teinte jaune ; on la lave à plusieurs reprises avec de l'eau chaude, et lorsque celle-ci ne présente plus de réaction acide au papier de tournesol, on recueille le précipité qu'on fait sécher à une basse température.

Le jaune minéral se présente sous la forme d'une poudre d'un beau jaune citron, insoluble dans l'eau, l'alcool, et l'éther. Son emploi paraît être actuellement très-restreint ; en effet, s'il possède un ton assez riche, et s'il couvre assez bien, il ne paraît pas doué d'une longue conservation, principalement lorsqu'il est exposé dans des endroits où des gaz méphitiques se dégagent ; mais mélangé avec d'autres couleurs, il donne, dans certains cas, des résultats très-satisfaisants.

Broyé avec du bleu de Prusse, il donne des verts magnifiques ; il est assez vénéneux.

Nous avons montré ailleurs (1) qu'en faisant évaporer une solution aussi peu acide que possible de sulfate de bioxyde de mercure, on obtenait après le refroidissement des cristaux rhomboédriques transparents d'un très-beau jaune. Nous nous demandons si sous cette forme il ne

(1) *Recherches sur les sulfates de mercure.*

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

posséderait pas, comme le rouge d'iode de Heller que nous décrirons plus loin, la propriété de se conserver plus longtemps à l'air sans altération?

ARSÉNITE DE PLOMB.

Quelques peintres remplacent l'orpiment par l'arsénite de plomb, substance d'un jaune très-riche et très-solide, qui a pour composition chimique :

$$\underbrace{As\,O^3}_{\text{Acide arsénieux.}} + \underbrace{_2\,Pb\,O}_{\text{Oxyde de plomb.}}$$

On l'obtient de la manière suivante :

On fait un mélange très-intime de 10 parties d'acide arsénieux avec 7 parties de litharge qu'on met dans un creuset, et enfin dans un fourneau à réverbère placé sous la hotte d'une cheminée tirant parfaitement; on chauffe au rouge, et lorsque la matière est en fusion tranquille, on la coule sur une table de marbre; après le refroidissement, on la réduit en poudre fine.

La quantité d'acide arsénieux et d'oxyde de plomb que nous donnons est suffisante pour obtenir un arsénite d'une très-grande beauté. Si on ajoute une plus grande proportion de litharge, il se forme de l'arsénite de plomb basique, qui possède une teinte jaune rougeâtre d'autant plus prononcée que l'action de la chaleur a été plus longtemps prolongée, et que la dose de litharge est plus forte.

L'arsénite de plomb est une couleur qui couvre parfaitement bien, mais très-vénéneuse.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

JAUNE DE NAPLES.

Jusque dans ces derniers temps, la composition chimique du jaune de Naples était inconnue; c'est à M. Brunner, de Berne, que l'on doit de savoir que ce produit résulte de la combinaison de l'acide antimonique avec l'oxyde de plomb en proportions diverses.

Il a été découvert à Naples vers le milieu du siècle dernier. Le premier auteur qui en parle est Fougeroux de Bauderoy : voici comment il conseille de le préparer.

« Mélangez ensemble 12 parties de céruse, 3 d'antimo-« niate de potasse (antimoine diaphorétique), 1 de sel am-« moniac et 1 d'alun ; broyez le tout ensemble et chauffez « dans un creuset, d'abord faiblement, puis au rouge per-« dant trois heures. »

Depuis cette époque, il n'a pas été donné moins de dix à douze procédés, qui consistent tous à calciner l'antimoine libre ou combiné avec le plomb métallique, oxydé ou carbonaté.

Ainsi, on l'obtient :

1° En fondant à une température aussi basse que possible 3 parties de massicot et 1 partie d'oxyde d'antimoine ;

2° En fondant 2 parties de minium, 3 parties d'antimoine métallique réduit en poudre et 1 partie de calamine ;

3° 5 à 6 parties de plomb, 2 à 4 parties d'antimoine et 1 partie de sel de tartre (carbonate de potasse) ;

4° 16 parties de plomb, 16 parties d'antimoine, 2 parties de sel de tartre et 1 partie de sel marin ;

5° 12 parties de blanc de plomb, 3 parties d'antimo-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

niate de potasse, 1 partie d'alun et 1 partie de sel ammoniac (ce procédé est attribué à Fougeroux) ;

6° 5 parties de litharge, 2 parties d'antimoniate de potasse et 1 partie de sel ammoniac ;

7° 2 parties de minium et 1 partie d'antimoniate de potasse (procédé Guimet) ;

8° M. Brunner, qui a fait un grand nombre d'expériences à cet égard, s'est arrêté au suivant, comme fournissant le produit le plus beau.

On mélange très-intimement une partie de tartrate de potasse et d'antimoine ou émétique, purifié par des cristallisations répétées, avec 2 parties de nitrate de plomb exempt de fer et de cuivre ; on y ajoute ensuite 4 parties de sel marin, et on forme ainsi un mélange exact et homogène. On calcine doucement dans un creuset de Hesse jusqu'à la fusion. Après le refroidissement, la masse se détache facilement lorsqu'on frappe extérieurement sur le creuset renversé ; on la broie et on l'épuise par l'eau pour enlever tout le sel marin qui forme à la partie supérieure une couche fondue. Dans cette opération, le sel marin n'agit que comme corps auxiliaire, en ce qu'il évite la réduction du sel d'antimoine.

Toute la réussite de cette préparation réside dans la conduite du feu ; ainsi, une chaleur trop forte l'altère complétement ; mais lorsqu'on retire le creuset en temps opportun, le jaune de Naples qu'on obtient est toujours très-beau. Disons aussi que la beauté de cette couleur repose beaucoup sur un certain degré de saturation qu'on n'a pas encore déterminé. L'antimoniate de plomb n'est pas à l'état neutre ; il contient toujours un excès d'oxyde

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de plomb qui paraît tantôt nuisible, tantôt nécessaire à sa formation. Si on suppose qu'il y a un grand excès d'oxyde, on le traite par l'acide hydrochlorique qui l'avive plus ou moins, en formant du chlorure de plomb soluble qu'on enlève par des lavages réitérés à l'eau froide.

Le jaune de Naples fournit à la peinture des tons jaunes très-riches et très-solides ; mais il doit être broyé pour cela sur une table de porphyre et ramassé avec un couteau d'ivoire ; le fer et la pierre lui faisant prendre assez rapidement une teinte verte désagréable. On l'emploie surtout pour imiter le ton de l'or ; mélangé avec le blanc de plomb et un peu de vermillon, il fournit la nuance chamois.

C'est une couleur peu vénéneuse, qui ne noircit pas à l'air, et qui couvre assez bien.

JAUNE BOUTON-D'OR.

MM. Leclaire et Barruel, qui ont entrepris en commun un grand nombre d'expériences pour remplacer l'oxyde de plomb par l'oxyde de zinc dans tous les produits chimiques employés en peinture, ont remarqué que le chromate de zinc, préparé dans de certaines conditions, remplaçait avec avantage le chromate de plomb (jaune de chrome).

Le chromate de zinc chimiquement pur, se formule ainsi :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{ZnO}_{\text{Oxyde de zinc.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Cette couleur, à laquelle MM. Leclaire et Barruel ont donné le nom de *jaune bouton-d'or*, s'obtient de deux manières différentes :

1° On commence par préparer du chromate de potasse et de soude en saturant du bichromate de potasse par du carbonate de soude. D'une autre part, on prend du sulfate de zinc aussi neutre que possible; on le fait dissoudre dans de l'eau avec une petite quantité d'oxyde de zinc; on arrive par ce moyen à dépouiller le sel de zinc de l'oxyde de fer qu'il contient toujours (1).

Les deux liqueurs filtrées séparément sont mélangées, puis brassées à plusieurs reprises. On obtient un précipité abondant de chromate de zinc; on lave par décantation, on fait égoutter sur une toile, et lorsqu'il est en consistance convenable, on en forme des pains qu'on fait sécher à l'étuve.

2° Le second procédé consiste à saturer directement l'acide du bichromate de potasse par l'oxyde de zinc. Pour cela, on prend :

Bichromate de potasse.....	10 kilogr.
Oxyde de zinc privé de fer.....	40 »

On fait dissoudre le bichromate de potasse dans de l'eau; d'une autre part, on délaye l'oxyde de zinc dans la plus petite quantité d'eau possible; on mélange, puis on fait bouillir le tout jusqu'à ce que le précipité ait acquis

(1) Avant de faire le mélange des liqueurs, il est indispensable de s'assurer que tout l'oxyde de fer a été déplacé par l'oxyde de zinc; pour cela, on verse dans la solution de sulfate de zinc un peu de cyanure jaune de potassium et de fer, qui ne doit donner lieu à aucune coloration.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

la teinte jaune désirée ; on recueille le précipité ; on lave et on fait sécher ainsi que nous venons de le dire.

Comme les liqueurs qui proviennent de cette opération contiennent encore une grande quantité de sel de chrome, on les traite par du sulfate de zinc, qui donnera du chromate de zinc jaune paille. Enfin, les premières eaux-mères de cette seconde opération sont évaporées jusqu'à siccité, et le résidu est calciné dans un creuset de terre avec de la fleur de soufre ; il se produit du sulfure de potasse soluble et de l'oxyde vert de chrome insoluble.

Le chromate de zinc, pour lequel on a pris un brevet, forme une couleur très-belle qui s'allie bien aux autres produits employés dans la peinture à l'huile ; il couvre parfaitement, et jouit de toutes les propriétés du blanc de zinc ; il mérite, sous tous les rapports, de remplacer le jaune de chrome qui noircit assez rapidement à l'air.

JAUNE DE CHROME.

Dans son état le plus pur, le *jaune de chrome*, dont la découverte est due à Vauquelin, résulte de la combinaison de l'acide chromique avec l'oxyde de plomb, à équivalents égaux. Sa formule chimique est :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{PbO}_{\text{Oxide de plomb.}}$$

On l'obtient toutes les fois qu'on mélange un chromate alcalin (chromate de potasse et de soude) avec un sel de plomb neutre (acétate ou nitrate). Le précipité qui prend naissance se présente sous la forme de lamelles très-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

brillantes et excessivement fines, qui se déroulent en tous sens dans la liqueur. Lorsqu'il est sec, il est en poudre impalpable, d'un jaune éclatant et couvrant parfaitement bien.

Mais ce composé n'existe pas dans le commerce ; tout celui que les peintres emploient n'est qu'un mélange de chromate de plomb, de chromates de chaux et de baryte, et de sulfate de plomb. Pour les qualités inférieures, on ajoute une certaine quantité d'alumine qui, d'après M. Mérimée, leur fait conserver beaucoup plus longtemps leur brillant.

Chaque fabricant possède une recette particulière pour la préparation du jaune de chrome ; aussi est-il difficile de trouver dans le commerce de détail deux échantillons qui possèdent exactement la même teinte, la même densité, et enfin la même composition. Dans le moment actuel, la variété la plus belle et la plus recherchée porte le nom de jaune de chrome Spooner, qui forme lui-même six numéros particuliers, et possédant des teintes qui varient depuis le jaune clair jusqu'au jaune orangé.

Pour obtenir cette couleur parfaitement neutre, et d'une teinte très-riche, voici comment on opère :

On prépare une dissolution de chromate neutre de potasse en faisant dissoudre 10 kilogr. de sel dans 100 litres d'eau chaude. D'une autre part, on fait une dissolution, également à chaud, de 20 kilogr. d'acétate de plomb neutre dans 50 litres d'eau.

Lorsque la solution de chromate est en pleine ébullition, on y verse celle d'acétate, après quoi on laisse déposer. Le précipité est lavé à plusieurs reprises par dé-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

cantation, puis recueilli et égoutté jusqu'en consistance de pâte ferme ; on en forme des pains qu'on dessèche dans une étuve. Quelques fabricants remplacent l'acétate par le nitrate de plomb ; ils prétendent que le chromate possède une teinte jaune plus vive. En effet, si l'acétate de plomb se trouve en léger excès par rapport au chromate, il se forme du chromate basique de plomb, qui change la belle teinte jaune clair du chromate neutre. On évite ce désagrément en ajoutant un petit excès de chromate de potasse ; le produit qu'on obtient alors ne le cède en rien à celui préparé avec le nitrate de plomb.

M. Liébig conseille, pour obtenir du jaune de chrome aussi lourd que la céruse, le moyen suivant :

On prend du sulfate de plomb humide, provenant des teintureries ; on le fait digérer à froid, ou mieux à chaud, avec une solution de chromate neutre de potasse ; on agite de temps à autre : après quelques instants de contact, il se forme du sulfate de potasse soluble et du chromate de plomb insoluble ; on lave par décantation, on fait égoutter, et lorsque le précipité est en consistance convenable, on en forme des pains oblongs que l'on fait sécher dans une étuve, à 50°.

Ce chromate contient toujours, quel que soit le temps pendant lequel la digestion a eu lieu, une certaine quantité de sulfate de plomb qui a échappé à la décomposition et qui explique jusqu'à un certain point sa grande densité, mais sa teinte n'en est pas moins très-belle ; il couvre parfaitement, et enfin revient à un prix peu élevé.

Tout ce que nous venons de dire se rapporte au jaune de chrome neutre, dont la nuance est jaune citron ; celui

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qui possède une teinte jaune rougeâtre, et que pour cela on désigne sous le nom de *jaune-d'or* ou *pâte orange*, s'obtient d'une manière particulière, et a une composition chimique un peu différente.

En effet, l'acide chromique et l'oxyde de plomb, combinés en diverses proportions, donnent des composés basiques qui possèdent des teintes jaunes rougeâtres assez belles lorsqu'ils sont déshydratés. Ainsi, en traitant trois parties de chromate de plomb neutre avec deux parties d'oxyde de plomb, ou bien en versant du nitrate de plomb dans une dissolution de chromate de potasse contenant un excès de potasse ou de soude caustique, et chauffant à une température élevée, il se produit des précipités qui ont quelque ressemblance avec le vermillon.

Voici les autres procédés que l'on connaît :

1° On fait bouillir pendant quelques heures des poids égaux de céruse et de chromate de potasse. Par suite de la double décomposition qui s'opère, il se forme du carbonate de potasse soluble et du chromate de plomb basique, sous forme d'une poudre pesante d'un beau jaune rougeâtre, que l'on chauffe dans un creuset, jusqu'à ce qu'on ait obtenu la nuance écarlate.

2° MM. Liébig et Wœhler font fondre, dans un creuset de terre, une certaine quantité de sel de nitre, puis y ajoutent par petites portions du chromate de plomb parfaitement sec et réduit en poudre fine. Il se dégage d'abondantes vapeurs nitreuses qu'on fait rendre sous la hotte d'une cheminée, et il se produit du chromate de potasse et du chromate de plomb basique ; celui-ci gagne le fond du creuset, tandis que le sel de potasse vient for-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mer à la surface une couche plus ou moins épaisse, qu'on décante lorsqu'elle est encore liquide. On laisse refroidir, et on lessive avec de l'eau qu'on renouvelle souvent. Le sel de plomb reste sous la forme d'une poudre d'un rouge cinabre magnifique; on le recueille sur une toile, et on le fait sécher à l'étuve.

3° Mais de tous les procédés, celui qui est le plus économique et qui fournit un produit non moins beau, se pratique de la manière suivante :

On fait bouillir, pendant une heure ou une heure et demie, 15 parties de chromate de plomb avec 2 parties de chaux caustique, préalablement délitée et délayée dans une petite quantité d'eau. Il se forme du chromate de chaux soluble et du chromate basique de plomb, qui est lavé, recueilli et séché, et enfin calciné comme nous l'avons déjà dit.

Le jaune de chrome jonquille du docteur Winterfeld est du jaune de chrome basique qui n'a pas subi la calcination. L'oxyde de plomb, qui le constitue à l'état basique, est hydraté, souvent même carbonaté, tandis que dans les précédents il est anhydre. On le prépare ainsi :

On fait une dissolution filtrée de 33 parties d'acétate de plomb neutre dans 100 parties d'eau pure.

D'une autre part, on dissout 22 parties de carbonate de soude dans 60 parties d'eau pure, et on filtre.

On met dans une grande cuve la dissolution d'acétate, on y verse peu à peu, et en agitant continuellement, la solution de carbonate. On obtient au contact des deux liqueurs un précipité blanc, volumineux, de carbonate de plomb ou céruse; on laisse déposer, on décante le liquide

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

surnageant, on lave le dépôt à froid, jusqu'à ce que les eaux qui en sortent n'aient plus de saveur.

Pendant que cette opération s'exécute, on fait dissoudre dans 50 parties d'eau 17 parties de chromate neutre de potasse qu'on verse dans la cuve contenant le précipité de carbonate de plomb, sous forme d'une masse pâteuse. On agite à plusieurs reprises, et lorsque le liquide qui surnage est tout à fait incolore, on le soutire ; on lave le précipité à plusieurs eaux, puis on le jette sur un filtre pour le faire égoutter; on le met à la presse, et on en forme des pains cubiques qu'on fait sécher à l'étuve.

Cette couleur possède une teinte d'autant plus pâle qu'on a ajouté une plus grande quantité d'acétate de plomb.

Les chromates de plomb avec excès de base, et auxquels on ne peut assigner des formules particulières, existent dans le commerce sous une foule de variétés ; leurs teintes varient depuis le jaune rougeâtre jusqu'au rouge vermillon. Ils contiennent presque toujours du sulfate de plomb, et souvent des chromates de chaux et de baryte, de l'alumine et de la silice.

Uni au sulfate de chaux et au sulfate de plomb, le jaune de chrome proprement dit forme la couleur dite *jaune de Cologne*, que l'on rencontre le plus souvent dans le commerce sous forme de trochisques.

M. Boutron, qui l'a analysée, la trouva composée ainsi :

Sulfate de chaux....	60 parties.
Sulfate de plomb....	15 »
Chromate de plomb.	25 »
	100

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Ce chimiste dit qu'on peut l'obtenir en décomposant du sulfate de chaux et du chromate de plomb par une solution de sulfate de soude ; ou bien encore en délayant du sulfate de chaux en poudre très-fine dans une solution de chromate de potasse, et précipitant par l'acétate neutre de plomb.

Cette couleur est employée pour la peinture en détrempe ; à un grand éclat, elle joint une grande solidité.

Le jaune de chrome est d'un emploi journalier dans la peinture à l'huile, principalement pour les équipages ; il entre dans la fabrication des papiers peints et des vernis colorés. Mélangé au vermillon, il donne la teinte chamois ; à la céruse, le jaune paille et le jaune jonquille.

Le jaune de chrome basique est surtout employé pour les teintes orange et jaune d'or.

Ces trois espèces de couleurs couvrent très-bien, et conservent pendant longtemps leurs teintes ; elles sont vénéneuses au même titre que tous les composés plombiques.

Les qualités essentielles des jaunes de chrome sont : 1° d'être denses ; 2° d'avoir une belle teinte jaune ; 3° de haper le moins possible à la langue ; 4° enfin d'être doux au toucher.

Les substances étrangères (sulfate de chaux, sulfate de plomb, alumine, amidon, céruse, craie) que l'on trouve dans le jaune de chrome n'y sont pas toujours ajoutées dans le but de le falsifier, mais bien pour l'approprier aux usages auxquels on le destine : ainsi, le chromate de plomb parfaitement pur, qui donne des résultats très-satisfaisants pour la peinture à l'huile, ne pourrait servir pour la

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

peinture à l'eau. Dans ce dernier cas, l'addition du sulfate de chaux et de l'alumine devient indispensable; sans cela la couleur manque de corps.

Comme il se peut qu'on ait besoin de reconnaître dans cette couleur les sulfates de baryte, de chaux et de plomb, voici le procédé qu'on suit pour cela :

Le jaune de chrome neutre ou basique se dissout, sans résidu appréciable, dans les acides nitrique et chlorhydrique bouillants; un précipité quelconque indique d'une manière certaine la présence du sulfate de baryte sur lequel tous les acides sont sans action; et si dans la liqueur acide le chlorure de baryum fait naître un précipité blanc, on peut être certain qu'il y avait du sulfate de chaux ou du sulfate de plomb. Il ne s'agit plus maintenant que de distinguer ces deux sels.

Le jaune de chrome suspect, mélangé avec de l'acide chlorhydrique ordinaire et une petite quantité d'alcool, donne une liqueur verte qui consiste en chlorure de chrome soluble, et en un précipité blanc de chlorure de plomb, et de sulfates de chaux et de baryte.

Ce dépôt mixte est mis à bouillir dans un matras avec une solution concentrée de carbonate de soude : il se forme du chlorure de sodium et du sulfate de soude solubles, et un précipité de carbonate de plomb et de carbonate de chaux. Ce dépôt, dissous de nouveau dans l'acide chlorhydrique, et la solution traitée par un excès d'alcali volatil, abandonne de l'oxyde de plomb parfaitement reconnaissable à ses caractères, tandis que la liqueur surnageante dans laquelle on verse de l'ammoniaque précipite de l'oxalate de chaux.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

L'amidon, que l'on trouve quelquefois dans le jaune de chrome commun, est facile à reconnaître au moyen de la teinture d'iode qui le colore en bleu violet.

Enfin, les carbonates de chaux et de plomb se décèleront au moyen de l'acide nitrique, qui donne d'abord lieu à une effervescence de gaz acide carbonique ; puis à une solution de laquelle l'hydrogène sulfuré précipite du sulfure de plomb noir ; la liqueur qui surnage, filtrée et saturée par de l'ammoniaque liquide, donne avec l'oxalate d'ammoniaque de l'oxalate de chaux.

STIL DE GRAIN.

Les Hollandais passent généralement pour être les inventeurs des différentes espèces de laques.

Lorsque la préparation de ces couleurs était encore à l'état de secret, on les désignait toutes sous le nom de stil de grain ; ainsi, on avait le stil de grain de graine d'Avignon, de gaude, de baies de nerprun (vert de vessie), de feuilles de bouleau, de châtaignier rose, etc. ; mais, depuis, l'usage a consacré d'une manière exclusive le nom de stil de grain à la laque du nerprun des teinturiers, ou graine d'Avignon.

Avant de faire connaître le stil de grain, nous allons exposer en vertu de quelle réaction les matières colorantes végétales se fixent sur les substances minérales, qui font l'office de corps précipitants, et les caractères généraux qui appartiennent aux laques.

La plupart des principes colorants provenant du règne végétal et du règne animal possèdent la propriété, lors-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'ils sont en dissolution ou en suspension dans l'eau, d'être précipités par les oxydes métalliques, avec lesquels ils contractent des combinaisons particulières insolubles désignées dans les arts sous le nom de *laque*.

Les laques contiennent la matière colorante primitive modifiée d'une manière quelquefois très-différente; ainsi, la décoction rouge de cochenille vire au rouge violet, et la décoction rouge et brunâtre de garance prend une teinte rouge cramoisi lorsqu'on les met l'une et l'autre au contact des alcalis et des oxydes métalliques.

La force d'affinité qui unit ces principes colorants aux oxydes métalliques est très-grande; à ce sujet, les auteurs se sont demandé à quel genre de combinaison on devait rattacher les laques.

On pense généralement que la matière colorante proprement dite contracte avec l'oxyde, par le fait seul de l'affinité capillaire, une véritable combinaison qui présente, sous l'influence des réactifs chimiques (eau, acides, alcalis), tous les caractères d'une combinaison intime plutôt que d'un mélange. M. Preisser, allant encore plus loin, a émis l'idée, dans ces derniers temps, que les laques pouvaient être considérées comme de véritables sels en proportions constantes.

Les laques sont presque toujours à base d'alumine; quelquefois, cependant, elles contiennent des oxydes de plomb, d'étain, de la chaux et de la magnésie. L'alumine possède, par-dessus tous ces derniers, la propriété de précipiter la matière colorante de leurs dissolutions.

Au dire des historiens, ces couleurs sont connues depuis une époque très-éloignée de nous; mais on ignore de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

quelle manière on les préparait. On suppose qu'il en existait de plusieurs espèces et de plusieurs qualités; car quelques-unes ont conservé une richesse de ton que l'on retrouve seulement dans les belles couleurs métalliques; telles sont celles qui ornent les gabarres des momies égyptiennes. D'autres, au contraire, étaient obtenues avec des matières colorantes très-peu solides; aussi ont-elles perdu la plus grande partie de leur brillant; de ce nombre sont celles qui ont servi à peindre les fresques du Vatican.

On peut dire d'une manière générale que les laques sont loin de constituer des couleurs solides. Toutes subissent, à des degrés différents, de la part des rayons lumineux et solaires des altérations profondes. Aussi ne conviennent-elles pas à tous les genres de peinture, comme le bâtiment et le tableau; mais pour la miniature et certaines décorations, elles fournissent, par la richesse de leurs teintes, des résultats qu'on retrouve difficilement ailleurs. Elles ont encore le grave défaut de manquer de corps. C'est pourquoi, dans la plupart, on ajoute, pendant leur préparation, soit de l'amidon, soit de la gomme arabique; on peut d'autant moins obvier à cet inconvénient, qu'elles ne peuvent être mélangées avec la plus grande partie des couleurs minérales, qui les altèrent presque toutes.

Avant de décrire la préparation de chaque laque en particulier, nous indiquerons les conditions essentielles pour obtenir des produits très-beaux.

Les substances qu'on se propose de traiter doivent être de première qualité et parfaitement sèches; on les réduit

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

en poudre aussi ténue que possible, et on les fait bouillir dans un vase étamé avec de l'eau bien pure. La décoction, chargée de tout le principe colorant, est clarifiée soit par la filtration, soit par tout autre moyen.

Les corps précipitants (alun, alumine, acétate de plomb, protochlorure d'étain, etc.) (1), ne doivent pas contenir de fer ou d'alcalis susceptibles de faire changer la couleur qu'on désire obtenir. Il faut verser, toutes les fois qu'on le peut, l'excipient ou la liqueur qui doit mettre l'oxyde en liberté dans la liqueur bouillante. Ce *modus faciendi* procure des avantages incontestables; ainsi, le précipité étant moins volumineux, devient plus facile à laver, et la matière colorante étant dispersée dans une masse moins grande, fournit une laque dont la teinte est toujours plus foncée que lorsqu'on opère avec des liqueurs froides.

Les lavages se font le plus ordinairement par décantation et avec de l'eau chaude, privée autant que possible de sels de chaux.

On recueille le précipité sur une toile serrée ou sur du papier joseph posé à plat sur une toile, placée elle-même sur un carré de bois. Lorsqu'il est en consistance pâteuse, on l'introduit dans un entonnoir de fer-blanc, ou mieux de verre, dont l'extrémité effilée traverse une planchette. Chaque secousse qu'on imprime à cet appareil en détache une petite masse qu'on reçoit sur une feuille de papier joseph.

(1) L'oxyde d'étain n'entre guère que dans la composition de la laque de cochenille. Outre qu'il fait l'office d'excipient, il sert encore à développer une belle et riche teinte.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La température à laquelle on fait sécher les trochisques n'est pas indifférente. C'est toujours à l'air libre et à l'ombre, ou bien dans une étuve modérément chauffée qu'on doit les priver de leur eau.

Quelquefois, on fait subir aux différentes espèces de laques un commencement de torréfaction, qui a pour but de détruire la matière colorante primitive et de leur communiquer une teinte brunâtre. Ces couleurs, auxquelles on donne le nom de laques brûlées, tendent de plus en plus à disparaître de l'atelier du peintre. Cependant, au dire de certains artistes, elles possèdent une assez grande solidité.

Voici comment on prépare ces dernières.

Dans une cuiller de fer, chauffée au rouge naissant, on verse par petites portions et en remuant sans cesse, de la laque réduite en poudre fine. Lorsqu'elle a acquis la teinte désirée, on la retire du feu pour l'employer dans cet état.

Revenons maintenant au stil de grain.

Le nerprun des teinturiers (*rhamnus infectorius*) croît dans le midi de la France et de l'Europe, et contient une matière colorante jaune, la rhamnine, qui prend une teinte jaune foncé avec l'alun, et brune jaunâtre avec les carbonates alcalins.

D'autres espèces de nerpruns qui croissent en Orient, produisent encore des graines jaunes, connues sous le nom de *graine* de *Perse*, d'*Andrinople*, de *Turquie* et de *Morée;* celles-ci contiennent des quantités plus considérables de principe colorant; mais le prix élevé auquel le commerce les livre, fait que l'on préfère la

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

graine du nerprun qui croît en France, à Avignon, en Espagne et en Italie.

Le stil de grain se prépare de la manière suivante :

Les fruits de nerprun, cueillis un peu avant leur complète maturité, sont écrasés, puis placés dans une chaudière avec 4 ou 5 parties d'eau pure et 1/5e d'alun. Après une demi-heure d'ébullition, on obtient une liqueur jaunâtre que l'on filtre. Pendant cette opération, on délaye, dans une petite quantité d'eau, 1/2 à 3/4 de craie très-blanche. On sépare, à l'aide d'un tamis, les parties grossières, et on verse la bouillie qui en résulte dans la décoction. On agite à plusieurs reprises, puis on abandonne au repos à l'air pendant une journée. On décante le liquide, et le précipité lavé est mis à égoutter sur une toile tendue à l'aide d'un châssis de bois. Lorsqu'il est en consistance convenable, on en forme des trochisques qu'on fait sécher à une basse température et à l'ombre.

Le stil de grain, préparé exclusivement avec la graine d'Avignon, est assez rare dans le commerce. Le plus souvent on donne, sous ce nom, une laque que l'on obtient en faisant bouillir des proportions très-variables de gaude, de quercitron, de carthame, de curcuma, de bois jaune, etc., en ajoutant dans la décoction de l'alun, de la potasse et de la craie, jusqu'à ce que tout le principe colorant soit précipité.

Le stil de grain possède une teinte jaune très-belle, on l'emploie pour peindre les parquets et les décors de théâtre ; mais il ne jouit pas d'une grande solidité : il n'est pas vénéneux.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

LAQUE DE GAUDE.

Les feuilles, les tiges et les semences de gaude (*reseda luteola*) contiennent entre autres principes colorants, une matière jaune pâle, à laquelle M. Chevreul a donné le nom de lutéoline.

Cette matière colorante réside en plus grande quantité dans l'extrémité supérieure des tiges que dans les racines ; elle est la couleur jaune la plus solide et la plus brillante, et enfin la moins susceptible de s'altérer au contact de l'air et de l'humidité.

La lutéoline est entièrement soluble dans l'eau ; elle prend, sous l'influence des alcalis, potasse, soude, ammoniaque, chaux, baryte, une couleur jaune foncé très-belle.

La laque de gaude est une combinaison de lutéoline et d'alumine pure ; ou bien de chaux, de lutéoline et d'alumine. Voici comment on l'obtient dans le premier cas :

Les sommités de gaude, cueillies au moment de la floraison, époque à laquelle elles contiennent le plus de matière colorante, sont desséchées en plein air, et hachées ou mieux contusées grossièrement. On les place dans un grand vase vernissé, avec une quantité d'eau suffisante pour qu'elles baignent entièrement, et un poids d'alun égal à celui de la gaude ; puis on soumet le tout, pendant un quart d'heure environ, à une température de 70 à 80°+0 ; on filtre la liqueur chaude et l'on y verse immédiatement et peu à peu une solution de carbonate de potasse (sel de tartre), jusqu'à ce qu'il ne se dégage plus d'acide

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

carbonique ; le précipité lavé par décantation avec de l'eau chaude, est recueilli sur des filtres posés à plat sur des châssis de toile ; lorsqu'il est en consistance pâteuse, on en forme des trochisques qu'on fait sécher à une basse température.

Deux industriels anglais, Colard et Farber, ont conseillé de préparer la laque de gaude par le procédé suivant :

Les tiges, les feuilles et les semences de gaude sont placées dans une grande chaudière de cuivre, les sommités en bas, avec une certaine quantité d'eau ; on fait bouillir pendant un quart d'heure, et après avoir sorti la plante de la chaudière, on la fait égoutter sur une claie d'osier. La liqueur qui en découle est recueillie dans une cuve en bois, filtrée, puis réunie à celle de la chaudière. On obtient de la sorte une décoction jaune verdâtre que l'on traite ensuite par le mélange suivant :

On se procure de la craie parfaitement blanche et ne contenant pas d'oxyde ou de carbonate de fer, car la gaude contient du tannin, qui communiquerait au produit une teinte jaune brunâtre ; après l'avoir dépouillée par décantation de toutes les matières étrangères qu'elle peut contenir, on la délaye dans son poids d'eau, puis on la fait bouillir pendant quelques minutes ; lorsque la craie est parfaitement délayée, on y ajoute 1/5e de son poids d'alun réduit en poudre et complétement privé de fer ; il s'opère une décomposition qui a pour but de former du sulfate de chaux et de l'alumine en gelée, en même temps qu'il se dégage de l'acide carbonique. Lorsque l'effervescence est achevée, et pendant que le mélange est encore chaud, on ajoute, par petites portions à la fois, la décoction de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

gaude, jusqu'à ce que tout le principe colorant jaune soit précipité.

A l'aide d'un robinet placé à la partie inférieure de la chaudière, on transvase la matière dans une cuve en bois, et on l'abandonne à elle-même pendant vingt-quatre heures; au bout de ce temps, on décante le liquide et on recueille le précipité sur des filtres ou bien sur des tables de craie qui absorbent l'eau très-rapidement. Lorsque la matière est en consistance pâteuse, on en forme des trochisques, qu'on livre au commerce après leur dessiccation à une basse température.

La France a été pendant très-longtemps tributaire de la Hollande pour la préparation de la belle laque de gaude.

Le commerce en forme deux espèces différentes : la laque surfine et la laque n° 1 ; elle est employée, assez rarement, il est vrai, dans la peinture à l'eau et à l'huile. Comme la plupart des matières colorantes végétales, elle ne jouit pas d'une très-grande solidité. Les fabricants de papiers peints sont ceux qui l'emploient en plus grande quantité ; elle n'est pas vénéneuse.

GOMME-GUTTE.

Il existe sur la nature des végétaux qui produisent la gomme-gutte, un doute et une obscurité que les travaux d'hommes très-célèbres n'ont pu encore éclaircir.

Attribuée tour à tour à *l'esula indica*, au *garcinia cambogia*, au *stalagmitis cambogioïdes*, la gomme-gutte du commerce ou officinale proviendrait, d'après Graham, de l'*hebradendron cambogioïdes*, arbre qui

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

croît dans l'île de Ceylan, et d'après Kœnig, du *guttæfera vera*, qui croît à Camboge et à Ceylan.

Tout porte à croire que les différents végétaux que nous venons de nommer fournissent des sucs jaunes qui possèdent tous les caractères de la gomme-gutte ordinaire.

C'est de Camboge et de Siam, par la voie de Chine et de Singapore, que nous arrive toute celle employée dans les arts et la médecine.

Son nom, au dire de quelques voyageurs, lui viendrait de la manière de l'obtenir. A Siam, on brise les jeunes rameaux de l'arbre et on recueille *goutte à goutte* le suc qui s'écoule. A Ceylan, on pratique des incisions profondes à l'arbre, et on recueille, dans des chaumes de bambou, le suc qui s'écoule ; en se desséchant, il prend la forme cylindrique sous laquelle on le livre au commerce. Mais, d'après M. Robert Christison, auquel la science est redevable d'une très-bonne monographie sur cette substance, la gomme-gutte de Ceylan serait inconnue dans le commerce. Toute celle que nous possédons proviendrait de Siam, où on la prépare soit en brisant les jeunes rameaux, soit en faisant des incisions à l'écorce. Dans l'un comme dans l'autre cas, le suc recueilli est séché au soleil, et mis sous la forme de cylindres ou bien de gâteaux.

Ce qui ferait supposer cependant que ces sucs ne sont pas mélangés, c'est que la gomme-gutte en cylindre est toujours à un prix plus élevé, et est réellement plus belle que celle qui est en gâteaux. Il est probable que celle recueillie goutte à goutte des jeunes branches est mise sous

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une forme particulière, et différente de celle qu'on obtient par les incisions du tronc de l'arbre.

La gomme-gutte possède les caractères suivants :

Masses cylindriques opaques, brunes jaunâtres à l'extérieur, rouges orangées à l'intérieur ; très-dures, fragiles, brillantes dans leur cassure ; la poudre est d'un jaune très-riche. Elle est inodore, et possède une saveur légèrement âcre ; insoluble dans l'eau, avec laquelle elle forme, à la manière des gommes résines, une véritable émulsion, et soluble en totalité dans l'alcool et en partie dans l'éther.

Cette couleur est composée en moyenne de 80 pour cent de résine, et 20 pour cent de gomme. On l'emploie principalement pour la peinture à l'aquarelle, la gouache et la miniature ; mais pour la peinture à l'huile, on lui reproche de n'avoir pas de corps, défaut qui provient de la gomme qu'elle contient.

On a souvent cherché à isoler la résine jaune pour la faire servir dans la peinture à l'huile ; on a conseillé de la traiter par l'éther, qui la dissout parfaitement bien, mais le prix élevé auquel elle revient ne permet pas de l'employer aussi souvent qu'on le désirerait.

Des expériences entreprises par nous à ce sujet, il résulte qu'au moyen de l'essence de térébenthine rectifiée, on parvient très-bien à dissoudre la résine sans toucher à la gomme. La solution soumise à la distillation, pour en retirer la plus grande partie de l'essence, puis évaporée jusqu'en consistance d'extrait à une douce température, donne une résine rouge hyacinthe lorsqu'elle est en masse, jaune vif lorsqu'elle est pulvérisée, et qui se délaye très-bien dans les huiles.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Nous avons quelque espoir qu'avec ce procédé on parviendra à obtenir la résine de gomme-gutte à un prix assez peu élevé pour que les artistes puissent l'employer dans la peinture à l'huile; outre qu'elle se conserve parfaitement à l'air, elle est très-peu vénéneuse, mais purgative à un haut degré.

LAQUE DE GOMME-GUTTE.

On trouve dans quelques traités de couleurs, la description d'une laque de gomme-gutte que l'on obtient de la manière suivante :

On prend 100 grammes de gomme-gutte qu'on réduit en poudre grossière ; on les fait macérer pendant vingt-quatre heures dans un vase de porcelaine, avec 3 ou 4 litres d'eau froide ; puis on ajoute 200 grammes d'acide nitrique.

D'un autre côté, on dissout à chaud 1 kil. 200 grammes d'alun dans 6 litres d'eau ; on mélange les deux liqueurs ; on laisse déposer le précipité que l'on recueille ensuite sur un filtre, pour le laver et le sécher.

Il suffit d'étudier avec quelque attention la réaction qui s'opère dans ce cas-là, pour s'apercevoir que la formation d'une laque est impossible.

En effet, si l'on examine le dépôt qui s'est formé, on trouve qu'il ne contient pas d'alumine, et qu'il est formé uniquement de gomme-gutte. L'acide nitrique, en effet, ne précipite pas l'alumine de l'alun. Le liquide tient en suspension, pendant des mois entiers, de la poudre de gomme-gutte que l'on ne peut recueillir à l'aide du papier joseph, car elle passe à travers les pores du filtre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Nous doutons donc que l'inventeur de cette couleur ait donné le véritable procédé à l'aide duquel il l'obtient. Il est vrai aussi de dire qu'elle est à peu près inconnue dans le commerce des couleurs.

CURCUMA.

Le curcuma, nommé encore *terra merita*, est la racine, ou mieux le rhizome de *l'amomum curcuma* ou du *curcuma tinctoria*, var. *longa*, de la famille des amomées.

Cette racine nous arrive sèche des Indes orientales, où elle sert comme assaisonnement ; elle est en tubercules cylindriques, durs, comme cornés, gris à l'extérieur, et jaune foncé à l'intérieur ; sa saveur et son odeur sont aromatiques et agréables ; elle donne une poudre jaune orangé.

Le curcuma contient entre autres principes immédiats, de la curcumine, substance neutre indifférente, d'un jaune très-beau, mais malheureusement peu solide ; on parvient à l'isoler au moyen de l'éther, qui le dissout entièrement sans toucher au reste.

On emploie quelquefois le curcuma pour la mise en couleur des parquets. Il fournit une teinte jaune orangé fort belle ; mais le plus ordinairement, on le mélange avec d'autres substances, comme le grain d'Avignon et le carthame qui, tout en rehaussant encore sa nuance, lui donnent une plus grande solidité.

JAUNE INDIEN.

Depuis une vingtaine d'années environ, on trouve dans

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

le commerce de la droguerie une matière colorante jaune sur l'origine de laquelle il règne encore quelque obscurité.

Cette substance, que l'on emploie quelquefois pour la peinture à l'aquarelle, nous vient de la Chine et de l'Inde. En Angleterre, elle porte le nom de *purree*, et en France, celui de *jaune indien*.

D'après quelques auteurs, le jaune indien serait l'extrait d'urine de buffle desséchée au soleil. L'odeur urineuse qu'elle répand permet de supposer qu'elle est d'origine animale ; mais d'après Erdman, il constituerait le dépôt de l'urine de chameaux qui ont été nourris avec les fruits du *mangostana mangifer*, dont le principe colorant est entraîné par l'urine et s'en dépose par l'évacuation. On recueille le dépôt, on le pétrit pendant qu'il est humide, de manière à lui donner la forme d'une masse ronde de la grosseur du poing ; on le fait sécher, puis on le livre au commerce.

On le trouve à l'état brut et lavé.

A l'état brut, il est en morceaux arrondis, du poids de 100 à 150 grammes, d'un vert brun à l'extérieur, et d'un jaune orangé très-riche à l'intérieur ; il exhale une odeur analogue à celle du castoréum ; l'eau froide le dissout en petite quantité ; l'alcool et l'éther sont sans action sur lui.

Lorsqu'il est lavé, il se présente sous la forme de morceaux plats légers, d'une épaisseur de 2 à 3 millimètres environ, et du poids de quelques décigrammes. Pour l'obtenir de la sorte, on réduit la matière en poudre et on l'épuise par l'eau bouillante ; dès que l'eau sort incolore,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

on recueille la masse qu'on soumet à la presse, puis on la fait sécher à une basse température.

Le jaune indien lavé a une teinte jaune plus claire et plus riche que celui qui est brut.

D'après M. Stenhouse, ce produit serait une combinaison de magnésie avec un acide organique particulier, auquel il a donné le nom d'acide purréique ; il y a trouvé aussi de petites quantités de carbonates de potasse et de chaux, et du chlorure de potassium.

Le jaune indien ne vaut pas moins de 200 francs le kilogramme ; on le trouve assez souvent sophistiqué avec du jaune de chrome et d'autres matières colorantes jaunes.

D'après M. Haro fils, habile fabricant de couleurs à Paris, le jaune indien parfaitement pur brûle comme de l'amadou, en laissant un résidu peu considérable ; celui qui est falsifié brûle plus difficilement, en abandonnant un résidu dans lequel l'analyse décèle les matières minérales.

Il fournit à la peinture une couleur aussi belle que durable et nullement vénéneuse. Dans les Indes orientales, on l'emploie journellement pour la peinture commune ; mais il a le défaut de sécher lentement. Il est sans action sur l'économie animale.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE III

COULEURS ROUGES

MASSICOT, MINIUM, LITHARGE.

Le plomb métallique forme, avec l'oxygène, deux composés, un protoxyde qui a pour formule :

$$Pb\ O$$

Et un bioxyde qui se représente ainsi :

$$Pb\ O^2$$

Le protoxyde se présente sous deux aspects différents. Quand il est en poudre jaune, il porte le nom de massicot, et lorsqu'il est fondu, celui de litharge.

Le bioxyde de plomb ou oxyde puce de plomb, sera étudié ailleurs.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le protoxyde et le bioxyde de plomb mélangés, ou plutôt combinés ensemble, constituent le minium.

Pour bien comprendre la formation de ces différents oxydes, il suffit d'examiner attentivement les changements que le plomb métallique fondu subit au contact de l'air.

MASSICOT.

Lorsque, dans un four à réverbère dont l'aire est concave, et sur les côtés duquel se trouvent deux foyers placés au niveau de cette aire, on maintient du plomb métallique à l'état de fusion, on observe qu'il perd son éclat métallique; il se forme sur la surface une crasse grisâtre que les alchimistes appelaient *chaux grise* ou cendres de plomb; cette matière ne tarde pas à changer de couleur et à prendre une teinte jaunâtre bien prononcée. Si on agite alors la matière avec un ringard, tout le métal se convertit en oxyde d'un beau jaune; c'est le massicot, premier degré d'oxydation du métal, que la peinture emploie quelquefois pour les tons jaunes.

Cet oxyde a le grand défaut de n'avoir pas toujours une teinte uniforme, et d'être d'un jaune rougeâtre d'autant plus foncé que la chaleur a été plus prolongée.

MINIUM.

Pour préparer le minium, il suffit de pulvériser le massicot et de le chauffer de nouveau au rouge dans un four

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

à réverbère. Il se fait une nouvelle absorption d'oxygène, et une partie de protoxyde passe à l'état de bioxyde. C'est, ainsi que nous l'avons déjà dit, le mélange de ces deux oxydes qui forme le minium.

Chauffé à deux et trois reprises différentes, on obtient le minium à deux et trois feux, qui possède des teintes rouges très-riches.

Tel qu'il sort du four, le minium est en masse poreuse, peu cohérente ; il donne, par la pulvérisation, une poudre rouge orangé très-éclatante.

Outre ce mode de fabrication, il en existe un autre non plus dispendieux et qui fournit un produit très-beau ; nous voulons parler de la décomposition à une température élevée du carbonate de plomb ou céruse. Ce sel perd son acide carbonique et laisse pour résidu un oxyde de plomb auquel on réserve particulièrement le nom de *mine orange*.

Dans la mine orange comme dans le minium, le plomb se trouve à l'état de proto et de bioxyde. Plus la quantité de bioxyde est considérable, plus ils possèdent une teinte rouge foncé. D'après M. Dumas, le minium et la mine orange sont des combinaisons définies de 2 parties de protoxyde et de 1 partie de bioxyde ; la mine orange devrait sa teinte particulière à une certaine quantité de carbonate de plomb qui a échappé à la décomposition. D'après Mulder, sa composition chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{2(PbO)}_{\text{Protoxyde de plomb.}} + \underbrace{PbO^2}_{\text{Bioxyde de plomb.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Et en centièmes,

Protoxyde de plomb.	73.
Bioxyde de plomb...	25.
Acide carbonique...	2.
	100.

La mine orange s'obtenait déjà du temps des Romains par la calcination de la céruse; elle était employée comme fard.

LITHARGE.

Si l'on chauffe le minium jusqu'à la fusion, on remarque qu'il perd sa couleur rouge. Une partie de l'oxygène qu'il avait absorbé se dégage, et tout ce qui était à l'état de bioxyde passe à l'état de protoxyde fondu ou *litharge*.

La litharge qu'on trouve dans le commerce n'est pas préparée exprès; presque toujours elle provient de la coupellation du plomb argentifère ou plomb d'œuvre.

La coupellation repose sur la propriété qu'a l'air d'oxyder le plomb à une haute température sans toucher à l'argent.

L'oxydation est produite par un courant d'air forcé que l'on projette à la surface du bain.

Cette opération se pratique dans des creusets ou coupelles fabriquées avec des os calcinés, que l'on chauffe à une très-haute température dans un fourneau à réverbère. Au fur et à mesure que le plomb s'oxyde, il vient former au-dessus du bain d'argent une couche liquide qui s'écoule par une échancrure pratiquée à la partie supérieure

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

du creuset. On le reçoit dans un bassin particulier, où il acquiert de l'opacité en se refroidissant, et se divise en lames micacées, qui ont la couleur et l'éclat métallique de l'or.

La litharge n'est pas de l'oxyde de plomb pur ; elle contient toujours de l'oxyde de fer, du minium, qui lui donnent une teinte rougeâtre, et presque toujours du cuivre. Il en en existe deux sortes dans le commerce : la litharge d'Angleterre et la litharge d'Allemagne ; la première est toujours à un prix supérieur et plus recherchée que la seconde ; elle possède, en effet, une teinte plus belle et est plus pure que la litharge d'Allemagne.

Autrefois, on connaissait la litharge d'or ou rouge et la litharge d'argent ou jaune. On pensait que ces deux variétés contenaient, l'une de l'or, et l'autre de l'argent. Pendant longtemps, on a supposé que cette différence tenait à une proportion variable de minium qui s'est formé pendant l'écoulement et le refroidissement de la litharge. Il résulte des expériences de M. Leblanc que la litharge jaune et la litharge rouge possèdent la même composition chimique, mais qu'elles sont dans un état moléculaire différent. Il est certain que cet oxyde étant en fusion, tient, d'après M. Pernolet, directeur des mines de Poullaouen, du gaz en dissolution en proportion variable, suivant la période de l'opération, et que ce gaz tend à se dégager au moment de la solidification. Lorsqu'il est refroidi brusquement, il reste jaune, tandis que celui dont on diminue la vitesse de refroidissement et de solidification devient rouge.

Le massicot, le minium et la litharge sont quelquefois

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

falsifiés, dans le commerce de détail, avec du sulfate de baryte, la sanguine, les ocres jaune et rouge et la brique pilée. Ces fraudes se reconnaissent au moyen de l'acétate de plomb neutre, qui dissout tout le protoxyde de plomb, et qui, si le minium est pur, ne laisse pour résidu que de l'oxyde puce ou bioxyde de plomb. La brique pilée, que l'on rencontre assez souvent dans le minium et la litharge, se décèle à l'aide de l'acide chlorhydrique qui s'empare des oxydes de plomb et laisse la brique indissoute.

COLCOTHAR.

ROUGE D'ANGLETERRE.

Sous ces noms on désigne, dans les arts, de l'oxyde rouge de fer ou sesquioxyde de fer que l'on obtient le plus ordinairement par la calcination du sulfate de fer ou couperose verte. Dans leur état le plus pur, ils se représentent ainsi :

$$\underset{\text{Fer.}}{Fe^2} + \underset{\text{Oxygène.}}{O^3}$$

Voici le procédé qu'on emploie.

On prend du sulfate de fer du commerce contenant le moins possible du sulfate de cuivre ; on l'expose pendant un certain temps au-dessus de plaques de fonte chaudes pour lui faire perdre toute son eau de combinaison ; on reconnaît qu'il est arrivé à ce point, lorsque de vert qu'il était primitivement, il est devenu tout à fait blanc ; on le pulvérise et on l'introduit dans de grandes cornues de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

grès, munies de tubes qui permettent de recueillir le produit de la distillation, puis on chauffe jusqu'au rouge.

Sous l'influence de la chaleur, il se volatilise une certaine quantité d'acide sulfurique anhydre, qu'on reçoit dans des vases placés dans des mélanges réfrigérants. Ce produit liquide est principalement utilisé sous les noms d'*huile de vitriol glacial, acide sulfurique de Saxe* et de *Nordhausen* pour dissoudre l'indigo. L'autre partie d'acide sulfurique se convertit en acide sulfureux qui s'échappe à l'état de gaz, et en oxygène qui se fixe sur le fer, de manière à le faire passer au degré d'oxydation le plus avancé.

Le résidu des cornues appelé, comme tous les résidus de distillation, *caput mortuum* par les anciens chimistes, est sous forme de masses très-dures et brunes. Il constitue le colcothar entier ou brut.

Pour l'approprier aux besoins des arts, on le réduit en poudre grossière et on le lave avec de l'eau pour le dépouiller de tout le sel de fer qui a échappé à la décomposition. On le fait sécher et on le réduit en poudre à l'aide de meules, puis on le livre au commerce, après l'avoir passé au tamis. Pour l'obtenir en poudre impalpable, on le délaye dans l'eau, et on décante après l'avoir laissé déposer quelques minutes; le produit qu'on recueille après la précipitation est séché à l'étuve.

Dans cet état, le colcothar possède une teinte rouge-brun, que certains fabricants avivent par une nouvelle calcination; on remarque, en effet, que la chaleur lui fait subir des modifications que les peintres recherchent beaucoup.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On peut encore obtenir du sesquioxyde de fer propre à la peinture et en poudre très-ténue par d'autres moyens que nous allons indiquer.

Au lieu de calciner le sulfate de fer, quelques fabricants le préparent par double décomposition à froid du sulfate de protoxyde de fer et du carbonate de soude préalablement dissous ; il se fait du sulfate de soude et du carbonate de protoxyde de fer, qui ne tarde pas à se décomposer à l'air et à former de l'hydrate de sesquioxyde de fer qu'on lave, sèche et calcine jusqu'au rouge dans des creusets en terre.

Ce procédé a le grand inconvénient de fournir un produit difficile à laver et d'une teinte rouge pâle. Mais si au lieu d'opérer à froid on fait la précipitation avec des liqueurs bouillantes, l'oxyde qui en résulte possède une densité plus grande, et de plus, une teinte rouge assez vive.

Nous pensons qu'il y aurait avantage à remplacer le carbonate de soude par le bicarbonate de même base ; pour cela voici comment nous conseillons d'opérer :

Lorsqu'on mélange des solutions faites à froid de sulfate de fer et de bicarbonate de soude dans des proportions équivalentes pour obtenir une décomposition complète, une partie de l'oxyde de fer se précipite à l'état de carbonate neutre de fer-blanc verdâtre, tandis que l'autre reste dissoute à l'état de bicarbonate de fer. Si on vient à chauffer cette solution, tout le bicarbonate est décomposé en acide carbonique qui se dégage, et en carbonate neutre de fer qui se précipite comme le précédent. Les deux précipités, très-faciles à laver, sont recueillis, mélangés, séchés, puis calcinés au rouge.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Préparé de cette manière, l'oxyde de fer est en poudre extrêmement fine, comme veloutée; sa densité est à peu près égale à celle du colcothar, et enfin il possède une teinte rouge très-riche.

Soit qu'il provienne de la calcination du sulfate de fer, soit qu'il ait été préparé par la voie humide, à froid ou à chaud, l'oxyde de fer a toujours la même composition; il est complétement insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther et les huiles; les acides bouillants le dissolvent sans résidu. Ce dernier caractère permet de reconnaître la brique pilée avec laquelle on le falsifie quelquefois. Il fournit à la peinture une couleur rouge très-durable, et qui s'allie très-bien aux autres produits. Lorsqu'on le mélange intimement avec du noir de fumée, et qu'on le chauffe dans des creusets en terre, il se fait une réduction partielle de l'oxyde de fer; de l'oxyde noir de fer prend naissance, et on obtient un oxyde brun d'une très-grande solidité et très-beau.

Le colcothar et le rouge d'Angleterre ne sont pas vénéneux.

BOL D'ARMÉNIE.

Le bol d'Arménie, nommé encore *argile ocreuse, bol oriental, bol rouge, terre de Lemnos,* possède, quant à ses propriétés physiques, la plus grande ressemblance avec l'ocre rouge proprement dite. Il est formé d'argile, d'oxyde de fer, en quantités variables, de silice, de chaux et de magnésie. Cette substance était tirée autrefois de la Perse et de l'Arménie, mais toute celle que les arts emploient nous vient des environs de Blois, de Saumur, de la Bourgogne,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de Meudon et de Baville, aux environs de Paris. On le rencontre en très-grande quantité dans le voisinage des anciens volcans, et surtout dans les îles de l'Archipel, qui sont toutes volcanisées.

A l'état brut, le bol d'Arménie se présente sous la forme de masses compactes, pesantes, douces au toucher, d'une teinte rouge-jaune, difficiles à délayer dans l'eau pure par la seule immersion, et contenant ordinairement du gravier, qui se précipite lorsqu'il est en suspension dans ce liquide.

Pour l'approprier aux besoins des arts, voici le procédé qu'on emploie.

Après avoir séparé de la terre argileuse les morceaux les plus rouges et les moins graveleux, on les concasse grossièrement, puis on les jette dans un baquet contenant une suffisante quantité d'eau pour qu'ils baignent entièrement. Après vingt-quatre heures de contact environ, on pétrit la masse avec la main, jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement divisée. On achève de remplir le baquet d'eau; on agite, et après quelques instants de repos, on décante tout le liquide dans un tonneau défoncé par un bout; on réitère cette opération tant que l'eau se colore. Le produit des différentes décantations est jeté sur un tamis de soie, pour séparer les parties les plus grossières. Le liquide rouge jaunâtre qui s'écoule est abandonné à lui-même dans des baquets disposés *ad hoc*, et lorsque le précipité est parfaitement formé, on soutire le liquide clair; on obtient alors une matière demi-solide que l'on fait sécher au soleil, ou bien qu'on réduit en trochisques ou en petites boules aplaties de dif-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

férentes grosseurs, portant l'empreinte d'un cachet particulier.

Le bol d'Arménie est employé dans la peinture comme couleur d'application ; mais comme il ne possède jamais une teinte rouge bien belle, son usage est assez restreint.

On doit toujours le choisir d'un rouge luisant, non graveleux, gras au toucher et happant fortement à la langue.

Comme tous les composés à base d'oxyde de fer, il fournit une peinture très-solide et nullement vénéneuse.

ROUGE-BRUN.

L'oxyde rouge de fer, la litharge ou le minium mélangés très-intimement dans les proportions d'une partie du premier pour dix du second, puis chauffés jusqu'à la fusion dans un creuset de terre, donnent une matière d'un brun foncé qui prend, lorsqu'on la pulvérise, une teinte rougeâtre assez belle.

Le rouge-brun est quelquefois employé dans la peinture à l'huile ; il forme une couleur assez belle et d'une très-grande solidité ; le coloris en fait usage, rarement il est vrai, pour repiquer les demi-teintes et les ombres. Il est vénéneux au même degré que les oxydes de plomb. Sa formule chimique n'a pas encore été indiquée. On ignore même s'il se fait une combinaison définie ou un mélange de ces deux oxydes.

ROSE DE COBALT.

Les sels de cobalt calcinés avec l'oxyde de magnesium,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

donnent une couleur rose que l'on prépare de la manière suivante :

On délaye une certaine quantité de carbonate de magnésie dans une solution concentrée de nitrate de cobalt. La pâte qui en résulte est desséchée dans une étuve, puis calcinée dans un creuset de porcelaine. On obtient alors un produit d'un rose plus ou moins foncé, suivant qu'il contient plus ou moins d'oxyde de cobalt.

Cette matière est un mélange plutôt qu'une combinaison des deux oxydes; elle possède, comme couleur, une très-grande solidité; mais son prix élevé fait qu'on ne l'emploie guère que pour la peinture fine, les fleurs artificielles, par exemple.

RÉALGAR.

De même que l'orpiment, le réalgar, *rubis d'arsenic*, se trouve dans la nature; mais la plus grande partie de celui du commerce est le produit de l'art. C'est un bisulfure d'arsenic qui est formé de :

Arsenic.	70.
Soufre..	30.
	100.

Sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{S^2}_{\text{Soufre.}} + \underbrace{As}_{\text{Arsenic.}}$$

Le réalgar naturel se rencontre dans les terrains primordiaux, au milieu des roches, dans le Gneiss, dans les

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

environs des anciens volcans ; et au Hartz, dans la forêt Noire ; en Bohême, en Hongrie et dans la Transylvanie.

Il cristallise en prismes obliques d'un rouge aurore plus ou moins foncé ; réduit en poudre fine, il est jaune rougeâtre, insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther, et dans la plupart des acides, mais décomposable par l'eau régale.

Exposé à l'action de la chaleur en vase clos, il fond plus facilement que l'orpiment ; mais, comme ce dernier, il se volatilise entièrement. Si on opère au contact de l'air, il fournit des acides arsénieux et sulfureux volatils.

Le réalgar est beaucoup moins employé dans la peinture que l'orpiment. On le prépare de toutes pièces en chauffant dans des creusets *ad hoc*, 8 parties d'acide arsénieux avec 4 parties de fleur de soufre ; l'acide arsénieux est réduit à l'état d'arsenic métallique, et l'oxygène combiné avec une partie du soufre se dégage à l'état d'acide sulfureux. Après le refroidissement des creusets, on obtient une masse dure, cassante, opaque, d'un très-beau rouge orangé, qui possède la plupart des propriétés de l'orpiment artificiel.

Le réalgar naturel est très-loin d'être aussi vénéneux que celui préparé artificiellement ; on dit que les Chinois se purgent en avalant un liquide acide qu'ils laissent séjourner dans des vases de réalgar natif.

Le réalgar artificiel paraît couvrir assez bien les objets sur lesquels on l'applique ; réduit en poudre très-fine, il a une teinte qui se rapproche assez de celle du chromate de plomb basique, mais il ne possède pas une solidité très-grande, et de plus, ne peut s'allier avec certaines couleurs à base de plomb et de mercure, car il les décompose en don-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

nant naissance à des sulfures métalliques plus ou moins colorés; il est très-vénéneux.

SCARLETT.

La magnifique teinte rouge que possède le biiodure de mercure, a donné l'idée aux anglais de l'utiliser comme couleur dans la peinture à l'huile. C'est d'abord sous le nom de *scarlett* (écarlate) qu'il a été répandu, il y a vingt ans environ, dans le commerce de la droguerie.

Le biiodure de mercure, dont la formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{I}_{\text{Iode.}} + \underbrace{Hg}_{\text{Mercure.}}$$

se présente sous la forme d'une poudre rouge écarlate qui tient le milieu entre le cinabre et le minium.

Exposé à l'action de la chaleur, il jaunit, fond et se sublime en cristaux jaunes, qui deviennent rouges en se refroidissant. Il est insoluble dans l'eau; l'alcool bouillant le dissout en quantité notable, mais ses meilleurs dissolvants sont les chlorures et les iodures alcalins, avec lesquels il forme des combinaisons salines doubles.

On le prépare de la manière suivante :

On fait deux solutions aqueuses étendues, l'une contenant 80 parties de bichlorure de mercure, ou sublimé corrosif, l'autre 100 parties d'iodure de potassium. On mélange les deux liqueurs; il se précipite immédiatement du biiodure de mercure qu'on lave avec de l'eau distillée froide ; on jette le précipité sur un filtre, on fait sécher à

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une basse température, et on le conserve dans un flacon en verre noir.

Cette couleur, qui eut une très-grande vogue lorsqu'on la proposa pour la peinture à l'huile, n'a pas donné tout le résultat qu'on en attendait ; en effet, sous l'influence des rayons lumineux, elle se décompose, jaunit, puis noircit complétement ; aussi est-elle très-rarement employée maintenant ; mais pour l'aquarelle, elle fournit une teinte écarlate qu'on ne retrouve pas dans les autres couleurs.

Dans le but de lui donner plus de fixité, le docteur Heller a conseillé de l'obtenir de la manière suivante :

On commence par faire dissoudre à chaud, et jusqu'à refus du biiodure de mercure dans une solution concentrée d'hydrochlorate d'ammoniaque (sel ammoniac), on décante le liquide bouillant, et on laisse refroidir. Le biiodure de mercure ne tarde pas à se déposer en partie sous la forme de très-beaux cristaux de couleur pourpre, qu'on lave pour les dépouiller de tout le sel ammoniac qu'ils peuvent retenir, puis on les réduit en poudre fine.

De nombreuses expériences ont été entreprises dans le but de rechercher si réellement le biiodure de mercure préparé de cette manière résistait plus longtemps à l'air que celui obtenu par précipitation et alors en poudre fine. La majorité s'accorde à dire, sans cependant lui attribuer une fixité très-grande, que le biiodure de Heller résiste un peu plus longtemps au contact des rayons lumineux, et que sa teinte est plus riche. Cette propriété repose évidemment sur une agrégation moléculaire identique à celle du cinabre, qui, obtenu par sublimation, possède une fixité

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et une richesse de ton plus grandes que celui préparé par la voie humide.

La nature des composants du biiodure de mercure permet d'assurer que pour la peinture en général, et pour la peinture à l'huile en particulier, cette couleur ne peut fournir des résultats satisfaisants; elle est en outre à un prix très-élevé dans le commerce : elle a le défaut de s'allier assez mal avec les autres produits qui la décomposent, et est de plus très-vénéneuse.

CINABRE.

Le soufre et le mercure produisent, en se combinant ensemble, le sulfure rouge de mercure qui porte, lorsqu'il est en masse cristalline, le nom de *cinabre*, et en poudre, celui de *vermillon*.

Sa formule chimique est :

$$\underbrace{S}_{\text{Soufre}} + \underbrace{Hg}_{\text{Mercure.}}$$

Le cinabre est connu depuis la plus haute antiquité; les Grecs et les Romains l'employaient sous les noms de *millos* et de *minium*, pour se peindre le corps. Les anciens Egyptiens l'utilisaient déjà comme couleur, car la plupart des tableaux qui décoraient leurs tombeaux étaient peints avec cette substance. Les censeurs de Rome en faisaient peindre, pour les jours de fête, la face de la statue de Jupiter; les généraux romains, témoin Camille, avaient la coutume de s'en barbouiller le visage pendant leur triomphe; les bains de Titus, la niche de la chambre

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dans laquelle fut trouvée la statue de Laocoon, étaient peints avec des couleurs dont le cinabre formait la base.

Le sulfure rouge de mercure qu'on employait alors provenait des mines d'Espagne, d'où on le tire encore en grande quantité. Les mines actuelles les plus importantes sont : en Europe, celles d'Idria, de Carynthie et d'Almaden en Espagne ; en Amérique, celle de Huanca Velica au Pérou. On ne trouve en France que des traces de ce minerai. Jusqu'à présent on ne l'a observé que dans le département de la Manche, à Ménildot ; et dans le département de l'Isère, à la Mure.

Le sulfure de mercure naturel sert en partie à obtenir le mercure métallique; cependant, à Almaden, on recueille celui qui est cristallisé et pur pour le faire servir à la peinture. Mais la plus grande partie de celui qu'on trouve dans le commerce s'obtient par des moyens particuliers que nous allons faire connaître maintenant.

La préparation du cinabre remonte au treizième siècle. Cette découverte fut faite par Albert le Grand, qui vit qu'en faisant fondre du soufre avec du mercure, il obtenait un produit identique au cinabre natif.

La France a été pendant très-longtemps tributaire de l'Allemagne pour le vermillon de qualité supérieure ; mais, depuis trente ans environ, il s'en fabrique dans le département de la Seine plus de 12,000 kilogr., qui ne le cède en rien à celui de l'étranger, tant sous le rapport de la qualité que du prix de revient.

Le cinabre se présente sous la forme de masse d'un rouge de sang : sa forme cristalline est celle du rhomboèdre. Exposé à l'action de la chaleur et à l'air, il se dé-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

compose en acide sulfureux et mercure métallique. Chauffé en vase clos, il se volatilise sans résidu. Il est inodore, insipide, insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther et les huiles; les réactifs ordinaires ont peu d'action sur lui; l'eau régale seule le dissout en totalité.

La fabrique la plus importante de cinabre était située, il y a quelques années, en Hollande, à Amsterdam, aux portes d'Utrecht, et appartenait à M. Brand.

Voici, d'après M. Tuckert, comment on le préparait :

Les conditions essentielles pour obtenir un produit très-beau sont : 1° d'opérer en grand, et avec du mercure et du soufre purs autant que possible; 2° de chauffer au degré convenable; 3° de volatiliser tout le soufre non combiné.

On commence par faire un mélange intime de 75 kilogr. de fleur de soufre tamisé et de 540 kilogr. de mercure, que l'on fait passer à travers une peau de chamois pour le diviser; on met le tout dans une grande chaudière de fer plate et polie; on chauffe à un feu modéré jusqu'à usion de la matière.

Le produit noir qui résulte de cette opération est de l'éthiops, mélangé de soufre et de bisulfure de mercure.

Lorsqu'il est refroidi, on le casse en petits morceaux, on le broie et on le place dans des flacons de verre pouvant contenir 3 ou 400 grammes d'eau environ. On remplit trente ou quarante de ces flacons pour s'en servir au besoin.

Pendant que cette opération s'exécute, on chauffe jusqu'au rouge sombre trois vases sublimatoires qui consistent en grands pots de terre enduits d'avance d'une cou-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

che de lut, et placés sur trois fourneaux isolés les uns des autres. On verse dans le premier vaisseau un flacon d'éthiops, ensuite dans le second, puis dans le troisième. On peut même en verser de suite deux ou trois à la fois. A chaque projection, la matière s'enflamme subitement par la combustion d'une petite quantité de soufre libre. Lorsque la flamme a diminué, on recouvre l'embouchure des pots avec une plaque de fer très-épaisse qui s'y applique parfaitement. On introduit ainsi dans les trois pots toute la matière préparée; ce qui fait pour chacun 180 kilogr. de mercure et 25 kilogr. de soufre. On continue ensuite le feu au degré convenable, et on laisse éteindre quand tout est sublimé, ce qui exige trente-six heures de travail.

Le degré de température nécessaire se règle à l'élévation de la flamme lorsqu'on enlève le couvercle. Quand le feu est trop fort, la flamme dépasse le vase de quelques pieds; quand il est trop faible, elle ne paraît pas à l'embouchure du pot; mais quand il est suffisant, elle s'élève seulement de 10 à 12 centim. au-dessus du bord du vase.

Dans les dernières trente-six heures, on remue fortement la masse toutes les demi-heures ou tous les quarts d'heure avec une tringle en fer pour accélérer la sublimation.

Toutes les quatre ou cinq heures, suivant que le travail va vite ou lentement, on verse des flacons de sulfure noir de mercure (éthiops), jusqu'à ce que tout soit sublimé; c'est par suite de cette addition que les pains de cinabre se trouvent formés de différentes couches séparées entre elles par une petite pellicule fine.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le cinabre se dépose sur les parois internes des vases. Lorsque tout est refroidi, on enlève les pots, on les casse, et le cinabre qu'on retire est broyé à l'eau entre des meules à moudre. Plus la poudre est ténue, plus le vermillon est clair et brillant. D'autres fois, on le pulvérise par décantation; il est alors en poudre impalpable et possède un éclat très-vif.

Chaque pot contient 200 kilos de sulfure de mercure ou cinabre, ce qui fait 600 kilos pour les trois; il se perd 5 kilos de matière pour chacun pendant le chauffage.

Il y a une quinzaine d'années environ, la fabrique de M. Brand ne fournissait pas moins au commerce de 24,000 kilos de cinabre par an. Quatre ouvriers seulement étaient employés pour cette fabrication.

D'après Ritter, le beau vermillon de Hollande se fabriquerait de la manière suivante :

1 partie de soufre et 2 parties de mercure sont broyés ensemble jusqu'à ce qu'on n'aperçoive plus de globules de mercure à l'œil. A chaque quintal d'éthiops qui s'est formé, on ajoute 2 kil. 500 gr. de plomb en grenaille ou de minium.

On chauffe des pots de terre à sublimation, et quand ils sont rouges, on y met 100 kilos de matière pour chaque pot, puis on procède à la sublimation comme il a été dit plus haut.

Quand l'opération est terminée, on laisse éteindre le feu et refroidir les pots pendant dix-huit heures; ceux-ci sont cassés, et le cinabre qu'on y trouve est broyé au moulin. Le plomb sert à enlever à l'éthiops tout le soufre inutile à la production du cinabre. On le trouve en partie

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

au fond des vases à l'état de sulfure, tandis que le cinabre vient se sublimer sur les parois supérieures.

A Idria, on fabrique du cinabre en broyant d'une manière parfaite, dans des tonneaux tournant sur leur axe, 85 parties de mercure avec 15 parties de soufre. L'éthiops formé est placé dans des vases en fonte surmontés de chapitaux en terre cuite ; par l'action de la chaleur, le cinabre vient se condenser dans ces derniers.

Nous avons dit, en commençant, que dans le commerce de la droguerie on donnait le nom de cinabre au sulfure de mercure entier, et qu'on réservait à sa poudre le nom de vermillon ; on peut, pour obtenir ce dernier, broyer le cinabre avec de l'eau, de manière à le réduire en poudre très-ténue ; mais, comme il n'acquiert jamais par ce moyen une belle teinte rouge, on préfère le préparer par la voie humide.

VERMILLON PAR LA VOIE HUMIDE.

G. Schulze, dans l'année 1687, indiqua pour la première fois que le sulfure rouge de mercure pouvait être obtenu en poudre fine par la voie humide. Après lui, Kirchoff, Bucholz, MM. Brunner de Berne, Jacquelin de Paris et M. Verhle, donnèrent d'autres procédés qui sont plus ou moins suivis.

Le vermillon de la Chine est, de toutes les espèces répandues dans le commerce, le plus beau et le plus estimé.

Le procédé qu'emploient les Chinois n'est pas encore connu, et s'il nous était permis de juger par analogie, nous dirions que tout porte à croire qu'il est préparé avec

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

un plus grand nombre de substances qu'en France et en Allemagne ; nous citerons comme exemple le calomel, que les fabricants de produits chimiques français obtiennent très-pur et très-beau avec du mercure et du sublimé corrosif, et qui est préparé par les Chinois avec huit substances différentes, dont une partie ne concourt pas à la réaction. Mais cela se comprend dans un pays où la fabrication des produits de cette nature se fait sans raisonnement théorique, et où la coutume seule sert de guide.

La combinaison du soufre avec le mercure se fait par l'intermédiaire d'un alcali caustique (potasse).

La formation de ce composé a donné lieu à un grand nombre de théories. Depuis longtemps, Hoffmann avait remarqué qu'en faisant digérer du mercure avec des sulfures alcalins, il obtenait du cinabre. Ce serait donc en ramenant incessamment le polysulfure de potassium qui se produit à l'état de monosulfure, que le sulfure de mercure prendrait naissance. C'est cette théorie qui nous paraît la plus vraisemblable.

Voici maintenant le procédé que Kirchoff de Saint-Pétersbourg conseille de suivre.

On broie dans un mortier de porcelaine 300 parties de mercure avec 68 parties de fleur de soufre humecté avec quelques gouttes de potasse caustique. Lorsque le métal est parfaitement divisé, le mélange, auquel on donne le nom d'éthiops minéral, devient tout à fait noir. Celui-ci est mêlé avec 160 parties de potasse caustique dissoute dans une petite quantité d'eau. On chauffe au bain de sable pendant demi-heure, en agitant sans cesse et en renouvelant l'eau au fur et à mesure de son évaporation.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Après ce temps, on n'ajoute plus d'eau et on laisse concentrer en continuant toujours de remuer. La matière prend d'abord une teinte brune et une consistance gélatineuse ; arrivée à ce point, elle acquiert rapidement une très-belle couleur rouge. Le précipité est jeté sur un filtre, lavé à plusieurs eaux et séché à une basse température.

On ne trouve nulle part indiqué le degré de température auquel on doit soumettre la matière ; et comme le vermillon perd très-facilement sa teinte rouge lorsqu'il a été trop chauffé, il en résulte que le procédé de Kirchoff est d'une pratique très-délicate. M. le comte de Mussin Pushkin a fait observer que l'on peut prévenir le changement de teinte en retirant le mélange du feu lorsqu'il a acquis une belle couleur rouge, et de le porter dans une étuve en remuant de temps à autre ; ou bien encore en faisant digérer le vermillon dans la potasse caustique.

PROCÉDÉ BRUNNER.

M. le professeur Brunner obtient un vermillon beaucoup plus beau en augmentant la dose du soufre et en diminuant celle de l'alcali.

Pour cela il prend :

Mercure.....	300	grammes.
Soufre.....	114	»
Hydrate de potasse.	75	»
Eau.....	450	»

La potasse est dissoute dans l'eau, le mercure et le soufre sont broyés ensemble dans un mortier de porcelaine, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus apercevoir de bulle

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de mercure au microscope. On verse sur l'éthiops minéral qui s'est produit la solution de potasse caustique par petites portions à la fois, et en agitant continuellement. La matière mise dans un vase de terre ou de porcelaine et même de fonte, si on opère en grand, est chauffée au bain de sable à la température de 45 à 50°.

Après huit heures environ d'exposition à cette température, pendant lesquelles on a renouvelé l'eau à mesure de son évaporation, le produit, qui était noir, se colore en rouge-brun, puis passe rapidement au rouge écarlate. Lorsque la teinte est à son maximum d'intensité, on retire ce vase du feu, et on laisse digérer encore quelque temps à une douce chaleur, après quoi le cinabre est lavé à plusieurs eaux et séparé par décantation du mercure non combiné ; le vermillon qu'on obtient dans ce cas pèse 330 grammes, et possède généralement un éclat très-vif.

Pour que cette opération réussisse, il est essentiel que la température ne dépasse pas 45°, et que le sulfure reste toujours à l'état pulvérulent. Ce dernier résultat s'obtient en ajoutant une quantité d'eau nécessaire pour éviter que la masse se prenne en gelée.

PROCÉDÉ JACQUELIN.

M. Jacquelin obtient le vermillon avec :

Mercure.....	60	grammes.
Soufre.....	30	»
Hydrate de potasse.	20	»
Eau.....	30	»

La potasse est dissoute dans la quantité d'eau prescrite ;

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

d'une autre part, on place le mercure et le soufre dans une marmite de fonte de la forme d'une capsule évasée, et plongeant dans l'eau froide pour éviter l'élévation de température qui résulte de la combinaison. On verse peu à peu sur le mélange la solution alcaline, en agitant continuellement au moyen d'un pilon à large tête. Au bout d'un quart d'heure, on remarque déjà que la matière prend une teinte orangée très-prononcée. Lorsque toute la potasse est ajoutée, on chauffe la marmite à 80° pendant une heure environ, en ayant le soin de remplacer l'eau qui s'évapore. Au bout de ce temps, le vermillon qui s'est produit est délayé dans quatre à cinq fois son poids d'eau chaude, et on décante avant le refroidissement des liqueurs, pour empêcher la précipitation du soufre non combiné. On lessive à l'eau froide jusqu'à complète élimination des sulfures alcalins. On recueille sur un filtre en toile, et l'on sèche à l'ombre.

PROCÉDÉ WERHLE.

M. Werhle prépare le vermillon de la manière suivante :

Le cinabre du commerce est réduit en poudre fine et mélangé avec la centième partie de son poids de sulfure d'antimoine pulvérisé. Le mélange, placé dans une bassine de fonte, est mis à bouillir à plusieurs reprises, avec une dissolution de 3 parties de sulfure de potasse (polysulfure de potassium). Après ce temps, le précipité, lavé avec de l'eau ordinaire, est mis à digérer avec de l'acide chlorhydrique, et enfin lavé de nouveau avec de l'eau ordinaire.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le vermillon perd, sous l'influence de certaines circonstances, de la chaleur, par exemple, une partie de sa riche couleur.

On peut, jusqu'à un certain point, la lui restituer, soit en l'arrosant avec de l'eau et le laissant quelque temps en contact avec ce liquide, soit en le traitant par l'acide nitrique concentré, et lavant bien ensuite.

Quelques auteurs assurent qu'en Hollande on avive la couleur du vermillon en le faisant digérer avec de l'urine ou avec de l'alcool.

Les falsifications qu'on fait subir au vermillon sont assez communes. Les substances qu'on emploie pour cela sont: le *minium*, la *mine orange*, le *colcothar*, la *brique pilée*, le *sang-dragon*, le *réalgar*, l'*ocre rouge*.

Lorsqu'il contient du minium, l'acide nitrique lui fait prendre une teinte brune par suite de l'oxyde puce de plomb (bioxyde) mis à nu. Chauffé en vase clos, il se volatilise entièrement en abandonnant le minium, la brique pilée, le colcothar, le sang-dragon et l'ocre rouge.

Le réalgar se décèle par l'odeur alliacée qui se dégage lorsqu'on projette du vermillon suspect sur des charbons ardents.

Le cinabre, et surtout le vermillon, sont d'un emploi journalier dans la peinture à l'eau et à l'huile; malheureusement, les tons riches qu'ils donnent ne sont pas d'une longue durée; sous l'influence des rayons solaires et des gaz méphitiques, ils ne tardent pas à passer au noir.

C'est une couleur très-vénéneuse, qui nécessite de la part de celui qui l'emploie beaucoup d'attention.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAUX MÉTALLIQUE.

La teinte rose ou rouge que possèdent en général les sels de cobalt, a été mise à profit par certains industriels anglais pour préparer une couleur très-belle et très-solide inconnue en France, mais d'un usage journalier dans toute l'Angleterre, où elle porte le nom de *chaux métallique*.

Cette substance est de l'arséniate de cobalt que l'on trouve dans la nature; mais le plus souvent on la prépare de toutes pièces par l'oxydation à l'air de l'arséniure de cobalt.

En Suède, en Norwège, en Silésie, on rencontre entre autres minerais de cobalt, de l'érythrine ou arséniate de cobalt et de fer, en masse terreuse, d'un rouge-violet, tirant sur la couleur fleur de pêcher, qu'on purifie de la manière suivante :

La mine réduite en poudre est traitée par l'acide nitrique bouillant; la dissolution ne tarde pas à s'effectuer; on laisse déposer; on décante la liqueur dans laquelle on verse une solution de potasse par petites portions à la fois. Le premier précipité qui se forme est blanc; il est formé en partie d'arséniate de fer; on laisse déposer, on décante la partie liquide, et on la précipite par une nouvelle quantité de solution potassique. Le dépôt qui se forme est lavé, séché, puis réduit en poudre fine. C'est là l'arséniate de cobalt naturel dont la formule chimique se représente par :

$$\underbrace{As\,O^5}_{\text{Acide arsenique.}} + \underbrace{3\,(CoO)}_{\text{Protoxyde de cobalt.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Pour l'obtenir par la voie artificielle, voici comment on opère :

On prend du cobalt gris, ou arsénio-sulfure de cobalt; on le réduit en poudre aussi fine que possible; on le mélange avec deux fois son poids de potasse et un peu de sable, puis on le place dans un creuset de terre et on chauffe jusqu'à la fusion. Le soufre de la mine se combine avec la potasse; il se produit du sulfure de potassium qui entraîne avec lui du fer, du cuivre et de l'arsenic. Ces substances forment à la surface de la matière une couche de scories qu'on enlève et qu'on jette; au-dessous, on trouve de l'arséniure blanc de cobalt, qu'on refond de nouveau avec de la potasse, après l'avoir pulvérisé. Il se forme encore des scories d'un bleu clair que l'on fait servir à la préparation du smalt, et qui recouvrent un culot d'arséniure de cobalt pur de tous métaux étrangers. On pulvérise celui-ci, et on le grille à l'air avec précaution, à une douce chaleur d'abord, puis très-forte. Au fur et à mesure que l'oxygène est absorbé, l'arsenic passe à l'état d'acide arsénique, et le mélange prend une belle teinte rougeâtre foncée, qui est encore plus vive après la pulvérisation.

La chaux métallique est très-employée pour la peinture à l'huile; elle donne des tons rouges très-riches et très-solides; mais elle est très-vénéneuse.

Cette couleur [illegible] à l'étranger à un prix assez modique.

Nul doute que si les minerais de cobalt existaient en France en plus grande quantité, elle ne tarderait pas à s'y répandre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

MARRON ROUGEATRE.

Les chromates de potasse et de soude, versés dans les sels solubles de cuivre, donnent à froid des précipités rouges de chromate de cuivre qui ont la plus grande ressemblance avec l'ocre ferrugineuse. Mais si on opère avec des liqueurs bouillantes, on obtient un beau précipité brun chocolat qui mérite, sous tous les rapports, d'être mieux connu ; car outre sa teinte qui est fort belle, il possède une grande fixité.

Voici comment on prépare ce sel :

On fait séparement deux solutions de chromate neutre de potasse, ou de chromate de potasse et de soude (en saturant le bichromate de potasse par le carbonate de soude) et de sulfate de cuivre : on les porte à l'ébullition, et on verse goutte à goutte le sel de cuivre dans le chromate alcalin. Lorsque la décomposition est complète, on lave le dépôt par décantation avec de l'eau chaude, jusqu'à ce que celle-ci ne se colore plus : la matière est jetée sur un filtre, puis séchée à l'étuve.

Cette couleur est un sous-chromate de cuivre qui possède la formule chimique suivante :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{4\,CuO}_{\text{Oxyde de cuivre.}} + \underbrace{5\,HO}_{\text{Eau.}}$$

Elle est encore trop peu connue pour que nous nous appesantissions sur son emploi. Tout nous porte à croire qu'elle se mélange bien aux huiles grasses, et qu'elle peut rendre à la peinture fine de grands services.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Elle est vénéneuse au même degré que tous les composés insolubles de cuivre.

ROUGE POURPRE.

Le bichromate de potasse, décomposé par le nitrate de bioxyde de mercure, donne lieu à du chromate de bioxyde de mercure, dont la teinte rouge pourpre a été mise à profit pour la peinture des décors.

La préparation de cette couleur n'est pas à l'abri de quelques difficultés.

D'après M. Millon, on peut obtenir deux chromates de bioxyde de mercure, qui diffèrent d'une manière notable et par leur composition chimique et par leur teinte.

Lorsque dans une solution de nitrate de bioxyde de mercure (1) on verse du bichromate de potasse dissous, jusqu'à cessation de précipité, on obtient une poudre pesante d'un rouge brique très-foncé, qu'on lave à plusieurs reprises par décantation, puis qu'on fait sécher à l'air, à l'abri des rayons solaires.

Ce composé possède la position chimique suivante :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{3\,(HgO)}_{\text{Bioxyde de mercure.}}$$

Le second chromate de mercure, d'une belle teinte rouge violacée, se prépare ainsi :

On fait bouillir pendant longtemps de l'oxyde rouge de

(1) On ne peut dans cette opération remplacer le nitrate de mercure par le sublimé corrosif, car il se forme avec ce dernier un sel double soluble qui a été signalé pour la première fois par M. Millon.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mercure (précipité *per se*) avec une solution concentrée de bichromate de potasse. Lorsque le précipité a acquis la teinte rouge désirée, on sépare le liquide par décantation, on lave à plusieurs reprises avec de l'eau chaude, et on fait sécher à l'air dans un endroit obscur. Il se représente par :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{4\,(HgO)}_{\text{Bioxyde de mercure.}}$$

M. Millon, qui a étudié ces composés avec beaucoup de soin, a observé qu'on n'obtenait pas toujours ce dernier d'une teinte uniforme; tantôt il est d'un rouge violacé très-beau; tantôt, au contraire, il est brun et sans éclat.

Mais si les chromates de mercure peuvent fournir à la peinture de fort belles couleurs, leur peu de fixité et leur prix de revient doivent en faire restreindre de plus en plus l'emploi; ils ne peuvent guère servir que pour la peinture des décors qui sont exposés dans des endroits sombres. Les rayons lumineux et solaires les décomposent avec une grande facilité. Ils prennent alors une teinte brune qui n'a rien d'agréable.

On donne encore le nom de rouge pourpre à la combinaison que l'acide chromique fournit avec l'oxyde d'argent. Cette couleur, d'un prix assez élevé et très-rarement employée, s'obtient en versant, à froid, 30 grammes de nitrate d'argent cristallisé dans 30 grammes de chromate de potasse neutre, dissous l'un et l'autre dans une suffisante quantité d'eau distillée. Le précipité qui se forme possède une très-belle teinte rouge pourpre. On le lave avec de l'eau distillée, puis on le jette sur un filtre et on fait sécher à l'ombre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le chromate d'argent qui se formule ainsi :

$$\underbrace{CrO^3}_{\text{Acide chromique.}} + \underbrace{AgO}_{\text{Oxyde d'argent.}}$$

est employé seulement pour la peinture en miniature. Sa teinte n'est pas du tout en rapport avec sa fixité, aussi trouve-t-on à le remplacer par d'autres couleurs aussi belles et beaucoup plus solides.

LAQUE DE GARANCE.

La laque de garance, disent les auteurs, a été découverte en 1771 par le chimiste prussien Margraff ; mais il est certain qu'elle était déjà connue au temps des Grecs et des Romains. Vitruve et Pline attribuent sa découverte aux tentatives entreprises dans le but d'imiter la pourpre des Grecs ; ces historiens disent qu'en imprégnant de la craie argileuse avec de la garance et de l'*hyginum* (pastel), on obtient une couleur qui possède la plus grande ressemblance avec la pourpre proprement dite.

La racine de garance, qui sert à la préparer, est une plante appartenant au genre *rubia*, de la famille des rubiacées : elle forme l'espèce *rubia tinctorum* ou garance des teinturiers.

La laque de garance est toujours à base d'alumine, elle doit en partie sa teinte à l'alizarine, matière cristalline d'une couleur rouge fort belle, isolée pour la première fois par MM. Robiquet et Colin.

La préparation des diverses espèces de laques répan-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dues dans le commerce est assez délicate ; or, comme de la qualité de la garance dépend la beauté du produit qu'on veut obtenir, nous allons faire connaître aussi succinctement que possible les propriétés générales de cette plante, et les caractères qui permettent de distinguer une racine de bonne qualité de celles qui lui ressemblent, ou bien de celles qui ont subi des altérations.

La plupart des végétaux qui sont classés dans le genre *rubia* possèdent, après leur dessiccation, plusieurs principes colorants qui ont quelque analogie avec ceux contenus dans la garance des teinturiers : tels sont le *rubia cordata* du Japon, le *rubia perigrina* et le *rubia lucida* des environs de Paris ; mais aucun d'eux ne fournit une matière colorante aussi belle que le *rubia tinctorum*. A l'état frais, aucune partie de la plante ne contient de matière colorante rouge, on y trouve un liquide jaune qui, par la dessiccation, devient rouge, puis brun, lorsque la plante vieillit. Dans ce dernier cas, elle a perdu une partie de sa propriété tinctoriale. C'est dans la racine que le principe colorant est plus particulièrement accumulé.

Lorsqu'elle est entière, la garance porte le nom d'alizari ou de lizari ; réduite en poudre, elle est connue sous le nom générique de garance.

Les meilleures garances nous venaient autrefois du Levant ou bien de la Hollande ; mais les droits élevés dont notre gouvernement les a frappées, principalement cette dernière ; les soins apportés en France à la culture, à la récolte et à la conservation de cette plante, les ont fait disparaître presque complétement de nos marchés.

La plus grande partie de celle que l'on emploie nous

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

vient d'Avignon, qui en exporte à l'étranger pour des sommes considérables.

Les fabricants la livrent sous deux aspects différents : tantôt elle a une couleur rouge sombre pur, agréable à l'œil, tantôt elle est d'un rouge clair, tirant un peu sur le jaune. Dans le premier cas, elle est désignée sous le nom de garance *palus*, et dans le second, sous celui de *rosée*. On attribue ces différences à la nature du sol dans lequel la plante a crû. Ainsi, la garance *palus* se récolte principalement dans les terres autrefois couvertes de marécages. Ces terres, contenant beaucoup de détritus végétaux et animaux, fournissent au végétal des carbonates alcalins qui favorisent la formation de la matière colorante rouge. La garance *rosée* provient des terrains légers ou contenant très-peu d'humus.

La garance d'Avignon porte dans le commerce une marque particulière qui sert à évaluer sa richesse en matière colorante. Ainsi elle est :

O, ou mulle, c'est-à-dire de mauvaise qualité.
P, ou palus.
PP, ou palus pur.
R, ou rosée.
PR, ou mi-palus, mi-rosée.

Mais comme chacune de celles-ci peuvent être graduées, on les distingue de la manière suivante :

Fine.....	FF....	A chacune de ces marques, on ajoute les lettres P, PP, R, PR, pour palus, palus pur rosée, moitié palus, moitié rosée, sans dictinction.
Surfine	SF....	
Surfifine.....	SFF...	
Surfififine....	SFFF..	
Extra-fine....	EXTF..	
Extra-surfine.	EXTSF.	

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Lorsqu'on se propose d'obtenir de la laque de belle qualité, on prendra donc de préférence la garance palus extra-surfine.

Les fabricants devront se mettre en garde contre une adultération qui consiste à communiquer à la garance rosée la teinte rouge de la garance palus. Pour cela, on lui fait subir une véritable fermentation en l'arrosant avec une petite quantité d'eau-de-vie, ou bien encore en la saupoudrant de 2 à 3 millièmes de sel ammoniac, puis d'une quantité équivalente de chaux délitée. Sous l'influence de l'acide acétique qui se produit dans le premier cas, et qu'on expulse en exposant la poudre à une température de 60 à 70°/0, et du gaz ammoniac dans le second, la teinte rouge est exaltée d'une manière évidente; mais la laque qu'on en retire n'est jamais aussi belle que lorsqu'on s'est servi de belle garance palus.

La garance fermentée se reconnaît par l'usage. Ainsi employée à teindre des mordants d'alumine et de fer, elle fournit une couleur qui disparaît plus ou moins complétement à l'avivage. Quant à celle qui a subi l'action du gaz ammoniac, il suffit de la lessiver avec de l'eau froide; on obtient une liqueur qui, après avoir été filtrée, se colore en bleu foncé par l'addition de quelques gouttes de sulfate de cuivre.

Si l'histoire de la garance laisse peu de chose à désirer sous le rapport de son application à la teinture, il n'en est pas de même lorsqu'on l'envisage sous le rapport chimique.

Son importance industrielle a donné lieu à de nombreux travaux. Malgré cela, les chimistes sont encore à

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

se demander si elle contient plusieurs principes colorants de nature différente, ou bien si les diverses substances connues sous le nom de *xanthine, purpurine, rouge de garance,* auxquelles on a assigné des compositions particulières, ne sont pas des modifications d'une seule et même matière, l'*alizarine,* par exemple, sur l'existence de laquelle tout le monde savant s'accorde.

Dans l'état actuel de la science, il nous serait donc impossible de décider si la matière rouge qui forme la laque avec l'alumine est une substance unique, ou bien un mélange de plusieurs principes colorants. Tout porte à croire, cependant, que l'alizarine forme la base des laques de garance.

La garance traitée par l'eau froide ou chaude, ne se dépouille pas de tout son principe rouge; mais si on ajoute une petite quantité d'alun, on obtient une liqueur rouge très-intense qui produit, avec l'alumine précipitée par les alcalis, une laque d'autant plus belle que la poudre était de meilleure qualité et en quantité plus considérable.

D'après les recherches de M. Kulmann, elle contient une matière colorante fauve qu'il est indispensable de séparer; pour cela, il suffit de la faire macérer à deux ou trois reprises différentes, pendant quelque temps, dans l'eau froide, et à soumettre le résidu à la presse. Dans cet état, elle est très-propre à céder son principe colorant.

La laque de garance s'obtient par les procédés suivants :

On prend, d'après MM. Robiquet et Colin, 2 kilogr. de garance préparée comme nous venons de le dire; on la fait chauffer au bain-marie pendant deux ou trois heures

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

avec une solution de 1 kilogr. d'alun dans 12 kilogr. d'eau ; on filtre, et, dans la liqueur, on verse par petites portions à la fois une solution de carbonate de soude pur jusqu'à cessation de précipité. La laque qui se dépose dans le premier temps de l'opération est très-belle, aussi est-elle est recueillie à part : en continuant la précipitation on obtient de nouveau une laque qu'on lave à grande eau par décantation, et, lorsque la liqueur qui en provient ne présente plus de réaction acide, on jette le précipité sur un filtre, puis on en forme des trochisques que l'on met sécher à l'air libre dans un endroit exempt de poussière.

Quelques industriels remplacent le carbonate de soude par le borax ou par la potasse caustique.

M. Persoz a donné, dans son *Traité de l'impression des tissus*, un procédé qui permet de préparer de très-belles laques avec des garances qui n'ont point encore servi, ou bien avec celles qui ont déjà été employées en teinture.

« Si l'on veut faire usage d'une garance qui n'ait point servi, il est bon de commencer par la soumettre à la fermentation, ou de la laver dans une eau tenant en dissolution une certaine quantité de sulfate de soude, afin de la débarrasser, sans perte, des substances sucrées et mucilagineuses qu'elle renferme encore, et dont la présence a presque toujours pour effet de ralentir les lavages. Lorsqu'on utilise les résidus de garance, ces précautions sont inutiles. Quelle que soit la garance qu'on emploie, on en traite toujours une partie, pendant 15 à 20 minutes, par 10 fois son poids d'une dissolution bouillante,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

renfermant sur 10 parties d'eau une partie d'alun. On filtre le tout au travers d'une chausse, et l'on obtient une liqueur qu'on peut considérer comme une solution d'alun tenant en dissolution de la matière colorante. Quand la température de cette solution n'est plus qu'à 35 ou 40°, on la neutralise par le carbonate de soude, pour former de l'alun cubique. Ce carbonate doit constituer la 8e ou 10e partie de l'alun employé, selon l'état de saturation de ce dernier. Quand un pareil alun cubique est formé, on porte la liqueur à l'ébullition pour en opérer la décomposition; il se forme alors du sulfate tri-alumi-nique qui entraîne, en se précipitant, la matière colorante en présence de laquelle il se trouve, et donne naissance à une laque qui n'a plus besoin que d'être lavée pour servir à tous les usages auxquels on destine cette matière colorante. Elle a, sur les autres laques, l'avantage de se présenter sous la forme d'un précipité non gélatineux, prompt à se former, facile à laver et à recueillir; elle a surtout le mérite de se dissoudre très-promptement dans l'acide acétique. Comme la garance ne peut être entièrement épuisée par un pareil traitement, il convient de la traiter une seconde et même une troisième fois par l'alun; mais les liqueurs qu'on retire de ces manipulations servent généralement à épuiser les garances qui n'ont point encore été soumises à l'action de l'eau alunée, ou, si elles sont précipitées, pour constituer des laques, il faut n'ajouter que la moitié ou même le tiers du carbonate de soude nécessaire à la saturation de l'alun, afin que ce carbonate ne précipite qu'une portion de l'alumine sous forme de sulfate tribasique, et que celui-ci rencontre

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

assez de matière colorante durant sa précipitation pour en être saturé et former une laque de la nuance voulue. Comme les eaux au sein desquelles se forme le sulfate tribasique renferment encore de l'alun, elles ne doivent pas être négligées ; on les utilise en les jetant sur de la garance ou sur des résidus de cette garance, et en portant le tout à l'ébullition, afin de dissoudre une nouvelle quantité de matière colorante ; une fois qu'elles en sont chargées, on les sature de nouveau, pour en précipiter ensuite par l'ébulition une nouvelle quantité de laque colorée. »

M. Persoz, au lieu de se servir de carbonate de soude pour la saturation de la liqueur alunée, a employé une quantité équivalente d'acétate plombique dont la base est immédiatement précipitée sous forme de sulfate insoluble. Il a obtenu de la sorte une laque d'une intensité et d'une pureté qu'on atteint moins facilement à l'aide du carbonate de soude.

Dans le courant de l'année 1827, MM. Robiquet et Colin découvrirent qu'en traitant la garance par les deux tiers de son poids d'acide sulfurique concentré, on obtenait une matière noirâtre charbonneuse qui contient, sans altération aucune, tout le principe colorant rouge de la racine.

Cette substance se trouve en très-grande quantité dans le commerce, où elle porte le nom de *charbon sulfurique de garance* ou *de garancine*. Elle possède une richesse tinctoriale trois fois plus grande que les bonnes garances ; aussi a-t-elle complétement remplacé cette racine dans les fabriques d'indiennes.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Nous avons eu l'occasion de faire servir la garancine à la fabrication de la laque de garance, et voici les résultats que nous avons obtenus.

Dans une chaudière bien étamée on met 1 kilogr. de garancine, 2 kilog. d'alun et 18 litres d'eau pure, on fait bouillir pendant un quart d'heure ou vingt minutes; on filtre, et dans la liqueur encore chaude on verse une solution de carbonate de soude jusqu'à décoloration. En fractionnant le précipité qui se forme, on obtient des laques qui sont plus belles dans le commencement de l'opération que vers la fin. Après un repos de quelques heures, on décante le liquide clair et on lave jusqu'à ce que les eaux sortent parfaitement claires et insipides. Le précipité, recueilli sur un châssis de toile serrée, est mis à égoutter, puis converti en trochisques qu'on fait sécher à l'ombre.

Nous avons tout lieu de supposer que la plupart des belles laques de garance qu'on emploie en peinture sont obtenues avec la garancine. En prenant des quantités déterminées à l'avance de cette substance, d'alun et d'eau, on précipite des laques dont la teinte varie depuis le rouge foncé jusqu'au rose clair.

La laque de garance se trouve dans le commerce à l'état rose, rouge et brun; elle constitue une couleur d'une grande solidité; on l'emploie à l'eau et à l'huile, principalement pour la peinture en miniature; elle n'est pas vénéneuse.

Les laques de garance sont quelquefois falsifiées avec la laque de bois du Brésil, ou bien rehausseés avec du carmin et de la laque carminée. Voici textuellement le

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

procédé qu'indique M. Watin pour déceler ces mélanges.

« On porphyrise à sec une quantité quelconque de « rouge de garance, et pour reconnaître d'abord si cette « couleur est falsifiée avec une laque de Brésil, on en « jette une pincée dans un demi-verre d'eau claire et « chaude, et il arrive alors que l'eau reste teinte de la « couleur de cette laque. Si l'on soupçonne dans ces ga- « rances un mélange de carmin et de laque carminée, il « suffit encore de jeter une pincée de ces rouges dans une « petite quantité d'ammoniaque liquide ou de potasse « caustique ; auquel cas le principe colorant de la coche- « nille reste en dissolution dans ces alcalis. »

Mais le moyen le plus rapide, sinon le plus économique et qui fournit une laque de très-belle qualité, consiste à substituer la garancine à la racine de garance.

Les plus belles laques nous viennent de l'Italie. A Rome, on fabrique une laque de garance rose tendre qui possède une teinte très-riche ; mais elle a le défaut de brunir légèrement par son mélange avec l'huile.

CARMIN DE GARANCE.

Dans le courant de l'année 1816, M. Bourgeois est parvenu à préparer, par un procédé tenu secret encore maintenant, du carmin de garance qui, sous un très-petit volume, réunit tous les principes colorants de la garance. Cette substance possède en effet une teinte rouge extrêmement vive et une solidité qui égale celle de la laque de la même matière.

Voici, d'après nos propres recherches, comment on

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

peut préparer du carmin de garance très-pur et très-beau :

On sait que la plupart des matières colorantes végétales possèdent la propriété de se dissoudre, avec ou sans altération, dans l'acide sulfurique concentré, et d'en être précipitées lorsqu'on étend les liqueurs d'une grande quantité d'eau.

On prend de la garance extra-fine d'Avignon ; on la place dans un lieu humide, de manière à lui faire subir la fermentation. Lorsqu'on juge que les substances mucilagineuses sucrées et amères sont détruites, et que la fermentation dite acide commence à se produire, on la désagrége, puis on la verse dans quatre fois son poids d'acide sulfurique du commerce, ramené à 55° B. par une suffisante quantité d'eau.

Le vase dans lequel se fait ce mélange doit être en plomb et placé dans de l'eau froide, pour éviter la trop grande élévation de température. On obtient de la sorte une espèce de bouillie qu'on abandonne à elle-même pendant trois heures environ. Après ce temps, on ajoute 4 ou 5 parties d'eau ; on filtre à travers un lit de verre pilé placé dans un entonnoir de verre ou de plomb, et on reçoit la liqueur dans un vase contenant une très-grande quantité d'eau et chargée le moins possible de sels de chaux, de magnésie et de fer. Le carmin ne tarde pas à se précipiter ; on le recueille sur un filtre de papier, puis on le lave et on le fait sécher à la manière ordinaire.

Cette couleur remplace d'une manière avantageuse toutes les couleurs de même nuance tirées de la cochenille. On l'emploie principalement pour la miniature et

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dans les tableaux de chevalet. Elle est complétement inoffensive.

LAQUE DE FERNAMBOUC.

La laque de Fernambouc s'obtient en combinant le principe colorant de divers bois rouges, connus sous les noms de bois de Brésil, de Brésillet, de Sainte-Marthe, et enfin de Fernambouc, avec l'alumine, la gélatine, la craie et l'amidon.

La matière colorante de ces différentes espèces de bois, à laquelle M. Chevreul a donné le nom de brésiline, possède une teinte rouge cramoisi fort belle; lorsqu'elle est précipitée par l'alumine, elle conserve sa couleur primitive; mais si on ajoute une certaine quantité de protochlorure d'étain, elle tend à passer au rose vif.

Voici le procédé le plus anciennement connu pour l'obtenir :

On fait bouillir, pendant une heure ou deux, une partie de bois de Fernambouc réduit en copeaux ou mieux en poudre, dans 10 parties d'eau et une 1/2 partie de sel de tartre. D'une autre part, on fait dissoudre une partie d'alun dans une suffisante quantité d'eau. Les liqueurs filtrées sont mélangées en agitant sans cesse. On obtient alors un beau précipité rouge foncé; on le lave à plusieurs reprises avec de l'eau froide, puis on le fait sécher à la manière ordinaire, après l'avoir converti en trochisques.

En ajoutant à la décoction une petite quantité de protochlorure d'étain, on obtient une laque rose d'un ton très-riche.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

D'après M. Girardin (1), voici comment on obtient habituellement les différentes espèces de laques qui sortent des fabriques de Paris, de Schweinfurt, de Cassel, de Vienne et de Venise.

On fait bouillir, pendant un certain temps, du bois de Fernambouc divisé en copeaux avec une suffisante quantité d'eau. On délaye, dans la liqueur filtrée, un mélange de craie et d'amidon tenus en suspension dans une dissolution d'alun. La pâte colorée qu'on obtient, lavée à plusieurs reprises avec de l'eau froide, est mise à égoutter, puis moulée en cubes ou en pains coniques après y avoir ajouté un peu de colle d'amidon et d'une dissolution de résine dans l'essence pour en lier les parties.

La *laque en boules de Venise*, qui était uniquement préparée autrefois dans cette ville, s'obtient par des procédés encore inconnus. On parvient jusqu'à un certain point à l'imiter en teignant des mélanges d'argile, de craie et d'amidon avec une décoction de cochenille et de fernambouc, avivée avec de l'alun ou bien du protochlorure d'étain. Nemnich assure que la véritable laque de Venise est préparée avec de la laine tondue très-fine, qui, par l'ébullition en présence de la potasse, se convertit en masse pâteuse qu'on colore avec certains bois colorants. Ainsi, pour la plus fine, on prendrait du bois de Fernambouc, et pour la plus commune, du bois de Sainte-Marthe et de Brésil. Viegleb indique de précipiter une décoction de fernambouc avec du sel d'étain, de mêler le précipité avec de la semence de lycopode, de la gomme adragante et de mettre en boules.

(1) Leçons de chimie élémentaire.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

D'après M. Girardin, on peut encore préparer la laque en boules de Venise, « en pétrissant un mélange de géla-« tine et d'alumine en gelée dans une forte décoction de « bois de Brésil qu'on renouvelle jusqu'à ce que la nuance « soit assez foncée. » On en avive la couleur par l'alun ; on lui donne un reflet violet au moyen du savon. On la met en boules de la grosseur d'un marron.

La laque de Fernambouc est employée à l'eau et à l'huile pour la peinture en décors ; c'est une couleur inoffensive qui ne jouit pas d'une très-grande solidité, surtout lorsque les ouvrages sont exposés au contact des rayons solaires.

La *laque plate d'Italie* est une combinaison d'alumine et de chaux avec la matière colorante rouge du bois de Fernambouc et du bois de Sainte-Marthe.

Elle se présente dans le commerce sous la forme de morceaux de différentes grosseurs. C'est une belle couleur rouge qui, malheureusement, ne possède pas une grande solidité. On l'emploie généralement pour la peinture des décors.

CARTHAME.

Le *carthamus tinctorius*, petite plante annuelle de la famille des synanthérées, que l'on cultive en France et en Allemagne pour les besoins des arts et pour l'ornement des jardins, est pourvu de fleurons d'un beau jaune orangé qui ont la plus grande ressemblance avec le safran.

Cette fausse ressemblance lui a valu les noms de *sa-*

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

fran d'Allemagne, de *safran* et de *safranum*, et est mise à profit par les falsificateurs pour le mélanger au safran véritable.

L'industrie le tire de la Provence et de l'Alsace, mais les teinturiers, qui l'emploient en plus grande quantité que les peintres, donnent la préférence à celui du Levant.

Le carthame contient entre autres principes (alumine, résine, cire, ligneux) deux matières colorantes, l'une jaune soluble dans l'eau ; l'autre rouge insoluble dans ce liquide, mais très-soluble dans l'alcool et les solutions alcalines. C'est le mélange de ces deux couleurs, surtout la première, que les peintres emploient pour la mise en couleur des parquets d'appartements ; pour cela ils font bouillir le carthame avec de l'eau contenant une petite quantité d'alun, on obtient alors une décoction jaune orangée très-belle, dans laquelle on fait fondre de la colle.

Il est rare que le carthame soit employé seul pour cela, presque toujours on le mélange avec parties égales de curcuma ou terra merita.

Le carthame possède un éclat très-beau, mais malheureusement peu solide ; les rayons lumineux et solaires, l'humidité, la chaleur l'altèrent avec une grande rapidité, aussi son emploi est-il assez borné.

ROUGE DE CARTHAME.

Le rouge de carthame, auquel les chimistes ont donné les noms de *carthamine* et d'*acide carthamique*, et les industriels les noms de *rouge végétal*, *rouge d'Espa-*

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

gne, rouge portugais, rouge en tasse, rouge en assiette, rouge en feuille, fard de la Chine, est formé du principe colorant des fleurons de carthame.

Voici comment on l'obtient :

Les fleurons de carthame placés dans un appareil à déplacement sont traités par de l'eau froide contenant 1/100e de son poids d'acide acétique faible ou de vinaigre blanc très-fort ; cette opération a pour but de dissoudre la matière colorante jaune qui accompagne, comme nous avons dit, la matière colorante rouge des fleurs.

Lorsque le liquide qui s'écoule est à peu près incolore, on retire la masse du vase et on la pétrit avec son poids d'eau froide, contenant 15 pour 100 de carbonate de soude. On passe la liqueur à travers une toile serrée, et on soumet le résidu à la presse : après deux ou trois traitements successifs, le carthame est complétement dépouillé de son principe colorant et rejeté comme inutile.

On reçoit les liqueurs dans une cuve en bois très-propre et on y met des chiffons de laine et de coton qui s'imprègnent de toute la carthamine dissoute. On rince bien les linges dans l'eau pure et on les fait macérer dans de l'eau contenant 1/10e de son poids de carbonate de soude. Le principe colorant ne tarde pas à se dissoudre, on verse dans la solution de l'acide citrique pur et dissous jusqu'à cessation de précipité.

La carthamine se dépose sous la forme de flocons très-volumineux qui sont lavés à plusieurs reprises par décantation avec de l'eau froide. On recueille le précipité sur un filtre de papier joseph, sans plis, et on fait sécher à l'abri des rayons lumineux.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Par la dessiccation, le rouge de carthame acquiert un éclat métallique qui, vu en masse, est d'un beau vert; et en couches minces, d'un rouge pourpre magnifique. Il se comporte tout à fait comme un acide; ainsi il rougit la teinture bleue de tournesol et se dissout dans les alcalis en donnant des dissolutions incolores ou jaunâtres susceptibles de cristalliser. Il est insoluble dans l'eau et dans les acides ; l'alcool et l'éther le dissolvent en petite quantité : les liqueurs qui en résultent sont d'un rouge pourpre.

Le rouge de carthame est à un prix très-élevé dans le commerce, 1 kilog. de fleurs n'en donne pas plus de 6 à 7 grammes.

Son emploi est assez restreint ; outre qu'il ne fournit pas une couleur durable, il s'allie difficilement aux différents véhicules.

On en fait usage dans l'enluminure pour imiter les carnations. Les fabricants de fleurs artificielles trouvent souvent l'occasion de l'utiliser : il fournit, suivant son état de division et sa qualité, des tons rouges ou roses d'un très-grand éclat, et n'est pas vénéneux.

CARMIN DE COCHENILLE.

Le carmin est bien certainement la matière colorante qui se trouve dans le commerce sous le plus grand nombre de variétés. Il ne forme pas moins de 12 numéros qui représentent autant de nuances différentes, et, par une bizarrerie qu'on ne trouve pas ailleurs, c'est le n° le plus élevé, le n° 40, qui forme l'espèce la plus belle.

La découverte du carmin est attribuée à un moine fran-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ciscain de Pise. Homberg, en 1656, est le premier qui en fit connaître la préparation.

C'est un composé de carmine, principale matière colorante de la cochenille, isolée par MM. Pelletier et Caventou; d'une matière animale contenue également dans la cochenille, et enfin d'un acide ou d'un oxyde alcalin qui sert à déterminer la précipitation.

La préparation du carmin a été tenue secrète pendant de longues années; maintenant encore, beaucoup de fabricants se gardent bien de divulguer les procédés qu'ils emploient pour l'obtenir. Ce genre de fabrication est d'une délicatesse extrême et ne réussit bien que dans des mains très-exercées.

Ainsi, l'ouvrier doit saisir 1° le moment dans la précipitation où la couleur est la plus vive;

2° Choisir de préférence la cochenille noire ou fine qui contient le plus de matière colorante, et enfin prendre de l'alun exempt de fer;

3° Observer à l'égard des ustensiles la plus grande propreté;

4° Se servir, pour faire bouillir la cochenille, de vases de porcelaine, de verre ou de cuivre bien étamés;

5° Ne se servir que de l'eau de pluie ou de rivière, et mieux encore d'eau distillée, mais point d'eau de puits;

6° Ne filtrer les liqueurs que dans des linges qui ont été lavés avec de l'eau pure.

On trouve décrits, dans différents traités de chimie, les procédés suivants :

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CARMIN ORDINAIRE.

On prend :

Cochenille en poudre.	1,000.
Carbonate de potasse.	30.
Alun pulvérisé.....	60.
Colle de poisson.....	30.

On fait dissoudre le carbonate de potasse dans une chaudière de cuivre contenant 20 litres d'eau ; on modère l'ébullition par de l'eau froide. Après une ébullition de quelques minutes, on enlève la chaudière du feu, et on la place sur une table, en l'inclinant de manière à pouvoir transvaser commodément la liqueur.

On y délaye l'alun pulvérisé et on remue le tout avec précaution ; par l'addition de ce dernier, la liqueur, auparavant d'un rouge cendré foncé, prend une couleur rouge très-vive de carmin : on laisse le tout reposer pendant un quart d'heure : pendant ce temps la cochenille s'est complétement déposée au fond du vase, et la liqueur est tout aussi claire que si elle avait été filtrée ; on la décante alors dans une autre chaudière de même capacité que l'on reporte sur le feu ; on y délaye la colle de poisson préalablement dissoute dans une grande quantité d'eau et passée au tamis de crin (1).

Aussitôt que la liqueur est en pleine ébullition, le car-

(1) Voici comment on prépare la dissolution de colle de poisson : Après avoir coupé la colle de poisson en lanières très-minces, on la fait tremper dans l'eau froide pendant une journée ; elle se gonfle de manière à former une gelée très-consistante. On piste dans un mortier, puis on délaye la masse dans de l'eau chaude, où elle ne tarde pas à se dissoudre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

min monte à la surface sous la forme d'écume. On enlève aussitôt la chaudière du feu et on agite la couleur avec une spatule, puis on l'abandonne à elle-même; après quinze ou vingt minutes, le carmin est déposé : on tire la liqueur claire, on fait égoutter sur une toile de lin serrée et on fait sécher.

La liqueur d'où le carmin s'est précipité est très-fortement colorée en rouge, et peut être avantageusement employée à la préparation de la laque carminée.

Lorsque l'opération est bien conduite, on obtient du carmin très-beau qui se laisse facilement écraser sous les doigts lorsqu'il est sec.

PROCÉDÉ DIT DE L'ANCIENNE ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE.

On prend 20 grammes de cochenille, 2 grammes de graine de chouan (*abanasis tamariscifolia*, L.), 72 grammes d'écorce d'autour, et 1 gramme d'alun de roche. On réduit chacune de ces substances en poudre fine. On fait bouillir 1 kilogr. 500 grammes d'eau de rivière ou de pluie; on y met, pendant qu'elle bout, la poudre de chouan, et on donne trois ébullitions, en agitant continuellement le liquide avec une spatule de bois; on passe ensuite à travers une toile propre; on remet le liquide sur le feu, et lorsqu'il est bouillant, on y ajoute la cochenille. Après trois ébullitions, on introduit l'écorce, et, après un bouillon, on y ajoute l'alun; on verse alors la liqueur sur une toile tendue sur un vase plat de porcelaine ou de faïence, sans exprimer le linge; on laisse le liquide rouge sept à huit jours en repos. On décante et on fait sécher

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

le sédiment au soleil ou dans une étuve ; on le détache avec un pinceau ou avec une plume : c'est le carmin.

Dans un temps froid, le carmin ne se dépose pas ; le liquide forme une espèce de gelée et se gâte.

La cochenille restée sur la toile peut être mise en ébullition une seconde fois ; elle donne un carmin inférieur. Outre l'écorce d'autour et les graines de chouan, quelques personnes y ajoutent encore du roucou.

PROCÉDÉ ALLEMAND DIT PAR L'ALUN.

On fait bouillir 6 litres d'eau de rivière dans une bassine de cuivre ; on y projette 60 grammes de cochenille en poudre ; on remue bien ; après six minutes d'ébullition, on y ajoute 3 grammes d'alun en poudre, et l'on fait bouillir encore trois minutes. On ôte la bassine du feu ; on enlève la liqueur avec un siphon ; on filtre ou bien on décante, et on laisse la liqueur trois jours dans des vases de porcelaine : pendant ce temps, il se précipite une matière rouge que l'on sépare et que l'on fait sécher à l'ombre : On obtient ainsi du carmin assez beau.

La liqueur, au bout de trois autres jours, dépose encore une sorte plus inférieure de carmin ; mais on peut utiliser cette solution pour faire de la laque carminée.

PROCÉDÉ DIT PAR L'ALUN ET LE TARTRE.

Dans 512 grammes d'eau de rivière, qu'on chauffe jusqu'à l'ébullition, on ajoute 32 grammes de poudre de cochenille, puis 2 grammes de crème de tartre ; après huit minutes d'ébullition, on ajoute 3 grammes d'alun pulvérisé ;

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

on laisse bouillir encore une ou deux minutes ; on retire du feu, on filtre et on laisse reposer tranquillement jusqu'à ce que le carmin se soit déposé ; alors on décante et on fait sécher à l'ombre.

PROCÉDÉ CHINOIS DIT PAR L'ÉTAIN.

On fait bouillir 625 grammes de cochenille pulvérisée, et 3 ou 4 grammes d'alun dans un seau d'eau de rivière ; après sept ou huit minutes d'ébullition, on retire la chaudière du feu, on filtre et on laisse reposer pendant quelque temps. On prépare d'un autre côté une eau régale avec 320 grammes de sel de cuisine et 500 grammes d'acide nitrique, dans laquelle on dissout 120 grammes d'étain de Malaca, réduit en grenailles ; puis on verse cette dissolution goutte à goutte dans la décoction de cochenille, qu'on a réchauffée jusqu'à l'ébullition ; le carmin ne tarde pas à se précipiter ; on sépare le liquide par décantation, et on recueille le précipité sur un filtre qu'on fait sécher à l'ombre.

PROCÉDÉ DIT PAR LA LAQUE.

On fait un bain de cochenille avec

Cochenille	250 grammes.
Alun	1 kilogr.
Crème de tartre.	250 grammes.
Son de froment.	250 »

Toutes ces matières réduites en poudre sont versées dans une chaudière de cuivre étamée, contenant 20 litres d'eau en pleine ébullition : on y ajoute 500 grammes de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

laine blanche. Lorsque cette dernière est d'une belle teinte rouge, on la retire du bain, on la laisse égoutter pendant quelques heures sur une claie d'osier, puis on la trempe encore humide dans une solution de potasse, rendue caustique par la chaux et parfaitement claire.

Voici ce qui se passe dans cette opération :

La potasse s'empare de la matière colorante rouge et d'une partie de l'alun combiné avec elle dans la première opération ; la liqueur rouge foncée qu'elle forme est filtrée, puis traitée par une dissolution d'alun jusqu'à cessation de précipité : on laisse reposer. Le carmin est lavé à plusieurs reprises par décantation, puis jeté sur un filtre où on le lave de nouveau avec de l'eau distillée ; on le fait sécher à l'ombre, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire.

Comme le bain de cochenille contient encore une grande quantité de matière colorante, on le traite par du carbonate de soude pour obtenir la laque carminée.

Le carmin possède la propriété d'être à peu près entièrement soluble dans l'ammoniaque caustique concentré, et de prendre, sous l'influence de cet agent, une teinte rouge plus belle.

Les arts se sont emparés de cette réaction pour préparer, soit de la cochenille ammoniacale qu'on livre dans le commerce en pâte ou en tablettes ; soit pour aviver la teinte du carmin ordinaire.

Voici comment on parvient à communiquer au carmin une teinte rouge très-riche :

Dans un flacon bouchant hermétiquement, on met du

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

carmin avec cinq ou six fois son poids d'ammoniaque caustique du commerce. Après plusieurs jours d'exposition au soleil, et en agitant sans cesse, on observe que l'alcali a dissout toute la matière colorante du carmin ; la liqueur rouge est filtrée, et on précipite par l'acide acétique et l'alcool : on lave avec de l'alcool faible, et on fait sécher à l'ombre.

Le carmin est la plus belle couleur rouge que nous possédions ; on l'emploie principalement pour la peinture en miniature, pour les aquarelles, pour la fabrication des fleurs artificielles, etc.

Dissous dans l'ammoniaque et abandonné à l'air libre jusqu'à ce que l'excès d'alcali soit volatilisé, il forme le carmin liquide dont les artistes font un fréquent usage.

LAQUE CARMINÉE.

La préparation de la laque carminée se lie de la manière la plus étroite à la préparation du carmin ; c'est en effet des liqueurs qui ont servi à obtenir cette substance qu'on retire le plus souvent la laque carminée.

Cette matière résulte de la combinaison d'une partie de la matière animale et du principe colorant de la cochenille avec l'alumine.

Dans l'origine, la laque carminée, dont la découverte remonte à une époque très-éloignée de nous, se préparait à Florence et à Venise avec le kermès (*coccus ilicis*), insecte de l'ordre des hémyptères. Vers l'année 1686, on remplaça le kermès par la cochenille. C'est postérieurement qu'on en prépara à Vienne et à Paris, d'où les noms de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

laque de Vienne et de Paris qu'on lui donne quelquefois.

Le principe colorant de la cochenille possède pour l'alumine une attraction qu'on ne retrouve pas à un aussi haut degré dans les autres matières colorantes végétales. Aussi, les plus belles laques s'obtiennent-elles en délayant des proportions déterminées à l'avance d'alumine dans une dissolution de carmin.

Les conditions essentielles pour obtenir une laque carminée d'un ton très-riche, consistent :

A choisir, comme pour le carmin, la cochenille variété noire ou grise ;

A opérer avec une décoction de cochenille chargée, autant que possible, de principe colorant et de matière animale ;

N'employer que de l'alumine bien lavée et de l'alun complétement privé d'oxyde de fer.

Nous allons maintenant faire connaître le mode opératoire qu'on suit le plus ordinairement lorsqu'on se sert de cochenille non déjà travaillée.

On fait bouillir pendant vingt minutes ou une demi-heure 20 parties de cochenille réduite en poudre fine, 10 parties de crème de tartre avec 400 ou 500 parties d'eau pure. Lorsque la décoction est achevée, on la filtre, et dans la liqueur filtrée on verse une solution contenant 300 parties d'alun et une très-petite quantité de protochlorure d'étain.

Après quelques instants de repos, il se forme un précipité peu abondant, il est vrai, mais d'une teinte excessivement riche. On recueille cette laque à part et on lui assigne un numéro particulier.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Dans la liqueur, on verse par petites portions à la fois, et en agitant sans discontinuer, une solution de carbonate de potasse selon la nuance qu'on veut obtenir.

Le précipité, lavé à plusieurs reprises avec de l'eau bouillante, est jeté sur un filtre, converti en trochisques, puis séché à une basse température.

Nous avons dit ailleurs que la décoction de cochenille d'où le carmin s'est précipité contenait encore une grande quantité de principe colorant.

Lorsqu'on verse une dissolution d'alun dans cette liqueur, ou bien lorsqu'on y délaye une certaine quantité d'alumine récemment précipitée, on obtient dans l'un et l'autre cas une laque d'autant plus belle qu'on a moins employé d'alun ou d'alumine. Si l'opérateur ne trouve pas que la nuance soit assez riche, il ajoute quelques grammes de protochlorure d'étain qui sert à aviver la teinte. Le précipité est lavé et converti en trochisques, puis séché. Les laques carminées de qualités inférieures contiennent, outre de l'oxyde d'étain, des quantités plus ou moins considérables d'amidon qui sert à leur donner plus de corps, et disons aussi le mot, pour les allonger.

Les laques qu'on obtient avec les bois colorants possèdent assez de ressemblance avec certaines variétés de laque carminée pour qu'on ait pensé à les mélanger dans le commerce.

Des expériences auxquelles je me suis livré pour reconnaître ce genre de falsification, il résulte que les acides minéraux, les alcalis et les chlorures décolorants réagissent sur elles à peu près de la même manière. On remarque cependant que les acides concentrés

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

convertissent la plus grande partie de la laque carminée en une matière rouge poisseuse. Les laques de bois rouges ne présentent rien de semblable. Mais nous avons trouvé un autre moyen qui permet, dans l'espace de quelques instants et d'une manière très-sûre, de déceler ce genre de fraude.

Les laques carminées et de bois colorants délayées dans une petite quantité d'eau distillée bouillante donnent des liqueurs d'un rouge vif que le perchlorure de fer fait virer au rouge-brun sale.

Si on fait bouillir ces laques avec quelques cristaux d'acide oxalique, on observe que les premières reprennent leur couleur rouge primitive, tandis que les secondes passent au jaune foncé.

Lorsqu'on a affaire à un mélange de ces deux espèces de laques, la solution, après le traitement par l'acide oxalique, prend une teinte rouge verdâtre d'autant moins vive que les laques de bois existaient en plus grande quantité.

La laque carminée est souvent employée pour le tableau et pour la décoration. C'est une couleur complétement inoffensive qui fournit une peinture assez belle et assez solide. Mais elle a besoin pour cela d'être de bonne qualité.

POURPRE DE CASSIUS.

André Cassius, médecin à Hombourg, qui vivait dans le dix-septième siècle, remarqua qu'en plongeant une lame d'étain dans une solution de chlorure d'or, il se produisait

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une poudre pourpre dont il ne fit jamais connaître le mode de préparation.

D'après quelques auteurs, d'autres alchimistes, tels que le prêtre Florentin Neri, Glauber et Kunkel, avaient connaissance de la production de cette substance ; mais la manière de l'obtenir n'a été publiée pour la première fois que par le fils de Cassius, dans l'année 1681, qui lui a donné le nom sous lequel on la connaît encore aujourd'hui.

Le pourpre de Cassius à l'état humide est brun foncé ; desséché et en masse, il est brun clair ; sa poudre est bleuâtre ; chauffé à une haute température, il perd de l'eau, mais la couleur ne s'altère pas. La plupart des acides le décomposent. L'alcali volatil le dissout seulement, surtout lorsqu'il est à l'état humide. La potasse et la soude sont sans action sur lui. Il se dissout dans le verre fondu qu'il colore en rouge rose ou en rouge rubis foncé, suivant la quantité qu'on y ajoute.

Le pourpre de Cassius a été examiné par un grand nombre de chimistes. Pendant très-longtemps il n'existait aucune donnée pour l'obtenir pur et d'une nuance toujours identique. Fucks est le premier qui ait indiqué le moyen de le préparer d'une manière rationnelle, en versant du bichlorure d'or dans du protochlorure d'étain. C'est seulement à partir de cette époque que les chimistes entreprirent de faire connaître sa composition chimique. Tous les travaux exécutés dans ce but ne conduisirent pas à des résultats satisfaisants; lorsqu'il y a quelques années, M. Louis Figuier, par des expériences très-concluantes, arriva à démontrer que cette substance était un

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

stannate de protoxyde d'or, dont la formule chimique est :

$$\underbrace{3\,(SnO^2)}_{\text{Acide stannique.}} + \underbrace{Au^2O}_{\text{Oxyde d'or.}} + \underbrace{4HO}_{\text{Eau.}}$$

M. Figuier a comparé les divers modes de préparation indiqués jusqu'à ce jour, et il a observé qu'au moyen du procédé suivant, on obtenait toujours un produit de composition définie.

On prépare du bichlorure d'or en faisant dissoudre 20 grammes d'or dans 100 parties d'eau régale, faite avec 4 parties d'acide chlorydrique et 1 partie d'acide nitrique. On évapore au bain-marie jusqu'à siccité pour chasser l'excès d'acide. Le chlorure d'or formé est dissous dans trois quarts de litre d'eau environ. Dans la liqueur filtrée on introduit de l'étain en grenaille, parfaitement pur. Au bout de quelques minutes, la liqueur se trouble et brunit. Après quelques jours de repos, tout le sel d'or se trouve précipité à l'état de stannate, qu'on sépare par décantation de l'étain non attaqué. On recueille le produit sur un filtre sans plis, on lave avec soin et on dessèche à une douce chaleur.

La décantation des liqueurs doit se faire avec beaucoup de précaution, car au fond du vase on trouve toujours des particules d'étain sous forme d'une poudre noire pesante qui se mélange au pourpre : mais comme ce dernier est plus léger, on parvient à le séparer par décantation. La poudre noire d'étain, contenant une petite quantité d'or, est employée pour une autre opération.

Il arrive quelquefois que le pourpre reste en suspension

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dans la liqueur; pour l'en précipiter, il suffit de décanter pour séparer l'étain, ajouter une petite quantité de sel marin et chauffer légèrement.

Obtenu de la sorte, le pourpre de Cassius possède une composition toujours identique et une teinte pourpre fort belle. Mais la quantité n'est jamais aussi considérable que par le procédé suivant, indiqué par M. Buisson, procédé qui exige de la part de celui qui l'exécute une très-grande habileté.

On prépare du protochlorure d'étain en faisant dissoudre une partie d'étain en grenailles dans une quantité suffisante d'acide chlorhydrique. D'une autre part, on fait du bichlorure d'étain en dissolvant 2 parties d'étain dans de l'eau régale composée de 3 parties d'acide nitrique et 1 partie d'acide chlorhydrique. On fait chauffer pour chasser la plus grande partie de l'acide en excès. On dissout 7 parties d'or dans de l'eau régale composée de 1 partie d'acide nitrique et 6 parties d'acide chlorhydrique. On fait encore bouillir pour chasser l'excès d'acide; la dissolution d'or est étendue de 3 litres 1/2 d'eau; on ajoute la dissolution de bichlorure d'étain, et enfin celle de protochlorure d'étain. Cette dernière est versée goutte à goutte jusqu'à ce que le précipité ait acquis la teinte pourpre. Il est très-important de s'arrêter lorsque le précipité a pris son maximum d'intensité, car un excès de protochlorure d'étain lui ferait prendre une teinte brune.

Le produit, lavé avec soin par décantation, est séché dans une étuve à une basse température.

Le pourpre préparé par ce dernier procédé n'a pas, comme celui de M. Figuier, une composition définie.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Outre l'acide stannique et l'oxyde d'or combinés ensemble en proportion variable, il contient toujours de l'acide stannique et du protoxyde d'étain à l'état de mélange.

Cette couleur est très-rarement employée pour la peinture à l'huile ; cependant, quelques artistes la font servir à la peinture en miniature ; son usage est beaucoup plus fréquent pour la peinture sur porcelaine et sur verre.

VIOLET VÉGÉTAL.

La matière colorante du bois de campêche (hématoxyline) prend, par son mélange avec les sels de plomb, une teinte violette fort belle que l'on utilise pour la fabrication d'une couleur employée dans l'enluminure sous le nom de *violet végétal*.

On l'obtient de la manière suivante :

On prend 600 grammes de bois de campêche qu'on fait bouillir pendant une demi-heure dans 5 litres d'eau ; lorsque la décoction est refroidie, on la passe à travers un linge fin.

D'une autre part, on fait une solution de 300 grammes d'alun dans un litre d'eau chaude ; on y ajoute 250 grammes d'acétate de plomb cristallisé et dissous dans la plus petite quantité d'eau possible. Il se forme, par suite de la décomposition des deux sels, du sulfate de plomb qui se précipite, et de l'acétate d'alumine qui reste en dissolution ; mais comme le sel de plomb s'y trouve en quantité plus que suffisante, par rapport au sel d'alumine, il en résulte que le liquide contient encore une notable quantité d'acétate de plomb.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On mélange 100 parties de la décoction de bois de campêche avec 10 parties de la solution saline, puis on ajoute une solution de gomme arabique en quantité variable, selon la teinte que l'on cherche à produire.

Cette couleur n'est pas employée à l'état sec, car la chaleur lui fait perdre une partie de ses propriétés ; mais comme elle ne peut se conserver pendant longtemps à l'état liquide, les coloristes la préparent au moment de s'en servir, en mélangeant des volumes égaux de décoction de campêche et de dissolution saline.

Le violet végétal est une fort belle couleur qui ne doit pas être exposée aux rayons lumineux ; elle posséde une teinte violette qu'on ne retrouve pas dans les autres substances de même nature, et enfin, elle est tout-à-fait inoffensive.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE IV

COULEURS BRUNES

BRUN DE MANGANÈSE.

Les analyses des anciennes peintures romaines démontrent que l'oxyde de manganèse était connu alors, et qu'on l'employait pour obtenir la nuance brune.

A ce sujet, nous avons fait quelques expériences qui nous permettent d'avancer que le bioxyde de manganèse, $Mn O^2$, donne, avec l'huile, une teinte brune très-belle et très-solide.

Si cet oxyde devait prendre place un jour parmi les produits destinés à la peinture, voici comment je conseillerais de l'obtenir à très-bas prix.

Le protochlorure de manganèse provenant de la prépa-

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ration des chlorures d'oxydes, ou bien le protosulfate obtenu par la calcination du peroxydé de manganèse avec le sulfate de fer, est dissous dans une certaine quantité d'eau et soumis à une température de 30 à 40° + 0.

On verse dans cette liqueur du chlorure d'oxyde de sodium (chlorure de Labarraque) ou de potassium (eau de javelle), contenant une petite quantité de carbonate de soude, jusqu'à ce que le précipité qui se forme ne change plus de teinte.

Lorsqu'on juge que tout le protosel de manganèse a été suroxydé, on décante et on lave le précipité avec de l'eau aiguisée d'acide sulfurique (1 partie d'acide pour 50 d'eau), puis avec de l'eau ordinaire, jusqu'à ce qu'elle en sorte insipide; le bioxyde de manganèse, qui prend naissance dans cette circonstance, recueilli et séché à la température de l'étuve, se présente sous la forme d'une poudre brune foncée, impalpable, d'une teinte très-riche, couvrant aussi bien que le blanc de zinc, et enfin nullement vénéneuse.

BRUN VANDICK.

Le brun Vandick, dont la peinture à l'huile fait un si fréquent usage, possède, suivant la manière de le préparer, deux compositions bien distinctes.

Dans le premier cas, c'est de l'ocre jaune provenant du midi de la France et de l'Italie que l'on calcine à plusieurs reprises différentes, afin de lui donner la teinte désirée; il porte alors, dans le commerce, le nom de brun Vandick ordinaire, et se vend en morceaux ou bien en grains et en poudre impalpable; il est composé d'argile et de sable

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

colorés par de l'oxyde de fer ; aussi les acides ont-ils peu d'action sur lui. Dans le second cas, c'est du colcothar auquel on a fait subir plusieurs calcinations pour lui communiquer une teinte brune particulière ; cette qualité porte dans les arts le nom de la localité où on le prépare : ainsi, on connaît les bruns Vandick de Suède et d'Angleterre. L'un et l'autre proviennent de la calcination du sulfate de fer à une très-haute température. Comme il est uniquement formé d'oxyde de fer, sa dissolution, dans les acides concentrés et bouillants, s'effectue avec la plus grande facilité.

Le commerce a peu d'intérêt à falsifier le brun Vandick provenant de la calcination des terres avec celui que l'on retire de la calcination du sulfate de fer : leur prix, à l'état brut, est à peu de chose près le même ; mais comme ce dernier est plus difficile à réduire en poudre, il possède dans cet état une valeur pécuniaire beaucoup plus grande que le second. L'action différente des acides, sur ces deux qualités, permet aisément de reconnaître la fraude.

Le brun Vandick s'emploie à l'eau, mais principalement à l'huile, et fournit une couleur nullement vénéneuse, et certainement la plus solide que nous possédions.

BRUN DORÉ DE PLOMB.

Le bioxyde de plomb, de même que le bioxyde de magnésie, est susceptible, lorsqu'il est bien préparé, de fournir à la peinture une couleur fort belle et d'une solidité à toute épreuve.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Il a pour formule chimique :

$$\underbrace{Pb}_{\text{Plomb.}} + \underbrace{O^2}_{\text{Oxygène.}}$$

Un industriel a conseillé de l'obtenir de la manière suivante :

On prend une certaine quantité de litharge, de minium ou de mine orange réduits en poudre très-fine, qu'on place dans une chaudière sur un fourneau, et on y verse immédiatement, par petites portions, à la fois et en agitant sans cesse du chlorure d'oxyde de sodium, ou bien encore de l'eau de javelle.

Lorsque la matière a acquis une teinte brune, on la lave par décantation avec de l'eau chaude, puis on fait sécher à la manière ordinaire.

Des expériences nous ont montré qu'avec la céruse, on obtenait un produit d'une plus belle qualité. Voici comment nous opérons :

On prend 20 kilogr. de belle céruse parfaitement pure, on la délaye dans une petite quantité d'eau contenant 1 kilogr. de cristaux de soude ; on jette la bouillie qui en résulte sur un tamis, afin de séparer les parties les plus grossières ; on place le tout dans une bassine, et on chauffe doucement. Après quelques instants de contact, on verse peu à peu, et en remuant continuellement, du chlorure d'oxyde de sodium (liqueur de Labarraque) qui fait passer tout le protoxyde de plomb à l'état de bioxyde.

Lorsque celui-ci a acquis une teinte brune très-foncée, on n'ajoute plus de chlorure, on laisse former le dépôt, on lave à plusieurs reprises avec de l'eau chaude, puis on

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

y verse 1 kilogr. d'acide nitrique du commerce pour dissoudre tout le protoxyde de plomb qui a échappé à l'oxydation. Il se produit du nitrate de plomb soluble, que l'on peut convertir de nouveau en céruse, par le moyen du carbonate de soude. Le précipité est lavé jusqu'à ce qu'il ait perdu toute saveur acide, et enfin séché à l'étuve.

Par ce procédé, le brun doré de plomb revient à un prix un peu plus élevé, mais sa teinte est beaucoup plus belle.

Cette couleur mérite, à tous égards, d'être mieux connue dans son emploi. Elle est toujours en poudre impalpable, et jouit de toutes les qualités de la céruse. Elle est vénéneuse au même titre que cette dernière.

TERRE D'OMBRE.

La terre d'Ombre tire son nom de l'Ombrie, province des Etats romains, d'où on la faisait venir anciennement; mais il paraît que toute celle qu'on trouve dans le commerce a une autre origine; on la fait venir de l'île de Chypre, où elle porte le nom de *terre fine de Turquie*.

Elle se présente en fragments bruns, happant à la langue; d'un aspect gras à l'intérieur, sa cassure est conchoïde et à bords obtus. Elle tache fortement le papier et se délaye facilement dans l'eau. Lorsqu'elle a été dépouillée par le lavage des matières étrangères qui la souillent, elle est en fragments rectangulaires ou bien en poudre brune légère, d'une teinte très-belle, mais qui a le défaut de rougir à l'air.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La terre d'Ombre, d'après Klaproth, est formée de :

Oxyde de fer hydraté.	48.
Oxyde de manganèse..	20.
Silice.....	13.
Alumine.....	3.
Eau	14.
	98.

Les arts l'emploient à l'état naturel et à l'état calciné.

Exposée à l'action de la chaleur, elle prend une teinte brune rougeâtre; tout l'oxyde de fer se déshydrate, et l'oxyde de manganèse se suroxyde ; si on élève la température au rouge sombre, pendant un certain temps, elle se ramollit et finit par fondre.

Cette couleur est rarement employée seule ; elle se mélange très-bien avec les autres substances colorantes. On en fait usage comme couleur d'application avec la chaux délitée, et elle conserve très-longtemps sa nuance. Elle n'est pas vénéneuse.

On la désigne quelquefois sous le nom de bistre, mais nous ferons voir qu'elle en diffère assez.

TERRE DE SIENNE.

La terre de Sienne nous vient des environs de Sienne, ville du grand-duché de Toscane.

Sa composition chimique est encore inconnue ; on sait seulement que l'oxyde de fer hydraté entre pour la plus grande partie dans sa constitution.

Le commerce la connait : 1° à l'état naturel, entière et

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

en poudre, 2° brûlée ou calcinée, entière et en poudre.

La terre de Sienne naturelle et entière se présente sous la forme de morceaux d'inégale grosseur; elle est d'un jaune foncé à l'extérieur et jaune clair à l'intérieur. Frottée avec l'ongle, elle prend une espèce de poli; l'action de l'air paraît avoir sur elle une action très-grande, car, lorsqu'elle est réduite en poudre, elle prend une teinte jaune olive.

La terre de Sienne calcinée et entière n'a pas une teinte homogène dans toutes ses parties. Elle est en général rouge foncé, mais elle offre à l'œil beaucoup de points d'un rouge plus clair; réduite en poudre, elle possède une teinte rouge foncé particulière que les peintres recherchent beaucoup, surtout pour la peinture en bâtiment, pour imiter la nuance et les veines du bois d'acajou. Elle est sans action sur l'économie animale et se mélange assez bien aux autres couleurs.

TERRE DE COLOGNE.

A Bruhl et à Liblar, près de Cologne, on trouve dans les terrains sédimentaires où elle forme des couches d'une étendue quelquefois très-considérable et d'une épaisseur de 7 à 8 mètres, une substance que l'on peut considérer comme intermédiaire entre le bois et le charbon de terre. C'est le lignite ferreux ou pulvérulent que, dans le commerce, on désigne sous les noms de *terre de Cologne* et de *terre de Cassel.*

Comme cette matière a encore porté le nom de *terre d'Ombre de Cologne,* certains auteurs ont cru que la terre d'Ombre proprement dite et la terre de Cologne n'étaient

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'une seule et même substance. Cette confusion, qui n'existe pas dans le commerce, ne peut être permise en présence de leur composition chimique différente, car la véritable terre de Cologne peut être regardée comme du bois en décomposition avancée, tandis que la terre d'Ombre est une argile silicieuse ferro-manganifère.

Telle qu'on l'extrait de la mine, la terre de Cologne est en masse terreuse à grains fins, friable, douce au toucher, presque aussi légère que l'eau, d'un noir brunâtre, souillée par une certaine quantité de sable et de bois non décomposé.

Exposée à l'action de la chaleur, elle brûle à la manière de l'amadou, en répandant une odeur résineuse désagréable et en laissant 2 °/₀ environ de son poids de cendre blanche.

Pour l'approprier aux besoins de la peinture, on la délaye dans de l'eau et on la sépare par décantation des substances étrangères qui se précipitent les premières, on en forme dans des vases des cônes tronqués qu'on livre au commerce, ou bien encore on la réduit en poudre ou en trochisques. Elle fournit, pour la peinture en détrempe et à l'huile, une couleur brune très-belle, très-solide et inoffensive.

Sa composition se représente ainsi :

Charbon.....	37,40.
Cendres.....	5,70.
Matière volatile liquide.	31,30.
Matière volatile gazeuze.	25,60.
	100,00.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

BRUN DE PRUSSE.

Lorsqu'on chauffe du bleu de Prusse à l'abri du contact de l'air, on obtient du carbure de fer ou *noir de bleu de Prusse*. Mais si, pendant la calcination, l'oxygène de l'air intervient, on observe que le bleu de Prusse brûle comme de l'amadou; une partie du fer passe à l'état d'oxyde rouge, tandis que l'autre se convertit en carbure de fer. C'est le mélange de ces deux substances qui forme le brun de Prusse.

Cette couleur, qui a été inventée par le peintre Tœffer, s'obtient, d'après M. Bouvier, de la manière suivante :

« Mettez sur un feu assez vif une cuiller de fer, faites-« la rougir, jettez-y quelques morceaux de bleu de Prusse « de la grosseur d'une noisette à peu près ; bientôt chaque « morceau éclatera de lui-même et se réduira en écailles « à mesure qu'il s'échauffera, jusqu'à devenir rouge lui-« même. Retirez la cuiller du feu et faites-la refroidir ; si « vous la laissiez plus longtemps sur le feu, vous n'auriez « pas la teinte désirée. Quand vous concasserez la couleur, « il s'y trouvera des parties noirâtres et d'autres brunes « jaunâtres ; c'est précisément ce qu'il faut. Broyez le tout « ensemble, il en résultera un brun couleur de bistre ou « d'asphalte fort transparent. »

On peut reprocher à cette couleur de n'être jamais d'une teinte uniforme ; elle est d'autant plus foncée que la chaleur aura été plus vive et qu'on aura mis moins de temps pour arriver à la température rouge.

C'est du reste une fort bonne et assez belle couleur, qui

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

se marie très-agréablement. Elle est très-solide et très-fixe, couvre très-bien et sèche plus promptement que la plupart des autres couleurs transparentes et légères.

Le brun de Prusse convient pour tous les genres de peinture et n'est pas vénéneux.

BITUME.

Pour obtenir la nuance momie, les peintres emploient quelquefois le *bitume* ou *asphalte*.

Cette substance est un produit naturel qui nous vient de la mer Morte ou lac Asphaltite, en Judée. On la trouve flottant à la surface de l'eau.

L'origine du bitume est encore peu connue ; d'après quelques auteurs il proviendrait de la décomposition de certains végétaux enfouis dans la terre : d'autres pensent qu'il est le produit de la distillation lente, à une basse température, des amas de houille ; enfin quelques minéralogistes lui attribuent une origine volcanique.

Le bitume, tel qu'on le trouve dans le commerce de la droguerie, est solide, friable, opaque, noir avec une teinte brune, d'une odeur dite bitumineuse qui se manifeste surtout par le frottement ou par l'action de la chaleur. Comme il est composé d'une très-grande quantité de carbone et d'hydrogène et d'une petite quantité d'oxygène, il s'enflamme très-facilement et brûle avec une flamme longue fuligineuse, en donnant beaucoup de noir de fumée, qui a la plus grande analogie avec le noir de fumée de houille.

Le bitume se réduit assez facilement en poudre. Le commerce le livre en morceaux, en poudre ou bien broyé à

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'huile. Il entre dans la composition des vernis noirs ; certains auteurs affirment qu'il fait partie du beau vernis chinois qu'on nomme laque.

BISTRE.

Le bistre est une couleur brune que l'on retire de la suie de certains bois, particulièrement de celui de hêtre ; on le confond quelquefois dans le commerce avec la terre d'Ombre.

Voici comment on le prépare :

Les morceaux de suie les plus brillants et les plus durs sont pulvérisés et passés à travers un tamis de soie. On verse sur la poudre une certaine quantité d'eau chaude, et on laisse macérer pendant vingt-quatre heures environ, en agitant sans cesse. On lave à plusieurs reprises par décantation, jusqu'à ce que l'eau n'ait plus de couleur ; on jette le précipité sur un filtre, ou bien on sépare par décantation les parties fines. Lorsqu'il est encore à l'état de pâte, on le délaye dans de l'eau gommée et on le porte à l'étuve. Lorsque la matière possède la consistance de la cire molle, on la retire pour la livrer au commerce. Dans cet état le bistre se délaye assez bien dans l'eau ; mais si on a poussé trop loin l'évaporation, il éprouve quelque difficulté à faire corps avec l'eau.

Le bistre n'est pas employé dans la peinture à l'huile, mais il est excellent pour la peinture à l'eau ; souvent on le préfère à l'encre de Chine pour les teintes plates.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ULMINE.

On a proposé dans ces derniers temps pour la peinture fine, et principalement pour la miniature, la matière brune qu'on obtient lorsqu'on abandonne pendant un certain temps de la potasse caustique avec de l'alcool concentré.

Cette couleur, à laquelle les chimistes ont donné le nom d'*ulmine*, prend naissance toutes les fois que les alcalis ou les acides concentrés sont mis au contact des substances organiques non azotées.

Elle a été indiquée pour la première fois comme matière colorante par M. Duménil. Voici comment on l'obtient :

On chauffe dans un matras une certaine quantité de potasse caustique réduite en poudre avec de l'alcool pur et très-concentré. La liqueur, après quelques heures, brunit fortement et dépose une poudre très-fine. Lorsqu'on juge que l'alcali ne réagit plus, on l'étend d'eau froide contenant de l'acide chlorhydrique en quantité suffisante pour saturer complétement la potasse. On jette sur un filtre, et on lave le précipité tant que les eaux de lavage possèdent une réaction acide. On recueille ensuite le produit qu'on fait sécher à la température de l'étuve.

Mais cette substance peut se préparer par des moyens beaucoup plus simples; ainsi en traitant la tourbe, la fibre ligneuse (le coton), les lignites, par les alcalis; ou bien encore en chauffant du sucre, de la fécule avec des acides concentrés, on l'obtient en quantité plus considérable et d'une qualité pour le moins aussi belle.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Un autre procédé moins dispendieux que nous avons eu l'occasion de mettre en pratique, et qui donne un produit d'une teinte brune très-riche, consiste à traiter le bistre surfin (suie des cheminées réduite en poudre fine) par de la potasse caustique; la poudre qu'on obtient de la sorte, lavée avec de l'eau acidulée par de l'acide chlorhydrique, recueillie et séchée, ne le cède en rien à celle de M. Duménil.

L'ulmine est une belle couleur qui s'étend assez bien sous le pinceau, s'alliant très-bien aux autres matières colorantes, et enfin nullement vénéneuse.

BRUN DE CHICORÉE.

La racine de chicorée brûlée dans des appareils *ad hoc*, réduite en poudre fine, bouillie pendant quelques heures avec de l'eau, fournit une liqueur qui, évaporée à l'étuve dans des assiettes, donne la couleur chicorée.

Cette matière possède une teinte brune d'autant plus foncée que la racine a été plus chauffée. Lorsqu'elle a été bien préparée, elle fournit pour le paysage à l'aquarelle, et pour terminer les premiers plans, une couleur d'un ton très-riche et d'une grande solidité. Mais étant très-soluble dans l'eau, elle présente l'inconvénient de ne pouvoir supporter une autre couleur sans se détacher d'une manière plus ou moins complète; elle ne peut, sous ce rapport, servir aux coloristes que dans des cas excessivement rares.

Il se peut qu'en formant une laque avec ce principe colorant, on parvienne à lui donner plus de fixité.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

SÉPIA.

La sèche (*sepia officinalis, ioligo et tunicata*) mollusque céphalopode très-commune dans la Méditerranée, l'Adriatique, l'océan Atlantique et la Manche, possède près du cœur une vessie remplie d'une liqueur brune ou noire qui, desséchée, fournit la couleur brune connue sous le nom de *sépia*.

Au dire d'Aristote, cette liqueur sert à l'animal à troubler l'eau qui l'environne pour échapper à la poursuite de ses ennemis.

La sépia, lorsqu'elle est fraîche, ne tarde pas à entrer en putréfaction; aussi les pêcheurs ont-ils l'habitude de faire sécher le plus vite possible les vessies au soleil. Ils en forment des espèces de chapelets qu'on livre à l'industrie.

Dans le commerce de la droguerie, on la trouve en nature ou en poudre impalpable.

Voici comment on obtient cette seconde sorte :

Le suc épaissi, retiré de son enveloppe, est réduit en poudre fine, broyé avec une solution concentrée de carbonate de potasse; on fait bouillir pendant 20 minutes environ; on filtre la liqueur et on sature l'alcali par un acide. Arrivé à ce point, la matière colorante se dépose; on lave par décantation, puis on la jette sur un filtre où on achève les lavages, et enfin on la fait sécher à une douce chaleur.

Dans cet état, la sépia se présente sous la forme d'une poudre brune presque noire, impalpable, insoluble dans

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'eau et l'alcool ; l'éther sulfurique la dissout en partie ; les alcalis caustiques la dissolvent sans l'altérer ; les acides étendus d'eau ont peu d'action sur elle ; cependant, l'acide nitrique la décolore sensiblement.

La nature de la sépia n'a encore été l'objet d'aucun examen chimique : on sait seulement qu'elle contient de la gélatine, du phosphate de chaux et quelques autres terres. De Blainville croit qu'elle doit sa couleur à une matière animale qui a quelque analogie avec la matière urinaire. Quelques zoologistes trouvent qu'elle ressemble beaucoup à la matière brune qui existe dans le pigmentum de l'œil.

La sépia est une couleur fort belle et très-solide ; on ne l'emploie guère que pour la peinture élégante et toujours à l'eau ; elle n'est pas vénéneuse et présente l'avantage sur l'encre de Chine, de sécher moins vite.

Il est rare que les tons bruns s'obtiennent sans mélange. Les couleurs les plus solides se préparent en combinant le brun Vandick avec le noir de fumée ou le noir d'ivoire fin. M. Serbat a fait l'expérience qu'en mêlant en proportions variables de l'ocre rouge, du bioxyde de manganèse et du brun Vandick, on obtenait des bruns d'une très-grande solidité et qui ne nécessitaient pas l'addition de siccatifs. Ce mélange jouit de tous les avantages d'une bonne couleur et n'est pas vénéneux.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE V

COULEURS NOIRES

CHARBON VÉGÉTAL.

Les différentes espèces de charbons qui proviennent de la combustion des substances organiques et organisées ; les noirs de fumée qu'on retire de certains végétaux et de la houille, sont constitués par une seule et même substance, le *carbone*, dans un plus ou moins grand état de pureté.

L'usage a consacré le nom de charbon au produit fixe qui résulte de la combustion en vase clos des bois non résineux et de certaines parties d'animaux (os, rognures d'ivoire); et celui de noir de fumée au carbone entraîné par la vapeur qui provient de la combustion incomplète des matières résineuses, bitumineuses ou grasses ; cette

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

fumée, en se refroidissant, laisse déposer le carbone partout où il trouve un point fixe.

NOIR DE CHARBON.

Le bois et les matières animales, chauffés en vase clos, éprouvent différentes modifications dans leurs molécules, qui ont pour but de mettre une partie du carbone à nu, et de laisser échapper, sous forme de gaz, divers produits de composition très-complexe, dans lesquels on remarque plus particulièrement du goudron, de l'acide acétique, de l'esprit de bois, des carbures d'hydrogène et des gaz ammoniacaux.

La nature du bois influe beaucoup sur celle du charbon qui en provient. Ainsi, lorsqu'il est dense, il fournit un charbon lourd et pesant. Les bois blancs, au contraire, donnent toujours du charbon léger. Le rendement en charbon varie avec le bois employé. Ainsi, pour ceux qui nous occupent, on trouve que :

Le bois de hêtre donne 35 à 36 p. % de carbone.
Le bois de vigne, de... 36 à 37 —
Le liége, de..... 62 à 65 —

Les matières animales qu'on utilise pour la fabrication du charbon animal, sont les rognures de l'ivoire mises au rebut par les tabletiers, ou bien les os des grands animaux.

Le mode de carbonisation de ces matières est le même que pour la préparation du charbon végétal : les gaz qui se dégagent sont tout à fait différents ; ils sont beaucoup plus combustibles. La température n'a pas besoin d'être aussi élevée ; car dès que les gaz s'enflamment, la

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chaleur produite devient assez forte pour continuer la carbonisation.

CHARBONS VÉGÉTAUX.

NOIR DE PÊCHE.

Les noyaux de pêches, d'abricots, d'amandes, brûlés en vase clos, donnent le noir de pêche ; couleur d'un assez beau noir, dense, très-employée par les Anglais, qui la broyent avec l'huile et la céruse pour obtenir la teinte vieux-gris ou *old Gray*.

NOIR DE HÊTRE.

Les jeunes rameaux du hêtre, coupés en morceaux menus et brûlés de la même manière, fournissent un charbon léger qui, mélangé à la céruse et à l'huile, donne le *bleu de hêtre*, couleur gris-d'argent, tirant sur le bleu. Ce noir est très-estimé.

NOIR DE LIÉGE.

Ce charbon, nommé encore *noir d'Espagne*, provient de la carbonisation, à l'abri du contact de l'air, des rognures de liége : c'est le plus léger de tous ceux que l'on connaît.

NOIR DE VIGNE.

Le charbon de vigne s'obtient comme les précédents, avec de jeunes pousses de vigne. Sa teinte est bleuâtre ; il est généralement regardé comme le plus beau de tous les noirs. Son éclat est d'autant plus grand qu'il est en

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

poudre plus fine; broyé à l'huile avec le blanc-d'argent, il donne la nuance gris-d'argent.

NOIR DE CHATAIGNE.

Les enveloppes vertes et brunes de châtaignes donnent un charbon noir très-fin, que l'on emploie quelquefois en Allemagne pour la peinture à l'huile et à l'eau.

NOIR DE FRANCFORT.

Le noir de Francfort, qu'il ne faut pas confondre avec le noir d'Allemagne, dont nous ferons connaître plus bas la préparation, s'obtient par la calcination en vase clos de la lie de vin, préalablement débarrassée par des lavages à l'eau du tartrate de potasse qu'elle contient. Ce charbon est d'un beau noir, doux et d'un aspect velouté.

NOIR D'ALLEMAGNE.

Ce charbon, qu'on emploie surtout dans l'imprimerie en taille-douce, provient de la carbonisation d'un mélange de grappes de raisin, de lie de vin desséchée, de noyaux de pêche et de débris d'os ou de râpures d'ivoire en proportions variables, suivant qu'on veut obtenir un noir à reflet bleuâtre ou jaunâtre; comme il contient toujours une certaine quantité de carbonate de potasse, on le lave avant de l'employer.

Enfin, on emploie pour certaines peintures du *noir de charbon* ou *charbon de bois* qui provient de la calcination en vase clos de toutes les espèces de bois denses. Le charbon qu'on obtient possède toujours une teinte

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

bleuâtre plus ou moins prononcée et a besoin d'être lessivé, après avoir été réduit en poudre fine, afin de lui enlever les sels solubles qu'il contient.

CHARBON ANIMAL.

NOIR D'IVOIRE.

Ce charbon provient de la calcination en vase clos des tournures d'ivoire. Lorsqu'il a été réellement obtenu avec cette matière, il possède une teinte noire très-riche, mais le plus souvent on lui substitue le noir d'os ou le noir de corne de cerf. Il porte encore les noms de *noir de Cassel, de Cologne, de velours*. Il a le défaut de sécher assez difficilement; aussi est-on obligé, lorsqu'on veut l'employer à l'huile, de faire bouillir celle-ci. Avec la céruse et l'huile, il donne la nuance gris-perle.

NOIR D'OS.

Les os que l'on emploie pour la fabrication du noir, après avoir été chauffés dans des appareils distillatoires, afin d'en extraire les matières grasses volatiles, sont concassés, puis mis dans des marmites de fonte placées les unes au-dessus des autres, dans des fours de grande dimension; on chauffe jusqu'à la destruction de la matière organique, après quoi on retire le charbon qui a conservé la forme des os. On pulvérise et on passe à travers des tamis de soie de différentes grosseurs.

Ce noir possède en général une teinte rougeâtre qui est due au phosphate de chaux qu'il contient toujours. Il

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

est assez digne de remarque que plus les os sont durs, plus le noir est beau ; plus ils sont poreux, plus la teinte rougeâtre est prononcée. On peut, il est vrai, faire disparaître ce défaut en chauffant le noir calcaire avec de l'acide chlorydrique étendu, lavant, puis calcinant de nouveau.

Les noirs végétaux et animaux sont d'un usage fréquent en peinture ; les premiers sont en général plus propres pour la peinture à l'eau, tandis que les seconds sont généralement préférés pour la peinture à l'huile.

NOIR DE FUMÉE.

De même que les noirs de charbon, les noirs de fumée tirent leurs noms de la substance qui les fournit. C'est ainsi qu'on connaît les noirs de fumée de résine, de lampe, de houille, de goudron et de différents bois. Ces deux dernières variétés sont assez peu employées.

Ils sont en général plus impurs que les noirs de charbon et contiennent presque toujours de la matière qui a servi à les obtenir. Leur odeur est désagréable. Pour les priver de ces différentes substances, il suffit de les calciner jusqu'au rouge dans des creusets munis de couvercles, ou bien encore de les laver avec une lessive de potasse très-étendue et chaude. On laisse déposer, on décante, on lave jusqu'à ce que l'eau n'ait plus d'odeur ni de saveur, et enfin on fait sécher à l'étuve.

Cette opération, qui s'appelle *dégraisser le noir*, fournit un produit très-beau et très-léger.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

NOIR DE FUMÉE DE RÉSINE.

Cette couleur, à laquelle on donne plus communément le nom de *noir de fumée*, se fabrique en France, dans les Landes bordelaises, en brûlant des matières résineuses et du brai sec dans une chambre de bois de sapin tapissée de grosses toiles ou de peaux de moutons, pour faciliter le dépôt des flocons.

La substance résineuse est placée dans une marmite de fonte ou dans des pots de terre qu'on met dans le foyer d'un fourneau extérieur. On brûle la matière et on tient la chambre fermée tant que dure la combustion; il se produit alors une fumée épaisse qui dépose sur la toile ou sur les peaux le noir, qu'on enlève de temps à autre.

Obtenu par ce procédé, le noir de fumée est toujours souillé par des matières grasses, huileuses, qui communiquent aux couleurs et aux vernis la propriété de *graisser*. Les toiles, qui servent à condenser la vapeur charbonneuse, se bouchent parfois, au point de ne plus permettre aux gaz carbonés de se dégager, d'où il résulte des explosions et des incendies encore assez fréquents.

C'est pour obvier à ces différents inconvénients qu'un fabricant a imaginé, il y a quelques temps, de préparer le noir de fumée par un procédé qui lui permet, outre d'éviter toutes les chances de perte, d'obtenir un produit plus pur et à meilleur marché.

Il se sert, pour cela, d'un appareil qui a quelque ressemblance avec celui qu'on emploie pour le blanc de zinc. Il se compose d'un fourneau construit en maçonne-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

rie, dans lequel on brûle chaque fois 20 kilogrammes environ de produits gras ou résineux, ou bien encore du goudron provenant de la préparation de l'acide pyroligneux. Un tube de fonte, recourbé et très-large, sert de chapiteau et de conduit pour faire rendre le noir dans une chambre en maçonnerie, munie d'une porte sur l'un de ses côtés. Un tube de fonte, et de la même dimension, relie le tout à une seconde chambre beaucoup plus grande, munie également d'une porte et surmontée à son extrémité supérieure d'une cheminée d'appel peu élevée. Une seule toile, placée près de la cheminée, et qui coupe la chambre en deux dans toute sa hauteur, arrête la vapeur charbonneuse. Une ouverture, pratiquée dans le fourneau même où se fait la combustion, permet l'introduction d'un courant d'air que l'on règle à volonté et qui vient sortir, dépouillé de noir, par la cheminée. Au fur et à mesure de sa production, le noir de fumée s'accumule dans les deux chambres d'une manière uniforme, et on l'en retire à l'aide des portes.

Voici maintenant les avantages de ce procédé, pour lequel il a été pris un brevet :

La toile ne s'oppose jamais au dégagement du gaz, l'éloignement du fourneau des chambres évite toute chance d'incendie; le noir ne contient jamais autant de produits huileux, et enfin on utilise comme combustible le résidu charbonneux resté dans le fourneau, ce qui diminue d'autant les frais de fabrication.

Chaque opération dure quelques heures, et se fait avec 10 ou 25 kilogrammes de matière organique à la fois.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

NOIR DE LAMPE.

Le noir de lampe est préparé en brûlant l'huile distillée des os, ou bien des graisses communes liquéfiées, dans de grosses lampes à niveau constant. Le produit fuligineux qui se volatilise vient se condenser d'abord dans un cylindre de tôle qui retient la plus grande partie des impuretés, puis dans une série de cylindres de toile très-serrée communiquant les uns avec les autres. Le charbon condensé dans ces derniers est très-divisé et d'un beau noir.

Dans quelques fabriques moins importantes, on se sert de lampes, dont la mèche longue rend l'huile fuligineuse ; pour récipient, on emploie des plaques de tôle ou des pots de terre. De temps à autre, on recueille le noir qui s'est déposé ; le noir de lampe, par ce dernier procédé, n'est pas aussi pur que le précédent.

En Chine, où l'on fabrique beaucoup de noir de lampe, la condensation se fait dans des chambres divisées en compartiments, ou l'on allume des lampes ; on brûle plusieurs espèces d'huiles qui donnent des noirs de différentes qualités, mais en général très-beaux.

Le noir de lampe est assez employé en peinture ; il est toujours en poudre très-fine, légère et très-brillante.

NOIR DE FUMÉE DE HOUILLE.

Cette variété de noir se fabrique dans les environs de Sarrebruck.

Dans une chambre spacieuse, munie d'un cabinet que

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

surmonte une cheminée couverte à sa partie inférieure par un sac de toile grossière, on fait rendre la vapeur qui se dégage de la houille en combustion. Le noir de fumée se dépose d'abord dans la chambre, puis dans le cabinet, et la fumée, avant de se rendre dans la cheminée, se tamise au travers du sac de toile qui arrête les particules charbonneuses. Pour que le sac ne s'obstrue pas, on l'agite de temps à autre, au moyen d'une corde qui passe sur des poulies et se termine près du foyer. Par ce moyen, le chauffeur peut remuer le sac quand il reconnaît, par la diminution du feu, que l'orifice d'écoulement est bouché.

Le noir de houille est peu estimé, il ne sert guère que pour la marine et pour toutes les peintures qui n'exigent pas une couleur fine. Il est plus dense que le noir de fumée de résine, mais il est loin de posséder une teinte noire aussi belle.

NOIR DE BOUGIE.

Le noir de bougie s'obtient, ainsi que l'indique son nom, en brûlant des bougies de stéarine au-dessous d'une plaque de métal. Il possède une teinte noire très-belle, et une grande légèreté.

Enfin, on désigne sous le *nom de fumée de Russie*, le charbon qui provient de la combustion sous des tentes des copeaux de bois résineux, et les vieux arbres eux-mêmes; le noir s'attache aux parois de la tente où on le recueille; il diffère très-peu du noir de résine proprement dit.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Nous terminerons la série des couleurs noires par une substance dont la composition s'éloigne tout à fait du noir de charbon et du noir de fumée : c'est le *noir de composition*.

Lorsqu'on chauffe du bleu de Prusse, ou bien les divers produits cyanurés résultant de la préparation du bleu de Prusse, dans un creuset muni de son couvercle, il se dégage des gaz ammoniacaux et cyanurés qu'on fait rendre sous la hotte d'une cheminée tirant bien. Pour résidu, on obtient une matière d'un beau noir bleu, très-siccative et assez solide.

Le noir de composition est uniquement constitué par du carbure de fer : mélangé à la céruse, il donne la nuance gris-d'argent et gris-perle.

ENCRE DE CHINE.

L'encre de la Chine, que les coloristes emploient si fréquemment pour les lavis, est connue depuis un temps immémorial. Les historiens disent qu'on en faisait déjà usage 300 ans avant Jésus-Christ.

Cette couleur a pour base le carbone très-divisé, relié par une matière adhésive, la gomme arabique ou la gélatine.

La préparation de l'encre de la Chine a très-souvent exercé la sagacité des inventeurs ; et les nombreuses contradictions qu'on remarque dans les écrits des auteurs, montrent que s'il est facile de l'obtenir très-belle, par des moyens différents, on ignore encore le mode que les Chinois mettent en pratique. Jusqu'à présent, on suppose

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'on la préparait autrefois avec du noir de fumée, de la gélatine, de la gomme arabique et quelques aromates, comme le camphre et le musc.

La véritable encre, venant de la Chine, a perdu beaucoup de sa réputation, car l'industrie française est arrivée à la livrer aux artistes sous une qualité qui ne laisse rien à désirer, et à un prix peu élevé.

Actuellement chaque fabricant se sert d'un charbon particulier qu'il prépare et purifie à sa manière, au moyen de dissolvants énergiques, comme la potasse, les acides et l'alcool. On s'accorde généralement à dire que le noir de fumée fourni par la combustion des corps gras et des résines donne une encre d'un très-beau noir, et qui ne tourne pas au brun lorsqu'elle est exposée à l'air. Il est certain que de la nature du charbon dépend la qualité de l'encre. Aussi en existe-t-il une très-grande variété dans le commerce que l'artiste doit savoir distinguer.

Voici les caractères généraux qui appartiennent à la belle qualité :

Elle existe toujours en bâtons ou en pains solides de différentes grosseurs, d'un beau noir foncé tirant sur le bleu ou bien sur le noir roussâtre. La plus grande partie porte en relief des caractères chinois recouverts d'une mince feuille d'or. La sorte la plus belle est légère ; sa cassure est nette et d'un très-beau noir brillant. La pâte en est fine, parfaitement homogène et non fendillée.

Mise au contact de l'eau, elle se délaye facilement sans fournir de précipité ni d'aspérités au toucher.

Etendue sur du papier, elle doit sécher rapidement, en laissant une pellicule d'aspect métallique. Un pinceau

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

imprégné d'eau que l'on passe sur les traits qu'on a formés, ne doit pas les enlever ni les élargir; enfin elle ne doit répandre aucune mauvaise odeur.

M. Merimée indique le procédé suivant pour l'obtenir (1).

« La colle la meilleure est celle qui, trempée dans l'eau, « ne fait que se gonfler sans rien laisser dissoudre. On « en trouve rarement de pareille dans le commerce, mais « à son défaut, on peut se servir de la colle de Flandre.

« Après l'avoir fait tremper pendant quelques heures « dans environ trois fois son poids d'eau acidulée par « 1/10e d'acide sulfurique, on jette l'eau qui contient la « portion très-soluble de la colle, et on la remplace par « de l'eau légèrement acidulée. On fait bouillir cette colle « pendant une heure ou deux, et l'ébullition la modifie « au point qu'elle ne se prend plus en gelée en réfroi- « dissant.

« On sature ensuite l'acide avec la craie que l'on pro- « jette peu à peu, jusqu'à ce que le papier réactif indique « que la saturation est complète. On filtre à travers du « papier, et la dissolution qui passe est parfaitement « transparente.

« On prend environ le quart de cette colle, sur laquelle « on verse une dissolution concentrée de noix de galle. « La gélatine est aussitôt précipitée et produit une ma- « tière élastique résiniforme.

« On lave cette matière avec de l'eau chaude et on la « dissout à chaud dans la colle clarifiée; on filtre encore

(1) *Dictionnaire des arts et manufactures.*

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

« cette colle et on la fait rapprocher au point convenable, « afin qu'en l'incorporant avec le noir de fumée, on ne « soit pas obligé d'attendre longtemps que la pâte ait ac- « quis la consistance nécessaire pour être moulée.

« Le principe astringent contenu dans les sucs végé- « taux ne précipite plus la gélatine lorsqu'on a saturé l'a- « cide qu'il contient. On peut donc faire bouillir avec de « la magnésie ou de la chaux la noix de galle ou tout « autre végétal abondant en principe astringent, et mêler « ensuite à la colle la décoction filtrée ; il n'y aura pas de « précipité, et la colle, ainsi préparée, sera d'autant moins « soluble après sa dessiccation qu'elle contiendra plus « d'astringent.

« Ce n'est que par tâtonnement qu'on arrivera à con- « naître la proportion la plus convenable de matière as- « tringente qu'il faut combiner avec la colle. »

L'excipient qui est mêlé au noir doit être tellement clarifié, qu'en le délayant dans beaucoup d'eau il ne laisse rien précipiter. Il n'y aura plus qu'à le concentrer par l'évaporation au point convenable.

C'est aussi par tâtonnements qu'on pourra déterminer les proportions relatives de noir (1) et de colle, puisque cette colle pourra être plus ou moins concentrée ; mais on parviendra sans peine à trouver la meilleure proportion en faisant les deux essais suivants.

On appliquera au pinceau une légère couche d'encre sur de la porcelaine, et avec une plume on écrira sur le papier. Si l'encre est luisante sur la porcelaine, c'est une

(1) Le noir de fumée léger, provenant de la combustion de l'huile ou de la graisse, est considéré comme le plus propre à cet usage.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

preuve qu'elle est suffisamment collée : si, après la dessiccation sur le papier on ne la détrempe pas avec un pinceau imprégné d'eau, c'est une preuve qu'il n'y a pas trop de colle.

En Chine, les moules sont en bois; on peut les avoir en argile cuite; cette terre se moule parfaitement, et lorsqu'elle n'a pas été demi-vitrifiée par le feu, elle happe fortement à la langue. Elle absorbe en peu de temps une partie de l'humidité de la pâte; ce qui facilite sa sortie des moules peu après qu'elle y a été comprimée. On place ensuite les bâtons d'encre sous la cendre, afin qu'en séchant ils ne puissent se fendre, et l'on fait sécher les moules au soleil ou dans une étuve. Si après un certain temps les pores des moules se trouvaient bouchés au point de ne plus absorber l'humidité, on les ferait bouillir dans une lessive caustique et sécher ensuite, ou bien on les exposerait à l'action d'une température élevée.

Le père Duhalde assure qu'en Chine, on prépare l'encre en faisant bouillir dans de l'eau du suc de gingembre et des extraits de plantes particulières inconnues de nos botanistes.

On est parvenu à imiter ce procédé de la manière suivante :

Noir de fumée...	1	partie.
Suc de réglisse..	1	»
Colle de poisson.	6	»
Eau.....	12	»

On fait dissoudre séparément le suc de réglisse dans une petite quantité d'eau; d'une autre part on coupe la

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

colle de poisson en lanières très-minces et on la fait bouillir jusqu'à dissolution dans le reste du liquide. On mélange les deux liqueurs, puis on y delaye le noir de fumée ; on obtient de la sorte une pâte qu'on place dans des moules enduits de cire, pour prévenir toute adhérence, et on fait sécher à l'étuve, au soleil, ou bien encore sous la cendre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE VI

COULEURS BLEUES

OUTREMER DE COBALT.

L'*outremer de cobalt* ou *de Gahn*, du nom de son inventeur, est une combinaison de l'oxyde de cobalt avec l'alumine en proportion qui varie avec les fabriques.

Si dans une liqueur contenant du sulfate de potasse et d'alumine (alun) et un sel de cobalt (nitrate, sulfate ou chlorure), on verse une solution de carbonate de potasse ou de soude, on obtient un précipité blanc rosé très-volumineux de carbonate de cobalt et d'alumine hydratée.

Ce mélange, débarrassé par les lavages à l'eau chaude du sel soluble alcalin qui a pris naissance, est recueilli,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

desséché, puis chauffé dans un creuset de terre à une haute température.

Après le refroidissement, on obtient un produit qui, réduit en poudre fine, donne une couleur d'une belle teinte bleue comparable à l'outremer surfin.

En variant les proportions de cobalt, on produit des nuances bleues plus ou moins foncées, mais il est essentiel que les sels ne contiennent pas de fer et de nickel.

Cette couleur, qui remplace jusqu'à un certain point l'outremer-Guimet, a le grave défaut de paraître violette à la lumière. Elle se mélange assez bien avec les autres produits employés dans la peinture à l'huile, est très-fine et enfin médiocrement vénéneuse.

BLEU DE PRUSSE.

Dans le courant de l'année 1720, un fabricant de couleurs prussien, nommé Diesbach, préparant dans le laboratoire de Dieppel, pharmacien à Berlin, de la laque florentine, au moyen de carbonate de potasse qui avait été calciné avec des matières animales, obtint un précipité bleu au lieu d'un précipité rose qu'il attendait. Il fit part de ce résultat à Dippel, qui se rappela que la potasse employée avait été calcinée avec du sang et avait servi à la préparation de l'huile empyreumatique qui porte son nom. Il pensa que la formation de ce précipité bleu était due à l'action de la potasse sur l'alun et le vitriol que Diesbach avait mis en présence. Cette découverte fut annoncée peu de temps après à l'Académie des sciences

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de Berlin, mais sans l'indication du mode de préparation.

Suivant une autre version, Diesbach aurait observé, pour la première fois, la production de cette couleur bleue en jetant comme inutile de la potasse calcinée avec des matières animales, dans une cour où l'on avait répandu du sulfate de fer.

A cette époque, l'indigo était la seule couleur bleue connue ; aussi la découverte du bleu de Prusse, que Diesbach et Dippel tenaient secrète, fit-elle entreprendre beaucoup de recherches. En 1724, le docteur Woodward fit connaître le premier, dans les *Transactions philosophiques*, un procédé qui, à part de légères modifications, est encore suivi dans les fabriques. Ce mode, que l'on dit lui avoir été communiqué par un de ses amis, consistait à traiter un mélange de sulfate d'alumine et de sulfate de fer par de la potasse préalablement calcinée avec du sang.

Après Woodwart, Brown démontra que l'on pouvait remplacer le sang par d'autres matières animales, et que l'alun n'était pas nécessaire à la production de la couleur bleue.

Si les chimistes étaient d'accord sur la préparation du bleu de Prusse, la théorie en vertu de laquelle il prenait naissance était loin d'être connue.

Une année après la découverte de Woodwart, Geoffroy annonça que le bleu de Prusse se formait au moyen du phlogistique qui revivifiait le fer du vitriol vert. Cette théorie fut admise jusqu'en 1752, époque à laquelle Macquer publia, à l'Académie des sciences de Paris, que cette subs-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tance était une combinaison de fer avec une matière particulière que les alcalis enlèvent aux produits charbonneux. En 1772, Guyton de Morveau admit que la formation du bleu de Prusse était due à un acide que contenait l'alcali phlogistiqué, acide que Sage suppose être l'acide phosphorique. Mais il était réservé à l'illustre Scheele de faire connaître que la substance qui donnait naissance à cette couleur se formait toujours dans la calcination des alcalis avec les matières animales, substance qu'il désigne sous le nom de *materia tingens*, et Guyton de Morveau, acide prussique.

Les recherches de Scheele et de Guyton de Morveau furent poursuivies par Proust, Bertholiet, Porret, Vauquelin, Robiquet et Berzelius. Tous ces savants émirent, sur la composition du bleu de Prusse et sur la production de la couleur bleue, différentes théories qui ne furent plus admises lors de la découverte du cyanogène, par Gay-Lussac.

Tous les chimistes actuels s'accordent à regarder ce composé comme une combinaison de protocyanure avec le sesquicyanure de fer.

Dans le bleu de Prusse, le fer se trouve combiné au cyanogène sous deux états différents : l'un, qui constitue les protosels de fer, et que nous nommerons *ferrosum*, se représente par le symbole Fe. ; l'autre, qui forme les persels, et que nous désignerons sous le nom de *ferricum*, se représente par Fe^2. Ces deux cyanures de fer ont la propriété de s'unir en un grand nombre de proportions que l'on connaît généralement sous le nom de *bleu de Prusse*, mais qui, le plus souvent, n'ont pas une compo-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sition constante. On donne au bleu de Prusse la formule suivante :

$$\underbrace{3\,(Cy\,Fe)}_{\text{Protocyanure de fer.}} + \underbrace{2\,(Cy^3\,Fe^2)}_{\text{Sesquicyanure de fer.}} + \underbrace{9\,HO}_{\text{Eau.}}$$

Nous ne serions pas éloignés de croire que tous ces composés bleus peuvent se rattacher à une formule générale représentée par un cyanure ferroso-ferrique. Ce produit bleu, d'une très-belle teinte, s'obtient toutes les fois qu'on verse du cyanure de potassium simple dans un sel soluble de fer, et il est ainsi formulé :

$$\underbrace{Cy}_{\text{Cyanogène.}}\ \underbrace{Fe}_{\text{Fer.}} + \underbrace{3\,Cy}_{\text{Cyanogène.}}\ \underbrace{Fe^2}_{\text{Fer.}} + \underbrace{4\,HO}_{\text{Eau.}}$$

Le bleu de Prusse, proprement dit, tel que les arts l'emploient, forme différentes qualités qui résultent du plus ou moins de soin apporté pendant sa préparation et de la qualité des matières premières. Les principales sortes portent les noms de *bleu de Berlin*, *bleu de Paris* ou *de Turnbull*. Il n'a, dans aucun cas, de tendance à revêtir une forme cristalline. Lorsqu'il est récemment précipité, il se présente sous la forme de flocons volumineux, d'une couleur bleue tellement foncée, qu'ils paraissent noirs. dessiccation le contracte extraordinairement ; il présente alors l'aspect de morceaux compactes presque noirs. Dans le commerce, il est en pains ou en morceaux d'un beau bleu foncé à reflets rougeâtres ; sa cassure est conchoïde ; il est insipide, inodore, insoluble dans l'eau, l'alcool, l'huile et les acides étendus, mais décomposable par plusieurs métaux, tels que l'étain et le fer, les acides con-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

centrés et les alcalis, le bioxyde de mercure, et par la plupart des oxydes métalliques; exposé à l'action de la chaleur, il commence à perdre une certaine quantité d'eau d'interposition, puis de combinaison; mais il en retient toujours une petite quantité qui ne peut se dégager que par la dissociation de ses éléments. Chauffé plus fortement, il brûle comme de l'amadou en donnant des produits ammoniacaux et cyanurés volatils; pour résidu, on obtient du carbure de fer, lorsqu'on opère en vase clos; et du sesquioxyde de fer, lorsque la calcination se fait à l'air.

Exposé à l'air, le bleu de Prusse se décolore; aussi ne ne constitue-t-il pas en peinture une couleur durable. M. Chevreul, auquel on est redevable de belles expériences sur l'action que l'oxygène de l'air fait éprouver aux étoffes teintes avec le bleu de Prusse, a montré que cette couleur se décolorait à l'air et redevenait bleue lorsqu'on la plaçait dans l'obscurité. Il attribue ce résultat à une absorption d'oxygène qui remplace le cyanogène déplacé par les rayons lumineux.

Le bleu de Prusse chimiquement pur s'obtient dans les laboratoires toutes les fois qu'on verse du cyanure jaune de potassium et de fer (prussiate de potasse) dans un sel de sesquioxyde de fer; mais dans les arts, on le prépare par un moyen moins dispendieux; pour cela, on se sert de cyanure de potassium produit par la calcination du carbonate de potasse avec certaines matières animales.

Le sang desséché, les poils, la laine, les cheveux, les rognures de peaux, la viande, les huiles animales, la suie, le charbon animal provenant de la préparation du sel ammoniac, ont été proposés tour à tour pour cet usage;

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mais de toutes ces substances, aucune ne fournit des résultats aussi satisfaisants que le sang desséché. M. Robiquet attribue cela au fer que ce fluide contient normalement.

Voici comment on opère :

Dans une chaudière de fonte ou de tôle, peu profonde et très-évasée, on fait évaporer du sang presque à siccité, en le chauffant rapidement et agitant sans cesse avec une large spatule ou un ringard en fer. Lorsque la matière est à l'état de grumeaux, on l'étale sur de grandes tables, et on l'expose au soleil, où elle achève de se dessécher; on la réduit en poudre, et on la conserve dans un endroit sec, et dans des vases ouverts pour l'employer au fur et à mesure du besoin. On fait dissoudre 1 partie de carbonate de potasse, privée, autant que possible, de sulfate de potasse et de chlorure de potassium, dans une très-petite quantité d'eau; on y ajoute 1/100e de limaille de fer, et on arrose, avec cette solution, 10 parties de poudre de sang. Le tout étant bien mélangé, on le place dans un creuset ou une marmite de fonte, que l'on chauffe au rouge pendant sept à huit heures environ. Pendant les premières heures de la calcination, il se dégage une fumée très-forte, d'une odeur repoussante, qui disparait ensuite pour faire place à une flamme d'un blanc rougeâtre. On remue la matière à plusieurs reprises, et lorsqu'elle est à l'état de fusion tranquille et qu'elle ne dégage plus de gaz inflammable, on recouvre le creuset, on chauffe encore pendant une heure ou deux, puis on laisse refroidir.

Le produit qu'on obtient est lessivé avec de l'eau chaude, jusqu'à épuisement de toute matière soluble. La

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

liqueur qui en résulte, et à laquelle on donne le nom de *lessive de sang*, est jaune clair, et répand une odeur très-forte d'acide prussique. Elle contient du cyanure de potassium, du cyanure de fer, du carbonate de potasse, des sulfates et phosphates de potasse et de chaux, du sulfure de potassium, etc. Lorsqu'elle est trop étendue, on la fait concentrer en y ajoutant une petite quantité du sulfate de fer, qui s'oppose à la décomposition d'une certaine quantité de cyanure de potassium.

Un point essentiel dans la fabrication du bleu de Prusse, réside dans la préparation de la lessive de sang. Le temps pendant lequel la calcination du sang avec la potasse et la limaille de fer a lieu, n'est pas indifférent. Car, ainsi que le fait observer Robiquet : « S'il importe au succès « de l'opération d'atteindre un degré de température élevé « pour déterminer la formation du cyanogène, il n'est pas « moins essentiel de ne pas outrepasser certaines limites, « car alors le cyanure de fer ne peut résister, il se détruit, « et il ne reste que du cyanure de potassium, qui, par sa « dissolution dans l'eau, ne fournit que du cyanure de « potassium, et non du prussiate jaune de potasse, indis- « pensable à la formation du bleu de Prusse. »

La lessive de sang concentrée à point et filtrée, est versée peu à peu dans une dissolution chaude, faite avec 1/2 partie de vitriol vert, exempt de sulfate de cuivre (1), et une quantité d'alun variable, selon la qualité du bleu

(1) Le sulfate de cuivre communique au bleu de Prusse une teinte brune prononcée. Pour séparer ce métal du vitriol, il suffit d'ajouter des rognures de fer à la dissolution ferrugineuse; tout le cuivre se précipite à l'état métallique.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'on veut obtenir. Le bleu de Prusse fin s'obtient avec 1 partie d'alun et 7 à 8 parties de sulfate de fer; pour le bleu ordinaire, on met 1 d'alun sur 2 à 3 de sulfate de fer, et pour les qualités inférieures, parties égales de ces deux sels. A chaque affusion de la liqueur alcaline, il se fait une vive effervescence due au dégagement de l'acide carbonique et de l'acide sulfhydrique : on brasse continuellement avec un bâton. Le précipité qui se forme possède une teinte vert-brunâtre; on le lave à plusieurs reprises avec de l'eau de pluie ou de rivière, jusqu'à ce qu'il ait acquis une belle couleur bleue. Arrivé à ce point, on laisse déposer; on soutire à l'aide d'un siphon l'eau qui surnage, on jette le dépôt sur une toile, et on l'arrose avec de l'eau acidulée par de l'acide sulfurique, en renouvelant les surfaces de temps en temps. On laisse égoutter, on le soumet à la presse dans des caisses, pour lui enlever la plus grande partie de son eau, puis on divise la masse en petits parallélogrammes qu'on laisse sécher à l'air libre sur des tablettes placées à l'ombre ou dans une étuve chauffée de 25 à 30° au plus.

Le procédé que nous venons d'indiquer est le plus anciennement connu, et encore le plus généralement pratiqué. Mais plusieurs fabricants lui font subir diverses modifications qui ont pour but : 1° D'activer l'absorption de l'oxygène pour que le produit arrive dans le moins de temps possible à la teinte bleue foncée; 2° de débarrasser le produit de l'oxyde de fer qu'il contient toujours.

Pour que le bleu de Prusse possède une teinte bleue foncée, il est indispensable que le fer s'y trouve, ainsi que nous l'avons déjà dit, partie à l'état de *ferrosum*, partie à

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'état de *ferricum*; c'est sur cette propriété qu'est basé le procédé à l'aide duquel on obtient le beau bleu de Turnbull. Pour cela, on traite du vitriol vert par du cyanure rouge de potassium et de fer. La combinaison bleue violette qui se forme dans cette circonstance porte en Angleterre le nom de *Turnbulls bleue*, et en France, celui de *bleu de Paris*. Sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{3\,(Cy\ fe)}_{\text{Protocyanure de fer.}} + \underbrace{Cy\ fe^{2}}_{\text{Sesquicyanure de fer.}}$$

On arrive, jusqu'à un certain point, à obtenir du bleu de Prusse comparable au bleu de Turnbull par les moyens que nous allons indiquer.

1° Le précipité qu'on obtient par le traitement du vitriol avec la lessive de sang, dépouillé par quelques lavages à l'eau ordinaire du sulfate de potasse qu'il contient, est traité par du chlorure de chaux (hypochlorite de chaux) dissous dans de l'eau froide. Sous l'influence de cet oxydant, le bleu de Prusse prend de suite une belle teinte bleue foncée; on le lave ensuite avec de l'acide chlorhydrique étendu, puis avec de l'eau ordinaire.

2° On fait dissoudre séparément, dans 15 parties d'eau ordinaire, 6 parties de vitriol vert et 6 parties de prussiate jaune de potasse; on mélange les deux liqueurs, et on y verse, en agitant continuellement, 1 partie d'acide sulfurique ordinaire et 24 parties d'acide chlorhydrique fumant; on brasse bien le tout, et après quelques heures de digestion, on ajoute une dissolution filtrée de 1 partie de chlorure de chaux dissous dans 80 parties d'eau. Cette solution doit être versée par petites portions à la fois, et

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

on s'arrête dès qu'on observe une effervescence produite par un dégagement de chlore. On laisse déposer le précipité ; on le lave à plusieurs reprises par décantation ; on le recueille sur une toile, puis on le fait chauffer modérément avec de l'acide nitrique étendu, jusqu'à ce qu'il ait pris une belle couleur bleue foncée.

M. Raymond a observé qu'en substituant le nitrate de sesquioxyde de fer au vitriol vert et au sulfate de sesquioxyde, on obtenait, avec le cyanure jaune de potassium ou avec la lessive de sang, du bleu de Prusse qui ne laissait rien à désirer.

Quel que soit le mode de purification qu'on fasse subir au bleu de Prusse, il contient toujours une certaine quantité de potassium ; on remarque que sa couleur est d'autant plus violacée et d'un bleu moins foncé que la quantité de ce métal est plus grande. Pendant longtemps, les chimistes ont pensé que le potassium faisait partie de ce composé ; mais il est parfaitement démontré maintenant qu'on peut obtenir du bleu de Prusse très-beau avec des substances qui ne contiennent pas de traces de potassium (cyanure de mercure et sulfates de proto et de sesquioxyde de fer).

Les matières étrangères qu'on trouve dans le bleu de Prusse, et qui nuisent à ses propriétés, sont : l'alumine, lorsqu'on a ajouté de l'alun au vitriol vert, et de l'oxyde de fer qui provient de la décomposition du vitriol par la potasse.

L'alumine est employée à la fabrication du bleu de Berlin ; elle sert de véhicule à la matière colorante ; mais on doit la regarder comme une falsification ; elle com-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

munique au précipité de bleu de Prusse une teinte plus ou moins claire ; aussi certains fabricants, pour obtenir un bleu foncé, suppriment-ils l'alun. Quand à l'oxyde de fer, il se produit toutes les fois qu'on fait la précipitation avec des liqueurs neutres ou alcalines. Il est toujours facile de dépouiller le bleu de Prusse de ces deux oxydes ; pour cela, il suffit de le faire digérer pendant un certain temps avec de l'acide sulfurique étendu qui les dissout sans toucher au bleu de Prusse.

Jusqu'à présent, nous avons fait connaître le bleu de Prusse tel qu'on l'emploie habituellement dans les arts ; mais il en existe plusieurs autres espèces dont l'usage aurait besoin d'être plus répandu pour qu'on puisse se prononcer sur leur valeur. Ainsi, le bleu de Prusse peut s'unir avec l'ammoniaque et former un composé que M. Monthiers, son inventeur, trouve plus stable que le bleu de Prusse ordinaire. Voici comment ce chimiste conseille d'opérer : on sature de l'acide chlorhydrique pur par du fer ; la solution de protochlorure de fer est mélangée avec de l'ammoniaque en excès ; on filtre et on recueille la liqueur dans une dissolution de prussiate de potasse ; on obtient un précipité blanc qui est recueilli sur un filtre et abandonné à l'air, où il ne tarde pas à prendre une belle teinte bleue. Comme le produit contient un excès d'oxyde de fer, M. Monthiers l'arrose avec du tartrate d'ammoniaque qui dissout l'oxyde de fer et ne touche pas au bleu de Prusse ammoniacal ; celui-ci est lavé jusqu'à ce que l'eau ne dissolve plus rien, puis séché à une basse température.

Cette variété de bleu de Prusse a pour caractère essentiel de ne pas se dissoudre dans le tartrate d'ammoniaque,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qui dissout entièrement le bleu de Prusse ordinaire en donnant une dissolution bleue-violette.

Le bleu de Prusse, préparé avec une quantité plus que suffisante de prussiate de potasse, peut devenir soluble dans l'eau; pour cela, il suffit de traiter du nitrate ou du sulfate de sesquioxyde de fer par un grand excès de prussiate de potasse. Il se forme un précipité très-soluble dans l'eau pure, mais qui ne se dissout pas dans une eau chargée de différents sels. Cette propriété est mise à profit pour le recueillir.

On peut encore obtenir le bleu de Prusse soluble de la manière suivante : le bleu du commerce mis à digérer pendant un certain temps dans de l'acide chlorhydrique étendu pour lui enlever l'alumine et l'oxyde de fer qu'il contient; le résidu broyé avec 1/6e de son poids d'acide oxalique et un peu d'eau, devient soluble au point de filtrer à travers le papier joseph.

Enfin le bleu de Prusse peut exister à l'état basique.

Pour cela, on verse du prussiate jaune de potasse dans du vitriol vert. On obtient un précipité blanc qui ne tarde pas à bleuir à l'air. Ce produit, auquel les chimistes ont trouvé une composition particulière, n'est pas employé dans les arts.

Le bleu de Prusse est beaucoup plus employé pour la peinture à l'aquarelle que pour la peinture à l'huile. Les fabricants de papiers peints en consomment une grande quantité, surtout à l'état de pâte. On a remarqué que celui préparé en France tendait à prendre une teinte verte, ce qui n'arrive pas avec le bleu de Berlin. Mélangé avec d'autres couleurs, il rend de nombreux services. Ainsi,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

avec la céruse, il fournit, s'il est de bonne qualité, différentes nuances qui sont très-recherchées. On s'en sert fréquemment pour rehausser les teintes des autres bleus qui ont plus de fixité que lui; mais son emploi mérite, de la part de celui qui l'applique, des soins particuliers. Ainsi, on ne doit jamais l'unir aux jaunes avec lesquels il fournit la nuance verte. Broyé à l'huile depuis quelque temps, il se graisse et ne s'étend pas aussi facilement que lorsqu'il est récemment préparé. Enfin, il ne doit pas être appliqué sur les murs qui ont la propriété de fournir du salpêtre, et sur les objets continuellement exposés aux rayons solaires.

Les matières qui servent à falsifier le bleu de Prusse sont : l'amidon, le carbonate et le sulfate de chaux, l'alumine et le sulfate de baryte.

L'amidon se décèle en versant de l'eau iodée dans de l'eau qui a servi à faire bouillir le bleu de Prusse. La coloration bleue qui se produit est un indice certain de la présence de cette substance. On peut dire que tous les échantillons de bleu de Prusse du commerce contiennent de l'amidon. On emploie de préférence l'amidon de grain, qui est en poudre toujours plus fine que la fécule de pomme de terre.

L'acide qu'on verse sur du bleu de Prusse délayé dans de l'eau distillée, ne doit pas donner lieu à un dégagement de gaz. Si un pareil résultat se produisait, on devrait l'attribuer à un carbonate; et si, de plus, l'oxalate d'ammoniaque versé dans la dissolution filtrée fournissait un précipité blanc d'oxalate de chaux, on serait assuré d'avoir affaire à du carbonate de chaux.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le sulfate de chaux (plâtre) peut être découvert de la manière suivante : on fait bouillir le bleu de Prusse avec de l'eau légèrement acidulée par de l'acide nitrique pur ; la dissolution filtrée est traitée par le chlorure de barium, qui fournit un précipité blanc de sulfate de baryte, si la substance était falsifiée par du plâtre.

Pour reconnaître l'alumine, il faut traiter le bleu de Prusse par de l'acide sulfurique étendu de 8 à 10 fois son poids d'eau, faire digérer, puis filtrer. On verse dans la liqueur qu'on obtient un excès d'ammoniaque liquide qui donne lieu à un volumineux précipité blanc rougeâtre, composé d'alumine et d'oxyde de fer ; pour séparer ces deux oxydes, on traite le produit par de la potasse caustique qui dissout l'alumine et ne touche pas à l'oxyde de fer. Au moyen d'une nouvelle addition d'ammoniaque dans la dissolution potassique, on décèle la présence de l'alumine qui se précipite à l'état de gelée blanche très-volumineuse.

La propriété que possède le bleu de Prusse de devenir soluble lorsqu'on le traite par l'acide chlorhydrique et l'acide oxalique, est mise à profit pour reconnaître le sulfate de baryte. La liqueur filtrée ne doit pas fournir de dépôt blanc insoluble dans l'eau et dans tous les acides ; caractère qui appartient au sulfate de baryte.

BLEU MINÉRAL.

Le bleu minéral, nommé encore bleu d'Anvers, est du bleu de Prusse contenant des proportions variables d'alumine, de carbonate de magnésie et de carbonate de zinc.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Sa teinte varie depuis le bleu foncé jusqu'au bleu clair.

On le prépare dans le même temps que le bleu de Prusse ; pour cela il suffit de verser du sulfate de magnésie, du sulfate de zinc et de l'alun dans la lessive de sang. Le précipité est lavé, recueilli et séché à la manière ordinaire.

Le bleu minéral s'emploie aux mêmes usages que le bleu de Prusse ; il passe pour couvrir davantage que ce dernier.

On le broie à l'huile et à l'eau. Il entre surtout dans la fabrication des papiers peints.

On assure que dans le commerce il existe du bleu minéral préparé en colorant des terres blanches avec de l'indigo ou bien avec de l'oxyde de cuivre hydraté.

On reconnaît cette fraude au moyen de l'acide sulfurique fumant, qui décompose le bleu de Prusse et qui dissout l'indigo sans l'altérer. Quant à l'oxyde de cuivre, on le décèle au moyen de l'alcali volatil, qui forme une liqueur bleue foncée d'ammoniure de cuivre.

OUTREMER.

Le bleu d'outremer, dont nous allons tracer ici l'histoire, est, sans contredit, le produit qui a le plus exercé la sagacité des chimistes manufacturiers.

A une richesse de ton très-grande, il joint une solidité qu'on retrouve rarement dans les autres couleurs. Il peut servir pour tous les genres de peinture, et de plus s'allie à toutes les matières colorantes sans les décomposer.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Il y a trente ans, le bleu d'outremer était un produit naturel assez rare. Le prix élevé auquel le commerce de détail le livrait alors aux artistes, faisait qu'on l'employait seulement dans la peinture fine. Mais depuis que l'industrie est arrivée à le préparer de toutes pièces, aussi beau et aussi solide, il est devenu d'un usage journalier, principalement pour la peinture à l'huile.

L'outremer naturel était connu des Grecs et des Romains, qui le désignaient sous le nom de *saphyr*, mais, comme couleur, il ne paraît avoir été employé que vers la fin du XVe siècle.

Il existe tout formé dans le *lapis lazuli* ou *lazulite bleu-d'azur*, minéral appartenant aux terrains granitiques que l'on trouve en certaine quantité en Perse, en Chine et dans la Grande-Bucharie.

Voici le procédé qu'on employait autrefois pour l'extraire :

On commence par faire rougir la pierre dans des creusets et on la jette encore chaude dans du vinaigre, afin de détruire son agrégation moléculaire, en un mot, pour l'*étonner*, et la rendre par là, pulvérulente. On la retire du véhicule, on la fait sécher, puis on la réduit en poudre très-fine et on la fait macérer pendant plusieurs jours dans du vinaigre très-fort, afin de permettre à la chaux de se dissoudre. Après ce traitement, la poudre est recueillie et mélangée avec un mastic de résine, de cire et d'huile de lin cuite. On soumet la pâte à un lavage à l'eau tiède, on pétrit à plusieurs reprises et on recueille la pâte à différentes époques pour obtenir des produits de qualités diverses.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Sous l'influence de l'eau, l'outremer ayant moins d'adhérence à la masse résineuse que les autres matières existant dans le lapis, se délaye le premier.

La première eau est généralement rejetée ; la seconde fournit, après un repos suffisant, un bleu de qualité supérieure ; le produit de la troisième eau est déjà moins beau ; enfin celui de la quatrième et de celles qui sont nécessaires pour épuiser la masse, donnent un bleu de qualité inférieure. Dans ce dernier état, il porte le nom de *cendre d'outremer*.

Les différents produits de ces manipulations étant recueillis et séchés, donnent l'outremer naturel.

De nos jours, l'industrie n'a plus besoin de recourir à un semblable moyen pour obtenir cette substance.

Avant l'année 1828, l'outremer naturel de qualité supérieure ne valait pas moins de 200 fr. les 30 grammes. Dès l'année 1824, la Société d'encouragement pour l'industrie nationale proposa un prix de 6,000 fr. pour la fabrication artificielle du bleu d'outremer.

Dans les relations de son voyage en Italie, Goëthe raconte qu'en 1767, étant à Palerme, il trouva dans les fours à chaux siciliens une production ignée, une sorte de flux vitreux, d'une couleur variant du bleu clair au bleu foncé, qui est employée comme pierre d'azur par les artistes de cette contrée pour le placage des autels.

Mais la possibilité d'obtenir cette matière colorante par la voie artificielle, ne date véritablement que de la découverte que fit M. Tassaert, en 1814, à la manufacture de glace de Saint-Gobain, d'une matière bleue qu'il avait trouvée en démolissant la sole d'un de ses fours à soude.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Vauquelin, qui en fit l'analyse, lui trouva toutes les propriétés du lapis-lazuli, et dit en terminant son travail, *que l'on doit espérer de parvenir quelque jour à imiter la nature dans la formation de cette couleur précieuse;* heureuse idée que l'illustre savant eut le bonheur de voir réaliser quatorze ans plus tard.

Un ingénieur des ponts et chaussées, M. Guimet, fit connaître, dans le courant de l'année 1827, a l'Institut, qu'il avait trouvé le moyen de fabriquer de l'outremer de toutes pièces, par un procédé qu'il a toujours tenu secret jusqu'à ce jour; cette découverte était à peine annoncée, qu'un chimiste de Tubingue, M. Gmelin, publia qu'il était arrivé de son côté à préparer le bleu d'outremer par un procédé qu'il fit connaître. Aux recherches de M. Gmelin, n'ont pas tardé à succéder d'autres travaux de la part de MM. Persoz, Robiquet, Brunner, qui ont eu pour but, soit de faire connaître d'autres modes d'obtention, soit d'étudier la composition chimique du nouveau produit; de ces divers travaux, il est résulté la certitude que l'outremer le plus pur devait être envisagé comme une combinaison de silicate d'alumine, de silicate de soude et de sulfure de sodium en proportions variables.

L'outremer artificiel se présente, d'une manière générale, sous la forme d'une poudre de couleur bleue brillante. Il en existe dans le commerce un grand nombre de sortes, dont le prix varie de 2 à 50 fr. le kilogr. Il est inaltérable à l'air, insoluble dans l'eau, l'alcool, l'éther, les huiles grasses et volatiles; les acides le décomposent immédiatement: soumis à l'action d'une haute température, il entre en fusion et donne un verre incolore ou très-peu

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

coloré. Si la calcination a lieu au contact de l'air, sa teinte passe au vert.

Voici maintenant les différents procédés indiqués jusqu'à ce jour pour l'obtenir :

PROCÉDÉ GMELIN.

On commence, pour préparer de la silice gélatineuse, en décomposant par l'acide chlorydrique du silicate de soude obtenu en fondant ensemble 1 partie de quartz bien pulvérisé avec 4 parties de carbonate de potasse.

D'autre part, on précipite une solution d'alun par de l'ammoniaque caustique.

Lorsqu'on a bien lavé ces deux hydrates, on les fait sécher, et par une analyse sur une petite quantité, on détermine la quantité de silice ou d'alumine qu'ils peuvent contenir à l'état anhydre.

On fait une solution de soude caustique dans laquelle on ajoute à chaud autant de silice gélatineuse qu'elle peut en dissoudre, et on détermine la quantité de terre dissoute. Sur 72 parties de silice anhydre, on prend une quantité d'alumine hydratée qui contienne 70 parties d'alumine anhydre. On l'ajoute à la dissolution de la silice et on évapore le tout ensemble jusqu'à siccité.

Dans un creuset de Hesse, fermant bien, on chauffe jusqu'au rouge sombre un mélange de 2 parties de fleur de soufre avec 1 partie de carbonate de soude anhydre. Lorsque la matière est en fusion tranquille, on projette le mélange ci-dessus, en très-petite quantité à la fois; on maintient le creuset une heure environ au rouge sombre,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

puis on le retire du feu et on le laisse refroidir. La masse calcinée est traitée par l'eau froide qui dissout le sulfure de sodium formé et laisse de l'outremer en poudre bleue verdâtre.

Après M. Gmelin, M. Robiquet conseilla d'obtenir le bleu d'outremer par la calcination du kaolin avec du soufre et du carbonate de soude; mais ce procédé ne fournit pas un produit de belle qualité.

PROCÉDÉ TIREMON.

M. Tiremon, capitaine du génie, prépare le bleu d'outremer de la manière suivante :

Il prend :

Argile crue de Dreux en poudre.	100	parties.
Alumine en gélée, réprésentée par alumine anhydre.....	7	»
Cristaux de soude.....	1,075	»
Fleur de soufre.....	221	»
Sulfure d'arsenic.....	5	»

On mélange ces substances avec le plus grand soin; on fait liquéfier le carbonate de soude dans son eau de cristallisation, puis on ajoute le sulfure d'arsenic; un instant après l'alumine en gelée, et enfin l'argile et la fleur de soufre préalablement mélangées. On fait évaporer jusqu'à siccité, et le mélange est placé dans un creuset qu'on chauffe jusqu'au rouge, sans cependant aller jusqu'à la fusion de la matière.

Après le refroidissement, on chauffe de nouveau le creuset, afin de chasser la plus grande partie du soufre,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

puis la matière est broyée et délayée dans l'eau de rivière. La poudre, qui reste en suspension dans l'eau, est recueillie sur un filtre, et mise à sécher.

L'outremer qu'on obtient de la sorte est d'un beau vert bleuâtre. On le place dans un têt à rôtir et on le chauffe au contact de l'air, en le remuant sans cesse; alors il ne tarde pas à prendre une teinte bleue très-belle.

M. Pruckner, de Hof (Bavière), a publié, sur la fabrication du bleu d'outremer de Nuremberg, une note que nous empruntons à peu près en entier à la *Revue scientifique* du docteur Quesneville. Ce procédé est employé par MM. Zeltner et Heine, fabricants à Nuremberg, qui préparent cette substance sur une grande échelle.

Disons d'abord quelques mots sur le choix des matières premières, qui sont : de l'argile, du sulfate de soude, du charbon et un sel de fer, ordinairement du vitriol vert.

« L'argile, employée à la fabrication de l'outremer factice, a la plus grande influence sur la couleur produite, et, probablement, la non-réussite de beaucoup d'essais tient à l'emploi d'une argile qui était trop ferrugineuse. J'emploie une argile blanche qui ne se colore pas au feu, et qui, par suite, ne renferme que très-peu de fer; c'est une sorte de kaolin de couleur mate, happant à la langue, et formant avec de l'eau une pâte très-courte, qui se trouve dans la principauté de Reus, aux environs de Roschitz, et qui sert à la fabrication de la porcelaine. Cette argile renferme 42 à 43 p. % d'alumine. Il va sans dire que, toutes choses égales d'ailleurs, on doit donner la préférence à l'argile la plus alumineuse.

« Dans la fabrique de Nuremberg, on emploie surtout

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une terre sigillaire blanche (*bolus alba* des pharmaciens), qui vient de Tischenrenth, dans le Haut-Palatinat.

« A Nuremberg, on emploie le sulfate de soude impur, résidu des fabriques d'acide muriatique, que l'on raffine dans l'usine même ou que l'on achète tout raffiné. Cette opération, sur laquelle nous reviendrons plus loin, a principalement pour objet d'en séparer l'acide muriatique libre et les sels de fer, qui altéreraient et pourraient même complétement détruire la couleur bleue de l'outremer obtenu.

« Le soufre en canon est trop connu pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter.

« Comme charbon, le charbon de bois sec remplit parfaitement le but que l'on se propose d'atteindre. On emploie aussi quelquefois de la houille ; dans ce cas, on la choisit sèche, riche en carbone, et donnant le moins possible de cendres blanches ou grisâtres non-ferrugineuses.

« La calcination des mélanges s'opère dans des moufles placés dans des fourneaux à réverbère, où il est beaucoup plus facile de régler la température et de surveiller la marche que dans les creusets. Ces fourneaux à moufle ont intérieurement $0^m,90$ à $1^m,00$ de largeur, et autant de profondeur ; les moufles qu'ils renferment ont intérieurement $0^m,55$ à $0^m,60$ de largeur, et $0^m,30$ à $0^m,37$ de hauteur ; on peut, pour économiser le combustible, en placer deux ou trois dans le même fourneau. Ils sont construits en argile réfractaire, de la même manière que les pots de verrerie, et leur ouverture antérieure peut être fermée par une porte en fonte à coulisse, glissant sur des roulettes, qui, ainsi que leur fond, est percée d'une fente

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

étroite, servant à observer l'opération et à donner l'accès à l'air. Il va sans dire que les fourneaux sont munis de registres qui permettent d'en régler à volonté la température. On augmente la durée des moufles, en les soutenant sur trois rangées de briques placées sur la sole, et espacées entre elles pour laisser passage à la flamme, de manière à partager le foyer en deux chauffes, ayant chacune $0^m,20$ à $0^m,23$ de largeur, et autant de hauteur. Lorsqu'on emploie comme combustible du charbon de bois, on peut le charger par une porte placée à la partie supérieure, comme dans les fourneaux d'essai.

« Outre le fourneau à moufle, on se sert, pour la conversion du sulfate de soude en sulfure de sodium, d'un fourneau analogue à ceux employés dans la fabrication de la soude. Dans nos fabriques, j'ai seulement remplacé le foyer latéral unique que l'on emploie ordinairement, par deux foyers plus petits, placés vis-à-vis l'un de l'autre; l'expérience m'a démontré que l'on réalisait ainsi une économie notable de temps et de combustible, surtout pour les fourneaux ou la longueur de la sole dépasse 2 mètres.

« Passons maintenant à la fabrication des matières premières, et à la fabrication de l'outremer artificiel.

« On met l'argile sèche, concassée en morceaux avec un pilon en bois, dans des cuves rectangulaires de 2 mètres de long sur 1 mètre de large; on l'arrose d'eau, et on l'abandonne à elle-même pendant quelques jours. Elle se délite et se réduit en bouillie, que l'on purifie par lévigation en dépôt, de la même manière que dans les fabriques de porcelaine, pour en séparer le sable et les par-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ties les plus grosses. On la conserve ensuite dans des cuves placées sous un hangar couvert, à l'état d'une pâte molle, dont on détermine rigoureusement, par un essai, la teneur en argile sèche, chaque fois qu'on veut s'en servir pour la préparation de l'outremer.

« Pour préparer le sulfate de soude, on se sert, comme nous l'avons dit, des résidus de la fabrication de l'acide muriatique, que l'on calcine dans un fourneau à réverbère pour en chasser l'acide muriatique libre, qu'ils renferment. On le concasse en morceaux de 1 décimètre cube environ, que l'on plonge un instant dans l'eau, parce que l'expérience a prouvé que l'acide libre se dégage beaucoup plus aisément d'un sel humide que d'un sel desséché, puis on les charge sur la sole du fourneau, que l'on remplit presque jusqu'à la voûte, en disposant les morceaux de sorte que la flamme puisse circuler aisément sur leurs faces. On chauffe graduellement jusqu'au rouge naissant, et jusqu'à ce que tout l'acide libre ait été expulsé. Le sel calciné est aussitôt pulvérisé au bocard ou entre des meules, en grains, de la grosseur de ceux de la poudre de mine, et mélangé dans un tonneau tournant sur son axe, avec du charbon et de la chaux éteinte, dans les proportions suivantes :

Sulfate de soude.....	100	parties.
Charbon de bois pulvérisé.	33	»
Chaux éteinte à l'air.....	10	»

« Ce mélange est introduit sur la sole du fourneau à réverbère, et recouvert de 3 à 4 centimètres de chaux éteinte, que l'on tasse dessus avec une pelle en fer ; on ferme alors

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

toutes les portes du fourneau, et dès que la masse est en pleine fusion, on la brasse vivement, en y rejetant quelques pelletées de charbon pulvérisé ; puis, on laisse reposer quelque temps, jusqu'à ce qu'il ne se dégage plus de gaz enflammé de la surface du bain ; on puise alors le sulfure de sodium avec des poches, et on le verse dans des moules plats en fonte, où il se solidifie. »

« On dissout dans l'eau bouillante le sulfure de sodium, mélangé de carbonate de soude, ainsi obtenu, puis on laisse clarifier la dissolution à l'abri du contact de l'air, dans des cuves de dépôt, où elle abandonne du carbonate et un peu de sulfate de soude cristallisé, qui est calciné et retraité comme il vient d'être dit, et du charbon très-divisé, qui ne se dépose qu'au bout de quelques jours. Il est très-important de le laisser reposer le plus longtemps possible, parce que les moindres particules de charbon suffisent pour altérer le feu de l'outremer. On sature ensuite à chaud cette dissolution, décantée avec du soufre réduit en poudre, et on la concentre par l'ébullition jusqu'à ce qu'elle renferme 25 p. % de bisulfure de sodium sec : elle a alors une densité d'environ 1/2, et marque 25° à l'aréomètre de Baumé. On emploie 40 à 50 parties de soufre pour 100 de sulfure de sodium fondu.

« Après avoir laissé déposer à la dissolution de sulfure de sodium le léger excès de soufre qu'elle renferme, on la transvase dans des grandes cruches en verre, que l'on bouche avec soin, pour la préserver du contact de l'air, et on la conserve jusqu'au moment de l'employer.

« Les matières premières étant préparées, on procède comme il suit à la fabrication de l'outremer : on évapore

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

jusqu'à consistance sirupeuse, dans une chaudière plate en fonte, 50 kilogr. de la dissolution de sulfure de sodium ci-dessus, puis on y ajoute une quantité d'argile lavée, encore humide, correspondant à 12 kilogr. et demi d'argile sèche, et on mélange le tout aussi intimement que possible, à l'aide d'une forte spatule en fer. Pendant que la masse se laisse encore brasser aisément, on y ajoute, par petites portions, une dissolution de 150 grammes de sulfate de fer cristallisé, complétement exempt de cuivre, et on mélange le tout avec le plus grand soin. On peut, si l'on veut, ajouter d'abord la dissolution de sulfate de fer, puis ensuite l'argile; aussitôt après l'addition du sulfate de fer, le mélange prend une couleur vert-jaunâtre, due à la formation du sulfure de fer; on continue à le brasser jusqu'à complète évaporation à siccité, et après l'avoir détaché de la chaudière, on le réduit de suite en poudre, aussi ténue que possible.

« Cette poudre est chargée dans les moufles, de manière à y former une couche de 6 à 8 centimètres d'épaisseur, ce qui correspond, pour chaque moufle, à un poids de 15 à 20 kilogr.; on continue le feu jusqu'à ce que toute la masse soit rouge, et on la laisse dans cet état pendant trois quarts d'heure à une heure, en renouvelant fréquemment les surfaces et en donnant libre accès à l'air. La masse se colore successivement en brun de foie, rouge, vert et bleu. Cette opération réclame beaucoup d'attention et d'habitude : une trop faible chaleur ne produit point d'outremer, tandis qu'une chaleur trop forte et trop longtemps prolongée en altère la beauté.

« On retire alors la matière du moufle, et on l'épuise en

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

la lavant avec de l'eau. Les eaux de lavage, qui renferment du sulfure et du sulfate de soude, n'ont jusqu'ici reçu aucun emploi, mais on pourrait s'en servir pour préparer du sulfure de sodium. Les résidus du lavage sont égouttés dans des chausses en toile serrée, puis desséchés à l'étuve. Leur couleur est ordinairement d'un vert ou d'un bleu noirâtre.

« La masse desséchée est ensuite finement pulvérisée et passée au tamis de soie, puis calcinée de nouveau par portions de 5 à 7 kilogrammes dans des moufles qui ne servent qu'à cette opération, et qui ont de $0^m,45$ à $0^m,50$ de large sur $0^m,80$ à $0^m,90$ de profondeur. On entretient un feu modéré, et une chaleur rouge peu intense suffit pour produire la chaleur désirée. Aussitôt que la couleur bleue commence à paraître, on renouvelle constamment les surfaces avec un ringard en fer, jusqu'au moment où la couleur est devenue d'un beau bleu pur. L'opération dure d'une demi-heure à trois quarts d'heure; il n'y a aucun avantage à la prolonger ou à augmenter l'intensité du feu. On retire la poudre et on la laisse refroidir au contact de l'air sur des plaques de granit. Il arrive souvent, mais pas toujours, que la couleur acquiert, en refroidissant, bien plus de feu et de beauté.

« L'outremer est ensuite broyé sous des meules en granit de $1^m,50$ de diamètre, puis lavé et séparé, suivant la finesse, en divers degrés qui portent les n^os ^o/o 1, 2, 3, 4, etc.

« Un excellent procédé pour reconnaître la qualité de l'outremer, consiste à le chauffer sur la lampe à esprit-de-vin, dans un tube de verre où l'on fait passer un cou-

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

rant d'hydrogène. L'outremer sera d'autant plus inaltérable et sa qualité d'autant supérieure, que la couleur bleue sera plus longtemps à disparaître. L'outremer naturel ne perd sa couleur qu'au bout d'une et même deux heures et quelquefois plus; l'outremer factice de Nuremberg marque 0 au bout d'un peu plus de demi-heure, et l'outremer le plus commun marque 5 au bout de quelques minutes. »

M. Brunner, qui a fait une étude suivie de l'outremer, a donné le moyen suivant pour l'obtenir.

Les matières qu'il emploie, et auxquelles il fait subir quelques opérations préliminaires, sont : le charbon de bois, la fleur de soufre, le carbonate de soude anhydre, l'alumine et la silice.

Ainsi, il se sert pour les premières calcinations de fleur de soufre, mais pour les dernières, il préfère le soufre qu'il distille exprès. Il fait dissoudre et cristalliser de nouveau le carbonate de soude du commerce, qu'il calcine, pour lui enlever toute son eau. L'alumine provient de l'alun du commerce, calciné à une haute température. Pour la silice, M. Brunner se sert d'un sable quartzeux qu'on trouve près de Lengnau, dans le canton de Berne, et qui est formé de :

Silice.....	94,25.
Alumine.....	3,03.
Chaux.....	1,61.
Peroxyde de fer.	0,94.
Perte.....	0,17.
	100,00.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On prend maintenant :

Sable quartzeux.....	70	parties.
Alun calciné	240	»
Fleur de soufre.....	144	»
Carbonate de soude calciné.	240	»
Charbon de bois.....	48	»

Ces substances, parfaitement réduites en poudre, sont mélangées et broyées dans un tonneau au moyen de balles de fer, puis passées au tamis de soie. Cette opération doit être faite avec tout le soin possible, car c'est de la perfection des mélanges que dépend le succès de la fabrication.

On introduit la matière dans un creuset de Hesse, on lute le couvercle, puis on chauffe en élevant le plus promptement possible la température jusqu'au rouge, sans cependant faire entrer la masse en fusion. M. Brunner a observé qu'une heure et demie de température au rouge sombre était nécessaire. Lorsque le creuset est refroidi, on obtient une masse, médiocrement tassée, jaune verdâtre, ayant quelque ressemblance avec le foie de soufre, et occupant les 2/5 du volume primitif.

Cette matière, qui se détache facilement du creuset, est mise dans un vase, puis arrosée avec de l'eau froide. Du sulfure de sodium se dissout, et il se précipite une poudre d'un bl verdâtre qu'on jette sur un filtre et qu'on lave à l'ea chaude, jusqu'à ce que l'eau de lavage n'ait plus d'odeur. Après avoir été séchée, elle se présente sous la forme d'une poudre légère, d'un gris de cendre clair.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Pour s'assurer de la qualité, on en mélange une petite quantité avec de la fleur de soufre, qu'on chauffe sur un morceau de porcelaine ; lorsqu'elle prend une teinte bleue, on passe à la seconde opération.

On prend parties égales de la poudre de la première opération et de soufre distillé ; on ajoute une fois et demie son poids de carbonate de soude calciné, et on mélange le tout de la même manière que nous avons déjà indiquée ; on introduit dans un creuset de Hesse et on chauffe comme précédemment. Après le refroidissement, on lave la masse qu'on fait ensuite sécher ; on l'essaye de nouveau par le soufre, puis on lui fait subir une troisième calcination avec le soufre et le carbonate de soude. On remarque qu'après cette opération, le produit possède une couleur bleue très-belle. Dans le cas où sa teinte ne serait pas assez riche, on passerait à une quatrième calcination.

Le dernier traitement consiste à étendre sur une plaque de fonte une couche de soufre sublimé, d'une ligne d'épaisseur environ, à tamiser par-dessus une couche égale ou un peu plus épaisse de la poudre, à chauffer la plaque de fer de manière que le soufre s'allume, et à chasser ainsi tout le soufre à la température la plus basse possible.

On réitère le traitement au soufre trois ou quatre fois avec la même poudre, qu'on pulvérise après chaque opération. Le produit qu'on obtient se présente alors sous la forme d'une poudre légère d'un beau bleu ; on remarque qu'après chaque traitement par le soufre, la poudre augmente de poids, et que, lorsqu'elle a acquis son maximum d'intensité, cette augmentation n'a plus lieu.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

D'après l'auteur de ce procédé, si on remplace la soude par la potasse, le produit qu'on obtient possède la même composition chimique, mais il est incolore. Obtenu par le procédé Brunner, l'outremer est composé de la manière suivante :

Silice.....	32,544.
Alumine.....	25,255.
Chaux.....	2,377.
Oxyde de fer.....	2,246.
Sodium.....	16,910.
Soufre.....	11,629.
Oxygène comme perte.	9,039.

M. Varrentrapp et M. Guimet, qui ont fait l'analyse de l'outremer de Nuremberg et de celui de Paris, leur ont trouvé une composition différente :

	Outremer de Meissen. (Varrentrapp.)	Outremer de Paris. (Guimet.)
Silice.....	45,00	47,30.
Alumine.....	23,20	22,09.
Potasse	1,75	12,06.
Soude	21,47	
Chaux.....	0,02	1,54.
Soufre.....	1,69	0,18.
Fer.....	1,06	0,00.
Acide sulfurique.	3,83	4,67.
	98,02.	87,84.

La chaux, d'après M. Brunner, ne concourrait en aucune manière à la composition de l'outremer. Le fer n'aurait pas non plus d'influence sur la formation de la cou-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

leur bleue. Il paraîtrait cependant, d'après M. Elsner, que ce métal serait tout à fait essentiel à la préparation.

Depuis bien longtemps déjà, les chimistes se sont demandé à quelle substance on devait attribuer la coloration bleue de l'outremer.

Margraff est le premier chimiste qui se soit occupé du soin de résoudre cette question. Avant lui, on présumait que le cuivre seul communiquait à l'outremer la couleur bleue ; mais par des analyses très-concluantes, il prouva que ce métal était tout à fait étranger à la composition de cette substance ; et comme il trouva une certaine quantité d'oxyde de fer, il attribua la coloration au fer métallique. Valérius l'attribuait à l'argent.

Guyton de Morveau ayant obtenu une coloration bleue en calcinant du sulfate de fer avec des terres, avança que la matière colorante provenait du sulfure de fer.

Enfin, Clément et Desormes pensèrent que le soufre était la cause de cette couleur.

Cette question, restée dans l'oubli pendant un certain nombre d'années, a été de nouveau soulevée, il y a quelque temps, par M. Elsner, qui a annoncé que la matière colorante bleue est un silicate double de soude et d'alumine contenant, sous forme de combinaison chimique, un sulfure double de sodium et de fer.

Il y a quelques années encore, le bleu d'outremer nous arrivait à peu près exclusivement de l'Allemagne ; mais maintenant, il existe en France des fabriques qui livrent cette matière colorante en quantité assez grande, et d'une qualité qui ne laisse rien à désirer.

Pour connaître d'une manière très-approximative la ri-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chesse de teinte des outremers, M. Barreswil a indiqué le moyen suivant,

On prépare du sulfate de baryte artificiel en décomposant du nitrate de baryte ou du chlorure de baryum par de l'acide sulfurique ; on lave avec soin et on sèche exactement. On fait deux pesées de 20 grammes chacune de sulfate de baryte qu'on met dans deux mortiers, et on tare exactement, dans deux petites capsules, les deux échantillons d'outremer dont on désire comparer les teintes (environ 1/2 gr. à 1 gr.) : avec une partie de l'un de ces échantillons que l'on verse dans un mortier, on compose, avec le sulfate de baryte, une teinte d'un bleu clair ; et avec l'autre, versé peu à peu dans le second mortier, on fait une teinte aussi rapprochée que possible; les deux capsules, portées dans la balance, indiquent par la perte du poids la quantité d'outremer employé; la comparaison des poids donne la valeur comparative des outremers.

L'outremer est d'un usage journalier pour l'azurage du papier, des tissus, des bougies, du savon, de l'amidon, du sucre ; il sert dans l'impression sur étoffes et sur papier. Enfin il est employé pour la peinture à l'huile et pour l'aquarelle.

Le prix assez élevé auquel le commerce le livre a excité la convoitise des falsificateurs, aussi n'est-il pas rare de le rencontrer falsifié, soit avec les cendres bleues, soit avec l'amidon.

Les cendres bleues se reconnaissent au moyen de l'ammoniaque, elles se dissolvent en colorant ce véhicule en bleu très-intense. L'outremer pur, au contact de ce réac-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tif ne fournit rien de semblable. La fécule se décèle au moyen de la teinture d'iode, qui la colore en bleu.

BLEU DE COBALT OU BLEU THÉNARD.

Lorsque les arts étaient obligés de recourir au lapis-lazuli pour se procurer le bleu d'azur, M. Thénard fit connaître, dans le cours de l'année 1804, une couleur bleue qui eut jusqu'à l'époque de la découverte de l'outremer artificiel une très-grande vogue, et qui est encore souvent employée de nos jours. En effet, outre qu'on peut la livrer à un prix aussi bas que l'outremer artificiel, elle possède, de plus que cette couleur, des propriétés que les peintres estiment beaucoup : ainsi elle ne perd pas aussi facilement l'éclat de son ton lorsqu'elle a été exposée pendant un certain temps à l'air ; dans quelque lieu qu'on la place, elle conserve pendant fort longtemps sa belle teinte, et couvre parfaitement les objets sur lesquels on l'applique ; avantages que l'outremer ne possède pas à un aussi haut degré. Le seul reproche qu'on peut lui faire, c'est de fournir une peinture qui paraît violette vue à la lumière d'une bougie.

Cette substance, à laquelle le public reconnaissant a donné le nom de son inventeur, possède une composition chimique qui varie avec le procédé employé pour l'obtenir. Elle peut être regardée comme un mélange en proportions diverses de phosphate d'alumine et d'oxyde de cobalt, contenant presque toujours une certaine quantité d'arséniate de cobalt.

M. Thénard l'obtient de la manière suivante :

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On commence par préparer du phosphate de cobalt en traitant du minerai de cobalt par l'acide nitrique et décomposant le nitrate formé par du phosphate de soude, qui fournit du phosphate de cobalt insoluble et du nitrate de soude soluble.

D'autre part, on précipite une solution d'alun de potasse ou d'ammoniaque par de l'alcali volatil ; l'hydrate d'alumine, qui a pris naissance, est lavé avec soin et réduit à l'état de gelée.

On fait ensuite un mélange de 1 partie de phosphate de cobalt avec 1/3 2 ou 3 parties d'alumine récemment précipitée, on broye dans un mortier jusqu'à ce qu'on n'aperçoive plus aucun point bleu ou plus foncé que le reste de la masse ; on sèche ensuite le mélange, on le place dans un creuset, on l'expose à une température un peu au-dessus du rouge cerise. Après refroidissement, on obtient le bleu de cobalt en fragments qui se désagrégent facilement. On le réduit en poudre fine et on le livre au commerce.

La beauté du produit dépend uniquement de la quantité d'alumine qu'on ajoute. Ainsi, en employant parties égales de phosphate de cobalt et d'hydrate d'alumine, on obtient une couleur bleue qui tire sur le vert, et avec 4 ou 5 parties d'alumine pour 1 de phosphate de cobalt, la couleur passe au bleu clair.

M. Thénard a recherché si, en remplaçant le phosphate de cobalt par l'arséniate, on n'obtiendrait pas un produit d'une teinte plus belle ; ses expériences ont montré qu'en opérant avec parties égales d'arséniate de cobalt et d'alumine, on obtenait un bleu vif foncé pur,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mais jamais d'une nuance aussi belle qu'avec le phosphate.

Comme le minerai de cobalt contient toujours une assez forte dose d'arsenic, qui forme de l'arséniate de cobalt, lorsqu'on précipite la solution nitrique par le phosphate de soude, M. Payen a conseillé de faire subir au minerai un grillage préliminaire, qui a pour but d'expulser la plus grande partie de l'arsenic. Cette opération fournit un avantage incontestable; malgré cela, presque tous les bleus de cobalt du commerce contiennent de l'arséniate de cobalt, en très-petite quantité, il est vrai.

M. Boullai Marillac a apporté au procédé de M. Thénard une modification qui consiste à remplacer l'alumine par la chaux; il obtient alors du phosphate de chaux et de l'oxyde de cobalt qui, au dire de son inventeur, possède une teinte bleue plus riche, et est d'un aspect plus velouté que le bleu Thénard. Sous cette forme, il convient parfaitement pour la peinture en miniature.

Les acides phosphorique et arsénique sont-ils nécessaires à la production du bleu Thénard? Nous ne le pensons pas.

Ce qui le prouve, c'est qu'en calcinant au rouge cerise un mélange à parties égales d'alumine gélatineuse et de nitrate de cobalt, on obtient une couleur bleue aussi belle que la précédente.

Le bleu Thénard ne serait donc, à proprement parler, qu'une combinaison d'alumine et d'oxyde de cobalt à un degré d'oxydation encore inconnu.

Le procédé que M. Binder a publié dernièrement dans la *Revue scientifique*, sur la préparation de cette couleur,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qu'il nomme *outremer cobaltique*, vient à l'appui de cette manière de voir.

Voici comment M. Binder conseille d'opérer :

« Je fais dissoudre 6 kilogrammes d'alun exempt de fer dans un vase de terre ou de plomb, je filtre la dissolution bouillante dans une cuve haute de 1 mètre 70 centimètres, large de 1 mètre, que je remplis au tiers d'eau parfaitement pure et débarrassée de toute trace de fer, afin d'empêcher l'alun de cristalliser. Ensuite je précipite l'alumine au moyen d'une dissolution de potasse, je remplis la cuve d'eau, et après avoir laissé déposer le liquide et décanté l'eau claire qui surnage, je le remplace par une nouvelle quantité; je continue de la même manière jusqu'à ce que le chlorure de baryum ne fasse plus reconnaître la moindre trace d'acide sulfurique.

« Je fais dissoudre 500 grammes de sesquioxyde de cobalt dans 1,500 grammes d'acide chlorydrique marquant 22° à l'aréomètre de Baumé, j'évapore la dissolution à siccité; je fais de nouveau dissoudre le résidu dans 3 kilogrammes d'acide chlorydrique et je soumets la dissolution à l'action de l'acide sulphydrique, pour en séparer les métaux étrangers qui pourraient s'y trouver; je filtre, j'évapore de nouveau à siccité, et enfin je fais dissoudre le résidu dans l'eau, de manière à obtenir 9 ou 10 livres de dissolution.

« Une fois ces deux opérations préliminaires faites, je précipite, au moyen de l'ammoniaque, 6, 8, 10 ou 12 livres de cette dissolution cobaltique, plus ou moins, selon que la nuance doit être plus ou moins foncée. Mais il faut avoir bien soin de ne pas verser trop d'ammoniaque,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sans quoi le cobalt se redissoudrait dans un excès de réactif. Après avoir bien lavé le précipité, je le verse dans de l'eau, tenant en suspension l'alumine extrêmement divisée dont il a été question plus haut. Il faut remuer le mélange, sans interruption, pendant une demi-heure, afin que les deux précipités se mèlent d'une manière bien intime.

« Lorsque le liquide qui surnage présente, après avoir reposé, une couleur rougeâtre, c'est une preuve qu'un peu de cobalt s'y est dissous : alors on ajoute encore un peu d'ammoniaque, on laisse reposer, on décante et l'on ajoute de la nouvelle eau à différentes reprises. On enveloppe le précipité d'un linge fin, on le suspend pour le faire égoutter, on l'exprime, on le fait sécher à l'étuve dans des vases, et on le chauffe au rouge pendant deux heures ou deux heures et demie dans des creusets de terre.

« Après le refroidissement, l'outremer est finement broyé à la meule, desséché, porphyrisé et passé au tamis. 12 livres de dissolution cobaltique donnent l'outremer le plus fin ; celui dont la couleur est la plus claire s'obtient avec 6 livres de dissolution. Le produit est de 2 livres en moyenne, et pour les deux premières sortes, il s'élève souvent à 2 ou 3 onces au plus. »

Le bleu Thénard est vendu dans le commerce en poudre et entier; il possède une teinte bleue qui se confond avec celle de l'outremer factice. Sa couleur résiste parfaitement à l'action de la chaleur, à la lumière, aux acides, à l'acide sulphydrique, au chlore et aux alcalis. Broyé à l'huile, il couvre aussi bien que l'outremer, avec une nuance légèrement violâtre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Quand, par suite de certaines circonstances, cette couleur a perdu la vivacité de sa teinte, on la lui rend facilement en la chauffant à l'air et en l'agitant continuellement, ou bien encore on la mélange avec une petite quantité de bioxyde de mercure (oxyde rouge, précipité *per se*), et on chauffe ; le mercure se volatilise à l'état métallique, tandis que l'oxygène se fixe sur la matière à laquelle il rend tout son éclat primitif. La fixation de l'oxygène sur le bleu de cobalt décoloré, démontre que l'oxyde de cobalt y est à un certain état d'oxydation, indispensable pour la production de sa teinte bleue.

SMALT.

Le smalt, nommé encore *bleu d'azur, bleu de smalt, bleu de Saxe, bleu de safre, bleu d'émail, bleu d'empois* et enfin *verre de cobalt*, a été considéré jusque dans ces derniers temps comme un verre coloré par de l'oxyde de cobalt ; mais il résulte des expériences d'un inspecteur des fabriques d'Allemagne, M. Ludwig, qu'il peut être regardé comme un silicate double de potasse et de cobalt, de la formule :

$$2\,SiO^3 + KO + 2\,(SiO^3) + CoO,$$

mélangé avec des quantités très-variables d'oxydes terreux et métalliques, parmi lesquels on remarque la chaux, l'alumine, la magnésie, l'oxyde de fer et l'oxyde de nickel, et parfois des acides arsénique, carbonique, et de l'eau.

La découverte du bleu de smalt est attribuée à un verrier saxon, nommé Christophe Schüver, qui était établi à Neudek vers le milieu du seizième siècle. Il l'obtint en

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

faisant fondre du verre avec du minerai de cobalt de Scheeberg. Pendant quelque temps il le vendit comme émail bleu aux potiers du voisinage. Son procédé ne tarda pas à être connu des fabricants de Nuremberg, qui l'exploitèrent en Hollande. La fabrication passa ensuite à Venise.

Mais il est certain que cette couleur avait été employée par les peintres de l'antiquité, car les Grecs et les Romains s'en servaient, sous le nom de *fritte d'Alexandrie*, pour la décoration de leurs vases. Ainsi, Davy l'a retrouvée dans des fragments de peinture à la fresque tirés des ruines du monument de Caïus Cestius, et dans des pots enfouis sous les ruines de Pompéia. C'est cette couleur qui forme les bleus de la Noce Aldobrandine.

D'après M. Ludwig, l'intensité de la couleur du smalt dépendrait de l'abondance plus ou moins grande du silicate double de potasse et de cobalt. Voici la composition chimique qu'il a trouvée à trois échantillons provenant de sources différentes.

	Smalt de modum de qualité supérieure.	Smalt d'Eschel.	Smalt commun.
Silice	70,86	66,20	72,12.
Alumine	0,43	8,64	1,80.
Protoxyde de fer	0,24	1,36	1,40.
Chaux	»	»	1,92.
Protoxyde de cobalt	6,49	6,75	1,95.
Potasse et soude	21,41	16,31	20,04.
Protoxyde de nickel	»	»	Traces.
Acide arsénique	Traces	»	0,07.
— carbonique	0,57	0,25	0,46.
Eau		0,67	Traces.
	100,00.	100,18.	99,76.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La plus grande partie de smalt qu'on emploie tant en France qu'à l'étranger se fabrique en Saxe et dans la Hesse.

Les matières premières qu'on emploie pour cela sont :

Du minerai de cobalt.
Du sable.
De la potasse.

Le minerai de cobalt, qui sert le plus ordinairement à cette fabrication, est le speisz ou arséniure de cobalt et de fer, auquel on fait subir une opération préliminaire qui a pour but de volatiliser l'eau et l'arsenic qu'il contient, de suroxyder les oxydes de cobalt et de fer, et enfin de rendre ses parties terreuses propres à la vitrification.

Dans un fourneau à réverbère, garni d'une grande cheminée et chauffé au rouge, on projette le minerai réduit en morceaux peu volumineux. Lorsqu'il ne se dégage plus de vapeurs blanches, et lorsqu'au moyen d'un ringard on s'aperçoit que la matière commence à s'agglomérer, on la retire du feu. La mine de cobalt, après son entier refroidissement, est réduite en poudre, puis passée au tamis de soie.

Dans cet état, elle porte le nom de *safre*.

La durée de la calcination dépend beaucoup de la nature du minerai qu'on a à sa disposition ; ce n'est que par des essais en petit qu'on parvient à régler l'intensité de la chaleur et le temps nécessaire à cette opération.

Le sable provient du quartz, privé, autant que possible, de talc, de mica, de craie et de fer ; on calcine la pierre en plein air, et lorsqu'elle est encore rouge, on l'é-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tonne en la plongeant dans de l'eau froide, on la met en poudre fine qu'on lave avec de l'acide chlorhydrique étendu, puis on la fait sécher et on la passe au tamis.

La potasse doit être privée, autant que possible, de chlorure de sodium, de chaux et de sable ; celle qui provient de la calcination du tartre blanc convient parfaitement pour cet usage ; on la calcine avant de l'employer, puis on la met en poudre.

Une fois les matières premières préparées, on procède au mélange.

La proportion de celles-ci est fort difficile à indiquer. Chaque fabricant est obligé d'opérer avec des quantités qui dépendent de la nature du minerai de cobalt qu'il peut se procurer.

Le sable et le cobalt sont d'abord mélangés entièrement, puis on ajoute la potasse ; on place la matière dans des pots faits d'argile et de sable, et percés à leur partie inférieure d'un trou qu'on bouche à volonté. On en place ainsi un certain nombre dans un four à verrerie ordinaire que l'on chauffe au rouge blanc avec du bois, plus rarement avec du charbon de terre.

Ordinairement, après quatre ou six heures de calcination, la matière se trouve en fusion tranquille ; on observe qu'elle forme trois couches : une inférieure, qui consiste en minerai de cobalt non attaqué, mais fondu ; une supérieure, nommée fiel de verre, formée de sulfate et d'arséniate de potasse et de chlorure de potassium ; enfin une troisième intermédiaire, qui constitue le *verre bleu*.

Au moyen de grandes cuillers de fer chaudes, on en-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

lève avec précaution la plus grande partie du fiel, puis on débouche les trous des pots afin de faire écouler le speisz fondu. On rebouche aussitôt, et avec la cuiller de fer on prend le verre fondu qu'on verse dans une auge contenant de l'eau froide. On recharge de nouveau les pots, et on procède à une nouvelle opération.

Dans une fabrique de smalt en activité, l'opération marche jour et nuit, sans discontinuer pendant des années entières. Mais cette fabrication ne laisse pas que d'être très-dangereuse pour les ouvriers. Continuellement exposés aux vapeurs arsénicales et à l'action d'une température très-élevée, on a remarqué qu'en général ils n'arrivaient pas à un âge avancé.

Le smalt que l'on retire de l'eau est recueilli, séché, puis pulvérisé sous des meules horizontales. On le lave par décantation, ce qui permet de l'obtenir sous divers degrés de finesse, qu'on désigne sous les noms de smalt de premier, de second, de troisième et de quatrième feu. Ou bien encore on lui donne une marque spéciale qui se rapporte à sa finesse et à sa teinte.

Le smalt possède une teinte bleue d'autant plus foncée que le minerai de cobalt contenait moins d'arsenic. C'est pour arriver à ce but qu'on a conseillé de l'obtenir avec de l'oxyde de cobalt pur.

Pour cela on réduit le minerai en poudre aussi fine que possible, et on l'arrose avec de l'acide nitrique bouillant; sous l'influence de cet agent, il se forme de l'acide arsénique et des nitrates de cobalt et de fer. On décante la liqueur, on l'étend d'eau, puis on y verse une solution de carbonate de soude. De l'arséniate de soude prend nais-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sance, et il se précipite des carbonates de cobalt et de fer qu'on recueille et qu'on lave avec soin. Ce précipité, séché à l'étuve, puis calciné, fournit de l'oxyde de cobalt contenant une certaine quantité d'oxyde de fer qu'on mélange avec du sable et avec de la potasse. Le smalt qu'on obtient par ce moyen possède une teinte bleue qui ne laisse rien à désirer ; mais il revient à un prix beaucoup plus élevé que les autres espèces ; d'abord en raison de la préparation de l'oxyde de cobalt, et ensuite parce qu'on est obligé de chauffer les creusets pendant plus longtemps, l'arsenic ayant la propriété, dans la fabrication des smalts ordinaires, de communiquer au verre une plus grande fusibilité.

Il est peu de couleurs qui possèdent des nuances aussi variées que le smalt ; entre les deux limites extrêmes du bleu foncé et du blanc bleuâtre, il existe un très-grand nombre de teintes, désignées dans les fabriques par des marques particulières que nous ferons connaître plus loin.

Outre les smalts proprement dits, il en existe une autre espèce d'une teinte bleue assez foncée, et d'un grain très-fin, qu'on désigne communément sous le nom de *bleu de blanchisseuse* ou de *bleu d'Eschel*.

Cette variété s'obtient de toutes pièces, en mélangeant du safre, réduit en poudre fine, avec du smalt de bonne qualité ; on le distingue du smalt véritable en le délayant dans l'eau ; après quelques secondes de repos, le safre se précipite le premier, tandis que le smalt reste en suspension dans le liquide.

Nous arrivons maintenant aux propriétés générales du smalt.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Ainsi que nous l'avons déjà dit, sa teinte varie depuis le bleu clair jusqu'au bleu foncé; sa densité est de 2,65° en moyenne; exposé à l'action de la chaleur, il peut supporter une très-haute température sans se décomposer. Il entre en fusion à 1,200°.

Pour être de bonne qualité, le smalt ne doit pas être sablonneux, il doit s'agglomérer comme de la farine.

Vu au microscope, il doit présenter des grains de même dimension et de la même nuance.

Délayé dans de l'eau, le dépôt qui se forme doit avoir la même couleur dans toute son épaisseur.

Il doit être exempt de substances étrangères, telles que du plâtre, du sable, du spath pesant, de l'outremer, etc.

Le smalt est employé pour plusieurs usages.

La variété la plus grosse sert, comme sable, à sécher l'écriture. Comme couleur, il est d'un emploi journalier pour le papier, le linge et les étoffes blanchies; comme couleur d'application, il ne fournit pas toujours des résultats très-satisfaisants, il présente quelquefois l'inconvénient de verdir et de noircir; sa nature siliceuse s'oppose à ce qu'on puisse le mélanger d'une manière convenable avec les huiles; mais pour le badigeonnage, il donne une couleur très-belle et très-résistante.

Chaque fabricant possède des échantillons fondamentaux, désignés par des marques particulières; c'est par la finesse du grain et sa richesse en cobalt qu'on parvient à établir une échelle qui permet de classer les différents produits qu'on obtient. Ainsi en Saxe, le smalt est généralement connu sous les initiales suivantes :

H.... Smalt commun.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

E.... Variété Eschel.
B.... Smalt de Bohême.
CF... Couleur fondamentale.
FC... Fine couleur.
FCB. Fine couleur de Bohême.
FE.. Eschel fin.
MC.. Couleur moyenne.
MCB. Couleur moyenne de Bohême.
ME.. Eschel moyen.
OC.. Couleur ordinaire.
OCB. Couleur ordinaire de Bohême.
OE.. Eschel ordinaire.

Les lettres F M et O se rapportent à la convenance en cobalt. C. CB, se rapportent au grain.

Pour désigner du smalt qui contient plus de cobalt que F, on ajoute plusieurs F, c'est ainsi que FFFC sera à un prix plus élevé que FFC, et celui-ci vaudra plus d'argent que FC. Si, au contraire, le bleu contient moins de cobalt que OC, couleur ordinaire, on ajoute à la marque en exposant, par exemple, OC^2 OC^3, pour indiquer que le smalt contient la moitié ou le tiers de cobalt de la qualité ordinaire.

BLEU DE MONTAGNE.

Le bleu de montagne, nommé encore *azurite, pierre d'Arménie,* est un carbonate de cuivre basique qui ne diffère du vert de montagne ou malachite que par des proportions d'eau et d'acide carbonique. Sa formule se représente ainsi :

$$\underbrace{2\,(CO^2)}_{\text{Acide carbonique.}} + \underbrace{3\,(CuO)}_{\text{Oxyde de cuivre.}} + \underbrace{HO}_{\text{Eau.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Cette substance se trouve dans la nature à l'état terreux ou bien engagée dans du quartz; dans le premier cas, elle porte plus particulièrement le nom de *bleu de montagne* ou *chrysocolle bleu;* tandis que dans le second, on lui réserve le nom de *pierre d'Arménie.*

On rencontre le bleu de montagne dans les montages stratifiées, en Sibérie, dans les monts Ourals, dans le Tyrol, où il sert à peindre les jouets d'enfants; en Bohême, en Saxe, au Hartz, dans la Hesse, à Salzbourg, en Angleterre, et enfin en France, à Chessy, près de Lyon, où on l'exploite pour la préparation du cuivre métallique; il possède une teinte bleue céleste, très-riche, qu'il conserve dans l'huile.

A l'état de pureté, le bleu de montagne est très-rare; le plus ordinairement, il est souillé par de la malachite qui lui communique une nuance verdâtre.

Le peu qu'on emploie dans les arts nous vient en partie du Tyrol; son extraction consiste à réduire le minerai en poudre fine dans des moulins; à le délayer dans de l'eau, et à le séparer par décantation des matières étrangères. Les premières eaux sont recueillies à part, comme contenant le vert le plus pur.

La richesse de ton du bleu de montagne a fait rechercher depuis très-longtemps le moyen de l'obtenir par la voie artificielle.

On n'est pas encore parvenu, en France, à le préparer parfaitement pur.

Quelques fabricants anglais ont seuls le secret de cette fabrication; et le produit qu'ils nous livrent possède, à quelques centièmes près, la même composition que celui

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

que l'on trouve dans la nature, tandis que le bleu de montagne français, nommé *cendres bleues*, *bleu de chaux, bleu de cuivre,* contient toujours des proportions plus ou moins grandes de chaux caustique et de sulfate de chaux. Aucune formule ne lui est applicable.

L'illustre Pelletier est le premier qui, après un grand nombre d'expériences, soit arrivé à obtenir un carbonate basique de cuivre dont la teinte se rapproche un peu du bleu de montagne anglais, mais qui en diffère essentiellement par la composition.

Voici le procédé, tel que Pelletier l'a publié à l'Académie des sciences, en 1791 :

« Je fais dissoudre à froid du cuivre dans de l'acide nitrique affaibli, afin d'avoir une dissolution cuivreuse, pareille à celle que l'on obtient dans les travaux du départ. J'ajoute ensuite à cette liqueur de la chaux en poudre, et j'ai soin d'agiter le mélange, pour faciliter la décomposition du nitrate de cuivre; j'ai soin encore de mettre un petit excès de nitrate de cuivre, afin que toute la chaux soit absorbée, et afin que le précipité qui a lieu (dans l'instant même du mélange) soit un pur précipité de cuivre; je laisse déposer le précipité, je décante la liqueur qui le surnage (qui est du nitrate de chaux), je le lave à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'enfin il se trouve bien édulcoré; je mets alors le tout sur un linge, pour que ce précipité puisse s'égoutter. C'est avec ce précipité, qui est d'une couleur d'un vert tendre, que je prépare les cendres bleues. Pour cet effet, j'en prends une certaine quantité que je mets sur une pierre à broyer, ou bien dans un grand mortier; j'y ajoute ensuite un peu de chaux vive en pou-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dre; ce mélange prend par la trituration, et dans l'instant, une couleur bleue très-vive. Si le précipité était trop sec ou même tout à fait sec, j'ajoute une très-petite quantité d'eau, afin que le mélange forme une espèce de pâte molle et facile à broyer. La quantité de chaux que j'emploie est de 7 à 10 p. % de précipité. Je fais ensuite sécher le tout.

Voici maintenant le procédé le plus généralement connu (M. Payen, *Dictionnaire technologique*) :

On se sert de chlorure de cuivre qu'on obtient de la manière suivante :

On fait une solution de sulfate de cuivre, marquant à chaud 36°, on verse du chlorure de calcium liquide (provenant du traitement de la craie par l'acide chlorhydrique) marquant 40° à l'aréomètre de Baumé. Il se produit du chlorure de cuivre qui reste dissous et du sulfate de chaux qui se précipite. Pour obtenir la presque saturation des liqueurs, on a calculé qu'il fallait 240 litres de solution de sulfate de cuivre pour 180 litres de chlorure de calcium. Nous disons *presque saturation*, parce que la présence d'un petit excès de sel de cuivre est indispensable au succès de l'opération.

Le précipité de sulfate de chaux est lavé à plusieurs reprises par décantation avec de l'eau froide, puis on le jette sur des filtres de toile écrue, et on l'arrose de nouveau pour lui enlever tout le sel de cuivre qu'il peut retenir.

Avec les proportions que nous indiquons, on obtient 680 litres environ d'une liqueur verte qui marque 20° Baumé.

Le chlorure de cuivre parfaitement clair est placé dans quatre cuves ou tonneaux défoncés par le bout.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

D'une autre part, on délaye dans 300 litres d'eau 90 ou 100 kilogr. de chaux caustique parfaitement blanche. La bouillie qui en résulte est broyée dans un moulin en bois, et lorsqu'elle ne contient plus de grumeaux, on la jette sur un tamis de toile métallique en cuivre à mailles très-serrées.

On prend une quantité de lait de chaux qui varie entre 70 et 85 kilogr.; on la répartit dans les quatres cuves de chlorure de cuivre. On agite pendant longtemps avec un râble en bois et on laisse reposer. La liqueur qui surnage le précipité, essayée par l'ammoniaque caustique, ne doit produire qu'une teinte bleuâtre très-claire. Si elle était foncée, il faudrait ajouter une autre dose de lait de chaux et brasser de nouveau, jusqu'à ce que le précipité ait acquis une teinte uniforme. Après quelques heures de repos, on décante la liqueur claire, on la recueille à part. Comme elle contient une grande quantité de chlorure de calcium, on la fait évaporer à 40° Baumé pour la faire servir à la préparation du chlorure de cuivre. On lave le précipité par décantation, d'abord avec les secondes eaux d'une précédente opération, qu'on met encore à part pour utiliser le chlorure de calcium qu'elles contiennent, puis avec de l'eau pure. La première addition d'eau sert d'*eaux secondes* pour une autre opération. Après quelques minutes de repos, on jette le précipité sur des filtres placés sur des chassis de toile. On obtient 500 à 550 kilogr. d'une pâte molle, verte, que l'on expose dans un endroit à l'abri de la poussière et des émanations méphitiques.

On obtient dans cette première période de l'opération du carbonate bibasique de cuivre. On peut déjà juger par

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

la teinte du précipité de la beauté du produit qu'on obtiendra.

L'opération qui suit a pour but de mettre en liberté une certaine quantité d'oxyde de cuivre hydraté. Pour cela on se sert d'un lait de chaux fait dans les proportions que nous avons indiquées et d'une solution de potasse perlasse du commerce, marquant 15° Baumé. Mais il est indispensable de connaître auparavant la quantité d'eau que la pâte contient. On en prend 10 à 20 grammes, on la fait sécher vers 90 à 100°, et lorsqu'une balance très-sensible indique qu'elle ne perd plus rien, on la pèse, et par le poids du résidu on obtient la quantité d'eau qui s'est dégagée. Une pâte bien préparée ne doit pas perdre au delà 73 à 75 % d'eau. La précaution que nous indiquons là n'est pas toujours très-exactement suivie, certains ouvriers parfaitement exercés à ce genre de fabrication connaissant, par la consistance de la pâte, la quantité d'eau qu'elle renferme.

Le poids du résidu sec indique la quantité d'eau de chaux et de potasse qu'il faut employer; ainsi, lorsqu'il s'élève à 25 ou 27 %, on en met 12 kilogr. dans un baquet de bois dont la capacité est de 20 litres environ, on y ajoute 1 kilogr. de bouillie de chaux et on brasse vivement pendant plusieurs minutes. Lorsque le mélange a acquis une teinte uniforme, on verse 0 litres 7 de la solution de potasse et on agite de nouveau. Le mélange est porté dans un moulin à couleur et broyé rapidement. Tous les fabricants de cendres bleues attribuent à la promptitude avec laquelle ce broyage est fait, la beauté du produit.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Pendant que cette opération s'exécute, un autre ouvrier fait deux solutions contenant chacune, dans 4 litres d'eau, 500 grammes de sulfate de cuivre et 250 grammes de sel ammoniac. On fait couler la pâte broyée dans une tourille en grès ou une grande bouteille en verre, puis on y ajoute les deux solutions; on bouche le vase avec un bouchon de liége que l'on mastique, puis on secoue fortement. La matière est abandonnée au repos pendant trois, quatre ou cinq jours, puis on débouche les bouteilles et on verse le contenu dans un tonneau doublé en plomb, défoncé par un bout et rempli aux deux tiers d'eau très-limpide et aussi pure que possible. On brasse bien le tout avec un râble en bois; on laisse reposer. Une cannelle, placée à quelques centimètres du précipité, permet de soutirer la partie liquide; on lave ensuite par décantation jusqu'à ce que l'eau décantée ne fasse plus virer au rouge la couleur du papier de curcuma.

On peut faire par ce procédé, et avec les mêmes outils, 3 bouteilles par heure et 24 par jour.

Le précipité suffisamment lavé, et auquel les Anglais donnent le nom de *verditer* en pâte, est mis à égoutter sur des filtres en toile de chanvre. La fabrique des papiers peints l'emploie en très-grande quantité dans cet état. Lorsqu'on veut l'obtenir sec, on le fait dessécher à l'ombre et à une douce chaleur; il porte alors le nom de *cendre bleue en poudre*.

Le bleu en pâte et les cendres bleues proprement dites, forment dans le commerce trois numéros. Avec les proportions que nous venons d'indiquer, on obtient le n° 3 ou le bleu superfin. Si on ajoute 500 grammes de lait de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chaux de plus, le produit possède une teinte bleue plus pâle et se vend sous le nom de bleu fin ou n° 2. La qualité inférieure ou n° 1, est préparée avec 2 kilogr. de bouillie de chaux au lieu de 1 kilogr., et 500 grammes de sel ammoniac au lieu de 250 grammes.

On fait rarement sécher le bleu n° 1, car il prend une teinte bleue très-pâle qui ne pourrait pas fournir à la peinture un ton riche.

Nous avons dit en commençant, qu'en Angleterre seulement on était arrivé, par un procédé tenu secret depuis très-longtemps, à préparer des cendres bleues identiques par leur composition chimique et la plupart de leurs propriétés physiques au bleu de montagne naturel. Quelques auteurs pensent que l'on se sert de nitrate de cuivre, qui provient de la dissolution du cuivre dans l'acide nitrique concentré, ou bien du traitement des matières d'or et d'argent.

Les cendres bleues anglaises sont à un prix plus élevé que les cendres bleues françaises, d'abord parce qu'elles possèdent une teinte plus belle, et ensuite parce qu'elles sont plus solides.

Nous considérons le procédé indiqué par Pelletier, quoique donnant un produit moins beau, comme infiniment préférable sous le rapport de la solidité à celui généralement décrit dans les auteurs. Voici pourquoi.

L'emploi du sulfate de cuivre et du sel ammoniac dans la mise en bouteille, a pour but de former de l'ammoniure de cuivre, composé bleu d'une très-grande beauté, mais d'une solidité plus que douteuse. C'est bien évidemment à la présence de cette substance dans les cendres

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

bleues destinées à la peinture sur papier, qu'il faut attribuer le peu de fixité dont jouit généralement la couleur bleue de nos papiers d'appartements, surtout lorsqu'on se sert de bleu n° 1 ou inférieur, nommé encore bleu de chaux.

La fabrication des cendres bleues nécessite de la part de l'ouvrier une pratique très-longue. La qualité des substances qu'on emploie et la propreté des ustensiles influent considérablement sur la qualité du produit qu'on obtient. Ainsi le sel de cuivre doit être à peu près privé de fer, et l'eau de rivière, la moins chargée de sels, doit toujours être limpide et n'avoir aucune odeur. Tous les outils, et particulièrement les moulins, ne doivent rien contenir en fer, et sont lavés avec soin à la fin de la journée. Enfin l'atelier doit être très-bien aéré et éloigné autant que possible des émanations sulfureuses.

Toutes les cendres bleues en pâte qu'on prépare en France sont destinées à la peinture des papiers de tenture ; en poudre, il n'y a guère que les peintres de décors qui l'emploient. Elles sont à peu près inusitées dans la peinture à l'huile, car elles ne conservent pas leur teinte bleue et se délayent assez mal.

Un industriel a imaginé, pour préparer des bleus clairs propres à la fabrication des papiers de tenture, de mélanger une certaine quantité de kaolin au bleu d'azur. Cette substance, par sa nature pulvérulente et lourde, et par l'alumine qu'elle contient, se mélange très-bien aux autres couleurs et sèche très-vite.

Mais le bleu de montagne naturel possède une fixité beaucoup plus grande que celui préparé artificiellement.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Les peintres de l'antiquité en faisaient très-souvent usage, et on remarque que les fresques peintes avec cette substance ont parfaitement résisté à l'action du temps.

L'artiste et le détaillant peuvent avoir intérêt à distinguer les cendres bleues françaises, des cendres bleues anglaises. Pour cela il suffit, lorsqu'elles sont en pâte, de les dessécher d'une manière complète à une basse température, puis de les chauffer dans un tube avec une petite quantité de potasse ou de soude caustique réduite en poudre. L'odorat percevra facilement dans les premières la présence de l'alcali volatil, phénomène qui ne se présente pas avec les cendres d'origine anglaise.

INDIGO.

L'indigo, employé principalement en détrempe par les fabricants de papier peints, est le principe colorant des feuilles de diverses plantes du genre *indigofera* ou *nerium*, du *polygonum tinctorium* et du pastel (*isatis tinctoria*.)

Les auteurs font remonter sa découverte aux Grecs et aux Romains, mais son usage n'est bien connu que depuis le seizième siècle. Il fut importé en Europe par les Hollandais, vers l'année 1645.

Cette matière colorante, d'un usage si répandu pour la teinture, éprouva dans l'origine un dénigrement tel, qu'en Saxe, dans le cours de l'année 1750, son emploi fut tout à fait défendu. Les teinturiers de Nuremberg s'entendirent pour ne teindre en bleu qu'avec le pastel. Le contre-coup de cette coalition se fit sentir jusqu'en

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

France; ainsi, Henri IV défendit son usage sous les peines les plus sévères, et, sous Colbert, l'emploi de l'indigo ne fut permis qu'à la condition de le mélanger avec son poids de pastel.

Cette espèce de proscription tenait à deux causes : d'abord, parce que les industriels regardaient l'indigo comme moins solide que le pastel ; ensuite, parce qu'il tendait à supprime rla culture de cette dernière plante, que certaines contrées de l'Allemagne, la Thuringe, notamment, exportaient en quantité considérable.

En 1737, le chimiste français Dufray montra par des expériences irrécusables, que l'indigo de bonne qualité possédait une solidité aussi grande et une teinte plus belle que les pastels. A partir de ce moment, son usage devint libre et général.

L'indigo se présente ordinairement avec les caractères suivants :

Il est bleu foncé, nuancé de violet et prend un éclat métallique et cuivré lorsqu'on le frotte avec un corps poli ; on estime que sa qualité est d'autant plus belle que cette teinte est plus prononcée. Il est sans odeur, sans saveur, et happe à la langue à la manière de l'argile. Sa densité est moins grande que celle de l'eau. Les agents de dissolution ont peu d'action sur lui ; ainsi, il est insoluble dans l'eau, l'alcool froid, l'éther, les huiles grasses et volatiles, les acides et les alcalis étendus d'eau. L'alcool concentré et bouillant en dissout une petite quantité. Exposé à l'action de la chaleur et à l'air, il entre en fusion vers 290°+0, et se décompose en partie en répandant des vapeurs pourprées ou *indigotine*, sur laquelle nous aurons

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'occasion de revenir. Chauffé en vase clos, il se décompose entièrement en donnant des produits ammoniacaux et des cyanures volatils, et un résidu de charbon poreux et brillant.

Nous venons de dire que l'indigo était insoluble dans les acides dilués, mais traité par l'acide sulfurique anhydre (acide fumant de Nordhausen), il se dissout à peu près entièrement. Cette liqueur, considérée par les chimistes comme une véritable composition définie, porte, suivant les proportions d'acide, des noms différents; ainsi parties égales ou mieux équivalents égaux d'acide et d'indigo fournissent le *pourpre d'indigo;* avec 8 à 10 parties d'indigo et 16 à 10 parties d'acide sulfurique, on obtient le *carmin d'indigo* ou *acide sulfindigotique*. Ces deux solutions, qui portent indistinctement dans les arts les noms de *bleu de Saxe, bleu en liqueur, bleu de composition,* sont exclusivement employées dans la teinture; aussi nous contentons-nous de les signaler ici.

Il n'existe pas moins de 60 variétés d'indigo que l'on classe par le pays d'où on le retire et par leur qualité. Mais dans le commerce de détail, on n'en trouve que trois espèces, qui comprennent 12 à 15 variétés; ce sont les *indigos* de *Guatimala, caraque* et *du Mexique;* les plus estimés sont : l'*indigo Bengale bleu flottant* et l'*indigo Guatimarflor*.

Le procédé qu'on emploie pour les préparer varie avec la localité. Les modes opératoires ont subi depuis un certain nombre d'années des perfectionnements qui, tout en diminuant les frais de fabrication, ont contribué beaucoup à en améliorer les qualités; ainsi, tel indigo qui, dans le

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

commencement de ce siècle, valait 50 à 60 fr., ne vaut plus actuellement que 20 à 24 fr. le kilogr.

C'est surtout dans les Indes orientales qu'on le fabrique en grande quantité. Voici, à part de légères modifications, le procédé qu'on suit généralement.

Lorsque la plante est en pleine floraison, et que quelques fruits commencent à se former, on détache de la tige, avant le lever du soleil, les feuilles qui contiennent principalement la matière colorante ; on les fait sécher au soleil, on les concasse finement, puis on les place dans des cuves en bois appelés *trempoirs*, et on les recouvre d'eau froide, de manière à ce que celle-ci occupe deux fois plus de volume que la poudre. Au bout de quelques heures, il s'établit une fermentation qui a pour but de faire passer toute la matière colorante à l'état soluble. La liqueur, de jaune qu'elle était dans le commencement, passe peu à peu au vert, puis au bleu plus ou moins foncé. Après cinq ou six heures de contact, pendant lesquelles on a remué la matière dix à douze fois avec des battes de sapin, on passe la dissolution à travers un tissu peu serré; on la reçoit dans une cuve de bois nommée *batterie*, on l'agite sans cesse pour qu'elle absorbe le plus rapidement possible l'oxygène de l'air, puis on y ajoute environ 5 litres d'eau de chaux pour 100 kilogr. de feuilles sèches ; on laisse déposer, on décante, et lorsque le précipité s'est formé, on le jette sur une toile et on le lave parfaitement. La masse, suffisamment égouttée et réduite en consistance pâteuse, est convertie en pains qui pèsent, desséchés, 100 grammes environ. Ceux-ci sont séchés à l'ombre dans des caisses de bois.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Les premières eaux de lavage sont recueillies à part pour être remises dans les cuves à fermentation avec une nouvelle dose de feuilles.

D'après M. Perrotet, qui a fait de la culture de l'indigotier et de la fabrication de l'indigo l'objet d'une étude spéciale, il n'y aurait que dans l'Inde et en Egypte où on emploie des feuilles sèches : partout ailleurs on se servirait de feuilles fraîches, qui donnent de l'indigo aussi beau et à un prix moins élevé ; ensuite la pâte, avant de subir les différents lavages à l'eau froide, serait chauffée pendant deux heures environ dans une chaudière de métal.

Au dire de certains voyageurs, la macération se fait, dans l'Amérique du Nord, avec de l'eau chaude, qui dissout plus rapidement la matière colorante des feuilles.

Il est à remarquer que le principe contenu dans les différents végétaux qui servent à l'extraction de l'indigo est blanc ; ce n'est que par la fermentation et par l'absorption de l'oxygène de l'air qu'il prend la teinte bleue caractéristique.

A proprement parler, l'indigo est une véritable laque à base de chaux, de laquelle il est facile de séparer le principe colorant pur ou indigotine, dont le poids varie de 45 à 60 pour cent.

L'indigotine a pour formule chimique :

$$\underbrace{C^{16}}_{\text{Carbone.}}\ \underbrace{H^{6}}_{\text{Hydrogène.}}\ \underbrace{Az}_{\text{Azote.}}\ \underbrace{O^{2}}_{\text{Oxygène.}}$$

On l'obtient de la manière suivante :

Dans un flacon pouvant contenir 6 litres d'eau envi-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ron, on met 125 grammes de bel indigo réduit en poudre fine avec 200 grammes d'une solution alcoolique et concentrée de soude caustique. On finit de remplir le flacon avec de l'alcool bouillant marquant 75° à l'alcoomètre de Gay-Lussac, et saturé de sucre de raisin. On agite à plusieurs reprises et on abandonne au repos. L'indigotine ne tarde pas à se dissoudre et à fournir une liqueur d'un rouge jaunâtre très-foncé. Lorsque la solution est tout à fait claire, on la décante dans une capsule de verre ou de porcelaine. La solution passe, par suite de l'absorption de l'oxygène de l'air, d'abord au rouge, ensuite au violet et enfin au bleu. Par le repos, on obtient 60 grammes environ d'indigotine cristallisée en aiguilles d'un bleu magnifique ; on la purifie par des lavages réitérés avec de l'alcool, puis avec de l'eau chaude.

L'indigotine n'a pas encore été employée en peinture ; il serait bien à désirer qu'on trouvât le moyen de la préparer à un prix moins élevé, car elle peut fournir, pour la fabrication des fleurs artificielles, une teinte qu'on chercherait en vain dans les autres matières colorantes connues. Elle se délaye parfaitement dans l'eau, et est, de plus, tout à fait inaltérable à l'air.

Tel qu'on le trouve dans le commerce, l'indigo ne possède jamais une composition identique. Il contient d'une manière générale, d'après Berzélius :

Du gluten ;
Un principe colorant brun ;
Un principe colorant rouge ;
Un principe colorant bleu ;
De la fécule ;

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

De la silice ;
De l'alumine ;
De l'oxyde de fer ;
De la chaux.

On y rencontre encore d'autres substances, mais qui sont le fait de la falsification, comme de l'amidon, du bleu de Prusse, de l'argile, et, d'après quelques chimistes, de l'iodure d'amidon.

L'indigo dans lequel on a ajouté de l'amidon, forme une espèce de colle lorsqu'on le délaye dans l'eau chaude. Préalablement décoloré par la potasse ou la soude caustique, il fournit, avec la teinture d'iode, une belle couleur bleue foncée d'iodure d'amidon.

Le bleu de Prusse est décelé au moyen du chlore, qui décolore l'indigo et n'attaque pas le bleu de Prusse. Traité par l'acide nitrique bouillant, il donne une dissolution dans laquelle les réactifs (ammoniaque, cyanure jaune de potassium et de fer) démontrent la présence du fer.

Pour reconnaître la présence de l'argile, il suffit de dissoudre une certaine quantité d'indigo dans de l'acide sulfurique fumant ; on obtient une liqueur de laquelle l'ammoniaque liquide précipite l'alumine, sous forme d'un précipité volumineux. Cet hydrate d'alumine recueilli et dissous dans l'acide sulfurique ordinaire, produit, avec une petite quantité de potasse, de l'alun parfaitement reconnaissable à sa forme cristalline.

Enfin l'iodure d'amidon se reconnaîtra au moyen de la potasse caustique, qui décolore l'indigo. La liqueur qu'on obtient, filtrée et saturée par l'acide nitrique, donne,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

avec l'acétate de plomb, un précipité jaune d'iodure de plomb, et avec le bichlorure de mercure, du biiodure de mercure, d'une teinte rouge très-prononcée.

L'indigo ne peut pas être employé à l'huile : outre qu'il s'étend assez mal, il a le défaut, sous l'influence des véhicules gras, de noircir ou de verdir. Mais pour la peinture à la colle, il fournit des tons très-beaux et d'un éclat qu'on ne retrouve jamais dans le bleu de Prusse.

Les peintures exécutées avec cette substance ne doivent pas être exposées au soleil. Davy suppose que les figures et les ornements extérieurs des bains de Titus, et qui étaient profondément altérés, étaient peints avec des couleurs végétales, probablement l'indigo. C'est encore à l'emploi de cette couleur que l'on attribue le peu d'éclat que présentent les bleus dans plusieurs peintures de Paul Véronèse.

CARMIN BLEU.

Le carmin bleu qu'on emploie quelquefois en peinture à la place de l'indigo, est le précipité qui se forme lorsqu'on traite le bleu de Saxe (bleu en liqueur) par la potasse.

Voici comment on l'obtient :

Dans un mélange réfrigérant formé de sel marin et de glace pilée, on place un vase contenant 4 kilogr. d'acide sulfurique fumant de Nordhausen ; on y ajoute, par petites portions et en agitant sans cesse, 1 kilogr. d'indigo en poudre fine. Une fois la dissolution achevée, on soutire la liqueur au clair et on y verse une solution de sel de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tartre jusqu'à ce qu'il ne se forme plus de précipité. On abandonne le tout au repos, on recueille par décantation le dépôt qu'on lave à l'eau froide, jusqu'à ce que celle-ci n'ait plus de saveur acide ; on jette sur un filtre, et enfin on fait sécher à l'ombre dans un lieu aéré.

Le carmin bleu possède une teinte bleue très-vive ; il s'emploie comme l'indigo, pour les décors et à la colle, pour les fleurs artificielles ; mais il supporte difficilement les rayons solaires.

PLATT INDIGO.

Le *platt indigo*, nommé encore *bleu d'Angleterre*, *bleu de Hollande*, est un mélange de plusieurs couleurs, très-employé avant la découverte du bleu de Prusse.

On l'obtient habituellement en mélangeant dans des proportions indéterminées, du bleu de Prusse, de l'indigo, du smalt, de la craie et de l'amidon. On forme du tout une poudre très-homogène qu'on relie au moyen d'un mucilage de farine de riz. Lorsque la masse est en consistance de pâte molle, on la convertit en gâteaux ou en trochisques.

La teinte du platt indigo est assez belle, mais peu fixe.

La peinture des décors et des papiers consommait autrefois une grande quantité de bleu de tournesol, mais cette substance présente si peu de fixité et est d'une teinte si pâle, qu'elle n'est plus employée actuellement.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

CHAPITRE VII

COULEURS VERTES

TERRE VERTE DE VÉRONE.

La terre verte de Vérone, nommée plus simplement dans le commerce de la droguerie, terre de Vérone, porte en minéralogie le nom de talc zographique (Haüy) et de chlorite baldogée (Saussure).

On la trouve à Bentonico, au nord du Monte-Baldo, près de Vérone; en Allemagne, en Saxe, au Hartz, dans le Tyrol, en Pologne, en Hongrie, en France et dans l'île de Chypre.

Elle est ordinairement en masses terreuses, assez volumineuses, ou en petits nodules de la grosseur d'un pois, disséminés d'une manière irrégulière dans les ro-

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ches amygdaloïdes, plus rarement dans les basaltes, les porphyres et les grès récents.

Sa couleur est d'un vert céladon, lorsqu'elle est entière; et d'un vert clair, en poudre.

Examinée à la loupe, elle présente une texture granuleuse de forme indéterminée; sa cassure est assez résistante, et elle se coupe facilement au couteau; onctueuse au toucher, elle prend un peu d'éclat par le frottement; mais dans l'eau, elle répand l'odeur qui est particulière aux argiles.

Au feu elle devient noire, dans la partie qui n'a pas été exposée à l'air, et brun-rouge à la surface. Maintenue pendant quelque temps à la température du rouge obscur, elle fond en donnant un vert bulleux.

Un échantillon, provenant de Vérone, a donné à M. Delesse les résultats suivants :

Silice.....	51,25.
Alumine.....	7,25.
Protoxyde de fer.....	20,72.
Magnésie.....	6,16.
Soude.....	6,21.
Eau.....	4,49.
Protoxyde de manganèse.	Traces.

La qualité qui vient de Vérone est de beaucoup préférable aux autres; celle de l'île de Chypre a une couleur qui tient le milieu entre le vert-pomme et le vert-de-gris, celle de Pologne est vert-poireau.

Le commerce la fournit aux artistes à l'état brut et à l'état lavé. C'est principalement pour la peinture de pay-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sage et de marine qu'on l'emploie ; elle possède une très-grande solidité et n'est pas vénéneuse.

On ignore encore à quelle matière on doit attribuer la coloration verte de cette substance, qui était connue comme couleur au temps des Romains et des Grecs. Chaptal et Davy l'ont retrouvée dans des pots enfouis sous les décombres de Pompéia, et dans les ruines du palais de Titus.

VERT DE RINNMANN.

Cette couleur, appelée *vert de cobalt*, et de *Rinnmann* du nom de son inventeur, est un mélange, peut-être même une combinaison, de l'oxyde de zinc avec l'oxyde de cobalt.

Voici comment Rinnmann la préparait :

On prend 500 grammes de minerai de cobalt, exempt autant que possible de cuivre et d'arsenic qu'on dissout à chaud dans 4 kilogr. d'acide nitrique concentré. On décante la liqueur et on y verse une solution de 500 grammes de sel marin.

D'une autre part, on fait dissoudre 1 kilogr. de zinc dans 5 kilogr. d'acide nitrique. Les deux solutions sont mélangées, puis étendues de dix à vingt fois leur poids d'eau. On y verse une solution de carbonate de potasse qui donne lieu à un précipité, d'abord blanc, ensuite rosé. On laisse reposer, on lave par décantation, et le dépôt, recueilli sur une toile et séché, est enfin chauffé dans un creuset à une haute température. De l'acide carbonique se dégage, et on obtient pour résidu une substance légère d'un très-beau vert.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Un procédé beaucoup plus simple consiste à chauffer ensemble, dans un creuset, un mélange en proportions variables d'oxyde de zinc et d'oxyde de cobalt. Mais aucun d'eux ne donne une couleur aussi belle que le suivant :

On dissout, dans une très-petite quantité d'eau, du nitrate de cobalt privé le plus possible de fer ; on délaye dans le liquide de l'oxyde de zinc en poudre ; on forme du tout une masse pâteuse qui est desséchée au bain de sable, puis calcinée dans un creuset jusqu'au rouge sombre.

Le produit de la calcination, réduit en poudre fine, fournit une couleur verte d'autant plus foncée que l'oxyde de zinc a été ajouté en moins grande quantité. Ainsi 2 parties d'oxyde de zinc et 1 partie de nitrate de cobalt donnent un vert d'une nuance foncée : 3 ou 4 parties d'oxyde de zinc pour 1 partie de sel de cobalt fournissent le vert clair.

MM. Barruel et Leclaire préparent le vert de Rinnmann de la manière suivante :

On prend 245 kilogr. d'oxyde de zinc, dont on forme, avec de l'eau, une pâte molle ; on y ajoute 49 kilogr. de sulfate de cobalt pur et sec. Lorsque le mélange est bien intime, on le fait sécher à l'étuve, puis on calcine au rouge sombre pendant trois heures dans un fourneau à réverbère ; on le projette dans l'eau ; après refroidissement, on lave par décantation et on fait sécher à l'étuve.

Cette couleur, que MM. Barruel et Leclaire désignent sous le nom de *vert de zinc*, est très-belle et très-solide.

Le vert de Rinnmann jouit de toutes les qualités d'une bonne couleur ; son éclat est en général assez beau, et il

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

couvre bien les objets sur lesquels on l'applique. Il est à regretter que son prix élevé ne permette pas de l'employer aussi souvent qu'on le désirerait.

VERT DE CHROME.

En découvrant le chrome, l'illustre Vauquelin comprit de suite tout le parti qu'on pourrait tirer, pour la peinture à l'huile et surtout pour les émaux, de l'oxyde vert de chrome, obtenu en décomposant, par la chaleur, le chromate de mercure.

Le vert de chrome possède des propriétés physiques qui varient avec le procédé employé pour le préparer.

Il se présente sous la forme d'une poudre d'un vert plus ou moins foncé, insoluble dans l'eau et les acides. On l'obtient par la voie sèche et par la voie humide. Mais quel que soit le procédé qu'on emploie, il a toujours la formule suivante :

$$\underbrace{Cr^2O^3}_{\text{Sesquioxyde de chrome.}}$$

On connaît différentes manières de le précipiter des dissolutions qui le contiennent. Voici la plus économique :

On fait une dissolution concentrée de bichromate de potasse, tel qu'on l'obtient lors de la calcination du minerai de fer chromé avec le sel de nitre; on la porte à l'ébullition et on y ajoute par petites portions de la fleur de soufre tamisée en poudre très-fine. Le mélange ne tarde pas à prendre une teinte jaune verdâtre prononcée, par suite de la réduction de l'acide chromique en sesquioxyde de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chrome, et le soufre passe à l'état d'acide sulfureux et d'acide sulfurique qui s'unissent à la potasse. Lorsque l'opération a été bien conduite, tout le chrome se convertit en hydrate d'oxyde gélatineux. On lave avec de l'eau bouillante, on sèche, et enfin on chauffe au rouge dans un creuset, afin de lui enlever son eau de constitution et une certaine quantité de soufre non combiné.

Le vert de chrome par la voie sèche s'obtient ainsi :

1° On fait un mélange à parties égales de bichromate de potasse et de fleur de soufre qu'on place dans un creuset de terre fermé, et on chauffe à la température rouge. Le produit de la calcination est traité, après le refroidissement, par de l'eau chaude qui dissout le sulfure de potassium et le sulfate de potasse formés; pour résidu on obtient l'oxyde de chrome sous forme d'une poudre verte fort belle. Ce procédé, indiqué pour la première fois par M. Lassaigne, est peu dispendieux et donne une couleur d'une teinte très-riche.

2° Dans une solution aussi neutre que possible de nitrate de protoxyde de mercure, on verse du bichromate de potasse qui donne lieu à un précipité jaune orangé. Celui-ci est lavé, séché à la température de l'étuve, pulvérisé et chauffé dans une cornue de grès munie d'un tube de porcelaine, qui plonge dans un vase contenant de l'eau froide.

Sous l'influence de la chaleur, le mercure se volatilise et vient se condenser dans l'eau. Dans la cornue, on trouve l'oxyde de chrome en poudre d'un vert foncé.

Obtenu avec le chromate de mercure, le vert de chrome est d'une très-belle qualité, mais il revient à un prix

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

beaucoup trop élevé pour être employé avec avantage dans la peinture à l'huile.

3° Un moyen plus économique consiste à chauffer dans un creuset un mélange de 3 parties de chromate neutre de potasse avec 2 parties de sel ammoniac. Il se forme du chlorure de potassium et de l'oxyde de chrome, qu'on sépare par des lavages réitérés à l'eau chaude. Dans cet état, l'oxyde n'a pas une teinte verte très-belle, mais si on le calcine de nouveau au rouge sombre, il acquiert un éclat très-beau. Le mélange des deux sels a besoin d'être très-bien fait, et la température portée graduellement au rouge. En négligeant ces précautions, on risque de volatiliser la plus grande partie du sel ammoniacal sans qu'il ait réagi. On obtient 30 à 35 pour °/₀ d'oxyde.

4° M. Barian, de Prague, a indiqué un procédé qui, au dire de M. le docteur Binder, est le plus simple et le meilleur de tous ceux proposés jusqu'à ce jour.

On mêle intimement :

4 kilogr. de bichromate de potasse ;
1 kilogr. de fécule de pomme de terre.

Le mélange, introduit dans un creuset de terre, est chauffé à une haute température. Le produit de la calcination est lavé à l'eau bouillante pour dissoudre le carbonate de potasse qui s'est formé et le chromate de potasse non décomposé. Le dépôt, recueilli sur un filtre, est séché, puis soumis à une seconde calcination, afin de volatiliser l'eau dont il est imprégné. L'oxyde, par ce moyen, s'élève toujours à 50 pour °/₀ du poids du sel de chrome. Il peut être livré au commerce, d'après M. Binder, au prix

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de 1 fr. 20 à 1 fr. 30 c. le kilogr. Sa teinte est fort belle et sa poudre se laisse parfaitement travailler au pinceau.

Mais de tous les verts de chrome, le plus solide et le plus beau est le *vert émeraude* ou *vert Pannetier*, du nom de son inventeur.

Ce produit est de l'oxyde de chrome préparé à une température très-élevée et par un procédé tenu secret jusqu'à présent. Les acides froids et chauds sont sans action sur lui, et le nitrate de potasse le convertit par la calcination en chromate de potasse. Il est à regretter qu'il soit à un prix si élevé (140 fr. le kilogr.), car il donne une peinture d'une très-grande fixité.

L'oxyde de chrome, obtenu par la voie sèche ou par la voie humide, est regardé à juste titre comme le vert le plus solide qu'il y ait ; malheureusement son prix ne permet pas de l'employer pour tous les genres de peinture. Il s'unit très-bien aux autres couleurs et résiste longtemps à l'air, aux rayons solaires et aux émanations sulfureuses ; il est assez vénéneux.

OCRE VERTE.

M. Posselt a remarqué que lorsqu'on faisait bouillir pendant longtemps du cyanure ferrique acide, on obtenait un cyanure de fer particulier d'un beau vert foncé. Il est probable que c'est à la présence de ce composé que l'ocre verte de M. Bouland, d'Orléans, doit sa teinte.

Voici le procédé pour la préparer :

On pulvérise finement 50 kilogr. d'ocre jaune, séchée

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

à l'air et au soleil ; on la délaye dans une quantité suffisante d'eau pour en faire une bouillie épaisse, on verse peu à peu, et en remuant sans cesse, 1 kilogr. d'acide chlorhydrique du commerce. On abandonne le tout au repos pendant vingt-quatre heures environ, puis on ajoute une solution concentrée de 1 kilogr. de prussiate de potasse jaune, et enfin une solution de sulfate de sesquioxyde de fer. Le mélange est brassé à plusieurs reprises, lavé avec de l'eau froide par décantation, mis à égoutter sur une toile, et enfin séché à l'air et à l'ombre.

Cette couleur est un mélange de cyanure de fer vert et de terres alcalines que l'on rencontre ordinairement dans l'ocre jaune. Sa teinte est subordonnée à la quantité de fer qu'on a ajoutée.

On l'emploie exclusivement pour la fabrication des papiers peints. Elle possède une teinte verte assez belle, et peut être livrée à un prix peu élevé ; mais elle ne peut servir avec avantage à la peinture à l'huile, en raison du peu de solidité du cyanure de fer qui en forme la base.

C'est encore à un composé à base de cyanure de fer qu'il faut rattacher le cyanure ferroso-zincique découvert par MM. Barruel et Leclaire, et auquel on a donné, conjointement avec l'oxyde de cobalt et de zinc, le nom de *vert de zinc*.

Voici comment on prépare ce dernier :

Dans une solution concentrée de chlorure de zinc, on délaye du bleu de Prusse en poudre fine ; la bouillie liquide qui en résulte est abandonnée à elle-même pendant un certain temps, et, lorsqu'elle a acquis la teinte dési-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

rée, on lave à grande eau, puis on recueille le précipité, qu'on fait sécher à l'ombre.

On obtient, selon les proportions réagissantes, des verts d'un éclat très-beau, mais qui partagent, comme toutes les couleurs dans lesquelles il entre des cyanures, le défaut d'être peu solides.

VERT DE PRUSSE.

Le cyanure jaune de potassium et de fer, versé jusqu'à cessation de précipité dans les sels solubles de cobalt (nitrate, sulfate ou chlorure), donne lieu à un sel double, le cyanure de fer et de cobalt, d'une teinte verte très-riche, mais qui passe au gris rouge à l'air.

C'est une mauvaise couleur, qui heureusement est peu connue dans le commerce.

CINABRE VERT.

Tout le monde sait que les couleurs bleues, unies aux couleurs jaunes, produisent la nuance verte.

On emploie quelquefois pour la peinture à l'huile, sous le nom de *cinabre vert*, une couleur que l'on obtient en mélangeant des proportions variables de chromate de plomb et de bleu de Prusse récemment précipités et encore humides. Le dépôt, suffisamment lavé, est recueilli et séché à l'étuve, modérément chauffée.

Le cinabre vert couvre assez bien, mais, comme l'ocre verte, le vert de zinc et le vert de Prusse, il est très-peu solide; les émanations sulfureuses le noircissent, et les rayons solaires le décolorent.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

LAQUE VERTE.

La belle couleur verte des feuilles de certains végétaux ne peut fournir à la peinture des laques végétales assez solides pour être employées avec avantage.

On a cependant tenté de préparer une laque verte avec la laque de gaude et le bleu de Prusse ; la couleur qui en résulte est en effet fort belle, mais ne jouit d'aucune fixité.

Les auteurs ont décrit à tort, et le commerce livre journellement, sous le nom de laque verte, deux matières colorantes très-différentes, que nous allons faire connaître.

La première est du vert de Schéele obtenu par un moyen différent.

On commence par préparer une solution d'arsénite de potasse, en faisant bouillir ensemble dans 8 litres d'eau 1 kilogr. de sel de tartre et 600 grammes d'acide arsénieux. Lorsque la dissolution est achevée, on la passe à travers une toile.

D'une autre part, on fait dissoudre à chaud 1 kilogr. de sulfate de cuivre dans 24 litres d'eau.

Les deux liqueurs, parfaitement claires, sont mélangées en agitant sans cesse ; on laisse déposer, on décante la partie claire, on lave à plusieurs reprises avec de l'eau froide, puis on fait sécher à l'étuve. Il possède une teinte verte comparable à celle du beau vert de Schéele.

La seconde est un oxyde double de cuivre et de zinc, que l'on obtient de la manière suivante :

On fait dissoudre jusqu'à saturation du cuivre fortement

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

grillé dans de l'eau régale (acide nitrique, 1 partie; acide hydrochlorique, 3 parties); d'un autre côté, on fait une dissolution de zinc dans de l'acide nitrique concentré, on mélange les deux liqueurs, et on précipite au moyen du carbonate de potasse dissous dans une petite quantité d'eau; il se forme immédiatement un précipité vert clair qui est lavé, puis séché.

La matière, réduite en poudre fine, est placée dans un creuset de terre qu'on chauffe à une température élevée, jusqu'à ce qu'elle ait acquis une belle teinte verte.

Le produit de la calcination, réduit de nouveau en poudre, donne une couleur d'un ton riche, résistant assez bien à l'action de l'air. On l'emploie pour la peinture à l'huile et à la gouache.

Il se forme dans ce cas-là une véritable combinaison de l'oxyde de cuivre avec l'oxyde de zinc, combinaison dans laquelle l'un joue le rôle d'acide, et l'autre le rôle de base. Il diffère du vert de Rinnmann par la substitution de l'oxyde de cuivre à l'oxyde de cobalt.

Il est à regretter que l'inventeur de cette couleur n'ait pas indiqué les proportions de cuivre et de zinc; ce n'est donc que par tâtonnements qu'il est possible de l'obtenir très-belle.

On a remarqué que les sels solubles de cuivre, précipités dans de certaines conditions de température et de dilution, au moyen des alcalis, pouvaient fournir des couleurs vertes d'un éclat quelquefois très-beau et d'une solidité souvent assez grande, surtout pour la peinture qui n'est pas exposée aux émanations sulfureuses; mais toutes présentent l'inconvénient d'être très-dangereuses,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tant pour l'ouvrier qui les prépare, que pour le peintre qui les emploie. Il serait donc à désirer que l'on parvint, comme pour la céruse, à proscrire le cuivre et ses composés dans ses nombreux usages en peinture.

VERT-DE-GRIS.

Le vert-de-gris est un acétate basique de cuivre hydraté, formé en proportions très-variables de deux sels différents :

1° L'acétate bibasique de cuivre,

$$\underbrace{C^4H^3O^3}_{\text{Acide acétique.}} + \underbrace{2\,CuO}_{\text{Oxyde de cuivre.}} + \underbrace{6\,HO}_{\text{Eau.}}$$

2° L'acétate tribasique,

$$C^4H^3O^3 + CuO + Aq.$$

Le vert-de-gris était connu des Grecs et des Romains, qui le préparaient en faisant dissoudre des lames de cuivre dans du vinaigre.

Vitruve le signale comme couleur.

Il est certain que les premiers verts employés par les peintres de l'antiquité étaient obtenus avec des composés de cuivre. Davy a indiqué la présence de ce métal dans les peintures des salles de bains de Titus, sur des ruines provenant des monuments de Caïus Sextius et sur des fragments de la Noce Aldobrandine.

La plus grande partie de vert-de-gris que les arts consomment se fabrique en France ; il s'en exporte à l'étranger pour des sommes considérables. On le prépare en

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

quantité notable à Narbonne (Aude) et dans le département de l'Hérault. Ce dernier surtout conserve depuis longtemps le monopole de cette fabrication. Pour cela, on suit un procédé que nous allons faire connaître maintenant.

La préparation de ce produit repose sur la propriété que possède le cuivre d'être oxydé par l'oxygène de l'air, sous l'influence des vapeurs d'acide acétique, puis de former un sel, l'acétate de cuivre. Voici, à quelques variantes près, le procédé suivi à Montpellier.

Autrefois, on employait la grappe du raisin pour produire l'acide acétique, mais depuis 1777, elle a été remplacée par le marc de raisin, qui fournit les mêmes résultats, et dont la valeur est à peu près nulle.

Le cuivre et le marc de raisin, avant d'être mis en contact, ont besoin de subir, de la part de l'opérateur, diverses préparations préliminaires qui ont pour but, soit de hâter la fabrication, soit d'obtenir un produit de belle qualité.

Ainsi, le cuivre doit être réduit en lames de 2 à 3 millimètres d'épaisseur environ, et fortement écroui, pour qu'il ne s'écaille pas après le premier ou le second grattage. Lorsqu'il est poli, les vapeurs acides ne l'attaquent pas, ou peu; mais si on le frotte dans toutes ses parties avec une petite quantité de vinaigre ou d'une dissolution concentrée de verdet, il acquiert un commencement d'oxydation qui le rend plus apte à être attaqué par l'acide acétique; il se produit dans cette circonstance un véritable phénomène de *propagation*, dont on retrouve plusieurs exemples dans les réactions chimiques. Les lames de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

cuivre, avant d'être employées, sont placées dans des caisses et chauffées jusqu'à ce qu'on ne puisse plus y tenir la main.

Le marc fourni par les vignerons doit provenir de raisin de bonne qualité; on ne peut l'employer qu'après lui avoir fait subir la fermentation acétique. Pour cela, on le met, sans le fouler, dans des tonneaux placés dans un endroit sec et aéré; on bouche, puis on abandonne au repos; au bout de quelques jours, la matière s'échauffe et développe l'odeur propre au vinaigre.

Comme de la bonne préparation du marc dépend en partie le succès de l'opération, quelques fabricants l'essayent avant de l'employer : ils couchent dans la masse en fermentation une lame de cuivre préparée comme nous l'avons dit; après vingt-quatre heures de séjour, si sa surface est couverte uniformément de vert-de-gris, on commence la *mise en marc ;* si au contraire on remarque des gouttes d'eau sur les lames, on dit que le *cuivre sue;* on remet alors l'opération au lendemain.

Dans des vases d'argile appelés *oulas*, dans des tonneaux de bois coupés par le milieu et percés de trous de distance en distance, ou bien dans des fosses construites en briques, on stratifie des lames de cuivre avec le marc; on en fait ainsi plusieurs couches, dont l'inférieure et la supérieure sont formées par le marc; on bouche, soit avec des convercles, soit avec des planches, et on abandonne le tout au repos.

Au bout d'une semaine, on ouvre les appareils et on examine la couleur du marc; s'il a pris une teinte blanche, c'est une preuve que l'opération est achevée; dans le

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

cas contraire, on replace les couvercles, et on attend.

Le temps nécessaire à cette fabrication est très-variable; la richesse du marc en principes spiritueux, la température de l'atmosphère, sont autant de circonstances qui accélèrent la formation du sel de cuivre.

Les lames de cuivre sont enlevées, puis exposées à l'air, pendant deux ou trois heures, dans des paniers; on les porte dans une étuve chauffée à 25 ou 30°, et on les trempe dans de l'eau froide; on les remet en place, et tous les quatre ou cinq jours on répète l'immersion. Cette opération s'exécute quatre, cinq, six ou sept fois, et comme autrefois on se servait de vin, on disait que le vert-de-gris avait reçu 4, 5, 6 ou 7 vins; par ces diverses immersions, le vert-de-gris gonfle, se *nourrit* et acquiert une épaisseur de 2 à 3 millimètres environ; on le détache facilement en le râclant avec un couteau.

Les plaques grattées sont de nouveau placées avec du marc neuf et on continue l'opération, jusqu'à ce qu'elles soient complétement usées. Quelques fabricants font resservir le marc en y ajoutant du vin et une petite quantité de vinaigre.

Le vert-de-gris gratté se présente sous la forme d'une pâte, qui porte le nom de vert-de-gris *frais* ou *humide*; on le pétrit dans de grandes auges en bois, puis on l'introduit dans des sacs de cuir, qu'on expose à l'air et au soleil. Il perd, lorsqu'il est suffisamment desséché, 40 et 50 pour °/₀ de son poids. On reconnaît qu'il ne contient plus d'eau, lorsque la pointe d'un couteau plongée dans le pain à travers le cuir ne peut y pénétrer. On le dit alors à l'épreuve du couteau.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La fabrication du vert-de-gris s'exécute, à Montpellier, dans des caves ou dans des chambres très-obscures, humides et maintenues, autant que possible, à une température constante.

A Grenoble, on remplace le marc de raisin par du vinaigre, avec lequel on humecte les plaques de cuivre de temps en temps. Chaptal, qui a comparé les deux produits, a remarqué que le vert-de-gris de Montpellier est gras, pâteux, d'un beau vert et peu soluble dans l'eau; celui de Grenoble est plus sec, d'un bleu verdâtre et plus soluble dans l'eau.

En Suède, on prépare le vert-de-gris en empilant des lames de cuivre entre des morceaux de drap ou de flanelle épaisse, trempés préalablement dans du vinaigre. Le produit qu'on obtient possède une teinte verte très-prononcée et se rapproche beaucoup du vert-de-gris dit de Montpellier.

Dans le commerce, on trouve le vert-de-gris sous deux différents aspects; tantôt il est d'un vert pur, tantôt il est bleu verdâtre. Pendant longtemps on croyait que cette différence de couleur provenait d'un état d'hydratation particulier. Ainsi on disait que le vert-de-gris bleu verdâtre contenait 6 équivalents d'eau, et le vert-de-gris vert pur, 3 équivalents; mais maintenant qu'on connaît mieux les diverses combinaisons de l'acide acétique avec le bioxyde de cuivre, on s'accorde généralement à dire que le vert-de-gris possède une teinte bleue d'autant plus prononcée qu'il contient plus d'acétate sesquibasique.

Il est en masses compactes, très-tenaces et difficiles à réduire en poudre; il se délaye dans l'eau avec une grande

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

facilité et produit une bouillie savonneuse, formée de petites aiguilles cristallines ; il est très-peu soluble dans l'eau ; les lavages réitérés le décomposent en acide acétique et en oxyde noir de cuivre. Exposé à l'action d'une température de 140 à 160°, il perd une assez grande quantité d'eau ; de 240 à 250°, il se dégage de l'acide acétique.

Le vert-de-gris contient souvent des corps étrangers, tels qu'épidermes et grains de raisin ; on y rencontre quelquefois des morceaux de cuivre qui ont été détachés avec le couteau. Les substances qui proviennent du défaut de soin apporté à la préparation de ce produit ne sont pas considérées comme une falsification.

Mais il arrive quelquefois que l'on rencontre du vert-de-gris adultéré avec du sulfate de cuivre, de la craie et du plâtre.

Pour être pur, un vert-de-gris doit se dissoudre entièrement et sans effervescence dans les acides sulfurique et nitrique étendus. La dissolution avec l'acide nitrique ne doit pas fournir de précipité avec le chlorure de baryum, réactif qui sert, comme on sait, à découvrir l'acide sulfurique ; et de plus être soluble dans l'ammoniaque qui laisserait la chaux pour résidu.

Le vert-de-gris forme une couleur peu solide et excessivement vénéneuse.

VERDET CRISTALLISÉ.

Ce sel, nommé encore *vert distillé*, *vert cristallisé*,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

cristaux de Vénus, fleurs de vert-de-gris, est l'acétate neutre de cuivre qui se représente par :

$$\underbrace{C^4H^3O^3}_{\text{Acide acétique.}} + \underbrace{CuO}_{\text{Oxyde de cuivre.}} + \underbrace{HO}_{\text{Eau.}}$$

Il se présente en gros cristaux rhomboédriques, d'un vert très-foncé, d'une saveur styptique et sucrée. Exposé à l'air, il s'effleurit légèrement et devient d'un vert bleuâtre pâle ; réduit en poudre, il possède la teinte du vert-de-gris. D'après les expériences de M. Roux, chauffé à 140°, il perd son équivalent d'eau ; de 240° à 260°, la chaleur élimine l'acide acétique, et si l'opération se fait dans un appareil distillatoire, on obtient des flocons blancs lanugineux, que Lassonne nommait fleurs de cuivre ; chauffé brusquement jusqu'à l'inflammation, il brûle en colorant la flamme en vert.

La plus grande partie du verdet cristallisé qu'on trouve dans le commerce nous vient des départements du Midi, de l'Hérault et de l'Aude. Pendant un certain nombre d'années, la France a été tributaire des Hollandais, qui venaient acheter à Montpellier du vert-de-gris, pour nous le revendre ensuite à l'état de verdet cristallisé.

On l'obtient de la manière suivante :

Dans une grande chaudière de cuivre on met 100 kilogr. de vert-de-gris à l'état frais ou humide, avec 200 kilogr. de vinaigre blanc distillé et fort ; on chauffe à une douce chaleur, en agitant de temps à autre avec une spatule de bois. Lorsque le vinaigre est saturé, on laisse déposer, et on transvase la liqueur dans une autre chaudière de cuivre où se fait l'évaporation ; le résidu de la première

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chaudière est traité de la même manière par une autre quantité de vinaigre blanc, jusqu'à épuisement de toute matière soluble. On mélange les deux dissolutions et on les concentre jusqu'à consistance de sirop épais, ou jusqu'à formation de pellicule à la surface. Arrivé à ce point, on distribue la dissolution dans des vases de terre vernissée, contenant chacun deux ou trois bâtons de bois fendus en quatre, et maintenus écartés vers leur base au moyen de fiches de bois. Ces appareils sont abandonnés au repos dans une étuve modérément chauffée. Au bout de quinze jours ou trois semaines environ, on trouve toute la surface des bâtons garnie de gros cristaux qui forment ces belles grappes pyramidales, du poids de 2 à 3 kilogr., qu'on livre au commerce sous le nom de vert en grappes.

Les parois des cristallisoirs sont tapissées de cristaux plus petits qu'on vend à part ou bien qu'on fait redissoudre dans la chaudière à évaporation.

Les eaux mères, concentrées de nouveau, fournissent encore des cristaux.

Le verdet cristallisé peut s'obtenir par double décomposition de l'acétate de chaux, provenant de l'acide pyroligneux avec la chaux caustique et du sulfate de cuivre; il se produit de l'acétate de cuivre soluble et du sulfate de chaux ou plâtre insoluble qu'on sépare par décantation. La liqueur, convenablement évaporée, fournit des cristaux qui ont la même composition que le verdet de Montpellier.

Le verdet cristallisé est moins souvent employé en peinture que le vert-de-gris; dissous dans une eau alcaline, il donne une liqueur verte, connue sous le nom de *vert*

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

d'eau, employée pour le lavis des plans. Il forme une couleur peu solide et aussi vénéneuse que le vert-de-gris.

Il est quelquefois falsifié avec du sulfate de fer ou avec du sulfate de cuivre. On décèle ces deux substances au moyen du chlorure de baryum, qui ne doit pas fournir de précipité de sulfate de baryte, et au moyen de l'ammoniaque liquide, qui dissout entièrement le verdet pur, tandis qu'elle précipite l'oxyde de fer à l'état de poudre très-volumineuse, verte, puis rouge.

VERT DE MONTAGNE ET VERT DE BRÊME.

Dans les monts Ourals, en Sibérie, on rencontre un minerai de cuivre carbonaté, en petites masses mamelonneuses, fibreuses à l'intérieur, et composées de couches d'accroissement de différentes nuances de vert. Cette substance, à laquelle les minéralogistes ont donné le nom de malachite, et les chimistes la composition suivante :

$$\underbrace{CO^2}_{\text{Acide carbonique.}} + \underbrace{2\,CuO}_{\text{Oxyde de cuivre.}} + \underbrace{2HO}_{\text{Eau.}}$$

est réservée pour la fabrication des objets d'art, tels que vases, statuettes, tables, etc. Elle porte encore le nom de vert de Hongrie, parce qu'on la trouve dans les montagnes de Kernhausen, en Hongrie.

La malachite posséde une teinte verte forte belle. Mais la petite quantité qui existe dans la nature, et la difficulté qu'on éprouve à la réduire en poudre très-fine, la font livrer aux artistes à un prix si élevé, que son usage est

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

très-restreint. Cependant elle donne une peinture fort belle et excessivement solide.

Pour remédier à cela, les chimistes ont cherché le moyen de l'obtenir par la voie artificielle.

En 1764, les frères Gravenhorst, de Brunswich, découvrirent le moyen de la préparer de toutes pièces. Ils en firent pendant un certain temps un commerce considérable, qui ne cessa que par l'indiscrétion de l'un de leurs employés. Ils le livraient alors sous le nom de vert de Brunswich, nom sous lequel on le désigne encore quelquefois (1).

Le vert de montagne, en raison des soins extrêmes qu'exige sa préparation, et de son peu de fixité, est assez peu employé maintenant. On lui préfère, à juste titre, le vert de Schweinfurt et le vert de Mittis, qui reviennent à meilleur marché et qui sont plus solides.

On le prépare de la manière suivante :

On fait dissoudre séparément dans de l'eau tiède, 20 kilogr. de sulfate de cuivre exempt de fer et 40 kilogr. de cristaux de soude (carbonate de soude). Les liqueurs chauffées à la température de 60° sont mélangées en agitant sans cesse. Lorsque le précipité possède la même couleur dans toutes ses parties, on le lave à plusieurs reprises par décantation avec de l'eau chauffée à 60 et 70°, puis on le fait sécher à l'air libre et à l'abri des émanations sulfureuses.

A l'état de pureté, le vert de montagne artificiel pos-

(1) En Allemagne, on désigne sous le nom de vert de Brunswich l'oxido-chlorure de cuivre.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sède la même composition que la malachite, mais dans le commerce on le trouve rarement ainsi ; il contient presque toujours du sulfate de baryte qui atténue d'autant sa nuance, et qui lui donne davantage la propriété de couvrir.

Lorsque, dans la préparation que nous venons d'indiquer, on remplace la moitié du sel de soude par 4 ou 500 grammes de potasse caustique, en ayant le soin d'opérer à une température moyenne, on obtient du carbonate de cuivre basique plus riche en oxyde que le précédent. Il possède une teinte bleue verdâtre, et se trouve dans le commerce en morceaux légers sous le nom de *vert de Brême*. Presque toujours on y ajoute une certaine quantité de sulfate de chaux.

Le vert de Brême ne paraît pas fournir à la peinture des résultats plus satisfaisants que le vert de montagne. Avec l'eau de chaux et la gélatine dissoute, il prend la teinte bleue.

L'un et l'autre sont des poisons violents.

VERT DE SCHÉELE.

Dans le cours de l'année 1778, l'illustre chimiste suédois Schéele fit connaître à l'Académie des sciences de Stockholm la couleur verte qui porte son nom.

Cette substance, dans son plus grand état de pureté, est un arsénite de cuivre neutre représenté par la formule :

$$\underbrace{AsO^3}_{\text{Acide arsénieux.}} + \underbrace{2\,CuO}_{\text{Bioxyde de cuivre.}}$$

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et composé de :

Acide arsénieux...	55,56.
Bioxyde de cuivre.	44,44.
	100,00.

Mais tout celui employé dans les arts contient une plus grande quantité d'oxyde de cuivre.

Le vert de Schéele se présente sous la forme d'une poudre vert pomme, qui s'altère assez facilement au contact de l'air, surtout dans les endroits humides; la chaleur le décompose en acide arsénieux qui se volatilise, et en bioxyde de cuivre noir.

Voici comment Schéele a conseillé de l'obtenir :

On fait dissoudre dans une chaudière de cuivre d'une grande capacité, 1 kilogr. de sulfate de cuivre, privé autant que possible de fer, dans 18 litres d'eau chaude; d'une autre part, on prépare de l'arsénite de potasse en faisant réagir ensemble 1 kilogr. de carbonate de potasse et 320 grammes d'acide arsénieux dans 6 litres d'eau chaude. Lorsque la dissolution de ces deux substances est opérée, on la passe à travers un linge fin et serré. On verse par petites portions à la fois, et en agitant sans cesse, la solution encore chaude d'arsénite de potasse dans celle également chaude de sulfate de cuivre. Une fois la décomposition opérée, on laisse refroidir, puis reposer. De l'arsénite de cuivre se précipite et du sulfate de potasse reste en dissolution. Le liquide clair est décanté et rejeté comme inutile; le précipité est lavé à plusieurs reprises avec de l'eau chaude, puis recueilli sur une toile, et lorsqu'il est bien égoutté on le fait sécher à une douce

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chaleur. Ce procédé fournit 1 kilogr. 200 grammes environ de vert d'une belle teinte.

Les quantités de sulfate de cuivre, d'acide arsénieux et de carbonate de potasse, employées pour la fabrication de cette couleur, ne sont pas les mêmes partout. Quelques industriels ajoutent une plus grande quantité de sulfate de cuivre; ils obtiennent alors un produit plus basique qui possède une nuance verte plus belle, mais d'une solidité moins grande que l'arsénite neutre.

On peut, en variant le mode opératoire, et avec les quantités que nous avons prescrites, obtenir un vert d'une nuance plus belle.

Pour cela, on fait dissoudre à part, dans de l'eau chaude, l'acide arsénieux, le sulfate de cuivre et le carbonate de potasse. On mélange les deux premiers, qui ne fournissent pas de précipité par suite de la formation de l'arsénite acide de cuivre soluble. On verse dans celui-ci, par petites portions à la fois, et en agitant avec une spatule de bois, le sel de potasse; on s'arrête dès que le précipité a acquis son maximum d'intensité, puis on le lave comme nous l'avons dit.

Ce procédé fournit un résultat plus sûr, le carbonate de potasse ne contenant pas toujours la même quantité d'alcali.

Le vert de Schéele peut s'employer à l'eau et à l'huile. Mais la plus grande partie sert pour la fabrication des papiers peints. Son usage devient de jour en jour plus restreint par suite de l'application du vert de Schweinfurt, considéré généralement comme plus solide.

Il est excessivement vénéneux; et, malgré la teinte ri-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

che qu'il possède, il serait à désirer qu'on pût la remplacer par une autre substance aussi belle et moins dangereuse. Déjà M. Gmelin a signalé, il y a une dizaine d'années, l'influence toxique des papiers de tenture peints avec cette couleur. D'après M. Louyet, cette couleur dégagerait incessamment, par suite de sa décomposition à l'air, du gaz hydrogène arséniqué dont l'action délétère est très-grande.

Disons aussi que l'action toxique de l'arsénite de cuivre et de quelques autres substances non moins dangereuses a été mise à profit pour peindre l'extérieur des navires et empêcher les animaux et les plantes de s'y attacher.

M. Glover a proposé pour cela le mélange suivant :

Arsénite ou arséniate de plomb.	2 parties.
Arsénite de cuivre.....	1 »
Orpiment.....	1 »
Réalgar.....	1 »

CENDRE VERTE.

La cendre verte est un mélange de sulfate et d'arsénite de cuivre.

Cette couleur a été découverte en voulant imiter la malachite, comme on était arrivé jusqu'à un certain point à obtenir l'azurite en composant les cendres bleues.

On la prépare de la manière suivante :

On commence par fabriquer de l'arsénite de chaux en faisant bouillir dans une chaudière de fonte 1 kilogr. de chaux caustique réduite en poudre avec 2 kilogr. d'acide arsénieux (arsenic blanc), et 25 ou 30 litres d'eau. Après

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

deux heures d'ébullition, on laisse reposer la dissolution qui est ensuite filtrée ou bien tirée au clair.

D'une autre part, on fait une solution de 4 kilogr. de sulfate de cuivre dans une suffisante quantité d'eau. On verse peu à peu et en agitant continuellement la liqueur arsénieuse dans celle de sulfate de cuivre. Par suite de la double décomposition qui s'opère, il s'est produit du sulfate de chaux et de l'arsénite de cuivre qui se précipitent ensemble sous la forme d'une poudre verte. On lave à plusieurs reprises par décantation, on jette sur une toile et on fait sécher dans un endroit obscur.

La cendre verte est une couleur très-vénéneuse et d'une médiocre solidité ; on lui reproche de manquer de corps : aussi ne peut-elle servir pour la peinture à l'huile.

Les coloristes ont l'habitude de la mélanger avec de la gomme arabique. Ils l'emploient alors pour produire des enluminures de feuillage et de gazon; enfin, dans la peinture des verts qui demandent de la fraîcheur.

Davy assure que les verts des salles de bains de Titus étaient peints avec cette substance, ce qui en ferait remonter la découverte à une époque très-éloignée de nous.

VERT DE SCHWEINFURT.

Dans le but de préparer du vert de Schéele de qualité supérieure, deux fabricants de couleurs de Schweinfurt (Bavière), Rusz et Sattler, trouvèrent, dans le cours de l'année 1814, une couleur verte qui, assez différente, quant à sa composition, du vert de Schéele, lui est aussi préférable sous tous les rapports.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Cette substance fut répandue dans le commerce vers l'année 1816, et était alors fabriquée exclusivement par ses inventeurs. Mais, dans l'année 1822, M. Liebig en fit l'analyse et démontra qu'elle était formée d'acide arsénieux, d'oxyde de cuivre et d'acide acétique ; il indiqua de plus le moyen de l'obtenir. Quelques mois après la publication du travail de M. Liebig, M. Braconnot, de Nancy, ignorant le travail du chimiste de Giessen, arriva à un résultat tout à fait identique et donna un procédé différent pour l'obtenir.

Le vert de Schweinfurt possède une teinte aigue-marine; l'air, la chaleur et les émanations sulfureuses ne l'altèrent pas.

Sa formule chimique se représente ainsi :

$$\underbrace{C^4H^3O^3CuO}_{\text{Acétate de cuivre.}} + \underbrace{AsO^3\,2\,CuO}_{\text{Arsénite de cuivre.}}$$

Nous donnons ici le procédé de M. Liebig, tel qu'il a été imprimé dans les *Annales de physique et de chimie*, 2e série, tome XXIII :

« On dissout à chaud, dans une chaudière de cuivre, une partie de vert-de-gris dans une suffisante quantité de vinaigre pur, et on ajoute une dissolution aqueuse d'une partie d'arsenic blanc. Il se forme ordinairement pendant le mélange de ces liquides un précipité d'un vert sale qu'il est nécessaire, pour la beauté de la couleur, de faire disparaître. A cet effet, on ajoute une nouvelle quantité de vinaigre, jusqu'à ce que le précipité soit parfaitement redissous. On fait bouillir le mélange ; il s'y forme après quelque temps un précipité cristallin grenu, d'un vert

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de la plus grande beauté, lequel, étant séparé du liquide, bien lavé et séché, n'est autre chose que la couleur en question. Si après cela la liqueur contient encore un excès de cuivre, on y ajoute de nouveau de l'arsenic, et, si elle contient un excès du dernier, il faut ajouter du cuivre, et on opère du reste de la même manière. Il arrive souvent que cette liqueur contient un excès d'acide acétique; on peut alors l'employer de nouveau pour dissoudre le vert-de-gris. »

Cette couleur, ainsi préparée, possède une nuance bleuâtre; mais on demande souvent dans le commerce une nuance plus foncée et un peu jaunâtre, et d'ailleurs de la même beauté et du même éclat. Pour produire ce changement, on n'a qu'à dissoudre une livre de potasse du commerce dans une suffisante quantité d'eau, y ajouter 10 livres de la couleur obtenue par le procédé ci-dessus, et chauffer le tout à un feu modéré; bientôt on voit la masse se foncer et prendre la nuance demandée. Si on fait bouillir trop longtemps, la couleur s'approche du vert de Schéele; mais elle le surpasse toujours en beauté et en éclat. La liqueur alcaline qui reste après ce traitement peut servir encore pour préparer le vert de Schéele.

Voici maintenant le procédé indiqué par M. Braconnot:

On fait dissoudre dans une petite quantité d'eau chaude 6 parties de sulfate de cuivre; d'une autre part, on fait bouillir dans l'eau 6 parties d'acide arsénieux, avec 8 parties de carbonate de potasse du commerce; lorsqu'il ne se dégage plus de gaz acide carbonique, on mélange peu à peu les deux liqueurs en agitant sans cesse. Il se

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

produit un précipité d'un jaune verdâtre sale, fort abondant. On y ajoute de l'acide acétique en quantité telle qu'il y en ait un léger excès sensible à l'odorat après le mélange; peu à peu le précipité diminue de volume, et, au bout de quelques heures, il se dépose spontanément au fond de la liqueur, entièrement décolorée, une poudre d'une contexture cristalline et d'un très-beau vert; on le lave ensuite à l'eau bouillante pour enlever les dernières portions d'arsénite de potasse non combiné.

Il est nécessaire, pour le succès de cette opération, de se servir d'arsénite de potasse parfaitement neutre et de laisser dans la liqueur un léger excès d'acide acétique.

Sieberg obtient le vert de Schweinfurt en dissolvant une partie de vert-de-gris dans une certaine quantité de vinaigre pur; d'une autre part, on fait dissoudre une partie d'acide arsénieux dans une suffisante quantité d'eau; les liqueurs mélangées donnent lieu à un abondant précipité, sur lequel on verse du vinaigre fort; il s'opère une dissolution qu'on fait bouillir: il se forme bientôt un précipité qui, recueilli, lavé et séché, donne le vert de Schweinfurt d'une nuance très-riche.

M. Wingens, fabricant de couleurs, opère de la manière suivante :

Dans un vase de cuivre de grande dimension, on fait dissoudre à chaud 9 à 10 kilogr. d'acide arsénieux dans 14 seaux d'eau de rivière. Lorsque la solution est achevée, on y verse 10 kilogr. de vert-de-gris purifié par la cristallisation. On verse le liquide dans un tonneau de bois, et on y ajoute une dissolution de 500 gr. de potasse; on brasse bien le tout, puis on abandonne au repos, peu-

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dant quelques heures ; le précipité lavé est recueilli sur une toile et séché.

On obtient encore du vert de Schweinfurt de qualité inférieure par le procédé de M. Drouard. Pour cela on délaye 1 ou 2 parties de chaux vive dans 60 parties d'eau, on chauffe jusqu'à 90°, puis on ajoute 10 parties d'acétate de cuivre et autant d'acide arsénieux : le précipité lavé ne possède jamais une teinte verte aussi belle que par le procédé de M. Wingens.

On donne quelquefois, dans le commerce de détail, pour du vert de Schweinfurt, le vert de Vienne, le vert de Brunswich, le vert de Mittis ou le vert anglais. L'examen que nous ferons de ces différentes couleurs montrera que l'on ne doit pas les confondre, tant sous le rapport de leur composition chimique que sous le rapport pratique.

Le vert de Schweinfurt rend aux artistes de très-grands services ; il fournit une peinture d'autant plus belle qu'il est de meilleure qualité.

Dans le commerce, on en forme divers numéros dont la teinte varie depuis le vert foncé jusqu'au vert pâle.

Il subit quelquefois de la part du fabricant diverses falsifications ; les substances étrangères qu'on y rencontre le plus souvent sont le spath pesant (sulfate de baryte) et le plâtre (sulfate de chaux). On fait cette addition en délayant ces deux sels en poudre dans le précipité encore humide.

Pour être pur, le vert de Schweinfurt doit être complétement soluble dans les acides nitrique et chlorhydrique bouillants, et la liqueur ne doit pas donner de précipité

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

avec le chlorure de baryum. Une insolubilité même partielle indiquerait la présence du sulfate de baryte, et le précipité blanc avec le sel de baryte décelerait l'acide sulfurique combiné à la chaux.

VERT DE MITTIS.

Cette couleur a été trouvée dans l'année 1814 par M. de Mittis, de Vienne. Elle consiste en arséniate de cuivre qui, dans son état le plus pur, a pour formule :

$$\underbrace{As O^5}_{\text{Acide arsénique.}} + \underbrace{2\,CuO}_{\text{Oxyde de cuivre.}}$$

Elle porte encore dans les arts les noms de *vert de Vienne* et *vert de Kirchberger*. On la prépare de la manière suivante :

On convertit de l'acide arsénieux en acide arsénique, en le faisant bouillir avec de l'acide nitrique concentré. La liqueur filtrée est saturée par du carbonate de potasse qui donne lieu à de l'arséniate de potasse qu'on fait cristalliser.

On fait dissoudre à chaud 20 parties de ce sel dans 80 ou 100 parties d'eau pure.

D'une autre part, on dissout 20 parties de sulfate de cuivre dans suffisante quantité d'eau.

Les deux liqueurs, chauffées vers 90 ou 100°, sont mélangées en agitant sans cesse. Il se produit alors du sulfate de soude qui reste dissous et de l'arséniate de cuivre qui se précipite sous forme d'une poudre vert clair. On décante la partie liquide, et le précipité lavé est recueilli

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et enfin séché à l'étuve. Dans cet état, il possède une teinte vert-pré assez belle.

Le vert de Mittis est très-rarement pur dans le commerce; presque toujours il contient des matières étrangères qui altèrent sa teinte. On en forme alors cinq ou six numéros différents.

La peinture en fait usage à l'eau et à l'huile, il fournit des résultats assez satisfaisants, mais il est très-vénéneux.

VERT PAUL VÉRONÈSE.

C'est encore l'arséniate de cuivre, préparé par un procédé tenu secret, qui forme la base du *vert Paul Véronèse*.

Le commerce tire cette couleur de l'Alsace et de l'Angleterre. On l'emploie pour la peinture à l'eau et à l'huile, et il est à regretter que son prix ne permette pas de l'utiliser pour tous les genres de peinture. On ne l'emploie guère que dans le tableau et pour les objets de prix. Elle est fort belle, très-solide et très-vénéneuse.

VERT MILORY.

Le vert Milory est l'une des plus belles couleurs vertes que le peintre emploie.

La fabrication de cette substance, désignée encore sous les noms de *vert en grains* et à tort de *vert anglais*, est tenue secrète par M. Milory, son inventeur.

Les auteurs disent qu'elle est composée de spath, de sulfate de plomb, de cyanure de potassium et de fer, et de chromate de potasse.

© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

On peut imiter cette couleur en mélangeant ensemble des proportions déterminées de prussiate de potasse, de sulfate de fer, d'acétate de plomb et de bichromate de potasse. On obtient un précipité d'une teinte verte fort belle, mais qui, hâtons-nous de le dire, n'est jamais aussi solide que le vert Milory véritable.

Par la grande proportion de plomb qu'il contient, le vert Milory possède toutes les qualités qu'on recherche dans une bonne couleur. Sa teinte est en effet fort riche, il s'étend parfaitement bien sous le pinceau, et enfin résiste assez longtemps aux émanations sulfureuses et aux rayons solaires.

Il sert toujours pour la peinture à l'huile et s'allie assez bien avec la plupart des autres couleurs. Le commerce le livre en poudre et en trochisques. C'est sous cette dernière forme que sa teinte est la plus belle.

VERT ANGLAIS.

Le vert anglais est la couleur verte qui existe dans le commerce sous le plus grand nombre de variétés ; c'est un produit complexe formé d'arsénite de cuivre (vert de Schéele) et de plusieurs matières blanches comme le sulfate de baryte et le sulfate de chaux.

On l'obtient par les mêmes moyens que nous avons indiqués pour le vert de Schéele, seulement on y ajoute, lorsqu'il est encore en pâte, les substances délayées avec soin dans une petite quantité d'eau.

Le plus beau possède une teinte vert-pomme, et la qualité inférieure est feuille-morte.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le vert anglais est très-vénéneux, et couvre assez bien, mais il ne résiste pas longtemps à l'air : il a de plus le grave défaut de faire changer le ton d'un grand nombre de couleurs.

Le commerce de détail le livre à un prix peu élevé, aussi est-il d'un usage fréquent dans la grosse peinture à l'eau et à l'huile.

VERT MINÉRAL.

Le plus ordinairement, on désigne dans le commerce de la droguerie, sous le nom de *vert minéral*, le vert de Schéele ; mais dans l'origine ces couleurs formaient deux espèces distinctes : en effet, le vert minéral, pour lequel il a été pris une patente anglaise en 1814, est un produit complexe qui se préparait ainsi :

Vert de Schéele.....	2	parties.
Céruse.....	6	»
Oxyde noir de cuivre.	2	»
Bleu de montagne....	3	»
Sel de saturne.....	1/2	»

Sa teinte est le vert-pomme avec un reflet bleuâtre.

On le livre aux artistes sous la forme de morceaux peu volumineux, de deux teintes différentes : le vert foncé et le vert clair.

Lorsqu'il a été préparé avec les substances que nous indiquons, il couvre beaucoup mieux et sèche plus vite que tous les autres verts connus ; mais il a le défaut de noircir assez promptement au contact des émanations sulfureuses.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

VERT DE VESSIE.

Le vert de vessie, nommé vert végétal, est une laque qui résulte de la combinaison de la matière colorante du nerprun (*rhamnus catharticus*) avec la chaux ou l'alumine.

C'est en Allemagne, dans les environs de Nuremberg et dans le midi de la France, qu'on le prépare.

Voici le précédé qu'on suit :

Vers le mois d'octobre, les baies de nerprun, parvenues à leur parfaite maturité, et choisies autant que possible grosses, luisantes et abondantes en suc, sont écrasées au moyen d'un moulin. La masse est placée pendant huit à dix jours dans une cuve, où elle subit la fermentation; on la soumet ensuite à la presse pour en extraire le suc. 100 parties de baies donnent environ 30 à 35 pour °/₀ d'un suc brun, presque noir, que les acides font passer au rouge clair et les alcalis au vert.

On prend 2 kilog. de suc, 500 gr. d'eau de chaux, ou bien la même quantité d'alun de potasse et 50 à 60 gr. de gomme arabique dissoute dans une petite quantité d'eau. On fait évaporer au bain-marie jusqu'à consistance de sirop épais. Arrivé à ce point, on le renferme dans des vessies de cochon, qu'on suspend dans une cheminée pour les dessécher.

Le vert de vessie est tout à fait inoffensif. Il est en masse d'un vert foncé, à cassure parfois brillante. Il ne convient nullement à la peinture à l'huile, mais pour la peinture à l'eau, pour peindre sur des éventails et pour faire les lavis des plans dressés par les ingénieurs,

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

il fournit des résultats très-satisfaisants. Il sert très-souvent pour la fabrication des pastels.

D'après M. Hagin, pour préparer du vert de vessie de belle qualité, il faut employer les baies de nerprun avant leur complète maturité, éviter une température élevée pour la cuisson, et remplacer la chaux par l'alun.

On prend des baies de nerprun, on les fait cuire avec un peu d'eau dans une bassine de cuivre, à un feu doux et en remuant continuellement, jusqu'à obtention d'une sorte de bouillie ; on soumet à la presse et on répète l'opération avec le résidu. On laisse reposer le suc, on le décante et on l'amène par évaporation en consistance d'extrait. On le pèse alors, et par chaque kilogr. on ajoute 65 grammes d'alun dissous dans quantité suffisante d'eau. Quand le mélange est opéré, on évapore de nouveau au bain-marie. On met la matière dans des vessies de veau qu'on fait sécher à l'air.

VERT D'IRIS.

Le vert d'iris s'obtient en faisant macérer à froid dans une solution d'alun ou même dans de l'eau gommée, l'épiderme satinée qui recouvre la fleur bleue de l'iris ; la liqueur qui en provient est passée à travers un linge fin, puis exposée à l'air et à l'abri du soleil dans des assiettes, où elle s'évapore spontanément.

Le vert d'iris n'est jamais employé dans la peinture à l'huile ; autrefois la miniature en faisait souvent usage, mais son peu de solidité fait que de nos jours il est à peu près tombé dans l'oubli.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

BRONZE.

La couleur bronze résulte de la combinaison du vert, du noir et du blanc; pour l'obtenir, les peintres emploient de la céruse, du noir de fumée, du jaune de chrome et du bleu de Prusse en proportions variables; cette couleur porte alors le nom de faux bronze. Le bronze naturel ou vrai s'obtient principalement en réduisant en poudre certains alliages métalliques dont le cuivre forme la base.

C'est aussi de ce dernier que nous allons nous occuper.

POUDRE DE BRONZE.

Le cuivre métallique, réduit en poudre fine, possède d'abord une teinte jaunâtre qui ne tarde pas à passer au jaune-brun ; il sert dans la peinture à préparer la nuance bronze.

Voici les procédés conseillés jusqu'à ce jour pour l'obtenir :

1° On fait une dissolution d'un sel soluble de cuivre (nitrate, sulfate), dans laquelle on plonge une lame de fer ; par suite de la décomposition qui s'opère, décomposition basée sur la plus grande affinité des acides pour le fer que pour le cuivre, tout ce dernier se précipite en poudre très-fine; on le recueille sur un filtre, on le lave à plusieurs eaux, puis on le fait sécher.

2° Le second procédé consiste à réduire du bronze pro-

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

prement dit (alliage de cuivre et d'étain) en feuilles très-minces; on ajoute à celles-ci une certaine quantité de mélasse ou de miel, on broie sur un porphyre, on lave avec de l'eau chaude, puis on jette sur un filtre et on fait sécher. La poudre qu'on obtient dans ce cas est toujours très-ténue et donne une teinte bronzée plus belle que la précédente.

3° M. Bersemer, fabricant à Nuremberg, emploie les huiles grasses comme intermèdes pour réduire le cuivre en poudre.

Voici comment il opère.

On prend des feuilles de laiton ou de clinquant (alliage de cuivre et de zinc) ; on les étale sur un crible métallique à mailles très-serrées, puis on les arrose avec une petite quantité d'huile d'olive; lorsque l'humectation est achevée, on les frotte fortement avec une brosse en fil de fer jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien sur le tamis.

Le mélange d'huile et de cuivre est recueilli, puis placé dans un tambour en bronze, hérissé intérieurement d'un grand nombre de petites aiguilles d'acier poli, arrondies par le bout. L'appareil, mis en mouvement au moyen d'un arbre vertical communiquant avec un moteur analogue à une meule de moulin, subit une rotation très-grande qui a pour but de diviser le métal en une poudre fine. Pour lui donner une ténuité encore plus grande, on remplace ce tambour par un autre de même dimension, mais muni d'aiguilles plus fines. En sortant de cet appareil, la matière est sous la forme d'une pâte, on la soumet à une presse hydraulique pour en exprimer l'huile, on la lave à plusieurs reprises avec de l'eau bouillante, on la presse

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de nouveau, et après deux ou trois traitements semblables, on obtient un gâteau qu'on fait sécher à l'étuve ; enfin on le pulvérise par les moyens ordinaires.

La poudre ainsi produite possède une teinte qui se rapproche beaucoup de celle du bronze; il faut attribuer ce résultat à l'oxydation partielle du cuivre par le corps gras. On sait, en effet, que le cuivre, au contact des substances grasses, s'oxyde beaucoup plus facilement que lorsqu'on l'expose à l'air ou qu'on le mouille avec de l'eau.

Les différentes espèces de bronze se fabriquent à Nuremberg et se délivrent dans le commerce par paquets de 30 grammes.

On connaît : Le bronze florentin ou cramoisi ;
Le bronze doré rouge ;
Le bronze doré pâle ;
Le bronze blanc ;
Le bronze vert.

Quelques-uns de ceux-ci sont préparés par des procédés tenus secrets.

Lorsqu'on veut donner à la peinture une couleur grise presque semblable à celle du fer, on se sert de substances nommées *bronze blanc* et *argent mussif*.

Le bronze blanc n'est que de la poudre d'étain, préparée en fondant ce métal, et le versant dans une boîte sphérique enduite de craie intérieurement et rendue raboteuse par des pointes en fer; on agite très-vivement et sans discontinuer jusqu'à ce qu'il soit entièrement refroidi.

La poudre qu'on obtient ainsi est passée au tamis de

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

soie ; délayée dans une dissolution de colle forte, elle fournit une couleur mate qu'on peut brunir pour l'avoir brillante.

L'argent mussif, dont l'emploi est très-restreint, s'obtient de la même manière, en réduisant en poudre un amalgame formé à parties égales de bismuth, d'étain et de mercure. Ces deux derniers servent pour imiter la teinte du fer.



© (📖⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

TABLE DES MATIÈRES.

Acide carthamique..... 178
Alumine..... 67
Antimoniate de plomb..... 66
Antimonite de plomb..... 65
Argent en coquille..... 21
Argent mussif..... 332
Argile ocreuse..... 141
Arsénite de plomb..... 104
Asphalte..... 206
Auripigmentum..... 86
Azurite..... 275
Biiodure de Heller..... 147
Bistre..... 207
Bisulfure d'étain..... 83

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Bitume..... 206
Blanc de Bougival..... 48
— de coquilles d'œufs..... 67
— d'Espagne..... 48
— de fard..... 67
— de Meudon..... 48
— de neige..... 35
— de plomb de Hambourg..... 51 et 61
— de plomb hollandais..... 61
— — du Tyrol..... 51
— — de Venise..... 51 et 61
— de trémie..... 36
— de Troyes ou de Champagne..... 48
— de Vitry..... 37
— de zinc..... 27
Blende..... 45
Bleu d'Angleterre..... 292
— d'Anvers..... 243
— d'azur..... 268
— de Berlin..... 232
— de blanchissense..... 273
— de chaux..... 277
— de cobalt..... 263
— de cuivre..... 277
— d'émail..... 268
— d'empois..... 268
— d'Eschel..... 273
— de Hollande..... 292
— minéral..... 243
— de montagne..... 275
— de Paris..... 238
— de Prusse..... 230

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

— de safre..... 268
— de Saxe..... 268
— de smalt..... 268
— Thénard..... 263
— de tournesol..... 292
— de Turnbull..... 238
Bol d'Arménie..... 141
— oriental..... 141
— rouge..... 141
Bronze..... 330
Bronze blanc..... 332
— des peintres..... 83
Brun de chicorée..... 209
— de manganèse..... 197
— de mars..... 82
— doré de plomb..... 199
— de Prusse..... 205
— rouge..... 77
— Vandick..... 198
Carbonate de baryte..... 67
— de chaux..... 47
— de manganèse..... 67
Carmin bleu..... 291
— de cochenille..... 180
— de garance..... 173
— liquide..... 187
Carthame..... 177
Carthamine..... 178
Cendre bleue..... 277
— d'outremer..... 246
— verte..... 318
Céruse..... 52

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Céruse de Mulhouse..... 62
Charbon animal..... 217
— de bois..... 216
Charbons végétaux..... 215
Chaux brûlée..... 25
— délitée..... 25
— métallique..... 159
— vive..... 23
Chromate de baryte..... 100
— de chaux..... 99
de zinc..... 107
Chrysocolle bleu..... 276
Cinabre..... 148
— vert..... 302
Colcothar..... 138
Considérations générales..... 7
Couleurs blanches..... 21
— bleues..... 228
— brunes..... 197
— jaunes..... 69
— noires..... 213
— rouges..... 132
— vertes..... 293
Craie..... 47
— de Bologne..... 67
— rouge..... 73
Cristaux de Vénus..... 311
Curcuma..... 129
Ecarlate..... 140
Encre de Chine..... 223
Enduit blanc..... 26
Fard de la Chine..... 179

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Fleurs de vert-de-gris..... 311
Fritte d'Alexandrie..... 269
Gomme gutte..... 125
Gris de zinc..... 32
Indigo..... 284
Indigotine..... 285 et 288
Introduction..... 1
Iodure de plomb..... 89
Jaune d'antimoine..... 98
— bouton d'or..... 108
— de cadmium..... 90
— de chrôme..... 109
— — jonquille..... 113
— — spooner..... 110
— de Cologne..... 114
— indien..... 129
— de Kassler ou Cassel..... 94
— de mars..... 80
— minéral..... 94 et 102
— — Mérimée..... 98
— — surfin..... 99
— de Naples..... 105
— d'or..... 112
— d'outremer..... 100
— paille minérai..... 102
— de Paris..... 94
— de Turner..... 94
— de Vérone..... 94
Kaolin..... 67
Laques brûlées..... 121
Laque en boules de Venise..... 176
— carminée..... 187

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

— de Fernambouc..... 174
— de garance..... 164
— de garancine..... 172
— de Gaude..... 123
— en général..... 117
— de gomme gutte..... 128
— minérale..... 91
— de Paris..... 188
— plate d'Italie..... 177
— verte..... 303
— de Vienne..... 188
Litharge..... 136
Marne..... 67
Marron-rougeâtre..... 161
Massicot..... 134
Mine-orange..... 135
Minium..... 134
Noir d'Allemagne..... 216
— de Bougie..... 222
— de Cassel..... 217
— de charbon..... 214
— de châtaigne..... 216
— de Cologne..... 217
— de composition..... 223
— d'Espagne..... 215
— de Francfort..... 216
— de fumée..... 218
— de fumée de houille..... 221
— — de résine..... 219
— — de Russie..... 222
— de hêtre..... 215
— d'ivoire..... 217

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

— de lampe..... 221
— de Liége..... 215
— d'os..... 217
— de pêche..... 215
— de velours..... 217
— de vigne..... 215
Ocre jaune..... 72
— rouge..... 72
— de rue..... 79
— verte..... 300
Or..... 69
— d'Allemagne..... 71
— en chaux..... 71
— en coquille..... 71
— en feuille..... 70
— de Judée..... 83
— de Manheim..... 72
— mosaïque..... 83
— mussif..... 83
— en poudre..... 70
Orange de mars..... 82
Orpiment..... 86
Orpin..... 86
Os calcinés..... 67
Outremer..... 244
Outremer de cobalt..... 229 et 266
— de Gahn..... 229
Oxyde d'antimoine..... 43
— d'étain..... 67
— de chrôme..... 297
Oxydo-chlorure d'antimoine..... 44
— de plomb..... 46

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

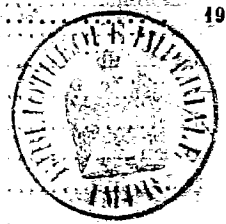
Oxydo-chlorure de plomb surbasique..... 94
Pâle orange..... 112
Pierre d'Arménie..... 275
Platt indigo..... 292
Pourpre de Cassius..... 190
Purree..... 130
Réalgar..... 144
Résine de gomme gutte..... 127
Rose de cobalt..... 143
Rouge d'Angleterre..... 138
— d'Anvers..... 79
— en assiette..... 179
— brun..... 143
— de carthame..... 178
— d'Espagne..... 178
— en feuille..... 179
— de mars..... 82
— de Nuremberg..... 77
— portugais..... 179
— pourpre..... 162
— de Prusse..... 77
— en tasse..... 179
— végétal..... 178
— de Venise..... 79
Rubis d'arsenic..... 144
Safran d'Allemagne..... 177
Safranum..... 178
Safre..... 270
Scarlett..... 146
Sépia..... 210
Siccatifs pour le blanc de zinc..... 39
Siccatifs en poudre..... 42

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Silice 67
Smalt 268
Stil de grain 117
Sulfate atomique 50
— de baryte 50
— de chaux 50
— de plomb 62
— de plomb basique 101
Sulfite de plomb 63
Sulfure jaune d'arsenic 86
— rouge d'arsenic 144
Talc 67
Terra merita 129
— rosa 79
Terre de Cassel 303
— de Cologne 203
— d'Italie 79
— de Lemnos 141
— d'Ombre 201
— d'Ombre de Cologne 203
— rouge 77
— de Sienne 202
— fine de Turquie 201
— de Vérone 293
Tungstate de plomb 64
Turbith minéral 102
Ulmine 208
Verdet cristallisé 310
— distillé 310
Verditer 281
Vermillon 148
Verre de cobalt 268

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Vert anglais..... 326
— de Brême..... 313
— de chrôme..... 297
— de cobalt..... 295
— cristallisé..... 310
— d'eau..... 312
— émeraude..... 300
— en grains..... 325
— de gris..... 305
— d'iris..... 329
— de Kirchberger..... 324
— minéral..... 327
— Milory..... 325
— de Mittis..... 324
— de montagne..... 313
— Pannetier..... 300
— de Prusse..... 302
— de Rinmann..... 295
— de Schéele..... 315
— de Schweinfurt..... 319
— végétal..... 328
— Paul Véronèse..... 325
— de vessie..... 328
— de Vienne..... 324
— de zinc..... 296 et 301
Violet de mars..... 82
Violet végétal..... 494



© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

DÉCORATEUR-ORNEMENTISTE

DU

GRAVEUR

ET

DU PEINTRE EN LETTRES.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Par M. **J. P. SCHMIT**,

Inspecteur des Monuments religieux; auteur du Cours de dessin d'ornement à l'usage des artistes et des ouvriers, adopté par l'Ecole nationale spéciale gratuite de dessin; du Manuel de l'Architecte des Monuments religieux, etc.



PARIS,

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, 10 BIS.

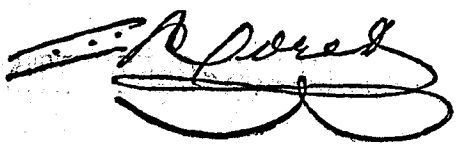
1848.



© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il portera, à l'avenir, la signature de l'Editeur.





© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

DÉCORATEUR-ORNEMENTISTE,

COMPRENANT

L'ART DU PEINTRE, DU DESSINATEUR, DU SCULPTEUR, DU GRAVEUR EN LETTRES, ET DU DÉCORATEUR EN TOUS GENRES.

Sous le titre d'*Ornementiste* (1), nous comprenons l'artiste spécial qui fait la *lettre* par un procédé quelconque, et nous croyons avoir raison, car la *lettre* bien faite est un ornement, soit qu'elle s'introduise dans une frise, dans un cartouche; soit qu'elle occupe le champ d'un panneau, ou la surface d'une pierre monumentale; soit qu'elle accompagne en titre ou en légende un dessin, un plan, une carte.

Ce petit Traité, où nous avons entrepris de faire

(1) C'est à tort que dans les ateliers on dit ornemaniste, puisqu'on écrit *ornement*, et non pas *orneman;* et que la fonction, le but do l'artiste qui cultive ce genre, est l'*ornementation*, et non l'*ornemanation.*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

entrer, sous la forme la plus restreinte et la plus élémentaire, le plus grand nombre possible de choses générales et utiles aux artistes de tout ordre, que nous avons en vue d'aider dans leurs travaux, se divise donc en deux parties. La première traite de tout ce qu'il est important de savoir au dessinateur, ou au graveur en lettres; la seconde embrasse ce qui a rapport à l'art du décorateur-ornementiste proprement dit.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

PREMIÈRE PARTIE.

DE LA LETTRE.

INTRODUCTION.

L'écriture est aujourd'hui un des points les plus cultivés de l'instruction primaire. Il n'est pas une école plébéienne, aussi bien qu'aristocratique, qui ne puisse produire, parmi les devoirs de ses jeunes élèves, des pages capables de faire honneur à un professeur même. On apprend non-seulement mieux, mais beaucoup plus rapidement qu'autrefois. L'introduction de la cursive anglaise a produit cet effet. D'une exécution infiniment plus simple, et par conséquent plus facile que ces écritures anciennes connues sous les noms presque oubliés à présent, de *bâtarde*, de *coulée*, et de *ronde*, n'exigeant pas, comme elles, une étude particulière des propriétés du plein et du délié de la plume, de son maniement et de sa tenue, qui différaient selon la nature des caractères, il n'est pas surprenant que l'art ainsi simplifié produise des résultats plus généraux et surtout plus prompts. Mais le désir ou le besoin de faire vite, conduisent aussi à faire d'une manière incomplète. D'une part, les propriétés de ce genre d'écriture qui le rendent si convenable pour nos nécessités journalières, ont amené à négliger entièrement les autres genres, nonobstant les

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

belles choses qu'ils ont produites. D'autre part, on a dû dédaigner d'apprendre lentement une chose dont le mérite dominant est la célérité. L'enseignement a dû dès-lors être fondé sur l'*imitation*, plus volontiers que sur la *démonstration*. Les principes, d'ailleurs, étant eux-mêmes encore assez vagues, il arrive ordinairement que l'élève le plus distingué n'en possède aucun. Tout chez lui réside dans l'heureuse disposition de sa main, ou dans la sûreté de son goût; il s'ensuit qu'il peut conserver de ses études premières, une écriture hardie, élégante, ou coquette, mais pas toujours lisible, malgré sa flatteuse apparence, et, dans presque tous les cas, incapable d'être soumise à une analyse élémentaire.

Cela peut suffire parfaitement pour l'usage ordinaire. On trouve même qu'il serait de mauvais goût d'écrire une lettre, un billet, une note avec une certaine précision calligraphique; ce sont presque toujours, et en tout, les inhabiles qui font la loi en matière de mode. Mais il est telles professions où cela ne suffit plus; où il est nécessaire que l'art d'écrire se montre dans toute sa précision et sa perfection, comme quand il s'agit de mettre à la main ou au burin la lettre sur une carte géographique ou topographique, la légende sur un plan; d'exécuter un titre sur l'une ou sur l'autre; de tailler, de ciséler ou de peindre un monogramme, une inscription sur un monument, sur un objet précieux, dans un décor, sur la devanture d'un magasin; de graver des caractères de typographie, etc. Le dessinateur, le graveur, le sculpteur, le ciseleur, le peintre, qui ont à exécuter de semblables objets, ont

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

besoin de connaître, de posséder toutes les ressources et toutes les règles de l'art; et c'est parce que la plupart d'entre eux pèchent de ce côté, que tant de choses imparfaites, et mêmes ridicules, offusquent nos regards, là même où ils devraient être le plus satisfaits.

On voit par ces observations, que nous prenons l'art de l'écriture dans sa plus grande étendue; que nous ne nous bornons pas seulement à la partie calligraphique, mais que nous embrassons aussi ce qu'on appelle les *caractères d'imprimerie* et les *caractères lapidaires*, n'importe qui les exécute, et quels sont les procédés qui servent à leur exécution.

Mais pour nous arrêter un instant sur la calligraphie proprement dite, qu'on nous permette d'exprimer nos regrets sur l'abandon total des anciens caractères dont nous avons tout-à-l'heure rappelé les noms. Sans doute, ainsi que nous l'avons reconnu, la cursive anglaise offre pour celui qui a besoin de savoir, et surtout d'exécuter promptement, des avantages réunis de célérité et d'élégance qu'on ne trouve point dans les autres. Le commerce, la banque, l'administration, où les écritures et les opérations vont sans cesse se multipliant dans une progression dont nos pères n'eussent pu se faire une idée, ont fait de ce genre d'écriture un besoin spécial de l'époque. Mais comme tout le reste tend à s'accroître, à se multiplier dans une proportion égale, jamais aussi l'on n'a tant produit de cartes, de plans de toutes sortes, de titres d'ouvrages, de têtes de lettres ou de factures, de prospectus, de prix-courants, de cartes de visite. Ce n'est pas là que l'art calligraphique déploie le moins de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

prétentions ou de coquetterie : ceux-ci exécutés directement à la plume sur le papier, ceux-là imitant son travail par le moyen de la gravure ou de la lithographie. Comme il devient de plus en plus indispensable d'y déployer une élégance bien réglée, et en même temps une grande variété d'écritures pour faire ressortir les détails sur lesquels on veut attirer l'œil le plus distrait, de manière qu'il puisse en quelque sorte avoir lu avant d'avoir pris la peine de lire, nous pensons que c'est un service à rendre aux personnes chargées d'exécuter ces objets, que de remettre sous leurs yeux les modèles de ces écritures oubliées, et qui rendirent célèbres autrefois les Barbe-d'Or, les d'Hargé, les Bédigis, et à une époque encore assez rapprochée de nous, les Guillaume Montfort, les Rossignols, et beaucoup d'autres. Pourquoi oublier un vrai trésor qu'on a tout amassé sous la main, pour aller demander trop souvent à un caprice inintelligent des innovations baroques, que l'homme de goût repousse d'autant plus sévèrement qu'elles ne reposent sur aucun principe rationnel ou naturel susceptible de démonstration.

On a déjà compris cette nécessité en partie. De là vient qu'on recommence à enseigner la *ronde* dans les écoles. Nous ne voyons pas pourquoi la *bâtarde* et la *coulée* seraient traitées avec plus de dédain. La première, qui possède, moins la rigidité, toutes les qualités du caractère romain typographique, dont elle n'est qu'une imitation, c'est-à-dire la parfaite lisibilité, la sévérité des formes, et des proportions, propriété qui ne permet aucune confusion dans les lettres, aucun

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

lazzi ou jeu de main, avait mérité l'honneur d'être élevée au rang de caractère officiel, et de servir presque exclusivement avec la ronde, pour exécuter les belles pièces diplomatiques, les brevets et les thèses sur parchemin des XVIIe et XVIIIe siècles. La seconde, gracieuse comme son nom, rangée et sobre comme sa sœur, mais plus expéditive, parce qu'elle ne demande pas que la plume quitte le papier, fut celle de presque tous les grands hommes de l'époque, dont plusieurs, Jean-Jacques Rousseau entre autres, ne se distinguèrent pas moins par la beauté de leur main que par celle de leur génie. On peut dire que nulle autre ne convient aussi bien au poète pour écrire ses vers.

En faisant ainsi l'éloge de ces deux écritures, en reproduisant quelques spécimens des anciens maîtres qui en développent les beautés et les principes, nous n'avons pas la prétention de lutter contre la mode, qui leur a préféré la cursive anglaise, par des motifs dont nous n'avons pas hésité à reconnaître l'importance. Nous voulons seulement rappeler des règles, et fournir des modèles aux personnes qui, par état ou par circonstance, sont obligées de posséder la pratique ou au moins la connaissance d'un grand nombre de styles d'écritures. Nous les donnons au même titre que les caractères des manuscrits des monuments du moyen-âge, qu'il ne viendra dans l'esprit de personne assurément de replacer au rang d'écriture usuelle, malgré la faveur qu'ils ont reprise depuis quelques années.

Les dessinateurs, graveurs, ciseleurs et peintres de lettres, trouveront dans notre atlas, avec de nombreux

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

spécimens de caractères calligraphiques, typographiques et lapidaires, l'exposé ou la démonstration des principes les plus sûrs et en même temps les plus simples de décomposition analytique de ces caractères, au moins des principaux. Cette démonstration donnera aux moins expérimentés les moyens de se perfectionner promptement dans leur art ou profession; aidera les autres à régulariser une trop grande facilité que n'a pas toujours éclairée suffisamment une étude raisonnée.

Les œuvres de nos artistes, nous entendons celles qui sont transportables, comme les livres, les monographies, les estampes, les annonces illustrées, les partitions, les cartes géographiques, vont aujourd'hui chercher dans toutes les parties du monde civilisé, les suffrages des connaisseurs; et de toutes les parties du monde civilisé, une foule innombrable accourt sans cesse, sur la foi de leurs promesses, visiter ce pays qui se pose comme le centre de la civilisation actuelle. Les arts et l'industrie gagnent également à la multiplicité de ces relations internationales. Si la France a toujours été renommée pour son goût, quelques variations qu'il ait subies, elle doit tenir à conserver, et par conséquent à justifier son rang. Il n'est pas un art, il n'est pas une industrie, si modeste que soit le degré qu'ils occupent sur l'échelle générale, qui ne doivent se faire un point d'honneur de concourir à ce résultat; il n'est pas un individu, non plus, qui ne puisse, qui ne doive se dire: « Moi aussi, je suis un des rouages qui sert à faire mouvoir cette grande machine de la prospérité nationale; je dois donc faire tous mes efforts pour fonctionner du mieux qu'il m'est possible dans la

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

situation où je me trouve placé. La plus petite roue de ma montre venant à sortir du mouvement qui lui est propre, la moindre goupille s'échappant de son trou, suffit pour empêcher son mécanisme de marcher régulièrement, peut-être pour l'arrêter. La société n'est qu'une grande montre où pas un rouage, une goupille n'est indifférent ou superflu. »

Pour faire comprendre que nos observations n'ont rien d'exagéré, quelle que soit l'application qu'on en voudrait faire à l'objet spécial de ce recueil, citons quelques particularités prises au hasard entre mille.

N'est-il pas sensible que le plus beau plan topographique, la plus belle carte routière ou côtière, perdront la moitié de leur valeur, si une écriture, nous ne dirons pas mauvaise en elle-même, mais mal appropriée à sa place, mais hors du diapason du travail du graveur, dispute avec lui ou en écrase les détails? Tout n'y est plus que confusion et fatigue. Qui achètera de telles cartes, de tels plans? Plus grand sera le soin avec lequel ils auront été faits d'ailleurs, plus grand aussi sera le préjudice qu'ils porteront à la réputation de notre topographie.

Qui n'a remarqué combien la plus belle estampe gravée ou lithographiée, peut perdre de son charme sous le fâcheux effet d'une légende, dont l'écriture, par sa mauvaise exécution ou sa disposition maladroite, en détruit l'harmonie, comme ferait une maculature.

Qui croira au goût d'un marchand ou d'un fabricant d'articles de goût, soit modes, soit nouveautés, soit objets d'art, si ses annonces colportées, ou à demeure, commencent par annoncer qu'il manque absolument

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de goût? Que pensera-t-on de l'ordre de sa maison, si l'annonce, l'enseigne, le frontispice, n'est qu'une espèce de désordre? Tel fabricant, tel commerçant que nous pourrions citer n'a échoué longtemps dans ses tentatives pour se procurer des correspondants à l'étranger, que grâce aux préventions données contre lui par la grossièreté d'exécution de ses annonces et factures qui le faisaient considérer comme un industriel du rang le plus infime? L'annonce à demeure est l'enseigne. L'enseigne est pour un magasin ce qu'est le portail pour un édifice. Il est rare que l'une ou l'autre ne commence pas par jeter l'esprit dans une prédisposition qui influe d'une manière notable sur l'action qui va suivre. Une enseigne disgracieuse produit au-devant d'un magasin le même effet qu'un seuil toujours crotté. Les gens un peu propres craignent de se salir en entrant; et passent outre.

Le temps est loin de nous où les marchandises les plus précieuses se vendaient dans des boutiques noires, ouvertes à la pluie et au vent, comme le sont encore celles des piliers des halles. Depuis que le confortable et l'élégance ont passé du boudoir et du salon dans la boutique et le magasin, il ne faut pas que l'extérieur soit en désaccord avec l'intérieur.

La beauté des enseignes, que nous n'avons garde de confondre avec le luxe, lorsqu'elle devient générale, est d'un très-bon effet sur l'étranger qui ne fait que passer. Il retourne dans sa patrie avec l'opinion fondée sur le fait que dans la capitale de la civilisation le goût règne si bien, qu'on reconnaît son influence de même, proportion gardée, sur la frise de l'auvent

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

du moindre commerçant, que sur l'extérieur pompeux d'un palais. Nous voudrions qu'il pût en dire autant de la correction du langage, et que les inscriptions de toutes sortes qui frappent les yeux de l'étranger en parcourant nos rues, au lieu d'être pleines de barbarismes et de solécismes, fussent pour lui une espèce de vocabulaire pratique qui le familiarisât insensiblement avec la connaissance et l'orthographe des mots les plus usuels de la langue française. Rien ne serait plus propre à la généraliser de plus en plus.

Nous nous rappelons à cette occasion qu'une commission permanente avait été créée sous l'empire pour la révision de l'épigraphie commerciale et monumentale de la bonne ville de Paris; elle produisit quelques améliorations qui ne subsistèrent point. Il serait bien à désirer que l'édilité la rétablît au moins pour son propre compte, si elle croit au-dessus de son pouvoir d'assujétir les citoyens à ce contrôle.

DE L'ÉCRITURE EN GÉNÉRAL.

L'écriture est l'art d'exprimer la pensée par des signes de convention qu'on appelle lettres, avec lesquels, d'après des combinaisons également convenues, on forme des mots dont l'assemblage sert ensuite à composer des phrases. Cette définition cependant n'est exacte rigoureusement que pour les langues européennes, car il est d'autres espèces d'écriture qui procèdent différemment. Ainsi, l'écriture hiéroglyphique des anciens Egyptiens et l'écriture séméiotique des Chinois se composent de signes iconographiques ou

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

de signes linéaires, dont une seule figure, ou un seul groupe, expriment une idée ou une phrase complète.

Les caractères dont nous nous servons en Europe, sembleraient offrir un système plus compliqué, puisque ce n'est que par des répétitions très-multipliées que nous atteignons le même résultat. Toutefois, ce système inventé par les Grecs, ou du moins transmis par eux aux Latins, et par ceux-ci à tous les peuples modernes, est infiniment plus simple, et offre en outre l'avantage infiniment précieux d'une clarté que n'auront jamais des symboles, ou des formules toutes faites qu'il faut assembler comme de la marqueterie. L'écriture hiéroglyphique est féconde en interprétations arbitraires; la vie d'un mandarin ne lui suffit pas toujours pour apprendre correctement les 80 ou 100,000 groupes littéraux qui composent son vocabulaire. Tandis qu'un enfant européen, après quelques mois d'études, sait tout ce qui est nécessaire pour écrire tous les mots de sa langue.

Les lettres dont nous nous servons à cette fin, sont de trois sortes, ou caractères :

Les caractères *lapidaires;*
Les caractères d'*impression;*
Les caractères *cursifs.*

chaque sorte se subdivise

en *majuscules* ou *capitales;*
en *minuscules.*

Cette division et cette subdivision sont propres à la langue grecque aussi bien qu'à la langue latine, dont le français, l'anglais, l'espagnol, l'italien, ne sont en ma-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

jeure partie que des dérivés, et à la langue allemande qui a mieux conservé le souvenir de son origine.

Nous ne croyons pas utile d'entrer dans les définitions des termes que nous venons d'employer; chacun sait déjà, ou comprendra à la simple lecture leur signification.

Mais pour rendre nos descriptions analytiques intelligibles à tout le monde, nous avons cru devoir les faire précéder par une nomenclature des éléments généraux dont se composent les lettres. Nous l'empruntons à l'excellent ouvrage élémentaire de paléographie du savant M. H. de Wailly, publié par le ministère de l'Instruction publique.

La *haste* (hasta) est le membre vertical et plein que l'on voit *simple* dans I, E, F, P, et double dans H.

Le *montant* est chacun des membres inclinés de A et V.

La *panse* est le membre curviligne, ou arc de cercle, qui se montre *simple*, isolé ou uni à la *haste*, dans C, G; D, P, R; *double*, isolé ou uni à la *haste*, dans O, Q, S; B.

Le *jambage* est chacun des membres verticaux de M, N, U.

La *traverse horizontale* est la ligne qui joint les deux autres membres de A, H; la *traverse brisée*, celle qui unit ceux de M; la *traverse oblique*, celle qui remplit le même office dans N, Z.

La *barre* est une ligne horizontale qui se montre trois fois dans E, deux fois dans F, Z, une fois dans L et dans T.

La *queue* se voit à Q et à R.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Le *crochet* termine les *panses* de C, G et S.

Les *branches* sont les obliques convergentes qui se rattachent au côté de la *haste*, dans K, et à son sommet dans Y.

La plupart de ces éléments principaux sont communs aux lettres minuscules et aux lettres cursives (1). Ils ne perdent point leurs noms dans le caractère italique, nonobstant son inclinaison qui fait pencher les *hastes*, et redresser un des *montants* de A et de V.

DES CARACTÈRES ROMAINS.

§ Ier. DES LETTRES CAPITALES.

Ces caractères ont gardé leur nom de la source qui nous les a transmis directement. Cependant, la moitié à peu près fut empruntée par les Romains eux-mêmes à l'alphabet grec. A, B, E, H, I, K, M, N, O, P, T, Z, n'offrent aucune différence entre les deux langues, du moins quant à la forme, car quelques-uns de ces signes ont entièrement changé de prononciation et d'usage en passant d'une langue dans l'autre. Nous leur avons conservé ceux qu'ils ont pris chez les Romains.

Les majuscules romaines, qu'on voit employées dans les belles éditions des Aldes, des Elzevirs et de l'ancienne Imprimerie royale, représentent assez exactement par leurs formes et leurs proportions *l'écriture capitale*, telle qu'on la retrouve encore dans certaines

(1) b, d, p, sont composés d'une *haste* et d'une *panse;* e offre une *panse* et une *traverse;* i, l, une *haste* isolée; m, n, des *jambages* surmontés d'une *panse;* t une *haste* et une *barre*, etc.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

inscriptions du siècle d'Auguste, ou antérieures aux invasions des barbares. Plus tard, celle-ci s'altéra, tout en conservant néanmoins ses formes essentielles; on distingue dans le langage paléographique cette capitale de la précédente, par la dénomination de *capitale rustique*. Les graveurs ou les écrivains qui l'imitent sous le prétexte de reproduire l'antique, ne reproduisent donc qu'une altération. (Pl. II, alph. A et E, et Pl. V, alph. H et I.)

C'est dans les inscriptions lapidaires ou métalliques seules, c'est-à-dire sur les monuments et les médailles, qu'il faut chercher les plus beaux types de l'*écriture capitale*, généralement moins parfaite dans les manuscrits où domine volontiers la *capitale rustique*, qui sert pour les têtes de chapitre et les passages que le calligraphe voulait recommander à l'attention.

Cette écriture, depuis sa réapparition en France, où elle vint détrôner l'écriture gothique, ne pouvait manquer, malgré le respect porté à son antiquité, lorsqu'on ne jurait plus que par les Grecs et les Romains, de subir l'influence du progrès et de la mode, et l'on peut reconnaître par la comparaison des vieilles éditions et des éditions nouvelles, que sa physionomie a un peu changé. On a cru lui donner plus d'élégance en grossissant ses parties pleines, ou en atténuant ses parties déliées jusqu'à ce qu'elles devinssent presque imperceptibles. Nous ne nous prononçons pas sur ce qu'elle a pu gagner réellement à ces améliorations, en grâce et en perfection, sous le rapport typographique; mais nous oserons dire qu'elle a perdu beaucoup de la sévérité de son caractère monumental, et nous ne conseillons

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

pas aux artistes chargés d'exécuter des inscriptions, n'importe par quel procédé, sur ou dans un édifice, sur une tombe, ou de graver des légendes de numismatiques, de suivre de trop près les progrès de la typographie à cet égard.

L'analyse du caractère romain révèle cinq espèces de lettres bien distinctes :

1° Celle dont le plan est un parallélogramme : elle comprend **E F H K L M N T U**, auxquels on peut ajouter **I**, d'après sa décomposition élémentaire. (*Voir* ci-après le § intitulé *Des figures analytiques.*)

2° Celle dont le plan originaire est un cercle ou une portion de cercle : **C, G, O, Q.**

3° Celle où les lettres sont formées d'un ou de plusieurs triangles : **A, V, X, Y, Z.**

4° Celle où les lettres sont formées par la combinaison du parallélogramme et de portions de cercles : **B, D, P, R**, auxquels on peut ajouter **J**, comme on le verra ci-après. (*Voir* le § *Des figures analytiques.*)

5° Celle où les courbes sont combinées : **S.**

Examinant ensuite les lettres dans leur composition générale, nous reconnaissons :

1° Que leurs éléments *simples* ou *primaires* sont : la ligne droite et la ligne courbe ;

2° Que ces lignes ou s'emploient à leur état, ou se combinent pour former une seconde série d'éléments *secondaires* ou *complexes* que l'on nomme *figures analytiques ;*

3° Que l'assemblage de ces deux sortes d'éléments produit de nouveaux groupes qu'on appelle *lettres.*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

I.

DES LIGNES OU ÉLÉMENTS SIMPLES.

Les lignes droites sont :

La *verticale* (*Pl.* I, *fig.* 1) qui se voit dans M, N, U.

L'*horizontale* (*fig.* 2) qui forme la traverse centrale d'A et de H, la barre de L, celle de T, et les deux barres supérieures et inférieures de Z.

L'*oblique* (*fig.* 3) inclinée de gauche à droite, ou de droite à gauche, comme dans A, K, M, V, X, Y.

Les lignes courbes sont :

Le *cercle* parfait (*fig.* 4) qui forme O et Q.

L'*arc de cercle* (*fig.* 5) dont se construisent C, G et les parties arrondies ou *panses* de B, D, J, P, R, U, et qui, décrit d'un autre centre avec une ouverture de compas un peu plus grande, détermine le renflement ou galbe de ces panses ou parties circulaires, et celui de O et de Q (*fig.* 16).

La *courbe irrégulière*, ou ligne mixte à double courbure (*fig.* 6) dont se forment S ainsi que la queue de Q et de R.

II.

DES FIGURES ANALYTIQUES.

On entend par figures analytiques, toutes les parties qu'on peut obtenir de la décomposition régulière des lettres, ce sont :

Le point (*Pl.* I, *fig.* 7) ou cercle solide qui termine la queue du J (alph. A), et qu'il ne faut pas

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

confondre avec le cercle linéaire classé parmi les lignes.

La petite console, ou base *rectangulaire* ou à angle droit (*fig.* 8) que l'on place au sommet ou au pied des membres verticaux des lettres telles que B, D, E, F, I, H, etc.

La grande console rectangulaire (*fig.* 9) qui termine les barres de E, F, L, et qui pend à chaque extrémité de celle de T (alph. A).

La console ou base *acutangulaire*, ou à angle aigu (*fig.* 10) qu'on trouve à l'intérieur des membres obliques de A, K, V, X, Y. (*Ibidem.*)

La console *obtusangulaire*, ou à angle obtus (*fig.* 11) qu'on trouve à l'extérieur des mêmes lettres. (*Ibidem.*)

La double console (*fig.* 12) qui forme la pièce ou barre centrale de E, F qu'on appelle aussi *langue*. (*Ibidem.*)

Le *rectangle* ou parallélogramme (*fig.* 13), élément obligé de toute lettre non exclusivement formée par des courbes, et qui s'emploie posé tantôt verticalement comme I, les hastes de B, D, L, ou le gros jambage de M; tantôt obliquement, comme ceux des montants de A, V, la traverse de N, Z, ou la grosse branche de K et de Y. Dans ce second cas, on les complète par le *triangle* (*fig.* 14) qui rachète la différence de la verticale ou de l'horizontale. (*Ibidem.*)

Le *quart de cercle* ou *quart de rond* (*fig.* 15), complément de la haste du J à sa base. (*Ibidem*).

Le *croissant* (*fig.* 16), qui sert à former les côtés de C, G, O, Q, et les parties convexes ou panses de B, D, P, R. (*Ibidem.*)

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

III.

CONSTRUCTION DES LETTRES.

Il nous suffit de reporter le lecteur à ce que nous avons dit plus haut de l'influence inévitable que les changements du goût et de la mode ont exercés sur la typographie, même en ce qui concerne l'imitation des types anciens, pour lui faire comprendre que plusieurs modèles peuvent avoir cours simultanément, et il n'est pas même nécessaire de recourir à plusieurs fonderies pour trouver ces diversités; ni de sortir de ce qu'on peut appeler les caractères classiques, par opposition aux caractères de fantaisie.

Par exemple, tel alphabet prend la *petite console* (*Voir* les figures analytiques) pour amortissement au sommet ou à l'embase de tous les membres droits de ses lettres (*Pl.* I, alph. B); tel autre du même corps, c'est-à-dire de hauteur et de grosseur égales, ne l'admet qu'à l'extrémité des membres déliés; tel enfin la remplace absolument par une petite barre, un simple filet (*Voyez* les grandes capitales du texte de l'atlas), et les plus belles éditions sont imprimées tantôt avec un caractère, tantôt avec l'autre.

L'usage de celui-ci ou de celui-là est donc une affaire de goût. Nous observerons cependant que pour le dessinateur ou pour le graveur chargé de mettre la lettre sur un plan ou sur une carte, le caractère à simples barres au lieu de consoles, offre un avantage qui peut être apprécié dans l'occasion, celui d'une exécu-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

tion plus rapide, l'emploi des consoles exigeait nécessairement plusieurs coups de plume ou de burin, tandis qu'un seul coup suffit pour faire la barre, opération qui se simplifie encore, sur une ligne droite, par l'emploi de la règle.

La Planche 1re qui nous représente un alphabet (A) de lettres capitales décomposées de telle manière qu'on pourrait dire que toutes les figures analytiques de chaque groupe ont été déboîtées de leurs mortaises, et sont demeurées prêtes à y rentrer, achèvera de rendre sensibles les principes exposés plus haut sur l'analyse et la composition des lettres. Nous engageons le lecteur à les comparer attentivement. Rien n'est plus propre que cette étude pour faire acquérir dans la construction des capitales romaines, une facilité d'exécution et une rectitude rationnelle, auxquelles l'incertitude des principes consultés jusqu'alors ne pouvait conduire sûrement.

En correspondance, est le même alphabet (B), reconstitué par le rapprochement des *figures analytiques*; nous le donnons comme un des types les mieux proportionnés et les plus harmonieux de ce genre de caractère, aussi loin de la recherche que de la vulgarité.

Afin de ne rien négliger de ce qui peut être essentiel pour l'instruction de nos lecteurs, nous mettons sous leurs yeux deux spécimens de capitales droites (*Pl.* 1re, B, D), et deux de capitales penchées (C, E). Le premier de chaque genre est emprunté au remarquable ouvrage anglais de Wilme; le second, au tableau démonstratif dressé par le dépôt de la guerre, pour

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'écriture des cartes et plans topographiques. Un système de lignes verticales et horizontales, que nous nommerons *lignes de construction*, donne les proportions relatives, pour la forme, la division et le corps. Les instructions du ministère de la guerre portent expressément, que les lettres capitales droites auront sept parties de hauteur, et les jambages pleins, une partie d'épaisseur. Elles recommandent de ne point donner de majuscules aux mots écrits en lettres capitales dans un titre et légende, ce qui est conforme au principe que nous avons rappelé; mais elles font une exception pour les noms propres les plus saillants de l'intérieur de la carte, et prescrivent que dans ce cas les majuscules auront un tiers en sus. (Voyez *Grandes lettres.*)

Wilme ne divise ses capitales qu'en cinq parties, et leur donne, comme le dépôt de la guerre, une de ces parties pour les épaisseurs, ce qui rend le corps moins maigre, sans lui donner la lourdeur qu'affectionnent certains typographes, laquelle fait, avec l'extrême finesse des membres déliés, un contraste on ne peut plus blessant pour l'œil, que nous conseillons fortement d'éviter.

Nous ne devons pas négliger d'appeler l'attention sur une différence peu sensible, mais réelle, qui existe entre les exemples de construction et les types usuels, au sujet de la lettre O. Dans les exemples elle est parfaitement égale en hauteur aux autres lettres; dans l'usage, on lui donne un léger excédant par le haut et par le bas. Cette différence adoptée généralement, sinon sans exception, par les plus habiles graveurs de caractères et

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

qu'ils reportent naturellement sur les composés ou décomposés de O, tels que Q, C, G, leur a paru commandée par l'expérience que les lettres rondes, lorsque leur hauteur est exactement la même que celle des lettres qui ont pour plan le carré ou le parallélogramme (Voir *page* 16), semblent être un peu plus courtes que les autres. On prend la même précaution à l'égard des minuscules, comme nous le verrons plus tard.

Parmi les capitales, l'E seul prend ses accents en typographie ; les autres voyelles en sont dépourvues, l'I même ne porte pas son point.

Comme cet usage ne s'est introduit que pour assurer la solidité des types, il ne peut faire loi pour les caractères dessinés ou gravés. On peut donc donner aux petites capitales les accents qui leur conviennent ; mais on doit les éviter absolument dans le style lapidaire.

La typographie a classé les différentes forces de caractères usuels dont elle fait usage, en *corps* au nombre de vingt, multipliés par plusieurs subdivisions. Leur nomenclature serait sans intérêt pour les personnes qui ne s'occupent pas spécialement de la gravure des caractères d'imprimerie. Les rapports des uns avec les autres sont en effet sans application pour qui doit tracer la légende d'un plan, la lettre d'une carte, l'inscription d'un monument, l'enseigne d'un magasin, le titre d'une romance, la devise d'un cartouche. Dans tous ces cas, la force du caractère se détermine d'après des besoins, ou des convenances relatives, qui n'ont rien de commun avec les besoins et les convenances de l'imprimeur typographe.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

§ II. DES MINUSCULES, OU PETIT-ROMAIN (1).

Dans les siècles qui suivirent celui d'Auguste, la *capitale* se dénatura, en même temps que tout tendait déjà à s'amoindrir, hommes et choses. Elle se réduisit à l'*onciale* (2) d'abord, qui ne craignit pas d'étaler ses proportions exiguës sur la face des monuments, et plus tard y montra les formes molles, arrondies que les scribes avaient adoptées, comme plus expéditives que les formes anguleuses de la capitale, pour la confection de leurs manuscrits. La dénomination d'onciale dès-lors caractérisa plus particulièrement ce genre altéré, qui cessa de se renfermer dans ses proportions primitives. L'altération fit encore de nouveaux progrès dans la minuscule des manuscrits, jusqu'à ce qu'enfin la nécessité d'acquérir plus de rapidité encore, ait conduit à assembler ensemble les lettres, auparavant isolées, par des liaisons qui produisirent une écriture devenue spéciale aux calligraphes, qu'on nomma la cursive.

On peut demeurer surpris, aujourd'hui qu'on apprécie les extrêmes avantages de cette écriture sur l'écriture détachée, que l'on ait tant tardé à la découvrir. Si extraordinaire que cela paraisse, on est cependant réduit à supposer, à défaut absolu de renseignements contraires, que les poètes, les auteurs de toutes sortes, les gens d'affaires, les scribes administratifs, qui n'étaient guère moins nombreux que de nos jours, étaient

(1) Les imprimeurs appellent aussi ce caractère *bas de casse*.

(2) L'onciale primitive prit son nom de ses dimensions. Elle n'avait qu'un pouce (*uncia*) de hauteur.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

réduits, ceux-ci pour fixer leurs pensées fugitives, ceux-là pour tous les besoins d'une polygraphie active et multipliée, aux lents et pénibles procédés de l'écriture que nous appelons aujourd'hui *moulée*, en suppléant à ces inconvénients par l'emploi des abréviations connues sous le nom de sigles et de notes tyroniennes, à l'aide desquelles, croit-on, l'on pouvait écrire aussi vite qu'avec notre sténographie, mais dont les obscurités font le désespoir des paléographes.

Nous laissons aux savants historiens, et aux archéologues, le soin de discuter et de décider cette importante question, dont nous n'avons laissé entrevoir que la partie essentielle aux explications qui nous restent à donner.

Les diverses écritures onciale, minuscule et cursive, éprouvèrent encore bien des vicissitudes jusqu'au XIVe siècle. Ce fut alors seulement que la minuscule réunissant, par l'effet d'une sorte d'éclectisme, les éléments radicaux conservés dans chacune, acquit une précision mathématique et des règles normales, si bien que notre minuscule actuelle, à laquelle nous avons donné le nom de petite romaine, n'est pas autre chose que cette belle écriture qu'on voit sur les manuscrits et sur les monuments de l'époque que nous venons de citer (*Pl.* 3, alph. C.), et dont les typographes postérieurs n'ont fait qu'arrondir les panses anguleuses, et redresser les jambages brisés. Mais ces formes ont été d'ailleurs entièrement conservées. L'alphabet minuscule D de la Planche 4 montre comment la typographie elle-même était déjà entrée dans la voie au XVIe siècle.

On chercherait donc en vain des modèles typiques

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de ce caractère, malgré le nom de *romain* dont on l'a baptisé, sur les monuments artistiques ou paléographiques de l'antiquité romaine, comme on fait pour les lettres capitales. Ce ne sont que les modernes eux-mêmes qui peuvent se servir d'exemples.

Nous donnons, pour le caractère petit-romain, des principes mécaniques de construction établis suivant le même système que nous avons appliqué à la construction des capitales (*Pl.* 1re, F, F, F, J). Nous n'avons pas cru indispensable d'en faire également la décomposition par figures analytiques des lettres. Il suffit de remarquer que, malgré les différences apparentes de certaines formes, elles se composent toujours d'éléments communs aux deux alphabets ; le lecteur qui aura étudié avec quelque soin ce que nous avons dit *page 17*, saura tout ce qu'il lui est nécessaire de savoir pour faire lui-même l'application de la méthode analytique, à quelque caractère que ce soit.

Mais les minuscules ne s'emploient presque jamais sans le concours des capitales, qui leur servent d'initiales, soit pour les alinéa, soit pour les noms propres ; qui, quelquefois même, s'introduisent au milieu du texte pour composer en entier un mot, une phrase, une citation sur laquelle on veut attirer particulièrement les yeux. L'art du typographe ne pouvait donc manquer de chercher les proportions les plus convenables à établir entre les alphabets destinés à correspondre ; c'est l'expérience seule, et non les modèles puisés soit dans l'épigraphie, soit dans la calligraphie (1), qui a

(1) *Voyez* ce que nous disons à ce sujet au Chapitre des *Lettres d'apparat.*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

conduit à les découvrir et à les fixer avec une précision didactique.

Dès qu'on eut reconnu la nécessité d'établir des proportions relatives entre la capitale et la minuscule, il devenait incontestable que c'était la première qui devait servir d'étalon, puisqu'elle était la plus ancienne et offrait, dès l'antiquité, des modèles ou des principes.

Il est inutile de parler ici des variations que ces proportions ont pu subir. L'essentiel pour les lecteurs auxquels nous nous adressons, est de savoir celles qui ont été adoptées en définitive par nos meilleurs typographes, et quels moyens mécaniques peuvent être employés pour les déterminer sur-le-champ, sans recourir à des opérations géométriques ou à des instruments de précision qui ne sont pas d'un usage familier à tout le monde, ou dont l'emploi exigerait trop de temps ou de soins.

Nous avons consulté avec une attention scrupuleuse les plus beaux types de la typographie actuelle, et ce n'est qu'après des opérations multipliées que nous sommes arrivé à des conclusions sur l'exactitude desquelles on peut compter.

Disons d'abord, avant tout, que l'alphabet minuscule se compose de *lettres courtes* et de *lettres longues*, qu'on nomme aussi *lettres à tête ou à queue*.

Les lettres courtes sont : a, e, m, n, o, r, z, etc.

Les lettres longues, à tête, sont celles dont la haste se prolonge par le haut, telles que b, d, h, l, etc.

Les lettres longues, à queue, sont celles dont la haste dans les unes, la queue dans les autres, se prolongent par le bas ; les premières sont : p, q ; les dernières, g, j, y.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

L'alphabet minuscule, rangé sur une seule ligne, offre donc trois parties superposées : celle du centre où se trouve le corps ou l'*œil* des lettres ; la partie supérieure où s'élèvent les têtes ; la partie inférieure où descendent les queues.

La lettre capitale donne la hauteur de la minuscule longue à tête (*Pl.* 2, *fig.* 6). Il est donc nécessaire de commencer par fixer cette capitale pour se rendre compte du corps ou œil du caractère minuscule qu'on veut tracer au burin, à la plume, au pinceau, au ciseau. Cette lettre une fois donnée, on fait passer par son sommet et par sa base deux parallèles, enfermant un espace qu'on divise en neuf parties, dont cinq pour l'œil des minuscules, et quatre pour les têtes (*Pl.* 1, *fig.* F). Les queues prennent également quatre parties (*ibid.*), à l'exception du g dont la boucle dépasse un peu cette proportion. Ainsi la hauteur totale de la minuscule ou *bas de casse*, comprend treize parties. Les instructions du dépôt de la guerre la divisent en dix-huit, et portent que : « Les lettres à tête, comme b, d, f, g, h, k, l, dépasseront les lettres a, c, e, i, m, n, d'un corps ; c'est-à-dire qu'elles auront le double de hauteur ; les lettres à queue, comme g, j, p, q, y, auront en-dessous le même excédant que les lettres à tête auront en-dessus. » On comprend que s'il en résulte quelque élégance pour les têtes et les queues, en revanche, le corps de la lettre devient ramassé, et se trouve écrasé par les capitales, qui alors prennent trop d'importance. Nous n'avons pas dû néanmoins négliger de faire connaître cette autorité. L'alphabet J (*Pl.* 1re) qui avait pour objet de reproduire celui du

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

dépôt, offre une erreur en ce qu'il ne donne que cinq parties aux têtes et aux queues, tandis qu'elles devraient en avoir six comme le corps.

Dans les deux exemples théoriques, d'ailleurs, tous les œils sont représentés comme ayant absolument la même hauteur. Dans la typographie pratique, il n'en est pas ainsi. Les lettres à panse, comme a, c, b, h, o, p, etc., et les lettres à demi-panses, comme m, n, d'après le motif que nous avons indiqué *page* 21, ont un peu plus de hauteur que i, z. La différence qui se répartit moitié en-dessus et moitié en-dessous pour les premières, et qui n'existe que supérieurement pour les dernières, est approximativement d'un huitième, dont moitié ou un seizième pour le haut, et autant pour le bas.

Quelques typographes, pour éviter que le m et le n, quand l'œil du texte prend une certaine dimension, acquièrent trop de volume par suite de cet exhaussement des courbes, maintiennent le premier jambage au niveau de i.

C'est d'ailleurs cette dernière lettre, moins son point qui marque la hauteur de la barre de f, de t, et le niveau de tous les membres verticaux de même hauteur, ou qui se prolongent par en bas, ainsi que de la fourche de y, et de la branche supérieure de celle de k. Le t, seule lettre de son espèce, dépasse ce niveau de moitié de la différence de i à l. Les capitales grandes ou petites qui s'emploient avec les minuscules, s'alignent nécessairement par le pied, sur la base de l'œil de celles-ci, sauf ce qui est dit ci-après à l'égard des lettres d'apparat.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

§ III. DE L'ITALIQUE.

Ce caractère a, comme le caractère romain, ses majuscules (*Pl.* 1re, C, E), et ses minuscules ou bas de casse (H, K).

L'italique majuscule ou capitale n'est autre chose que la romaine capitale, qui a quitté sa verticalité. Son inclinaison de droite à gauche décrit avec la parallèle horizontale un angle de 70 degrés. L'instruction du ministre de la guerre rend cette inclinaison par *trois parties*, le carré du caractère étant divisé en sept (*Pl.* 1re, E); mais cette traduction n'est pas l'équivalent exact de l'angle donné par le tableau, qui n'est réellement que de deux parties et demie. Du reste, les éléments analytiques sont absolument les mêmes que pour la romaine (même planche); seulement, les triangles rectangles disparaissent, et il ne reste que des triangles plus ou moins obtus, plus ou moins aigus. Mais l'italique minuscule diffère à beaucoup d'égards de la minuscule romaine. Ses *a*, ses *g*, la forme elliptique de ses panses, le crochet qui termine par le bas la plupart de ses hastes et de ses jambages, la rapprochent singulièrement de la cursive; il ne lui manque que des liaisons pour lui ressembler entièrement, et ces liaisons sont appelées si naturellement, qu'on peut ne voir dans leur absence qu'un pur effet de la maladresse de l'ancienne typographie à vaincre une difficulté qui, de nos jours, a été tournée avec tant de succès pour l'imitation de l'écriture anglaise, par les procédés ingénieux de M. Firmin Didot, dont nous n'avons pas à nous occuper.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Le procédé de la construction de la majuscule et de la minuscule italique est exposé dans la Planche 1re, alph. C et H, et *fig.* E et K.

Nous ne devons pas négliger de faire observer que l'italique qui serait construite entre deux parallèles espacées également à celles qui déterminent la hauteur de la romaine paraîtrait et serait réellement plus longue, par suite de son inclinaison. L'artiste écrivain qui ne se rendrait pas compte de cette différence produirait quelquefois un effet opposé à celui qu'il se serait proposé. Cependant les deux sortes de caractères doivent être renfermés entre les mêmes parallèles, quand elles se trouvent dans une même ligne de texte. (*Voyez* TITRES.)

Nous avons à peine besoin de dire que l'italique majuscule ou minuscule n'est point une écriture monumentale, et ne saurait jamais figurer ni dans une inscription lapidaire, ni dans une légende numismatique.

§ IV. DE LA ROMAINE PENCHÉE.

C'est proprement une espèce bâtarde qui diffère de la romaine droite par l'inclinaison qu'elle emprunte à l'italique minuscule, et de celle-ci par la forme de certaines lettres qui demeurent semblables à celles de la romaine, telles par exemple que le *a*, le *g*, le *v*, l'*y*, etc. (*Pl.* 1re, *fig.* K.)

Les majuscules ou capitales sont les mêmes que pour l'italique.

Ce caractère, usité par le dépôt de la guerre, ne s'emploie pas en typographie, non plus que l'italique L (Même planche).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

§ V. DE L'EMPLOI ISOLÉ DES CAPITALES, OU DE LEUR EMPLOI SIMULTANÉ AVEC DES MINUSCULES.

Les inscriptions, les légendes imitées de l'antique ne doivent s'écrire qu'avec des capitales de dimensions égales, fussent-elles composées de plusieurs lignes. Nous recommandons cette règle aux graveurs d'inscriptions sur les tombes, dans les chapelles, etc.

Dans les titres ou légendes de fantaisie où l'on n'admet aussi que des capitales, on peut, pour l'agrément, varier les dimensions, non-seulement d'une ligne à l'autre, mais encore dans une même ligne, ainsi que la Planche 10 en montre quelques exemples. Mais dans aucun cas on ne doit commencer une ligne ou un mot par une lettre supérieure, fût-il question d'un nom propre, sauf l'exception déterminée pour les *grandes initiales* (*Voyez* le chapitre des *Grandes lettres*) et celle admise pour la lettre des cartes géographiques, *page* 21.

On s'écarte encore de la règle générale lorsqu'il s'agit d'une inscription chronographique, c'est-à-dire dans laquelle certaines lettres font l'office de chiffres romains, qu'on additionne pour avoir une date. Ces lettres, pour se distinguer, se font plus grandes que les autres.

Exemple : HIC VOTVM PACIS PVBLICÆ..... CONSECRAVIT.

L'addition des grandes lettres ICVVMCVLCCV, comptée chacune pour sa valeur, donnerait le millésime 1471.

Par rapport aux minuscules, les lettres majuscules se

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

divisent en grandes et petites capitales. Les premières sont celles dont la hauteur égale, comme nous l'avons vu paragraphe II, les longues lettres minuscules; les autres sont celles qui n'excèdent pas l'œil de ces dernières. Tout alinéa d'un texte écrit en minuscules, toute phrase nouvelle suivant un point, tout nom propre, doit commencer par une grande capitale. Les petites capitales servent à composer un mot, un nom, une phrase dont on veut faire ressortir l'importance. Quelquefois même on a recours, dans ce dessein, aux grandes capitales, afin d'attirer encore plus l'attention.

On emploie à la tête d'un livre, d'une pièce importante, d'autres initiales supérieures à la grande capitale, et dont nous parlerons au chapitre ci-après, intitulé : *Des grandes lettres*, où l'on trouvera quelques observations supplémentaires au présent paragraphe.

§ VI. DES CHIFFRES.

Il serait superflu de rappeler à nos lecteurs que les anciens se servant pour signes arithmétiques de certaines lettres de l'alphabet, leurs monuments ne peuvent nous offrir des types modèles pour les chiffres dont nous avons emprunté l'usage à l'Orient.

Malgré que l'introduction du caractère numéral arabe dans notre pays soit fort ancienne, puisqu'on l'attribue au célèbre Gerbert, cet illustre archevêque de Reims qui devint pape en 999, sous le nom de Silvestre II, on conserva cependant durant plusieurs siècles encore l'usage des chiffres romains dans les inscriptions lapidaires ou métalliques; la calligraphie

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

elle-même s'en servait peu. L'exemple le plus reculé qu'elle nous ait transmis ne remonte pas plus haut que le XIe siècle, et se trouve dans l'ouvrage de Gui d'Arezzo, sur la notation de la musique. Ce n'est qu'au milieu du XIIIe siècle que le système de numération paraît avoir été complété par l'invention du zéro, et néanmoins au XVe la méthode romaine avait encore la préférence. Ce qui paraîtra fort singulier aujourd'hui, les savants entremêlaient quelquefois les deux systèmes, écrivant X2, XXX2 pour 12, 32.

Nous avons cru devoir entrer dans quelques détails à ce sujet, afin de prémunir des architectes ou des sculpteurs qui seraient chargés de restaurer ou de rétablir des inscriptions anciennes, contre le désir de rectifier ce qu'ils pourraient considérer comme des erreurs.

Peut-être, pour le même motif, ou pour les mettre à même d'imiter les inscriptions anciennes, n'est-il pas inutile de donner ici un abrégé du système de la numération par lettres ou de la chiffraison romaine. On connaît moins que l'on ne se l'imagine volontiers, toutes les lettres et autres signes employés le plus habituellement par les anciens à cet usage, et les diverses combinaisons qui en modifient la valeur, en plus ou en moins. Un petit nombre de règles et d'exemples suffiront pour remplir l'objet qu'on s'est proposé en composant ce Manuel.

I égale 1.
II = 2.
III = 3.
IIII ou IV = 4. L'usage des IIII est absolu jusque vers le XIIIe siècle.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

V = 5. En y ajoutant I, II, III, on forme 6, 7, 8.

VIIII ou IX = 9. VIIII est devenu inusité.

X = 10.

XI = 11, etc.

XIIII ou XIV = 14. XIIII devenu inusité.

XV = 15.

XVI = 16, etc.

XVIIII ou XIX = 19. XVIIII devenu inusité.

XX = 20.

XXX = 30.

XXXX ou XL = 40. XXXX devenu inusité.

L = 50.

LI = 51, etc.

LX = 60, etc.

XC = 90.

C = 100.

CC = 200, etc.

IↃ ou D = 500.

DC = 600.

DCC = 700.

DCCC = 800.

CM = 900.

∞ ou ⋈ ou M ou CIↃ = 1,000.

⋈⋈ ou ∞∞ = 2,000.

IↃↃ = 5,000.

CCIↃↃ = 10,000.

IↃↃↃ = 50,000.

CCCIↃↃↃ = 100,000.

Au-delà du nombre 500, chaque ↄ ajouté à droite multiplie par 10 comme notre 0, et chaque C ajouté

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

à gauche double la somme. Ainsi l'addition d'un ɔ à ɒ ou ıɔ décuplera la valeur. Mais pour doubler ensuite cette valeur décuple, on commence par ajouter c à gauche de ı, afin de compléter d'abord cıɔ (1), ou 1000. Ce n'est plus dès-lors que le second c qui sert à doubler. On observera que cette opération exige autant de c à gauche qu'elle offre de ɔ à droite.

Nous avons cité comme première date, considérée comme certaine, de l'emploi des chiffres arabes, le XIe siècle; mais on chercherait vainement, dans les monuments ou dans les écrits antérieurs au XIVe, des exemples capables de servir de types pour la construction des chiffres aujourd'hui d'un usage si vulgaire, et même exclusif quand il est question d'opérations arithmétiques. Ceux de l'Orient n'offriraient pas plus de secours, car leurs formes, reproduites chez nous pendant plusieurs siècles, ont singulièrement changé sous nos mains. La figure 2 de la Pl. 2 nous donne une idée exacte de la chiffraison arabe; les figures 1 et 3 sont empruntées à des monuments du XIIIe siècle.

On voit, d'après cela, que les chiffres *arabes* des inscriptions lapidaires des XIVe siècles et suivants, et ceux dont nous nous servons aujourd'hui, sont à peu près entièrement européens, et qu'il n'y a qu'à consulter les bons modèles de l'une ou de l'autre époque pour connaître leurs formes et leurs proportions.

Nous observerons, sur ce dernier point, qu'il existe

(1) cıɔ est l'équivalent du M arrondi de l'onciale dont les trois parties sont détachées. Par conséquent ıɔ qu'on a traduit plus tard par D, n'est figurativement, comme numéralement, que la moitié de cıɔ, ou M, c'est-à-dire 500.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

deux règles pour les proportions des chiffres usuels. Suivant la première, les dix caractères connus se distinguent en chiffres bas (0, 1, 2) et en chiffres longs (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) (*Pl.* 1, *fig.* G, I), suivant l'usage adopté pour les chiffres qui s'emploient avec des minuscules.

Suivant l'autre, qui est récente et empruntée aux Anglais, tous les chiffres sont de même hauteur quand ils s'emploient avec des capitales. 0 est aussi grand que 9 (*Pl.* 2, *fig.* B,D,G); mais ensuite les opinions varient sur les rapports de la hauteur des chiffres avec celle des lettres. Un très-bon ouvrage que nous avons sous les yeux veut, dans un passage, qu'elle soit dans le rapport des $^5/_6$, et, plus loin, ses exemples nous montrent des chiffres ayant absolument les mêmes hauteurs que les minuscules (*voir Pl.* 1re, G et I); enfin les meilleurs typographes de Paris leur donnent exactement la hauteur du caractère auquel ils correspondent.

Les instructions du dépôt de la guerre sont précises; elles repoussent les chiffres égaux et règlent, comme il suit, les proportions des figures selon les caractères auxquels elles se rapportent:

« Les chiffres romains droits auront, y est-il dit, les mêmes proportions que les lettres de la capitale droite;

» Les chiffres romains penchés auront celles de la capitale penchée;

» Les chiffres arabes droits seront faits dans les mêmes proportions que la romaine droite;

» Ceux penchés auront celles de la romaine penchée;

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

» Le 1, le 2, le 0 auront la même hauteur, c'est-à-dire un corps ;

» Le 3 aura un corps et deux pleins ; le 4, le 5, le 6 et le 8 auront un corps et trois pleins ; on donnera deux corps au 7 et au 9. »

La fonderie de l'Imprimerie royale, qui fait autorité, admet, comme les autres fonderies, les deux principes : l'égalité et l'inégalité. L'artiste peut donc choisir entre ces systèmes celui qui lui conviendra le mieux, avec la certitude de toujours bien faire.

Les fractions peuvent se figurer en caractères d'impression de deux manières, aussi bien qu'en caractères d'écriture, en séparant le numérateur du dénominateur, soit par un trait oblique $^2/_5$ soit par un trait horizontal $\frac{5}{4}$ Dans l'un comme dans l'autre cas, la fraction qui se construit toujours avec des chiffres de texte inférieur, doit égaler et ne doit pas dépasser la hauteur totale de la ligne. *Exemple :* b p, $\frac{2}{3}$ b p, $^3/_4$, quelle que soit la forme des chiffres qu'on a adoptés.

On ne fait plus de chiffres arabes italiques en typographie, mais ce n'est pas une raison absolue pour s'en abstenir dans des pièces exécutées à la main. Seulement, on doit éviter de s'en servir dans des tableaux ou autres pièces où ils entreraient dans des opérations d'arithmétique, surtout dans des colonnes d'additions, parce que leur inclinaison est en discordance avec l'opération, qui se fait toujours dans le sens vertical. Quant aux chiffres romains, ils sont inclinés ou droits, selon qu'ils doivent faire partie d'un texte qui appartient à la romaine ou à l'italique. Ce genre de chiffres est le seul qui convienne dans les inscriptions monumentales

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

et dans les titres : pour les premières, parce que c'est l'usage antique ; pour les seconds, parce que cette forme de chiffres cadre mieux que la forme arabe avec les lettres carrées. On sait que les artistes en lettres désignent par cette épithète les capitales romaines.

DES CARACTÈRES GOTHIQUES.

Rien n'a été plus variable que la signification, et par suite l'application de l'adjectif *gothique*. Tantôt il a servi à caractériser à faux des œuvres d'art, fort étrangères et même très-postérieures au séjour des Goths dans une partie de la France, où ils n'ont laissé au surplus aucune œuvre d'art ; tantôt il n'était qu'une expression de dédain ou de mépris infligée à des choses, à des mœurs, à des usages passés de mode.

On s'accordait à désigner sous le nom d'édifices gothiques, tous ceux qui nous restaient des siècles intermédiaires, écoulés depuis la chute du style romain en France jusqu'à sa restauration qui marqua l'époque dite de la Renaissance. Les études nouvelles ont fait reconnaître que ces édifices de styles fort différents, selon la période séculaire qui les avait produits, ne pouvaient être confondus sous une même dénomination, et les savants ont établi une distinction très-rationnelle entre la période *franco-latine*, durant laquelle notre architecture s'efforce encore de ressembler à l'architecture romaine qu'elle oublie peu à peu ; l'époque *romane*, qui se caractérise par l'architecture à plein cintre et à piliers massifs, et la période *gothique* qui a pour types l'arc ogive et le pilier à colonnettes.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Ce qu'on a jusqu'à présent appelé, en termes de typographie, *caractères gothiques* (*Pl. 4*, alph. A, minuscule), n'appartient à aucune de ces trois périodes, et n'est qu'une corruption très-postérieure, en partie empruntée à l'Allemagne, de ceux qu'on trouve sur les monuments, les manuscrits et les premiers livres imprimés. Nous nous permettrons, malgré l'usage, de ne désigner ces caractères que sous le nom de *fausse gothique*, ou mieux, de *gothique ronde*.

Quant aux caractères qui méritent plus particulièrement le nom de *gothiques*, parce qu'ils sont réellement contemporains de nos monuments qui ont retenu ce nom, ils ont éprouvé de nombreuses variations, dont nous nous abstenons d'entretenir nos lecteurs, à qui il importe de connaître seulement ce qui peut leur être usuellement utile.

Le caractère gothique, tel qu'on l'a réhabilité, et qu'on l'accepte actuellement, se compose, comme le caractère romain, de majuscules et de minuscules; de même que pour le caractère romain, les premières sont fort antérieures aux secondes; et bien qu'elles aient servi aux autres de rudiment, elles semblent, au premier aspect, appartenir à une autre famille, à une autre langue.

§ Ier. DES MAJUSCULES GOTHIQUES.

La majuscule gothique est un dérivé évident de l'onciale antique, qui elle-même n'était qu'une altération de la capitale, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus. Celle-ci est donc la racine d'où sont sortis, à la suite

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

des siècles, ces rameaux si peu reconnaissables pour l'observateur superficiel.

La majuscule qui compose à elle seule l'épigraphie des monuments de la période franco-latine et de la période romane, et les légendes des sceaux du même temps, qui servait, durant la période gothique, de prétexte aux belles miniatures qui enrichissent les missels, et qui se montre encore avec un certain éclat sur les pages des premiers livres imprimés, où la main du calligraphe continuait de l'exécuter en vives couleurs au commencement ou tout au travers du texte typographique, prit le nom de *lettre tournure*, en raison de sa figure arrondie, qui contrastait avec celle de la minuscule anguleuse. On la désigne aussi volontiers sous le nom de *lettre des missels*. Nous en donnons (*Pl.* 3, A) un spécimen gravé avec beaucoup de précision d'après les types anciens, imités fidèlement par le célèbre Fournier, avec le désir que nos typographes le reproduisent.

L'épigraphie monumentale, les imitations d'anciens manuscrits antérieurs au XVe siècle, ou des premières productions de l'imprimerie, n'en admettent point d'autres. Les deux alphabets donnés sous les lettres B (*Pl.* 3) et C (*Pl.* 4) sont postérieurs. Le premier est d'origine anglaise, et il semble que c'est en effet d'Angleterre que nous est venue cette nouvelle majuscule.

Il existe enfin une troisième sorte de majuscules copiée des manuscrits par la typographie du XVIe siècle, et dont nous donnons également un spécimen (D, *Pl.* 4).

Nous avons dit que les majuscules *tournures* servirent seules durant plusieurs siècles à composer l'é-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

pigraphie monumentale; ce n'est guère qu'au XIVe siècle que commence à s'y mêler la minuscule, laquelle bientôt y règne à son tour, ainsi qu'on le voit sur les pierres tumulaires et autres fragments des anciens *édifices* échappés à la destruction, ou à la *restauration* souvent non moins funeste. Pour compléter ce chapitre, *voyez* celui intitulé : DES GRANDES LETTRES.

§ II. DES MINUSCULES GOTHIQUES.

La minuscule gothique changea presque subitement de forme au XIIIe siècle. Elle est un rejeton évident de la minuscule antique, comme la majuscule en est un de l'onciale, mais elle éprouva d'assez nombreuses transformations, toujours de formes plus ou moins indécises, plus ou moins arbitraires, jusqu'à ce qu'elle en vînt, par l'effet d'une singulière révolution, à se constituer d'une manière régulière et mathématique, au moyen de principes dont la ligne droite brisée est la base, et le *prisme* le générateur. La courbe en est si bien exclue que l'o lui-même devient un hexaèdre. C'est surtout par là qu'elle se distingue complètement de la majuscule dont la forme repose essentiellement sur la courbe. La rigueur du principe nouveau fut poussée si loin que la lucidité du caractère en souffrit beaucoup. Il est souvent fort difficile, en effet, pour qui n'a pas une grande habitude de lire sur les monuments, de déchiffrer des inscriptions ou des mots entiers, ceux principalement où il entre beaucoup de lettres courtes comme *i*, *u*, *m*, *n*, dont tous les montants ou jambages sont construits de la même manière,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

c'est-à-dire par une brisure de gauche à droite à la tête, et une autre semblable au pied, adhérentes l'une et l'autre au membre qui précède ou qui suit. L'usage n'était ni de séparer les lettres, ni même d'espacer les mots; on s'attachait tellement au contraire à la compacité, s'il est permis de se servir de cette expression, que souvent lorsque deux lettres à panses opposées, telles que *d*, *e*, *p*, *e*, se trouvaient à proximité, elle se fondaient l'une dans l'autre (*Pl.* 3, *fig.* D).

Les inconvénients de cette confusion furent atténués par l'adoption d'une autre terminaison pour le pied des membres verticaux de m et de n. Au lieu de les briser, on leur donna un point carré posé sur l'angle. De cette manière, on put distinguer un peu plus facilement ces deux lettres des deux autres *i*, *u* (*Pl.* 3, C, et *Pl.* 4, C minuscules.)

C'est cette dernière forme qu'on a reproduite dans les minuscules gothiques dont on fait usage aujourd'hui, d'ailleurs entièrement détachées les unes des autres, et espacées à l'instar des minuscules romaines, précautions très-favorables à la clarté, mais qui changent tout-à-fait la physionomie du style qu'on croit imiter. Les anciens imprimeurs appelaient ce caractère, *lettres de formes*, par allusion aux pièces de chancellerie d'où ils l'avaient imité. Il a reçu des imprimeurs actuels le nom de *gothique allemande*, qui est faux, et de *gothique brisée*, qui est beaucoup plus caractéristique et marque bien la différence avec la *gothique ronde* dont nous avons parlé plus haut.

On fera bien de consulter comme points de comparaison, le spécimen du caractère actuel (*Pl.* 4, C),

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et le spécimen C gravé il y a un siècle (*Pl.* 3), où le vrai caractère de notre gothique nous paraît beaucoup mieux observé, nonobstant les études faites depuis.

Une autre minuscule gothique, qui est à peu près à celle que nous venons de décrire, ce qu'est l'italique à la romaine, prit cours au XVIe siècle, et servit à l'impression de plusieurs livres de cette époque. Elle est heureusement reproduite dans le spécimen de la Planche 4, *fig.* D. On reconnaîtra que ce caractère touche de trop près à la cursive pour être employé à des inscriptions monumentales ou dans des imitations. A plus forte raison, ne saurait-on faire usage de la *fausse gothique* ou gothique ronde (A, Pl. 4), qui ne peut servir que pour des titres et autres caractères analogues.

§ III. DES CHIFFRES.

Dans les inscriptions et sur les sceaux, les millésimes et autres indications numériques sont chiffrés en lettres, à l'imitation des Romains. Ce n'est guère que vers le XVIe siècle que la numération en chiffres arabes s'introduit définitivement pour l'usage habituel; on ne saurait donc les employer avec les majuscules de *missels*. Si quelques rares exemples anciens existent en effet, nous avons vu par la Planche 2, *fig.* 1 et 3, comment ces chiffres étaient exécutés, et il ne pourrait venir dans l'idée de personne de reproduire des signes devenus inintelligibles. Les formes arrondies des chiffres arabes ordinaires ne cadrent pas d'autre

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

part avec les minuscules prismatiques, dont ils n'ont jamais imité la brisure, sinon dans quelques essais tout modernes que le goût et la science réprouvent.

CARACTÈRES DE FANTAISIE.

Pour compléter autant que peuvent nous le permettre les limites nécessairement fort restreintes d'un livre destiné à devenir usuel, nous ajoutons plusieurs exemples de caractères de fantaisie dont la typographie a introduit et adopté l'usage dans la composition de ses titres et d'autres labeurs. Tels sont, entre autres, la gothique ronde perlée (B, *Pl.* 4); les alphabets ornés à fleurons, à jour, à filets (A, B, D, E, L, M, N, *Pl.* 5); les caractères appelés antiques, les caractères ombrés ou en relief (F, G, H, I, K, même Planche), et ceux qu'on voit dans les divers modèles des titres des Planches 9, 10, 11 et 12.

Nos lecteurs y trouveront suffisamment de ressources pour varier leurs compositions. Nous avons écarté soigneusement tout ce qui n'est que bizarre ou extraordinaire, et nous ne saurions trop engager les personnes qui exécutent la lettre par quelque procédé et pour quelque destination que ce soit, de se défier de ces innovations qui ne se recommandent à l'œil que par le ridicule.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

CARACTÈRES GRECS ET ÉTRANGERS.

Un écrivain a souvent à figurer des caractères grecs. Nous plaçons sous ses yeux (*Pl. 4, fig.* F, G), deux alphabets, l'un majuscule, l'autre minuscule, du même corps, afin qu'il puisse juger de leurs proportions relatives, en même temps que de leurs formes.

Nous ferons observer que ces caractères offrent quelques différences avec ceux des anciens manuscrits et des monuments, que les typographes de la Renaissance s'étaient piqués d'imiter avec une fidélité scrupuleuse. Gravés par M. Ambroise-Firmin Didot, ils ont mérité, par leur netteté et leur élégance, de devenir les seuls en usage aujourd'hui en Europe et en Orient, sans excepter la Grèce moderne. Nous y joignons sous la lettre H un spécimen de *grec antique*, tel que la typographie a cru pouvoir le reproduire, exhortant toutefois le peintre ou le sculpteur qui aurait, par occasion, à reproduire ou à imiter une inscription antique, à consulter les nombreux documents lapidaires qui existent dans la riche collection de notre Musée des Antiques et de la Bibliothèque royale.

Nous n'avons pas cru devoir nous étendre jusqu'aux caractères orientaux, qui ne se construisent pas comme les autres. Un écrivain n'en fait jamais de lui-même, et n'a par conséquent jamais qu'à copier des textes qui lui sont donnés.

Sous la lettre E est un alphabet du caractère allemand vulgaire.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DES GRANDES LETTRES.

GRANDES INITIALES, LETTRES D'APPARAT, LETTRES CAPITULAIRES, LETTRES GRISES, LETTRES DE DEUX-POINTS.

On ne sait pas précisément quand a commencé l'usage de ces grandes lettres initiales, dont le moyen-âge s'est complu à orner certaines pages de ses splendides manuscrits, qu'il a quelquefois multipliées dans un même ouvrage, quoique telle ait coûté à l'enlumineur ou miniaturiste plus d'un an de travail. Les paléographes n'en signalent pas avant le VIe siècle. Ces lettres s'appelaient alors *lettres capitulaires*, comme étant employées au commencement des livres et des chapitres, bien qu'on en puisse voir aussi remplissant la dernière page.

Bientôt la bizarrerie s'en mêla; le caprice composa les lettres d'éléments étrangers à l'alphabet, et hétérogènes entre eux, de treillis, de chaînettes, d'arabesques, de mosaïques. Les serpents, les dragons, y jouèrent aussi un grand rôle, surtout en Angleterre, grâce à la souplesse de leur corps, qui permet de lui faire prendre ou suivre les formes les plus contournées. Notre dessein n'est point d'entrer dans le détail curieux de toutes ces singularités. Cette espèce de désordre de l'imagination, qui, si elle ne prouve pas toujours du goût, est du moins une preuve incontestable du prix que les grands seigneurs de cette époque qu'on désigne ordinairement sous le nom de siècle

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

d'ignorance, attachaient aux livres. On ne pare pas avec tant de magnificence ce qu'on dédaigne, ou dont on ne se sert point.

Aux XIIIe et XIVe siècles, les peintres qui exécutaient les lettres *capitulaires*, appelées aussi lettres d'*apparat*, leur donnèrent, ou du moins aux ornements dont ils les accompagnaient, un développement encore plus exagéré. La lettre elle-même en acquit peu proportionnellement, car le corps excède rarement une grandeur de 30 à 40 millimètres (12 à 18 lignes); mais souvent un membre, ou quelque extension postiche, s'épanouit, se prolonge de telle manière qu'elle couvre toutes les marges en chevelures, en vrilles, en rinceaux, en traits d'écriture, mettant à contribution, pour s'enrichir, les couleurs vives, l'or et l'argent, les productions du règne végétal, et des figures fantastiques. Celles-ci servent elles-mêmes à former les membres des lettres qu'on appelle alors lettres iconographiques ou à images. Ce n'est que vers la fin du XIVe et durant le XVe siècle, que l'enluminure devient plus sobre de ces exhubérances gigantesques, et rend les décorations des marges indépendantes des membres des lettres qu'elle circonscrit alors dans des médaillons à fleurs sur fond d'or, ou à miniatures, à personnages : d'où les lettres fleuronnées et historiées. On en voit alors qui ont jusqu'à 12 et même 15 centimètres.

L'imprimerie imite ces caprices, mais avec une retenue commandée par ses procédés. Ses caractères illustrés s'appelèrent lettres grises pour les distinguer des lettres coloriées. Nous produirons ici quelques

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

spécimens qui lui sont empruntés (*Pl.* 5, *fig.* 1, 2); ils suffiront pour donner une idée générale des autres. Il ne nous a pas été possible d'en demander aux manuscrits, parce que, d'une part, elles eussent exigé des frais considérables d'exécution et d'enluminure; parce que, de l'autre, elles n'eussent été que d'une faible utilité pratique à nos lecteurs, qui, s'ils ont besoin d'exécuter de semblables ornements, ne sauraient se dispenser de remonter aux véritables sources, si abondantes et si variées.

La typographie n'était pas encore en état, même avec le secours de la gravure sur bois, de lutter contre les miniaturistes; elle leur laissa donc longtemps le soin de combler la lacune, leur réservant à côté du texte la place nécessaire.

Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, les lettres grises qu'on n'employa que pour des éditions de luxe, se montrent brochant sur un fond ou champ quadrilatère encadré, représentant des personnages, des emblèmes héraldiques ou autres objets dont le nom propre ou substantif, ou la signification devaient absolument commencer par la même lettre que le fond supportait. Ainsi, le champ du C montrait soit une Corne d'abondance, soit un Calvaire, soit une Caravane, etc.; celui du G une Galère, un Gouvernail, une Girafe; celui du T un Temple, une Tour, un Trophée; ou, lorsqu'il faisait usage de figures, le dessinateur attribuait un Amour, un Ange à l'A; un Génie, un Guerrier au G. Il donnait encore à l'E une Ancre, comme symbole d'Espérance; un Sablier ou une Faux à l'S ou au T, comme indiquant Saturne ou le Temps; et ainsi

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

du reste, selon son goût ou la finesse de son esprit. Les lettres ainsi illustrées étaient gravées en taille-douce, ce qui exigeait un double tirage, les procédés n'étant pas les mêmes pour l'impression de la typographie ou de la taille-douce.

Mais ce luxe, si minime en comparaison de celui des manuscrits, paraissait déjà trop exorbitant, et l'on finit par se contenter d'une lettre nue, quelquefois blanche, quelquefois azurée, ornée ou fleuronnée, à laquelle on conserva le nom de lettre grise pour la distinguer de la lettre de deux points et de la grande capitale.

La moyenne initiale, qui peut être de même azurée, ornée ou fleuronnée, est la lettre de *deux points*, ainsi nommée parce que sa hauteur est celle de deux lignes de minuscules, abstraction faite des têtes de la ligne supérieure et des queues de la ligne inférieure.

Observons, pour épuiser ce que nous avons à dire à ce sujet, que les grandes initiales, ou lettres capitulaires des manuscrits antérieurs au xe siècle (nous ne donnons pas cette date comme absolue), conservent chez nous la forme romaine, plus ou moins altérée par les ornements capricieux dont se compose la figure; qu'à partir de cette époque, jusqu'au XVIe, c'est la lettre *tournure* qui est adoptée, et que postérieurement on revient, sans exception, à la lettre romaine.

Quoique l'usage de la lettre grise ou lettre d'apparat, de la lettre de deux points et de la grande capitale, soit le même, puisque toutes trois servent d'initiales dans les impressions modernes, on doit remarquer que celui de la première est le plus borné, car

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

la lettre d'apparat ne peut se montrer régulièrement qu'au commencement du volume, et au plus, ensuite, à celui des matières absolument distinctes qu'il peut renfermer. Les règles diffèrent aussi pour la position.

La hauteur de cette lettre n'est point déterminée d'une manière normale; s'il est de règle ordinaire qu'elle s'aligne par son sommet sur le sommet des longues minuscules à tête, elle descend dans le texte, qu'elle interrompt, aussi bas qu'il plaît à celui qui l'emploie. Sa dimension est donc essentiellement arbitraire; toutefois elle ne peut s'employer dans un texte devant un nombre de lignes insuffisant pour atteindre l'alignement de son pied. Il est même convenable que deux lignes au moins puissent passer dessous. *Exemple* :

Je suis le Seigneur, le Dieu d'Israël, qui vous ai tiré de la terre d'Egypte, de la maison de servitude. Vous n'aurez point de dieux étrangers devant moi. Vous ne vous ferez point d'images taillées, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. Vous ne les adorerez point.

La lettre de deux points était anciennement assujétie aux mêmes convenances, mais dans la typographie moderne, l'usage a prévalu de l'aligner par son pied sur l'œil du texte, comme la grande capitale.

Au reste, l'emploi de ces deux sortes d'initiales n'est plus maintenant qu'une exception. La grande capitale les a remplacées presque généralement dans tous les ouvrages sérieux.

Le lecteur observera, d'autre part, que la règle

© (Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

invariable en typographie est que le mot qui commence par une lettre grise ou une lettre de deux points soit écrit en entier en petites capitales. Mais cette règle n'est propre qu'aux caractères romains : ni le style gothique, ni les caractères d'écriture ne l'admettent, parce qu'ils n'ont point de petites majuscules, et parce que, d'ailleurs, la forme des majuscules cursives, aussi bien que celle des majuscules de la gothique brisée ou de la gothique ronde, ne permettent de composer avec ces lettres que des mots détachés pour des titres, où ils ne sont pas même toujours lisibles pour tout le monde.

Les progrès de la gravure sur bois ont donné naissance, pour les éditions dites pittoresques, à une nouvelle espèce de lettre grise enrichie de tous les caprices du dessin, souvent presque aussi importante par la place qu'elle occupe, que les *Capitulaires* des anciens calligraphes du XIVe siècle, plus riche et plus variée de détails pour compenser ce qui lui manque sous le rapport des couleurs. Les simples prospectus s'en décorent aussi bien que les livres les plus riches, et chacun en sait d'expérience à ce sujet plus que nous n'en pourrions dire. Nous nous contenterons de faire observer que les artistes qui exécutent ces initiales fantastiques, presque tous oublieux de consulter les anciens manuscrits ou les anciens types, et entièrement étrangers aux principes de la typographie, prennent si peu souci de faire concorder les ornements et autres accessoires avec la lettre que ceux-ci ne doivent qu'enrichir, que non-seulement ces deux parties n'offrent aucun des rapports idéographiques si exactement observés par

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

les artistes des siècles précédents, mais que, parfois même, cette lettre est tellement absorbée, soit par son entourage, soit par sa propre exiguité, qu'on la cherche longtemps en vain. D'autres fois elle apparaît sous des formes si étranges, qu'elle n'appartient à aucun caractère connu. Nous sommes fâché d'avoir à le dire, mais cette confusion est de la barbarie et non de l'art. La première condition d'un livre étant d'être lisible, par quelque procédé qu'il soit écrit, c'est violer cette condition imposée par la raison et par la nécessité, que de rendre illisible la moindre partie de ce livre. Nous conseillons vivement à nos lecteurs de ne point se laisser entraîner par *ces fâcheux exemples*.

La typographie et la calligraphie sont des arts qui ont leurs règles comme tous les autres ; la première de toutes, nous le répétons, est la lucidité et la lisibilité. Le dessinateur qui veut embellir une lettre est absolument dans la même condition que le peintre ou le sculpteur qui veut décorer un fronton ou tout autre membre d'architecture. Il doit se résoudre à ne faire de son dessin que l'accessoire de la forme dominante, laquelle doit apparaître avant tout.

La typographie moderne, suivant l'élan donné au-dehors d'elle, et qui vient apporter l'innovation sur son propre terrain, a renouvelé aussi, par elle-même, l'emploi des lettres grises simples et des grandes initiales historiées. Nous lui empruntons quelques spécimens, *Pl.* 5, *fig.* 3 et 4, et *Pl.* 6, *fig.* 1, 2, 3, 4, 5. Nous croyons utile de répéter ici, pour les dessinateurs et graveurs, que, quelle que soit l'importance de ces lettres, leur tête ne doit jamais dépasser l'alignement

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

de celle d'une grande capitale, ou au plus, d'une lettre de deux points.

DES CARACTÈRES D'ÉCRITURE.

On serait tenté de croire, en consultant les anciens manuscrits, que jusqu'à l'adoption des caractères prismatiques connus, auxquels est demeurée attachée l'épithète : gothique, les calligraphes étaient absolument privés de principes analytiques ou démonstratifs bien arrêtés pour la formation des lettres. Il peut paraître singulier, en effet, que, partant d'une source commune, l'onciale romaine, ainsi que nous l'avons fait remarquer, l'écriture cursive s'en soit tellement écartée de siècle en siècle, qu'il faille recourir à une étude particulière et approfondie de l'écriture de presque chacun de ces siècles pour pouvoir la lire avec une certaine assurance, bien qu'après tout le cachet de l'origine y demeure toujours sensible pour qui sait le découvrir. L'indécision, la mollesse des formes, laisseraient croire que réellement la tradition et l'imitation approximative étaient les seules règles imposées aux élèves, qui ne tardaient pas, dès qu'ils étaient devenus assez habiles pour être chargés de quelque ouvrage important, d'y déployer leur *faire* et leur goût particulier, autant comme *perfectionnement* que pour se distinguer des autres calligraphes. L'écriture prismatique ou *gothique*, comme on l'appelle aujourd'hui, est la première où se manifeste d'une manière patente l'adoption de principes ou plutôt d'un

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

principe normal analytique d'autant plus remarquable qu'il est très-simple, c'est celui de la ligne droite à double brisure, laquelle sert à former toutes les lettres de l'alphabet sans exception. Ce principe, ordinairement si net et si franc dans la minuscule, n'éprouve qu'une légère altération sous la plume du calligraphe, qui, n'ayant pas toujours le temps de former ses angles obtus, tend à les arrondir; et c'est ce mouvement seul, qu'on voit se prononcer de plus en plus, qui, au bout de trois siècles, produit les divers caractères d'écriture dont nous nous servons encore aujourd'hui plus ou moins.

Ces genres furent longtemps au nombre de trois, savoir : la *ronde* ou *française;* la *bâtarde;* la *coulée.* Depuis, l'usage a naturalisé, chez nous, un quatrième genre qu'on nomme *anglaise cursive*, ou seulement *anglaise*, qu'on aurait pu croire, il y a quelques années, destiné à détrôner les autres. Cependant nos vieilles écritures, après avoir consenti à s'annihiler complètement pour faire honneur à l'étrangère, ont commencé à réclamer leur droit de nationalité, consacré non-seulement par l'antique possession, mais de plus par de véritables chefs-d'œuvre, qui ont illustré, entre autres artistes calligraphes, les Barbe-d'Or, les Bedigis, les Guillaume-Montfort, les Rossignol, et, après eux, les Schaentzlein, les Dartiguenave, etc.

Le surnom de *française* fut donné à la ronde par les anciens maîtres, plus habiles dans leur art, il faut le dire, que profonds en érudition, dans la persuasion que cette écriture est la fille légitime de notre écriture gothique : l'erreur, suivant nous, est patente, si

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

l'on doit consulter avant tout la forme pour déterminer l'origine. Or, ni la physionomie trapue de la ronde, ni surtout la construction de ses *m*, de ses *n*, de ses *r*, ne rappellent celles du beau caractère normal du XIVe siècle (*Pl.* 2, C). Elle ne s'y rattacherait donc que pour sa verticalité et par le bouclement de ses lettres *b*, *f*, *l*, que le caractère gothique, même imprimé (*fig.* D minuscule, *Pl.* 4), adopta à l'époque de la renaissance ; nous ne croyons pas que ces deux signes soient suffisants pour constater la légitimité qui nous paraîtrait bien mieux acquise à la bâtarde, laquelle, le principe de la courbe admis à la place du principe prismatique, rappelle infiniment mieux les formes de notre écriture gothique. Observons même qu'au siècle dernier encore, les maîtres admettaient les grandes lettres bouclées dans ce caractère d'écriture. Nous concluons donc que la bâtarde n'est réellement que de la minuscule gothique inclinée. Mais peut-être nous sommes-nous trop étendu déjà sur cette question,

Division des lettres.

Chacun des trois caractères que nous venons de nommer a ses *capitales*, ses *majeures* ou *majuscules*, ses *mineures* ou *minuscules*, dont l'emploi n'est pas toujours absolument le même que celui de leurs correspondants en typographie.

La *capitale* est l'équivalent de la lettre d'apparat ou grande initiale des imprimeurs. Elle se montre comme elle au commencement d'un texte, mais elle ne le pénètre pas et se place, au contraire, absolument en-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

dehors de la justification, sur la marge; la ligne à laquelle elle appartient est donc plus longue que les autres. Cette lettre se tire à main levée, sans précipitation, emprunte un peu ses formes et ses dimensions au caprice ou au goût du calligraphe, qui, quelquefois, l'orne de traits. Ses principaux éléments sont: l'ellipse, la ligne mixte ou à double courbure, et la spirale. Le mot commencé par une *capitale*, s'écrit en entier en majuscules s'il ne se compose pas de plus de deux ou trois lettres, tel, par exemple, qu'un pronom ou un article, en *titulaire* ou *demi-titulaire* s'il a plus d'étendue (1).

Les *majeures* ou *majuscules* s'emploient comme les capitales romaines, au commencement des alinéas, des phrases, des noms propres; mais très-rarement ensemble pour former des mots, si ce n'est dans un titre orné de traits, jamais dans le corps d'un texte, en quoi leur usage différencie essentiellement de celui des capitales romaines.

Les *mineures* ou *minuscules* sont, sous un même caractère, de plusieurs espèces sans changer de forme. Elles composent l'écriture *titulaire*, l'écriture *demi-titulaire*, enfin l'écriture *minuscule* et la *cursive* proprement dite; c'est ce que, dans les classes, on appelle *gros*, *moyen*, *fin*, *expédiée*. Leur nom nous indique suffisamment l'usage auquel on les emploie le plus volontiers. Cependant les titulaires ne servent pas seulement à faire des titres. Dans les pièces d'apparat, telles que les diplômes, les brevets, les pièces de mon-

(1) Nous expliquerons plus loin ce que c'est que l'écriture titulaire,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

tre ou d'exemple, on voit assez souvent, surtout pendant le siècle dernier, la première ligne écrite en *gros* ou en *moyen;* on s'en servait aussi pour répéter, dans le corps de la pièce, le nom propre ou le titre principal, comme SIRE, MONSEIGNEUR, MADAME, VOTRE MAJESTÉ, VOTRE EXCELLENCE, VOTRE GRANDEUR. D'autres fois, au lieu d'employer l'une ou l'autre titulaire du caractère d'écriture qui sert au texte, le calligraphe se permet d'emprunter celle d'un autre caractère, c'est une affaire de goût. Disons aussi qu'on voit des pièces importantes écrites en entier en *gros* ou en *moyen*, tandis qu'il y a peu d'exemples modernes de textes entiers imprimés en romaines capitales.

Des mouvements de la plume.

Notre dessein n'étant point de faire ici un cours de pédagogie calligraphique, nous n'analyserons point ces mouvements à la manière des professeurs d'écriture; nous n'entretiendrons point nos lecteurs du *plein naissant*, du *plein mourant* et du *plein finissant*. Nous nous bornons à leur dire que, par PLEIN, on doit entendre généralement la marque faite sur le papier (ligne ou simple point) avec le *bec* d'une plume taillée carrément par le bout, comme il convient pour l'un des trois genres d'écriture dont nous nous occupons. Ainsi, quand il s'agit d'établir des proportions, on les définit indifféremment par l'expression tant de *pleins* ou tant de *becs* de plume. Nous avons préféré la première, parce qu'elle s'adresse mieux à toute personne qui écrit avec un instrument autre qu'une

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

plume. L'expression *bec* a quelque chose de burlesque et de faux, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'une lettre ayant des pleins de un ou deux pouces d'épaisseur.

Le DÉLIÉ est la ligne fine, droite ou courbe, qui unit deux membres d'une même lettre.

La LIAISON est une autre ligne fine qui rattache les lettres d'un même mot les unes aux autres.

De quelque dimension que soit l'écriture, avec quelque instrument qu'on l'exécute, elle ne doit jamais perdre sa physionomie originelle; il faut qu'on y reconnaisse toujours le mouvement de la plume; qu'elle n'offre, en un mot, que l'image d'une écriture exécutée par les moyens calligraphiques ordinaires et grossie indéfiniment par un verre d'optique. Ainsi, non-seulement les proportions doivent être scrupuleusement conservées, mais les pleins, les tournants, les renflements, doivent être exactement rendus de la même manière et dans les mêmes circonstances, aux mêmes points que le ferait la plume exercée d'un calligraphe. Une écriture qui ne satisferait point complètement à ces exigences, serait une écriture impossible, car jamais la plume ne pourrait la rendre. Les personnes dont la profession est d'exécuter des écritures au pinceau, au burin, ne sauraient donc trop s'entourer des exemples des meilleurs maîtres, et mettre trop de soin à les copier avec une fidélité scrupuleuse.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

CARACTÈRES DISTINCTIFS PRINCIPAUX DES TROIS GENRES D'ÉCRITURE FRANÇAISE : RONDE, BATARDE, COULÉE.

Caractère général.

Le plan de la ronde est le carré parfait, c'est-à-dire que *o* et *n* ont la largeur égale à la hauteur (*Pl.* 7, *fig.* 3).

Le plan de la bâtarde et de la coulée est un parallélogramme incliné, ou rhomboïde, dont la largeur est à la hauteur comme 5 est à 8 (*Pl.* 7, *fig.* 4).

Forme de quelques lettres.

a, *g*, *q*, sont formés :

Dans la ronde (même Planche, alph. C), de deux panses, c'est-à-dire de o et d'une haste ou jambage qui se confond avec celle de droite en couvrant son plein ; cette haste se termine, en bas, par une rondeur et une liaison ; celle du *g* par une boucle ; celle du *q* est une simple ligne droite ;

Dans la bâtarde (même Planche, alph. D), d'une seule panse ou de *c* fermé à droite par la haste, qui diffère, pour le *g*, de celle de la ronde, en ce qu'elle se termine ordinairement en volute ;

Dans la coulée (même Planche, alph. E), de deux panses comme dans la ronde, les hastes se terminant de même.

m, *n*, sont formés :

Dans la ronde, de jambages verticaux unis par un

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

délié oblique qui part du pied de celui de gauche, pour atteindre la tête de celui de droite;

Dans la bâtarde, de jambages inclinés unis par un délié partant du milieu du jambage de gauche, pour aller rejoindre, en s'arrondissant en demi-panse, le jambage suivant;

Dans la coulée, de jambages inclinés comme ceux de la bâtarde, rattachés par un délié oblique comme celui de la ronde.

p est formé :

Dans la ronde, d'une haste prolongée par en bas, et d'une panse, ou un peu plus de la moitié droite de l'*o*;

Dans la bâtarde, de la haste, et d'une sorte d'*e* renversé;

Dans la coulée, de même que dans la ronde.

Dans l'une comme dans l'autre écriture, le bas de la haste se termine en demi-volute.

Des têtes et des queues.

On appelle *tête*, comme dans la typographie, le prolongement de la haste au-dessus du corps d'écriture; et *queue*, ce prolongement en-dessous.

b, d, l, t, sont des lettres à tête.

g, p, y, sont des lettres à queue.

f, est une lettre double qui possède une tête et une queue.

Dans la ronde, toutes les têtes et les queues sont bouclées, à l'exception de *q* et de *t*, qui ne sortent point de la ligne droite, de *f* et de *p*, dont les queues sont en demi-volute.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Dans la bâtarde moderne, les têtes de *b*, *h*, n'éprouvent aucune flexion; anciennement elles se bouclaient : la tête et la queue de *f* et les queues de *g*, *j*, *y*, sont en volute.

La coulée a les mêmes habitudes que la ronde.

Dans ces trois genres d'écriture, la tête du *d* n'est que le prolongement curviligne de la panse de droite.

Lorsque deux lettres à queue en volute se suivent, la seconde se termine en ligne droite (*f f*), ou par une boucle (*f g*, *gg*, *g g*).

Lorsque leur terminaison est bouclée, quelques maîtres permettent à la queue du second *f* d'envelopper la boucle du premier par une volute.

r se compose :

Dans la ronde, d'un petit crochet antérieur et d'une panse;

Dans la bâtarde, d'une haste et du crochet postérieur ou demi-panse formant l'union du second jambage de l'*r* avec le premier;

Dans la coulée, des mêmes éléments que pour la ronde.

Quelquefois encore ces deux écritures renversent la figure; elles se servent aussi volontiers pour *r* final, d'une espèce d'*o*, dont la première panse est remplacée par un jambage. *Voyez* le troisième *r* de l'alph. C.

De l'aplomb.

L'aplomb de la ronde est la verticalité; la bâtarde et la coulée sont inclinées de droite à gauche de trois pleins, ou becs de plume (*Pl. 7, fig. 3*), ce qui re-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

vient à dire que la haste de *h* ou de *q* forme avec la verticale un angle de 31 degrés (*Pl.* 7, *fig.* 4).

Des proportions.

De la Ronde. Nous avons dit que le plan de *n* et de *o* est le carré parfait; ils sont ainsi de largeur égale à la hauteur.

Les deux côtés du carré sont divisés chacun en cinq parties (*Pl.* 7, *fig.* 3), déterminées par la largeur ou plein du bec de la plume. Sur les cinq, deux représentent donc les pleins et trois leur espacement, c'est-à-dire la largeur intérieure de la lettre. C'est un point de départ commun aux deux autres genres d'écriture.

La hauteur ou la *force* du corps de la ronde, c'est-à-dire des lettres courtes, étant donc cinq, les lettres à tête ou à queue prennent un corps et demi en sus, soit en haut soit en bas, excepté *h*, qui n'a en tout que deux corps.

La largeur générale des lettres est aussi 5, à l'exception de *m* et de *x*, qui prennent 9; de *c* et de *e*, qui n'ont que 4; de *i* et *t*, qui n'ont que 1, la largeur juste de leur haste.

Distances : entre deux jambages de *m n*, et les deux panses d'*o*, 3 pleins; d'un droit à une panse, *i o i*, 2 ½; d'une panse à une autre, *o c*, 1 ½; de *c* à *o*, 2; de *c* à une droite 1 ½; d'une droite à *r*, 2 ½; d'une panse à *r*, 1 ½; de *i* à *s*, 5 (*Pl.* 7, *fig.* 1).

La Planche 7 offre, dans l'alphabet minuscule C, plusieurs lettres qui ont cessé depuis un demi-siècle

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

d'être en usage, mais qu'il est utile néanmoins de connaître.

De la Bâtarde. Le corps de cette écriture, avons-nous dit, a 8 pleins de hauteur, et 5 de largeur (*Pl.* 7, *fig.* 4). *c*, *e*, *r* n'en prennent que 4; *m* et *x* en exigent 9.

Les têtes de *b*, *f*, *h*, *k*, *l*, ont un corps de hauteur. Il en est de même de la queue droite de *p*, et de celle de *q*; celles de *f*, *g*, *j*, *y*, tournées en volutes, descendent à un corps et demi.

Les têtes peuvent acquérir la même extension, lorsqu'elles se bouclent suivant l'usage ancien peu suivi, et qui ne s'est jamais étendu aux queues, sauf le cas des doubles lettres. (*Voyez* ci-dessus le paragraphe : *Des têtes et des queues.*)

Les espacements sont : entre les deux jambages de *m* et de *n*, et les deux pleins de l'*o*, de 3; d'une droite à une panse, *i o*, de 2 1/2; d'une panse à une panse *o c*, 1 1/2; de *c* à *o*, 2; de *c* à une droite, 2; de *r* à une droite, 1; de *i* à *s*, ou de *s* à *s*, 5 (*Pl.* 7, *fig.* 2).

De la Coulée. Les proportions des caractères de la bâtarde sont communes à la coulée.

Il est bien important de remarquer au sujet de cette écriture, surtout quand on s'en sert en manière d'*expédiée*, que la construction de ses *m* et de ses *n*, si les lettres ne sont pas formées avec soin, surtout si elles se combinent avec les lettres *i* et *u*, et que dans la rapidité d'exécution le point de l'*i* ait été oublié ou transposé, permet d'opérer très-facilement une confusion capable d'empêcher de distinguer si l'on a écrit *mie*, *ime*, *une*, *nue*, *nne*. Les mots *imminemment*,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

minimum, peuvent devenir illisibles. C'est un des inconvénients de ce genre d'écriture, d'ailleurs très-gracieux, et beaucoup plus expéditif que la bâtarde, parce qu'il s'exécute presque sans lever la plume de *dessus* le papier. Nous recommandons, pour l'éviter, d'arrondir les tournants qui donnent naissance aux déliés de *m* ou de *n*, un peu moins que ne l'a fait notre graveur.

Nous donnons, Planche 7, sous les lettres C et D, des alphabets de ronde et de bâtarde, et sous la lettre E, seulement les lettres de l'alphabet de coulée qui offrent quelque différence avec celles de l'alphabet précédent. La même Planche 7 offre un alphabet de majuscules de ronde A¹, et un alphabet de majuscules B commun à la bâtarde et à la coulée.

La hauteur des majuscules est, suivant quelques maîtres, égale à celle des lettres à tête. Quelques autres conseillent de leur donner un huitième en plus.

DES CHIFFRES.

Le nº 5 de la Planche 7 donne la série des chiffres usités pour la ronde, et le nº 6, celle des chiffres adoptés pour la bâtarde et la coulée. Nous devons prévenir, cependant, que l'usage des premiers a prévalu quand il s'agit de dresser des tableaux statistiques ou synoptiques, ou des pièces de comptabilité, où les lignes et les colonnes de chiffres sont un peu nombreuses, quel que soit le caractère employé pour l'écriture, principalement si ces chiffres sont disposés pour quelque opération arithmétique.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DE L'ÉCRITURE ANGLAISE.

Nous nous étendrons un peu plus sur cette écriture que sur les écritures précédentes, parce qu'elle est devenue d'un usage infiniment plus général. Ses qualités expéditives, qui la rendent si précieuse pour les travaux pressés, et, par-dessus tout, la simplicité de ses principes, qui la rend si facile à comprendre et à exécuter, sans exiger une pratique aussi longue et une étude aussi réfléchie du mouvement de la plume que la ronde, la bâtarde et la coulée; sa physionomie élégante et brillante, lui ont mérité cette préférence qui n'a qu'un tort, celui d'être trop exclusive, car les autres écritures, avec une physionomie différente, n'ont pas moins de charmes, quand elles sont exécutées posément par une main intelligente, et ce n'est pas sans un véritable plaisir que l'homme de goût le moins expert dans l'art calligraphique revoit les beaux exemples des maîtres que nous avons cités plus haut.

L'anglaise participe de la bâtarde par le rond ou demi-panse que forme le délié qui joint les jambages de l'*m* et de l'*n*; de la coulée, par ses grandes lettres bouclées, et surtout par la facilité due ici à la taille particulière de la plume, d'exécuter tous les déliés, toutes les liaisons, sans lui faire quitter le papier; elle tient, enfin, de l'une et de l'autre par son inclinaison. C'est une sorte d'écriture composée de ce que ces deux autres caractères ont de plus avantageux, et qu'on pourrait nommer pour cette raison une écriture éclectique. Sa rapidité tient autant à la

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

propriété que nous faisions ressortir à l'instant, qu'à celle d'exécuter tous les mouvements désirables de la plume sans être obligé de la tourner pour trouver son délié, comme l'exigent les écritures françaises, et en outre d'exécuter, avec le même instrument, tous les corps, gros ou petits, par la simple modification de la pression sur le papier, en plus ou en moins, selon le besoin. Mais ces qualités, en procurant de si bons résultats, donnent naissance à des inconvénients dont le moindre est de produire souvent une écriture parfaitement illisible, si les principes du genre ne sont pas bien compris d'abord, et ensuite convenablement observés. Moyennant ces deux conditions, l'anglaise, il faut le reconnaître, devient plus rapide encore que la coulée et demeure lisible comme la bâtarde, c'est-à-dire presque autant que l'italique d'impression.

Ces principes, ou du moins leur analyse systématique, paraissent n'avoir été bien connus que depuis la publication de la méthode de Mulhaüser de Genève, adoptée et seule en usage aujourd'hui en Angleterre, et qui sert de base à l'Art d'écrire théorique et pratique (*Penmanship Theoretical and Practical*) de Foster.

Nous pensons qu'il faut admettre, d'après l'autorité de ces maîtres, pour éléments primitifs de la formation de la cursive anglaise :

1° *La ligne droite descendante*, c'est-à-dire tirée de haut en bas, qui est toujours pleine (*Pl. 8, fig. 1*);

Ascendante, poussée de bas en haut, ou tirée de gauche à droite, qui est toujours déliée (*fig. 2*);

2° *La ligne courbe* ou *elliptique* (*fig. 3, 4*);

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

3° *La boucle* (*fig.* 5, 6);

4° *Le crochet* (*fig.* 7, 8).

Plus un 5e dont ils ne parlent point, et que nous appellerons, d'après l'ancien langage, demi-panse (*fig.* 9).

Au moyen de ces cinq éléments, on obtient, en effet, tous les membres qui composent les lettres, le jambage, la haste, le délié, la liaison, la panse ouverte ou fermée, etc.

Observons comme principes particuliers, que la panse de *c* commence par un point (*fig.* 10), et que la boucle de *e* part un peu au-dessus de la moitié de la hauteur (*fig.* 11).

La hauteur du corps de l'écriture, ou des lettres *n*, *o*, est de treize pleins, coupés perpendiculairement (*voir* la lettre *l* de l'alphabet C, *Pl.* V). La largeur de ces deux lettres serait de huit pleins, suivant les maîtres français; les maîtres anglais leur donnent un demi-plein de *moins*, pour obtenir plus d'élégance.

L'inclinaison est de dix pleins, équivalant à 32°. Par l'effet de cette inclinaison, la longueur réelle de la lettre est de dix-sept pleins.

On donne un second corps aux lettres à tête et aux lettres à queue droite, qui sont: *b*, *d*, *f*, *h*, *k*, *l*, *p*, *q*. Les lettres à queue bouclée *g*, *j*, *y*, *z*, prennent un quart de corps en sus.

f est la seule lettre à tête bouclée dans l'écriture en gros ou en moyen; sa hauteur ne dépasse pas celle des têtes droites de *b*, *d*, *h*, etc.; *t* ne prend qu'un demi-corps, ainsi que la tête du *p*.

Mais toutes les grandes lettres se bouclent ordinai-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

rement par la tête dans l'écriture fine (moins le *d* et le *t*), et l'usage est alors de leur donner deux corps et demi.

Les espacements des lettres et des mots, en prenant *n* pour l'unité du corps de largeur, doivent être :

1 entre deux membres droits, lorsque la liaison se confond dans l'un des deux, au milieu de sa hauteur, comme *it;*

1 ½ lorsque la liaison s'arrondit en demi-panse à ses deux rencontres *im, ir;*

1 entre un membre droit et une panse, comme *io, ic;*

⅔ de *c, e, r* à *u, c;*

¾ entre deux panses, *oc;*

2 entre deux mots.

L'alphabet C de la Planche 8 établi sur un cadre de construction nous dispense de nous étendre davantage sur ce qu'il importe le plus de savoir touchant les principes de l'écriture anglaise. Mais nous ne terminerons pas ce chapitre sans recommander de la manière la plus instante, aux personnes qui tendent à perfectionner leur main ou à se rendre compte rationnellement de son mouvement et de la liberté qu'il exige, de quelque manière qu'elles aient à faire plus tard l'application de ces connaissances, de bien s'exercer à tracer d'une main sûre les lettres sur un semblable appareil. L'homme qui exécute des lettres au pinceau d'après lui-même, ou au burin d'après un maître, risquera presque toujours de se trouver en-dehors des règles et de la vérité, s'il est incapable de faire d'une manière assez satisfaisante, avec la plume,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ce qu'il veut reproduire par le moyen d'autres instruments.

Comment, en effet, rendre parfaitement les mouvements de la plume, si on ne les comprend pas? A plus forte raison, celui qui doit se servir de la plume même pour écrire sur un plan, sur une pièce quelconque, a-t-il besoin de savoir la manier avec un certain art.

Les exercices que nous recommandons se font très-utilement sur des tracés tout préparés qu'on vend chez les papetiers, où les lettres sont indiquées légèrement pour être suivies avec la plume, en formant les déliés et remplissant les pleins qu'ils indiquent, sans se reprendre, comme si l'on écrivait de soi-même. Il ne faut pas que l'inexpérience arrête, rende la main timide et porte à faire un même trait, si hardi et si fort qu'il soit, à diverses reprises : ce serait le moyen de perdre, sans aucun profit, son temps et son papier. Le procédé contraire ne tardera pas à produire de bons résultats.

L'alphabet A, même Planche, est destiné à jeter quelque lumière sur la construction des majuscules. Ici les principes sont un peu moins arrêtés, parce que beaucoup est laissé au goût et à l'adresse du calligraphe. Des règles trop mathématiquement combinées ne feraient que substituer, à la grâce et à l'élégance qui sont le mérite principal de ces lettres, une raideur et un froid, dont on peut prendre une idée en comparant les types de cette planche, exécutés par la gravure, avec les quelques majuscules analogues, exécutées par la typographie, qu'on peut voir sur la Planche 10.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Nous nous sommes donc borné, pour cet objet, à prendre un beau modèle d'alphabet majuscule du célèbre Tomkins, et à faire l'application à chaque lettre de nos lignes de construction ; c'est-à-dire qu'au rebours de ce que nous avons fait pour les minuscules, où l'analyse a préparé la synthèse, nous avons procédé ici de la synthèse à l'analyse.

Ces lignes rendent parfaitement sensibles les rapports communs qui existent entre telles et telles lettres, et ceux qui relient les membres de chacune.

Un second alphabet B offre, avec le précédent, de notables différences, et prouve que si la forme demeure au fond la même, la manière de la traduire peut varier beaucoup, sans cesser d'être également élégante et régulière. On conçoit que les règles manquent pour guider ces variations : c'est ce qui arrive pour tout ce qui tient essentiellement au goût.

DE LA CONSTRUCTION

ET DE L'EXÉCUTION DES TITRES, DES INSCRIPTIONS ET DES LÉGENDES.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

S'il est nécessaire, avant tout, qu'une page, une inscription, une légende, imprimée, gravée ou manuscrite, soit *lisible*, cette qualité, pourtant, ne suffit pas ; il faut, de plus, qu'elle possède un certain charme qui sollicite l'œil et appelle, par son inter-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

médiaire puissant, l'esprit à se livrer à l'opération de lire, lors même qu'il y est le moins disposé. Ce charme réside dans l'heureux choix et dans l'harmonieux mélange des caractères, dans l'habileté et l'intelligence avec lesquelles les mots, les lignes, sont assemblés ou disposés. La fonte méthodique des types destinés à l'impression est parvenue à éviter une grande partie de la tâche au compositeur en lettres; toutefois, il ne faut pas croire que celui-ci n'est plus qu'une machine humaine dont la fonction se réduit désormais à mettre en ordre une besogne toute préparée, comme quand il s'agit de remonter une serrure qu'on vient de démonter. Il suffit, pour s'assurer du contraire, de comparer tel livre avec tel autre, et de voir quel prix on attache à une belle édition.

Or, si le métier du compositeur est encore plein de difficultés, malgré tout ce que le fondeur a déjà fait pour lui, en lui livrant des caractères didactiquement assortis et soigneusement ajustés, qu'on juge de celles auxquelles demeurent exposés le graveur en lettres sur cuivre ou sur bois, le sculpteur, le peintre en lettres, l'écrivain lithographe, le calligraphe, qui n'a pour instrument que des principes dont les circonstances viennent à chaque instant entraver l'application ou solliciter la violation; qui est obligé, non-seulement de composer comme l'imprimeur, mais, bien plus, de créer les types que celui-ci trouve tout préparés sous la main; qui doit les varier en demandant des modèles à tous les styles employés pendant plusieurs siècles par la calligraphie aussi bien que par la typographie, en faisant entre eux un choix arbi-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

traire que le goût, néanmoins, puisse avouer; qui, à la simplicité extrême des combinaisons et des lignes typographiques, voit se substituer la complication des combinaisons et des lignes accidentelles qu'offrent un plan, une carte géographique, et auxquelles il faut satisfaire précisément pour obtenir cette intelligibilité qui, dans l'impression ordinaire, dépend d'abord de la rectitude.

Mais cette souplesse, cette docilité de l'écriture à la nécessité ou au goût de l'artiste écrivain, n'a pas toujours ainsi un guide normal; elle s'exerce parfois, on pourrait dire, dans le vide, notamment quand il s'agit de construire un titre, soit sur la première page d'un livre, soit sur le côté d'un dessin d'architecture, de topographie, soit en tête d'une pièce quelconque, etc.

La construction d'un titre a toujours passé pour un objet capital. Il est en effet à l'ouvrage, ce qu'est le frontispice d'un monument à l'édifice. C'est lui qui prévient le spectateur, qui le dispose d'abord favorablement ou défavorablement : il est donc indispensable qu'il possède un mérite particulier.

Si quelque chose ressemble, en apparence, à un titre, c'est une épigraphe (1); et, cependant, si le caractère de l'épigraphe peut être souvent, en effet, donné sans inconvénient au titre, il n'y a nulle réciprocité, parce que celui-ci admet une coquetterie, une élégance, un mélange de styles qui ne saurait convenir à celle-là,

(1) Non pas l'épigraphe d'un livre ou d'un chapitre, mais celle que l'on grave sur une pierre votive, un fronton, une stèle, la face d'un cénotaphe, d'un piédestal.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

surtout si elle doit être posée sur un monument. La rigidité de la pierre, du marbre, du bronze, ne se prête point naturellement aux caprices que la plume, le pinceau le plus sobre, peuvent se permettre.

Nous trouvons dans le Traité de Typographie publié en 1825 par M. H. Fournier, sur la composition des titres, de sages conseils dont nous nous permettons d'extraire les passages suivants, qu'aucun de nos lecteurs ne consultera sans fruit :

« Pour qu'un titre soit bien fait et qu'il flatte l'œil, il ne suffit pas que la combinaison des différents caractères soit telle qu'elle doit être d'après les règles *de la typographie*, et que les lignes, considérées isolément, offrent toutes les convenances relatives ; il faut encore que la réunion de ces lignes présente, par une disposition agréable et bien conçue, un ensemble harmonieux..... Or, pour arriver à ce degré de perfection, il y a deux conditions essentielles à observer, ce sont : la proportion des caractères relativement au format et à leur position respective ; puis la répartition bien combinée des interlignes et des espaces.

» Il serait superflu d'indiquer les caractères à employer pour les titres dans les différents formats. La force des caractères est déterminée et par la largeur des pages et par le contenu des lignes..... Leur proportion réciproque doit toujours être réglée par le degré d'importance relative des idées exprimées par chacune des lignes. L'usage et le goût suppléeront à l'impossibilité où l'on est de donner, à cet égard, des règles positives et invariables, à cause de la multi-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

plicité et de la diversité des circonstances qui peuvent se présenter.....

» Les distances des lignes entre elles doivent aussi être proportionnées au nombre de lignes du titre, mais toujours de façon que les différentes parties dont il se compose soient bien distinctes, et que leur séparation soit indiquée par un blanc un peu plus fort.....

» Lorsqu'un titre est chargé, c'est-à-dire quand la matière est abondante, il faut, pour le simplifier à l'œil, ne mettre en lignes saillantes et détachées des autres que les mots qui doivent indispensablement ressortir, et réduire en sommaires les parties d'un intérêt secondaire, telles que les développements du *titre* placé ordinairement sous la rubrique d'un de ces mots : *précédé*, *accompagné*, *suivi*, etc. Cette méthode a le double avantage de conserver les espaces nécessaires, et de faciliter la lecture en réunissant dans un seul caractère un certain nombre de lignes, qui, étant distinctes l'une de l'autre et paraissant offrir chacune un intérêt particulier, fatigueraient et la vue et l'esprit.....

» Dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque la rédaction en est naturellement simple et brève, alors il est permis de multiplier les lignes; cette nudité apparente, lorsqu'elle est déguisée avec art, devient une simplicité noble, que l'homme de goût apprécie et recherche..... Pour que la page présente une forme plus agréable, il est permis de mettre en ligne perdue, soit l'article *le*, *la*, *les*, qui peut précéder le *titre*, soit la particule conjonctive *de*, ou la préposition *par*, qui lient deux parties de phrase, soit la conjonction *ou*, qui est le signe d'un double titre.....

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

» Les mots qui servent à distinguer les différentes périodes du titre, tels que *précédé, accompagné, suivi,* et autres également en usage, se mettent ordinairement en lignes perdues ; et comme ils ne servent qu'à indiquer la transition d'une partie à une autre, on peut se servir, pour les composer, de petites capitales très-fines.....

» Lorsqu'une ligne, dont l'importance dans un titre exige qu'elle soit présentée d'une manière très-saillante, contient trop de lettres pour entrer dans la *justification*, soit à cause de la longueur des mots dont elle se compose, soit par leur trop grand nombre, il vaut mieux allonger un peu la justification, si toutefois cette licence suffit pour donner à la ligne une apparence convenable. »

Les instructions du ministère de la guerre entrent dans des détails beaucoup plus minutieux, tout en reconnaissant aussi la difficulté d'assigner des règles précises. On en trouvera un extrait au chapitre *du Choix des Caractères.*

A tout ce que dit l'intelligent auteur du traité que nous venons de citer, il conviendrait d'ajouter quelques observations sur l'emploi des lignes courbes et des traits que les artistes en lettres ont pris l'habitude de multiplier dans les titres, suivant en cela l'exemple donné par les Anglais ; mais ces observations se rencontreront peut-être plus opportunément dans les paragraphes qui traiteront de la construction de ces membres, véritables licences dont l'introduction ne remonte pas chez nous au-delà d'une trentaine d'années, qui ont concouru sans doute à donner à certaines pièces

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

une élégance qu'on ne soupçonnait pas, mais dont il est d'autant plus facile d'abuser, qu'on ne saurait les astreindre à aucune règle.

Les Anglais étant, comme nous venons de le dire, les inventeurs et les propagateurs de ce goût nouveau, c'est à eux que nous demanderons les théories nécessaires pour guider nos lecteurs dans tout ce qui tient à la composition, à l'économie et à la construction des titres et autres lignes d'écriture pour toutes sortes d'usages.

MÉTHODE ANALYTIQUE ET MÉCANIQUE

POUR DISPOSER ET TRACER UN TITRE AU MOYEN DE LIGNES DE CONSTRUCTION.

L'artiste écrivain chargé de la composition d'un titre fera méthodiquement ses opérations dans l'ordre suivant :

Le texte étant donné,

1° Il arrêtera avant tout, soit d'après son goût, s'il dispose d'une page, d'une surface entièrement libre, soit d'après l'espace qui lui est réservé, s'il écrit sur un dessin ou sur une feuille déjà occupée en partie par d'autres objets, celui que doit remplir son titre en hauteur et en largeur : c'est ce qu'on appelle la justification. Cette justification ne peut, sous aucun prétexte, dépasser celle de l'ouvrage même, s'il s'agit d'un livre, d'un recueil de planches ou dessins; mais elle peut être plus restreinte et se dispenser d'en suivre la forme,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

2° Il fixera le nombre des lignes qu'il convient de donner au titre, d'après la distribution préalable du nombre des mots ou des phrases de sa matière : cette répartition est ce qu'on nomme : l'économie du titre.

3° Il déterminera par aperçu, d'après l'importance relative de la matière qui doit former une ligne, et d'après la valeur à donner à tel ou tel mot, eu égard aux autres, le style et la force du caractère à employer tant pour ce mot que pour le reste de la ligne.

4° Ces bases convenues, et la matière suivante, donnée pour exemple, étant déjà distribuée ainsi en idée :

Etude
d'un
nouveau projet
pour
l'achèvement et la réunion
du
Louvre et des Tuileries,

l'artiste tracera sommairement, sur le papier, l'essai de son titre, en figurant l'intervalle de chaque mot par un point tenant lieu d'une lettre intermédiaire. (*Voyez*, ci-après, *pages* 96 et 97, les observations, sur l'espacement des capitales romaines, et *Pl.* 9, la figure B.)

5° Ceci fait, il calculera exactement, d'après la justification du titre définitif, la hauteur et les distances de ses lignes de texte, et il tracera légèrement au crayon ses lignes de construction, savoir : d'abord une centrale verticale qui sera l'axe du texte, puis horizontalement, ou suivant les courbes qu'il croira devoir adopter, trois ou cinq lignes parallèles pour

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

chaque ligne d'écriture, dont deux pour régler la hauteur des lettres, une pour marquer le milieu de cette hauteur, et les deux autres pour l'épaisseur des consoles, s'il se sert du caractère à consoles (alph. B, *Pl.* 1; F, G, H, I, K, L, *Pl.* 5); les brisures, s'il emploie le caractère gothique prismatique (alph. C, *Pl.* 3), ou l'épaisseur des barres, s'il use du caractère dit égyptien (alph. C et E, *Pl.* 2). Voyez *Pl.* 9, *fig.* C.

6° Les lignes tracées, il s'occupera du placement des lettres et points, en posant d'abord la lettre centrale de chaque ligne sur l'axe du titre (1), puis, à la distance convenue, celle qui vient après, allant du centre à l'extrémité, et ainsi de suite pour chacun des deux côtés et pour chaque ligne.

7° Lorsque toutes les lettres sont ainsi placées au crayon, on peut les passer à l'encre s'il s'agit d'une pièce à exécuter à la plume, ou les décalquer sur la planche s'il s'agit d'un titre à graver.

Observations.

1re. Chaque intervalle de mot, dans les beaux titres connus, est censé occupé par une lettre (N), chaque ponctuation par deux lettres.

2e. La lettre centrale d'une ligne est donnée conséquemment, non par le seul compte des lettres à écrire, mais par l'addition des lettres, points, virgules ou intervalles blancs de la ligne, dont la somme

(1) On a omis de tirer cette ligne centrale aux figures B et C, mais l'intelligence du lecteur suppléera facilement à cette omission.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

se divise ensuite en deux parties. Ainsi, dans la figure C de la Planche 9, c'est U qui est la lettre centrale de la première ligne, et, dans les autres, l'axe du titre passe tantôt entre deux lettres, tantôt entre deux mots.

3e. Il peut donc n'y avoir point de lettre centrale si le nombre des lettres, y compris les intervalles, est pair.

4e. Il y a, d'ailleurs, des mots :

KING S TOWN,

MEM P HIS,

ou des lignes dont les deux moitiés sont impondérables par suite de trop grandes différences dans le volume des lettres, et dont la distribution offre des difficultés que nous avons entrepris de lever au paragraphe *des méthodes pour déterminer l'espacement des lettres.*

5e. Les lignes courbes de construction ne pouvant être que des segments de cercles (1), doivent, pour être régulières, se tracer au compas, et avoir leur centre sur le prolongement de la verticale centrale; l'axe de chaque lettre doit être un rayon de ce cercle, c'est-à-dire qu'en le prolongeant indéfiniment, il doit nécessairement passer par le centre du cercle. Les hastes ou jambages de la lettre doivent être parallèles à cet axe; et non tendre aussi vers le centre (*Pl.* 3, *fig.* 6 et 8).

6e. Des règles que nous venons de poser, on conclura que les caractères *italiques* seront toujours employés avec peu de bonheur pour les lignes courbes, parce que l'inclinaison obligée de leurs membres

(1) Nous parlerons autre part des lignes *ondulées*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

montants les écartant nécessairement du rayon, les lettres semblent avoir peine à se maintenir sur le dos de la courbe.

7e. Il n'est pas un de nos lecteurs qui ne sache qu'on entend par lignes parallèles, des lignes qui, prolongées sans fin, seront toujours, dans toutes leurs parties, également distantes l'une de l'autre. (*Voyez*, ci après, GÉOMÉTRIE, définition, *pages* 146 et suiv.)

Les parallèles sont courbes ou droites.

Les lignes parallèles courbes se tracent simplement d'un centre commun avec le compas, qu'on ouvre ou qu'on referme selon la nécessité. Si le centre changeait pour l'une ou pour l'autre, elles ne seraient plus parallèles, car toutes leurs parties ne seraient pas à égale distance.

Le tracé mécanique des lignes droites parallèles se fait de plusieurs manières : 1o au moyen de la règle appelée T dont se servent les architectes, et dont la tête à rainure se glisse, selon le besoin, le long du bord de la planche, de la pierre ou du carton sur lequel s'exécute le dessin où est tendue la feuille de papier. Mais il faut être certain que ce côté est parfaitement dressé et d'équerre, et que les parallèles qu'on a à tirer sont perpendiculaires, autrement l'opération ne produirait que des lignes obliques.

2o Au moyen d'une équerre à trois côtés, dont l'un s'ajuste très-exactement sur la première parallèle, tandis que la base du triangle s'appuie sur une règle le long de laquelle on fait glisser légèrement l'équerre, jusqu'à ce qu'on ait rencontré le point où doit être tirée la parallèle suivante, et ainsi de suite jusqu'à ce

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

que l'équerre se trouvant trop descendue, oblige de se remettre en position convenable.

3° Au moyen d'une règle à parallèles, laquelle est composée de deux petites règles, assemblées par des attaches à pivots, qui permettent, en maintenant fermement la règle inférieure avec la main, après qu'on a donné à l'instrument la position convenable, de faire manœuvrer l'autre à volonté; sans qu'il lui soit possible de cesser d'être parallèle à la première.

8°. Lorsqu'il n'est pas possible, pour une cause quelconque, de tracer une courbe au moyen du compas, et que la main n'a pas la sûreté suffisante pour la tracer régulièrement sans instrument, les praticiens ont recours à un autre moyen, dont l'extrême habitude peut seule assurer l'exactitude. Il consiste à poser sur champ une petite lame flexible d'acier, à laquelle on imprime avec la main, ou par le moyen d'un fil, la courbure convenable, qu'on suit avec un crayon, comme une règle. L'emploi du fil *fixateur* n'est praticable que pour un segment de cercle : on n'y peut recourir pour une ligne ondulée. La première courbe une fois obtenue, il est assez facile de tracer à la main la parallèle dont on a besoin. Néanmoins, les personnes qui se défieraient de leur adresse peuvent s'aider en divisant au compas la, ou les courbes données, en un nombre de sections, les plus courtes qu'il sera possible, et tirant ensuite au centre, de chaque point, un rayon sur lequel elles marqueront, par le moyen du compas, les points correspondants par où doit passer la parallèle. Si peu exercée que soit la main, elle réussira à conduire, par tous ces nouveaux

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

points qui lui serviront de jalons, une ligne suffisamment correcte.

9° Les personnes peu familières avec la géométrie sont très-embarrassées pour trouver le centre d'une courbe qu'elles ont à reproduire. Voici l'opération (*Pl. 3, fig. 7*) :

Soit la courbe donnée *a b* (qui peut n'être qu'une fraction d'une courbe plus grande). On prend son milieu exact, au compas, en plaçant d'abord la pointe du compas, ouvert à volonté, sur *a*, et décrivant, au-dessus ou au-dessous de la courbe, le petit arc *i*. Puis, en reportant la pointe du compas sur *b*, sans changer l'ouverture, on décrit *l* qui coupe *i*. De la même ouverture de compas, ou d'une moindre, si le défaut d'espace l'exige, on trace des mêmes points et par les mêmes procédés, de l'autre côté de la courbe, *f'* et *e'* qui se coupent pareillement. Faisant alors passer une ligne droite *d e* indéfinie par les points d'intersection de ces petits arcs, on a divisé la courbe donnée en deux parties parfaitement égales. *c* sera le milieu de l'arc *a b*, et *d e* comprendra *c j*, le premier rayon trouvé du cercle.

On tire ensuite l'une ou l'autre des deux cordes *a c* et *c b*, dont on prend également la moitié, en répétant sur elle l'opération que nous venons de décrire. Les lignes droites *f g* ou *h i* seront deux autres rayons qui couperont nécessairement la ligne *d e* en un même point *j*, lequel sera le point central cherché.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DES TRAITS.

Nous avons eu occasion déjà de parler de la mode qui s'est introduite de mélanger, dans certains cas, des traits avec toute espèce de caractère d'écriture, sans excepter les caractères romains, dont la forme rigide et monumentale semblait se refuser absolument à ces ornements parasites, et l'on a vu plusieurs exemples de ce mélange dans les modèles de titres qui composent les Planches 11 et 12. Nous avons montré, d'autre part (*Pl. 4*, alph. A majuscule), que ces jeux de la plume font une partie intégrante de la construction des lettres capitales de la fausse gothique, qu'elles soient exécutées par la plume du calligraphe, par le burin du typographe, ou par le pinceau du peintre-écrivain. Il nous reste à donner quelques modèles spéciaux et à poser quelques principes d'application ou de construction.

Nous avons consacré la moitié de la Planche 9 au premier de ces deux objets, où sont représentées les meilleures formes en usage. Les personnes qui se rappellent les anciens modèles, reconnaîtront sans peine que le système de composition est complètement changé. La nature de ce petit ouvrage n'exige pas que nous nous étendions à ce sujet au-delà d'une simple remarque.

Quant aux règles, il en est plusieurs générales, desquelles il n'est pas permis de s'écarter.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Première règle.

Il est nécessaire que les ornements exécutés sur un côté d'un mot, d'une ligne, d'un groupe quelconque d'écriture, soient reproduits comme masse, et même comme détails sur le côté opposé. Voyez spécialement la figure 5 de la planche 3, et pour l'application, les modèles de titres des planches 11 et 12.

Deuxième règle.

Les traits doivent être exécutés avec une parfaite liberté, ou avec l'apparence au moins d'une parfaite liberté de main; n'offrir jamais comme ondulation plus d'une double courbure; se renfler avec grâce, sans brusquerie, vers le milieu de la portée de la plume; éviter avec le plus grand soin les courbes cassées et toute espèce de ligne droite ou angulaire. Il n'y a d'angles admis que ceux formés par des traits qui se croisent; mais dans ce cas même l'angle droit est proscrit.

Troisième règle.

Quelque richesse qu'on veuille donner à un titre, à un frontispice, à une pièce quelconque, par l'emploi des traits, il faut toujours en user avec une certaine sobriété; prendre garde qu'ils ne deviennent la partie principale et ne cherchent ambitieusement à attirer, par un luxe ou une hardiesse déplacée, les regards du spectateur, aux dépens de l'écriture, ce qui serait un

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

contre-sens. Leur rôle est de lui prêter de l'harmonie, de la relief, de la parer, non de la cacher ou de l'étouffer.

Quatrième règle.

Le style de ces ornements sera toujours approprié à celui des caractères qu'ils doivent accompagner, à la place donnée, au degré de finesse ou de fini du travail artistique qui peut se trouver en regard, lorsque, par exemple, le titre, la légende, etc., est placé sur un plan, une carte ou autre œuvre analogue. Il en est même d'où le bon goût les exclut entièrement. On ne se livrerait pas raisonnablement à ces espèces d'agréments sur la copie d'une épitaphe, sur un projet de tombeau, sur le frontispice d'un sujet élégiaque et autres matières graves ; mais il est difficile de définir d'une manière positive de semblables questions. Disons seulement qu'on ne risquera jamais d'être blâmé pour avoir été avare de ces sortes de fioritures, et que leur luxe au contraire est souvent répréhensible.

Nous avons signalé comme une qualité indispensable à l'agrément des traits, le jeu facile de la main. Cette facilité d'exécution par un seul mouvement de la plume peut s'acquérir assez aisément par l'exercice, mais elle se perd promptement aussi dès que la pratique cesse d'être habituelle. Les plus beaux exemples de traits ont été exécutés de cette manière, c'est-à-dire à main levée ; ils ont un charme que n'offriront jamais des traits exécutés à main posée et à plusieurs coups. Cette qualité indispensable à un calligraphe, est rare et peut-être impossible chez l'artiste qui écrit lui-même

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

son plan, chez le graveur, chez le peintre, chez le lithographe; leur plume, leur pinceau ou leur burin, ne peut que *dessiner* les traits, et non les jeter; il est donc nécessaire d'apprendre aux mains les moins exercées les procédés mécaniques au moyen desquels elles réussiront à les tracer méthodiquement, soit d'après des modèles, soit en les composant immédiatement.

Toutefois, la main, pour pouvoir se dispenser, par des procédés mécaniques, de la complète liberté du calligraphe, n'en a pas moins besoin de posséder une certaine souplesse et une certaine intelligence d'exécution qu'elle n'acquerra suffisamment qu'en s'efforçant d'abord d'*imiter* hardiment, sans hésitation, les exemples que nous lui offrons. Nous dirons même que pour bien comprendre les *dégagements* et la place des *renflements*, il faut avoir pratiqué quelque peu, au moins sommairement, avec la plume. C'est ce que nous avons déjà observé au sujet de l'écriture. Nous répéterons encore qu'on aurait tort de se laisser décourager à ce propos par le peu de résultat des premiers essais. Ce que nous demandons, au reste, à l'élève qui s'y livrera, c'est moins de chercher à atteindre la pureté de l'exécution, que de se familiariser avec la forme, la figure et le mouvement du trait qu'il copie; le surplus se fera sentir de lui-même, pourvu que la main ne soit pas par trop timide.

Nous devons faire remarquer à cet élève, que l'expression *à main levée* n'indique pas que l'avant-bras doit cesser de poser sur la table; le petit doigt même demeure légèrement en contact avec le papier sur lequel il glisse, en faisant à peu près l'office d'une rou-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

lette posée sous le bout du levier où est, pour ainsi dire, emmanchée la plume, afin de le soutenir et de régler sa marche, de manière que la plume, tenue à fleur de papier, n'appuie ou ne se soulève qu'à volonté, tandis que l'autre bout du levier, pivotant sur lui-même, marque le centre naturel des courbes que la plume décrit *sans se presser;* une sage lenteur est même indispensable.

Pour tirer des traits, on doit préférer les vieux restes de plume ou *trognons*, en terme d'écolier, qu'on taille à bec trapu, avec une fente un peu longue, pour qu'il puisse offrir de la flexibilité sans mollesse; mais si les côtés ou carnes du bec étaient trop longs, la plume cracherait.

Les personnes qui, malgré ces exercices, demeureront incapables de jeter de beaux traits sans être guidées, trouveront les moyens de suppléer à la hardiesse ou à l'habitude qui leur manque, dans l'emploi de lignes de construction. On tire à cet effet, sur le tracé qu'on veut copier (aussi légèrement qu'il est possible, afin de pouvoir effacer aisément), d'abord un cadre général qui enveloppe la figure dans son ensemble; puis, intérieurement, de tous les points tangents ou autres points principaux qu'on juge le plus nécessaire de préciser, des lignes tant verticales qu'horizontales, se coupant entre elles à ces points, ou coupant au moins celles du cadre (voyez *fig.* 9 et 10, *Pl.* 3), de manière que tous ces points d'intersection forment des points de repère par lesquels passent les parties principales de la figure originale. Donc, en traçant un cadre ou châssis semblable sur le

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

papier ou la planche qui doit recevoir la copie, et en faisant passer le trait de celle-ci par les mêmes points, on reproduira exactement la forme du modèle, sinon la grâce, que l'expérience et la liberté de la main peuvent seules donner ensuite.

On comprendra sans doute que l'opération, au lieu de se borner à un simple trait, comme l'exemple que nous donnons, peut embrasser un groupe plus ou moins considérable, et servir aussi soit à grandir, soit à réduire proportionnellement l'objet qu'on veut reproduire, selon qu'on augmentera ou qu'on diminuera, dans une proportion convenue, le cadre et les divisions du châssis qui doit servir à la copie. Les peintres et les graveurs appellent cette méthode, *copie* ou *réduction au carreau*.

Ces procédés, pour tracer des traits, sont longs et pénibles, surtout lorsque les figures se multiplient et se compliquent; mais le lecteur, ainsi mis sur la voie, en trouvera de plus simples, de plus expéditifs et de mieux appropriés à ses besoins ou à ses convenances personnelles; les meilleurs seront toujours ceux qu'on aura imaginés soi-même. Nous nous dispensons, par ce motif, d'entrer dans des détails plus multipliés.

Quand la figure est faite sur un côté du titre (*fig.* 5), et qu'il s'agit de la reproduire exactement en regard au côté opposé, soit dans le sens direct, soit en contre-épreuve (au rebours), on ne peut recourir à une méthode plus sûre et plus accélérée à la fois que celle du décalque. Cette méthode consiste à prendre d'abord le calque de la figure exécutée, dégagée des lignes de construction, sur un papier transparent,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tel, par exemple, que le papier glace, le papier végétal, verni, ou tout autre; puis on transporte ce calque à la place où doit s'exécuter la contre-épreuve.

Le calque sur papier glace ou sur le papier verni se fait avec une pointe mordante, et sur les autres papiers transparents, avec la plume ou le crayon. Si le décalque doit être fait dans le sens direct, on pose sous le calque un autre papier noirci en-dessous avec de la mine de plomb ou rougi avec de la sanguine en poudre, puis l'on repasse avec une pointe-mousse sur tous les traits du dessin. Si l'objet doit être reproduit à rebours, on retourne le calque et l'on suit avec la pointe-mousse les traits du dessin sur son envers. Mais, quand on s'est servi de papier glace, on simplifie cette opération en passant préalablement sur sa surface dessinée, avec un petit tampon, de la poussière de sanguine, de céruse ou de mine de plomb, qui s'attache dans les entailles faites par la pointe tranchante, et s'en détache sur le nouveau dessin sous une pression suffisante. On conçoit que ce procédé exclut l'interposition d'un papier coloré. On peut obtenir des décalques d'une manière analogue, de calques tracés sur papier végétal avec du crayon suffisamment tendre pour se détacher en partie sous l'effet d'un frottement fait avec un manche de couteau d'ivoire, ou tout autre corps poli, carré ou arrondi.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DE LA DIRECTION

DES LIGNES D'ÉCRITURE SUR UN PLAN.

Ce que nous allons dire de la direction à donner aux lignes d'écriture qui se tracent sur un plan, doit s'entendre de toutes les autres circonstances auxquelles nos observations pourront s'appliquer dans la pratique. Nous laissons à l'intelligence du lecteur le soin de faire cette application, afin de ne pas nous étendre indéfiniment.

Nous avons déjà parlé des lignes d'écriture droites ou courbes; des procédés dont on peut faire usage pour les construire, et de tout ce qui concerne le placement et la distribution des lettres; nous éviterons, autant que possible, les redites, pour ne nous occuper que des cas qui doivent faire préférer ou qui rendent indispensable l'une ou l'autre espèce de lignes.

Le plus ordinairement, la majeure partie de l'écriture posée sur un plan d'un certain développement, qu'il s'agisse d'un plan d'architecture ou d'un plan topographique, peut être disposée horizontalement. C'est la disposition la plus commode pour le lecteur, surtout parce qu'étant la seule usitée pour tous les ouvrages écrits ou imprimés, elle est pour lui la plus familière, et que le seul fait d'un changement de direction cause toujours, au premier aspect, un certain embarras pour l'œil avide de saisir et de comprendre ce qu'on lui offre.

L'écriture, sur le premier de ces plans, a pour

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

mission d'indiquer des *distributions*, des *étages* et des *destinations;* il est rare que la place manque ou qu'elle se configure de manière à rendre impossible le développement de la ligne droite. Seulement, quelquefois, la direction, s'il s'agit d'un corridor, d'une galerie, d'une avenue, suivra la direction de l'axe de cette partie. Les indications métriques sont nécessairement dans le sens de la dimension qu'elles donnent, mais toujours aussi en lignes droites.

L'écriture, sur les plans de la seconde espèce, marque des noms de *fermes*, de *propriétés*, de *cultures*, de *marais*, de *lacs*, de *villes* ou de *villages*. Il y a peu de raisons encore généralement pour que les lignes cessent d'être droites, et généralement horizontales.

Lorsque ces dernières se répètent, il est indispensable de les assujétir au parallélisme; son absence est un désordre.

Afin d'assurer sans peine la régularité sous ce rapport, l'écrivain, s'il ne peut faire usage du T, doit prendre la précaution de tracer tout d'abord avec le crayon, à travers le dessin, un nombre arbitraire de grandes parallèles qui lui serviront de guides. Il partira de ces lignes dirigeantes pour tracer ses lignes d'écriture, avec l'équerre ou la règle à parallèles, aux places convenables. (*Voy.* page 80.)

Plus les plans topographiques se réduisent d'échelle ou se compliquent, plus les occasions d'employer les lignes courbes se multiplient.

1° Il est favorable à l'harmonie que l'écriture qui se rattache à une délimitation contournée, en épouse

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

plus ou moins le mouvement, autrement elle paraîtrait raide et disposée à venir se heurter contre les saillies du contour. La règle s'applique aussi bien à une ligne écrite dans l'intérieur d'une figure topographique, qu'à celle qui doit être tracée extérieurement. Les deux figures F *f* de la Planche 9 nous dispensent de toute démonstration. Il n'est pas un lecteur qui ne reconnaisse, sur-le-champ, tous les avantages de la ligne ondulée sur la ligne droite, dans le cas donné, et tout autre analogue. *Voyez*, en outre, ce qui est dit au chapitre suivant : *Observations sur l'emploi des lignes courbes*, au sujet de la figure D de la Planche 9.

2° Il est favorable à la clarté, que sur un plan cadastral, un terrier, où se montrent des pièces, des héritages, des territoires, dont il est important de bien saisir les configurations, les tenants et aboutissants, la direction de l'écriture serve, autant que possible, d'auxiliaire au tracé du géomètre, pour faire reconnaître à la première vue, sans fatigue, l'étendue, les confinants, les propriétaires de chaque pièce ou de chaque division.

3° L'emploi de la ligne d'écriture courbe, simple ou ondulée, est commandé encore sur les cartes géographiques ou topographiques, par les sinuosités des rivières, lacs, détroits, passages, routes et autres voies ; cependant, nonobstant ce que nous avons dit dans notre premier paragraphe, il arrive souvent, lorsque ces cartes offrent plusieurs états, ou un état divisé en plusieurs sections, districts ou départements, qu'un écrivain judicieux préfère disposer ses noms en lignes droites, qui, par l'effet de leur contraste avec la mul-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

titude de courbes de toutes sortes dont la carte est couverte, attirent l'œil plus fortement.

4° La ligne courbe, enfin, est considérée comme utile par le goût actuel, même en l'absence de toutes les nécessités que nous venons d'indiquer en abrégé, pour jeter de l'élégance dans l'écriture d'un plan ou d'une carte, ou pour ôter aux titres et autres pièces d'apparat le froid et la monotonie que leur donneraient un certain nombre de lignes parallèlement droites. On verra, toutefois, par les sept exemples Planche 10, qu'il est possible d'obtenir de la seule variété des caractères et des corps, des compositions très-agréables et très-élégantes.

5° La ligne courbe doit être sévèrement proscrite de l'épigraphie monumentale et de tout ce qui a la prétention de la rappeler, d'abord par le motif qui en doit faire exclure les caractères à formes molles (*voy.* plus haut, *page* 73), tiré de la rigidité de la matière, ensuite parce qu'une épigraphe, tracée sur la pierre ou le marbre, emporte toujours une idée grave incompatible avec la fantaisie, car le fait seul du choix du subjectile, indépendamment de ce qu'on se propose d'y écrire, imprime ce caractère de *gravité*, puisqu'il ne s'agit de rien moins que d'une transmission aux générations à venir, c'est-à-dire à la postérité. On doit donc être à la fois simple dans les moyens, concis dans l'expression, sobre de paroles. Ce genre repousse tout ce qui est fleuri, parce que tout ce qui rappelle l'idée des fleurs rappelle en même l'idée de la brièveté.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

OBSERVATIONS

SUR L'EMPLOI DES LIGNES COURBES.

La ligne d'écriture courbe doit, nous le répétons, ou épouser ou envelopper la forme de l'objet auquel elle sert d'indication, mais non le contrarier. Il y a cependant, quelquefois, quand l'espace est libre, de la grâce à opposer une courbe concave à une autre courbe concave, ainsi qu'on le voit *Pl.* 9, *fig.* D, *d*; mais on ne saurait opposer avec goût une courbe convexe à une de même espèce, ni même une ligne droite.

La courbe irrégulière et ondulée ne peut s'employer avec succès, que lorsqu'elle est en quelque sorte commandée par une force majeure, comme lorsqu'on veut indiquer la direction d'un courant ou la marche des navires dans un golfe ou une rade, ou par une forme irrégulière, entre les accidents de laquelle l'écriture doit, pour ainsi dire, serpenter pour éviter de s'y heurter.

Règle générale, l'emploi de la ligne ondulée n'est suffisamment justifié que lorsqu'elle se trouve encadrée réellement ou qu'elle est censée l'être, ce qui arrive, entre autres cas, lorsque, sur une carte, l'écriture suit le cours d'une rivière ou d'une route, dont un des bords est seul apparent.

Si on s'en sert arbitrairement dans un titre, où rien ne la commande ou ne l'appelle expressément, il faut alors avoir soin de lui donner l'encadrement indispensable, soit nettement avec des parallèles, soit avec des

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

groupes de traits qui en font l'office (modèles 2 et 3, *Pl.* 12). Sans cette précaution, l'ensemble devient lâche et désordonné.

Pour l'application de la courbe régulière, nous supposons le profil ou contour de la figure D, *Pl.* 9.

Si le mot AFRIQUE pouvait être écrit en-dedans, il resterait à choisir entre la ligne droite et la ligne courbe. D'après ce que nous avons dit tout-à-l'heure, nous n'emploierions pas la première, à moins qu'elle ne pût être placée horizontalement; mais le défaut d'espace ne le permettant pas, nous ferions donc décrire à notre légende une courbe dont le centre serait du même côté que celui du golfe, et après avoir projeté à la main la courbe qui nous paraîtrait la plus gracieuse et la plus convenable à la fois, nous en déterminerions le centre par les procédés indiqués *Pl.* 3, *fig.* 7, et *page* 82.

Mais s'il y a nécessité d'écrire en dehors, la ligne horizontale n'est plus possible, parce qu'ayant plus d'importance que la portion de terrain, elle semblerait s'appliquer à la mer. La ligne droite verticale qui ferait comme la corde d'un arc, serait disgracieuse, et la courbe interne qui affecterait plus ou moins le parallélisme avec celle du golfe, outre qu'elle n'y réussirait pas, serait contre les usages reçus, qui ne permettent pas, surtout dans le sens vertical, de faire suivre par l'écriture les sinuosités concaves d'un plan. La courbe sera donc opposée à celle du plan.

Le principe arrêté, nous la traçons comme on le voit sur le modèle, par deux parallèles *a*, *b*, *c*, *d*, décrites d'un même centre *e*, qui nous donneront la hau-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

teur de nos lettres; puis, après avoir calculé, d'après la longueur que nous voulons donner à la ligne d'écriture, l'espacement de nos sept lettres (voyez ci-après), nous posons la lettre centrale I sur le rayon *e f*, et nous marquons avec le compas, par des points, successivement, la place que doivent occuper les six autres lettres, d'abord à gauche de I, puis à droite, et par ces six points nous tirons du centre *e* des tronçons de nouveaux rayons qui seront les axes des lettres (*Voyez* ci-dessus *pages* 81 et 82; et *Pl.* 3, *fig.* 6); et cela fait, nous tracerons ou nous écrirons notre mot.

DE L'ESPACEMENT DES LETTRES ET DES MOTS.

§ Ier. ÉCRITURE MOULÉE, OU ROMAINE D'IMPRIMERIE.

Nous voudrions pouvoir commencer ce chapitre par l'exposition de règles certaines sur l'espacement des lettres, mais nous n'avons pu découvrir rien de concluant à ce sujet dans les quelques traités que nous avons parcourus, les belles éditions de l'imprimerie royale, et les autres que nous avons cru devoir consulter.

Les modèles de construction des lettres que nous avons donnés *Pl.* 1 et 2, ne doivent pas être interrogés sur ce point.

Voici, au milieu des variations nombreuses, ce qui nous a paru s'approcher le plus d'une règle générale.

© (🕮⇔🖳) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Pour les capitales romaines, l'espacement normal (*page* 78) est ordinairement de la largeur de N contigu aux deux lettres de droite et de gauche, ou au moins, des $\frac{8}{10}$ de N. Pour les minuscules, il est un peu inférieur à l'écartement des jambages de m.

Toutes les lettres qui ont des jambages droits, comme H, M, N, U, doivent être à égale distance entre elles, néanmoins cette distance est plus grande quand deux pleins se trouvent opposés, ce qui arrive lorsque MI, IH, AV, se rencontrent, que quand ce sont deux filets comme dans UN, VA. Les lettres à panses doivent être plus rapprochées entre elles du côté convexe (à peu près dans la proportion de $3\frac{1}{2}$); OC, DO, parce que leur forme fuyante les éloignant par les extrémités, il est nécessaire d'opérer une sorte de compensation qui, en effet, efface à l'œil la différence d'espacement, et par la même raison les lettres coniques A, V, Y, doivent se rapprocher des lettres à hastes ou à jambages droits, par l'extrémité excentrique de leurs membres divergents. On dit de ces lettres et de celles à panses, qu'elles *portent du blanc*.

On reconnaîtra encore qu'il y a une différence essentielle à faire entre l'approche de TT et de FT, qui tendent à se toucher par un seul point au sommet, et se fuient par le pied, et celle de FA, de RT ou de LY, où l'une des deux lettres semble vouloir venir s'engager dans le vide de l'autre. On voit donc l'impossibilité effective qu'il y avait à tracer des règles générales.

R.F. IMPRIMÉS

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Le caractère italique exige moins d'espacement que le caractère romain, parce qu'il tient davantage de l'écriture.

La coutume est d'espacer les caractères gothiques de même que les minuscules romaines. Nous avons dit que sur les monuments, loin d'en recevoir, ils adhéraient les uns aux autres. Plus on les exécutera rapprochés, mieux ils se rapprocheront aussi du style original.

Les nécessités peuvent contraindre l'imprimeur à modifier en plus ou en moins les proportions que nous essayons d'indiquer. Les éditions dites compactes, dont le présent texte offre une sorte de spécimen, y dérogent complètement en se resserrant par fois outremesure. Pour les caractères exécutés à la main, la liberté est bien plus grande encore, surtout parce que l'écrivain n'est pas esclave de son instrument, comme l'imprimeur de ses types. Il peut donc écarter ou comprimer ses lettres à volonté, mais avec la précaution, une fois son espacement ordinaire fixé, d'y coordonner proportionnellement toutes les variations que les différentes lettres du même corps peuvent exiger. Ajoutons qu'il jouit encore de la faculté de varier ses espacements à chaque ligne. Le goût est sa seule règle sur ce point.

L'espacement des mots est presque entièrement soumis à l'arbitraire, même en typographie. Le ministère de la guerre, qui prétend tout discipliner comme un régiment, ordonne, néanmoins, que « les intervalles entre les mots seront *au moins* égaux à la hauteur du corps de l'écriture, lorsqu'il n'y aura

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

point de ponctuation, et qu'ils seront de deux hauteurs, lorsqu'il y en aura. » Nous préférons, d'après l'autorité des meilleurs typographes, la moyenne indiquée page 78, *observation* Ire.

§ II. CARACTÈRES CALLIGRAPHIQUES.

Des Lettres et des Mots.

Nous avons donné ce qu'il nous a été possible de recueillir des différents maîtres français et anglais, dans le paragraphe relatif à chaque genre d'écriture.

Des Lignes.

Pour les caractères en gros, l'interligne doit être calculé de manière qu'il se trouve un demi-corps d'espace entre les queues de la ligne supérieure et les têtes de la ligne inférieure; autrement elles pourraient tendre à se rencontrer, ce qui produirait un effet on ne peut plus désagréable.

L'interligne sera donc de deux corps et demi entre deux lignes de bâtarde titulaire, et de trois corps et demi entre celle de coulée, de ronde et d'anglaise.

La dimension des queues augmentant au fur et à mesure que le caractère diminue, les interlignes suivront nécessairement la même progression.

§ III. MÉTHODES POUR L'APPLICATION DES RÈGLES.

Un des premiers soins de l'écrivain devant être de calculer et de régler ses espacements, le procédé le

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

plus simple, celui qui vient à l'esprit d'abord, et dont nous avons fait la démonstration dans la planche précitée (*fig.* D), consiste à diviser la ligne en autant de parties qu'elle doit contenir de lettres, y compris les espaces. Il suffit parfaitement si les lettres doivent être assez distantes les unes des autres, comme cela arrive quelquefois dans un titre ou une légende, pour que les différences dont nous parlions *page* 97, restent insensibles à la vue, ou si les lettres plus resserrées se compensent à peu près de volume et de forme. Mais il n'en est pas toujours ainsi, à beaucoup près, il est positif que la lettre I occupe $^2/_3$, la lettre J, $^1/_5$ moins d'espace, et les lettres M W, $^1/_5$ plus d'espace qu'aucune autre lettre. L'effet d'une division égale serait donc d'espacer très-inégalement J I, E R, et M M.

Soient les noms de KINGSTOWN, et de MEMPHIS. N'est-il pas de la dernière évidence que si, prenant le S de l'un et le P de l'autre pour lettre centrale, nous plaçons ensuite à distances égales chacune des autres lettres, le premier membre du premier nom occupera bien moins de place que le second, et que le contraire aura lieu pour l'autre nom?

KING S TOWN
MEM P HIS

Lors donc que le calligraphe, le dessinateur, le sculpteur, le peintre, n'a à sa disposition qu'une série de ces mots où toutes les lettres ne sont pas d'une valeur égale, et ne doivent pas être assez écartées pour que les différences d'espacement se perdent, il peut

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

procéder de deux manières : la première, celle qu'on suit le plus vulgairement dans les ateliers, consiste à poser, après un essai grossier, sa première lettre, et à pointer sa distance de la seconde, qu'on trace aussi immédiatement; puis, en répétant l'opération, on passe à la troisième, et ainsi de suite. On est certain par ce procédé d'espacer toutes les lettres suivant les proportions convenables, mais on ne l'est pas autant de donner à sa ligne une juste position. Il est vraisemblable même que le plus souvent elle portera trop à droite ou trop à gauche, soit qu'on la commence par le centre, soit qu'on la commence par son initiale.

Une autre conséquence de cette anomalie, est ressortie des exemples que nous venons de donner : c'est qu'on ne peut pas toujours prendre la lettre qui forme numériquement le centre du mot pour centre de la ligne.

Il faut donc trouver un autre moyen de déterminer d'une manière certaine, dans tous les cas possibles, le point du mot ou du membre de phrase qui correspondra directement avec ce centre.

Au lieu d'un moyen, il en existe deux : l'un qu'on peut appeler empirique, l'autre mathématique.

Ceux qui font usage du premier déterminent la place que le mot doit occuper, et, posant la première et la dernière lettre d'une manière définitive, essayent le placement des autres entre ces deux limites, et ne les forment qu'après qu'ils sont certains d'avoir bien trouvé la position. Avec de l'habitude, le coup-d'œil acquiert assez de justesse pour ne courir le risque que d'erreurs légères. Mais ce n'est point là *une règle*,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et nous en devons une à nos lecteurs. Celle que nous allons leur donner est infaillible.

Ayant à construire une ligne composée de ces mots : PLAN DU CANAL (*Pl.* 2, *fig.* 4), ils en traceront d'abord toutes les lettres dans leurs justes proportions, plus ou moins sommairement (1), sur un papier perdu, et de manière qu'elles se touchent par le corps, sans oublier les intervalles des mots qu'on peut compter pour N (*a b*, *Pl.* 2, *fig.* 5). Pour avoir le volume exact des lettres à panses, comme B, G, O, S, ou à crochets, comme J, R, on tire des tangentes verticales qui projettent leur diamètre sur des parallèles destinées à marquer la hauteur. Ceci fait, on prend avec le compas la dimension de cette masse, et on la compare avec la longueur donnée de la ligne à écrire; puis on divise l'excédant de celle-ci en autant de parties, moins une, qu'on a de lettres; chacune de ces parties sera nécessairement égale à l'espacement de deux lettres. On peut alors tracer son écriture soit en commençant par le centre (si elle a une lettre centrale), selon la méthode indiquée à la *page* 78, soit par les deux extrémités, en marchant progressivement vers le centre.

On peut reconnaître, au reste, du premier coup-d'œil, si le centre doit être occupé par une lettre, un point ou un intervalle, en décrivant avec le compas, des deux extrémités inférieures (a b) de P et de L, deux petits arcs *c d*, et tirant du point où ils se coupent, une

(1) On peut même se contenter du plan de chaque lettre.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

verticale A B qui passera nécessairement par le centre de la ligne.

DU CHOIX DES CARACTÈRES.

La multiplicité des caractères entre lesquels l'écrivain peut choisir ou qu'il peut allier, offre de grandes ressources pour charmer les yeux ou pour attirer l'attention. Il ne faut pas croire, cependant, qu'il suffise de recourir à cette diversité pour produire une œuvre agréable. Cet art n'exige pas moins qu'un autre, avec un peu d'érudition, un jugement sûr et un goût sévère. Nous nous sommes élevé déjà contre l'abus des fioritures et des ornements parasites; nous ne blâmerons pas moins la disposition de quelques écrivains à prodiguer les connaissances qu'ils possèdent ou croient posséder, à temps et à contre-temps. Rien de plus maussade et souvent de plus grotesque que le luxe hors de sa place. Il n'a jamais tenu lieu de la beauté, témoin ce mot célèbre d'un ancien peintre à un de ses rivaux qui, peignant une déesse, la surchargeait de vêtements et de joyaux magnifiques : « Tu ne la fais si riche, lui dit-il, que parce que tu ne sais pas la faire belle. »

Autre part, au lieu de l'abondance des fioritures ou des styles variés, c'est le défaut d'appropriation de ceux qu'on choisit qui se fait remarquer en blessant les convenances. Chaque caractère a, pour ainsi dire, son emploi identique à sa nature, duquel on n'essaie

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

pas de le tirer sans qu'il y perde quelque chose de son mérite. Les choses, ainsi que les hommes, ont besoin d'être à leur place pour avoir toute leur valeur. Mais que dire de cette démangeaison de paraître savant, qui conduira, entre autres excentricités, à mettre au bas d'une estampe ou d'une peinture, sous prétexte de l'expliquer, une légende en caractères archaïques ou de forme bizarre, indéchiffrables pour la plupart des spectateurs.

La peinture employée dans les monuments fut longtemps appelée le livre des ignorants ; c'était, en effet, l'unique moyen de parler aux yeux de populations illétrées. Quand ces populations s'instruisirent, l'art s'efforçant aussi de devenir de plus en plus savant, finit par se mettre tellement au-dessus de leur portée, malgré le progrès, qu'il lui fallut recourir au moyen un peu grossier d'user de l'écriture pure et simple pour expliquer sa pensée, car il finissait par cesser d'être intelligible à force de raffinement et de recherche, lui dont le mérite était autrefois la lucidité. Mais, de nos jours, grâce à l'abus que nous blâmons, ce moyen même ne suffit plus, et l'on aurait besoin, dans quelques lieux publics que nous pourrions citer, d'avoir, au-dessous de la légende, une traduction explicative de l'explication, qui la mît à la portée de la compréhension du peuple, pour l'instruction duquel furent faites d'abord la peinture ou la sculpture, puis la légende.

Il n'est guère moins ridicule d'écrire en caractères vieillis d'un autre âge, une épitaphe portant, dans sa date, le certificat de son origine toute récente; l'en-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

seigne d'un magasin d'objets tous modernes; les versets et autres inscriptions que le clergé se plaît à répandre sur les murs d'une église, dont l'architecture toute moderne donne immédiatement un démenti à cette archéologie de bric-à-brac. Encore une fois, il faut que chaque chose soit à sa place, et le véritable artiste n'est pas celui qui sait le mieux exécuter, c'est celui qui sait joindre au talent d'exécution, ce qui est infiniment plus rare, le sentiment des rapports de convenance, l'intelligence réfléchie de son sujet, le bon sens, en un mot.

Ce n'est pas seulement par ces bizarreries qu'un écrivain peut rendre son œuvre vicieuse ou dépourvue d'agrément. Le mauvais choix de la grosseur du corps du caractère ou des caractères, même parfaitement exécutés, peut produire des effets tout aussi fâcheux. Le ministère de la guerre, qui avait à établir l'uniformité dans un immense travail, nécessairement confié à un grand nombre de mains, celui de la nouvelle carte topographique du royaume, a déterminé le corps et le choix du caractère qui doit être employé, aussi bien pour les titres et les légendes que pour les moindres détails. Comme cette carte est une des choses les plus parfaites qui aient été produites en ce genre, non-seulement pour la beauté du travail, mais aussi pour la lucidité et pour l'harmonie, nous mettons sous les yeux du lecteur ce qui, dans les instructions formulées par le dépôt de la guerre, peut être d'une utilité ordinaire pour les titres ou légendes, renvois, notes, observations, pour la topographie de détail, la topographie générale et la géographie.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

« Il faut considérer d'abord, dans le titre, deux choses : l'emplacement qu'on a pour l'écrire et l'étendue de la carte ou du plan sur lequel il doit être écrit, afin d'y placer, sans confusion, les objets qui le composent. Ces objets sont généralement : 1° l'indication; 2° le nom du pays que le plan ou la carte représente 3° le nom de l'auteur; 4° sa qualité; 5° l'année du levé ou de la rédaction.

» L'indication doit être en *capitale droite* (*Pl.* 1r, A, D), ainsi que le nom du pays; les détails qui pourront l'accompagner, seront en *capitale penchée* (C, E) ou en *romaine droite* (F, J). Dans le premier cas, le nom de l'auteur, qui vient ensuite, doit être en *romaine droite*, et sa qualité en *italique* (H, L); dans le second, il doit être en *romaine penchée* (K), et ses qualités en *italique*. L'année sera en *chiffres romains penchés* (I) dans le premier cas; dans le second, elle sera en *chiffres arabes droits* (G). En général, il faut mettre, dans les écritures, une opposition qui la fasse valoir.

» Voici le rapport dans lequel les écritures peuvent être entre elles :

L'*indication* aura	6 parties.
Le *pays*.	8
Les détails qui pourront l'accompagner.	4
Le nom de l'auteur	2
Sa qualité	1 ½
L'année.	3

» Les mots *légende*, *renvoi*, *explication*, *observation*, *note*, etc., seront en *capitales penchées*; les dé-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

tails ou discours seront en *italique*, et du $^1/_4$ de la hauteur des mots *légende*, etc.

» Les *tableaux* seront détachés du plan ou de la carte par deux lignes fines et une grosse au milieu, proportionnées à l'étendue de la carte et du tableau ; le premier mot du titre sera en *capitales penchées*, et les suivants en *romaine penchée*, qui aura de hauteur la moitié de celle du premier mot.

» Les titres des colonnes simples seront en *romaine droite*, et leurs subdivisions en petite *italique*, de deux tiers de la hauteur de la romaine. »

La manière d'écrire tous les mots indicatifs prévus qui peuvent se trouver sur un plan ou sur une carte, est pareillement réglée, tant pour le caractère que pour la force du corps. Nous citons ceux qui se rencontrent le plus fréquemment dans les travaux ordinaires, et seulement quant au choix des caractères, les dimensions devant varier selon l'échelle, qui ne peut être déterminée invariablement pour ces travaux comme pour ceux du ministère. Nous nous bornons à cette simple observation, que la force de corps des écritures doit être moindre, proportionnellement, sur un plan de topographie générale, que sur un plan de topographie de détail ou de cadastre, et moindre encore sur une carte que sur un plan de topographie générale.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

OBJETS.	PLANS (1) de détails.	PLANS (1) généraux.	Cartes.
Abattis.	R. p.	R. p.	»
Académies.	*	*	*
Anses. grandes.	R. d.	R. d.	ital.
Anses. petites.	R. p.	R. p.	»
Archevêchés.	C. p.	C. p.	*
Arrondissements.	»	C. d.	C. d.
Avenues.	C. p.	R. d.	»
Baies.	C. d.	C. d.	C. p.
Bains.	R. d.	R. d.	ital.
Bancs de sable grands.	R. d.	R. d.	ital.
Bancs de sable petits.	R. p.	R. p.	»
Bassins. grands.	R. p.	R. p.	ital.
Bassins. petits.	ital.	ital.	»
Batailles.	ital.	ital.	ital.
Bois. grands.	C. p.	C. p.	R. p.
Bois. ordinaires.	R. d.	R. d.	»
Bois. petits.	R. p.	R. p.	»
Bouches d'un fleuve.	C. d.	C. d.	C. p.
Bouches d'une rivière.	C. p.	C. p.	ital.
Bourgs.	C. p.	C. p.	ital.
Bruyères.	R. p.	R. p.	»

(1) Abréviations :

A signifie arabe.
C — capitale.
d — droit, droite.
Ital. — italique.
p — penché, penchée.
R — romain.

* indique que l'article est omis dans les instructions.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

OBJETS.	PLANS de détails.	PLANS généraux.	Cartes.
Cabarets.	ital.	ital.	»
Canaux. grands. . . .	C. p.	C. p.	ital.
Canaux. ordinaires. . .	R. d.	R. d.	»
Cantons	»	C. d.	»
Caps. grands. . . .	C. p.	C. p.	R. p.
Caps. ordinaires. . .	R. p.	R. d.	ital.
Caps. petits.	R. d.	R. p.	ital.
Carrières.	ital.	ital.	»
Chapelles.	ital.	ital.	»
Châteaux.	R. d.	R. d.	»
Chemins.	ital.	ital.	»
Chiffres. degrés sur le cadre.	»	»	A. d.
Chiffres. cotes de hauteur.	A. d.	A. d.	»
Chiffres. — des bornes.	A. d.	A. d.	»
Chiffres. — des échelles.	A. d.	A. d.	A. d.
Communes.	C. p.	C. p.	»
Côteaux, côtes.	R. p.	R. p.	»
Cours royales.	*	*	*
Croix.	ital.	ital.	»
Départements.	»	C. d.	C. d.
Détroits.	»	»	C. p.
Eaux minérales.	R. p.	ital.	»
Echelles.	C. p.	R. d.	R. d.
Eglises.	R. d.	R. d.	»
Evêchés.	*	*	*
Fabriques.	ital.	ital.	»
Faubourgs.	C. p.	C. p.	ital.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

OBJETS.		PLANS de détails.	PLANS généraux.	Cartes.
Fermes.		R. p.	R. p.	»
Forêts.	grandes.	C. d.	C. d.	R. d.
	ordinaires.	C. p.	C. p.	ital.
Forts.		C. d.	C. d.	ital.
Friches.		R. p.	R. p.	»
Golfes.	grands.	C. p.	C. p.	C. p.
	moyens.	C. p.	C. p.	ital.
	petits.	R. d.	R. p.	ital.
Hameaux.		R. p.	R. p.	ital.
Îles en mer.	grandes.	»	C. p.	C. d.
	moyennes.	»	R. p.	C. p.
	petites.	R. p.	R. p.	ital.
Jardins.		ital.	ital.	»
Lacs.	grands.	C. d.	C. d.	C. d.
	moyens.	C. p.	C. p.	ital.
	petits.	R. d.	R. d.	»
Landes.		R. d.	R. p.	ital.
Limites.		R. p.	R. p.	»
Maisons isolées.		ital.	ital.	»
Mers.	grandes.	C. d.	C. d.	C. d.
	ordinaires.	C. p.	C. p.	C. p.
Mines.		ital.	ital.	»
Montagnes	grandes chaînes.	»	C. d.	R. d.
	chaînes ordinair.	»	C. p.	R. d.
	isolées.	»	C. p.	R. d.
Monts.		C. p.	R. d.	ital.
Moulins.		ital.	ital.	»

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

OBJETS.	PLANS de détails.	PLANS généraux.	Cart
Notes.	ital.	ital.	ital.
Ports.	R.d.	R.d.	»
Provinces.	»	C. d.	C. d.
Rivières. grandes, ou fleuves.	R.d.	R.d.	R.p.
Rivières. petites. . . .	R.p.	R.p.	ital.
Routes. grandes . . .	C.p.	R.d.	ital.
Routes. ordinaires. . .	R.p.	R.p.	ital.
Ruisseaux.	ital.	ital.	»
Sentiers.	ital.	ital.	»
Télégraphes.	R.d.	R.d.	»
Tours.	ital.	ital.	»
Usines.	R.d.	R.d.	ital.
Vallées.	»	C. p.	R.d.
Vergers.	ital.	ital.	»
Villages. grands. . . .	R.d.	R.d.	ital.
Villages. ordinaires. . .	R.d.	R.d.	ital.
Villes. capitales (1). . .	C. d.	C. d.	C. d.
Villes. 2e ordre (2). . .	C. d.	C. d.	C. p.
Villes. 3e ordre (3). . .	C. d.	C. d.	R.d.

Dans la gravure ou le dessin des cartes géographi-

(1) On peut classer ainsi dans une carte de France les villes chefs-lieux de département, et dans une carte spéciale, les chefs-lieux soit d'archevêchés, de Cours royales ou d'Académie.

(2) On peut comprendre sous ce nom les villes chefs-lieux d'arrondissement, ou dont les maires sont nommés par le roi, les chefs-lieux d'évêchés, de tribunaux civils.

(3) Le lecteur ou le praticien qui voudra plus de détails et de renseignements, les trouvera dans le *Manuel du Graveur*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

ques, représentant des royaumes ou de grandes contrées, la petitesse de l'échelle et la multiplicité des détails ne laissent ordinairement que peu d'espace libre pour écrire les noms principaux, qui peuvent avoir besoin, toutefois, d'être figurés avec des lettres de très-forte dimension.

La figure E de la Planche 9, empruntée aux belles cartes d'Angleterre, publiées sous les auspices du gouvernement, montre comment il est possible de satisfaire à cette exigence, quelle que soit la force du corps qu'on adopte, sans interrompre ou cacher les routes, rivières, châteaux, menues écritures et autres détails qu'il importe de conserver très-apparents.

Les écritures sur plans d'architecture ou de machines, offrent infiniment moins de complication que celles qui se font sur des plans topographiques ou des cartes. Assez généralement, même, on se borne à des lettres de renvoi, et les indications sont rangées en légendes sur une partie libre du dessin. Les lettres de renvoi n'offrent guère d'autre variation que celle de la capitale, dont on se sert pour les grandes parties, à la minuscule romaine ou italique qu'on réserve pour les moins importantes. Lorsqu'on prend le parti d'écrire sur le dessin même, on adopte volontiers une capitale capillaire, c'est-à-dire sans pleins (*voyez* la cinquième ligne de la figure 3, *Pl.* 10), qui est toujours suffisamment apparente, et ne nuit point aux délicatesses du dessin; les cotes s'écrivent en italique, aussi légère que possible, de manière à ne pas disputer avec les lignes ponctuées qui les accompagnent presque toujours. Quant aux titres et aux légendes, nous ne pouvons que

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

renvoyer à ce qui est dit plus haut. Mais nous remarquerons que les lignes droites de l'architecture semblent peu favorables à l'adoption ou au mélange des lignes courbes pour les titres.

MODÈLES POUR TITRES.

Nous en avons donné de plusieurs espèces, les uns exécutés par la gravure (*Pl.* 11 et 12), les autres par la typographie (*Pl.* 10), mais composés dans le style ordinaire aux dessinateurs.

Nous recommandons fortement aux personnes qui, dans cette profession, seraient jalouses d'acquérir une véritable habileté, de s'exercer avec persévérance à tracer et retracer mécaniquement les modèles que nous leur offrons, et à les exécuter ensuite à l'encre, avant d'entreprendre de les copier à la simple vue.

Ce n'est qu'à l'aide de ces exercices répétés, qu'elles parviendront à posséder cette habitude des proportions exactes, cette pratique des formes et cette sûreté de main, sans lesquelles il faut renoncer au titre d'homme de talent, et même d'ouvrier habile, que méritent si peu, généralement, la plupart de ceux qui n'ont appris leur profession que par la routine.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DES CARACTÈRES A JOUR.

Fidèle à notre but, qui est d'être utile à tout le monde, nous ne devons pas négliger de parler du parti avantageux qu'on peut tirer de l'usage des caractères à jour. Bien que cet usage soit devenu vulgaire, il peut exister encore beaucoup de personnes qui ignorent qu'on peut l'appliquer avec succès à des travaux plus délicats que des affiches murales, des caisses d'emballage ou des boîtes d'eau de Cologne.

Ces caractères sont ordinairement découpés dans de minces plaques de cuivre, sur lesquelles on passe, en frottant, un pinceau dur ou petite brosse chargée d'une encre très-siccative, telle que l'encre de Chine, délayée seulement à l'état d'humidité. Si elle était fluide comme celle qui sert pour la plume ou le tire-ligne, elle se répandrait en bavure et ne produirait que des taches.

Cette plaque peut n'offrir qu'une lettre isolée (*Pl.* 12, *fig.* 5) ou donner des mots (*fig.* 6), et même des phrases complètes. Dans le premier cas, on doit se munir d'un alphabet. Il sert à imprimer l'une après l'autre, chacune des lettres dont on a besoin pour composer son texte. La plaque donne, à cette intention, au moyen d'un trou percé après la lettre, un point de repère sur lequel doit poser le membre antérieur de la lettre suivante. Les espacements ordinaires sont ainsi tout calculés, mais on conçoit que rien n'est plus facile que de les changer en rapprochant ou écartant les lettres

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

quand on les pose. Seulement on doit éviter alors de passer la brosse sur le point de repère.

Un autre repère est marqué par une encoche angulaire, sur chaque côté de la plaque pour l'alignement qu'on obtient en ajustant le côté horizontal de cette encoche, sur une ligne au crayon, tracée d'avance pour marquer la hauteur du pied des lettres.

On peut découper ainsi toutes sortes de caractères, quelle que soit leur grandeur ou leur ténuité. Il serait inutile de faire observer 1° que tous les graveurs qui exécutent ces types, n'étant pas également habiles, il y a beaucoup de choix; 2° que ce procédé ne peut produire que des lettres pleines sur le papier; 3° que la nécessité d'assujétir les parties qui doivent réserver les blancs intérieurs de la lettre, obligeant le graveur de conserver des attaches d'autant plus nombreuses que ces parties seront moins solides, il n'est guère possible d'exécuter ainsi des lettres surchargées de traits, comme sont les capitales de la gothique ronde (*Pl. 4, Alph. A*), où les traits éprouveraient trop d'interruption; 4° que toutes les lacunes laissées sur le papier par les attaches, se remplissent après coup très-aisément avec la plume ou le pinceau, sans que rien fasse soupçonner ces retouches, qui ne doivent jamais être négligées quand on fait un travail quelque peu soigné.

La personne la moins familière avec l'art de dessiner des lettres, peut, à l'aide de ce procédé, sous la seule condition d'en user avec les précautions convenables, produire des pièces passablement satisfaisantes.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Quoique la propriété de ces caractères soit de donner des impressions opaques, il est possible cependant, avec de l'adresse, de s'en servir pour faire des lettres ornées, d'une certaine dimension, tout au moins pour en tracer le cadre plus rapidement et plus sûrement que ne saurait le faire une main novice; alors, au lieu d'employer la brosse encrée, on la remplace par un crayon bien effilé, dont la pointe suit exactement les deux bords intérieurs de la découpure. Une fois les profils de la lettre ainsi arrêtés, on peut remplir les vides par des dessins à volonté (*Pl.* 12, *fig.* 7). Ce procédé est donc susceptible d'offrir de grands secours aux personnes encore assez étrangères à la construction, à la forme ou aux proportions des lettres, et une grande économie de temps à tout le monde.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

DEUXIÈME PARTIE.

DE L'ORNEMENTATION.

§ Ier. SON ORIGINE ET SES RÉVOLUTIONS.

Cette seconde partie, infiniment plus importante que la précédente, parce qu'elle touche à une partie plus élevée de l'art du décorateur, offre cependant beaucoup moins à dire dans les observations préliminaires. L'histoire de cet art, de sa naissance, de ses progrès, de ses transformations chez les différents peuples qui l'ont cultivé, transformations assujéties au goût, aux habitudes, au culte, serait on ne plus intéressante, mais c'est dans les écoles spéciales qu'il convient de l'enseigner; ces recherches dépasseraient de beaucoup le cadre restreint que nous avons dû nous imposer. Nous nous bornerons donc à quelques considérations générales, limitées aux connaissances qu'il importe le plus à l'artiste décorateur de posséder.

L'opinion, fondée sur le raisonnement plus que sur des faits constants, est que l'ornementation architectorale est née de la coutume, contractée par les premiers peuples, de décorer de fleurs les temples rustiques de leurs dieux, de leur offrir les prémices des fruits, des moissons et de la chasse, et celles des dé-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

pouilles arrachées aux ennemis vaincus; d'appendre aux murs des *ex-voto*, à l'occasion d'un secours obtenu de la divinité. Quand l'art fut inventé, la peinture et la sculpture substituèrent à ces décorations transitoires et embarrassantes, des décorations plus durables et moins gênantes. De là vinrent les festons, les têtes de victimes, les instruments et les trophées qui ornent les frises, les métopes, les frontons des temples les plus anciens.

Le désir de voiler la nudité des murailles, pour augmenter l'éclat des grandes solennités, suggéra l'idée de les couvrir de riches tapis, et cette idée engendra, sans aucun doute, celle de les décorer de peintures imitant ces tapis. Cet autre genre d'ornementation prit le nom d'*arabesque*, parce que l'Arabie, nom sous lequel il faut sous-entendre l'Orient en général, dans le langage ancien, fut en possession, dès la plus haute antiquité, de cette industrie spéciale et de cet art singulier dans lesquels elle est demeurée sans rivaux, malgré tant de siècles de civilisation et de progrès passés sur l'Occident.

La Grèce et l'Italie, en s'appropriant l'*arabesque* comme ornementation monumentale, durent nécessairement lui faire subir l'influence de leur goût. Il est donc probable que les ornements laissés par les sculpteurs ou les peintres d'Athènes, de Milet, de Pompeï, ne sont point une reproduction bien fidèle du goût oriental de ces temps reculés; mais leur style capricieux, leurs enroulements fous, leur efflorescence luxuriante, leurs monstres bizarres, leurs monuments fantastiques, leurs hardiesses étourdissantes,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

sont si éloignés de la sage, on dirait presque de la timide retenue de l'art grec, qu'on est bien forcé d'y reconnaître l'influence du génie d'un autre peuple.

Les Romains ne pouvaient se dispenser d'imiter les Grecs sur ce point, comme sur tant d'autres. Ils avaient adopté leur architecture et l'ornementation devenue normale de ses membres; ils accueillirent de même l'arabesque, et en couvrirent, avec la profusion qui n'appartenait qu'à eux, les murs de leurs temples, de leurs portiques et de leurs bains. Les imitateurs sont toujours en tout bien au-delà de leurs originaux. Plus la décadence de l'art se manifestait, plus l'art s'efforçait de suppléer, par le luxe, à ce qui lui manquait sous le rapport du goût.

L'ère chrétienne ne se montra pas moins sensible aux charmes de la décoration des édifices, que les âges précédents : Sainte-Sophie en est la preuve. Dans l'Occident, pour une cause ou pour une autre, on fit, durant les premiers siècles, beaucoup plus d'églises de bois que d'églises de pierres, ainsi que le constate le nombre des incendies qui les détruisaient de fond en comble; mais d'anciennes descriptions qui nous ont été conservées, nous représentent ces édifices comme étant décorés intérieurement avec une extrême recherche, dans laquelle l'ornementation artistique ne pouvait manquer de jouer un grand rôle. Quels en étaient le style et les formes? C'est ce que nous ignorons à peu près, car nous ne possédons comme renseignement sur l'art de ce temps-là, qu'un petit nombre de livres enrichis de vignettes et d'encadrements.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Les monuments de la seconde période dite romane nous font voir deux sortes de décorations (1) : l'une formée simplement par l'appareil des pierres dessinant des combinaisons géométriques, telles que les réticulaires, les fougères, etc., quelquefois enluminées, en quelque sorte, par l'effet du mélange de matériaux de couleurs diverses; l'autre due au ciseau du sculpteur ou au pinceau du peintre, souvenir éloigné de l'ancien arabesque, généralement austère et rude, jusqu'à ce que l'art du décorateur, peu en crédit, on le conçoit, durant les deux siècles de désastres qui suivirent le règne de Charlemagne, ait été ravivé par les inspirations de l'Orient, au retour des Croisades. Alors il reprend une délicatesse infinie, surtout quand il s'agit de broder les riches vêtements des rois et des saints, raides et gigantesques, que la statuaire place aux portes des cathédrales, ou d'orner des pièces d'orfévrerie, des armes, des reliquaires. Chose étrange, le pinceau se montre moins délicat sur les vitraux et les murailles que le ciseau sur la pierre; mais il se dédommage par le luxe des couleurs et la riche harmonie de leur mélange.

Les formes, les rudiments arabesques, c'est-à-dire les rinceaux, les enroulements, les chimères, les palmettes, se retrouvent dans les ornementations; mais employés plus particulièrement à la décoration des églises, la sévérité de la croyance chrétienne les éloigne nécessairement de la hardiesse coquette

(1) Voyez l'Atlas du *Manuel de l'Architecte des Monuments religieux*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

qu'elles avaient acquise sous le règne sensuel du paganisme.

L'arabesque proprement dit était donc presque entièrement oublié, lorsque Jean de Udine, par la découverte qu'il fit de grottes antiques, décorées de peintures de ce genre, en ranima le goût. Raphaël s'empara de la découverte en homme de génie, et créa, dans ses admirables loges du Vatican, un art nouveau qui devint type. Ajoutons que beaucoup d'autres s'y sont exercés après lui : J. Goujon lui donna, sur la pierre, une finesse qui le rapproche singulièrement de l'antique ; Lebrun et Mignard, sous Louis XIV, Vatteau sous Louis XV, le traitèrent dans le goût de leur temps, et avec un sans-façon qui démontre qu'ils n'étaient point architectes. Enfin, le commencement de ce siècle vit se fonder une nouvelle école qui eut d'abord un immense succès, mais qui n'a point subsisté. On trouve, aujourd'hui, son style trop maigre, ce qui fait qu'on tombe volontiers dans le défaut opposé.

§ II. DE L'EXÉCUTION.

La décoration d'ornement peut s'exécuter de plusieurs manières : par la peinture, par la sculpture, par la gravure et en incrustations.

La peinture d'ornement est ou monochrome, ou polychrome, c'est-à-dire exécutée ou avec une seule couleur employée à plat, ainsi que le pratiquaient généralement les anciens, ou avec des couleurs va-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

riées, dont l'emploi produit lui-même beaucoup de variétés d'exécution.

La PEINTURE monochrome se fait par l'application d'une silhouette de couleur foncée, ordinairement noire ou brune, sur un fond de couleur plus claire, ou, au contraire, par la réserve de ces silhouettes en clair sur un fond coloré, qu'on recouvre de noir, de brun ou de toute autre couleur susceptible de les détacher vivement.

Dans l'un et l'autre cas, les parties maigres et délicates du dessin demeurent sans travail secondaire; quant à celles qui, prenant une certaine surface, deviendraient trop lourdes ou trop molles à la vue, comme seraient un disque, un vase, ou trop incertaines, comme un groupe, une figure, dont les traits, les mouvements, et surtout les vêtements, ont besoin d'être accusés, on trace tous les traits de détail intérieur nécessaires, à la pointe, s'il s'agit d'une figure en noir sur un fond clair, afin de découvrir le fond, ainsi que le faisaient les décorateurs des vases étrusques; ou, si la pointe doit trouver trop de résistance dans la couleur superposée, où trop peu dans celle qui lui sert de base, au moyen d'un pinceau délicat, avec de la couleur semblable à celle du fond, de manière à tenir lieu du travail de la pointe. Lorsque les dessins sont, au contraire, réservés en clair, les détails s'ajoutent toujours au pinceau, et pareillement de la couleur du fond.

Il ne faut point confondre avec la peinture monochrome, la peinture en grisaille ou en camaïeu, dont il sera parlé plus tard.

La peinture polychrome s'adapte à toute sorte de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

fonds, même au nu de la pierre ou du marbre. Cependant la convenance et l'harmonie réprouvent son emploi sur une surface d'apparence trop mesquine : on n'orne point de broderies d'or ou de soie une étoffe grossière.

Cette peinture peut, comme la peinture monochrome, s'exécuter par simples teintes plates; elle imite alors les incrustations. Il peut se présenter, là encore, un mélange de richesse et de pauvreté qui va directement contre le but que se propose l'ornementation. Néanmoins, ce genre de décoration peut convenir parfaitement pour un plafond, des voûtes, de grandes surfaces multipliées, toutes les fois que l'œil est trop éloigné ou trop occupé pour s'apercevoir du froid ou du nu que laisse le manque de détails ou de modelé. Ici, comme pour la décoration monochrome, on marque les refends, les côtes des feuilles, les plis des draperies, les traits d'une figure, les découpures d'une rosace, à l'aide du simple dessin linéaire exécuté au pinceau. Les plus curieux et les plus riches modèles de ce genre de peinture se trouvent dans les bordures des anciens vitraux d'église (*Pl.* 16, 17, 23, *fig.* 23, 24, 25, 33, 37, 58, 60, 65, 179), où parfois le dessin linéaire est renforcé, pour l'effet, de quelques touches hardies en grosses hachures. Ces touches seraient inutiles dans un plafond ou une voûte élevée, et terniraient l'éclat des couleurs qui n'auraient point, comme celles des vitraux, le puissant auxiliaire de la transparence lumineuse.

Le plus beau développement de la peinture d'ornement polychrome est produit par la combinaison

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de l'harmonie des couleurs et l'imitation du relief. C'est alors qu'elle peut faire usage de toutes les richesses que la terre, les airs et les eaux tiennent à sa disposition.

Mais de même que nous l'avons vue tout-à-l'heure se contenter des mélanges de l'enluminure, sans se préoccuper du relief, on la voit aussi, dans la grisaille et dans le camaïeu, se priver des ressources du coloris pour se borner à la seule imitation du relief.

Nous avouons que de tous les genres de peinture décorative, celui-ci nous paraît le moins explicable et le moins heureux, s'il faut le dire, appliqué à un édifice. En effet, ou l'artiste se propose d'imiter la sculpture, c'est l'objet de la grisaille; ou il n'imite rien du tout, ce qui arrive quand il modèle, nous supposons, des arabesques ou tels autres ornements en bleu, en bistre, sur un fond d'une teinte étrangère, auquel ils ne se rattachent nullement.

Si l'édifice est assez important pour faire naître l'idée de la possibilité d'une décoration sculptée, pourquoi ce mensonge, qui n'est encore qu'un alliage de luxe et d'indigence? S'il ne l'est pas, c'est un ornement déplacé. Ces trompe-l'œil, qui ne trompent presque jamais, devraient être réservés pour ces décorations transitoires, que chacun sait très-bien n'être faites que de toile ou de carton, et ne pouvoir supporter que des apparences.

Quant à la décoration en camaïeu, malgré sa prétention au relief, on ne sait ce qu'elle peut vouloir simuler avec sa couleur insolite. Elle peut être fort agréable, appliquée à la céramique, à des objets de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

frivolité et de fantaisie, dans un boudoir, si l'on veut; mais sa bizarrerie l'exclut naturellement de l'ornementation tant soit peu monumentale.

Quelquefois, la grisaille et le camaïeu, pour se donner une apparence de richesse, emploient les rehauts d'or. Une grande partie de la voûte de la grande galerie du Musée royal est décorée de caissons en grisaille ainsi rehaussés; l'effet faux et froid de cette décoration, assez en honneur du temps de l'Empire, ne doit point encourager les imitateurs.

Cet emploi de l'or, bruni ou mat, du blanc vif, ou de l'argent, joint à la dégradation des teintes, doivent faire classer la grisaille et le camaïeu parmi les peintures polychromes.

La SCULPTURE taille la pierre, le marbre, le bois, et modèle ou grave les métaux, sous les appellations de moulage et de ciselure.

Bien que les formes de l'ornementation sculptée, et de la décoration peinte, soient les mêmes, il faut bien se garder de croire que le même dessin, arrêté sur le papier, puisse être indifféremment exécuté par le pinceau ou par le ciseau. Quelque ténuité que celui-ci puisse parvenir à obtenir à l'aide de matériaux durs et d'une pâte très-fine, elle n'égalera jamais celle qui est si naturelle et si facile au pinceau. Le dessin, s'il n'est pas composé expressément en vue du mode d'exécution, deviendra souvent, ou trop lourd sous la main du sculpteur, ou trop maigre sous celle du peintre. Une des premières conditions que l'artiste doit s'imposer, nous en avons fait déjà l'observation dans l'autre partie de cet ouvrage, c'est celle de con-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

server le caractère des matériaux dont il dispose. Ceux qui entrent dans la construction, durs et rigides, ne se prêtent point aux jeux de la main; ils ne se travaillent que péniblement, et ne s'assouplissent, en quelque sorte, que par suite de pénibles efforts, dont la conscience, le pressentiment agit toujours plus ou moins sur l'esprit du spectateur. La décoration sculptée sur pierre, sur marbre ou sur bois, doit donc être sobre des menus détails arrondis ou contournés qui se montrent à profusion dans la décoration peinte, tels que les volutes à double enroulement, les vrilles, les courbes recourbées, enfin tout ce qui exige une grande légèreté de main ou suppose une grande flexibilité de matière. L'architecture donne un principe général à ce sujet, dont on ne s'écarte point sans péril; malgré toute la coquetterie et la grâce dont elle a enrichi le chapiteau corinthien, les volutes sont pleines, solides, combinées pour la matière, et celles qu'on voit sur quelques frises ne sortent point de ce caractère; on y reconnaît toujours la main obligée de compter avec la matière résistante sur laquelle elle travaille.

On peut citer de modernes exemples de décoration arabesque, composée pour la sculpture dans un style qui n'eût convenu qu'à la peinture. Les voussures de quelques salles du musée des Antiques, au Louvre, nous en offriront de remarquables. Gravés, ces motifs sont charmants; exécutés par le ciseau, ils offrent une confusion très-nuisible à leur effet; confiées au pinceau d'un coloriste, ces voussures rivaliseraient avec ce que l'art décoratif a produit de plus splendide et de plus gracieux.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

La sculpture d'ornement prétendrait, mal à propos aussi, couvrir de grandes pages comme la peinture décorative. Obligée, ainsi qu'il a été dit, de s'atténuer pour ne pas être trop lourde dans ce qui tient à l'arabesque, elle deviendrait trop mesquine d'aspect pour couvrir convenablement une place d'une certaine étendue, et resterait trop froide, trop inerte, si l'on peut appliquer ici cette expression, pour communiquer un peu de vie et de chaleur à cette surface de pierre. Elle a besoin d'être renfermée dans un champ étroit, encadrée par des moulures, comme sur une frise, ou la face d'un pilastre, dans un panneau ou un caisson.

Dans ces divers cas, la sculpture lapidaire ne s'élève pas au-dessus du bas-relief. Les anciens ornementistes flamands des XVIe et XVIIe siècles ont été plus loin. Ils ont exécuté de la décoration en ronde-bosse, et produit ainsi des balustrades à arabesques à jour, en pierre et en marbre, d'une merveilleuse exécution. Malgré tout leur talent, le vice de la matière s'est fait sentir. Ces décorations sont trop massives, et les épaisseurs indispensables nuisent à l'effet. Il faut réserver, croyons-nous, ce genre de sculpture pour le bois, qui peut se travailler plus mince, sans danger pour la solidité.

La sculpture prend bien plus de liberté, de laisser-aller quand il s'agit de manier les métaux. Tout le monde sait que, malgré leur résistance, ils s'assouplissent, au feu surtout, de telle manière, qu'il devient alors extrêmement facile de leur faire prendre toutes les formes, toutes les courbures imaginables,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

sans blesser l'esprit. La fonte, la forge, l'estampage, le découpage, sont autant de moyens mis à la disposition de l'ornementiste. Il peut donc ici tourner des volutes, engendrer des courbes à double courbure, et filer sa matière à tous les degrés de ténuité désirables, sans que rien l'arrête. L'artiste qui fait de l'ornementation métallique a presque autant de ressources que celui qui en fait au pinceau, et, à peu d'exceptions près, les mêmes systèmes de composition leur conviennent également. Cependant, il n'est point d'usage d'appliquer des décorations métalliques sur la pierre. L'oxydation, les mouvements de dilatation ou de retrait, produits par les variations atmosphériques, seraient autant de causes de prompte ruine. L'ornementation métallique en grand ne s'applique donc, pour l'ordinaire, qu'à l'embellissement de grilles, de rampes, de panneaux à jour. L'ornementiste compositeur a ici des difficultés d'une autre espèce à prévoir : celles qui tiennent à la solidité, lesquelles interdisent les pièces isolées; celles résultantes des noirs ou des jours qui doivent percer à travers sa composition, et peuvent en changer le caractère, soit en l'alourdissant, soit en l'atténuant outre-mesure.

La décoration métallique sur petite échelle embrasse tout ce qui est meuble et bijou, quels qu'en soient la matière, la destination et l'usage. Il serait superflu d'en donner le détail.

L'ornementation PAR INCRUSTATION comprend ces trois espèces de mosaïques, dont l'une se fait avec des silhouettes découpées dans le marbre, la pierre, le bois ou le métal, qu'on encastre dans un champ

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

quelconque, où le même dessin a été exactement préparé en creux; la seconde avec des mastics colorés, ou avec des émaux qui servent à remplir ces creux (1); l'autre avec de petits cubes de couleurs nuancées, qu'on ajuste côte à côte sur un lit de ciment, et avec lesquels on produit une espèce de peinture susceptible de représenter tous les sujets imaginables.

Les différents procédés d'exécution indiquent le degré de délicatesse qu'on peut atteindre ou de force qu'on doit conserver, et conséquemment le style qui convient à chacun. Le pavé, la tabletterie, l'ébénisterie reçoivent avec avantage ce genre d'ornementation.

Quoiqu'on puisse exécuter ainsi toute sorte d'ornements, même des figures et des fleurs, dont les détails intérieurs se marquent par des entailles qu'on remplit d'un mastic noir ou brun, si l'objet est clair : d'un mastic de couleur claire, si l'objet est noir, plus ordinairement, pour les pavés ou parquets, on se borne aux simples combinaisons géométriques, avec lesquelles on peut produire des effets très-variés, souvent plus agréables que ne serait un dessin trop lourd. Mais les grosses mosaïques ne sauraient convenir pour des voûtes ou plafonds, à cause du danger qu'elles offriraient si l'enduit destiné à maintenir les pièces de rapport venait à se détacher par une cause quelconque.

A ces observations près, tous les genres d'orne-

(1) Les figures teintées des planches 15, 17 et 18 peuvent fournir des exemples de ces mosaïques en incrustations ou en mastic.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mentation peuvent être exécutés par incrustation, dans la proportion du talent ou de l'adresse de l'artiste ou de l'ouvrier, et en prenant aussi en considération la qualité et le degré de richesse des matériaux dont on est à même de disposer : aucune forme avouée par le goût ne sera essentiellement insolite, eu égard au procédé.

§ III. DES RESSOURCES DE L'ORNEMENTISTE.

L'ornementiste, quoique n'occupant pas le premier degré sur l'échelle des arts, exerce un empire infiniment plus étendu que tous les autres artistes réunis. Non-seulement il dispose comme eux, en souverain, des trois règnes de la nature; mais tandis que le peintre d'histoire, le paysagiste, le peintre de genre, le statuaire, se bornent à exploiter la création à la surface du globe, lui va fouiller dans ses plus profondes entrailles, pour en retirer les brillantes cristallisations, les métaux précieux, les gemmes éblouissantes, et plonge au fond des mers pour en rapporter les madrépores les plus riches, les coquillages les plus variés, les perles les plus splendides; et si tout cela ne lui suffit pas, il s'élance audacieusement dans le royaume sans limites des chimères, pour y découvrir de nouveaux êtres inconnus au soleil, et qui déconcertent toute la science du naturaliste le plus exercé, des végétations qu'on chercherait en vain dans les plus vastes herbiers, des édifices que toute l'habileté des architectes ne saurait faire tenir sur pied un seul moment. (*Voyez*, au § VI, le mot *architecture*.)

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Possesseur du monde réel et du monde imaginaire, pouvait-il manquer de devenir souverain et même tyran dans le premier? Rien, pour ainsi dire, ne s'y fait sans qu'il y appose son sceau. C'est son privilége de l'attacher à tout ce qui sort de la main de l'homme : monuments, livres, ustensiles, instruments, meubles, armes, tissus, objets d'utilité ou d'agrément, de frivolité ou de dommage, partout, sur tout, on retrouve la sienne.

L'ornementiste est-il sculpteur, son ciseau ou son échoppe taille la pierre, le marbre, le bois, l'ivoire, pour décorer les membres de l'architecture, un bahut, un fauteuil, la crosse d'un fusil, les branches d'un éventail, le couvercle d'un coffret; ou son ébauchoir produit des moules pour la céramique, pour la fonte des métaux, depuis la délicate bijouterie, jusqu'à la grosse ornementation en fonte de fer : pour la décoration en plâtre et en carton. Est-il peintre, il couvre de ses dessins capricieux, où éclatent l'or, l'argent et les plus riches couleurs, les murs, les colonnes, les plafonds des églises, des palais, des boudoirs, des théâtres, des boutiques; les marges des splendides manuscrits, les panneaux ou les bordures des verrières, les ustensiles de porcelaine, de faïence, de terre cuite; simple dessinateur, c'est lui qui donne des modèles pour la tapisserie, pour les tentures, pour les étoffes tissées ou imprimées, pour la broderie; graveur ou ciseleur, il guilloche l'or, l'argent, le bronze, l'acier; il grave des poinçons pour l'estampage de mille objets divers, des fers pour la dorure sur cuir. Il prête son secours à la typographie pour orner, en-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

richir ses caractères. Le catalogue de ses attributions ne finirait pas.

Un art aussi vaste semble exiger un génie proportionné, et vraiment les hommes de génie ne lui ont pas manqué. Pour ne pas remonter au-delà de l'époque de la Renaissance, les Raphaël, les Benvenuto-Cellini, les Bernard Palissy, les J. Goujon, suffiraient bien pour l'illustrer. N'oublions point Percier qui, s'il n'a pas tout-à-fait la même vigueur, vient au moins immédiatement après eux.

§ IV. DES CONVENANCES DANS LA DÉCORATION.

L'ornementiste jouit, comme je viens de le dire, de la plus entière liberté, de la plus extrême latitude, pour l'ordonnance de ses compositions et pour le choix des objets qui peuvent y entrer. Le domaine de la nature entière et celui de l'imagination sont ouverts devant lui. Il peut puiser à pleines mains dans ces mines fécondes et inépuisables. Si l'on veut se faire une idée vraiment bien faible encore des innombrables combinaisons que peuvent lui offrir tant d'objets mis à sa disposition sans aucun conteste, qu'on examine le nombre, on dirait presque infini, de celles qu'il peut tirer de la seule ligne, bande ou ruban, qu'il développe en ligne droite, en filet, qu'il courbe en ondulations, qu'il brise, plie, replie en chevrons, en bâtons rompus, en grecques, en méandres de toutes sortes, qu'il assouplit de mille manières, pour en former les entrelacs les plus gracieux ou les plus compliqués, qu'il croise en réseaux ou réticulaires

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

capricieux (*Voyez* les planches 15, 16, 17, 18, 19, 26, 27, 28). Mais l'abondance de ces richesses n'est pas toujours aussi favorable qu'on pourrait le supposer : elle ne sert, comme les richesses départies trop abondamment par la fortune, qu'à enfanter la prodigalité chez un esprit mal réglé. De ce que l'artiste peut puiser à volonté dans un vaste trésor, sans en trouver jamais le fond, il ne s'ensuit point qu'il puisse répandre de même sans compter. La sobriété est ici une vertu aussi bien que dans la vie ordinaire. Dans l'une comme dans l'autre, c'est le judicieux emploi des richesses, et non la profusion, qui fait honneur à celui qui en dispose, et le premier mérite de l'ornementiste sera toujours la simplicité. L'entassement des objets, des détails, dans une composition, forme une espèce de chaos, de charivari, au milieu duquel le spectateur a peine à se reconnaître. Il est plus étonné que satisfait, lors même que l'œil semble d'abord se laisser prendre au clinquant d'un luxuriant étalage. Cependant la nécessité d'une sage économie ne doit pas aller jusqu'à la pauvreté, au sordide. L'avarice est un vice repoussant, sous quelque forme qu'il se présente.

Une autre obligation qui naît de cette richesse, c'est celle de n'être jamais vulgaire ou trivial. Mais il est essentiel de ne point confondre la vulgarité avec l'habitude de reproduire certains motifs, certains types en usage, consacrés par le goût et qui, loin d'accuser de stérilité celui qui les reproduit, dénotent au contraire chez lui une connaissance étudiée des bons modèles, et une justesse d'esprit qui dirige l'application

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

de ses études. Vouloir sans cesse trouver du nouveau, après tout ce qui a été fait par les plus habiles artistes, c'est courir après le bizarre plutôt qu'après le beau. Aussi, malgré les immenses trésors offerts au génie et à la main de l'artiste, n'existe-t-il, à proprement parler, qu'un nombre assez restreint de combinaisons-types, dont les détails sont variables à l'infini; mais, dans le fond, l'ordonnance se reconnaît toujours.

On comprend au reste, d'après ce qui vient d'être dit, qu'il serait extrêmement difficile, et même impossible de découvrir des règles quelque peu précises pour un art dont le caprice, la fantaisie et la mode sont les premiers inspirateurs. Il y a néanmoins quelques principes généraux qu'il importe de ne point perdre de vue.

Tout le monde peut comprendre que le genre, ce qu'on pourrait appeler l'*esprit* d'une décoration d'ornement, doit varier selon le caractère du lieu qu'il s'agit de décorer. Le diapason est ordinairement donné par le style de l'architecture, dont l'ornementiste doit avoir l'intelligence.

L'architecture imitée de l'antique a déterminé presque invariablement le caractère d'ornementation qui convient à chacun de ses ordres, et même à chaque membre, à chaque moulure de chaque ordre, en raison du degré de sévérité ou d'élégance de l'ordre même. Le solennel Dorique n'en reçoit qu'avec réserve, tandis que le gracieux et svelte Corinthien se pare depuis la base de ses colonnes jusqu'à sa cimaise, de rais-de-cœurs, d'entrelacs, de feuillages, de perles, de fleurs, de rinceaux historiés, de festons et de figures d'animaux.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Ce serait donc un contre-sens que de répandre une décoration d'ornement fleurie, et coquette, dans une localité où le style dorique est apparent, quelle que soit sa destination, ou de se montrer parcimonieux dans une autre où l'ordre corinthien montre son luxe efflorescent.

Il y a bien plus d'inintelligence encore à mélanger des styles qui appartiennent à des temps absolument étrangers entre eux; à introduire, par exemple, de la décoration gothique dans un lieu dont la disposition n'est nullement dans les conditions de l'architecture qui porte ce nom. On voit cependant, même dans des édifices qui devraient servir comme d'écoles de goût, les ogives, les clochetons, les pignons, les crosses, les choux, les roses, les trèfles du XIIIe siècle (1), couvrir de leurs formes insolites, par l'entremise de la peinture, de la boiserie, ou du carton-pierre, les parois d'une salle, d'une galerie, d'une chapelle où règnent l'arcade ou la voûte à plein-cintre, l'architrave, le plafond; où le jour pénètre par de larges fenêtres quadrangulaires, garnies de verre blanc et de rideaux; où les portes sont ornées de chambranles. Tout cela est aussi absurde qu'une décoration de Pompéi, étalée sur les murs d'une salle gothique.

La même chose est à dire de l'imitation des arabesques des loges du Vatican, sur les panneaux de boiserie d'un boudoir à moulures tourmentées dans le style bizarre de Louis XV, ou des ornements de Boucher dans un salon où se reconnaît la rigide architecture de l'époque républicaine ou de l'époque im-

(1) Voyez la note de la page 120.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

périale. Chaque époque a son cachet, que l'ornementiste doit connaître et observer.

Avec une architecture fine et efflorescente, comme celle des beaux temps de la Renaissance, il faut une ornementation abondante, comme celle des loges de Raphaël, ou coquette, comme celle de J. Goujon. Avec l'architecture mâle et ample de Louis XIV, la décoration a besoin d'être étoffée, ainsi qu'on la voit à la chapelle de Versailles et aux plafonds de la grande galerie du château, ou à ceux de la galerie d'Apollon, au Louvre. L'architecture sèche de l'empire voulait la décoration un peu grêle de Percier. Voilà de ces rapports qu'un décorateur de talent saura toujours saisir et observer.

Il est plus nécessaire encore d'harmonier le caractère de sa composition ainsi que le choix des objets qui doivent y entrer, au caractère du lieu qui est à décorer, et à sa destination; de ne point admettre des attributs religieux dans une salle de divertissements; des figures nues, des chimères ou des êtres mythologiques, dans un lieu consacré à la prière ou à l'édification. Quelque richesse qu'il soit permis, qu'il soit convenable même de déployer dans la décoration d'un sanctuaire, elle ne donne point le droit d'y faire entrer des frivolités, sous quelque forme que ce soit; d'y multiplier les guirlandes de fleurs et de perles, quoiqu'on voie beaucoup de curés encombrer tellement leurs autels de bouquets de papier ou de percale, dans des vases de porcelaine et de tôle vernie, que quelquefois on a peine à y découvrir la figure du Christ ou celle du saint à qui l'autel est dédié. Les autels des anciennes

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

basiliques et des églises du moyen-âge étaient absolument libres et isolés, ne supportant que deux ou quatre chandeliers. Ils étaient même dépourvus de tabernacle. On ignorait, jusqu'à la Renaissance, tous ces prétendus embellissements de mauvais goût; il ne faut donc point s'en autoriser pour faire sortir la décoration du caractère de chaste sévérité qu'elle doit avoir.

Une autre chose à éviter, c'est de représenter sur un pavé d'une église, sur un parquet d'appartement, sur le tapis fait pour recouvrir l'un ou l'autre, des objets qui semblent accrocher les pieds et devoir vous faire trébucher à chaque pas. Il est vrai, pourtant, que les anciens se plaisaient à représenter en mosaïque, sur le plancher de leur salle à manger (*cœnatorium*), des débris de carcasses d'animaux, des fruits et autres *reliefs*, censés tombés de la table ou jetés à terre, ce qui donne une assez mauvaise idée de la propreté observée chez eux dans les repas. Mais tout ce qu'ont fait les anciens, ne doit pas être imité servilement. Il est absurde encore de figurer, sous les pieds, des voûtes, des vitraux, car on ne marche ni sur des voûtes, ni sur des vitraux; car de semblables représentations, hors de leur lieu, donnent le vertige au spectateur. Le mieux sera toujours de s'en tenir, pour les pavés et parquets, aux dessins géométriques qui présentent des combinaisons à l'infini, ou du moins aux ornements en teintes plates, sauf, pour leur donner plus de richesse ou d'élégance, à multiplier les couleurs autant qu'on voudra ou que le permettra la nature des matériaux employés. L'essentiel est de faire en sorte qu'un pavé ou un parquet ne

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

paraissent jamais être autre chose qu'un pavé ou un parquet.

Le mieux pour un dessinateur de tapis, sera toujours aussi, quelque luxe de composition ou de couleurs qu'il déploie, que son tapis ait bien l'air d'avoir été fait pour qu'on marche dessus, et non d'avoir été décroché de la muraille par accident ou par occasion.

Il suffit du simple bon sens pour faire comprendre qu'une même chose ne peut convenir à des places ou à des aspects si différents les uns des autres : et à cette occasion nous nous permettrons de dire, nonobstant toutes les autorités qu'on pourra nous opposer, qu'il n'y a point de raison à peindre ou à sculpter des figures naturelles, ou à représenter des statues ou des monuments, même des montagnes, des navires, sur la surface d'une voûte ou d'un plafond, où l'on ne peut les contempler qu'avec un torticolis et sous des points de vue qui disloquent et démantibulent les objets, en même temps que ces objets, qui semblent ne tenir là que par une sorte de prestige, menacent sans cesse de vous écraser par leur chute ; c'est un véritable cauchemar. L'art, créé pour le plaisir des yeux, ne doit être ni un sujet d'effroi, ni un sujet de fatigue. Toutes les fois qu'il produit l'un de ces deux effets, il fournit lui-même la preuve qu'il n'est pas à sa place.

A part les empyrées, les gloires, les figures qui volent, sujets dont la nature explique la position au-dessus du vide, ne devrait-on pas se borner, pour les plafonds, les voûtes et les coupoles, outre les caissons, les rosaces, leurs ornements quasi-naturels, à des décorations de marqueterie, d'arabesque, de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

simple ornementation, qui n'offrent aucun de ces inconvénients et peuvent donner toute la richesse et toute l'élégance désirables ?

Il y a de la maladresse et du mauvais goût à figurer une corniche en peinture, ou même en demi-relief, sous une corniche réelle, d'abord parce que ni l'architecture, ni la raison n'admettent cette duplication inutile, ensuite parce que le relief puissant du membre réel écrasera toujours le relief imparfait du membre figuré, et parce que l'opposition de la perspective et des jours essentiellement changeants du premier, selon les variations du point de vue où se place le spectateur et celles de la lumière, à la perspective et aux jours immobiles du second, produit des effets faux et ridicules.

Ce qui est dit de l'emploi des doubles corniches doit être entendu de toute espèce de supports, tels que consoles, modillons, pilastres ; et à plus forte raison, des colonnes ou colonnettes, et des ordres entiers.

La décoration, encore une fois, ne peut jamais être que l'auxiliaire de l'architecture. Inventée uniquement pour la parer, c'est-à-dire pour la faire valoir, elle ne doit jamais lutter avec elle, et chercher à l'effacer. Son devoir est de la respecter jusque dans ses écarts ; de revêtir ses membres, et non de les briser ; de se contenter de la place qui lui est assignée, et non de s'en faire une malgré tout ; de suivre le mouvement indiqué par la forme du membre ou de l'espace sur lequel elle se déploie, et non de le contrarier.

Le décorateur inscrit fort bien un groupe, un ajustement sphérique, rhomboïde ou elliptique, dans un

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

champ circonscrit par le carré ou le parallélogramme, et *vice versâ*, pourvu que les axes se correspondent, et que la pondération s'établisse d'une manière sensible entre les pleins opposés aux pleins, les vides opposés aux vides. Ainsi, les figures diverses, inscrites les unes dans les autres, *fig.* 65, 68, 79, 82 (planche 18), 246, 247, 250 (planche 27), n'offrent rien de choquant, parce que toutes ces figures étant régulières, quoique ayant des conditions différentes, les vides se correspondent également d'une manière parfaite, et il s'établit une pondération symétrique qui empêche que l'harmonie soit rompue. Si l'on sortait de ces principes, c'est-à-dire si cette pondération symétrique n'existait pas, l'assemblage incohérent de ces figures de principes différents ne serait point supportable, à moins qu'un motif ou un moyen puissant, saisissable au premier coup-d'œil, ne rendit compte sur-le-champ de la divergence, et ne rétablit ainsi par le sens moral l'harmonie troublée dans l'ordre géométrique. On peut dire que cela existe surtout à l'égard des figures d'hommes ou d'animaux, ou êtres animés n'ayant pas une situation habituelle qui les caractérise, et à l'égard des objets meubles, qui sont susceptibles de se renverser ou de tomber. Un livre, une arme, un ustensile quelconque, peuvent se placer dans toutes les positions sans rompre l'harmonie.

La régularité de pondération n'est pas exigée aussi absolument lorsqu'on représente de tels sujets dans un médaillon ou cartouche, même lorsqu'il s'agit d'un édifice qui ne possède point une forme régulière, ou si par un effet de perspective, il décroît dans ses par-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

ties fuyantes. Mais il serait maladroit de négliger de faire correspondre au moins l'axe vertical du sujet, ou de l'objet, tel qu'il est représenté, avec l'axe vertical du cartouche ou médaillon, à moins qu'il ne s'agisse d'un tableau proprement dit, car alors c'est le tableau entier qui fait le sujet, et non l'édifice, ou la figure, ou le groupe isolément.

§ V. DES CONNAISSANCES NÉCESSAIRES A L'ORNEMENTISTE.

L'ornementiste doit posséder au moins les premiers éléments de la géométrie descriptive, afin de savoir se rendre compte des proportions relatives et du tracé des figures géométriques qu'il emploie : calculer les rapports de son œuvre avec la place qu'elle doit occuper : retrouver le centre perdu d'une courbe : décrire avec sûreté une ellipse ou une volute.

Il doit être assez fort sur les principes et le dessin de l'architecture, dont il peut avoir souvent besoin de reproduire les formes, et les détails, à laquelle il doit se rattacher souvent, lorsqu'il est appelé soit à lui servir d'auxiliaire, comme sculpteur, soit de décorateur, comme peintre. La connaissance de l'architecture sert d'ailleurs, même quand il n'est point question d'édifice, ou d'appartement, à donner le goût raisonné de l'échelle des proportions entre l'objet à décorer et le décors qu'on lui applique.

L'étude de l'architecture se complique beaucoup depuis que le goût s'est reporté vers l'art du moyen-âge. A celle des *ordres antiques*, il est donc devenu indis-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

pensable de joindre celle des *époques de l'art roman* ou *byzantin* et de *l'art gothique* (1), qu'il n'est pas plus permis de confondre, qu'il n'est permis de mêler du dorique avec du corinthien, et qui surtout ne peuvent, sous aucun prétexte, unir leurs formes avec celles de l'architecture grecque ou romaine.

L'ornementiste n'a pas moins besoin de savoir dessiner avec une certaine élégance, la figure humaine, nue ou habillée, car il a souvent besoin de l'introduire dans ses compositions, et si l'on n'exige pas de sa part la pureté de dessin qu'on recherche chez un peintre d'histoire, encore faut-il qu'il n'offre pas aux yeux des figures contrefaites ou disloquées, aux mouvements impossibles, malgré qu'il lui soit permis d'outrer les mouvements, et même de les forcer quelque peu, suivant ce que la place exige.

La zoologie ne doit pas non plus lui être étrangère, car certaines familles d'animaux, tels que les lions, les tigres, les aigles, les chevaux, les monstres marins, entre une foule d'autres, jouent un grand rôle dans ce genre décoratif. L'ornementiste en doit bien connaître les belles formes et les habitudes, d'abord pour placer les figures à propos, ensuite pour être vrai, sinon toujours de la vérité de la nature, au moins de cette vérité de convention que les anciens ont en quelque sorte consacrée, mais qui n'est cependant au fond que de la nature arrangée. Leurs animaux, si fabuleux

(1) L'ornementiste trouvera d'utiles connaissances sur le caractère de ces diverses époques, dans le Vocabulaire placé à la suite du *Manuel de l'Architecture des Monuments religieux*, et de nombreux types dans l'Atlas qui l'accompagne.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

qu'ils soient, offrent toujours la justesse des proportions et des agencements anatomiques. On sent bien que rigoureusement ces animaux pourraient agir et vivre, à la différence de la plupart des figures produites par l'art moderne, lesquelles, si elles venaient à s'animer, seraient hors d'état de faire un mouvement, tant leurs membres sont disloqués.

Il ne faut pas que le décorateur cherche à justifier cette imperfection par la tolérance qui lui est accordée pour les sujets d'architecture. S'il a été dit que presque toujours les édifices qui entrent dans l'ornementation, seraient incapables de se tenir sur pied dans la réalité, on peut objecter qu'il suffit qu'ils puissent s'élever momentanément en toile ou en carton, et offrir une stabilité suffisante pour un jour de fête. On ne demande pas davantage pour une décoration, qu'une possibilité d'existence transitoire; mais une figure humaine ou animale, incapable de se mouvoir, n'est qu'un être infirme, estropié, ou un ridicule mannequin, à qui l'on ne peut supposer la vie un seul instant. L'ornement, dont le but essentiel est de plaire à la vue, d'embellir le lieu, la place dont il s'empare, y parviendra difficilement, en allant chercher ses motifs dans les cabinets de l'orthopédiste.

La botanique et la carpographie, pour le moins leurs principales espèces, feront aussi partie des études de l'ornementiste, les fleurs et les fruits constituant une partie considérable des éléments de l'ornementation.

Il faut conseiller encore à l'ornementiste quelques études des parties de l'histoire naturelle qui traitent des coquilles, des madrépores, des bois, des mar-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

bres, des gemmes, des cristaux, et de leurs formes. Il y trouvera de précieuses ressources pour varier d'une manière intelligente ses compositions. Celui qui posséderait jusqu'à un certain point les diverses connaissances que nous venons d'énumérer, élargirait considérablement et avec bonheur le domaine de l'ornementation, que le manque d'une instruction suffisamment développée a concouru à restreindre jusqu'ici dans les limites des éternels poncis, empruntés invariablement aux vases étrusques, aux bains de Titus et aux loges de Raphaël, modèles parfaits sans doute, mais qui n'ont pas résumé toutes possibilités de l'art et du goût.

On ne saurait trop recommander à l'ornementiste-peintre l'étude du coloris et de l'harmonie des couleurs. Des figures exécutées sèchement et durement, des tons criards, opposés les uns aux autres, peuvent rendre détestable dans l'exécution, la composition la plus heureuse et la plus agréable comme disposition, et comme choix ou agencement des détails. Ce genre de peinture exige plus que tout autre de la grâce, de l'harmonie et une élégance soutenue, parce qu'il n'a ni les effets de lumière, ni ceux de perspective, ni l'intérêt puissant d'un sujet, qui, quelquefois, dans un tableau, compensent jusqu'à un certain point l'absence de ces qualités.

Enfin, l'ornementiste jaloux d'acquérir toutes les connaissances qui peuvent concourir à la perfection de son art, étudiera les maîtres antiques grecs et romains, sur les anciens monuments, et les vases; ceux du moyen-âge, dans les monographies, sur les vitraux

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

des édifices et les manuscrits illustrés du temps; les maîtres postérieurs à la Renaissance dans les œuvres des artistes dont les noms ont été rappelés tout-à-l'heure, ainsi que dans celles de Ducerceau, de Lebrun, de Vatteau et autres, qui lui montreront le goût particulier à leur époque.

Enfin l'ornementiste doit posséder quelques connaissances en géométrie descriptive, et en perspective linéaire; en géométrie, car elle lui est indispensable pour calculer des proportions, et tracer des formes pures; en perspective linéaire, car il lui arrive souvent d'avoir dans ses compositions à représenter des détails, des objets en dehors du simple géométral, et qu'il lui serait quelquefois absolument impossible de rendre même par approximation, si les règles de cette science ne venaient à son secours. Elle lui offrira en outre l'avantage de l'éclairer sur le choix de son point de vue; de l'empêcher de tracer des courbes forcées et disgracieuses; de montrer sur un même plan, comme on ne le voit que trop souvent dans des décorations de magasins et même d'appartement, d'ailleurs exécutées avec quelque talent de main et quelque entente de la couleur, des objets vus les uns de haut, et les autres de bas, ou sous tels autres aspects non moins contradictoires, dont l'inintelligente disposition détruit tout le mérite, et tout l'agrément du reste du travail.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

GÉOMÉTRIE.

La géométrie n'a pas seulement pour objet de régulariser les formes et d'enseigner leurs proportions exactes. Elle apprend, c'est le côté sous lequel nous nous sommes à peu près borné à l'envisager ici, dans l'intérêt de la pratique et de l'économie du temps: elle apprend, disons-nous, à les tracer correctement, sans hésitation, sur une simple donnée, comme lorsqu'il s'agit de construire un polygone régulier, dont un seul côté est connu. En nous plaçant à ce point de vue, nous avons choisi et multiplié les problèmes, dont le plus grand nombre, que nous sachions, ne se trouve dans aucun traité, d'après les besoins usuels que nous a révélés notre propre expérience. Ce chapitre est donc un petit cours de géométrie réellement pratique, où un ornementiste trouvera tout ce qu'il peut lui être indispensable de savoir.

PROPOSITIONS (1).

Des Lignes.

1. On admet trois sortes de lignes : la ligne *droite* (*Pl.* 13, *fig.* 1re), qui est la plus courte qu'on puisse conduire d'un point à un autre.

(1) Pour éviter le trop grand nombre de divisions qui surchargeraient inutilement le livre que nous présentons comme un simple *Manuel*, et non comme un *Traité*, nous comprenons, contre l'usage, sous ce titre général de PROPOSITIONS, les *définitions* et tout ce qui appartient à la théorie, formulé en manière d'axiômes. Tout ce qui

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

La ligne *brisée a b d e c f* (*fig.* 2), qui est composée de lignes droites.

La ligne *courbe a k* (*fig.* 3), qui n'est ni droite, ni composée de lignes droites, et qui se décrit ou peut toujours se décrire d'un centre (ou de plusieurs centres).

Les figures formées par des lignes droites se nomment *figures rectilignes;* par des lignes courbes, *figures curvilignes;* par des lignes droites et des lignes courbes, *figures mixtes.*

2. Deux lignes sont *parallèles* entre elles, A B, C D (*fig.* 4), quand tous les points de l'une sont à égale distance des points correspondants de l'autre, de telle manière qu'on les peut prolonger toutes deux jusqu'à l'infini, sans que jamais elles puissent se rencontrer.

3. Deux lignes parallèles à une troisième sont nécessairement parallèles entre elles.

4. Celles qui se rencontrent ou tendent à se rencontrer, comme *a b, a d* (*fig.* 5), sont appelées lignes *convergentes;* celles qui tendent à s'écarter, comme *b a, d a* (vues dans l'autre direction), lignes *divergentes.*

5. La ligne *horizontale* est celle qui est parallèle à l'horizon, A B (*fig.* 6).

regarde la pratique se trouve donc ci-après, sous le titre également général de PROBLÈMES. Les lecteurs qui tiendront à étudier plus particulièrement la science, pourront se procurer le *Manuel de Géométrie*, par M. Terquem, ouvrage autorisé par l'Université, et qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret.*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

6. La ligne *verticale* est celle qui tombe à plomb sur la ligne horizontale *c d* (même figure); on l'appelle aussi perpendiculaire.

7. Mais toute ligne est perpendiculaire à une autre, lorsqu'elle la coupe, la rencontre, ou tend à la rencontrer, de telle manière que son point opposé au point de rencontre ou d'intersection ne se rapproche pas plus d'un côté que de l'autre de l'autre ligne (Proposition 21, *angle droit*); ainsi la ligne horizontale est perpendiculaire à la ligne verticale, comme celle-ci à la ligne horizontale. On ne peut mener du même point plus d'une perpendiculaire à la même ligne.

8. Deux lignes *a b*, *c d*, qui sont *perpendiculaires* à une troisième E F, sont nécessairement parallèles entre elles (*fig.* 7).

9. Une ligne qui n'est ni parallèle, ni perpendiculaire à une autre, lui est *oblique*, quelle que soit son inclinaison sur elle (*a* D ou *b g* par rapport à O P, *fig.* 8). La seule appellation de *ligne oblique* indique l'obliquité de cette ligne par rapport à l'horizon. On ne peut mener du même point plus de deux lignes droites obliques de même longueur, touchant une autre ligne droite. (Prop. 44).

10. Toute ligne *oblique* à une autre O P (*fig.* 8) est nécessairement *oblique* à la perpendiculaire de celle-ci F D.

11. La ligne *diagonale* est celle qui joint les sommets de deux angles opposés *a b*, *c d* d'un polygone (*fig.* 10, 12, 12 *bis*, 13, 14, 15, 16). Voyez *angles* et *polygones*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

12. Une ligne droite est appelée *tangente* à la circonférence, ou simplement tangente, lorsqu'elle ne touche celle-ci extérieurement que par un seul point qu'on nomme *point de contact*. (Prop. 46.)

13. Une ligne qui passe par la circonférence et la coupe à deux points, est appelée *séquente*, *c d* (*fig.* 25).

Des Surfaces.

14. La *surface*, en géométrie, est ce qui a étendue, c'est-à-dire longueur et largeur, mais sans épaisseur, soit le dessus d'une feuille de papier, etc.

15. Le *plan* est une surface unie qu'une ligne droite couchée sur elle touchera par tous ses points et dans tous les sens; cette surface est appelée surface *plane*.

16. Une surface peut être composée de plusieurs plans. Son profil est alors une ligne brisée.

17. Toute surface qu'une ligne droite ne peut toucher qu'en un point, est une surface *courbe* (concave ou convexe).

Des Angles.

18. Un angle est l'espace enclavé entre deux lignes droites (ou courbes) qui se rencontrent en un point (*fig.* 5). Le point de rencontre *a* se nomme le *sommet de l'angle*; les lignes *a b*, *a d* sont les *côtés de l'angle*.

19. L'angle formé par deux lignes droites est un *angle rectiligne*; l'angle formé par deux lignes courbes (*fig.* 11) est un *angle curviligne*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

20. L'angle se désigne par la seule lettre de son sommet *a* (*fig.* 5), ou par trois lettres, en plaçant toujours la lettre du sommet entre les deux autres *b a d*.

21. L'angle est *droit*, *aigu* ou *obtus*; *saillant* ou *rentrant*.

L'angle *droit* est celui qui est formé par la rencontre de deux lignes perpendiculaires l'une à l'autre A *o* E (*fig.* 6), et qui, prolongées chacune, produiraient trois autres angles parfaitement égaux au premier A *o d*, *d o* B, *c o* B (même figure). Voyez ci-après : *De la mesure des figures*, 68.

L'angle *aigu* O D *b*, O D *a*, *b* D *a*, *b* D F, *a* D F, *g* D P (*fig.* 8) est formé par deux lignes, dont l'écartement est moindre que celui des lignes qui donnent l'angle droit O D F.

L'angle *obtus b* D P, *a* D P, O D *g* (même figure), est l'angle dont l'ouverture est plus grande que celle de l'angle droit.

22. Deux angles quelconques qui sont formés par la prolongation de leurs côtés, sont dits *opposés à leur sommet*, tels sont : A *o d* et *c o* B, A *o c* et *d o* B (*fig.* 6), O D *b* et *g* D P, O D *g* et P D *b* (fig. 8).

23. Deux lignes qui se croisent déterminent toujours quatre angles droits, opposés à leur sommet, si elles sont perpendiculaires l'une à l'autre, A *o c*, A *o d*, *c o* B, B *o d* (*fig.* 6, Prop. 41); et si elles sont obliques l'une à l'autre, deux angles *aigus* opposés à leur sommet et égaux entre eux, O D *b*, *g* D P, et deux angles *obtus* pareillement opposés à leur sommet et égaux entre eux, *b* D P, O D *g* (*fig.* 8).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

24. Tout angle est *saillant*, considéré de son extérieur *b a d* (*fig.* 5), et *rentrant*, vu par son intérieur.

25. Un angle est dit *adjacent* à un autre lorsque tous deux ont un côté commun, comme A *o* (*fig.* 6) est aux deux angles A *o c* et A *o d*; comme *b* D (*fig.* 8) est aux deux angles O *d b* et *b* D *a*, ou *b* D F.

Des figures à plusieurs côtés, ou Polygones.

26. Une surface plane enfermée par des lignes droites, ayant nécessairement plusieurs côtés, et, par conséquent, plusieurs angles, s'appelle génériquement *polygone*, quel que soit le nombre de ces côtés et de ces angles.

Des Triangles.

27. Le *triangle* (*fig.* 9) est le plus simple de tous les polygones, puisqu'il n'a que trois côtés, et qu'il ne faut pas moins de trois lignes droites pour enfermer une surface.

Le triangle *rectangle* est celui qui a un angle droit B C A, *c a b* (*fig.* 9 *et* 10).

Le triangle *équilatéral* est celui qui a ses trois côtés égaux *c a b* (*fig.* 11).

Le triangle *isocèle* n'a que deux côtés égaux *c d, d b* (*fig.* 12) *c a, a d* (12 *bis*).

Le triangle *scalène* a ses trois côtés inégaux *a d b* (*fig.* 13).

Les triangles *isocèle* et *scalène* peuvent être aussi des triangles *rectangles, o d l, m n o* (*fig.* 64 *et* 64 *bis*).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

28. On appelle *base* du triangle, le côté A B (*fig.* 9), *c b* (*fig.* 10), *k b* (*fig.* 13), sur lequel on aura abaissé une perpendiculaire, de l'angle qui lui est opposé, comme C *d*, *a f*, *d c* (mêmes figures), ou *a k* (*fig.* 13) abaissée extérieurement sur le côté *a b* prolongé du triangle *a e b*, et, *sommet* du triangle, l'angle d'où l'on aura abaissé cette perpendiculaire. Ces diverses perpendiculaires sont *la hauteur* du triangle.

Chacun des trois côtés du triangle équilatéral peut être sa base, et, conséquemment, chacun de ses trois angles, son sommet. La base du triangle rectangle se nomme l'*hypothénuse*. (*Voir* encore pour les *triangles*, les Propositions 71, 72, 73.)

Des autres Polygones.

29. On entend par *quadrilatère*, tout polygone ayant quatre côtés. (Prop. 71, 72.)

Il y a plusieurs sortes de quadrilatères :

Le *carré*, dont les quatre côtés sont égaux et forment quatre angles droits (*fig.* 14).

Le *rectangle*, dont les angles, pareillement, sont droits, mais dont les deux côtés opposés sont inégaux aux deux autres (*fig.* 15).

Le *rhombe* ou *losange*, dont les quatre côtés sont égaux, et chacun parallèle à celui qui lui est opposé, mais qui a deux angles aigus et deux angles obtus (*fig.* 16).

Le *parallélogramme* ou *rhomboïde*, qui a, de même, deux angles aigus et deux angles obtus, mais dont les côtés ne sont égaux et parallèles que deux à deux (*fig.* 17).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Le *trapèze*, dont deux côtés seulement sont parallèles (*fig.* 18).

Le *quadrilatère* à forme variable, dont tous les angles et tous les côtés sont inégaux entre eux (*fig.* 18 *bis*).

30. Les diagonales de tout quadrilatère régulier, dont les côtés opposés sont égaux et parallèles entre eux, se coupent mutuellement en deux parties égales, *a b*, *c d* (*fig.* 14, 15, 16, 17), et leur point d'intersection détermine le point central de l'*aire* ou surface.

Il n'en est pas de même du *trapèze* et du *quadrilatère* irrégulier.

31. Les autres polygones rectilignes sont :

Le *pentagone*, ou figure à cinq côtés égaux ou inégaux entre eux (*fig.* 19);

L'hexagone, qui en a six (*fig.* 20);

L'heptagone, qui en a sept (*fig.* 58);

L'octogone, qui en a huit (*fig.* 21);

L'ennéagone, qui en a neuf;

Le décagone, qui en a dix;

L'hendécagone, qui en a onze;

Le dodécagone, qui en a douze, etc.

Lorsque les côtés d'une figure sont égaux entre eux, le polygone est dit *régulier;* lorsqu'ils sont inégaux, le polygone est dit *irrégulier*, tout en conservant son nom tiré du nombre de ses côtés.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Du Cercle.

32. La *circonférence* du *cercle* est une ligne courbe prolongée ABCD (*fig.* 22), dont les deux bouts se confondent, et dont tous les points sont également éloignés d'un point intérieur E, qu'on appelle centre.

33. Le *cercle* est l'aire enveloppée, ou autrement, la surface ou le *plan* terminé par la *circonférence*.

34. On appelle *diamètre*, toute ligne droite BD, AC, passant par le centre, aboutissant, par chaque extrémité, à la circonférence, et la divisant, par conséquent, ainsi que le *cercle*, en deux parties égales;

Et *rayon*, ou demi-diamètre, la partie de cette ligne EA, EB, EC, ED (*ibid.*) qui va du centre à la circonférence.

On peut concevoir, dans un cercle, une infinité de diamètres et de rayons.

35. Toute circonférence, quel que soit son diamètre, se divise en 360 parties égales ou degrés, qu'on marque par ^{d} ou ^{0}; chaque degré se subdivise en 60 minutes, qu'on marque par ^{m} ou $'$, et chaque minute en 60 secondes, qu'on marque par ^{s} ou $''$. On exprimera donc 15 degrés 12 minutes 40 secondes, par $15^{d}\,12^{m}\,40^{s}$ ou $15^{o}\,12'\,40''$. Cette dernière manière est la plus généralement usitée.

36. Un polygone est dit *inscrit*, quand les sommets de tous ses angles touchent la circonférence (*fig.* 54, 57, 58, 60).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Quand un polygone est inscrit dans le cercle, le cercle est dit *circonscrit* à ce parallélogramme.

Pareillement, un cercle peut être *inscrit* dans un parallélogramme (*fig.* 62), dont tous les côtés sont des tangentes (Prop. 12 et 46) à autant de points de sa circonférence, et alors le polygone est *circonscrit* à ce cercle.

37. Le nombre des diamètres et des rayons du cercle et des points de la circonférence, étant infini, on peut inscrire, dans le cercle, un nombre infini de triangles et autres polygones (*fig.* 24, 54, 57, 58, 60.)

38. Un angle est dit *inscrit* dans le cercle, quand son sommet *a* (*fig.* 23) touche la circonférence, et que ses deux côtés *ab*, *ac*, sont deux cordes ou sous-tendantes.

39. L'angle dont le sommet A est au centre, se nomme *angle au centre.*

40. Tout polygone régulier peut être inscrit dans le cercle ou lui être circonscrit.

41. Deux diamètres, AC, BD (*fig.* 22), se coupant perpendiculairement (*voyez* 21), déterminent quatre angles droits, BEA, AED, BEC, CED, d'où il résulte que le cercle ne peut contenir plus de quatre angles droits. (Prop. 68.)

42. Une portion de circonférence, moins grande qu'une demi-circonférence, est appelée *arc*, AB, CF, FD (*fig.* 22), *ab*, *ac*, B*b*, C*e* (*fig.* 23). La ligne droite qui relie ses deux extrémités, s'appelle *sous-*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

tendante de l'arc, ou simplement *corde*. La corde est moindre que le diamètre.

43. On nomme *segment* de cercle, la portion de cercle ou l'aire enfermée entre l'arc et sa corde;

Et *secteur*, celle qui est enfermée entre l'arc et deux rayons B E C, D E F (*fig.* 22), A B C (*fig.* 23).

44. Une ligne droite ne peut rencontrer plus de deux points de la circonférence B D, B A, C F (*fig.* 22), et par conséquent plus de deux rayons égaux du cercle à leur extrémité (Prop. 9).

45. La ligne droite tracée dans le cercle, et aboutissant par ses deux extrémités à la circonférence, est une *ligne inscrite*.

46. Toute ligne *tangente a c* (*fig.* 26) est nécessairement perpendiculaire à un rayon *d b* aboutissant au point de contact *b*.

47. Une circonférence peut être tangente à une autre circonférence (*fig.* 27); la ligne A C qui passera par le *point de contact* D et par le centre de l'une des deux circonférences, passera nécessairement par le centre de l'autre circonférence.

48. Le rayon G H (*fig.* 25) perpendiculaire à une corde *a b*, la divise nécessairement par le milieu, ainsi que l'arc sous-tendu *a* H *b*.

49. Deux cordes égales sous-tendant deux arcs égaux sont également éloignées du centre.

De deux cordes inégales, la plus grande est la plus rapprochée du centre.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Des Plans.

50. Un plan peut être terminé par un polygone ou par une circonférence.

Tout point, toute ligne droite, sont toujours censés être dans un plan.

Deux plans qui se rencontrent ou se coupent à angle droit sont perpendiculaires l'un à l'autre. Tels sont *a c d b*, *e g h f*, *x r z p*, par rapport à A B C D (*fig.* 28), et réciproquement, ou *a c d b* par rapport à *e g h f* (même figure).

Un plan qui touche une circonférence par un seul point, est tangent à cette circonférence, et perpendiculaire au rayon aboutissant à ce point. (Prop. 12 et 46).

51. Comme un point est toujours un point, sous quelque aspect qu'on l'envisage, on peut supposer une infinité de plans passant en tous sens, verticalement, horizontalement, obliquement, et sous tous les angles possibles, par ce point.

Il en est de même à l'égard d'une ligne, mais seulement en tant que le plan ou les plans sont dans le sens de sa longueur ou passent par chacune de ses extrémités; dans toute autre direction, ils la couperaient.

52. Si deux plans, ou un plus grand nombre de plans, soient *a c d b*, *e g h f*, *x p z r* (*fig.* 28), se coupent, leur intersection sera une ligne droite M N. Cette ligne peut être considérée comme un axe autour duquel ces plans sont censés tourner ou pouvoir tourner. Leur écartement, comme celui de deux lignes, détermine

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

des angles droits, s'ils sont perpendiculaires entre eux, tels que *a c d b*, *e g h f*; aigus, obtus, si ces plans sont obliques l'un à l'autre, comme *x p z r* est à *a c b d*, ou comme A D est à B C (*fig.* 29); et ces angles, comme ceux produits par deux lignes, se mesurent aussi par l'arc qu'ils interceptent : *g e f* (*fig.* 29).

53. Deux plans qui, en se coupant, produisent deux angles aigus opposés à leur sommet, A B E, C E D (*fig.* 29), produisent nécessairement deux angles adjacents obtus, A E C, B E D.

54. Deux plans A B C D, *a b c d* (*fig.* 30) sont parallèles entre eux, lorsqu'ils sont également éloignés l'un de l'autre dans toutes leurs parties, de manière qu'étendus indéfiniment, ils ne puissent jamais se rencontrer.

55. Une ligne droite B C (*fig.* 31), perpendiculaire à un plan A, est perpendiculaire à toutes les droites qui passent, par son pied C, dans le plan. Le plan est réciproquement perpendiculaire à la ligne.

Des Corps Solides.

56. Le *cube* est un solide à six surfaces carrées égales, dont deux horizontales lorsque les quatre autres sont verticales.

57. Le *prisme* A B (*fig.* 33) est un solide ayant pour bases deux polygones quelconques, égaux et parallèles entre eux, et pour faces latérales plusieurs parallélogrammes *a h h' a'*, *h g g' h'*.

58. La *pyramide* (*fig.* 34) est un solide ayant pour

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

base le carré ordinairement, ou tout autre parallélogramme, et dont les faces sont des triangles adjacents unis par le sommet.

59. Le *cylindre* (*fig.* 35) a le cercle pour base à ses deux extrémités, et la ligne droite pour côté. On peut le considérer comme produit par la révolution d'un rectangle *b c d e* tournant sur l'axe immobile A F.

60. Le *cône* (*fig.* 36) n'a qu'une base, qui est aussi le cercle. Le plan qui passe par son axe A D est un triangle B A C, qu'on peut supposer produire la surface conique *b* A *c* tournant de même sur son axe.

61. Le *cône tronqué* (*fig.* 37), en partant du même principe, a le trapèze *a b c d* pour générateur.

62. La sphère (*fig.* 38) est un solide terminé, dans tous les sens, par une circonférence, et dont tous les points sont également éloignés du centre. On la peut imaginer produite par la rotation du cercle, tournant sur son diamètre A C, supposé être un axe.

63. Le rayon de la sphère est une ligne droite menée de son centre à un point quelconque de sa surface; le diamètre est, comme dans le cercle, la ligne droite qui, passant par le centre, aboutit, par ses deux extrémités, à la circonférence, n'importe dans quelle direction.

64. La sphère peut être coupée par un nombre infini de plans ou cercles, A C, *a b*, *a b*, D B (*fig.* 38), également dans tous les sens. Ceux qui passent par le centre, comme A C et D B, et par conséquent par un diamètre quelconque, sont appelés *grands cercles;*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

ceux qui n'y passent pas, comme $a\,d$, $a\,b$, sont appelés *petits cercles*.

65. On désigne par le nom de pôles, les deux extrémités A C, D B d'un diamètre de la sphère.

66. Tout point placé à la surface de la sphère étant l'extrémité d'un diamètre, est le pôle de tout cercle, grand ou petit, compris dans la sphère auquel ce diamètre est perpendiculaire. Il est, par conséquent, à distance égale de tous les points de la circonférence de ce cercle. Ainsi, A, C, sont les pôles des cercles $a\,b$, D B, et D et B sont les pôles des cercles $a\,d$ et A C.

67. Un plan est tangent à la sphère, dans les mêmes conditions qu'une ligne à une circonférence. (Prop. 12 et 46.)

De la Mesure des Figures.

68. L'*angle* se mesure par le nombre de degrés de l'*arc* intercepté entre ses côtés, en prenant le sommet de l'angle comme centre d'une circonférence dont cet arc est une section.

69. L'angle droit, qui est l'angle normal, a 90 degrés d'ouverture, A B C (*fig.* 39).

Les angles aigus A B D, D B K, $e\,b\,f\,h$, en ont nécessairement moins.

Les angles obtus C B K, F B G, en ont nécessairement plus, quelle que soit la différence.

70. L'angle ne change point de proportions parce que ses côtés s'allongent ou se raccourcissent, le nombre des degrés compris entre eux étant toujours le même (*fig.* 39). (*Voyez* encore Prop. 76.)

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

71. Tout triangle est la moitié d'un quadrilatère (*fig.* 10, 11, 12, 12 *bis*, 13).

72. Tout quadrilatère régulier est divisible en deux triangles égaux par une diagonale, et en quatre triangles égaux au moins deux à deux, par deux diagonales. (Mêmes figures et *fig.* 10, 11, 12 et 13.)

73. La hauteur d'un triangle se mesure par la perpendiculaire abaissée de son sommet sur sa base C*d* (*fig.* 9), *af* (*fig.* 10), *ad* (*fig.* 11), *dc* (*fig.* 13).

La hauteur d'un rhomboïde ou du rhombe est la perpendiculaire qui mesure la distance des deux côtés ou bases opposées *at* (*fig.* 16 et 17).

La hauteur du trapèze est la perpendiculaire abaissée d'une de ses bases parallèles sur l'autre *mn* (*fig.* 18).

74. Le cercle se mesure par son diamètre considéré comme égal au tiers de la circonférence. Quoique la proportion ne soit point parfaitement exacte, elle suffit ordinairement pour la pratique. Mais on approchera davantage encore de l'exactitude en supposant le diamètre divisé en 7 parties, et la circonférence contenir 22 de ces parties, soit 3 diamètres $^1/_7$ (1).

75. L'arc se mesure relativement au cercle, par ses degrés ou par son rayon, et, relativement à d'autres lignes, par sa corde ou sous-tendante.

76. Le sommet d'un angle étant considéré comme centre d'un cercle, tous les arcs concentriques inter-

(1) Cette approximation, en supposant le diamètre divisé en 800 *parties*, ne laisse plus subsister qu'une différence insensible *d'une partie* sur le résultat de l'opération.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ceptés par les côtés de cet angle prolongés à l'infini, sont semblables, malgré leurs grandeurs différentes, parce qu'ils ne peuvent renfermer qu'un même nombre de degrés.

Ainsi, dans la figure 39, AC est semblable à ac, à $a'c'$; AD est semblable à ad, à $a'd'$, et ainsi du reste.

77. L'aire ou surface d'un triangle est égale au produit de sa base multipliée par la moitié de sa hauteur.

Pour multiplier une ligne par une autre, il faut commencer par les convertir toutes deux en nombres arithmétiques en les divisant l'une et l'autre en parties égales.

Soit pour exemple le triangle acb (*fig.* 11), dont la hauteur ad (Prop. 73) étant divisée en 15 parties $\frac{1}{2}$, aura sa base divisée en 18. La multiplication de ce chiffre par $7\frac{3}{4}$ moitié de la hauteur, donnera pour surface du triangle $139\frac{1}{2}$.

78. L'aire ou surface d'un parallélogramme quelconque est égale au produit de sa base multipliée par sa hauteur. Soient cb par bd (*fig.* 14 et 15), et cb par af (*fig.* 17).

79. La surface ou aire d'un trapèze est égale à sa hauteur multipliée par la moyenne de ses deux bases parallèles additionnées.

80. La surface de tout polygone régulier est égale à la somme de ses côtés multipliée par la moitié du rayon du cercle qui lui est inscrit (Prop. 36 et prob. XXXVII).

81. La surface ou l'aire du cercle est égale au produit de sa circonférence multipliée par la moitié de son rayon (le $\frac{1}{4}$ du diamètre).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

PROBLÈMES.

I.

Élever une perpendiculaire sur une ligne et à un point donné.

Soient AB (*fig.* 40) et le point donné C. Marquer de chaque côté de C, à distances égales, *a*B, et, ces deux points établis, décrire d'une même ouverture de compas, à volonté, les petits arcs qui se coupent en *c*. Par leurs points d'intersection, mener C*c*, qui sera *perpendiculaire* à AB.

Si la perpendiculaire devait être élevée sur une extrémité de la ligne A, on prolongerait celle-ci autant qu'il pourrait être nécessaire, pour avoir les deux points *b d*, d'où l'on décrirait les deux petits arcs croisés, afin d'élever la perpendiculaire A*f*.

On peut, par ces deux pratiques, élever une perpendiculaire à toute ligne quelconque, dans tous les cas possibles.

II.

Abaisser une perpendiculaire d'un point sur une ligne donnée.

(*Abaisser*, en géométrie, signifie toujours mener une ligne sur sa perpendiculaire, quelle que soit la position du point d'où cette ligne doit être tirée.)

Soient le point A et la ligne donnée BC (*fig.* 41). Tracer d'une ouverture de compas arbitraire sur la ligne les deux petits arcs *b c*; de leurs points d'intersection avec la ligne, décrire, de l'autre côté de cette

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

ligne, deux autres arcs se coupant en *d*. *d* A donnera la perpendiculaire cherchée.

III.

Trouver la ligne horizontale sur une surface verticale dont toutes les extrémités sont irrégulières ou inaccessibles.

On peut se servir d'un niveau d'eau. A défaut, commencer par déterminer la ligne verticale au moyen d'un à-plomb, d'un simple bout de fil fixé par un bout, à l'autre bout duquel est attaché un poids quelconque (*fig.* 42). La ligne verticale *x z* ainsi obtenue, procéder comme il a été dit aux problèmes 40 et 41 pour obtenir une perpendiculaire *o p*, qui sera l'horizontale cherchée.

On conçoit que, par le moyen de ces deux lignes, on peut obtenir ensuite par la division des quatre angles droits qu'elles donnent (Prop. 23), toutes les obliques intermédiaires dont on aurait besoin, puisque toute ligne oblique forme ou tend toujours à former un angle quelconque avec la verticale ou l'horizontale.

IV.

Tracer une ligne parallèle à une ligne donnée.

Soit A B (*fig.* 43) la ligne donnée. Décrire de A, comme centre, l'arc B*b*, et de B, l'arc A*a*; puis de A, à la hauteur voulue, couper A*a* par un petit arc *p*, et de B couper B*b* par *r*, la ligne *a b* qui passera par les deux intersections, sera la parallèle cherchée.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

V.

Faire passer une circonférence par trois points donnés, non disposés sur une même ligne droite.

Les points donnés étant A B C (*fig.* 44), les réunir par les droites A B, B C. Élever sur le milieu de chacune (prob. I) une perpendiculaire à l'aide des arcs croisés *e f*. Ces perpendiculaires comprendront des diamètres de la circonférence cherchée. Donc, leur rencontre déterminera le centre de cette circonférence.

Cette opération est indiquée à la *page* 82, comme moyen pour retrouver le centre d'un cercle dont on n'a qu'une section.

VI.

Mener d'un point donné une tangente à une courbe, et conséquemment à un cercle donné.

Soit le cercle donné O (*fig.* 45), le point également donné *a* étant à distance, le joindre au centre *b*, du cercle donné, par une ligne *a b*. De *d* pris au milieu de cette ligne, comme un autre centre, tracer une seconde circonférence passant par *b* et coupant le cercle donné en *c*, qui sera le *point de contact*. Tirer *a f* et le rayon *c b*. La ligne *a c*, étant perpendiculaire à *c b*, sera la tangente demandée (Prop. 12, 46).

On voit que la même opération peut se faire du côté opposé.

Si le point donné est sur la circonférence, comme *c* (*fig.* 45) ou *b* (*fig.* 26), il est alors lui-même le *point de contact;* il suffira de tirer le rayon *b c* ou *d b*, et sa perpendiculaire *a f* ou *a c* sera la tangente demandée.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

VII.

Faire passer par un point donné d'une circonférence, une courbe (intérieure ou extérieure), et conséquemment une autre circonférence qui lui soit tangente.

Soient A B D F (*fig.* 27) la circonférence donnée, D le *point de contact* des deux circonférences, et *o* un des points par où doit passer la seconde circonférence (intérieure), ou *o'* celui par où passera la circonférence extérieure.

Tirer par le centre de A B D F et par D la séquente indéfinie A C, qui, nécessairement, passera aussi par le centre de la circonférence cherchée. Mener *o* D (ou *o'* D) qui doit être la corde d'un arc de cette circonférence, et, par le milieu de *o* D (ou *o'* D), tirer sa perpendiculaire *h i* (ou *h' i'*), qui coupera A D C au centre *k* (ou *k'*) de cette même circonférence, d'où on la décrira par le point D.

On comprend aisément que les lettres *o" h" k" i"*, ne représentent que l'opération *o' h' k' i'* appliquée à une plus grande courbe ou circonférence.

VIII.

Diviser un arc en deux parties égales.

Ce n'est autre chose que diviser sa corde par le procédé indiqué problèmes I et V.

Soit *a b* la ligne ou l'arc donné (*fig.* 46). Décrire de *a* et de *b* les petits arcs croisés *c d*, et tirer la ligne *e d*, ou seulement marquer en passant les points *x* ou *z*.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

IX.

Diviser sans tâtonnements une ligne droite quelconque en un nombre de parties données.

Soit la ligne AB (*fig.* 47) à diviser en cinq parties égales. Tirer de l'une de ces extrémités une autre ligne A*c* indéfinie et inclinée à volonté. La diviser arbitrairement en autant de parties que doit être divisée AB; tirer du dernier point C la ligne CB, et faire passer des parallèles à cette ligne par tous les autres points correspondants de AC. AB sera exactement divisée en cinq parties.

On peut, par un moyen analogue, effectuer proportionnellement, sans recourir aux opérations de détail, et avec moins d'erreurs possibles, les divisions inégales d'une ligne donnée *ab* (*fig.* 51), sur une autre ligne plus longue *ac*, ou plus courte *ad*.

Il est inutile de dire que l'on obtiendra de même, par l'emploi des parallèles, la reproduction exacte des divisions d'une ligne sur une autre, qui lui sera aussi parallèle.

X.

Diviser une ligne donnée, de manière que sa plus grande division soit moyenne proportionnelle entre l'autre partie et la ligne totale.

Soit la ligne AB (*fig.* 48). La diviser en deux parties égales, A*a*, *a*B. Abaisser en A la perpendiculaire AC, égale à A*a*. Du point C mener l'oblique CB et décrire l'arc AD. De B, comme centre, décrire l'autre arc D*b*. Les trois lignes AB, A*b* et *b*B

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

seront les proportionnelles cherchées, et bB, la moyenne demandée.

XI.

Deux lignes inégales étant données, trouver une troisième ligne qui leur soit moyennement proportionnelle.

Premier Moyen.

Soient AB et BC (*fig.* 49) les deux lignes données. Les ajouter l'une à l'autre; du milieu m de la ligne totale AC, décrire la demi-circonférence AEB. Élever sur le point B la perpendiculaire BE; elle sera la moyenne voulue.

Deuxième Moyen.

Soient les lignes données ab et cd. Mener, par leurs extrémités, les deux côtés d'un angle mon; abaisser de son sommet la verticale op; de i et de j décrire deux arcs, dont les intersections donneront les points par où doit passer la moyenne proportionnelle.

XII.

Trouver une troisième proportionnelle plus longue ou plus courte, à deux lignes données de longueurs inégales.

Soient EF et cd les deux lignes données (*fig.* 50). Former, comme dans le problème précédent, l'angle mon. Prendre sur la verticale op, au-dessus de la ligne la plus courte, ou au-dessous de la ligne la plus longue, une distance égale à celle qui sépare les deux lignes données. La parallèle qu'on tirera par cette distance sera proportionnelle en plus ou en moins

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

à celles-ci. Dans l'exemple, *a b* est la proportionnelle en moins de E F et *c d;* et *m n* la proportionnelle en plus de *c d* et *a b*.

XIII.

Diviser un angle en deux parties égales.

Soit l'angle *b a d* (*fig.* 5). Du sommet *a* décrire un arc de cercle à volonté, *e f*. De *e* et de *f* tracer, en-dedans ou en-dehors, selon ce qui sera le plus commode, deux petits arcs qui se croisent en *x*, et mener *a x*, qui divisera l'angle donné en deux angles égaux.

XIV.

Diviser la circonférence en trois parties.

Procéder par la division en 6, ci-après, prob. XVI, *fig.* 65, et prendre la moitié; ou bien reporter trois fois le diamètre sur la circonférence. (Prop. 74.)

XV.

Diviser une circonférence en quatre parties.

Mener un diamètre à volonté B D (ou E F) (*fig.* 60); le croiser par un autre diamètre perpendiculaire A C (ou G H). La circonférence sera divisée en quatre parties égales.

Cette division, comme toutes divisions du cercle, peut s'opérer dans tous les sens à l'infini.

XVI.

Diviser une circonférence en six parties.

Appuyer une des pointes du compas sur un point quelconque *a* de la circonférence (*fig.* 65), et de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

l'autre pointe décrire, par le centre, un arc *b c* (*ponctué*). De *c* décrire de la même ouverture de compas *a d*, et ainsi de suite. On aura une rose à six pétales, et en même temps une division exacte de la circonférence donnée.

Ou, si l'on a déjà sa circonférence divisée en trois parties par un moyen quelconque, tirer de chacun des points, au côté opposé de la circonférence, une ligne (ou diamètre) passant par le centre. Elle donnera les trois subdivisions cherchées.

XVII.

Diviser la circonférence en huit parties.

Diviser (Prob. XIII) chacun des angles droits formés par les deux diamètres perpendiculaires (*fig.* 60). Il suffit d'opérer sur deux, A I B, A I D, les diamètres qu'on tirera ou qu'on supposera tirer de E et de G, donnant à leur opposite les divisions F et H.

XVIII.

Diviser la circonférence en un nombre de parties voulu par le moyen du diamètre.

Le diamètre est considéré comme mesure du tiers de la circonférence, et si cette proportion était géométriquement exacte, on conçoit qu'il suffirait de tripler un diamètre et de le diviser (prob. IX) par le nombre donné, pour obtenir, sans tâtonnements, la division exacte de la circonférence. Mais le rapport du diamètre à la circonférence étant dans la proportion réelle de 7 à 22 (Prop. 74), si l'on veut procéder par le moyen indiqué, on voit que, pour obtenir une exacti-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tude suffisante, il faudrait ajouter au diamètre, multiplié par trois, $^1/_7$ de diamètre. Le $^1/_{22}$ négligé devient imperceptible, à moins qu'il ne s'agisse d'une circonférence où un $^8/_{100}$ de diamètre ait quelque importance.

XIX.

Réduire ou augmenter un arc de cercle.

S'il ne s'agit que de prendre une moindre portion, l'opération se borne à raccourcir la ligne.

Mais si l'on veut avoir le même arc dans une moindre proportion, ou dans une proportion supérieure, c'est sur le rayon qu'il faut opérer.

Soit l'arc donné AD. Si la longueur de son rayon n'est pas connue, il faut la chercher par le moyen indiqué *page* 82.

Le rayon étant connu, soit CB (*fig.* 52), et prolongé au besoin, mener des deux extrémités de l'arc les deux autres rayons AC, DC, également prolongés, s'il est nécessaire. Faire la corde AD. Tracer sa parallèle *op*, ou *mn*, au point convenable, et de C décrire le nouvel arc cherché.

XX.

Déterminer l'ouverture ou la valeur d'un angle.

On a vu (Prop. 68), que l'angle se mesure par le nombre de degrés inséré entre ses deux côtés, et qui ne varie point par le simple effet du prolongement ou du raccourcissement des côtés.

On peut donc toujours connaître la mesure d'un angle donné, en décrivant une circonférence dont son sommet serait le centre, et en divisant cette circonfé-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

rence en 360 degrés, ou seulement, pour abréger, sa moitié en 180, ou son quart, c'est-à-dire l'angle droit, en 90 (*fig.* 39). Mais il est un procédé mécanique plus simple, qui consiste à appuyer sur l'angle tracé un rapporteur en corne transparente, sur lequel est figuré un demi-cercle tout divisé, avec tous les rayons convergents au centre.

Pour s'en servir, on place le diamètre sur l'un des côtés de l'angle qu'on a à mesurer, de telle manière que le sommet de cet angle se trouve exactement sous le centre du rapporteur marqué par un point. Le nombre de degrés compris entre le diamètre du rapporteur et le rayon correspondant au second côté de l'angle donné, sera la mesure de cet angle.

XXI.

Construire un polygone à côtés égaux.

Tout polygone régulier, c'est-à-dire à côtés égaux, pouvant être inscrit dans le cercle, le moyen le plus expéditif est de commencer par tracer un cercle de la dimension voulue, de le diviser (Prob. de XIV à XVIII) en autant de parties que le polygone doit avoir de côtés, et de mener une corde de chacune des divisions à la suivante. Chaque corde sera un des côtés du polygone (*Voy.* plus loin, *des polygones inscrits dans le cercle.*)

XXII.

Construire un triangle équilatéral, un côté étant donné.

Soit *cb* (*fig.* 11) le côté donné. Décrire de *b* l'arc *ca*,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

et de *c* l'arc *b a* (ou seulement les deux extrémités qui se croisent en *a*). Mener les deux convergentes *c a* et *b a*.

XXIII.

Elever un carré sur un côté donné.

Soit le côté O M (*fig.* 53). Elever (Prob. 1, *fig.* 40) une perpendiculaire M B, sur l'une de ses extrémités. La couper par l'arc O B, décrit de M, comme centre. De O, faire l'arc M C, le couper en C, par un troisième arc décrit de B; mener C O et C B.

S'il n'est pas possible de prolonger la ligne O M, pour favoriser l'élévation de la perpendiculaire, l'élever sur le milieu de O M, tracer ses parallèles O C, M B, et faire C B parallèle à O M.

XXIV.

Construire un pentagone, un seul côté étant donné.

Le cercle étant divisé en 360 parties, chacun des cinq côtés d'un pentagone est nécessairement la corde d'un arc du $^1/_5$ de cette somme, ou 72 degrés. Pour construire la figure proposée, il faut donc commencer par trouver l'angle qui intercepte cet arc.

Le côté donné étant A B (*fig.* 54), le diviser en deux parties égales par une perpendiculaire *a b* indéfinie. L'angle cherché se trouvera à son tour divisé en deux angles de 36° chacun. Marquer sur *a b* un point à volonté *c*, pour sommet d'un angle semblable. Appliquer très-exactement le diamètre du rapporteur sur *a b*, le centre placé sur *c*. Prendre au 36e degré le point *d*; tirer *d c*. Si la ligne ne touche pas l'extrémité de A B,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

mener par cette extrémité A C parallèle à *d c*. De C décrire la circonférence passant par A et B. En reportant au compas quatre fois la distance de A B, sur la circonférence, on aura les autres points E D E F, donnant les cinq sommets des angles du polygone cherché.

Ce procédé peut servir pour tracer, avec un seul côté donné, tous les polygones réguliers, quel que soit le nombre de leurs côtés. (*Voir* en outre le Prob. XXVII.)

XXV.

Construire un hexagone, un seul côté étant donné.

Ayant commencé par construire, comme en la figure 11 (prob. XXII), un triangle équilatéral *b' c a* (*fig.* 55), en prolongeant indéfiniment en *f* et *g*, ses deux côtés *b c*, *a c*, établir sur son côté *b d* parallèle et égal à *a c*, *a e* parallèle et égal à *b c*. Mener *d f* parallèle à *a e*, *f g* parallèle à *b a*, et *g e* parallèle à *d b*.

XXVI.

Construire un octogone, un seul côté étant donné.

A B étant le côté donné (*fig.* 56), élever le carré (prob. XXIII, *fig.* 53) A *c d* B en prolongeant indéfiniment ses côtés. Tirer les diagonales A *d*, B *c*. De A et de B décrire les arcs *c* C, *d* D. Mener A C parallèle à la diagonale B *c*, et B D parallèle à la diagonale A *d*. Par C *c*, et par D *d*, mener deux autres diagonales indéfinies C F et D E. Élever C E et D F parallèles et égales à A *c* et à B *d*. Tracer E G parallèle à B D, F H parallèle à A C, et G H parallèle à A B.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXVII.

Ajouter dans le même cercle un côté à un polygone régulier.

Tout polygone régulier étant ou pouvant être circonscrit par un cercle, commencer par tracer ce cercle.

Soit donc le polygone donné (*fig.* 57), un hexagone qu'il s'agit de convertir en heptagone ou figure à sept pans. Prendre l'un de ces pans à volonté, et le diviser en sept parties. D'une ouverture de compas égale à six de ces parties, diviser un cercle de même diamètre (*fig.* 58) en sept arcs, dont les cordes seront les côtés de la figure cherchée.

On procèdera de la même manière toutes les fois qu'on voudra ajouter un côté à un polygone régulier, c'est-à-dire qu'on divisera toujours une des cordes en autant de parties que devra avoir de côtés la figure proposée, et dont on en retranchera une pour établir les nouvelles divisions sur le cercle.

Il est évident que si, dans l'exemple choisi, on divisait chacune des six cordes en 7 parties, on aurait un total de 42 parties, et qu'en prenant 7 pour diviseur de ces 42 parties, il en reste exactement 6 pour chacune.

XXVIII.

Réduire d'un côté un polygone régulier.

Soit un heptagone ou polygone à sept côtés (*fig.* 58) à réduire en hexagone ou polygone à six côtés (*fig.* 57). Diviser l'une des cordes en six parties, en ajouter une septième, et d'une ouverture de compas égale à ces sept parties, marquer sur l'autre circonférence les six points

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

où viendront aboutir les six côtés de la figure cherchée.

Opérer de la même manière, pour tous les autres cas où l'on voudra réduire d'un côté tout autre polygone régulier.

Cette opération est l'inverse de la précédente.

XXIX.

Inscrire un triangle équilatéral dans un cercle donné.

Le problème XVI ayant donné le procédé pour diviser la circonférence en six parties (*fig.* 65), prendre trois seulement de ces six divisions de deux en deux, et tracer ce triangle *c a d*, ou *b f e*.

XXX.

Inscrire un cercle dans un triangle.

Soit donné le triangle C F H (*fig.* 61). Diviser deux de ses angles par moitié (Prob. XIII) et tirer C E et F G. L'intersection A des deux lignes marquera le centre du cercle à inscrire. Mener un rayon A B perpendiculaire à l'un des côtés du triangle. A B sera, d'après les règles sur les tangentes (Prop. 12, 46 et prob. VI et VII), un des trois points de contact par où devra passer la circonférence. (*Voyez* les problèmes XIV et XXXVII.)

XXXI.

Inscrire un carré dans un cercle.

Si l'on veut avoir le carré posé sur l'angle (*fig.* 60), tirer le diamètre vertical B D, le diamètre horizontal A C, et mener B A, B C, A D, D C.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Pour avoir le carré posé sur sa base, décrire les diamètres intermédiaires E F, G H, et mener E H, E G, H F, G F.

XXXII.

Inscrire un pentagone dans un cercle.

Diviser le cercle en cinq parties de 72 degrés chacune, au compas, ou procéder sur un des côtés du carré ou de l'hexagone comme il a été indiqué aux problèmes XXVII et XXVIII.

XXXIII.

Inscrire un hexagone dans un cercle donné.

Le cercle étant divisé en six parties (probl. XVI, *fig.* 65), mener une droite ou corde de chaque division à la suivante.

XXXIV.

Inscrire un heptagone dans un cercle.

Faire application des problèmes XXVII ou XXVIII à l'hexagone ou à l'octogone.

XXXV.

Inscrire un octogone dans un cercle.

Des huit points de la figure 60, obtenus par le doublement des deux diamètres vertical et horizontal, tirer la corde des arcs interceptés par les rayons.

XXXVI.

Trouver l'octogone dans le carré.

Mener les deux diagonales A B C D (*fig.* 67). De

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

chacun des angles du carré, décrire un arc passant par le point d'intersection O. Ces arcs détermineront sur les côtés du carré les points *e f*, *g h*, *i s*, *k l*, servant à tirer des parallèles aux diagonales, lesquelles donneront les quatre autres côtés de l'octogone.

XXXVII.

Tracer le cercle qui doit circonscrire un polygone régulier.

Il ne s'agit que de déterminer le centre du polygone. Rien n'est plus facile : si le polygone offre un nombre de côtés pair (*fig.* 57, 60), il suffit de tirer un diamètre *a b*, A C, d'un angle à l'angle qui lui est opposé, et de le couper par un autre diamètre *c d*, B D. Le point d'intersection sera nécessairement le centre du cercle, et la circonférence passera par les sommets de tous les angles du polygone.

Mais si le polygone est à nombre de côtés impair (*fig.* 58, 61), on divisera deux de ses angles, *a b c*, *c d e* (*fig.* 58); et le point d'intersection des lignes médianes marquera le centre du polygone, et conséquemment celui du cercle qui doit le circonscrire.

On comprend que le même procédé peut être employé pour inscrire un cercle dans un polygone régulier. Seulement, l'opération devra être complétée en menant un rayon perpendiculaire à l'un des côtés, pour déterminer le *point de contact* du cercle avec cette tangente (Prob. XXX). Tous les autres côtés seront pareillement tangents.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

XXXVIII.

Circonscrire un cercle par un polygone régulier déterminé.

Diviser le cercle (*fig.* 62) en autant de parties que le polygone doit avoir de côtés *a b c, d e f;* faire passer par chacun de ces points le prolongement d'un rayon. Doubler la division, et le nombre des rayons. Mener autant de tangentes par le sommet de ces rayons intermédiaires.

XXXIX.

Tracer géométriquement une volute.

Tracer d'abord le cercle intérieur *a c* (*fig.* 63 *bis*), qu'on nomme œil de la volute; diviser chacun des rayons verticaux et horizontaux de cet œil en deux parties (1); élever d'un côté (ou de l'autre) du rayon supérieur O P, selon la direction à donner à la volute, les deux parallèles *e f, g h;* opérer de même pour chacun des autres rayons. Décrire du point 1 le quart de cercle *a f;* du point 2, le quart de cercle *f k;* du point 3, le quart de cercle *k l;* du point 4, le quart de cercle *l m.* Puis, les quatre points du premier carré étant épuisés, décrire de 5 le quart de cercle *m h*, et ainsi de suite jusqu'au douzième quart de cercle qui, dans la figure 63, compléterait la volute.

(1) Pour ne pas compliquer la figure, on n'a pris ici que deux parties, afin de rendre le mécanisme de l'opération plus sensible. La figure 63 représente la volute dans ses véritables proportions, et le rayon divisé en quatre parties.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XL.

Doubler un carré, ou faire un carré égal à deux carrés inégaux connus.

Le carré fait sur l'hypothénuse (Prop. 28) d'un triangle rectangle quelconque, est égal à la somme des carrés faits sur ses deux autres côtés.

Soient le carré A (*fig.* 64) donné pour être doublé, ou les deux carrés A C (*fig.* 64 *bis*) donnés pour ne former qu'une seule surface égale à leurs deux surfaces additionnées. On aura l'un et l'autre carrés cherchés D, E, en opérant selon ce qui est marqué par les deux figures 64 et 64 *bis*, qui n'ont pas besoin d'explications.

On observera qu'il est inutile de tracer la totalité du carré ou des carrés donnés, et qu'il suffit d'en prendre un des côtés, pour former le triangle rectangle.

XLI.

Doubler un cercle.

Le diamètre étant la mesure du cercle, et tout cercle étant susceptible d'être inscrit dans un carré de côté égal au diamètre, procéder, pour le doubler, ou pour avoir la somme de deux cercles donnés, de la manière qui vient d'être indiquée à l'égard du carré (prob. précédent). L'hypothénuse de l'angle droit (*fig.* 66), sera la mesure du diamètre et conséquemment du cercle cherché.

XLII.

Elever un prisme.

Soit A (*fig.* 33), l'un des deux polygones parallèles qui doivent former les deux bases de la figure. Des

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

divers angles *a b c d e f g h*, élever autant de parallèles. Au sommet de ces parallèles, tracer leurs perpendiculaires *a' h'*, *h' g'*, *g' f'*, *f' e'*. Les autres sont invisibles.

XLIII.

Élever une pyramide à base carrée, dont on doit apercevoir deux faces.

Tracer (*fig.* 34) le carré selon le développement qu'on veut donner aux deux faces. Marquer le centre A par le moyen des diagonales. Élever, sur ce centre, la perpendiculaire A B, donnant la hauteur de la pyramide, et du point B abaisser les côtés B *d*, B *a*, B *b* des deux triangles cherchés.

XLIV.

Élever un cylindre.

Tracer la circonférence qui forme l'une de ses bases (*fig.* 35), et, des deux extrémités du diamètre 4 3, élever les deux tangentes parallèles 4, 1, 3, 2, à la hauteur voulue. Tracer le second cercle parallèle au premier.

XLV.

Élever un cône.

Tracer sa base (*fig.* 36); faire passer un diamètre B D C par le centre. Élever D A, donnant la hauteur voulue. Tirer les lignes B A, C A.

XLVI.

Tracer une ellipse.

L'ellipse régulière est composée de quatre quarts de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

cercle, décrits de quatre centres différents et opposés. Elle a deux axes perpendiculaires l'un à l'autre : un *grand* et un *petit*.

La longueur de la figure étant donnée, soit A, B (*fig.* 68) : tirer par ces deux points le grand axe AB ; le couper au milieu par C, D ; décrire les deux cercles tangents A et B, et mener $a\,b$, $c\,d$, parallèles à AB, et $a\,c$ parallèle à CD ; tirer la diagonale $a\,o$. o et par conséquent C seront les centres d'où l'on décrira les deux grands arcs $l\,m\,n$, $f\,D\,k$.

Si l'on veut une ellipse prolongée d'un diamètre, tracer le troisième cercle, abaisser par le centre Z de l'ellipse la perpendiculaire ou petit axe $q\,p$ et mener la diagonale $a\,o$ jusqu'à sa rencontre p avec $q\,p$. Le point d'intersection p, et par conséquent son opposé q, seront les centres des deux grands arcs $l\,q\,x$, $f\,p\,y$.

Ces deux règles suffiront pour mettre sur la voie des procédés à employer pour tracer toutes sortes d'ellipses.

XLVII.

Tracer un ovale.

Les opérations seront les mêmes que pour tracer la grande ellipse A q E p (*fig.* 67) ; mais les deux grands arcs s'arrêteront en q et en p, et Z formera le centre du demi-cercle $q\,v\,p$.

XLVIII.

Etablir une échelle usuelle de proportions servant à réduire ou à grandir proportionnellement toute espèce de ligne.

Établir sur carton glacé, sur lequel néanmoins puisse

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

marquer le crayon, un triangle quelconque (*fig.* 59), aussi grand que possible, pour en étendre l'usage ; le diviser par des horizontales parfaitement parallèles, rapprochées à volonté, sans se préoccuper de la régularité, et qu'on marquera de 5 en 5 par un trait plus fort, pour éviter la confusion. Tout cela doit être fait à l'encre.

Soient un dessin, un motif donné, qu'on veut réduire ; la ligne AB, la dimension du plus grand détail de ce dessin, et la ligne CE, la proportion fixée. Chercher parmi les parallèles de l'échelle la ligne qui correspond parfaitement par sa longueur à AB (si elle n'existe pas, la tracer supplémentairement au crayon) ; prendre sur sa longueur *ac* égal à CE, faire passer au crayon par c la ligne DF.

Maintenant, pour réduire une partie quelconque du dessin donné, en prendre la dimension réelle et la reporter, au compas seulement, sur l'échelle, jusqu'à ce qu'on ait rencontré la parallèle correspondante. Une fois cette parallèle rencontrée, fermer le compas jusqu'à ce qu'il rencontre la ligne CF. On réduira ainsi successivement à la grandeur voulue tous les détails du dessin donné.

Une fois ces opérations terminées, on efface les lignes tracées au crayon (c'est pour qu'elles laissent moins de traces qu'on recommande un carton glacé), et l'échelle peut servir pour d'autres opérations, jusqu'à ce qu'elle soit trop fatiguée pour permettre de bien apprécier les petites divisions rapprochées du sommet.

On conçoit que la même échelle et les mêmes moyens peuvent servir pour obtenir un résultat opposé, en procédant du petit au grand, au lieu de procéder du grand au petit.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

PERSPECTIVE.

PROPOSITIONS.

1. La perception des objets par la vue, est le résultat de la transmission des innombrables rayons qui émanent de ces objets, à notre œil où ils se réfléchissent. Puisque les objets ou l'ensemble des objets que nous apercevons d'un seul coup-d'œil, ont une étendue supérieure à l'œil qui les reçoit, il s'ensuit que ces rayons sont convergents par rapport à lui (*Pl.* 14, *fig.* 1re); sa forme circulaire fait que l'étendue qu'il embrasse, par une seule opération, est circulaire pareillement, ainsi que le faisceau des rayons qui lui arrivent; ce faisceau, large à sa base appelée *cercle visuel*, et terminé par un point à son extrémité opposée, compose donc un *cône régulier*, que l'on nomme *cône optique*.

2. La base du cône optique étant dans le plan indéfini où est situé l'objet qu'on regarde, le tableau qui le représente, ou remplace ce plan même, s'il reproduit l'objet de grandeur naturelle, ou fait l'office d'un plan interposé *a b c d*, coupant parallèlement le cône optique à une distance plus rapprochée (*fig.* 1re).

3. L'expérience a démontré que l'œil n'embrasse distinctement d'un seul coup (*fig.* 2), c'est-à-dire sans changer de direction, que l'ensemble des objets ou de l'étendue enfermé dans un cône optique dont le maximum est l'angle droit (*Géométrie*, Prop. 69).

Pour que toutes les parties du tableau puissent être vues du même coup-d'œil, il est donc indispensable qu'il soit compris en entier dans le cercle visuel.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

4. Si du point V (*fig.* 3) on trace par DD' la circonférence A D B D', elle donne le cercle visuel, ou de distance, car tous les points de la circonférence sont aussi éloignés de V, que D et D' (*Géométrie*, Prop. 32). Il est très-important de se rappeler ce principe.

5. Le plan d'un tableau étant toujours parallèle à celui qui pourrait passer par l'œil du spectateur C E (*fig.* 2), l'axe du cône optique A V lui sera toujours aussi perpendiculaire : le point où cet axe touche, ou est censé toucher le tableau, détermine le *point de vue* V; sa longueur est celle de la distance de l'œil du spectateur au tableau, et en couchant cette longueur V D sur le plan du tableau, on obtient deux points D D qu'on nomme points de distance.

6. Le *point de vue* marque toujours l'horizon normal D V D (*fig.* 3), par rapport au spectateur, puisqu'il est toujours pris à la hauteur de son œil; mais de ce que ce point est inévitablement au centre du cercle visuel, il ne s'ensuit pas qu'il doive être nécessairement aussi au centre du tableau. S'il est à désirer qu'il s'y trouve le plus qu'il est possible dans le sens de la longueur, il est très-rarement praticable de l'y placer dans le sens de la hauteur, ce qui n'arrive presque jamais que dans un paysage, ou dans un intérieur vu d'un lieu élevé, comme la tribune d'une église. A part ces exceptions qui n'ont aucune application possible dans l'ornementation, le choix d'un tel point de vue ne saurait produire qu'un effet détestable.

7. Il est assez rare aussi que le tableau touche le cercle visuel, par quelqu'une de ses extrémités; le mieux

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

sera toujours de lui donner une moindre étendue, parce qu'alors l'œil embrasse tout l'ensemble sans aucun effort; car, d'après l'observation qui précède, il est infiniment rare que son horizon le coupe par le milieu dans sa hauteur, et quelquefois même le point de vue est à son tour plus ou moins sur le côté.

Soit le cercle optique ADBD' (*fig.* 3) dont l'horizon est DD', et le point de vue V, tous deux communs aux deux tableaux *abcd* qui sont figurés. On voit que l'un de ces tableaux ne touche le cercle qu'en deux points, l'autre à un seul point, et que l'horizon DD' et le point de vue V varient en hauteur selon la position du tableau. L'horizon passant par le point de vue V, est appelé *horizon naturel* ou *normal*, pour le distinguer des horizons *propres* ou *rationnels* dont il sera parlé plus loin.

8. De l'égalité de l'axe du *cône optique* AV (*fig.* 2) et du rayon de sa base ou *cercle visuel* VD, il résulte qu'une ligne AD, menée de l'extrémité de l'une à l'extrémité de l'autre, forme avec chacun un angle de 45 degrés VAD. Il en sera de même de toute droite menée de l'extrémité d'un rayon quelconque du même cercle visuel à A. Conséquemment, l'extrémité de tout rayon de ce cercle est un *point de distance* (4).

9. La surface, le champ sur lequel on dessine, on peint, soit *abcd* (*fig.* 1re et 5), se nomme le *plan du tableau*. Il ne se limite point par les dimensions de la toile ou du panneau sur lequel on trace l'objet qu'on veut représenter : il est censé avoir toujours une étendue indéfinie. On verra, en effet, qu'il faut souvent prendre des points dans ce plan bien au-delà du bord du dessin ou du tableau.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

10. Toute ligne, tout plan non parallèle au plan du tableau, tend à s'y réunir, la ligne à un point, le plan à une ligne. On nomme ce point, ou cette ligne, *point dirigeant* ou *évanouissant*, *ligne dirigeante* ou *évanouissante*. Cette ligne devient *l'horizon* du plan qui tend au tableau. Ou c'est l'horizon normal D D (*fig.* 3), ou ce sont des *horizons propres* ou *parallèles*, ou *inclinés*, ou *verticaux* (*fig.* 6, 7 et 8).

11. Toute ligne droite ou courbe est couchée ou censée couchée dans un plan (*Géométrie*, Prop. 50). Une infinité de lignes droites peuvent être dans ce plan, et passer par le même point comme *a*, *d*, *c*, *b*, (*fig.* 7).

12. Toutes les lignes couchées dans ce plan concourront toutes comme lui à son horizon, mais à des points différents, selon leurs directions différentes et les angles qu'elles forment avec cet horizon. (*Ibid.*)

13. Toute ligne droite, tout plan *i e* (*fig.* 5), qui se dirige à angle droit vers ce plan (*Géométrie*, Prop. 7), lui est perpendiculaire.

14. Toute ligne droite *e f*, *g h* (*fig.* 5), tout plan *e f h g* (*ibid.*), dont toutes les parties sont également éloignées des parties correspondantes du plan du tableau, lui sont parallèles.

15. Toute ligne droite, tout plan (*l m n o*, *fig.* 5; *a d c b*, *d e f c*, *fig.* 7), qui forment deux angles inégaux avec la surface de ce plan, lui sont inclinés.

16. Toute ligne droite perpendiculaire au plan du tableau tend au *point de vue*, V.

17. Toute ligne droite inclinée à 45 degrés au plan

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

du tableau, et couchée dans un plan (11) perpendiculaire à celui-ci, telle que la diagonale du carré qui a deux de ses bases qui lui sont parallèles (au tableau), tend au *point de distance* D.

18. Par conséquent, les côtés de tout triangle rectangle isocèle (*Géométrie*, Prop. 27), dont l'hypothénuse (*ibid.* 28) est parallèle au plan du tableau, s'évanouissent toujours au *point de distance* D. Et ainsi de tout angle droit auquel on peut supposer une base parallèle à ce même plan (*ibid.*).

19. Les côtés de tout autre angle, et les côtés du triangle rectangle dont l'hypothénuse n'est point parallèle au plan du tableau, s'évanouissent à des points propres qui seront indiqués par les problèmes qui suivent.

20. Un plan vertical *mnop* (*fig* 13), perpendiculaire au plan du tableau, aura pour ligne évanouissante ou horizon propre, la verticale D'' D''; cette ligne sera de même évanouissante de toutes les autres lignes couchées dans ce plan, selon leurs directions différentes et les angles qu'elles forment avec cet horizon;

Et ainsi pour tous les plans ou lignes *ab*, *cd*, *op*, passant entre la verticale DD et l'horizontale D'D', sans cesser d'être perpendiculaires au plan du tableau (*fig.* 6).

21. Tout plan incliné par rapport au plan du tableau (soit *abcd*, ou *cdef*, *fig.* 7), tendant à former avec ce plan un angle autre que l'angle droit (aigu ou obtus), tend aussi à déterminer, dans le plan du tableau ou dans sa prolongation indéfinie, une ligne d'intersection HH ou

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

H'H', laquelle est aussi un horizon propre ou rationnel, où se reporte un point de vue *v* ou *v'* également propre, et servant de centre à un second cône optique, dont les propriétés sont absolument les mêmes que celles du cône normal.

22. Cet horizon propre se trouve en décrivant, du point de distance D, pris sur l'horizon normal DVD (*fig.* 8), une ligne D*a* ou D*b*, dont l'inclinaison sera égale à celle du plan incliné par rapport à un plan horizontal. Si donc cette inclinaison est de dix degrés, l'angle *a*DV sera de dix degrés; si elle est de trente, l'angle VD*b* sera de trente. HH, et H'H' (*fig.* 7) sont donc des points de distance pris sur l'horizon propre H*v*H, ou sur l'horizon propre H'*v'*H', et ainsi du reste. Il s'ensuit que pour mettre en perspective toute ligne couchée dans le plan *abcd*, ou dans le plan *cdef*, on procédera par toutes les opérations ordinaires, sur l'horizon propre où s'évanouit ce plan.

23. Pour trouver l'horizon propre d'un plan perpendiculaire à celui du tableau, mais dont la direction est entre l'horizontale et la verticale, comme sont les trois plans de la figure 6, il n'y a qu'à tirer un diamètre parallèle à l'inclinaison, passant par le point de vue. HH, *fig.* 9, sera l'horizon propre des deux côtés du carré B, parallèles au plan du tableau, et c'est à chacun de ces deux points, comme *points de distance*, que s'évanouiront les diagonales du carré. H'H' est l'horizon vertical de ce plan *perpendiculaire* et à la fois *incliné*.

24. D'après les lois de l'optique, sur lesquelles sont basées celles de la perspective, toutes lignes parallèles

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

entre elles tendent au même point évanouissant, et tous plans parallèles entre eux tendent à la même *ligne évanouissante*.

Cette règle semble contraire aux lois de la géométrie, mais (Prop. 27 et 54), la perspective ayant pour effet de rapprocher en apparence les objets entre eux, à mesure qu'ils s'éloignent, en diminuant les distances, les parallèles semblent vouloir former des angles, ainsi qu'on le voit par les lignes *a c*, *b d*, *e f* (*fig. 4*), qui sont les arêtes ou plis d'un tuyau quadrilatère, et par les deux plans *a b d c* et *e b d f*, qui sont deux des côtés, les uns et les autres parallèles entre eux et perpendiculaires au plan du tableau.

25. On dit qu'un objet est *vu géométralement* lorsque sa face, celle d'un carré ou d'un rectangle, par exemple, est représentée parallèle au plan du tableau. Soit la face *a b c d* du cube (*fig.* 21).

Si l'on voit une seconde face se dirigeant vers le plan du tableau, telle que *p a b o* (même figure), cette face est dite *fuyante* ou *évanouissante*.

26. L'objet est *vu d'angle*, lorsque la diagonale du carré est perpendiculaire au plan du tableau; soit *a b e c* (*fig.* 13).

27. L'objet est *vu accidentellement*, lorsque le carré n'offre ni diagonale ni côté perpendiculaire au plan du tableau; soit *c d b a* (*fig.* 14).

28. On appelle *ligne naturelle*, *grandeur naturelle*, *figure naturelle*, la ligne, la grandeur, la figure qui n'a pas encore été soumise aux opérations de la perspective, et ligne *perspective*, grandeur *perspective*,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

figure *perspective*, celle qui est produite par l'application de ces opérations. Ainsi, *okpj* (*fig.* 18) est le rectangle *naturel*; *o'k'p'j'* est le rectangle *perspectif*.

29. On appelle *ligne de terre*, la base du tableau. C'est sur cette ligne qu'on trace l'échelle vraie des figures qu'on veut représenter perspectivement dans le tableau. C'est de là qu'on part aussi pour déterminer la hauteur de l'horizon normal. Cet horizon devant être à la hauteur de l'œil du spectateur (6), le raisonnement exige que, sauf les rares exceptions indiquées dans la même proposition, il passe aussi par l'œil du personnage naturel qui serait représenté debout, les pieds posés sur la ligne de terre. La distance de l'horizon à cette ligne représente donc communément une hauteur de 5 pieds $\frac{1}{2}$ à 6 pieds, et donne l'échelle pour toutes les grandeurs du tableau.

PROBLÈMES.

I.

Mettre une ligne en perspective.

Il a été dit que toute ligne, hormis une ligne parallèle, doit tendre à son point évanouissant. Cela est tout simple et facile à comprendre.

Mais ce n'est là qu'une partie de la question; l'autre consiste à donner à cette ligne l'étendue convenable, d'après la place qu'elle occupe.

Étant donnée (*fig.* 19) la ligne naturelle *a b*, parallèle au plan du tableau, connaître ses diverses dégradations, à mesure qu'elle se rapprochera de l'horizon.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Placer *a b* sur la base extrême du tableau, l'enfermer par les deux lignes V *a* et V *b*, on obtiendra par cette échelle toutes les dégradations possibles, en prenant la mesure d'une parallèle également enfermée, à la hauteur de la ligne cherchée, soit que cette ligne doive être couchée, soit qu'elle doive être verticale ou penchée.

S'il s'agit d'une perpendiculaire à l'horizon *a b* (*fig.* 11), tirer à son pied l'horizontale *a c* de la grandeur que devrait avoir la ligne donnée, si elle était couchée parallèlement. De *a c*, mener au point de distance *c* D; le point *b* où les deux lignes se couperont, marquera la longueur, perspective cherchée.

II.

Mettre en perspective un carré horizontal ou de front.

Tracer à la hauteur voulue, et de la grandeur convenable, le côté parallèle du carré le plus rapproché du spectateur, soit *a b* (*fig.* 12) : de chacune de ses extrémités, mener un des côtés perpendiculaires du carré au point de vue V; de *a* ou de *b*, mener à D opposé une diagonale, soit *b* D; l'intersection de l'un des deux côtés perpendiculaires *a* V (ou *b* V), par cette ligne, déterminera le point d'où l'on tirera l'autre côté *c d*, parallèle à *a b*; on aura ainsi le carré perspectif *c a b d*.

III.

Diviser le carré.

Si l'on tire la seconde diagonale *a* D, le point où elle se croisera avec la première sera le centre du carré. En

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

menant la parallèle *e f*, ou la perpendiculaire *g h*, par ce point, on aura divisé le carré en deux parties égales horizontalement ou verticalement (*fig.* 12).

IV.

Faire un carré ou plusieurs carrés latéralement adjacents au premier.

Prolonger indéfiniment *a b* et *c d* (*fig.* 12) par la droite ou par la gauche, selon le côté sur lequel on veut ajouter un nouveau carré. Tirer la diagonale de D ou D' par *d* ou *c*; elle donnera *k* ou *i*. Mener *k* V (ou *i* V), et l'on aura le second carré cherché.

Si l'on veut faire un second rang de carrés, prolonger une diagonale du premier carré jusqu'à ce qu'elle rencontre *k* V ou *i* V, et du point d'intersection, tirer la parallèle *a p*, on aura doublé perpendiculairement chacun des trois carrés premiers.

On voit par là que, pour obtenir deux fois en profondeur la largeur d'une surface donnée, il suffit de répéter deux fois l'opération du carré, et ainsi de suite, à mesure qu'on voudra accroître la profondeur.

V.

Mettre en perspective une série de carrés parallèles contigus, ou adjacents par leurs divers côtés.

Diviser la base du tableau ou de la figure en autant de parties égales qu'on veut tracer de carrés : de ces divisions, mener autant de convergentes; les couper par autant de diagonales *a* V prises de l'un des points de distance D, qu'il sera nécessaire, et par les intersec-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

tions de ces diagonales et des lignes fuyantes, faire passer des parallèles horizontales.

VI.

Mettre en perspective un carré vu d'angle.

Soient donnés les points *a* (*fig.* 13) comme sommet de l'angle opposé au tableau, et *a d* comme mesure naturelle d'un côté du carré.

L'une des deux diagonales du carré devant être perpendiculaire au plan du tableau, et couper deux de ses angles droits opposés, en angles de quarante-cinq degrés, cette diagonale tendra au point de vue, et chacun des deux côtés antérieurs du carré *a b*, *a c*, tendra au point de distance. Mener, en conséquence, *a* V, *a* D, *a* D'. Tirer *d* V, qui donnera, en coupant *a* D, la longueur perspective du côté *a b;* mener *b* D' parallèle à *a* D', puisque les deux lignes concourent au même point. Tirer de D, *e c* qui coupera *a* V, et donnera le côté *e c* du carré.

VII.

Mettre en perspective un carré verticalement dressé, perpendiculaire au plan du tableau.

Le côté vertical extérieur *m p* (*fig.* 13) étant donné, mener les deux perpendiculaires *m* V et *p* V; tirer une diagonale à D"; on obtient le point d'intersection *n* ou *o;* tirer de ce point *n o* parallèle à *m p*, on aura le carré perspectif cherché.

On voit que c'est absolument la même opération que pour le carré horizontal, et que seulement l'opération

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

est faite sur le côté. On s'en convaincra en tournant la figure de manière à rendre D" D" horizontal. On saura, en consultant la *fig.* 12 précédente, comment il il faut s'y prendre pour répéter, dans un sens ou dans un autre, ou pour diviser le carré vertical.

VIII.

Mettre en perspective un carré vu accidentellement, dont les points de fuite sont inaccessibles, dont la distance n'est point déterminée, et dont on ne connaît qu'un seul côté, et la direction de l'autre.

Soient le côté connu $a\ b$ (*fig.* 14) et le côté indéfini $c\ a$. Mener au point de vue a V en b V. Prendre sur a V un point arbitraire p assez haut pour qu'on puisse mener de ce point $p\ k$, $p\ s$ parallèles à $c\ a$ et $a\ b$, coupant l'horizon. $p\ s$ interceptera $b\ v$ en t; du centre de $k\ s$, décrire un demi-cercle qui coupera en x la verticale élevée sur V. Tirer les deux droites $x k$ et $x s$, qui forment un angle droit. Prendre la moitié de cet angle, $x\ o$. Tracer $p\ o$ et sa parallèle $a d$; mener $t k$ qui coupe $o\ p$ en *, et faire la grande parallèle $d\ b$, ensuite $c\ d$, et le carré cherché sera construit.

La petitesse de l'échelle rend difficile de bien se rendre compte de l'opération à la simple vue ; nous engageons les personnes peu expérimentées qui consulteront cet ouvrage, à tracer, pour s'exercer, ces opérations en grand, en se reportant attentivement de la démonstration à la figure, et réciproquement.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

IX.

Mettre un angle en perspective.

S'il s'agit d'un angle droit divisible en deux parties égales par une perpendiculaire au plan du tableau, la place du sommet *a* (*fig.* 15) étant marquée, mener la perpendiculaire *a* V, et les deux obliques *a* D et *a* D', lesquelles donneront l'angle cherché, soit qu'il affronte le plan du tableau, ou qu'il lui soit opposé.

Si l'axe de l'angle *p g s*, ou *d i m* (*fig.* 16), est incliné de 75 degrés, par exemple, au plan du tableau, il s'en faudra de 15 qu'il lui soit perpendiculaire. On trouvera donc son point évanouissant *c* en menant D''*c*, qui forme, avec V D'', l'angle égal de 15 degrés, V D''*c* (1). D''*c* deviendra un côté commun à deux angles de 45 degrés, *c* D''*x*, *c* D''*o*. Donc, *x* et *o* seront les deux points évanouissants des deux côtés de l'angle *d i m*, ou de l'angle *p g s*.

On procédera de la même manière s'il s'agit d'un angle aigu ou obtus; mais, en ne prenant V'' D'' (*fig.* 15) ou *c* D'' (*fig.* 16), que comme moitié d'un angle égal à celui qu'on veut mettre en perspective. Alors, au lieu des points évanouissants D D' ou *o x*, on aura d'autres points plus distants ou plus rapprochés de *c*, selon que l'angle sera plus ou moins ouvert.

X.

Mettre un rhombe ou lozange en perspective.

Construire, par les mêmes moyens, un second

(1) Les mesures ne sont pas bien exactes sur la figure, mais l'opération est la même.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

triangle opposé par la base au triangle précédent. A, (*fig.* 17) est un rhombe couché sur un plan horizontal, et B un rhombe couché en un plan vertical, tous deux perpendiculaires au plan du tableau.

Il est inutile de faire remarquer, après le problème VII, que pour le premier, l'angle d'évanouissement a D'' pour sommet comme dans le problème précédent (*fig.* 16), et que pour le second, le sommet de cet angle est en D.

XI.

Mettre un rectangle en perspective.

Tout rectangle renfermant nécessairement un carré dont ses petits côtés sont la mesure, si la figure A donnée *o j p k* (*fig.* 18) est parallèle à l'horizon par ses grands côtés, prendre sur un des grands côtés *j x* égal à *j p*, ce qui donnera le carré *x j p s*; mettre ce carré en perspective (Prob. II), on aura *x j r d;* prolonger indéfiniment *r d*, et le couper par *o k*, on aura pour rectangle perspectif *o k r j*.

Le rectangle ayant au contraire ses grands côtés perpendiculaires à l'horizon, le convertir lui-même en carré, en prolongeant en *x*, *o p* pour le faire égal à *o k;* mener *o* V, *p* V, *x* V; tirer l'une des deux diagonales *o* D' ou *x* D, on aura le carré perspectif *o d b x*, et par le moyen de *p* V, le rectangle perspectif *o d h p*. Le rectangle naturel étant tracé, *a b c d* (*fig.* 19), mener la diagonale *b d*, laquelle donne, avec le côté *b a*, ou le côté *c d* du quadrilatère, l'angle *a b d*, ou son adjacent égal *c d b;* faire l'angle semblable V D'' K. Tracer sur le tableau, à la place convenable, *a' d'*, et mener les deux perpendiculaires indéfinies *a'* V, *d'* V, ainsi que la dia-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

gonale $a'K$ au point d'intersection. Tirer l'horizontale $b'c$.

Cette figure et la figure 12 indiquent suffisamment, sans qu'il soit besoin de plus d'explication, la manière d'ajouter à un rectangle autant de figures semblables qu'on le désirera, soit latéralement, soit en profondeur.

XII.

Mettre en perspective un hexagone.

Par le moyen indiqué au problème XI (1), l'hexagone naturel étant donné $abcdef$ (*fig.* 20) et ayant deux côtés parallèles au plan du tableau, tracer les deux verticales (ponctuées) $acfd$, et dans le rectangle, les deux obliques cf, ad, et par leur point de rencontre g, mener l'horizontale be qui coupe ac en 1, fd en 2.

L'apparence perspective $a'c'd'f'$ du rectangle étant obtenue, faire passer par le point g' la transversale indéfinie $b'e'$, reporter dessus 1 b' égal à 1 g', et 2 e' égal à g' 2; tirer les obliques $a'b'$, $b'c'$, $d'e'$, $e'f'$.

XIII.

Mettre en perspective une série d'hexagones.

Les figures 12 et 19 expliquent suffisamment l'opération, qui ne consiste qu'à tirer des parallèles.

XIV.

Mettre en perspective un octogone. — Une série d'octogones.

Former de l'octogone $bcefghij$ (*fig.* 21) le carré

(1) La figure perspective est donnée ici au double de la figure naturelle pour laisser apercevoir les lettres.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

a k d l, par le prolongement des côtés. Tirer les quatre convergentes *a* V, *c* V, *e* V, *l* V, en les coupant par la diagonale *l* D et par l'horizontale *o n*; faire passer des parallèles par les points d'intersection de la diagonale avec ces convergentes : si l'opération est bien faite, les points d'intersection que produiront à leur tour ces horizontales sur *a* V et sur *l* V, marqueront les obliques de l'octogone qui, toutes, doivent s'évanouir au point de distance D ou D', chacune de son côté.

Si l'on veut faire une série d'octogones latéraux, prolonger *ad libitum* les transversales indéfinies *a l o n*; reporter la longueur de *a l* par le moyen de la diagonale, sur sa prolongation, autant de fois qu'on voudra multiplier la figure, et de chaque point mener une convergente à V. Tirer ensuite les côtés obliques du second octogone, à l'un et à l'autre point D et D', suivant leur direction.

XV.

Mettre en perspective un cube vu de front.

a b c d (*fig.* 22) étant le côté donné, mener de chacun de ces points, une convergente au point de vue. Pour tracer le carré de la face inférieure *b c n o*, élever *o p n q*, et tirer *p q*.

Les opérations de la figure A s'appliqueront d'elles-mêmes à la figure B.

XVI.

Mettre en perspective un cube vu d'angle.

La place et la hauteur de l'arête antérieure du cube étant données, *a p* (*fig.* 23), mener *a* V, diagonale perpendiculaire qui coupe l'angle droit *c a b* en deux

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

angles de quarante-cinq degrés chacun. Toute ligne inclinée de quarante-cinq degrés, par rapport à la perpendiculaire qui se dirige au point de vue, devant s'évanouir au point de distance, tirer a D et p D, a D' et p D'; par D (ou D'), abaisser la verticale D d', qui sera la ligne évanouissante ou l'horizon propre de la face $a\,p\,q\,b$ du cube; tirer la diagonale $a\,d$', qui coupera p D' en q; élever $q\,b$; tirer b D qui coupera a V en z; tirer D' z qui, prolongée, coupera a D en c; abaisser la verticale $c\,r$.

XVII.

Mettre des saillies en perspective.

Soit (*fig.* 24) un corps carré ou pilier A, posé sur un socle B, posant lui-même sur une plinthe E; le pilier étant couronné d'un tailloir G.

Tracer (suivre sur la grande figure) le plan perspectif supérieur de la plinthe $a\,b\,c\,d$, ainsi qu'il se pratique pour tout carré. Les diagonales $a\,c$, $b\,d$ étant marquées, prendre sur le côté géométral la différence en retraite du socle sur la plinthe, 1, 2; mener 1 V; de ses intersections avec les diagonales $b\,d$ et $a\,c$, tirer $b'\,a'$ et $b'\,c'$, qui seront les deux faces apparentes du carré du socle; élever les verticales $a'\,a''$, $b'\,b''$ à la hauteur perspective voulue, en $c'\,c''$ indéfinie. Tirer les deux fuyantes a'' V et b'' V et la parallèle horizontale $c''\,d''$.

On fera les mêmes opérations sur la face supérieure pour trouver le plan du corps carré A qui doit lui être superposé.

Les opérations pour le tailloir sont absolument sem-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

blables, si ce n'est que les lignes fuyantes descendent à l'horizon au lieu d'y monter; mais, comme il s'agit ici de trouver une saillie, au lieu d'une retraite, l'importance de cette saillie 2, 3, sera marquée sur le côté du pilier 3, on mènera la fuyante indéfinie 3 V, que l'on coupera par la diagonale D 2 au point *o*. On tirera la parallèle *o p*, qui se coupera par la seconde diagonale D' *p*; le reste se comprend.

XVIII.

Mettre une pyramide en perspective.

La base de la pyramide (*fig.* 25) étant un carré, tracer d'abord la perspective de ce carré *a b c d*. Du point d'intersection des deux diagonales *f*, élever une verticale *f g* à la hauteur voulue *g*, et du sommet de cette verticale abaisser les côtés de la pyramide aux angles du carré.

S'il est question de mettre en perspective une pyramide dont on ne connaît qu'un côté de la base, vue accidentellement, et la direction de l'autre, les points de fuite étant en dehors du tableau, et inaccessibles, établir d'abord le carré perspectif, ainsi qu'il est dit Prob. VII (*fig.* 14). L'opération étant faite, tirer la seconde diagonale *c b*, et de son point de rencontre avec *a d*, élever une verticale *h g* à la hauteur voulue de son sommet; tirer *c g*, *a g*, et *b g*.

XIX.

Mettre un cercle en perspective.

La manière la plus commode et la plus expéditive, est de circonscrire d'un carré le cercle donné (*fig.* 26).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Après avoir tiré les deux diamètres perpendiculaires ab, cd, et les deux diagonales ef, gh, on mène les deux séquentes $ijkl$, par les points d'intersection $mnop$. On a ainsi, sur le côté du carré touchant à la base du tableau, les points q, i, c, k, f, d'où l'on mène autant de convergentes au point de vue V (1). Après avoir tiré gp à la hauteur voulue, on mène de ces deux points les diagonales croisées gD, fD, lesquelles, en coupant les convergentes intérieures iV, kV, déterminent les points d'intersection intérieurs $m'n'o'p'$. On tire $a'b'$ et $g'f'$ parallèles à gf; on obtient de la sorte les huit points $c'm'a'n'c'p'b'o'$, par lesquels doit passer la représentation perspective de la circonférence donnée. Il suffit d'un peu d'habitude de la main pour tracer correctement la figure au moyen de ces repères.

Autre méthode qui donne quatre points de repère de plus.

Le cercle étant inscrit dans un carré (*fig.* 27), tirer les deux diamètres ho et rs et les diverses diagonales as, bs; ad, ao; hb, ho, hd; cr, cb, co; sb, dr. Des points d'intersection du cercle et de ces diverses diagonales, mener des verticales sur ab, qui donneront les points 1, 2, 3, 4. De ces points et de arb, qui se trouvent ou qu'il faut reporter sur la base du carré perspectif, tirer les convergentes aV, 1V, 2V, 3V, 4V.

(1) Nous rappelons au lecteur que toutes les lignes fuyantes concourant à un même point de tableau, sont réellement parallèles entre elles (Prop. 24). Il ne se laissera donc pas tromper par l'expression de lignes convergentes, qui ne désigne, dans ce problème et les suivants, que l'apparence perspective.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Répéter, dans le carré perspectif, les diagonales de la figure. On y retrouvera les quatre points extérieurs et les huit points intérieurs d'intersection *r k i h p x s q v o n m*, par lesquels doit passer la circonférence du cercle.

Si le cercle est couché dans un plan vertical, l'opération est absolument identique, avec la seule différence qu'elle se pose sur le côté, l'horizon étant lui-même vertical. La moitié supérieure de ce cercle donne l'arcade plein-cintre. *Voyez* ci-après problème XXXI.

XX.

Diviser perspectivement un cercle en un nombre de parties données.

Après avoir fait (*fig.* 28) la figure perspective du cercle, soit donné de diviser la figure géométrale en sept parties. Marquer ces divisions 1 2 3 4 5 6 7, mener des lignes perpendiculaires de ces divers points sur *a b*. Tirer de leur intersection des convergentes vers le point évanouissant, lesquelles couperont le cercle perspectif à toutes les divisions.

On comprend que quand on a ainsi divisé le cercle, il suffit de mener les cordes 1, 2 : 2, 3 : 3, 4, etc., pour opérer le tracé perspectif d'un polygone d'un même nombre de côtés, ou d'élever des droites de chaque point pour marquer les divisions sur un corps cylindrique.

XXI.

Mettre un polygone régulier en perspective.

Même opération que pour la division du cercle.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXII.

Mettre un cône en perspective.

La base du cône (*fig.* 29) étant un cercle, mettre en perspective le cercle donné circonscrit d'un carré ; tirer les deux diagonales du carré. Du point d'intersection, élever une verticale da, qui sera l'axe du cône à la hauteur voulue ; abaisser du sommet ou vertex ab et ac sur les deux extrémités du diamètre.

XXIII.

Mettre en perspective un escalier droit, ou toute autre série de gradins dont toutes les arêtes sont dans un même plan incliné.

Le giron des marches d'un escalier ordinaire ayant en profondeur le double de la hauteur de la marche, il s'ensuit que le plan dans lequel se rencontrent toutes les arêtes des marches, est incliné de vingt-deux degrés et demi (son inclinaison serait de quarante-cinq degrés, *si* le giron était égal à la hauteur). Le plan s'évanouit donc à moitié de la distance ou à $\frac{D}{2}$ (*fig.* 30). Voyez aussi Prop. 21 et 22.

Ayant ainsi déterminé l'horizon propre du plan incliné, tracer à la place convenable le premier degré de l'escalier fuyant ; soit $aocn$; mener cV et nV, qui doit avoir une longueur perspective égale à la somme des girons de toutes les marches dont l'escalier se compose (moins une si la dernière forme palier). On coupera nV en d, par les procédés indiqués Probl. Ier, pour déterminer la longueur perspective

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

d'une ligne fuyante. Elever dk, sur laquelle on placera autant de points que l'escalier doit avoir de marches (on peut, *si* cela est plus commode, faire cette échelle sur la prolongation indéfinie de cn); tirer, par chacun de ces points, des convergentes au point de vue V (voir la note du Problème XIX). De la rencontre de chacune de ces lignes avec D_2, abaisser une verticale, on aura le profil perspectif de l'escalier ou du gradin : mener de chaque arête, une horizontale sur aD_2, en abaissant de chaque point de rencontre une seconde verticale ; l'escalier sera construit.

Nous nous bornons à ce seul exemple, qui nous semble suffisant pour l'objet que nous nous sommes proposé. On trouvera dans le *Manuel de Perspective*, de l'*Encyclopédie-Roret*, les opérations pour mettre en perspective des escaliers elliptiques, en hélice, etc.

XXIV.

Trouver le milieu perspectif d'un angle droit vu accidentellement, et dont le point de distance est inconnu.

S'il s'agit d'un angle saillant bac (*fig.* 31), prolonger ses côtés jusqu'à l'horizon de qui alors lui sert de base. Prendre la moitié de cette base o; de ce milieu, décrire l'arc de, et élever au-dessus du point de vue la verticale Vx; faire l'angle droit dXe, en prendre la moitié x. Tirer xa, qui donnera le milieu perspectif de bac. L'opération est la même, que l'angle soit au-dessus ou au-dessous de l'horizon.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXV.

Opérer des subdivisions perspectives dans un plan en hauteur, ou en largeur, ou sur une ligne perspective, soit verticale, soit horizontale.

Après avoir déterminé la situation et la longueur de la ligne $a\,b$ (*fig.* 32), mener de V, par chacune de ses extrémités, les deux indéfinies Vx et Vy. Fermer le triangle par une base égale à la ligne naturelle xy, marquer ou reporter sur cette ligne toutes les divisions qu'elle comporte, et de chaque division, tirer une convergente au point de vue; la ligne perspective $a\,b$ ou le plan $xyba$ sera divisé semblablement à la ligne ou au plan naturel.

Pour toutes ces opérations, il va sans dire que si la ligne couchée naturelle, au lieu d'être parallèle à l'horizon, forme avec elle un angle quelconque, les projetées indéfinies, au lieu d'être tirées du point de vue, doivent être tirées du point accidentel évanouissant de la perpendiculaire de cette ligne, obtenu par les moyens indiqués Prob. IX et X, pour trouver le point accidentel évanouissant de l'axe d'un angle. (*Voyez* encore le Problème qui suit.)

XXVI.

Diviser une ligne perspective fuyante en deux ou plusieurs parties.

Toute ligne droite perpendiculaire à l'horizon est nécessairement le côté d'un carré. Soit donnée la ligne $a\,b$ (*fig.* 33) : tirer du point de distance D, par son extré-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

mité b, la diagonale Dx, et de a, la parallèle géométrale. Diviser ce côté selon le besoin, et de chaque division mener une convergente à D. Ce moyen peut servir pour diviser pareillement une surface.

Autre moyen.

Élever sur l'extrémité antérieure de la ligne fuyante zx (*fig.* 34), la verticale indéfinie xy; la diviser en autant de parties (soit cinq) qu'il peut être nécessaire; de chaque division mener une convergente au point de vue; élever xa parallèle à xy. Couper toutes ces parallèles par la diagonale za (ou par yx), chaque point d'intersection marquera, par l'abaissement d'une verticale, une des divisions perspectives de la ligne zx. On voit que la surface $axzy$ est aussi parfaitement divisée dans ses deux sens vertical et horizontal, selon les conditions données.

Ou bien, soit à diviser AC (*fig.* 34 bis) en deux ou en quatre ou en huit parties. Abaisser à volonté AB, CF; mener BV; faire l'une des deux diagonales AF ou CB et la médiane GR : la verticale IO qui passera par le point d'intersection P, opérera la division en deux parties perspectivement égales. Pour doubler cette division, faire les petites diagonales GI, RO, on aura deux nouveaux points d'intersection qui donneront les deux subdivisions cherchées. On voit qu'en appliquant à chacune le même procédé, on la doublerait, et ainsi de suite.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXVII.

L'écartement de deux lignes verticales étant donné géométralement, en placer un grand nombre en perspective, avec un même espacement dans le sens de la profondeur.

Soient les deux lignes données *a b*, *c d* (*fig.* 35); mener les deux convergentes *b* V, *d* V, qui marqueront les deux côtés perpendiculaires d'un carré *d b e f* que l'on complètera par une diagonale et deux parallèles géométrales. *b e* marquera la distance perspective de *a b* à la verticale *k e*. Cette distance sera égale à celle entre *a b* et *c d*. Prendre le milieu de la hauteur de *a b*, qui sera *o*. Mener les convergentes *a* V, *o* V; élever *e* K, mener par l'intersection de *e k* et de *o* V, la diagonale *b h*; abaisser la troisième verticale *h g*; de *c*, par le même procédé, mener et abaisser *i l*, et ainsi de suite.

En tirant des parallèles horizontales de chacun des points *e g l*, on aura les pieds des deux verticales correspondantes de la seconde rangée, s'il en est besoin.

Ce procédé peut servir également pour multiplier sur une ligne perspective donnée, des divisions dont la première *b e* est seule indiquée. Elever une verticale sur chacun des deux points; diviser la première en deux parties égales; mener de chaque division *o a*, au point évanouissant, une parallèle perspective à la ligne donnée, puis tirer les diagonales comme dans l'exemple précédent.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

XXVIII.

Mettre en perspective les lignes fuyantes d'une surface donnée, dont le point évanouissant est inaccessible.

Soit la surface *d c b a* (*fig.* 36). Poser ses divisions sur le côté *a b*. Reproduire ces divisions proportionnellement, au moyen de l'échelle triangulaire de réduction (géométrie, *fig.* 59), sur le côté *d c*, et tirer ses lignes 1, 1' : 2, 2' : 3, 3' qui nécessairement concourront toutes au point évanouissant, quel qu'il soit.

Si c'est sur la ligne fuyante *c b* que la division doit se faire, tirer ensuite la diagonale et abaisser les verticales comme dans la figure 34.

XXIX.

Lorsque deux points évanouissants sont placés en dehors du tableau et inaccessibles, les ramener dans le tableau même.

Soit le rectangle en volet vertical *b d c a* (*fig.* 37), incliné de 45° au plan du tableau, où les points de distance, étant inaccessibles, peuvent être remplacés par d'autres points $\frac{D}{2}$ donnant moitié de cette distance. Trouver d'abord les lignes évanouissantes *a b'*, *c d'*. Diviser *b a* par $\frac{1}{2}$. (Si l'on n'avait que le tiers de la distance, on diviserait par $\frac{1}{3}$, et ainsi du reste). Mener $\frac{1}{2}\frac{D}{2}$ et *b* V : l'intersection *x* marquera le point dirigeant de *a b'* sur D, s'il était dans le plan du tableau. Faire la même opération sur la ligne *d c*. Les deux lignes *d* V et $\frac{1}{2}\frac{D}{2}$ donneront leur point de rencontre *z*, sur lequel doit se diriger *c d'*. On a ainsi les

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

deux côtés fuyants du rectangle perspectif. Pour déterminer le point où ils doivent être coupés, faire aV et $\frac{1}{2}D'$; mener bo, qui coupera ab' en b'; de b' abaisser $b'd'$, le rectangle perspectif sera établi. Pour diviser en deux verticalement, faire les deux diagonales ad', $b'c$, ou au moins leur point de rencontre : la verticale qui passera par ce point coupera le rectangle en deux parties perspectivement égales (Prob. III et VII). Pour opérer la division horizontalement, prendre la moitié de $b'd'$ et de ac, et tirer une ligne par les deux points de compas. Si l'on voulait ajouter un autre rectangle semblable à celui-ci, de quelque côté que ce soit, prendre la moitié de ce côté, et procéder comme il est dit aux problèmes IV et IX.

Soit la croix géométrale $abkmvulo$ à mettre en perspective sur l'angle (Prop. 26 et Prob. VI), le côté au étant donné pour arête antérieure. Cette croix étant un composé de cubes, l'application de ce qui vient d'être dit au sujet du rectangle $bdca$ se comprendra d'autant plus aisément.

Pour faciliter certaines opérations, on peut commencer par circonscrire la croix d'un rectangle $cc'c''c'''$. Chercher d'abord les lignes fuyantes du sommet et du pied de la croix. A cet effet, prendre, comme ci-dessus, la moitié de ab et de uv. Mener de ces deux divisions $\frac{1}{2}D'$, que l'on coupera par bV en x, et par vV en n. Sur x diriger ab', qui tend nécessairement à D' inaccessible, et par n mener uv', qui sera dans les mêmes conditions. Il faudrait faire les mêmes opérations pour chacune des lignes horizontales qui tendent à s'évanouir à D'; mais on peut les éviter en opérant sur la portion de

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

la ligne $c'''c''$, interceptée entre $*1$ et $*2$, autant de divisions qu'en renferme au (1). Chacun de ces $*$ sera le point dirigeant de chacune de ces divisions vers D'; on aura, de cette manière, $o'k'$ et $l'm'$, sans avoir besoin de les chercher. Pour avoir l'autre face apparente de la tige de la croix, il faut reporter ab en ac, uv en uc', en prendre pareillement la moitié, mener $\frac{1}{2}\frac{D}{2}$, $c'V$ et $c'V$, pour avoir z et y les points dirigeants de ad et de ue.

Pour avoir la largeur perspective réduite de ab, mener $\frac{1}{2}\frac{D}{2}$, la couper par aV; tirer de b, par le point dirigeant p, une évanouissante à D, qui donnera sur ax l'intersection b', d'où l'on abaissera $b'v'$. Mener de b' une horizontale $b'd$, qui sera diagonale d'un carré dont on n'aperçoit que deux côtés da, ab', et donnera de. Pour obtenir la longueur perspective des deux bras de la croix, diviser fh, gi par moitié, faire passer par les deux divisions io', hk'; de leur intersection avec $o'k'$, abaisser $o'l$, km', on aura la longueur de la croisée ou traverse. Pour avoir l'épaisseur du croisillon $o'l'k'f'$, tirer les deux horizontales $o'o''$, $l'l''$, égales à $o'l'$; diviser; mener $\frac{1}{2}\frac{D}{2}$, coupé par $o''V$; diriger $o'o$ par r; faire la même opération pour $l'l$; couper or par $\frac{1}{2}V$; de l'intersection o, abaisser ol. On comprend, de reste, qu'en divisant $*3*4$, comme on a divisé $*1*2$, on aura les points dirigeants de toutes les subdivisions de la seconde face de la croix. Ayant, par ce moyen, le point de rencontre de hh' avec de, on a la ligne lh' et sa prolongation de l'autre côté de $b'v'$. L'épaisseur de $gk'm'$ se prend comme celle de l'autre croisillon.

(1) Ces divisions fussent-elles irrégulières, peuvent s'obtenir sans tâtonnements, par le procédé donné au problème.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

XXX.

Mettre une ogive en perspective fuyante.

La figure étant donnée *a b c* (*fig.* 38), construire le rectangle *a c e f*, abaisser la verticale *b d*, diviser *a d* en trois parties, ou plus si l'on veut; élever les verticales 1, 1' : 2, 2'. : 3, 3' : 4, 4'. De leur intersection avec l'arc *a b c*, mener des parallèles à *f e*. Mettre en perspective le rectangle avec ses divisions (Prob. XXV et XXVI), et faire passer les arcs par *b* et les intersections 1'2'3'4'.

XXXI.

Mettre une arcade plein-cintre en perspective.

On peut voir, par la figure 39, que les procédés sont semblables à la fois à ceux de la figure précédente et à ceux des *fig.* 26 et 27 (Prob. XIX), relatives à la manière de mettre un cercle en perspective. En effet, une arcade plein-cintre n'est autre chose que la moitié d'un cercle. Seulement, on a ajouté ici deux points de repère supplémentaires par l'addition d'une troisième transversale passant par le centre du rectangle *a c e f*. Le dessinateur dont la main est peu sûre fera bien de multiplier ces points directeurs des courbes, et rien ne l'empêche d'user de ce moyen à l'égard du cercle.

XXXII.

Mettre en perspective une suite d'arceaux parallèles au plan du tableau.

Ayant les divisions des plans fuyants tracées sur la ligne *b* V (Prob. XXVII) comme étant la plus déve-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

loppée, mener de chacune une horizontale à la ligne correspondante *b* V. Diviser l'horizontale *b b'* par le milieu; du point *a*, tirer *a* V, qui marquera par ses intersections avec les horizontales, les centres des divers arceaux.

XXXIII.

Mettre un fronton ou un pignon (ou un toit) en perspective.

Déterminer la fuite et la longueur de la base du triangle *a b c* (*fig.* 41 et 42). La couper en deux parties perspectivement égales (Prob. XXVI), par *b d*. Déterminer par le point de distance D, ou par la fraction (Prob. XXXIII), l'horizon propre où doit s'évanouir le plan incliné du fronton, du pignon ou du toit, ou simplement le point où doit tendre l'arête rampante (1). Mener *a* A ou *c* D', jusqu'à la rencontre de *b d*. De ce point, abaisser *b c* ou *b a*. Toutes les lignes parallèles à *a* A ou *c* D', s'évanouiront nécessairement au même point A ou D' (Prop. 24).

Pour tracer le pignon découpé de la figure 43, dont tous les gradins ont les deux côtés égaux, et dont le plan antérieur s'évanouira conséquemment à D, procéder d'abord pour obtenir le triangle. Élever en *a* la verticale *a e*, rendue égale à la hauteur du pignon par la fuyante *b* V prolongée. Diviser cette ligne *a e* en

(1) Si ce plan est incliné de 45°, c'est-à-dire forme avec son plan opposé un angle droit, il tendra nécessairement au point de distance D'. Si l'angle n'est lui-même que de 45°, dont la moitié est de 22° 30', son côté s'évanouira à $\frac{D}{2}$ (Prob. XXIII). Si l'angle sort de ces deux conditions, il aura un point évanouissant propre.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

autant de parties plus une, $4e$, (1) que le pignon doit avoir de gradins; de ces divisions, mener les convergentes 1 V, 2 V, 3 V, 4 V. De leurs points de rencontre avec a D' et bc, abaisser une perpendiculaire sur la parallèle inférieure. Cette opération et celle qui reste à faire pour obtenir la face géométrale du gradin, sont absolument semblables à celles indiquées plus haut pour la construction perspective d'un escalier. Elles ne diffèrent point si le pignon est vu sur l'angle ou accidentellement; seulement, la figure, au lieu d'avoir un côté géométral, et un côté évanouissant au point de vue, aura ses deux côtés qui s'évanouiront, dans le premier cas, aux points de distance D et D' (Prob. VI); dans le second, à deux points accidentels, tels que ox (*fig. 16*), qu'on obtiendra en suivant le procédé indiqué au problème IX.

XXXIV.

Mettre en perspective un hémicycle.

Soit le demi-cercle naturel donné acb. Mener a V, et b V, qu'on suppose devoir être coupés par l'horizontale $a'b'$, marquant la naissance de l'hémicycle. De o, centre de $a'b'$, mener la diagonale o D, qui donne par son intersection k la profondeur. Tirer l'horizontale kh. Faire l'autre diagonale oh. Couper ok et oh, par n V et p V. Les deux intersections * et les points a' f b' marqueront les cinq points par lesquels le demi-cercle doit passer (*V.* d'ailleurs le Prob. XIX et ses *fig.* 26 et 27.)

Faire les mêmes opérations en sens inverse pour la courbe supérieure.

(1) Egale à la hauteur géométrale du triangle vide obk.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXXV.

Mettre une tour ronde, ou tout corps cylindrique quelconque, en perspective.

On suppose dans la figure 45 l'absence de place, au bas du tableau, pour y tracer la figure naturelle, ce qui oblige de l'établir dans le haut, et l'inaccessibilité du point de distance, qui met dans la nécessité d'opérer sur la moitié $\frac{D}{2}$ (Prob. XXIX, *fig.* 37).

Le diamètre du cercle étant donné, *a b*, décrire la demi-circonférence *a c e d b*. (On peut tracer le cercle entier si l'espace le permet; mais cela est parfaitement inutile, puisque les résultats, c'est-à-dire la division de la base du carré ou de sa moitié, seront toujours semblables) (1).

Marquer sur la base du demi-cercle *c' e' d'*, abaissées de *c e d*, et mener de ces points, ainsi que de *a* et *b*, les convergentes au point de vue V.

Pour tracer le carré perspectif, chercher la diagonale *a g*, qui doit s'évanouir à D, inaccessible, et dont on n'a que la moitié $\frac{D}{2}$. Opérer comme dans la figure 37, en prenant la moitié de *a b*, menant *e'* $\frac{D}{2}$ qui coupera *b* V en *g*; tracer la diagonale *a g*, la pa-

(1) On voit que *c d* sont les deux intersections obtenues par le tracé des deux diagonales *e' e*, *c d* (Prob. XIX). C'est par un accident dépendant de la position de la figure dans le tableau que *e'* V et *e'* D semblent en être la prolongation, quoiqu'elles en soient indépendantes et susceptibles de prendre une autre direction, en supposant la figure un peu plus ou un peu moins sur le côté. Nous faisons ces observations pour prévenir une confusion qui embarrasserait quelques lecteurs.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

rallèle horizontale $g f$, la seconde diagonale $b f$, et le diamètre $o p$. On obtiendra aussi le centre C, d'où l'on abaissera C A, qui sera l'axe du cylindre et réglera toutes les opérations suivantes. Les points * où les deux diagonales seront coupées par a V, c' V, e' V, d' V, b' V, sont, avec $e o r p$, ceux par lesquels on doit faire passer le cercle (ou seulement sa demi-circonférence $o e p$, qui doit être visible). De $o e p$, et des deux intersections **, abaisser des verticales qui marqueront les mêmes points sur tous les cercles parallèles qu'on voudra tracer, et dont on obtient la figure perspective par les mêmes procédés.

OBSERVATION IMPORTANTE.

Les personnes peu familières avec la perspective s'effrayent ordinairement de la quantité de lignes qui couvrent les figures; de plus, dans les opérations, elles s'égarent au milieu de ces lignes, qui finissent par ne plus leur offrir qu'une véritable confusion. Nous conseillons à ces personnes de s'éviter ces inconvénients en s'accoutumant à ne tracer que la portion des lignes à peu près indispensables pour la construction de la figure, ou pour obtenir une intersection, en négligeant les prolongements inutiles. Leurs dessins moins surchargés leur paraîtront à la fois plus lisibles et plus propres, et elles seront surprises de la simplicité réelle des opérations qui leur semblent quelquefois compliquées d'une manière très-embarrassante. Mais elles doivent craindre aussi que cette économie, poussée trop loin, n'offre d'autres inconvénients plus

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

graves encore, et entre autres, celui de perdre le fil d'une opération non terminée. Il est nécessaire, pour prévenir ce danger, de toujours bien accentuer chaque partie de cette opération, et de conserver à chaque *ligne* de construction non achevée des espèces de jalons qui servent à faire reconnaître toujours le point vers lequel elles tendent, afin de le retrouver au besoin. Il est encore bien essentiel de ne point se contenter d'*à peu près;* de ne point négliger de bien faire porter la règle sur les deux points qui déterminent la direction d'une ligne; de prendre, avec une stricte précision, les divisions au compas, car une légère déviation, une mesure un peu fautive, peut, de conséquence en conséquence, vicier toute une opération et procurer des figures gauches absolument intolérables. Le surcroît de temps qu'exigeront ces précautions minutieuses, sera toujours moins long que le temps qu'on serait forcé d'employer pour refaire une opération manquée.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

ATLAS.

Ne pouvant donner une collection de modèles aussi étendue que nous l'eussions désiré, nous nous sommes efforcé du moins de réunir sous les yeux des personnes que nous avons eu plus spécialement en vue, en composant ce petit traité, un choix de motifs les plus variés et les plus susceptibles d'être consultés, ou même utilisés avec fruit. Ces motifs sont puisés, pour les différentes époques de l'art, aux meilleures sources, et principalement, pour l'antiquité grecque et romaine, dans les vases étrusques de Hamilton, les ruines de Pompéi par Mazois, les bains de Titus et de Livie; pour le moyen-âge, dans les monuments français de Willemin, les cathédrales de Chapuy, les instructions du comité historique des arts et des monuments; pour la Renaissance et les temps postérieurs, dans les loges du Vatican, par Raphaël, dans les beaux ouvrages publiés sur le palais Massimi, par Haudebourt; sur la Villa Pia, par J. Bouchet; sur la chambre dite de Marie de Médicis au Luxembourg, par Dedaux; sur la Sicile, par Hittorf; dans les œuvres de Ducerceau, de Vatteau, de Bernard Picart; et les ornements de Percier Fontaine. Nous avons ajouté à ces emprunts un certain nombre de motifs ou d'ajustements entièrement inédits, recueillis par nous-même, des monuments originaux des diverses époques, de Benvenuto-Cellini, de J. Goujon, et d'autres artistes plus ou moins célèbres. Mais nous n'avons cru devoir sortir nulle part de la réserve que nous commandait la modestie de notre plan.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

Cet ouvrage n'est pas destiné aux lauréats de l'École des Beaux-Arts. Il n'a pour but que d'aider les ornementistes de tous genres, qui n'ont eu ni le temps de faire des études complètes, ni les moyens de se procurer de coûteuses collections, peut-être trop ambitieuses d'ailleurs, pour les guider utilement dans d'humbles travaux. En cherchant à nous tenir au niveau de leurs besoins du jour, nous aimons à croire cependant que les artistes chargés de travaux plus importants pourront encore consulter notre cahier avec fruit, à raison des détails ou compositions inédites qu'il renferme. Nous savons que beaucoup de personnes auraient désiré y trouver des décorations toutes faites, pour des meubles, pour des devantures, pour des destinations prévues; nous n'avons pas cru devoir entrer dans cette voie, qui n'est propre qu'à égarer ceux qui la suivent. Ainsi que nous l'avons déjà dit, il ne suffit pas de grandir ou de réduire l'échelle d'un dessin pour l'approprier à une autre destination. Le changement d'échelle peut détruire tout son caractère, et ceux qui ne savent point se rendre compte de ces résultats et de leurs causes, sont tout surpris que ce qui était plein de grâce ou de grandeur dans un endroit, devienne disgracieux ou mesquin dans un autre. Nous avons donc cru mieux servir ceux qui nous consulteront, en ne leur offrant que des motifs servant les uns d'exemples, nous dirions presque de conseils, pour des ajustements et des combinaisons, les autres de répertoire, où l'on peut en sûreté aller emprunter des détails, des fragments, tous avoués par le goût. Mais nous répétons aux personnes peu expérimentées, qu'en fait d'or-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

némentation, elles ne sauraient jamais être bien sûres de l'effet que produiront leurs compositions, si elles se bornent à consulter les dessins extrêmement réduits que contiennent les recueils, ou à jeter leurs idées, également sur une trop petite échelle. Elles feront bien de les *essayer* sur la place même, s'il est possible, avant de les exécuter, tout au moins de les tracer comme étude préparatoire, sur quelque grande page où le motif puisse prendre le développement nécessaire pour mettre à même de juger, au moins à peu près, de l'effet que produira l'exécution. Lorsqu'il s'agira d'ornements en coloris, il sera convenable d'indiquer sur ces essais, non par des notes, comme on ne le fait que trop habituellement, mais par des teintes ébauchées, les combinaisons de couleurs au moyen de l'huile ou de l'aquarelle, ou des crayons de pastel, selon les dimensions de l'étude, ou la nature du subjectile sur lequel on peut la tracer.

RENVOIS.

NOTA. — Les chiffres arabes indiquent les figures, et les chiffres romains les planches, quoique le graveur n'ait pas observé ces différences.

AMORTISSEMENTS. Couronnement d'une baie, d'un panneau, etc., encadré ou non : 172, (XXII), 173, 180, 181, XXIII), 198, 202, 204, 215, (XXIV), 217, 230, 231, (XXV). On peut composer des amortissements avec la partie supérieure ou inférieure d'un grand nombre des panneaux ou fleurons gravés dans ce recueil.

ARCHITECTURE. C'est une nécessité pour l'ornemen-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

tiste de connaître les règles et les formes de l'architecture. Néanmoins, on s'abuserait si l'on pensait que ces formes et ces règles doivent être rigoureusement appliquées aux fragments d'architecture, que le décorateur peut introduire dans une composition. Celle qu'on voit dans les peintures de Pompéi, sur les vitraux et les manuscrits du moyen-âge et de la Renaissance, ainsi que dans les loges de Raphaël, est une architecture frêle, sans rapports sérieux avec l'architecture réelle, et qui ne saurait presque jamais tenir debout si on l'exécutait. Toutefois, cette architecture, aussi, a ses proportions, et tout arbitraires qu'elles soient, elles ne sauraient être combinées avec quelque vraisemblance et quelque harmonie, que par un homme qui connaît les autres. L'ignorance ne produit jamais rien de satisfaisant.

Armes diverses, antiques et modernes : 79, 83 (XVIII), 101, 110, 123, 127, 126, 131 (XX), 239 (XXVI), 246 (XXVII). — Les nos 79, 101, 127, 246, représentent des casques grecs qu'il ne faut point confondre avec les casques romains, 83, 131, ni avec le casque barbare, 110. 130 est une tiare persane. La hallebarde 126 est postérieure au xvie siècle. Les armes antiques des *fig.* 264 et 274 (XXIX), les armes chevaleresques du trophée 265, sont un peu fantastiques.

On trouve très-facilement des armes antiques sur la colonne trajanne, dont il existe de belles gravures à la Bibliothèque, sur les statues et les bas-reliefs du Musée Royal, et dans les recueils de Tischbein, de Hamilton (*vases étrusques*, etc.). Les armes du moyen-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

âge abondent au Musée d'artillerie, au Musée Du Sommerard, chez les marchands d'objets de curiosités, et même chez les mouleurs. Nous n'aurions pu essayer de donner une idée des immenses variétés d'armes connues, sans dépasser, au-delà de toute proportion, le cadre dans lequel nous devions nous renfermer. Les ornementistes feront bien de ne négliger *aucune occasion* de prendre des croquis arrêtés de toutes celles qui leur tomberont sous la main. Nous leur faisons la même recommandation pour tous les meubles, ustensiles, attributs anciens qu'ils rencontreront. A chaque instant, le besoin peut se rencontrer de placer quelqu'une de ces formes dans leurs compositions.

ATTRIBUTS. V. *Armes, Caducées, Corbeilles, Couronnes, Instruments, Lampes, Masques, Vases*, etc., 79 (XVIII), 117, 124, 127 (XX), 193 (XXIII et XXIX en presque totalité), 277, 278, 295 (XXX); *Foudres*, 83 (XVIII), 140, 154 (XXI), 239 (XXVI); *Sablier*, 185 (XXIII); *Thyrses*, 172 (XXII), 174, 193 (XXIII), 209, 214, (XXIV).

— des arts, des sciences, de la justice, des sacrifices, etc., 258, 259, 260, 262, 263, 267, 270, 275 (XXIX); 277, 278, 295, 296 (XXX).

BANDELETTES ou LEMNISQUES. V. *Rubans*.

BATONS ROMPUS, *Grecques*, *Méandres*. Formes extrêmement variées, tantôt simples, tantôt compliquées, tantôt entremêlées de palmettes, de caissons, de rosettes, 12 à 34, 11, 12, 13, 14, 15, 17 (XV), 22, 26 (XVI), 50 (XVII), 79 (XVIII), 92 (XIX), 250 (XXVIII).

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

Presque toutes ces formes sont grecques. Le moyen-âge a fait beaucoup usage aussi des bâtons rompus autour de ses arcades, en leur imprimant quelquefois un caractère particulier. (*V.* le *Manuel de l'Architecte des monuments religieux.*) Ce genre de décoration s'exécute en peinture, en sculpture, en marqueterie, en mosaïque. Il convient pour une frise, un montant, un encadrement, une bordure, même sur étoffe de tenture ou de vêtement.

Blason. Les figures et les combinaisons du blason sont assujéties à des règles fixes qu'il n'est pas permis de violer en quoi que ce soit. Aussi, l'on ne saurait mettre une couleur ou un métal peur un autre, ni placer à droite la pièce qui doit être à gauche, ni droite celle qui doit être couchée. (*V.* le *Manuel du Blason*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret*, et ci-après *Couleurs, Métaux.*)

Bordures. Tout dessin courant peut faire une bordure; tels sont: les *bâtons rompus*, les *entrelacs*, les *guirlandes* (*V.* ces mots); tous les dessins à motifs reliés entre eux ou susceptibles de se reproduire périodiquement, 2 *b*, l'encadrement noir de la figure 12: 18 (XV), de 23 à 46 (XVI), 47, 49, 50, 54, 55, 56, 58, 59, 60 (XVII), 179, 186 (XXIII), 218 (XXV); les bandes A B C des plafonds 246, 247, 249 (XXVII). Les motifs de bordures connues sont infinis, et ceux des compositions nouvelles inépuisables. — 2 (XV), 47, 49, 50, 54, 55 (XVII), sont tirés des vases grecs dits étrusques; 23, 24, 25, 33, 37 (XVI), 56, 58, 60 (XVII), 179 (XXIII), proviennent de vitraux des XIIe

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

et XIIIe siècles; 27, 28, 29 (XVI), 59 (XVII), appartiennent à l'ornementation sculptée des mêmes époques; 44, 45, 46 (XVI), 249 C, (XXVII), tiennent à la Renaissance; 246 A, 247 B, 249, sont de l'époque impériale. Au moyen de ces distinctions, on pourra plus facilement reconnaître le style des autres motifs de ce recueil.

Caissons. V. *Patères, Plafonds, Rosaces.* Le caisson est un médaillon creux, à plusieurs côtés égaux ou inégaux entre eux. Il se dessine sur une voussure, sur un plafond (XXVII), (XXVIII). Le plus ordinairement, c'est une rosace qui en occupe le fond. Néanmoins, les figures de ces deux planches font voir plusieurs autres manières de les décorer. On connaît même des édifices où tous les caissons de la voûte sont occupés par des figures ou des groupes.

Les compartiments réguliers de vitraux (hormis ceux à sujets) ou de pavés, sont aussi appelés caissons. *fig.* 12 (XV), 82, 83 (XVIII), 182, 190, 194 (XXIII), 231, 243 (XXVI), peuvent encore être considérés comme des caissons, surtout si on les suppose appliqués sur un plafond. 65, 69, 75, 81 (XVIII), représentent des caissons de cette espèce, exécutés en marquetterie. Toute rosace peut s'encadrer d'un carré, d'un hexagone, d'un octogone, pour composer un caisson.

Le caisson peut se trouver engagé au milieu d'un ornement régulier, montant ou courant, 22, 26 (XVI).

Candélabres. Il ne s'agit pas du meuble réellement destiné à porter une lumière, mais d'une espèce

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

de pilastre que nos ouvriers appellent encore *chandelier*, en ayant la forme, et dont l'office en ornement est de supporter une guirlande, ou seulement de servir de milieu à une décoration répétée, 127 (XX), 158, (XXII), 192 (XXIII), 202, 215 (XXIV). Quelquefois, on fait de ces sortes de candélabres ou chandeliers en feuillages ou en culots naissant les uns des autres. Ce motif est très-élégant. 77 (XVIII), 211, 215 (XXIV), 256 (XXVIII).

CARTOUCHE. Médaillon dont le champ est ordinairement convexe, quelquefois concave. On appelle encore ainsi, en terme d'ornement, tout médaillon, quelle que soit sa forme, dont l'entourage est fait ou peint de bois contourné et déchiqueté, ou de lignes courbes irrégulières. On n'en voit guère que de la fin du XVe au commencement du XVIIIe siècle. Les planches XXV et XXX en offrent plusieurs modèles.

CHIMÈRES, DAUPHINS. V. *Griffons, Sphynx.*

Antiques, 121 (XX), 135, 151, 152, 156 (XXI), 168 (XXII), 236 (XXVI).

Romans, 22 (V), 67 (XVIII), 138, 142 (XXI), 161, 166, (XXII), 240, 242 (XXVI).

Gothiques, 139 (XXI).

De la Renaissance et postérieurs, 99 (XIX), 126 (XX), 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 150, (XXI), 163, 165, 167, 169, 170, 171 (XXII), 189, 192 (XXIII), 204 (XXIV), 223 (XXV), 234, 245 (XXVI), 255 (XXVIII), 266, 271 (XXIX).

L'architecture gothique est très-riche en figures de chimères, qu'elle prodiguait surtout pour les goutières

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

de ses églises. (V. l'*Archit. des monuments religieux*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*.)

Coins. Une des parties souvent les plus difficiles de l'art de l'ornementiste, c'est l'arrangement des coins, principalement lorsqu'il s'agit de motifs continus. On trouvera les moyens de vaincre heureusement ces difficultés en consultant les motifs :

Antique, 12, 18 (XV), 47, 49, 50 (XVII), 92 (XIX).

Renaissance, 44, 46 (XVI), 84, 88 (XIX), 218 (XXV), 249 (XXVII).

Louis XV, 86, 87, 89, 90, 91 (XIX).

Empire ou postérieur, 85 (XIX, 246, 247 (XXVII), 256 (XXVIII), 289, 290, 291 (XXX).

Corbeilles de fleurs ou de fruits. V. *Guirlandes*. — 98 (XIX), 158, 169 (XXII), 188 (XXIII), 211, 214 (XXIV), 216, 223 (XXV), 256 (XXVIII). Quelquefois ce sont des cornes d'abondance qui font l'office de corbeilles, 96, 97 (XIX), 217, 237, 241 (XXVI).

Cornes *d'abondance*, 96, 97 (XIX), 127 (XX), 234, 237, 241 (XXVI).

Coupes antiques, 115, 122 (XX); Renaissance, 116 (XV). Les coupes de tous les âges sont extrêmement variées. Nous avons donné les deux formes que ce mot représente le plus volontiers à l'esprit. On peut aller de la plus grande simplicité à la plus extrême richesse.

Les anciens se servaient aussi pour boire, de cornes dont le bout se terminait quelquefois par une tête de biche, de sanglier ou de bélier, ayant la bouche ouverte, 269 (XXIX). Lorsqu'on se servait de ces cou-

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

pes appelées rhytons, force était de les vider en entier avant de les remettre sur la table.

Couleurs de blason ou *émaux*. Ces couleurs doivent être fidèlement observées dans la peinture des armoiries. Comme elles ne peuvent être rendues ni en dessin ni par la sculpture, on est convenu de les traduire par les travaux du crayon, du ciseau, de la plume ou du burin. Ainsi le champ bleu ou *azur* se rend par des hachures horizontales; le rouge ou *gueules*, par des hachures verticales; le vert ou *sinople*, par des hachures obliques descendant de droite à gauche; le pourpre, par des hachures obliques, de gauche à droite; le noir ou *sable*, par des hachures verticales et horizontales, croisées et serrées. C'est un pléonasme ridicule que de colorier ensuite réellement les objets ou le champ exécutés de cette manière. (*V.* le *Manuel du Blason*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret*, et ci-après *Métaux*.)

Couronnes. L'un des plus gracieux ornements employés dans la décoration, soit isolément, soit combiné avec d'autres motifs de toutes sortes. Se font de rameaux, 105 (XX), 209 (XXIV), ou à feuillage compté régulier, naturel ou imaginaire, 71, 83, (XVIII), 102, 104 (XX), 171 (XXII), 250 (XXVII) (XXVIII);

Ou à feuillage groupé en manière de tore, 79, (XVIII), 85 (XIX), 123 (XX), 140 (XXI), 246, 247 (XXVII);

Ou de fleurs et de graines, ou de fruits mélangés, 147 (XXI); d'étoiles, de perles, etc.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

La couronne héraldique peut entrer dans l'ornement comme tout autre objet, 140 (XXI), 165 (XXII), 239 (XXVI).

Couronne des vainqueurs aux jeux publics, — olympiques, — d'olivier sauvage ; pythiques, — de chêne vert ou de laurier ; isthmiques, — de pin ou d'ache.

— d'or, récompense d'une bravoure éclatante.

— murale, offrant la figure de créneaux, et d'un mur de ville, se donnait à celui qui avait le premier escaladé les murs d'une ville assiégée.

— avec des tours, se plaçait sur la tête des villes personnifiées.

— civique, — de feuilles de chêne ; se donnait au citoyen qui sauvait la vie à un autre citoyen.

— navale : composée de becs de navires et de rostres. — C'était la récompense d'une victoire remportée sur mer.

— obsidionale, décernée à celui qui avait délivré une ville assiégée ou bloquée : était composée de brins d'herbe recueillis dans la ville même.

— triomphale : deux branches de laurier.

— nuptiale : faite de fleurs.

— des festins : composée de branches et de fleurs, ou de lierre.

— radiée ou à rayons. Ne se donnait qu'à Apollon ; quelquefois à Bacchus que quelques mythologues prennent aussi pour le Soleil. — Quelques rois d'Orient, dans l'antiquité, ont pris la couronne radiée ; et on la voit

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

aussi sur la tête de César et de quelques autres empereurs romains.

— FÉODALES de rois, princes, comtes. (*V.* le *Manuel du Blason*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret.*) Nous nous bornons à faire remarquer ici que c'est François Ier qui, le premier en France, a adopté la couronne fermée. Jusqu'à lui, celle de nos rois et reines était un cercle orné de pierreries, et surmonté de pointes et de lys ou de fleurons.

— DE FRUITS. Purement décorative, 147 (XXI), 256, (XXVIII).

La couronne antique peut être employée seule, ou avec une patère, un emblème quelconque dans son vide, 79, 83 (XVIII), 85 (XIX), 102, 104, 105, 123 (XX), 246, 247 (XXVII), 257 (XXVIII).

CULS-DE-LAMPE. V. *Fleurons.*

ECOINSONS. (V. *Coins.*) Motif d'ornement destiné à remplir un angle quelconque. C'est dans la composition des écoinsons que se révèle principalement l'habileté du décorateur. C'est quelquefois l'unique champ où il ait à exercer son talent.

Il est assez ordinaire, en architecture, que l'angle formé aux deux côtés d'une arcade, par la rencontre d'un pilastre et de l'architrave, soit occupé, s'il est question d'une porte, par une figure ou même par un trophée ; et aux côtés d'une moindre ouverture, par une couronne, une patère, une rosace. Nous donnons ici un certain nombre de motifs d'ornement à consulter dans les autres cas : 93, 94 (XIX), 168, 170 (XXII),

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

196, 197, 200, 201, 204, 210, 211, 213, 214 (XXIV), 248, 250 (XXVII), 251, 255, 256 (XXVIII).

ENFANTS (figures d'). Les artistes antiques en firent un grand usage dans la décoration en bas-relief. Rien n'est, en effet, plus gracieux que ces petites figures courant sur une frise, ou se jouant dans des arabesques. Les anciens en plaçaient même sur les sarcophages, quelquefois avec les attributs des Dieux; ils sont alors ailés, et prennent le nom de génies. De ces génies, l'art, depuis la Renaissance, a fait des anges; quelquefois il n'a employé que la tête, et alors l'ange prend le nom de chérubin. Ces représentations n'appartiennent point à l'art du moyen-âge, qui n'a jamais peint ou sculpté les anges que sous l'apparence de jeunes hommes vêtus du costume des clercs. Elles ne sont pas plus conformes au texte des livres saints. Si la mode les a admises dans la direction des églises modernes, il faut du moins se garder de les introduire dans celle d'une église, d'une chapelle, d'un autel, d'une tombe, d'un mausolée gothique.

ENTRELACS, MÉANDRES en bordures ou en fleurons. L'art s'est amusé, à toutes les époques, à ces capricieuses combinaisons qui occupent agréablement l'attention du spectateur. Les bâtons, les rubans, sont les éléments de ces compositions. Nous en donnons un certain nombre dans les figures 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21 (XV), 22, 26, 41 (XVI), 74, 75 (XVIII), 92 (XIX), 233 (XXVI), 297 (XXX). (V. *Bâtons rompus.*)

Il se plaît quelquefois aussi à imiter ces jeux avec

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

des rinceaux, des serpents et autres animaux fantastiques dont la souplesse se prête à des mouvements contournés. 61, 62, 63 (XVII), 67, 72, 74 (XVIII), 84, 85, 94 (XIX), 157 (XXII), 175, 179 (XXIII), 199 (XXIV), 219, 225 (XXV), 237, 240, 242, 243, 244 (XXVI).

FIGURES ANIMÉES. Les combinaisons de la figure humaine dans l'ornementation varient jusqu'à l'infini, soit qu'elle se mêle à la décoration végétale, soit qu'elle en soit distincte. Les ressources du décorateur sont encore bien plus nombreuses, s'il recourt aux animaux pour donner de la vie à ses compositions, puisqu'il peut mettre tout l'univers zoologique à contribution.

La figure humaine s'emploie dans les *formes naturelles*, comme on le voit sous les nos 28 (XVI), 78 (XVIII), 85 (XIX), 116, 127 (XX), 135 (XXI), 165 (XXII), 202, 205, 211 (XXIV), 216, 223, 232 (XXV), 233, 234, 235, 239 (XXVI), 256 (XXX).

Et sous la *forme arabesque*, ainsi que le montrent les nos 172 (XXII), 188 (XXIII), 216 (XXV), 234 (XXVI), 255 (XXVIII). (V. *Chimères.*)

L'ornementiste fait avec bonheur un fréquent emploi des *têtes*, ou *masques*, comme sujet principal, comme accessoire, comme support, comme remplissage, comme motif isolé. 26, 35, 45, 46 (XVI), 77, 79 (XVIII), 96, 97, 98 (XIX), 109, 127 (XX), 158, 166 (XXII), 174, 183, 194 (XXIII), 205, 206, 207, 209, 214 (XXIV), 216, 218, 219, 221, 222, 223, 228, 230, 231, 232 (XXV), 233, 242, 244 (XXVI), 251 (XXVIII), 258, 259, 271 (XXIX), 277, 278 (XXX).

Les *figures d'animaux* s'emploient de même que la

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

figure humaine à *l'état naturel*, en *figures d'arabesques*, ou seulement pour la *tête* ou le *masque*. (*V.* aussi *Chimères.*) 102, 103, 113, 116, 117, 123, 124, 126, 127, 130 (XX), 133, 134, 136, 137, 140, 147, 148, 153, 154, 155 (XXI), 157, 158, 160, 162, 164, 164 *bis*, 168, 171 (XXII), 184, 188, 190, 193 (XXIII), 209, 211 (XXIV), 223, 227 (XXV), 234, 241, 242 (XXVI), 246, 250 (XXVII), 256 (XXVIII), 264, 269, 275 (XXIX).

FIGURES FANTASTIQUES. *V. Chimères.*

FLEURONS D'ORNEMENT, CULS-DE-LAMPE. Motif de forme régulière ou quasi-régulière, non enfermé dans un caisson ou cadre, composé quelquefois de plusieurs parties symétriques, d'autres fois d'un seul objet, qu'on emploie isolément. Le motif qui décore les caissons de la figure 12 (XV), le groupe *a* de la figure 18 pris à part; les figures 48, 52, 57 (XVII); 72, 73, 74, et même la figure 78, isolée comme on la voit ici (XVIII), 212 (XXIV), sont proprement des fleurons. 67 (XVIII), 93, 94 (XIX), et même les deux écoinsons de 86 et de 89, redressés verticalement, les ornements des petits panneaux du soubassement, 127 (XX), 157, 160, 171 (XXII), 173, 174, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 191, 193 (XXIII), 195, 196, 197, 199, 200, 201, 210 (XXIV), 221, 232 (XXV), 236, 240, 243 (XXVI); toutes les figures de la planche XXIX, moins 271, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 293, 294, 295, 296 (XXX), sont aussi ou peuvent devenir des fleurons : quelques-uns, en se dépouillant du cadre qui les circonscrit, quelques

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

autres en changeant leur axe incliné en axe vertical, d'autres enfin, en conservant une minime proportion.

Il est enfin beaucoup de fragments qui peuvent être détachés d'un groupe plus considérable, pour en faire des fleurons. Les motifs qui ont été donnés, peuvent suffire d'ailleurs pour guider le décorateur dans la composition d'une infinité d'autres ornements de ce genre, en observant que le fleuron doit toujours être complet, et ne jamais paraître attendre ni suite, ni accompagnement.

GRIFFONS. C'est une espèce de chimère particulière, dont les rudiments sont invariablement une tête, un cou et des ailes d'aigle, un corps de lion ou de léopard. 152, 156 (XXI), 170 (XXII), 92 (XXIII).

GUIRLANDES de feuillages, de fleurs, de fruits, ou à part, ou mêlés de perles, de pierreries, etc. Elles sont pendantes ou relevées. 99 (XIX), 103, 127 (XX), 171, 172 (XXII), 192 (XXIII), 207, 209, 213 (XXIV), 216, 222, 232 (XXV), 237, 238, 239, 241, 244 (XXVI), 246, 247, 249 (XXVII), 275 (XXIX).

GUIRLANDES D'ÉTOFFES, LAMBREQUINS. On en voit très-fréquemment dans les arabesques de la Renaissance, et dans ceux qui l'ont imitée. Quelquefois les draperies forment, au-dessous d'un masque, une espèce de barbe ou plutôt de serviette; d'autres fois elles pendent en véritables guirlandes. 98 (XIX), 205, 211, 214 (XXIV), 221, 223, 231, 232 (XXV), 256 (XXVIII). V. *Bandelettes*,

INSTRUMENTS DE MUSIQUE. 122, 132 (XX), 143, 144 (XXI), 236, 238, 239 (XXVI), 258, 259, 261, 268

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

(XXIX). Le *Manuel d'Archéologie* (de l'*Encyclopédie-Roret*) en renferme beaucoup d'autres très-variés.

LAMPADAIRES, LAMPES. 109, 113, 121 (XX). La collection du Musée royal offre une grande quantité de modèles de lampes antiques provenant d'Herculanum et de Pompéï.

MARQUETTERIE, GROSSE MOSAÏQUE, ORNEMENTS ÉTRUSQUES, exécutés en couleur plate, par un procédé quelconque, sur un fond d'une autre couleur, 1, 2, 12, 14; et tous les autres motifs de la Planche 15, à volonté, en observant, pour faire sentir les croisements lorsqu'on ne fait pas usage de filets, les interruptions indiquées par la figure 75 (XVIII). La presque totalité des figures de la Planche XVI; 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57 (XVII), 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81 (XVIII), 92, 94 (XIX), 179, 186 (XXIII), 199, 210 (XXIV), 299, 300 (XXX), etc., peuvent être exécutées en imitation de mosaïque, ou de marquetterie, à une ou plusieurs teintes.

Lorsqu'on veut exécuter de cette manière des figures ou d'autres objets qui exigent des détails dans l'intérieur du plein, ces détails doivent toujours être marqués par de simples traits de la même couleur que le fond.

MASQUES. V. *Figures animées.*

MÉANDRES. V. *Entrelacs.*

MÉDAILLONS. V. *Cartouches, Panneaux, Patères.* Un médaillon est susceptible de prendre la forme circulaire et celle de tout polygone régulier, sans excepter le triangle.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

MÉTAUX. En terme de blason, ces métaux sont l'or et l'argent; lorsqu'on ne peut employer ni l'un ni l'autre, comme dans un dessin au crayon ou à la plume, ou une sculpture, l'or s'indique par un pointillé, et l'argent par l'absence de tout travail. V. *Couleurs*, et, pour plus de détails, le *Manuel du Blason*, de l'*Encyclopédie-Roret*.

MEUBLES. 111, 128 (XX). V. *Candélabres, Coupes, Instruments, Lampes, Vases.*

MONTANTS. V. *Pilastres.*

MOSAÏQUE (Grosse). V. *Marqueterie.*

PALMETTES. Un des motifs les plus agréables et les plus multipliés dans la décoration antique; inusité dans la décoration gothique, qui ne connaît que les figures géométriques et un choix de feuillages particuliers pour les moulures. (V. le *Manuel de l'Architecte des monuments religieux*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret*.)

PALMETTES GRECQUES. 1, 2, 3 (XV), 30, 32, 34, 42, 44, 45, 46 (XVI), 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57 (XVII), 111 (XX), 172, (XXII), etc.

PALMETTES ROMANES. 59, 60, 61, 62, 63, 64 (XVII), 65, 67 (XVIII), 157, 159, 161 (XXII).

PALMES naturelles, ou plus ou moins arrangées. 85 (XIX), 230 (XXV), 257 (XXVIII).

PANNEAU. En décoration, toute surface encadrée par une moulure, un filet formant subdivision d'une manière quelconque, et dont le champ est parallèle à celui de la surface dans laquelle il est tracé. S'il est en creux profond, il prend souvent le nom de *cais-*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

son; s'il est bombé ou convexe, celui de *cartouche.* (*Voyez* ces deux mots.)

Un mur, un lambris, un ventail, peuvent être divisés en plusieurs panneaux, ou n'en former qu'un, parce que chacun de ces membres est lui-même une division. Un panneau n'a donc point de proportions obligées.

Nous donnons ici un assez grand nombre de panneaux ou de motifs pouvant être convertis en panneaux au moyen de la seule addition d'un encadrement, pour servir de modèles ou de guides, selon les différents besoins qui peuvent se présenter : 72, 74, 77, 78, 79, 83 (XVIII), 127 (XX), 158, 164, 164 *bis*, 169 (XXI), 182, 185, 187, 188, 190, 192, 194 (XXIII), 203, 206, 207, 208, 209, 211 (XXIV), 216, 217, 219, 225, 235, 229, 232 (XXV), 236, 237, 241, 242, 245 (XXVI), 250 (XXVII). Chacune des trois subdivisions de la figure 253 (XXVIII), qui n'est elle-même qu'un fragment d'un plafond circulaire, est un panneau.

On comprend que tous les *montants* ou faces de pilastres (*V.* ces deux mots), peuvent être rangés dans la classe des panneaux.

Patères. La patère est la coupe antique évasée, 115, 116 (XX). Ce qu'on désigne sous ce nom, en terme de décoration, est proprement la face supérieure, ordinairement ornée comme tout le reste. Cette ornementation représente quelquefois un sujet à figures humaines ou d'animaux ; mais, plus communément, c'est une rosace ou quelque ajustement varié de forme circulaire. On appelle donc généralement patère, tout médaillon rond dont le champ est

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

plus enfoncé que le bord, de quelque manière que celui-ci soit fait, et quelle que soit la décoration qu'il renferme, lorsque sa dimension naturelle ne paraît pas pouvoir excéder proportionnellement le diamètre d'une coupe. On voit même de ces patères décoratives dont le champ est en saillie. Quand les dimensions s'accroissent, l'objet devient un *médaillon*, un *écu*, un *bouclier*. Les médaillons ne doivent contenir que des objets naturels, un buste, une corbeille; le bouclier se décore *ad libitum*, principalement de sujets ou d'attributs de guerre, de noms de victoires. Il peut cependant, ainsi que la Renaissance en offre de nombreux exemples qu'on reproduit depuis quelque temps jusqu'à l'abus, offrir une tête qui s'en détache en plein relief. Quelque grande que soit la patère, elle ne perd point son nom toutes les fois qu'elle se creuse en coupe, et s'orne de godrons ou de petits canaux rayonnants.

La patère convient pour une infinité d'emplois dont nous indiquons quelques-uns aux figures 26, 28, 35 (XVI), 76, 78, 82 (XVIII), 85 (XIX), 161 (XXII), 181, 182, 183 (XXIII), 147 (XXI), 247, 249, 250 (XXVII), 254, 256 (XXVIII), 299 et 300 (XXX) exécutés en petites dimensions seront des patères.

Le centre de 79 (XVIII), celui du coin de 85 (XIX), les figures 138, 142 (XXI), les cercles de 209, 211 (XXII), etc., sont des médaillons (*Voyez* ce mot). — Le centre de 246 (XXVII) est un caisson, etc.

Pilastres ou *Montants*. De 4 à 11 (XV), 22, 26, 33, 37 (XVI), et à volonté, tous les motifs courants de cette planche; 23, 25, 30, 32, 34, 36, etc., 179, 186,

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

qui peuvent se répéter autant de fois qu'on voudra; 216, 225 (XXV), 233, 234, 235, 238, 230, 244 (XXVI).

Plafonds. Toute espèce de panneau peut se poser en plafond et suffire quelquefois, moyennant l'addition supplémentaire d'un encadrement, de moulures, et au besoin d'une bordure formant frise entre deux moulures.

Nous donnons quelques exemples de la composition de grands plafonds sous les numéros 246, 247, 248, 249, 250 (XXVII), 251, 252, 253, 254, 255, 256 (XXVIII).

Poste. On appelle ainsi toute décoration courante, sans discontinuité, et principalement celles numérotées 31, 35, 38, 41 (XVI), 55, 58 (XVII), 224 (XXVI), et aux figures 246, 247, 248 (XXVII), 254, 255 (XXVIII).

Rosaces, Rosettes, Quatre-feuilles. La rosace entre dans tous les genres et dans tous les styles de décoration; le gothique lui-même en fait quelquefois usage. (V. le *Manuel de l'Architecte des monuments religieux*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret*.) Elle sert à orner le fond d'un caisson, d'une patère, à former le bouton d'une volute. La rosette et le quatre-feuilles sont de petites rosaces.

Nous donnons quelques formes et quelques exemples d'emploi de ces jolis motifs d'ornement : 12 (XV), 22, 24, 26, 35, 38, 41, 42 (XVI), 65, 66, 68, 69, 70, 71, 76, 80, 82 (XVIII), 176, 182, 183, 185, 186, 187, 192 (XXIII), 236, 243 (XXVI), 247, 249

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

(XXVII), 251, 253, 254, 256 (XXVIII), 299, 300 (XXX).

RUBANS, BANDELETTES. Servent à nouer une couronne, à rattacher une guirlande, à lier ensemble plusieurs objets. 102, 104, 105, 127 (XX), 140 (XXI), 171, 172 (XXII), 192 (XXIII), 209 (XXIV), 238, 239 (XXVI), 246, 247 (XXVII); ou s'ajustent quelquefois avec eux-mêmes, 9, 16, 20, 21 (XV); ou s'enroulent autour d'un autre motif, 249 (XXVII); on les emploie pour collier, ceinture, remplissage, 163, 169, 171.

SPHYNX. Lion ayant pour la partie antérieure un corps de femme. Quelquefois même, lorsque l'animal est couché, des bras de femme tiennent lieu des jambes de devant.

TORE. Considéré comme moulure. Voir pour sa décoration, les *Manuels d'Architecture, de l'Architecte des monuments religieux, d'Archéologie,* qui font partie de l'*Encyclopédie-Roret.*

Considéré comme moulure d'encadrement, il se compose ordinairement de feuillages, de fleurs, de fruits, comme la couronne et la guirlande, 43 (XVI), 246 (XXVII).

URNES, VASES, LACRIMATOIRES. Le nombre de leurs formes est infini; nous n'en avons donné que quelques-unes des plus variées. 78 (XVIII), 99 (XIX), 100, 106, 107, 108, 112, 114, 118, 119, 120, 125 (XX), 181 (XXIII), 233, 234, 238, 241 (XXVI), 247 (XXVII). Les deux *Manuels d'Archéologie et du Porcelainier*, de l'*Encyclopédie-Roret*, en contiennent une collection assez considérable.

FIN.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

TABLE

DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DE LA LETTRE.

	Pages.
Introduction	3
De l'écriture en général	11
DES CARACTÈRES ROMAINS:	
§ Ier. Des lettres capitales	14
I. Des lignes ou éléments simples	17
II. Des figures analytiques	17
III. Construction des lettres	19
§ II. Des minuscules ou petit romain	23
§ III. De l'*italique*	29
§ IV. De la romaine penchée	30
§ V. De l'emploi isolé des capitales ou de leur emploi simultané avec des minuscules	31
§ VI. Des chiffres	32
DES CARACTÈRES GOTHIQUES.	38
§ Ier. Des majuscules gothiques	39
§ II. Des minuscules gothiques	41
§ III. Des chiffres	43
Caractères de fantaisie	44
Caractères grecs et étrangers	45

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DES GRANDES LETTRES.

Grandes initiales, lettres d'apparat, lettres capitulaires, lettres grises, lettres de deux-points. . . . 46

DES CARACTÈRES D'ÉCRITURE. 53

Division des lettres. 53
Des mouvements de la plume. 57

CARACTÈRES DISTINCTIFS PRINCIPAUX des trois genres d'écriture française, ronde, bâtarde, coulée.

Caractère général. 59
Forme de quelques lettres. 59
Des têtes et des queues. 60
De l'aplomb. 61
Des proportions. 62

DES CHIFFRES. 64

DE L'ÉCRITURE ANGLAISE. 65

DE LA CONSTRUCTION et de l'exécution des titres, des inscriptions et des légendes.

Principes généraux. 70

MÉTHODE ANALYTIQUE et mécanique pour disposer et tracer un titre au moyen de lignes de construction. 76

Observations. 78

DES TRAITS. 83

Première règle. 84
Deuxième règle. 84
Troisième règle. 84
Quatrième règle. 85

DE LA DIRECTION des lignes d'écriture sur un plan. 90

OBSERVATIONS sur l'emploi des lignes courbes. . . 94

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

DE L'ESPACEMENT DES LETTRES ET DES MOTS.
§ Ier: Ecriture moulée ou romaine d'imprimerie. 96
§ II. Caractères calligraphiques.
Des lettres et des mots. 99
Des lignes. 99
§ III. Méthodes pour l'application des règles. . 99
DU CHOIX DES CARACTÈRES. 103
MODÈLES POUR TITRES. 113
DES CARACTÈRES A JOUR. 114

DEUXIÈME PARTIE.

DE L'ORNEMENTATION.

§ Ier. Son origine et ses révolutions. 117
§ II. De l'exécution. 121
§ III. Des ressources de l'ornementiste. . . . 130
§ IV. Des convenances dans la décoration. . . 132
§ V. Des connaissances nécessaires à l'ornementiste. 141
GÉOMÉTRIE. 146
PROPOSITIONS.
Des lignes. 146
Des surfaces 149
Des angles. 149
Des figures à plusieurs côtés ou polygones 151
Des triangles. 151
Des autres polygones. 152
Du cercle. 154
Des plans 157
Des corps solides. 158
De la mesure des figures. 160

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

PROBLÈMES.

I. *Elever une perpendiculaire sur une ligne et à un point donnés.* 163

II. *Abaisser une perpendiculaire d'un point sur une ligne donnée.* 163

III. *Trouver la ligne horizontale sur une surface verticale dont toutes les extrémités sont irrégulières ou inaccessibles.* . . 164

IV. *Tracer une ligne parallèle à une ligne donnée* 164

V. *Faire passer une circonférence par trois points donnés, non disposés sur une même ligne droite.* 165

VI. *Mener d'un point donné une tangente à une courbe, et conséquemment à un cercle donné.* 165

VII. *Faire passer par un point donné d'une circonférence une courbe (intérieure ou extérieure), et conséquemment une autre circonférence qui lui soit tangente.* 166

VIII. *Diviser un arc en deux parties égales.* . 166

IX. *Diviser sans tâtonnements une ligne droite quelconque en un nombre de parties données.* 167

X. *Diviser une ligne donnée, de manière que sa plus grande division soit moyenne proportionnelle entre l'autre partie et la ligne totale.* 167

XI. *Deux lignes inégales étant données, trou-*

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

ver une troisième ligne qui leur soit moyennement proportionnelle 168

XII. *Trouver une troisième proportionnelle plus longue ou plus courte, à deux lignes données de longueurs inégales.* 168

XIII. *Diviser un angle en deux parties égales.* 169

XIV. *Diviser la circonférence en trois parties.* . 169

XV. *Diviser une circonférence en quatre parties.* 169

XVI. *Diviser une circonférence en six parties.* . 169

XVII. *Diviser la circonférence en huit parties.* 170

XVIII. *Diviser la circonférence en un nombre de parties voulu par le moyen du diamètre.* 170

XIX. *Réduire ou augmenter un arc de cercle.* . 171

XX. *Déterminer l'ouverture ou la valeur d'un angle.* 171

XXI. *Construire un polygone à côtés égaux.* . 172

XXII. *Construire un triangle équilatéral, un côté étant donné.* 172

XXIII. *Elever un carré sur un côté donné.* . . 173

XXIV. *Construire un pentagone, un seul côté étant donné.* 173

XXV. *Construire un hexagone, un seul côté étant donné.* 174

XXVI. *Construire un octogone, un seul côté étant donné.* 174

XXVII. *Ajouter dans le même cercle un côté à un polygone régulier* 175

XXVIII. *Réduire d'un côté un polygone régulier.* 175

XXIX. *Inscrire un triangle équilatéral dans un cercle donné.* 176

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr ...

XXX. *Inscrire un cercle dans un triangle* . . 176
XXXI. *Inscrire un carré dans un cercle* . . . 176
XXXII. *Inscrire un pentagone dans un cercle.* . 177
XXXIII. *Inscrire un hexagone dans un cercle.* . . 177
XXXIV. *Inscrire un heptagone dans un cercle.* . 177
XXXV. *Inscrire un octogone dans un cercle* . . 177
XXXVI. *Trouver l'octogone dans le carré.* . . . 177
XXXVII. *Tracer le cercle qui doit circonscrire un polygone régulier.* 178
XXXVIII. *Circonscrire un cercle par un polygone régulier déterminé.* 179
XXXIX. *Tracer géométriquement une volute.* . . 179
XL. *Doubler un carré ou faire un carré égal à deux carrés inégaux connus.* . . . 180
XLI. *Doubler un cercle.* 180
XLII. *Elever un prisme.* 180
XLIII. *Elever une pyramide à base carrée, dont on doit apercevoir deux faces.* . . . 181
XLIV. *Elever un cylindre.* 181
XLV. *Elever un cône.* 181
XLVI. *Tracer une ellipse.* 181
XLVII. *Tracer un ovale.* 182
XLVIII. *Etablir une échelle usuelle de proportions servant à réduire ou à grandir proportionnellement toute espèce de ligne.* 182
PERSPECTIVE. 184
PROPOSITIONS. 184
PROBLÈMES. 191
I. *Mettre une ligne en perspective.* . . . 191

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

II. *Mettre en perspective un carré horizontal vu de front.* 192
III. *Diviser le carré.* 192
IV. *Faire un carré ou plusieurs carrés latéralement adjacents au premier.* . . 193
V. *Mettre en perspective une série de carrés parallèles contigus ou adjacents par leurs divers côtés.* 193
VI. *Mettre en perspective un carré vu par l'angle.* 194
VII. *Mettre en perspective un carré verticalement dressé, perpendiculaire au plan du tableau.* 194
VIII. *Mettre en perspective un carré vu accidentellement, dont les points de fuite sont inaccessibles, dont la distance n'est point déterminée, et dont on ne connaît qu'un seul côté, et la direction de l'autre.* 195
IX. *Mettre un angle en perspective.* . . . 196
X. *Mettre un rhombe ou lozange en perspective.* 196
XI. *Mettre un rectangle en perspective.* . . 197
XII. *Mettre en perspective un hexagone.* . . 198
XIII. *Mettre en perspective une série d'hexagones.* 198
XIV. *Mettre en perspective un octogone, une série d'octogones.* 198
XV. *Mettre en perspective un cube vu de front.* 199
XVI. *Mettre en perspective un cube vu d'angle.* 199
XVII. *Mettre des saillies en perspective.* . . 200
XVIII. *Mettre une pyramide en perspective.* . 201

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XIX. *Mettre un cercle en perspective.* . . . 201
XX. *Diviser perspectivement un cercle en un nombre de parties données.* 203
XXI. *Mettre un polygone régulier en perspective.* 203
XXII. *Mettre un cône en perspective.* . . . 204
XXIII. *Mettre en perspective un escalier droit, ou toute autre série de gradins dont toutes les arêtes sont dans un même plan incliné.* 204
XXIV. *Trouver le milieu perspectif d'un angle droit vu accidentellement, et dont le point de distance est inconnu.* . . . 205
XXV. *Opérer des subdivisions perspectives dans un plan en hauteur, en largeur, ou sur une ligne perspective, soit verticale, soit horizontale.* 206
XXVI. *Diviser une ligne perspective fuyante en deux ou plusieurs parties.* 206
XXVII. *L'écartement de deux lignes verticales étant donné géométralement, en placer un grand nombre en perspective, avec un même espacement dans le sens de la profondeur.* 208
XXVIII. *Mettre en perspective les lignes fuyantes d'une surface donnée, dont le point évanouissant est inaccessible.* . . . 209
XXIX. *Lorsque deux points évanouissants sont placés en dehors du tableau et inaccessibles, les ramener dans le tableau même.* 209

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

XXX. *Mettre une ogive en perspective fuyante.* 212
XXXI. *Mettre une arcade plein-cintre en perspective.* 212
XXXII. *Mettre en perspective une suite d'arceaux parallèles au plan du tableau.* 212
XXXIII. *Mettre un fronton, un pignon ou un toit en perspective.* 213
XXXIV. *Mettre en perspective un hémicycle.* . . . 214
XXXV. *Mettre une tour ronde, ou tout corps cylindrique quelconque, en perspective.* 215
Observation importante. 216
ATLAS. 218
Renvois à l'Atlas. 220

FIN DE LA TABLE.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

ERRATA.

Page 43, ligne 15 : titres et autres caractères analogues, *lisez* : et autres pièces analogues.

Page 61, ligne 19, *au lieu de* : l'r, *lisez* : l'n.

Page 66, ligne 23, *au lieu de* : Foster, *lisez* : Forster.

Page 137, ligne 14 et 15 : (*Cœnatorium*), lisez : (*Cœnaculum.*)

Page 159, ligne 26 : AC, *ab*, *ab*, DB, *lisez* : AC, *ad*, *ab*, DB.

BAR-SUR-SEINE. — IMP. DE SAILLARD.

© (🕮⇔💻) Les Passerelles du Temps © 2007 editions.ainay@free.fr

INVENTAIRE
V 17,380

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

DÉCORATEUR-ORNEMENTISTE

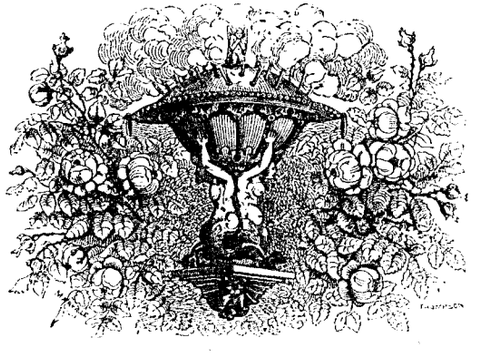
DU

GRAVEUR ET DU PEINTRE EN LETTRES

PAR M. J. P. SCHMIT

INSPECTEUR DES MONUMENTS RELIGIEUX; AUTEUR DU MANUEL DE L'ARCHITECTE ET DES MONUMENTS RELIGIEUX, ETC.

ATLAS.



PARIS

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET, RUE HAUTEFEUILLE, 10 bis.

PLANCHES 1 à 12. Lettres moulées, écriture, lettres ornées, traits, modèles de titres.

PLANCHE 13. Éléments de géométrie.

PLANCHE 14. Éléments de perspective.

PLANCHES 15 à 30. Ornements de toutes sortes, incrustations, meubles, panneaux, plafonds, attributs, dont un grand nombre entièrement inédits.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET, RUE DE VAUGIRARD, 9.

A
ABCDEF

B
ABCDEF

A
NOPQRS

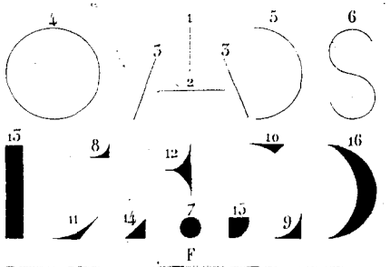
B
NOPQRS

C
ABCDEF

C
NOPQRS

D
ABCDEMRS

J
abcdefghmopqrsty



F
abcdefghi

F
jklmnopqr

F
stuvwxyz.

G
1234567890

H
abcdefghi

H
jklmnopq

H
rstuvwxyz

I
1234567890

K
abcegmfis

A
GHIJKLM

B
GHIJKLM

A
TUVWXYZ

B
TUVWXYZ

C
GHIJKLM

C
TUVWXYZ

E
UXOYSZJL

L
abcefgnopqrstuvyz

BIBLIOTECA

A

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST

B A B

12345 UVWXYZ. 67890

C

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST

D C D

12345 UVWXYZ. 67890

E

ABCDEFGHIJKLMNOPQ

G F G

12345 RSTUVWXYZ. 67890

1 2

PLANNDUNCANAL

3

12234 5 6 7

5 A

PLANNDUNCANAL

3

8 9 0

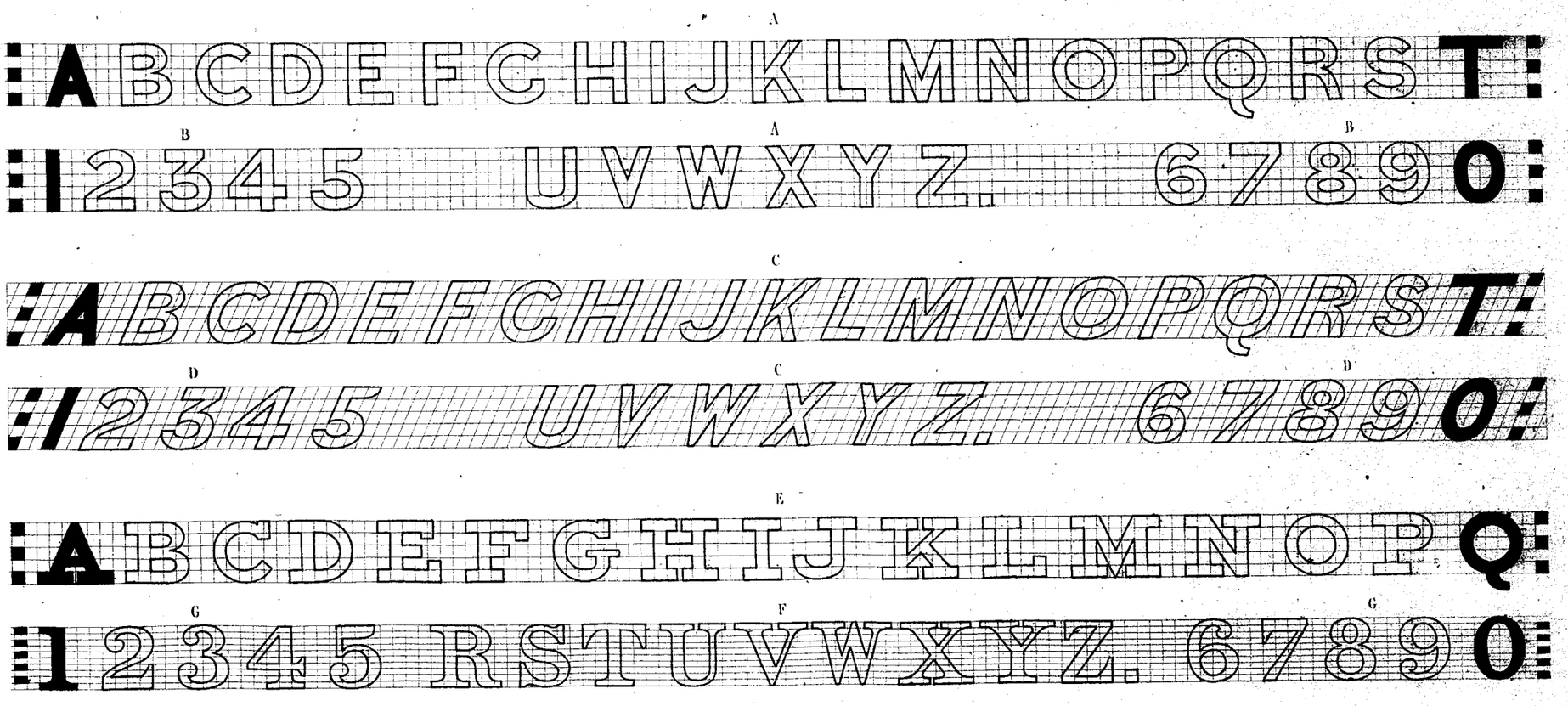
c b a 6

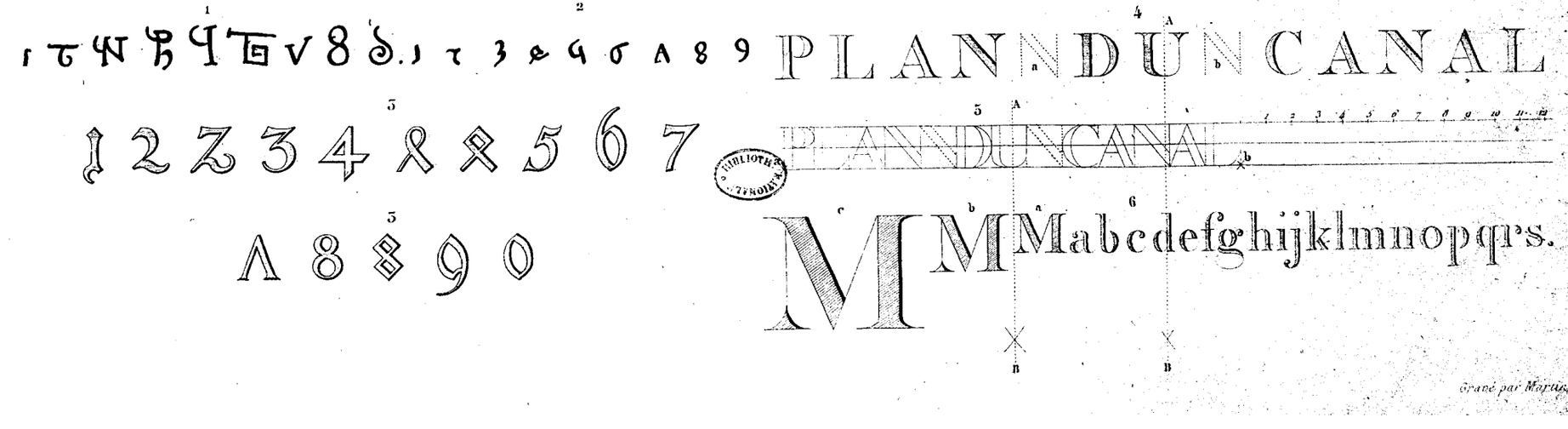
MM Mabcdefghijklmnopqrs.

B B

BIBLIOTH. NATIONALE

Gravé par Martin.





A

ABCDEFGHIJKLMNOP

A

QRSTUVXYZ

5 1 2 4

B

ABCDEFGH

B

IJKLMNOPQRSTUVWXYZ

C

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz=Deus deus meus=et mulum

D

5

PLAN

6

CARTE

7

9

9 bis

8

Plan d'un viaduc

10

10 bis

A



ABCDEFGHIKLMNOPQR
STUV abcdefghijklmnopqrstuvwxyz WXYZ

B

ABCDEFGHIKLMNOPQR
STUV abcdefghijklmnopqrſstuvwxyz WXYZ



C

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvxyz

D

ABCDEFLMNOPQRSTUX
abcdefghiklmnopqrſstuvxyzyz

E

ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVXZ
abcdefghiklmnopqrstuvxyz

F

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜΝΞΟΠΡΣΤΥΦΧΨΩ

G

αβγδεζηθικλμνξοπρστυφχψω ἀἀἀἀἄἄἀἀἆἆἆ

H

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜΝΞΟΠΡΣΤΥΦΧΨΩ

BIBLIOTH. NATIONALE

De l'Imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, 9.

Types de la Fonderie générale, rue Madame, 22, à Paris.

1 2 1 3 1 2 4



A

A B D E G H J K M O R S Y Z

B

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

C

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

D

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

E

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

F

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

G

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

H

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

I

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

K

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

BIBLIOTH. NATIONALE

L

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

M

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

N

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

De l'Imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, 9.

Types de la Fonderie générale, rue Madame, 52, à Paris.

1



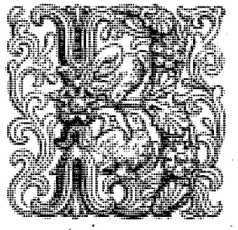
1



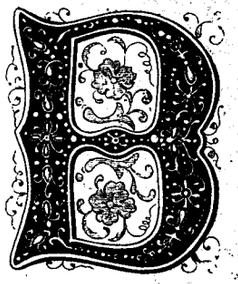
2



1



1



1



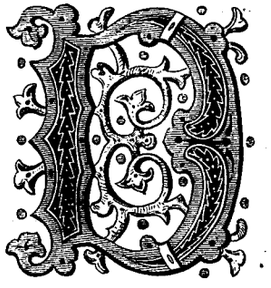
1



1



1



1



3



4



5



5



4



3



De l'Imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, 9.

Types de la Fonderie générale, rue Madame, 22, à Paris.

A

ABCDEFGHIJKLMNNOPQRS

1

STUV iii ioi oc co cn ir or is XYZ&

B

ABCDEFGHIJKLMNNOPQRS

2

TTUV in ior oc co cn ri is ss XYZ&

C

5

o n abcdeffghijklmnnoppqrrvsatuvxyzz

4

o n abcdeffghijklmnopqrstuvxyzz

D

E

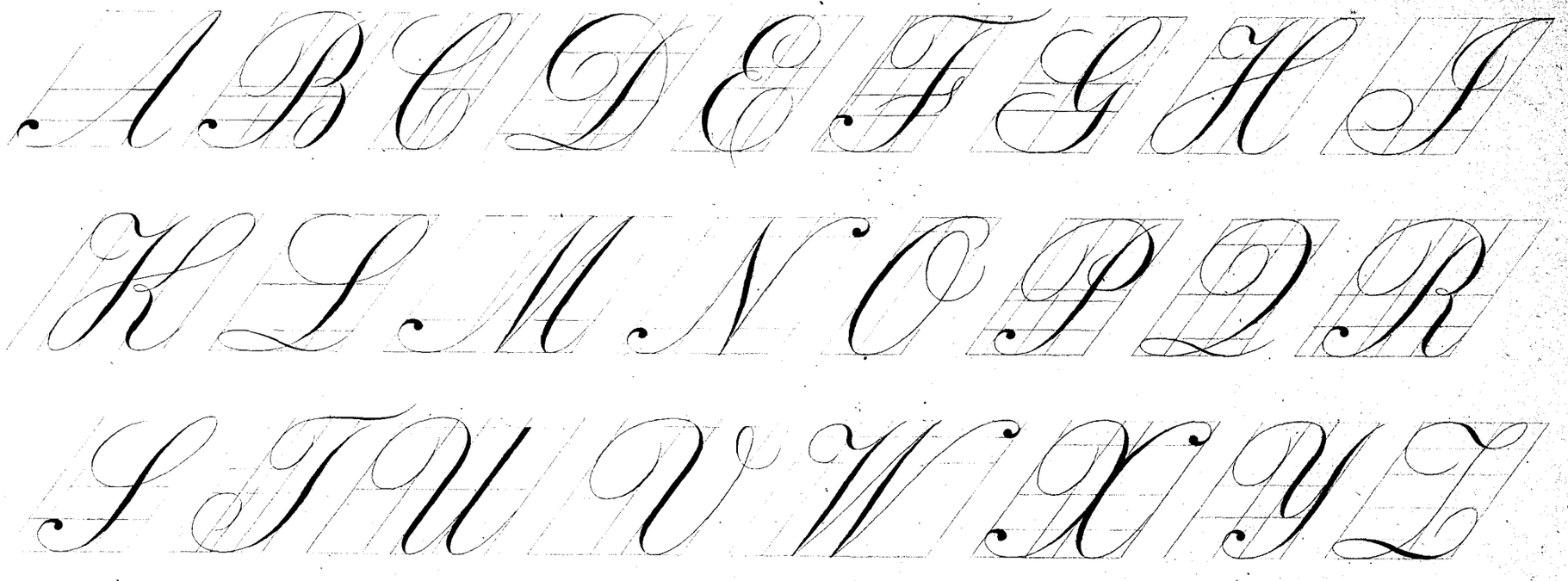
abffghlmnprr.csvxy 1234567890 1234567890

5 6

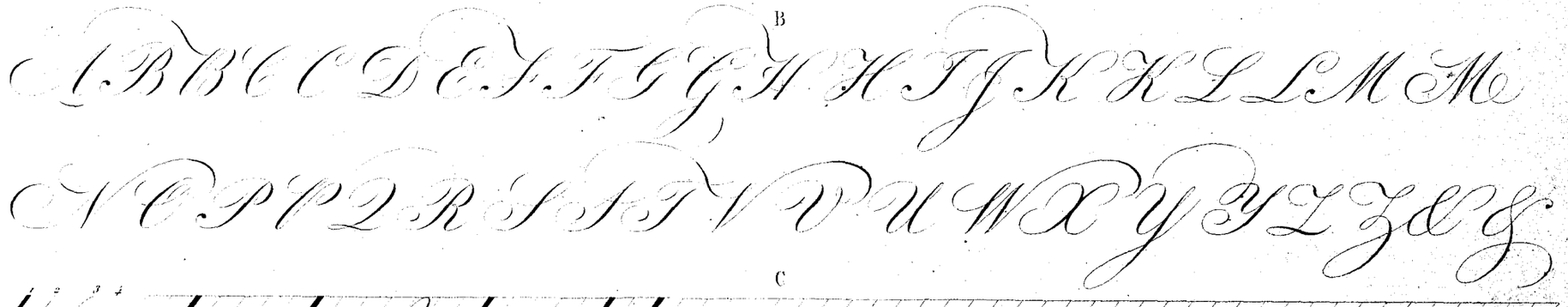
BIBLIOTH. ... VIENNE

Gravé par Martin

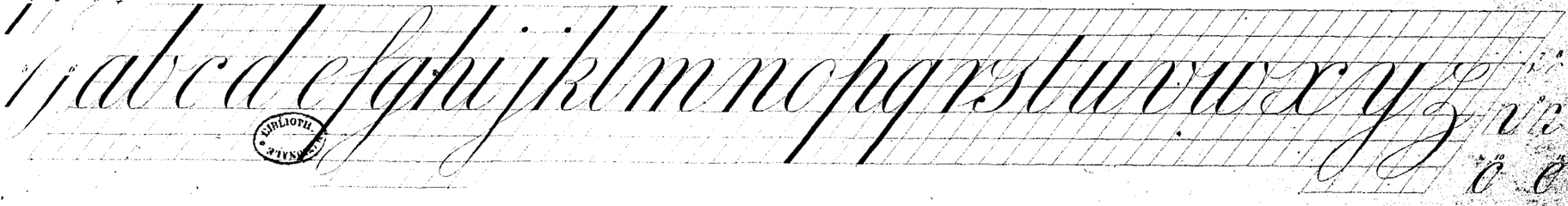
A



B



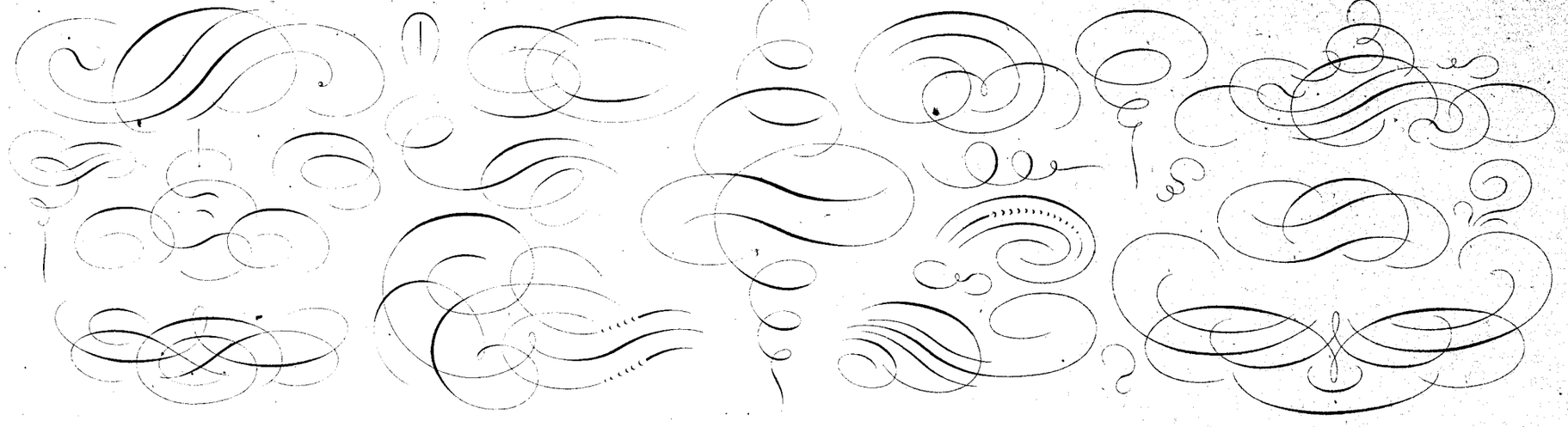
C



BIBLIOTH. NATIONALE

Gravé par Martin.

A



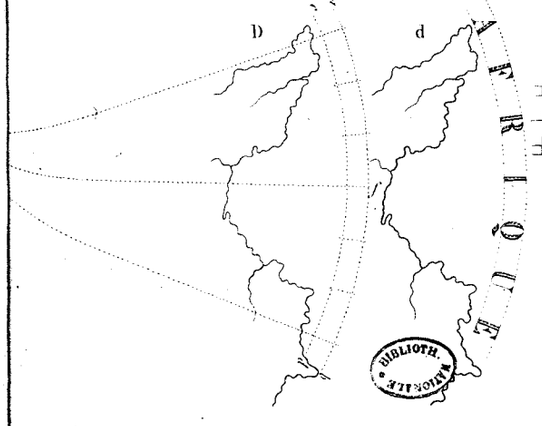
B

E . . . E
D . N
N . . . . . U . P . . . . T
P . . . R
L' . . . . . T . E . L . R . . . . N
DU
L . . . E ET D . S T . . . . . S

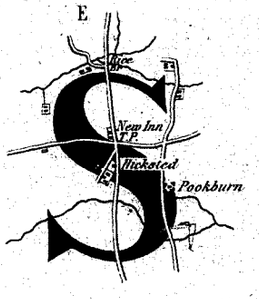
C

ÉTUDE
D'UN
NOUVEAU. PROJET
POUR
L'ACHEVEMENT. ET. LA. RÉUNION
DU
LOUVRE ET DES TUILERIES

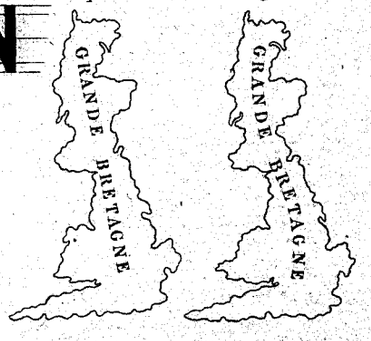
D d



E



F f



1

PLAN

COUPE ET ÉLÉVATION

d'un

PALAIS DE JUSTICE

Pour la ville de Lyon

2

ÉLÉVATION PERSPECTIVE

DU

TEMPLE DE JUPITER STATOR

A ROME

3

Carte hydrographique

DE

LA FRANCE

INDIQUANT

LE COURS DE SES DIVERS FLEUVES ET RIVIÈRES NAVIGABLES ET NON NAVIGABLES

4

Les Églises gothiques

OU

Théorie de la poétique et de l'esthétique de l'art chrétien

PAR

J. P. SCHMIT

BIBLIOTH. NATIONALE

De l'Imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, 9.

5

ATLAS COMPLET

du

MANUEL DE L'ARCHITECTE

Des Monuments Religieux

OU

TRAITÉ D'APPLICATION PRATIQUE

De l'Archéologie Chrétienne

A LA CONSTRUCTION, A L'ENTRETIEN, A LA RESTAURATION ET A LA DÉCORATION DES ÉGLISES

6

Collection

DES

MANUELS-RORET

FORMANT

UNE ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES ET DES ARTS

Par une réunion de Savants et de Praticiens

7

SUITES A BUFFON

FORMANT AVEC LES OEUVRES DE CET AUTEUR

Un Cours complet d'Histoire naturelle

Embrassant

LES TROIS RÈGNES DE LA NATURE

Types de la Fonderie générale, rue Madame, 22, à Paris.

1

L'art

DU

GRAVEUR

DU DESSINATEUR ET

DU PEINTRE EN

CARACTÈRES.

1847

BIBLIOTH. NATIONALE

2

DUO

Brillant

A

QUATRE MAINS,

sur l'Opéra

La Fille du Régiment,

DE G. DONIZETTI.

PAR

Bn BERTINI Jne

Op. 128.

BIBLIOTH. NATIONALE

1

CARTE
&
COUPE GÉOLOGIQUES

3

MANUEL
d'Agriculture Élémentaire
A
L'USAGE
des Ecoles Primaires ET des Ecoles d'Agriculture.
PARIS

5

B

6

PLAN

7

B

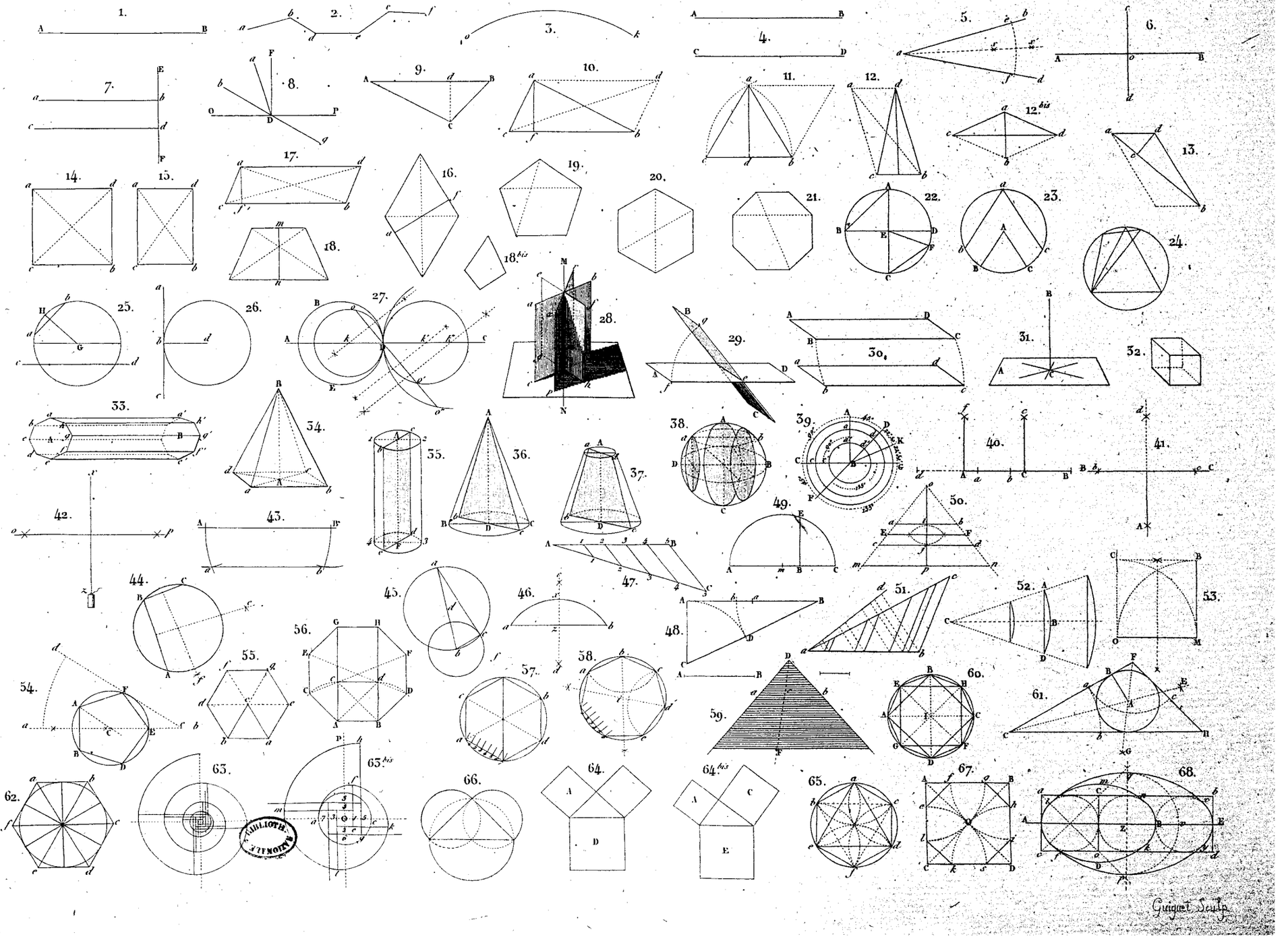
2

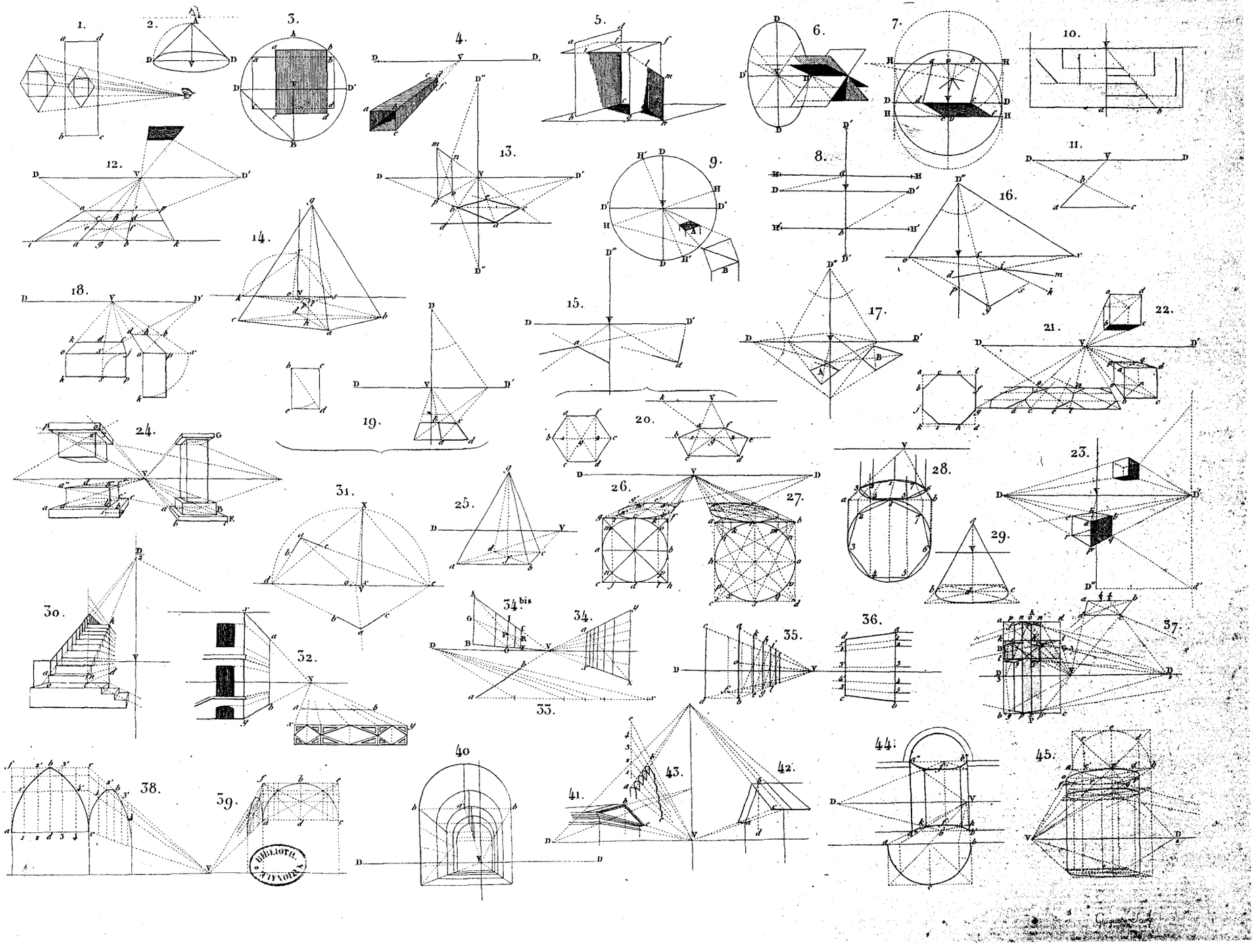
Fantaisie
POUR
PIANO,
sur une Mélodie FAVORITE DE MEYERBEER
PAR
TH. DÖHLER

BIBLIOTH. NATIONALE

4

DUO
POUR
Piano et Violon
SUR
Richard cœur de Lion,
de Grétry
dédié à Mlle Cécile de la Combe.
PAR
DESVIGNES

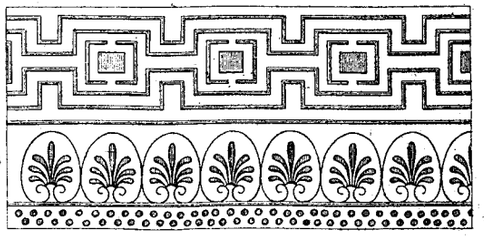

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
12.bis
13.
14.
15.
16.
17.
18.
18.bis
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
63.bis
64.
64.bis
65.
65.bis
66.
67.
68.
BIBLIOTH. NATIONALE
Guiguet Sculp.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
34 bis
35.
36.
37.
38.
39.
40
41.
42.
43.
44.
45.

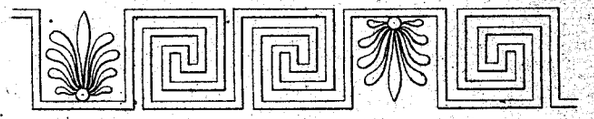
1.



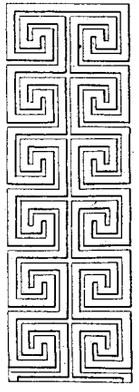
2.



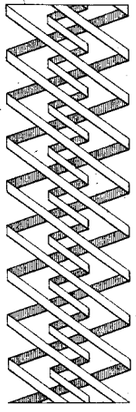
3.



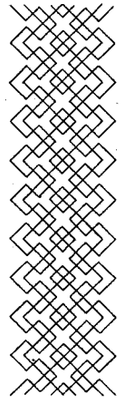
4.



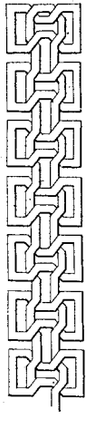
5.



6



7.



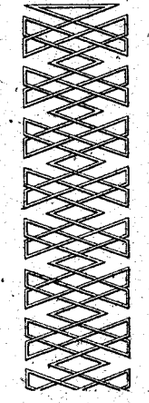
8.



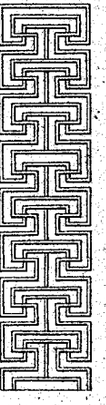
9.



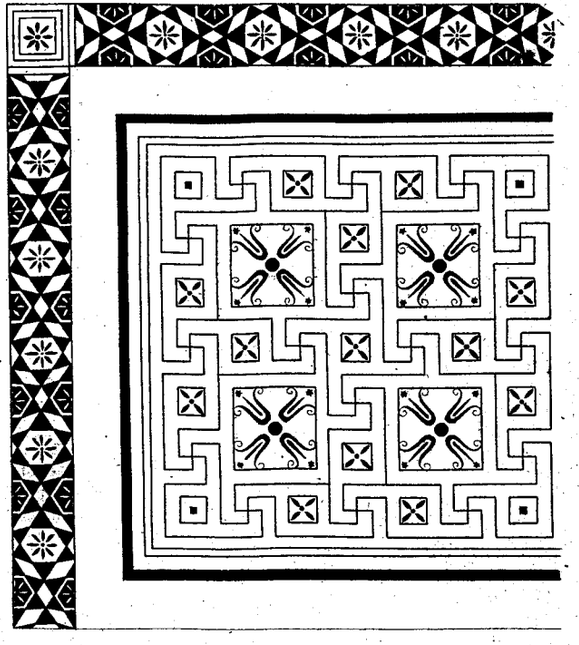
10.



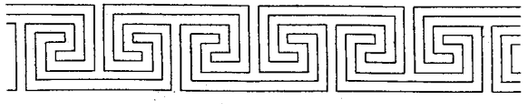
11.



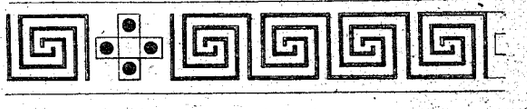
12.



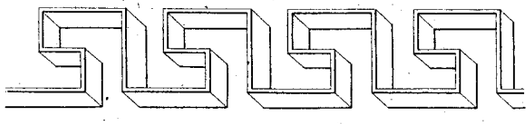
13.



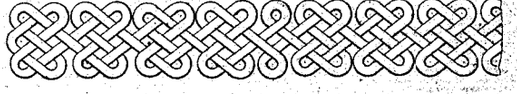
14.



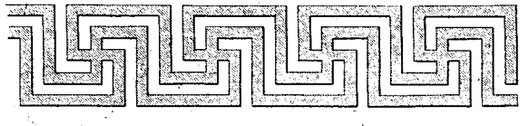
15.



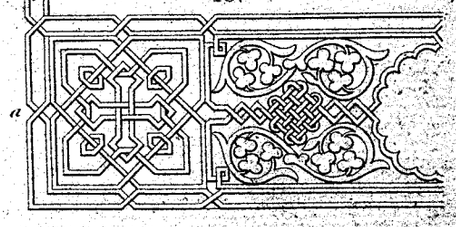
16.



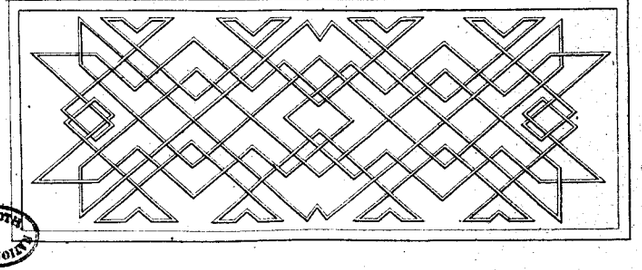
17.



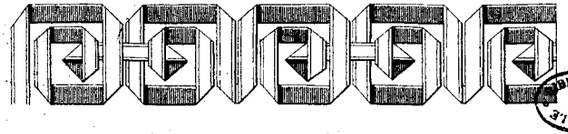
18.



19.



20.

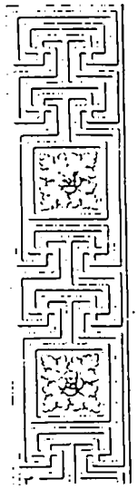


21.

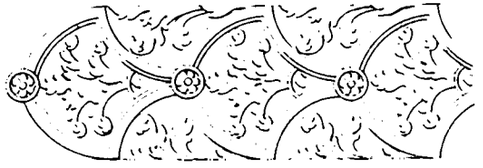


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

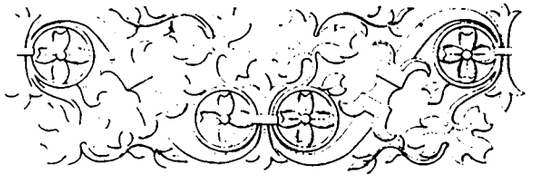
22.



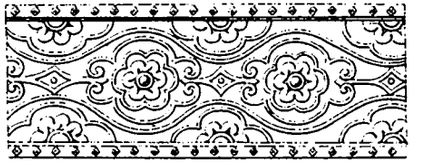
23.



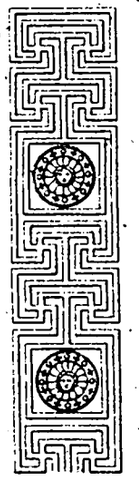
24.



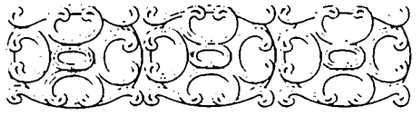
25.



26.



27.



28.



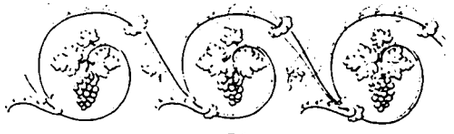
29.



30.



31.



32.



33.



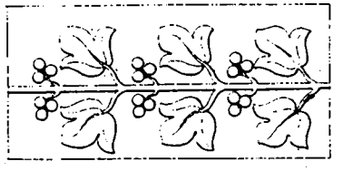
34.



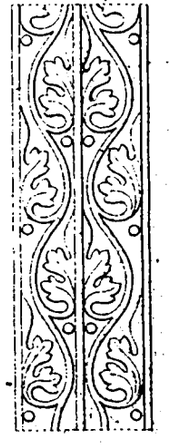
35.



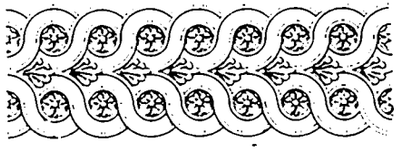
36.



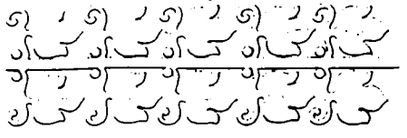
37.



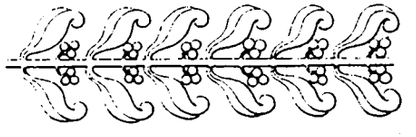
38.



39.



40.



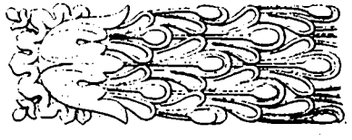
41.



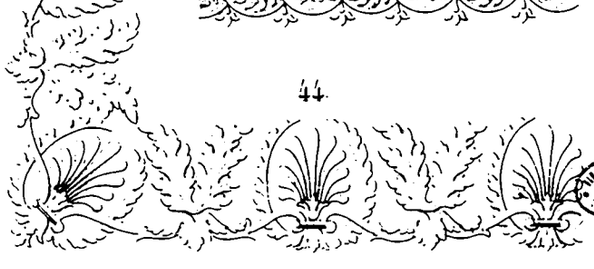
42.



43.



44.



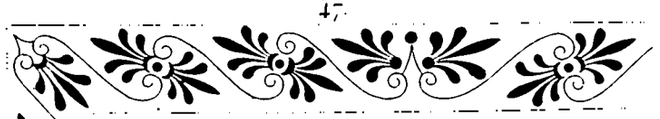
45.



46.



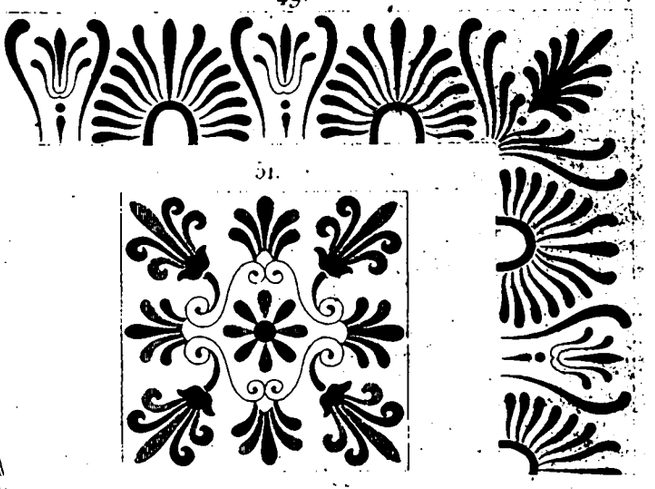
47.



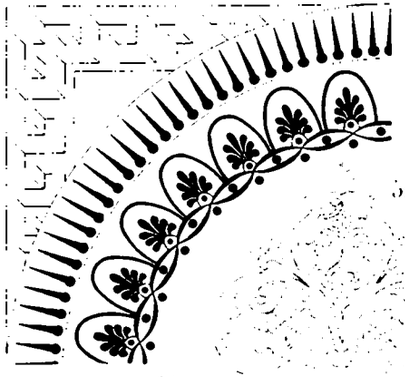
48.



49.



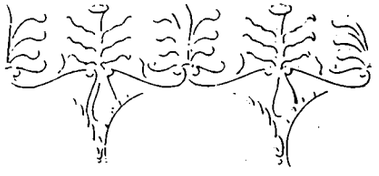
50.



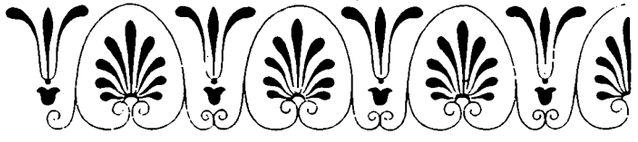
52.

51.

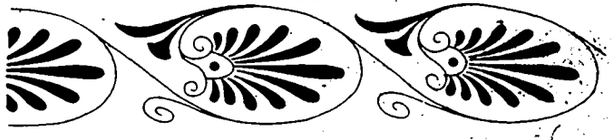
53.



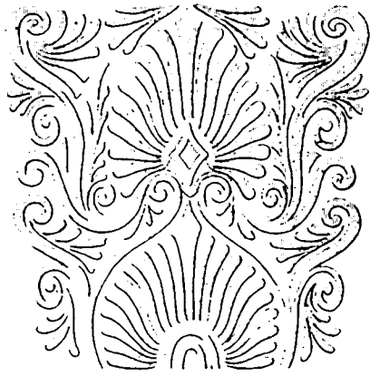
54.



55.



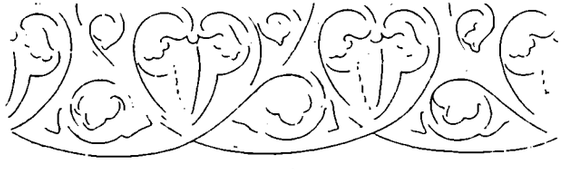
57.



58.



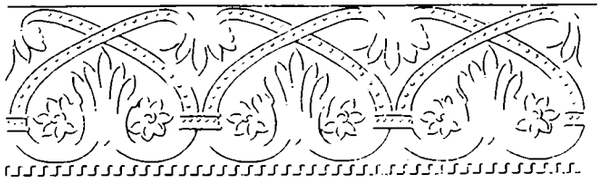
56.



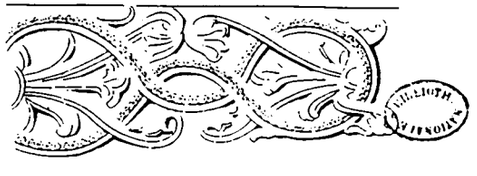
60.



59.



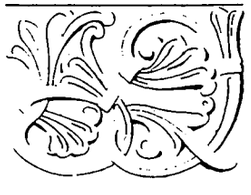
61.



62.



63.

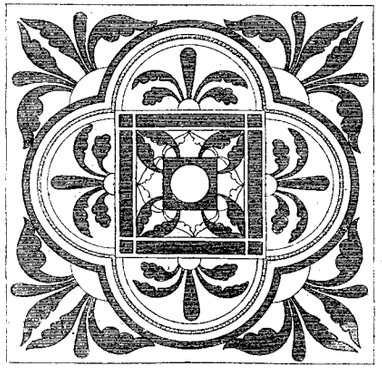


64.

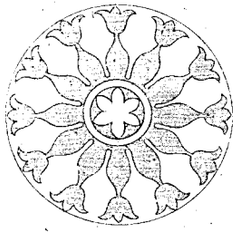


Guyard Sculp

65.



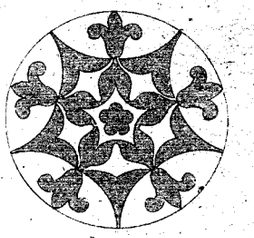
66.



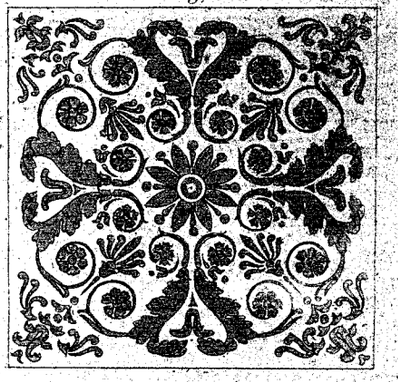
67.



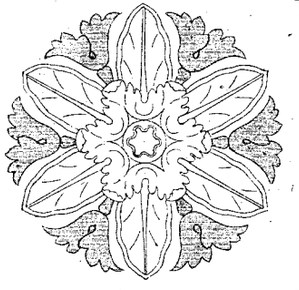
68.



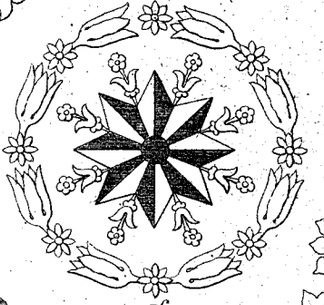
69.



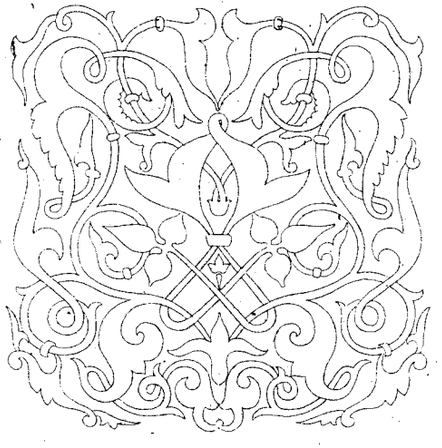
70.



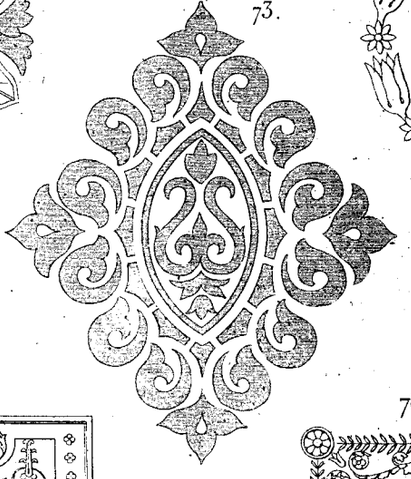
71.



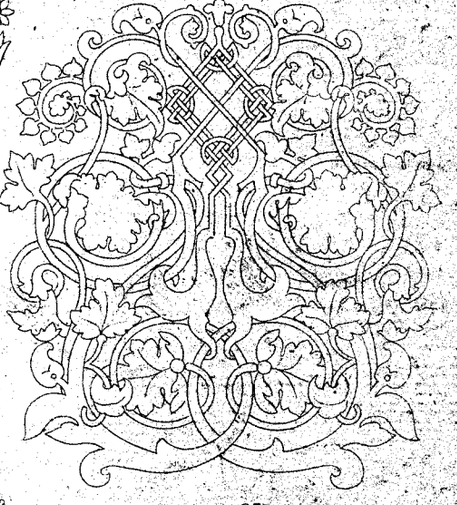
72.



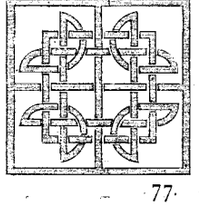
73.



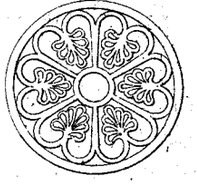
74.



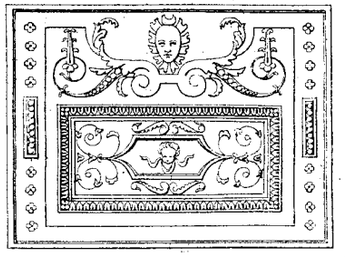
75.



76.



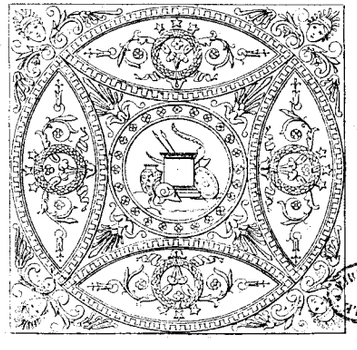
77.



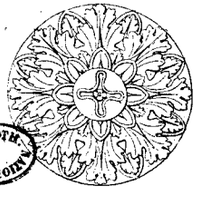
78.



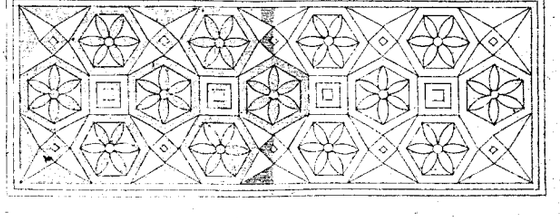
79.



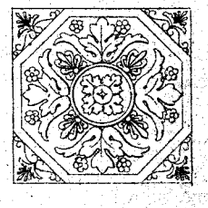
80.



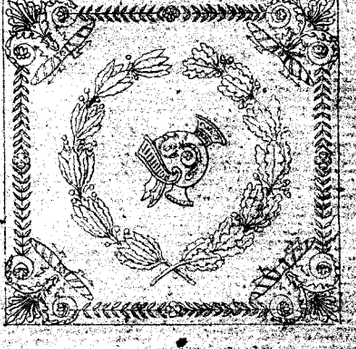
81.

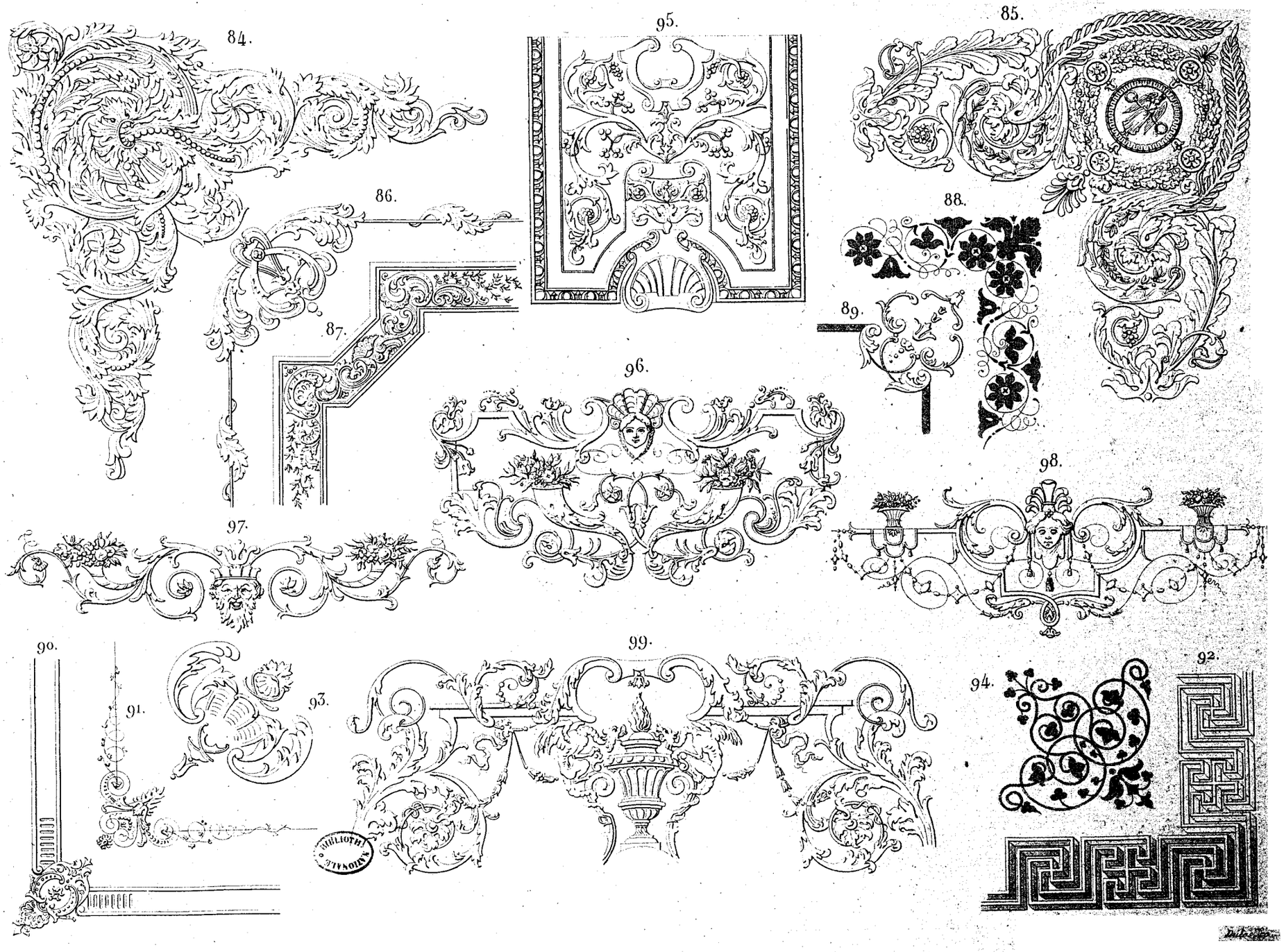


82.



83.





BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



BIBLIOTH. NATIONALE

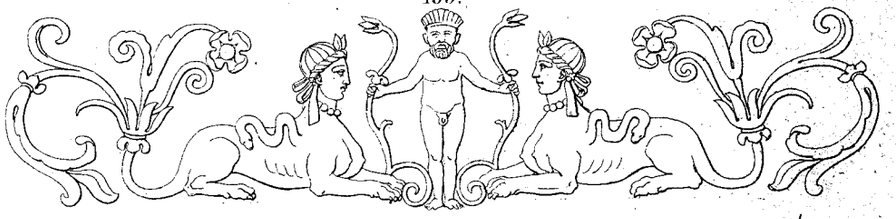
133.



134.



135.



136.



137.



138.



139.



140.



141.



142.



143.



144.



145.



146.



147.



148.



149.



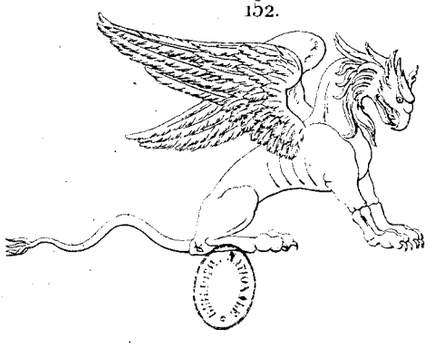
150.



151.



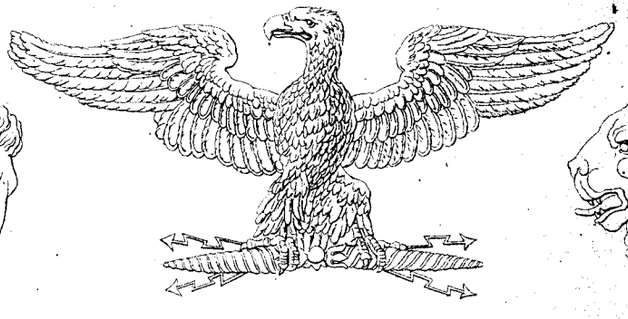
152.



153.



154.



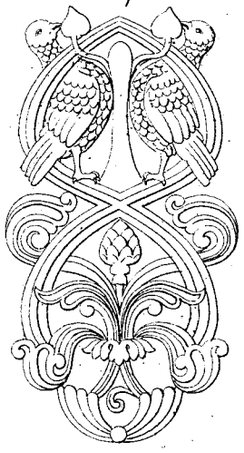
155.



156.



157.



158.



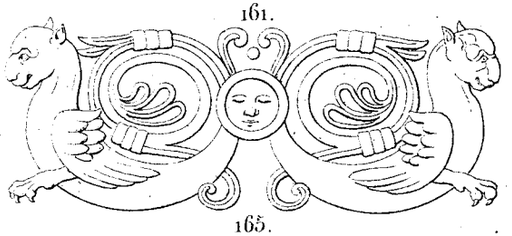
159.



160.



161.



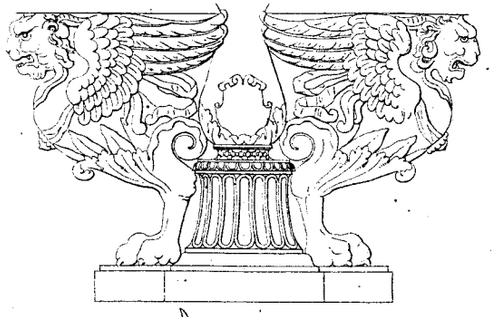
162.



166.



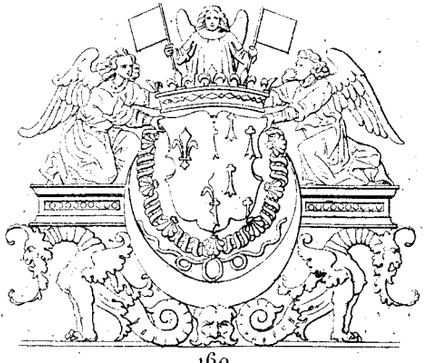
163.



164.



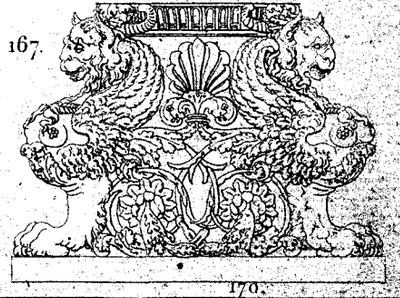
165.



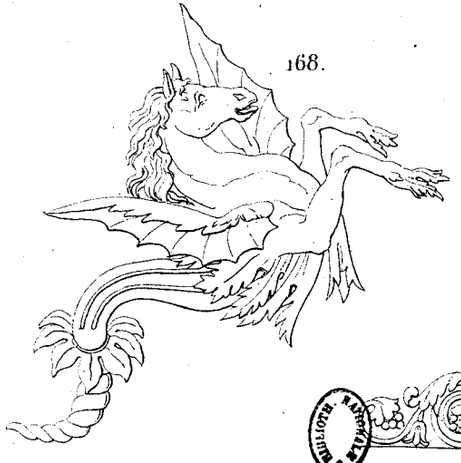
164.bis



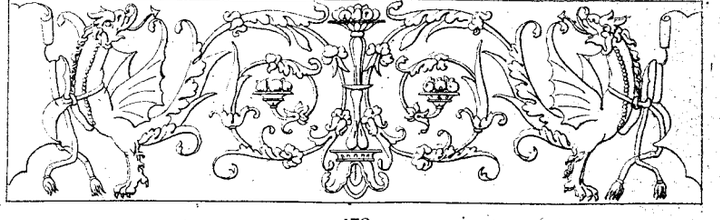
167.



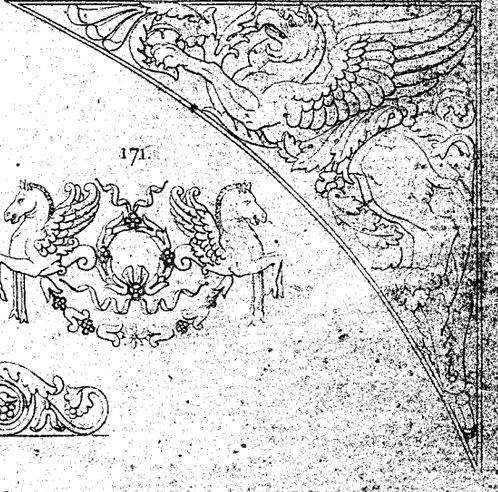
168.



169.

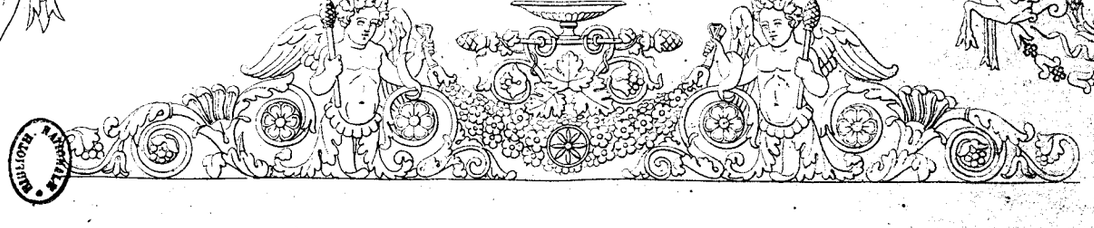


170.



171.

172.



BIBLIOTECA NACIONAL

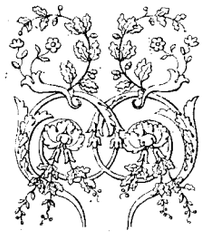
173.



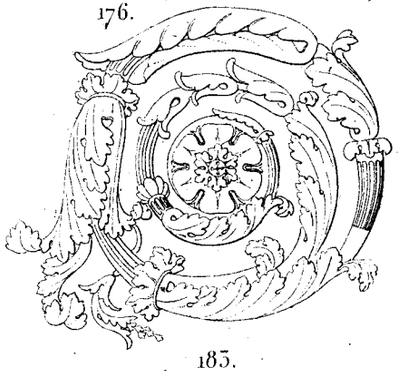
174.



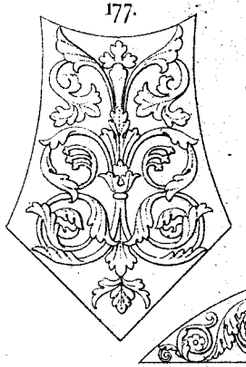
175.



176.



177.



178.



179.



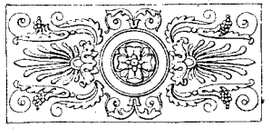
180.



181.



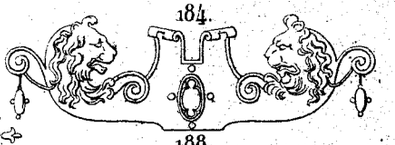
182.



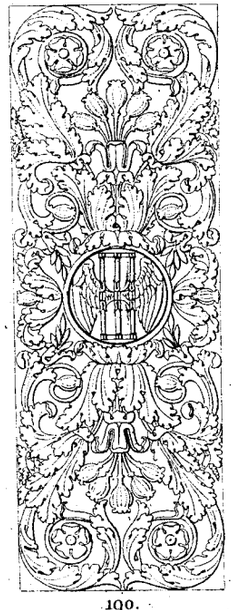
183.



184.



185.



186.



187.



188.



189.



190.



191.



192.



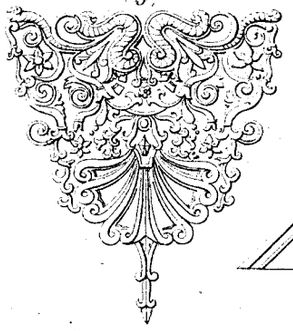
193.



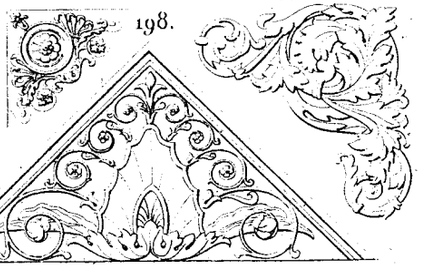
194.



195.



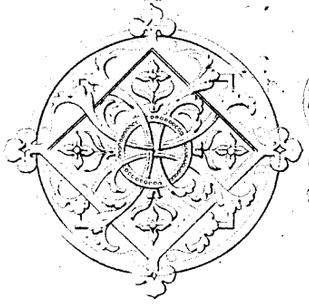
196.



197.

198.

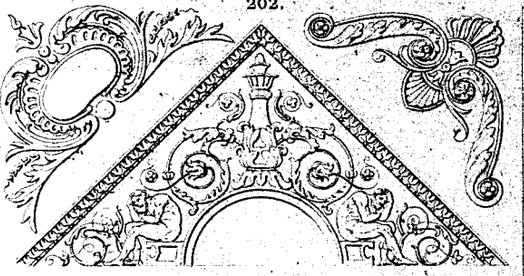
199.



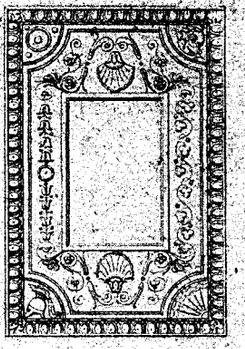
200.

202.

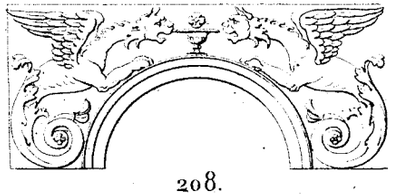
201.



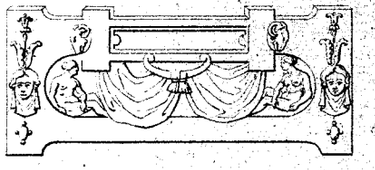
203.



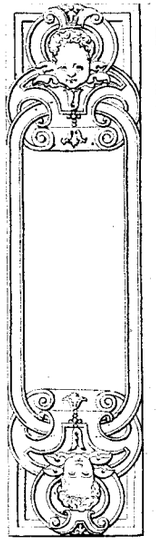
204.



205.



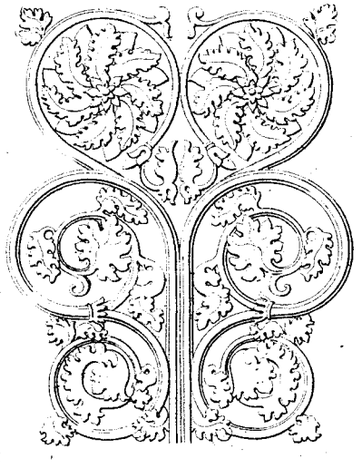
206.



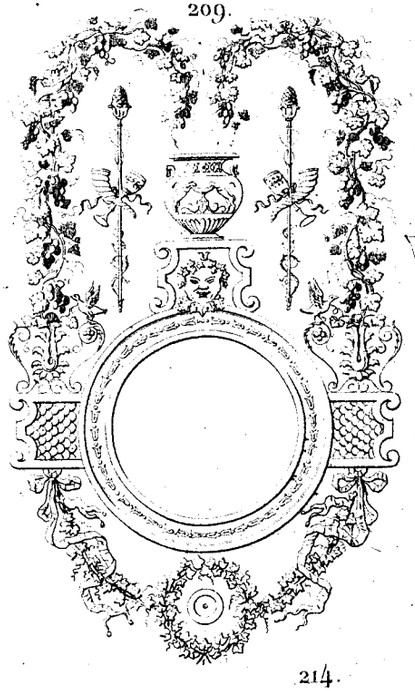
207.



208.



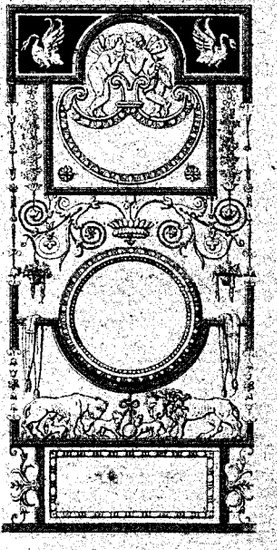
209.



210.



211.

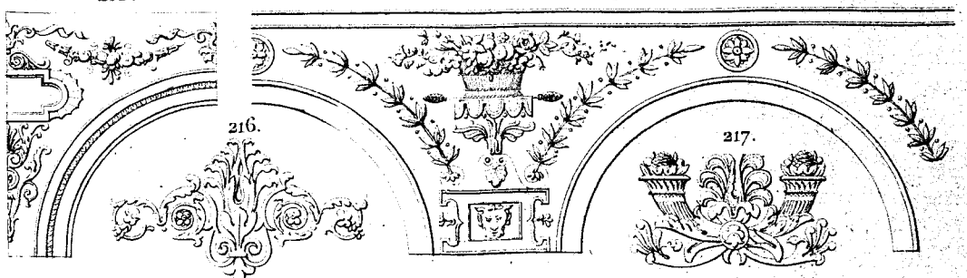


212.



213.

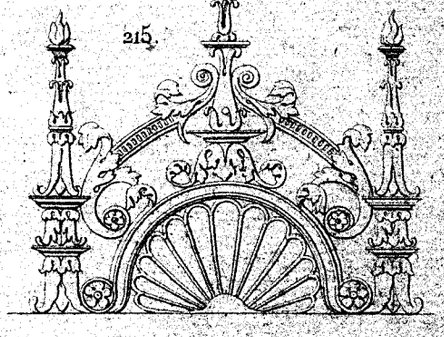
214.



216.

217.

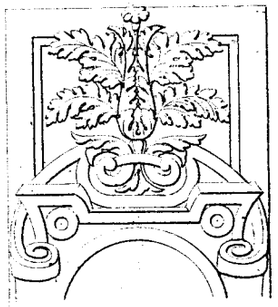
215.



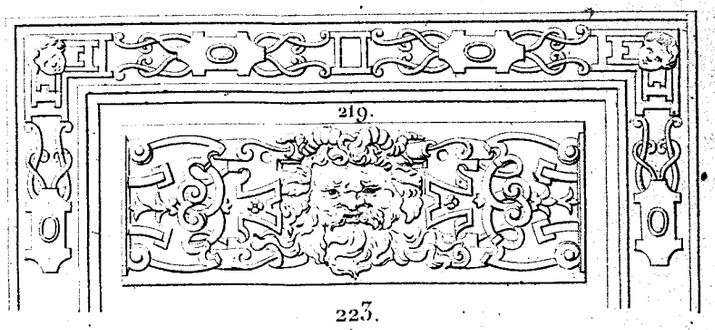
216.



217.



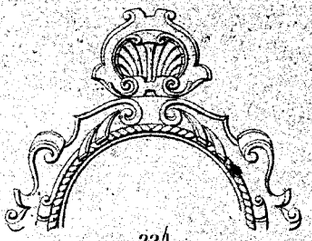
218.



219.

223.

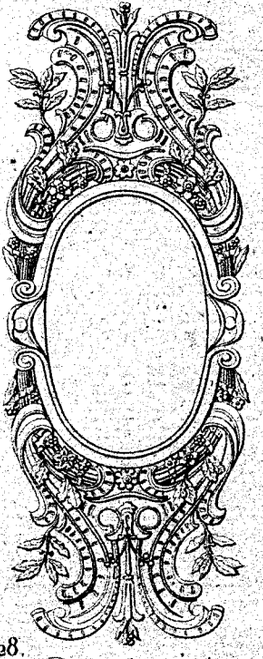
220.



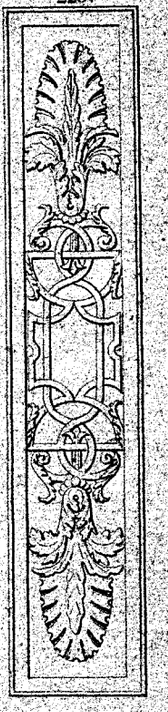
221.



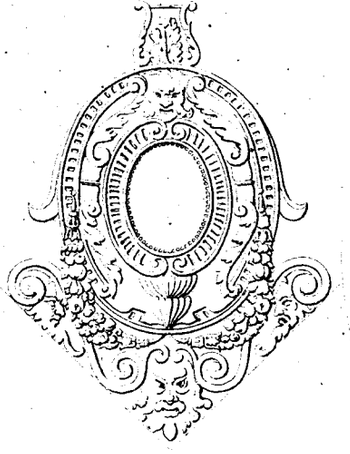
224.



225.

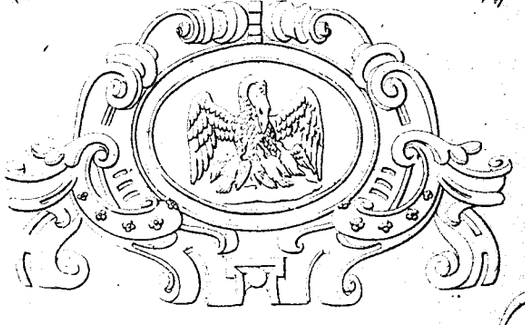


222.

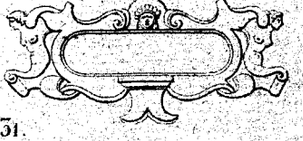




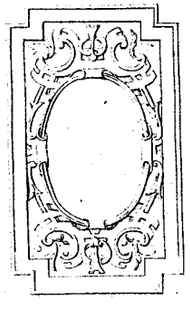
227.



228.



229.



226.



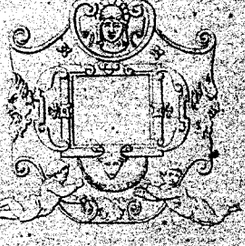
230.



231.

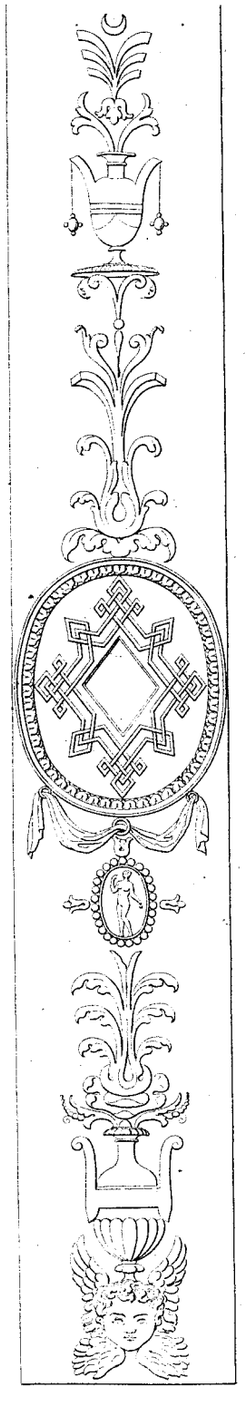


232.



BIBLIOTH. NATIONALE

233.



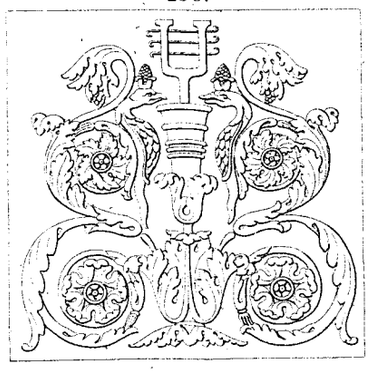
234.



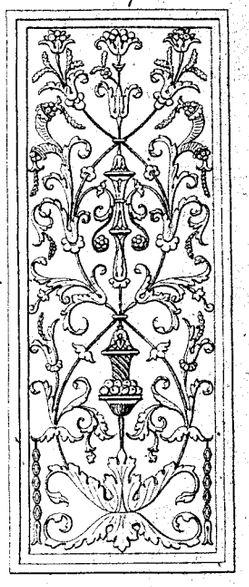
235.



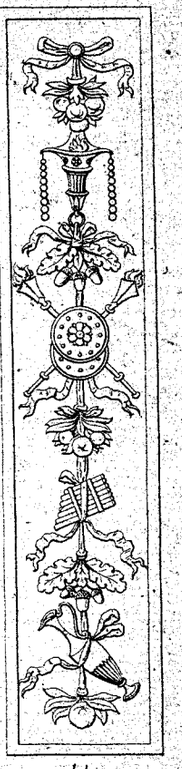
236.



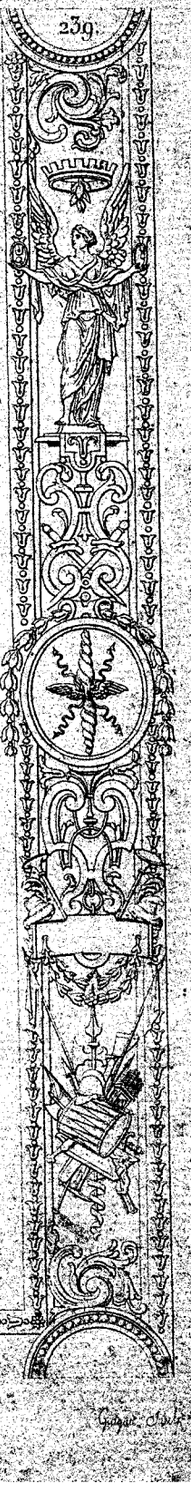
237.



238.



239.



240.



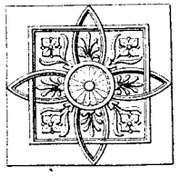
241.



242.



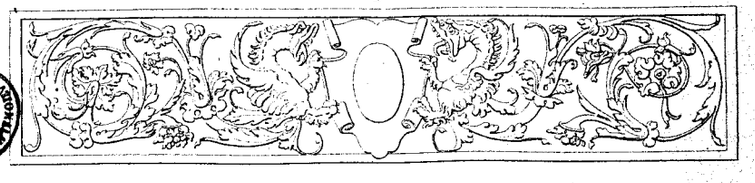
243.



244.

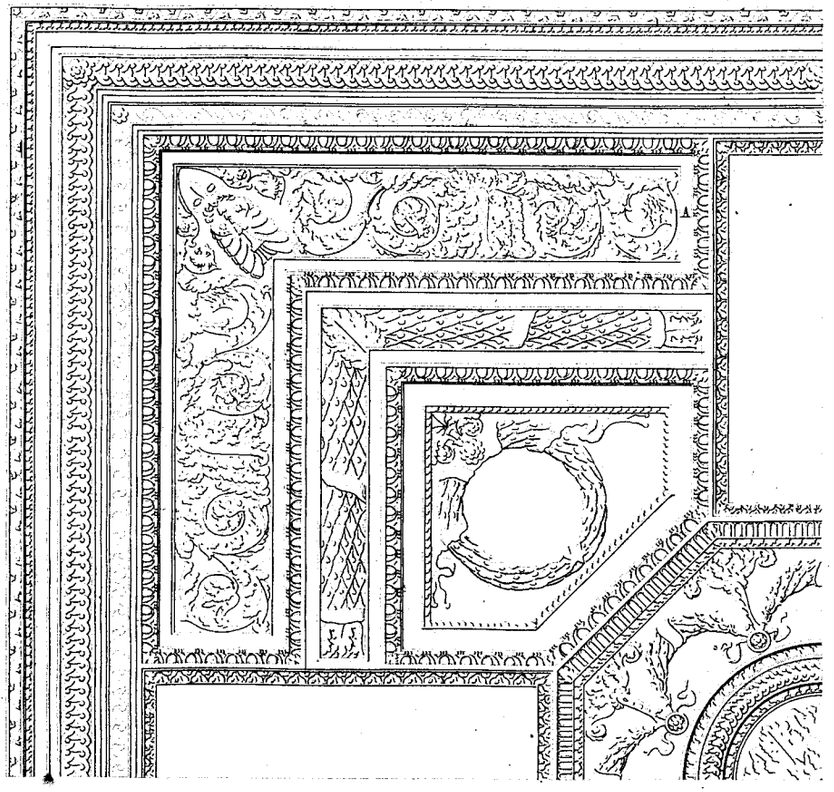


245.

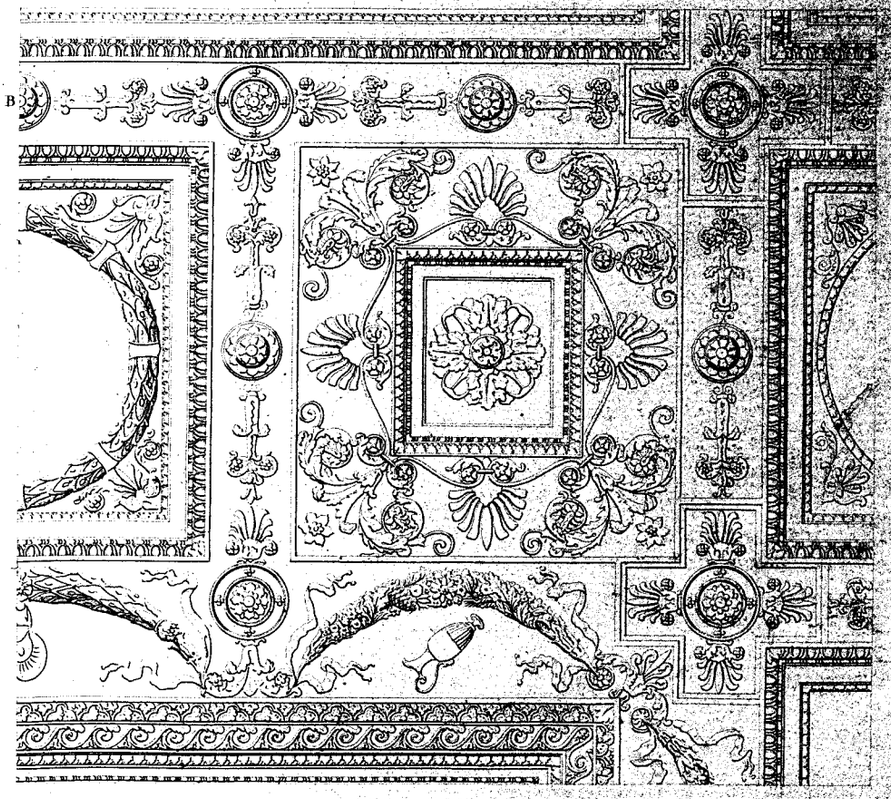


BIBLIOTECA NACIONAL

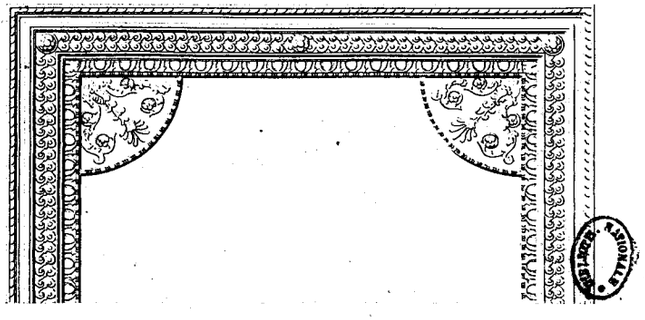
246.



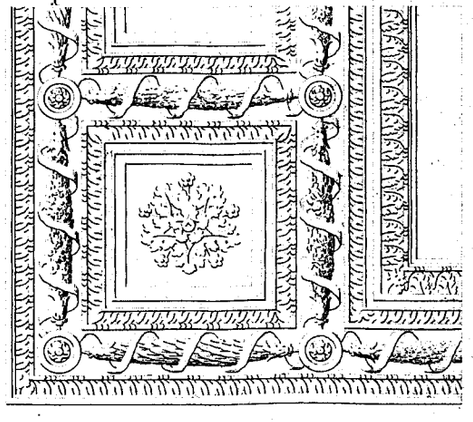
247.



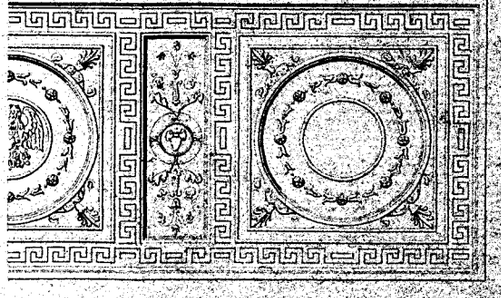
248.



249.

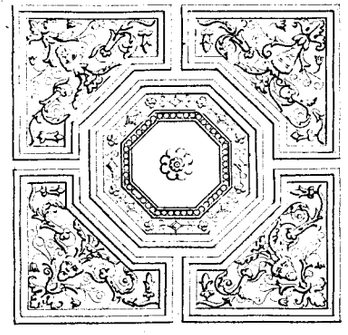


250.

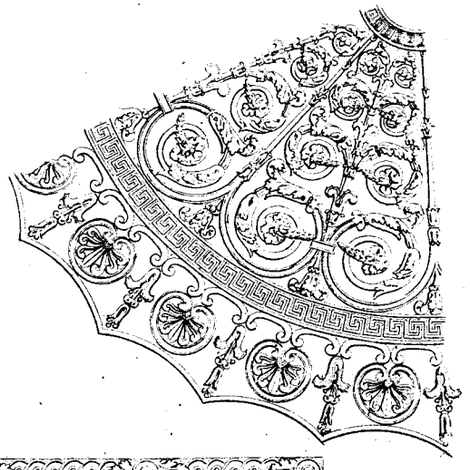


Guiquet Sculp.

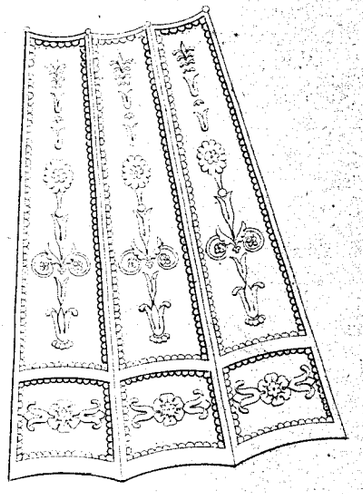
251.



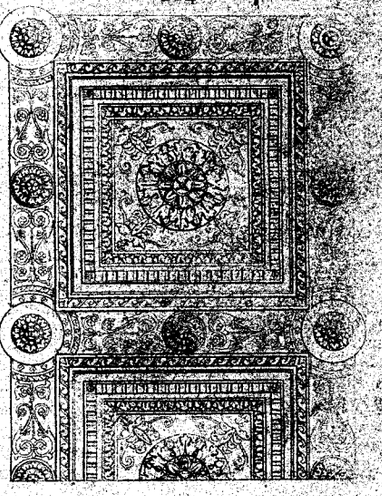
252.



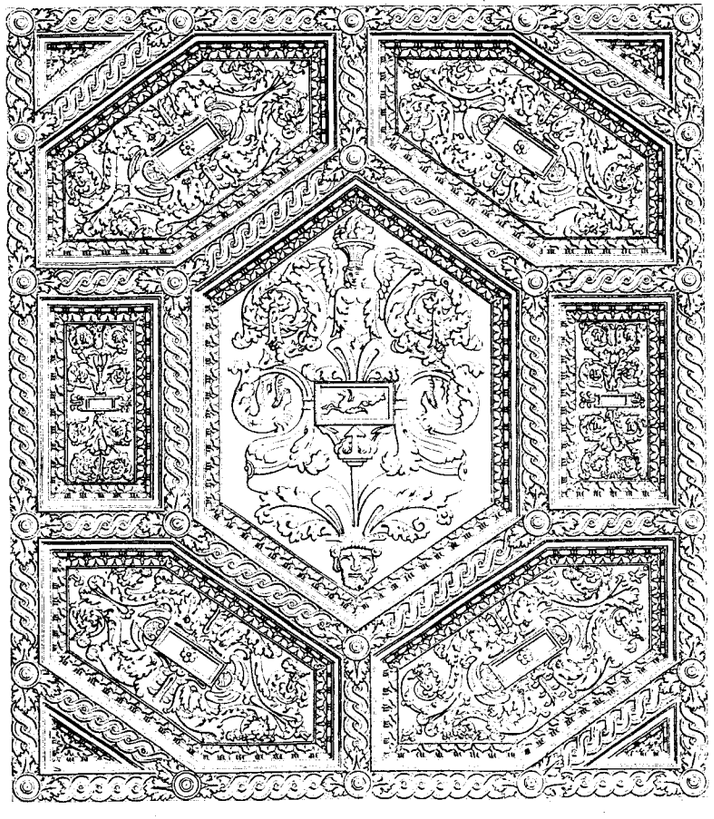
253.



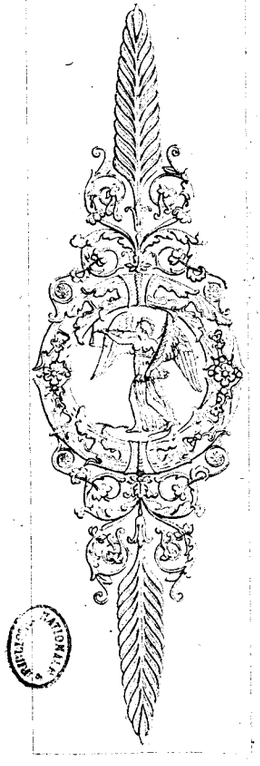
254.



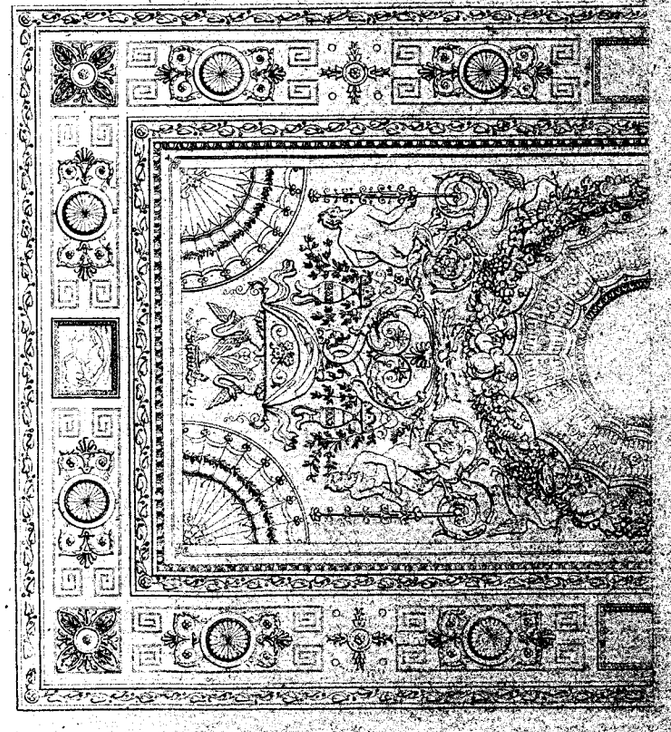
255.



257.



256.



258



260



270



261



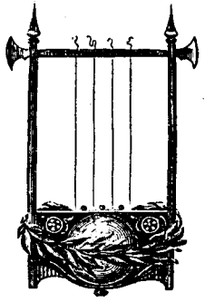
259



273



268



271



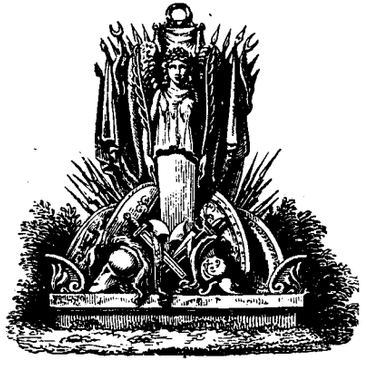
269



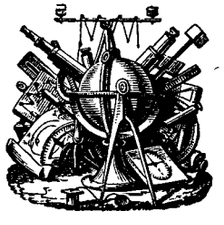
272



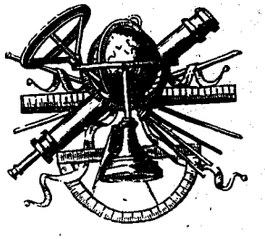
274



262



263



275



264



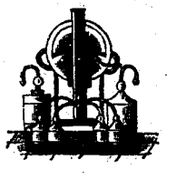
266



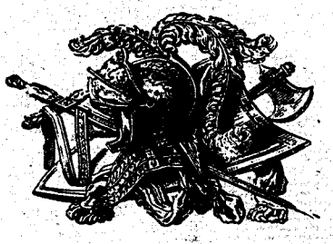
276



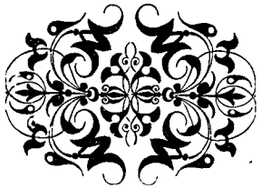
267



265



279



277



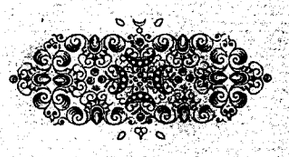
295



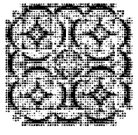
278



280



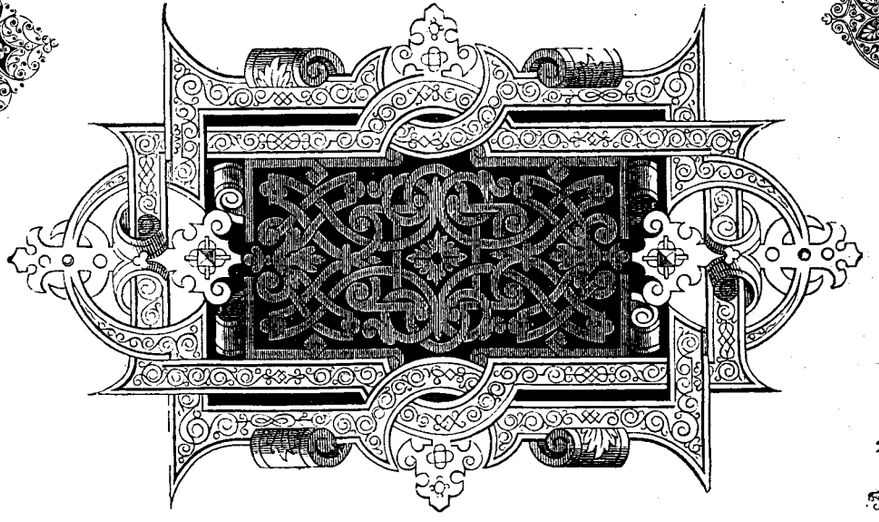
281



283



297



284



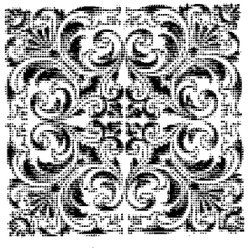
282



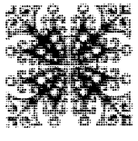
286



285



287



289



290



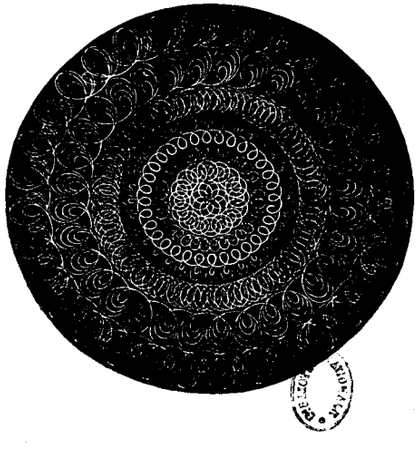
288



298



299



300



291



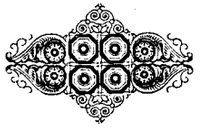
296



292



293



294





Paris. — Imprimerie de Pommeret et Moreau, 2.

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

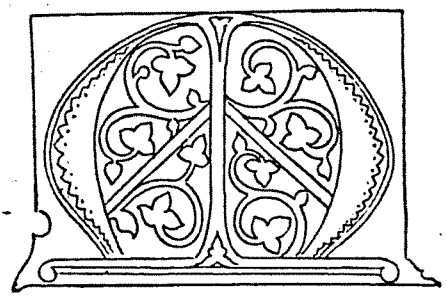
MÉTIER — HISTOIRE — PRATIQUE

PAR

ALPHONSE LABITTE

OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Ouvrage accompagné de 50 dessins et reproductions de manuscrits.



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

Collection illustrée in-8 à 2 fr.

E. BELVILLE

La Corne et L'Ivoire, 1 vol.
Les procédés faciles de Décoration du Métal, 1 vol.

J. CLOSSET

La Pyrogravure et ses applications, 1 vol.
Le Cuir, 1 vol.

G. FRAIPONT

PROFESSEUR A LA LÉGION D'HONNEUR

Le Dessin à la plume, 1 vol.
L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser, 1 vol.
Le Crayon et ses fantaisies, 1 vol.
Le Fusain, 1 vol.
Eau-forte, Pointe-sêche, Burin, Lithographie, 1 vol.
Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, 1 vol.
L'Art de peindre les Marines à l'aquarelle, 1 vol.
L'Art de peindre les Fleurs à l'aquarelle, 1 vol.
L'Art de peindre les Paysages à l'aquarelle, 1 vol.
L'Art de peindre les Figures à l'aquarelle, 1 vol.
L'Art de peindre les Animaux à l'aquarelle, 1 vol.
L'Art de peindre les Natures mortes à l'aquarelle, 1 vol.

KARL-ROBERT

Précis d'aquarelle, 1 vol.

A. LABITTE

L'Art de l'Enluminure, 1 vol.

L. LIBONIS

Traité pratique de la couleur. Donnant les indications sur le jeu, le mélange, la composition, la solidité, le nom, la nuance des couleurs, etc. 1 vol.

L. OTTIN

L'Art de faire un vitrail, 1 vol.

RIS-PAQUOT

Traité pratique de peinture sur faïence et porcelaine, 1 vol.

ROCHET

L'Anatomie artistique. Traité-Atlas, 1 vol.

RUDHARDT

L'Art de la Peinture. 1 vol.

OUVRAGES D'ERNEST HAREUX

Cours complet de peinture à l'huile, 2 vol. in-8 avec 33 fac-similés en couleur, 59 pl. hors texte et 380 dessins. Brochés. . . . . **25 fr.**

L'ouvrage comprend sept parties vendues séparément.

Le Paysagiste devant la nature (Fusain, Crayon, Pastel, Aquarelle, Pochade, Huile), 1 vol. avec 55 grav. et 21 pl. en noir et en couleur, en carton. . . . **12 fr.**

Chaque procédé se vend séparément **2** *fr.* **50.**

Le Mélange des couleurs enseigné par l'exemple (Vert, Rouge, Jaune, Orange, Violet, Bleu, Blanc). Un album avec texte et 14 planches en couleurs. En carton. . . . . **8 fr.**

Chaque couleur se vend séparément **1** *fr.* **25.**

La Peinture à l'Huile en plein air. 1 vol. in-8 avec 10 pl. hors texte. Br. **4 fr.**

Traité de Perspective pittoresque. *Trait, Couleur, Relief*, par L. CLOQUET. 1 vol. in-8, illustré de 417 gravures et de 4 planches en couleurs. Br. **20 fr.**, Relié. **23 fr.**

Chaque partie se vend séparément **7** *fr.* **50.**

7984-14. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

INTRODUCTION

L'art de l'enluminure, à l'imitation des manuscrits du moyen âge, a pris, depuis quelques années, un grand développement.

Aujourd'hui, beaucoup d amateurs, femmes du monde, jeunes filles, etc., aiment à confectionner elles-mêmes leur livre de messe, de mariage, de première communion ; elles prennent plaisir à peindre, à enluminer les pages qui les composent, à dessiner et à s'inspirer des ornements de styles ou de fantaisies, soit pour illustrer et embellir ces livres, soit pour les placer en marges de canons d'autel, de cachet de première communion, d'images, et voire même les adapter à nombre d'objets usuels, tels qu'écrans, éventails, menus, etc.

C'est dans le but d'apporter une aide et quelques conseils aux personnes qui entreprennent ces délicats et charmants travaux, que nous avons écrit ce petit traité d'enseignement; nous l'offrons surtout à ceux et à celles qui débutent, ayant le goût et le désir de connaître les styles des différentes époques par lesquels a passé l'art de l'enluminure, en les mettant à même de ne pas faire d'anachronismes, quelquefois grotesques, toujours malheureux ; de leur apprendre enfin quelles couleurs ils doivent employer, quels outils

leur seront nécessaires, comment on tend le vélin, quelles sont les diverses applications de l'or, etc.

CE QU'ON ENTEND PAR ENLUMINURE

Beaucoup de personnes pensent que le mot *enluminure* n'est applicable que pour les couleurs apposées sur des dessins, estampes, etc. « L'enluminure n'est qu'œuvre de métier, une espèce de peinture sans empâtement, qui n'exige, chez celui qui la pratique, ni génie, ni talent, ni science, mais seulement une certaine habitude, une certaine dextérité. » L'auteur de cette définition, un bibliophile, paraît-il, a, par cette fausse qualification de l'enluminure, induit en erreur nombre d'amateurs et d'artistes qui n'ont plus vu, en cet art, avant de l'étudier, qu'un travail de coloriste, très secondaire et peu susceptible de leur procurer la jouissance qu'ils cherchaient en s'y adonnant. Nous déplorons les effets d'une définition autant erronée que dangereuse qui a, certainement, porté un grand préjudice à un art tout à fait primordial, une des gloires de notre chère France.

Le mot *enluminure* vient d'*illuminare*, *allumé*.

Lorsqu'au début des livres manuscrits, les pages du blanc vélin se trouvaient noircies par l'écriture qui les recouvrait, on les éclaira, les alluma, les *illumina* par de belles peintures aux couleurs vives, aux ors éclatants. C'est là le vrai sens du mot enluminure. Une fois que le scribe avait terminé sa tâche, l'*enlumineur* dessinait son sujet, souvent d'après les indications données, et le recouvrait de gouaches et de métaux. Il faisait œuvre d'inventeur et non de copiste. Il en est de même du mot *miniature*, qui vient de *minium*

et qui n'est qu'une partie de l'enluminure, *qu'un simple accessoire ;* d'ailleurs ce n'est que fort tard qu'on a remplacé la dénomination d'*enluminure* par celle de *miniature :* on a confondu une partie avec le tout.

L'enluminure est donc un art absolument défini, personnel, qui n'a rien pris aux autres arts, mais qui les a enrichis au contraire ; on lui a extorqué jusqu'à son nom lorsqu'on a sorti de la lettrine ornée ou historiée les sujets et les portraits qu'elle renfermait, en leur substituant le nom de miniature ; nous le répétons, on a pris la partie pour le tout, et, commettant ainsi une double erreur, on a donné à l'enluminure une signification plus restreinte, celle d'ornement, d'esquisse, coloriés. L'enluminure est un art complet, attrayant et charmant, et nous nous trouvons très honoré d'être à même de le démontrer nettement, en lui rendant la première place qu'il n'aurait jamais dû perdre.

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

CONSEILS PRÉLIMINAIRES

L'art de l'enluminure peut se faire dans n'importe quel local, pourvu que celui qui l'entreprend choisisse un endroit bien éclairé, de préférence orienté vers le nord, afin de recevoir une lumière franche, peu sujette à changements et d'une durée plus uniforme. Peu d'espace lui est nécessaire, un milieu sobre d'ornementation est préférable. Cette dernière recommandation est surtout faite au sujet de la poussière qui est l'ennemie de nos délicats et minutieux travaux.

Lorsqu'on peut disposer d'une pièce spéciale, d'un atelier, pour faire de l'enluminure, cela n'en vaut que mieux, surtout si l'on s'adonne à cet art d'une manière suivie et si l'on a à exécuter des œuvres de longue ha-

leine ; mais, nous le répétons, ce n'est pas indispensable et une place près d'une fenêtre, dans un salon, dans un cabinet de travail ou dans une salle à manger, peut rendre les mêmes services qu'un atelier ; elle est suffisante pour confectionner des pages détachées, des objets usuels, lesquels sont presque toujours de petites dimensions.

Le matériel de l'enlumineur n'a pas besoin d'être très compliqué ; une table, une chaise et un chevalet, sont les seuls meubles nécessaires. On peut indifféremment faire de l'enluminure sur un plan horizontal, incliné ou vertical. Chacun s'installe de la manière qui lui est la plus commode ; toutefois, lorsqu'on veut faire une œuvre de grande dimension, nous jugeons qu'il est préférable de se servir du chevalet et de l'appui-main ; on a ainsi plus d'aisance pour travailler la partie supérieure de l'œuvre, et, l'on risque moins d'abîmer l'ébauche ou la partie déjà exécutée. Avec un peu d'habitude on acquiert rapidement l'habitude de l'appui-main, laquelle permet de la précision et une grande légèreté de main.

Dans l'outillage, nous recommandons de n'employer que de bons outils, ce n'est qu'à cette condition qu'on obtiendra un travail soigné et durable. L'enlumineur doit se munir :

D'une palette en porcelaine ;

D'une demi-douzaine de pinceaux de martre n°s 1 à 6 ;

D'un pinceau en putois (lavis n° 15) ;

D'une pointe à décalquer ;

De deux ou trois brunissoirs acier ou agate (courbe, pied de biche, forme lance) ;

D'un couteau à palette.

Nous insisterons particulièrement sur le choix des

pinceaux lesquels doivent être toujours essayés, non seulement au moment de leur acquisition, mais aussi chaque fois qu'on est appelé à s'en servir. Ils doivent

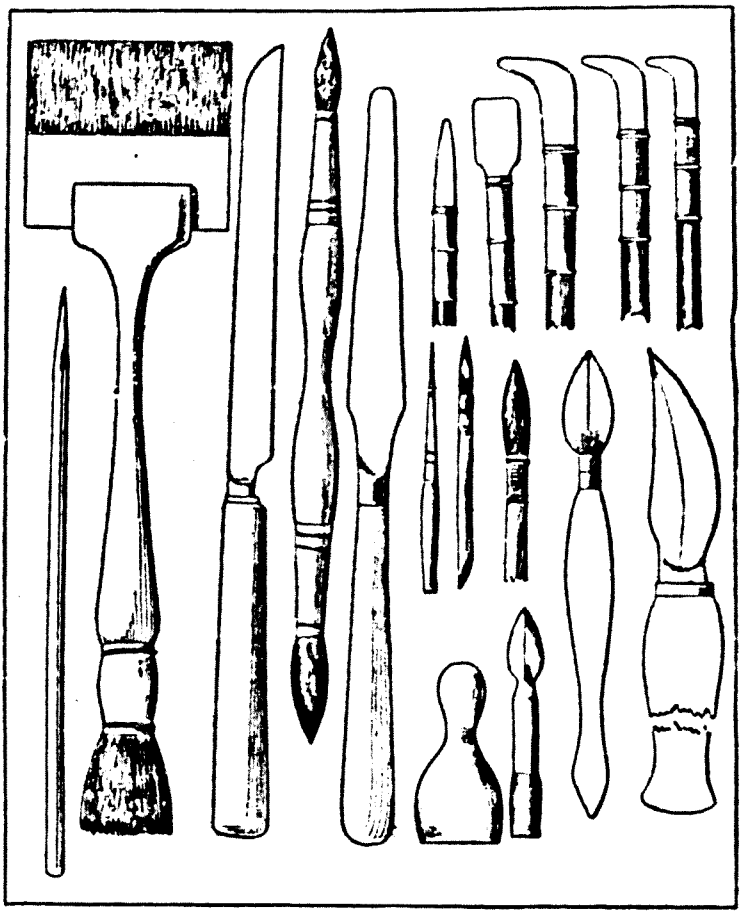


Fig. 1. — Outils nécessaires pour l'enluminure.

invariablement se former en pointe fine et n'avoir aucun poil qui dépasse ou se sépare du pinceau; on n'a qu'à tremper le pinceau dans un verre d'eau ou à le mouiller avec les lèvres pour en reconnaître la qualité. Afin de permettre à nos lecteurs de juger les outils

dont nous venons de donner la nomenclature, nous en publions une planche représentative (fig. 1).

A côté de ces instruments absolument nécessaires à l'artiste enlumineur, il en est d'autres encore d'une incontestable utilité; nous lui conseillons donc de se procurer les objets suivants :

Une ou deux planches à dessins (une grande et une petite);

Quelques stirators ou châssis pour tendre le vélin ou le parchemin;

Un ou deux grattoirs (de formes différentes);

Un jeu de godets;

Un verre pour l'eau;

Un flacon de glycérine.

Comme accessoires nous ajouterons :

Un coussin à dorer avec une palette à dorer, un couteau, une brosse à chiqueter;

Un pot à colle forte.

Enfin on doit avoir sous la main un crayon, ni mou ni dur, finement taillé, de l'encre de Chine et quelques plumes à dessin.

Ainsi muni, l'enlumineur n'a plus qu'à s'approvisionner des couleurs et des métaux qui compléteront définitivement son installation comme outillage. Quant au vélin, parchemin, papier, etc., nous en parlerons en temps et lieu.

CHAPITRE II

DES GOUACHES

C'est la peinture à la gouache qui a précédé l'invention de la peinture à l'huile. La gouache se distingue par sa douceur, sa fraîcheur et son éclat; elle est sombre ou éclatante; c'est elle qu'employaient les artistes du moyen âge pour orner les splendides manuscrits dont nous parlerons brièvement dans le cours de ce travail.

Pour peindre à la gouache, on ébauche par teintes plates dans un ton moyen allant du clair au foncé, ajoutant pour les clairs, du blanc qui donne de l'éclat et du brillant. Les tons de l'ébauche doivent être francs et vifs; lorsqu'elle est terminée, on y revient avec des gouaches ne contenant pas, ou du moins très peu de blanc, selon le sujet que l'on traite, et se raccordant avec les tons de l'ébauche; on pose ensuite les demi-teintes, puis les lumières qui repiquent la peinture et lui donnent, en même temps que du relief, beaucoup d'éclat.

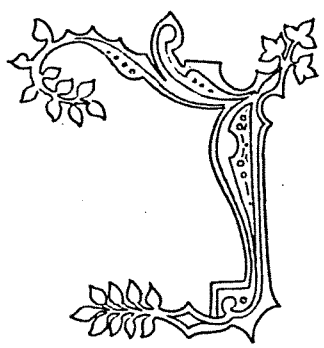


Fig. 2. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle (École française).

L'expérience est le meilleur des professeurs; cependant nous conseillerons, pour la composition de la palette, de n'employer d'abord que les couleurs en quelque sorte primordiales, quitte, plus tard, à ajouter les autres gouaches dont on peut avoir besoin; car,

pour l'enluminure, où l'on doit éviter d'une façon absolue les mélanges, il devient utile d'avoir une palette assez compliquée. Voici donc les nuances principales à l'aide desquelles on la formera:

Vermillon;
Rouge de Saturne;
Carmin;
Terre de Sienne brûlée;
Brun Van Dyck;
Ocre jaune;
Jaune de Naples:
Vert Véronèse;
Vert anglais n° 3;
Cendre verte;
Outremer;
Indigo;
Bleu de Prusse;
Violet;
Noir d'ivoire;
Et la couleur, base fondamentale, blanc d'argent.

Autrefois chaque peintre préparait lui-même ses couleurs et l'on peut lire dans les œuvres de Théophile, prêtre et moine, et dans un curieux manuscrit du XIVe siècle d'un auteur italien (nous voulons parler du fameux livre *De Arte illuminandi*), de curieux renseignements sur la préparation des couleurs dont on se servait au moyen âge, sur leur composition et mode d'emploi.

Aujourd'hui on trouve dans le commerce d'excellentes gouaches toutes préparées; il est donc inutile d'encombrer ici ce petit traité, tout pratique, de ces recettes d'antan; et, puisque ces couleurs existent et varient à l'infini, on augmentera, peu à peu, le nombre

de celles contenues sur la palette, car plus les tons seront différents, plus on est à même d'obtenir d'heureux effets. Il y a un point vers lequel nous insisterons dans l'emploi des couleurs, c'est celui d'écarter, d'une manière radicale, toutes celles qui ont une base d'aniline.

Voici les couleurs reconnues comme ayant presque toujours une fixité complète :

Brun rouge, jaune de Naples, noir d'ivoire, noir de pêche, noir de vigne, ocre brun, ocre jaune, ocre de rue, rouge indien, rouge de Venise, terre d'Italie naturelle et brûlée, terre d'Ombre naturelle et brûlée, terre de Sienne naturelle et brûlée, terre verte, bleu de cobalt, brun de Mars, jaune indien, les laques de garance, rose, foncée et capucine, ocre d'or, outremer, les verts de chrome, de cobalt et d'émeraude, les violets de Mars et de cobalt.

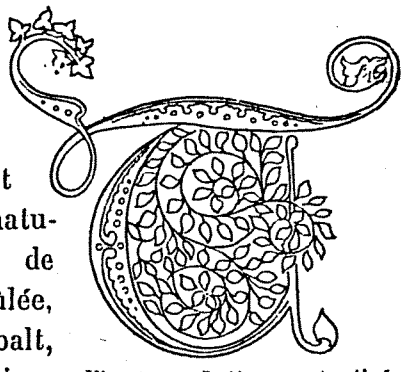


Fig. 3. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle (École française).

Voici quelques couleurs très solides :

Blanc d'argent et de Chine, bleu de Prusse, cendre bleue et cendre verte, gomme-gutte, jaune de chrome clair et foncé, bleu de Chine, jaune brillant, vermillon ordinaire et vermillon de Chine, vert de Scheele, le pourpre impérial.

Lorsqu'on achète ces couleurs en flacon, on fera bien de les extraire au moyen d'une lame de corne, d'os ou d'ivoire et de les poser sur la palette en ayant soin, à chaque changement de couleur, de bien net-

toyer la lame dont on se sera servi, afin d'éviter tout rapport des couleurs entre elles. Ne pas laisser le flacon découvert si l'on veut conserver ses couleurs liquides et n'être pas obligé d'y ajouter trop souvent de la glycérine, ou mixture souple qu'on peut également se procurer très facilement chez les marchands d'articles de dessin.

Suivant la fluidité ou la sécheresse des gouaches, on peut aussi y ajouter soit un peu d'eau, très légèrement gommée, soit quelques gouttes de fiel préparé pour le coloris ; le fiel aide à faire adhérer la couleur soit sur le vélin, soit sur le papier.

Toutes les nuances obtenues pour la peinture dérivent des couleurs prismatiques ; elles sont le produit de leurs mélanges proportionnels. L'enlumineur arrivera facilement, après quelques essais, à trouver la graduation des tons, les gammes, les nuances et les tons rompus dont il aura forcément besoin pour accomplir une œuvre de quelque importance, comme l'exécution d'une miniature avec portrait, personnages ou paysages.

Pour bien opérer les mélanges, nous lui conseillerons, outre sa palette, d'avoir quatre godets : un pour la couleur franche, un pour les tons clairs, un pour les tons foncés et un pour les tons rompus. Si nous voulons par exemple établir la gamme des violets, nous commencerons par nous procurer le violet proprement dit, tout préparé, ou nous le ferons au moyen d'un alliage de bleu outremer et de carmin fin. Nous augmenterons ou diminuerons l'intensité en y adjoignant du blanc d'argent et du pourpre impérial ; dans la réunion de ces couleurs on obtiendra en les mélangeant à des degrés différents, toute une gamme de tons, depuis le

lilas le plus tendre, jusqu'au violet le plus sombre. Pour rompre ces tonalités, nous ajouterons soit du noir

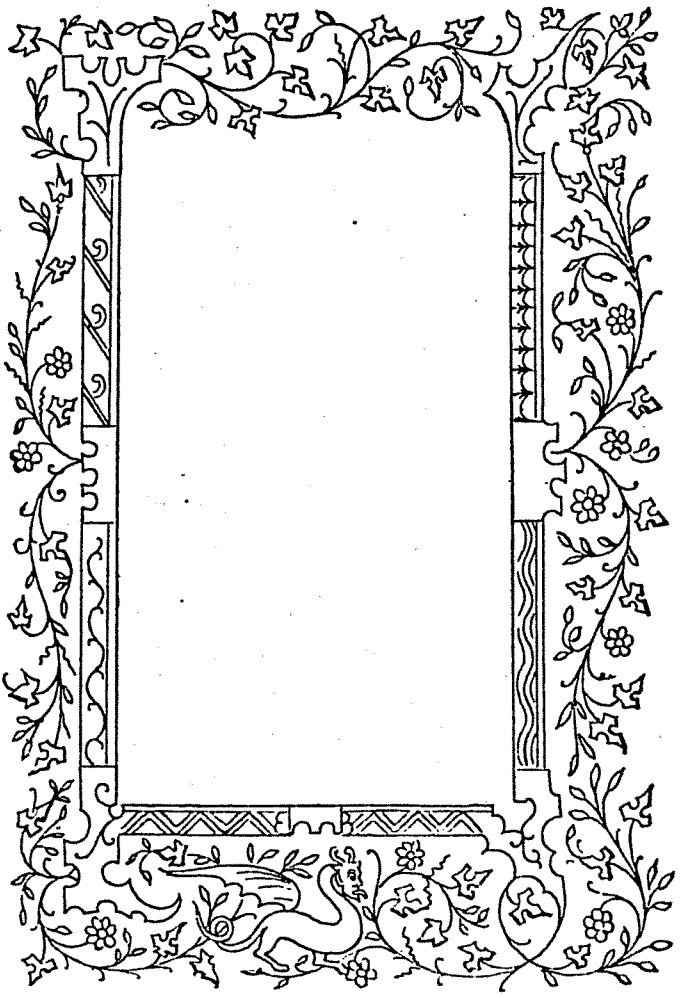


Fig. 4. — Encadrement tiré d'un manuscrit du XIIIe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

d'ivoire, du bleu de Prusse, du carmin brûlé, du vermillon, du jaune de Naples, etc.

Nous procéderons de la même façon pour chaque

couleur franche, la diminuant ou l'augmentant d'intensité, à l'effet voulu, et la rompant par d'autres cou-

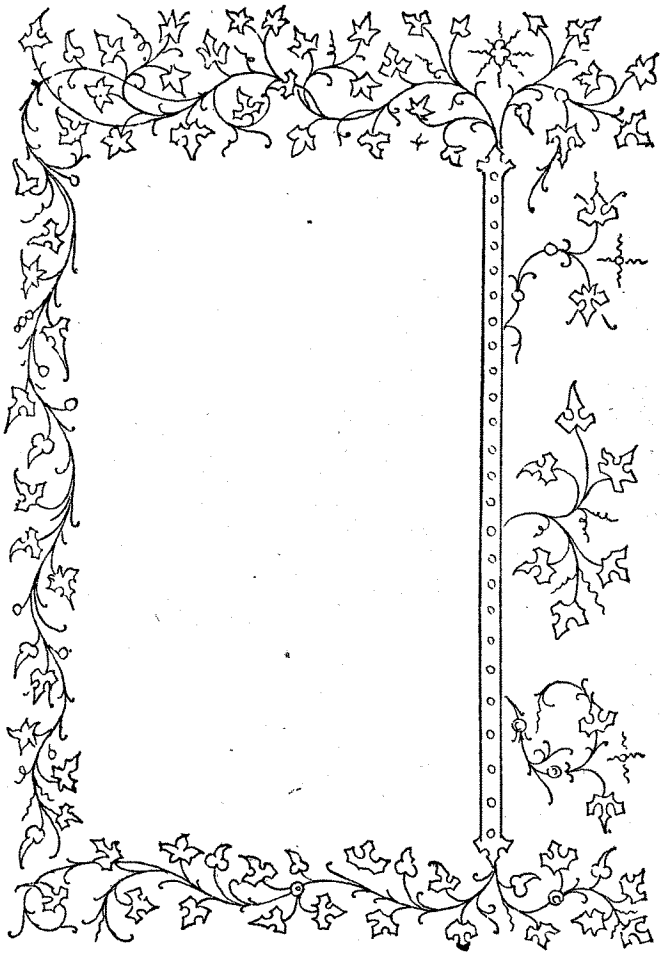


Fig. 5. — Encadrement tiré d'un livre d'Heures français du XIVe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

leurs, entrant sans éclat criard, dans la combinaison dite *des tons rompus*.

On se servira avec avantage, pour chaque tonalité, après avoir fait le mélange sur la palette en porce-

laine, de godets formés, s'emboîtant les uns dans les autres et dans lesquels on placera, au moyen du couteau, les différentes teintes obtenues; lorsqu'on voudra s'en servir, on n'aura qu'à prendre un godet, sans avoir, à la reprise du travail, à mélanger de nouveau les couleurs : on économisera ainsi un temps précieux, et, ce qui est de la plus grande importance, l'enlumineur ne courra pas le risque, en recommençant souvent la recherche de ses teintes, de perdre l'uniformité de la nuance qu'il avait voulue au début. Cette manière d'opérer est surtout recommandée pour peindre les grandes surfaces et les fonds.

L'enluminure s'obtient avec toutes couleurs à l'eau, et l'aquarelliste muni de ses couleurs peut entreprendre les travaux les plus délicats; couleurs en pots, en pains, en tubes, de bonnes marques, peuvent s'employer au gré de l'artiste. Cependant, nous préconiserons les couleurs moites en tubes, parce qu'elles se conservent beaucoup plus longtemps, l'air ne les altérant pas, elles ne durcissent pas comme celles contenues dans les pots, où souvent il faut ajouter de la glycérine et de l'eau, et même les rebroyer si l'on est resté un certain temps sans en faire usage ; quant aux couleurs en pain, elles perdent toujours, à la longue, leur qualité de coloris, deviennent dures et d'un emploi pénible.

CHAPITRE III

PARCHEMIN, VÉLIN, PAPIER

Dans ce traité, écrit essentiellement au point de vue pratique, nous n'entrerons pas dans les détails qui amenèrent l'usage du parchemin, du vélin et du papier. Qu'il nous suffise de savoir que l'emploi du premier remonte à une haute antiquité, puisqu'on cite des manuscrits écrits sur peau de mouton vers le IIIe siècle : témoins une *République* de Cicéron et un *Virgile*, conservés à la bibliothèque Vaticane. On dit même qu'il faut remonter encore à deux cents ans environ avant Jésus-Christ, au temps du roi de Pergame Eumène, pour voir l'apparition du parchemin. D'où lui viendrait son nom, *pergamenum*.

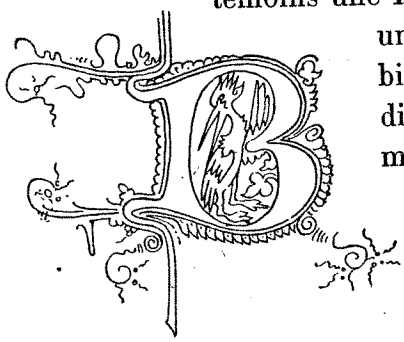


Fig. 6. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle de l'abbaye de Saint-Front.

Le parchemin est de la peau de mouton dont la préparation primitive laissait beaucoup à désirer ; on n'utilisait que la pellicule située entre la chair et l'épiderme. Plus tard, la fabrication se perfectionna, mais l'emploi du parchemin, même très bien préparé, présente plus de difficulté pour l'adhérence des couleurs et des métaux, que celui de veau (d'où vient le mot vélin) parce qu'il se produit presque toujours quelque endroit où la graisse, malgré les meilleurs soins, reparaît à la surface. Le vélin d'ailleurs est un produit d'une finesse

plus grande que le parchemin, il est plus blanc, plus luxueux. Les peaux des veaux et des agneaux mort-nés produisent une substance encore plus fine et plus recherchée, mais la transparence de ces peaux est selon nous, sinon nuisible, du moins inutile pour l'exécution de nos travaux gouachés. Autant que possible, employons donc le vélin dont la pureté et la blancheur sont les conditions exigées pour faire œuvre belle et durable.

Quant au papier, dont on fait remonter l'origine aux Chinois bien longtemps avant notre ère, mais que nous ne trouvons en France que vers le XIe ou XIIe siècle, et qui s'y propagea rapidement deux ou trois siècle après, il ne fut jamais mis en usage pour y calligraphier ou y enluminer des œuvres de valeur. Pourtant il était d'une tout autre qualité que le papier moderne, lequel est fabriqué avec des produits chimiques lui donnant une assez belle apparence, mais qui lui retire toute résistance et durée.

Imitons donc nos devanciers, et n'employons pour nos travaux d'enluminure que la matière qui pourra leur assurer une longue existence en même temps qu'elle leur donnera une insigne beauté. Ne nous servons du papier quel qu'il soit, bristol, hollande ou japon, que pour nos œuvres de fantaisie, les petites images, etc., auxquelles nous attachons moins d'importance; et même, dans certains cas, pour les menus travaux faciles et vite faits, on emploiera l'ivoirine, l'opaline, etc., qu'on trouve répandues aujourd'hui dans le commerce; mais autant que possible, nous le répétons, ne prenez jamais ces matières secondaires pour y exécuter un travail délicat et soigné.

Bien que l'on puisse se procurer, chez les marchands

d'articles de dessin, des vélins tendus sur châssis ou cartons, de toutes dimensions voulues, il peut arriver que l'on préfère faire soi-même cette opération, laquelle offre cependant certaines difficultés.

C'est pour cette raison que nous avons inscrit quelques stirators dans la nomenclature des objets utiles à l'enlumineur.

Si le vélin doit recevoir une peinture sur ses deux faces, par exemple lorsqu'il s'agit d'un livre d'Heures, il est nécessaire d'employer un stirator ou châssis, ou un carton épais, résistant, découpé à jour de la grandeur de la page qui doit être exécutée, afin d'être à même de travailler sur les deux faces, l'une après l'autre. Une fois la couleur appliquée sur le vélin, ce dernier ne peut subir une seconde tension, car l'humidité nécessaire à cette opération, détruirait ou endommagerait d'une manière souvent irrémédiable, le travail déjà fait.



Fig. 7. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle.

On se munira donc, pour tendre le vélin, d'un carton très fort, ou préférablement d'un châssis en bois, ou encore, si l'on n'a qu'une face à peindre, d'une petite planche à dessin, forte, droite et unie. Pour un travail de petite dimension, un morceau de verre à glace sera suffisant.

Lorsque le parchemin ou le vélin sera humidifié par un procédé que nous allons décrire plus loin, on en

relèvera légèrement le bord de chacun des quatre côtés, les enduisant avec de la colle forte très fluide. Avec un couteau en os ou en corne, on appuiera la partie encollée sur la planche, le carton ou le verre; puis on placera, à cheval sur ces quatre bords et leur soutien, des bandes de papier de 3 ou 4 centimètres de large, qu'on aura au préalable enduites de colle de pâte, en ayant bien soin que la colle ne déborde pas sur le parchemin; enfin on laissera sécher lentement, en évitant une trop forte chaleur.

Une des manières d'humidifier le vélin qui offre le plus de sécurité (car le contact direct de l'eau sur le vélin enlevant facilement l'apprêt qui recouvre ce dernier, et dans ce cas, la peinture n'a plus chance de mordre ni de tenir) est la suivante :

On prendra une feuille de papier blanc de la dimension double de celle du vélin à tendre, afin que le papier recouvre la peau en dessus et en dessous, et l'on placera le vélin ainsi enveloppé dans un linge fin et blanc, pour le blanchissage duquel on n'aura employé ni chlore ni eau de Javel, etc.; ceci est très important car ces produits altéreraient, même en quantité insignifiante, l'apprêt qui recouvre la peau. Ce linge donc, avant de recevoir le vélin ou le parchemin, sera trempé dans une eau bien claire; sans le tordre complètement, mais simplement de façon qu'il ne ruisselle pas et qu'il soit cependant imprégné d'eau suffisamment; on le pliera de façon qu'il atteigne le format du papier qui recouvre le vélin; on placera ce dernier au milieu, en évitant les plis; le tout sera posé bien à plat sur un marbre ou sur n'importe quelle surface unie et propre.

Au bout de quinze à vingt minutes, le vélin sera assez

humide et prêt à subir l'opération du tendage et nous procéderons comme nous l'avons dit ci-dessus. Cette manière de tension est simple, comme on le voit, et les personnes les moins expérimentées l'exécuteront facilement. Nous recommandons encore de ne pas faire sécher ni au feu ni au soleil, mais à l'air libre en évitant la poussière ; de ces précautions dépendent la durée et la réussite du travail.

Nous insistons aussi sur la solidité que devra avoir, par son épaisseur, la planche ou le carton sur lequel on pratiquera le tendage, car le vélin, en se séchant, se retire avec une telle force qu'il ferait gondoler l'objet sur lequel on l'aurait collé, inconvénient qui serait tout à fait préjudiciable au travail à exécuter.

Pour certains objets comme les éventails, les écrans, par exemple, on emploie de la peau de cygne. La peau de cygne, très mince, n'a pas besoin de subir l'opération que nous venons d'indiquer pour le vélin et pour le parchemin. Il suffit pour la tendre, de l'exposer simplement dans un endroit humide, et, une fois collée, elle reprend rapidement sa forme et sa tension en la mettant dans un lieu bien sec. Mais, pour ces sortes de peaux, nous conseillons à nos lecteurs de les acheter toutes tendues, elles se trouvent facilement, dans cet état, dans le commerce.

CHAPITRE IV

DE L'OR ET DES MÉTAUX, DES RELIEFS

L'or est le métal par excellence et presque le seul mis en usage lorsqu'il s'agit d'un travail sérieux. Son appo-

sition sur le parchemin ou le vélin, constitue une des opérations les plus délicates dans l'art de l'enluminure. On s'en sert en feuille, en poudre et en coquille. C'est en feuille que l'or présente le plus de difficulté à être employé, et cependant c'est celui qui donne le plus beau, le plus durable résultat! Il est vrai de dire que ce résultat ne s'obtient que par l'assise ou assiette qu'on offre au métal et dont la composition varie beaucoup. Les *pâtes à dorer* sont nombreuses, et bien que nous engagions nos lecteurs à ne point s'embarrasser de leur fabrication, puisqu'on les trouve toutes faites dans le commerce, nous pensons être utile à quelques-uns en leur faisant connaître leur composition, qui peut aider à leur mode d'emploi. C'est au moyen de cette assise de l'or qu'il est possible d'obtenir des reliefs si resplendissants dans certaines enluminures, en leur donnant une richesse et un éclat éblouissant.

Chacun peut faire sa pâte à dorer et le prix de revient de cette dernière est presque nul, puisque les matières qui la composent sont d'une valeur insignifiante.

Voici une première méthode :

Se munir d'un peu de bol d'Arménie, d'une craie fine et blanche, d'une feuille de colle de peau.

On écrase la craie (blanc de Meudon ou blanc d'Espagne) sur une glace à broyer, au moyen d'une molette en verre, en y mettant un peu d'eau, juste le nécessaire pour en faire une pâte presque fluide ; avoir soin qu'il ne reste aucun grain ni partie consistante. On prend ensuite une feuille de colle de peau qu'on a au préalable fait dissoudre dans de l'eau, au bain-marie, en évitant de la laisser bouillir. On place alors dans un vase quelconque, un godet par exemple, gros comme une noisette de la craie déjà en pâte, on y ajoute assez de

colle de peau, pour que cette pâte demeure en son état, c'est-à-dire qu'elle n'épaississe pas, ni qu'elle ne devienne liquide.

Une fois la trituration accomplie, avec un pinceau de la grosseur proportionnée au dessin qu'on doit recouvrir de pâte, on prend de cette dernière, ne se servant que de la pointe du pinceau et l'on en enduit le vélin, comme si l'on peignait avec n'importe quelle couleur. La meilleure manière est de bien dessiner d'abord les contours de la surface qu'on veut empâter et ensuite de remplir l'intervalle sans craindre les épaisseurs, car la pâte en séchant diminue beaucoup. Si pendant l'opération, l'apprêt se coagule, on n'a qu'à y ajouter un peu de colle tiède. On laisse sécher quelques heures, et l'on recommence la même opération autant de fois que l'on croit utile pour obtenir le relief cherché. Ici, nous recommandons de ne pas exagérer les reliefs, surtout pour l'ornementation des livres d'Heures, car à la reliure ils mettent leurs empreintes sur les pages voisines et, en outre de cela, ils sont beaucoup plus susceptibles de se casser.

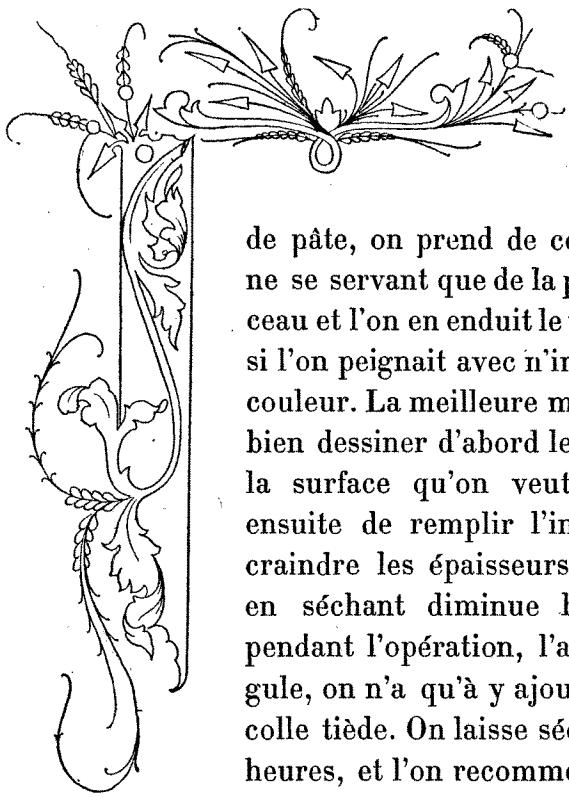


Fig. 8. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit italien du xve siècle.

Lorsque cette première assise est bien sèche, au

moyen d'un grattoir qu'on tient horizontalement, on la gratte avec précaution, enlevant ainsi la trop grande épaisseur et l'on donne au relief une surface bien nette et bien plane. Puis, prenant gros comme une noisette du bol d'Arménie qu'on a laissé tremper quelques heures dans un peu d'eau, on le joint à la pâte déjà préparée et on y ajoute encore un peu d'eau et une goutte de colle, de manière à donner assez de fluidité au mélange, lequel doit être bien trituré. Après quoi on repasse deux ou trois fois cette assiette sur les reliefs puis on laisse sécher environ vingt-quatre heures.

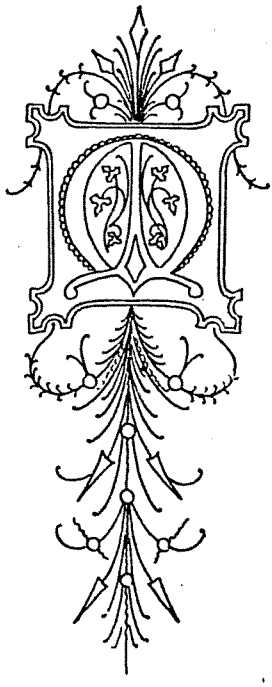


Fig. 9. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit italien du XVe siècle.

On n'a plus qu'à appliquer l'or en feuille, comme le font journellement les doreurs, et bien que cette opération présente encore assez de difficultés, avec une pratique de deux ou trois jours on arrive facilement à l'exécuter. Une des meilleures manières est de prendre une feuille d'or, de la couper en autant de parties appropriées aux surfaces à être dorées et de les appliquer sur ces surfaces, après y avoir passé un peu d'eau, les soutenant aussitôt avec la brosse à chiqueter, mais cela doit être fait rapidement et délicatement, et l'expérience seule sera la meilleure conseillère dans la circonstance.

Le brunissage de cette dorure demande beaucoup de soin; on y procède environ deux heures après

l'application de l'or. Pour éviter les accidents, on doit placer sous la feuille de parchemin, un corps dur, un marbre ou une glace, par exemple, puis avec le brunissoir on frotte d'abord légèrement puis on appuie progressivement sur les surfaces à brunir. Si quelques déchirures se produisent on n'y revient qu'avec beaucoup de précautions afin de ne pas les augmenter. Ces déchirures sont toujours réparables.

Voici une autre recette :

On pose d'abord sur la pâte formée de blanc et de colle de peau une légère couche de colle afin de fixer l'assiette, puis on donne deux couches d'assiette; on baigne d'eau fraîche la partie à dorer, ensuite on applique l'or. Cela fait au moins quatre opérations et presque toujours cinq, car l'or ne prend jamais également partout et l'on est obligé de faire des raccords. Le traité *De Arte illuminandi*, dont nous avons parlé au début de cet ouvrage, indique un procédé plus expéditif, et M. Beaufils (de Bar-le-Duc), qui l'a mis en pratique, dit qu'il lui a pleinement réussi. Les échantillons qu'il a bien voulu nous soumettre sont très beaux et paraissent pouvoir défier le temps.

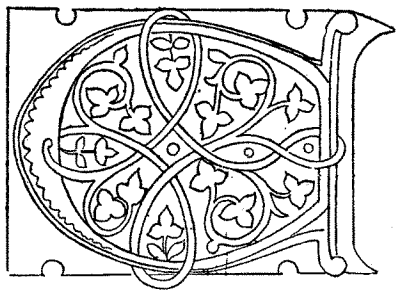


Fig. 10. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du xve siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

Voici en quoi il consiste :

On prend un blanc d'œuf, puis à l'aide d'une éponge on le triture en l'exprimant de l'éponge et en le reprenant, pendant environ dix minutes jusqu'à ce qu'il ait une complète limpidité, qu'il ne forme plus

de mousse et qu'il ait la fluidité de l'huile ; on le met alors dans un flacon avec deux clous de girofle ; il se conserve ainsi très longtemps. On en applique une légère couche sur l'apprêt et l'on pose l'or avant siccité. Une fois bruni au moyen de la pierre d'agate, l'or est magnifique et aussi beau que s'il était appliqué sur l'assiette. Il n'est pas nécessaire de faire ressortir les avantages de ce procédé au point de vue de l'économie du temps. Son emploi, dit M. Beaufils, est plus sûr que celui de l'assiette qui donne tant d'ennuis et de mécomptes. Cette dernière n'est bonne que pendant vingt-quatre heures, le blanc d'œuf se conserve indéfiniment.

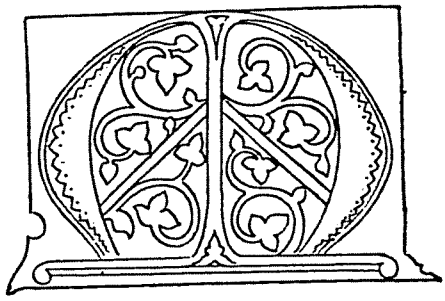


Fig. 11. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XVe siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.

La préparation de l'assiette est assez difficile, celle du blanc d'œuf est à la portée de tous. L'eau dont on baigne l'assiette, si l'on n'y prend le plus grand soin fait quelquefois des bavures, tandis que le blanc d'œuf n'en fait pas ; avec ce dernier, aucun accident à craindre si on ne l'emploie pas avec excès.

Comme pâte à dorer toute préparée nous indiquerons celles dont on peut se servir avec assurance de réussite.

Il se vend en Angleterre une poudre excellente pour relever l'or sur le vélin. Monseigneur X. Barbier de Montault a écrit à ce sujet une étude fort intéressante dont nous extrayons quelques passages :

« Il y a quelques années, une célèbre miniaturiste de Paris, Mlle Robert, inventa une poudre pour les

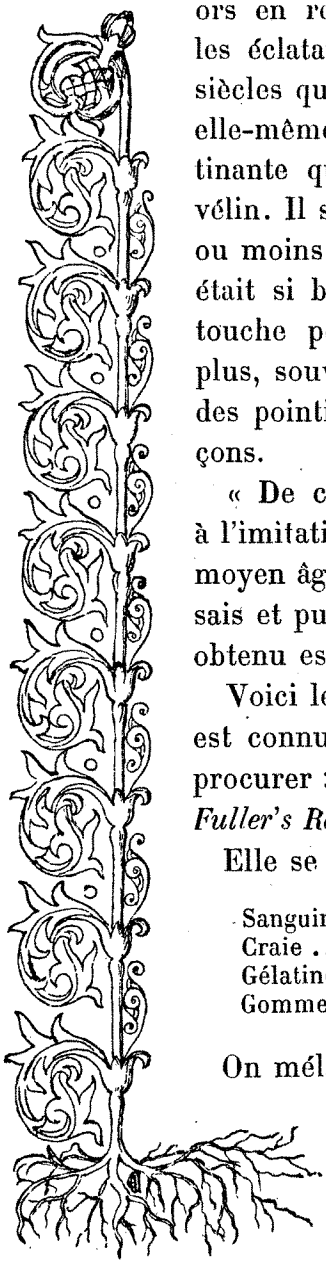


Fig. 12. — Bordure tirée d'un manuscrit du XIVe siècle.

ors en relief. Elle avait remarqué sur les éclatantes miniatures des XIIe et XIIIe siècles que l'or portait non sur la feuille elle-même, mais sur une substance agglutinante qui mordait à la fois l'or et le vélin. Il se produisait alors un relief plus ou moins épais et l'or, simple pellicule, était si brillant, qu'il indiquait une retouche postérieure à l'application. De plus, souvent on y voyait des gaufrages, des pointillages et autres jeux de poinçons.

« De cette découverte, l'artiste passa à l'imitation. Sa poudre est-elle celle du moyen âge? Je l'ignore, mais ce que je sais et puis affirmer c'est que le résultat obtenu est le même. »

Voici le nom sous lequel cette poudre est connue et l'adresse où l'on peut se la procurer : *Miss Robert's, Raising Powder, Fuller's Rathbone Place*, 34, *à Londres.*

Elle se compose de :

Sanguine entière.....	5 décigrammes.
Craie	60 grammes.
Gélatine ou colle forte..	4 —
Gomme arabique.....	2 —

On mélange les deux substances, puis on ajoute la gélatine et la gomme finement pulvérisée.

Le mode d'emploi est le suivant :

« Ayez une forte feuille de papier roulée en cône et

collée au point de jonction des deux extrémités, tronquez le sommet du cône comme un abat-jour de lampe, de la dimension exigée par le pot que vous y placerez, et pratiquez le long de ses flancs de longues et étroites ouvertures, à l'instar de nos fenêtres romanes, pour donner de l'air à la petite bougie ou veilleuse qui brûlera au centre de ce fourneau économique ; délayez dans un vase de porcelaine résistant au feu la quantité de poudre dont vous avez besoin, suspendez le vase au sommet du cône et chauffez jusqu'à ce que la poudre soit parfaitement fondue ; pour y aider ; remuez avec un bâton ou un pinceau.



Fig. 13. — Bordure tirée d'un manuscrit du XVe siècle.

« Quand la fusion est complète, prenant avec un pinceau la poudre devenue liquide, étendez-la aux parties où vous désirez obtenir un relief. Cette première couche une fois sèche, appliquez-en une seconde, laissez sécher et mettez autant de couches que votre relief l'exige ; puis, avec un grattoir bien affilé, nettoyez, de manière que la surface soit unie et sans le plus petit ressaut ; disposez vers le milieu, pour le jeu de lumière, une ligne continue un peu plus saillante et faites fuir les deux côtés en pente légère et presque insensible. Ici surtout, rien de heurté ni de tranché ; pas de surface plane, pas de surface bombée non plus. Le tact, la dé-

licatesse de la main, habitueront à ces artifices simples et ingénieux.

« En feuille, l'or reste adhérent par l'emploi des mordants ordinaires. Mais là est souvent l'écueil des jeunes artistes ; la pellicule métallique est si mince, si impressionnable au moindre souffle, qu'on a cherché à y substituer l'or en coquille. »

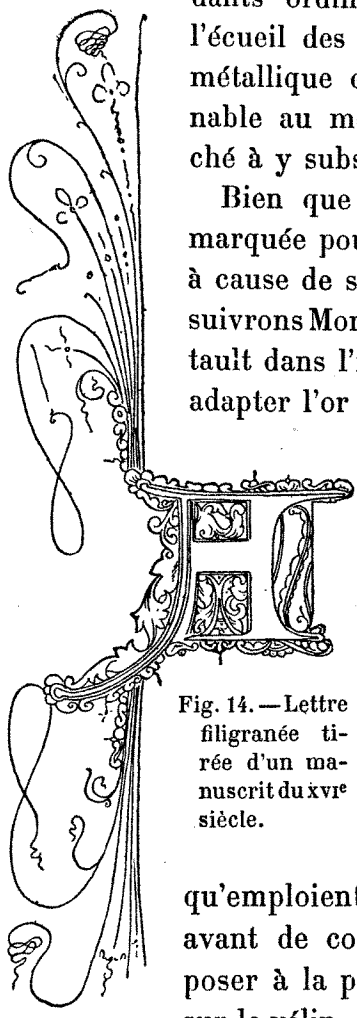


Fig. 14. — Lettre filigranée tirée d'un manuscrit du XVIe siècle.

Bien que nous ayons une préférence marquée pour l'emploi de l'or en feuille, à cause de sa beauté et de sa durée, nous suivrons Monseigneur X. Barbier de Montault dans l'instruction qu'il donne pour adapter l'or en coquille sur la poudre de miss Robert :

« L'or en coquille se délaye et s'applique au pinceau comme la couleur. Passez et repassez souvent, afin que la couche soit uniforme et d'une épaisseur convenable. Pour lui ôter sa teinte mate et terne, servez-vous, en le polissant, de l'agate recourbée qu'emploient les doreurs, ayant soin, avant de commencer l'opération, d'opposer à la pression que vous exercerez sur le vélin, une palette de porcelaine ou un morceau de verre épais que vous appuierez contre le vélin sous le châssis. »

Une des meilleures pâtes à dorer, que nous recommanderons spécialement à nos lecteurs, est celle du

professeur A.-L. Foucher, de Paris. Cette pâte-mixtion s'emploie à chaud, au bain-marie; on peut, à volonté, l'appliquer en couches minces ou épaisses.

Préparée avec une certaine concentration, on doit, en la remuant fréquemment, y ajouter un peu d'eau et la triturer jusqu'à ce qu'elle soit bien homogène et assez liquide pour être portée et étendue facilement sur le parchemin avec un pinceau.

Pendant son emploi, on doit laisser cette pâte-mixtion sur le bain-marie, si elle s'épaissit, y ajouter sans inconvénient quelques gouttes d'eau pour la ramener à son état normal.

Quelques heures après son adaptation, on y applique l'or à la feuille, ou l'or en poudre, ce dernier délayé dans de la gomme adragante. On le pose par couches légères, et si toutes les parties à dorer ne sont pas recouvertes, on les retouche, puis on passe le brunissoir. L'éclat de l'or, avec cette pâte, est magnifique.

Il existe encore des pâtes à dorer à froid. Celles-ci sont plutôt à l'usage de ceux qui débutent dans notre art, ou qui offrent au commerce des œuvres de valeur courante. Leur emploi est plus facile et exige moins de préparatifs.

En général, elles s'adaptent sur le parchemin ou le papier, comme la gouache, et il suffit de les détremper avec de l'eau et une certaine mixture préparée à cet effet.

Les résultats qu'elles donnent sont en général moins beaux, l'or moins brillant, et leur durée assez fragile.

Pour tous les reliefs, l'usage de l'or en feuille et de l'or en poudre est préférable ; pour les fonds plats on

se sert de l'or en coquille. On procède avec ce dernier comme si l'on peignait à la gouache, un peu d'eau à la pointe du pinceau, et quelquefois, pour faire tenir davantage, on y ajoute un atome de bonne gomme arabique.

La dorure de l'or en poudre, qui se délaye lui aussi avec de l'eau et une pointe de gomme, et de l'or en coquille, demande moins d'habileté que l'or en feuille dans son application mais, en général, elle diffère dans l'aspect qui est moins lisse, moins brillant, et certainement moins solide.

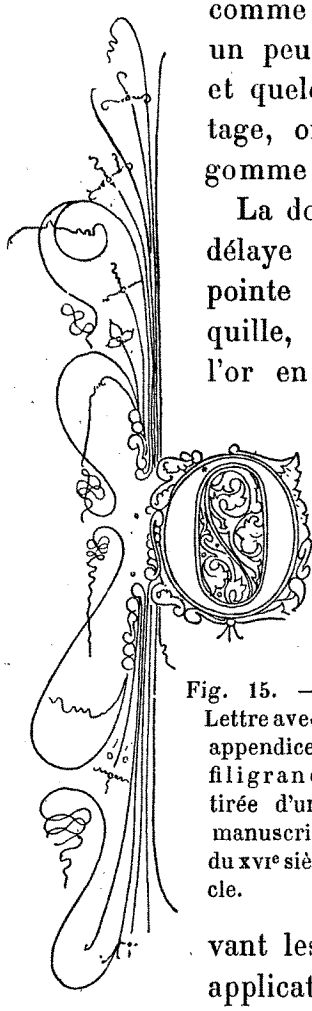


Fig. 15. — Lettre avec appendice filigrané tirée d'un manuscrit du XVIe siècle.

On doit éviter, lorsqu'on a quelque partie à couvrir d'argent, d'employer ce métal qui noircit facilement ; il sera avantageusement remplacé par le platine. Et dans ce cas, on lui donne comme assiette un bol noir, réservant les bols rouge et jaune pour les applications des ors.

CHAPITRE V

DE L'ÉCRITURE.

Il arrive que l'enlumineur désire écrire lui-même le texte des livres ou planches dont il a fait l'ornementation. En général, pour les livres d'Heures, le texte s'écrit en gothique et l'on se sert de l'encre de Chine. On emploie encore l'encre rouge, des encres d'or, d'argent et de platine. Une des difficultés qu'on rencontre dans l'écriture des manuscrits est de faire une calligraphie en relief, dorée et brunie. Une recette facile est celle qui consiste à tracer les lettres à la plume, une plume d'oie de préférence, et de les empâter avec la préparation dont nous avons parlé au chapitre précédent; on termine ensuite les déliés, puis on passe l'or en poudre et l'on brunit.

Voici une autre recette, fort simple, fréquemment usitée au moyen âge :

Prenez des feuilles d'or ; ajoutez-y assez de miel blanc pour en faire, sur une pierre à broyer, une pâte ni trop épaisse, ni trop fluide; broyez cette pâte avec une mollette jusqu'à ce que l'or soit réduit dans la plus grande division possible. Rassemblez alors cette pâte avec un couteau, versez doucement par inclinaison quand le liquide est reposé; l'or tombe au fond du vase par son propre poids. Le miel étant entièrement séparé, faites sécher la poudre ou le résidu resté au fond du vase, lequel doit être d'un beau brillant. Lorsque vous voudrez vous en servir pour écrire, vous la délayerez dans une dissolution de gomme arabique, et l'encre sera faite. Polir ensuite avec une dent de loup.

On trouve chez les marchands de couleurs une mixtion qui s'emploie à froid comme une encre ordinaire. Elle coule bien et se manie avec une extrême facilité. Elle sèche en trente ou quarante minutes. Au bout de ce temps, on passe dessus un tampon de coton pour l'adoucir, puis on promène la dent de loup très légèrement, en l'effleurant à peine. On hâle très fortement et l'on applique vivement la feuille d'or. Le même coton sert à appuyer pour obtenir l'adhésion et à enlever l'or des parties réservées, puis à polir les parties à brunir. On presse alors la dent de loup très légèrement d'abord, en appuyant ensuite progressivement.

Il n'entre dans la mixtion aucune quantité de sucre ou de matières quelconques ayant des propriétés hygrométriques; l'humidité ne peut, par conséquent, avoir d'action sur elle; tout au plus pourrait-elle ternir (et cela seulement dans les premières semaines) l'éclat des brunis.

Une légère friction d'ouate rend bientôt, du reste, à l'or tout son brillant (1).

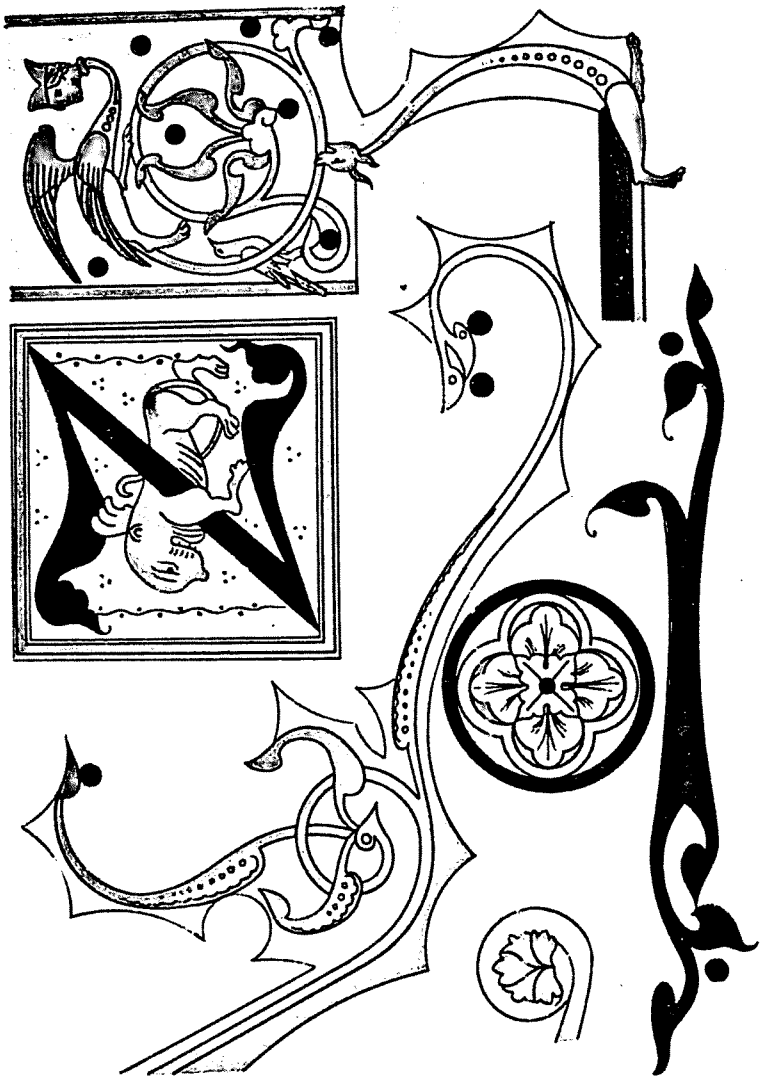
Nous mentionnerons encore l'encre à poudrer, qu'on peut se procurer facilement. On laisse cette encre sécher pendant cinq minutes; on a soin d'inhaler l'écriture, puis on passe un tampon d'ouate chargé d'or en poudre; ensuite on secoue la feuille pour en faire tomber l'or mis en trop ou l'on passe,

(1) M. E. Guillot a consacré à l'*Ornementation des manuscrits*, des origines au XVIIIe siècle, une série de publications en couleurs.

On trouvera dans ces albums d'excellents modèles pour les travaux d'enluminure; chaque siècle, XIIIe, XIVe, XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe (ces deux derniers siècles réunis), forme un album de seize planches en couleurs du prix de 3 francs. (H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

sur l'écriture, le tampon d'ouate avec délicatesse.

Pour les rubriques en rouge, il est préférable, autant que possible, de les écrire avec du vermillon, au



Éléments simplifiés pour l'Enluminure. (XIIIe Siècle.)

On trouve chez les marchands de couleurs une mixtion qui s'emploie à froid comme une encre ordinaire. Elle coule bien et se manie avec une extrême facilité. Elle sèche en trente ou quarante minutes. Au

bou
pou
lég
me
cot
enl
tie
lég
ver

ou
hy
av
ter
l'é

à

pe
sé
hi
cl
p(

or

tr
x'
pl
6,

sur l'écriture, le tampon d'ouate avec délicatesse.

Pour les rubriques en rouge, il est préférable, autant que possible, de les écrire avec du vermillon, au

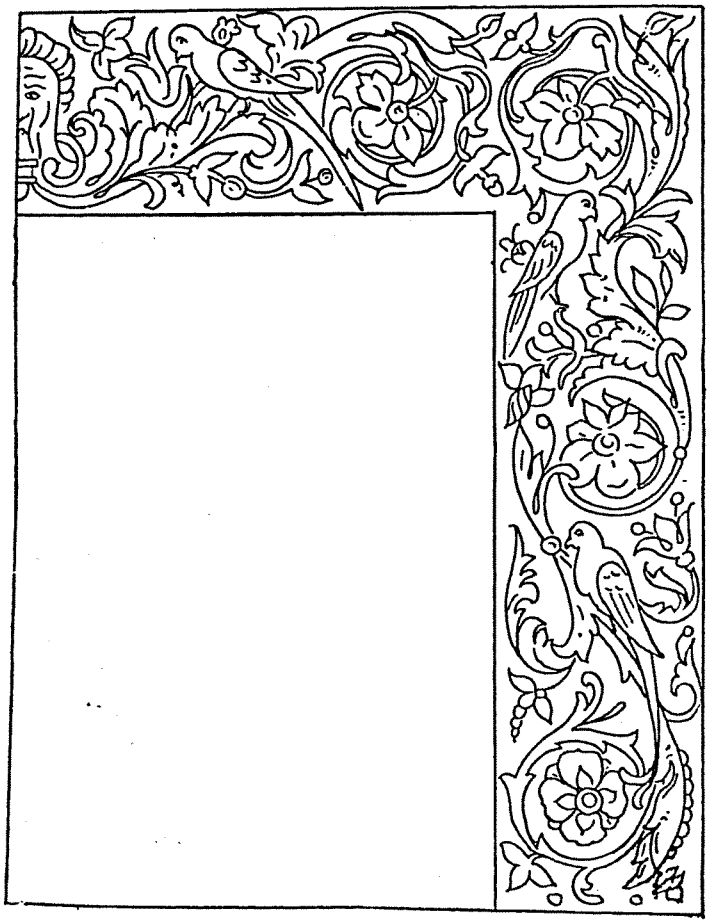


Fig. 16. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit du XVIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

pinceau, les couleurs formant épaisseur, à l'instar des anciens manuscrits.

Soit pour l'écriture, soit pour la peinture qu'on désire tracer ou peindre sur le vélin ou sur le parche-

min, nous conseillons de passer, sur ces derniers, au moyen du tampon d'ouate, un peu de gomme de sandaraque qu'on enlève facilement une fois le travail terminé. La gomme impalpable de sandaraque a pour effet d'annuler les parties grasses des peaux, surtout des peaux de parchemin, et d'apporter plus de mordant à l'encre ou à la gouache.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

ABRÉGÉ RÉTROSPECTIF DE L'ART DE L'ENLUMINURE.

Bien que l'usage ingénieux d'expliquer le texte des manuscrits par des représentations figurées au moyen du dessin, des ors ou des couleurs remonte à des temps très anciens, puisque nous possédons des spécimens datant de l'enfance de notre ère, il ne se répandit en Europe, d'une façon évidente et générale, qu'à l'époque des croisades. Les beaux monuments qui nous sont restés de l'art byzantin et carlovingien sont rares, et malgré leur somptuosité et leur richesse, ils sont loin de présenter l'aspect et l'éclat des livres miniaturés du XIIe et surtout du XIIIe siècle, où l'or et l'azur étincelaient à chaque page. C'est sans doute pour cette raison que le sire de Joinville comparait le brillant éclat des miniatures de son époque où *l'or et l'azur enluminaient les manuscrits*, à *la splendeur dont saint Louis fit briller son royaume.*

Désirant rester dans la donnée pratique de notre sujet, nous ne nous attarderons pas à passer en revue les enluminures dues aux peintres qui ont précédé le

XIIe siècle ; les lecteurs qui voudraient poursuivre plus à fond cette étude, pourront consulter notre livre sur *les Manuscrits et l'art de les orner*; nous allons essayer, d'une façon aussi complète que possible, dans le cadre étroit où nous nous renfermerons, de faire connaître les principaux styles d'ornementation qui se sont succédé depuis le XIIe siècle, véritable début de l'art de l'enluminure.

Il est certain, que c'est par les manuscrits qu'on peut suivre la marche de la miniature et de l'enluminure à travers les âges; ils sont les seuls monuments qui nous les révèlent et nous donnent mille renseignement précieux.

Jusqu'à la fin du XIe siècle, à part quelques exceptions, l'art de peindre est restée dans l'enfance, et les meilleures œuvres sorties des écoles monastiques du haut moyen âge étaient celles provenant du sud de l'Italie, du Mont-Cassin et de la Cava, lesquelles avaient conservé la manière de Byzance, et celles du Nord, qui avaient particulièrement l'empreinte anglo-saxonne.

Au XIIe siècle, la main de l'artiste devient plus souple, son goût s'épure, il choisit mieux ses teintes, les varie agréablement et il commence, imitant ce qu'il voit dans la nature, à les composer plus harmonieusement. Dans différents centres, les moines patients et éclairés surent tirer d'heureux effets de la combinaison et de l'alternance des couleurs, et c'est surtout dans les lettres historiées qu'ils laissèrent libre cours à leur imagination. C'est à dater de cette époque que les enlumineurs affectionnent les fonds d'or brillants, et, chose

à noter, ce sont surtout les manuscrits de provenance parisienne qui sont les plus favorisés de l'éclatant métal.

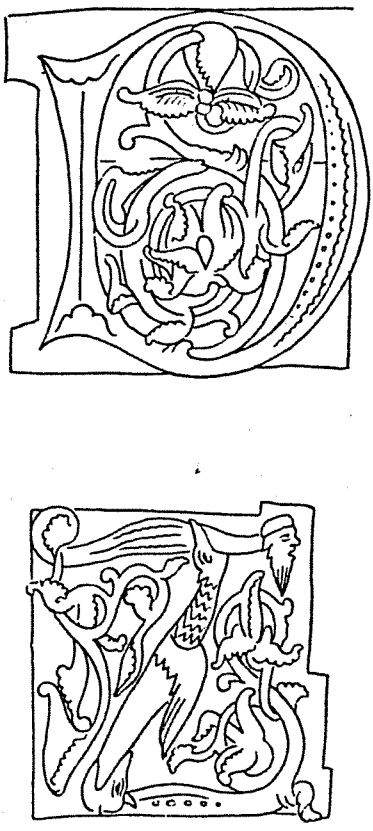


Fig. 17 et 18. — Lettres ornées tirées d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

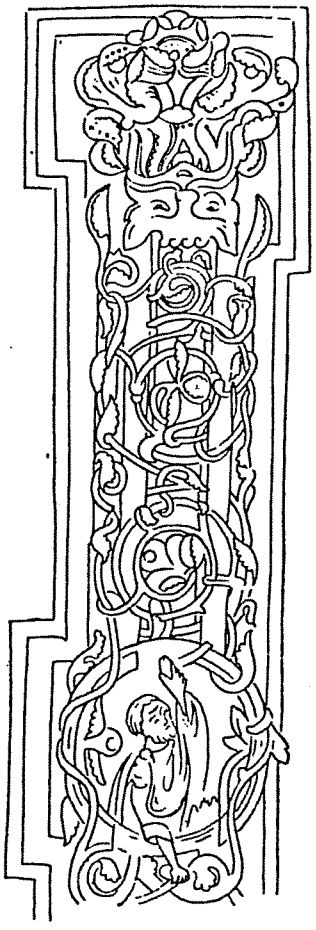


Fig. 19. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

Les figures 17, 18, 19, que nous donnons comme spécimens de l'ornementation au XIIe siècle, sont tirés des *Canons* recueillis par Isidore, manuscrit conservé à la

Bibliothèque nationale, exécuté entre 1138 et 1143. Le fond extérieur de la lettre D est bleu de ciel et son fond intérieur contient quatre couleurs : rouge, jaune, vert et bleu; le D est carmin avec des dessins blancs. Les tiges intérieures sont jaunes avec feuilles rouge orange et bleu foncé, serties de noir, avec rehauts de filets blancs.

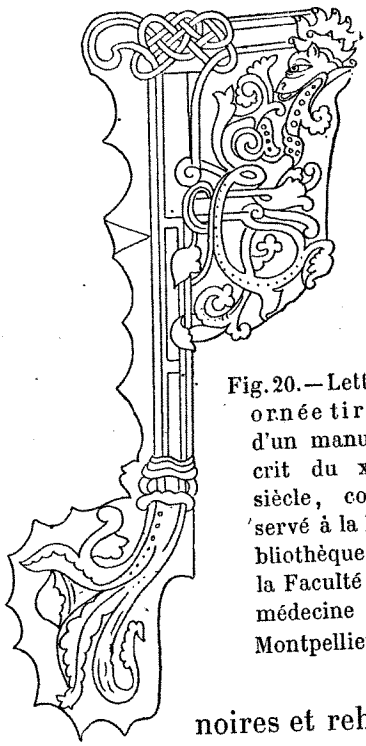


Fig. 20. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier.

L'autre lettre est enluminée avec les mêmes nuances.

Le fragment de bordure est sur fond d'or bruni, entouré de rouge.

Le personnage est vêtu de pourpre, avec une agrafe d'or sur l'épaule.

La tête monstrueuse est en vert ombré de noir et éclairé d'or. Tout le reste de l'ornementation est bleu, jaune soufre, rouge orange et rose, avec sertissures noires et rehauts de filets blancs.

La figure 20 est une lettre tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, intitulé : *Commentarii Johannis Chrysostomi*. Le bord dentelé de la lettre est de plusieurs nuances : la première partie vermillon; le petit angle jaune maïs; la deuxième partie vert; la troisième partie bleu moyen; la quatrième partie brun clair carminé; la cinquième partie jaune maïs. L'entrelacs du haut, vert, se termine par du bleu. Le premier filet, jaune jusqu'à

l'angle, est ensuite rouge; le second filet blanc. Le troisième filet, plus large, est vert, bleu et jaune; le quatrième filet, rouge et jaune; le fond de la lettre, bleu avec retroussis vert et jaune. Ces derniers ont des points rouges.

Le montant de la lettre se termine par un fort liséré rouge donnant naissance à un bourrelet vert avec deux filets blancs pointillés de rouge.

Le bourrelet qui suit est jaune, surmontant une palme jaune et verte. Les points sont rouges, la partie gauche de la branche est rouge, la partie droite, verte.

Au XIIIe siècle, les tendances naturalistes des enlumineurs se manifestent davantage, surtout dans les compléments d'ornementation, car, pour cette dernière, elle reste presque toujours dans la donnée du siècle précédent, du moins dans la première partie du siècle. Comme leurs confrères du XIIe siècle, les peintres enlumineurs dessinent encore des feuillages purement imaginaires, les grandes initiales conservent l'aspect roman avec leurs entrelacs et leurs bizarres chimères, témoins les spécimens que nous donnons, provenant d'une Bible in-folio. Le dessin et le coloris de ces lettres sont d'une finesse et d'une pureté admirables, l'or en est éblouissant (figures 21, 22, 23 et 24). Dans l'original, la lettre I mesure 30 centimètres de hauteur.

Un peu plus tard, vers la seconde moitié du XIIIe siècle, les initiales à sujet dominent et quelques-unes, quoique encore imparfaites au point de vue du dessin, prouvent déjà que les artistes ont fait un grand pas dans la perfection de leur art et que leurs efforts tendent à imiter de plus en plus ce qu'ils voient. Les

nombreuses reproductions qui ont été faites des miniatures de la Bible de saint Louis, sont une preuve évidente de ce que nous formulons. Si l'exactitude de

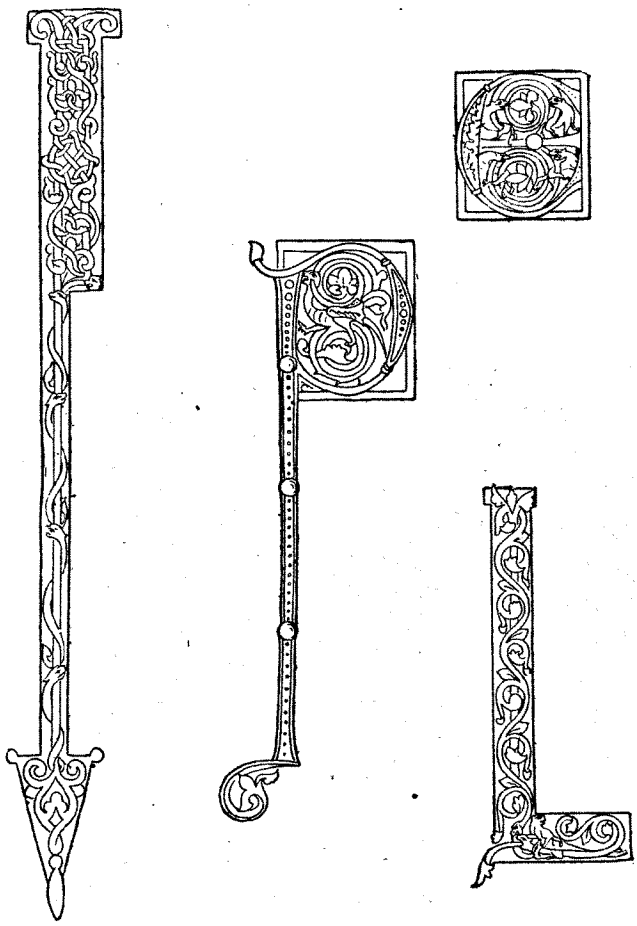


Fig. 21 à 24. — Lettres ornées tirées d'une Bible de la première partie du XIIIe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

l'imitation n'est pas absolue, du moins elle a le mérite d'intéresser, surtout dans les scènes où se trouvent des animaux domestiques. On reconnaît au premier coup d'œil les chiens, les lièvres, les faisans, etc.

Les peintres du XIIIe siècle, vraisemblablement, procédaient habituellement de la manière suivante



Fig. 25. — Lettre historiée et ornements tirés d'un livre de prières de la fin du XIIIe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

pour exécuter leurs miniatures : ils traçaient leur dessin à la plume sur le vélin, en établissant les différentes parties du nu, et marquant les saillies des

muscles à l'aide de quelques traits légers. Pour les vêtements, ils procédaient de la même façon, en appuyant davantage la plume, afin de rendre les traits plus apparents, puis ils passaient les couleurs en teintes plates par-dessus. Quelquefois c'est le contraire qui a lieu; les teintes posées, ils marquaient les plis par des traits noirs, les lumières par des traits blancs. D'autres fois encore, les plus habiles, renforçaient la teinte pour marquer les ombres, en passant deux couches de couleur sur l'endroit appelé à être ombré; mais ces derniers étaient peu nombreux, et on les trouve principalement à l'approche du XIVe siècle.

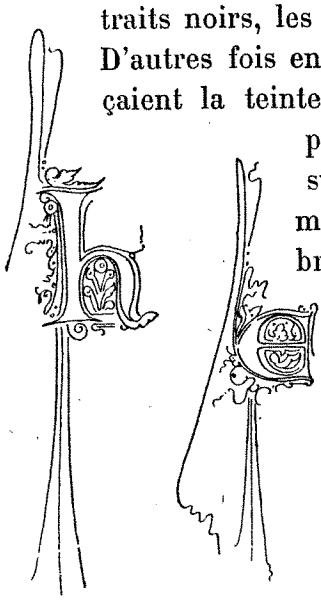


Fig. 26 et 27. — Lettres avec appendices filigranés, tirées d'un manuscrit provenant de l'abbaye de Fuck.

La figure 25 est tirée d'un livre de prières de la fin du XIIIe siècle : la lettre historiée est d'un beau caractère avec fond quadrillé or et bleu agrémenté de fleurs de lis blanches; son ornementation représente à sa partie inférieure un chien poursuivant un lièvre; le dessin est excellent et l'on peut dire que l'expression de ces animaux est très naturelle. Les ors de cette page sont merveilleux.

Le paysage est encore absent dans le sens propre du mot et les fonds des miniatures sont généralement d'or, en damier, en échiquier, losangés de deux couleurs, or et rouge, or et bleu, comme le spécimen donné plus haut, ou rouge et bleu. Souvent aussi, ces fonds représentent une arcade, un dessin architectural

quelconque. C'est au XIIIe siècle que les possesseurs de livres de prières et de psautiers (car le vrai livre d'Heures ne se fait pas encore) prennent généralement la coutume de se faire représenter à genoux devant la Vierge. La première miniature du manuscrit dont nous donnons un spécimen offre cette particularité. C'est dans ces livres de prières et ces psautiers qu'on trouve les plus belles miniatures du XIIIe siècle. Les initiales commencent aussi à renfermer des écussons armoriés. Enfin la lettre filigranée, si élégante avec ses longs filaments jetés hardiment sur les marges des manuscrits, s'y développe et devient le point de départ d'un genre qui se continuera jusqu'au XVIe siècle (fig. 14, 15, 26, 27).

Au XIVe siècle, l'ornementation devient plus riche et le peintre enlumineur triomphe enfin de l'esprit d'imitation et cela surtout après la première moitié du siècle. La lettre historiée prend de plus en plus d'importance, elle occupe souvent une notable partie de la page ; elle a des rinceaux, des filaments, des parures dont l'effet ressemble à celui des verrières, ou renferment une figure, une scène quelconque. La flore naturelle se mêle aux fleurons et aux feuillages conventionnels ; souvent le corps de la lettre est en or sur fond bleu ou vermillon ; d'autres fois elle est de couleur sur fond d'or. Au début du XIVe siècle, la grande lettre ornée se ressent du siècle précédent, témoin notre figure 28, représentant un A tiré du manuscrit H, 196 de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. Ce manuscrit est intitulé : *Livre de chansons anciennes et romant avec leurs nottes de musique.* Le fond de la lettre est partie or, partie bleue. Le corps bleu foncé. Les rinceaux, la barre, le premier entou-

rage carmin clair ; le second entourage or. Les feuilles orange, rose et bleu. Le lapin finement dessiné est bleu. Le tout serti de noir, rosacé et éclairé de blanc.

Pour enluminer un manuscrit, au XIVe siècle, on se servait de quatre couleurs principales : bleu, rouge, jaune et vert; on les délayait dans de l'eau de colle, dans de l'eau de gomme, dans de l'eau de miel ou dans du blanc d'œuf. Le dessin, légèrement tracé à la plume, recevait au moyen du pinceau, les couleurs délayées dans l'un des dissolvants dont nous venons de parler. Les peintres de la fin du XIVe siècle ont renoncé aux teintes plates, et pour mieux rendre le modelé des corps, les plis des draperies, ils emploient le dégradé. Après avoir fait leur esquisse sur le vélin, au crayon et le plus souvent à la plume, ils appliquent les couleurs au pinceau. En général, ils traitent d'abord leur sujet et n'exécutent les fonds qu'après les figures terminées. A cette époque l'art de l'enluminure ayant pris une grande extension, le *miniateur* se sépare du calligraphe pour se consacrer plus entièrement à son art; il prend le nom d'*illuminator*. Le rôle des tailles de Paris compte

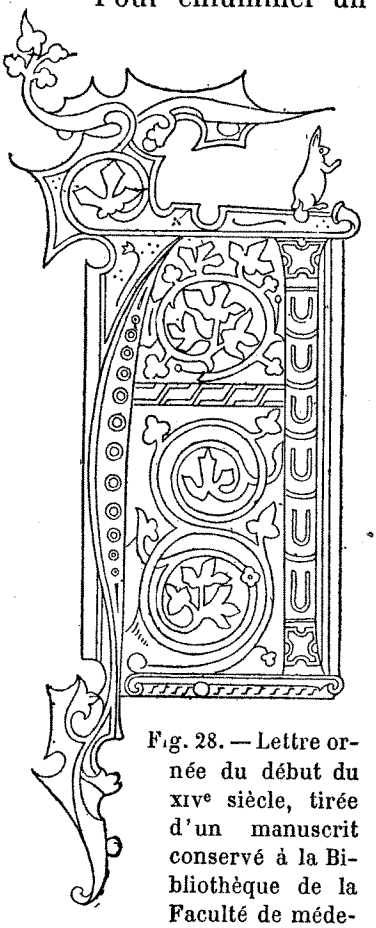


Fig. 28. — Lettre ornée du début du XIVe siècle, tirée d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier.

dans cette ville, en l'an 1300, quinze enlumineurs. Ce ne fut qu'à la fin du XIVe siècle, en 1383, que nos artistes,

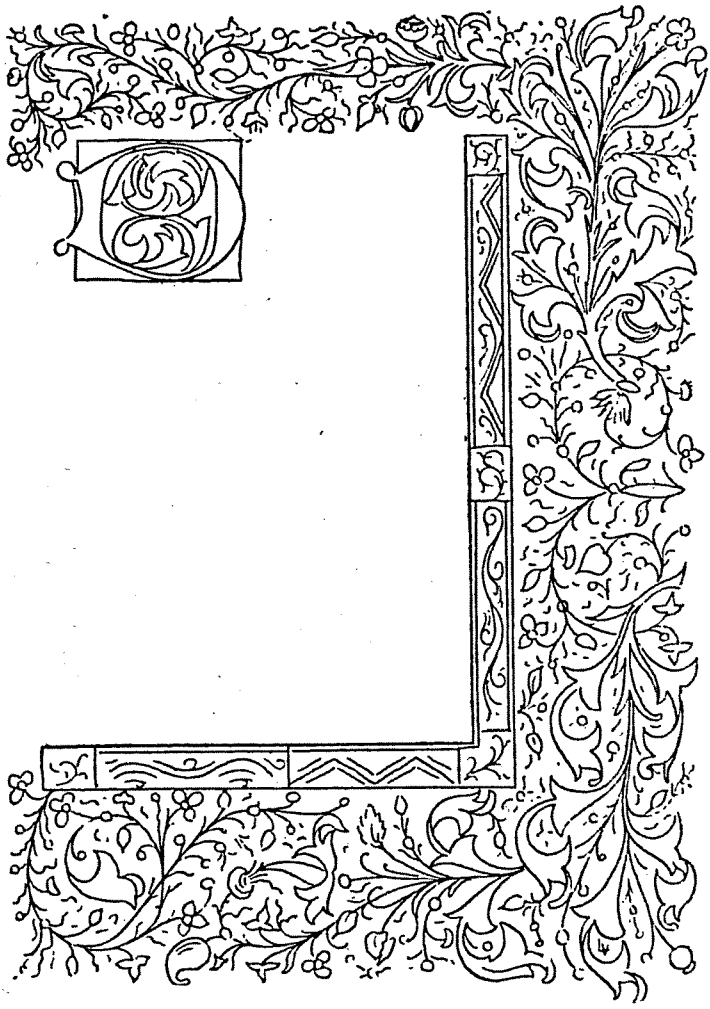


Fig. 29. — Bordure et initiale tirés d'un livre d'Heures flamand. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

devenus nombreux, formèrent une corporation à part, qui fut exempte de la charge du guet.

La figure 5 provient d'un livre d'Heures apparte-

nant à la bibliothèque de *l'Enlumineur*. C'est un spécimen de l'école française de l'époque ; les ors sont très brillants et les traits noirs fins et déliés. La figure 29 est également tirée d'un livre d'Heures de la même bibliothèque, spécimen de l'école flamande ; les ors sur assise rose très en relief et couchés en feuille, brunis, sont d'un éclat extraordinaire ; les rinceaux, aux nuances vives sont bleus avec retroussis rouges ou roses avec retroussis verts ; les traits sont fins, l'ensemble est d'une grande richesse.

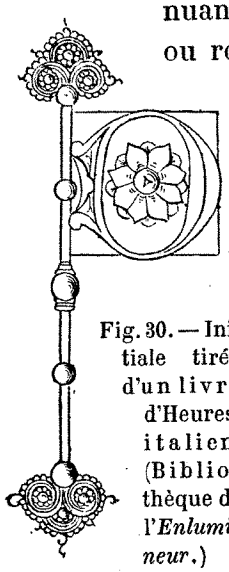


Fig. 30. — Initiale tirée d'un livre d'Heures italien. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

La figure 30 est une lettre tirée d'un petit livre d'Heures, de la même bibliothèque, spécimen de l'école italienne. Le fond est de l'or en feuille, à plat. Le corps du D est vert clair avec arête et éclairé de jaune, ombré de vert foncé. La rosace est carmin, éclairée de blanc, ombrée d'une teinte carminée plus foncée. Le cœur bleu avec lumière. Entre les feuilles en pointe de la rosace sont des feuilles ovales d'un ton brun, pointillé de blanc. La hampe de la lettre est bleu éclairé et ombré avec boules alternées carmin et vert ; au sommet et à la base un joli filigrane d'or comme une dentelle, avec boules bleues, roses et vertes, éclairées de blanc et formant pierreries.

En général, en France, l'initiale du XIVe siècle se compose uniquement de rinceaux de couleur, sur fond d'or, encadrée de filets de teintes claires ; le tout d'un aspect fort élégant.

Au XIVe siècle, l'étude des miniatures offre un intérêt tout particulier ; on y trouve les portraits d'après

le *vif*, comme on disait alors; la peinture en grisaille et le camaïeu y prennent de l'extension, et les bordures qui couvrent les marges des manuscrits se remplissent de grotesques et de caricatures, dont nous donnerons quelques spécimens qui serviront à la décoration des livres d'Heures dont nous parlerons bientôt.

Nous sommes forcé d'abréger et de parcourir rapidement ces premières étapes de l'art qui nous occupe : arrivons donc au XVe siècle, où l'ornementation des manuscrits et la miniature furent à leur apogée, surtout dans la première partie du siècle, réputée comme excellente époque.

Dès la fin du XIVe siècle, nous trouvons quatre écoles principales de peintures : française, italienne, flamande et allemande. Au XVe siècle, l'école flamande exerce son influence sur les autres, car dès le règne de Charles V quelques artistes du Nord viennent exercer leur art à Paris, tels Jean de Bruges, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg, etc. La contagion est si forte qu'elle s'étend même en Espagne, et nous nous empressons d'ajouter qu'elle eut une influence heureuse sur les progrès de l'art.

A Paris, qui fut un grand centre de production, on venait acheter les beaux manuscrits. Les enlumineurs parisiens étaient réputés pour leur délicatesse et l'agencement qu'ils donnaient à leurs couleurs; leurs livres d'Heures, les bréviaires et les psautiers eurent une grande vogue. En général, les livres d'Heures sont conçus sur un plan à peu près uniforme. Après le calendrier, qui contient souvent des petits tableaux dont les sujets ont rapport avec les saisons et les mois, on trouve des miniatures représentant les *Évangélistes*,

l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers et des mages* la *Présentation au Temple*, la *Fuite en Égypte*, les

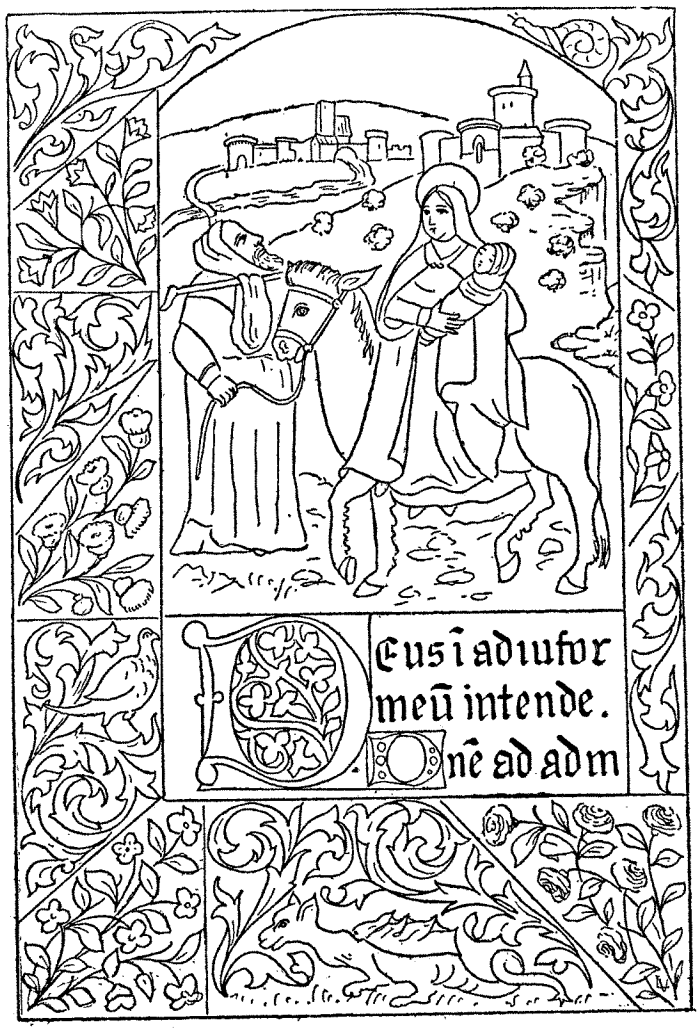


Fig. 31. — Miniature, encadrement et lettrine, tirés d'un livre d'Heures du XVe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

Scènes de la Passion, la *Pentecôte*. Aux psaumes de la pénitence, on voit David en prière, ou quelquefois le roi harpiste contemple Bethsabé d'une fenêtre ou d'une

terrasse. Enfin, une des dernières miniatures se trouve placée à la messe des Morts : des moines et des chantres entourent un cercueil. La figure 31 est une



Fig. 32. — Miniature, encadrement et lettrine tirés d'un livre d'Heures de la fin du xve siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

miniature tirée d'un livre d'heures du xve siècle, conservé à la bibliothèque de l'*Enlumineur*, elle représente la *Fuite en Égypte*. On voit, par la bordure qui entoure cette miniature, que l'ancien rinceau de vigne,

or et azur, a cédé la place à des ornements plus compliqués et plus riches; les fonds, ordinairement d'or mat ou gouachés, ont des cadres régulièrement tracés. Des fleurs, des fruits, des rinceaux, des oiseaux, des insectes et des grotesques se détachent en vives couleurs sur ces fonds. La figure 32, tirée d'un livre d'Heures de la même bibliothèque, représentant *Job sur son fumier*, peut servir, comme la précédente, de spécimen pour cette époque.

Le XVe siècle a fourni un grand nombre de manuscrits à peintures, lesquels sont extrêmement recherchés par les amateurs et gens de goût. Les plus beaux monuments de ce siècle sont les œuvres exécutées par Jean Fouquet, le chef de l'école française de cette époque, qui illustra les magnifiques Heures d'Étienne Chevalier, trésorier de France sous Charles VII; Jean Bourdichon, le peintre présumé des splendides Heures d'Anne de Bretagne auxquelles travailla Jean Poyet; Memling, Jean de Paris, les Van Eyck, etc., etc

Nous ne saurions trop engager nos lecteurs à s'inspirer de ces belles enluminures que nous a léguées le moyen âge et à les étudier, soit pour les reproduire, soit pour faire œuvre moderne; ils y puiseront toujours un sentiment d'originalité qu'ils ne rencontreront nulle part ailleurs. On devra prendre le XVe siècle au moment de toute sa splendeur, avant que l'école italienne ne fasse une concurrence sérieuse au style français, qui conserve encore sa gothique élégance. A la fin du siècle, cette école italienne traversera les monts et fera disparaître l'ancienne école nationale.

CHAPITRE II

DE LA DÉCORATION DES LIVRES D'HEURES: LETTRES ORNÉES, BORDURES, MINIATURES, BOUTS DE LIGNES.

Dans le cours forcément abrégé du chapitre précédent, nous n'avons fait que suivre les grandes lignes de l'art de l'enluminure à travers les siècles, effleurant à peine cette vaste histoire de la peinture primitive que nous avons l'intention d'entreprendre et pour laquelle nous réunissons de nombreux matériaux. Rien de plus intéressant en effet que cette étude d'un art qui fut, à des époques différentes, si florissant à Byzance avant le règne de Léon l'Isaurien, et en France, sous celui de Charles V. Mais un point important à signaler dans cette étude, c'est la part que les femmes eurent à exceller dans cet art charmant de l'enluminure. Des jeunes filles, au temps d'Eusèbe, copiaient et ornaient les manuscrits. On cite parmi les femmes dont le nom est resté attaché à ce genre de travail : sainte Mélanie, sainte Césaire et ses sœurs, Harlinde, Renilde, abbesse d'un couvent de Limbourg ; Rathrude, fille d'un roi lombard ; Lala de Cizique employée par Varcn à peindre les portraits dont il ornait ses *Hebdomades;* la fille de Flavius Anicius Olybrius, Juliana Anicia, charmante artiste du xe siècle ; la fameuse Herrade de Landsberg, abbesse d'un couvent d'Alsace et ses novices, qui nous avaient laissé un des plus beaux spécimens manuscrits avec peintures du XIIe siècle, manuscrit qui fut brûlé à Strasbourg lors du bombar-

dement de 1870; Marguerite Van Eyck et Marie Marmionne au XVe siècle, etc., etc.

Il est de fait que les doigts féminins ont une aptitude particulière pour apporter dans les travaux d'enluminure une légèreté, une délicatesse et une grâce que nous aimons à reconnaître et à admirer. De nos jours, plus d'une femme s'est rendue célèbre par son talent sur la miniature et nous avons été à même d'apprécier,

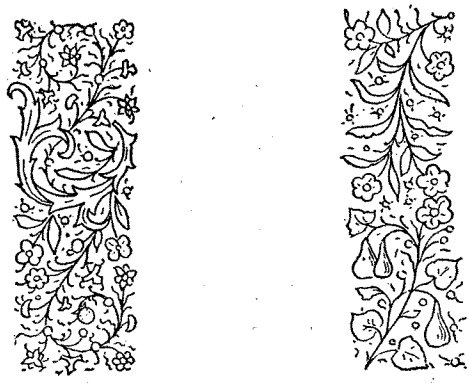


Fig. 33 et 34. — Bordures tirées d'un livre d'Heures du XVe siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

dans nos relations, nombre d'œuvres parfaites dues à des femmes enlumineurs.

Ce petit traité sera donc, nous le pensons du moins, consulté le plus souvent par des dames et des jeunes filles, désireuses d'entreprendre la facture d'un livre d'Heures, paroissien, livre de mariage, de communion ou de prières; nous leur conseillons, avant de se livrer à un travail sérieux et de longue haleine, de s'essayer à enluminer les livres avec dessin au trait, qu'on trouve tout préparés chez les libraires. On devra choisir ceux qui sont réellement copiés dans les anciens manuscrits, car, avec eux seulement, on se renfermera dans un

style défini, sans crainte de produire des bigarrures regrettables à tous les points de vue. Lorsque la main se sera suffisamment formée, que l'habitude de la palette et des gouaches sera prise, que le jugement aura acquis les connaissances nécessaires, l'artiste pourra alors innover et suivre son inspiration dans le dessin, ne risquant plus de commettre des erreurs, en

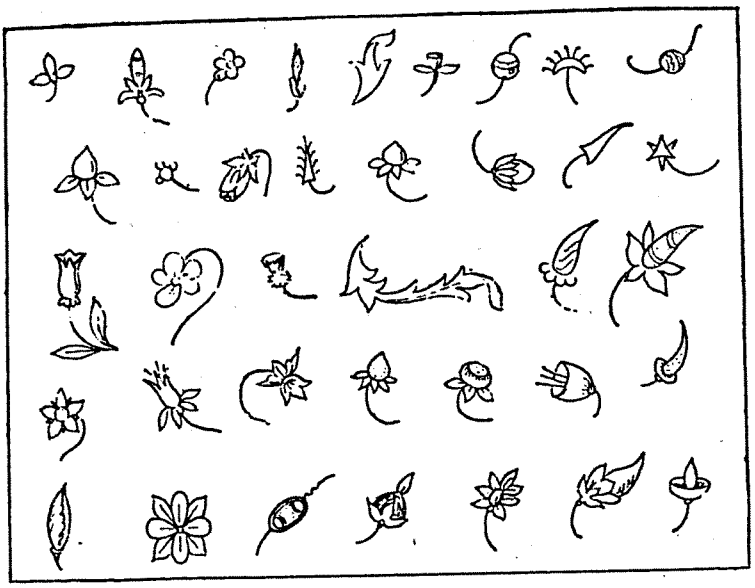


Fig. 35. — Spécimens de fleurs, fruits, feuilles, etc., tirés de divers manuscrits.

mêlant les styles et les époques. Nous lui recommandons particulièrement de s'inspirer, en les étudiant et en les copiant, de ces belles enluminures du moyen âge; ils trouveront des documents dans toutes nos bibliothèques publiques et au besoin (ce qui est toujours préférable) il pourra s'en procurer en librairie, soit en prenant des livres complets, soit des fragments suffisants pour l'éclairer dans son étude. C'est parce que

l'on a trop négligé la connaissance des originaux, qu'on est arrivé à produire ces missels aux enluminures disparates, pleins d'anachronismes qui choquent toujours l'homme de goût.

On commence par tracer au crayon, puis à l'encre de Chine la miniature et les encadrements qui doivent faire l'ornementation d'un livre d'heures. On pose les ors comme il a été dit au 1er chapitre, puis on

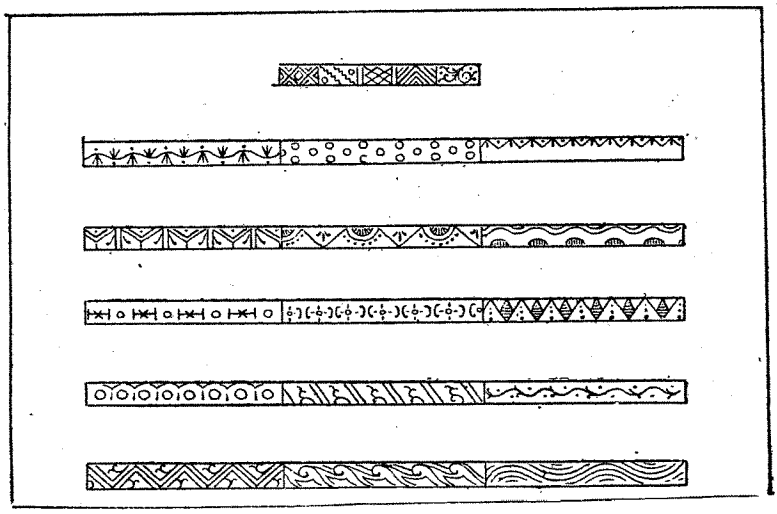


Fig. 36. — Spécimens de bouts de ligne, tirés de divers manuscrits.

passe au coloris. L'écriture ne vient qu'en dernier, ayant soin de réserver la place des initiales et des bouts de ligne (fig. 36), si l'enlumineur fait calligraphier son livre par une autre personne. Cela arrive souvent, car l'écriture de style est peu facile lorsqu'on ne la pratique pas. Autant que possible, celui qui s'adonne à l'art de l'enluminure ne doit pas méconnaître la calligraphie.

Un livre d'Heures commencera par un calendrier où les noms des saints pourront être écrits en noir, en

rouge, en bleu et en lettres d'or. On ornera les pages



Fig. 37. — Spécimens d'anges, tirés de différents manuscrits.

du calendrier, soit par de petites miniatures représen-

tant les scènes symboliques des saisons, ou les travaux appropriés à chaque mois, soit par des bordures qui continueront l'enjolivement des pages du livre, composées de rinceaux (fig. 33, 34), d'anges (fig. 37), de fleurs, de fruits, de grotesques (fig. 38), etc. Nous donnons (fig. 35) les principaux éléments ou motits détachés, des fleurs, feuilles, fruits, etc., composant l'ornementation des bordures, pris dans des manuscrits des XIVe et XVe siècles.

Les miniatures seront placées, de préférence, aux recto des feuillets, lesquels devront être d'un vélin pur et très blanc.

Bien qu'il vaille mieux tendre les feuilles de vélin sur châssis, on peut, pour les livres d'Heures de petit format, se dispenser de faire cette opération assez longue, surtout lorsqu'elle est répétée sur un grand nombre de feuilles. Dans ce dernier cas, si l'on a des fonds à gouacher, on doit procéder par petits traits de manière à ne pas faire gondoler le vélin, qu'on placera ensuite dans un carton entre un linge fin, légèrement humide. Les couleurs doivent être bien observées, les traits nets et définis et l'ensemble du livre homogène comme aspect.

Pour peindre ou pour écrire sur le vélin, on fera bien de passer préalablement, avec un tampon d'ouate, une légère couche de sandaraque qui aide la morsure de l'encre et des couleurs; on doit porter son attention à ne pas mettre les doigts sur les parties à travailler, car la plume ou le pinceau auraient beaucoup plus de difficulté à faire adhérer les gouaches, les ors et les encres.

Voici de quelle manière doit être enluminée la page d'un livre d'Heures du XVe siècle que nous offrons

comme exemple (fig. 39), nous pensons qu'en don-

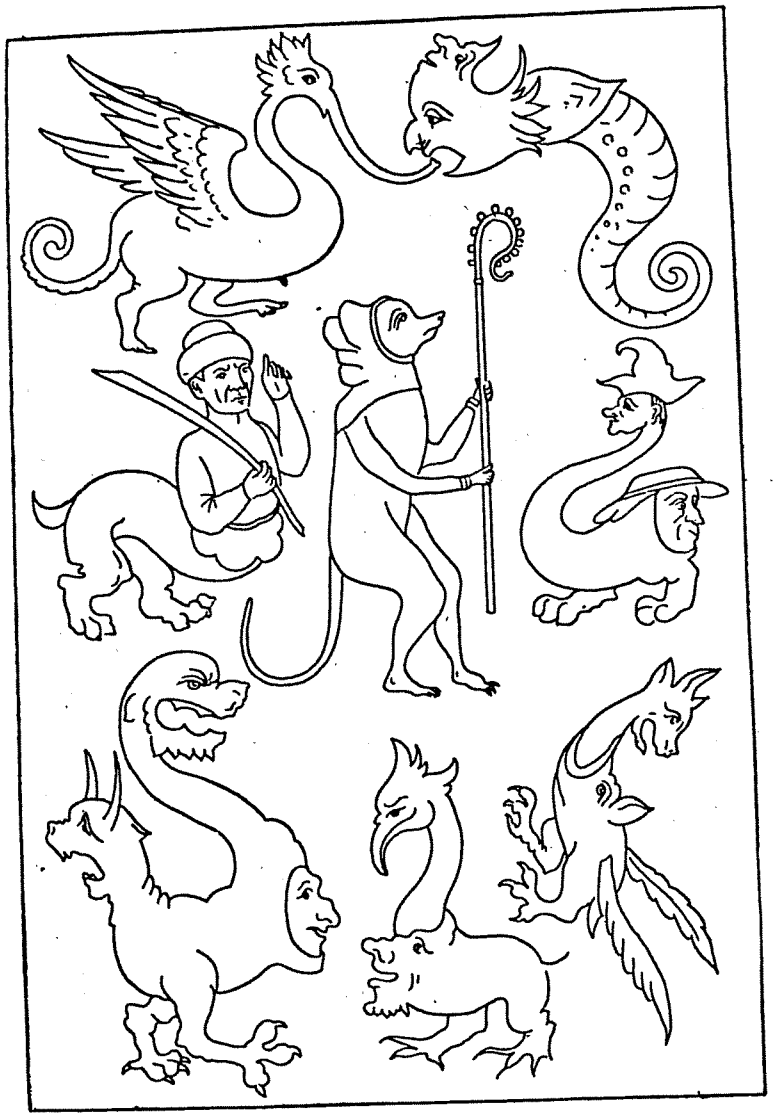


Fig. 38. — Spécimens de grotesques, tirés de différents manuscrits.

nant les explications qui suivent, ce sera suffisant pour bien faire comprendre, avec l'ornementation d'une page

complète, l'emploi des ors et des couleurs y afférant.

La miniature représente la scène de l'*Annonciation.* La Vierge, tête nue, a les cheveux blonds nimbés d'or, sa robe est rouge, son manteau bleu ; elle est agenouillée devant un prie-Dieu, d'un ton brun foncé.

L'ange Gabriel est vêtu de vert assez foncé pour la tunique laquelle s'ouvre sur un dessous violet, de même que les manches débordant de celles de la tunique. Ses cheveux sont blonds, cerclés d'un bandeau d'or surmonté par une croix. Il tient à la main un sceptre d'or d'où s'échappe une banderole ou philactère bleu très pâle ; ses ailes sont blanches, le fond sur lequel se détachent les personnages est gris foncé et le carrelage en mosaïque brun clair jaunâtre. Les vêtements sont rehaussés de légères touches d'or.

La bordure ou encadrement se compose de triangles d or contenant des fleurs de nuances diverses, alternativement rouges et bleues pour le triangle de gauche ; en bas, elles sont violettes pour le triangle de droite ; pour le triangle supérieur les fleurs sont bleues et roses alternativement, roses et bleues pour le triangle inférieur. Les vides laissés par ces triangles sont remplis par des rinceaux bleus et or, d'où s'échappent, de-ci, de-là, des fleurs roses.

Le fond sur lequel reposent les rinceaux sera celui du parchemin. La miniature est encadrée d'un filet d'or en relief bruni. Le relief a très peu d'épaisseur.

La grande lettre initiale A, est bleue, filigranée de blanc, terminée en rouge carmin à la queue, à laquelle est attaché un point d'or en relief et bruni. Les feuilles qui ornent l'intérieur sont alternativement rouges à tige blanche et bleues à tige rouge. La lettre entière repose

sur un fond d'or mat, pointillé avec la dent de loup. La lettre M (première lettre du mot Maria) est en or



Fig. 39. — Page de livre d'Heures du XVe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

bruni d'un relief très léger ; l'intérieur est bleu filigrané de blanc.

La décoration d'un livre d'heures est non seulement

un travail agréable, mais un passe-temps qui réserve, à celui ou à celle qui l'entreprend, la satisfaction intime de faire œuvre belle et durable, si l'ón y met tout son talent et tous ses soins. Quoi de plus beau, en effet, qu'un livre écrit sur un blanc et pur vélin, sur lequel les plus suaves ornements se détachent en l'illuminant, par le chatoiement des plus délicieuses couleurs et le resplendissement des ors les plus éblouissants? Quoi que l'on fasse, quoi que l'on dise, nulle impression, si illustrée soit-elle, ne peut rivaliser avec le manuscrit orné de ses gouaches, de ses métaux, de sa calligraphie, si ce manuscrit a été composé par un artiste de talent. C'est pour cette raison, que bien longtemps encore après l'invention de l'imprimerie on a continué à écrire et à peindre sur le vélin des ouvrages précieux, des livres d'Heures; citons rapidement : au XVIe siècle, le livre d'Heures de Claude de Lorraine renfermant cinq gouaches admirables; les belles *Heures* de Henri II; au XVIIe, *la Guirlande de Julie*, écrite par Jarry, et enluminée par le peintre Nicolas Robert; deux livres d'Heures de Louis XIV, lesquels sont splendides, etc. Les manuscrits, à ces époques relativement rapprochées de nous, malgré l'imprimerie et sa vogue, et par cela même que la mécanique inconsciente ne peut remplacer le savoir et le talent conscients, conservèrent encore la faveur et l'admiration des princes et des rois.

CHAPITRE III

L'ART DE L'ENLUMINURE APPLIQUÉ AUX OBJETS USUELS.

Nous avons toujours pensé que l'art de l'enluminure, en se modernisant, ne devait pas rester l'apanage exclusif des manuscrits, et, bien qu'il soit incontestablement le véritable et seul complément du livre écrit, il peut, il a le droit de s'installer là où la place lui est faite. Qu'on enlumine un vélin carré, oblong ou triangulaire, la manière de tracer, de peindre, de poser les ors est toujours la même. Nous ne sommes donc pas de l'avis de ceux qui disent que l'art de l'enluminure ne doit pas sortir du cadro où l'a confiné le moyen âge. Une seule objection peut se produire et plaider en faveur de nos contradicteurs; c'est que nos travaux, délicats, demandant beaucoup de temps et beaucoup de soins, sont par conséquent trop précieux pour être exposés à une manutention usuelle. L'enluminure renfermée dans un livre peut se sécullariser sans risque absolu de se détériorer ou de se détruire.

Cette considération est évidemment acceptable, mais il nous semble que, sans nuire à l'ornementation des magnifiques manuscrits que nous préconisons de toutes nos forces, nous pouvons entreprendre d'autres travaux, lesquels, s'ils n'ont pas une durée illimitée, ont du moins l'avantage de nous récréer, et de nous charmer par leur utilité journalière.

C'est pour cette raison que nous engageons nos lecteurs à appliquer les procédés de l'enluminure à certains objets usuels, tels que les écrans, les éventails,

les menus, etc., etc. Il va de soi que tout ce qui touche à l'imagerie religieuse, comme les canons d'autels, les cachets de première communion, les sou-

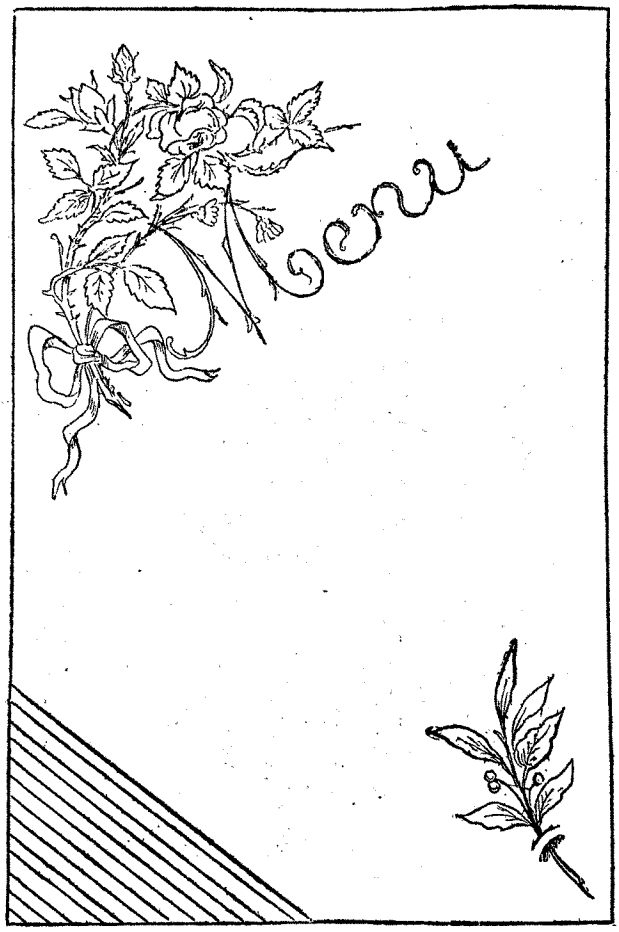


Fig. 40. — Menu pour l'enluminure (fantaisie).

venirs, etc., sont des dérivés directs de notre art.

Sur ces objets, on n'aura pas à craindre l'épaisseur des reliefs, lesquels pourront être gradués et former des contrastes heureux. Pour l'imagerie on se servira, de préférence, des modèles de styles contenus dans

les manuscrits du moyen âge, soit en les copiant servilement, soit en assemblant les ornements pris dans

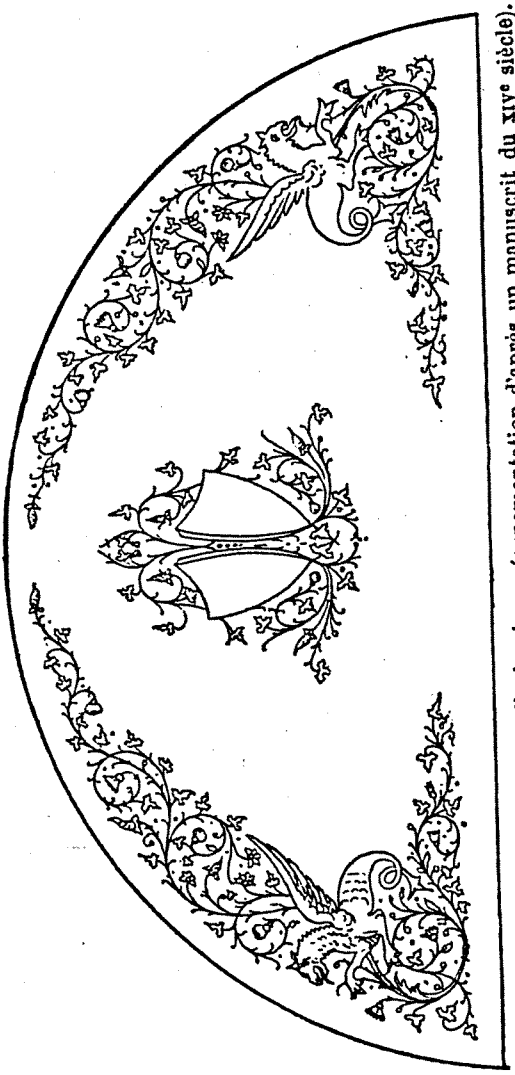


Fig. 41. — Modèle d'éventail pour l'enluminure (ornementation d'après un manuscrit du XIVe siècle).

différents manuscrits, mais en ayant soin de se renfermer dans la même époque ; il faut toujours avoir à la pensée que divers styles réunis dans le même sujet

ou dessin le rendent choquant sans lui donner de l'originalité. Si l'enlumineur est susceptible d'invention, c'est-à-dire de créer un modèle, il peut alors entrer dans la pleine fantaisie. Bien que ces créations n'aient rien de commun avec les types convenus d'enluminure ancienne, il n'en restera pas moins *enlumineur*, s'il procède à l'accomplissement de son œuvre en suivant les préceptes de notre art, en y appliquant les gouaches et les ors comme il a été dit précédemment.

Nous donnons ici, comme exemples, quelques spécimens de modèles aptes à recevoir les couleurs et les métaux. Les uns sont inspirés de l'ornementation des manuscrits du moyen âge ; les autres sont franchement fantaisistes, d'une facture toute moderne. Pour bien pénétrer le lecteur du parti qu'il a à tirer, comme effet, de ces différents spécimens, nous lui indiquerons la marche à suivre pour enluminer deux ou trois d'entre eux.

Cachet de première communion (fig. 42).

L'ornementation tirée d'un livre d'Heures du XIVe siècle, appartenant à la bibliothèque de l'*Enlumineur*, peut avoir sa bordure exécutée avec ou sans fond. Si l'on y fait un fond, on le fera bleu foncé.

Toutes les tiges du feuillage seront en or, les feuilles en or en relief, et bruni. Les fleurs alternativement bleues, rouges, roses, oranges. Les rinceaux des angles seront bleu plus clair que le fond, jaune et vert foncé; les choux qui les ornent seront alternativement à cœurs rouges et jaunes, feuillés de vert foncé et de bleu. Les emblèmes des sacrements seront en or jaune mat; le calice et l'ampoule seront blancs ; les fleurs de lis entourant le mot : *IHS* devront être au naturel.

La bordure intérieure, ou l'encadrement, devra être en or mat, les tiges et les feuilles vertes, les boutons roses.

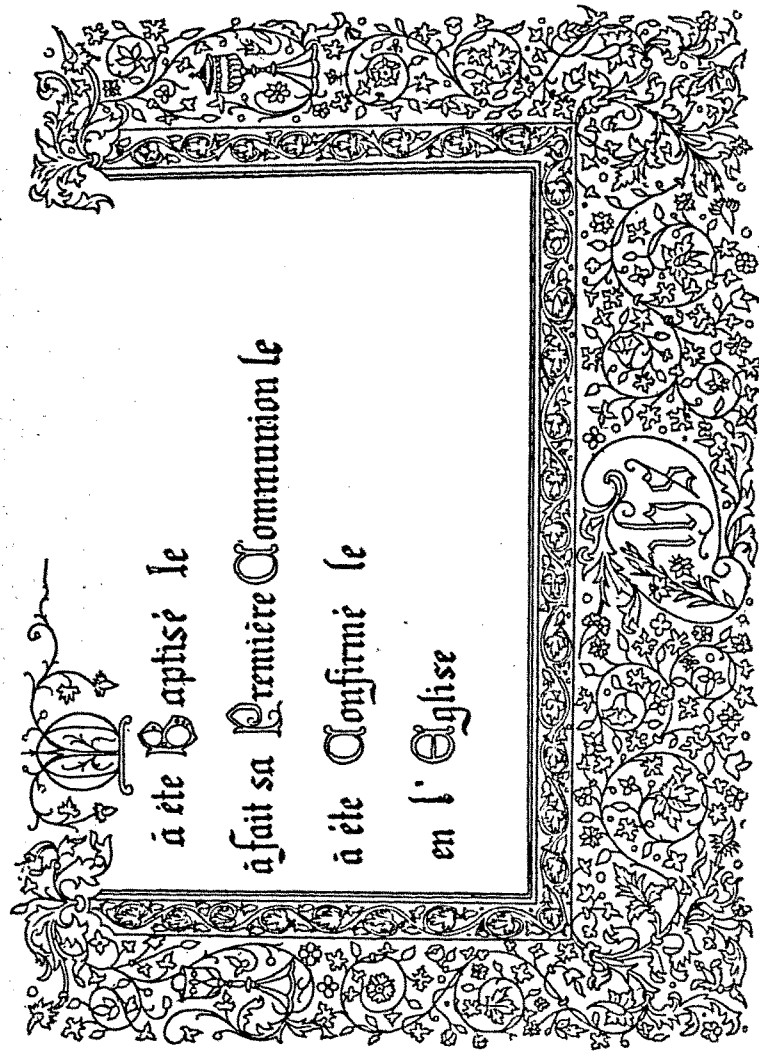


Fig. 42. — Cachet de première communion, d'après un manuscrit du XIVe siècle.

Si on préfère ne pas faire de fond à la bordure, on laissera toutes les tiges noires, et on exécutera le reste comme il est dit plus haut.

Écran moyen âge.

L'entourage de cet écran (figure 43) doit être traité avec les ors en relief brunis. Les rinceaux seront alternativement rouges et bleus ; toutes les feuillles de lierre

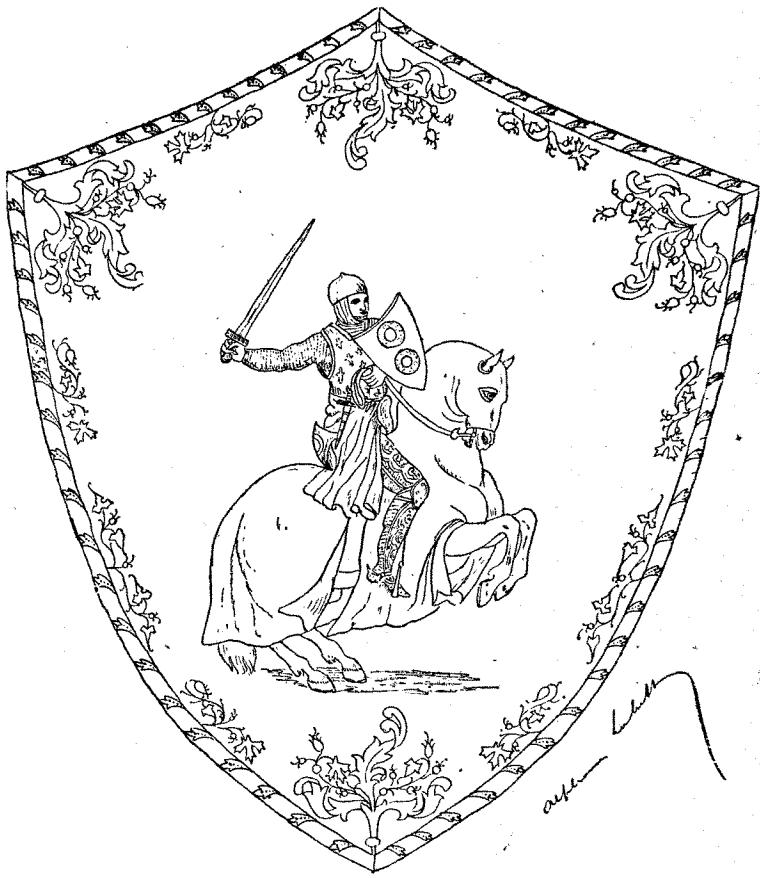


Fig. 43. — Écran (style moyen âge).

en or serties de noir. Le fond est celui du parchemin.

Le chevalier a la figure miniaturée. Il doit avoir le casque, la cotte de mailles, l'écu et les jambières en acier, qu'on obtient facilement avec du blanc, une très légère

pointe de noir et une autre de bleu ; ménager les reflets.

Les figures de l'écu peuvent être remplacées par



Fig. 44. — Image pour l'enluminure.

celles de la personne qui fera cet écran pour son usage, ou pour celle à qui il est destiné, on peut aussi y substituer un chiffre.

L'habillement du chevalier sera aussi laissé aux couleurs appartenant ou préférées de l'exécutant. La garde de l'épée, celle du poignard, le damasquinage de la jambière, en or. La housse du cheval, blanche, ombrée légèrement de terre de Sienne brûlée. Le ventre et les pieds du cheval seront peints avec



Fig. 45 et 46. — Motifs d'ornementation pour imagerie (souvenirs de piété, etc.).

un mélange de terre de Sienne brûlée, de brun Van Dyck et de gouache blanche; les sabots gris noir.

Souvenir de Premier de l'an (fig. 44).

Comme effet rendu, satisfaisant l'œil, on enluminera le mot *Bonne année* en rouge (vermillon avec une pointe de brun), ajoutez du carmin pour les ombres et rehaussez de blanc Le fond du B, en or gravé, le losange vert (cendre verte, ombré à droite) l'intérieur

blanc. Le grand rinceau qui entoure le médaillon, destiné à recevoir un chiffre, des armoiries, un nom de baptême, etc., sera bleu pâle, relevé pour les ombres de bleu foncé, les terminaisons et les boules en or gravé. Le rinceau au trait avec les feuilles vertes, les fleurs carminées, le cœur jaune et les feuilles de lierre en or gravé.

On peut, au préalable, passer une légère teinte de bleu très clair, se dégradant sur le fond, à la gauche du dessin.

Nous pensons qu'il n'y a pas lieu d'étendre davantage ces explications; elles suffiront à donner un aperçu des différents genres susceptibles d'être abordés par l'enlumineur; en s'y adonnant, il se récréera et assouplira sa main; ces petits travaux vite faits le reposeront des minutieux détails qu'il a à étudier et à vaincre dans les œuvres de longue haleine. Si ces divers objets, traités par l'enluminure, ne sont pas sérieux comme les belles pages d'un missel, ils n'en sont pas moins charmants; exécutés par une personne de talent, ils seront toujours appréciés des véritables connaisseurs (fig. 45, 46, 47, 48).

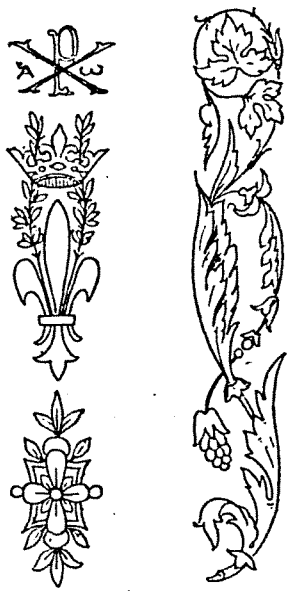


Fig. 47 et 48. — Motifs d'ornementation (fantaisie) pour imagerie.

CHAPITRE IV

EMPLOI DES BRONZES ET DES PIERRERIES ; GÉLATINES, IVOIRINES, OPALINES, ETC.

« On voit encore, dit M. Chataigné dans sa *Méthode pour l'application des bronzes*, des manuscrits datant de plusieurs siècles dans lesquels on a employé des bronzes aussi éclatants que l'or fin, et il ne s'y est produit jusqu'à présent aucune oxydation.

» Que l'on consulte, à la bibliothèque de Dijon, la petite Bible dite de saint Louis, véritable chef-d'œuvre de calligraphie minuscule, et on remarquera que les lettres capitales reposent sur un fond d'or cramoisi. Je ne sache pas qu'il ait jamais existé d'or de cette couleur. »

Malgré les dénégations de quelques enlumineurs, il est donc bien évident que nos devanciers ont employé, dans leurs travaux, des poudres métalliques colorées.

Il est toujours préférable de se servir des ors pour les œuvres de valeur, auxquelles on attache une certaine importance ; cependant on peut très bien, dans certains cas, faire usage des bronzes, si riches dans leurs nuances variées, et dont l'effet, lorsqu'il est durable, est fort agréable.

Avant tout, on doit s'attacher à la qualité des produits livrés dans le commerce. Les poudres de bronze doivent être très fines, impalpables ; on fera bien de les essayer sur un bristol quelconque et de les laisser quelques jours à la lumière avant de les appliquer sur le dessin préparé pour les recevoir. Les bronzes conviennent très bien à l'ornementation des objets usuels dont nous venons de parler. Ils peuvent, comme l'or,

être apposés sur les reliefs. Les bronzes composés par feu M. Chataigné, le regretté enlumineur de Dijon, s'ap-

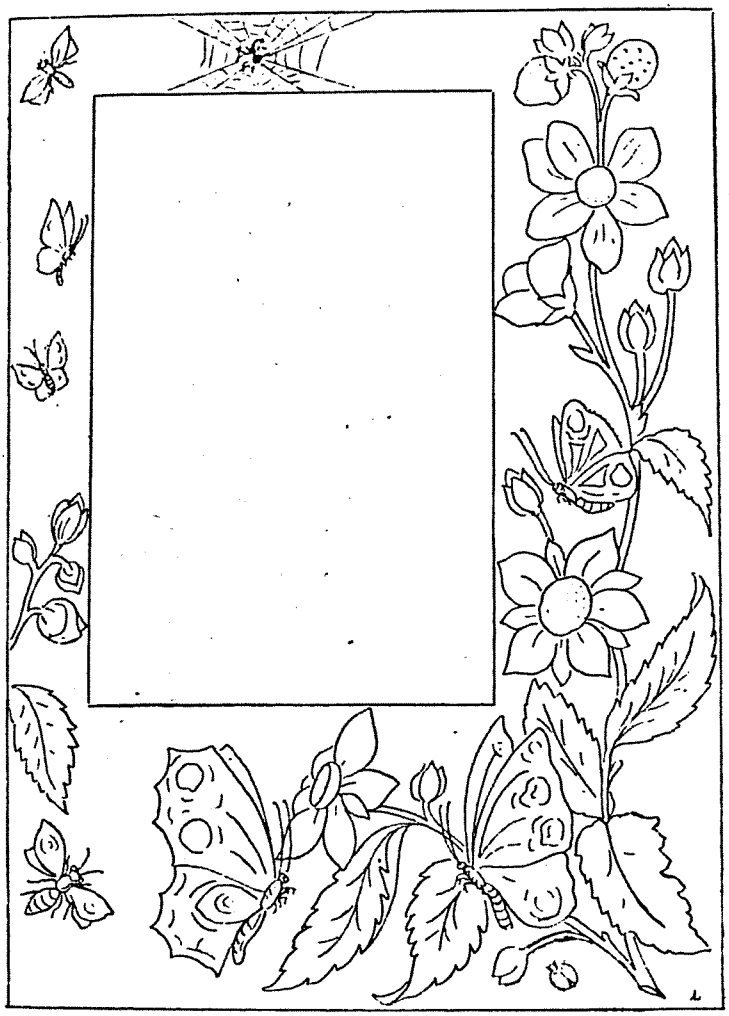


Fig. 49. — Page d'un livre d'Heures moderne se prêtant à l'application des bronzes.

pliquaient sur le vélin ou sur le papier, au moyen d'une mixtion préparée également par lui. Nous ne donnerons pas la description de leur procédé, puisqu'il

a disparu avec leur auteur. Les autres bronzes s'adaptent au vélin simplement avec de l'eau pure, très légèrement gommée. On les délaye dans un godet tenu bien propre, et l'on peint avec un pinceau destiné spécialement à cet usage.

Unis aux gouaches, les bronzes font un excellent effet.

Comme exemple, nous donnons (fig. 49) une planche qui comporte l'emploi des poudres métalliques, soit appliquées en surfaces, soit simplement apposées en *relevés*, au trait ou en hachures pour éclairer ou donner du reflet à certaines parties du sujet.

Le fond de cette planche peut rester celui du vélin. Si l'on veut lui donner plus de richesse, on l'emplira avec du bleu outremer. Les fleurs seront gouachées, blanches, légèrement rosées, le cœur jaune; les fraises au naturel, ainsi que les tiges et les feuilles. Les ailes des papillons pourront être entièrement métallisées par des bronzes de différentes nuances, ou gouachées, avec des reflets métalliques apposées sur les couleurs par des traits ou des hachures.

Avec un peu de pratique, on arrivera facilement à donner un grand éclat aux compositions analogues à celle que nous offrons (fig. 50).

Avec les bronzes, dans les travaux usuels, on se servira aussi avec avantage des perles et des pierres précieuses, voire même des perles et des pierres fausses. Nous avons vu des canons d'autel, des prières, etc., dont les encadrements scintillaient sous l'éclat des cabochons, des rubis, des émeraudes et des turquoises: l'effet en était merveilleux.

Les perles et les pierres s'appliquent sur le vélin ou sur le bristol au moyen de la pâte à dorer avant qu'elle soit sèche. Aussitôt que cette pâte est placée à la

place qu'elle doit occuper, on pose la perle avec une petite pince, en appuyant fortement; on cesse la pression dès que l'on voit que la pâte est prise; elle forme ainsi chaton à la pierre ou à la perle qu'elle reçoit.

Les pierreries ne doivent être employées que pour les objets qu'on peut mettre sous verre; on peut aussi en placer comme ornements d'éventails, d'écrans, etc. Pour les éventails, on doit avoir soin d'éviter la pose des pierres aux endroits qui auront à supporter les raies, les pliures; la même observation est faite du reste pour l'emplacement des reliefs, lesquels se casseraient au premier froissement.

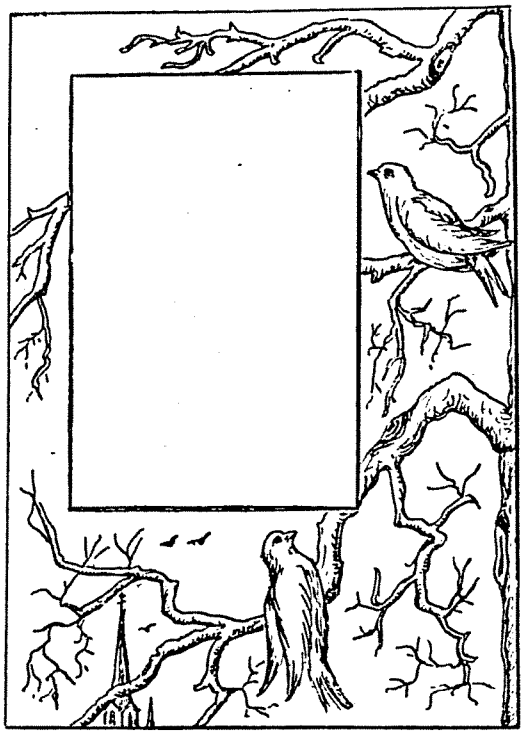


Fig. 50. — Page d'un livre d'Heures moderne se prêtant à l'application des bronzes.

L'art de l'enluminure accepte encore, pour les petits travaux de moindre valeur, l'emploi des imitations de parchemin, comme les gélatines, les ivoirines, etc., mais nous ne parlons de ces sortes de compositions que comme mémoire pour les débutants qui ne veulent

pas se risquer encore, et pour la fabrication des petites images qu'on enlève vivement, destinées au commerce ou devant être offertes aux enfants.

Le véritable enlumineur ne fera usage que du parchemin ou du vélin: ce n'est qu'à cette condition qu'il fera œuvre belle et durable.

CONCLUSION

Nous avons essayé, dans ce court résumé, de faire connaître l'art de l'enluminure, en offrant dans le cadre forcément étroit de ce petit traité, les principales étapes de cet art si florissant au moyen âge, et les procédés qu'on doit employer pour le pratiquer.

Nous aimons à penser que ce travail, tout abrégé qu'il puisse être, sera utile à tous ceux qui ont le désir de s'instruire sérieusement dans une branche artistique longtemps négligée, mais dont on s'occupe beaucoup depuis quelques années, et qui est appelée à devenir l'un des plus agréables passe-temps de la société moderne.

On a enfin compris que l'art ne résidait pas seulement que dans les grandes choses, et que les petites gouaches merveilleuses des Jean Fouquet et des Memling en étaient une preuve éclatante.

Nous applaudissons sincèrement à ce renouveau, car l'art de l'enluminure est en pleine floraison nouvelle qui promet de beaux et bons fruits. Nous espérons en une récolte riche et abondante, et si nos conseils peuvent contribuer à augmenter la force de la sève qui se fait jour de toutes parts, nous aurons la satisfaction que nous avons cherchée en l'écrivant.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

Ce qu'on entend par enluminure 2

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE Ier. — Conseils préliminaires 5

— II. — Des gouaches 9

— III. — Parchemin, vélin, papier 16

— IV. — De l'or et des métaux, des reliefs 20

— V. — De l'écriture 31

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE Ier. — Abrégé rétrospectif de l'art de l'enluminure 34

XIIe siècle 36

XIIIe siècle 39

XIVe siècle 43

XVe siècle 47

— II. — De la décoration des livres d'Heures; lettres ornées, bordures, miniatures, bouts de ligne 51

CHAPITRE III. — L'art de l'enluminure appliqué aux objets usuels 61

— IV. — Emploi des bronzes et des pierreries : gélatines, ivoirines, opalines, etc.... 70

Conclusion..... 74

7984-14. — Corbeil, Imprimerie Crété.

ENCYCLOPÉDIE DE CHIMIE INDUSTRIELLE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. MATIGNON

Professeur au Collège de France.

Secrétaire : M. NICOLARDOT, Répétiteur à l'École Polytechnique.

COULEURS ET PEINTURES

PAR

CH. COFFIGNIER

INGÉNIEUR CHIMISTE (E. P. C. I.)

LAURÉAT DE LA SOCIÉTÉ CHIMIQUE DE FRANCE

PRÉFACE DE M. A. HALLER

Membre de l'Institut.

Avec le patronage de l'Union des Industries Chimiques de France et de la Société de Chimie Industrielle.

PARIS

LIBRAIRIE J.-B BAILLIÈRE ET FILS

19, RUE HAUTEFEUILLE

1924

Tous droits réservés.

Jacques
Juin. 1942

GRANDES ENCYCLOPÉDIES INDUSTRIELLES J.-B. BAILLIÈRE

Publiées sous le patronage de

LA SOCIÉTÉ DES INGÉNIEURS CIVILS DE FRANCE
ET DE LA SOCIETÉ D'ENCOURAGEMENT POUR L'INDUSTRIE NATIONALE

COULEURS ET PEINTURES

GRANDES ENCYCLOPÉDIES INDUSTRIELLES

J.-B. BAILLIÈRE

ENCYCLOPÉDIE DE CHIMIE INDUSTRIELLE

Directeur : C. MATIGNON

Professeur au Collège de France.

COULEURS ET PEINTURES

PAR

CH. COFFIGNIER

Ingénieur E. P. C. I.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Vernis, par Ch. COFFIGNIER, ingénieur-chimiste, lauréat de la Société chimique de Paris. 1921, 1 vol. gr. in-8 de 640 pages, avec 29 fig. Broché, 40 fr. — Relié.. 50 fr.

(*Encyclopédie de Chimie industrielle*, dirigée par M. MATIGNON, professeur au Collège de France.)

Manuel du Peintre, par CH. COFFIGNIER, ingénieur-chimiste, 1921-1922, 2 vol. in-18 :

I. COULEURS ET VERNIS, 1 vol. in-18 de 348 pages avec 31 fig., cartonné ... 10 fr.

II. PEINTURES, ENDUITS, MASTICS ET DIVERS, 1 vol. in-18 de 276 pages avec 32 figures, cartonné..... 10 fr.

Nouveau Manuel du Fabricant de couleurs.

Le Lithopone.

Manuel du Fabricant de vernis (*Épuisé*).

La Galvanoplastie et les dépôts électrolytiques (*Épuisé*).

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Couleurs, Peintures et Vernis, par J. DESALME, ingénieur-chimiste, et L. PIERRON, directeur de l'usine de la Société des produits chimiques de Saint-Denis. 2e *édition*, 1922, 1 vol. in-18 de 648 pages, avec 84 figures..... 15 fr.

Les Couleurs, les matières colorantes, les mordants en teinture, par PÉCHEUX. 2e *édition*, 1920, 1 vol. in-18 de 96 pages, avec 20 figures..... 3 fr.

L'Industrie des Matières colorantes, par J. DUPONT, professeur à l'Institut commercial 1902, 1 vol. in-16 de 364 pages, avec 31 figures..... 15 fr.

Le Dessin et la Peinture, par Ed. CUYER, professeur de dessin aux Écoles de la Ville de Paris. 1893, 1 vol. in-16 de 304 pages, avec 246 figures..... 10 fr.

Manuel du Peintre en décors, filage, lettres, par M. Paul GUILVERT, professeur à l'École pratique d'arts décoratifs de Melun. 1922, 1 vol. in-18 de 232 pages, avec 105 figures, cartonné..... 12 fr.

Hygiène dans la reconstruction des usines, par L. BARGERON. 1919, 1 vol. in-8 de 275 pages, avec 60 figures..... 10 fr.

Précis de Chimie industrielle, par P. CARRÉ, professeur à l'École des Hautes-Études commerciales. 3e *édition*, 1920, 2 vol. in-8 de 1 009 pages, avec 220 figures ... 30 fr.

Ajouter 10 p. 100 pour frais d'envoi.

PRÉFACE

Il appartenait bien à l'auteur des VERNIS *de l'*Encyclopédie de chimie industrielle *et de nombreux autres ouvrages qui traitent des enduits protecteurs en général, de mettre au jour un volume sur les* COULEURS ET PEINTURES.

Cette nouvelle œuvre de M. Coffignier a été conçue et rédigée dans le même esprit et avec la même conscience que toutes celles qu'il a déjà publiées. Il y manifeste le souci constant d'asseoir sur des bases scientifiques solides chacune des fabrications qu'il envisage. Il y montre à nouveau la connaissance profonde qu'il possède de chaque matière qui doit entrer dans la composition, parfois complexe, des peintures.

Il y précise le rôle que cette matière doit y jouer et la forme la meilleure sous laquelle elle doit être incorporée pour réaliser le maximum d'effet et le maximum de durée.

On sent, d'un bout à l'autre de son exposition, qu'il écrit non en théoricien uniquement pénétré d'idées abstraites, mais en praticien consommé qui n'ignore rien des contingences de l'industrie qu'il a pris à tâche de décrire.

Après avoir fait un rapide historique de l'emploi des couleurs et des peintures depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, l'auteur consacre la première partie de son ouvrage à la théorie, aux propriétés physiques, à la classification, etc., etc., des couleurs. Ces généralités sont suivies de la description des appareils en usage pour le broyage par voie sèche et par voie humide, pour le tamisage et le séchage de ces couleurs. Dans la deuxième partie, intitulée Fabrication des couleurs, *il consacre d'abord un grand chapitre aux mul-*

tiples laques colorées, dont les unes ont une solidité à la lumière qui ne le cède en rien à celle de nombreux pigments, tandis que d'autres n'ont, hélas ! qu'une durée éphémère.

Dans les onze chapitres suivants, M. Coffignier aborde successivement la préparation de tous les pigments en usage en peinture, et commence naturellement par les couleurs blanches, pour passer aux rouges, aux bleues, aux jaunes, aux vertes, etc.

Ce qui est intéressant dans cet exposé, c'est que chaque pigment est étudié en soi, non seulement au point de vue des divers modes de fabrication, mais encore au point de vue de sa composition chimique, des propriétés adéquates à son emploi et des avantages ou des inconvénients qu'il présente par rapport à des pigments congénères.

Le chapitre qui traite des pigments blancs est, à cet égard, particulièrement suggestif. Céruse, blanc de zinc, lithopone, blanc de titane, blanc d'antimoine, blanc de tungstène font à tour de rôle l'objet d'une véritable monographie où sont consignés rendements, degré de pureté, falsifications avec les méthodes analytiques appropriées pour s'en assurer, pouvoir couvrant, toxicité avec l'hygiène à observer pour s'en garer, lois prohibitives concernant l'emploi de la céruse, etc. L'auteur s'attache même à faire ressortir, avec expériences à l'appui, les avantages que présente, au triple point de vue de l'hygiène, de la solidité et du pouvoir couvrant, le dernier venu, le blanc de titane, *sur la céruse, l'oxyde de zinc et le lithopone.*

Les autres pigments sont étudiés avec le même soin et le même esprit critique.

Les peintures proprement dites, c'est-à-dire les produits résultant du mélange des pigments, dont nous venons de faire l'histoire, avec des fluides comme l'eau, les huiles, les vernis, etc., font l'objet de la troisième partie de l'ouvrage. Ici encore, un chapitre étendu est consacré au broyage, c'est-à-dire à l'incorporation aussi intime que possible du pigment coloré avec son support liquide qui varie naturellement avec l'emploi auquel la peinture est destinée.

A ce chapitre succèdent ceux où sont décrites les peintures à l'huile, les peintures vernissées, les peintures à l'eau, les peintures spéciales, les enduits, mastics, encaustiques, etc.

Ce beau livre, richement documenté quant aux méthodes de fabrication des matières premières, ne l'est pas moins quant aux recettes

de peintures qu'il contient. Il sera donc utile à la fois au fabricant de pigments et aux peintres, c'est-à-dire aux consommateurs de couleurs.

*Sa publication fera honneur à l'*Encyclopédie de chimie industrielle, *car elle comble une lacune dans la littérature des applications de la science chimique.*

A. HALLER.

INTRODUCTION

Il eût été plus logique d'intituler ce volume *Pigments et Peintures*, en raison du manque de précision que présente le mot *couleurs* et du sens très défini du terme *pigments*.

Nous avons, toutefois, conservé le titre *Couleurs et Peintures* parce que, dans la technique industrielle, c'est toujours l'expression *couleurs* qui est employée dans le sens de *pigments*.

Toute la première partie est consacrée aux généralités, aux procédés généraux de fabrication et aux charges.

La seconde partie comprend l'étude des pigments avec, pour chacun d'eux, la description des procédés de fabrication, l'examen des propriétés et des méthodes analytiques permettant de reconnaître la nature des pigments et de s'assurer de leur pureté.

Dans la troisième partie, nous indiquons quels sont les traitements qui permettent de transformer les pigments en pâtes et en peintures. Ces dernières sont classées d'après la nature des liants.

Un court appendice contient des renseignements sur divers produits spéciaux utilisés en peinture.

Il nous a été parfois impossible de développer certaines considérations comme il aurait convenu. Nous avons dû nous limiter, principalement dans l'analyse des brevets qui sont souvent rédigés avec une obscurité voulue.

Nous avons soigneusement indiqué la bibliographie, de manière à permettre au lecteur, qu'une question spéciale intéresserait, de remonter facilement aux sources.

Nous avons pu illustrer certains chapitres d'une manière particulièrement précise, grâce à l'obligeance d'importantes firmes qui ont bien voulu nous remettre des photographies originales : la maison Expert-Bezançon pour la céruse et le minium de plomb, la Société des industries chimiques de Wilsele pour le lithopone, et la Titan C° pour le blanc de titane. Nous tenons à les en remercier ici très sincèrement.

CH. COFFIGNIER.

COULEURS ET PEINTURES

HISTORIQUE

L'emploi des couleurs remonte à la plus haute antiquité, mais il est bien certain qu'on ne disposait jadis que d'un nombre fort restreint de couleurs et que l'importance de la fabrication a suivi le développement général de l'industrie chimique.

Les peintres de l'époque d'Apelle faisaient usage de quatre couleurs : ocre jaune, ocre rouge, noir et un blanc auquel on a reconnu les caractères du carbonate de chaux (1).

Peu à peu, à cette liste si courte vinrent s'ajouter d'autres couleurs, et l'on connaissait déjà, au temps de Pline et de Vitruve: le blanc de plomb, le minium de plomb, des laques rouges, diverses terres colorées, des verts de cuivre, etc. (2).

Ce sont les recherches de Mérimée et de Davy qui ont permis d'avoir une idée assez nette sur les couleurs employées par les anciens, particulièrement à la suite des analyses faites par Davy sur des couleurs détachées de stucs ou trouvées dans des pots, pendant des fouilles faites aux bains de Titus, à Rome.

D'après Mérimée, le blanc des Égyptiens, employé à la colle, était uniquement du sulfate de chaux.

Chez les Romains, beaucoup de blancs étaient constitués par des mélanges d'argile et de craie.

Il est assez curieux de constater que Davy n'a jamais retrouvé de céruse, parce que, comme nous le verrons plus loin, Vitruve et Pline ont parfaitement décrit la préparation d'un blanc obtenu en traitant le plomb par du vinaigre.

(1) Halphen, Couleurs et vernis, p. 1.
(2) Manuel Roret, Fabrication des couleurs, p. 1 à 22.

D'autre part, il est dit que les Romains et les Grecs se servaient de ce blanc comme fard.

Beaucoup plus récent est l'emploi du blanc de zinc, dont les anciens ne faisaient point usage. Ses avantages et ses inconvénients seront examinés en détail quand nous parlerons de sa fabrication.

Il en sera de même pour le lithopone, le sulfure de zinc et le blanc de titane, dont l'emploi, pour les deux premiers pigments, ne remonte pas loin, et dont le troisième n'est connu que depuis quelques années.

Les analyses de Davy ont montré que les noirs des anciens étaient à base de charbon, comme, d'ailleurs, à peu près tous les noirs modernes. Voici ce que dit Davy à ce sujet : « Tous les anciens auteurs décrivent les noirs artificiels grecs ou romains comme des substances carbonacées, et faites, soit avec de la poudre de charbon, par le moyen de la décomposition des résines dans le genre du noir de fumée, soit préparées avec des lies de vin ou avec de la suie ordinaire. Pline assure qu'on trouve aussi un noir fossile naturel, ainsi qu'un autre noir, qu'on prépare avec une terre de couleur et du soufre. »

Les couleurs brunes anciennes contenaient de l'oxyde de manganèse. Les peintures de la *Noce Aldobrandine* et celles des bains de Livie renferment des nuances brunes qui sont des mélanges de noirs et d'ocre rouge.

Cette dernière variété d'ocre était obtenue en Égypte par calcination d'une ocre jaune. C'était une couleur rouge très employée par les anciens, mais ce n'était pas la seule puisque Davy a retrouvé, aux ruines des bains de Titus, quatre rouges différents : deux ocres, du vermillon et du minium de plomb.

On sait que le vermillon s'est fabriqué en Extrême-Orient depuis la plus haute antiquité. Quant au minium, il aurait été découvert, d'après Pline, à la suite d'un incendie au Pirée, l'action de la chaleur ayant transformé la céruse en une couleur rouge.

Il convient toutefois de faire observer que, dans ces conditions, on obtient, non pas du minium, mais de la mine-orange, d'une composition chimique qui n'est pas celle du minium.

Les auteurs déjà cités décrivent également divers rouges obtenus

par calcination de terres colorées (terre d'Afrique, terre d'Arménie, terre de Sinope).

A côté de ces couleurs minérales, Davy a trouvé, dans un vase brisé, une couleur d'un rose pâle. Les produits minéraux caractérisés par Davy étaient : silice, alumine et chaux. A la suite de toute une série d'expériences comparatives avec des laques de garance et de cochenille, en particulier la destruction par une solution de chlore, Davy admit qu'il se trouvait en présence d'une laque d'origine végétale ou animale, mais sans pouvoir apporter une affirmation absolue. « Si son origine est animale, c'est probablement la pourpre de Tyr ou pourpre marine. »

Les anciens savaient donc préparer quelques laques rouges, mais il est bien certain que la gamme en a été considérablement augmentée par les modernes à la suite des nombreuses découvertes faites dans le domaine des matières colorantes artificielles. C'est avec ces matières colorantes que se préparent, en effet, un grand nombre de laques de toutes nuances. Avec les laques rouges et des charges appropriées, on obtient la série des *rouges laqués*, dont on fait, maintenant, un emploi considérable.

On a donné beaucoup de renseignements sur la pourpre de Tyr, que Romains et Grecs considéraient comme la plus belle couleur rouge.

Dans ses *Recherches expérimentales sur la physique des couleurs permanentes*, Bancroft en parle en ces termes : « Le pourpre, si célèbre chez les anciens, paraît avoir été trouvé à Tyr, environ douze siècles avant l'ère chrétienne. On tirait cette teinture d'un coquillage univalve (*murex*), dont il y avait deux espèces, et qu'on trouvait sur les bords de la Méditerranée. On faisait des incisions à la gorge de l'animal, ou bien on le broyait tout entier, et on le tenait ensuite en digestion dans de l'eau et du sel pendant plusieurs jours, en renfermant le mélange dans des vases de plomb. Dans les derniers temps de l'empire romain, l'usage de cette précieuse teinture fut restreint à un petit nombre d'individus, sous les peines les plus sévères. En 1683, un homme qui gagnait sa vie en Irlande à marquer du linge avec une belle couleur cramoisie qu'il tirait d'un coquillage marin, trouva, après quelques recherches, sur les côtes du Sommersetshire et de Galles, des

quantités de buccins qui donnaient une liqueur visqueuse, blanchâtre, lorsqu'on ouvrait une petite veine près de la tête de l'animal ; des marques faites avec cette liqueur prenaient, au contact de l'air, une couleur d'un vert tendre, qui passait ensuite par degrés, lorsqu'on l'exposait au soleil, à un pourpre très beau et durable.

« En 1769, M. de Jussieu trouva, sur les côtes occidentales de France, une espèce de petit buccin, semblable au limaçon des jardins ; et, l'année suivante, M. de Réaumur observa, sur les côtes du Poitou, ce même coquillage en grande abondance ; le même naturaliste avait déjà trouvé, en 1736, sur les côtes méridionales, la *purpura*, seule espèce de murex qu'on connût alors. Tous ces coquillages fournissent un liquide qui possède, dans un degré plus ou moins éminent, les propriétés dont il vient d'être parlé (1). »

Une belle laque rouge, le carmin, paraît avoir été préparée pour la première fois au commencement du XVIIe siècle.

Les couleurs minérales rouges plus modernes sont le vermillon d'antimoine, le rouge de chrome et quelques autres encore moins importantes que les deux couleurs citées, dont l'emploi en peinture est pourtant assez restreint.

Parmi les jaunes anciens, Davy a caractérisé l'ocre jaune, en mélange avec de la craie, ainsi que du massicot. Les anciens étaient donc assez riches en couleurs à base de plomb, puisque nous avons déjà constaté qu'ils connaissaient la céruse et le minium.

D'après Mérimée, les Égyptiens faisaient également usage d'ocre jaune et d'une couleur plus riche qui lui a semblé être du sulfure d'arsenic.

Les jaunes de la *Noce Aldobrandine* sont, suivant Davy, des ocres, que l'on trouvait en grande abondance aux environs d'Athènes.

L'industrie moderne a créé toute une série de jaunes parmi lesquels il faut citer : les jaunes de chrome, les jaunes de cadmium et les jaunes de zinc. Ces divers jaunes ont des propriétés spéciales,

(1) MANUEL RORET, *loc. cit.*, p. 10.

des qualités et des défauts que nous examinerons en parlant de chacun d'eux.

C'est dans la gamme des bleus que l'on retrouve les couleurs anciennes les plus remarquables. Au premier rang de ces bleus, il faut citer celui des Égyptiens, qui était fabriqué à Alexandrie et dont la solidité, ainsi que la résistance aux acides et aux alcalis sont parfaites. Vauquelin a retrouvé cette couleur dans des tombeaux égyptiens, parfaitement intacte après trente siècles d'existence, et il lui a reconnu à l'analyse la composition ci-dessous :

Silice	70
Chaux	9
Oxyde de cuivre	15
— de fer	1
Soude et potasse	4

Vauquelin ajoute : « J'ignore si cette couleur a été faite par voie humide ou par voie sèche ; mais il est certain que les éléments en sont intimement combinés, car les acides concentrés ne lui enlèvent que des traces d'oxyde de cuivre et de chaux, et à la seconde opération ils ne dissolvent plus rien. »

Vitruve signale qu'une couleur analogue fut fabriquée à Pouzzoles en mélangeant du sable, du natron et de la limaille de cuivre et en chauffant le tout dans un four à potier.

Davy est également parvenu à l'imiter en chauffant à haute température, pendant deux heures, un mélange de (1) :

Cailloux siliceux pulvérisés	20
Carbonate de soude	15
Limaille de cuivre	3

Le bleu égyptien a été reconnu par Davy dans les peintures de la *Noce Aldobrandine*. A Pompéi, le même chimiste a retiré un pot renfermant un bleu pâle, mélange de chaux et de bleu égyptien.

Un autre bleu clair ancien a été retrouvé par Girardin dans une ville gallo-romaine de la Seine-Inférieure. Il avait la composition suivante :

(1) Manuel Roret, *loc. cit.*, p. 13.

Silice	49,4
Alumine	6,4
Chaux avec traces de magnésie et de fer	19,5
Soude	15,5
Oxyde de cuivre	9,3

Comme Davy, Girardin a essayé de reproduire un bleu analogue en chauffant :

Sable siliceux	60
Sel de soude	45
Limaille de cuivre	10

De nos jours, on fabrique encore, sous le nom de *cendres bleues*, des bleus au cuivre sur la fabrication desquels on a donné peu de renseignements. Toutefois, même les cendres bleues anglaises, qui sont les plus réputées, ne peuvent être comparées, comme solidité, au bleu des Égyptiens.

Beaucoup plus intéressants et d'une excellente solidité sont les bleus de cobalt, auxquels on peut simplement reprocher de paraître violets à la lumière artificielle. Ce sont des silicates doubles de cobalt et de potassium. Le bleu cœruleum, qui est un stannate de cobalt, conserve à la lumière artificielle sa nuance bleue, légèrement verdâtre.

Le bleu de Prusse a pris une grande importance dans la fabrication des couleurs modernes, ce qui s'explique par son grand pouvoir colorant, mais ne se justifie pas, en raison de son peu de solidité.

Le plus beau bleu moderne est l'outremer artificiel, dont la découverte remonte au début du XIXe siècle : couleur excessivement riche, très résistante à la lumière, à l'action des alcalis et des émanations sulfureuses, mais détruite par les acides même dilués. Le bleu d'outremer se mélange aux autres couleurs sans les altérer ; il paraît noirâtre à la lumière artificielle.

Les principaux verts des anciens étaient, comme les bleus, à base de cuivre. On croit que certains verts des anciens, retrouvés maintenant à l'éclat de carbonates de cuivre, étaient primitivement des acétates. Vitruve décrit d'ailleurs ainsi la fabrication du vert-de-gris : « L'*ærugo* ou *æruca* (vert-de-gris) se fait de la

même manière que la céruse, en remplaçant les lames de plomb par des lames de cuivre. »

L'analyse des verts égyptiens révéla à Mérimée la présence du cuivre.

Dans les bains de Livie, ainsi que dans les bains de Titus, Davy trouva des verts où il soupçonna d'abord la présence d'arsenic, mais où il ne put caractériser que du cuivre. Il fit la même constatation sur les verts de la *Noce Aldobrandine*.

Davy a également caractérisé un vert de nuance olivâtre, terre colorée, encore en usage de nos jours sous le nom de *terre verte* ou de *terre de Vérone*. C'est une argile contenant du fer, de la soude, de la magnésie et de la chaux, couleur inoffensive et très solide, mais d'une nuance terne.

Dans une communication faite en 1809 à l'Académie des sciences, Chaptal faisait connaître le résultat de ses recherches sur toute une série de couleurs anciennes retrouvées à Pompéi. Il y avait une terre verte, des ocres jaune et rouge, un bleu égyptien et une laque rose sur alumine, comparable à la laque de garance.

Parmi les verts plus modernes, il faut signaler le vert de Schweinfurth, à base de cuivre, qui fut préparé au commencement du XVIIIe siècle par Rusz et Sattler ; on en fabrique toujours des quantités importantes.

Un vert excessivement solide et d'une très belle nuance a été préparé par Guignet en 1859 : c'est le *vert émeraude*, oxyde de chrome hydraté.

On fait une consommation considérable de verts encore plus récents : les *verts anglais* (mélange de bleu de Prusse, de jaune de chrome et de sulfate de baryte), et de verts de zinc, dans lesquels le jaune de chrome est remplacé par le jaune de zinc. Ce sont des couleurs d'une solidité médiocre, mais dont le bas prix explique seul l'importance.

Nous verrons qu'il existe encore un très grand nombre de verts, en général peu importants.

Les violets constituent des couleurs dont la fabrication est récente : il faut surtout citer le violet de Leykauf (phosphate de manganèse) et le beau violet de Bourgogne (phosphate de manga-

nèse et d'ammoniaque) dont la fabrication industrielle a été réalisée par Lefèvre, de Dijon.

L'historique rapide que nous venons de donner suffit pour montrer dans quel sens a évolué l'industrie des couleurs.

Avant l'étude de chaque couleur, nous donnerons des renseignements plus complets sur son historique particulier.

PREMIÈRE PARTIE

GÉNÉRALITÉS

CHAPITRE PREMIER

THÉORIE DES COULEURS

I. Perception des couleurs.

Il est on ne peut plus important de définir exactement le mot *couleur*, si l'on veut suivre avec fruit les nombreux travaux théoriques auxquels a donné lieu l'étude des colorations.

Rosenstiehl lui reconnaît trois significations (1) :

1° Pour les peintres ou les teinturiers, les couleurs sont les produits dont ils se servent pour produire une coloration ;

2° Pour le physicien, les couleurs sont le résultat de la décomposition de la lumière blanche ; ce sont des lumières colorées ;

3° Dans l'étude des lois de la vision des couleurs, les couleurs sont des *impressions*, des *sensations*. Par conséquent, le phénomène est individuel et, ajoute Rosenstiehl : « Personne ne peut être sûr de voir les couleurs comme les voit son prochain. »

Vassart pousse encore la division plus loin, sans grande nécessité, mais il définit exactement la conception du fabricant : « Le chimiste s'occupe aussi des couleurs, il est même fabricant des cou-

(1) Traité de la couleur, in-8°, 1913.

leurs que les autres professions appliquent sur des surfaces à recouvrir ou des fibres à teindre. Pour le chimiste, ces couleurs sont des édifices moléculaires qu'il peut construire de toutes pièces suivant des lois bien déterminées, que la science humaine n'a pas faites, qui existaient avant elle, mais qu'elle a découvertes et formulées (1). »

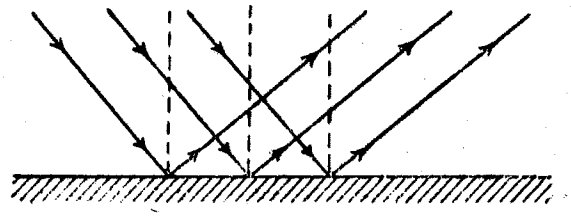


Fig. 1. — Réflexion sur surface polie.

Quand nous disons qu'un objet présente une certaine couleur, nous exprimons ainsi la modification qu'a subie la lumière naturelle, nous venant du soleil, qui est de la lumière blanche ou, plus exactement, de la lumière incolore. La modification de cette lumière incolore peut être obtenue par divers moyens : des combinaisons simplement optiques ou l'emploi des corps particuliers appelés *couleurs*.

L'optique étudie l'émission, la réflexion et la réfraction de la lumière dont les lois sont bien connues.

Un point qui nous intéresse ici est celui qui a trait à la nature de la surface sur laquelle a lieu la réflexion, dans le cas d'un corps opaque. Quand la surface est parfaitement unie, chaque rayon incident est complètement réfléchi, tous les rayons réfléchis sont parallèles et l'image n'est pas déformée (fig. 1).

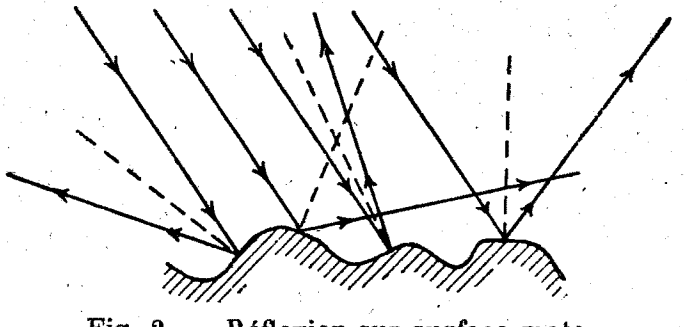


Fig. 2. — Réflexion sur surface mate.

Mais si la surface est irrégulière, il n'y a plus d'image réfléchie et, bien que les rayons incidents arrivent parallèlement, les rayons réfléchis s'en vont dans toutes les directions ; cette réflexion diffuse fait paraître la surface mate (fig. 2).

Les corps n'étant jamais ni complètement transparents ni complètement opaques, on constate les deux effets de réflexion et de réfraction, comme il est représenté figure 3, où l'on voit le

(1) Couleurs et colorants, p. 8.

rayon AO se réfléchissant en partie suivant OE et se réfractant en partie suivant OR. Cette seconde partie du rayon lumineux se réfléchit sur la surface inférieure, toujours en partie, suivant RM ; l'autre partie se réfractant à nouveau, sort suivant RZ. Le rayon réfléchi RM sort également en se réfractant suivant MN.

En fin de compte, le rayon AO a donc donné naissance à trois rayons OE, MN et RZ. En regardant au-dessus, on voit deux rayons et, en regardant au-dessous, un seul.

Vers la fin du XVIIe siècle, Newton, en étudiant un rayon de lumière blanche, montra, par sa décomposition à travers un prisme de verre, qu'il était composé de rayons colorés. Ces rayons, reçus sur un fond blanc, donnent une image colorée, à laquelle on a donné le nom de *spectre solaire*, due à l'inégale réfrangibilité des rayons colorés. Les couleurs obtenues sont d'une remarquable pureté, allant, sans heurt, du rouge, qui est la couleur la moins déviée, au violet, qui est la couleur la plus déviée. De sorte que le nombre des couleurs peut être considéré comme indéfini, puisque l'on passe insensiblement de l'une à l'autre. Toutefois, Newton en désigne sept, se suivant dans cet ordre : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge.

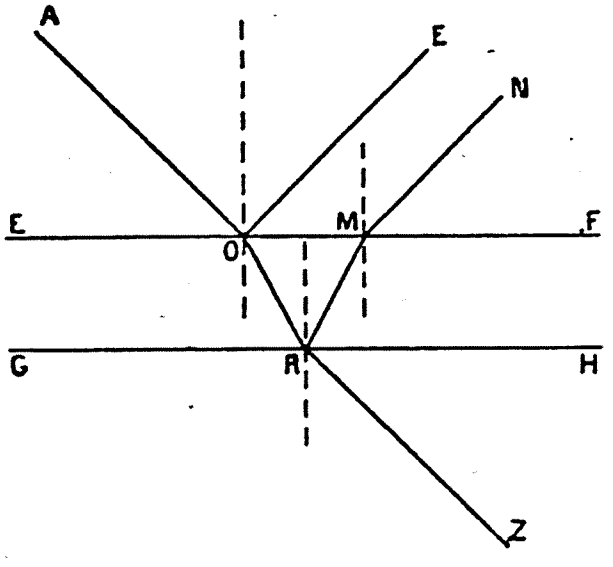


Fig. 3.

Par mélange des trois couleurs : bleu, jaune et rouge, on peut obtenir toutes les couleurs du spectre, mais sans jamais égaler leur pureté.

Il est curieux de constater que, cent ans avant Newton, un physicien allemand, Nossius, avait entrevu ce que Newton devait démontrer :

« Isaac Nossius, qui vivoit avant Newton, avoit pressenti, avoit même avancé que les couleurs variées qui teignent les

objets qui se présentent à nos yeux, résidoient dans les rayons solaires. Mais cette théorie, isolée de tout espèce de résultat capable de servir d'autorité, fut mise au nombre des ingénieuses hypothèses qui occupoient les physiciens de son temps.

« Cependant les hautes destinées de la physique, qui présidoient, sans doute, à la naissance de Newton, préparoient à la belle idée de Nossius les développements successifs qu'elle prit sous l'expérience du prisme et sous l'influente direction de son sublime auteur (1). »

La décomposition de la lumière incolore par le prisme donne donc une série de couleurs que les physiciens désignent par leur longueur d'onde λ, exprimée en millionièmes de millimètre, et qui est 620 pour le rouge et 433 pour le violet.

Les rayons après le violet sont invisibles pour notre œil, mais peuvent être mis en évidence par la photographie ou par les corps fluorescents.

Un rayon lumineux traversant un milieu transparent coloré perd une partie de ses rayons, variant avec la nature de la couleur. Si on envoie sur un prisme le rayon ainsi modifié, le spectre qui en résulte n'est pas complet, il lui manque les rayons qui ont été éteints : c'est ce qu'on appelle un *spectre d'absorption*, caractéristique pour chaque couleur qui l'a produite.

D'une manière tout à fait générale, nous pouvons donc dire que les corps n'ont pas de couleur par eux-mêmes.

Par suite d'une propriété particulière à chacun d'eux, ils retiennent une partie des rayons colorés qui composent la lumière blanche, et la couleur que les corps nous paraissent avoir est celle des rayons qu'ils renvoient. Si, par exemple, un corps absorbe tous les rayons du spectre, moins le rayon rouge, ce corps nous paraîtra rouge. Celui qui n'en retient aucun et qui, par conséquent, les renvoie tous, nous paraîtra blanc. Quant à celui qui retient tous les rayons, il nous paraîtra noir.

Le gris est une sensation un peu particulière : quand un corps ne réfléchit que la moitié de la lumière envoyée, l'œil ne reçoit, en quelque sorte, que moitié blanc et moitié noir, et il en résulte la sensation du gris.

(1) TINGRY, Traité théorique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis, t. II, p.124.

Enfin, nous avons vu qu'au delà du violet il y avait des rayons invisibles : *ultra-violets*, qui se manifestent par leur action chimique ; c'est pourquoi on les appelle encore rayons *photo-chimiques*. Au delà des rayons rouges, existent des rayons *infra-rouges*, que l'on peut mettre en évidence par leur action thermique (*rayons calorifiques obscurs*).

Une lumière monochromatique, c'est-à-dire ne comprenant que des rayons d'une seule couleur, ne changera pas la nuance d'un corps blanc ou ayant la même couleur que celle des rayons. Tous les autres corps paraîtront noirs ou d'un noir teinté de la couleur des rayons, si la couleur de ces corps est mélangée de blanc.

C'est, du moins, ce qui paraît le plus simple ; mais, en réalité, avec une lumière monochromatique produite par les moyens ordinaires, la lumière rouge fera bien paraître le vert et le bleu en noir, mais le violet paraîtra rouge sombre. Avec une lumière jaune, le phénomène est encore plus compliqué, parce que la lumière jaune contient un mélange des radiations qui se trouvent entre le rouge et le jaune vert. Bleu, violet et rouge seront noirs, et le vert sera très foncé.

La lumière solaire diffuse peut être considérée comme un type de lumière blanche, contenant toutes les radiations simples.

Chose curieuse, elle ne contient pas les intermédiaires entre le violet et le rouge : cramoisi, violet rouge et pourpre.

« Or, puisque nous constatons leur absence, c'est que notre œil est organisé en conséquence : *il voit des couleurs que le spectre solaire ne renferme pas* (1) ».

En 1805, Jurin montra, le premier, que toutes les couleurs du spectre ne sont pas nécessaires pour reproduire la lumière blanche et qu'il suffit de superposer les rayons deux à deux pour obtenir une série de couleurs blanches binaires avec lesquelles on peut faire apparaître le même objet avec des couleurs différentes.

Il nous reste à parler, pour terminer ce résumé des notions générales, de la lame mince, de l'opalescence et de la luminosité.

Pour la lame mince, reportons-nous à la figure 3. Nous pou-

(1) Rosenstiehl, Traité de la couleur, p. 65.

vons considérer comme lame mince EF, GH. Nous avons vu qu'un rayon incident A se divisait en O en deux rayons. Le second rayon sortant en M, parallèle au premier rayon réfléchi OE, a parcouru un chemin plus long de ORM. Si cette longueur égale une demi-longueur d'onde, le rayon MN peut interférer avec le rayon OE et l'éteindre. Mais, pour cela, il faut que les rayons soient superposés ; le phénomène se produira donc avec un rayon parallèle à AO, rencontrant EF en M, et ayant même longueur d'onde, par conséquent une même couleur. Cette couleur étant éteinte, la couleur qui sera perçue sera celle du mélange de toutes les autres couleurs. On verra donc se produire des couleurs très diverses.

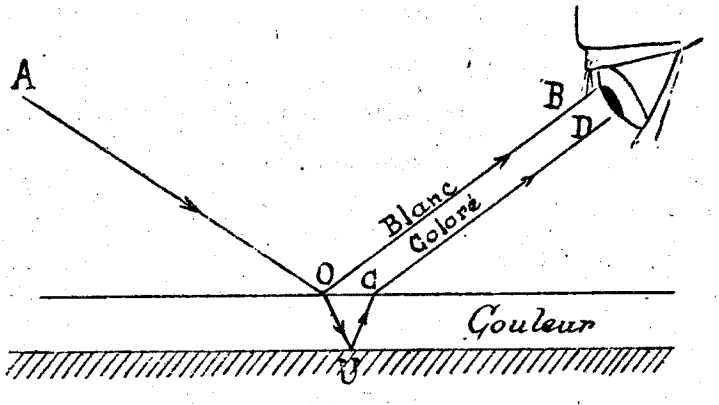


Fig. 4.

C'est également ainsi que se produisent les couleurs d'irisation.

Un phénomène analogue est celui qui se manifeste dans une suspension de corps divisés dans un milieu transparent (opalescence). Ce phénomène a été étudié par Brücke (1). Quand la couche est très épaisse et qu'il y a beaucoup de particules, il y a opacité ; dans le cas contraire, on voit apparaître des couleurs.

« D'autre part, on chercherait vainement une trace de colorant dans l'œil bleu le plus beau. Ce bleu résulte uniquement de ce que l'iris est une membrane trouble, vue sur fond noir formé par l'intérieur de l'œil (2). »

Nous pouvons percevoir la couleur d'un pigment dans des conditions différentes. D'une façon générale, notre œil reçoit à la fois un rayon coloré et un rayon blanc, comme le montre la figure 4.

Le rayon lumineux AO, arrivant sur une couleur appliquée sur un fond blanc, donne le rayon blanc OB par réflexion partielle et un rayon coloré CD provenant d'une réfraction dans la couche

(1) Physiologie der Farben.
(2) Rosenstiehl, Traité de la couleur, p. 161.

colorée suivie d'une réflexion sur le fond blanc. On comprend aisément qu'avec un corps opaque il y aura beaucoup de lumière blanche réfléchie et relativement peu de lumière colorée : la couleur paraîtra claire. Au contraire, avec une couleur transparente, il y aura peu de lumière réfléchie, ce qui rendra à la fois la couleur plus intense et moins lumineuse.

Les métaux étant très opaques, presque toute la lumière est réfléchie à la surface et par conséquent fort peu colorée. En augmentant les réflexions, on augmente la coloration, et le phénomène a été étudié par Regnault.

Couleurs complémentaires. — Nous avons vu plus haut que la couleur d'un corps résultait, pour nous, de la décomposition de la lumière blanche, le corps retenant certaines radiations et paraissant de la couleur des radiations qu'il renvoyait.

On conçoit facilement que les radiations absorbées et celles transmises donnent par mélange une lumière blanche. On dit que la couleur absorbée et la couleur transmise sont *complémentaires*. Cette conception résulte des expériences de Plateau, faites en 1829 et qui montrent nettement la différence entre un mélange de couleurs matières et un mélange de sensations.

Un disque en carton porte deux cercles concentriques ; le cercle extérieur, divisé en quatre parties égales, est alternativement peint en jaune et en bleu ; le cercle intérieur, en blanc et en noir. Ce disque, mis en mouvement, paraît uniformément gris.

Deux couleurs complémentaires mélangées à l'état de pigments donnent du noir, tandis que le mélange de leurs sensations donne du blanc.

« Quand on projette sur un écran blanc les deux nuances complémentaires, tous les rayons sont renvoyés et on a l'impression du blanc. Quand, au contraire, on mélange les poudres de nuances complémentaires, tous les rayons sont absorbés et on a l'impression du noir (1). »

Le mélange des sensations colorées produit un gris que l'on peut obtenir identique par un mélange de noir et de blanc.

Par tâtonnements, on détermine l'angle des secteurs permet-

(1) Vassart, Couleurs et colorants, p. 30.

tant d'arriver à ce résultat, ce qui conduit à une égalité s'exprimant ainsi, par exemple (1) :

	Degrés.			Degrés.
Secteur jaune	80	}	Secteur blanc	84
— bleu	280	=	— noir	276
	360	}		360

Cette expérience peut être facilement reproduite en faisant usage de la toupie de Maxwell représentée figure 5.

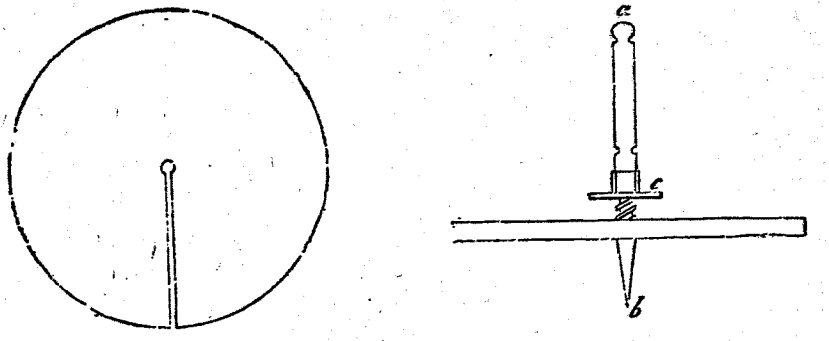


Fig. 5. — Toupie de Maxwell.

Les disques colorés que l'on fixe sur la toupie, avant de la mettre en mouvement, sont représentés figure 6. Le plus grand est peint avec diverses couleurs, le plus petit en blanc et en noir.

Ce moyen primitif a été successivement perfectionné, d'abord par Rosenstiehl qui a employé une caisse tapissée de velours noir pour constituer un fond noir absolu, devant lequel il fait tourner les disques à la vitesse de vingt tours par seconde ; ensuite par M. Dosne, qui a muni l'appareil d'un moteur électrique et imaginé un dispositif perfectionné pour la fixation des disques (2).

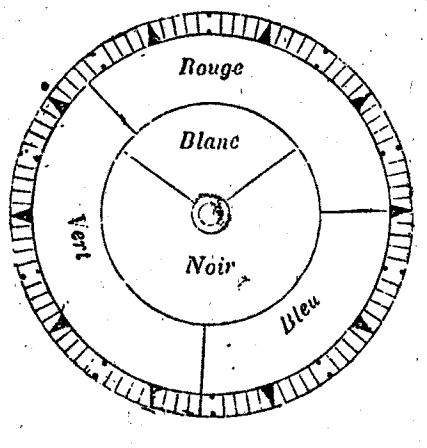


Fig. 6. — Disque coloré.

On dispose ainsi d'une méthode générale et pratique pour la détermination des complémentaires. Elle a permis de montrer que

(1) Rosenstiehl, Traité de la couleur, p. 14.
(2) *Revue générale des mat. color.*, 1910, p. 193.

les anciennes complémentaires de Chevreul étaient inexactes, et voici comment Rosenstiehl les a modifiées :

Complémentaire ancienne inexacte.	Couleur.	Complémentaire vraie.
Vert.	Rouge.	4e vert.
Violet.	Jaune.	Bleu.
Orangé.	Bleu.	Jaune.
	Orangé.	Vert bleu.
	Violet.	3e jaune vert.
	Vert.	4e violet.

Si on envisage le cas d'un corps transparent recevant de la lumière blanche, la partie des rayons réfléchis donne une *couleur réfléchie*, et la partie des rayons qui traverse le corps une *couleur transmise*. Si ces couleurs sont différentes, le mélange de leurs sensations donnera du blanc et elles seront complémentaires.

Mélanges de couleurs. — Beaucoup de couleurs de fabrication sont le résultat d'un mélange de couleurs. Nous venons de voir, à propos des complémentaires, la différence qu'il peut y avoir entre le mélange des couleurs et celui des sensations.

Le cas le plus caractéristique est celui du mélange de bleu et de jaune. Ces deux couleurs étant complémentaires, le mélange de leurs sensations donne un gris incolore et le mélange des matières donne un vert.

Supposons un mélange de bleu d'outremer et de jaune de chrome : le jaune de chrome réfléchit un mélange de rayons jaunes et de rayons verts; le bleu d'outremer, un mélange de rayons bleus et de rayons verts. Au total, nous aurons donc du vert, du jaune et du bleu ; mais jaune et bleu, étant complémentaires, donneront du noir (en mélange de matières), et le résultat final sera un vert, plus ou moins noirci.

Desalme et Pierron ont fourni l'explication pour le vert de chrome, d'après les idées d'Heimholz. Le vert de chrome est un mélange de bleu de Prusse et de jaune de chrome que l'on peut représenter sous un fort grossissement comme le montre la figure 7.

« Les matières bleues ne laissent passer que les radiations violettes, bleues et vertes ; d'autre part, les matières jaunes ne

laissent passer que les rayons rouges, jaunes et verts. Elles absorbent donc les radiations violettes et bleues qui ont traversé les particules bleues, tandis que celles-ci retiennent les rayons rouges et jaunes qui ont pu traverser les corpuscules jaunes. Par conséquent, il s'ensuit que seules les radiations vertes ne sont pas retenues et que la coloration du mélange paraît verte (1). »

Ceci nous montre immédiatement la différence qui existe entre le mélange des sensations et le mélange des couleurs : dans le premier cas, la couleur est produite par superposition, tandis que, dans le second, elle est produite par absorption.

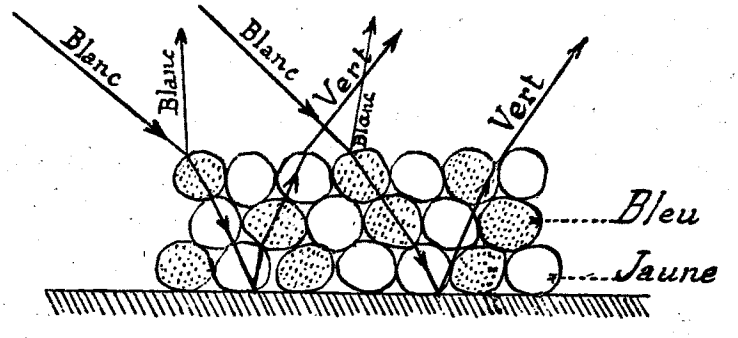


Fig. 7. — Production du vert par mélange.

Nous pouvons également en conclure qu'une couleur obtenue par mélange aura toujours une plus faible intensité de coloration que celle de chacune des couleurs employées dans le mélange.

Le mélange des trois colorants, rouge, jaune et bleu, permet d'obtenir toute une série de couleurs.

Deux cas particuliers sont à signaler dans le mélange des couleurs : mélange avec du blanc et mélange avec du noir.

Couleurs dégradées. — Les divers mélanges de couleurs pures donnent des couleurs *franches*. Au fur et à mesure que l'on ajoute du blanc à ces couleurs franches, leur couleur devient de plus en plus affaiblie : on dit que les couleurs sont *dégradées*.

Le fait d'ajouter du blanc ne fait pas que d'éclaircir la couleur : il la change également. On vérifie facilement ce résultat, qui n'aurait pu être soupçonné, en déterminant les complémentaires à l'aide des disques tournants.

Ainsi, un jaune de chrome donnant comme complémentaire le deuxième bleu a été chargé ausulfate de baryte par Rosenstiehl (jaune, 1 ; sulfate de baryte, 999), et ce jaune dégradé avait pour

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, peintures et vernis, p. 14.

complémentaire le violet bleu, dont la complémentaire est elle-même un jaune vert.

Rosenstiehl ajoute :

« Toutes les matières colorantes se comportent de même, et le sens général ne varie pas. Par dilution, la couleur des colorants verdit ; par concentration, elle se rapproche du rouge. Cette circonstance explique pourquoi la couleur des colorants rouges et celle des matières vertes sont peu modifiées par la dilution (1). »

Non seulement la couleur est changée par dégradation, mais l'intensité de coloration est également modifiée, toutefois pas toujours dans le sens d'un affaiblissement. C'est ainsi que l'expérience montre que le bleu d'outremer, mélangé à 74 parties de blanc, donne un bleu dégradé dont l'intensité de coloration est le triple de celle du bleu pur.

Couleurs rabattues. — Les couleurs franches et dégradées peuvent à leur tour être ternies par addition de noir : on obtient ainsi des *couleurs rabattues.*

Comme il n'existe pas de noir absolu, quand on ajoute une couleur noire, on modifie également la nuance de la couleur primitive. C'est ainsi qu'en additionnant du noir de fumée à un jaune de chrome, on obtient un vert quand il y a une partie de noir de fumée pour dix-sept parties de jaune de chrome. L'expérience des disques tournants montre que, le jaune de chrome ayant comme complémentaire le deuxième bleu, le mélange ci-dessus aura pour complémentaire le quatrième violet, dont la complémentaire est un vert.

La coloration verte du mélange s'explique ; elle provient de l'extinction par le noir des radiations jaunes et orangées du jaune dont il ne reste que les radiations vertes.

Il est assez curieux de constater que l'addition de noir, comme celle de blanc, fait verdir les couleurs. Dans le premier cas, nous venons de voir que le phénomène est le résultat d'une soustraction de radiations ; dans le second cas, il est, au contraire, produit par une addition. La notion des complémentaires permet de concevoir une autre manière d'obtenir des couleurs rabattues.

(1) Rosenstiehl, Traité de la couleur, p. 48.

Pour rabattre un vert, par exemple, on peut y ajouter du rouge qui est sa complémentaire, et leur mélange peut donner du noir.

Cette règle peut être appliquée d'une façon générale : un rouge bleu et un jaune vert donneront un orangé rabattu, bleu étant complémentaire d'orangé.

II. Classification des couleurs.

La classification des couleurs a donné lieu à un très grand nombre de travaux, mais ce sont ceux de Chevreul qui ont été poussés le plus loin, et, malgré les critiques apportées à la classification qu'il a proposée, elle conserve toujours une grande importance.

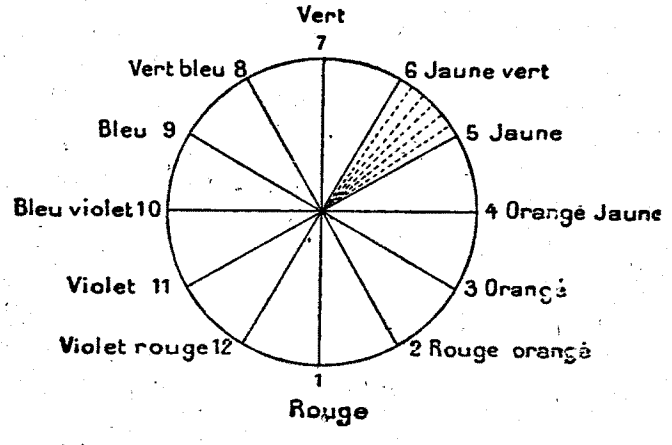


Fig. 8. — Cercle chromatique.

Chevreul a rangé les couleurs sur un cercle divisé auquel il a donné le nom de *cercle chromatique*. Le point de départ de Chevreul est l'admission de trois couleurs fondamentales qui, par mélange, peuvent donner toutes les autres couleurs. Ce sont : le *rouge*, le *jaune* et le *bleu*. Jaune et rouge donnent de l'*orangé*; jaune et bleu donnent du *vert*; rouge et bleu donnent du *violet*, etc.

Les trois couleurs fondamentales sont placées à égale distance, à l'extrémité de rayons, en 1, 5 et 9 (fig. 8).

Si on prolonge le rayon rouge, nous aurons un rayon aboutissant en 7, qui sera à égale distance du rayon bleu et du rayon jaune : ce sera le vert. Même raisonnement pour le prolongement des deux autres rayons, donnant en 11 le violet et en 3 l'orangé.

Nous avons maintenant six secteurs que nous pouvons encore diviser en deux : par exemple, entre le rayon 1 rouge et le rayon 3 orangé, nous obtiendrons le rayon 2 rouge orangé.

Enfin, chacun des douze secteurs ainsi obtenus peut encore être divisé en six parties égales. C'est ainsi que la figure nous montre que,

partant du rayon 5 jaune, nous pouvons définir cinq jaunes : 1, 2, 3, 4, 5, avant d'arriver au rayon 6, jaune vert.

En résumé, le cercle ainsi construit nous permet de définir : $6 \times 12 = 72$ couleurs franches.

Nous avons vu plus haut que ces couleurs franches peuvent être dégradées, et nous savons également que les couleurs franches et dégradées peuvent être rabattues.

Chevreul a admis une dégradation en vingt stades. La couleur franche est dite pure ; les autres sont dites *un ton*, *deux tons*, etc., jusqu'à *vingt tons*, pour l'extrême limite de la dégradation.

Comme nous avons 72 couleurs franches, nous pouvons désigner maintenant : $72 \times 20 = 1\,440$ couleurs franches et dégradées.

Mais chaque couleur de cette nouvelle série peut à son tour être rabattue par addition de noir. Chevreul ajoutait le noir par dixième, ayant ainsi, pour chaque couleur, une couleur franche et neuf couleurs rabattues. Partant de chacune des couleurs franches, il obtenait donc $72 \times 9 = 648$ couleurs rabattues. A son tour, chacune de ces couleurs rabattues peut être dégradée en vingt tons, ce qui donne $648 \times 20 = 12\,960$ couleurs rabattues. Tout ce qui précède a trait aux couleurs chromatiques ; le mélange du blanc et du noir donne une série de vingt gris normaux que l'on peut considérer comme du noir rabattu de la même manière que les couleurs chromatiques.

En résumé, Chevreul est arrivé ainsi à définir :

20 gris normaux ;
1 440 couleurs franches ;
12 960 couleurs rabattues.

Au total, 14420 couleurs que l'on désigne en indiquant d'abord la couleur franche, le dégradé, puis le rabattu :

3 orangé, 3 tons, 7/10,

soit un orangé pur, dégradé au troisième ton et rabattu avec 7 dixièmes de noir.

Les divers cercles ont été exécutés aux Gobelins avec des écheveaux de laine, et Digeon en a fait des copies chromolithographiées que l'on trouve dans le commerce.

Pour Chevreul, la complémentaire d'une couleur se trouvait à l'autre extrémité du diamètre sur lequel elle était placée. Rosenstiehl a fait une critique serrée du cercle de Chevreul, en a montré les défauts et, en particulier, l'inexactitude de la conception de Chevreul en ce qui touche la place des complémentaires (1).

Bien que Rosenstiehl ait également montré combien il était difficile de différencier à l'œil certaines couleurs des cercles, on a poussé plus loin encore le nombre des couleurs que notre œil peut percevoir.

Sur le même principe, en partant de cent-soixante couleurs disposées sur une bande tissée, on les a dégradées cinquante fois et on a ensuite rabattu dix fois les nouvelles couleurs permettant ainsi d'obtenir $160 \times 500 = 80\,000$ couleurs (2).

Bien avant Chevreul, toujours en se basant sur le mélange des matières, Lambert avait imaginé une pyramide des couleurs, en utilisant le lavis.

Le triangle de base comprend des couleurs non dégradées ; au sommet de la pyramide se trouve le blanc.

Young a exposé une théorie des trois couleurs fondamentales : rouge, vert et violet ; la perception du blanc est donnée par une perception égale de ces trois couleurs. Leur mélange deux à deux, en proportions variables, donne la sensation de toutes les couleurs intermédiaires. Les couleurs sont placées sur un triangle équilatéral.

Maxwell a repris plus tard cette conception, en prenant un rouge plus orangé et un violet plus bleu.

Rosenstiehl a déterminé les trois couples de couleurs équidistantes à la vue (3).

Orangé et sa complémentaire vert bleu.
3e jaune vert et sa complémentaire violet
3e bleu et sa complémentaire jaune.

Maxwell se servait de sa toupie avec des disques recouverts des pigments suivants :

(1) Traité de la couleur, p. 94 à 104.
(2) Congrès de Genève, 1909.
(3) Traité de la couleur, p. 120.

Vermillon	V
Carmin	C
Minium	RL
Orpiment rouge	OO
Orange de chrome	OC
Jaune de chrome	CY
Gomme-gutte	Gam.
Chrome pâle	PC
Outremer	U
Bleu de Prusse	PB
Cendres bleues	VB
Vert-émeraude	EG
Vert de Brunswick	BG
Outremer et jaune de chrome	UC
Noir d'ivoire	BK
Blanc de neige	SW

Il plaçait les disques colorés sur le cercle extérieur et s'arrangeait, en faisant varier leur surface, à ce qu'ils donnent le même gris que le blanc et le noir du disque central.

Voici quelques résultats obtenus par cette méthode :

1° Gris neutre avec rouge, vert et bleu :

$$37\ V + 27\ U + 36\ EG = 28\ SW + 72\ BK.$$

2° Gris neutre avec chrome pâle, outremer, vert émeraude :

$$33\ PC + 55\ U + 12\ EG = 37\ SW + 63\ BK.$$

Pour l'étude du mélange matériel des couleurs, on a également proposé l'emploi du triangle chromatique (fig. 9).

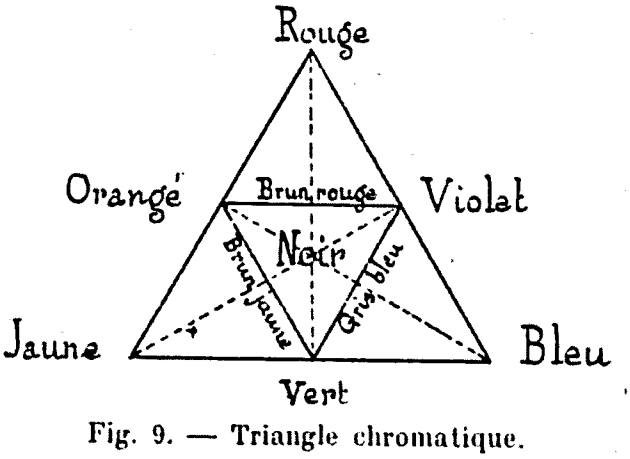


Fig. 9. — Triangle chromatique.

Les couleurs fondamentales occupent les trois sommets du triangle équilatéral. La couleur résultant d'un mélange deux à deux se trouve au milieu de chacun des côtés ; c'est la couleur complémentaire de la couleur fondamentale du sommet opposé. A ce propos, il convient de se reporter plus haut aux

couleurs complémentaires, et on verra qu'elles ne sont pas ainsi définies comme l'a indiqué Rosenstiehl.

D'après cela, un mélange de bleu et d'orangé, par exemple, donne le gris représenté sur la figure.

Récemment, Ostwald a repris tous les travaux de ses prédécesseurs, ce qui l'a conduit à une manière nouvelle de classer les couleurs (1).

Le corps le plus noir, le velours noir, renvoie encore 0,2 p. 100 de blanc. Le sulfate de baryum précipité est le blanc le plus parfait. Supposons un blanc parfait, renvoyant 100 p. 100 de lumière, et un noir renvoyant seulement 2 p. 100. Le gris intermédiaire devrait renvoyer 51 p. 100. Ainsi composé, le gris est clair; mais, pratiquement, il ne renvoie que 14 p. 100 de lumière. L'explication se trouve dans la loi de Fechner qui dit que l'*excitation* doit croître en proportion géométrique pour faire augmenter la *sensation* en progression arithmétique.

Si on néglige les 2 p. 100 que renvoie le noir, nous avons bien, pour le cas ci-dessus :

$$2 : 14 = 14 : 98.$$

L'application de cette loi permet d'obtenir une gamme de gris à échelons égaux.

Les couleurs dégradées et les couleurs rabattues obtenues avec les mêmes proportions de blanc et de noir ne donnent pas des sensations comparables : on reconnaît à peine le rouge dans un rouge dégradé à 90 p. 100 de blanc, tandis que le même rouge est encore très apparent quand il est rabattu à 90 p. 100 de noir.

Dans un cercle chromatique divisé en cent échelons, on peut discerner de trois cents à cinq cents nuances chromatiques dissemblables.

L'équation qu'Ostwald considère comme réglant toute la question des couleurs chromatiques, et à laquelle il attribue autant d'importance qu'à la loi d'Ohm en électricité, est la suivante :

$$r + w + s = 1,$$

(1) Conférence devant *Verein Deutscher Chemiker* (*Rev. des prod. chim.*, 15 juin 1920, d'après *Zeit angew. Chem.*, 1917, 7-25).

r = couleur pure ;

w = constituant blanc ;

s = constituant noir.

Donc, quand nous aurons $w + s = 0$, la couleur sera pure et saturée.

Avec $r = 0$, nous avons un gris.

Avec $w + r = 0$, nous avons un noir pur.

Avec $r + s = 0$, nous avons un blanc pur.

L'auteur a établi un cercle chromatique numéroté ; chaque numéro est rapporté à un ensemble d'ondes lumineuses spectrales. Il a également des feuillets spéciaux avec lesquels il fixe la couleur complémentaire de la couleur pure fondamentale du type examiné, en se servant d'un prisme de Wollaston et d'un nicol rotatif, pour avoir, par superposition optique, un gris incolore.

Supposons que l'on ait un rouge à caractériser; nous venons de voir comment on détermine la couleur pure.

Le rouge ainsi reconnu est déplacé derrière un écran rouge identique, le long d'une échelle de gris dont on connaît les proportions de noir et de blanc. Quand le rouge renvoie autant de lumière que le gris, c'est-à-dire quand il y a luminosité égale, on s'arrête. On en conclut que le rouge examiné contient autant de noir que le gris sur lequel on s'est arrêté. On détermine donc ainsi s, soit, par exemple, 35.

En remplaçant l'écran rouge par un écran vert et en répétant la même expérience, on détermine la quantité de blanc. On le comprend aisément : le rouge, vu sous un écran vert, devrait apparaître noir ; s'il y a renvoi de lumière verte qui ne peut provenir ni du rouge ni du noir, cela est dû au blanc que contient la couleur examinée.

Cette seconde expérience nous donne donc w, soit, par exemple, 16.

De l'équation :

$$r + w + s = 100$$

nous tirons facilement r qui est :

$$r = 100 - (16 + 35) = 49.$$

Le rouge soumis à l'essai était donc composé d'un rouge pur, déterminé comme il a été dit, et contenant :

49 p. 100 rouge pur A.
16 — blanc.
35 — noir.

Les couleurs non chromatiques, comportant les gris, le noir et le blanc, sont désignées par des lettres, en partant de *a*, le blanc le plus pur, pour arriver à *t*, le noir le plus pur.

Pratiquement, cette échelle en vingt stades a été réduite à une échelle en dix stades :

a, c, e, g, i, l, n, p, r, t.

Les gris successifs sont juxtaposés, pour donner une impression d'harmonie ; l'œil les ressent comme équidistants.

Voyant maintenant à quels résultats arrive ainsi Ostwald. Une première division des couleurs chromatiques sur le cercle donne huit couleurs, subdivisées ensuite en trois degrés, ce qui fait vingt-quatre normes de nuances. Nous avons vu plus haut que le cercle était divisé en cent nuances, ce qui permet de classer ainsi (en arrondissant les chiffres, 100 n'étant pas exactement divisible par 24):

	1er	2e	3e
Jaune	00	04	08
Orange jaune	13	17	21
Rouge	25	29	33
Violet	38	42	46
Bleu violet	50	54	58
Vert	63	67	71
Bleu marine	75	79	83
Vert jaune	88	92	96

Les couleurs chromatiques se désigneront donc par des chiffres.

Pour désigner complètement une couleur, à la fois dégradée et rabattue, on fera suivre le chiffre indiquant la couleur pure, de deux lettres.

Prenons deux exemples :

21 *c, p.*
63 *e, t.*

La première couleur est un troisième orangé jaune, dégradé avec autant de blanc qu'en contient le gris *c* et rabattu avec autant de noir qu'il y en a dans le gris *p*. La seconde couleur est un premier vert, dégradé avec autant de blanc qu'il y en a dans le gris *e* et rabattu avec autant de noir qu'en renferme le gris *t*.

Une couleur chromatique définie permet donc de désigner nettement vingt-huit dérivées. Si l'on place au sommet d'un triangle une couleur pure, du blanc et du noir, le triangle peut être divisé en champs par des parallèles aux côtés et on peut définir ainsi vingt-huit champs de nuances franches, huit de couleurs non chromatiques, pour chaque nuance. Nous avons donc au total, avec les 24 couleurs franches : $28 \times 24 = 672$ normes chromatiques et 8 non chromatiques, soit, au total, 680 normes qui sont jugées très largement suffisantes par Ostwald.

Freydlender a fait un rapprochement entre les théories d'Ostwald et celles de ses devanciers (1).

***

Il nous reste à définir certaines expressions que l'on emploie d'une façon courante.

La *teinte* est l'intensité de coloration d'une couleur pure.

Le *ton* est l'intensité de coloration de la somme des sensations que donne un mélange de couleur et de blanc. Deux couleurs différentes, ayant une même intensité lumineuse, ont une égale hauteur de ton.

La *gamme* est un ensemble de tons régulièrement espacés.

Les couleurs *foncées* ont toujours une faible intensité lumineuse totale; elles sont parfois vives, mais elles ne sont jamais franches.

III. Contrastes.

La perception des couleurs dans différents cas donne lieu à des phénomènes importants à connaître au point de vue de l'appli-

(1) Étude de la théorie des couleurs d'Ostwald (*Rev. des prod. chim.*, 15 juillet 1920).

cation des couleurs ; ce sont les phénomènes de contraste, que nous allons examiner dans l'ordre adopté par Guignet (1).

Contraste successif. — C'est le cas qui se présente quand l'œil examine successivement deux couleurs l'une après l'autre. Examiné d'abord par le P. Scherffer en 1746, ce phénomène avait été appelé par lui *images accidentelles*. Plus tard, Chevreul en fit une étude complète.

L'œil ne peut fixer longtemps une même couleur sans qu'il en résulte pour la rétine une fatigue telle qu'il s'ensuit une inaptitude à percevoir cette même couleur. La conséquence de cette inaptitude résultant d'une fatigue de l'œil est facile à déduire. Plaçons sur un fond blanc une couleur jaune et fixons-la pendant très longtemps. Ensuite, et brusquement, enlevons la couleur jaune. Le fond blanc continue bien à envoyer tous les rayons du spectre, mais, comme l'œil a perdu sa faculté de percevoir le jaune, il n'est plus sensible qu'à tous les rayons *moins le jaune*, et l'emplacement occupé par la couleur jaune nous paraît *violet*.

En résumé quand on fixe longtemps une couleur, si l'œil perd son aptitude à voir cette couleur, il prend, au contraire, la prédisposition à voir la complémentaire. Le même phénomène se produit avec le noir et le blanc.

Si l'on peint un rond *blanc* sur une surface *noire*, que l'on fixe le rond blanc assez longtemps, puis que l'on regarde ensuite une surface blanche, on y voit un rond *noir* sur fond *blanc*. L'œil ayant perdu la faculté de voir le blanc, c'est-à-dire l'ensemble de tous les rayons, n'en perçoit plus aucun, et il a la sensation du noir. On en arrive à concevoir le blanc et le noir comme couleurs complémentaires.

Le père Scherffer avait curieusement illustré ce phénomène en peignant une Vierge avec les couleurs complémentaires de celles qui auraient été nécessaires (les lèvres étaient vert bleu, le voile noir, etc.). En regardant fixement cette peinture, puis en y substituant un fond blanc, on voit apparaître une Vierge avec toutes les couleurs naturelles.

Une conséquence importante à retenir de l'étude de ce phéno-

(1) *Encyclopédie chim.*, Fabrication des couleurs, p. 239 à 246.

mène, c'est que, quand on cherche à reproduire une couleur, il est indispensable de laisser reposer l'œil de temps à autre, en regardant la complémentaire de la couleur cherchée.

Contraste simultané. — Ce genre de contraste a été étudié par Chevreul de 1830 à 1848.

Le précédent phénomène de contraste nous a appris que l'œil ayant fixé longuement une couleur ne peut plus apercevoir que sa complémentaire.

Examinons le cas où deux couleurs sont perçues en même temps, dans certaines conditions.

Prenons deux couleurs juxtaposées X et Y et, à droite et à gauche de ces deux couleurs, placés sur fond blanc, les couleurs Y_1 et X_1 :

$$X_1 \quad XY \quad Y_1.$$

Pour les couleurs juxtaposées, la différence de ton qui existe entre les deux devient plus grande : la couleur qui est la plus claire prend du blanc et celle qui est la plus foncée prend du noir : c'est ce que Chevreul appelle le *contraste de ton*. Si X est plus clair que Y, X_1 paraît plus foncé que X et Y_1 paraît plus clair que Y.

Il faut tenir compte d'un autre phénomène, désigné par Chevreul sous le nom de *contraste de nuance*.

Les couleurs juxtaposées changent de nuance, chacune d'elles ajoutant à sa voisine sa couleur complémentaire. Il s'ensuit que deux couleurs complémentaires juxtaposées se rehaussent réciproquement, et que, contrairement, deux nuances très rapprochées et juxtaposées se nuisent, puisqu'elles se renvoient à peu près même complémentaire donnant du gris.

C'est aussi pourquoi le blanc et le noir se font ressortir. « Mais le phénomène se complique d'un effet d'*irradiation*, qui fait paraître un fil incandescent plus gros qu'il n'est réellement et un disque blanc sur un fond noir plus grand qu'un autre disque noir de même diamètre sur un fond blanc. Aussi est-il admis que le noir *amincit* et que le blanc grossit (1). »

Autre conséquence : quand on fixe longuement une couleur

(1) Vassart, Couleurs et colorants, p. 57.

donnée, placée sur un fond blanc, elle paraît entourée de sa couleur complémentaire.

Contraste mixte. — Le contraste mixte résulte de l'examen successif de deux couleurs. Fixons longuement une certaine couleur : nous savons que, comme conséquence, l'œil ne peut plus percevoir que sa complémentaire. Il en résulte que si, après avoir fixé cette couleur, nous voulons en examiner ensuite une autre, cette dernière ne sera pas perçue avec sa couleur exacte, mais avec une couleur modifiée : nous verrons alors une couleur qui sera la résultante de la seconde couleur et de la complémentaire de la première.

Ce cas est en somme très général et peut expliquer bien des erreurs de jugement. C'est ainsi que, si l'on examine successivement un grand nombre d'échantillons du même rouge, les derniers paraîtront moins beaux parce que, l'œil ayant de plus en plus besoin de la sensation de la complémentaire du rouge, les derniers échantillons sont vus comme si le rouge était rabattu.

Contraste rotatif. — Nous avons déjà vu les nombreux emplois du disque tournant. Le contraste rotatif, exposé par Chevreul en 1878, se constate par l'emploi d'un disque tournant dont on fait varier la vitesse de rotation.

Le disque est coloré moitié en rouge, moitié en blanc. Si on le fait tourner à grande vitesse, quatre cents tours à la minute, on ne distingue plus les deux couleurs : le disque paraît être peint avec le rouge dégradé.

Si on réduit considérablement la vitesse, pour l'amener à soixante tours par exemple, on constate que la partie blanche du disque se colore de la complémentaire du rouge et paraît, par conséquent, verte. On dispose donc ainsi d'un moyen simple pour la détermination des complémentaires.

En remplaçant le rouge par des noirs, Rosenstiehl a pu indiquer les diverses couleurs que l'on rencontre dans les noirs du commerce.

Quand le disque tourne à une vitesse intermédiaire, on a la perception nette et régulière des deux couleurs.

« L'impression résultante est une sorte de *mélodie* qui devient agréable à l'œil quand on remplace le blanc par la complémentaire

de l'autre couleur. Nous disons *mélodie*, parce que l'effet résulte de deux impressions successives, comme quand il s'agit d'une mélodie produite par l'audition de plusieurs notes successives (1). »

On a d'ailleurs essayé d'établir une analogie beaucoup plus grande avec la musique.

Dès 1855, Unger faisait présenter par Chevreul une note à l'Académie sur un disque chromatique avec douze couleurs représentant les douze sons de la gamme chromatique.

Seemann a donné plus tard une autre gamme (2) :

	(1)	(2)
Do.....	Carmin.	Bleu.
Do dièse.....	Écarlate.	Vert-canard.
Ré.....	Orangé.	Vert-pré.
Ré dièse.....	Orangé jaune.	Vert-olive.
Mi.....	Jaune.	Jaune.
Fa.....	Vert.	Orangé.
Fa dièse.....	Vert bleu.	Aurore.
Sol.....	Bleu.	Rouge.
Sol dièse.....	Indigo.	Cramoisi
La.....	Violet.	Pourpre.
La dièse.....	Brun.	Violet.
Si.....	Noir.	Violet-évêque.
Do.....	Carmin.	

Dans la colonne (2), nous avons reproduit la comparaison beaucoup plus ancienne du P. Chaftel.

Au point de vue scientifique, Rosenstiehl a fait les très justes observations suivantes sur la gamme de Seemann :

« On remarquera que, pour arriver à ses douze demi-tons Seemann a dû attribuer une vitesse de vibration au brun et au noir : le brun qui est un orangé rabattu, et le noir qui est l'absence de toute couleur, de toute sensation lumineuse.

« Pour parfaire l'octave, il a fallu nommer une deuxième fois le carmin, en passant sous silence ce fait capital que, pour qu'il y eût analogie parfaite avec ce qui se passe en acoustique, il faudrait que ce carmin ut_2, correspondît à un nombre double de

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 245.
(2) Harmonie der Farben, 1909.

vibrations du carmin ut_1, ce qui est physiquement inconcevable.

« On ne saurait imaginer un système plus artificiel, plus contraire aux faits (1). »

Il ne reste, en fait, que des sensations que l'on a toujours essayé de relier artificiellement entre elles.

C'est ainsi que le P. Chaftel avait fait construire un *clavecin oculaire* pour l'utilisation de la gamme donnée plus haut.

« Un buffet, haut de huit pieds, dont la base avoit environ trois pieds et demi de largeur et de profondeur sur la hauteur de trois pieds, contenoit trois jeux d'orgue, un pertevent masqué par un tableau couvert par un double clavier. Le haut du buffet, de même largeur, sur la profondeur d'environ deux pieds, étoit rempli d'éventails fermés, placés à distances suffisantes pour être ouverts sans se gêner les uns des autres. La même touche, qui tiroit un son de l'orgue, ouvroit un éventail dont la couleur étoit analogue au son.

« D'abord, les éventails étoient d'une seule teinte, mais ils ont été ensuite historiés ; les uns représentoient des oiseaux sur des arbres ; d'autres, des paysages ; ceux-ci des incendies et ceux-là des tempêtes ; chacun portoit une couleur dominante analogue au son ; le reste de l'éventail étoit en harmonie avec la couleur dominante et d'accord avec les accompagnements de l'orgue.

« Un Anglois, grand amateur de musique et de peinture, se plaisoit à toucher ce clavecin, et souvent ne faisait jouer que les éventails, ce qui le flattoit, disoït-il, autant et d'avantage que d'entendre les sons, à cause de la parfaite analogie des couleurs et des sons, et de l'invention industrieuse qui les mettoit en comparaison.

« Si les couleurs et les sons, la peinture et la musique ont une analogie sensible, ils n'ont cependant pas les mêmes effets ; un événement tragique que la musique raconte, après avoir effrayé l'âme, arrachera des larmes des yeux ; le même événement, représenté par la peinture, ne fera qu'attendrir pour les

(1) Rosenstiehl, Traité de la couleur, p. 196.

objets intéressants. Les sujets rendus par le chant émouvent, excitent, troublent l'âme, et, par la peinture, n'excitent que son admiration, ou, tout au plus, son étonnement. La musique est aux passions ce que la peinture est aux actions : l'une représente les âmes, l'autre les corps (1). »

Au Palais de l'optique, à l'exposition de 1900, se trouvait une reproduction du clavecin du P. Chaftel ; toutefois, les éventails étaient remplacés par des lampes électriques de couleurs.

(1) M. Mauclerc, Traité des couleurs et vernis, p. 26, 1773.

CHAPITRE II

PROPRIÉTÉS DES COULEURS

Nous n'envisagerons plus maintenant les couleurs qu'à l'unique point de vue de leur fabrication, et nous examinerons, dans ce chapitre, les propriétés générales qu'on leur demande.

Toute la fabrication des couleurs est basée sur une série de réactions chimiques qu'il est indispensable de bien connaître Leur étude méthodique permet souvent de se rendre compte de l'utilité de certains tours de main qui ont constitué, pendant longtemps, une partie des secrets de fabrication dont l'industrie des couleurs était entourée.

L'examen de certaines vieilles formules montre immédiatement que, si elles conduisent au résultat cherché, ce n'est, souvent qu'au détriment du prix de revient, facile à améliorer par une meilleure utilisation des produits mis en œuvre.

Il n'en reste pas moins certain que la fabrication des couleurs présente une série de difficultés, déjà signalée par les vieux auteurs.

« Les connoissances dans un art ne doivent pas se borner à tout ce qui tient à des manipulations qu'une longue pratique modifie plus ou moins ; elles doivent encore s'étendre sur tout les objets qui en deviennent tributaires.

« La composition des parties colorantes, que nous suivrons dans cette seconde partie, demande des procédés plus étendus, plus variés et dont la théorie exige assez de connoissances préliminaires (1). »

(1 TINGRY, Traité méthodique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis, 1803, t. II, p. 2.

Les propriétés générales que l'on demande aux couleurs en poudre sont les suivantes :

Finesse. — Les couleurs en poudre doivent être aussi fines que possible, et c'est une propriété à laquelle on attache une grande importance. Tout naturellement, et comme conséquence, les fabricants recherchent les charges présentant cette propriété au plus haut degré.

Il est bien évident que plus une couleur en poudre sera fine, plus sera unie la peinture avec laquelle on l'aura préparée, et cela avec le minimum de broyage. De plus, le travail de ponçage sera d'autant moins pénible que la peinture sera plus unie.

L'examen au toucher ou, préférablement, la détrempe à l'huile sur une plaque de verre, permet de se rendre compte approximativement de la finesse d'une poudre.

Un moyen plus précis consiste à tamiser un poids connu de poudre sur un tamis de maille déterminée et à peser le poids du refus. C'est ainsi, par exemple, que l'on exprimera la finesse d'une couleur en disant qu'elle passe entièrement au tamis 260.

Pour arriver à une grande finesse, il faut soigner particulièrement les opérations de broyage et de tamisage dont nous parlons plus loin.

Il y a donc intérêt à mesurer la dimension des particules des pigments, et un certain nombre de méthodes ont été proposées dans ces derniers temps pour arriver à ce résultat.

La plus simple, mais ne fournissant qu'une indication, est celle de W. Dinwiddie. En frottant un peu de pigment sur un disque de phonographe, on observe au toucher des différences très sensibles d'un pigment à un autre. L'examen microscopique montre que les gros cristaux pénètrent dans les rainures et que les fines particules se détachent des gros cristaux. Gardner a obtenu ainsi un certain nombre de photomicrographies.

Gardner compte le nombre de particules existant dans un poids connu de pigment en le mettant en suspension dans un litre d'eau dans lequel on a mis en solution une faible proportion de gélatine. Sur une lamelle divisée en carrés de très petites dimensions, il dépose quelques gouttes de l'émulsion bien agitée. En comptant les particules visibles dans les carrés,

il ramène le nombre de particules au poids pesé du pigment.

H. Green pèse un poids connu de pigment sur une lamelle de microscope et disperse dans une goutte d'essence de térébenthine. Après évaporation de l'essence, il ajoute une goutte de glycérine et recouvre la lamelle. Il photographie ensuite sous un grossissement de 1500 diamètres. Le négatif, contenant de 200 à 250 particules, est projeté sur un écran, avec un grossissement définitif de 20 000 à 25 000 diamètres, et les particules sont mesurées pour avoir le diamètre moyen. Par cette méthode, l'auteur a trouvé $0\mu,532$ pour un oxyde de zinc. Il est évident qu'il faut opérer sur un pigment bien homogène.

M. Vogt a montré que le pouvoir obscurcissant d'un pigment était inversement proportionnel au diamètre des particules. Le pouvoir obscurcissant se mesure par la quantité de pigment nécessaire dans une suspension pour éteindre les rayons directs d'une lampe à filaments. L'appareil utilisé est appelé *turbidimètre*. Au-dessus d'une lampe est monté un tube qui communique avec un autre tube à plongeur permettant de faire varier le niveau du liquide. Le pigment est d'abord broyé avec de l'huile de ricin et de la glycérine ; on forme ensuite une suspension dans l'alcool ou dans un mélange de glycérine et d'eau. La suspension est placée dans le tube et on fait varier son niveau jusqu'au moment où on ne voit plus les filaments de la lampe (1).

F. von Hahn a construit un appareil, le *floculomètre*, qui se compose d'un tube en U à deux branches, réunies par un robinet. Une suspension du pigment dans un liquide remplit une des branches, la seconde branche étant remplie d'eau jusqu'à la même hauteur. En ouvrant le robinet réunissant les deux branches, on constate, en raison des différences de densité, une différence de niveau. Au fur et à mesure que le pigment se dépose dans un petit réservoir soufflé au bas de la branche contenant la suspension, la différence de niveau constatée va en diminuant ; x étant une différence constatée en un temps t, on peut, en faisant toute une série de mesures, tracer la courbe $x = f(t)$ (2).

(1) LUTTRINGER, La détermination de la dimension des particules des pigments (*Caoutchouc et Gutta*, 15 avril 1922).

(2) H. RABATÉ, Caractéristiques et méthodes d'essais des pigments (*Rev. de chim. ind.*, septembre 1923).

L'auteur a déterminé ainsi les dimensions absolues des grains d'un certain nombre de pigments :

	Poudre grossière.	Poudre fine.
Blanc de zinc.....	50 — 10 μ	5 — 1 μ
Lithopone.....	45 — 5 —	< 1 —
Oxyde rouge de fer.....	70 — 40 —	40 — 5 —
Ocre naturelle.....	50 — 40 —	40 — 30 —
— calcinée.....	60 — 40 —	30 — 5 —
Terre d'ombre.....	60 — 40 —	40 — 5 —
Noir de vigne.....	50 — 5 —	5 — 1 —
Brun de Cassel.....	5 — 1 —	< 1 —
Rouge universel.....	5 — 1 —	< 1 —

La largeur moyenne de différentes variétés de graphite varie ainsi : graphite de Madagascar, 90 μ ; graphite allemand brut, 180 μ ; graphite finement pulvérisé, 2 μ.

Densité. — Comme on le verra, il existe de très grandes différences de densité entre les divers pigments.

Le meilleur procédé pour déterminer la densité d'un pigment est l'emploi du picnomètre, en prenant le kérosène comme milieu. Pour enlever les gaz occlus, on fait un vide de 3 millimètres pendant deux heures, avant le remplissage complet et la pesée.

Les pigments doivent toujours être employés à l'état parfaitement sec.

Pouvoirs couvrants. — Nous insistons tout particulièrement sur la définition préliminaire des pouvoirs couvrants, telle que nous l'avons proposée il y a fort longtemps (1).

Il y a lieu d'envisager deux pouvoirs couvrants :

1° Pouvoir couvrant par opacité. — C'est la propriété d'une couleur de masquer plus ou moins complètement un fond noir sur lequel on l'applique.

On peut apprécier approximativement le pouvoir couvrant par opacité d'une couleur en déterminant le nombre de couches nécessaires pour masquer un fond peint au noir de fumée, avec une peinture contenant la couleur examinée. Les couleurs à très grand pouvoir couvrant par opacité devraient masquer le fond en une seule couche : elles sont très rares.

1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, 1906 p. 9.

Thomson a proposé d'examiner ce pouvoir couvrant à l'aide d'un photomètre à double tube, un pour le pigment essayé, l'autre pour une substance étalon.

Les pigments sont mélangés à 3 volumes d'huile de lin. L'unité d'épaisseur admise est le centième de millimètre. On détermine la proportion de lumière absorbée et, à l'aide d'une formule établie, on arrive aux chiffres relatifs suivants (1) :

	Coefficient d'opacité.
	—
Blanc de plomb	0,0671
— de zinc américain	0,0594
— — français	0,0545
Lithopone	0,0578
Carbonate de calcium	0,0136
Sulfate de calcium	0,0030
— basique de plomb	0,0813
Silice	0,0102
Sulfate de baryum	0,0114

L'appareil le plus récent proposé pour la mesure du pouvoir couvrant par opacité est le *cryptomètre* de Pfund, dont on a indiqué le principe (2) et sur lequel nous donnerons plus de détails.

L'appareil est constitué par deux plaques de verre à surface plane, dont l'une, la plaque inférieure, *b*, est noire. Au milieu de cette dernière plaque se trouve une rainure de 2 millimètres de profondeur et de 1 centimètre de largeur. D'un des bords à la rainure part une échelle millimétrique (fig. 10).

La plaque supérieure *a* est en verre transparent ; à une de ses extrémités se trouve une mince plaque d'acier *c*.

Cette disposition fait que, lorsqu'on pose la plaque supérieure sur la plaque inférieure, il existe entre elles un vide en forme de coin.

On place dans la rainure un mélange de couleur en poudre et d'huile de lin décolorée, puis on applique la plaque supérieure que l'on fait déplacer, l'appareil étant en pleine lumière. Ce

(1) Le pouvoir couvrant des pigments (*Bull. Soc. encour.*, t. I, 1913, p. 456).
(2) *Chim. et Ind.*, août 1920, d'après *J. Franklin Inst.*, 1919.

déplacement augmente l'épaisseur du mélange au-dessus de la surface noire, et on peut ainsi mesurer l'épaisseur de la couche la plus mince masquant la surface noire. Il faut faire plusieurs essais dans les deux sens. On comprend que plus la couche sera mince, plus sera grand le pouvoir couvrant par opacité de la couleur.

Il y a, pour chaque appareil, une constante particulière K, l'angle du coin qui indique l'accroissement de l'épaisseur pour chaque avance de 1 millimètre de la plaque supérieure.

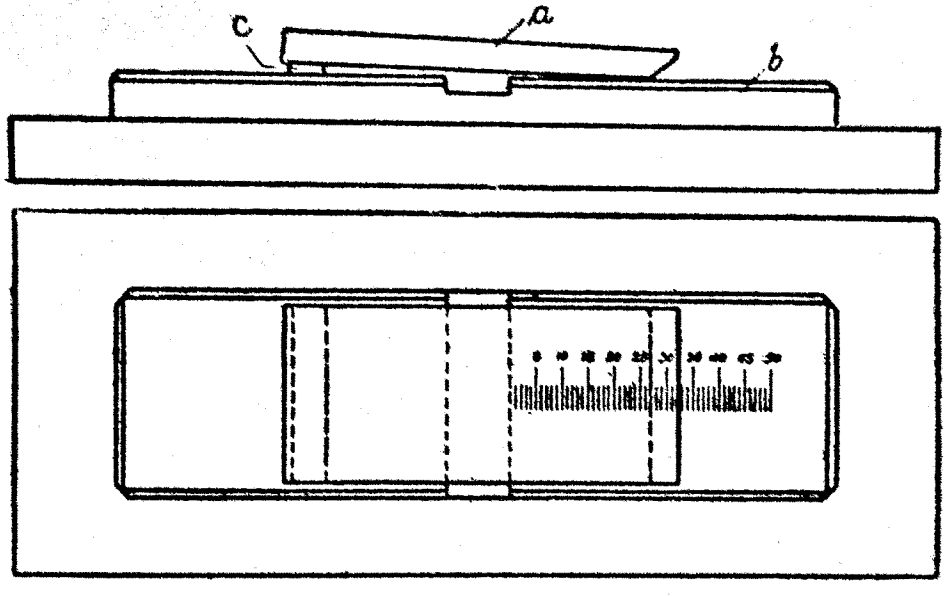


Fig. 10. — Cryptomètre de Pfund.

Supposons un appareil où $K = 0^{mm},007$. Si, au moment où la tranche disparait, on lit sur l'échelle 24 millimètres, l'épaisseur de la couche critique sera :

$$0,007 \times 24 = 0^{mm},168.$$

La pâte dont on se sert doit contenir poids égaux d'huile de lin décolorée et de pigment, sauf pour la céruse avec laquelle on prend 30 d'huile et 70 de pigment.

Donnons un exemple avec le lithopone. La densité du lithopone étant 4,22, celle de l'huile 0,930, la pâte obtenue en mélangeant poids égaux de lithopone et d'huile aura une densité que l'on calcule comme suit :

Volume de 50 grammes de lithopone : $\frac{50}{4,22} = 11^{cc},85.$

— 50 grammes d'huile : $\frac{50}{0,93} = 53^{cc},80.$

Densité de la pâte : $\frac{100}{65,5} = 1,523.$

Si la lecture au cryptomètre donne 37, l'épaisseur de la couche critique sera :

$$37 \times 0,0007 = 0^{cm},0259.$$

Une surface de 1 centimètre carré demandera donc, pour être masquée, $0^{cc},0259$ de pâte. C'est-à-dire que $0,0259 \times 1,523 = 0^{gr},03936$ de pâte masqueront une surface de 1 centimètre carré, et 1 gramme de peinture masquera donc :

$$\frac{1}{0,03936} = 25^{cm^2},4.$$

L'opacité de la pâte sera $25^{cm^2},4$ au gramme.

La pâte contenant 50 p. 100 d'huile, dont on peut considérer l'opacité comme nulle, l'opacité du lithopone sera donc le double de celle de la pâte, soit 50,8.

Cet appareil est d'un usage difficile, et nous n'avons jamais pu nous en servir utilement, malgré la simplicité apparente de son emploi.

On a donné quelques chiffres, en prenant 100 comme opacité du blanc de zinc (1) :

Blanc de zinc	100
Céruse	115
Blancs de titane composites	130
Blanc de titane	160

La propriété qu'ont les pigments différents d'avoir des pouvoirs couvrants par opacité variables a été expliquée par des considérations d'ordre optique se rattachant aux indices de réfraction (2). Le corps paraît d'autant plus blanc que l'indice suivant lequel la réfraction se fait est plus grand, si l'on envisage les pigments blancs. Quand les couleurs sont employées sous forme de peintures, il y a lieu de faire intervenir l'indice de réfraction du liquide

(1) Olsen, Les pigments de titane (*Comm. au Congrès de chim. ind.*, octobre 1921).
(2) Rothstein, Pouvoir couvrant des peintures (*Rev. de chim. indust.*, novembre 1913 et décembre 1913).

dans lequel le pigment est noyé, en la circonstance l'huile de lin.

L'indice relatif s'obtiendra en divisant l'indice du pigment par celui de l'huile, soit 1,47.

On peut ainsi faire la classification suivante pour divers corps blancs :

	Indice de réfraction dans le vide.	Indice de réfraction relative dans l'huile.
Carbonate de chaux.....	1,57	1,07
Sulfate de baryte	1,67	1,14
Oxyde de zinc hydraté	1,85	1,26
Céruse.....	2,00	1,36
Oxyde de zinc anhydre	2,20	1,50
Sulfure de zinc.....	2,30	1,59

Le chiffre de l'oxyde de zinc anhydre ferait considérer ce pigment comme plus couvrant que la céruse, ce qui ne correspond pas à la réalité. D'autres chiffres ont été donnés, plus en rapport avec l'expérience :

Céruse.....	1,99
Blanc de zinc.....	1,90
Blancs de titane composites.....	2,30
Blanc de titane.....	2,60

Le pouvoir couvrant augmente également avec la finesse des grains et leur régularité.

Comme conclusion de son étude, Rothstein a proposé une mesure du pouvoir couvrant basée sur l'emploi du photomètre et consistant à mesurer le nombre total des rayons entrés, celui des rayons traversant la couche de peinture et celui des rayons perdus par opacité (1).

2° Pouvoir couvrant en surface. — On le détermine en pesant le poids de la couche de peinture nécessaire pour recouvrir une surface de dimension connue.

Plus ce poids sera faible, plus le pouvoir couvrant en surface sera grand.

En opérant ainsi, on trouvera que certaines peintures peuvent couvrir 12 mètres carrés au kilogramme, et d'autres jusqu'à 26 mètres carrés au kilogramme.

(1) *Loc. cit.*, décembre 1913.

Pouvoir de diffusion. — C'est un facteur différent du pouvoir couvrant par opacité et dont W. Lewis et F. Backer ont proposé la mesure en employant la méthode suivante (1) :

Dans un grand cylindre noirci à l'intérieur, on met le pigment en suspension dans l'huile de lin. Le mélange est versé lentement, et la suspension est maintenue par agitation au moyen d'un courant d'air. A une des extrémités du cylindre on place une lampe à incandescence. On détermine l'épaisseur de suspension nécessaire pour ne plus distinguer le filament incandescent. Cette épaisseur est inversement proportionnelle à la teneur en pigment de la suspension. Les résultats sont exprimés en grammes par centimètre carré de section. Par le calcul, on peut transformer en centimètres carrés de surface que le pigment est capable de couvrir : c'est le pouvoir diffusant du pigment.

Pouvoir absorbant. — La détermination de ce facteur a été recommandée par H.-A. Gardner (2). Il n'indique pas la prise d'huile au broyage, puisqu'on opère sans faire intervenir d'action mécanique, mais il permet un classement des pigments.

La couleur est placée dans un vase à large ouverture ; on agite bien pour rendre la prise homogène, puis on fait couler l'huile lentement, environ une goutte par seconde au début, moins vite encore ensuite. Les gouttes doivent tomber au milieu de la couleur, et on ramène progressivement les parties sèches qui sont sur les bords, en répartissant les grumeaux. Il arrive un moment où l'ensemble est composé de petites boules ; l'huile est alors ajoutée encore plus lentement. Quand on observe une boule unique, pouvant être facilement étalée à la spatule et adhérant aux parois du vase, on arrête l'introduction d'huile. Ce point final est net à une ou deux gouttes près. L'huile étant contenue dans une burette graduée, on lit exactement le volume employé.

L'opération se pratique sur 20 grammes de couleur, et on ramène à 100.

Voici les pouvoirs absorbants déterminés sur des pigments et charges blancs :

(1) *Chim. et Indust.*, mars 1921, d'après *J. Indust. engin. chem.*, 1920.

(2) Absorption de l'huile par les pigments (*Les Mat. grasses*, août 1921, d'après *Paper on paint and varnish*).

Carbonate basique de plomb	15 à 22,5
Sulfate basique de plomb.....	26 à 32
Blanc de zinc.....	47,6 à 54,1
Lithopone.....	22,75 à 38,5
Sulfate de baryte naturel	13 à 15
— — précipité.....	23 à 36
Kaolin.....	41,5 à 53
Sulfate de chaux.....	26 à 35
Silice amorphe.....	30 à 38
Talc.....	40 à 65
Carbonate de chaux.....	28 à 35

Il y a, dans une certaine mesure, corrélation entre ce facteur et la finesse du pigment.

Les pâtes ont des propriétés variant avec ce même facteur :

Blanc de zinc.	54	pâte unie, lustrée, très longue.]
Lithopone ...	37,5	pâte courte, crayeuse, unie.
— ...	25,5	pâte molle et longue, bien brillante, contient de gros grumeaux.

Avec une huile à l'état colloïdal :

Blanc de zinc.	56,5	pâte lustrée, élastique.
Lithopone ...	38	pâte bien brillante, longue, légèrement granulée.
— ...	26	pâte très molle, brillante, grumeaux.

Solidité. — On recherche surtout dans une couleur, au point de vue de la solidité, son insensibilité à l'action de la lumière.

La lumière solaire a une action destructive plus ou moins marquée sur un très grand nombre de couleurs. On devrait donc s'attacher à ne fabriquer que des couleurs présentant le moins possible ce défaut. Mais il est loin d'en être ainsi, et l'on trouve dans le commerce des couleurs qui sont très rapidement détruites sous l'influence de la lumière solaire. Il est d'ailleurs étrange de constater que, sous ce rapport, beaucoup d'auteurs ont donné des indications inexactes, trop fidèlement reproduites.

C'est, en particulier, le cas du bleu de Prusse, dont la couleur, très intense, est assez rapidement détruite. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les verts anglais, dont la matière colorante est un mélange de jaune de chrome et de bleu de Prusse, changent assez rapidement de couleur : le jaune de chrome est

peu modifié au bout d'un laps de temps assez long, tandis que le bleu de Prusse est détruit plus ou moins complètement. De sorte que, après une exposition plus ou moins longue, un vert anglais de nuance bleutée est passé à une nuance très jaunâtre. On pourrait presque dire que l'action de la lumière se fait sentir sur toutes les couleurs, mais il convient d'ajouter qu'il existe des différences énormes entre les différentes couleurs.

Les acides et les alcalis agissent également sur les couleurs, et cela d'après la constitution chimique de ces dernières.

C'est ainsi que l'outremer artificiel, très solide à la lumière, résistant bien aux alcalis et à l'hydrogène sulfuré, est détruit par les acides même dilués. Les jaunes de chrome, dont le pouvoir couvrant par opacité est très bon et l'inaltérabilité à la lumière assez bonne, noircissent sous l'influence de l'hydrogène sulfuré. L'acide sulfureux décolore les laques à base de matières colorantes végétales.

On doit donc se préoccuper, quand on étudie les propriétés d'une couleur, de ces différentes actions.

On a d'ailleurs utilisé ces actions, dans certains cas, pour modifier d'une manière heureuse certains corps employés comme couleurs : W. Weshle a obtenu du vermillon, ou sulfure rouge de mercure, en traitant à l'ébullition le sulfure noir de mercure par du sulfure d'antimoine et de potassium, et Ringault a avivé la nuance du même vermillon par des lavages à l'acide nitrique.

L'hydrogène sulfuré, que l'on rencontre dans l'atmosphère de toutes les grandes villes, est une des causes d'altération d'un grand nombre de couleurs.

Innocuité. — On attache une importance de plus en plus grande à l'innocuité des couleurs et, comme certaines sont des poisons très violents, ceci explique la longue et ardente campagne qui a été menée contre la céruse, dont on connaît l'action sur l'organisme.

C'est pourquoi le blanc de zinc, qui n'a pas, comme pigment, toutes les propriétés de la céruse, a pris dans la consommation une si large place, en raison de son innocuité. Sous ce rapport, un nouveau pigment blanc, le blanc de titane, présente un intérêt de premier ordre, parce qu'il est supérieur à la céruse dans l'ensemble de ses autres propriétés.

A part la céruse, il n'y a aucune réglementation régissant l'emploi des autres couleurs industrielles, ce qui surprend beaucoup quand on considère combien nombreuses sont les couleurs toxiques.

Les couleurs employées pour les jouets et les matières alimentaires ont fait l'objet d'ordonnances des 8 juin 1881, 3 juillet 1883. 5 avril 1884 et 21 mai 1885, en interdisant un certain nombre,

Ces ordonnances ayant été remaniées, nous nous contenterons de reproduire les modifications de deux plus récentes (1) :

CIRCULAIRE DU 5 AOUT 1887.
(*Coloration des jouets d'enfants.*)

Verts à l'arsenic (vert métis, vert de Schweinfurth, etc..)

Sels de plomb solubles à l'eau et aux acides. Céruse, jaunes de chrome, etc., c'est-à-dire toutes les couleurs du plomb.

Exceptionnellement, le vermillon et les jaunes de chrome sont autorisés quand on les emploie avec des vernis gras ou des vernis à l'alcool. Il en est de même pour la céruse dans la peinture des ballons.

CIRCULAIRE DU 29 DÉCEMBRE 1890.
(*Substances alimentaires.*)

Composés du cuivre. Cendres bleues. Bleu de Montagne.

Toutes les couleurs du plomb.

Chromate de baryte.

Couleurs arsenicales.

Vermillon.

Interdiction également pour les papiers d'emballage des substances alimentaires.

Inertie. — Dans un certain nombre de cas, il est intéressant de connaître comment se comportent les couleurs vis-à-vis des différents véhicules utilisés dans la confection des peintures.

La céruse mélangée aux vernis à base de colophane non complètement neutralisée donne des peintures qui ne tardent pas à se prendre en masse. Un phénomène semblable se produit avec d'autres couleurs à base de plomb, tout en prenant une allure différente selon les cas : un même vernis donnera un épaississement très rapide avec la litharge, beaucoup plus lent avec le minium, et pourra ne pas se produire avec la mine-orange. Le blanc de

(1) Texte intégral dans *Recueil des travaux du Comité consultatif d'hygiène publique de France.*

zinc se comportera très bien en mélange avec des vernis à base de colophane non neutralisée, alors qu'il produira un épaississement plus ou moins rapide avec des vernis à base de gomme Congo.

Certaines huiles cuites conduisent au même résultat avec les oxydes de plomb. Tous ces phénomènes sont de nature nettement colloïdale.

Sous ce rapport, le blanc de titane est tout à fait inerte vis-à-vis des huiles et des vernis.

On comprend aisément toute l'importance de bien connaître les propriétés d'inertie des diverses couleurs, si l'on veut éviter des accidents fâcheux.

CHAPITRE III

PRÉPARATION ET FABRICATION DES COULEURS

Les couleurs dont on fait usage sont ou des produits naturels ou des produits de fabrication.

On peut les réunir dans les trois groupes suivants :

1° Couleurs naturelles ;

2° Couleurs minérales ;

3° Laques.

Les laques peuvent être considérées comme des couleurs organiques ; quant aux couleurs laquées, qui sont à la fois des couleurs minérales et des laques, nous ne les classerons pas à part. Réservant un chapitre spécial aux laques, nous parlerons des différentes couleurs laquées à la suite des couleurs minérales ayant les mêmes couleurs.

I. Couleurs naturelles.

Les couleurs naturelles sont extraites du sol et ne demandent, le plus souvent, que des opérations mécaniques pour être amenées à l'état qu'exige leur emploi.

Si les produits se rencontrent à l'état de roches, on procède d'abord à un concassage et à un triage. La première opération se pratique avec des concasseurs à mâchoire. Elle est généralement suivie d'un lavage appelé *débourbage*.

Le broyage est presque toujours obtenu en faisant usage de meules comme celles utilisées dans la meunerie.

Des appareils semblables étant employés dans la fabrication des couleurs minérales, nous en parlerons plus loin, en même temps que d'autres types de broyeurs.

Le broyage bien fait donne déjà une poudre assez fine, mais on

peut arriver à un classement par ordre de finesse en mettant les poudres en suspension dans l'eau, les poudres les plus fines étant les dernières à se déposer.

Dans certains cas, on peut arriver à modifier la couleur des produits naturels par une simple calcination : c'est ainsi que l'on transforme l'ocre jaune en ocre rouge.

II. Couleurs minérales par voie sèche.

Les couleurs minérales de fabrication peuvent être obtenues par voie sèche ou par voie humide.

C'est par voie humide que s'obtiennent beaucoup de couleurs; mais des couleurs fort importantes, comme le blanc de zinc, le bleu d'outremer et le minium de plomb, sont le résultat de fabrication par voie sèche, méthode consistant à produire des couleurs en faisant agir la chaleur dans des conditions particulières, sans intervention de l'eau.

En dehors de certaines couleurs de grande consommation, on trouve quelques procédés particuliers pour obtenir diverses couleurs par voie sèche.

Hampe a obtenu des oxydes colorés en chauffant du sulfate de zinc avec d'autres sulfates métalliques et du charbon pulvérisé (1).

C'est ainsi que le mélange :

Sulfate de zinc	100
— de cobalt	0,616

donne une couleur vert bleu. En faisant varier la nature des mélanges et les proportions, on obtient des couleurs différentes (2). On peut obtenir des silicates colorés en chauffant à haute température des mélanges complexes :

	1	2
Silice	80	80
Carbonate de baryum	49	»
Bioxyde de baryum	»	38,20
Oxyde de cuivre	20	12
Bicarbonate de sodium	»	2,40

(1) B. F. 265 501, 1897.
(2) B. F. 265 501, 1897.

Le premier mélange est chauffé à 1 050°, le second entre 950° et 1 000°. Dans les deux cas, on obtient une couleur bleue, qui est un silicate double de cuivre et de baryum (1).

Certaines terres colorées, chauffées à l'abri de l'air avec du soufre, donnent des couleurs noires. L'opération doit être pratiquée dans des creusets fermés, sur des terres bien lavées. Il ne faut ouvrir les creusets que lorsqu'ils sont parfaitement froids. Le noir obtenu avec l'ocre jaune peut être transformé en brun-chamois par une nouvelle calcination en présence d'air (2).

On prépare en France des couleurs noires, en partant des ocres, par un procédé analogue.

Les bauxites rouges, chauffées avec un réducteur, peuvent donner, selon les conditions dans lesquelles on opère, des couleurs variant du gris clair au noir.

III. Couleurs minérales par voie humide.

Toutes les réactions chimiques dans lesquelles on produit par double décomposition, des composés insolubles colorés peuvent, en principe, être utilisées dans la fabrication des couleurs minérales par voie humide. Il suffit que les corps colorés qui se précipitent aient les propriétés générales décrites dans un précédent chapitre.

Un grand nombre de réactions de la chimie analytique sont la base de la fabrication de couleurs minérales.

Signalons-en quelques-unes à titre d'exemple :

a. Une solution d'un sel soluble de cadmium, précipitée par un courant d'hydrogène sulfuré, donne, selon les conditions dans lesquelles on opère, des sulfures insolubles variant du jaune clair au jaune très rougeâtre, et constituant les *jaunes de cadmium.*

b. Quand on verse une solution de bichromate de potassium dans une solution d'un sel soluble de plomb, il se produit un précipité jaune de chromate de plomb qui est une des variétés des *jaunes de chrome.*

c. Par double décomposition entre une solution de tungstate

(1) Lechatellier, B. F. 292 947, 1899.
(2) Wentzky, D. R. P. 108 789, 1899.

de soude et une solution d'un sel de baryum, on précipite un tungstate de baryum insoluble, le *blanc de tungstène.*

Toutefois, certaines réactions ne peuvent pas être réalisées industriellement. La précipitation d'une solution de chlorure ferrique par une solution de ferrocyanure de potassium donne bien un précipité bleu, le *bleu de Prusse* ; mais, dans la pratique, il faut partir d'une solution de sel ferreux et oxyder ensuite le précipité blanc obtenu.

Les couleurs ainsi obtenues sont des composés chimiques définis. Pourtant, sous une même désignation, la composition est variable, parce que les opérations se font dans des conditions très différentes au point de vue du mode de précipitation, de la température, de la concentration des solutions, etc. De plus, pour faire varier les nuances, on introduit quelquefois un composé étranger : c'est ainsi que, dans les jaunes de chrome clairs, on trouve, à côté du chromate de plomb, du sulfate de plomb; dans les jaunes de chrome foncés, le chromate de plomb est plus ou moins basique.

La voie humide permet également de préparer des couleurs qui sont des mélanges de couleurs précipitées en même temps.

C'est ce que Kletzinsky a appelé *couleurs mixéolytiques* et dont il a résumé ainsi le principe de fabrication (1) :

« Faire choix de deux couples de solutions telles que chaque couple puisse, par lui-même, quand on le mélange, fournir un précipité possédant toutes les propriétés nécessaires d'une couleur chimique. »

Prenons l'exemple de la fabrication d'un vert par mélange de bleu de Prusse avec du jaune de chrome. Le premier couple sera un mélange d'une solution de ferrocyanure de potassium et d'une solution de bichromate de potassium ; le second couple, un mélange d'une solution d'acétate de fer et d'une solution d'acétate de plomb. Dans chaque couple, les solutions ne réagissent pas l'une sur l'autre; mais, si l'on verse le deuxième couple dans le premier, nous aurons: un précipité jaune de chromate de plomb par suite de l'action de l'acétate de plomb sur le bichromate de potassium, et un précipité bleu de ferrocyanure ferrique, par suite de l'action de l'acétate

(1) RorET, Fabrication des couleurs, t. I, p. 43.

de fer sur le ferrocyanure de potassium. Mais les solutions sont homogènes et, malgré la différence de densité entre les deux précipités, le bleu et le jaune se trouveront précipités au sein d'un même liquide et se mélangeront d'une façon parfaite, en donnant un précipité vert qui constituera une couleur mixéolytique d'une très grande homogénéité.

Il n'y a aucune comparaison à établir entre le vert obtenu dans de semblables conditions et celui préparé en broyant longuement un mélange de jaune de chrome et de bleu de Prusse.

Cette méthode est applicable à bien d'autres cas, par simple étude de la préparation des couples.

Voici un autre exemple donné par Kletzinsky :

a. Solution de ferrocyanure de potassium et d'hydrogène sulfuré.

b. Solution de chlorure d'étain et de perchlorure de fer.

Le mélange permet d'obtenir un vert-olive.

Dans la fabrication des couleurs par voie humide, les opérations se suivent dans l'ordre indiqué plus loin.

Pour chacune des opérations, nous nous contenterons de décrire les principaux appareils employés. Il serait impossible, en effet, de donner une description complète de tous les appareils qui ont été proposés. Le principe de chacun d'eux étant indiqué, il sera facile, ensuite, de se reconnaître au milieu des types nombreux qui existent et dont l'étude détaillée demanderait tout un volume.

Précipitation. — Dans une fabrique de couleurs, l'atelier de précipitation est celui qui occupe le plus grand emplacement. C'est là, en effet, que se font, à la fois, précipitation, lavage et filtration.

Le sol est cimenté, avec pentes pour l'écoulement facile des eaux. La méthode par voie humide demande une très grande dépense d'eau.

Sur le sol, soit au milieu, soit sur les côtés de l'atelier, on construit une estrade solide en bois, avec plancher à claire-voie sur lequel circule l'opérateur. Sur cette estrade, on place des cuves en bois, de forme légèrement tronconique, dans lesquelles on prépare les solutions précipitantes. Les cuves de précipitation sont un peu au-dessus du niveau du sol, posées sur des madriers supportés eux-mêmes par des dés en maçonnerie. Ces cuves sont de

dimensions beaucoup plus grandes que les premières, dont les fonds doivent se trouver un peu au-dessus des grandes cuves.

Les cuves de précipitation sont munies de deux robinets, l'un à la partie inférieure pour l'écoulement de la couleur en pâte, l'autre à une hauteur telle qu'il puisse servir à l'évacuation des eaux de lavage, par simple décantation.

Au-dessus des petites cuves existent deux canalisations, une pour la vapeur et une pour l'eau.

On fait couler très facilement la solution précipitante dans la grande cuve en adaptant un tuyau de caoutchouc au robinet de la petite.

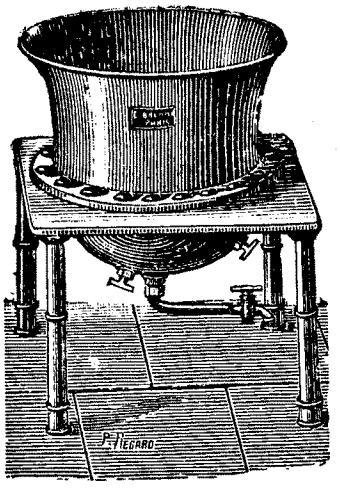


Fig. 11.—Bassine chauffée à la vapeur.

Ces cuves en bois, dont les dimensions varient avec l'importance de la fabrication, mais dont la contenance minimum, pour les grandes cuves, est de 2000 à 3000 litres, doivent être parfaitement étanches. Elles sont munies de cercles en fer, permettant un serrage facile, quand cela est nécessaire.

Pour chauffer les solutions et pour produire une ébullition pendant la précipitation, on fixe sur la conduite de vapeur un tube de cuivre terminé par un serpentin permettant de porter à l'ébullition par barbotage de vapeur.

On peut avantageusement remplacer ce système de chauffage par l'emploi de chaudières en cuivre, à double fond en fonte (fig. 11).

Le chauffage se fait par circulation de vapeur dans le double fond. La vapeur est amenée, puis évacuée par deux piètements en bronze.

Du fond de la chaudière part un tube coudé, muni d'un robinet pour l'écoulement. On peut éviter ce tube en faisant usage de bassines montées à tourillons, qui servent également pour l'entrée et la sortie de la vapeur. La vidange se fait en faisant basculer la bassine, munie d'un bec.

L'emploi de ces appareils permet d'opérer beaucoup plus rapidement, tout en consommant moins de vapeur. D'un autre côté, la vapeur condensée peut servir à l'alimentation de la chaudière.

Autre avantage souvent intéressant : on peut ainsi faire bouillir les solutions, avec ou sans précipité, sans augmenter leur volume.

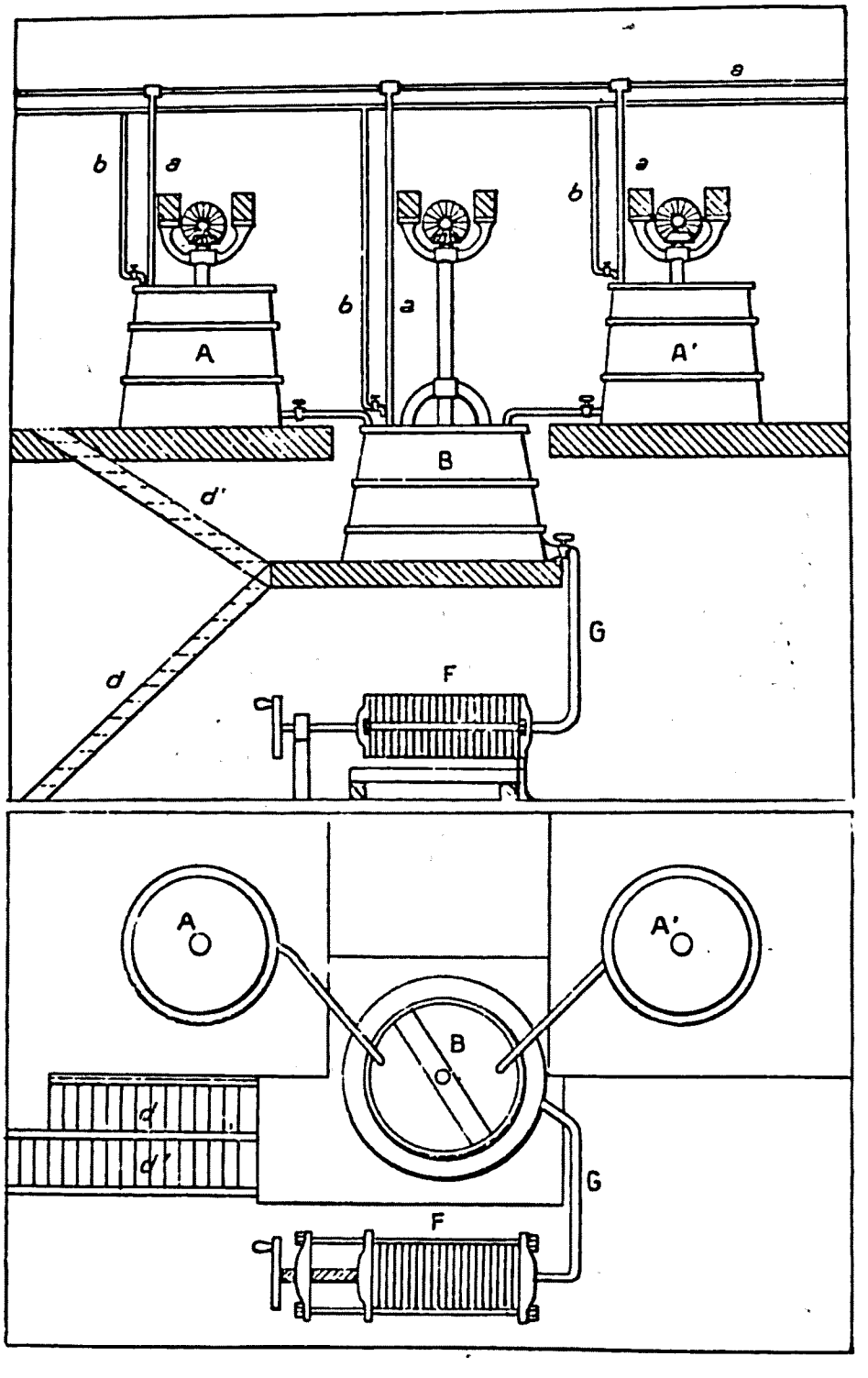


Fig. 12. — Dispositif pour la fabrication des couleurs.

Il est certain que le dispositif général que nous venons d'indiquer peut subir de nombreuses modifications de détail ; mais on

en retrouve toujours les grandes lignes. La figure 12 donne une idée d'un installation générale avec filtre-presse.

La première solution étant généralement préparée à chaud, on la coule, une fois terminée, dans la cuve inférieure. On prépare ensuite la solution précipitante et on la verse dans la première solution. Pendant tout le temps de la précipitation, il faut remuer énergiquement. Dans les petites usines, l'agitation se fait avec

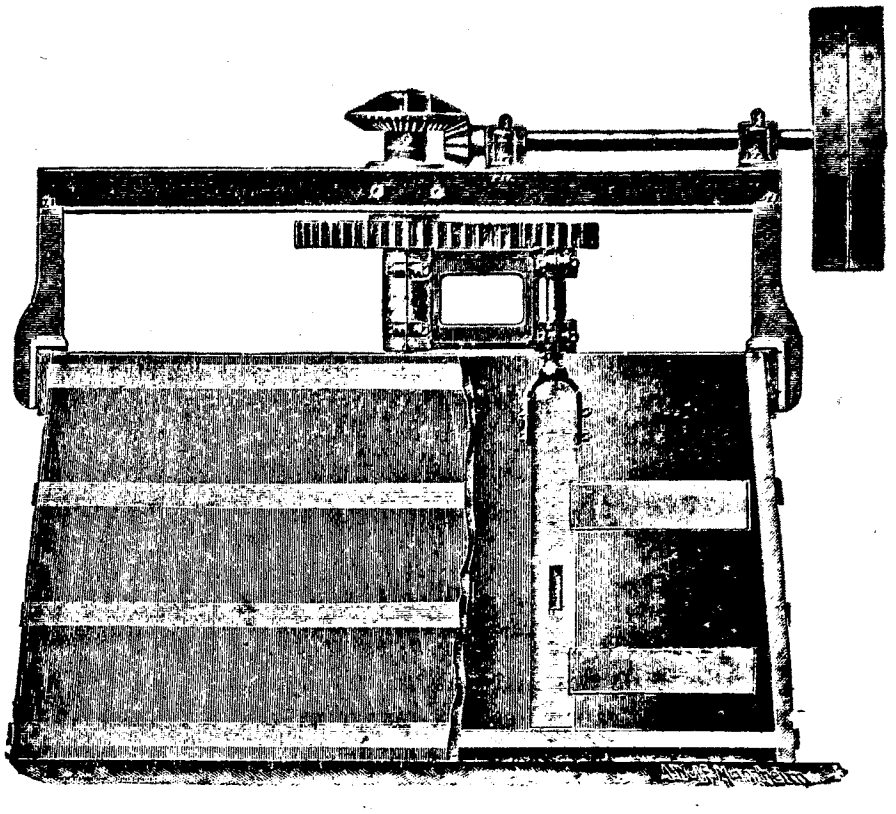


Fig. 13. — Cuve à agitation mécanique.

uns sorte d'agitateur, appelé *ringard* ou *ringal*, et qui est constitué par un plateau en bois, en forme de demi-cercle, solidement fixé à un grand manche en bois. L'agitation rapide est obtenue en ramenant le ringard du fond de la cuve vers la surface, par un mouvement brusque.

Ce moyen primitif est remplacé, dans les installations de quelque importance, par des agitateurs mécaniques, dont on peut concevoir beaucoup de systèmes.

La figure 13 représente un type très employé et dit « à planète ». Comme on peut s'en rendre compte sur la figure, l'agitateur a deux mouvements : un mouvement circulaire autour de la cuve

et un mouvement de rotation sur lui-même. Ces deux mouvements combinés assurent une agitation parfaite dans toute la masse.

On a eu l'idée d'opérer la précipitation en faisant le mélange des solutions à l'état pulvérisé.

Les solutions sont contenues dans des réservoirs D (fig. 14) et amenées dans une chambre F par un tuyau A. La pulvérisation est produite par un gaz ou une vapeur arrivant par le tuyau C (1). Le résultat de la réaction est recueilli dans une cuve située à la partie inférieure.

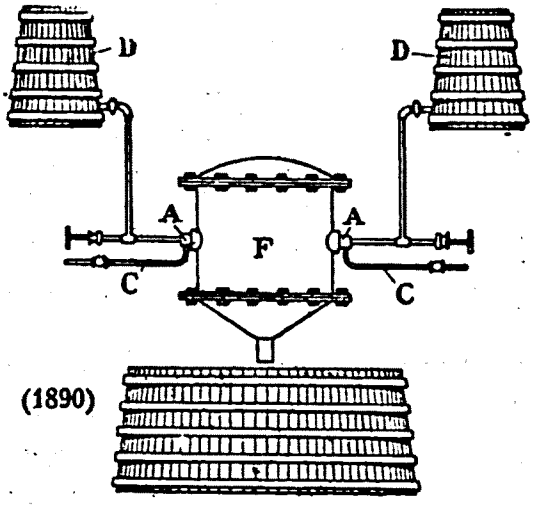


Fig. 14. — Précipitation par solutions pulvérisées.

Pour la fabrication du jaune de chrome, par exemple, un des réservoirs contiendra une solution de bichromate de potassium, et l'autre une solution de nitrate de plomb.

Pour celle du bleu de Prusse, on placera dans un des réservoirs une solution d'un sel ferreux et, dans l'autre, une solution de ferrocyanure de potassium. Vers la fin de la réaction, on amènera par le tube C un courant d'oxygène. Nous verrons, toutefois, que cette méthode de fabrication n'est pas à recommander.

La première opération de précipitation conduit à une couleur pure, très rarement employée à cet état pour différentes raisons. Le prix de revient en est élevé et le pouvoir colorant est souvent très intense, ce qui permet, sans inconvénient, d'ajouter un corps inerte, à bas prix. Dans ces conditions, on réalise encore un type répondant aux besoins des employeurs et pouvant être offert à un prix bien inférieur à celui de la couleur pure. Le corps inerte, appelé *charge*, est un des blancs dont nous parlons au chapitre des charges.

La charge est parfois constituée par un mélange de ces blancs, car la nature des charges employées influe beaucoup sur la couleur

(1) Kind et Wilkinsonn, E. P. 134 313, 1919.

du produit finalement obtenu, ainsi que sur le pouvoir couvrant par opacité.

On peut d'ailleurs se rendre très facilement compte de l'influence de la charge sur la coloration en chargeant un même poids de couleur pure d'un même poids de charges différentes, en séchant les produits ainsi obtenus et en les détrempant à l'huile.

A toutes ces considérations sur le choix de la charge il convient encore d'en ajouter une autre : celle qui a trait à la légèreté plus ou moins grande recherchée pour la couleur en fabrication.

La charge s'ajoute avant ou après les opérations de lavage. Pendant toute l'introduction de la charge, il est indispensable d'agiter très énergiquement.

Lavage. — La réaction a donné naissance à une couleur insoluble et à des produits solubles qui se trouvent dans la solution qui surnage et qu'on doit éliminer complètement, car une couleur mal lavée sera toujours une mauvaise couleur. Si le chlorure de calcium est un des produits solubles et qu'il ne soit pas éliminé, la couleur qui en contiendra sera hygrométrique ; si les sels solubles sont des sels alcalins, ils viendront affleurer à la surface pendant le séchage. Mais d'autres cas sont encore plus typiques, comme l'a fait observer Guignet (1).

« Une faible quantité de borax ou d'acide borique coagule la gomme.

« L'acide sulfurique, même très étendu, se concentre par la dessiccation, altère les couleurs et détruit les tissus de coton imprimés avec ces couleurs. »

On suit le lavage en examinant les eaux par l'emploi d'une réaction sensible décelant la présence du sel que l'on veut éliminer.

Quand la précipitation est terminée, on verse de l'eau dans la cuve, jusqu'à la remplir complètement, et sans cesser l'agitation. On abandonne ensuite au repos jusqu'au moment où le précipité s'est rassemblé au-dessous du premier robinet. On ouvre alors ce robinet pour permettre l'écoulement de la solution. On remplit à nouveau la cuve d'eau, toujours en agitant bien, et on renouvelle

(1) Fabrication des couleurs, p. 7.

cette opération autant de fois qu'il est nécessaire pour arriver à un lavage parfait. Tout dépend évidemment de la couleur en fabrication : quelquefois le résultat est obtenu après deux ou trois lavages, mais il se peut également qu'il soit nécessaire d'en faire cinq ou six.

Ceci explique l'énorme consommation d'eau qui est faite dans les fabriques de couleurs.

Filtration. — Après le dernier lavage, on soutire le plus d'eau possible, à l'aide d'un siphon si le dépôt est très au-dessous du robinet, puis on recueille la pâte très aqueuse, pour lui enlever, par filtration, une nouvelle quantité d'eau.

On dispose de toute une série de moyens pour arriver à ce résultat.

Quand on ne fabrique les couleurs qu'en petite quantité, la pâte est coulée dans des seaux en bois, puis versée sur une toile filtrante. Celle-ci est fixée sur un cadre en bois. On la maintient en la laissant reposer sur un filet de cordes. Pour activer la filtration, on remue la pâte, de temps à autre, avec une grande spatule en bois. Quand il ne s'écoule plus d'eau de la toile, on détache les cordes servant à fixer la toile aux quatre coins du cadre à pieds, on enlève la toile avec son contenu et on place le tout dans un cadre rectangulaire en bois. Les dimensions de la toile sont telles qu'on puisse facilement replier les quatre coins pour emprisonner la pâte. Sur la poche ainsi formée, on met une planche que l'on charge avec des poids, ce qui fait partir une nouvelle quantité d'eau. Quand on a constitué de la même façon une série de poches, on enlève les cadres et on monte, sur le plateau d'une presse à vis, tous les gâteaux ainsi formés, en les séparant les uns des autres à l'aide de planches en bois. En descendant progressivement le plateau supérieur de la presse, on fait encore écouler une assez forte proportion d'eau.

Les gâteaux que l'on sort sont alors suffisamment fermes pour être découpés en petits morceaux, en se servant de couteaux en bois.

Une pareille méthode n'est évidemment pas utilisable quand on fabrique sur une grande échelle, en raison de la main-d'œuvre qu'elle exige. On emploie alors le filtre-presse, dont le principe

est suffisamment connu pour qu'il ne soit pas nécessaire de décrire l'appareil. Pourtant, certains constructeurs ont étudié des types spéciaux pour l'industrie des couleurs, en apportant quelques modifications dans la construction des plateaux et en adaptant une pompe spéciale pour liquide épais. La figure 15 donne une vue d'ensemble d'un type donnant de bons résultats. Toutes les couleurs ne passent pas bien au filtre-presse; c'est ainsi que nous avons toujours eu de grosses difficultés avec le bleu de Prusse.

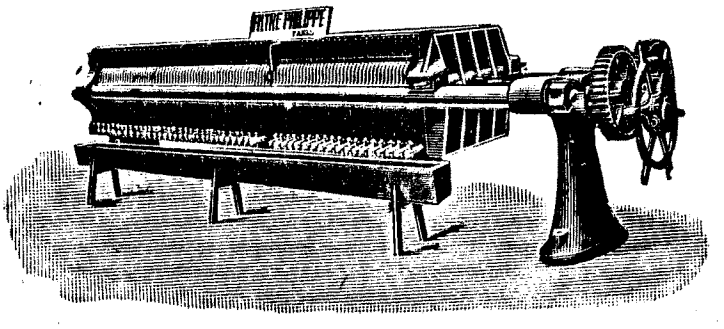


Fig. 15. — Filtre-presse.

C'est pourquoi on a proposé un certain nombre d'autres systèmes, dont certains ont donné des résultats très intéressants. La turbine à centrifugation Hignette a été conçue pour répondre au cas particulier qui nous intéresse.

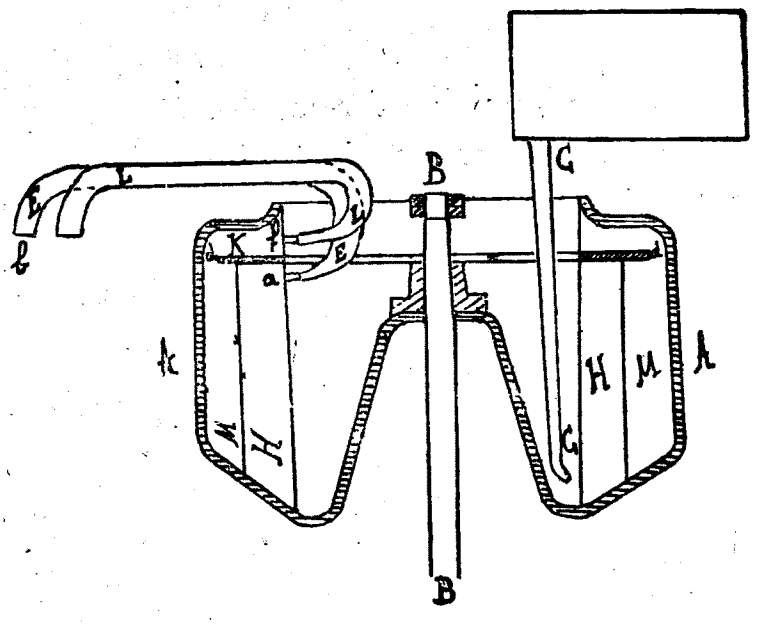


Fig. 16. — Turbine Hignette.

L'appareil se compose d'une turbine AA à paroi pleine, tournant, autour d'un axe BB, à une vitesse comprise entre 3 000 et 4 000 tours à la minute (fig. 16). La turbine est garnie de cloisons ayant pour but de produire un entraînement du liquide boueux.

L'alimentation se fait par le tuyau CC. Sous l'influence de la force centrifuge, il se produit rapidement une séparation en un liquide plus léger H, rapproché de l'axe, et une boue épaisse M, se collant sur les parois de la turbine. On peut enlever régulière-

ment le liquide à l'aide de la buse E, le liquide entrant en *v*, pendant la rotation, et sortant en *b*.

Pour recueillir la pâte, on recouvre la turbine d'un diaphragme ne laissant qu'une petite ouverture circulaire *d*, permettant à la pâte de venir au-dessus du diaphragme en K, où une deuxième buse LL permet de la recueillir.

Il est évident qu'un semblable appareil ne peut permettre la séparation régulière que d'une partie de l'eau du liquide boueux primitif.

On arrive à un résultat plus complet, au point de vue qui nous

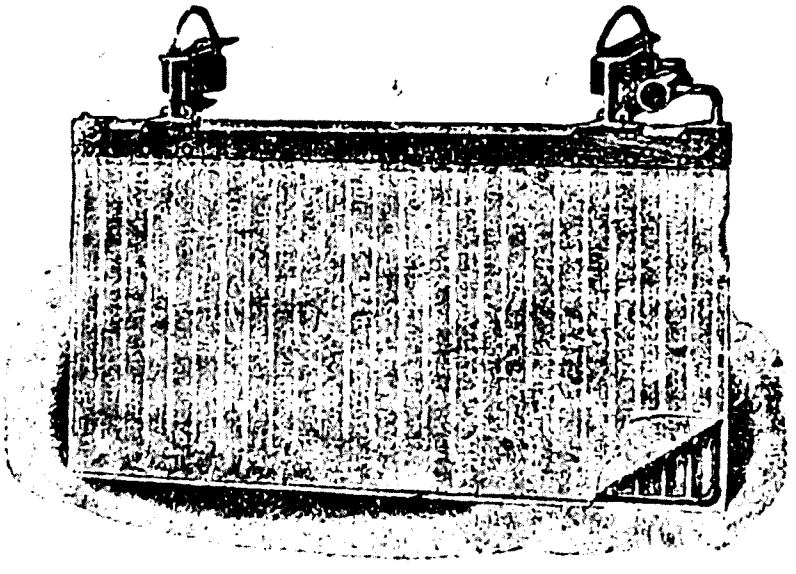


Fig. 17. — Feuillet de filtre Zénith à bac ouvert.

intéresse spécialement ici, par l'emploi des filtres à vide, dont il existe des types différents.

Les filtres « Zénith » sont les premiers qui aient été décrits (1). Les filtres à bacs ouverts conviennent pour les liquides boueux contenant des solides à un grand état de division.

A la partie supérieure d'un cadre commun sont réunies des plaques filtrantes (fig. 17), avec dispositif de levage.

Le filtre plonge dans un bac alimenté à niveau constant par le liquide boueux à filtrer. Le liquide est aspiré par succion, le solide se fixant sous forme de gâteau sur la surface extérieure.

Quand l'opération est terminée, on sort le feuillet au moyen

(1) L. Fabre, Les progrès de la filtration industrielle (*Chim. et Indust.*, juillet 1919).

d'un palan et on le transporte, s'il est nécessaire, dans un bac de lavage.

Après la sortie du bac de lavage, on aspire par le vide l'excès d'humidité, puis on fait tomber le gâteau à l'aide de l'air comprimé. L'appareil est alors prêt pour une nouvelle opération.

L'ensemble de l'installation est représenté figure 18.

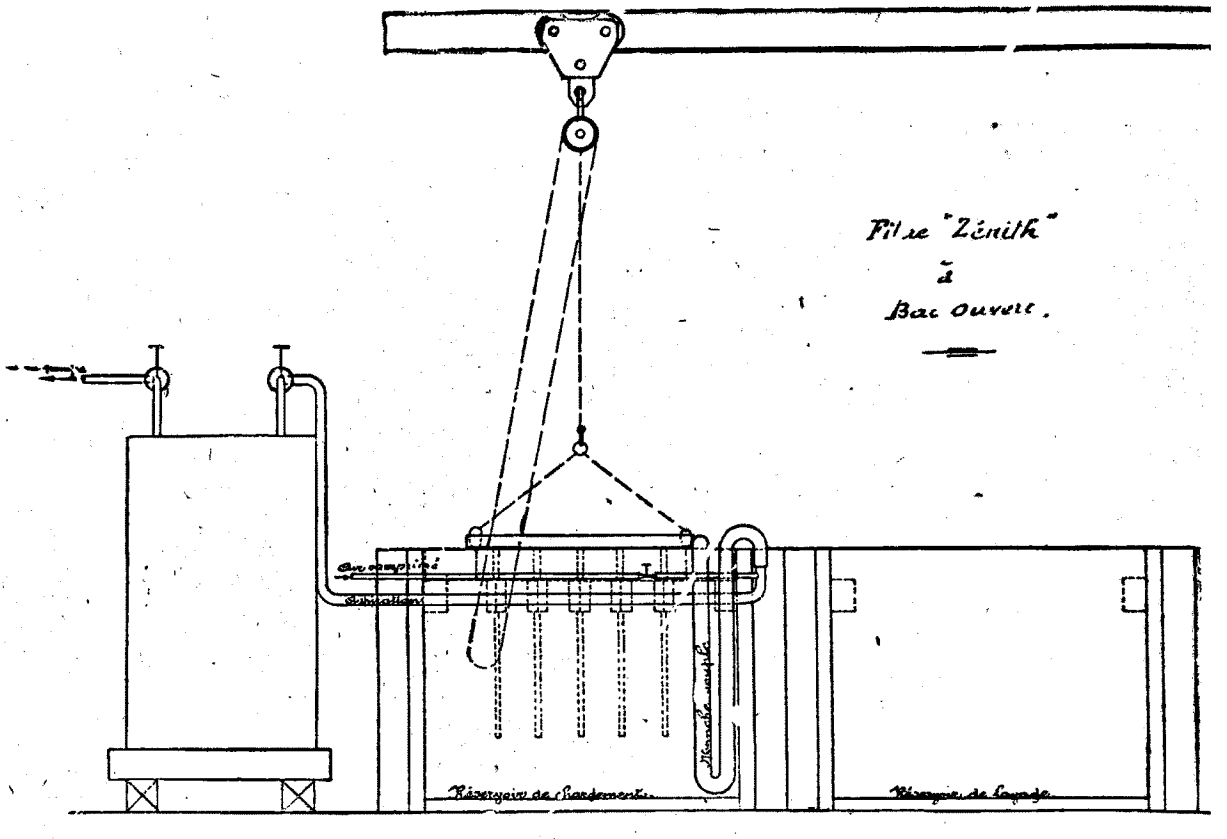


Fig. 18. — Installation d'un filtre à immersion Zénith. — Réservoir pour liquide filtré. — Bac avec liquide boueux. — Bac de lavage pour le précipité. — Le transport du groupe des filtres s'opère par un palan sur un chemin de roulement.

Ce genre d'appareil conviendrait très bien pour la filtration du bleu de Prusse, filtration dont nous avons signalé la difficulté.

La filtration continue peut être obtenue à l'aide de tambours.

Le principe du tambour filtrant « Zénith» est indiqué figure 19.

Le tambour tourne dans un récipient semi-cylindrique. Il est composé d'une série de cellules, placées suivant les génératrices du cylindre. Sur la surface du tambour, ces cellules sont garnies de tissu filtrant.

Pendant que le tambour tourne, par suite de l'effet du vide

que l'on fait dans les cellules, la boue est aspirée et le liquide

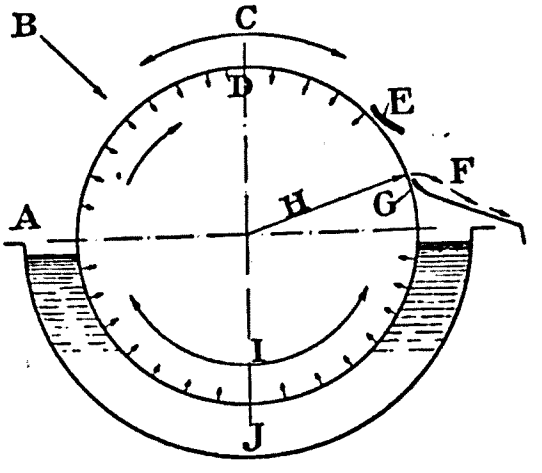


Fig. 19. — Tambour filtrant continu.

filtré est évacué par des tuyaux assez larges. Quand la pâte adhé-

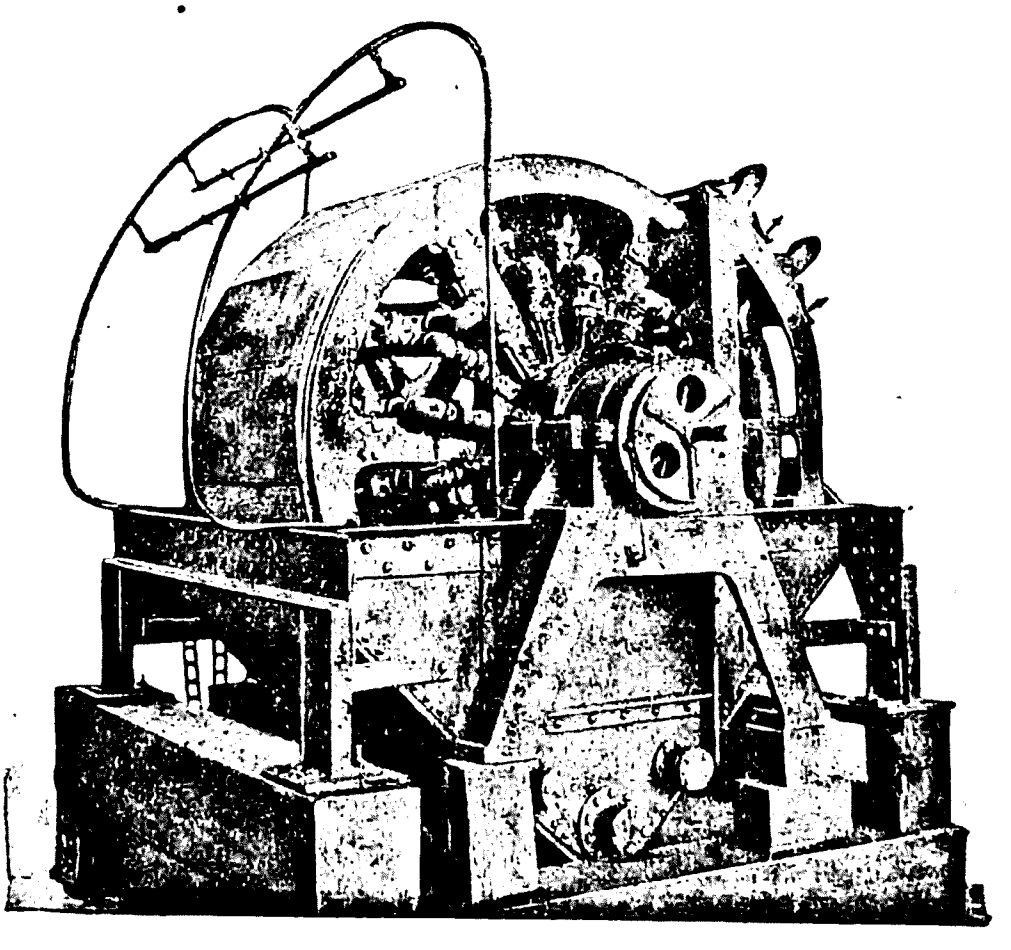


Fig. 20. — Tambour filtrant Zénith.

rente sort de la cuve, elle est lavée par pulvérisation, comme le

montre la figure 20 représentant un tambour recommandé pour la céruse.

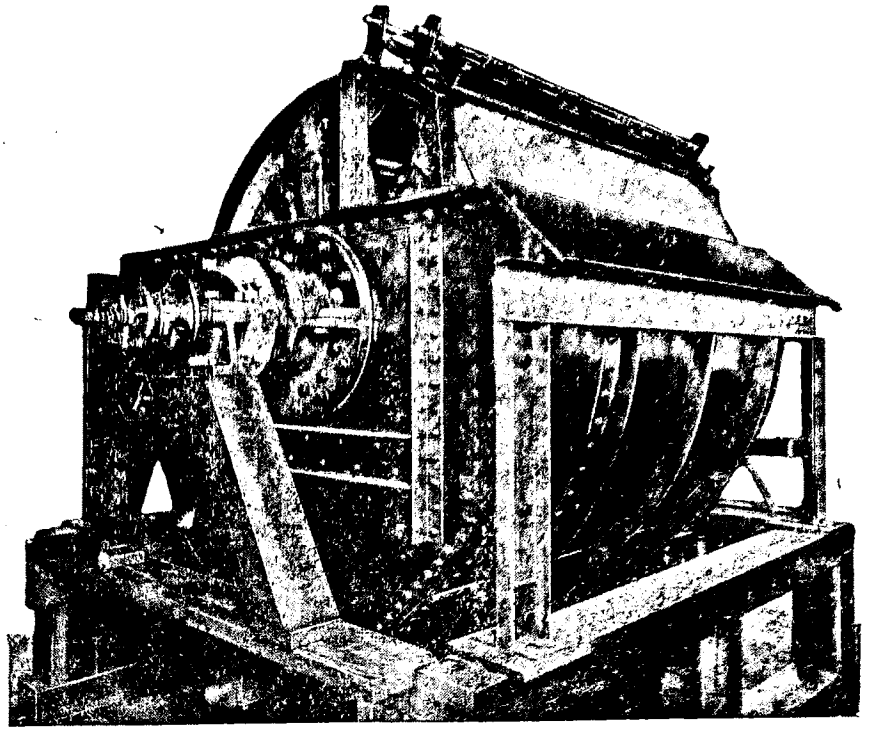


Fig. 21. — Sabots de pression et couteau racloir d'un tambour Zénith.

Ensuite, la pâte est appliquée à l'aide de sabots de pression :

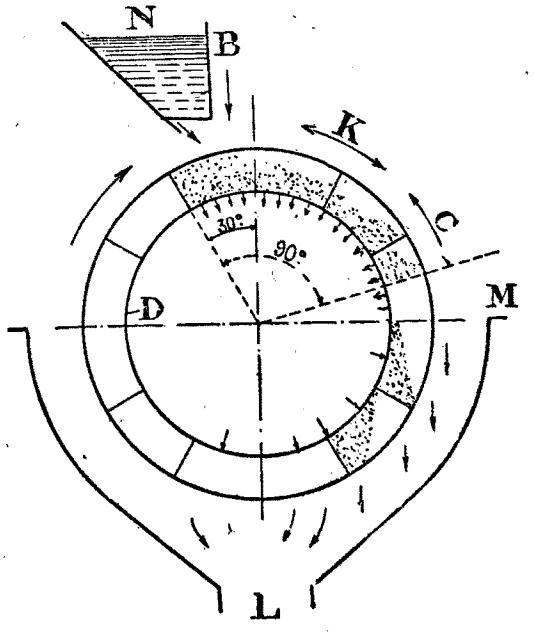


Fig. 22. — Tambour rotatif à trémies séchantes.

B, lavage ; C, séchage ; D, tissu filtrant ; K, égouttage ; L, vidange ; M, rejet des solides ; N, alimentation en chute libre.

puis un couteau racloir permet de la détacher du filtre et de la recueillir (fig. 21).

On construit également des tambours sécheurs rotatifs, basés sur les mêmes principes.

La figure 22 représente le principe de ces tambours. Ils sont alimentés en chute libre et, comme l'indique la figure, à environ 30° avant le zénith. Pendant tout cet arc, on fait le vide dans les cellules. En B se pratique le lavage, si nécessaire.

Le vide est maintenu pendant un arc de 90°, suivant le précédent. C'est alors que l'on arrête l'effet du vide et qu'on envoie de l'air comprimé pour aider au détachement de la partie solide. Quand cette opération est terminée, l'appareil tourne à vide jusqu'au moment où il arrive à nouveau devant N, pour recommencer le même cycle. Ces appareils sont d'une installation très coûteuse, mais ils représentent un sérieux progrès dans la filtration, qui est ainsi rendue continue et automatique, avec une grande économie de main-d'œuvre, tout en donnant des produits parfaitement homogènes.

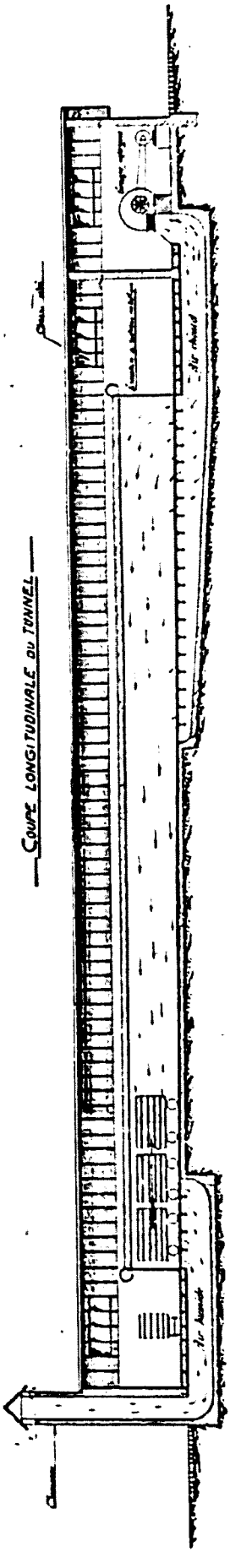


Fig. 23. — Tunnel sécheur.

Séchage. — Quelle que soit la méthode de filtration utilisée, il est nécessaire de sécher complètement les gâteaux obtenus.

Le procédé le plus simple consiste dans l'aménagement d'une pièce de dimensions convenables. Les murs sont garnis de cadres métalliques sur lesquels on peut disposer un grand nombre de claies en bois. D'un foyer extérieur part une série de conduits permettant de faire parcourir aux gaz chauds le plus long chemin possible, avant de s'échapper par une cheminée. Un thermomètre permet de surveiller la tempé-

rature du séchoir, qu'on doit rarement élever au-dessus de 100°. Il est même préférable de se maintenir toujours au-dessous de cette température, car il ne faut pas oublier que certaines couleurs sont très sensibles à l'action de la chaleur et que, pour quelques-unes, il est indispensable de sécher entre 45° et 60°.

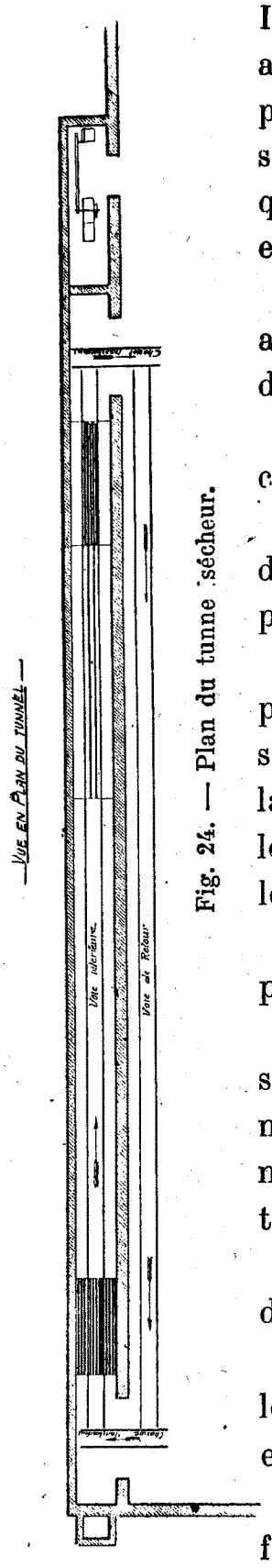


Fig. 24. — Plan du tunnel sécheur.

Les gâteaux sont découpés en petits pains, au moyen de couteaux en bois, et disposés sur des claies en bois garnies de papier.

On peut remplacer ces claies en bois par des claies métalliques à surface émaillée.

Le séchoir étuve comprend enfin une cheminée de dégagement pour la vapeur d'eau, cheminée placée au centre du séchoir.

Ce vieux dispositif est à la fois onéreux et peu pratique. Nous n'insisterons pas sur les séchoirs automatiques, comme le séchoir Huillard, qui ne peuvent trouver que difficilement leur application dans la fabrication des couleurs.

Par contre, dans ce cas particulier, deux dispositifs méritent de retenir l'attention.

Le premier consiste dans l'emploi d'un tunnel sécheur, utilisant un aéro-condenseur permettant de faire servir la vapeur d'échappement de la machine à vapeur au chauffage du tunnel.

La figure 23 représente une coupe longitudinale du tunnel.

Il est constitué par un tunnel plus ou moins long, selon l'importance des quantités à sécher et de la teneur en eau de la matière.

Les deux extrémités du tunnel peuvent être fermées par des portes à rideaux.

La matière à sécher est placée sur des wagonnets qui descendent par leur propre poids, le tunnel ayant une légère pente.

Les wagonnets circulent dans un sens à l'intérieur du tunnel et dans un autre sens à l'extérieur, comme on le voit par un simple examen de la figure 24.

Un ventilateur souffle de l'air dans un aéro-condenseur où circule la vapeur d'échappement, et l'air chaud rencontre les chariots cheminant en sens contraire de l'air. On règle la circulation des wagonnets selon la quantité d'eau à éliminer.

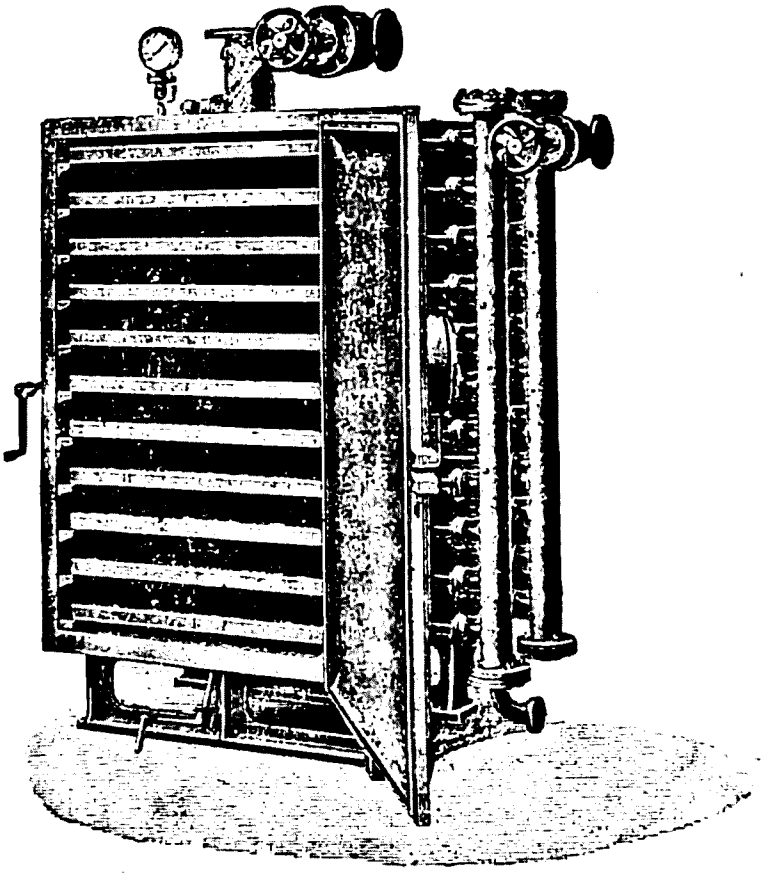


Fig. 25. — Étuve à vide Passburg.

Il est encore plus pratique d'avoir un tunnel sans pente, de sortir le dernier wagonnet quand son contenu est bien sec, de faire avancer tous les autres et d'entrer dans le séchoir un wagonnet fraîchement chargé.

Non seulement ce dispositif est très économique, mais il permet également de conduire le séchage progressivement. Nous l'avons toujours employé avec entière satisfaction, dans tous les cas.

Le second dispositif de séchage est celui dans lequel on utilise le vide.

Le premier modèle employé dans les fabriques de couleurs a été le séchoir système Passburg. La figure 25 montre une étuve à vide de ce système, représentée la porte ouverte.

L'étuve est constituée par une chambre à section rectangulaire, dont l'intérieur est garni d'étagères très rapprochées dans lesquelles on fait circuler de la vapeur ou de l'eau chaude que l'on amène par des tubulures. La fermeture de l'étuve est assurée par une porte à joints. La matière à sécher est mise sur des cadres métalliques placés sur les étagères.

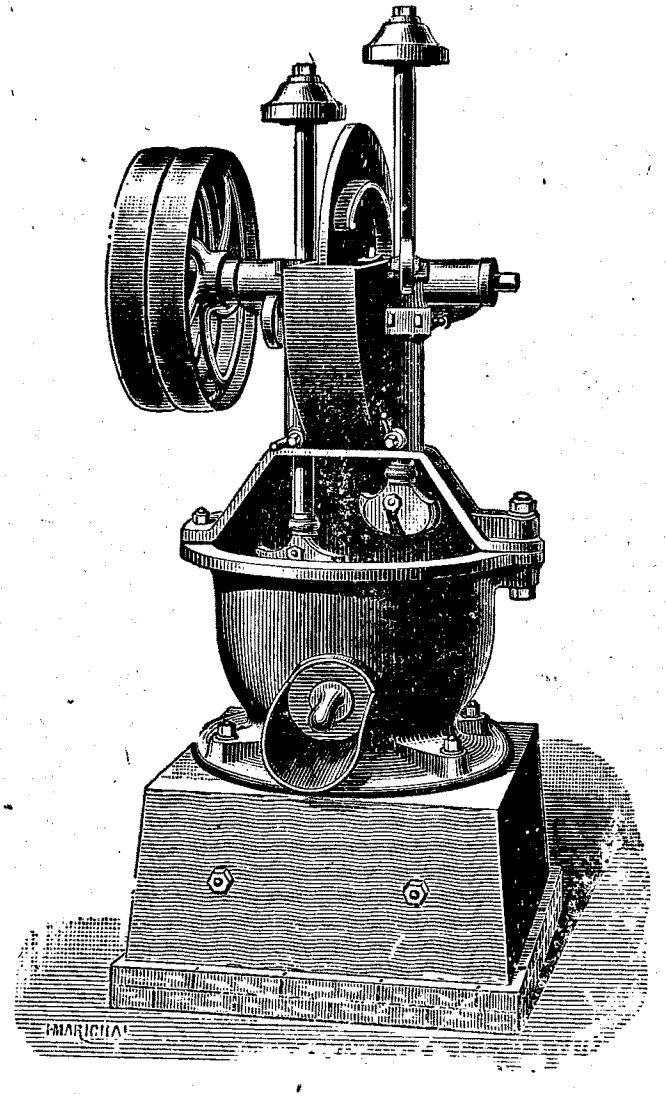


Fig. 26. — Pilerie.

Quand l'étuve est chargée et la porte fermée, on fait un vide partiel à l'intérieur, à l'aide d'une pompe. Il suffit d'un vide peu important pour obtenir l'évaporation de l'eau à 35°. Avec un vide assez parfait, on peut faire tomber cette température à 17°, en faisant simplement circuler la vapeur d'échappement de la pompe à air. Dans ces conditions, on évapore 1 kilogramme d'eau avec $1^{kg},200$ de vapeur.

La température intérieure de l'étuve se règle à l'aide d'une soupape se trouvant sur la conduite de vapeur. Le chauffage se fait simplement par conductibilité, le vide partiel empêchant tout chauffage par rayonnement. C'est un moyen de séchage économique et qui présente cette particularité très intéressante pour les couleurs d'opérer à basse température. Il est tout indiqué

pour un grand nombre de couleurs, mais il ne peut malheureusement pas convenir pour certaines qui, dans ces conditions, se racornissent et prennent mauvais aspect.

Broyage. — Le broyage doit presque toujours être précédé d'un concassage pour réduire en petits fragments les pains sortant du séchoir qui seraient trop gros pour alimenter les meules constituant encore des appareils de broyage très employés.

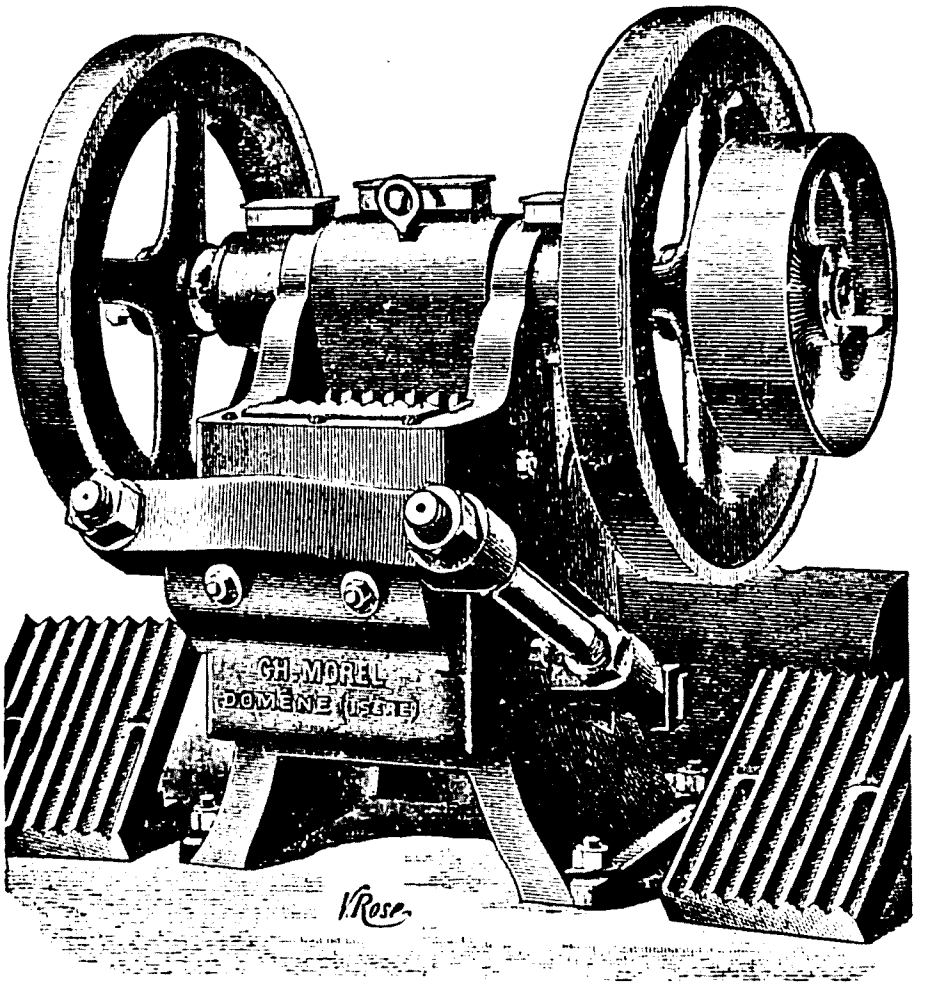


Fig. 27. — Concasseur Blacke.

Quand on opère sur des couleurs naturelles, se présentant en blocs compacts et durs, l'opération du concassage est absolument indispensable. Il faut alors employer des appareils beaucoup plus puissants que pour les couleurs de fabrication, dont le concassage est très facile.

Le concassage peut se faire avec des pileries dans lesquelles deux pilons très lourds, montés par une came, retombent d'un seul coup sur la matière à concasser (fig. 26).

Les concasseurs sont à mâchoires; une des mâchoires est fixe, l'autre reçoit un mouvement alternatif. A l'aide de coins, on peut faire varier l'écartement des mâchoires.

La figure 27 représente un concasseur de ce genre, le concasseur Blacke.

En général, le concassage des couleurs de fabrication se fait avec des appareils beaucoup plus simples, en raison de la facilité avec laquelle on peut le pratiquer, comme, par exemple, des moulins à noix d'assez fortes dimensions. Le broyage proprement dit

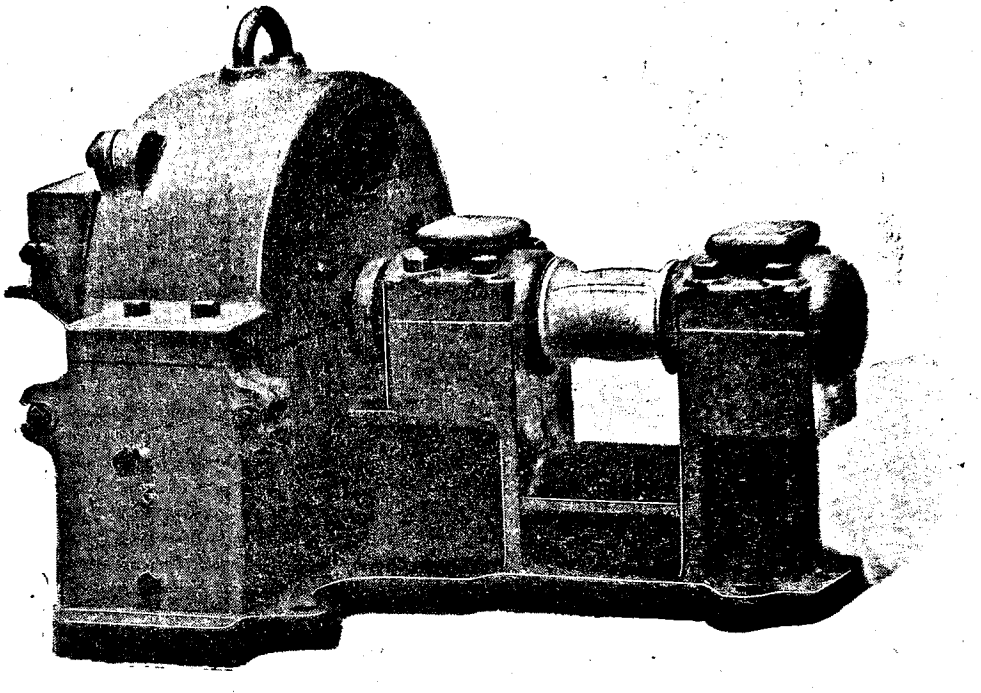


Fig. 28. — Broyeur centrifuge à percussion.

peut se faire en utilisant un grand nombre d'appareils reposant sur des principes divers. On a longtemps employé presque uniquement, et on emploie encore beaucoup, les meules en pierre dure de la Ferté-sous-Jouarre, d'une construction identique à celle des meules servant à la mouture du blé.

Un broyeur à meules se compose de deux meules, une fixe, généralement inférieure, et une tournante.

L'alimentation se fait par le centre et l'évacuation des produits broyés par la circonférence.

Avec un broyeur à meules dont les meules sont bien entretenues, on arrive à une excellente mouture.

Dans d'autres systèmes, on utilise la force centrifuge et la per-

cussion. Tous ces appareils sont des broyeurs genre Carr, ne permettant pas d'arriver à une grande finesse.

La figure 28 représente un de ces appareils. Il est constitué par une enveloppe en fonte très épaisse, qui forme bâti. Les parois intérieures sont garnies de plaques striées interchangeables en fonte dure.

L'arbre en acier porte un tourteau en fonte, muni de battoirs en acier forgé et trempé, extra-dur.

Les grilles sont facilement démontables et l'écartement de leurs barreaux varie avec la finesse désirée.

L'introduction des morceaux se fait par une trémie. Ils sont attaqués et repris par les battoirs, projetés violemment contre les parois, jusqu'au moment où ils sont réduits en une poudre assez fine pour passer par les grilles (fig. 29).

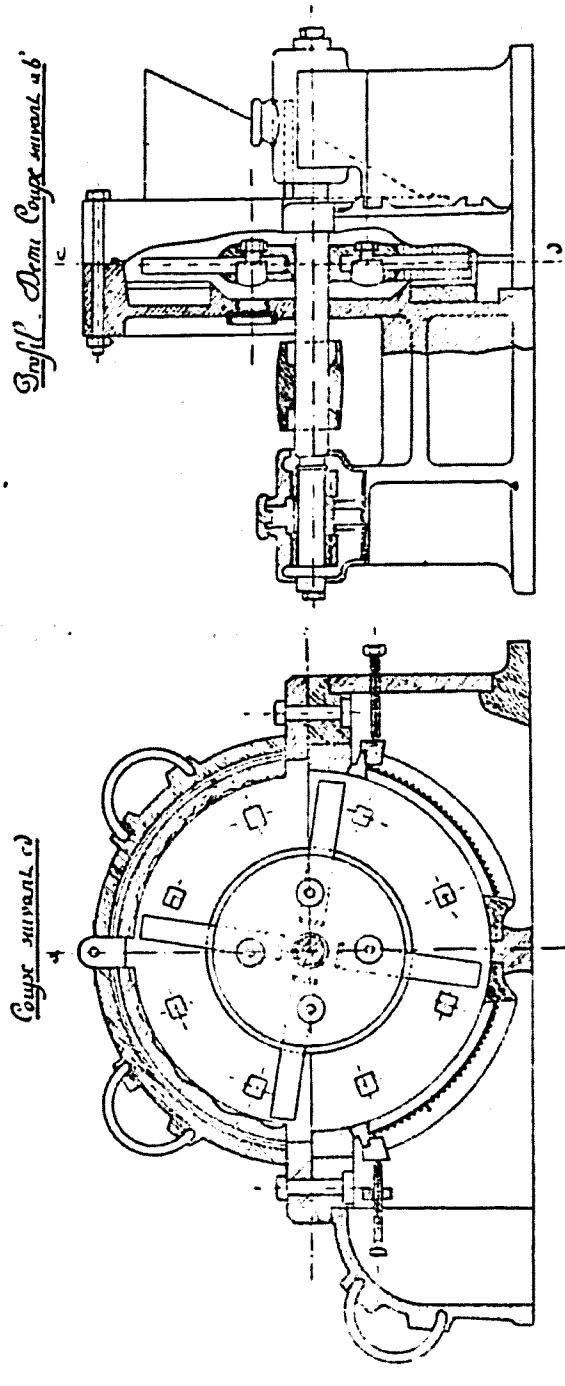


Fig. 29. — Détail du broyeur centrifuge.

Sous le nom de *broyeurs progressifs*, on a construit, sur le même principe, des broyeurs capables de donner une grande finesse.

La figure 30 donne une vue de l'appareil fermé.

A l'intérieur, il y a une paire de plateaux, avec seize, trente-deux ou quarante-huit rainures, selon le degré de finesse recherché. Les disques sont en acier chromé ; ils tournent entre 60 et

120 tours, selon les matières traitées. Il convient de remarquer

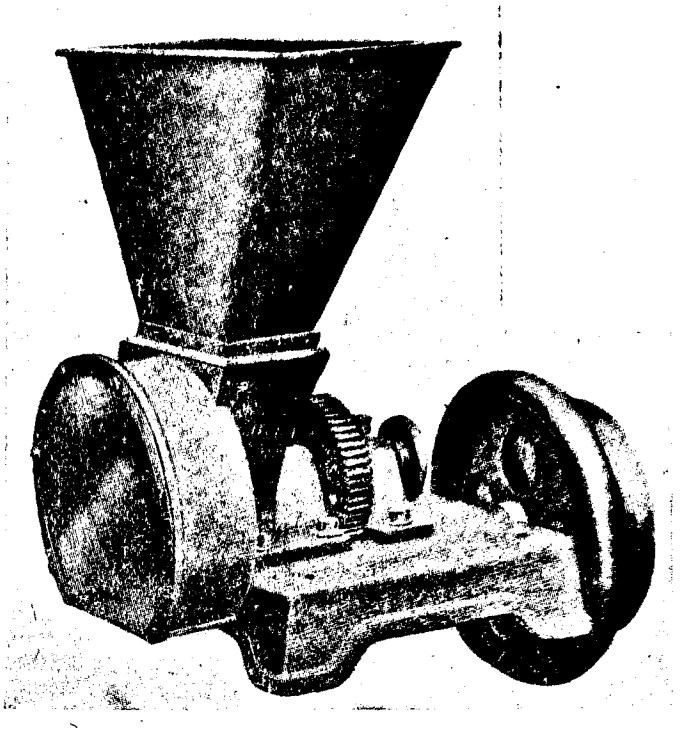


Fig. 30. — Broyeur progressif.

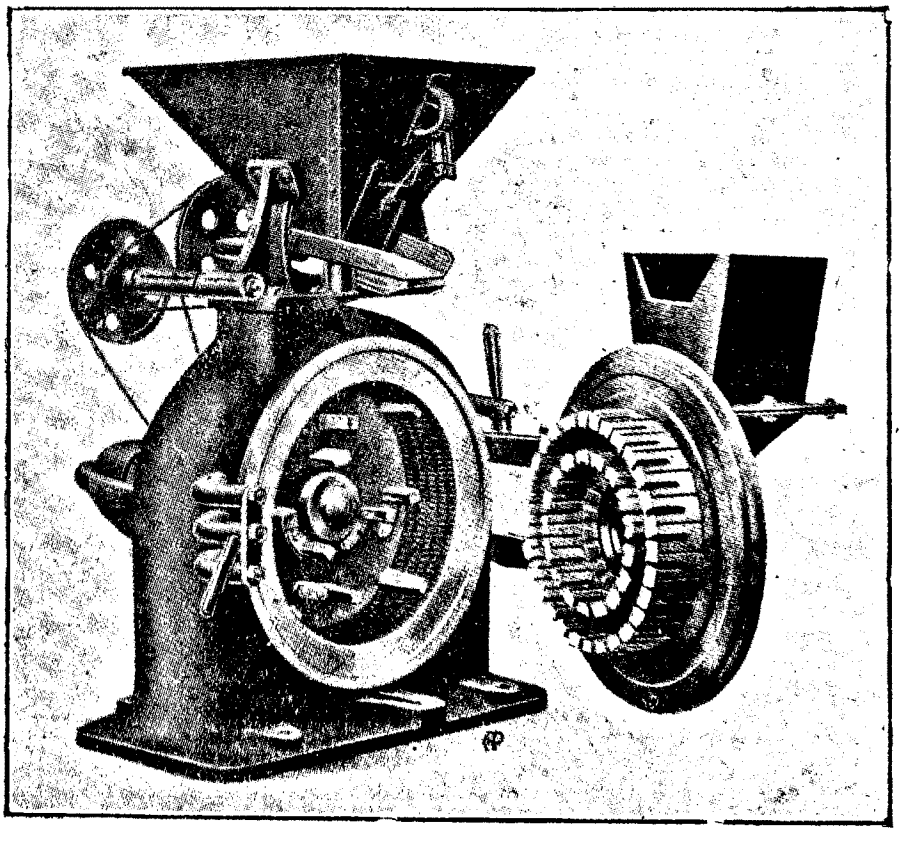


Fig. 31. — Moulin Perfect.

que les divisions des rainures sont logarithmiques ; un des pla-

teaux seulement est mis en mouvement. Le moulin « Perfect », représenté ouvert figure 31, est basé sur le même principe.

Il existe un très grand nombre de modèles de broyeurs à boulets, dans lesquels le broyage est obtenu par des boulets en acier de diverses grosseurs. Pour le déchargement, on remplace le couvercle du trou d'homme par une grille perforée (fig. 32).

On trouve également des broyeurs-mélangeurs qui peuvent conve-

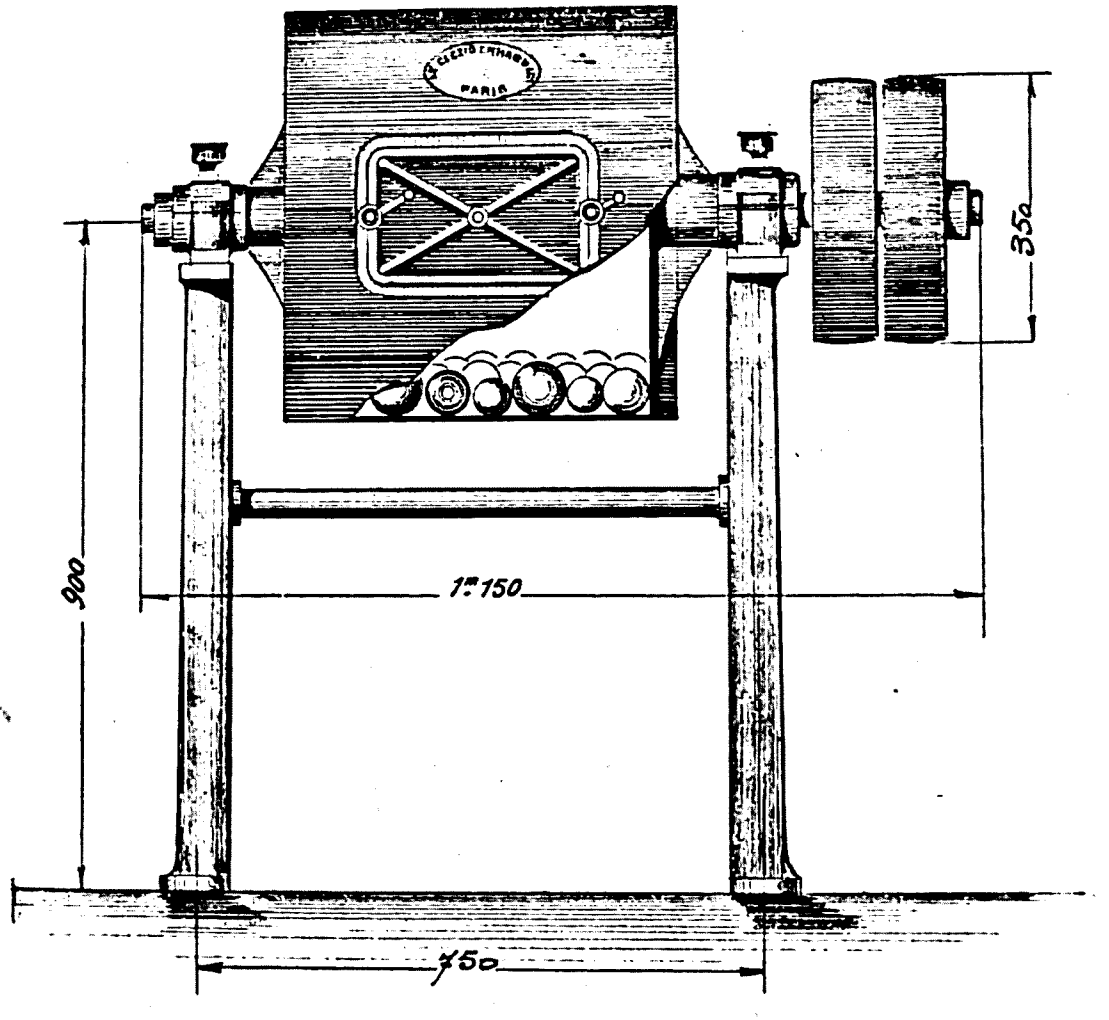


Fig. 32. — Broyeur à boulets.

nir dans bien des cas, mais qui sont surtout très utiles pour la préparation d'une nuance par mélange de couleurs non encore broyées.

La table est creuse et le galet rond est mobile ; des couteaux ramènent constamment la poudre sous le galet (fig. 33).

Le même appareil se construit à table plate et à galet plat, avec vidange automatique (fig. 34).

Sur les principes précédents, avec de simples modifications

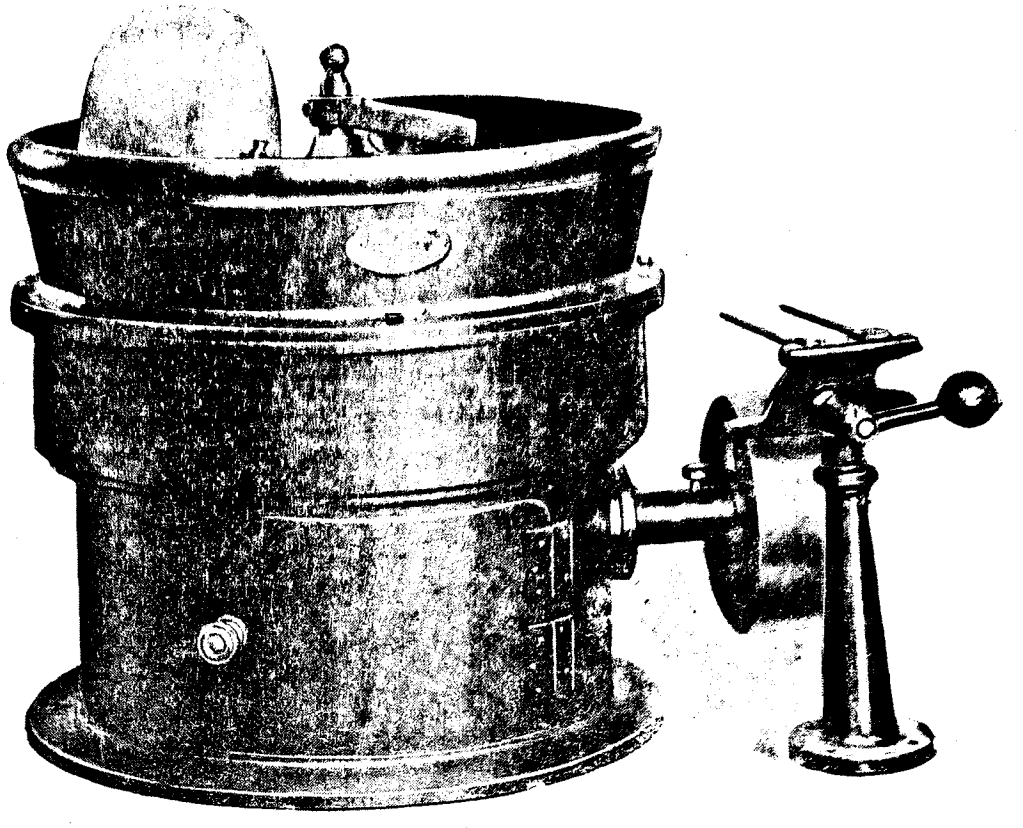


Fig. 33. — Broyeur-mélangeur.

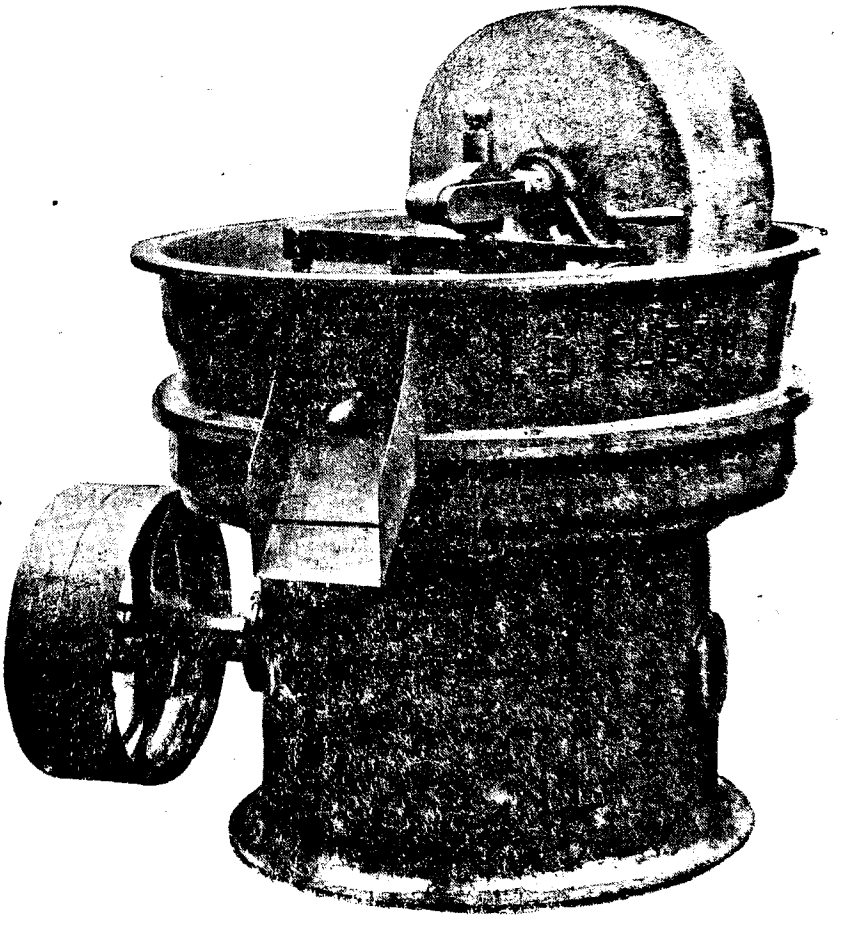


Fig. 34. — Broyeur mélangeur.

dans la construction, on rencontre un très grand nombre de types différents.

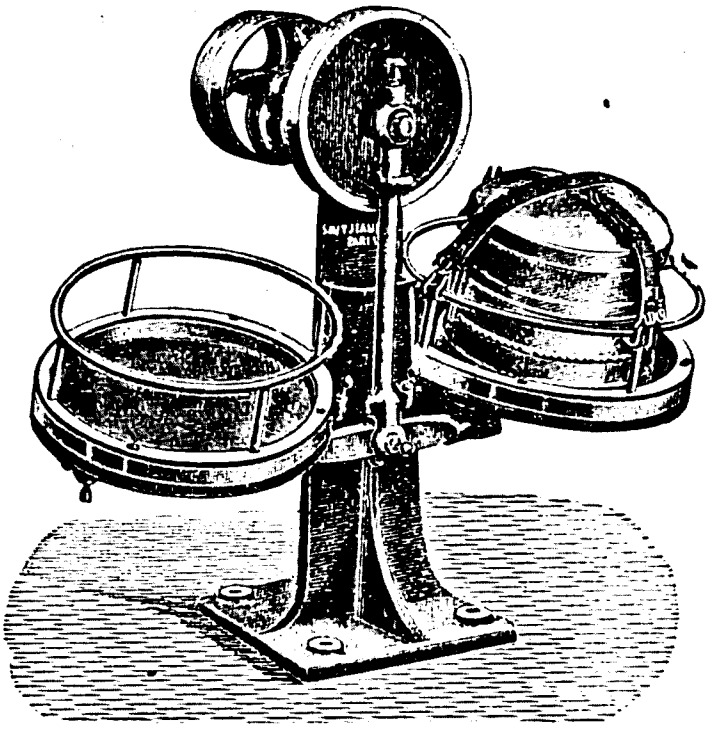


Fig. 35. — Tamiseuse.

Tamisage. — Nous avons vu que la finesse était une qualité

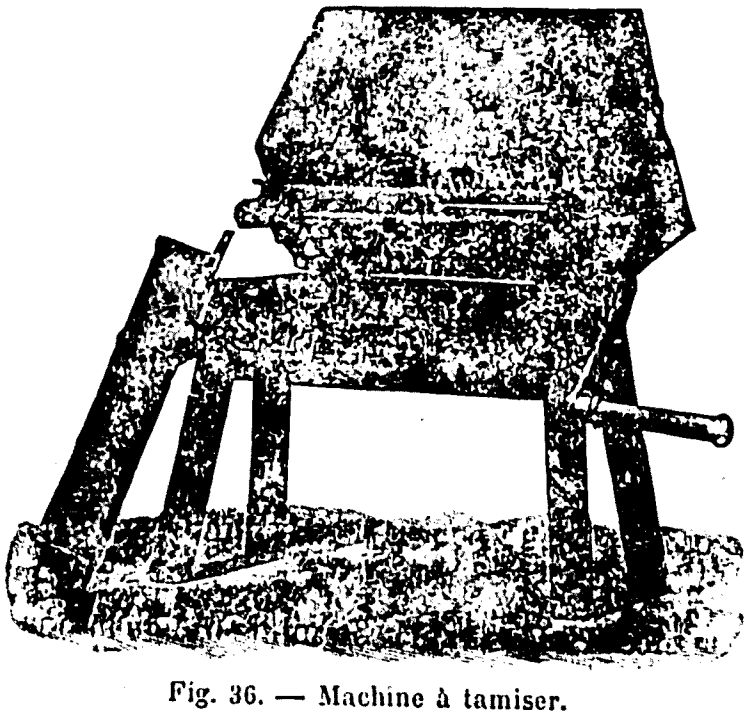


Fig. 36. — Machine à tamiser.

indispensable des couleurs en poudre. C'est pourquoi il faut tou-

jours faire suivre le broyage d'un tamisage. Dans la classe des tamiseurs on a proposé également beaucoup de modèles divers.

Le plus simple dispositif mécanique que l'on puisse employer est celui qu'indique la figure 35.

La tamiseuse est composée de deux tamis fixés sur des plateaux animés de mouvements donnant des secousses.

Nous avons utilisé une machine à tamiser qui nous a donné

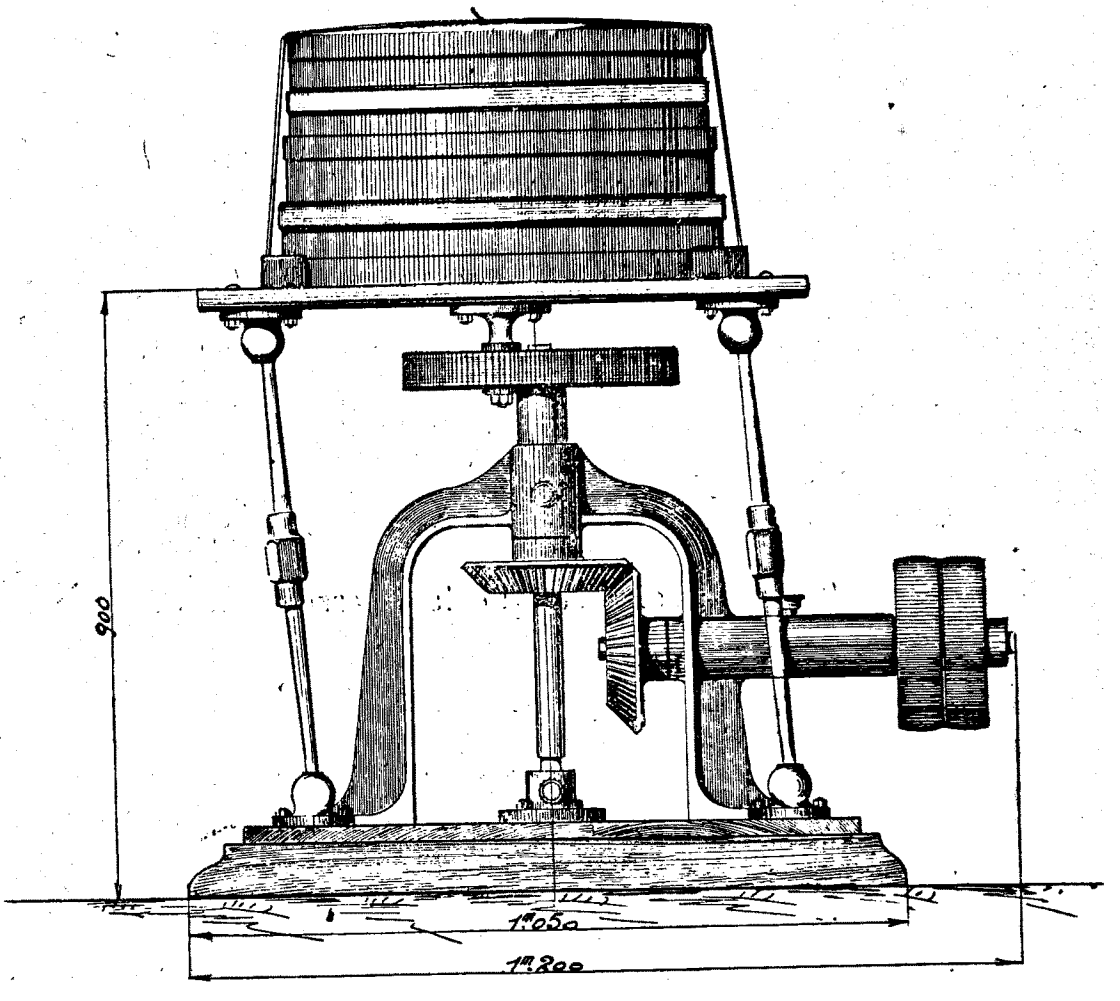


Fig. 37. — Tamiseur à secousses.

de bons résultats, mais dans laquelle les toiles métalliques s'usent assez rapidement.

Le tamis est constitué par un demi-cylindre, cadre sur lequel se fixe la toile métallique. Ce tamis est placé dans une auge en bois et une brosse montée sur un arbre mobile oblige la poudre à passer à travers la toile du tamis. Le refus est recueilli à une extrémité de la machine (fig. 36).

Un tamiseur à poudre par secousses est encore représenté figure 37

C'est un tamis-tambour. Dans la partie supérieure on met la poudre à tamiser, et on recueille le produit tamisé dans la partie inférieure.

Les bluteries sont de beaucoup préférables parce qu'elles permettent un travail continu et donnent un bon rendement.

Dans une caisse extérieure, complètement close, tourne un cylindre garni d'une toile plus ou moins fine (fig. 38).

Sur la surface du cylindre court un ruban de brosse, suivant un tracé hélicoïdal. Le cylindre est légèrement incliné. L'introduction de la poudre se fait par une des extrémités de l'appareil ;

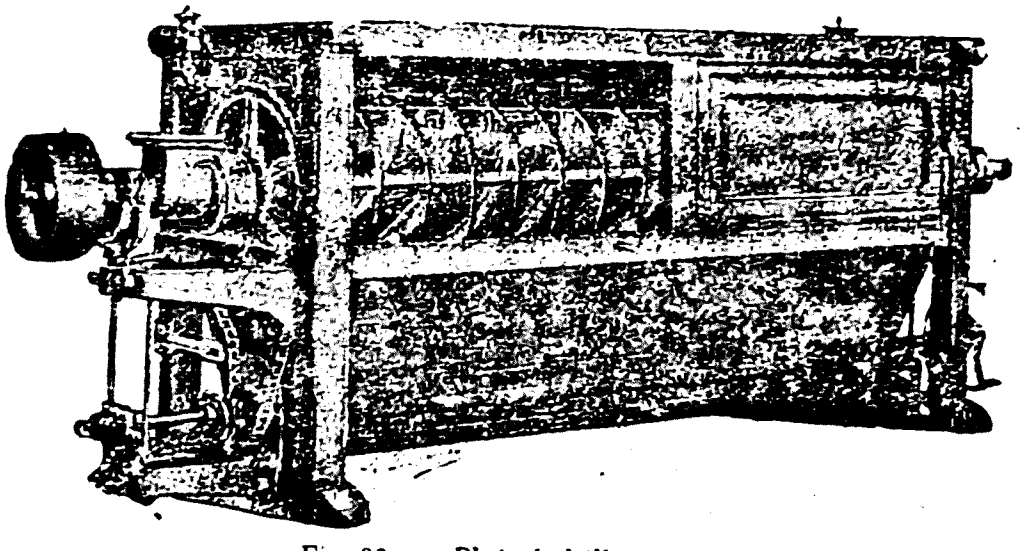


Fig. 38 — Bluterie hélicoïdale.

à l'autre extrémité on recueille le refus. La poudre tamisée est reçue dans des tiroirs.

Cet appareil nous a toujours donné entière satisfaction.

Le blutoir Morel comprend deux tamis coniques renversés, montés comme l'indique la figure 39. Le bâti du blutoir est constitué par une cuvette en tôle.

La poudre à tamiser est amenée par une trémie ; des brosses répartissent la poudre sur le premier tamis où se fait un premier tamisage, complété par un second dans le deuxième tamis. Les tamis sont animés d'un mouvement circulaire et soumis à des trépidations. On voit, au bas de la figure, deux conduits : un pour la poudre tamisée, un pour le refus.

Un excellent moyen d'obtenir des poudres fines sans les ennuis inhérents à tous les tamiseurs est la séparation de la poudre impal-

pable du produit broyé par l'usage des séparateurs à air. La poudre impalpable est entraînée au loin et les parties plus grossières retournent au broyage. Il existe des types différents de séparateurs à air, mais leur installation est toujours onéreuse. Une nouveauté, qui peut présenter de l'intérêt pour les grosses productions de

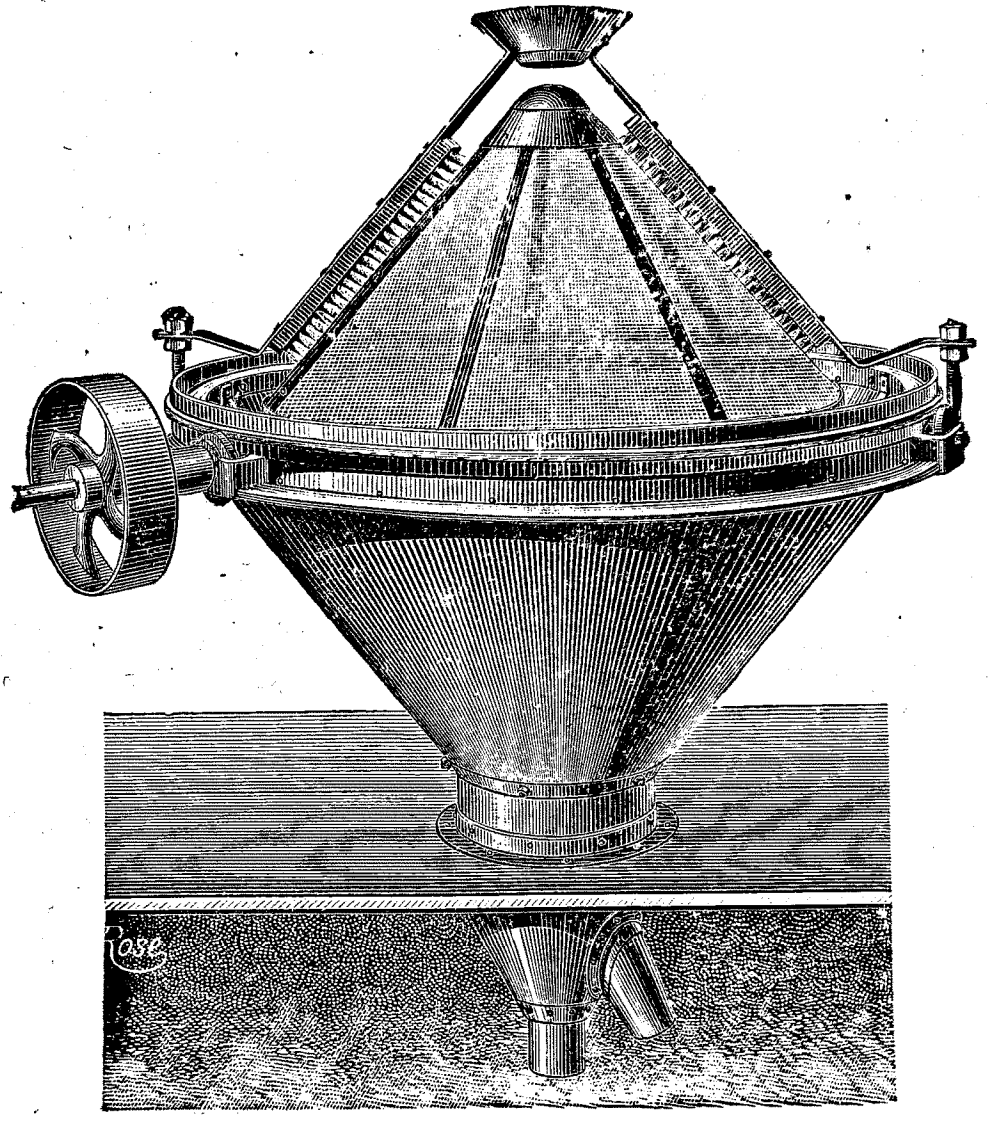


Fig. 39. — Blutoir Morel.

nuances peu différentes, consiste dans l'emploi d'un seul groupe permettant le séchage, le broyage et le tamisage.

Il comprend un broyeur-malaxeur dans lequel on introduit la pâte filtrée qui se trouve malaxée et dont la surface est constamment renouvelée. Un courant d'air sec et chaud chasse l'humidité ; le produit résultant est alors broyé et le courant d'air entraîne une poudre fine qui est recueillie (fig. 40).

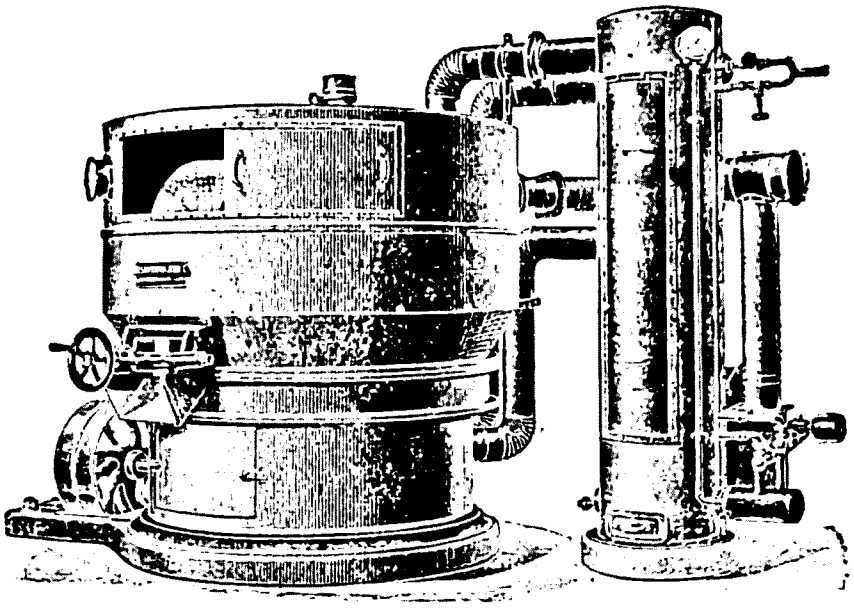


Fig. 40. — Broyeur-malaxeur-sécheur.

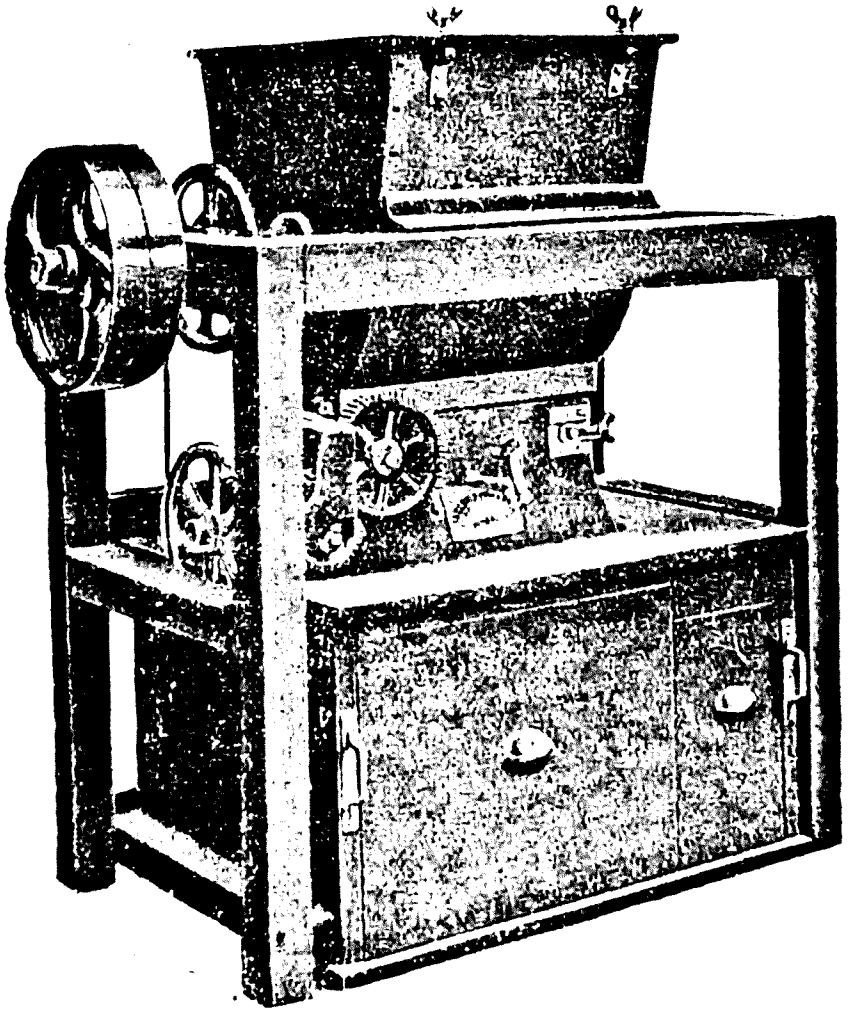


Fig. 41. — Mélangeur-tamiseur.

On peut également combiner le mélange et le tamisage des poudres.

L'appareil se compose d'une partie demi-cylindrique dans laquelle se meut un arbre avec palettes assurant le mélange (fig. 41).

Quand le mélange est bien fait, on ouvre une porte de communication entre le mélangeur et le tamiseur. La matière, poussée par des balais, est obligée de passer à travers le tamis.

Au bas de l'appareil se trouvent deux caisses : dans une on reçoit la matière tamisée, dans l'autre le refus.

CHAPITRE IV

LES CHARGES

Il est assez rare que les couleurs soient employées pures. Tantôt pour réduire le pouvoir colorant, tantôt, surtout, en raison des exigences commerciales, les couleurs sont, comme nous l'avons vu, chargées en cours de fabrication.

Les charges employées dans les fabriques de couleurs sont assez nombreuses, mais la plus importante de toutes est le sulfate de baryte naturel, produit d'une grande densité et d'une faible valeur marchande.

Nous allons examiner les charges diverses dont on fait usage.

Sulfate de baryte.

Les fabricants de couleurs emploient le sulfate de baryte à deux états.

Sulfate de baryte artificiel. — Il est obtenu par précipitation, et c'est Kuhlmann qui le proposa le premier sous le nom de *blanc fixe*. Kuhlmann préparait ce sulfate dans le but d'utiliser les vapeurs acides des fours à soude ou des chambres de plomb. Ces vapeurs étaient envoyées sur de la whitérite et les solutions de chlorure de baryum ainsi obtenues étaient précipitées par l'acide sulfurique.

Kulhmann transformait aussi le sulfate naturel en sulfate artificiel en chauffant avec du chlorure de manganèse, qui était alors un résidu de fabrication, et du charbon :

$$SO^4Ba + MnCl^2 + 4\,C = BaCl^2 + MnS + 4\,CO.$$

Après lessivage, la solution était précipitée par l'acide sulfu-

rique. M. Maistre a fait breveter un procédé qui n'a rien de particulier : il consiste à transformer le sulfate naturel en sulfure, par réduction à l'aide du charbon, et à précipiter la solution de sulfure de baryum par une solution de sulfate de soude (1).

Le sulfate de baryte artificiel provient maintenant des fabriques d'eau oxygénée.

$$BaO^2 + 2\,HCl = BaCl^2 + H^2O^2$$
$$BaCl^2 + SO^4H^2 = SO^4Ba + 2\,HCl.$$

On passe au filtre-presse, et les tourteaux sont lavés dans de grandes cuves. On se contente généralement de deux lavages, car un troisième lavage donne un sulfate moins estimé, parce qu'il est moins onctueux. Le produit est livré en pâte.

Le sulfate de baryte artificiel n'a pas la même structure que le sulfate naturel ; il couvre beaucoup mieux que ce dernier et, de plus, est très fin. C'est ce qui lui donne toute sa valeur dans l'industrie des couleurs, en particulier dans la fabrication des couleurs pour papiers peints.

Bien que résidu de fabrication, le sulfate de baryte artificiel a encore une valeur marchande trop élevée pour constituer la charge des couleurs à bon marché. Il n'est employé que dans des cas particuliers.

Sulfate de baryte naturel. — Le sulfate de baryte naturel est très répandu ; on en exploite des carrières dans beaucoup de pays.

C'est la barytine ou spath pesant, orthorhombique ; le clivage suit les faces de la base du prisme. Les gisements sont en filons ou en nodules ; ils se trouvent parmi les roches sédimentaires. Quand la barytine est en filons, elle est souvent mélangée à de la strontianite.

Les plus grands gisements, sous forme de roches, sont en Westphalie, aux environs de Meggen. Dans cette contrée, il se forme constamment du sulfate de baryte, au milieu de certaines fractures, par précipitation de sels de baryum rencontrant des solutions de sulfates (2).

(1) B. F. 383 758, 1908.
(2) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 763.

Le sulfate naturel est encore très abondant en Belgique, en Hongrie, en France, en Italie et en Espagne.

Voici ses caractéristiques :

Densité D = 4,3 à 4,7 ;
Dureté = 3 à 3,2.

La composition des produits naturels varie beaucoup et les impuretés qui accompagnent le sulfate de baryte sont surtout la silice, l'alumine et l'oxyde de fer. Aussi est-il très rare de rencontrer un sulfate naturel parfaitement blanc, qualité que l'on recherche pour certaines applications.

C'est pourquoi, à côté des sulfates obtenus par simple broyage du produit naturel, se trouvent des sulfates blanchis par des procédés chimiques. Higgins opère comme suit (1) :

Dans de grands bacs en bois, garnis de plomb, on fait un traitement par l'acide sulfurique à 20-30° B. Le temps d'action varie de 6 à 80 heures. On opère à chaud, le fond des bacs étant garni d'une conduite de vapeur percée de trous. On lave, sèche et pulvérise. Quand il y a du bioxyde de manganèse, le produit obtenu est encore jaune rougeâtre. Pour arriver à le faire blanchir, il faut chauffer le sulfate avec du salpêtre, du chlorure de sodium et de l'acide sulfurique, dans un four spécial.

On a également proposé l'emploi du sulfate acide de potassium (2).

L'opération se pratique dans un récipient inattaquable aux acides et doucement chauffé. On fait fondre 100 kilogrammes de sulfate acide de potassium, on ajoute une petite quantité d'acide sulfurique, puis 150 kilogrammes de sulfate naturel en poudre. On chauffe jusqu'à blanchiment, on ajoute de l'eau et on recueille le sulfate blanchi qui est lavé et séché. Les eaux sont évaporées et le produit sec obtenu sert à un nouveau traitement.

Ce procédé nous paraît être fort onéreux.

L'opération doit être faite sur des morceaux assez petits quand

(1) Blanchiment des sulfates de baryte (*Rev. de chim. indust.*, août 1905, d'après *Eng. and Min. Journ.*, 1905, 465).

(2) Société générale d'études, Procédé de blanchiment du sulfate de baryum naturel, B. F. 401 325, 1909.

on veut rendre industriel le traitement aux acides (1). Ce mode de traitement a été décrit avec détails (2). Le minerai est d'abord passé dans un concasseur à mâchoires, puis dans un trommel débourbeur (trous de 1 à 2 millimètres), dans le but de séparer les terres.

Le refus obtenu passe ensuite sur une table de triage, à plan incliné. Cette table est munie d'une toile métallique (trous de 8 à 10 millimètres) et d'une courroie transporteuse.

On peut ainsi diviser le minerai en trois classes, allant des morceaux tout à fait blancs aux morceaux plus ou moins teintés.

La quatrième catégorie, ainsi que les sables provenant des cribles et classeurs, sont blanchis par un traitement à l'acide chlorhydrique ou à l'acide sulfurique.

On opère dans des tambours rotatifs en bois, chaque tambour contenant une charge de 500 à 600 kilogrammes et tournant à 30 tours à la minute.

On verse d'abord 100 litres d'acide sulfurique à 20° B. ; on laisse tourner pendant une demi-heure, en laissant échapper les gaz. On ajoute alors 15 kilogrammes d'acide sulfurique à 66° B., puis on laisse tourner le tambour pendant une heure. Après addition de 0^{kg},250 de chlorure de chaux et nouvelle agitation d'une demi-heure, le sulfate est généralement bien blanchi. On décante l'acide qui surnage et on le met de côté pour une autre opération.

Le sulfate blanchi est lavé par agitation, jusqu'au moment où les eaux de lavage sortent parfaitement neutres.

Un mode opératoire plus économique consiste à déverser l'acide chaud au moyen d'un monte-jus en plomb durci, alimenté par de la vapeur d'eau. Dans ces conditions, on réduit sensiblement la durée du traitement.

On peut sécher le sulfate à l'air libre, mais on a trouvé un avantage à employer un séchoir vertical à air chaud, séchoir à cônes et hélices, dont le mouvement projette le produit humide au fur et à mesure qu'il descend d'un cône sur l'autre.

Pour obtenir une bonne finesse, le broyage doit être fait sur un

(1) Baritas Iris, B. F. 486 658, 1918.
(2) A. Mathieu, Le sulfate de baryte (*Rev. des prod. chim.*, avril 1918).

produit très sec. Il se pratique aux meules ou aux broyeurs à boulets.

Ce traitement permet d'arriver à un sulfate de baryte naturel très blanc et très pur.

Un procédé de blanchiment n'utilisant pas de produits chimiques consiste à chauffer dans un four les morceaux concassés : les plus purs éclatent les premiers, la silice n'éclate pas. On sépare ensuite sur une grille. En partant d'un minerai à 4 p. 100 de silice et 0,25 p. 100 d'oxyde de fer, on obtient un sulfate purifié ne tenant que 0,5 p. 100 de silice et 0,1 p. 100 d'oxyde de fer, et un refus où il y a 7,5 p. 100 de silice et 0,4 p. 100 d'oxyde de fer (1).

La composition des divers sulfates naturels montre combien ces produits sont variables.

Voici trois analyses, sans indication d'origine (2) :

	1	2	3
Sulfate de baryte.....	97,50	94,10	92,60
— de strontiane	0,85	»	»
— de chaux	0,80	3,40	5,40
Oxyde de fer	0,15	2,50	1,50
Eau.....	0,50	»	1,50

Il est à remarquer que, pour beaucoup de raisons, on a souvent intérêt à connaître la composition exacte d'un sulfate employé pour des usages déterminés. C'est ainsi qu'une faible proportion d'oxyde de fer et de silice rend le sulfate qui en contient peu propre à la charge des pigments blancs broyés. La présence de chaux gêne beaucoup dans la charge de certaines couleurs.

Nous avons examiné un grand nombre de types de sulfate de baryte et nous donnons ci-après les résultats analytiques pour produits naturels et blanchis aux acides (3).

Sulfate de baryte français.

	1	2	3	4
Perte au feu.....	0,13	0,40	0,70	0,42
Silice.....	1,75	1,90	1,90	2,85

(1) Teillard, B. F. 538 345, 1922.
(2) Dictionnaire de chimie industrielle.
(3) Ch. Coffignier, Le sulfate de baryte naturel (*Rev. de chim. indust.*, décembre 1920).

Alumine.....	0,15	0,60	0,75	0,35
Oxyde de fer	0,10	0,25	0,35	0,10
Sulfate de baryte ..	97,85	96,80	96,25	96,20

Le sulfate n° 1 est assez pur, mais il est loin d'être d'un blanc parfait. Les trois analyses suivantes ont été faites sur des produits très blancs :

	1	2	3
Perte au feu.....	0,40	0,40	0,16
Silice.....	1,60	1,70	2,90
Alumine.....	0,25	0,20	0,55
Oxyde de fer.....	0,10	0,10	0,05
Sulfate de chaux.....	0,55	0,60	»
— de baryte.....	96,95	96,90	97,30

Certains sulfates français tiennent une proportion plus ou moins forte de fluorure de calcium, ce qui peut présenter un certain intérêt dans les opérations de blanchiment par traitement aux acides

	1	2	3
Perte au feu.....	0,20	0,24	0,25
Silice.....	2,25	2,35	2,80
Alumine.....	0,25	0,70	3,00
Oxyde de fer.....	0,15	0,20	0,30
Fluorure de calcium.....	0,80	3,90	6,50
Sulfate de baryte.....	96,30	92,55	87,10

Sulfate de baryte espagnol.

Le sulfate de baryte espagnol est généralement de très belle qualité, bien blanc et très fin.

Nous avons classé ci-dessous d'après les provenances et d'après les qualités.

	1 A	2 A	3 A
Perte au feu	0,64	1,47	1,56
Oxyde de fer et alumine.....	0,19	0,49	0,92
Sulfate de chaux	0,20	0,48	0,78
— de baryte.....	98,97	97,38	96,20

	1 B	2 B	3 B
Perte au feu.....	0,16	0,55	0,42
Silice.....	0,25	0,47	1,10
Oxyde de fer et alumine..	0,15	0,35	0,45
Sulfate de chaux	Néant.	Traces.	0,60
— de baryte.....	99,38	98,50	97,35

	1 C	2 C
Perte au feu.....	0,14	0,10
Silice.....	0,05	0,60
Oxyde de fer et alumine.....	0,07	0,30
Sulfate de chaux.....	Néant.	1,35
— de baryte.....	99,60	97,55

Le sulfate espagnol est donc toujours à haute teneur en sulfate de baryte et contient généralement peu de silice.

Le type 1 C, supérieur comme pureté au type 1 B, est pourtant un peu moins blanc.

Sulfate de baryte italien.

C'est un sulfate très irrégulier, qui contient parfois des quantités considérables de silice.

Nous rangeons les qualités ci-dessous comme pour le sulfate espagnol :

	1 A	2 A	3 A
Perte au feu.....	0,18	0,20	1,56
Silice.....	8,90	22,90	2,00
Oxyde de fer.....	0,25	0,40	0,50
Alumine.....	0,45	2,20	0,40
Oxyde de manganèse....	Néant.	0,05	Traces.
Sulfate de baryte.....	90,10	74,15	95,50

La teneur très anormale en silice du type 2 A a été vérifiée par un second dosage.

	1 B	2 B	3 B
Perte au feu.....	0,18	0,18	0,13
Silice.....	4,35	2,65	9,90
Oxyde de fer et alumine ..	0,12	0,10	0,35
Sulfate de chaux.....	Néant.	Néant.	0,60
— de baryte.....	95,25	97,00	88,90

Les deux premiers types sont d'une belle blancheur.

	1 C	2 C	3 C
Perte au feu.....	0,28	0,62	0,46
Silice.....	1,30	2,10	2,75
Alumine.....	0,10	0,15	0,25
Oxyde de fer.....	0,35	0,55	2,40
— de manganèse.....	Traces.	0,07	0,20
Sulfate de baryte	97,90	96,42	93,85

Sulfate de baryte allemand.

Le sulfate de baryte allemand est onctueux et très fin ; il a toujours été très apprécié.

	1 A	2 A	3 A	4 A	5 A
	—	—	—	—	—
Perte au feu	0,08	0,14	0,16	0,23	0,30
Silice.....	0,85	1,50	1,35	0,90	1,35
Alumine.....	0,02	0,28	0,20	0,40	1,10
Oxyde de fer.....	0,02	0,25	0,48	0,20	0,53
— de manganèse ...	Néant.	Néant.	Néant.	0,05	0,12
Sulfate de baryte.....	99,00	97,80	97,65	98,20	96,55

	1 B	2 B	3 B	4 B
	—	—	—	—
Perte au feu.....	0,25	0,32	0,38	1,38
Silice.....	1,35	1,40	1,65	2,10
Fluorure de calcium.....	2,15	2,45	1,95	4,06
Alumine.....	0,35	0,20	0,45	2,10
Oxyde de fer.....	0,25	0,20	0,40	0,95
— de manganèse	Néant.	Néant.	Traces.	0,05
Sulfate de baryte	95,60	95,40	95,15	89,40

Une des premières qualités que l'on demande au sulfate de baryte est la finesse, qu'on exige aussi parfaite que possible. Il faut que tout passe, au moins, au tamis 240. Dès qu'il y a une certaine proportion de silice, le sulfate paraît rêche.

On apprécie la blancheur en examinant comment le produit se comporte quand on le traite par l'essence de térébenthine, qui est ajoutée goutte à goutte. On constate toujours une légère coloration ; mais, alors que certains types changent à peine, d'autres prennent des colorations jaunâtres, grisâtres et même d'un brun noir.

D'une manière générale, la coloration est d'autant plus jaunâtre que la teneur en oxyde de fer est plus élevée. L'expérience faite sur les types dont les analyses ont été données plus haut montre qu'avec 0,15 p. 100 d'oxyde de fer et d'alumine, la coloration est à peine sensible ; dès qu'on atteint 0,35 p. 100, la coloration est déjà très nette.

La coloration grise paraît être due à la silice. A 2 p. 100 de silice, la coloration est légèrement grise, quand il y a 0,35 p. 100

d'oxyde de fer. Elle passe au gris net quand on trouve plus de 2 p. 100 de silice et 0,55 p. 100 d'oxyde de fer.

La présence d'oxyde de manganèse produit la coloration brune. Elle est déjà marquée quand il y en a 0,05 p. 100. Avec 0,20 p. 100 et 2,40 p. 100 d'oxyde de fer, la coloration est nettement brun foncé.

On peut estimer comme suit la production française en sulfate de baryte, pour l'année 1913 (1) :

	Tonnes.
Hautes-Pyrénées	420
Var	600
Cantal	700
Haut-Rhin	1 000
Rhône	1 500
Lozère	2 400
Haute-Loire	3 400
Lot	3 600
	13 620

Insuffisante pour la consommation. Pendant la même année, nous avions reçu de l'étranger :

	Tonnes.
Divers	0,5
Allemagne	6 160,8
Belgique	9 722,5
	15 883,8

Pendant la guerre, le sulfate de baryte étranger nous venait d'Espagne et d'Italie :

	Tonnes.
1914	10 163
1915	633
1916	5 381

Analyse. — L'analyse qualitative se pratique ainsi :

On constate d'abord qu'il n'y a ni dissolution, ni dégagement gazeux par attaque à l'acide nitrique et qu'une ébullition avec une solution d'acétate d'ammoniaque ne donne pas de dissolution. On fond alors avec un mélange de carbonate de soude et de carbonate de potasse, on reprend par l'eau chaude et filtre : la

(1) *Rev. des prod. chim.*, avril 1918.

solution donne la réaction de l'acide sulfurique. L'insoluble est dissous dans l'acide chlorhydrique et la solution neutralisée doit donner un précipité jaune avec le chromate de potassium.

Pour l'analyse quantitative : fondre 2 grammes de sulfate avec un mélange des deux carbonates alcalins ; reprendre la masse par l'eau et filtrer. Le liquide filtré est acidulé et évaporé à sec pour insolubiliser la silice. On reprend ensuite par l'eau. Il reste sur le filtre du carbonate de baryum, du carbonate de calcium (quand il y a du calcium), de l'oxyde de fer et une faible quantité de silice et d'alumine. On attaque cet insoluble par l'acide chlorhydrique étendu d'eau ; il ne reste qu'un peu de silice sur laquelle on filtre la silice insolubilisée comme il est dit plus haut. Il peut y avoir également un peu de sulfate de baryte. On calcine dans une capsule en platine tarée, puis on chasse la silice par traitement à l'acide fluorhydrique. On a la silice par différence. S'il reste du sulfate de baryte, on le calcine avec le sulfate précipité des deux solutions.

Dans la solution, on dose le fer et l'alumine par l'ammoniaque, puis la chaux par l'oxalate d'ammoniaque. Quand on reconnaît qualitativement la présence de l'acide fluorhydrique, on transforme tout le calcium à l'état de fluorure, ce qui ne donne forcément pas la teneur exacte en fluorure de calcium.

Carbonate de chaux.

Dans la fabrication des couleurs et des peintures, on emploie le carbonate de chaux naturel et le carbonate de chaux précipité.

Carbonate de chaux artificiel. — Il est obtenu par précipitation et se présente sous l'aspect d'une poudre très blanche, très légère et très fine, d'une grande pureté. Il entre dans la composition des savons dentifrices et constitue la charge de certaines couleurs pour lesquelles on recherche une grande légèreté, comme les rouges dits *rouges extra-légers*.

Carbonate de chaux naturel. — Les variétés sont nombreuses : *craie*, *aragonite*, *calcite*, *marbre*, etc.

L'aragonite, dont la densité est comprise entre 2,9 et 3, et la

dureté entre 3,5 et 4, est un produit de décomposition, que l'on trouve dans les dépôts de sources chaudes ; il existe aussi dans les coquilles d'un certain nombre de mollusques. En chauffant l'aragonite, on la transforme en calcite.

La dureté de la calcite, ou *spath d'Islande*, n'est que de 3 ; sa densité est comprise entre 2,6 et 2,8. C'est également un produit de décomposition, qui accompagne certains sédiments, des schistes cristallins et beaucoup de roches.

On admet que la calcite, ainsi que d'autres carbonates, sont formés par l'action des eaux chargées d'acide carbonique sur beaucoup de silicates (1).

On distingue la calcite de l'aragonite en traitant à chaud par une solution de nitrate de cobalt : la calcite reste d'abord incolore et passe ensuite lentement au bleu ; l'aragonite donne immédiatement une coloration lilas.

La variété de carbonate de chaux appelée marbre est compacte : c'est une roche cristalline, grenue, parfois colorée par la présence d'oxydes. Sous l'influence de la chaleur et de la pression, on peut transformer le marbre en calcaire ordinaire.

Le marbre blanc pulvérisé constitue un carbonate de chaux très pur, contenant plus de 99 p. 100 de carbonate de chaux.

Il existe également d'autres variétés de carbonate de chaux qui, après traitement simple, donnent une charge d'une pureté et d'une finesse comparables à celles du marbre en poudre (carbonate de chaux, 99,30 ; oxyde de fer, 0,10).

La craie est un calcaire très blanc et très friable, d'une teneur assez variable en carbonate de chaux, ne dépassant pas parfois 55 à 60 p. 100. Elle est souvent accompagnée de pyrite et de glauconie (silicate complexe de fer, d'aluminium et de potassium).

Il existe des dépôts très abondants de craie qui, après traitement, donnent un carbonate de chaux plus pur, vendu dans le commerce sous les noms suivants : *blanc d'Espagne*, *blanc de Meudon*, *blanc de Bougival*, *blanc de Troyes*, etc.

Le traitement est simple (2), mais exige beaucoup de place. Les craies sont lavées et on en sépare les impuretés par passage du

(1) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 633.
(2) Ch. Coffignier, Le carbonate de chaux (*Rev. chim. indust.*, fév. 1920).

fait obtenu dans une série de bassins. Dans le premier bassin, les impuretés les plus grosses sont enlevées et, après un repos suffisant dans d'autres bassins, on recueille un dépôt purifié qui est moulé en pains. Les pains sont mis à sécher dans des séchoirs à air libre.

On rencontre certaines craies naturelles qui sont assez pures pour être employées directement.

Voici, par exemple, la composition d'une craie naturelle de la Marne :

Humidité	13,20
Carbonate de chaux	84,00
Silice, oxyde de fer et alumine	2,80

La composition ci-dessous est celle d'une craie de l'Yonne :

Chaux	54,50
Perte au feu	43,80
Silice	0,55
Alumine	0,60
Oxyde de fer	0,20
Magnésie	0,10
Acide sulfurique	0,20

Cette craie contient 98,30 p. 100 de carbonate de chaux.

Nous avons analysé deux blancs lavés de la région de l'Oise :

	1	2
Chaux	50,90	54,58
Acide carbonique	40,45	43,44
Silice	7,72	1,06
Alumine	0,15	0,11
Oxyde de fer	0,14	0,13
Magnésie	0,46	0,54
Humidité	0,12	0,10

Le premier contenait donc 91,35 p. 100 de carbonate de chaux, et le second 98,02 p. 100.

Analyse. — Le carbonate de chaux est soluble dans l'acide chlorhydrique avec dégagement gazeux d'acide carbonique ; également soluble dans l'acide nitrique. Les solutions additionnées d'ammoniaque et d'oxalate d'ammoniaque donnent un précipité blanc.

Pour l'analyse quantitative, on suit la marche ordinaire pour séparer les métaux indiqués plus haut.

Sulfate de chaux.

Le sulfate de chaux naturel $SO^4Ca\ 2\ H^2O$ est encore appelé *blanc minéral.*

Le gypse naturel se trouve dans presque toutes les formations et se rencontre en grande abondance. Sa densité est 2,3 et sa dureté est comprise entre 1,5 et 2.

Les plus belles variétés sont connues sous le nom d'*albâtre.*

Il se dissout une partie de gypse dans 420 parties d'eau ; la solubilité est plus marquée dans l'acide chlorhydrique faible. Un peu au-dessus de 100°, le gypse se transforme en sous-hydrate $SO^4Ca\ 1/2\ H^2O$.

Le sulfate de chaux est beaucoup moins couvrant que le sulfate de baryte, ce qui fait que son emploi comme charge est assez limité. Mais il est très employé dans la fabrication des siccatifs en poudre. A ce sujet, on a signalé qu'ajouté à l'oxyde de zinc, il donnait un mélange ayant des propriétés siccatives plus marquées (1).

Bien que le produit soit de très faible valeur, on a proposé de le préparer artificiellement, en utilisant les résidus de fabrication de la soude ou de la potasse caustique qui sont constitués par du carbonate de chaux impur.

Amenés à l'état de lait, on élimine les impuretés par passage sur une série de tamis, puis on traite le lait purifié par l'acide sulfurique : le sulfate précipité est lavé et passé au filtre-presse (2).

Les produits naturels sont généralement très purs, comme le montre l'analyse ci-dessous d'un sulfate français :

Humidité	0,15
Perte au feu	19,95
Silice	Néant.
Alumine	Traces.
Oxyde de fer	—
Sulfate de chaux	79,85

(1) Sacher, *Farben Zeit.*, 1912.
(2) Herman, La Jamaïque, Brevet étr., 1898.

Analyse. — L'identification du sulfate de chaux se fait par traitement à l'acide chlorhydrique faible et chaud, qui donne, avec une petite quantité de sulfate, une solution sans dégagement gazeux. La solution donne un précipité blanc avec le chlorure de baryum. Additionnée d'ammoniaque et d'oxalate d'ammoniaque, elle donne également un précipité blanc.

L'analyse quantitative se pratique comme une analyse ordinaire.

Blanc de silice.

Le blanc de silice est obtenu par calcination au rouge d'une variété de silice hydratée qui se rencontre surtout en Angleterre. Ce sont des dépôts naturels, qu'on lave avant calcination. Le produit qui en résulte est alors très blanc, très fin et onctueux. Il contient plus de 90 p. 100 de silice anhydre. Densité, 2,2 à 2,3 ; dureté, 6 à 7.

C'est une charge intéressante sous ce rapport qu'elle permet d'obtenir des couleurs peu denses, donnant des peintures n'ayant pas tendance à tomber au fond des camions.

Bien que son prix soit plus élevé que celui du sulfate de baryte, le blanc de silice constitue la charge des verts à voitures dits *verts légers*.

Analyse. — Le blanc de silice est à peu près complètement insoluble dans l'acide nitrique *chaud*. Fondu avec un mélange de carbonate de soude et de carbonate de potasse, il donne une masse que l'on peut dissoudre dans l'eau chaude.

La solution traitée par l'acide chlorhydrique, puis évaporée au bain-marie, laisse déposer un précipité floconneux insoluble dans les acides.

Talc.

Le talc est un silicate hydraté de magnésium, que l'on désigne également sous les noms de *craie de Briançon* et de *pierre à savon*. Dureté, 1 ; poids spécifique, 2,7. On le rencontre dans les schistes cristallins.

Le broyage du talc est facile ; la poudre obtenue est fine et douce au toucher. Les talcs contiennent souvent du fer ; c'est pourquoi leur couleur varie du blanc au blanc verdâtre.

C'est une charge assez peu employée, que l'on retrouve surtout dans certains bleus. Le talc est utilisé pour satiner les papiers peints.

Analyse. — On caractérise le talc par une méthode analogue à celle utilisée pour le blanc de silice. Dans la solution chlorhydrique dont on a séparé la silice, on recherche le magnésium.

Kaolin.

Le kaolin se rencontre en Allemagne et en Autriche surtout, mais en général dans toute l'Europe, en Chine, au Japon et en Amérique. Les principaux gisements français sont dans l'Allier et dans la Haute-Vienne (1).

C'est un silicate hydraté d'aluminium, répondant à la formule Al^2O^3, 2 SiO^2, 2 H^2O, ce qui lui donne la composition suivante, quand il est pur (2) :

Alumine	39,56
Silice	46,50
Eau	13,94

Dureté, 1. Poids spécifique, 2,5.

Il provient surtout de la décomposition du feldspath.

La poudre est douce au toucher et très onctueuse.

Charge employée dans les mêmes cas que le talc ; matière première dans la fabrication du bleu d'outremer.

Analyses de kaolins anglais (3) :

	1	2	3
Humidité à 110°	3,75	6,56	3,80
Eau de constitution	13,33	16,58	13,86
Silice	42,73	40,84	43,64
Alumine	38,54	47,00	37,82
Oxyde de fer	0,75	0,60	0,46

Analyse. — Comme celle du talc.

Amiante.

L'amiante est un silicate de calcium et de magnésium, provenant de la décomposition de certaines roches. On l'appelle encore *asbeste*.

(1) C. Bischof, Les argiles réfractaires, p. 50.
(2) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 256.
(3) Sauvageot, La fabrication du bleu d'outremer (*Rev. des prod. chim.*, 15 mars 1921).

On en connaît un grand nombre de variétés ; les deux principales sont (1) :

1° L'amiante amphibole, contenant :

Silice	57,7
Chaux	13,4
Magnésie	28,9

2° L'amiante chrysotile, contenant :

Silice	43,5
Chaux	43,5
Magnésie	13

Les gisements exploités industriellement se trouvent en Italie et au Canada.

La première a des fibres longues et ténues, et peut se filer facilement. Composition de deux types :

	1	2
Silice	57,50	61,51
Magnésie	23,09	30,93
Chaux	13,42	3,70
Oxyde de fer	3,88	0,12
Alumine	»	0,83
Eau	2,36	2,84

L'exploitation de l'amiante du Canada n'a commencé qu'en 1878. En 1904, la production atteignait déjà 48 000 tonnes (2).

Composition de deux types :

	1	2
Silice	44,05	55,19
Magnésie	39,24	31,58
Oxyde de fer	2,53	1,70
Alumine	»	1,40
Eau	13,49	10,62

C'est une serpentine.

La densité de l'amiante est comprise entre 2,3 et 2,9.

L'amiante résiste aux hautes températures et conduit mal la chaleur ; elle est incombustible et résiste aux agents chimiques.

Ce sont ces propriétés qui la font employer comme charge dans différentes peintures ignifuges.

(1) L'industrie de l'amiante (*Revue de chimie indust.*, janvier 1911).
(2) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 570.

DEUXIÈME PARTIE

FABRICATION DES COULEURS

CHAPITRE PREMIER

LES LAQUES

Les matières colorantes sont susceptibles d'être employées en peinture. Quand elles sont insolubles, elles peuvent constituer la base de certaines couleurs, dites *laquées*.

Quant aux matières colorantes solubles dans l'eau, elles permettent d'obtenir, en les rendant insolubles, des couleurs particulières qui ont reçu le nom de *laques*. Les méthodes mises en pratique pour arriver à ce résultat sont variables, d'abord avec la nature de la matière colorante, ensuite avec la nuance que l'on désire obtenir. C'est ainsi que, lorsqu'on fixe une matière colorante sur un support, la nuance obtenue varie avec la nature du support.

On a souvent reproché aux laques de manquer de solidité à la lumière. Ce reproche est fondé dans bien des cas, et il l'était surtout au début de la fabrication des laques, quand on ne faisait usage que de colorants d'une grande vivacité, mais de peu de solidité.

A. Eibner a montré que certaines matières colorantes gagnaient en solidité par l'opération du laquage : le ponceau donne un rouge plus stable que le cinabre qui commence à se modifier avant moins d'un mois.

Le rouge lithol (diazo de l'acide β-naphtylamine sulfonique sur β-naphtol) donne un rouge très solide à la lumière. Quelques colorants du groupe de l'indanthrène et de l'anthraquinone sont dans le même cas. La laque d'alizarine ne change pas après vingt-sept mois d'insolation (1).

Desalme et Pierron ont donné une explication très juste du peu de solidité des premières laques :

« Les colorants très vifs de la série du triphénylméthane étaient employés à cause de leur grand rendement, joint à leur fraîcheur de ton, et ces colorants, la plupart basiques, étaient précipités de leurs solutions dans l'eau au moyen d'une dissolution de tanin. Le tannate en résultant est bien insoluble dans l'eau ; mais *son insolubilité dans l'huile n'est pas assez complète* ; ce tannate est une matière complètement organique, et, à ce titre, légèrement soluble dans l'huile.

« Si l'on joint à cela la sensibilité de ces colorants à l'oxydation, on conçoit que, lors du séchage de l'huile, ils se trouvent oxydés par entraînement, la lumière fait le reste, leur destruction est très rapide (2). »

On a proposé un grand nombre de classifications pour les laques. Carl Otto Weber se contentait de la division suivante (3) :

a. Laques de matières colorantes acides ;

b. Laques de matières colorantes basiques.

Les premières sont obtenues par combinaison avec une base ; les secondes, par combinaison avec un acide.

Cette classification ne correspond plus aux connaissances actuelles, et Halphen en a donné une autre, répondant mieux à la pratique industrielle (4).

Enfin, de Keghel a fourni plus récemment une classification encore plus complète (5).

Les divers modes de laquage peuvent être envisagés comme suit :

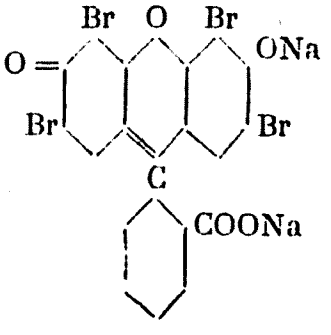
(1) Sur l'emploi des matières colorantes du goudron de houille en peinture (*Farben Zeit.*, 1907, p. 1267, et *Bull. Soc. chim.*, II, 1908, p. 382).
(2) Couleurs, peintures et vernis, p. 74.
(3) Étude sur la formation des laques colorées (*Mon., scient.*, 1894, p. 34).
(4) Couleurs et vernis, p. 18.
(5) Les laques pour pigments artificiels (*Rev. de chim. indust.*, 1920, p. 269).

1° Laquage par précipitation de la matière colorante ;
2° Laquage par formation d'un support ;
3° Laquage par adsorption ;
4° Emploi des colorants insolubles.

Nous allons examiner successivement les quatre cas, en donnant un exemple, ce qui nous permettra de réunir ensuite les diverses formules de laques.

Laques par précipitation de la matière colorante. — Certaines matières colorantes peuvent donner des sels insolubles quand on les précipite de leurs solutions aqueuses par des solutions de sels métalliques.

La matière colorante vendue dans le commerce sous le nom d'*éosine* est le sel de sodium du dérivé tétrabromé de la fluorescéine :



Si, à une solution de ce sel de sodium, on ajoute une solution d'acétate de plomb, ce dernier métal prend la place du sodium dans la fonction carboxyle et il se précipite une superbe laque rouge.

Pratiquement, comme nous le verrons, ces laques sont toujours vendues additionnées d'une charge plus ou moins importante.

Toutes les matières colorantes de la même série, *phloxine* (dérivé analogue, mais avec 2 Cl dans le noyau contenant le groupe carboxyle), la *cyanosine* (éther méthylique de la phloxine), le *rose bengale* (analogue à la phloxine, mais où l'iode remplace le brome), etc., se laquent de la même façon, en donnant des nuances différentes.

Les divers ponceaux dont le type est le ponceau cristallisé

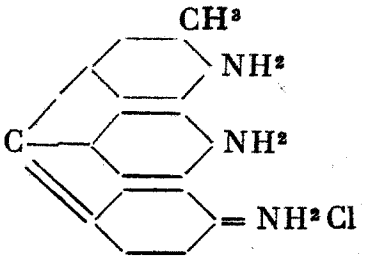
$$C^{10}H^{7}N = N - C^{10}H^{4} \begin{cases} OH\ (\beta) \\ (SO^{3}Na)^{2} \end{cases}$$

sont des azoïques dont le sel de sodium *soluble* peut donner une laque par transformation en sel insoluble, en remplaçant le sodium par du baryum. On précipite une solution de ponceau par une solution de chlorure de baryum.

Tels sont les deux exemples typiques de fabrication avec des matières colorantes acides.

Les matières colorantes basiques se laquent de la même façon, en remplaçant les sels métalliques par un acide faible, le tanin. C'est ce qui a lieu avec le violet de Paris. On précipite la solution aqueuse de violet par une solution de tanin et en opérant en présence de carbonate de soude pour saturer l'excès d'acidité.

La fuchsine est dans le même cas :



Le laquage au tanin se fait par le groupe NH^2Cl. Toutefois, ces laques au tanin ne sont pas des sels aussi nets que ceux obtenus par précipitation avec les sels métalliques. Il y a toujours un excès de tanin.

Laques par formation d'un support. — Le support le plus souvent employé est l'alumine ; l'alumine en gelée est, en effet, susceptible d'absorber un grand nombre de matières colorantes.

La précipitation de l'alumine se fait en présence de la matière colorante qui est entraînée.

Pour avoir une opacité plus grande, on peut précipiter à chaud une solution d'alun en n'employant que les deux tiers du carbonate de soude nécessaire, de manière à obtenir un sulfate tribasique.

La précipitation peut encore se faire en utilisant comme support un mélange d'alumine et de blanc fixe.

B. Shair a donné une série de formules répondant à ce cas (1) :

(1) Fabrication de couleurs pour laques et pigments (*Chem. Trade Journ.*, 16, 37, 1920).

	1	2	3
Sulfate d'alumine.....	10	10	5
Carbonate de soude.....	4	1,5	4
Colorant.....	5	5	5
Chlorure de baryum.....	13	15	15

Dans la formule 2, on ajoute ensuite 2,5 de carbonate de soude et, dans la formule 3, 5 de sulfate d'alumine.

Les formules 2 et 3 sont données comme les meilleures.

La formule 2 n'est pas à employer avec l'orangé II. On a intérêt à filtrer la solution du colorant.

A côté de l'alumine et du sulfate basique d'aluminium, on a également employé le phosphate, le borate et le stannate d'aluminium, ainsi que l'aluminate de magnésium.

Winter a fait breveter l'usage du silicate d'aluminium artificiel (1). Dans une solution contenant 6 kilogrammes de sulfate d'aluminium pour 100 litres d'eau, on verse une autre solution ainsi composée :

Soude.....	2 kilogrammes.
Silicate de soude à 40° B.....	7kg,500
Eau.....	100 litres.

Pour obtenir en même temps une laque chargée, on verse sur le précipité précédent une solution contenant la matière colorante et du sulfate de soude et on précipite à nouveau par une solution concentrée de chlorure de baryum :

Sulfate de soude.....	7kg,500
Matière colorante.....	Q. S.
Chlorure de baryum.....	22 kilogrammes.

Otto Weber a signalé l'emploi de l'acide benzoïque sans donner d'indications sur la manière de l'utiliser dans la fabrication des laques.

C'est, en effet, un procédé qui a été beaucoup en pratique pour la préparation des laques légères et très vives. Le support est du benzoate d'alumine basique. On ne pourrait pas laquer sur benzoate d'alumine parce que ce composé est assez soluble dans l'eau qui l'hydrolyse également.

(1) *Rev. des prod. chim.*, 15 juillet 1908.

Laques par adsorption. — On utilise dans ce cas le phénomène colloïdal d'adsorption, tel que l'a défini Duclaux. « Nous disons qu'il y a *adsorption* quand une substance gazeuse ou dissoute va se fixer sur une autre substance solide sans qu'il y ait ni réaction chimique, ni dissolution proprement dite (1). »

En fait, la classe précédente procède un peu par un moyen analogue, mais dans des circonstances différentes, puisque la laque est obtenue en précipitant de l'alumine ou un sel d'aluminium, par exemple, en présence d'une matière colorante.

Tandis que, dans le cas que nous étudions maintenant, on prépare la laque par simple adsorption de la matière colorante par un produit de nature colloïdale : albumine, gélatine, etc.

Au point de vue pratique, on utilise surtout des silicates naturels, contenant du magnésium, du fer, du calcium et de l'aluminium, et connus sous les noms de *terres vertes* et *serpentines.*

Si à une solution aqueuse d'un vert acide on ajoute une terre verte en poudre, en remuant bien, la solution ne tarde pas à se décolorer, par suite de l'adsorption de la matière colorante par le silicate : on obtient ainsi très facilement une laque verte.

Laques avec colorants insolubles. — Cette dernière classe contient des laques qui, au point de vue industriel, sont fort intéressantes.

Certaines doivent être préparées directement par le fabricant de laques ; d'autres sont obtenues par un simple fixage complémentaire, pour les colorants presque complètement insolubles livrés en pâte ; pour les colorants insolubles livrés en poudre, par addition d'une charge.

Le type de colorant insoluble est le rouge de paranitraniline, obtenu en diazotant la paranitraniline et en copulant avec le β-naphtol.

Le rouge de paranitraniline est le sel sodique du composé

$$C^6H^4 \begin{cases} NO^2 \\ N = N - (C^{10}H^6OH)\,\beta \end{cases}$$

appartenant au groupe des composés oxyazoïques.

(1) Les colloïdes, p. 131.

Parmi les colorants presque complètement insolubles, un des plus importants est le rouge *lithol*, du même groupe que le précédent, mais obtenu avec acide β naphtylamine — 1 sulfonique et β naphtol.

Les colorants de cette nature sont livrés en pâte par les fabricants de matières colorantes ; pour les transformer en laques tout à fait insolubles, il suffit de délayer la pâte dans l'eau et d'ajouter une petite quantité de chlorure de baryum pour les nuances rouges, ou de chlorure de calcium pour les nuances violacées.

Certains colorants, tout à fait insolubles, sont livrés en poudre. Tel est le rouge *Hélios*, obtenu en diazotant la métanitroparatoluidine et en copulant avec le β naphtol. Dans ce cas, on broie le colorant à la meule avec une quantité plus ou moins grande de sulfate de baryte.

Justin Mueller a obtenu des laques en précipitant des couleurs diamines par un colorant basique.

Les solutions sont préparées avec de l'eau bouillante, étendues ensuite avec de l'eau froide :

	Kilogrammes.
1° Couleur diamine	10
Eau bouillante	200
— froide	100

	Kilogrammes.
2° Colorant basique	1 à 2
Eau bouillante	100
— froide	100

Il convient de terminer la précipitation en ajoutant une solution faible d'acide acétique :

	Litres.
Acide acétique à 40° B	2 à 5
Eau	25

Quand on fait usage de bleu diamine, on augmente la solidité en additionnant de 1 kilogramme de sulfate de cuivre (1).

Laques de bois tinctoriaux. — On prépare encore quelques laques avec les bois tinctoriaux, mais elles ne trouvent guère d'emploi que dans la fabrication des papiers peints.

(1) Soc. ind. de Mulhouse, Plis cachetés, mars 1920.

L'épuisement des bois se fait dans une sphère mobile autour d'un axe. Elle est munie d'une ouverture de chargement que l'on peut fermer hermétiquement. Deux serpentins intérieurs permettent d'amener de la vapeur pour chauffer le mélange d'eau et de bois. On fait tourner la sphère chargée et on envoie de la vapeur. Les serpentins sont placés de telle sorte que, lorsque la sphère est arrêtée, il y en a un qui se trouve au-dessus du liquide. A ce moment, en ne faisant arriver la vapeur que dans ce serpentin, on fait sortir aisément tout le liquide.

Ces solutions colorées se laquent, soit en utilisant la précipitation sur alumine ou sulfate tribasique d'aluminium, soit en employant des solutions de perchlorure d'étain ou de chlorure d'antimoine. On ajoute souvent un peu de craie à la solution de matière colorante.

***

H. Jennisson a fait quelques essais d'ordre général sur la préparation des laques (1). Il en a conclu, pour les laques sur base inerte (sulfate de baryte, blanc de zinc, etc.) :

1° Plus le produit de base est en poudre grossière, plus la laque est foncée ;

2° Plus la base est fine, plus le ton est dégradé et d'apparence crayeuse ;

3° La transparence de la laque suit la transparence de la base.

Quand on prépare des laques sur alumine, l'alun est supérieur au sulfate d'alumine ; des solutions trop concentrées donnent des points blancs ; des solutions trop étendues et utilisées à une température insuffisante conduisent à des laques déposant très difficilement pendant les lavages.

Pfeiffer a obtenu des laques, variant du jaune au jaune orangé, par la combinaison des oxycétones et des oxyquinones avec le chlorure d'étain $SnCl^4$.

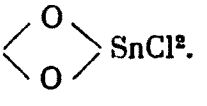
En chauffant l'*o*-oxyacétophénone, en solution benzénique, avec 2 molécules de $SnCl^4$, on obtient une laque en aiguilles

(1) Les bases de couleurs (*Rev. de chim. indust.*, décembre 1912, d'après *The Paint and Varnish Soc.*).

jaunes, fondant à 238° et répondant à la formule $C^6H^4(OSnCl^3)COCH^3$.

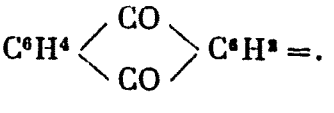
Dans les mêmes conditions, l'*o*-oxybenzophénone donne des feuillets jaunes, fondant à 250°, de formule $C^6H^4(OSnCl^3)COC^6H^3 + 1/2\ C^6H^6$ (1).

La formation de ces corps, du type sel interne, ne se produit qu'avec les composés ortho. Quand il y a en plus un OH en méta ou en para, par saturation à la chaux, on peut obtenir des laques mixtes. Avec les composés dihydroxylés, il se forme quelquefois des corps renfermant le groupement (2)

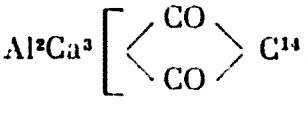


R. Moehlau a étudié la préparation de laques complexes, tenant de l'alumine, de l'oxyde de chrome, de l'oxyde de fer, avec un protoxyde : chaux, magnésie, etc.

Des divers procédés essayés, l'auteur est arrivé à cette conclusion qu'un seul donne de bons résultats : faire agir un dérivé du protoxyde sur la combinaison du colorant avec le sesquioxyde. Les laques complexes d'alizarine se présentent sous la forme $Me^2Ca^3(ORO)^6$, où R est le reste divalent de l'alizarine :



C'est ainsi que l'on obtient une laque violette d'alizarine en ajoutant de l'acétate de calcium à de l'alizarate d'aluminium en solution ammoniacale. La laque a pour formule (3) :



Diverses méthodes ont été décrites pour obtenir des laques par voie électrolytique, par exemple en produisant de la céruse au

(1) P. Pfeiffer, Sur la connaissance des laques colorées (*Bull. Soc. chim.*, II, 1912, p. 533, d'après *D. ch. G.*, 1911).

(2) P. Pfeiffer, Théorie des laques colorées (*Bull. Soc. chim.*, II, 1913, p. 1187, d'après *Ann. Chem.*, 1913).

(3) R. Moehlau, Sur la connaissance des laques des colorants hydroxylés (*Bull. Soc. chim.*, II, 1913, p. 752, d'après *D. ch. G.*, 1913).

sein d'un bain contenant de l'éosine. Mais toutes ces méthodes ne paraissent pas avoir d'intérêt pratique (1).

Nous avons réuni un certain nombre de formules de laques, classées par couleurs, avec indication des auteurs au moyen de lettres (2). Pour les laques où ne figurent pas de lettres, nous avons employé la formule habituelle de renvois bibliographiques au bas des pages.

Laques rouges.

Nous réunissons sous cette désignation les laques rouges, roses et orangées.

LAQUES D'ÉOSINE (A). — La première est une laque rose; la seconde, une laque rouge.

	Kilogrammes.
1° Éosine bleuâtre	2
Rose bengale	2
Acétate de plomb	6
Kaolin	30
Sulfate de baryte	14
2° Éosine bleuâtre	4
Acétate de plomb	6
Kaolin	28
Sulfate de baryte	10

Rendements respectifs : 47kg,500 et 43 kilogrammes.

La dissolution de colorant est précipitée par une dissolution d'acétate de plomb ; on lave, charge, filtre et sèche.

Gilbert a préparé des laques cupriques d'éosine par deux méthodes : 1° en traitant l'oxyde de cuivre hydraté par une solution éthérée d'éosine ; 2° par double décomposition entre le sulfate de cuivre et l'éosinate de sodium. Le cuivre ne fixe qu'environ un dixième de l'éosine nécessaire pour faire un éosinate de cuivre. La laque amorphe peut être transformée en laque cristallisée à propriétés différentes. La laque cuivrique est considérée comme de l'hydrate cuprique, fixant de l'éosine par adsorption (3).

(1) PERKIN, *Rev. de chim. indust.*, juin 1911.

(2) (A) Ch. COFFIGNIER, Nouveau manuel du fabricant de couleurs. (B) DESALME et PIERRON, Couleurs, vernis et peintures. (C) GUIGNET, Fabrication des couleurs.

(3) Sur les laques cupriques d'éosine (*Bull. Soc. chim.*, II, 1915, p. 278, d'après *Chemistry*, t. XIX, 1915).

LAQUES DE RHODAMINE (A) :

	Kilogrammes.
Sulfate d'alumine	48
Carbonate de soude	53
Acide benzoïque	33
Rhodamine	4,800

Le sulfate d'alumine et la rhodamine sont mis en solution ensemble. On ajoute peu à peu l'acide benzoïque dans la solution de carbonate de soude et on coule le benzoate de soude dans la première solution, en opérant à l'ébullition et en maintenant celle-ci pendant quelques minutes après la précipitation. On lave avec le moins d'eau possible. La laque ainsi obtenue est très légère et d'un joli rose frais.

La formule suivante permet d'obtenir une laque rouge :

	Kilogrammes.
Orangé R	2
Chlorure de baryum	16
Sulfate de soude	12
— d'alumine	4,800
Carbonate de soude	5,300
Acide benzoïque	3,300
Rhodamine	0,500

On commence par dissoudre l'orangé dans la solution de sulfate de soude et on précipite par la solution de chlorure de baryum. La solution de rhodamine et de sulfate d'alumine est versée sur la laque d'orangé et on précipite à nouveau avec la solution de benzoate de soude.

On peut également précipiter la rhodamine par le ferrocyanure de potassium en présence de sulfate de zinc (1).

Dans une solution ainsi composée :

	Kilogrammes.
Rhodamine	0,750
Eau bouillante	5
— froide	5

on verse la solution suivante :

(1) M. JUSTIN MUELLER, Plis cachetés. Soc. ind. de Mulhouse, mars 1920.

	Kilogrammes.
Sulfate de zinc	1,800
Eau bouillante	2
— froide	2

puis on précipite avec :

Ferrocyanure de potassium	1kg,500
Eau bouillante	3 litres.
— froide	3 —

Laque vive et couvrant bien.

LAQUES DE PONCEAUX (B). — On commence par mettre en suspension du sulfate de baryte dans une solution de carbonate de soude :

Sulfate de baryte	50
Carbonate de soude	10
Eau	200

puis on ajoute une solution chaude d'alun :

Alun	40
Eau	800

et une solution du colorant :

Colorant	15
Eau tiède	500 à 1 000

On laque en faisant couler une solution de chlorure de baryum :

Chlorure de baryum	45
Eau	1 000

LAQUE D'ORANGÉ (A) :

Orangé R	2
Sulfate de soude	12
Chlorure de baryum	16

LAQUE DE PARANITRANILINE (A). — On a donné divers modes opératoires.

On prépare d'abord une solution de nitrite de soude :

Nitrite de soude	0kg,500
Eau	40 litres.

que l'on verse dans une solution chlorhydrique de paranitraniline :

Paranitraniline	1 kilogramme.
Acide chlorhydrique	2kg,500
Eau	6 litres.

Il faut former le diazoïque au-dessous de 10° ; c'est pourquoi, en été, il est nécessaire d'ajouter de la glace. Le diazoïque étant formé, on le coule dans une solution alcaline de β-naphtol :

β-naphtol	1 kilogramme.
Soude à 40° B	1 —
Carbonate de soude	2 kilogrammes.
Eau	50 litres.

Le sel sodique insoluble ainsi obtenu constitue une belle laque rouge fixe.

On peut également former une pâte avec le nitrite de soude et la paranitraniline :

Nitrite de soude	0kg,780
Paranitraniline	1kg,400
Eau	5 litres.

puis couler cette pâte dans :

	Kilogrammes.
Acide chlorhydrique	5
Glace	5
Eau	5

Laisser en contact pendant une heure et verser dans :

β-naphtol	1kg,440
Soude à 40° B	1kg,440
Eau chaude	1 litre.

après dissolution :

Eau froide	6 litres.
Carbonate de soude	2kg,800
Chlorure de baryum	0kg,300

LAQUE DE NITROTOLUIDINE (B). — Se prépare comme la précédente :

a. Nitrite de soude	2kg,500
Eau	25 litres.
b. Nitrotoluidine	5kg,400
Acide chlorhydrique à 20° B	11l,400
Eau	65 litres.

	Kilogrammes.
c. β-naphtol	5
Soude à 40° B	5
Carbonate de soude	5
Huile pour rouge turc	3
Eau	250

Les deux laques précédentes sont solides à la lumière et résistent bien à l'eau et à la chaux.

LAQUE DE ROUGE LITHOL. — Le rouge lithol est un colorant obtenu en diazotant l'acide naphtylamine monosulfonique et en copulant avec le β-naphtol. Le sel de baryum est livré en pâte presque complètement insoluble dans l'eau.

La pâte est délayée dans l'eau et traitée par une solution de chlorure de baryum.

	Kilogrammes.
Rouge lithol en pâte	90
Chlorure de baryum	15

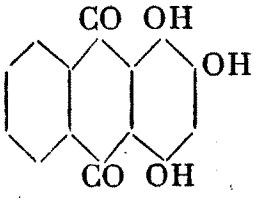
On filtre et sèche.

En remplaçant le chlorure de baryum par du chlorure de calcium, on obtient une nuance plus violacée,

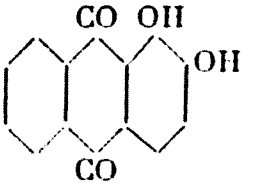
Avec les sels métalliques de colorants sulfonés du même type (rouge pour laques P, rouge pour pigments B, etc.), on prépare toute une série de laques de nuances diverses.

Les laques de cette nature sont encore plus solides que les précédentes, en raison de la présence du groupe sulfoné, les sels de calcium ou de baryum étant complètement insolubles dans l'eau et dans l'huile.

LAQUES DE GARANCE. — Les laques de garance constituent de très belles laques rouges dont la matière colorante est la purpurine, ou trioxyanthraquinone :



que l'on trouve dans la racine de garance avec l'alizarine ou dioxyanthraquinone :



Les véritables laques de garance, uniquement employées dans les arts, en raison de leur prix élevé, sont obtenues, en principe, en précipitant la matière colorante sur alumine. En réalité, les procédés industriels ne sont pas aussi simples, et les belles laques de garance ne peuvent être obtenues que dans des conditions spéciales, à l'aide de tours de main particuliers.

On a cependant donné quelques indications précises.

(C). On part de la purpurine que l'on met en solution aqueuse avec de l'alun et on précipite par une quantité insuffisante de carbonate de soude, comme il a été exposé plus haut.

La dissolution doit se faire aux environs de 50° ; la précipitation de la solution se fait à l'ébullition.

Persoz a indiqué l'emploi du sous-acétate de plomb. On en verse une solution dans la solution de purpurine et d'alun. La liqueur rouge qui surnage le précipité de sulfate de plomb formé est portée à l'ébullition, et on obtient ainsi une laque sur sulfate basique d'aluminium. Par cette méthode, on emploie poids égaux d'alun et de sous-acétate de plomb. En employant moins de sous-acétate de plomb, on opère la précipitation en présence de carbonate de sodium.

	Kilogrammes
Alun	12
Sous-acétate de plomb	4
Carbonate de sodium	6

(A). Selon la quantité de purpurine employée, on obtient des laques dont la nuance varie du rose au rouge plus ou moins foncé

	Kilogrammes.
R. C.	0,050
P. C.	0,070
P. M. C.	0,100
F.	0,200
T. F.	0,400

LAQUES D'ALIZARINE. — L'alizarine artificielle est obtenue en chauffant à l'autoclave le mélange suivant (1) :

Anthraquinonesulfonate de sodium.....	50
Hydrate de sodium.....	150
Chlorate de potassium.....	9

La solution de soude est agitée avec l'anthraquinonesulfonate. on ajoute la solution chaude de chlorate de potassium, ferme l'autoclave et chauffe vingt heures à 170°.

(A). La transformation en laque est obtenue en précipitant la solution dans l'alun, d'abord par le carbonate de soude, ensuite par le carbonate d'ammoniaque. On ajoute enfin l'huile sulforicinique et on porte le tout à l'ébullition pendant vingt minutes :

	Kilogrammes.
Alun.....	20
Carbonate de sodium.....	12
— d'ammoniaque.....	2
Huile sulforicinique.....	4

Les proportions d'alizarine varient avec l'intensité que l'on désire obtenir.

	Kilogrammes.
P. P. C.....	0,500
P. C.....	1
P. F.....	2
T. F.....	4

La nitroalizarine (β), ou orangé d'alizarine, permet d'obtenir, dans les mêmes conditions, des laques orangées. En ajoutant du sulfate de fer à l'alun, on obtient une laque rouge violet.

Enfin, en partant de l'alizarine, en solution dans un mélange de sesquioxyde de chrome et de soude, on obtient une laque grenat, par précipitation à l'aide d'une solution d'alun de chrome.

(B). La laque d'alizarine à l'huile pour rouge turc se produit surtout bien en présence de chaux, comme l'a montré Rosenstiehl. C'est ce qui explique pourquoi on a également donné la formule suivante :

(1) JOHN CANNEL CAIN et FULD THORPE, Les matières colorantes de synthèse, p. 433.

Phosphate de soude	75
Carbonate de soude	20
Alizarine en pâte	35
Huile sulforicinique	5
Acétate de chaux	5
Gelée d'alumine	80
Blanc fixe	20

(A). L'alizarine pour rose permet de préparer une *laque carminée*, en précipitant sur un mélange de sulfate basique d'alumine et de phosphate d'alumine :

Alizarine pour rose	15
Phosphate de soude	14
Sulfate d'alumine	22
Carbonate de soude	15
Huile sulforicinique	7

Le mode opératoire est le suivant : couler dans la solution bouillante de sulfate d'alumine l'alizarine en pâte délayée dans la solution de phosphate de soude ; faire bouillir et verser peu à peu la solution de carbonate de soude avec 5 kilogrammes d'huile sulforicinique.

Après une ébullition de dix minutes, verser de l'eau froide, puis le reste d'huile sulforicinique ; agiter énergiquement.

Une laque rouge, à base d'alizarine, se prépare à basse température en faisant couler dans la solution suivante :

Sulfate d'alumine	1kg,060
Eau	20 litres
Acétate de chaux	0kg,250
Eau	2 litres
Chlorure de zinc	0kg,080
Eau	1 litre

une solution alcaline d'alizarine, contenant de l'huile sulforicinique :

Alizarine en pâte pour rouge	1 kilogramme
Soude	0kg,250
Eau	20 litres.
Huile sulforicinique	0kg,400

Weinland et Binder ont étudié quelques sels de l'alizarine (1).

En faisant réagir la potasse alcoolique, il se fait un dializarate tripotassique, poudre cristalline violette :

$$C^6H^4(CO)^2\,C^6H^2(OK)^2 + C^6H^4(CO)^2C^6H^2\,(OH)(OK).$$

Dans les mêmes conditions, une solution alcoolique d'acétate de potassium donne un alizarate de potassium acide, tablettes rouges :

$$C^6H^4(CO)^2\,C^6H^2(OH)\,(OK) + \text{alizarine}.$$

Si la solution d'acétate est employée en grand excès, on obtient des aiguilles rouges d'alizarate monopotassique :

$$C^6H^4(CO)^2\,C^6H^2(OH)(OK).$$

Quand on mélange une solution alcoolique d'alizarine, une solution alcoolique d'acétate ferrique, puis une solution alcoolique de potasse, il se forme un précipité brun rouge :

$$[Fe\,(C^6H^4(CO)^2\,C^6H^2O^2)^3]\,K^3\,8\,H^2O,$$

sel de potassium de l'acide alizarine-ferrique.

La laque ferrique d'alizarine ne doit pas être envisagée comme une combinaison chimique, mais comme un composé de nature colloïdale, suite d'un phénomène d'adsorption entre l'hydrate ferrique et l'alizarate de soude (2).

LAQUE CARMINEE (A). — En dehors de la formule donnée plus haut, on peut encore obtenir une laque carminée par un procédé de laquage mixte, déjà décrit à propos des laques de rhodamine:

	Kilogrammes.
Ponceau acide	1
Chlorure de baryum	16
Sulfate de soude	12
— d'alumine	4,800
Carbonate de soude	5,300
Acide benzoïque	3,300
Rhodamine	0,300

(1) Sel d'un acide alizarine-ferrique (*Bull. Soc. chim.*, II, 1914, p. 706, d'après *D. ch. G.*, t. XLVII, 1914).

(2) W. BULL et J. ADAMS, Sur les laques de fer d'alizarine (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 1661, d'après *Chemistry*, 1921).

Laques rouges légères (1). — Ce sont des laques particulières qui peuvent être obtenues en précipitant une matière colorante basique à l'état de résinate insoluble.

On peut aussi entraîner la matière colorante sur un support formé d'un résinate insoluble, par exemple le résinate de zinc.

On prépare d'abord un résinate de sodium.

	Parties.
Colophane	100
Soude à 96 p. 100	10
Cristaux de soude	33

On fait bouillir pendant une heure avec une quantité suffisante d'eau ; on laisse descendre à 50°, puis on étend avec 1 000 parties d'eau.

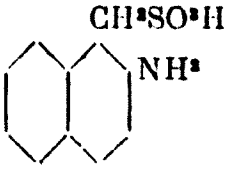
Dans le résinate ainsi préparé, on verse le mélange des deux solutions ci-dessous :

	Parties.
Rhodamine	5
Eau	100
Sulfate de zinc	55
Eau	1 000

Les laques obtenues sont plus ou moins rouges, selon la concentration de la dissolution de rhodamine.

Laques employées dans la fabrication des crayons de couleurs et des vernis colorés. Additionnées d'amidon et d'albumine, elles trouvent leur utilisation dans les papiers.

Laque rouge bleuatre (2). — Laque d'un colorant monoazoïque obtenue en partant de l'acide amidonaphtylméthanesulfonique :



(1) E. Jacob, Couleurs de résine (*Monit. scient.*, 1890, p. 56).
(2) Badische Anilin, B. F. 316 587, 1901.

Préparer la solution suivante :

	Kilogrammes.
Acide 2-amido. 1-naphtylméthanesulfonique	237
Soude calcinée	55
Eau	2 000

à laquelle on ajoute une solution concentrée de 69 kilogrammes de nitrite de sodium.

On coule dans :

	Kilogrammes.
Acide chlorhydrique à 22° B	250
Eau	100

Agiter, puis verser :

	Kilogrammes.
β-naphtol	150
Soude à 40° B	125
Soude calcinée	60
Eau	500

Après trois heures, le colorant est formé et livré en pâte.

On peut terminer la laque comme il a été dit plus haut.

LAQUES ROUGES DIVERSES. — F. Bayer a fait breveter beaucoup de modes opératoires (1). Nous en indiquerons un à titre d'exemple (344 395).

Mettre en suspension :

	Kilogrammes.
Pâte d'hydrate d'alumine à 10 p. 100	10
Eau	200
Colorant en solution aqueuse	6

On laque en faisant couler une solution de chlorure de baryum à 5 p. 100.

Le colorant est obtenu en partant de l'acide amidobenzène orthosulfonique, ou homologues.

Les nuances varient comme suit :

Rouge jaunâtre. Acide amidobenzèneorthosulfonique + acide 1-naphtol. 4-sulfonique.

(1) B. F. 343 631, 1904 ; 344 395, 1905 ; 349 487, 1905 ; 348 426, 1905 ; 357 858, 1906, etc.

Orangée..... Acide amidobenzèneorthosulfonique + acide 1-naphtol. 5-sulfonique.

Rouge..... Acide paratoluidinemétasulfonique + acide 1-naphtol. 4-sulfonique.

Rouge bleuâtre.. Acide paraacétylamidoamidobenzèneorthosulfonique + acide 1-naphtol. 3-8-disulfonique.

Meister Lucius et Brüning condensent la formaldéhyde avec la paraxylidine et obtiennent du tétraméthyldiamidodiphénylméthane, qui, diazoté et copulé avec le sel R, sel de sodium de l'acide β-naphtolsulfonique :



donne une matière colorante tétrazoïque. On obtient une laque rouge bleuté, en fixant au chlorure de baryum (1). Vulfing, Dahl et Cº obtiennent des laques très solides, résistant à l'eau et à l'alcool, en laquant au chlorure de baryum ou au chlorure de calcium le produit de la copulation de la diazoaniline ou de la diazotoluidine avec l'acide naphtolsulfonique 1-4.

Les couleurs obtenues varient du rouge orangé au rouge bleuâtre (2).

Laques de bois rouges (C). — Les laques de bois rouge se préparent avec un bois rouge du Brésil. Jadis, elles étaient fabriquées en grandes quantités.

La matière colorante du bois est la *brésiline* $C^{22}H^{20}O^7$, cristaux incolores rougissant à l'air.

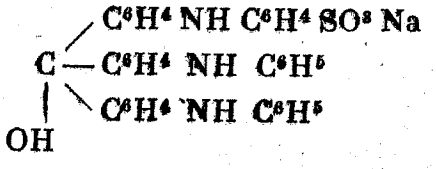
Les jus de bois sont purifiés en saturant avec de l'acide chlorhydrique étendu. Il se dépose un précipité brun que l'on sépare par filtration. Dans la liqueur filtrée on précipite une laque rouge par addition d'une solution de bichlorure d'étain. Le protochlorure d'antimoine peut également être utilisé.

Ces laques de bois rouge sont très peu solides. Avant la création des laques de matières colorantes artificielles, elles étaient surtout employées dans les papiers peints et la peinture des décors.

(1) B. F. 364 807, 1906.
(2) B. F. 435 705, 1912.

Laques bleues.

(A). Une laque bleue, d'une coloration très intense, s'obtient en partant du bleu de Nicholson, sel de sodium du bleu de rosaniline :



On laque par précipitation au chlorure de baryum, sur blanc fixe :

	Kilogrammes.
Bleu de Nicholson	4
Chlorure de baryum	32
Sulfate de soude	24

Les nuances varient avec les marques des bleus.

(B). L'indanthrène, obtenu en chauffant l'amidoanthraquinone avec de la potasse caustique et du nitrate de potassium, résulte de la condensation de deux molécules d'amidoanthraquinone, avec perte de 4 H. L'indanthrène donne des laques bleues d'une grande solidité.

Les bleus cyanol se laquent au chlorure de baryum en donnant des laques bleu vert qui résistent à la chaux.

Voici une formule type :

	Kilogrammes.
Colorant	10
Eau	1 000

Verser d'abord :

	Kilogrammes.
Sulfate de soude	50
Eau	400

puis :

	Kilogrammes.
Chlorure de baryum	110
Eau	2 000

Le bleu cyanol s'obtinte en condensant la *m*-oxybenzaldéhyde

avec la monoéthyl-*o*-toluidine, en sulfonant puis en convertissant en sel de calcium et en oxydant.

Le bleu de méthylène, provenant de l'oxydation de la diméthyl-*p*-phénylènediamine et de la diméthylaniline, en présence d'hyposulfite de soude et de chlorure de zinc, donne une laque bleue par laquage au tanin :

	Kilogrammes.
Colorant	3
Eau	300
Tanin	4
Acétate de soude	5
Eau	200

La charge est un mélange de sulfate de baryte et de kaolin.

Avec le bleu de méthylène, on a préparé une laque en mélangeant les trois solutions ci-dessous (1) :

1° Colle forte	1kg,500
Eau	150 litres.
2° Bleu de méthylène	2kg,500
Eau	250 litres.
3° Tanin	4 kilogrammes.
Eau	500 litres.

On fait bouillir, puis on charge avec 100 kilogrammes de kieselguhr. La charge peut varier : silice, silicates, carbonates, etc. On peut substituer au tanin l'acide gallique ou le sumac.

Laques jaunes.

LAQUE JAUNE SANS DANGER (A). — On la prépare avec le jaune de quinoléine. Ce jaune est le sel de sodium du produit de sulfonation du jaune soluble à l'alcool, obtenu lui-même par condensation de la quinaldine avec l'anhydride phtalique (en présence de chlorure de zinc).

Le sel de sodium est transformé en sel de baryum insoluble.

	Kilogrammes.
Jaune de quinoléine	2
Sulfate de soude	12
Chlorure de baryum	16

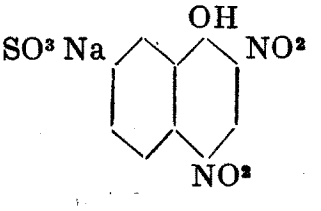
(1) LUMIÈRE, Un nouveau genre de couleur (*Rev. de chim. ind.*, août 1901).

La précipitation se fait à l'ébullition.

JAUNE PÉRUVIEN (A). — L'orangé d'alizarine (β-nitro-alizarine) donne une laque d'un jaune orangé. On emploie la méthode indiquée plus haut.

	Kilogrammes.
Alizarine orangée	15
Phosphate de soude	14
Sulfate d'alumine	22
Carbonate de soude	15
Huile sulforicinique	7

LAQUE DE JAUNE DE NAPHTOL (B). — Le jaune de naphtol, sel de sodium de l'acide 2-4-dinitro.1-naphtol.7-sulfonique,



donne une laque d'une nuance analogue à celle du jaune de chrome moyen.

Dissoudre :

Jaune de naphtol	5 kilogrammes.
Alun	12 —
Eau	600 litres.

Ajouter :

Carbonate de soude	3 kilogrammes.
Eau	60 litres.

puis :

Chlorure de baryum	15 kilogrammes.
Eau	300 litres.

On charge avec une quantité plus ou moins forte de sulfate de baryte.

LAQUES DE BOIS JAUNES (C). — Divers bois, en particulier le quercitron, écorce d'un chêne d'Amérique, peuvent donner des laques jaunes, très peu solides, par des procédés analogues à ceux indiqués pour les bois rouges.

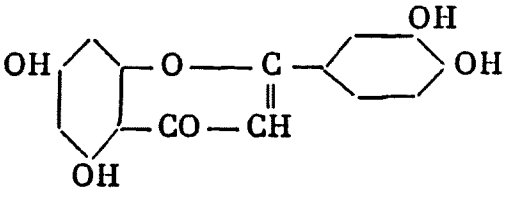
La matière colorante du quercitron est le quercitrin, isolé par Chevreul. Substance de formule $C^{33}H^{30}O^{17}$ que l'eau dédouble en quercétine $C^{27}H^{18}O^{12}$ et en isodulcite. Par la suite, on a donné les formules respectives $C^{36}H^{36}O^{20}$ et $C^{21}H^{16}O^{11}$. Enfin, on a montré que la quercétine était un dérivé de la flavone.

D'autres variétés de bois jaune (Cuba, Tampico, Pernambouc, etc.) peuvent également donner des laques. La principale matière colorante est la morine, également étudiée par Chevreul, de formule $C^{12}H^{8}O^{5}$. Lœve a donné à la morine sèche la formule $C^{15}H^{14}O^{9}$.

On distingue difficilement la morine de la quercétine. Justin Muller opère ainsi (1):

On fait dissoudre une trace d'extrait dans l'acide sulfurique à 66° B., puis on dilue avec de l'eau froide ; la morine conserve une teinte jaune orangé ; la quercétine se décolore complètement. L'apparence microscopique des deux extraits n'est pas la même.

LAQUE DE GAUDE. — La gaude est une plante cultivée en Europe. Chevreul en a extrait une matière colorante, la lutéoline, de formule $C^{24}H^{10}O^{12}H^{2}O$, d'après Schützenberger et Paraf (2). Plus récemment, Perkin lui a attribué la formule $C^{15}H^{10}O^{6}$, avec la constitution :



Fixée sur étain, elle donne un jaune clair et, sur alumine, un jaune brun, d'une solidité relative.

Deux modes de préparation de la laque ont été indiqués (C). La plante sèche, découpée en petits morceaux, sans les racines, est laissée douze heures dans l'eau froide. On porte ensuite à l'ébullition, en ajoutant un poids d'alun égal à celui de la plante. On filtre sur toile et précipite par une solution de carbonate de soude. On calcule la quantité de ce dernier sel pour obtenir un sulfate tribasique.

(1) Différenciation de l'extrait de bois jaune de l'extrait de quercitron (*Bull Soc. chim.*, t. I, 1920, p. 844).

(2) *Bull. Soc. chim.*, 1861.

On peut ajouter la décoction de gaude sur une base blanche, obtenue en versant 100 grammes d'alun en poudre dans un mélange de 1 kilogramme de craie et 1 litre d'eau, porté à l'ébullition.

Laque de graine de Perse (B). — Toute une série d'arbrisseaux que l'on rencontre en Asie, en Espagne, en Turquie et dans le Midi de la France, les *nerpruns*, donnent des graines dites : d'*Avignon*, d'*Espagne*, de *Morée*, de *Turquie*, de *Perse*, avec lesquelles on prépare des laques jaunes.

L'épuisement de ces graines à l'eau donne un extrait. On précipite le colorant sur alumine ou sur étain.

a. *Clair* :

	Kilogrammes.
Extrait de graine de Perse à 10° B.	30
Eau	1 000
Sel d'étain	6

b. *Foncé* :

	Kilogrammes.
Extrait	30
Eau	300
Sel d'étain	9

La matière colorante de la graine de Perse, contenue à l'état de glucoside, est la même que celle du quercitron. Par ébullition avec un acide étendu, on la dédouble en isodulcite et en une matière colorante insoluble, la *rhamnétine*. La maison Geigy, de Bâle, a utilisé cette réaction pour obtenir des laques jaunes (1).

Elle prépare avec les graines de Perse un jus marquant de 2 à 3° B., puis elle ajoute des solutions de sels d'étain et d'alun.

	Kilogrammes.
Graines de Perse	300
Sel d'étain	90
Alun de potasse	15

On neutralise avec une solution de soude caustique :

	Kilogrammes.
Soude caustique	31
Eau	300

(1) J. Zubelin, Note sur la fabrication des laques avec glucosides (*Bull. Soc. ind. de Mulhouse*, décembre 1914).

En neutralisant immédiatement, vers 50°, il ne se forme pas de rhamnétine, et la laque obtenue est jaune-canari En opérant à 100°, il se précipite un peu de rhamnétine et la laque est jaune, orangé.

En attendant plus ou moins longtemps avant de neutraliser à 100°, la précipitation de rhamnétine est plus complète et la laque est orangé foncé.

STIL DE GRAIN JAUNE. — Cette laque, qui manque de solidité, est obtenue avec les graines d'Avignon. L'épuisement des graines se fait toujours à l'eau bouillante. Halphen a donné les proportions suivantes qui lui ont été indiquées par M. Gatine (1) :

	Parties.
Eau	8
Alun	1
Craie	2
Décoction de graines d'Avignon	6

Nous avons opéré comme suit (2) :

« Dans la cuve supérieure, on fait bouillir avec de l'eau, pendant une demi-heure, 1 kilogramme de graines ; on coule sur un tamis et filtre sur une toile. Les graines arrêtées sont écrasées grossièrement, remises à bouillir de la même façon, tamisées et filtrées. On recommence un troisième épuisement qu'il est inutile de prolonger pendant plus de vingt minutes. A toutes les eaux réunies on ajoute 4 kilogrammes d'alun et on précipite à l'aide d'une solution de carbonate de soude contenant 2kg,700 de ce sel. »

Laques vertes.

LAQUE VERT BLEU (A). — On fait simultanément une laque d'un bleu avec le chlorure de baryum et d'un vert avec l'acide benzoïque.

	Kilogrammes.
Bleu	1
Chlorure de baryum	16

(1) Couleurs et vernis, p. 136.
(2) Ch. COFFIGNIER, Nouveau Manuel du fabricant de couleurs, p. 231.

Sulfate de soude	12
— d'alumine	48
Carbonate de soude	53
Acide benzoïque	33
Vert acide	2,500

LAQUE VERT CLAIR (A). — Obtenue avec le même vert et du jaune de quinoléine :

	Kilogrammes.
Jaune de quinoléine	5
Chlorure de baryum	26
Sulfate de soude	20
— d'alumine	2,400
Carbonate de soude	2,800
Acide benzoïque	2
Vert acide	0,400

LAQUE VERT DE CHYPRE (A). — Laque très légère et d'un vert vif.

	Kilogrammes.
Vert acide	4,800
Sulfate d'alumine	48
Carbonate de soude	53
Acide benzoïque	33

LAQUE VERT BLEU (1). — Donnée comme laque solide à la lumière et employable dans les couleurs à la chaux.

Mélanger :

5 kilogrammes		de sulfate d'alumine à 18 p. 100 dissous dans	50 litres	d'eau.
30	—	de sulfate de baryte		
2	—	de soude calcinée dissous dans	20	—
3	—	de colorant obtenu d'acide 1-2-naphtylènediamine. 5-sulfonique et de chlorure ferrique dissous dans	300	—
9	—	de chlorure de baryum dissous dans	90	—

Laques violettes.

Les laques violettes sont obtenues en faisant usage de diverses matières colorantes violettes.

(1) MEISTER LUCIUS et BRÜNING, B. F. 418 039, 1910.

On laque à l'aide du tanin ; la charge habituelle est un mélange de sulfate de baryte et de kaolin.

Voici un exemple avec le violet de Paris (A) :

	Kilogrammes.
Violet de Paris	4
Tanin	5
Carbonate de soude cristallisé	1
Kaolin	30
Sulfate de baryte	14

Le carbonate de soude peut être remplacé par de l'acétate (B).

	Kilogrammes.
Violet cristallisé	5
Tanin	7,500
Acétate de soude	7,500
Kaolin	40
Sulfate de baryte	60

Les laques violettes supportent une forte charge.

Laques brunes.

Les laques brunes sont obtenues avec la chrysoïdine :

$$C^6H^5N = N - C^6H^3 \begin{cases} NH^2\ (1) \\ NH^2\ HCl\ (3) \end{cases}$$

pour les nuances claires.

Le brun Bismarck :

$$C^6H^4 \begin{cases} (3)\ N = N - C^6H^3 \begin{cases} NH^2\ (1) \\ NH^2\ (3) \end{cases} \\ N = N - C^6H^3 \begin{cases} NH^2\ (1) \\ NH^2\ (3) \end{cases} \\ (1) \end{cases}$$

permet d'obtenir les nuances foncées.

On laque au tanin (B).

	Kilogrammes.
Colorant	5
Tanin	7,500
Acétate de soude	7,500
Sulfate de baryte	100
Kaolin	50

Laques noires.

M. Justin Mueller a obtenu une laque noire en précipitant du noir oxydiamine J. E. I. par du bleu de méthylène B. B., selon la méthode dont le principe a été donné plus haut.

Les fabriques de matières colorantes ont également fait breveter des procédés de fabrication de laques noires en partant des colorants au soufre. C'est ainsi que Casella met en dissolution dans le sulfure de sodium à 1 p. 100 un colorant en pâte à 25 p. 100. La précipitation est obtenue par le chlorure de baryum ou le carbonate de soude ; la charge est du sulfate de baryte.

Essais et analyse.

Essais. — Les essais généraux de stabilité à la lumière, pouvoirs couvrants, etc., se déterminent comme il a déjà été dit plus haut ou comme nous l'exposerons à propos des couleurs en général.

Quelques essais particuliers sont à faire. Certaines laques pour impression sont vendues comme résistant aux vernis à l'alcool. Pour les essayer, on fait une application sur papier avec ces laques et on recouvre, en débordant, avec un vernis à l'alcool. Après séchage, le fond doit rester blanc et les contours de l'application nets.

La résistance à l'eau se détermine en appliquant la laque sur papier blanc, soit à la colle, soit au vernis, selon l'usage auquel elle est destinée. Dans le premier cas, on verse, après séchage, un peu d'eau derrière le papier et on laisse un quart d'heure en contact, puis on sèche au papier buvard. Si l'eau a laissé une tache colorée, c'est que la laque résiste peu à l'eau. Pour l'essai au vernis, on plonge le papier, recouvert d'une feuille de papier buvard, pendant deux heures dans l'eau. Si l'eau ou le papier se sont colorés, la laque ne résiste pas à l'eau (1).

Les laques qui doivent résister à la chaux sont essayées avec un lait de chaux ; on regarde s'il y a un changement visible de la coloration.

(1) VILLAVECCHIA, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 497.

Analyse. — L'analyse d'une laque est une opération souvent difficile. Il y a lieu de déterminer la nature de la ou des matières colorantes et celle des bases.

Pour la recherche de la matière colorante, on démonte la laque par des épuisements répétés à l'alcool chaud qui permettent d'extraire la matière colorante. Mais toutes les laques ne se comportent pas ainsi et beaucoup résistent aux épuisements à l'alcool.

Il faut alors avoir recours à l'acide chlorhydrique dilué ou à l'acide acétique. On peut également faire une attaque par les alcalis.

Voici, par exemple, comment nous avons analysé une laque rouge.

Un poids déterminé de laque est traité par une solution de potasse. On obtient un liquide rouge foncé et un insoluble. La solution est filtrée et lavée. Neutralisée par l'acide chlorhydrique, elle laisse déposer des flocons d'un jaune rougeâtre que l'on recueille sur filtre taré, sèche et pèse. Les eaux de cette seconde filtration sont précipitées par l'ammoniaque : le précipité blanc est lavé, recueilli sur filtre taré, lavé et séché.

Quant à l'insoluble, on l'examine par les méthodes analytiques ordinaires.

Nous avons reconnu ainsi que la laque contenait de l'éosine laquée au plomb et que la charge était un mélange de sulfate de baryte et de kaolin.

D'une façon générale, on reconnaîtra la nature des bases et des charges par une incinération modérée au creuset de porcelaine et l'analyse du résidu obtenu. Quand, pendant l'incinération, une odeur alliacée se fera sentir, c'est qu'on se trouvera en présence d'une laque renfermant de l'arsenic.

Une fois la matière colorante extraite, on détermine sa nature en suivant la marche générale pour ce genre d'analyse. Toutefois, on a indiqué quelques caractères permettant une classification rapide.

M. Degoul a donné un tableau des réactions des laques les plus courantes (1) :

(1) Sur l'analyse des couleurs broyées à l'huile et des peintures en général (*Mon. scient.*, 1906, p. 883).

	ALCOOL	SOH^2 concentré.	SOLUTION à 10 p. 100 de CO^3Na^2.	DIVERS
Genre Soudan (paranitraniline).	Déchargent.	Coloration.	Rien.	Solubles dans l'huile.
Azoïques sulfonés.....	Rien.	Colorations variables.	Déchargent.	HCl rend vert bleu.
Dérivés des di et triphénylméthane sufonés.....	Rien.	Rien.	Déchargent en donnant une autre teinte.	
Azoïques aminés.....	Déchargent.	Colorations variables.	Déchargent.	
Rhodamines.....	Fluorescence.	Coloration jaune. Eau rose.	Déchargent.	
Genre alizarine.....	Déchargent peu.	Colorations variables.	Déchargent peu.	
Phtaléiniques.....	Déchargent. Fluorescence.	Faible coloration.	Rien.	Am. accentue la coloration.

H. Wagner a publié également un tableau des principaux caractères des solutions alcooliques de colorants (1). Quand on les traite par l'acide sulfurique concentré, on obtient :

Solution primitive.	Coloration par l'acide.	Colorant.
Jaune clair.	Rouge jaunâtre.	Jaune de quinoléine soluble à l'alcool.
Jaune foncé.	Ne change pas.	Jaune pour beurre (aniline diazotée + diméthylaniline).
Jaune.	Jaune brun.	Soudan C (aniline diazote + résorcine).
Jaune orangé.	Devient plus claire.	Jaune Victoria.
Rouge orangé.	Rouge fuchsine.	Soudan I, II, écarlate brillant.
Rouge brun.	Ne change pas.	Brun Bismarck.
—	Bleu.	Brun Soudan. Brun pour pigments.
Rouge bleuâtre fluorescente.	Orange.	Base de rhodamine, base de safranine.
Rouge bleuâtre non fluorescente.	Violet rouge.	Pourpre pour pigments A.
Rouge bleuâtre non fluorescente.	Bleu.	Ponceau de toluidine.
Rouge bleuâtre non fluorescente.	Bleu verdâtre.	Cérasine.
Bleu pur.	Jaune brun.	Indophénol.
Violet bleuâtre.	Du bleu au rouge violet.	Base de nigrosine ou d'induline.
Violet.	Du vert au jaune.	Base de violet de méthyle.

(1) L'analyse des laques et des mixtures colorées (*Rev. de chim. indust.*, avril 1920, d'après *Farben Zeit.*, n° 4, 44, 46, 125).

CHAPITRE II

COULEURS BLANCHES

Les principales couleurs blanches sont des composés du plomb, du zinc, du titane et de l'antimoine. Mais on en a également proposé à base de tungstène et de cuivre. Ce dernier groupe n'a aucune importance en présence du premier.

CÉRUSE

La céruse tient encore la première place parmi les couleurs blanches, malgré l'ardente campagne menée contre elle et dont nous exposerons plus loin les raisons. Néanmoins, il semble à peu près certain qu'elle soit appelée à disparaître dans un avenir plus ou moins éloigné.

Nous avons eu l'occasion de signaler, dans notre court historique, que ni Mérimée ni Davy n'ont retrouvé de blancs à base de plomb, au cours de leurs recherches sur les couleurs anciennes.

Il n'en est pas moins évident que les anciens connaissaient la céruse. Non seulement les Grecs et les Romains l'employaient comme couleur, mais elle était encore utilisée, et peut-être principalement, comme blanc de fard.

Beaucoup d'auteurs anciens ont décrit la manière de fabriquer la céruse.

D'après Pline, le mode opératoire était le suivant :

« On introduit des lames de plomb dans des outres contenant du vinaigre, qu'on laisse bouchées pendant huit jours. Sur ces lames de plomb il se dépose une crasse qu'on enlève ; on les replonge ensuite dans les outres. on les racle de nouveau au bout de quelque temps, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la matière manque. »

Vitruve donne la description ci-dessous (1) :

« Les Rhodiens mettent des sarments dans des tonneaux avec une certaine quantité de vinaigre, puis ils placent des lames de plomb sur les sarments ; enfin, ils ferment les tonneaux avec des couvercles. En les ouvrant au bout d'un certain temps, on trouve le plomb changé en céruse. L'*ærugo* ou *æruca* (vert-de-gris) se fait de la même manière, en remplaçant les lames de plomb par des lames de cuivre. »

Nous allons voir que c'est là l'embryon du procédé hollandais, celui qui est encore le plus utilisé actuellement.

Quand l'empire romain tomba, la fabrication de la céruse passa entre les mains des Arabes et, ensuite, successivement, en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, puis enfin en France.

La céruse est encore connue sous les noms de *blanc de plomb*, *blanc de Krems* ; elle porte quelquefois le nom du pays producteur : *céruse de Clichy*, *céruse de Lille*, *céruse de Rotterdam*, etc.

Fabrication.

Bien que les procédés de fabrication préconisés soient fort nombreux, on peut tous les rattacher à un petit groupe.

Procédé hollandais. — Cette méthode est celle qui donne la meilleure céruse, au point de vue du pouvoir couvrant par opacité. C'est en Hollande que le procédé fut monté industriellement pour la première fois.

La matière première est le plomb en saumons, qu'il convient de choisir de bonne qualité, la plupart des métaux étrangers, si on en excepte le bismuth (2), ayant une influence fâcheuse.

Les diverses opérations sont les suivantes :

a. Préparation des grilles. — Nous ne parlerons que de la préparation des grilles, le procédé consistant à transformer le plomb en lames ayant presque partout cédé la place à la méthode de transformation en grilles. La fusion des saumons se fait dans une chaudière en fonte. Payen avait recommandé un système que l'on retrouve, aux modifications de détails près, dans toutes les

(1) Guignet, Fabrication des couleurs. *Encyclopédie chimique*, p. 25.
(2) Endemann et O. Herting, *Chem. Zeit.*, 1903, p. 923.

fabriques de céruse. La chaudière K est surmontée d'une hotte A, prolongée par une cheminée d'aspiration A'. Une porte B, fermée pendant la fusion, met l'ouvrier à l'abri des très faibles vapeurs de plomb pouvant se dégager, la température ne dépassant pas 400° (fig. 42).

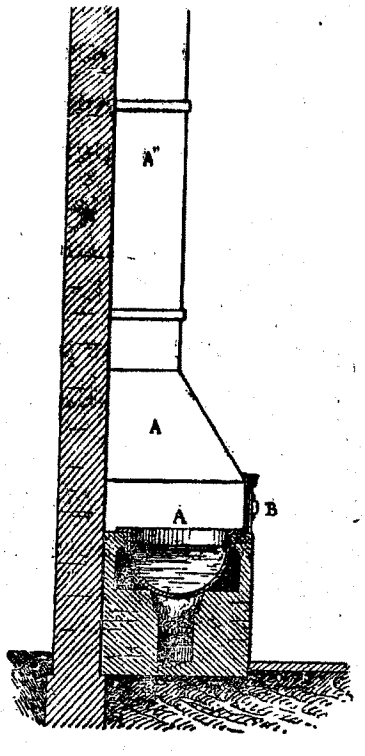


Fig. 42. — Chaudière Payen à fondre le plomb.

Les saumons d'origine pèsent de 50 à 60 kilogrammes. Après fusion, on coule le métal sous forme de grilles plates ajourées pesant environ 1 kilogramme (fig. 43).

La réalisation pratique de ce dispositif est représentée figure 44. On voit, sur le côté, le moule à grilles. Comme nous venons de le dire, il se produit très peu de vapeurs de plomb. Néanmoins, dans l'installation représentée, ces vapeurs sont entraînées dans une hotte et une tuyauterie d'évacuation à l'aide d'un ventilateur.

b. MONTAGE DES LOGES. — La transformation du plomb en céruse se fait dans un espace clos en maçonnerie, appelé *loge* ou *fosse*. Au-dessous du sol de l'usine, on fait une excavation de peu de profondeur, de forme rectangulaire, ayant généralement $5^{m},50$ sur 4 mètres. Les murs se continuent au-dessus du sol, jusqu'à 3 mètres ou 4 mètres de hauteur. Le mur de face n'est pas complètement fermé, et c'est par cette ouverture que se fait le montage de la loge. Les fosses sont construites sur deux rangs et protégées par un bâtiment. Le passage central permet d'effectuer les travaux de montage et de démontage.

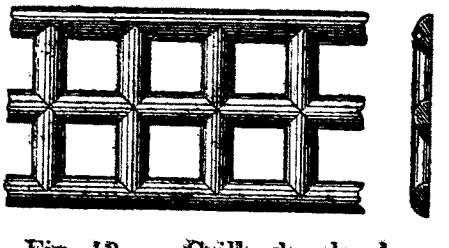


Fig. 43. — Grille de plomb.

Le montage d'une loge se fait ainsi : on étale d'abord un lit de fumier d'environ $0^{m},40$ d'épaisseur, sur lequel on place des pots en terre vernissée que l'on remplit d'acide acétique étendu et dénaturé, généralement au phénol. Cet acide doit marquer environ 3° B. Les grilles sont placées sur les pots, les unes à côté de

autres. Il n'y a qu'un léger vide entre les côtés de la loge et la rangée de pots ; ce vide est rempli avec du fumier. Par-dessus, on met des latteaux en bois supportant des planches plus légères recouvrant toute la surface. Le premier lit étant ainsi constitué, on continue le montage de la même façon, faisant ainsi de dix à douze lits, le dernier étant recouvert d'une assez forte couche de fumier (fig. 45).

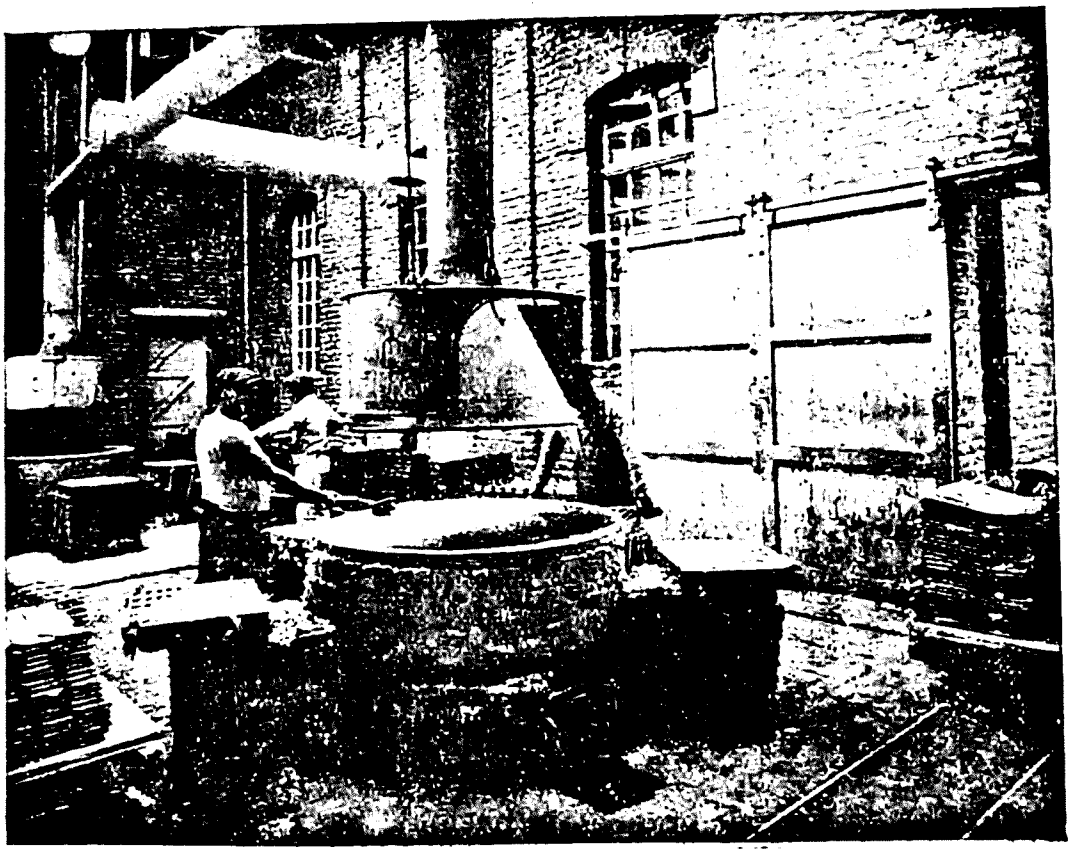


Fig. 44. — Fonderie de plomb.

La partie de la loge non maçonnée, ayant servi pour le montage, est fermée avec des planches.

Pendant le montage de la loge, on réserve, au centre, une cheminée pour le dégagement des vapeurs.

Pour une fosse de dimensions données plus haut, il faut employer 2 500 kilogrammes de plomb par lit. On se rend compte immédiatement de la quantité considérable de plomb qui est immobilisée dans une fabrique de céruse.

La loge étant fermée, la chaleur dégagée par la fermentation du fumier fait évaporer l'acide acétique des pots ; l'acide carbonique

provenant également du fumier et la vapeur d'eau constituent l'ensemble des éléments de la suite des réactions se passant dans la loge.

Il est très vraisemblable que la céruse se produit par un cycle de réactions comprenant d'abord l'oxydation du plomb et la trans-

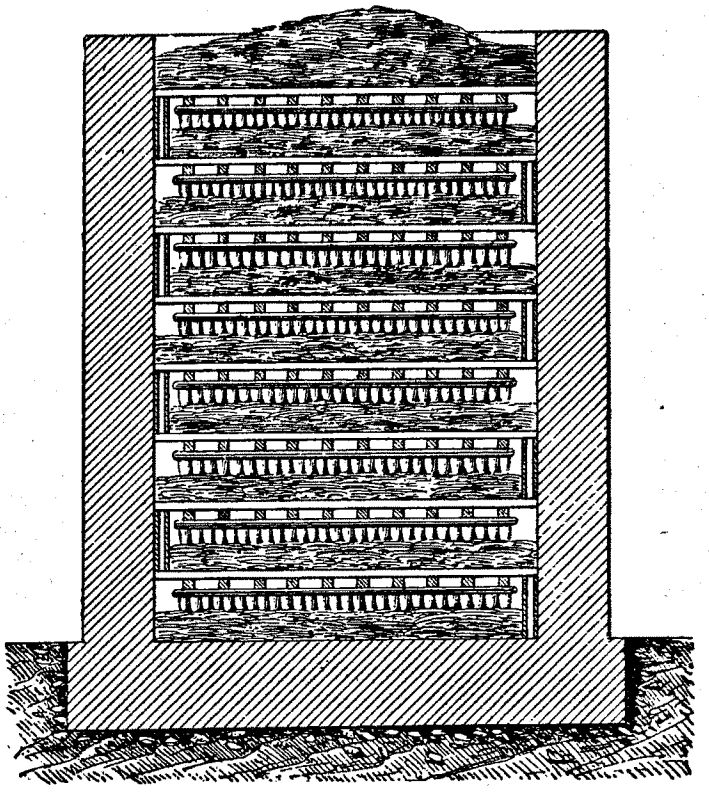


Fig. 45. — Loge à céruse.

formation de l'oxyde en acétate basique, par l'action des vapeurs d'acide acétique :

$$4\,Pb + 4\,O + 2\,(CH^3CO^2H) = \left.\begin{matrix} CH^3\ CO^2 \\ CH^3\ CO^2 \end{matrix}\right\rangle Pb\ 2\,PbO + H^2O + PbO.$$

L'acide carbonique précipite sur la grille un carbonate basique de plomb, avec production d'acétate neutre :

$$\left.\begin{matrix} CH^3CO^2 \\ CH^3CO^2 \end{matrix}\right\rangle Pb\ 2\,PbO + PbO + H^2O + 2\,CO^2 =$$

$$2\,(CO^3Pb)\ Pb\,(OH)^2 + \left.\begin{matrix} CH^3\ CO^2 \\ CH^3\ CO^2 \end{matrix}\right\rangle Pb.$$

Le carbonate basique est hydraté, et on a même prétendu que

la céruse obtenue par le procédé hollandais était constituée par des mélanges de carbonate de plomb neutre et de carbonate basique hydraté (1).

L'acétate de plomb est capable de dissoudre de l'oxyde de plomb pour donner un acétate basique entrant de nouveau en réaction. C'est ce qui explique la faible quantité d'acide acétique employée pour le montage d'une loge. Pour un lit de 2 500 kilogrammes de plomb ne faut que de 21 à 22 litres d'acide acétique.

Les réactions précédentes se produisent lentement et successivement, la céruse se déposant sur les grilles par couches minces.

On a toujours conseillé l'emploi exclusif du fumier de cheval, qui dégage moins d'hydrogène sulfuré que le fumier des autres animaux (2). On évite ainsi une cause de noircissement. D'après certains techniciens, des traces de sulfure de plomb augmenteraient le pouvoir couvrant par opacité de la céruse (3). Cette affirmation ne paraît pas reposer sur une base très solide.

Le même fumier peut servir à deux montages, mais on recommande d'employer une certaine quantité de fumier frais à chaque montage.

Pour éviter les inconvénients du fumier, on a préconisé jadis, en Angleterre, de le remplacer par du vieux tan, dont la manipulation est plus propre que celle du fumier et dont la fermentation, plus lente, ne dégage pas d'hydrogène sulfuré. En raison de la lenteur de la fermentation, les réactions demandent plus de temps. Avec le fumier, le démontage de la loge se fait au bout de six semaines ou de deux mois ; avec le tan, l'opération dure de dix à treize semaines (4).

La surveillance des loges en fonctionnement est une opération d'autant plus délicate qu'elle n'est contrôlée par aucune méthode scientifique. C'est une question d'habileté de la part de celui qui en est chargé. L'examen de la cheminée centrale permet de s'assurer qu'il n'y a que des dégagements de vapeur d'eau et qu'il n'y a pas d'acide acétique entraîné. Ce résultat est obtenu en réglant

(1) Diction. de chim. de Wurtz, t. I, p. 801.
(2) Diction. de chim. de Wurtz, t. I, p. 801.
(3) Petit, Céruse et blanc de zinc, p. 28.
(4) Chevalier, *Bull. Soc. encour.*, 1852, p. 258.

convenablement le tirage de la cheminée. Pendant les trois premières semaines de fonctionnement, la température des loges est comprise entre 60° et 70°. La température baisse ensuite régulièrement ; le tirage de la cheminée est alors coupé.

Malgré l'habileté de l'opérateur, rien ne permet d'affirmer *a priori* que l'opération a été bien conduite, tant au point de vue du rendement qu'à celui de la qualité du produit obtenu. C'est au démontage seulement que l'on est fixé.

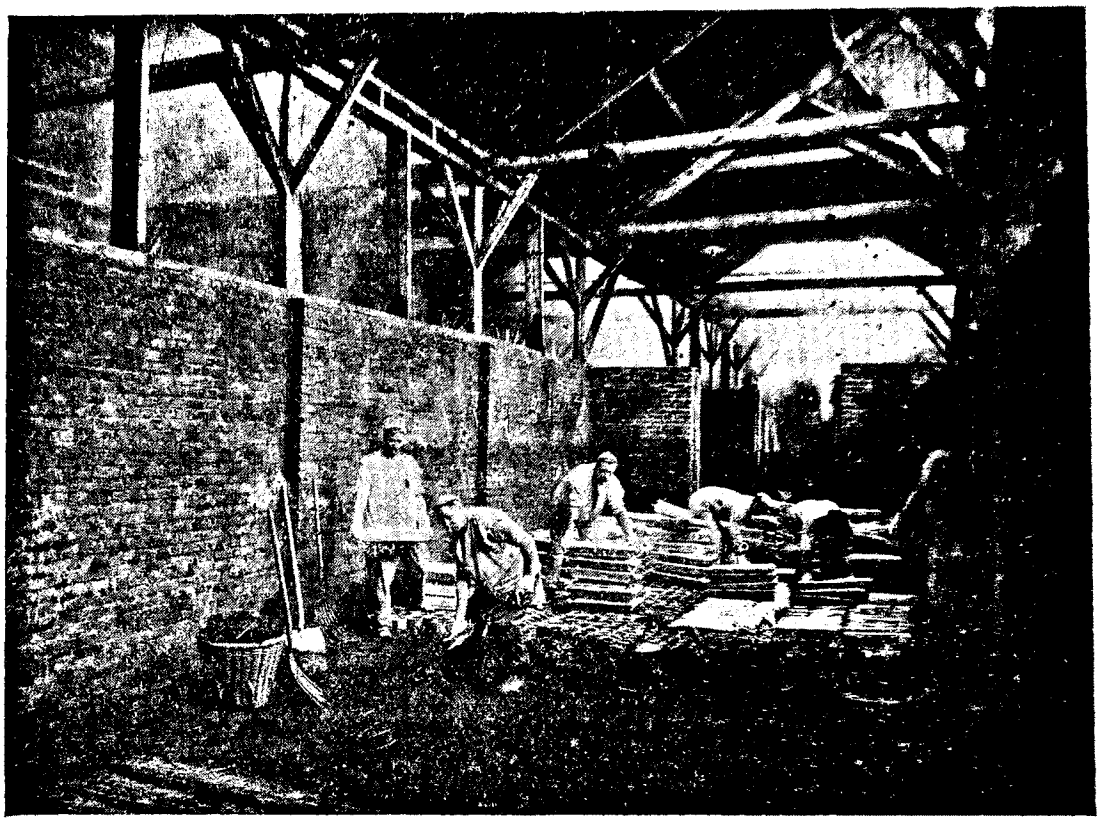


Fig. 46. — Loge en démontage.

c. Démontage des loges. — Le démontage des loges se pratique naturellement d'une manière inverse à celle employée pour le montage. Les ouvriers sont munis de gants en caoutchouc et, en enlevant le fumier, les planches et les latteaux, ils mettent à nu les grilles qui se sont recouvertes d'une couche plus ou moins épaisse de céruse. A cet état, les grilles sont recouvertes de couches dures de céruse appelées *écailles*. Quand l'opération a été bien conduite, ces écailles sont assez régulières et bien blanches. Mais il arrive que l'on trouve des grilles à peine attaquées et des grilles recouvertes d'une céruse plus ou moins noircie. On a même ob-

servé une coloration rougeâtre que l'on a attribuée à la formation d'un sous-oxyde de plomb (Bannow et Kraemer) (1).

Le rendement en céruse est évidemment variable, et il serait plus élevé si on pouvait employer des grilles très minces. Dans les conditions normales, on peut admettre que 1 000 kilogrammes de plomb donnent 400 kilogrammes de céruse.

En prolongeant le séjour des grilles dans les fosses, on pourrait

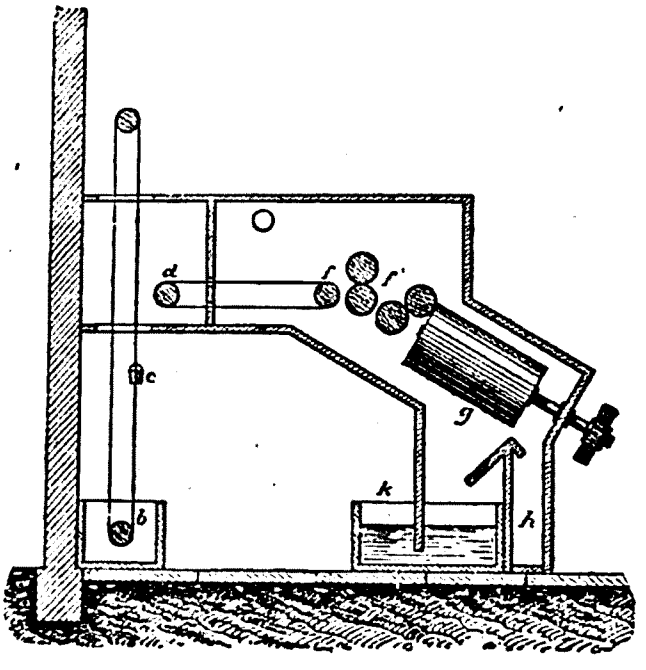


Fig. 47. — Machine à décaper.

vraisemblablement atteindre 500 kilogrammes. On a même donné des chiffres plus élevés : 500 à 750 kilogrammes (2).

Les lits étant découverts, les ouvriers arrosent, puis détachent la céruse en tordant les grilles et en frappant avec un maillet.

C'est du moins de cette façon que l'on opère encore de nos jours dans certaines usines et, quand on assiste à ce travail, on constate que, par suite de l'arrosage préalable, il n'y a aucun dégagement de poussière.

Il est évidemment plus recommandable de transporter les grilles sur des wagonnets dans un atelier spécial de décapage.

Les écailles dures constituent la meilleure partie, mais on trouve aussi de la céruse pulvérulente ou mousseuse.

(1) Diction. de chim. de Wurtz, 1er supp., t. II, p. 1295.
2) Petit, Céruse et blanc de zinc, p. 31.

d. DÉCAPAGE DES GRILLES. — On a proposé un grand nombre de machines à décaper les grilles, et ce sont parfois les plus perfectionnées qui donnent les moins bons résultats. Au point de vue pratique, on rencontre souvent de telles difficultés que c'est ce qui explique pourquoi certains industriels en sont revenus au vieux et

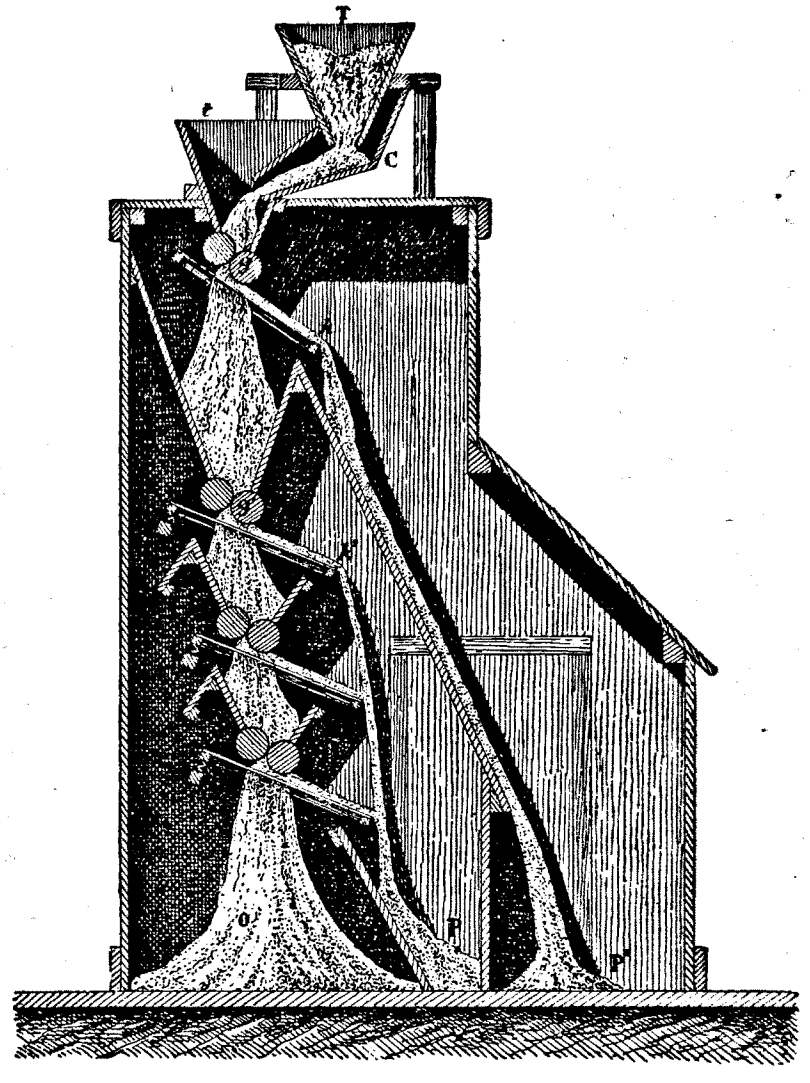


Fig. 48. — Machine à séparer la céruse du plomb.

simple système du maillet. Les premiers appareils employés ont été décrits dans le *Bulletin de la Société d'encouragement.*

Les grilles placées sur un transporteur *df* (fig. 47) venaient entre des rouleaux cannelés *f'* détachant les écailles des grilles. Un blutoir *g* séparait la céruse qui tombait dans un réservoir d'eau *i*. Les grilles recueillies en *h* étaient renvoyées à la fonte.

Pour avoir une meilleure séparation, on faisait passer la céruse du blutoir dans l'appareil représenté figure 48.

Cet appareil était alimenté par deux trémies T et t, la première réunie à la seconde par un conduit C, toujours en mouvement. La céruse tombait entre les cylindres cannelés g. En P et P′ était réuni le plomb séparé et en O la céruse.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, tous les appareils plus ou moins perfectionnés construits sur ces principes ont donné bien des déboires. Dans les usines où sont installés des appareils mécaniques, la séparation se fait dans un train de laminoirs cannelés.



Fig. 49. — Machine à décaper.

Les écailles de céruse qui sont détachées tombent, avec l'âme en plomb, sur un tapis transporteur. Les grilles débarrassées de la céruse sont enlevées à la main et les écailles sont entraînées automatiquement aux meules de pierre servant au broyage à l'eau (fig. 49).

La figure 50 donne une vue de cette machine avec son mécanisme et le dispositif d'entraînement des poussières.

Ici, comme dans tous les ateliers d'ailleurs, les ouvriers doivent travailler avec des gants.

e. Broyage a l'eau. — Les écailles sont broyées à l'eau dans des meules en pierre, la pâte passant successivement d'une meule à la suivante, la finesse augmentant naturellement d'une meule à l'autre.

Il y a généralement huit meules successives ; dans l'installation reproduite figure 48, on voit les trois premières meules. Les cinq suivantes sont représentées figure 51.

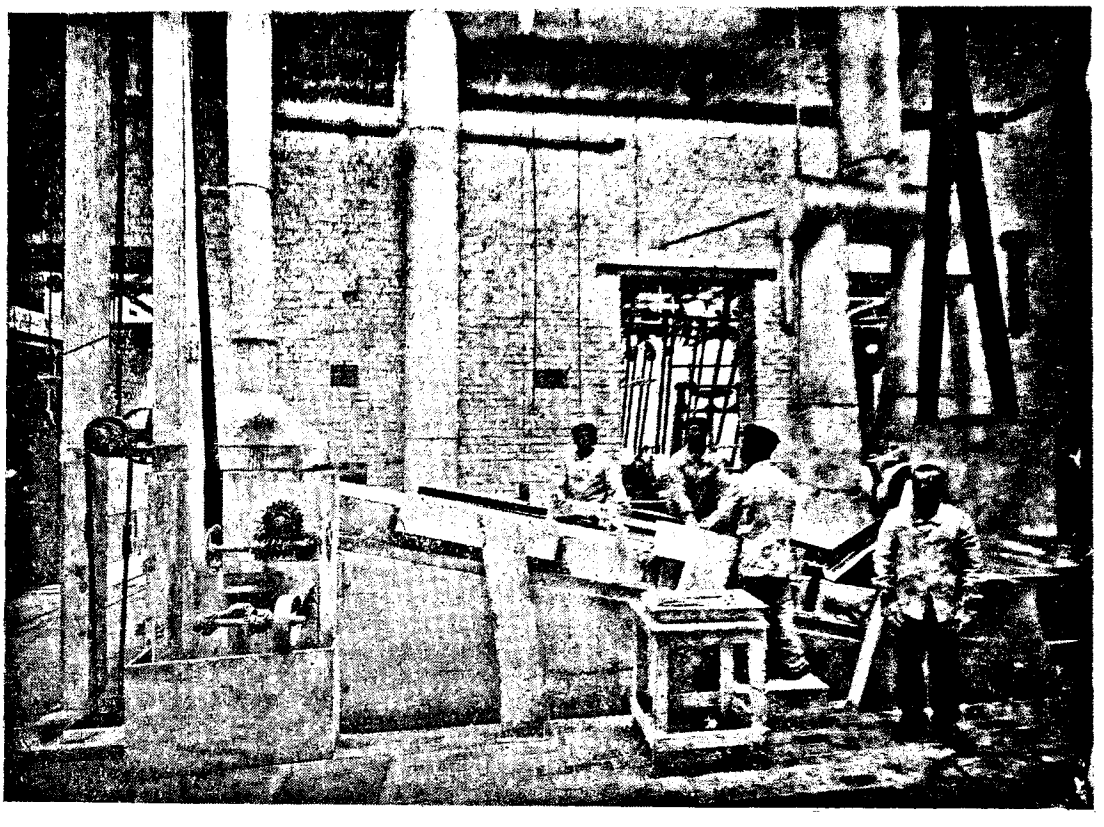


Fig. 50. — Machine à décaper.

Quelquefois les meules sont ouvertes ; la figure 51 montre des meules complètement entourées d'une enveloppe en cuivre et munies d'un dispositif de ventilation permettant l'envoi à l'extérieur des buées produites.

Avec ce dispositif, les ouvriers n'ont qu'un rôle de surveillance. La pâte fine de céruse à l'eau tombant de la huitième meule est reçue dans un wagonnet qui la conduit à l'atelier de broyage à l'huile ou au séchoir.

f. Séchage, broyage et tamisage. — Le séchage se pratique dans des étuves chauffées à la vapeur, aux environs de 80°. La

céruse en pâte est répartie dans des plats qui restent environ une semaine dans les étuves. Une bonne ventilation des étuves est nécessaire pour l'enlèvement des buées.

Les gâteaux secs, durs et très friables, sont versés dans une trémie les amenant à un concasseur à la suite duquel se trouve un appareil de pulvérisation.

Bien que les appareils de pulvérisation employés soient fort nombreux, ce sont souvent des broyeurs genre Carr dont on fait



Fig. 51. — Meules à écailles.

usage. Un passage à la bluterie permet d'avoir une poudre aussi fine qu'on le désire.

La séparation de la poudre fine peut être obtenue également par soufflage, comme il est indiqué figure 52.

On voit la trémie distributive, réunie à un aspirateur, et l'appareil de pulvérisation avec soufflage d'air entraînant la poudre fine dans une chambre de dépôt.

Pour remplir les fûts, dans lesquels il faut tasser la céruse, on utilise le dispositif représenté figure 53.

La presse est manœuvrée devant une bouche d'aspiration entraînant les poussières dans une chambre de dépôt.

Procédé de Krems. — C'est, en fait, le procédé hollandais avec des moyens artificiels : comme on ne fait pas usage de fumier, il faut chauffer les chambres qui remplacent les fosses.

L'opération se pratique dans une chambre plus ou moins grande, sur le fond de laquelle on place une série de caisses en bois goudronnées à l'intérieur et contenant un mélange d'acide acétique et de marcs de raisin ou de marcs de fruits.

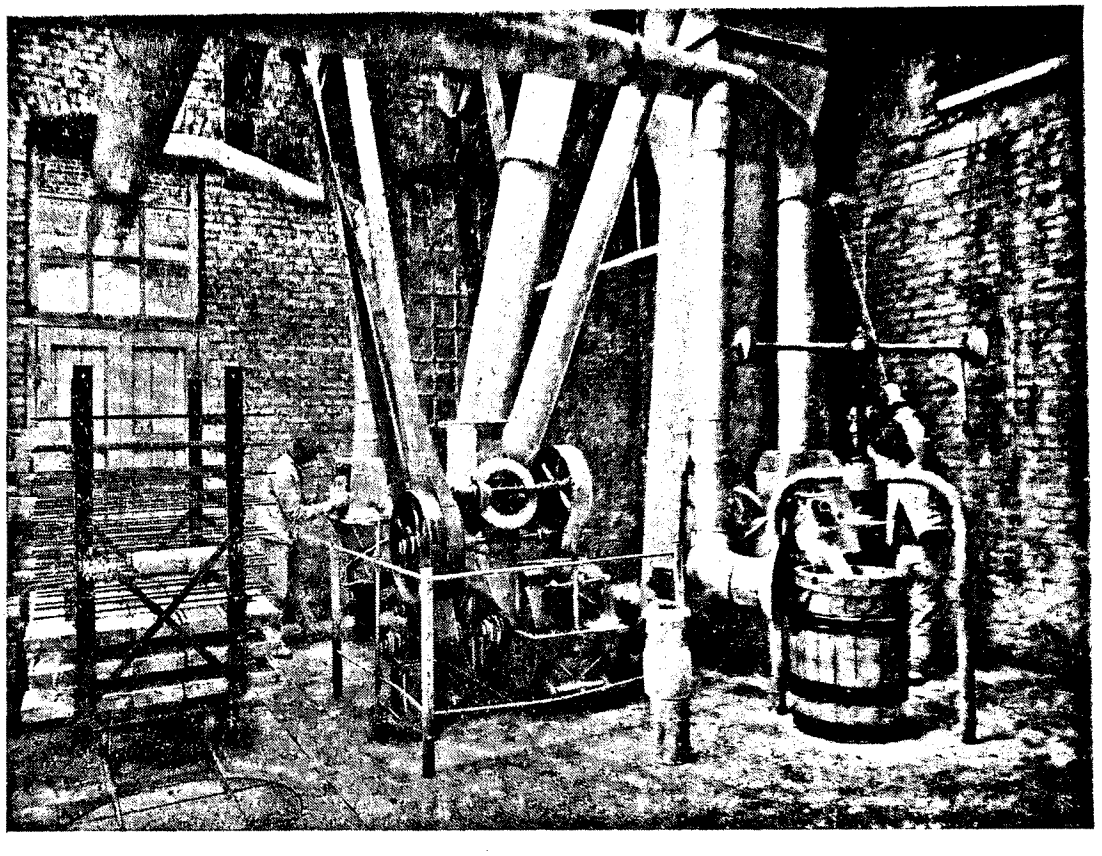


Fig. 52. — Broyage à sec.

En haut de la chambre, de minces lames de plomb sont suspendues à des lattes ; ces lames ne doivent pas se toucher ni venir en contact avec les caisses.

La chambre est chauffée à 25° pendant la première semaine, 38° pendant la seconde, 45° pendant la troisième et 50° pendant la quatrième ; on laisse ensuite refroidir lentement pendant deux semaines.

Sous l'influence de la température, les marcs fermentent et donnent de l'acide carbonique ; l'acide acétique s'évapore. On se trouve donc dans les mêmes conditions que dans une loge.

Il convient de remarquer qu'il n'y a pas à craindre, dans ce procédé, l'action de l'hydrogène sulfuré ; il en résulte que l'on obtient ainsi une céruse d'un blanc remarquable et d'un bon pou-

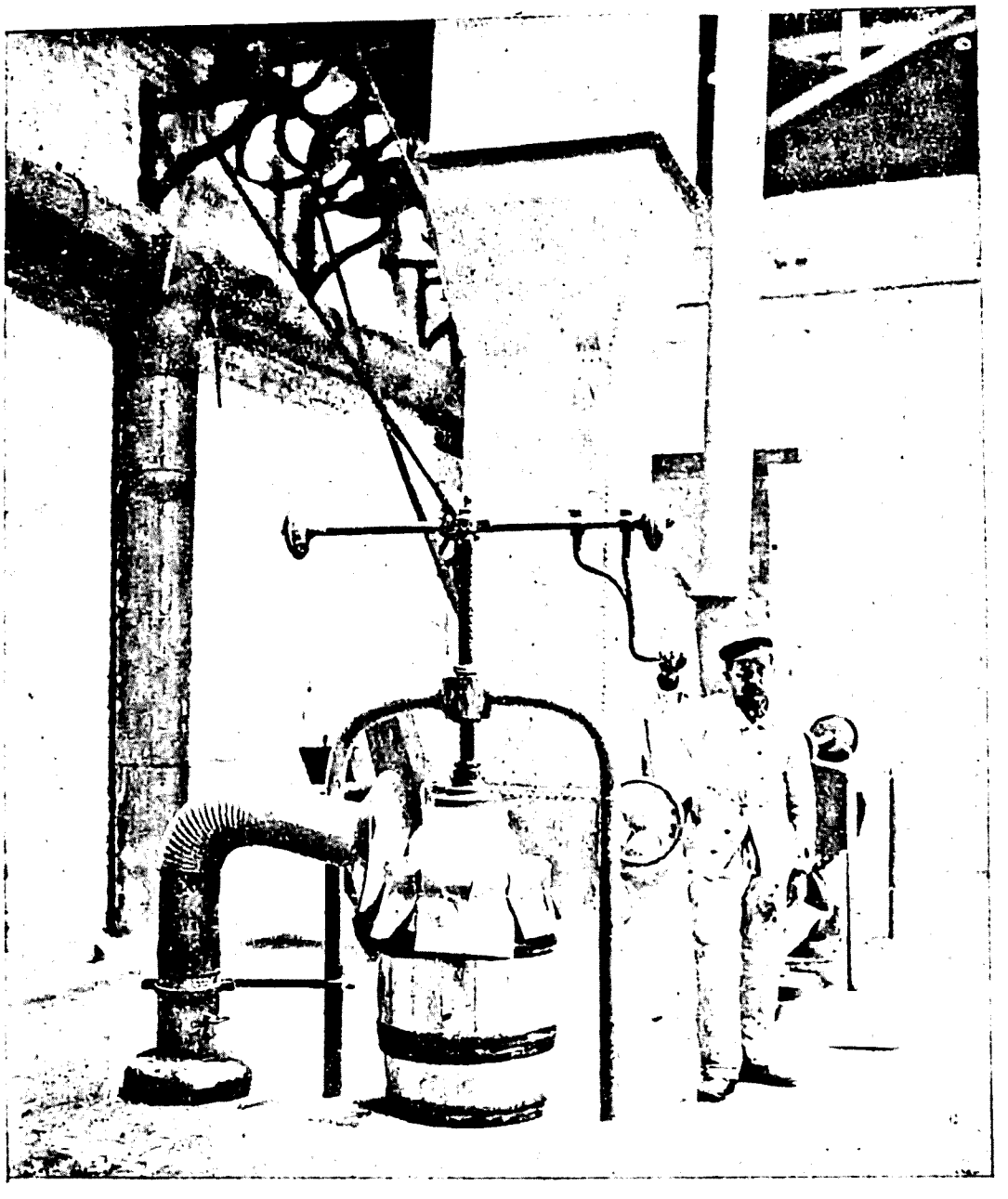


Fig. 53. — Remplissage des fûts.

voir couvrant par opacité. C'est une céruse très estimée que l'on vend souvent comme *blanc d'argent*. Le travail des plaques de plomb se pratique comme dans le procédé hollandais.

Des modifications ont été apportées dans la construction des lattes servant de support aux lames de plomb (1).

(1) HERMANN, D. R. P. 74 719.

Procédés des chambres. — Il en existe plusieurs, mais c'est en Angleterre que le premier procédé paraît avoir pris naissance ; on a même donné à cette méthode le nom de procédé *hollandais rapide*, car l'opération est terminée en cinq semaines, six au maximum.

On opérait, au début, dans une chambre close où l'on faisait arriver de l'acide carbonique sur des tablettes de plomb recouvertes d'une pâte de litharge et d'acide acétique. L'action de l'acide carbonique était favorisée en remuant avec des raclettes et en ajoutant de la litharge, en cours de fabrication, à deux ou trois reprises.

W. Thompson chauffe la chambre au moyen de tuyaux dans lesquels circule de la vapeur. Au fond de la chambre se trouvent des auges alimentées en acide acétique dilué, placé dans un récipient. Des plaques de plomb perforées sont amenées par un chariot au fond de la chambre. Par les côtés supérieurs de la chambre, on amène d'abord de l'air, puis un mélange d'air et d'acide carbonique. Les vapeurs d'acide acétique se condensent sur un toit en verre, et on recueille le liquide à l'extérieur pour éviter qu'il ne retombe sur la céruse formée (1).

V. Gardner emploie un injecteur composé de deux tuyaux : un central où circule de la vapeur et un extérieur où est aspiré un mélange d'air, d'acide carbonique et d'acide acétique (2).

J. Smith recouvre le plomb à attaquer d'un mélange de céruse et d'acide acétique faible. Après séchage, il monte dans la chambre une série de piles avec un espace suffisant entre chacune d'elles. Il envoie tous les jours dans la chambre de l'eau, des vapeurs acides, de l'air et de l'acide carbonique (3).

Ls procédés des chambres donnent une céruse de qualité inférieure au point de vue du pouvoir couvrant par opacité ; elle est moins dense que la céruse obtenue par le procédé hollandais et elle absorbe plus d'huile au broyage.

Procédé de Clichy. — Ce procédé a été imaginé par Thenard en 1801 ; il a été monté pour la première fois par Buchot et Lesueur à Toulouse, ensuite par Roard et à Clichy.

(1) E. P. 4 056, 1880.
(2) D. R. P. 36 319.
(3) D. R. P. 80 903.

Au point de vue théorique, ce procédé présente de grands avantages, puisque c'est une opération continue où l'acide acétique employé ne sert que comme terme de passage et ne doit donc être remplacé que dans la mesure des petites pertes de fabrication.

La production de céruse est basée sur l'action de l'acide carbonique sur une solution d'acétate basique de plomb. Il se précipite du carbonate de plomb, et l'acétate neutre de plomb formé sert à la préparation d'une nouvelle quantité d'acétate basique.

En réalité, le précipité obtenu est un carbonate basique. La réalisation du procédé est représentée figure 54.

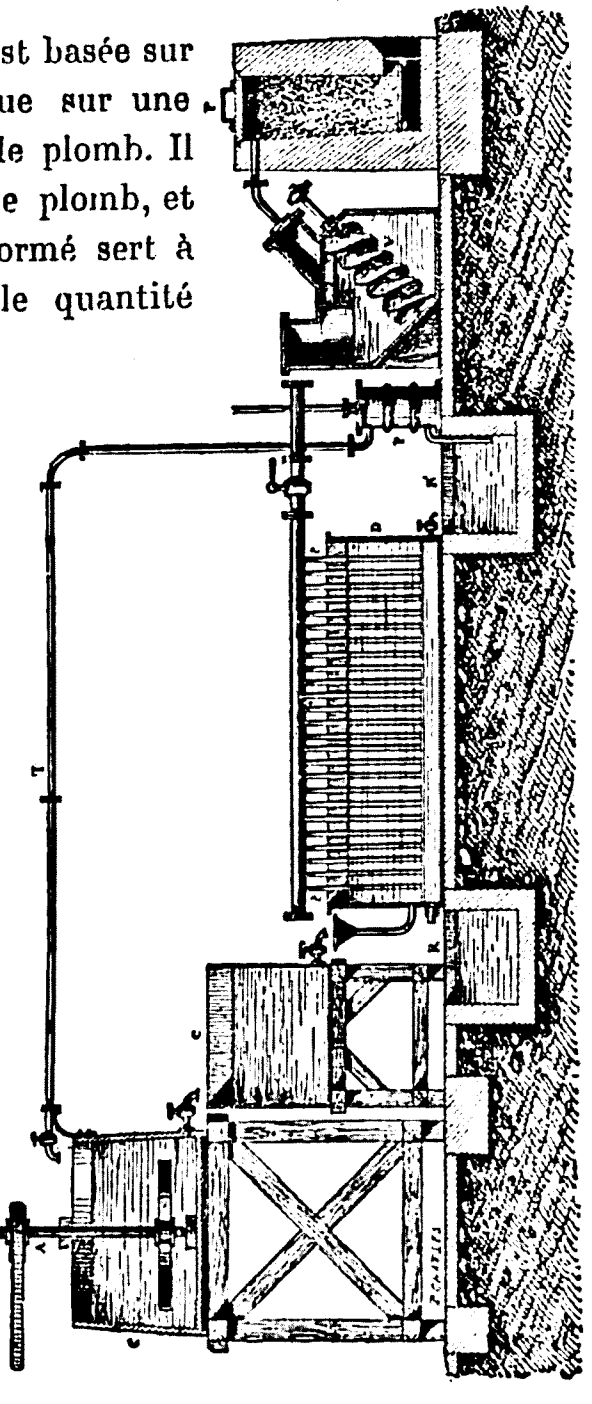


Fig. 54. — Procédé de Clichy.

Dans une cuve en bois goudronné C, munie d'un agitateur A, on verse de l'acide acétique étendu et froid. Après avoir mis l'agitateur en mouvement, on ajoute peu à peu de la litharge en poudre, jusqu'à obtention d'une dissolution marquant 17-18°.

Cette dissolution est coulée dans un bac de décantation *e*, d'où elle est versée claire dans l'appareil de carbonatation D, récipient de peu de profondeur (6 mètres, 3 mètres, 0m,90). Le couvercle de ce récipient est traversé par huit cents tubes de cuivre, plongeant de 30 centimètres dans le liquide. Ces tubes sont eux-mêmes reliés à un tube central amenant l'acide carbonique, généralement produit par la calcination

du calcaire. On voit sur la figure qu'une vis d'Archimède aspire et refoule l'acide carbonique qui est lavé et refroidi avant utilisation.

L'action de l'acide carbonique est prolongée pendant environ douze heures. Quand la précipitation est complète, le liquide surnageant doit marquer 12° B. Ce liquide clair est soutiré en R′ et repris par la pompe P qui l'envoie à la cuve de dissolution pour être transformé à nouveau en acétate basique. Le précipité à l'état de bouillie est lavé plusieurs fois dans une citerne, les premières eaux assez fortes rentrant en fabrication, les autres servant au premier lavage.

La transformation en poudre se pratique comme il a été indiqué au procédé hollandais.

Cette céruse obtenue par précipitation devrait avoir un bon pouvoir couvrant par opacité. Il n'en est pourtant pas ainsi : non seulement son pouvoir couvrant par opacité est inférieur à celui de la céruse par le procédé hollandais, mais elle demande également plus d'huile au broyage. De sorte que, à l'époque où le procédé de Clichy fonctionnait industriellement, la céruse qu'il produisait était toujours considérée comme un produit de qualité inférieure.

Il n'en reste pas moins certain que ce procédé est très rationnel en principe, et c'est ce qui explique pourquoi il a été l'objet de nombreux perfectionnements que nous allons examiner rapidement.

Dumas ayant remarqué que la précipitation à température plus élevée et dans des solutions plus concentrées donnait un produit supérieur, Pallu utilisa le fait en ajoutant de l'oxyde de plomb, au fur et à mesure de la précipitation, de manière à toujours opérer avec des solutions concentrées.

Ozouf installa à Saint-Denis une fabrication avec appareils perfectionnés pour la production d'un acide carbonique pur (1). Produit par la combustion du charbon et lavé plusieurs fois, il était absorbé par une solution de carbonate de soude à 9° B. Le bicarbonate décomposé par la chaleur donnait un acide qui, lavé à nouveau, était recueilli dans un gazomètre.

(1) Barreswil, *Bull. Soc. encour.*, mars 1865.

La précipitation se faisait dans un cylindre fermé, muni d'un agitateur, la solution d'acétate basique étant versée en pluie. L'arrivée de l'acide carbonique était réglée graduellement, d'après la concentration de la solution. Dans ces conditions, Ozouf obtenait un précipité répondant à la formule $3(CO^3Pb)\ PbOH^2O$, dont les propriétés se rapprochaient beaucoup, paraît-il, de celles de la céruse du procédé hollandais.

Peska a fait usage de nitrate ou d'acétate tenant en suspension de l'oxyde de plomb. On arrêtait l'envoi d'acide carbonique quand la réaction alcaline était très faible (1).

Heyl et Wultze ont construit un appareil continu, où l'acide carbonique est introduit sous pression par un injecteur dans la conduite amenant la solution d'acétate (2).

Matthews et Noad emploient pour la dissolution de l'acide acétique contenant de la glycérine, et opèrent la précipitation en évitant un excès d'acide carbonique (3). Bischof prépare d'abord un sous-oxyde par réduction à 300°, dans une atmosphère réductrice, des oxydes de plomb. Sur le mélange suivant :

	Kilogrammes.
Sous-oxyde éteint	500
Acide acétique	100
Sucre	25
Eau	1 400

il fait agir un courant d'acide carbonique (4).

Il obtient ainsi un hydrocarbonate basique de formule définie. Toute la fabrication se fait dans des appareils clos ; elle est complète en quarante-huit heures (5).

Pour augmenter le pouvoir couvrant, Froelich opère la précipitation en présence de colloïdes : gélatine, dextrine, gomme arabique, etc. (6).

Lachaume a proposé l'emploi de l'acide nitrique et précipitation de la solution de nitrate de plomb par une solution ammo-

(1) D. R. P. 158 309.
(2) D. R. P. 173 105 et B. F. 352 049, 1905.
(3) D. R. P. 176 236.
(4) B. F., 1890.
(5) Boulez, Procédé de préparation de la céruse (*Bull. Soc. ind. du Nord de la France*, n° 185, p. 159, 1906).
(6) D. R. P. 178 903.

niacale. L'oxyde en suspension est traité par un courant d'acide carbonique jusqu'à obtention d'un précipité d'hydrocarbonate basique convenable, ce qui a lieu quand il n'existe plus qu'une très légère alcalinité (1).

Mc Arthur emploie comme dissolvant une solution étendue d'un tartrate alcalin, rendue faiblement alcaline et précipitée à l'ébullition. La solution et les eaux de lavage rentrent en fabrication (2).

Blundstone opère de même, en substituant l'acide lactique au tartrate alcalin.

R. Haack traite l'oxyde de plomb par une solution d'acétate d'ammoniaque, obtenant ainsi un mélange d'acétate neutre et d'acétate basique ; l'ammoniaque qui se dégage est récupérée. La solution est précipitée par le carbonate d'ammoniaque (3).

Eyckens part du nitrite de plomb auquel il ajoute du plomb. Il envoie ensuite de l'air et de l'acide carbonique. Il admet d'abord une oxydation du plomb, puis une transformation en nitrite et nitrate de plomb, ce dernier étant réduit par le plomb en excès Le nitrite basique de plomb est précipité par l'acide carbonique, et la solution rentre dans le cycle des opérations (4).

J. Corbett utilise une solution à 20 p. 100 d'acétate de magnésium (5); Corbert, une solution acide contenant de l'aldéhyde ou de l'alcool, et y envoie de l'acide carbonique sous pression (6).

Procédés par électrolyse. — Il en existe également un très grand nombre.

De Ferrandi et Hoad électrolysent une solution d'acétate d'ammonium, additionnée d'ammoniaque saturée d'acide carbonique. Les électrodes sont en plomb (7).

D. Chaplin et C. Halloran emploient une solution de nitrate de soude contenant du sel (8).

Becker Tibbit fait usage d'un mélange de nitrate de soude et de nitrate d'ammoniaque et envoie un courant d'acide carbonique (9).

(1) B. F. 285 309, 1899.
(2) D. R. P. 83 626.
(3) D.R.P. 133 425.
(4) D.R.P. 39 755.
(5) D.R.P. 36 764.
(6) B. F. 300 994, 1900.
(7) D. R. P. 84 362.
(8) U.S. A. E. 675 555.
(9) D. R. P. 54 542.

Stevens prépare l'électrolyte suivant :

Acide nitrique	300
Eau	200

et constitue les anodes avec des lames de plomb de 3 millimètres d'épaisseur.

Il précipite par l'acide carbonique.

C. Waltereck électrolyse un sel minéral alcalin contenant un bicarbonate alcalin ; la cathode est en charbon et l'anode est en plomb.

Le bicarbonate alcalin est toujours reformé en faisant barboter dans le bain un courant d'acide carbonique (1).

W. Hartmann, pour éviter la formation de plomb spongieux à la cathode, constitue celle-ci par de l'oxyde de cuivre (2).

C. Townsed intercalle une membrane entre les deux électrodes, membrane en parchemin, empêchant le passage des composés du plomb de l'anode à la cathode (3).

La Compagnie parisienne de l'air comprimé avait monté un procédé de fabrication qui a été décrit par Riban (4). L'électrolyse était pratiquée dans une cuve en grès, sur une solution contenant du carbonate de sodium et du chlorate de sodium. Les deux électrodes étaient en plomb. A l'anode, il se formait du chlorate de plomb, précipité par le carbonate de sodium. Le précipité formé était enlevé par des raclettes en bois. L'eau alcaline sortant du filtre-presse était saturée par de l'acide carbonique, et la solution rentrait en fabrication.

Luckow a monté un procédé analogue. La solution à 14 p. 100 renferme 90 parties de chlorate de sodium et 10 parties de carbonate de sodium ; l'anode est en plomb mou, la cathode en plomb dur. La densité du courant est de 20 ampères par mètre carré. Pendant l'électrolyse, on fait passer un courant d'acide carbonique. A Cologne, où le procédé a fonctionné, il y avait dix bains contenant douze anodes et treize cathodes de 300 millimètres de long et

(1) U. S. A. E. 589 801, 1897.
(2) D. R. P. 139 068.
(3) B. F. 349 001, 1905.
(4) *Journ. de pharm. et de chim.*, t. VII, 1898, p. 484.

800 millimètres de large. L'électrolyse était pratiquée sous 13 volts et 140 ampères. Un kilowatt-heure produisait de 3kg,5 à 4 kilogrammes de céruse (1).

Procédés divers. — Ces procédés sont surtout caractérisés par un traitement particulier du plomb. Nous en signalons également qui ne seraient entrés que difficilement dans les classes précédentes.

Bunau part du minium qu'il transforme en nitrate de plomb par attaque avec un mélange de 75 parties d'acide azotique fumant et de 25 parties d'eau. La solution d'azotate de plomb est séparée de l'oxyde puce et précipitée par le carbonate de soude (2). Non seulement ce procédé ne donne pas de la céruse, mais on se demande pourquoi l'auteur part du minium. H. Eyles et S. Rapelye chauffent le plomb au delà de son point de fusion et le font tomber dans un jet de vapeur surchauffée ; ils obtiennent ainsi un mélange d'oxydes recueilli dans une chambre spéciale où il est continuellement agité (3).

Bailey, Hey et Cox font également fondre le plomb dans un récipient fermé dont la partie supérieure porte une électrode en charbon perforé que l'on peut plus ou moins approcher du plomb. Par des orifices appropriés, on introduit dans le récipient de la vapeur d'eau, de l'acide acétique et de l'acide carbonique. L'arc formé par un courant électrique volatilise le plomb, la réaction se produit avec les gaz, et la céruse entraînée est recueillie dans une série de chambres voisines (4).

Sous le nom de *procédé américain*, on a donné quelques renseignements sur le procédé au plomb fondu (5). Dans une chambre en maçonnerie, on fait couler du plomb fondu par des tubes d'un petit diamètre et on pulvérise le plomb à l'aide d'un jet de vapeur arrivant sous un angle de 45°.

Le plomb divisé ainsi obtenu est ensuite tamisé.

Dans un tambour tournant, on charge :

(1) PERKIN, L'application des méthodes électrolytiques dans l'industrie des couleurs et vernis (*Rev. de Chim. ind.*, juin 1911, d'après *The Paint and Varnish Soc.*).
(2) B. F. 265 615, 1897.
(3) U. S. A. E., 1898.
(4) D. R. P. 103 688 et B. F, 282 150, 1898.
(5) *Journ. de pharm. et de chim.*, octobre 1905, p. 359.

	Kilogrammes.
Plomb divisé	1 000
Acide acétique	6
Eau	6

Pendant la rotation du tambour, on envoie continuellement de l'acide carbonique et de la vapeur d'eau. Le troisième et le cinquième jour, on ajoute :

	Kilogrammes.
Acide acétique	7
Eau	7

La masse sortie du tambour laisse déposer immédiatement la plus grande partie du plomb qui n'est pas entré en réaction. Le mélange de liquide et de céruse est broyé à la meule et déversé dans des rigoles en bois où se déposent les dernières parties de plomb non transformé. La bouillie purifiée est mise en contact avec une solution légèrement alcaline avant d'être séchée.

Erbslow et Gondron produisent une attrition du plomb en le versant fondu dans de l'eau placée dans un bac animé d'un mouvement de rotation. Le bac étant incliné retombe continuellement. De l'eau peut couler doucement, et le plomb passe alternativement de l'eau dans l'air, et réciproquement. Il y a en même temps oxydation et carbonatation, au besoin en envoyant une certaine quantité d'acide carbonique. Il se forme une écume blanche de céruse que l'on sépare (1).

Bailey introduit dans une chambre un mélange de plomb granulé et d'eau, en présence d'air. Le mélange tombe sur des bras tournant à grande vitesse, le projetant continuellement. L'oxydation du plomb se produit, et la transformation en céruse est obtenue en envoyant de l'acide carbonique (2).

Holley fond, dans une chaudière, environ 2 000 kilogrammes de plomb qu'il met en contact avec de la vapeur surchauffée à une température supérieure à celle de la fusion du plomb, dans des appareils appelés *atomiseurs*. Le plomb est transformé en fines particules. Dans quatre fours atomiseurs, on peut préparer 700 kilogrammes de plomb atomisé par heure. On solidifie dans

(1) B. F. 404 322, 1910.
(2) B. F. 413 507, 1910.

l'eau où on laisse en suspension par un courant d'air, puis on envoie aux appareils *oxydeurs* où on traite par l'air pendant trente-six heures. L'oxydation porte sur 80 p. 100 du plomb ; on sépare le plomb non transformé. Les oxydes sont traités dans des bassins par un courant d'acide carbonique ; l'opération demande trente-six heures (1).

G. Bevilacqua prépare des lamelles minces de plomb en projetant du plomb fondu sur une surface en mouvement, maintenue à basse température. Le plomb ainsi préparé est mis dans un tambour à parois perforées et animé d'un mouvement de rotation. Les agents ordinaires d'attaque sont envoyés à l'état de vapeur par l'axe du tambour (2).

Rockfenthien part du sulfate de plomb. Il y ajoute de la baryte hydratée, met le tout en suspension dans l'eau et fait passer un courant d'acide carbonique (3).

Falk a repris une idée exposée dans un brevet allemand (D. R. P. 42 307, 1887), consistant à préparer la céruse en partant du carbonate de plomb obtenu par précipitation d'une solution d'un sel de plomb par le bicarbonate de soude.

Le carbonate de plomb, brassé avec 1 à 5 p. 100 d'acétate de plomb, en présence de 20 à 25 p. 100 d'eau et assez de litharge pour avoir un acétate basique, donne :

$$\left.\begin{matrix}CH^3CO^2\\CH^3CO^2\end{matrix}\right\rangle Pb\ n\,Pb\,(OH)^2 + m\,CO^3Pb = \left.\begin{matrix}CH^3CO^2\\CH^3CO^2\end{matrix}\right\rangle Pb + m\,PbCO^3\ n\,Pb\,(OH)^2,$$

l'acétate de plomb fonctionnant comme véhicule de $Pb(OH)^2$. L'inventeur obtient un carbonate neutre, condition indispensable, en traitant sous pression une solution d'acétate basique par l'acide carbonique, puis il brasse :

	Kilogrammes.
Carbonate de plomb neutre à 19 p. 100 d'eau.....	100
Acétate de plomb.....	1
Litharge à froid	40,5
ou Litharge chaud.....	33,7

(1) Fabrication et propriétés du blanc de céruse (*Bull. Soc. chim.*, t. II, 1909, p. 1020).
(2) B. F. 482 156, 1915.
(3) D. R. P. 171 460.

A froid, il obtient une céruse 5 ($PbCO^3$) 2 $Pb(OH)^2$ PbO et, à chaud, 2 ($PbCO^3$) Pb $(OH)^2$. L'opération ne demande que quelques heures (1).

S. Rudcliff et H. Barr emploient également le carbonate de plomb dont ils mettent un poids défini en réaction avec un poids calculé d'hydroxyde de plomb, en opérant en présence d'eau et d'acétate neutre de plomb (2).

***

Nous avons résumé les principaux modes de fabrication qui ont été proposés, tout en laissant dans l'ombre un certain nombre de procédés, car la bibliographie de la céruse est particulièrement développée.

D'ailleurs, de tous ces procédés, un est resté de beaucoup le plus important : c'est le procédé hollandais, qui, à part quelques modifications, est celui à l'aide duquel se fabrique encore de nos jours la majeure partie de la céruse.

Propriétés.

La céruse est un pigment d'un blanc pur, dont le pouvoir couvrant par opacité est remarquable. Sa densité est d'environ 6,5, ce qui fait que son pouvoir couvrant en surface est faible. A la suite de l'étude des couleurs blanches, nous donnerons quelques chiffres à propos des pouvoirs couvrants des principaux blancs. Ce n'est pas un produit d'une composition constante. Hydrocarbonate de plomb basique, elle répond le plus souvent à la formule 2 (CO^3Pb) $PbOH^2O$, et elle est alors ainsi composée :

Oxyde de plomb	86,32
Acide carbonique	11,36
Eau combinée	2,32

On connaît des hydrocarbonates basiques de formules 3 (CO^3Pb) $PbOH^2O$, 4 (CO^3Pb) $PbOH^2O$ et nous venons de voir qu'on avait signalé l'hydrocarbonate basique 5 ($PbCO^3$) 2 $Pb(OH)^2$ PbO.

(1) B. F. 411 019, 1910.
(2) A. P. 7 345, 1919.

Le composé 2 $(CO^3Pb)PbOH^2O$ a été reproduit par Bourgeois en traitant à l'ébullition l'acétate de plomb par le carbonate d'ammoniaque, en ajoutant de l'urée à la liqueur froide, puis en chauffant en tube scellé à 130° (1).

Comme pigment blanc, la céruse a des propriétés qui l'ont fait classer au premier rang, et les autres couleurs blanches proposées pour la remplacer n'ont jamais pu la faire disparaître.

Sa résistance à l'extérieur est remarquable ; nous étudierons plus loin les propriétés des peintures que l'on obtient avec la céruse, utilisée dans le bâtiment et dans la carrosserie.

Ses défauts sont bien connus : elle est toxique et noircit quand elle est en contact avec les émanations sulfureuses. Dans l'obscurité, elle devient lentement d'un jaune plus ou moins marqué.

C'est évidemment un poison dangereux qui, introduit dans l'organisme, y produit la maladie connue sous le nom de saturnisme, se manifestant par des vomissements, un manque d'appétit et une grande faiblesse. Le malade dort mal, peut avoir les muscles paralysés et finalement mourir. Ce qui rend particulièrement dangereuse la céruse, c'est que son action physiologique peut être envisagée comme une adsorption colloïdale dont l'effet se fait sentir après l'introduction de faibles quantités répétées chaque jour.

C'est pourquoi nous avons vu toutes les précautions prises pendant le cours de la fabrication. Elles sont completées par des mesures d'hygiène. Les ouvriers prennent des bains fréquents et boivent du lait.

La figure 55 représente l'installation de l'usine Expert-Bezançon et Cie, à Lille, avec bain électrique contre le saturnisme (bain de mains et bain de pieds).

Un courant de 20 milliampères sous 16 volts traverse tout l'organisme.

On a même proposé l'emploi d'un savon contenant du sulfure de sodium protégé contre l'action de l'air par addition de vaseline et de paraffine ou de silicate de soude. Le plomb est décelé par le noircissement du savon (2).

(1) *Bull. Soc. chim.*, t. I, 1887, p. 81.
(2) D. R. P. 189 873, 1908.

En réalité, dans les fabriques, le mal est assez bien enrayé, mais il n'en est pas de même chez les employeurs.

Il y a fort longtemps que le fait a été constaté, et qu'on en a même dégagé les raisons.

« La colique n'est pas un accident que les peintres ne peuvent pas éviter ; s'ils prenoient des précautions pour ne pas respirer, soit par le nez, soit par la bouche, les couleurs qu'ils pilent; s'ils ne mettoient pas leur pain dans leurs tabliers chargés de la poudre des couleurs pilées; s'ils secouoient leurs habits; s'ils lavoient

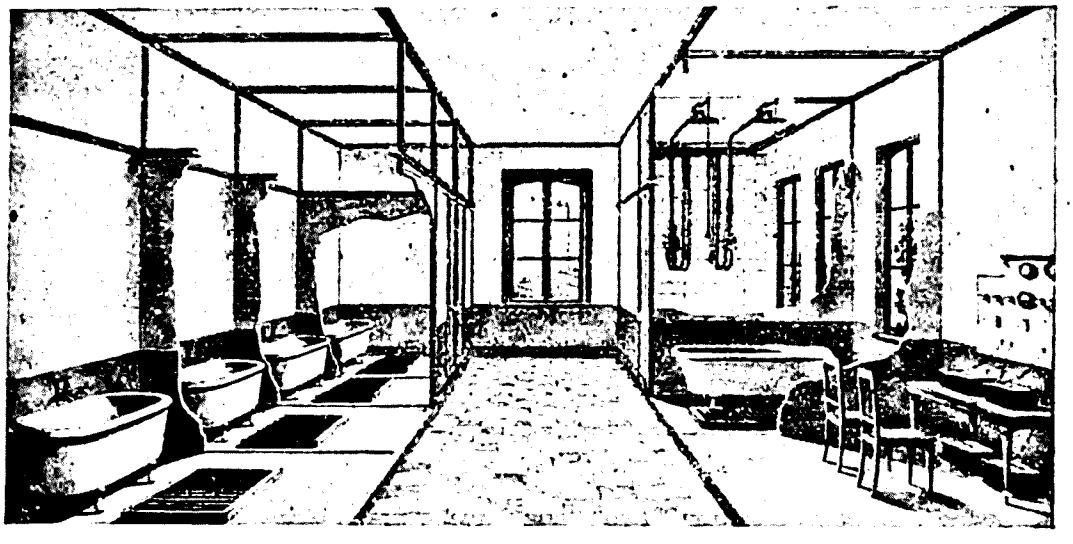


Fig. 55. — Salle de bains et bain électrique.

leurs bras et leurs mains avant de toucher à leurs aliments; enfin, s'ils n'introduisoient pas de couleur dans leur estomac, ils n'auroient pas la colique ; c'est le meilleur avis qu'on puisse leur donner, avis confirmé par l'expérience de tous les peintres qui ont échappé à ce mal par ces précautions (1). »

Une remarque analogue a été faite par Guignet (2).

« Un dessinateur ayant travaillé pendant vingt-cinq ans sur des bois préparés à la céruse et destinés à des ouvrages illustrés s'est empoisonné gravement et a eu beaucoup de peine à guérir d'une colique de plomb bien caractérisée. Il avait l'habitude de mouiller avec la langue l'extrémité du pouce dont il se servait pour effacer les faux traits sur la couche de blanc de céruse. Il

(1) M. Mauclerc, Traité des couleurs et des vernis, p. 68, 1773.
(2) Fabrication des couleurs, p. 26.

absorbait ainsi chaque jour des quantités notables de plomb. »

On comprend qu'il soit assez difficile d'exiger des peintres toutes les précautions nécessaires pour réduire au minimum les dangers de l'emploi de la céruse, et c'est ce qui explique la très longue campagne qui a été menée en faveur de la suppression de la céruse. On en trouvera un exposé complet dans un ouvrage spécial paru récemment (1).

Une commission anglaise a étudié spécialement la question et publié un très long rapport (2), résumant les dispositions des témoins entendus : peintres, chimistes, médecins, etc. Les conclusions de la commission sont nettes : c'est la suppression de la céruse qu'elle demande. Quant à savoir si les substituts de la céruse *valent* la céruse, au point de vue de la tenue à l'extérieur, il ne paraît pas que la réponse puisse être positive, tant sont nombreux les avis de praticiens déclarant le contraire.

On peut même lire (p. 370) « peinture au blanc de zinc à l'huile, 60 p. 100 moins durable que la peinture à base de plomb ». Le rapport que nous venons de citer avait trait uniquement à l'emploi de la céruse dans la peinture en bâtiment. Un second rapport de la même commission envisage l'emploi de la céruse en carrosserie (3).

De la lecture de ce rapport, il résulte que la céruse paraît avoir été beaucoup plus abandonnée en carrosserie que dans le bâtiment, ce qui surprend, en raison de l'importance des enduits et des mastics. On trouve ici beaucoup moins de divergence dans les opinions; il y a presque unanimité à reconnaître, de la part des témoins, que les peintures sans plomb peuvent remplacer les peintures au plomb.

Malgré ses défauts, la céruse est encore très employée; mais il est certain qu'elle est appelée à disparaître le jour où on aura trouvé un pigment blanc non toxique pouvant lui être comparé au point de vue de la tenue à l'extérieur.

Il convient encore de faire remarquer que les discussions qui ont eu lieu en France confirment en général cette opinion. C'est

(1) F. Cantineau, La céruse, in-8° de 480 p., 1921.
(2) F. Cantineau, Traduction française, in-8° de 388 p., 1921.
(3) F. Cantineau, Traduction française, in-8° de 134 p., 1921.

ainsi que M. Afassa a critiqué un rapport Treille et déclaré que le blanc de zinc peut remplacer la céruse (1). Mais les conclusions de M. Rigolot, rapporteur d'une commission d'étude, sont beaucoup moins nettes : « Les constatations des deux années précédentes se confirment en ce que la partie extérieure de la persienne de droite, peinte en blanc de zinc, *est plus fatiguée* que celle de gauche, peinte à la céruse... Les panneaux de gauche, peints au minium et à la céruse, le panneau du milieu, peint au gris de zinc et au blanc de zinc, se comportent bien tous les deux, mais la conservation paraît *meilleure* pour la céruse. Le panneau de droite, peint au blanc de zinc, trois couches, *laisse percer la rouille d'une façon bien apparente* » (2).

De son côté, M. Lenoble a examiné la question du pouvoir couvrant par opacité et a constaté qu'il faut au moins *quatre couches* de blanc de zinc pour avoir le même pouvoir couvrant qu'avec trois couches de céruse (3).

***

En 1908, on produisait 160 000 tonnes de céruse dans le monde. La production française était de 20 000 tonnes ; celle des États-Unis, de 90 000 tonnes (4).

Des chiffres tout à fait différents ont été fournis sur la production de la céruse aux États-Unis (5) :

	Tonnes.
Production en 1830	8 000
— 1897	212 000
— 1907	365 166

M. Livache estime que, jusqu'en 1905, la production française était de 18726 tonnes par an et que, depuis cette époque, la consommation a beaucoup diminué. Pour les dernières années, les impor-

(1) Sur la prohibition de l'emploi de la céruse (*Bull. Soc. encour.*, 1906, p. 71 et 228).
(2) Rapport définitif (*Bull. Soc. encour.*, 1907, p. 1261).
(3) Sur le pouvoir couvrant de la céruse et du blanc de zinc (*Rev. scient.*, t. II, 1909, p. 299).
(4) Dict. de chim. de Wurtz, 2e suppl.
(5) *Rev. scient.*, t. I, 1909, p. 344.

tations et les exportations ont donné lieu aux mouvements suivants (1) :

	Importations.	Exportations.
	Tonnes.	Tonnes.
1910.....	1 180	3 284
1911.....	1 077	2 172
1912.....	1 045	3 758
1913.....	1 281	2 704

La céruse peut être falsifiée par une addition plus ou moins importante de sulfate de baryte ; on a même donné des noms particuliers à certains mélanges.

Blanc de Hambourg :	100 p. de céruse		200 p. de sulfate de baryte.		
Blanc de Hollande :	100	—	300 à 400	—	—
Blanc d Venise :	100	—	100	—	—

Les céruses vendues sous cachet de garantie sont toujours pures.

Analyse.

Nous donnons plus loin une marche systématique pour l'analyse qualitative des divers pigments blancs.

Nous examinerons ici l'analyse quantitative (2).

Eau hygroscopique. — Se détermine sur 10 grammes de poudre ; on laisse à l'étuve à 100°, jusqu'à poids constant.

Eau combinée. — On calcine un poids connu de céruse au rouge sombre, dans un creuset en porcelaine, jusqu'à poids constant. La perte représente l'acide carbonique, l'eau hygroscopique et l'eau combinée. La différence entre cette perte et CO^2 + eau hygroscopique donne l'eau combinée.

Acide carbonique. — En décomposant un poids connu par l'acide nitrique dilué, dans un des nombreux appareils préconisés pour le dosage de l'acide carbonique.

Plomb soluble. — Attaquer à chaud 5 grammes de céruse par 40 centimètres cubes d'acide nitrique ; ajouter 40 centimètres cubes d'eau et faire bouillir. Laisser déposer, décanter le liquide

(1) Ressources françaises en pigments blancs (*Bull. Soc. encour.*, t. II, 1917, p. 369).
(2) Lunge, Analyse chimique industrielle, t. I, p. 610. — L. Lenoble, *Ann. de chim. anal.*, IV, 118. — Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 462.

clair, recueillir l'insoluble sur un filtre, bien laver. Réunir le premier liquide et les eaux de lavage, amener à 500 centimètres cubes et prendre 100 centimètres cubes. Ajouter 5 centimètres cubes d'acide sulfurique dilué, évaporer au bain-marie, puis au bain de sable. Arrêter quand il se dégage des fumées d'acide sulfurique. Laisser refroidir, reprendre par l'eau et un peu d'alcool. Filtrer sur creuset de Gooch taré, laver à l'eau sulfurique à 0,5 p. 100 additionnée d'alcool, puis à l'alcool dilué. Sécher, calciner faiblement et peser SO^4Pb. Transformer en PbO en multipliant par 0,73589. La méthode est inexacte si la céruse contient du calcium.

Il faut alors évaporer la solution nitrique, reprendre par l'eau, précipiter le plomb à l'état de sulfure, redissoudre dans l'acide nitrique et continuer comme il a été indiqué.

Insoluble. — L'insoluble de l'opération précédente, recueilli sur filtre, est séché à 100-105°, calciné et pesé. Si on soupçonne la présence de sulfate de plomb, on traite le résidu par l'acétate d'ammonium, et on précipite le plomb dans la liqueur filtrée, à l'état de sulfure, et on dose comme il vient d'être indiqué.

Acide acétique. — Méthode assez longue. Il faut opérer sur une centaine de grammes, dans un ballon avec tube de dégagement et réfrigérant et tube à entonnoir allant jusqu'au fond du ballon. Par ce tube, on fait couler de l'acide sulfurique étendu tant qu'il se dégage de l'acide carbonique. On distille ensuite jusqu'au moment où le liquide qui passe est neutre. Le distillat ne doit pas contenir d'acide sulfurique, sinon il faut faire une nouvelle distillation.

On titre le liquide distillé avec une solution de soude décinormale. 1 centimètre cube = $0^{gr},006$ d'acide acétique.

M. Master et E. Goldstein ont rendu cette méthode plus rapide, en employant l'acide phosphorique et en terminant la distillation avec de la vapeur. On ajoute au distillat quelques gouttes d'acide phosphorique, puis on distille sous pression d'environ 150 millimètres. On titre comme ci-dessus (1).

(1) Modification à la méthode de Thomson (*Rev. de chim. ind.*, avril 1921, d'après *Journ. indust. engin. Chemistry*, 1920).

***

E. Baudet dose la chaux dans le produit de l'attaque par l'acide nitrique dilué, ainsi que l'acide sulfurique (céruses falsifiées). S'il reste un résidu, on le pèse et on le traite par le carbonate de soude. Dans le liquide filtré, doser l'acide sulfurique provenant du sulfate de plomb. Le filtre lavé avec de l'acide nitrique étendu donne une liqueur où on dose le plomb provenant du sulfate de plomb. Le résidu restant sur le filtre est du sulfate de baryte (1).

G. J. Houg détermine la chaux en attaquant 1 gramme de poudre par 50 centimètres cubes de soude caustique à 5 p. 100. On fait bouillir, décante et filtre ; recommencer l'opération deux fois et laver à l'eau chaude. Le résidu est dissous dans l'acide chlorhydrique chaud dans la proportion de 1 à 2. On étend d'eau, neutralise à l'ammoniaque, filtre, fait bouillir et précipite la chaux par l'oxalate d'ammoniaque. On titre ensuite au permanganate (2).

Des résultats analytiques donnés par Weise (3), il résulte que plus le pourcentage d'acide carbonique augmente, moins est bonne la qualité de la céruse.

Céruse qualité supérieure.....	11,16	Bonnes.
— 1re qualité.....	11,68	
— 2e —	12,28	
— 3e —	14,10	Mauvaise.
— anormale.....	16,15	Inutilisable.

Voici quelques résultats analytiques obtenus sur diverses céruses.

Céruse de Krems (4).

	1	2
Oxyde de plomb.....	83,77	86,25
Acide carbonique.....	15,06	11,37
Eau combinée.....	1,01	2,21

(1) *Bull. Assoc. chim. de sucrerie et de distillerie*, 1892-1893, p. 265.
(2) Quelques notes sur l'analyse des peintures (*Chim. et ind.*, juin 1920, d'après *J. ind. engin. Chem.*, 1919).
(3) LUNGE, *loc. cit.*
(4) ROBET, Manuel du fabricant de couleurs, t. I, p. 73.

Céruse précipitée de Magdebourg :

Oxyde de plomb	85,93
Acide carbonique	11,89
Eau combinée	2,01

Céruse hollandaise (1) :

Oxyde de plomb	84,42
Acide carbonique	14,45
Eau combinée	1,36

Céruse de Clichy :

Oxyde de plomb	86,02
Acide carbonique	11,45
Eau combinée	2,44

Avec une céruse de marque italienne, nous avons trouvé :

Humidité	0,28
Oxyde de plomb	82,91
Acide carbonique	12,40
Eau de constitution	3,23
Insoluble	1,18

La teneur en acide acétique que l'on a signalée dans certaines céruses était comprise entre 1 et 2 p. 100.

BLANCS DE PLOMB DIVERS

Blanc d'argent. — Sous le nom de *blanc d'argent*, ou sous celui encore plus impropre de *blanc léger*, on désigne généralement un carbonate de plomb neutre très pur, d'un blanc éclatant, d'un bon pouvoir couvrant par opacité. Il est obtenu par double décomposition entre les deux solutions suivantes :

1° Acétate de plomb	2kg,500
Eau	10 kilogrammes.
2° Carbonate de soude cristallisé	3kg,500
Eau	10 kilogrammes.

Il est indifférent de verser la première solution dans la deuxième ou la seconde dans la première, mais il est indispensable d'opérer la précipitation lentement, sans cesser d'agiter. Le précipité,

(1) HALPHEN, Couleurs et vernis, p. 29.

bien lavé est moulé en trochisques, forme sous laquelle on le livre, puis séché à l'étuve.

On obtient un produit très voisin en précipitant une solution de saccharate de plomb par l'acide carbonique sous pression et en faisant usage d'une solution diluée. Le précipité ainsi obtenu contient 16,05 p. 100 d'acide carbonique (16,45 p. 100 dans le carbonate neutre) (1).

Les mêmes auteurs ont opéré également avec une dissolution étendue d'acétate de plomb, et reconnu qu'il n'était nécessaire de faire arriver l'acide carbonique sous pression que pendant un temps très court. Ils ont imaginé divers dispositifs pour arriver à ce résultat (2).

Le blanc d'argent du commerce est d'un prix plus élevé que la céruse. Il n'est employé que dans la peinture artistique et dans la peinture en décors.

Sulfates de plomb. — On a proposé l'emploi en peinture de divers sulfates de plomb.

SULFATE NEUTRE. — Le sulfate neutre de plomb est un produit résiduaire des teintureries, résultant de la préparation du mordant obtenu en traitant l'alun par l'acétate de plomb. Bien lavé, ce résidu donne un blanc dont le pouvoir couvrant par opacité est très inférieur à celui de la céruse.

En partant de la galène l'*International color and chemical C°*, opère ainsi pour obtenir du sulfate de plomb, surtout employé dans la fabrication des jaunes de chrome (3) :

La galène est grillée dans un four chauffé au rouge sombre. Le mélange obtenu dans les conditions indiquées contient oxyde de plomb, sulfate de plomb et sulfure de plomb, en quantités à peu près égales. Le mélange est traité par l'acide nitrique concentré et transformé ainsi en azotate et sulfate de plomb. Les vapeurs nitreuses, mélangées à l'acide sulfureux provenant du grillage et à de l'oxygène, sont envoyées dans des tours. L'acide sulfurique nitreux sert à terminer la transformation en sulfate de plomb.

(1) GEBR. HEYL et WULTZE, B. F. 347 311, 1905.
(2) B. F. 352 049, 1905.
(3) B. F. 481 240, 1915.

SULFATES BASIQUES. — Les sulfates basiques de plomb sont plus intéressants, aussi a-t-on proposé de les employer pour remplacer la céruse.

A. Macdonald amène sur de la galène en fusion un courant de vapeur d'eau servant d'injecteur pour entraîner l'air nécessaire. L'auteur prétend volatiliser ainsi un sulfate basique de formule 2 (SO^4Pb) PbO d'un blanc pur (1).

Chevalier a donné des renseignements sur le grillage de la galène (2).

Le grillage dans un cubilot, avec grand excès d'oxygène, donne lieu à des réactions complexes, dont la principale paraît être:

$$4\,PbS + 13\,O = 2\,(SO^4Pb)\,PbO + 2\,SO^2 + Pb.$$

Mais un produit de composition constante est difficile à obtenir. D'ailleurs, en pratique, au lieu d'obtenir les 829 kilogrammes de blanc de plomb que devrait donner une tonne de galène, d'après la réaction principale, on n'arriverait qu'à 230 kilogrammes, selon l'auteur de l'étude.

Ceci est dû aux réactions nombreuses qui se passent dans le cubilot.

Chevalier assigne au blanc ainsi obtenu la composition suivante :

Pb	74,72
S	7,67
O	17,17
Ag	0,0012
Fe+Sb	0,244
H^2O	0,150

Il contient souvent un peu de Pb^2S qui donne un aspect gris.

Toelle et Hofe ont préparé des sulfates basiques par voie humide, en ajoutant à un sulfate basique en pâte à l'eau, une quantité calculée de litharge, de manière à avoir $2(PbSO^4)\,Pb(OH)^2$; $(PbSO^4)\,Pb(OH)^2$; $2(PbSO^4)\,3Pb(OH)^2$.

Le premier leur a paru le plus convenable, au point de vue du pouvoir couvrant par opacité. Ils l'obtiennent directement en

(1) B. F. 261 019, 1896.
(2) Contribution à l'étude du grillage de la galène (*Rev. de chim. ind.*, août 1907).

faisant agir l'acide sulfurique sur la litharge en quantité calculée pour avoir 2 $(PbSO^4)Pb(OH)^2$ (1).

L. Hughes a signalé qu'en faisant agir une flamme oxydante sur la galène finement pulvérisée, on pouvait condenser une poudre blanche amorphe, très fine, stable et opaque, de densité 6,2 et ayant la composition suivante (2) :

Sulfate de plomb	75
Oxyde de plomb	20
— de zinc	5

Le même auteur a donné par la suite des renseignements sur la fabrication de ce blanc aux États-Unis. L'opération se fait dans un feu de coke ouvert : les gaz et les fumées entraînés dans une chambre laissent déposer les impuretés. A l'aide d'un ventilateur, on entraîne les produits volatils dans un système de condensation analogue à celui employé pour le blanc de zinc. L'oxydation brusque de la galène en poudre donne $2(PbSO^4)PbO$ (3). On a repris, ces dernières années, la fabrication industrielle des sulfates de plomb basiques, en raison de la loi interdisant la céruse dans certains cas. On a essayé de démontrer que le sulfate basique présentait, au point de vue toxicité, beaucoup moins d'inconvénients que la céruse, se basant sur ce fait que 100 parties d'eau pure ne dissolvent que 0,004 de $PbCl^2$ et que cette quantité ne monte qu'à 0,09 dans l'eau contenant 15 p. 100 de HCl à 22° B.

Le sulfate basique $2(SO^4Pb)PbO$ bien préparé a une densité de 6,5. Poudre amorphe et blanche, dont le pouvoir couvrant par opacité est voisin de celui de la céruse. Il noircit sous l'influence de l'hydrogène sulfuré. L'acide carbonique le transforme lentement en un mélange de sulfate et de carbonate de plomb :

$$2(SO^4Pb)PbO + CO^2 = 2SO^4Pb + CO^3Pb.$$

Mais la teneur en acide carbonique de l'air fait que cette réaction demande des années dans le cas où le blanc de plomb est exposé à l'air.

(1) D. R. P. 186 972 et 187 946, 1907.
(2) Blanc de plomb sublimé (*Bull. Soc. chim.*, II, 1909, p. 1021).
(3) Blanc de plomb sublimé (*Mon. scient.*, 1910, p. 467, et *Bull. Soc. encour.*, I, 1913, p. 455).

L'acide sulfurique le transforme en sulfate neutre :

$$2\,(SO^4Pb)\,PbO + SO^4H^2 = 3\,SO^4Pb + H^2O.$$

La fabrication de ce blanc est peu importante.

Récemment, Schenck et Albers ont établi le diagramme d'équilibre des systèmes PbO — $PbSO^4$ et ont montré qu'il existe trois sulfates basiques : $SO^4Pb\,PbO$; $SO^4Pb\,2\,PbO$ et $SO^4Pb\,3\,PbO$. Ils en concluent que, quand on grille du sulfure de plomb, des équilibres peuvent s'établir entre la phase gazeuse, acide sulfureux, et la phase solide : sulfure, sulfate neutre et sulfate basique de plomb. Dans la phase gazeuse, il y a de petites quantités de sulfure de plomb, distillant facilement dans le vide vers 900° (1).

Sulfite de plomb. — Le sulfite de plomb, sel blanc, insoluble dans l'eau, a été proposé comme pigment par Schoffern. On peut le préparer comme la céruse par le procédé de Clichy, en faisant usage d'acide sulfureux au lieu d'acide carbonique. Un appareillage spécial a même été breveté (2).

Dans des cuves fermées, munies d'agitateurs, on place de l'oxyde de plomb broyé à l'eau, on acidule légèrement et on envoie un courant d'acide sulfureux, préalablement lavé. On travaille sous une légère pression, en chauffant à l'aide d'une circulation de vapeur d'eau. On peut former ainsi un sulfite neutre ou un sulfite basique.

Le sulfite neutre a un pouvoir couvrant par opacité moins bon que celui de la céruse, mais il noircit plus lentement sous l'influence des émanations sulfureuses.

Le sulfite basique $2\,(SO^3Pb)\,Pb\,(OH)^2$ serait meilleur comme pigment que le sulfite neutre (3).

Un mélange plus complexe a également été préconisé. On volatilise de la galène dans un four électrique et on oxyde avec l'air atmosphérique ; on obtient ainsi un mélange de sulfate, de sulfite et d'oxyde de plomb, en employant un appareil approprié (4).

Oxychlorure de plomb. — On connait un grand nombre

(1) Sur l'équilibre chimique entre le sulfure de plomb et ses produits de grillage (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 667).

(2) Charlier, B. F. 267 185, 1897.

(3) Fell, D. R. P. 50 134.

(4) G. M. C. Syndicate limited, B. F. 481 407, 1915.

d'oxychlorures de plomb, allant de $PbCl^2\ PbO$ à $PbCl^2\ 7\,PbO$. Ce dernier est jaune.

On a préparé un oxychlorure blanc en Angleterre en traitant par l'acide chlorhydrique concentré la galène réduite en poudre fine. Comme le chlorure de plomb est très peu soluble dans l'acide chlorhydrique, il faut soutirer la solution chaude, laisser déposer le chlorure de plomb et se servir de l'acide froid pour une nouvelle attaque.

Le chlorure de plomb ainsi produit est mis en solution dans l'eau bouillante. On précipite rapidement par l'eau de chaux, de manière à obtenir $PbCl^2\,PbO$. On doit agiter pendant tout le temps de la précipitation. Si, au lieu de précipiter la solution de chlorure de plomb, on broie à la meule un mélange de chlorure de plomb, de carbonate de chaux et d'eau, il est nécessaire de broyer pendant deux ou trois jours. Il se forme du carbonate de plomb :

$$PbCl^2 + CO^3Ca = CO^3Pb + CaCl^2.$$

On décante alors la solution de chlorure de calcium, on ajoute de l'eau et on reprend le broyage.

Le produit final est un mélange de carbonate de plomb avec un peu d'oxychlorure de plomb et le carbonate de chaux en excès. On lui a donné le nom de *céruse Pattinson* (1). Son pouvoir couvrant par opacité est bon.

Antimonite et antimoniate de plomb (2). — Le premier s'obtient en dissolvant deux parties et demie d'antimoine dans une partie d'acide sulfurique concentré. Le sulfate d'antimoine est chauffé tant qu'il se dégage des vapeurs acides. Pour le ramener à l'état de sel antimonieux, on le pulvérise avec un peu plus d'une partie de carbonate de soude sec, on fait fondre au creuset et reprend la masse par l'eau bouillante. La solution est précipitée par l'acétate de plomb neutre. Le précipité lavé est séché à l'étuve à 60°.

L'antimoniate se prépare en partant du sulfure d'antimoine. On chauffe et calcine un mélange de 5 parties de nitrate de potasse et 1 partie de sulfure d'antimoine. On traite comme ci-dessus le produit de la calcination.

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 37.
(2) Roret, Manuel du fabricant de couleurs, t. I, p. 87.

Le produit de la précipitation desséché à l'air a pour formule Sb^2O^6Pb, 9 H^2O. On peut lui faire perdre facilement 7 H^2O ; les deux dernières molécules d'eau ne s'en vont qu'au rouge sombre (1).

Tungstate de plomb. — Le tungstate de soude, dont on fait usage dans les fabriques de toiles peintes, donne, quand on le traite par l'acétate de plomb, un précipité blanc de tungstate de plomb basique. On décante et fait sécher à l'étuve. Il se forme un tungstate basique que l'on transforme en tungstate acide par traitement à l'acide nitrique ou à l'acide acétique étendu d'eau.

On laisse reposer, décante, lave à l'eau froide et fait sécher à l'étuve.

Ce blanc est inférieur à la céruse, en a les défauts et est d'un prix plus élevé.

Borate de plomb. — Rose a décrit plusieurs borates de plomb. Une solution d'un sel de plomb précipitée par le borax donne un borate neutre $B^2O^4PbH^2O$, poudre blanche, insoluble dans l'alcool et dans l'eau, dont on a revendiqué l'usage comme pigment blanc (2).

BLANC DE ZINC

Il y a fort longtemps que le blanc de zinc a été proposé comme pigment. L'idée en revient à Courtois, chimiste, qui, en 1780, présentait à l'Académie de Dijon une note sur l'emploi en peinture de l'oxyde et du carbonate de zinc, en remplacement de la céruse et, dès 1781, en montait la fabrication industrielle.

Deux ans plus tard, Guyton de Morveau faisait connaître les résultats de ses essais sur trois nouveaux pigments blancs : blanc d'étain, tartrate de chaux et oxyde de zinc, ne changeant pas sous l'action de l'hydrogène sulfuré.

Le blanc de zinc fabriqué par Courtois servit à faire, en 1786, des peintures qui furent employées à bord du navire *Le Languedoc*, pour les cabines intérieures, et donnèrent de bons résultats.

Malgré les qualités hygiéniques de la nouvelle couleur et malgré les résultats favorables obtenus dans son emploi, le seul fait que le blanc de zinc était d'un prix plus que quadruple de celui de la

(1) Bouchonnet, Bismuth, étain et plomb, p. 320.
(2) Meurant, U. S. E. P., 963 917, 1910.

céruse ne permit pas son application. Il faut également joindre à cette considération que les peintures au blanc de zinc séchaient beaucoup moins bien que les peintures à la céruse et, comme le montrait un rapport de Fourcroy, Berthollet et Vauquelin, présenté à l'Académie des sciences en 1808, il fallait *deux couches* de peinture au blanc de zinc pour *couvrir* (par opacité) autant qu'*une* couche de peinture à la céruse.

En 1796, Atkinson essayait également de monter la fabrication industrielle en Angleterre.

Après un silence de près d'un demi-siècle, de nouveaux essais furent tentés : d'abord ceux de Rouquette en 1842, puis ceux de Mathieu en 1844. Mais ce n'est qu'en 1849 que Leclaire et Barruel montèrent en France la fabrication industrielle du blanc de zinc. Leclaire était entrepreneur de peinture à Paris. Il eut l'idée d'employer, pour le broyage du blanc de zinc, une huile cuite au bioxyde de manganèse et de préparer ainsi une pâte donnant des peintures plus siccatives. Leclaire et Barruel entreprirent la fabrication du blanc de zinc et ne firent usage que de ce pigment dans leurs travaux de peinture. Leurs successeurs ont conservé cette tradition.

Depuis cette époque, la consommation du blanc de zinc a toujours été en augmentant.

Le blanc de zinc ou oxyde de zinc se prépare par différentes méthodes.

Fabrication.

Les deux principaux procédés sont ceux qui partent du zinc métal et des minerais ; ils sont dits *procédé indirect* et *procédé direct.*

Procédé indirect. — Il consiste, en principe, à distiller du zinc qui s'oxyde en rencontrant de l'air.

L'opération se pratique dans des cornues en terre réfractaire où on introduit le zinc en saumons.

Ces cornues ont la forme de cylindres aplatis ayant généralement les dimensions suivantes :

Longueur.....	$1^{m},05$ à $1^{m},40$
Largeur.....	$0^{m},32$ à $0^{m},35$
Hauteur.....	$0^{m},10$

Fermées à une de leurs extrémités, elles ont, à l'autre extrémité, une ouverture rectangulaire de $0^m,24$ sur $0^m,04$ de hauteur pour le chargement des lingots.

Le four est muni d'un foyer avec grille, au-dessus de laquelle

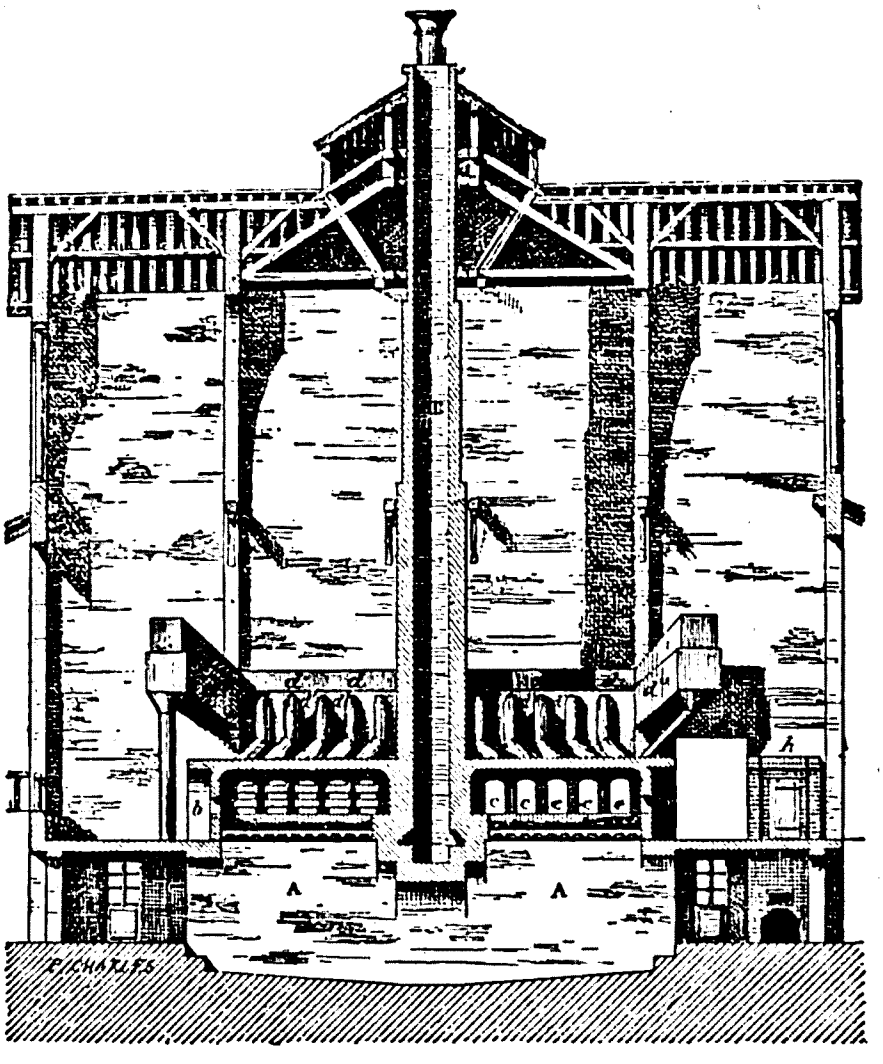


Fig. 56. — Four à blanc de zinc.

sont disposées deux rangées de dix cornues léchées par les gaz du foyer.

L'avant de chaque cornue est en communication avec un coffre en terre réfractaire, appelé *guérite*, ou arrivent les vapeurs métalliques. La guérite est verticale, et une conduite à sa partie inférieure amène l'air chaud nécessaire pour brûler les vapeurs de zinc. A la partie supérieure de la guérite est adapté un tube en tôle (*d'*). Les tubes de chaque guérite viennent dans un conduit commun (*d*) où il se dépose déjà de l'oxyde de zinc. Le tirage est

assuré par une cheminée d'appel. L'ensemble est représenté figure 56.

Les oxydes légers entraînés par les gaz arrivent ensuite dans des tubes réfrigérants d^1, d^2, d^3, d^4. Ces tubes sont disposés en siphons et ils aboutissent à des trémies fermées e, e^1, etc., terminées

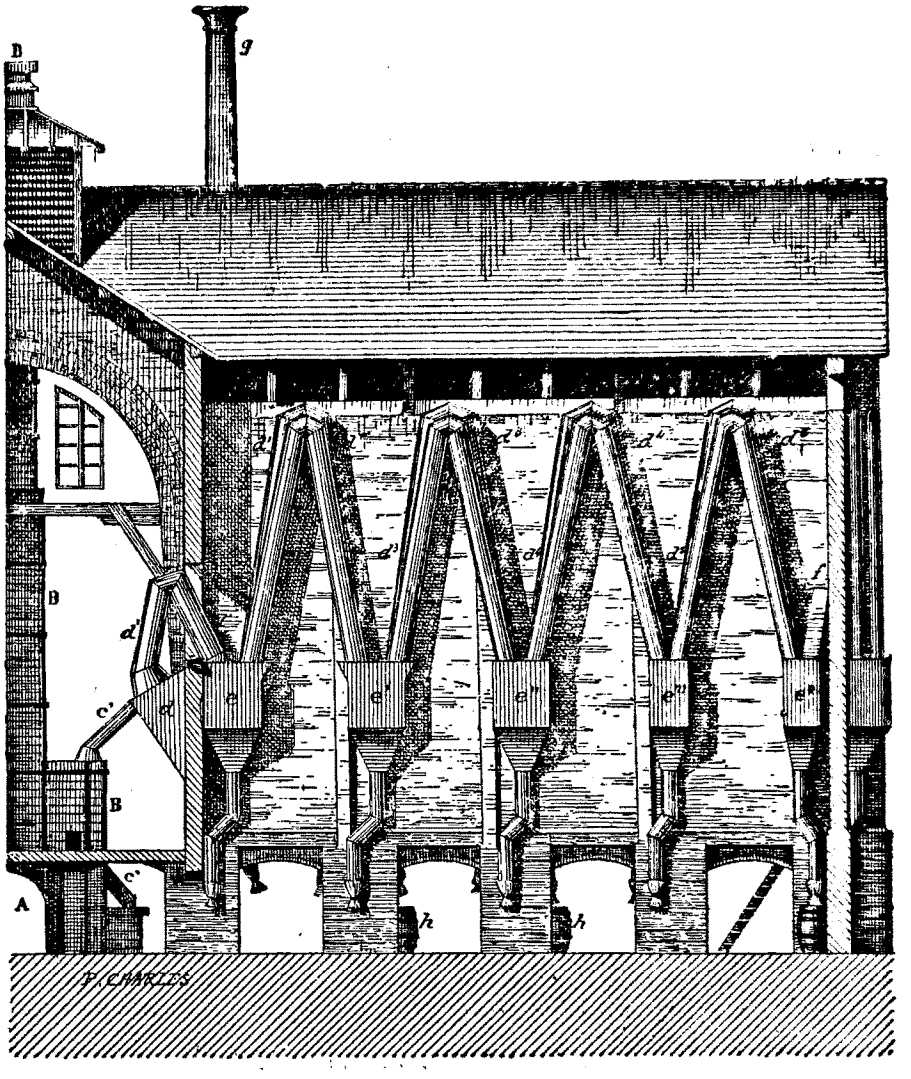


Fig. 57. — Refroidissement par tubes.

par des tubes à l'aide desquels on recueille l'oxyde de zinc déposé dans les trémies. L'aspiration se continue par le tube f (fig. 57).

A la sortie du tube f, les gaz passent dans une grande chambre de dépôt, retenant tout ce qui reste d'oxyde de zinc, où se trouvent des cloisons en chicane garnies de toiles en coton pelucheux, qui retiennent l'oxyde le plus léger (fig. 58).

Dans la chambre de dépôt, contenant de dix-huit à vingt-quatre chambres élémentaires, la température est d'environ 50°.

On peut suivre, sur la figure, la marche des gaz, alternativement de bas en haut et de haut en bas. Les gaz sortent enfin par la cheminée d'appel, après avoir traversé une toile métallique arrêtant les dernières particules; ils ont alors parcouru une longueur d'environ 870 mètres.

Un four de quarante cornues permet de brûler en vingt-quatre

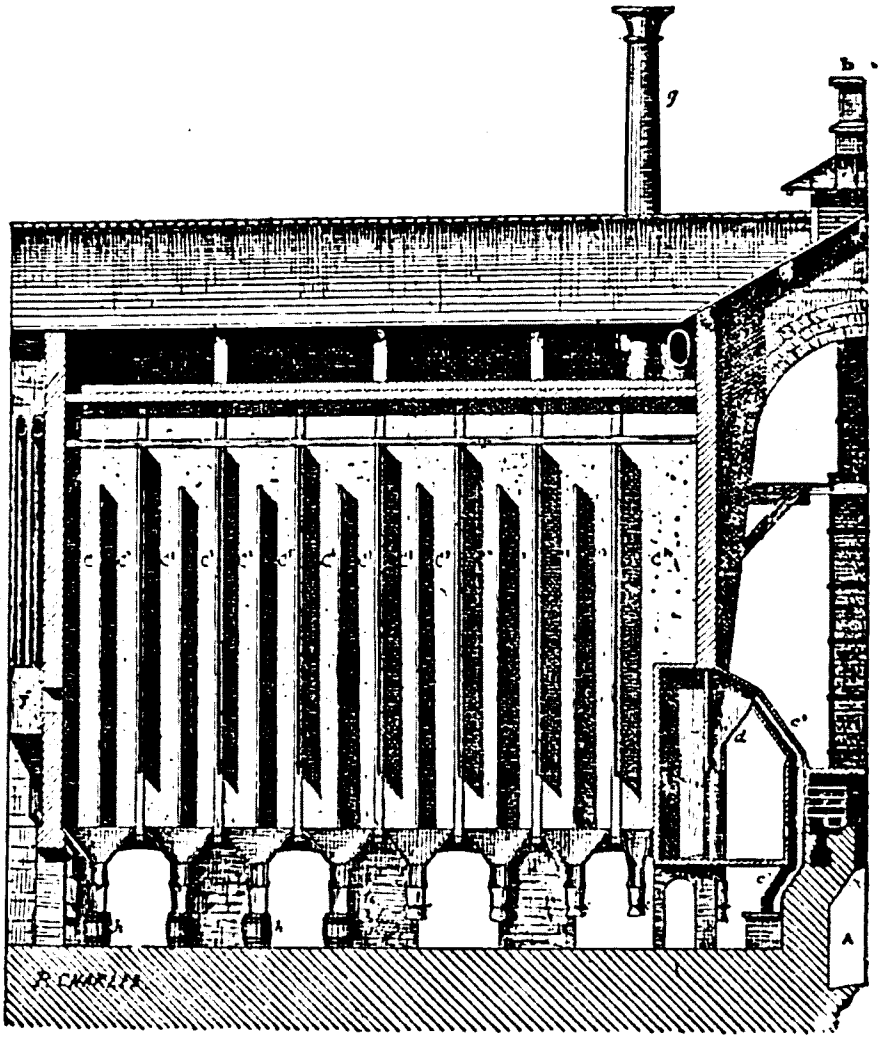


Fig. 58. — Chambre de dépôt.

heures de 12 000 kilogrammes à 27 000 kilogrammes de zinc, selon les dimensions des cornues. La consommation de houille est d'environ 45 kilogrammes pour 100 kilogrammes de zinc, donnant théoriquement 125 kilogrammes de blanc de zinc. En pratique, ce rendement doit être diminué de 5 à 10 p. 100 (1). Ces chiffres montrent

(1) Dictionnaire de Wurtz, t. III, p. 784. — Petit, Céruse et blanc de zinc, p. 115

quelle était l'énorme consommation de houille dans les premiers fours à blanc de zinc.

C'est pourquoi les fabricants de blanc de zinc ont spécialement étudié les fours dans le but de réduire la consommation de charbon, conservant généralement secrets les perfectionnements apportés.

Schmidt et Desgraz ont fait breveter un système de four avec chauffage au gaz et deux brûleurs : le premier placé à l'extrémité du four, au-dessous des moufles, le second au milieu et au-dessus. Les gaz du bas vont vers le haut, franchissent une cloison intermédiaire et viennent se mélanger avec les gaz du brûleur supérieur (1).

Les produits recueillis au début de la condensation des gaz contiennent une énorme proportion de zinc pulvérulent ; un peu plus loin, la proportion d'oxyde de zinc augmente : c'est le *gris-pierre* ou *gris de zinc*, dont on fait usage en peinture.

Au fur et à mesure qu'on s'éloigne du four, le produit recueilli est de plus en plus riche en oxyde de zinc. On peut en séparer facilement le zinc métallique en projetant la masse dans l'eau bouillante ; l'oxyde de zinc vient surnager et la partie supérieure recueillie laisse déposer de l'oxyde de zinc que l'on fait sécher.

C'est dans les chambres de dépôt que l'on recueille l'oxyde pur qui est de plus en plus blanc et de plus en plus léger au fur et à mesure qu'on se rapproche de la cheminée d'appel.

Kee a préparé de l'oxyde de zinc très fin en vaporisant du zinc exempt de carbone et en faisant agir les vapeurs de zinc sur un excès de vapeur d'eau, à température convenable pour produire la réaction :

$$Zn + H^2O = ZnO + H^2.$$

Le mélange contenant de l'hydrogène, de l'eau et de l'oxyde de zinc est filtré sur tissu pour séparer l'oxyde de zinc ; l'eau est condensée et l'hydrogène est recueilli. Pour assurer le dépôt d'oxyde de zinc, il faut employer un gaz inerte. On emploie l'azote. L'hydrogène et l'azote peuvent servir pour la synthèse de l'ammoniaque (2).

(1) B. F. 453 642, 1913.
(2) B. F. 516 172, 1920.

Procédé direct. — Ce procédé a été imaginé par Wetherill et monté pour la première fois en Amérique. Les premiers produits fabriqués par cette méthode furent offerts sous le nom de *blancs de zinc américains.*

On prépare du blanc de zinc en partant directement du minerai, et on peut traiter ainsi des minerais pauvres. Dans le même appareil, on chauffe un mélange de minerai et de charbon : il se produit une réduction donnant naissance à du zinc métallique qui distille et dont la vapeur est réoxydée à une température un peu plus basse.

Le four utilisé est un four à voûte. Une grille spéciale, constituée par des plaques de fonte percées de trous coniques uniformément répartis, sépare le four en deux parties, donnant, d'un côté le foyer, de l'autre le cendrier. La grille est naturellement aussi longue que le four ; des sommiers de faible section la soutiennent.

La largeur de la galerie voûtée est de $1^{m},20$; la longueur est de $1^{m},05$; on l'a portée à 3 mètres, mais il faut alors une porte à chaque extrémité.

Le cendrier est fermé par une porte en fonte ; il ne faut pas mettre d'eau dans le cendrier. Sur les parois latérales de ce dernier sont ménagés des orifices par lesquels on envoie, sous la grille, de l'air à une pression de 5 à 10 millimètres d'eau. Au milieu de la voûte, une ouverture la fait communiquer avec un carneau de mêmes dimensions où arrivent les vapeurs de zinc. C'est au-dessus de la voûte et dans le carneau que se fait la réoxydation des vapeurs de zinc. La difficulté de la conduite du four consiste dans le réglage de la température qui doit être maintenue assez élevée pour que la réoxydation se fasse encore dans le carneau et éviter ainsi d'obtenir un oxyde gris, par suite de la présence de zinc métallique ou de poussière de charbon.

Les gaz contenant l'oxyde de zinc sont envoyés assez chauds dans d'énormes chambres de condensation.

En Europe, où le procédé Wetherill a également été installé, on a calqué la méthode de condensation sur celle employée dans le procédé indirect, parce que les résultats obtenus sont meilleurs quand on commence par refroidir les gaz.

Une installation américaine complète comprend une batterie de fours : les gaz de chaque four sortent par un tuyau vertical

en tôle arrivant dans un gros tuyau collecteur horizontal. Le refroidissement se fait dans une première tour basse, puis dans une seconde ayant 21 mètres de hauteur, $7^{m},50$ de diamètre et où la circulation se fait de bas en haut.

Deux tuyaux de $1^{m},80$ de diamètre descendent le long de la tour ; il existe un ventilateur aspirant les gaz refroidis et les envoyant dans des chambres en maçonnerie de 30 mètres de longueur, 6 mètres de largeur et 7 mètres de hauteur, avec gros tube en tôle et tubes de branchements avec manches en coton. Des cloisons divisent la chambre, et les manches sont battues avec des baguettes en bois pour faire tomber le blanc de zinc, de temps à autre. A ce moment, il faut une ventilation énergique.

Pour traiter la charge d'un four, il faut six heures et 40 à 45 p. 100 du minerai traité comme combustible d'allumage, coke ou anthracite, en couche de $0^{m},06$ avec le coke et $0^{m},03$ avec l'anthracite.

Quand le combustible brûle, on jette un mélange à parties égales de minerai en grain et de charbon, mélange légèrement humide. Par mètre carré de surface de grille, on traite de 60 à 65 kilogrammes de minerai. La charge demande d'une heure à une heure et demie. On ferme alors la porte et on envoie l'air sous pression pendant trois à quatre heures (1).

Les gaz du laboratoire du four contiennent toujours un excès d'oxygène : 2 p. 100 environ au début, et de 7 à 12 p. 100 quand la température est plus élevée et le soufflage d'air plus fort. Il y a intérêt à faire usage de minerais de bonne qualité. La présence d'un peu de plomb n'a pas d'inconvénient. On a même prétendu qu'une faible teneur en plomb, à l'état de sulfate basique, donnait des qualités au produit. Toutefois, le blanc est moins pur. L'argent est le métal dont l'influence se fait le plus sentir. Il suffit de 100 grammes à la tonne pour donner un blanc gris.

Les minerais les plus employés en Amérique sont les suivants : franklinite $Fe^{2}ZnO^{4}$; wilhelmite $SiO^{4}Zn^{2}$; zincite ZnO.

On les utilise généralement en mélange.

Le procédé convient surtout pour les minerais pauvres. Avec

(1) PETIT, Céruse et blanc de zinc, p. 116 et suivantes, d'après A. LODIN, Métallurgie du zinc.

les minerais riches, l'opération est beaucoup plus longue, ce qui augmente les frais de fabrication.

En Europe, on utilise des minerais dont la richesse moyenne est de 40 p. 100. On peut admettre que l'augmentation due à la transformation du zinc en oxyde est compensée par la perte en zinc, de sorte que 100 kilogrammes de minerai donnent 40 kilogrammes d'oxyde de zinc.

W. et H. Simm utilisent un four chauffé électriquement. Le massif est en briques réfractaires, avec plaques de charbon formant électrodes. Le mélange est composé de minerai, de chlorure de sodium, de chaux éteinte. A la partie inférieure d'un réservoir

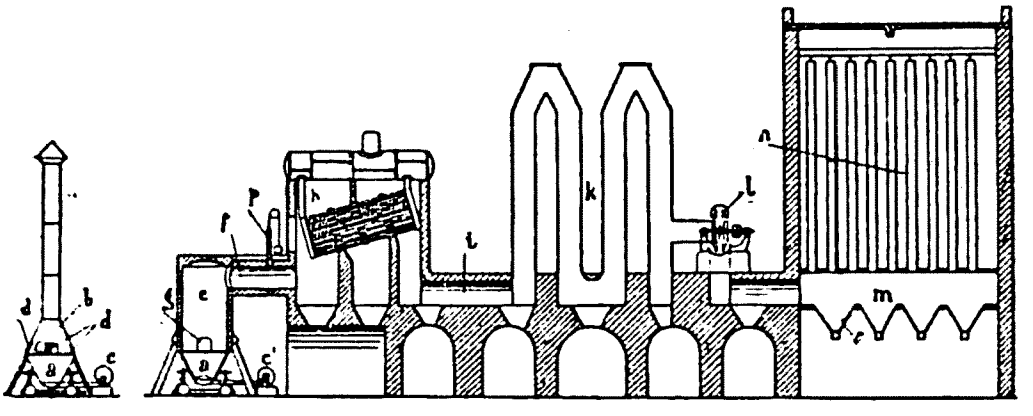


Fig. 59. — Fabrication du blanc de zinc, procédé direct.

contenu dans le four, on place une couche de silice et au-dessus une couche de charbon granulé (1).

Pour réduire la consommation du combustible dans le procédé Wetherhill, la société Montéponi opère la réduction dans un convertisseur revêtu de matières réfractaires. Le minerai est mélangé avec du charbon maigre. L'oxydation des vapeurs se fait dans un récipient chauffé où sont brûlées en même temps les parcelles de charbon entraînées et l'oxyde de carbone. Les gaz passent ensuite dans le faisceau tubulaire d'une chaudière où ils cèdent la plus grande partie de leurs calories.

De là, ils passent dans des tuyaux d'orgue, sont aspirés par un ventilateur et refoulés dans une chambre contenant des sacs suspendus qui retiennent l'oxyde de zinc (fig. 59) (2).

(1) B. F. 382 487, 1908.
(2) B. F. 403 681, 1910.

P. Guillon a proposé la fabrication du blanc de zinc en partant du minerai par une méthode tout à fait différente. Il utilise la réaction de la blende sur le cuivre métallique fondu.

Dans un four à réverbère, on fond un mélange de blende et de cuivre, avec léger excès de cuivre par rapport au soufre du minerai. On opère d'abord en atmosphère réductrice ; quand la fusion est complète, on passe en atmosphère oxydante. Le zinc volatilisé s'oxyde, et il reste du sulfure de cuivre à l'aide duquel on régénère le cuivre. Cette méthode permet d'utiliser des minerais contenant beaucoup de plomb, ce dernier métal restant avec le cuivre (1).

Procédés par voie humide. — Divers essais ont été faits pour obtenir du blanc de zinc par voie humide, mais on peut dire qu'il n'en est rien resté d'industriel.

Ellershausen et Western partent de la blende qui, par grillage, donne un mélange d'oxyde et de sulfate.

Le sulfate acide d'ammonium permet de dissoudre l'oxyde de zinc, avec production de sulfate de zinc et de sulfate d'ammonium :

$$2\,(SO^4NH^4H) + ZnO = SO^4\,(NH^4)^2 + SO^4Zn + H^2O.$$

De cette solution on précipite le zinc par addition d'ammoniaque :

$$ZnSO^4 + SO^4\,(NH^4)^2 + 2\,H^2O + 2\,NH^3 = 2\,SO^4\,(NH^4)^2 + Zn\,(OH)^2.$$

D'après les inventeurs, il n'y aurait pas lieu de craindre une attaque du fer par le sulfate acide ; mais il est préférable d'éliminer toute trace de fer par un traitement au chlorure de chaux. Le sulfate de plomb reste insoluble ; on précipite le cuivre par le fer et le cadmium par la poudre de zinc, de manière à avoir un oxyde de zinc tout à fait blanc.

Le sulfate d'ammonium rentre en partie en fabrication ; l'autre partie est transformée en ammoniaque par traitement à la chaux.

Avec des précautions suffisantes, on arrive à rendre minimes les pertes en ammoniaque, ce qui est le point capital du procédé dont on aurait fait une application industrielle près de Londres (2).

(1) B. F. 485 084, 1917.

(2) E. Walker, Préparation du blanc de zinc (*Eng. and. min. Journ.*, janvier 1903, p. 399).

P. Ferrère part également de la blende qu'il soumet à un grillage sulfatant. La solution de sulfate de zinc, amenée à $0^{kg},5$ par litre, est débarrassée des métaux étrangers par les procédés ordinaires. On verse ensuite une solution de sulfite de sodium, en proportion légèrement inférieure à celle nécessaire pour la réaction :

$$SO^3Na^2 + SO^4Zn = SO^4Na^2 + SO^3Zn.$$

L'opération se fait de préférence au voisinage de l'ébullition et ne demande que quelques minutes.

Le précipité de sulfite de zinc est lavé, séché et calciné en vase clos, entre 600° et 800° :

$$SO^3Zn = ZnO + SO^2.$$

L'acide sulfureux sert à régénérer le sulfite. On l'envoie dans la solution de sulfate de soude obtenue précédemment et additionnée de carbonate de chaux, sur lequel agit d'abord l'acide sulfureux.

$$CO^3Ca + SO^2 = SO^3Ca + CO^2 :$$
$$SO^3Ca + SO^4Na^2 = SO^4Ca + SO^3Na^2.$$

L'oxyde de zinc ainsi obtenu aurait toutes les propriétés du blanc de zinc par le procédé indirect ou par le procédé direct (1). J. Braunschild et B. Chapiro partent du zinc métallique qu'ils dissolvent dans une solution alcaline, en présence de fer à l'état finement divisé, ce qui active le dégagement d'hydrogène. Un couple fer-charbon, plongé dans une solution de soude, dégage de l'hydrogène à froid ; le zinc jeté en petits fragments se dissout en donnant du zincate de soude :

$$Zn + 2\ NaOH = Zn\begin{<}ONa\\ONa\end{>} + H^2$$

La solution, débarrassée des métaux étrangers, est chauffée, puis versée dans une certaine quantité d'eau bouillante. On fait ensuite bouillir pour précipiter l'oxyde de zinc, et la solution rentre en fabrication :

$$Zn\begin{<}ONa\\ONa\end{>} + 2\ H^2O \rightleftarrows Zn\begin{<}OH\\OH\end{>} + 2\ NaOH$$

(1) B. F. 437 889, 1912.

L'hydrogène dégagé pendant la dissolution du zinc peut être utilisé de manières diverses et servir à préparer le fer divisé dont il est fait usage (1).

H. de Stucklé utilise les minerais pauvres dont il commence par extraire le zinc par un traitement acide. La solution de zinc ainsi obtenue est précipitée par le sulfite d'ammonium :

$$SO^4Zn + SO^3(NH^4)^2 = ZnSO^3 + SO^4(NH^4)^2.$$

On opère en présence d'ammoniaque.

L'emploi du sulfite d'ammoniaque serait plus avantageux que celui du sulfite de soude qui conduit à une perte de 10 à 20 p. 100, par suite de la précipitation incomplète du zinc (2).

A. Golman ajoute un minerai de zinc broyé très fin à une solution chaude de chlorure de calcium à 150 p. 100. Il est nécessaire d'ajouter le minerai lentement.

La solution de chlorure de zinc ainsi obtenue est précipitée chaude par la chaux, en agitant énergiquement. On lave, sèche et broie le précipité d'oxyde de zinc, et la solution de chlorure de calcium séparée sert à nouveau (3).

J. Allingham traite les minerais oxydés par l'acide sulfurique étendu, contenant du chlorure de sodium. La solution est purifiée par élimination des métaux étrangers, puis le zinc est précipité par la chaux. On fait passer un courant d'acide carbonique, on sépare le précipité et on le transforme en oxyde de zinc (4).

Procédés par électrolyse. — On a également proposé de fabriquer du blanc de zinc par électrolyse ; mais ces procédés, comme les précédents, sont restés de simples curiosités.

Barrier prétend arriver à un résultat en employant uniquement comme électrolyte de l'*eau pure*. Il opère dans un bac en bois ou en métal émaillé. Les deux électrodes sont en zinc et en charbon ; l'oxyde de zinc tombe au fond du récipient (5).

Otelli fait passer un courant ayant une densité de 10 ampères par centimètre carré dans une solution de sulfate de sodium à

(1) B. F. 437 501, 1912.
(2) B. F. 465 816, 1914.
(3) B. F. 489 449, 1918.
(4) U. S. A. E. 1 380 514, 1921.
(5) B. F. 338 977, 1907.

1 p. 100, portée à la température de 60° (1). L'électrode, en zinc, a 1 centimètre d'épaisseur. Le sulfate de zinc produit d'un côté est précipité par la soude produite de l'autre. 1 ampère-heure donne 1gr,5 de ZnO (2).

Propriétés.

Le blanc de zinc bien fabriqué est de l'oxyde de zinc ZnO presque pur. La plus belle qualité, le *blanc de neige*, est d'un blanc très pur ; les dernières qualités sont d'un blanc légèrement jaunâtre. Le procédé de fabrication directe donne des blancs de zinc contenant une plus ou moins forte proportion de plomb. Pour être vendu comme blanc de zinc, le produit doit tenir au maximum 3 à 4 p. 100 de plomb, exprimé à l'état de sulfate basique de plomb. Certains soutiennent que cette faible teneur en plomb donne à ce blanc des propriétés pigmentaires supérieures à celles du blanc de zinc pur (3). Nous pensons plutôt que les différences de propriétés que l'on remarque entre blancs de zinc purs de diverses marques proviennent des conditions particulières de fabrication. Néanmoins, il est indiscutable que le mélange de pigments est très souvent une opération à recommander. C'est ainsi que Hendricks, après avoir reconnu, comme beaucoup, que le blanc de zinc était inférieur à la céruse dans les peintures extérieures, a fait remarquer que, si les peintures au blanc de zinc craquelaient au bout d'un certain temps, celles à la céruse tombaient lentement en poussière. C'est pourquoi il conseille, pour éviter le chaulage et stabiliser la céruse, de l'additionner d'une certaine proportion d'oxyde de zinc (4).

Les blancs de zinc par procédé indirect tiennent moins de plomb. Voici la composition moyenne d'un blanc de zinc français obtenu par ce procédé :

(1) U. S. A. E. 771 025.

(2) Perkin, L'application des méthodes électrolytiques dans l'industrie des couleurs (*The Paint and Varnish Soc.*, 1911).

(3) *Journ. des peintres*, octobre 1911.

(4) L'emploi du zinc dans les couleurs (*Chim. et ind.*, août 1920, d'après *Chem. Trade Journ.*, 1919).

Matières insolubles dans les acides.....	0,05
Oxyde de fer.....	0,05
— de plomb	0,25
— de zinc	99,60
	99,95

Pour trois qualités de blancs de zinc de fabrication américaine, on a donné les compositions ci-dessous :

	1	2	3
Oxyde de zinc...	99,20 à 99,80	94 à 96	89 à 91
Sulfate de plomb.	Traces à 0,20	3 à 5	8 à 10
— de zinc...	0,20 à 0,50	0,20 à 0,50	0,20 à 0,50
Acide sulfureux..	Traces à 0,20	Traces à 0,20	Traces à 0,20
Eau.....	— à 0,10	— à 0,10	— à 0,10
Densité.....	5,55	5,59	5,62

Quelle que soit la forme sous laquelle se trouve le plomb, jusqu'à 7 p. 100, cette forme n'a aucune importance sur la solubilité, d'après Kohn-Abrest (1). L'examen rapide se pratique en détachant $0^{gr},3$ à $0^{gr},4$ de peinture appliquée; on y ajoute 2 centimètres cubes d'une solution de nitrate d'ammoniaque à 15 p. 100 et on calcine dans une capsule en nickel. Les cendres obtenues sont mises dans un tube dont un des bouts est étiré, puis on verse dessus 12 centimètres cubes du mélange suivant :

	Cent. cubes.
Solution de carbonate d'ammonium à 20 p. 100....	10
Solution de chlorhydrate d'ammonium à 20 p. 100.	10
Ammoniaque à 22° B.....	10

Le tube est bouché et l'on agite. Si la peinture était du blanc de zinc pur, la dissolution est complète. L'addition d'un autre pigment blanc ou d'une charge est indiquée par un louche plus ou moins marqué :

ZnO + 1 p. 100 de céruse.....	Louche net.
ZnO + 2,5 p. 100 de céruse.....	— très net.
ZnO + 5 p. 100 de céruse.....	Précipité immédiat.

La propriété précieuse du blanc de zinc est que l'on peut le

(1) Procédé d'examen rapide des peintures à base d'oxyde de zinc (*Ann chim. analyt.*, 1912, p. 249).

considérer comme un pigment non vénéneux. Néanmoins, ce n'est pas un corps absolument inoffensif, comme on le dit trop souvent. Guignet l'a fait remarquer il y a fort longtemps :

« L'oxyde de zinc n'est pas vénéneux comme la céruse. Cependant, il n'est pas tout à fait inoffensif, et il faut se préserver de l'action prolongée des poussières de blanc de zinc.

« Ce fait n'a rien d'étonnant, car l'oxyde de zinc est une base assez énergique ; il peut former des sels avec les acides de l'économie animale, et l'on sait que tous les sels de zinc sont fort vénéneux (1). »

Le blanc de zinc a une densité de 5,5, bien inférieure à celle de la céruse. Il a un pouvoir couvrant en surface supérieur à celui de la céruse, mais son pouvoir couvrant par opacité est plus faible, comme nous l'avons indiqué plus haut. Le blanc de zinc a sur la céruse la supériorité de ne pas changer de nuance sous l'influence des émanations sulfureuses. De l'avis général, il résiste moins bien que la céruse aux intempéries. Toutefois, comme nous le verrons à propos des peintures, le mode de broyage a une influence marquée sur la solidité des peintures à l'extérieur. Il n'en reste pas moins que le blanc de zinc est un précieux pigment, surtout quand on l'envisage comme base des peintures pour intérieur, où il permet d'obtenir des effets artistiques que ne donne pas la céruse.

Une des causes qui ont retardé le développement de son emploi est qu'il donne des peintures peu siccatives, inconvénient auquel Leclaire a remédié en créant les siccatifs solides.

Il convient encore d'appeler d'attention sur un fait assez peu connu de ceux qui emploient le blanc de zinc. C'est son action sur les autres pigments.

Eibner a signalé cette influence du blanc de zinc sur les couleurs minérales et organiques (2). Le blanc de zinc a un pouvoir accélérateur très marqué, qui augmente encore quand on place sous verre le mélange de couleur et d'oxyde de zinc. L'introduction de blanc de zinc fait affaiblir avec plus de rapidité la couleur du pigment avec lequel il est mélangé. L'oxyde de zinc paraît avoir une action catalytique que n'ont pas la céruse et les charges blanches. Les

(1) Fabrication des couleurs, p. 44, 1888.
(2) L'action de la lumière sur les couleurs (*Le Chimiste*, septembre 1911, p. 264).

expériences de cet auteur ont été nombreuses (1). L'action est très nette sur les jaunes de zinc, les jaunes de chrome, les jaunes de cadmium, le vert-émeraude et l'outremer. Les autres couleurs solides changent peu dans les conditions habituelles. Mais, si on expose le mélange sous verre, la décoloration est déjà très nette au bout de six à quatorze jours en été et de soixante jours en hiver. C'est ainsi qu'un mélange de 2 parties de blanc de zinc et 8 parties de minium, exposé sous verre, fut fortement éclairci après sept semaines d'hiver, par réduction. Avec 1 partie de blanc de zinc et 9 parties de cinabre, dans les mêmes conditions, on remarqua un abaissement net, après deux mois, par oxydation.

Le bleu de Prusse fait exception, car il résiste mieux sous verre. Eibner admet que le bleu se transforme en blanc parce que l'action d'un oxydant donne à nouveau la couleur bleue. Les couleurs naturelles ne sont pas altérées, mais les couleurs laquées le sont fortement. Il est assez remarquable de constater qu'il en est de même pour les verts à la chaux, alors que des laques rouges très solides, comme celle au rouge Hélio, se comportent différemment : l'addition d'une faible quantité de blanc de zinc à une peinture au rouge Hélio amène un abaissement très marqué de la couleur au bout de deux mois d'exposition.

L'action accélératrice, quoique bien moins marquée, a également été constatée avec silicate, carbonate et sulfure humide de zinc et carbonate de cadmium.

Eibner est revenu sur cette question en faisant remarquer qu'on ne peut pas l'attribuer à la basicité du blanc de zinc, puisqu'il agit fortement sur des pigments et des colorants basiques. C'est donc toujours pour lui une action catalytique.

Tauber a proposé de réduire cette action en traitant le blanc de zinc par de l'eau faiblement chlorhydrique, de manière à produire une très petite quantité de chlorure de zinc ayant une action retardatrice. On peut rendre le blanc de zinc inactif en le faisant bouillir avec une solution de soude ou d'acide phosphorique (2).

Eibner a fait breveter le traitement suivant : faire bouillir le

(1) Action de la lumière sur les couleurs de peinture (*Monit. scient.*, 1912, p. 50, d'après *Chem. Zeit.*, 1911, p. 82, 755).

(2) Ternissement des teintes dû à l'oxyde de zinc (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1921, d'après *Farben Zeit.*, 1920).

blanc de zinc avec du sulfate de zinc, du chlorure de zinc, de l'acide sulfurique ou du bicarbonate de sodium, déshydrater ensuite le produit ainsi obtenu (1).

Le principal emploi du blanc de zinc est dans la peinture en bâtiment, mais on l'utilise également en carrosserie, dans la peinture artistique et dans l'industrie du caoutchouc. C'est le pigment des peintures laquées blanches.

On peut estimer la production française annuelle en blanc de zinc entre 10 000 et 11 300 tonnes. Le mouvement importations et exportations se résume comme suit pour les dernières années avant guerre (2) :

	Import.	Export.
	Tonnes.	Tonnes.
1910	7 506	5 505
1911	6 618	4 922
1912	8 402	5 003
1913	9 420	5 650

Analyse.

Le blanc de zinc chauffé fortement devient jaune et reprend sa couleur blanche par refroidissement. Il se dissout facilement et complètement à chaud dans l'acide nitrique.

On dose dans le blanc de zinc :

Humidité. — On dessèche à l'étuve à 100°, jusqu'à poids constant, 5 grammes de blanc de zinc.

Substances insolubles. — On attaque 5 grammes de blanc de zinc par l'acide nitrique étendu. Le résidu de l'attaque est lavé, filtré, séché et calciné.

Zinc. — Le liquide filtré de l'opération précédente sert pour le dosage du zinc. Le procédé le plus simple consiste à précipiter à l'ébullition un volume connu par une solution de carbonate de soude et à incinérer le carbonate de zinc ainsi obtenu. On incinère d'abord le filtre, séparé du précipité et humecté de nitrate d'ammonium. On obtient directement ZnO.

On peut aussi dissoudre 1 gramme de blanc de zinc dans l'acide

(1) D. R. P. 328 648, 1916.

(2) Livache, Ressources françaises en pigments blancs (*Bull. Soc. encour.*, II, 1917, p. 369).

sulfurique étendu, évaporer à sec, reprendre par l'eau bouillante et doser le zinc par électrolyse.

Plomb soluble. — Si on soupçonne la présence de céruse, on dose le plomb soluble en évaporant à sec, en présence d'un peu d'acide sulfurique, la solution nitrique. On évapore à sec jusqu'à obtention des fumées blanches, puis on reprend par l'eau, recueille et pèse le sulfate de plomb correspondant à celui de la céruse ajoutée.

Plomb insoluble. — On suit la méthode indiquée pour la céruse, en opérant sur les substances insolubles obtenues comme il est indiqué plus haut. On a ainsi le sulfate de plomb.

*
* *

Quand on désire une analyse complète pour un produit impur, on dose les divers métaux par les méthodes générales. Un blanc de zinc en poudre se colore en noir quand on l'humecte avec du sulfure d'ammonium, s'il contient du plomb ; la coloration est jaune avec le cadmium ou l'arsenic. Un blanc de zinc chargé de sulfate de chaux donne, après ébullition avec de l'eau, une solution précipitant par le chlorure de baryum.

Les charges comme le sulfate de baryte se retrouvent dans les matières insolubles.

Une dissolution dans l'acide acétique faible avec effervescence doit faire rechercher céruse ou carbonate de chaux. Dans ce dernier cas, on dose la chaux après élimination des autres métaux.

Les blancs de zinc que l'on trouve dans le commerce ne sont pas toujours très purs. Voici les résultats de quelques analyses (1) :

	1	2	3	4
Matières insolubles ..	»	»	3,10	2,10
PbO.....	0,20	0,24	3,30	14,40
SiO^2.....	»	»	3,10	2,10
$Al^2O^3+Fe^2O^3$.....	tr.	tr.	2,85	2,90
CaO.....	»	»	0,70	0,50
ZnO.....	99,80	99,76	86,95	78,00

(1) Ch. Coffignier, Blancs et couleurs de guerre (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1920).

Les résultats ci-dessous sont de dates plus récentes :

	1	2	3	4
Matières insolubles ..	1,25	5,15	1,55	2,40
PbO.....	2,75	1,55	1,95	1,25
$Al^2O^3+Fe^2O^3$.....	0,50	tr.	tr.	tr.
SO^4Ca.....	5,55	3,60	2,10	2,15
ZnO.....	89,95	89,70	94,40	94,20

	1	2	3	4
Matières insolubles ..	»	1,55	»	tr.
PbO.....	1,50	2,92	0,28	3,07
$Al^2O^3+Fe^2O^3$.....	tr.	0,65	»	0,15
CaO.....	0,06	»	»	»
SO^4Ca.....	»	5,90	»	»
ZnO.....	98,44	89,18	99,72	96,78

	1	2	3
Matières insolubles.....	1,50	0,35	1,20
PbO.....	1,75	2,77	2,80
$Al^2O^3+Fe^2O^3$.....	0,95	0,15	0,60
SO^4Ca.....	0,48	1,86	3,10
ZnO.....	95,30	94,87	92,20

Ces différences de composition expliquent pourquoi on rencontre des blancs de zinc qui, au lieu d'être d'un beau blanc, ont des nuances d'un gris jaunâtre ou jaune verdâtre. Ces blancs proviennent de fabrications défectueuses.

Tambon a indiqué une méthode, basée sur la dissolution facile et rapide de ZnO dans une liqueur triammoniacale, composée de parties égales d'ammoniaque à 22° B., de solution de carbonate d'ammoniaque à 200 grammes par litre et de solution de chlorhydrate d'ammoniaque à 200 grammes par litre. Le mélange ne doit être préparé qu'au moment de l'emploi. Il faut 150 centimètres cubes du mélange pour dissoudre 5 grammes d'oxyde de zinc.

Pour le blanc de zinc, on opère sur 10 grammes, qu'on agite pendant quelques minutes avec 300 centimètres cubes de liqueur triammoniacale. On laisse déposer dix minutes, filtre sur filtre taré, rince le flacon avec un peu de la solution de carbonate d'ammoniaque, jette sur le filtre et termine par des lavages à l'eau et à l'alcool fort. On sèche à l'étuve et pèse. La différence de poids entre la prise d'essai et le poids de l'insoluble donne ZnO. L'inso-

luble contient habituellement un peu de fer et du plomb. Dans le cas de fraude, il renferme également les charges.

La méthode est surtout intéressante pour le gris de zinc, mélange de ZnO et de Zn.

On opère comme pour le blanc de zinc, mais on agite pendant une demi-heure. On a donc ainsi ZnO. L'insoluble contient le zinc et les impuretés ordinaires. Cet insoluble est traité par l'acide nitrique ou l'acide chlorhydrique, et on peut doser dans la liqueur, par les méthodes habituelles, le zinc, le cadmium, le plomb et le fer. On se contente presque toujours de ne doser que le zinc et le plomb (1).

BLANC DE ZINC ET DE PLOMB

Nous avons vu que certains blancs de zinc, dits blancs de zinc plombeux, contenaient une proportion plus ou moins forte de sulfate basique de plomb, et on a attribué à cette impureté une influence très heureuse sur les propriétés générales.

Il n'est donc pas surprenant de constater que l'on ait cherché à produire directement un pigment contenant une assez forte proportion de plomb (2).

On part de minerais oxydés renfermant du zinc et du plomb. On distille, dans un four approprié, un mélange comme celui indiqué ci-dessous :

	Kilogrammes.
Anthracite	375
Houilles schisteuses	200
Minerais grillés à 4 p. 100 de soufre, 25 p. 100 de ZnO et 12 p. 100 de PbO	200
Minerais bruts à 20 p. 100 de soufre, 20 p. 100 de ZnO et 10 p. 100 de PbO	100

Les mélanges sont établis de telle sorte qu'il y ait toujours une atmosphère sulfatante et oxydante.

Les vapeurs sont refroidies rapidement à leur sortie du four par passage dans une série de conduits.

(1) Méthode spéciale pour la séparation et le dosage de l'oxyde de zinc dans tous les cas où se trouve ce produit (*Bull. Soc. chim.*, I, 1907, p. 823).

(2) New. Jersey Zinc Co, B. F. 490 275, 1918.

On obtiendrait ainsi des blancs très purs, à grand pouvoir couvrant par opacité, et contenant de 65 à 97 p. 100 d'oxyde de zinc, du sulfate ou du sulfate basique de plomb.

LITHOPONE

Il y a près d'un quart de siècle que l'on emploie d'une façon courante un pigment blanc connu sous le nom de *lithopone* et dont le grand centre de fabrication était en Allemagne, avant 1914.

Mais c'est en Angleterre que cette couleur a été fabriquée pour la première fois, par Th. Griffith and C°, en 1874. Elle portait alors le nom de *blanc anglais* ou *couleur sanitaire*. Le procédé de fabrication se trouve décrit sommairement dans un manuel Roret (1).

Il est bien certain que cette fabrication n'était pas au point et donnait des produits irréguliers et inférieurs comme pigments, ce qui explique le peu de faveur avec lequel fut accueilli le blanc anglais ; il ne tarda pas à tomber dans l'oubli, puisque, dans le traité de Guignet, on ne trouve même pas signalée son existence (2).

Toutefois, le produit n'était pas complètement perdu de vue et, dans l'ouvrage d'Halphen, on retrouve la description du procédé (3). Le blanc anglais était alors connu sous les noms de *blanc sulfite*, *blanc sulfide* et *blanc de Charlton*.

Vers 1900, l'industrie allemande présenta un produit au point, et l'offrit sous la désignation *lithopone*.

Pendant plusieurs années, toute la production de lithopone fut presque exclusivement allemande, mais, à l'heure actuelle, beaucoup de pays sont producteurs : Angleterre, Hollande, Belgique, Espagne, France, etc., et, surtout, au point de vue tonnage, les États-Unis. Nous verrons plus loin qu'il n'y a peut-être pas un pigment dont les qualités soient aussi différentes d'une fabrication à l'autre, ce qui s'explique par la complexité des opérations qui toutes ont une importance.

(1) Fabricant de couleurs, t. I, p. 236, 1884.
(2) Fabrication des couleurs. *Encycl. chim.*, 1888.
(3) Couleurs et vernis, p. 64, 1895.

Fabrication.

Si l'on envisage la préparation dans ses grandes lignes, on peut, comme il a été fait, la résumer dans une simple décomposition entre une solution d'un sel de zinc et une solution de sulfure de baryum (1) :

$$ZnSO^4 + BaS = ZnS + SO^4Ba$$

et le lithopone apparaît alors comme composé uniquement de sulfure de zinc et de sulfate de baryte.

Cette réaction simple, qui ne représente pas exactement ce qui se passe, a pourtant été indiquée par les auteurs qui se sont occupés de la question (2).

En réalité, puisque l'on opère sur des solutions, il faut d'abord tenir compte des réactions qui se passent quand on prépare la dissolution de sulfure de baryum (3).

On a :

$$BaS + H^2O = Ba\begin{cases} SH \\ OH \end{cases}$$

et :

$$2\,BaS + 2\,H^2O = Ba\begin{cases} SH \\ SH \end{cases} + Ba\begin{cases} OH \\ OH \end{cases}$$

De ces deux réactions, la première est de beaucoup la plus importante.

On ne peut pas dire dans quelles proportions, mais on peut affirmer qu'il y a, dans la solution, du sulfhydrate de baryum, de l'oxysulfhydrate de baryum et de la baryte, et que, dans la réaction avec le sel de zinc, chacun de ces corps intervient.

C'est ce que confirme l'étude physico-chimique des solutions aqueuses de sulfure de baryum, étude faite par E. Terres et M. Bruckner, à des écarts de température de 20 en 20 degrés.

Le sulfure de baryum se décompose dans l'eau et la solution contient à la fois $Ba(SH)^2$ et $Ba(OH)^2$. Avec cette solution, le dépôt

(1) *Rev. des prod. chim.*, 15 janvier 1901.

(2) Lemaire, Fabrication du lithopone (*Génie civil*, 1912). — Sterkers, *Rev. de chim. ind.*, 1914, etc.

(3) Ch. Coffignier, Le lithopone (*Rev. de chim. ind.*, septembre 1902).

salin en équilibre est $Ba(OH)^2 8 H^2O$, si la température est au-dessous de 52°,5. Quand la température est plus élevée, on a comme dépôt $Ba(SH)(OH)\ 5\ H^2O$ (1).

De sorte que nous pouvons écrire, à l'importance près de chacune, qu'il se passera les trois réactions suivantes :

$$Ba\begin{cases}SH\\SH\end{cases} + SO^4Zn = Zn\begin{cases}SH\\SH\end{cases} + SO^4Ba$$

$$Ba\begin{cases}OH\\OH\end{cases} + SO^4Zn = Zn\begin{cases}OH\\OH\end{cases} + SO^4Ba$$

$$Ba\begin{cases}SH\\OH\end{cases} + SO^4Zn = Zn\begin{cases}SH\\OH\end{cases} + SO^4Ba$$

Comme le précipité est calciné, nous aurons, après cette opération :

$$Zn\begin{cases}SH\\SH\end{cases} = ZnS + H^2S$$

$$Zn\begin{cases}OH\\OH\end{cases} = ZnO + H^2O$$

$$Zn\begin{cases}SH\\OH\end{cases} = ZnS + H^2O$$

et le lithopone devra donc contenir du sulfure de zinc, de l'oxyde de zinc et du sulfate de baryte, ce que confirme la pratique. De plus, les lavages ne permettant pas l'élimination des sels solubles, on devra également y rencontrer une plus ou moins forte quantité de ces sels, quantité que nous déterminons toujours dans une analyse complète sous la dénomination *extrait aqueux*. Nous verrons, par la suite, la très grande importance pratique de cet extrait aqueux. Le fait d'admettre cette théorie explique immédiatement un des rôles de la calcination.

Nous avons eu à examiner deux échantillons de lithopone que nous avaient remis deux industriels n'ayant pas pratiqué la calcination.

Si on se contente d'analyser de pareils produits en comptant tout le zinc à l'état de sulfure, on obtient les résultats de la

(1) Action de l'eau sur le sulfure de baryum (*Bull. Soc. chim.*, II, p. 274, 1921, d'après *Zeit. f. Elecktr.*, 1920).

colonne 1 ; en dosant à la fois le zinc soluble dans l'acide acétique faible et le zinc total, après élimination de l'extrait aqueux, on obtient les résultats des colonnes 2 et 3, selon que l'on considère le zinc soluble à l'état d'oxyde de zinc ou à l'état d'oxysulfhydrate (1).

	A			B		
	1	2	3	1	2	3
Humidité	»	1,46	1,46	»	1,50	1,50
Extrait aqueux	»	0,80	0,80	»	0,72	0,72
ZnO.....	»	3,54	»	»	4,34	»
$Zn\begin{cases}SH\\OH\end{cases}$	»	»	5,02	»	»	6,17
ZnS.....	26,50	22,28	22,28	31,13	25,87	25,87
SO^4Ba.....	70,75	70,75	70,75	65,95	65,95	65,95
	97,25	98,83	100,31	97,08	98,38	100,21

Comme on le voit, seuls les résultats de la colonne 3 sont acceptables. Si l'analyse ferme un peu haut, cela provient de ce que le zinc soluble est pour une part à l'état de ZnO et pour l'autre part à l'état de $Zn\begin{cases}SH\\OH\end{cases}$. Ceci nous paraît être une confirmation de la théorie exposée plus haut.

On peut également apporter une démonstration dans un autre ordre d'idées. Si l'on précipite une solution de chlorure de zinc par une solution de sulfure de baryum, on obtient un précipité qui, lavé et traité par l'acide acétique à 1 p. 100, se dissout facilement avec dégagement d'hydrogène sulfuré ; la solution obtenue précipite par l'hydrogène sulfuré.

Il nous reste à exposer maintenant la série des opérations industrielles nécessaires pour préparer le lithopone par la méthode ordinaire.

a. Préparation du sulfure de baryum. — Le procédé de réduction du sulfate de baryte par le charbon est le plus connu et le plus employé :

$$SO^4Ba + 4\,C = BaS + 4\,CO.$$

Il convient de faire usage d'un sulfate de baryte aussi pur que possible, de choisir en particulier les types ne contenant pas de

(1) Ch. Coffignier, Sur l'analyse du lithopone (*Bull. Soc. chim.*, I, 1902, p. 943).

sulfate de chaux et le moins possible de silice. Nous avons donné précédemment la composition du sulfate de baryte d'origines diverses; en s'y reportant, on pourra voir que, sous ce rapport, il y a de grandes variations d'une provenance à une autre. On ne devrait pas employer un sulfate de baryte titrant moins de 95 à 96 p. 100 de SO^4Ba.

On a également recommandé d'opérer la réduction en présence

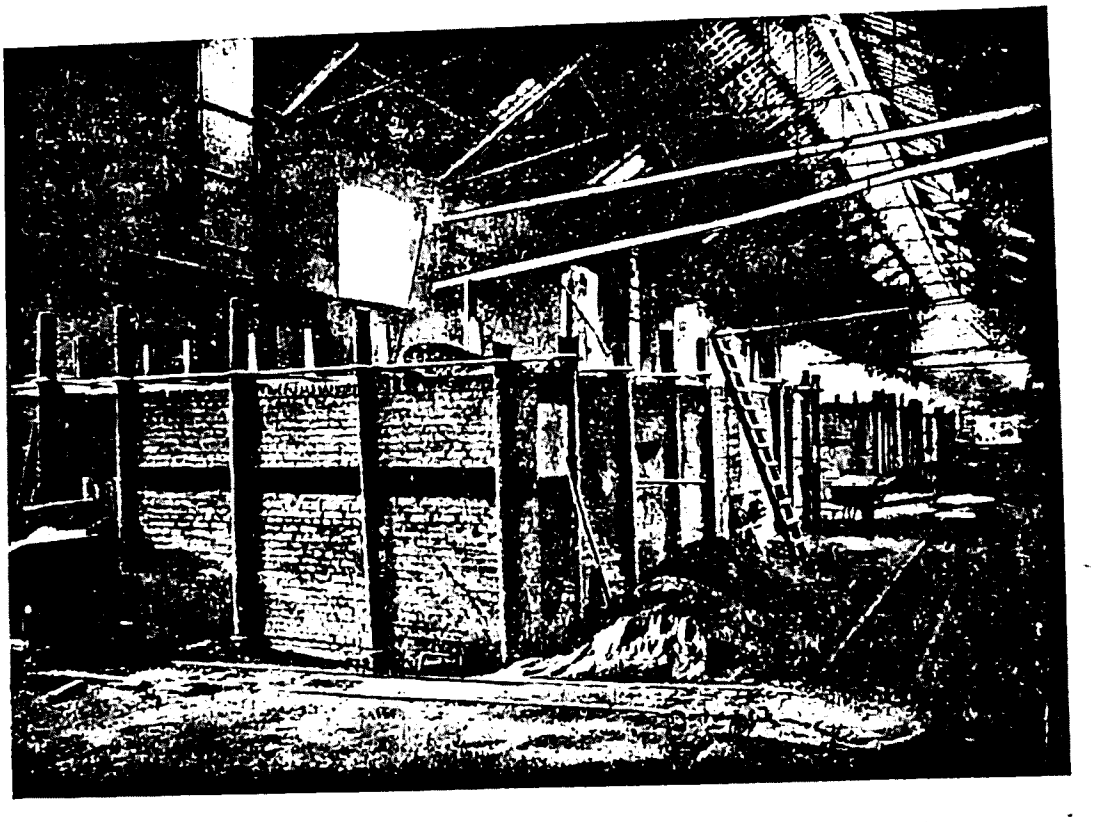


Fig. 60. — Four à sulfure de baryum.

de chlorure de sodium, avec un charbon contenant le moins de cendres possible. Le mélange doit être fin et bien aggloméré.

	Parties.
Sulfate de baryte	100
Charbon bitumeux	20
Chlorure de sodium	10

Le mélange doit être chauffé au rouge sombre, sans entrée d'air, dans un four à réverbère (fig. 60).

Dans certaines usines, on emploie un four Leblanc à deux soles. Le chargement se fait sur la sole supérieure, qui est la plus éloignée du four. On y laisse le mélange deux heures, puis on brasse

et fait tomber sur la sole inférieure où la réduction demande de deux à trois heures.

Pour opérer la réduction d'une façon continue, on a proposé l'usage de fours à cornues verticales, chauffées par un foyer qui se trouve à l'avant du four. Dans les cornues, le mélange tombe lentement (fig. 61). Ce dispositif est très bon, car il n'y a pas à craindre d'entrée d'air, mais il n'est pas économique, en raison de la grande quantité de combustible nécessaire (1).

Un procédé tout à fait différent a été indiqué par L. Mareno et Darrisi (2) qui emploient des substances gazeuses comme réducteurs, en particulier le gaz à l'eau, qui donnerait les meilleurs résultats et permettrait d'obtenir facilement un sulfure de baryum titrant 95-98 p. 100.

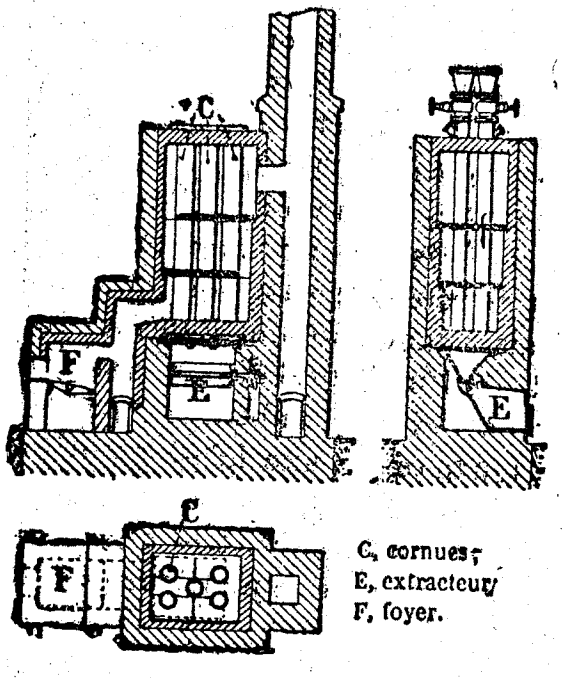


Fig. 61. — Four à réduction continue.

L'opération se pratique dans un four tournant. L'axe du four est incliné légèrement, de manière à ce que le sulfate de baryte puisse parcourir en une heure toute la longueur du four. Il est très important de connaître la richesse du sulfure produit. L'analyse complète peut se faire par l'iodométrie, permettant de doser sulfure, sulfhydrate et hyposulfite (3).

Toutefois, il est intéressant de connaître une méthode permettant un titrage rapide. La méthode volumétrique de F. Sacher répond à ce but (4).

On prépare les deux solutions suivantes :

a. Nitrate de plomb pur séché à 140°.....	16 grammes
Eau.....	1 litre.

(1) *Rev. des prod. chim.*, février 1917.
(2) *Gaz. chim. ital.*, t. XLIII, 1, p. 434-439, 1913.
(3) TREADWELL, Chimie analytique, t. II, p. 645 à 647.
(4) *Zeit. f. analyt. Chem.*, 1913, p. 28.

b. Molybdate d'ammoniaque pur..... 8gr,528
Eau..... 1 litre.

Ces deux solutions doivent correspondre centimètre cube à centimètre cube.

La solution de sulfure de baryum se fait à froid. On y ajoute un excès de la solution de nitrate de plomb, puis on rend faiblement acide par l'acide acétique. Après dépôt, on filtre, lave à l'eau froide et titre l'excès de plomb avec la solution de molybdate.

1 centimètre cube solution plombique = 0,0081841 BaS.

Le terme de la réaction est indiqué par une solution de tanin à 3 pour 1 000, stabilisée par addition de 2 p. 100 d'acide acétique.

Quand la réduction est terminée, il faut sortir rapidement le sulfure de baryum du four et le placer immédiatement dans des étouffoirs, pour empêcher une oxydation.

Ce sulfure contient un excès de charbon et du sulfate inattaqué. Pour obtenir une solution de sulfure de baryum, on traite le produit refroidi dans des cuves en tôle de grandes dimensions (3 à 4 mètres cubes), réunies entre elles pour permettre un lessivage méthodique. Dans chaque cuve il y a un double fond formant crible, de 5 à 6 millimètres. Le déplacement des liquides est provoqué par des injecteurs de vapeur en plomb durci (1).

Il faut préparer la dissolution à l'abri de l'air. On sait, en effet, qu'en dissolvant dans l'eau et au contact de l'air le sulfure obtenu par réduction, la solution est un mélange des produits indiqués plus haut, avec hyposulfite, polysulfure, etc.

Un sulfate de baryte convenant bien pour la réduction est celui de Meggen. Il contient de 97 à 98 p. 100 de sulfate de baryte et peu de silice ; la mouture en est facile. On le mélange à la meule avec du charbon, pour former une poudre fine à grains uniformes.

Avec un four ayant 8 mètres de longueur, ou un four rond de 7 mètres de diamètre, on arrive à réduire, par journée de vingt-quatre heures, 8 tonnes de sulfate de baryte avec le premier four et 12 tonnes avec le second.

Si les fours sont bien conduits, le sulfure titre de 62 à 65 p. 100.

(1) Le lithopone (*Rev. des prod. chim.*, février 1917).

Quand on emploie un four mécanique, le sulfure obtenu est plus riche ; il titre de 70 à 75 p. 100.

Le lessivage dans un système de batterie de caisses en tôle noire, à l'eau et à la vapeur, laisse un insoluble ne renfermant que 0,25 p. 100 de sulfure de baryum et contenant de 60 à 65 p. 100 de sulfate de baryte.

On peut utiliser cet insoluble pour la préparation du sulfate de baryte précipité (1) :

$$SO^4Ba + 4\,C + CaCl^2 = BaCl^2 + CaS + 4\,CO\,;$$
$$BaCl^2 + SO^4Na^2 = SO^4Ba + 2\,NaCl.$$

b. PRÉPARATION DE LA SOLUTION DE SULFATE DE ZINC. — Le point de départ pour la fabrication du sel de zinc est de première importance au point de vue prix de revient du produit final. On peut partir d'une très grande quantité de produits : résidus de zinc de galvanisation, minerais pauvres brûlés des fabriques d'acides et de pâtes de bois, oxyde de zinc plombeux, résidus de zinc et d'oxydes, etc., ainsi que les stériles de laverie (2).

La grande industrie du lithopone emploie surtout les blendes et les pyrites de fer zincifères.

Quand on fait usage des blendes, dont la teneur en soufre n'est pas élevée, il faut opérer le grillage dans des fours à moufles, à des températures comprises entre 500° et 650°; quand on arrive aux environs de 700°, il faut craindre une décomposition partielle du sulfate de zinc qui se produit en même temps que de l'oxyde pendant le grillage. D'après Hutin, un bon grillage sulfatisant donne une forte proportion d'oxyde de zinc, 15 p. 100 seulement du soufre de la blende passant dans le sulfate de zinc (3).

L'acide sulfureux qui se dégage est transformé en acide sulfurique. Le produit restant est un mélange d'oxyde et de sulfate de zinc, contenant surtout comme impuretés du fer, du plomb et du cadmium.

Les pyrites de fer zincifères contiennent peu de zinc.

(1) STEINAU, Fabrication du lithopone (*Monit. scient.*, juillet-août 1922, d'après *Chem. Zeit.*, 1921).

(2) A. HUTIN, Utilisation des minerais pauvres et mixtes de zinc (*Rev. de chim ind.*, octobre 1916).

(3) *Loc. cit.*

	P. 100.
Soufre	46
Fer	46
Zinc	8

Elles ne peuvent pas convenir comme minerai de zinc, mais elles constituent une matière première économique dans le cas présent. On les grille dans des fours Maletra. Le résidu est mélangé à du chlorure de sodium et chauffé au rouge dans des fours tournants. Par lessivage de la masse ainsi obtenue, on extrait les chlorure et sulfate de zinc. L'oxyde de fer résiduaire va à la métallurgie (1).

La transformation en sulfate de zinc du produit de grillage des blendes est obtenue en dissolvant l'oxyde de zinc dans un acide sulfurique marquant 20° B. et contenant une faible quantité d'acide chlorhydrique.

Certains auteurs ont fait observer que ce mode de dissolution est coûteux et ont proposé, pour l'éviter, d'autres modes de traitement.

Ferraris fait descendre lentement le minerai grillé dans des tours où il envoie de l'acide sulfureux, de l'air et de la vapeur d'eau, tout en faisant couler de l'eau. Il recueille ainsi une solution de sulfate de zinc. Seul, le résidu est à traiter par l'acide faible (2).

Llöpart, après avoir déterminé la teneur en soufre de la blende, y ajoute de la calamine ou de l'oxyde de zinc, selon la teneur trouvée. Si la quantité de soufre contenue dans la blende est trop faible, il ajoute également du soufre, pour que, pendant le grillage, qui se fait dans un courant d'air énergique, entre 400° et 500°, il se produise du sulfate de zinc.

Si l'on envisage le cas d'une blende assez riche en sulfure de fer, la réaction est la suivante :

$$4\,ZnS + 2\,FeS + 2\,ZnO + 25\,O = 6\,SO^4Zn + Fe^2O^3.$$

Le produit du grillage est repris par l'eau chaude (3).

(1) Sterkers, Les succédanés de la céruse (*Rev. de chim. ind.*, avril 1914).
(2) B. F. 480 499, 1916.
(3) B. F. 420 848, 1916.

Quel que soit le procédé employé, la solution de sulfate de zinc ainsi obtenue est impure, et il est indispensable de la purifier.

Les procédés qui ont été indiqués sont nombreux, ce qui s'explique par ce fait qu'il s'agit d'employer une méthode pratique et aussi peu coûteuse que possible. Leclaire et Barruel, qui s'étaient occupés jadis de la question dans un autre ordre d'idées, éliminaient le cuivre et le fer par un traitement au chlore et une précipitation par l'oxyde de zinc en léger excès.

L'usage du permanganate de soude a également été revendiqué (1). Steinau, qui s'est beaucoup occupé de la fabrication du lithopone, emploie la poussière de zinc et des lames de fer non oxydées qu'il suspend dans la solution. Il élimine ainsi en quelques heures le plomb, le cuivre, le cadmium et l'arsenic, et neutralise ensuite l'acidité du bain. Il s'est attaché à débarrasser la solution ainsi purifiée du nickel et du cobalt qu'elle peut contenir. Pour cela, la solution est amené à 20° B. et on y ajoute, pour 3 000 litres :

	Litres.
Solution d'hypochlorite de soude à 30-40° B.....	3
— de soude caustique à 20-25° B.....	2

On précipite ainsi la plus grande partie du nickel et du cobalt ; pour avoir une solution tout à fait pure, il faut traiter une seconde fois par le fer et la poussière de zinc. L'hydrogène qui se dégage termine la purification en éliminant tout le chlore, résultat fort important, comme nous le verrons plus loin. L'inconvénient de ce mode de purification est qu'il peut faire perdre un peu de zinc par entraînement.

On peut le récupérer en le dissolvant dans l'acide chlorhydrique faible, qui est sans action sur le nickel et le cobalt (2).

Llöpart prétend obtenir une solution suffisamment pure par un simple traitement au bioxyde de baryum, en présence d'un courant d'air et en opérant à 100° (3).

Alberti purifie les solutions par électrolyse (4).

R. Baker fait usage de peroxyde de calcium ou de peroxyde de

(1) Chemische Fabrik Marienhutte, B. F. 434 944, 1904.
(2) B. F. 309 164, 1907.
(3) B. F. 480 846, 1917.
(4) D. R. P. 199 493, 1907.

baryum, en présence d'oxyde de plomb et d'oxyde de zinc. Il fait barboter en même temps de la vapeur d'eau et de l'air comprimé. Le mélange des oxydes est employé à raison de 1 p. 100 environ du sulfate de zinc dissous, dans un appareil clos muni d'un agitateur (1).

Hutin a indiqué un mode de purification pour les solutions provenant des stériles de laverie ou des minerais pauvres (2).

Le fer peut être éliminé par le bioxyde de manganèse. On prépare la solution dans des tonneaux en sapin, avec galets ronds. On y traite le produit de grillage par de l'acide sulfurique, légèrement chlorhydrique et marquant 15 à 20° B., en calculant la quantité d'acide, d'après la teneur en zinc, pour que la solution obtenue ne soit que faiblement acide. En traitant successivement par le bioxyde de manganèse et par la chaux, on a :

$$2\,SO^4Fe + MnO^2 + 2\,SO^4H^2 = (SO^4)^3Fe^2 + SO^4Mn + 2\,H^2O$$
$$(SO^4)^3Fe^2 + 3\,Ca(OH)^2 = 3\,SO^4Ca + Fe^2(OH)^6$$
$$SO^4Mn + Ca(OH)^2 = SO^4Ca + Mn(OH)^2.$$

L'insoluble est séparé par filtration.

Le chlorure de chaux conduit au même résultat. La solution est portée à l'ébullition, on y ajoute le chlorure de chaux en poudre fine, puis on continue à faire bouillir pendant un quart d'heure. La proportion de chlorure de chaux nécessaire est déterminée par la teneur en fer ; il faut 71 grammes de chlore pour 112 grammes de fer.

Quand la présence du cuivre a été reconnue, on élimine ce métal avant de filtrer, soit par addition de carbonate de zinc, soit par agitation avec des crasses de galvanisation qui contiennent 60 à 70 p. 100 de zinc, soit à l'aide du sulfure de zinc précipité :

$$SO^4Cu + CO^3Zn = CO^3Cu + SO^4Zn\,;$$
$$SO^4Cu + ZnS = CuS + SO^4Zn.$$

Quand il y a à la fois cuivre et manganèse, on opère avec les crasses de galvanisation, tout en envoyant de l'air sous pression :

$$2\,SO^4Mn + 2\,Zn + 3\,O = 2\,SO^4Zn + Mn^2O^3.$$

(1) E. P. 161 280, 1920.
(2) *Loc. cit.* (*Rev. chim. ind.*, octobre 1916).

Si la liqueur est colorée en vert, c'est qu'elle contient une petite quantité de manganate qu'il faut éliminer en même temps que le cuivre par addition de permanganate de potassium et d'oxyde de zinc :

$$2\,MnO^4K^2 + ZnO + 2\,MnO^4K + 4\,SO^4H^2 = SO^4Zn + 4\,MnO^2 + 3\,SO^4K^2 + 4\,H^2O + 5\,O$$



Fig. 62. — Purification des solutions zinciques.

Le cuivre peut être séparé après filtration du fer précipité, en faisant usage du sulfure de sodium :

$$SO^4Cu + Na^2S = SO^4Na^2 + CuS.$$

Chaque usine possède un procédé de purification mis au point d'après la nature de la matière première employée. La pureté des solutions est vérifiée par contrôle chimique.

La figure 62 représente une vue d'un atelier de purification des solutions zinciques.

c. Précipitation du lithopone. — La précipitation se pratique dans de grandes cuves en bois à agitateur mécanique ; les solu-

tions sont chauffées à la vapeur et amenées à une température comprise entre 60° et 65° (fig. 63).

La solution de sulfure de baryum est versée dans la solution de sulfate de zinc. Il est naturellement nécessaire de connaître la richesse exacte des solutions. La concentration moyenne est d'environ 60 p. 100.

Frölich prétend augmenter le pouvoir couvrant par opacité en ajoutant, pendant la précipitation, de la colle ou de la gélatine (1).



Fig. 63. — Précipitation du lithopone.

La précipitation terminée, il faut laver le précipité bien à fond, ce qui exige un nombre de lavages qui peut atteindre dix à douze. Pendant les premiers lavages, pour avoir un produit bien blanc, on ajoute du sulfate de sodium et de la soude caustique.

Pour obtenir une insensibilité *relative* aux rayons ultra-violets, on a recommandé de précipiter en présence d'un chlorure soluble, ce qui surprend, de manière à avoir de 1 à 2 grammes de chlore par litre de solution de sulfate de zinc (2).

(1) D. R. P. 178 938, 1905.
(2) The New Jersey Zinc C°, B. F. 541 104, 1922.

d. Broyage humide. — Il est nécessaire, pour avoir un produit bien homogène, de soumettre le précipité à une série de broyages humides. Cette opération ressemble à celle que nous avons vu pratiquer sur la céruse en écailles.

Elle se fait dans une série de meules en étage, représentées figure 64.

e. Filtration et séchage. — Le lait ainsi obtenu est filtré



Fig. 64. — Broyage humide du lithopone.

sur tambour, envoyé ensuite au filtre-presse, puis séché (fig. 65).

Il convient de choisir un type de séchoir bien étudié et, sous ce rapport, certains constructeurs ont acquis une grande habileté.

f. Calcination. — Il est nécessaire de calciner le produit séché; nous en avons exposé plus haut les raisons. C'est une opération fort importante et qu'il faut suivre avec soin.

On calcine généralement en présence de 1 p. 100 de sel ammoniac. Kochs et Seyfert ont indiqué (1) :

(. R. P. 178 938, 1905.

	P. 100.
Sel ammoniac	2 à 3
Chlorure de sodium	0,5 à 1
Magnésie	0,5 à 1

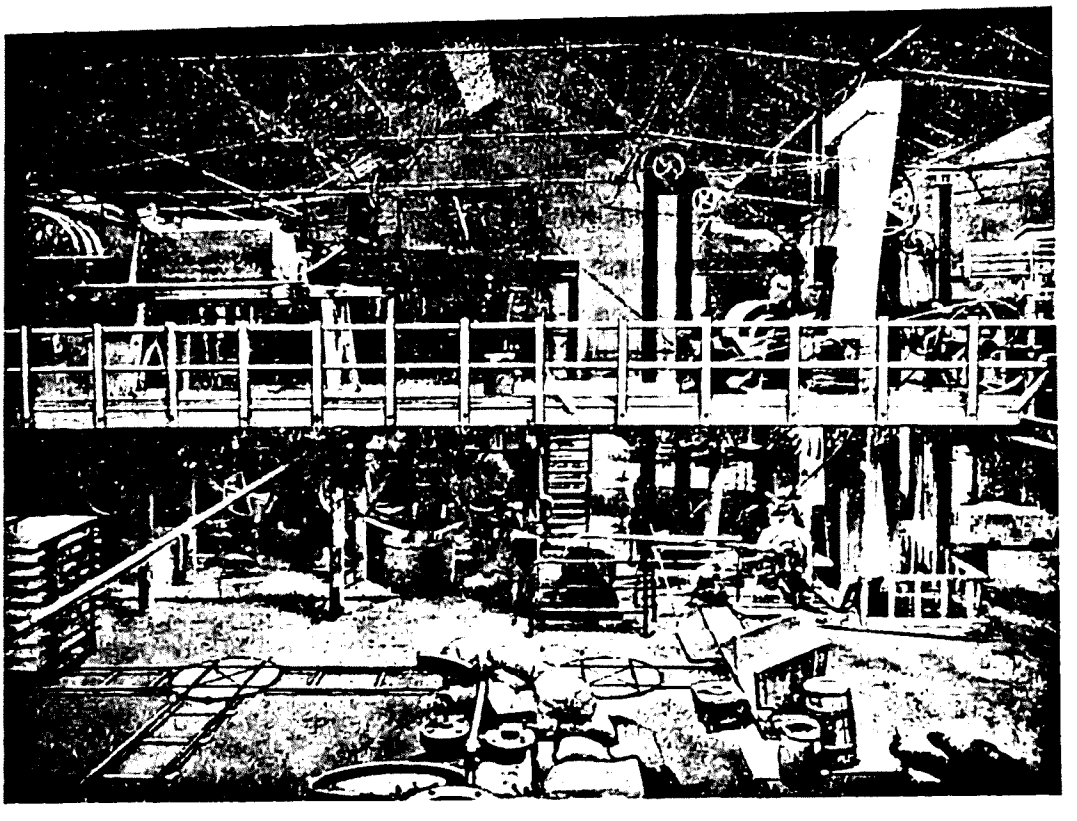


Fig. 65. — Broyage humide et filtration.

La température nécessaire est d'environ 800° à 900° ; on peut aisément la déterminer à l'aide de la lunette pyrométrique Féry.

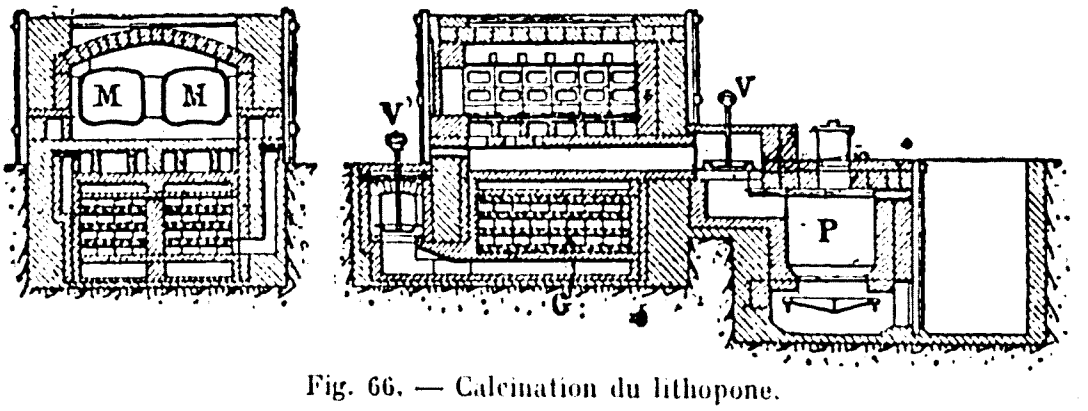


Fig. 66. — Calcination du lithopone.

La calcination se fait dans des fours à moufles (fig. 66) (1), chauffés par gazogène à récupération.

(1) *Rev. des prod. chim.*, février 1917.

Le gazogène est figuré en P, le récupérateur en G, les moufles en M, la soupape d'admission des gaz en V et celle d'admission de l'air en V'.

La calcination dans une série de cornues métalliques verticales a été brevetée. Ces cornues ont au moins $7^m,50$ de hauteur et un diamètre de $0^m,30$ au plus. La charge descend lentement et est chauffée uniformément par les gaz circulant dans un carneau, avec une série de conduits en matière très réfractaire. Le dispositif de sortie des gaz provenant de la calcination permet de maintenir dans la cornue une pression légèrement supérieure à la pression atmosphérique. La cornue doit être portée entre 650° et 800° (1).

Le dispositif de L. Mitchell permet de calciner et d'étonner sans aucune admission d'air. Le four est vertical et muni d'une hélice transporteuse qui fait circuler la matière tout en l'agitant.

Le lithopone est déversé dans le four par une trémie close, à deux portes. La température du four est maintenue entre 700° et 950° ; le lithopone y circule pendant une demi-heure, puis tombe dans une chambre close, terminée par une cuve remplie d'eau froide.

Dans ces conditions, le lithopone obtenu contient très peu d'oxyde de zinc (2).

g. Opérations finales. — Il ne reste plus, après calcination, qu'à étonner le produit qui sort des moufles, à laver à nouveau, à filtrer et à sécher.

h. Stabilisation. — Les premiers lithopones fabriqués avaient le gros défaut de passer au gris et même au noir sous l'influence des rayons solaires. Cette question a longtemps préoccupé les techniciens et n'est pas encore résolue par tous les fabricants.

On ne compte plus les procédés qui ont été indiqués pour rendre le lithopone stable à la lumière.

Examinons rapidement les caractéristiques d'un certain nombre.

Ostwald et Brauer emploient des solutions de soude, de carbo-

(1) The New Jersey Zinc Co, B. F. 541 107, 1922.
(2) B. F. 544 495, 1922.

nates ou de phosphates alcalins, dans lesquelles ils font digérer le lithopone pendant un certain temps (1).

Rudof opère sur le produit fini, qu'il soumet à l'action d'un peu de peroxyde de baryum (2).

Herman ajoute à 100 parties de lithopone 0,5 à 5 parties de carbonate de magnésium ou de nitrite de sodium (3). Ostwald conseille de faire le broyage humide en récipients clos et de calciner dans une atmosphère ne contenant pas d'oxygène (4). Au cours de la fabrication, dans une des opérations précédant la calcination, Ollendorf ajoute des oxydes alcalins ou des oxydes alcalino-terreux (5), ou bien, pendant le broyage, des savons alcalino-terreux ou des savons d'aluminium (6).

Steinau emploie du carbonate de chaux ou du carbonate de zinc et un nitrite alcalin (7). *The Granela Chemical C°* fait usage d'un nitrate soluble (8) et Godeman d'un silicate alcalino-terreux et d'un alcali ou d'un phosphate alcalino-terreux (9). Kœtschet et Mayer ajoutent, après la précipitation, une solution d'acide sulfurique à 2 p. 100 et laissent en contact pendant deux semaines. En chauffant à 80°, il suffit de trente-six heures de contact (10).

Nishizava emploie des composés organiques, érythrite, mannite, glycol, tartrate de zinc, etc. (11).

La cause de ce phénomène singulier de noircissement a été étudiée par beaucoup d'auteurs et les explications données bien différentes.

La purification que l'on fait subir aux solutions zinciques permet d'éliminer l'influence des impuretés: plomb, cadmium et fer, comme l'a fait remarquer J. O'Brien qui attribue le noircissement à une décomposition du sulfure de zinc par la lumière, avec production d'hydrogène sulfuré et de zinc qui s'oxyde, en

(1) D. R. P. 202 420, 1905.
(2) D. R. P. 163 455, 1904.
(3) B. F. 377 479, 1907.
(4) D. R. P. 202 709, 1905.
(5) B. F. 370 500, 1907.
(6) B. B. 195 625.
(7) D. R. P. 197 166, 1905.
(8) U. S. A. E. 883 142, 1908.
(9) B. F. 407 642, 1912.
(10) U. S. A. E. 1 001 415, 1912.
(11) B. F. 507 286, 1920.

formant une couche protectrice d'oxyde de zinc. Mais, s'il existe dans le lithopone des sels solubles, comme chlorure de sodium ou sulfate de sodium, ils dissolvent l'oxyde de zinc et sont donc la cause d'un nouveau noircissement (1).

Dès 1902, à l'époque où tous les lithopones noircissaient à la lumière, nous avons fait remarquer qu'ils contenaient une plus ou moins forte proportion de sels solubles, chlorures et sulfates, ce qui explique le procédé de G. Ring pour rendre le lithopone stable à la lumière : 1° broyage du lithopone calciné avec du nitrate de baryum pour faire disparaître le sulfate de zinc, et nouvelle précipitation du zinc par le sulfure de baryum ; 2° même opération avec le sulfure de baryum (2).

Steinau a fait une longue étude des phénomènes photochimiques qui provoquent le noircissement, et en attribue toute la cause à la présence d'une très petite quantité de chlorure de zinc dont la décomposition par les rayons solaires donne naissance à du zinc métallique. Le phénomène se produit surtout sur une peinture fraîchement appliquée et quand l'air est humide. Chose curieuse, le phénomène inverse, c'est-à-dire le retour au blanc dans l'obscurité, demande également une atmosphère contenant de l'humidité. « Non seulement l'humidité accélère le noircissement du lithopone au soleil, mais elle accélère aussi le changement inverse dans l'obscurité ; aussi, à l'abri de l'air humide, le lithopone demeure décoloré d'une façon permanente (3). »

C. Roches, après avoir rappelé que les changements de coloration conduisent à des noirs gris ou jaunâtres, sous l'influence des rayons solaires, et que la blancheur revient dans l'obscurité, a signalé que le noircissement était encore plus rapide avec du lithopone en poudre mis en suspension dans l'eau. L'auteur a étudié l'action des rayons d'une lampe à vapeur de mercure sur une suspension de lithopone dans l'eau, suspension placée dans un tube en quartz transparent. Le noircissement se produit ainsi en cinq à dix minutes. L'action est évidemment plus intense

(1) Étude du lithopone (*Bull. Soc. chim.*, II, p. 294, 1905, d'après *Chemistry*, t. XIX, 1915).

(2) U. S. A. E. 1 260 811 et 1 260 812, 1916.

(3) La décoloration du lithopone (*Farben Zeit.*, 1921).

que celle des rayons solaires ; les lithopones vendus comme fixes à la lumière ne se colorent pas dans ces conditions.

C. Roches conclut, comme Steinau, que le noircissement est dû à la présence de traces de chlore (2 grammes aux 100 kilogrammes suffisent) (1).

Steinau et Roches indiquent bien qu'ils sont arrivés à supprimer l'action du chlore. Steinau ne dit pas comment. C. Roches ne donne qu'une vague indication. « Nous avons réussi, pour notre part, à produire sur chaque molécule de lithopone un film blanc, fixe à la lumière qui, sans diminuer aucune des qualités du lithopone, le rend insensible aux rayons ultra-violets. »

Procédés divers. — Le procédé qui vient d'être décrit est celui qui permet d'obtenir le lithopone dit *moléculaire* et contenant environ 30 p. 100 de sulfure de zinc. C'est, en fait, maintenant, à peu près le seul employé. Mais on peut en préparer de plus riches et de moins riches. Au début de la fabrication, on offrait généralement quatre types :

Cachet jaune, à 15-16 p. 100 de ZnS
Cachet bleu, à 20-22 — de ZnS ;
Cachet rouge, à 29-30 — de ZnS ;
Cachet vert, à 33-34 — de ZnS ;

ainsi que quelques types à grande richesse contenant jusqu'à 50 p. 100 de ZnS.

Le type cachet jaune peut être obtenu en ajoutant à la solution de sulfate de zinc du sulfate de sodium et en précipitant par le sulfure de baryum et le chlorure de baryum. Sous réserves des remarques faites plus haut, on peut écrire :

$$3\,SO^4Zn + 4\,SO^4Na^2 + 3\,BaS + 4\,BaCl^2 = 3\,ZnS + 7\,SO^4Ba + 8\,NaCl.$$

Quant aux types riches, à 45 p. 100, ils proviennent de la précipitation d'un mélange de sulfate et de chlorure de zinc :

$$SO^4Zn + ZnCl^2 + 2\,BaS = 2\,ZnS + SO^4Ba + BaCl^2.$$

Candau a préparé du lithopone par voie électrique. Bien que l'auteur ait prétendu que le blanc obtenu par son procédé, et auquel il a donné le nom de *blanc électra*, soit un mélange d'oxysul-

(1) Le lithopone fixe a la lumière (*Rev. de chim. ind.*, avril 1922).

fure de zinc et de sulfate de baryte, produit différent du lithopone, l'analyse que nous en donnons plus loin montrera que c'est un véritable lithopone.

L'inventeur électrolyse une solution de sulfate de soude, en employant du zinc comme anode et un métal inattaquable à la soude comme cathode. La solution de sulfate de zinc est précipitée par le sulfure de baryum et la soude est recueillie (1).

Gilman et Douglas ont recommandé l'emploi du bisulfate de soude, résidu de fabrication qu'on peut se procurer à bas prix, pour dissoudre le zinc (2) :

$$2\,SO^4NaH + Zn = SO^4Zn + SO^4Na^2 + H^2.$$

Cette idée a été reprise par E. Borias qui part du zinc de son oxyde ou de la smithsonite (3).

La solution, qui contient le mélange des deux sulfates, est précipitée par une solution de sulfure de baryum. La réaction simplifiée peut s'écrire :

$$SO^4Zn + SO^4Na^2 + 2\,BaS = ZnS + 2\,SO^4Ba + Na^2S.$$

Remarquons tout de suite que le lithopone ainsi obtenu ne correspond à aucun des types signalés précédemment, puisqu'il contient, théoriquement, 17,2 p. 100 de ZnS.

Pour obtenir des lithopones à plus haut titre, il suffit d'ajouter une quantité d'acide plus ou moins forte à la solution de bisulfate.

La solution de sulfure de sodium, séparée du précipité, est transformée en solution d'hyposulfite de soude.

Deux certificats d'addition font suite à ce brevet. Dans le premier, pris aux noms de MM. Chaine et Borias, le bisulfate est réduit par le charbon :

$$4\,SO^4NaH + 5\,C = 2\,Na^2S + 2\,SO^2 + 2\,H^2O + 5\,CO^2.$$

On utilise l'acide sulfureux et le sulfure de sodium, cette réaction représentant la réduction de l'acide sulfurique et du sulfate de soude par le charbon.

Dans le second certificat d'addition, pris au nom de M. Borias

(1) B. F. 341 827, 1904.
(2) *Rev. des prod. chim.*, octobre 1904.
(3) B. F. 927 590, 1917, et 489 386, 1919.

seulement, il est question de l'enrichissement des solutions de sulfure de sodium. On y arrive en calculant la quantité de sulfure de baryum nécessaire seulement pour la précipitation du zinc. Après filtration, on ajoute à nouveau du bisulfate de soude à la solution pour redissoudre une nouvelle quantité de zinc, on opère une seconde précipitation dans les mêmes conditions. Si on renouvelle plusieurs fois ces opérations, on arrive, à la dernière précipitation par le sulfure de baryum, à obtenir un précipité important de sulfate de baryte et une solution riche en sulfure de sodium.

Quel que soit l'intérêt que présente une méthode utilisant un sous-produit de peu de valeur, avec production de corps secondaires d'un écoulement facile, le procédé qui vient d'être décrit se résume, en somme, par une économie d'acide, ce qui fait qu'il apparaît comme plus onéreux que les méthodes partant des pyrites zincifères ou des blendes.

Desachy a fait breveter un procédé dont on ne comprend pas très bien la raison.

Il précipite une solution de sulfate de zinc par de l'hydrate de baryte et traite ensuite par une solution de sulfure de sodium ou de sulfure de baryum (1).

E. Cobelès emploie un mélange d'acide sulfurique et d'acides sulfonés provenant du traitement des matières phénoliques. On neutralise à l'oxyde de zinc : le mélange sulfate et sulfonate de zinc est précipité par une solution de sulfure de baryum (2).

P. Gollmann attaque les minerais de zinc, carbonate ou silicate, par une solution très concentrée de chlorure de calcium. Le minerai est réduit en poudre très fine, et l'opération se pratique dans un appareil avec agitateur mécanique. On suit la marche de l'attaque en prenant la densité de la solution. Celle-ci est ensuite séparée au filtre-presse, puis précipitée par un mélange de sulfure de baryum et de sulfate de calcium, que l'on introduit peu à peu dans la solution chaude de chlorure de zinc. Un nouveau passage au filtre-presse permet de séparer le précipité du chlorure de calcium (3).

(1) E. P. 126 628, 1919.
(2) E. P. 134 715, 1919.
(3) *Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 825, d'après *Helv. chem. acta*, 1921.

***

Comme on a pu s'en rendre compte, la fabrication du lithopone est longue et compliquée, et il faut énormément de soins et de connaissances pour la conduire à bien. Il n'est donc pas surprenant de constater que les divers produits commerciaux aient des qualités différentes. On a donné la répartition suivante pour les matières premières entrant dans la fabrication (1) :

	P. 100.
Sulfate de baryte	37,30
Charbon bitumeux	26,59
Déchets de zinc	9,63
Acide sulfurique	22,05
Chlorure de sodium	3,39
Sel ammoniac	0,44
Phosphate de sodium	0,14
Chlorate de potassium	0,31
Chlorure de calcium	0,13
Soude caustique	0,20

En se basant sur les prix d'avant guerre, une tonne de lithopone moléculaire avait un prix de revient que l'on pouvait établir comme suit (2) :

	Francs.
1 tonne de charbon	25
1 — de sulfate de baryte	22
200 kilogrammes de zinc extrait des minerais	24
Produits chimiques divers	24
Frais d'emballage	22
— d'amortissement	20
— de direction	10
— de vente	20
Main-d'œuvre	30
	197

soit environ 200 francs à une époque où le prix de vente était compris entre 300 et 350 francs, ayant même monté parfois à 400 francs.

Steinau a donné des renseignements généraux sur la fabrication (3).

(1) *Engin. and mining Journ.*, décembre 1911.
(2) Ch. Coffignier, L'industrie du lithopone (*Rev. de chim. ind.*, mars 1913).
(3) Fabrication du lithopone (*L'Ind. chim.*, mars 1921, d'après *Chem. Zeit.*, 1920).

Quand la réduction du sulfate de baryte se fait dans des fours à double foyer, servis à la main, on traite de 8 à 12 tonnes par vingt-quatre heures ; avec des fours mécaniques, on atteint de 25 à 30 tonnes. Les premiers fours donnent un sulfure titrant de 60 à 65 p. 100 ; les seconds, un sulfure titrant 70 p. 100.

Les solutions obtenues dans des bacs montés en batterie sont concentrées pour les amener à la teneur voulue.

Les résidus de pyrites riches en zinc sont d'un emploi plus économique que les rognures de zinc ou le vieux métal. Ces résidus sont grillés avec du chlorure de sodium.

La calcination doit être parfaitement suivie au point de vue du temps et de la température. On broie à nouveau à l'eau, sèche et pulvérise.

On trouvera également des renseignements sur les considérations d'ordre économique relatives à la fabrication du lithopone en France (1).

Propriétés.

Nous avons vu que la réaction simplifiée de la préparation du lithopone moléculaire conduisait à un produit devant contenir théoriquement :

Sulfure de zinc.....	29,40
Sulfate de baryte.....	70,60

Comme nous le verrons plus loin, le lithopone commercial contient toujours du sulfure de zinc, de l'oxyde de zinc, du sulfate de baryte et, dans un grand nombre de cas, des sels solubles en proportion plus ou moins forte.

Il se présente sous l'aspect d'une poudre d'un beau blanc, dont le pouvoir couvrant par opacité est remarquable, en raison de la grande quantité de sulfate de baryte que contient le pigment. Ce pouvoir couvrant peut être comparé à celui de la céruse, bien que légèrement inférieur. Le poids spécifique du lithopone, 4,30, est inférieur à celui de la céruse. La quantité d'huile nécessaire au broyage est comprise entre les quantités que demandent la céruse et le blanc de zinc.

(1) Ch. Coffignier, Le lithopon , p. 44 et suivantes.

Comme c'est un pigment inoffensif, insensible aux émanations sulfureuses et d'un prix inférieur à ceux de la céruse et du blanc de zinc, on conçoit que ce blanc ait un ensemble de propriétés très intéressantes. Les lithopones du début donnaient des peintures séchant mal, ce qui obligeait à les préparer dans des conditions spéciales. Sous ce rapport, de grandes améliorations ont été apportées et la question de la siccativité n'intervient plus maintenant.

Nous avons parlé longuement du défaut principal du lithopone : son noircissement sous l'influence des rayons solaires. Là encore, des progrès sérieux ont été faits, et on rencontre maintenant des lithopones tout à fait insensibles à la lumière.

Mais il ne faut pas se fier à l'affirmation donnée, car nous avons trouvé des lithopones garantis fixes qui ne l'étaient pas du tout.

Le premier lithopone réellement fixe à la lumière, le *Névin*, état de fabrication espagnole. Nous avons constaté, comme nous l'indiquons plus loin, qu'il avait un extrait aqueux *nul.*

Les lithopones du début avaient une solidité à l'extérieur très inférieure à celle de la céruse. Bien que de ce côté, également, une amélioration ait été apportée, on ne peut pas recommander le lithopone comme pigment pour extérieur, alors que c'est, au contraire, un pigment parfait pour l'intérieur.

Nous avons suivi jadis, pendant une année, des peintures à la céruse, au blanc de zinc et au lithopone, en les examinant tous les mois; voici les conclusions auxquelles nous étions arrivé (expériences faites en 1904) :

« A partir du neuvième mois, toutes les peintures au lithopone, quelle que soit la teneur de la poudre, s'en vont de plus en plus facilement par frottement ; un certain nombre d'entre elles commencent à craquer.

« La résistance à l'extérieur est donc nettement inférieure à celle du blanc de zinc et de la céruse. Au bout d'une année, la peinture au blanc de zinc craque légèrement, celle à la céruse est restée parfaite (1). »

Le lithopone a pris une place importante en peinture, et l'indus-

(1) Ch. Coffignier, Nouveau Manuel du fabricant de couleurs, p. 93.

trie du caoutchouc en consomme une certaine quantité. On peut difficilement donner des chiffres exacts sur la consommation. En 1913, époque où la fabrication française comptait pour peu, on avait donné, pour le montant des importations (1) :

	Tonnes.
Allemagne	4 476
Pays-Bas	1 389,2
Belgique	628,4
Espagne	204,8
Grande-Bretagne	63,9
Divers	0,7
	6 763

E. Grandmougin estimait, à la même époque, la consommation à 14 000 tonnes, ce qui donnait une production française d'environ 6 000 tonnes, nous paraissant loin de correspondre à la réalité (2).

Sterkers a donné un chiffre différent pour les importations de 1913, qu'il a estimées à 9000 tonnes, contre 7 000 en 1912 (3).

En se basant sur les indications fournies par les statistiques, qui montrent qu'avant 1897 il n'entrait en France que 500 tonnes de couleurs non dénommées, on peut fixer comme suit les importations de lithopone (4) :

	Tonnes.
1905	5 825
1909	6 549
1910	9 019
1911	9 194
1912	9 656
1913	9 426

En 1915, les importations étaient tombées à 1498 tonnes, pour remonter à 5 732 en 1916.

C'est aux États-Unis que la consommation du lithopone a augmenté le plus :

(1) Le lithopone (*Rev. des prod. chim.*, février 1917).
(2) L'essor des industries chimiques en France, p. 122, 1917.
(3) Les succédanés de la céruse (*Rev. de chim. ind.*, avril 1914).
(4) A. Livache, Ressources françaises en pigments blancs (*Bull. Soc. enc.*, II, 1917, p. 369).

1906.....	4 300	tonnes de	1 016 kilogrammes.
1910.....	14 528	—	—
1915.....	48 537	—	—
1919.....	73 238	—	—

Pendant la même période, la consommation du blanc de zinc est passée de 74 680 tonnes à 117 639 tonnes. La fabrication du lithopone aux États-Unis a suivi la même marche ascendante, puisque les importations ont varié de 16 à 10 p. 100 de la consommation (1).

Analyse.

Les lithopones se vendant d'après leur teneur en sulfure de zinc, il est nécessaire de déterminer exactement leur richesse. Les contestations nombreuses qui eurent lieu au début entre acheteurs et vendeurs provenaient d'une interprétation erronée. On se contentait, en effet, de doser le zinc total et de le compter à l'état de sulfure de zinc, ou même, plus simplement encore, de doser le sulfate de baryte et de compter la différence comme ZnS.

P. Drawe, le premier, montra déjà une cause d'erreur dans ce fait que le zinc est à l'état de sulfure et d'oxyde et préconisa deux dosages, dont un après traitement à l'acide acétique faible pour dissoudre le zinc à l'état d'oxyde (2).

Mais la cause principale des écarts était due à la présence des sels solubles pouvant amener, dans le cas de lithopones riches en sels solubles, une différence de 3 p. 100 entre la teneur réelle en ZnS et celle obtenue dans les conditions indiquées plus haut.

C'est pourquoi nous avons proposé de déterminer les éléments suivants (3).

Humidité. — En desséchant 5 grammes de lithopone, dans une capsule en platine, à l'étuve à 110°.

Extrait aqueux. — Le produit sur lequel on a dosé l'humidité est immédiatement épuisé par l'eau tiède. On fait plusieurs épuisements et on ne s'arrête que lorsque la liqueur filtrée ne précipite plus ni par le nitrate d'argent ni par le chlorure de baryum.

(1) L'industrie du lithopone aux États-Unis (*L'Ind. chim.*, octobre 1921).
(2) *Monit. scient.*, avril 1902, d'après *Zeitsch. für angew. Chem.*, 1902, p. 174.
(3) Ch. Goffignier, Sur l'analyse du lithopone (*Bull. Soc. chim.*, I, 1902, p. 829.

Zinc a l'état de ZnS. — On prend 1gr,5 de lithopone lavé que l'on met en contact pendant une demi-heure avec 100 centimètres cubes d'acide acétique à 1 p. 100. On agite de temps à autre, décante et attaque au bain-marie par 10 centimètres cubes d'acide chlorhydrique, en présence de quelques grains de chlorate de potasse.

L'attaque terminée, on étend avec de l'eau chaude et on ajoute 2 à 3 centimètres cubes d'acide sulfurique. L'insoluble est recueilli sur un filtre et le filtrat dans une capsule en porcelaine de 500 centimètres cubes. On lave complètement et on précipite le zinc dans la solution par le carbonate de soude. On opère à l'ébullition, mais lentement, pour éviter les projections. Le précipité lavé est calciné avec les précautions habituelles et on pèse l'oxyde de zinc, que l'on transforme par calcul en sulfure.

Zinc a l'état de ZnO. — Par la méthode précédente, on dose le zinc total sur le lithopone débarrassé de son extrait aqueux. La différence entre les deux poids de ZnO trouvés donne le zinc à l'état de ZnO.

Sulfate de baryte. — Les insolubles des deux attaques précédentes sont incinérés, dans les conditions indiquées à propos de l'analyse du sulfate de baryte, ce qui constitue un dosage en double. Nous donnons d'abord les résultats que nous avons obtenus par cette méthode, sur les lithopones vendus en 1901, les lettres correspondant à des fabricants différents (1).

Types à 15-16 p. 100 de sulfure de zinc.

	A		B		D	
	1	2	1	2	1	2
Humidité	»	0,70	»	0,22	»	0,96
Extrait aqueux..	»	3,34	»	0,42	»	5,14
Oxyde de zinc...	»	0,50	»	0,46	»	0,66
Sulfure de zinc..	15,02	11,98	16,55	15,65	17,41	14,70
Sulfate de baryte	83,46	83,46	83,15	83,15	78,38	78,38
	98,48	99,98	99,70	99,90	95,76	99,84

(1) Ch. Coffignier, Sur l'analyse du lithopone (*Bull. Soc. chim.*, I, 1902, p. 829, et I, 1902, p. 943. Colonne 1, méthode simple ; colonne 2, analyse complète).

	C		E	
	1	2	1	2
Humidité	»	0,48	»	0,18
Extrait aqueux ..	»	3,52	»	0,12
Oxyde de zinc....	»	0,80	»	1,75
Sulfure de zinc....	16,93	14,13	17,90	15,18
Sulfate de baryte.	80,93	80,93	82,40	82,40
	97,86	99,86	100,30	99,63

Types à 20-22 *p.* 100 *de sulfure de zinc.*

	A		B		C		E	
	1	2	1	2	1	2	1	2
Humidité.....	»	0,12	»	0,26	»	0,06	»	0,18
Extrait aqueux.	»	0,24	»	0,38	»	0,24	»	0,32
Oxyde de zinc.	»	1,53	»	0,38	»	1,00	»	1,50
Sulfure de zinc.	25,40	23,47	23,55	22,76	23,08	21,66	21,40	19,34
Sulfate de baryte	74,40	74,40	75,85	75,85	76,80	76,80	78,63	78,63
	99,80	99,76	99,40	99,73	99,88	99,76	100,03	99,97

Type à 26 *p.* 100 *de sulfure de zinc.*

	E	
	1	2
Humidité	»	0,30
Extrait aqueux.....	»	0,34
Oxyde de zinc.....	»	1,34
Sulfure de zinc	26,75	24,90
Sulfate de baryte.....	73,22	73,22
	99,97	100,10

Types à 29-30 *p.* 100 *de sulfure de zinc.*

	A		D		E	
	1	2	1	2	1	2
Humidité	»	0,32	»	0,14	»	0,34
Extrait aqueux...	»	0,24	»	0,08	»	0,26
Oxyde de zinc.....	»	1,90	»	0,80	»	1,79
Sulfure de zinc....	29,69	27,55	30,01	28,91	30,26	28,10
Sulfate de baryte.	70,07	70,07	69,68	69,68	69,53	69,53
	99,76	100,08	99,69	99,61	99,79	100,02

	C		G	
	1	2	1	2
Humidité	»	0,14	»	0,18
Extrait aqueux	»	0,28	»	0,14
Oxyde de zinc	»	1,46	»	2,95
Sulfure de zinc	30,50	28,68	31,05	27,05
Sulfate de baryte	69,10	69,10	69,54	69,54
	99,60	99,60	100,59	99,86

Types à 33-34 p. 100 de sulfure de zinc.

	A		B		C	
	1	2	1	2	1	2
Humidité	»	0,04	»	0,52	»	0,20
Extrait aqueux	»	0,08	»	0,76	»	0,20
Oxyde de zinc	»	1,98	»	2,68	»	0,59
Sulfure de zinc	34,60	32,01	31,46	28,55	37,12	36 40
Sulfate de baryte	66,00	66,00	67,63	67,63	62,73	62,73
	100,60	100,11	99,09	100,14	99,85	100,12

Types à grande richesse.

	A à 40 p. 100.		A à 45 p. 100.		A à 50 p. 100.	
	1	2	1	2	1	2
Humidité	»	0,20	»	0,18	»	0,10
Extrait aqueux.	»	0,24	»	0,34	»	0,56
Oxyde de zinc..	»	2,00	»	2,00	»	2,40
Sulfure de zinc..	41,27	38,80	45,11	42,37	50,36	47,52
Sulfate de baryte.	58,35	58,35	54,83	54,83	49,14	49,14
	99,62	99,59	99,94	99,72	99,50	99,72

Voici maintenant quelques analyses de types 29-30 p. 100 vendus en 1913. On voit que, comme jadis, les compositions sont toujours très différentes (1).

	1	2	3	4
Humidité	0,12	0,08	0,70	0,06
Extrait aqueux	0,46	0,80	1,40	0,60
Oxyde de zinc	2,05	0,30	1,47	1,00
Sulfure de zinc	25,70	23,08	29,09	23,61
Sulfate de baryte	71,40	75,56	67,33	74,80
	99,73	99,83	100,07	100,07

(1) Ch. Coffignier, Le lithopone, p. 32.

Les lithopones vendus comme fixes à la lumière ont les compositions ci-dessous, pour les types que nous avons analysés, depuis 1913 :

	Américain.	Français.	Espagnol.
Humidité.....	0,40	0,06	0,20
Extrait aqueux.....	1,22	1,10	0,00
Oxyde de zinc.....	1,25	3,53	0,46
Sulfure de zinc.....	21,25	25,08	25,63
Sulfate de baryte....	76,13	70,50	73,46
	100,25	100,27	99,75

Le lithopone espagnol est réellement fixe à la lumière, comme nous avons pu le constater ; nous n'avons pas examiné les autres types, dont nous n'avions que de petits échantillons.

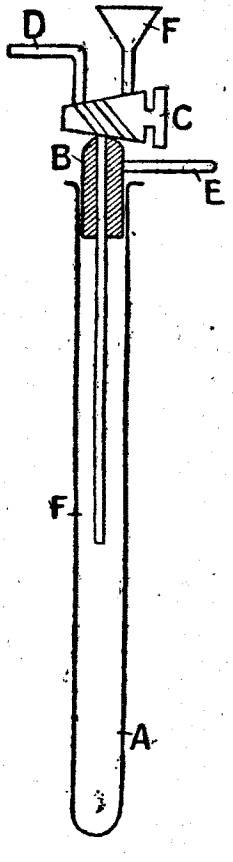


Fig. 67. — Appareil de Harding.

Depuis, nous avons rencontré des lithopones qui, soumis aux rayons ultra-violets, n'ont pas changé. L'analyse de certains nous a montré que leur extrait aqueux était également nul.

D'autres auteurs ont indiqué des méthodes différentes. J. Sacher, après avoir fait remarquer que le procédé décrit ci-dessus constituait la méthode la plus exacte pour l'analyse du lithopone, lui a reproché d'être trop longue et a proposé l'usage, pour les analyses courantes, de la méthode de Harding à l'aide de laquelle on ne dose que le sulfure de zinc, et sur le produit non lavé. Dans le fond du tube représenté figure 67, on met 1 à 2 grammes d'étain et 1 gramme de lithopone que l'on enveloppe dans une feuille d'étain.

On réunit le tube de dégagement à une allonge dans laquelle on a placé de l'eau oxygénée ammoniacale. Le tube est muni d'un bouchon rodé et d'un robinet à deux voies.

Par le tube d'arrivée figuré à droite, on envoie, pendant deux minutes, un courant d'hydrogène, puis on verse, à l'aide de l'entonnoir et du robinet, de l'acide chlorhydrique concentré. On chauffe pour porter à l'ébullition et fait passer à nouveau un

courant d'hydrogène qui entraîne tout l'hydrogène sulfuré produit qui donne, dans l'allonge, du sulfate d'ammoniaque que l'on dose à l'état de sulfate de baryte (1).

Repiton dose également le sulfure de zinc en dégageant de l'hydrogène sulfuré, mais il dose également l'oxyde detzinc dans la solution obtenue par traitement à l'aide d'une solution d'acétate de sodium contenant une forte proportion d'acide acétique (2).

Faisons remarquer une fois pour toutes que les méthodes ne tenant pas compte de l'extrait aqueux peuvent conduire à des résultats d'autant plus inexacts que l'extrait aqueux est plus élevé, puisque l'on compte à l'état de ZnO ou de ZnS tous les sels de zinc solubles.

Copalle a observé la présence de faibles quantités de baryte soluble. Il en opère le dosage comme suit : un poids connu de lithopone est attaqué à l'ébullition par l'acide chlorhydrique étendu; dans la liqueur filtrée, on précipite par l'acide sulfurique.

L'auteur exprime la baryte soluble en carbonate, en multipliant par 0,845 le poids de sulfate de baryte trouvé. La teneur en baryte soluble varierait entre 0,84 et 1,60 p. 100 (3).

Tambon tient compte des sels solubles, puisqu'il indique de les éliminer au préalable par un traitement à l'eau bouillante, en opérant sur 10 grammes. Il dissout l'oxyde de zinc, comme il a été indiqué à propos du blanc de zinc, par la liqueur triammoniacale, lave, filtre et sèche. La différence de poids donne ZnO ; sur l'insoluble, on dose ZnS et SO^4Ba (4).

Remington et Smith dosent le zinc à l'état de sulfure en agitant à 40°, pendant une heure, un mélange de $0^{gr},5$ de lithopone 25 centimètres cubes d'eau et $0^{gr},5$ de brome. On fait bouillir ensuite et on filtre. La liqueur est précipitée par le chlorure de baryum et du poids de SO^4Ba trouvé on calcule ZnS.

Pour le zinc total, on opère sur $0^{gr},5$ de lithopone qu'on attaque par l'acide chlorhydrique. La solution est précipitée par le carbonate de soude et l'on calcine pour avoir ZnO. On transforme ZnS

(1) Sur l'analyse du lithopone (*Farben Zeit.*, 1910).
(2) Sur l'analyse du lithopone (*Ann. de chim. analyt.*, 1907, p. 93).
(3) Sur l'analyse du lithopone (*Ann. de chim. analyt.*, février 1907).
(4) *Loc. cit.*, p. 829.

obtenu précédemment en ZnO. La différence entre les deux chiffres donne le ZnO du lithopone.

On recherche séparément si le lithopone contient du carbonate de baryte. Dans l'affirmative, on le déduit du sulfate de baryte trouvé.

Voici quelques résultats obtenus (1) :

SO^4Ba	ZnS	ZnO	CO^3Ba
70,12	29,02	0,72	»
70,93	29,60	1,66	»
66,40	29,36	2,70	0,98
70,60	26,28	1,42	0,17
70,65	26,52	2,21	0,32
69,74	26,24	3,36	0,13
66,70	29,64	1,55	0,36
75,32	21,54	0,35	0,13
58,16	37,42	2,14	0,22
80,80	15,68	0,22	0,22
71,30	25,06	1,30	0,25
63,28	33,92	2,18	0,31

Austin et Keane déterminent le zinc total sur 5 grammes en attaquant au bain-marie par l'acide chlorhydrique et le chlorate de potasse et en dosant volumétriquement par la méthode au ferrocyanure de potassium. La liqueur provenant de l'attaque doit être amenée à 250 centimètres cubes.

Pour le dosage du sulfure, ils opèrent comme Remington et Smith.

Voici quelques résultats donnés par les auteurs (2) :

	1	2	3
Sulfate de baryte.....	64,36	67,59	72,80
Sulfure de zinc.....	30,98	27,82	24,14
Oxyde de zinc.....	0,55	1,82	0,88
Chaux, oxyde de fer et carbonate de baryte..	4,11	2,77	2,18

On est surpris des quantités tout à fait anormales d'impuretés.

P. Nicolardot s'est surtout attaché à l'analyse du lithopone

(1) Analyse du lithopone (*Ann. de chim. analyt.*, avril 1910, d'après *Journ. of Soc. chem. ind.*, 1909, p. 1049).

(2) Analyse du lithopone (*Ann. de chim. analyt.*, octobre 1912, d'après *The Analyst*, 1912, p. 238).

broyé à l'huile, dont il sépare l'huile par traitement au toluène chaud, en opérant dans un ballon fermé. Il attaque ensuite, sous la couche de toluène, par l'acide chlorhydrique dilué, à chaud. L'hydrogène sulfuré qui se dégage est oxydé par l'acide nitrique fumant. Le barboteur qui contient l'acide nitrique est suivi d'une colonne à billes de verre, contenant également de l'acide nitrique fumant. A la suite de la colonne se placent deux autres barboteurs, le premier contenant de la soude, le second du permanganate de potassium.

L'insoluble se trouve en filtrant le liquide du ballon, dont on a séparé l'huile. Les trois barboteurs ont retenu tout l'hydrogène sulfuré (1).

Sulphopone.

Le sulphopone est un lithopone dans lequel, au lieu de sulfate de baryte, on trouve du sulfate de chaux.

Steinau le premier en a indiqué un mode de préparation (2). Il porte à l'ébullition :

	Parties.
Fleur de soufre	1
Chaux vive	1
Eau	20

Le mélange de sulfure et polysulfures ainsi formé est précipité, entre 40° et 45°, par une solution de sulfate de zinc. La petite quantité de soufre entraîné disparaît pendant la calcination, tout en contribuant à la désagrégation du produit. Un autre mode opératoire a été breveté par John Carpentier. Une solution contenant du sulfure de sodium et du chlorure de calcium est précipitée par une solution de sulfate de zinc :

$$Na^2S + CaCl^2 + SO^4Zn = ZnS + SO^4Ca + 2\,NaCl.$$

La solution de chlorure de sodium dissout une certaine proportion de sulfate de chaux que l'on peut réduire en ajoutant un peu de sulfate de soude.

(1) Analyse des couleurs en pâte, et en particulier des lithopones (*Ann. des falsificat.*, janvier 1913).
(2) D. R. P. 74 591.

Ce sulphopone que l'on peut appeler moléculaire, par analogie avec le lithopone, peut être obtenu plus riche ou moins riche en sulfure de zinc.

Quand on désire un produit plus riche, on ajoute à la fois, quand le précipité est formé, une solution de sulfate de zinc et une solution de sulfure de sodium.

Pour avoir un composé moins riche, on commence par précipiter du sulfate de chaux, en ajoutant de l'acide sulfurique à la solution de chlorure de calcium (1).

La sulphopone n'est pas un pigment commercial.

Leucopone.

Pendant la guerre, au moment où l'on se procurait difficilement des couleurs blanches, on a essayé de lancer, sous le nom de leucopone, un mélange de sulfate de chaux et d'oxyde de zinc, obtenu en traitant une solution de sulfate de zinc par un lait de chaux.

La composition en est toujours variable (2) :

	1	2	3
Oxyde de zinc	29,16	49,16	38,86
Sulfate de chaux.....	54,54	40,24	46,94
Perte au feu.....	16,30	10,60	14,20

Poudre manquant de finesse et donnant une pâte à l'huile d'un jaune gris ou d'un gris sale, dont le pouvoir couvrant par opacité est très mauvais.

SULFURE DE ZINC

C'est en 1906 que ce pigment blanc a fait son apparition sur le marché français, bien que, dès 1878, Ch. Lauth, dans son rapport sur l'Exposition, signalait déjà le sulfure de zinc comme un blanc très pur, à grand pouvoir couvrant par opacité, allant même jusqu'à dire qu'en Angleterre, une usine de Liverpool en fabriquait 25 tonnes par semaine.

En réalité, les produits anglais offerts à cette époque, mais peu

(1) B. F. 478 289, 1915.
(2) Ch. Coffignier, Blancs et couleurs de guerre (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1920)

employés, étaient des mélanges d'oxyde et de sulfure de zinc, avec ou sans sulfate de baryte, vendus sous les noms de *silicate paint* et de *psymithiophane* (1).

Nous allons voir qu'un certain nombre de brevets ont été pris pour la fabrication du sulfure de zinc industriel, mais, après une certaine vogue, ce pigment a perdu beaucoup de son importance.

Fabrication.

En partant de minerais oxydés, le traitement par une solution ammoniacale permet de dissoudre le zinc et d'autres métaux que l'on élimine au préalable. La solution de zinc épurée est précipitée par une solution de sulfure de sodium, et l'oxysulfure de zinc précipité est soumis à la calcination en vase clos (2).

On comprend immédiatement que les difficultés du procédé résident dans la grande quantité d'ammoniaque que l'on doit employer.

H. de Stucklé part du zinc granulé, qu'il dissout dans la soude caustique, en vase clos (3).

Dans ces conditions, on sait que le zinc donne des composés fonctionnant comme un acide. Il se produit du zincate de soude et il se dégage de l'hydrogène :

$$Zn + 2\,NaOH = Zn\begin{<}ONa\\ONa\end{>} + H^2.$$

Cette solution précipite quand on y ajoute une solution de sulfure de sodium :

$$Zn\begin{<}ONa\\ONa\end{>} + NaSH\,NaOH + 2\,H^2O = Zn\begin{<}SH\\OH\end{>} + 4\,NaOH.$$

Le précipité calciné donne du sulfure de zinc :

$$Zn\begin{<}SH\\OH\end{>} = ZnS + H^2O.$$

(1) Lemoine et du Manoir, Manuel pratique de la fabrication des couleurs, p. 145.
(2) Mines d'Arigas, B. F. 325 587, 1902.
(3) B. F. 353 480 et 353 496, 1905.

L'appareil dans lequel l'opération industrielle se réalise est représenté figure 68.

Le récipient clos A dans lequel se fait la dissolution du zinc est

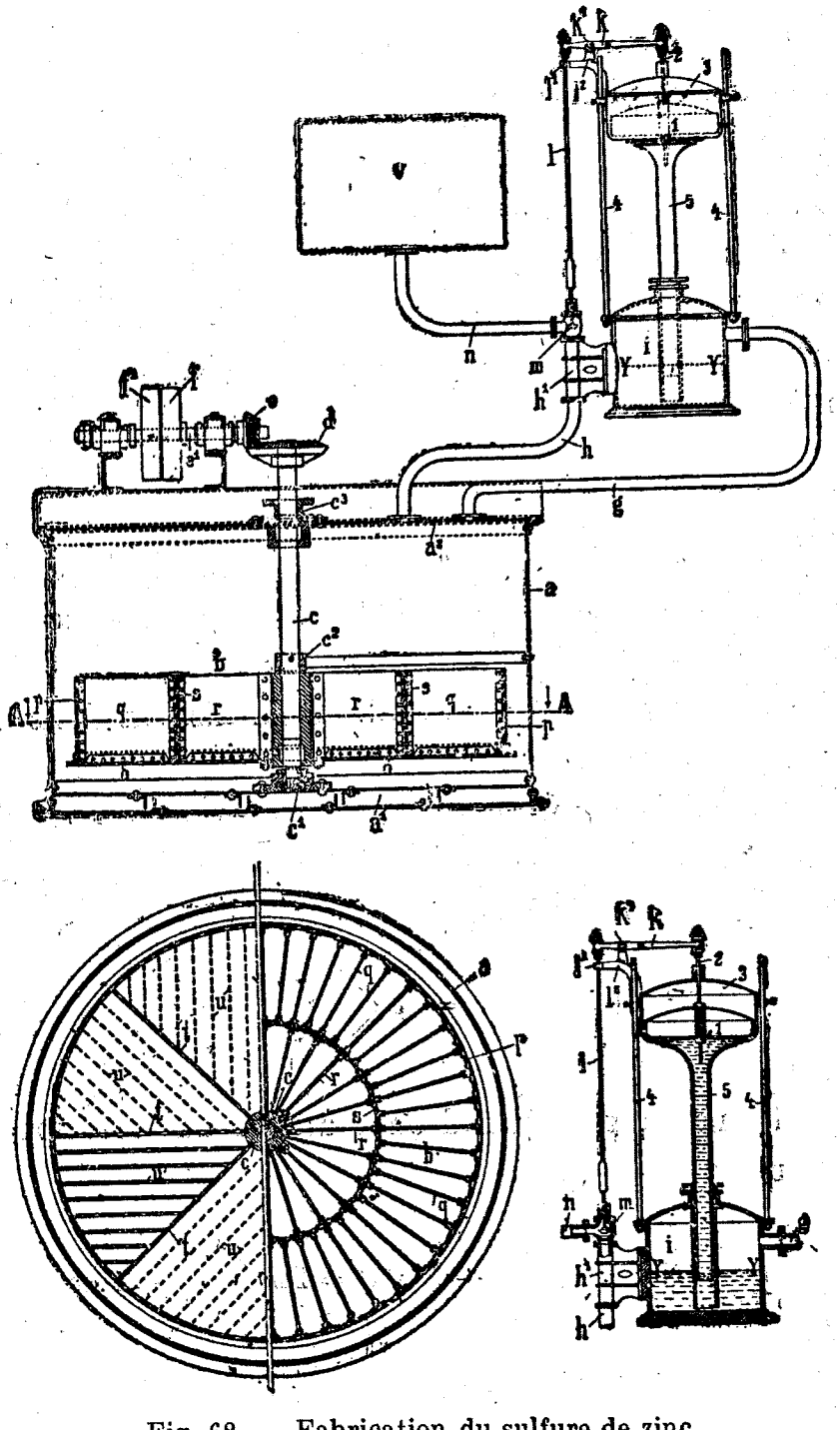


Fig. 68. — Fabrication du sulfure de zinc.

muni d'un agitateur mécanique et d'un tamis *b* à cloisons divisées *q* et *r*, qui retient le zinc en grenailles et laisse tomber l'oxysulfure de zinc. On chauffe en introduisant de la vapeur par le double fond *a'*.

On évite un excès de sulfure de sodium, en réglant son admission par le dégagement d'hydrogène, qui se fait par le tuyau *g*. Au fur et à mesure que l'hydrogène se dégage, il comprime l'eau contenue en I qui monte alors dans le tuyau 5. Le flotteur ferme la soupape *m*, isolant le vase V où se trouve la solution de sulfure de sodium qui arrive dans le récipient A par les tubes *n* et *h*. Si la réaction s'arrête, l'hydrogène n'agissant plus, la soupape *m* s'ouvre à nouveau.

L'opération est rendue continue, on ne vide que les quatre cinquièmes de l'appareil, puis on ajoute à nouveau du zinc et du sulfure de sodium.

Les dispositifs peuvent d'ailleurs varier, comme le montre la figure.

J. Braunschild et B. Chapiro favorisent le dégagement d'hydrogène, en ajoutant du fer divisé ou poreux à la dissolution d'hydrate alcalin, ou en employant un couple fer-charbon.

La solution de zincate purifiée est traitée à chaud par un courant d'hydrogène sulfuré ou une solution chaude de sulfure alcalin ou alcalino-terreux (1).

Il convient de remarquer qu'il ne faut pas dépasser une certaine déshydratation si l'on ne veut pas arriver à un produit trop jaunâtre pour être employé comme pigment blanc. Selon le degré d'hydratation, on observe les colorations suivantes sous l'influence de la lumière :

Composition.	Eau p. 100.	Exposition.	Coloration.
—	—	—	—
		jours.	
7 ZnS 2 H^2O	4,9	2	Jaune faible.
—	»	6	— gris foncé.
9 ZnS 2H^2O	3,9	2	— faible.
—	»	9	— gris.
5 ZnS H^2O	3,5	6	— faible.
—	»	18	— net.
6 ZnS H^2O	2,9	18	— léger à peine perceptible.
—	»	21	— — —

De ces essais il résulte que le sulfure le moins hydraté est celui qui est le plus insensible. Mais si on arrive à 7 ZnS H^2O, le

(1) B. F. 437 501, 1912.

pouvoir couvrant par opacité diminue. La meilleure méthode paraît être de sécher le sulfure précipité de la solution de zincate, c'est 5 ZnS $2H^2O$, et de le chauffer à 300° dans un récipient en fer sans cesser d'agiter, jusqu'au moment où l'on obtient 6 ZnS H^2O (1).

Le faible jaunissement paraît être dû à l'oxyde de zinc que contient toujours le sulfure, oxyde lié au sulfure, puisque, comme nous l'avons indiqué, il est insoluble dans l'acide acétique faible.

Pour convertir cet oxyde en sulfure, on chauffe sous pression à 155°, en présence d'un petit excès de sulfhydrate d'ammoniaque, ou on traite par l'hydrogène sulfuré en présence d'acide chlorhydrique. On délaie 100 kilogrammes du précipité lavé dans 50 litres d'eau contenant de 3 à 4 litres d'acide chlorhydrique, et l'on fait passer un courant d'hydrogène sulfuré en agitant bien jusqu'au moment où l'on constate, avec le papier au plomb, la présence d'hydrogène sulfuré. On lave, sèche et calcine en vase clos entre 600° et 700° (2).

Le sulfure de zinc ainsi obtenu est stable à la lumière. Kœtschet et Meyer prétendent arriver au même résultat en maintenant le sulfure de zinc précipité en contact avec une solution d'acide sulfurique à 2 p. 100, pendant trente-six heures à 80° ou deux semaines à la température ordinaire (3).

En partant d'une solution de sulfate de zinc, contenant 45 p. 100 de sel cristallisé, on peut obtenir du sulfure de zinc précipité en maintenant un contact intime et prolongé entre la solution et l'hydrogène sulfuré. Pour cela, on peut, par exemple, pulvériser la solution de sulfate de zinc dans une atmosphère d'hydrogène sulfuré et maintenir un contact prolongé. On sépare le précipité pulvérulent par filtration, et la solution initiale peut être reproduite en neutralisant le liquide filtré avec un minerai de zinc convenablement choisi (4).

Pour le rendre insensible à la lumière, on traite le produit précipité exactement de la même manière que celle indiquée par Kœtschet et Meyer (5).

(1) De Stucklé, B. F. 386 061, 1908.
(2) De Stucklé, B. F. 418 124, 1911.
(3) M. S. A. F. 1 001 415, 1912.
(4) Soc. chim. des usines du Rhone, B. F. 396 541, 1909.
(5) Id. et Meyer, B. F. 407 788, 1910.

Pipereault et Vila font bouillir les oxydes impurs provenant de minerais avec une lessive de soude caustique. Par une première addition d'une petite quantité de soufre, le sulfure de sodium formé précipite les impuretés, on filtre, puis on ajoute à nouveau du soufre. Il se précipite alors du sulfure de zinc qu'on obtient tout à fait blanc par calcination au rouge dans un four à moufle, à l'abri de l'air.

D'après les auteurs, le sulfure obtenu dans ces conditions aurait un grand pouvoir couvrant par opacité, et 10 parties pourraient remplacer 15 parties de blanc de zinc ou 20 parties de céruse (1).

P. Commert réduit le sulfate de zinc par le persulfure de zinc, en présence de sulfate de soude :

$$2\,SO^4Zn + ZnS^5 + 2\,SO^4Na^2 = 3\,ZnS + 2\,SO^4Na^2 + 4\,SO^2.$$

Le sulfate de soude n'est employé que comme fondant.

L'opération se fait à 800°, à l'abri de l'air.

Le persulfure se forme aux dépens du sulfate de zinc, en ajoutant suffisamment de pentasulfure de sodium pour provoquer la réaction pendant qu'on évapore pour obtenir le sel anhydre ; on produit en même temps du sulfate de soude :

$$SO^4Zn + Na^2S^5 = ZnS^5 + SO^4Na^2.$$

Du mélange de sulfure de zinc et de sulfate de soude on sépare ce dernier sel par lavage ; on sèche le sulfure à 120° (2).

Desachy précipite la solution épurée de zincate de soude par le sulfure de carbone. On dessèche et calcine à 450°, à l'abri de l'air, en présence de soufre (3).

Propriétés.

Nous donnons plus loin la composition du sulfure de zinc commercial vendu en 1906, qui était surtout constitué par un mélange

(1) L'emploi du sulfure de zinc en peinture (*Cosmos*, 1909, II, p. 711, et *Bull. Soc. encour.*, 1909, II, p. 520).

(2) B. F. 486 038, 1916.

(3) E. P. 126 627, 1918.

de sulfure et d'oxyde de zinc, ne tenant pas plus de 81 p. 100 de sulfure de zinc. Nous avons vu que, depuis, on avait fabriqué des produits plus riches. On offre maintenant deux types : un à 95 p. 100 de sulfure de zinc et l'autre à 83 p. 100.

Le pigment est une poudre d'un beau blanc, ayant un pouvoir couvrant par opacité supérieur à celui de la céruse ; on a même prétendu que le pouvoir couvrant de la céruse étant 10, celui du sulfure de zinc était 15 (1).

Son pouvoir couvrant en surface est très grand, et il a sur la céruse l'ensemble des avantages que possède le blanc de zinc.

On avait d'abord fondé de grandes espérances sur le sulfure de zinc, mais un certain nombre de défauts et son prix élevé ont été une entrave au développement de son usage. Nous avons vu qu'il pouvait présenter, exposé à la lumière, les mêmes inconvénients que le lithopone. Sulfure à peu près pur, il ne peut pas être employé avec les couleurs à base de plomb. Les peintures au sulfure de zinc doivent être siccativées avec des siccatifs sans plomb.

Analyse.

Il semblerait, *a priori*, que l'on peut employer, pour l'analyse du sulfure de zinc, la méthode que nous avons indiquée pour le lithopone.

Appliquée au sulfure de zinc fabriqué en 1906, elle nous a donné les résultats ci-dessous (2) :

	a.	b.
Humidité	1,54	1,56
Extrait aqueux	1,04	1,08
ZnS	94,96	95,20
$Zn\begin{cases}SH\\OH\end{cases}$	2,02	1,71
	99,56	99,55

Les résultats paraissent donc très acceptables. Mais, si on les contrôle par dosage du soufre, ils ne le sont plus du tout. Voici, en

(1) *Rev. économique internationale*, juillet 1906.

(2) Ch. Coffignier, Sur la composition du sulfure de zinc industriel (*Bull. Soc. chim.*, I, 1907, p. 781).

effet, les quantités de soufre dosées dans chacun des deux échantillons :

	a.	b.
Soufre	26,87	26,65

Il faut donc admettre qu'en dehors du zinc combiné à ces quantités de soufre, il en existe à l'état d'oxyde, mais que cet oxyde se présente à deux états, en quantités différentes, la plus faible partie seulement étant soluble dans l'acide acétique faible.

Le résultat global de l'analyse peut donc être résumé ainsi :

	a.	b.
Zinc	64,80	64,37
Soufre	26,87	26,65
Zinc combiné au soufre	54,57	54,13
Sulfure de zinc	81,44	80,78
Oxyde de zinc soluble dans l'acide acétique faible	1,60	1,24
Oxyde de zinc insoluble dans l'acide acétique faible	11,15	12,52

Le sulfure de zinc est un corps qui se présente sous un grand nombre d'aspects. Villiers a signalé des différences d'ordres physique et chimique entre ZnS acide et ZnS basique précipités par l'hydrogène sulfuré d'un zincate alcalin ou d'un sel de zinc (1).

Moissan a décrit un sulfure 3 ZnS 2 H^2O, obtenu en déshydratant le sulfure précipité à la température ordinaire, en présence d'acide sulfurique; si l'on chauffe à 100°, dans un courant d'hydrogène, l'hydrate obtenu est 2 ZnS H^2O, devenant, à 150°, 4 ZnS H^2O (2). En admettant cet hydrate dans le sulfure de zinc industriel, on arrive à la composition suivante :

	a.	b.
ZnS	81,44	80,78
ZnO soluble dans l'acide acétique faible	1,60	1,24
ZnO insoluble dans l'acide acétique faible	11,15	11,52
Humidité	1,54	1,56
Extrait aqueux	1,04	1,08
Eau combinée au sulfure de zinc	3,78	3,74
	100,55	99,92

(1) *Bull. Soc. chim.*, I, 1895, p. 257.
(2) Traité de chimie minérale, t. III, p. 1015.

L'écart assez grand constaté entre les analyses de deux types différents peut s'expliquer par ce fait qu'il est impossible d'affirmer, *a priori*, que l'hydrate de sulfure de zinc est bien 4 ZnS H^2O.

Carbonate de zinc.

Le carbonate de zinc a été proposé comme pigment blanc par A. Nihoul (1).

Il part des minerais oxydés ou carbonatés, ou des déchets de vieux zinc. On attaque par l'acide chlorhydrique et on élimine le plomb, le cadmium et l'étain par ébullition avec du zinc en poudre. On peroxyde ensuite par un courant de chlore et l'on obtient une solution de chlorure de zinc pur, en précipitant les métaux étrangers par ébullition avec un peu de carbonate de zinc.

On sait que les carbonates alcalins donnent, avec les sels de zinc, un précipité qui est un carbonate basique, de composition variable.

Nihoul prépare son carbonate de zinc en ajoutant du carbonate de magnésie à la solution de chlorure de zinc et en faisant passer un courant d'acide carbonique :

$$ZnCl^2 + CO^3Mg + CO^2 = CO^3Zn + MgCl^2 + CO^2.$$

Il suffit simplement d'amorcer la réaction par une petite quantité d'acide carbonique, ce qui permet de transformer en carbonate tout le chlorure de zinc.

On filtre, lave et sèche.

Ce blanc, qui n'a pas encore été offert, serait, d'après l'inventeur, une poudre d'une très grande blancheur, se broyant bien à l'huile et d'un pouvoir couvrant par opacité presque égal à celui de la céruse.

BLANC DE TITANE

Ce pigment blanc est le plus nouveau parmi tous ceux qui ont été préconisés pour remplacer la céruse, et c'est également celui qui présente le plus grand intérêt. Son constituant principal, pour la qualité supérieure, est l'anhydride titanique.

(1) B. F. 482 199, 1915.

On sait que les minerais de titane à haute richesse sont assez rares, mais que, par contre, les minerais courants sont très répandus ; on estime que la croûte terrestre en renferme environ 0,33 p. 100. L'ilménite, un des plus importants, se rencontre dans beaucoup de pays. En 1912, M. Auclair a découvert à Madagascar un gisement estimé à plus de 3 500 000 tonnes ; la richesse de certains échantillons est d'environ 40 p. 100 (1).

Le premier emploi d'un composé du titane en peinture paraît remonter à 1870, époque à laquelle J. Overton prépara aux États-Unis une peinture destinée aux coques de navires, composée d'un mélange de rutile en poudre et de goudron de houille.

C'est vers 1912 que commencèrent, en Norvège et aux États-Unis surtout, des études et des recherches dans le but d'obtenir un pigment blanc à base de titane, mais ce n'est qu'au début de 1920 que le blanc de titane fabriqué en Norvège fit son apparition sur le marché français.

Les applications furent d'abord très réduites, surtout en raison du prix très élevé du nouveau pigment dont on ignorait complètement les propriétés.

Fabrication.

La matière première est le minerai connu sous le nom d'ilménite (oxyde de fer et acide titanique). Les minerais norvégiens sont riches en acide titanique. Voici la composition d'un de ces minerais (2) :

Oxyde ferreux	40,01
Acide titanique	43,75
Magnésie	3,11
Oxyde de manganèse	0,23
Alumine	4,00
Silice	8,90

Il est rare de rencontrer des minerais plus riches en acide titanique, mais on en trouve souvent de moins riches.

Sur certaines côtes françaises, on trouve des sables titanifères

(1) Carteret et Devaux, Le titane et ses emplois industriels (*L'âge de fer*, 25 octobre 1920).

(2) J. Bluman, *Chem. News*, t. LXXXIII, p. 181, 1901.

d'une richesse variable, mais contenant, parfois, à peine 8 p. 100 d'acide titanique.

Procédé norvégien. — Le principe du procédé consiste à réduire l'ilménite en poudre fine et à traiter par l'acide sulfurique concentré. Les divers modes opératoires se trouvent décrits dans une série de brevets.

La solution de sulfate titanique, amenée à contenir environ 15 p. 100 d'oxyde titanique, est traitée par une solution chaude de chlorure de calcium :

$$(SO^4)^2\,Ti + 2\,CaCl^2 = 2\,SO^4Ca + TiCl^4.$$

Le sulfate de calcium est séparé par passage au filtre-presse. On lave à fond et on réunit les eaux de lavage à la solution filtrée. Il faut arriver à obtenir un volume double de celui dont on est parti.

En utilisant sur la solution de chlorure de titane la propriété bien connue de ces solutions de s'hydrolyser facilement quand elles sont étendues et quand on opère à chaud, on arrive à précipiter un acide titanique, en laissant en solution les autres métaux.

La solution chlorhydrique est chauffée pendant huit heures à 100°, dans un appareil muni d'un réfrigérant à reflux, ce qui permet de maintenir la solution au même degré de concentration pendant toute la durée du chauffage. D'après les inventeurs, on aurait la réaction :

$$TiCl^4 + 4\,H^2O \rightleftharpoons Ti(OH)^4 + 4\,HCl.$$

Dans ces conditions, on admet pourtant qu'il se précipite de l'acide métatitanique.

La calcination du produit ainsi obtenu conduit à une poudre de couleur café au lait, ayant la composition suivante (1) :

Acide titanique.....	98,25 à 98,75
Oxyde de fer.....	Traces à 0,25
Sulfate de chaux.....	0, à 1,50

Malgré sa pureté, la couleur et les propriétés générales de cette poudre n'en font pas un bon pigment.

La consommation en acide sulfurique est importante. Dans le

(1) B. F. 483 187.

but de la diminuer, on procède par attaques successives suivies chacune d'un lessivage méthodique. A chaque attaque on emploie une quantité insuffisante d'acide. Les solutions sont chauffées à la vapeur et maintenues à volume constant par addition d'eau. Alors que le procédé d'attaque en une seule fois exige 190 p. 100 d'acide, le procédé par attaques successives n'en demande que 144 p. 100 (1).

L'attaque de l'ilménite peut se faire en employant le bisulfate de soude et en opérant au four tournant ou au four à moufle, en présence d'un réducteur.

On commence par faire fondre le bisulfate, puis on ajoute le minerai et ensuite le réducteur (2).

	Four tournant.	Four à moufle.
Ilménite	100	100
Bisulfate de sodium	210	210
Houille tendre	125 à 175	»
Charbon de bois	»	75

La réaction commence vers 650°, mais la température préférable est comprise entre 800° et 825°. On a :

$$TiO^3Fe + 2\,SO^4NaH = SO^4Fe + SO^4Na^2 + TiO^2 + H^2O.$$

En même temps, il se dégage de l'acide sulfureux, provenant de la réduction du bisulfate, et le fer donne un peu de ferro-sulfure. On peut utiliser l'acide sulfureux pour dissoudre le ferro-sulfure, en opérant dans des vases ouverts :

$$2\,FeS + 3\,SO^3H^2 = 2\,SO^3Fe + 3\,H^2O + S.$$

En traitant le produit sortant du four par un acide dilué, l'acide titanique et le peu de soufre provenant de la décomposition du sulfure de fer ne se dissolvent pas. Par calcination, on élimine le soufre.

Ce procédé de frittage peut servir pour enrichir l'ilménite, en employant moins de charbon :

	Parties.
Ilménite	100
Bisulfate de sodium	200
Charbon	40

(1) B. F. 483 311.
(2) B. F. 483 780.

En opérant des coulées à deux niveaux différents, on sépare une couche supérieure (44,70 p. 100 environ) ne renfermant que 6,24 p. 100 d'acide titanique, et une couche inférieure tenant 45,43 p. 100, sur laquelle on opère le traitement acide, avec une notable économie (1).

Le procédé de fabrication en usage est celui qui conduit à des

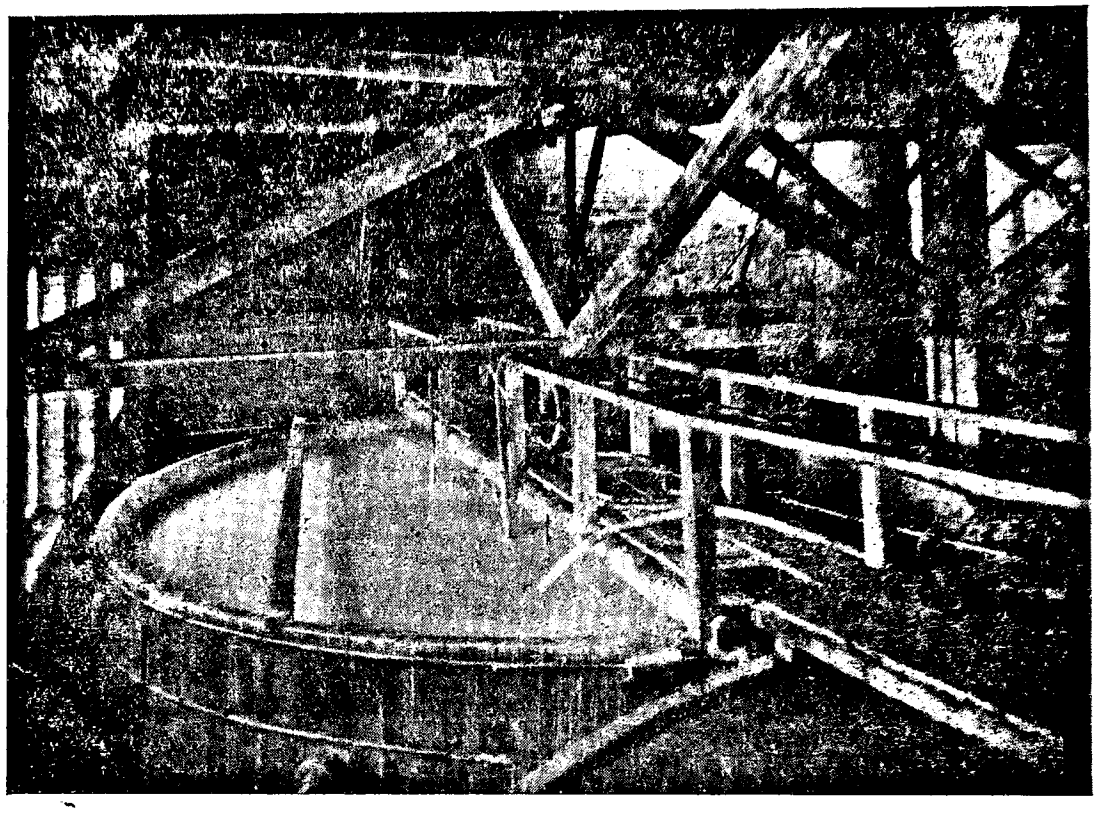


Fig. 69. — Précipitation de l'acide titanique.

pigments dits *composites*, dans lesquels on trouve, à côté de l'acide titanique, d'autres composés.

L'ilménite employée a une richesse moyenne de 40 p. 100. Elle est attaquée par de l'acide sulfurique à 96 p. 100. On chauffe poids égaux d'ilménite et d'acide et on lessive méthodiquement le gâteau obtenu, de manière à produire une solution d'une densité variant de 1,4 à 1,6. Cette solution est électrolysée pour amener le fer à l'état ferreux. On l'envoie ensuite dans de grandes cuves garnies de plomb (fig. 69) où elle est chauffée à l'aide de serpentins de vapeur pour être hydrolysée :

$$(SO^4)^2\,Ti + 3\,H^2O \rightleftharpoons TiO\,(OH)^2 + 2\,SO^4H^2$$

(1) B. F. 483 782.

Le précipité obtenu a, comme composition moyenne :

Acide titanique	23
Fer	0,04
SO^3	1,66
Eau	75

On le malaxe avec du carbonate de baryte pour former du sulfate de baryte, puis on continue le malaxage après avoir incorporé 15 p. 100 d'acide phosphorique sous forme de phosphate de chaux.

Le mélange est calciné aux environs de 950°. Sa composition approximative est alors la suivante (1) :

Partie insoluble dans HCl à 5 p. 100 bouillant :

TiO^2	67,80
SO^4Ba	9,36
P^2O^5	2,30

Partie soluble dans HCl à 5 p. 100 bouillant :

BaO	2,53
CaO	8,05
P^2O^5	7,90

Un autre mode de neutralisation de l'acide sulfurique consiste en un traitement à la craie.

Un précipité humide ayant la composition suivante :

Acide titanique	44
— sulfurique	3,40
Eau combinée	9,70
— d'hydratation	42,90

est mélangé intimement avec 5kg,720 de craie en poudre, puis on calcine dans un four rotatif. On obtient TiO^2 et du titanate de calcium, par suite de la présence d'un excès de chaux. La calcination se fait facilement, la masse devenant poreuse en raison du dégagement d'acide carbonique. Le produit final contient :

Acide titanique	84
Titanate de calcium	3,80
Sulfate de chaux	12,20

(1) B F. 512 351, 1920.

Le titanate de calcium est très peu soluble et son indice de réfraction, 2,4, est élevé (1).

On peut remarquer qu'une des opérations finales est une calcination et que nous avons vu pratiquer la même opération dans la fabrication du lithopone.

Ici, les inventeurs exposent, dans un brevet très bien pris, que cette opération est fort importante, qu'elle doit se pratiquer de préférence en présence de catalyseurs, par exemple des composés

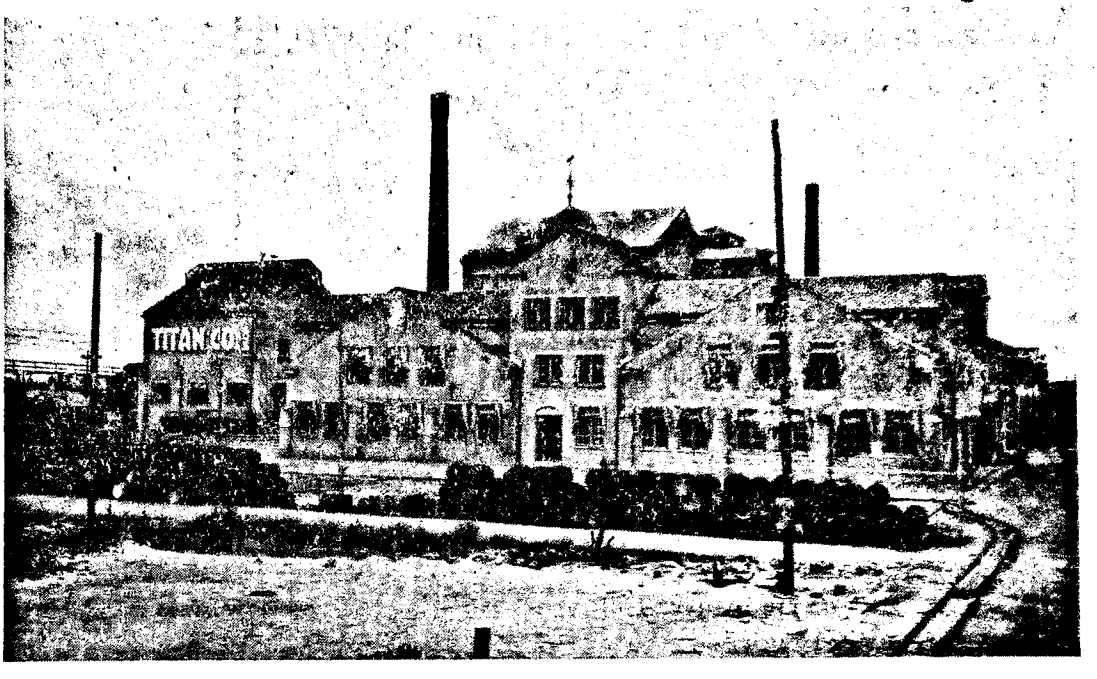


Fig. 70. — Usine de Fredriksstad pour la fabrication du blanc de titane.

halogénés, entre 900° et 1050°. Elle aurait pour but la transformation de composés amorphes en composés cristallins de dimensions très petites, conduisant à l'augmentation du pouvoir couvrant par opacité. Mais il est avantageux de ne transformer en cristaux microscopiques qu'une petite partie de l'acide titanique amorphe, de manière à conserver également les avantages de la structure amorphe.

La calcination augmenterait également la stabilité à la lumière en présence de composés organiques (2).

Ces procédés de fabrication sont montés dans une grande usine norvégienne, à Fredriksstad (fig. 70), qui est à l'heure actuelle à peu près seule productrice de blanc de titane, en Europe.

(1) Titan Co, E. P. 116 266, 1919.
(2) B. F. 485 392.

Procédés divers. — Depuis quelques années, on a proposé un grand nombre de procédés, étudiés souvent dans le but de diminuer les frais de fabrication qui sont, on le comprend, très élevés dans le procédé norvégien.

En Amérique, les plus récents brevets ont été pris dans des directions différentes.

Wœhler et Sainte-Claire Deville ont montré il y a fort longtemps que le titane se combinait facilement à l'azote. C'est ce qu'utilise F. Farnps en chauffant un mélange de minerai titanifère et de carbonate dans un courant d'azote. L'azoture de titane ainsi obtenu est transformé en sulfate par traitement à l'acide sulfurique. La solution étendue laisse déposer, par hydrolyse, de l'acide titanique qui entraîne un peu de sulfate. On lave avec une solution de chlorure de baryum, puis on calcine ; le produit obtenu est un mélange d'anhydride titanique et de sulfate de baryum (1).

W. Goldschmidt ajoute une certaine proportion de silice amorphe à une solution de sulfate de titane. Le produit de l'évaporation à sec est calciné à 1 000°. On obtient ainsi des cristaux microscopiques d'anhydride titanique noyés dans la silice (2). C'est également sous forme de très petits cristaux que Nielsen et Goldschmidt préparent un blanc en calcinant un mélange de carbonate de chaux et du produit de l'hydrolyse d'une solution de sulfate de titane. C'est un mélange d'anhydride titanique et de titanate de calcium (3).

Bachmann s'est surtout préoccupé de la purification des solutions sulfuriques dans le but d'éliminer le fer : les solutions très étendues sont précipitées par le ferrocyanure de potassium. L'hydrolyse se fait ensuite (4).

Nous verrons plus loin que l'on a recommandé d'employer le blanc de titane en mélange avec le blanc de zinc, dans le but d'éviter le chaulage et la désintégration.

C'est pourquoi Jaeger ajoute 5 parties de blanc de zinc à 95 parties d'acide titanique hydraté. A ce mélange, il ajoute encore 2,5 p. 100 d'acide phosphorique.

(1) M. S. A. F. 1 343 411, 1920.
(2) M. S. A. F. 1 343 460, 1920.
(3) M. S. A. F. 1 343 469, 1920.
(4) M. S. A. F. 1 359 494, 1920.

Il opère également le traitement acide du minerai en présence de sulfate de zinc. La calcination vers 700° donne un mélange d'oxyde de zinc et d'oxyde de titane, duquel on enlève les composés solubles par lavage (1).

P. Farup stabilise (?) le blanc de titane en le mettant en suspension dans l'eau et en le traitant par du sulfate d'alumine, de manière à obtenir un produit final contenant environ 2,5 p. 100 d'alumine, pouvant être remplacé par de la chaux, de l'oxyde de plomb ou de l'oxyde de zinc (2).

Goldschmidt chauffe l'acide titanique à 800-1 000° avec un peu de carbone et 0,5 à 5 p. 100 de fluorure d'ammonium ou de chlorure de zinc (3).

En France, deux procédés ont été brevetés et sont à l'étude au point de vue de la réalisation industrielle.

Le procédé Carteret-Devaux est basé sur l'attaque au chlore gazeux et sec d'un mélange de charbon, de minerai en poudre fine et d'un fondant et réduit au rouge.

Pratiquement, on soumet le minerai de titane broyé et sec à l'action du courant de chlore et d'oxyde de carbone ou d'un gaz contenant de l'oxyde de carbone. La température doit monter lentement de 300° à 550°.

Une variante consiste à réduire d'abord le minerai à 800° dans une atmosphère d'oxyde de carbone, puis à faire deux chlorurations successives et à des températures différentes (4).

Dans ces conditions, et selon la nature du minerai, on produit successivement les divers chlorures, au fur et à mesure que la température d'attaque augmente. Il suffit de rappeler que le chlorure de silicium bout à 59° et celui de titane à 135° pour se rendre compte que leur séparation est facile par simple distillation fractionnée.

La première chloruration, après réduction, se fait à 350°. Le courant de chlore entraîne le chlorure de fer qui est condensé. On inverse alors le sens du courant de chlore, après avoir porté à 550-600° et on condense du chlorure de titane avec un peu de

(1) M. S. A. F. 1 317 164 et 1 3 17 165, 1919.
(2) M. S. A. F. 1 368 392, 1921.
(3) M. S. A. F. 1 389 191, 1921.
(4) B. F. 543 224, 1921, et 544 837, 1922.

chlorure de fer et de chlorure de silicium, que l'on sépare facilement.

La solution de chlorure de titane peut être précipitée par le carbonate de soude ou simplement hydrolysée, comme il a été indiqué précédemment, avec récupération de l'acide chlorhydrique.

On préfère, toutefois, ajouter de l'acide sulfurique étendu et pratiquer en même temps une hydrogénation (en ajoutant un peu de zinc) et une hydrolyse par ébullition. On neutralise par addition de chlorure de baryum donnant du sulfate de baryte précipité.

Il est évident que le mode de préparation du chlorure de titane a déjà été indiqué il y a de nombreuses années. Merz l'a décrit en partant du rutile et du charbon, ajoutant que cette méthode donnait d'excellents résultats et que, par ébullition de la liqueur chlorhydrique, on précipitait facilement de l'acide titanique (1).

Toutefois, le procédé Carteret-Devaux se caractérise par les conditions d'attaque qui permettent une séparation facile des chlorures formés et l'obtention ultérieure d'acide titanique bien exempt de fer, ce qui a été une grosse difficulté à vaincre dans le procédé norvégien, car nous verrons plus loin que les premiers blancs norvégiens contenaient une assez forte proportion de fer.

De plus, ce procédé permet le traitement de minerais complexes par la séparation facile des divers chlorures.

Les inventeurs utilisent également les eaux de lavage de l'acide titanique pour préparer divers pigments bleus, verts et bruns. Les pigments bleus que nous avons examinés et qui représentent le bleu d'Eibner, plus stable, ne nous paraissent pas présenter d'intérêt.

On sait que l'industrie électro-chimique recherche toujours les emplois rémunérateurs du chlore; à ce titre, le procédé Carteret-Devaux mérite de retenir l'attention, la production du blanc de titane pouvant devenir fort importante. Mais il apparaît que l'énorme quantité d'acide chlorhydrique qui constitue le sous-produit ne serait pas d'un écoulement aussi facile que le pensent les inventeurs.

(1) Recherches sur l'acide titanique (*Bull. Soc. chim.*, 1867, t. VII, p. 400, d'après *Journ. für praktische Chem.*, 1866, n° 19).

La figure 71 indique la marche schématique des opérations dans le procédé Carteret-Devaux.

Le second procédé est le procédé Paquet et Andreu. Comme le précédent procédé, on en poursuit l'étude industrielle en France (1).

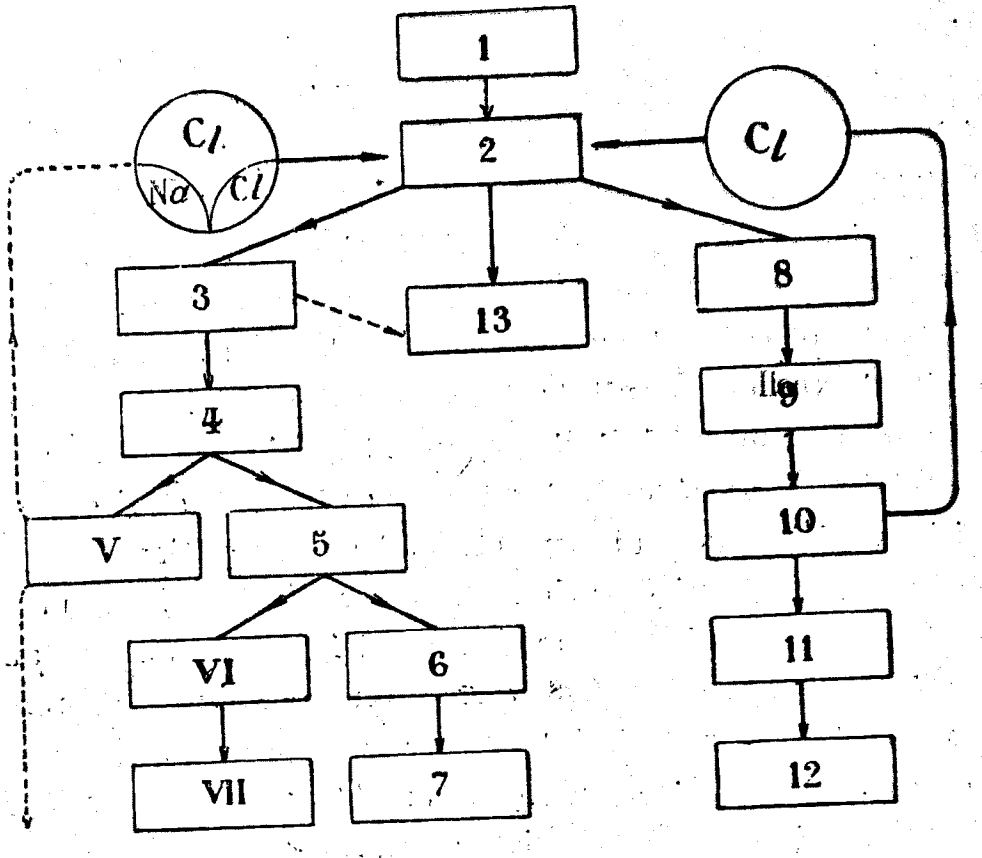


Fig. 71. — Procédé Carteret-Devaux.

1, triage (concentration) des minerais; 2, réduction et chloruration (fours); 3, rectification du $TiCl^4$; 4, hydrolyse du $TiCl^4$; 5, précipitation du TiO^2 pur; V, HCl pur récupéré à 20° B. (vendable ou récupérable); 6, traitement du TiO^2 (lavages); VI, eaux résiduaires; 7, préparation du blanc neutre; VII, traitement des eaux résiduaires pour pigments colorés; 8, dissolution du Fe^2Cl^6; 9, réduction en $FeCl^2$; 10, électrolyse donnant Fe et le Cl récupéré; 11, traitement du Fe électrolytique; 12, Fe pur marchand; 13, inattaqués et résidus lessivés et traités spécialement; Cl, production et dessiccation du chlore.

Voici la série des opérations permettant d'arriver à l'acide titanique :

a. Dans un four tournant, on chauffe un mélange de minerai titanifère, de charbon et de carbonate de soude et, à l'abri de l'air, on fait passer un courant d'azote. La réaction donne lieu à la formation d'un carboazoture de titane et à du cyanure de sodium, avec un abondant dégagement d'oxyde de carbone. On

(1) B. F. 541 673, 19

peut écrire, en ne faisant intervenir que l'anhydride titanique contenu dans le minerai :

$$10\,TiO^2 + 10\,CO^3Na^2 + 62\,C + 28\,N = Ti^{10}C^2N^8 + 20\,CNNa + 50\,CO.$$

C'est Wœhler qui a signalé la présence de ce carboazoture dans les scories des hauts fourneaux. L'analyse lui avait permis d'assigner à ce corps la formule TiCy 3 Ti^3Az, dans l'ancienne notation :

	Trouvé.	Calculé.
Ti.....	77,26	78
Az.....	18,30	18,11
C combiné	3,64	3,89
Graphite.....	0,92	»

Les propriétés de ce carboazoture ont été décrites ainsi :

« Ces cristaux, chauffés avec de la potasse fondue, laissent dégager de l'ammoniaque. Chauffés dans un courant de vapeur d'eau, ils donnent bien naissance à de l'acide titanique et à de l'hydrogène, comme l'avait observé Regnault, mais cet hydrogène est mélangé à de l'ammoniaque et à de l'acide cyanhydrique (1). »

La formation du cyanure de sodium, dans des conditions analogues, a fait l'objet d'un grand nombre de brevets dont l'application industrielle a, en général, été rendue impossible en raison de la température élevée nécessaire, conduisant à une détérioration rapide des appareils. Quand on opère en présence d'un minerai de titane, la réaction se passant au-dessous de 1 000° peut être réalisée facilement.

b. En soumettant le mélange restant dans le four tournant à l'action d'un courant de vapeur d'eau, il se produit une décomposition donnant naissance à un titanate de soude, qui reste dans le four, et à un dégagement d'ammoniaque, d'acide cyanhydrique, d'oxyde de carbone et d'hydrogène :

$$Ti^{10}C^2N^8 + 20\,CNNa + 80\,H^2O = 10\,TiO^3Na^2\,4\,H^2O + 16\,NH^3 + 12\,CNH + 10\,CO + 20\,H.$$

Nous allons expliquer pourquoi on peut écrire ainsi la réaction. Le métatitanate de sodium, provenant de la fusion de l'acide

(1) Frémy, Encycl. chim. métaux, t. III, p. 230.

titanique avec le carbonate de sodium, ne se dissout pas dans l'eau : il est dédoublé en titanate acide $5\,TiO^2Na^2O$, insoluble, et en titanate basique soluble. On pourrait donc en conclure que, dans l'opération du lessivage, il y a une perte notable en titane.

D'après Demoly, on peut préparer un titanate neutre *hydraté*, en partant de l'acide titanique fraîchement précipité par l'ammoniaque, et en faisant bouillir avec de la potasse caustique. On laisse ensuite cristalliser. Mais on peut également préparer le même composé en fondant un titanate anhydre en présence d'un excès de potasse. On reprend par l'eau et fait cristalliser. On obtient ainsi un sel très hygrométrique, très soluble dans l'eau et de formule, dans l'ancienne notation, $NaOTiO^2\ 4\ HO$ (1). C'est pourquoi nous avons écrit la formule de la réaction comme ci-dessus, puisque les inventeurs prétendent obtenir un sel soluble. L'ammoniaque qui se dégage est absorbé dans l'acide sulfurique, et l'acide cyanhydrique dans une lessive de soude.

c. Le produit qui reste dans le four, épuisé par l'eau chaude, donne une solution de titanate de soude. Un courant d'acide carbonique permet de précipiter l'acide titanique et de régénérer le carbonate de soude :

$$TiO^3Na^2\ 4\ H^2O + CO^2 = Ti\,(OH)^4 + CO^3Na^2 + 2\ H^2O.$$

On comprend qu'il soit possible d'obtenir ainsi de l'acide titanique blanc et des sous-produits d'une valeur indiscutable. Toutefois, il semble qu'il y ait une bien grosse production de cyanure : 735 kilogrammes pour une tonne d'anhydride titanique.

De renseignements récents, il résulte que le procédé Carteret et Devaux serait monté en ce moment par la *Compagnie française du titane*.

D'essais prolongés il paraîtrait se dégager, au contraire, que le procédé Andreu et Paquet, malgré les antériorités l'appuyant, ne donne pas les résultats escomptés. Le rendement en acide titanique est faible, et cela paraît provenir de deux causes. Malgré les explications données, il semble certain que la première cause réside dans le fait signalé et bien connu de l'insolubilité relative du titanate de sodium.

(1) Frémy, Encycl. chim. métaux, t. III, p. 189.

D'autre part, il se pourrait que la réaction de l'acide carbonique sur la solution de titanate de sodium ne soit pas celle indiquée par les auteurs.

On sait, en effet, qu'une solution de tungstate de sodium traitée par l'acide carbonique donne un tungstate acide auquel F. Schmidt a assigné récemment la formule $4\,Na^2O\,10\,TuO^3\,23\,H^2O$.

Quand on ajoute de l'acide acétique ou de l'acide formique, il se précipite encore des tungstates acides, mais de compositions différentes (1).

On trouve également décrite la préparation du carboazoture de titane dans une publication antérieure (2).

Le minerai titanifère, mélangé à du charbon, est chauffé dans une atmosphère d'azote. Le fer est réduit à l'état métallique, et on peut le séparer par un lavage acide. Le carboazoture est ensuite décomposé par l'acide sulfurique. On produit en même temps du sulfate d'ammoniaque, et la solution de sulfate de titane est soumise à l'hydrolyse.

Raffini opère de la façon suivante. Il chauffe en proportions voulues pour faire un titanate de soude soluble un mélange de minerai, de carbonate de soude et de charbon, dans un four réducteur ou au creuset. L'oxyde de fer est réduit. Le titanate est traité par un dissolvant acide et la solution est précipitée (3).

Propriétés.

On ne trouve actuellement dans le commerce que les blancs de titane norvégiens et uniquement ceux appelés blancs composites. Il en existe trois qualités contenant environ 65, 25 et 15 p. 100 d'anhydride titanique.

Les propriétés décrites ci-dessous se rapportent au blanc le plus riche (4).

Il se présente sous l'aspect d'une poudre d'un blanc très légère-

(1) F. Smith, Les tungstates de sodium (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 2076, d'après *Ann. chem. Soc.*, 1922).

(2) E. P. 115 020, 1919.

(3) B. F. 513 393, 1921.

(4) Ch. Coffignier, Fabrication et propriétés du blanc de titane (*Chim. et ind.*, avril 1922).

ment jaunâtre, de densité 4,30, ce qui le place au premier rang, comme légèreté, parmi les pigments blancs.

Séparé par courant d'air, il est d'une grande finesse, puisqu'il ne laisse qu'un refus d'environ 0,1 p. 100 au tamis 300.

La poudre est douce au toucher et son pouvoir couvrant par opacité est supérieur à celui de la céruse ; il est presque double. Son pouvoir couvrant en surface est très grand.

Corps inerte, il n'agit pas comme la céruse dans la préparation des peintures, mais on peut rendre siccatives les peintures au blanc de titane, par l'usage des moyens généraux.

Une propriété très précieuse du blanc de titane est son inertie complète vis-à-vis des huiles et des vernis. Ceci le rend fort utile dans la composition des peintures aux vernis, où il a également le grand avantage de sa faible densité.

Nous avons fait quelques essais qui nous ont montré que la solidité à l'extérieur était bonne.

Pendant cinq années, des expériences prolongées ont été faites en Floride, à New-Jersey, au Danemark, en Suède et en Écosse. On a remarqué que les peintures au blanc de titane ne s'écaillent pas et ne craquèlent pas. Dans le cas d'un soleil torride, du voisinage des côtes et de pluies fréquentes, on constate, au bout d'un certain temps, un léger émiettement, mais laissant la surface en bon état (1).

Olsen atténue considérablement cet inconvénient par mélange avec le blanc de zinc dans la proportion de 20 à 30 p. 100 de ce dernier pigment. Nous avons fait la même remarque et nous sommes arrivé aux mêmes résultats avec une proportion moindre de blanc de zinc.

La résistance dans l'atmosphère d'un laboratoire paraît être remarquable. La figure 72 représente un panneau de laboratoire peint moitié au blanc de titane, moitié au blanc de zinc. La photographie a été prise un an après application des peintures, le blanc de zinc en haut, le blanc de titane en bas.

L'hydrogène sulfuré est sans action sur le blanc de titane qui, propriété très précieuse, est un pigment sans danger.

(1) Olsen, Les pigments de titane (*Congrès de chim. indust.*, octobre 1921).

Sous ce rapport, des expériences très concluantes ont été faites à l'Institut physiologique de Christiania. Des lapins ont été nourris

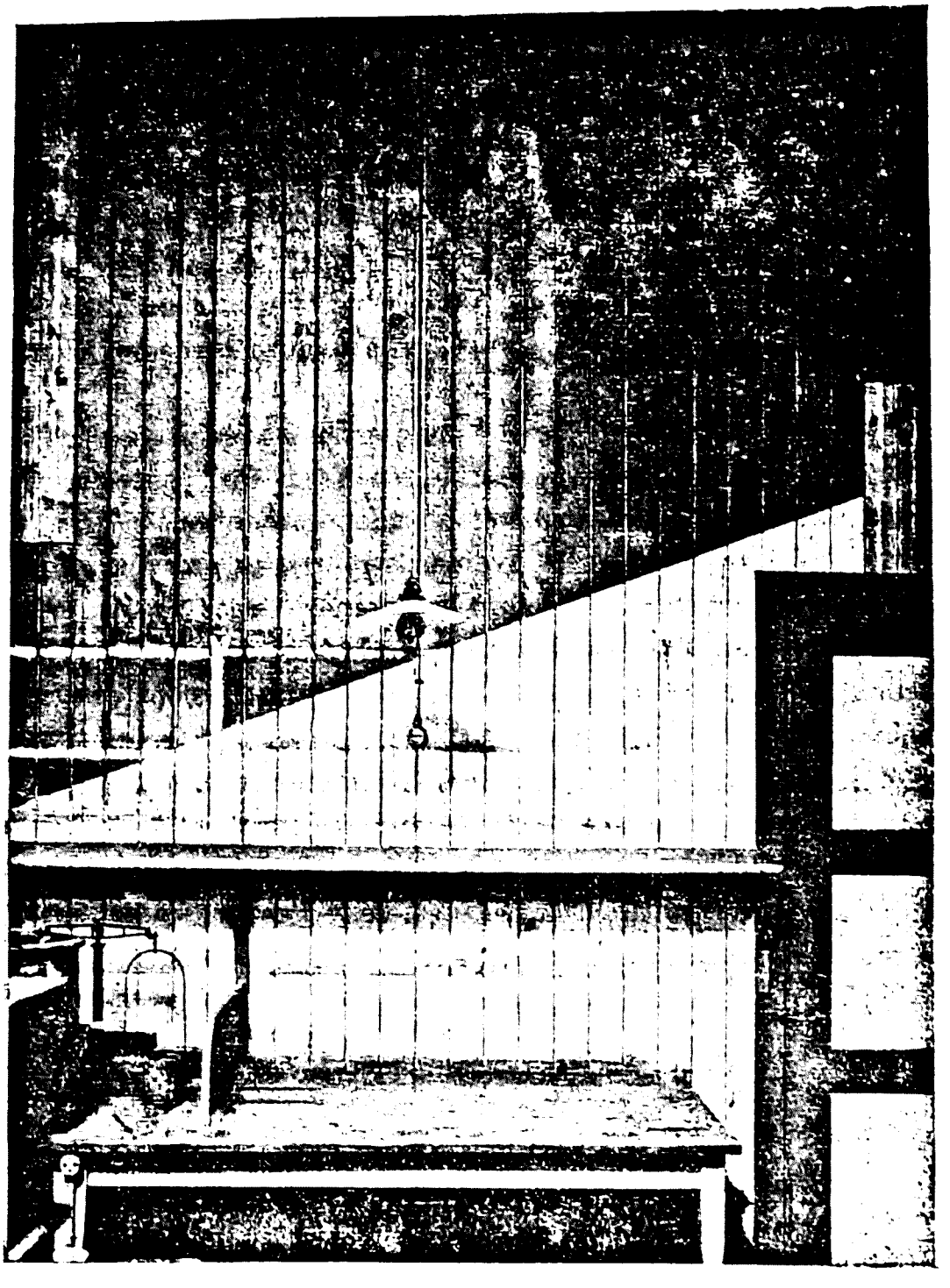


Fig. 72.

pendant fort longtemps avec des aliments renfermant une assez grande proportion de blanc de titane ; on n'a constaté aucun trouble.

Au cours d'expériences sur la résistance des peintures à l'eau, nous avons pu constater que le blanc de titane était le pigment donnant les meilleurs résultats.

Comme on peut s'en rendre compte, les propriétés du blanc de titane en font un pigment de premier ordre, le seul que l'on puisse, à l'heure actuelle, opposer à la céruse dans tous les cas.

Les premiers blancs de titane avaient une teinte légèrement jaunâtre, due à la présence d'une petite quantité de fer. Par la suite, une amélioration notable a été apportée et, sans être encore d'une blancheur absolue, les blancs actuels sont chauds, sans le léger reflet jaunâtre de la céruse, ni la teinte légèrement bleutée du blanc de zinc.

Nous pensons toujours que les premiers blancs de titane devaient leur coloration jaune à leur faible teneur en fer. Toutefois, une autre explication a été donnée ; nous la reproduisons ci-dessous :

« Il a été reconnu, après avoir pris toutes les précautions possibles pour enlever au produit la moindre trace de fer, qu'on n'avait pu empêcher qu'il prît pendant la calcination une légère teinte jaunâtre, et on avait pensé tout naturellement que cette coloration devait être due à des traces de fer : cette supposition n'était pas fondée. Des recherches très minutieuses ont permis de se rendre compte que cette teinte jaunâtre était due à un changement moléculaire qui se produisait dans le pigment au cours de la calcination; en effet, la calcination de l'acide titanique, faite à une température suffisamment élevée et maintenue pendant un temps suffisamment long, peut provoquer dans la masse des cristaux parfaitement caractérisés de rutile, d'une couleur jaune caractéristique.

« Le problème qui se posait pour prévenir la transformation ci-dessus indiquée a entraîné un nombre considérable de recherches avant que le remède, très simple, fût découvert. Si une petite proportion de titane se trouve ajoutée à la masse sous forme de phosphate, la transformation redoutée, sans qu'on puisse exactement se rendre compte pourquoi, est évitée, et un produit parfaitement blanc est obtenu. Cette découverte est toute récente et permet de produire maintenant un produit supérieur en qualité. Donc, la prédiction faite par Coffignier est dès maintenant en voie de

réalisation, et le blanc de titane actuellement obtenu est remarquablement brillant et pur dans sa teinte (1). »

Comme cette industrie est très récente, il n'est pas sans intérêt de faire remarquer qu'il ne suffit pas de préparer de l'anhydride titanique, même à un haut degré de pureté Ce qu'il faut, c'est fabriquer un *pigment*. Sous ce rapport, nous pouvons déjà citer des faits précis. Ayant eu à examiner deux blancs de titane *purs*, fabriqués par un autre procédé que le procédé norvégien, nous avons constaté que la blancheur était un peu moins bonne et que les pouvoirs couvrants par opacité étaient sensiblement les mêmes que celui du blanc norvégien, ne tenant pourtant que 65 p. 100 d'anhydride titanique. Mais si l'on broie à l'huile ces deux pigments, on obtient des pâtes dont l'une est franchement jaunâtre et l'autre un peu moins jaunâtre.

Sur un autre type, d'une autre fabrication encore, d'un blanc parfait, nous avons constaté une prise d'huile énorme au broyage et un pouvoir couvrant par opacité inférieur à celui du blanc norvégien. Chose plus grave, les peintures préparées avec ce blanc, tout à fait blanches au début, sont devenues nettement jaunes au bout de quelques semaines, sur des panneaux gardés à l'intérieur.

Le blanc de titane norvégien peut supporter une très forte charge en sulfate de baryte précipité sans que son pouvoir couvrant par opacité baisse d'une façon très sensible.

Le plus gros obstacle actuel à son développement est son prix élevé, bien que, par suite de sa faible densité et de son grand pouvoir couvrant par opacité, le prix d'*application* ne soit pas plus onéreux que celui des autres pigments.

Analyse.

Il n'a pas encore été publié de méthode particulière pour l'analyse du blanc de titane.

Voici comment on peut opérer pour le cas du blanc norvégien (2).

(1) N. Heaton, The production of titanium oxide and its use as a paint material (*Royal Soc. of arts*, mai 1922).

(2) Ch. Coffignier, Le blanc de titane (*Rev. de chim. ind.*, avril 1921).

On attaque aux sulfates alcalins et on reprend par l'acide sulfurique très dilué. Le premier insoluble ainsi obtenu est fondu une seconde fois en présence de bisulfate, et le second insoluble est repris par l'eau glacée, lavé à l'eau acidulée, puis à l'eau distillée.

Dans l'insoluble, on dose silice et sulfate de baryte. Le filtrat est rendu très légèrement ammoniacal ; on y fait passer un courant d'acide sulfureux : l'acide titanique précipite en entraînant l'acide phosphorique. La solution contient du fer et du calcium.

Voici les résultats obtenus sur un des premiers blancs norvégiens :

Perte au feu	1,35
Acide titanique	66,44
Sulfate de baryte	12,48
Silice	0,37
Acide phosphorique	10,54
Chaux	8,06
Oxyde de fer	0,72
	99,96

On peut donc dire que ce pigment contient surtout de l'anhydride titanique, du sulfate de baryte et du phosphate de calcium. Mais il pourrait également renfermer une certaine quantité de titanate de calcium.

Les blancs actuels ne contiennent plus qu'une quantité insignifiante de fer.

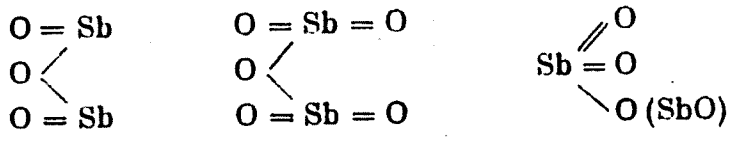
BLANCS D'ANTIMOINE

Les blancs d'antimoine, oxyde ou oxysulfure d'antimoine, sont des composés qui ont été opposés à la céruse, il y a fort longtemps. Ils tombèrent ensuite dans l'oubli pendant de nombreuses années ; l'étude de leur fabrication fut reprise, il y a environ vingt-cinq ans, mais les produits proposés n'eurent pas beaucoup de succès, d'autant plus que, loin d'avoir toutes les qualités de la céruse, ils étaient offerts à un prix supérieur.

Depuis quelques années, les blancs d'antimoine sont revenus à l'ordre du jour, et la fabrication paraît avoir subi des transformations heureuses, permettant de préparer des pigments blancs offrant de l'intérêt.

Fabrication. — Le blanc le plus intéressant est l'oxyde d'antimoine.

Oxyde d'antimoine. — On sait que l'antimoine donne trois oxydes : l'anhydride antimonieux, l'anhydride antimonique et un oxyde intermédiaire, le peroxyde d'antimoine, que l'on peut considérer comme un antimoniate d'antimoine. Ces trois oxydes ont les constitutions suivantes :



L'anhydride antimonieux Sb^2O^3, aux propriétés généralement basiques, est blanc. Fortement chauffé en présence d'air, il passe à l'état de Sb^2O^4, qui est d'un blanc jaunâtre accentué. Quant à l'anhydride antimonique, c'est une poudre jaune.

Robierre, Ruolz et Rousseau chauffaient le sulfure naturel d'antimoine dans un four en briques ou dans un cylindre en fonte, et la caractéristique de leur procédé consistait à faire le grillage dans un courant d'air et de vapeur d'eau, en proportions variables selon la nature du sulfure. Dans ces conditions l'oxyde d'antimoine obtenu est beaucoup plus ténu et convient mieux comme pigment que l'oxyde obtenu par simple grillage.

L'acide sulfureux se dégage et l'oxyde d'antimoine est recueilli dans des chambres placées à la suite du four.

Hallet et Stenhouse partaient d'un minerai oxydé ou sulfuré associé à de l'oxyde. La poudre fine, débarrassée mécaniquement des impuretés, était calcinée, en présence d'un grand excès d'air, dans un four à réverbère. Ils obtenaient ainsi, selon la nature des minerais, une poudre blanche ou une poudre jaunâtre, dont le pouvoir couvrant par opacité était inférieur à celui de la céruse (1).

Ce pigment fut abandonné assez rapidement, et de nouvelles tentatives pour le faire renaître, faites vers 1900, n'eurent pas plus de succès.

Depuis quelques années, la question a été reprise, surtout en Angleterre et en France, et le commerce offre régulièrement aujourd'hui du blanc d'antimoine.

(1) Rohet, Fabricant de couleurs, t. I, p. 191.

Le produit anglais le plus apprécié est vendu sous le nom de *Timonox*.

Les renseignements que l'on a donnés sur son mode d'obtention sont très rudimentaires (1).

On ne parle pas des conditions dans lesquelles est obtenu l'oxyde d'antimoine ; on dit seulement : « de grands soins et une surveillance efficace sont nécessaires pour obtenir d'une manière continue un oxyde d'antimoine d'une couleur blanche pure. Les divers échantillons peuvent varier entre le gris faible et le jaune-ivoire pâle, suivant les conditions et les procédés de fabrication ».

Il est très difficile d'obtenir un oxyde de composition constante, en raison des grandes variations de la teneur des minerais employés. Même avec un minerai dont on connaît exactement la richesse, la conduite du four est encore bien difficile, parce qu'il faut, en quelque sorte, modifier l'allure de la réaction au fur et à mesure que celle-ci appauvrit le minerai.

La température à laquelle on opère et l'admission d'air peuvent concourir à la production de l'oxyde Sb^2O^4, s'il se produit à la fois augmentation des deux. Or cet oxyde est jaunâtre ; il teinte donc l'oxyde Sb^2O^3, qui est blanc et, de plus, il lui fait perdre une grande partie de son pouvoir couvrant par opacité.

Pour remédier à ces inconvénients, on a proposé de préparer le blanc d'antimoine en deux phases : 1° production directe du métal ; 2° oxydation du métal dans des conditions spéciales.

Pour obtenir le métal, on soumet le trisulfure d'antimoine, en vase clos, à l'action d'une très haute température. Dans ces conditions, l'inventeur affirme que la dissociation est complète. Le four est composé de deux compartiments, chauffés électriquement de préférence. Dans le premier compartiment, la dissociation n'est pas complète ; les vapeurs de sulfure et de soufre passent dans un carneau chauffé et dans le second compartiment, où la dissociation se termine. Les vapeurs de soufre sont sublimées dans une chambre, et le métal est évacué par un trou de coulée (2).

L'oxydation du métal, pour obtenir l'oxyde Sb^2O^3 aussi pur

(1) H. E. Clarke, The evaluation of white pigments with special reference to antimony oxide (*Journ. of the oil and col. chem. Assoc.*, janvier 1921).

(2) A. Germot, B. F. 552 022, 1923.

que possible, se pratique en vase clos. Sur le métal fondu on fait agir l'oxygène de l'air ou un mélange d'air et d'oxygène. On peut également opérer par injection dans la masse. En pratique, l'opération se fait dans un four avec cloche renversée muni de tubes de soufflage par en bas et d'un tube d'échappement à la partie supérieure. L'oxyde formé se rassemble dans des chambres de dépôt (1).

L'oxyde d'antimoine ainsi obtenu est blanc, mais il manque de siccativité. On peut améliorer encore sa blancheur et le rendre plus siccatif en éliminant le peu d'acide sulfureux qu'il contient. Pour cela, l'oxyde d'antimoine est mis en suspension dans l'eau et on malaxe énergiquement en versant peu à peu de l'eau de chaux. On envoie ensuite un courant d'air comprimé. Il ne reste plus qu'à laver à fond et à sécher (2). L'oxyde est alors plus blanc et plus onctueux.

Ce procédé a d'ailleurs une antériorité, Morris et Nervil ayant fait breveter le traitement de l'oxyde en suspension dans l'eau par 1,5 p. 100 de chaux à l'état de lait, en présence d'un peu d'acide borique (3).

Ils ont également opéré sur la poudre en suspension dans l'air et en faisant réagir une amine, de l'ammoniaque ou du borate de calcium en poudre (4).

Propriétés. — Les blancs d'antimoine que l'on trouve actuellement dans le commerce se présentent sous des aspects bien divers. Le timonox est d'un blanc parfait et très onctueux ; le blanc direct, par le procédé Germot, est bien blanc, mais paraît moins onctueux que le timonox. D'autres blancs sont franchement gris ou jaunâtres.

Le timonox est vendu en deux qualités : l'une contient 96 p. 100 de Sb^2O^3 et l'autre 98,5 p. 100. Bien que l'écart soit petit, la différence de blancheur entre les deux qualités est très sensible.

La densité du blanc d'antimoine est d'environ 5,4.

On prétend que le blanc d'antimoine a une très bonne tenue à l'extérieur ; nous n'avons pas eu l'occasion de faire d'expériences

(1) A. Germot, B. F. 552 023, 1923.
(2) A. Barbe, B. F. 513 186, 1921.
(3) B. F. 419 711, 1917.
(4) B. F. 419 712, 1917.

à ce sujet. En tout cas, il résiste mieux que la céruse aux émanations sulfureuses, mais il finit par passer au jaune. Pour remédier à son manque de siccativité, on a proposé de l'employer en mélange avec le blanc de zinc, qui agit également au broyage.

Les rayons ultra-violets n'agissent pas sur l'oxyde d'antimoine, ce qui permet de supposer une bonne solidité à la lumière.

Au point de vue du pouvoir couvrant par opacité, on a donné les chiffres suivants (1) :

	Centimètres cubes de véhicule par gr. de pigment pour arriver à consistance de peinture.	Pigment total nécessaire en grammes.	Puissance cachante relative.
Lithopone A.....	0,61	2,00	100,0
— B.....	0,55	2,28	87,8
Timonox A.....	0,57	2,34	85,4
Oxyde de zinc.....	1,07	2,56	78,1
Timonox B.....	0,49	2,59	77,6
Céruse.....	0,42	3,88	51,6

Nos essais personnels nous font considérer son pouvoir couvrant par opacité comme sensiblement égal à celui de la céruse, c'est-à-dire supérieur au pouvoir couvrant par opacité du blanc de zinc.

Le blanc d'antimoine supporte bien l'addition de sulfate de baryte.

Il ne peut pas être comparé au blanc de titane, dont les qualités sont exceptionnelles, mais il présente toutefois de l'intérêt, en raison de l'ensemble de ses propriétés et du prix relativement bas auquel il est offert.

On a beaucoup discuté sur un point important : sa toxicité.

Les fabricants de blanc d'antimoine le présentent comme un pigment susceptible de remplacer la céruse et n'ayant pas les propriétés toxiques de cette dernière.

Le Conseil d'hygiène de France, consulté à ce sujet, a émis un avis favorable sur l'emploi de l'oxyde d'antimoine en peinture, le 19 juin 1922.

Pourtant, les réserves qui ont été faites jadis ont été reproduites à nouveau tout récemment (2).

(1) F. Clarke, *loc. cit.*
(2) L. Bargeron, L'oxyde d'antimoine (*Moniteur de la peinture*, 15 janvier 1923).

« Les produits antimonieux ont une action certaine sur l'organisme, et celle des oxydes serait particulièrement énergique. Cependant, pourvu que l'on prenne quelques précautions élémentaires de propreté, il ne semble pas que l'on ait grand'chose à craindre des produits en pâte à l'huile, surtout si la proportion d'oxyde d'antimoine n'est que d'un cinquième. Il n'en serait pas de même des produits en poudre, et il conviendra de prendre des précautions spéciales dans les ateliers de broyage et autres où l'on pourrait avoir à l'employer sous cette forme. »

Analyse. — L'examen analytique d'un blanc d'antimoine se fait en dosant l'antimoine, et l'on sait que la méthode la plus exacte consiste à doser l'antimoine sous forme de trisulfure. Pour cela, Wortmann et Metzel font la précipitation à chaud par l'hydrogène sulfuré en solution fortement chlorhydrique. Le précipité final est cristallin et noir. La solution étendue d'eau donne toujours un trouble jaune; on précipite à nouveau par l'hydrogène sulfuré. Les précipités sont filtrés sur creuset de Gooch. On lave à l'alcool et sèche à l'étuve (1).

Nous avons signalé plus haut que certains blancs d'antimoine étaient très purs, puisque la teneur en Sb^2O^3 atteignait 98,5 p. 100. C'est une condition nécessaire pour avoir un produit bien blanc.

BLANCS DIVERS

Blanc de tungstène. —Ce blanc a été préparé en Angleterre par double décomposition entre le tungstate de soude et un sel de baryum (2) :

$$TuO^4Na^2 + BaCl^2 = TuO^4Ba + 2\,NaCl.$$

Après filtration et séchage, on obtient une poudre d'un blanc pur, ayant un assez bon pouvoir couvrant par opacité.

Selon les conditions dans lesquelles il a été séché, c'est TuO^4Ba 4 H^2O ou TuO^4Ba 2,5 H^2O.

Quand on précipite le tungstate de soude par l'acétate de sodium, on obtient un tungstate répondant à la composition ci-dessous (3) :

(1) Treadwell, Analyse quantitative, p. 206.
(2) *Monit. scient.*, 1883, p. 471.
(3) J. Lefort, Recherches chimiques sur les tungstates (*Ann. de phys. et de chim.*, 1878, p. 324).

	Théorie.	Trouvé.	
TuO^3	60,22	60,03	59,62
BaO	39,78	39,97	40,38

Le blanc est pur et ne change pas quand on le chauffe.

Si l'on dessèche au bain-marie le tungstate précipité, il se forme une matière cornée que l'on peut dissoudre dans 300 parties d'eau à 15°. Ce corps est un tritungstate (1).

Sacc a recommandé le tungstate comme pigment blanc, mais il ne paraît pas présenter d'intérêt, surtout en raison de son prix assez élevé.

Granger l'a préconisé pour colorer la porcelaine (2).

Blanc de cuivre. — Quand on précipite une solution d'un sel cuivrique par le sulfocyanate de potassium, on obtient un précipité de sulfocyanate cuivrique, qui est noir :

$$SO^4Cu + 2\,CNSK = SO^4K^2 + (CNS)^2\,Cu.$$

Mais ce précipité noir devient lentement blanc, en passant à l'état de sulfocyanate cuivreux, insoluble dans l'eau et dans l'acide chlorhydrique.

Si on ajoute de l'acide sulfureux, la transformation se fait immédiatement :

$$2\,(CNS)^2\,Cu + SO^2 + 2\,H^2O = SO^4H^2 + 2\,CNSH + Cu^2\,(CNS)^2.$$

On a proposé de préparer ce sel en précipitant un sel de cuivre par le sulfocyanate de chaux.

Le sulfocyanate cuivreux se mélangerait bien à l'huile, et son emploi a été préconisé, en mélange avec la céruse, dans la préparation des peintures sous-marines (3).

Blanc d'amiante. — Sous cette désignation on a essayé d'introduire, sans succès d'ailleurs, un blanc obtenu en séchant et chauffant à 200° le mélange suivant (4) :

Amiante	30
Chaux hydratée	30
Eau	40

(1) J. Lefort, Sur les tungstates (*Ann. de phys. et de chim.*, 1879, p. 476).
(2) *C. R.*, 1893.
(3) Lemoine et Dumanoir, Manuel pratique de la fabrication des couleurs, p. 147.
(4) Guérin et Meynet, B. F. 1903.

On part également de l'amiante qui, chauffée à 200°, est ensuite pulvérisée avec 30 p. 100 de chaux hydratée, de blanc de Meudon et de sulfate de baryte.

Blanc Hélios. — Ce blanc est, comme le précédent, à base de silicate de magnésie.

Le mélange ci-dssous :

Silicate de magnésie	66
Sulfate de chaux calciné	33

est calciné entre 600° et 800°. On broie très fin et on obtient une poudre donnant avec l'huile une pâte blanche dont le pouvoir couvrant par opacité serait assez bon. Le broyage demande environ 20 p. 100 d'huile (1).

***

Caractéristiques des principaux pigments blancs.

Nous résumons ci-dessous quelques-unes des caractéristiques des principaux pigments blancs.

	Poids spécifique.	Indice de réfraction.
Céruse	6,81	1,99
Sulfate de plomb basique	6,41	
Blanc de zinc	5,66	90
Lithopone	4,30	»
Blanc de titane	4	2,60
— — composite	4,30	2,30
Blanc d'antimone	5,40	»

	Pouvoir couvrant par opacité.	Pouvoir couvrant en surface.
Céruse	115	60
Blanc de zinc	100	100
— de titane (65 p. 100)	170	130
— — (25 p. 100)	150	120
— — (15 p. 100)	115	100

Le pouvoir couvrant par opacité a été mesuré au cryptomètre. Pour faciliter les comparaisons, on a pris 100 pour le blanc de zinc (2).

(1) *Droguerie et produits chimiques*, janvier 1915.
(2) Olsen, *loc. cit.* (*Congrès de chim. ind.*, 1921).

DÉTERMINATION QUALITATIVE D'UNE CHARGE OU D'UN PIGMENT BLANC.

On opère comme suit :

La poudre est facilement soluble dans l'acide chlorhydrique froid avec un abondant dégagement d'acide carbonique; la solution additionnée d'ammoniaque précipite en blanc par l'oxalate d'ammoniaque..... *Carbonate de chaux.*

Soluble à chaud dans l'acide chlorhydrique, sans dégagement gazeux ; la solution se comporte comme ci-dessus et précipite également en blanc par le chlorure de baryum..... *Sulfate de chaux.*

Insoluble dans les acides chlorhydrique et azotique et dans l'acétate d'ammonium. Fondue avec 5 parties d'un mélange de carbonate de soude et de carbonate de potasse, elle donne une masse qui, reprise par l'eau, forme une solution et un insoluble. L'insoluble se dissout dans l'acide chlorhydrique, et la solution colore en vert la flamme d'un Bunsen ; neutralisée, elle donne un précipité jaune avec le chromate de potasse. La première solution, acidulée par l'acide chlorhydrique, donne un précipité blanc avec le chlorure de baryum.... *Sulfate de baryte.*

Insoluble dans les acides. Fondue comme ci-dessus, elle donne une masse entièrement soluble dans l'eau bouillante. Acidulée par l'acide chlorhydrique, la solution donne un précipité floconneux. Évaporé à sec, ce précipité est insoluble dans les acides..... *Blanc de silice.*

Soluble à chaud dans l'acide chlorhydrique avec précipité cristallin par refoidissement. Soluble à chaud dans l'acide nitrique. Dégagement d'acide carbonique. La solution

neutralisée par la soude, acidulée ensuite avec une goutte d'acide nitrique, précipite en noir par l'hydrogène sulfuré et en jaune par le chromate de potasse..... *Céruse.*

Soluble facilement à froid dans l'acide chlorhydrique sans dégagement gazeux. La solution neutralisée par la soude, puis acidifiée légèrement par l'acide acétique, précipite en blanc par l'hydrogène sulfuré. La poudre chauffée devient jaune et reprend presque complètement sa couleur blanche par refroidissement ; elle est également soluble dans l'acide nitrique..... *Blanc de zinc.*

Entièrement soluble dans l'acide chlorhydrique chaud avec dégagement d'hydrogène sulfuré ; la solution se comporte comme ci-dessus..... *Sulfure de zinc.*

En partie seulement soluble dans l'acide chlorhydrique chaud. La solution se comporte comme dans le cas du blanc de zinc. L'insoluble a les caractères du sulfate de baryte..... *Lithopone.*

Presque complètement insoluble dans les acides chlorhydrique et nitrique ; soluble à chaud dans l'acétate d'ammonium. Cette solution précipite en jaune par le chromate de potasse..... *Sulfate de plomb.*

Facilement soluble à chaud dans l'acide chlorhydrique, sans dégagement gazeux. La solution précipite en blanc par quelques gouttes d'eau, et le précipité se redissout par agitation. En ajoutant plus d'eau, le précipité persiste. La solution, mise à bouillir avec quelques grains d'hyposulfite de soude, donne un précipité d'un beau rouge..... *Blanc d'antimoine.*

Presque complètement insoluble dans l'acide chlorhydrique. Par ébullition avec

de l'acide chlorhydrique à 5 p. 100, on obtient une solution donnant un léger précipité avec le chlorure de baryum et un précipité jaune avec le phosphomolybdate d'ammoniaque.

La poudre fondue avec le pyrosulfate de potasse donne une masse qui, reprise par l'eau froide, fournit une solution. Précipité blanc par ébullition de la solution étendue. La solution légèrement acide, traitée par l'eau oxygénée, se colore en rouge orangé.. *Blanc de titane.*

CHAPITRE III

COULEURS ROUGES

Cette classe de couleurs comprend des composés de divers métaux : plomb, mercure, antimoine, etc. ; mais les couleurs à base de laques ont pris une place de premier ordre, depuis un certain nombre d'années, en raison de leur éclat et de la solidité remarquable de quelques-unes.

MINIUM

Quand on consulte les ouvrages des anciens, on est surpris de constater qu'ils ont souvent confondu le minium avec le vermillon, ce qui ne permet pas d'être exactement fixé sur la couleur dont ils parlent.

Il n'en reste pas moins certain que le minium, oxyde de plomb, a été connu dans les temps les plus reculés. Les Grecs en faisaient usage pour la peinture de leurs navires, mais ils appelaient indifféremment *miltos* le minium ou le vermillon. Nous avons indiqué dans l'historique que Davy avait retrouvé du minium aux bains de Titus et nous avons rappelé que Pline considérait la découverte du minium comme accidentelle, à la suite d'un incendie au Pirée. Les premiers procédés de fabrication du minium furent d'ailleurs des procédés de fabrication par voie sèche.

Fabrication.

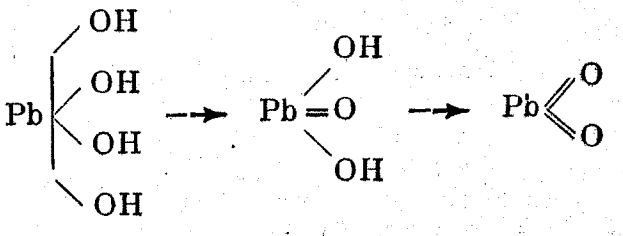
Les composés oxygénés du plomb sont les suivants :

1° Le sous-oxyde Pb^2O, qui est noir et qu'on obtient en décomposant l'oxalate de plomb par la chaleur :

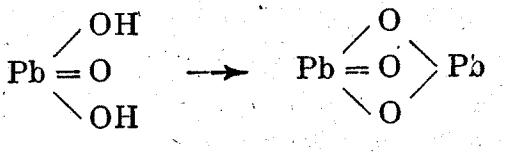
$$2\begin{matrix}CO^2\\CO^2\end{matrix}\Big\rangle Pb = Pb^2O + CO + 3CO^2.$$

2° L'oxyde de plomb PbO, obtenu en chauffant le précédent à l'air, ou par fusion du plomb au four à réverbère. Il porte le nom de *massicot*, et, lorsqu'il a été fondu, celui de *litharge*.

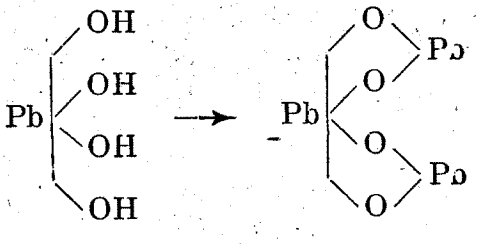
3° Le bioxyde de plomb PbO^2, ou oxyde puce, que l'on considère comme un anhydride d'acide :



4° Le sesquioxyde de plomb Pb^2O^3, jaune, que l'on envisage comme le sel plombique de l'acide métaplombique :



5° L'oxyde rouge, ou minium de plomb, Pb^3O^4, considéré comme le sel plombique de l'acide inconnu orthoplombique :



Les procédés de fabrication consistent tous à transformer d'abord le plomb en oxyde PbO, puis à transformer ensuite cet oxyde en oxyde Pb^3O^4. Nous indiquerons les caractéristiques des principaux procédés :

Procédé des fours. — Le massicot est obtenu par chauffage dans un four à réverbère, à basse température. La figure 73 représente l'ancien modèle de four, dans lequel du plomb ou des déchets de plomb sont oxydés.

L'oxydation se pratique à l'étage inférieur. Quand l'oxydation est terminée, le massicot est vidé dans un wagonnet placé dans un coffrage, muni intérieurement d'une herse d'eau. On pratique une forte aspiration.

Que l'on ait transformé le plomb en oxyde de la forme massicot ou litharge, le produit obtenu n'est jamais pur.

Remington et Hartley, qui ont examiné douze échantillons de litharges anglaises, ont constaté que tous étaient incomplètement solubles dans l'acide nitrique étendu ou dans l'acide acétique.

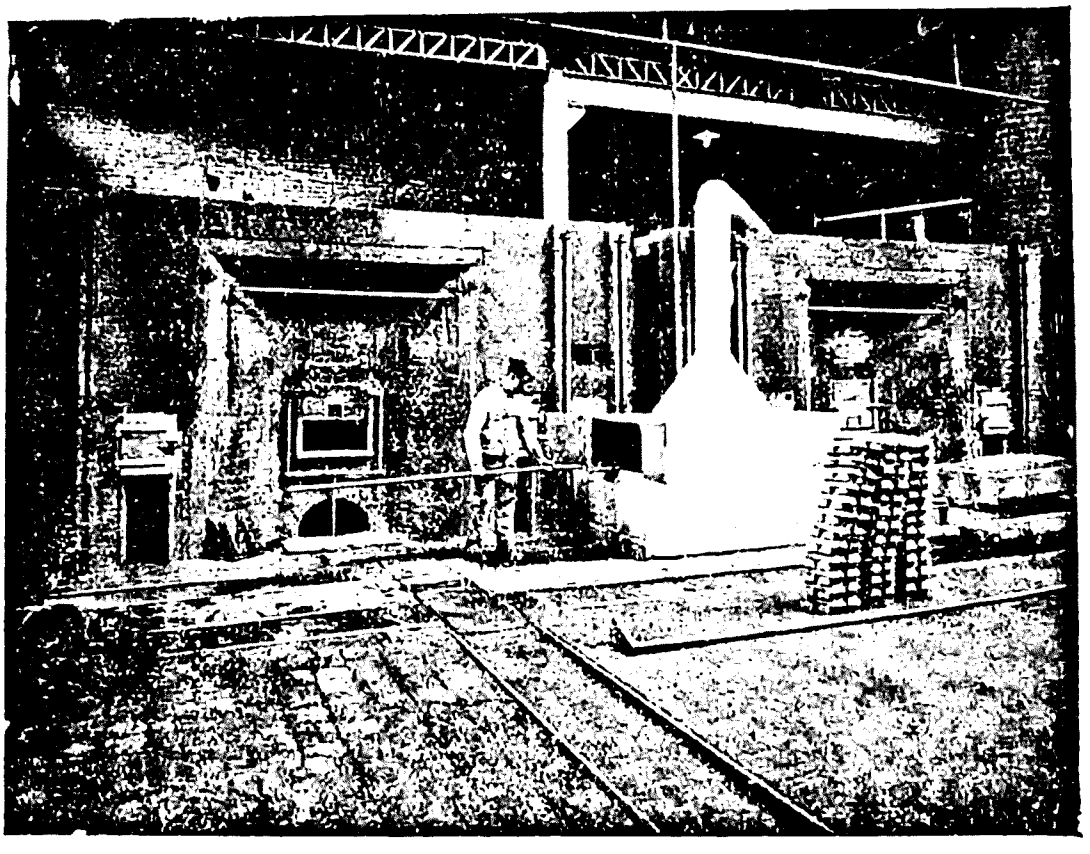


Fig. 73. — Four à oxydation, ancien modèle.

Avec l'acide acétique, le résidu variait de 0,18 à 4,45 p. 100. La composition des litharges était la suivante (1) :

Insoluble	0,0171 à 0,211
PbO	95,467 à 99,986
Bi^2O^3	0 à 0,031
CuO	0 à 0,022
Sb^2O^4	0,001 à 0,039
Al^2O^3	0,004 à 0,034
ZnO	0 à 0,005
CaO	0,013 à 0,116
MgO	0,001 à 0,022
P^2O^5	0 à 0,084
PbO^2	0 à 0,460
Pb	0 à 4,344

(1) Composition de la litharge (*Ann. de chim. analyt.*, août 1909).

On a également signalé la présence de silice et d'oxyde de fer.

W. Edwars a montré que l'analyse de la litharge par la méthode à l'eau oxygénée et au permanganate de potasse et celle à l'iode donnaient des résultats comparables, la première donnant, toutefois, des chiffres un peu plus faibles (1).

Pour transformer le massicot en minium, il faut faire une seconde oxydation à une température qui ne doit pas être trop élevée, car une forte calcination retransforme le minium en litharge. D'après certains auteurs, il ne faudrait pas dépasser 300° (2) ; d'autres indiquent 400° : « Le massicot se change en minium quand on le maintient pendant longtemps à la température d'environ 400° au contact de l'air » (3). On pratique donc un grillage oxydant :

$$3\,PbO + O = Pb^3O^4.$$

Le massicot est généralement broyé à l'eau, et on peut ensuite en séparer le plomb en excès, ou *son*, par passage de la pâte fluide sur une toile métallique serrée. C'est le massicot purifié qui est transformé en minium. Mercier a jadis indiqué les dispositions à prendre pour construire un four convenant à la préparation du minium. Dans un massif en briques se place un moufle ayant les dimensions suivantes : $2^m,50 \times 2$ m. $\times\ 0^m,60$, avec une épaisseur de $0^m,11$. Il est chauffé par deux foyers sur toute sa surface extérieure. Par des carneaux latéraux se dégagent les produits de la combustion.

Le courant d'air nécessaire à l'oxydation entre dans le moufle par deux portes antérieures et sort par deux dégagements horizontaux (4).

C'est du côté des fours qu'on a réalisé les plus grands perfectionnements, et chaque fabricant a ses préférences. Un type de four qui donne une grande économie de main-d'œuvre est le four à sole tournante ou à agitateur mécanique.

La figure 74 représente un de ces fours modernes qui est alimenté et vidé automatiquement. La figure montre également le système

(1) L'analyse de la litharge (*Chem. met. eng.*, 1919).
(2) Schutzenberger, Traité de chimie générale, t. VII, p. 636.
(3) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 119.
(4) *Ann. des mines*, 1871.

de wagonnets qui transportent le minium aux appareils de blutage.

C. Berton opère le grillage sur du plomb en poudre impalpable, sèche ou humide. Selon qu'il pousse plus ou moins l'oxydation, il obtient, soit du massicot, soit du minium. En mélangeant au plomb pulvérisé une faible quantité d'oxyde de plomb pulvérulent, l'oxydation est beaucoup facilitée, et il n'y a pas à craindre d'agglo-

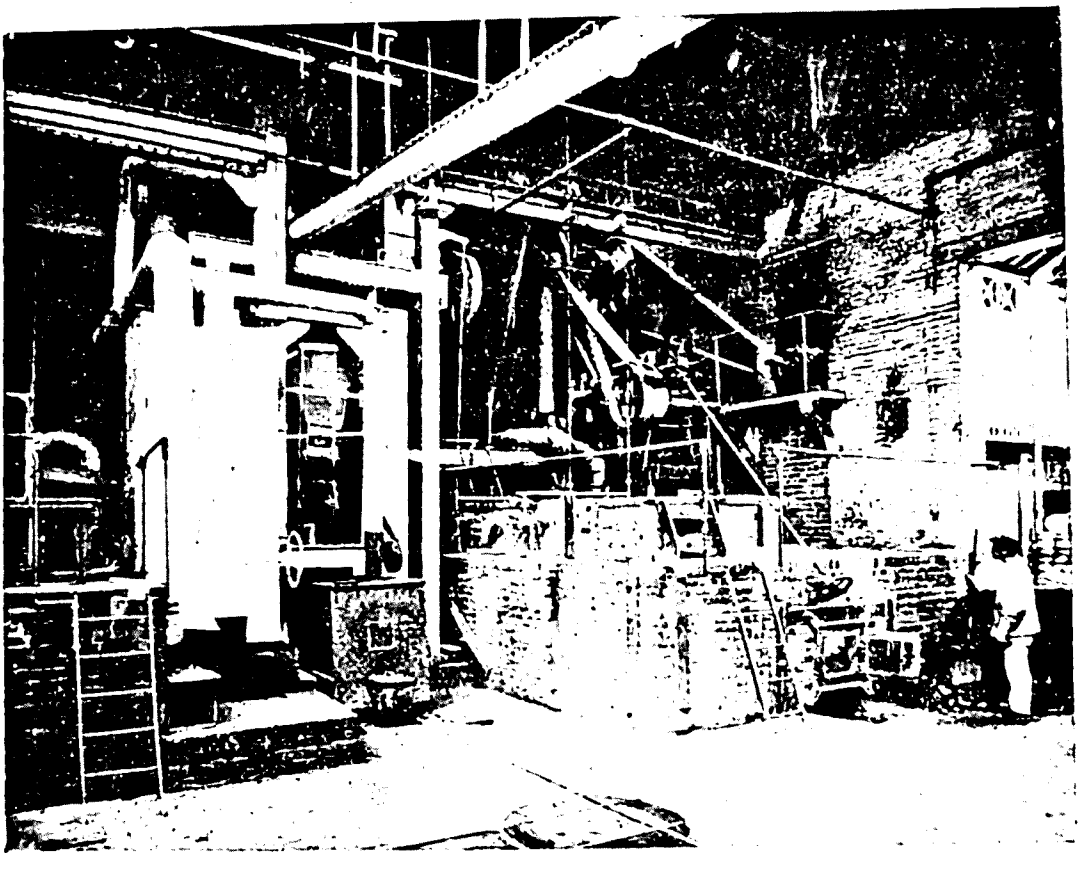


Fig. 74. — Four mécanique.

mération. L'opération peut être pratiquée dans un genre quelconque de four (1).

En employant du plomb en poudre très fine, par pulvérisation dans des tambours rotatifs tournant lentement, on peut amorcer la réaction d'oxydation par la chaleur humide ; ensuite, elle se continue seule. De temps à autre, on ajoute du plomb en poudre. On obtient ainsi de la litharge qui est transformée en minium par chauffage à 500° (2).

(1) B. F. 351 812, 1905.
(2) Schimadza, E. P. 170 924, 1920.

J. Muhlbauer a essayé de réduire le temps nécessaire à la transformation du massicot en minium, tranformation qui demande, en général, de vingt-quatre à vingt-sept heures, en augmentant la pression de l'oxygène de l'air qui réagit sur le plomb.

Il opère dans des tuyaux en fer chauffés à 460° et conduit la réaction sous une pression de 12 atmosphères. Au bout d'une heure, le mélange d'oxydes obtenu tient déjà 60 p. 100 de Pb^3O^4. Dans les conditions ordinaires, ce résultat n'aurait été obtenu qu'au bout de quinze heures. Si, dans les conditions précédentes, on remplace l'air par de l'oxygène, il suffit de quelques minutes pour arriver au même résultat (1).

Le même auteur avait déjà publié une étude sur la fabrication du minium en utilisant un appareil à température constante dans lequel il faisait circuler un courant d'air ou d'oxygène. En opérant dans des conditions variables de température et avec des gaz de compositions différentes, il avait constaté que le rendement est indépendant de la teneur en humidité et de la quantité traitée ; il augmente avec le temps et proportionnellement au pourcentage d'oxygène contenu dans le mélange gazeux. La température la plus favorable serait 550°, bien plus élevée que celles indiquées plus haut (2).

Brown et Nees ont étudié également la question et sont arrivés à des conclusions qui ne sont pas conformes à celles de Muhlbauer. D'après eux, les températures les meilleures ne sont pas les mêmes, selon les produits d'où l'on part. Ils indiquent :

425 à 430°	en partant	de la céruse.
450 à 470°	—	de la litharge.
450°	—	de l'hydrate d'oxyde de plomb.

La transformation de la litharge est beaucoup moins facile à réaliser. Ils ont signalé qu'entre 525° et 530°, il y a une réduction rapide et complète.

Enfin, les litharges humides se convertiraient moins bien que les litharges sèches (3).

(1) B. F. 437 076, 1912.

(2) Étude physico-chimique et technique sur le minium (*Bull. Soc. chim.*, II, 1909, p. 480, d'après *Chem. Zeit.*, 1909).

(3) Sur le minium (*Bull. Soc. encour.*, I, 1913, p. 115, d'après *Pharmaceutische Zeit.*, 1911, p. 557).

Procédé des caisses. — On l'a désigné sous le nom de *procédé français* parce qu'il a d'abord été installé aux usines de Portillon, près de Tours. Le procédé précédent était appelé *méthode anglaise.*

Dans le procédé des caisses, le massicot est placé dans des caisses en tôle, contenant chacun de 15 à 20 kilogrammes, et toutes les caisses sont disposées au-dessus du four à massicot et chauffées par les chaleurs perdues de ce four.

Il faut un temps plus ou moins long pour transformer ainsi le massicot en minium. C'est pourquoi, pendant longtemps, on a nommé les miniums ainsi préparés miniums à *un feu*, *deux feux*, *trois feux* et jusqu'à *huit feux*. Il est bien évident que chacun d'eux avait une composition et une nuance particulières (1).

Procédé au nitrate. — Ce procédé est beaucoup plus récent que les précédents.

Il y a fort longtemps que C. Burton a montré que l'on pouvait obtenir du minium en chauffant au rouge sombre un nitrate alcalin et de l'oxyde de plomb :

$$3\,PbO + NO^3K = NO^2K + Pb^3O^4.$$

Il suffit ensuite de lessiver (2).

La réaction industrielle que l'on utilise est celle connue pour la préparation du nitrite de soude, ce qui a conduit à donner au minium obtenu par ce procédé le nom de *minium au nitrite*, ce qui peut prêter à confusion.

Cette réaction est basée sur l'action oxydante du nitrate de potassium sur le plomb fondu. La réaction est si vive que le tout est porté à l'incandescence. Le nitrate passe à l'état de nitrite et le plomb à l'état de litharge :

$$NO^3K + Pb = NO^2K + PbO.$$

Une réaction analogue a lieu avec le nitrate de sodium, mais la décomposition du nitrite produit est beaucoup plus marquée que dans le cas précédent (3).

On comprend aisément que le nitrate de sodium est le corps

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 120.
(2) *Ding. Polyt. Journ.*, t. CLXVII, p. 361.
(3) P. Schutzenberger, Traité de chimie générale, t. VII, p. 151.

indiqué pour une fabrication industrielle ; nous verrons par la suite les inconvénients qui en résultent.

Si l'on envisage la réaction ci-dessus, on en conclut que les proportions relatives des corps réagissants devraient être les suivantes :

Plomb	207
Nitrate de sodium	85

Dans ces conditions, le rendement obtenu est insuffisant ; la quantité de plomb doit être augmentée de 15 à 20 p. 100. Voici, d'ailleurs, les proportions qui ont été indiquées (1) :

	Kilogrammes.
Plomb	950
Nitrate de sodium	350

La réaction se fait dans de grandes chaudières ouvertes, dans lesquelles on commence par faire fondre le nitrate ; on le débarrasse ainsi en grande partie des iodates. Les saumons de plomb sont ajoutés ensuite peu à peu. Quand l'opération est terminée, le produit de la réaction est coulé en plaques. Théoriquement, le lessivage devrait donner une solution de nitrite de sodium, et il devrait rester de la litharge comme insoluble. En pratique, et c'est surtout ce qui complique la fabrication, les solutions de nitrite sont très impures; elles renferment du nitrate de sodium non décomposé, du nitrite de sodium, des chlorures, des sulfates, des iodures et du plombite de soude. Dans l'insoluble, il y a de la litharge et le plomb en excès.

Nous avons signalé plus haut que le nitrite de sodium se décomposait beaucoup plus que celui de potassium, ce qui est la cause d'une production notable d'oxyde de sodium qui, en se combinant à l'oxyde de plomb, donne naissance au plombite de soude. Mais le dégagement de vapeurs nitreuses, pendant l'attaque, indique également que ce même plombite se forme par une action secondaire due à l'élévation de température :

$$2\,NO^3Na + Pb = PbONa^2O + 2\,NO^2,$$

l'oxyde de sodium se produisant aux dépens du nitrate (2). Voici

(1) *Rev. des prod. chim.*, juillet 1901.
(2) Diction. de chimie de WURTZ.

la description des opérations suivantes, que nous avons vu pratiquer (1) :

« Les plaques coulées après la réaction sont cassées, désagrégées et lavées. On passe ensuite au filtre à vide. D'un côté, on recueille la litharge et le plomb, qui sont broyés et séparés par différence de densités.

« Les eaux d'épuisement contiennent le nitrite impur. Elles sont évaporées et soumises à des cristallisations fractionnées. Les cristaux sont égouttés dans des paniers et turbinés.

« Les premières cristallisations donnent des cristaux purs, les impuretés s'accumulant dans les eaux mères. Vers la quatrième cristallisation, il n'en est plus de même ; on y remédie en traitant les solutions par une eau légèrement acide, ce qui permet de décomposer complètement le plombite de soude.

« L'évaporation des solutions de nitrite de sodium demande une dépense considérable en charbon. C'est du côté de l'économie du combustible que doivent se porter tous les efforts pour diminuer le prix de revient. L'évaporation des solutions dans le vide constitue un procédé très recommandable. »

Le nitrite de sodium est très employé dans l'industrie des matières colorantes. Celui obtenu par le procédé qui vient d'être décrit titre entre 95 et 98 p. 100.

Sterkhers a indiqué une méthode de dosage rapide et exacte, utilisant l'oxydation par le permanganate de potassium (2) :

$$2\,MnO^4K + 3\,SO^4H^2 + 5\,NO^2Na =$$
$$= 2\,SO^4Mn + SO^4K^2 + 5\,NO^3Na + 3\,H^2O.$$

On prépare une solution de nitrite pur à 2,5 p. 100 et une solution de même teneur du nitrite à analyser.

Le mélange suivant est chauffé à 40° :

	Centimètres cubes.
Eau	350
Acide sulfurique au 1/5	50

On verse dans ce mélange, à l'aide d'une burette graduée,

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 175.
(2) Le dosage industriel du nitrite de soude (*Rev. de chim. pure et appl.*, janvier 1902).

40 centimètres cubes d'une solution de permanganate à 8 p. 100, puis, lentement, à l'aide d'une autre burette graduée, la solution de nitrite pur. Il ne faut pas cesser d'agiter et, vers la fin, ne verser que goutte à goutte. Le terme de la réaction est indiqué par la décoloration du permanganate, après deux minutes ; la sensibilité est à une goutte près.

La même opération est recommencée avec la solution de nitrite à analyser. La richesse du nitrite est immédiatement obtenue en faisant le rapport du nombre de centimètres cubes obtenus dans chaque cas. Le titre le plus bas généralement trouvé est 95 p. 100, mais on peut arriver à des richesses comprises entre 98 et 99 p. 100.

Sterkers a également indiqué une méthode d'analyse basée sur la réaction des diazoïques, en employant le sulfanilate de soude ; mais il a fait remarquer que, si ce procédé était très exact, il était beaucoup plus long, et que les causes d'erreur étaient plus nombreuses que dans la méthode précédente.

La litharge obtenue par ce procédé est transformée en minium par un des moyens indiqués plus haut.

Ce procédé de fabrication du minium a perdu de son intérêt depuis que l'on fabrique le nitrite beaucoup plus économiquement par fixation de l'azote atmosphérique.

*
* *

Quel que soit le procédé de fabrication employé, le minium obtenu doit être broyé et tamisé. Ces opérations, qui dégagent toujours beaucoup de poussières, doivent être particulièrement soignées dans le cas présent, en raison de la toxicité du minium. L'installation varie d'une usine à l'autre, mais comporte toujours un dispositif compliqué de tuyauteries avec ventilateurs. Celui qui a été indiqué pour la céruse convient pour le minium. La figure 75 représente la vidange automatique des wagonnets de minium dans les bluteries.

Propriétés.

Nous avons indiqué plus haut que le minium de plomb était envisagé comme un plombate de plomb et correspondait au sel de

plomb de l'acide hypothétique orthoplombique. Nous verrons, à propos de l'analyse du minium, qu'il contient toujours, à côté de ce sel particulier, une proportion plus ou moins forte de protoxyde, et Dumas avait jadis indiqué, à la suite d'analyses de produits commerciaux, des teneurs allant, en moyenne, jusqu'à 25 p. 100 et, dans certains cas, jusqu'à 50 p. 100. C'est pourquoi on a

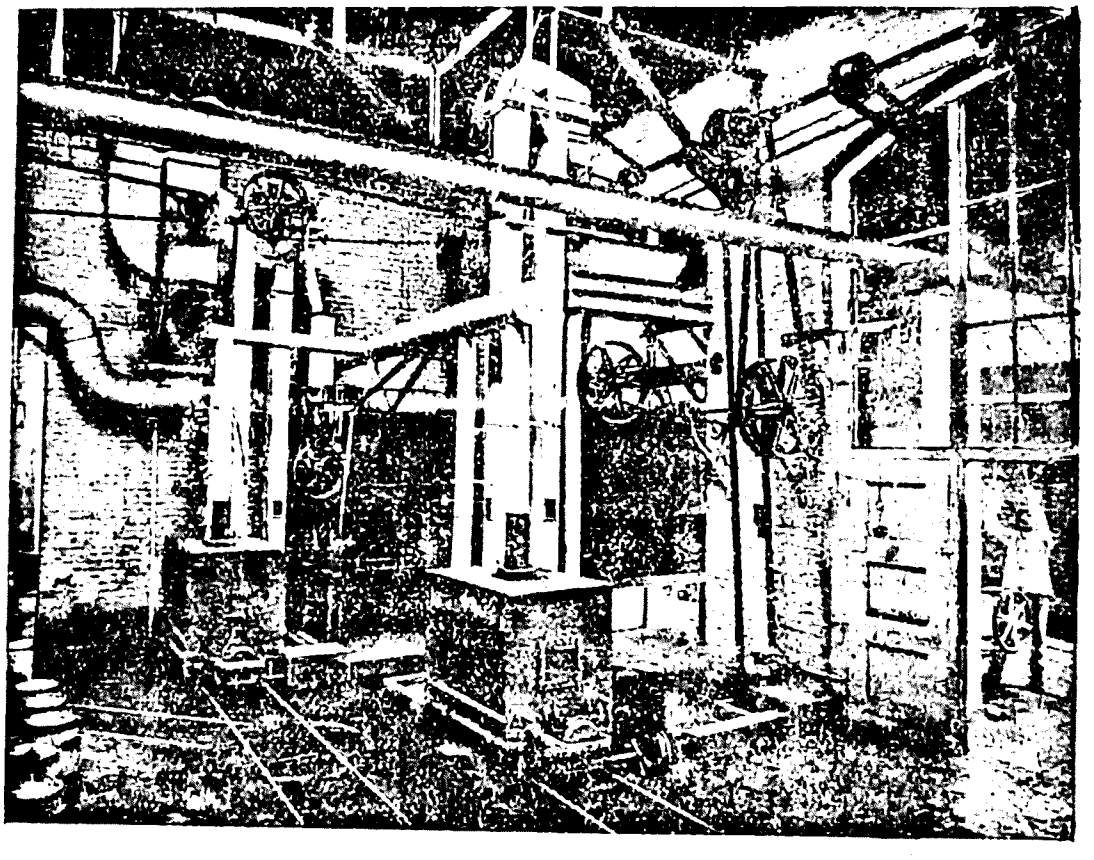


Fig. 75. — Blutage du minium.

donné des formules variables pour le minium : PbO^2 2 PbO ; PbO^2 3 PbO ; PbO^2.5 PbO.

Dumas a montré également que le minium fortement calciné se transformait en litharge avec perte de 2,4 p. 100 d'oxygène.

L'excès d'oxyde de plomb peut être éliminé par simple digestion dans une solution d'acétate neutre de sodium ou par l'action d'un alcali.

Le minium du commerce est une poudre rouge dont la nuance varie avec le mode de fabrication. C'est ainsi que le minium préparé par la méthode au nitrate est d'une nuance plus orangée que le minium obtenu par les autres procédés.

Les chiffres donnés pour la densité sont variables : 8,62 (Harsten), 9,082 (Herapath). Brown et Nees ont signalé que, selon les méthodes, la densité varie entre 8,32 et 9,16 et que les produits peuvent être amorphes ou cristallisés (1).

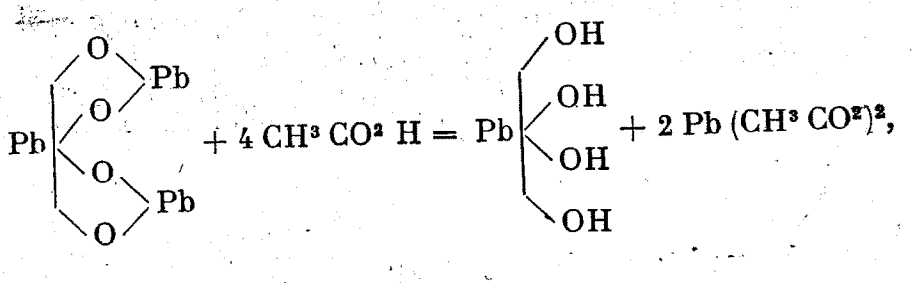
L'acide acétique concentré dissout le minium. L'acide azotique donne du nitrate de plomb et, comme insoluble, de l'oxyde puce. La dissolution complète s'obtient en ajoutant du sucre.

Berzelius a signalé que la solution acétique laisse déposer peu à peu du peroxyde.

Traité par l'acide chlorhydrique, le minium est décomposé avec production de chlorure de plomb et d'eau et dégagement de chlore. Avec l'acide sulfurique, on obtient du sulfate de plomb et un dégagement d'oxygène.

La soude caustique ne l'attaque pas.

A. Colson, utilisant la réaction de Hutchinson et Pollard, formation de tétracétate de plomb $(CH^3CO^2)^4Pb$, par action de l'acide acétique sur le minium, en a déduit que la constitution du minium était celle du sel de l'hydrate normal $Pb(OH)^4$ et non du sel de l'acide de Frémy $PbO(OH)^2$. Ni PbO^2, ni PbO^2H^2O ne se dissolvent dans l'acide acétique. Si on admet à l'état naissant la formation de l'hydrate $Pb(OH)^4$, qui n'existe pas à l'état libre :



il se dissout immédiatement dans l'acide acétique en excès en donnant le tétracétate signalé plus haut (2).

Le minium pur a un excellent pouvoir couvrant par opacité et il a été, pendant fort longtemps, la base de toutes les peintures antirouille. Sa résistance à la lumière n'est pas très bonne ; il finit par noircir. Au point de vue toxique, il présente les mêmes inconvénients que la céruse. C'est néanmoins un pigment qui est encore très employé. En dehors de ses applications en peinture,

(1) Sur le minium (*loc. cit.*)
(2) Action du chlore sur les acétates anhydres (*Bull. Soc. chim.*, I, 1904, p. 422).

on en fait usage pour la coloration des papiers de tenture, des cires à cacheter et surtout en cristallerie où l'on exige alors une grande pureté. La préparation des mastics pour joints en absorbe également une certaine quantité.

Le minium n'est pas toujours vendu à l'état de pureté et, comme la céruse, il est parfois chargé avec du sulfate de baryte. Dans ce cas, on fait usage de sulfate de baryte teinté avec une laque orangée.

Voici deux analyses de ces miniums chargés (1) :

	1	2
Oxyde de plomb.....	42,12	26,94
Sulfate de baryte.....	55,29	71,39
— de chaux.....	0,56	»
Eau et matière colorante.....	2,03	1,76

Il est bien certain que de semblables produits n'ont pas les propriétés du minium pur. Ils sont généralement désignés sous les noms de *minium surfin*, *n°* 1, *n°* 2, etc.

Frehse a trouvé des miniums qui étaient falsifiés par addition de sulfate de baryte teinté avec une laque d'orange II et d'autres par un mélange de sulfate de baryte et d'ocre (2) :

Minium pur.....	environ	25
Ocre.....		66,67
Sulfate de baryte.....		8,33

Analyse.

On a décrit un grand nombre de méthodes pour l'analyse du minium. Dans le cas d'un produit pur, on dose le plomb aux deux états PbO et PbO^2. L'insoluble doit toujours être très faible. Halphen a indiqué de 1 à 6 p. 100 et 20 à 34 p. 100 pour le peroxyde de plomb (3).

Humidité. — Par chauffage à l'étuve à 110°, jusqu'à poids constant.

(1) H. Pellet, Le minium et la céruse et leurs falsifications (*Rev. de chim. ind.*, juillet 1901).
(2) Falsification du minium (*Ann. de chim. analyt.*, mai 1906).
(3) La pratique des essais commerciaux (*Matières minérales*, p. 323).

INSOLUBLE. — On attaque 1 gramme de minium au bain-marie par 10 centimètres cubes d'acide nitrique étendu d'un même volume d'eau ; on ajoute ensuite du sucre ou de l'eau oxygénée pour dissoudre l'oxyde puce. L'insoluble est recueilli sur un filtre taré et lavé à fond. On le sèche à 110°.

PLOMB TOTAL. — On le dose dans la solution précédente, par évaporation à sec en présence d'acide sulfurique, comme il a été indiqué à propos de la céruse pour le plomb soluble.

BIOXYDE DE PLOMB. — Attaquer le minium uniquement par l'acide nitrique étendu et déterminer, comme ci-dessus, l'insoluble de cette attaque. Diminuer de cet insoluble l'insoluble précédemment dosé. La différence donne PbO^2.

Topf a indiqué une méthode volumétrique pour ce dosage (1). 1 gramme de minium est traité par une solution concentrée contenant $2^{gr},4$ d'iodure de potassium et 30 grammes d'acétate de sodium cristallisé, additionnée de 5 centimètres cubes d'acide acétique glacial. Après dissolution complète par agitation, on amène à 100 centimètres cubes et on dose l'iode formé avec une solution d'hyposulfite de soude. 1 d'iode correspond à 0,94193 de PbO^2.

Liebig prépare la solution suivante (2) :

Minium	$0^{gr},5$
Hyposulfite de soude décinormal..	25 centimètres cubes.
Acide acétique à 30 p. 100.....	10 —

à laquelle il ajoute 10 centimètres cubes d'une solution d'iodure de potassium à 10 p. 100 et de l'iodure de zinc amidonné. La solution est titrée avec une solution décinormale d'iode. On arrête quand l'iodure de zinc devient jaune sale foncé. La proportion de PbO^2 est obtenue en multipliant par 239 le nombre de centimètres cubes d'iode trouvés.

Forestier a proposé une méthode pondérale consistant à chauffer 1 gramme de minium au bain-marie, pendant une demi-heure, avec 10 centimètres cubes d'acide acétique et 20 centimètres

(1) *Z. anal. Chem.*, 1887, p. 296.
(2) *Z. angew. Chem.*, 1901, p. 828.

cubes d'eau, et à peser le peroxyde formé (1). Mais C. Marchese a constaté que cette méthode donnait des chiffres trop élevés (2).

*
* *

F. Sacher recommande comme la meilleure méthode pour la réduction du peroxyde l'emploi de l'aldéhyde formique (3). Partheil, prétend que la dissolution dans l'acide nitrique, en présence de sucre, conduit à des erreurs; il emploie l'acide lactique. Il opère dans une fiole de 200 centimètres cubes dans laquelle il place (4) :

Minium	$2^{gr},5$	
Acide nitrique à 25 p. 100	10 centimètres cubes.	
— lactique	5	—
Eau	10	—

D'après Marchese, qui a examiné les différentes méthodes utilisées pour doser PbO^2, celle à l'acide nitrique dilué et le procédé volumétrique de Topf seraient les plus recommandables. Une autre méthode consiste à traiter l'acide oxalique par le minium et l'acide nitrique et à peser l'acide carbonique dégagé (5). Sacher a modifié cette méthode, due à Luz, en opérant comme suit : à $2^{gr},7$ de minium, il ajoute 50 centimètres cubes de solution d'acide oxalique N/5, puis 20 à 30 centimètres cubes d'acide nitrique D = 1,20. En chauffant à l'ébullition, tout le peroxyde de plomb entre en solution : l'acide oxalique en excès est titré par le permanganate de potassium (6).

Finzi et Rapuzzi emploient l'acétate d'hydrazine en solution acide, qu'ils préparent en traitant le sulfate d'hydrazine par une solution concentrée d'acétate de baryum. Après avoir étendu

(1) *Z. für angew. Chem.*, p. 176, 1898.
(2) Sur quelques méthodes de dosage du peroxyde de plomb (*Gazetta chim. ital.*, 1907, p. 289).
(3) Dosage du minium (*Bull. Soc. chim.*, II, 1908, p. 1102, d'après *Chem. Zeit.*, 1908).
(4) Sur les miniums et leur essai (*Bull. Soc. chim.*, II, 1909, p. 209, d'après *Arch. d. pharm.*, 1907).
(5) Sur quelques méthodes de détermination du peroxyde de plomb dans les miniums (*Bull. Soc. chim.*, II, 1909, p. 55).
(6) Dosage volumétrique du peroxyde de plomb (*Ann. de chim. analyt.*, 1912, p. 146, d'après *Pharmaceut. Zeit.*, 1911, p. 557).

d'assez d'eau pour amener à une richesse de 12 p. 100 en acétate d'hydrazine, ils ajoutent 10 p. 100 d'acide acétique pur.

La réaction est la suivante :

$$2\,PbO^2 + N^2H^4\,2\,C^2H^4O^2 + 2\,C^2H^4O^2 = 2\,Pb\,(C^2H^3O^2)^2 + 4\,H^2O + N^2.$$

Dans une fiole munie d'un bouchon à deux trous, avec entonnoir à robinet et tube de dégagement, on verse 40 centimètres cubes d'eau et on ajoute 1 gramme de minium. L'air est chassé par ébullition ; on introduit une nouvelle quantité d'eau, par l'entonnoir, puis on fait bouillir à nouveau. On laisse refroidir et on ajoute 20 centimètres cubes de réactif. En chauffant, l'azote se dégage régulièrement ; on en mesure exactement le volume, le tube de dégagement étant relié à un azotomètre. On s'assure que la réaction est bien terminée en ajoutant un peu de réactif et en constatant qu'il n'y a plus de dégagement d'azote. La mesure de la quantité d'azote dégagé permet de calculer PbO^2 (1).

Cette méthode avait été indiquée par les auteurs, qui déclaraient qu'il n'existait pas de méthode pour un examen industriel des miniums. Pourtant, bien avant eux, Sterkers avait décrit un procédé permettant d'opérer très rapidement (2).

La méthode est basée sur l'action du nitrite de soude sur le minium, en présence d'un excès d'acide nitrique :

$$Pb^3O^4 + 4\,NO^3H = 2\,(NO^3)^2\,Pb + PbO^2 + 2\,H^2O;$$
$$PbO^2 + 2\,NO^3H + NO^2Na = (NO^3)^2\,Pb + NO^3Na + H^2O.$$

On commence par déterminer, comme il a été dit plus haut à propos du dosage du nitrite de sodium, à combien de nitrite de sodium pur (en solution à 10 grammes par litre) correspond 1 centimètre cube d'une solution de permanganate de potassium à 8 grammes par litre. Dans une capsule en porcelaine, on chauffe pendant un quart d'heure, au bain-marie, 5 grammes de minium, 100 centimètres cubes d'eau et 7 centimètres cubes d'acide nitrique. On verse lentement la solution de nitrite, sans cesser de remuer. Le précipité noir formé disparaît peu à peu ; on ajoute un petit excès de la solution de nitrite, et on revient au rose persistant

(1) Méthode industrielle et rapide de dosage du peroxyde de plomb dans le minium (*Ann. de chim. analyt.*, 1913, p. 485, d'après *Z. für angew. Chem.*, 1913, p. 358).

(2) Dosage industriel du minium (*Rev. de chim. pure et appl.*, mars 1902).

pendant une minute avec la solution de permanganate. La quantité de permanganate ajoutée est transformée en nitrite, et le chiffre trouvé ainsi est déduit de celui employé pendant le premier titrage. La réaction :

$$PbO^2 + NO^2Na = NO^3Na + PbO$$

montre que 69 de nitrite correspond à 239 de PbO^2, ce qui permet de calculer la teneur P en PbO^2 du minium examiné. Le minium pur théorique renferme 34,8 p 100 de PbO^2. Sterkers appelle *minium vrai* la quantité de Pb^3O^4 que renferme un minium industriel. C'est donc $\frac{100 \times P}{34,8}$.

L'auteur a obtenu les résultats ci-dessous :

	Peroxyde.	Minium vrai.	Litharge non convertie.
	—	—	—
		P. 100.	P. 100.
Minium théorique.....	34,8	100	0
— bon.....	30	86	14
— moyen.....	25	72	28
— pauvre.....	20	57,50	42,50
Litharge miniumisée...	15	43	57
— pure	0	0	100

et il a montré que sa méthode était aussi exacte que rapide par des dosages en double :

	Méthode à l'acide nitrique.	Méthode au nitrite.	Différence.
	—	—	—
Peroxyde.....	28,95	28,90	0,05
—	32,92	32,90	0,02
—	29,14	28,80	0,34

Les résultats que nous donnons ci-dessous sont ceux que nous avons obtenus en utilisant la méthode de Sterkers, sur des miniums de fabrication française employés pour la siccativation des huiles (1).

	Peroxyde.	Minium vrai.
	—	—
	P. 100.	P. 100.
Minium pur (2)	25,31	73
— — (3)	28,04	80,57
Litharge pure (2)	1,09	3,15
— — (3).....	0,49	1,41

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 180.
(2) Fabrication au four.
(3) Fabrication au nitrate.

Antérieurement, Gaudin avait dosé le minium contenu dans la litharge ; il avait trouvé jusqu'à 2,87 p 100 (1).

Voici les résultats que nous avons trouvés en opérant sur des miniums provenant des principales fabriques européennes :

	Minium vrai. P. 100.
Minium pur (français)	99
Minium pur pour cristallerie (allemand)	97,20
Minium pur peinture (allemand)	91,20
— — (belge)	85
Litharge pure (belge)	7,20
— — (française)	1,80
— poudre pure (française)	1,20
— pure (anglaise)	0,80
— — (allemande)	0,60
— — poudre jaune (française)	0
— — paillettes (allemande)	0
— — poudre (allemande)	0

On voit de suite combien tous ces produits sont différents les uns des autres.

Ch. Fribourg a également donné les résultats analytiques de l'examen de quelques miniums (2).

Miniums purs français :

	1	2
Humidité	0,02	0,26
Minium pur	79,08	69,70
Protoxyde en excès	20,90	30,27
Insoluble	0	1,57

Miniums achetés au Caire :

	1	2	3	4	5
Humidité	0,06	0,06	0,05	0,02	0,06
Minium pur	71,05	68,47	66,32	60,74	65,40
Protoxyde en excès	26,85	29,83	33,63	39,24	34,54
Insoluble	2,04	1,67	0	0	0

Il convient encore de citer deux méthodes récentes d'analyse.

(1) Sur la présence du minium dans la litharge (*Journ. de pharm. et de chim.*, t. VI, p. 28, 1897).

(2) Sur l'analyse des miniums (*Bull. Assoc. des chimistes de sucrerie et de distil.*, juin 1907).

Pour la détermination du minium vrai, d'une manière exacte et rapide, on traite 1 gramme de minium par 30 à 50 centimètres cubes d'acide chlorhydrique concentré qui ne dissout que le minium vrai, en donnant naissance à un dégagement de chlore :

$$Pb^3O^4 + 8\,HCl = 3\,PbCl^2 + 4\,H^2O + Cl^2$$

tandis que la litharge ne donne que du chlorure de plomb :

$$PbO + 2\,HCl = PbCl^2 + H^2O.$$

On recueille le chlore qui se dégage dans 200 centimètres cubes d'une solution d'iodure de potassium à 30 p. 100 et on arrête l'opération quand la liqueur est parfaitement limpide.

On amène alors son volume à 1 litre et, sur un volume connu, on titre l'iode avec une solution décinormale d'hyposulfite de sodium (1).

Pour doser volumétriquement le bioxyde, on traite $0^{gr},5$ de minium par 2 centimètres cubes d'acide nitrique D = 1,08, puis on fait passer le tout dans un ballon de 200 centimètres cubes et l'on ajoute 25 centimètres cubes d'une solution saturée à froid d'acétate de sodium et 10 centimètres cubes de cette même solution à laquelle on a ajouté 12 p. 100 d'iodure de potassium.

On titre l'iode libre avec une solution centinormale d'hyposulfite de sodium :

$$PbO^2 = 2{,}391 \times N.$$

Quand le minium contient de l'oxyde de fer, le virage n'est pas net. On fait alors un titrage en retour, en versant un excès d'hyposulfite, diluant avec la solution d'acétate de sodium et titrant l'excès d'hyposulfite avec une solution d'iode centinormale (2).

MINE-ORANGE

On a écrit que le meilleur minium était obtenu par calcination de la céruse, ce qui est parfaitement exact (3), et on

(1) Th. Bradley, Analyse du minium (*Les matières grasses*, septembre 1922, d'après *The Analyst*).

(2) Bonis, Dosage volumétrique du bioxyde de plomb dans les miniums (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 2021, d'après *Ann. des falsifications et des fraudes*, 1922).

(3) Dict. de chim. de Wurtz.

a même dit que la mine-orange n'était qu'un minium de première qualité (1).

En réalité, la mine-orange n'a pas la composition du minium, et, comme elle est fabriquée en calcinant la céruse, elle contient toujours une proportion plus ou moins élevée de carbonate de plomb, comprise, dans les produits courants, entre 3 et 5 p. 100.

Mulder a donné les résultats d'une analyse de mine-orange :

Bioxyde de plomb	25
Protoxyde de plomb	73
Acide carbonique	2

D'ailleurs, la mine-orange a une nuance nettement différente de celle du minium; elle est plus orangée et la poudre est à la fois fine et onctueuse.

En peinture artistique, on la désigne sous le nom de *rouge de Saturne.*

La fabrication en est délicate et certaines marques sont beaucoup plus appréciées que d'autres.

La consommation en peinture artistique est faible, mais on utilise de grandes quantités dans la préparation des rouges laqués au plomb de première qualité. Dans ce cas, la mine-orange donne des produits beaucoup plus beaux que le minium.

VERMILLON

Le vermillon est une couleur d'origine très ancienne, et nous avons vu que les Grecs donnaient indifféremment le nom de *miltos* au minium et au vermillon. Le sulfure de mercure naturel était appelé par les Grecs *kinnabari*, d'où on a tiré le mot *cinabre.*

Chez les Romains, où le vermillon était appelé minium, non seulement il était utilisé comme fard et en peinture, mais « les triomphateurs s'enduisaient le corps de cinabre en poudre fine»(2).

Les ouvriers qui broyaient le cinabre étaient munis de masques, et une ordonnance en fixait le prix à 18 francs la livre.

Les premières fabriques européennes de cinabre furent montées

(1) PERRET, Couleurs minérales, p. 89.
(2) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 121.

en Hollande (1), mais les Chinois connaissaient le vermillon bien avant nous et leurs produits ont conservé une grande réputation.

La description des procédés de fabrication a utilisé des relations de voyageurs ayant assisté aux opérations.

La confusion que nous avons déjà signalée dans les traités des anciens allait parfois plus loin encore. Dans les *Commentaires* de Matthiole (1572), on peut lire, d'après Pline : « Le cinabre n'est autre chose que du sang de dragon occis par la pesanteur de l'éléphant mourant dessus, le sang de tous deux meslé ensemble... » « Outre il faut noter qu'on nous apporte une gomme d'un certain arbre, croissant en Afrique, que les apothicaires appellent sang de Drago en larme ». Le cinabre de Dioscoride était du minium (2).

Pendant fort longtemps on a appelé *cinabre* le vermillon préparé par voie sèche et *vermillon* celui préparé par voie humide, que Schultz obtint pour la première fois en 1687.

Le mot *vermillon* vient de *vermiculus*, mot du moyen âge désignant le *kermis*, insecte avec lequel on teignait en rouge vif.

A l'heure actuelle, il existe d'importantes fabriques de vermillon en Angleterre, en Allemagne et en France. Il y a environ cinquante ans, la fabrique Levis Berger, de Londres, avait déjà une production annuelle de 120 000 kilogrammes (3).

En France, cette fabrication a été particulièrement étudiée par Gautier Bouchard et Ringaud, et certaines marques françaises sont très appréciées.

Fabrication.

On peut obtenir le vermillon par voie sèche, par voie humide ou par électrolyse.

Le sulfure de mercure se présente sous deux états : un sulfure noir ou *Ethiop minéral*, et un sulfure rouge ou *vermillon* ; ce dernier peut être obtenu par transformation du premier, et c'est ce que l'on fait industriellement en employant la sublimation.

(1) Tingry, Traité sur les vernis, t. II, p. 51.
(2) *Rev. scient.*, II, 1908, p. 373.
(3) Ch. Lauth, *Monit. scient.*, 1881.

Procédés par voie sèche. — On en a décrit un assez grand nombre. Paracelse, en 1575, indiquait de faire tomber du mercure sur du soufre pulvérisé et de chauffer le mélange dans une cucurbite munie d'un aludel : « le cinabre se sublime et s'attache aux parois de l'aludel sous forme d'une pierre sanguine ».

Procédé d'Idria. — L'opération se pratique dans des tonneaux tournants dans lesquels on broie intimement :

	(1)	(2)
Mercure.....	85	42
Soufre.....	15	8

Ce mélange intime est chauffé dans des récipients en fonte, avec chapiteau et allonges. Le chapiteau et les allonges sont en terre cuite. Le sulfure rouge condensé dans le chapiteau est le plus pur. Celui des allonges contient du soufre ; on doit le distiller à nouveau.

Le vermillon recueilli est broyé à l'eau. Parfois, on fait suivre le broyage à l'eau de lavages avec de l'eau potassique, de l'eau bouillante et de l'eau froide.

Procédé hollandais. — Le procédé le plus simple consiste à fondre 50 parties de soufre dans une chaudière en fonte ; après fusion, on incorpore 170 parties de mercure. Le mélange coulé est ensuite chauffé au bain de sable dans des pots en grès. L'excès de soufre disparu, on place sur les pots des plaques de fonte sur lesquelles se condense le vermillon.

D'après Ritter, le mélange contiendrait 10 de soufre et 20 de mercure, proportion très faible, avec 2,5 p. 100 de plomb ou de minium.

Tuckert, à la suite d'une visite à une fabrique hollandaise produisant annuellement 24 000 kilogrammes de vermillon, a donné les renseignements suivants (3). Le sulfure noir est obtenu en fondant, dans une chaudière plate, 540 kilogrammes de mercure et 75 kilogrammes de soufre. Au fur et à mesure de sa production, le mélange broyé est enfermé dans des récipients de $0^{l},750$. Des

(1) Robet, Fabrication des couleurs, t. II, p. 88.
(2) Diction. de chimie de Wurtz.
(3) *Annales de chimie*, IV.

pots composés d'argile et de sable sont fortement chauffés, puis on les remplit avec le contenu des récipients. Il se dégage des flammes qui ne tardent pas à diminuer d'intensité ; quand le dégagement a cessé, les pots sont fermés avec des plaques de fonte, et on continue à chauffer pendant trente-six heures. Après refroidissement, les pots sont cassés et on en retire le sulfure rouge qui est traité comme il a été dit plus haut.

Procédé chinois. — Ce procédé a été ignoré pendant fort longtemps. Les premiers renseignements ont été donnés par Mugh Macalum de Hong-Kong, qui a prétendu que le procédé décrit par lui était employé par tous les Chinois (1). Le sulfure noir se prépare dans des bassines en fer, de petites dimensions. Dans chaque bassine on amène à l'état de fusion 6kg,222 de soufre et les deux tiers d'une bouteille de mercure. A ce moment, à l'aide d'un pilon de fer, on brasse énergiquement, ce qui fait remonter le soufre à la surface. Après avoir retiré la bassine du feu, on verse la fin de la bouteille de mercure et on pilonne à nouveau. Avant de vider le contenu de la bassine, on ajoute un peu d'eau.

La poudre noire obtenue par pulvérisation est ensuite sublimée dans une chaudière en fer, surmontée d'une couronne composée de fragments de porcelaine.

La sublimation demande environ seize heures. Les fragments rouges qui se sont attachés sur la porcelaine sont enlevés, puis broyés à l'eau.

Ces premiers renseignements ont été complétés par d'autres plus développés (2).

Le magasin à matières premières contient du mercure, du soufre, de l'alun et de la colle.

Dans l'atelier de fabrication, il y a dix fourneaux, placés généralement sur deux rangs de cinq fourneaux, chauffés au charbon de bois et répartis dans deux chambres. La fusion se fait dans des poêles de 25 pouces 1/4 de diamètre dans lesquelles on charge 17 livres 1/6 de soufre et une demi-bouteille de mercure, soit 37 livres et demie. On chauffe et agite. Le mercure disparaît peu

(1) Fabrication du vermillon de Chine (*Journ. de pharm. et de chim.*, II, 1882, p. 157).

(2) Fabrication du vermillon de Chine (*Monit. scient.*, 1884, p. 1173).

à peu. Quand, selon le terme d'atelier, il est *tué*, la poêle est enlevée du fourneau. Après addition d'un peu d'eau, la masse est réduite en poudre et on la sublime dans d'autres poêles, ayant 29 pouces 1/4 de diamètre, 9 pouces d'épaisseur, et pesant 53 livres. Sur cette poêle on en lute une seconde garnie de plateaux en porcelaine. L'ensemble est placé sur un four en briques. Il faut chauffer pendant dix-huit heures et laisser refroidir pendant vingt-quatre heures avant de retirer le vermillon des plateaux en porcelaine.

Le broyage à la meule se fait en présence d'eau. Quand la pâte est bien fine, on y ajoute de l'alun et une solution de colle contenant une once de colle par gallon d'eau. On verse ensuite dans des récipients en terre de 6 gallons. Après vingt-quatre heures, on retire une couche supérieure très fine. La couche inférieure doit être broyée à nouveau et passée au tamis de mousseline.

Il faut autant de meules qu'il y a de fourneaux. Les meules sont mises en mouvement par des hommes.

Procédé par voie humide. — Le principe de tous les procédés par voie humide est basé sur ce fait que le sulfure noir de mercure, obtenu par voie sèche ou par précipitation, est transformé en sulfure rouge quand on le met en contact prolongé avec une solution de polysulfures alcalins. En fait, l'opération se fait en présence de corps capables d'engendrer les composés nécessaires. C'est ainsi que, si l'on chauffe du soufre, du mercure et de la soude en proportions convenables, il se formera du sulfure noir de mercure, et l'excès de soufre donnera du polysulfure avec la soude :

$$8\,S + 6\,NaOH = 2\,Na^2S^3 + S^2O^3Na^2 + 3\,H^2O.$$

Kirchoff a indiqué les proportions suivantes :

Mercure	100
Soufre	22,70
Potasse	53,30
Eau	Quantité suffisante.

Le mercure est broyé avec la fleur de soufre en présence de très peu de la solution concentrée de potasse ; après addition de la solution concentrée de potasse, on chauffe au bain de sable pendant une demi-heure, en renouvelant l'eau évaporée. Il ne

reste plus alors qu'à chauffer, sans addition d'eau, mais sans cesser de remuer ; la masse devient d'abord brune, puis rouge. On la porte alors à l'étuve, puis on la lave ensuite comme il a été indiqué aux procédés par voie sèche.

Brunner a donné d'autres proportions :

Mercure	100
Soufre	38
Potasse	25
Eau	150

Le mélange, préparé à peu près dans les mêmes conditions, est chauffé au bain de sable à 50°, dans des récipients en fonte ou en porcelaine, pendant sept à huit heures. On continue comme ci-dessus.

Jacquelin emploie :

Mercure	100
Soufre	33,30
Potasse	22,20
Eau	33,30

mais il chauffe à 80° pendant une heure seulement.

Firmenich a longuement décrit une méthode utilisant une solution de polysulfure obtenue en faisant bouillir un sulfure, résultant de la réduction par le charbon de 20 parties de sulfate de potassium, avec 15 parties de soufre et 3 parties et demie d'eau (1).

Il chauffe :

Mercure	10 kilogrammes
Soufre	4 —
Solution de pentasulfure de potassium	9 litres.

Gautier Bouchard a modifié ce procédé et monté en France une fabrication utilisant le sulfhydrate d'ammoniaque (2).

Le sulfhydrate d'ammoniaque est saturé de soufre, jusqu'au moment où la solution de polysulfure ainsi obtenue a une densité de 1,034.

(1) *Ding. Polyt. Journ.*, t. CLXII, p. 370.
(2) *Répert. de chim. appl.*, 1862, p. 273.

Dans des bouteilles en grès, qui sont ensuite parfaitement fermées, on mélange :

Mercure	2kg 500
Soufre	0kg,500
Solution de polysulfure	1 litre.

On agite ensuite pendant huit heures, et on maintient à 50° pendant trois à quatre jours. Il ne reste plus qu'à laver à fond.

Il ne faut pas chauffer trop longtemps le vermillon formé en présence d'alcali, car on le fait passer au brun ; pour le ramener au rouge, il faut alors le faire bouillir avec de l'eau.

Fleck a obtenu du vermillon en partant d'un mélange de chlorure mercureux et de sulfate de zinc, chauffé à 50° avec un excès d'hyposulfite de soude. La transformation n'a lieu que sur 75 p. 100 du sulfure de mercure ; à plus haute température, ce qui reste se dépose à l'état de sulfure noir (1).

Hausamann traite le chloramidure de mercure par une solution d'hyposulfite de soude, en opérant entre 70° et 80° (2).

L. Raab obtient un sulfure noir par ébullition du calomel avec une solution d'hyposulfite de soude. Traité ensuite par une solution de polysulfure de potassium, il est transformé en sulfure rouge (3).

L'avivage du vermillon a été rendu industriel par Ringaud (4), qui utilisa d'abord l'emploi de l'acide nitrique, indiqué par Dumas, pour éliminer le soufre en excès. Après ce premier traitement, on fait digérer à chaud dans un mélange de potasse caustique et de sulfure de potassium. On termine par une digestion dans l'acide chlorhydrique, suivie d'un lessivage à chaud avec de la potasse caustique, ce qui permet d'obtenir une nuance violacée.

Leuchs a signalé que le traitement à l'acide nitrique donnait de la fixité au vermillon.

On doit à Ditte une théorie de la fabrication par voie humide, basée sur la formation du sulfure double $K^2S\,5\,HgS$, quand on chauffe au-dessous de 45° un sulfure ou un polysulfure alcalin et du sulfure noir de mercure. « Comme la température de la masse n'est pas invariable, dès qu'elle s'élève un peu, une faible

(1) *Journ. für prakt. Chem.*, t. XCIX, p. 247.
(2) *Deutsche chem. Gesell.*, 1874, p. 1746.
(3) *Journ. de pharm. et de chim.*, 4e s., t. XXI, 1875.
(4) B. F., octobre 1859.

partie de ce sulfure double est décomposée, en donnant du sulfure de mercure cristallisé et rouge, cette teinte se produisant aisément, comme nous l'avons dit, à basse température. Si la liqueur se refroidit un peu, il se forme du sulfure double aux dépens du sulfure amorphe, plus facilement attaquable, et un nouvel échauffement détermine une décomposition partielle de ce composé, avec formation de nouveaux cristaux rouges ; finalement, peu à peu, et par suite de réactions successives, on comprend que, si petite que soit la quantité de sulfure double qui a pu prendre naissance, la transformation du sulfure amorphe en cristaux microscopiques de vermillon puisse avoir lieu complètement (1). »

Procédé par électrolyse. — Dans une cuve en bois dont le fond est recouvert d'une plaque de cuivre surmontée d'une plaque de fer galvanisé, on verse la solution suivante (2) :

Azotate d'ammoniaque	8
— de soude	8
Sulfure de sodium	8
Soufre	8
Eau	100

La plaque de fond constitue l'électrode négative. Les électrodes positives sont des plaques rondes, en fer, de 15 centimètres de diamètre, sur lesquelles on fait couler du mercure.

Le vermillon obtenu par ce procédé a les propriétés du vermillon préparé par voie humide.

Propriétés.

Le vermillon est un pigment rouge ayant une densité très élevée, 8 à 8,158 quand il est obtenu par sublimation. Quand on le chauffe, il devient brun vers 250° et noir à 320°, mais il reprend sa couleur en refroidissant. Fortement chauffé à l'air, il donne du mercure et de l'acide sulfureux. Attaqué à chaud par l'acide sulfurique, il est transformé en sulfate de mercure avec dégagement d'acide sulfureux. Il est à peine attaqué par l'acide nitrique bouillant ou par l'acide chlorhydrique, dans les mêmes

(1) Action du sulfure de mercure sur le sulfure de potassium (*C. R.*, juin 1884).
(2) Vermillon preparé par voie humide (*Journ. de pharm. et de chim.*, 4e s., t. XXI, 1875).

conditions. L'eau régale l'attaque facilement, ainsi que l'acide iodhydrique concentré, qui agit même à froid.

Insoluble dans la soude et dans le sulfure de sodium, il se dissout dans leur mélange. La solution orangée donne un précipité de sulfure noir par addition d'eau.

Le cuivre, l'hydrogène et le charbon le réduisent facilement.

Le vermillon du commerce a une nuance qui varie du jaune rougeâtre clair au rouge franc. Certains types avivés ont même une nuance d'un rouge violacé : tel le vermillon CO_2 de Ringaud, très apprécié des peintres parce qu'il permet de tirer très facilement des filets.

Dans la peinture artistique, selon leurs nuances, les vermillons sont appelés *français*, *chinois* et *anglais*.

Le pouvoir couvrant par opacité du vermillon pur est considérable, et il a beaucoup d'éclat, surtout quand il est préparé par voie humide. Le vermillon par voie sèche est moins éclatant, mais il est beaucoup plus stable.

Le vermillon est très vénéneux et il noircit sous l'influence des émanations sulfureuses. On ne doit pas l'employer en mélange avec la céruse.

De plus, il résiste très mal à l'action de la lumière. On constate souvent qu'il prend une coloration brune simplement après quelques mois d'exposition.

Si l'exposition à la lumière a lieu sous une couche de potasse, le noircissement se produit au bout de quelques secondes.

Heumann explique ce phénomène par une transformation allotropique qui serait également provoquée par l'eau, mais beaucoup plus lentement (1).

Il est hors de doute que certaines laques rouges sont beaucoup plus solides à la lumière que le vermillon.

Le large emploi que l'on en a fait en carrosserie s'expliquait par la beauté des résultats qu'il permettait d'obtenir à une époque où l'on était assez pauvre en belles couleurs rouges.

La peinture artistique en fait toujours usage, et la fabrication des cires à cacheter en consomme des quantités importantes.

(1) *Deutsche chem. Gesells.*, 1874, p. 750.

Analyse.

Le composant principal du vermillon est le sulfure de mercure, avec des impuretés, en faible quantité, provenant des procédés de fabrication.

Résidu fixe. — On calcine lentement 2 ou 5 grammes de vermillon dans un creuset en porcelaine, en terminant au rouge vif. Le résidu est toujours faible quand le vermillon est pur. Dans le cas contraire, on détermine la nature de la charge.

Mercure libre. — On décèle sa présence en chauffant avec de l'acide nitrique D = 1,20, puis en soumettant la solution à un courant d'hydrogène sulfuré qui donne alors un précipité noir (1).

Nitrate de mercure. — Le vermillon est humecté avec une solution de sulfure d'ammonium ou de sulfure de potassium. Il se produit à froid une coloration noire (1).

Soufre libre. — On épuise le vermillon par le sulfure de carbone et puis on évapore la solution (2).

Sulfure de mercure. — L'ammoniaque est dosée comme dans un sel ammoniacal. Transformée en AmCl, on déduit la quantité trouvée des matières volatiles obtenues dans le dosage du résidu fixe. La différence donne HgS d'une manière approximative (3).

E. Votocek et L. Kasparek dosent le sulfure de mercure en attaquant 0gr,25 par 50 centimètres cubes d'un mélange de 1 volume d'acide nitrique pur (D = 1,4) et 2 volumes d'acide sulfurique pur (D = 1,84). On chauffe dans un ballon jusqu'au moment où on a obtenu une masse blanche ; on prolonge encore pendant dix minutes, puis on coule dans l'eau. La solution limpide est additionnée d'une faible quantité de nitroprussiate de sodium, puis titrée à froid, avec une solution décinormale de chlorure de sodium (NaCl pur fondu, 5gr,846 par litre) jusqu'à apparition d'un trouble blanc. Du sulfure de mercure pur a donné ainsi les richesses suivantes : 99,81 ; 100,19 ; 100,08 ; 100,06 (4).

(1) Lunge, Analyse chimique industrielle, t. I, p. 604.
(2) Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 478.
(3) Halphen, La pratique des essais commerciaux Matières minérales, p. 32)
(4) Sur le dosage de l'ion mercurique (*Bull. Soc. chim.*, I, 1923, p. 110).

***

Quand le vermillon est falsifié, il peut contenir quantité de charges inertes : sulfate de baryte, ocre rouge, etc., et même du minium de plomb, que l'on caractérise par les méthodes courantes. Souvent, on peut y rencontrer des laques rouges pour lesquelles on applique les procédés analytiques indiqués à propos des laques.

VERMILLON D'ANTIMOINE

Lanpadius, en 1833, proposa l'emploi en peinture du sulfure rouge d'antimoine et, par la suite, beaucoup de chimistes se sont occupés de sa préparation. Les idées sur la constitution de ce corps ont beaucoup varié, comme nous le verrons à propos de ses propriétés.

Fabrication. — Le procédé de Bœttger consiste à utiliser la réaction bien connue de l'hyposulfite de soude sur le trichlorure d'antimoine. Il emploie une solution concentrée de trichlorure d'antimoine et une solution d'hyposulfite de soude à 30° B. En chauffant, il se forme un précipité jaune orangé qui passe ensuite au rouge.

Dans ces conditions, il doit se former un oxysulfure, d'après la réaction :

$$2\,SbCl^3 + 3\,S^2O^3Na^2 = Sb^2S^2O + 6\,NaCl + 4\,SO^2.$$

Le précipité rouge est d'abord lavé à l'eau chlorhydrique, puis à l'eau pure.

E. Kopp a longuement décrit une méthode de fabrication en partant du sulfure naturel d'antimoine (1), par grillage dans un courant de vapeur d'eau. L'oxyde obtenu est dissous dans l'acide chlorhydrique. L'acide sulfureux qui se dégage est envoyé dans une solution de polysulfure de calcium provenant de l'ébullition d'un lait de chaux avec du soufre en poudre. On obtient ainsi une solution d'hyposulfite de calcium qui sert à précipiter la solution de chlorure d'antimoine. On opère à 55° et on termine comme

(1) *Bull. Soc. ind. de Mulhouse*, t. XXIX, n° 148, p. 379.

précédemment. Les eaux mères, additionnées de sulfure de calcium, rentrent dans la fabrication de l'hyposulfite de calcium.

Avant Kopp, Mathieu-Plessis avait également étudié la question (1). Après avoir décrit l'aspect différent du sulfure d'antimoine, selon les conditions dans lesquelles il est préparé, il préconise une préparation industrielle en partant de solutions de trichlorure d'antimoine et d'hyposulfite de sodium, cette dernière marquant 25° B. Dans un vase en grès, on mélange :

	Litres.
Trichlorure d'antimoine.....	4
Solution d'hyposulfite de sodium.....	10

Le précipité formé par le mélange se redissout rapidement. En chauffant doucement vers 30°, il commence à se reformer ; on termine en maintenant à 55° et continue les opérations comme dans le procédé Bœttger.

Mathieu-Plessis a dosé le soufre dans le produit ainsi obtenu et déterminé l'antimoine par différence :

Eau.....	1,1
Soufre.....	26,7
Antimoine.....	72,2

C'est pourquoi il le considère comme un hydrate de trisulfure. Nicolle prétend obtenir un vermillon d'antimoine plus siccatif en traitant une solution de sulfoantimoniate de baryum par un courant d'acide sulfureux. Il ajoute ensuite un léger excès de sulfate de soude, puis une quantité calculée de chlorure d'antimoine, pour précipiter l'hyposulfite formé. Le mélange contient donc du sulfure d'antimoine, du vermillon d'antimoine et du sulfate de baryte (2).

Un mode opératoire, en partant de l'hyposulfite de sodium et du trichlorure d'antimoine, a été breveté par la *Farbenfabriken F. Bayer.*

La solution d'hyposulfite de soude contient (3) :

(1) *Ibid.*, t. XXVI, n° 130, p. 297.

(2) Procédé pour l'obtention d'un nouveau pigment (*Rev. des prod. chim.*, 1er décembre 1908).

(3) B. F., 1914.

	Parties.
$Na^2S^2O^3S\,5H^2O$	80
Eau	260

On ajoute d'abord, en remuant bien, 150 parties d'une solution de trichlorure d'antimoine D = 1,360, puis 81,5 parties d'une solution de soude D = 1,236.

Après avoir porté à 50-60°, on agite continuellement pendant trois heures. Le rendement est de 90-95 p. 100 en vermillon d'antimoine rouge brillant.

En opérant de la même façon, on peut encore employer :

	1	2
$S^2O^3Na^2\,5\,H^2O$	80	80
Eau	300	300
Carbonate de chaux	22	»
Solution de trichlorure d'antimoine	150	150
Magnésie	»	8,7

Tout différent est le procédé de la société *Le Stibium*, qui combine directement le soufre au sulfure naturel et obtient ainsi des soufres dorés et des vermillons d'antimoine (1). La fabrication se fait en vase clos. Sur le sulfure naturel chauffé on envoie un courant d'acide sulfureux, d'hydrogène sulfuré ou du mélange des deux gaz :

$$Sb^2S^3 + SO^2 = Sb^2S^4 + 2\,O\,;$$
$$Sb^2S^3 + H^2S = Sb^2S^4 + 2\,H\,;$$
$$Sb^2S^3 + 2\,SO^2 = Sb^2S^5 + 4\,O\,;$$
$$Sb^2S^3 + 2\,H^2S = Sb^2S^5 + 4\,H.$$

La réaction à l'acide sulfureux peut encore être produite en faisant un mélange de sulfure et de soufre et en injectant de l'air.

Les produits sont recueillis dans une chambre de dépôt. Nous indiquons ici que l'on a proposé l'emploi de soufre doré d'arsenic dans la préparation des peintures sous-marines. On l'obtient également en vase clos, en faisant barboter de l'air dans les sulfures naturels d'arsenic (2).

Avec l'orpiment et le réalgar, les réactions sont les suivantes:

(1) B. F. 510 195, 1919.
(2) Chaillaux, B. F. 505 865, 1919.

$$2\ As^2S^3 + 2\ O = As^2S^5 + 2\ As + SO^2;$$
$$3\ As^2S^2 + 2\ O = As^2S^5 + 4\ As + SO^2.$$

En partant de l'hyposulfite de soude, on a préparé du vermillon d'antimoine à basse température, en mélangeant :

Hyposulfite de soude	100
Glace	50
Trichlorure d'antimoine (D=1,58)	60

On laisse agir, puis on coule dans une solution bouillante de sulfate de sodium, on agite et abandonne au repos (1).

Propriétés. — D'après presque tous les auteurs, le vermillon d'antimoine est un trisulfure d'antimoine, Sb^2S^3. Cependant, d'autres l'ont considéré comme un mélange de trisulfure et de pentasulfure Sb^2S^5 et lui ont donné le nom de *soufre doré d'antimoine*. Wagner appelle vermillon d'antimoine l'oxysulfure, de composition identique à celle de l'oxychlorure que l'on rencontre dans la nature : $Sb^2O^3\ 2\ Sb^2S^3$ ou Sb^2S^2O. Nous avons vu que c'est, en effet, le corps qui se forme dans les réactions avec les hyposulfites. Le procédé à l'acide sulfureux ou à l'hydrogène sulfuré donne soit Sb^2S^5, soit Sb^2S^4, ce dernier correspondant à un mélange de tri et de pentasulfure.

Les nuances commerciales varient du jaune rougeâtre au rouge violacé.

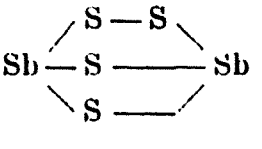
Plus récemment, on a envisagé le soufre doré d'antimoine comme un mélange de sulfure Sb^2S^4, avec des quantités de Sb^2S^3 variant de 0 à 50 p. 100 et des quantités variables de soufre.

Le sulfoantimoniate de soude, ou sel de Schlippe, donne du soufre doré quand on le traite par l'acide chlorhydrique :

$$2\ SbS^4Na^3 + 6\ HCl = Sb^2S^4 + S + 6\ NaCl + 3\ H^2S.$$

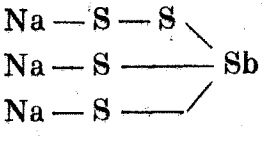
Ce même sel, précipité par le chlorure de zinc, donne un sulfoantimoniate de zinc qui est jaune.

La coloration du soufre doré est attribué à la constitution cyclique de Sb^2S^4 :



(1) F. Morris, E. P. 128 482, 1918.

tandis que le sel de Schlippe, incolore, aurait une constitution non cyclique (1) :



D'autres auteurs considèrent également le soufre doré comme le sulfure Sb^2S^4, sel antimonieux de l'acide sulfantimonique. D'après cette conception, en comptant Sb en Sb^2S^4, le produit dit jaune anglais aurait la composition :

$$Sb^2S^4 + S \text{ libre} + SO^4Ca\,2\,HO = 100 \qquad (2).$$

Comme pigment, le vermillon d'antimoine n'est plus employé maintenant, parce que, à l'eau ou à l'huile, il manque de vigueur et de vivacité de ton. De plus, il résiste très mal à l'action de la lumière.

On en emploie de grandes quantités dans l'industrie du caoutchouc, où il est utilisé à la fois comme colorant et comme vulcanisateur. Les soufres dorés sont livrés avec ou sans soufre libre. Une qualité ordinaire, dite *jaune anglais*, contient, en plus, une très forte charge de sulfate de chaux.

Analyse. — L'industrie du caoutchouc demande les déterminations suivantes, pour lesquelles L. Weber et Swet ont proposé d'opérer comme suit (3) :

Acidité. — Dans une capsule en porcelaine, on fait bouillir, pendant vingt minutes, 20 centimètres cubes d'eau contenant 5 grammes de vermillon d'antimoine. L'acidité est déterminée sur la liqueur filtrée. On l'exprime en SO^4H^2 ; elle ne doit pas atteindre 0,07 p. 100.

Parfois, l'épuisement est fait avec de l'eau alcoolique.

Soufre libre. — On opère sur 1 gramme de vermillon d'antimoine, pesé dans un creuset de Gooch, séché à 100° et calciné au préalable. Les épuisements successifs se font à froid avec du sulfure de carbone. A chaque épuisement, le creuset est rempli à

(1) F. Kirchof, Contribution à l'étude du soufre doré (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 846, d'après *Zeit anorg. Chem.*, 1920).

(2) A. Short et F. Sharpe, La composition du soufre doré d'antimoine (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 138, d'après *Journ. Soc. chem. ind.*, 1922).

(3) Analyse du soufre d'antimoine (*Caoutchouc et gutta*, mars 1918).

moitié, on recueille 100 centimètres cubes et on termine par une aspiration à la trompe, pendant trente minutes. Le creuset est placé dans un exsiccateur et pesé de temps à autre, jusqu'à poids constant. La différence de poids avec la première pesée donne le soufre libre. On recouvre le creuset d'un verre de montre pendant l'épuisement et d'une feuille de papier à filtrer pendant l'aspiration.

Sulfate de chaux. — On chauffe, jusqu'à volatilisation de l'antimoine, 1 gramme de vermillon et 2 grammes de chlorure d'ammonium. On verse ensuite quelques gouttes d'acide sulfurique et on calcine. Le poids trouvé donne SO^4Ca.

La proportion trouvée varie de 30 à 80 p. 100.

Les analyses de Caspari lui ont donné, pour le soufre doré d'antimoine, de nuance orangée :

	Produit anglais.	Produit français.	Produit allemand.
S libre	17,9	7,3	15,2
Sb	22,2	62,3	54,7
S de sulfure	10,3	27,5	25,0
SO^4Ca	50,4	3,2	5,3

soit :

S libre	17,9	7,3	15,2
Sb^2S^3	23,7	73,7	60.5
Sb^2S^5	8,8	16,1	19,2
SO^4Ca	50,4	3,2	5,3

Sur d'autres échantillons, A. Shirk et R. Wilson ont trouvé :

	1	2	3
S libre	1,20	6,5	8,0
S de sulfure	38,00	34,5	33,8
Matière non volatile	1,60	2,5	5,8
Sb	58,72	55,12	54,28

Ils déterminent les proportions de Sb^2S^3 et de Sb^2S^5 par le calcul.

Prenons l'exemple 1 et $x = Sb^2S^5$ pour 100 et $y = Sb^2S^3$ pour 100.

On a :

$$x + y + 1,2 + 1,6 = 99,52$$

et :

Sb^2S^5 pur = 60 p. 100 de Sb

et :

$$Sb^2S^3 \text{ pur} = 71{,}4 \text{ p. } 100 \text{ de Sb.}$$

soit

$$0{,}6\,x + 0{,}714\,y = 58{,}72.$$

D'où la composition des trois échantillons :

	1	2	3
Sb^2S^5	90,67	77,77	75,63
Sb^2S^3	6,05	11,85	12,45
Matière non volatile	1,60	2,50	5,80
S libre	1,20	6,50	8,00

Pour montrer que le soufre de Sb^2S^5 ne peut pas être considéré en partie comme du soufre insoluble dans le sulfure de carbone, les auteurs ont traité par l'acide chlorhydrique concentré :

$$Sb^2S^5 + 6\,HCl = 2\,SbCl^3 + 3\,H^2S + 2\,S$$

et vérifié que le soufre libre total obtenu ainsi correspondait bien au soufre produit par le pentasulfure et au soufre libre reconnu (1).

Rouge d'Andrinople.

Le rouge d'Andrinople est moins employé maintenant, mais on en a jadis fabriqué d'importantes quantités en Angleterre. On l'utilisait surtout dans la fabrication des papiers peints. C'est un chromate basique de plomb.

Habich a donné, il y a fort longtemps, une méthode de fabrication d'un rouge de chrome, en traitant par la potasse ou la soude caustique à 20°B. un jaune de chrome. La proportion nécessaire d'alcali était déterminée par quelques essais préalables.

Sur un rouge d'Andrinople venant d'Angleterre, nous avons dosé l'acide chromique et le plomb ; le chiffre trouvé pour l'acide chromique, 14,06 p. 100, correspond à 59,20 p. 100 de chromate de plomb. D'après la teneur trouvée en plomb total, le produit analysé correspond bien à un chromate basique $CrO^4Pb\,PbO$ (2) :

CrO^4Pb	59,20
PbO	40,65

(1) L'existence du pentasulfure d'antimoine dans le soufre doré du commerce (*Caoutchouc et gutta*, octobre et novembre 1922, d'après *Rubber Age*).

(2) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 198.

Il est rehaussé par une très petite quantité de laque rouge d'éosine. Si, à une solution de chromate de potassium renfermant un excès d'alcali, on ajoute une solution de nitrate de plomb, on obtient un chromate basique de plomb qui est d'un beau rouge-cinabre.

Mais bien d'autres procédés ont été indiqués (1).

Wohler et Liebig fondaient au rouge du nitrate de potassium et y projetaient du chromate de plomb, continuant à chauffer jusqu'à décomposition incomplète du nitrate de potassium. L'excès reste à la surface ; on le coule et on trouve au fond le chromate basique de plomb, qui est lavé.

Rosenfield l'a obtenu en traitant par l'eau un mélange réduit en poudre d'une molécule de chromate de potassium et deux molécules d'oxyde de plomb.

Prinvault a signalé un chromate plus basique et violet, qui se forme quand on fait bouillir une solution de chromate de potassium avec du carbonate de plomb. Ce sel violet donne du rouge de chrome quand on le met en contact avec un acide étendu.

En répétant l'expérience de Prinvault, avec de la céruse au lieu de carbonate de plomb, nous n'avons pas obtenu le sel violet.

Pour une partie de chromate de potassium, nous avons employé une, deux et trois parties de céruse.

Si l'on admet la réaction :

$$2\,[(CO^3Pb)^2PbO] + 3\,CrO^4K^2 = 3\,CrO^4Pb\,PbO + 3\,CO^3K^2 + CO^2 + O$$

les proportions à employer doivent être les suivantes :

Céruse.....	1 325
Chromate de potassium.....	500

En opérant à l'ébullition, on obtient facilement une poudre rouge, se déposant rapidement. On lave, puis on ajoute un peu d'une solution d'éosine et on laque à l'acétate de plomb.

Le rouge ainsi obtenu est tout à fait semblable au rouge d'Andrinople fabriqué en Angleterre.

L. Bock a étudié la formation du rouge de chrome, auquel il

(1) *Soc. indust. de Rouen*, 1875.

attribue également la formule $CrO^4Pb\ PbO$ (1). Quand on met en présence, à froid, de l'acide chromique et de l'hydrate de plomb en quantités correspondantes, on obtient un jaune-citron, de formule $CrO^4Pb\ Pb(OH)^2$. En décantant l'eau et en chauffant, le précipité passe à l'orangé ; au rouge sombre, il perd son eau et donne le rouge de chrome normal.

Le massicot, chauffé avec une solution de chromate de potassium, donne un mélange de chromate de plomb basique, d'hydroxyde de plomb et d'oxyde de plomb. Quand on abandonne le mélange au repos, le précipité perd son eau d'hydratation et devient plus riche en forme cristalline, passant de l'orangé au rouge.

Grœge a montré comment on pouvait arriver au rouge de chrome (2). Les solutions plombiques, précipitées par un léger excès de chromate de potassium, donnent un précipité cristallin de chromate de plomb, avec une trace de potasse.

Si le chromate de potassium est en grand excès, on obtient un sel double $2\ CrO^4Pb\ CrO^4K^2H^2O$.

Enfin, si c'est le sel de plomb qui est en excès, on obtient le chromate rouge basique $CrO^4Pb\ PbO$.

ROUGES DE FER

On connaît un certain nombre de rouges à base de fer, dont l'importance n'est que secondaire.

Rouge d'Angleterre. — Connu encore sous les désignations suivantes : *rouge de Prusse*, *rouge de Venise*, *Colcotar*, c'est un oxyde de fer qui constitue le résidu de la fabrication de l'acide sulfurique de Nordhausen. On calcine dans des cornues le sulfate ferreux : $SO^4Fe\ 6\ H^2O$ auquel on a d'abord fait perdre 5 molécules d'eau en le chauffant sur des plaques de fonte. Le sulfate ferreux à 1 molécule d'eau se convertit d'abord en sous-sulfate ferrique, avec dégagement d'eau et d'acide sulfureux :

$$2\ SO^4Fe\ H^2O = SO^3Fe^2O^3 + SO^2 + 2\ H^2O.$$

(1) Les chromates de plomb (*Rev. des prod. chim.*, 15 février 1920, d'après *Farben Zeit.*, 1920).

(2) Sur les chromates de plomb (*Bull. Soc. chim.*, II, 1920, p. 668, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, 109, p. 226, II, 1920).

A plus haute température, le sous-sulfate ferrique se décompose; il se dégage de l'anhydride sulfurique et il reste de l'oxyde de fer dans la cornue :

$$SO^3Fe^2O^3 = Fe^2O^3 + SO^3.$$

Le résidu est constitué par une masse dure qu'il faut broyer et laver. Après séchage, on procède à un nouveau broyage à sec, suivi d'un tamisage.

Th. Terrel prétend obtenir un oxyde d'un plus beau rouge, en incorporant 10 p. 100 de soufre au sulfate ferreux. Après dessiccation du mélange, il est traité comme précédemment, en chauffant encore pendant une heure et demie après le départ de l'acide sulfureux (1).

Le rouge d'Angleterre manque de vivacité, mais c'est un pigment solide, à bas prix et inoffensif. C'est pourquoi on l'utilise non seulement en peinture, mais dans la préparation de certains mastics et pour le brunissage des métaux. Il entre dans la composition des pâtes à rasoir.

Rouge Perkins. — Remarquons que les oxydes de fer résiduaires de diverses fabrications peuvent être facilement transformés en rouges de fer par simple calcination à l'air.

Le rouge Perkins est obtenu en partant de scories silico-ferrugineuses. Celles-ci sont pulvérisées et, à trois parties de scories, on ajoute une partie d'acide sulfurique. On porte ensuite au rouge et on mélange trois parties de l'oxyde ferrique ainsi obtenu à une partie de silice précipitée. On peut faire varier la nuance en modifiant la quantité d'acide (2).

Rouge de Mars. — C'est un rouge très pur, mais d'un prix assez élevé, ce qui fait que la peinture artistique seule en fait usage.

A propos des couleurs jaunes, nous indiquons la préparation du jaune et de l'orangé de Mars.

On obtient facilement le rouge de Mars en chauffant au rouge vif l'orangé de Mars. L'opération demande environ dix minutes.

Le rouge de Mars est incomparablement plus beau que les autres

(1) B. F., juin 1884.
(2) B. F. 205 904, 1890.

rouges de fer. Sa transparence est due à ce qu'il contient, à côté du fer, des composés de l'aluminium, lui donnant en même temps une grande légèreté.

Rouge vénitien.—Nous avons vu plus haut que, sous le nom de rouge de Venise, on désignait un rouge de fer. Sous celui de *rouge vénitien*, on a décrit deux rouges différents (1). Le premier est obtenu en calcinant :

	Parties.
Sulfate ferreux	3
Chaux	1

ce qui conduit à un rouge composé d'oxyde de fer et de sulfate de chaux. Pour arriver à un bon résultat, il y a quelques difficultés à régler la température et l'admission d'air.

Le second rouge se prépare beaucoup plus facilement, mais il contient du plomb. On chauffe à l'abri de l'air :

	Parties.
Sulfate ferreux	30
Peroxyde de plomb	24

Le produit final est un mélange d'oxyde de fer et de sulfate de plomb. C'est un rouge couvrant très bien par opacité et assez vif.

Le minium ne peut pas remplacer le peroxyde de plomb.

Rouge de fer précipité.—Nous avons signalé plus haut que l'on pouvait obtenir des oxydes de fer résiduaires dans diverses fabrications. On a fait breveter un mode de préparation directe en partant du sulfate ferreux (2).

Au sommet d'un grand récipient contenant une solution de sulfate ferreux, on immerge un second récipient rempli de fer métallique. Deux serpentins sont disposés au fond de ce second récipient ; le premier est un serpentin de chauffage, le second sert à amener de l'air sous pression.

L'oxydation du sel ferreux amène la précipitation d'un oxyde de fer hydraté, jaune ou brun rougeâtre, qui est recueilli. Par calcination, on le transforme en oxyde rouge.

(1) Nouveau procédé de fabrication du rouge vénitien (*The oil and col. Journ.*, 1904, n° 286, p. 809).

(2) B. F. 507 404, 1919.

Le fer métallique ramène le sel ferrique à l'état ferreux, et on peut recommencer le cycle des réactions.

L'utilisation des solutions de chlorure ferreux, résidus des décapages, permet également d'obtenir un rouge de fer. Les solutions sont d'abord neutralisées, puis on ajoute un excès de carbonate de baryte naturel, en poudre fine, on évapore à sec et calcine aux environs de 300°. Le produit lessivé donne une solution de chlorure de baryum, et de l'oxyde de fer, l'excès de whitérite se séparant rapidement. L'oxyde de fer est filtré et lavé (1).

En opérant en présence d'un peu de sel de cuivre, le rouge obtenu serait plus vif. Le produit granuleux, provenant de l'évaporation des saumures, est chauffé à 300° dans un four à moufle, en atmosphère humide et dans un courant d'air. Le courant d'air est réglé pour que l'acide condensé tienne, au maximum, 300 grammes de HCl par litre (2).

ROUGES DIVERS

Arséniate de cobalt. — On le trouve dans les mines de cobalt, mais on peut le préparer artificiellement en partant du *cobalt gris* qui est un arséniosulfure de cobalt et de fer [(CoFe)(AsS)]. On porte à fusion dans un creuset un mélange en poudre d'une partie de cobalt gris, deux parties de potasse et un peu de sable. Les scories sont éliminées et il reste un arséniure blanc de cobalt. Pulvérisé, il est traité à nouveau par la potasse. Après séparation des scories, on trouve un arséniure pur qui est pulvérisé et grillé à l'air. La pulvérisation avive la nuance (3).

L'arséniate a pour formule $As^2O^5(CoO)^3$.

« Cette couleur, peu connue en France, est très employée en Angleterre. Elle donne des teintes d'un fort beau rouge, très solides et peu coûteuses. Elle est toxique (4). »

Rubis d'arsenic. —Le *réalgar*, As^2S^2, se trouve en abondance dans la nature. On l'obtient d'un ton plus rouge en le préparant par fusion du mélange suivant :

(1) D. Tyrer, E. P. 174 306, 1921.
(2) E. P. 183 323, 1922.
(3) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 117.
(4) Halphen, Couleurs et vernis, p. 163.

	Parties.
Acide arsénieux	8
Fleur de soufre	4

La masse sortie des creusets est pulvérisée. Ce pigment n'est pas employé, car il altère les couleurs au plomb et au mercure, manque de solidité et est très vénéneux (1).

Chromate d'argent.—On a prétendu que le chromate d'argent avait été employé dans la peinture en miniature, sous le nom de *rouge pourpre* (2).

On l'obtient en versant une solution de nitrate d'argent, à froid, dans une solution de chromate neutre de potassium :

$$2\,NO^3Ag + CrO^4K^2 = 2\,NO^3K + CrO^4Ag^2.$$

On emploie poids égaux des deux sels, en solution dans l'eau distillée. Le précipité est lavé et séché à l'ombre.

On a également indiqué un mode de préparation en partant du bichromate de potassium :

$$2\,NO^3Ag + Cr^2O^7K^2 = 2\,NO^3K + Cr^2O^7Ag^2.$$

Le bichromate d'argent ainsi obtenu est rouge brun, comme le chromate. Tous deux sont vénéneux et peu solides à la lumière.

Chromate de mercure.—Quand on traite une solution d'un sel mercurique par un chromate alcalin, on obtient du chromate mercurique qui est jaune. Si on porte à l'ébullition, le précipité devient rouge. On admet qu'il se forme un sel basique.

Millon a préparé ainsi un chromate rouge et un composé plus violacé en faisant bouillir de l'oxyde rouge de mercure dans une solution concentrée de bichromate de potassium. Le précipité est lavé à chaud et séché dans l'obscurité. Couleurs d'un prix élevé et sans solidité à la lumière.

Pourpre de Cassius.— Ce corps tout particulier s'obtient quand on traite le trichlorure d'or par le chlorure stanneux :

$$2\,AuCl^3 + 3\,SnCl^2 = 3\,SnCl^4 + 2\,Au.$$

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 88.
(2) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 101.

Dans les solutions concentrées et très acides, le précipité d'or est brun ou brun noirâtre.

Mais si l'on opère en solutions très étendues et peu acides, la couleur du précipité varie du rose au pourpre.

D'après Antony et Lucchesi, quand on traite une solution de chlorure d'or par une quantité insuffisante de protochlorure de mercure ou de protochlorure de cuivre, on obtient de l'or métallique brunâtre. Si on emploie un excès des protochlorures, le précipité est rouge. Les auteurs croient pouvoir en conclure que la coloration du pourpre de Cassius est due à de l'or métallique précipité par l'acide stannique (1).

Zsigmondy considère le pourpre de Cassius comme un mélange d'or colloïdal et d'hydrate stanneux (2).

Comme on opère en solution étendue, il y a hydrolyse du chlorure stannique :

$$SnCl^4 + 4\,H^2O \rightleftharpoons Sn\,(OH)^4 + 4\,HCl.$$

L'hydrate stannique précipite à l'état colloïdal, en entraînant de l'or également à l'état colloïdal.

L. Figuier a préparé le pourpre de Cassius en faisant dissoudre 2 grammes d'or dans 10 grammes d'eau régale. Après évaporation complète au bain-marie, la masse est reprise par 75 grammes d'eau, et la solution filtrée est additionnée de grenailles d'étain. Il suffit ensuite de laisser reposer pendant quelques jours.

On sépare alors de l'étain en excès et, après un lavage complet, on sèche à température aussi basse que possible.

Debray considérait le pourpre de Cassius comme une laque d'étain colorée par de l'or en poudre très fine.

Se basant sans doute sur cette idée, on en a déduit un procédé de fabrication par voie sèche. Quand on distille au four électrique un alliage d'or et de cuivre ou un alliage d'or et d'étain, le cuivre ou l'étain distille plus vite que l'or et on remarque dans le four une auréole ou poudre de couleur pourpre, chaux anhydre colorée par la vapeur d'or. En volatilisant l'or en présence de magnésie

(1) *Gazetta chim. ital.*, 1898.
(2) *Ann. de ch. et ph.*, 1908, p. 361.

d'alumine, de silice, de zircone, on obtient des pourpres variés (1).

Le pourpre de Cassius obtenu par voie humide est d'une belle nuance pourpre. On l'utilise dans la peinture sur porcelaine, sur verre et dans la miniature.

Rouge de cadmium. — Nous verrons que, dans la série des jaunes de cadmium, on prépare des nuances d'un orangé tirant sur le rouge.

Il y a déjà de nombreuses années que l'on a proposé, pour la première fois, de préparer des rouges de cadmium en faisant un sulfure et un séléniure de cadmium.

Le premier mode opératoire indiqué est le suivant (2). Former une poudre fine avec le mélange ci-dessous :

	Parties.
Sulfure de cadmium	100
Soufre	10
Sélénium	5 à 7

La poudre est chauffée d'abord à 250°, puis, après disparition des fumées, à 600°.

On obtient des nuances variant avec les proportions de sélénium et la durée du chauffage.

Une autre méthode consiste à précipiter des solutions de sels de cadmium par une solution contenant des sulfures et des séléniures alcalins et alcalino-terreux. Le précipité obtenu est calciné au rouge (3).

On peut obtenir ainsi, selon les proportions respectives de sulfure de cadmium et de séléniure de cadmium, des nuances allant du rouge orangé au rouge bleuâtre :

	Sulfure.	Séléniure.
Rouge orangé	100	50
Rouge	100	60-95
Rouge bleuâtre	100	95-120

Depuis que des firmes américaines ont offert gratuitement du sélénium et du tellure pour essais d'application, on a beaucoup

(1) Préparation du pourpre de Cassius au four électrique (*Bull. Soc. encour.*, 1906, p. 669).

(2) Morin et Janet, B. F. 412 265, 1911.

(3) F. Bayer, D. R. P. 337 992, 1919.

étudié la préparation des rouges de cadmium, qui sont offerts maintenant dans le commerce.

La nuance rouge est franche et le pouvoir couvrant par opacité est très bon. Ces rouges paraissent également solides à la lumière. Leur prix actuel en limite encore l'emploi.

Pourpre de Londres. — C'est un pigment qui a été préparé en Angleterre et qui a été analysé par Haywood (1). Il y a trouvé de l'arsenic à l'état d'acide arsénieux et à l'état d'acide arsénique. Pour doser As^2O^3, il attaque 2 grammes de pigment par 100 centimètres cubes d'acide chlorhydrique étendu. Après filtration et lavage pour amener à 300 centimètres cubes, prise de 100 centimètres cubes et neutralisation par un excès de bicarbonate de sodium, le volume est amené à 500 centimètres cubes. As^2O^3 est dosé à l'aide d'une solution décinormale d'iode, en présence de quelques gouttes d'éther.

Dans 50 centimètres cubes de la liqueur chlorhydrique primitive, on ajoute 3 grammes d'iodure de potassium et de l'acide chlorhydrique. En chauffant pendant un quart d'heure au bain-marie, on réduit As^2O^5. On enlève l'excès d'iode par addition, goutte à goutte, d'une solution de thiosulfate. Il ne reste plus qu'à pratiquer le même dosage que ci-dessus pour obtenir l'arsenic total.

Les résultats extrêmes, pour plusieurs échantillons, sont indiqués ci-dessous :

Eau	1,87 à 4,07
Insoluble	2,50 à 3,50
Acide arsénieux	6,40 à 17,30
— arsénique	35,50 à 26,50
Chaux	23,50 à 25

Le pourpre de Londres est donc un mélange d'arsénite et d'arséniate de calcium. Haywood a ajouté qu'il était « additionné de teintures organiques ». Il est coloré par une laque au ponceau.

CARMIN

C'est en 1656 que Homberg fit connaître une recette pour la

(1) *Monit. scient.*, octobre 1901, p. 651.

préparation du carmin qui paraît avoir été préparé pour la première fois à Pise.

« Au commencement du XVIIe siècle, un moine franciscain, de Pise, préparait un extrait de cochenille avec de l'eau et du carbonate de potasse pour en faire un médicament. Ayant ajouté un acide à la solution, il vit se former un précipité d'un rouge vif ; c'était le *carmin*, dont la découverte est due, comme on voit, à un simple hasard (1). »

Nous verrons qu'on a donné beaucoup de recettes pour la préparation du carmin ; mais cette fabrication est encore assez difficile à mener à bien, car elle exige la connaissance d'un certain nombre de tours de main.

Fabrication.

La matière première est la *cochenille*, insecte parfaitement connu maintenant, mais qui fut considéré pendant longtemps comme une graine. Dans l'*Histoire naturelle des drogues* de Pomet (1735), on peut lire : « On ne saurait découvrir ni pieds, ni ailes, ni têtes, ni aucune partie d'animal dans la cochenille... Les Espagnols passent les graines par le feu ou par la chaux pour les empêcher de germer.

« Si quelqu'un se trouvait dans des endroits où croissent les plants de cochenille, qui ne soit pas Espagnol, il serait aussitôt pendu. »

La cochenille a été connue en Asie plusieurs siècles avant l'ère chrétienne et paraît avoir été utilisée dès cette époque pour la teinture des laines. Les Espagnols ont trouvé la cochenille au Mexique, dès le début du XVIe siècle. Les Mexicains l'avaient toujours utilisée et, en 1561, les Espagnols en ramenèrent 70 000 kilogrammes en Europe. Les premiers échantillons avaient été rapportés en 1525, époque à laquelle la cochenille fut connue des Européens.

En 1887, la France recevait 399 705 kilogrammes de cochenille ou de teinture en provenant. Par la suite, les quantités ont diminué :

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 132.

	Kilogrammes.
1889	323 000
1905	289 063
1906	326 100

Pendant ces mêmes époques, les prix ont varié de 3 fr. 75 à 18 francs le kilogramme (1).

Bien que l'on trouve la cochenille en Espagne, en Afrique et à Java, c'est toujours du Mexique que nous arrivent les plus grandes quantités.

La cochenille, *Coccus cacti*, est un insecte qui vit sur les *nopals* qui sont des espèces de cactus.

Les nopaleries sont maintenant peu importantes et se trouvent à proximité de la ville d'Oaxaca. Au moment de la grande prospérité, cette seule région envoyait en Europe 850 000 kilogrammes de cochenille. La culture des nopals était faite avec soin, pour obtenir le maximum de matière colorante.

Les nopals se plantent par boutures, et on ne commence à ensemencer avec des cochenilles qu'au bout de deux à trois ans. Les cochenilles sont recueillies dans des clins en feuilles de palmier qu'on pique sur les nopals. Les cochenilles restent immobiles pendant le développement, et la croissance demande de trois à quatre mois. On récolte dès que les cochenilles commencent à pondre. Elles sont ensuite traitées par l'eau bouillante et desséchées à l'étuve (2).

On a estimé qu'un hectare de nopals pouvait donner 300 kilogrammes de cochenilles. Pour avoir 1 kilogramme de matière sèche, il faut 140 000 cochenilles (3).

Dans le commerce, la *cochenille grise* est la variété la plus appréciée.

La quantité de matière colorante contenue dans la cochenille a été donnée par divers auteurs. Mène avait indiqué de 26 à 49 p. 100 et John 50 p. 100.

Libermann a fourni des chiffres beaucoup plus bas en opérant sur 10 grammes de cochenille et 1 litre d'eau bouillante. La solu-

(1) Les cochenilles (*Rev. scient.*, I, 1909, p. 55).
(2) L. Diguet, Histoire de la cochenille au Mexique (*Rev. scient.*, I, 1911).
(3) Lemoine et du Manoir, Manuel pratique de la fabrication des couleurs.

tion est encore colorée après le septième épuisement. Dans les solutions réunies, Libermann précipite une laque plombique dans laquelle il dose le plomb. La matière colorante est obtenue par différence. Les plus belles qualités ne lui ont donné que 14 p. 100, et, comme il considère les résultats obtenus ainsi comme trop élevés, il en conclut que la cochenille contient, en moyenne, entre 9 et 10 p. 100 de matière colorante (1).

Le procédé de fabrication du carmin, d'après l'ancienne Encyclopédie, a été décrit par Tingry :

« Le mélange de 36 grains (1gr,9107) de graine de chouan ; de 18 grains (975mgr,3) d'écorce d'autour ; d'autant de sulfate d'alumine (alun), jeté dans une décontion de 6 gros (22gr,92) de cochenille en poudre sur cinq livres (2kg,44573) d'eau, donne, dans l'intervalle de cinq à dix jours, une fécule qui étant séchée pèse 40 à 48 grains (2gr,123 à 2gr,4246). C'est le carmin. La décoction restante est encore très colorée. Elle sert au travail des laques carminées (2). »

Examinons rapidement les principales recettes proposés par la suite.

Faire bouillir pendant quelques minutes :

Cochenille.....	1 kilogramme.
Carbonate de potasse.....	0kg,030
Eau.....	1 litre.

Additionner de 0kg,060 d'alun et abandonner au repos. La liqueur décantée est remise à bouillir avec une solution tamisée de colle de poisson. On laisse reposer à nouveau, on filtre le carmin, et le liquide filtré, qui est encore très rouge, est employé pour la fabrication de la laque carminée.

On peut également obtenir le carmin en traitant la décoction de cochenille par la crème de tartre ; on précipite par ébullition avec de l'alun.

M. Genette a donné le mode opératoire suivant (3). Faire bouillir pendant deux heures:

(1) Sur la cochenille et le carmin de cochenille (*Monit. scient.*, 1885, p. 1264, d'après *Berichte der deutsc. chem. gesels.*, juin 1885.

(2) Traité théorique et pratique des vernis, t. II, p. 64.

(3) Diction. de chimie de Wurtz.

Cochenille	2 livres.
Eau	150 —

Ajouter 90 grammes de salpêtre, faire bouillir trois minutes, puis ajouter 120 grammes de sel d'oseille et continuer l'ébullition pendant dix minutes. Le liquide décanté est abandonné dans des vases plats. On en retire une masse rouge au bout de quelques semaines. Elle est lavée et séchée à l'ombre.

Sous le nom de *procédé chinois,* on a décrit une méthode consistant à faire bouillir (1) :

Cochenille	625 grammes.
Alun	4 —
Eau	15 à 20 litres.

La liqueur filtrée est précipitée avec une solution contenant :

	Grammes.
Chlorure de sodium	300
Étain en grenaille	120
Acide nitrique	500

ajoutée très lentement.

Wood obtient un carmin d'une belle vivacité de ton en ajoutant du citrate de sodium. Il fait bouillir :

Cochenille	2kg,760
Acide citrique	0kg,900
Carbonate de sodium	1 kilogramme.
Eau	120 litres

et précipite à l'ébullition par 1kg,050 d'alun.

Pour obtenir un épuisement plus parfait de la matière colorante, Grelley prépare une décoction avec de l'eau contenant une faible quantité d'acide chlorhydrique. Après cinq heures de contact, il ajoute un excès d'ammoniaque et ne décante la solution qu'après douze heures d'action. L'excès d'ammoniaque est alors saturé par de l'acide chlorhydrique étendu de quatre à cinq fois son poids d'eau. Une nouvelle filtration donne un liquide qui est préci-

(1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 158.

pité par une solution contenant poids égaux de chlorure stanneux et de chlorure stannique.

Cette courte énumération montre que le principe de la fabrication reste toujours le même.

On prépare une décoction de cochenille dans une très grande quantité d'eau, en présence d'un peu de carbonate de sodium. On opère dans une chaudière en cuivre et on chauffe à la vapeur. On ajoute ensuite de l'alun pur ; il ne faut pas qu'il contienne du fer. Après un repos d'une journée, on ajoute une très faible quantité de colle de poisson, de l'eau chaude et très peu d'un acide organique.

Le carmin doit être séché à une température inférieure à 70° ; vers la fin de la dessiccation, on laisse tomber la température à 40°. On obtient généralement un peu moins de carmin que la quantité de cochenilles qui a été traitée.

Laques carminées. — On sait que l'épuisement de la cochenille est difficile. On utilisait la décoction surnageant le carmin, dans les anciens procédés, pour préparer les véritables laques carminées, en entraînant la matière colorante sur alumine. Pour cela, la décoction était additionnée d'alun et précipitée par le carbonate de sodium. Pour les quantités indiquées plus haut dans le procédé de l'ancienne Encyclopédie, les quantités fixées étaient : alun, deux à trois onces (91^{gr},71). Pour aviver la nuance et la faire passer au rouge violet, on ajoutait à la décoction une dissolution d'étain dans l'eau régale.

Cracé Calvert a proposé de fabriquer directement les laques carminées en partant de la cochenille (1) :

a.	Cochenille.....	450 grammes.
	Alun.....	32 —
	Eau.....	10 litres.

Faire bouillir trois minutes et abandonner au repos.

		Kilogrammes.
b.	Cochenille.....	1
	Salpêtre	0,100
	Eau.....	150

(1) *Monit. scient.*, 1872, p. 26.

Faire bouillir trois heures et laisser déposer pendant plusieurs semaines.

Comme on peut s'en rendre compte, ces recettes ne sont que des variantes de celles données pour la préparation du carmin.

En réalité, les laques carminées s'obtiennent en reprenant les marcs de cochenilles et en les traitant d'une manière analogue à celle décrite pour la préparation du carmin, en faisant précéder le collage d'un traitement à l'acide acétique. Le carmin de seconde qualité ainsi obtenu est additionné d'une charge plus ou moins forte d amidon ou il est mis en suspension dans l'eau avec une solution de carbonate de sodium ; dans ce dernier cas, on ajoute une solution de sulfate d'alumine, et on précipite ainsi de l'alumine.

Les laques carminées sont donc du carmin chargé.

Propriétés.

Logiquement, nous aurions dû placer les laques carminées et le carmin dans le chapitre des laques. Nous en avons parlé dans le chapitre des rouges en raison de leur ancienneté et de la grande importance qu'ils ont eue jadis.

Les carmins commerciaux sont de qualités différentes. Le plus estimé est appelé *carmin nacarat n° 40*. Les beaux carmins sont d'un rouge pur et très vif, mais ils n'ont aucune solidité à la lumière. La beauté de la couleur et son inoffensivité expliquent l'emploi qui en est fait en confiserie et dans la fabrication des liqueurs. On emploie également les carmins dans les différents genres de peinture artistique et dans la préparation des fleurs artificielles.

Libermann a trouvé 8,10 p. 100 de cendres dans le carmin. Elles contiennent :

Al^2O^3	42,09
CaO	44,84
Na^2O	3,23
K^2O	3,56
P^2O^5	3,20
MgO	1,02
SnO^2	0,67

avec des traces de fer, de silice et de cuivre. Le cuivre et l'étain sont amenés par les chaudières dans lesquelles se préparent les décoctions.

D'après Libermann, on doit envisager le carmin comme une laque de la matière colorante de la cochenille sur alumine, chaux et matière protéique :

Matière protéique	20
Cendres	7
Matière colorante	56
Eau	17

Le rouge turc est également une laque sur chaux et alumine avec huile tournante où l'on a Al^2O^3 2 CaO, tandis que dans le carmin on a $Al^2O^3CaOMgO$.

La teneur en azote du carmin est 3,70 p. 100, dont 0,25 p. 100 à l'état d'ammoniaque et la différence à l'état de substance protéique provenant de la colle de poisson.

La matière colorante de la cochenille fut isolée pour la première fois par Pelletier et Caventou, en traitant la cochenille en poudre par l'éther, puis par l'alcool. Ils appelèrent la matière colorante *carmine* et lui donnèrent la formule $C^8H^{13}NO^5$.

Arppe et Warren de la Rue purifièrent complètement cette carmine et reconnurent alors qu'elle ne contenait plus d'azote ; ils lui assignèrent la formule $C^{14}H^{14}O^8$, *acide carminique*.

Hlasiwetz a envisagé cet acide comme un glucoside, dédoublable, par ébullition avec de l'eau acide, en un sucre jaune et en *rouge carmin*, d'un rouge foncé et brillant.

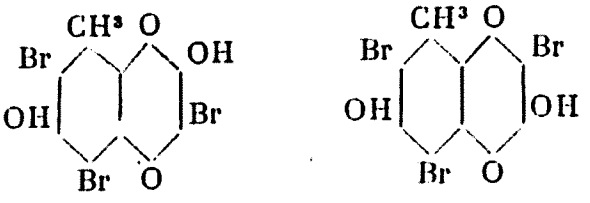
Will et Leymann ont traité une solution de rouge carmin dans l'acide acétique à 50 p. 100 par un excès de brome, et ont obtenu deux dérivés bromés : l'α et le β-bromocarmin, $C^{10}H^4Br^4O^3$. Par refroidissement, le composé α cristallise ; le β est précipité ensuite en étendant d'eau la solution (1).

W. von Miller et G. Rhode ont repris l'étude de tous ces corps. Ils ont conclu de leurs travaux que l'acide carminique n'est pas un glucoside et que le rouge carmin n'existe pas. Ils ont obtenu, par l'action du brome sur ce qu'on appelait le rouge carmin,

(1) Diction. de chim. de WURTZ, 2e suppl.

deux bromures cristallisés α et β. Quand on les décompose, on obtient, entre autres produits, un acide méthyldibromo-oxyphtalique $C^6(CH^3)(OH)(Br)^2(CO^2H)^2$.

La constitution du β-bromocarmin doit être représentée par une des deux formules suivantes :



L'analyse élémentaire a montré que le rouge carmin et l'acide carminique sont identiques, et la décomposition de cet acide ne fournit pas de glucoside.

L'acide carminique est considéré comme ayant une constitution représentée par une des formules ci-dessus, le brome étant remplacé par de l'hydrogène. Ce serait donc un dérivé d'une méthyldioxy α-naphtoquinone, matière colorante par le voisinage du groupe hydroxyle et de l'O quinonique (1).

Analyse.

Le carmin pur donne avec l'ammoniaque une solution d'un rouge très foncé; dans la potasse, la solution est d'un violet pourpre.

On détermine les cendres en brûlant 5 grammes de carmin dans un creuset en porcelaine. On doit trouver de 8 à 10 p. 100.

Très souvent on rencontre des carmins falsifiés, ce qu'on reconnaît au poids anormal des cendres et au résidu insoluble dans l'ammoniaque faible.

L'analyse chimique des cendres fixe sur la nature des charges.

On a trouvé, sur un carmin nacarat, 88,5 p. 100 de cendres, renfermant de l'oxyde de plomb, du sulfate de plomb et de l'alumine. Sur d'autres carmins, la teneur en cendres variait de 15,28 à 16,08 p. 100. Un carmin a donné 74,56 p. 100 de cendres contenant sulfate et carbonate de baryum.

Pour les carmins purs, la teneur en cendres était comprise

(1) Sur la matière colorante de la cochenille (*Bull. Soc. chim.*, 1894, p. 465).

entre 7,09 et 9,18 p. 100. Les cendres contenaient surtout de la chaux et de l'alumine (1).

Quand les carmins sont très chargés, ils contiennent également des laques que l'on peut caractériser par les méthodes ordinaires. On reconnaît facilement l'éosine en traitant le carmin par l'acide sulfurique dilué, puis en agitant avec de l'éther. Dans le résidu de l'évaporation de la solution éthérée se trouve l'éosine.

Si le carmin est additionné d'une laque à l'écarlate de Biebrich, en faisant bouillir avec de l'ammoniaque la solution n'est pas rouge foncé, mais d'un rouge orangé (2).

ROUGES LAQUÉS

Les rouges laqués sont des pigments rouges qui ont pris une importance considérable avec le développement de l'industrie des matières colorantes.

Les premiers types étaient tous à base de mine-orange ou de minium, avec une laque de matière colorante et une charge.

Les noms commerciaux sont fort nombreux. D'abord présentés sous le nom de *rouges français*, ils furent imités ensuite par les autres fabricants, et, chacun donnant un nom particulier aux produits de sa fabrication, la liste des désignations s'est allongée peu à peu d'une façon démesurée.

En raison de la lutte contre la céruse, on fut amené à la création de *rouges sans plomb* qui ne sont, en somme, que des laques très chargées.

Fabrication.

Nous examinerons successivement les rouges au plomb et les rouges sans plomb.

Rouges au plomb. — Le procédé de fabrication consiste à laquer de l'éosine en solution aqueuse par une solution d'acétate de plomb, puis à charger la laque ainsi obtenue. Pour les qualités supérieures, la charge est presque uniquement constituée par de la mine-orange. Pour les qualités courantes, c'est un mélange de

(1) Feisler, Falsification du carmin (*Monit. scient.*, mai 1895).
(2) Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II .517.

sulfate de baryte et de mine-orange. On termine la fabrication par les opérations ordinaires du lavage, passage au filtre-presse, séchage, broyage et tamisage.

Voici quelques recettes :

Rouge rubis.

	Kilogrammes.
Éosine bleuâtre	19
Acétate de plomb	30
Mine-orange	180
Sulfate de baryte	15

Rouge vermillonné

	Kilogrammes.
Éosine bleuâtre	4,500
Acétate de plomb	7,250
Mine-orange	205
Sulfate de baryte	90

Les vermillons factices s'obtiennent en partant d'une éosine jaunâtre et en y ajoutant de l'orangé II :

	Kilogrammes.
a. Éosine jaunâtre	9,500
Orangé II	2
Acétate de plomb	21
Mine-orange	222
Sulfate de baryte	72
b. Éosine jaunâtre	10,500
Orangé II	2,250
Acétate de plomb	24
Mine-orange	165

Il est encore possible de faire varier la nuance, en employant un mélange d'éosines.

	Kilogrammes.
Éosine bleuâtre	6,300
— jaunâtre	0.400
Orangé II	1,350
Acétate de plomb	15,500
Mine-orange	160
Sulfate de baryte	45

Sur le même principe, on peut préparer d'autres rouges en rem-

plaçant l'éosine par de la phloxine, de la cyanosine, etc., et obtenir ainsi des nuances différentes.

Pour les rouges plus ordinaires, on substitue le minium à la mine-orange. Pour cette application, le minium au nitrate est particulièrement recommandable.

Rouge surfin.

	Kilogrammes.
Éosine bleuâtre	2,250
Acétate de plomb	3,500
Minium de plomb	105
Sulfate de baryte	45

Rouge fin.

	Kilogrammes.
Éosine jaunâtre	5
Acétate de plomb	8
Minium de plomb	95
Sulfate de baryte	165

Les rouges au plomb très ordinaires sont au minium de plomb, et la laque d'éosine est remplacée par une laque de ponceau.

Rouge universel.

	Kilogrammes.
Ponceau	4
Chlorure de baryum	8
Minium de plomb	40
Sulfate de baryte	60

Comme avec les éosines, les nuances se modifient en faisant usage des divers ponceaux ou en employant un mélange de ponceau et d'une autre matière colorante azoïque :

Rouge charron.

	Kilogrammes.
Ponceau	4
Crocéine orange	2
Chlorure de baryum	12
Minium de plomb	30
Sulfate de baryte	70

On comprend aisément qu'il soit possible de constituer sur ces bases un nombre considérable de recettes.

Rouges sans plomb. — Ces rouges se fabriquent d'après des procédés identiques à ceux utilisés dans la préparation des rouges au plomb.

Dans les rouges de belle qualité, le sulfate de baryte est précipité en même temps que la matière colorante :

Rouge automobile extra.

	Kilogrammes
Ponceau 3 RS	40
Chlorure de baryum	80
Sulfate de soude	24

Dans certains types, la charge est plus complexe :

Rouge-coquelicot.

	Kilogrammes.
Ponceau RS	30
Chlorure de baryum	60
Sulfate de soude	3
Alun	9
Kaolin	45

L'emploi simultané de plusieurs matières colorantes permet une autre modification de nuance. Voici, par exemple, une recette pour rouge moins vif :

	Kilogrammes.
Ponceau 2 RL	4
Bordeaux B	1,500
Chlorure de baryum	8,500
Sulfate de baryte	45

Le rouge lithol permet de préparer un rouge très solide à la lumière.

	Kilogrammes.
Rouge lithol R	57
Chlorure de baruym	10
Sulfate de baryte	230

D'autres colorants sont également utilisés :

Rouge auto clair.

	Kilogrammes.
Rouge pour pigments B	100
Chlorure de baruym	22
Sulfate de baryte	200

Rouge auto foncé.

	Kilogrammes.
Bordeaux pour pigments N	95
Chlorure de baryum	33
Sulfate de baryte	190

L'emploi des matières colorantes insolubles est avantageux ; le rouge est obtenu par simple broyage à la meule.

Rouge écarlate.

	Kilogrammes.
Rouge Hélio RL	4,500
Sulfate de baryte	32

Enfin, pour obtenir des rouges légers, on emploie comme charge du carbonate de chaux :

Rouge léger.

	Kilogrammes.
Rouge lithol R	19
Chlorure de baryum	3,500
Carbonate de chaux	30
— précipité	5

Rouge extra-léger.

	Kilogrammes.
Rouge lithol R	19
Chlorure de baryum	3,500
Carbonate de chaux précipité	27

Comme pour les rouges au plomb, on peut créer facilement un très grand nombre de formules.

Propriétés.

Les rouges au plomb, quand la charge en sulfate de baryte n'est pas excessive, ont naturellement un très bon pouvoir couvrant par opacité. Ceux qui sont à base de laques d'éosine ont une remarquable fraîcheur, mais leur solidité à la lumière est mauvaise et ils sont très toxiques, comme tous les rouges au plomb d'ailleurs, toxicité encore augmentée par la présence d'une laque d'éosine au plomb.

Les rouges aux ponceaux sont moins frais, moins vifs, mais leur solidité à la lumière est meilleure.

Tous ces rouges donnent des peintures séchant facilement.

Les rouges sans plomb présentent cet avantage précieux d'être infiniment moins toxiques que les rouges au plomb. Les premiers fabriqués manquaient de fraîcheur, mais on est arrivé à corriger ce défaut et on prépare maintenant des rouges sans plomb très vifs et très solides à la lumière.

Ils ont également un bon pouvoir couvrant par opacité, ce qui explique la grande consommation qui en est faite.

Analyse.

L'analyse des rouges sans plomb demande l'examen de la matière colorante et la détermination de la nature et de la quantité des charges.

Pour les rouges au plomb, nous employons la méthode suivante (1) :

On traite 5 grammes de rouge par une solution concentrée de potasse. On obtient ainsi un résidu insoluble et une solution rouge. L'insoluble est lavé à fond, séché et pesé : il représente la mine-orange et le sulfate de baryte. On l'attaque par l'acide nitrique étendu, en présence d'un peu de sucre. L'insoluble est lavé, séché et calciné : c'est le sulfate de baryte. Dans la solution et les eaux de lavage réunies on dose le plomb.

La liqueur rouge provenant du traitement potassique est neutralisée par l'acide chlorhydrique. Il se précipite des flocons colorés. On les recueille sur un filtre taré, sèche et pèse. Dans la liqueur filtrée on ajoute de l'ammoniaque. Le précipité blanc ainsi obtenu est recueilli sur un filtre taré. Il permet de caractériser le sel employé pour laquer la matière colorante.

Nous donnons ci-dessous quelques-uns des résultats obtenus avec cette méthode :

a. Matière colorante.....	3,08
Mine-orange ou minium.....	81,75
Sulfate de baryte.....	12,32

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 57.

b.	Matière colorante.....	1,86
	Mine-orange ou minium.....	8,00
	Sulfate de baryte.....	86,50
c.	Matière colorante.....	1,16
	Mine-orange ou minium.....	67,00
	Sulfate de baryte.....	28,00
d.	Matière colorante.....	3,20
	Mine-orange ou minium.....	31,75
	Sulfate de baryte.....	52,26
e.	Matière colorante.....	3,50
	Mine-orange ou minium.....	41,10
	Sulfate de baryte.....	54,68

Ces résultats approchés sont très suffisants pour la reconstitution d'un type donné.

***

DÉTERMINATION QUALITATIVE DES PRINCIPAUX PIGMENTS ROUGES.

Le pigment mis à bouillir avec de l'acide chlorhydrique ou de l'acide nitrique est insoluble. Il en est de même avec la soude. Sublimable par chauffage..... *Vermillon.*

L'ébullition avec l'acide chlorhydrique donne une solution et un dégagement d'hydrogène sulfuré. La solution précipite en orangé par l'hydrogène sulfuré. Chauffé, le pigment noircit. Traité par les alcalis il devient jaunâtre. *Vermillon d'antimoine.*

Avec un excès d'acide chlorhydrique, le pigment donne, à l'ébullition, une solution incolore, avec dégagement de chlore ; il se dépose des cristaux blancs par refroidissement. L'attaque à l'acide nitrique donne un résidu brun noir qui se dissout si on ajoute du sucre. La soude n'altère pas le pigment..... *Minium de plomb.*

Le pigment est incomplètement soluble dans l'acide chlorhydrique bouillant en donnant une solution jaune précipitant en bleu par le ferrocyanure de potassium. Chauffé au rouge, le pigment brunit fortement..... *Rouges de fer.*

L'acide chlorhydrique bouillant donne une solution verte, avec un dépôt blanc. La soude donne, à l'ébullition, une solution jaune plus ou moins complète. Le sulfure d'ammonium noircit le pigment..... *Rouge de chrome.*

La soude donne une liqueur rouge ; l'insoluble est blanc et constitué par une charge minérale..... *Rouge laqué sans plomb,*

La soude donne également une liqueur rouge ; l'insoluble est coloré. Traité par l'acide nitrique, il laisse un insoluble brun qui passe au blanc par addition de sucre. Le nouvel insoluble est une charge minérale. La liqueur donne les caractères de sels de plomb. *Rouge laqué au plomb.*

CHAPITRE IV

COULEURS BLEUES

A part l'outremer, pigment tout à fait spécial, les principaux bleus sont des composés du fer, du cuivre et du cobalt. Ils occupent une place importante dans l'industrie et, pendant fort longtemps, l'outremer a été fabriqué dans des usines où on ne préparait que cette couleur.

OUTREMER

On connaît une variété compacte d'haüyne, le *lapis-lazuli*, qui, convenablement traité, donnait aux anciens l'*outremer naturel*.

Le *lapis-lazuli* est une roche dure, d'un très beau bleu. On en trouve surtout en Sibérie, en Perse et en Chine. On pensait, jadis, que la coloration bleue était due à la présence du cuivre. Margraff, en 1758, n'ayant pas trouvé de cuivre dans cette roche, attribua la coloration au fer, qui ne s'y trouve qu'en petite quantité.

L'haüyne, appartenant au groupe des feldspathoïdes, est un silicate d'alumine et de soude avec du sulfate de chaux (1).

L'outremer naturel était fort cher, et par conséquent d'un emploi restreint.

« Le *lapis-lazuli*, ou *pierre d'azur*, est une pierre opaque, pesante, bleue, ou de la couleur de la fleur du bleuet, mêlée avec de la gangue ou de la roche, parsemée de quelques paillettes d'or et de cuivre ou de pyrites blanches, de différentes grosseurs et figures ; elle se trouve dans les carrières, aux grandes Indes et en Perse ; elle est employée principalement pour faire l'outremer. Je ne donne point ici la manière de le faire ; on la trouvera assez bien décrite

(1) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 218.

dans la Chimie de Spielmann, nous y renvoyons. Comme l'outremer est fort coûteux, on s'en sert pour les tableaux ; mais les peintres d'impression ne l'employent point (1). »

Les Romains employaient le lapis pour leurs mosaïques. Pour utiliser en peinture l'outremer, dont la valeur était supérieure à celle de l'or, les méthodes étaient gardées secrètes. Par la suite, quelques-unes furent publiées.

« Kunckel sépare du lapis les morceaux d'outremer les plus apparents ; il les réduit à la grosseur d'un pois ; il les fait rougir dans un creuset et les jette rouges dans le plus fort vinaigre distillé. Il les broye avec le vinaigre et les réduit en poudre impalpable. Il prend ensuite autant de cire et de colophone qu'il y a de lapis, c'est-à-dire demie once, ou une once (30, 57 grammes) de chacune des trois substances. Il fait fondre dans un vase propre la cire et la colophone et ajoute la poudre à la matière fondue, en remuant exactement pour compléter ce mélange ; il verse la masse dans de l'eau froide, où il l'abandonne pendant huit jours. Il prend alors deux vases de verre remplis d'eau assez chaude pour que la main puisse à peine l'endurer, et lorsqu'il juge que le plus pur de l'outremer en est ôté, il passe la masse résineuse dans l'autre vase, où il achève de la pétrir pour en séparer le reste. Cette dernière portion lui a paru de beaucoup inférieure, en ce qu'elle est plus pâle que la première. Il laisse ensuite reposer pendant quatre jours pour faciliter le précipité de l'outremer, qu'il retire par décantation et qu'il lave, sans doute, dans une nouvelle eau pure (2). »

Voici, toujours d'après Tingry, le procédé employé par Newmann. Dans un mélange renfermant :

Cire jaune	244
Poix résine	244
Colophane	244
Huile de lin	15
Essence de térébenthine	61
Mastic	61

il mettait des morceaux choisis de lapis réduits en poudre fine broyée ensuite à l'huile de lin. La pâte, contenant quatre parties du

(1) Wattin, Art du peintre doreur et vernisseur, 1773, p. 32 et 33.
(2) Tingry, Traité théorique et pratique sur les vernis, t. II, p. 35.

mélange pour une partie de lapis broyé, était maintenue dans un endroit chaud pendant un mois. Le pétrissage se pratiquait comme dans la méthode précédente.

Le rendement en outremer était compris entre 2 et 3 p. 100. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'outremer naturel ait coûté jusqu'à 2 000 francs la livre.

Clément-Desormes en a donné l'analyse suivante :

Silice	35,80
Alumine	34,80
Soude	23,10
Soufre	3,10
Carbonate de chaux	3,20

La beauté du bleu d'outremer, dont l'emploi n'était restreint qu'en raison du prix, avait engagé bien des chercheurs à reproduire artificiellement cette couleur.

Tassaert à Chauny et Kuhlmann à Lille ayant remarqué, en 1814, la production d'une couleur bleue analogue dans les fours à soude, la Société d'encouragement pour l'industrie nationale décida, en 1824, d'attribuer un prix de 6 000 francs à celui qui trouverait un procédé permettant de reproduire artificiellement l'outremer naturel. Il fut décerné à J.-B. Guimet, en 1828.

Une longue polémique a essayé de retirer à Guimet le bénéfice de la priorité de la découverte. On a prétendu que Gmelin, de Tubingen, avait préparé de l'outremer artificiel avant Guimet (1). Il est certain que Gmelin a publié, en 1828, un procédé de fabrication de l'outremer artificiel, mais il a été démontré que J.-B. Guimet en fabriquait dès octobre 1826, et que, en 1828, il en obtenait déjà par une seule cuite (2).

Il apparaît donc que Guimet fut bien le premier à préparer de l'outremer artificiel, mais qu'il garda son procédé secret, tandis que Gmelin publia le sien qui donnait un produit inférieur à celui de Guimet.

C'est en 1831 que Guimet fonda, à Fleurieu-sur-Saône, la première fabrique de bleu d'outremer. Peu à peu, cette fabrication

(1) Star, Rapport sur l'Exposition de 1855, Litchenberger, 1 vol., 1867 ; *Büchner chemik. Zeit.*, avril 1878.

(2) Loir, Notes historiques (*Acad. de Lyon*, 1878 et *Bull. Soc. encour.*, mai 1879).

prit une importance considérable, et d'importantes usines furent créées à l'étranger.

On compte actuellement quatre usines en France : Guimet, à Fleurieu-sur-Saône (1831) ; Deschamps frères, à Vieux-Jean-d'Heures (1856) ; Richter, à Lille, et Gaudrillet, à Dijon. En Allemagne, il y a onze fabriques de bleu d'outremer; en Belgique, deux; en Angleterre, trois et aux États-Unis, deux.

Pour montrer l'importance prise par les usines françaises, nous donnons ci-dessous le mouvement des importations et des exportations jusqu'à l'époque où ces dernières dépassèrent considérablement les premières.

	Importations.	Exportations.
1869.....	181 192	160 794
1876.....	266 564	637 848
1890.....	517 491	564 059
1900.....	159 800	986 791
1905.....	135 100	1 726 200

On peut estimer la production française actuelle à environ 3 500 000 kilogrammes.

Fabrication.

La fabrication proprement dite du bleu d'outremer se résume en une cuisson d'un mélange, mais on peut classer les diverses opérations.

a. Préparation des mélanges. — Le premier mélange indiqué par Guimet, et qui exigeait deux calcinations, était le suivant :

Argile.....	37
Carbonate de soude.....	22
Soufre.....	18
Sulfate de soude.....	15
Charbon de bois.....	8

La première calcination, qui demandait six heures, se faisait dans des creusets et donnait un outremer vert. On le transformait en outremer bleu en le calcinant à nouveau, dans des récipients en fer, en présence de soufre.

Le bleu ainsi obtenu, désigné sous le nom d'*outremer au sulfate*, était d'un bleu clair et verdâtre.

Dans le procédé *direct*, le bleu est obtenu par une seule calcination.

Les matières premières sont soigneusement examinées, et voici quelques renseignements à ce sujet (1).

Les kaolins, dont on trouve l'emploi dans toutes les formules de charges, doivent être aussi purs que possible. Très souvent, ils sont calcinés avant de constituer la charge.

L'analyse de types anglais a donné :

	1	2	3
Humidité à 110°.....	3,75	6,56	3,80
Eau de constitution....	13,33	16,58	13,86
Silice.....	42,73	40,84	43,64
Alumine.....	38,54	47,00	37,82
Oxyde de fer.....	0,75	0,60	0,46

Le n° 3 durcit à la cuisson et convient bien pour le vert d'outremer, tandis que les n°s 1 et 2 restant tendres peuvent s'utiliser après une simple dessiccation et sont indiqués pour la fabrication des bleus tendres et légers.

Le type suivant, riche en silice, donne de beaux bleus :

Humidité à 110°.....	0,5
Eau de constitution.....	8,80
Silice.....	61,84
Alumine.....	27,72
Oxyde de fer.....	0,79

Pour les bleus violacés ou rougeâtres résistants, on fait usage d'une silice très pure que l'on obtient en étonnant du quartz et en broyant ensuite très finement. Elle contient :

	1	2
Silice.....	99,63	99,50
Oxyde de fer et alumine.....	0,23	0,48
Perte au feu	0,12	»

On rencontre aussi, dans certaines charges, du kieselguhr dont l'inconvénient est de donner des mélanges volumineux, mais qui a l'avantage de s'attaquer plus facilement que les autres silices.

Composition d'un kieselguhr allemand :

(1) Sauvageot, La fabrication du bleu d'outremer (*Rev. des prod. chim.*, 15 mars 1921).

Perte au feu	13,51
Silice	82,07
Alumine	3,20
Chaux	0,41
Oxyde de fer	0,81

Le meilleur charbon à employer est le charbon de bois ; les autres réducteurs dont on fait usage sont les brais et la colophane. Le soufre ne doit pas contenir d'arsenic.

On a donné un nombre considérable de formules de mélanges. Voici les plus anciennes :

	Furstenan.	1	2	3
Kaolin	32,20	37	31,70	31
Carbonate de soude	29,80	37	28	28
Sulfate de soude	29,80	»	»	»
Soufre	33,20	22	34,3	35
Charbon de bois	19,00	4	6	3
Colophane	19,00	4		3

Les mélanges suivants ont été indiqués par Sauvageot.

Mélange pour creusets.

	Bleu clair.	Bleu résistant violacé.		Bleu non résistant.
Kaolin cuit	540	430	430	524
Silice	»	90	»	»
Kieselguhr	»	»	100	»
Soude caustique	8	5	3	5
Carbonate de soude	538	384	386	390
Soufre	268	440	434	450
Brai	»	60	52	50
Charbon	46	»	»	»
Sciure de bois	»	»	»	14

Mélanges pour moufle.

	Bleu clair.	Bleu résistant à reflet rouge.
Kaolin cuit	325	326
— séché	205	150
Silice	»	26
Soude caustique	6	6
Carbonate de soude	430	356
Soufre	374	450
Brai	»	46
Charbon	60	10

Les bleus résistants sont ceux qui sont insensibles à l'action de l'alun, du sulfate d'alumine et de l'acide acétique, et conviennent pour le papier et l'impression sur étoffes.

Dans une usine française, nous avons vu employer le mélange ci-dessous :

Kaolin	24,66
Carbonate de soude	29,55
Soufre	32,91
Colophane	4,22
Silice	8,66

J. Cross fait usage d'un charbon spécial, obtenu en carbonisant les balles ou écorces de riz, et qui contient une très forte proportion de silice; il indique l'emploi de la soude caustique (1) :

	1	2
Charbon	11	11
Kaolin	77	77
Soufre	78	80
Soude caustique	60	60
Écorces de riz carbonisées	18	25
Sulfure de sodium	3	»

Notelle et Corblet, après avoir fait remarquer que le silicium ne paraît jouer qu'un rôle purement mécanique, ont proposé des formules de mélanges utilisant un alun et une forte proportion de charbon :

	1	2
Silicate d'alumine	35	30
Charbon	10	7
Alun sodique	40	15
Colophane	8	4
Soufre	7	19
Sulfate de soude	»	10
Bicarbonate de soude	»	15

Le rendement est, paraît-il, meilleur. On chauffe à 600-700°, pendant une à trois heures, jusqu'au moment où la teinte devient brun verdâtre par refroidissement. Par une légère aération, on provoque alors l'oxydation en portant à 800° ou 900°. Cette seconde partie de l'opération dure de deux à quatre heures, et on termine

(1) Perfectionnements dans la fabrication de l'outremer (*Journ. électr.*, 196, 5, 1904).

l'oxydation en projetant sur la masse du chlorate de sodium; au bout de dix à quinze minutes, toute la masse est transformée en bleu (1).

J. Guimet et Gouillochin préparent des outremers bleus et verts en remplaçant le carbonate ou le sulfate de soude par des sulfites ou des bisulfites alcalins :

Kaolin	150
Sulfite de soude	115
Brai	21
Soufre	200

La cuisson se pratique dans des creusets ou dans des moufles. On chauffe lentement jusqu'à 850° et on se maintient à cette température de six à douze heures. On laisse ensuite refroidir lentement pendant cinq à vingt jours (2).

A. Pain, pour un four particulier qu'il a fait breveter (3), utilise le mélange ci-dessous (4) :

Kaolin	48
Sulfate d'alumine	16
Sels de soude	21
Soufre	9
Charbon	6

Horemans prépare un mélange dans lequel il fait entrer une forte proportion d'alumine (5) :

Alumine	43
Sulfate de soude	13
Carbonate de soude	20
Soufre	12
Charbon de bois	10
Colophane	2

La quantité d'alumine indiquée est introduite sous forme de kaolin, et le mélange est chauffé pendant douze heures au four à sole.

Quand la masse est refroidie on la met en contact avec une

(1) B. F. 391 779 et 391 780, 1908.
(2) B. F. 523 446, 1921.
(3) B. F., 2 octobre 1917.
(4) B. F. 489 565, 1918.
(5) B. F. 497 431, 1919.

solution d'acide tartrique, et le bleu clair qui en résulte est traité par une solution gommeuse bouillante ; il devient ainsi plus foncé.

Lance a proposé d'opérer d'une façon tout à fait différente ; il ne prépare pas un mélange plus ou moins complexe. Il commence par transformer le kaolin, séché à 110°, en le traitant par une solution de bisulfate de sodium, de manière à former une pâte épaisse qui est laissée pendant vingt-quatre heures dans un séchoir rotatif, maintenu à 100° :

$$2\,SiO^2Al^2O^3\,2\,H^2O + 6\,SO^4NaH = (SO^4)^3\,Al^2 + 3\,SO^4Na^2 + 5\,H^2O + 2\,SiO^2.$$

La pâte est traitée ensuite par une solution de carbonate de soude, qui agit sur le sulfate d'alumine :

$$(SO^4)^3\,Al^2 + 3\,CO^3Na^2 = 3\,SO^4Na^2 + Al^2O^3 + 3\,CO^2.$$

On passe au filtre et on lave, ce qui permet de recueillir un kaolin aluminé. Quant à la solution, elle est précipitée par le sulfure de baryum :

$$SO^4Na^2 + BaS = SO^4Ba + Na^2S.$$

Le sulfate de baryte sert à refaire du sulfure de baryum, et la solution de sulfure de sodium est transformée en une solution de bisulfure, par ébullition avec du soufre en poudre. C'est dans cette solution que l'on délaie le kaolin aluminé. La masse verte obtenue est passée au filtre-presse, et c'est elle qui est calcinée (1).

b. Cuisson. — Les mélanges préparés d'après les indications précédentes sont passés aux broyeurs, et la poudre fine est chargée soit dans des moufles, soit dans des creusets.

Nous avons suivi, dans une usine française, la cuisson en creusets avec le mélange donné plus haut. Ces creusets sont souvent préparés dans l'usine même, car ils doivent être faits avec beaucoup de soins.

Dans chaque creuset on peut charger environ 5 kilogrammes du mélange. Les creusets, recouverts de tuiles, sont empilés dans un four qui, selon sa capacité, peut contenir de cinq cents à mille creusets Le four est alors maçonné ; on commence par chauffer très lentement, de manière à mettre environ dix heures pour arriver au

(1) Lance, B. F. 508 899, 1919.

rouge sombre. On se maintient dans ces conditions pendant vingt-quatre heures, puis on monte au rouge clair, où l'on se maintient jusqu'à la fin.

Sauvageot prétend, au contraire, qu'il faut monter rapidement en température dès le début, car plus on arrive rapidement à la température de cuisson, plus le bleu obtenu est beau. La cuisson doit être terminée en vingt ou vingt-quatre heures.

On peut ménager dans le four une petite ouverture permettant de mesurer la température et de prendre des échantillons.

La température du four doit être maintenue entre 750° et 800°; on la mesure facilement à l'aide du pyromètre Féry.

Les ouvriers qui conduisent les fours ont d'ailleurs une grande habitude et se guident sur la hauteur des flammes que donne le soufre en brûlant ; elles atteignent d'abord jusqu'à 15 centimètres à la sortie des creusets, pour diminuer ensuite jusqu'à n'avoir que 1 centimètre environ. A ce moment, la réaction est à peu près terminée. On prend un échantillon de bleu que l'on place entre deux tuiles et sur la deuxième tuile : l'échantillon placé entre les les deux tuiles doit être vert bleu, et celui placé à l'extérieur d'un bleu intense.

L'habileté de l'opérateur lui permet de déterminer exactement le moment où il doit arrêter l'opération. Il laisse alors le four se refroidir. Au bout de dix-huit à vingt-quatre heures, la température étant suffisamment tombée, toutes les ouvertures, cendriers et registres, sont lutées à l'argile pour laisser le four se refroidir à peu près complètement pendant une semaine, sans qu'il y ait la moindre entrée d'air.

Au bout de ce temps, on ouvre les fours, mais ils sont encore trop chauds pour le défournement qui n'est effectué que deux jours après.

Quand on opère dans des moufles, les fours utilisés sont différents. Ils ont généralement 4 mètres de longueur, 1 mètre de largeur et $0^m,30$ de hauteur sur les côtés et $0^m,60$ à l'axe. On peut arriver à introduire 1 500 kilogrammes de mélange.

Dans ce cas, tous les auteurs sont d'accord pour monter lentement en température ; mais le défournement ne peut pas être pratiqué aussi rapidement que dans le cas des creusets, et la

cuisson dure plus longtemps ; elle demande de quatre-vingt-seize à cent vingt heures.

Chacun de ces modes de cuisson a ses partisans et ses adversaires.

D'après Sauvageot, les résultats obtenus sont sensiblement les mêmes dans les deux cas ; mais la conduite des fours à moufles est beaucoup plus facile, tandis que la dépense en combustible est plus grande qu'avec les fours à creusets. D'autre part, la fabrication avec les creusets demande plus de main-d'œuvre. Il est certain que la construction des fours joue un rôle important.

Max von Reibold a signalé l'emploi d'un four à moufle chauffé au gaz, avec dégagement particulier et utilisation des gaz (1).

La figure 76 représente un four spécial à outremer (2).

Ce four contient un empilage de caisses réfractaires, comme celle représentée entre les deux coupes du four.

La chaleur dégagée par le foyer 2 passe sur les côtés du four et entre les caisses empilées en croix, ce qui assure une répartition dans toute la masse.

Dans une longue étude sur la fabrication de l'outremer, J. Windera indiqué qu'il fallait éviter l'accès d'air au moment de la cuite ; élever la température très lentement ; ajouter du soufre en quantité d'autant plus grande que l'argile renferme plus d'eau et employer, ensemble, environ 65,5 p. 100 de silice et de kaolin (3).

Le même auteur avait déjà signalé que la réaction est d'autant plus lente que le mélange est plus riche en silice, avec obtention d'un bleu plus foncé. Dans de très grands fours, avec des charges de 2 500 à 5 000 kilogrammes, l'opération demandait jusqu'à trois semaines. La charge qu'il indiquait renfermait du carbonate de chaux, du soufre, de la colophane et du kaolin riche en silice et donnait un bleu très pur (4).

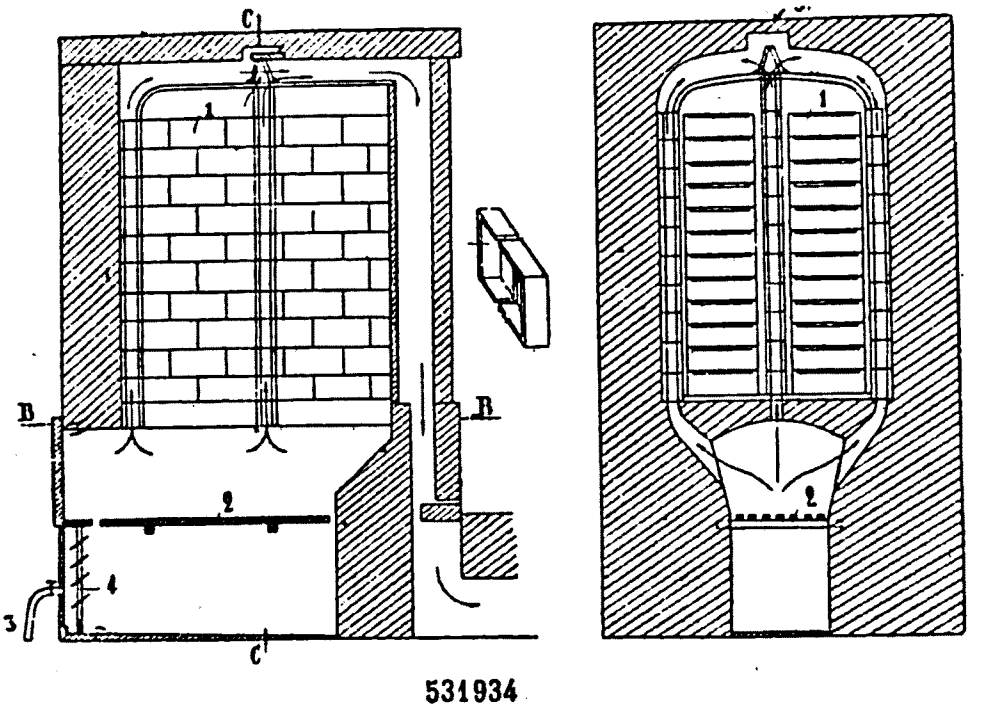
Les différents constituants de la charge apportent les éléments nécessaires à la formation du bleu.

(1) Progrès réalisés dans le domaine de la fabrication de l'outremer (*Monit. scient.*, 1912, p. 475, d'après *Chem. Zeit.*).
(2) Huraud et Noailly, B. F. 531 934, 1920.
(3) Sur l'outremer (*Bull. Soc. chim.*, II, 1906, p. 427).
(4) Fabrication de la couleur d'outremer (*Bull. Soc. chim.*, II, 1891, p. 537).

Le soufre, qui donne des polysulfures, conduit à des nuances d'autant plus foncées qu'on en emploie davantage.

C'est le kaolin qui apporte la silice et l'alumine. Cette dernière intervient également pour faire varier la nuance, selon les proportions employées. Quant à la silice, dont la proportion est assez constante (37 à 38 p. 100), elle joue un rôle qui n'a jamais été parfaitement défini.

Le sulfate et le carbonate de soude donnent, par réduction, de la



531934

Fig. 76. — Four spécial à outremer.

soude et du sulfure de sodium. Les différents bleus renferment une proportion de soude constante, environ 20 p. 100.

Le charbon et la colophane sont les réducteurs.

Quant à l'oxygène de l'air, il joue un rôle de premier ordre ; c'est à lui qu'est due la production du bleu.

A. Chaudet a étudié les couleurs qui se produisent avec une solution de sulfure Na^2S^n (1). Si la solution est froide et concentrée, on obtient une coloration verte ou bleue avec la chaux ; avec la magnésie hydratée, la réaction est la même, plus facile et avec une coloration plus intense. La silice hydratée sèche, avec la solution

(1) Les couleurs d'outremer (*Bull. Soc. chim.*, II, 1921, d'après *Ann. Soc. quim. Argent.*, 1921).

concentrée et bouillante, donne une coloration très intense, violette ou bleue, selon les proportions. Enfin, un mélange de soufre et d'hydrate de magnésie prend, quand on le chauffe au rouge sombre, une couleur bleu foncé. Quand tout le soufre n'a pas été éliminé, la couleur devient jaune par refroidissement.

E. Guimet considère la production du bleu, pendant la cuisson, comme le résultat d'une suite d'oxydations. Au début, il se produit des polysulfures et, pendant la période des longues flammes bleues, le mélange est brun. En continuant à chauffer, les flammes disparaissent à peu près complètement et la masse que l'on retire est alors verte. C'est en poursuivant l'action de la chaleur qu'entre 700° et 800°, la coloration passe du vert au bleu. Nous avons vu que c'est le moment exact où il faut cesser de chauffer. Si on continue le chauffage, tout en laissant entrer l'air en excès, l'oxydation se poursuit et la masse passe successivement au violet, au rose et enfin au blanc.

Ce qui démontre que le blanc indique bien le terme de l'oxydation, c'est qu'il suffit de chauffer cet outremer blanc avec des quantités variables de charbon pour reproduire, en sens inverse, les colorations qui viennent d'être signalées

Les outremers vert et bleu contiennent les mêmes proportions des divers éléments ; dans l'outremer rose, on retrouve également les mêmes proportions de soude et de soufre, mais une partie de l'alumine est devenue soluble et passe dans les eaux de lavage, ce qui fait que l'outremer rose renferme plus de silice. Toutefois cet outremer rose, chauffé avec du charbon, ou un autre réducteur, donne un outremer bleu qui contient aussi un excès de silice. Tout ceci conduit à supposer que l'outremer rose, produit par une oxydation ultérieure, contient moins d'alumine, parce que l'acide sulfurique, produit après l'acide sulfureux, enlève à la masse de l'alumine sous forme de sulfate d'alumine.

c. Traitement de la masse cuite. — La masse que l'on retire des moufles ou des creusets est friable ou résistante ; il est nécessaire, parfois, de soumettre à un grattage et à un triage pour en séparer au couteau les parties qui n'ont pas été calcinées et celles qui ont subi un coup de feu. Ces dernières, appelées *croûtons*, ne passent que dans les bleus très ordinaires.

La masse choisie est concassée et lavée dans des cuves à agitateur. Quand tout est bien délayé, on arrête l'agitateur et on remplit la cuve d'eau. On élimine ainsi le sulfate de soude par une série de lavages successifs qui sont suivis par la réaction au chlorure de baryum. Le poids du bleu traité diminue ainsi d'environ 20 p. 100.

Pour donner de la finesse au bleu ainsi lavé, on fait un broyage aux meules, broyage demandant de douze à vingt-quatre heures, selon la finesse désirée.

Ce broyage aux meules tendrait à être remplacé par un broyage dans un moulin à tambour (1).

Le broyage humide, en présence de beaucoup d'eau, donne une masse qui est agitée mécaniquement et portée plusieurs fois à l'ébullition pendant environ un quart d'heure. Par décantation, il se dépose une masse compacte dont on recueille la partie supérieure qui est broyée aux moulins, puis amenée dans une grande cuve pleine d'eau. C'est à partir de ce moment que l'on sépare les différentes qualités de bleus.

En effet, les parties les plus grossières tombent rapidement au fond de la cuve, elles sont séparées après deux à trois heures de repos et constituent un gros bleu, très riche en couleur. Le liquide séparé, tenant encore beaucoup de bleu en suspension, est passé dans une autre cuve où il reste pendant une trentaine d'heures, et donne un second dépôt plus fin que le premier. Une nouvelle décantation dans une troisième cuve permettra d'obtenir, après six jours, un troisième dépôt d'une finesse supérieure à celle du second dépôt.

On peut continuer ainsi jusqu'au moment où le dépôt demande trois semaines pour se former, mais, pratiquement, on commence, dès le troisième dépôt, à employer des artifices pour faire déposer plus rapidement les bleus fins. On ajoute soit de l'eau de chaux, soit du sulfate de chaux, soit du chlorure de calcium. Ces derniers bleus sont les plus clairs et les plus inférieurs.

d. SÉCHAGE, MÉLANGE, TAMISAGE. — Le séchage se pratique dans un séchoir qui peut être chauffé à assez haute température,

(1) MAX VON REIBOLD, Progrès dans la fabrication de l'outremer (*Monit. scient.*, 1912, p. 475, d'après *Chem. Zeit.*).

de manière à terminer en moins d'une journée. Les bleus secs sont onctueux et se concassent très facilement.

Il arrive assez souvent qu'on est obligé de faire des mélanges parce que la fabrication n'est pas toujours très régulière. Ce sont ces mélanges qui, concassés et passés à la bluterie, donnent les bleus commerciaux.

Propriétés.

Avant d'examiner les propriétés de l'outremer comme pigment, il est nécessaire de résumer les nombreux travaux qui ont été publiés sur ses propriétés chimiques et sa constitution.

Ce qui complique beaucoup le problème, c'est que les outremers commerciaux ne sont jamais des corps purs.

Il y a fort longtemps que Guimet a signalé la présence de soufre libre, enlevé par traitement au sulfure de carbone ; la teneur varie de 1 à 3 p. 100 (1).

Ceci a été conformé par Heumann, qui a ajouté que l'outremer retient toujours de l'eau, même après avoir été chauffé à 100°. En plaçant de l'outremer dans un tube et en faisant passer sur cet outremer chauffé un courant d'air desséché, l'outremer étant recouvert d'une couche de cuivre, Heumann a pu recueillir 2,33 p. 100 d'eau, en chauffant pendant quatorze heures à 140° (2).

Les outremers sont fort nombreux et de colorations différentes On en a préparé un nombre considérable.

Ch. Lauth a résumé les travaux de Th. Morel, sur la préparation d'outremers dans lesquels le sélénium et le tellure remplaçaient le soufre. Nous connaissons la série des nuances obtenues avec le soufre. Quand l'outremer est au sélénium, les diverses colorations sont brun, rouge, pourpre rose, blanc. Avec le tellure, elles sont jaune, vert, gris, blanc (3).

De son côté, Guimet a obtenu des outremers incolores, à la chaux, à la potasse et à la lithine.

Sizilaski a signalé la préparation d'outremers de zinc, de plomb

(1) Répert. de chim. appl., 1861, p. 427.
(2) Sur quelques outremers (*Monit. scient.*, 1880, p. 511).
(3) L'outremer (*Monit. scient.*, 1881, p. 949).

et d'argent, en chauffant à 140° l'outremer vert avec du sulfate de zinc, du nitrate de plomb ou du nitrate d'argent (1).

On a donné l'analyse d'un outremer d'argent (2) :

Argent	47,97
Aluminium	9,10
Silice	10,09
Soufre	4,75
Sodium	1,07
Eau	2,61
Résidu argileux	0,81

On a essayé d'obtenir l'outremer argentique en chauffant de l'outremer pendant dix à quatre-vingts heures, entre 115° et 180°, avec de l'eau et du nitrate d'argent ; il se forme du nitrite d'argent et de l'acide sulfurique, il reste de l'argent métallique et il se dégage du bioxyde d'azote. Pour obtenir un outremer argentique, il faudrait y trouver 47,95 p. 100 et on n'en trouve que 38,47 à 38,56 (3).

J. Hoffmann a préparé divers outremers au bore (4). Quand on fond avec du soufre et que l'on calcine les divers borates alcalins $R^2B^4O^7$, on obtient des outremers jaune et brun. C'est un premier stade. En ajoutant un peu d'acide borique, la masse fonce ; quand elle est pâteuse, l'introduction d'une quantité suffisante d'acide borique pour former $R^4B^{10}O^7$ conduit, selon la température et la quantité de soufre, à des outremers allant du jaune vert au vert-bouteille. Pour avoir un outremer bleu, on fond le mélange ci-dessous :

Na^2S	0,97
B^2O^3	13,82
$B^4O^7Na^2$	8,15

En un quart d'heure, la coloration apparaît entre 800° et 1 000°.

L'outremer au potassium s'obtient en chauffant de l'anhydride borique avec du sulfure de potassium pour faire un triborate. Les outremers de calcium et de baryum sont gris. L'outremer

(1) *Bull. Soc. chim.*, I, 1890, p. 317.
(2) *Monit. scient.*, 1880, p. 511.
(3) Chabrié et Levallois, *C. R.*, juillet 1906.
(4) Sur les outremers au bore (*Monit. scient.*, 1912, p. 476, d'après *Chemische Ind.*, 1911).

obtenu en chauffant dans le vide le sulfure de bore B^2S^3 est rouge ; on peut remplacer le sodium par un biborate alcalin. En augmentant le sulfure de bore, on peut passer au brun.

Quand on chauffe à l'autoclave, vers 180°, l'outremer bleu en présence de sels métalliques, on obtient des outremers de divers métaux, par substitution, en tout ou partie, de ces métaux au sodium. Pour les métaux bivalents, la température doit être portée à 200°.

Wunder a obtenu ainsi :

Outremer mercureux	Bleu gris.
— de plomb.....	Jaune brunâtre.
— de fer.....	Bleu gris foncé.
— de cadmium	Jaune.

Si la réaction est uniquement une réaction de substitution, il n'y a que du sodium dans le filtrat. S'il y a eu décomposition, on y trouve de l'aluminium et de la silice colloïdale (1).

En partant de l'outremer argentique, de Forcrand a préparé des outremers organiques (2).

Un tube scellé, contenant de l'outremer d'argent et l'iodure d'un radical alcoolique, est chauffé pendant soixante heures à 180°, le tube étant ouvert toutes les dix heures. Le composé ainsi obtenu est successivement lavé à l'alcool, à l'hyposulfite de sodium et à l'eau. Après un traitement à l'éther, on fractionne.

L'argent est ainsi complètement éliminé à l'état d'iodure.

Le produit gris clair ainsi obtenu peut être décomposé par la chaleur en donnant le sulfure du radical alcoolique. Cet outremer organique redonne de l'outremer bleu quand on le chauffe avec du chlorure de sodium.

En essayant de préparer des combinaisons de l'outremer avec les radicaux naphtaléniques et éthyliques, on n'a pu obtenir que des corps mal définis (3).

L'outremer bleu est très facilement attaqué par les acides étendus ; mais il résiste très bien à froid à l'acide sulfurique

(1) Au sujet de l'outremer (*Le Chimiste*, novembre 1913, p. 189, d'après *Chem. Zeit.*, août 1913).

(2) Sur la formation des outremers organiques (*Journ. de pharm. et de chim.*, 1879).

(3) Chabrié et Levallois, Contribution à l'étude de l'outremer (*C. R.*, juillet 1906).

concentré et à l'acide acétique cristallisable. Il en est encore de même quand on ajoute à ces acides une assez forte quantité de leurs anhydrides. Dès que les acides sont un peu étendus, le phénomène change ; avec de l'acide sulfurique à 98,5 p. 100, il n'y a aucune attaque après six semaines de contact, tandis qu'avec le même acide à 93 p. 100, la décoloration commence au bout de douze heures.

L'acide chlorhydrique décompose rapidement les outremers, avec production d'hydrogène sulfuré ; l'odeur qui se dégage est irritante et fait pleurer. Le liquide restant filtre trouble ; il contient du soufre.

Les acides concentrés n'enlèvent à l'outremer que des traces d'impuretés et le protègent contre l'action d'oxydants, comme l'acide nitrique ou le brome. On retrouve ces propriétés moins accentuées dans les hyposulfites et les polysulfures alcalins (1).

Les solutions alcalines sont sans action sur les outremers ; pourtant, on a signalé qu'après un contact prolongé avec la potasse à 10 p. 100, l'outremer bleu passe au blanc (2).

Même l'eau finit par avoir une action sur le bleu d'outremer. En opérant entre 200° et 300°, on constate une décoloration partielle, au bout d'un temps assez long. L'outremer ainsi décoloré ne donne plus d'hydrogène sulfuré quand on le traite par les acides étendus, et l'eau est chargée de sulfure de sodium (3).

Quand on chauffe l'outremer dans un courant de bioxyde d'azote, il perd du soufre et du sodium et passe au rose. Ce nouvel outremer passe au rouge carminé quand on le traite à 180° par le trichlorure de phosphore ; il ne contient plus alors de sodium. On peut le faire revenir au bleu clair en le chauffant dans l'hydrogène (4).

La question de la constitution de l'outremer a donné lieu à un nombre considérable de travaux de laboratoire sans qu'il soit possible d'être encore fixé.

(1) Hoffmann et Metzener, Sur le bleu d'outremer (*Bull. Soc. chim.*, II, 1906, p. 175).

(2) R. Lemaitre, Sur le bleu d'outremer (*Rev. de chim. ind.*, avril 1906).

(3) Chabrié et Levallois, *loc. cit.*

(4) D. Wunder, Nouvelle contribution à la connaissance des outremers (*Bull. Soc. chim.*, II, 1913, p. 169, d'après *Zeit. anorg. Ch.*, 1912).

On a fourni beaucoup d'analyses :

COMPOSITION.	OUTREMER vert (Philipp). — P. 100.	OUTREMER bleu (pauvre en silice) Philipp. P. 100.	OUTREMER bleu riche en silice (Wunder).		OUTREMER violet (Wunder).		OUTREMER rouge (Wunder).		BLEU LUMIÈRE (Wunder).	
			P. 100.	Composition.	P. 100.	Composition.	P. 100.	Composition.	P. 100.	Composition.
Na	17,02	15,66	14,2	Na^6	11,7	Na^5	8,1	Na^3	11,9	Na^5
Al	15,81	15,39	13,4	Al^4	13,1	Al^4	13,3	Al^4	13,1	Al^4
Si	17,51	16,87	19,2	Si^5	19,4	Si^6	19,3	Si^5	19,7	Si^6
S	7,91	5,69	15,3	S^4	13,3	S^4	15,2	S^4	12,7	S^4
O			37,9	O^4	42,1	O^5	43,4	O^5	42,0	O^5
H					0,38	H^3	0,72	H^5	0,62	H^5

Hoffmann a fait connaître les résultats de ses analyses sur les produits provenant de la fabrique de Marienberg (1). On peut voir que tous ces bleus ont une composition assez constante.

	1	2	3	4	5
Sodium.....	17,05	17,30	17,16	17,14	17,30
Aluminium	16,11	15,78	16,01	16,25	16,10
Silicium.....	18	18,06	18,11	18,33	18,20
Soufre.....	8,04	8,18	8,05	8,42	8,40
Oxygène.....	40,80	40,68	40,67	39,86	40,00

Il attribue à l'outremer la formule $4\,(Na^2Al^2Si^2O^8) + Na^2S^4$.

Unger a prétendu que l'outremer contenait de l'azote et n'était pas un corps défini. La partie vraiment colorée, représentant 44 p. 100, aurait pour formule $Al^2Si^2S^4N^2O^6$. Quand on chauffe le mélange donné par Unger : $Al^2O^3 + SiO^2$, $4\,S^2O^3Na^2 + 4\,CO^3Na^2$, il se forme du sulfure de sodium, du sulfate de sodium et le complexe $Al^2SiS^4O^4$ qui, en fixant de l'oxygène donnerait l'*outremerogène* $Al^2SiS^4O^{10}$. L'azote de l'air et la vapeur de soufre le feraient passer à l'état de $Al^2Si^2S^4N^2O^6$ (2). Ces considérations ont été reconnues inexactes, et Unger lui-même a déclaré avoir toujours trouvé du sodium dans ses outremers. Büchner a essayé de reproduire les expériences de Unger : il est toujours arrivé à des outremers exempts d'azote et contenant du sodium (3).

(1) *Monit. scient.*, 1880.
(2) Sur l'outremer (*Journ. de pharm. et de chim.*, 1875, d'après *D. chem. G.*, 1873).
(3) *Ibid.*, 1875.

Hoffmann a donné, par la suite, d'autres analyses et il a considéré les outremers commerciaux comme « des silicates sulfurés d'aluminium et métaux alcalins » ayant une composition variant comme suit (1) :

	P. 100.
Sodium	17,05 à 21,50
Aluminium	16,11 à 16,60
Silicium	17 à 18
Soufre	6,40 à 8,42
Oxygène	38,40 à 41,30

L'analyse d'un outremer bleu a conduit à la formule (1) :

$$6\,[(SiO^2)^3\,Al^2O^3Na^2O] + NaS^4O^5$$

Pour un produit cristallisé, on a donné (2) :

$$4\,[(SiO^2)^3\,Al^2O^3Na^2O]\,NaS^4O^4$$

Voici enfin, des formules plus complexes encore (3).

$$\left.\begin{matrix} S^3 \\ S^3 \end{matrix}\right\} \begin{matrix} Si^6Al^6Na^7O^{24} \\ Si^6Al^6Na^6O^{23} \\ Si^6Al^6Na^7O^{24} \end{matrix}$$

pour un bleu pauvre en silice:

Et :

$$\left.\begin{matrix} S^3 \\ S^3 \end{matrix}\right\} \begin{matrix} Si^6Al^4S^2Na^7O^{21} \\ Si^6Al^4S^2Na^6O^{20} \\ Si^6Al^4S^2Na^7O^{20} \end{matrix}$$

pour un bleu riche en silice.

On peut remarquer que ces formules, et bien d'autres qui ont encore été proposées, représentent un silico-aluminate de soude, avec un polysulfure, oxydé ou non oxydé.

Nous avons indiqué plus haut les conclusions de R. Le Maître sur l'action de la soude. En traitant 1 gramme de bleu par 50 centimètres cubes de potasse caustique à 10 p. 100, il a obtenu 35 p. 100 d'une poudre blanche, ayant les mêmes propriétés que

(1) J. Plicque, *Bull. Soc. chim.*, I, 1877.
(2) De Forcrand, *Ac. de Lyon*, 1879.
(3) Gluckelberger, *Bull. Soc. chim.*, II, 1882, d'après *Lieb. Ann. Chem.*, 1882.

le bleu et les mêmes constituants. L'opération se pratique à 80°. Dans la solution, il passe du soufre, de l'alumine et de la silice.

Pour l'auteur, le résidu blanc, qui contient du soufre, est un composé formé dans les fours en même temps que le bleu. Ce blanc, mélangé de 20 p. 100 de bleu d'outremer, donne un bleu de ciel analogue à celui qui se produit souvent dans les fours.

Le bleu d'outremer ne serait donc pas un corps uniforme, mais un mélange de corps différents, contenant les mêmes éléments.

Sa formule serait :

$$Na^x — Al^y — Si^3 — S^a — O^b,$$

a et b croissant ou décroissant en sens inverse. Plus a est élevé, plus le bleu est foncé et plus sa solubilité est grande dans les alcalis.

L. Bock a essayé de montrer les relations qui existent entre les outremers et les zéolithes (silicates hydratés de K, Na, Ca, Ba, Sr, avec ou sans Al), l'eau des zéolithes étant remplacée par les composés du soufre.

En étudiant l'action du chlorure d'argent ammoniacal, L. Bock est arrivé aux deux formules suivantes :

$$2\,[Na^2OAl^2O^3,\ 3\,SiO^2]\ Na^2S^4 \quad \text{et} \quad 3\,[Na^2O,Al^2O^3\ 2\,SiO^2]\ Na^2S^4$$

pour outremers riches en silice et en soufre et pour ceux pauvres en silice et riches en soufre (1).

Comme pigment, l'outremer est une très belle couleur bleue parfaitement inoffensive et d'une bonne résistance à la lumière. Mais, employé à l'huile ou à l'eau, son pouvoir couvrant par opacité est mauvais. Malgré cela, la peinture en consomme beaucoup, ainsi que l'impression, les papiers peints et l'azurage des papiers.

Il est d'ailleurs remarquable de constater avec quelle rapidité a baissé le prix de l'outremer qui, coté 600 francs le kilogramme en 1826, était descendu à 2 fr. 20 en 1872.

Le commerce en fournit une série de types, variant comme finesse et comme nuance ; nous avons vu comment ces différents types étaient obtenus. Pour l'azurage du papier et l'impression,

(1) Étude sur la constitution de l'outremer (*Rev. de chim. ind.*, avril 1921, d'après *Zeit. für angew. Chem.*, 1920).

il faut que le bleu soit aussi résistant que possible à l'action de l'alun et de l'acide acétique, ce qui oblige à l'emploi de mélanges spéciaux. Une application qui consomme beaucoup de bleu est l'azurage du linge. Ce bleu, dit *bleu en boules*, est préparé avec un bleu commun qui est chargé, dans le cas de produits ordinaires, avec plus ou moins de sulfate de chaux. Les mélanges contiennent de 20 à 90 p. 100 de bleu et de 10 à 80 p. 100 de sulfate de chaux. Jadis, on agglutinait avec de la gomme arabique ; on fait usage maintenant de la dextrine (environ 10 p. 100 du mélange, en solution concentrée). La masse est coupée en carrés et ceux-ci sont transformés en boules en les faisant tourner dans des tonneaux ou dans des appareils analogues à ceux employés dans la fabrication des dragées.

Les boules très chargées en sulfate de chaux sont enduites d'une légère couche de bleu pur.

Analyse.

Avant de parler de l'analyse de l'outremer, nous indiquerons en quelques mots comment doit se conduire le contrôle analytique des matières premières et de la fabrication (1).

Ce contrôle est d'autant plus utile que, soit à la cuisson, soit aux lavages, les pertes en produits mis en œuvre dépassent 50 p. 100.

Carbonate de soude. — On l'analyse par les méthodes classiques et on doit rejeter tout produit contenant plus de 2 p. 100 de chlorure de sodium.

Soufre. — Ne doit contenir que très peu d'arsenic et ne pas laisser plus de 2 p. 100 de résidu.

Argile. — On y dose la silice libre et la silice combinée ; à la cuisson, les argiles ne doivent pas devenir trop rouges. L'argile cuite est mieux attaquée par le carbonate de soude.

Colophane. — Ne doit laisser qu'un très faible résidu à la calcination.

Silice. — La silice doit être fine, ne laissant au tamis de soie n° 17 que 1 à 2 p. 100. Le kieselguhr doit être lavé au préalable.

(1) G. Lunge, Analyse chimique industrielle, t. I, p. 621.

Gaz de la combustion. — Dans les gaz de la combustion on dose : oxygène, acide sulfureux et oxysulfure de carbone, dont la présence en quantité notable a été signalée par Büchner.

Nous allons indiquer maintenant les méthodes préconisées pour l'analyse de l'outremer (1).

Sels solubles. — On traite par l'eau froide 10 grammes de bleu, dans un ballon de 500 centimètres cubes. On agite plusieurs fois, puis on amène exactement à 500 centimètres cubes.

Sur 100 centimètres cubes on dose les hyposulfites volumétriquement, par la méthode à l'iode.

Sur un même volume on dose les sulfates, en précipitant par le chlorure de baryum, après avoir acidifié par l'acide chlorhydrique, et on exprime le résultat en sulfate de sodium.

Enfin, sur 100 autres centimètres cubes, on dose volumétriquement les chlorures et on exprime le résultat en chlorure de sodium.

Alumine et soude. — Un gramme d'outremer est traité par un mélange d'eau et d'acide chlorhydrique, à froid. On évapore ensuite à sec, reprend par l'acide chlorhydrique étendu et chaud. On filtre et lave à fond. L'alumine est dosée dans la solution par précipitation à l'ammoniaque. Le filtrat de ce dosage est évaporé à sec, en présence d'acide sulfuriq e et d'un peu d'acide nitrique. Le résidu calciné et pesé donne un poids de sulfate de sodium que l'on transforme en Na^2O en multipliant par 0,4364.

Silice et soufre total. — Attaquer 1 gramme de bleu délayé dans un peu d'eau par 2 centimètres cubes de brome ; ajouter ensuite 20 centimètres cubes d'acide nitrique concentré. Évaporer à sec, reprendre par l'acide chlorhydrique et l'eau et faire une nouvelle évaporation à sec. Reprendre par l'acide chlorhydrique concentré, ajouter de l'eau bouillante, filtrer, laver et calciner. On a ainsi la silice, avec le sulfate de baryte si le bleu est chargé.

Le liquide filtré contient de l'acide sulfurique qui est dosé par précipitation au chlorure de baryum. En multipliant par 0,13738 le poids de sulfate trouvé, on a le soufre total.

R. Le Maître a fait connaître une méthode rapide que nous reproduisons ci-dessous (2).

(1) Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 483.
(2) Sur le bleu d'outremer (*Congrès de chimie de Liége*, 1905).

« Le bleu brut, tel qu'il sort des fours, est souillé, entre autres, de soufre et de sels de soude (sulfate). Il sera donc nécessaire de le débarrasser de ces corps.

« 5 grammes de bleu, dont on a déterminé l'humidité à 90°, sont introduits dans un vase de Bohême avec 50 centimètres cubes d'eau chauffée à 40°. On laisse en contact quelque temps avec le liquide ; après avoir agité et délayé le bleu, on décante soigneusement sur un filtre taré préalablement, on lave encore avec 50 centimètres cubes d'eau à 40°, on dessèche à l'étuve à 90° et on pèse. On a ainsi le sulfate de soude libre dans le bleu. Le filtre et son contenu sont ensuite introduits dans un extracteur Frésénius et épuisés au sulfure de carbone ; on a ainsi le soufre libre comme résidu. Dès lors, nous avons l'outremer resté dans le filtre, épuisé successivement par l'eau et le sulfure de carbone, à l'état à peu près pur.

« Dans un creuset en nickel on fait fondre un mélange de 4 grammes de soude caustique et de 1 gramme de chlorate de sodium. Lorsque la masse est fondue, on y projette avec précaution 1 gramme exactement pesé de l'outremer que nous avons purifié.

« Instantanément, la matière est décomposée ; en effet, nous savons que le bleu est une combinaison contenant les éléments : silice, alumine, soufre, sodium. Ces éléments se combinent à la soude, le soufre donnant des sulfates, l'alumine des aluminates, la silice des silicates. Après dix minutes de désagrégation, on laisse refroidir la masse, puis on la reprend par l'eau bouillante. Tout se dissout, excepté l'hydrate ferrique formé qui constitue une des impuretés du bleu. On filtre la liqueur alcaline, on lave le précipité d'hydrate de fer à l'eau bouillante en recueillant les eaux de lavages, on calcine et on pèse. On a ainsi le fer contenu dans l'outremer.

« La liqueur alcaline et les eaux de lavages sont introduites dans une capsule, acidifiées avec précaution par l'acide chlorhydrique bromé et évaporées à siccité. Le résidu sec est repris par l'acide chlorhydrique et l'eau bouillante ; la silice est restée insolubilisée, on la filtre, lave, calcine et pèse. On a ainsi la silice totale de l'outremer.

« Le filtrat est porté à 500 centimètres cubes dans un ballon jaugé; on prélève de ce liquide :

« 1° Une prise de 100 centimètres cubes dans laquelle on dose le soufre total par le chlorure de baryum ; 2° dans une autre prise de 100 centimètres cubes, on précipite l'alumine par l'ammoniaque, en présence de chlorure d'ammonium. De cette façon, nous avons dosé dans l'outremer : la silice, l'alumine, le soufre et le fer.

« Dès lors, il ne reste plus à doser que le sodium; pour cela, 2^{gr},5 du bleu purifié sont attaqués dans une fiole conique d'Iéna par de l'acide chlorhydrique et du brome. On évapore à sec. Le résidu est repris par un peu d'acide chlorhydrique et de l'eau bouillante (200 centimètres cubes). On filtre au-dessus d'un ballon de 500 centimètres cubes, lave soigneusement, ajoute 15 centimètres cubes d'ammoniaque et 15 centimètres cubes de carbonate d'ammoniaque ou d'acétate d'ammoniaque, après avoir neutralisé la liqueur par l'ammoniaque (précipitation basique de l'alumine et du fer). On affleure à 500 centimètres cubes, filtre et dans le filtrat on prélève 100 centimètres cubes qu'on évapore dans une capsule en platine tarée, en présence d'acide sulfurique. Ainsi on dose la soude à l'état de sulfate de soude. »

Charges. — Un bleu pur, mis à bouillir avec de l'acide chlorhydrique, doit laisser un insoluble ne contenant que de la silice, avec un peu de soufre et d'alumine.

On recherche dans ce résidu le sulfate de baryte et l'alumine.

Dans la solution on ne doit trouver que de la soude et de l'alumine. La présence d'autres métaux indique la nature des charges différentes de celles qui viennent d'être signalées.

Résistance a l'alun. — Pour l'emploi dans le papier, on essaie la résistance à l'alun en traitant 1 gramme de bleu par 100 centimètres cubes d'une solution d'alun à 10 p. 100 et en examinant la tenue de la couleur.

Dans l'impression, il faut un outremer altérant le moins possible l'albumine. On agite 1 gramme de bleu, 1 gramme d'albumine et 5 centimètres cubes d'eau, puis on maintient vingt-quatre heures à 30° ; le mélange ne doit pas s'altérer, ni dégager une mauvaise odeur.

Méthode Andrews (1). — On agite 1 gramme de bleu avec 10 centimètres cubes d'eau, puis on ajoute 30 centimètres cubes d'eau de brome saturée en continuant d'agiter. Il faut que la décoloration soit complète et que l'eau de brome soit en fort excès. Après un repos de cinquante minutes, on filtre rapidement, lave, sèche et pèse l'insoluble. On ajoute 10 centimètres cubes d'acide chlorhydrique concentré au liquide filtré et on évapore à sec. On reprend par l'eau, recueille l'insoluble (silice) et dose dans le liquide, sur des volumes connus, le soufre et l'alumine. L'expérience a montré qu'il convenait d'ajouter 1,5 p. 100 à la silice pesée. Voici les résultats analytiques obtenus par l'auteur :

	1	2	3	4	5	6
Insoluble dans l'eau de brome.....	3,20	4,40	2,70	3,00	3,80	2,40
Silice.....	38,70	40,20	39,70	39,60	39,40	41,00
Alumine.....	25,20	25,20	25,40	24,60	24,20	25,20
Soufre.....	12,30	12,20	12,80	12,30	12,30	12,60
Soude, chaux, oxygène, etc.....	20,60	18,10	19,40	20,50	18,10	18,80

L'auteur a trouvé des outremers contenant 10 p. 100 (et même plus) de sulfates de chaux et de soude.

BLEU DE PRUSSE

Le bleu de Prusse, que ne connaissaient pas les anciens, occupe une place de premier ordre parmi les pigments minéraux, parce que, en dehors de ses emplois comme bleu, il constitue la base d'une série fort importante de verts.

Sa découverte est due à des remarques faites par hasard. Comme pour l'outremer, deux auteurs ont eu la paternité de la découverte.

Voici ce que dit un des plus vieux auteurs à ce sujet :

« Le bleu de Prusse, ainsi appelé parce qu'il a été découvert en Prusse, par le nommé Dippel, est une composition entièrement due à la chymie (2). »

Tingry désigne également Dippel, en donnant plus de détails :

(1) Analyse du bleu d'outremer (*Ann. de chim. analyt.*, 1910, p. 467).
(2) Watin, Art du peintre, doreur, vernisseur, 1773, p. 33.

« La découverte de ce bleu est due, comme beaucoup d'autres, à un heureux effet du hasard. Dippel, chimiste de Berlin, ayant jetté dans sa cour plusieurs liqueurs dont il ne devoit plus faire usage, ou enfin pour débarrasser son laboratoire, vit, avec surprise, que quelques-uns des pavés étoient recouverts d'un bleu très éclatant. Il se rappela d'avoir jetté précédemment à la même place, des résidus de solution de sulfate de fer (de vitriol de Mars, de vitriol vert) ; et comme les liqueurs dont il venoit de se débarrasser étoient de nature alcaline, et avoient servi aux rectifications répétées de l'huile de cornes de cerf, il crut trouver la clef d'une découverte qui lui parut précieuse. Il dirigea donc ses recherches vers ce but, et il parvint, après quelques expériences heureuses, à composer le bleu de Prusse par un procédé sûr (1). »

Tingry donne ensuite les idées de Macquer et celles de Bertholet sur la constitution du bleu de Prusse.

Tes auteurs modernes attribuent la découverte à Diesbach.

« Cette couleur a été découverte en 1720, par Diesbach, de Berlin, puis étudiée depuis par beaucoup de chimistes sous le rapport théorique, et par un grand nombre d'industriels sous celui de la fabrication (2). »

« En 1710, Diesbach, fabricant de couleurs à Berlin, préparait de la laque de cochenille. Il prit une solution d'alun (qui était un peu ferrugineuse) et y ajouta du carbonate de potasse pour saturer une partie de l'acide. En ajoutant la décoction de cochenille et faisant chauffer, il se forme en pareil cas un précipité rouge (sulfate d'alumine basique retenant la matière colorante de la cochenille).

« Mais en saturant l'alun par le carbonate de potasse, Diesbach obtint un beau précipité bleu ; c'était le bleu de Prusse (3). »

Cette version est nettement différente de celle de Tingry. Mais Guignet ajoute que Diesbach fit part de ce fait curieux à Dippel, qui lui avait vendu la potasse. En unissant leurs recherches, ils arrivèrent à reproduire couramment le bleu de Prusse, sans faire connaître leur procédé qui ne fut publié qu'en 1724, par Woodward.

(1) Traité théorique et pratique sur les vernis, t. II, p. 40.
(2) Roret, Fabricant de couleurs, t. I, p. 237.
(3) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 80.

On voit qu'il n'est pas facile d'être fixé exactement. Des dates diverses ont également été données : 1704 (1), 1707 (2) et, comme nous l'avons vu plus haut, 1710 et 1720.

Fabrication.

Comme nous l'avons dit plus haut, Wodward a présenté à la Société royale de Londres, en 1724, la description du procédé de fabrication dont on suit encore les grandes lignes. Le bleu de Prusse étant considéré comme du ferrocyanure ferrique on peut l'obtenir, le plus simplement, en précipitant une solution d'un sel ferrique par une solution de ferrocyanure de potassium. Le ferrocyanure de potassium contenant le groupe ferrocyanogène tétravalent $Fe''(CN)^6 \equiv$, la réaction s'écrit ainsi :

$$3\,[Fe''(CN)^6]\begin{matrix}K\\K\\K\\K\end{matrix} + 4\,Fe\begin{matrix}C\\-Cl\\Cl\end{matrix} = 12\,KCl + [Fe''(CN)^6]\begin{matrix}Fe\\Fe\end{matrix} + [Fe''(CN)^6]\begin{matrix}Fe\\Fe\end{matrix} + [Fe''(CN)^6]\begin{matrix}Fe\\Fe\end{matrix}$$

donnant, pour formule brute du bleu de Prusse, $[Fe''(CN)^6]^3Fe'''^4$ ou $Fe^7(CN)^{18}$.

Toutefois, on a reconnu qu'on ne pouvait pas obtenir ainsi un beau bleu commercial.

Il faut partir d'un sel ferreux et précipiter d'abord un ferrocyanure ferreux, qui est blanc à l'abri de l'air.

$$[Fe''(CN)^6]\begin{matrix}K\\K\\K\\K\end{matrix} + 2\,FeCl^2 = [Fe''(CN)^6]\begin{matrix}Fe\\Fe\end{matrix} + 4\,KCl$$

avec une seule molécule de chlorure ferreux on obtiendrait le ferrocyanure ferroso-potassique, $Fe(CN)^6FeK^2$, qui est également blanc.

Mais ces deux sels blancs s'oxydent très rapidement à l'air en passant à l'état de sels ferriques.

(1) Lemoine et du Manoir, Manuel pratique de la fabrication des couleurs, p. 177.
(2) Dictionnaire de chimie industrielle.

$$6\,Fe(CN)^6FeK^2 + 3\,H^2O + 3O = [Fe(CN)^6]^3\,Fe'''^4 + 3\,Fe(CN)^6\,K^4 + 2\,Fe(OH)^3;$$

$$3\,Fe(CN)^6\,Fe^2 + 3\,H^2O + 3\,O = [Fe(CN)^6]^3\,Fe'''^4 + 2\,Fe(OH)^3.$$

L'oxydation par l'air est évidemment le moyen le plus économique, mais nous verrons que ce n'est pas celui qu'on emploie industriellement. On opère plus rapidement encore et on évite la formation d'oxyde hydraté de fer.

Nous allons examiner les conditions de préparation des divers types de bleu de Prusse.

Bleu de Berlin. — C'est le bleu de Prusse pur et très foncé.

a. Préparation des solutions. — Il faut préparer deux solutions, une solution de ferrocyanure de potassium, ou *prussiate jaune*, et une solution d'un sel ferreux.

Les premiers fabricants de bleu de Prusse préparaient eux-mêmes leur ferrocyanure de potassium par la méthode bien connue consistant à partir de matières animales. Avec le sang desséché, ils formaient un mélange en ajoutant de la limaille de fer et du carbonate de potasse. Ce mélange porté au rouge donnait une masse qui, épuisée par l'eau, fournissait une solution de ferrocyanure de potassium.

De nos jours, les fabricants de bleu achètent du ferrocyanure cristallisé, et leur attention est d'abord appelée sur la qualité de ce sel, car les divers produits offerts sont loin de donner les mêmes bleus.

La solution se prépare par simple dissolution dans l'eau chaude. Beaucoup d'auteurs ne disent rien sur le degré de concentration de la solution, degré qui a pourtant son importance. Les auteurs qui en parlent ne sont pas d'accord.

	(1)	(2)	(3)
Ferrocyanure de potassium.	60	60	100
Eau.....	150	150	1 000 à 2 000

Les premières solutions sont trop concentrées ; la troisième est trop étendue. Il faut prendre un moyen terme ; mais il faut surtout éviter d'employer des solutions trop concentrées.

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. I, p. 294.
(2) Halphen, Couleurs et vernis, p. 145.
(3) De salme et Pierron, Couleurs, peintures et vernis, p. 277.

La préparation de la solution de sel ferreux est plus importante. Bien que l'on ait généralement indiqué l'usage du sulfate ferreux, nous préférons de beaucoup l'emploi du chlorure ferreux, avec lequel on peut préparer aisément des solutions dont on connait exactement le titre.

Les solutions de chlorure ferreux se préparent à l'extérieur de l'atelier, dans des cuves en chêne que l'on goudronne. La cuve est surmontée d'un couvercle muni d'une grande cheminée en bois pour entraîner les produits gazeux de la réaction de l'attaque du fer par l'acide chlorhydrique. On trouve d'ailleurs très facilement un fer économique en achetant les vieilles lames de scie et les chutes nombreuses que produisent les fabricants de porte-monnaie. Il faut examiner soigneusement tous ces déchets de fer et rejeter ceux qui contiennent du cuivre.

Pour préparer la solution, on verse d'abord de l'eau bouillante dans la cuve, puis ensuite les déchets de fer, et enfin de l'acide chlorhydrique.

L'attaque commence immédiatement et, comme on a pris soin d'employer un excès de fer, on a toujours dans la cuve une solution d'un beau vert, ne contenant que du chlorure ferreux.

Pour l'emploi du sulfate ferreux, on a donné les indications suivantes (1) :

Préparer une solution de sulfate ferreux contenant :

Sulfate ferreux.....	190 kilogrammes.
Eau.....	1 500 litres.

Le sulfate ferreux ne doit pas contenir de cuivre. Après clarification par repos, on soutire la solution qui est précipitée par une solution de ferrocyanure de potassium ainsi composée :

Ferrocyanure de potassium.....	200 kilogrammes.
Eau	1 500 litres.

On sait, depuis longtemps, qu'il est impossible d'obtenir le même bleu en substituant au ferrocyanure de potassium le ferrocyanure de sodium. D'après S. F. Grove, le précipité obtenu dans ce cas répond à la formule $Fe(CN)^6Fe^2$, $2\,Fe(CN)^6Na^2Fe$; l'oxy-

(1) Fabrication des pigments bleus (*Revue de chim. ind.*, juillet 1904).

dation donne un produit nettement inférieur comme aspect et comme coloration.

On peut arriver à un résultat identique à celui obtenu avec le sel de potassium, en ajoutant à la solution de sulfate de fer, soit du chlorure de potassium, soit des sels ammoniacaux. Ces derniers sont ajoutés en quantité équivalente à la richesse en potassium du composé $Fe(CN)^6FeK^2$. On pourrait économiser ainsi 50 p. 100 du ferrocyanure de potassium nécessaire (1).

b. Précipitation. — Il n'est pas indifférent de précipiter le ferrocyanure ferreux en versant l'une ou l'autre des solutions dans celle où l'on veut faire la précipitation.

Guignet, le premier, a attiré l'attention sur ce point :

« 1° Le précipité blanc doit toujours être obtenu en versant peu à peu le ferrocyanure de potassium dans la solution de fer, additionnée d'acide. Il ne faut jamais faire l'inverse, car le précipité retiendrait une forte proportion de ferrocyanure de potassium. Même il est bon de s'assurer si l'eau de lavage du précipité blanc ne contient pas un peu de ferrocyanure, c'est-à-dire si elle ne précipite pas par les sels de peroxyde de fer en bleu.

« 2° Pour obtenir du bleu foncé, d'une nuance très pure, il est toujours nécessaire de le faire digérer avec de l'acide chlorhydrique ou azotique et étendu, jusqu'à ce que ces acides n'enlèvent plus de fer. Autrement le bleu de Prusse retiendrait toujours de l'oxyde de fer qui diminuerait beaucoup la richesse de la nuance. »

Ces remarques de Guignet sont parfaitement justes et se comprennent très bien quand on examine les formules données plus haut pour l'oxydation des ferrocyanures ferreux et ferroso-potassique. Mais il n'est pas nécessaire de faire la précipitation en présence d'acide, parce que l'oxydation par l'air se limite à la surface.

La solution de chlorure de fer est titrée, et on détermine ainsi le volume qu'il faut employer pour la quantité de ferrocyanure que contient la solution préparée.

Cette solution de chlorure de fer est placée dans la cuve inférieure. On y ajoute plus ou moins d'eau, selon sa richesse, et on

(1) Fabrication du bleu de Prusse à l'aide du ferrocyanure de sodium (*Drugs, Oils and Paints*, 399-34, 1919).

coule la solution bouillante de ferrocyanure, sans cesser d'agiter pendant toute la précipitation. Le précipité blanc ne tarde pas à bleuir à la surface.

Il convient de calculer exactement la quantité de fer, de manière à ce qu'il n'y en ait pas en excès pour la quantité de ferrocyanure employée ; c'est un point fort important.

c. OXYDATION. — Le lendemain matin, on pratique l'oxydation sur le précipité en suspension quand on se sert du chlorure de chaux.

On a donné un grand nombre de méthodes qui toutes conduisent au résultat, mais avec des différences marquées dans l'aspect extérieur du produit final.

On peut faire usage du perchlorure de fer ou du chlorate de potassium, en milieu acide ; le chlorate de potassium est bien supérieur au perchlorure de fer, qui oblige d'opérer à l'ébullition et ne donne pas de beaux bleus.

Guignet a indiqué l'emploi de l'acide chromique. La solution chromique est obtenue ainsi :

Bichromate de potassium.....	1 kilogramme.
Acide sulfurique	13^{kg},500
Eau chaude.....	10 litres.

Cette solution est versée dans le précipité blanc délayé dans l'eau bouillante. On laisse agir jusqu'au maximum de coloration.

Le meilleur et le plus économique des oxydants est le chlorure de chaux, qui fut employé dès le début de la fabrication, mais auquel on reprochait de donner des points blancs de sulfate de chaux, ce qui provenait de l'emploi du sulfate ferreux. Il n'y a rien de semblable à craindre quand on fait usage du chlorure ferreux.

Pour les raisons exposées, l'oxydation doit se faire en milieu très acide. On indique généralement, pour une opération mettant en œuvre 100 kilogrammes de ferrocyanure de potassium :

	Kilogrammes.
Acide sulfurique	16,500
— chlorhydrique	400

Ce sont des quantités exagérées ; il faut se tenir largement au-dessous, et il est inutile d'employer de l'acide sulfurique. D'ailleurs, C. O. Weber, qui a préconisé un procédé d'oxydation par le sulfate ferrique, donne, pour le même poids de ferrocyanure, 25 kilogrammes d'acide sulfurique pour se mettre en milieu acide. Il porte ensuite à l'ébullition et verse une solution contenant 150 grammes (?) de sulfate ferrique (1).

Revenons à l'oxydation au moyen du chlorure de chaux. On en prépare des solutions à l'avance en épuisant plusieurs fois par l'eau le chlorure de chaux dans une cuve en maçonnerie et en séparant les solutions fortes des solutions faibles.

Ces solutions sont titrées, car il ne faut pas oxyder avec un excès. D'après le titre de la solution et la quantité de ferrocyanure utilisé, on calcule facilement le volume nécessaire de la solution de chlorure de chaux.

Le précipité blanc étant acidifié, on verse lentement la solution de chlorure de chaux, sans cesser d'agiter. L'ouvrier qui pratique cette opération peut être incommodé par l'odeur qui se dégage. On atténue beaucoup cet inconvénient en faisant arriver le chlorure de chaux par un tube plongeur descendant presque jusqu'au fond de la cuve.

On suit la modification de la nuance et, quand on est arrivé au terme de l'oxydation, on remplit immédiatement la cuve avec de l'eau.

L'oxydation en partant du sulfate ferreux, d'après les proportions données plus haut, se pratique ainsi : le précipité blanc est laissé au repos pendant deux jours ; on siphonne alors le liquide surnageant et on pompe le précipité dans une cuve en chêne de 4 500 litres. On soumet à l'action de la vapeur pendant quarante minutes et pompe dans une autre cuve. Après avoir rempli d'eau froide, en agitant continuellement, on laisse reposer une journée et on soutire le liquide clair. On verse alors 100 kilogrammes d'acide chlorhydrique à 20°B. et on oxyde avec une solution de chlorure de chaux obtenue en traitant par 500 litres d'eau froide 50 kilogrammes de chlorure de chaux. Cette solution doit être

(1) *Monit. scient.*, janvier 1893.

amenée lentement dans le précipité blanc dont la température ne doit pas dépasser 40°. L'addition de chlorure de chaux étant terminée, on laisse huit heures au repos avant de remplir la cuve d'eau.

On peut remarquer que cette méthode est beaucoup plus longue que celle que nous avons donnée.

d. LAVAGE. — Le lavage du bleu de Prusse est très long; c'est pourquoi il faut opérer la précipitation dans des cuves de très grandes dimensions. Si l'on part de 100 kilogrammes de ferrocyanure, la cuve de précipitation doit contenir plus de 3 000 litres et le lavage complet n'est obtenu qu'après cinq ou six lavages successifs.

On voit immédiatement l'énorme quantité d'eau que demande la fabrication du bleu de Prusse. L'opération du lavage est arrêtée quand les eaux ne donnent plus de précipité blanc avec une solution de ferrocyanure de potassium. En effet, au moment de la première précipitation, on calcule toujours plutôt un peu fort la quantité nécessaire de solution de chlorure ferreux.

e. FILTRATION ET SÉCHAGE. — Nous n'avons jamais pu réussir à filtrer convenablement au filtre-presse. La méthode au filtre sur cadre est fort longue ; il paraît que l'on obtient de très bons résultats avec les tambours rotatifs.

Les plus beaux bleus sont ceux qui ont été séchés au soleil. Comme ce moyen ne peut pas toujours être employé, on sèche à l'étuve. Certains auteurs indiquent de ne pas dépasser 60°, mais on obtient de bons résultats en se tenant simplement un peu au-dessous de 100°.

Bleu d'acier. — C'est un bleu plus clair que le bleu de Berlin, que l'on prépare en trois nuances : bleus d'acier clair, moyen et foncé. On le désigne encore sous le nom de *bleu Flore.*

La préparation est basée sur les mêmes considérations que celles développées à propos du bleu de Berlin.

En général, on indique une préparation du précipité blanc, comme pour le bleu de Berlin.

La solution de ferrocyanure renferme :

Ferrocyanure de potassium.....	100 kilogrammes.
Eau.....	1 500 litres.

A cette solution bouillante on ajoute 25 kilogrammes d'acide chlorhydrique et on fait bouillir pendant une demi-heure. Pendant que le mélange est à l'ébullition, on précipite en versant lentement une solution de chlorure ferreux :

Chlorure ferreux.....	65 kilogrammes.
Eau.....	500 litres.

On laisse encore bouillir pendant une demi-heure, on remplit la cuve d'eau froide et on laisse au repos pendant deux jours.

On soutire le liquide clair, ajoute 25 kilogrammes d'acide chlorhydrique et oxyde à l'ébullition, pendant vingt minutes, à l'aide d'une solution de chlorate de potassium (1) :

Chlorate de potassium.....	12 kilogrammes.
Eau.....	100 litres.

Voici un autre procédé (2) :

Ferrocyanure de potassium	200 kilogrammes.
Eau.....	1 500 litres.

Précipiter à chaud par :

Sulfate ferreux	190 kilogrammes.
Eau	1 500 litres.

Faire bouillir le précipité blanc avec 150 à 162 kilogrammes d'acide sulfurique à 60° B., pendant douze heures, la cuve étant couverte. Laisser tomber à 30-38° et oxyder avec une solution contenant 22^{kg},8 à 23^{kg},3 de chlorate de potassium, en brassant bien. Laisser en contact pendant huit heures, en agitant de temps à autre. Tous ces procédés indiquent bien le même mode de précipitation que dans le cas du bleu de Berlin, mais il ne disent rien sur la manière d'obtenir les trois nuances.

Le bleu d'acier s'obtient d'une nuance claire et franche en opérant la précipitation en sens inverse, c'est-à-dire en versant la solution de chlorure ferreux dans la solution de ferrocyanure de potassium. Quant à l'oxydation, elle doit être faite immédiatement après la précipitation et en employant un peu plus de chlo-

(1) *Monit. scient.*, 1893, p. 27.
(2) Fabrication des pigments bleus (*Revue de chim. ind.*, juillet 1904).

rure de chaux que dans le cas du bleu de Berlin. Pour la nuance foncée, l'oxydation se fait de suite, en présence d'acide chlorhydrique.

La nuance moyenne s'obtient en employant un peu plus d'acide chlorhydrique et en faisant bouillir le précipité blanc avec l'acide chlorhydrique avant d'oxyder.

Enfin, pour la nuance claire, on augmente encore la quantité d'acide chlorhydrique et on prolonge encore la durée de l'ébullition.

Bleu de gaz. — C'est une qualité inférieure, provenant du traitement des matières épurantes du gaz. Le procédé demande un grand emplacement.

On commence par enlever le soufre et les sels ammoniacaux par des lavages. La masse ainsi obtenue est mélangée avec de la chaux, et les tas sont retournés de temps à autre. Par un lessivage méthodique, on obtient une solution de ferrocyanure de calcium qui remplace celle de ferrocyanure de potassium.

La séparation des sels ammoniacaux peut être faite par simple chauffage ; on traite ensuite par l'acide sulfurique (1).

P. Waguet a fourni quelques précisions sur le traitement du crude ammoniac (2). La teneur en bleu anhydre est d'environ 5 p. 100. Le crude lavé est laissé pendant quelques jours en contact avec de la chaux. La solution obtenue par lessivage a une teneur en ferrocyanure de calcium de 5 à 10 p. 100. On la précipite par une solution d'un sel ferreux, puis on oxyde par le chlorure de chaux, en présence d'acide chlorhydrique.

Théoriquement, une tonne de crude ammoniac doit donner $68^{kg},840$ de bleu de Prusse à 18 H^2O.

L'extraction directe du bleu peut se pratiquer à l'aide de l'acide chlorhydrique. L'acide chlorhydrique dilué permet d'éliminer l'oxyde de fer. L'acide chlorhydrique concentré permet ensuite de dissoudre le bleu de Prusse, qui est précipité de la dissolution par addition d'eau (3).

Nous verrons plus loin que l'acide chlorhydrique dissout très peu de bleu.

(1) M. S. A. F. 712 726, 1901.
(2) Le crude ammoniac (*Revue des prod. chim.*, 15 juillet 1921).
(3) Donath et Ornstein, D. R. P. 110 097.

Grossmann utilise les composés cyanés qui existent dans les gaz de la distillation de la houille (1).

Il transforme le cyanure d'ammonium en ferrocyanure, en opérant avant l'intervention de l'air. La transformation se fait facilement en faisant agir le sulfure de fer, en présence de sulfure d'ammonium. La réaction terminée, on chasse l'ammoniaque par distillation, et la liqueur qui reste est précipitée par un sel de fer, pour obtenir du bleu de Prusse par la voie habituelle.

Propriétés.

On a longtemps considéré le bleu de Prusse comme un ferrocyanure ferrique $Fe^7(CN)^{18}$, avec, généralement, 18 H^2O.

Il ne faut pas oublier que cette quantité d'eau n'est pas constante, et Wyroubòff a préparé du bleu de Prusse contenant moins de 18 H^2O. Il suffit, pour cela, de faire varier les conditions dans lesquelles il est obtenu.

« Du bleu préparé avec du perchlorure de fer, et soigneusement séché, m'a donné 8 H^2O. Le bleu préparé avec du sulfate de peroxyde de fer m'a donné 4 H^2O; celui préparé avec le nitrate, 9 H^2O. Enfin, lorsqu'on analyse le précipité obtenu par le prussiate rouge et un protosel de fer, et qui est resté pendant quelque temps à l'air, même à l'état humide sur le filtre, on trouve un bleu de Prusse avec 6 H^2O (2). »

Plus récemment, le bleu de Prusse a été envisagé comme un ferrocyanure double répondant à la formule $[Fe(CN)^6]^m Fe^n K^{m-3n}$ (3). On sait, d'ailleurs, les difficultés que l'on éprouve, quand on remplace le ferrocyanure de potassium par celui de sodium. De plus, cette constitution expliquerait les propriétés colloïdales du bleu de Prusse.

La distillation sèche du bleu de Prusse donne du cyanure d'ammonium, du carbonate d'ammonium, de l'eau et de l'acide carbonique. Les acides étendus et bouillants sont sans action

(1) La récupération des composés cyanés de la distillation sèche de la houille (*Bull. Soc. chim.*, II, 1908, p. 1469, d'après *Chem. ind. Journ.*, 1908).

(2) Les ferrocyanures (*Ann. de phys. et de chim.*, VIII, 1876, p. 29).

(3) P. Chrétien, Le bleu de Prusse et le bleu de Turnbull (*C. R.*, 1903, p. 191).

sur le bleu de Prusse, mais il est facilement décomposé par la potasse :

$$[Fe\ (CN)^6]^3\ Fe^4 + 12\ KOH = 3\ [Fe\ (CN)^6\ K^4] + 4\ Fe\ (OH)^3.$$

L'acide sulfurique concentré donne une masse blanche, mais il ne se dégage pas d'acide cyanhydrique. Le bleu peut être reconstitué par addition d'eau. Il est oxydé par l'acide nitrique concentré. L'hydrogène sulfuré le décompose selon l'équation :

$$Fe^7\ (CN)^{18} + 2\ H^2S = 6\ [Fe\ (CN)^2] + [Fe\ (CN)^6]\ H^4 + S.$$

Le bleu de Prusse est soluble dans un grand nombre de réactifs. Il se dissout facilement dans les solutions d'acide oxalique, d'acide tungstique, de molybdate, de tungstate et de tartrate d'ammonium. Guignet a obtenu une solution bleu très foncé, en employant une solution alcoolique d'acide ferrocyanhydrique.

En laissant du bleu de Prusse en contact avec un mélange à parties égales d'acide sulfurique concentré et d'alcool absolu, Guignet a obtenu une solution bleue qui précipite par addition d'eau (1).

L'action de l'acide chlorhydrique est particulièrement intéressante à signaler. Dans beaucoup de traités, on trouve que le bleu de Prusse est insoluble dans l'acide chlorhydrique. Cette action de l'acide chlorhydrique a été exposée de diverses façons. On a signalé qu'il y avait une décomposition lente, avec formation de chlorure ferrique, et que, en renouvelant constamment l'acide chlorhydrique, le bleu finissait par être scindé comme suit (2):

$$[Fe\ (CN)^6]^3\ Fe^4 + 12\ HCl = 4\ FeCl^3 + 3\ [Fe\ (CN)^6]\ H^4.$$

Wyrouboff a reconnu également que le bleu de Prusse était soluble dans l'acide chlorhydrique, en donnant une solution jaune pâle, précipitant en bleu par addition d'une petite quantité d'eau (3).

Avant d'avoir eu connaissance des travaux de Wyrouboff, nous avions fait la même constatation.

« En traitant à froid le bleu de Prusse par l'acide chlorhydrique

(1) *C. R.*, 108, 178.
(2) Dictionnaire de chimie de Wurtz, 1er suppl., p. 1094.
(3) *Loc. cit.*

à 22° B., l'acide se colore en vert et une grande partie du bleu reste au fond du vase ; en chauffant, le bleu entre en solution, et, s'il y en a peu, la liqueur prend une teinte jaune d'or clair. La solubilité est très faible : à 2 grammes par litre, on constate une solubilité complète ; mais, à 5 grammes par litre, il se fait, au bout de très peu de temps, un dépôt blanc cristallin d'acide ferrocyanhydrique, ainsi que j'ai pu le constater à l'analyse, acide provenant de l'attaque de l'acide chlorhydrique qui scinde le bleu de Prusse en perchlorure de fer et acide ferrocyanhydrique ; à 10 grammes par litre, la solubilité n'est même plus complète à chaud. Le dépôt est bleuâtre et considérable (1). »

Quand on ajoute un alcool à l'acide chlorhydrique, on augmente considérablement la solubilité du bleu.

Avec l'alcool éthylique, on peut dissoudre 5 grammes de bleu par litre du mélange. La solution est faiblement colorée en jaune. Gardée dans un flacon bouché, cette solution se conserve mal ; elle commence à laisser déposer du bleu au bout de deux jours. Au bout de quelques semaines, tout le bleu est déposé, le liquide surnageant ne précipitant plus et ne se colorant même plus par addition d'eau.

On peut stabiliser ces solutions et les obtenir plus concentrées en produisant une petite quantité de chlorure de plomb :

1.	Alcool éthylique.....	50 centimètres cubes.
	Acide chlorhydrique.....	50 —
	Bleu de Prusse.....	1 gramme.
	Céruse.....	0gr,4
2.	Alcool éthylique.....	50 centimètres cubes.
	Acide chlorhydrique.....	50 —
	Bleu de Prusse.....	1gr,5
	Céruse.....	0gr,4

On peut conserver la première solution limpide pendant huit à dix jours ; après, elle commence à laisser déposer du bleu, mais, au bout de plusieurs semaines, il y a encore du bleu dans la liqueur surnageante. La seconde solution laisse déposer du bleu dès le lendemain et se comporte ensuite comme la première. Avec les

(1) Ch. Coffignier, Sur la solubilité du bleu de Prusse dans certaines conditions (*Bull. Soc. chim.*, I, 1902, p. 696).

autres alcools de la série grasse, on obtient, sans céruse, des solutions plus foncées et plus riches, qui peuvent être conservées sans altération pendant plusieurs semaines.

L'alcool propylique donne des solutions à 5, 10 et 20 grammes par litre, la première jaune pâle, la troisième couleur de rhum.

L'alcool isobutylique donne les mêmes solutions, mais s'obtenant plus difficilement. Elles sont rougeâtres toutes les trois.

L'alcool amylique donne facilement des solutions claires, mais qui ne tardent pas à foncer ; on peut obtenir, mais difficilement, une solution à 40 grammes par litre. Elle est brun foncé, d'aspect oléagineux, et se sépare rapidement en deux couches.

La caractéristique de toutes ces solutions est la facilité avec laquelle on précipite le bleu par addition d'une faible quantité d'eau. La précipitation est totale, comme le montrent les chiffres suivants, une partie du bleu ayant été perdue à la filtration (1).

Précipitation par l'eau de solutions contenant 0gr,5 de bleu :

	Grammes.
Alcool isobutylique	0,487
— amylique	0,498
— propylique	0,480

La quantité d'eau nécessaire pour précipiter une solution diminue très rapidement avec la richesse des solutions, qui deviennent de plus en plus foncées au fur et à mesure que l'on ajoute de l'eau :

Richesse de la solution.	Centimètres cubes d'eau nécessaires.	Richesse de la solution.	Centimètres cubes d'eau nécessaires.
P. 100.		P. 100.	
0,1	79,0	0,7	14,5
0,2	46,5	0,8	12,5
0,3	26,5	0,9	11,0
0,4	23,5	1,0	8,0
0,5	20,5	1,5	5,5
0,6	17,0	2,0	2,5

On peut encore diminuer ces quantités en précipitant très lentement. A partir d'une richesse 0,3 p. 100, la courbe des variations est très régulière.

(1) Ch. Coffignier, Procédé de dosage du bleu de Prusse (*Bull. Soc. chim.*, I, 1904, p. 391).

Le liquide séparé du bleu est à peine coloré. En chassant l'alcool par distillation et en neutralisant, on constate qu'il contient du chlorure ferrique. Presque tous les bleus de Prusse du commerce donnent, par épuisement à l'eau chaude, une solution précipitant légèrement en blanc par le ferrocyanure de potassium : ils contiennent donc un peu de chlorure ferreux. Une solution de bleu de Prusse très faible, dans un grand excès d'acide chlorhydrique, ne précipite pas par l'eau; mais, concentrée et neutralisée, elle donne les réactions des sels ferriques. C'est à ces deux causes qu'il faut attribuer la présence du chlorure ferrique dans les eaux de précipitation des solutions de bleu de Prusse.

Quand on soumet ces solutions à l'action des très basses températures, le résultat obtenu est invariable : solidification de la solution sans changement de couleur.

Nous n'avons jamais pu arriver aux résultats indiqués par W. Gintl, qui a prétendu avoir obtenu du bleu de Prusse cristallisé en laissant évaporer une solution de bleu de Prusse dans l'acide chlorhydrique (1).

De récents travaux ont encore modifié les opinions sur la constitution du bleu de Prusse.

Muller lui reconnaît la formule $[Fe''(CN)^6]^3Fe'''^4$, quand il est obtenu par l'action du chlorure ferrique sur le ferrocyanure de potassium, pour 1 molécule de ferrocyanure et $> 1{,}33$ molécule de $FeCl^3$. Les autres proportions donnent ce bleu avec des mélanges de (2) :

$$\left[Fe''(CN)^6\right]^3 Fe''' K \quad \text{ou} \quad \left[Fe''(CN)^6\right]^3 Fe''K^2.$$

On a soutenu que le bleu de Prusse était un ferricyanure ferreux, comme le bleu de Turnbull, en se basant sur ce fait qu'une décomposition très soignée du bleu de Prusse par les alcalis permettait d'obtenir un ferricyanure alcalin (3).

Weringer, en étudiant les réactions qui se passent entre les solutions de ferrocyanure de potassium ou de sodium et les sels ferriques, en diverses proportions, est arrivé à une conclusion

(1) *Chem. Centralbl.*, 1880, p. 357.

(2) Bleu de Berlin et bleu de Turnbull (*Bull. Soc. chim.*, II, 1912, p. 410, d'après *Journ. f. prakt Ch.*, 1911).

(3) La composition du bleu de Prusse (*The oil and colour Tr. Journ.*, mai 1912).

analogue. Il considère le bleu de Prusse comme un ferricyanure ferroso-ferrique :

$$[Fe'''(CN)^6]^3\ Fe''^3\ Fe'''\ (1).$$

Le bleu de Prusse est un colloïde. Pour préparer une suspension de bleu de Prusse, Hastchek opère ainsi :

1. Ferrocyanure de potassium...	0gr,4
Eau.....	20 centimètres cubes.
2. Chlorure ferrique.....	0gr,4
Eau.....	20 centimètres cubes.

Il verse lentement 1 dans 2 ; le précipité filtré est lavé sur filtre, en quatre fois, avec 100 centimètres cubes d'eau. Le précipité est amené en solution dans 300 centimètres cubes d'eau et 16 grammes d'acide oxalique et la solution est dialysée tant que la membrane laisse passer de l'acide oxalique (2).

Alors que la solution oxalique est colloïdale, les solutions de bleu dans les oxalates alcalis sont des solutions vraies (3).

La couleur de l'hydrosol du bleu de Prusse varie du vert bleu au vert clair. Cet hydrosol retient du ferrocyanure de potassium. La précipitation par les alcalis, l'alcool, les acides d'une solution saturée de ferrocyanure de potassium donne toujours un produit bleu foncé. On ne peut donc pas concevoir une combinaison verte stable.

Si on précipite l'hydrosol vert par une solution de chlorure de sodium, l'analyse du précipité fait voir qu'on se trouve en présence d'un mélange soluble de bleu de Prusse insoluble et d'oxyde de fer ; l'oxyde de fer colloïdal empêche le bleu de précipiter seul. Il est à un tel état de division qu'après précipitation par le ferrocyanure de potassium, il peut encore, avec la couleur, traverser les ultrafiltres.

Le ton du vert dépend de la finesse de division du bleu dans la liqueur et du mélange avec les faibles quantités d'oxyde de fer colloïdal (4).

(1) Sur la composition du bleu de Prusse (*Bull. Soc. chim.*, II, 1914, p. 679, d'après *Journ. f. prakt. Ch.*, 1914).

(2) P. Bary, Les colloïdes, p. 327.

(3) A. Kolm, Sur la solubilité du bleu de Prusse (*C. R. Acad. des sciences de Vienne*, 17 février 1923).

(4) W. Bachmann, Contribution à la connaissance de l'hydrosol du bleu de Berlin (*Bull. Soc. chim.*, II, 1921, p. 1283, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, t. C, 1917).

Les propriétés pigmentaires du bleu de Prusse sont les suivantes : couleur non vénéneuse, d'un pouvoir colorant considérable; sa solidité à la lumière est mauvaise par suite d'une lente décomposition, avec dégagement de cyanogène. Le pouvoir couvrant par opacité est tout à fait remarquable, ce qui permet de préparer des bleus très chargés.

Le bleu de Berlin se présente sous l'aspect de masses d'un bleu très foncé.

Les belles qualités se reconnaissent aux beaux reflets cuivrés qu'on obtient en cassant un morceau.

A cet état, il n'est employé pur que dans la peinture artistique et dans la fabrication des cuirs vernis. Dans ce dernier cas, il est utilisé pendant la cuisson de l'huile, dans laquelle il ne se dissout pas, mais qu il colore en bleu verdâtre, ce qui permet de corriger le noir des couches d'apprêt.

Nous examinerons plus loin les divers bleus chargés.

On a signalé que le bleu de Prusse *graissait* l'huile et finissait par devenir racorni et dur. C'est une conséquence des propriétés colloïdales du bleu de Prusse. L'inconvénient ne se produit d'ailleurs pas avec des bleus bien préparés et bien lavés.

Les divers bleus d'acier sont de nuances beaucoup moins foncées et n'ont pas de reflets cuivrés. Ils servent surtout dans la fabrication des encres d'imprimerie et dans celle des papiers peints, qui emploient également le bleu de Berlin. Ce dernier est encore utilisé pour colorer les toiles métalliques des garde-mangers.

Analyse.

La méthode la plus ancienne est basée sur la décomposition du bleu par une solution bouillante de soude.

On prend 4 grammes de bleu que l'on triture avec de l'eau et fait couler dans un ballon de 200 centimètres cubes. On ajoute une solution de soude et on fait bouillir. Après refroidissement, le volume est amené à 200 centimètres cubes. On filtre, prélève 50 centimètres cubes, acidifie à l'acide sulfurique et titre avec une solution de permanganate de potassium à $1^{gr},20$ par litre, dont

$12^{cc},9$ équivalent à $0^{gr},25$ de bleu. Si l'on a employé n centimètres cubes de permanganate, la richesse en bleu de Prusse sera:

$$\frac{100 \times n}{51,6}.$$

On peut encore faire la même décomposition à l'ébullition, séparer l'hydrate d'oxyde de fer et le laver à fond.

La solution filtrée est additionnée de 40 centimètres cubes d'une solution de persulfate à 10 p. 100 et d'acide sulfurique. On chauffe ensuite jusqu'à destruction complète du ferrocyanure. Les deux précipités de fer sont redissous, puis reprécipités (1).

La méthode suivante, basée sur l'action dissolvante des mélanges d'alcools et d'acide chlorhydrique, permet de doser le bleu de Prusse, dans tous les cas, avec une grande précision (2).

Le mélange dissolvant qui convient le mieux est composé de parties égales d'acide chlorhydrique et d'alcool propylique, mélange préparé au moment de l'emploi.

2 grammes de bleu sont chauffés avec 100 centimètres cubes du mélange, dans un verre de Bohême de forme haute. A l'ébullition, le liquide devient d'abord vert, puis s'éclaircit peu à peu, et on finit par obtenir une solution de couleur variant du jaune pâle au jaune brun foncé, selon la richesse du bleu. On reconnaît facilement la fin de l'attaque en examinant l'insoluble, quand il en existe. Si la charge s'est dissoute avec le bleu (carbonate de chaux, amidon), on précipite par l'eau toute la solution. S'il reste un insoluble, on filtre et opère la précipitation sur 100 centimètres cubes du liquide filtré. Cette précipitation se fait simplement par addition d'eau distillée, mais il serait impossible de filtrer le bleu si on ne prenait pas soin de se placer en milieu alcoolique dès le second lavage. On laisse donc le bleu se rassembler au fond du vase, on décante et fait un premier lavage à l'eau distillée et les suivants à l'alcool à 95°. On arrête ces lavages quand le liquide surnageant ne présente plus de réaction acide. Il suffit alors de recueillir le bleu sur un filtre taré, de sécher au-dessous de 100° et de peser.

(1) Dittrich et Harsel, Analyse chimique industrielle de Lunge, t. I, p. 582.

(2) Ch. Coffignier, Procédé de dosage du bleu de Prusse (*Loc. cit.* et *Ann. de chim. analyt.*, juin 1904).

En général, l'attaque se fait très bien, sauf dans le cas où le bleu est chargé avec de l'alumine. L'ébullition doit alors être prolongée et il faut employer plus de liquide dissolvant.

Nous avons vérifié l'exactitude de cette méthode, qui permet de doser le bleu directement en l'isolant, en préparant les mélanges complexes indiqués ci-dessous :

	Grammes.
1. Bleu de Prusse	1,400
Sulfate de chaux	0,600
2. Bleu de Prusse	1,200
Kaolin	0,800
3. Bleu de Prusse	1,000
Amidon	1,000
4. Bleu de Prusse	0,550
Sulfate de chaux	0,200
Carbonate de chaux	0,200
Kaolin	0,600
Alumine	0,450
5. Bleu de Prusse	0,300
Carbonate de chaux	1,700
6. Bleu de Prusse	0,250
Sulfate de baryte	1,750
7. Bleu de Prusse	0,150
Kaolin	0,400
Sulfate de baryte	1,000
Alumine	0,400
Carbonate de chaux	0,050
8. Bleu de Prusse	0,060
Sulfate de baryte	1,940

Voici les résultats analytiques obtenus sur ces mélanges :

	Quantité de bleu introduite.	Quantité retrouvée.
	P. 100.	P. 100.
1	70,00	69,80
2	60,00	60,30
3	50,00	50,20
4	25,50	27,45
5	15,00	14,80
6	12,50	12,30
7	7,50	7,45
8	3,00	2,70

L'examen des impuretés s'effectue sur la partie insoluble et sur le liquide provenant de la première décantation.

L'analyse ordinaire permet de caractériser et de doser au besoin les diverses impuretés.

Bleus de Prusse chargés.

Les bleus à base de bleu de Prusse contiennent des charges diverses.

Bleus charrons. — Les bleus charrons, dont on fait une consommation considérable dans la peinture en bâtiment, sont en général des bleus de Prusse chargés avec d'énormes quantités de sulfate de baryte. On a prétendu que certains bleus charrons contenaient également un faible pourcentage de bleu d'outremer. On peut arriver à les obtenir par simple mélange de bleu de Prusse et de sulfate de baryte, dans des broyeurs à boulets ou des appareils analogues. Mais cette méthode n'est utilisée que par ceux qui ne fabriquent pas eux-mêmes le bleu de Prusse. Pour une nuance identique, il faut, dans ce cas, beaucoup plus de bleu de Prusse qu'en opérant par voie humide.

On peut remédier à cet inconvénient en ajoutant au bleu de Prusse une petite quantité de laque bleue. Les formules suivantes indiquent les dosages pour les qualités courantes (1) :

	1	2	3	4
Bleu de Prusse	1,8	3,5	5,0	6,0
Laque bleue.....	0,4	0,6	1,5	3,5
Sulfate de baryte.....	98,0	96,0	94,0	91,0

La préparation rationnelle consiste à préparer du bleu de Berlin pur, puis, le dernier lavage étant terminé, à ajouter une charge de sulfate de baryte proportionnelle à la quantité de bleu de Prusse fabriquée et à la qualité que l'on désire obtenir.

Les qualités commerciales sont ainsi désignées : *ordinaire*, *demi-fin*, *fin*, *surfin*.

Malgré leur faible teneur en bleu de Prusse, les bleus charrons

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 145.

ont un bon pouvoir couvrant par opacité et se vendent à de bas prix. Ils ont naturellement une stabilité médiocre à la lumière, mais ce sont des pigments inoffensifs.

Les méthodes d'analyse du bleu de Prusse s'appliquent aux bleus charrons et aux autres bleus chargés.

Les résultats suivants correspondent à l'analyse d'un bleu charron du commerce par la méthode à l'acide chlorhydrique et à l'alcool propylique :

Humidité	0,22
Sulfate de baryte	94,82
Bleu de Prusse	4,30
	99,34

Si l'analyse ferme un peu bas, cela provient de la composition du sulfate de baryte naturel, dont une partie des impuretés passe en solution et n'est pas dosée.

Bleu fécule. — Le bleu fécule, que l'on rencontre rarement, est constitué par du bleu de Prusse chargé avec de l'amidon.

Bleu de France. — On le désigne encore sous le nom de *bleu de Paris* ; il se vend en pâte à l'eau, comme couleur pour décors de théâtre.

C'est du bleu de Prusse sur lequel on a précipité de l'alumine avant le passage au filtre. Il est d'une nuance plus ou moins claire, selon sa teneur en alumine.

Bleu minéral. — Les divers auteurs qui signalent cette couleur ne sont pas d'accord sur sa composition.

« Le bleu minéral, ou bleu d'Anvers, est un mélange à proportions variables de bleu de Prusse, d'alumine, de carbonate de magnésie et de sulfate de zinc (?). Sa teinte, qui varie depuis le bleu foncé jusqu'au bleu clair, est encore très riche en matière colorante, et on l'emploie à la peinture à l'huile ou à la colle, surtout dans la fabrication des papiers peints.

« On le prépare comme le bleu de Prusse, si ce n'est que, dans la lessive de sang, on ajoute du sulfate de magnésie, du sulfate de zinc et de l'alun » (1).

« On l'obtient de la même façon que les bleus de Prusse, mais

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. I, p. 308.

on ajoute à la solution du sel de fer un mélange d'alun, de sulfate de magnésie et de sulfate de zinc ; ces derniers corps précipitent en blanc lorsqu'on fait l'addition de ferrocyanure (1) ».

Le bleu minéral du commerce est un bleu foncé dans lequel la charge est constituée par un mélange de sulfate de baryte et de kaolin :

Bleu de Berlin	10
Kaolin	30
Sulfate de baryte	60

Bleu de Prusse soluble.

Ce bleu se prépare directement, par exemple en partant du chlorure ferrique et du ferrocyanure de potassium, à condition d'opérer en présence d'un excès de ferrocyanure de potassium et en versant la solution de fer dans celle de ferrocyanure. Le précipité bleu ainsi obtenu a reçu le nom de *bleu de Prusse soluble*, parce que, lorsqu'on lave, il se dissout en partie dans l'eau. Cette solution contient du potassium. C'est pourquoi Berzélius et Robiquet considéraient le bleu de Prusse soluble comme un mélange de bleu de Prusse et de ferrocyanure de potassium.

Kékulé a attribué au bleu de Prusse soluble la formule d'un ferricyanure double de potassium et de fer. On peut d'ailleurs l'obtenir en partant du ferricyanure de potassium et d'un sel ferreux.

Cette opinion est également celle de Wyrouboff : « le bleu soluble est un ferricyanure ; il est formé de deux ferricyanures distincts qui peuvent se séparer sans détruire le composé, et sans lui enlever sa principale propriété, la solubilité » (2).

Sa formule serait $[Fe(CN)^6]^6\ Fe^6K^6$, parce que, chauffé avec un sel ferreux, il donne du ferricyanure ferreux :

$$2[Fe(CN)^6]^6Fe^6K^6 + 3\ FeCl^2 = [Fe(CN)^6]^6\ Fe^6K^6, 3\ [Fe(CN)^6]^2\ Fe^3 + 6\ KCl.$$

Il précipite les diverses solutions métalliques en donnant des sels doubles.

Pour obtenir un bleu ayant le maximum de solubilité, on préci-

(1) HALPHEN, Couleurs et vernis, p. 147.
(2) Recherches sur les ferrocyanures (*Ann. de chim. et de phys.*, 1876).

pite une solution de ferrocyanure de potassium par une solution d'iodure ferrique, à laquelle on ajoute un excès d'iode.

Les solutions de bleu soluble servent à injecter les pièces anatomiques.

Bleu Monthiers.

Les conditions dans lesquelles on forme ce bleu sont particulières (1). A une solution de chlorure ferreux on ajoute de l'ammoniaque liquide en excès, puis on filtre. On sait que, dans ce cas, si la solution de fer est bien neutre, la précipitation est incomplète :

$$FeCl^2 + 2\,NH^3 + 2\,H^2O \rightleftharpoons Fe\,(OH)^2 + 2\,NH^4Cl.$$

On amène la solution filtrée au sein d'une dissolution chaude de ferrocyanure de potassium, et on laisse s'oxyder à l'air le précipité blanc qui s'est formé. On dissout l'excès d'oxyde de fer formé par un lavage au tartrate d'ammoniaque. On termine par un lavage à l'eau. C'est du bleu de Prusse dans lequel Fe^2 hexavalent est remplacé par le groupement ferriammonium $N^6H^{12}Fe^2$, également hexavalent :

$$\left[Fe\,(CN)^6\right]^3 \begin{matrix} Fe^2 \\ N^6H^{12}Fe^2. \end{matrix}$$

Ce bleu n'est pas employé, bien qu'on l'ait présenté comme plus solide à la lumière que le bleu de Prusse.

Bleu d'antimoine.

Ce bleu a été employé dans la fabrication des fleurs artificielles parce qu'il donne une nuance rappelant celle de l'outremer.

Krauss, avant d'indiquer un mode de préparation, a rappelé que cette couleur avait été obtenue par les fabricants de fleurs artificielles en précipitant une solution de ferrocyanure de potassium par une dissolution, filtrée sur verre, d'antimoine dans l'eau régale. C'est pour cette raison que ce bleu a été nommé bleu d'antimoine, bien qu'il n'en contienne pas et que ce soit un bleu de fer.

(1) MONTHIERS, *Journ. de pharm.*, 3, t. IX, p. 26.

Ce même bleu est obtenu plus régulièrement en suivant les indications données par Krauss. On prépare une solution de tartrate double d'antimoine et de potassium que l'on précipite en blanc par addition d'acide chlorhydrique concentré. On ajoute alors du ferrocyanure de potassium et on fait bouillir en versant lentement de l'acide chlorhydrique jusqu'à transformation complète en bleu.

La même réaction se produit quand on fait bouillir une solution fortement chlorhydrique de ferrocyanure de potassium avec une solution de ferrocyanure de potassium. Le précipité ne contient pas d'antimoine. L'action du sel d'antimoine est uniquement de rendre la réaction plus rapide.

Bleu de Turnbull.

Le bleu de Prusse étant envisagé comme un ferrocyanure ferrique, le bleu de Turnbull, ou *bleu de France*, est un ferricyanure ferreux.

Dans le ferricyanure de potassium existe le groupe ferricyanogène trivalent

$$\left[Fe'''(CN)^6\right]\lessgtr$$

Si, dans la précipitation d'un sel ferreux, nous remplaçons le ferrocyanure de potassium par le ferricyanure, le précipité bleu obtenu directement sera du ferricyanure ferreux, ou bleu de Turnbull :

$$2\,[Fe'''(CN)^6]\begin{matrix}\diagup\,K\\ -\,K\\ \diagdown\,K\end{matrix} + 3\,Fe''Cl^2 = \begin{matrix}Fe'''(CN)^6 \lessdot Fe''\\ Fe''(CN)^6 \lessdot Fe''\end{matrix}$$

ou

$$[Fe'''(CN)^6]^2Fe''^3.$$

Le produit de la réaction, lavé et séché, contient, comme le bleu de Prusse, un certain nombre de molécules d'eau.

Pour l'obtenir pur, il faut le laisser en contact avec un sel de fer, de manière à ce qu'il ne contienne pas de potasse.

Schorlemmer et Ridel considèrent le bleu de Turnbull comme un ferricyanure et le bleu de Prusse comme identique au bleu de Turnbull, conclusions d'ailleurs infirmées par J. Reynolds qui,

en préparant les deux bleus avec des sels ferreux et ferrique et les acides ferro et ferricyanhydrique, est arrivé, par l'analyse, aux conclusions généralement admises (1).

L'aspect du bleu de Turnbull est très semblable à celui du bleu de Berlin. Quand on le chauffe à l'air, il se transforme en bleu de Prusse et en oxyde ferrique :

$$6\,[Fe^{5}\,(CN)^{12}] + O^{3} = Fe^{2}O^{3} + 4\,[Fe^{7}\,(CN)^{18}].$$

L'action des alcalis permet de le distinguer du bleu de Berlin. Le résidu est, en effet, vert noirâtre au lieu d'être brun, car c'est un mélange d'oxyde ferreux et d'oxyde ferrique :

$$[Fe\,(CN)^{6}]^{2}\,Fe^{3} + 8\,KOH = 2\,[Fe\,(CN)^{6}K^{4}] + 2\,Fe\,(OH)^{3} + Fe\,(OH)^{2}.$$

Plus récemment, Mueller et Stanish ont soutenu que le bleu de Turnbull n'était pas un ferricyanure, mais un ferrocyanure, comme le bleu de Berlin (2).

Le bleu de Berlin prendrait naissance quand on mélange des solutions de chlorure ferrique et de ferrocyanuré de potassium dans des proportions plus grandes que 4/3, et le bleu de Turnbull en mélangeant, dans les mêmes proportions, des solutions de chlorure ferreux et de ferrocyanure de potassium :

$Fe'''^{4}\,[Fe''\,(CN)^{6}]^{3}$: bleu de Berlin;
$KFe''Fe'''^{3}\,[Fe''\,(CN)^{6}]^{3}$: bleu de Turnbull.

Quand les solutions de perchlorure de fer et de ferrocyanure de potassium sont employées dans des proportions plus petites que 1/1, on obtiendrait le bleu de Prusse soluble $KFe'''\,[Fe''(CN)^{6}] + K^{2}Fe''\,[Fe''(CN)^{6}]$.

Dans les mêmes conditions, en remplaçant le chlorure ferrique par le chlorure ferreux, on obtiendrait le bleu de Turnbull soluble $KFe'''\,[Fe''(CN)^{6}]$.

BLEUS DE COBALT

Les verres colorés au cobalt paraissent avoir été préparés en Chine dès la plus haute antiquité ; l'analyse de verres bleus de

(1) *Chem. Soc. Journ.*, 51, p. 644.
(2) Bleu de Berlin et bleu de Turnbull (*Bull. Soc. chim.*, II, 1910, p. 234, d'après *Journ. f. prakt. Ch.*, I, 1909).

l'époque gallo-romaine a montré qu'ils contenaient du cobalt. Ces verres réduits en poudre constituent une couleur.

C'est vers le milieu du XVIe siècle qu'un verrier saxon, C. Schürer, fit connaître qu'il obtenait un émail bleu foncé en fondant, dans certaines conditions, du verre avec un minerai de cobalt. La fabrication passa ensuite à Nuremberg, puis en Hollande et à Venise (1).

« On le travaille en grand en Saxe, où les mines de cobalt sont abondantes. Cette circonstance seule a déterminé sa dénomination de bleu de Saxe (2) ».

Après ces bleus, qui sont des silicates doubles, on en a préparé d'autres, beaucoup plus employés maintenant, dans lesquels la silice est remplacée par de l'alumine. Enfin, un type particulier de bleu de cobalt contient de l'étain.

Fabrication.

Nous examinerons successivement les divers types qui viennent d'être signalés.

Bleu de Saxe. — On l'appelle encore *bleu azur*, *safre*, *bleu d'émail*, *verre de cobalt*, *bleu d'Eschel*, *bleu de Schneeberg*.

Le minerai de cobalt, très impur, subit, après concassage, un premier grillage. On emploie un sulfoarséniure qui donne un mélange d'oxydes. Ce mélange est additionné de carbonate de potassium (1 partie) et sable (2 parties) avec de l'acide arsénieux et de la silice. Le tout est fondu au creuset dans un four de verrerie, pendant dix heures environ. Les impuretés restent au fond du creuset et le smalt est recueilli à la partie supérieure, puis versé rapidement dans l'eau pour le rendre cassant. Il ne reste plus qu'à pratiquer deux broyages aux meules : le premier en présence d'eau, le second à sec.

On préparait jadis un grand nombre de qualités de smalt, l'opération demandant à être très suivie et le broyage poussé plus ou moins loin. Plus le bleu est broyé, plus il est clair, d'où les expressions de smalt *un*, *deux*, *trois* ou *quatre feux*.

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 87.
(2) Tingry, Traité sur les vernis, t. II, p. 29.

Le bleu d'Eschel est plus foncé ; il est obtenu en partant du carbonate de cobalt que l'on fond avec du sable et de la potasse.

On trouvait jadis treize qualités différentes, avec une proportion de cobalt variant d'une qualité à l'autre :

	P. 100.
Silice	65 à 72
Potasse	2 à 22
Alumine	0,5 à 20
Oxyde de cobalt	2 à 7

Le pouvoir colorant de l'oxyde de cobalt est d'ailleurs considérable : une partie de cobalt peut colorer 20 000 parties de verre.

A. Dubois a étudié les conditions dans lesquelles se produit le smalt. Dans du fluorure de potassium fondu, il projette de la silice, puis de l'oxyde de cobalt. Quand la dissolution est complète, ce qui a lieu rapidement, le culot est refondu avec trois fois son poids de chlorure de potassium. La masse est maintenue au rouge sombre, laissée au refroidissement pendant trois jours et reprise ensuite par l'eau.

Les proportions employées sont les suivantes :

Fluorure de potassium	450
Chlorure de potassium	1 000
Silice	80
Oxyde de cobalt	66

Elles permettent de séparer des cristaux d'un bleu foncé qui, comme le smalt, sont un silicate double de potassium et de cobalt $CoOK^2O\ 3\ SiO^2$.

En changeant les proportions :

Fluorure de potassium	450
Chlorure de potassium	1 000
Silice	80
Oxyde de cobalt	29

les cristaux sont d'un bleu plus clair. On se trouve en présence d'un chlorosilicate $K^2OKClCoO\ 4\ SiO^2$.

Ces deux bleus ne résistent pas aux acides, ni à une solution bouillante de chlorhydrate d'ammoniaque qui laissent de la silice incolore (1).

(1) Sur la constitution du smalt (*C. R.*, avril 1921, p. 972).

Bleu Thénard. — Thénard, le premier, obtint un genre de bleu de cobalt par un procédé qui est encore la base des procédés actuellement employés.

Thénard partait d'une solution de chlorure ou d'azotate de cobalt qu'il précipitait par une solution de phosphate tribasique de sodium. Le précipité rose violacé ainsi obtenu était parfaitement lavé, puis mélangé intimement avec de l'alumine en gelée :

	Parties.
Phosphate de cobalt en pâte (30 p. 100 d'eau).....	1
Alumine en gelée (30 p. 100 d'eau).....	8

Séché à l'étuve et calciné au rouge-cerise dans un creuset fermé, ce mélange donne un bleu violet. En faisant varier les proportions, la nuance change. Un mélange à parties égales donne un bleu verdâtre (1).

C'est un aluminate de cobalt. Boullay-Marillac avait proposé, pour obtenir un bleu de plus belle nuance, de remplacer le phosphate d'alumine par du phosphate de chaux, et Louvet avait employé de l'arséniate de cobalt.

Bleus commerciaux. — Les bleus de cobalt que l'on trouve dans le commerce sont des aluminates de cobalt. On possède très peu de renseignements sur leur fabrication, qui est d'ailleurs entre les mains d'un petit nombre de fabricants.

Le principe de la fabrication est toujours celui indiqué par Thénard, mais beaucoup de variantes ont été proposées. Par exemple : *a.* calciner pendant huit heures un mélange de 100 parties d'alun et de 10 parties de sulfate de cobalt hydraté ; *b.* chauffer, jusqu'à volatilisation de l'acide borique, un mélange d'alumine, d'un sel de cobalt et d'acide borique (2).

Av. Hedwal a montré qu'en fondant au four un mélange d'alumine et d'oxyde de cobalt CoO, en présence d'un fondant, la composition des masses obtenues varie selon les proportions employées et qu'il existe soit de l'alumine libre, soit de l'oxyde de cobalt libre. Si la masse contient de l'alumine libre, on ne peut pas l'éliminer, tandis qu'on enlève facilement, par ébullition avec

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 90.
(2) L. Ouvrard, Industries du manganèse, du chrome, du nickel et du cobalt, p. 272.

de l'acide chlorhydrique, l'oxyde de cobalt en excès. Il reste alors un beau bleu, D = 4,37, et de formule Al^2O^3CoO. Il est insoluble dans les solvants courants, acides, basiques ou neutres.

Si on chauffe à 1 100° un mélange contenant un excès d'oxyde de cobalt, on obtient encore un bleu, constitué par un aluminate plus riche en cobalt, 5 Al^2O^3 7 CoO. Enfin, en opérant à 1300°, dans les mêmes conditions, l'aluminate est vert et de densité 4,80 (1).

Le même auteur a précisé le sens des réactions, en partant de mélanges : $CoO + Al^2O^3$ et $Co^3O^4 + 3\ Al^2O^3$.

En chauffant ces mélanges, la réaction s'amorce à 925° ; elle se poursuit jusqu'à 1 000° et est complète en dix minutes. On obtient surtout un aluminate bleu $CoOAl^2O^3$, mélangé d'aluminate vert 7 CoO 5 Al^2O^3. Il suffit de chauffer ce dernier pendant vingt minutes à 1 250° pour le transformer en aluminate bleu.

Si on ajoute au mélange du chlorure de potassium, on peut obtenir l'aluminate bleu vers 776° (2).

Bleu cœruleum. — On le désigne encore sous le nom de *bleu céleste*. C'est la maison anglaise Rowney et Cie qui a fabriqué ce bleu, vers 1850. C'est un bleu de cobalt contenant de l'étain : stannate de cobalt et acide stannique.

On précipite une solution d'un sel de cobalt par une solution de stannate de soude ; on sèche le précipité et on le calcine au rouge blanc.

Dans le bleu du commerce, il y a toujours une assez forte proportion de sulfate de chaux (3) :

Oxyde d'étain	49,66
— de cobalt	18,66
Sulfate de chaux	31,68

Cette composition a été confirmée récemment (4).

Av. Hedwall a donné des renseignements sur les combinaisons de l'oxyde de cobalt CoO avec l'acide stannique.

(1) Sur les réactions à haute température entre l'oxyde de cobalt et l'alumine (*Bull. Soc. chim.*, II, 1918, p. 427, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, t. XCII, 1915).

(2) Sur la formation de l'aluminate de cobalt (*Bull. Soc. chim.*, II, 1919, p. 527, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, t. XCVI, 1916).

(3) Roret, Fabricant de couleurs, t. I, p. 429.

(4) La production et les emplois du cobalt dans les couleurs (*The oil and colours Trade Journ.*, 15 mars 1921).

Quand on chauffe à haute température l'oxyde de cobalt CoO et l'acide stannique, on obtient un stannate SnO^4Co^2, qui est bleu vert, de densité 6,30. Il est attaqué par les acides, mais moins attaqué par les alcalis.

Quant au bleu cœruleum, il renferme de la silice et de l'acide stannique libres.

Quand on calcine le métastannate de cobalt, on le transforme en orthostannate, qui est bleu vert clair, coloration due en grande partie à l'acide stannique libre (1).

Le stannate bleu vert SnO^4Co^2 se produit vers 1 000°. Contrairement à ce qui a été signalé pour le bleu de cobalt aluminate de cobalt, la réaction entre l'acide stannique et l'oxyde de cobalt n'est nullement favorisée par la présence du chlorure de potassium (2).

Propriétés.

Le bleu azur préparé par les anciennes méthodes est un bleu qui résiste très bien aux acides, aux émanations sulfureuses et aux alcalis. Quand elle ne contient pas de composés arsenicaux, c'est une couleur inoffensive, très solide à la lumière, mais qui ne convient pas pour la peinture à l'huile. Elle donne de bons résultats quand on l'emploie à l'eau ou pour la coloration des papiers et des émaux.

Les bleus de cobalt commerciaux, au contraire, présentent un intérêt plus général. La gamme est d'ailleurs très riche, partant d'un bleu clair pour arriver à un bleu foncé. L'emploi en est limité, en raison du prix, à la couleur fine, à part quelques applications spéciales : fleurs artificielles, peinture sur porcelaine, impression des billets de banque. Dans ce dernier cas, on avait eu recours au bleu de cobalt parce que la reproduction des billets était impossible par les anciens procédés photographiques.

Les bleus de cobalt sont très solides à la lumière et ne sont attaqués que par les acides bouillants ou la potasse fondante. Ils sont inoffensifs, mais leur gros défaut est de paraître d'un violet foncé

(1) Réaction entre l'oxyde de cobalt et le bioxyde d'étain à haute température (*Loc. cit.*, 1918).

(2) A. Hedwall, Sur la formation de l'orthostannate de cobalt (*Loc. cit.*, 1919).

noirâtre à la lumière artificielle. Il en est de même pour les verts et les violets contenant des bleus de cobalt.

Depuis peu, sous le nom de *bleu nouveau*, on a proposé des bleus de cobalt, allant du bleu verdâtre pâle au bleu turquoise foncé, qui seraient des aluminates de cobalt et de chrome (1).

Le bleu cœruleum, uniquement employé en peinture artistique, a, sur les bleus de cobalt ordinaires, l'avantage de conserver sa nuance quand il est éclairé artificiellement. Sa nuance est plus verdâtre que celles des bleus de cobalt, dont il possède la stabilité.

Analyse.

Aucune méthode d'analyse particulière n'a été indiquée pour les bleus de cobalt. Il est d'ailleurs assez rare qu'ils soient falsifiés.

L'analyse se pratique comme une analyse ordinaire, comportant le dosage de l'alumine et du cobalt, ou le dosage de l'étain et du cobalt, ainsi que la recherche des charges habituelles, dans le cas de falsification.

BLEUS DE CUIVRE

Nous avons vu que les couleurs bleues dont faisaient usage les anciens étaient presque toutes à base de cuivre. De nos jours, elles sont beaucoup moins utilisées.

Bleu égyptien. — Des renseignements ont été donnés sur ce bleu dans l'*Historique* ; nous n'y reviendrons pas ; nous les compléterons simplement.

Darcet, le premier, reproduisit un bleu égyptien, sans faire connaître le procédé qu'il employait. L'analyse en fut faite par de Fontenay en 1874 :

Silice	60,1?
Chaux	17,21
Oxyde de cuivre	17,92
Oxyde de fer et alumine	1,02
Soude	3,65
	99,93

(1) La production et les emplois du cobalt dans les couleurs (*The oil and colours Trade Journ.*, 5 mars 1921).

Un bleu plus clair, trouvé à Autun, avait une composition un peu différente :

Silice	70,25
Oxyde de cuivre	16,44
Chaux	8,35
Oxyde de fer et alumine	2,36
Soude	2,83
	100,23

D'après ces analyses, de Fontenay a tenté de reproduire le bleu égyptien en préparant le mélange suivant :

	Parties.
Sable	70
Oxyde de cuivre	15
Carbonate de chaux	25
— de soude	6

Le mélange est malaxé pour obtenir des boules qui sont chauffées lentement, en maintenant la température entre 950° et 1000°. La coloration jusqu'au cœur est lente à se développer ; il faut même recommencer l'opération une seconde fois (1).

E. Fouqué n'emploie pas le carbonate de soude, qu'il remplace par du sulfate de potasse. Il pense que les anciens faisaient usage de la silice en grand excès, mais il juge préférable de préparer un mélange plus basique et de terminer l'opération par un lavage à l'acide chlorhydrique. En remplaçant la chaux par la magnésie, il n'a pu obtenir un bleu (2).

Revenant sur cette question, le même auteur a indiqué le mode opératoire suivant (3) :

	Parties.
Quartz en poudre	30
Oxyde de cuivre	20
Carbonate de chaux	14
Sulfate de potasse	5

Le mélange est chauffé sans fusion, pendant vingt-quatre heures. On retire une masse qui, dans une scorie noirâtre, renferme des

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, peintures et vernis, p. 284.
(2) Sur le bleu égyptien (*Journ. de pharm. et de chim.*, t. XI, 1883, p. 612).
(3) Sur le bleu égyptien (*Bull. Soc. chim.*, II, 1899, p. 460).

paillettes bleues. On réduit le tout en poudre et on enlève l'oxyde de cuivre en excès par traitement à l'acide chlorhydrique. Le quartz en excès peut être éliminé en employant un liquide de densité élevée. Pour réussir, il faut régler la température avec le plus grand soin. On obtient un résultat analogue avec le carbonate de baryum ou le carbonate de strontium en substitution au carbonate de calcium.

Le bleu égyptien a été considéré, à la suite des analyses de Chaptal (1809), Girardin (1846) et de Fontenay (1874), comme un silicate double, répondant à la formule $CaO\ CuO\ 4\ SiO^2$, lamelles aplaties de densité 3,04, présentant la biréfringence.

C'est un pigment bleu remarquable par ses qualités de résistance : il est insensible à l'hydrogène sulfuré et aux sulfures, résiste à une haute température, n'est altéré ni par l'acide sulfurique bouillant, ni par l'ammoniaque. Il n'est attaqué que par l'acide fluorhydrique.

Les bleus égyptiens retrouvés après plus de 3 000 ans étaient en parfait état.

Cendres bleues. — Les cendres bleues sont préparées en Angleterre, et tous les renseignements donnés sur la fabrication ne permettent pas d'obtenir d'aussi beaux types que ceux qui nous viennent d'Angleterre.

G. Gentèle a analysé les cendres bleues et a trouvé (1) :

Eau	18,76
Acide sulfurique	11,20
Oxyde de cuivre	46,85
Chaux	16,19
Perte (CO^2)	7,00

On y trouve donc du carbonate basique de cuivre, du carbonate et du sulfate de chaux.

Différentes méthodes ont été indiquées pour préparer ce bleu, qui est la reproduction artificielle du bleu de montagne naturel.

Pelletier, qui, le premier, en a préparé en France, traitait un excès de nitrate de cuivre par un lait de chaux. Le précipité, bien lavé, était broyé humide avec de la chaux, puis on laissait sécher. D'autres fabricants l'auraient obtenu en broyant le précipité

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. I, p. 419.

précédent avec une solution de carbonate de potasse dans un moulin dont toutes les pièces sont en cuivre. Dans des bouteilles en grès, on fait un mélange à parties égales de la pâte, de chlorhydrate d'ammoniaque et de sulfate de cuivre. Après agitation et un repos de plusieurs jours, le mélange est versé dans une cuve en plomb où il est lavé à fond.

Pour Guignet, tout le secret des Anglais doit consister dans l'emploi d'un lait de chaux très pur et dans le respect rigoureux des proportions entre la chaux et le nitrate de cuivre (1 partie et 3 parties), le carbonate de potassium agissant sur le nitrate basique de cuivre pour donner un carbonate basique de cuivre (1).

Gentèle a donné les proportions suivantes, en partant du sulfate de cuivre :

Sulfate de cuivre	100
Chaux	24
Sel ammoniac	12,5

Toujours en partant du sulfate de cuivre, on peut encore opérer comme suit. Mélanger les deux solutions ci-dessous :

	Parties.
Sulfate de cuivre à 36° B	25
Solution de chlorure de calcium	20

Il se forme un précipité blanc et une liqueur verte. On ajoute 7,5 de lait de chaux tamisé et le précipité vert est transformé en bleu par addition de lait de chaux et de lessive de potasse.

Après passage au moulin, on termine dans des bouteilles en grès, comme il a été indiqué plus haut.

Les proportions indiquées ci-dessous conduiraient, d'après les auteurs, à des cendres bleues, constituées par un mélange d'oxyde de cuivre et de chaux, ce qui est contraire à toutes les autres opinions (2).

a. Sulfate de cuivre à 35° B		120 litres.
Chlorure de calcium à 4° B		90 —
b. Chaux	1 partie	40 kilogrammes.
Eau	3 parties	

(1) Fabrication des couleurs, p. 94.
(2) Lemoine et du Manoir, Fabrication des couleurs, p. 170.

c.	Bouillie de chaux.....	1/12 de la pâte.
	Potasse à 15° B.....	1/12 —
d.	Sulfate de cuivre.....	1 kilogramme.
	Eau.....	8 litres.
	Sel ammoniac.....	0kg,500
	Eau.....	6 litres.

Des renseignements très intéressants ont été fournis au sujet des cendres bleues.

Les procédés de synthèse ne permettent de préparer qu'une très petite quantité d'azurite $2\,CO^3Cu\,Cu(OH)^2$, tandis que les procédés industriels permettent d'obtenir facilement des cendres bleues.

Le carbonate de cuivre amorphe $8\,CuO\,5\,CO^2\,7\,H^2O$ peut être facilement transformé en malachite hydratée, avec perte d'acide carbonique, même en présence de ce gaz, sous 40 atmosphères. Le mélange maintenu sous des pressions supérieures à 4 atmosphères permet d'obtenir de l'azurite. Selon les pressions, le temps nécessaire à la réaction varie de quelques jours à quelques mois. On active considérablement la transformation en amorçant la réaction par la présence d'une petite quantité d'azurite.

On opère ainsi : à une solution de sel de cuivre soluble, on ajoute peu à peu une solution de bicarbonate de sodium et de carbonate de sodium, contenant de l'azurite en suspension. Cette azurite agit rapidement sur le carbonate basique de cuivre pour le transformer en azurite. La réaction est très rapide quand il y a un excès d'azurite. Aussi, avant d'ajouter à nouveau du sel de cuivre, il faut attendre que la réaction soit terminée. La liqueur doit rester nettement alcaline.

Quand on soumet à une pression de 40 atmosphères, en présence d'un peu d'eau, de l'acide carbonique et le sel double $CuNa^2(CO^3)^2\,3\,H^2O$ on obtient, en quelques jours, sans amorcer la réaction, un mélange d'azurite et de bicarbonate de sodium (1).

Les cendres bleues virent lentement au vert, sous l'influence de l'action de l'air. Elles sont vénéneuses, ne résistent pas à l'hydrogène sulfuré et tiennent peu à la lumière.

(1) N. Auger, Sur les carbonates basiques de cuivre (*C. R.*, mars 1914, p. 944).

Elles ont été employées dans la fabrication des papiers peints et dans la peinture à l'eau.

Bleu céleste. — Le bleu céleste, bleu clair et très vénéneux, est un arséniate basique de cuivre.

On l'obtient par précipitation d'une solution d'arséniate de potassium par une solution de sulfate de cuivre :

a. Arséniate de potassium.....	5 kilogrammes.
Eau.....	32 litres.
b. Sulfate de cuivre	3 kilogrammes.
Eau.....	20 litres.

Le précipité bien lavé est ensuite séché à l'ombre.

Bleu Péligot. — On le désigne encore sous le nom de *bleu de Brême.* Il a été préparé par Péligot en 1858, en partant d'une solution d'un sel de cuivre précipitée par l'ammoniaque et dont le précipité est redissous, par addition d'un excès d'ammoniaque. Dans le cas où l'on constate un précipité dû au fer impureté, il faut filtrer la solution qui est ensuite précipitée par la potasse. Il est indispensable de laver complètement, car il suffit d'une très petite quantité de potasse retenue pour obtenir un noircissement pendant le séchage.

Pour économiser une partie de l'ammoniaque nécessaire, Péligot précipitait la solution de sulfate de cuivre par un léger excès de lait de chaux et dissolvait le précipité dans l'ammoniaque.

Guignet a fourni des indications pratiques sur la fabrication de ce bleu (1). Il considère comme de première importance de n'employer que des solutions diluées. Pour éliminer les dernières traces d'alcali, il commence les lavages avec une solution très faible de sulfate de cuivre ou il les termine en employant une solution faible de sel ammoniac.

Le précipité bien lavé peut être séché à 100° ; il retient toujours un peu d'ammoniaque.

Le bleu Péligot est un oxyde de cuivre hydraté ; c'est un bleu lumière, comme, d'ailleurs, presque tous les bleus de cuivre.

Broyé à l'huile, il passe au vert. On ne l'a employé que dans les couleurs à l'eau, et on ne l'emploie plus maintenant.

(1) Fabrication des couleurs, p. 92.

BLEUS DIVERS

Quelques autres composés ont été proposés comme pigments bleus ; mais ils ne présentent qu'un intérêt historique.

Manganate de chaux. — Kuhlmann avait attiré l'attention sur ce corps, qui est d'un très beau bleu. En calcinant un mélange de craie et de résidus de la fabrication du chlore (chlorure de manganèse et chlorure ferrique), il avait retrouvé dans le four, sur les parties les plus chauffées, des cristaux noirs, avec une matière bleue en surface. Cette matière bleue était du manganate de chaux. Les tentatives faites pour reproduire ce composé restèrent sans succès.

Bleu de chrome. — Fremy et Verneuil, dans leurs expériences sur la reconstitution du rubis, ont attribué la teinte bleue à la présence du chrome.

J. Garnier a obtenu un bleu vert de chrome, entouré de chrome métallique, en fondant le mélange suivant dans un creuset brasqué (1) :

Spath-fluor	65
Chromate de potassium	48,60
Silice	15,70

Bleu de molybdène. — Un oxyde intermédiaire de molybdène a été indiqué comme pouvant être employé comme pigment. D'un bleu foncé, on l'a appelé *indigo minéral* (2).

A une solution de molybdate d'ammoniaque on ajoute juste la quantité d'acide chlorhydrique nécessaire pour redissoudre le précipité formé. La solution est divisée en deux parties. Une partie est réduite par la fonte de molybdène, à chaud.

La liqueur rouge ainsi obtenue, employée en excès, sert à précipiter la partie conservée de la première solution, en ajoutant un peu d'eau. On lave d'abord à l'eau chlorhydrique, puis à l'eau pure, dans un courant d'acide carbonique. On sèche au bain-marie, dans l'hydrogène (3).

(1) Sur la préparation artificielle du bleu de chrome (*Journ. de pharm. et de chim.*, 1894, p. 256).

(2) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 97.

(3) Guichard, *Ann. chim. phys.*, 1901, p. 534.

Beaucoup d'autres réactions permettent d'obtenir cet oxyde, mais il faut toujours opérer à l'abri de l'air. Comme on le voit, la réalisation industrielle de ces méthodes n'est pas à envisager.

Il n'y a qu'un oxyde bleu de molybdène, répondant à la formule MoO^2 4 MoO^3, supposé anhydre.

Détermination qualitative des principaux pigments bleus.

Le pigment chauffé avec de l'acide chlorhydrique dilué se décolore ; il y a dégagement d'hydrogène sulfuré. La solution filtrée précipite en blanc par l'ammoniaque. Chauffé, on ne constate pas de changement dans la couleur..... *Outremer.*

L'acide chlorhydrique en dissout très peu, en jaune vert ; l'addition d'alcool propylique permet d'obtenir une solution complète, qui précipite en bleu par l'eau. Par chauffage prolongé, la couleur passe au brun. Même action avec la potasse..... *Bleu de Prusse.*

L'acide chlorhydrique chaud est sans action. L'acide nitrique et la soude sont presque sans action. Chauffé fortement, la couleur ne change pas..... *Bleu de cobalt.*

Presque insoluble dans l'acide chlorhydrique. La solution est verte et passe au bleu par addition d'un excès d'ammoniaque. La soude noircit à chaud. Chauffé, le pigment devient noir. Pendant l'action de l'acide chlorhydrique, il se dégage de l'acide carbonique..... *Cendres bleues.*

Mêmes caractères que ci-dessus, mais sans dégagement d'acide carbonique..... *Bleu Péligot.*

CHAPITRE V

COULEURS JAUNES

Les principales couleurs jaunes sont des composés du plomb, du zinc, du cadmium ou de l'antimoine. Les pigments jaunes à base de plomb sont de beaucoup les plus importants.

JAUNES DE CHROME

Les jaunes de chrome, dont le principal constituant est le chromate de plomb, n'étaient pas connus des anciens. Comme ils ne datent que du début du XIXe siècle, Watin et Tingry ne les signalent pas dans leurs traités.

Les travaux de Vauquelin, sur le chrome, publiés en 1797, avaient bien fait connaître les chromates jaunes insolubles, mais ces faits n'attirèrent l'attention des industriels qu'un quart de siècle après qu'ils furent connus, et le premier emploi du chromate de plomb comme couleur jaune paraît avoir été fait vers 1818 par Zuber, qui possédait à Rixheim une fabrique de papiers peints.

L'année suivante, Lassaigne en faisait usage à Paris dans la teinture des tissus, ainsi que les frères Kœchlin, à Mulhouse, qui teignaient déjà des indiennes dans des nuances allant du jaune clair au jaune orangé (1).

Peu à peu, les jaunes de chrome prirent place dans la série des pigments pour peinture et servirent ensuite dans la préparation des verts au plomb. Leur importance devint de plus en plus grande, et ils se fabriquent maintenant sur une grande échelle, dans toutes les usines.

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 98.

Fabrication.

La réaction fondamentale de fabrication est la précipitation d'une solution d'un sel de plomb par une solution de chromate alcalin, donnant un précipité jaune de chromate de plomb :

$$(NO^3)^2Pb + CrO^4K^2 = CrO^4Pb + 2\,NO^3K.$$

On peut employer tous les sels de plomb et un bichromate alcalin :

$$2\,(CH^3CO^2)^2Pb + Cr^2O^7K^2 + H^2O = 2\,CrO^4Pb + 2\,CH^3CO^2H + 2\,CH^3CO^2K.$$

Les conditions de température et de concentration font varier la nuance, mais on arrive industriellement à une gamme beaucoup plus étendue, en précipitant en même temps du sulfate de plomb pour les nuances claires, et en précipitant un chromate basique pour les nuances orangées.

Un précipité de chromate de plomb fraîchement préparé est d'un jaune vif, mais la teinte ne tarde pas à passer vers l'orangé. La présence du sulfate de plomb permet d'éviter ce virage.

Quand on emploie l'acétate de plomb en excès, même si l'on chauffe, la nuance ne change pas; mais, dès le premier lavage du précipité à l'eau, on vire vers l'orangé. Avec l'acétate basique de plomb, la modification se produit dès que l'on chauffe, le précipité primitif étant déjà jaune d'or. D'après V. Jablezynski, le corps primitivement précipité, chromate basique $CrO^4Pb\,Pb(OH)^2$ perdrait de l'eau pour donner le chromate basique $O\langle{}^{Pb}_{Pb}\rangle CrO^4$ (1).

Dans le premier cas, la couleur jaune persiste, en raison de l'acétate de plomb en excès. Il suffit de 10 p. 100 de sulfate de plomb pour obtenir le même résultat.

Jablezynski attribue les changements de couleur à ce que, le chromate de plomb n'étant pas complètement insoluble, il se produit une hydrolyse donnant $\overset{--}{Pb}$ et $\overset{+}{CrO^4}$. $\overset{-}{Pb}$ donne avec OH de l'eau le cathion basique PbOH, conduisant au chromate basique.

(1) Changement de couleur du jaune de chrome (*Chem. ind.*, 1908, p. 731).

La présence du sulfate de plomb donne également des ions $\overline{Pb}$ qui diminuent le degré d'hydrolyse du chromate de plomb, ce qui explique à la fois le changement de couleur après élimination de l'acétate de plomb par lavage, la non-influence du phosphate de plomb insoluble et l'influence du sulfate de plomb qui peut s'hydrolyser, mais qui n'est pas assez soluble pour être enlevé par les lavages.

M. Gröger a montré que le chromate de plomb normal était obtenu en précipitant 19 centimètres cubes d'une solution normale d'acétate de plomb par 20 centimètres cubes d'une solution normale de chromate de potassium. Si l'on prend une partie de la solution de chromate pour 4 parties de la solution de plomb et que l'on évapore le tout au bain-marie, il reste, après lavage à l'eau, un chromate basique $CrO^4Pb\ PbO$. Quand on délaie 2 grammes de chromate de plomb normal avec de l'eau et qu'on ajoute à cette pâte 30 centimètres cubes d'une solution normale d'acétate de potassium, l'évaporation à sec au bain-marie, suivie d'un lavage à l'eau, laisse un chromate double $2\,PbCrO^4, CrO^4K^2H^2O$ (1).

Quand on se trouve dans les conditions voulues de concentration, les précipités jaunes obtenus peuvent être très dispersés et floconneux, de forme colloïdale. Après un lavage complet, ils ont la propriété de foisonner dans l'eau.

Le virage à l'orangé, par action d'un alcali, conduit à des nuances variables selon la taille des cristaux microscopiques. Un broyage soigné permet de faire disparaître ces différences.

Alors que la nuance orangée peut se présenter sous l'aspect d'une poudre amorphe, la nuance rouge a toujours une structure cristalline, les nuances intermédiaires ne différant que par la proportion entre les cristaux de tailles différentes. La nuance nettement rouge correspond au chromate basique $CrO^4Pb\,PbO$. On peut obtenir un chromate basique $CrO^4Pb\,Pb(OH)^2$, de nuance jaune-citron, en mettant en présence, à froid, en quantités calculées, de l'acide chromique et de l'hydrate de plomb. En faisant bouillir du sulfate de plomb, du chromate de potassium et de la potasse, on obtient le même chromate basique :

$$2\,SO^4Pb + 2\,CrO^4K^2 + 2\,KOH = CrO^4Pb\,Pb\,(OH)^2 + 2\,SO^4K^2 + CrO^4K^2.$$

(1) La préparation des chromates de plomb (*Zeit. f. anorg. Chem.*, 1920).

Le même corps obtenu à froid passe à l'orangé exempt d'hydroxyde de plomb libre quand on le chauffe. Mais, si on chauffe longtemps au rouge sombre, il y a perte d'eau et formation du rouge de chrome normal.

Une solution de chromate de potassium, chauffée avec du massicot, donne un mélange d'hydroxyde de plomb, d'oxyde de plomb et de chromate de plomb basique. Quand on abandonne ce mélange au repos, le précipité perd de l'eau d'hydratation, passant peu à peu de l'orangé au rouge, par suite de l'augmentation en richesse de la forme cristalline.

Il suffit donc, pour obtenir des nuances variées, d'arrêter la cristallisation à des moments différents.

Les jaunes clairs, qui peuvent contenir une forte proportion de sulfate de plomb, sans baisser sensiblement la nuance jaune, paraissent être de nature colloïdale, le sulfate de plomb augmentant considérablement la dispersité du chromate de plomb. Ce sont des systèmes amorphes et homogènes, alors que des mélanges simples de sulfate et de chromate de plomb peuvent être différenciés au microscope. La nature colloïdale est encore marquée par le fort foisonnement dans l'eau, après lavage. Si l'on évite un excès d'acide pendant la précipitation, le sulfate de plomb est léger et les jaunes précipités sont également légers et spongieux. Desséchés à trop haute température, il se produit un changement de nuance qui ne provient pas d'une action chimique modifiant la basicité, mais d'un passage partiel de l'état colloïdal à l'état cristallin, que l'on rencontre dans le chromate normal jaune ou jaune rougeâtre.

La teinte claire proviendrait donc d'un haut degré de dispersion. Aussi, quand on se contente d'ajouter du sulfate de plomb à un jaune de chrome ordinaire, la nuance jaune n'est pas sensiblement plus claire, on a l'impression d'avoir un jaune simplement descendu (1).

On a décrit un grand nombre de méthodes pour la préparation des jaunes de chrome, car, en dehors des sels de plomb solubles, on peut également employer des composés insolubles du plomb.

(1) L. Bock, Les chromates de plomb (*Farben Zeit.*, 1920).

C. O. Weber a même fait connaître les prix auxquels reviennent 100 kilogrammes de PbO, quand on part des principaux composés du plomb utilisables (1) :

Acétate du commerce à 70 p. 100	110
— préparé	100
Nitrate du commerce à 62,5 p. 100	93,75
— préparé	80
Céruse	68,75
Acétate basique	63,75
Chlorure	50

Ce tableau n'a évidemment que la valeur indicative de l'époque où il a été donné. Les rapports entre les divers produits ne sont pas constants, mais, ce qui est encore plus variable, ce sont les qualités des jaunes obtenus dans chacun des cas.

Les deux méthodes vraiment industrielles sont celles qui utilisent le nitrate et l'acétate de plomb.

Jaunes au nitrate. — Les jaunes préparés au nitrate de plomb sont généralement connus sous le nom de *chromes selon Spooner*.

Voici la plus vieille méthode qui ait été employée pour les obtenir (2).

Le nitrate de plomb se prépare sur place, soit en faisant usage de cuves en bois, soit en employant des tonneaux en bois que l'on fait tourner.

La litharge, délayée dans l'eau, est attaquée par l'acide nitrique :

	Kilogrammes.
Litharge	32
Eau	40
Acide nitrique	34

La solution convenablement étendue est versée dans la cuve à précipitation.

Pour obtenir les différentes nuances, on emploie ou non un lait de chaux, bien tamisé, contenant 10 kilogrammes de chaux vive pour 30 litres d'eau.

La solution de nitrate de plomb est précipitée par une solution de bichromate de potassium.

(1) Contribution à la fabrication des pigments chromés (*Monit. scient.*, 1891, p. 1179, d'après *Dingler's polytechnische Journ.*, 1891).

(2) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 203.

On peut obtenir ainsi sept nuances commerciales, désignées par des numéros.

JAUNE N° 0. — Nuance d'un jaune très pâle, obtenue par précipitation à froid, en solutions étendues, avec une solution de bichromate de potassium, contenant 5 kilogrammes de ce sel et 9 kilogrammes de sulfate de chaux en suspension.

JAUNE N° 1. — Précipitation dans les mêmes conditions avec :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	8
Sulfate de chaux	9

JAUNE N° 2. — A partir de cette nuance, on commence à employer le lait de chaux, dont on verse 8 kilogrammes dans le nitrate de plomb ; on remue bien pendant trois heures, puis on précipite, toujours à froid, par une solution renfermant 11 kilogrammes de bichromate de potassium.

JAUNE N° 3. — Dit *jaune-bouton d'or* ; se prépare comme le jaune n° 2, avec les proportions ci-dessous :

	Kilogrammes.
Lait de chaux	14
Bichromate de potassium	12

JAUNE N° 4. — Mêmes conditions que ci-dessus, en employant :

	Kilogrammes.
Lait de chaux	14
Bichromate de potassium	9,760

JAUNE N° 5. — Le jaune n° 5 est déjà orangé. Il s'obtient à chaud avec :

	Kilogrammes.
Lait de chaux	40
Bichromate de potassium	6

Le lait de chaux est coulé bouillant dans le nitrate de plomb. On remue pendant trois heures, puis on précipite avec la solution chaude de bichromate de potassium.

JAUNE N° 6. — Jaune nettement rougeâtre, préparé de la même façon que le n° 5, en augmentant la proportion de lait de chaux.

	Kilogrammes.
Lait de chaux.....	48
Bichromate de potassium.....	6

Bien que nous ayons vu employer industriellement cette méthode, on voit immédiatement tout ce qu'elle a d'irrationnel, à tous les points de vue. D'abord, les nuances claires ne sont obtenues que par suite de la présence d'un excès de sel de plomb qui est perdu dans les eaux de lavage. Pour les nuances foncées, c'est, au contraire, l'excès de bichromate de potassium qui est perdu. De plus, le fait de couler le lait de chaux dans le nitrate conduit à des jaunes peu homogènes; il vaut mieux faire agir le lait de chaux sur le précipité obtenu en mélangeant les deux solutions. Enfin, la présence de sulfate de chaux dans les nuances claires donne un jaune qui n'est plus pur.

Les modifications à apporter sont les suivantes. Bien que l'on ait recommandé l'emploi du bichromate de sodium, plus soluble et moins cher que le bichromate de potassium, on fait toujours usage de ce dernier sel, parce qu'il donne des produits commerciaux plus constants. On le neutralisera en ajoutant à la solution du carbonate de sodium qui donnera un mélange de chromate de potassium et de chromate de sodium.

Pour les nuances claires, on emploie du sulfate de sodium, de manière à préparer, en même temps, du chromate de plomb et du sulfate de plomb.

Les réactions seront alors les suivantes :

$$Cr^2O^7K^2 + CO^3Na^2 = CrO^4K^2 + CrO^4Na^2 + CO^2$$

et, en ne faisant intervenir qu'un des chromates :

$$CrO^4K^2 + SO^4Na^2 + 2\,(NO^3)^2\,Pb = CrO^4PbSO^4Pb + 2\,NO^3Na + 2\,NO^3K.$$

Il est bien évident que l'on pourra s'arranger pour obtenir un précipité contenant plus ou moins de sulfate de plomb que celui indiqué dans la réaction ci-dessus.

Voici deux recettes données pour obtenir des jaunes clairs dans ces conditions (1) :

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 207.

	1	2
	Kg.	Kg.
Nitrate de plomb cristallisé.....	50	50
Bichromate de sodium.....	15	15
Carbonate de sodium.....	»	5
Sulfate de sodium.....	15	15

Dans la préparation des jaunes de chrome, il est nécessaire d'opérer avec des solutions diluées et, selon les nuances, de verser soit la solution de plomb dans celle de chromates, soit le contraire, et de précipiter à froid ou à chaud.

A titre d'exemple, on préparera un jaune n° 1 comme suit :

	Kilogrammes.
1. Acide nitrique.....	67
Litharge.....	45
Eau.....	60
2. Bichromate de potassium.....	15
Carbonate de sodium	9
Sulfate de sodium.....	33

Pour un jaune nuance 3, en précipitant à chaud :

	Kilogrammes.
1. Acide nitrique.....	74
Litharge.....	60
Eau.....	70
2. Bichromate de potassium.....	15
Carbonate de sodium.....	9
Sulfate de sodium	3,500

Il arrive souvent qu'il est aussi avantageux d'acheter le nitrate de plomb que de le préparer.

Bien que la réaction soit assez difficile à régler, les jaunes rougeâtres peuvent être obtenus en partant des jaunes clairs et en les soumettant à l'action de la soude qui permet de provoquer la formation d'une quantité plus ou moins importante de chromate basique :

$$CrO^4Pb\ SO^4Pb + 2\ NaOH = CrO^4Pb\ Pb\ (OH)^2 + SO^4Na^2.$$

Jaunes à l'acétate. — La substitution de l'acétate au nitrate

de plomb conduit aux jaunes de chrome dénommés *jaunes anglais*, supérieurs comme pigments aux précédents.

Une méthode analogue au premier procédé indiqué, pour les jaunes au nitrate, mais sans emploi de lait de chaux, a été utilisée également.

JAUNE N° 1. — Précipitation à froid :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	4
Acétate de plomb	32
Sulfate de chaux	8

JAUNE N° 2. — A froid :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	6
Acétate de plomb	32

JAUNE N° 3. — A froid :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	13
Acétate de plomb	32

JAUNE N° 4. — A l'ébullition, pendant dix minutes :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	5
Acétate de plomb	32

Les mêmes observations que celles faites précédemment s'appliquent ici, et les mêmes modifications doivent être apportées.

JAUNE-JONQUILLE. — Ce jaune de chrome est un jaune à l'acétate de plomb, obtenu en utilisant des proportions qui ont été données par Winterfeld (1).

Le mode opératoire est différent de celui qu'on adopte généralement. On verse une solution filtrée de cristaux de soude dans une solution filtrée d'acétate de plomb :

1. Cristaux de soude	22
Eau	60
2. Acétate de plomb	33
Eau	100

(1) RORET, Fabricant de couleurs, t. II, p. 22.

Le précipité blanc ainsi obtenu est lavé par décantation ; la solution d'acétate de sodium peut être utilisée, et on verse sur le précipité la solution suivante :

Chromate neutre de potassium	17
Eau	50

On agite continuellement jusqu'à ce que la réaction soit terminée, puis on lave à l'eau.

Le jaune ainsi obtenu est un jaune foncé. Pour obtenir des nuances plus claires, on augmente la proportion d'acétate de plomb.

Il ne faut pas oublier que des formules de fabrication différentes peuvent conduire à l'obtention d'un même précipité, mais de couleurs différentes, selon le milieu et les conditions dans lesquelles on opère la précipitation. En employant les cinq formules suivantes, C. O. Weber a obtenu des jaunes de plus en plus foncés, répondant tous à la formule $CrO^4Pb\ SO^4Pb$:

1	Acétate de plomb	400
	Bichromate de potassium	73,75
	Acide sulfurique	49
2.	Acétate de plomb	400
	Bichromate de potassium	73,75
	Sulfate d'alumine cristallisé	166,50
3	Acétate de plomb	400
	Bichromate de potassium	73,75
	Sulfate de soude	71
4	Acétate de plomb	400
	Bichromate de potassium	73,75
	Carbonate de sodium	26,50
	Sulfate d'alumine cristallisé	166,50
5.	Acétate de plomb	400
	Bichromate de potassium	73,75
	Carbonate de sodium	20,50
	Sulfate de soude	71,00

L'acidité du milieu va en diminuant. Plus l'acidité est élevée, plus le précipité est spongieux et volumineux, et plus il est clair quand il est sec (1).

(1) *Loc. cit.*

Les principales nuances des jaunes à l'acétate pourront être obtenues en faisant usage des formules ci-dessous :

JAUNE N° 0. — Précipitation à froid :

	Kilogrammes.
Acétate de plomb	76
Bichromate de potassium	15
Carbonate de sodium	9
Sulfate de sodium	33

JAUNE N° 1. — A froid :

	Kilogrammes.
Acétate de plomb	56,500
Bichromate de potassium	15
Carbonate de sodium	9
Sulfate de sodium	16,500

JAUNE N° 3. — Précipitation à chaud :

	Kilogrammes.
Acétate de plomb	41,700
Bichromate de potassium	15
Carbonate de sodium	9
Sulfate de sodium	3,300

En partant des jaunes clairs, on peut, par l'action de la soude, obtenir des jaunes foncés, en formant du chromate basique :

$$CrO^4Pb\,SO^4Pb + 2\,NaOH = CrO^4Pb\,Pb(OH)^2 + SO^4Na^2.$$

C'est ainsi qu'avec un jaune n° 3, préparé comme il vient d'être indiqué, on obtient un jaune n° 6 :

	Kilogrammes.
Jaune n° 3	40
Soude caustique	15

Toutes les considérations précédentes permettent de comprendre les difficultés que l'on rencontre pour préparer régulièrement toute la série des nuances. Sous le même numéro, surtout pour les nuances claires, la nuance varie d'un fabricant à l'autre.

Il est difficile d'obtenir un beau jaune très clair. Pour certaines applications, on recherche même un jaune clair, de nuance légèrement verdâtre, qui demande l'emploi de bichromate non saturé

avec addition d'acide sulfurique, ce qui conduit, d'ailleurs, à un mauvais rendement.

Jaunes à l'acétate basique de plomb. — Sur cette méthode et sur le plus grand nombre des suivantes, les renseignements ont été donnés par C. O. Weber (1).

On prépare l'acétate basique en formant une bouillie avec 120 kilogrammes de litharge et 70 kilogrammes d'acide acétique à 30 p. 100. On chauffe à 80° et on passe au tamis. La masse blanche obtenue est un acétate basique $(CH^3CO^2)^2\,Pb\,2\,Pb\,(OH)^2$. On peut préparer un acétate moins basique.

On délaie dans 2 000 litres d'eau :

	Kilogrammes.
Litharge	76
Acide acétique à 30 p. 100	42

et on précipite par :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	22
Acide sulfurique	22

En partant du même acétate basique, on obtient un jaune plus foncé en précipitant avec une solution moins acide :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium	21,500
Carbonate de sodium	10
Acide sulfurique	10,500
Sulfate d'alumine	10

Quelques variantes ont été indiquées (2).

Précipitation d'un acétate basique par le bichromate de sodium non neutralisé.

Couler la pâte obtenue en chauffant :

	Kilogrammes.
Acétate de plomb	38
Litharge	22
Eau	200

dans la solution :

	Kilogrammes.
Bichromate de sodium	30
Eau	1 500

(1) *Loc. cit.*

(2) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 208.

On obtient ainsi un chromate neutre :

$$(CH^3CO^2)^2\,Pb\,PbO + Cr^2O^7Na^2 = 2\,CrO^4Pb + 2\,CH^3CO^2Na.$$

Pour avoir le jaune $CrO^4Pb\,SO^4Pb$, on emploie un acétate plus basique et on ajoute de l'acide sulfurique :

Litharge	60 kilogrammes.
Acide acétique à 30 p. 100	42 —
Bichromate de sodium	15 —
Acide sulfurique 53°	10 litres.

La quantité d'eau nécessaire est d'environ 1 500 litres.

On peut obtenir un jaune orangé en employant plus de chromate de sodium dans les conditions suivantes :

$$2\,[(CH^3CO^2)^2\,Pb\,Pb(OH)^2] + 3\,CrO^4Na^2 = \\ = 3\,(CrO^4Pb)\,Pb(OH)^2 + 4\,CH^3CO^2Na + 2\,NaOH.$$

La nuance orangée est plus facilement obtenue par suite de la formation de soude libre.

Jaunes n° 5 et n° 6. — Nous avons vu précédemment comment on pouvait obtenir ces nuances, qui sont rougeâtres. L'emploi de l'acétate basique de plomb permet de les préparer facilement.

Avec l'acétate monobasique de plomb et le chromate neutre de potassium, on aura :

$$(CH^3CO^2)^2\,Pb\,Pb(OH)^2 + CrO^4Na^2 = CrO^4Pb\,Pb(OH)^2 + 2\,CH^3CO^2Na.$$

Quand on substitue le bichromate de potassium au chromate de sodium, il faut partir d'un acétate tribasique de plomb :

$$(CH^3CO^2)^2Pb\,3\,Pb(OH)^2 + Cr^2O^7K^2 = 2\,[CrO^4Pb.Pb(OH)^2] + \\ + 2\,CH^3CO^2K + H^2O.$$

On opère à chaud (1) :

	Kilogrammes.
Litharge	44
Acétate de plomb	38
Eau	100

La solution est précipitée par :

	Kilogrammes.
Bichromate de sodium	30
Eau	1 500

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 216.

Si on emploie le chromate neutre, les proportions seront les suivantes :

	Kilogrammes.
1. Litharge	22
Acétate de plomb	38
Eau	200
2. Bichromate de sodium	30
Carbonate de sodium	10
Eau	1 000

Si la nuance obtenue est trop rougeâtre, il faut, pour la ramener à l'orangé, précipiter, en même temps, une certaine quantité de chromate neutre de plomb.

Jaunes à l'oxychlorure de plomb. — On obtient de l'oxychlorure de plomb, ou plutôt un mélange de divers oxychlorures de plomb, de $PbCl^2\,3\,PbO$ à $PbCl^2\,7\,PbO$, en traitant la litharge par une solution concentrée de chlorure de sodium. On fait réagir l'oxychlorure sur du bichromate de potassium rendu plus ou moins acide, neutralisé ou alcalinisé.

JAUNE :

Chlorure basique de plomb	100
Acide nitrique à 40° B	44
Bichromate de potassium	24
Acide sulfurique à 60° B	8

ORANGÉ :

Chlorure basique de plomb	100
Acide nitrique à 40° B	44
Bichromate de potassium	40
Carbonate de sodium	16

ORANGÉ :

Chlorure basique de plomb	100
Acide nitrique à 40° B	44
Bichromate de potassium	38
Carbonate de sodium	14
Soude	5

Jaunes à la céruse. — Sur un principe analogue à celui utilisé ci-dessus, on peut obtenir des jaunes en partant de la céruse. L'addition d'un acide donne un sel soluble sur lequel réagit le bichromate de potassium. Il y a nouvelle mise en liberté d'acide permettant à la réaction de continuer, mais avec moins d'acti-

vité, au fur et à mesure que le bichromate de potassium disparaît. Il est nécessaire d'agiter continuellement.

JAUNE :

Céruse	100
Acide nitrique à 36° B	12
Bichromate de potassium	13
Sulfate d'alumine	10

JAUNE VIF :

Céruse	100
Acide nitrique à 40° B	44
Bichromate de potassium	24
Sulfate d'alumine	20

ORANGÉ :

Céruse	100
Acide nitrique à 36° B	18
Bichromate de potassium	28
Soude	8

ORANGÉ VIF :

Céruse	100
Acide nitrique à 40° B	44
Bichromate de potassium	40
Soude	4

Cette méthode donne des jaunes de très médiocre apparence.

Jaunes au sulfate de plomb. — Le sulfate de plomb est un produit résiduaire des teintureries. On le transforme facilement en acétate, même à froid :

$$SO^4Pb + (CH^3CO^2)^2\,Ca = SO^4Ca + (CH^3CO^2)^2\,Pb.$$

Il ne reste plus, alors, qu'à opérer comme il a été indiqué précédemment.

On peut opérer différemment. Le sulfate de plomb est mis en suspension dans l'eau ; on coule sur cette suspension du bichromate de potassium neutralisé, avec addition d'ammoniaque et d'acide acétique :

1. Sulfate de plomb	100
Bichromate de potassium	22
Carbonate de sodium	8,75
Ammoniaque à 24 p. 100	1
Acide acétique à 30 p. 100	5

2. Sulfate de plomb	100
Bichromate de potassium	36
Carbonate de sodium	13
Ammoniaque à 24 p. 100	1,5
Acide acétique à 30 p. 100	7,5
3. Sulfate de plomb	100
Bichromate de potassium	45
Carbonate de sodium	16
Ammoniaque à 24 p. 100	2
Acide acétique à 30 p. 100	10

Le tartrate d'ammoniaque serait préférable, en le broyant avec le sulfate de plomb qu'il dissout facilement (1).

Il n'y a donc rien de nouveau dans un brevet très récent où l'on utilise le sulfate de plomb fraîchement précipité que l'on traite par le chromate de sodium ou le chromate d'ammonium (2).

Jaunes des minerais et du plomb. — Potter a donné un mode de préparation d'un jaune de chrome, qu'il dit être un mélange de sulfite (?) et de chromate de plomb, consistant à traiter par une flamme oxydante un minerai de chrome ferrugineux additionné de carbonate de plomb. Le produit de la réaction est lessivé avec une solution de soude caustique, puis neutralisé (3).

En partant du plomb métal, de scories de plomb, ou de minerais sulfurés, on prépare d'abord du sulfate de plomb. Le plomb est fondu et granulé dans l'eau, puis transformé en nitrate, et la solution précipitée par l'acide sulfurique, l'acide mis en liberté rentrant en fabrication. Le sulfate bien lavé est mis en suspension dans l'eau, puis on fait bouillir avec du bichromate de sodium. On termine par une addition de soude caustique. Proportions générales :

Bichromate de sodium	246
Sulfate de plomb	1 000
Soude caustique	200

A modifier selon la nuance à obtenir (4).

On trouve un avantage économique en partant des minerais

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 211.
(2) E. P. 182 693, 1922.
(3) M. S. A. F. 868 807, 1907.
(4) Internat. Col. and Chem. C°, B. F. 481 239, 1915.

sulfurés pour préparer le sulfate de plomb. Les minerais sont chargés dans un four à griller chauffé au rouge sombre. On grille pendant une heure environ, en diminuant autant que possible l'admission d'air. On admet ensuite plus d'air, la température montant au rouge vif; on brasse continuellement. On retire ainsi un mélange d'oxyde, de sulfate et de sulfure de plomb qui est traité par l'acide nitrique. Les vapeurs nitreuses qui se dégagent sont envoyées dans une tour avec l'acide sulfureux du four, et l'acide nitro-sulfurique ainsi obtenu sert à convertir complètement en sulfate le mélange nitrate et sulfate de plomb provenant du premier traitement de la masse sortant du four (1).

Jaunes par électrolyse. — La première méthode indiquée permettrait de faire usage d'un plomb impur. Après dissolution électrolytique, on précipite de l'oxyde hydraté et on obtient des jaunes divers, en opérant à froid ou chaud et en présence ou non d'alcali. La précipitation se fait en coulant une solution de chromate ou de bichromate de potassium avec ou sans sulfate de plomb (2).

On peut encore obtenir des jaunes de chrome en faisant usage du procédé indiqué par Luckow pour la céruse (p. 155), en employant du chromate de sodium ou de potassium ; mais on obtient ainsi des jaunes rougeâtres.

Browne et Chaplin partent d'une solution de nitrate ou d'acétate de plomb, obtenue dans un appareil à diaphragme, avec une solution de nitrate ou d'acétate alcalin et une électrode en plomb. L'alcali est recueilli. D'autre part, une solution d'alun de chrome est traitée par l'alcali, additionnée de chlorure de sodium et électrolysée, le mélange se faisant dans le compartiment de l'anode. La solution de chromate ainsi obtenue est ajoutée à la solution de plomb (3).

Propriétés.

Les jaunes de chrome sont des composés dans lesquels on trouve toujours du chromate de plomb. Dans les nuances

(1) INTERNAT. COL. AND CHEM. C°, B. F. 481 240, 1915.
(2) D. R. P. 117 148.
(3) PERKIN, Les méthodes électrolytiques dans l'industrie des couleurs et vernis (*Rev. de chim. ind.*, juin 1911, d'après *The Paint and Varnish Soc.*).

claires existe aussi une plus ou moins forte quantité de sulfate de plomb. Dans les nuances foncées, il y a des teneurs variables en chromate basique.

Quand on traite le chromate de plomb par la potasse, il se forme du chromate basique; mais, avec une solution concentrée, on peut détruite le chromate, selon la réaction :

$$CrO^4Pb + 2\,KOH = CrO^4K^2 + PbO + H^2O.$$

Fondu au creuset d'argent avec de la potasse fondante, la réaction de décomposition est différente :

$$CrO^4Pb + 2\,KOH = CrO^4K^2 + PbO^2 + H^2$$

On connaît un chromate naturel, la *crocoïte* CrO^4Pb, et on a reproduit un chromate basique de formule $2\,CrO^4Pb\ PbO$ en partant du chromate neutre. Dans 200 grammes de chlorure de sodium fondu, on projette 15 grammes de chromate de plomb et on porte au rouge vif pendant deux heures. En retirant le creuset, on trouve, en surface, un sel jaune orangé et, au fond, un sel rouge foncé, qui est le chromate basique. Le premier sel aurait pour formule $Cr^5O^{16}Pb^4$ et le second $2\,CrO^4Pb\ PbO$ (1) :

	Analyse.	Calculé pour $CrO^4Pb\,PbO$.
CrO^3	22,55 à 22,90	23,01
PbO	77,20 à 77,25	76,98

On obtient la modification cristalline de CrO^4Pb en chauffant :

	Parties.
Chromate de plomb	5
Acide chlorhydrique	20
Eau	70

L. Bourgeois a préparé des cristaux très nets, en employant l'acide nitrique étendu de 5 à 6 volumes d'eau, en chauffant à 150° en tube scellé et en laissant refroidir lentement. Cristaux brillants orangés de densité 6,29 (2).

Nous avons vu que l'on obtenait industriellement toute une série de nuances allant du jaune très clair au jaune très rougeâtre.

(1) Lachaud et Lepierre, Recherches sur le chromate de plomb (*Bull. Soc. chim.* II, 1891, p. 230).

(2) *Bull. Soc. chim.*, 47, p. 883.

Quand ces jaunes sont purs, ils possèdent un très grand pouvoir couvrant par opacité, leur indice de réfraction, 2,5, étant élevé. C'est pourquoi, comme nous le verrons plus loin, ils peuvent supporter une charge inerte considérable.

Bien que leur solidité à la lumière ne soit pas parfaite, elle est néanmoins assez bonne, mais ils noircissent rapidement sous l'influence des émanations sulfureuses. Aussi, les peintures aux jaunes de chrome ne gardent-elles pas longtemps leur vivacité première.

Ce sont des pigments excessivement nocifs. Ils agissent à la fois par le chrome et par le plomb. Le premier métal a une action nettement différente de celle du plomb ; le fait de respirer des poussières de jaune de chrome d'une façon continue peut amener une perforation de la cloison du nez et un amaigrissement progressif.

En dehors des désignations que nous avons indiquées plus haut, on connaît encore ces jaunes sous une foule de noms : *jaunes américains*, *jaune Aladin*, *jaune-citron*, *jaune-soufre*, *jaune-orange*, *jaune impérial*, *jaune royal*, *jaunes nouveaux*, *jaunes de Leipzig*, etc.

Ils sont très utilisés en carrosserie, dans la peinture en bâtiment et pour les papiers peints.

Analyse.

Pour les jaunes purs, les déterminations à effectuer sont les suivantes :

Chromate neutre. — On arrive à un résultat suffisamment approché en mesurant le pouvoir oxydant du chromate de plomb. On broie au mortier $2^{gr},154$ de jaune avec de l'eau et quelques centimètres cubes d'acide chlorhydrique $D = 1,18$, puis on fait passer dans un ballon de 200 centimètres cubes. Après addition de 4 grammes d'iodure de potassium, on agite, laisse reposer un quart d'heure, puis on amène, avec de l'eau, à 200 centimètres cubes. Après une nouvelle agitation, on abandonne pendant deux heures, prélève 100 centimètres cubes sur lesquels on titre avec une solution décinormale d'hyposulfite de sodium. L'empois

d'amidon n'est ajouté que lorsque le liquide est à peine jaunâtre. La teneur en chromate de plomb est proportionnelle au nombre de centimètres d'hyposulfite employés.

G. J. Hough dose le chrome en dissolvant à chaud 0gr,5 de jaune dans 15 centimètres cubes de soude caustique à 20 p. 100. Ajouter de l'eau pour faire 200 centimètres cubes, puis une solution aqueuse de sulfate de fer ammoniacal. Agiter, laisser déposer, acidifier à l'acide sulfurique, ajouter de l'eau pour faire 400 centimètres cubes, et titrer par le permanganate. Dans le cas où les jaunes sont chargés, on traite par l'acide nitrique dilué au cinquième (1).

Grœger a modifié la première méthode indiquée. Il chauffe dans un ballon 0gr,5 de jaune avec 50 centimètres cubes d'acide chlorhydrique 1,25 N. Après dissolution, il laisse refroidir, ajoute 1 gramme d'iodure de potassium, attend dix minutes, puis amène à 100 centimètres cubes par addition d'eau. Il titre enfin à l'hyposulfite, en présence d'empois d'amidon. Pour une solution d'hyposulfite à 0,1020 N, 1 centimètre cube = 0,0034 CrO^3. On arrête à la coloration jaune d'or de l'iodure de plomb. Les résultats obtenus sont un peu forts : 11,92 pour 11,84 (2).

Sulfate de plomb. — On le détermine par élimination en agitant avec une solution froide d'hyposulfite de sodium. Dans la liqueur filtrée on dose le plomb par une méthode quelconque (3).

Oxyde de plomb. — On agite à froid 1 gramme de jaune avec de l'acide acétique étendu qui dissout l'oxyde de plomb libre. On filtre et on dose le plomb dans la solution filtrée. Si le jaune ne contient pas d'autres corps solubles dans l'acide acétique, il suffit de peser l'insoluble pour avoir l'oxyde de plomb par différence.

*
* *

Différentes méthodes ont été préconisées, en particulier pour les cas où les jaunes ne sont pas purs.

H. Ansel a indiqué une marche générale (4).

(1) Quelques notes sur l'analyse des peintures (*Chim. et ind.*, juin 1920, d'après *J. Franklin Inst.*, 1919).

(2) Détermination iodométrique de l'acide chromique dans les chromates de plomb (*Bull. Soc. chim.*, II, 1920, p. 752, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, 1919).

(3) Loew, *Poly. Notzibl.*, 1878, p. 369.

(4) *Monit. scient.*

Après avoir bien malaxé 0gr,5 de jaune avec 15 centimètres cubes de lessive de potasse à 10 p. 100, ajouté 10 centimètres cubes d'eau et fait bouillir pendant dix minutes, les sels de plomb sont transformés :

$$SO^4Pb + 4\ KOH = Pb\ (OK)^2 + SO^4K^2 + H^2O\ ;$$
$$CrO^4\ Pb + 4\ KOH = Pb\ (OK)^2 + CrO^4K^2 + H^2O.$$

S'il y a des charges, le sulfate de chaux passe également en solution, le sulfate de baryte et le carbonate de chaux restent insolubles.

L'ensemble est traité par l'acide nitrique qui donne du nitrate de plomb et du nitrate de calcium, s'il y avait du carbonate de chaux. Il ne reste donc comme insoluble que le sulfate de baryte qui est recueilli sur filtre, lavé et calciné. Dans la liqueur filtrée, on précipite le plomb et le calcium par un excès de carbonate de sodium ; dans la solution, on a l'acide chromique et l'acide sulfurique. On peroxyde par l'eau de brome, à l'ébullition. Il se précipite du bioxyde de plomb, du carbonate de plomb et du carbonate de chaux. On filtre, on traite le précipité par l'acide chlorhydrique, et on dose plomb et chaux. La solution est évaporée à sec. Quand tout le brome est parti, on reprend par 30 centimètres cubes d'eau, un peu d'acide chlorhydrique additionné de 5 centimètres cubes d'alcool. On fait bouillir et précipite par un excès d'ammoniaque. L'ébullition demande un quart d'heure ; on ajoute de l'eau pour maintenir le volume. On filtre l'oxyde de chrome qui est calciné dans un creuset en porcelaine, et la solution ammoniacale, acidulée par l'acide chlorhydrique, est précipitée par le chlorure de baryum.

Quand on se trouve en présence d'orangés de chrome, le chrome n'est pas transformé en CrO^4Pb, mais en $CrO^4Pb\ Pb(OH)^2$.

Résultats obtenus par l'auteur :

	1	2	3	4
Chromate de plomb	100,2	51,78	15,11	
— basique de plomb.	0	0	0	95,11
Sulfate de plomb.....	0	0	0	6,10
— de baryte.....	0	0	0	0
— de chaux.....	0	38	67,72	0
Eau.....	0	10,01	17,50	0
	100,2	99,79	96,50	101,21

Villenz attaque à une douce température 1 gramme de jaune par 100 centimètres cubes d'acide chlorhydrique dilué (1/20) qui dissout le sulfate de chaux et le carbonate de chaux avec effervescence. On filtre et lave à l'eau chaude. Dans la solution, on dose la chaux et l'acide sulfurique.

L'insoluble est traité à froid par une solution neutre d'acétate d'ammonium de densité 1,04. Il reste un nouvel insoluble qui est filtré et lavé. La solution contient le sulfate de plomb, qui est dosé par évaporation et calcination en présence d'acide sulfurique.

L'insoluble contient le chromate de plomb, et, éventuellement, du sulfate de baryte et de l'alumine. On le délaie dans 50 centimètres cubes d'eau et 25 centimètres cubes d'une solution de potasse à 112 grammes par litre. Après ébullition, l'alumine (?) et le sulfate de baryte restent inattaqués ; dans la solution qui contient chromate de potassium et plombate de potassium, on dose chrome et plomb (1).

A. Given dessèche d'abord 1 gramme de jaune à 110° et examine s'il ne contient pas de carbonate de plomb. Pour cela, le produit séché est laissé au repos pendant une nuit après avoir été bien mélangé avec 50 centimètres cubes d'acide acétique à 50 p. 100. Le lendemain, on filtre sur creuset de Gooch. Le résidu est lavé et séché. La différence de poids donne le carbonate de plomb.

D'autre part, on fait bouillir 1 gramme de jaune avec 50 centimètres cubes de soude caustique à 25 p. 100, pendant dix minutes. Filtrer sur creuset de Gooch, bien laver l'insoluble, amener le liquide filtré à 250 centimètres cubes. Dans 50 centimètres cubes, ajouter un excès d'acide chlorhydrique et 5 centimètres cubes d'alcool ; précipiter à l'ébullition par le chlorure de baryum ; transformer en sulfate de plomb.

Dans 50 autres centimètres cubes, doser le plomb total sous forme de chromate, en additionnant d'un excès d'acide nitrique et précipitant à l'ébullition par une solution saturée et bouillante de chromate de potassium. Par différence entre le plomb total et le plomb du carbonate et celui du sulfate, on a le plomb du chromate.

(1) Lunge, Analyse industrielle, t. I, p. 591.

Le résidu du traitement par la soude est traité pendant dix minutes par l'acide chlorhydrique chaud ; on filtre, lave et recommence l'opération deux ou trois fois. Le résidu est pesé et examiné au point de vue sulfate de baryte et kaolin (1).

Pour examiner rapidement la richesse d'un jaune en chromate de plomb, Lachaud et Lepierre se placent dans des conditions permettant de réaliser la réaction (2) :

$$2\ CrO^4Pb + 2\ KOH = CrO^4Pb\ PbO + CrO^4K^2 + H^2O$$

montrant que 1 gramme de CrO^4Pb = 0,17337 de KOH.

L'examen des jaunes se fait en employant deux solutions : l'une renfermant 17gr,337 de potasse par litre, et l'autre, correspondante, d'acide sulfurique.

Dans un flacon bouché à l'émeri, on agite 2 grammes de jaune en poudre et 40 centimètres cubes de la solution de potasse, jusqu'au moment où on ne voit plus plus de grains jaunes. Après avoir étendu d'eau, décanté et filtré, on titre avec la solution d'acide sulfurique, en présence de phénolphtaléine.

En employant cette méthode avec des jaunes commerciaux, nous avons trouvé (3) :

	Centimètres cubes de SO^4H^2.	Centimètres cubes de KOH.	CrO^4Pb.
	—	—	—
			P. 100.
Jaune supérieur n° 1.....	24,3	15,7	78,50
— — — 2.....	21,8	18,2	91,00
— — — 3.....	22,3	17,7	88,50
— — — 4.....	25,4	14,6	73,00
— fin n° 1.....	34,2	5,8	29,00
— — — 2.....	34,5	5,5	27,50
— — — 3.....	35,7	4,3	21,50
— — — 4.....	35,6	4,4	22,50
— demi fin n° 2.....	37,4	2,6	13,00
— — — 4.....	36,5	3,5	17,50

Ces jaunes étant classés par ordre de qualité décroissante, la méthode donne bien des résultats indiquant la richesse. Mais la

(1) Analyse des jaunes et des verts de chrome (*Ann. de chim. analyt.*, 1916, p. 13, d'après *Journ. of Soc. of chem. ind.*, 1915, p. 499).

(2) *Bull. Soc. chim.*, I, 1891, p. 235.

(3) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 214.

réaction n'est pas complète, car, après deux attaques à la potasse, lavages et filtration, l'insoluble renferme encore quelques grains jaunes.

Au point de vue pratique, il est très difficile de saisir exactement la disparition de grains jaunes dans un liquide jaune.

Jaunes de chrome chargés.

En dehors des jaunes préparés dans les conditions qui ont été indiquées, et dits *jaunes de chrome purs*, on trouve dans le commerce toute une série de jaunes descendus.

Jaunes ordinaires. — La charge habituellement employée est le sulfate de chaux ; mais on rencontre des jaunes qui renferment également du sulfate de baryte et du kaolin.

Ces jaunes descendus sont fabriqués en partant du nitrate.

On peut arriver à incorporer beaucoup de charge, tout en produisant encore des jaunes ayant un pouvoir couvrant par opacité suffisant.

En fabriquant comme il a été dit et en partant de 45 kilogrammes de litharge, les diverses qualités seront obtenues par adjonction des charges suivantes :

Qualité surfine.....	40	kilogrammes	sulfate de chaux.
— fine.....	80	—	—
— demi-fine....	170	—	—
— ordinaire....	360	—	—

Jaune de Cologne. — On l'obtient dans des conditions particulières.

On prépare d'abord du sulfate de chaux précipité en versant une solution de chlorure de calcium dans une solution de sulfate de sodium. Le précipité obtenu est simplement égoutté ; on y ajoute, en remuant, une solution de nitrate de plomb. Le mélange ainsi obtenu contient du sulfate de plomb. Sans cesser d'agiter, on verse lentement une solution de chromate de potassium. Quand la réaction est terminée, le produit final est composé de chromate de plomb, de sulfate de plomb et de sulfate de chaux. C'est un jaune assez éclatant, qui a été analysé par Boutron-Charlard ; il est ainsi composé (1) :

(1) Ronet, Fabricant de couleurs, t. II, p. 24.

Chromate de plomb	25
Sulfate de plomb	15
— de chaux	60

Jaune minéral.

Le jaune minéral, jaune à base de plomb, a été préparé par Turner en Angleterre; Chaptal l'a fabriqué en France, à Montpellier ; d'où les noms de *jaune de Turner* et de *jaune de Montpellier*, auxquels il convient encore d'ajouter ceux de *jaune de Vérone*, *jaune de Paris*, *jaune de Cassel* et *jaune de Kesler.*

Chaptal a décrit le procédé qu'il employait (1). Une solution concentrée de chlorure de sodium est versée sur de la litharge :

Chlorure de sodium	10
Litharge	40

en opérant en plusieurs fois. La réaction donne lieu à la production d'un oxychlorure de plomb et à de la soude. Après lavage à l'eau, on calcine au rouge sombre.

On peut partir du massicot et remplacer le chlorure de sodium par du chlorhydrate d'ammoniaque :

Chlorhydrate d'ammoniaque	10
Massicot	100

On chasse l'ammoniaque et la masse jaune est broyée.

Ce jaune, très vénéneux, a un bon pouvoir couvrant par opacité ; sa composition est variable, mais il correspond généralement à l'oxychlorure $PbCl^2 5\,PbO$.

Sous le nom de *jaune minéral paille*, on a proposé un sulfate basique de plomb, obtenu en chauffant du sulfate de plomb et de la litharge en poudre.

JAUNES DE ZINC

Les jaunes de zinc sont des pigments dont la fabrication industrielle fut réalisée et brevetée en France par Leclaire et Barruel, comme conséquence logique de leurs travaux sur l'emploi de l'oxyde de zinc en peinture, en substitution au blanc de plomb. Au point

(1) *Journ. de phys.*, août 1794.

de vue hygiénique, l'importance n'est pas aussi grande pour les jaunes que pour le blanc.

Leclaire et Barruel ont donné le nom de *jaune-bouton d'or* au produit qu'ils obtenaient dans les conditions décrites plus loin. Les jaunes de zinc obtenus par une autre voie, et dont la composition chimique est différente, ont une nuance peu différente du jaune de zinc de Barruel et Leclaire.

Fabrication.

Les divers jaunes de zinc sont constitués par un chromate basique de zinc ou un chromate double acide.

Le chromate normal de zinc s'obtient en traitant le carbonate de zinc par l'acide chromique ; en laissant évaporer, il se dépose des cristaux $CrO^4Zn\ 7\ H^2O$. Si on ajoute un excès de carbonate de zinc à la solution de chromate de zinc et si l'on fait bouillir, il se produit le chromate basique $CrO^4Zn\ 3ZnO\ 5\ H^2O$.

Le chromate neutre soluble est jaune brunâtre.

Les chromates basiques sont insolubles. On a décrit un chromate $CrO^4Zn\ ZnO\ 2\ H^2O$, précipité jaune orange léger, qui se prépare en précipitant une solution de 3 molécules de sulfate de zinc par une solution de 1 molécule de chromate de potassium (1).

Le chromate basique $Cro^4Zn\ 3ZnO\ H^2O$ est obtenu en versant lentement du sulfate de zinc dans une solution bouillante de chromate de potassium. Précipité gélatineux, jaune orangé (2).

On connaît également un chromate double de zinc et de potassium, de même nuance, obtenu dans les mêmes conditions, mais en employant un excès de chromate de potassium, $(CrO^4)^4\ K^2Zn^3\ 2ZnO\ 6H^2O$ (1).

Quand on agite des solutions d'acide chromique avec un excès d'oxyde de zinc, le précipité contient du chrome et la solution du zinc. Le zinc se trouve en solution sous forme de mono et de bichromate. Les sels insolubles définis et cristallisés qui se forment sont $4\ ZnOCrO^3\ 3H^2O$, $3ZnOCrO^3\ 2H^2O$, $4ZnO\ 2CrO^3\ 3H^2O$ et $ZnOCrO^3\ H^2O$, plus un corps amorphe $3ZnO\ 2\ CrO^3\ H^2O$.

(1) Philippona et Pruessen, *Ann. chem. pharm.*, CXLIX, p. 92.
(2) Freese, *Ibid.*

L'auteur a traité le problème par la règle des phases, en dosant CrO^3 iodométriquement et Zn en pesant les oxydes résultant de la calcination ; quand il y a beaucoup de chrome, il faut, avant de calciner, et pour éviter des pertes par évaporation, ajouter un poids connu d'oxyde de zinc.

Le monochromate $ZnOCrO^3H^2O$ ne peut perdre son eau sans se décomposer (1).

Les jaunes de zinc commerciaux sont de deux sortes.

Jaune basique. — Comme nous l'avons dit, ce jaune a été préparé pour la première fois par Leclaire et Barruel qui, dans leur brevet, ont donné le mode opératoire suivant :

Après avoir fait remarquer qu'il était indispensable d'employer un sel de zinc pur, ils indiquaient divers procédés pour purifier la solution de sulfate de zinc du commerce. La solution de sulfate de zinc :

	Kilogrammes.
Sulfate de zinc.....	184,500
Eau.....	555

était soumise à l'action d'un courant de chlore pour peroxyder le fer ; puis le fer et le cuivre étaient précipités par addition de $9^{kg},250$ d'oxyde de zinc. Il ne restait plus qu'à filtrer.

D'autre part, ils préparaient un chromate double en employant :

	Kilogrammes.
Bichromate de potassium.....	100
Cristaux de soude.....	95

A la solution du sulfate de zinc, ils ajoutaient assez de cristaux de soude pour neutraliser l'acidité, c'est-à-dire jusqu'à commencement de précipitation du zinc.

Les deux solutions étaient mélangées en agitant continuellement.

On a donné comme réaction (2) :

$$4\,SO^4Zn + CO^3Na^2 + 3\,CrO^4K^2 = 3\,(CrO^4Zn)\,ZnO + SO^4Na^2 + 3\,SO^4K^2 + CO^2.$$

Mais ce chromate ne correspond à aucun de ceux signalés

(1) L. Grœger, Sur les chromates de zinc (*Bull. Soc. chim.*, II, 1911, p. 1 496, d'après *Zeit. anorg. Chem.*, 1911).

(2) Perrin, Couleurs minérales, p. 74.

plus haut. On admet plutôt que le chromate produit est CrO^4Zn ZnO 2 H^2O.

Le précipité obtenu est léger et floconneux, mais, comme il est un peu soluble, il faut le laver le moins possible.

On peut opérer plus facilement en partant du blanc de zinc.

En faisant bouillir une solution contenant une partie de bichromate de potassium avec deux parties d'oxyde de zinc, on obtient un jaune d'une belle nuance. Précipitées par une solution de sulfate de zinc, les eaux mères donnent un jaune plus clair.

Jaune acide. — Pour préparer ce jaune, on opère à froid, en présence d'acide sulfurique. Le blanc de zinc est délayé dans l'eau, la veille de la fabrication. Le lendemain, on coule sur la pâte de l'acide sulfurique très étendu, puis on ajoute, sans cesser d'agiter, une solution froide de bichromate de potassium. On fait varier la nuance en modifiant les proportions :

	1	2	3
Oxyde de zinc.....	100	100	100
Acide sulfurique 66° B.....	60	42	48
Bichromate de potassium....	100	96	100

Toutefois, les nuances obtenues ne sont pas très sensiblement différentes.

Même observation que dans le cas précédent pour les lavages.

Pour obtenir un jaune franc, d'une nuance claire, on a proposé un mode opératoire différent (1). Le bichromate de sodium est mis en solution imparfaite dans le moins d'eau possible et on ajoute de l'acide sulfurique à 53° B. La solution concentrée d'acide chromique qui se produit ainsi provoque une dissolution complète et rapide du bichromate. On agite cette solution froide, dans un malaxeur en granit, avec de la glace et du blanc de zinc :

Bichromate de sodium	20 kilogrammes.
Acide sulfurique à 53° B.....	10 litres.
Blanc de zinc.....	20 kilogrammes.

La réaction a lieu rapidement ; quand elle est terminée, on peut étendre d'eau, couler dans une cuve en bois et laver comme il a été indiqué précédemment.

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 229.

Il est nécessaire d'opérer la réaction dans une solution très concentrée et froide.

Le jaune de zinc acide est considéré comme un chromate double acide $3(CrO^4Zn)\ Cr^2O^7K^2$.

Propriétés.

Quelle que soit la nature chimique des jaunes de zinc du commerce, les diverses nuances sont peu différentes les unes des autres. Les jaunes acides, qui sont les plus employés, ont un aspect plus séduisant que les jaunes basiques.

Bien qu'ils aient été proposés comme jaunes sans danger, il ne faut pas oublier qu'ils contiennent du chrome, ce qui les empêche d'être inoffensifs. Ils sont, toutefois, beaucoup moins toxiques que les jaunes de chrome, et ils ont également sur ces derniers le double avantage d'être plus solides à la lumière et d'être insensibles aux émanations d'hydrogène sulfuré. Malheureusement, ils ont un pouvoir couvrant par opacité bien inférieur à celui des jaunes de chrome. Ceci, et le peu de variété de leur gamme, explique pourquoi ils sont si peu employés ; mais on en prépare beaucoup pour fabriquer les verts de zinc.

Analyse.

On n'a pas fait connaître de méthodes spéciales pour l'analyse des jaunes de zinc.

On peut doser l'acide chromique comme il a été indiqué à propos des jaunes de chrome, et le zinc par les méthodes ordinaires.

Ces jaunes sont rarement chargés. L'examen des charges se pratique par les méthodes courantes.

Voici trois résultats analytiques donnés il y a fort longtemps par Wagner (1) et reproduits plus tard (2). Le jaune 1 est un jaune anglais, les deux autres sont de fabrication allemande.

(1) *Annuaire de chimie technologique*, 1861.
(2) *Monit. scient.*, 1891, p. 1179.

	1	2	3
Acide chromique...	14,94	11,88	9,21
Oxyde de zinc.....	75,35	45,78	61,47
Acide carbonique...	3,61	»	»
Eau.....	6,19	»	»
Sulfate de baryte....	»	42,34	29,32
	100	100	100

JAUNES DE CADMIUM

Le jaune de cadmium fut trouvé avant la découverte du métal, par Stromeyer qui, en inspectant des pharmacies du Hanovre, rencontra des sulfates de zinc qui précipitaient en jaune par l'hydrogène sulfuré (1). La même année, 1817, Herman fit une constatation analogue. En étudiant ce précipité jaune, Stromeyer découvrit un nouveau métal : le cadmium.

En étudiant la fabrication industrielle du sulfure de cadmium, on parvint à produire toute une série de nuances qui ne se fabriquent que dans un petit nombre d'usines.

Fabrication.

Les minerais de zinc qui contiennent du cadmium, en faible quantité, laissent dégager le cadmium en premier quand on les chauffe au four. Il se forme des croûtes brunâtres, appelées *cadmise* et riches en oxyde de cadmium. Elles donnent du cadmium par réduction.

Le sulfure de cadmium naturel, ou *greenochite*, se présente sous l'aspect de petits cristaux jaunes de dureté 3 à 3,5 et de densité 4,8 à 4,9.

On peut l'obtenir artificiellement en chauffant un mélange d'oxyde de cadmium et de soufre :

$$2\,CdO + 3\,S = 2\,CdS + SO^2.$$

Le procédé qui permet d'obtenir différentes nuances est celui qui consiste à précipiter une solution d'un sel de cadmium par l'hydrogène sulfuré ou un sulfure alcalin. Quand on précipite

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 111.

une solution neutre par l'hydrogène sulfuré, le sulfure obtenu est jaune clair, de filtration difficile. Quand la solution est légèrement ammoniacale, la précipitation par le sulfure de sodium donne un sulfure jaune colloïdal, qui passe à travers le filtre.

Enfin, si l'on précipite par l'hydrogène sulfuré des solutions très acides, le précipité est d'un jaune plus ou moins orangé, de filtration facile. Dans ce cas, le sulfure de cadmium renferme toujours, selon l'acide employé, un sulfochlorure Cd^2Cl^2S ou un sulfosulfate $Cd^2(SO^4)S$.

D'après Pinondel, qui a fabriqué des jaunes de cadmium, les nuances foncées sont obtenues par précipitation à l'aide de l'hydrogène sulfuré, et les nuances claires en substituant les monosulfures alcalins à l'hydrogène sulfuré (1).

Nous venons de voir comment variait la nature du précipité, selon que les solutions étaient neutres ou acides. Beaucoup d'autres circonstances : température, nature du sel de cadmium, conditions de précipitation, conduisent à un même résultat, et, en faisant varier tous ces facteurs, on peut obtenir une série de nuances allant du jaune très clair au jaune très rougeâtre.

Büchner a donné toute une série de renseignements à ce sujet (2).

Quand on précipite une solution neutre de nitrate de cadmium par l'hydrogène sulfuré, le précipité obtenu est d'un jaune bien plus terne que si l'on emploie une solution de chlorure de cadmium. Avec une solution neutre de sulfate de cadmium, il précipite d'abord un sulfure jaune-soufre, puis un sulfure jaune-citron ; les mêmes précipités seront de nuances plus claires si la solution de sulfate de cadmium est plus étendue. Les nuances précédentes sont obtenues en ne précipitant que la moitié du métal. En continuant, on obtient un précipité d'un jaune rougeâtre. En acidifiant fortement, le précipité sera d'une nuance encore plus rougeâtre.

Avec l'acétate de cadmium, le précipité est d'un orangé plus ou moins brunâtre. Enfin, quand on a obtenu un précipité jaune, on peut le transformer en orangé rouge par l'action des acides, des alcalis ou de la chaleur.

(1) *Monit. scient.*, 1888.

(2) Sur le sulfure de cadmium et sur différents jaunes de cadmium du commerce (*Monit. scient.*, 1888, p. 5, d'après *Chemik. Zeit.*, 1887).

Cet ensemble de faits constitue les principaux tours de main à l'aide desquels les fabricants arrivent à préparer la très riche série des jaunes de cadmium.

Pour obtenir du jaune de cadmium, F. Bayer précipite une solution d'un sel de cadmium par une solution de sulfure de baryum. Le précipité lavé est séché, calciné et étonné (1).

On peut obtenir des jaunes de cadmium en électrolysant une solution de chlorure de sodium, avec anodes en cadmium et en faisant passer un courant d'hydrogène sulfuré (2).

Un autre moyen consiste à faire usage, comme cathode, d'un vase poreux contenant du sulfure de cuivre et, comme anode, d'une plaque de cadmium. Le bain est constitué par une solution à 10 p. 100 de chlorure, de sulfate ou de nitrate de sodium. On électrolyse entre 60° et 70°.

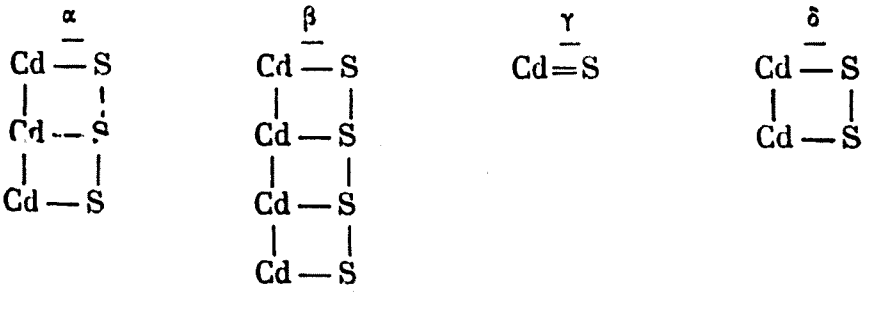
Il faut laver avec de l'eau renfermant un peu d'hydrogène sulfuré (3).

Propriétés.

Le constituant principal des jaunes de cadmium est le sulfure de cadmium. Chauffé, le sulfure jaune passe au rouge cramoisi, mais redevient jaune par refroidissement.

Il est soluble dans un excès d'acide chlorhydrique et, à chaud, dans l'acide nitrique et dans l'acide sulfurique. Il est insoluble dans les sulfures alcalins, mais le sulfure d'ammonium le dissout légèrement.

Pour expliquer les différentes nuances, Büchner a considéré que le sulfure du cadmium pouvait se présenter sous quatre modifications (4) :



(1) D. R. P. 343 953, 1920.
(2) *Lumière électrique*, 1894.
(3) Perkin, Application des méthodes électrolytiques dans l'industrie des couleurs (*Rev. de chim. ind.*, juin 1911).
(4) Contribution à l'étude du sulfure de cadmium (*Monit. scient.*, 1891, p. 1173).

Les modifications que l'on rencontre dans les jaunes de cadmium sont les deux premières : α est jaune clair et β orangée. Les types intermédiaires sont des mélanges des deux modifications. Cette manière de voir avait déjà été signalée par Follenius. Ces deux modifications sont oxydées par l'eau oxygénée et, par électrolyse, la modification β est réduite avec hydrogène sulfuré ; la réduction est plus difficile avec la modification α.

N. de Klobulow n'admet pas ces différences d'ordre chimique; il explique la différence de nuances par des différences de propriétés physiques. La modification α serait constituée par des lamelles hexagonales, de densité moyenne 3,906, et la modification β par des cristaux hexagonaux ou clinorhombiques, de densité moyenne 4,513 (1).

Follenius a constaté que beaucoup de jaunes clairs contenaient du soufre libre ; il en a trouvé jusqu'à 12 p. 100. Dans les nuances rouges, il reste des sels de cadmium, qui paraissent avoir une influence sur la coloration (0,93 à 4,28 p. 100).

Les jaunes de cadmium bien préparés sont des pigments d'une grande richesse de ton, d'un excellent pouvoir couvrant par opacité et d'une bonne solidité à la lumière. A ce sujet, Büchner a fait des observations fort intéressantes (2).

Un jaune en poudre, conservé dans un endroit humide, était très altéré au bout de quatre ans, la modification α s'étant complètement oxydée et la modification β partiellement.

Un traitement à l'eau permettait d'enlever du sulfate de cadmium. Un jaune représentant la modification α, maintenu humide pendant quatre ans, s'était presque entièrement transformé en sulfate de cadmium. D'autre part, un jaune de cadmium, contenant les deux modifications, broyé à l'huile, exposé à la lumière pendant quatre ans, n'avait pas changé de nuance.

Nous avons vu que les jaunes clairs pouvaient contenir un excès de soufre libre. Non seulement cela rend les jaunes peu solides à la lumière, mais c'est un obstacle pour leur mélange avec les blancs de plomb qu'ils font alors noircir. On a

(1) Recherches sur les modifications du sulfure de cadmium obtenu par voie humide (*Bull. Soc. chim.*, II, 1890, p. 364).

(2) *Loc. cit.*

prétendu, à ce sujet, que l'on pouvait éviter cet inconvénient.

« Ceci est vrai, lorsqu'on mélange les deux couleurs entre elles; mais, si l'on prend soin de les broyer séparément et que l'on ne fasse le mélange qu'après cette opération, l'on peut facilement se rendre compte qu'il ne se produit aucune réaction amenant un changement appréciable dans la teinte, et l'on cite même des échantillons de couleurs qui, après quarante années de mélange, n'ont absolument pas changé (1). »

Cette explication paraît tout à fait surprenante, et il faut plutôt supposer que les essais ont été faits avec des jaunes de cadmium ne contenant pas de soufre.

La gamme des jaunes de cadmium comprend une dizaine de nuances. Le prix de ces pigments, qui présentent un intérêt certain, est si élevé qu'on ne peut les employer que dans la peinture artistique.

Il convient d'ajouter que les jaunes de cadmium ne sont pas vénéneux et que l'hydrogène sulfuré est sans action sur eux.

Analyse.

Les jaunes de cadmium purs se dissolvent dans l'acide chlorhydrique ; le cadmium est dosé dans la solution. On dose le soufre d'autre part.

Quant aux charges, elles sont reconnues et dosées par les méthodes habituelles.

On détermine également la perte par calcination ; elle doit être inférieure à 3 p. 100.

Follenius a analysé un grand nombre de jaunes de cadmium et il a trouvé un rapport constant entre le cadmium et le soufre : 77,7 à 28,3. Nous avons vu précédemment qu'il avait trouvé dans les nuances claires jusqu'à 12 p. 100 de soufre libre et un excès de sel de cadmium dans les nuances foncées.

D'après cet auteur, les falsifications seraient fréquentes ; l'analyse de douze types l'a conduit à cette conclusion que pas un seul n'était pur. La charge atteignait jusqu'à 50 p. 100: oxyde de zinc, carbonate de zinc ou sulfure de zinc.

(1) Lemoine et du Manoir. Fabrication des couleurs, p. 153.

Jaunes d'antimoine.

Il existe deux types différents de jaunes d'antimoine.

Jaune de Naples. — Le jaune de Naples a été fabriqué pour la première fois dans cette ville, vers le milieu du XVIIIe siècle, et, pendant longtemps, le procédé de fabrication fut gardé secret.

A la suite de ses voyages en Italie, Fougeroux de Bondaroy entreprit de reproduire cette couleur, qu'il avait vue à Naples sans pouvoir connaître son mode de préparation. Il l'obtint d'abord en chauffant lentement, pour amener à la fusion, un mélange renfermant (1) :

	Grammes.
Céruse	67
Sulfure d'antimoine	61
Alun calciné	15
Chlorhydrate d'ammoniaque	30

Le même auteur a donné une autre recette (2) :

	Parties.
Blanc de plomb	24
Antimoniate de potasse	4
Chlorhydrate d'ammoniaque	1
Alun	1

Le mélange est réduit en poudre fine et chauffé dans un creuset, au rouge sombre, pendant trois heures. Après refroidissement, on retire du creuset une masse jaune qui est broyée et lavée.

Par la suite, le nombre des recettes préconisées devint très grand.

Avec l'antimoine comme base, on a indiqué (3) :

		Parties.
a.	Antimoine	3
	Minium	2
	Calamine	1
b.	Antimoine	2 à 4
	Plomb	5 à 6
	Tartrate de potassium	1

(1) *Académie des sciences*, 1772.
(2) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 46.
(3) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 47.

Les vieux caractères d'imprimerie peuvent être utilisés (1) :

	Parties
Alliage d'imprimerie usagé	2
Nitrate de potassium	3
Chlorure de sodium	6

Le jaune de Naples est constitué par de l'antimoniate de plomb, avec un excès plus ou moins important d'oxyde de plomb. Avec certaines formules, on peut obtenir un antimoniate contenant de l'oxychlorure de plomb.

Brumer l'a obtenu en employant :

	Parties.
Émétique	1
Nitrate de plomb	2
Chlorure de sodium	4

Pour obtenir un beau jaune, il faut employer du nitrate de plomb pur et bien surveiller la température qui ne doit pas être trop poussée pour éviter d'altérer la nuance. Un lavage à l'acide chlorhydrique avive la nuance. Procédé donnant un jaune d'un prix de revient élevé.

Ces divers modes de préparation donnent des jaunes variant du jaune clair au jaune vif.

Bien préparé, le jaune de Naples est un jaune assez clair, légèrement verdâtre et très chaud. Il a un bon pouvoir couvrant par opacité, il est assez solide à la lumière et employé uniquement dans la peinture artistique et dans la décoration.

Jaunes de Mérimée. — Dans les jaunes de Mérimée, l'antimoniate de plomb est accompagné d'oxychlorure de plomb.

Mérimée obtenait un jaune en fondant le mélange suivant :

	Parties.
Bismuth	3
Sulfure d'antimoine	24
Nitre	64

Coulée ensuite dans l'eau froide, la masse étonnée était broyée et lavée. Elle était constituée par de l'antimoniate de bismuth

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, vernis et peintures, p. 227.

avec un excès d'acide antimonique. La masse séchée, mélangée intimement à 1 partie de chlorhydrate d'ammoniaque et à 16 parties de litharge, était fondue à nouveau au creuset, puis broyée et lavée.

Guignet a fait remarquer que la présence du bismuth ne paraît pas absolument nécessaire, et a conseillé de chauffer, au-dessous du point de fusion, soit un mélange d'acide antimonique et d'oxychlorure de plomb, soit un mélange de chlorure de plomb et d'antimoniate de potasse (1).

Hallest et Stenhouse ont obtenu des nuances diverses en partant de l'oxyde natif d'antimoine qui, chauffé, donne un acide antimonieux impur. En mélange avec de l'oxyde de plomb en proportions diverses et avec du chlorure de calcium, la calcination donne des jaunes dont on peut encore modifier la nuance par addition d'oxyde de zinc :

	Parties.
1. Acide antimonieux	2
Oxyde de plomb	1
Chlorure de sodium	4
2. Acide antimonieux	1
Oxyde de plomb	1
Chlorure de sodium	3
3. Acide antimonieux	4
Oxyde de plomb	2
Chlorure de sodium	5
Oxyde de zinc	1
4. Acide antimonieux	1
Oxyde de plomb	1
Chlorure de sodium	3
Oxyde de zinc	1

Comme oxyde de plomb, on emploie de la litharge ou du minium.

Avec l'antimoine et la céruse ou l'antimoine et le minium, on obtient la série suivante (2) :

JAUNE TRÈS CLAIR :

	Parties.
Antimoine	10
Céruse	4
Azotate de potassium	1
Chlorure de sodium	4

(1) Fabrication de couleurs, p. 108.

(2) CH. COFFIGNIER, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 227.

JAUNE CLAIR :

Antimoine	10
Céruse	8
Azotate de potassium	1
Chlorure de sodium	4

JAUNE FONCÉ :

Antimoine	6
Céruse	10
Azotate de potassium	1
Chlorure de sodium	4

JAUNE TRÈS FONCÉ :

Antimoine	5
Minium	12
Chlorure de sodium	10

Ces jaunes d'antimoine sont moins beaux que le jaune de Naples; on les emploie dans les mêmes cas.

Jaune de Mars.

Sous les noms de *couleurs de Mars* ou d'*ocres artificielles*, on désigne une série de couleurs allant du jaune au violet et fort appréciées dans la peinture artistique.

Les divers auteurs ne sont pas d'accord sur la manière de préparer le jaune de Mars.

Pannetier et Bourgeois, fabricants de couleurs, obtenaient la série des couleurs de Mars par des procédés sur lesquels il a été fourni peu de renseignements.

Bourgeois préparait une solution de sulfate de fer pur dans l'eau distillée, en attaquant le fer doux en excès par l'acide sulfurique. Il ajoutait une solution d'alun (parties égales), puis de l'eau bien claire, et précipitait par une solution de potasse. Après lavage et filtration, le précipité donnait, par séchage, un jaune brun doré, contenant de l'oxyde de fer hydraté, de l'alumine et un peu de carbonate de fer (1).

Un produit différent, moins beau, s'obtient en précipitant par un lait de chaux une solution de sulfate de fer pur ; le mélange

(1) ROBET, Fabricant de couleurs, t. II, p. 6.

d'hydrate de protoxyde de fer et de sulfate de chaux ainsi obtenu est oxydé par agitation au contact de l'air (1).

On a indiqué une précipitation par le chlorure de baryum, suivie d'une nouvelle précipitation par le carbonate de sodium (2) :

Sulfate ferreux.....	278
Chlorure de baryum.....	233
Cristaux de soude.....	286

Ce jaune doit être beaucoup moins transparent que celui obtenu avec alumine. On a, en effet :

$$SO^4Fe + BaCl^2 = SO^4Ba + FeCl^2 ;$$
$$FeCl^2 + CO^3Na^2 = CO^3Fe + 2\,NaCl ;$$
$$4\,CO^3Fe + 6\,H^2O + O^2 = 4\,Fe(OH)^3 + 4\,CO^2.$$

Le jaune est donc un mélange d'hydrate de peroxyde de fer et de sulfate de baryte précipité.

Nous avons obtenu un jaune transparent et de belle tonalité en opérant comme suit : « On dissout dans l'eau à 60° 1 680 grammes de sulfate de fer bien pur et on ajoute à la solution 200 grammes de chlorate de potasse. On précipite, à la même température, par une solution renfermant 860 grammes de cristaux de soude. On obtient, dans ces conditions, un précipité brun verdâtre, avec une abondante mousse jaune. On lave trois ou quatre fois ; le précipité vire lentement vers le jaune. Les lavages terminés, on ajoute une solution contenant 720 grammes d'alun ; la couleur jaune s'accentue. La précipitation est terminée par l'addition d'une solution de 480 grammes de carbonate de soude. La réaction achevée, on remplit la cuve d'eau et on fait à nouveau plusieurs lavages. Le précipité filtré est découpé en pains et séché. Avec les quantités données, on obtient 480 grammes de jaune de Mars (3). »

Le jaune de Mars est très chaud, mais son prix de revient élevé fait qu'il n'est employé que dans la peinture artistique.

Orangé de Mars. — Pannetier l'obtenait par chauffage modéré du sulfate ferreux. C'était donc un sulfate ferrique basique. En poussant plus loin le chauffage, on obtient un rouge de Mars.

(1) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 165.
(2) Nouveau jaune de mars (*The Oil and Colour Journ.*, 1904, p. 981).
(3) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 225.

Un orangé de Mars différent est obtenu en employant la dernière méthode donnée pour le jaune de Mars, mais en modifiant les proportions et en opérant à l'ébullition :

	Kilogrammes.
Sulfate ferreux	1,680
Chlorate de potassium	0,200
Cristaux de soude	1,820
Alun	1,440

Le rendement est de 625 grammes, avec un prix de revient inférieur à celui du jaune. Même emploi que le jaune de Mars.

Jaune d'outremer.

C'est Leclaire et Barruel qui, à la suite de leur étude sur les chromates de zinc, ont proposé divers autres chromates comme couleurs jaunes.

Ils obtenaient un chromate de baryum, auquel on a donné le nom de *jaune d'outremer*, en précipitant une solution de chlorure de baryum par une solution de chromate double de potassium et de sodium.

	Kilogrammes.
Chlorure de baryum	100
Chromate double de potassium et de sodium.	82 à 84

Le précipité est lavé et séché à l'étuve.

En partant du bichromate de potassium, on saturera par addition de carbonate de sodium, puis on coulera dans une solution de chlorure de baryum maintenue aux environs de 100° :

	Kilogrammes.
Chlorure de baryum	100
Bichromate de potassium	70
Carbonate de sodium	100

Il faut employer du chlorure de baryum exempt de fer et des solutions concentrées. Les lavages doivent être faits rapidement et avec le moins d'eau possible.

Jaune clair, d'un assez bon pouvoir couvrant par opacité, mais d'un emploi restreint dans les papiers peints, les couleurs pour

feuillages et la peinture artistique. Ce n'est pas un pigment sans danger, le chromate de baryum ayant les inconvénients des composés du chrome.

Jaune de strontiane.

Ce jaune est plus vif que le précédent ; on l'emploie dans les mêmes cas et on le prépare de la même façon, en substituant le nitrate de strontium au chlorure de baryum et en effectuant la précipitation à l'ébullition :

	Kilogrammes.
Nitrate de strontium	100
Bichromate de potassium	70
Carbonate de sodium	80

Comme le chromate de strontium est légèrement soluble dans l'eau, on se contente de faire deux lavages très rapidement.

Jaune indien.

Sous ce nom on désigne une couleur particulière dont l'origine ne peut être que difficilement fixée, les opinions des auteurs étant différentes.

Stenhouse a considéré le jaune indien comme le produit d'exsudation d'un arbre ; on a également prétendu que ce serait une sécrétion intestinale (1).

L'opinion la plus répandue est celle qui consiste à envisager le jaune indien comme le produit de la fermentation de certaines plantes en présence d'urine putréfiée. Les fruits du *mangoustan*, mis en présence d'urine putréfiée, donneraient une couleur jaune sous l'influence du carbonate d'ammoniaque, et le tout serait ensuite empâté avec du carbonate de magnésium, employé en excès (2).

Cette préparation se fait au Thibet, et le produit brut arrive en Angleterre par la voie des Indes.

On a également signalé, comme pays producteur, Monghyr, dans le Bengale, où la fermentation se pratique dans des pots en

(1) LEMOINE et DU MANOIR, Fabrication des couleurs, p. 216.
(2) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 113.

terre dans lesquels on fait fermenter un mélange d'urine de vache et de feuilles de mango. Avec les 3 à 4 litres d'urine que peut donner une vache, on obtient 56 grammes de jaune indien (1).

Le produit arrive en Europe à l'état de boules allongées, ayant l'apparence de poires d'une odeur forte et caractéristique. Sous une mince pellicule d'un brun verdâtre, on trouve une masse d'un jaune orangé fauve.

La purification du produit brut demande d'abord un épluchage au couteau qui permet d'enlever très facilement la pellicule extérieure. La masse jaune est ensuite lavée à l'eau ammoniacale et passée au tamis. Il ne reste plus qu'à sécher à très basse température, sur des lames de verre.

En Angleterre, le jaune indien est désigné sous le nom de *purree*.

Stenhouse, le premier, a reconnu à l'analyse que le jaune indien contenait surtout le sel magnésien d'un acide organique, l'acide euxanthique.

Wagner, sur un échantillon purifié à Paris, qu'il soupçonnait ne pas provenir du pays d'origine, a donné, en 1860, les résultats analytiques ci-dessous :

Matières organiques et eau	47,70
— minérales	52,30

Les matières organiques étaient presque uniquement constituées par de l'acide euxanthique, et les matières minérales par de l'alumine et de la magnésie :

Alumine	72
Magnésie	28

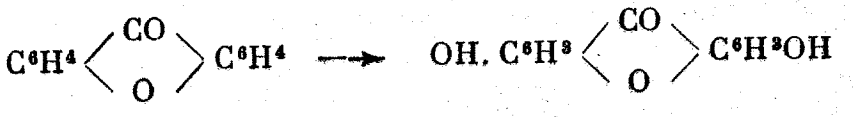
L'analyse plus récente d'un jaune naturel a donné (2) :

Acide euxanthique	51
Silice et alumine	1,5
Magnésium	4,2
Calcium	3,4
Eau et substances volatiles	39

Guignet et Cloez, dans un travail inédit, ont extrait une quantité notable d'acide hippurique de jaunes indiens naturels.

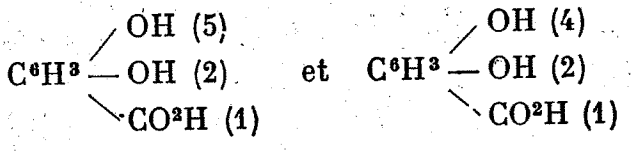
(1) Dictionnaire de chimie industrielle.
(2) Dictionnaire de Wurtz, 2e supplément.

Quand le jaune indien s'altère, il contient de l'euxanthone (1). Il résulte de tout ce qui précède que le jaune indien appartient, au point de vue chimique, au groupe de l'euxanthone, dérivé hydroxylé de l'oxyde de diphénylènecétone :

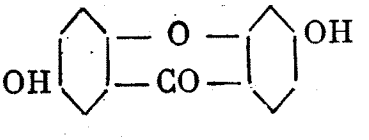


Graebe a extrait de l'euxanthone d'un jaune indien de qualité très inférieure (2). Le jaune est épuisé par de l'acide chlorhydrique étendu. Après filtration, le résidu humide est repris par une dissolution de carbonate d'ammonium. On filtre à nouveau, on lave et dissout l'euxanthone dans une solution de soude caustique. L'euxanthone est précipitée de la solution étendue par addition d'acide chlorhydrique. On purifie par cristallisation dans l'alcool ; le produit se présente sous l'aspect d'aiguilles jaune pâle, fondant à 240°.

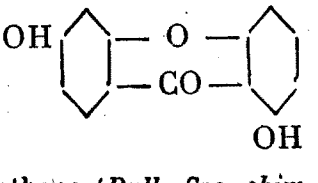
La synthèse en a été réalisée par le même auteur, en partant des acides hydroquinone carbonique et β-résorcylique :



On chauffe au réfrigérant à reflux 6 parties du premier acide, 5 du second et 12 parties d'anhydride acétique ; puis on distille l'acide acétique. On sublime ensuite l'euxanthone. D'après cette synthèse, l'euxanthone aurait la constitution ci-dessous :



Kostanecki et Nessler, ayant obtenu l'euxanthone en distillant un mélange d'acide hydroquinone carbonique, de résorcine et d'anhydride acétique, lui attribuent la constitution suivante (3) :



(1) Sur le groupe de l'euxanthone (*Bull. Soc. chim.*, II, 1890, p. 196. *D. chem. G.*, 22, 1405).

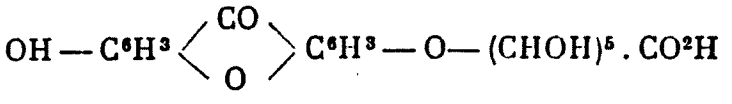
(2) *Monit. scient.*, 1890, p. 279.

(3) Dictionnaire de Wurtz, 2e suppl.

Dans les jaunes indiens de bonne qualité, le constituant principal est l'acide euxanthique, à l'état de sel de magnésium et de calcium.

Pour extraire cet acide, Graebe épuise le jaune indien par l'acide chlorhydrique. Le résidu de cette opération est traité par le carbonate d'ammonium qui dissout l'acide euxanthique. On filtre et on précipite l'acide euxanthique par l'acide chlorhydrique.

L'acide euxanthique est une combinaison d'acide gluconique $CH^2OH\,(CHOH)^4\,CO^2H$ et d'euxanthone :

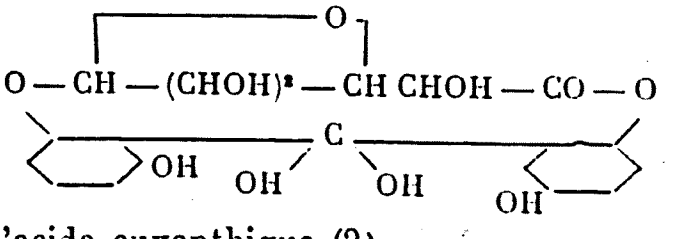


Carl Neuberg et W. Neumann ont réalisé la synthèse de l'acide euxanthique, en partant des deux composants ci-dessus (1). Cristaux d'un jaune clair, fondant à 158°. Dès 180°, la décomposition est complète et donne de l'euxanthone. On obtient également de l'euxanthone en chauffant l'acide euxanthique à 120° avec un grand excès d'eau.

Le sel de magnésium cristallise avec cinq molécules d'eau.

Des feuilles de manguier, on a isolé récemment la substance mère du jaune indien, la *mangiférine*, par épuisement au benzène puis traitement à l'alcool à 60 p. 100. Elle présente les caractères d'un phénol ; aiguilles minces, fondant à 271°, jaunes, dont on a préparé l'éther méthylique et un heptacétate, l'acide euxanthique ne donnant qu'un tétracétate.

La mangiférine a la constitution



isomère de l'acide euxanthique (2).

Graebe a analysé des jaunes indiens de diverses qualités et a reconnu que leur composition variait comme suit (3) :

(1) *Zeit. für physiol. Chem.*, 1905.

(2) K. Gorter, Sur la substance mère du jaune indien (*Bull. Soc. chim.*, II, 1923, p. 903, d'après *Bull. Jardin bot. Buitenzorg*, 1922).

(3) *Loc. cit.*

	1	2	3	4	5
	—	—	—	—	—
Acide euxanthique.....	72,3	70,9	64,3	59,3	33 à 34
Euxanthone.....	»	1,12	2,8	7,5	34
Magnésium.....	5,35	4,80	4,85	5,6	3,70
Calcium.....	1,75	2,43	2,61	3,33	3,70

A l'époque où Graebe a fait ses analyses, les prix étaient les suivants dans l'ordre indiqué : 300 francs, 300 francs, 200 francs, 160 francs, 50 à 60 francs. Les plus belles qualités ne contiennent pas d'euxanthone et renferment surtout de l'euxanthate de magnésium.

Wagner a fait connaître un procédé de reproduction du jaune indien, reconnaissant d'ailleurs lui-même qu'il était impossible d'arriver à un produit comparable au jaune indien naturel.

« On fait dissoudre :

	Grammes.
	—
Alun de potasse.....	45
Sulfate de magnésie.....	13
Sel ammoniac.....	6
Eau	250

« D'un autre côté, on dissout quelques grammes d'acide euxanthique dans l'ammoniaque étendue, on mélange cette solution avec la première et l'on précipite le mélange à froid par l'ammoniaque, en évitant avec soin tout excès d'ammoniaque. Le précipité jaune assez volumineux qui se forme ainsi est lavé, pressé et séché. Ainsi obtenu, ce précipité ne peut pas toutefois, sous le rapport de la beauté, être comparé à celui de Paris, dont la préparation est encore tenue secrète. »

Le jaune indien bien purifié est une couleur sans danger et d'une assez bonne solidité. En raison de son prix très élevé, il est uniquement employé dans la peinture artistique.

Aucune couleur jaune ne peut lui être comparée : c'est un jaune doré et transparent, très chaud, et avec des reflets fauves tout à fait remarquables.

Son mélange avec le bleu de Prusse et le carmin donne des verts et des orangés d'une grande vivacité.

JAUNES DIVERS

Beaucoup d'autres corps ont été proposés comme couleurs jaunes.

Chromate de calcium. — Le chromate de chaux est d'un jaune très pâle ; son pouvoir couvrant par opacité est mauvais. On l'obtient en précipitant une solution de chlorure de calcium par une solution de bichromate de potassium, neutralisée par addition de carbonate de sodium.

Jaune de Steinbuhl. — Sous cette désignation on a employé jadis en peinture un jaune obtenu en saturant de chaux une solution de bichromate de potassium. Comme la chaux est ajoutée en excès, on neutralise cet excès en faisant passer un courant d'acide carbonique. Le pigment est donc constitué par un mélange de chromate double de potassium et de calcium, et de carbonate de calcium.

Jaune sidérin. — C'est un chromate basique de fer, préparé par Kletzinsky et principalement destiné à la peinture en détrempe.

A une solution de chlorure ferrique, on ajoutait une solution saturée et chaude de bichromate de potassium, puis on faisait bouillir le tout (1).

	Parties.
Chlorure de fer cristallisé.....	483
Bichromate de potassium.....	1 473

Le précipité jaune-feu ainsi obtenu était lavé à fond et séché. Les proportions ci-dessus ne donnent que 378 parties de chromate basique de fer ; il reste beaucoup de chrome dans la solution.

Haagen a essayé de préparer ce jaune sans perdre de chrome, en opérant en présence de carbonates alcalins (2).

En partant du sulfate ferrique, la réaction est la suivante :

$$3\,(SO^4)^3\,Fe^2 + 4\,Cr^2O^7K^2 + 8\,CO^3K^2 + 14\,H^2O = 4\,(Cr^2O^7K^2)\,3\,(Fe^2O^3)\,SO^3\,14\,H^2O + 8\,SO^4K^2 + 8\,CO^2.$$

On peut également partir du chlorure ferrique et employer

(1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 71.
(2) D. R. P. 140 135.

le carbonate de chaux. Le précipité obtenu a alors la formule $3(Cr^2O^7K^2)\,5\,Fe^2O^3\,2CrO^3\,8\,H^2O$.

Composition centésimale des deux pigments :

	1	2
K^2O	19,05	13,89
SO^3	3,09	»
CrO^3	40,58	39,60
Fe^2O^3	25,00	39,41
H^2O	12,27	7,09

Laque minérale. — La laque minérale est un chromate basique d'étain obtenu en versant une solution de chlorure stannique dans une solution de chromate de potassium, tant qu'il se forme un précipité. Lavé et broyé humide avec du nitrate de potassium, le précipité est ensuite mis à sécher, puis jeté en poudre dans du nitrate de potassium chauffé au rouge. La réaction étant terminée, on retire le creuset et on décante l'excès de nitrate fondu. Le jaune qui reste dans le creuset est lavé à l'eau ; il est pâle et terne (1).

Turbith minéral. — La facilité avec laquelle les sels de mercure s'hydrolysent a été mise à profit pour produire un sulfate basique en traitant le sulfate de mercure par beaucoup d'eau ; il se forme un sulfate basique $SO^4Hg\ 2\,HgO$, d'après la réaction :

$$3\,SO^4Hg + 2\,H^2O \rightleftharpoons 2\,SO^4H^2 + SO^4Hg\,2\,HgO.$$

L'opération réussit mieux à chaud. Jaune vif, très vénéneux, à bon pouvoir couvrant par opacité, mais peu stable.

Jaune d'or. — C'est un oxyde de fer très léger, préparé dans des conditions spéciales ; une solution d'un sel ferrique est alcalinisée par addition de carbonate de sodium, puis on y fait passer un courant d'air. Il se produit un sel basique qui est hydrolysé, laissant déposer un oxyde jaune de formule $Fe^2O^3\,Fe^2(OH)^6$ (2).

Or mussif. — L'or mussif, connu également sous les noms d'*or de Judée*, *or de chat*, *or mosaïque* et *bronze des peintres*, est le bisulfure d'étain SnS^2, obtenu par voie sèche.

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 44.
(2) A. Sperry, U. S. A. E. 691 324.

On chauffe au bain de sable de l'amalgame d'étain, du chlorhydrate d'ammoniaque et de la fleur de soufre :

	Parties.
Étain	12
Mercure	6
Chlorhydrate d'ammoniaque	6
Fleur de soufre	7

On recueille des écailles cristallines d'or mussif.

La température doit être bien réglée : si on chauffe trop, le produit est jaune foncé et même gris ; si on ne chauffe pas assez, il est jaune clair.

Les deux recettes suivantes donnent de l'or mussif de moins belle qualité :

		Parties.
1.	Soufre	1
	Protoxyde d'étain	2
2	Soufre	3
	Protoxyde d'étain	4
	Chlorhydrate d'ammoniaque	2

L'or mussif est vénéneux et peu solide. On l'utilisait jadis comme bronze-couleur et dans la dorure sur bois.

Orpin. — L'orpin est du trisulfure d'arsenic As^2S^3, préparé par voie sèche ou par voie humide.

Par voie sèche, on chauffe un mélange de 1 partie de fleur de soufre et de 2 parties d'acide arsénieux. On opère dans un creuset fermé ; l'orpin se condense dans le couvercle.

Wagner l'a préparé par voie humide et a donné au mélange d'orpin et de sulfate de baryte ainsi obtenu le nom de *jaune royal*. Le point de départ est le sulfure de baryum provenant de la réduction du sulfate de baryte par le charbon. En faisant bouillir le sulfure de baryum avec de l'orpiment naturel, il se produit un sulfoarsénite de baryum qui est précipité par l'acide sulfurique étendu. Le jaune ainsi obtenu est clair, mais très beau.

L'orpin est un jaune vénéneux, sans emplois.

Arsénite de plomb. — Obtenu en chauffant au rouge un mélange de 10 parties d'acide arsénieux et de 7 parties de litharge. On coule et pulvérise après refroidissement.

Si l'on augmente la proportion de litharge, le jaune obtenu est plus rougeâtre.

Ce jaune, très vénéneux, couvre mieux que le précédent ; il est également plus solide à la lumière.

Iodure de plomb. — L'iodure de plomb est obtenu en précipitant une solution d'un sel de plomb par l'iodure de potassium :

$$(NO^3)^2\,Pb + 2\,IK = 2\,NO^3K + PbI^2.$$

Huraut l'a obtenu en chauffant doucement une bouillie aqueuse de :

	Parties.
Iode	100
Limaille de fer	15
Chaux vive	25

Après plusieurs reprises par l'eau, la solution d'iodure de calcium est précipitée par le nitrate ou l'acétate de plomb.

Le produit ainsi obtenu est jaune orangé.

Ce jaune éclatant est très vénéneux ; il a un bon pouvoir couvrant par opacité, mais est très sensible à l'action de la lumière et aux émanations sulfureuses.

Jaune romain. — Ador et Abadie ont désigné ainsi un jaune obtenu en calcinant au four à réverbère le mélange ci-dessous :

	Parties.
Sulfate de zinc	100
Solution de nitrate de manganèse à 12-14° B	3

Le jaune clair ainsi obtenu contient surtout de l'oxyde de zinc et de l'oxyde de manganèse. En augmentant la proportion d'oxyde de manganèse, le jaune est plus foncé.

Jaune à très faible pouvoir couvrant par opacité, sans emplois.

Aurocoline. — L'aurocoline est un jaune de cobalt obtenu en laissant longtemps en contact une solution de nitrite de potassium et une solution d'un sel de cobalt, avec addition d'acide acétique.

Le nitrite double se forme lentement. Jaune insensible aux émanations sulfureuses et donnant par vitrification des tons bleus très purs (1).

(1) L. Ouvrard, Chrome, manganèse, nickel et cobalt, p. 274.

DÉTERMINATION QUALITATIVE DES PRINCIPAUX PIGMENTS JAUNES.

A l'ébullition, l'acide chlorhydrique concentré donne une solution verte et un dégagement de chlore ; dépôt blanc à froid de chlorure de plomb soluble dans beaucoup d'eau chaude.

L'acide nitrique donne une solution jaune. La soude fait virer à l'orangé ; en chauffant, on obtient une solution jaune.

La réduction sur le charbon avec le carbonate de sodium donne du plomb.

Le sulfure d'ammonium noircit le pigment. *Jaune de chrome.*

Le pigment se dissout dans l'acide chlorhydrique concentré comme ci-dessus, mais sans donner de dépôt blanc. La solution neutralisée, puis rendue acétique, précipite en blanc par l'hydrogène sulfuré. Le pigment se dissout à chaud dans la soude..... *Jaune de zinc.*

L'acide chlorhydrique concentré dissout le jaune à chaud, avec dégagement d'hydrogène sulfuré. Les alcalis ne le dissolvent pas, mais foncent la nuance. La solution chlorhydrique diluée donne un précipité jaune avec l'hydrogène sulfuré..... *Jaune de cadmium.*

L'acide chlorhydrique concentré et chaud donne une solution verte, sans dépôt par refroidissement ; l'acide nitrique donne une solution jaune. Les solutions colorent la flamme en vert, précipitent par l'ammoniaque et donnent un précipité blanc avec l'acide sulfurique. La soude ne dissout pas le pigment..... *Jaune d'outremer.*

L'acide chlorhydrique est sans action, mais, en continuant de chauffer, le pigment devient blanc. La soude le fait passer au jaune rougeâtre ; dissolution partielle à l'ébul-

lition, l'insoluble étant moins rougeâtre. Réduit sur le charbon, le jaune laisse un grain de plomb et d'antimoine ; il se dégage des fumées blanches..... *Jaune de Naples.*

L'acide chlorhydrique chaud fait passer le pigment à l'orangé, puis au blanc. La soude éclaircit le pigment et donne une solution jaune vineux..... *Jaune de Cassel.*

L'acide chlorhydrique chaud est sans action. Chauffé au rouge, le pigment dégage une odeur d'ail et d'acide sulfureux. La soude donne une solution jaune clair..... *Orpin.*

CHAPITRE VI

COULEURS VERTES

Les couleurs vertes les plus importantes, au point de vue industriel, sont des couleurs mixéolytiques. Certains sels de cuivre, et des composés du chrome, en particulier les oxydes, constituent ensuite les pigments verts les plus employés.

VERTS ANGLAIS

Ces verts ont été fabriqués en France, pour la première fois dans les usines Milori; certains types portent encore le nom de *verts Milori*. Pour les raisons qui seront exposées plus loin, la fabrication de ces verts a conservé une importance de premier ordre et les quantités fabriquées atteignent des chiffres très élevés.

Fabrication.

Les verts anglais se préparent en précipitant en même temps du bleu de Prusse et du jaune de chrome et en chargeant la couleur mixéolytique ainsi obtenue avec du sulfate de baryte.

Il faut, comme on sait, précipiter les deux pigments en même temps pour obtenir un beau produit, car le simple mélange donne, non seulement un vert plus plat, mais d'un prix de revient plus élevé.

Le procédé qui vient immédiatement à l'esprit et qui paraît avoir été utilisé au début de la fabrication, est celui qui consiste à précipiter une solution d'acétate de plomb et d'acétate ferreux par une solution de chromate de potassium et de ferrocyanure de potassium et à terminer par une oxydation (1). Nous allons voir

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 159.

qu'on opère maintenant d'une façon différente et, pour suivre la série des modifications apportées, il convient d'analyser au préalable une très importante étude de C. O. Weber (1).

Le vert étant un vert par mélange, les considérations générales développées au début de ce volume font comprendre pourquoi Weber recommande de préparer un jaune clair. En effet, si le jaune était rougeâtre, la nuance du vert obtenu, au lieu d'être vive et éclatante, serait olivâtre. Le jaune préconisé est un jaune clair dont la composition doit être sensiblement SO^4Pb 2 CrO^4Pb, jaune assez clair et à bon pouvoir couvrant par opacité.

Dans les pigments obtenus par mélange, il convient de précipiter simultanément les deux couleurs à un état de finesse aussi grand que possible. Les premières méthodes préconisées ne réalisaient pas beaucoup ces conditions.

Voici, d'après Weber, comment on opérait. Dans une des deux solutions ci-dessous :

a.	Bichromate de potassium.....	7,5
	Sulfate d'alumine.....	7,5
	Craie.....	5
	Eau.....	Q. S.
b.	Bichromate de potassium.....	7,5
	Sulfate de soude.....	7,8
	Carbonate de soude.....	9
	Eau.....	Q. S.

on coulait une solution contenant 32 kilogrammes de nitrate de plomb. Sur le jaune ainsi formé, on coulait ensuite une quantité plus ou moins forte de bleu de Prusse en pâte.

Les inconvénients d'un tel procédé étaient les suivants : emploi, pour une nuance donnée, d'une quantité exagérée de bleu de Prusse; formation d'un vert peu solide à la lumière et ayant tendance à tourner.

Pour augmenter la stabilité du vert et empêcher la tourne du jaune, Weber a d'abord fait usage d'acide citrique. En opérant avec cet acide, il n'est plus nécessaire de faire usage d'un jaune renfermant du sulfate de plomb. L'acide citrique donne avec le bichromate de potassium, à l'ébullition, un dégagement d'acide

(1) Contribution à l'étude des pigments chromés (*Monit. scient.*, 1893, p. 27, d'après *Dingler's Polytechnicum*).

carbonique, et il reste en solution du chromate neutre de potassium et du citrate de chrome. De sorte que, après la précipitation par une solution d'un sel de plomb, le jaune obtenu, bien que terne, est capable de donner de très beaux verts, par suite de la présence du citrate de plomb. Il s'ensuit qu'il faut employer un excès de sel de plomb. Le principe général est de donner naissance à un sel de plomb à acide oxydable, en même temps que se forme le chromate de plomb. Toutefois, si l'acide libre du sel de plomb peut dissoudre le sel de plomb à acide oxydable, il faut alors faire usage du sel alcalin de l'acide oxydable et de chromate neutre.

Les proportions données par Weber sont les suivantes :

	Kilogrammes.
1° Bichromate de potassium	20
Acide citrique	2
Eau	60
2° Acétate de plomb	56
Eau	1 000

Bien que le procédé consistant à ajouter au jaune du bleu en pâte soit encore employé par certains fabricants, surtout en raison de sa simplicité, il n'y a aucun doute à avoir sur les avantages que présente l'usage du bleu en solution, recommandé par Vogel (1). Non seulement les verts ainsi obtenus sont plus beaux, mais ils peuvent être obtenus, pour une nuance donnée, avec une sérieuse économie de bleu de Prusse.

Ici, nous sommes amenés à examiner quel genre de bleu il convient d'employer. Les avis sont d'ailleurs partagés. Weber et Vogel n'ont pas abordé le sujet. Voici une première opinion :

« Nous rappellerons seulement que plus les bleus employés sont violacés ou rougeâtres et plus ils sont avantageux pour la fabrication des verts chromés, tandis que les bleus tirant à l'outremer sont désignés pour la préparation des verts de zinc (2). »

La suivante est diamétralement opposée :

« Pour obtenir un beau produit, il faut donc mettre en œuvre un jaune de chrome contenant une molécule de sulfate de plomb et employer du bleu d'acier le plus verdâtre possible, d'une nuance

(1) *Neues Jahrb. d. Pharm.*, t. II, p. 183.
(2) Halphen, Couleurs et vernis, p. 207.

qui ne serait pas marchande comme bleu et qu'il est facile d'obtenir, d'après les considérations que nous avons indiquées à propos de la préparation du bleu de Prusse (1). »

C'est une opinion analogue que nous avions exprimée jadis :

« Nous avons au contraire personnellement remarqué que l'usage des bleus rougeâtres ne conduisait pas à de bons résultats, et nous avons été amené à employer, au contraire, du bleu d'acier. Mais il ne faudrait pas croire que le bleu d'acier commercial (soit clair, soit foncé) convienne parfaitement à la fabrication des verts anglais. Il est nécessaire, pour réunir les meilleures conditions, de préparer un bleu spécial, genre bleu-acier foncé, avec une quantité un peu moindre de liqueur de fer, et une cuisson réduite d'un tiers environ (2). »

Revenons à la méthode indiquée par Vogel. Le dissolvant qu'il emploie pour le bleu de Prusse est l'acide oxalique. Cet acide donne, par la suite, de l'oxalate de plomb, c'est-à-dire qu'il conduit à l'obtention d'un vert contenant, comme le recommande Weber, un sel de plomb à acidé oxydable. La dissolution du bleu de Prusse est facilement obtenue par ébullition du bleu dans une solution d'acide oxalique. A cette solution, on ajoute une solution froide de bichromate de potassium, puis une solution également froide d'acétate de plomb :

	Kilogrammes.
1. Bleu de Paris	20
Acide oxalique	2
2. Bichromate de potassium	40
3. Acétate de plomb	100

Un autre dissolvant indiqué par Vogel est le ferrocyanure de potassium. Avec les proportions suivantes, on emploie le bleu en pâte fluide, ce qui, on le comprend, est fort avantageux.

	1	2
	Parties.	Parties.
Bleu en pâte à 4 p. 100	300	300
Acide oxalique	2	»
Ferrocyanure de potassium	»	2,4
Bichromate de potassium	18	18
Acétate de plomb	50	50

(1) Desalme et Pierron, Couleurs, peintures et vernis, p. 301, 1922.
(2) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 242, 1906.

Ces deux modes de dissolution, surtout le premier, présentent certains inconvénients techniques, et il est beaucoup plus avantageux, à tous les points de vue, de les remplacer par l'oxalate d'ammoniaque qui ne présente que le léger inconvénient de dissoudre le bleu un peu plus difficilement. Il faut, naturellement, en employer plus que d'acide oxalique :

	Kilogrammes.
1. Bleu de Prusse	12
Oxalate d'ammoniaque	3
2. Bichromate de potassium	18
3. Acétate de plomb	50

On a décrit, comme étant employée en Angleterre et en Amérique, une méthode utilisant en même temps l'acide oxalique et le ferrocyanure de potassium et faisant usage du sous-acétate de plomb (1) :

	1	2	3
Acétate de plomb	100	100	100
Litharge moulue à l'eau	50	50	50
Bichromate de potassium	50	50	50
Bleu de Paris	25	50	100
Acide oxalique	4	7	15
Ferrocyanure de potassium	5,5	10	13

Le bleu est mis à dissoudre dans une solution contenant l'acide oxalique et le ferrocyanure de potassium. On forme le sous-acétate en laissant digérer la litharge avec l'acétate de plomb.

Les verts préparés par les méthodes qui viennent d'être indiquées ne peuvent pas se laver sans une certaine perte. C'est pourquoi, avant le lavage, on précipite une certaine quantité d'alumine ou de sulfate basique d'alumine : c'est une véritable opération de fixage.

La charge que l'on incorpore pour obtenir les verts anglais est toujours le sulfate de baryte. Le mélange sulfate de baryte et sulfate de chaux, qui a été parfois indiqué, n'est plus employé, ce qui se comprend facilement, en raison de l'énorme charge que l'on trouve toujours dans les verts anglais, le sulfate de baryte seul pouvant convenir dans ce cas.

On a également recommandé bien des précautions pour l'incor-

(1) HALPHEN, Couleurs et vernis, p. 213.

poration de la charge, étudiant ce qui se passe quand on précipite sur la charge et quand on ajoute celle-ci après formation du vert.

En réalité, la fabrication des verts anglais n'ayant en vue que la production de pigments à très bon marché, la charge est toujours ajoutée sans précautions spéciales, une fois le vert terminé.

Selon la quantité de sulfate de baryte ajoutée, les verts obtenus portent les noms suivants : *vert de Londres*, *vert au sulfate de plomb*, *vert anglais extra-fin*, *vert anglais surfin*, *vert anglais fin*, *vert anglais demi-fin*, *vert anglais ordinaire.*

Les nuances commerciales vont du vert bleu au vert très jaunâtre et sont respectivement désignées par des numéros : verts anglais nos 1, 2, 3 et 4. La nuance no 4 est rarement demandée.

Voici quelques indications sur la préparation des qualités extrêmes.

Vert de Londres.

	1	2	3
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Bleu.....	10	6,500	4,500
Oxalate d'ammoniaque..	2	1,500	1
Bichromate de potassium.	7	8,500	12
Acétate de plomb.....	21	24,500	34
Sulfate de baryte.....	200	200	200

Vert anglais demi-fin :

	1	2	3
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Bleu.....	4,500	3,200	2,200
Oxalate d'ammoniaque	1	0,700	0,500
Bichromate de potassium.....	3,500	4,200	6
Acétate de plomb.....	10,500	12,500	17
Sulfate de baryte.....	400	400	400

On voit immédiatement combien il existe peu de pigment coloré dans les qualités très ordinaires.

Verts purs. — Les verts purs, ou *cinabres verts*, ne contiennent pas de charge. On n'y rencontre donc que du jaune de chrome, du bleu de Prusse et une assez faible proportion de sulfate basique d'alumine ou d'alumine. Ils ne sont utilisés que dans des cas tout

à fait particuliers, par exemple dans la fabrication des belles peintures laquées et de certaines encres.

Verts en grains. — Appelés encore *verts Milori* et *verts à filets*, ils sont beaucoup moins chargés que les verts anglais, et généralement offerts sous forme de trochisques. On les fait en différentes qualités, et la charge habituelle est constituée par du kaolin ou un mélange de kaolin et de sulfate de baryte.

Propriétés.

Les verts anglais sont les couleurs vertes les plus employées dans la peinture en bâtiment, ceci pour deux raisons : même avec les qualités très chargées, le pouvoir couvrant par opacité est encore assez bon, alors que le prix de vente est très bas, puisque, avant 1914, les verts anglais ordinaires se vendaient 15 francs les 100 kilogrammes, logés en petites caisses de bois de 5 kilogrammes! Il convient d'ailleurs d'ajouter que ce prix, résultant d'une concurrence effrénée, ne pouvait pas laisser de bénéfice aux fabricants.

Les verts anglais, qui contiennent très peu de colorant, n'ont qu'une solidité très médiocre à la lumière. On le comprend en se reportant aux propriétés respectives de leurs composants.

Les verts purs et les verts en grains se comportent mieux, en raison de leur richesse. Ils ont les mêmes défauts, atténués.

Ces verts sont toxiques par les sels de plomb qu'ils contiennent.

Analyse.

L'analyse complète comprend les déterminations suivantes :

1° JAUNE. — Par une méthode identique à une de celles indiquées à propos de l'analyse des jaunes de chrome.

2° CHARGE. — Se reporter également à l'analyse des jaunes de chrome.

3° BLEU. — Dans le cas particulier des verts anglais, Chenevrier a proposé d'opérer comme suit (1). Broyer le mélange ci-dessous :

(1) Analyse rapide des verts prussiques (*Monit. scient.*, 1899, p. 526).

Vert	4 grammes.
Acide chlorhydrique	5 centimètres cubes.
Eau	10 —

puis ajouter 20 centimètres cubes d'une solution de sulfate ferreux à 20 p. 100. Broyer à nouveau, laisser en contact pendant dix minutes. Ajouter ensuite un excès d'une solution de soude caustique à 36° B, faire couler dans un ballon jaugé de 200 centimètres cubes, en rinçant le mortier avec le moins d'eau possible.

Après une courte ébullition, le bleu est décomposé, on laisse refroidir, complète à 200 centimètres cubes, agite énergiquement et laisse déposer. Sur 100 centimètres cubes du liquide clair, rendu acide par addition d'acide sulfurique, opérer un titrage du fer avec une solution de permanganate de potassium à 1,2 p. 100, dont $12^{cc},2$ équivalent à $0^{gr},25$ de bleu de Turnbull et $12^{cc},9$ à $0^{gr},25$ de bleu de Prusse. Par suite, s'il a fallu n centimètres cubes de solution de permanganate, la richesse en bleu de Prusse du vert analysé sera :

$$\frac{n \times 100 \times 0,25}{2 \times 12,9} = \frac{12,5\,n}{12,9}.$$

Voici quelques résultats donnés par l'auteur de la méthode (1) :

	Jaune.	Bleu.
	P. 100.	P. 100.
Vert fin S. B	3,50	7,80
— — A	5,80	8,20
— D	5,10	8,90
— surfin A	7,60	18,20
— — D	7,00	7,60
— V	9,60	12,80
— T	8,80	12,80

Ces verts sont des verts à voitures, dont nous parlons plus loin ; ils sont plus riches que les verts anglais et la nature de leur charge est différente.

Le dosage du bleu dans les verts anglais peut se faire très aisément en appliquant la méthode de dosage du bleu de Prusse que nous avons décrite et qui consiste à dissoudre le bleu dans un mélange d'acide chlorhydrique et d'alcool propylique. Une analyse

(1) Composition de quelques verts prussiques (*Monit. scient.*, mai 1889).

rapide et suffisante pour les besoins industriels ne comprend que le dosage de la charge et du bleu par cette dernière méthode.

Résultats obtenus ainsi (1) :

	Vert anglais surfin 1.	Vert anglais surfin 2.	Vert anglais surfin 3.
Bleu.....	2,00	1,60	1,30
Jaune.....	5,00	5,40	5,70
Sulfate de baryte.....	93,00	93,00	93,00

Le dosage du bleu dans une peinture verte à la caséine, par les deux méthodes précédentes, a conduit aux résultats suivants (2) :

	P. 100.
Méthode Chenevrier.....	1,70
— Coffignier.....	1,90

Rappelons également la méthode de Given, décrite à propos des jaunes de chrome.

VERTS A VOITURES

Les verts à voitures, que l'on désigne sous les noms suivants : *verts russes*, *vert impérial*, *vert national*, *verts wagon*, etc., ne diffèrent des verts anglais que par la nature de la charge. Celle-ci est d'ailleurs variable, car elle est ajoutée pour deux raisons : d'abord pour obtenir cette nuance particulière et foncée qui caractérise les verts à voitures, ensuite pour abaisser le prix trop élevé du mélange des seuls pigments. Pour obtenir le premier résultat, on incorpore des noirs divers et des terres colorées. Les verts sont alors foncés et ont des nuances allant du bleu noir à une teinte plus ou moins olivâtre; mais si la nuance paraît bleue en poudre, pour les verts foncés, elle est nettement verte à l'emploi. Quand la charge est constituée par du sulfate de baryte, comme dans les verts anglais, les verts à voitures obtenus sont lourds, et les peintures préparées avec eux déposent rapidement au fond des camions. C'est pour remédier à cet inconvénient que l'on substitue au sulfate de baryte le blanc de silex ; les verts ainsi chargés sont dits *verts légers*.

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 244.
(2) Villavecchia, Analyse t. II p. 489.

On peut obtenir les verts à voitures en faisant tourner pendant longtemps, dans un tonneau contenant une charge de billes, le mélange des constituants.

Les différentes qualités ne diffèrent que par la proportion de charge.

Voici quelques formules de verts par le procédé au tonneau tournant (1) :

	Vert impérial.	Vert wagon (Orléans).
Bleu de Prusse	10	77
Jaune de chrome	4	99
Noir de charbon	7	15
Terre de Cassel	17	11
Sulfate de baryte	62	»
Blanc de silex	»	850

Verts à voitures lourds.

	Demi-fin.	Fin.	Surfin.
Bleu de Prusse	10	10	10
Jaune de chrome	4	4	4
Noir de charbon	7	7	7
Terre de Cologne	17	17	17
Sulfate de baryte	120	62	40

Verts à voitures légers demi-fins.

	A	B	C	D
Bleu de Prusse	10	10	10	10
Jaune de chrome	4	4	8	12
Noir de charbon	7	12	12	0
Terre de Cassel	17	17	32	50
Blanc de silex	190	190	190	190

Verts à voitures légers surfins.

	A	B	C	D
Bleu de Prusse	30	30	30	30
Jaune de chrome	12	12	24	36
Noir de charbon	21	36	36	0
Terre de Cassel	51	51	96	150
Blanc de silex	195	195	195	195

Les nuances vont du vert bleu au vert jaunâtre.

(1) Ch. Coffinnier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 246.

Ce procédé, pratiqué encore dans quelques petites fabriques où l'emplacement est insuffisant, n'est pas économique et donne des verts beaucoup moins frais que ceux obtenus par voie humide.

Le procédé à employer est celui qui a été indiqué pour les verts anglais :

	1	2
Bleu de Prusse	10	10
Oxalate d'ammoniaque	2,3	2,3
Bichromate de potassium	23	46
Acétate de plomb	65	130
Terre de Cologne	90	100
Blanc de silex	62	200

Quand on désire un vert très jaunâtre, la charge doit contenir de la terre de Sienne. L'exemple suivant est relatif à un vert au nitrate de plomb :

Bleu de Prusse	28
Oxalate d'ammoniaque	6
Litharge	400
Acide nitrique	445
Bichromate de potassium	230
Terre de Sienne naturelle	520
— de Cassel	200
Noir de charbon	100
Blanc de silex	440

Les mélanges ci-dessous se rapportent à quelques nuances particulières.

Vert feuilles mortes :

Jaune de chrome	12
Terre de Cassel	15
— de Sienne naturelle	30
Noir de charbon	20

Vert-olive :

	a	*b*
Bleu de Prusse	10	»
Terre de Sienne naturelle	450	160
Noir de charbon	150	185
Jaune de chrome	350	130
Sulfate de baryte	350	»
Blanc de silex	»	370

Analyse.

L'analyse se pratique comme celle des verts anglais, pour le bleu et le jaune.

L'insoluble est examiné au point de vue de la perte à la calcination : changement de couleur et changement de poids indiquant la présence d'un noir ou de certaines terres colorées. La recherche des métaux peut également fixer sur la nature des terres employées. Il est bien évident que, de ce côté, on n'arrive qu'à des résultats très approximatifs, mais qui guident dans les essais de reconstitution de la couleur.

C'est ainsi qu'en attaquant un vert à voitures par l'acide chlorhydrique, nous avons obtenu un insoluble noirâtre et une solution contenant du plomb et du fer. L'insoluble calciné passe au blanc.

Les éléments dosés ont donné :

	P. 100.
Sulfate de baryte	54,40
Perte au feu	13,50
Bleu de Prusse	10,10
Jaune de chrome	4,50

et le vert a pu être reconstitué avec bleu de Prusse, jaune de chrome, noir de charbon, terre de Cassel et sulfate de baryte.

VERTS DE ZINC

Les verts de zinc peuvent être considérés comme des verts anglais dans lesquels le jaune de chrome est remplacé par du jaune de zinc. Quelquefois, le sulfate de baryte est également remplacé par du sulfate de chaux.

Pour le choix du bleu et du jaune, on fait intervenir les mêmes considérations que pour la fabrication des verts anglais, bien qu'elles aient moins d'importance, car on peut obtenir de beaux verts de zinc avec du bleu de Berlin. Il n'est également pas nécessaire d'employer le bleu en solution ; on se contente de couler du bleu en pâte sur un jaune de zinc fraîchement préparé ; on lave ensuite.

Les nuances sont numérotées comme les nuances des verts

anglais, mais on ne fait pas plus de trois ou quatre qualités. Le jaune de zinc ne supporte pas autant de bleu de Prusse que le jaune de chrome.

Voici quelques exemples :

	1	3
Bleu de Prusse	4	1
Jaune de zinc	43	60
Sulfate de baryte	450	450
	1	3
Bleu de Prusse	4	1
Jaune de zinc	43	60
Sulfate de baryte	220	220

Les verts de zinc sont très frais, mais ils sont moins couvrants par opacité que les verts anglais. Leur fabrication a néanmoins pris une grande importance parce qu'ils tiennent mieux à la lumière, surtout au bord de la mer. D'un autre côté, ils sont beaucoup moins toxiques que les verts anglais.

Analyse.

On sépare le bleu de Prusse par la méthode à l'acide chlorhydrique et à l'alcool propylique.

Pour le jaune de zinc, on emploie la méthode indiquée à propos de ce pigment. La charge se détermine par les procédés habituels.

VERT-ÉMERAUDE

Ce vert, tout à fait particulier, fut préparé pour la première fois au début du XIXe siècle par Pannetier, fabricant de couleurs fines, qui ne fit rien connaître, ni sur la composition de la couleur, ni sur son procédé de fabrication. Le vert portait alors le nom de l'inventeur qui le vendait au prix de 120 francs le kilogramme, prix très élevé pour l'époque. Il était employé dans la fabrication des fleurs artificielles et dans la peinture artistique.

Pannetier fit connaître son procédé à un autre fabricant, Binet, qui l'exploita également.

Ce n'est que beaucoup plus tard que Guignet reconnut dans ce vert un oxyde de chrome hydraté et fut assez heureux pour le reproduire par une curieuse réaction qu'il fit breveter en 1859.

Le procédé fut monté aux usines de Thann, qui employèrent le vert pour l'impression à l'albumine sur tissus de coton.

Fabrication.

Quand on précipite un sel chromique par l'ammoniaque, on obtient un précipité gris verdâtre d'oxyde de chrome hydraté :

$$CrCl^3 + 3\,NH^4OH = 3\,NH^4Cl + Cr\,(OH)^3.$$

Le vert-émeraude est également de l'oxyde de chrome hydraté, mais tout à fait différent comme aspect et obtenu à température élevée ; et c'est là le côté très original de la réaction.

La méthode indiquée par Guignet consiste à chauffer, dans des moufles en briques réfractaires, un mélange homogène de bichromate de potassium et d'acide borique, mélange dans lequel il y a trois fois plus d'acide borique que de bichromate de potassium. Il faut employer des produits bien secs et chauffer entre 400° et 450°.

La masse boursoufle beaucoup, par suite d'un abondant dégagement d'oxygène. L'acide borique, en réagissant sur le bichromate de potassium, donne un borate double de chrome et de potassium. L'eau décompose le borate de chrome en donnant naissance à un oxyde de chrome hydraté et à de l'acide borique :

$$Cr^2O^7K^2 + 16\,Bo\,(OH)^3 = (Bo^4O^7)^3\,Cr^2 + Bo^4O^7K^2 + 24\,H^2O + 3\,O.$$
$$(Bo^4O^7)^3\,Cr^2 + 20\,H^2O = 12\,Bo\,(OH)^3 + Cr^2O^3\,2\,H^2O.$$

Les gâteaux que l'on retire des moufles sont épuisés par l'eau bouillante qui dissout l'acide borique et le borate de potassium, ainsi que le bichromate de potassium qui n'a pas été décomposé.

Ces eaux de lavage sont traitées par l'acide chlorhydrique qui précipite l'acide borique rentrant ensuite dans le cycle de la fabrication. La perte en acide borique atteint, malgré cette récupération, 40 p. 100.

Le bichromate de potassium peut être remplacé par le chromate neutre de sodium ou par un mélange de chromate de potassium et de chromate de sodium, obtenu en ajoutant du carbonate de sodium au bichromate de potassium. On a même indiqué l'emploi du chromate de calcium.

Bien que ce procédé de fabrication soit très simple, il demande cependant une observation suivie de la température au-dessus de laquelle il ne faut pas aller et le respect de certaines proportions entre le bichromate de potassium et l'acide borique. Il n'est donc pas surprenant de constater une différence assez notable entre les produits des divers fabricants.

Il a été donné des renseignements complémentaires sur cette fabrication par un anonyme déclarant décrire le mode de fabrication qu'il employait lui-même (1).

Les proportions entre le bichromate de potassium et l'acide borique sont légèrement modifiées :

	Parties.
Acide borique	8
Bichromate de potassium	3

Le mélange est porté à 450° et maintenu à cette température pendant quatre heures. Les détails portent surtout sur un procédé très minutieux de lavage. On commence par laver la masse obtenue dans un grand récipient en tôle. Au bout de douze heures, on fait un premier décantage et on pratique un second lavage dans les mêmes conditions. Les eaux des deux premiers lavages sont réunies et on les traite pour en extraire l'acide borique. On termine le lavage à froid par quatre nouveaux lavages faits dans les mêmes conditions. La pâte ainsi obtenue est alors broyée au moulin et soumise ensuite à quatre ou cinq lavages successifs, dans des récipients en cuivre, en faisant arriver un jet de vapeur pour faire des lavages à chaud. D'après l'auteur, la perte en acide borique serait de 35 p. 100.

Guignet avait d'ailleurs signalé l'importance des lavages :

« Quand le vert Guignet doit être broyé à la gomme, pour en fabriquer les *tablettes* ou *pastilles* destinées à l'aquarelle ou aux apprêts pour fleurs, il est nécessaire de lui enlever toute trace d'acide borique ou de borate de potasse, car ce composé coagule la gomme, de sorte que la couleur prend un peu l'aspect du caoutchouc.

« On parvient aisément à enlever tout le borate, en faisant

(1) Vert de chrome (*Monit. scient.*, 1885, p. 803).

bouillir le produit avec une solution d'acide tartrique ; il se forme ainsi une combinaison très soluble qui s'enlève facilement par des lavages (1). »

Propriétés.

Nous avons vu que ce pigment était un oxyde de chrome hydraté $Cr^2O^3\ 2\ H^2O$, obtenu à une température assez élevée. Une fois fabriqué, il ne supporte plus l'action de la chaleur et il suffit de le chauffer entre 250° et 300° pour le faire passer au noir.

Son pouvoir couvrant par opacité est très faible, ce qui permet de l'employer pour les glacis, mais il est très solide à la lumière, inoffensif, insensible aux émanations sulfureuses et d'un très beau vert, ne changeant pas de ton quand il est éclairé par des lumières artificielles.

Les lessives alcalines sont sans action sur lui. Les acides concentrés et chauds l'attaquent, principalement l'acide chlorhydrique.

Le prix très élevé du vert-émeraude n'a pas été un obstacle au développement de sa fabrication, qui, à un moment, représentait une production annuelle se chiffrant par centaines de milliers de kilogrammes. On en fabrique beaucoup moins maintenant, l'application la plus importante ayant été, au début, l'impression à l'albumine des pièces de coton, puis la substitution du vert-émeraude au vert de Schweinfurt dans l'apprêt des tissus pour feuillages et fleurs.

Dans la couleur artistique, le vert-émeraude est toujours très employé.

Les premiers savons de toilette, dénommés *savons au suc de laitue*, ont été obtenus par coloration de la pâte avec du vert-émeraude broyé à l'huile.

Le vert-émeraude se mélange bien à beaucoup d'autres pigments, ce qui permet souvent de corriger son manque de pouvoir couvrant par opacité.

Analyse.

Le vert Guignet pur étant de l'oxyde de chrome, il suffit donc d'y doser le chrome.

(1) Fabrication des couleurs, p. 151.

Schipton, en opérant sur un vert desséché à 100°, a donné les chiffres ci-dessous, où l'on peut remarquer une très forte proportion d'acide borique (1) :

Oxyde de chrome	76,47
Acide borique	12,10
Eau	11,43

Dans l'acide chlorhydrique étendu et chaud, le vert-émeraude ne se dissout pas. Si le vert contient des jaunes à base de zinc ou de fer et des verts à base de cuivre, on retrouve ces métaux en solution.

Le vert fondu avec du nitre et du carbonate de sodium donne une masse qui est reprise par l'eau. Quand on constate un insoluble, il contient généralement de l'oxyde de fer. La solution acidifiée par l'acide chlorhydrique et additionnée d'alcool est évaporée à sec. Reprise par l'eau, s'il y a de la silice, elle reste insoluble ; dans la liqueur, on recherche les acides borique et phosphorique (2).

VERTS DE CHROME DIVERS

Un certain nombre d'autres composés du chrome ont été proposés comme couleurs vertes.

Vert Arnaudon.— Le vert Arnaudon est obtenu en chauffant aux environs de 180° le mélange suivant dissous dans le moins d'eau possible :

Bichromate de potassium	149
Phosphate d'ammoniaque cristallisé	128

Quand le tout est arrivé à l'état pâteux, la masse se boursoufle et devient d'un vert vif. On termine par un lavage à l'eau bouillante pour éliminer le phosphate de potassium.

Au début, ce vert avait été considéré comme de l'oxyde de chrome, $Cr^2O^3H^2O$ (3). Mais, si on le fond avec du nitre et du carbonate de potassium, on trouve de l'acide phosphorique.

C'est pourquoi Guignet l'envisage comme un phosphate de

(1) Vert Guignet (*Monit. scient.*, 1864, p. 602).
(2) Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 488.
(3) Robet, Fabricant de couleurs, t. II, p 244.

chrome basique hydraté, de composition variable. Le même auteur a obtenu un vert très clair en remplaçant le phosphate d'ammoniaque par du phosphate acide de calcium; mélange de métaphosphate de chrome et de phosphate de calcium (1).

Vert Schnitzer. — On le désigne encore ainsi : *vert Mathieu-Plessy*, *vert Dingler*.

Schnitzer a donné le procédé de fabrication suivant. Faire fondre dans son eau de cristallisation 15 parties de bichromate de potassium en poudre ; ajouter 36 parties de phosphate de sodium cristallisé et 6 parties d'acide tartrique ou 14 parties de tartrate de sodium et de potassium. La masse fait effervescence et passe au jaune vert. On mouille alors avec de l'acide chlorhydrique concentré et on termine par des lavages à l'eau chaude. Le vert ainsi obtenu est un phosphate de chrome.

Quand on le produit par double décomposition entre le phosphate acide de calcium et le bichromate de sodium, en présence de sucre, il contient du phosphate de chrome et du phosphate de calcium.

Vert oxyde de chrome. — De nombreux procédés permettent d'obtenir l'oxyde de chrome qui est un vert foncé et grisâtre, manquant d'éclat, mais très solide, ce qui le fait employer comme couleur vitrifiable.

Le plus simple moyen pour l'obtenir est de calciner dans un creuset du bichromate de potassium et de laver complètement la masse qui reste au fond du creuset.

En faisant bouillir une solution de bichromate de potassium avec de la fleur de soufre, on obtient un hydrate gélatineux qui, après lavage, est chauffé au rouge.

Le procédé le plus économique consiste à traiter par le carbonate de sodium les sels de chrome restant comme résidus des réactions d'oxydation par le bichromate de potassium. Il suffit ensuite de laver et de calciner.

Sous le nom de *vert Casselli*, on désigne un vert oxyde de chrome résultant de la calcination d'un mélange de bichromate de potassium et de sulfate de chaux :

$$2\,SO^4Ca + 2\,Cr^2O^7K^2 = 2\,SO^4K^2 + 2\,Cr^2O^3 + 2\,CaO + 6\,O.$$

(1) Fabrication des couleurs, p. 153.

On emploie 10 parties de bichromate pour 3 parties de sulfate de chaux. Après calcination, on enlève la chaux par l'acide chlorhydrique et on fait plusieurs lavages à l'eau.

Verts Victoria. — Ces verts ont été préparés en Allemagne et ont été employés avec un certain succès. Pour remédier au manque de pouvoir couvrant par opacité du vert-émeraude, on y ajoute du jaune de zinc, en proportions diverses; ce sont ces mélanges qui portent le nom de verts Victoria. Leur prix est naturellement inférieur à celui du vert-émeraude, mais on peut arriver à des produits d'assez bas prix en ajoutant une charge. On obtient ainsi des verts vendus sous le nom de *verts permanents* ou *verts solides*.

VERT DE SCHWEINFURTH

Le vert de Schweinfurth, désigné encore sous les noms de *vert de Paris*, *vert fin*, ne date que du début du XVIIIe siècle, mais il prit rapidement une très grande importance. C'est en Bavière, à Schweinfurth, qu'il fut fabriqué pour la première fois, en 1712.

Fabrication.

On cherche à produire, dans des conditions définies, de l'acétate de cuivre et de l'arsénite de cuivre.

Nous résumons ci-dessous les procédés antérieurement décrits (1).

1° Liebig opérait ainsi: Dans une chaudière en cuivre, il chauffait du vert-de-gris avec du vinaigre et précipitait ensuite par une solution aqueuse d'acide arsénieux. Au précipité vert sale ainsi obtenu, il ajoutait du vinaigre jusqu'à redissolution. En faisant bouillir cette solution, il se déposait un précipité cristallin d'un beau vert. Pour obtenir un vert plus bleu et plus éclatant, il suffit d'une seconde ébullition avec un dixième de potasse.

Le liquide surnageant le précipité contient un excès de cuivre ou d'arsenic que l'on précipite.

2° Faire une bouillie liquide avec 10 parties d'acétate de cuivre ;

(1) ROBET, Fabricant de couleurs, t. II, p. 218 à 220.

ajouter 8 parties d'acide arsénieux dans 100 parties d'eau et un peu d'acide acétique. Porter à l'ébullition.

3° Braconnot partait du sulfate de cuivre en solution très concentrée. Il ajoutait une solution bouillante d'acide arsénieux et de carbonate de potassium. Comme dans le procédé Liebig, le vert ainsi obtenu était sale. Pour l'aviver, il suffisait de le traiter par un petit excès d'acide acétique :

	Parties.
Sulfate de cuivre	1
Acide arsénieux	1
Carbonate de potassium	1 1/3

4° Wingens ajoutait de la potasse à une solution d'acide arsénieux et précipitait avec une solution de sulfate de cuivre.

Le procédé qui a reçu la sanction industrielle est celui qui a été indiqué par Braconnot et que l'on met en œuvre comme suit (1) :

Il est nécessaire, pour obtenir une nuance pure, de partir d'un sulfate de cuivre ne contenant pas de fer. Quand on constate la présence de ce dernier métal, on doit ajouter du carbonate de cuivre en gelée à la solution de sulfate de cuivre ; on agite bien et on laisse reposer, ce qui permet de soutirer une solution de sulfate de cuivre pur.

Une solution contenant 6 parties de sulfate de cuivre est versée, en agitant continuellement, dans une solution obtenue en faisant bouillir 6 parties d'acide arsénieux et 8 parties de carbonate de soude.

Comme il a été indiqué plus haut, le précipité obtenu est d'un jaune vert sale. On verse immédiatement de l'acide acétique en excès ; le mélange doit sentir nettement l'acide acétique. Peu à peu, il se dépose une poudre cristalline d'un beau vert et il reste au-dessus un liquide incolore. On termine par des lavages à l'eau bouillante.

La figure 77 représente un ancien atelier de fabrication du vert de Schweinfurth.

Les cristaux doivent être produits aussi fins que possible.

(1) Halphen, Couleurs et vernis, p. 192.

Une variante du procédé consiste à utiliser l'acide arsénieux et l'acétate de cuivre :

	Parties.
Acide arsénieux	40
Eau	500

Dans cette solution bouillante, on verse une bouillie liquide

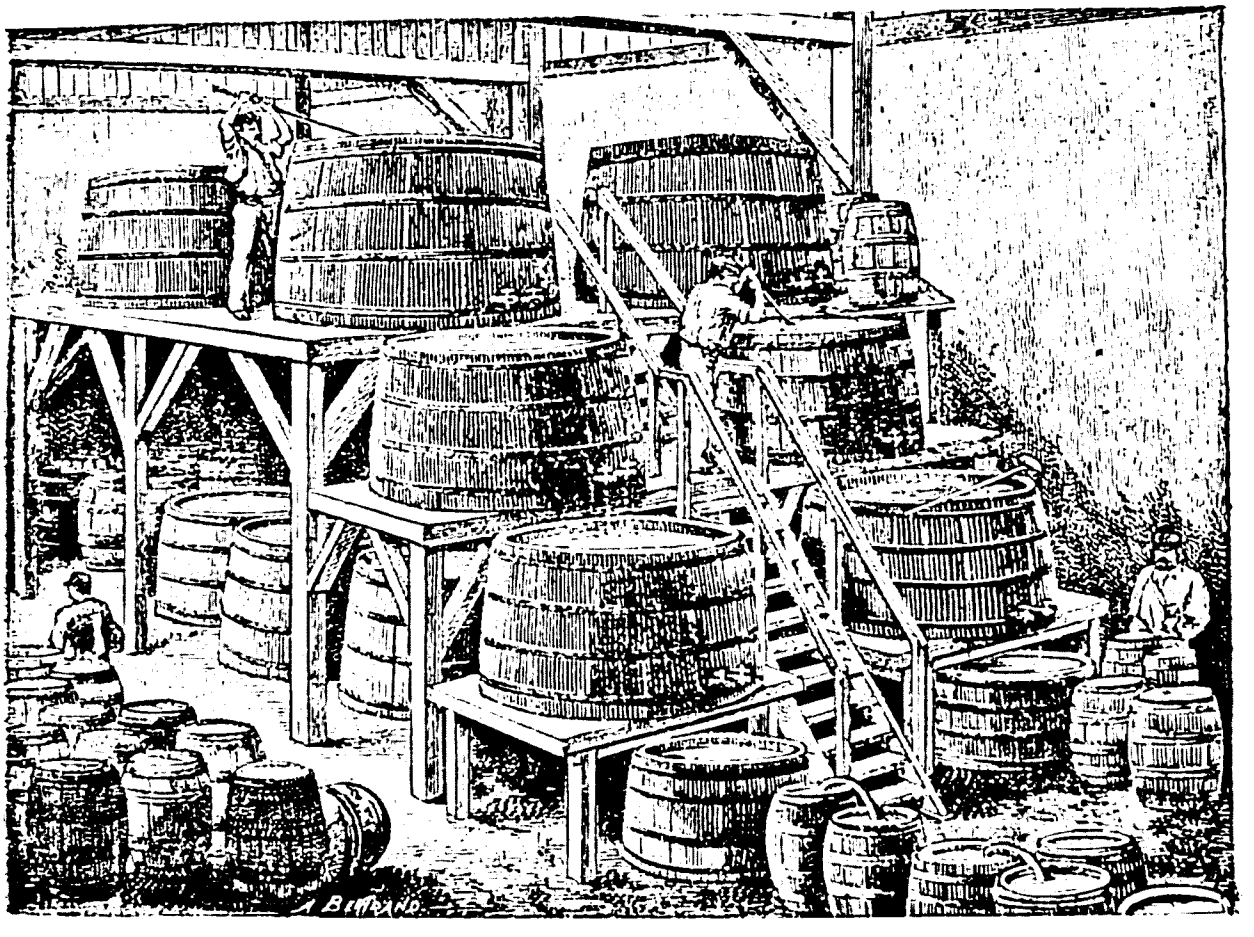


Fig. 77. — Préparation du vert de Schweinfurth.

contenant 50 parties d'acétate de cuivre, puis on fait bouillir en présence d'acide acétique. Il ne faut pas pousser trop loin l'ébullition, car on altère le vert. On arrête l'ébullition dès que le vert obtenu est vif et franc.

En fait, cette préparation doit être bien suivie ; on peut faire varier les proportions et la concentration des solutions, ce qui permet d'obtenir une série de nuances partant du vert jaune pour arriver au vert bleu.

Propriétés.

Les différentes nuances de vert de Schweinfurth sont constituées par un acéto-arsénite de cuivre.

Ehrmann lui a assigné la composition suivante (1) :

$$\left.\begin{matrix} CH^3CO^2 \\ CH^3CO^2 \end{matrix}\right\rangle Cu\ 3\ As^2O^4Cu$$

C'est également la formule donnée par Schützenberger (2).

L'éclat de la couleur est fonction de la grosseur des cristaux ; la nuance varie avec la teneur en arsenic : plus il y a d'arsenic, plus le vert est clair.

La dissolution est complète dans les acides et dans l'ammoniaque. Comme pigment, le vert de Schweinfurth est très riche, résiste bien aux émanations sulfureuses, a un assez bon pouvoir couvrant par opacité, mais constitue une couleur excessivement toxique. C'est cette dernière propriété qui le fait employer en grande quantité dans la préparation des peintures sous-marines de deuxième couche.

Malgré sa toxicité, le vert de Schweinfurth a été très utilisé dans la coloration des papiers et cartons, en particulier pour ceux destinés aux abat-jour ; mais cet emploi a été interdit dans beaucoup de pays.

En raison de son action énergique, même sur la peau, les fabriques de vert de Schweinfurth doivent prendre des précautions particulières. Les ouvriers ne doivent travailler qu'avec des vêtements serrés et être munis de masques et d'éponges mouillées ; on leur fournit de la fécule et du talc en poudre. L'ébullition et le séchage sont pratiqués dans des appareils clos. Le sol de l'atelier, les murs et les cuves sont très souvent lavés (3).

Un débouché qui a été fort important jadis consistait dans l'usage du vert de Schweinfurt pour combattre, dans les pays chauds, l'action des termites sur les bois de charpente.

(1) *Archiv der Chem. und Pharm.*, t. XII, p. 92.
(2) Traité de chimie générale, t. VII, p. 281.
(3) *Journ. de pharm. et de chim.*, II, 1895, p. 116.

Analyse.

Pour un vert pur, on dose le cuivre et l'acide arsénieux.

Cuivre. — On fait dissoudre 1 gramme de vert dans l'acide chlorhydrique, et on ajoute un excès de carbonate d'ammonium, pour précipiter les oxydes insolubles. Dans la liqueur filtrée, on précipite le cuivre par la soude caustique, on lave et calcine le précipité.

A. Peters et E. Feilding dosent le cuivre par titrage volumétrique (1). Ils font bouillir pendant deux minutes :

Vert.....	0gr,250
Acide sulfurique dilué (1/10)...	1 centimètre cube.
Eau.....	50 centimètres cubes.

et ajoutent, à chaud, 2 grammes d'acide oxalique cristallisé. Cette addition doit se faire lentement, en raison du violent dégagement gazeux.

Quand l'addition est terminée, on porte à nouveau à l'ébullition, puis on laisse refroidir jusqu'au lendemain ; le précipité d'oxalate de cuivre est recueilli sur creuset de Gooch, lavé et dissous à nouveau dans une eau contenant 5 à 10 centimètres cubes d'acide sulfurique dilué 1/1, en chauffant sans porter à l'ébullition. Dans la solution, l'acide oxalique est titré au permanganate ; on en déduit le cuivre.

Acide arsénieux. — Comme il y a de l'acide arsénieux libre, il convient d'effectuer deux dosages.

Haywood dose l'acide arsénieux libre en pulvérisant au mortier d'agate 2 grammes de vert et en délayant 0gr,4 de la poudre obtenue dans 25 centimètres cubes d'eau. Il fait couler dans un vase de Bohême et ajoute très lentement, goutte à goutte, de l'acide chlorhydrique, arrêtant l'addition quand la couleur verte a disparu. Le précipité d'acide arsénieux est recueilli sur un filtre (2). On reprend cet acide par l'eau, fait bouillir avec du bicarbonate de sodium et titre la solution avec l'iode, en présence d'empois d'amidon. Pour avoir l'acide arsénieux combiné, on

(1) Méthode à l'oxalate et à l'iode pour le dosage du vert de Paris (*Ann. de chim. analyt.*, juillet 1917, d'après *The Analyst*, 1917).

(2) *Journ. Americ. Soc.*, 25 I, 963.

reprend le liquide filtré provenant de la séparation de l'acide arsénieux libre, ajoute du carbonate de sodium jusqu'à commencement de précipitation, puis une solution contenant 2 à 3 grammes de tartrate de sodium et de potassium. On amène à 200 centimètres cubes, ajoute 5 grammes de bicarbonate de sodium et titre à l'iode (1).

V. Slyke et H. Andrews ont analysé, en 1902, quarante-quatre échantillons de verts de Schweinfurth et ont trouvé les chiffres ci-dessous (2) :

		Moyenne.
Acide arsénieux.....	55,39 à 61,40	57,10
— soluble eau.	0,61 à 1,35	1,01
Oxyde de cuivre.....	27,03 à 30,78	29,41
Acide arsénieux combiné...	50,63 à 57,60	55,10

L'acide arsénieux libre est généralement compris entre 1 et 2 p. 100, mais on a signalé des verts en contenant jusqu'à 5 p. 100.

A. Peters et E. Fielding (*loc. cit.*) dosent l'arsenic dans le filtrat du dosage du cuivre avec une solution d'iode, après avoir ajouté un excès de bicarbonate de sodium. C'est donc un dosage de l'arsenic total, et ils ne font pas de différence entre les deux états de l'acide arsénieux.

Charges. — Pour tout vert qui ne se dissout pas complètement dans l'acide chlorhydrique, on examine l'insoluble, qui peut contenir du sulfate de chaux, du sulfate de baryte ou de l'argile.

Si la dissolution se fait avec effervescence, il y a du carbonate de cuivre hydraté, ou du carbonate de chaux.

Quand la solution chlorhydrique donne un précipité abondant avec le carbonate d'ammonium, on recherche alumine, chaux et magnésie.

Certaines nuances jaunâtres peuvent renfermer du jaune de chrome. Dans ce cas, la solution chlorhydrique laisse un précipité blanc qu'on peut redissoudre dans beaucoup d'eau ; la solution précipite par l'acide sulfurique. La liqueur séparée de ce précipité, additionnée d'alcool, donne alors, avec le carbonate d'ammonium, un précipité d'oxyde de chrome.

(1) Villavechia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 487.
(2) Lunge, Analyse industrielle, t. I, p. 595.

Examen microscopique (1). — Un peu de vert est broyé sur le porte-objet avec une goutte de glycérine ; le grossissement doit être de 200 diamètres pour le vert foncé et de 300 à 400 diamètres pour le vert clair. Si l'on voit des octaèdres d'arsenic, le vert a été préparé à l'acétate de cuivre. On reconnaît très facilement la présence de sulfate de baryte et de sulfate de chaux.

VERTS DE CUIVRE DIVERS

Beaucoup d'autres verts à base de cuivre ont été décrits.

Vert de Scheele. — Le vert de Scheele est un arsénite de cuivre qui ne présente plus aucun intérêt en présence du vert de Schweinfurth.

Scheele obtenait le vert qui porte son nom en ajoutant une solution d'arsénite de potassium :

Carbonate de potassium.....	1 kilogramme.
Acide arsénieux.....	0kg,325
Eau.....	6 litres.

à une solution de sulfate de cuivre :

Sulfate de cuivre	1 kilogramme.
Eau.....	20 litres.

Le précipité était lavé, filtré et séché.

L'équation la plus simple peut s'écrire ainsi :

$$AsO^3K^2H + SO^4Cu = AsO^3CuH + SO^4K^2.$$

Précipité vert qui est d'une nuance plus franche quand le précipité répond à la formule d'un arsénite neutre $(AsO^3)^2Cu^3$. Le vert de Scheele paraît être un mélange de ces deux arsénites.

Diverses variantes permettent d'obtenir le vert de Scheele: on peut précipiter par le sulfate de cuivre une solution contenant de l'acide arsénieux et du bitartrate de potassium, ou faire bouillir un mélange d'acide arsénieux et de sulfate de cuivre et précipiter en versant lentement une solution de carbonate de sodium.

Enfin, un procédé électrolytique a été proposé. On électrolyse une solution de sulfate de sodium à 8 p. 100, avec des électrodes en cuivre, le bain étant chauffé par un serpentin où l'on fait passer

(1) Lunge, Analyse industrielle, t. I, p. 594.

de la vapeur. L'acide arsénieux est enfermé dans des sachets que l'on plonge dans le bain. Les sachets et les électrodes sont remplacés de temps à autre.

Le vert de Scheele est très toxique, peu solide et bien inférieur, sous tous les rapports, au vert de Schweinfurth.

Vert-de-gris. — *Verdet* ou *vert d'eau*, fabriqué surtout dans le Midi de la France, où il est obtenu plus pur qu'en Allemagne. Toutefois, les verdets français de Grenoble ont toujours été plus appréciés que ceux de Montpellier, car ils contiennent moins d'impuretés.

La matière première est du marc de vendange acétifié. Dans ce marc on plonge des lames de cuivre chauffées. Elles sont attaquées peu à peu ; au bout d'un certain temps, on les retire, on les sèche à 30°, puis on les replonge dans le marc. Après une série d'attaques successives, les plaques sont grattées et le produit vert détaché est additionné d'une assez faible quantité d'eau pour pouvoir passer la bouillie au tamis qui retient les impuretés.

Le verdet est constitué par un acétate de cuivre plus ou moins basique, peu soluble dans l'eau et d'un vert dont la nuance varie avec la constitution. Couleur très vénéneuse et très peu solide.

Astié a analysé un verdet fraudé (1) :

Oxyde de cuivre	26
Anhydride acétique	20,64
Eau	43
Impuretés	10,36

Les impuretés étaient constituées par un mélange de bleu de Prusse et de silice.

A. Dubosc a donné d'autres analyses :

	Verdet français.	Verdet anglais.
Acide acétique anhydre	29,70	28,30
Oxyde de cuivre	43,50	43,25
Eau	25,30	28,45
Impuretés	2 »	»

D'après cet auteur, les verts-de-gris seraient un mélange de trois sous-acétates (2) :

(1) Analyse d'un verdet (*Journ. de pharm. et de chim.*, II, 1883, p. 386).

(2) A. Dubosc, Les différents acétates de cuivre (*Rev. des prod. chim.*, 31 octobre 1923).

Acétate bibasique $(C^2H^3O^2)^2Cu.H^2CuO^2 + 5\ H^2O$.
Acétate sesquibasique $[(C^2H^3O^2)^2Cu]^2H^2CuO^2 + 5\ H^2O$.
Acétate tribasique $(C^2H^3O^2)^2Cu\ 2(H^2CuO^2)$.

Vert mitis. — Ce vert, encore connu sous les noms de *vert de Vienne* et *vert de Kirchberger*, a été employé pendant fort longtemps.

C'est un arséniate de cuivre, obtenu par double décomposition. On verse une solution d'arséniate de potassium :

	Parties.
Arséniate de potassium	2
Eau	10

dans une solution bouillante contenant 2 parties de sulfate de cuivre.

Guignet a fait remarquer qu'en opérant en sens contraire, le précipité était bleu.

Le vert ainsi obtenu est de nuance claire.

On peut, comme le vert de Scheele, l'obtenir par électrolyse, en versant peu à peu dans le bain une solution d'acide arsénique.

Vert minéral. — C'est un mélange, en proportions variables, d'oxyde de cuivre et d'arsénite de cuivre, qui se forme quand on précipite une solution de sulfate de cuivre (12 à 15) et d'acide arsénieux (100) par une solution de potasse caustique. Le précipité peut être amené au vert clair en y ajoutant du zincate de potasse (1).

Couleur vénéneuse, peu solide et à mauvais pouvoir couvrant par opacité.

Vert de Neuwield. — On précipite d'abord de l'arsénite de cuivre, puis on coule un lait de chaux :

	Kilogrammes.
Sulfate de cuivre	8
Acide arsénieux	0,750
Chaux	2

Vert désigné en Allemagne sous le nom de *vert pickel* ; c'est un arsénite basique de cuivre, avec du sulfate de chaux. Selon la quantité d'acide arsénieux employée, le produit obtenu varie de composition.

(1) Habich, Manuel Roret, t. II, p. 224.

Vert Véronèse. — Ce vert arsenical est encore employé en peinture artistique. C'est un vert très frais, préparé en Allemagne et en Angleterre. Son procédé de fabrication n'a jamais été décrit. On sait simplement que le vert contient de l'arsenic et du cuivre.

Vert Casselmann. — Très beau vert de cuivre, ne contenant pas d'arsenic.

Quand on verse une solution bouillante d'acétate de sodium dans une solution également bouillante de sulfate de cuivre, il se produit un précipité vert floconneux qui se rassemble sous forme grenue. C'est un sulfate basique de cuivre $SO^4Cu\,3\,Cu(OH)^2\,4\,H^2O$ qui, séché, est d'un vert clair éclatant.

Vert Brunswick. — Les avis sur la composition du vert Brunswick sont partagés.

On l'a décrit comme un oxychlorure obtenu en traitant le cuivre au contact de l'air par de l'acide chlorhydrique contenant un peu d'acide nitrique. Il faut remuer constamment ; le précipité est lavé, filtré et séché. C'est un vert bleuâtre, manquant d'éclat (1).

On l'a présenté également comme un carbonate basique de cuivre CO^3Cu, $Cu(OH)^2$, préparé en précipitant une solution de sulfate de cuivre par un carbonate alcalin.

Après lavages à l'eau chaude, on fonce la couleur en laissant le précipité en contact avec de l'eau (2).

Cendres vertes. — Les cendres vertes s'obtiennent en partant de l'arsénite de chaux, obtenu lui-même en faisant bouillir dans l'eau un mélange de chaux (1 partie) et d'acide arsénieux (2 parties). La solution est précipitée à chaud par une solution de sulfate de cuivre. Le précipité obtenu est un mélange de sulfate de chaux et d'arsénite de cuivre.

Vert de Brême. — Constitué par de l'oxyde de cuivre hydraté, ce vert a été étudié jadis par Habich qui a montré que le produit, fabriqué pour la première fois à Brême, se présente sous divers aspects, selon le procédé de fabrication qui a été employé.

En principe, on attaque le cuivre par un mélange de 1 partie d'acide sulfurique, en volume, et de 3 parties d'eau, en présence de chlorure de sodium.

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 216.
(2) Lunge, Analyse industrielle, t. I, p. 595.

	Kilogrammes.
Cuivre	100
Chlorure de sodium	60
Acide et eau	30

Le mélange est mis dans des baquets et on le remue de temps à autre. On forme par séchage une bouillie épaissie sur laquelle on verse 100 kilogrammes de lessive de soude à 20° B. Le précipité est enfin lavé et mis à sécher.

Stannate de cuivre. — Gentele a préparé ce vert en ajoutant une solution d'étain dans l'acide azotique à une solution de sulfate de cuivre :

Étain	59
Sulfate de cuivre	125

puis un excès d'une lessive de soude.

Mais on peut l'obtenir plus économiquement en faisant usage d'une solution de stannate de soude.

Le précipité lavé et séché est d'une belle nuance verte.

Vert d'Erlaa. — Ce vert aurait été obtenu jadis dans la ville du même nom de Saxe, en partant d'une solution de sulfate de cuivre contenant 30 p. 100 de chlorure de sodium. Dans 100 parties de cette solution, on verse un lait de chaux ainsi composé :

	Parties.
Chaux	40
Eau	300

Il se produit une couleur bleue à laquelle on ajoute de 8 à 12 parties de chromate neutre de sodium, en solution dans l'eau. On lave, filtre et sèche. En faisant varier les proportions, on obtient des nuances différentes (1).

Laque verte minérale. — Une solution contenant du sulfate de cuivre et du sulfate de zinc est précipitée par une solution de carbonate de sodium. Le précipité est ensuite calciné dans un creuset. Le vert clair solide ainsi obtenu contient surtout un mélange d'oxyde de cuivre et d'oxyde de zinc.

Cuprolithone. — Vert bleuté obtenu quand on porte à l'ébul-

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 223.

lition une solution de sulfate de cuivre et qu'on y ajoute une quantité de carbonate de calcium variant avec la concentration de la solution de sulfate de cuivre et la nuance désirée. Après lavage et séchage, on obtient un vert plus ou moins bleuté qui contient du carbonate et du sulfate basique de cuivre, avec plus ou moins de sulfate de calcium (1).

Vert de cobalt.

Le vert de cobalt est plus connu sous le nom de *vert de Rinmann*, du nom du chimiste suédois qui l'a préparé pour la première fois.

Pour préparer ce vert, on ajoute du blanc de zinc à une solution concentrée de nitrate de cobalt, en proportions variables mais comprises aux environs de 10 à 16 parties de blanc de zinc pour 2 parties d'azotate de cobalt. Ce dernier sel peut être remplacé par des quantités équivalentes de sulfate ou de phosphate.

On forme une pâte bien homogène qui, après séchage à l'étuve, est calcinée au rouge sombre, dans des creusets fermés.

Wagner a donné jadis des détails sur cette fabrication qui ne présente plus d'intérêt maintenant (2).

Leclaire et Barruel avaient donné au vert de Rinmann le nom de *vert de zinc* ; ils l'obtenaient en partant du sulfate de cobalt, versé en solution chaude sur du blanc de zinc :

Blanc de zinc	245
Sulfate de cobalt	49

La pâte séchée était calcinée dans des moufles, au rouge clair, pendant trois heures. Le produit sortant des moufles était étonné.

Elsner obtenait des verts de nuances différentes, en faisant varier les proportions :

	Vert foncé.	Vert gazon.	Vert clair.
	—	—	—
Oxyde de zinc	5	10	20
Sulfate de cobalt	1	1	1

On a reproduit le vert de Rinmann cristallisé en chauffant à 1 100° des mélanges, en proportions variables, d'oxyde de cobalt

(1) Gathy, *Rev. chim.*, août 1908.
(2) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 232.

et d'oxyde de zinc. Quelles que soient les proportions, on obtient des masses cristallisées qui sont toujours composées de vert de Rinmann et des deux oxydes. Le vert se présente sous la forme de petits cristaux $D_{17.5} = 5{,}69$ dont la composition est voisine de 5 ZnO CoO (1).

Le même auteur considère que le vert est une solution solide, dans laquelle les deux oxydes, cristallisant dans deux systèmes différents, produisent des formes isodimorphiques. La production du vert se fait par diffusion ; il est donc inutile de chauffer jusqu'à la fusion. La formation du vert commence au rouge, mais la réaction se produit beaucoup plus rapidement si on augmente la température.

En remplaçant l'oxyde de zinc par de la magnésie, le produit obtenu est rouge ; ce n'est également pas un composé défini ; on l'envisage comme une dissolution solide (2).

La réaction entre l'oxyde de cobalt et l'oxyde de zinc se produit vers 790-800° ; toutefois, elle est plus lente que celle qui a lieu entre l'oxyde de cobalt et l'alumine ou l'oxyde de cobalt et l'acide stannique. La réaction a lieu plus rapidement en présence de chlorure de potassium (3).

Quand on ajoute de l'oxyde de chrome, le vert obtenu est celui appelé par Salvetat *vert-turquoise* :

Carbonate de cobalt	30
Alumine hydratée	1
Oxyde de chrome	20 à 30

Le mélange est calciné (4). C'est un vert de cobalt, mais qui ne contient pas de zinc.

Le vert de cobalt est un vert solide, non toxique, mais dont les nuances foncées manquent d'éclat. Son prix élevé en a toujours limité l'emploi, surtout depuis la découverte du vert-émeraude.

Wagner a fait des analyses de verts de cobalt de fabri-

(1) Hedval, Sur le vert de Rinmann (*Bull. Soc. chim.*, II, 1912, p. 1564, d'après *D. ch. G.*, 1912).

(2) Sur le vert de Rinmann (*Bull. Soc. chim.*, II, 1914, p. 881, d'après *Zeit. anorg. Ch.*, 1914).

(3) Hedval, Sur la formation du vert de Rinmann (*Bull. Soc. chim.*, II, 1919, p. 524, d'après *Zeit. anorg. Ch.*, 1916).

(4) Ouvrard, Industrie du cobalt, p. 273 et *The oil and colours Tr.*, mars 1921.

cation allemande. La richesse en cobalt est très variable.

	1	2	3
Oxyde de cobalt	11,66	19,15	18,93
— de zinc	80,04	71,93	71,68
— de fer	0,30	»	»
Acide phosphorique	»	8,23	8,29
Soude	»	0,69	»

Vert d'outremer.

Pour obtenir de l'outremer vert, on doit faire usage de mélanges ayant une composition spéciale (1) :

	Vert jaunâtre.	Vert.	Vert.
Kaolin cuit	560	560	600
Carbonate de soude	20	»	»
Sulfate de soude	760	660	696
Soufre	20	»	»
Brai	20	»	»
Colophane	12	24	»
Charbon	112	112	156

Il entre une forte proportion de sulfate de soude, les produits doivent être parfaitement secs et la cuisson ne se fait qu'en creusets.

La série des opérations est la même que pour la fabrication de l'outremer bleu, mais le lavage est beaucoup plus long et plus difficile.

L'outremer vert constitue un vert assez solide que l'on emploie peu, car il manque de vivacité et n'a pas un bon pouvoir couvrant par opacité.

VERTS DIVERS

Tous les verts suivants ne présentent que peu d'intérêt.

Vert de Cassel. — Shade a obtenu un vert en calcinant un des mélanges suivants :

	a	*b*
Bioxyde de manganèse	14	»
Azotate de manganèse	»	24
— de baryte	80	46
Sulfate de baryte	6	30

(1) Sauvageot, La fabrication du bleu d'outremer (*Rev. des prod. chim.*, 15 mars 1921).

Le sulfate de baryte est ajouté pour éviter la fusion. Il se forme ainsi du manganate de baryte. La masse est broyée à l'eau avec 5 p. 100 de gomme arabique.

Par la suite, diverses variantes ont été indiquées pour obtenir un vert ne contenant pas de sulfate de baryte.

Rosenstiehl fait fondre de l'hydrate de baryte dans lequel il projette du bioxyde de manganèse en poudre.

Auger et Billy chauffent l'hydrate de baryte jusqu'à consistance pâteuse et additionnent de 20 parties d'un mélange de nitrate de potassium et de nitrate de sodium pour 1 partie de BaO, puis de 1 partie de manganate de potassium. Il suffit de chauffer à 180° pour obtenir une masse verte qui est ensuite lavée (1).

Vert assez solide, se broyant difficilement à l'huile.

Vert de titane. — Elsner a préparé un ferrocyanure de titane constituant un vert foncé en précipitant une solution chlorhydrique d'acide titanique par une solution de ferrocyanure de potassium, en opérant à l'ébullition. Le précipité doit être lavé à l'acide chlorhydrique et séché au-dessous de 100°.

Ce vert est sans éclat et très peu solide.

Sans indiquer les conditions dans lesquelles ils opèrent, mais en spécifiant seulement qu'ils purifient le produit et le sèchent à 110°, Devaux et Carteret ont préparé le même vert de titane, comme sous-produit dans la fabrication du blanc de titane.

Vert sans arsenic. — Ce vert a été préparé en Allemagne pour remplacer le vert de Schweinfurth.

L'analyse en a été donnée par C. Struve (2) :

Chromate de plomb	13,65
Carbonate basique de cuivre	80,24
Oxyde de fer	0,77
Carbonate de chaux	2,65
Eau	2,58

Le pouvoir couvrant par opacité est assez bon.

Il est vraisemblable de supposer que cette couleur était obtenue par simple mélange de jaune de chrome et de bleu de cuivre.

(1) *C. R.*, 138, 500.

(2) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 221.

Vert de Chine. — Ce vert a été importé en France vers 1852 (1), et il fut d'abord très apprécié, malgré son prix élevé pour l'époque, puisqu'il atteignait 100 francs le kilogramme.

Dans le pays d'origine, la préparation se fait d'une manière assez simple. On part de l'écorce de diverses espèces de nerprun. Aux infusions obtenues avec cette écorce on ajoute de l'alun et un peu de chaux, puis on laisse des pièces de toile en contact avec ce mélange. Par séchage à la lumière, il se produit une couleur vert bleu.

On lave, puis frotte dans l'eau pour détacher des parcelles vert bleu qui sont réunies sur un filtre.

Charvin en a produit en France en traitant les écorces de nerprun par de l'eau de chaux et en abandonnant à l'air. Il a ainsi obtenu une laque vert bleuâtre. Mais Guignet a fait observer qu'il était assez difficile de déterminer les conditions dans lesquelles se produit une laque verte et qu'il a obtenu plus souvent une laque brune qu'une laque verte.

Le vert de Chine, ou *lo-kao*, peut donc être considéré comme une laque végétale qui a été étudiée par Cloez et Guignet (2).

La matière colorante est un mélange de deux matières colorantes : une jaune et une bleue. Cette dernière peut s'extraire en traitant par le carbonate d'ammonium le vert de Chine préalablement épuisé par l'eau. La solution est précipitée par l'alcool, sous forme de flocons bleus, combinaison de la matière colorante, la *lokaïne*, avec l'ammoniaque.

La lokaïne est un bleu lumière qui se réduit comme l'indigo et peut être employée en teinture de la même façon. C'est un glucoside, que l'acide sulfurique étendu dédouble en glucose et *lokaïtine*, matière colorante violette.

On peut encore obtenir une laque verte en précipitant par le sous-acétate de plomb et l'eau de chaux une solution alcoolique du suc des nerpruns.

Vert de vessie. — Le vert de vessie, comme le vert de Chine, est obtenu en partant des baies d'un nerprun purgatif, le *Rhamnus catharticus*, arbuste très répandu en Europe et connu sous

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 157.
(2) *Bull. Soc. chim.*, I, 1872, p. 247.

le nom de *brocépine*. C'est de Hagen qui a fait connaître le mode de traitement.

Il faut employer des baies parfaitement mûres, les baies vertes ne donnant que du jaune.

Les baies sont cuites avec de l'eau, sans précipiter l'ébullition ; la bouillie obtenue est passée au tamis, et le marc est traité comme les baies.

Les liqueurs réunies sont filtrées et concentrées au bain-marie jusqu'au moment où l'on a obtenu un extrait, auquel on ajoute 65 grammes d'alun de potasse par kilogramme. Il faut que l'extrait chaud soit assez concentré pour pouvoir se solidifier par refroidissement.

Cet extrait est enfermé dans des vessies de porc que l'on suspend dans une pièce pour terminer la dessiccation. Lorsque les baies sont trop mûres, il faut, avec l'alun, mettre un peu de potasse, ce qui corrige la teinte noire donnée par les baies trop mûres.

Le vert de vessie est d'un vert très foncé, presque noir. Employé en faible épaisseur, il donne un beau vert jaunâtre, mais peu solide. On ne l'emploie que comme couleur à l'eau, d'ailleurs fort peu, pour des papiers de fantaisie et des enluminures d'éventails.

Détermination qualitative des principaux pigments verts.

Le pigment traité à l'ébullition par un mélange d'acide chlorhydrique et d'alcool propylique donne une solution qui précipite abondamment en bleu par addition de quelques gouttes d'eau ; il y a un insoluble. La solution donne également les caractères du chrome et du plomb	*Verts anglais.*
Comme ci-dessus, mais au lieu de plomb on trouve du zinc dans la solution.....	*Verts de zinc.*
Le pigment est soluble dans l'acide chlorhydrique concentré, mais lentement ; la solution est verte ; il n'est pas soluble dans la soude. La fusion avec le nitre et la soude donne une masse jaune.....	*Verts de chrome.*

La matière est presque insoluble dans l'acide chlorhydrique étendu et chaud ; solution rosée qui, après addition d'acide acétique, donne un précipité jaune avec le nitrite de potassium..... *Vert de cobalt.*

Presque insoluble dans l'acide chlorhydrique étendu et chaud. La solution verte devient bleue quand on ajoute de l'ammoniaque. Traité par la soude à chaud, le pigment passe au jaune, puis au rouge. Par grillage direct, odeur alliacée et résidu brun, sublimation blanche. Pas de dégagement d'acide acétique pendant le traitement par l'acide chlorhydrique..... *Vert de Scheele.*

Comme ci-dessus, mais dégagement d'acide acétique pendant le traitement à l'acide chlorhydrique..... *Vert de Schweinfurth.*

Pigment très peu soluble dans l'acide chlorhydrique étendu et chaud, avec ou sans dégagement d'acide carbonique. Solution verte, passant au bleu en présence d'un excès d'ammoniaque. Chauffé avec de la soude ou grillé, le pigment devient noir..... *Verts de cuivre.*

Le pigment chauffé avec de l'acide chlorhydrique donne un dégagement d'hydrogène sulfuré. Calciné à l'air, la surface seule brunit. La soude est sans action..... *Outremer vert.*

CHAPITRE VII

COULEURS VIOLETTES

Les couleurs violettes sont peu nombreuses. Une seule, le violet de Bourgogne, a reçu des applications assez importantes parce que sa fabrication industrielle a été bien organisée et que ce pigment présente des propriétés intéressantes; son emploi pourrait sans doute se généraliser, dans les cas assez rares où l'on désire un violet solide, de composition définie, si son prix était moins élevé.

Les violets sont souvent préparés par simple mélange.

VIOLET DE NUREMBERG

Ce violet a été préparé par C. Leykauf de la manière suivante (1): Dans un vase en fonte émaillée, on fait fondre un mélange d'acide phosphorique et de bioxyde de manganèse, en proportions telles que l'on puisse former un phosphate manganique. Le bioxyde se dissout dans l'acide phosphorique en donnant une masse sirupeuse, d'un violet foncé, soluble dans l'eau.

On laisse refroidir, puis on fait bouillir avec de l'eau chargée de carbonate d'ammonium ou de sel ammoniac. Il se précipite un peu d'oxyde de manganèse, et la solution filtrée est évaporée à sec. Le résidu est chauffé jusqu'à fusion. Après refroidissement, la masse est portée à l'ébullition avec une certaine quantité d'eau. Il se précipite une poudre violette que surnage un liquide rouge. La poudre est lavée et séchée.

En remplaçant le fer par du manganèse, la poudre obtenue est bleue. On peut donc modifier la nuance du violet par addition d'une certaine quantité de fer.

(1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 150.

Le violet de Nuremberg, encore connu sous le nom de *violet minéral*, retient toujours un peu de phosphate d'ammoniaque. C'est un violet très solide, ayant un bon pouvoir couvrant par opacité.

VIOLET DE BOURGOGNE

Le violet de Bourgogne est, comme le violet minéral, un phosphate de manganèse, préparé par une méthode différente, gardée secrète. Il est fabriqué dans l'usine du bleu d'outremer de Dijon, dans des conditions telles que la régularité de la nuance est parfaite et le prix de revient sensiblement plus bas que dans le procédé de Leykauf.

Sa composition est fixe et répond à la formule $PO^4Mn + PO^4NH^4H^2$, d'après les analyses de Pigeon (1) :

	Calculé d'après la formule.	Trouvé.
Phosphore	23,40	23,42
Manganèse	20,75	23,26
Ammonium	6,79	6,38

On peut remarquer que le chiffre trouvé pour le manganèse est beaucoup trop fort. L'auteur pense qu'il faut expliquer cette différence par la présence d'un sous-sel ou d'un excès de sesquioxyde.

Le produit commercial est une poudre fine, d'un très beau violet, d'un assez bon pouvoir couvrant par opacité et d'une très grande solidité à la lumière.

Il est toujours préférable d'employer ce violet avec un peu de blanc de zinc ou, mieux encore, de blanc de titane.

On le rend facilement plus rougeâtre en y ajoutant une assez faible proportion d'un rouge laqué solide et riche.

Le violet de Bourgogne est le seul violet dont on fasse un usage courant.

F. Bayer a fait breveter un procédé donnant un violet analogue. Il fond du bioxyde de manganèse avec de l'acide phosphorique et du phosphate d'ammonium (2).

(1) *Monit. scient.*, novembre 1901.
(2) D. R. P. 344156, 1920.

VIOLET DE COBALT

La fabrication du violet de cobalt est basée sur les observations de Salvetat qui a examiné les variations de coloration de phosphate de cobalt, obtenu par double décomposition entre le phosphate de sodium et un sel de cobalt, quand on le chauffe à des températures de plus en plus élevées.

Au fur et à mesure que la température s'élève, on remarque les colorations suivantes du cercle de Chevreul : 3e, 4e et 5e bleu violet, violets 1, 2, 3, 4, 5 et violet rouge (1).

Nous avons obtenu un beau violet de cobalt en opérant ainsi. On dissout du carbonate de cobalt dans l'acide chlorhydrique et l'on précipite la solution rendue parfaitement neutre par une solution de phosphate de soude. On obtient un précipité fleur de pêcher, de formule $(PO^4)^2Co^3\,8\,H^2O$.

Ce précipité calciné passe au violet, mais les nuances obtenues sont diverses, selon la température et les conditions dans lesquelles la calcination est pratiquée. L'addition d'une certaine quantité d'alumine facilite l'opération, mais nuit à la pureté du produit final. Il est assez difficile d'arriver régulièrement à un beau violet foncé.

Le violet de cobalt bien préparé est d'une grande pureté de nuance et d'un très beau violet, d'une solidité exceptionnelle et d'un très bon pouvoir couvrant par opacité.

C'est un pigment dont le prix de vente fort élevé limite exclusivement l'emploi à la peinture artistique.

Il est assez curieux de constater que le violet de cobalt a été indiqué comme un arséniate de cobalt, avec une insistance particulière: « C'est par erreur que quelques auteurs ont attribué au violet de cobalt une composition chimique autre que celle que nous venons de décrire ; les uns ont voulu y voir un silicate, d'autres un phosphate de cobalt..., mais, en réalité, le sel fourni par le commerce sous le nom de violet de cobalt est un arséniate, et non un phosphate, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par une analyse régulière (2). »

(1) Couleurs vertes et violettes (*Monit. scient.*, 1859).
(2) Lemoine et du Manoir, Fabrication des couleurs, p. 336.

Nous avons toujours préparé comme violet de cobalt un phosphate, et les violets commerciaux que nous avons examinés étaient également du phosphate. C'est aussi l'opinion d'Ouvrard : « On calcine le phosphate de protoxyde de cobalt basique. C'est un violet-lilas très solide, utilisé dans l'impression des tapis et dans la peinture d'art » (1).

Violet de Mars.

Nous avons vu que la calcination de l'orangé de Mars donnait du rouge de Mars (p. 301).

Si la calcination est faite à plus haute température et suffisamment prolongée, on obtient le violet de Mars qui termine la série des couleurs de Mars.

Le violet ainsi obtenu est un violet sombre et sans éclat, mais très résistant et assez chaud. On l'emploie uniquement dans la peinture artistique.

Violet d'outremer.

Le violet d'outremer, comme le rose d'outremer, s'obtient en transformant un bleu d'outremer, bien que la production d'une nuance violette se rencontre, comme nous l'avons vu, au cours des transformations que l'on peut faire subir à la masse chauffée dans les fours.

On observe la production de violet dans les parties du four qui sont peu chauffées et quand le mélange est riche en silice. Pour obtenir régulièrement du violet, on traite le bleu d'outremer par le chlore gazeux, à 300°. Il se produit un corps brun que l'on fait virer au violet par traitement à l'eau. Quand le bleu est très riche en silice, la transformation en violet peut être obtenue directement entre 160° et 200° par l'action combinée du chlore et de la vapeur d'eau (2).

L'opération se conduit ainsi. Sur des dalles en terre réfractaire, on étale le bleu en couches ayant une épaisseur d'environ 2 centimètres. Quand la température est arrivée à 280°, on commence

(1) Industries du nickel et du cobalt, p. 273.
(2) Wunder, Fabrication de l'outremer (*Bull. Soc. chim.*, II, 1891, p. 536).

par envoyer un courant de vapeur, puis on laisse la température descendre à 160°. C'est à ce moment qu'on envoie en même temps de la vapeur et du chlore, en enlevant les vapeurs à l'aide d'un ventilateur. L'opération demande trois heures. Quand on substitue l'acide chlorhydrique au chlore, l'opération demande alors sept heures, car il faut faire une série d'attaques échelonnées, entre 220° et 230° (1).

Leykauf et Malha ont préparé du violet d'outremer en chauffant le bleu au creuset avec un mélange de chlorhydrate d'ammoniaque et d'azotate d'ammoniaque, ce qui revient à faire agir le chlore :

$$NH^4Cl + 2\,NO^3NH^4 = Cl + 5\,N + 6\,H^2O.$$

Les creusets sont poreux et chauffés au-dessus des fours à bleu, en utilisant la chaleur perdue de ces derniers.

Le chlore enlève du sodium et il y a fixation d'oxygène et d'eau. Malha a trouvé que, partant d'un bleu $Na^6Al^4Si^6S^4O^{21}$, le violet obtenu était $Na^5HAl^4Si^6S^4O^{24}$ et que le violet contenait 2,3 p. 100 d'hyposulfite contre 0,29 p. 100 pour le bleu.

Le violet donne un bleu clair $Na^5H^5Al^4Si^6S^4O^{24}$ quand on le chauffe à 290° dans un courant d'hydrogène. Dans le procédé au chlore, si on laisse la température descendre jusqu'à 150°, après la transformation complète en violet, et qu'à ce moment on envoie des vapeurs d'acide chlorhydrique, on transforme l'outremer violet en outremer rouge. La réaction se fait entre 130° et 150°. Au-dessous de 120°, il y a décomposition du rouge.

Nous avons donné (p. 342) la composition du violet et du rouge d'outremer.

La transformation du bleu en violet peut également être obtenue avec l'iode et le brome, l'acide iodhydrique et l'acide bromhydrique.

Les emplois du violet d'outremer sont très limités. On ne l'utilise guère que dans l'impression des étoffes et la coloration des papiers.

Chromate d'étain.

Le chromate stanneux, obtenu par double décomposition entre une solution de protochlorure d'étain et une solution de

(1) *Chemik. Zeit.*, 1890, p. 1119.

chromate de potassium, est jaune ou vert. Calciné, il passe au violet. D'après certains auteurs, ce violet serait très résistant à la lumière et pourrait convenir pour la peinture artistique. Dans la peinture sur porcelaine, on se sert du précipité et on forme le violet par cuisson (1).

(1) LEMOINE et DU MANOIR, Fabrication des couleurs, p. 339.

CHAPITRE VIII

COULEURS BRUNES

Les couleurs brunes sont diverses, mais les plus importantes sont, d'une part, les bruns Van Dyck et, d'autre part, les bruns laqués.

BRUNS VAN DYCK

Les bruns Van Dyck constituant une importante série de couleurs brunes, il est intéressant de rappeler les idées générales sur leur préparation.

« Pour préparer le brun Van Dyck, on calcine à plusieurs reprises certaines ocres jaunes que l'on trouve dans le Midi de la France (1). »

« C'est une belle couleur brune, d'un ton légèrement violacé, qu'on obtient en calcinant très fortement certaines ocres jaunes du Midi, jusqu'au point de fritter légèrement la matière (2). »

D'autres auteurs, tout en rappelant ce mode de fabrication, ajoutent qu'on peut encore obtenir des bruns Van Dyck en partant du sulfate de fer (3).

La fabrication actuelle des bruns Van Dyck véritables se fait en partant de diverses matières premières, à l'exclusion des ocres.

C'est à Prague, en Bohême, que les premiers bruns Van Dyck ont été préparés. Nous avons eu occasion de voir que le résidu de fabrication de l'acide de Nordhausen constituait un oxyde de fer connu sous le nom de rouge d'Angleterre (p. 300). On pourrait l'envisager comme un brun Van Dyck très rouge.

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 173.
(2) Guignet, Fabrication des couleurs, p. 165.
(3) Lemoine et du Manoir, Fabrication des couleurs, p. 250.—Desalme et Pierron, Couleurs, peintures et vernis, p. 312.

Selon la température à laquelle on pratique la calcination et la durée de celle-ci, la nuance du produit final peut varier du rouge au violet. Le violet est le produit d'une longue calcination, à haute température.

Pratiquement, on obtient cinq nuances, partant d'un rouge assez franc pour arriver au violet.

Les produits obtenus sont très difficiles à broyer. Par un mélange convenable, on obtient quatre qualités, deux rouges et deux violettes, que l'on offre sous les noms suivants :

Brun Van Dyck OR (*ordinaire rouge*)
— — R (*rouge*) ;
Brun Van Dyck OV (*ordinaire violet*) ;
— — V (*violet*).

Les résidus de pyrites, en grande abondance dans les fabriques d'acide sulfurique, servent en Allemagne à la fabrication des bruns Van Dyck. Les résidus de pyrites contiennent une proportion assez faible de soufre. On ajoute à ces résidus des oxydes de fer naturels riches et on calcine le mélange.

La calcination d'oxydes de fer naturels donne des bruns Van Dyck d'un aspect plus séduisant. Ces derniers sont dénommés bruns Van Dyck O, et ceux provenant des résidus de pyrites bruns Van Dyck M.

A l'exposition de 1900, la maison Delestre avait exposé des bruns Van Dyck fabriqués dans son usine d'Auvergne en partant des résidus de pyrites. A cette époque, elle fabriquait 300000 kilogrammes de bruns Van Dyck, sous les désignations données plus haut (1).

Les bruns Van Dyck anglais jouissent d'une grande réputation et les nuances offertes sont nombreuses, avec, souvent, des noms particuliers, comme *rouge toscan*, *rouge indien*, etc.

Le procédé de fabrication utilisé en Angleterre est analogue à celui employé en Bohême. Il a été décrit par Tingry :

« Nous rangeons dans ce dernier genre d'oxydes de fer le rouge brun, le rouge foncé d'Angleterre et même le rouge de Prusse qui résulte de la décomposition des sulfates de fer (vitriol de Mars)

(1) Ch. Coffignier, L'industrie des couleurs et des vernis à l'Exposition de 1900 (*Rev. de phys. et de chim.*, 1901, p. 60).

ou qui sont extraits des résidus de l'opération par laquelle on décompose le nitrate de potasse (nitre) pour en faire l'acide nitreux (eau-forte). Ces résidus sont d'autant plus foncés en couleur que la température a été plus élevée dans le temps même de l'opération.

« On réduit ces résidus en poudre, et on les lave pour emporter les parties salines qui y sont mélangées. On broie la pâte avec exactitude et on en fait le lavage. On laisse un peu d'intervalle pour donner aux parties grossières le temps de se précipiter ; on décante alors l'eau qui se trouve chargée des parties les plus atténuées. Par le repos, il se forme un sédiment qui devient d'un beau rouge clair après la dessiccation.

« Le premier sédiment qui s'est formé dans le premier intervalle donne un rouge obscur ; mais, si on veut en diminuer la quantité pour augmenter celle du rouge clair, on le fait sécher ; on le calcine de nouveau ; on broie ; on répète le lavage comme précédemment, et il en résulte encore une nouvelle dose de rouge clair et de rouge obscur. Ces différents rouges ainsi soignés sont fort recherchés pour les peintures sur les porcelaines, etc. Mais, pour les peintures d'impression, on ne prend pas d'aussi grandes précautions. On opère l'oxydation des sulfates de fer très en grand, et les rouges qui en résultent sont les rouges communs qu'on applique à la peinture des parquets ou d'autres objets semblables.

« Les Anglois qui exploitent très en grand les vitriols, auxquels ils appliquent différents procédés, emploient pour la pulvérisation du rouge de fer le même méchanisme que pour le lissage de la poudre (1). »

Les bruns Van Dyck commerciaux sont des pigments à bas prix, mais à très grand pouvoir couvrant par opacité et d'une bonne solidité. La peinture en bâtiment en emploie des quantités fort importantes.

Malgré leur prix très bas, on a proposé d'imiter les bruns Van Dyck. On utilise les déchets de cuir que l'on traite par une lessive caustique chaude, pour les solubiliser, puis on élimine les impuretés cellulosiques par addition d'un hypochlorite. On verse

(1) Traité des vernis, t. II, p. 96, 1803.

ensuite une solution de sulfate d'alumine et on incorpore une charge blanche, ce qui permet d'obtenir un précipité ayant une nuance brun Van Dyck (1).

Brun de Florence.

La préparation du brun de Florence est très simple, mais il est pourtant assez difficile d'obtenir un beau pigment. La réaction que l'on utilise est la précipitation d'une solution d'un sel cuivrique par une solution de ferrocyanure de potassium :

$$2\,SO^4Cu + Fe\,(CN)^6\,K^4 = Fe\,(CN)^6\,Cu^2 + 2\,SO^4K^2$$

Le précipité obtenu est rouge brun et il se produit dans les solutions neutres ou dans les solutions acides, car il est insoluble dans les acides étendus.

Si l'on part d'une solution de sulfate de cuivre ammoniacal, le précipité obtenu est un ferrocyanure de cuivre ammoniacal de couleur ocreuse (2).

Pratiquement, la précipitation du brun de Florence se fait en présence de carbonate de sodium. Dans une solution chaude de sulfate de cuivre, on verse d'abord une solution bouillante de cristaux de soude, puis une solution chaude de ferrocyanure de potassium. On emploie poids égaux des trois corps. Quand on opère en petit, le précipité obtenu est de couleur plus foncée que lorsqu'on opère en grand, le précipité étant alors difficile à laver.

Ceci tient à la nature colloïdale du brun de Florence. On prépare facilement un hydrosol de ferrocyanure de cuivre en partant de solutions dans l'eau distillée, contenant 5 grammes de ferrocyanure de potassium par litre et $5^{gr},5$ de sulfate de cuivre cristallisé pour 1100 centimètres cubes. On verse lentement 950 centimètres cubes de la seconde solution dans la première, laisse déposer, décante et siphonne. Le précipité est mis en suspension dans 2 litres d'eau distillée. On obtient ainsi du premier coup un hydrosol qui peut être purifié par filtration ou dialyse. Si la précipitation ne se fait pas immédiatement, on continue la précipitation en utilisant ce qui reste de la solution de sulfate de cuivre. Le préci-

(1) E. P. 118 735, 1918.
(2) A. Guyard, *Bull. Soc. chim.*, 31, p. 435.

pité qui se tasse se redissout ensuite peu à peu. L'hydrosol est très stable et peut être conservé pendant des années sans altération (1).

La réaction qui a été donnée plus haut n'explique pas la nature colloïdale du brun de Florence. Une première explication consiste dans ce fait que la réaction se produit entre une molécule de ferrocyanure de potassium et 1,7 molécule de sulfate de cuivre :

$$1{,}7\ SO^4Cu + Fe(CN)^6K^4 = Fe(CN)^6Cu^{1,7}K^{0,6} + 1{,}7\ SO^4K^2,$$

ce qui permet d'envisager le brun de Florence comme du ferrocyanure de cuivre combiné à du ferrocyanure de potassium $Fe(CN)^6Cu^2 + 0{,}18\,Fe(CN)^6K^4$, où le ferrocyanure de potassium est chimiquement dissimulé, puisque des lavages à l'eau ne peuvent pas l'éliminer et qu'il peut rester en contact avec une solution de sulfate de cuivre sans donner de combinaison (2).

Le ferrocyanure cuivrique peut encore s'écrire Cu = [Fe(CN)^6] = Cu, et sa colloïdité peut s'expliquer par sa facile polymérisation, les liaisons se faisant par l'intermédiaire du cuivre :

$$Cu = [Fe(CN)^6] \begin{matrix} Cu \\ Cu \end{matrix} [Fe(CN)^6] \begin{matrix} Cu \\ Cu \end{matrix} [Fe(CN)^6] \begin{matrix} Cu... \\ | \\ \_ \end{matrix}$$

Le ferrocyanure de cuivre colloïdal ayant un granule $[Fe(CN)^6Cu^2]^n$, chargé par les ions Fe (CN)$^{\cdots}$, avec des ions extérieurs K^+, le milieu contient du ferrocyanure de potassium (3).

Dans la préparation du brun de Florence, d'après les indications données plus haut, 10 kilogrammes de ferrocyanure de potassium donnent 7 kilogrammes de brun de Florence, qui, lorsqu'il est bien préparé, se présente sous l'aspect d'une poudre brun rougeâtre, d'un ton très chaud. C'est un pigment à bon pouvoir couvrant par opacité, solide à la lumière. D'un prix assez élevé, il ne trouve d'emplois que dans la peinture artistique.

On le connaît encore sous les noms de *brun chimique*, *brun de Breslau*, *brun de Hatchett*.

(1) Duclaux, Les colloïdes, p. 20.
(2) Duclaux, Les colloïdes, p. 85.
(3) Bary, Les colloïdes, p. 182 et 267.

BRUNS LAQUÉS

Les bruns laqués, dont la fabrication est calquée sur celle des rouges laqués, constituent, avec les bruns Van Dyck, les couleurs brunes les plus employées. Alors que les bruns Van Dyck sont surtout utilisés dans la peinture en bâtiment, les bruns laqués sont principalement employés en carrosserie.

Il nous suffira de donner un certain nombre de recettes, sans autres indications, cette fabrication consistant à préparer des laques, chargées ensuite avec des couleurs brunes, une charge blanche étant également utilisée dans certains cas.

Tous les bruns laqués portent des noms de fantaisie ; on rencontre donc, sous la même désignation, des bruns laqués très différents.

Bruns à la cérasine. — Ces bruns portent généralement les noms de *brun russe* et de *brun de Norvège*, selon la nature de la charge et la richesse en matières colorantes.

BRUN RUSSE :

	Kilogrammes.
Cérasine	14
Chlorure de baryum	64
Sulfate de soude	48
Brun rouge	48

BRUN DE NORVÈGE :

	Kilogrammes.
Cérasine	16
Chlorure de baryum	72
Sulfate de soude	54
Brun Van Dyck R	41

Il est évident que la beauté du produit final dépendra de la qualité du brun Van Dyck employé.

Bruns d'Islande. — Types de bruns contenant une charge blanche.

Clair.

	Kilogrammes.
Ponceau 3 R	8
Chlorure de baryum	32
Sulfate de soude	24
Brun Van Dyck R	54
Sulfate de baryte	19

Foncé.

	Kilogrammes.
Rouge S. S	12
Chlorure de baryum	48
Sulfate de soude	36
Brun Van Dyck R	31
Sulfate de baryte	29

Bruns Victoria. — Ces bruns se préparent en grande quantité, et il en existe beaucoup de types, car on peut partir de matières colorantes très diverses.

Clair.

	Kilogrammes.
Cérasine	12
Ponceau 3 R	2
Chlorure de baryum	64
Sulfate de soude	48
Brun Van Dyck R	20
Brun rouge	11
Sulfate de baryte	19

Moyen.

	Kilogrammes.
Cérasine	16
Chlorure de baryum	72
Sulfate de soude	54
Éosine	1
Acétate de plomb	1,5
Brun Van Dyck R	40

Bruns d'amarante. — L'amarante permet d'obtenir un très joli brun.

	Kilogrammes.
Amarante	7
Chlorure de baryum	72
Sulfate de soude	48
Brun Van Dyck R	50

Le brun obtenu avec du sulfate de baryte comme charge, par laquage mixte au chlorure de baryum et à l'alumine, est très frais et d'un beau brun rouge, en employant à la fois amarante et bordeaux.

	Kilogrammes.
Amarante	2,800
Bordeaux B	2,800
Chlorure de baryum	28
Sulfate d'alumine	17,500
Cristaux de soude	7
Sulfate de baryte	15

Bruns laqués ordinaires. — Pour les bruns laqués à bas prix, on peut envisager toute une série de formules avec peu de matière colorante (1).

		Kilogrammes.
a.	Cérasine	4
	Chlorure de baryum	22
	Sulfate de soude	18
	Sulfate de baryte	60
	Brun Van Dyck O. R	16
	Brun rouge	10
b.	Rouge S. S	3
	Chlorure de baryum	12
	Sulfate de soude	9
	— de baryte	64
	Brun Van Dyck O. R	26
c.	Cérasine	3
	Chlorure de baryum	15
	Sulfate de soude	13
	— de baryte	62
	Brun Van Dyck O. R	16
	Noir de charbon	10

On comprend aisément combien il serait facile d'allonger la liste, puisqu'il est possible d'agir à la fois en faisant varier les charges et en utilisant des matières colorantes diverses, seules ou mélangées. C'est, en réalité, ce que font les fabricants.

BRUNS DIVERS

Les bruns qui suivent sont moins utilisés que les précédents.

Brun de Prusse. — Le brun de Prusse est obtenu par calcination à l'air du bleu de Prusse. Il a été préparé pour la première fois par le peintre Tœffer, en projetant sur une cuiller

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 62.

en fer chauffée des fragments de bleu de Prusse. Les fragments éclatent, et on retrouve une masse brun jaunâtre avec des parties noires. Le tout est broyé.

On peut opérer plus facilement la calcination en employant des capsules plates, en fer. La transformation est assez rapide, et le brun obtenu est constitué par un mélange de charbon et de peroxyde de fer.

C'est un brun chaud, très fixe et d'un bon pouvoir couvrant par opacité. Il rentre dans la palette des couleurs pour artistes.

Brun rouge. — Le brun rouge du commerce est une variété de brun Van Dyck ou une ocre particulière. Toutefois, sous le nom de *rouge brun* on a désigné un brun au plomb et au fer, préparé en chauffant un mélange de 10 parties de minium ou de litharge et 1 partie d'oxyde de fer (1).

Brun doré. — C'est un bioxyde de plomb, obtenu en partant de la céruse, de la litharge ou du minium de plomb. On chauffe le produit en poudre et on y ajoute peu à peu de l'eau de Javel, en remuant bien. On lave et fait sécher.

Brun de chrome. — Persoz a indiqué la préparation d'un brun-puce, mélange d'oxyde de chrome et d'oxyde de manganèse. Une solution d'un sel de manganèse est précipitée par une solution de chromate de potassium. Le chromate de manganèse est calciné.

Brun de manganèse. — Nous avons vu que, dans les peintures romaines anciennes, on avait retrouvé des bruns à base de manganèse. C'est pourquoi on a proposé de fabriquer des bruns identiques (2). Par préparation directe, on peut obtenir un bioxyde de manganèse donnant un beau brun foncé, utilisable comme pigment, alors que le bioxyde naturel ne l'est pas.

On précipite une solution de chlorure de manganèse par une solution de carbonate de soude contenant de l'eau de Javel. On agite bien jusqu'au moment où le précipité formé ne change plus de teinte. On termine par un premier lavage à l'eau contenant 2 p. 100 d'acide sulfurique et par des lavages à l'eau.

Après séchage à l'étuve, le produit obtenu est d'un brun foncé,

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 175.
(2) Lefort, Chimie des couleurs.

transparent. C'est un brun très solide, se broyant bien à l'huile.

Manganate de plomb. — Brun rappelant la terre de Sienne, obtenu en deux phases (1).

Avec de la tourbe, on forme une pâte en ajoutant un mélange à parties égales de sulfate d'ammoniaque, de bioxyde de manganèse et d'oxyde de plomb. Séché et calciné, le mélange donne une masse grise qui, chauffée avec une partie de nitrate de plomb et un partie de sulfate de fer, pour une partie des trois premiers corps, donne un brun ressemblant à la terre de Sienne.

Bistre. — Le bistre se prépare en traitant les suies provenant du chauffage au bois. Le bois de hêtre donne les suies les meilleures. On prend les morceaux les plus brillants, on les pulvérise et on délaie la poudre dans l'eau chaude, en agitant pendant toute une journée. Des lavages identiques sont pratiqués plusieurs fois, et le précipité final recueilli est séché à l'étuve après y avoir ajouté un peu d'eau gommée, pour le bistre spécialement destiné à la peinture à l'eau.

Le bistre n'est utilisé que dans la peinture artistique.

Brun d'ulmine. — Brun indiqué par Duménil pour la peinture en miniature. Diverses méthodes de préparation ont été données. La plus simple consiste à partir du sucre, auquel on ajoute un tiers de son poids de potasse. Par fusion dans un vase en cuivre, on arrive à obtenir une masse d'un brun foncé; on ajoute alors de l'eau, on filtre et verse un excès d'acide chlorhydrique pour précipiter une matière brune.

On obtiendrait un brun plus pur en faisant bouillir pendant longtemps avec une solution alcoolique de potasse.

En remplaçant le sucre par de la sciure de bois, on peut également obtenir un brun d'ulmine.

Momie. — Les anciens peintres faisaient usage d'un brun, dit *momie*, qui était obtenu en réduisant en poudre des débris de momies égyptiennes. La momie a les mêmes inconvénients que le bitume.

Bitume. — Le bitume employé en peinture comme couleur brune est préparé avec les nombreuses variétés de bitumes

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 175.

dont on fait usage dans la fabrication des vernis. La plus utilisée est le bitume de Judée dont les Égyptiens se servaient pour embaumer les morts, ce qui explique l'utilisation des débris de momies.

Pour pouvoir utiliser le bitume en peinture, il faut le rendre siccatif.

Voici une préparation indiquée pour arriver à ce résultat (1) :

Térébenthine de Venise	15
Gomme laque	90
Asphalte	60
Huile de lin cuite	240
Cire blanche	30

Les trois premiers corps sont fondus ensemble ; on y ajoute lentement l'huile cuite, puis la cire. On coule sur une pierre et on broie à la molette.

On peut remarquer que la préparation tient peu d'asphalte.

Certains spécialistes arrivent à préparer du bitume assez siccatif, contenant une bien plus grande proportion d'asphalte, par des procédés qu'ils conservent secrets.

Le bitume, même bien préparé, n'est pas solide à la lumière : il tend à noircir. Étant peu siccatif, il produit des retraits conduisant aux craquelures que l'on remarque sur beaucoup de tableaux du XIXe siècle.

Sépia. — Une variété très commune de céphalopode marin, *Sepia officinalis*, connue sous le nom de *seiche*, est munie d'une poche, dite *poche à encre* ou *poche à noir*, contenant un liquide brun foncé que le mollusque répand dans la mer quand il est poursuivi.

Immédiatement après la pêche, on enlève la poche et on la fait sécher au soleil. On en retire une matière brune que l'on pulvérise et purifie en la faisant bouillir dans une solution de carbonate de potasse. La solution brune ainsi obtenue est précipitée par un acide, et le précipité est lavé.

C'est un brun foncé qui donne de jolis tons en aquarelle.

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 179.

CHAPITRE IX

COULEURS NOIRES

Les couleurs noires les plus importantes sont celles qui contiennent une plus ou moins grande proportion de carbone. Certaines sont à base de fer.

Les noirs de carbone proviennent de minéraux, ou bien sont obtenus par la calcination de produits végétaux, d'huiles, de résines, etc.

On peut donc classer les noirs d'après leur origine.

NOIRS MINÉRAUX

Noirs de charbon. — Ces noirs sont très employés parce qu'ils sont offerts à bas prix.

On les obtient en calcinant en vase clos des schistes bitumeux que l'on trouve surtout en Écosse et en France, principalement aux environs d'Autun. L'opération se pratique dans des cornues en fonte, en évitant toute surchauffe. On recueille environ 40 p. 100 d'une huile brute, et il reste dans les cornues un carbone impur qui est immédiatement recueilli dans des étouffoirs en tôle. Quand il est refroidi, il se pulvérise facilement en donnant une poudre d'un noir plus ou moins profond.

Quand on calcine ce noir au contact de l'air, il laisse un résidu très important, composé surtout de silicates, et dont la couleur est d'un blanc gris, ou rougeâtre s'il y a une notable proportion de fer.

Dans le commerce, les noirs de charbon portent des noms différents : *noir de charbon impalpable*, *n°* 1, *n°* 2, etc., pour des noirs allant en diminuant comme profondeur et comme degré d'impalpabilité.

Le résidu de la calcination est toujours très important (1).

	P. 100.
Noir de charbon impalpable	63
— — n° 3	50,40

On a même indiqué des chiffres plus élevés, 65 à 70 p. 100, avec des schistes d'Écosse (2). Comme on le voit, le noir le plus profond n'est pas nécessairement celui qui donne le moins de cendres. Le fait s'explique par l'observation de Guignet :

« Ce qu'il y a de remarquable, c'est que le noir de schiste traité par l'acide fluorhydrique de manière à enlever les silicates ne prend pas une teinte plus foncée ; chaque parcelle de matière minérale est si bien mélangée de charbon qu'elle paraît absolument noire (3). »

Jadis, E. Newton avait proposé de reproduire artificiellement le noir de charbon, en partant du goudron. Il calcinait en vase clos le mélange suivant :

	Kilogrammes.
Goudron	80
Alun	9
Chaux hydratée	100

Ce procédé ne présente pas d'intérêt industriel, mais l'auteur affirmait que les noirs ainsi obtenus étaient plus siccatifs que les noirs de charbon.

Graphite. — On rencontre le graphite naturel dans le voisinage des granits et dans les schistes cristallins, principalement en Sibérie et à Ceylan. Dans l'Inde, d'importantes mines de graphite ont été signalées (4).

A Madagascar, l'exploitation des gisements découverts remonte à 1910. Les gisements sont exploités à ciel ouvert, ce qui est un avantage sur les gisements de Ceylan où il faut travailler à une très grande profondeur (30 mètres, et parfois 120 mètres). La purification du graphite de Madagascar se fait par des procédés électriques, donnant un graphite très divisé. En 1913, on expor-

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 277.
(2) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 183.
(3) Fabrication des couleurs, p. 57.
(4) Le graphite dans l'Inde (*The oil and col. Journ.*, 23 juin 1906).

tait déjà de Madagascar 6572 tonnes de graphite, et ce chiffre est arrivé rapidement à 27 838 tonnes (1).

On estime maintenant la production du graphite de Madagascar à 140 000 tonnes. On le considère comme un des meilleurs graphites connus. La qualité n° 1 doit laisser passer au minium 98 p. 100 au tamis 60 et ne pas donner plus de 13,5 p. 100 de cendres (2).

La Bavière et la Bohême ont produit 41 000 tonnes de graphite en 1912, et Ceylan 27 000 tonnes en 1913. Les gisements reconnus à Madagascar sont évalués à 60 ou 100 millions de tonnes.

La production des États-Unis a passé de 3 000 à 4 000 tonnes en 1914, à 13 000 tonnes en 1917 (3).

La densité du graphite est d'environ 2,25 :

Graphite de Ceylan	2,257
— Borrowdale	2,286
— Tuconderoga	2,170
— Uperniwick	2,298

La richesse en carbone est très variable ; les graphites d'Autriche en contiennent de 40 à 70 p. 100 ; ceux du Canada laissent de 0,2 à 23 p. 100 de cendres (4).

Les graphites naturels ont un toucher gras ; leur couleur varie du gris-fer au noir opaque, leur dureté est 1 ; ils sont infusibles.

La purification des graphites naturels peut se faire par traitement aux acides, surtout en présence de sulfate de sodium.

Teisler commence la purification par un traitement à l'acide fluorhydrique, suivi d'un traitement à l'acide sulfurique à 60° B. ou au sulfate acide de sodium, ce qui permet une purification très poussée (5).

E. Ridoni se contente d'une purification par l'acide fluorhydrique, en solution aqueuse (30 à 50 p. 100). Selon les emplois auxquels le graphite est destiné, on fait usage d'une solution plus ou moins concentrée, car, dans certains cas, il n'y a pas d'inconvénient à laisser une proportion assez élevée de silice.

(1) Le graphite de Madagascar (*La Nature*, suppl., 13 septembre 1919).
(2) *Génie civil*, 5 août 1922, p. 142.
(3) Le graphite (*Rev. scient.*, 27 novembre 1920).
(4) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 876.
(5) B. F. 294 399, 1899.

On forme une pâte avec le graphite à purifier et la solution acide (1).

Les graphites naturels entrent dans la composition de certaines peintures ; les plus riches en carbone sont les plus recommandables pour cet emploi spécial.

On a préconisé la fabrication de graphite artificiel, en partant de l'acétylène. Si on chauffe à l'autoclave de l'acétylène avec une solution aqueuse d'eau oxygénée, à 150°, sous 5 atmosphères, on produit directement du graphite que l'on sépare par filtration :

$$CH \equiv CH + H^2O^2 = C^2 + 2\ H^2O.$$

En partant directement du carbure de calcium, il faut opérer en présence d'eau, dans les mêmes conditions. Il se fait d'abord de l'acétylène, mais il faut ensuite traiter par l'acide chlorhydrique le produit sortant de l'autoclave (2).

Fer micacé. — Le fer micacé ne peut pas être considéré comme un noir, mais il est utilisé en grande quantité dans la fabrication des couleurs antirouille où, associé à des pigments blancs, il donne des gris plus ou moins foncés.

C'est un oxyde de fer naturel Fe^2O^3, contenant une assez faible proportion de mica dont la présence donne à la poudre gris noir des reflets brillants.

Les fers micacés varient beaucoup comme nuance et comme finesse.

Voici la composition d'une variété de fer micacé assez employée :

Sesquioxyde de fer	92,85
Protoxyde de fer	1,29
Argile	0,70
Silicate d'alumine (mica)	1,90
Perte au feu	2,20
Eau	0,70

Noir alu. — Sous cette désignation on trouve depuis peu dans le commerce un noir minéral obtenu en traitant les bauxites rouges par des réducteurs. La bauxite broyée est mélangée à des brais, goudrons, huiles, graisses, etc., en proportions variables.

(1) E. G. 134 894, 1919.
(2) Bergmann, B. F. 271 362, 1897.

Le mélange ainsi préparé est chauffé dans un four clos, aux environs de 700°.

Le produit sorti du four est broyé (1). C'est un beau noir de fer très résistant, se vendant à bas prix et ayant le grand avantage de pouvoir supporter une forte charge de sulfate de baryte tout en restant d'un beau noir.

Noirs de fer. — Wulfing a préparé un noir de fer en partant des solutions de chlorure de fer provenant du décapage du fer. Après neutralisation complète par le fer métallique, on sature aux deux tiers avec de l'ammoniaque à 5°, puis on fait passer un courant d'air. La masse devient jaune. On porte à l'ébullition, on ferme le couvercle du récipient et on enlève l'excès d'ammoniaque à l'aide d'une pompe à vide. On chauffe alors à nouveau, sous pression de 1 atmosphère environ, puis on fait encore passer un courant d'air. On recueille un précipité noir bleu qui est de l'oxyde de fer magnétique Fe^3O^4.

La liqueur filtrée est concentrée pour recueillir le chlorure d'ammonium.

Ce noir de fer donne, paraît-il, une très bonne peinture antirouille (2).

On obtient également des noirs de fer en partant de produits naturels que l'on trouve dans la région d'Auxerre.

Des rondins de carbonate de fer, que l'on trouve disséminés dans des bancs d'argile ferrugineuse, sont calcinés en vase clos. Il reste un oxyde de fer magnétique Fe^3O^4, environ 80 p. 100, avec des impuretés minérales, en particulier de la silice et de la chaux.

D'autres fabricants partent d'un oxyde de fer naturel qui est calciné à 1 000° environ, en présence de matières organiques. Comme on le voit, ce mode de traitement est analogue à celui employé pour obtenir le noir alu au moyen de la bauxite.

Les noirs de fer ainsi préparés sont très variables comme aspect ; certains sont d'un beau noir et fins, tandis que d'autres sont plus grossiers et d'un noir brun ou d'un noir gris.

(1) Andreu et Paquet, B. F. 532 400, 1921.

(2) Nouvelle peinture noire pour le fer (*Bull. Soc. encour.*, 1908, p. 260, et D. R. P. 25 683).

On les utilise en peinture, et surtout dans les agglomérés de chaux et ciment.

Ocre noire et noir minéral. — Ces noirs sont obtenus en partant des schistes noirs graphitoïdes (1). La matière première est étalée et exposée à l'air, broyée ensuite dans un broyeur à boulets, puis déversée dans un malaxeur vertical dans lequel on fait arriver un courant d'eau par le bas. Le courant d'eau entraîne les matières noires et les matières légères ; il se dépose des matières lourdes, pyrites, quartz, etc. La bouillie qui sort du malaxeur passe dans une série de cylindres munis d'une trémie à la partie inférieure. La boue la plus fine sortie du dernier cylindre sert à la préparation de l'*ocre noire*. Les boues plus grossières des autres cylindres sont utilisées pour la préparation du *noir minéral*. Les boues sont simplement séchées et broyées.

Noir de cuivre. — Ce noir a été proposé par Persoz. C'est un mélange d'oxyde de chrome et d'oxyde de cuivre qui s'obtient en calcinant un mélange de nitrate de cuivre et de bichromate de potassium.

C'est un très beau noir, très stable, mais d'un prix de revient assez élevé.

On peut encore le préparer en calcinant au contact de l'air le chromate de cuivre basique provenant de la précipitation du chromate de potassium par le sulfate de cuivre.

Noir de Prusse. — Quand on calcine le bleu de Prusse en vase clos, on obtient un noir qui est un mélange de fer métallique et de carbone très divisé. Noir d'un prix très élevé, n'ayant aucune qualité particulière, si ce n'est qu'il constitue un noir siccatif.

NOIRS VÉGÉTAUX

Il existe un assez grand nombre de noirs, obtenus par calcination de divers végétaux.

Noir de vigne. — Les sarments de vigne, coupés à l'époque de la taille, donnent, quand on les calcine en vase clos, un résidu noirâtre. Par épuisement à l'eau, on en retire du carbonate de potassium, et il reste un noir bleuté, apprécié en peinture artistique.

(1) J. Poncelet, B. F. 501 322, 1920.

En pratique, il est rare de calciner uniquement des sarments. Ceux-ci sont presque toujours mélangés à des bois tendres, osier, aulne, peuplier, ce qui conduit à des noirs beaucoup plus grisâtres.

Noir de pêche. — Le noir de pêche est obtenu exactement comme le noir de vigne, en employant des noyaux de pêches au lieu de sarments. Toutefois, la calcination se pratique généralement sur mélange de noyaux d'un grand nombre de fruits.

Noir de Francfort. — Provient de la calcination dans des tubes de la lie de vin desséchée. Le produit de la calcination est traité par l'eau pour en extraire le carbonate de potassium. Il est préférable de traiter au préalable les lies de vin par l'acide chlorhydrique dilué et chaud. La calcination donne alors un plus beau noir.

Sous le nom de *noir d'Allemagne*, on rencontre un produit de qualité inférieure, obtenu avec les lies de vins auxquelles on a ajouté des rafles de raisins, des noyaux, etc., et même des débris d'os.

Noir de fusain. — Noir très léger, en baguettes, dont se servent les artistes. Les jeunes branches de fusain, bien sèches, sont calcinées dans un creuset en tôle ; le creuset est recouvert d'une couche de sable ; on ménage une petite ouverture pour le dégagement des gaz. On chauffe au rouge pendant deux heures.

Noir très pur et très léger.

NOIRS ANIMAUX

Noirs d'os. — Les os d'animaux sont surtout composés de phosphate de calcium (51 p. 100) et d'osséine (32 p. 100). Quand on calcine ces os, en vase clos, ils ne changent pas de forme et on retrouve un squelette composé des corps minéraux, avec du charbon très divisé réparti uniformément dans toute la masse.

Le traitement industriel comprend toute une série d'opérations : triage, concassage, dégraissage, calcination, refroidissement, broyage et tamisage.

Le noir obtenu est plus beau quand on termine par un traitement à l'acide chlorhydrique, suivi de lavages à l'eau.

Les noirs d'os ordinaires ne sont pas d'un beau noir.

Noir d'ivoire. — Le noir d'ivoire est un noir très employé, en peinture fine comme en peinture ordinaire. Le véritable noir d'ivoire provient de la calcination en vase clos de débris d'ivoire. On opère dans des creusets en terre réfractaire, bien fermés, avec une petite ouverture pour les dégagements gazeux. Les creusets sont placés dans un four chauffé au rouge. Quand les gaz qui se dégagent ne brûlent plus, on laisse refroidir les creusets et on en retire un noir que l'on pulvérise finement. Pour les noirs de toute première qualité, on effectue le broyage à l'eau.

Le noir d'ivoire véritable est un très beau noir, de beaucoup supérieur aux noirs de charbon.

Comme le noir d'ivoire véritable est d'un prix assez élevé, on vend souvent sous la simple désignation *noirs d'ivoire* des noirs d'os durs.

L'addition d'une petite quantité de vert de chrome permet de corriger la teinte rougeâtre des noirs d'ivoire de qualité inférieure.

NOIRS DE FUMÉE

Les noirs de fumée constituent une classe très importante de noirs préparés en partant de matières premières diverses. Selon

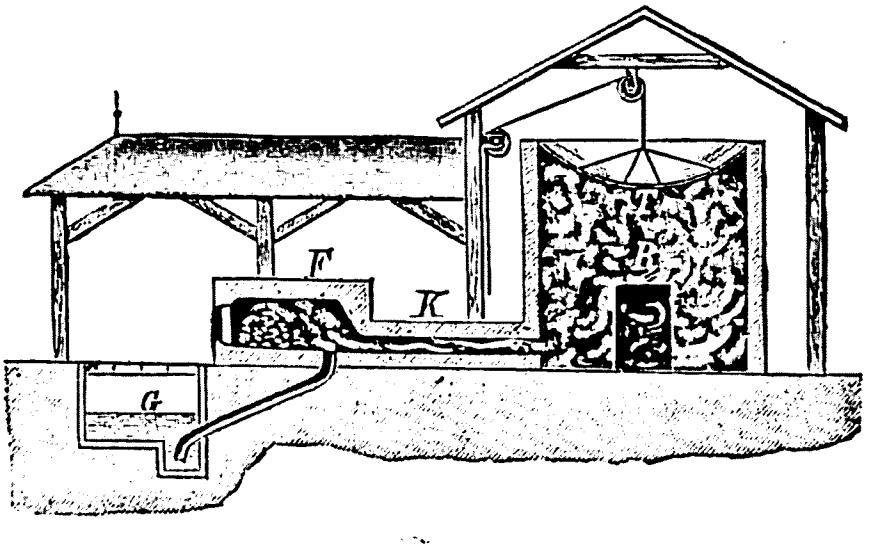


Fig. 78. — Noir de fumée par les bois résineux.

les matières premières employées, les noirs obtenus sont de qualités différentes. Ils proviennent tous de la combustion incomplète de

matières organiques hydrocarbonées, ce qui laisse une importante partie de carbone presque pur à l'état très divisé.

Noir de bois résineux. — Aux environs des grandes forêts

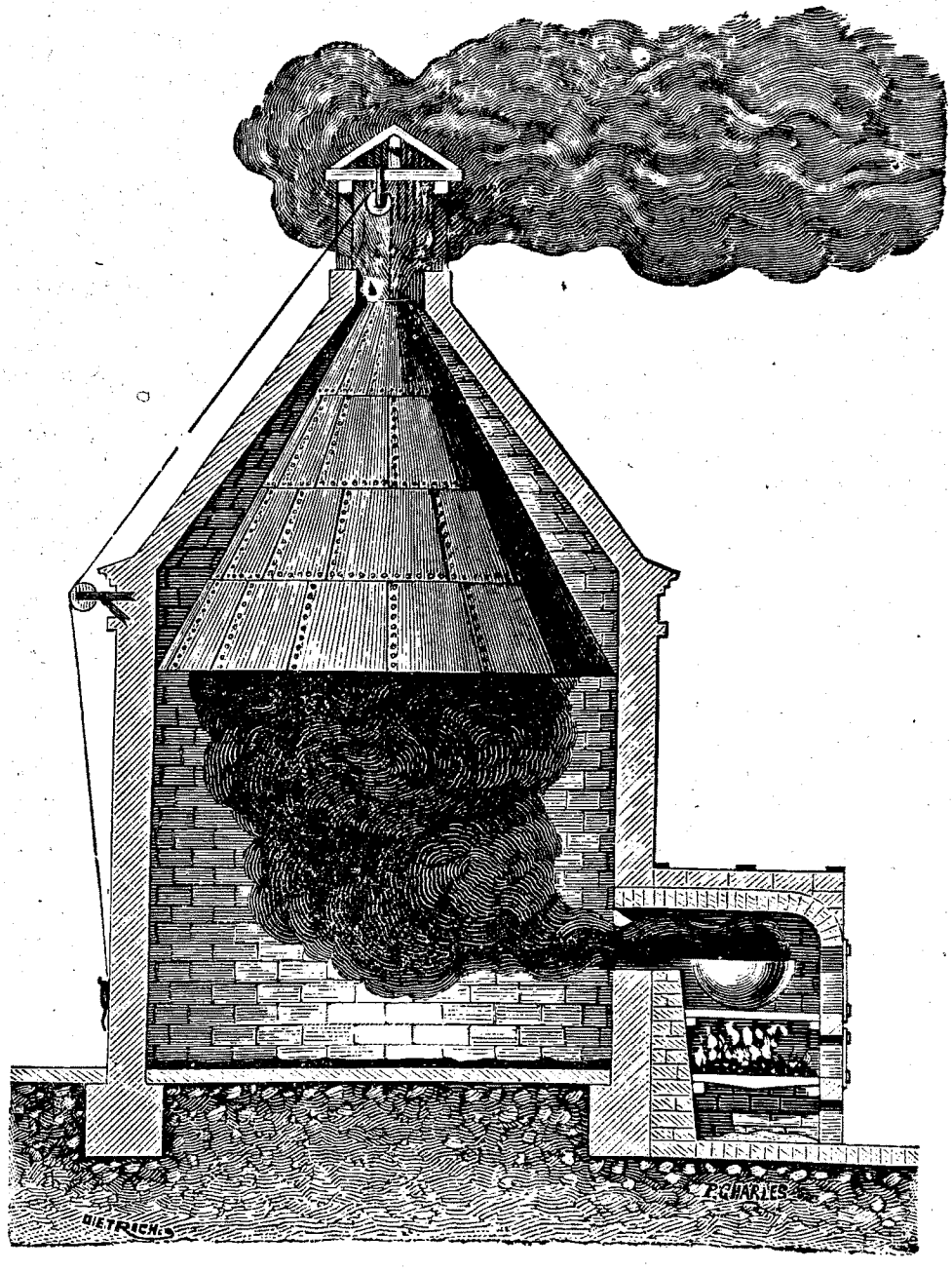


Fig. 79. — Noir de fumée par la résine.

de pins, les racines sont brûlées dans un appareil représenté figure 78.

Les racines sont brûlées en F, chambre en briques avec porte permettant de régler l'entrée d'air au moment de l'allumage Des produits goudronneux et de l'huile sont recueillis en G, et les produits de la combustion incomplète sont amenés dans une

chambre en planches R, par un conduit en briques K. En T est fixé un plafond en tissu épais, que l'on peut lever et laisser retomber brusquement de temps à autre, pendant toute la durée de l'opération.

Le noir recueilli après refroidissement contient toujours une certaine quantité de produits goudronneux.

Diverses modifications ont été apportées à cet appareil primitif (1).

Noirs de résine. — La colophane permet d'obtenir du noir de fumée à l'aide de dispositifs divers (2).

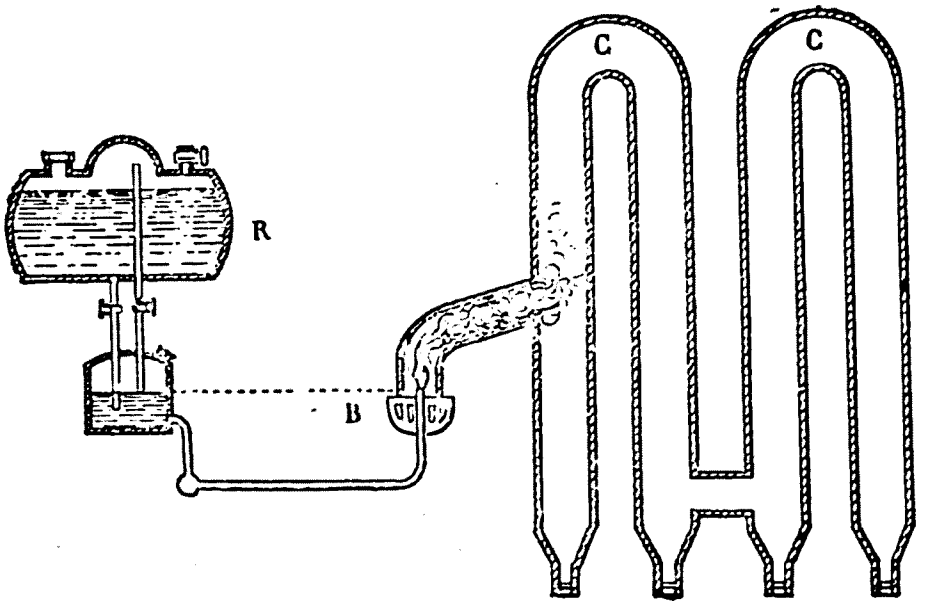


Fig. 80. — Noir de lampe.

La figure 79 en représente un.

Dans une chaudière en fonte, on chauffe de la colophane. Un registre permet d'amener l'air nécessaire pour une combustion incomplète. Les vapeurs qui se dégagent se rendent directement dans une chambre en maçonnerie munie à sa partie supérieure d'un cône mobile en tôle. Quand la combustion est terminée, on descend le cône en tôle, et le noir est recueilli quand la chambre est froide.

On peut envisager une marche continue en disposant une seconde chaudière au-dessus de la première. Cette seconde chaudière sert uniquement à la fusion de la résine, qui est coulée ensuite

(1) Schweizer, La distillation des résines p. 142 à 157.
(2) *Ibid.*, p. 157 à 160.

dans la première. Dans ce cas, il faut deux chambres de condensation.

Noirs de lampe. — Les noirs de lampe sont les plus beaux noirs de fumée. Ils résultent de la combustion incomplète d'hydrocarbures, d'huiles, etc.

On peut utiliser une lampe à niveau constant (fig. 80) avec mèche en amiante.

L'alimentation se fait par un réservoir R qui déverse son contenu dans un second récipient dont l'air s'échappe par un tuyau

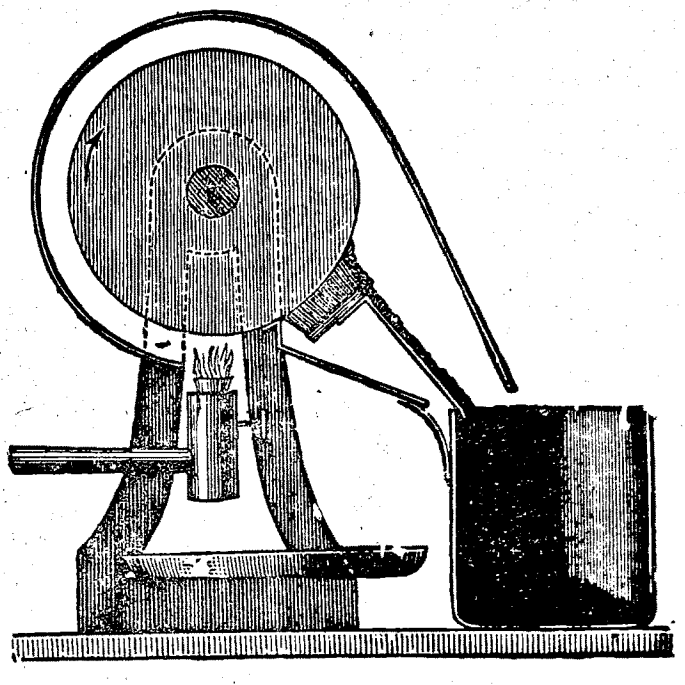


Fig. 81. — Noir de lampe.

traversant le liquide du premier récipient. Quand le niveau du tuyau est atteint, l'écoulement cesse. Au fur et à mesure de la combustion dans la lampe, le second récipient se remplit automatiquement.

La mèche est recouverte par un conduit où l'on n'admet l'air qu'en quantité strictement nécessaire pour une combustion incomplète, la hauteur de la mèche étant elle-même réglable. Le conduit doit être chauffé au début. Le noir se condense dans les chambres C. Il existe une série de lampes.

Le noir de lampe est encore préparé en refroidissant la flamme comme il est indiqué figure 81 (1).

(1) V. Schweizer, La distillation des résines p. 171.

La lampe est placée au-dessous d'un cylindre refroidi et tournant, entouré lui-même d'une chemise. Le noir se dépose sur la paroi du cylindre; il est recueilli par raclage.

On a également préparé des noirs d'hydrocarbures en comprimant les hydrocarbures gazeux, puis en les soumettant, dans des chambres appropriées, à une inflammation (1).

Purification des noirs de fumée. — Les noirs de fumée contiennent toujours des produits goudronneux. Le moyen le plus simple de les en débarrasser est de les calciner en vase clos.

Par voie chimique, on s'adresse généralement à la soude (2).

Dans une chaudière, on forme une pâte avec le noir à purifier et une solution de soude caustique à 15 p. 100, on ajoute un peu d'eau et on porte à l'ébullition. On laisse reposer et on décante le liquide coloré qui surnage et qui sert au premier traitement d'un autre noir à purifier. Le premier noir est traité une seconde fois, de la même façon, avec une solution de soude à 5 p. 100. La solution décantée sert au second traitement du second noir. Après quoi les solutions de soude sont à concentrer et à calciner.

Il faut faire suivre les traitements à la soude de lavages à l'eau poussés à fond. Il ne reste plus qu'à sécher dans une étuve à 40°.

On a proposé de purifier le noir par simple digestion dans l'acide sulfurique, pendant une journée.

L. Curbishley malaxe le noir avec de l'eau pour former une pâte à laquelle il ajoute de 2 à 5 p. 100 d'huile de résine. La masse est ensuite chauffée (3).

K. Hoffmann et W. Freyler ont préparé des colloïdes en partant des divers noirs de fumée qu'ils traitent par le chlorate de sodium et l'acide chlorhydrique étendu (4).

Cette oxydation donne un colloïde insoluble dans l'eau, mais soluble dans les alcalis dilués, ainsi que dans une solution de carbonate de sodium à 1 p. 100. Ce colloïde aurait la composition $(C^{12}HO^2)^n$. En même temps, il se forme un colloïde $(C^{11}H^3O^4)^n$, qui est soluble dans l'eau.

(1) B. F. 380 983, 1907.
(2) V. Schweizer, La distillation des résines, p. 181.
(3) E. P. 127 770, 1919.
(4) Colloïdes solubles dans l'eau préparée au moyen de carbones artificiels (*Bull. Soc. chim.*, II, 1921, p. 58, d'après *D. ch. G.*, 1920).

Quand on produit une oxydation électrolytique, le colloïde soluble répond à la formule $(C^{12}H^4O^2)^n$.

Tous ces corps sont acides et paraissent contenir des groupes CO^2H. Ils sont électro-négatifs et les solutions colloïdales ont un fort pouvoir adsorbant.

D'après Pearson, la composition moyenne d'un noir de fumée brut serait la suivante (1) :

Carbone	79,1
Eau	8,0
Matière résineuse	5,3
Matière bitumineuse ou poix	1,7
Sulfate d'ammoniaque	3,3
— de chaux	0,8
— de potassium	0,4
Chlorure de potassium	Traces.
Phosphates de chaux et de fer	0,3
Matière siliceuse ou terreuse	1,1
Total	100,0

Les noirs de fumée, dits *noirs légers*, ont des applications nombreuses en peinture et dans la fabrication des encres d'imprimerie. Ils ont un grand pouvoir colorant, sont inaltérables à l'air et à la lumière.

Les qualités ordinaires se vendent surtout en paquets de $0^{kg},060$; $0^{kg},125$; $0^{kg},250$, $0^{kg},500$ et 1 kilogramme, et en fûts de de $6^{kg},250$ et 50 kilogrammes.

NOIRS DE GAZ

Les noirs de gaz sont fabriqués aux États-Unis, où cette fabrication a pris une très grande importance.

En 1872, P. Nief et J. Howarth prirent un brevet pour l'utilisation des gaz naturels. Au début, les flammes provenant de la combustion des gaz étaient écrasées sur des tables trouées, en stéatite, disposées sur des bacs remplis d'eau. Le carbone produit était enlevé avec des raclettes. Le rendement était excessivement bas. Ces tables furent ensuite remplacées par des cylindres tournant au-dessus de brûleurs disposés à l'intérieur ; les cylindres étaient

(1) *Caoutchouc et Gutta*, 15 mars 1909, p. 2781.

refroidis extérieurement par circulation d'eau. Beaucoup d'autres dispositifs furent imaginés : brûleurs rotatifs autour de surfaces fixes et froides, plateaux en fonte de petites dimensions, surfaces mobiles devant des raclettes, avec brûleurs fixes, etc. (1).

Pour améliorer le rendement et recueillir l'hydrogène résultant de la décomposition du gaz naturel, on a proposé d'amener le gaz dans une chambre en matière très réfractaire, chauffée au préalable, en l'absence d'air. Par refroidissement des éléments de décomposition, on recueille du noir de carbone et il se dégage de l'hydrogène qui est épuré (2).

Les usines produisant le noir par combustion incomplète du gaz naturel ont un rendement excessivement faible : 1,5 à 3,5 p. 100 du carbone contenu dans le gaz. Malgré ce faible rendement, un certain nombre d'usines travaillent par ce procédé en Amérique. Des brûleurs à bec de stéatite sont placés devant une surface polie en acier. La surface est également cannelée et sa longueur est d'environ 30 mètres. Tout le système est enfermé dans une caisse en tôle fermée : on y envoie une quantité d'air déterminée et mesurée. La surface polie a un mouvement très lent pour faire tomber le noir.

Ces noirs de carbone sont employés principalement dans la fabrication des encres d'imprimerie. Ils contiennent 85 à 95 p. 100 de carbone amorphe, 7 p. 100 d'eau, 0,5 à 0,8 p. 100 d'hydrogène et 2 à 8 p. 100 d'oxygène sous forme d'oxyde de carbone ou d'acide carbonique (?) (3). Un noir dont l'extrait par l'acétone est supérieur à 0,1 p. 100 est falsifié au noir de fumée ; si les cendres sont supérieures à 0,2 p. 100, on doit soupçonner l'addition de noir de charbon ou de noir minéral. L'oxygène serait partiellement à l'état de CO et CO^2 et à l'état d'oxygène.

Les encres d'imprimerie auraient employé, en 1918, 5000 à 6000 tonnes de noirs (4).

Il faut brûler 80 mètres cubes de gaz pour obtenir 1 kilogramme de noir. On admet que la production américaine actuelle est com-

(1) La fabrication du noir de fumée aux États-Unis (*Rev. de Chim. ind.*, juillet 1903).

(2) Americ. nitro-products, B. F. 478 212, 1914.

(3) Perrott et Thiessen, *Caoutchouc et Gutta*, novembre 1920.

(4) Perrott et Thiessen, *Journ. ind. eng. chem.*, 1920.

prise entre 25 000 et 30 000 tonnes. Comme ce noir a une faible densité apparente, il paraît avoir donné des résultats intéressants comme charge pour caoutchouc, en remplacement de l'oxyde de zinc (1).

Le procédé à la galerie est le plus employé. On dispose sur des tables des surfaces d'acier en forme de galeries ; les becs employés sont en lave, avec débit d'air réglable. Le rendement atteint 22 grammes de noir par mètre cube de gaz. Le procédé au cylindre ne donne guère que 13 grammes et un noir moins foncé.

On estime que la production, aux États-Unis, a atteint 20 000 tonnes en 1918. Le prix de vente était à ce moment d'environ 1 franc le kilogramme ; il a considérablement augmenté depuis.

Une analyse complète d'un noir séché à l'étuve a donné les résultats suivants (2) :

Hydrogène	0,50 à 0,82
Carbone	91,42 à 96,96
Azote	0,04 à 0,09
Oxygène	2,43 à 8,26
Soufre	0 à 0,31
Cendres	0,02 à 0,15
Poids spécifique vrai	1,78 à 1,88

Comme on peut le voir, ces chiffres correspondent à ceux donnés plus haut.

Détermination qualitative des principaux noirs (3).

Chauffé à l'air, le produit ne brûle pas ; il reste noirâtre et inaltéré. L'acide chlorhydrique et l'hydrate de sodium sont sans action sur lui.. *Graphite.*

Chauffé à l'air, le produit brûle sans laisser de cendres. L'acide chlorhydrique et l'hydrate de sodium sont sans action..... *Noir de fumée.*

(1) Hutin, Le noir de gaz (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1922).
(2) O. Neal et J. Perrott, Le noir de fumée (*Chim. et ind.*, mars 1923, p. 537, d'après *Dep. inter.* (Washington), 1922).
(3) Villavecchia, Chimie analytique appliquée, t. II, p. 491.

Comme ci-dessus, mais la combustion laisse un peu de cendres grisâtres, alcalines et en grande partie solubles dans l'acide chlorhydrique..... *Noir végétal.*

Comme ci-dessus, mais les cendres sont beaucoup plus abondantes, grises ou rougeâtres, presque insolubles dans l'acide chlorhydrique. *Noir de schiste.*

Comme ci-dessus, mais les cendres sont très abondantes et blanches, solubles dans l'acide chlorhydrique..... *Noir animal.*

CHAPITRE X

COULEURS NATURELLES

Nous réunissons dans ce chapitre les couleurs que l'on trouve dans la nature et auxquelles on ne fait subir, pour les rendre propres à être utilisées dans les arts, que des traitements de purification, suivis ou non d'une calcination. La calcination est pratiquée pour changer la couleur.

Les couleurs naturelles les plus importantes sont les ocres.

OCRES

Les ocres, comme les autres terres colorées, ont été employées de tous temps. De grands gisements d'ocres existent en France, où il semble que la première exploitation ait été faite en Auvergne.

« La nature exempte l'Artiste, dans bien des cas, de cette oxidation factice. Elle prépare les ocres en grand et assez variées dans leur couleur. L'ancienne Auvergne, toutes les contrées voisines des volcans, ainsi que certaines mines de fer, en fournissent. Elles dèviennent un objet de commerce, sous les noms d'ocre jaune foncée, d'ocre jaune claire. Ces ocres sont plus ou moins argileuses ; elles sont souvent marneuses, c'est-à-dire mêlées d'argile, de carbonate de chaux (terre calcaire) et colorées par le fer. On les sépare du sable et des pierres qu'elles peuvent contenir, par des lavages exacts (1). »

E. Blanck et F. Priess attribuent un rôle important à la quantité de chaux que renferme la couche sous-jacente des terrains où l'on rencontre les ocres, parce que, quand une solution d'un sel de fer vient en contact avec la chaux, on constate, dans certaines conditions, la production de fer et la formation d'ocre (2).

(1) TINGRY, Traité sur les vernis, t. II, p. 93.

(2) Contribution à l'étude des ocres (*Bull. Soc. chim.*, II, 1922, p. 191, d'après *Journ. f. Landw.*, 1921).

Les gisements français les plus importants se trouvent en Bourgogne et dans le Vaucluse. Vers 1900, les gisements du Vaucluse avaient déjà pris une importance plus grande que ceux de Bourgogne ; à cette époque, on estimait à 12000 tonnes la production de la Bourgogne et à 24 000 tonnes celle du Vaucluse.

Ocres jaunes. — L'exploitation des terrains contenant des ocres jaunes est différente selon les endroits. C'est pourquoi, d'ailleurs, les filons de la Bourgogne sont relativement moins exploités maintenant que jadis. Quand on commença l'exploitation du filon ocreux de la Bourgogne, on le trouvait, épais d'environ 1 mètre, sous 2 ou 3 mètres de terre végétale ; le travail était donc on ne peut plus facile. Par la suite, il devint nécessaire d'aller à des profondeurs beaucoup plus grandes, atteignant jusqu'à 30 mètres, ce qui conduisit à l'établissement de puits et galeries. Le grand avantage du Vaucluse est de permettre une exploitation se faisant presque en surface.

Dans un filon de Bourgogne ayant 1 mètre d'épaisseur, le minerai se trouve réparti comme suit :

1° Le *commun*, à la partie supérieure, d'une épaisseur variant de $0^m,50$ à $0^m,60$;

2° La *belle*, partie du milieu, de $0^m,25$ d'épaisseur environ ;

3° Le *gruain*, partie inférieure, d'environ $0^m,10$ d'épaisseur.

La suite des traitements que l'on fait subir au minerai a été décrite par Lanorville, telle qu'il l'a vu pratiquer à Diges, dans l'Yonne (1).

Le produit extrait des carrières est étalé sur le sol pour être légèrement séché. On le transporte ensuite à l'usine où il est séché à nouveau, d'abord à l'air libre, puis sous des hangars.

Les ocres bien sèches sont alors broyées et tamisées et, d'après la finesse des tamis, on obtient la série des ocres jaunes non lavées. Les meules servant au broyage sont en fonte et couplées : une paire de meules pèse 2 200 kilogrammes et peut produire, par jour, 2 500 kilogrammes d'ocre. Les meules tournent à vingt tours à la minute.

Pour obtenir les ocres dites *lavées*, on place l'ocre brute dans un malaxeur et on forme, avec de l'eau, une bouillie qui est envoyée

(1) Préparation de l'ocre (*La Nature*, 2 août 1913, p. 161).

dans un jeu de rigoles formant une longueur d'environ 150 mètres ; la pente est très douce. Pendant le lent déplacement de la bouillie, la silice se dépose et la suspension d'ocre dans l'eau est reçue dans des bassins mesurant 4 mètres de longueur sur 3 mètres de largeur et 1 mètre de profondeur.

Dans ces bassins, l'ocre se dépose peu à peu ; la partie supérieure est constituée par une suspension légère qui est envoyée dans des filtres-presses. Pour retirer les dépôts accumulés dans le fond des bassins, les ouvriers se servent de récipients placés à l'extrémité de longs manches, et appelés *cabachons*. On place alors sur des planches des pains auxquels on donne le nom de *brioches*, en raison de leur forme spéciale. Les planches sont portées dans de longs séchoirs où, selon l'état atmosphérique, le séchage demande de quinze jours à un mois.

Les meules décrites précédemment peuvent broyer 4 000 kilogrammes d'ocre lavée par jour. Le tamisage se pratique comme pour les ocres non lavées.

La teneur en fer des ocres de l'Yonne est la suivante :

	P. 100.
Fer	6,521 à 20,659
Oxyde de fer FeO	8,387 à 26,561
— Fe^2O^3	9,320 à 29,513

Elles sont moins riches en fer que les ocres de Bourgogne (1) :

	Yonne.	Bourgogne.
Oxyde de fer	17 à 19	22 à 30
Alumine	2 à 8	17
Silice	53 à 71	41 à 46

La qualité d'une ocre jaune dépend non seulement de sa composition chimique, mais aussi de sa constitution physique.

On a essayé d'obtenir une sorte d'ocre jaune en chauffant au rouge sombre du colcothar avec du chlorure de sodium :

Avec 2 p. 100	Beau jaune clair.
— 6 —	Jaune foncé.

(1) Sirot et Jout, *Bull. Soc. encour.*, juin 1913, p. 764.

Si on porte la température au rouge vif, avec 6 p. 100 de chlorure de sodium, on obtient un violet foncé (1).

Les ocres jaunes sont livrées en fûts de 60, 120 et 220 kilogrammes avec marques à feu, comme il est indiqué ci-dessous :

Ocre sans médaille.

J. C..... Jaune commun ordinaire.

Ocres de première qualité.

J. C. première qualité ..... Jaune commun.
J. C. L. — ..... — — lavé.
J. F. . — ..... — fin.
J. F. L. S. — ..... — — lavé surfin

Ocres de qualité supérieure.

J. C. L. S..... Jaune commun lavé surfin.
J. F. L..... — fin lavé.
J. F. L. S..... — — — surfin.

Ocre de ru. — L'ocre de ru, ou de *rue*, n'est pas de même origine. C'est un produit que l'on trouve dans les ruisseaux formés par les eaux de lavage des minerais aux environs des mines de fer. Elle est très riche en peroxyde de fer. On a donné la composition (2) :

Peroxyde de fer.....	83
Silice.....	5
Eau.....	12

Mais nous verrons plus loin qu'on a donné une composition toute différente.

Ce n'est pas un produit comparable à l'ocre jaune. Sa coloration est jaune brunâtre. Elle est très peu employée.

Ocres rouges. — Quand on calcine les ocres jaunes, on les transforme en ocres rouges. Pratiquement, on opère sur les différentes qualités d'ocre jaune obtenues comme il a été indiqué plus haut. Avant la calcination, on humidifie l'ocre jaune pour la mettre en pains ; on dessèche les pains, puis on les cuit dans un four en briques, chauffé aux bourrées de bois. La calcination des fragments se fait sur une plaque métallique ou dans des caisses fermées.

(1) Les couleurs d'ocres (*The oil and colour Journ.*, avril 1902).
(2) Ronet, Fabricant de couleurs, t. II, p. 5.

On a souvent indiqué que l'ocre rouge était d'autant plus belle que l'ocre jaune dont on partait était plus riche en fer.

Or, les ocres jaunes du Vaucluse, qui sont plus riches en fer que celles de Bourgogne, donnent des ocres rouges beaucoup moins belles que les ocres de Bourgogne.

On doit à Bouchonnet une série d'études sur la transformation des ocres jaunes en ocres rouges (1).

En chauffant diverses variétés d'ocres jaunes, de provenances diverses, à températures constantes et mesurées, il a observé que, de 100° à 250°, la couleur fonce graduellement jusqu'au jaune brun. A 230-250°, la couleur passe brusquement au rouge, mais il reste des parties jaunes. La couleur est rouge pourpre à 700-800° et, jusque vers 950°, on n'observe pas de changement. Généralement, entre 1 000° et 1 100° la couleur prend brusquement la teinte noire de l'oxyde magnétique.

Dans le tableau ci-dessous se trouvent consignées les pertes pour 100. Les numéros correspondent à des ocres dont nous donnons plus loin la composition.

	1	2	3	4	5	6
	—	—	—	—	—	—
150° 2 heures	1,30	1,97	1,15	1,88	2,10	2,80
150° 24 —	2,28	2,88	1,98	2,97	3,12	4,40
250° 2 —	2,90	3,70	2,18	4,10	4,10	6,10
250° 12 —	4,21	5,01	3,71	5,61	4,92	7,01
360° 1 heure	4,82	5,66	3,45	6,21	5,44	7,61
360° 6 heures	5,35	5,94	3,88	6,76	6,71	8,94
450° 1 heure	5,71	6,85	4,22	7,91	7,16	11,08
450° 5 heures	6,95	7,88	4,85	8,42	8,35	12,60
600° 1/2 heure	7,91	9,10	8,41	9,35	9,13	14,94
600° 5 heures	8,61	9,97	8,65	9,75	9,97	15,52
700° 1/2 heure	8,98	10,02	8,66	10,02	10,12	15,84
700° 5 heures	9,02	10,44	8,91	10,05	10,82	16,06
800° 1/2 heure	9,04	10,49	9,13	10,08	10,85	16,32
900° 1/2 —	9,66	10,78	9,32	10,12	11,07	16,64
1 000° 1/2 —	9,90	10,97	9,56	10,27	11,21	16,82
1 100° 1/2 —	10,01	11,03	9,60	10,39	11,40	16,94

Au-dessus de 1100°, la masse fond. La vitesse de refroidissement a une influence sur la finesse. Si on refroidit brusquement

(1) Action de la chaleur sur les ocres (*Bull. Soc. chim.*, I, 1911, p. 345).

une ocre portée à 800°, elle est plus claire et beaucoup plus fine que par refroidissement lent.

Les ocres qui ont été chauffées entre 150° et 250° réabsorbent de 30 à 60 p. 100 d'eau de leur poids primitif quand on les expose ensuite à l'air. Celles qui ont été chauffées entre 300° et 1110°, de 15 à 50 p. 100. Il faut plusieurs semaines pour que cette réabsorption ait lieu.

La qualité de l'ocre rouge obtenue dépend de la qualité de l'ocre jaune dont on est parti.

Quand l'ocre rouge a été obtenue par une action modérée de la chaleur, elle redevient jaune-cachou à la température de fusion de l'argent : c'est la modification α, dont les propriétés sont différentes de celles de l'ocre primitive. Avec l'ocre jaune de Bourgogne, il faut calciner avec des précautions spéciales, particulièrement ne pas dépasser 960°. Quand on arrive à 1 600°, on obtient une modification noire. Les densités des diverses modifications sont les suivantes :

	Ocre naturelle.	Modification rouge (850°).
Vaucluse	3,37	3,55
Bourgogne	3,153	3,164
Rue	3,78	3,80
Nivernais	3,17	3,38

	Modification α (950°).	Modification noire (1 600°).
Vaucluse	3,77	3,84
Bourgogne	3,19	3,23
Rue	3,19	4,09
Nivernais	3,02	3,51

La variété α est très magnétique ; la variété rouge ne l'est pas.

Les ocres jaunes et rouges sont solubles dans les acides ; les modifications α et noire ne le sont pas (1).

Au point de vue industriel, il faut remarquer que, selon l'origine des ocres, la température nécessaire pour la transformation en ocre rouge est comprise entre 230° et 260°. Quand la température s'élève, la couleur fonce ; entre 700° et 800°, l'ocre a une couleur rouge pourpre.

(1) Action de la chaleur sur les ocres (*Bull. Soc. chim.*, I, 1912, p. 6).

Une ocre jaune chauffée entre 150° et 350° perd toute son eau en vingt-quatre heures, et l'on obtient le maximum de changement de teinte. Quand on opère entre 450° et 750°, le passage au rouge est obtenu au bout d'un quart d'heure de chauffe. Si la température est maintenue pendant deux heures, les tons obtenus sont plus chauds. La perte pour le passage de l'ocre jaune à l'ocre rouge est comprise entre 9 et 15 p. 100 : l'eau hygroscopique part entre 150° et 200°, et l'eau de combinaison au-dessus de 400°.

La coloration rouge est due à une déshydratation et au faible retrait de la grosseur du grain; cette dernière influence se démontre en pulvérisant très finement une ocre rouge au mortier d'agate : la coloration passe au rouge orangé (1).

Les ocres rouges sont classées et marquées comme les ocres jaunes :

Ocre sans médaille.

R. C ..... Rouge commun ordinaire.

Ocres de première qualité.

R. C. première qualité ..... Rouge commun.
R. n° 2, première qualité ..... — n° 2.
R. n° 1, — ..... — n° 1.
R. n° 1, L. S. — ..... — n° 1 lavé surfin.

Ocres de qualité supérieure.

R. C. L. qualité supérieure... Rouge commun lavé.
R. C. L. S. — ... — — — surfin.
R. n° 1 L. — ... — n° 1 lavé.
R. n° 1 L. S. — ... — n° 1 — surfin.

Propriétés des ocres. — Les ocres sont des pigments dont on fait une énorme consommation dans la peinture en bâtiment. Il existe des qualités diverses par la pureté de la nuance et la finesse de la poudre. D'autre part, pour les ocres jaunes comme pour les ocres rouges, on obtient des teintes plus ou moins claires, selon les minerais dont on est parti et la façon dont ils ont été travaillés.

Les ocres se vendent à bas prix, ont un assez bon pouvoir couvrant par opacité et sont très solides à la lumière. On peut obtenir des ocres violettes, ainsi que nous l'avons vu, en calcinant en présence de chlorure de sodium. Wœhler et Coudua ont montré que la nuance obtenue ne varie pas quand on remplace

(1) Bouchonnet, L'industrie des ocres (*Rev. des prod. chim.*, juillet 1915).

le chlorure de sodium par du chlorure de potassium, du sulfate de sodium, du borax, etc. Un refroidissement lent ou rapide, une atmosphère d'oxygène ou d'acide carbonique sont également sans influence sur la couleur obtenue. C'est pourquoi il est préférable, quand on désire obtenir ainsi une ocre violette, d'opérer en présence de borax, cette substitution permettant de fabriquer à plus basse température.

Les ocres peuvent absorber directement des matières colorantes.

Dans 500 grammes d'eau contenant en suspension 20 grammes d'ocre, on verse lentement une solution de matière colorante au millième. On arrête les dernières adjonctions quand une goutte de liquide donne une auréole colorée sur du papier filtre. Plus l'ocre est fine, plus l'absorption de matière colorante est grande, les diverses matières colorantes étant différemment absorbées. Pour certaines matières colorantes, comme l'éosine, le ponceau, le brun acide, l'absorption est faible ou nulle (1).

Le pouvoir absorbant pour certaines matières colorantes organiques varie avec la composition et la finesse des ocres, la température, la durée de contact et la concentration de la solution colorante.

La présence de chlorure de sodium élève le pouvoir absorbant et diminue la durée de l'opération (2).

***

Nous avons indiqué plus haut la production française en ocres : environ 36 000 tonnes. La France est un exportateur important d'ocres. En 1899, l'exportation sur les principaux pays consommateurs se chiffrait comme suit :

	Kilogrammes.
Allemagne	5 607 969
États-Unis	3 531 970
Angleterre	3 302 017
Russie	2 650 419
Autriche	1 103 004

(1) Bouchonnet, Absorption des matières colorantes par les ocres (*Bull. Soc. chim.*, 1, 1912, p. 454).

(2) Bouchonnet, L'industrie des ocres (*Rev. des prod. chim.*, avril 1914).

L'exportation totale atteignait 22 074 567 kilogrammes (1).

La production mondiale en ocres est évaluée à 90 000 tonnes, la France étant le principal pays producteur, avec, environ, 37 000 tonnes. Viennent ensuite : États-Unis, Grande-Bretagne, Chypre, Canada, Allemagne, Japon, Belgique (2).

TERRES COLORÉES.

Les diverses couleurs naturelles connues sous le nom de *terres* peuvent, en général, être considérées comme des ocres particulières dont la composition diffère de celle des ocres surtout par la présence d'oxyde de manganèse.

Terre d'ombre. — La terre d'ombre est une couleur brune, ainsi appelée parce que les premières exploitations du minerai furent faites à Nocera, ville d'Italie située dans l'Ombrie.

Les terres se traitent comme les ocres. La terre d'ombre réduite en poudre et appelée *terre d'ombre naturelle* est un brun assez foncé, plus ou moins pur selon que les lavages ont été plus ou moins poussés.

Quand on calcine la terre d'ombre naturelle, la coloration brune s'accentue en passant au brun-chocolat foncé. Le produit ainsi obtenu est appelé *terre d'ombre brûlée*. La terre d'ombre contient une assez forte proportion de bioxyde de manganèse.

Terre de Cologne. — C'est un brun très foncé auquel on a donné arbitrairement le nom de *terre*, car elle ne contient que très peu de matières minérales. Le produit se trouve aux environs de Cologne, à Brül et à Liblar. Les dépôts sont considérables, ayant parfois jusqu'à 12 mètres d'épaisseur sur une étendue de plusieurs kilomètres. Ils sont surtout constitués par des bois fossilisés, décomposés par un séjour prolongé dans la terre. Nous avons vu que la terre de Cologne employée comme charge permettait d'obtenir les nuances particulières des verts à voitures.

Terre de Cassel. — La terre de Cassel constitue un brun plus foncé et plus noirâtre que la terre de Cologne. Elle est de même origine que la terre de Cologne et on l'emploie dans les mêmes cas.

(1) *Rev. des prod. chim.*, mars 1901.
(2) Ocres (*Les matières grasses*, 1911, p. 2182).

Terre de Sienne. — La véritable terre de Sienne provient d'Italie. La coloration est due, comme dans l'ocre jaune, à la présence d'oxyde de fer. Mais, comme elle contient toujours un peu de bioxyde de manganèse, sa couleur jaune est nettement différente de celle de l'ocre : c'est un jaune très chaud, variant avec la nature des minerais et la façon dont le traitement a été pratiqué.

Les belles terres d'Italie sont surtout utilisées dans la décoration et dans la peinture artistique. On prépare en France des imitations des terres italiennes. Il existe des usines dans les Ardennes où l'on traite un minerai que l'on trouve à Comion, se présentant sous l'aspect de grains fins qui sont soumis aux mêmes opérations que celles indiquées plus loin à propos du minium de fer.

La terre de Sienne n'ayant subi que des opérations de purification est appelée *terre de Sienne naturelle.*

Soumise à la calcination, la terre de Sienne naturelle change de couleur ; elle devient alors rouge brun doré et porte le nom de *terre de Sienne brûlée.*

Terre rosa. — Cette terre provient d'Italie ; elle est uniquement employée en peinture artistique, et fort peu de renseignements ont été donnés sur elle. On ignore même si c'est un produit naturel ou un produit de fabrication, mais tout fait supposer que c'est un produit naturel. En poudre, sa couleur est rouge-lilas. Broyée à l'huile, elle passe au rouge franc.

Terre verte. — La terre verte est un silicate naturel, appartenant au groupe des pyroxènes, métasilicates de divers métaux. La terre verte, ou serpentine, est un silicate de magnésie et de fer, avec chaux, alumine, potasse, etc. Nous donnons plus loin la composition de diverses serpentines ; on verra que cette composition est très variable.

La terre verte se rencontre dans beaucoup de pays : Allemagne, Italie, Hongrie, France, Nouvelle-Zélande, Nouvelle-Calédonie, île de Chypre, etc.

La serpentine provient surtout de la décomposition de l'olivine et de la diopside (1).

(1) F. Rinne, Étude pratique des roches, p. 629.

$$2\,SiO^4Mg^2 + CO^2 + 2\,H^2O = Si^2O^9Mg^3H^4 + CO^3Mg$$
Olivine. Serpentine. Giobertite.

$$3\,Si^2O^6MgCa + 3\,CO^2 + 2\,H^2O = Si^2O^9Mg^3H^4 + 3\,CO^3Ca + 4\,SiO^2$$
Diopside. Serpentine. Calcite. Quartz.

La structure des serpentines est compacte ; elles ont une coloration verte, plus ou moins foncée ; leur densité est comprise entre 2,8 et 2,9.

Les serpentines sont très riches en magnésie, ont une faible teneur en silice et contiennent peu d'alumine, de chaux et d'alcalis.

Il existe des terres vertes où la magnésie est à peine présente et où l'on trouve, au contraire, beaucoup de chaux. En général, ces terres vertes laquent très mal les matières colorantes vertes que l'on emploie dans la fabrication des verts à la chaux, constituant la plus importante application des terres vertes.

La terre verte naturelle employée à l'huile manque complètement d'éclat, mais c'est un pigment très solide à la lumière. Quand elle est laquée avec une matière colorante verte solide aux alcalis, elle donne, comme nous l'avons vu, des verts qui résistent également aux alcalis et désignés pour cette raison sous le nom de verts à la chaux (p. 108).

D'après H. Wagner, les couleurs laquées à base de terre verte donnent un plus beau fini à l'emploi quand on ajoute à la terre verte de 5 à 20 p. 100 de sulfate de baryte précipité sec. Le kaolin et l'alumine peuvent également être employés dans certains cas. Enfin, des laques mixtes peuvent être préparées en employant un excès de colorant, précipité par le tanin; on fait suivre d'une précipitation de blanc fixe et d'alumine, comme dans l'exemple ci-dessous (1) :

1°	Terre verte	100
	Chlorure de baryum	10 (1 : 10).
2°	Colorant concentré	4
	Eau	300
	Sulfate d'alumine	10 (1 : 10).
3°	Tanin	1 (1 : 10).
	Carbonate de soude calciné	5 (1 : 10).

Il existe une qualité de terre verte donnant à l'huile un vert

(1) Des possibilités d'emplois des couleurs à la chaux (*Rev. des prod. chim.*, 31 janvier 1923, d'après *Farben Zeit.*, janvier 1922).

plus franc que toutes les autres terres vertes. Cette terre verte particulière, nommée *terre de Vérone*, est employée dans la peinture artistique.

Analyse des ocres et des terres colorées.

Ocres. — L'analyse complète des ocres se pratique en suivant la méthode employée pour les argiles.

Voici un certain nombre de résultats donnés par divers auteurs :

	Saint-Georges-sur-la-Prée (Cher).	La Berjaterie (Nièvre) (1).
	—	—
Argile	69,5	64,4
Peroxyde de fer	23,5	26,9
Eau	7	9

	Ocre brute d'Oxford.	Ocre brute de Welsh.	Ocre brute d'Irlande.	Ocre brute de Derbyshire.	Ocre française (2).
	—	—	—	—	—
Eau hygroscopique.	6,887	2,0	9,050	5,40	1,80
— combinée	8,150	12,50	12,0	6,0	9,20
Peroxyde de fer	12,812	20,705	26,381	76,081	20,73
Chaux	0,998	»	0,258	0,561	0,19
Alumine	6,475	33,315	16,770	1,04	13,75
Anhydride sulfurique	1,321	1,315	2,685	1,744	»
Silice	63,478	29,725	32,502	»	54,0
Sulfate de cuivre	»	0,515	»	»	»
Oxyde de cuivre	»	»	0,630	4,394	»
Pyrite de fer	»	»	»	4,783	»

	1	2	3	4 (3)
	—	—	—	—
Eau	9,04	10,49	9,13	10,05
Peroxyde de fer	30,08	22,40	20,07	33,04
Alumine	16,97	17,62	20,36	13,27
Silice	41,29	46,77	49,05	40,08
Oxyde de manganèse	0,37	»	»	0,40
Chaux	1,40	0,58	0,48	2,18
Magnésie	Traces.	»	»	»

(1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 3.

(2) G. Hurst, Ocres (*Chemic. News*, avril 1889).

(3) Bouchonnet, Action de la chaleur sur les ocres (*Bull. Soc. chim.*, I, 1911, p. 345).

	5		6	
	Brute.	Lévigée.	Brute.	Lévigée.
Eau	11,42	10,45	19,79	16,32
Peroxyde de fer	55,69	72,72	23,48	34,20
Alumine	7,82	7,33	17,62	16,64
Silice	14,30	12,17	32,04	25,08
Oxyde de manganèse	Traces.	Traces.	»	»
Chaux	0,57	0,90	0,55	0,60
Magnésie	Traces.	»	0,80	0,75

Dans les dernières analyses, 1 et 2 sont des ocres de Bourgogne ; 3 est un ocre de Vaucluse ; 3 de l'ocre de Ru : 5 de l'ocre de Bilbao ; 6 de l'ocre d'Elbe.

Ocres de Vaucluse (1).

	Jaune clair.	Jaune foncé.
Argile	59,0	55,60
Peroxyde de fer	35,30	37,0
Eau	5,50	7,20

A. Raynaud a fait remarquer que la méthode générale d'analyse est longue : elle comprend une attaque par un mélange d'acide chlorhydrique, d'acide nitrique et d'acide sulfurique. La silice insolubilisée est pesée et chassée par l'acide fluorhydrique. Les solutions sont réunies et on précipite le fer et l'alumine. Le précipité est lavé, séché et pesé. Après redissolution dans l'acide sulfurique, on titre le fer.

La méthode proposée par l'auteur est très rapide et donne des résultats satisfaisants pour les besoins ordinaires (2).

On calcine fortement, dans un creuset en platine taré, avec couvercle, $0^{gr},5$ d'ocre en poudre fine qui a été préalablement desséchée à 100-105°. On détermine ainsi la perte au feu.

Après avoir ajouté 5 centimètres cubes d'acide sulfurique dilué, on verse très lentement 10 centimètres cubes d'acide fluorhydrique fumant et, en évaporant doucement à siccité, on chasse le fluorure de silicium et l'acide fluorhydrique. En chauffant plus fortement on fait partir l'acide sulfurique ; on calcine et pèse à nouveau.

(1) Analyses d'un laboratoire officiel.

(2) Quelques remarques sur les divers modes d'attaque des minerais ocreux (*Bull. Soc. chim.*, I, 1921, p. 905).

La différence de poids représente la silice. Le résidu donne l'oxyde de fer et l'alumine.

On ajoute alors du bisulfate de sodium, recouvre le creuset et chauffe pour désagréger le résidu. On obtient un culot qui est brusquement refroidi et repris par l'eau bouillante. La solution acide est chauffée pendant une heure avec du zinc pur, puis on titre le fer volumétriquement par le permanganate. On retranche le poids de Fe^2O^3 ainsi déterminé du poids total des oxydes pour avoir Al^2O^3.

Résultats obtenus par cette méthode en *a*; résultats obtenus par la méthode ordinaire en *b* :

	I		II	
	a	*b*	*a*	*b*
Perte au feu...	9,30	9,20	7,20	7,10
Silice.....	51,10	50,50	59,00	58,30
Oxyde de fer...	16,30	15,60	21,50	21,50
Alumine.....	23,30	25,20	12,30	13,50

	III		IV	
	a	*b*	*a*	*b*
Perte au feu....	4,40	4,20	7,80	7,60
Silice.....	44,20	45,80	52,20	53,10
Oxyde de fer...	26,80	25,90	21,50	21,10
Alumine.....	24,60	24,80	18,50	18,80

Terres colorées. — Même méthode d'analyse que pour les ocres.

Composition de quelques terres colorées, d'après G. Hurst (1) :

	Ombre de Chypre.	Sienne crue d'Italie.	Sienne brûlée d'Italie.
Eau hygroscopique.....	4,325	17,550	9,450
— combinée.....	8,450	9,000	3,275
Peroxyde de fer.....	36,475	45,820	45,650
Bioxyde de manganèse.....	12,285	1,190	Traces.
Alumine.....	2,735	2,840	3,480
Carbonate de chaux.....	5,560	0,960	1,223
Silice.....	29,564	22,650	36,912
	99,394	100,010	100,000

(1) *Loc. cit.*

Dans diverses terres d'ombre, Hurst a trouvé de 7,11 à 11,53 p. 100 de bioxyde de manganèse.

Terres vertes :

	Vérone (1).	Chypre (1).	(2)
Eau hygroscopique....	4,49	8,00	1,45
— combinée.....	»	»	3,65
Silice.....	51,21	51,50	52,12
Alumine.....	7,25	»	3,165
Protoxyde de fer.....	20,72	20,50	26,870
Magnésie.....	6,16	1,50	10,665
Soude.....	6,21	»	»
Potasse.....	»	18,00	»
Bioxyde de manganèse.	Traces.	6	Traces.
Chaux.....	»	»	2,065

Quand on calcine la terre de Cassel au rouge sombre, elle perd de 79 à 80 p. 100.

Compositions de quelques serpentines (3) :

	Odenwald.	Odenwald.	Nouvelle-Zélande.
SiO^2.....	41,44	38,62	42,80
TiO^2.....	»	Traces.	»
Al^2O^3.....	6,63	4,72	»
Fe^2O^3.....	13,87	6,67	»
FeO.....	6,30	6,27	9,40
MnO.....	»	0,81	»
CaO.....	7,20	4,61	»
MgO.....	18,42	29,60	47,38
K^2O et Na^2O	1,17	1,20	»
H^2O.....	5,60	7,68	0,57

Voici, d'autre part, les analyses de quelques terres italiennes commerciales de bonne qualité :

	Sienne naturelle.	Sienne calcinée.	Ombre naturelle.	Ombre brûlée.
Humidité.....	2,08	»	1,67	»
Perte au feu.....	10,22	15,80	9,63	»
Résidu insoluble dans l'eau régale.....	16,90	15,02	22,60	20,00
Peroxyde de fer	59,95	58,87	40,14	32,28

(1) Roret, Fabricant de couleurs, t. II, p. 205, analyse de Delesse et Klaporth.
(2) G. Hurst, *Loc. cit.*
(3) Rinne, Étude pratique des roches, p. 568.

Alumine	6,22	8,04	3,17	2,55
Chaux	Traces.	Traces.	Traces.	Traces.
Anhydride phosphorique	0,66	»	0,17	»
— sulfurique	Traces.	»	Traces.	»
Substances indéterminées	4,07	2,27	0,72	»
Bioxyde de manganèse	»	»	21,90	28,09

L'exploitation des terres naturelles permet d'augmenter encore la série des produits que l'on peut obtenir, comme le montrent les quelques exemples ci-dessous :

	Brun de manganèse.	Violet naturel.	Rouge de Mars naturel.
	—	—	—
Humidité	1,90	3,09	»
Perte au feu	10,34	3,28	»
Résidu insoluble dans l'eau régale	22,00	34,08	36,39
Peroxyde de fer	21,14	52,19	43,64
Bioxyde de manganèse	34,94	»	»
Alumine	»	4,38	7,05
Anhydride phosphorique	»	0,38	0,58
Substances indéterminées	»	0,90	1,09

MINIUM DE FER

Le minium de fer est un silicate naturel coloré par du sesquioxyde de fer et dont la préparation comme pigment fut faite pour la première fois en Belgique par de Cartier, à Auderghem.

La composition du produit était la suivante (1) :

Eau hygroscopique	1,65
Peroxyde de fer	68,27
Argile	27,60
Alumine	0,27
Chaux	0,40

Il eut rapidement une grande vogue comme pigment capable de remplacer le minium de plomb dans la préparation des peintures antirouille.

En France, la préparation du minium de fer se fit d'abord dans les Ardennes. A Villers-le-Tourneur, on trouve un minerai en gros blocs caverneux, dont la couleur est d'un jaune plus ou moins

(1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 81.

sale. Par calcination, on transforme la couleur en rouge foncé. Après concassage, lavage, broyage et tamisage, la poudre rouge obtenue est ainsi composée :

Argile	20,00
Peroxyde de fer	73,00
Chaux	0,80
Perte par calcination	6,00
	99,80

L'analyse suivante est celle d'un minium de fer d'une autre provenance :

Silice	17 à 14
Peroxyde de fer	72 à 75
Alumine	2,5
Chaux	4,5
Soufre	0,1
Perte au feu	3,4

On prépare maintenant du minium de fer dans divers endroits de la France, en particulier en Bourgogne. Le minerai employé est le carbonate de fer dont nous avons parlé à propos des noirs de fer. La calcination à l'air libre donne des miniums de fer particulièrement riches, puisqu'ils contiennent de 82 à 85 p. 100 de peroxyde de fer.

On consomme de très grandes quantités de minium de fer qui donne une peinture dont le pouvoir protecteur est assez bon et dont, surtout, le prix de revient est très bas.

MINIUM D'ALUMINIUM

Cette couleur naturelle n'est employée que depuis quelques années (1). Elle est constituée par de la bauxite naturelle, à laquelle on a fait subir les opérations nécessaires pour pouvoir l'utiliser comme pigment.

On avait déjà proposé, dans un brevet, l'emploi du résidu provenant de l'attaque de la bauxite par l'acide sulfurique, comme produit pouvant remplacer la céruse (2).

La composition de ce résidu est la suivante :

(1) Ch. Coffignier, Le minium d'aluminium (*Le Moniteur de la peinture*, 15 septembre 1920).

(2) Tencit, *Journ. de pharm. et de chim.*, Suppl. I, 1908, p. XLVI.

Alumine	40
Oxyde de fer	10
Silice	27
Acide titanique	18
Sulfate d'alumine	5

Broyé à 40 p. 100 d'huile de lin cuite, il donne une pâte que l'on transforme en peinture.

Il existe des bauxites rouges, rosées et blanches. Les principaux gisements sont en France, en Autriche, en Styrie et en Islande.

Compositions des bauxites françaises rouges (1) :

	1	2	3	4	5
Al^2O^3	61,30	57,00	57,50	63,60	59,10
Fe^2O^3	20,30	20,10	18,30	20,60	24,80
TiO^2	3,10	5,10	5,80	3,10	3,50
SiO^2	2,80	1,80	2,60	0,50	0,80
H^2O	12,00	15,50	15,80	12,20	11,60

En 1913, Martin a donné des analyses des bauxites des principaux départements français producteurs :

	Var.		Bouches-du-Rhône.		Hérault.	
	Blanche.	Rouge.	Blanche.	Rouge.	Blanche.	Rouge.
Al^2O^3	53,59	60,70	60,20	61,30	78,53	55,51
Fe^2O^3	0,95	3,21	3,70	2,50	3,80	2,28
TiO^2	3,47	1,76	3,45	2,20	0,67	5,25
SiO^2	21,06	21,38	12,30	14,00	1,60	24,21
CaO	1,80	»	»	»	»	»
H^2O	16,10	12,90	19,80	19,80	15,10	12,50

On voit combien est variable la composition des bauxites.

Le minium d'aluminium du commerce a la composition moyenne suivante :

Alumine	56
Oxyde de fer	27
Acide titanique	4
Silice	3
Eau	10

C'est donc un produit tout à fait différent du minium de fer. Il se présente sous l'aspect d'une poudre rouge brun, dont la

(1) A. Gauthier, *Le chimiste*, novembre 1910, p. 193.

nuance ne rappelle ni celle du minium de plomb ni celle du minium de fer. Il donne des peintures supérieures à celles obtenues avec le minium de fer. Comme il est léger, le pouvoir couvrant en surface est très grand et le pouvoir couvrant par opacité est excellent. La prise d'huile au broyage est assez élevée : environ 30 p. 100. Chargé avec du sulfate de baryte, le pouvoir couvrant par opacité n'est que peu réduit.

Lecomte a proposé, sous le nom de minium d'aluminium, un mélange de bauxite et de carbonate de chaux (13 p. 100), mélange amené à l'état de poudre très fine (1).

Pour obtenir un pigment ferrugineux très couvrant, en partant de la bauxite, les « Produits chimiques d'Alais » traitent par la soude caustique pour dissoudre l'alumine, lavent et calcinent le résidu entre 500° et 700° (2).

Les bauxites rouges peuvent encore être transformées en pigments par calcination, dans le but de les déshydrater et de brûler les matières organiques, ce qui permet également un broyage très fin.

Par lavage et séchage, on obtient une poudre stable, inattaquable à froid par les acides et les alcalis et résistant à l'eau de mer (3).

ÉLECTRO-MINIUM

Il n'a été donné aucun renseignement précis sur le mode d'obtention de ce pigment qui paraît résulter, comme le minium d'aluminium, d'un traitement particulier des bauxites. L'électro-minium contient surtout de l'oxyde de fer et de l'alumine. Il est d'un rouge plus franc que le minium d'aluminium. On a donné, pour ce produit, la densité apparente tout à fait anormale de 0,8 et la composition ci-dessous :

Aluminate de fer	92,60
Eau	1,80
Silice	3,98
Peroxyde de fer	1,75

(1) *Droguerie et prod. chim.*, avril 1914.
(2) B. F. 494 999, 1919.
(3) A. Bigot, B. F. 522 113, 1921.

BLEU DE MONTAGNE

Le bleu de Montagne se rencontre en Sibérie, dans les monts Oural, en Hongrie, etc. On le connaît encore sous les noms de *chessylite*, *cuivre carbonaté*, *azurite*.

C'est une belle couleur bleue, de composition suivante :

Oxyde de cuivre.....	69 à 70
Acide carbonique.....	24 à 25
Eau.....	5 à 6

répondant à la formule d'un carbonate de cuivre basique : $2\,CO^3Cu,\ Cu(OH)^2$.

VERT MALACHITE

Le vert malachite est également un carbonate basique de cuivre hydraté, provenant principalement de la Sibérie. On choisit les morceaux les plus beaux et on les pulvérise.

La poudre est d'un vert clair, très solide, mais d'un prix assez élevé. On n'en fait usage que dans la peinture artistique.

CHAPITRE XI

COULEURS VITRIFIABLES

La décoration à l'aide de couleurs vitrifiables a été en usage de tous temps. Les procédés d'emploi varient selon le mode de cuisson.

Dumas a fait ressortir l'analogie entre la peinture ordinaire et la peinture avec les couleurs vitrifiables.

« Au lieu de délayer les couleurs avec une matière liquide à la température ordinaire, on les mélange avec des composés qui deviennent liquides à la température du rouge (1). »

On comprend aisément qu'il n'y a qu'un groupe restreint de couleurs pouvant être employées comme couleurs vitrifiables.

Les véritables couleurs vitrifiables sont celles que l'on peut chauffer avec un fondant à une température suffisante pour que le fondant devienne liquide et fixe la couleur sur la pièce à décorer. Quand on augmente la température, on peut arriver à obtenir une véritable combinaison avec la couverte de la pièce, donnant un silicate complexe coloré avec un tout autre effet : c'est ce qu'on appelle une *couleur de grand feu.*

Les couleurs vitrifiables s'emploient après un broyage à l'eau sur glace, avec molette en verre. Après séchage, on pratique un autre broyage à l'essence de térébenthine contenant une faible proportion d'essence grasse, et l'on maintient à l'état fluide par addition d'essence de lavande.

La décoration à l'aide des couleurs vitrifiables constitue tout un art complexe, décrit en détail dans les traités spéciaux ; nous nous contenterons de donner ici quelques renseignements généraux.

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 215.

Couleurs de grand feu. — Les couleurs de grand feu sont celles qui peuvent résister à des cuissons entre 1 100° et 1 400°, selon la nature de la pâte (1).

Ces couleurs sont employées sur porcelaine dure ou grès cérame. Leur nombre est assez restreint.

La couleur de grand feu la plus utilisée est le bleu de cobalt ; on fritte 14 parties d'oxyde de cobalt purifié et 86 parties de pegmatite (feldspath et quartz). La poudre broyée comme il a été dit plus haut est appliquée sur porcelaine déjà cuite, et on met de nouveau à grand feu. Pour obtenir une série de bleus, on fait varier les proportions et, pour les bleus clairs, on ajoute de l'alumine et de l'oxyde de zinc.

Les oxydes de fer et de manganèse donnent des tons bruns. L'oxyde de chrome donne du vert ; avec de l'alumine, le vert obtenu est olive, mais plus solide ; l'addition d'oxyde de zinc donne un vert-pomme, transformé en vert céladon si on ajoute de l'oxyde de cobalt. L'oxyde de titane permet d'obtenir le jaune.

Couleurs de moufle. — Les températures de cuisson varient, selon la couverte, de 650° à 1000°. Les mouffles employés sont en terre réfractaire pour la porcelaine et en fonte pour les peintures sur verre.

Les bleus sont à base de cobalt ; les verts, à base d'oxyde de chrome ou d'oxyde de cuivre ; de beaux rouges sont obtenus avec le sous-oxyde de cuivre et le pourpre de Cassius. Le stannate de chrome donne des roses et des pourpres.

La température se détermine avec des montres, morceaux de porcelaine peints au carmin et à l'or. Salvetat a indiqué les températures d'après l'aspect du carmin et celui que prend l'or sous le brunissoir :

	Degrés.
Carmin rouge brun sale, briqueté, à peine glacé.	620
— — un peu briqueté.....	800
— rose purpurin	900
— — violacé	950
— — entièrement disparu et violacé presque entièrement	1 000

Couleurs ordinaires. — Couleurs employées avec fondants :

(1) T. Lavezard, Les couleurs céramiques (*Rev. de phys. et de chim.*, 1901, n° 1).

Fondant pour rocaille.

Sable blanc	1
Minium	3

Fondant aux gris et aux rouges.

Sable	2
Minium	6
Borax fondu	1

Fondant aux carmins.

Sable	3
Minium	1
Borax fondu	5

Fondant aux pourpres.

Sable	4
Minium	3
Borax fondu	6

Fondant aux violets.

Sable	1
Minium	4
Acide borique	4

Fondant aux bleus.

Sable	1
Minium	6
Acide borique	3

Fondant à l'or.

Borax fondu	1
Sous-nitrate de bismuth	12

Le blanc autre que celui de réserve est du blanc fixe. Tous les bleus sont au cobalt ; les jaunes sont obtenus avec l'antimoniate de plomb, les jaunes de cadmium et, comme jaune orangé, le chromate de plomb.

Les rouges ordinaires sont des rouges de fer, en particulier le rouge de Mars. Les beaux rouges sont obtenus avec le pourpre de Cassius.

Les noirs sont des mélanges d'oxydes de fer et de manganèse, avec un peu d'oxyde de cobalt.

Les verts sont obtenus avec l'oxyde de chrome et, pour les verts d'eau, avec de l'oxyde de cuivre.

Les bruns sont des mélanges d'oxydes de fer, de zinc, de cobalt et de manganèse.

Les métaux utilisés sont l'or et le platine.

Analyse. — On trouvera des renseignements très complets sur l'analyse particulière des couleurs vitrifiables dans le but de les reconstituer (1).

Voici, à titre d'exemples, quelques résultats obtenus :

Vert grand feu dit de Hallot.

GlO	7,44
Al^2O^3	14,84
Cr^2O^3	7,75
SiO^2	32,27
Feldspath	30,14
Kaolin	4,02

Émail blanc.

SiO^2	33,88
PbO	52,59
CaO	0,37
As^2O^5	4,81
K^2O	5,86
Na^2O	2,78

Bleu sous couverte de faïence fine.

Al^2O^3	60,07
CoO	7,02
ZnO	31,19
K^2O	1,81
Na^2O	1,11

Carmin de moufle.

Borax	22,36
Feldspath	9,82
Or	0,30
Argent	0,07
Étain	0,40
Minium	16,38
Kaolin	14,60
Sable	34,32
Carbonate de sodium	3,21
— de calcium	3,51

Divers. — On a proposé de préparer des fondants ne contenant pas de plomb (2). Ils sont à base de bismuth et on peut les fondre avec les couleures vitrifiables habituelles.

(1) E. Lavezard, Analyse des couleurs céramiques (*Rev. de phys. et de chim.*, 1901, nos 3 et 4).

(2) E. Peyrusson, B. F. 265 092, 1897.

Exemple d'un fondant :

	P. 100.
Silice	10 à 30
Acide borique ou borax	10 à 60
Oxyde de bismuth	20 à 80

Mondron a donné des formules de couleurs vitrifiables obtenues par fusion et appliquées après broyage comme il a été indiqué (1).

Rouge-chair.

Silice	10
Protoxyde de plomb	25
Borax	7
Oxyde rouge de fer	10
Protoxyde de cuivre	1

Rouge pourpre.

Silice	10
Minium de plomb	5
Pourpre de Cassius	Q. S.
Borax	20

Bleu.

Silice	10
Carbonate de soude	8
Spath-fluor	2
Minium de plomb	15
Oxyde de cobalt	1

Vert.

Silice	1
Carbonate de soude	8
Spath-fluor	2
Minium de plomb	15
Bioxyde de cuivre	2,5
Oxyde de fer	0,25
Nitrate de soude	3

Violet.

Silice	10
Carbonate de soude	8
Spath-fluor	2
Minium de plomb	15
Peroxyde de manganèse	3
Nitrate de soude	3

(1) Couleurs vitrifiables (*Rev. de chim. ind.* janvier 1899).

Noir.

Silice	10
Carbonate de soude	8
Spath-fluor	2
Minium de plomb	20
Bioxyde de manganèse	4
Oxyde rouge de fer	6
Nitrate de soude	6

Pour décorer le verre, on fait usage d'émaux transparents, d'émaux opaques et de couleurs vitrifiables (1).

Un émail transparent s'obtient ainsi :

Sable quartzeux	19
Minium	73
Acide borique	8

Il fond à 590°. Coulé dans l'eau, il est ensuite broyé en poudre fine et appliqué avec un pinceau à l'état de bouillie claire. On sèche à l'étuve doucement, puis on cuit au moufle. La coloration se fait avec : jaunes de fer et d'urane, bleus de cobalt, verts de cuivre, violets, pourpres et carmins d'or.

Pour les émaux opaques, on ne met que 10 p. 100 de sable, mais on ajoute 10 à 15 p. 100 d'oxyde d'étain et 2 à 3 p. 100 de sels alcalins. On emploie et on cuit comme pour les émaux transparents, mais tous les oxydes colorés ne sont pas employables.

Quant aux couleurs vitrifiables, elles sont appliquées soit au pinceau, soit par immersion.

Le fondant est très fusible :

Sable quartzeux	28
Minium	72

Il est fondu et coulé dans l'eau.

Voici un exemple de colorant, obtenu par cuisson à 1 310° :

Alumine	65
Oxyde de zinc	20
— de cobalt	10
Nitrate de potasse	5

On broie intimement 20 parties de colorant et 80 parties de

(1) L. Franchet, L'émaillage et la peinture sur verre (*Rev. scient.*, I, 1908, p. 790.

fondant et l'on cuit à 590°. On peut obtenir de cette façon une gamme illimitée.

Les grisailles s'obtiennent ainsi :

a. Fondant	80
Terre d'ombre brûlée	20
b. Fondant	75
Hématite	25

Pour le jaune d'argent, on emploie :

Carbonate d'argent	10
Colcothar	20

On applique une couche de 1 à 2 millimètres d'épaisseur et on cuit à 590°. Après cuisson, on enlève l'enduit à la brosse, et le verre apparaît avec une teinte jaune superficielle.

CHAPITRE XII

BRONZES-COULEURS

L'or véritable et l'argent véritable employés dans les travaux de dorure et d'argenture sont d'un prix très élevé.

Pour les travaux de dorure, on fait subir une préparation à l'or en feuilles très minces, puisqu'elles ont environ 1 millième de millimètre. La préparation jadis en usage a été rapportée de Chine par le Père d'Incarville. Les feuilles d'or sont soufflées dans un grand cornet en papier qui est ensuite renversé sur une assiette légèrement humectée d'une solution faible de colle. Les feuilles d'or sont ensuite broyées avec les doigts, aussi longtemps que possible, pour obtenir de la finesse ; il ne reste plus, alors, qu'à laver deux fois à l'eau tiède. C'est ce qu'on appelle l'« or en coquille ».

Il y a fort longtemps qu'on a, par raison d'économie, fait usage, au lieu d'or, de feuilles minces d'alliages de cuivre.

« Le cuivre jaune ou léton qui donne la bronze, est un mélange de cuivre et de pierre calaminaire, qu'on a mis ensemble en fusion par des alchymistes, qui cherchant à convertir le cuivre en or, trouvèrent le moyen de lui donner une couleur jaune. Ce qu'on appelle *clinquant* ou *auripeau*, est du cuivre jaune battu jusqu'à ce qu'il ait été réduit en feuilles minces comme du papier ; il sert aux passementiers. L'or *d'Allemagne* est de l'auripeau rebattu, jusqu'à ce qu'il soit aussi mince que l'or en feuilles : on le garde aussi dans des livrets de papier rougeâtre; la *bronze* est ce même or d'Allemagne broyé, on en met dans de petites coquilles, qu'alors on appelle *or en coquille*. La bronze ordinaire, appelée chez les ouvriers *métal*, est un alliage de cuivre avec du léton ou de l'étain ; on en fait de diverses sortes qui ne diffèrent que par la quantité

d'étain qui a été fondu avec le cuivre ; la meilleure est celle qui résonne le mieux quand on frappe dessus : elle sert à faire des mortiers, des cloches, etc. (1). »

Tingry signale également l'emploi du clinquant, sans donner de détails sur son mode de préparation (2). A cette époque, d'ailleurs, la fabrication des bronzes-couleurs était encore très rudimentaire.

Elle a été créée en Bavière, au début du XVIIIe siècle, ne produisant alors que quelques types. Ce n'est qu'après de nombreux essais que Couvier, un Français établi à Fuerth, parvint, en 1781, à préparer un bronze en poudre pouvant être comparé à l'or.

Fuerth, en Bavière, est toujours le pays où se fabriquent des bronzes-couleurs très appréciés. Les perfectionnements dans l'ancienne fabrication de Couvier furent apportés par Brandeis qui créa les principales méthodes dont on fait encore usage.

Bien que la Bavière soit restée un centre important de fabrication, l'Allemagne produit également beaucoup de bronzes-couleurs; il existe une usine en France.

La fabrication des bronzes-couleurs demande une longue série de préparations. Nous décrirons d'abord la fabrication type des bronzes-or que nous ferons précéder d'un extrait des considérations développées par Brandeis.

« Dans mon nouveau système, je broie dès le principe mes matériaux avec une graisse quelconque, ce qui rend inutiles toutes les anciennes manipulations. Au lieu du simple déchet, qu'il était souvent impossible de se procurer en quantité suffisante, je prends du cuivre brut, je le fonds en y ajoutant du zinc en quantité proportionnée aux alliages que je cherche, je le bats à l'aide d'un marteau mû par la vapeur, entre des feuilles de baudruche. Lorsque le métal est devenu assez mince pour qu'une livre puisse couvrir 700 pieds carrés, je le fais passer dans un tamis de fer, muni de gratte-bosses, à 10 mailles par pouce carré. Un robinet placé sur le tamis l'arrose d'huile d'olive ou de graisse fondue que les gratte-bosses du tamis mélangent fortement avec le métal. Les feuilles de métal brisées en tout petits morceaux passent à

(1) WATTIN, L'art du peintre, doreur, vernisseur, p. 176, 1773.
(2) Traité sur les vernis, t. II, p. 188, 1803.

travers le tamis. Ils sont mis ensuite dans une machine à broyer mue par la vapeur.

« La machine à broyer n'exige aucune construction spéciale ; l'huile empêche que le bronze ne perde son apparence par un broyage trop fin. Je fais broyer pour les qualités ordinaires une heure et demie, pour les moyennes deux heures un quart, pour les demi-fines trois heures et pour les tout à fait fines quatre heures. Je débarrasse ensuite le bronze de l'huile superflue par de l'eau bouillante à haute pression (1). »

Pour préparer des bronzes or, on commence par fondre, dans des creusets en graphite, du cuivre et du zinc, en proportions variant avec la nuance recherchée. Les creusets sont de diverses dimensions, mais contiennent toujours plusieurs centaines de kilogrammes du mélange. Après fusion dans des fours où l'on brûle du coke métallurgique, l'alliage est coulé dans des moules en fer qui ont été graissés au préalable.

On retire des moules des barres ayant $1^{cm^2},5$ de section et une longueur d'environ 30 centimètres. Elles subissent d'abord un martelage avant d'être passées au laminoir, ce qui permet d'obtenir des bandes qu'il est nécessaire de recuire à blanc, car elles sont cassantes. Les fours à recuire sont chauffés au bois. Les longues bandes recuites sont ensuite découpées, de manière à obtenir des bandes de 60 centimètres de longueur et de 3 centimètres de largeur. On les réunit en paquets de cent bandes, et chaque paquet est soumis à un martelage énergique. Deux paquets martelés sont ensuite réunis, chauffés à blanc et frappés au marteau jusqu'à obtenir une largeur de 8 centimètres. On forme enfin, avec un troisième paquet, un assemblage de trois cents bandes, soumis au martelage jusqu'au moment où la largeur est de 13 centimètres. Des bandes de 90 centimètres de longueur sont alors coupées, décapées dans l'acide sulfurique étendu d'eau, puis lavées à fond. En cuisant ces bandes avec du tartre, on donne du poli.

Les bandes sont assemblées par mille et martelées jusqu'à 20 centimètres de largeur ; deux paquets de mille réunis subissent enfin un dernier martelage leur donnant 24 centimètres de largeur.

(1) Privilège Brandeis, 16 octobre 1850.

L'alliage ainsi traité porte le nom de *métal préparé en lingots.*

Pour obtenir les bronzes en poudre, on découpe en petits morceaux le métal préparé et on broie ces morceaux dans une série de creusets en fonte, complètement clos, où ils sont soumis à l'action d'un pilon en fer qui, en dehors de ses chutes successives, décrit une rotation en spirale.

Avec un nombre suffisant de creusets, on obtient une poudre assez fine que l'on envoie, à l'aide d'un courant d'air, dans une série de caisses superposées. La finesse varie naturellement d'une caisse à l'autre. Pour les bronzes de finesse extrême, on broie à la meule, avec une solution de gomme arabique, les bronzes des caisses. Le produit broyé est recueilli dans des récipients en fer contenant de l'eau. Par dépôt, le bronze se classe en couches de finesses différentes.

Les bronzes les moins fins provenant du premier broyage passent dans des cylindres à parois cannelées. Des brosses tournant à grande vitesse polissent les poudres en les projetant sur les parois cannelées.

L'or faux en feuilles est également obtenu en partant du métal préparé, mais en choisissant des lames d'une épaisseur aussi semblable que possible. Ces lames sont découpées en petits morceaux dont on fait des paquets en les enveloppant de laiton. Après un recuit au blanc, les paquets sont mis dans des moules en baudruche et martelés mécaniquement jusqu'au minimum d'épaisseur. Le batteur à la main opère ensuite sur des carrés de 10 centimètres placés entre des feuilles de métal, de manière à ce que chaque moule, enveloppé dans une feuille de parchemin, contienne environ mille feuilles. Le marteau du batteur pèse de 6 à 7 kilogrammes; il faut battre longtemps avant d'avoir des feuilles très minces; un ouvrier arrive à battre environ quatre moules de mille feuilles par journée de travail. Les feuilles battues sont réunies en cahier sur du papier de soie.

Les diverses nuances or sont obtenues non seulement en employant des alliages de compositions différentes, mais également par cuisson des poudres dans des bassins en cuivre. Il est assez difficile de suivre cette dernière opération qui s'effectue à l'air et donne des nuances variant avec la température et la durée de la

cuisson. C'est pourquoi on a proposé de chauffer en faisant usage de bains donnant des températures connues.

L'imitation d'argent, ou *argentan*, est obtenue en partant de l'étain qui subit des opérations mécaniques analogues. Il en est de même pour l'aluminium. Ces métaux se prêtent mal au battage mécanique, et les fabricants de bronze prétendent qu'ils doivent en faire le battage à la main, ce qui ne permet à un ouvrier de produire que quelques kilogrammes par semaine.

Parmi les perfectionnements mécaniques proposés, il convient de signaler celui de Werder de Nuremberg, dont on aurait fait usage en Angleterre. Il consiste à réduire le métal en poudre fine avec une fraise en acier trempé dur, sous un courant d'eau froide. La poudre mouillée est ensuite laminée.

Fuchs forme un amalgame avec les lames minces et distille vers 400°, dans un courant d'hydrogène. Il reste un bronze spongieux de nuance franche.

Ces procédés, et un certain nombre d'autres, n'ont pas retenu l'attention des fabricants.

Propriétés des bronzes. — Les bronzes-couleurs sont des poudres d'aspect très agréable à l'œil, livrées dans le commerce sous des finesses diverses. Le bronze or rouge est riche en cuivre, le bronze or vert tient beaucoup plus de zinc. Les bronzes or ternissent assez rapidement, surtout s'ils sont employés avec des vernis à bronzer qui ne sont pas parfaitement neutres.

Il n'en est pas de même pour l'aluminium.

La consommation des bronzes-couleurs est considérable, car on en fait usage dans tous les genres de décoration, en imprimerie, en dorure et en reliure.

Analyse des bronzes. — L'analyse des bronzes-couleurs n'offre rien de particulier; c'est une simple séparation de métaux.

Voici leur composition (1) :

Nuances claires.	Cuivre	83
	Zinc	17
Nuances rouges.	Cuivre	90 à 94
	Zinc	10 à 16

1) Robert, Fabricant de couleurs, t. II, p. 284.

et la quantité de cuivre que l'on rencontre dans les divers types :

	P. 100.
Bronze français rouge cuivre	97,32
— — orangé	94,44
— — jaune pâle	81,29
— anglais orangé	90,82
— — jaune vif	82,37
— — — pâle	80,42
— bavarois rouge cuivre	98,92
— — violet	98,92
— — orangé	95,30
— — jaune vif	81,55

Les bronzes or et l'argentan les plus couramment employés sont ainsi composés (1) :

	Cuivre.	Zinc.	Étain.	Fer.
Jaune pâle	82,33	16,59	»	»
— foncé	84,60	15,39	»	0,16
— orange	90,00	9,60	»	0,07
— —	98,93	0,73	»	0,20
Cuivre	99,90	»	»	0,08
Violet	98,22	0,50	Traces.	Traces.
Vert	84,32	15,02	»	0,30
Blanc	»	2,30	94,46	0,03

Les désignations commerciales sont les suivantes : or pâle, or rouge, or riche vert, or vert anglais, cuivre naturel.

Les bronzes dits *à laquer* contiennent un peu de paraffine.

Les bronzes dits *patentés* sont colorés par addition de matières colorantes organiques.

(1) Dictionnaire de chimie industrielle.

TROISIÈME PARTIE

PEINTURES

CHAPITRE PREMIER

BROYAGE DES COULEURS

Les couleurs en poudre ne sont employées à cet état que dans un certain nombre de cas, quand leur degré d'impalpabilité le permet.

Pour leur transformation en peintures, il est beaucoup plus avantageux de les utiliser broyées, ce qui les rend plus fines et facilite la préparation des peintures.

Le broyage constitue donc une opération importante, et nous aurons à envisager divers cas, selon la nature du liquide servant au broyage.

Broyage à l'huile.

Tout broyage à l'huile doit être précédé d'un malaxage, et nous montrerons plus loin l'importance de cette première opération. On connaît un nombre considérable d'appareils proposés pour le malaxage. Un des plus employés, convenant bien dans la majorité des cas est le *pétrin malaxeur*, représenté figure 82.

L'appareil comprend une cuve formée de deux demi-cylindres et d'une hausse.

Dans chacun des demi-cylindres se trouve une palette en forme d'hélice, chaque palette étant animée d'une vitesse différente, comprise entre quinze et dix-sept tours par minute. Sur le côté droit de la figure, on voit un cône et deux poulies permettant, en tournant le volant à droite ou à gauche, d'actionner les palettes

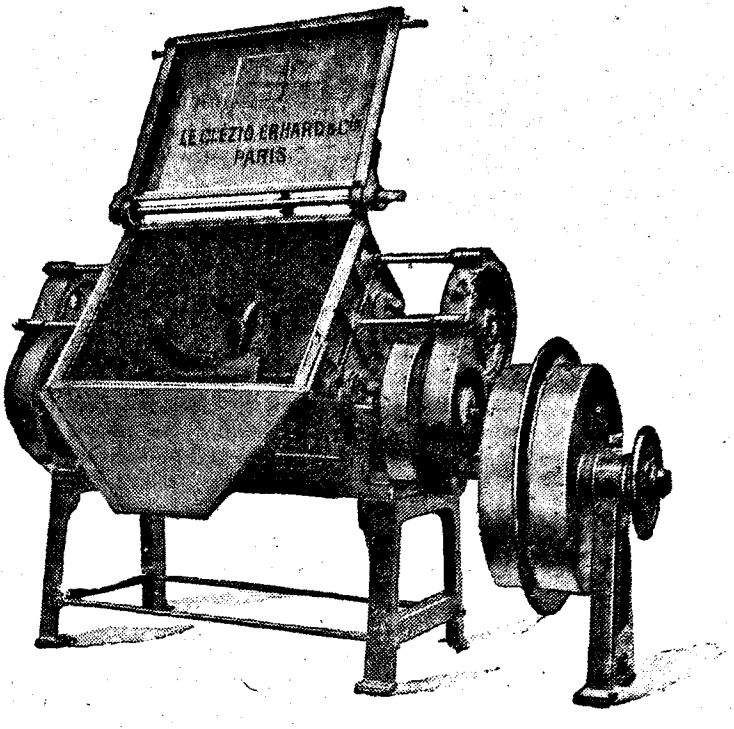


Fig. 82. — Pétrin malaxeur.

dans un sens ou dans l'autre. Le malaxage est toujours obtenu assez rapidement, mais sa durée varie, naturellement, avec la nature des pigments. Quand le malaxage est terminé, la vidange de la pâte s'obtient facilement en faisant basculer la cuve, à l'aide d'un dispositif spécial ne demandant que peu de force. On vide ainsi la plus grande partie de la pâte; il suffit ensuite d'un simple mouvement des palettes pour dégager presque complètement ce qui reste dans les cuves.

Cet appareil malaxe très bien, mais son prix est assez élevé.

Pour les poudres se malaxant très facilement, et quand on ne recherche pas une économie d'huile, on peut employer un système beaucoup plus simple, constitué par un pétrin à une seule cuve et à une seule palette (fig. 83).

Certains fabricants font même usage du pétrin vertical (fig. 84).

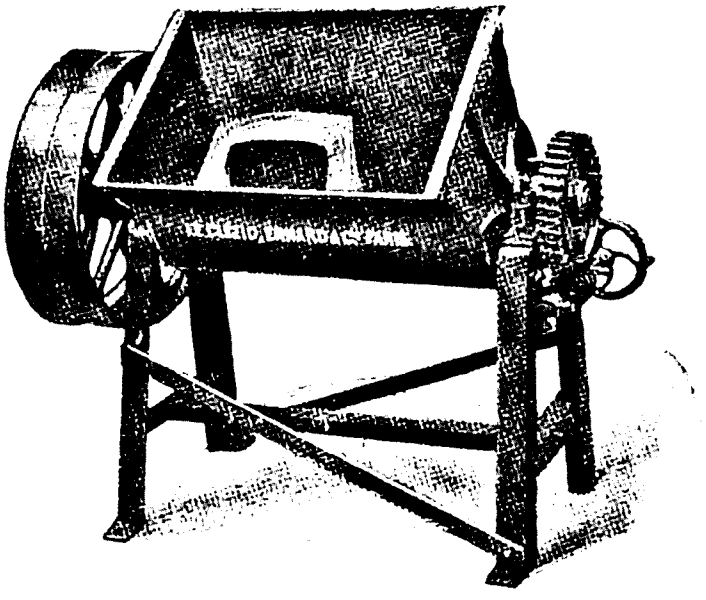


Fig. 83. — Pétrin horizontal à une palette.

Dans une cuve verticale tourne un arbre sur lequel sont fixées

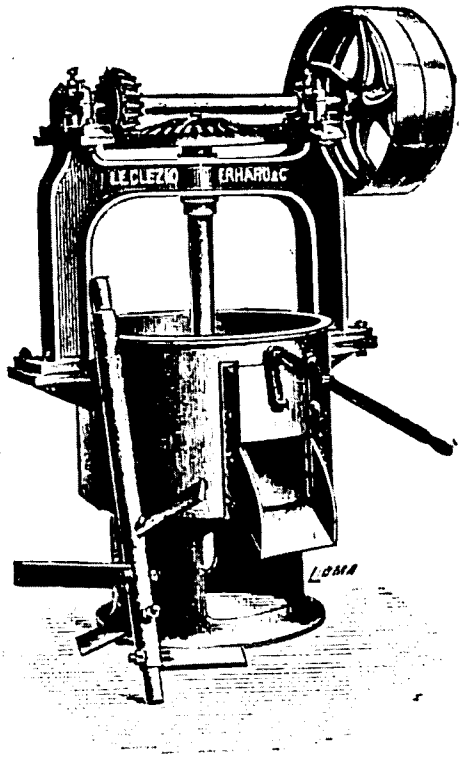


Fig. 84. — Pétrin vertical.

plusieurs palettes. La vidange se fait par une porte de déchargement.

On peut également faire usage d'un pétrin planétaire renforcé, avec cuve mobile (fig. 85).

Enfin, quand on ne recherche pas une extrême finesse, on

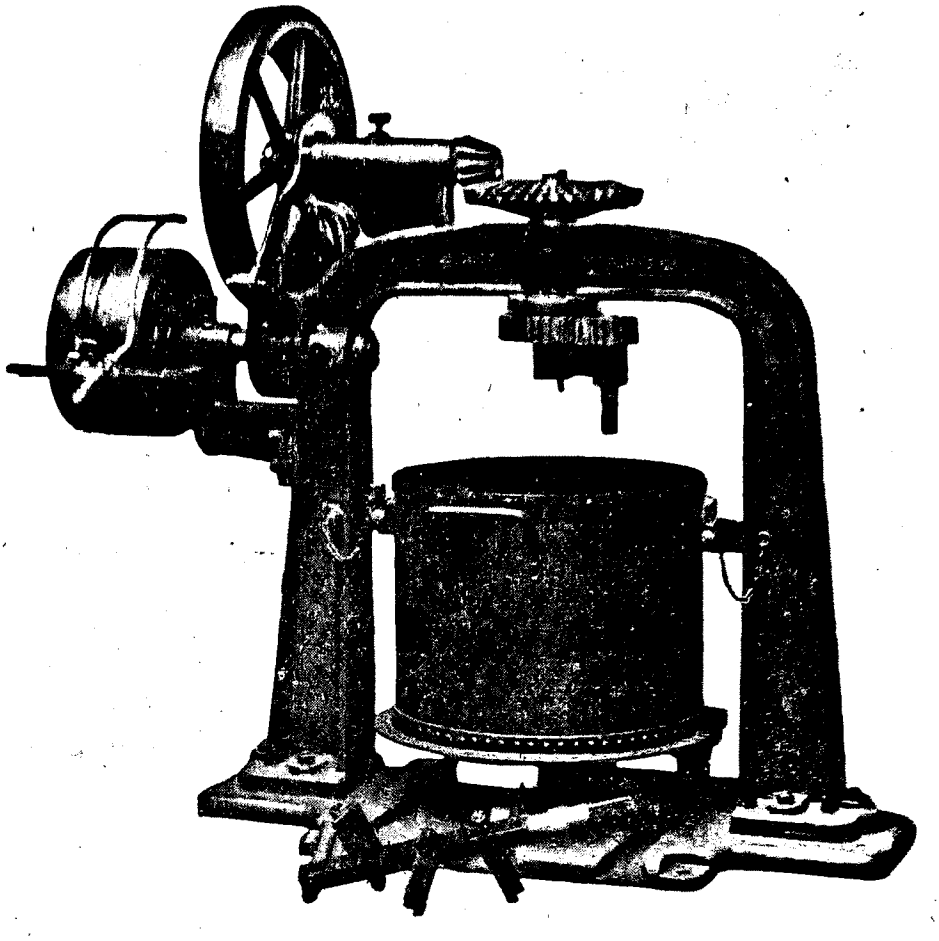


Fig. 85. — Pétrin planétaire malaxeur.

emploie avantageusement un broyeur-malaxeur (fig. 86). La cuve en fonte est fixe. Sur cette cuve se déplace un galet en granit commandé et la vidange se fait automatiquement par la porte placée en avant de l'appareil.

La pâte sortant de cet appareil n'a pas besoin de passer à la broyeuse.

Le broyage proprement dit se fait à l'aide d'une *broyeuse.*

La broyeuse la plus simple est constituée par trois cylindres garnis de granit ou de porphyre. Les cylindres sont dans le même plan et reposent sur un bâti. Le cylindre central est placé sur des paliers fixes et les deux autres cylindres sur des paliers mobiles,

ce qui permet de les approcher ou de les reculer du cylindre central. C'est au cylindre central qu'on donne le mouvement ; un système d'engrenages permet de transmettre ce mouvement aux autres cylindres. Les dimensions des engrenages sont calculées pour que les vitesses des trois cylindres soient différentes, ce qui

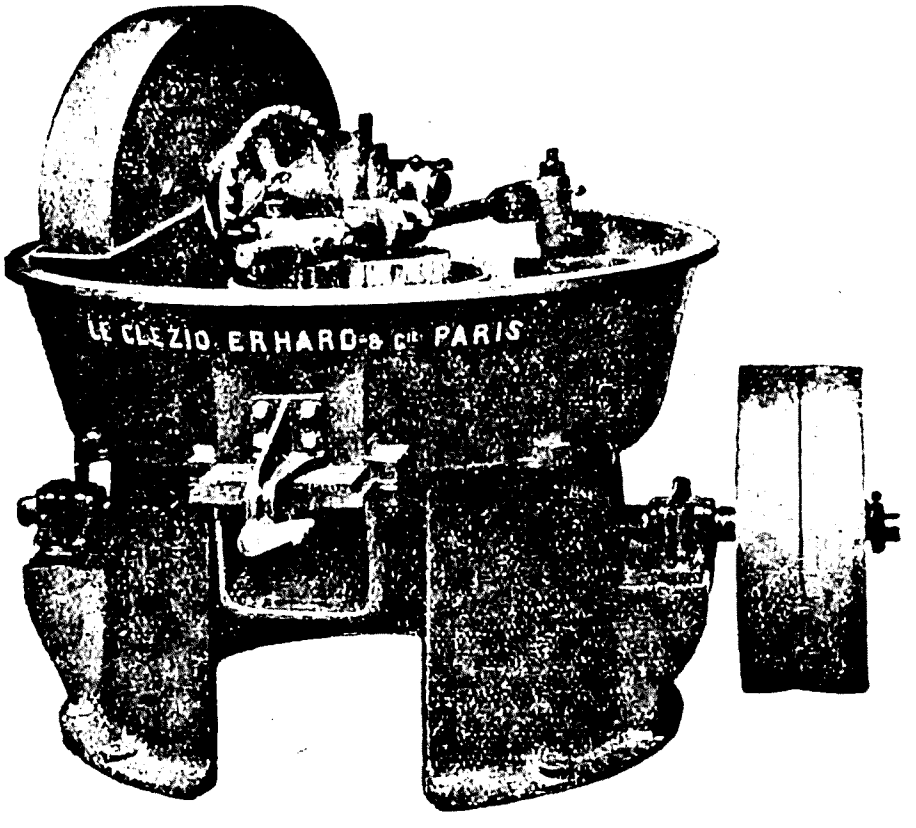


Fig. 86. — Broyeur-malaxeur.

permet, à la fois, l'entraînement et le broyage. On admet généralement les rapports suivants : un tour pour le cylindre arrière, trois tours pour le cylindre central et cinq tours pour le cylindre avant. La pâte est distribuée aux cylindres par une trémie métallique, garnie de pièces en bois terminées par des pointes soigneusement ajustées pour éviter que la pâte ne sorte par l'extrémité des cylindres. Cette trémie est placée entre le cylindre central et le cylindre arrière (fig. 87).

En tombant entre les deux cylindres, la pâte est comprimée et entraînée ; elle est en même temps écrasée. Le cylindre central, tournant plus vite que le cylindre arrière, est plus chargé de pâte

qu'il cède au cylindre avant, le même phénomène d'écrasement se produisant. La pâte broyée est ramassée sur le cylindre avant à l'aide d'un couteau, dont on peut régler la pression sur le cylindre.

En ne plaçant pas les cylindres dans le même plan, on réduit l'encombrement de la machine (fig. 88).

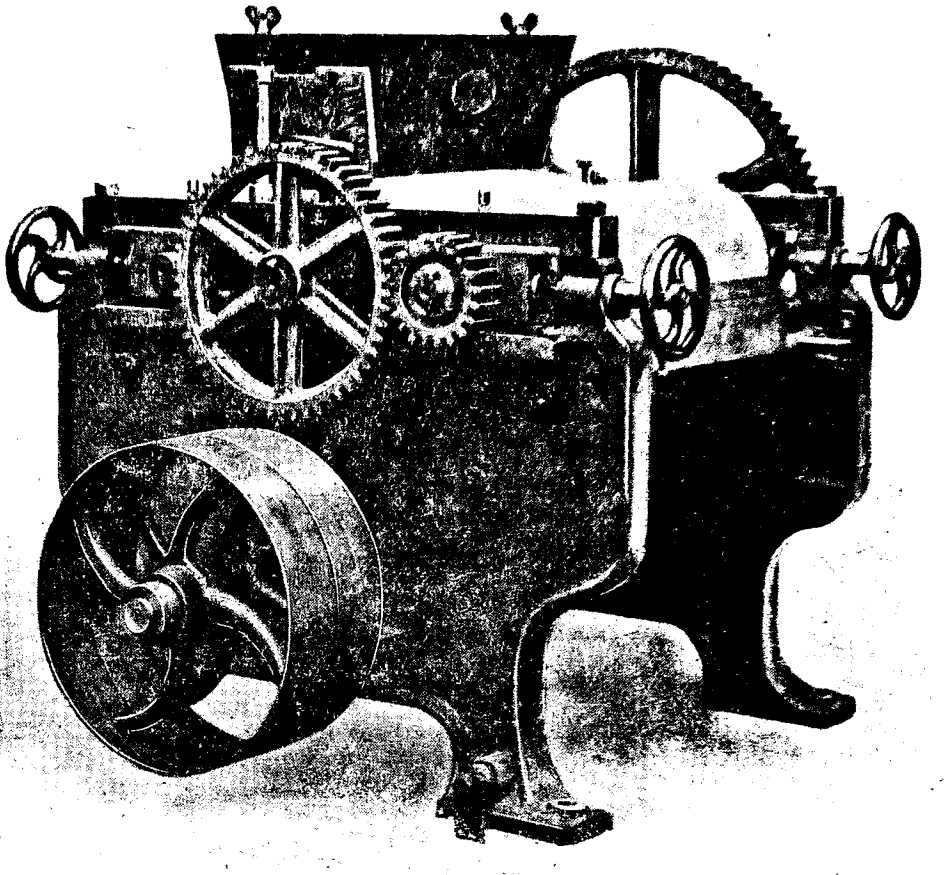


Fig. 87. — Broyeuse horizontale à trois cylindres en granit.

Nous n'avons jamais obtenu beaucoup de satisfaction avec ce genre d'appareil, dont la marche est capricieuse.

Pour les grosses productions, ou pour un broyage très soigné, on accouple quelquefois deux machines du type précédent.

Nous préférons, dans ce cas, la broyeuse à six cylindres inclinés, représentée figure 89.

Cette disposition est beaucoup plus avantageuse. En effet, avec deux broyeuses verticales, en dehors des autres inconvénients, le premier cylindre de la deuxième broyeuse est difficilement accessible et d'un nettoyage impossible.

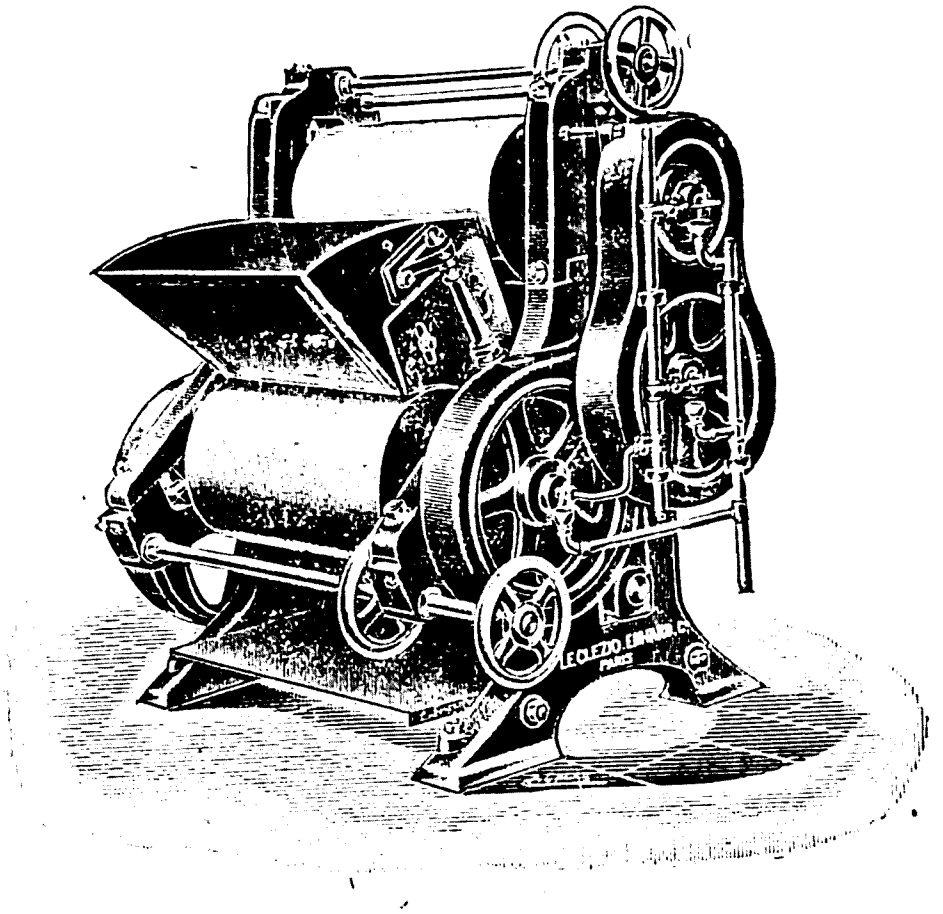


Fig. 88. — Broyeuse verticale à trois cylindres.

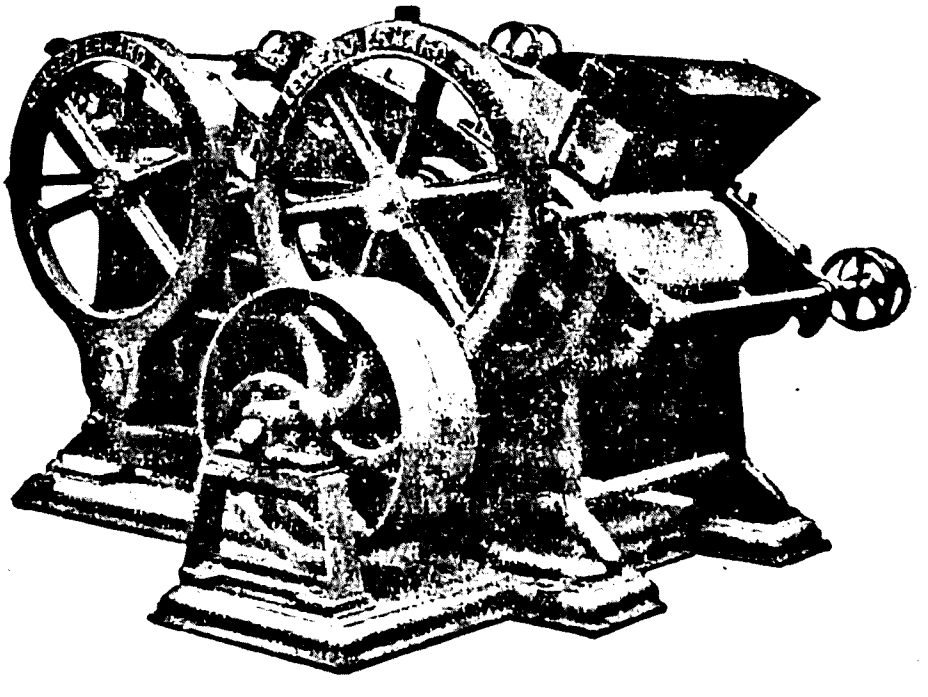


Fig. 89. — Broyeuse à six cylindres inclines.

On a fait jadis des broyeuses à cylindres en fonte ; non seulement l'usure en était rapide, mais toutes les couleurs ne pouvaient pas être broyées avec ces cylindres.

Il n'en est pas de même avec les cylindres en fonte trempée dans lesquels on fait circuler un courant d'eau froide (fig. 90).

On obtient avec ces machines une excellente pâte et, à part pour

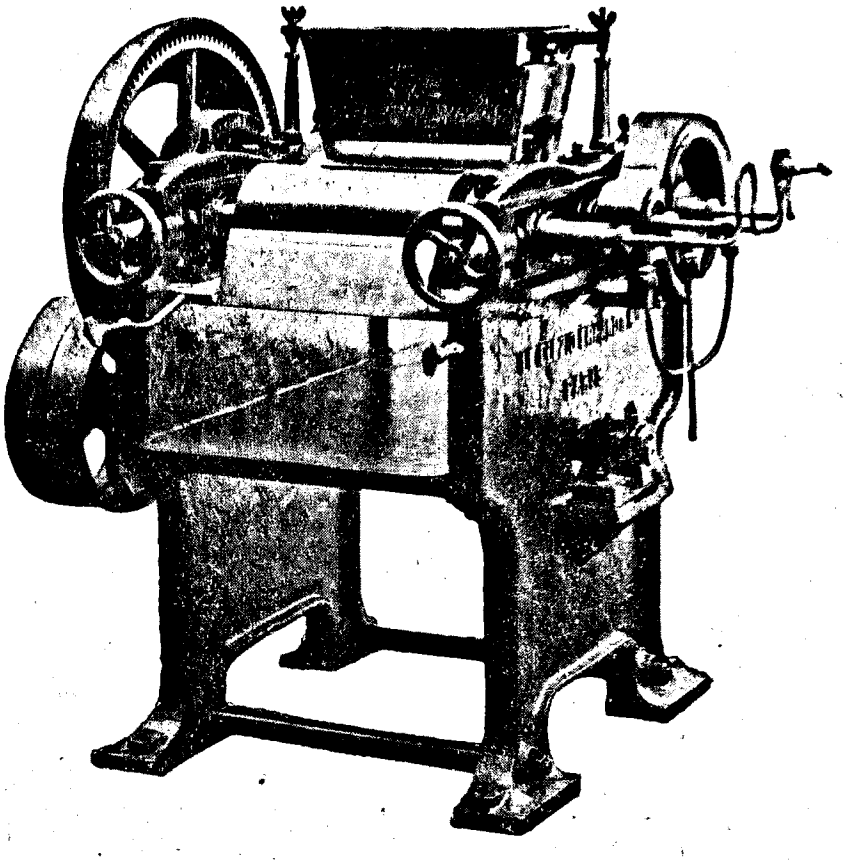


Fig. 90. — Broyeuse à trois cylindres en fonte trempée.

les blancs et quelques couleurs tendres, elles peuvent servir dans tous les cas.

On a combiné des machines comportant à la fois malaxeur et broyeuse. Le malaxage se fait à la meule tournante, avec distributeur à huile permettant de doser la quantité nécessaire ; la pâte tombe ensuite dans une sorte de pétrin à une palette d'où elle est déversée sur une broyeuse simple ou double (fig. 91).

On obtient ainsi un grand rendement avec une prise d'huile aussi faible que possible et une marche très régulière.

Enfin, pour les poudres se malaxant très facilement, une combinaison analogue, mais plus simple, est représentée figure 92.

Sur le bâti d'une broyeuse à trois cylindres on a fixé un pétrin vertical de forme basse. Il suffit donc de charger le pétrin et de verser la quantité d'huile nécessaire. Le malaxage terminé, la

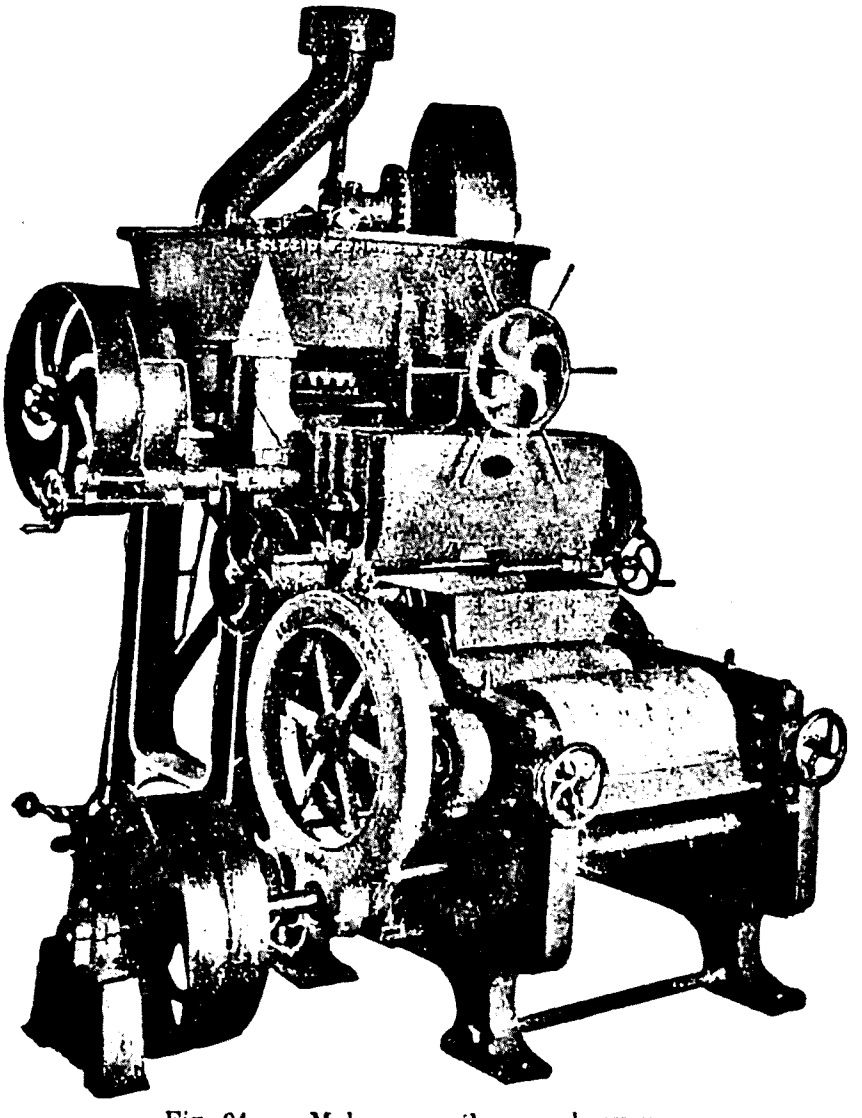


Fig. 91. — Malaxeur-mélangeur-broyeuse.

pâte tombe directement dans la trémie de la broyeuse, en ouvrant la porte du pétrin. Ce dispositif est surtout recommandable quand on broie toujours la même couleur.

On construit des broyeuses de dimensions bien différentes; nous résumons ci-dessous les principales tailles, avec la production moyenne horaire pour le cas de la céruse.

Dimensions des cylindres.	Production horaire moyenne (en céruse).	Puissance absorbée.
Centimètres.	Kilogrammes.	HP.
18×35	100	3/4
25×30	140	1,5
30×60	250	2,5
40×70	350	3,0

Examinons maintenant les particularités du broyage des principaux pigments.

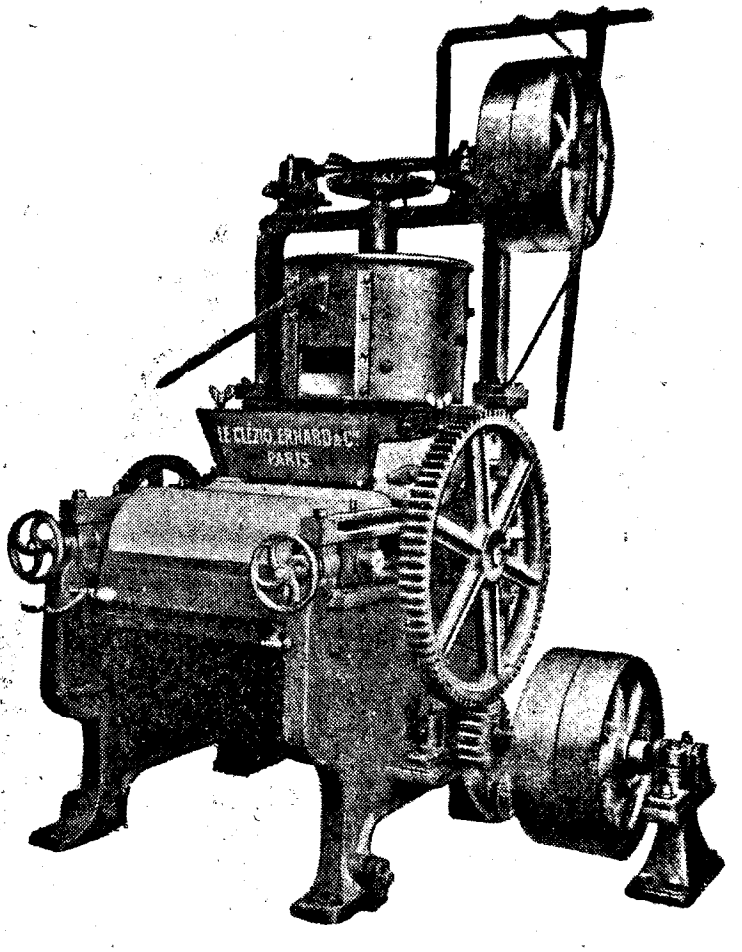


Fig. 92. — Malaxeur-broyeuse.

Céruse. — Le malaxage de la céruse se pratique généralement avec des malaxeurs horizontaux. Toutefois, les broyeurs qui ne fabriquent pas la céruse et, pour cette raison, broient encore de la céruse en poudre, emploient souvent des pétrins verticaux. Ces appareils travaillant irrégulièrement sont préférés par certains praticiens aux pétrins malaxeurs, dans lesquels le travail est trop régulier.

Les cylindres en granit sont les plus employés ; ils s'usent

assez vite et il faut les retailler, opération assez coûteuse. On règle le serrage des cylindres selon la finesse désirée. Il est essentiel de ne pas prolonger outre mesure la durée du malaxage, pour éviter à la pâte d'être filante ; il faut compter, en moyenne, vingt minutes pour avoir une pâte bien homogène. Le serrage des cylindres ne doit pas être poussé à l'excès, car non seulement on compromet la solidité de la machine, mais on réduit son débit dans une proportion considérable.

Pour avoir une pâte bien blanche et n'ayant pas tendance à former des peaux, on a, pendant fort longtemps, fait usage uniquement d'huile de pavot. Depuis que cette huile a atteint des prix très élevés, on l'a remplacée par de l'huile de lin décolorée.

La proportion d'huile nécessaire au broyage varie avec la céruse que l'on broie, mais, comme le composé est assez bien défini, les écarts sont faibles et l'on peut admettre :

	Kilogrammes.
Céruse en poudre.....	89 à 90
Huile.....	11 à 10

Dans les fabriques de céruse, on ne broie pas la poudre, mais la pâte à l'eau qui sort des meules.

« On n'est pas d'accord sur l'inventeur de ce procédé, ou, pour mieux dire, sur celui qui l'a découvert. Les uns l'attribuent à Théodore Lefebvre de Lille, les autres à Expert-Bezançon de Paris. Tout ce que nous pouvons dire à ce sujet, c'est que les chefs de ces deux maisons ont appliqué le procédé à peu près en même temps et avec une égale réussite (1). »

Il est évidemment nécessaire de connaître le poids d'eau que contient la pâte pour calculer la quantité d'huile nécessaire d'après la teneur en céruse sèche. La quantité d'huile étant connue, on la verse sur la pâte à l'eau placée dans le malaxeur et on met celui-ci en mouvement. Au bout d'une demi-heure environ, l'eau est chassée par l'huile qui prend sa place et, au-dessus d'une pâte à l'huile, surnage l'eau éliminée que l'on enlève par décantation. Il n'en reste qu'une quantité insignifiante. Dans le cas où

(1) PETIT, Céruse et blanc de zinc, p. 60.

l'eau n'est pas bien enlevée, on en est averti au broyage, car l'eau roule sur les cylindres de la broyeuse.

On conçoit immédiatement toute l'importance du procédé qui permet d'éviter les opérations longues, coûteuses et malsaines du séchage, du broyage et du tamisage, tout en assurant un broyage humide dans des conditions hygiéniques incomparablement supérieures à celles réalisées dans les ateliers où l'on broie la céruse en poudre.

Toutefois, il convient de remarquer que toutes les huiles ne permettent pas une élimination facile de l'eau, et, à ce point de vue, l'huile de pavot est celle qui donne de beaucoup les meilleurs résultats. Quand l'huile de pavot devint presque prohibitive par son prix, on s'ingénia à trouver des moyens détournés pour obtenir les mêmes résultats avec l'huile de lin.

C. Rogers y arrive en ajoutant une solution de borax au mélange céruse en pâte à l'eau et huile de lin (1). Le borax peut être remplacé par un sel faiblement alcalin.

Fletcher emploie du borate de manganèse. Dans une pâte à 20 p. 100, la proportion de borate à employer est de 1,8 p. 100 (2).

Le même auteur emploie également le borax dans les proportions suivantes: 1,10 à 2,6 pour 100 kilogrammes de pâte à l'eau (3).

L'opération se fait maintenant dans toutes les usines, chaque fabricant ayant généralement son tour de main particulier.

La céruse broyée est emballée dans des cylindres en fer-blanc garantis par des fûts en bois. Pour éviter la formation des peaux dans les fûts entamés, on a l'habitude de recouvrir la couche de céruse d'une mince couche d'eau. Le moyen est bon, mais il a l'inconvénient de rendre la pâte plus ou moins filante, quand le fût reste entamé trop longtemps.

La densité de la céruse broyée à l'huile est environ 4, mais elle varie avec les procédés de fabrication du pigment.

En dehors de la céruse broyée pure, on trouve dans le commerce des céruses broyées dites *surfine*, *n° 1*, etc., contenant, parfois,

(1) E. P. 118 289, 1917.
(2) E. P. 122 612, 1918.
(3) A. P. 9 458, 1919.

une proportion assez élevée de sulfate de baryte. Plus il y a de sulfate de baryte, moins la pâte renferme d'huile.

Blanc de zinc. — Il n'y a rien de particulier à signaler au sujet des appareils. Comme on broie toujours la poudre, le pétrin malaxeur convient très bien. Toutefois, plus que pour la céruse, le choix du malaxeur est fort important au point de vue de la quantité d'huile nécessaire au broyage. Quel que soit d'ailleurs

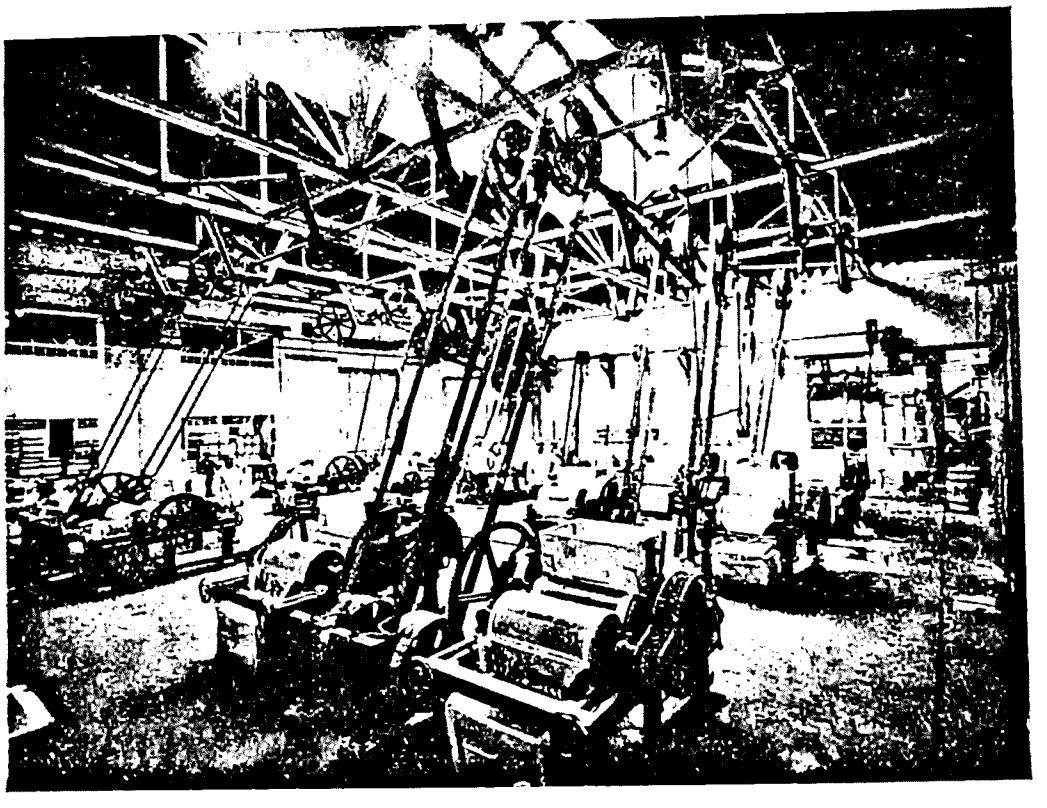


Fig. 93. — Atelier de broyage de la céruse.
Usine Expert-Bezançon, à Lille.)

le pigment employé, la quantité d'huile nécessaire pour le broyage varie avec un certain nombre de facteurs :

1° La nature physique et quelquefois chimique du pigment, selon son mode de fabrication ;

2° La nature de l'huile employée ;

3° Les moyens mécaniques dont on dispose.

Avec le pétrin malaxeur ordinaire, on peut admettre les proportions suivantes :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc.....	83 à 79
Huile.....	17 à 21

Comme pour la céruse, l'huile de lin décolorée a remplacé l'huile de pavot.

Par suite de la non-affinité du blanc de zinc pour l'huile, il faut prolonger le malaxage pendant un temps plus long que pour la céruse, ce qui, d'ailleurs, permet de réduire le broyage proprement dit et d'éviter ainsi les pâtes filantes dues, surtout, à un échauffement pendant le broyage.

La densité de la pâte est comprise entre 2,5 et 3. On l'emballe comme la céruse.

La broyeuse combinée, représentée figure 89, permet une forte production et l'abaissement de la quantité d'huile nécessaire. On nous a même affirmé qu'avec un appareil analogue, en prolongeant longtemps le broyage, on était arrivé à une pâte très serrée, à 10 p. 100 d'huile seulement. Il est bien évident qu'il ne faut voir là qu'une fantaisie et un tour de force.

On doit à G. Petit d'intéressantes remarques sur le blanc de zinc broyé à l'huile (1).

Après avoir signalé que le blanc de zinc broyé à l'huile est inférieur comme solidité à la céruse broyée à l'huile, G. Petit rappelle les considérations développées par Stass en 1855. D'après ce chimiste, la céruse broyée à l'huile donne un savon de plomb, soluble dans l'huile, fournissant, après emploi, une couche mince d'oléate de plomb, insoluble, élastique et imperméable. Cette explication ne répond plus à nos connaissances actuelles. La céruse broyée à l'huile n'est pas un savon de plomb, car il n'y a pas élimination de glycérine pendant le broyage. On ne peut pas envisager cette pâte comme une combinaison, puisque, traitée par l'éther de pétrole, on lui enlève facilement son huile. La réaction chimique ne commence que lorsque la peinture est appliquée. L'oxydation de l'huile donne naissance à un ou plusieurs sels gras de plomb.

Quant à l'oxyde de zinc, il n'a aucune affinité pour l'huile. Dans la pâte la mieux broyée, au bout d'un temps plus ou moins long, on constate une séparation de l'huile qui vient surnager.

C'est ainsi que G. Petit explique le manque de solidité des

(1) Sur l'oxyde de zinc broyé à l'huile dit « zinox » (*Bull. Soc. ind. du Nord*, août 1913, p. 475).

peintures au blanc de zinc, le même phénomène pouvant se produire avec la teinte. Pour y remédier, il a essayé de créer une affinité spéciale du blanc de zinc pour l'huile, en traitant l'huile au préalable et, par analogie avec la céruse, en employant de l'oxyde de zinc hydraté.

Stass avait d'ailleurs reconnu que l'oxyde de zinc pouvait, en présence d'eau et à une température légèrement élevée, se combiner partiellement avec l'huile de lin.

Le principe du procédé consiste à utiliser une huile oxydée pour le broyage de l'oxyde de zinc en présence d'eau. Il a pour but d'obtenir un blanc broyé plus homogène, se conservant mieux, capable de donner de bons enduits et une peinture plus résistante. L'huile employée est oxydée au préalable, et le malaxage se fait en présence d'eau (1) :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc	100
Huile de lin oxydée	18,500
Eau	17

Le malaxage se pratique en deux temps : trente minutes sans eau et trente minutes avec eau. A la fin du premier temps on a un mélange fluide et, à la fin du second, une pâte. Il ne reste plus qu'à passer à la broyeuse. Le même procédé de broyage s'applique à d'autres oxydes métalliques.

Quand on utilise ce procédé de broyage, avec addition de $Zn(OH)^2$ préparée par voie humide, on obtient des peintures brillantes avec $2\,ZnO + Zn(OH)^2$ et des peintures mates avec $6\,ZnO + Zn(OH)^2$, par suite de l'action de $Zn(OH)^2$ sur les acides des huiles oxydées.

Pour les peintures laquées, on peut, en dernière couche, remplacer une partie de ZnO par CO^3Zn.

Le mélange peut s'obtenir directement en traitant le carbonate de zinc par l'hydrate de strontium :

$$2\,CO^3Zn + Sr(OH)^2 = CO^3Sr + CO^3Zn + Zn(OH)^2.$$

Le mélange se dissout dans une solution ammoniacale, et il reste du carbonate de strontium qui est régénéré (2).

(1) B. F. 321 047, 1902.
(2) B. F. 360 215, 1906.

Blakemann met de 1 à 2 p. 100 d'eau au fond du malaxeur, de manière à obtenir une huile hydratée, et chauffe à 65° pendant huit à dix heures pour rancifier (1).

Lithopone. — Le broyage du lithopone est très facile, et le malaxage se fait très bien au pétrin malaxeur. Au début de la vente du lithopone, on offrait régulièrement quatre qualités; la prise d'huile, pour chaque qualité, variait beaucoup d'un fabricant à l'autre. Nous avons noté :

	Cachet jaune.	Cachet bleu.	Cachet rouge.	Cachet vert.
Lithopone..	85,5 à 87	85,1 à 88,9	85,1 à 87	81,6 à 88
Huile.....	14,5 à 13	14,9 à 11,9	14,9 à 13	18,4 à 12

Depuis, la fabrication du lithopone est devenue très régulière ; on ne fait guère plus usage que de lithopone cachet rouge à 30 p. 100, mais on constate encore d'assez gros écarts dans la prise d'huile, selon les lithopones employés :

Lithopone.....	86,7 à 89,3
Huile.....	13,3 à 10,7

Sulfure de zinc. — C'est un pigment très difficile à broyer. Quand on opère comme avec les pigments précédents, l'huile se sépare de la pâte obtenue après un temps plus ou moins long. Nous sommes arrivé à un bon résultat en faisant usage d'une huile préalablement traitée et en opérant le malaxage à la meule. Dans ces conditions, la pâte obtenue est onctueuse, d'un beau blanc et se conserve bien.

Avec le premier sulfure de zinc industriel, qui contenait une assez forte proportion d'oxyde de zinc, les proportions entre l'huile et le pigment étaient approximativement les suivantes :

Sulfure de zinc.....	87
Huile.....	23

Blanc de titane. — Le blanc de titane est également difficile à broyer. Quand on emploie le pétrin malaxeur, le malaxage est long et difficile ; la prise d'huile est assez élevée. En pratiquant

(1) B. F. 388 737, 1908.

le malaxage à la meule, avec la machine combinée, l'opération se fait plus rapidement et la prise d'huile est réduite :

Blanc de titane extra	91,8
Huile	18,2

Pour les raisons qui ont été données à propos du pigment, le blanc de titane broyé du commerce renferme une proportion assez élevée de blanc de zinc. La partie minérale contient de 20 à 30 p. 100 d'oxyde de zinc.

Blancs d'antimoine. — Les divers blancs d'antimoine sont d'un broyage très facile. Nous n'avons eu occasion de faire que des broyages sur de petites quantités, sans malaxage. Par conséquent, les chiffres donnés ci-dessous doivent être considérés comme trop élevés.

a.	Blanc d'antimoine Timonox	97
	Huile	13
b	Blanc d'antimoine Germot non traité	98,2
	Huile	11,8
c.	Blanc d'antimoine Germot traité	95,6
	Huile	14,4
d.	Blanc stibié	98,5
	Huile	10,5

La pâte de blanc Timonox est d'un blanc parfait, bien onctueux. Les pâtes de blanc Germot sont d'un blanc moins pur, très légèrement grisâtre. Quant au blanc stibié, ce n'est pas un blanc, c'est un gris très foncé.

Le blanc Timonox peut, paraît-il, être broyé industriellement dans les conditions suivantes (1) :

Timonox	90
Huile	10

Le blanc d'antimoine broyé livré à la consommation contient, comme le blanc de titane, de l'oxyde de zinc (25 à 30 p. 100 de la poudre). Cette adjonction est faite ici dans le but d'obtenir une pâte se tenant mieux.

Blancs broyés. — Le commerce de la peinture vend sous cette

(1) H.-E. Clarke, The evaluation of white pigments with spécial reference to antimony oxide (*Journ. of the Oil Col. chem. Assoc.*, janvier 1921).

désignation toute une série de blancs sur lesquels le consommateur ne sait absolument rien, car ils sont tous offerts sous des noms de fantaisie. Ce sont des blancs ne contenant pas de pigments à base de plomb, mais où l'on trouve, mélangés à des charges inertes, un ou plusieurs des autres pigments blancs.

Ces mélanges se sont toujours faits ; mais leur nombre est devenu plus grand pendant la guerre, par suite des difficultés rencontrées.

Certains de ces mélanges peuvent être composés judicieusement et présenter de l'intérêt ; mais ils peuvent aussi n'être conçus que dans le but de produire à bon marché, ce qui peut être la cause de bien des déconvenues.

A propos de l'analyse des couleurs broyées, nous donnerons plus loin des exemples montrant la composition de ces blancs.

Des mélanges définis ont été brevetés, comme le suivant, indiqué par L. Baillard pour remplacer la céruse (1) :

	P. 100.
Oxyde de zinc	25 à 38
Carbonate de baryte précipité	40 à 60
Huile	15 à 25

Couleurs diverses. — Les différentes couleurs sont broyées comme les blancs, mais, ici, les proportions entre l'huile et les pigments sont encore beaucoup plus variables, parce que, d'une part, les procédés de fabrication sont très divers et que, d'autre part, sous la même désignation on trouve parfois des couleurs ayant des compositions chimiques différentes.

Quand on ne fait pas précéder le broyage d'un malaxage, la prise d'huile est beaucoup plus forte. Voici les quantités d'huile nécessaires pour broyer 100 kilogrammes de poudre (2) :

	Sans malaxage.	Avec malaxage.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Ocre jaune supérieure	50 à 60	37 à 40
— — fine	50 à 54	42 à 48
— rouge supérieure	45 à 60	35 à 41
— — fine	46 à 50	38 à 43
— noire supérieure	64 à 72	63
— — fine	56 à 67	50
Brun Van Dyck O. R	25 à 30	»

(1) B. F. 523 050, 1921.

(2) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 291 et 293.

	Sans malaxage.	Avec malaxage.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Mexico	45 à 50	»
Bleu charron fin	15 à 17	15 à 16
Vert anglais demi-fin	14 à 18	14

Pour les raisons données plus haut, il ne faut voir, dans ces chiffres, que des indications. De plus, tout dépend encore de la consistance de la pâte, qui peut être obtenue molle ou très serrée.

Les couleurs broyées à l'huile sont emballées dans des cylindres métalliques, à fermeture hermétique, contenant de 1 à 60 kilogrammes d'ocre broyée.

Couleurs artistiques. — Les couleurs employées dans la peinture artistique doivent être broyées avec le plus grand soin, car il faut obtenir une pâte ayant le maximum de finesse.

Le broyage se fait avec de l'huile d'œillette de première qualité.

Certaines couleurs, en particulier les laques de garance, ne supportent pas le broyage à la machine. Dans ce cas, on opère sur une grande table bien plane, en verre dépoli ou en granit. Le broyeur mélange sur cette table la poudre et l'huile, en malaxant avec un long couteau flexible. Le broyage est ensuite effectué, par petites portions, à l'aide d'une lourde molette, en porcelaine ou en granit. La pâte est écrasée en faisant manœuvrer la molette de haut en bas et de bas en haut, de gauche à droite et de droite à gauche. La série de ces opérations est répétée jusqu'au moment où l'on a obtenu la finesse désirée. On comprend aisément l'énorme travail qu'exige une telle méthode. C'est ainsi que, pour obtenir 1 kilogramme de laque de garance broyée, il faut compter dix heures de travail. Aussi, dans presque tous les cas, fait-on usage de petites broyeuses avec cylindres en porcelaine.

Toujours sous les réserves données précédemment, on peut indiquer comme suit quelques broyages :

	Kilogrammes.
a. Carmin nacarat	1
Huile d'œillette	0,750 à 0,850
b. Laque de garance	1
Huile d'œillette	1,700 à 1,800
c. Laque carminée	1
Huile d'œillette	0,875 à 0,950

	Kilogrammes.
d. Stil de grain jaune	1
Huile d'œillette	0,850 à 0,900

Dans certains cas, il est nécessaire, pour obtenir une pâte se conservant bien, d'ajouter à l'huile un mélange de cire vierge et l'huile d'œillette (1) :

Ce mélange est ainsi composé :

	Kilogrammes.
Cire vierge	0,750
Huile d'œillette	2,500

Voici quelques exemples de broyages faits dans ces conditions :

	Kilogrammes.
a. Brun de Florence	1
Huile d'œillette	1,700
Mélange	0,180
b. Vert-émeraude	1
Huile d'œillette	0,850
Mélange	0,250
c. Noir de vigne	1
Huile d'œillette	0,600
Mélange	0,070

La pâte broyée est placée dans des tubes en étain, et ceux-ci sont fermés à l'aide d'un bouchon à vis. Le remplissage se fait avec une machine composée d'un cylindre dans lequel peut se déplacer un piston, mis en mouvement à l'aide d'une vis. Le cylindre étant rempli de pâte, on fixe à l'une de ses extrémités un ajutage formé d'un tube creux en cuivre, sur lequel le tube d'étain peut glisser à frottement doux. Le tube d'étain, fermé par son bouchon, est glissé sur le tube creux en cuivre, puis on met le piston en mouvement. La pâte vient remplir le tube creux, puis le tube en étain, tout en le chassant. On retire alors le tube et on le ferme en faisant deux plis avec une pince plate.

Sur le tube, on colle une bande de papier appelée *manchette*, dont la nuance est assortie à celle de la couleur que contient le tube. Une seconde bande, un peu moins large, portant la marque du fabricant et le nom de la couleur, est collée sur la première.

Les tubes ont des contenances différentes ; leur diamètre et

(1) Ch. Coffignier, Broyage et préparation des couleurs (*Rev. de chim. ind.*, avril 1898).

leur hauteur sont variables. On les désigne par des numéros augmentant avec les contenances :

Numéros.	Diamètre en millim.	Hauteur en millim.	Contenance en cent. cubes.
—	—	—	—
1	13	42	3
2	13	52	5
3	13	75	8
5	19	62	10
6	19	82	15
8	19	120	25
10	25	145	55

L'industrie française a une réputation mondiale pour ses couleurs artistiques. Ce n'est donc qu'exceptionnellement que l'on peut rencontrer des produits de mauvaise qualité.

Nous avons signalé pourtant, jadis, quelques faits précis (1).

La mauvaise qualité d'une couleur artistique peut tenir à différentes causes. On sait, par exemple, que les jaunes de cadmium sont de très bons pigments, mais, s'ils contiennent un excès de soufre, et c'est ce qui arrive parfois avec les nuances claires, ils finissent par brunir quand on les mélange avec des couleurs à base de plomb.

La falsification par addition d'une charge demande presque toujours, comme correctif, l'introduction d'une faible quantité d'une laque riche :

Vert-émeraude pur	100
Blanc léger	30
Laque au vert malachite	5

Le blanc léger est du carbonate de magnésie précipité.

Comme mélange remplaçant une couleur définie, le violet de cobalt, on a trouvé :

Laque rouge au ponceau	70
Blanc de plomb	60
Outremer bleu	40

(1) Ch. Coppignier, La falsification des couleurs fines (*Rev. de chim. ind.*, février 1899).

Le ton obtenu est plat et ne rappelle que de fort loin le violet de cobalt.

On a beaucoup écrit sur les couleurs anciennes et les couleurs modernes quel'on a déclarées inférieures aux premières. Il est certain que nous avons aujourd'hui beaucoup plus de couleurs que les anciens ; mais nous en possédons un grand nombre dont la tenue est remarquable.

Il y a des fabricants qui ont pris l'excellente précaution, non seulement d'indiquer la composition chimique des couleurs enfermées dans leurs tubes, mais celle, plus pratique encore, de renseigner sur leur solidité. Les artistes sont donc prévenus : s'ils veulent sacrifier la durée de leurs œuvres au profit d'un éclat trompeur, c'est eux seuls qui sont coupables.

Les causes d'altération des tableaux sont d'ailleurs nombreuses, et elles ont été résumées par E. Lemaire, d'après les idées exposées par Ostwald (1).

Les principales sont les suivantes :

1° Le noircissement est dû aux huiles et aux vernis.

2° Certaines altérations proviennent des actions chimiques des pigments les uns sur les autres.

3° Il faut faire entrer comme facteur important la diversité d'action des agents intérieurs sur la couche de peinture et sur le support.

Ostwald a tiré une conclusion générale : « La durée d'un tableau est inversement proportionnelle à l'épaisseur de la couche des couleurs ».

Les bois durs et secs donnent des résultats bien supérieurs à la toile.

Broyage à l'essence.

Les couleurs broyées à l'huile sont surtout employées dans la peinture en bâtiment. Celles broyés à l'essence sont utilisées en carrosserie, dans l'industrie des meubles laqués, pour les bronzes imitation, etc.

Il est assez rare que l'on ait à broyer une grande quantité

(1) Du rôle de la chimie en peinture (*La Nature*, Suppl. I, 1907, p. 182).

d'une même couleur ; aussi le broyage se fait-il généralement sans malaxage préalable, sur des broyeuses à trois cylindres de moyenne dimension.

Les couleurs à l'essence doivent être broyées très finement, ce qui exige souvent un grand nombre de passages aux cylindres et conduit à une perte assez sérieuse en essence.

Les quantités d'essence indiquées ci-dessous sont celles notées en cours de fabrication, pour le broyage de 100 kilogrammes de poudre (1).

	Kilogrammes.
Céruse	12 à 19
Jaune de chrome pur n° 1	43 à 60
— — — — 2	35 à 50
— — — — 3	37 à 60
— — — — 4	32 à 50
Vert à filets surfin 1	75
— — — 2	48
— — — 3	36
— — — 4	32
— — fin 1	31
— — — 2	25
— — — 3	20
— — — 4	19
Noir d'ivoire 1 A	122 à 134
— — 2 A	95 à 105
Vert de Londres n° 2	15 à 23
Bleu de Prusse	100 à 125
Mexico	52 à 70
Mine-orange	16 à 20
Terre d'ombre brûlée	50 à 70

Une très forte proportion d'essence est perdue pendant le broyage, proportion d'autant plus élevée que les cylindres sont plus serrés et que l'on fait un plus grand nombre de passages. Ceci explique déjà les écarts que l'on peut constater dans le tableau précédent. D'autre part, la finesse de la poudre joue également un rôle : une poudre très fine demandera moins de passages, pour arriver à une pâte bien broyée, qu'une poudre plus grossière.

En réglant convenablement l'opération, une même couleur se broie toujours en demandant des quantités peu variables d'essence :

1 Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 295.

pour la céruse, par exemple, on emploie de 12 à 14 p. 100 d'essence.

Dans presque tous les broyages, il est recommandable d'ajouter une petite quantité de vernis colle d'or, qui facilite le broyage et donne une pâte d'un aspect plus agréable :

	Kilogrammes.
a. Vert de plomb pur n° 3	16
Essence de térébenthine	4
Colle d'or	0,200
b. Rouge sans plomb	16
Essence de térébenthine	4
Colle d'or	0,200
c. Rouge auto sans plomb	17
Essence de térébenthine	4
Colle d'or	0,250
d. Brun laqué	16
Essence de térébenthine	5
Colle d'or	0,200
e. Vert à voitures foncé	15
Essence de térébenthine	7
Colle d'or	0,250
f. Bleu d'outremer	13,500
Essence de térébenthine	6
Colle d'or	0,200

Le broyage est en général facile ; toutefois, il n'en est pas de même pour l'outremer qui se broie très difficilement.

Broyage aux vernis.

Le broyage à la broyeuse à cylindres avec des vernis purs se pratique rarement, en raison des difficultés que l'on rencontre par suite de l'évaporation du solvant des vernis. Mais le broyage aux vernis, en présence d'essence, est une opération qui se fait beaucoup, surtout avec les noirs d'ivoire qui sont alors vendus sous la désignation *noirs d'ivoire colle d'or* et très employés en carrosserie.

L'exemple suivant montre que la proportion de vernis est assez élevée :

	Kilogrammes.
Noir d'ivoire	70
Essence	16
Vernis	44

La pâte obtenue est très brillante.

On broie couramment avec les vernis d'huile dits *standolie* qui ne sont que des huiles cuites par la simple action de la chaleur.

Voici un exemple avec une standolie moyenne :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc	100
Standolie	32 à 33

La pâte obtenue est également très brillante; le broyage est assez long, car la machine débite moins que dans le cas du broyage à l'huile crue.

Les encres d'imprimerie sont des couleurs broyées avec des vernis spéciaux. Leur préparation constitue toute une industrie, dans le détail de laquelle nous ne pouvons pas entrer et qui se trouve développée dans des traités spéciaux.

Nous donnerons ci-dessous quelques formules (1) :

Encre noire typographique.

	Faible.	Moyenne.	Forte.
Vernis à l'huile de lin	70	72	72
Noir de gaz	30	28	28

Encre noire pour illustration.

	Faible.	Moyenne.	Forte.
Vernis à l'huile de lin	78	78	78
Noir de lampe	20	19	19
Bleu de Paris	2	2	1
— d'acier	»	»	2
Indigo	»	1	»

Encres noires (2).

	Kilogrammes.
a. Térébenthine de Venise	90
Savon	100
Oléine	40
Noir de lampe	40

(1) De Kegrel, Les encres d'imprimerie (*Rev. de chim. ind.*, novembre 1922).
(2) *Oils, colours and drysalteries*, 1902, 623.

	Kilogrammes.
b. Noir de fumée	50
Bitume de Judée	50
Noir de lampe	40
Bleu de Prusse	20
Huile de houille (?)	100

Encres d'impression, d'après Villon (1).

	Kilogrammes.
a. Vernis moyen	100
Siccatif	5
Baume de copahu	15
Savon de résine	10
Bleu de Paris	5
Noir de lampe	25
b. Vernis moyen	100
Siccatif	5
Baume de copahu	10
Brai de colophane	5
Savon de résine	10
Noir de fumée	28

Le broyage des encres d'imprimerie demande à être tout particulièrement soigné, ce qui exige un grand nombre de passages à la broyeuse. On prend généralement des cylindres en granit, mais les avis sont partagés, et l'on obtient également d'excellents résultats en faisant usage de cylindres en fonte aciérée, avec circulation d'eau.

Broyage à l'eau.

Les couleurs broyées à l'eau ne sont demandées que rarement, pour certaines décorations. Le broyage à l'eau se fait très difficilement ; on le facilite en ajoutant un peu de glycérine :

	Kilogrammes.
Terre de Cassel	10
Eau	10
Glycérine	0,500

Toutefois, il existe deux genres de broyage à l'eau, dans des conditions spéciales, qui ont une grande importance au point de

(1) Desmarest et S. Lehner. Fabrication des encres, p. 361.

vue artistique : ce sont les couleurs pour l'aquarelle et pour la gouache.

Aquarelle. — Les livres du moyen âge étaient ornés de très belles enluminures, obtenues avec des couleurs à l'eau. Par la suite, on créa tout un genre de peintures spéciales, d'abord particulièrement apprécié en Angleterre, où il existe une société d'aquarellistes très ancienne et très renommée.

La peinture à l'aquarelle se fait sur un papier spécial, dont le fond constitue le blanc. On applique d'abord les teintes claires et on termine par les teintes foncées.

Avant de commencer à peindre, on humecte le papier d'eau pure, à l'aide d'une éponge fine.

La poudre est broyée avec une solution aqueuse saturée de gomme arabique, de l'eau et de la glycérine (1) :

	Kilogrammes.
a. Blanc d'argent	2
Glycérine	0,300
Solution gommeuse	0,300
Eau	0,200
b. Bleu de cobalt	1,300
Glycérine	0,500
Solution gommeuse	0,500
Eau	0,900
c. Jaune de Naples	1
Glycérine	0,150
Solution gommeuse	0,100
Eau	0,100

Quelques modifications ont été proposées. G. Wagner emploie la dichlorhydrine de la glycérine, en solution dans la glycérine et l'alcool. Cette solution remplace la glycérine et permettrait d'obtenir un séchage uniforme en couches minces (2).

Pour obtenir des couleurs sèches à l'eau, on a recommandé de broyer les poudres avec une solution de gomme du Sénégal, une partie dans deux parties d'eau chaude, additionnée d'un peu de glycérine, et de faire sécher la pâte obtenue (3). Schminck pratique le broyage avec une solution de gomme arabique, additionnée à

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 301.
(2) D. R. P. 122 336, 1898.
(3) *La Nature*, Suppl. I, 1906, p. 189.

parties égales d'une solution à 20 p. 100 d'un sel d'ammonium et d'acide protalbinique obtenu par action des alcalis sur l'albumine (1).

Les couleurs pour aquarelle sont vendues en tubes, sous le noms de *couleurs moites*, ou en *pastilles*, placées dans de petits godets en porçelaine.

Les tubes de couleur pour aquarelle ne se font qu'en deux tailles : *demi-tube* et *tube*, correspondant aux tubes nos 1 et 2.

Gouache. — Le mot gouache vient de l'italien *guazzare*. Les couleurs pour la gouache sont obtenues par broyage à l'eau, en présence d'une solution gommeuse et, quelquefois, de sirop de sucre (2) :

	Kilogrammes.
a. Blanc d'argent	2,500
Solution gommeuse	2,500
Eau	0,400
b. Blanc d'argent	2,500
Solution gommeuse	2,500
Eau	0,200
Sirop de sucre	0,200
c. Rouge de Venise	3
Solution gommeuse	0,700
Sirop de sucre	0,400
Eau	1
d. Jaune de chrome	2,500
Solution gommeuse	1

Les gouaches sont renfermées dans des flacons en verre. Elles sont surtout utilisées pour préparer des modèles de divers genres de décoration artistique et servent à décorer beaucoup d'objets, tels qu'éventails, boîtes, écrans, etc.

La peinture à la gouache se fait sur du papier lisse et, contrairement à l'aquarelle, on commence par les nuances foncées.

Dans le but d'éviter la détrempe d'une teinte sur l'autre, on emploie le fiel de bœuf, préalablement traité. Au fiel naturel on ajoute du noir de quille et on fait bouillir pendant une heure. On laisse refroidir, ajoute de l'alcool, filtre et étend d'eau :

(1) B. F. 371 735, 1907.
(2) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 303.

Fiel de bœuf	6 kilogrammes.
Noir de quille	1 kilogramme.
Alcool	3 litres.
Eau	10 —

Pour préparer des couleurs spéciales pour gouache, Steinizer prend du talc ne renfermant que peu d'argile et y ajoute des solutions de sels neutres, acides ou basiques, susceptibles de donner des laques avec des solutions de matières colorantes organiques(1).

Analyse des couleurs broyées.

L'analyse des couleurs broyées comporte d'abord la séparation du liquide employé au broyage et préalablement reconnu, puis l'examen et l'analyse du ou des pigments séparés. Comme nous l'avons vu, les couleurs broyées les plus employées sont les couleurs à l'huile ; nous examinerons donc ce cas (2).

On pèse un poids déterminé de la pâte dans un creuset de Norton en alumine, fixé à l'aide d'une bague en caoutchouc sur un tube en verre traversant un bouchon en liège fermant une fiole conique avec bec relié à une bonne trompe à eau (fig. 94).

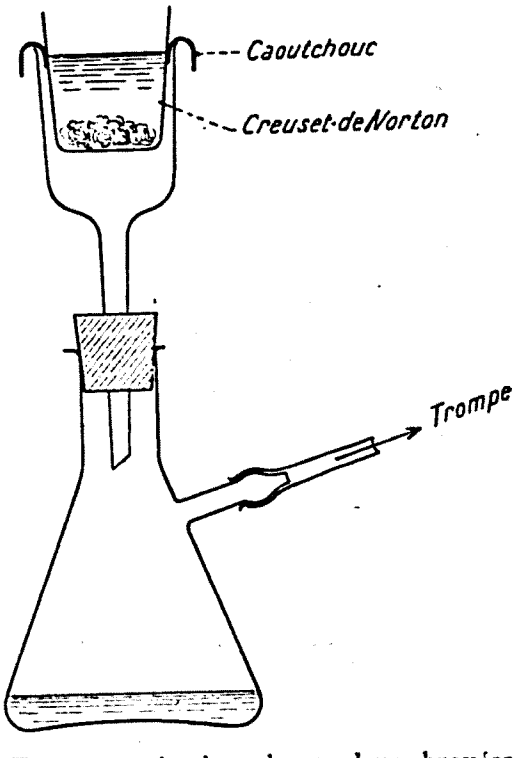


Fig. 94. — Analyse des couleurs broyées.

L'épuisement se fait généralement bien à l'acétone ; quand on éprouve quelque difficulté, on essaie un autre dissolvant, l'éther de pétrole, par exemple. Enfin, quand il y a une certaine quantité d'eau, l'épuisement se fait très mal. Il convient alors de dessécher au préalable à l'étuve. Après plusieurs épuisements, on recueille dans la fiole une solu-

(1) D. R. P. 305 774, 1917.
(2) Ch. Coffignier, Blancs et couleurs de guerre (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1920).

tion huileuse dont on chasse le dissolvant en évaporant d'abord à l'étuve, puis quelques minutes au bain de sable. On pèse l'huile et on détermine ses caractéristiques.

Le creuset séché à l'étuve donne le poids du ou des pigments. On analyse la poudre par les méthodes ordinaires.

Voici quelques exemples d'analyses faites sur des blancs broyés utilisés pendant la guerre par le service du camouflage sous la désignation *blancs de zinc* :

	1	2	3	4
Matière minérale..	88,40	89,29	87,71	90,85
Huile.....	11,60	10,71	12,29	9,15

	5	6	7	8	9
Matière minérale..	88,23	90,30	88,46	87,30	79,50
Huile.....	11,77	9,70	10,54	12,70	20,50

Composition de la matière minérale :

	1	2	3	4
Insoluble dans HCl.....	35,50	75,00	58,50	73,60
Plomb.....	0,90	0,65	Traces.	
Carbonate de chaux.....	35,34	0,27	»	»
Sulfate de chaux.....	»	»	1,30	»
— de baryte.....	35,50	75	58,50	73,60
Oxyde de zinc.....	24,70	17,24	40,20	21,75
Sulfure de zinc.....	3,56	6,84	»	4,50

	5	6	7	8	9
Insoluble dans HCl.....	78,05	76,50	60,05	45,95	0,95
Carbonate de chaux	»	»	17,50	28,10	»
Sulfate de baryte.	78,05	76,50	60,05	45,95	»
Oxyde de zinc...	16,90	19,70	15,30	21,10	»
Sulfure de zinc..	4,92	3,66	7,10	4,45	52,47
Sulfate de chaux.	»	»	»	»	46,40

Les analyses ci-dessous se rapportent à des lithopones et au leucopone :

	1	2	3	4
Matière minérale..	89,20	86,80	88,50	84,30
Huile.....	10,80	13,20	11,50	15,70

Composition de la matière minérale :

	1	2	3	4
Insoluble dans HCl.....	89,80	60,55	71,70	»
Carbonate de chaux.....	»	30,80	15,30	»
Sulfate de chaux.....	»	»	»	51,50
— de baryte.....	89,80	60,55	71,70	»
Oxyde de zinc.....	0,60	0,35	0,80	48,50
Sulfure de zinc.....	9,00	8,35	12,00	»

Depuis 1919, en dehors des blancs vendus sous une désignation définie, on a constitué des mélanges où l'on rencontre, à côté du lithopone, du sulfure de zinc et de l'oxyde de zinc, des charges généralement constituées par du sulfate de baryte et du carbonate de chaux, comme le montrent les analyses ci-dessous :

	1	2	3	4
Matière minérale..	86,80	87,40	85,60	81,60
Huile.....	13,20	12,60	14,40	18,40

Composition de la matière minérale :

Oxyde de zinc	9,70	35,00	0,20	89,00
Sulfure de zinc.....	13,30	6,30	11,10	»
Sulfate de baryte.....	61,15	49,25	33,70	»
Carbonate de chaux.....	15,85	9,40	54,90	10,65
Oxyde de plomb.....	»	»	»	0,30

	5	6
Matière minérale.....	87,87	86,40
Huile.....	12,13	13,60

Composition de la matière minérale :

	5	6
Oxyde de zinc.....	26,40	44,30
Sulfure de zinc.....	20,75	16,90
Oxyde de plomb.....	0,45	0,80
Sulfate de baryte	50,90	38,00
— de chaux.....	1,50	»

Les analyses suivantes se rapportent à des produits vendus comme blancs de zinc purs :

	1	2	3
Matière minérale	83,05	86,20	80,40
Huile	16,95	13,80	19,60

Composition de la matière minérale :

	1	2	3
Résidu siliceux.....	2,20	1,65	»
Oxyde de plomb	1,30	0,10	»
— de fer et alumine.	0,10	0,15	»
— de zinc.....	95,00	97,00	87
Sulfate de chaux.....	1,40	1,10	»
Carbonate de chaux....	»	»	13

De plus, le produit marqué 3 n'était pas broyé à l'huile de lin pure, mais avec un mélange contenant :

Huile de lin	10,80
— minérale.....	8,80

Tous ces exemples montrent que le consommateur aurait le plus grand intérêt à connaître la nature des produits vendus sous le nom général de *blancs broyés*, dont la composition est on ne peut plus variable et correspond souvent à une pâte d'une valeur très discutable. L'analyse chimique le renseignera toujours exactement.

Ceci ne s'applique d'ailleurs pas uniquement aux blancs. Il en est de même, en particulier, pour les ocres broyées qui, lorsqu'elles ne sont pas vendues avec garantie de pureté, peuvent contenir une charge plus ou moins importante de sulfate de baryte.

Nous donnons ci-dessous les résultats de l'analyse de deux blancs d'antimoine broyés, offerts en 1923 :

	1	2
Huile de lin	12,55	18,42
Oxyde de zinc	24,50	32,40
— d'antimoine	62,75	48,07
Acide arsénieux	0,20	0,34
Oxyde d'étain.....	»	0,35
Impuretés insolubles	»	0,32

La céruse broyée à l'huile se modifie à la longue ; de plus, il est impossible, quand on l'analyse, d'extraire complètement les corps gras. Il en reste environ 0,30 p. 100, d'où une erreur dans le dosage de l'eau et de l'acide carbonique, erreur qui peut atteindre 1 p. 100 (1).

(1) Davis et Klein, Analyse de la créuse (*Ann. de chim. analyt.*, 1907, p. 453).

Sur des céruses en pâte, provenant du Caire, Ch. Fribourg a trouvé (1) :

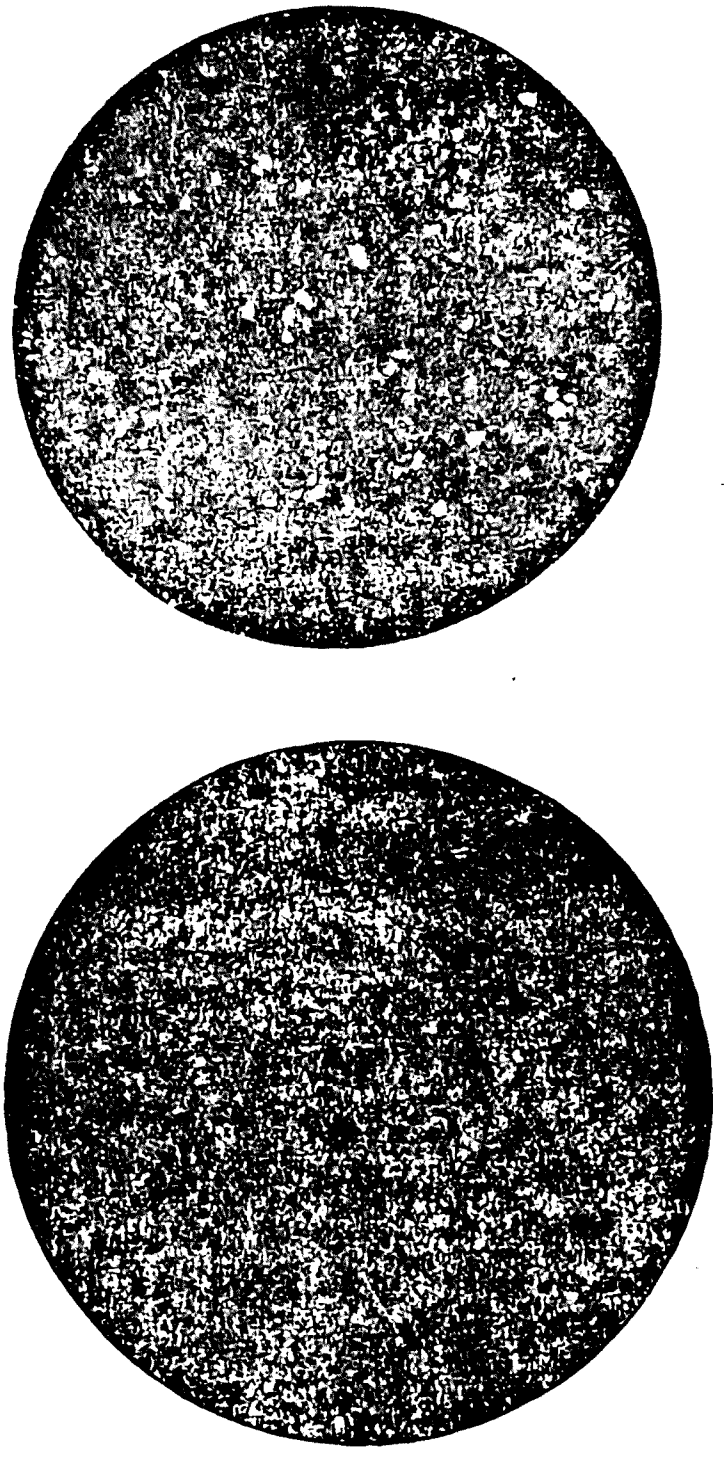


Fig. 95. — Examen microscopique de poudres contenant du sulfate de baryte.

(1) *Bull. Assoc. chim. sucrer. et distill.*, juin 1907, p. 1704.

	1	2	3	4	5	6
Huile de lin.....	10,00	7,00	10,00	7,00	9,00	9,50
Hydrocarbonate de plomb.....	90,00	39,50	45,00	67,80	0,00	90,50
Sulfate de baryte....	0,00	53,50	45,00	25,20	91,00	0,00

Nous avons signalé plus haut le nombre considérable de mélanges que l'on pouvait rencontrer sous le nom de *blancs broyés*.

Il convient d'attirer l'attention sur un autre point qui présente une grande importance. Dans beaucoup de ces mélanges, l'analyse chimique révèle la présence de sulfate de baryte ; mais, au point de vue qualité de la pâte, nous savons qu'il y a une notable différence entre une pâte au sulfate de baryte naturel et une pâte au sulfate de baryte précipité.

Pour déterminer la nature du sulfate de baryte, il suffit d'examiner la poudre au microscope en lumière polarisée (1).

La figure 95 montre l'aspect tout à fait différent d'un lithopone ne contenant pas de sulfate de baryte naturel (en bas) et d'un lithopone en contenant (en haut).

Les taches blanches, très visibles, sont des cristaux de sulfate de baryte naturel.

(1) *Moniteur de la peinture*, 15 juin 1922.

CHAPITRE II

PEINTURES A L'HUILE

Préparation.

Les peintures sont des masses plus ou moins fluides, composées de pigments, d'huiles végétales, d'un dissolvant volatil, ou d'un mélange de dissolvants volatils, et d'un siccatif qui est ajouté pour faire sécher dans un temps normal.

Pour préparer les peintures à l'huile, il est toujours préférable de partir des couleurs broyées à l'huile. Il suffit d'ajouter à ces pâtes, d'abord la quantité d'huile nécessaire, puis le dissolvant, et enfin le siccatif.

Il est bien certain qu'un semblable mélange peut se faire uniquement à la main, à l'aide d'une spatule. Mais si une pareille méthode peut convenir pour une petite préparation, il est bien évident qu'elle ne peut pas être employée industriellement.

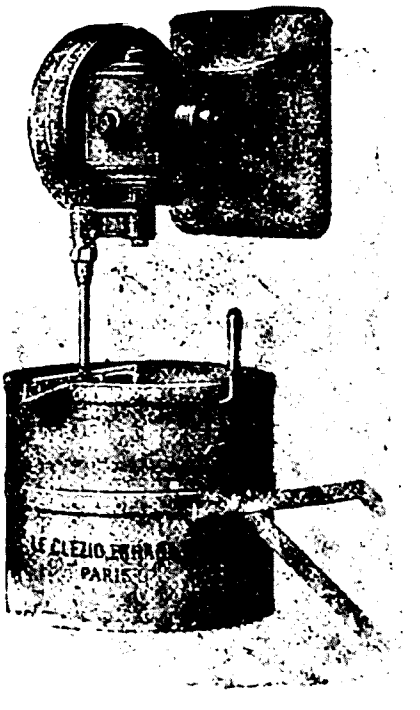


Fig. 96. — Pétrin planétaire.

Il existe divers appareils permettant d'opérer rapidement, avec beaucoup plus de régularité et sur des quantités importantes.

Un des appareils que l'on rencontre souvent est celui représenté figure 96 et auquel on a donné le nom de *pétrin planétaire*.

Il se compose d'une cuve et d'un agitateur à deux mouvements : en même temps que l'agitateur tourne autour de son axe, il fait également le tour de la cuve. On obtient ainsi une agitation

parfaite, et le mélange se fait rapidement, d'une manière bien homogène ; la cuve peut s'enlever facilement.

La cuve mélangeuse (fig. 97), qui demande peu de force et permet de grosses productions, donne de très bons résultats pratiques.

La cuve est mobile et tourne lentement. L'agitateur, composé d'une palette creuse, haute et large, est dans une position fixe, mais il est mis en rotation autour de l'axe vertical. La vidange se fait par une porte placée sur le fond de la cuve.

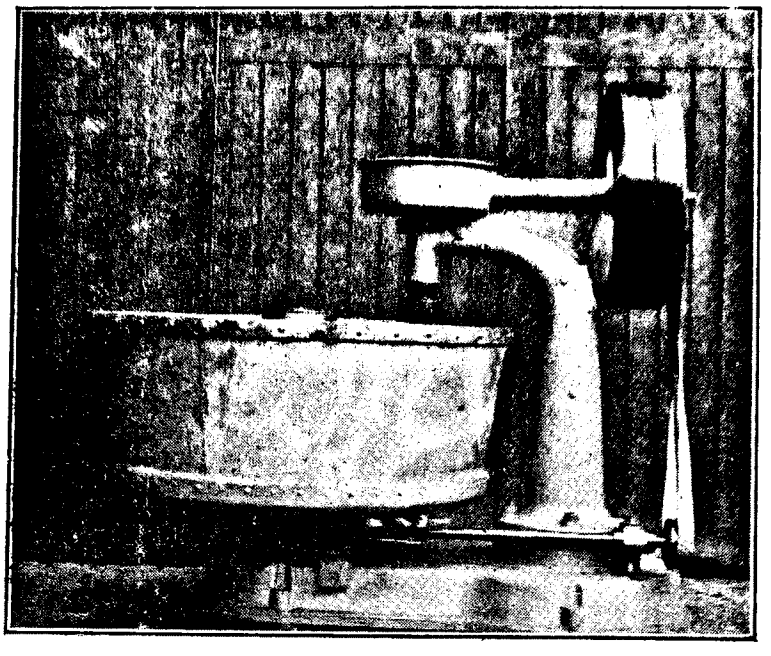


Fig. 97. — Cuve mélangeuse.

Quand le mélange est bien au point, il ne reste plus qu'à tamiser. C'est une opération qui, même pour de grandes quantités, se pratique encore souvent à la main, à l'aide de tamis de dimensions diverses, garnis de toiles plus ou moins fines. On aide le passage de la peinture en frottant avec un pinceau.

On a construit depuis peu des tamiseurs mécaniques (fig. 98), qui permettent une économie sérieuse de main-d'œuvre, à condition d'avoir à tamiser au moins 1 000 kilogrammes de peinture.

Dans une cuve cylindrique se déplacent deux balais, appuyant plus ou moins fortement, à l'aide de ressorts, sur une toile métallique parfaitement prise dans un cercle. La toile repose elle-même sur une plaque de cuivre à gros trous. Au-dessous de la plaque de cuivre se trouve un récipient clos, recevant la peinture tamisée qui s'écoule par un robinet.

Pour des fabrications de moyenne importance, en nuances différentes, un mélangeur-tamiseur combiné peut rendre des services (fig. 99).

Le mélangeur est à la partie supérieure, et le tamiseur est constitué par une grande passoire avec pinceau animé d'un mouvement de rotation.

La cuve se démonte, ainsi que le fouet et le tamis. On peut, pour gagner du temps, avoir cuves, fouets et tamis de rechange.

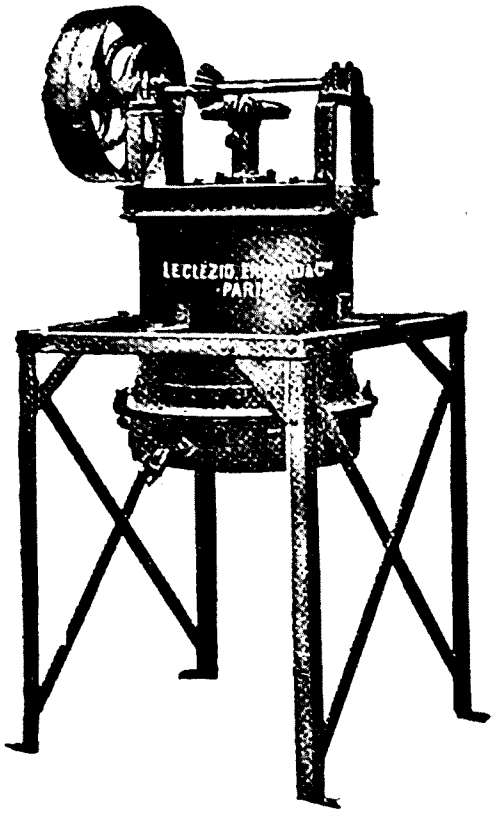


Fig. 98. — Tamiseur mécanique.

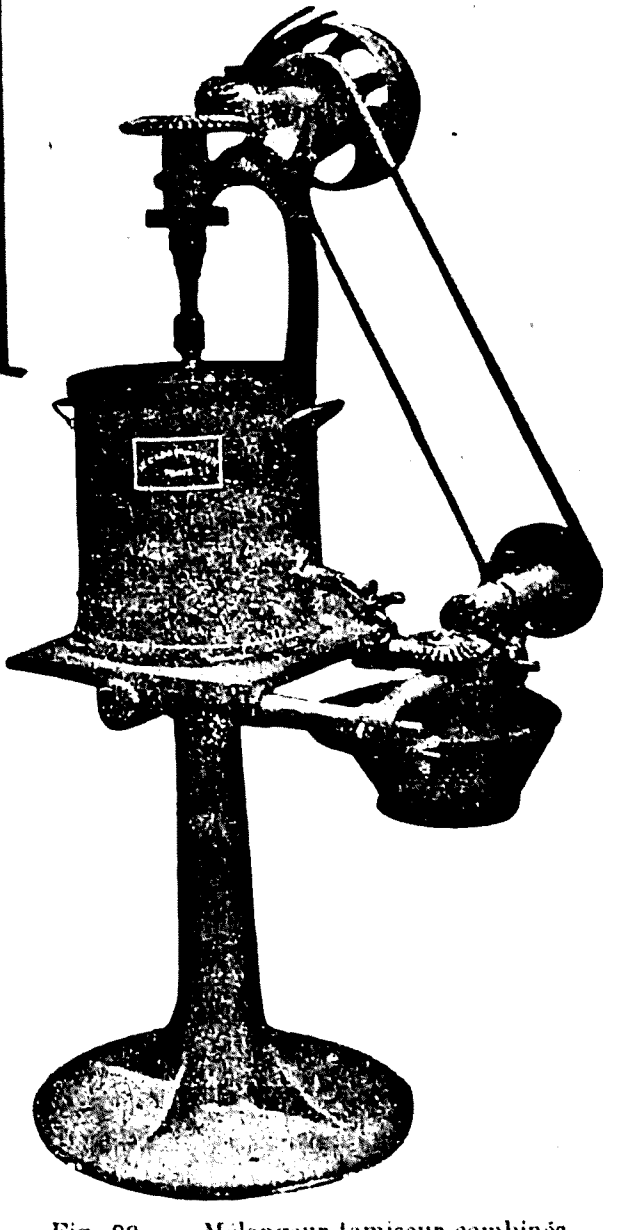


Fig. 99. — Mélangeur-tamiseur combinés.

Les fabrications de peu d'importance se font avec une petite machine, dite *moulin de comptoir* (fig. 100).

Elle est composée d'un entonnoir et d'une noix en fonte aciérée, mise en mouvement mécaniquement ou à bras. On part de poudres que l'on passe dans la machine avec la quantité d'huile nécessaire. La pâte est raclée et tombe dans une goulotte placée à l'avant de la machine. Le nettoyage est très facile.

Il nous faut envisager le rôle des divers constituants d'une peinture. Les proportions de chacun d'eux varient avec la nature de l'emploi et les propriétés spéciales que l'on demande à la peinture. L'huile est le constituant qui donne la solidité à la peinture ; on emploie presque toujours l'huile de lin, qu'on appelle le *liant*. Une peinture grasse, bien chargée en huile, sera donc une peinture convenant le mieux pour une longue durée. Dans les mêmes conditions, la couche finale sera brillante ou mate, selon que le mélange primitif contiendra un excès d'huile ou un excès de dissolvant désigné sous le nom de *diluant*. La proportion de siccatif à ajouter varie avec la quantité d'huile que contient la peinture. Quant à la nature des pigments, son influence est considérable sur la durée des peintures, comme nous le verrons à propos de leurs propriétés.

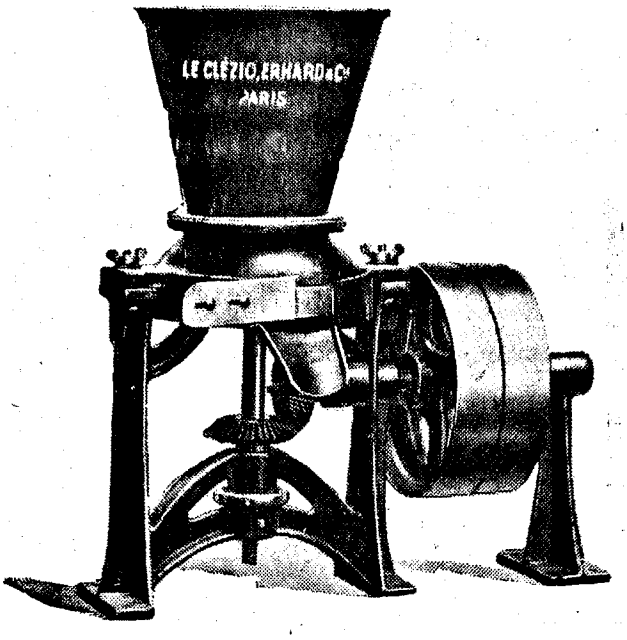


Fig. 100. — Moulin de comptoir.

Peintures blanches. — Comme nous venons de le dire, les proportions peuvent largement varier. Les formules ci-dessous sont donc simplement indicatives :

	Kilogrammes.
a. Céruse broyée huile	10
Huile	2,500
White-spirit	0,600
b. Blanc de zinc broyé huile	10
Huile	2,200
White-spirit	0,800
c. Lithopone broyé huile	10
Huile	3
White-spirit	0,900
d. Blanc de titane broyé huile	10
Huile	2,200
White-spirit	0,800

e. Blanc d'antimoine broyé huile.....	10
Huile.....	2
White-spirit.....	0,500

On siccative en ajoutant de 1 à 3 p. 100 de siccatif en poudre.

A propos de chaque pigment, nous avons donné des indications sur les pouvoirs couvrants en surface et par opacité et sur leur tenue à l'extérieur. Les peintures obtenues avec ces pigments ont des propriétés analogues. C'est ainsi que les peintures à la céruse et au blanc de titane sont les plus recommandables pour l'extérieur. En pratique, la composition d'une peinture doit varier d'après la nature de la surface à recouvrir, et d'une couche à l'autre.

Voici, à ce sujet, quelques recettes données par A. Souris, au sujet de l'emploi des peintures au blanc de zinc dans les ateliers des chemins de fer belges (1).

Peintures extérieures pour bâtiments, destinées à être employées sur matières poreuses et très absorbantes, comme murs en plâtre non peints :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé....	6,550	7,450	7,500
Huile de lin ou de pavot.	3,150	2,250	2,200
Siccatif fort.....	0,300	0,300	0,300

Pour obtenir une dernière couche brillante, on ajoute de la standolie :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc broyé.....	7,500
Huile de lin.....	2,050
Standolie.....	0,150
Siccatif fort.....	0,300

Peintures pour substances non poreuses, comme marbre, fer etc. :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé....	7,500	7,500	7,400
Huile de lin.....	1,350	1,150	2,200
Essence de térébenthine.	0,850	1,050	»
Siccatif fort.....	0,300	0,300	0,300

(1) Le blanc de zinc et le lithopone, brochure de 38 pages, 1912.

Peintures pour boiseries extérieures en bois tendres, non encore peints :

	1re couche	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé....	7,150	7,500	7,700
Huile de lin.....	1,100	1,250	1,350
Essence de térébenthine.	1,450	0,950	0,650
Siccatif fort.....	0,300	0,300	0,300

Peintures pour bois durs :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé....	7,500	7,500	7,700
Huile de lin.....	1	0,800	1,350
Essence de térébenthine.	1,650	1,400	0,650
Siccatif.....	0,300	0,300	0,300

Peintures pour intérieur, ne devant pas être vernies :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé....	6,550	7,500	7,600
Huile de lin.....	2,550	1,600	1,600
Essence de térébenthine	0,600	0,600	0,500
Siccatif.....	0,300	0,300	0,300

Peintures pour intérieur, devant être vernies :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.	4e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé huile.....	6,650	6,500	7	7
Blanc de zinc broyé essence.....	»	1,100	1,500	1,750
Huile de lin.....	2,450	0,500	0,600	0,300
Essence de térébenthine.....	0,600	1,200	0,600	0,650
Siccatif.....	0,300	0,300	0,300	0,300

Peintures mates pour intérieur :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.	4e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé huile.....	7	6,500	6	5,550
Blanc de zinc broyé essence.....	0,750	1,500	2,500	3,200
Huile de lin.....	0,700	0,300	0,200	»
Essence de térébenthine.....	1,250	1,400	1	1
Siccatif.....	0,300	0,300	0,300	0,300

Peintures pour intérieur au lithopone, sur surfaces non encore peintes, plafonds, murs :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Lithopone broyé.....	6,500	7	7,500
Huile de lin.....	2,650	2,050	1,050
Essence de térébenthine.	0,500	0,600	1,100
Siccatif manganèse....	0,350	0,350	0,350

Peintures pour boiseries à ne pas vernir, sur surfaces non peintes :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Lithopone broyé.....	7	7,200	7,600
Huile de lin.....	1,450	1	0,400
Essence de térébenthine.	1,200	1,450	1,650
Siccatif manganèse.....	0,350	0,350	0,350

Peintures pour être vernies :

	1re couche.	2e couche.	3e couche.
	Kilogr.	Kilogr.	Kilogr.
Lithopone broyé	7,500	7,700	7,800
Huile de lin.....	0,400	»	»
Essence de térébenthine.	1,750	1,950	1,850
Siccatif manganèse....	0,350	0,350	0,350

Dans ces formules, étudiées par un praticien, on est assez surpris de constater que la proportion d'huile est plus forte dans les peintures pour intérieur que dans les peintures pour extérieur. Il n'est également pas logique d'indiquer la même quantité de siccatif pour toutes les peintures, quelle que soit la quantité d'huile qu'elles renferment. Enfin, le siccatif extra-fort est noir, et il est

préférable de faire usage de siccatif en poudre pour conserver un blanc parfait.

Pour une peinture mate au blanc de titane, on a indiqué les proportions suivantes (1). Liquéfier très consistant, avec un mélange d'une partie d'huile et deux parties d'essence, du blanc de titane broyé à l'huile. D'autre part, infuser dans de l'essence deux tiers en poids du blanc de titane broyé huile. Réunir les deux préparations et amener au corps avec de l'essence. Appliquer grassement sans addition de siccatif.

Les peintures blanches employées pour les navires américains sont à base de céruse et de blanc de zinc (2).

Peintures pour extérieur :

	1	2
Céruse broyée huile	3kg,175	2kg,268
Blanc de zinc broyé huile	3kg,175	4kg,082
Huile de lin	2l,270	1l,704
Essence de térébenthine	0l,284	0l,568
Siccatif spécial	0l,142	0l,142

Peintures pour intérieur :

	1	2
Céruse broyée huile	3kg,175	4kg,082
Blanc de zinc broyé huile	3kg,175	3kg,630
Huile de lin	1l,136	0l,142
Essence de térébenthine	1l,136	1l,704
Siccatif spécial	0l,142	0l,071

La peinture n° 2, dite *blanc Flat*, est destinée aux chambres d'officiers. Pour obtenir une peinture demi-brillante, on ajoute du vernis flatting :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc broyé huile	7,500
Huile de lin	0,800
Essence de térébenthine	0,400
Vernis flatting	1
Siccatif pâle	0,250

Les *glacis* sont des peintures pour l'imitation du marbre blanc :

(1) École de peintures de Liége, 1922.
(2) *Modern Painter*, Chicago, 1906.

	1	2
	Kilogr.	Kilogr.
Blanc de zinc broyé	7,500	7,500
Huile de pavot	1,500	1,500
Standolie	»	0,500
Essence de térébenthine	0,700	0,200
Siccatif	0,300	0,300

On adoucit la première préparation trois heures après application, et la seconde un peu avant la prise.

Peintures diverses. — Nous nous contenterons de donner quelques exemples, les observations précédentes s'appliquant à toutes les peintures.

Peinture au minium de fer :

	Kilogrammes.
Minium de fer broyé huile	18
Huile de lin	5
Essence de térébenthine	3,200
Siccatif	0,400

Peinture au minium d'aluminium :

	Kilogrammes.
Minium d'aluminium broyé huile	60
Huile de lin	10
Essence de térébenthine	20
Siccatif	2,500

Peinture ton bois :

	Kilogrammes.
Noir de charbon broyé huile	2
Ocre rouge broyée huile	28
— jaune broyée huile	46
Huile de lin	20
Essence de térébenthine	5
Siccatif	4

Les peintures vendues au détail sont toutes établies sur des formules analogues. Ces peintures, dites *peintures préparées*, sont généralement de qualité très ordinaire et contiennent une charge importante, comme le montrent les quelques exemples ci-dessous :

GRIS CLAIR :

	Kilogrammes.
Céruse	7
Sulfate de baryte	7
Noir de charbon	0,500
Outremer	0,060
Huile	2
Essence	2
Siccatif	0,300

VERT D'EAU :

	Kilogrammes.
Vert anglais n° 3	2
Sulfate de baryte	7
Céruse	2
Huile	1,600
Essence	1,600
Siccatif	0,250

CRÈME :

	Kilogrammes.
Céruse	4
Sulfate de baryte	6
Jaune de chrome ordinaire n° 1	0,100
— — — n° 5	0,025
Huile	1,500
Essence	1,500
Siccatif	0,250

L'essence de térébenthine est presque toujours remplacée, maintenant, par du white-spirit.

Propriétés.

Nous avons vu quelles étaient les considérations générales qui devaient présider à la composition des peintures. Pour répondre à des conditions exigées, le fabricant doit donc étudier la nature des pigments, du liant, des dissolvants et du siccatif, ainsi que les proportions relatives de chacun des composants.

En Amérique, de nombreuses expériences ont été faites sur l'influence des pigments, au point de vue de la solidité des peintures. Ces expériences ont été dirigées par Gardner, pour le compte de l'Association des fabricants de couleurs des États-

Unis. A Atlantic-City, on a examiné quarante-sept mélanges appliqués sur 560 panneaux de bois de sapin rouge, sapin blanc et cyprès (1). A North-Dakota, des expériences analogues ont eu lieu. Une première conclusion assez surprenante a été que, pour les pigments blancs, la solidité du pigment pur a été inférieure à celle obtenue quand on y ajoute un corps inerte; une autre conclusion, utilisée généralement maintenant, est que l'on obtient un meilleur résultat en mélangeant des pigments purs qu'en les employant séparément. C'est ainsi que l'on prépare des peintures à la céruse et au blanc de zinc, au lithopone et au blanc de zinc, au blanc de titane et au blanc de zinc, au blanc d'antimoine et au blanc de zinc. A propos de la pureté du pigment, on a soutenu qu'il était plus avantageux de faire usage d'un blanc de titane contenant du sulfate de baryte précipité et du phosphate de chaux que d'un blanc composé d'anhydride à peu près pur.

Les résultats des expériences américaines ont été les suivants :

Sur 7 pigments purs, 3 se sont mal comportés, 2 bien et 2 assez bien.
Sur 8 mélanges de deux pigments, 6 bien, 2 assez bien.
Sur 7 mélanges de quatre pigments, 6 bien, 1 assez bien.

Dans l'ensemble, le meilleur mélange paraît être celui composé de trois pigments.

Les mélanges ayant donné de bons résultats pour deux, trois et quatre pigments étaient ainsi composés :

a. Céruse	34
Blanc de zinc	66
b. Céruse	62,9
Sulfate de baryte	37,1
c. Sulfate de plomb basique	62,75
Sulfate de baryte	37,25
a. Céruse	48,5
Blanc de zinc	48,3
Carbonate de chaux	3,2
b. Blanc de zinc	74,5
— de silice	22,4
Carbonate de chaux	3,1

(1) *Bull. Soc. chim.*, II, 1911, p. 140 et 141.

c. Céruse	34,23
Blanc de zinc	34,67
Sulfate de baryte	31,10
a. Céruse	43,20
Blanc de zinc	43,40
Carbonate de chaux	7,40
Silicate de magnésium	6
b. Céruse	36,72
Blanc de zinc	42,84
Sulfate de baryte	17,18
Amiante	3,26
c. Céruse	66,30
Blanc de zinc	19,20
Amiante	4,70
Carbonate de chaux	9,80

Le lithopone seul a donné de mauvais résultats à l'extérieur. Avec du blanc de zinc et du carbonate de chaux, la résistance a paru meilleure. Dans ces expériences, la céruse a moins bien résisté que l'oxyde de zinc et le sulfate de plomb basique, alors que d'expériences faites en France on a tiré une conclusion contraire. Pour notre part, en suivant pendant deux années des panneaux très exposés, nous sommes arrivé à classer comme suit les pigments : blanc de titane, céruse, blanc de zinc, lithopone, avec un avantage très marqué pour le blanc de titane.

Ces expériences américaines sont peut-être un peu la cause d'une fabrication très intense de peintures où l'on rencontre des charges sérieuses en sulfate de baryte et carbonate de chaux. Or, il est absolument certain que de pareilles peintures sont inférieures. De plus, il ne faut pas oublier que la nature physique de la charge a une grande importance. On ne peut pas comparer une peinture au lithopone 30 p. 100 fabriqué directement et contenant, par conséquent, du sulfate de baryte *précipité*, à une peinture obtenue en employant comme pigment un mélange de 30 p. 100 de sulfure de zinc et 70 p. 100 de sulfate de baryte naturel.

On trouve encore la preuve de l'influence des charges dans les résultats d'expériences faites à Atlantic-City et portant sur une exposition de panneaux pendant trois années (1). Les peintures

(1) Educ. Bureau, Scient. Sec., Circulaire n° 153, juin 1922.

étaient composées de 60 parties de pigment et de 40 parties de véhicule (85 parties d'huile de lin crue et 15 parties d'essence de térébenthine avec siccatif au linoléate de plomb et de manganèse).

A. Oxyde de titane	15	Pauvre condition.
Blanc fixe	85	Grand farinage.
B. Oxyde de titane	15	Très pauvre condition.
Blanc fixe	45	Grand farinage.
Kaolin	40	
C. Oxyde de titane	15	Pauvre condition.
Blanc fixe	45	Grand farinage.
Blanc d'Espagne	40	Recouvert de poussière
D. Titanox	24	Très bonne condition.
Blanc fixe	36	Aspect net et bon.
Oxyde de zinc	40	Couleur maintenue.
E. Titanox	36	Très bonne condition.
Blanc fixe	24	Aspect net et bon.
Oxyde de zinc	40	Couleur maintenue.

Ces résultats montrent la mauvaise influence d'une charge excessive, et particulièrement du carbonate de chaux, mais ils ne prouvent pas, comme on l'a écrit à tort, que les peintures au blanc de titane avaient une mauvaise tenue à l'extérieur. Au contraire, dès que la proportion de blanc de titane est suffisante (24 p. 100 de titanox ne contenant pourtant que 25 p. 100 d'oxyde de titane), les résultats obtenus sont parfaits.

Il en est exactement de même pour les essais faits avec le blanc d'antimoine. Un mélange de blanc d'antimoine et d'oxyde de zinc se comporte bien ; les résultats ne sont mauvais que lorsqu'il y a une charge excessive.

Gardner a étudié l'action chimique des pigments sur l'huile en prenant 5 grammes de poudre qu'il pulvérise bien au mortier d'agate et qu'il mélange ensuite à 5 grammes d'huile de lin ayant un indice d'acide très faible (1,84). Après une exposition à l'air, pendant un mois, dans un verre de montre taré, il épuise à la benzine, évapore la solution benzinique, brûle le résidu et pèse les cendres. Résultats obtenus pour 100 d'huile (1) :

(1) Sur les couleurs des peintures (*Bull. Soc. encour.*, II, 1911, p. 179).

Huile de lin	0,003	
Sulfate de baryte	0,003	
Blanc fixe	0,003	
Silice	0,003	
Amiante	0,005	
Jaune de chrome	0,025	(en PbO).
Lithopone	0,031	(en ZnO).
Bleu de Prusse	0,032	(en Fe^2O^3).
Blanc de plomb sublimé	0,033	(en PbO).
— de zinc	0,105	(en ZnO).
Céruse	0,116	(en PbO).
Rouge de plomb	0,211	(en PbO).

Dans la fabrication des peintures, l'huile de lin est incontestablement la plus employée.

Selon la nature des éléments ajoutés, les peintures sèchent de différentes façons ; alors que la dessiccation est très régulière avec l'essence de térébenthine, dont il est inutile de rappeler les propriétés, elle varie beaucoup avec le white-spirit, par exemple, d'après le type employé. Il n'y a aucun doute possible à avoir sur l'influence du siccatif qui est ajouté aux peintures uniquement parce que les exigences de la pratique ne permettent pas de laisser sécher normalement les couches de peinture : une peinture sans siccatif serait toujours préférable à une peinture siccativée, et il faut avoir soin de ne jamais exagérer la quantité de siccatif introduite dans une peinture: la quantité doit être dosée d'après la nature des pigments et la proportion d'huile que contient la peinture.

L'addition d'un siccatif à une peinture à l'huile peut ou oxyder le pigment ou le réduire avec oxydation de l'huile. Une peinture à la céruse, devenue noire par la formation de sulfure de plomb, peut être ramenée au blanc par exposition au soleil, qui oxyde le sulfure de plomb en donnant du sulfate. En général, les pigments obtenus par oxydation paraissent plus stables que ceux obtenus par réduction (1).

M. Tosch a indiqué qu'une peinture à l'huile contenant de l'huile de Chine était plus résistante à l'humidité qu'une peinture à l'huile de lin et qu'un pigment très oxygéné donnait de la stabi-

(1) *La Nature*, Supplém., 1er février 1913, p. 65.

lité à la lumière, mais peu à l'humidité, et inversement quand le pigment est peu oxygéné (1).

Il est très important d'être fixé sur les pouvoirs couvrants en surface et par opacité des peintures.

On se rend compte du pouvoir couvrant par opacité en appliquant les peintures sur un fond noir et en déterminant le nombre de couches nécessaires pour masquer le fond.

Pour le pouvoir couvrant en surface, on détermine le poids de peinture nécessaire pour recouvrir une surface connue.

Voici, à titre d'exemples, des résultats fournis par le laboratoire du Conservatoire des Arts et Métiers :

a. Minium d'aluminium	100
Huile de lin cuite	69,30
— — crue	24,20
Essence de térébenthine	33,30
Siccatif	4,50
b. Minium de plomb	150,00
Huile de lin cuite	63,00
— — crue	22,00
Essence de térébenthine	30,00
Siccatif	3,00
c. Minium de fer	100,00
Huile de lin cuite	63,00
— — crue	22,00
Essence de térébenthine	30,00
Siccatif	4,00

Densité et pouvoir couvrant au kilogramme :

	Densité.	Pouvoir couvrant. m²
	—	—
a	1,31	26
b	1,82	11
c	1,38	14

Sur deux peintures qui nous ont été remises, l'une à base de minium d'aluminium, l'autre à base de blanc de zinc et de fer micacé, nous avons trouvé :

	Grammes.
	—
1° Poids du récipient avant peinture	295,5
— — après —	283
	12,5

(1) *Chemische Rev.*, 1908, n° 8.

	Grammes.
2° Poids du récipient avant peinture.....	328
— — après —	305,5
	22,5

L'application ayant été faite sur panneau mesurant 42,5 × 78,5, les pouvoirs couvrants respectifs en surface sont donc :

	Mètres carrés.
1.....	26,5
2.....	14,6

On a donné quelques résultats d'essais avec des peintures blanches à base des principaux pigments blancs en ramenant les résultats trouvés à des chiffres comparatifs :

	Blanc de titane à 65 %.	Blanc de titane à 25 %.	Céruse.	Blanc de zinc.
Opacité relative.....	140	100	88	87
Pouvoir couvrant en surface.....	104	100	60	84
Poids de peinture pour une même unité de surface	77	100	250	165

On peut, en somme, se rendre compte très rapidement de la valeur d'une peinture, au point de vue de ses pouvoirs couvrants en surface et par opacité.

Nous verrons plus loin que les essais complets demandent une installation spéciale.

Le jaunissement des peintures blanches paraît être dû uniquement à l'action de la lumière, et c'est à tort qu'on l'a attribué à la présence du fer dans l'huile de lin (1).

Le Bell a mesuré au photomètre le pouvoir réfléchissant de diverses peintures, et a donné les chiffres suivants (2) :

Gris clair.....	45,6
Vert clair.....	46
Crème clair.....	52,8
Crème très clair.....	64
Blanc	65,7

(1) THOMLINSON, Jaunissement des peintures blanches (*Chem. Zentrabl.*, 1919, II, 179).

(2) *Electrical World*, 1915, p. 281.

Ces désignations sont vagues, et Gardner considère que ces mesures ne sont pas applicables aux couleurs foncées (1). Il peint un disque de 8cm,8 de diamètre avec la couleur à étudier. Le disque est placé au centre d'une sphère et fortement éclairé par une lampe à incandescence dont la lumière entre par une ouverture et tombe sur le disque à 45°. Les lectures sont faites au photomètre portatif. Un bloc de carbonate de magnésium, dont le pouvoir réfléchissant est 88 p. 100, est pris comme étalon. Résultats de mesures :

Lithopone avec huile de lin brute	61
Couleur blanche très pure	66
— — — colorée en jaune par des traces de fer	66
— — — corrigée par addition d'un peu de bleu	64
— — — contenant 0,5 p. 100 de noir de fumée	44
— — — avec 1 p. 100 de noir de fumée	27

Les diverses couleurs se rangent dans l'ordre suivant :

Blanc pur	88
Crème clair	66
Rose clair	60
Jaune clair	58
Bleu clair	55
Jaune verdâtre clair	54
Chamois clair	52
Vert	42
Bleu verdâtre	38
Bleu	32
Vert	14
Rouge	12
Bleu foncé	12
Vert	11

La même couleur, délayée au vernis mat ou brillant, donne le même pouvoir réfléchissant.

Continuant ses mesures, Gardner a constaté qu'une peinture spéciale obtenue avec une solution de nitrocellulose et de lithopone avait un très grand pouvoir de réflexion. En général, le

(1) Pouvoir réfléchissant des peintures (*Bull. Soc. encour.*, II, 1916, p. 337).

pouvoir de réflexion augmente au fur et à mesure que la peinture contient plus de pigment. Opérant sur des peintures murales renfermant 66 p. 100 de pigment, et en prenant le même étalon, il a trouvé (1) :

Zinc et plomb (35 p. 100)	78
Lithopone	80
Zinc et plomb (5 p. 100)	80
Oxyde de zinc américain	80
— français	81

Tauber a suivi pendant plusieurs années des peintures obtenues avec divers pigments et diverses huiles (pavot, noix, lin). D'après les résultats qu'il a constatés, l'huile de lin est celle qui favorise le moins les craquelures. Le blanc de zinc et le minium seraient les pigments avec lesquels les craquelures se produisent le plus rapidement (2).

Dans les écoles américaines, des essais ont été faits pour examiner l'influence des couleurs sur le moral (3).

Noir. — Mélancolie, diminution de travail.

Rouge. — Incitation au travail d'abord, ensuite réaction, nervosité et maux de tête.

Bleu. — Calme, porte au sérieux.

Vert. — Accroît la vitalité, excite le sentiment de bonheur.

Jaune. — Accroît la vitalité, rend aimable.

On a également étudié l'influence des couleurs sur les malades.

Des observations ont été faites dans un hôpital de Vienne et poursuivies dans sept autres hôpitaux. L'influence sur les malades, particulièrement au point de vue psychique, paraît être excessivement marquée. C'est ainsi que, dans une chambre peinte en rose, des malades très gravement atteints étaient pleins d'espoir et de bonne humeur. Transportés dans une autre chambre peinte en gris, une dépression morale très marquée fut immédiatement constatée. Les mêmes malades reprenaient de la gaieté dès qu'ils étaient mis dans une chambre avec plafond bleu clair à raies jaune orangé et à murs peints au jaune de cadmium foncé.

(1) Le pouvoir réflectif des peintures (*Paint, Oil and Drug. Rev.*, 1918-1919).
(2) Sur les craquelures des peintures à l'huile (*Rev. scient.*, I, 1909, p. 810).
(3) GARDNER, *loc. cit.*

Le fait le plus saillant constaté fut l'influence des nuances violettes sur les maladies nerveuses. Sur un neurasthénique, l'influence fut telle que le malade éprouvait un véritable soulagement en exécutant lui-même des peintures sur fond violet (1).

Nous avons vu que les diluants les plus employés dans les peintures étaient l'essence de térébenthine et le white-spirit. Quand on étend les peintures avec du benzol, particulièrement celles au zinc et au plomb, il faut moins de benzol que d'essence. Les peintures ainsi obtenues pénètrent davantage dans le bois.

La durée de l'évaporation pour une peinture à l'essence étant de 145 minutes environ, on a (2) :

	Point d'ébullition.	D_{15}	Durée de l'évaporation.
	Degrés.		Minutes.
Benzol pur raffiné.....	80 à 82	881 à 884	10
— commercial 100°.....	100	875 à 884	13,50
— — 90°	80 à 100	875 à 882	14
Toluol pur.....	110 à 112	869 à 871	29
— commercial.....	98 à 120	869 à 872	33
Xylol pur.....	135 à 145	865 à 867	39
Solvent naphta.....	90 à 160	864 à 870	107

Pour les pigments, il convient encore de signaler qu'on a proposé l'usage de soufre γ. En refroidissant brusquement des vapeurs de soufre, on obtient un mélange de soufre α et de soufre γ, ce dernier, blanc, se séparant facilement, le soufre α étant seul soluble dans le sulfure de carbone. Les auteurs prétendent qu'en ajoutant jusqu'à 50 p. 100 de ce soufre γ à du carbonate de chaux, on obtient un pigment à grand pouvoir couvrant par opacité et d'une résistance supérieure à celle de la céruse (3).

Les peintures conservées longtemps peuvent laisser précipiter des savons donnant une apparence grenue à la peinture appliquée. Ces savons proviennent de la réaction des pigments basiques sur les acides libres des huiles. La partie liquide de la peinture ne pouvant en dissoudre plus de 1 p. 100, ces savons ne tardent pas à déposer en formant des agglomérats de plus en plus gros.

(1) Les peintures murales dans les chambres des malades (*Bier. Farben Zeit.*, 1922).
(2) Le benzol et ses dérivés dans les peintures (*Les matières grasses*, 1911, p. 2306).
(3) Giban et Bang, B. F. 488 575, 1918.

Quand l'indice d'acidité de l'huile employée est inférieur à 5, la formation de ces savons n'est pas constatée (1).

Des essais sur la simple conservation des peintures enfermées dans des récipients ont été faits par Gardner (2).

Les peintures avaient été préparées avec divers mélanges d'huiles en mars 1911, enfermées dans des récipients bien clos, remplis aux deux tiers. L'examen fut fait en août 1921.

Deux formules avaient été employées pour le pigment de base :

	1	2
Carbonate basique de plomb	20	20
Sulfate basique de plomb.....	30	30
Oxyde de zinc.....	35	40 (broyé)
Silicate de magnésium.....	10	»
Sulfate de baryte.....	5	»
Asbestine	»	10

Un long tableau contient cinquante formules et fait connaître l'état de la peinture à l'ouverture des boîtes, l'aspect de l'huile surnageante et le pourcentage des cendres dans l'huile.

Les mêmes essais ont été faits sur des peintures du commerce, préparées en 1907 et examinées en 1921.

Les couleurs foncées absorbent les rayons calorifiques. D'après Parsons et Smith, en peignant la surface extérieure de tubes à essais contenant 10 centimètres cubes d'eau, et en concentrant sur eux les rayons d'une lampe à azote, on classe les couleurs comme suit, dans l'ordre de leur pouvoir absorbant : blanc, jaune, bleu, vert, rouge, noir.

Des expériences de Baly, il résulte que l'émanation produite par les peintures fraîches à base de céruse ne doit pas ses propriétés toxiques à la présence du plomb. En chauffant la peinture à 60-65°, l'émanation recueillie et examinée au spectroscope absorbe des radiations dans l'ultra-violet, mais ne contient pas de plomb. La même émanation se dégage à la température ordinaire, mais plus lentement. Ce dégagement n'a pas lieu à la température

(1) Précipitation de savons dans les peintures (*U. S. Paint Manuf. Assoc. Circ.*, 143, 1922).

(2) Les condition de conservation des peintures (*Les matières grasses*, janvier et septembre 1923).

ordinaire quand on remplace la céruse par du sulfate de plomb basique.

Le dégagement ne peut pas être attribué à la présence du plomb dans la peinture, puisque, avec du minium ou du bioxyde de manganèse, le dégagement a lieu à 50° ; avec l'oxyde de zinc, il faut chauffer à 90°. La présence d'essence de térébenthine abaisse ces températures. L'émanation paraît contenir un composé aldéhydique très réducteur. Pour éviter ce dégagement, Baly recommande le blanc de zinc ou le sulfate de plomb basique, de préférence à la céruse, et la diminution de la proportion de siccatif (1).

Il a été rappelé que des résultats différents ont été obtenus (2).

En faisant passer de l'air sur une série de boites en chicane fraîchement peintes à la céruse et placées sous une cloche, puis en envoyant l'air dans une solution à 10 p. 100 d'acide sulfurique, on peut constater la présence du plomb dans la liqueur. L'air circule pendant toute une journée. Le réactif employé est celui de Trillat, base tétraméthylée du diphénylméthane, dont la solution acétique donne une belle coloration bleue en présence de traces de plomb (3).

Biot et Pavez sont arrivés aux mêmes conclusions. Un papier filtre, mis dans un appareil contenant une peinture fraîche, sans contact, est ensuite incinéré ; les cendres contiennent du plomb et du cuivre. La même expérience, en remplaçant la peinture par de l'huile de lin pure, donne des cendres ne contenant que du cuivre.

La conclusion tirée de ces expériences est qu'une peinture fraîchement préparée donne lieu à un entraînement de traces de produits plombifères par les produits d'oxydation de l'huile.

Quand on emploie la peinture, l'embrun plombifère est produit par le travail mécanique d'application (4).

A. Gardner et T. Rector ont examiné l'air contenu au-dessus de

(1) La toxicité des peintures fraîches à l'huile de lin (*Rev. scient.*, I, 1913, p. 566).

(2) J.-L. Breton, Un poison professionnel, la céruse (*Bull. rech. et invent.*, 10 mars 1923).

(3) Dans cette même communication, l'auteur indique que l'examen de panneaux peints à la céruse et au blanc de zinc, après quinze années d'exposition, montre la supériorité marquée de l'oxyde de zinc sur la céruse ; la peinture à la céruse a noirci et a craquelé ; celle à l'oxyde de zinc n'a subi aucune altération. Le pouvoir couvrant par opacité de la céruse serait inférieur à celui du blanc de zinc. Nous citons ces conclusions en faisant simplement remarquer qu'elles sont contraires à celles de la généralité des observateurs.

(4) L'embrun plombifère dans les peintures à la céruse (*Journ. de pharm. et de chim.*, II, 1922, p. 462, d'après *Bull. Acad. médec. de Belgique*, t. XI, p. 405).

la peinture placée dans des récipients fermés. L'oxygène est complètement absorbé au bout de deux semaines (1).

***

Les propriétés générales des peintures peuvent être examinées en s'inspirant de considérations d'ordre physico-chimique.

Quand on laisse tomber dans l'eau des minéraux pulvérisés, de grains de dimension linéaire l, la vitesse avec laquelle ils tombent est donnée par la formule :

$$v = k\sqrt{1\left(\frac{d}{d'} - 1\right)},$$

dans laquelle d et d' sont les densités du minerai et du liquide, et k un coefficient variable avec la forme des grains :

Pour grains arrondis.....	86
— — allongés.....	75
— — plats.....	61
— la moyenne des grains.....	77

La nature des surfaces joue également un rôle ; c'est ainsi qu'une surface lisse diminue l'adhérence à l'huile.

La viscosité des huiles intervient aussi. Dans le cas ordinaire, où l'on fait usage de pigments broyés, on peut admettre que les grains ont une forme sphérique. La formule de Stokes donne alors la vitesse de déplacement d'une particule très petite :

$$v = \frac{f}{6\pi r\eta}$$

r = le rayon de la particule soumise à une force dans un milieu de viscosité η.

Mais f est le poids apparent de la particule et en appelant m_s et m_1 les masses respectives de la particule sphérique et d'un même volume du liquide où elle se trouve, on a :

$$f = g\,(m_s - m_1).$$

Et, en reportant cette valeur dans la première formule :

$$v = \frac{g\,(m_s - m_1)}{6\pi r\eta},$$

si d_s et d_1 sont les densités respectives du pigment et du milieu liquide, on peut écrire :

(1) *Paint Manuf. Assoc. U. S. A.*, 1920, Circulaire 103.

$$v = \frac{2\,r^2\,(d_s - d_1)}{9\,\eta}.$$

Donc la vitesse de chute doit diminuer quand r diminue, quand la différence $d_s - d_1$ diminue et quand la viscosité absolue augmente.

D'où nécessité d'employer des pigments très fins et de densité aussi faible que possible, le milieu liquide ayant toujours une densité inférieure à 1 et une viscosité aussi grande que possible. Ces deux dernières conditions sont impossibles à réaliser selon la formule, puisqu'on est limité par les pigments et qu'on ne peut pas augmenter outre mesure la viscosité.

La tendance à déposer d'une peinture peut être combattue par le choix de colloïdes particuliers ; c'est ainsi que du bleu de Prusse mis en suspension dans la benzine dépose rapidement, alors que, simplement broyé à l'huile, il donne une suspension filtrant colorée. Le pouvoir couvrant en surface d'une peinture augmente naturellement quand la densité de la peinture diminue. L'aire totale S que représentent les constituants solides est le point intéressant, et le pouvoir couvrant en surface peut être considéré comme une fonction simple de S, ce qui montre de suite l'importance de la finesse, puisque S sera d'autant plus élevée qu'il y aura un plus grand nombre de corpuscules solides dans 1 gramme de peinture.

Il faut tenir compte en même temps de l'état dans lequel se trouve le subjectile (coefficient α_1) et des conditions pratiques de l'application (cofficient α_2).

Le pouvoir couvrant en surface P_s d'une peinture de densité d pourra alors se représenter comme suit :

$$P_s = \alpha_1 \alpha_2 \frac{f\,(S)}{d}.$$

Pour le pouvoir couvrant par opacité, il y a lieu de tenir compte d'une fonction $g\,(n)$ de l'indice de réfraction et, si l'on appelle n_2 et n_1 les indices relatifs du pigment et du véhicule, β_1 et β_2 étant des coefficients comme dans le cas précédent, on peut écrire symboliquement ainsi le pouvoir couvrant par opacité:

$$P_o = \beta_1 \beta_2 \frac{f_1\,(S)}{d}\, g\,(n_2 - n_1),$$

montrant que plus la différence entre les indices sera grande, plus era élevé le pouvoir couvrant (1).

Plus récemment, le même auteur est revenu sur cette question n faisant intervenir la *constante d'aire* A, qui représente la somme des surfaces limites de n particules dénombrées, dans 1 gramme de pigment, par exemple. Si les particules sont bien uniformes et se rapprochent de la forme sphérique, on peut écrire :

$$A = \frac{3}{r\delta}$$

où r est le rayon moyen des grains et δ le poids spécifique du pigment.

f (A) étant une fonction croissante de A, on pourra représenter ainsi le pouvoir couvrant en surface :

$$P_s = \alpha_1 \sigma_2 \frac{f(A)}{dg(\eta)}$$

g (η) étant une fonction croissante de η.

En apportant les mêmes modifications dans l'expression du pouvoir couvrant par opacité, on arrive à :

$$P_o = \beta_1 \rho_2 \frac{f_1(A)}{dg(\eta)} h(n_2 - n_1)$$

h $(n_2 - n_1)$ est une fonction croissante de l'indice d'opacité $n_2 - n_1$ telle que $h(o) = 0$ (2).

Rappelons enfin que Lenoble a mesuré l'épaisseur des couches de peintures convenant le mieux (céruse, 100; liquide, 35 à 40; blanc de zinc, 100; liquide, 70) (3) :

Céruse.

1re couche	0mm,030	
2e —	0mm,021	
3e —	0mm,021	Moyenne 0mm,024

Blanc de zinc.

1re couche	0mm,033	
2e —	0mm,027	
3e —	0mm,024	Moyenne 0mm,028

(1) H. Rabaté, La science et l'industrie des pigments, des vernis et des peintures (*L'outillage*, 10 juin, 1er et 22 juillet 1922).

(2) H. Rabaté, Caractéristiques et méthodes d'essais des matières pigmentaires (*Rev. de chim. ind.*, octobre et décembre 1923).

(3) A. Vaillant, Peinture à l'huile, p. 150.

Modes d'emploi.

Il convient d'abord d'appeler l'attention sur la nature des surfaces à peindre, auxquelles Stas a donné le nom de *subjectiles*. Ils sont fort nombreux : ciment, plâtre, bois, pierres diverses, métaux, etc.

Sur tous, les peintures doivent parfaitement adhérer. C'est pourquoi on fait usage d'*apprêts* dont nous parlons plus loin.

Sur les subjectiles sensibles à l'humidité, comme le plâtre, qui peuvent, dans certaines conditions, absorber de l'eau, les peintures s'effritent assez rapidement : c'est la raison pour laquelle les peintures sur plâtre tiennent beaucoup mieux à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Sur du bois bien sec, les peintures tiennent bien, mais, sur le ciment, on éprouve des difficultés spéciales, par suite de l'alcalinité du ciment qui saponifie l'huile de la peinture.

Sur le zinc, les peintures tiennent difficilement.

On a proposé divers remèdes contre ces premières difficultés rencontrées.

Pour avoir une bonne adhérence sur fer galvanisé, étain, sapin et peuplier, on a recommandé une première couche à base de blanc de zinc ; pour le fer et l'acier, deux couches d'une peinture à base de céruse et de blanc de zinc ; pour le pin, une première couche à base de céruse et une seconde avec un mélange de céruse et de blanc de zinc. Les peintures ont une meilleure adhérence sur le peuplier que sur le sapin, qui est supérieur au pin (1).

Pour peindre sur le ciment, on peut, au préalable, neutraliser en badigeonnant avec une solution de sel ammoniac. On réussit mieux en faisant usage d'une solution de sulfate de zinc.

L. Anderson, pour ce cas comme pour la peinture sur tous les corps poreux, préconise l'emploi d'un enduit obtenu en mélangeant, en diverses proportions, des solutions d'alun ou de sulfate de fer ou de sulfate de zinc (0^{kg},500 par litre), auxquelles il ajoute de 20 à 30 p. 100 de gomme arabique (2).

(1) Henderson, Industrie and iron, 1899.
(2) *Rev. de la Droguerie*, mars 1913, p. 24.

	Ciment.	Plâtre.
	Parties.	Parties.
Alun	3	4
Sulfate	3	1
Gomme arabique	1 à 2	2 à 4

Employer deux couches et laisser sécher vingt-quatre heures avant de peindre.

L'enduit le plus simple à employer sur ciment est un mélange de lait de chaux et de sulfate d'alumine, mais la teinte obtenue est criarde et très photogénique. C'est pourquoi on a proposé la méthode suivante (1). Le ciment encore frais est badigeonné avec un lait de chaux, puis on applique une solution acide de bichromate de soude :

	Kilogrammes.
Bichromate de soude	0,300
Acide sulfurique	0,140
Eau	0,200

à laquelle on ajoute lentement 70 grammes de glycérine, en agitant jusqu'à réduction complète, et assez d'eau pour faire 1 litre. Il se sépare par refroidissement des cristaux de sulfate de soude ; on ajoute alors assez d'eau pour faire 3 litres et la solution marquant 10° B. est prête pour l'emploi.

Il se précipite dans les pores du ciment un mélange d'oxyde vert de chrome et de sulfate de chaux.

Voici, enfin, quelques recettes. Laver le ciment avec une solution aqueuse à 5 p. 100 d'acide sulfurique, qui donne du sulfate de chaux. L'emploi de la solution suivante est préférable :

	Kilogrammes.
Sulfate de zinc	45
Eau	55

donnant un mélange d'oxyde de zinc et de sulfate de chaux.

On peut encore imprimer avec une solution faible de silicate de soude (15 à 20° B.). Laver après séchage, laisser sécher et peindre.

On a fait breveter un liquide obtenu en électrolysant de l'acide chlorhydrique contenant 10 p. 100 de ferrocyanure de potassium. D'après l'inventeur, il se formerait du fer colloïdal. Pour obtenir

(1) Blondel, Peinture résistante et inactinique sur ciment (*Bull. Soc. ind. de Rouen*, juillet-août 1918).

un revêtement sur ciment, il faut employer deux couches du liquide.

A la solution de sulfate de zinc indiquée plus haut, Morris ajoute une petite quantité du sel sodique du *p*-sulfobenzène-azo-β-naphtol (1).

On trouve dans le commerce des liquides sécheurs pour plâtres frais et des peintures s'employant directement sur ciment.

Sur plâtre frais, on peut imperméabiliser en donnant deux couches de la solution suivante, employée à chaud :

Acide borique	100
Ammoniaque	10
Eau	1 000

puis une couche d'impression avec huile et ocre.

Pour peindre sur zinc, il est nécessaire de décaper au préalable avec :

Acide nitrique	20
— chlorhydrique	30
Eau	950

On a proposé également une composition plus complexe (2) :

Chlorure de cuivre	10
Azotate de cuivre	10
Sel ammoniac	10
Acide chlorhydrique	10
Eau	640

On a également recommandé de n'employer sur le zinc que des peintures préparées avec des pigments à base de zinc (3).

Les murs ou les boiseries qui ont été goudronnés laissent apparaître des taches après application de la peinture.

Souris a proposé d'employer en deux ou trois couches, pour masquer les taches de goudron; un mélange épais ainsi composé (4) :

Céruse ou blanc de zinc en poudre	3
Ocre jaune	1
Vernis colle d'or	3
Essence	1
Siccatif liquide	1

(1) E. P. 128 402, 1918.
(2) *Science illustrée*, 1903.
(3) *Deutsche Lackrerer Zeit.*, n° 6, 1912.
(4) *Le Moniteur de la Peinture*, 1er octobre 1920.

Laisser deux jours d'intervalle entre chaque couche. On peut peindre ensuite.

Avant d'appliquer la peinture, il faut bien préparer la surface à peindre.

On commence par un *égrenage* qui se fait à sec, soit à la ponce, soit au papier de verre. Les poussières produites sont enlevées par époussetage, avec un balai spécial, en commençant par en haut. Pour les grandes surfaces, il est avantageux de faire usage d'un épousseteur mécanique branché sur une conduite d'air comprimé. C'est un appareil en aluminium, avec bec en cuivre nickelé. Dans le cas où la poussière est très adhérente, on remplace le bec par une brosse (fig. 101).

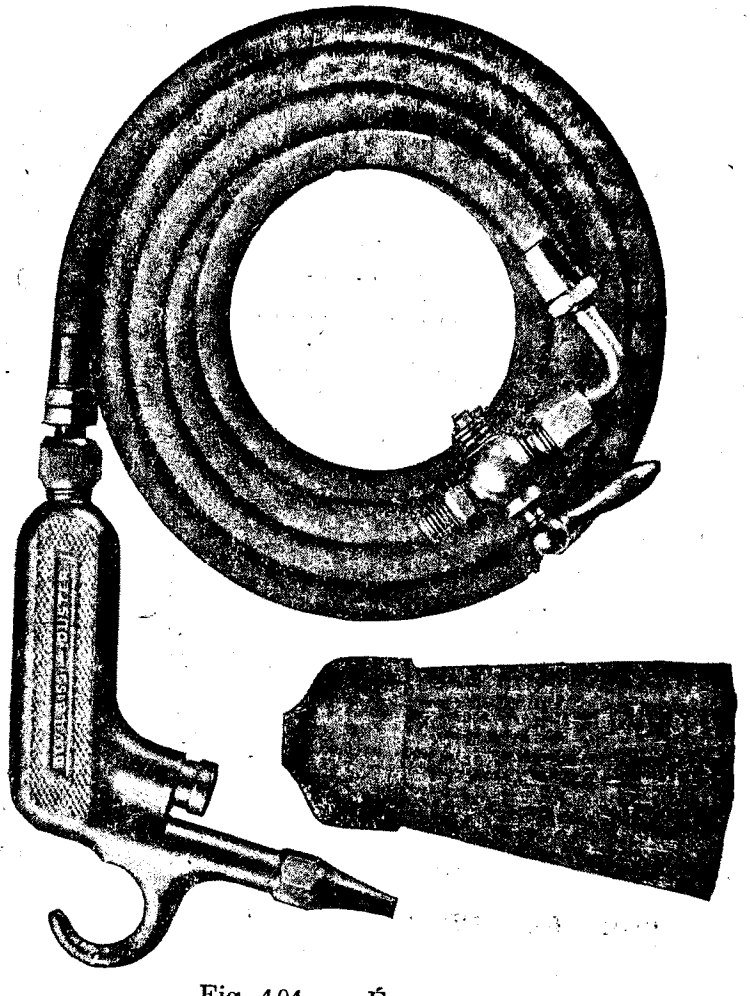


Fig. 101. — Épousseteur.

La couche d'impression ne se donne guère que sur les matériaux absorbants ; selon la nature du subjectile, la couche d'impression est plus ou moins fluide et plus ou moins grasse, composée de telle sorte qu'elle *imprègne* bien.

Quand on doit appliquer une couche de peinture sur de vieilles peintures, on fait d'abord un *lessivage*, avec une solution alcaline, dite *eau seconde*. On termine par un rinçage à l'eau pour éliminer toute trace d'alcali.

Pour l'enlèvement complet des vieilles peintures, la solution caustique doit être plus concentrée ; on la désigne sous le nom de

potassium. Elle est souvent remplacée maintenant par les *décapants*, dont nous parlons plus loin.

Avec une solution concentrée de potasse, il arrive fréquemment qu'il est nécessaire de répéter l'opération plusieurs fois. Les lavages peuvent être alors insuffisants, et il est préférable de faire précéder le dernier lavage d'un lavage à l'eau acide :

	Parties.
Acide sulfurique	10
Eau	90

Jadis, toutes les peintures étaient uniquement employées à l'aide de brosses et de pinceaux, de formes variables mais bien connues. La peinture était étendue bien uniformément avec le pinceau, que l'on faisait manœuvrer tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, ce qui s'appelle *croiser*.

Le grand développement de l'usage des peintures dans un nombre considérable d'industries a amené des perfectionnements très intéressants dans la technique de l'emploi des peintures.

Pour certains objets, à l'aide de peintures suffisamment fluides, l'application peut se faire par simple immersion : c'est la peinture au *trempé*.

Un mode d'application beaucoup plus général, et qui a pris une grande importance, est le procédé dit par *vaporisage*.

Les types d'appareils construits sont nombreux. Au début, on faisait usage d'un récipient contenant la peinture, dans lequel on envoyait, à l'aide d'un tube flexible, de l'air comprimé. Du récipient partaient deux autres tubes flexibles, amenant, l'un la peinture, l'autre l'air comprimé. Ces tubes étaient réunis à leur extrémité, et l'air, en s'échappant, provoquait l'aspiration de la peinture, projetée ensuite à l'état de gouttelettes très fines. D'après l'épaisseur de la peinture employée, on réglait le diamètre de l'orifice de sortie et la pression de l'air. Le jet était dirigé sur le subjectile, d'abord dans un sens, puis dans un autre.

Plus récemment, on a construit des appareils dits *chromographes*, basés sur le même principe, mais avec des dispositifs mieux étudiés.

L'appareil est une sorte de pistolet, se tenant bien en main.

Le pot à peinture est hermétiquement fermé (fig. 102).

On y envoie de l'air comprimé qui refoule la peinture vers le chromographe où elle est admise par un ajutage. L'air comprimé nécessaire à la vaporisation part du pot à peinture et vient au chromographe par un autre ajutage.

La machine à peindre est représentée figure 103.

La peinture arrive par l'ajutage A, l'air comprimé par

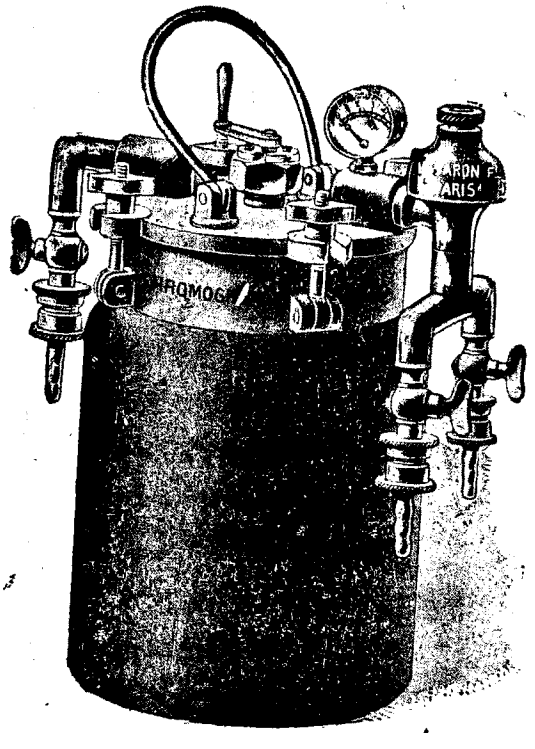


Fig. 102. — Pot à peinture.

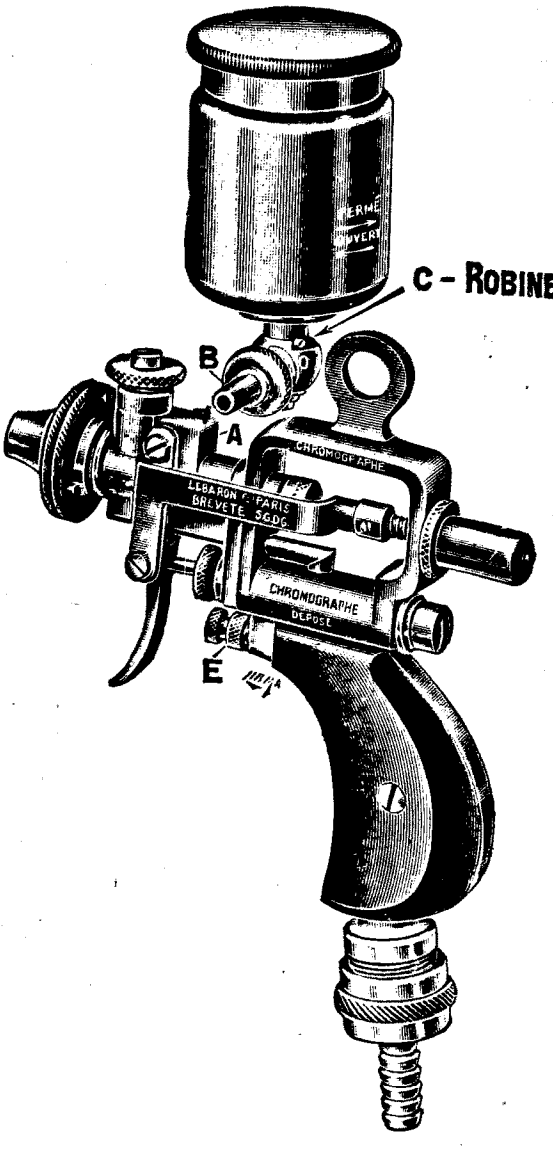


Fig. 103. — Machine à peindre.

l'ajutage B ; on règle le volume à débiter par le robinet C.

En appuyant sur la gâchette, on permet le passage de l'air. En continuant d'appuyer, un pointeau, qui, au repos, ferme l'orifice du bec, se trouve décollé, et la peinture s'échappe.

Pour les petits travaux, la peinture est dans un petit godet se fixant sur le pistolet. Le bec est à aiguille démontable ; les diamètres sont différents.

Comme on emploie parfois des tubes à acide carbonique à haute pression, il est nécessaire de faire usage d'un détendeur

de pression (fig. 104), permettant de ramener la pression à 1 ou 2 kilogrammes, selon la viscosité de la peinture.

Ce détendeur peut être placé sur une canalisation d'air comprimé.

Les appareils Vilbiss sont particulièrement bien étudiés et répondent à tous les cas possibles.

Une installation complète est représentée figure 105, avec toutes les indications nécessaires pour la faire comprendre clairement.

Nous indiquerons seulement les points particuliers.

Le pistolet a une tête vaporisatrice permettant de produire un jet étroit et concentré de forme ronde, ou un jet large, en éventail, de forme plate. On peut régler les jets, par une simple rotation de la tête, depuis une fine ligne jusqu'au plein débit (fig. 106).

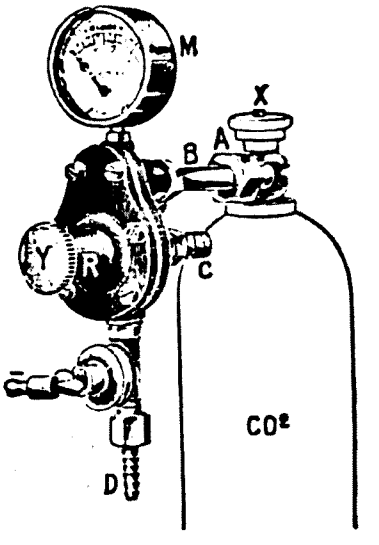


Fig. 104. — Détendeur de pression.

Il existe trois ajutages différents.

L'appareil transformateur d'air mérite de retenir l'attention (fig. 107). L'air y est amené par un trou fileté et le cylindre est garni de feutre. L'humidité et l'huile se déposent; on évacue de temps à autre par une valve située au bas.

Il y a deux robinets de chaque côté. Ceux de droite donnent de l'air filtré, à la pression de la ligne principale ; ceux de gauche, de l'air pur réglé à une pression convenable pour les pistolets.

La hotte en tôle, représentée figure 105, a une forme étudiée; le fond rappelle un entonnoir. Des ventilateurs assurent une évacuation rapide des vapeurs.

On trouvera des renseignements complets sur les divers appareils dans une étude de E. Ratab (1).

On comprend aisément que ces appareils permettent de réaliser une importante économie de main-d'œuvre, surtout pour les travaux importants. Mais leur utilisation est également à envisager dans un grand nombre de cas.

(1) Les machines à peindre (*Le Moniteur de la Peinture*, 15 juillet 1922 et nos suivants).

Analyse.

L'analyse d'une peinture comporte le dosage du dissolvant,

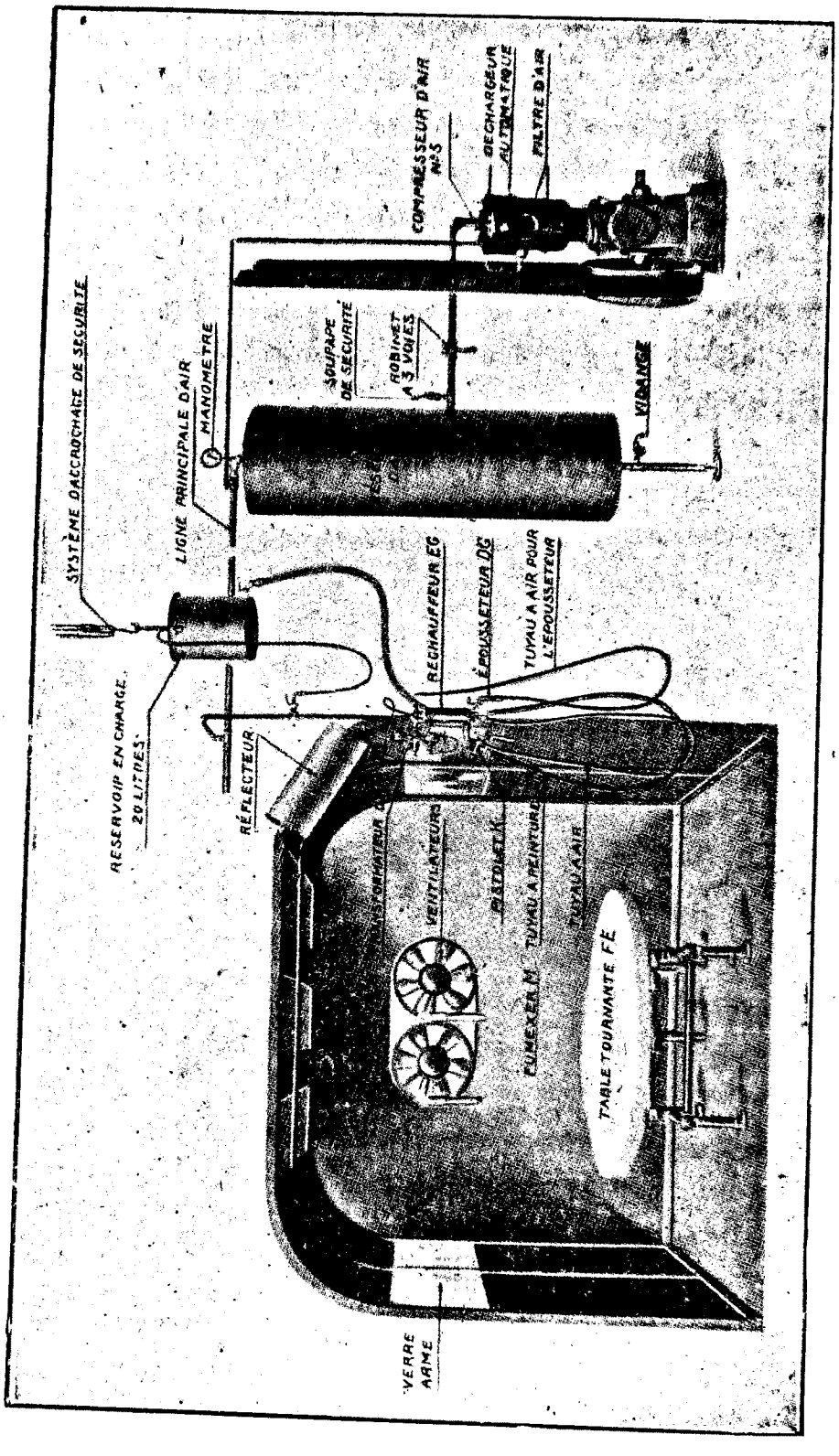


Fig. 105. — Installation complète.

entraîné par distillation directe, et la détermination de sa nature. Par un épuisement à l'acétone, on à un autre solvant choisi,

comme il a été indiqué à propos des couleurs broyées, on sépare les pigments qui, séchés, sont analysés. La solution, évaporée

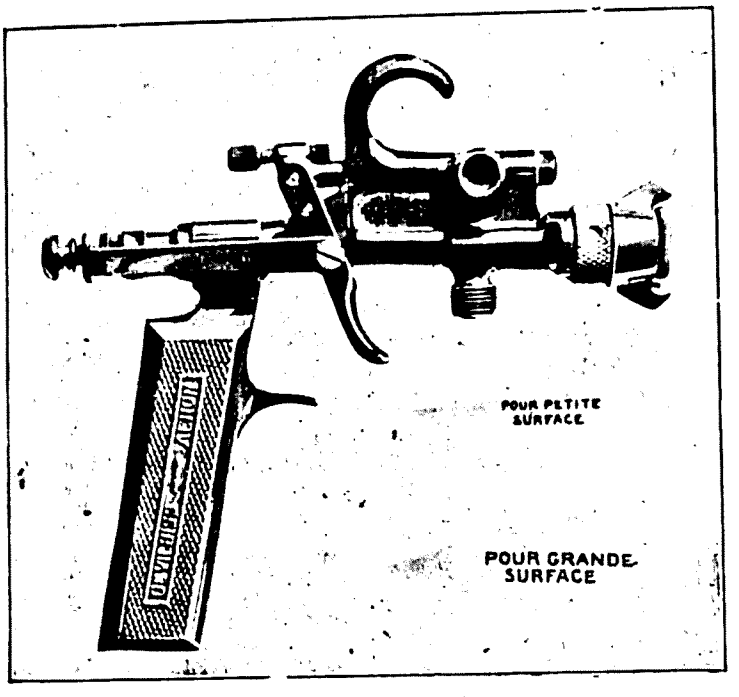


Fig. 106. — Pistolet Arron.

d'abord à l'étuve, puis au bain de sable, donne l'huile dont on détermine les caractéristiques.

Voici, à titre d'exemple, l'analyse d'une peinture verte (1) :

a. Épuisement à l'acétone sur :

T = creuset + 15gr,468
— + 1gr,197 + peinture.
— 14gr,271 de peinture.

Poids du creuset séché, après épuisement :

T = creuset + 15gr,468
— + 7gr,475
Pigment = 7gr,993, soit 56 p. 100.

b. Évaporation de la solution cétonique à l'étuve, puis au bain de sable :

T = vase + 6gr,365
= — + 3gr,164
Huile 3gr,071
Huile = 21,50 p. 100.
Dissolvant = 22,50 —

(1) Ch. Coffignier, Blancs et couleurs de guerre (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1920).

Le dissolvant obtenu par distillation a pour densité 0,870 et sent nettement l'essence de térébenthine.

L'huile a un indice d'iode de 197. Incinérée, elle laisse 2 p. 100 de cendres, constituées surtout par de l'oxyde de plomb : c'est donc de l'huile de lin cuite ou de l'huile de lin, les cendres provenant alors de l'addition d'un siccatif liquide.

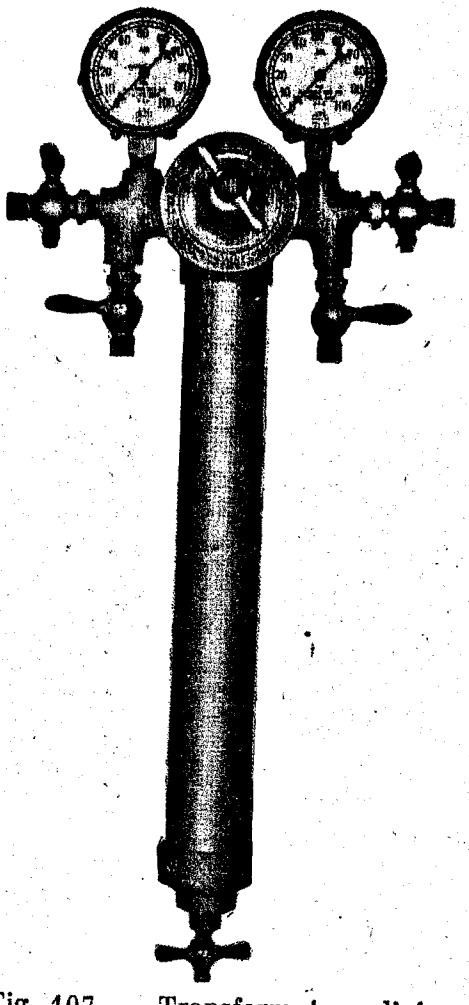


Fig. 107. — Transformateur d'air.

c. Le pigment est traité par un mélange d'acide chlorhydrique et d'alcool propylique qui dissout le bleu de Prusse, et la solution est précipitée par addition d'eau :

Bleu de Prusse.....	0,90	p. 100

Le sulfate de baryte est dosé dans le résidu :

Sulfate de baryte....	95,80	p. 100

Ces résultats permettent de tirer les conclusions suivantes :

Pigment.

Jaune de chrome.....	3,10
Bleu de Prusse.....	0,90
Sulfate de baryte.....	96

Peinture.

Vert anglais.....	56,00
Huile de lin.....	21,50
Essence de térébenthine.....	22,50

D'après la nuance du vert, cette peinture était composée de vert anglais n° 2 broyé à l'huile, avec addition d'huile de lin, d'essence de térébenthine et de siccatif liquide.

Résultats obtenus avec diverses peintures :

1. *Peinture jaune.*

Ocre jaune	63,70
Huile de lin	23,40
Essence de térébenthine et white-spirit	12,90

d'après la densité, l'odeur et l'indice de réfraction du dissolvant.

2. *Peinture vert-olive.*

Pigment	62,50
Huile de lin	26,00
Essence de térébenthine	11,50

Composition du pigment :

Sulfate de baryte	38,60
Oxyde de zinc	16,10
— de plomb	1,00
Chaux	1,50
Oxyde de fer et alumine	24,40
Silice	12,05
Perte à la calcination	6,40

soit un mélange de sulfate de baryte, de blanc de zinc, d'ocre jaune et de noir.

3. *Peinture jaune.*

Pigment	74,60
Huile de lin	13,00
Essence de térébenthine	12,40

Composition du pigment :

Sulfate de baryte	45,50
Carbonate de chaux	27,00
Ocre jaune	27,50

4. *Peinture grise.*

Pigment	71,10
Huile de lin	22,80
White-spirit	6,10

Composition du pigment :

Sulfate de baryte	44,80
Oxyde de zinc	43,50
Sulfure de zinc	9,90
Noir et bleu	1,80

5. *Peintures grises et rouges.*

Pigment	64,35
Huile de lin	28,50
White-spirit	7,15

Composition du pigment :

Oxyde de zinc	38,00
Graphite	19,00
Oxyde de fer	40,00
Silice	3,00

Avec le minium de fer, la peinture est rouge ; avec le fer micacé, elle est grise.

Pour ce qui a trait spécialement aux peintures blanches complexes, on a donné une marche spéciale pour l'analyse de la partie solide (1). Par un traitement au carbonate d'ammonium ammoniacal, on transforme en carbonates le sulfate de chaux et le sulfate de plomb ; l'acide sulfurique et le zinc passent en solution ; les carbonates de chaux et de plomb, le sulfure de zinc et le sulfate de baryte restent inattaqués.

L'action de l'acide acétique, en présence d'alcool, fait passer en solution l'oxyde de zinc, le carbonate de plomb et le carbonate de chaux.

Une attaque à l'acide nitrique, puis au carbonate d'ammonium, permet de décomposer le sulfure de zinc et de transformer également en composés solubles les sels de calcium, de plomb, de zinc, le sulfate de baryte restant comme résidu.

Nous avons indiqué précédemment, à propos des blancs broyés, les mélanges complexes que l'on pouvait rencontrer : on les retrouve dans les peintures.

Essais.

Nous avons eu occasion, à propos des propriétés des peintures, de parler des pouvoirs couvrants et d'indiquer des moyens rapides pour les déterminer.

Ces deux premiers facteurs sont importants à connaître. A ce sujet, opérant sur le zinox, M. Livache a signalé les faits suivants (2) :

Avec du zinox ainsi obtenu :

(1) Lombard, L'analyse des peintures blanches actuellement employées (*Ann. des falsif.*, 1921, p. 261).

(2) *Bull. Soc. encour.*, II, 1913, p. 521.

Oxyde de zinc	72
Huile	14,50
Eau	13,50

il a fait une peinture en ajoutant 35 p. 100 d'huile et 15 p. 100 d'essence de térébenthine. La peinture ainsi obtenue s'employait bien, mais ne cachait pas, en deux couches, sur fonds anciens. Pour masquer, il a fallu préparer les deux peintures suivantes :

1. Blanc de zinc	1 000
Huile	30
Essence	150
2. Zinox	1 000
Huile	40
Essence	200

1 kilogramme de la première peinture couvrait 11 mètres carrés et 1 kilogramme de la seconde 13 mètres carrés, ce qui ramenait à des prix de revient sensiblement égaux. La seconde peinture, appliquée sur la façade d'une maison, aurait encore été en bon état après une exposition de sept ans.

Les essais de laboratoire se font par différentes méthodes.

Benson et Pollock comparent entre elles les différentes peintures en préparant une anode en acier recouverte de deux couches de peinture, mises à huit jours d'intervalle, et en séchant à fond, après la seconde semaine, par chauffage à 45°, pendant douze heures. La cathode est en platine, et les deux plaques sont plongées dans une solution de sel marin, dans laquelle on fait passer un courant sous 8 volts. La distance entre les anodes est de 10 centimètres, et on mesure le courant de sortie. Les anodes peintes sont de même surface.

Les auteurs ont donné les valeurs protectrices suivantes, en prenant comme unité une peinture à l'alumine (1) :

Peinture au goudron et au ciment	0,718
— à l'asphalte	0,598
— au rouge de plomb	0,396
— à la poix	0,302
— au graphite	0,277
— à la laque (?)	0,169
— au ciment	0,122

(1) *Bull. Soc. encour.*, II, 1911, p. 180.

Les renseignements donnés sur la composition des peintures sont trop vagues.

L'étude d'une peinture se fait, en Amérique, en préparant un film par diverses méthodes, dont la plus simple consiste à peindre sur un papier bien encollé et à détacher ensuite la pellicule par immersion dans un bain d'eau à 50°. Cette méthode est attribuée à Gardner ; nous verrons plus loin qu'elle a été modifiée.

Le film est lavé et séché à l'abri de la poussière, puis on fait des mesures de perméabilité, de résistance et d'élasticité (1).

Pour déterminer la perméabilité, on emploie un vase à dialyse

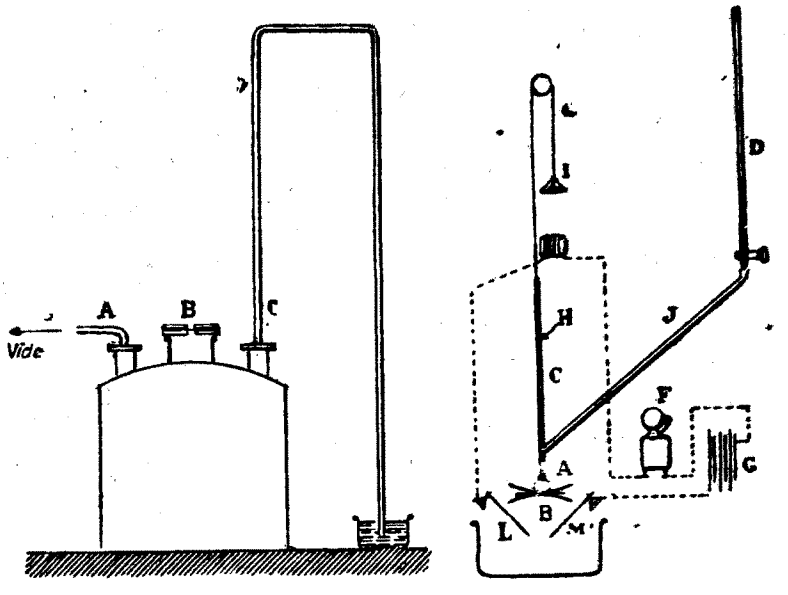


Fig. 108. — Filmomètres.

rempli d'eau distillée, et on place dessus le film formant poche et contenant une solution étendue de chlorure d'ammonium. Après six jours, on détermine la teneur en chlorure d'ammonium de l'eau du dialyseur. Les chiffres sont assez différents : $0^{gr},002$ pour une peinture à la céruse et à l'amiante et $0^{gr},0003$ pour une peinture au blanc de zinc et à la céruse. Il est évident que l'influence du liant est considérable.

Le *filmomètre* de Gardner et Horwath permet de mesurer la résistance. C'est un flacon à trois tubulures (fig. 108).

On fait le vide par la tubulure A. Le film est serré entre deux plaques de verre planes, percées d'un trou de 1 millimètre. Ces

(1) Note Durand présentée par A. Livache (*Bull. Soc. encour.*, II, 1913, p. 658, et *Monit. de la Peinture*, 15 décembre 1919).

plaques sont scellées en B au baume du Canada. En C se trouve un tube gradué recourbé, dont l'extrémité plonge dans une cuve à mercure.

En faisant le vide lentement, il arrive un moment où le film se rompt ; on mesure alors la hauteur du mercure, qui indique la résistance de la pellicule.

La résistance et l'élasticité se mesurent avec le filmomètre de S. Perry, représenté à droite, figure 108. Les plaques A et B, avec un orifice de 1 centimètre carré au centre, sont métalliques et exactement repérées. Le film est serré entre elles. Au-dessus du trou de la plaque A, est scellé un tube gradué C, contenant du mercure à la surface duquel se trouve un piston suspendu à un fil et équilibré. L'alimentation en mercure se fait par un tube incliné J, soudé au premier tube et relié à une burette graduée D.

Le film étant serré entre les deux plaques A et B, on fait tomber le mercure jusqu'au moment où sa charge fait rompre le film.

Le mercure tombe sur deux plaques métalliques L, M, reliées au circuit d'une sonnerie. Le courant immobilise, à l'aide d'un électro-aimant, le fil supportant le piston. On lit alors la hauteur de la colonne du mercure au moment de la rupture.

« La résistance du film est mesurée par la hauteur du mercure, lue dans le tube de pression, que peut supporter sans se rompre la surface de 1 centimètre carré de la pellicule soumise à cette pression.

« De plus, en comparant à chaque instant les indications du tube de pression avec celles du réservoir à mercure, on peut déterminer la flèche prise par le film sous une pression déterminée, et ainsi jusqu'à la rupture. Cette flèche mesure l'élasticité aux différentes pressions. »

Tous les essais doivent se faire à la même température.

Résultats de mesures, en pouces anglais, avec trois couches de peinture :

	Pression de rupture.	Épaisseur.	Allongement.
1. Oxyde de zinc.....	33,2	0,028	0,30
2. Blanc de plomb et zinc.	32,7	0,034	0,35
3. Amiante.....	28	0,045	0,15
4. Blanc de plomb sublimé.....	17,9	0,024	0,38

	Pression de rupture.	Épaisseur.	Allongement.
	—	—	—
5. Baryte	13,3	0,042	0,33
6. Lithopone	13,1	0,024	0,49
7. Carbonate de chaux	13	0,033	0,32
8. Blanc de plomb (procédé rapide)	11,3	0,025	0,38
9. Gypse	10,8	0,039	0,29
10. China clay	10,8	0,035	0,16
11. Silice	9,6	0,032	0,32
12. Blanc fixe	8,5	0,030	0,28
13. — de plomb	7,3	0,020	0,33
14. Carbonate de baryte	7,2	0,028	0,16

2. Mélange à parties égales de sulfate de plomb et de blanc de zinc.

4. Composition :

Sulfate de plomb	75
Oxyde de plomb	20
— de zinc	5

9. Sulfate de chaux déshydraté.

10. Silicate d'alumine, D = 2,6.

Ces chiffres montrent que, par un mélange de pigments, on peut corriger le manque d'élasticité ou de résistance d'un pigment donné.

Des mesures à époques échelonnées permettent de se rendre compte de l'influence de l'âge.

Les courbes d'élasticité s'obtiennent en portant en abscisses la pression et en ordonnées la flèche correspondante. Elles montrent qu'avec l'amiante on a une bonne résistance, mais peu d'élasticité. Avec la céruse, c'est le contraire, mais l'allongement n'est pas proportionnel à la charge : il y a un palier.

La méthode utilisée en France est la suivante (1) :

Le film est préparé sur une feuille de papier à dessin, fixée sur une planchette parfaitement plane. On y étend une solution de sucre à 25 p. 100. L'application de la peinture se fait en deux couches. D'après la surface de la feuille de papier et la densité de la peinture, on étale uniformément au pinceau un poids de peinture telle que chaque couche ait 1 dixième de millimètre d'épaisseur.

(1) P. Labordère et F. Anstett, Note sur l'essai des peintures (*Assoc. intern. pour l'essai des matériaux*, VIe Congrès, New-York, 1912).

On laisse sécher pendant six jours dans une atmosphère sèche, à l'abri des rayons solaires.

La feuille est ensuite découpée en bandes de $0^m,30$ de long sur $0^m,05$ de large, et on enlève facilement le film en plongeant les bandes dans de l'eau à 15° pendant dix minutes. On laisse sécher sur buvard, la face interne en dessus, puis on lave avec une éponge douce pour faire disparaître le peu de solution sucrée pouvant rester. Après vingt-quatre heures, les films sont prêts.

La mesure de la ténacité s'effectue en prenant le film entre deux mâchoires. L'une est suspendue à un crochet, l'autre porte un récipient que l'on charge jusqu'à rupture. On pèse récipient et charge. La longueur du film entre les deux mâchoires doit être uniforme : 7 centimètres.

L'élasticité est mesurée en repliant un film, en le plaçant entre deux glaces et en déterminant la charge nécessaire pour que le film se coupe au pli.

La perméabilité se détermine en surmontant un fragment de film d'un tube de 10 centimètres de hauteur, plein d'eau, et en mesurant la quantité d'eau qui passe dans un temps donné.

La résistance à l'humidité est constatée par une immersion complète du film dans un récipient plein d'eau.

L'action de la chaleur s'examine dans une étuve maintenue à 50°. Enfin, l'action de l'anhydride sulfureux est étudiée en suspendant les films dans un flacon traversé par un courant d'anhydride sulfureux.

D'après les principes précédents, les auteurs opèrent comme suit :

« Nous estimons que l'on pourrait adopter la marche suivante :

« On établira pour chaque peinture quarante-quatre éprouvettes ayant $0^m,15$ sur $0^m,05$, qui seront utilisées comme suit :

« Douze éprouvettes servant de témoins, conservées dans l'air sec à la température de 15° à 18° et essayées à la traction.

« Quatre à quatorze jours d'âge, soit huit jours après décollement de la pellicule, ainsi que nous l'expliquons ci-dessous ;

« Quatre à vingt et un jours d'âge ;

« Quatre enfin à vingt-huit jours.

« Ces durées ont paru, en conséquence des résultats des expé-

riences déjà faites, suffisantes pour accuser les différences existant entre les peintures : il y a d'ailleurs intérêt, pour hâter les réceptions, à raccourcir le plus possible la durée des essais.

« Huit éprouvettes conservées pendant quatorze jours à l'air à partir de l'application de la première couche de peinture, puis immergées dans l'eau et essayées à la traction ; quatre après sept jours et les autres après quatorze jours de séjour dans l'eau, soit après un âge de vingt et un et vingt-huit jours.

« Huit éprouvettes conservées pendant quatorze jours à l'air, puis exposées dans une atmosphère saturée d'anhydride sulfureux et rompues, si leur état de conservation le permet, après sept et quatorze jours de séjour dans l'anhydride sulfureux, soit après un âge de vingt et un et vingt-huit jours.

« Restent :

« Huit éprouvettes permettant, en cas d'accident à l'un des précédents, de recommencer certains essais.

« Total : quarante-quatre éprouvettes.

« Il faut d'ailleurs fixer avec précision le point de départ de l'âge des éprouvettes ; ce point de départ pourrait être fixé au moment de la première application de la peinture, par analogie avec ce qui est réalisé pour les essais de ciment.

« Les moyennes sont, pour chaque expérience, calculées au moyens de trois essais, en éliminant le résultat le plus bas, qui sera souvent anormal. »

Résultats de l'examen, par cette méthode, d'une peinture au minium de plomb, à l'huile de lin et à l'essence de térébenthine :

Densité de la peinture	2,880
Épaisseur des deux couches	2 millimètres.

Résultats des essais de traction.

AGE des éprouvettes au moment des essais.	ÉPROUVETTES conservées dans l'air à 15-18°.	ÉPROUVETTES exposées à l'humidité.	ÉPROUVETTES maintenues dans l'air chaud à 50°.	ÉPROUVETTES exposées à SO^2.
8 jours	$0^{kg},748$ $1^{kg},300$ $1^{kg},455$ $1^{kg},255$	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis immergées pendant 15 jours dans l'eau.	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis maintenues pendant 15 jours dans l'air chaud à 50°.	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis exposées dans SO^2; au bout d'un jour, la pellicule se désagrège et tombe sous son propre poids.
29 jours	$1^{kg},310$ $0^{kg},630$ $1^{kg},950$	La largeur augmente de 16 p. 100. La pellicule est devenue très fragile et se brise sous une charge de quelques grammes.	$0^{kg},600$ Les pellicules sont devenues très fragiles; un seul essai de résistance a pu être fait.	Une pellicule laissée 14 jours à l'air, puis 2 jours dans SO^2, s'est rompue sous les charges suivantes : $0^{kg},629$ $0^{kg},483$ $0^{kg},895$
31 jours		Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis immergées pendant 15 jours dans l'eau, puis maintenues 2 jours dans l'étuve à 50°. $1^{kg},252$ $2^{kg},260$		
40 jours		Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis 15 jours dans l'eau, puis 11 jours dans l'air. $0^{kg},737$ $1^{kg},062$		
51 jours		Pellicules conservées 14 jours à l'air, puis 15 jours dans l'eau, puis 22 jours à l'air. $1^{kg},040$ $0^{kg},740$		

FORMULAIRE

Il existe un nombre considérable de formules pour peintures diverses. Nous en reproduirons un certain nombre, les considérations précédemment développées permettant au lecteur de les commenter lui-même.

Peinture au ciment (1).

Huile siccative.....	30 à 40
Ciment.....	30
Silice.....	10
Pigment naturel.....	20 à 30

Peinture a SiO (2).

La base de cette peinture est le monoxyde de silicium en poudre fine, obtenu en réduisant au four électrique le quartz ou le sable par le charbon. La fumée condensée donne une poudre brune, légère, qui est broyée avec une huile siccative.

Peinture au corindon (3).

Emploi d'une poudre préparée, plus ou moins fine, de corindon artificiel ou naturel et de silicates de magnésie naturels ou artificiels, colorés ou non, pour en utiliser les propriétés de résistance à l'usure.

Peintures aux acides gras (4).

Ces peintures sont des peintures contenant des pigments basiques du plomb, comme minium, céruse, etc. Le principe consiste à préparer un stéarate alcalin, en partant de l'acide stéarique, puis à chauffer avec le pigment pour former un savon de plomb avec la partie basique. La peinture est ensuite préparée comme à l'ordinaire; elle se laisserait facilement travailler et n'aurait pas tendance à déposer, tout en donnant un enduit plus résistant.

(1) Hans-Lœsner, B. F. 272 814, 1897.
(2) H. Potter, M. S. A. F. 182 082, 1906.
(3) H. Herrenschmidt, B. F. 379 964, 1907.
(4) A. Ramage, B. F. 419 470, 1910.

Peinture au silicate de magnésium (1).

Le silicate de magnésium est obtenu en précipitant une solution de silicate de soude par une solution de sulfate de magnésium.

	Sur plâtre et bois.	Sur ciment.
Silicate de magnésium	17	20
Eau	6	7
Lithopone, blanc de zinc ou blanc d'antimoine	56	52
Huile blanche	18	18
— siccative	3	3

Avec le blanc de zinc ou le lithopone, on ajoute 1 p. 100 de carbonate de chaux.

Peinture pour climats tropicaux (2).

Carbonate de plomb précipité	43,5
Dolomie	6,5
Hydroxyde de zinc précipité	36,5
Terre d'infusoires	3
Hydroxyde d'aluminium précipité	4
Acétate de cobalt	5
Sulfate de calcium précipité	6
Huile de lin polymérisée	6
— de perilla	4
— de lin	6,5
— de Chine	1 5

Peinture résistant a la chaleur (3).

Préparer les deux pâtes suivantes :

1. Pigment autre que la céruse	75 kilogrammes.
Huile de lin et pétrole	Q S.
2. Chaux vive	5 kilogrammes.
Eau	Q. S.

Délayer ces deux pâtes dans 40 litres d'huile de lin et 40 litres de pétrole ; ajouter une gelée de 10 kilogrammes de savon dans une quantité suffisante d'eau. A ce mélange, incorporer une solution de 16 kilogrammes de colophane dans 10 litres d'huile de lin cuite et 5 litres d'essence de térébenthine.

(1) Villette, B. F. (*Rev. des prod. chim.*, 10 septembre 1913 p. 407).
(2) E. et J. Major, A. P. 8 833, 1920.
(3) *Les Mat. grasses*, décembre 1919.

Peinture a la silice (1).

Blanc de zinc.....	136 kilogrammes.
Silice.....	34 —
Huile de lin.....	41 litres.

La silice est ajoutée dans le but de donner au blanc de zinc les propriétés que lui confère son mélange avec la céruse.

Peinture spéciale pour ciment (2).

Blanc de zinc.....	150
Acide sulfurique.....	100
Cire d'abeilles.....	75
Gomme laque.....	150
Plâtre.....	25
Huile de lin.....	50
Essence de térébenthine.....	300
Siccatif.....	150

Peinture a l'huile de copal (3).

Oxyde de zinc.....	35 à 40
Huile de copal.....	50 à 55
Essence de térébenthine.....	10
Siccatif.....	0,5

Proposée comme peinture résistant à l'humidité.

Peinture sur platres extérieurs (4).

Sable fin.....	20
Minium.....	1
Litharge.....	1
Blanc de Meudon.....	2
Huile de lin.....	2

A employer à chaud. Colorer diversement.

Les quelques recettes qui suivent sont tirées de divers traités (5).

Peintures contre l'humidité.

a.	Blanc de zinc.....	137
	Peroxyde de fer.....	77
	Silice.....	236

(1) B. Arnold, B. F. 480 996, 1916.
(2) Domange, B. F. 507 395, 1919.
(3) Claudius, Couleurs et vernis industriels (*Rev. des prod. chim.*, juin 1918).
(4) Givernaud, B. F. 499 698, 1919.
(5) Oulin, Manuel du peintre en bâtiments ; — Margival, Les peintures ; — Roret, Manuel du peintre en bâtiments.

Alumine	30
Charbon	159
Fer métallique	59
Zinc métallique	2
Bioxyde de manganèse	300
b. Blanc de zinc	216
Peroxyde de fer	202
Silice	275
Alumine	30
Charbon	124
Fer métallique	1
Zinc métallique	1
Bioxyde de manganèse	150

Mélanges pour première et deuxième couches qui sont broyés avec :

	Parties.
Huile de lin	2
— pavot	1

On dose pour que le diluant soit ainsi composé :

	Parties.
Mélange d'huiles	7
Essence de térébenthine	1

Peinture pour tableaux d'école.

Broyer avec un mélange de trois parties d'huile et une partie d'essence :

Noir minéral	8
Ardoise pilée	3
Émeri en poudre	1

Étendre avec :

Huile de lin	2
Vernis gras	2
Essence	6
Siccatif	1

Peintures au graphite (1).

Pour broyer le graphite, on emploie :

Graphite	75
Huile	25

(1) L. Bargeron, Le graphite (*Moniteur de la peinture*, 1er septembre 1920).

La teinte est très foncée. Les gris s'obtiennent par addition de blanc de zinc.

	1	2	3
Graphite	50	40	30
Blanc de zinc	25	40	60
Huile de lin	25	20	20

Les qualités ordinaires contiennent du sulfate de baryte.

Graphite	40
Blanc de zinc	20
Sulfate de baryte	20
Huile de lin	18

Le pouvoir couvrant en surface est bon quand il n'y a pas de charge.

Peinture résistant aux acides (1).

Après un traitement convenable de l'essence de térébenthine par l'acide sulfurique, on sépare ensuite par distillation dans le vide les produits formés. On recueille des polyterpènes qui entrent dans la composition de la peinture.

A un copal pyrogéné on ajoute, à 130°, les polymères de l'essence de térébenthinè ; on porte à 150°, maintient deux heures, puis incorpore de la benzine et forme une peinture par addition de sulfate de baryte précipité :

Polyterpènes	25
Copal	10
Benzine	10
Sulfate de baryte	65

Peintures d'impression.

Les peintures d'impression doivent être assez fluides et d'autant plus grasses que le subjectile est plus poreux. Voici quelques formules types pour bois :

(1) Claudius, Couleurs et vernis industriels (*Rev. des prod. chim.*, juin 1918).

a. *Peintures demi-grasses.*

	1 Kilogrammes.	2 Kilogrammes.
Blanc broyé	1	1
Huile de lin	0,330	0,350
Essence de térébenthine	0,170	0,200
Siccatif	0,030	0,030

b. *Peinture demi-maigre*

	Kilogrammes.
Blanc broyé	1
Huile de lin	0,250
Essence de térébenthine	0,250
Siccatif	0,020

c. *Peinture maigre.*

	Kilogrammes.
Blanc broyé	1
Huile de lin	0,200
Essence de térébenthine	0,300
Siccatif	0,020

Pour le plâtre, on a recommandé une peinture très grasse :

	Kilogrammes.
Blanc broyé	1
Huile de lin	1,050
Essence de térébenthine	0,100
Siccatif	0,040

Certains auteurs ont même indiqué des compositions excessivement fluides, sans diluant.

	Kilogrammes.
a. Céruse	0,300
Huile de lin	1

	Kilogrammes.
b. Blanc de zinc	0,250
Huile de lin	1
Siccatif	0,015

Peinture grise pour tôles.

Formule donnée par la Marine française :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc broyé huile	0,720
Gris de zinc poudre	3,960
Huile de lin	0,900
Essence de térébenthine	0,500
Siccatif	0,330

Peinture pour tuyaux chauffés.

Graphite	3 kilogrammes.
Noir de fumée	3 —
Bioxyde de manganèse	0kg,090
Huile de lin cuite	1 litre.
Vernis noir	1 —
Essence de térébenthine	1 —

Peintures pour imitations bois (1).

a. *Chêne.*

	Kilogrammes.
Blanc de zinc plombeux broyé huile	5,800
— — — essence	1,800
Ocre jaune broyée huile	0,900
Essence	1,200
Siccatif	0,300

b. *Palissandre.*

	Kilogrammes.
Blanc de zinc plombeux broyé huile	2,200
— — — essence	1,500
Rouge anglais broyé huile	3
Mine-orange	2
Essence	1
Siccatif	0,300

Pour le noyer, on emploie de l'ocre brune et, pour l'érable, du jaune de Naples et de l'ocre jaune.

Peintures pour wagons de marchandises.

Il y a peu de temps, les compagnies de chemins de fer français ont préparé un cahier des charges unifié pour la peinture des wagons de marchandises.

Toutes les parties du châssis reçoivent une couche d'impression et une couche de peinture au minium de plomb ; les parties extérieures reçoivent, en plus, une couche de noir brillant à l'huile.

Les ferrures attenantes au châssis sont peintes avec les deux peintures précédentes ; les roues sont peintes au goudron.

Les caisses à panneaux métalliques sont montées après avoir reçu une couche d'impression au minium. Après montage, elles

(1) A. Souris, Peintures des chemins de fer belges (*Moniteur de la Peinture*).

reçoivent une seconde couche d'impression au minium de plomb, puis deux couches de peinture au minium de fer.

Les caisses à panneaux en bois sont imprimées au minium de fer, et reçoivent, après masticage, deux couches de peinture au minium de fer, sauf pour la toiture où l'on n'applique qu'une couche d'impression au minium de fer, car on met ensuite une toile de couverture.

Sur le plancher, on emploie une couche d'impression et une couche de peinture au minium de fer.

1. *Impression au minium de plomb.*

Minium de plomb en poudre	79
Huile de lin	13
Essence de térébenthine	6
Noir de fumée	1
Siccatif	1

2. *Peinture au minium de plomb.*

Minium de plomb en poudre	79
Huile de lin	13
Essence de térébenthine	7
Siccatif	1

3. *Noir brillant à l'huile.*

Huile de lin	71
Essence de térébenthine	20
Noir de fumée	7
Siccatif	2

4. *Impression au minium de fer.*

Rouge sublimé sidéros en poudre	45
Huile de lin	23,5
Essence de térébenthine	25
Siccatif	6,5

5. *Peinture au minium de fer.*

Rouge sublimé sidéros en poudre	50
Huile de lin	23
Huile de lin cuite	10
Essence de térébenthine	11
Siccatif	6

6. *Peinture des marques et inscriptions en blanc.*

Blanc de zinc broyé	75
Huile de lin	19

Essence de térébenthine	5
Siccatif	1

7. *Peinture des marques en rouge.*

Vermillon	80
Huile de lin	14
Siccatif	6

8. *Peinture des marques en jaune.*

Jaune de chrome	68
Blanc de zinc broyé	20
Huile de lin	10
Siccatif	2

Ajoutons que, dans la pratique, on admet que le rouge sidéros, qui est un rouge de fer, peut être remplacé par d'autres rouges de fer, et que le noir de fumée peut être remplacé par d'autres noirs, en particulier certains noirs de fer. Ces diverses substitutions amènent des modifications dans la composition des peintures.

CHAPITRE III

PEINTURES VERNISSÉES

Les peintures vernissées, que l'on appelle encore peintures *laquées*, ne se préparent que depuis peu de temps, mais elles ont pris une importance considérable. Il ne nous paraît pas utile de faire une distinction entre peintures laquées et peintures

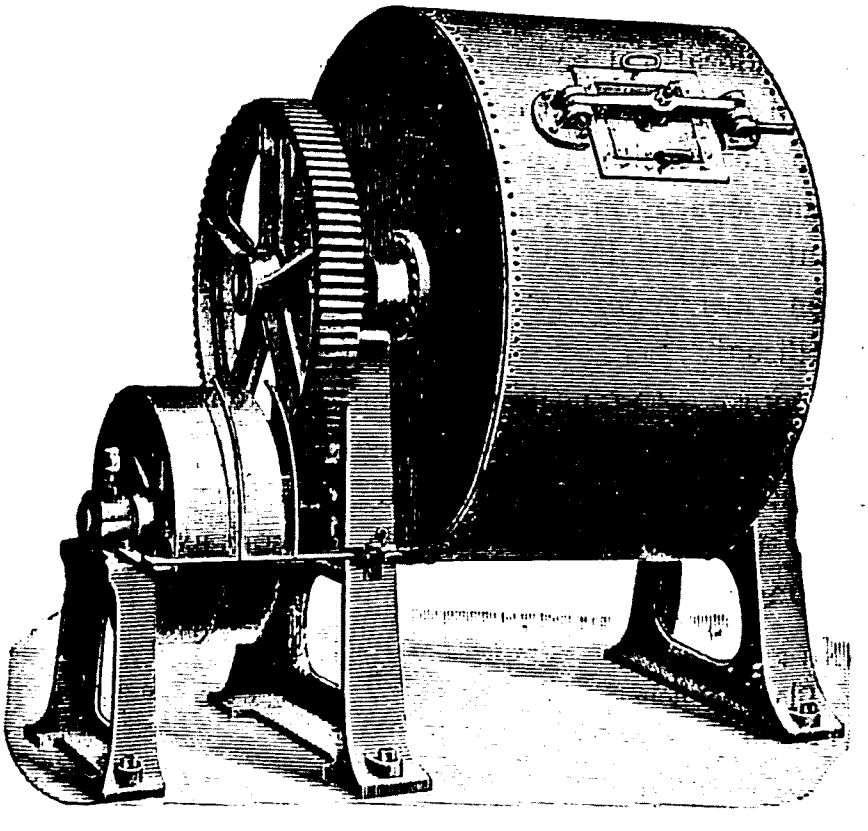


Fig. 109. — Broyeur-mélangeur à boulets.

vernissées ; ce sont des peintures qui donnent le même aspect et ne diffèrent, si on désire faire une séparation, que par la nature des vernis employés.

Les modes de fabrication sont d'ailleurs assez différents, mais, quel que soit le procédé employé, la préparation mécanique

joue un rôle de premier ordre, car il est indispensable d'obtenir un broyage particulièrement soigné.

Quand on emploie les machines à cylindres, on pratique généralement un malaxage et un broyage avec des vernis d'huile, dits standolies, huiles épaissies par l'action de la chaleur seule ; nous avons parlé de ce broyage précédemment. La pâte broyée est ensuite allongée avec des vernis spéciaux étudiés pour ce genre de fabrication. Cette seconde opération, qui est assez longue pour donner une homogénéité parfaite, se fait dans un broyeur-mélangeur à boulets (fig. 109).

L'intérieur de l'appareil est garni de porcelaine, et on le charge avec des billes également en porcelaine.

Selon la finesse désirée, on fait tourner l'appareil plus ou moins longtemps.

Les considérations générales qui président à ces préparations sont les suivantes : Il faut choisir les pigments de telle sorte que la différence de densité avec les vernis ne soit pas exagérée, pour éviter une séparation facile et rapide. Les vernis sont siccativés en tenant compte de la nature des pigments, et les fabricants établissent des types qui conviennent au mode de fabrication qu'ils utilisent.

C'est pourquoi on ne peut donner que des indications sur le rapport qui existe entre les pigments et les vernis : ce rapport peut considérablement varier selon la nature des pigments et celle des vernis. Les chiffres ci-dessous ne sont exacts que pour une fabrication définie :

BLANC :

Blanc de neige	25 kilogrammes.
Vernis	33 litres.

ROUGE :

Rouge au plomb	8 kilogrammes.
Blanc de silice	10 —
Vernis	14 litres.

VERT :

Vert permanent	6kg,700
Ocre jaune	1kg,500
Blanc de zinc	2kg,500
Vernis	17 litres

JAUNE :

Jaune de chrome	11 kilogrammes.
Blanc de zinc	1 kilogramme.
Vernis	24l,50

Bien que toutes les peintures vernissées de bonne qualité soient à base de blanc de zinc, on a indiqué une préparation en partant du lithopone qui est bien inférieur au blanc de zinc (1).

Chauffer à 120°, pendant trois heures :

Standolie	110 kilogrammes.
Borate de manganèse	4kg,400

Diluer après refroidissement en ajoutant :

Benzine lourde	38 kilogrammes.
Essence de térébenthine	39 —

Broyer avec :

Lithopone	205 kilogrammes.

Les peintures émail de première qualité ne contiennent pas de benzine.

Pour quelques autres nuances, les formules suivantes proviennent de la même source :

ROUGE :

Vermillon	20
Jaune clair	4
Liant	28

JAUNE :

Jaune de chrome	20
Lithopone	2
Vermillon	1
Liant	25

VERT :

Vert anglais	20
Jaune de chrome clair	2
Lithopone	2
Liant	24

(1) DE KEGHEL, Peintures émail (*Rev. des prod. chim.*, 31 décembre 1922).

BLEU :

Bleu d'acier	1
Outremer	2,5
Lithopone	9
Ocre rouge	0,2
Liant	14

GRIS :

Noir d'ivoire	0,9
Terre d'ombre	0,6
Lithopone	18
Liant	22

Composition du liant :

Standoli forte	100 kilogrammes.
Essence de térébenthine	25 —
Siccatif incolore	$2^{kg},5$

Le même auteur, faisant une différence entre les peintures émail et les peintures vernissées, indique pour ces dernières l'emploi de vernis aux gommes Kauri, Congo, Manille et colophane éthérifiée à une partie d'huile ou moins, une fois seulement à deux parties.

Formule pour une peinture vernissée blanche :

Blanc de zinc	15 kilogrammes.
Outremer	2 grammes.
Excipient	$37^{kg},500$

Selon la façon dont elles ont été préparées, les peintures vernissées du commerce s'emploient plus ou moins facilement ; certaines sont très difficilement employables, ce qui augmente beaucoup le coût de la main-d'œuvre.

Même avec une peinture s'employant bien, la main-d'œuvre d'application est toujours plus élevée qu'avec une peinture ordinaire; mais, comme on obtient immédiatement une surface brillante, le nombre des opérations nécessaires est diminué et, en fin de compte, il en résulte une économie et une immobilisation moins grande du matériel, ce qui explique le grand emploi des peintures vernissées dans les compagnies de chemins de fer.

De plus, une peinture vernissée soigneusement préparée a une bonne tenue à l'extérieur.

Il convient de remarquer qu'on ne peut pas obtenir un aussi beau fini qu'avec le travail habituel de la carrosserie de luxe qui emploie toujours les beaux vernis. Cependant, en particulier pour les nuances blanche et très claires, la carrosserie emploie une certaine quantité de peintures vernissées.

Les nouveaux modes d'emploi et de séchage dont nous allons parler ont permis d'arriver à des résultats bien supérieurs à ceux obtenus avec les anciennes méthodes.

Au pinceau, les peintures vernissées s'emploient comme les ver-

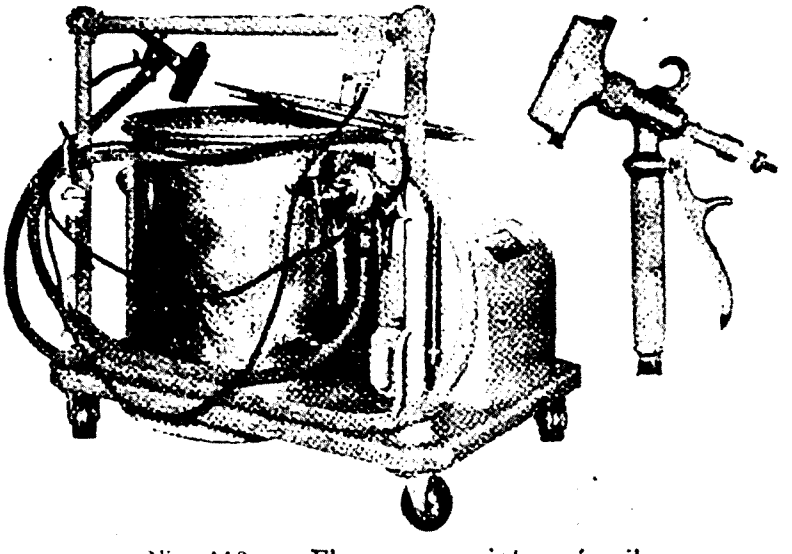


Fig. 110. — Floco pour peinture émail.

nis gras, sur un fond maigre, sec et bien préparé ; une bonne préparation du fond contribue largement à la beauté du résultat final.

L'application doit se faire grassement, en croisant bien, en évitant d'employer un excès de peinture qui donnerait des bavures. Les pinceaux dont on fait usage sont des queues de morue ovales, garnies de soie de première qualité.

Avant l'usage, il faut bien remuer la peinture et éviter l'adjonction d'huile ou d'essence. Quand une peinture est trop corsée, on l'amène à consistance voulue avec des vernis spécialement préparés pour cet usage et dits *vernis à étendre*. L'application se fait à l'aide de l'appareil de Vilbiss, le *Floco* (fig. 110).

C'est un petit chariot sur lequel sont montés un réservoir de récupération, une petite pompe et un régulateur de débit. A l'extrémité d'un tuyau métallique se trouve un pistolet spécial. Dans

un réservoir en forme de rigole entourant la carrosserie, l'excès de

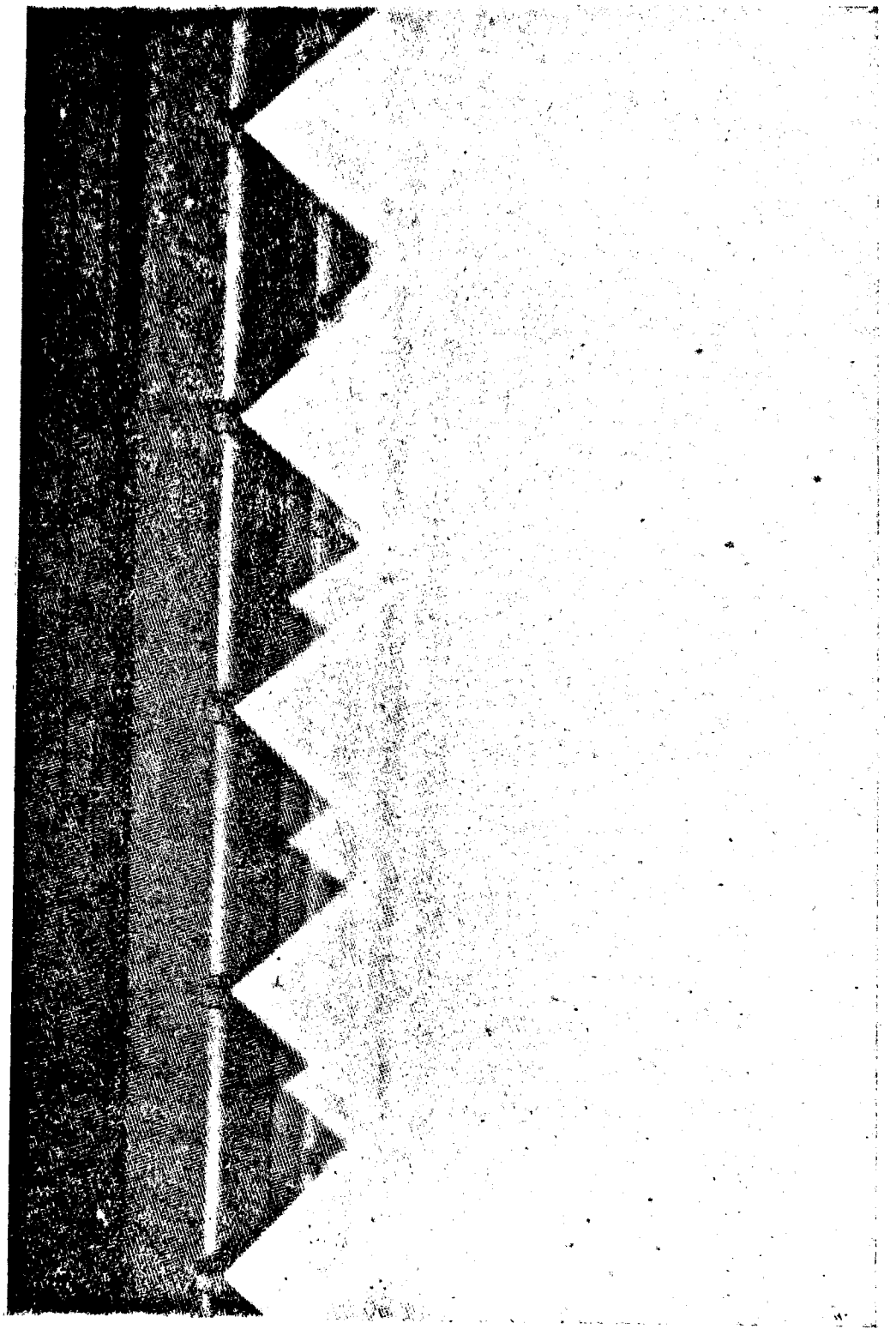


Fig. 111. — Pulvérisateurs d'eau.

peinture est récupéré, revenant au réservoir qui la distribue à nouveau après tamisage.

Les bonnes peintures vernissées sont assez longues à sécher. On

sait d'ailleurs que, pour les peintures vernissées comme pour les autres peintures, dans une atmosphère trop humide le séchage est considérablement retardé, le brillant enlevé. Dans une atmosphère chaude et sèche, la surface sèche et durcit trop rapidement, empêchant les couches sous-jacentes de sécher, ce qui amène

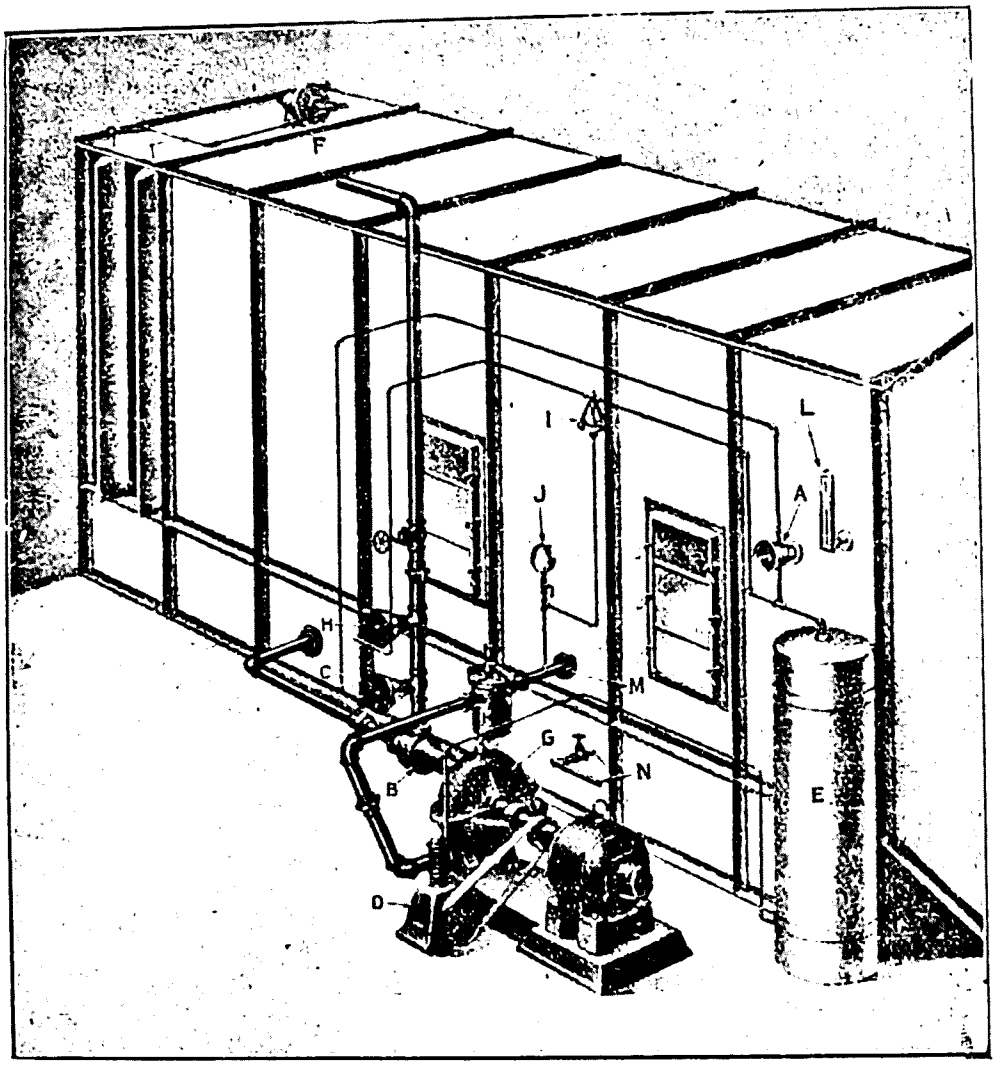


Fig. 112. — Séchoir Carrier.

A, thermostat ; — B, éjecteur-réchauffeur ; — C, vanne-diaphragme ; — D, compresseur d'air ; — E, réservoir d'air ; — G, pompe ; — H, vanne-diaphragme à effet indirect ; — I, vanne-dispositif de sécurité ; — K, tamis-filtre.

ensuite des gerçures sous l'action du soleil. Le phénomène est d'autant plus accentué que la couche est plus épaisse.

Le système de séchage Carrier, qui paraît paradoxal à première vue, conduit à des résultats très intéressants, puisqu'il permet de diminuer la durée du séchage d'environ 40 p. 100, tout en séchant à fond la couche de peinture.

Le principe est basé sur l'emploi d'air chaud, contenant une proportion correcte d'humidité. Si l'expérience a montré que le séchage se fait le mieux à 45° avec une humidité de 50 p. 100 par exemple, des tables permettent de constater que ces conditions correspondent à une humidité qui serait en suspension dans de l'air saturé à 33°.

L'air extérieur est aspiré à travers une rampe de pulvérisateurs qui donne un nuage d'eau finement divisée. L'air, en traversant ce nuage, sort saturé à la même température que l'eau de pulvérisation (fig. 111).

Par des dispositifs automatiques, éjecto-réchauffeur et vanne à diaphragme, on maintient constante la température de saturation de l'air, quelles que soient les variations extérieures. Ce contrôle est effectué par le réglage automatique de l'admission de vapeur à l'éjecto-réchauffeur disposé sur l'aspiration d'une pompe centrifuge de circulation d'eau. Ce réglage est accompli à l'aide de thermostat du point de rosée qui agit avec de l'air comprimé comme servo-moteur sur la vanne à diaphragme d'admission de vapeur à l'éjecto-réchauffeur. Le thermostat disposé dans le local règle l'admission de vapeur au groupe réchauffeur d'air, dont le but est d'échauffer l'air à sa sortie de l'appareil laveur-humidificateur.

Le contrôle simultané du point de rosée et de la température fait que l'on contrôle rigoureusement l'humidité relative de l'air dans le séchoir.

Un diagramme de l'installation est représenté figure 112.

Une installation complète, spécialement étudiée pour les caisses d'automobiles, est reproduite figure 113.

La circulation d'air est très intense; celui-ci, étant bien lavé, est débarrassé de la presque totalité des poussières qu'il tenait en suspension.

Il est certain que le résultat auquel on arrive : sécher rapidement et *à fond*, est particulièrement intéressant. Il faut attribuer ce résultat à ce que l'air, à un degré convenable d'humidité et à la température voulue, retarde l'oxydation superficielle et favorise l'oxydation totale.

Les temps suivants ont été notés pour le séchage des diverses opérations sur carrosseries automobiles :

Impression	4 heures à 4 h. 30.
Apprêt	48 minutes.
Teinte légère	1 heure.
Mastic	1 —
Teinte de fond	1 h. 30.
Émail	3 heures à 3 h. 30.
Vernis flatting	5 — à 7 heures.
— à finir	6 — à 8 —

***

Nous avons exposé plus haut les principes généraux de fabrication des peintures vernissées de qualité supérieure.

Beaucoup de peintures vernissées sont préparées avec les vernis

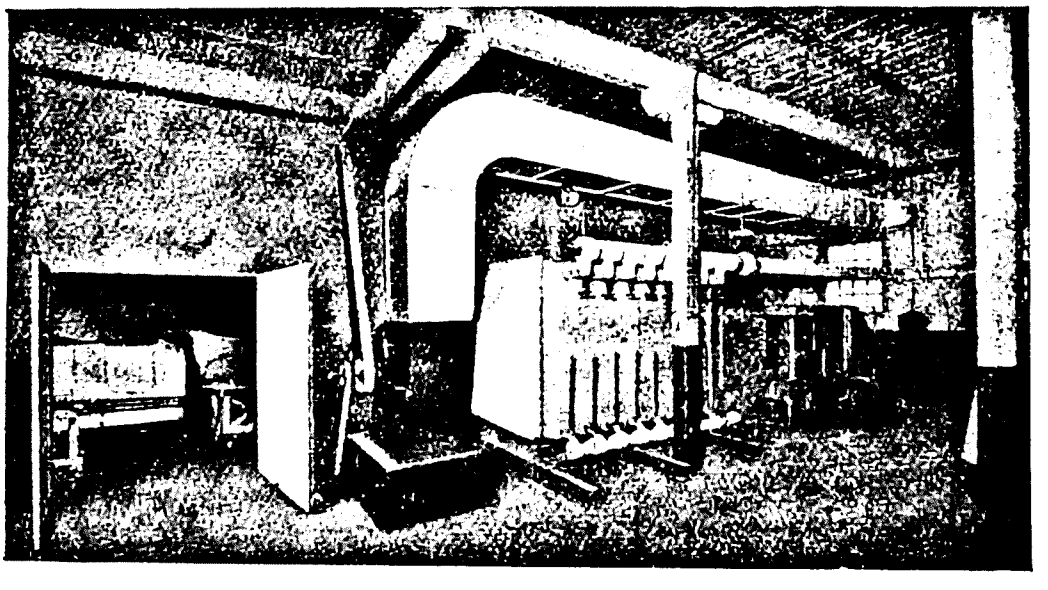


Fig. 113. — Séchoir Carrier pour caisses d'automobiles.

courants. On se contente généralement d'un broyage à la standolie, la pâte étant délayée ensuite avec un mélange de vernis, mélange composé surtout en tenant compte de la siccité recherchée.

Les peintures vernissées sont livrées en boîtes; on a construit des machines pour la mise en boîtes automatique (fig. 114).

La machine comprend une cuve avec piston chargeur. Une simple manœuvre du levier permet de remplir la boîte pour une contenance donnée.

Les peintures vernissées dont nous venons de parler sont toutes

à base de vernis gras. On en prépare également à base de vernis de tous les autres genres.

C'est ainsi qu'on a indiqué que l'on pouvait obtenir de bonnes peintures laquées en broyant un résinate et un pigment bien sec,

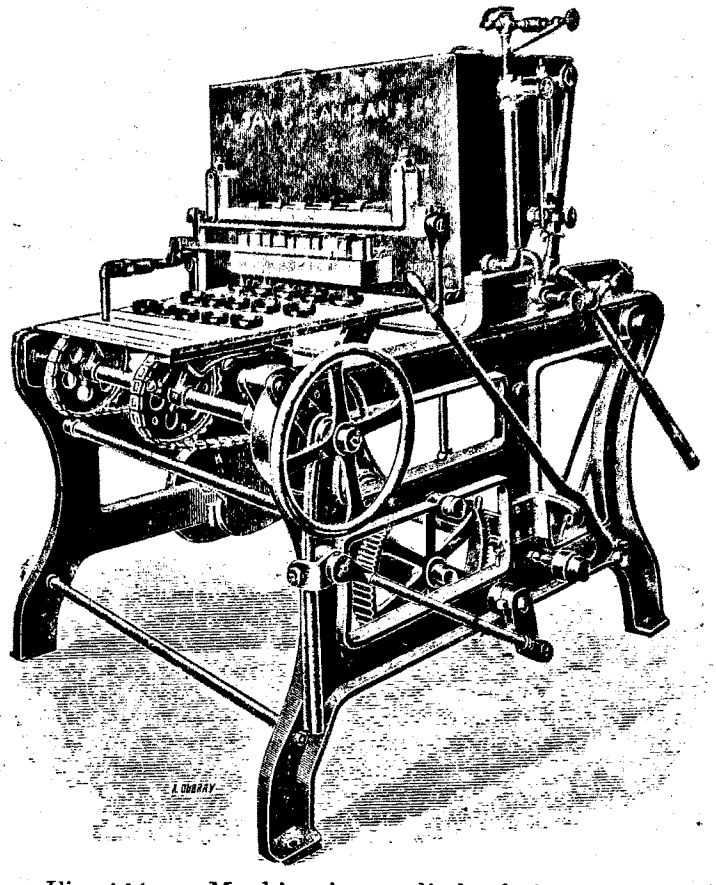


Fig. 114. — Machine à remplir les boîtes.

en étendant avec de l'essence de térébenthine, puis en ajoutant ensuite de l'huile de résine ou de la standolie (1).

PEINTURE LAQUÉE BLANCHE :

Blanc de zinc	20
Résinate de zinc	10
Huile de résine neutre	1,5
Essence de térébenthine	25

PEINTURE LAQUÉE VERTE :

Outremer	20
Jaune de chrome	16
Résinate d'aluminium	12
— de manganèse	2,5
Huile de résine neutre	2,6
Essence de térébenthine	52

(1) DE KEGHEL, Les résinates et leurs applications (*Rev. des prod. chim.*, 15 juillet 1922).

Ces peintures sont très inférieures aux précédentes.

Il en est de même pour les suivantes, qui ont un très beau brillant, mais ne possèdent aucune solidité et ne peuvent être employées que dans des cas spéciaux.

Les vernis employés sont à base de colophane en solution dans la benzine ou dans les essences de houille, avec addition d'une faible quantité d'huile de lin, pour faciliter l'emploi. Il faut exclure de ces peintures les pigments à base de plomb.

VERNIS CLAIR :

Colophane	28
Benzine	26
Huile de lin	1

VERNIS FONCÉS :

	1	2
Colophane	25	25
Essence de houille	20	»
Huile de houille moyenne	7	»
Benzine lourde	»	26

Composition de quelques peintures :

BLANC :

Blanc de zinc	15
Huile de lin	0,8
Vernis clair	19

Azurer à l'outremer.

GRIS FONCÉ :

Blanc de zinc	24
Noir de charbon	2
Outremer	1
Vernis foncé	55

OCRE ROUGE :

Ocre rouge	18
Vernis foncé	40

Les *siccatifs à parquets* sont des compositions analogues, mais dont les pigments sont uniquement des ocres. Quand on emploie un vernis commun à l'alcool, les siccatifs obtenus sont dits *à l'esprit*. Ils sèchent vite, sont bien brillants, mais très peu solides. Avec les vernis gras à base de colophane, les produits obtenus

sont désignés sous les noms de *siccatifs au gras* ou *siccatifs à l'essence*. Ils sèchent plus lentement, mais sont plus solides, surtout si on fait usage de vernis à la colophane neutralisée et à l'huile de Chine.

SICCATIFS A L'ESPRIT :

	Jaune.	Rouge.
Ocre jaune	5kg,500	»
— rouge	»	6kg,00
Vernis incolore à l'alcool	13l,50	13l,50

SICCATIFS AU GRAS :

Ocre jaune.....	5 kilogrammes.
Vernis gras à la colophane.....	11l,50

Comme il a été indiqué déjà, ces proportions ne sont qu'indicatives et varient avec la nature des ocres et celle des vernis.

On prépare un émail parfaitement blanc, mais ne pouvant convenir que pour les travaux intérieurs, en broyant du blanc de neige avec un beau vernis cristal.

FORMULAIRE

Nous donnons ci-dessous quelques recettes publiées de peintures émail :

COULEUR D'ÉMAIL (1).

Composition du vernis :

Gomme laque	3 livres
Baume de copahu (ou résine de sapin blanc)..	1 livre.
Alcool ou éther	7 pintes.

On ajoute un quart de livre de gomme arabique ou de dextrine que l'on délaie au préalable dans un quart de pinte d'eau.

On broie ensuite avec des pigments.

ÉMAIL A FROID (2).

Avec un vernis lithographique, on prépare une pâte qui est étendue ensuite avec un mélange d'acides (?).

(1) HAMILTON, B. F. 259 448, 1896.
(2) SCOTO et CARSALONGA, B. F. 282 350, 1898.

	Grammes.
Acide sulfurique	50
— nitrique	25
— cyanhydrique	25
Émail en poudre	100
Mordant	25

Peinture pour réservoirs (1).

Peinture ne contenant ni pigments au zinc, ni pigments au plomb. Le vernis est une dissolution de colophane dans le white-spirit, additionnée d'un peu d'huile cuite au manganèse.

Le pigment est obtenu en calcinant du sulfate de fer en présence de chaux, de manière à avoir environ 22 p. 100 de sulfate de chaux. On y ajoute assez de sulfate de chaux pour que la teneur en oxyde de fer soit de 13 p. 100.

Peinture au blanc de zinc (2).

Le pigment est un mélange de blanc de zinc, de blanc de silice et de carbonate de chaux; le vernis est un vernis à l'huile de lin, à la colophane et à l'huile de bois du Japon.

Blanc émail (3).

	1	2
Blanc de zinc	$2^{kg},430$	$1^{kg},940$
Vernis cristal	$2^{l},840$	$2^{l},950$
Siccatif spécial	$1^{l},135$	$1^{l},135$

On constate une différence sensible entre les deux proportions indiquées.

Peinture brillante (4).

Le pigment est broyé avec une standolie faible :

	Grammes.
Pigment	365
Standolie	200

(1) *The oil and col. Trade Journ.*, 1908, p. 505.
(2) Hentschel et C°, B. F. 366 465, 1906.
(3) *Modern Painter*, Chicago, 1907.
(4) Cerulli, B. F. 288 778, 1899.

Puis on étend avec le vernis ci-dessous :

Mastic en larmes	355 grammes.
Essence de lavande	50 —
— de térébenthine	1 litre.

Pour rendre fluide si nécessaire, on ajoute de l'essence de térébenthine contenant 4 gouttes d'acide azotique par litre.

Peinture au mica (1).

L'emploi de vernis gras ou de vernis à l'alcool ne conduit qu'à des peintures mates. Les solutions de pyroxylines donnent des peintures à aspect métallique et brillant, à condition d'employer du mica finement pulvérisé :

Mica	20 à
Collodion à 4 p. 100	300 à 400
Éther	200 à 300

Peinture pour radiateurs (2).

Le vernis est à base de nitro cellulose :

Acétate d'amyle	20 litres.
Alcool méthylique	20 —
Benzine	20 —
Huile de fusel	2 —
Mastic	65 grammes.
Nitrocellulose	120 —

Malaxer avec 450 grammes d'aluminium en poudre.

Peinture vernissée au Cellon (3).

Acétate de cellulose	0kg,550
Acétate de méthyle	6 litres.
Méthyléthylcétone	1 litre.
Acétone	1 —
Benzol	1l,50
Phosphate de triphényle	65 grammes.
Acétate de phényle	8 —
Benzoate de benzyle	10 —
Urée	6 —
Huile de ricin	5 —

(1) Tiller, Benziger et Meyer, B. F. (*Rev. chim.*, mars 1908, p. 23).
(2) *La Nature*, Supplém., 31 mai 1913, p. 206, d'après *Nitrocellulose Industry*.
(3) *Rev. des prod. chim.*, 31 décembre 1922.

Alcool-acétone	0l,05
Lithopone	8 kilogrammes.
Outremer	8 grammes.

Peinture pour tableaux d'école.

On introduit dans ces peintures un corps capable de donner une surface assez rugueuse pour permettre aux traces de craie de rester sur le tableau. Ce sont des peintures au vernis, mais on ne recherche pas le brillant.

a. Former une pâte en broyant le mélange ci-dessous avec trois parties d'huile et une partie d'essence :

Noir minéral	8
Ardoise pilée	3
Émeri en poudre	1

Transformer en peinture en étendant avec :

Huile de lin	2
Vernis gras	2
Essence	6
Siccatif	1

b. Broyer 90 parties de vernis gras avec 4 à 10 parties d'alumine hydratée ; ramener au corps avec du white-spirit et former une peinture en ajoutant du noir de fumée, de l'ardoise en poudre et de l'émeri en poudre.

c. Préparer le fond en noir avec une teinte au vernis contenant du noir et de l'émeri en poudre.

Appliquer ensuite le vernis suivant :

Sandaraque	70 grammes.
Gomme laque	80 —
Alcool	1 litre.
Émeri en poudre	3 grammes.
Noir de fumée	1 gramme.

Peinture a l'huile polymérisée (1).

L'huile est fortement polymérisée en insufflant de l'air dans l'huile chauffée contenant un peu de chaux ou d'hydrate de magnésie. On dilue avec essence ou white-spirit et on siccative avec

(1) E. P. 137 878, 1919.

un linoléate. Comme on peut s'en rendre compte, c'est un procédé connu.

Peinture a l'aluminium (1).

L'aluminium en poudre est délayé dans le mélange suivant :

Résine de coumarone	20	parties.
Huile légère de houille	70	—
Acide stéarique	10	—

***

On sait depuis longtemps que les pigments au plomb ne peuvent pas être mélangés avec des vernis à base de colophane. Le mélange, fluide au début, ne tarde pas à épaissir, puis à se prendre en masse.

Clare H. Hall avait étudié le phénomène pour les peintures au minium et fait ressortir le grave inconvénient qui en résultait pour les fabricants. Il avait même signalé que, bien que moins marqué, le même phénomène se produisait avec des vernis à base de Kauri. Il ajoutait : « La cause d'épaississement serait intéressante à connaître; jusqu'à présent, elle n'a pas été dévoilée », et il pensait que le phénomène, que les Anglais appellent *livering*, était dû à l'action de l'oxyde de plomb sur la résine, donnant naissance à du résinate de plomb (2).

Cette explication, acceptée par beaucoup, ne peut pas être retenue, car les résinates métalliques fondus ou précipités sont solubles dans l'huile et dans l'essence de térébenthine qui sont les autres constituants du vernis.

On peut comprendre le phénomène par des considérations colloïdales (3).

En représentant la formule de l'acide abiétique de la colophane par RCO^2H et la céruse par la formule :

$$HO - Pb - CO^3Pb... CO^3Pb - CO^3Pb\,OH = (Pb\,CO^3)^n\,Pb(OH)^2,$$

la réaction qui se passe quand on met en présence un vernis à la colophane et de la céruse peut s'écrire ainsi :

(1) Shylvock, M. S. F. A. 1411 673, 1922.

(2) L'épaississement des peintures au minium (*Oil, Paint and Drug Reporter* 1902, p. 30 A).

(3) Ch. Coffignier, Sur les phénomènes colloïdaux dans les peintures (*Bull. Soc. chim.*, I, 1923, p. 128).

$$(CO^3Pb)^n\ Pb\ (OH)^2 + 2\ RCO^2H = (CO^3Pb)^n\ (RCO^2)^2\ Pb + 2\ H^2O.$$

La molécule contenant $n\ CO^3Pb\ [(RCO^2)^2Pb]$ peut être envisagée comme un granule dont la formation est due à la fonction acide de la colophane. Dans le milieu où il se forme, le granule se gonfle par adsorption en dissolvant le liquide. Il peut se résoudre en granules plus fins et, la réaction continuant, le gonflement est de plus en plus important, jusqu'au moment où le tout se prend en masse. Cette manière de voir est conforme aux idées de P. Bary sur la polymérisation colloïdale (1).

L'importance de l'acidité peut encore être mise en évidence d'une autre manière. Quand on siccative une peinture au plomb avec un résinate *fondu*, le phénomène d'épaississement se manifeste au bout d'un temps plus ou moins long, parce que le résinate fondu contient toujours une proportion plus ou moins forte d'acide libre. Au contraire, avec un résinate *précipité*, c'est-à-dire *neutre*, le phénomène n'a plus lieu.

Il doit donc suffire de bloquer la fonction acide de la colophane pour que le phénomène n'ait plus lieu. C'est ce que confirme l'expérience, en préparant l'éther glycérique ou le sel de calcium de la colophane.

Mais le phénomène est bien plus général : il se produit avec le blanc de zinc et un vernis à la gomme Congo, mais n'a pas lieu si on remplace le blanc de zinc par de la céruse. Il se produit encore, d'une manière plus ou moins accentuée, avec la litharge et l'oxyde de zinc et des vernis à la Kauri, à la Madagascar et à la Benguela. Il paraît pouvoir s'expliquer par la nature acide des résines entrant dans la composition des vernis, et être dû à la formation de composés colloïdaux résultant de la combinaison des acides avec certains métaux. Toutes les résines naturelles contiennent des acides libres; ce sont ces composés qui jouent ici le même rôle que l'acide abiétique dans la colophane. Mais le complexe colloïdal ne se forme qu'avec certains métaux, les acides des résines naturelles étant différents de l'acide abiétique.

Représentons les acides des résines naturelles par RCO^2H ; si

(1) P. Bary, Les colloïdes, p. 9, 180 et suivantes.

nous mettons en présence un vernis gras et du blanc de zinc, nou pourrons écrire :

$$(ZnO)^n + 2\ RCO^2H = (n-1)\ ZnO\ [(RCO^2)^2\ Zn] + H^2O$$

et tenir sur le granule $(n-1)$ ZnO $[(RCO^2)^2Zn]$ le mêm raisonnement que sur le granule n (CO^3Pb) $[(RCO^2)^2Pb]$.

On peut, de plus, remarquer que la réaction se produit dans u milieu contenant une huile polymérisée, corps de nature colloïdal favorisant l'épaississement par sa viscosité plus ou moins accen tuée.

Si, avant la prise en masse, quand la peinture est simplemen devenue très épaisse, on ajoute une nouvelle quantité de solvan on ramène facilement à consistance fluide; mais, la réaction s continuant, au bout de peu de temps, on constate à nouveau l phénomène d'épaississement.

Si la conception que nous venons d'exposer est exacte, on doi pouvoir éviter le phénomène en supprimant l'acide libre. Les expériences suivantes le prouvent.

Un vernis gras fabriqué avec de la Kauri donne, avec le blanc de zinc ou la litharge, des masses fluides qui épaississent assez rapide ment.

L'indice d'acidité de la Kauri employée était 75. On peut essaye de neutraliser cette acidité en chauffant avec de la chaux ou du carbonate de chaux. Dans les deux cas, on transforme une partie des acides libres en sels de calcium.

Indice d'acidité de la Kauri	75
— — — après neutralisation au carbonate de chaux	56
Indice d'acidité de la Kauri après neutralisation à la chaux éteinte	32

Les vernis préparés avec les deux résines neutralisées ont donné le phénomène d'épaississement, le second dans un temps un peu plus long que le premier. Ces deux résultats sont conformes à ce qu'on pouvait attendre d'après la théorie exposée. Le phénomène a toujours lieu parce qu'il existe une acidité libre suffisante pour le provoquer. La constitution même du complexe montre qu'il suffit d'une acidité assez faible pour provoquer l'épaississement.

Les résines naturelles ne peuvent pas, comme la colophane, être éthérifiées directement, mais on peut y arriver en opérant en présence d'huile de copal (1) :

Indice d'acidité de la Kauri naturelle	72
— — — après éthérification à la glycérine.....	0

Le vernis préparé avec la Kauri éthérifiée ne donne pas lieu au phénomène d'épaississement, ni avec la litharge, ni avec le blanc de zinc.

Avec le Congo, résine dont l'acidité est très élevée, il n'est même pas nécessaire d'arriver à une acidité nulle.

Indice d'acidité du Congo pyrogéné	129
— — — après éthérification glycérique.....	12,6

Un vernis préparé avec le Congo éthérifié ne donne pas le phénomène d'épaississement.

On dispose donc d'un moyen simple et certain de supprimer un phénomène qui, en fabrication, a conduit à bien des ennuis.

H. Wolff a étudié le phénomène d'épaississement avec la standolie (2).

Il attribue une influence prépondérante à l'acidité. Si le chiffre de l'acidité est supérieur à 5, il recommande de neutraliser avec de la chaux ou de la magnésie, immédiatement après fabrication de la standolie, quand la température est tombée à 80°, et de ne faire le broyage qu'avec un blanc de zinc bien sec.

Wolff a toutefois constaté le phénomène d'épaississement avec une standolie neutre ; il l'attribue, dans ce cas, à un phénomène colloïdal de dispersion pendant le broyage.

Dans certains cas, absence d'acidité libre et de mucilages, on peut arriver à une amélioration en ajoutant un peu de pyridine ou d'aniline.

L'explication donnée plus haut pour les peintures aux vernis convient également pour les peintures aux huiles polymérisées. Il

(1) Ch. Coffignier et H. Terrisse, B. F. 497 851, 1919.

(2) Sur l'épaississement de la standolie avec les couleurs et sa prévention (*Farben Zeit.*, 1918, 24).

suffit de remplacer les acides résiniques par des acides gras, dan la constitution du complexe (1).

Voici les résultats obtenus avec différentes huiles ayant le acidités ci-dessous :

Huile de lin	1,55
— polymérisée préparée	4,51
— — du commerce n° 1	4,65
— — — n° 2	7,63
— — — n° 3	11,05

Des pâtes fluides ont été obtenues en mélangeant 30 grammes d'oxyde de zinc ou de litharge à 30 grammes d'huile polymérisée

Les constatations faites ont été les suivantes :

	Huile polymérisée préparée	
	Avec ZnO	Avec PbO
Après 24 heures	Pas de changement.	Pas de changement
— 48 —	—	—
— 96 —	—	—
— 110 —	—	—
— 182 —	—	—

Résultats identiques avec l'huile polymérisée n° 1.

	Huile polymérisée n° 2	
	Avec ZnO	Avec PbO
Après 24 heures	Épaississement net, masse filante.	Épaississement net, masse filante.
Après 48 heures	Coagulation, masse plus filante.	Prise en masse.
Après 96 heures	Masse plus filante.	
— 110 —	Prise en masse.	

	Huile polymérisée n° 3	
	Avec ZnO	Avec PbO
Après 24 heures	Épaississement net, masse filante.	Prise en masse.
— 48 —	Masse plus filante.	
— 96 —	—	
— 110 —	—	
— 182 —	Prise en masse.	

(1) Ch. Coffignier, Sur les phénomènes colloïdaux dans les peintures aux huiles polymérisées (*Bull. Soc. chim.*, I, 1923, p. 1558).

Résultats des essais de traction avec la peinture vernissée dite « Ripolette ».

Densité : 1,619. — Épaisseur de la couche : 0mm,12.

Age des éprouvettes au moment des essais.	Éprouvettes conservées dans l'air à 15-18°.	Éprouvettes exposées à l'humidité.	Éprouvettes maintenues dans l'air chaud à 50°.	Éprouvettes exposées à SO^2.
7 jours.....	0kg,672 0kg,651 0kg,644	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis immergées pendant 14 jours dans l'eau à 15°.	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis maintenues pendant 14 jours dans l'air chaud à 50°.	Pellicules conservées pendant 14 jours à l'air, puis exposées pendant 2 jours dans SO^2.
16 jours.....				Charge de rupture : 0kg,179. 0kg,339. Le 4e jour d'exposition dans SO^2, les bandes se sont brisées sous leur propre poids. Largeur : 63 millimètres. Augmentation : 26 p. 100.
28 jours.....	0kg,945 0kg,882 1kg,070 0kg,885 1kg,242	0kg,392 (1) 0kg,410	1kg,370 1kg,435 1kg,247 1kg,392	
39 jours.....				Conservées 37 jours à l'air, puis exposées dans SO^2 pendant 2 jours : 0kg,570 0kg,467 0kg,695 0kg,645 Le 3e jour, les bandes restées dans SO^2 se sont brisées sous leur propre poids.
60 jours.....	1kg,370 1kg,325			

(1) Au moment de l'essai, la pellicule avait 62 millimètres de large, soit une augmentation de 24 p. 100.

L'anomalie entre les huiles n° 2 et n° 3 peut s'expliquer par ce fait que, l'huile n° 2 étant très épaisse, il a été nécessaire, pour avoir la même fluidité de pâte, d'ajouter 6 grammes de white-spirit.

Nous n'avons jamais constaté le phénomène d'épaississement signalé par Wolff avec une standolie neutre.

***

L'essai des peintures vernissées peut se faire par la méthode Labordère et Anstet, que nous avons indiquée à propos des peintures à l'huile.

Le tableau de la page 647 indique les résultats obtenus avec une peinture vernissée du commerce.

CHAPITRE IV

PEINTURES A L'EAU

Il n'existe, en fait, comme véritable peinture à l'eau, que la fresque. Mais on peut réunir dans un même chapitre les peintures contenant des corps particuliers qui concourent, après modification, à la formation de l'enduit final et dans lesquelles l'eau est employée comme véhicule.

Fresque. — Fresque vient de l'italien *fresco* (frais). C'était un genre très employé par les anciens et consistant à appliquer les couleurs simplement broyées à l'eau sur un mortier frais. On ne peut évidemment faire usage que de couleurs résistant à la chaux, et il est impossible de faire des retouches.

Il reste de magnifiques fresques datant du XVIe siècle, mais, depuis cette époque, ce genre de peinture a été abandonné.

La fresque du moyen âge se faisant sur un mortier frais, composé de deux parties de sable de rivière et une partie de chaux éteinte finement tamisée. Il n'était ajouté en eau qu'un quart à un sixième du volume de la chaux et du sable.

Le dessin était reporté par piquage et frottis. Quant aux teintes, mélanges très fluides de couleurs naturelles, de chaux et d'eau, elles étaient posées très légèrement.

On a essayé récemment la fresque sur ciment, en ajoutant, au mélange ci-dessus, une légère proportion de ciment et en utilisant comme pigments des oxydes de fer, des oxydes de chrome et des bleus de cobalt (1).

Badigeons. — Les badigeons sont les mélanges avec lesquels on fait la peinture en détrempe.

(1) M. Magne, La peinture à la fresque sur ciment (*Bull. Soc. encour.*, I, 1923, p. 79).

La peinture à la chaux constitue le type le plus simple. C'est la peinture commune pour endroits humides. On emploie de la chaux éteinte, avec laquelle on forme une pâte en ajoutant une quantité suffisante d'eau. La première couche est ainsi composée :

Pâte.....	1 kilogramme.
Eau.....	10 litres.

Elle est appliquée après quelques heures de repos.

La seconde couche est teintée si nécessaire, et contient 20 p. 100 d'une solution saturée d'alun.

On ajoute quelquefois un peu de carbonate de chaux et de la colle :

Chaux vive.....	8 litres.
Chlorure de sodium.....	3 —
Blanc de Meudon.....	$0^{kg},500$
Colle de Flandre.....	$0^{kg},500$

On emploie la quantité d'eau nécessaire pour former le lait de chaux, une solution de chlorure de sodium et une solution de colle.

La colle peut être remplacée par de la farine :

Chaux éteinte.....	20 kilogrammes.
Chlorure de sodium.....	6 —
Farine.....	6 —
Blanc de Meudon.....	1 kilogramme.
Eau.....	100 litres.

Une meilleure adhérence est obtenue par addition de silicate de soude :

Chaux éteinte.....	20 kilogrammes.
Silicate de soude.....	3 —
Eau.....	100 litres.

Cadet de Vaux a indiqué un badigeon à la pomme de terre et au blanc de Meudon :

Pommes de terre.....	$0^{kg},500$
Blanc de Meudon	1 kilogramme.
Eau.....	$3^{l},75$

Les pommes de terre pilées sont cuites à l'eau.

Le mode général d'obtention de la peinture en détrempe pour le bâtiment a été décrit ainsi (1) :

« 1° Écrasez le blanc d'Espagne dans l'eau, laissez-le s'y infuser une couple d'heures ; 2° faites pareillement infuser du noir de charbon dans l'eau ; 3° mélangez le noir avec le blanc, ne les mêlez qu'à mesure, suivant la teinte que vous désirez ; 4° la teinte faite, détrempez-la dans de la colle d'une force suffisamment épaisse et chaude ; 5° couchez sur le sujet; on peut donner plusieurs couches.

« Dose pour 4 mètres carrés : blanc de Bougival 2 pains (c'est-à-dire à peu près 1 kilogramme), une demi-livre d'eau pour l'infuser, plus ou moins de charbon aussi infusé à part, et près de 1 litre de colle pour détremper le tout. »

Dans les traités modernes sur la peinture, on recommande de faire une détrempe la veille, avec une solution de colle ainsi composée (2) :

Colle Tottin.....	1 kilogramme.
Eau.....	10 litres.

Les badigeons tout préparés, vendus dans le commerce, sont appelés *blancs fixes* quand ils sont en poudre et *blancs gélatineux* quand ils sont en pâte.

Les blancs fixes se préparent avec des colles sèches en poudre, et contiennent, comme les blancs gélatineux, du carbonate de chaux.

Le blanc gélatineux se prépare en mélangeant, à chaud, une solution de colle de lapin à une infusion de blanc de Meudon dans l'eau. Pour éviter une altération trop rapide, la solution de colle est additionnée d'antiseptiques. On parfume à la nitrobenzine.

Une peinture à la détrempe lavable peut être obtenue en employant la gélatine (3). On prépare les deux solutions suivantes, la première à 45°, la seconde à 70° :

N° 1. Acide salicylique.....	0kg,120
Eau.....	4l,50

(1) Watin et de Montigny, Art du peintre doreur et vernisseur, 12e édition, p. 68.
(2) Nimbeau, L'entrepreneur de peintures, p. 225.
(3) Peinture à la détrempe résistant aux lavages (*La Nature*, Supplém., 1er semestre 1907, p. 29).

N° 2. Gélatine	0kg,200
Eau	4l,50

Les deux solutions sont mélangées à 20°. On laisse reposer vingt-quatre heures et on ajoute 0kg,300 de miel et 0kg,450 de glycérine. Après un nouveau repos de trois à quatre jours, on délaie les pigments.

On a breveté l'usage d'une algue de l'océan, appelée *chondre*. On emploie :

	Parties.
Chondre	1
Eau	22

On fait cuire lentement pendant une heure et demie et l'on tamise à chaud; on obtient ainsi 20 parties d'une solution gélatineuse que l'on additionne de 40 parties de craie et d'une demi-partie d'acide borique. On fait sécher aussi rapidement que possible, puis on broie finement.

L'acide borique peut être remplacé par de l'alun. En ajoutant un sirop de mélasse raffiné, on augmente le liant ; en ajoutant de la terre de pipe et du kaolin, on obtient plus de dureté (1).

Les formules ci-dessous se rapportent à des badigeons colorés (2) :

Colle de Flandre pulvérisée	15
Ocre jaune	40
Ocre rouge	25
Noir minéral	5
Blanc de Meudon	15

Détremper avec une quantité d'eau suffisante.

Un badigeon breveté est constitué par un mélange intime d'amidon, de farine, de blanc de Meudon, de carbonate de soude Solvay et de chaux grasse. En ajoutant un peu de bleu, le badigeon peut être employé sur les vitres pendant l'été.

Pour l'emploi, ajouter deux parties d'eau à une partie de badigeon (3).

Peintures à la caséine. — Ces peintures sont employées

(1) Anderson, B. F., Couleurs à l'eau pour plafonds (*Rev. des prod. chim.*, 1er mai 1908).

(2) *Droguerie et prod. chim.*, avril 1914.

(3) Gouthière et Cie, B. F. 525 934, 1921.

en grande quantité depuis un certain nombre d'années. Toutefois, il y a fort longtemps que des peintures contenant de la caséine ont été composées. Tel est le cas pour les peintures au lait et à la chaux indiquées par Cadet de Vaux, mais qui sont des peintures mixtes (1) :

	1	2
Lait écrémé	0^{l},951	0^{l},951
Chaux éteinte fraîche	0^{kg},183	0^{kg},183
Huile d'œillette ou de lin	0^{kg},122	0^{kg},188
Poix de Bourgogne	»	0^{kg},061
Blanc d'Espagne	2^{kg},500	2^{kg},500

La première est destinée aux travaux d'intérieur, la seconde aux travaux d'extérieur.

On fait d'abord une bouillie claire avec une partie du lait et la chaux ; on verse ensuite l'huile en agitant, puis la fin du lait et enfin le blanc. La poix indiquée dans la seconde formule est ajoutée en solution dans une partie de l'huile.

La peinture au fromage mou de Darcet est une véritable peinture à la caséine (2) :

	Kilogrammes.
Fromage mou égoutté	0,288
Chaux éteinte	0,014
Blanc d'Espagne	0,560
Eau	0,160

Les peintures à l'eau que l'on trouve dans le commerce sont composées en se basant sur les propriétés de la caséine de donner avec la chaux un composé insoluble et dur et, avec l'ammoniaque, la soude ou la potasse, des composés solubles. On pourrait donc préparer une peinture à la caséine d'une manière très simple ; on a d'ailleurs donné la recette suivante :

Chaux en poudre	1 kilogramme.
Caséine	1 —
Borax	40 grammes.
Pigment	4 kilogrammes.

Ce procédé n'est pas recommandable, bien que, la combinaison

(1) Sur une peinture au lait, an IX, et Mémoire sur une peinture au lait, an XII.
(2) *Journal d'économie rurale*, 1804.

se faisant lentement quand on délaie le mélange avec l'eau, on ait tout le temps nécessaire pour employer la peinture. Pourtant, c'est uniquement sur ce principe que repose la composition ci-dessous (1) :

	Kilogrammes.
Caséine en poudre	7
Chaux éteinte	20
Sulfate de baryte, carbonate de chaux ou kaolin.	100
Dextrine	8
Savon	8

La dextrine doit être ajoutée pour faciliter l'adhérence, et la poudre de savon pour donner plus de facilité d'emploi.

En combinant l'usage de l'ammoniaque comme dissolvant et du formol comme durcissant, on peut obtenir une peinture laissant, après disparition de l'ammoniaque, un enduit à base de caséine insolubilisée et dure. C'est le principe de la peinture brevetée par Hall; c'est une peinture mixte que l'on ne peut pas préparer à l'avance (2).

Caséine	20
Ammoniaque	1
Eau	170
Formol	25
Sulfate de baryte, carbonate de chaux ou kaolin	100 à 200
Bioxalate de potasse	2
Huile	25
Eau	50

Dans un autre brevet, il est indiqué une bien plus grande quantité d'ammoniaque et beaucoup moins d'eau.

La dissolution se fait en chauffant pendant une demi-heure. On constitue une peinture pour façade en ajoutant du ciment (3).

Caséine	6 kilogrammes.
Ammoniaque	6 —
Eau	60 litres.
Ciment	100 kilogrammes.

(1) Bessier, B. F. 336 539, 1909.
(2) B. F. 337 723, 1906.
(3) Simonsen, B. F. 371 530, 1907.

A l'ammoniaque on peut substituer un mélange de chaux et de sulfate d'ammoniaque (1).

Pour les écrans de projection, il est nécessaire d'avoir une peinture mate ; une peinture à la caséine convient bien. On prépare un lait de chaux très dilué, contenant 10 grammes de chaux vive ; on y ajoute 30 grammes de caséine, puis 20 grammes de blanc de Meudon et 20 grammes d'aluminium en poudre (2).

Pour les surfaces métalliques, on a proposé l'addition d'aluminate de sodium (3) :

Kaolin, blanc d'Espagne ou oxyde de zinc.....	50
Aluminate de sodium.....	3
Carbonate de sodium.....	6
Caséine	1
Eau.....	40

Au moment de l'emploi, on ajoute du formol.

Toutes les combinaisons précédentes ont été revendiquées dans un brevet récent donnant comme exemple (4) :

Carbonate de chaux.....	87
Chaux hydratée.....	5
Caséine.....	6

L'emploi de la chaux a été à peu près abandonné. Il est beaucoup plus facile de préparer ces peintures en employant du carbonate de soude et des pigments renfermant du carbonate de chaux et de la chaux :

BLANC :

Caséine.....	9
Carbonate de soude.....	5
Carbonate de chaux et chaux.....	86

JAUNE :

Caséine.....	12
Carbonate de soude.....	7
Sulfate de baryte.....	20
Jaune de chrome.....	15
Carbonate de chaux et chaux.....	46

(1) GIBAN et BANG, B. F. 449 204, 1913.
(2) *La Nature*, Suppl., 24 août 1912, p. 162.
(3) E. P. 128 797, 1919.
(4) ARRAGON et PICOT, B. F. 488 259, 1918.

VERT :

Caséine	11,5
Carbonate de soude	6
Sulfate de baryte	30
Jaune de chrome	5
Bleu de Prusse	2,5
Carbonate de chaux et chaux	45

Les peintures sont livrées en poudre, emballées dans des sacs. Au moment de l'emploi, on les délaie avec la quantité d'eau nécessaire.

On consomme beaucoup de ces peintures en Angleterre. Dans les ouvrages anglais, il est indiqué que la quantité de caséine est comprise entre 10 et 20 p. 100, que les pigments doivent être secs et non acides, et qu'il ne faut pas employer le kaolin seul parce qu'il conduit à des peintures ayant tendance à s'écailler. Les compositions données sont les suivantes (1) :

BLANCS :

a.	Caséine	10
	Chaux éteinte	5
	Carbonate de chaux	85
b.	Caséine	20,2
	Chaux éteinte	12
	Carbonate de chaux	67,75
	Outremer	0,25
c.	Caséine	15
	Chaux éteinte	10
	Carbonate de chaux	40
	Kaolin	35

ROUGE :

Caséine	15
Chaux éteinte	8
Carbonate de chaux	67
Oxyde rouge de fer	10

MARRON :

Caséine	15
Chaux éteinte	10
Carbonate de chaux	55
Terre d'ombre brûlée	20

(1) L. UBELE, Paint making and color grinding, p. 388.

BLEU :

Caséine	10
Chaux éteinte	6
Carbonate de chaux	69
Outremer	15

JAUNE :

Caséine	10
Chaux éteinte	6
Carbonate de chaux	70
Ocre jaune	14

JAUNE-SABLE :

Caséine	15
Chaux éteinte	10
Carbonate de chaux	73
Ocre jaune	1,75
Noir de vigne	0,25

VERT :

Caséine	10
Chaux éteinte	6
Carbonate de chaux	40
Kaolin	34
Oxyde vert de chrome	10

VERT DE PIERRE :

Caséine	15
Chaux éteinte	10
Carbonate de chaux	68
Ocre jaune	3
Jaune de chrome	1,75
Noir de vigne	0,25
Vert à la chaux	2

NOIR :

Caséine	20
Chaux éteinte	12
Kaolin	48
Noir minéral	20

Dans l'ouvrage de Ubele, il est écrit *casein, alkali soluble*; c'est ce qui est traduit uniquement par le mot *caséine*. Comme il n'est pas fait mention de l'emploi du carbonate de soude, il paraît vraisemblable de supposer qu'il faut entendre caséine avec

la quantité nécessaire de carbonate de soude pour la rendre soluble. Nous avons vu plus haut que l'on rendait ces peintures lavables par addition d'une solution d'alun ou de formol. On ajoute aussi, parfois, une émulsion d'huile.

Analyse des peintures à la caséine. — On détermine les éléments suivants, en dehors de l'analyse ordinaire des pigments et charges (méthode utilisée au laboratoire de la Section technique de l'artillerie) (1).

Humidité. — Sur 10 grammes, dans une capsule en platine, en laissant à l'étuve à 105°, jusqu'à poids constant.

Carbonate de soude. — Chauffer un quart d'heure, au bain-marie, 2 grammes de poudre, 10 centimètres cubes d'acide chlorhydrique et 20 centimètres cubes d'eau.

Après filtration et lavage, faire passer un courant d'hydrogène sulfuré dans la solution, filtrer à nouveau et précipiter dans la solution le fer et l'aluminium par l'ammoniaque, puis le calcium par l'oxalate d'ammonium. La dernière solution, filtrée, est évaporée à sec et suffisamment chauffée pour éliminer les sels ammoniacaux. On pèse ainsi un poids p de chlorure de sodium, duquel on déduit la teneur en carbonate de soude : $p \times 50 \times 0{,}9$.

Caséine. — On dose l'azote sur 2 grammes de poudre, par la méthode de Kjeldhal, en attaquant par l'acide sulfurique en présence de quelques grammes de mercure. Quand, en chauffant, la masse est devenue à peu près blanche, on arrête, neutralise par la soude, on ajoute du sulfure de sodium et quelques grenailles d'étain. On distille à l'appareil Schlœsing et recueille l'ammoniaque dans 10 centimètres cubes d'acide sulfurique normal. S'il faut n centimètres cubes de soude pour neutraliser, la teneur en caséine sera : $n \times 0{,}014 \times 50 \times 6{,}5 = n \times 4{,}55$.

Dans les couleurs contenant du bleu de Prusse, ce dosage ne peut pas être effectué. Il faut, au préalable, éliminer le bleu par dissolution dans un mélange d'alcool propylique et d'acide chlorhydrique.

Les blancs contiennent généralement du carbonate de chaux; il

(1) Ch. Coffignier, Les peintures à la caséine (*Rev. de chim. ind.*, décembre 1919).

suffit d'incinérer 2 grammes dans une capsule en platine, de reprendre par l'eau chlorhydrique, filtrer et laver; ajouter de l'ammoniaque et de l'oxalate d'ammoniaque pour doser le calcium et, dans la solution, faire le dosage du carbonate de soude.

Voici, à titre d'exemple, la marche à suivre pour une peinture jaune. Chauffer au bain-marie 2 grammes de poudre, 20 centimètres cubes d'eau et 10 centimètres cubes d'acide chlorhydrique. Filtrer : sur filtre, il reste caséine et sulfate de baryte ; dans la solution, il passe plomb, aluminium, calcium et sodium. L'incinération du filtre donne le poids du sulfate de baryte.

Dans la solution, le plomb est précipité par l'hydrogène sulfuré ; le sulfure de plomb est traité par l'acide nitrique et le plomb dosé par électrolyse ; du poids p de bioxyde de plomb on déduit le chromate de plomb : $5\,p \times 50 \times 1{,}353$.

On fait bouillir la solution filtrée et on précipite par l'ammoniaque $Al^2O^3 + Cr^2O^3$. Du poids trouvé de chromate de plomb on déduit Cr^2O^3 et on a Al^2O^3 par différence. Une analyse plus précise peut se faire en dosant Cr^2O^3 par fusion oxydante. La liqueur filtrée provenant du précédent dosage est précipitée par l'oxalate d'ammoniaque. Dans la dernière liqueur on détermine le carbonate de soude.

Résultats analytiques obtenus ainsi :

Blanc.

Humidité	1,05
Caséine	9,00
Carbonate de soude	1,95
Carbonate de chaux	88,00

Jaunes.

	1	2
Humidité	9,28	4,68
Caséine	11,37	11,83
Carbonate de soude	7,58	7,50
Chromate de plomb	13,20	15,00
Alumine	4,73	10,15
Silice	1,72	0,65
Sulfate de baryte	20,55	3,30
Carbonate de chaux	31,40	46,70

Verts.

	1	2	3	4
Humidité	7,88	6,07	5,05	2,95
Caséine	11,30	14,30	12,75	14,00
Carbonate de soude	6,00	6,30	6,62	4,10
Chromate de plomb	4,37	10,93	4,76	9,30
Bleu de Prusse	7,21	4,03	1,70	»
Alumine	4,80	2,20	2,90	»
Sulfate de baryte	26,30	36,65	42,10	30,30
Carbonate de chaux	32,00	20,20	23,95	18,00
Silice	»	»	»	10,55
Oxyde de fer et alumine	»	»	»	10,50

Noir.

Humidité	6,36
Caséine	14,83
Carbonate de soude	10,90
— de chaux	4,00
Alumine	3,30
Oxyde de fer	1,75
Silice	23,05
Phosphate de chaux	23,15
Carbone	10,65

Divers.

	Ocre jaune.	Ocre rouge.	Sienne naturelle.	Sienne brûlée.
Humidité	5,05	3,80	5,20	4,50
Caséine	10,00	10,00	10,90	9,55
Carbonate de soude.	4,60	5,80	5,90	5,36
Pigment	80,35	80,40	78,00	80,59

Toutes ces analyses ont été faites sur des peintures livrées au service du camouflage.

Peinture à l'œuf. — Beaucoup de peintures du moyen âge ont été préparées en faisant usage de la peinture à l'œuf.

Les couleurs étaient broyées à l'eau et la pâte étendue avec une émulsion de jaunes d'œufs dans l'eau froide, émulsion à laquelle on ajoutait ensuite les blancs d'œufs. C'était donc une peinture contenant de l'albumine, c'est-à-dire une peinture analogue à la peinture à la caséine, mais contenant également l'huile du jaune d'œuf, huile jaune foncé qui, avec le temps, rancit et se décolore.

Il y a quelques années, on a essayé de remettre en usage ce genre

de peinture par l'emploi de caséine, d'albumine et d'une solution de résines dans une essence (1).

Peintures au silicate. — Au début du XIXe siècle, Fuchs a proposé l'emploi des solutions de silicates alcalins pour rendre les tissus et les boiseries incombustibles.

Les silicates alcalins entrent dans la composition de peintures qui ne sont employées que dans des cas particuliers.

Le silicate de potasse est, à ce point de vue, bien supérieur au silicate de soude qui devient facilement efflorescent. On emploie pourtant ce dernier, en raison de son prix, bien inférieur à celui du silicate de potasse.

Avec le silicate de potasse, on a obtenu jadis des résultats intéressants : « une façade ornementée, construite avec le calcaire tendre de Touraine, ayant été enduite de silicate de potasse dans les meilleures conditions, a durci d'une façon très satisfaisante et s'est bien conservée pendant près de dix ans. Mais alors le salpêtrage a progressé de plus en plus sous l'enduit de silicate qui a fini par se détacher en plaques entraînant une partie de la pierre» (2).

Pour durcir davantage, on a proposé d'appliquer une couche d'acide hydrofluosilicique ou d'acide phosphorique.

Dans la préparation des peintures, il faut tenir compte de l'alcalinité de la solution pour le choix des pigments qui doivent être insensibles à l'action des alcalis.

Ceux qui veulent préparer eux-mêmes ces peintures peuvent opérer comme suit (3) :

1° Donner une première couche de silicate non teinté, marquant 22° B.

2° Une seconde couche avec du silicate teinté, marquant 24° B. On teinte avec de l'oxyde de zinc pierreux, des terres colorées, du noir.

3° Une dernière couche, préparée comme la seconde, mais marquant 26° B.

Il est intéressant de rappeler que les silicates de soude du commerce sont de composition et propriétés diverses. Le composé défini

(1) VIBERT, La science de la peinture, p. 242.
(2) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 188.
(3) NIMBEAU, L'entrepreneur de peinture, p. 245.

SiO^3Na^2, où le rapport, environ 1 : 1, entre Na^2O et SiO^2 n'est pas ce que l'on trouve dans les silicates commerciaux ; dans ce cas, le rapport varie entre 1 : 4 et 2 : 3, et les produits sont verdâtres ou jaunâtres par la présence de fer à l'état ferreux ou ferrique. Généralement, les types les plus alcalins sont jaunâtres. Avec le rapport 1 : 4, la solution à 37°B. (34 p. 100 de partie solide) est une gelée. Si le rapport est 2 : 3, la même solution est fluide et on peut l'amener à 69°B. (62,5 p. 100 de partie solide), mais la solution est alors très épaisse. En fait, plus la teneur en alcali augmente, plus le degré de la solution peut être élevé. Le passage de l'état liquide à l'état solide a lieu avec une perte d'humidité inférieure à 10 p. 100, si l'application est faite en couche mince (1).

Les peintures fabriquées contiennent une solution de silicate de soude, des pigments et une quantité d'eau suffisante, selon le degré de concentration du silicate, pour obtenir un mélange d'emploi facile.

Dans le but d'augmenter la force adhésive des solutions de silicates alcalins, W. Danse les traite par des solutions aqueuses de sels de zinc ou de cadmium (2).

On a proposé différentes modifications. Le silicate de soude, additionné d'eau, est mis à bouillir avec de la colophane (3) :

Silicate de soude à 40° B.....	100 pounds.
Eau	12 gallons.
Colophane	25 livres.

La colophane est ajoutée en poudre, à l'ébullition et en remuant bien. On filtre et on obtient 20 gallons de ce que nous désignons ci-dessous *liquide préparé*. Pour les peintures lavables, on ajoute, à chaud, un volume égal d'huile de lin ou d'huile de lin cuite. Avec ce dernier mélange, on obtient donc des peintures mixtes.

Les pâtes suivantes sont étendues d'eau ou d'un mélange d'huile et d'eau.

(1) J.-G. Vail, Les silicates de soude du commerce (*Rev. de chim. ind.*, mai 1920, d'après *Chem. Trade Journ. and chem. Engin.*, 1920).
(2) D. R. P. 318 516, 1918.
(3) L. Ubele, Paint making. and col. grinding, p. 441.

Blanc extérieur :	Pounds.
Blanc de zinc	20
Carbonate de chaux	15
Amiante en poudre	30
Liquide préparé	35

Blanc intérieur :	
Lithopone	20
Carbonate de chaux	10
Amiante en poudre	35
Liquide préparé	35

Bleu :	
Outremer	10
Carbonate de chaux	15
Amiante en poudre	35
Liquide préparé	40

Jaune :	
Ocre jaune	30
Amiante en poudre	25
Liquide préparé	45

Rouge :	
Oxyde rouge de fer	20
Carbonate de chaux	10
Amiante en poudre	30
Liquide préparé	40

Vert :	
Vert à la chaux	15
Amiante en poudre	40
Liquide préparé	45

En employant le silicate non traité, on peut obtenir une peinture émail pour métal :

	Pounds.
Blanc de zinc	30
Sulfate de baryte	30
Silicate de soude à 40° B	30
Eau	25

Avec le minium de plomb, on obtient une peinture émail pouvant s'appliquer sur verre. Cette peinture blanchit à la longue, proba-

blement par suite de formation de plombite de soude selon les réactions suivantes (1) :

$$SiO^3Na^2 + CO^2 = SiO^2 + CO^3Na^2 ;$$
$$3\,CO^3Na^2 + Pb^3O^4 + 3\,H^2O = 3\,CO^3Pb + 6\,NaOH + O ;$$
$$3\,SiO^3Na^2 + 2\,Pb^3O^4 + O = 3\,SiO^3Pb + 3\,PbO^3Na^2.$$

En remplaçant le minium par des ocres ou des oxydes de manganèse, on obtient des peintures où, les mêmes réactions se produisant, l'enduit final doit contenir du silicate de fer ou du silicate de manganèse.

On a indiqué un mode de préparation d'une peinture à la caséine et au silicate (2). Préparer une solution contenant 2 parties de caséine, 3 parties de colle forte et 3 parties d'alun ; ajouter 16 parties de chaux, 4 parties de silicate de soude et broyer 16 parties de blanc de Meudon avec ce mélange.

La caséine a été remplacée par de la colle de pâte (une partie de colle, une partie de silicate de potasse) (3).

Analyse des peintures au silicate. — Nous donnons ci-dessous la méthode qui était utilisée au laboratoire de la Section technique de l'artillerie.

PIGMENT. — On épuise un poids connu de peinture par l'eau tiède, en remuant bien. On lave à fond, sèche et pèse l'insoluble.

SILICATE DE SOUDE. — La liqueur d'épuisement est titrée à froid par l'acide chlorhydrique N/2, avec le méthylorange comme indicateur.

On obtient ainsi Na^2O, on multiplie par 3 pour avoir le poids de SiO^2, ce qui n'est évidemment qu'une approximation.

EAU. — Par différence, en ajoutant au poids du pigment celui du silicate de soude.

Voici par exemple, la marche suivie avec une peinture grise (4) :

Poids de la peinture : $15^{gr},077$.

Insoluble après épuisement à l'eau tiède : $6^{gr},911$.

$$\text{Pigment} = \frac{6{,}911 \times 100}{15{,}077} = 45{,}80 \text{ p. } 100.$$

(1) J. B. PÉRÉGRIN, Note sur une peinture émail au minium, au silicate de soude et autres pigments (*Rev. de chim. ind.*, octobre 1917).

(2) Peinture à l'eau lavable (*La Nature*, suppl., I, 1908, p. 63).

(3) B. F. 490 724, 1919.

(4) CH. COFFIGNIER, Les peintures au silicate (*Rev. de chim. ind*, septembre 1919).

Titrage à l'acide chlorhydrique N/2 : $11^{cc},5$.

$$Na^2O = \frac{11,5 \times 31}{2} = 0,1782 \text{ ; soit } 1,20 \text{ p. } 100.$$

Silicate de soude : $1,20 \times 3 + 1,20 = 4,80$ p. 100.

En attaquant un poids déterminé de l'insoluble ($1^{gr},944$) par l'acide chlorhydrique, il se dégage CO^2 et H^2S (présence de bleu d'outremer). L'insoluble représente $0^{gr},439$ et la liqueur contient du calcium, $1^{gr},944 - 0^{gr},439 = 1^{gr},505$ représentant sensiblement le carbonate de chaux du pigment, c'est-à-dire 77,40 p. 100 de la poudre et 35,40 p. 100 de la peinture.

L'insoluble est noirâtre. Incinéré, il passe au blanc et ne pèse plus que $0^{gr},411$. La perte par incinération : $0,439 - 0,411 = 0,028$, correspond à 1,44 p. 100 de la poudre et 0,66 p. 100 de la peinture.

Cette perte est due surtout à la combustion du carbone du noir du pigment. Un noir de charbon perdant environ 40 p. 100 à l'incinération, la perte ci-dessus correspond à 1,65 p. 100, représentant approximativement le bleu et le noir contenus dans la peinture grise.

Le résidu de l'incinération est fondu avec un mélange de carbonate de soude et de carbonate de potasse. La solution aqueuse obtenue ensuite précipite par le chlorure de baryum. La solution chlorhydrique de l'insoluble, après neutralisation, précipite en jaune par le chromate de potassium. L'insoluble après incinération était donc du sulfate de baryte.

Réunissant les renseignements ci-dessus, on arrive aux conclusions suivantes :

Composition de la peinture :

Pigment	45,80
Silicate de soude	4,80
Eau	49,40

Composition du pigment :

Carbonate de chaux	35,40
Sulfate de baryte	8,75
Outremer et noir	1,65

En raison des difficultés analytiques, ces chiffres ne sont qu'approximatifs.

Résultats divers obtenus par cette méthode :

Bleu.

Eau	65,40
Silicate de soude	13,20
Pigment	21,40

Pigment :

Outremer	1,50
Carbonate de chaux	4,30
Oxyde de zinc	15,20
Oxyde de fer et alumine	0,40

Gris.

	1	2	3	4
Eau	56,20	56,10	67,35	41,55
Silicate de soude	11,60	11,30	11,05	11,70
Pigment	32,20	32,60	21,60	46,75

Pigments :

Carbonate de chaux	10,00	11,90	19,10	41,65
Talc	21,60	20,10	»	»
Outremer et noir	0,60	0,60	»	»
Silice et alumine	»	»	1,20	1,50
Noir	»	»	1,30	3,60

La peinture grise n° 4 était très épaisse.

Peinture à l'oxychlorure de zinc. — Ce genre de peinture utilise le phénomène de prise en masse qui se produit peu à peu quand on délaie du blanc de zinc dans une solution de chlorure de zinc. Sorel a remarqué que, pour éviter une prise en masse trop rapide, il fallait ajouter des tartrates alcalins (1). L'emploi de la fécule conduit au même résultat. C'est dans le liquide ainsi obtenu que l'on délaie du blanc de zinc.

Le mode opératoire est le suivant : Dans une solution de chlorure de zinc à 58° B., contenant les produits indiqués plus haut, on délaie du blanc de zinc, et on procède immédiatement à l'application de la peinture qui sèche en deux heures.

(1) GUIGNET, Fabrication des couleurs, p. 186.

Rey a indiqué un autre mode opératoire, employant le carbonate de soude comme matière retardant la prise en masse. On ajoute 5 litres d'une solution de carbonate de soude à 2 p. 100 à 2 litres d'une solution de chlorure de zinc neutre à 58° B. On détrempe le blanc de zinc dans cette solution, et la peinture peut être conservée une heure. Elle sèche en trois heures.

Ces peintures ne donnent pas d'uni, et l'ensemble de leurs défauts les a fait oublier à peu près complètement.

FORMULAIRE

Peinture a la caséine (1).

Caséine solubilisée	15
Chaux hydratée	20
Craie précipitée	10
Borate de soude	0,150
Silicate de magnésie	110

Peinture mixte a la caséine (1).

Caséine solubilisée	15
Borax	0,150
Craie précipitée	20
Eau	20
Standolie	10
Pétrole	50
Dékaline	10
Blanc de zinc	100

Peinture aux matières protéiques (2).

Les matières protéiques extraites des graines oléagineuses sont mélangées avec des alcalis, puis on ajoute des pigments non influencés par les alcalis et de l'eau. Par repos, la gelée ainsi obtenue devient semi-fluide.

Peinture a l'albumine (3).

A une solution concentrée d'albumine, on ajoute une petite quantité de colophane en solution faiblement alcaline.

(1) De Keghel, *Rev. des prod. chim.*, 31 juillet et 15 août 1923.
(2) E. P. 186 156, 1922.
(3) E. Vila, B. F. 545 724, 1922.

Peintures a l'eau changeant de couleur (1).

Ces peintures changent de couleur quand il se produit un échauffement insolite et reviennent à leur couleur primitive quand la température s'abaisse. La peinture se prépare avec une solution aqueuse de gomme arabique.

a.	Iodure mercurique	100
	— cuivreux	40

On mélange bien au broyeur à boulets. Peinture rouge à la température ordinaire et se décolorant vers 87°.

b.	Iodure mercurique	100
	— d'argent	400 à 500

Peinture jaune clair à la température ordinaire et devenant rouge foncé ou rouge-brique à 45°.

(1) W. S. Andrews, Peintures sensibles aux variations de température (*Rev. des prod. chim.*, 31 juillet 1923, d'après *Drugs oil and paints*, 1923).

CHAPITRE V

PEINTURES DIVERSES

Nous réunissons dans ce chapitre quelques peintures qui ont été préconisées et dont on trouve la description dans les traités spéciaux que nous avons cités. Il est surtout intéressant de les signaler parce que, dans des cas spéciaux, on tire encore parfois parti de certaines de leurs particularités.

Peintures à la cire. — L'usage de la cire permet d'obtenir des vernis mats ; il en est de même pour les peintures. Les anciens appliquaient de la cire sur la partie à peindre, frottaient avec du blanc d'Espagne et peignaient ensuite avec une détrempe à l'eau. Après séchage, en chauffant légèrement, la cire fondait et retenait la couleur.

Kooler prépare un liquide contenant :

	Grammes.
Gomme arabique	140
Mastic	210
Cire	150
Eau	1 250

en dissolvant la gomme arabique dans 250 grammes d'eau froide; ajoutant le mastic en poudre et portant à l'ébullition. Quand la masse est devenue épaisse, on ajoute la cire coupée en morceaux, laisse refroidir et incorpore ce qui reste d'eau. L'émulsion sert à délayer les couleurs avec addition d'eau. Sur la peinture sèche, on donne une couche de cire fondue.

Leclaire traite à l'ébullition, par un lait de chaux, un mélange d'huile de lin et de cire. Sur cette base, mais avec des mélanges plus complexes, Dussauge a fait des peintures décoratives pour l'église Saint-Vincent-de-Paul.

Sur le mur nettoyé avec une solution de bichlorure de mercure, il étendait à chaud l'enduit ci-dessous :

	Parties.
Cire	10
Essence de térébenthine	10
Huile de lin	10
Térébenthine de Venise	10
Vernis d'ambre léger	10
Poix blanche	5
Litharge	1 1/4

enduit additionné, après préparation à chaud, d'une partie un quart de savon de cuivre en solution dans le triple de son poids d'un mélange d'huile de lin et d'essence de térébenthine prélevées sur les quantités indiquées.

L'enduit étant sec, il appliquait une couleur obtenue en délayant de la céruse teintée au minium dans une composition coutenant :

	Parties.
Cire	10
Essence de térébenthine	20
Térébenthine de Venise	10
Vernis d'ambre léger	20
Huile de résine légère	10
Élémi	5

Après dix jours de durcissement, les cavités étaient bouchées avec un mastic à la céruse et au talc, puis on appliquait plusieurs couches de couleur. Le fond ainsi terminé, les peintures étaient préparées avec une autre composition :

	Parties.
Cire	10
Essence de térébenthine	35
Vernis à l'essence	1 3/4
Blanc de baleine	2 1/2
Naphte	2 1/2

Barruel préparait des peintures à la cire de Carnauba, qui est beaucoup plus dure que la cire d'abeilles et fond à plus haute température :

	Kilogrammes.
Cire de Carnauba	1
Huile manganésée	1
Essence de térébenthine	10

Quand l'huile crue est employée à la place d'huile manganésée, il faut plus de siccatif dans la peinture.

Peintures à la paraffine. — Les peintures à la paraffine ont été recommandées pour application sur plâtres humides, en peignant la seconde face après disparition de l'humidité.

Ce sont des peintures hydrofuges dans lesquelles le véhicule est une dissolution de paraffine dans un mélange de benzine et de white-spirit. Cette dissolution sert à délayer du blanc de zinc broyé à l'huile. On teinte avec des couleurs broyées à l'huile. L'application se fait à la brosse, la peinture étant chauffée à 80°.

Peintures au caoutchouc. — Gay avait eu l'idée, jadis, de donner de la solidité aux peintures artistiques en y introduisant du caoutchouc.

Depuis, on a publié un grand nombre de recettes pour peintures au caoutchouc. Les peintures sont préparées avec des couleurs broyées à l'huile, avec ou sans addition de cire et une solution de caoutchouc.

Gay avait indiqué :

	Parties.
a. Caoutchouc	3
Essence d'aspic	3 à 4
b. Caoutchouc	3
Mastic	1
Copal dur	0,2
= Essence d'aspic	4 à 6

Il y a beaucoup trop de caoutchouc, et les copals durs ne sont pas solubles dans l'essence d'aspic.

Le mode de préparation donné par Martiny est beaucoup plus rationnel.

La dissolution de caoutchouc se fait dans l'huile de pétrole.

Caoutchouc	1 kilogramme.
Huile de pétrole	12 litres.

On opère dans un récipient clos en cuivre, chauffé au bain-marie.

La dissolution est simplement ajoutée à une peinture préparée :

Peinture préparée	1 kilogramme.
Solution de caouchouc	12 grammes.

Pour une peinture préservatrice des bois, on a recommandé l'usage d'une solution de glu marine (caoutchouc et gomme laque) dans le benzol ou l'essence lourde de houille.

Peinture au sérum de sang. — C'est un genre de peinture à l'eau que l'on emploie, paraît-il, en Espagne. Le sang frais des boucheries est abandonné au repos dans un endroit frais, et on recueille le sérum qui est employé comme suit, d'après Carbonnel. Le sérum doit être utilisé le même jour qu'il a été extrait ou, au plus tard, le lendemain. La peinture est obtenue en délayant de la chaux en poudre jusqu'à obtention d'une masse pouvant s'employer au pinceau. La chaux est préalablement éteinte ; la masse obtenue est ton pierre. Comme la peinture peut épaissir assez brusquement, il convient d'en préparer peu à l'avance, et, quand le phénomène se produit, d'étendre avec du sérum frais.

Ce genre de peinture a été employé pour les portes et les fenêtres de certaines parties du palais royal de Madrid, et les résultats auraient été aussi bons à l'intérieur qu'à l'extérieur (1).

Souris a signalé qu'il avait fait usage de cette peinture, avec succès, dans plusieurs maisons particulières de Bruxelles (2).

Peintures au goudron. — Pour employer le goudron comme peinture, on y ajoute un poids égal de benzine ou de white-spirit.

Holzapfel utilise le goudron de bois. Il chauffe à 250° :

	Parties.
Goudron de bois	90
Chaux éteinte	5
Blanc de zinc	5

Quand, par brassage, le mélange est bien homogène, la peinture est amenée à consistance voulue par addition d'essence de térébenthine ou d'un autre solvant.

On rend la peinture plus siccative en la portant à 100° et en faisant passer pendant trois à quatre heures un courant d'air ou d'oxygène. Cette opération se fait avant adjonction du diluant.

Pour les teintes claires, on distille d'abord le goudron pour en séparer la poix.

(1) Robert, Peintre en bâtiments.
(2) *Moniteur de la Peinture*, 1er août 1921.

On augmente la solidité des peintures en ajoutant de 10 à 20 p. 100 d'huile de poisson ou d'huile de baleine (1).

Peintures aux huiles de goudron. — Cette utilisation particulière des huiles de goudron a été brevetée. Les huiles purifiées par les procédés ordinaires, bouillant entre 180° et 250°, sont additionnées de 5 à 10 p. 100 d'une huile végétale ou animale. On verse dans ce mélange, en agitant bien, 21 p. 100, en poids, d'acide sulfurique concentré. On opère lentement, pour que la température ne dépasse pas 50°. Après une heure d'action, la partie résineuse, qui a gagné le fond, est soutirée. C'est une masse huileuse, à laquelle on incorpore de la chaux. La masse est agitée, et on fait passer un courant d'air ozoné pour oxyder l'acide sulfureux qui pourrait rester. Le vernis d'huile de goudron ainsi obtenu est mélangé à divers pigments pour obtenir une peinture utilisable sur bois, pierre ou fer. Le vernis est brun jaunâtre (2).

L'essence de goudron et le goudron permettent d'obtenir un enduit imperméable à l'eau, destiné aux toitures, en y ajoutant des matières fibreuses (chiffons de coton ou de laine), de la silice et du chlorure de magnésium (3) :

Fibres	70
Goudron	18
Silice	16
Chlorure de magnésium	18
Essence de goudron	45

Plymel obtient une peinture en remplaçant une partie de l'huile de lin par l'huile de créosote obtenue pendant la distillation du goudron de houille, entre 230° et 270°. D'autre part, il prépare une solution de 400 kilogrammes de colophane dans 730 litres d'huile.

A une pâte contenant 100 kilogrammes de céruse et 100 kilogrammes d'huile de lin, il ajoute assez de cette solution pour former une pâte qui est malaxée, puis il incorpore le restant de la solution de résine. Il est extraordinaire de constater les proportions

(1) B. F. 492 562, 1919.
(2) B. F. (*Revue de la droguerie*, janvier 1913).
(3) E P. 125 492, 1918.

indiquées par l'auteur, quant au pigment, qui entre pour une aussi faible partie (1).

Peintures mixtes. — Les peintures mixtes sont celles où l'on rencontre à la fois la détrempe à l'huile et la détrempe à l'eau. Nous en avons déjà donné plusieurs exemples.

Un des plus vieux procédés de peinture mixte est celui qui a été indiqué par Bouchard-Huzard pour la mise en couleur des carrelages.

La première couche est une détrempe à l'eau :

Colle de Flandre.....	125 grammes.
Eau.....	3 litres.
Ocre.....	500 grammes.

La deuxième couche est une peinture à l'huile :

	Grammes.
Ocre	100
Huile de lin.....	310
Essence.....	30

L'ocre est broyée avec une partie de l'huile, puis on délaie avec le reste de l'huile contenant 60 grammes de litharge.

La troisième couche est une détrempe à l'eau :

Colle de Flandre.....	100 grammes.
Eau.....	1 litre.
Ocre.....	200 grammes.

La première couche se donne très chaude, la seconde froide et la troisième tiède.

Les peintures mixtes peuvent être préparées à l'avance. Nous en donnerons quelques exemples.

PEINTURES AU SAVON. — C'est Leclaire qui avait proposé ces peintures sous le nom de *peintures sans odeur*. La gelée de savon contient :

	Kilogrammes.
Savon.....	15 à 25
Eau	20 à 30

Elle se prépare à chaud. On y ajoute, en remuant bien, 100 kilo-

(1) A. P. 9 282, 1918.

grammes de blanc de zinc et on fait bouillir. On incorpore ensuite de 50 à 70 kilogrammes d'huile de lin. La préparation peut se faire à froid, en broyant le blanc de zinc avec la gelée de savon, puis en ajoutant l'huile à la pâte obtenue. On siccative par les procédés ordinaires.

Benneche forme une pâte avec de l'oxyde de zinc ou du lithopone (75 kilogrammes) broyé à l'huile de lin et pétrole. A cette pâte, on ajoute 5 kilogrammes de chaux vive délayée dans l'eau contenant un peu d'huile et de pétrole, puis une gelée de 10 kilogrammes de savon dans 4 litres d'eau. La peinture est terminée par allongement au pétrole, à l'huile de lin et au vernis gras à la colophane (1).

PEINTURES AUX JAUNES D'ŒUFS. — Ces peintures ont été indiquées par Leclaire. On bat les jaunes d'œufs dans l'huile ; ils servent de liant entre l'eau et l'huile.

Mélanger les deux préparations suivantes :

	Kilogrammes.
a. Huile de lin	100
Jaunes d'œufs	20
b. Colle de peau	20
Eau	30

et délayer les pigments dans le mélange.

Pour imiter le marbre et le stuc, on modifie la composition *b* :

	Kilogrammes.
Colle de peau	15 à 20
Eau	50

Avec le mélange, on gâche deux parties de plâtre à mouler et une partie de blanc de zinc. La pâte sert à faire des enduits de 1 centimètre d'épaisseur. Sur l'enduit dressé, on fait des veines en colorant l'enduit diversement.

PEINTURES AU VINAIGRE. — Peintures proposées par Dorange, pour éviter les inconvénients dus à l'odeur de l'essence de térébenthine :

(1) E. P. 124 046, 1917.

	Grammes.
Blanc de zinc	494
Colle de Flandre	15
Eau	319
Huile de lin	128
Huile grasse	7
Potasse	12
Siccatif en poudre	17
Vinaigre	8

On fait bouillir la dissolution de colle et l'huile grasse ; on ajoute, à froid, la potasse, le siccatif et le vinaigre, et on broie le blanc de zinc avec le mélange.

La présence de potasse fait que cette peinture est également une peinture au savon.

PEINTURE A LA CASÉINE ET AU SILICATE. — C'est un autre genre de peinture mixte :

	Grammes.
Craie	330
Chaux éteinte	330
Caséine	60
Colle forte	80
Silicate de soude	120
Alun	80

On dissout séparément la caséine, la colle et l'alun, dans de l'eau chaude; on ajoute ensuite chaux, silicate de soude et craie, et on amène à consistance avec de l'eau (1).

PEINTURE AU GLUTEN. — C'est une peinture hydrofuge (2). On prépare d'abord un gluten fermenté en malaxant pendant deux heures :

	Kilogrammes.
Fleur de farine de froment	8,500
Eau	2

La masse est lavée pour en retirer l'amidon. Le gluten restant est mis à fermenter à l'étuve entre 24° et 27°. Au bout d'une semaine, on obtient un liquide visqueux qui peut se mélanger à l'huile et à l'eau :

(1) Peinture à la chaux (*La Nature*, Suppl., 3 janvier 1920).
(2) S. KUROKI et M. NAKAYAMA, B. F. 499 808, 1919.

Gluten fermenté	100
Huile camphrée	20

La peinture s'obtient en incorporant une partie et demie d'un mélange de craie et de pigment. Pour insolubiliser, on ajoute 30 p. 100 de formol.

Une variante, pour une peinture destinée aux câbles et filets de pêche, consiste à ajouter au mélange gluten fermenté et huile de camphre de l'aldéhyde formique, de l'argile et un pigment. On sèche et broie. La poudre est transformée en peinture par addition d'eau ou d'huile (1).

PEINTURE ANTISOLAIRE. — La peinture antisolaire est destinée à protéger de l'action des rayons solaires, dans les bureaux, magasins ou ateliers éclairés par des vitrages disposés à la partie supérieure.

On en prépare sous beaucoup de noms, mais le principe général le plus souvent utilisé consiste à fabriquer une peinture à l'eau et au silicate, avec un peu d'huile de lin. On teinte avec du bleu d'outremer.

Blanc de Meudon	1 kilogramme.
Bleu d'outremer	$0^{kg},150$ à $0^{kg},250$

Ajouter assez d'une solution de silicate de soude pour former une pâte légère, puis assez d'eau pour amener à $2^{l},5$. La peinture tamisée s'applique au pinceau; elle doit pouvoir être enlevée par simple lavage à l'eau chaude.

On augmente la solidité en ajoutant un peu d'huile ou un peu de colle. Mais, comme cette peinture ne doit résister qu'aux pluies des mois d'été, il ne faut pas que l'adhérence soit telle qu'on ne puisse pas l'enlever facilement par des lavages quand l'hiver approche.

PEINTURES DIVERSES. — A une émulsion aqueuse de caséine, colle, farine ou amidon, on ajoute des solutions de résine, de paraffine, etc., ou des huiles siccatives. On mélange énergiquement jusqu'à émulsion complète, puis on incorpore les pigments (2).

V. Schow met de l'huile de lin en émulsion dans une émulsion

(1) E. P. 135 132, 1920.
(2) E. P. 140 140, 1920.

de gomme, de colle ou de caséine, puis dilue avec de l'essence de térébenthine ou du white-spirit. Les pigments sont ajoutés broyés à l'eau ou broyés à l'huile (1).

On a indiqué, comme résistant parfaitement aux intempéries, ce qui est contraire aux observations généralement faites, un genre de peinture mixte obtenue en partant du résinate de soude. Le résinate s'obtient en traitant 20 kilogrammes de colophane par 2 kilogrammes de carbonate de soude, en solution dans 10 litres d'eau ; on ajoute ensuite 5 litres d'ammoniaque et l'on dilue avec 50 litres d'eau. Dans la préparation des peintures, cette solution mélangée avec de l'huile de lin est employée comme substitut de l'huile de lin pure (2).

(1) E. P. 175 764, 1921.
(2) De Keghel, Les résinates et leurs applications (*Rev. des prod. chim.*, 15 juillet 1922).

CHAPITRE VI

PEINTURES SPÉCIALES

Les peintures examinées dans ce chapitre sont destinées à des usages définis et doivent, en conséquence, présenter des qualités spéciales. Il y en a qui ont une importance de premier ordre.

Peintures antirouille. — Depuis que les constructions en fer ont pris l'importance que l'on sait, il est devenu indispensable d'étudier d'une façon méthodique les moyens de préservation du métal pour éviter la formation de la rouille. Nous n'envisagerons ici que l'emploi des peintures.

L'oxydation du fer est due à des causes multiples qui ont été étudiées par divers expérimentateurs dont les conclusions sont parfois différentes, ce qui a conduit à diverses théories.

Quelques faits généraux ont été exposés il y a fort longtemps. Sur du fer pur, l'air pur chargé d'eau pure n'a pas d'action, tandis que sur la fonte il se forme de la rouille. Dans une atmosphère d'oxygène et d'acide carbonique secs, le fer n'est pas attaqué, mais on a constaté la formation de la rouille en présence d'eau privée d'acide carbonique, tandis que, sans air, le mélange d'eau et d'acide carbonique était sans action.

En 1905, Dunstan a attribué une influence à la formation d'eau oxygénée :

$$Fe + 2\,H^2O = Fe\,(OH)^2 + H^2\,;$$
$$H^2 + O^2 = H^2O^2\,;$$
$$2\,Fe\,(OH)^2 + H^2O^2 = Fe^2\,(OH)^6.$$

Mais il a été impossible de déceler l'eau oxygénée.

Newton Friend explique ainsi la présence nécessaire de l'acide carbonique et de l'eau liquide (1).

(1) La formation de la rouille (*Rev. scient.*, 14 août 1909, p. 211).

$$Fe + 2H^2O + 2\,CO^2 = (CO^3)^2FeH^2 + H^2\,;$$
$$2\,(CO^3)^2\,FeH^2 + O + H^2O = Fe^2(OH)^6 + 4\,CO^2.$$

L'acide carbonique régénéré serait la cause de la continuation du phénomène. L'hydrogène se combinerait à l'oxygène et à l'azote en solution dans l'eau : or la rouille est toujours ammoniacale. Les réactions suivantes expliqueraient la propagation de la rouille :

$$Fe + Fe^2O^3 + 3\,CO^2 = 3\,CO^3\,Fe\,;$$
$$2\,CO^3Fe + O = Fe^2O^3 + 2\,CO^2.$$

L'eau interviendrait comme dissolvant de l'acide carbonique.

Friend a conservé un morceau de fer en partie rouillé au contact de l'air et de l'eau privés d'acide carbonique, sans constater une propagation. Le facteur indispensable serait donc l'acide carbonique, et l'eau liquide serait nécessaire au début du phénomène.

Crace Calvers a donné des analyses de la rouille (1) :

Sesquioxyde	93,09	92,90
Protoxyde	5,81	6,20
Carbonate de protoxyde	0,90	0,62
Silice	1,96	0,12
Carbonate de cuivre	0	0,30

La théorie électrolytique de la formation de la rouille est basée sur la structure hétérogène du fer commercial. Les différences de potentiel qui s'établissent par le contact avec l'électrolyte eau amènent une dissolution du métal aux points devenus électrodes positives. L'oxygène aide le fer à passer en solution dans l'eau vraisemblablement en oxydant l'hydrogène aux points électronégatifs, car la gaine non conductrice non détruite réduirait le courant à une valeur presque nulle.

Les ions ferreux du fer en solution ne peuvent pas être oxydés par l'oxygène libre. Ils se combinent aux ions oxhydriles, donnant un hydrate ferreux que l'oxygène transforme en hydrate ferrique (2).

Une théorie chimique et électrolytique de la formation de la

(1) Margival, La rouille et les peintures pour la préservation du fer (*Les matières grasses*, 1911, p. 2370, 2410, 2457, 2490, 2527).

(2) Bertram Lambert, Théorie électrolytique de la corrosion du fer (*Société Faraday*, 4 avril 1913).

rouille ne tient pas compte de l'action de l'acide carbonique. La surface du fer absorberait l'oxygène de l'air et il y aurait une décomposition de l'agent d'oxydation dans le volume d'absorption :

$$O^2 \longrightarrow 2\,O.$$

La réaction chimique entre les constituants du volume d'absorption serait :

$$2\,Fe + 3\,O + 6\,H' \longrightarrow 2\,Fe... + 3\,H^2O.$$

Association des ions Fe... avec les ions OH' quand leur produit de solubilité est dépassé :

$$Fe... + 3\,OH' \longrightarrow Fe\,(OH)^3.$$

Quand le fer se trouve en contact avec de la vapeur d'eau, il y a absorption en partie par la surface du fer :

$$H^2O \longrightarrow H' + OH'.$$

Le fer exposé à 100° dans un mélange de vapeur d'eau, d'air et d'ammoniaque ne rouille pas. En l'absence d'ammoniaque, la rouille se forme après cinq minutes. C'est pourquoi on peut préserver de la rouille les surfaces en fer des turbines à vapeur, en ajoutant des bases volatiles (1).

On a également constaté que l'eau renfermant du sulfate de calcium, mise en contact avec le fer, produit de la rouille plus rapidement que si l'eau ne contenait pas ce sel (2).

P. Martell a soutenu aussi que l'acide carbonique n'est pas nécessaire pour la formation de la rouille, et qu'il suffit d'oxygène et d'eau.

Nous avons résumé très rapidement les principales idées sur la formation de la rouille, car le sujet a été traité avec de nombreux développements et Liebrich a même écrit un livre sur la rouille.

La meilleure peinture antirouille ne pouvant protéger efficacement que si la surface du métal est bien propre, il est indispensable de faire disparaître toute trace de rouille avant d'appliquer la peinture. Gratter et frotter ensuite avec de la toile émeri est une

(1) D. Reichinstein, B. F. 483 892, 1916.
(2) *Bull. Soc. chim.*, II, 1918, p. 386.

méthode longue et coûteuse. Aussi a-t-on indiqué diverses recettes permettant d'opérer plus rapidement.

On a d'abord recommandé un procédé très simple consistant à immerger les pièces rouillées dans une solution concentrée de chlorure d'étain, ne contenant pas d'excès d'acide. Pour les pièces très rouillées, il suffit de vingt-quatre heures d'immersion. On lave ensuite à l'eau et à l'ammoniaque et l'on fait sécher rapidement (1).

Le ferrocyanure de potassium convient bien. On humecte d'abord avec une solution aqueuse de ferrocyanure à 50 p. 100, puis on frotte avec une pâte ainsi composée :

Ferrocyanure de potassium	60
Savon mou	60
Carbonate de chaux	120
Eau	Q. S.

La bouillie doit être épaisse.

Le phénate de soude est un bon dissolvant ; on y ajoute de l'huile de ricin (2) :

Phénol	30
Soude	3
Eau	6
Huile de ricin	60

Autres formules de pâte et de liquides :

a.	Cyanure de potassium	25
	Savon en poudre	25
	Blanc de Meudon	50
	Eau	200
b.	Acide tartrique	3 grammes.
	Chlorure de zinc	10 —
	Bichlorure de mercure	2 —
	Eau	1 litre.

Pâte abrasive (3) :

	Parties.
Sable fin	20
Ponce en poudre	10
Tripoli	30
Paraffine	5
Huile minérale légère	35

(1) *Stahl und Eisen*, 1897.
(2) NORDLINGER, Enduit antirouille (*Cosmos*, 1910, I, p. 112).
(3) CHAPLET, Les recettes de l'atelier, p. 196.

Les graisses antirouille, dont le prix de vente est assez élevé, 'obtiennent en ajoutant à une graisse consistante du commerce de à 10 p. 100 d'oxalate, de borate ou de tartrate de sodium.

Un des plus anciens procédés de protection est le suivant (1) : trois parties d'une solution de résinate de soude, on ajoute sept parties d'une solution de glutine, produit extrait des lessives sulfitiques des pâtes de bois. L'enduit ainsi obtenu est appliqué sur le fer, on laisse sécher, puis on recouvre avec le mélange ci-dessous :

Huile cuite au manganèse	500
Essence de térébenthine	225
Benzine	25

De ce procédé ancien on peut en rapprocher un beaucoup plus récent, pour la protection des lames métalliques flexibles. Préparer un mélange contenant :

	Parties.
Huile de lin cuite	50
Résinate de manganèse	2
Blanc de zinc	5

Tremper les lames dans ce mélange chauffé au bain-marie ; sécher à 200-220°, pendant une demi-heure. L'enduit devient noir et brillant, avec une bonne adhérence (2).

Les peintures dites antirouille se fabriquent comme les autres peintures ; ce qui les caractérise, c'est un choix judicieux des pigments et du liant.

Une des premières qualités que doivent posséder ces peintures est une bonne élasticité, pour que la couche protectrice puisse suivre le métal dans ses dilatations et dans ses contractions successives. C'est pourquoi il est important de bien choisir la nature des huiles et le mode de traitement à leur faire subir.

Il convient également d'alourdir le moins possible les pièces métalliques et, par conséquent, en dehors des autres qualités requises pour les pigments, il faut considérer leur densité et leur

(1) A. Boucher, Préservation du fer contre la rouille (*Rev. de chim. ind.*, 1897, p. 53).

(2) E. Tassilly, Enduit pour lames métalliques flexibles (*Bull. des rech. et invent.*, février 1922).

pouvoir couvrant par opacité, tout en étudiant la façon dont ils se comportent vis-à-vis des huiles, tant au point de vue de l'homogénéité de la peinture que des réactions qui peuvent se produire entre l'huile et les pigments. Les réactions entre le fer et le pigment sont également à envisager. Nous verrons plus loin que la céruse assure une bonne protection immédiate qui va ensuite en diminuant très rapidement, alors que le minium de plomb conserve assez régulièrement son pouvoir protecteur et donne une très bonne peinture antirouille.

Les différentes huiles n'agissent pas sur le fer de la même manière.

L'huile de lin est sans action appréciable à la température ordinaire. En chauffant à 100° et en refroidissant, alternativement pendant douze jours, l'action est encore nulle :

	Perte de poids.
Huile de lin brute	0
— — cuite	0,0002 sur 0,5398
— d'œillette	0
— de Chine	0

Résultats après dix semaines :

	Perte de poids.
Huile de lin brute	0,0026 sur 2,0866
— — cuite	0
— d'œillette	0,005 sur 2,0866
— de Chine	0

Pour l'huile de lin cuite, le résultat n'est qu'apparent, car le métal est terne et les pertes par dissolution ont été compensées par le gain dû à l'oxydation.

Même après plusieurs mois, l'action dissolvante est encore très faible.

Dans l'ordre indiqué, les pertes après cinq mois sont les suivantes : 0,005 ; 0,0022 ; 0,006 ; 0,0004.

Avec les huiles non siccatives, l'action dissolvante est bien plus marquée, comme le montrent les chiffres suivants pour une action de dix jours (1) :

(1) MARCY, Action des huiles sur le fer (*Bull. Soc. encour.*, II, 1911 p. 180).

	Perte de poids.
Huile d'olive	0,0025 sur 2,183
— de coton	0,0009 — 2,7205
— de ricin	0,0007 — 2,7054
— d'amandes	0,0004 — 2,256

L'huile qui convient le mieux est une huile de lin épaissie et cuite à la litharge et au bioxyde de manganèse, sans résinate de manganèse. La céruse serait un bon pigment, mais le blanc de zinc et le lithopone seraient de mauvais pigments. La meilleure peinture serait obtenue avec du minium de fer ou du graphite et l'huile traitée comme il vient d'être dit, sans addition d'essence de térébenthine (1).

La valeur du minium comme pigment a été confirmée à la suite de cinq cents essais de diverses peintures antirouille faits aux États-Unis. Le blanc de zinc viendrait après le minium, et il faudrait employer une huile de lin cuite sans résinate de manganèse, avec des pigments dont les particules ne sont pas trop grosses (2).

D'après tout ce qui précède, le minium de plomb est reconnu comme un bon pigment antirouille, mais il est nécessaire de l'employer pur et, en raison de sa densité très élevée, il donne des peintures déposant très rapidement. Même après un brassage très énergique, on ne peut les rendre qu'à peu près homogènes ; il reste toujours à les critiquer au point de vue hygiénique. De plus, c'est un non-sens de les préparer à l'avance. C'est pourquoi on a proposé de remplacer le minium par un grand nombre de pigments de valeurs différentes.

Le gris de zinc, en raison de la présence du zinc qui donne un couple utile, a été indiqué comme ayant d'aussi bonnes propriétés protectrices que le minium, mais, sous ce rapport, les avis sont bien partagés. La peinture est ainsi composée :

	Kilogrammes.
Gris de zinc	1
Huile de lin	0,300
Essence	0,025
Résinate de manganèse	0,010

(1) E. Cameran, La préservation du fer contre la rouille (*Bull. Soc. encour.*, 1910, p. 75).

(2) F. Grès, La protection du fer contre la rouille (*Bull. des Invent.*, juin 1920).

Il existe dans le commerce une peinture à base de blanc zinc, ayant obtenu le prix Montyon des Arts insalubres ; v sa composition :

	Kilogrammes.
Grisol en pâte	1
Huile de lin	0,080
Essence	0,120
Résinate de manganèse	0,120

Le grisol en poudre est un mélange de blanc de zinc, de sul de baryte et de carbone, avec 47 p. 100 d'un silicate d'alum particulier. Remarquons que ces deux peintures sont siccati au résinate de manganèse, dont quelques auteurs ont signalé inconvénients.

Le minium de fer a été employé dans la préparation des p tures antirouille. Dans certaines usines de constructions mé liques, on se contente, paraît-il, d'une peinture grasse, diluant :

	Kilogrammes.
Minium de fer	1
Huile de lin	0,800
Siccatif	0,200

Nous avons donné plus haut (p. 583) deux formules de pe tures pouvant convenir comme antirouille. Celle au mini d'aluminium donne une peinture supérieure, se comportant bi

Bien d'autres pigments ont été préconisés, dont certains ont une place importante. Tout d'abord, le fer micacé, associé à pigments blancs et à des charges, comme blanc de zinc et sulf de baryte. Le graphite est également très employé, sa condu bilité électrique étant moins bonne que celle du charbon de b Il faut le prendre aussi fin que possible, car les pigments à g grains donnent des peintures préservant mal, parce que, la pe cule n'étant pas homogène, la pénétration de l'air, de l'eau et l'acide carbonique se trouve facilitée. L'emploi du fer mic s'explique : cet oxyde étant anhydre conserve toutes ses propri quand il est enrobé dans une peinture.

Divers oxydes du groupe du cérium ont été recommandés

(1) KOSSMANN, *Industries and iron*, 1898.

associés au graphite avec une certaine proportion d'acide borique. Le broyage se fait avec un mélange d'huile de lin et d'huile de lin cuite; le diluant est un vernis. L'auteur indique comme avantages : la présence d'une quantité suffisante d'oxygène pour sécher l'huile à fond et l'absence de substance métallique capable de produire un couple avec le fer.

Le sulfate basique de plomb contenant un peu d'oxyde de zinc (Voy. p. 170) a été signalé comme un excellent pigment antirouille.

Un nouveau pigment a été proposé tout récemment sous le nom de *minium de titane*. C'est un mélange d'oxyde de fer, d'oxyde de titane et d'alumine, obtenu en traitant l'ilménite. Il donne une peinture d'un brun foncé qui aurait, paraît-il, de très bonnes propriétés comme antirouille.

Pour transformer une peinture ordinaire en peinture antirouille, on a eu l'idée originale d'introduire dans la peinture des composés alcalins, capables de donner une lessive de soude sous l'influence de l'eau. Une petite quantité d'eau ne détruisant pas tout le corps alcalin, la peinture peut toujours en avoir une réserve suffisante pour agir pendant un temps assez long. Le sulfure de potassium conviendrait bien :

$$2\,K^2S + H^2O + 4\,O = S^2O^3K^2 + 2\,KOH.$$

La cyanamide de calcium, les amalgames de sodium et de potassium peuvent également être employés.

La peinture alcaline est préparée comme suit :

	Kilogrammes.
Peinture ordinaire à la céruse.....	100
Sulfure de potassium sec.....	5,700

La première couche ainsi donnée est protégée par une seconde couche de peinture ordinaire (1).

Une peinture à base de mica ferrugineux a été indiquée comme peinture antirouille (2).

Faisant remarquer que l'excipient a plus d'importance que

(1) Liebrich, B. F. (*Rev. des prod. chim.*, 1er janvier 1909).
(2) *Farbe und Lake*, 11, 1919.

le pigment, S. Sagitarius n'a reconnu aucune propriété spéciale antirouille au mica, même quand il est pulvérisé très finement (1).

Avant l'emploi d'une couche de peinture, G. Howse recommande l'usage d'un enduit antirouille, à base d'acide orthophosphorique.

L'enduit se prépare ainsi : on incorpore un mélange d'acide orthophosphorique et d'oxyde de plomb à un mélange d'alcool éthylique, d'alcool méthylique et d'acétone ; on ajoute ensuite de l'oxyde de chrome et de l'acide phosphorique.

On peut également préparer un enduit gras, en ajoutant, à froid ou à chaud, de l'oxyde de chrome à de l'huile de lin cuite. On incorpore ensuite de l'acide orthophosphorique (2).

Les peintures que l'on trouve dans le commerce sont préparées en utilisant une partie des considérations précédentes. Il est très rare qu'elles soient préparées avec un seul pigment, et le choix des pigments est un des premiers points à considérer. Mais il ne faut pas oublier que la nature du véhicule a une importance de premier ordre, et, à ce point de vue, il convient d'attirer l'attention sur le choix des huiles et la manière de les traiter; c'est, à notre avis, la partie primordiale dans la fabrication des peintures antirouille, sous réserve, naturellement, d'avoir au préalable choisi convenablement les pigments. Quant à l'homogénéité de la peinture, elle est obtenue à l'aide de moyens mécaniques. De nombreux essais ont été faits avec un très grand nombre de peintures diverses.

En Amérique, ils ont porté sur 540 peintures différentes appliquées sur 16 000 plaques de tôle d'acier. Après un et deux ans d'exposition, on a donné aux plaques les cotes suivantes :

100 ..... peinture intacte.
90 ..... légères piqûres.
0 ..... plaques entièrement rouillées.

	Après un an.	Après deux ans.
Peintures au minium.....	77	61
— — recouvertes d'une couche de peinture ordinaire	75	56
Peintures aux chromates.....	70	36
— au graphite.....	70	46
— à la céruse.....	82	25

(1) *Farbe und Lake*, 11, 1919.
(2) E. P. 179 811, 1922.

Ces cotes sont les moyennes de cinquante à cent essais (1). On peut remarquer que la céruse, qui donne d'excellents résultats pendant la première année, en donne, au contraire, de très mauvais au bout de la deuxième année.

De plus, il paraît inutile, et même nuisible, de recouvrir la couche de minium d'une couche d'une autre peinture. C'est à la même conclusion que d'autres expérimentateurs sont arrivés (2). La seconde couche activerait la formation de la rouille. Les plaques peintes étaient suspendues pendant quatre jours et quatre nuits au-dessus d'un bain d'eau bouillante : plus le nombre de couches était grand, plus l'oxydation était rapide.

L'essai des peintures antirouille avait été fait préalablement d'une manière analogue. Une plaque de fer bien dressée était peinte à deux couches et mise à sécher pendant huit jours. On l'exposait ensuite au-dessus d'un bain-marie bouillant pendant douze heures. Après essuyage au papier-filtre et séchage à l'étuve à 100°, la couche de peinture était enlevée avec précaution : il ne devait pas y avoir trace de rouille sur la plaque. Cet essai était suivi d'un examen de la peinture au point de vue de sa manière de se comporter vis-à-vis de l'anhydride sulfureux, de l'ammoniaque et de l'hydrogène sulfuré ; on faisait également une estimation de l'élasticité (3).

Les essais relatifs à l'importance du nombre des couches ont été repris en exposant des plaques de tôle, recouvertes d'une, deux, trois et quatre couches de peinture, pendant une journée à l'action de la vapeur d'eau. En enlevant ensuite la peinture, on constate que seule la plaque restée en parfait état est celle n'ayant qu'une seule couche de peinture. La plaque peinte à deux couches avait quelques taches de rouille ; les deux autres plaques étaient encore plus attaquées. L'auteur de cette communication explique le fait en disant que les couches profondes sèchent mal et tendent à dissoudre les couches superficielles, augmentant ainsi la porosité ; il conclut qu'il y a avantage à n'employer qu'une seule couche. Les chiffres cités plus haut montrent qu'il y a une faible différence.

(1) *La Nature*, Supplém. 24 février 1912, p. 101 et *Les Matières grasses*, 1912, p. 2603.
(2) Liebrich et Spitzer, *La Nature*, Suppl. 16 mars 1912, p. 122.
(3) E. Bandow, *Chemek. Zeit.*, 1905, 29, p. 989.

Même avec une peinture à grand pouvoir couvrant par opacité, la pellicule protectrice est assez mince et peut ne pas recouvrir parfaitement toute la surface à protéger; il est donc préférable de peindre à deux couches, mais en attendant, avant d'appliquer la seconde couche, que la première soit parfaitement sèche.

Les résultats d'essais portant sur une période de cinq ans, en faisant usage de lames d'acier décapées, séchées et polies avant d'être peintes, puis décapées à nouveau à la soude, après exposition, lavées, séchées et polies, puis pesées pour déterminer la perte due à la corrosion, ont conduit aux constatations suivantes :

Les huiles polymérisées sont plus efficaces que l'huile de lin crue, parce qu'elles donnent un enduit moins perméable à l'eau et qu'elles sont plus stables par suite de la saturation des doubles liaisons. Les catalyseurs employés dans la cuisson des huiles accélèrent la désagrégation lente, de sorte que les huiles cuites donnent une protection moins bonne que les huiles crues. Dans l'air, la protection est meilleure avec plusieurs couches de peinture ; dans l'eau, la corrosion augmente avec le nombre de couches (1).

On a affirmé à nouveau la supériorité des peintures au plomb sur celles au blanc de zinc et au lithopone qui doivent leur infériorité aux transformations chimiques que subissent les pigments. Les peintures foncées, contenant du graphite ou des oxydes de fer, s'altèrent plus vite que les peintures claires sous l'influence de la lumière (2).

Il est assez curieux de constater que l'on a même breveté un enduit à base de minium (3) :

Minium	13,5
Huile de lin	3,5
Cérusine	0,3
Succin (?)	0,4

Tout récemment, une importante étude a été publiée sur les peintures antirouille. Les peintures ont été appliquées sur des

(1) N. Friend, Protection du fer au moyen de peinture (*Chim. et ind.*, février 1922, d'après *J. Iron Steel Inst.*, 1921).

(2) F. Sacher, Préservation des surfaces (*Rev. des prod. chim.*, 15 décembre 1922, d'après *Zeit. angew. Chem.*, 1922).

(3) W. Hacker, D. R. P. 102 360, 1919.

panneaux de tôle bien décapés, en une et deux couches. Les panneaux ont ensuite été exposés aux intempéries, une moitié des panneaux plongeant dans l'eau. Des peintures définies, avec ou sans huiles exotiques (céruse, minium, blanc de zinc, lithopone), et des peintures industrielles ont été employées pour ces essais. Les panneaux ont été exposés de septembre 1920 au 30 décembre 1921 et photographiés avant et après exposition.

Citons les conclusions : « On a vu d'après le classement effectué au point de vue du pouvoir protecteur antirouille que, parmi les pigments, la céruse et le minium de plomb ne présentent pas de supériorité marquée sur les pigments à base de zinc; enfin, que de nombreuses formules de peinture à base d'oxyde de fer, d'oxyde et de silicate d'alumine, d'oxyde de titane, de graphite donnent une protection nettement supérieure à celle de la céruse et du minium de plomb, dans les conditions de nos expériences » (1).

On peut remarquer que certains de ces résultats sont tout à fait opposés à ceux obtenus en Amérique et que, de l'ensemble des avis que nous avons exposés plus haut, le blanc de zinc a toujours été reconnu comme un moins bon antirouille que les composés du plomb.

Nous avons suivi pendant plus de deux ans des panneaux peints avec des peintures contenant comme pigments de base : céruse, blanc de zinc, lithopone et blanc de titane, et nous avons constaté que le maximum de protection avait été obtenu avec le blanc de titane. Venaient ensuite : céruse, blanc de zinc et lithopone, ce dernier manifestement inférieur.

Ces résultats contradictoires montrent l'importance qu'il faut attacher à *tous* les éléments constitutifs de la peinture, dont chacun a un rôle important.

Bien que l'application ne soit pas spécialement indiquée pour les peintures antirouille, il convient de signaler le procédé consistant à utiliser le broyage au moulin à colloïdes, en présence d'un liquide non solvant, de composés facilitant la dispersion et d'un colloïde protecteur (2).

(1) Vila, Étude sur le pouvoir antirouille des peintures industrielles (*Bull. rech. et invent.*, 24 février et 3 mars 1923).

(2) Paulson, B. F. 550 659, 1922.

Il en est de même pour la méthode donnant un pigment défloculé, avec huile émulsionnée dans l'eau ammoniacale. On coagule ensuite par addition d'un électrolyte et l'on élimine l'eau entraînée par le produit coagulé (1).

*
* *

En dehors des peintures proprement dites, on a proposé divers enduits pour la protection du fer.

Pour les appareils utilisés dans l'industrie de la potasse, on a recommandé un mélange de litharge et de glycérine, en proportions telles que le mélange soit facilement employable au pinceau. On applique deux couches (2).

Le goudron a été utilisé de diverses façons. A une partie de goudron de houille raffiné et chauffé on ajoute une demi-partie de ciment en volume et l'on fait bouillir pendant une heure. Cet enduit protégerait bien les surfaces planes, mais protégerait mal les rivets (3).

Voici un autre mode d'emploi :

	Litres.
Coaltar.....	10
Chaux vive.....	1

Faire bouillir dans une marmite en fonte, remuer et appliquer à chaud (50°). L'enduit demande deux jours pour sécher. Sur les fers neufs, on l'applique sur une couche de peinture au minium (4).

Un genre de vernis au brai stéarique a été breveté. On fond le brai dans une chaudière à feu nu avec du blanc de Meudon, puis on ajoute de 1 à 2 p. 100 de permanganate de chaux en solution aqueuse. Sans cesser d'agiter, on porte à 270-280° et on incorpore de 50 à 200 pour 100 d'huile siccative. On laisse refroidir et allonge avec de l'essence minérale (5).

(1) Acheson Ass., U. S. A. E. 1 143 079, 1922.
(2) H. Precht, Antirouille dans l'industrie de la potasse (*Chim. et ind.*, décembre 1921).
(3) *Bull. Soc. encour.*, I, 1913, p. 330.
(4) *Rev. Génie milit.*, avril 1913.
(5) Hilot, B. F. (*Rev. des prod. chim.*, 15 mai 1908.

La peinture ci-dessous est également à base de vernis noir (1) :

	Kilogrammes.
Vernis noir	70
Cire d'abeilles	15
Ciment	5
Huile légère de houille	5
Peroxyde de fer	5

On a recommandé un enduit obtenu en émulsionnant une solution aqueuse de chromate de soude par des graines pouvant absorber de l'eau et en ajoutant une charge (2). On ne voit pas bien comment on pourrait utiliser un pareil enduit.

La rouille se produisant rapidement dans les solutions salines faibles, tandis que la production est presque nulle dans les solutions concentrées, on a, comme nous venons de le voir, utilisé les chromates, dont l'action est très marquée. Mais, sous cette forme, l'utilisation est difficile. C'est pourquoi Zschoteke a tourné la difficulté en préparant des peintures à l'eau à base de sels de chrome. Ces peintures adhèrent et préservent bien, mais elles n'ont pas de durée. Freund recommande simplement un mélange d'huile cuite et de paraffine. Comme procédé mixte, on a indiqué la méthode suivante : laisser agir une solution de phosphate de zinc pendant trois heures ; après séchage, donner une couche d'huile (3).

On trouve également, comme antirouilles, de véritables peintures à l'eau :

Kaolin, blanc de Meudon, blanc de zinc	50
Aluminate de sodium	3
Soude calcinée	6
Gelée d'algues ou caséine	1
Eau	40

Ajouter un peu de formol (4).

Une protection passagère s'obtient ainsi. Enduire avec la solution (5) :

(1) Chaumel, B. F. 487 680, 1918.
(2) Vitush-Dish, *Bull. des invent.*, juin 1920.
(3) Nouveaux produits antirouille (*Chim et ind.*, mars 1921, d'après *Neueste Erfind. und Erfah.*, 1920).
(4) Morley, E. P. 128 797, 1918.
(5) Antirouille (*Chim. et ind.*, mai 1922, p. 964, d'après *Metall*, 1921).

Chlorure de fer cristallisé	2
Chlorure d'antimoine	1
Tanin	1
Eau	4

Polir après séchage avec une solution de colle chaude.

Peintures sous-marines. — Les peintures sous-marines occupent une place si importante que certaines usines se sont spécialisées dans ce genre de fabrication.

De tous temps, les navigateurs ont songé à préserver la carène des navires contre l'action de la flore et de la faune sous-marines. Chez les anciens, on faisait usage de plaques en cuivre ou en bronze, clouées à l'aide de clous en cuivre. Pour les navires en bois, le taret était surtout le grand ennemi. On rapporte que, pour éviter les ravages du taret, les Portugais avaient imaginé de brûler les navires jusqu'à obtenir une carbonisation sur une épaisseur de deux doigts environ. En admettant, avec les chroniques du temps de Vasco de Gama, que pareil moyen pût protéger efficacement, il apparaît comme plutôt favorable au dépôt d'algues.

Quand, avec la République anglaise, la puissance maritime de ce pays commença à s'affirmer, dans la première moitié du XVIIe siècle, les premiers enduits sous-marins firent leur apparition. C'est, en effet, en 1625 que Beale prit le premier brevet dans cet ordre d'idées. La composition contenait du ciment, de la poudre à canon et un minerai vert du pays de Galles, minerai auquel on peut attribuer la valeur de l'enduit, ce minerai vert étant fort probablement de la chalcosine (sulfure de cuivre) (1).

En 1669, Howard et Walson faisaient breveter l'usage d'un mélange de poix et de résine et, quelques années après, une dissolution de gomme laque dans l'esprit-de-vin (2).

Après eux, les formules proposées ne se comptent plus. On y trouve fréquemment de la poix, de la poudre à canon, avec addition de marbre en poudre ou de brique pilée.

Plus tard, vinrent les peintures à l'huile de lin, contenant du vert de Schweinfurth, du verdet, des sels de mercure. L'acide arsénieux, d'abord très employé, le fut moins ensuite, la solubilité

(1) CH. COFFIGNIER, Peintures sous-marines (*VIIe Congrès international de chimie*, Londres, 1909, et Conférence devant *The paint and varnish Soc.*, juin 1909).

(2) MANFRED Reg. (*Farben Zeit.*, VIII, p. 1667).

de cet acide dans l'eau conduisant à une désagrégation des peintures.

La protection des carènes métalliques est un tout autre problème. Les revêtements en cuivre ne peuvent plus être envisagés, l'isolement entre les deux métaux étant à peu près impossible à réaliser.

Avec les carènes métalliques, le taret n'est plus à craindre, mais il faut éviter la rouille. La meilleure solution consiste dans l'usage de deux peintures : une première peinture antirouille et une seconde peinture, dite *antifouling*, devant s'opposer à l'adhérence de la flore et de la faune sous-marines.

Au début, la peinture antirouille se préparait à l'huile de lin cuite. La peinture antifouling était également préparée à l'huile de lin cuite, mais elle était additionnée de verdet et de sels de mercure. Le sylfocyanure de cuivre ne fut préconisé qu'après (1).

D'une façon générale, on peut dire que toutes ces peintures avaient l'inconvénient de sécher trop lentement et de se détremper assez rapidement au contact de l'eau.

On essaya d'abord de substituer à l'huile du goudron épaissi au feu, puis une dissolution de poix dans le goudron.

A un vernis composé de brai noir, de colophane et de caoutchouc, en solution dans le sulfure de carbone, on ajoutait des sels de cuivre et de mercure (2) :

	Kilogrammes.
Vernis	5
Cyanure de cuivre	0,500
Chlorocyanure de mercure	0,750

Le résidu gommeux de la distillation de l'huile de palme fut également proposé (3).

Résidu de distillation de l'huile de palme	4
Verdet	9
Arsenic	18
Huile de lin	7
Essence de térébenthine	7

Parmi d'autres corps, également brevetés, citons : phénol, sels de cuivre et de mercure (4).

(1) Dubois, B. F., octobre 1872.
(2) De Brion, B. F. 70 624, 1866.
(3) Bloodgood, E. P. 2 572, 1872.
(4) E. P. 2 093, 1872.

Nous allons examiner maintenant quelques peintures connues.

Vers le milieu du siècle dernier, Mac Irves et Mac Crea ont préparé, sous le nom de *Moravia*, une composition qui a été en usage dans la marine autrichienne jusqu'à la chute de l'empire et qu'ont employée également les marines grecque et turque. C'était un mélange de suif, de poix, de sels gras de cuivre et de verdet. L'application, ne pouvant se faire qu'à chaud, était longue et coûteuse, un kilogramme ne couvrant qu'un mètre carré. Ne durcissant pas, on ne pouvait pas songer à l'appliquer sur les navires à marche rapide, car elle se serait arrachée rapidement. Elle était très efficace.

Rathjen, de Hambourg, fit breveter en 1868 une composition obtenue en employant un pigment quelconque, du verdet, du bichlorure de mercure et un vernis à la gomme laque. Cette peinture a eu beaucoup de succès et son emploi fut général. Par la suite, en raison des prix élevés de la gomme laque, celle-ci fut remplacée par des résines de moindre valeur. La peinture Rathjen donnait une préservation parfaite pendant quatre ou cinq mois après, les carènes se salissaient très vite.

Vers la même époque, des essais furent entrepris pour revêtir de plaques de cuivre les carènes des cuirassés et des croiseurs. La difficulté du problème consistait dans l'isolement parfait de la carène en fer du revêtement en cuivre. Pour y arriver, il fallait employer du caoutchouc, du feutre ou du bois. Le feutre ou le bois devait être imprégné au préalable d'huile ou de vernis. On augmentait ainsi le tirant d'eau, tout en dépensant des sommes considérables.

Dans le même ordre d'idées, Thos Crane essaya, dans le port de New-York, de recouvrir de cuivre par dépôt galvanique.

Mais l'épaisseur nécessaire devait être telle que les frais occasionnés ainsi dépassaient ceux d'un revêtement en cuivre.

Il résulte de ces tentatives que le problème de la protection des carènes ne peut être résolu pratiquement que par l'emploi de bonnes peintures.

C'est dans cet ordre d'idées que la maison anglaise Holzapfel est

arrivée, en 1895, à faire connaître ses peintures à deux couches qui jouissent d'une grande et légitime réputation.

La peinture de deuxième couche peut être envisagée comme une sorte de bouillie bordelaise, additionnée de bichlorure de mercure, le tout enrobé dans un vernis. Les algues et les mollusques venant sur la coque corrodent le vernis et mettent à nu la composition. Il y a production d'oxychlorure de cuivre, formant des sels doubles avec le bichlorure de mercure. Dans les conditions les plus mauvaises, cette peinture protège efficacement pendant plus de six mois, ce qui est dû à la composition raisonnée de la peinture. Dans le plus grand nombre des peintures ordinaires, les sels ajoutés s'hydratent au contact de l'eau, augmentent de volume et sont la cause de la désagrégation de la peinture. Dans la peinture Holzapfel, la chaux éteinte qu'elle contient donne du sulfate de chaux et l'attaque de la peinture n'est produite que par la formation de petites quantités de chlorure de calcium.

Au début du XIXe siècle, Wetterstedt eut l'idée d'employer un amalgame contenant 17 parties de mercure, 2 parties de plomb et 1 partie d'antimoine. En 1841, R. Mallet préconisa des amalgames doubles de zinc et de sodium ou de zinc et de potassium, dans un vernis à la gomme laque.

La peinture dite *Voltaïne* ne présente pas les inconvénients cités plus haut, puisqu'elle ne renferme aucun sel toxique. Le principe de son action est élégant et ingénieux. Il est basé sur l'emploi d'un amalgame (1).

On ajoute à l'amalgame un pigment terreux, et le tout est enrobé dans un vernis hydrofuge :

	Kilogrammes.
Vernis hydrofuge	24
Ocre rouge	7
Amalgame de cuivre	6

Le vernis est constitué de telle sorte que la pellicule qu'il donne en séchant soit très adhérente à la coque et résistante à l'action de l'eau salée. Dès que les spores des algues ou les mollusques viennent s'attacher à la peinture, il se produit une désagrégation partielle : l'amalgame se trouve mis à nu et en contact avec

(1) B. F. 396 764, 1909.

l'eau salée ; il y a formation d'un élément voltaïque. Le courant produit donne naissance à du chlorure cuivreux, par suite de l'excès de cuivre, et à du bichlorure de mercure. Le sel double résultant a une grande action toxique, surtout si l'on considère qu'il agit à l'état naissant. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'action est toute locale et ne se produit que là où elle doit se produire, toutes les parties respectées par les algues et les mollusques restant inattaquées. La peinture se trouve également dans de bonnes conditions au point de vue des lois régissant l'action des antiseptiques, les sels formés dans les milieux très étendus étant facilement ionisables :

$$HgCl^2 \rightleftharpoons Hg + Cl^2.$$

La peinture apparaît comme une véritable fabrique de poisons, ne fonctionnant qu'au moment nécessaire et aux points où son action est utile.

Nous avons suivi de nombreux essais faits avec cette peinture et constaté qu'après de longs mois, les parties peintes des carènes ne présentaient pour ainsi dire aucune salissure. Elle protège efficacement, selon la quantité d'amalgame qu'elle contient, pendant douze à dix-huit mois.

Ces résultats pratiques s'expliquent par les résultats obtenus au laboratoire, que nous reproduisons ci-dessous. La méthode peut servir de type pour l'examen de toute peinture sous-marine (1).

« Comme poison, le mercure jouit d'une réputation aussi générale que justifiée, et toutes les meilleures peintures sous-marines en contiennent, mais toutes à l'état de sels de mercure, ou, au moins, d'oxyde. Le mercure métallique, à cause de son état physique, n'a jamais été employé pour cet usage. On pouvait, à première vue, objecter à cette conception que, en raison de la résistance bien connue du mercure métallique aux agents chimiques, il n'aurait eu comme poison aucune efficacité. Il était avant tout nécessaire de démontrer son action toxique, à l'état d'amalgame. Il convient pourtant de remarquer, en passant, que cette peinture

(1) E. Carbonelli, Essais sur les peintures sous-marines (*Rev. de chim. ind.*, avril 1910).

offre un notable avantage hygiénique, au point de vue des manipulations, sur celles qui contiennent des sels de mercure.

« J'ai soumis cette peinture aux essais suivants :

« 1° *Exposition directe de la peinture appliquée sur des morceaux de tôle dans différents points de la mer.* — Pour démontrer sans incertitude l'action du poison, j'applique sur un côté de la tôle les deux couches, l'une isolante, l'autre empoisonnée ; sur l'autre côté, deux couches de la peinture simplement isolante, sans poisons.

« 2° Dans des flacons de verre, parfaitement stérilisés, remplis d'eau de mer stérilisée, j'ai plongé de petits morceaux de tôle enduits sur les deux côtés de la peinture sous-marine et fermé les flacons avec des bouchons de coton stérilisé. Je les maintiens dans un milieu ambiant aseptique pendant quatre mois.

« J'ai répété les mêmes essais sur six échantillons, dont trois de peinture à l'amalgame de cuivre à teneurs variables (40, 20 et 5 p. 100), une à l'amalgame de zinc, une avec cuivre et sulfate de cuivre, et enfin une contenant cuivre et zinc en poudre fine à l'état métallique.

« Voici maintenant les résultats. Après trois mois d'immersion, dans la mer libre, les échantillons à amalgame de cuivre et de zinc ne présentaient aucune trace non seulement de dépôts, mais d'altération sur les côtés empoisonnés. Ces surfaces étaient comme au moment de l'immersion. Les surfaces sans poison étaient, au contraire, couvertes d'une couche de dépôt de l'épaisseur de quelques centimètres, dépôt constitué surtout d'animaux au corps gélatineux et de végétations semblables aux moisissures. Les trois mois écoulés étaient, pour la première série d'essais : avril, mai et juin de 1909 ; pour la deuxième série : octobre, novembre, décembre de 1909. Les échantillons au cuivre et zinc, cuivre et sulfate de cuivre ont donné des résultats semblables, mais les surfaces du côté empoisonné avaient perdu leur éclat à cause du voile très mince et uniforme de matière gluante. Malheureusement, ces observations de cette deuxième série d'expériences ont été brusquement interrompues par suite de la perte des morceaux de tôle enlevés par la mer, ou par quelque pêcheur. Il faut que je recommence les mêmes essais, particulièrement intéressants

pour la façon de se comporter de l'amalgame de zinc, et des peintures sans mercure.

« Les autres échantillons de la première série d'essais m'ont permis les observations jusqu'après sept mois d'immersion. Les côtés empoisonnés à l'amalgame de cuivre ont perdu leur éclat seulement après plus de cinq mois, mais ne présentaient pas traces des végétations, ou des animaux, pas même à la fin du septième mois. J'ai dû toutefois cesser, à cause de la corrosion des tôles, corrosion due au dépôt du côté non empoisonné qui avait rongé le fer en plusieurs points sur toute son épaisseur.

« Ces résultats démontrent de quelle façon énergique et constante agit le mercure sous forme d'amalgame ; il fallait voir comment a peinture se comportait en présence des seules actions chimiques et physico-chimiques de l'eau de mer stérilisée.

« Après quatre mois d'immersion, j'ai prélevé l'eau des six flacons tout aussi limpide que le premier jour d'expérience, je t'ai réduite par concentration au quart de son volume, et j'ai cherché les métaux que l'eau pouvait contenir. Aucun des six liquides ainsi concentrés n'a révélé traces, ni de mercure, ni de zinc ; seulement celui qui contenait la tôle peinte au cuivre avec sulfate de cuivre a donné une légère teinte avec le prussiate jaune. Ces résultats sont très remarquables, puisqu'ils démontrent deux propriétés d'importance capitale de la peinture :

« 1° La presque imperméabilité de l'enduit qui, en quatre mois, ua laissé passer que traces d'un sel aussi soluble que le sulfate de cuivre. Cette perméabilité se réduit presque aux phénomènes d'osmose du caoutchouc.

« 2° Le mercure et le cuivre, comme le zinc de l'amalgame, ne lse solubilisent pas sous l'action des simples forces chimiques et physieo-chimiques, mais il faut pour cela les actions biochimiques des êtres organisés vivants.

« Je crois pouvoir conclure de ces essais que cette peinture sous-marine présente les avantages suivants sur les autres. Plus durable, par suite du maximum d'imperméabilité qu'elle atteint, et par le fait qu'elle ne cède de sa réserve de poisons que sous l'action des êtres organisés. Si, comme il advient assez fréquemment dans le voyage de mer, par la saison, le climat, la vitesse du

navire, il ne se dépose rien, la peinture retient la totalité de ses poisons qui n'agissent que lorsqu'il le faut. Cette qualité seule est de la plus haute importance pratique et toute nouvelle pour une peinture sous-marine. »

Il est fait allusion, dans ces essais, à d'autres peintures que celle à l'amalgame de cuivre. Divers amalgames peuvent être employés, en particulier l'amalgame de zinc, et les amalgames peuvent eux-mêmes être remplacés par des métaux en poudre (1) :

	Kilogrammes.
Vernis hydrofuge	9
Poudre de zinc	2
— de cuivre	2
Ocre rouge	2

Enfin, l'enduit peut être formé avec un mélange de cuivre et de sulfate de cuivre anhydre (2). Dans ce cas, il se forme du chlorure cuivreux :

$$SO^4Cu + 2\,NaCl = SO^4Na^2 + CuCl^2$$
$$CuCl^2 + Cu = Cu^2Cl^2$$

Pour la protection des carènes en eau douce, il faut remplacer le sulfate de cuivre par du chlorure cuivrique.

Dans les peintures ne présentant pas de caractères particuliers, le poison le plus utilisé est le vert de Schweinfurth, pour lequel la marine française exige les caractères suivants : « La poudre minérale sera composée d'acéto-arsénite de cuivre dont la teneur en cuivre électrolytique sera au minimum de 24,50 p. 100 et au maximum de 25,80 p. 100 du poids de la poudre, y compris le cuivre combiné à l'état de résinate. L'acéto-arsénite ne devra contenir aucune substance étrangère à sa constitution (sulfate de cuivre, de chaux, de baryte, etc.) ».

A propos de l'analyse des peintures sous-marines, nous donnerons la composition de quelques peintures.

Citons encore, en dehors des composés toxiques déjà indiqués : la gomme euphorbe, la nicotine, l'atropine, la strychnine et même le phosphore en solution dans le sulfure de carbone (3) :

(1) B. F. 419 006, 1910.
(2) B. F. 419 005, 1910.
(3) Nürnberg et Obermann, D. R. P. 174 746, 1905.

Goudron de houille	30
Sulfure de carbone	10
Phosphore jaune	10
Soufre	20
Lysol	0,5
Jus de tabac	20
Acide acétique cristallisé	0,5
Huile de lin	9

Les résines synthétiques du phénol et de l'aldéhyde formique seraient intéressantes à la fois comme enduits protecteurs et comme toxiques (1).

Certains fluorures ou fluosilicates, rentrant dans la composition de l'enduit à raison de 40 à 50 p. 100, ont été proposés comme substances très actives. Ce sont les fluorures ou fluosilicates d'aluminium, de zinc et de plomb, principalement (2).

On a même indiqué des mélanges ne contenant pas de toxiques (3) :

	1	2	3
Brai stéarique	60	50	50
Résine	3,5	12	5
Mica	4,5	7	6
Terre d'infusoires	12,5	13	14
Borax	1,5	»	»
Chaux	1,5	»	»
Huile	16,5	18	20

La bakélite se trouve dans la formule suivante (4) :

	Kilogrammes.
Arséniate de plomb	1
Vert de Scheele	1
Ocre	8
White-spirit lourd	5
Colophane	5
Essence de térébenthine	5
Goudron de houille (avec ses produits légers)	3
Bakélite A	2

Nous avons vu précédemment utiliser une autre résine synthétique.

(1) P. Horn, B. F. 385 153, 1908.
(2) Paterno et Manuelli, B. F. 466 368, 1914.
(3) Descroux, B. F. 405 094, 1913.
(4) A. Hutin, Les peintures sous-marines (*Rev. de chim. ind.*, novembre 1918).

Le dinitro-orthocrésol, en solution dans 25 parties d'un vernis à l'alcool, a été indiqué pour la préparation des peintures de seconde couche (1).

Quand on chauffe modérément un mélange de phénol et d'un alcaloïde, on obtient un éther phénolique avec lequel on forme une peinture en ajoutant un pigment, un savon métallique et une poudre métallique. Le tout est enrobé dans un vernis à la colophane (2).

Dans l'exemple ci-dessous, on retrouve encore une peinture ne contenant pas de corps toxiques. Dans un mélange de pigment et d'huile de lin, chauffé, on dissout de la colophane, puis on ajoute une petite quantité de sang battu, en agitant bien. Alternativement, on ajoute huile et sang, en terminant par l'huile (3) :

Sang.....	11 gallons.
Huile de lin.....	4 —
Colophane.....	30 oz.

Un mélange de carbonate de chaux, blanc de zinc, rouge de fer, sulfate de baryte, sous-oxyde de cuivre, oxyde jaune de mercure et sulfocyanure de cuivre est broyé avec de l'huile de résine, puis la pâte ainsi obtenue est étendue avec un vernis maigre à la colophane (4) :

Colophane.....	40
White-spirit.....	50

Plus récemment, on a proposé l'emploi des naphténates neutres ou acides de cuivre, de mercure, d'arsenic ou de plomb (5).

On a prétendu que, pour obtenir une peinture sous-marine de grande durée, sur laquelle ne peut adhérer ni la flore ni la faune sous-marine, il suffisait d'ajouter à une peinture ordinaire du kwaski-pan, sorte de hérisson de mer, pulvérisé après dessiccation (6).

Le plomb en poudre a également été indiqué. On l'obtient par frottement de lingots introduits dans un cylindre en fer animé

(1) Bayer et Cie, B. F. (*Rev. des prod. chim.*, 15 mai 1909).
(2) J. Suzukawa, U. S. A. F. 1 315 748.
(3) S. Tarrant, A. P. 8 852, 1919.
(4) W. Bailey, E. P. 122 683, 1918.
(5) H. Brustin, D. R. P. 319 199, 1920.
(6) K. Kosawa B. F. 528 518 1921.

d'un mouvement de rotation. La poudre est évacuée par entraînement dans un courant d'air (1).

Quelques faits fixeront sur l'importance qu'il y a d'employer une bonne peinture sous-marine.

Le navire autrichien *Kronprinz-Erzherzog-Rudolph*, d'une longueur de 94^{m},40, ayant un tirant d'eau de 7^{m},35 et une surface immergée de 1 400 mètres carrés, faisait une croisière dans la partie méridionale de l'océan Indien. La carène de ce navire avait été enduite de peinture Moravia. Dans les mers tempérées, la peinture se comporta bien, mais elle se couvrit d'algues dans les eaux tropicales. Le dépôt représentait environ 4 200 kilogrammes, lest supplémentaire à traîner qui, de plus, augmenta considérablement la surface de frottement.

Un navire américain ayant séjourné quelque temps dans la baie de Rio de Janeiro, s'y couvrit d'algues. La consommation de charbon au retour fut supérieure de 1 000 tonnes à celle de l'aller et la vitesse fut diminuée de 2,3 nœuds (2).

Pendant la guerre russo-japonaise, les navires de l'amiral Rodjetswenski durent séjourner près de huit mois à Madagascar où ils se couvrirent d'algues à un tel point que leur vitesse fut réduite à 8 nœuds à l'heure, les mettant dans l'impossibilité d'échapper à l'escadre de l'amiral Togo.

La dernière guerre nous donne encore un exemple. Quarante navires appartenant à l'Allemagne ont été internés aux Indes néerlandaises en 1914. Au bout de trois ans, certaines unités avaient sur leurs coques une épaisseur de mollusques et d'algues de 0^{m},60 à 0^{m},80 ; la vitesse était tombée de 20 milles à 5 milles (3).

Quant à la durée de protection que peut donner une bonne peinture, elle est variable avec les circonstances et les différentes mers.

Dans les eaux de France, par exemple à Toulon, les conditions sont très mauvaises, et il est particulièrement difficile d'y tenir un navire en bon état. Quand on parle de la durée d'une peinture, on ne peut donner qu'une moyenne résultant d'essais dans diffé-

(1) G. Schimadzu, B. F. 549 209, 1922.
(2) *Farben Zeit.*, VIII, p. 1667.
(3) *La Nature*, Suppl. 3 novembre 1917.

rents ports et pour des voyages dans des mers diverses.

On trouvera des renseignements intéressants sur les organismes qui s'accrochent aux coques et sur l'influence de la composition de l'eau de mer dans une étude récente (1). L'auteur attribue une grande importance à l'étude de ces organismes. Ce sujet un peu spécial sort de notre cadre.

Analyse des peintures sous-marines. — L'analyse des peintures sous-marines est délicate. Une bonne méthode a été indiquée par M. E. Carbonelli, professeur à l'École navale supérieure de Gênes. Nous la reproduisons ci-dessous :

« La première opération devrait avoir pour but de séparer les matières organiques des matières minérales ; mais cela est, dans la plupart des cas, impossible sur un même échantillon. Il vaut mieux agir sur plusieurs échantillons en vue de séparer quelques groupes des composants des autres. J'ai trouvé bon d'opérer comme il suit : l'on pèse trois portions de 20 grammes chacune en opérant très vite, et en les laissant le moins possible en contact avec l'air. Deux des trois échantillons sont distillés dans un courant d'acide carbonique. L'on pèse le distillatum que l'on conserve bien bouché pour l'analyse des solvants volatils, et l'on pèse les résidus pour le contrôle. Des deux résidus, l'un est brûlé au moufle pour l'analyse des cendres, l'autre est épuisé au Soxhlet avec l'alcool tout d'abord, ensuite avec sulfure de carbone, chloroforme ou autre solvant plus convenable. Sur une partie du résidu l'on cherche s'il y a encore des matières organiques. Dans le cas affirmatif, l'on saponifie avec la potasse alcoolique. Si, après des lavages répétés avec l'alcool d'abord et avec l'eau après, il y avait encore des substances organiques, on les brûle avec l'eau régale. Le troisième échantillon, après élimination des matières volatiles, est saponifié avec la potasse alcoolique.

« L'on obtient ainsi : 1° les matières volatiles ; 2° les cendres ; 3° une solution alcoolique de résines et autres substances solubles dans l'alcool, comme les savons résineux des métaux pesants ; 4° une solution dans le sulfure de carbone, ou autre solvant, des gras et des substances solubles dans ces solvants et insolubles

(1) H. Rabaté, A propos des peintures sous-marines (*Rev. de chim. ind.*, avril 1923).

dans l'alcool ; 5° une solution aqueuse des sucres et autres solubles dans l'eau ; 6° une solution dans l'eau régale des substances minérales ; 7° tous les acides, les résines saponifiées par la potasse alcoolique, y compris les matières solubles dans l'alcool.

« Ces sept fractions représentent le nombre maximum qui peut être nécessaire. Souvent il suffit de moins et même de la saponification après l'élimination des matières volatiles, lorsque, par ce moyen, on peut séparer complètement les matières organiques des bases minérales.

« Pour ce qui a rapport aux alcaloïdes, il faut remarquer que la nicotine peut être reconnue tout de suite à son odeur pendant la saponification, et peut être facilement séparée avec l'eau de la partie insoluble. Il faut toutefois de très grandes précautions dans la dessiccation de la peinture, agissant hors du contact de l'air et à la plus basse température possible. Pour la strychnine, il faut solidifier le résidu de la saponification ou autrement l'extraire avec le chloroforme. Dans tous les cas, il ne faut pas se promettre une grande exactitude, mais celle qu'on obtient est toutefois suffisante (1). »

La seule critique que l'on puisse adresser à cette méthode est que les résinates des métaux lourds sont peu solubles dans l'alcool, celui de plomb étant à peu près insoluble.

Voici les résultats obtenus par l'auteur sur une peinture appréciée :

1° 13 p. 100 de solvant volatil, essence de térébenthine.

2° 11,85 p. 100 de résidu fixe : CuO, PbO, Mn^2O^3 et un insoluble non métallique.

3° 20,20 p. 100 de colophane en solution alcoolique.

4° Saponifiés : 42,50 p. 100 d'acides gras, 2,70 p. 100 d'acide acétique, 4,45 p. 100 d'acide arsénieux.

5° Résidu de la saponification : HgO, PbO, CuO et Mn^2O^3 et insoluble 16,35 p. 100.

L'analyse de chaque portion et la couleur verte de la peinture ont conduit aux résultats ci-dessous :

(1) E. Carbonelli, Couleurs pour navires et peintures sous-marines (*Rev. de chim ind.*, mars 1909).

Essence de térébenthine	13,20
Colophane	20,20
Acides gras, sauf acétique	42,56
Acide acétique	2,70
— arsénieux	4,45
Oxyde de cuivre	5,30
— de plomb	5,00
— de mercure	4,50
— de manganèse	0,20
Insoluble	1,35
	99,40

L'absence d'acides inorganiques fait conclure que les métaux sont à l'état de savons, et la peinture analysée avait la composition suivante :

Savon de mercure	15,75
— de plomb	17,00
— de manganèse	0,75
Vert de Schweinfurth	12,45
Colophane	20,20
Huile de lin	18,70
Essence de térébenthine	13,20
Impuretés	1,35
	99,40

Elle était donc préparée avec un vernis à la colophane à une partie d'huile environ, additionné de savons métalliques lourds. Le pigment était uniquement du vert de Schweinfurth.

Sans indiquer le mode opératoire, divers résultats d'analyses ont été fournis (1). Matières minérales :

	1	2	3
Arséniate de cuivre	15,5	»	»
Acéto-arsénite de cuivre	»	20,0	12,0
Sulfocyanure de cuivre	21,0	10,0	18,0
— de mercure	»	»	10,0
Ocre	65,0	70,0	60,0

Composition des peintures :

	1	2	3
Partie minérale	60	52	55
Résine et résinates	10	12	8
Huile de lin	4	5	3
Dissolvant	26	31	34

(1) A. Hutin, Les peintures sous-marines (*Rev. de chim. ind.*, novembre 1918).

Le dissolvant était un mélange de white-spirit lourd et d'essence de térébenthine.

Pour doser le cuivre, on chauffe 0gr,5 de la partie minérale avec 10 centimètres cubes d'acide chlorhydrique concentré ; on amène à 200 centimètres cubes avec de l'eau, ajoute 5 centimètres cubes d'acide phosphorique et on titre au permanganate de potassium (1).

***

D'importants essais de diverses peintures sous-marines ont été entrepris aux États-Unis, et voici les conclusions d'ordre général qui en ont été tirées (2) :

Les peintures à base de vernis préparés uniquement à la colophane se fendillent rapidement et tombent des tôles.

L'huile de lin cuite seule conduit à des pellicules mauvaises, la rouille apparaissant au bout de deux ou trois mois.

Il convient de ne pas associer le zinc métallique au rouge indien.

L'oxyde de mercure seul est trop lourd ; mais il donne de très bons résultats quand on l'emploie avec le vert de Schweinfurth.

Le blanc de silice est très recommandable dans la préparation des peintures sous-marines.

L'étude des caractéristiques physiques des pellicules est plus importante que celle des caractéristiques chimiques.

On trouvera une série de tableaux faisant connaître la composition d'un grand nombre de ces peintures de première et seconde couche et les résultats obtenus en les appliquant (3).

Peintures ignifuges. — Le principe sur lequel on a composé les premiers enduits ignifuges consiste dans l'utilisation des sels ammoniacaux dont l'action préservatrice est due au dégagement d'ammoniaque provoqué par la chaleur.

Les quatre formules données par J.-A. Martin sont les suivantes :

(1) G. J. Hough, Quelques notes sur l'analyse des peintures (*Chim. et ind.*, juin 1920, d'après *Journ. ind. engin. chem.*, 1919).

(2) E. Adamson, Les peintures de carènes (*Marine engineering and shipping Age*, septembre 1922).

(3) H. Rabaté, Peintures sous-marines (*Rev. de chim. ind.*, juin 1923).

	Parties.
1. Sulfate d'ammoniaque	8
Carbonate d'ammoniaque	2,50
Acide borique	3
Borax	3
Amidon	2
Eau	1 000
2. Chlorhydrate d'ammoniaque	150
Acide borique	50
Colle de peau	500
Gélatine	15
Eau	1 000
3. Chlorhydrate d'ammoniaque	80
Acide borique	30
Borax	20
Eau	1 000
4. Sulfate d'ammoniaque	80
Acide borique	30
Borax	20
Eau	1 000

En ajoutant du blanc de Meudon à la formule n° 2, Martin obtenait un enduit ignifuge. Mais le produit ainsi composé n'est qu'une mauvaise peinture, ce qui s'explique aisément, tous les sels employés étant solubles.

Il en est de même pour les peintures à base d'amiante et de silicate de soude. Ces peintures déposent beaucoup et très rapidement. La difficulté que l'on éprouve à les remettre en état est déjà un sérieux obstacle à leur emploi. Il convient d'ajouter qu'elles sont très alcalines, et c'est un inconvénient plus sérieux encore que le précédent. Enfin, l'enduit qu'elles donnent est sans comparaison, même avec la peinture la plus commune.

On en a toutefois employé :

a. Silicate de soude	100
Blanc de Meudon	50
Solution de colle de peau	100
b. Silicate de soude	35
Amiante	35
Eau	100

Une composition contenant du ciment a même été brevetée (1)

	Kilogrammes.
Carbonate de chaux	10
Blanc de Meudon	20
Ciment	1
Silicate de sodium à 30° B	12

On amène à consistance avec du silicate de sodium et de l'eau Après séchage, on traite par une solution d'acide chlorhydrique étendue.

En mettant en émulsion de l'amiante dans une solution de chlorure de magnésium, puis en ajoutant du sable et de la magnésie, on peut obtenir un enduit ignifuge :

Solution concentrée de chlorure de magnésium	100 litres.
Amiante	4 à 5 kilogrammes.

Ce produit ne peut être considéré comme une peinture (2).

Pour ignifuger les tissus, on a recommandé l'emploi combiné du phosphate de sodium et du tungstate de sodium (3) :

Phosphate de sodium	5 à 15
Tungstate de sodium	95 à 85

La solution étant ainsi composée :

Sel double	50 à 75 grammes.
Eau	1 litre.

Un produit incombustible peut être obtenu en traitant la naphtaline par le chlore. La masse cireuse qui en résulte fond à 262° F. Sa densité est 1,850 ; elle contient 68 p. 100 de chlore et est soluble dans le chloroforme et le tétrachlorure de carbone (4).

Enfin, un vernis ignifuge et imperméable s'obtient en chauffant un vernis gras à l'autoclave, avec de l'ammoniaque pure ou un sel ammoniacal, de préférence l'acétate. On ajoute ensuite du tétrachlorure de carbone, de l'alcool benzylique, amylique, etc. Vernis préconisé pour bâches, voiles, etc. (5).

(1) F. Orsi, B. F. 483 521, 1917.
(2) D. R. P. 206 626, 1909.
(3) Kuhr et Gundersen, B. norvég. 17 803, 1906.
(4) Fireproof product., M. S. A. F. 914 222. 1909.
(5) Poulenc et Péchiney, B. F. 494 300, 1918.

Le fait de substituer un sel ammoniacal insoluble aux sels ammoniacaux solubles permet de préparer de véritables peintures ignifuges. Le phosphate ammoniaco-magnésien, facile à préparer, est un des rares sels ammoniacaux insolubles. Il dégage de l'ammoniaque à partir de 150°. En incorporant ce sel dans une peinture ordinaire, on obtient une peinture déjà moins combustible ; mais on arrive à un résultat beaucoup plus net en préparant un vernis spécial à base de linoléates, en particulier de linoléate de plomb (1). La dissolution se fait dans l'essence de térébenthine ou le benzène.

Il suffit, pour obtenir une peinture ignifuge, de broyer avec ce vernis le mélange suivant (2) :

	Kilogrammes.
Amiante en poudre	75
Phosphate ammoniaco-magnésien	75
Céruse en poudre	100

On peut remplacer la céruse par un autre pigment, et il n'est pas indispensable d'employer de l'amiante.

En pratique, on prépare deux peintures différentes : une pour bois et une pour fer. Les essais faits sur bois montrent qu'avec la peinture ordinaire, quand on laisse la flamme d'un Bunsen lécher la peinture pendant deux minutes, la propagation a lieu très rapidement, sur toute la longueur de la planchette (14 centimètres). Avec la peinture ignifuge, on constate que la peinture charbonne, mais ne s'enflamme pas, ou, tout au plus, pendant quelques secondes et très faiblement. La peinture n'est attaquée que sur une longueur de 3 à 4 centimètres. On peut expliquer ces résultats par ne localisation le l'action de la flamme, ce qui fait qu'inévitablement le bois s'enflamme par suite de la désagrégation de la peinture. Il n'y a pas propagation ; si l'action de la chaleur se prolonge, la propagation se trouve retardée dans une très large mesure ; c'est tout ce que l'on peut demander à une peinture ignifuge sur *bois*.

Sur les tôles, la peinture appliquée en deux couches donne une

(1) Ch. Coffignier, Peintures ignifuges (*VIIe Congrès internat. de chimie*, Londres 1909, et Conférence *The paint and varnish Soc.*, juin 1909).

(2) H. Terrisse et Ch. Coffignier, B. F. 398 956, 1909.

surface unie et légèrement brillante, d'un bel aspect. Le résultat obtenu au point de vue de l'incombustibilité est parfait. On peut chauffer la tôle à la flamme bleue d'un Bunsen sans constater d'inflammation : la peinture noircit, mais reste adhérente au fer. Avec une même tôle peinte avec une peinture vernissée, l'inflammation est générale en quelques secondes.

Ces résultats ont été confirmés par les essais suivants :

« Le principe en est tout aussi original et raisonné. L'on sait que les peintures sont plus ou moins ininflammables si on y incorpore certains sels comme le borax ou l'acide borique, et surtout des sels d'ammonium. Les peintures ignifuges de Martin contiennent en diverses proportions ces composés. Mais ces corps sont solubles et presque tous hygroscopiques, et l'on sait combien s'en ressentent les qualités d'une peinture par la présence de substances solubles et hygroscopiques. La peinture est plus ou moins ignifuge, mais n'est jamais une bonne peinture.

« Puisque les substances les plus actives sont incontestablement les sels d'ammonium, il suffit de choisir ceux insolubles et non hygroscopiques. C'est précisément ce qu'ont fait MM. Coffignier et Terrisse. Ils mêlent jusqu'à 30 p. 100 de phosphate ammoniaco-magnésien à une peinture formée de linoléate de plomb dissous dans la benzine ou la térébenthine. On y peut adjoindre de l'amiante en poudre, mais cela n'est pas indispensable.

« J'ai soumis cette peinture composée d'après des idées aussi rationnelles à des essais comparatifs avec d'autres peintures pour estimer (parce qu'il ne peut être question de mesures) ses qualités ignifuges. Des tuyaux cylindriques de tôle très mince, du diamètre d'environ 10 centimètres, ont été peints sur une moitié, selon les génératrices du cylindre, avec la peinture ignifuge et, sur l'autre moitié, avec une autre peinture quelconque. Le cylindre, bien séché, est disposé verticalement sur la petite base d'un tronc de cône en tôle protégeant un triple Bunsen allumé en flamme oxydante. J'obtiens de cette façon une température variant de 300° à plus de 500°, dans certains points de la surface du tuyau peint. L'essai dure six heures.

« Cette durée est plus que suffisante pour détruire, dans ces

conditions, toute peinture non ignifuge. Celle en question résiste très bien. Elle noircit, mais ne se fendille pas, conserve le brillant, et, ce qui est le plus important au point de vue de la pratique, conserve de son pouvoir protecteur la surface qu'elle couvre.

« Les autres essais regardent l'exposition directe à la flamme bleue et lumineuse du Bunsen de petits morceaux de tôle peints avec l'ignifuge et autres peintures. On constate aisément un très notable retard à l'inflammation. En plus, celle-ci ne se propage nullement, pendant que les peintures non ignifuges s'allument tout de suite et brûlent complètement.

« Ces résultats, et surtout les premiers, démontrent l'utilité de ces enduits dans certains endroits des navires à vapeur, tels que la base des cheminées, la caisse à fumée, etc., où la température peut monter jusqu'à 500° environ, et ne peuvent être peints qu'à la chaux qui, avec toute probabilité, facilite, au lieu d'empêcher, la corrosion. Avec cette peinture, ces tôles chauffées pourraient être protégées presque aussi bien que les autres (1) ».

Pour rendre les bois ignifuges, on a recommandé l'emploi des quatre compositions ci-dessous, dans l'ordre indiqué (2) :

1.	Sulfate d'ammoniaque.....	20 grammes.
	Eau.....	1 litre.
2.	Silicate de soude.....	50 grammes
	Eau.....	1 litre.
3.	Silicate de soude.....	250 grammes.
	Amiante.....	350 —
	Eau	1 litre.
4.	Amiante.....	350 grammes.
	Borax.....	200 —
	Gomme laque.....	100 —
	Eau.....	1 litre.

Dans le même ordre d'idées, Ch. Girard avait déjà donné, en 1904, des formules de peintures ignifuges :

(1) E. Carbonelli, Essais sur les peintures sous-marines et ignifuges (*Rev. de chim. nd.*, avril 1910).

(2) *La Nature*, Supplém] 1908, p. 46.

	1	2
	Grammes.	Grammes.
Silicate de soude	1 000	350
Blanc de Meudon	500	»
Colle de peau	1 000	»
Amiante	»	350
Eau	»	1 000

On peut également obtenir des peintures peu combustibles, mais de qualité inférieure, en incorporant aux peintures ordinaires de l'amiante, du silicate de soude et de la glycérine (1).

La peinture suivante, très complexe, utilise tous les produits dont nous avons parlé. Elle contient (2) :

	Grammes.
Mélange H. I	250
— T. I	100
Solution P. A	50
Siccatif	10
Pâte C. M. C. L. S	590

Chaque partie est ainsi composée :

Mélange H. I. : huile de lin, 1000 grammes ; chlorhydrate d'ammoniaque, 150 grammes ; acide borique, 150 grammes. — Mélange T. I. : essence de térébenthine, 1 000 grammes ; sulfate d'ammoniaque, 80 grammes; carbonate d'ammoniaque, 20 grammes ; acide borique, 10 grammes ; borax, 10 grammes ; amidon, 20 grammes. — Solution P. A. : eau, 1 000 grammes ; phosphate d'ammoniaque, 150 grammes. — Pâte C. M. C. L. S. : couleur, par kilogramme, 500 ; pâte C. L. S., 40 ; magnésie, 50. — Pâte C. L. S. : chaux, 2 parties ; litharge, 1 partie ; lessive de soude, traces.

Pour le fer, on remplace les couleurs par du graphite, dans la composition de la pâte.

La terre d'infusoires broyée très finement a été indiquée, en mélange avec de l'amiante en poudre très fine et du talc. Le mélange est employé dans la préparation d'une peinture ordinaire (3).

Peintures luminescentes. — On avait fondé beaucoup

(1) Robine et Langlen, Les ignifuges (*Rev. de chim. pure et appl.*, 1908, p. 30).
(2) Barbier, B. F. 381 470, 1908.
(3) E. Schneider, U. S. A. F. 1 317 225, 1919.

d'espoir sur ce genre de peintures, qui furent surtout utilisées pendant la guerre dans des cas particuliers. Elles sont à peu près abandonnées maintenant, mais il se pourrait qu'on revînt sur leur préparation.

Dans les premières peintures, on utilisait simplement les propriétés phosphorescentes du sulfure de calcium, sulfure de baryum, phosphure de zinc. Ces corps, réduits en poudre, avec adjonction de traces de bismuth, ajoutés à un pigment, étaient amenés à consistance pâteuse en les incorporant dans une solution de gélatine, de gomme ou de gélose. Le genre de gouache ainsi obtenu était recouvert ou non d'un vernis transparent. Soumise à l'action de la lumière pendant le jour, la peinture était lumineuse dans l'obscurité (1).

Le corps qui a été surtout employé est le sulfure de zinc. Au début, on avait pensé que l'influence des impuretés était en général peu importante sur la phosphorescence du sulfure de zinc. On avait reconnu, toutefois, que des traces de chlorures favorisent la phosphorescence et que la phosphorescence était nettement différente quand il y avait du manganèse, les autres impuretés paraissant simplement faire varier légèrement la teinte de la phosphorescence (2).

Par la suite, l'importance des impuretés fut reconnue comme primordiale et, tout particulièrement, l'influence du bismuth, du cuivre et du plomb. En ajoutant des substances radioactives, on obtient des peintures autolumineuses. Sous forme de sels de radiothorium, il faut employer entre $0^{mgr},01$ et $0^{mgr},1$ de sel par gramme de sulfure de zinc phosphorescent.

La peinture s'obtient en délayant dans un vernis à la nitrocellulose, et la durée de la peinture est limitée par l'altération du sulfure de zinc (3).

Le sulfure de zinc phosphorescent est obtenu en précipitant une solution ammoniacale de chlorure de zinc par l'hydrogène sulfuré. Le précipité est finement pulvérisé dans un broyeur, et on ajoute

(1) Garfounkel, B. F. 426 141, 1911.

(2) M. Dougall, W. Stewart et R. Wright, Sulfure de zinc phosphorescent (*Bull Soc. chim.*, II, 1918, p. 57, d'après *Chem. Soc.*, 1917).

(3) Bahr, Peintures lumineuses radioactives (*Rev. de chim. ind.*, mars 1921, d'après *Journ. für Gasbeleuchtung*, 1920).

du cuivre ou du manganèse comme phosphorogène. On calcine ensuite au rouge. Si on incorpore une faible quantité de sel de radium, environ un dix-millième, au sulfure de zinc phosphorescent, on obtient un produit qui est toujours lumineux dans l'obscurité, surtout si le sel de radium est bien pulvérisé. Le sulfure de zinc s'altère vite, sous le bombardement des rayons α. Au bout de cinq ans, l'éclat a diminué de 75 p. 100. Les sels de mésothorium sont plus avantageux à employer. Pratiquement, la luminosité obtenue est encore trop faible ; il faudrait une luminosité dix fois supérieure à celle qui est obtenue (1).

Les tungstates de calcium et de zinc, soumis à l'action des rayons de Röntgen, deviennent luminescents, mais moins que le sulfure de zinc. Dans les peintures lumineuses, le tungstate de calcium, fondu avec un flux contenant un peu de radiothorium, donne une luminescence verdâtre, ne durant que vingt-quatre heures. Avec les sels de radium, la luminescence est plus stable (2).

Le sulfure de zinc phosphorescent peut être obtenu sous ses deux formes cristallines, en chauffant du sulfure précipité : la *sphalérite*, forme stable au-dessous de 1 020°, et la *wurzite*, forme stable aux températures plus élevées. Pour ces deux variétés, l'intensité lumineuse de phosphorescence décroît très rapidement. Toutefois, c'est la sphalérite qui est la forme où la rapidité de décroissance est le plus marquée. La phosphorescence se développe par la présence d'une trace d'un métal étranger, par exemple un dix-millième de cuivre. La structure cristalline du sulfure joue donc un rôle important (3).

Le fait que les peintures luminescentes doivent leurs propriétés aux impuretés qui accompagnent les sulfures a été confirmé par G. Buchner qui a rappelé la recette de Vanino pour obtenir une luminescence violette. On chauffe à 800°, pendant un quart d'heure :

	Grammes.
Chaux vive en poudre.....	20
Soufre en canon.....	6

(1) A. Guntz, Les sulfures phosphorescents (*Chim. et ind.*, novembre 1920, p. 597).
(2) K. Endell, Couleurs et glaçures autolumineuses (*Rec. de chim. ind.*, novembre 1921, d'après *Chem. Zentralblatt*, 1920).
(3) A. Guntz, Sur le sulfure de zinc phosphorescent (*C. R.*, t. I, 1922, p. 1356).

	Grammes.
Amidon	2
Sulfate de sodium	0,5
— de potassium	0,5

La masse est triturée avec 2 centimètres cubes de nitrate de bismuth, contenant 0,5 p. 100 d'alcool, un peu d'acide chlorhydrique et $0^{cc},5$ de sulfate de thalium. La luminescence serait due à la dissociation, par l'énergie solaire, des sulfures métalliques en solution solide dans les sulfures alcalino-terreux. Cette dissociation se prolongerait dans l'obscurité.

Une autre méthode d'obtention du sulfure de zinc de Sidot consiste à chauffer au rouge, dans un courant d'hydrogène sulfuré, du sulfure de zinc amorphe contenant un peu de chlorures alcalins et de chlorure de magnésium (1).

Une autre recette pour obtenir une base pour peintures luminescentes est la suivante. Chauffer au creuset, à 815° :

	Parties.
Soufre	26
Carbonate de strontium	19
— de calcium	6
— de magnésium	1

Les diluants recommandés sont les huiles siccatives ou une dissolution de mastic dans l'essence de térébenthine (2).

La quantité d'impuretés indiquée plus haut pour rendre le sulfure de zinc phosphorescent paraît même encore trop élevée. Le sulfure de zinc pur, quel que soit le mode de cristallisation employé, est à peine phosphorescent. Les impuretés qui agissent le mieux sont les suivantes : cuivre, bismuth, argent, plomb. Il suffirait de 6 millionièmes de cuivre pour obtenir un produit rayonnant bien (3).

D'après J. Schmidt, l'addition de chlorures de magnésium, de baryum, de strontium et de calcium permet d'obtenir un sulfure de zinc phosphorescent très intense. Le chlorure de magnésium

(1) Les couleurs luminescentes (*Chim. et ind.*, juillet 1922, d'après *Lack und Farb. Rundsch.*, 1921).

(2) H. Muller et J. Mc Ferlane, E. P. 130 885, 1919.

(3) R. Tomascek, Sulfure de zinc phosphorescent (*Rev. des prod. chim.*, 31 août 1922, d'après *Chem. Trade Journ.*, 1922).

serait le sel le plus actif. Le sulfure de zinc est précipité par passage d'un courant d'hydrogène sulfuré dans une solution contenant parties égales de sulfate de zinc et d'acétate de sodium. Le précipité est d'abord lavé à l'eau chaude, par décantation, puis sur filtre. Après séchage au bain-marie, on imprègne 200 grammes du sulfure de 200 centimètres cubes d'eau contenant 20 grammes de chlorure de magnésium, 10 grammes de chlorure de strontium, 10 grammes de chlorure de baryum et 10 centimètres cubes d'une solution de tungstate d'ammonium à 4 grammes par litre. On mélange bien, dessèche au bain-marie et chauffe dans un creuset en argile. Il faut mettre une heure pour monter au rouge sombre, où l'on se maintient pendant quarante minutes. Après refroidissement dans le four, la masse est lavée pour enlever les sels solubles et séchée au bain-marie. Le sulfure ainsi obtenu a une phosphorescence verte intense (1).

En ajoutant du sulfure de cadmium au sulfure de zinc phosphorescent, A. Güntz obtient une solution solide donnant, avec le cuivre comme phosphorogène, des sulfures phosphorescents de couleurs variables : jaune-citron à 12 p. 100 de sulfure de cadmium, orangé à 20 p. 100 et rouge à 30 p. 100, le sulfure de zinc seul donnant une phosphorescence vert bleu. L'introduction de sulfure de cadmium augmente la durée de phosphorescence, et l'insolation se fait plus facilement (2).

On a prétendu qu'en partant des écailles d'huîtres on obtenait des produits ayant plus d'éclat qu'en partant du carbonate de calcium pur.

Les écailles, lavées, séchées et calcinées, sont ensuite concassées pour enlever les couches extérieures. On fait un mélange avec du charbon de bois en poudre et on charge un creuset en mettant, alternativement, un lit du mélange et un lit de soufre. Le creuset, parfaitement fermé, est chauffé à haute température pendant une heure. Au mélange, on peut ajouter 5 à 6 parties de sulfates de calcium, de baryum ou de strontium et 1 partie de charbon.

Les masses obtenues sont orangée, verte, bleue ou rouge.

(1) Sulfure de zinc bien phosphorescent (*Bull. Soc. chim*, II, 1923, p. 845, d'après *Deutsch. chem. Ges.*, 1922).

(2) *C. R.*, 27 août 1923.

Pour les produits de première qualité, on emploie oxyde de calcium, carbonate de baryum, sulfate ou carbonate de strontium, seuls, ou mélangés avec du marbre. Le mélange est terminé par addition de soufre, d'amidon et de carbonate de lithium :

Constituant principal	80
Soufre	12
Amidon	4 à 5
Carbonate de lithium	2 à 4

Si, dans le mélange principal, on a introduit des sulfates, on diminue la quantité de soufre. Parfois, on ajoute encore de 0,01 à 0,5 de carbonate de rubidium, ou de nitrate de bismuth, en suspension dans l'alcool.

Le mélange est versé dans un creuset fermé et chauffé pendant une heure vers 1 200°.

Comme liants, on emploie des solutions de caséine, de gomme arabique, etc., ou des vernis sans composés métalliques (1).

L'emploi du radium dans les peintures autoluminescentes n'est pas indiqué, si l'on envisage les faibles ressources dont on dispose, d'autant plus que dans un mélange contenant 2 milligrammes de radium pour 10 grammes de sulfure de zinc cristallisé, avec du cuivre comme impureté, la luminosité diminue de 80 p. 100 en un mois et demi. Le mésothorium est préférable; il peut contenir jusqu'à 20 p. 100 de radium. En se décomposant, le mésothorium donne du radiothorium dont les rayons x excitent le sulfure de zinc (2).

Voici quelques recettes de peintures luminescentes, obtenues avec le sulfure de calcium.

JAUNE :

Sulfure de calcium	34
Sulfate de baryte	10
Jaune d'outremer	8
Vernis	48

ORANGE :

Sulfure de calcium	38
Sulfate de baryte	13,5

(1) O PRAGER, Couleurs phosphorescentes (*Rev. des prod. chim.*, 31 juillet 1921 d'après *Rev. chem. techn. Fabrikant*, 1921).

(2) G. BRANDT, Gaspillage du radium dans les peintures luminescentes (*Chem. Zeit.*, 1921).

Laque de garance	1,5
Jaune indien	1
Vernis	46

BLEU :

Sulfure de calcium	46
Sulfate de baryte	10
Outremer	6
Vernis	42

VERT :

Sulfure de calcium	34
Sulfate de baryte	10
Vert de chrome	8
Vernis	48

Employer un vernis aussi pâle que possible.

CHAPITRE VII

ENDUITS ET MASTICS

Les enduits et les mastics sont des masses plus ou moins épaisses. On se sert des enduits pour préparer une surface parfaitement unie, et des mastics pour les rebouchages.

ENDUITS

Les enduits sont des mastics assez mous pour pouvoir être employés facilement au couteau. On les prépare plus ou moins gras ; les enduits *durs* sont à base de vernis.

Ils contiennent généralement de la céruse et du blanc de Meudon et les formules suivantes sont des formules types d'enduits :

	Enduit gras.	Enduit maigre.
	Kilogrammes.	Kilogrammes
Céruse	4,350	4,500
Blanc de Meudon	4,500	4,500
Huile de lin	1,150	0,200
Essence de térébenthine	»	0,600
Siccatif liquide	0,060	0,030

On a donné des compositions d'enduits à base de blanc de zinc et même de lithopone (1).

ENDUIT MAIGRE :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc	4,500
— de Meudon	4,400
Huile de lin	0,300
Essence de térébenthine	0,500
Siccatif liquide	0,050

(1) A. SOURIS, Blanc de zinc et lithopone, p. 29.

ENDUIT MIXTE :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc	4
— de Meudon	3
Huile de lin	1
Flatting	2

ENDUITS AU VERNIS :

	Kilogrammes.
a. Blanc de zinc	5,500
Ocre jaune	1
Flatting	3,500
b. Lithopone	4
Flatting	0,800

L'enduit pour boiseries est un enduit maigre, dans lequel i entre du *filling-up*, produit dont nous parlons plus loin :

	Kilogrammes.
Filling-up	4
Céruse en poudre	2
Ocre jaune	1
Huile de lin	0,800
Essence	1,100
Vernis gras	0,900
Siccatif liquide	0,200

Pour un bon travail, il faut appliquer l'enduit sur des surfaces ayant déjà reçu un couche de peinture d'impression.

Il entre également du filling-up dans les enduits pour carrosserie :

	Kilogrammes.
Filling-up	3
Ocre jaune	0,300
— rouge	0,300
Céruse broyée huile	3,400
Vernis à teintes	1,100
Essence de térébenthine	1,800
Siccatif liquide	0,100

Ces enduits sont également désignés sous le nom d'*apprêts*. Ils sont gras ou maigres (1) :

(1) V. THOMAS, Manuel du peintre en voitures, p. 167.

a. Céruse broyée huile	340
Ocre	400
Filling-up	87
Huile de lin	58
Colle d'or	115

Détremper à l'essence.

b. Céruse broyée huile	200
Filling-up	400
Colle d'or	200
Essence	200

Détremper au flatting.

Nous avons préparé un apprêt au filling-up donnant de bons résultats en utilisant la formule suivante :

Filling-up	200
Céruse broyée huile	50
Flatting	25
Essence	70
Siccatif liquide	20

en faisant varier la proportion des liquides selon la consistance recherchée.

Quelques enduits spéciaux sont indiqués ci-dessous :

ENDUITS SUR PLATRE. — Pour plâtres non imprimés :

	Kilogrammes.
Céruse	2,500
Blanc de Meudon	7,500

Former une pâte molle avec de l'huile de lin ; ajouter un peu de siccatif en poudre.

Pour plâtres imprimés :

	Kilogrammes.
Céruse	2
Blanc de Meudon	3

Broyer avec un mélange de 3 parties d'huile et 2 parties d'essence ; ajouter 20 grammes de siccatif par kilogramme d'enduit.

ENDUITS POUR BOISERIES. — Sur boiseries neuves imprimées :

	Parties.
Céruse	1
Blanc de Meudon	1

Broyer avec un mélange à parties égales d'huile et d'essence
Former une pâte ferme à laquelle on ajoute 2 p. 100 de siccatif
Sur boiseries déjà peintes :

	Parties.
Céruse	125
Blanc de Meudon	100

Broyer avec un mélange de 2 parties d'essence et 1 partie d'huile

ENDUIT POUR TABLEAUX NOIRS. — Mélanger de la céruse et du noir broyés à l'huile. Étendre d'essence, ajouter 4 p. 100 de siccatif liquide et 5 p. 100 d'émeri en poudre. Faire une pâte ferme par addition de blanc de Meudon.

ENDUIT HYDROFUGE. — Enduit à base d'ozokérite, de paraffine fine et de cérésine, destiné à être appliqué sur les murs frais en ciment, plâtre, etc., avant l'emploi des couches de peinture (1)

ENDUIT IMPERMÉABLE (2) :

Sandaraque	0kg,300
Gomme laque	0kg,300
Alcool à 90°	4 litres.
Émeri	0kg,660
Suie	0kg,150
Outremer	0kg,030

ENDUIT POUR PEINDRE SUR CIMENT. — On malaxe de l'ocre avec de la colle de pâte, puis on ajoute du silicate de potasse (3) :

	Kilogrammes.
Ocre	4
Colle de pâte	10
Silicate de potasse	10

Enduit s'appliquant au pinceau.

ENDUIT RÉSISTANT A L'ALCOOL FORT. — L'asphalte de Syrie réduit en poudre est traité plusieurs fois, pendant vingt-quatre heures à chaque fois, par de l'alcool à 90°, en remuant bien. On arrête le traitement quand la dernière addition d'alcool donne une solution incolore. On prépare une solution

(1) COLLETAS, B. F. 407 705, 1910.
(2) *Le laboratoire industriel*, décembre 1918.
(3) KIEFFER, E. P. 1918.

épaisse du résidu dans la benzine ou l'essence de térébenthine (1).

ENDUIT IMPERMÉABLE. — Enduit destiné aux toitures. Il est obtenu par addition de goudron et d'essence de goudron à des matières fibreuses (chiffons de coton ou de laine) (2) :

Fibres	70
Goudron	18
Silice	16
Chlorure de magnésium	18
Essence de goudron	45

MASTICS

Les mastics, masses pâteuses plus ou moins fermes, sont généralement à base d'huile de lin. En vitrerie, on emploie des quantités considérables de *mastic vitrier*, mais il existe d'autres types de mastics qui sont utilisés comme ciments ou comme joints. Il a été publié un nombre fantastique de recettes de mastics. Nous n'en citerons que quelques-unes, à titre d'exemples.

Mastic vitrier. — Il se prépare en malaxant un mélange de blanc de Meudon et d'huile de lin. La fabrication du mastic est maintenant une véritable industrie. Quand on veut préparer soi-même du mastic vitrier, on prend du blanc de Meudon bien sec que l'on dispose en forme de cône tronqué, en ménageant une cavité à la partie supérieure. On fait couler l'huile dans cette cavité et, quand le blanc a bien absorbé l'huile, la masse est pétrie à la main et bien battue. Ce moyen primitif exige une assez forte proportion d'huile. On a indiqué :

	Kilogrammes.
Blanc de Meudon	1
Huile de lin	0,180 à 0,200

Industriellement, on opère dans des malaxeurs spéciaux (fig. 115). La cuve est de forme tronconique avec une porte de déchargement sur l'avant. A l'intérieur tourne un arbre sur lequel on a fixé une série de palettes; il existe aussi des tiges fixes qui assurent également la division de la masse.

(1) Enduits intérieurs pour wagons-citernes (*Revue de chim. ind.* février 1921, d'après *Farben Zeit. in chem. Umschau*).
(2) E. P. 125 492, 1918.

On obtient ainsi un brassage très énergique. Le pétrin a une dimension telle que l'on peut traiter 150 kilogrammes de blanc de Meudon par opération, demandant environ vingt minutes pour

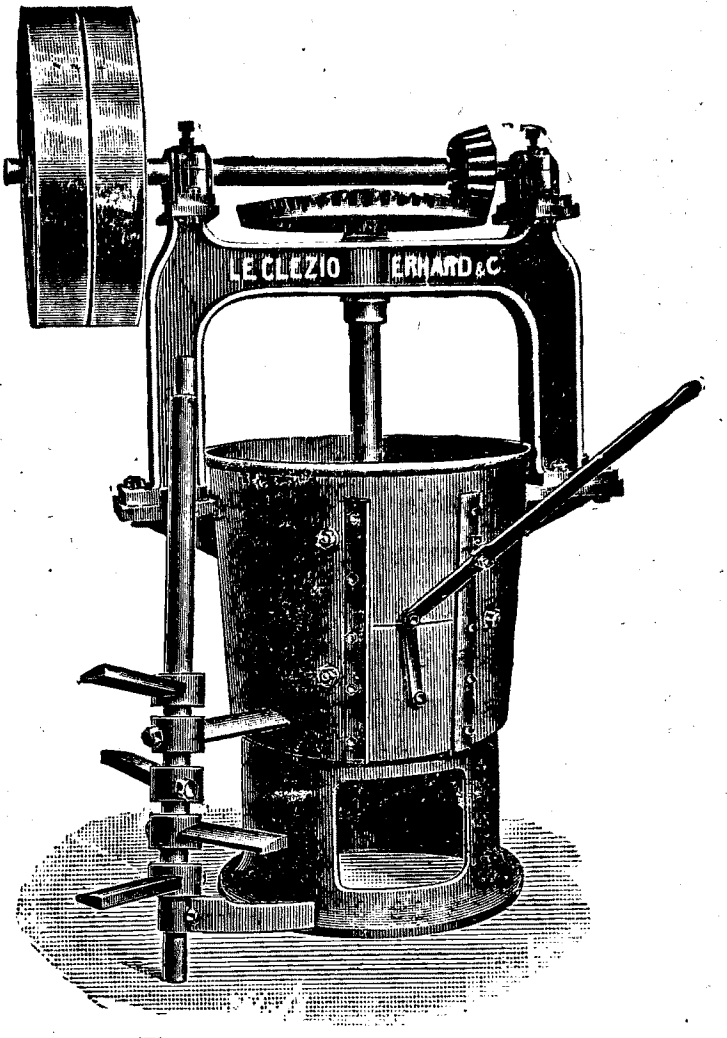


Fig. 115. — Pétrin à mastic.

une incorporation parfaite de l'huile. Le mastic sorti est laissé en tas pendant deux ou trois jours, pour subir une sorte de maturation, avant un second passage au pétrin; il suffit, cette fois, de malaxer pendant quelques minutes.

On facilite l'opération du premier malaxage en ajoutant une petite quantité de savon mou.

La seule matière première coûteuse étant l'huile, on prépare des mastics inférieurs en ajoutant au blanc de Meudon, une proportion plus ou moins forte de sulfate de baryte, ce qui fait considérablement baisser la prise d'huile.

La proportion d'huile doit être déterminée de telle sorte que le mastic ait une bonne consistance, qu'il ne soit ni trop mou, ni

trop ferme. Un mastic trop mou ne sèche pour ainsi dire jamais à fond. Un mastic trop ferme a tendance à durcir. Il faut alors, au moment de l'emploi, le pétrir à nouveau avec un peu d'huile.

Mastics à reboucher. — Ce sont des mastics qui sont employés avant les enduits.

	Kilogrammes.
Blanc de Meudon	3
Céruse	2
Huile de lin	3
Essence de térébenthine	1,750
Siccatif liquide	0,250

On amène à consistance ferme en incorporant du blanc de Meudon.

On a donné des formules de ces mastics à base de blanc de zinc ou de lithopone (1).

MASTIC COURANT :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc plombeux	4
Blanc de Meudon	3
Huile de lin	2
Siccatif liquide	0,250

MASTIC DUR :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc plombeux	4
— de Meudon	3,750
Huile de lin	0,750
Flatting	1,500

MASTIC TEINTÉ TRÈS DUR :

	Kilogrammes.
Blanc de zinc plombeux	5
Ocre jaune	2,500
Flatting	2,500

MASTIC AU LITHOPONE :

	Kilogrammes.
Lithopone	2
Ocre jaune	0,400
Flatting	0,250

Mastics pour joints. — Ils tiennent une proportion plus ou moins forte de chanvre haché très fin.

Le plus ancien mastic pour joints est celui au minium de

(1) A. SOUBIS, *loc. cit.*

plomb. Au minium pur, ce mastic durcit très rapidement. En remplaçant le minium par un mélange de minium et de céruse, le mastic obtenu est plus plastique. Pour obtenir une conservation de plus longue durée, on a proposé d'ajouter à l'huile de 25 à 30 p. 100 d'oléonaphte.

Un mastic pour joints très employé maintenant est préparé en substituant le minium d'aluminium au minium de plomb. Ce mastic se comporte bien et durcit beaucoup plus lentement que le mastic au minium de plomb.

Le type des mastics noirs est le mastic Serbat :

	Kilogrammes.
Sulfate de plomb calciné	7,200
Bioxyde de manganèse	2,400
Huile de lin	1,300

Dans d'autres mastics, il entre de la plombagine ou du graphite :

	Kilogrammes.
a. Plombagine	6
Carbonate de chaux	3
Sulfate de baryte	8
Huile de lin	3
b. Graphite	6
Sulfate de baryte	8
Carbonate de chaux	8
Huile de lin	3

MASTIC A LA CASÉINE. — Sorte de colle épaisse, pouvant s'employer au pinceau :

Caséine	100
Chaux éteinte	8
Silicate de soude	20 à 35

MASTIC POUR CADRES. — Obtenu en broyant à chaud du blanc de Meudon et de la litharge avec un vernis d'imprimerie. Le séchage en est assez rapide (1).

MASTIC AU GRIS DE ZINC. — On broie du gris de zinc avec de l'huile de Chine. La pâte se conserve bien. Elle durcit en six heures à 110° ; à 150°, elle est rapidement et complètement dure (2).

(1) *Rev. de chim. ind.*, octobre 1900.
(2) *La Nature*, Supplém., 1907, p. 142.

APPENDICE

Nous réunissons ici un certain nombre de produits utilisés en peinture et dont la description ne pouvait trouver place dans les chapitres précédents.

BROU DE NOIX

Le brou de noix est employé pour la mise des bois en couleur. Le brou de noix naturel se prépare avec l'enveloppe extérieure des noix mûres dont on garnit un tonneau rempli d'eau. L'intensité de coloration de la solution va toujours en augmentant. Après un mois de contact, on fait bouillir.

Le brou de noix artificiel est une dissolution caustique de terre de Cassel. L'opération se fait à l'ébullition et ne demande que quelques minutes :

	1	2	3
Terre de Cassel.....	300 grammes.	225 grammes.	600 grammes.
Bois d'Inde.....	»	125 —	»
Potasse d'Amérique.	200 —	300 —	300 —
Eau	10 litres.	6 litres.	6 litres.

La nuance obtenue est celle du noyer. Les solutions concentrées ne permettent pas d'obtenir une application régulière. Il est préférable d'employer des solutions étendues et de faire plusieurs applications.

Un moyen facile de préparer le brou de noix est de faire usage de l'*extrait de Cassel*, petits cristaux brillants résultant du traitement de la terre de Cassel par la potasse. On dissout simplement l'extrait de Cassel dans l'eau.

On peut obtenir un genre d'extrait de Cassel en broyant les déchets de cuir en poudre avec une solution concentrée et chaude d'alcali caustique. On transforme en produit sec et soluble. Quand le cuir contient de la cellulose, on ajoute un peu de peroxyde de sodium ou d'hypochlorite de sodium (1).

DÉCAPANTS

Les plus anciens procédés pour enlever les vieilles peintures étaient l'emploi de la lampe et des solutions alcalines. Avec ces méthodes, on abîme les boiseries dans le cas de la lampe et il faut, quand on fait usage de la potasse, non sans danger pour les ouvriers, faire suivre d'un rinçage parfait. De grands progrès ont été réalisés dans cette technique par la création des décapants neutres.

Décapants acides. — Voici quelques recettes qui ont été données :

a. Acide sulfurique	11
Sel marin	11
Dextrine	22
Essence de thym	1
b. Farine	39
Acide chlorhydrique	45
Chlorure de chaux	16
Térébenthine	0,5

	Kilogrammes.
c. (2) Citrons	2
Acide chlorhydrique	1
Eau	1

Ajouter ensuite :

	Kilogrammes.
Acide oxalique	2
Mélasse brune	3
Acide butyrique	0,065

Ajouter assez d'eau pour faire 10 litres.

L'acide phénique brut, à 50 p. 100 ou à 90 p. 100, serait un

1 A. Allsebrook, E. P. 118 735, 1917.
(2) *Rev. des prod. chim.*, n° 23, 1904.

excellent décapant pour les vieilles peintures à l'huile. Les parties enduites deviennent rapidement molles et peuvent ensuite s'enlever facilement au couteau. L'acide phénique n'attaque pas le bois. Une solution d'acide phénique à 50 p. 100 nettoie très bien les pinceaux durcis (1). Il ne faut pas oublier que les solutions d'acide phénique sont dangereuses à manier.

Quand on fait passer un courant de chlore gazeux dans le double de la quantité de vapeur de toluène nécessaire à la réaction, en présence d'un catalyseur, dans un tube chauffé, il se forme du chlorure de benzyle, de l'acide chlorhydrique, des benzènes mono et trichloré, et il reste du toluène non modifié. Le mélange a été proposé pour enlever les vernis et peintures (2).

On peut ranger dans cette classe les sulfonates gras alcalins, en mélange avec des dissolvants chlorés. 100 kilogrammes d'huile sont traités à froid par 30 kilogrammes d'acide sulfurique 66° B. pendant deux jours. On agite de temps à autre. On lave ensuite quatre ou cinq fois à l'eau pure, deux fois avec une solution de sulfate de soude et une fois avec une solution de chlorure de sodium à 5 p. 100.

On chauffe à 50°: 100 kilogrammes d'huile sulfonée, 8 kilogrammes de soude et 11 kilogrammes de potasse, les alcalis étant ajoutés en solution concentrée. On monte à 90°, on s'y maintient pendant deux heures, laisse tomber à 70° et incorpore 40 kilogrammes d'éthylène perchloré. A 50°, on ajoute assez d'eau pour amener à 200 kilogrammes (3).

Voici, enfin, une série de compositions contenant à la fois des décapants neutres et acides :

Caséine, 7,5 dans 100 parties d'une solution à 2 p. 100 d'acide oxalique ; benzol, 20 ; acétate d'amyle, 40 ; benzaldéhyde, 10 ; alcool benzylique, 30 (4).

Solution de gélatine à 20 p. 100 dans l'acide phénique, 20 ; benzol, 12 ; alcool méthylique, 8 ; cérésine, 1 (5).

(1) Enlèvement de la peinture à l'huile (*Rev. de chim. ind.*, janvier 1920, d'après *Metallarbeiter*, Vienne).
(2) C. Ellis, U. S. A. E. 1 306 221, 1919.
(3) Nauton, de Marsac et Tesse, B. F. 413 572, 1913.
(4) U. S. A. E. 1 066 720, 1913.
(5) U. S. A. E. 1 102 330, 1914.

Alcool benzylique, 10 ; acétone, 25 ; alcool méthylique, 20 ; acétate de méthyle, 20 ; benzine, 20 ; camphre, 4 ; acide phénique, 6 ; paraffine, 2 (1).

Alcool dénaturé, 40 ; méthyléthylcétone, 25 ; acide propionique, 6 ; cérésine, 0,25 (2).

Acétate de soude, 7 ; alcool dénaturé, 9 ; méthyléthylcétone, 2. Ajouter ensuite lentement : acide sulfurique concentré, 4 ; tétrachlorure de carbone, 11 ; terpinéol, 4. Dans le terpinéol, on dissout une partie de paraffine et une demi-partie d'acétate d'ammonium (3).

Alcool benzylique, 30 ; acétate de benzyle, 25 ; acide crésylique, 5 ; solvent naphta, 40 ; tétrachlorure de carbone, 15 ; paraffine, 5 (4).

Décapants basiques. — L'ammoniaque a la précieuse propriété d'enlever les couches de vernis sans toucher à la couche de peinture. Sur une surface peinte et vernie dont on ne veut enlever que le vernis, on imbibe bien d'ammoniaque qu'on laisse agir pendant vingt minutes environ. On ajoute alors un peu d'eau et, avec un racloir, on enlève facilement la surface gonflée. L'opération est répétée deux fois si nécessaire ; on chiffonne légèrement à la ponce en poudre, on lave à l'eau et laisse sécher.

Les solutions de potasse ou de soude servent au lessivage ou comme décapants, selon leur degré de concentration.

Beaucoup de préparations à base de soude ou de potasse ont été préconisées.

Composition dénommée « Eau française » :

Lessive caustique	$0^{l},1$
Sel de soude	$0^{kg},100$
Bois de Panama	$0^{kg},050$

Faire bouillir, laisser refroidir, ajouter 20 grammes d'ammoniaque et assez d'eau pour faire 1 litre (5).

Aux solutions concentrées d'alcali on incorpore assez de savon pour obtenir une masse gélatineuse ; on dilue ensuite avec de l'alcool.

(1) U. S. A. E. 1 118 642, 1914.
(2) U. S. A. E. 1 143 110, 1915.
(3) U. S. A. E. 1 147 852, 1915.
(4) U. S. A. E. 1 169 783, 1916.
(5) B. F. 259 809, 1896.

L'addition de tétrachlorure de caqorne a été préconisée (1) :

	Parties.
Savon gélatineux	1
Tétrachlorure de carbone	1 à 2
Eau	½ à 1

Ajouter de l'alcool et une solution concentrée de soude. On a proposé, en Belgique, l'usage de pâtes.

On laisse en contact pendant vingt-quatre heures la pâte suivante :

Carbonate de soude	130
Chaux éteinte	70
Dextrine	30
Eau	10

puis, pendant six heures, la pâte ci-dessous :

Soude	130
Chaux éteinte	70
Eau	100

Voici, maintenant, quelques mélanges ayant été brevetés :

a.	Farine	0kg,425
	Eau	5 litres.
	Lait de chaux tenant en chaux	27kg,500
	Carbonate de soude	5 kilogrammes.
	Eau	5 —
b. (2)	Soude caustique	3kg,500
	Carbonate de magnésie	1 kilogramme.
	Borax	0kg,300
	Fécule	0kg,200
	Eau	5 kilogrammes.

Le mélange *b* s'emploie à raison de 50 grammes par litre.

		Kilogrammes.
c. (3)	Chaux éteinte	3
	Soude	7,500
	Pétrole	6
	Savon noir	7,500
	Alcool ou acétone	30
	Craie	45

(1) *Farben Zeit.*, 1907.
(2) Harwing. B. F. 402 058, 1913.
(3) B. F. 335 633, 1905.

	Kilogrammes.
d. (1) Caséine	80
Ammoniaque	75
Eau gélatineuse	143

A 100 parties de ce mélange on ajoute :

Alcool méthylique	80
Benzol	120
Acétone	80
e. Lichen de mer	4
Terre à foulon	3
Alcool méthylique	3
Eau	30

On fait bouillir, laisse refroidir et ajoute en remuant bien :

	Kilogrammes.
Soude caustique	16
Potasse caustique	17
Eau	23,500
f. (2) Huile	13,333
Carbonate de soude	53,666
Soude caustique	2,666
Carbonate de potasse	2,333
Chlorure de sodium	1,333
Eau	26,220
Parfum	0,030
Colorant	0,016

La composition suivante contient des décapants neutres et de l'ammoniaque (3) :

Alcool méthylique	7,5
Acétone	7,5
Benzine	15
Huile de ricin	2
Ammoniaque	2
Naphtaline	4
Stéarate d'ammonium	8

Décapants neutres. — Ce sont les décapants modernes qui, malgré leur prix élevé, sont très employés, en raison de leurs

(1) Austin et Magwalot, U. S. A. E. 871 195, 1907.
(2) Pire, B. F. 402 239, 1913.
(3) U. S. A. E. 1 143 130, 1915.

précieuses propriétés : leur action est très énergique, aussi bien sur les couches de peintures que sur les couches de vernis ; ils sont sans action sur le bois et les métaux et inoffensifs pour les ouvriers qui les emploient. Toutefois, il faut les employer avec précaution, car ils sont très inflammables. On a bien proposé des décapants à base de dissolvants chlorés ; mais les corps qu'on ajoute sont inflammables et le mélange l'est également, tout en étant beaucoup moins actif.

Vers 1900, en étudiant la solubilité des résines dans divers solvants, nous avons été frappé par l'action gélatinisante de certains, et en particulier l'acétone. La même action avait lieu sur les couches d'huile desséchées. L'acétone est cher et très volatil.

En additionnant d'autres solvants et de paraffine, pour retarder l'évaporation, nous avons obtenu un des premiers décapants neutres. Il suffit d'étendre au pinceau et de laisser agir pendant quelques minutes ; on enlève ensuite au couteau, et très facilement, une masse gélatineuse. Il ne reste plus qu'à passer un peu de benzine et à laisser sécher.

Depuis, on a indiqué un nombre considérable de mélanges. Nous en reproduisons quelques-uns.

Dissolution dans le benzol de cires diverses, puis précipitation de la solution par addition d'alcool : paraffine, 4 parties ; graisse dure des corroyeurs, 4 parties ; benzol, 8 parties ; gélatiniser à chaud en ajoutant 7 parties d'alcool méthylique (1).

Mélange d'acétate d'amyle, d'alcool, d'acétone, de benzine et d'éther de pétrole (2).

Dissolution de 25 parties de paraffine dans un mélange de 490 parties d'acétone et 485 parties de benzol. On peut former une pâte en ajoutant 20 parties de cérésine (3).

	1	2 (4)
	Parties.	Parties.
Acétone	150	150
Benzine	20	150
Sulfure de carbone	20	»
Acétate d'amyle	10	»
Paraffine	4,4	7,5

(1) *Rev. des prod. chim.*, 1903, nos 19 et 23.
(2) U. S. A. E. 447 898, 1903.
(3) *Rev. des prod. chim.*, 1904, no 16.
(4) U. S. A. E., 1905.

	3	4
	Parties.	Parties.
Alcool méthylique.....	30	30
Acétone.....	25	25
Benzine.....	45	20
Sulfure de carbone.....	»	25
Cire.....	0,5	0,5

Mélange de phénol, alcool, benzine et caséine (1).

Mélange d'acétone, de benzine, de toluène et d'alcool (2).

Solution de naphtaline dans acétate d'amyle, alcool amylique et méthylène (3).

Benzine, 200; alcool dénaturé, 200; acétone, 50; paraffine, 25 résine, 25 ; sulfure de carbone, 25 ; acétate d'amyle, 5 (4).

Phénate d'alcool dénaturé, 30; phénate de méthyle, 50; benzol 40 ; paraffine, 3 ; amidon, 8 (5).

Acétate de méthyle, 45 gallons ; acétate de méthyle monochloré, 15 gallons ; benzol, 30 gallons ; essence de térébenthine, 5 gallons ; cire, 15 livres ; carbonate de magnésie, 100 livres (6)

Phénate de soude, ammoniaque, benzine, acétone (7).

Alcool, 70 ; tétrachlorure de carbone, 30 ; alcool méthylique, 4; cérésine,3 à 4 ; phénate de soude, 2 à 5 ; benzoate de soude 2 à 3 (8)

Tartrate d'amyle, 4 ; térébenthine, 4 ; acétone, 4 ; paraffine, 1 (9)

Citrate d'éthyle, 10 gallons ; terpinéol, 5 gallons; gazoline, 5 gallons ; alcool dénaturé, 10 gallons; farine de bois, 5 livres; chloronaphtaline, 5 livres (10).

Cire d'abeilles, 125 ; paraffine, 250 ; acide phénique, 3,5 ; alcool méthylique, quantité suffisante ; collodion, 0,5 (11).

Acétate de potasse, 10 à 20 ; acétone, 100 ; cérésine, 3 ; benzol, 100. Mélanger les deux solutions et neutraliser l'alcalinité par l'acide sulfurique (12).

(1) Govers, *La Nature*, Supplément I, 1909, p. 22.
(2) Saddter, U. S. A. E. 868 920, 1907.
(3) Tosch, U. S. A. E. 871 525, 1907.
(4) Marsat et Pourcheiroux, B. F., 1909.
(5) U. S. A. E. 919 143, 1910.
(6) U. S. A. E. 976 136, 1910.
(7) U. S. A. E. 982 524, 1910.
(8) U. S. A. E. 983 884, 1910.
(9) U. S. A. E. 956 320, 1910.
(10) U. S. A. E. 925 405, 1909.
(11) B. F. 390 327, 1911.
(12) U. S. A. E. 925 429, 1909.

Éther acétique, 200 ; aniline 30 ; huile de paraffine, 1 (1).

Solution de soufre dans un mélange de ses divers solvants (2).

Alcool benzylique, 30 ; acétate de benzyle, 25 ; acide crésylique, 5 ; solvent-naphta, 40 ; tétrachlorure de carbone, 15 ; paraffine, 5 (3).

Pentachloréthane, 10 gallons ; trichloréthylène, 40 gallons ; alcool, 50 gallons ; alcool méthylique, 2,5 gallons ; celluloïd, 45 livres ; cérésine, 25 livres ; savon sec, 10 livres ; benzoate de soude, 5 livres (4).

Spermaceti, $2^{kg},200$; alcool, 18 litres ; acétone, 52 litres ; déchets de celluloïd, $3^{kg},500$; camphre, $0^{kg},700$ (5).

Acétone, 150 gallons ; benzine, 20 gallons ; sulfure de carbone, 20 gallons ; acétate d'amyle, 20 gallons. Avec de 4 à 20 onces de paraffine par gallon du mélange (6).

Toutes ces recettes montrent qu'en dehors de l'acétone, que l'on rencontre souvent, bien d'autres corps ont été essayés.

Pour obtenir un bon décapant, il ne suffit pas d'une bonne formule ; il faut encore préparer le mélange dans de bonnes conditions.

ENCAUSTIQUES

Les encaustiques se préparaient jadis uniquement avec la cire d'abeilles, et le seul solvant utilisé était l'essence de térébenthine.

Encaustiques à l'essence. — Le procédé le plus simple de préparation consiste à râper des morceaux de cire et à les laisser se dissoudre à froid dans l'essence de térébenthine. On peut activer la dissolution en chauffant, mais on obtient ainsi une encaustique moins appréciée que celle obtenue à froid. La solution doit être pâteuse ; on la rend ensuite plus ou moins fluide par addition d'essence de térébenthine.

On prépare une encaustique ininflammable, en ajoutant du tétrachlorure de carbone :

(1) U. S. A. E. 931 519, 1909.
(2) U. S. A. E. 904 250, 1909.
(3) U. S. A. E. 1 169 783, 1916.
(4) U. S. A. E. 1 172 772, 1916.
(5) U. S. A. E. 1 274 480, 1917.
(6) *Oil and Col. Trade Journ.*, octobre 1919, p. 726.

	Grammes.
Cire	125
Copal	10
Alcool méthylique	90
Essence de térébenthine	225
Tétrachlorure de carbone	550

On fait dissoudre la cire dans l'essence et le tétrachlorure, puis on ajoute la solution de copal dans l'alcool. Remarquons le vague de cette formule, en raison du grand nombre de copals à peu près ns olubles dans l'alcool méthylique.

Dans la préparation des encaustiques à bas prix, on substitue à la cire d'abeilles des mélanges de cérésine et de paraffine, en tout ou partie, et on remplace l'essence par du white-spirit. Le mélange cérésine et paraffine manque de dureté ; on corrige par addition de cire de Carnauba :

a.	Cérésine	120
	Paraffine	180
	Essence	700
b.	Cérésine	60
	Paraffine	90
	Cire de Carnauba	150
	Essence	700
c.	Cérésine	120
	Paraffine	180
	Essence	500
	White-spirit	200
d.	Cérésine	120
	Paraffine	120
	Cire de Carnauba	60
	Essence	250
	White-spirit	450

Pour réduire la quantité d'essence, on a proposé l'emploi d'un mucilage de lichen, avec une proportion plus ou moins forte de lait (1).

En chargeant avec des pigments, on obtient des encaustiques colorées qui peuvent être employées sur les carrelages :

E. Dupuis, B. F. 537 488, 1922.

Cire d'abeilles.....	0kg,200
Rouge de fer.....	0kg,200
Essence.....	1 litre.

Le rouge est incorporé dans la solution encore chaude. On frotte une demi-heure après application.

En remplaçant l'essence par le perchlorure d'éthylène, on obtient une encaustique ininflammable :

Ozokérite.....	1 kilogramme.
Colophane.....	1 —
Pétrole.....	0kg,100
Ocre rouge.....	2 kilogrammes.
Perchlorure d'éthylène	7l,500 à 10 litres.

Pour les cuirs, les encaustiques sont colorées en noir :

	1	2	3
Cire d'abeilles.....	300	»	»
Colophane.....	80	»	»
Cire de Carnauba.....	100	100	200
Ozokérite.....	»	100	200
Noir de fumée.....	125	»	4
— animal	»	5	»
Nigrosine.....	»	»	1
Essence.....	1 000	800	1 000

Encaustiques à l'eau. — Dans ces encaustiques, la dissolution de la cire est obtenue par le sel de tartre ou le carbonate de potasse, avec addition de savon.

Les quelques recettes suivantes, extraites de traités de peinture, montreront combien les proportions indiquées sont variables :

	a	*b* (1)	*c*
Cire.....	30 grammes.	125 grammes.	50 grammes.
Savon blanc...	30 —	2 —	25 —
Sel de tartre...	15 —	1 gramme	20 —
Eau.....	1 litre.	1 litre.	1 litre.

On voit immédiatement que la formule *b* est nettement en dehors des autres ; il y a insuffisance de sel de tartre et de savon et proportion trop forte de cire.

Avec le carbonate de potasse, on a donné :

(1) F. Nimbeau. L'entrepreneur de peinture, p. 211.

	a	b
Cire.....	63 grammes.	150 grammes.
Savon blanc.....	21 —	42 —
Carbonate de potasse.	9 —	80 —
Eau	1 litre.	1 litre.

Nous opérons comme suit : faire fondre la cire à feu doux, ajouter ensuite le savon, puis le sel de tartre et un peu d'ammoniaque. Le mélange bien fait, incorporer 50 grammes de colle gonflée à l'eau, puis la fin de l'eau (proportions, formule *c*). On teinte avec du rocou pour le pitchpin, de l'extrait de Cassel pour le chêne et de l'orcanette pour la couleur rouge-brique.

Voici un autre mode opératoire qui a été recommandé : faire une dissolution de savon dans l'eau, puis ajouter successivement le carbonate de potasse et la cire ; ou préparer une solution bouillante de savon à 10-12 p. 100, puis ajouter le carbonate de potasse et la cire :

	Kilogrammes.
Solution de savon.....	1
Cire.....	0,100
Carbonate de potasse	0,020

Les *laits* sont des solutions sans savon. Dans l'eau bouillante on met de 10 à 20 p. 100 de cire. Quand la cire est fondue, on ajoute, goutte à goutte, 2 à 3 p. 100 d'ammoniaque. L'émulsion se sépare assez vite, mais on peut la reproduire par simple agitation.

On peut encore ranger dans les encaustiques à l'eau les deux compositions suivantes :

1° On chauffe, en agitant, de la naphtaline ou ses dérivés hydrogénés, avec des alcalis caustiques ou carbonatés. La masse refroidie est broyée et traitée par l'eau. Le produit est sans action sur les mains (1) ;

2° On ajoute à un savon de cire et de résine (contenant autant de cire que de résine) une solution d'une partie de borate de soude. Au mélange ainsi obtenu on incorpore du résinate de soude (2).

Encaustiques mixtes. — Pour bois, objets métalliques, linoléum, etc. (3) :

(1) W. Grob, D. R. P. 358 008.
(2) Paulin, B. F. 540 858, 1922.
(3) U. S. A. & E. 1 801 628, 1919.

Huile de paraffine	30
Essence de térébenthine	10
Huile de lin	12
Gomme arabique	7
Eau de chaux	8
Ammoniaque faible	10
Eau	23

Pour meubles et automobiles (1) :

Savon	10 livres.
Terre d'infusoires ou terre à foulon	30 —
Eau	90 gallons.

Mélanger avec :

Huile de paraffine	18 gallons.
Paraffine	30 livres.
White-spirit	90 gallons.

Encaustique pour meubles : mélange d'extrait aqueux de bois, carbonate de soude, cire d'abeilles, huile minérale et alcool (2).

Encaustique pour tous usages, obtenue en faisant fondre (3) :

	Parties.
Cire de lignite	16
Stéarine	4

ou :

	Parties.
Cire de Carnauba	5
Paraffine	10
Stéarine	3

Ajouter ensuite 2 parties d'essence de térébenthine ; pétrir au malaxeur et former un savon avec 1 partie d'ammoniaque et 5 parties d'eau.

Le savon obtenu est dissous dans 5 parties d'essence de térébenthine, puis on ajoute assez d'eau pour arriver à 65 parties.

(1) U. S. A. E. 1 302 320, 1919.
(2) U. S. A. E. 1 309 171, 1919.
(3) B. autrichien 74 206.

FILLING-UP

Nous avons vu que le filling-up était une poudre servant à la préparation des enduits.

Généralement, le filling-up est d'un gris plus ou moins foncé. Il vient surtout d'Angleterre et d'Allemagne, mais on ne trouve aucun renseignement sur sa composition.

L'analyse de deux types nous a donné des résultats permettant d'assigner aux produits examinés la composition suivante :

	Allemand.	Anglais.
Carbonate de chaux	35	50
Argile	60	46
Graphite	5	4

Un filling américain, de nuance rougeâtre, avait une composition tout à fait différente :

Silice	57,30
Oxyde de fer	9,30
Alumine	21,40
Chaux	0,30

avec du sulfate de chaux et un peu d'acide titanique.

PASTELS

Les pastels sont des crayons de couleurs avec lesquels on exécute le genre artistique portant le même nom. Les pastels s'emploient sur une très légère esquisse au fusain.

La fabrication des pastels est simple. Une pâte blanche à l'eau, obtenue avec de la terre de pipe ou du carbonate de chaux, est colorée par addition d'un pigment. La pâte colorée est ensuite coulée en cylindres, découpée à longueur voulue et séchée. Pour une même couleur, il y a toute une série de pastels donnant une gamme bien dégradée, partant d'un ton foncé pour arriver à un ton très clair.

L'exemple suivant montre comment on opère (1) :

(1) Ch. Coffignier, Nouveau manuel du fabricant de couleurs, p. 304.

Premier ton.

Bleu	500
Blanc	110

Deuxième ton.

Bleu	400
Blanc	260

Troisième ton.

Bleu	200
Blanc	350

Quatrième ton.

Bleu	100
Blanc	400

Cinquième ton.

Bleu	50
Blanc	400

Sixième ton.

Bleu	20
Blanc	500

Septième ton.

Bleu	5
Blanc	500

Dans le commerce, on trouve des pastels *tendres*, *demi-durs* et *durs*, d'après la composition de la pâte blanche.

Les pastels se font sur un papier non collé, à grains. Il en résulte une adhérence très faible, obligeant à mettre les pastels sous verre.

On a bien proposé l'emploi de vernis spéciaux, dits *fixatifs*, mais on dénature ainsi complètement le caractère artistique particulier des pastels.

SICCATIFS SOLIDES

Pour siccativer des peintures blanches, sans altérer leur éclat, on fait usage de siccatifs en poudre, dont les premières formules furent données par Leclaire et Barruel. Le principe actif des siccatifs en poudre est un mélange de sels de manganèse.

Le siccatif de la Vieille Montagne était ainsi composé :

Sulfate de manganèse sec.....	6,66
Acétate de manganèse sec.....	6,66
Sulfate de zinc.....	6,66
Blanc de zinc.....	980

Les siccatifs en poudre que l'on trouve dans le commerce sont loin de répondre à cette composition.

Il n'est pas nécessaire de mettre comme charge inerte un pigment comme le blanc de zinc. Dans les produits commerciaux, cette charge est généralement du sulfate de chaux. Il reste certain que la valeur d'un siccatif en poudre ne dépend que de la proportion de sels actifs qu'il contient. Voici une formule, à titre d'exemple :

Borate de manganèse.....	6
Sulfate de manganèse.....	4
Blanc de zinc.....	10
Sulfate de chaux.....	80

On broie tous ces produits bien secs, on tamise et met en sacs de $0^{kg},500$.

On rencontre certains siccatifs en poudre qui renferment également une proportion plus ou moins élevée de résinate de manganèse.

WOOD-FILLER

La préparation dénommée *wood-filler* ou *bouche-pores* est utilisée pour le remplissage des pores du bois.

Ce genre de produit paraît avoir été préparé pour la première fois en Angleterre, comme substitut de la gomme laque. Dans la partie solide il y avait un mélange de pigments et d'amidon.

Les premières formules donnaient une composition d'un prix de revient assez élevé (1).

Mélanger et tamiser :

	Pounds.
Kaolin bluté.....	68
Huile de lin cuite clair.....	22
Siccatif à la gomme.....	10

(1) Ubelé, Paint. making and color grinding, p. 363.

Malaxer ensuite avec :

	Pounds.
Siccatif à la gomme	12
Essence de térébenthine	30
Vernis à la colophane durcie	308

Le vernis à la colophane est préparé avec de l'huile de Chine.

Pour un produit inférieur : broyer 50 pounds d'asbeste avec 30 pounds d'huile de lin, ajouter 3 gallons de siccatif à la gomme, 34 gallons de vernis à la colophane et à la benzine et 7 gallons de benzine.

La première formule donne un produit pesant 9 livres par gallon ; la seconde, un produit pesant 7 livres trois quarts à 8 livres ; on charge avec un pigment.

Dans le wood-filler en pâte, on trouve surtout de la silice, les charges habituelles, de l'amidon et de la dextrine qui tiennent les poudres en suspension. Le talc et le kaolin seuls sont trop onctueux ; le sulfate de chaux donne trop de dureté.

L'application se fait comme celle d'un vernis ; on doit obtenir un séchage à fond, permettant de passer au papier de verre vingt-quatre heures après application.

Les produits en pâte sont mélangés avec un liquide formé de 4 parties d'huile de lin et 1 partie d'huile cuite à la litharge et au bioxyde de manganèse, avec kauri ou gomme laque (siccatif à la gomme).

Pour les produits moins siccatifs, on prend :

	Pounds.
Pâte wood-filler	125
Huile de lin	24
Mélange précédent	6

Si le mélange obtenu est jugé trop épais, on ajoute de l'essence de térébenthine ou du siccatif pâle à la gomme. On colore avec un pigment en poudre.

On a donné d'autres recettes pour enduits bouche-pores :

	Kilogrammes.
a. Ocre jaune	0,500
Céruse	1
Vernis flatting	1

C'est un simple enduit, n'ayant aucun rapport avec le véritable wood-filler.

b. Ponce en poudre.....	1 kilogramme.
Amidon.....	1 —
Vernis à l'alcool	0l,150

On ajoute assez d'huile de lin pour obtenir une pâte. A l'emploi, on étend avec de l'essence de térébenthine.

c. Blanc de silice.....	0kg,700
Huile de lin cuite.....	0l,175
Siccatif liquide pâle.....	0l,150

S'applique au couteau.

Le wood-filler du commerce contient généralement du carbonate de chaux et de l'amidon avec un liquide préparé comme il a été indiqué plus haut.

Le produit en pâte se délaie avec de l'essence de térébenthine, quand il n'est pas livré prêt à l'emploi. On l'applique avec une brosse assez dure. Certains types sèchent en une ou deux heures. On chiffonne ensuite avec de la ponce très fine et un morceau de drap. Tous les pores étant bien bouchés, on laisse sécher jusqu'au lendemain.

COULEURS PAR MÉLANGES

Les couleurs définies sont relativement peu nombreuses, alors que les couleurs résultant de mélanges, et qui sont plus utilisées couramment, peuvent être considérées comme infinies. Dans la composition des mélanges donnant des couleurs données, il faut tenir compte de la nature du pigment blanc employé et des modifications apportées par chacun des pigments dont on fait usage. C'est une question d'œil et d'expérience.

Nous donnons ci-dessous la composition de mélanges souvent employés ; nous indiquons comme pigment blanc le blanc de zinc, mais on peut faire usage d'autres pigments blancs, sous réserve d'en modifier les proportions.

Gris.

GRIS PERLE :

	Parties
Bleu charron	2
— d'outremer	12
Blanc de zinc	450

GRIS CLAIR :

	Parties.
Bleu charron	77
— d'outremer	47
Blanc de zinc	450

GRIS FONCÉ :

	Parties.
Bleu charron	11
— d'outremer	60
Noir d'ivoire	70
Blanc de zinc	450

GRIS ARDOISE :

	Parties.
Noir d'ivoire	15
Blanc de zinc	50

GRIS BEIGE :

	Parties.
Noir d'ivoire	5
Mexico	17
Blanc de zinc	40

GRIS BLEU :

	Parties.
Noir d'ivoire	100
Bleu de Prusse	1
Blanc de zinc	3 500

GRIS GRANIT :

	Parties.
Noir de charbon	25
Ocre jaune	25
Blanc de zinc	600

GRIS VERT :

	Parties.
Vert feuilles mortes	18
Noir d'ivoire	20
Ocre jaune	60
Ombre brûlée	90
Bleu charron	55
Blanc de zinc	500

Jaunes.

JAUNE CITRON :

	Parties.
Jaune de chrome n° 1	10
Blanc de zinc	22

JAUNE CRÈME :

	Parties.
Jaune de chrome n° 1	10
Blanc de zinc	55

JAUNE SABLE :

	Parties.
Mexico	27
Blanc de zinc	90

JAUNE PIERRE :

	Parties.
Jaune de chrome n° 1	2
Mexico	2
Blanc de zinc	95

JAUNE IVOIRE :

	Parties.
Ocre jaune	1
Blanc de zinc	100

JAUNE BAMBOU :

	Parties.
Jaune de chrome n° 1	66
Mexico	55
Blanc de zinc	75

Bleus.

BLEU CIEL :

	Parties.
Bleu charron	3
— d'outremer	18
Blanc de zinc	360

BLEU MARINE :

	Parties.
Bleu d'outremer	35
Noir d'ivoire	3

Verts.

VERT D'EAU :

	Parties.
Vert anglais n° 2	2
Blanc de zinc	20

VERT NIL :

	Parties.
Vert Victoria foncé	25
— anglais n° 2	15
Blanc de zinc	85

VERT AMANDE :

	Parties.
Vert de zinc n° 1	80
— feuilles mortes	50
Mexico	10
Vert à voitures clair	20
Jaune de chrome 3	2
Blanc de zinc	220

VERT RÉSÉDA :

	Parties.
Vert à filets n° 1	20
— — n° 4	40
Jaune de chrome n° 3	2
Blanc de zinc	350

VERT OLIVE :

	Parties.
Vert feuilles mortes	85
— à voitures clair	75
Blanc de zinc	250

VERT FEUILLAGES :

	Parties.
Vert anglais n° 3	210
Jaune de chrome n° 3	25
Sienne naturelle	90

Violets.

VIOLET ÉVÊQUE :

	Parties.
Rouge sans plomb foncé	140
— — clair	320
Bleu d'outremer	25
Blanc de zinc	140

VIOLET LILAS :

	Parties.
Bleu d'outremer	20
Rouge laqué au plomb jaunâtre	1
Rouge laqué au plomb bleuâtre	1
Blanc de zinc	25

VIOLET MAUVE :

	Parties.
Bleu d'outremer	200
Rouge sans plomb clair	57
— au plomb laqué jaunâtre	23
Blanc de zinc	700

Divers.

CUIR :

	Parties.
Ocre jaune	110
— rouge	9
Mexico	18
Noir de charbon	7
Blanc de zinc	100

HAVANE CLAIR :

	Parties.
Ombre brûlée	5
Sienne brûlée	14
Rouge sans plomb	1
Blanc de zinc	120

HAVANE FONCÉ :

	Parties.
Ombre brûlée	115
Sienne brûlée	75
Ocre jaune	75
Rouge sans plomb	75
Blanc de zinc	70

TONS BOIS :

	Parties.
Ocre jaune	330
Mexico	70
Ombre naturelle	85

GRENAT :

	Parties.
Rouge sans plomb foncé	65
Ocre jaune	38
Rouge sans plomb clair	15
Blanc de zinc	50

ROSE :

	Parties.
Rouge au plomb laqué bleuâtre	7
— — — jaunâtre	3
Blanc de zinc	60

SAUMON :

	Parties.
Jaune de chrome n° 3	2
Rouge sans plomb clair	1
Blanc de zinc	20

Ces exemples suffisent pour montrer les combinaisons possibles, d'autant mieux que nous avons intentionnellement indiqué tantôt un rouge au plomb, tantôt un rouge sans plomb, et quelquefois même un mélange des deux variétés de rouges.

COMMERCE

La France est un grand pays producteur d'ocres ; la fabrication de l'outremer y est importante et nous avons un certain nombre de grandes fabriques de couleurs. Nous donnons ci-dessous les statistiques de quelques années pour les importations et les exportations :

Année 1906.

	Importations.	Exportations.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	186 100	2 813 000
Bleu de Prusse	146 500	131 300

	Importations.	Exportations.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Terres colorées	457 000	?
Vert de Schweinfurth	39 700	69 600
Verts divers	169 100	56 400
Couleurs non dénommées	6 465 200	641 400
Bronzes-couleurs	189 600	39 400

Année 1907.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	175 000	2 775 000
Bleu de Prusse	185 500	116 900
Terres colorées	464 200	?
Vert de Schweinfurth	18 800	66 500
Verts divers	140 300	58 200
Couleurs non dénommées	8 177 200	1 235 400
Bronzes-couleurs	191 900	38 100

Année 1911.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	90 400	2 198 700
Bleu de Prusse	101 300	140 400
Terres colorées	447 200	?
Vert de Schweinfurth	12 700	31 500
Verts divers	95 900	11 600
Jaunes de zinc	9 300	1 100
Lithopone	5 353 800	74 400
Couleurs non dénommées	897 700	717 000
Carmins	?	4 800

Année 1912.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	105 600	2 189 300
Bleu de Prusse	106 600	160 500
Terres colorées	417 200	?
Vert de Schweinfurth	17 800	56 400
Verts divers	112 400	17 100
Jaunes de zinc	16 400	17 100
Lithopone	6 606 500	123 400
Couleurs non dénommées	1 003 900	610 400
Carmins	?	3 600

Année 1918.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	42 600	692 100
Bleu de Prusse	102 800	19 100
Vert de Schweinfurth	2 300	1 500

	Importations.	Exportations.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Verts divers.....	70 100	11 600
Couleurs non dénommées..	115 700	154 200
Carmins.....	?	7 200

Année 1919.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer.....	77 600	721 100
Bleu de Prusse.....	29 500	11 800
Vert de Schweinfurth.....	300	1 500
Verts divers.....	4 000	11 800
Couleurs non dénommées...	72 300	125 100
Carmins.....	?	5 400

Année 1920.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer.....	107 500	1 029 900
Bleu de Prusse.....	17 400	102 400
Vert de Schweinfurth.....	68 700	23 800
Verts divers.....	58 100	38 000
Couleurs non dénommées...	443 800	329 400
Carmins.....	?	16 700

Année 1921.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer.....	297 700	1 992 700
Bleu de Prusse	35 900	102 700
Vert de Schweinfurth.....	4 100	1 200
Verts divers.....	79 000	19 800
Couleurs non dénommées..	386 900	486 000
Carmins.....	300	7 600

Année 1922.

	Kilogrammes.	Kilogrammes.
Outremer	400 600	1 989 800
Bleu de Prusse.....	36 000	91 200
Vert de Schweinfurth.....	1 400	900
Verts divers.....	29 100	20 400
Couleurs non dénommées...	161 200	735 900
Carmins.....	100	4 500

Pigments blancs :

Exportations.

	Céruse.	Blanc de zinc.	Lithopone.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.	Kilogrammes.
1918.....	66 400	1 127 800	14 400
1919.....	61 400	1 585 500	29 100
1920.....	503 000	2 776 000	152 600
1921.....	246 000	2 149 000	23 400
1922.....	240 200	2 943 100	2 100

Importations.

	Céruse.	Blanc de zinc.	Lithopone.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.	Kilogrammes.
1918.....	1 227 900	319 900	1 647 300
1919.....	4 701 500	6 827 400	7 475 500
1920.....	4 540 900	5 550 200	8 955 100
1921.....	3 014 100	3 279 500	2 712 500
1922.....	2 858 200	5 013 600	2 804 300

Pour les couleurs broyées à l'huile, les chiffres sont les suivants :

	Importations.	Exportations.
	Kilogrammes.	Kilogrammes.
1906.....	1 581 100	4 207 160
1907.....	1 420 600	4 768 570
1918.....	89 100	617 500
1919.....	533 100	53 660
1920.....	771 700	3 846 800
1921.....	192 200	2 045 300
1922.....	731 100	2 354 300

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Amiante. 101
Analyse des ocres et des terres colorées : 519
Ocres. 519
Terres colorées : 521
Analyse des couleurs broyées..... 569
Antimonite et antimoniate de plomb. 172
Apprêts 722
Aquarelle 567
Arséniate de cobalt..... 303
Arsénite de plomb..... 435
Aurocoline 436

B

Badigeons..... 649
Bistre..... 490
Bitume 490
Blanc d'amiante 258
Blancs d'antimoine..... 252
— — (fabrication). ... 253
— — (propriétés). 255
— — (analyse). 257
Blanc d'argent..... 167
Blanc de cuivre. 258
Blancs divers 257
Blanc Hélios..... 259
Blanc de silice 100
Blanc de titane 234
— — (fabrication) 235
— — (procédés norvégiens). 236
— — (procédés divers)..... 241
— — (propriétés)..... 247
— — (analyse)..... 251
Blanc de tungstène..... 257
Blanc de zinc..... 173
— — (fabrication). 174
— — (procédé indirect)..... 174
— — (procédé direct) 179
— — (procédés par voie humide). 182
Blanc de zinc (procédés par électrolyse). 184
— — (propriétés). 185
— — (analyse). 189
Blanc de zinc et de plomb..... 192
Bleu d'antimoine..... 372
Bleus de cobalt 374
— — (fabrication) :..... 375
Bleu de Saxe..... 375
Bleu Thénard..... 377
Bleus commerciaux 377
Bleu cœruleum 378
Bleus de cobalt (propriétés)..... 379
— — (analyse). 380
Bleus de cuivre :..... 380
Bleu égyptien 380
Cendres bleues 382
Bleu céleste 385
Bleu Péligot..... 385
Bleus divers :..... 386
Manganate de chaux 386
Bleu de chrome..... 386
Bleu de molybdène..... 386
Bleu de Montagne..... 527
— de Monthiers 372
Bleu de Prusse :..... 349
— — (fabrication). 351
— — (propriétés)..... 360
— — (analyse) 366
Bleu de Berlin 352
Bleu d'acier 357
Bleu de gaz..... 359
Bleus de Prusse chargés :..... 369
Bleus charrons..... 369
Bleu fécule..... 370
Bleu de France..... 370
Bleu minéral..... 370
Bleu de Prusse soluble..... 371
Bleu de Turnbull..... 373
Borate de plomb 173
Bronzes-couleurs 535
Brou de noix..... 729
Broyage des couleurs..... 541

Broyage à l'eau. 566
Broyage à l'essence 562
Broyage à l'huile : 541
Céruse. 550
Blanc de zinc. 553
Lithopone. 556
Sulfure de zinc. 556
Blanc de titane. 556
Blanc d'antimoine. 557
Blancs broyés 557
Couleurs diverses : 558
Couleurs artistiques. 559
Broyage à sec. 75
Broyage aux vernis. 564
Bronzes-couleurs. 535
Bruns divers : 488
Brun de Prusse. 488
Brun rouge. 489
Brun doré. 489
Brun de chrome 489
Brun de manganèse. 489
Manganate de plomb 490
Bistre. 490
Brun d'ulmine. 490
Momie. 490
Bitume. 490
Sépia. 491
Brun de Florence. 484
Bruns laqués : 486
Bruns à la cérésine. 486
Bruns d'Islande. 486
Bruns Victoria. 487
Bruns d'amaranthe. 487
Bruns laqués ordinaires 488
Bruns Van Dyck. 481

Caractéristiques des principaux pigments blancs 259
Carbonate de chaux. 96
Carbonate de zinc. 234
Carmin 307
— (fabrication). 308
— (propriétés). 313
— (analyse). 315
Cendres bleues. 382
— vertes. 466
Céruse. 136
— (procédés hollandais). 137
— (procédé de Krems). 148
— (procédé des chambres). 150
— (procédé de Clichy). 150
— (procédé par électrolyse). 154
— (procédés divers) 156
— (propriétés). 159
— (analyse). 164
Charges. 87
Chromate d'argent 304
— de calcium. 433
Chromate d'étain. 479
— de mercure. 304
Classification des couleurs. 28
Commerce. 751
Contrastes : 35
Contraste successif. 36
Contraste simultané. 37
Contraste mixte 38
Contraste rotatif. 38
Couleurs artistiques 559
Couleurs complémentaires. 23
Couleurs dégradées. 26
Couleurs à l'huile. 541
Couleurs par mélanges : 746
Gris. 748
Jaunes. 749
Bleus. 749
Verts. 750
Violets. 751
Divers 751
Couleurs minérales par voie sèche. ... 56
Couleurs minérales par voie humide. 57
Couleurs naturelles. 55
Couleurs rabattues 27
Couleurs vitrifiables : 528
Couleurs à grand feu 529
Couleurs de moufle. 529
Couleurs ordinaires 529
Couleurs diverses 531
Couleurs vitrifiables (analyse). 531
Cuprolithone. 467

D

Décapants 730
Décapants acides. 730
— basiques. 732
— neutres. 734
Densité. 45
Détermination qualitative des charges et pigments blancs 260
Détermination qualitative des pigments rouges 322
Détermination qualitative des pigments bleus 387
Détermination qualitative des pigments jaunes 437
Détermination qualitative des pigments verts 473
Détermination qualitative des pigments noirs. 506

E

Electro-minium. 526
Enduits : 721
Enduit maigre 721
— *mixte*. 722
Enduits aux vernis. 722
— *sur plâtre*. 723

Enduits pour boiseries 723
Enduit pour tableaux d'école 724
— *hydrofuge* 724
— *imperméable* 724
— *pour peindre sur ciment* 724
— *résistant à l'alcool fort* 724
— *imperméable* 725
Encaustiques 737
— à l'essence 737
— à l'eau 739
— mixtes 740
Extrait de Cassel 729

F

Fer micacé 495
Filling-up 742
Filtration 65
Finesse 43
Fresque 649

G

Généralités 17
Glacis 582
Gouache 568
Graphite 493

H

Historique 9

I

Inertie 53
Innocuité 52
Introduction 8
Iodure de plomb 436

J

Jaunes d'antimoine 422
Jaune de Naples 429
Jaune de Merimée 422
Jaunes de cadmium 413
— — (fabrication) 417
— — (propriétés) 417
— — (analyse) 429
Jaunes de chrome 381
— — (fabrication) 383
— — (au nitrate) 392
— — (à l'acétate) 395
— — (jonquille) 396
— — (à l'acétate basique de plomb) 399
— — (à l'oxychlorure de plomb) 401
— — (à la céruse) 401
— — (au sulfate de Pb) 402
— — (des minerais et du plomb) 403
Jaunes de chrome (par électrolyse) 404
— — (propriétés) 404
— — (analyse) 406
Jaunes de chrome chargés 411
Jaunes ordinaires 411
Jaune de Cologne 411
Jaunes divers 433
Chromate de calcium 433
Jaune de Steinbuhl 433
Jaune sidérin 433
Laque minérale 434
Turbith minéral 434
Jaune d'or 434
Or mussif 434
Orpin 435
Arsénite de plomb 435
Iodure de plomb 436
Jaune romain 436
Aurocoline 436
Jaune indien 428
Jaune de Mars 425
Jaune minéral 412
— d'outremer 427
— de strontiane 428
Jaunes de zinc 412
— — (fabrication) 413
— — (basiques) 414
— — (acides) 415
— — (propriétés) 416
— — (analyse) 416

K

Kaolin 101

L

Laques 103
— (par précipitation de la matière colorante) 105
— (par formation d'un support) 106
— (par adsorption) 108
— (avec colorants insolubles) 108
— (de bois tinctoriaux) 109
— (essais) 132
— (analyse) 133
Laques bleues 124
Laques brunes 131
Laques carminées 119, 120
Laques jaunes 125
Laque jaune sans danger 125
Jaune péruvien 126
Laque de jaune naphtol 126
Laques de bois jaunes 126
Laque de gaude 127
Laque de graines de Perse 128
Stil de grain jaune 129
Laque minérale 434
Laques noires 132
Laques rouges 112

Laques d'éosine 112
Laques de rhodamine 113
— *ponceaux* 114
Laque d'orangé 114
Laques de paranitraniline 114
— *de nitrotoluidine* 115
Laques rouge lithol 116
— *garance* 116
— *d'alizarine* 118
— *carminées* 119, 120
— *rouges légères* 121
Laque rouge bleuâtre 121
Laques rouges diverses 122
— *de bois rouge* 123
Laques vertes : 129
Laque vert bleu 129
— — *clair* 130
— — *de Chypre* 130
— — *bleu* 130
Laque verte minérale 467
Laques violettes 130
Lavage 64
Leucopone 226
Lithopone 193
— (fabrication) 194
— (procédés divers) 211
— (propriétés) 215
— (analyse) 218

M

Manganate de chaux 386
Manganate de plomb 490
Mastics 725
Mastics pour joints 728
— à raboucher 727
Mastic vitrier 725
Mélanges de couleurs 25
Mine-orange 281
Minium 263
— (fabrication) 263
— (procédé des fours) 264
— (procédé des caisses) 269
— (procédé au nitrate) 269
— (propriétés) 272
— (analyse) 275
Minium d'aluminium 524
— de fer 523
Momie 490

N

Noirs animaux : 498
Noir d'os 498
Noir d'ivoire 499
Noirs de fumée : 499
Noirs de bois résineux 500
Noirs de résine 501
Noirs de lampe 502
Purification des noirs de fumée 503
Noirs de gaz 504
Noirs minéraux : 492
Noirs de charbon 492
Graphite 493
Fer micacé 495
Noir Alu 495
Noirs de fer 496
Noir minéral et ocre noire 497
Noir de cuivre 497
Noir de Prusse 497
Noirs végétaux : 497
Noir de vigne 497
Noir de pêche 498
Noir de Francfort 498
Noir de fusain 498

O

Ocres : 508
Ocres jaunes 509
Ocre de Ru 511
Ocre noire 497
Ocres rouges 511
Ocres (propriétés) 514
Ocres (analyse) 519
Or mussif 434
Or en coquille 535
Orangé de Mars 426
Orpin 435
Outremer 324
— (fabrication) 327
— (propriétés) 338
— (analyse) 345
Oxychlorure de plomb 171

P

Pastels 742
Peintures à l'eau : 649
Peintures à la caséine 652
— — (analyse) 658
— *à l'œuf* 660
— *au silicate* 661
— — (analyse) 664
— *à l'oxychlorure de zinc* 666
Peintures à l'eau (formulaire) : 667
Peintures à la caséine 667
Peinture aux matières protéiques 667
Peinture à l'albumine 667
Peintures à l'eau, changeant de couleur 668
Peintures antirouille 679
Peintures diverses : 669
Peintures à la cire 669
— *à la paraffine* 671
— *au caoutchouc* 671
— *au sérum de sang* 672
— *au goudron* 672
— *aux huiles de goudron* 673
Peintures à l'huile : 575

Peintures blanches à l'huile 578
— diverses à l'huile 583
Peintures à l'huile (préparation) ... 575
— — (propriétés). 584
— — (modes d'emploi). 599
— — (analyse)..... 606
— — (essais). 610
— — (formulaire) :.... 618
Peinture au ciment 618
— *à SiO*..... 618
— *au corindon* 618
— *aux acides gras* 618
— *au silicate de magnésium*... 619
— *pour climats tropicaux*..... 619
— *résistant à la chaleur*..... 619
— *à la silice*..... 620
— *spéciale pour ciments* 620
— *à l'huile de copal*..... 620
— *sur plâtres extérieurs* 620
— *contre l'humidité*..... 620
— *pour tableaux d'école* 621
— *au graphite*. 621
— *résistant aux acides* 622
— *d'impression*. 622
— *grise pour tôles*..... 623
— *pour tuyaux chauffés*. 624
— *pour imitations de bois* 624
— *pour wagons de marchandises*..... 624
Peintures ignifuges. 708
— luminescentes 714
Peintures mixtes :..... 674
Peinture au savon 674
— *aux jeunes d'œufs*..... 675
— *au vinaigre*. 675
— *à la caséine et au silicate*.... 676
— *au gluten*..... 676
— *antisolaire*. 677
Peintures diverses 677
Peintures sous-marines 694
— — (analyse). .. 705
Peintures vernissées :..... 627
Couleur d'émail 638
Email à froid. 638
Peinture pour réservoirs..... 639
Blanc émail..... 639
Peinture brillante 639
— *au mica*. 640
— *pour radiateurs*..... 640
Peinture au cellon..... 640
— *pour tableaux d'école* 641
— *à l'huile polymérisée*..... 641
— *à l'aluminium*..... 642
Perception des couleurs 17
Pourpre de Cassius. 304
— de Londres. 307
Pouvoir absorbant..... 50
Pouvoirs couvrants..... 45
Pouvoir de diffusion. 50
Précipitation 59
Préparation et fabrication des couleurs 55
Propriétés des couleurs 42
— des ocres 514
Purification des noirs de fumée..... 503

R

Rouge d'Andrinople. 298
— d'Angleterre..... 300
— de cadmium 306
Rouges divers..... 303
— de fer..... 300
Rouge de fer précipité. 302
Rouges laqués. 316
— — au plomb 316
— — sans plomb..... 319
— — (propriétés) 320
— — (analyse)..... 321
Rouge de Mars 301
— Perkins..... 301
— vénitien..... 302
Rubis d'arsenic. 303

S

Séchage..... 71
Sépia. 491
Siccatifs à parquets 637
Siccatifs solides. 743
Solidité. 51
Stannate de cuivre. 467
Sulfate de baryte..... 87
— de chaux. 99
Sulfates de plomb. 168
Sulfite de plomb. 171
Sulfure de zinc..... 226
— — (fabrication). 227
— — (propriétés)..... 231
— — (analyse). 232
Sulphopone 225

T

Talc..... 100
Tamisage..... 81
Terres colorées : 516
Terre d'ombre..... 516
Terre de Cologne..... 516
Terre de Cassel..... 516
Terre de Sienne..... 517
Terra rosa..... 517
Terre verte..... 517
Terres colorées (analyse) 521
Théorie des couleurs 17
Tungstate de plomb..... 173
Turbith minéral..... 434

V

Vermillon 282
— (fabrication) 283
— (par voie sèche) 284
— (par voie humide) 286
— (par électrolyse) 289
— (propriétés) 289
— (analyse) 291
Vermillon d'antimoine 292
— — (fabrication). 292
— — (propriétés).. 295
— — (analyse).... 296
Verts anglais 439
— — (fabrication) : 439
Verts purs 444
Verts en grains 445
Verts anglais (propriétés) 445
— — (analyse) 445
Verts à la chaux 108, 518
Verts de chrome divers : 455
Vert Arnaudon 455
Vert Schnitzer 456
Vert oxyde de chrome 456
Verts Victoria 457
Vert de cobalt 468
Verts de cuivre divers : 463
Vert de Scheele 463
Vert-de-gris 464
Vert mitis 465
Vert minéral 465
Vert Neuwield 465
Vert Véronèse 466
Vert Casselmann 466
Vert Brunswick 466
Cendres vertes 466
Vert de Brême 466
Stannate de cuivre 467
Vert d'Erlaa 467
Laque verte minérale 467
Cuprolithone 468
Verts divers : 470
Vert de Cassel 470
Vert de titane 471
Vert sans arsenic 471
Vert de Chine 472
Vert de vessie 472
Vert émeraude 451
— — (fabrication) 452
— — (propriétés) 454
— — (analyse) 454
Vert malachite 527
Vert d'outremer 470
Vert de Schweinfurth 457
— — (fabrication) 457
— — (propriétés) 460
— — (analyse) 461
Verts à voitures : 447
Verts à voitures lourds 448
Verts à voitures légers 448
Vert feuilles mortes 449
Vert olive 449
Vert à voitures (analyse) 450
Verts de zinc 450
— — (analyse) 451
Violet de Bourgogne 476
— de cobalt 477
— de Mars 478
— de Nuremberg 475
— d'outremer 478

W

Wood-filler 744

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE DE M. HALLER 5
INTRODUCTION 8
Historique 9

PREMIÈRE PARTIE

GÉNÉRALITÉS

CHAPITRE PREMIER. — Théorie des couleurs 17
— II. — Propriétés des couleurs 42
— III. — Préparation et fabrication des couleurs 55
— IV. — Les charges 87

DEUXIÈME PARTIE

FABRICATION DES COULEURS

CHAPITRE PREMIER. — Les laques 103
— II. — Couleurs blanches 136
— III. — Couleurs rouges 263
— IV. — Couleurs bleues 324
— V. — Couleurs jaunes 388
— VI. — Couleurs vertes 439
— VII. — Couleurs violettes 475
— VIII. — Couleurs brunes 481
— IX. — Couleurs noires 492
— X. — Couleurs naturelles 508
— XI. — Couleurs vitrifiables 528
— XII. — Bronzes-couleurs 535

TROISIÈME PARTIE

PEINTURES

CHAPITRE PREMIER. — Broyage des couleurs 541
— II. — Peintures à l'huile 575
— III. — Peintures vernissées 627
— IV. — Peintures à l'eau 649
— V. — Peintures diverses 669

CHITRE VI. — Peintures spéciales..... 679
VII. — Enduits et mastics 721

APPENDICE.

Brole noix..... 729
Décants..... 730
Encstiques..... 737
Filli-up..... 742
Past..... 742
Sicca's solides..... 743
Woodiller..... 744
Coules par mélanges 746
Commrce..... 751

1460-2 . — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LIBRAIRIE J.-B. BAILLIÈRE, 19, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS (6e)

LES VERNIS

PAR

CH. COFFIGNIER
Ingénieur E. P. C. P.

Préface de M. HALLER, Membre de l'Institut.

1 vol. in-8 de 640 pages, avec 37 figures. (*Encyclopédie de Chimie industrielle.*)
Broché ... ... 40 fr. | Relié ... ... 50 fr.

L'auteur étudie d'abord les procédés divers de fabrication, en faisant ressortir leurs caractères particuliers et en donnant ses idées personnelles sur leur mécanisme. Ce n'est qu'ensuite qu'il en expose la réalisation pratique.

Chaque genre de fabrication : vernis gras, vernis à l'essence, vernis à l'alcool, est suivi d'un formulaire où se trouvent réunies des formules que l'auteur discute avec la compétence que lui a donnée une longue pratique industrielle.

MANUEL DU PEINTRE

PAR

CH. COFFIGNIER
Ingénieur-chimiste E. P. C. P.

I. — COULEURS ET VERNIS

1 vol. in-18 de 350 pages, avec 31 figures, cartonné ... ... 10 fr.

II. — PEINTURES, ENDUITS, MASTICS ET DIVERS

1 vol. in-18 de 276 pages, avec 32 figures, cartonné ... ... 10 fr.

Manuel du Peintre en Décors

FILAGE — LETTRES

PAR

PAUL GUILVERT
Professeur à l'École Française pratique et professionnelle de Peinture décorative de Melun.

1 vol. in-18 de 232 pages, avec 105 figures, cartonné ... ... 12 fr.

MANUEL DU PEINTRE ET VITRIER

en bâtiments

PAR

M. ALBERT LE PETIT
Entrepreneur de peinture et vitrerie.

1 vol. in-18 de 280 pages, avec 50 figures, cartonné ... ... 12 fr.

Ajouter 10 % pour frais d'envoi.

LIBRAIRIE J.-B. BAILLIÈRE, 19, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS (6e)

BLANCHIMENT, TEINTURE, IMPRESSION ET APPRÊTS

PAR

M. LEDERLIN

Administrateur-Directeur des Usines de Thaon-les-Vosges.

1 vol gr. in-8 de 543 pages, avec 145 fig. et planches coloriées. (*Encyclopédie de Chimie Industrielle*).

Broché... ... ... 45 fr. | Relié... ... ... 55 fr.

MANUEL DU TISSAGE

PAR

M. LABRIFFE

Professeur à l'École des Arts Industiels de Tourcoing.

1 vol. in-18 de 416 pages, avec 168 figures, cartonné... ... ... 18 fr.

MANUEL DU FILATEUR

PAR

F. RUBIGNY

Ingénieur I. E. L.

1 vol. 18 de 366 pages, avec 173 figures, cartonné. ... ... 12 fr.

MANUEL DE RUBANERIE, PASSEMENTERIE ET LACET

PAR

H. BARET

Inspecteur du travail à Saint-Étienne.

1 vol. in-18 de 357 pages, avec 324 figures, cartonné ... ... 14 fr.

MANUEL DE BLANCHIMENT-TEINTURE

PAR

CH. LIENART-FIEVET

Ingénieur expert chimiste,
Préparateur à l'École Nationale supérieure des Arts et Industries textiles de Roubaix,
Professeur à l'École de Commerce et de l'Industrie de Tourcoing.

I. — CHIMIE TINCTORIALE

1 vol. in-18 de 383 pages, avec 156 gravures, cartonné.. ... ... 16 fr.

II. — TEINTURE ET APPRÊTS

1 vol. in-18 de 400 pages, avec figures, cartonné ... ... 16 fr.

Ajouter 10 % pour frais d'envoi.

Grandes Encyclopédies Industrielles J.-B. Baillière

Encyclopédie de Chimie Industrielle

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. Camille MATIGNON

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DE CHIMIE INDUSTRIELLE

Secrétaire général : **M. NICOLARDOT**

DOCTEUR ÈS SCIENCES, RÉPÉTITEUR A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE

50 volumes in-8 (16×25) de 300 à 700 pages avec figures

PARAIT RÉGULIÈREMENT DEPUIS JANVIER 1921

Environ 10 volumes par an

CHAQUE VOLUME SE VEND SÉPARÉMENT **de 20 à 40 fr.** *ENVIRON*

Les excellents ouvrages concernant les industries chimiques sont assez rares ; il n'est point difficile d'en comprendre les raisons. Les industriels, par crainte de faciliter leurs concurrents, évitent de publier les conditions précises de leurs opérations, de communiquer les rendements exacts de leur fabrication, et de dévoiler leurs prix de revient. Ce sont cependant les données numériques concernant la marche des diverses phases des opérations qu'il importe de connaître avant tout, pour pénétrer dans le détail d'une industrie chimique. Quelles sont les dimensions des appareils dans lesquels s'effectue telle réaction? Entre quelles limites de température doit-on opérer? Quelle est la durée de la réaction? Quelles sont les proportions des différentes matières premières qui interviennent dans l'état initial? Quel est l'état final du système chimique? Quel est le rendement ? etc., telles sont les questions multiples qui se posent à l'industriel pour chacune des opérations successives réalisées dans l'usine. Les réponses se traduisent par des données numériques qui sont, dans les industries bien conduites, le résultat d'une longue expérience et de perfectionnements progressifs. On comprend les réserves des industriels et, en général, leur peu d'empressement à se prêter à la publication d'ouvrages précis.

De tels ouvrages, s'ils sont rédigés par des savants et des professeurs, peuvent être fort bien traités dans leurs parties théoriques, mais, par contre, les parties techniques, qui exigent, pour être convenablement exposées, la connaissance parfaite des usines, font le plus souvent défaut ou manquent de ces données numériques précieuses auxquelles je faisais allusion.

La guerre a créé une situation nouvelle, qui rend possible aujourd'hui la publication d'une *Encyclopédie de chimie industrielle* bien documentée. Pour assurer la victoire, les industriels ont, dans chaque pays, mis leurs usines, leurs procédés et, d'une façon générale, tous leurs moyens d'action, à la disposition de l'État ; les chimistes, savants, professeurs, hommes de laboratoires, des Universités et des Grandes Écoles mobilisés dans les usines, ont pris contact avec les réalités et suivi les réactions, *dans leurs réalisations pratiques*. La liaison intime entre les alliés, pendant cette période, a conduit également à des échanges et à des comparaisons de procédés d'un pays à l'autre.

De tous ces contacts entre industriels, savants et professeurs, est sortie une documentation générale sur les procédés mis en œuvre par l'industrie chimique qu'on peut espérer réaliser pendant les périodes de paix.

C'est pour toutes ces raisons que le moment paraît particulièrement favorable pour rédiger une *encyclopédie* de nos connaissances en *chimie industrielle*.

On s'est attaché avant tout, autant qu'il était possible, à confier la rédaction de chaque volume à une personnalité compétente dans la technique correspondante, c'est-à-dire à *un ingénieur chimiste que ses fonctions actuelles ou antérieures mettent ou ont mis en rapport constant avec l'usine.*

Tous les volumes de l'*Encyclopédie* peuvent se ranger en quatre groupes : en premier lieu ceux qui traitent des **généralités** communes à toute industrie chimique ; en deuxième et troisième lieu, ceux qui sont consacrés aux **industries relevant de la chimie minérale ou de la chimie organique**, et enfin, ceux qui sont relatifs aux **industries dépendant à la fois de la chimie minérale et de la chimie organique.**

Nous donnons ci-après une vue d'ensemble des différents sujets traités, en insistant surtout sur ceux qui apparaissent sans doute pour la première fois dans un semblable groupement.

I. — GÉNÉRALITÉS

A. — Généralités.

I. — *La Thermochimie dans l'Industrie chimique.*

Toutes les réactions, bases des transformations réalisées par l'Industrie chimique, satisfont au principe de l'équivalence. De là la possibilité d'établir, en utilisant toutes les données thermochimiques expérimentales, le bilan calorifique de toute opération industrielle.

Ce premier volume réunira toutes les constances thermiques, qui sont à la base des calculs et contiendra le bilan calorifique des réactions industrielles les plus importantes.

II. — *Les équilibres chimiques dans l'Industrie chimique.*

Les réactions chimiques, qui sont réversibles dans la plupart des cas, satisfont aux lois importantes de l'équilibre.

Ce second volume montrera tous les bénéfices que l'ingénieur peut tirer *a priori* de nos connaissances actuelles en chimie physique.

M. MATIGNON, qui a traité ces questions, à plusieurs reprises, dans son enseignement au Collège de France, est chargé de la rédaction de ces volumes.

Dans ces premiers volumes on aura donc dégagé au profit de l'industrie chimique toutes les conséquences des deux grands principes qui sont à la base de toutes les transformations naturelles le principe de l'équivalence et le principe de Carnot.

III. — *La géographie économique des matières premières de l'Industrie chimique.*

L'objet de toute industrie chimique est la transformation des matières premières que nous fournit la nature : matière minérale, houille, air, etc., en produits utilisables. Un premier problème qui se pose à l'industriel est la recherche de ces matières premières. Où gisent-elles? Quel est le marché principal de ces substances? Comment ont varié leurs prix depuis un certain nombre d'années?... Etc... Ce volume, qui sera rédigé par **M. HAUSER,** *professeur à la Sorbonne et au Conservatoire des Arts et Métiers,* donnera la réponse à toutes ces questions.

B. — Installation et aménagement de l'usine.

Un certain nombre d'opérations se répètent, d'ailleurs avec des variantes, dans les diverses industries chimiques : *chauffage, broyage, concentration, filtration,* etc... L'ingénieur chargé d'installer une usine dans laquelle, par exemple, devra être réalisée une filtration devra d'abord se renseigner sur les différents types de filtres en usage : filtre continu ou discontinu, filtre avec ou sans pression, etc. ; il devra connaître leur capacité de production, leur rendement énergétique, leurs avantages, leurs inconvénients, etc., pour décider son choix en connaissance de cause, et apporter ainsi, tant au point de vue technique qu'au point de vue économique, la meilleure solution du problème à résoudre.

C'est dans le but de fournir aux ingénieurs les renseignements qui leur sont nécessaires pour l'installation des usines que l'*Encyclopédie de chimie industrielle* contiendra les volumes suivants:

IV. — *Le chauffage et la force dans l'Industrie chimique.*

V. — *La circulation des matériaux dans l'Industrie chimique.*

VI. — *La décantation et la filtration dans l'Industrie chimique.*

VII. — *Le broyage et la pulvérisation dans l'Industrie chimique.*

VIII. — *La concentration, l'évaporation et la dessiccation.*

X. — *Les mélangeurs, malaxeurs et agitateurs dans l'Industrie chimique*

La rédaction de ces traités originaux d'un puissant intérêt pratique a été confiée à des ingénieurs conseils spécialistes dans l'installation des usines. Nous avons dès maintenant la collaboration assurée de MM. **KALTENBACH,** *ingénieur E. C. P., Conseil technique du Comptoir des grès chimiques français ;* **RENÉ MORITZ,** *ingenieur chimiste ;* **STERNIMANN,** *ancien élève de l'École polytechnique de Zurich, etc...*

— *Aménagement des Laboratoires annexés aux Usines.*

Toute industrie chimique doit disposer d'un laboratoire pour l'examen des matières premières la surveillance des diverses phases des opérations, la recherche des perfectionnements incessants à apporter dans une affaire ; la rédaction de ce volume sera confiée à un ensemble de spécialistes particulièrement qualifiés.

C. — Législation.

XI. — ***La législation des brevets et des marques.***

Les brevets et les marques jouent un rôle considérable dans l'industrie. Ils sont pour ainsi dire à la base de l'industrie chimique. Les inventeurs et tous les industriels ont donc un intérêt primordial à connaître d'une façon exacte la législation industrielle qui les concerne. Ce titre est confié à un auteur particulièrement au courant de toutes les questions industrielles et spécialisé dans les affaires de brevets et de marques de fabrique : M. TAILLEFER, *ancien élève de l'École Polytechnique, avocat à la Cour d'appel de Paris.*

II. — INDUSTRIES CHIMIQUES MINÉRALES

XII. — ***Les acides minéraux.***

Par M. PIERRON, *ingénieur E. C. P., directeur des usines d'Agde.*

XIII. — ***Les bases industrielles (à l'exclusion de la potasse).***

XIV. — ***La potasse.***

Par M. MATIGNON, *professeur au Collège de France.*

XV. — ***Le nitrate de soude.***

Par M. BERTRAND, *délégué officiel du gouvernement chilien à Paris.*

XVI. — ***Les phosphates.***

XVII. — ***Électrolyse appliquée.***

Par M. FLUSIN, *professeur à la Faculté des sciences de Grenoble, directeur du Laboratoire d'électrochimie et d'électrométallurgie.*

XVIII. — ***Électrothermie appliquée.***

Par M. FLUSIN, *professeur à la Faculté des sciences de Grenoble.*

XIX. — ***Les petites industries chimiques minérales.***

XX. — ***Les métaux précieux.***

Par JEAN VOISIN, *chef du laboratoire des établissements Duplessis et Hinque.*

XXI. — ***Les chaux et ciments.***

Par M. BIED, *ancien directeur général des usines du Teil (Pavin de Lafarge), directeur du service des ciments au Bureau d'organisation économique.*

XXII. — ***Le verre.***

Par M. NICOLARDOT, *professeur à l'Institut d'optique et* M. BONNEL, *ingénieur E. C. P. (Cie de Saint-Gobain).*

XXIII. — ***La Céramique.***

Par M. BIGOT, *céramiste, docteur ès sciences, ingénieur conseil des Établissements Ch. Guerneau et Cie.*

XXIV. — ***La porcelaine.***

Par M. MARC LARCHEVÊQUE, *fabricant de porcelaine à Vierzon.*

XXV. — ***Les méthodes d'analyse dans la métallurgie du fer.***

Par M. TRAVERS, *professeur à la Faculté des sciences de Nancy.*

III. — INDUSTRIES CHIMIQUES ORGANIQUES

XXVI. — ***Les combustibles et leur distillation.***

Par M. BERTHELOT, *ingénieur chimiste.*

XXVII. — ***Les dérivés des combustibles.***

Par M. BERTHELOT, *ingénieur chimiste.*

XXVIII. — ***Les pétroles.***

XXIX. — ***Les matières colorantes.***

XXX. — ***Les poudres et explosifs.***

XXXI. — ***Les parfums.***

Par M. JEANCARD, *ingénieur E. C. P., industriel à Grasse, administrateur délégué de la Cie Gle d'Extrême-Orient et de la Cie Nationale des matières colorantes et de produits chimiques.*

XXX — ***Les matières plastiques et les textiles artificiels.***
MM. CLÉMENT et RIVIÈRE, *ingénieurs E. P. C. I., industriels à Pantin.*

XXX — ***Blanchiment, impression et apprêts.***
M. LEDERLIN, *administrateur-directeur des usines de Thaon-les-Vosges.*

XXX — ***Les matières grasses.***
M. BONTOUX, *ingénieur chimiste conseil de savonneries.*

XX — ***Celluloses et papiers.***

XX — ***Chimie œnologique et vinification.***

XXI. — ***Brasserie, malterie, amidonnerie et glucoserie.***
M. A. FERNBACH, *professeur à la Faculté des sciences de Paris et à l'Institut Pasteur, dir r de l'École de brasserie de Paris.*

XXII. — ***Distillerie.***
r M. EFFRONT, *professeur à l'École des Hautes Études de Bruxelles.*

XX. — ***Sucrerie.***
ar M. QUILLARD, *ingénieur E. P. C. I., ancien chef du laboratoire de la Raffinerie Say* eSAILLARD, *ingénieur E. P. C. I., ancien directeur-administrateur de sucreries coloniales.*

X — ***Vernis.***
Par M. COFFIGNIER, *ingénieur E. C. P., ancien directeur des Vernis « Astral ».*

— ***Caoutchouc et gutta-percha.***
Par M. FRIC, *ingénieur chimiste des établissements Bergougnan.*

. — ***Tannerie.***
Par M. G. HUGONIN, *chef du laboratoire de la maison Gillet (Société Progil).*

II. — ***Les Résines.***
Par M. VEZES, *professeur à la Faculté de médecine de Bordeaux, directeur du Laboratoire himie appliquée à l'industrie des résines, et* M. DUPONT, *ingénieur, ancien élève de l'École male supérieure, maître de conférences à la Faculté des sciences de Bordeaux.*

IV. — ***Les analyses en tannerie.***
Par M. MEUNIER, *maître de conférences à la Faculté de Lyon, sous-directeur de l'École de chimie ustrielle, directeur de l'École de Tournerie et* M. SCHELL, *du laboratoire général des recher- s scientifiques coloniales (produits tannants et tinctoriaux).*

V-XLVI. — ***Les matières alimentaires (2 volumes).***
1er VOLUME. — ***Laits, œufs, fruits, légumes.***
2e VOLUME. — ***Conservation de la viande et du poisson.***
Par MM. BIDAULT, *directeur adjoint du laboratoire des conserves de l'armée, et* COUTURIER, *imiste principal du laboratoire des conserves.*

IV. — INDUSTRIES A LA FOIS MINÉRALES ET ORGANIQUES

XLVII. — ***Les colloïdes dans l'industrie.***
Par M. MEUNIER, *maître de conférences à la Faculté des sciences de Lyon, sous-directeur de l'École de chimie industrielle de Lyon.*

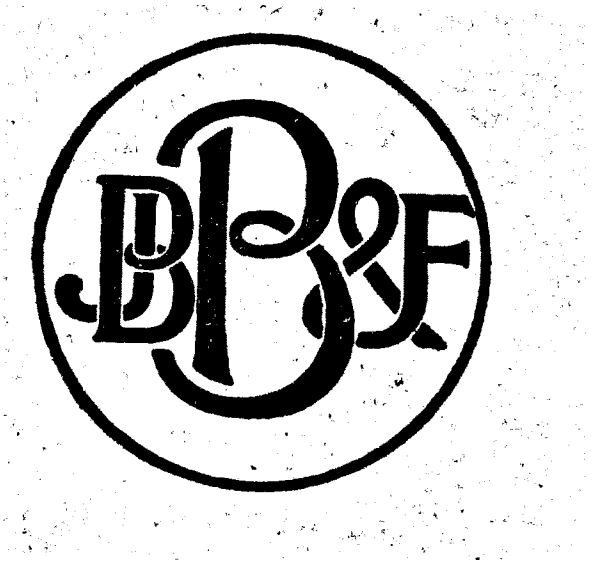
XLVIII. — ***Les produits pharmaceutiques.***
Par M. FOURNEAU, *membre de l'Académie de médecine, professeur à l'Institut Pasteur.*

XLIX. — ***Les couleurs.***
Par M. COFFIGNIER, *ingénieur E. C. P., ancien directeur des Vernis « Astral ».*

L. — ***Les eaux résiduaires.***
Par M. ROLANTS, *professeur à l'Institut Pasteur de Lille, du Conseil supérieur d'Hygiène publique.*

LI. — ***Les industries frigorifiques.***
Par M. MARCHIS, *professeur à la Faculté des sciences de Paris.*

LII. — ***L'hygiène dans l'Industrie chimique.***
Par M. LORMAND, *chimiste des laboratoires du ministère de l'Agriculture.*


BBBSF

JACQUES BLOCKX

COMPENDIUM

A L'USAGE DES

ARTISTES PEINTRES

ET DES

AMATEURS DE TABLEAUX

QUATRIÈME ÉDITION

ANVERS

IMPRIMERIE J.-E. BUSCHMANN, REMPART DE LA PORTE DU RHIN

—

1922

COMPENDIUM

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

TOUS DROITS RÉSERVÉS

La révision et l'annotation du texte de la quatrième édition étaient terminées, et l'auteur se disposait à la faire imprimer, lorsque la mort inexorable vint le surprendre. Nous n'ajouterons rien à son œuvre, nous réservant de consigner plus tard le résultat des expériences que nous poursuivons.

J. BLOCKX FILS.



1844 - 1913

PRÉFACE

DE LA TROISIÈME ÉDITION

Les instances qui nous ont été faites pour la réédition de cet opuscule, prouvent qu'actuellement la généralité des peintres s'intéresse à la technique de leur art.

Nous aurions donc mauvaise grâce à différer davantage une publication qui peut leur être utile.

Nous consignons dans cette troisième édition quelques observations nouvelles, nous réservant de faire connaître plus tard le résultat des études que nous poursuivons.

L'AUTEUR.

Mai 1904.

AVANT-PROPOS

DE LA DEUXIÈME ÉDITION

La faveur avec laquelle ce livre a été accueilli par les peintres, nous donne la satisfaction de croire qu'il leur a rendu service, c'est pourquoi nous nous faisons un devoir de le rééditer.

On nous a souvent demandé pour quelle raison nous n'avions pas donné plus d'extension à notre première publication, mais on n'a pas considéré la difficulté réelle que nous avons éprouvée à en réunir les éléments, tout ce qui s'y trouve consigné étant le fruit de nos observations personnelles.

Notre compendium présente des lacunes, nous sommes le premier à le croire, mais, du moins, il a le mérite de n'avoir pas été puisé dans les écrits de nos devanciers.

Depuis que nous avons eu l'idée de faire connaître le résultat de nos expériences, nous n'avons plus voulu lire aucun ouvrage spécial sur la matière qui nous occupe.

Si la lecture est instructive, il n'est pas moins

vrai que, pour créer du nouveau il ne faut pas avoir lu. Involontairement, on s'approprie les idées d'autrui; même n'ayant pas lu, on rencontre encore les auteurs qui traitent des sujets semblables.

Comment, d'ailleurs, aurions-nous osé dire plus que nous ne possédions ? En le faisant, comme certains plagiaires présomptueux, personne ne nous eût écouté. Et nous devions, avant tout, intéresser, par la logique et par la vérité, la catégorie spéciale de lecteurs à laquelle nous nous sommes adressé. Nous pensons avoir réussi à les convaincre de ce que, dans leur propre intérêt autant que dans celui des acquéreurs de leurs œuvres, il y a nécessité de faire choix de matériaux durables.

Les marques si nombreuses de sympathie que nous avons reçues de toutes parts nous en sont un sûr garant.

Ce qui nous a donné le plus de confiance dans nos recherches, c'est l'approbation d'une des gloires les plus pures de la science, du grand chimiste J.-B. Dumas. Mû par un sentiment de légitime fierté, nous décorons cette édition du fac-simile de la lettre que l'illustre savant a eu la bienveillance de nous adresser.

Encouragé par un premier succès, nous avons continué sans relâche les recherches que nous avons entreprises. Sans avoir découvert beaucoup de faits nouveaux, nous avons pu contrôler nos expériences primitives et constater que tout ce que nous en avons relaté, il y a dix ans, reste debout.

Nous répondons au vœu que plusieurs artistes et amateurs nous ont exprimé en donnant la manière de traiter les tableaux récents et celle de conserver les tableaux anciens. Nous avons consacré un chapitre à cette étude. Quelque incomplète qu'elle soit, si elle pouvait éveiller l'attention de ceux qui ont la mission de sauvegarder ces monuments précieux, nos efforts seraient amplement récompensés.

Et que l'on ne croie pas que nous ayons en vue un résultat purement matériel !

Nos visées vont plus haut.

Par amour de l'art, autant que pour l'instruction des peuples, nous voulons mettre tous les moyens en œuvre pour conserver la plus noble émanation de l'esprit humain.

De toutes les formes que l'art revêt, la peinture est celle qui est la plus attrayante pour les masses. Mieux que la musique ou la poésie, elle est capable de les édifier, de les moraliser, de leur inspirer le sentiment du beau.

Mais tandis que l'œuvre du poète, du compositeur est impérissable, celle du peintre est fatalement vouée à la destruction ! Les peuples à venir parleront de Rubens comme nous parlons d'Apelles; ils connaîtront les grands peintres de ces derniers siècles par les traditions que nous leur aurons laissées, mais il ne leur sera pas donné de contempler ces toiles sublimes dont nous leur aurons exalté la splendeur.

Il n'est pas téméraire de dire que l'art ancien ne sera jamais dépassé !

Nous avons donc le devoir de prolonger le plus possible la durée des tableaux anciens. A ceux qui en ont la garde incombe la tâche de les léguer intacts à la génération future.

Quelles réformes n'y a-t-il pas à opérer dans ce but ! Ceux qui détiennent le pouvoir doivent veiller à la bonne installation des musées, et modifier les commissions chargées de conserver les tableaux et d'en faire exécuter la restauration. Actuellement celles-ci sont composées d'artistes ou autres personnes dont la compétence peut être mise en doute. C'est là une grave erreur, nous dirons même un non-sens. Il faudrait que l'on adjoignît à chaque commission, au moins, un chimiste distingué que l'on consulterait au moment de délibérer sur les travaux de restauration, et que l'on chargerait de spécifier les couleurs et autres matériaux à employer, et d'en faire le contrôle.

Le devoir des gouvernants, des administrateurs des villes, est encore de réunir en un congrès les plus éminents restaurateurs de tableaux de tous les pays, ou mieux, d'établir des concours, d'allouer des primes pour la publication d'un traité de restauration pratique et complet.

Nous ne connaissons pas la situation à l'étranger, mais à en juger par ce qui se passe autour de nous, l'art du restaurateur — basé sur des procédés empiriques — a bien des progrès à faire pour se

mettre au niveau de la science moderne. On marche à tâtons, et l'on expose ainsi à une dégradation presque certaine des œuvres d'une valeur inestimable et que l'on paie parfois à prix d'or des deniers publics. Il y a là une anomalie; bien plus : une légèreté coupable.

Nous faisons un appel chaleureux aux directeurs des musées de peinture, aux amateurs de tableaux, aux peintres même, et nous comptons sur leur appui pour faire adopter les mesures que nous proposons.

Nous nous adressons encore à eux pour nous aider à « développer et à étendre les connaissances » sur les conditions matérielles de la peinture, afin » qu'on leur réserve dans l'instruction des artistes, » la place importante qui leur revient ».

Comme nous l'avons déjà dit plus haut (p. 11) les artistes qui tiennent à ce que leurs œuvres leur survivent, ne doivent employer que des matériaux, notamment des couleurs dont la fixité a été reconnue.

L'Auteur.

Février 1891.

INTRODUCTION

La peinture ne s'apprend pas dans les livres, dit-on.

A ne considérer que la manière propre à chaque artiste de reproduire sa pensée au moyen des couleurs, cet aphorisme est juste. Mais pris dans son ensemble, l'art de peindre constitue deux parties bien distinctes, quoique étroitement liées : la partie intellectuelle et la partie technique.

Cette dernière comprend non-seulement tout ce qui se rattache à la peinture: — l'étude des formes, des proportions, de la perspective. de l'anatomie et de l'histoire — mais *tout ce qui a trait au côté matériel.*

De nos jours, l'étude des connaissances relatives au côté matériel est trop négligée, et l'on doit surtout attribuer à cette circonstance la rapide altération des tableaux modernes.

Au sortir des académies, les jeunes artistes possèdent leur « art » proprement dit, mais le plus souvent, ils ignorent les notions les plus élémen-

taires de leur « métier »; rarement ils sont à même d'apprécier les matériaux qu'ils employent.

Nous exprimons le vœu que l'étude de connaissances matérielles de la peinture soit dorénavant comprise dans les cours de l'enseignement académique. Les élèves acquerraient ainsi une pratique rationnelle, et la conservation de leurs œuvres serait assurée.

Il est incontestable que pour se trouver dans les conditions désirées par rapport à la solidité, la peinture à l'huile est soumise à certaines règles.

Les gothiques, que nous citons comme exemple parce que leur peinture est la mieux conservée, avaient une méthode uniforme; ils employaient généralement les mêmes couleurs.

Que l'on compare la peinture moderne à celle du xve siècle, et l'on conviendra avec nous qu'il est profondément regrettable de voir, dans nos musées, des tableaux ne datant pas de vingt ans, plus détériorés que d'autres existant depuis quatre siècles !

Les anciens avaient-ils des couleurs meilleures que les nôtres (1) ? Avaient-ils, comme nous l'avons souvent entendu affirmer, un véhicule merveilleux dont le secret est perdu pour nous ? Tout en respectant cette opinion, nous sommes persuadé que c'est autant à la manière parfaite dont les couleurs ont été appliquées, qu'à leur bonne qualité et à celle des autres matériaux en usage à cette époque,

(1) Nous traiterons cette question au chapitre *couleurs*.

que la conservation des tableaux anciens doit être attribuée.

C'est dans le but d'initier les artistes à la partie matérielle de la peinture, et de leur en faire comprendre toute l'importance, que nous avons écrit ces pages. Les faits qui s'y trouvent relatés sont basés sur le raisonnement et l'étude; ils résultent d'une longue et sérieuse expérience.

En donnant à cet ouvrage un caractère scientifique, ou une étendue exagérée, nous courrions évidemment le risque de ne pas être lu. Nous nous efforcerons donc d'être clair et concis.

Vieux-Dieu, février 1881.

CAUSES D'ALTÉRATION

DE LA PEINTURE

Quelle est la raison pour laquelle le plus grand nombre de nos tableaux modernes perdent si rapidement leur fraîcheur ?

Pourquoi jaunissent-ils dans les parties claires et contractent-ils un aspect terreux ?

Pourquoi les couleurs perdent-elles leur éclat, et dans certains cas, changent-elles de nuance ?

D'où proviennent ces accidents si fréquents et si nombreux, qu'un examen sérieux nous découvre ?

Les défauts dont nous venons de nous occuper dépendent des causes suivantes :

De l'emploi des huiles de mauvaise qualité.

De l'usage des siccatifs et des vernis.

De l'abus de l'essence de térébenthine.

De l'emploi des couleurs dont la fixité n'est pas parfaite, ou qui agissent d'une manière défavorable dans les mélanges.

De la mauvaise préparation des supports ou de leur emploi prématuré.

De la manière vicieuse d'appliquer les couleurs.

Du vernissage trop hâtif des tableaux.

SUPPORTS

Un acte d'une importance capitale, et sur lequel nous appelons toute l'attention des artistes, c'est le choix judicieux des panneaux et des toiles. De leur bonne préparation dépend la durée d'un tableau.

La pâte qui couvre les supports doit être composée de céruse et d'huile de lin, et non pas de blanc d'Espagne et de colle. Elle doit être appliquée en quantité suffisante pour bien remplir les pores du bois, sans former une couche épaisse. Elle doit être avant tout parfaitement durcie (1).

On s'en assurera en grattant fortement avec l'ongle du pouce sur les bords du panneau. Si la préparation est sèche à point, on ne doit rien pouvoir enlever, et l'ongle doit produire un bruit aigu.

Les supports dont la couche de fond est trop

(1) L'air, la lumière et la chaleur, aidant beaucoup à la dessiccation, il n'y a rien d'absolu dans la détermination du temps qu'il faut aux supports, pour être convenablement secs. Cela dépend de la bonne qualité des matériaux employés, surtout des huiles, et du milieu favorable dans lequel les panneaux ou les toiles ont été placés après leur préparation.

épaisse et imparfaitement durcie, peuvent occasionner des crevasses profondes.

Nous engageons les artistes à employer de préférence des toiles et des panneaux non teintés. Ordinairement les fabricants ajoutent des ocres communes à la préparation, pour la colorer légèrement. Comme ces ocres sont sujettes à monter de ton, cette circonstance peut nuire plus tard à l'effet de certaines parties du tableau, là où la couche de couleur n'est pas assez épaisse pour empêcher le fond d'agir par transparence.

Nous conseillons aussi de préférer l'acajou et surtout le cèdre de bonne qualité, au chêne. Ces deux premiers bois étant plus poreux, laissent mieux pénétrer la préparation et l'adhérence est plus complète. Ils sont aussi moins enclins à se déjeter; les vers n'attaquent pas le cèdre.

Nous avons dit plus haut que les supports doivent être préparés à la céruse et à l'huile, et non pas à la colle et au blanc d'Espagne (1) ; voici pour-

(1) On nous observera avec raison, que les gothiques ont peint sur une préparation que l'on croit généralement être composée de craie et de colle, et que malgré cela, leur peinture s'est bien conservée sous tous les rapports. Cette objection n'a pas d'importance sérieuse : sans compter les accidents nombreux et funestes occasionnés par ce procédé, nous ferons simplement remarquer que si les anciens avaient préparé leurs supports à l'huile, leurs œuvres auraient pu résister pendant des siècles encore; mais que le contraire est fort à craindre : par suite de la décomposition de sa matière géla-

quoi : la gélatine étant une matière animale hygrométrique à un haut degré, est naturellement exposée à s'altérer, au contact de l'humidité, et à perdre ses qualités adhésives.

Ce fait est constaté par des preuves frappantes et indéniables. Combien vite ne voyons nous pas se détériorer la peinture à la colle ! Elle s'écaille et s'effrite en peu de temps. L'état précaire de la préparation de certains tableaux anciens, prouve d'une manière évidente que le résultat qui se produit à l'air, se représente fatalement sur les supports après un nombre d'années indéterminé, quoique la couche de fond soit protégée par l'huile qu'elle a absorbée et par la peinture qui la recouvre.

Pour les toiles, la préparation à la colle est plus à craindre que pour les panneaux, parce que

tineuse la préparation qu'ils ont employée manque d'adhérence.

Il y a un moyen fort simple d'éviter l'encollage des toiles et d'empêcher que l'huile ne traverse leur tissu.

On fixe la toile sur un châssis « ad hoc » et on la mouille. Elle se tend par le rétrécissement. L'excès d'eau évaporé, on passe sur le tissu humide, à l'aide d'un couteau dur, une couche peu épaisse de pâte consistante formée de céruse et d'huile de lin blanchie. Si l'on utilise une toile lisse, une seule couche de préparation suffit; au cas où l'on a employé un tissu rugueux, il faut y appliquer, après deux ou trois jours d'attente, mais pas davantage, une seconde couche mince, de pâte plus molle, en ayant soin d'adoucir préalablement avec du papier de verre, les inégalités de la couche de fond.

le tissu n'oppose qu'un faible obstacle aux atteintes de l'air humide.

Il est donc rationnel et prudent d'employer la préparation à la céruse et à l'huile.

Arrivée à un état de siccité parfaite, elle sera pour ainsi dire impénétrable à l'air et à l'humidité.

Pour prévenir l'action nuisible de ces deux agents sur le bois ou sur la toile, nous conseillons aussi de faire peindre deux ou trois fois, à la céruse et à l'huile, l'envers des supports. On a prétendu longtemps, et d'aucuns croient encore, qu'il vaut mieux que le bois ou la toile soit en contact direct avec l'air ! Cette opinion routinière est controuvée par de nombreux exemples. Nous en citerons deux qui suffiront, pensons-nous, à édifier nos lecteurs.

Dans les églises, où les tableaux sont généralement exposés à l'humidité, les volets de certains triptyques, peints des deux côtés, se sont bien conservés; tandis que sur le panneau du milieu, dont un côté seulement est peint, on trouve des accidents de toute nature. Le bon sens nous dit que ce sont les variations hygrométriques de l'air qui causent en grande partie ces désastres, par l'influence directe sur le bois. La couche de couleur durcie ne pouvant suivre la dilatation ni le rétrécissement du support, doit inévitablement se crevasser, même s'écailler à la longue.

Un fait plus concluant encore :

Nous avons eu l'occasion d'examiner des

ouvrages de menuiserie, datant du XVIIe siècle, *peints de tous côtés*, placés dans un souterrain, et exposés ainsi à une humidité constante. Nous avons constaté que le bois était en parfait état, et que la couche de couleur à l'huile était bien adhérente.

Il est donc de première nécessité d'empêcher l'action de l'humidité, pour assurer la conservation de la peinture et en même temps celle des supports.

PEINTURE SUR BOIS NON PRÉPARÉ

Certains artistes exécutent leurs œuvres directement sur bois nu, sans aucune préparation. Nous approuvons entièrement cette manière de procéder qui donne d'excellents résultats, et peut-être bien les meilleurs de tous. Il est essentiel cependant, de prendre certaines précautions que nous indiquerons plus loin, de choisir des bois vieux, secs, peu sujets à se déjeter, et qui ne contiennent plus ni résine, ni principes acides. On sait que le sapin du nord et le chêne occasionnent des dégâts irrémédiables aux couleurs.

PEINTURE SUR TOILES ET PANNEAUX PRÉPARÉS A LA COLLE DE FROMAGE, COLLE DE CASÉINE OU CASEUM

Mérimée dans son traité de la peinture à l'huile, édité à Paris en 1830, parle de la colle de fromage pour la préparation des supports, d'après le procédé

décrit dans l'ouvrage du moine Théophile, datant du XIIe siècle. Cette colle est imputrescible et devient insoluble après son application.

L'auteur dit : « On a exposé pendant un mois, » aux alternatives de la pluie et du soleil, des bois » plaqués, les uns avec de la meilleure colle de » gélatine, les autres avec de la colle de fromage. » Les premiers, après avoir été mouillés se sont » décollés à la première impression du soleil, les » autres ont parfaitement résisté » (1).

Le principe d'imputrescibilité et d'insolubilité du caseum admis, il reste à examiner quels sont les avantages et les défauts des supports préparés avec cette substance, lorsqu'on s'en sert pour la peinture à l'huile.

Le mélange de colle de caséine et de sulfate ou de carbonate de chaux donne une pâte qui ne garde aucune souplesse après sa dessiccation. Partant, il est nécessaire de l'imbiber d'huile, autrement il y aurait à craindre des accidents analogues à ceux qu'occasionnent les préparations à la colle de gélatine par suite de la non-adhérence au bois (2). La toile étant moins sujette à travailler

(1) Mérimée signale le plâtre (éteint) et la craie pour la composition de la pâte ou préparation des supports, mais il ne fait pas choix entre ces deux composés du calcium. Nous sommes d'avis qu'ils peuvent être utilisés indifféremment.

(2) La colle n'adhère que superficiellement au bois, l'eau qui sert à la délayer ne laissant rien après son évaporation. L'huile, au contraire, pénètre dans les pores du bois et s'y solidifie.

et laissant mieux pénétrer la pâte dans son tissu, est préférable dans le cas qui nous occupe.

L'huile assourdit les matières colorantes. Ce fait est connu des peintres comme de ceux qui préparent les couleurs. Si donc, sans nuire à la solidité, on pouvait exécuter un tableau, directement et d'un seul coup, sur des supports préparés à la colle de caséine, il y aurait un avantage réel au point de vue de la fraîcheur du coloris, puisqu'une quantité considérable de l'huile qui enveloppe les couleurs serait absorbée par la préparation.

Mais en procédant ainsi, le travail devient difficile, sinon impossible, puisque les couleurs s'emboivent et que l'on ne peut pas juger de leur valeur. On est donc obligé d'enduire d'huile la couche à la colle, ou bien de peindre l'ébauche avec des couleurs très liquides. En général, le peintre étudie son œuvre, la corrige. Il lui faut chaque fois humecter d'huile ou de mediums appropriés les parties qu'il veut repeindre. Finalement il se trouve dans les mêmes conditions, que s'il avait employé un support préparé à la céruse et à l'huile.

Certains peintres exécutent l'ébauche en détrempe et achèvent le tableau à l'huile. Cette manière de procéder n'est pas admissible si l'on emploie pour l'ébauche des couleurs broyées avec un excipient qui ne les laisse pas perméables, c'est-à-dire qui empêche l'huile de faire corps avec la préparation du support. On interpose entre celle-ci

et la couche de couleur à l'huile, une pellicule isolante qui entraîne la peinture à s'écailler.

En résumé, nous ne pouvons que préconiser encore une fois l'usage des supports préparés à la céruse et à l'huile. En peignant selon les indications que nous donnons plus loin, en se servant de couleurs plutôt fermes, en n'y mélangeant pas de siccatifs ni de mediums nuisibles, en ne les noyant pas dans des couches d'huile excessives et répétées, en ne les recouvrant pas de vernis défectueux, la fraîcheur du coloris sera aussi bien maintenue qu'avec des supports absorbants et du moins la durabilité des tableaux ne sera point compromise.

HUILES

L'huile est la base fondamentale de la peinture qui nous occupe; elle doit conséquemment se trouver dans les meilleures conditions par rapport à la qualité; en un mot elle doit posséder tout ce que la nature lui a donné.

Les faits démontrent clairement que les procédés primitifs de fabrication et d'épuration des huiles étaient les meilleurs. Au point de vue industriel, la science a fait des progrès : on est arrivé à clarifier et à blanchir artificiellement les huiles en quelques jours, alors qu'il faut plusieurs mois, parfois plus d'un an, pour que ce travail se fasse naturellement par le repos, et sous l'influence des rayons solaires. Mais la rapidité du travail nuit dans ce cas à la solidité.

Pour posséder toutes leurs qualités grasses, les huiles ne doivent pas avoir été battues à l'acide, ni clarifiées par un procédé chimique quelconque. Le repos prolongé doit leur faire perdre la partie

mucilagineuse; les lavages répétés, à l'eau pure, l'exposition aux rayons du soleil, éliminent l'acide oléique et achèvent de les clarifier et de les blanchir (1). Elles ne doivent en aucun cas avoir été bouillies ni oxygénées (2) artificiellement, par des oxydes ou des sels métalliques. L'air sous l'action de la chaleur ou plutôt de la lumière du soleil communique aux huiles un degré d'oxygénation suffisant pour leur permettre de sécher dans un temps convenable.

Toute huile oxygénée d'une manière artificielle jaunit considérablement après sa dessiccation et devient cassante. Il suffit d'une quantité très minime de matière oxydante en dissolution dans l'huile, pour lui communiquer ces graves défauts (3).

Les deux espèces d'huiles les plus propres à

(1) Ce traitement atténue le défaut que possèdent les huiles, à un degré variable, de jaunir en séchant.

(2) C'est-à-dire rendues plus siccatives.

(3) L'étude des huiles nous a longuement occupé. Toutes les recherches que nous avons faites en vue d'arriver à décolorer et à oxygéner artificiellement ces liquides, sans nuire à leur solidité, ont été infructueuses, et nous avons abandonné les procédés en usage, parce que nous avons acquis la conviction que pour la peinture artistique, ils ne conviennent pas. Le résultat de nos expériences nous a donné la certitude que les huiles lithargirées ou manganésées perdent leurs qualités grasses. Pareilles huiles, appliquées sur verre, et exposées au grand air et au soleil, sont devenues opaques au bout de six à huit semaines. En moins de six mois, la plupart d'entre elles étaient devenues pulvérulentes. Par contre, les échantillons d'huile vierge, soumis à la même épreuve, avaient conservé au bout de ce temps, leur brillant et leur élasticité.

la peinture artistique, sont l'huile de lin et l'huile d'œillette.

Nous estimons que la première est la plus grasse et qu'elle communique le plus de solidité aux couleurs; mais comme elle jaunit beaucoup en séchant, même après avoir été blanchie, il est des cas dans lesquels l'huile d'œillette doit lui être préférée. Ainsi le blanc d'argent, le bleu, le violet (1) doivent être broyés à l'huile d'œillette si l'on veut qu'ils conservent franchement leur nuance propre (2).

L'huile de lin vierge, clarifiée par les moyens naturels que nous avons indiqués, est de couleur jaune d'or.

L'huile d'œillette vierge, ayant subi le même traitement, est de nuance paille claire.

Toutes les deux doivent être parfaitement limpides et brillantes.

Les huiles vieilles et épaissies sont éminemment propres à la peinture artistique, au point de vue de la solidité. Le seul inconvénient qu'elles offrent

(1) Dans notre première édition, nous avions compris les laques de garance pâles parmi les couleurs qui doivent être broyées à l'huile d'œillette, pour ne pas contracter une teinte jaunâtre. Mais comme ces laques sèchent difficilement, il vaut mieux les broyer à l'huile de lin sans addition de siccatif, les laques de garance broyées à l'huile d'œillette, ne se durcissent jamais.

(2) De là découle qu'il ne faut jamais se servir d'huile de lin pour délayer les couleurs destinées aux parties claires d'un tableau.

pour certains artistes, c'est de rendre les couleurs plus ou moins poisseuses.

Approprier aux matières colorantes les huiles qui conviennent à leur composition chimique et à leurs propriétés physiques, afin d'obtenir une dessiccation homogène et le plus de solidité, voilà le grand art du préparateur. Nous croyons qu'il est peu connu, et moins encore mis en pratique.

VERNIS

Nous croyons être utile à nos lecteurs en émettant ici quelques considérations sur les vernis, et en donnant leur composition d'une manière générale, afin de mieux faire comprendre les raisons pour lesquelles il est dangereux de se servir de ces liquides, pour détremper les couleurs à l'huile — usage malheureusement trop répandu parmi les artistes.

Rien n'est plus confus que les principes de la fabrication des vernis.

Malgré les recettes sans nombre entassées dans les recueils publiés par les praticiens; malgré les efforts de plusieurs savants chimistes, la science ne possède pas de bases certaines pour définir théoriquement et d'une manière absolue, la bonne fabrication des vernis.

Si les procédés diffèrent, les résultats obtenus se ressemblent : les vernis sont inévitablement condamnés à devenir friables. Leur durée n'est pas déterminée; elle dépend de la qualité des résines et des gommes ou résines molles qui les composent.

de la proportion dans laquelle celles-ci ont été assemblées, et aussi de la manière dont les huiles ont été préparées. Pour qu'un vernis gras résiste bien, il faut que la proportion d'huile soit plutôt exagérée.

« Certains vernis sont très siccatifs, ce sont les » moins solides; d'autres sont glutineux, gras, longs » à sécher, mais aussi ce sont les plus résistants, » lorsqu'ils ont atteint le degré de dessiccation qui » leur convient. » (Dumas, *Précis de Chimie*, 1128).

On distingue plusieurs espèces de vernis : les vernis à l'huile ou vernis gras, ceux à l'essence, à l'alcool, à la benzine et au chloroforme. Les deux premiers seuls nous concernent, car les autres ne sont pas utilisables pour la peinture à l'huile : employés comme enduit pour faire ressortir les parties embues, ils forment des couches que l'huile ne traverse pas, et qui, par conséquent, empêchent l'adhérence des couleurs qu'on y applique.

Un vernis gras est un mélange d'une ou de plusieurs résines fondues, d'huile siccative, ou vernis d'huile en termes de vernisseur, et d'essence de térébenthine. L'huile la plus employée est celle qui provient de la graine de lin; on se sert aussi d'huile de noix ou de pavot, mais plus rarement.

Le copal, l'ambre ou succin, la térébenthine de Venise, la sandaraque, le mastic, le camphre, l'animé, l'élémi, le baume de copahu, sont les résines et les gommes ou résines molles principales qui servent à composer les vernis. Selon la nature

de ces derniers, et l'usage auquel ils sont destinés, les proportions des résines, de l'huile, de l'essence, varient à l'infini.

Le procédé de fabrication généralement adopté pour les vernis gras, consiste à mettre les résines en fusion, et à leur incorporer ensuite l'huile et finalement l'essence.

Les vernis à l'essence se font à une chaleur modérée ou à froid, d'après le degré de solubilité des gommes.

Examinons maintenant pourquoi les vernis deviennent brunâtres et opaques après quelques années d'application; pourquoi ils se gercent et deviennent pulvérulents.

Vernis gras. — L'huile lithargirée ou manganésée est la cause première de leur altération. Nous avons dit, en parlant des huiles, que ces liquides jaunissent considérablement et deviennent friables, lorsqu'ils ont été traités par des oxydes ou des sels métalliques. Or, les huiles qui servent à fabriquer les vernis gras sont toujours oxygénées énergiquement, parce que l'on exige avant tout qu'un vernis sèche promptement.

Les résines subissent une altération profonde par la fusion. En les examinant après le refroidissement, on s'aperçoit qu'elles ont perdu de leur éclat, de leur transparence et de leur cohésion. Les principes gras sont éliminés en majeure partie.

Vernis à l'essence. — Les vernis à l'essence se décomposent plus rapidement que les vernis gras,

parce qu'ils fournissent un enduit peu compact et plus perméable à l'air (1) ; la plupart d'entre eux peuvent être pulvérisés peu de temps après leur application. La coloration brunâtre qui se produit après la dessiccation de la couche, dépend en partie du dissolvant, mais de fait elle est occasionnée par la décomposition des matières résineuses, sous l'influence de l'oxygène de l'air. Cette décomposition est également cause de l'opacité que les vernis contractent par le temps.

Les crevasses sont dues au rétrécissement de la couche, mais elles peuvent être provoquées par la nature des objets sur lesquels les vernis ont été appliqués. Les vernis très siccatifs sont en outre enclins à s'écailler.

D'après ce qui précède peut-on obtenir un avantage quelconque, au point de vue de la solidité, en mêlant des vernis aux couleurs à l'huile ? En aucune manière. On y ajoute des résines altérées ou des gommes peu durables, des huiles appelées à devenir friables et à foncer les couleurs, et de l'essence de térébenthine. Le seul effet que produisent en ce cas les vernis, c'est de donner à l'artiste une satisfaction éphémère en voyant ses couleurs sous un aspect plus brillant. Le résultat final est désastreux.

En somme, il ne faut pas donner aux vernis

(1) Le voile bleuâtre qui se produit sur les tableaux fraîchement vernis au mastic, est dû à l'absorption de l'humidité.

dont nous avons parlé, une autre destination que celle qui leur appartient; c'est-à-dire, d'être appliqués en couche mince sur les peintures à l'huile en général, pour leur donner plus de relief et pour les préserver du contact de l'air.

DESSICCATION

SICCATIFS ET ANTI-SICCATIFS

La dessiccation des couleurs est produite par la solidification des huiles qui servent à les préparer.

Ces liquides absorbent l'oxygène de l'air en augmentant de poids et de volume.

Rien n'est variable comme le phénomène de la dessiccation.

Selon qu'une couleur aura été appliquée sur toile, bois, verre, métal ou autres supports; selon qu'elle aura été exposée à une lumière vive ou diffuse; selon qu'elle se sera trouvée dans un milieu sec ou humide, elle se solidifiera en des temps différents et qui ne sont pas à déterminer.

Le grand air et la chaleur activent aussi la dessiccation. Celle-ci dépend encore de la propriété plus ou moins grande que possèdent les matières colorantes, d'agir sur les huiles et d'accélérer ou de ralentir l'absorption de l'oxygène.

Préparées avec une même huile, les diverses couleurs mettent un temps différent à sécher. En

général, les oxydes métalliques, qui forment la plus grande partie des couleurs fixes, favorisent la dessiccation des huiles; les couleurs animales ou végétales la retardent.

L'oxydation, d'abord lente, se produit avec plus d'énergie lorsque l'huile se solidifie. C'est ce qui explique pourquoi une couleur sèche plus rapidement lorsqu'elle est appliquée en seconde couche.

Nos observations nous ont prouvé que l'on peut admettre comme une loi irréfragable, que les couleurs qui absorbent l'oxygène lentement et d'une manière régulière, offrent plus de solidité que celles qui sèchent promptement. Après quelques années, la couche paraîtra grasse et cornée dans le premier cas, terne et grumeleuse dans le second.

Il faut laisser à chaque couleur le temps qu'elle exige pour arriver au degré de siccité voulu, et l'emploi des siccatifs (1) dans la peinture artistique est absolument inadmissible.

Lorsque la couche est sèche et qu'il n'y a plus d'absorption d'oxygène, les couleurs se durcissent, se pétrifient en quelque sorte, occasionnant un retrait. Si ce dernier a lieu d'une manière lente et régulière, il ne cause pas d'accidents; mais s'il est

(1) On donne le nom de siccatifs à des huiles traitées par des oxydants énergiques. Autrefois on avait l'habitude de mêler directement aux couleurs lentes à sécher, du sel de Saturne (acétate de plomb). Cette détestable coutume s'est heureusement perdue.

activé par des siccatifs, le rétrécissement inégal occasionne des crevasses.

Comme corollaire nous ferons remarquer que les parties craquelées dans les tableaux se trouvent principalement dans les noirs, les bruns, les laques; toutes couleurs séchant difficilement et laissant supposer la présence de siccatifs.

Nous ne voyons d'ailleurs pas la nécessité de hâter le travail naturel de la solidification des couleurs. Nous concevons que l'on exige qu'une porte, un parquet, soient promptement secs, parce que l'on peut se trouver dans le cas de devoir s'en servir tout de suite. Peu importe alors la solidité; au moyen de quelques frais on peut faire renouveler le travail. Mais une œuvre d'art doit être durable, et l'on ne saurait prendre assez de précautions pour en assurer la conservation.

Dans ce but nous engageons les artistes à bannir impitoyablement les siccatifs de leur palette.

L'huile d'olive, la cire, les composés graisseux ne conviennent pas pour retarder la dessiccation des couleurs.

Le seul produit recommandable est l'alumine obtenue par voie humide. Lorsque cette substance est préparée dans des conditions de pureté absolue, elle est irréprochable comme anti-siccatif. Broyée à l'huile d'œillette, elle fournit une pâte absolument incolore qui se mélange aisément avec les couleurs, augmente leur éclat et leur solidité.

ESSENCE
DE
TEREBENTHINE

Ce dissolvant agit d'une manière défavorable sur les huiles, dont il détruit les qualités grasses. Une peinture dans laquelle l'essence a été employée à l'excès, se reconnaît à sa maigreur et à son manque d'éclat.

C'est une erreur de croire que l'essence ne nuit pas à la solidité. Nous rappellerons, comme exemple, que les peintures à l'huile et à l'essence ne résistent pas un été durant, au grand air; au bout de ce temps elles sont pulvérulentes.

L'essence est utile en peinture, à divers usages basés sur la propriété que possède ce liquide de dissoudre les huiles et autres corps gras.

L'essence fraîchement rectifiée est complètement incolore; elle possède une odeur franche et caractéristique qui la fait aisément distinguer de l'essence commune.

Nous ne pouvons que conseiller aux artistes d'être très modérés dans l'emploi de l'essence, et surtout de ne pas s'en servir pour délayer les couleurs.

PRATIQUE

Il est indispensable de dégraisser les toiles et les panneaux au moment d'en faire usage, afin d'enlever la couche graisseuse qui s'est formée par l'huile exsudée de la préparation, et par le contact prolongé de l'air. Cette précaution si élémentaire, trop souvent négligée par les artistes, est nécessaire pour obtenir l'adhérence parfaite des couleurs.

En enlevant la couche graisseuse, on rend la préparation du support perméable; l'huile y pénètre et les couleurs se fixent. Lorsqu'il y a manque d'adhérence, la couche est exposée dans certains cas (1), à se déplacer par le retrait et à se ratatiner; elle s'écaillera infailliblement lorsqu'elle sera complètement durcie.

Un simple lavage à l'eau ou à l'essence ne suffit pas à nettoyer un support. Il faut employer l'eau savonnée et brosser dans tous les sens au moyen d'une brosse dure, pendant quelques minutes; laver ensuite plusieurs fois à l'eau propre.

(1) Principalement lorsqu'on emploie des panneaux lisses et lorsqu'on a superposé plusieurs couches séchant inégalement.

Si le support est bien dégraissé, l'eau doit s'étaler uniformément à sa surface, mais elle ne doit ni se séparer à certaines places ni former de stries; dans ce cas il faut recommencer l'opération. Essuyer ensuite avec un linge propre ou une peau de chamois, et laisser sécher le panneau ou la toile pendant un jour.

Si l'on fait choix de supports vieux, il est nécessaire de ramollir superficiellement leur préparation, à l'aide d'alcool et d'essence de térébenthine additionnés d'eau :

alcool à 98°	1 volume
essence de térébenthine rectifiée	1 »
eau pure	2 » (1)

De ce liquide on imbibera un tampon d'étoffe de laine que l'on passera plusieurs fois et dans tous les sens sur la préparation jusqu'à ce qu'elle commence à se détacher.

Les supports ainsi traités ne doivent plus subir un lavage à l'eau savonnée. On les époussetera simplement pour enlever les effilochures.

Avant d'entamer la peinture, il est bon d'humecter le support au moyen d'huile de lin additionnée d'un dixième d'essence de térébenthine

(1) L'essence, plus légère que l'eau, tend à s'en séparer. Il faut, pour opérer le mélange intime des trois liquides, les agiter dans un flacon avant que d'en imbiber le tampon; autrement les dissolvants, insuffisamment dilués, pourraient exercer une action trop énergique.

rectifiée, pour obtenir le plus d'affinité possible entre la couche nouvelle et la préparation.

Lorsqu'on reprend un tableau ébauché, ou que l'on veut corriger une œuvre achevée depuis un certain temps, il est également nécessaire d'enlever la couche graisseuse.

A cette fin nous conseillons l'emploi de la pomme de terre crue. Les principes légèrement acides de ce tubercule, et la fécule qui s'en détache par le frottement, dégraissent d'une manière très convenable et ne peuvent en aucun cas nuire aux couleurs.

Laver après à grande eau, laisser sécher, et appliquer un frottis (1) d'huile au dixième d'essence sur les parties à reprendre, en employant de préférence l'huile d'œillette pour les parties claires d'un tableau — ciels, fleurs, étoffes blanches, etc. — afin de prévenir toute coloration jaunâtre.

Les peintures faites grassement et d'un seul coup (2) sont les plus solides et conservent le mieux

(1) Nous entendons par frottis, une couche d'huile *excessivement mince* étendue au moyen de la brosse ou du doigt de telle manière que la peinture soit simplement humectée. Une huile trop épaissie, trop siccative, et que l'on ne peut suffisamment étendre, occasionne le plus souvent des crevasses dans les couleurs superposées.

En interposant des couches trop épaisses d'huile entre les couleurs, on perd la fraîcheur du coloris et on expose la peinture à se rembrunir.

(2) C'est-à-dire sans fatiguer les couleurs.

En repeignant, en changeant sans cesse les nuances, celles-

leur fraîcheur. Elles s'émaillent par le temps, et elles sont à l'abri des accidents résultant de l'inégale dessiccation des couleurs superposées.

Les peintures de longue haleine, celles où l'artiste superpose plusieurs couches ou procède par glacis, sont les plus sujettes à se détériorer et réclament des soins attentifs. Dans ce cas la meilleure marche à suivre consiste à ne pas empâter les couleurs, et à appliquer une couche nouvelle, ou un glacis, lorsque la couche précédente est « poisseuse », c'est-à-dire pendant l'intervalle compris entre le commencement de la solidification et la solidification complète (1). Alors la couche superposée ne se noie pas dans la première, et elle ne

ci perdent leur vivacité. Très souvent, si l'on a appliqué des couleurs claires sur d'autres plus foncées, ces dernières reparaissent pendant la dessiccation.

Là ne se bornent pas les écueils d'une peinture fatiguée. On verra plus loin que la superposition de certaines couleurs séchant inégalement, entraîne des accidents fâcheux, et que le contact de matières colorantes hétérogènes a pour effet d'altérer les nuances.

(1) Nous avons dit plus avant que l'air, la lumière, la température, ont une influence très grande sur la dessiccation des couleurs. Cette circonstance peut être mise utilement à profit, soit en plaçant une œuvre commencée dans un endroit frais et privé de lumière, pour garder les couleurs mouillées, soit en exposant un tableau achevé, au jour vif, dans un local sec et bien aéré, afin d'activer la dessiccation de certaines couleurs récalcitrantes.

Lorsqu'on pose un tableau devant une fenêtre au midi, il est nécessaire de mater les vitres en les enduisant de blanc d'Espagne ou en les recouvrant de papier pelure blanc, afin

s'emboit pas; elle conserve au contraire sa pureté et son éclat; — de plus les deux couches sont intimement jointes et font corps. — Cette manière d'opérer est surtout avantageuse pour les couleurs transparentes et pour celles qui sèchent trop lentement, comme les laques de garance, sans perdre de vue toutefois qu'elles se crevassent sur des empâtements.

Si des circonstances particulières empêchent de procéder comme nous venons de l'indiquer, c'est-à-dire si l'on ne peut appliquer la couche nouvelle que lorsque celle qui lui est inférieure s'est complètement solidifiée, il est indispensable de faire d'avance un frottis d'huile (1). En négligeant cette précaution il y a manque d'adhérence; de plus, si la couche de fond n'est pas sèche au point de ne plus emboire, on court le risque de voir se former des gerçures, parfois le lendemain, parfois plusieurs jours après. Ces accidents ne résultent

d'intercepter les rayons du soleil et d'éviter ainsi l'échauffement du support.

Les ateliers des peintres devraient comprendre un local — situé à l'un des étages au-dessus du sol et ayant une large partie vitrée du côté sud — spécialement affecté au séchage et au vernissage des tableaux.

(1) Un bon moyen de favoriser l'adhérence des couleurs et remettre au ton celles qui sont embues, est d'étaler sur la partie que l'on veut repeindre une mince couche d'ambre dissous à vernir.

Nous reviendrons sur ce sujet en parlant de l'ambre dissous et de son application à la peinture artistique.

pas de la dessiccation, mais proviennent de ce que la première couche, trop molle et trop pénétrable, s'empare brusquement et inégalement de la portion liquide de celle qui lui est superposée; par le rétrécissement et le manque de cohésion, celle-ci se disjoint à certaines places.

Les crevasses qui se forment plusieurs mois, même plusieurs années après l'achèvement d'un tableau, lorsque les couleurs atteignent leur maximum de siccité, sont de nature toute différente. Elles dépendent principalement de l'inégale dessiccation des couches superposées; de ce que la préparation du support n'était pas suffisamment durcie; de la présence du bitume, des siccatifs, des vernis ou bien encore de la mauvaise qualité des huiles. Il faut strictement éviter de superposer une couleur prompte à sécher, sur une autre ne séchant que lentement. Celle-ci étant alors privée du contact direct de l'air, met un temps infiniment long à se durcir, et le retrait inégal des deux couches occasionne des crevasses. En couvrant, au contraire, une couleur siccative, d'une autre qui l'est moins, on ralentit la dessiccation de la première; le durcissement différent des deux couleurs se trouvant ainsi équilibré, le retrait a lieu régulièrement et sans causer d'accidents.

Nous avons fait principalement cette remarque pour signaler aux artistes le danger qu'il y a, d'ébaucher un tableau au moyen des laques de garance, de la terre de Cassel, des noirs, de la terre

de Sienne brûlée. Nous les engageons à employer des couleurs promptes à durcir, telles que le brun de Mars, le jaune de cadmium, le bleu d'outremer, le vert émeraude, et donnant en mélange avec le blanc d'argent, les ocres, le jaune de Mars, le violet de Mars, la teinte désirée. Peindre l'ébauche maigrement, c'est-à-dire en n'empâtant pas.

Nous ne pouvons laisser de désapprouver la mode qui s'est introduite depuis quelques années, d'empâter les couleurs outre mesure, et de les appliquer de façon qu'elles soient raboteuses. Pareille peinture a peu de chance de se conserver; la crasse qui s'y dépose à la longue ne peut être enlevée dans les creux, et les parties proéminentes risquent d'être endommagées pendant le nettoyage. De plus on ne saurait dévernir convenablement un tableau exécuté dans ces conditions.

Il est nécessaire de donner une certaine épaisseur à la couche de peinture, mais de là à faire des empâtements en saillie, il y a un abîme. Le durcissement intérieur des couleurs trop empâtées ayant lieu longtemps après que leur surface s'est solidifiée, très souvent elles se rident et se ternissent. Il arrive encore que par suite du retrait, des crevasses se forment autour d'un empâtement excessif. Ces accidents surviennent aussi bien aux couleurs qui sèchent promptement, comme l'auréolin, le vert émeraude, le violet de cobalt, le brun de Mars, qu'à celles qui sont lentes à durcir, telles que les laques de garance, les noirs, la terre de Cassel.

L'outremer, le cobalt, le vermillon ne peuvent être broyés qu'avec de l'huile d'œillette parfaitement fluide, sinon ces couleurs deviennent poisseuses dans les tubes au bout de peu de temps et leur maniement est difficile : elles coulent sur la palette. Et cependant, au point de vue de la solidité, elles doivent être enveloppées d'une huile vieille — bien oxygénée — autrement elles fournissent une couche qui ne s'émaille pas et qui devient friable. Chaque fois qu'on les applique à l'état pur, il faut donc leur incorporer un peu d'huile d'œillette purifiée et vieille. Cette remarque s'attribue surtout à l'outremer qui a peu d'affinité pour l'huile et qui tend à la décomposer (1).

Lorsqu'on dessine un tableau, il est essentiel de tracer les contours le plus légèrement possible, et d'enlever au moyen de l'essence de térébenthine ceux qui sont inutiles, avant d'appliquer les couleurs. Le fusain est préférable à la mine de plomb, à la sanguine et à la craie noire, parce qu'il se laisse mieux enlever, qu'il n'agit pas sur les matières colorantes et qu'il n'empêche pas l'adhérence de la peinture.

Nous ne saurions assez recommander aux artistes la plus grande propreté en ce qui concerne leurs brosses, leur palette, leur pincelier. Le bon entretien de ces ustensiles contribue dans bien des

(1) En recouvrant l'outremer d'une mince couche d'ambre dissous à vernir, il n'y a pas à craindre qu'il devienne pulvérulent.

cas, à garantir la pureté des parties claires d'un tableau.

Les brosses sont ordinairement lavées dans l'essence de térébenthine, mais on emploie aussi la benzine, le naphte ou éther de pétrole. Si l'on se sert de l'un de ces derniers liquides, on doit toujours essuyer soigneusement les brosses afin qu'elles retiennent le moins possible d'un dissolvant qui agit défavorablement sur la peinture.

Le plus sage est de n'utiliser que l'essence de térébenthine pour le nettoyage des brosses pendant le travail.

Certains artistes conservent les couleurs en les plaçant dans l'eau sur un morceau de verre ou sur un plat de porcelaine. Nous ne pouvons approuver cet expédient qui ne peut être que nuisible. En effet, par le contact prolongé de l'eau, les couleurs subissent parfois des réactions chimiques de nature à compromettre leur stabilité.

Le procédé qui consiste à extraire l'huile de la peinture — en recouvrant celle-ci pendant plusieurs jours de terre glaise, de terre de pipe ou de kaolin, — dans le but de la rendre mate ou d'empêcher qu'elle ne jaunisse, est foncièrement vicieux. L'huile sert avant tout à envelopper les couleurs et à les garantir. C'est précisément le léger excès d'huile qui se trouve à la surface des couleurs appliquées, qui s'émaille par le temps, fournissant une couche brillante et impénétrable à ces deux agents nuisibles : l'air et l'humidité.

PEINTURE

SUR PANNEAUX NON PRÉPARÉS

Il suffit de laver ces panneaux proprement à l'essence de térébenthine rectifiée — l'eau pouvant faire travailler le bois — et de les enduire après, d'une mince couche d'huile qu'on laisse bien pénétrer. Cette dernière opération peut se faire en une fois ou par parties, d'après le sujet du tableau; elle est utile pour favoriser l'adhérence et pour empêcher les couleurs de s'emboire outre mesure.

Il est d'une nécessité absolue de peindre à l'huile et à la céruse l'envers des supports non préparés — ou mieux pour les petits panneaux, d'y appliquer, au tampon, une couche de gomme-laque — les couleurs étant directement exposées aux atteintes de l'humidité dont le bois pourrait s'imprégner.

VERNISSAGE

Le vernissage des tableaux ne doit pas être fait prématurément.

Deux raisons fondées s'y opposent : si les couleurs sont insuffisamment sèches, le vernis fait corps avec elles et ne peut être que partiellement enlevé plus tard; dans le même cas, les crevasses qui s'y forment entament inévitablement la peinture (1).

Tenant compte de la différence d'épaisseur des couches, de l'inégal durcissement des couleurs, des conditions si variables de température, il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de préciser l'espace de temps après lequel un tableau peut être verni sans danger.

Nous ne voulons donc pas nous prononcer à ce sujet, mais nous conseillons aux détenteurs d'œuvres précieuses, fraîchement peintes, de prendre l'avis des gens compétents et expérimentés avant de faire procéder au vernissage.

(1) Ces crevasses sont alors occasionnées par ce que la couche de vernis, se durcissant rapidement, ne conserve pas l'élasticité voulue pour suivre l'augmentation de volume des couleurs ou leur retrait.

Quand donc abolira-t-on le sot usage de vernir les tableaux la veille de l'ouverture des Salons ?

Les peintres soucieux de la conservation de leurs œuvres, ne doivent, en aucun cas, se prêter à cette coutume barbare enfantée par l'ignorance.

COULEURS

En considération du caractère concis de ce travail, nous avons renoncé à l'idée de faire l'historique des couleurs ou de donner leur composition d'une manière étendue.

Nous nous bornerons à indiquer quelles sont les matières qui servent de base aux couleurs fixes. Nous parlerons spécialement de ces dernières. Nous signalerons, autant qu'il nous sera possible, les couleurs impropres à la peinture artistique, soit à cause de leur peu de solidité, soit à cause de l'effet nuisible produit par leur mélange.

L'expérience sérieuse et concluante qu'un de nos peintres les plus illustres a faite, nous a servi de base pour déterminer les couleurs fixes.

Joseph-Laurent Dyckmans a eu, en octobre 1847, l'idée d'appliquer des échantillons des principales couleurs connues alors, sur deux panneaux; ces couleurs étaient broyées à l'huile. Il a mis d'abord chaque couleur à l'état pur, puis en mélange avec du blanc de plomb, de manière à obtenir une dégradation de nuances d'une même valeur de ton.

L'un de ces panneaux a été constamment exposé au jour vif, plusieurs années même à l'air et au soleil : l'autre a été privé de lumière pendant ce long espace de temps. La disposition ingénieuse des couleurs fait voir d'emblée quelles sont celles qui ont été altérées.

Comme il nous restait des doutes sur la qualité des couleurs que Dyckmans a employées, nous avons refait son expérience en nous servant de produits que nous avons obtenus nous-même. Nous avons eu des résultats à peu près identiques. Nous ne changeons donc pas la liste des couleurs fixes que nous avons publiée, en 1894, mais nous y ajoutons le vert céladon et l'auréolin — dont nous avons éprouvé la solidité — ainsi que quelques couleurs nouvelles que nos études nous ont amené à découvrir et que nous décrivons plus loin : le vert olive clair, le vert Lamorinière, les verts Marie Collart n°s 1 et 2, le jaune transparent et le brun transparent.

LISTE

DES DIFFÉRENTES COULEURS EXPÉRIMENTÉES PAR J. DYCKMANS, EN 1847

Bistre.
Bitume.
Bleu de cobalt, en diverses nuances.
Bleu de Prusse.
Bleu d'outremer.
Brown pink.
Brun de fer.
Brun d'ivoire.
Brun Van Dyck.
Carmin de cochenille.
Carmin fixe de garance.
Cinabre.
Crimson lake.
Ecarlate de Mars.
Jaune d'antimoine.
Jaune de cadmium, en diverses nuances.
Jaune de Mars.
Jaune de soufre.
Jaune de Naples ordinaire.
Jaune de Naples de Rome.

Laques brunes.
Laques de garance, roses et rouges.
Laques de Robert, les nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7.
Laques de Smyrne, roses et pourpres.
Lemon yellow.
Momie. Voir p. 82, note (1) et p. 86.
Ocres naturelles.
Ocres brûlées.
Orangé de Mars.
Outremer vert.
Patent yellow.
Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Naples.
Rouge de Saturne.
Rouge indien.
Rouge Van Dyck.
Terre de Cassel.
Terre d'Italie.
Terre de Sienne naturelle.
Terre de Sienne brûlée.
Vert de cobalt.
Vert émeraude.
Vert malachite.
Vermillon, plusieurs échantillons différents.
Vert Paul Véronèse.
Violet de Mars.

En tout, cent cinquante échantillons de couleurs pures et les mêmes mélangées avec du blanc de plomb.

DES COULEURS FIXES

Plusieurs peintres nous ont observé que nous n'avons pas compris dans notre liste de couleurs fixes, le blanc de zinc, le vert de cobalt, la terre verte, la terre de sienne naturelle, la terre d'ombre, toutes couleurs qui jouissent de la réputation d'être permanentes.

Ainsi que nous l'avons dit dans les éditions antérieures de notre compendium, au chapitre des couleurs fixes, nous entendons ne dénommer ainsi que les couleurs qui ne changent pas de nuance sous l'action de l'air et de la lumière.

Nous ne rangerons pas plus qu'avant dans la catégorie des couleurs fixes, certaines matières colorantes douteuses, estimant qu'il y a du danger pour le peintre de les avoir sur la palette. Nous ferons exception pour le blanc de zinc et le vert de cobalt quoique ce dernier soit d'une utilité contestable. Nous dirons pourquoi il y a lieu de rejeter les autres couleurs citées plus haut.

Les métaux, sous forme d'oxydes et de sels calcinés, fournissent la majeure partie des couleurs fixes.

Les couleurs provenant des végétaux offrent peu de solidité; les laques de garance non brûlées, ainsi que les corps ligneux carbonisés, font cependant exception à cette règle.

Parmi les couleurs tirées du règne animal, le noir d'ivoire est la seule que nous nommerons ici.

En général, les couleurs calcinées à une haute température acquièrent, par ce fait, une solidité plus grande.

Le fer, le plus utile de tous les métaux, fournit une variété de couleurs remarquables par leur fixité et par leur beauté. Son oxyde colore les ocres et leurs congénères : le rouge de Venise, la terre d'Italie, la terre de Sienne. C'est encore le fer qui forme la base de ces intéressants produits connus sous le nom de « couleurs de Mars » dont nous parlerons plus loin.

Le plomb nous fournit le blanc si pur et si éclatant nommé improprement « blanc d'argent ».

Enfin le cadmium, le chrome, le cobalt, le mercure donnent respectivement ces belles couleurs jaunes, vertes, bleues, violettes et rouges, appelées jaune de cadmium, vert émeraude, bleu Thénard ou de cobalt, violet de cobalt, vermillon.

L'arsenic, le soufre, la silice, l'alumine entrent souvent dans la composition des couleurs fixes.

Parmi celles que l'on trouve à l'état naturel, nous citerons les ocres, le rouge de Venise, la terre de Cassel, la terre d'Italie, la terre de Sienne, le bleu

de lapis-lazuli (outremer vrai), abandonné depuis la découverte célèbre de Guimet.

Toute couleur qui s'altère au contact de l'air et de la lumière doit être rejetée par l'artiste consciencieux.

Pour qu'une couleur puisse servir utilement à la peinture qui nous occupe, il faut qu'elle possède une stabilité parfaite; à cette fin, elle doit être préparée dans les conditions voulues et être exempte de fraude.

La fabrication des couleurs exige des connaissances spéciales, et constitue une des parties les plus délicates de la chimie industrielle. Les bonnes couleurs réclament des soins minutieux; c'est par l'emploi de matières premières pures que l'on peut obtenir le plus haut degré de finesse et d'intensité dans la nuance.

On reconnait aisément une couleur faite avec soin, d'une autre mal fabriquée ou sophistiquée. Dans le premier cas, elle a de l'éclat et du feu; dans le second elle paraît terne, et sa nuance n'est pas nettement caractérisée.

Les couleurs artificielles doivent être purifiées par des lavages répétés, jusqu'au point où les dernières eaux n'accusent plus de réaction acide ni alcaline, au contact du tournesol. Cette précaution essentielle est surtout requise pour les couleurs préparées par voie humide, et qui n'ont pas été calcinées.

Les couleurs naturelles sont purifiées par dilu-

tion, c'est-à-dire qu'après les avoir pulvérisées, on les délaie à diverses reprises dans une quantité appropriée d'eau pure, en décantant chaque fois après agitation, pour séparer les parties les plus légères. Ce traitement élimine la plus grande partie des corps étrangers qu'elles renferment, et leur communique plus de finesse et une solidité plus grande.

Les couleurs faites par voie humide et par précipitation, joignent à une grande pureté, la propriété d'être pour ainsi dire atomiquement divisées — avantage précieux dans les mélanges.

Comme il est impossible aux artistes de vérifier si les couleurs qu'ils employent sont pures, il faut qu'ils s'en rapportent à la bonne foi du marchand. L'habitude leur apprendra néanmoins à connaître une couleur par sa nuance propre, mieux encore par le ton qu'elle donne lorsqu'elle est mélangée au blanc d'argent.

Nous leur conseillons de se méfier des couleurs dont la fixité n'est pas reconnue, quelque belles qu'elles puissent être, et de les éprouver scrupuleusement avant d'en faire usage.

A cet effet, la méthode à suivre est celle de Dyckmans, c'est-à-dire d'appliquer sur panneau la couleur que l'on veut expérimenter, et de la soumettre à la lumière vive pendant un espace de temps prolongé. On mettra d'abord un échantillon de la couleur pure, puis plusieurs autres en mélange avec du blanc d'argent, en dégradant chaque

fois la nuance jusqu'au point d'arriver aux demi-teintes claires (1). Celles-ci permettent de constater en peu de temps, si la couleur perd sa nuance, si elle monte de ton, ou si elle exerce une action nuisible sur le blanc. Pour pouvoir juger sérieusement de la stabilité d'une couleur, il faut qu'elle ait subi l'épreuve pendant un an au moins.

Nous terminerons ce chapitre en citant un passage de la *Chimie des couleurs* de J. Lefort. Le juste raisonnement de cet auteur n'échappera pas à nos lecteurs :

« De l'avis des historiens et des chimistes, les » peintres de l'antiquité n'employaient qu'un petit » nombre de couleurs appartenant pour la plupart » au règne minéral, et d'une fixité parfaitement » reconnue parce qu'ils les préparaient eux-mêmes. » Mais les travaux incessants de nos chimistes mo- » dernes ont fait découvrir depuis, une foule de » combinaisons diversement colorées, que l'indus- » trie fait servir d'une manière plus ou moins » heureuse à la peinture en général. De là cette » profusion de substances existant actuellement » dans le commerce, sous des noms qui n'indiquent » pas ordinairement la véritable composition chi- » mique.

» Toutes les recherches qui ont pour but de » remplacer une couleur peu solide et d'une nuance » désavantageuse, par une autre plus fine et plus

(1) On préparera parallèlement une série semblable que l'on conservera à l'abri de la lumière.

» belle, ne peuvent qu'être bien accueillies par les » artistes. Malheureusement, il n'en est pas toujours » ainsi.

» Ce que le fabricant actuel recherche avant » tout, c'est de livrer au commerce des produits » d'une teinte aussi belle que possible et au prix » le moins élevé, sans s'inquiéter s'ils présentent » une solidité assez grande. Un pareil résultat ne » peut avoir que des conséquences désastreuses » pour l'avenir. Il est fort à craindre, en effet, » qu'en composant de semblables couleurs, ces » belles toiles, qui font maintenant notre admira- » tion, perdront, dans un temps plus ou moins » éloigné, ces tons riches que l'artiste a reproduits » avec tant de fidélité, et que l'on retrouve encore » dans les tableaux des anciens maîtres. »

SERIE

DE COULEURS FIXES QUI PEUVENT ÊTRE EMPLOYÉES EN TOUTE SÉCURITÉ

Blanc d'argent.
Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge indien.
Carmin fixe de garance.
Laques de garance roses et rouges non brûlées.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Rouge, orange et jaunes de cadmium.
Jaune-orangé de Mars.
Jaune de Mars.
Auréolin.
Jaune transparent.
Terre d'Italie.
Ocre jaune purifiée par dilution.
Vert émeraude.
Vert de cobalt.
Vert céladon.

Vert Lamorinière.
Vert olive clair.
Verts Marie Collart.
Bleu de cobalt.
Bleu cœruleum.
Outremer vrai (lazulite).
Outremer de Guimet.
Violet de cobalt.
Violet de Mars.
Ocre brune.
Brun de Mars.
Brun transparent.
Terre de Cassel.
Noir de vigne.
Noir d'ivoire.

Blanc d'argent. — Carbonate de plomb pur; obtenu par voie humide en précipitant l'acétate basique de plomb par l'acide carbonique.

La couleur qui joue le rôle le plus important dans la peinture est sans contredit le blanc. Divers produits ont été proposés par les chimistes comme couleurs blanches, mais le carbonate de plomb a toujours été préféré, parce qu'à une grande solidité, il unit des qualités que n'ont pas les autres blancs. Il forme avec l'huile des combinaisons qui contribuent à en augmenter la solidité.

Les expériences auxquelles nous nous sommes livré, nous ont prouvé que pour la peinture artistique, le carbonate de plomb pur, ou blanc d'argent, est indispensable. Les céruses ordinaires ne sont pas

d'un blanc assez vif; la plupart du temps elles sont sophistiquées, parfois même elles sont acides, ce qui nuit évidemment aux couleurs et aux huiles.

Fabriqué dans de bonnes conditions et suffisamment lavé, le blanc d'argent n'agit pas d'une manière sensible sur les couleurs fixes; il est aussi opaque que les meilleures céruses et couvre parfaitement. On le reconnaît à l'éclat de sa blancheur et à sa finesse. Broyé à l'huile, il forme une pâte qui ne doit pas présenter le moindre grain, ni révéler la moindre acidité à l'odorat, ou mieux au tournesol.

Blanc de zinc, Oxyde de zinc. — Le blanc de zinc le plus beau est obtenu par la combustion du métal pur, à l'air libre.

Nous avons minutieusement éprouvé ce produit qui a pour avantages de ne pas noircir au contact des émanations sulfureuses, de ne pas être altéré par les couleurs dans la composition desquelles entre le soufre, de ne pas former avec les huiles des combinaisons qui tendent à le faire jaunir après sa dessiccation, enfin de ne pas être toxique comme le carbonate de plomb, et la céruse.

Mais à ces qualités, qui rendraient le blanc de zinc si utile à la peinture à l'huile, se joint un défaut capital qui en défend l'emploi exclusif (1);

(1) A. C. Church, professeur de chimie à l'Académie royale des arts de Londres, dit à propos du blanc de zinc, dans son remarquable traité de la chimie des couleurs : « En » dépit de ses mérites incontestables, le blanc de zinc ne

ce défaut consiste en ce que l'oxyde de zinc devient vitreux, cassant et fort sujet à s'écailler.

Le blanc de zinc ne doit pas être banni de la palette. Il a son prix pour composer des teintes avec le vermillon, le cinabre de Chine et parfois avec certains cadmiums mal fabriqués. Sa tendance à devenir cassant est mitigée par l'addition de ces couleurs (1).

Dans les parties claires d'un tableau — ciels, effets de neige, fleurs, étoffes blanches — là, en un mot où l'on veut que la peinture conserve une pureté de ton absolue, le blanc de zinc pur, ou mélangé avec d'autres couleurs, peut être mis à profit; mais on doit alors l'appliquer en glacis légers sur un fond de blanc d'argent.

Rouge anglais. — Sesquioxyde de fer ou oxyde ferrique.

Rouge de Mars. — Oxyde ferrique et oxyde aluminique.

Ces deux produits se valent comme solidité;

» peut être recommandé comme un succédané complet pour » le blanc de plomb, dans la peinture à l'huile. Lorsqu'on » l'emploie sans prudence il a souvent une tendance à se » crevasser et à s'écailler; en outre, il devient transparent ou » plutôt moins opaque par le temps. Pour l'aquarelle, la » peinture en détrempe et la fresque, le blanc de zinc est » parfait parce qu'il ne change pas de couleur ni d'opacité » sous les influences les plus défavorables. »

(1) Les mélanges de vermillon, de cinabre de Chine ou de cadmiums mal fabriqués et de blanc de plomb, contractent une nuance grisâtre due à la formation de sulfure de plomb noir.

leur teinte peut varier notablement par la calcination. Mélangé avec le blanc d'argent, le rouge de Mars donne une nuance plus fine que le rouge anglais. Tous deux possèdent un pouvoir colorant très grand.

Rouge de Venise. — Couleur naturelle colorée par le fer, comme les ocres, et ayant subi un traitement particulier. En mélange avec le blanc d'argent, le beau rouge de Venise donne des tons très fins et d'une solidité parfaite.

Rouge indien. — De même nature que le précédent.

Belle et très solide couleur qui s'allie bien au blanc d'argent.

Carmin fixe de garance. Laques de garance roses, rouges et pourpres non brûlées. — Les laques de garance sont composées d'alumine et du principe colorant de la racine de garance ou alizarine; elles se préparent par voie humide. La nuance des laques de garance naturelles, c'est-à-dire non brûlées, varie depuis le rose-pâle jusqu'au rouge-sang intense; les unes sont plus pourprées que les autres, suivant le mode de fabrication et la qualité des racines de garance employées.

Ces couleurs ont le défaut de sécher trop lentement; plus que les autres, elles tendent à se crevasser lorsqu'on y mêle des siccatifs, surtout quand on les applique en glacis.

Sur le panneau de Dyckmans, il y a une douzaine de laques de garance roses et rouges diffé-

rentes. De ce nombre, deux seulement ont bien conservé leur nuance à l'état pur et en mélange avec du blanc de plomb. C'est la laque rouge cristallisée qui a le mieux résisté. Un échantillon de laque de Smyrne pourpre, et un autre de carmin fixe de garance, ont bien tenu à l'état pur, mais la teinte de leur mélange avec le blanc est très altérée. Il est à remarquer que les laques de garance foncées, ainsi que le carmin fixe de garance, ne gardent pas leur nuance lorsqu'elles sont alliées au blanc.

En résumé, les *bonnes* laques de garance peuvent servir utilement; leur emploi est d'ailleurs indispensable pour certains genres de peinture; leur solidité est à toute épreuve.

Terre de Sienne brûlée. — Terre argileuse colorée par le fer et calcinée.

Sa nuance varie suivant le degré de chaleur atteint pendant la calcination.

Cette couleur est certainement une des plus solides; elle s'émaille par le temps et donne des nuances très stables avec le blanc d'argent.

Ecarlate de Mars, Orangé de Mars. — Oxydes de fer et d'aluminium, provenant de la calcination du jaune de Mars. (Voir p. 69).

Comme toutes les couleurs de Mars, elles possèdent une grande fixité, et donnent avec le blanc d'argent des tons d'une grande finesse.

Jaunes et orangés de cadmium, cadmium citron, cadmium rouge. — Sulfure de cadmium.

Les plus beaux jaunes de cadmium s'obtiennent

par la précipitation d'un sel de cadmium par l'acide sulphydrique. Ceux que l'on produit par la calcination d'un mélange de soufre et d'oxyde de cadmium ne possèdent pas une teinte aussi belle; ils paraissent terreux et ne sont pas aussi finement divisés.

C'est une combinaison de cadmium, de zinc et de soufre qui fournit la nuance citron. Ce produit, dont la fabrication est extrêmement délicate, n'est relativement stable que lorsque la proportion du premier métal, qui détermine le ton, est suffisante. Les sortes trop claires se décolorent.

Si le cadmium citron n'est pas toujours irréprochable, la nécessité force certains peintres à l'employer car il n'existe pas de jaune plus fixe, de nuance analogue, pour le remplacer. Les composés du chrome — chromates de plomb, de zinc, de strontiane — perdent leur nuance caractéristique, se rembrunissent considérablement et virent au gris-verdâtre. Le chromate de baryte n'est pas assez vif de ton ni assez lumineux.

Le rouge de cadmium, dont la fixité est parfaite, est obtenu en remplaçant une petite partie de soufre par du sélénium dans la combinaison avec le cadmium.

Certains auteurs prétendent que le jaune de cadmium décompose le blanc de plomb et le noircit. Ce phénomène s'observe, en effet, quand on mêle les deux substances à l'état humide, ou même à l'état sec. Mais lorsqu'elles sont broyées à l'huile, leur mélange ne provoque aucune réaction appré-

ciable; nous n'avons jamais pu constater le moindre changement dans la nuance obtenue, lorsque le cadmium était préparé selon les règles; nous avons observé, au contraire, qu'en incorporant une petite quantité de blanc de plomb avec les jaunes de cadmium, ceux-ci gardent plus d'éclat.

Les nombreux échantillons de mélanges de cadmium et de carbonate de plomb, qui se trouvent sur les panneaux de Dyckmans, ont conservé, après soixante-quinze années, une pureté incomparable (1). Les jaunes de cadmium clairs et moyens, le cadmium orange, doivent donc être employés de préférence pour composer, avec le blanc de plomb, les teintes délicates qui se rapprochent du couleur de canari, de paille ou de saumon.

Jaune de Mars, Jaune-brun de Mars. — La couleur primitive est obtenue en précipitant une solution de chlorure ferreux ou de sulfate ferreux et d'alun, en proportions variables, par le carbonate potassique, le carbonate sodique, ou l'ammoniaque. Calcinée à des degrés de chaleur différents elle donne le rouge, l'orangé, le jaune-orangé, l'écarlate, le brun opaque, le brun transparent et le violet.

Les couleurs de Mars se distinguent par une

(1) En conséquence il faut admettre que l'interposition de l'huile entre les molécules de sulfure de cadmium et de carbonate de plomb, suffit à les isoler entre elles, et conclure de tout ceci que seul le jaune de cadmium mal fabriqué souille le blanc d'argent par la formation de sulfure de plomb noir.

solidité à toute épreuve. Elles ont l'avantage de ne pas monter de ton, comme les ocres. Elles se marient parfaitement avec le blanc de plomb, et leur état de division extrême permet d'obtenir des nuances d'une finesse très grande.

Sur le panneau expérimental de J. Dyckmans, les couleurs de Mars, et leurs mélanges avec le blanc possèdent une pureté, une fraîcheur vraiment remarquable.

Malheureusement, ces bonnes couleurs se trouvent rarement bien préparées dans le commerce; leur fabrication difficile et délicate exige de grands soins. Leur prix élevé fait qu'on y mêle souvent des substances moins chères, telles que les ocres, qui nuisent à leur beauté et à leur fixité.

Auréolin. — Nitrite double de cobalt et de potasse, ou cobaltinitrite potassique.

Dès 1879 nous avons expérimenté ce sel, dont la solidité nous avait semblé douteuse. Nous avons acquis la certitude qu'il peut être classé parmi les couleurs fixes (1).

L'auréolin est un produit de laboratoire qui ne s'obtient dans la perfection qu'avec beaucoup de peines et de soins. Il est couleur de citron à l'état sec et reste franchement jaune après le broyage, lorsqu'il est bien préparé. Dans le cas contraire,

(1) Nous possédons des essais d'auréolin qui, depuis 1897, sont constamment exposés à l'air et aux rayons ardents du soleil, en été, et qui ont parfaitement résisté à cette rude épreuve.

l'huile, en le mouillant, lui donne un aspect brunâtre.

Tout auréolin foncé doit être rejeté, parce qu'il monte de ton au point de perdre sa nuance primitive, ou devient brunâtre.

L'auréolin peut servir à glacer les couleurs, mais son principal usage est d'être allié au vert émeraude et aux autres oxydes de chrome que nous décrirons plus loin. Il est préférable au cadmium clair, parce que les teintes qu'il fournit sont plus transparentes, plus chaudes, plus lumineuses et aussi plus durables.

L'auréolin est une acquisition précieuse pour la palette. C'est la seule couleur qui soit capable de remplacer le jaune indien et la laque de gaude, dont l'instabilité est connue.

Jaune transparent. — Cobaltinitrite potassique et alumine.

Cette couleur a les mêmes qualités que l'auréolin, mais sa nuance étant plus pâle, elle est utile pour composer des teintes vert-tendre avec le vert émeraude.

Terre d'Italie. — Hydrate de sesquioxyde de fer, alumine, silice.

Il existe plusieurs terres ou ocres connues sous ce nom. La bonne couleur est assez rare; elle est transparente et d'un beau jaune-brun doré. Son mélange avec le blanc d'argent donne des tons très purs et très stables.

Elle remplace avantageusement la terre de

Sienne naturelle, qui a le défaut de devenir brunâtre.

Un échantillon de terre d'Italie, provenant de la célèbre maison Rowney, de Londres, se trouve sur le panneau susmentionné, et n'a subi aucune altération, depuis 1847.

Vert émeraude. — Oxyde de chrome hydraté.

S'obtient par la calcination d'un mélange de bichromate de potasse et d'acide borique.

Cette superbe couleur est d'une fixité telle, qu'en comparant les échantillons des deux panneaux de Dyckmans, la différence n'est pas appréciable. Les mélanges de vert émeraude et de blanc de plomb qui ont été exposés au soleil, ont conservé une grande fraîcheur, ils ont même acquis une finesse de nuance plus grande que ceux qui ont été privés de lumière.

Le vert émeraude est la couleur la plus solide de la palette.

Vert céladon. — Oxyde de chrome anhydre, pulvérulent.

La couleur de ce vert ressemble à celle des feuilles du saule. Il donne des tons très fins avec le blanc.

Vert olive clair, Verts Marie Collart. — Oxyde de chrome hydraté et alumine.

Vert Lamorinière. — Oxydes anhydres de chrome et d'aluminium.

Dans notre première édition, nous avons désigné le vert émeraude comme la seule couleur verte

admissible dans la peinture artistique. Depuis lors, l'étude des divers oxydes de chrome nous a fait changer d'avis. Nous avons trouvé que ceux calcinés à une haute température sont tous également fixes. Durant le cours de nos expériences, nous avons eu l'idée de combiner l'alumine avec l'oxyde de chrome, et nos recherches nous ont amené à découvrir une série de couleurs vertes, de nuances variées. Nous avons adopté celles qui nous ont paru les plus utiles.

Le vert olive clair remplace avec avantage la terre verte et le vert de Vérone, qui ont le défaut de noircir. Il est semi-transparent et convient pour les teintes délicates des chairs.

Les verts Marie Collart ont pour qualité principale de ne pas charger le blanc. On peut les employer dans les parties ombrées des chairs.

Le vert Lamorinière possède du velouté, sans avoir un éclat trop grand. Il peut servir pour les tons rompus du paysage.

Tous ces verts ont été rigoureusement expérimentés. La lumière et les gaz méphitiques n'ont aucune action sur les composés chromiques et aluminiques. Comme le vert émeraude, ceux-ci peuvent être mélangés aux autres couleurs.

Vert de cobalt ou vert Rinnmann. — Combinaison d'oxyde de cobalt et d'oxyde de zinc.

Cette couleur se fabrique de deux manières différentes. L'inventeur Rinnmann l'obtenait en précipitant une solution d'azotate de cobalt et

d'azotate de zinc par le carbonate de potasse, et en calcinant le précipité à la température voulue.

Ce procédé a été modifié parce qu'il donnait un produit de qualité inférieure. Actuellement les meilleurs verts de cobalt se préparent en calcinant un mélange d'oxyde de zinc et d'azotate ou de sulfate de cobalt, en proportions variables, selon la teinte que l'on veut donner à la couleur.

Les différents verts de cobalt que nous avons expérimentés se sont tous plus ou moins foncés.

Nous pensons que ce changement de nuance est dû au resserrement de la matière colorante pendant sa dessiccation.

Le vert de cobalt nous paraît superflu, puisqu'en mélangeant de l'outremer et un peu de noir de vigne avec du vert émeraude, on obtient une teinte fixe, analogue mais bien plus belle (1).

Bleu de cobalt (*bleu Thénard*). — Aluminate de cobalt.

Couleur très solide et qui se mélange bien avec le blanc d'argent. Sa nuance dépend des proportions dans lesquelles l'oxyde de cobalt et l'alumine se trouvent combinés. Il en existe plusieurs sortes dans

(1) Les échantillons de vert de cobalt qui se trouvent sur les panneaux de Dyckmans ont rembruni et leur mélange avec le blanc a pâli. C'est pourquoi il nous était resté des doutes sur la permanence de cette matière colorante. L'expérience de Dyckmans datant de 1847, il est presque certain que c'est du vert fabriqué d'après le procédé de Rinnmann qui figure sur ses panneaux.

le commerce; les plus foncées sont en général les plus stables.

Bleu cœruleum. — Combinaison d'oxydes de cobalt et d'étain.

Cette couleur, très utile pour le paysagiste, possède la propriété de ne pas changer de nuance à la lumière artificielle. Elle fournit avec le blanc des teintes fixes non violâtres, qui se rapprochent du bleu de ciel.

Outremer. — L'outremer vrai provenant du lapis-lazuli est certainement une couleur solide, mais son prix élevé l'a fait abandonner pour ainsi dire complètement.

Outremer de Guimet. — Guimet, à Lyon, a découvert le premier, en 1827, le moyen de faire artificiellement un outremer dont la beauté égale celle du bleu de lapis.

Le bleu surfin de Guimet est le plus propre à la peinture de chevalet. Il est d'une nuance très riche, se marie bien avec le blanc d'argent, et est d'une fixité absolue.

L'outremer ordinaire est composé d'alumine, de carbonate de soude et de soufre.

Violet de Cobalt. — Arséniate cobalto-magnésique.

Nos expériences personnelles nous ont prouvé que cette belle couleur est d'une fixité complète. Elle peut être mélangée avec les laques de garance, le carmin fixe, le bleu de cobalt et le bleu d'outremer. Les nuances qu'elle fournit avec le blanc

d'argent, sont comparables à celles du vert émeraude, pour la pureté et l'éclat.

Le violet de cobalt se décompose au contact du fer. *On ne doit donc pas le manier avec le couteau à palette d'acier.*

Violet de Mars et Brun de Mars. — Oxyde ferrique. Mêmes qualités que les autres couleurs de ce nom.

Terre de Cassel. — Lignite ou bois décomposé. Couleur d'un beau brun très foncé, très transparente, très solide à l'état pur ou mélangée avec les bruns, les noirs, les laques. *Nous avons observé que lorsque la terre de Cassel est alliée au blanc d'argent, elle se décolore* (1).

Noir de vigne. — Sarments calcinés.

Noir d'ivoire. — Ivoire calciné.

Ces deux noirs sont également fixes, leur nuance diffère sensiblement, tant à l'état pur qu'en mélange avec le blanc d'argent.

Le noir de vigne communique au blanc des nuances un peu plus bleuâtres que le noir d'ivoire, et convient mieux pour les ciels.

Les mélanges de noir d'ivoire et de blanc

(1) Certains auteurs disent que la terre de Cassel est défectueuse, qu'elle devient noirâtre. D'autres, plus sérieux, tels que Lefort et Church reconnaissent qu'elle est fixe. Nous sommes d'avis que les sortes foncées, légèrement brûlées, sont absolument permanentes. L'échantillon de terre de Cassel qui figure sur le panneau de Dyckmans depuis 1847 est parfaitement conservé.

tendant à monter de ton, l'on doit préférer le noir de vigne, pour composer certaines teintes dont la valeur ne pourrait augmenter sans nuire à l'effet recherché.

Outre les couleurs que nous venons de décrire, il y en a quelques-unes encore qui peuvent être employées sans danger, mais dans des conditions de pureté à déterminer; d'autres, comme le vermillon, doivent être évitées dans les mélanges. Nous en faisons l'objet d'un paragraphe spécial, pour attirer plus particulièrement l'attention de nos lecteurs.

Si nous avons été scrupuleux et sevère, pour l'admission sur la palette de certaines couleurs qui nous laissaient un doute, nous ne pouvons que nous en féliciter, car après une nouvelle série d'années d'expérience il nous est permis de maintenir notre avis ,en faisant exception toutefois pour le vert de cobalt (p. 73) que nous avons rangé définitivement parmi les couleurs fixes.

Vermillon. — Sulfure de mercure.

Lorsque cette couleur est préparée dans la perfection, et qu'elle a été appliquée en connaissance de cause, elle conserve en partie la vivacité de sa nuance; on la trouve rarement bonne, et la plupart des vermillons du commerce s'altèrent rapidement.

La Chine produit le vermillon le plus beau et le plus solide. Nous avons appris de source certaine

que ce pays n'exporte pas le vermillon de qualité extra (1). L'Allemagne et l'Angleterre nous envoient des vermillons parfois très bons.

Parmi les échantillons de cette couleur qui se trouvent sur le panneau de Dyckmans, un seul, d'origine allemande, s'est bien conservé. Tous les autres ont contracté une teinte grisâtre, après leur exposition à la lumière.

Rouge de Pouzzoles. — Même composition et mêmes qualités que le rouge de Venise.

Rouge Van Dyck. — Oxyde de fer.

Cette couleur s'obtient par la calcination du sulfate de fer, à un degré déterminé. Elle possède une grande fixité. Souvent on la fabrique au moyen d'ocres brûlées; c'est pourquoi nous conseillons de préférer le rouge de Mars.

Jaune de baryte (2). — Chromate de baryte. S'obtient en précipitant une solution de chlorure de baryum par le chromate potassique neutre.

Cette couleur, que nous avons en expérience depuis 1881, a conservé toute sa pureté; elle s'émaille comme les laques de garance. Etant d'une

(1) Nous possédons un vermillon de Chine de toute beauté, que nous savons être authentique. C'est le seul parmi les nombreux vermillons que nous avons éprouvés, qui ne se soit pas altéré, même dans les mélanges avec le blanc d'argent. Nous supposons que c'est un cinabre purifié, et nous pensons que c'est là la cause de cette conservation surprenante. Malgré les démarches que nous avons faites, nous ignorons encore le lieu de provenance et le nom du fabricant.

(2) Voir page 68 et 81.

innocuité parfaite, elle peut être mélangée au blanc et aux autres couleurs.

Jaune de Naples. — Mélange calciné de carbonate de plomb, d'antimoine diaphorétique, d'alun et de sel ammoniac, en proportions indéterminées.

Le jaune de Naples bien fabriqué est fixe; il peut être mélangé avec le blanc d'argent.

Les produits si variés que l'on trouve aujourd'hui dans le commerce, sous les noms de jaune d'outremer et de jaune de Naples, laissent beaucoup à désirer; en général, ils se ternissent en peu de temps. On devra donc les éprouver avant d'en faire emploi.

Le jaune de Naples s'altère au contact du fer; il ne faut conséquemment pas l'appliquer au moyen du couteau à palette d'acier.

Le jaune de Naples jouit d'une réputation outrée et ne mérite pas, à notre avis, l'importance que beaucoup d'artistes y attachent. Ne pouvant être mêlé qu'à un petit nombre de couleurs, il n'offre pas d'utilité réelle : les teintes obtenues au moyen des jaunes de cadmium et du blanc d'argent nous paraissent préférables, en égard à leur grande solidité.

On approche encore de la nuance du jaune de Naples en mélangeant de la terre d'Italie, un peu de vert émeraude et du blanc d'argent.

Quelques auteurs disent que le jaune de Naples véritable s'extrait des laves du Vésuve (1). D'autres

(1) C'est certainement une erreur.

affirment que c'est à Naples que cette couleur a été fabriquée en premier lieu. Ayant appris d'une manière certaine que l'Italie importe des jaunes de Naples fabriqués en France et en Allemagne, nous avons jugé inutile de pousser plus loin les investigations que nous avions commencées pour connaître l'origine exacte de cette couleur.

Ocre jaune. — Ocre d'or. — Ocre de ru. — Terres argileuses colorées par l'oxyde ferrique.

Les ocres sont des couleurs solides; elles peuvent être rangées parmi les couleurs fixes. Cependant, pour servir utilement à la peinture artistique, il faut qu'elles aient été convenablement purifiées par dilution et séchées lentement à l'air libre, sinon elles montent de ton pendant des années.

Ocres brunes. — Ocres brunes mates. — Mêmes observations que pour les précédentes.

Ocres brûlées. — La solidité des ocres brûlées est généralement très grande. Leur stabilité dépend de leur épuration. Leur teinte n'est jamais aussi belle que celle des couleurs de Mars, et elles ne produisent pas la même finesse de nuance lorsqu'elles sont mélangées avec le blanc d'argent.

Brun Van Dyck. — Brun de fer. — Obtenus par une calcination spéciale du sulfate de fer.

Comme le rouge Van Dyck, on les fabrique souvent d'ocres ou de terres. Il vaut donc mieux employer le brun de Mars, qui leur est supérieur à tous égards.

Noir de pêche. — Noir de liège. — Noyaux de pêches carbonisés; écorce du chêne-liège carbonisée.

La solidité de ces deux substances est assez grande pour qu'il soit permis de les ranger parmi les couleurs propres à la peinture artistique.

Le jaune de baryte, le rouge et le brun Van Dyck se trouvant dans le commerce sous une infinité de variétés, leur fixité ne peut être exactement déterminée. Nous les supprimons de notre liste de couleurs permanentes, afin de ne pas induire le peintre en erreur.

COULEURS

IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE

Considérant qu'il serait oiseux de nous étendre longuement au sujet de ces couleurs, nous nous bornerons à signaler celles dont l'usage est le plus répandu.

Nous dirons cependant en substance, que nous comprenons dans la catégorie des matières colorantes dont nous déconseillons l'emploi, aussi bien celles qui montent de ton d'une manière trop considérable ou qui noircissent, que celles qui se décolorent ou qui réagissent sur certaines autres, en les décomposant. En un mot, *nous rejetons toute couleur qui ne possède pas les qualités requises pour assurer à la peinture artistique une stabilité complète.*

Nous croyons devoir parler ici, d'une manière toute spéciale, du *bitume*, qui est bien comme couleur la plus mauvaise matière qu'il soit possible d'imaginer (1).

(1) La momie d'Egypte a des défauts analogues à ceux du bitume.

Le bitume agit sur le blanc, les laques de garance, et en général sur toutes les couleurs de nuance claire qui lui sont superposées, comme le ferait le goudron, c'est-à-dire que sa partie huileuse les pénètre et leur communique par le temps une teinte brunâtre.

Le bitume ne durcit jamais; une chaleur peu élevée le ramollit. Il occasionne des crevasses qui augmentent pendant des années, jusqu'au point d'atteindre plusieurs millimètres de largeur.

Nous souhaitons à ceux de nos lecteurs qui se servent de cette substance si pernicieuse, d'en perdre jusqu'au souvenir.

Terre verte. — La composition et la nuance de cette couleur varient d'après les lieux de provenance.

Les couches supérieures des gisements donnent les sortes foncées, les moins sujettes à s'altérer.

Les divers échantillons de terre verte que nous avons expérimentés ont tous, sans exception, contracté une teinte plus ou moins noirâtre. Ce changement de nuance peut être attribué à la suroxydation du composé de fer que contient la substance colorée, comme aussi au resserrement de ses molécules, pendant la dessiccation, lorsqu'elle est broyée à l'huile.

La terre verte est avantageusement remplacée par un mélange de terre d'Italie ou de jaune de Mars et de vert émeraude, avec addition d'un peu de noir de vigne.

Terre de Sienne naturelle. — Terre siliceuse et alumineuse colorée par l'oxyde de fer hydraté.

Cette couleur ne garde pas sa nuance primitive; elle vire au brun. La terre d'Italie de belle qualité lui est infiniment préférable.

Terre d'ombre. — Terre siliceuse colorée par le fer et le manganèse.

Nous n'avons jamais rencontré une terre d'ombre exempte du défaut de noircir. Toutes ont perdu la teinte brun-verdâtre si attrayante pour le peintre.

Outre qu'elle se crevasse, la terre d'ombre a l'inconvénient encore plus grave de traverser les couleurs qu'on lui superpose. C'est une matière rongeante.

La terre d'ombre ne doit pas figurer sur la palette du peintre consciencieux.

La terre verte et la terre de Sienne naturelle comme d'ailleurs les autres terres et ocres devraient toujours, après épuration et pulvérisation, être longtemps exposées à l'air libre, en couches peu épaisses et à l'état humide. Ce traitement leur communiquerait la teinte exacte qu'elles acquièrent par le temps lorsqu'elles sont broyées à l'huile.

LISTE

DES COULEURS IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE

Carmin de cochenille.
Laques carminées.
Laques de garance brûlées.
Laques de bois rouges.
Jaunes de chrome.
Laque de gaude.
Stil de grain.
Jaune indien.
Jaune de strontiane.
Jaune de zinc.
Jaune d'antimoine.
Terre de Sienne naturelle.
Terre verte.
Ocres vertes.
Vert Véronèse.
Vert de Paris.
Vert de Scheele.

Vert de Schweinfurt.
Cinabres verts.
Laques vertes.
Vert malachite.
Bleu minéral.
Bleu de Prusse.
Bleu céleste anglais.
Laques violettes.
Terre d'ombre naturelle et brûlée.
Bitume.
Momie d'Egypte. (Voir p. 55).
Brun d'ivoire.

Une foule d'autres couleurs complèteraient cette liste, mais comme on les prépare rarement à l'huile, nous croyons ne pas devoir en faire mention.

DU MELANGE DES COULEURS

Le changement de nuance que l'on obtient au moment d'allier deux ou plusieurs couleurs, est un phénomène purement physique.

Les corps n'ont pas de couleur propre; suivant leur nature, ils possèdent le pouvoir plus ou moins grand de décomposer la lumière blanche. On sait que la lumière blanche analysée par son passage à travers un prisme, est décomposée en une infinité de lumières colorées formant un spectre dans lequel notre œil distingue sept types ou groupes principaux que nous désignons sous les noms de violet, indigo, bleu, vert, jaune-orangé et rouge, sans qu'il soit possible de les distinguer nettement l'un de l'autre, car ils passent insensiblement de l'un à l'autre; ainsi le vert passe au jaune par le vert jaunâtre et le jaune-verdâtre.

Un corps éclairé par la lumière solaire est coloré parce qu'il réfléchit certaines parties du spectre mais absorbe les autres; il sera blanc s'il réfléchit la lumière complète, noir au contraire s'il l'absorbe totalement. La couleur d'un corps trans-

parent (verre ou solution, par exemple) provient aussi de ce qu'il absorbe une partie des lumières qui tendent à le traverser et n'en laissent passer que le reste; ainsi une solution de chromate potassique est jaune à nos yeux, parce qu'elle absorbe les lumières rouges, oranges, vertes, bleues, indigo et violettes.

En mélangeant du sulfure de cadmium clair et une laque de garance claire, ce sont les deux lumières jaune et rouge, que ces substances réfléchissent respectivement comme dominantes, qui par leur union donnent naissance à l'orangé.

Par le mélange des couleurs il n'y a pas de combinaison; les molécules des matières colorantes sont simplement mises en contact. En effet si elles réagissaient la couleur dominante ne serait plus celle intermédiaire du mélange, comme dans l'exemple cité plus haut, mais celle du nouveau composé. C'est ainsi qu'on ne peut obtenir, comme nous le disons plus loin, du rouge clair par le mélange de vermillon (sulfure de mercure) et de blanc d'argent (carbonate de plomb), car il se produirait du sulfure de plomb noir.

L'air et la lumière sont des agents capables d'altérer profondément la nature des corps, d'en modifier la composition, et partant la couleur. On comprend dès lors, qu'en mêlant des couleurs peu fixes entre elles, ou même une couleur fixe avec une autre qui ne l'est pas, la nuance obtenue possède peu de stabilité.

Les couleurs de nature différente peuvent encore réagir entre elles par le contact prolongé, se décomposer à la longue et changer de nuance.

Il suit de là qu'il est rationnel de mélanger des couleurs homogènes. Ainsi les ocres et les terres naturelles ou brûlées, les couleurs de Mars, en un mot, tous les dérivés du fer que nous avons rangés parmi les couleurs fixes, peuvent être alliés sans danger.

Les couleurs rendues inertes par une calcination élevée, peuvent encore être mélangées entre elles et celles que nous venons de nommer. Tels sont les oxydes de chrome, le bleu de cobalt, le bleu cœruleum, l'outremer, les noirs de vigne, de pêche, de liège et d'ivoire.

Enfin d'autres couleurs encore, ne provenant pas des métaux, n'exercent aucune influence nuisible; de ce nombre sont le carmin fixe de garance, les laques de garance roses et rouges et la terre de Cassel.

Parmi les couleurs que l'on doit soigneusement éviter dans les mélanges, nous nommerons spécialement *le vermillon, les cinabres de Chine* et *le jaune de Naples.*

Le premier ne doit pas être allié au blanc d'argent — qu'il décompose et qu'il noircit — ni aux couleurs provenant des métaux.

Lorsqu'on veut former des teintes claires avec le vermillon et les cinabres de Chine, il faut donc leur incorporer du blanc de zinc.

Le second peut être uni au blanc d'argent, mais il ne doit pas être mis en contact avec les oxydes de fer, ni avec les autres composés de ce métal.

Le violet de cobalt s'unit au blanc d'argent, aux bleus d'outremer et de cobalt, aux laques de garance, mais non pas aux dérivés du fer.

Les teintes résultant du mélange des jaunes de cadmium et du vert émeraude, ne sont stables qu'à la condition d'y ajouter du blanc d'argent ou du blanc de zinc. Sans cela elles deviennent crues, le vert émeraude tendant à dominer.

C'est surtout pour la peinture si délicate des chairs, que l'artiste doit faire choix de couleurs qui ne s'altèrent pas avec le blanc. Il doit préférer au vermillon le cadmium rouge, le rouge de Venise, le rouge de Mars, l'orangé de Mars, la terre de Sienne brûlée. En mélangeant, par exemple, du rouge de Venise, du cadmium clair, une pointe de laque de garance rose et du blanc, il obtiendra une teinte fixe se rapprochant de celle que produit le vermillon uni au blanc.

Pour les nuances si variées que nécessitent les tons des chairs, le peintre choisira parmi les couleurs que nous indiquerons plus loin sous la rubrique : « Couleurs fixes qui conservent le mieux la finesse de la nuance obtenue par leur mélange avec le blanc d'argent ».

RECAPITULATION

A. Série de couleurs fixes qui peuvent être mélangées avec le blanc d'argent

Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge de Pouzzoles.
Rouge indien.
Laques de garance roses et rouges.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Ecarlate de Mars.
Jaune-orangé de Mars.
Rouge, orange et jaunes de cadmium.
Jaune transparent.
Auréolin.
Ocre jaune.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Vert céladon.
Vert olive clair.

Verts Marie Collart.
Vert Lamorinière.
Bleu de cobalt.
Bleu cœruleum.
Bleu d'outremer.
Violet de cobalt.
Violet de Mars.
Ocre brune.
Brun de Mars.
Brun transparent.
Noir d'ivoire.
Noir de vigne.

B. SÉRIE DE COULEURS FIXES, DE MÊME NATURE, QUI PEUVENT ÊTRE MÉLANGÉES ENTRE-ELLES SANS AUCUN DANGER.

Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge de Pouzzoles.
Rouge indien.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Ecarlate de Mars.
Jaune-orangé de Mars.
Ocre jaune.
Ocre d'Or.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.

Violet de Mars.
Ocre brune.
Ocre brune mate.
Brun de Mars.
Brun transparent.

Et en général toutes les ocres et terres colorées par le fer, naturelles ou calcinées, pourvu qu'elles soient convenablement purifiées.

c. Série de couleurs fixes, de nature différente, dont le mélange ne s'altère pas d'une manière appréciable.

Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge de Pouzzoles.
Rouge indien.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Ecarlate de Mars.
Jaune-orangé de Mars.
Cadmium orange.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Vert céladon.
Vert olive clair.
Verts Marie Collart.
Vert Lamorinière.
Bleu de cobalt.

Bleu cœruleum.
Bleu d'outremer de Guimet.
Violet de Mars.
Brun de Mars.
Brun transparent.
Terre de Cassel.
Noir d'ivoire.
Noir de vigne.

D. Couleurs donnant les mélanges les plus avantageux, au point de vue de la solidité, pour remplacer certaines nuances qui manquent parmi les couleurs fixes.

Nous avons indiqué dans notre première édition les mélanges de vert émeraude et des jaunes de cadmium comme pouvant donner des teintes vert-pré intense et vert-pomme, parce que, n'ayant pas expérimenté *l'auréolin* ni *le jaune transparent,* nous ne connaissions aucun mélange plus favorable. Aujourd'hui nous ne saurions assez préconiser ces deux dernières couleurs; elles fournissent avec le vert émeraude des nuances très stables, très variées et très belles.

Les mélanges de terre de Sienne brûlée, d'orangé de Mars, de jaune-orangé de Mars, de jaune de Mars ou de terre d'Italie et de vert émeraude, forment des teintes olivâtres transparentes qui ne changent point.

Les jaunes de cadmium, unis aux laques de garance, donnent l'orangé en différents tons.

Le violet de cobalt compose avec les laques de garance, le carmin de garance, le bleu d'outremer et le bleu de cobalt, une grande variété de tons remarquables par leur fraîcheur et par leur puissance.

Le vert émeraude uni au blanc d'argent remplace avantageusement le vert malachite, qui contracte une nuance olivâtre par le temps.

Enfin le *bon* vermillon, uni aux laques de garance, donne des nuances stables et d'une grande utilité pour la peinture des fleurs.

E. SÉRIE DE COULEURS FIXES QUI CONSERVENT LE MIEUX LA FINESSE DE LA TEINTE OBTENUE PAR LEUR MÉLANGE AVEC LE BLANC D'ARGENT.

Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Laques de garance roses et rouges claires.
Orangé de Mars.
Ecarlate de Mars.
Jaune-orangé de Mars.
Cadmium orange.
Jaunes de cadmium.
Jaune de Naples.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Vert céladon.

Vert olive clair.
Vert Lamorinière.
Verts Marie Collart.
Bleu de cobalt.
Bleu cœruleum.
Bleu d'outremer de Guimet.
Violet de Mars.
Violet de cobalt.
Brun de Mars.
Noir de vigne.

F. COULEURS QUI TENDENT A SE DÉCOLORER LORSQU'ELLES SONT UNIES AU BLANC D'ARGENT.

Laques de garance foncées.
Laque de garance pourpre.
Carmin fixe de garance.
Terre de Cassel.

G. COULEURS QUI TENDENT A NOIRCIR LE BLANC D'ARGENT ET QUI, PAR CONSÉQUENT, DOIVENT ÊTRE MÉLANGÉES AVEC LE BLANC DE ZINC.

Vermillon.
Cinabres de Chine.

H. COULEURS QUI S'ALTÈRENT LORSQU'ELLES SONT MÉLANGÉES AUX COMPOSÉS PROVENANT DU FER.

Jaune de Naples.
Violet de cobalt.

COULEURS

ET VÉHICULES DES ANCIENS (1).

CAUSES QUI ONT CONTRIBUÉ A CONSERVER LEUR PEINTURE.

Ecartant le mystère dont on se plaît à entourer la peinture ancienne, sous le rapport des couleurs, nous prouverons logiquement que les gothiques n'avaient pas de couleurs supérieures aux nôtres; que le règne minéral ne leur fournissait pas d'autres matières colorantes que celles que nous employons aujourd'hui; enfin, que la chimie a découvert plusieurs couleurs fixes de première utilité qui leur faisaient défaut.

N'est-il pas juste d'admettre que si les peintres anciens ont été sobres de couleurs, c'est plutôt par nécessité que pour toute autre raison ? Il est notoire qu'à l'époque des Van Eyck, des Quentin Metsys, des Memling, la chimie n'était pas née, ou que, tout au moins, elle était à l'enfance; dès lors, la fabri-

(1) Nous prenons pour point de départ de notre étude l'époque de Jean Van Eyck, vers la fin du moyen-âge, la plus intéressante au point de vue des couleurs.

cation des couleurs artificielles devait, pour ainsi dire, être nulle. A quelques exceptions près, les anciens n'avaient donc pas d'autres matières colorantes que celles qui leur étaient données par la nature, et dont l'emploi remonte à la plus haute antiquité (1).

D'après ce système, nous avions établi le relevé de leurs principales couleurs ainsi qu'il suit :

Naturelles

Ocres et terres jaunes, à l'état naturel, ou modifiées par la calcination.

Ocres et terres brunes, à l'état naturel, ou modifiées par la calcination.

Orpin.

Vermillon.

Malachite.

Terre verte de Vérone.

Vert de cuivre natif.

(1) Les relations que certains auteurs de l'antiquité nous ont léguées, les recherches des Davy et des Chaptal, nous apprennent, en effet, que l'emploi des oxydes métalliques naturels, des ocres et des terres — soit à l'état naturel, soit modifiées par la calcination — date du temps des Egyptiens, des Grecs et des Romains. Les savants chimistes que nous venons de nommer ont fait l'analyse de certaines couleurs trouvées dans les ruines, à Rome et à Pompéï; elle démontre que les ocres et les terres, le vermillon, les oxydes de plomb, le bleu de lapis, des bleus et des verts de cuivre, des noirs provenant de matières animales ou végétales carbonisées, étaient connus des peintres de l'antiquité. La fabrication des laques ne devait même pas leur être étrangère.

Lapis-lazuli.
Azurite ou bleu de montagne.

ARTIFICIELLES

Blanc, jaune et rouge de plomb.
Laques de garance.
Verts à base de cuivre.
Noirs provenant de matières animales ou végétales carbonisées.

Voici celles de ces couleurs que nous avons retrouvées, sans nous laisser de doute, en étudiant les tableaux du XVe et du XVIe siècle qui se trouvent dans les musées d'Anvers et de Bruxelles :

NATURELLES

Ocres ou terres jaunes.
Les mêmes, calcinées rouges, orangées, violacées.
Ocres et terres brunes.
Terre de Cassel.
Vermillon.
Bleu de lapis-lazuli.

ARTIFICIELLES

Blanc de plomb.
Laques de garance foncées en diverses nuances.
Noirs provenant de matières végétales carbonisées.

Couleurs dont nous supposons la présence :

Naturelles

Terre verte de Vérone.
Azurite ou bleu de montagne.

Artificielles

Jaune et rouge de plomb.
Verts à base de cuivre (1).

Nous n'avons pas découvert d'autres nuances caractéristiques sur les tableaux anciens qu'il nous a été donné d'examiner, mais nous avons constaté que les gothiques n'ont pas fait usage du bitume. Nous présumons que les teintes saillantes que nous avons remarquées — outre les couleurs déjà nommées — résultent du mélange de ces dernières, comme aussi de l'effet obtenu par la superposition de couleurs transparentes.

Connaissant les couleurs fixes que le règne

(1) Nous n'avons trouvé aucun indice capable de nous faire connaître la nature de ces deux couleurs, mais tout fait supposer que le jaune vif des anciens avait le plomb pour base.

Quant au vert de nuance uniforme que l'on retrouve sur le plus grand nombre des tableaux gothiques, il nous est impossible d'en déterminer l'origine ou la composition.

D'après les études faites antérieurement par les chimistes, et en raison de la teinte olivâtre qui s'est indubitablement produite par le temps ,et qui caractérise le vert des anciens, nous sommes fondé à croire que ceux-ci ont employé un carbonate de cuivre natif ou artificiel; le vert-de-gris (acétate de cuivre) aurait totalement noirci. Il est à remarquer, par rapprochement, que les verts des peintures égyptiennes étaient tous de couleur olivâtre, et que les chimistes ont trouvé que c'étaient des composés de cuivre.

minéral et l'industrie nous fournissent aujourd'hui, il est certain que nous avons des ressources plus grandes que les anciens. Le vert émeraude, en premier lieu, les couleurs de Mars, les jaunes de cadmium, l'outremer de Guimet, le bleu de Thénard, le violet de cobalt, sont des matières précieuses qui promettent à la peinture actuelle une conservation qui surpassera celle des tableaux gothiques, toutefois sous les conditions particulières de préparation et d'application que nous avons indiquées.

Véhicules des anciens. — Les auteurs anciens ne nous fournissant pas de renseignements précis, il serait téméraire d'établir autrement que par des conjectures, qu'en dehors de l'huile, les vieux maîtres flamands avaient des véhicules à l'aide desquels ils détrempaient leurs couleurs broyées.

Rarement, pour ne pas dire jamais, on voit sur les tableaux gothiques les empreintes de la brosse; les couleurs présentent une surface unie et émaillée, comme si elles avaient été coulées. Ce résultat n'aurait évidemment pas été obtenu avec une huile jeune et maigre. Donc, à juger d'après l'apparence des couleurs, comme pâtes, nous pensons qu'elles ont été préparées au moyen d'huiles épaissies; et, en égard à leur grande conservation, nous partageons l'hypothèse, généralement admise, que des substances résineuses s'y trouvent mélangées.

Vouloir rechercher le genre ou l'espèce de ces résines, par l'analyse chimique, serait une entreprise absurde.

Causes qui ont aidé à conserver la peinture ancienne. — Pour établir avec exactitude l'ensemble des circonstances qui ont contribué à rendre la peinture des anciens en quelque sorte inaltérable, nous avons étudié leurs couleurs sous deux rapports différents : d'abord nous avons envisagé les matières colorantes en elles-mêmes, et tout ce qui peut avoir concouru à en assurer la stabilité, abstraction faite du véhicule; ensuite nous avons considéré les couleurs préparées, principalement au point de vue du véhicule et de l'application, en un mot, nous nous sommes occupé de tout ce qui a coopéré à la solidité de la peinture.

Nous ne nous arrêterons pas à démontrer que les anciens ont employé des matières colorantes fixes, et qu'ils les ont enveloppées d'un véhicule capable de former une couche résistante et impénétrable à l'air : les faits parlent pour nous et prouvent qu'il en est ainsi. Méticuleux à l'excès en ce qui concerne le « faire », les vieux maîtres ont naturellement reporté leurs scrupules sur les matières colorantes et sur les huiles. Il est donc permis de croire, en raison même de l'éclat que leur peinture a gardé après quatre siècles, que ces matériaux ont été d'une pureté absolue.

Les anciens ont fait sagement leurs mélanges; s'ils ont parfois allié certaines matières colorantes hétérogènes, ils l'ont fait par nécessité, lorsqu'il leur manquait des couleurs de même nature pour obtenir la teinte qu'ils désiraient. Leurs couleurs ne

s'étant pas écaillées ni crevassées, cela prouve incontestablement qu'ils n'ont pas surchargé leur peinture, mais qu'ils ont peint d'un seul coup. De là cette grande pureté, ce grand éclat, et surtout cette grande solidité. L'absence de crevasses est un indice certain que les couleurs des gothiques ont séché lentement, et qu'aucun siccatif n'y a été mêlé.

En résumé, les anciens connaissaient la bonne manière d'appliquer les couleurs, et, comme nous l'avons dit dans notre Introduction, *la conservation de leurs œuvres doit être attribuée autant aux grands soins d'exécution, qu'à la supériorité des matières colorantes et des véhicules.*

DE L'AMBRE DISSOUS

ET DE SON APPLICATION A LA PEINTURE ARTISTIQUE

L'ambre jaune ou succin est. parmi les divers corps résineux connus, le plus solide et le plus beau; sa dureté, son éclat et la couleur qui lui est propre, le classent au premier rang.

Dissoute et conservant toutes ses qualités, cette belle matière, qui a passé les siècles sans avoir même été altérée à la surface, ne saurait être qu'éminemment durable (1).

Nous étions convaincu de ce principe lorsque nous avons commencé nos recherches pour parvenir

(1) Le grand chimiste J.-B. Dumas, dit, en parlant du succin, dans son *Précis de chimie* : « Le plus souvent, on se » sert du succin modifié par la fusion, dans la préparation » des vernis. On extrait donc ainsi l'acide succinique pour les » besoins des laboratoires, en même temps qu'on se procure » le succin fondu, qui est devenu plus soluble, et qui, par » cela même, a perdu la dureté et l'éclat qui lui auraient » donné tant de prix, si on avait pu le dissoudre sans le » modifier. »

L'opinion de l'illustre savant est pour nous d'une valeur immense.

à liquéfier le succin, sans le mettre préalablement en fusion. Les expériences multiples que nous avons faites, pendant quarante-deux années, ont pleinement confirmé notre pensée.

Le succin dissous forme avec l'huile, qui lui sert de véhicule, une véritable combinaison (1). C'est un produit essentiellement gras et élastique; il est pur, brillant, et de même couleur que le succin naturel.

Le succin dissous ne se décompose pas. Après sa solidification il devient corné, et non pas cassant ni friable. Il ne change pas de couleur, et sa dessiccation est lente et régulière (2).

Au point de vue chimique il réunit donc les garanties de fixité nécessaires.

Par son pouvoir réfléchissant, le succin dissous communique aux couleurs à l'huile ce brillant, cette finesse et cette puissance de ton, qu'aucune autre matière ne saurait leur donner. Par la même raison, elles acquièrent plus de transparence (3). Elles

(1) Il est miscible aux huiles et aux essences, en toutes proportions.

(2) Il tend à régulariser la dessiccation et le durcissement des couleurs, et à empêcher ainsi le retrait et les crevasses. Le succin dissous étant extrêmement sensible aux diverses influences de la température, on peut, selon les besoins, activer sa dessiccation et celle des couleurs auxquelles il est mélangé, en suivant les indications que nous avons données page 43.

(3) En mélangeant du succin dissous aux couleurs broyées à l'huile, on constate immédiatement un changement consi-

couvrent mieux et leur pouvoir colorant est plus grand; cela résulte de ce que le succin dissous contracte les couleurs à l'huile et resserre la matière colorante; sous un même volume celle-ci se trouve donc répartie en plus grande quantité. Cette force de contraction empêche aussi les couleurs de se noyer les unes dans les autres lorsqu'elles ont été fraîchement appliquées (1).

Enfin ce produit si glutineux doit nécessairement prévenir, plus que tout autre, l'action destructive que les couleurs peuvent exercer entre elles (2).

dérable dans leur état physique. Elles acquièrent de la consistance, du moëlleux et un grand éclat.

Les couleurs transparentes — telles que les laques de garance — deviennent pour ainsi dire diaphanes, et celles qui sont translucides — comme la terre de Sienne brûlée, la terre d'Italie, le jaune et l'orangé de Mars, le vert émeraude, le bleu de cobalt — deviennent semi-transparentes. Enfin les couleurs opaques paraissent plus claires et plus lumineuses.

(1) La propriété que possède le succin dissous de resserrer les matières colorantes, et d'empêcher les couleurs de se noyer les unes dans les autres, s'observe dans la pratique, par ceci qu'en appliquant des couleurs claires sur d'autres très foncées — avant ou après la solidification — les couleurs superposées restent parfaitement dominantes après la dessiccation complète : la couche de fond n'apparaît pas au travers de la couche supérieure, et celle-ci ne perd rien de sa pureté.

(2) La clarté, que le succin dissous communique à la peinture, est permanente. Il est donc évident que ce liquide a pour effet d'isoler les molécules des matières colorantes — partant de prévenir les réactions produites par le mélange de ces dernières, — de rendre les couleurs à l'huile compactes et imperméables à l'air, et de conserver ainsi la fraîcheur du coloris.

Nous arrivons au point essentiel, celui de la conservation des couleurs.

Les auteurs compétents et les spécialistes sont unanimes à admettre qu'une couleur emprisonnée dans une matière résineuse, garde mieux et plus longtemps sa nuance. C'est probablement pour ce motif, que, depuis les temps les plus reculés, on a adopté l'usage de vernir les peintures de valeur pour les protéger contre l'action nuisible de l'air et des gaz méphitiques auxquels elles sont souvent exposées.

On comprend dès lors, qu'il y a un avantage immense à mélanger directement aux couleurs à l'huile la substance résineuse la plus puissante, le succin. La couche sera garantie dans toute l'épaisseur, et le vernissage des tableaux devient une précaution inutile.

Vernissage à l'ambre. — L'ambre dissous appliqué sur les tableaux peints à l'huile pure, aussitôt que les couleurs sont sèches au point de ne pas être endommagées par la brosse, pénètre la couche de peinture et fait corps avec elle.

Un tableau verni à l'ambre n'est pas exposé aux dégâts qu'entraîne le dévernissage. Lorsque la couche d'ambre s'est complètement durcie, on ne peut l'entamer par le frottement, ni l'attaquer par les dissolvants. Dans la supposition qu'un tableau verni à l'ambre soit verni plus tard au mastic, celui-ci pourra être pulvérisé ou dissous, sans que les couleurs soient atteintes.

Les tableaux anciens protégés par une couche d'ambre se trouvent dans les meilleures conditions, puisqu'ils ne doivent plus être dévernis ni revernis.

L'ambre dissous à vernir ne contenant aucune matière siccative, son durcissement n'est pas plus accéléré que celui des huiles.

Cela permet de l'utiliser pour les repeints. On l'étale en couche peu épaisse — à l'aide du doigt ou d'une brosse dure — et on attend quelques moments pour que l'essence s'évapore. Alors il happe bien; il facilite le travail tout en le rendant plus agréable.

L'ambre remet le fond exactement à sa valeur et prévient la couleur nouvelle de s'emboire.

On peut, sans aucun inconvénient, repeindre un tableau verni à l'ambre. Si ce dernier est d'exécution récente, il suffit de le dégraisser à la pomme de terre crue, de le laver soigneusement à l'eau propre et de lui donner un frottis d'huile au dixième d'essence de térébenthine, ou mieux d'ambre à vernir étendu d'un peu d'essence, ou d'huile d'aspic rectifiée dont l'évaporation est plus lente.

Par contre, si le tableau était peint depuis plusieurs années, il serait prudent de le traiter légèrement et rapidement avec le mélange d'alcool et de térébenthine additionné d'eau, comme il a été dit page 41, pour que la couche nouvelle adhère bien.



NOTES

Il existe au British Museum ,un manuscrit de Théodore de Mayerne, intitulé : « Pictoria, Sculp- » toria, Tinctoria, et quæ subalternarum Artium » spectantia in lingua Latina. Gallica, Italica, Ger- » manica conscripta, a Petro Paulo Rubens, Van » Dyke, Somers, Greenberry, Jansen, etc., fol. n° » XIX. A. D. 1620. T. de Mayerne » dans lequel l'auteur cite les principaux procédés employés par les peintres de son époque, nommément Rubens et Van Dyck. — Relatant une conversation qu'il eut avec ce dernier, il dit :

« Il m'a parlé d'un blanc exquis au prix du- » quel le blanc de plomb le plus beau semble gris, » qu'il dit estre cogneu par M. Rubens. »

« *Item d'un homme qui dissolvoit l'ambre sans* » *le brusler, de sorte que la dissolution estoit* » *blanche, jaune, transparent.* » Manuscrit, p. 155.

De Mayerne était médecin de Jacques Ier et de Charles Ier, rois d'Angleterre. Eastlake en parle avec éloge dans son livre « Materials for a history of oil-painting » et dit : « *Son nom apparaît avec* » *honneur dans l'histoire de la chimie... Il avait des*

» *aptitudes remarquables pour la recherche des*
» *procédés de peinture... Il a rendu de grands ser-*
» *vices à l'art... Ses expériences l'amenèrent à dé-*
» *couvrir les principales couleurs pour l'émaillure*
» *et la manière de les vitrifier.* »

Pour avoir consigné dans ses mémoires la note relative à l'ambre dissous, de Mayerne ne devait pas connaître le moyen de dissoudre cette résine « *sans la brusler* » et, de plus, il devait attacher une grande importance à ce secret.

Nous parlons de cette note pour démontrer que l'ambre dissous n'est pas un produit nouveau; qu'il était en usage il y a trois cents ans, et que nous n'avons fait que retrouver un procédé dont les bons effets sont prouvés par la conservation étonnante des œuvres de la vieille école flamande.

Au mois de septembre 1893, la Société pour la propagation des procédés rationnels de peinture réunit, à Munich, un congrès de savants et de peintres, dans le but d'examiner certaines questions relatives aux tableaux et surtout aux matériaux employés dans la peinture artistique.

La Chemiker Zeitung, dans son numéro du 14 octobre 1893, donne un compte-rendu des séances. Nous pensons qu'il n'est pas sans intérêt pour nos lecteurs de consigner ici les points principaux qui y ont été discutés, l'avis des membres du congrès corroborant plusieurs de nos observations personnelles.

SUR LES TRAVAUX PRÉPARATOIRES LES PLUS IMPORTANTS POUR ÉTABLIR UNE TECHNIQUE RATIONNELLE DE LA PEINTURE A L'HUILE.

M. Petrusscheffsky, professeur à l'Université de St-Pétersbourg :

« La durée de la gloire du peintre est étroite-
» ment liée à la durée de la peinture à l'huile. Les
» causes qui contribuent à détruire cette dernière
» ne sont pas exactement connues. L'action de l'air
» et les réactions des matières colorantes et des
» huiles jouent un rôle important dans le présent
» cas. Beaucoup de tableaux sont restés intacts
» pendant 200 ans. A l'aspect on reconnait qu'ils
» sont anciens. D'autres, principalement les ta-
» bleaux modernes, vont au-devant d'une destruc-
» tion rapide.

» Le but principal de la Société est de recher-
» cher les moyens de supprimer les causes de
» destruction de la peinture. Une attention particu-
» lière doit être portée sur les mediums et princi-
» palement sur les excipients des couleurs. Une
» étude approfondie des couleurs et de leur fabri-
» cation doit être faite; leur composition doit être
» exactement connue et décrite. En vue de déter-
» miner la stabilité des couleurs, celles-ci seront
» soumises aux conditions atmosphériques dans
» lesquelles les tableaux sont conservés. Des baumes
» appropriés seront ajoutés aux huiles.

» Le traitement des tableaux achevés est égale-

» ment important. L'envers des tableaux doit être » recouvert d'un vernis. Les peintures à l'huile ne » doivent pas être exposées aux rayons du soleil. »

Huiles essentielles. Pétrole. — M. Lettenmeyer admet pour la peinture artistique, l'essence de térébenthine rectifiée, l'huile légère de camphre, l'huile de romarin, l'huile de lavande et l'huile d'aspic. Il condamne le pétrole et les éthers de pétrole qui décomposent les huiles grasses et les solutions résineuses.

M. Lettenmeyer dit :

« Les résidus ont une importance déterminante. Tandis que les huiles essentielles mélangées avec des huiles grasses laissent des résidus » clairs, transparents, non glutineux, de nature » résineuse, le pétrole sépare des produits opaques, » troubles, qui forment un dépôt au-dessus duquel » flotte un résidu non volatil des parties composantes liquides du pétrole. Le dépôt cohérent est » visqueux et brunit à l'air.

» Si l'on ajoute du pétrole aux solutions résineuses, de la résine se sépare.

» Le mieux est de rejeter absolument le » pétrole. »

Huiles grasses. — Sont préconisées comme normales, les huiles de lin, d'œillette et de noix.

Bitume. — M. Niederländer dit :

« Le bitume jouera sans cesse un rôle douteux » dans la peinture. Il doit toujours être employé » avec précaution, même lorsqu'on a réussi à le

» débarrasser de ses qualités désagréables, au » moyen des dissolvants. »

De l'avis de l'orateur, le bitume doit être employé le moins possible dans la peinture artistique.

Blanc. — M. A. W. Keim.

Le blanc de Krems (blanc d'argent) et le blanc de zinc doivent être considérés comme blancs normaux. On reproche au blanc de Krems de rembrunir. Le blanc de zinc, absorbant trop d'huile, devient vitreux et s'écaille.

Le mélange des deux sortes de blanc est recommandé (1).

Jaune de Naples. — Le jaune de Naples est durable lorsqu'il est pur.

(1) Nous nous rallions à l'avis de Mr Keim de faire un mélange des deux sortes de blanc. L'avantage qui en résulte est que le blanc de zinc jaunit moins et qu'il se divise mieux sous la brosse. Il est vrai que sa dessiccation est plus ou moins ralentie. C'est une qualité pour les uns, un défaut pour les autres.

Pour que le blanc ne perde pas sa solidité ni son opacité, la proportion de blanc de zinc ne doit pas être exagérée. 1 partie blanc de zinc et 3 parties blanc de plomb donnent une pâte qui couvre bien et qui ne participe pas des défauts du blanc de zinc pur. En aucun cas il ne faut dépasser la proportion de 1 partie blanc de zinc pour 2 parties blanc de plomb, autrement le mélange fournit une couche qui n'a pas assez d'opacité et qui devient cassante.

Il est à observer que le blanc de zinc ne corrige pas le défaut du blanc d'argent d'être altéré par certaines couleurs contenant du soufre. Nous attirons l'attention des peintres sur ce point afin de leur éviter des surprises désagréables.

Outremers. — Les outremers sont en général très durables.

Ocres. — Les ocres ne sont considérées comme normales que lorsqu'elles sont véritables et bien purifiées.

Noirs. — Sont désignés comme normaux, les noirs d'ivoire et de vigne.

Verts. — Il n'est rien opposé à l'emploi des oxydes de chrome, du vert de cobalt et de la terre verte.

Résolutions du congrès

1° La surveillance continuelle des matériaux employés dans la peinture artistique, concernant leur pureté, est d'une nécessité incontestable.

2° Il est désirable de former des instituts supérieurs complets pour la peinture, afin que les élèves aient l'occasion d'apprendre la technique de l'art pictural, ses caractères et les changements qui peuvent survenir aux matériaux par l'influence de l'air et des réactions chimiques.

3° Pour atteindre ce but il faut établir des instituts, des laboratoires et des ateliers, où les experts, les chimistes et les peintres puissent travailler en commun; ensuite, créer des chaires, afin que par des conférences et des démonstrations, les élèves soient stimulés et éclairés par des expériences de chimie et de pratique.

SOINS A DONNER AUX TABLEAUX

RÉCEMMENT PEINTS ET AUX TABLEAUX ANCIENS

« Il faut préserver pour conserver ».

Tableaux récents non vernis. — Quelque bien épurées qu'aient été les huiles, elles communiquent une coloration jaunâtre à la peinture, lorsque celle-ci est privée d'air et de lumière. Il ne faut donc pas laisser séjourner des tableaux nouvellement peints, dans un endroit où ces deux fluides n'arrivent pas en quantité suffisante.

Sous ce rapport, la plupart de nos appartements sont des milieux défavorables.

Un tableau récent, placé dans une salle bien éclairée et spacieuse, conserve sa fraîcheur, parce que la dessiccation des couleurs ne se trouvant pas arrêtée, la rancidité des huiles ne persiste pas et n'a pas d'action sur les matières colorantes.

Le contraire arrive dans un local humide ou mal éclairé. Alors les couleurs ne s'émaillent pas; elles contractent un aspect lourd et mat. Les huiles gardent leur rancissure et demeurent longtemps poisseuses.

Lorsqu'un tableau récent s'est trouvé dans des conditions semblables, voici comment on procède pour le restaurer :

On lui fait subir un lavage à l'eau de pluie, en employant même la pomme de terre crue pour enlever la poussière qui pourrait y adhérer. On l'expose au plein air à l'ombre, ou bien à l'intérieur à la vive lumière (1) jusqu'à ce que toute coloration jaunâtre ait disparu.

Si, après une huitaine de jours de traitement, le tableau ne s'éclaircissait pas, on reprendrait les lavages en se servant d'eau oxygénée diluée, laissant celle-ci en contact avec la peinture pendant quelques minutes. Laver après à l'eau de pluie et essuyer avec une peau de chamois propre. Cette opération peut être répétée plusieurs fois sans inconvénient.

Pendant les premiers jours d'exposition à la lumière, on doit surveiller attentivement les couleurs. Si l'une d'elles tendait à pâlir, il faudrait modifier le traitement en adoucissant l'éclairage.

Enfin, si le tableau est exécuté sur un panneau qui n'a pas été peint ou verni à l'envers, il ne faut pas le soumettre tout d'un coup à l'influence d'une température sèche, car le bois, en se resserrant d'une manière trop rapide, pourrait se courber outre mesure et se fendre.

La meilleure saison de l'année pour faire l'opé-

(1) Mais non aux rayons directs du soleil.

ration qui précède, est le printemps. A cette époque, la lumière est intense et la chaleur modérée.

Vers l'automne, on fera peindre l'envers des supports (1). Aux panneaux, préalablement lavés à la benzine, on donnera d'abord une couche d'huile de lin additionnée d'un tiers d'essence de térébenthine — dans le but de rendre la peinture bien adhérente, — ensuite deux ou trois couches de céruse broyée à l'huile de lin et teintée *ad libitum*. Il importe que les côtés des panneaux soient également peints, afin d'empêcher les vers d'y pénétrer.

Quant aux toiles, nous proposons de les garantir simplement du contact de l'air, en les recouvrant d'un tissu imperméable, tel que la soie caoutchoutée. Ce tissu serait tendu sur le dos des cadres, et pourrait ainsi être renouvelé sans difficulté (2).

Tableaux récents vernis. — Comme il n'est pas

(1) Il est à supposer que le bois sera convenablement sec après la saison chaude.

(2) Nous avons cru désigner l'huile de lin *épurée par les lavages*, et épaissie par une exposition prolongée à l'air, pour peindre l'envers des toiles. Cette huile, ainsi traitée, fournit un enduit souple et résistant; les essais que nous en avons faits depuis nombre d'années, nous ont donné d'excellents résultats. Mais, si l'huile de lin bien fabriquée est inoffensive, celle du commerce, parfois clarifiée au moyen d'acide sulfurique, peut compromettre la conservation des toiles, au cas où, faute d'avoir été suffisamment lavée, elle retiendrait des traces d'acide.

La prudence nous commande donc de ne pas préconiser un procédé qui peut devenir vicieux entre des mains inexpérimentées.

aisé de juger par la vue si c'est la peinture ou le vernis qui a jauni; qu'il est difficile de reconnaître si le vernissage a été fait en temps opportun, soit à l'aide d'un vernis gras, soit à l'aide d'un vernis à l'essence, il sera prudent de s'en rapporter à l'avis d'un restaurateur de tableaux avant que d'appliquer le traitement que nous venons d'indiquer.

En supposant qu'un tableau ait été recouvert d'un vernis à l'essence de térébenthine — vernis mastic simple — après la dessiccation parfaite des couleurs, ce dernier pourra être enlevé en le pulvérisant par le frottement, ou bien en le dissolvant au moyen d'un mélange d'essence de térébenthine et d'alcool additionné d'eau.

Par contre, s'il s'agissait d'un vernis gras, il faudrait employer des dissolvants énergiques, tels qne la benzine, l'alcool pur, l'éther, le chloroforme, ou l'alcool et l'essence de térébenthine en mélange sans addition d'eau.

Mais le dévernissage exigeant une prudence extrême et une grande pratique, il appartient au restaurateur de l'exécuter.

Celui qui voudrait empiéter sur le domaine de l'expérience pourrait, par son inhabileté, causer en un instant des dommages irréparables.

Concernant les autres accidents — gerçures, crevasses, parties soulevées — qui surviennent aux tableaux, par suite de la préparation vicieuse des supports ou de leur emploi prématuré; de la mauvaise qualité des couleurs ou de leur application

sans méthode; de l'emploi des siccatifs, il appartient encore aux spécialistes de les réparer.

Traitement des tableaux anciens par les vapeurs d'alcool

C'est le Dr. Max von Pettenkofer, professeur de physiologie et de chimie physiologique à Munich, qui inventa le procédé qui porte son nom, et qui consiste à soumettre aux vapeurs d'alcool, dans un coffre ad hoc, les tableaux anciens peints à l'huile qui ont perdu leur éclat, dans le but de revivifier leurs couleurs.

A première vue ce procédé est tentant : une toile enfumée, à peine visible, sort fraîche et brillante de la boîte de Pettenkofer ! Mais cette transformation est éphémère. Peu après, la peinture reparait sourde; les couleurs prennent un aspect farineux; finalement elles deviennent pulvérulentes si l'on n'a la précaution de les lier avec un nouveau vernis. La raison en est que l'alcool — produit éminemment volatil, dissolvant énergique des huiles grasses, des huiles essentielles et des résines — attaque les couleurs, amollissant, liquéfiant en quelque sorte leur huile résinifiée déjà altérée par l'âge, lui faisant perdre ses propriétés adhésives.

D'aucuns croient que l'alcool, dans la boîte de Pettenkofer, ne saurait agir défavorablement, puisque ce sont seulement ses vapeurs qui atteignent le tableau. C'est une profonde erreur : l'alcool, qu'il

soit à l'état liquide ou à l'état de vapeur, exerce absolument la même action rongeante, sauf que sous la seconde forme son effet est plus lent.

Pour ce qui regarde le dévernissage, et en admettant même que le contact des vapeurs d'alcool ne soit pas prolongé au point d'entamer les couleurs, le danger n'est pas moindre, car le vernis est dans tous les cas attaqué, et s'il a fait corps avec les glacis et les dernières touches, comme c'est souvent le cas, l'alcool en le ramollissant le soudera à la peinture. Celle-ci ne pourra donc plus être dévernie sans subir de sérieux dommages.

En résumé, l'invention du Dr. von Pettenkofer est une malheureuse erreur de savant qui n'a considéré que l'effet immédiat, sans tenir compte du pouvoir corrodant et désagrégeant de l'alcool qu'il devait savoir funeste pour la peinture à l'huile.

Tableaux anciens

Quels sont les moyens propres à assurer la plus longue conservation possible aux tableaux anciens ?

Question des plus simples et qui ne demande que du bon sens et du raisonnement.

Elle peut se résumer en deux mots : préserver les peintures anciennes du contact de l'air et de l'humidité, et ne pas les exposer à une lumière trop vive.

Le premier soin à donner aux tableaux anciens dont la peinture est crevassée ou écailleuse est,

avant tout, de les soustraire aux influences extérieures en les recouvrant d'une glace, si leurs dimensions le permettent, et en protégeant leurs supports par les moyens que nous indiquons, plus loin, à la page 137.

Nous croyons devoir circonstancier les causes multiples d'altération de la peinture, en citant des faits palpables et qui ne sont pas à réfuter. Force nous est de prendre la science pour appui; mais nos lecteurs voudront bien nous pardonner cet écart, motivé par l'importance même du sujet.

Action de l'air

Oxygène. — Dans l'espace, nous avons à lutter contre l'agent le plus énergique répandu dans la nature : l'oxygène. Autant il est nécessaire aux peintures récentes, autant il est pernicieux pour les tableaux anciens. C'est lui qui opère la transformation continuelle de tout ce qui nous environne, qui détruit et qui crée, qui détruit ce qu'il crée. Il décompose les corps les plus durs, donnant naissance à la plus belle part des couleurs de notre palette. Mais ces substances sont à leur tour décomposées.

Rien ne résiste à ce puissant élément.

Alors qu'il est capable de réduire en poudre et l'airain et l'acier, faut-il douter que nos toiles si fragiles ne subissent un jour sa loi?

Quels soins, quelles précautions n'avons-nous

pas à prendre, pour soustraire à son influence les restes glorieux de l'art ancien!

Gaz méphitiques. — Parmi les gaz qui corrompent l'air atmosphérique et qui agissent d'une manière malfaisante sur la peinture, nous citerons, le chlore, l'ammoniaque, l'acide carbonique, l'acide sulfureux (1) et surtout l'acide sulfhydrique (2). Ces deux derniers sont le plus à craindre, parce qu'ils attaquent la plupart des oxydes métalliques et qu'ils forment avec ceux-ci des composés de couleur différente.

Ainsi les dérivés du plomb : blanc d'argent, jaune de Naples, soumis à l'influence des émanations sulfureuses, prennent une teinte gris-d'ardoise.

Les composés du fer : couleurs de Mars, rouge indien, ocres ou terres argileuses contenant ce métal à l'état d'oxyde, peuvent devenir de couleur gris-jaunâtre, gris-d'ardoise, même pousser au noir, selon leur nature et selon le temps pendant lequel ils se sont trouvés en contact avec les gaz sulfureux.

Les dérivés du cuivre : vert Véronèse, vert de Paris, vert de malachite, tournent à l'olive, au brun et au noir, en présence du chlore et des gaz sulfureux. Ces deux derniers attaquent aussi les couleurs provenant des végétaux. Ils s'oxydent dans l'air humide et produisent de l'acide sulfurique; par-

(1) Il s'en produit par la combustion du gaz d'éclairage à la houille (v. p. 131).

(2) Gaz qui se produit dans les fosses d'aisances, les fossés, les égouts.

tant, ils exercent une action corrosive sur les huiles, les vernis, les panneaux, les toiles.

Les réactions qui précèdent, en ce qui concerne les métaux, se constatent parfois immédiatement.

Qui ne sait, en effet, qu'au contact du gaz sulfhydrique, la peinture de nos façades, les objets de cuivre de nos ménages, sont souillés à l'instant ? L'argenterie, les dorures même, deviennent noirâtres.

Parfois aussi l'effet n'a lieu que d'une façon lente et progressive, et ce n'est qu'au bout d'un certain nombre d'années que la détérioration devient apparente.

Humidité. — L'air atmosphérique contient toujours de la vapeur d'eau dans des proportions variables. Il est humide lorsque cette vapeur s'y trouve en excès (1).

Le froid resserre et condense la vapeur. On observe, pendant les brusques changements de température, que lorsque l'air se refroidit, la vapeur se dépose sous forme de buée sur les vitres des appartements. Au dégel, ce phénomène se représente sur les murs extérieurs de nos habitations. Même à l'intérieur, dans les pièces non chauffées, les tableaux, les meubles, le marbre, le bronze, condensent la vapeur en raison de leur conductibilité plus ou moins grande, jusqu'à ce qu'ils aient pris la température de l'air ambiant.

(1) Le degré d'humidité ou de sécheresse de l'air se constate à l'aide d'un instrument spécial nommé hygromètre.

Dans certaines circonstances, la chaleur peut rendre l'air humide par l'évaporation de l'eau. C'est ce qui arrive en été, quand la pluie survient après une grande sécheresse. C'est ce qui aurait lieu dans un local surchauffé dont on mouillerait le sol.

Ces phénomènes de vaporisation et de condensation se reproduisent dans les salles des musées. Pendant les journées pluvieuses, l'eau y est introduite de différentes manières par les visiteurs. La présence d'un public nombreux suffit seule à rendre l'air humide, par l'effet de la respiration et de la transpiration. Dans les salles de spectacle, la vapeur d'eau est produite en quantité tellement abondante, qu'elle se condense en gouttes au sortir des ventilateurs.

Ces faits étant établis, il nous reste à examiner le préjudice que l'humidité cause à la peinture.

Action chimique. — En vertu de la porosité, les couleurs absorbent constamment l'air et les gaz qui les entourent. Sous l'influence du froid, ces gaz sont condensés en même temps que la vapeur d'eau, engendrant des composés propres à attaquer les couleurs. Par la chaleur, les corps liquides qui se sont ainsi formés reprennent la forme gazeuse (1)

(1) C'est le phénomène que nous observons en grand dans la nature, réduit à des proportions infinitésimales: l'eau répandue à la surface du globe est sans cesse transformée en vapeur. Celle-ci se disperse dans les régions élevées de l'atmosphère, s'y condense par le froid et nous revient à l'état liquide.

et, dans les locaux où la température est soumise à des variations fréquentes et considérables, la vaporisation et la condensation se répètent à chaque écart, exerçant chaque fois leur action. Les peintures craquelées, celles qui s'écaillent et celles qui ne sont pas protégées par un vernis, ou dont le vernis est décomposé, subissent naturellement une influence plus grande.

Action physique. — Nous n'avons à nous occuper ici que de l'effet de l'humidité sur les substances ligneuses. Le bois est très sensible à l'humidité. Celle-ci pénètre dans ses nombreux pores et les dilate, en produisant une augmentation de volume considérable.

Dans l'air sec, le bois se resserre, se déforme et parfois se fend. Les panneaux formés de plusieurs pièces sont exposés à se disjoindre par la sécheresse, lorsqu'ils ont subi le contact prolongé de l'air humide.

Lumière

La lumière a des rapports directs avec la chimie. Son action sur les corps solides, liquides ou gazeux, est établie par les découvertes des chimistes modernes.

En ce qui nous touche, son rôle prépondérant est d'accélérer l'oxydation des couleurs (1) prove-

(1) Pour contrôler l'action de la lumière sur les couleurs, nous avons fait l'expérience suivante : nous avons appliqué sur un panneau deux échantillons de vermillon broyé à

nant des métaux et des végétaux, des huiles grasses (1), de l'essence de térébenthine, des vernis. Elle agit aussi sur les gaz en favorisant leur union. Nous signalons simplement cette dernière particularité; nous ne pourrions en donner ici une explication compréhensible, sans sortir du cadre que nous nous sommes tracé .

Nous pensons avoir amplement prouvé que l'air vicié, l'humidité, la lumière trop vive, sont les véritables causes de destruction de la peinture. Les réactions que nous avons indiquées sont imperceptibles, il est vrai, mais elles sont réelles et irréfutables. Si elles n'existaient pas, les couleurs seraient intactes, les toiles n'auraient pas été rongées par le temps, en un mot, les tableaux anciens ne se seraient pas détériorés.

l'huile. Nous avons exposé le premier aux rayons directs du soleil, dans une place vitrée, à l'abri des gaz méphitiques, et, à côté, nous avons placé le second dans une boîte de fer blanc, aérée, mais dans laquelle la lumière ne pouvait pénétrer. Au bout de huit à dix jours, nous avons constaté que l'échantillon soumis à l'action de la lumière avait pris une teinte grisâtre superficielle. Un mois après, il était devenu presque noir, tandis que celui renfermé dans la boîte de métal n'avait pas subi d'altération notable. L'expérience ayant été faite dans les mêmes conditions de température, démontre que le vermillon a été modifié dans sa composition par l'influence de la lumière.

(1) Au contact de l'air et de la chaleur, les huiles absorbent l'oxygène, se clarifient et se décolorent. En présence de la lumière, l'oxydation est de beaucoup activée, et il ne faut que la moitié du temps pour bonifier les huiles au degré voulu.

Nous allons indiquer quels sont les moyens propres à les garantir des atteintes des agents nuisibles. Ces moyens sont multiples.

En tout premier lieu vient le bon aménagement des locaux destinés à conserver les tableaux.

Musées

Emplacement. Construction. — Les musées seront construits isolément dans les parties élevées et salubres des villes, loin des rivières, des canaux, des égouts, des fabriques et *surtout des usines à gaz qui corrompent l'air à une grande distance.*

Les bâtiments auront des souterrains voûtés sur toute leur étendue. Les murs extérieurs seront à parois doubles, convenablement distantes l'une de l'autre, afin d'éviter la transmission du froid et de la chaleur.

Malgré ces précautions, il serait encore à désirer que l'on distribuât le bâtiment de telle manière que les murs des salles fussent tous intérieurs. Celles-ci seraient alors en quelque sorte isolées, et parfaitement à l'abri des variations de la température extérieure. Dans le même but, les fenêtres des couloirs, des escaliers, seront à châssis doubles.

Les tuyaux de décharge pour l'écoulement des eaux pluviales et des eaux qui ont servi au nettoyage, seront établis au dehors; ils n'auront aucune issue à l'intérieur du bâtiment, et ce, pour prévenir l'introduction des gaz des égoûts auxquels ces

tuyaux sont d'ordinaire reliés. Enfin, il ne sera pas établi de latrines dans le bâtiment.

Les salles des musées seront planchéiées en bois dur. Les parquets seront cirés, afin de les rendre imperméables à l'eau.

Un ample espace sera réservé entre les combles et les plafonds, dans le but de faciliter l'aérage.

Ventilation. — Les salles seront élevées, spacieuses et munies de ventilateurs capables d'évacuer rapidement l'air humide, après la sortie du public, et d'abaisser le degré de température en cas de nécessité. De larges parties mobiles dans les toits vitrés et dans les vitrages des plafonds, permettront de chasser la poussière pendant le nettoyage.

Chauffage. — Il n'y aura ni feux ouverts, ni poêles, ni calorifères à air chaud (1) dans les musées. La chaleur sera distribuée dans toutes leurs parties par des tuyaux chauffés à l'eau, ou mieux à la vapeur, et l'installation des appareils de chauffage sera faite de manière à pouvoir régler commodément la température. Les tuyaux seront placés entre le gîtage des planchers, vers le milieu des salles, et non pas le long des murs, sous les tableaux, que l'on échaufferait ainsi outre mesure.

(1) Ces calorifères introduisent de l'air humide et même de l'air vicié dans les locaux.

Outre le défaut de donner de la poussière en abondance, les feux, les poêles corrompent l'air par la production des gaz carboniques et sulfureux. Le danger d'incendie seul suffit pour les rejeter.

Eclairage. — La lumière doit arriver verticalement par des toits vitrés, dont les dimensions seront en rapport avec la grandeur des salles. Au moment de pénétrer dans celles-ci, la lumière sera adoucie et égalisée en passant au travers de vitres dépolies, qui intercepteront en même temps les rayons solaires. Au besoin, on établira un velum de gaze blanche, pour diminuer l'intensité de la lumière pendant les deux mois de l'année où le soleil arrive au zénith.

Entretien des salles. — L'entretien des salles comprend l'ensemble des mesures qui concourent à préserver les tableaux des variations de la température et du contact des gaz méphitiques.

Dans les climats humides on n'attendra pas la venue des grands froids pour chauffer les salles. Déjà à l'arrière-saison, aussitôt que la température extérieure s'abaisse et que l'air se charge d'humidité, on aura recours au chauffage.

Chaque salle sera munie d'un thermomètre et d'un hygromètre, placés en évidence, afin d'attirer constamment l'attention des gardiens. Ceux-ci veilleront à ce que la chaleur et l'état hygrométrique de l'air ne subissent pas des écarts trop considérables. On peut prendre pour base 15 à 18 degrés centigrades en hiver, et 18 à 22 en été.

Il est à remarquer que la chaleur artificielle prolongée assèche l'air; c'est pourquoi la température doit être moins élevée durant l'hiver que

pendant l'été, l'excès de sécheresse étant nuisible au bois.

Connaissant le pouvoir des appareils de chauffage, on arrivera sans difficulté à régler la température dans les locaux bien aménagés.

L'aération et le nettoyage devront se faire promptement pendant les jours de brouillard ou de pluie ,pour éviter l'introduction de l'air humide. Si les locaux sont proches de fabriques ou d'usines, on doit craindre que les gaz nuisibles qu'elles répandent d'ordinaire ne pénètrent dans les salles. Pendant les jours humides, ces gaz s'élèvent difficilement dans l'atmosphère.

La ventilation des salles aura lieu lorsque l'hygromètre indiquera la présence d'un excès de vapeur d'eau, ou lorsque le thermomètre marquera un degré de chaleur trop élevé. C'est principalement pendant l'affluence du public que l'on devra observer l'hygromètre.

Une sage mesure à prendre serait d'enseigner les causes de détérioration de la peinture au personnel chargé de l'entretien des salles et de la garde des tableaux, et de leur indiquer les moyens de préservation qu'ils ont en leur pouvoir.

L'homme, même le plus indifférent, s'attache aux objets au milieu desquels il passe son existence. Cette vérité s'applique aux gardiens des musées. Serviteurs dévoués et fidèles, ils professent, en général, un véritable culte pour les tableaux qui leur sont confiés. En leur faisant comprendre que

leur zèle peut contribuer pour une bonne part dans la conservation de ces œuvres, on stimulerait leur amour-propre, et ils auraient sans doute à cœur de mettre rigoureusement en pratique les instructions qu'on leur aurait données. On en ferait des auxiliaires utiles, et les conservateurs des musées trouveraient, de ce côté, une aide efficace dans l'accomplissement de leur mandat.

Galeries particulières

Ce que nous avons tracé par rapport à l'emplacement des musées et à leur disposition intérieure, ce que nous avons dit de l'entretien de leurs salles, s'adapte, *in globo*, aux galeries particulières. En outre, nous avons à toucher une question qui a bien son importance ,celle de l'éclairage artificiel. Nous voulons mettre les propriétaires de tableaux en garde contre cette innovation regrettable.

Si l'on se servait de la lumière électrique, il n'y aurait peut-être pas d'inconvénients sérieux; mais la plupart du temps on emploie le gaz, et l'on ne se doute pas des dégâts qu'il occasionne à la peinture. Parmi les corps combustibles qui servent à l'éclairage, c'est certainement celui qui est le plus pernicieux.

A l'appui de notre dire, nous extrayons le passage suivant du traité de chimie de Wurtz, ouvrage qui jouit d'une juste autorité :

« M. Letheby a signalé l'influence fâcheuse

» des produits de la combustion du gaz contenant » des matières sulfurées.

» Dans les magasins ou les bibliothèques, on » a signalé des effets corrosifs sur les tissus, les » reliures, dus à la formation subséquente de » l'acide sulfurique. On conçoit l'influence fâcheuse » exercée sur les tissus, les diverses couleurs, etc. »

Par déduction, on ne doit donc jamais placer des tableaux précieux dans des appartements éclairés au gaz, tels que salles à manger, salles de billard, fumoirs, à moins de les protéger par une glace.

Entretien des tableaux

Les moyens de préservation que nous avons indiqués jusqu'à présent, sont purement secondaires et ne suffisent pas à garantir les tableaux. Les couleurs, le bois, la toile ne peuvent pas se trouver en contact immédiat avec les agents qui les décomposent. Ces substances doivent être rendues en quelque sorte imperméables à l'air et à l'humidité.

C'est faute d'avoir pris cette précaution élémentaire, que des accidents de toute nature sont survenus aux tableaux anciens.

Il s'est formé des fissures, des crevasses, des parties craquelées, levées et écailleuses.

Les couleurs sont devenues mates et pulvérulentes; on y remarque des chancissures, des taches plus ou moins colorées affectant diverses formes.

Les planches qui composent les panneaux sont disjointes. Le bois a perdu sa solidité, il est vermoulu. Les toiles sont désagrégées.

Nous allons examiner successivement ces dommages, et expliquer comment ils se sont produits avant de faire connaître les moyens directs de préservation.

Les gerçures superficielles ont pu sourdre, dès le début, des causes que nous avons décrites en parlant de la « pratique » mais les crevasses profondes sont occasionnées par la dilatation répétée de la préparation des supports, et des supports mêmes, au contact de l'humidité.

Nous savons que la pâte employée par les anciens pour préparer leurs supports était formée de blanc d'Espagne et de colle. L'introduction d'une matière sujette à la fermentation putride — propre à toutes les substances provenant des corps organisés — est la cause principale des dégradations que la peinture ancienne a subies.

Lorsqu'on soumet la colle ou gélatine à l'air humide pendant un certain temps, elle se ramollit et se gonfle. Placée ensuite dans l'air sec, elle se contracte, se dessèche et reprend son état primitif. Mais si le contact de l'humidité est prolongé, elle se putréfie, se décompose totalement et perd ses propriétés adhésives.

La colle des tableaux anciens a passé par ces diverses phases, puisque nous constatons aujourd'hui que leurs préparations n'ont plus de consis-

tance, et qu'elles sont peu ou point adhérentes aux supports (1). Rien d'étonnant, d'ailleurs, si l'on tient compte des variations de température, des alternatives d'humidité et de sécheresse qu'elles ont éprouvées depuis plus de quatre siècles. Mais la décomposition de la colle s'étant opérée lentement, les préparations ont dû subir des dilatations fréquentes qui ont provoqué des gerçures. L'augmentation de volume et le resserrement du bois, le relâchement et le rétrécissement des toiles, ont déterminé les crevasses profondes et formé les parties écailleuses.

Comme nous avons longuement parlé de l'action de l'air et des gaz sur les couleurs et les toiles, nous ne ferions que nous répéter en analysant de nouveau les principes destructifs que ces corps renferment.

La sagacité de nos lecteurs leur fera découvrir aisément, pourquoi les couleurs de certains tableaux anciens sont devenues mates et pulvérulentes.

Les altérations connues sous le nom de « chancissures » ou « chancis » peuvent résulter du simple effet de l'humidité. Souvent elles se présentent aussi après qu'un tableau a été mal restauré ou rentoilé. Elles sont dues alors à des causes indirectes très variées, mais qui ne peuvent échapper à une investigation minutieuse.

(1) Parfois, dans les parties empâtées, la couche de couleur se sépare de la préparation, mais le plus souvent elle y reste adhérente.

Nous ne pouvons laisser de blâmer le système de rentoilage, vraiment déplorable qui de nos jours est encore mis en pratique. Il consiste à affermir la peinture et la préparation, au moyen de plusieurs couches de papier épais collé avec de l'empois. Lorsque le papier est sec, on enlève la toile désagrégée, et l'on applique un canevas nouveau au moyen de colle forte. Pendant ce travail, on repasse la toile au fer chaud, pour chasser l'air et la rendre bien adhérente. La colle étant sèche, on détache le papier en l'humectant; on retouche la peinture si c'est utile, et finalement on la vernit.

Il ne faut pas être habile pour comprendre que cette méthode est foncièrement vicieuse. Ses plus grands défauts sont :

De soumettre la peinture et la préparation à une humidité prolongée, capable de les ramollir — le repassage au fer chaud aidant — et de rendre déliquescentes les parties salines que les couleurs peuvent renfermer.

D'introduire des substances fermentescibles et putrescibles, telles que l'empois et la colle, entre les interstices des crevasses et entre la préparation et la toile nouvelle, d'autant plus qu'il est vraisemblable que la toile désagrégée et la préparation contiennent des germes de nature à exciter la fermentation.

D'exposer d'abord les couleurs aux effets de la fermentation presque inévitable de l'empois, pendant le renforcement, l'application de la toile

nouvelle et le décollage du papier; ensuite aux réactions chimiques (1) qui ont lieu ultérieurement pendant la décomposition de l'empois et de la colle.

Dans de pareilles conditions, on ne peut arriver à faire un ouvrage durable; on fatigue inutilement la fragile couche de peinture; on l'expose davantage à se détruire, puisqu'on la met en présence d'éléments de destruction nouveaux.

Nous avons prouvé plus avant, l'effet physique que l'humidité produit sur le bois; nous avons à envisager encore ses effets chimiques, bien plus importants.

C'est l'action combinée de l'air et de l'humidité, qui détruit les tissus ligneux et les matières textiles. Sous l'influence de ces deux agents, le bois subit des modifications diverses qui ont pour résultat de diminuer la cohésion de ses molécules, de le rendre spongieux, facilement attaquable aux insectes parasites, et qui finissent par amener la décomposition totale. Par le temps, le bois et la toile se désagrègent et deviennent friables.

Les moyens directs que nous possédons pour garantir les tableaux des atteintes de l'air et de l'humidité, consistent à vernir les couleurs et à

(1) Notre sujet ne comporte pas de décrire ces réactions dans tous leurs détails. Nous nous en tiendrons à dire que pendant la fermentation putride de l'empois et de la colle, il se forme des moisissures, des composés acides et alcalins, des gaz sulfurés, et que tous ces produits sont de nature à attaquer les couleurs et les huiles dont elles sont enveloppées.

peindre l'envers des supports, ou à les rendre imperméables de toute autre manière.

Malgré que nous soyons opposé en principe à l'emploi de vernis peu durables nous pensons qu'il vaut mieux encore subir leurs inconvénients que de laisser les couleurs se détériorer.

Le vernis simple — composé d'essence de térébenthine rectifiée et de mastic de choix — est le seul que nous osions indiquer ici, à ceux qui admettent l'emploi des vernis qui deviennent friables (1).

Avant de peindre l'envers des panneaux, on les lavera avec de la benzine ou du naphte, et on leur donnera deux ou trois couches de pétrole raffiné, selon leur épaisseur, laissant un intervalle d'un jour entre l'application de chaque couche, de manière que le bois puisse bien s'imbiber (2). Dix ou quinze jours après, on peut commencer le peinturage à la céruse.

Les toiles seront traitées à peu près comme les panneaux, c'est-à-dire qu'on les débarrassera des impuretés qui pourraient y adhérer, qu'on les lavera légèrement à la benzine, et qu'on les recou-

(1) Quant à nous, nous sommes formellement opposé à leur usage. Chacun sait que de pareils vernis ne se conservent que peu d'années, et que chaque fois qu'ils doivent être renouvelés, on risque d'abîmer la peinture qu'ils recouvrent.

(2) Le pétrole agit comme antivermineux et comme insecticide; il empêche le bois de se vermouler et il tue les insectes qui pourraient s'y être introduits.

vrira d'une étoffe imperméable, comme nous l'avons indiqué précédemment.

Enfin, lorsqu'il s'agit de tableaux de dimension restreinte, le vrai moyen de les préserver est de les protéger par une glace.

Les légers inconvénients qu'offre celle-ci pour la vue ne doivent pas être un obstacle à cette sage mesure, et c'est un sentiment inconsidéré qui pousse parfois le public à la décrier. La mise sous verre des tableaux anciens est, à notre avis, d'une importance extrême. C'est le moyen préventif par excellence et malheureusement pour des raisons de convenance, il trouve des détracteurs. Mais les arguments qu'ils invoquent, en dehors de la question du miroitement, si secondaire au point de vue de la conservation, sont peu fondés. Certains d'entre eux sont allés jusqu'à prétendre que le verre condense l'humidité et la chaleur sur les toiles. Sans doute parce qu'ils ont vu de la vapeur d'eau se déposer en buée sur les vitres des fenêtres, et s'enflammer certains corps combustibles sous l'action des rayons solaires concentrés au foyer d'une lentille. Mais ces phénomènes n'ont aucune corrélation avec le rôle du verre utilisé dans des conditions particulières pour protéger les tableaux. La température des locaux où ceux-ci sont placés d'ordinaire, n'étant pas sujette à des variations brusques et notables, et le pouvoir diathermane du verre corrigeant promptement les écarts de la température de l'air ambiant et de celle de l'espace compris

entre la glace et le tableau, il n'est pas possible que l'humidité se condense sur le verre et encore moins sur les toiles ou les panneaux, mauvais conducteurs du calorique.

Le voile qui se forme quelquefois sur le côté interne des glaces qui recouvrent certains tableaux récemment peints, a une origine essentiellement différente et ne doit pas être attribuée à des condensations répétées d'air humide : ce sont les parties volatiles des huiles et des vernis qui, ne pouvant s'échapper librement, forment un dépôt graisseux sur le verre. Les couleurs inertes des tableaux anciens ne souillent jamais celui-ci. De tout temps on a compris la nécessité de garantir les œuvres d'art et les objets précieux, contre les atteintes des agents extérieurs nuisibles, et toujours le verre a servi à cet usage. Pourquoi donc son emploi serait-il moins efficace ou offrirait-il quelque danger pour les tableaux anciens ? La glace protectrice sauvegarde leur préparation à la colle, en partie désagrégée, maintient leur vernis et écarte les restaurations toujours hasardeuses.

Qu'il nous soit permis pour clore cette apologie de la mise sous verre, de rappeler au lecteur ce que nous avons dit de l'hygiène des tableaux anciens : empêcher l'air, l'humidité, la lumière trop vive de les atteindre, les loger dans un local sain, voilà tout le secret pour donner encore une longue vie à des reliques qui deviennent de plus en plus précieuses.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE

Préface 9

Avant-propos de la deuxième édition 10

Introduction 15

CAUSES D'ALTÉRATION DE LA PEINTURE 18

SUPPORTS 19

HUILES 27

VERNIS 31

DESSICCATION, SICCATIFS ET ANTI-SICCATIFS 36

ESSENCE DE TÉRÉBENTHINE 39

PRATIQUE 40

PEINTURE SUR PANNEAUX NON PRÉPARÉS 49

VERNISSAGE 50

COULEURS 52

LISTE DES DIFFÉRENTES COULEURS expérimentées par J. Dyckmans, en 1847 54

DES COULEURS FIXES 56

SÉRIE DE COULEURS FIXES QUI PEUVENT ÊTRE EMPLOYÉES EN TOUTE SÉCURITÉ 62

COULEURS IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE 82

LISTE DES COULEURS IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE 85

DU MÉLANGE DES COULEURS 87

RÉCAPITULATION 91

COULEURS ET VÉHICULES DES ANCIENS. Causes qui ont contribué à conserver leur peinture 97

DE L'AMBRE DISSOUS et de son application à la peinture artistique 104

PAGE

NOTES 109

SOINS A DONNER AUX TABLEAUX récemment peints et aux tableaux anciens... 115

Lettre de J.-B. Dumas 143

Lyon 17 Juin 1881

Monsieur

J'ai reçu votre exemplaire de votre Compendium et je l'ai lu avec un grand intérêt. Les idées fort justes qu'il y trouve exposées devraient être recommandées à l'attention des peintres. Si vous pouviez disposer d'un exemplaire en épreuves, je voudrais en faire publier de larges extraits dans le Bulletin de la Société. Je ne peux pas livrer mon exemplaire à un capitaine et encore moins à

à un imprimeur.

Veuillez agréer, Monsieur,
l'assurance de mes sentiments
les plus distingués

Vlamay


Alwat de pogrhman plant,
Gedre Voor het land 1842

TRAITÉ PRATIQUE

DE

LA COULEUR

DANS LA NATURE

ET DANS LES ARTS

COMPOSITION — MÉLANGE — SOLIDITÉ — JEU ET NUANCE DES COULEURS, ETC.

PAR

L. LIBONIS

Ouvrage renfermant huit planches hors texte en couleurs et sept gravures dans le texte.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

Collection in-8 à 3 fr.

E. BELVILLE

La Corne et l'Ivoire, 1 vol. in-8, avec 47 dessins inédits de l'auteur.

Les Procédés faciles de Décoration du Métal. 1 vol. in-8, avec 39 dessins inédits de l'auteur.

J. CLOSSET

Le Travail artistique du Cuir et ses applications. 1 vol. in-8, avec 40 dessins de l'auteur.

La Pyrogravure et ses applications (Pyrochromie, découpage, etc.). 1 vol. in-8, avec 50 dessins de l'auteur.

G. FRAIPONT

Le Dessin à la plume, 1 vol., avec 50 dessins de l'auteur.

Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, 1 vol., avec 50 dessins de l'auteur.

L'art de prendre un croquis et de l'utiliser, 1 vol. in-8, avec 50 dessins de l'auteur.

Le Crayon et ses fantaisies. Sanguine, dessins rehaussés, 1 vol. in-8, avec 30 dessins inédits, Planches en sanguine.

Le Fusain. Figure, paysage. 1 vol. in-8, avec 40 fac-similés de l'auteur.

Eau-forte. Pointe sèche. Burin. Lithographie. 1 vol. in-8, avec 50 dessins techniques et explicatifs de l'auteur.

L'Art de peindre les marines à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

L'Art de peindre les fleurs à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

L'Art de peindre les paysages à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

L'Art de peindre les figures à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

L'Art de peindre les animaux à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

L'Art de peindre les natures mortes à l'aquarelle. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 dessins de l'auteur.

KARL-ROBERT

Précis d'aquarelle. 1 vol. in-8 illustré.

A. LABITTE

L'Art de l'Enluminure. Métier, Histoire, Pratique. 1 vol. in-8, avec une planche en couleurs et 50 gravures.

L. LIBONIS

De la couleur dans l'art et dans la nature. (Traité pratique). Donnant des indications sur le jeu, le mélange, la composition, la solidité, le nom, la nuance des couleure, etc., etc. 1 vol. in-8, avec planches en couleurs.

L. OTTIN

L'Art de faire un vitrail. 1 vol. in-8, avec 60 gravures et une planche en couleurs.

RIS-PAQUOT

Traité pratique de peinture sur faïence et porcelaine. 1 vol in-8. avec 4 planches en couleurs et 11 vignettes.

ROCHET

Anatomie artistique. Traité Atlas. 40 dessins, 2 planches en couleurs.

RUDHART

Art de la Peinture (La Peinture à l'huile simplifiée). 8 pl. hors texte.

LA COULEUR

DANS LA NATURE

ET DANS LES ARTS

INTRODUCTION

Il nous faut avant tout justifier notre titre « la couleur dans la nature et dans les arts ». La couleur dans la nature... cela est fort simple et ne demande guère d'explications, tout le monde comprend de suite qu'il s'agit des phénomènes physiques qui produisent la couleur et des façons diverses dont sont reçus les rayons lumineux par les objets qui nous environnent.

Quant à la seconde partie de notre titre « et dans les arts », elle est moins explicite et exige plus d'explications pour bien faire comprendre ce que nous désirons démontrer. Le passage des lois naturelles des couleurs dans la pratique des arts ayant celles-ci pour base ou pour accompagnement, nous étudierons surtout la généralité de ces rapports.

Un peintre qui fait un tableau emploie évidemment la couleur et se soumet à ses lois ; de même l'aquarelliste, le céramiste, le brodeur, etc... Mais ce n'est pas dans telle ou telle partie d'une œuvre que nous voulons voir la couleur, mais dans son harmonie d'ensemble. Nous ne voulons pas nous spécialiser, ce n'est pas d'ailleurs notre affaire ici.

Différents auteurs vous ont enseigné avec talent tous les éléments de la peinture, qu'il s'agisse de figures, de marines, de paysages ou de fleurs, et nous n'avons rien à glaner sur un terrain aussi bien moissonné; ce que nous allons donc chercher à vous enseigner à notre tour, c'est l'harmonie des couleurs entre elles, sans nous inquiéter s'il s'agit d'un tableau, d'une étoffe, d'une céramique ou d'un meuble, etc.

« Des goûts et des couleurs, dit un vieil adage français, il ne faut pas discuter. » C'est cependant ce que nous allons tenter de faire aujourd'hui, car malgré toute la liberté que semble accorder à chacun ce fragment de la sagesse des nations, celle-ci en art est très limitée, ou plutôt très réglementée, et s'il est indiscutable que vous ayez tous les droits imaginables d'aimer le bleu, madame, et vous le rouge, monsieur, c'est à la condition expresse, que tout sera bleu ou que tout sera rouge autour de vous. Mais, hélas! une seule couleur, cette couleur fût-elle superbe, deviendra bientôt insuffisante, monotone, voire même insupportable, et il vous viendra bien vite le désir de l'allier à d'autres. C'est alors qu'il faut dire adieu à la liberté d'aimer ou de n'aimer pas, car à ce moment vous tombez sous les griffes de la règle, puisque, groupant des couleurs, vous touchez à leur harmonie.

Or si vous ouvrez votre dictionnaire à ce mot harmonie vous trouvez : — Harmonie — Bonne intelligence, concorde, etc... Voilà qui ne fait pas

l'affaire de vos couleurs, car elles ont un diable de mauvais caractère et ne sympathisent pas volontiers. Pour qu'il y ait bonne intelligence et concorde, il faut donc mettre tous vos soins à ne grouper entre elles que celles qui sont sympathiques. Ceci n'est pas toujours une petite affaire lorsque l'on procède par tâtonnement, mais cela vous deviendra simple et facile en observant les règles que vous donnera cette grave science... la physique et un peu aussi sa sœur, non moins austère, la chimie. Que ces deux sciences ne vous effraient pas toutefois, nous ne leur emprunterons que ce qui est véritablement indispensable à l'intelligence de notre sujet.

Il est vrai que, malgré tous nos soins pour les éviter, bien souvent se présenteront sous notre plume quelques-uns des grands mots que nous fournira la science ou l'esthétique; mais nous nous efforcerons toujours de rester simple et clair et de réaliser ainsi notre programme, qui est de vous donner sous la forme d'une causerie familière les lois et les règles de l'harmonie des couleurs.

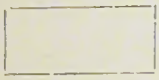
Nous laisserons d'ailleurs de côté tout ce qui dans les couleurs ne s'applique pas immédiatement à leur harmonie dans les arts. Ce n'est pas que certains procédés de fabrication dans lesquels elles jouent le premier rôle, tels que la teinture des laines et des soies, l'impression si ingénieuse des étoffes et du papier peint, la vitrification des couleurs minérales dans la céramique et les vitraux n'offrent un grand

intérêt. Mais à notre grand regret ces moyens si ingénieux de fabrication nous entraîneraient trop loin et leur explication amènerait forcément par leur développement la confusion, ce que nous cherchons avant tout à éviter. Nous nous contenterons donc de les passer en revue à leurs places, et nous ne nous en occuperons qu'au point de vue esthétique des tons qu'elles renferment.

Nous ferons cependant une exception pour la fabrication proprement dite des couleurs, et nous donnerons à la suite du chapitre III (*Lois des couleurs*) un tableau en chromo avec les tons et la nomenclature des principales couleurs. Nous indiquerons celles qui sont le plus employées, ainsi que leur composition chimique, celles qui sont solides et celles qui, utilisées dans certaines conditions, deviendraient bientôt, et c'est bien ici le cas de le dire, un véritable déjeuner de soleil et ne donneraient à vos travaux que l'éclat d'un jour.

Nous tenons surtout à vous donner un enseignement précis qui affermisse votre goût en l'appuyant sur des bases fixes et solides et vous permette de marcher sûrement dans l'exécution de vos travaux d'agrément ou d'utilité, qu'il s'agisse de la peinture d'une toile, d'une aquarelle ou d'une céramique, de la décoration de votre salon ou de l'harmonie des tons de votre *toilette*.

PALETTE DES GRANDS MAITRES ANCIENS



Blanc d'argent. — Carbonate de plomb pur



Jaune de Naples. — Combinaison d'oxyde de plomb, d'oxyde d'antimoine, de chaux et d'alumine.



Ocre jaune. — Le seul des oxydes de fer que les anciens aient conservé à cause de sa fixité et de la belle coloration qu'il produit dans les mélanges.



Vermillon. — Combinaison de soufre et de mercure brillant et fixe.



Laque de garance. — Laque alizarine de garance, la plus riche en couleur des deux rouges que donne la racine de cette plante. — Fixité à toute épreuve.



Bleu d'Outremer. — Obtenu du lapis lazuli à divers degrés de pureté.



Bitume de Judée. — Résine minérale ramassée à la surface de la mer Morte.



Vert. — Carbonate de cuivre préparé avec une résine. Les maîtres anciens l'employaient en glacis sur les parties préparées pour le recevoir. Ne peut supporter le mélange d'aucune autre couleur.

LA COULEUR

DANS LA NATURE ET DANS LES ARTS

CHAPITRE PREMIER

Physique et chimie des couleurs

Sans la lumière simple du soleil, *lumière blanche, comme l'ont nommée les physiciens*, rien ne serait visible dans la nature et par conséquent la couleur n'existerait pas puisque cette lumière les contient toutes. Mais de cette lumière notre œil ne perçoit que la sensation de sa clarté non celle de ses couleurs diverses.

Les savants ayant découvert que les rayons lumineux se décomposaient en traversant la crête ou aspérité des corps transparents, placés d'une façon favorable au passage de la lumière et guidés d'ailleurs dans leurs recherches par le phénomène de l'arc-en-ciel, finirent par inventer l'instrument le plus approprié pour prouver sa réfraction et sa décomposition.

Cet instrument est le prisme, il est fabriqué en verre fin absolument pur à trois faces égales formant entre elles un triangle équilatéral. C'est à l'aide de cet instrument que Newton décomposa les faisceaux lumineux et obtint l'image décomposée de la lumière blanche, image à laquelle on donna le nom de *spectre solaire*.

Le spectre donna sur l'écran : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, le violet et l'indigo, soit sept

couleurs qu'il appela couleurs primitives ; mais il eut le tort toutefois d'introduire parmi celles-ci très arbitrairement l'indigo qui n'est pas une couleur mais simplement une nuance du bleu.

Il n'est plus en effet admis aujourd'hui que six couleurs qui se subdivisent en couleurs *primaires* et en couleurs *binaires*.

Les couleurs *primaires* ou *génératrices*, le rouge, le jaune, le bleu, sont ainsi dénommées parce que c'est par leur mélange que l'on obtient les couleurs binaires. Ces dernières sont l'orangé, le vert et le violet et dans les intervalles qui les séparent se placent les nuances intermédiaires qui sont comme les dièses de la couleur qui précède et les bémols de celle qui suit.

La cause de la coloration des corps a fait longtemps l'objet de longues discussions entre les savants et les philosophes ; les uns considéraient la couleur comme une propriété appartenant aux corps eux-mêmes d'autres avec raison la considéraient comme une impression particulière produite sur l'œil par la réflexion des rayons lumineux sur les corps. Après de nombreuses expériences c'est cette dernière théorie qui a prévalu et c'est à Newton que revient l'honneur de l'avoir fixée.

Il ressort donc de ce qui précède que les objets n'ont pas de couleur propre. Ainsi un corps qui nous paraît bleu, n'a aucune coloration en réalité. Il nous produit cette impression, parce qu'éclairé par la lumière blanche il en absorbe les rayons rouges et les rayons jaunes et ne réfléchit ou ne diffuse, suivant que sa surface est polie ou rugueuse, que les rayons bleus. Il en est ainsi pour les autres couleurs.

Les corps qui nous paraissent blancs ou noirs ne font pas cette sélection entre les rayons de la lumière

blanche, le blanc les diffuse tous, le noir les absorbe.

On donne le nom de couleurs *matérielles* à celles que l'on obtient par des composés minéraux ou végétaux. Celles-ci s'appliquent à la surface des corps sans former avec eux de combinaison ; on peut les faire disparaître par un grattage ou tout autre moyen. Ces couleurs se différencient des lumières colorées du spectre en ce qu'avec elles le blanc est irrécomposable. En effet si on mélange les trois couleurs *primaires* ou *génératrices* le rouge, le jaune et le bleu à leur maximum d'intensité on obtient le noir ; si on les mélange à leur minimum on obtient un gris sale, mais jamais le blanc pur. Au contraire si on fait traverser à un rayon de lumière blanche trois cellules de verre remplies chacune d'un liquide coloré l'un en rouge, l'autre en bleu et le troisième en jaune, le rayon ressortira parfaitement blanc comme s'il eût traversé un flacon rempli d'eau pure.

CHAPITRE II

Sens des couleurs.

Il est évident que tous les hommes possèdent le sens des couleurs, c'est-à-dire l'aptitude à reconnaître aux objets de quelque sorte qu'ils soient les qualités particulières de l'ordre visuel.

Mais cette aptitude se rencontre à des degrés bien divers chez chaque individu, même chez ceux qui voient les couleurs d'une façon normale. Ces différences se font surtout sentir dans la distinction des nuances diverses

d'un même ton, mais peut-être ne tiennent-elles qu'à un manque d'exercice de l'œil !

Ainsi, Chevreul, dans les belles études qu'il fit pour sa classification des couleurs *matérielles*, a constaté qu'un homme dont l'œil était bien constitué mais non exercé, pouvait différencier de trente à trente-cinq nuances d'une même couleur dans ce que l'on nomme une gamme de tons, tandis que l'œil de certains teinturiers en différenciait jusqu'à cinquante. Cet exemple prouve surabondamment que l'œil exercé par l'étude constante des couleurs peut parvenir à acquérir une acuité et une finesse vraiment extraordinaires.

Nous ne parlerons pas ici des personnes atteintes d'achromatopsie ou de dychromatopsie (daltonisme) pour lesquelles le champ des couleurs est excessivement restreint pour ne pas dire nul. Ces différents cas sont du domaine de la pathologie; nous avons dû néanmoins les citer, car leur fréquence est si grande, qu'elle a motivé de sérieux examens visuels pour les professions dans lesquelles les signaux de couleurs sont employés (chemin de fer, marine, etc...).

La couleur a toujours exercé sur le cerveau des hommes un attrait puissant. Les natures même les plus frustes, les plus primitives, voire les plus barbares en ont ressenti le charme à toutes les époques, contrairement aux théories de Gladstone, de Geiyer et de Magnus d'après lesquelles le sens des couleurs n'aurait été acquis par l'homme qu'au cours de la période historique. Ces théories toutefois bien que fort ingénieuses et très habilement déduites ne peuvent subsister, car nous voyons d'autre part que, plusieurs siècles avant Homère, les anciens décoraient leurs architectures à l'aide d'une série de couleurs déjà très étendue, comme en témoi-

NOMENCLATURE DES PRINCIPALES COULEURS

PALETTE CONTEMPORAINE



Blanc d'argent
Carbonate de plomb.



Blanc de zinc
Oxyde de zinc
Solide.



Bitume
Bitume de Judée
Solide.



Bleu minéral
Cyanure de fer
Alumine.



Bleu de cobalt
Aluminate de cobalt
Solide.



Bleu de Prusse
Cyanure de fer.



Brun Madder
Garance et alumine
Solide.



Brun rouge
Oxyde de fer
Solide.



Brun Van Dyck
Oxyde de fer. Carbone
Solide.



Carmin de cochenille
Extrait de cochenille.



Carmin de garance
Extrait de garance
Solide.



Cinabre rouge
Sulfure de mercure
cristallisé.



Cinabre vert
Laque jaune et vert
émeraude.



Indigo
Feuilles de l'indigoféra.

gnent d'ailleurs les monuments et les objets de cette époque qui sont parvenus jusqu'à nous.

De nos jours même nos hardis explorateurs ne rencontrent-ils pas dans les voyages de découvertes qu'ils font dans le centre de l'Afrique, des peuplades sauvages qui se parent du plumage des oiseaux aux couleurs les plus éclatantes, des coquillages les plus brillants et qui n'attachent de prix dans les échanges qu'aux étoffes les plus multicolores.

Les tatouages et les peintures dont se barbouillent pour leurs danses de guerre ou de fêtes, quelques tribus de Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord et qu'elles poussent presque jusqu'à l'art sont autant de preuves de l'amour naturel de ces peuples pour la couleur. Ils en possèdent par conséquent bien évidemment le sens, et nous trouvâmes tout développé ce goût pour les ornements brillants lorsque nous les découvrîmes, avant même qu'ils aient eu aucun rapport avec les peuples civilisés.

Si pour ajouter un argument de plus à ce faisceau de preuves du sens naturel de la couleur chez l'homme, nous prenons les enfants auxquels leur âge n'a pas encore permis de recevoir l'empreinte d'une éducation quelconque, nous trouvons en eux les sujets les plus intéressants à étudier et c'est eux à notre point de vue qui apportent l'argument le plus décisif à la question que nous tâchons d'élucider. Ne les voyons-nous pas, en effet, ces chers petits, suivre d'abord des yeux, puis tendre leurs petites mains inconscientes vers tous les objets brillants ou de couleurs vives? N'est-ce pas là une preuve indiscutable que leur petit cerveau a subi le charme, reçu le choc de l'image et qu'ils désirent s'en approcher encore plus près, cette vue leur ayant procuré une sensation agréable? A un âge plus avancé et lorsque

leur première éducation a déjà été ébauchée; ne leur voyons-nous pas préférer l'éclat brutal de l'imagerie d'Epinal, aux livres de nos artistes modernes. Les tons de ces derniers si fins et si délicats, si charmants pour une éducation déjà raffinée, n'ont aucun attrait pour des cerveaux neufs, qui subissent toutefois le charme des couleurs poussées jusqu'aux plus hautes notes de la gamme.

Il serait à souhaiter que l'on trouvât un juste milieu entre ces deux extrêmes et que dans les livres d'images destinés à être mis entre les mains des enfants on s'écartât également des tons trop criards ou trop fondus.

Ces livres ou feuilles d'images ont beaucoup plus d'importance qu'il ne paraît à première vue, et entre les couleurs fraîches et discrètes mais un peu trop anémiées des beaux livres et la fanfare discordante d'Epinal, il y a un vaste champ pour les artistes qui voudraient bien consacrer leur talent à cette éducation de l'œil chez les enfants. Au moyen de ces images bien comprises, on pourrait de bonne heure former leur goût sans fatigue pour leur jeune intelligence et leur apprendre inconsciemment à apprécier l'harmonie des couleurs.

Dans les quelques lignes que l'on vient de lire nous croyons avoir réussi à démontrer que le sentiment de la couleur est inné chez tous les êtres humains quels que soient leur âge et leur degré de civilisation. Sans doute ce goût ne se trouve pas aussi développé chez tous les individus, comme chez la femme par exemple; mais il est si puissant que, ainsi que nous le verrons plus loin, les animaux eux-mêmes paraissent l'éprouver. Exerçant leur influence sur nos organes optiques, les rayons lumineux agissent par cela même plus particulièrement sur notre sensibilité nerveuse. Leur action est toute phy-

sique ; ils nous affectent agréablement ou non suivant que les tons qui viennent frapper notre œil sont plus ou moins harmonieux, nous faisant admettre ceux-ci ou rejeter ceux-là impitoyablement. C'est pour cette raison probablement que la femme douée d'une sensibilité nerveuse plus grande et plus développée que l'homme, nous a paru naturellement mieux disposée à apprécier plus justement l'harmonie des tons. Dans la vie courante nous l'avons vue bien souvent se montrer réellement supérieure à l'homme dans le choix d'une tenture et l'appareillement des étoffes ou des meubles; et cela d'instinct, sans aucune idée, même vague, qu'il y eût une loi des complémentaires et un nom pour exprimer ce que les couleurs doivent avoir de doux, de suave, de subtil dans leurs rapports. Il y a bien évidemment des exceptions dans la constatation de ce goût inné, si fin et si charmant, chez la femme; mais vous savez comme moi qu'il n'y a pas de règle sans exception et qu'ici mieux encore que partout ailleurs l'exception n'infirme pas la règle.

Dans ce grand problème du sens des couleurs, une question s'est naturellement posée. Les animaux perçoivent-ils les couleurs? en ont-ils le sens? question fort ardue et à laquelle il paraissait bien difficile de répondre. L'obstacle cependant ne parut pas insurmontable à nos savants qui, loin de se laisser décourager par la difficulté du problème, apportèrent une grande ardeur à sa solution. Après de longues études et des expériences nombreuses faites sur un grand nombre de sujets et souvent répétées, ils répondirent victorieusement à la question. Oui, les animaux perçoivent les couleurs du spectre, en tant qu'elles affectent d'une façon dissemblable leur sens visuel!

Les expériences faites par Lubbock, Forel et Paul Bert ont démontré que les animaux possédaient le sentiment de la couleur et même ceux de l'ordre inférieur (fourmis, abeilles, etc...); ils ont découvert et démontré qu'ils distinguaient non seulement les couleurs que nous percevions nous-mêmes, mais encore des rayons (ultra-violets) qui ne touchent pas notre sens visuel.

CHAPITRE III

Lois des couleurs.

Dans le précédent chapitre nous avons établi que tous les êtres animés subissaient l'influence de la couleur, mais aussi que l'éducation perfectionnait singulièrement ce sentiment.

Dans celui qui va suivre nous allons trouver l'application des phénomènes que nous avons exposés dans notre premier paragraphe (*Physique et chimie des couleurs*) et présenter à nos lecteurs ces fameuses lois des complémentaires qui sont véritablement la base de l'harmonie des couleurs. Ici, nous ne pouvons mieux faire que de citer ce passage d'un mémoire lu à l'Académie des sciences, le 22 juin 1812, par Charles Bourgeois, un peintre qui fut aussi un savant opticien et qui donne l'exposé des phénomènes trouvés et prouvés par lui. Il ne peut être exposé plus claire théorie des complémentaires.

« La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge, le

bleu, chacune des couleurs sert de complément aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé complémentaire, chacune des trois couleurs primitives par rapport à la couleur binaire qui lui correspond.

Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer avec le bleu la lumière blanche.

Pour les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet produites par le mélange de deux couleurs primitives est la couleur complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange : ainsi l'orangé est le complémentaire du bleu parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé. »

Partant de ce principe, nous voyons donc que si, par exemple, nous mélangeons deux des couleurs primitives le rouge et le bleu, nous obtiendrons une couleur binaire le violet qui atteindra son maximum si nous la rapprochons de sa complémentaire le jaune; de même, si l'on mélange le rouge et le jaune ce qui nous donnera l'orangé cette couleur sera exaltée si nous la rapprochons du bleu. Enfin si nous combinons le bleu et le jaune pour en obtenir le vert, cette couleur binaire augmentera d'intensité en présence du rouge, et réciproquement l'orangé surexcitera le bleu, le vert exaltera le rouge et le violet fera briller le jaune. C'est cette exaltation des couleurs complémentaires que Chevreul a nommée « loi du contraste simultané des couleurs ».

C'est en 1825 que Chevreul commença ses recherches sur le contraste des couleurs et qu'il parvint après

de longues recherches à les classer en trois contrastes différents :

1° Le contraste simultané ;

2° Le contraste successif ;

3° Le contraste mixte.

Le contraste simultané est celui que nous venons d'examiner dans l'exaltation réciproque des complémentaires juxtaposés.

Le contraste successif est celui dans lequel on observe le phénomène suivant :

Si l'on fixe avec attention une image peinte en noir sur un fond blanc et que l'on reporte ensuite ses regards sur un fond noir, on verra sur ce dernier se dessiner en blanc l'image noire première. Inversement, si au contraire on fixe attentivement une image colorée et que l'on reporte ensuite ses regards sur un écran blanc, on voit sur ce dernier se dessiner l'image primitive, mais avec sa couleur complémentaire, verte, par exemple, si l'image fixée était rouge.

Le contraste mixte est celui dans lequel on remarque le phénomène suivant : si on regarde attentivement une image colorée et que l'on reporte ensuite ses regards sur une image également colorée, la complémentaire de la première couleur viendra s'ajouter et modifier la couleur du second sujet.

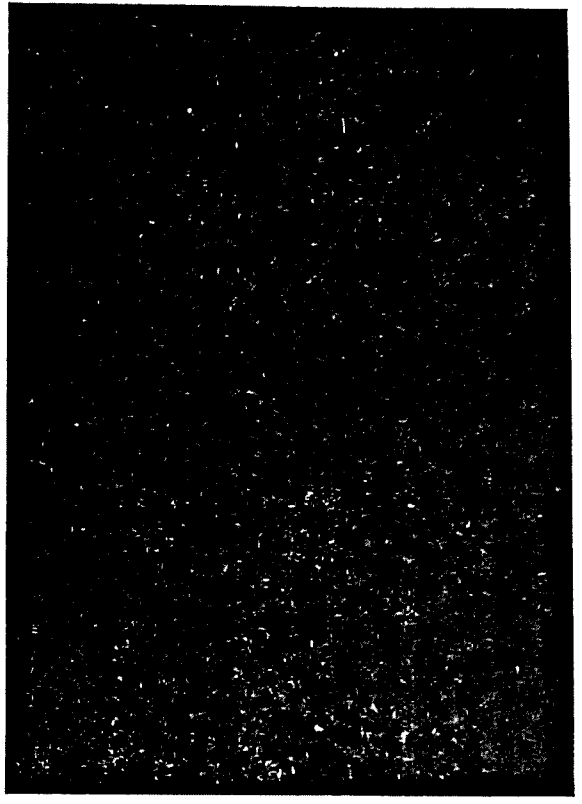
Les phénomènes des contrastes qui viennent renforcer et affirmer les lois des complémentaires ont été bien souvent observés, et Charles Blanc dans son admirable ouvrage, *Grammaire des Arts du Dessin*, rapporte deux anecdotes, une sur Gœthe et une sur Eugène Delacroix, qui prouvent combien depuis longtemps déjà cette question attirait fortement l'attention des esprits supérieurs.

« Eckermann raconte (*Conversations de Gœthe*) que



CONTRASTE SUCCESSIF





CONTRASTE SUCCESSIF

se promenant dans un jardin avec le philosophe par une belle journée d'avril 1829, comme ils regardaient des crocus jaunes qui étaient en pleine floraison, ils remarquèrent que leurs regards en se reposant sur le sol y apercevaient des taches violettes. »

A la même époque Eugène Delacroix occupé un jour à peindre une draperie jaune, se désespérait de ne pouvoir lui donner l'éclat qu'il aurait voulu et il s'écriait : « Comment donc s'y prenaient Rubens et Véronèse pour trouver d'aussi beaux jaunes et les obtenir aussi brillants? » Soudain il résolut d'aller au Louvre et de fouiller son musée, il envoya chercher une voiture. C'était vers 1830; il y avait alors à Paris beaucoup de cabriolets peints en jaune serin : ce fut un de ces cabriolets qu'on lui amena. Au moment d'y monter Delacroix s'arrêta court, observant à sa grande surprise, que le jaune de la voiture produisait du violet dans les ombres. Aussitôt il congédia le cocher et rentré chez lui, tout ému il appliqua sur-le-champ la loi qu'il venait de découvrir, à savoir que l'ombre se colore toujours légèrement de la complémentaire du ton clair, phénomène qui devient surtout sensible lorsque la lumière du soleil n'est pas trop vive et que nos yeux, comme dit Gœthe, « portent sur un fond propre à bien faire voir la couleur complémentaire. »

Il est évident encore que si nous restons pendant un certain temps dans une pièce toute tendue de bleu, nous verrons en en sortant, pendant quelques instants, les objets autour de nous se teindre en orangé.

La raison de ces phénomènes peut être celle-ci : c'est que notre œil construit pour la lumière blanche a besoin de la compléter lorsqu'il lui en manque des éléments. Or que faut-il à un homme qui ne perçoit que des rayons

bleus pour compléter la lumière blanche ? le rouge et le jaune ; mais le rouge et le jaune sont contenus dans l'orangé, c'est donc l'orangé qui rétablira l'équilibre dans un œil affecté par les rayons bleus. Toutefois, ceci n'est qu'une présomption de notre part, la question n'étant pas résolue il ne nous appartient pas de la trancher.

L'exposition de toutes les théories qui précèdent prouve que les complémentaires et les binaires ont beaucoup d'harmonie entre elles et se soutiennent jusqu'au triomphe.

Nous allons présenter maintenant un phénomène qui au premier abord peut paraître étrange, mais qui s'expliquera bientôt logiquement. Nous voulons parler des couleurs complémentaires et binaires qui se soutiennent et se font valoir tant qu'elles sont juxtaposées, mais qui se combattent jusqu'à la mort lorsqu'on les mélange et créent ce que l'on nomme l'achromatisme des couleurs. Si par exemple on met du rouge sur du vert à égale dose et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre et on n'obtiendra qu'un gris sale absolument incolore. On arrivera au même résultat avec les autres complémentaires, si on les mélange sur la palette dans les mêmes proportions de dose et d'intensité on n'obtiendra qu'un gris incolore. Vous aurez bien vite l'explication de ce phénomène si vous vous souvenez de ce que nous avons dit, au chapitre premier de cette étude, sur un rayon de lumière blanche traversant trois cellules de verre remplies chacune d'un liquide teint l'un en bleu, l'autre en rouge et le troisième en jaune et ressortant parfaitement incolore. Le phénomène qui se produit ici est identique ; les trois couleurs primaires qui forment la lumière blanche se trouvent réunies,

celle-ci se trouve reconstituée, il y a par conséquent achromatisme ou absence de couleurs.

Toutefois celui qui possède bien ces lois et ces théories peut utiliser dans ses travaux cet achromatisme et en tirer un excellent parti. Par un mélange bien combiné il obtiendra, chose cependant bien difficile, toutes les variétés de tons gris. En effet si on combine une couleur binaire et sa complémentaire en proportions inégales elles se détruiront partiellement. La teinte qui sera en excédent dominera légèrement et l'on aura un ton rompu qui sera une variété de gris. Par exemple si on compose un mélange où il entre dix parties de rouge et huit de vert, il y aura destruction ou achromatisme pour huit dixièmes, mais les deux autres dixièmes fourniront un gris qui sera nuancé de rouge parce qu'il y aura un excédent de rouge dans le mélange. Le résultat sera l'obtention d'un gris roux. On se fera facilement idée de la variété prodigieuse de tons que ces diverses combinaisons de couleurs produiront. Chevreul les appelle rabattues dans sa théorie des couleurs et elles sont en réalité des excédents d'achromatisme. Le savant chimiste donne le nom de couleurs franches à celles que l'on obtient par le mélange de deux couleurs primaires ou génératrices; bleu et rouge, bleu et jaune, rouge et jaune. Celles-ci modifiées par du blanc arrivent à donner dans leur cercle chromatique 1440 tons divers.

Je ne saurais trop m'appesantir sur ces lois et trop en recommander l'étude attentive, car c'est de leur application raisonnée que viendra le succès par l'harmonie des tons. D'ailleurs si on relit attentivement cette partie on verra que cela est beaucoup plus simple et plus facile qu'on ne pourrait le croire au premier abord. En résumé, nous n'avons en réalité que trois couleurs primaires

ou génératrices, le bleu, le jaune, et le rouge, et trois couleurs binaires, le violet, l'orangé et le vert qui sont obtenues par le mélange de deux couleurs génératrices bleu et rouge, rouge et jaune, jaune et bleu et c'est tout... Voilà pour les couleurs. Voyons maintenant les tons : si dans le vert vous laissez dominer le bleu vous aurez un vert bleu; si au contraire vous laissez dominer le jaune vous aurez un vert jaune et ainsi de suite pour tous les autres. Si à ces tons vous mêlez du blanc qui fait ici office de lumière vous obtiendrez les nuances qui seront de plus en plus douces suivant la quantité de blanc que vous y ferez entrer et vous aurez ainsi la gamme des 1440 couleurs franches de Chevreul.

On opérera de même pour les couleurs dites rabattues dans lesquelles on emploie l'achromatisme. On prendra une des trois couleurs dominantes pour les tons, à laquelle pour le rabat on ajoutera du noir afin d'obtenir les nuances, de même que l'on a ajouté du blanc pour les couleurs franches.

Nous avons vu que les couleurs binaires s'exaltent lorsqu'on les juxtapose à leurs complémentaires, c'est-à-dire à celles qui leur permettent de rétablir la lumière blanche. C'est en somme sur ce principe que repose toute la fameuse théorie des complémentaires, théorie que nous venons d'exposer en quelques lignes, et dont la pratique après quelques essais et quelques tâtonnements vous deviendra bientôt familière. Ces connaissances exigeront a la vérité un peu de peine et de travail de la part de l'amateur qui ne voit surtout que le plaisir dans l'art qu'il cultive, toutefois la facilité d'exécution qu'il acquerra, le dédommagera amplement du mal qu'il pourra s'être donné. Avec quelle sûreté n'opérera-t-il pas par la suite? Que de tâtonnements, d'essais infruc-

tueux et par cela même que de dégoûts évités ! Que de plaisirs, de douces jouissances acquis facilement ! Nous n'entendrons plus alors de dialogues dans le genre de celui-ci :

— Eh bien, cher ami, et ce fameux panneau que vous deviez peindre au-dessus de la grande cheminée de votre cabinet, où en est-il ?

— Ne m'en parlez pas, rien ne va dans cette maudite pièce, voilà au moins dix fois que je le recommence...

— Mais cela me paraissait fort agréable quand je l'ai vu dans votre atelier... je dirais même qu'il était charmant.

— Oui, mais en place, mon cher... en place, plus rien... mort le panneau... archi-mort, je vous le dis franchement rien ne va là dedans ! — ou c'est d'un terne désespérant ou c'est d'une gamme criarde à faire hurler... aussi cela m'ennuie... j'y renonce... »

Mais cher monsieur ce n'est pas votre panneau qui ne va pas, ce n'est pas non plus votre cabinet qui a un mauvais caractère et vous fait des farces en ne voulant rien supporter !... Ce n'était pas votre panneau, puisque votre ami le trouvait charmant à... l'atelier, c'est que là il était seul qu'il tirait son effet de lui-même. La raison de votre insuccès a été dite par vous-même, vous avez mis le doigt sur la plaie quand vous avez répondu à votre ami : « Oui... mais en place... » Avec vous je reconnais que tout votre malheur vient de là, de la place... du milieu dans lequel devait s'épanouir votre œuvre. Vous n'aviez pas consulté la couleur des tentures, les tons des meubles et de la tapisserie; vous n'y aviez peut-être pas un moment songé et cependant c'était le point essentiel. Lorsque votre panneau mis en place vous a paru terne et incolore, c'est qu'il y avait

PALETTE CONTEMPORAINE



Jaune d'antimoine
Antimoniate de plomb
Solide.



Laque de garance
Extrait de la garance fixé sur de l'alumine.
Solide.



Jaune brillant
Carb chromate de plomb
Solide.



Noir de bougie
Fumée de lampe
Solide.



Jaune de cadmium
Sulfure de cadmium
Solide



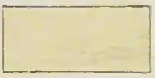
Noir d'ivoire
Ivoire calciné
Solide.



Jaune de chrome
Chromate de plomb.



Noir de pêche
Noyaux de pêches calcinés
Solide.



Jaune de Naples
Ant. plomb, sulf. chaux
Solide.



Noir de vigne
Ceps de vigne calcinés
Solide.



Jaune indien
Exanthate de magnésie
Solide.



Ocre jaune
S. q. o. de fer hyd.
argile
Solide.



Laque carminée
Extrait de cochenille.



Ocre rouge
S. q. o. de fer argile.
Solide.

achromatisme en raison des couleurs étrangères qui l'environnaient, et lorsqu'il vous a semblé criard, c'est que les tons environnants exaltaient votre couleur jusqu'à la folie...

Et vous, madame ! nous ne vous entendrons pas, nous l'espérons, vous écrier ainsi que le fit tout dernièrement devant nous une dame de nos amies, à propos d'une magnifique céramique qu'elle avait achetée chez Deck :

« Je suis vraiment désolée ! furieuse ! Vous savez la belle céramique que nous avions tant admirée dans les magasins de Deck ? J'en ai fait l'acquisition, elle est en place dans la grande salle à manger. Eh bien !... plus rien, elle ne fait plus aucun effet chez moi ! il faut la faire déplacer, la changer, que sais-je !... c'est désolant !... atroce !

Le cas de cette dame est identique à celui de ce monsieur dont nous avons raconté plus haut l'histoire du panneau. Avant de faire votre choix, étudiez longuement la pièce où vous voulez placer un tableau, une œuvre d'art quelconque, consultez les tentures, les meubles, l'éclairage ; revoyez en un mot vos lois des complémentaires vous pourrez alors vous décider en connaissance de cause et agir avec sûreté.

Remarquez avec quel soin l'artiste professionnel, auquel vous commandez une décoration quelconque, s'enquiert de la place, de la couleur des tentures, de la façon dont la lumière joue dans la pièce, des tons des meubles, s'il y aura des ors ou s'il n'y en aura pas..., etc., tout cela même avant son esquisse préliminaire ! C'est que lui les connaît ces fameuses lois et que sa composition dépendra des tons qu'il pourra employer il fera marcher son œuvre avec l'ensemble de la... place.

Aussi rien ne détonnera, et de même que dans une belle symphonie musicale aucune fausse note ne vient affecter votre oreille, aucun faux ton ne viendra choquer votre œil.

C'est donc cette sûreté d'exécution, cette fermeté de goût que nous voudrions vous faire acquérir. C'est le but que nous nous proposons dans ce travail et tous nos efforts tendent à vous faire arriver à être maître de vos couleurs comme un musicien est maître de son clavier. Comme lui, nous voudrions vous en faire posséder toutes les ressources, soit que vous vouliez pousser à l'éclat des couleurs, soit que vous vouliez modérer leur harmonie, faire en un mot chanter leur gamme au moyen de toute espèce de combinaisons et de juxtapositions sans tâtonnements et sans peine en suivant la marche de la nature toujours si harmonique et si belle sous tous ses aspects.

Nous n'avons parlé plus haut du blanc et du noir que comme termes extrêmes de la gamme des tons, le blanc et le noir n'étant pas des couleurs proprement dites. Ces deux teintes cependant ont une grande utilité et c'est celle-ci que nous allons nous efforcer de mettre en valeur.

Le blanc employé pur n'est jamais plus blanc, c'est-à-dire plus parfait, que lorsqu'il réfléchit le plus de lumière possible. Il est alors absolument incolore. Employé seul, il sera donc utile, dans les parties où il doit éclater avec intensité, de l'employer par empâtement, de façon à ce qu'il puisse être exalté par les rayons qu'il accrochera grâce à la saillie de la touche. Dans les mélanges des tons il joue un rôle important, celui de remplir l'office de lumière et d'éclairer les nuances plus ou moins, suivant le degré de douceur que l'on veut obtenir et que

l'on pourrait descendre ainsi jusqu'à ce que ces nuances se fondent complètement dans la lumière.

Le noir proprement dit, est la plus complète négation de la couleur, puisqu'en lui il y a absence totale de lumière. Le noir absolu est celui que produisent les plus épaisses ténèbres de la nuit.

Le noir normal, celui qui nous intéresse ici, est obtenu par le mélange en proportions égales des trois couleurs primaires, bleu, jaune et rouge. Celles-ci employées à leur maximum d'intensité produisent l'achromatisme, car, ainsi que le constate Charles Bourgeois dans son *Manuel d'optique expérimentale*, « plus les couleurs sont riches en principes colorants plus l'achromatisme est obscur ». C'est ce noir ainsi obtenu qui va devenir pour nous une véritable couleur. Vous vous souvenez sans doute de ce que nous avons dit plus haut pour l'obtention des gris par l'achromatisme, nous allons opérer de même pour la production des noirs. Je m'explique : en vue de l'effet désiré nous laisserons dominer légèrement une des trois couleurs primaires suivant que nous désirerons un noir roux, un noir bleu ou un noir jaunâtre et nous obtiendrons facilement cette nuance suivant la teinte que nous laisserons dominer.

Le commerce livre des tubes de quatre noirs différents :

1° Noir de bougie, obtenu par la fumée de lampe ;

2° Noir d'ivoire, obtenu par l'ivoire calciné ;

3° Noir de vigne, obtenu par la calcination de ceps de vigne ;

4° Noir de pêche, noyaux de pêches calcinés.

Ces couleurs sont fabriquées dans le but de livrer aux artistes des noirs rompus de tons différents. Nous ne les recommanderons cependant que pour les mélanges ou

pour rabattre des couleurs, car ils ne vaudront jamais (pour être employés seuls) les noirs obtenus par l'achromatisme. De ces derniers seuls vous serez complètement maîtres, ils ont d'ailleurs beaucoup plus de profondeur.

Nous ne pouvons terminer cette étude des lois des couleurs sans nous étendre un peu sur les mélanges optiques ou loi des résultantes, qui ont une importance très grande dans la décoration. Voici cette loi :

Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos yeux apercevront à distance sans que le peintre, le brodeur ou le tisseur l'aient prononcée. Cette troisième couleur que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique est ce que nous appelons une résultante.

Les résultantes, livrées à elles-mêmes, peuvent avoir des effets détestables, puisqu'elles naissent d'une sorte d'achromatisme rayonnant dont nous avons indiqué les bases dans l'exposé de la loi des contrastes (contraste successif et contraste mixte). Cependant elles sont capables également de produire des effets tout à fait charmants, d'une très grande douceur et d'une très grande finesse de tons qu'il serait tout à fait impossible d'obtenir d'une autre façon.

Chevreul a dit (car dans les questions de couleurs il faut toujours revenir à ce grand maître) : « Poser une couleur sur une toile, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qui aura été touché par le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant. »

En effet, si vous peignez un point orangé, ce point sera entouré d'une auréole violette qui ira s'affaiblissant à mesure qu'elle s'éloignera de ce point; un point rouge

sera entouré d'une auréole verte; un point jaune d'une auréole violette et réciproquement.

Il demeure donc évident que si, dans une décoration, vous rapprochez assez ces points pour que tout le fond soit couvert par les auréoles, le phénomène que nous avons décrit dans le contraste mixte des couleurs se produira. Le ton de ces auréoles, formera, en se combinant avec la couleur du fond sur lequel les points seront peints, un mélange optique qui donnera une troisième couleur, la résultante. Celle-ci existera effectivement, bien qu'elle n'ait pas été peinte, mais seulement prévue par l'artiste, et elle pourra amener un fond d'une harmonie charmante.

Vous voyez quel parti l'on peut tirer de la connaissance d'un pareil phénomène et de quelle ressource il peut être dans la décoration. En effet, ce que nous avons indiqué comme un point, peut être tout autre chose, une fleur, un animal héraldique, une poste ou bien encore une arabesque dans une bordure de tapisserie!..., etc. Le point capital est de concentrer son attention avec le plus grand soin sur le ton du fond, celui-ci devra être choisi d'une façon méticuleuse et traité dans une couleur qui puisse donner une harmonie convenable, dans la résultante qu'amènera le mélange optique par sa combinaison avec le rayonnement du semi.

Nous conseillerons à nos lecteurs, lorsqu'ils visiteront le musée du Louvre, de regarder attentivement, au point de vue des résultantes du mélange optique, le magnifique tableau d'Eugène Delacroix qui porte le titre : *Femmes d'Alger*. Ils y admireront certainement une certaine chemisette rosée à petites fleurettes vertes posées en semi. Cette dernière couleur donne naissance à une troisième, d'un ton indéfinissable qu'il est impossible de

désigner avec précision et qui est la résultante du mélange optique des petites fleurs vertes avec le ton rosé de la chemisette. Cette teinte est charmante et fait le désespoir des copistes, peu ferrés sur les lois des couleurs et qui s'entêtent à composer, sur leur palette, ce ton indéfinissable, sans pouvoir jamais y parvenir. Il leur serait si facile d'employer le moyen du maître lui-même, peindre simplement la chemisette rosée, puis par-dessus les petites fleurettes vertes ! ce ton qui paraît vraiment diabolique, se ferait alors tout seul !

Nous venons d'étudier les lois des couleurs dans toutes les parties que les savants ont su arracher par la force de leur génie aux secrets de la nature et qu'ils ont su classer, définir clairement, on pourrait dire mathématiquement. Par leur travail ils ont créé de toutes pièces la science de la couleur et on demeure émerveillé des résultats qu'ils ont pu obtenir. C'est grâce à leurs découvertes que nous voyons aujourd'hui employées dans la teinture des étoffes, ces couleurs si fines, ces nuances si charmantes et si délicates. Celles-ci ne sont pas en effet une trouvaille, une simple réussite de fabrication, mais le résultat de formules fixes et peuvent par conséquent être indéfiniment répétées. Quelle perfection n'a-t-on pas atteint, en effet, dans la teinture des laines à tapisserie dont les tons sont si justes, qu'ils donnent à la copie d'un tableau exécutée par l'art du tapissier, l'illusion de la peinture elle-même. Les portraits d'artistes qui décorent la galerie d'Apollon au musée du Louvre et qui sont exécutés en tapisserie des Gobelins en sont un bel exemple.

Nous l'avons dit, toutes ces nuances s'obtiennent maintenant facilement, industriellement pour nous servir du mot consacré, grâce au cercle chromatique des couleurs,

PALETTE CONTEMPORAINE



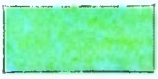
Terre de Sienne
naturelle
Solide.



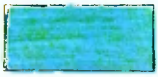
Vert émeraude
Oxyde de chrome hyd.
Solide.



Terre de Sienne
brûlée
Solide.



Vert malachite
Pierre de malachite
Solide.



Terre verte
Solide



Vert de Scheele
Arséniate de cuivre
Solide.



Vermillon français
Sulfure de mercure.



Vert Véronèse
Acéto-arséniate de cuivre
Solide.



Vermillon de Chine
Sulfure de mercure.
Solide.



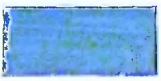
Violet de cobalt
Phosphate de cobalt.
Solide.



Vermillon écarlate
Sulfure de mercure.



Violet minéral
Phosphate de manganèse
Solide.



Vert de cobalt
Zincate de cobalt.



Vert de Mars
Oxyde de fer cobalt
Solide.

imaginé par Chevreul, dont nous avons parlé précédemment. Au moyen de cette classification admirable, tout se réduit à une simple formule. Aussi rien n'est plus facile que de retrouver une couleur classée et d'en désigner la fabrication d'une façon précise, soit qu'il s'agisse d'un rouge d'un certain ton dans les couleurs rabattues, ou d'un vert d'une nuance quelconque. Il suffira d'indiquer la formule qui pourra être la suivante : rouge n° 3, dixième ton 3/10 de rabat. Quoi de plus précis et en même temps de plus simple ! Un ouvrier quelconque, avec cette simple donnée, pourra préparer une teinture d'un ton juste, la fabrication en eût-elle été abandonnée depuis dix ans, et il lui suffira, pour la produire, que l'on ait conservé le nom de la couleur, le numéro du ton et la quantité de rabat de noir.

Quel avantage pour les artistes que cette science de l'harmonie des couleurs ! Il leur suffit d'un peu d'étude pour devenir rapidement maîtres de leur palette et par conséquent de leurs effets et éviter ainsi bien des recherches et bien des tâtonnements toujours pénibles dans la composition d'une œuvre.

Ne croyez pas toutefois, comme on l'a prétendu, que ces lois gênent l'inspiration, et que l'artiste trop préoccupé de l'harmonie des tons néglige son dessin et se trouve arrêté dans l'envolée de son génie. Est-ce que les règles de l'harmonie musicale, cependant si sévères et si ardues, ont enlisé les génies musicaux ?... Un peintre ne sera donc pas plus gêné dans la création d'un chef-d'œuvre par la connaissance des lois des couleurs que Wagner ou Gounod ne l'ont été par celles de l'harmonie, Molière, Racine, Lamartine ou Hugo par la connaissance profonde qu'ils avaient de celles qui régissaient leur langue.

Les mètres et les difficultés de la rime ont-ils tari l'inspiration des poètes? Nos grands écrivains ont-ils été entravés par les lois si ardues de la grammaire et de la syntaxe?

Il est évident que les artistes anciens ne possédaient pas les théories que la science moderne nous a conquises. Pourtant bien des chefs-d'œuvre splendides, bien des décorations d'une entente parfaite et d'un goût irréprochable nous ont été légués par eux. Ils restent, malgré tout, nos maîtres incontestés, mais pour arriver à un tel résultat, quelle observation méticuleuse! que d'études sur la nature ils ont dû faire! C'est par l'opiniâtreté de leur travail et la force de leur génie qu'ils sont arrivés à deviner ces lois, qu'ils les ont arrachées aux secrets mystérieux de la nature, et enfin qu'ils les ont appliquées avec une sûreté incomparable suivant l'influence des milieux et des climats où ils pratiquaient leur art.

CHAPITRE IV

Des divers procédés de la peinture.

Après l'exposé des théories et des lois physiques et harmoniques des couleurs, il nous paraît nécessaire d'indiquer les divers procédés qui ont servi et servent encore à les mettre en œuvre, ce sont:

La peinture à fresque ;
La peinture en détrempe ;
La peinture à l'huile ;
La peinture à la cire ;
La peinture au pastel ;

La peinture en émail ;
La peinture à la gouache et à l'aquarelle ;
La peinture encaustique ;
La peinture sur verre.

Nous ne parlerons pas ici des teintures qui jouent cependant un grand rôle dans l'art de la couleur et dont les premiers principes, comme ceux de l'art du tissu, sont connus depuis la plus haute antiquité. Cette étude nous entraînerait trop loin ; nous profiterons néanmoins de cette digression dans le domaine de la teinture pour parler de la pourpre. Cette couleur eut un grand succès dans l'antiquité et devint plus tard l'emblème de la puissance souveraine (pourpre impériale). Profitons également de ce que nous parlons de cette nuance pour rectifier, en passant, une erreur très commune. On se figure habituellement la pourpre comme étant d'un rouge vif; il n'en est rien, elle est au contraire d'un violet foncé, d'une très grande richesse de ton. On comprendra son succès lorsque l'on saura que cette teinture, outre la richesse de sa couleur, possédait la propriété de s'aviver et de foncer sous les rayons ardents du soleil, tandis que la plupart des rouges, des violets et des bleus passaient au contraire avec une grande rapidité.

On raconte ainsi la découverte de cette couleur : un chien de berger, pressé par la faim, brisa, sur le bord de la mer, un coquillage (Murex). La couleur qui en jaillit lui teignit la gueule d'une couleur qui fit l'admiration de tous ceux qui la virent. La pourpre était découverte.

Nous trouvons la preuve de son antiquité dans la Bible. En effet, dans le Cantique des Cantiques, le chœur des jeunes filles s'adressant à la jeune épouse s'exprime ainsi : Vos cheveux sont comme la pourpre du roi, liée et teinte deux fois.

Dans les fouilles exécutées à Pompéi, on découvrit à la porte d'un teinturier un amas de ces coquillages qui produisent la pourpre, portant tous le coup de meule nécessaire à en extraire la matière colorante.

PEINTURE A FRESQUE

La peinture fut à ses débuts, et pendant bien des siècles essentiellement décorative. Elle ne servait qu'à orner l'architecture des temples, des palais et des maisons, réchauffant la froideur des murs, enrichissant les corniches, les colonnes et les chapiteaux. Aussi s'ingénia-t-on à trouver un procédé qui permît d'appliquer la couleur sur les matériaux de construction, de faire corps avec eux et d'être comme eux d'une durée indéfinie. Ce procédé fut la fresque (de l'italien *fresco*, frais).

La peinture à fresque s'exécute avec des couleurs à l'eau sur un enduit frais composé de chaux éteinte et de sable fin appliqué sur un crépi assez grenu pour leur permettre de faire corps avec lui et d'y adhérer complètement. Il est évident que le mur doit être exempt de tous matériaux contenant du salpêtre. Celui-ci traverserait l'enduit peu à peu et viendrait détruire la peinture. Les couleurs employées doivent être de celles qui ne sont point altérées par la chaux. Voilà pour le principe, d'ailleurs assez simple ; mais l'exécution demande de grands soins.

La surface une fois polie et rendue bien lisse est prête à recevoir la peinture ; toutefois l'artiste, ne pouvant tracer sa composition sur l'enduit, doit au préalable exécuter ses dessins sur papier et leur donner exactement les dimensions qu'ils devront avoir sur le mur. On donne à ces esquisses le nom de cartons. L'artiste

devra les appliquer sur la muraille humide à l'aide d'une opération que l'on nomme décalque et qui s'exécute en se servant d'une pointe de bois ou d'ivoire, que l'on appelle clou de la fresque, avec laquelle on grave tous les traits du dessin en caractères indélébiles.

Comme la condition essentielle de la fresque est d'être peinte sur un enduit humide, l'artiste aura soin de ne faire enduire par le maçon que la partie qu'il pensera pouvoir peindre en une journée. Il faut donc que le peintre exécute sa pensée d'une main prompte et sûre car le carbonate de chaux s'empare des matières colorantes, les fixe et forme à leur surface une véritable cristallisation, parfaitement translucide qui met la fresque à l'abri de toutes les causes extérieures de destruction. Une fois sec l'enduit perd ses qualités et n'est plus apte à s'assimiler, et par conséquent à protéger les couleurs.

Les retouches sont impossibles sur l'enduit sec, il faut les faire dans ce cas à l'aide de couleurs préparées en détrempe, c'est-à-dire à la colle de peaux, aux crayons de couleurs et à la sanguine. Toutefois ces couleurs n'étant plus absorbées par le mortier de chaux, elles n'ont plus la même durée et disparaissent bientôt laissant l'œuvre telle qu'elle était avant la retouche.

Nous ne saurions mieux terminer cette étude qu'en reproduisant ici la magistrale description de Molière. Dans les quelques vers qui suivent nous trouverons retracées toutes les règles de ce mode de peinture et admirablement résumés tous les conseils que nous venons de donner.

La fresque, dont la grâce, à l'autre préférée,
Se conserve un éclat d'éternelle durée,
Mais dont la promptitude et les brusques fiertés,
Veulent un grand génie à toucher ses beautés.

De l'autre, qu'on connaît la traitable méthode,
Aux faiblesses d'un peintre aisément s'accommode :
La paresse de l'huile, allant avec lenteur,
Du plus tardif génie attend la pesanteur;
Elle sait secourir par le temps qu'elle donne,
Les faux pas que peut faire un pinceau qui tâtonne;
Et sur cette peinture on peut, pour faire mieux,
Revenir quand on veut, avec de nouveaux yeux.
Cette commodité de retoucher l'ouvrage,
Aux peintres chancelants est un grand avantage;
Et ce qu'on ne peut faire en vingt fois qu'on reprend,
On le peut faire en trente, on le peut faire en cent.
Mais la fresque est pressante, et veut sans complaisance,
Qu'un peintre s'accommode à son impatience,
La traite à sa manière; et d'un travail soudain,
Saisisse le moment qu'elle donne à sa main.
La sévère rigueur de ce moment qui passe
Aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grâce
Avec elle il n'est point de retour à tenter,
Et tout, au premier coup, se doit exécuter.
Elle veut un esprit où se rencontre unie,
La pleine connaissance avec le grand génie,
Secouru d'une main propre à le seconder,
Et maîtresse de l'art jusqu'à le gourmander,
Une main prompte à suivre le beau feu qui la guide,
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide
Répande dans ses fonds, à grands traits non tâtés,
De ses expressions les touchantes beautés.
C'est par là que la fresque éclatante de gloire,
Sur les honneurs de l'autre emporte la victoire,
Et que tous les savants en juges délicats,
Donnent la préférence à ses mâles appas.
Cent doctes mains, chez elle ont cherché la louange;
Et Jules, Annibal, Raphaël, Michel-Ange,
Les Mignards de leur siècle, en illustres rivaux,
Ont voulu par la fresque ennoblir leurs travaux.

PEINTURE EN DÉTREMPE

La peinture en détrempe, presque aussi ancienne que la fresque, convient comme elle aux peintures murales





CONTRASTE MIXTE

et décoratives, elle est d'une grande solidité, quoique bien moins résistante aux intempéries que cette dernière. Le procédé consiste, comme l'indique d'ailleurs son nom, à détremper les couleurs dans une colle faite de rognures de peaux, de museaux et de pieds de chèvres. On l'emploie pour les peintures de grandes dimensions; pour les petites les couleurs sont détrempées dans du jaune d'œuf délayé dans un peu de vinaigre (qui en empêche la corruption) mêlé à du lait de figuier.

La palette de la détrempe est plus riche que celle de la fresque en ce que l'on peut se permettre l'emploi des couleurs minérales! Ce procédé offre encore cet avantage que la préparation du mur qui doit recevoir la peinture est d'une grande simplicité. L'enduit qui doit le recouvrir ne se compose en effet que d'une couche de plâtre fin bien lisse et bien plane. Il importe que le peintre ait bien soin de tenir en travaillant ses tons très chauds et très vigoureux pour se mettre en garde contre l'affaiblissement des couleurs, celles-ci baissent en effet beaucoup en séchant et sans cette précaution on s'exposerait à n'avoir qu'un résultat tout à fait incolore et par conséquent très plat.

Ce magnifique procédé, d'une si grande fraîcheur et d'un éclat si pur, était (avant l'invention de la peinture à l'huile par Van Eyck et son introduction en Italie par Antonello de Messine) très employé par les peintres italiens qui peignaient en détrempe sur mur, sur toile et sur bois. Parmi les maîtres qui en tirèrent un grand parti, il nous faut citer : Mantegna, Jean Bellin, Perugin, Masaccio, Filippo Lippi, Angelico da Fiesole, et au nombre des chefs-d'œuvre qu'ils produisirent dans ce genre nous avons entre autres : le *Triomphe de Jules César* par Mantegna et la *Vierge* aux huit figures de saints par Jean Bellin.

C'est à la détrempe à l'œuf que Memling peignit la fameuse châsse de sainte Ursule à l'hôpital de Bruges.

PEINTURE A L'HUILE

Nous nous étendrons peu sur le procédé imaginé par Van Eyck qui est universellement connu et employé. La facilité d'emploi de la peinture à l'huile a fait préférer celle-ci à tout autre mode malgré les graves inconvénients qu'il renferme et la lourdeur de ses tons. Ceux-ci sont loin en effet d'avoir la fraîcheur, la pureté et la transparence de la peinture en détrempe. Toutefois la richesse de ses tons, la fermeté et la vigueur de ses teintes, les ombres profondes et l'énergie de ses reliefs si facilement obtenus, compenseraient bien des défauts, si le plus grand de tous, le manque de conservation pouvait être amoindri. Le mal est malheureusement sans remède, car comment arrêter ce travail perpétuel des huiles voulant quitter leurs cellules pour se mettre en liberté ! L'évaporation ne pouvant s'opérer par suite du vernis impénétrable qui recouvre la surface de la toile, les vieilles huiles forment alors avec lui un amas de graisse qui, se condensant peu à peu, jaunissent le tableau d'abord et le craquellent ensuite.

Il est à remarquer que plus les tableaux sont vieux, mieux ils sont conservés. Cela tient à ce que les maîtres anciens préparaient leurs couleurs eux-mêmes et cela avec le plus grand soin. Ils les purifiaient, les éprouvaient jusqu'à parfaite satisfaction; ils exposaient leurs huiles, à l'abri de la poussière, mais à l'air libre et au soleil pendant plusieurs années; celles-ci devenaient alors aussi transparentes que de l'eau, devenaient mucilagineuses et tournaient au miel. Les vieux maîtres

prenaient tous ces soins avec la plus grande attention, la conservation de leurs œuvres étant leur préoccupation constante. Et pourtant malgré ces précautions la plupart des chefs-d'œuvre que nous possédons dans nos musées, sont menacés d'une ruine prochaine Ils ne se sont maintenus jusqu'à ce jour qu'à force de soins, de rentoilages et malheureusement aussi de... retouches. Nous ne parlerons donc pas de la peinture contemporaine; l'achat des couleurs et des huiles fabriquées par l'industrie ne laisse aucun doute sur le sort qui les attend dans un avenir plus ou moins prochain. Quelques artistes cependant, soucieux de la conservation de leurs œuvres et à la tête desquels nous devons placer Meissonnier, ont repris la méthode de leurs devanciers et ont donné à leurs couleurs et à leurs huiles des soins qui permettent de prédire un meilleur sort et une plus longue durée à leurs œuvres.

Un des grands préceptes de la peinture à l'huile qu'on enseignait et qu'on enseigne encore dans les écoles, est celui-ci : « Empâtez les lumières, frottez les ombres. » Ce précepte est excellent et se rapporte en tout point aux théories des couleurs que nous avons exposées plus haut. Parmi les maîtres qui l'ont employé avec un grand succès, nous pouvons citer : Rubens, Teniers et Van Dyck. Le précepte est parfait disons-nous, mais encore ne faudrait-il pas l'employer comme on le fait ordinairement sur des toiles préparées à l'huile.

Paul Véronèse préparait ses toiles en détrempe, ce qui lui permettait les glacis et les frottis, dont il se servait magistralement, sans avoir à craindre la communication du dessous avec le dessus. Cela fût arrivé inévitablement avec cette méthode s'il eût peint sur des toiles préparées à l'huile.

De nos jours, Géricault, s'inspirant du procédé de Véronèse, a préparé en détrempe la toile sur laquelle il a peint *les Naufragés de la Méduse.*

Les grands maîtres anciens avaient un choix peu nombreux de couleurs. Ils avaient promptement repoussé toutes celles qui passaient rapidement en raison de leur peu de solidité ou qui ne donnaient que des colorations lourdes et douteuses et cela dès Jean Van Eyck. Nous donnons ci-contre cette palette fort intéressante et qui a servi à produire tant de chefs-d'œuvre jusqu'à la mort des derniers élèves de Rubens où elle cessa alors d'être universellement employée.

Ils employaient avec cette palette une mixture qui leur servait de siccatif et de vernis et qui se mêlait aux couleurs, s'appliquant dessus sans produire aucune altération. Cette mixture était composée d'huile de lin, d'oxyde de plomb, de cire et de résine mastic.

PEINTURE A LA CIRE

Ce genre de peinture consiste dans l'emploi des couleurs préparées à l'huile et détrempées dans de la cire liquide, mélangée d'essence pendant l'exécution du travail. Ce procédé a pour but d'éviter à la peinture cette alternative d'ombres et de brillants, si désagréable dans une décoration et que l'on atténue mal au moyen du vernis qui égalise le brillant. Le procédé à la cire donne un aspect mat qui permet de bien voir la peinture, en quelque endroit que soit placé le spectateur.

La plupart de nos peintures murales s'exécutent aujourd'hui à la cire, c'est le procédé qu'a employé Hippolyte Flandrin pour ses belles décorations de l'église Saint-Germain des Prés.

PALETTE CONTEMPORAINE



Ocre de Ru

S. q. o. de fer argile
Solide.



Rouge de Venise

Oxyde de fer
Solide.



Ocre d'or

Oxyde de fer alumino.



Stil-de-grain brun

Extrait de graines
de Perse



Orangé de Mars

Oxyde de fer
Solide.



Terre de Cassel



Outremer

Sulf. sod. silicilate
d'alumine
Solide.



Terre d'Italie
naturelle
Solide.



Rouge Indien

Oxyde de fer
Solide.



Terre d'Italie
brûlée
Solide.



Rouge de Mars

Oxyde de fer précipité
Solide.



Terre d'ombre
naturelle
Solide.



Rouge de Saturne

Oxyde de plomb.



Terre d'ombre
brûlée
Solide.

Toutes les terres sont composées de fer à l'état d'oxyde ou sesquioxyde combiné avec l'argile ou l'alumine.

PEINTURE AU PASTEL

Cette peinture s'exécute à l'aide de pâtes de diverses couleurs qui s'appliquent à sec sur un papier collé sur une toile tendue et assez grenu pour que le crayon y adhère. Les pastels doivent être assez tendres pour s'écraser sous le doigt et permettre d'obtenir ainsi des teintes fondues.

Ce genre de peinture est d'un grand secours pour les artistes, car la rapidité de son exécution se prête admirablement à la fixation d'une teinte fugitive et permet de saisir promptement un certain effet. Toutefois le pastel n'est pas seulement un art de secours ; quelques peintres excellèrent dans ce genre et l'élevèrent au grand art. La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon, Mmes Rosalba et Vigée-Lebrun l'ont employé supérieurement pour le portrait. D'ailleurs ce procédé se prête admirablement par son aspect doux et blond, soutenu par quelques bruns décidés, à rendre le teint brillant d'une jeune fille, les chairs d'un enfant, le poli et la transparence de la peau.

Le grand maître et le vrai modèle à suivre pour le pastel, est La Tour ; il est suave sans mollesse, fini jusqu'au bout tout en restant léger. Ses touches indicatrices osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Le musée du Louvre possède de ce maître un portrait *historié ?* de Mme de Pompadour, qui est vraiment la merveille de ce genre de peinture.

Malheureusement, ce qui fait le charme du pastel est justement inhérent à son défaut, qui est d'être friable et de tomber en poussière. Aussi La Tour et Loriot firent-

ils, au XVIIIe siècle, devant l'Académie de peinture, les expériences d'un fixatif destiné à protéger le pastel et à lui donner la solidité de la peinture à l'huile. Ce fixatif, que l'on faisait jaillir en forme de pluie sur l'image, était un composé de colle de poisson et d'esprit-de-vin, il eut un plein succès.

Les genres de peinture auxquels le pastel se prête le mieux sont : le portrait, la nature morte et les fleurs.

PEINTURE EN ÉMAIL

C'est par le feu que la peinture en émail est fixée à l'excipient; c'est ainsi que l'on nomme l'objet qu'il recouvre. Cet excipient peut être métallique comme le cuivre, l'or, l'argent, ou non métallique comme la porcelaine, la faïence, le grès, les briques, la lave.

L'émail est composé de deux substances : l'oxyde métallique colorant et l'émail proprement dit qui est une matière vitreuse et incolore, que l'on appelle fondant.

L'émail est ordinairement transparent; pour le rendre opaque, on ajoute à sa composition une certaine quantité d'oxyde d'étain.

La peinture en émail sur métaux, telle qu'elle fut inventée ou retrouvée à Limoges, vers la fin du XVe siècle, offre cet avantage que les couleurs, se fondant avec le premier émail, le pénètrent assez pour donner au sujet une heureuse transparence en même temps qu'un vernis imperméable.

Dans la peinture sur porcelaine, faïence, etc., il n'en est pas ainsi. Les couleurs se fondent sans que la matière couverte entre en fusion, du moins complètement; ce qui rend l'effet opaque et plus lourd.

Les soins, la prudence qu'exige ce procédé, la préoc-

cupation constante des changements que les couleurs subiront à la cuisson tendent à refroidir beaucoup l'imagination de l'artiste. Ces soucis lui font perdre une grande partie de ses moyens et rendent l'exécution des compositions très difficile. Ce procédé trouve surtout son emploi dans la décoration des vases, plats, etc.

PEINTURE A LA GOUACHE ET A L'AQUARELLE

Peindre à la gouache, c'est employer des couleurs broyées à l'eau, détrempées dans de l'eau de gomme et mélangées de blanc. Comme le pastel, ce genre de peinture est un art de secours, pour qui veut faire provision de souvenirs, noter les couleurs locales d'un terrain, l'effet d'un ciel, etc..., et cela en quelques notes rapides, cependant, de même que le pastel la gouache se prête à autre chose qu'à des études ou des esquisses. Il permet aussi de peindre des ensembles, des maquettes de décoration théâtrale, etc... C'est une peinture commode, mais elle a l'inconvénient de sécher trop vite et ne permet pas d'obtenir pour ce motif tout le modelé et tout le fondu que demande une œuvre achevée. Aussi les artistes ont-ils imaginé d'ajouter à la gomme un corps glutineux tel que le lait de figuier, le jujube ou le jaune d'œuf. La gouache devient alors la détrempe dont elle n'est d'ailleurs qu'une variété.

Ce qui différencie la gouache de l'aquarelle, c'est que dans la gouache, la surface est entièrement couverte et que les lumières sont empâtées et remises après coup sur un fond de couleur, tandis que dans l'aquarelle, l'artiste opère sur un fond blanc. Il réserve ce fond pour les grandes lumières et le laisse jouer par transparence dans ses autres tons, la peinture conserve ainsi une grande

fraîcheur et une limpidité qui font le charme de ce procédé.

PEINTURE ENCAUSTIQUE

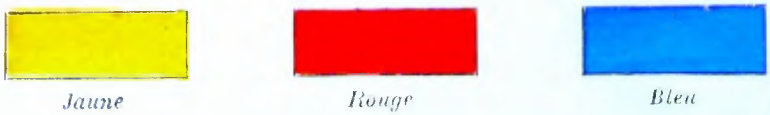
La peinture encaustique désigne une peinture dans laquelle les couleurs mêlées de cire et de résine sont amollies, fondues et fixées par le feu pour être ensuite lustrées par le frottement.

Ce genre de peinture est un des plus anciens procédés connus et il nous faut remonter à la belle période de l'art grec pour en trouver les premières traces. C'est toujours aux peintres de l'antiquité qu'il nous faut reporter l'honneur des découvertes de toutes ces peintures inaltérables et on s'expliquera aisément la passion qu'ils ont apportée à la recherche des moyens les plus propres à conserver leurs peintures et à les rendre résistantes aux intempéries de l'air libre, si on se rappelle que leurs œuvres étaient presque toujours destinées à décorer des portiques, des frontons, des corniches ou des frises. Divers passages des auteurs anciens Vitruve, Pline et Philostrate, attestent que les plus fameux peintres de la Grèce exécutèrent un grand nombre d'ouvrages à l'encaustique, mais leur manière d'opérer était un secret à moitié perdu. Des recherches, conduites avec la plus grande sagacité par le comte de Caylus, furent entreprises au XVIIIe siècle, mais n'aboutirent qu'à des moyens imparfaits. C'est dans notre siècle que Paillot de Montabert, élève de David, est parvenu à la découverte d'un procédé qui, s'il n'est pas identique à celui des Grecs, est du moins analogue et jouit des mêmes qualités.

Cette peinture est encore plus suave, plus riche que la détrempe et tout aussi lumineuse. Elle se prête beaucoup mieux que la fresque aux délicatesses de l'imitation

THÉORIE DES COMPLÉMENTAIRES

COULEURS ÉLÉMENTAIRES GÉNÉRATRICES

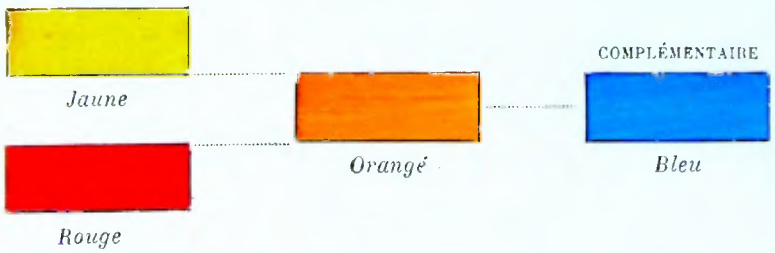


Jaune *Rouge* *Bleu*

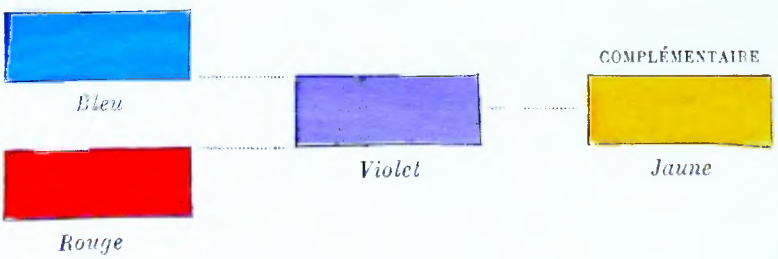
COULEURS BINAIRES



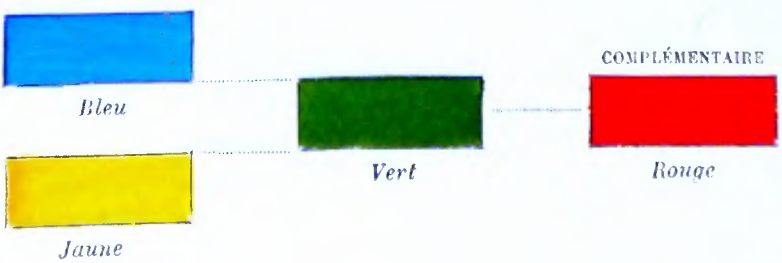
Orangé *Violet* *Vert*



Jaune *Orangé* *Bleu* *Rouge*



Bleu *Violet* *Jaune* *Rouge*



Bleu *Vert* *Rouge* *Jaune*

et elle peut être employée pour toutes sortes de tableaux, grands ou petits.

Ce genre de peinture est excellent pour décorer les voûtes et les murs exposés à l'air extérieur ou à l'humidité. La peinture à l'encaustique est en effet inattaquable par ces agents destructeurs des procédés ordinaires. Un exemple entre tous : *le Combat de Marathon* que Polygante peignit dans le Pœcile d'Athènes se conserva sous ce portique découvert pendant neuf siècles et encore ne périt-il que de mort *violente*.

PEINTURE SUR VERRE

Ce terme de *peinture sur verre* est peut-être impropre pour qualifier ce que nous voulons désigner ici. Ce genre de peinture pourrait être en effet divisé en deux parties et même davantage, si notre intention formelle n'était pas de ne nous étendre en aucune façon et de ne faire qu'effleurer, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent, les diverses branches dans lesquelles se manifeste la couleur avec ses lois harmoniques.

Tout d'abord cet art s'exerça dans la décoration des verres à boire, accessoires de la table, pour lesquels on employa ces belles pâtes colorées et filigranées et dont les principaux modèles nous viennent de l'antiquité. De ceux-ci nous restent encore de très beaux spécimens aux tons irisés et changeants, et de superbes vases aux couches de couleurs différentes et superposées, qui gravés à la meule nous donnent tout à fait l'illusion d'un camée. Plus tard, ces secrets furent perdus, puis retrouvés par les Vénitiens. Après eux, les bohémiens nous donnèrent ces charmantes pièces qui font encore aujourd'hui le juste orgueil de nos vitrines. Puis enfin l'Allemagne

nous donna ces lourds et majestueux vidrecomes, ces larges flacons d'échanson aux flancs aplatis, aux cols et aux anses enrubannés de gracieux ornements d'étain et dont le verre teinté de jaune fauve ou de vert portait des peintures d'armoiries rutilantes, ou encore la figure énergique d'un reître tenant fièrement sa bannière.

Mais c'est surtout par le vitrail que le verre atteignit, grâce à la couleur dont on le revêtit, sa plus grande expression artistique et qu'il acquit les différents caractères de la magnificence ou de la simplicité, de l'éclat ou du mystère. Nulle part d'ailleurs le rapport secret des couleurs avec nos sentiments intimes ne se fait autant sentir. Le jaune, ce beau jaune des verrières, introduit dans la pièce un or fluide qui même par un temps sombre nous donne la vision du soleil. Le bleu lui, lorsqu'il est profond, avance la brume du soir et bien qu'au dehors triomphe la gaîté du jour nous dispose à une mélancolie douce.

Ces sentiments seront d'ailleurs faciles à expliquer si l'on veut bien se rappeler que le spectre solaire engendre trois couleurs chaudes : le jaune, l'orangé et le rouge ; trois couleurs froides : le violet, le bleu et le vert; qu'avec les trois premières on obtient l'opulence, la gaîté, et avec les trois dernières le calme et la tristesse.

Si donc les vitraux doivent être peints en vives images colorées, renfermant toutes sortes de figures, il sera bon de s'inspirer des magnifiques verrières des XIIe et XIIIe siècles et de suivre les principes que nous ont laissés ces belles époques de l'art du peintre verrier.

Ils nous enseigneront qu'il faut diviser son vitrail en compartiments nombreux, reliés entre eux par des ornements soutenus, et laisser les divers sujets éclairés par la lumière du ciel qui leur communiquera ainsi une vie

factice. Tous ces sujets aux tons divers, ces sombres ornements aux colorations si riches, formeront une sorte de rideau par où le soleil semblera verser dans la pièce un trésor de pierreries.

Vous aurez par cette méthode tiré le vrai parti de la décoration sur verre, car plus le sujet sera grand et se rapprochera des dimensions naturelles, si l'emplacement le permet, plus on s'écartera de l'esthétique de la verrière. Celle-ci devient alors un tableau transparent et perd ainsi, selon nous, son grand caractère décoratif; car il faut surtout éviter de transporter dans un art ce qu'il est préférable de traiter dans un autre qui est sa vraie manifestation.

En terminant cette nomenclature des arts de la couleur, nous croyons être utile en donnant la palette contemporaine avec indication des couleurs solides ou non et leurs compositions chimiques.

CHAPITRE V

La couleur appliquée à la décoration des habitations.

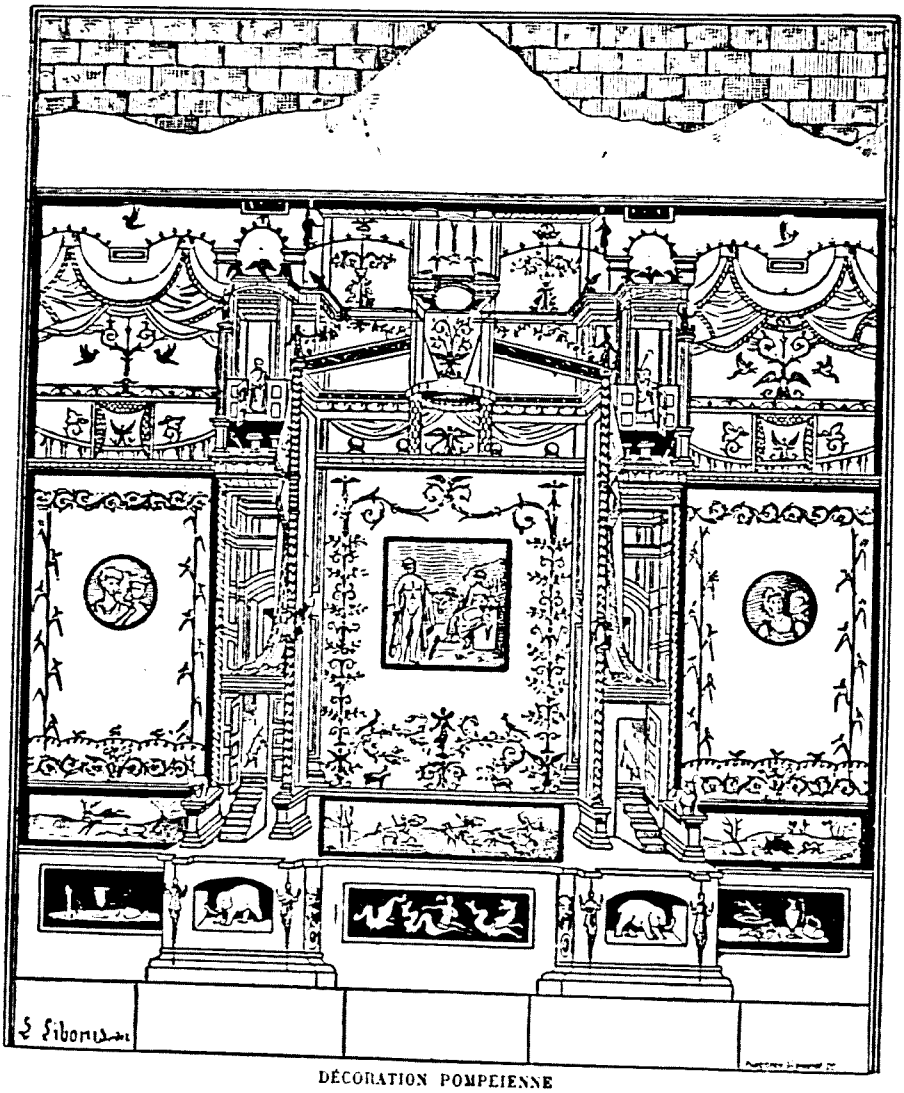
LES EXTÉRIEURS

Notre climat ne se prête guère à la peinture extérieure de nos habitations et en dehors de la couleur naturelle des matériaux employés qui peuvent amener une certaine polychromie dans notre architecture la couleur réussit peu.

Au moyen âge certains porches d'églises furent peints, et plus tard Marie de Médicis, nous apportant les goûts

italiens, fit décorer la façade du petit Luxembourg. Depuis, bien des tentatives ont été faites dans ce sens, mais jamais ce goût ne s'acclimata chez nous. Cela tient beaucoup à notre ciel dont la lumière n'a pas l'intensité nécessaire pour donner aux fresques tout leur éclat et toute leur valeur. Voyez en effet avec quelle franchise, je dirai même avec quelle dureté, les tons sont accusés dans les décorations des pays de grand soleil. Sans remonter jusqu'aux Egyptiens, aux Assyriens, etc., qui surent tirer un si grand parti de leur grande lumière et de la couleur, si nous étudions ce qui nous a été conservé par les cendres du Vésuve, à Herculanum et à Pompéi, nous verrons combien les décorateurs gréco-romains se servirent avec habileté de ces deux agents. Considérons, en effet, les principaux tons employés. Ces couleurs qui seraient chez nous trop sombres ou trop montées, comme le rouge éclatant, le vert souvent dur et le jaune un peu cuir, nous verrons qu'elles prennent un éclat vraiment étonnant sous le ciel ou le soleil du golfe de Naples. Les peintres italiens, en se soumettant aux lois physiques des couleurs dans leurs rapports avec la lumière naturelle, avaient bien prévu que le soleil, irradiant ce rouge éclatant, l'adoucirait ; que cette vive lumière, faisant l'office de blanc, éclaircirait ce vert trop dur et lui donnerait la transparence qui lui manquait ; que le jaune perdrait sous les rayons lumineux le rouge qui lui donnait un ton de cuir et deviendrait normal ! Retirez à ces trois couleurs en les couchant sur la fresque ce qu'elles avaient de criard, la lumière aurait quand même joué son rôle, mais la fresque n'ayant plus rien d'exagéré aurait perdu une portion d'elle-même, deviendrait par suite incolore et ne produirait plus aucun effet.

Cette observation des peintres pompéiens est si juste que le prince Jérôme Napoléon ayant fait restituer à



DÉCORATION POMPEIENNE

Paris, avenue Montaigne, une maison pompéienne, soigneusement et fidèlement copiée par des artistes de

talent, n'en fut jamais complètement satisfait. Malgré le soin apporté à la restitution, cette maison passa toujours pour complètement manquée. Elle ne l'était pas cependant et la seule chose qui lui manquait était restée dans le golfe de Naples, le ciel et le soleil étincelant.

La vraie polychromie de nos façades, la seule possible dans nos climats, est la polychromie obtenue à l'aide de la couleur naturelle des matériaux et le jeu des ombres naturellement amenées par des décrochements artistiques et des plans habilement combinés.

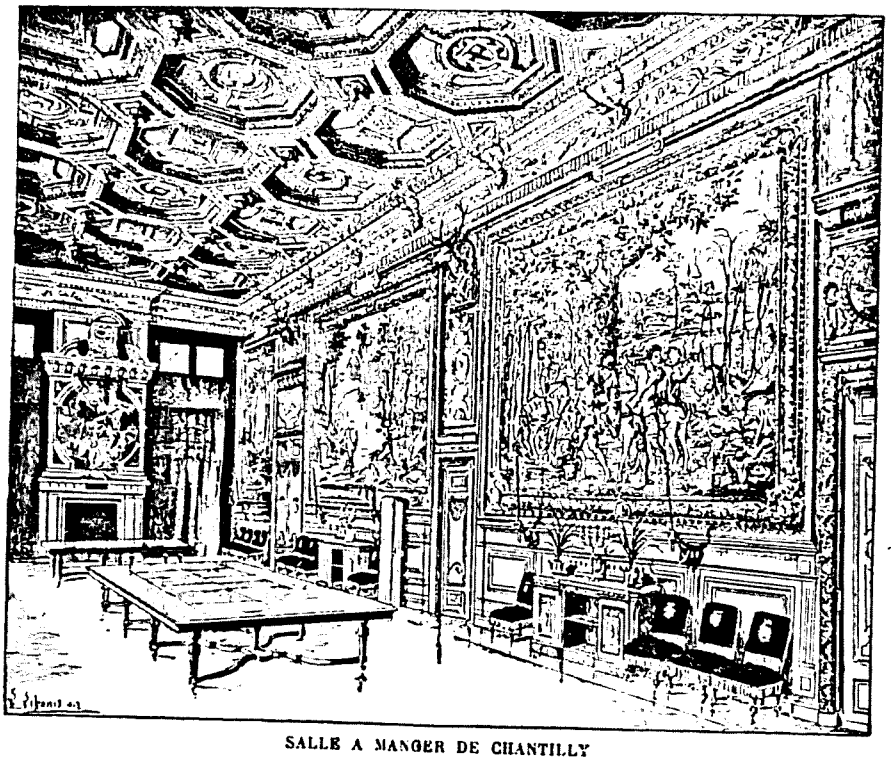
Les styles gothique et Renaissance sont remplis de ces heureuses combinaisons, les loggias, les tourelles à encorbellements, les escaliers à jour, les cloîtres, les angles rentrants et sortants donnaient de magnifiques motifs d'ombres et de lumières et composaient une décoration monochrome charmante. Ajoutez à cela les sculptures des frises vigoureusement attaquées, s'enlevant sur des fonds d'or, les colonnes et les incrustations de marbres de couleurs et nous aurons ainsi toute la polychromie possible et compatible avec notre lumière.

Plus tard, sous Louis XIII, l'heureuse combinaison de la brique et des chaînes de pierres apparentes, amenèrent encore de beaux motifs décoratifs où la couleur jouait son rôle. Il serait à souhaiter que de nos jours les architectes revinssent aux charmants et gracieux motifs, qui ont tant charmé nos pères, pour la décoration des demeures particulières actuelles.

LES INTÉRIEURS

C'est dans cette partie de l'habitation que la latitude la plus grande peut être laissée à l'imagination de celui

qui l'occupe, car s'il est vrai que l'oiseau fait son nid lui-même selon les goûts et les lois de son espèce, l'homme fait également son intérieur et celui-ci répond presque toujours à ses instincts et à ses habitudes. L'aphorisme



SALLE A MANGER DE CHANTILLY

de Buffon « le style c'est l'homme » est encore bien plus vrai pour l'habitation.

En effet, l'intérieur d'un homme de loisirs n'aura aucun des caractères de celui d'un magistrat, et celui d'un artiste ne pourra être comparé à celui d'un militaire ou d'un banquier. Il ne faudrait pas toutefois que cette décoration correspondant aux goûts ou à la profession de chacun, parfaite en elle-même pour les pièces intimes, s'étendît à tous les appartements qui sont ouverts à vos

amis et à vos rapports sociaux. Ces derniers doivent être surtout charmants et commodes, et c'est une politesse que l'on doit à ses hôtes qu'un appartement bien ordonné. Votre personnalité intime ne doit éclater que dans les pièces qui vous sont absolument personnelles : cabinet de travail ou atelier si vous êtes artiste, chambre à coucher, cabinet de toilette ou boudoir si vous êtes une jolie femme.

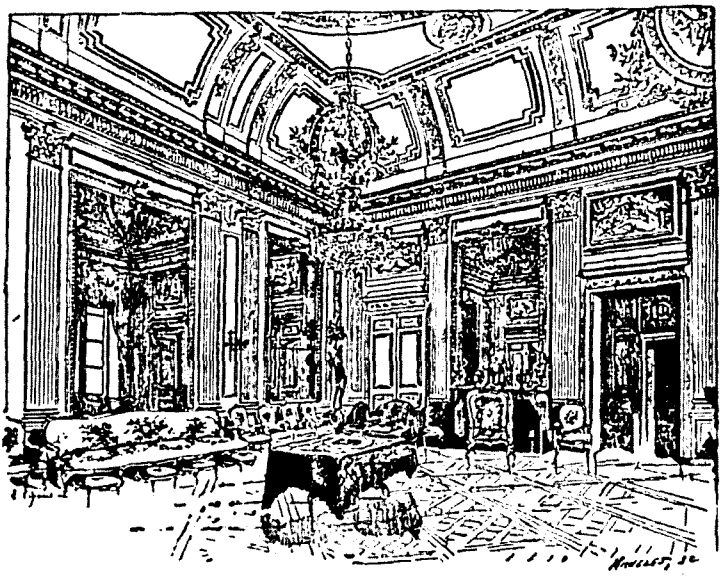
Chaque pièce devra donc être décorée en vue de sa destination. Si banale que paraisse cette vérité, combien de fois cependant n'est-elle pas méconnue. Elle devrait pourtant être l'objet de tous nos soins, de toutes nos préoccupations, lorsque nous décorons notre intérieur. Aussi allons-nous donner ici notre avis sur la décoration de chaque pièce principale, avis basé sur l'esthétique et sur notre longue expérience de la décoration.

Salle à manger. — La salle à manger doit être décorée de tons sombres, propres à faire valoir le brillant des lumières, la transparence des cristaux, le poli de l'argenterie, la blancheur éblouissante du linge et, dans un dîner privé, à mettre en valeur la toilette, les bijoux et les chairs des dames dans un cadre naturel propre à affirmer leur beauté. Les grands dîners ayant lieu principalement en hiver, les tons vigoureux inspirent plus d'intimité et semblent donner plus de chaleur.

Nous conseillons donc les lambris boisés de haut en bas et les plafonds à poutrelles apparentes ou à compartiments formant caissons. Les bois pourront être laissés à l'état naturel, polis, cirés ou vernis. Le chêne, ainsi que cela s'est fait depuis le moyen âge jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, pourra être laissé de sa couleur naturelle et rehaussé de légers filets d'or. Le noyer, le

palissandre seront polis ou cirés. L'acajou pourra être poli, ciré ou verni, dans ce dernier cas les panneaux et les moulures pourront être ornés de filets de cuivre détachant les champs, cette dernière décoration est d'un somptueux effet.

Si la pièce n'est pas complètement boisée, le lambris



GRAND SALON DE RÉCEPTION AU CHATEAU DE COMPIÈGNE

de bois peut s'arrêter à $1^{m},20$ environ du sol et servir alors de support à de la tapisserie, genre verdure, ou à des cuirs ayant l'aspect de ceux de Cordoue ou de Venise.

Les meubles et sièges devront être du même bois que celui des lambris.

A la campagne, dans les villas, chalets, pavillons, etc., ainsi que dans toutes les habitations où l'on ne séjourne que pendant la belle saison, les salles à manger, à l'opposé de celles des résidences d'hiver, devront inspirer d'abord comme caractère général un sentiment de

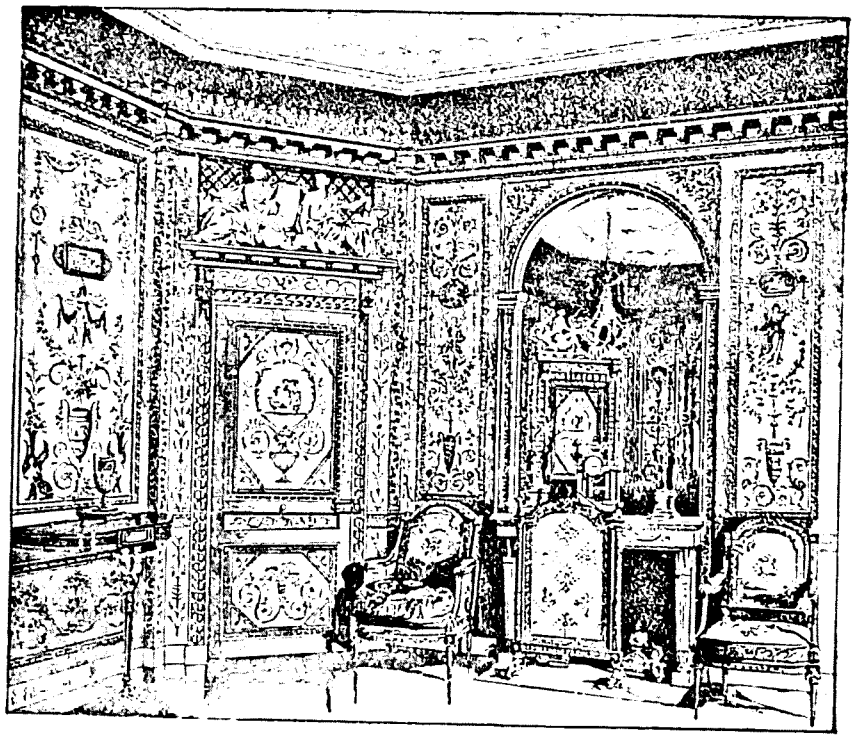
fraîcheur et de gaîté, plutôt que de somptuosité. Les styles indiens, persans ou de pleine fantaisie conviendront parfaitement, pourvu que la gamme en soit claire et joyeuse.

Dans la salle à manger d'hiver décrite plus haut, la cheminée devra être monumentale suivant le style adopté. Ce motif décoratif doit être assez riche, car il donne de suite grande allure à la pièce. Le trumeau pourra être décoré d'un bas-relief de sculpture, d'une tapisserie ou d'une céramique. Surtout ne pas y placer de glace, ce qui est d'un goût déplorable.

Dans la salle à manger d'été, presque pas de cheminée, un rien, de quoi faire briller une flamme un matin de brouillard ou un jour de pluie.

Grand salon. — Le grand salon est la pièce luxueuse par excellence, c'est le séjour des fêtes et des réceptions, aussi doit-on réserver pour lui le grand luxe de la maison. Sa couleur doit être en général d'une tonalité claire et brillante, les blancs sur blanc bleuté, blancs sur blanc rosé, en un mot toutes les tonalités blanches finement teintées et légèrement rehaussées de quelques filets d'or très discrètement tracés pour éviter la lourdeur. Il ne doit être appendu au mur aucune peinture, le salon devant tirer sa décoration de lui-même. La sculpture des panneaux, des dessus de portes et des moulures d'avant-plafond suffiront à lui donner un aspect monochrome du plus charmant effet. Le plafond devra être peint légèrement de tons d'autant plus doux que la pièce aura plus ou moins d'élévation. La couleur des soies ou des tapisseries recouvrant les sièges devra rester dans les tonalités des lambris ; il en sera de même pour les tentures. Les lustres seront de préférence tout en cristal et les bras de lumières en cristal et bronze.

Les seuls meubles seront des consoles en bois doré ou laqué du même ton que les murs. Ces consoles pourront être surmontées de vases décoratifs, garnis de fleurs naturelles ; dans cette pièce les glaces seront pro-



BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE A FONTAINEBLEAU

diguées, leurs réflexions combinées pouvant amener de fort jolis effets de perspective. Les glaces sans tain y trouveront bien leur place si le grand salon donne sur les petits salons, elles ouvriront ainsi une vue sur ces pièces qui dans le cas de grandes réceptions serviront de salons de repos.

Les teintes claires feront valoir la foule parée et donneront aux chairs des tonalités chaudes. Elles agran-

diront en outre l'aspect de la pièce et lui communiqueront une impression d'air.

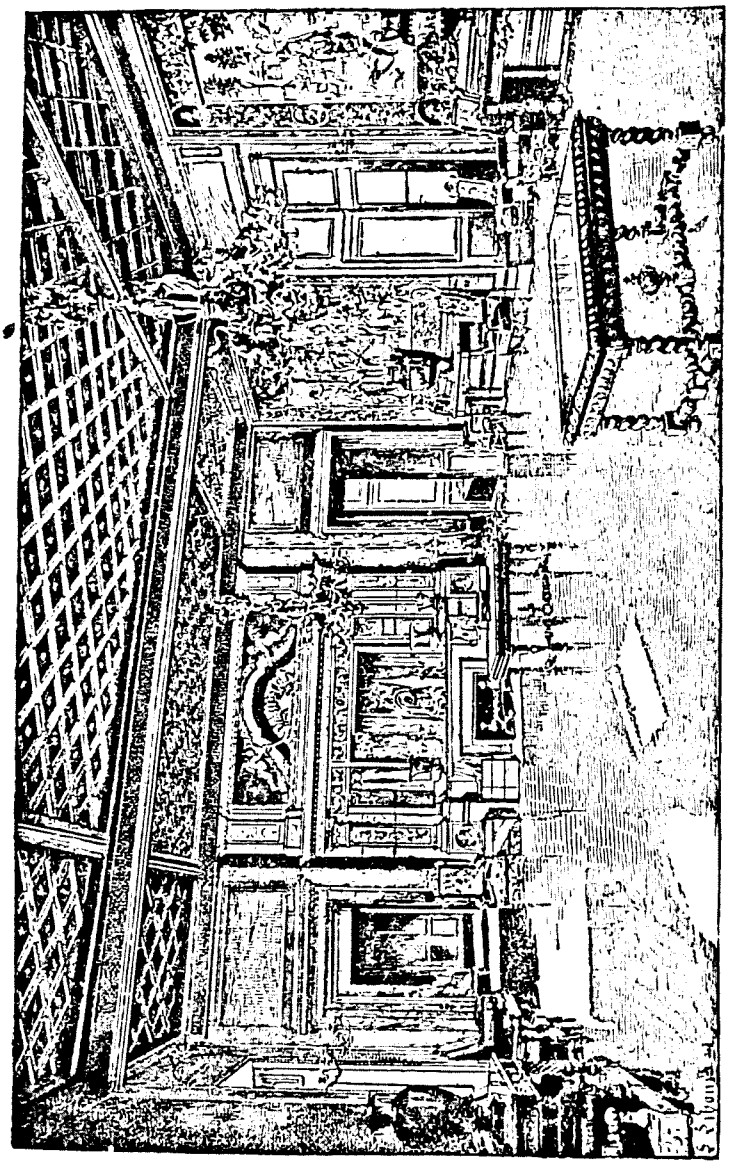
Petit salon. — Avec le petit salon auquel nous pouvons assimiler le boudoir, nous sommes en pleine fantaisie, nous n'avons plus à conserver ici la majesté un peu froide du grand salon. C'est dans ces sortes de pièces qu'au XVIIIe siècle on prodiguait les vernis Martin, les panneaux de Watteau, les trumeaux et les dessus de portes de Boucher, les porcelaines de Saxe et de Sèvres, les petits meubles en bois de rose tout garnis de bronzes et dont les étagères étaient couvertes de bibelots précieux. Tous les sièges y trouvent place le tête-à-tête, la bergère, le pouf, le fauteuil, la chaise légère et tout cela mêlé dans un désordre qui est tout un art.

Cette pièce demande cependant aussi une tonalité blonde, les tentures de fenêtres, les dentelles, les mystères n'y laissant presque jamais pénétrer qu'un demi-jour, une décoration soutenue l'assombrirait trop.

Cabinet de travail. — Il ne faut pas perdre de vue pour la décoration de cette pièce qu'ici le contenant doit être complètement sacrifié au contenu, c'est elle qui renferme les livres, les tableaux et les objets d'art, il faut donc que tout concorde à les mettre en valeur.

Il importe tout d'abord de choisir avec le plus grand soin la couleur des tons qui devront orner les murailles, soit tenture, tapisserie ou peinture, et malgré qu'une grande partie de cette décoration nous sera cachée par des bibliothèques, des tableaux, des dessins, des bronzes, des armes, des marbres, etc..., il nous faut prendre des tons qui fassent valoir tous ces objets, dans les parties où cette tenture sera visible.

Une couleur brique brune, ton sur ton, un rouge



GRANDE SALLE DE TRAVAIL DU CHATEAU DE PAU

amaranthe, un vert rompu et sombre, un bleu sourd seront choisis à propos pour faire valoir les tableaux

accrochés aux murailles ou du moins pour les en détacher nettement. S'il y avait beaucoup de tableaux, une teinte un peu violacée ferait très bien, car elle donnerait beaucoup de relief aux cadres d'or, c'est en effet surtout par la bordure que les tableaux dessins et gravures doivent s'enlever sur la tenture. Une fois isolées par leur encadrement, les œuvres auront toute leur valeur si la tenture du fond n'a rien qui attire l'œil.

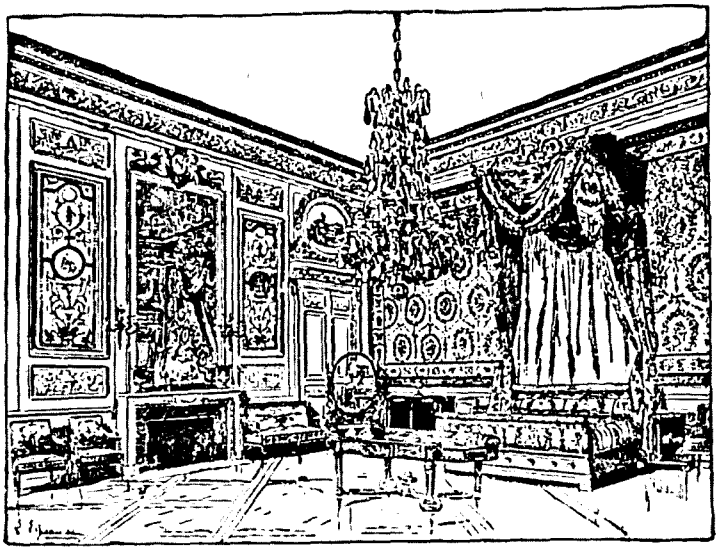
Le plafond à poutrelles apparentes ou tapissé serait ce qui conviendrait le mieux, car il ne faut de plafond blanchi à aucun prix, les seules notes blanches qui ont droit d'hospitalité dans cette pièce sont les blancs des tableaux, les marges des gravures ou le luisant des marbres ou des aciers. Les meubles en bois noir ou en vieux noyer seraient dans la note qui conviendrait le mieux comme tonalité. Un divan et des sièges couverts de vieilles tapisseries ou de tapis d'orient compléteraient fort bien l'ameublement de la pièce.

Il est nécessaire que les bibliothèques aient une grande simplicité, que les châssis soient très minces, et que le bois tienne peu de place, enfin que les ornements du meuble s'effacent devant la richesse et la variété des volumes et démontre bien cette idée que la bibliothèque a été faite pour contenir les volumes et non, ce qui arrive quelquefois, les volumes pour orner le meuble.

Chambre à coucher. — Bien que nous n'ayons pas l'intention d'entrer dans la description des décorations qui conviennent aux pièces tout à fait privées, ces décorations dépendant plutôt du goût personnel et de la fantaisie que de l'esthétique, nous ferons cependant exception pour la chambre à coucher qui malgré son caractère d'intimité se laisse quelquefois pénétrer par nos intimes

amis. Le plus souvent c'est une indisposition, un malaise qui nous force à garder la chambre et qui leur en ouvre la porte.

C'est surtout dans cette chambre que la symétrie n'a plus que faire et qu'un aimable désordre est vraiment un



CHAMBRE A COUCHER AU CHATEAU DE COMPIÈGNE

effet de l'art et de la grâce. Il n'est point utile ici que tous les sièges soient de même forme et que la causeuse ou la bergère soient revêtues de la même soie que les fauteuils ou la chaise longue. Point n'est besoin non plus qu'une miniature qui pend accrochée à un côté de la glace ait son pendant de l'autre côté.

Il est agréable à celui ou à celle qui vient de dormir et qui ouvre les yeux avec un dernier reste de sommeil, à cette minute délicieuse qui n'est plus le rêve mais où l'on n'a pas encore repris possession de soi-même, de rencontrer sous son regard un joli désordre de rideaux froissés, de meubles changés de place, de paravent à demi

déployé, d'apercevoir des rayures chatoyantes, des dorures, des bibelots qui vibrent dans une douce lumière et qui s'effacent dans l'ombre, de fixer son esprit sur une tenture ou une tapisserie mille fois vue, mais dans les dessins bizarres desquelles on découvre chaque matin des images nouvelles que l'on n'avait pas encore observées.

Les meubles, les tentures, les tapisseries et les peintures devront être de fraîches et gaies tonalités. Les couleurs employées ne devront apporter que des idées riantes, car rien n'est plus maussade que ces chambres à coucher tristes et sévères où rien ne vient égayer les yeux, et dont le sombre ameublement n'évoque à l'esprit de celui qui s'éveille que l'emblème de la rigidité et de l'amertume de la vie.

EFFET GÉNÉRAL DE LA DÉCORATION DES INTÉRIEURS

Nous venons de passer en revue les différentes pièces d'un appartement et de donner, suivant les usages auxquels elles sont affectées et aussi suivant le goût des occupants, les règles qui doivent présider à leur ornement. Si maintenant il nous est permis d'exprimer notre opinion sur la décoration générale d'un intérieur, nous dirons que celle-ci, en tant que couleur, doit être traitée dans son ensemble comme un tableau.

De même, en effet, que les oppositions d'ombre et de lumière, la variété et le fondu des teintes font valoir une belle peinture, de même dans les appartements devra-t-on chercher à harmoniser les nuances et à en préparer les effets, à faire éclater la lumière dans certaines pièces et au contraire à la sacrifier dans d'autres.

Rien n'est désespérant comme un appartement où

tout est lumineux ou tout sombre : dans l'un, l'œil et l'esprit n'ont pas de repos ; dans l'autre, ils sont assombris par une mortelle tristesse qui tient du sépulcre. Lorsque l'on sort de ces sortes d'intérieurs (car malheureusement il en existe), la lumière de la rue semble vous rappeler à la vie. Il importe donc de traiter la décoration dans cet esprit, à savoir : ménager les transitions et bien donner à chaque pièce le caractère qui lui convient, préparer habilement les effets comme on traite une partie d'un tout harmonique.

Les rapports de couleurs entre les meubles et le fond sur lequel ils se détachent ne sont rigoureux qu'autant que la garniture est uniforme. Il est évident que, lorsque celle-ci est variée, les rapports harmoniques n'existent plus et qu'il se trouvera alors des consonances et des dissonances. Aussi, et cela va de soi, si l'on veut conserver à une pièce une idée de convenance et de dignité, l'uniformité vaudra mieux que la bigarrure, au surplus le meuble placé entre le parquet et la muraille, la tapisserie et le tapis, fournit assez de variété pour intéresser l'œil sans l'ahurir.

La loi des complémentaires dans son application aux industries de l'ameublement et de la tapisserie ne comporte jamais, à doses égales, le jaune et le violet, le rouge et le vert, le bleu et l'orangé. Lorsque ces couleurs sont juxtaposées, l'une doit l'emporter de beaucoup sur l'autre en étendue, c'est-à-dire que l'une doit être principale et l'autre accessoire ; ainsi un fauteuil couvert de soie ou de damas jaune aura des lézardes violettes et s'il est capitonné les boutons seront violets. Une tapisserie dont la dominante sera verte pourra avoir une bordure dont la dominante sera rouge.

CHAPITRE VI

Symbolisme des couleurs (1).

Liturgie. — L'église catholique emploie cinq couleurs dont se revêtent ses prêtres et dont elle pare ses autels dans les fêtes qu'elle célèbre, ce sont : le blanc, le rouge, le vert, le noir et le violet.

Le blanc. — Emblème de la pureté et de la joie, sert pour les fêtes de Notre-Seigneur Jésus-Christ et de la sainte Vierge, et par suite pour la célébration de celles des saints et des saintes qui n'ont pas souffert le martyre.

Le rouge rappelle le sang des martyrs et les langues de feu. Cette couleur s'emploie dans les offices de : la passion de Notre-Seigneur, les fêtes de martyrs, la fête de la Pentecôte.

Le violet. — Signe de mortification et de tristesse, est employé pendant l'Avent, le temps de la Septuagésime et du Carême, Quatre-Temps, Vigiles, Rogations.

Le vert. — Symbole de l'espérance dans les biens à venir : s'emploie les dimanches ordinaires après la Pentecôte.

Le noir. — Vendredi-Saint et Office des morts.

(1) Nous ne pouvons ici dire que quelques mots sur ce sujet, mais nous recommandons pour une étude approfondie l'excellent ouvrage de M. P. Verneuil, *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*, 1 vol. in-8, H. Laurens éditeur. En cherchant à leur ordre alphabétique les différentes couleurs, on verra la grande quantité d'idées qu'on peut symboliser avec elles. Ce *Dictionnaire* sera d'un grand secours aux décorateurs.

Le jaune n'est pas reconnu comme couleur liturgique, mais, par assimilation au drap d'or, est toléré à la messe de l'aurore, à Noël, et à la fête de saint Joseph.

Dans certains diocèses, pour les fêtes de la sainte Vierge, de la Toussaint et des saints Anges, on a commencé à se servir du bleu, couleur du ciel.

Art héraldique. — Six couleurs sont employées dans l'art héraldique, ce sont : le bleu, le rouge, le noir, le vert et le pourpre ; la sixième couleur est la carnation, c'est-à-dire la couleur de la chair, s'il s'agit de représenter un être humain ; si l'on veut désigner un animal, elle est dite au naturel.

Les cinq premières couleurs prennent le nom d'émaux et sont désignées ainsi qu'il suit :

Le *bleu : azur ;*
Le *rouge : gueules ;*
Le *noir : sable ;*
Le *vert : sinople ;*
Pourpre.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION 5

CHAPITRE I. — **Physique et chimie des couleurs.** 9

CHAPITRE II. — **Sens des couleurs** 11

CHAPITRE III. — **Lois des couleurs.** 16

CHAPITRE IV. — **Des divers procédés de peinture.** 32

Peinture à fresque. 34
Peinture en détrempe. 36
Peinture à l'huile. 38
Peinture à la cire. 40
Peinture au pastel. 41
Peinture en émail. 42
Peinture à la gouache et à l'aquarelle. 43
Peinture encaustique 44
Peinture sur verre. 45

CHAPITRE V. — **La couleur appliquée aux habitations.**

Les extérieurs 47
Les intérieurs. 50
Effet général de la décoration des intérieurs. 60

CHAPITRE VI. — **Symbolisme des couleurs.** 62

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY